

## 以儀式音聲氛圍體現族群的獨特性與融合： 以臺灣北部客家與閩南漳州體系的釋教喪葬 儀式為例

劉延芳\*

澳洲國立大學文化、歷史、語言學院博士

臺灣釋教喪葬儀式吸納不同的宗教和音樂元素，以及社會生活概念。不同族群以各自的審美觀，進行儀式音樂展演，呈現獨特性。因族群之間的接觸與影響，使得儀式與音樂文化產生融合的現象。本文從不同的科儀、音樂建構的手法、戲劇與動作、語言、情緒引發的角度，以音聲氛圍的理論概念，探討整體氛圍中，參與者行動與環境的動態性，比較客家與閩南族群間的儀式展演特徵，以及儀式氛圍與情緒的關聯性。

關鍵字：釋教、族群、音聲氛圍、差異與融合、情緒

---

\* E-mail: yanfang02@gmail.com

投稿日期：2022 年 3 月 30 日

接受刊登日期：2022 年 8 月 10 日

# **Ethnic Uniqueness and Fusion Embodied by Sonic Atmosphere of Rituals: The Case Studies of Funeral Rituals of the Hakka and Minnan (Zhangzhou) Lay Buddhism in the Northern Taiwan**

Yanfang Liou\*\*

*Doctor of Philosophy, School of Culture, History & Language, The Australian  
National University*

Lay Buddhism in Taiwan adopted different elements of religion and music and the conception of social life. Different ethnic groups perform ritual music based on their own aesthetics to present the uniqueness. Because of the contact and influence between ethnic groups, ritual and musical culture were fused. In this article, the dynamics of participants' movements and environment in the whole atmosphere, the comparison of characteristics of ritual performance between the Hakka and Minnan groups, and the relationship between ritual atmosphere and emotion are discussed from the perspectives of different ritual sections, the techniques for constructing music, dramas and motions, languages, and emotions arising, based on the theory of sonic atmosphere.

**Keywords:** Lay Buddhism, Ethnic Groups, Sonic Atmosphere, Differences and Fusion, Emotion

\*\* Date of Submission: March 30, 2022

Accepted Date: August 10, 2022

不同宗教或社會文化概念下所建構的儀式、音聲與展演有所不同，形塑出整體的音聲氛圍，可用以呈現與區別族群的獨特性。然而，族群間的地域關聯性與接觸，可能使得儀式結構與音聲建構的方式相互影響，並產生融合的現象。臺灣釋教喪葬儀式分為客家與閩南兩大體系，閩南體系又再區分為漳州和泉州體系。不同體系與地區的科儀、儀式展演和音聲氛圍各自發展，除宗教因素外，社會生活與環境脈絡亦影響展演形式與氛圍的組成，並可能以不同的審美概念與手法，做出不同的「韻味」。然而，族群之間並非涇渭分明，而是有相互涵化的部份。

本文以臺灣北部客家釋教與閩南漳州體系釋教的喪葬儀式為研究與比較的主體，對於新竹縣湖口萬盛壇、老湖口鴻興壇與竹東廣福壇所舉行的客家釋教喪葬儀式進行田野調查，並以石門華德壇與士林炯瑞壇<sup>1</sup>所舉行的閩南漳州體系的釋教喪葬儀式，做為儀式展演的田野調查的參照對象。同時，輔以田野訪談與科儀本，作為研究素材，以音聲氛圍理論為基礎，探討族群間的儀式展演差異與融合、不同音聲氛圍整體性的建構手法，以及不同科儀氛圍引發的情緒與解決。

## 一、客家與閩南釋教研究脈絡

臺灣北部的紅頭儀式主要由道教正一派執行，黑頭喪葬儀式則主要由釋教主持。<sup>2</sup>釋教融合不同的宗教元素，例如所使用的經懺，包含《慈悲三昧水懺法》、《金剛科儀寶卷》等與正信佛教相同，而喪葬儀式的科儀，如發關、引魂、還庫等，其文句與內容與齋教龍華派的《龍華科

1 此兩壇的前場與後場成員，多相互流通並較具有固定性。

2 臺灣北部亦有道教靈寶派兼做紅頭與黑頭儀式，但比例較低。

儀》相同。另外，科儀中所請的三官大帝與天上聖母等，則與道教或民間信仰相同（楊士賢 2008：122）。閩南釋教喪葬科儀內容與南曲歌詞等，來自齋教龍華派的《龍華科儀》，又部份與佛教的《佛門必備課誦本》和《瑜珈箴口》相同（邱宜玲 1995：169）。不同族群體系，對於此種喪葬儀式有不同的說法，客家釋教稱為「做齋」，閩南釋教中，漳州族群稱「做七」，泉州族群稱「做旬」，此因漳州人與泉州人為區分各自族群所致。另外，漳州人亦有「做旬」的說法，為做滿七（四十九天）後，每隔十天，共舉行四次，再於第一百天做百日（陳運棟 1991：77；徐福全 1999：429-430）。

學界對於臺灣釋教的研究，多從歷史發展、派別、喪葬禮俗、儀式內涵、戲劇展演和文學等角度，對於不同族群與地區的科儀，進行探討，儀式音樂的相關研究則較為少數。對於客家釋教音樂的研究部份，鄭榮興（2004：176-178）從整體性指出，釋教承襲「龍華三寶」，以及與道教和儒教「三教合一」的現象。余惠媛（2011）以苗栗縣廣福壇的客家釋教的午夜功德為例，除論述客家人對於生命與喪葬的概念，以及儀式過程與涵義外，針對喪葬儀式音樂部份，說明後場所使用的樂器，並以五線譜記錄唱誦的腔調，再分析音階、音程、句法結構、拍子和腔調等。

閩南釋教儀式音樂方面，邱宜玲（1995）針對臺灣北部的臺北、基隆和桃園的釋教的功德法事的分類與科儀、儀式空間進行整體的論述，並將科儀區分為固定與不固定兩類。儀式音樂方面，邱宜玲說明前場與後場成員組合與配合方式，以及各科儀唱誦的音樂體裁，亦以五線譜記錄唱誦音樂，列出分類與科儀中的使用關係，並指出閩南釋教除原有的

音樂內容外，納入俗曲，包括南曲、北經與其它樂種歌曲。音樂分析方面，則針對音階、音域、速度、音程、音型、調性與轉調手法進行分析探討。林怡吟（2003）則主要針對儀式中來自南管曲調的南曲，進行分析討論。於論述舉行喪葬儀式的宗教與文化概念，以及固定和變換科儀式內涵後，指出各類所演唱的曲目與連接方式。林怡吟同樣以五線譜將唱誦部份採譜記錄，並分析節拍、節奏、音程、音律、音域、音階、調式和樂曲形式，以及前場與後場唱誦連結的不同方式。呂鍾寬將釋教儀式的唱誦音樂分為釋教固有音樂（讚、偈、真言等）以及非固有音樂（南曲），並採譜與分析各類型的音樂特徵（呂鍾寬 2005）。器樂部份，呂鍾寬以從宜蘭地區所得抄本，與北管的牌子有許多相同的曲目，主要用以討論北管音樂於過場部份的應用（呂鍾寬 2007）。

由於客家與閩南兩體系儀式內涵與音樂龐大且複雜，因此，前人的研究中，多針對單一體系進行探討，本文將兩族群個別的儀式音樂的特徵與手法，進行論述與對照。音樂本體方面，由於前人研究多著重於儀式各段落與所採用的唱誦音樂進行對應與採譜，故本文不重複此面向的討論，而是以個別唱誦音樂與器樂實例，以及樂器配置的概念論述，並以釋教後場所採用的工尺譜與思維邏輯，進行分析。

理論應用方面，本文所採用的「氛圍（atmosphere）」概念，早已為西方民族音樂學家所關注。近二十年來，西方學界從不同學科視角及研究主體，逐漸有機發展「氛圍」的理論概念。在較具共同性的整體理論概念之下，學者們進行不同面向的延伸與反思，使「氛圍」概念，具有多元性。此理論也應用於不同民族的宗教音樂和場域，實際案例的研究與分析。

何謂「氛圍」？整體而言，學界提出氛圍是超越個別的主體意識和對音樂的感覺，強調氛圍瀰漫並延展於空間，文化機製轉化整體空間和主體之間的關係，將主體包覆於氛圍之中，此為一種動態關係。十九世紀時，音樂學家引用「*Stimmung*（情緒氛圍）」（在音樂上，原指調音）一詞，用以討論音樂本體結構以外的議題，如感覺的狀態、音樂對聽眾身體狀態所產生的動能等。音樂與音聲的流動，使個人與整體環境的感情相互交融。其所關注的並非僅是音樂的發聲，亦有回響（Riedel 2020：4-5、7-8）。

對不同民族、音樂傳統、樂種的氛圍的研究，學界試圖向前推算，例如，指出麗娜·拉曼（Lina Ramann）於1880年已論述李斯特（Franz Liszt）的鋼琴即興演奏可轉換氛圍，甚至使人落淚。著重於非西方音樂研究的民族音樂學家，對於氛圍的研究，出現甚早。例如，亞普·孔斯特（Jaap Kunst）於1933年所出版的《爪哇的音樂》（*De toonkunst van Java*，1949年英譯版書名為*Music in Java*）一書中即已論述中爪哇和東爪哇的音樂調式、聽眾與氛圍的關係。他認為此議題應優先於對音樂特徵的分析。另外，氛圍的概念對於環境的關注，異於默瑞·薛弗（R. Murray Schafer）的音景（*soundscape*）理論，讓弗朗索瓦·奧古亞德（Jean-François Augoyard）指出，音聲並非為背景或前景的關係，而是具有相互作用的關係（Riedel 2020：2、11、13-14）。

氛圍理論以不同議題，應用於宗教音樂與儀式的研究，並豐富氛圍的理論概念。例如，塔瑪拉·特納（Tamara Turner）以於阿爾及利亞所舉行，用以調和人與靈的世界的伊斯蘭教 *dīwān* 儀式為研究主體，探討 *hāl*（「氛圍」）。*hāl* 指涉的是儀式的共同的感覺空間（*feeling-space*），

以及個體內在的精神情緒 (mental-emotional) 狀態。特定的氛圍、感覺、旋律等可連結到不同的對象，例如，連結到穆斯林的聖者與靈的感覺和氛圍，即大不相同。氛圍必須「正確地」建構，只有「溫暖的 (warm)」氛圍，可使進入出神狂喜 (trance) 的狀態。若錯誤，則可能無法進出神狀態，甚至產生危險 (Turner 2020: 113-114)。

弗里德蘭·理鐸 (Friedlind Riedel) 以德國的主日禮拜 (Sunday worship) 儀式為研究主體，提出對於氛圍的研究，有助於理解宗教場域的音樂實踐。理鐸於文章一開始即進行田野的描寫，從進入田野場域的噪音、寂靜時刻，到演唱歌曲後，所建構的感覺、靈性和宗教教派的整體性。理鐸提出，做為動作 (movement) 的氛圍，包含提升、轉變、動態性、過程、重複性、運作 — 建議、成為等。文章探討氛圍的兩種趨動力為「成為 (becoming)」以及「領地化 (territorialisation)」。「成為 (becoming)」是透過每週重覆的禮拜儀式的氛圍過程，逐漸使參與者趨近於所仰望和渴求的聖者狀態。「領地化 (territorialisation)」則是透過每週重覆的經典曲目，以及受約束而大致相同的音樂表現，使得此場域與日常生活和其它宗教劃分邊界，為氛圍領地化的過程 (Riedel 2015: 80-82、91、99-100、105-107)。

音聲或音樂為一種具有能動性的氛圍，此氛圍既包含在物質性環境之中，也鋪蓋著物質性環境，甚至以音聲氛圍建構或延伸另一種無形的環境。人進入不同的音聲氛圍和環境時，並非僅為被動的接受者或被驅動者，也可能具有能動性。音聲、環境、人，此三者相互作用，為能量的流動關係。本文在此理論概念之下，對於客家與閩南漳州體系<sup>3</sup>釋教

3 本文對於閩南釋教的研究主體為漳州體系，未納入泉州體系，為節省篇幅，以下不再註記。

喪葬儀式的音聲氛圍整體脈絡的建構與轉變、時代性的動態轉變、環境與音聲氛圍的作用關係、音聲氛圍與參與者和情緒的動態關係等議題，進行探討。

## 二、儀式空間與結構

不論客家或閩南釋教，儀式空間的安排，並非完全固定，而是適應環境，調整與對應。除物質性的空間設置外，儀式音樂、音聲與氛圍的製造，可建構並穩固場域，再延伸至音聲所能及之處，與儀式場域和鄰近的空間，產生動態關係。儀式雖具有基本結構，但因儀式的長度與規模而有所差異。不同族群執行差異性的科儀，可呈現族群的獨特性。又在共同性的科儀之中，展現融合與適應性。

### （一）儀式空間

客家與閩南釋教喪葬儀式的空間設置，具有基本的相似性，但於不同的場域空間與長度規模，則可能有所調整，不同壇也可能有不同的設置，此處筆者以田野調查之例說明。

#### 1. 客家釋教的儀式空間

客家釋教的基本儀式空間設置如圖 1，然而，於「僧佛法」處，可能為三寶佛（阿彌陀佛、釋迦牟尼佛、藥師佛）或其它組合，視各壇設置的習慣。由於筆者田野調查地區為新竹縣，若儀式場域設置於喪家，空間寬敞，如圖 2。若設置於殯儀館，根據筆者於湖口鄉三德禮儀公司會館所進行的田野調查，由於其空間較大，儀式空間的安排，並無改變，

如圖 3。

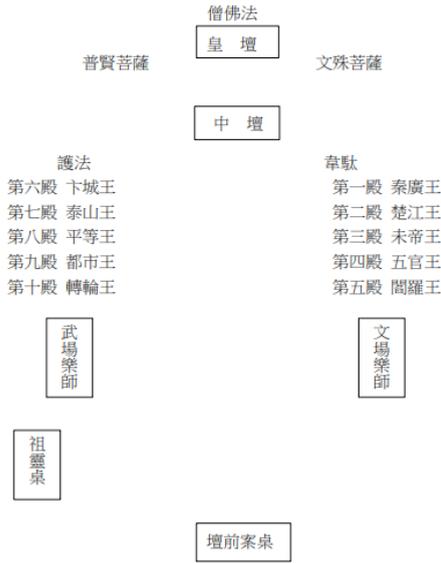


圖 1 客家釋教的儀式空間設置

資料來源：筆者繪製。



圖 2 設置於喪家的儀式空間

資料來源：筆者拍攝於 2022 年 1 月 7 日。



圖 3 設置於殯儀館的儀式空間

資料來源：筆者拍攝於 2022 年 2 月 9 日。

## 2. 閩南釋教的儀式空間

由於筆者於大臺北地區進行閩南釋教喪葬儀式的田野調查，人口較為密集，空間較為狹小，儀式空間的配置，會為適應場域，而有所變化，基本的儀式空間設置，如圖 4。儀式的規模會影響擺設，如設置於喪家的午夜功德儀式，空間擺設較為簡單，如圖 5。若執行規模較大的功德儀式，如一朝對卷，則較為盛大，如圖 6。

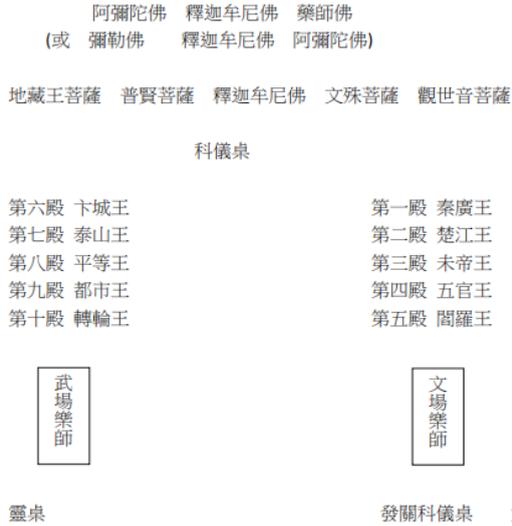


圖 4 閩南釋教的儀式空間設置

資料來源：筆者繪製。



圖 5 設置於喪家的午夜功德儀式空間

資料來源：筆者拍攝於 2021 年 12 月 31 日。



圖 6 設置於喪家的一朝對卷儀式空間設置

資料來源：筆者拍攝於 2022 年 2 月 18 日。

殯儀館部份，筆者於板橋新月會館進行田野調查，其空間較為狹小，需配合室內空間調整配置，如圖 7。



圖 7 設置於殯儀館的儀式空間設置

資料來源：筆者拍攝於 2021 年 12 月 17 日。

整體而論，新竹地區客家釋教的儀式空間設置，受環境影響而調整者較少。大臺北地區所舉行的閩南釋教儀式，因人口密度較高，易對鄰近的居民產生影響，因此，可能調整儀式音樂的曲目和演奏方式。此與環境的關係，對於儀式音樂和音聲氛圍的建構產生影響，將於後文探討。

## (二) 儀式結構

前人於不同族群與地區進行田野調查，統整釋教科儀長度與規模，邱杏嫻（2014：37）指出客家釋教分為開冥路（約兩小時）、午夜（約

六至八小時)、假一條(約八至十二小時)、正一條(約三天兩夜)。閩南釋教方面,邱宜玲(1995:33-34)根據其田野調查,區分為午夜(上午十點至晚間八、九點)、一朝(前一晚九點或十點至十一、十二點,隔日上午八點至晚間十點)、二朝(一朝時間再加一日)、三朝(二朝時間再加一日,最多為七朝)。林怡吟(2003:24-25)則在午夜、一朝、二朝的規模之外,列出一朝宿啟(前一天中午至隔日晚間)的儀式規模。楊士賢(2008:130;2010:95-102)則前述的規模之外,再指出冥路(下午一點半開至晚間十點,或上午十點至晚間八點),或其它規模較小及區域性的法事,如拜經、過王和內供等。

現今社會生活與環境改變,三天與二天的功德儀式較少舉行。筆者所觀察的儀式,包含午夜、假一條、正一條、一朝對卷等,茲分述如下。

### 1. 客家釋教

現今,客家族群多僅於出殯前一日舉行一天的儀式。整體科儀的結構大致相同,亡者的性別會影響功德儀式的科儀,若亡者為男性,則執行拜香山科儀;若亡者為女性,則加入洗江河科儀,並以打血盆科儀取代拜香山科儀。另外,拜藥師科儀則非固定,視亡者生前的狀況而定。筆者所參與的儀式,依時間長度分為三種:

#### (1) 午夜功德

筆者田野記錄與觀察的儀式,由廣德壇於竹東所執行,於下午一點多開始,晚間八點多結束。由於往生者年紀較輕,故省略拜香山與過橋科儀,下午實際執行的科儀包含鬧壇、請神、安灶、引魂、點主、給牌畫號、十王比堪、拜黃河、拜懺、供飯,晚餐後執行的科儀則包含鬧壇、丁憂、拜懺、拜藥師、燒庫錢。

另一場同樣由廣德壇於竹東所執行的儀式，約於下午二點開始，晚間九點結束，包含鬧壇、請神、安灶、引魂、給牒畫號、拜黃河、十王比堪、挑經、供飯，晚餐後執行的科儀則包含鬧壇、點主、丁憂、唐僧取經、拜香山、過橋、拜藥師、燒庫錢。

## (2) 假一條（空殼一條）

筆者觀察儀式由湖口萬盛壇於湖口所執行的功德儀式，約從上午八點半開始，晚間十點多結束。該壇的科儀取名工整，並將科儀順序張貼於場域中，如圖 8，包含（上午）結彩禪堂、起師登座、棺前成服、小鬧皇壇、請佛作証、奏表通傳、安頓監齋、安奉祀灶、引亡召祖、沐浴參聖、給牒劃號、禮拜黃河、比立勘合、恭酬十王，純陀妙供、滿堂供養、祖靈獻食；（下午）唐僧取經、金剛對卷、消災延壽、壇前放赦、祖靈獻食；（晚上）大鬧皇壇、丁憂制孝、秉燭光輝、演拜香山、普施幽魂、引亡過橋、擔經勸善、繳還官錢、藥篩滌罪、燃燈薦送、送神歸宮、謝祖回祠、安靈交牒。



圖 8 湖口萬盛壇的假一條科儀項目

資料來源：筆者拍攝於 2022 年 1 月 7 日。

### (3) 正一條

正一條功德科儀執行的時間長度為二天，此種規模與假一條的主要差別在於「梁皇寶懺」。一般而言，第一天進行功德科儀，第二天誦十本《梁皇寶懺》，第三天出殯。於筆者所進行的田野調查中，由老湖口鴻興壇於湖口所執行的功德儀式，將第一天的功德科儀與第二天的「梁皇寶懺」合併於一天舉行，亦為上午八點半開始，晚間十點多結束，由於形式上為假一條，但實質上為正一條兩天長度的科儀，因喪家要求於一天的時間長度執行，因此，在儀式空間上，進行區隔。於念誦《梁皇寶懺》時，同時進行其它功德科儀式。筆者另於湖口由萬盛壇所執行的儀式，進行田野調查，由於往生者為萬盛壇的長者，因此，規模較大。第一天的功德儀式從下午一點半開始，至晚間八點多結束。第二與第三天聘請誦經團念誦《梁皇寶懺》，<sup>4</sup> 第四天接續完成功德儀式，於上午八點半開始，晚上十點多結束，第五天出殯。

## 2. 閩南釋教

閩南族群方面，由喪家決定做幾次或何次的「七」或百日。亡者的兒子負責開魂路、頭七、二七、四七、六七、滿七、百日、出殯、對年、三年。三七由女兒與女婿做，五七由孫女（姪女亦可）做，二七、四七、六七多由孝眷簡單祭拜。依時間長度與規模可能有過王、請王、午夜、午夜對卷（加入金剛對卷，或刪除原拜懺的三本經懺，改為金剛對卷）、一朝、一朝對卷（拜懺部份為三本水懺，再加入金剛對卷）、空殼一朝（拜懺部份為三本水懺，再另加三本經懺）、一朝宿啟（一天半的時間，刪去拜懺部份的三本水懺，不做金剛對卷，加入梁皇寶懺）、

4 由於誦經團的念誦與儀式，與釋教功德儀式為不同體系，故不列入本文的研究範圍與主體。

二朝、三朝等。

筆者所進行的田野調查包含：

(1) 午夜功德：此為現今較常見的時間長度與規模，筆者對於士林炯瑞壇於陽明山兩戶喪家所執行的功德儀式進行田野調查，約從上午十點開始，晚上八至九點結束。另外，筆者亦參與觀察石門華德壇於板橋的殯儀館所舉行的儀式，此需配合殯儀館所安排的時間，例如，從上午十點至晚上六點，或下午二點至晚上十點。

午夜功德的科儀，視做不同的「七」，科儀有所不同。上午為起鼓鬧壇、發關、請佛、引魂，下午至晚上則為鬧壇（視狀況）、拜懺、拜祖先（開魂路、頭七、滿七）、鬧壇、靈偈（忌）、過奈何橋（開魂路或頭七）、過金橋（三七）、過銀橋（五七，但現今幾乎不做）、開光解愿、打血盆（頭七，為女性往生者）、燒庫錢（壓庫）、謝壇。

## (2) 一朝對卷

筆者所進行的田野調查為士林炯瑞壇於陽明山所執行的百日的功德儀式，第一天晚上八點至九點多，執行起鼓與發表、請佛、引魂，隔日上午七點半開始拜懺、獻供（午供）、拜百日，下午至晚上則為鬧壇、金剛對卷、普度、放赦、拜祖先、靈偈（忌）、鬧壇、開光解愿、還庫（百日）、燒庫錢、謝壇，於九點多結束。

由上述的科儀中可見，客家釋教的科儀數目較多，客家釋教所特有的科儀為拜黃河、丁憂、十王比堪、拜香山、洗江河、秉燭。閩南釋教體系所特有的為開光解愿與靈偈（忌）。然而，靈偈（忌）雖不為新竹地區客家釋教喪葬儀式中的固定科儀，但為特定客家族群所執行，將於下文討論。

### 三、族群的分界與混雜

從前述整體的儀式結構中可看出，客家與閩南族群某些科儀具有共同性，但各有獨特性的科儀，或不同程序的安排。儀式內部的語言、音樂元素與手法呈現釋教人員對於「自我」與「他者」的分界，以及來自於他者的融合。

#### （一）語言的區隔與混用

客家釋教喪葬儀式中，所使用的腔調或語言多樣。唱誦時以海陸腔為主，余惠媛指出，使用海陸腔的原因為，在聽覺上產生哀傷感，僅能用於喪葬法事，不可於中元與建醮儀式中使用（余惠媛 2011：113）。筆者於田野調查時，前後場人員均指出，唱山歌、唱戲使用四縣腔，執行釋教喪葬法事需使用海陸腔，平時使用四縣腔的前後場人員，進入喪葬儀式的唱誦部份，會轉換為海陸腔，說白則可能使用四縣腔。由於，前場人員指出「無法」以四縣腔演唱，因此，筆者推論，其可能原因為四縣腔的語言音調與唱誦音樂的音調不合，由於此議題涉及語音聲調與音樂曲調的對應關係，須將兩者以大量資料進行細部的比對，將於另文比較探討。

另外，「唐僧取經」科儀中，唐僧的語言對象為佛祖時，以及其它科儀中宣疏文部份使用官話。若語言對象為孝眷，則需視家屬所熟悉的腔調和語言而定，例如，對於饒平客家族群的孝眷，可能使用饒平腔；對於現代不熟悉客語的客家孝眷，則使用漢語等，整體呈現多樣的語言

使用狀況。

閩南釋教的唱誦部份，整體而言，以閩南語為主，偶有使用漢文之處。靈偈（忌）科儀<sup>5</sup>部份，據前後場人員指稱，此科儀之來源為詔安客家族群。然而，現今閩南釋教儀式的執事者，可能為詔安客家族群後代，但已不熟悉詔安客語，學習時僅模仿詔安客語的發音。若非詔安客家族群的前場人員，不會詔安客語，亦可能亦模仿詔安客語的發音，或直接以閩南語發音。

中國閩南漳州地區中，有客家族群聚居的地區，林振源稱其為「閩南客家地區」。詔安位於中國福建省南部，即為其中之一，由於位於閩粵的交界處，此地理位置關係，也影響到語言與文化層面。學界將詔安與臨近的廣東東部的饒平客語區，列為「福佬客」或「漳州客」的族群分類，用以指稱受福佬（閩南）族群影響的客家族群移民（林振源 2007：129）。林振源（2007）於詔安地區對於香花僧進行田野調查，當中有些壇執行客家釋教獨特的秉燭科儀，但靈偈（忌）則由較為多數的壇執行。陳逸君（2014：28、41）於雲林詔安族群聚居地，此臺灣詔安客最為集中的地區，所做的功德儀式研究指出，現今法師因較不具詔安客語的能力，故僅在秉燭與十八罪科儀以詔安客語發音，與閩南的區分越見模糊。然而，陳逸君所列舉的科儀，卻未包含靈偈（忌）。

新竹地區的客家功德科儀並不包含靈偈（忌），筆者的田野調查尚未涵蓋詔安族群所舉行的儀式，但若孝眷為饒平客家族群，新竹地區的客家釋教儀式，則可能加入靈偈（忌）科儀。湖口萬盛壇所保存的科儀

5 楊士賢對於臺灣不同地區的閩南釋教進行田野調查，將臺灣閩南釋教分為六派：北部派、宜蘭派、中部派、西螺派、嘉義派、永定派。楊士賢指出，靈偈（忌）為北部派、宜蘭派和永定派所執行的特有科儀（楊士賢 2010：50、185）。

本中，靈偈（忌）科儀收錄於《唵教書法全部》，即閩南釋教的科儀。實際的執行方式為先執行客家釋教的丁憂科儀，再接續以饒平語唱誦靈偈（忌）科儀，獻香、茶、灯、花、酒部份，此部份與閩南釋教相似，最後以迴向結束。丁憂為客家釋教為亡者獻飯與獻酒的科儀，曲調較為哀傷，在此一般固定的科儀之後，再加入為饒平族群所做的靈偈（忌）科儀，呈現先建構整體客家釋教的儀式結構，再納入支部族群的科儀的方式。

科儀本中的文字，以獻香為例，閩南釋教炯瑞壇的科儀本所寫為「春來到時景好，萬里江山如錦，木芍藥牡丹并海棠，夭桃紅杏林中早」。客家釋教萬盛壇的《唵教書法全部》所寫為「到春來到時景好，萬里江山如錦，木芍藥牡丹並海棠，夭桃紅杏林中萃」。由此可見，兩者大致相同，僅有少許字不同。在曲調旋律方面，閩南釋教的曲調，如譜例 1，展演時節奏輕快，並搭配法師扭腰擺臀的動作。此種輕快的音樂風格與氛圍，為閩南釋教儀式中，較為少見的部份，為語音之外，可明顯區別來自於「非我」的部份。新竹客家釋教為饒平族群所演唱的獻香、茶、灯、花、酒部份，曲調與閩南釋教相似。但在唱至獻香的前一句，「引風吹送到靈堂」，<sup>6</sup> 演唱至「堂」字時，則須與獻香的第一字「到」字疊唱，此為客家釋教常用的手法，閩南釋教則不使用。由此可見其融合的特徵手法。另外，《唵教書法全部》收錄「饒平薦祖回祠」科儀，呈現饒平客家族群於新竹地區的客家族群的分類概念中，為偏向於閩南族群的客家族群，即「福佬客」或「漳州客」的分類。

6 閩南釋教版本為「因風吹送到靈堂」。

上 上上 | 合 · 上 | 上合上 | 上 又工 | 上 - | 六六 工又 |  
 1 1 6 5 · 6 1 5 6 1 2 3 1- 5 5 3 2

春 來 到 時 景 好 萬 里 江  
 上工 又 | 又工 上又 | 上 合上 | 上合 上 | 上 又合 | 上 - |  
 1 3 2 2 3 1 2 1 5 6 1 5 6 1 2 5 1-

山 如 綿 木 oh oh  
 六六 工又 | 上工 工又 | 上 合上 | 上上 合 | 又六 工 | 工工 又上 |  
 5 5 3 2 1 3 3 2 1 5 6 1 6 5 2 5 3 3 3 2 1

芍藥 牡丹 并 海 棠 天桃 紅 a 杏 a  
 上工 又上 | 上上 上上 | 上又 上上 | 上上 合上 | 合 - |  
 6 3 2 6 1 6 1 1 1 2 1 6 1 6 5 6 5-

林 中 ohoh oh 早 a

### 譜例 1 閩南釋教靈偈 ( 忌 ) 科儀獻香部份曲調

資料來源：葉宗興示範演唱，筆者採譜。

說明：1. 速度為 126。2. 演唱時所使用的管門（調式），會隨著演唱者本身所適用的管門或當日的狀況而有所調整，因此，以絕對音高採譜並無明顯意義。筆者僅於為說明轉調方式和手法時，以五線譜或絕對音高標示。同時，文場樂師所使用的樂譜概念為工尺譜，故筆者的採譜以工尺譜的音字呈現。工尺譜對於板擦（節拍）的標示方式，較不易呈現較短時值的節拍，因此，筆者結合簡譜標示的方式呈現。另外，為使不熟悉工尺譜的讀者較易理解音高，筆者以同樣具首調概念的簡譜，於工尺譜下方標示。音樂速度並非絕對，筆者所標示者僅為採譜之例的速度，筆者說明轉調與和聲的譜例，不標示速度，因此處呈現速度不具分析意義。唱詞方面，演唱中會加入無意義的音節，為與科儀的文字區別，此部份以英文字母標示。

## （二）科儀與音樂元素的區分

客家釋教的科儀與音樂的來源，口語上分為「陸的」（意指客家的部份）與「唵教」（意指來自閩南的部份）兩種。湖口萬盛壇第四代壇主陳譽章提供筆者兩本科儀本，名為《陸豐午夜書全部》（記載客家釋教版本午夜功德所執行的科儀）與《唵教書法全部》（記載閩南釋教版本的功德科儀），為第三代壇主陳成耀整理書寫而成。筆者所觀察的客家釋教喪葬儀式中，午供與放赦科儀取自於唵教版本。另外，陸豐版與唵教版均有安灶科儀，實際執行的選擇，則視各壇的習慣性決定，或因

安灶科儀於現今社會脈絡中，已較不具必要性，而唵教版本的執行時間較短，因此，筆者所參與觀察的儀式中，多使用唵教版，僅一場使用陸豐版。筆者於田野中，未見閩南釋教執行安灶科儀。

閩南釋教部份，其音樂有南北之分，在曲調本體、樂器配置和展演風格上，有所不同。一般而言，若執兩天的科儀，第一天使用「南的」，第二天則使用「北的」。例如，第一天開始的發表科儀唱誦屬於「南的」【志心讚】，第二天開始的演淨科儀則唱誦屬於「北的」【蓮池海會】。另外，菩薩尾部份，若法師唸「南無」，則接「北的」曲調，若未唸「南無」，則接「南的」曲調。七字偈與迴向的曲調，亦有南北的區分。另外一種南北的區分，則為北經與南曲（口語稱為曲仔）。引魂、拜懺與獻供科儀中，均有於靈桌前謁靈的部份，此時可選擇使用北經或南曲。法師唸誦咒語後，若唸「菩提」，則接北經；若唸「娑婆訶」，則接南曲。閩南釋教的南北區分方式，為客家釋教的儀式音樂中所未見。

### （三）轉調的特徵

管門的規範上，田文光樂師指出，道教與釋教演唱與演奏的管門分為陽調與陰（吟）調，陽調用於紅頭儀式，包含上管、士管與乙管，比較高亢；陰調用於黑頭儀式，包含乩管、工管、凡管與合管，音調較低沉、哀怨。黑頭科儀中，會出現四個管門的轉調，如合管轉入乩管。<sup>7</sup>鄭榮興（2000：239）則以管門所適用的場域，提出工管、凡管、合管、士管等管門可用於喪事場合。

筆者田野調查所記錄實際的儀式中，多以演唱者的能力與聲音狀況

7 2022年01月19日，田野訪談，德興宮。

為主，決定所採用的管門。另外，閩南儀式後場樂師指出，整體的音樂以「和」為重點，因此，除主唱者的音域，同時必須考量後場殼仔絃與三絃的定弦，是否為容易彈奏的方式，此部份也影響調式的選擇。

民間音樂使用工尺譜，有「借字」手法，包含「壓上」（借用乙音，取代上音）與「隔凡」（借用凡音，取代工音），進行轉調（童忠良 2001：212）。若以噴吶為例，<sup>8</sup>吹奏的音高，可藉由氣的控制調整。

上管音列由低至高排列如下：

F# G# A# B C# D# F

上 乂 工 凡 六 五 乙

若僅使用五聲音階，不演奏凡與乙，採用「壓上」手法時，演奏乙音取代上音，此時，C#、D#、F 即為兩個大二度關係，C# 成為上音，轉為凡管。

F# G# A# C C# D# F

凡 合 士 乙 上 乂 工

若採用「隔凡」手法時，五聲音階中，演奏凡音取代工音，此時 B、C#、D# 形成兩個大二度關係，B 成為上音，轉為合管。

F# G# A# B C# D# E

合 士 乙 上 乂 工 凡

因此，在此兩種情況下，可能出現由原管門朝向五個或四個管門的移調或轉調。

8 筆者此處所指為北管所用的二號噴吶（亦有稱之為三號噴吶或排（牌）吹），以全閉音定其管門（調式），管門有其名稱，為避免混亂，本文均以後場人員常稱的全閉音呈現其管門。噴吶的全閉音界於 F# 至 G 之間，噴吶的吹奏本並非十二平均律，不同吹奏者吹奏音列的音高可能有些許不同，為避免音列與音程關係的呈現過於複雜，故此處不在每個音高處標示其它記號標註。

客家釋教方面，新竹地區除有當地習慣的展演方式，亦有前後場人員的學習背景來自於南桃園地區，因此，可能有不同的展演方式。筆者的田野調查中，現今多為五個管門的轉調，以準提咒<sup>9</sup>為例（譜例2）。此處的五線譜呈現，維持原調與移調的絕對音高，原以合管（六管）演唱，到第二行時，乙音（A#）出現，取代上音（B），此為「壓上」的手法，以五個管門的關係轉調，轉為上管。

(合管) 又 工 又 上 又 上 十 又 上 十 又 上

(合管) 六 六 五 乙 五 乙 乙 五 六 六·

(上管) 仕 仕 伕 伕 伕 伕 伕 伕 仕 仕·

### 譜例 2 準提咒轉調片段

資料來源：2022 年 02 月 17 日田野錄音，筆者採譜。

閩南釋教部份，有四個、五個、一個管門關係的移調或轉調，當中，以四個管門較為常見。

四個管門的平行的移調，以「振鈴」為例，如譜例 3。<sup>10</sup> 此處的五線譜呈現，維持原調與移調的絕對音高，唱至第二句的「振鈴」，原則上，於引魂部份<sup>11</sup> 維持原調，於請神部份平行移至升高的四度音。然而，

9 準提咒閩南釋教亦使用，客家釋教多以此轉調模式，故以此例說明。

10 此處筆者採譜為葉宗興壇主單獨示範演唱，實際於儀式中的演唱音高可能不同。另外，實際演唱可能自由做韻，可能有些音會有所改變，但不影響整體的平行移調，為清楚呈現移調關係，在此不考慮自由做韻部份。

11 此譜例，若引魂部份，則「奉請」改為「召請」。

現今請神部份有可能仍維持原調。若以工尺譜來看，音字並不會改變，以此次葉宗興壇主所示範之例，第一句原調為工管，第二句可能維持原調工管，或移調進入乙管，差距四個管門。

第一句



ㄨ·六 工·六 ㄨ六工ㄨ 工ㄨ上 士ㄨ工 ㄨㄨ ㄨ  
 以 此 ou ou ou

第二句  
(維持原調)



ㄨ士上 ㄨ工ㄨ 上ㄨ 工ㄨ上 士士 上士合 上士合 士  
 振 鈴 振鈴 伸 奉奉 奉 請

第二句  
(移調)



ㄨ士上 ㄨ工ㄨ 上ㄨ 工ㄨ上 士士 上士合 上士合 士  
 振 鈴 振鈴 伸 奉奉 奉 請

### 譜例 3 振鈴移調片段

資料來源：葉宗興示範演唱，筆者採譜。

一個管門的平行移調，可能見於七字偈接菩薩尾，見譜例 4。演唱至「南無」二字較慢，隨後接進的「護」，若高於「無」字一個全音，如譜的①處，為無移調的狀況。若「護」與「無」字同音，如②處，則移低一個管門。此例前段以上管演唱，移低一個管門即轉為ㄨ管。此種一個管門的移調，為閩南釋教特殊的演唱方式。

工工 又上 上工 又上 又 上 上士 合 合 又又 士合 上  
攀迎 ei 聖 ei ei a 駕聖 駕 鑿 a 精 ei 虔

工又①工 工又 上工 又上 工 又上 士  
南無 護 法 韋 馱

工又②工 工又 上工 又上 工 又上 士  
南無 護 法 韋 馱

#### 譜例 4 七字偈接菩薩尾片段

資料來源：葉宗興示範演唱無移調唱法，筆者採譜與推算移調唱法。

閩南釋教中，差距五個管門轉調的情形較少，可能見於南曲之中。此種轉調方式，與前述平行移調方式有所不同，為藉由音階中的音的轉換，達到轉調的目的。以筆者於田野調查中所採錄的南曲【夏景】為例，由原管門士管轉入又管，見譜例 5。<sup>12</sup> 然而，演唱者與文場樂師所判斷的轉調處，有所不同。士管與又管具有相同音，音列排序如下：

士管：F#, G#, A, B, C#, D, E

士, 乙, 上, 又, 工, 凡, 六

又管：F#, G#, A, B, C#, D#, E

又, 工, 凡, 六, 五, 乙, 仕

當中，兩者的差別在於 D 音是否升高。從譜例中可見，以演士管演唱（奏）至①處，演唱者認為此高音向下的轉折處，為轉調的點。然而，

<sup>12</sup> 不同的演唱者，可能以不同方式轉調，此處的調性分析，以 2021 年 12 月 31 日筆者於陽明山田野調查所採錄的旋律音調，做為分析主體。

此處仍可以土管演唱（奏），直至②處，D# 音出現的樂句，才確定進入乜管，此處為後場文場樂師所指出的轉調處。

(士管) 工工 工工 乜一 上· 乜 乙士 工乜 乜工六 士上乜 士 工乜  
微 ei 微 a a(細雨) Ya a 落 a 松 a 落松 a 松 a

乜工六 士上 士乜工 仕五 六工六 五六乙 五①乜 乜 工六 士上乜 工  
a 落松 oh 亭 ei 炎 炎 暑 Ya 人 少  
(乜管) 六 六 五仕 乜凡六 五

工五 六工 乜士 六工 乜工 乜上 乜工 乜工上 士乙 士 乜一 六工 乜  
五凡 仕五 六乜 仕五 六五 六凡 六五 六五凡 乜工 乜 六一 仕五 六  
人 行 迢 遙 林下 樂 oh a 開 情

乜士上 乜工六 乜士  
六乜凡 六五仕 六乜② 仕五 六五乙 五六凡工 乜 六五六工 乜工六 乜工上 乜  
oh oh

六工六 工六上工 乜

#### 譜例 5 夏景轉調片段

資料來源：2021 年 12 月 31 日田野錄音，筆者採譜。  
說明：速度為 40。

### (四) 演唱旋律的層疊性

【三角板】為客家釋教常使用的節奏曲調形式之一，其前句的最後一字與後句的第一字重疊，以譜例 6 為例，工音與上方的五音為四度

關係，形成頻繁出現的層疊和聲效果。

<u>工工</u> ·	<u>五五</u> ·	<u>五五</u> <u>五</u>	<u>五六</u>	<u>五六</u>	六一	工一
3 3·	6 6·	6 6 6	6 5	6 5	5—	3—
切 a	以 a	皇壇 a	儲	禁	mo	忌
					五五	六工
					六	五
					五一	工一
					6	6
					5	3
					5	6
					6—	3—
					土	a
					地	a
					眾	龍
					ai	神

### 譜例 6 客家釋教的疊唱手法

資料來源：周超賢示範，筆者採譜。

閩南釋教方面，前句的尾板與後句頭板重疊，稱為「搶尾板」，筆者的田野調查中，僅在【慈悲三昧水懺法】的懺頭出現，如譜例 7。此為七字的結構，兩句為一旋律線的組合。法師演唱至第二句的最後一拍時，打鼓者演唱下一組的第一拍，與其重疊。前句的最後一音與接唱的第一音形成五度關係。然而，筆者田野所記錄的儀式中，後場打鼓者接唱的第一音可能與前場法師的最後一音完全相同或提高八度，因此，僅尾板與頭板相疊，並無產生和聲的狀態。

其它部份若出現前場法師一句，後場打鼓者接一句的分句狀況，兩句的尾板與頭板並不重疊。【慈悲三昧水懺法】為拜懺科儀可選擇的懺文之一，並非固定。若於儀式中演唱，打鼓者卻不一定演唱不同音高，而客家釋教的三角板為常出現的模式。因此，整體而言，客家釋教疊唱的類似和聲的特徵，較為明顯。

<u>士工</u> 6 3 ·	<u>工工</u> <u>又</u> 3 3 2	<u>上</u> <u>又</u> <u>工</u> 1 2 3	又 2
不可	思議 a	妙法	塵
<u>士</u> <u>又</u> 6 2 ·	<u>乙</u> <u>又</u> <u>又</u> 7 2 2	<u>又</u> <u>乙</u> 2 7 ·	<u>士</u> 6 ·
一一	塵出 a	一切	塵
	<u>工工</u> 3 3 一一	<u>工工</u> <u>又</u> 3 3 2	<u>上</u> <u>又</u> <u>工</u> 1 2 3
	塵出 a	一切	法
	<u>士</u> <u>又</u> 6 2 ·	<u>乙</u> <u>又</u> <u>又</u> 7 2 2	<u>又</u> <u>乙</u> 2 7 ·
	旋轉	無碍 a	互莊 嚴

#### 譜例 7 閩南釋教的疊唱手法

資料來源：葉宗興示範，筆者採譜。

## 四、儀式的音樂氛圍

筆者於田野調查時，一位閩南釋教的前場人員，聽見後場人員以手機播放客家釋教的錄音，與筆者分享時，僅從音樂與演唱的旋律，指出「這是客人的，較撒嬌」。筆者隔日詢問其對於自身閩南釋教的音樂展演的看法，此前場人員認為較為「陽剛」。對應於此，筆者詢問客家釋教的前後場人員，他們認為，閩南釋教的音樂表演風格類似道教的「正氣」，聲音較「直」，自身客家釋教的音樂表現為「柔和、悲」。兩方對自身與他者的風格的形容，具有類似性，以整體的氛圍，透過聆聽，區分族群展演的特徵。

閩南釋教前後場人員指出，前場演唱的法師、後場武場的打鼓者（除打鼓外，亦配合前場演唱）、後場文場的噴吶吹奏者三組人員必須

相互協調與配合，稱為「三腳督」，<sup>13</sup> 共同建構儀式音樂展演與氛圍。

### （一）樂器配置

客家釋教所使用的樂器，武場樂器可能使用大鑼、餅鑼、銅鐘、鈔（鈸）（圖 9），或僅有大鑼和鈔（鈸）（圖 10）；大鼓、通鼓、扣仔和搖板（用以穩定節奏）。文場樂器包括噴呐、殼仔絃、噯仔<sup>14</sup>。



圖 9 客家釋教武場樂器 1



圖 10 客家釋教武場樂器 2

資料來源：筆者拍攝於 2022 年 1 月 16 日。資料來源：筆者拍攝於 2022 年 1 月 7 日。

另外，筆者所參與觀察的儀式中，文場均使用電子琴，因可用以節省噴呐吹奏的人力運用，並較易轉調。前後場人員於訪談中描述，過去兩位文場樂師，或二人皆吹奏噴呐，或一人吹噴呐、一人拉殼仔絃。原則上，噴呐於科儀中，均須吹奏，僅在引魂科儀後段唱至亡者與祖先姓名、比堪科儀進十殿前的各殿描述的部份、挑經科儀等不吹奏噴呐。姓名與描述部分是為了使孝眷聽清楚內容，挑經部分則是因為此科儀法師的演唱，如【十月懷胎】，有較大的詮釋與發揮空間，故噴呐不加入，

<sup>13</sup> 2022 年 01 月 22 日，田野訪談，張師傅，陽明山仰德大道。

<sup>14</sup> 此處客家所稱的噯仔，為閩南所稱的噠仔，在客家釋教中，僅可能於普度科儀中演奏。

以免難以配合。電子琴進入後場後，文場樂師一人負責噴呐與殼仔絃，另一人則彈奏電子琴。筆者的田野調查中，噴呐固定不吹奏的部分仍維持，電子琴則持續彈奏，其它噴呐應吹奏的部分，可能因為樂師的體力考量或自行選擇而改為拉奏殼仔絃。

閩南釋教所使用的樂器，武場樂器包括鑼、餅鑼、銅鐘、鈔（鈸、鑊）、雙音（圖 11）；大鼓、通鼓、手鼓、扣仔、搖板；文場樂器包括噴呐、嗩仔、殼仔絃和三絃。打擊扣仔可產生類似扁鼓的聲音，因此，可能於演奏北管牌子做為過場音樂時使用。另外，演唱南曲時，則會使用五片式的拍，用以打擊節拍。以樂器控制並穩定速度，不使速度越來越快，為閩南釋教後場樂師所強調之點。例如，銅鐘與雙音的搭配，在一板三撩的拍子形式下，同時敲擊銅鐘與雙音為板，三撩則左右分別敲擊雙音三次，並於心中默數拍數，因此，節奏較為穩定。



圖 11 閩南釋教武場樂器

資料來源：筆者拍攝於 2021 年 12 月 17 日。

由於音聲氛圍並不具有實體的物質性，其於空間中的狀態，學界多定義為無邊界、無表面、瀰漫、發散狀態等。這些定義確實描述音聲氛圍的特性，然而，儀式場域空間與鄰近場域空間的關係，可能影響音聲氛圍的建構與改變，或限制音聲氛圍的發散。筆者在學界的理論基礎之上，對於音聲氛圍發散與限制，進行討論。

音聲氛圍並不一定能「理所當然」地無限擴張，可能受到社會對於音聲氛圍的態度和空間關係的改變，產生影響。由於臺灣民間宗教活動多具有「熱鬧」的特性，不論是樂器本體（如嗩吶）所產生的、擴音器所增強的音聲，均使得音聲極盡擴大，以產生「熱鬧」的氛圍。然而，由於現代都市化發展，空間關係日趨緊密，但人際之間的關係卻顯疏離，民眾對於民間宗教活動型態的認同，可能下降，因此，宗教活動和儀式製造音聲氛圍的手法，可能產生轉變。

過往，鄰里中民眾之間的關係較近，若一戶舉行喪葬儀式，鄰居可能前來協助。儀式開始執行，音聲氛圍的製造與擴散，並不僅止於前述物質擺設所設定的空間場域，而是延伸至鄰近的空間，將鄰近居民納入音聲氛圍所能及之處。現今雖仍有如此群體互助的狀況，但不同地區則可能產生不同程度的減少。

由於筆者於大臺北地區進行閩南釋教的田野調查，現代空間與人際關係變化影響音聲氛圍的建構，對於閩南釋教影響較大。大臺北地區於都市化發展之下，人口密集度較高，儀式進行所產生的音聲，可能引起鄰近居民負面的反應。因此，若儀式場域較為空曠，則按照原設定的樂器配置。但若在人口密集地區或殯儀館，則可能不吹奏嗩吶，不敲奏與其相對應的大鑼，不論曲目，均改吹奏唵仔，對應餅鑼和銅鐘，降低整

體的音量。另外，於殯儀館執行儀式時，空間有所限制，因此，也可能影響曲調的選擇，如開光科儀部份，改為以【西方曲】的曲調，僅演唱原包含五個段落的詞的【五傷悲】，當中的第一段。此與於空曠區域演唱完整的【五傷悲】的曲調，並不相同，並且後場樂器搭配的改變，使得整體氛圍改變。不同曲調的音樂與樂器特性，將於下文討論。另一方面，筆者於新竹縣所進行客家釋教的田野調查，因人口密集度較低，或殯儀館位於空曠處，較不受場域環境的影響，音樂與氛圍較為固定。

## （二）音樂氛圍的建構

如前文筆者所列客家和閩南釋教的科儀，可見數目眾多。所欲建構的氛圍，並非僅有單一性，而是根據不同科儀的目的性，建構多面向的音樂氛圍。影響氛圍的要素，可能為音樂本身的特性、樂器配置，或前後場人員的音樂表現手法的差異。

筆者曾播放閩南釋教文場樂師吹奏嘜仔的片段，予以客家釋教文場樂師聆聽。客家樂師雖對於閩南樂師的吹奏功力給予肯定，但認為閩南樂師「應該」做出更多的韻。此種論述，並不牽涉「正確」或「錯誤」的表現手法，而是表現的概念不同。

與閩南釋教相比，客家釋教的音樂較為固定，自由選擇的部份較少，例如僅在拜懺的交懺部份，可能選擇快七字句，或選擇金剛對卷科儀的韻之一演唱。另一方面，與閩南釋教相較，客家釋教音樂演唱時所做的韻較多，搭配的嘖吶，並非以陽剛的方式吹奏，而是做出音韻配合演唱，產生悲傷的氛圍。例如，引魂科儀的參聖部份，法師帶有哭腔並以袖遮面演唱，曲調哀傷，如譜例 8，以及丁憂一句為例，如譜例 9，

均需嗩吶伴奏，才可帶出悲傷感。從譜例中可見，以無意義的音做韻拖腔的部份長，閩南釋教的南曲，雖亦有做韻拖腔的手法，但聲音較「直」，且長度較短。因此，客家釋教藉此手法，建構前文所述較為柔和與悲傷的氛圍。

另一方面，新竹地區客家釋教普遍使用電子琴，由於樂師容易於電子琴彈奏和弦音，以及節奏組合變化，因此，可能出搭配和弦音的輕快節奏，形成不同的風格。另外，後場樂師可能認為其它民間曲調旋律搭配合宜，如【柳青娘】，故納入伴奏模式。

前文已述及，閩南釋教的音樂有南北之分。邱宜玲指出，七字偈分為南七字偈與北七字偈，兩者具有相同音型，僅在唱法歌曲開始與樂段間有所不同，並在速度、拍法與「伴奏情緒」上有所差異（邱宜玲 1995：223）。林怡吟則指出，閩南釋教中，「北的」與「南的」在概念上為風格的差異，前者為熱鬧，後者則為沉靜（林怡吟 2003：16）。

南 ei 無 oh  
 代 a 禮 a 亡 眾 魂 深 a 朝 a 禮 yi le a  
 a ei yiya lo o  
 yiya a 3 ei ya ei ya  
 a ei ei  
 亡 a 眾 a a 來到上壇 a 深深 朝  
 禮 ei oh 參 拜  
 靈山三 ei 世 oh  
 sanle jolo 佛 ei jole jo  
 佛 ei  
 觀 音 a 普 a ei 庵  
 普 a 庵 師 ei  
 yiya lo a ei  
 ye a a ye

## 譜例 8 引魂科儀的參聖部分第一段

資料來源：2022年03月19日田野錄音，筆者採譜。  
說明：速度為48。

<u>工</u>	<u>工</u>	<u>工</u>	<u>工</u>	<u>工</u>	<u>上</u>	<u>上</u>	<u>上</u>	<u>上</u>	<u>上</u>	<u>上</u>	<u>六</u>	<u>六</u>	<u>工</u>	<u>又</u>
3	2	3	3	2	1	1	6	6	1	2	5	5	3	2
一	lo	o	ai	家	ai	和	a	氣	子					
<u>工</u>	<u>工</u>	<u>工</u>	<u>工</u>	<u>工</u>	<u>上</u>	<u>上</u>	<u>又</u>	<u>工</u>	<u>工</u>	<u>工</u>	<u>工</u>	<u>上</u>	<u>上</u>	•
3	2	3	3	2	1	6	2	3	3	2	3	2	6	1
孫	no	oh	ai	賢	no	oh	ai							

### 譜例 9 丁憂

資料來源：周超賢示範演唱，筆者採譜。  
說明：速度為 48。

如前文所述，特納論述氛圍與對象，具有對應關係。對於特定對象，建構特定的音聲氛圍。於本研究中，此種論述可見於閩南釋教。筆者的田野調查中，文武場並非南北絕對的配置，而是風格與氛圍的設計。嗩吶以陽剛的方式吹奏，此與客家釋教不同，若欲轉換為輕柔或哀傷的氛圍，則改吹奏嗩仔。例如，第一天的發表科儀，於發關科儀桌執行，文武場先以嗩吶與大鑼搭配的陽剛氛圍開始，進入第一首【志心讚】時，轉為搭配嗩仔、殼仔絃或三絃，不敲奏大鑼，僅敲奏餅鑼和銅鐘，此稱為「對小介」，風格較為輕柔，也使法師唱誦進入的聲音，較為清楚。至科儀後段的奉請時，文武場轉換為嗩吶與大鑼，此稱為「對大介」，再度轉回陽剛氛圍，直到此科儀結束。整體即呈現陽剛—輕柔—陽剛的氛圍設計。接續的請佛科儀，於佛前的科儀桌執行，文武場全為「對大介」，此陽剛莊嚴的氛圍，用以讚佛。

北經與南曲方面，除了曲調風格特徵不同外，文武場樂器配置有所差別，北經「對大介」，南曲則「對小介」，在整體風格上形成對比。北經的風格為規整平穩，如譜例 10。筆者所進行的田野調查中，於靈

桌前所選擇的音樂類型，多為南曲，因南曲的曲調較為婉轉，於靈桌前演唱，可用以產生嘆亡的氛圍，如譜例 5 的【夏景】。音聲設計製造陽剛莊嚴的氛圍，其對象為佛；音聲設計製造婉轉哀傷的氛圍，其對象為亡靈。音聲氛圍的製造，呈現對象性的差異。

工 工 工 工 上 上 | 工 六 工 工 上 上 | 工 工 六 工 工 0 上 上 |

3 2 3 2 1 2 3 5 3 2 3 1 2 3 5 3 2 0 1 2

南 無 佛 陀 耶

六 五 六 工 工 六 工 工 上 上 上 合 上 上 | 上 - |

5 6 5 3 2 5 3 2 1 1 6 5 1 2 1 -

三界 慈 悲 主 苦海 作 舟 航

工 六 工 工 上 上 | 工 六 五 六 | 上 上 工 上 上 工 |

3 5 3 2 1 2 3 5 6 5 1 2 3 1 2 3

漂 流 六 趣 千 百 億 化 身

上 上 工 上 上 | 工 · 工 上 上 上 | 上 上 上 上 上 | 上 上 · |

1 2 3 1 2 3 · 2 1 2 1 1 1 6 5 1 6 ·

救 度 ohoh 眾 生 依 苦 oh

五 仕 五 六 工 工 六 工 | 工 · 上 工 工 工 | 工 工 上 |

6 1 6 5 3 2 5 3 2 · 1 2 3 2 2 3 2 1

慈 悲 主 wu

六 五 六 工 工 六 | 工 工 · | 六 上 上 | 工 · 工 上 上 |

5 6 5 3 2 5 2 3 · 5 1 2 3 · 2 1 2 1

接 引 亡 靈 往 生 淨

工 六 工 工 | 工 工 六 工 工 上 上 | 工 - |

3 5 3 2 3 3 5 3 2 1 2 3 -

上 oh oh oh

### 譜例 10 北經一段

資料來源：葉宗興示範，筆者採譜。  
說明：速度為 56。

另外，法師本身的音樂能力，亦為影響選擇之因。由於南曲較不易學習，若法師本身不擅長演唱南曲則會選擇唱誦北經。最後，時間控制也為影響因素，演唱南曲的時間較長，若儀式執行的時間受限，則法師選擇演唱北經。此部份整體而言，不論南北，法師演唱時，武場樂器使

用較少，以避免干擾法師的唱誦。

開光科儀部份，法師以火筆勅字時，【五傷悲】的文武場搭配為大介，曲調快速進行，嗩吶伴奏並加入過門，多集中於高音區，整體呈現陽剛氛圍，如譜例 11。唱詞描述生、老、病、死、苦，此五種人生所受之苦，分為五段：<sup>15</sup>

生我離娘胎 鐵樹花開 皆將一命送將來 仰答天神多護祐 得此人才  
 髮白老來催 漸覺萎衰 腰駝背曲步難移 耳聾不聽人言語 眼怕風吹  
 得病苦堪悲 倒在床幃 翻身不覺淚雙垂 曉夜不睡連聲叫 妙藥難醫  
 命盡死來催 不顧妻兒<sup>16</sup> 頭南腳北手東西 家有黃金帶不去 死相伴泥堆  
 魂魄到陰司 苦痛恓惶 眼中流淚濕衣裳 拜告閻王慈悲主 早判生方  
 薦亡靈早超昇

如前文所述，現代空間與人際之間的關係，影響音聲氛圍的建構手法。筆者於田野調查中觀察，若於與鄰近居民空間距離較近的場域或殯儀館進行儀式展演時，文武場樂器可能轉為小介，筆者的田野調查中，曲調改為採用南曲的【西方曲】韻，僅演唱第一段唱詞。此時文場吹奏樂器改為嗩仔，其音色與嗩吶相較，較為尖銳，慢速吹奏，做韻較多，帶有哀傷感，如譜例 12。

15 各壇唱詞可能略有不同，此處取士林炯瑞壇的版本。

16 若亡者為父，則唱「妻兒」；若亡者為妻，則唱「夫君」；若亡者為長者，則唱「兒孫」。

仕 伡·伡 | 仕伡仕仕 伡 | 仕仕仕 伡·伡 | 仕伡仕 仕·五 |  
 i 2̣ . 4̣ i 4̣ 2̣ i 2̣ i 2̣ i 2̣ . 4̣ i 4̣ 2̣ i 6̣

六仕五凡 六仕伡 | 伡仕仕 仕六仕 | 仕五六 仕六仕 | 仕五六 五六凡 |  
 5 i 6 4 5 i 4 2̣ i 2̣ i 5 i 1 6 5 i 5 i 1 6 5 6 5 4

六五 六 又凡 | 凡伡 仕伡 | 伡仕五 六又凡 | 凡六五 六五六凡 |  
 5 6 5 2 4 4 2̣ i 2̣ 2̣ i 6 5 2 4 4 5 6 5 6 5 4

又凡六 凡又上又 | 仕 伡·伡 | 仕伡仕仕 伡 | 仕仕仕 伡·伡 |  
 2 4 5 4 2 1 2 i 2̣ . 4̣ i 4̣ 2̣ i 2̣ i 2̣ i 2̣ . 4̣

仕伡仕 仕·五 | 六仕五凡 六仕伡 | 伡仕仕 仕五乙 | 乙仕 凡工凡 |  
 i 4̣ 2̣ i . 6 5 i 6 4 5 i 4 2̣ i 2̣ i 6 7 7 i 4 3 4

凡六 凡工凡 | 凡六 凡六凡又 | 上又凡又 上又凡 | 凡伡 仕伡 |  
 4 5 4 3 4 4 5 4 5 4 2 1 2 4 2 1 2 4 4 2̣ i 2̣

伡·伡 仕仕仕仕 | 伡·伡 仕仕 | 仕仕五 六又凡 凡六五 |  
 4 . 2̣ i 2̣ i 2̣ 4 . 2̣ i 2̣ 2̣ i 6 5 2 4 4 5 6

六五六凡 又凡六 | 凡又上又 上 |  
 5 6 5 4 2 4 5 4 2 1 2 1

### 譜例 11 嗩吶吹奏【五傷悲】片段

資料來源：2022年01月08日田野錄音，筆者採譜。  
說明：速度為68。

整體相較，客家釋教音樂展演的模式較為固定，不似閩南釋教受環境影響，而調整樂器和曲目。閩南釋教雖演唱南曲，以建構謁靈嘆亡的哀傷氛圍，但做韻不若客家釋教法師為多。另外，可能因時間限制或法師演能力的考量，改演唱北經，因此，此種哀傷氛圍並非固定。客家釋教的音樂展演，以多韻和哭腔等手法，固定建構悲傷氛圍，整體氛圍與情緒較為強烈。

上 士 | 工六工 又乙 士又工又 上又乙 | 士 工六工 又工上乙 士·又 |  
 1 6 3 5 3 2 7 6 2 3 2 1 2 7 6 3 5 3 2 3 1 7 6 · 2  
上士又工 上又乙 士乙士 工六工 | 又 · 士乙 五 六五六 |  
 1 6 2 3 1 2 7 6 7 6 3 5 3 2 · 6 7 6 5 6 5 |

工六工又士 六又凡又 工 · 乙 士 | 工六工 士工 又工上乙 士·又 |  
 3 5 3 2 6 5 2 4 2 3 · 7 6 3 5 3 6 3 2 3 1 7 6 · 2  
上士又工 仕五六乙 五 工六 | 工六工又 工又上士 又六工六工 又 · 乙 |  
 1 6 2 3 1 6 5 7 6 3 5 3 5 3 2 3 2 1 6 2 5 3 5 3 2 · 7  
 士上 又工 乙士 六五六 | 工六工又 工又上士 工六工六工 又 · 乙 |  
 6 1 2 3 7 6 5 6 5 3 5 3 2 3 2 1 6 3 5 3 5 3 2 · 7  
 士上 又工 上乙 乙五 | 六六 工仕 乙五六五 工工六 | 五乙 · 五乙五六乙 五  
 6 1 2 3 1 7 7 6 5 5 3 1 7 6 5 6 3 3 5 6 7 · 6 7 6 5 7 6

### 譜 12 嘸仔吹奏【西方曲】片段

資料來源：2021 年 12 月 25 日田野錄音，筆者採譜。  
 說明：速度為 40。

### (三) 鬧壇與過場的熱鬧性

釋教本身的科儀，並不採用北管音樂。客家與閩南釋教的喪葬儀式中，整體儀式開始時的起鼓後與晚餐後儀式開始時均進行鬧壇，各科儀段落結束時可能有過場部份。客家釋教因科儀數目較多，受時間限制，因此，過場部份較少。目前，鬧壇與過場多演奏北管音樂。另外，筆者於湖口與竹東所進行的田野調查中，喪家可能聘請客家八音團、國樂團等，於科儀結束後的休息段落，演奏客家八音、北管唱曲、國樂曲、流行歌曲等，以增加熱鬧性。閩南族群則鮮少聘請其它樂團，可能於出殯時，聘請北管樂團演奏。

過往，客家八音僅於喜事中演奏，但由於社會環境改變，演出機會

減少，故客家八音樂團或個別樂師進入喪葬儀式場域，於科儀間演出或擔任釋教後場樂師。喜事與喪事場可能演奏相同的曲目，喪事場可能藉由詮釋方式和速度的改變，以建構適合喪事場的氛圍。新竹地區重要的客家八音樂師彭宏男與田文光，均曾擔任釋教喪葬儀式的後場樂師，彭宏男樂師指出，【二錦】與【引光】僅用於喪事場合，不可用於喜事的紅頭儀式。若於喪葬儀式演奏客家八音音樂，則不做笑科。<sup>17</sup> 田文光樂師則指出，【二錦】、【哭皇天】、【雙清】僅可用於喪事場合。<sup>18</sup> 除具有客家八音的樂師進入釋教喪葬儀式外，具有北管學習背景，或完全不具客家八音或北管學習經驗者，亦可直接拜師，以三年四個月的時間，學習客家釋教後場音樂。

閩南釋教部份，後場樂師可能具有北管音樂的學習背景，亦可能直接拜師學習釋教後場音樂。葉宗興壇主指出，於較多北管樂師加入前，釋教後場雖亦演奏北管音樂，但曲目較少。<sup>19</sup> 呂紹宏壇主指出，其父親出身於北管子弟館閣，士林軒，<sup>20</sup> 因此，當時具有演奏亂彈曲的能力。<sup>21</sup>

由於釋教喪葬儀式後場樂師的背景不同，樂師的音樂能力，以及樂師之間是否能「合」，為主要的考量。北部客家八音樂團，已吸取北管樂曲，做為演出的曲目，故具備北管樂曲演出能力。子弟館閣或職業的北管樂師進入釋教喪葬儀式後場，帶入更多曲目，也可供直接學習釋教後場音樂的樂師學習。因此，北管音樂成為目前釋教喪葬儀式鬧壇與過場部份，最共通的樂種。

17 2021年12月28日，田野訪談，新竹縣關西鎮彭宏男樂師家宅。

18 2022年01月19日，田野訪談，新竹縣德興宮

19 2021年12月31日，田野訪談，陽明山永公路喪家住宅。

20 於日治時期以前即已成立，為士林慈誠宮一帶「街仔五軒」子弟團之一（范揚坤等2002：90）。

21 2022年01月28日，田野訪談，臺北市士林區發瑞壇。

不同的館閣演奏同樣曲名的北管音樂，雖有相似的骨幹音，但在音字與節奏上，有所不同。釋教各壇喪葬儀式的後場樂師，雖有較固定的合作關係，但亦有流動性，因此，樂曲的選擇上，會避開差別較大的曲目，例如，閩南釋教的樂師指出，若演奏【大班足】時，僅選擇母身，因清與讚的部份演奏版本差別較大。時間因素也為選擇的考量，若時間較少，則可能僅演奏【弄頭沙】，若時間充裕，則可能演奏【金葫蘆】與【火神咒】等。後場文武場樂師的能力也影響曲目的選擇，若集體的能力較高，則可選擇難度高的曲目。

然而，釋教喪葬儀式中的北管音樂，在此場域的演奏中，產生變化。呂鍾寬指出，應用於釋教儀式的北管音樂，與北管子弟館的演出相較，更為熱鬧（呂鍾寬 2007）。筆者觀察，於釋教喪葬儀式與北管子弟館所演奏的北管音樂，差別在於樂曲篇幅的壓縮與節奏感的改變。

北管子弟館閣所演出的音樂，若有散板，一個音字可能拉長，數個音字可能連結緊縮，以期做出具有張力變化的「韻味」。入板部份，板撩（拍點）明確且穩定。樂曲當中，可能吹奏「掛弄」的部份，即插入反覆數次的樂句。於釋教喪葬儀式中，鬧壇或過場部分主要追求「熱鬧性」，因此，不論客家或閩南釋教，整體演奏速度均加快，散板拉長演奏的時間減少，且「掛弄」反覆的次數減少，整體的篇幅緊縮，音字間的時間的張力性減少。

筆者所觀察的閩南釋教的展演中，前述對於拍子的穩定的概念，也反應於北管樂曲的演奏。常見的樂曲的速度變化的規律性結構為，從均等壓縮的穩定時間速度，持續至近樂曲末端時加速，樂曲末端則漸慢做為結束，以此種區塊速度變化方式呈現其展演張力與氣勢。客家釋教的

速度結構則為，從均等壓縮的時間速度，至樂曲中即開始加速，不斷持續至樂曲末。此種狀況下，音字與拍點的穩定與張力並非樂師所追求，而是透過速度加快，增加其熱鬧性。

整體而言，閩南釋教演奏於鬧壇與過場部分，演奏北管的時間較長，且風格與氛圍較具陽剛性氛圍，客家釋教的北管展演則較偏重快速的熱鬧性氛圍。

## 五、戲劇性與動作性氛圍

整體氛圍的建構包含各種要素，筆者已於前文論述規約性製造的音樂，如何建構不同的氛圍。筆者於此部份，著重於討論各種音聲與動作，除展演者的製造，身為參與者的孝眷，以音聲做為回響，為建構氛圍的重要要素。

戲劇性展演為前人研究中，所探討的議題之一。此種展演的目的，可做為儀式功能性救贖、祈福、宣揚孝道、教化倫理和娛樂功能（楊士賢 2006）。另外，此魔幻劇情，也用於生命教育（楊彥冷 2017）。客家或閩南釋教喪葬儀式的科儀有所不同，筆者除討論戲劇性的氛圍，更再區分出動作性氛圍，針對不同氛圍的建構進行探討。筆者將具有敘事性或法師言說的部份，列入戲劇性的科儀，如拜香山、唐僧取經、挑經、過橋、打血盆。動作性展演的科儀則僅有身體大幅度的動作，但不包含敘事和言說，如秉燭、放赦、開光和靈偈（忌）科儀。

戲劇性元素的加入，與過往的社會生活脈絡相關。由於從前生活娛樂較少，儀式所納入的戲劇與故事，為群眾所熟知，氛圍並非單一，可

能以宣講或展演的方式，建構悲傷氛圍，或以活潑熱鬧的演出方式，帶來娛樂性，此多安排於較晚的科儀順序中，使群眾得以於工作之餘，一同欣賞。除戲劇外，過去也曾有雜耍性質的展演，如徐福全（1999：447-448）彙整歷史文獻的記錄，由女兒和女婿出資所做的三七功德儀式，當中執事者做「弄鏡（或弄樓、弄鑼）」，即將鏡置於竹枝上旋轉，或一鏡於另一鏡面上旋轉，另有「弄猴」，即猴子表演雜耍。筆者訪談閩南釋教後場吳樂師時，他亦憶起觀看「弄樓」的雜耍，展演者將右手的鏡，擲至左手的鏡，並於其上旋轉，亡者觀看此類雜耍表演，會覺得「筋骨放鬆」。<sup>22</sup> 因此，如此娛樂性的演出，除沖淡喪事的哀傷氛圍，亦象徵亡者自身也於觀看後獲益。然而，現代社會生活的娛樂選擇較多，儀式中已少見此種雜耍性質展演，戲劇性和敘事性段落均有所刪減，逐漸朝向儀式的穩固性發展。

客家釋教的戲劇性展演較多，閩南釋教則視此種戲劇性部份為「外齣」，即外在加入的部份，較為著重於儀式性的科儀本體。<sup>23</sup> 由於此為喪葬儀式，孝眷失去親人，情緒應為悲傷。客家釋教的挑經科儀中，目連角色一端挑經書，一端將亡者的牌位置於竹籃中，並說白與演唱。法師透過展演建構悲傷氛圍，最後，孝眷跪著手拉竹籃，筆者於田野調查中，確實見到孝眷哭泣。

場域中展演者（法師）與參與者（孝眷）的相互作用，可共同建構具整體性的氛圍。客家釋教的拜香山科儀，講述觀音得道的過程，加入展演的金童玉女，雖無口白部份，但兩者的肢體動作增加展演的「可看性」。筆者的田野記錄中，一場金童玉女為古裝扮相，一場則為現代的

22 2022年02月04日，田野訪談，板橋吳樂師家宅

23 2022年02月26日，田野訪談，葉宗興，士林炯瑞壇。

裝扮。玉女均為男性反串，現代裝扮的玉女較突顯戲謔性，並與孝眷互動，製造歡樂的氛圍。唐僧取經部份，原戲劇角色較多，現今，多僅保留佛祖與唐僧的角色，維持基本的戲劇性。較為特別的是，筆者於竹東的田野調查中，除佛祖和唐僧角色外，再加入孫悟空和紅孩兒的角色，除四個角色之間的對白，孫悟空、紅孩兒角色和打鼓者之間，亦有趣味性的對白，加上孫悟空和紅孩兒角色武打性的動作展演，更增加熱鬧的氛圍。筆者於田野調查中觀察，孝眷們見此種展演，或歡笑或拍手，其音聲與動作的回響，再次鞏固展演者所製造的氛圍。

參與者（孝眷）之間的音聲與動作，亦可能於氛圍中，具有主動性。客家與閩南釋教均執行過橋科儀，客家釋教的版本繞行七圈，象徵走過奈何橋、蝴蝶岡、毒蛇岡、餓狗岡、老虎岡、滑琉璃嶺、金銀七寶樹。當中出現的角色，多為牛頭將軍、引路王和土地公（伯公），引路王與土地公之間詼諧對話，增加歡樂氛圍，同時，鼓勵孝眷於繞橋行走的過程中，投入金錢。筆者於老湖口鴻興壇於湖口所執行的功德儀式中觀察，於此科儀展演時，孝眷之間較無互動，愉悅性氛圍較低。然而，筆者於湖口萬盛壇為其長者所執行的功德儀式，因家族龐大，孝眷眾多，親族間關係緊密，孝眷們為投入金額的大小，而有笑鬧的情形。整體愉悅性氛圍增加，取決於孝眷們之間互動的主動性。

閩南釋教則區分為過奈何橋（頭七）、過金橋（三七）與過銀橋（五七）。由於過銀橋部份現今較少執行，筆者於田野調查中記錄觀察過奈何橋與過金橋的儀式展演。過金橋部份與客家釋教的過橋相似，安排戲劇性的展演，出現的角色包含牛頭將軍、曾二官與曾二娘、土地公。土地公、曾二官、曾二娘帶領眾人繞行十圈，通過琉璃嶺、雪山嶺、

離居嶺、餓狗崗、蜈蚣江、蛇頭關、猛虎崗、渡子江、梭桃樹、泰山門，此十個路關。筆者的田野調查中，「曾二娘」的角色，亦由男性反串，類似丑角性質，為土地公與曾二官對話間，取笑的對象，增加趣味氛圍。

打血盆科儀為客家與閩南釋教為女性往生者所執行的科儀，氛圍多變。筆者的田野調查中，均出現目連和鬼將角色。當中，目連角色均展演耍錫杖，閩南釋教的法師，則在錫杖上綁紙錢，並點火燃燒揮舞，增加武打氛圍的可看性。客家與閩南釋教在此科儀的「嘆亡」部分，均以較為悲淒的旋律與哭腔，帶出悲傷的氛圍。然而，此科儀中，並非只有哀傷情緒。閩南釋教的目連角色與打鼓者的詼諧對話，產生歡樂氛圍。同樣的，筆者於湖口萬盛壇所做的田野調查中，孝眷於分飲象徵血水的酒，以及投錢進入臉盆時，彼此之間的互動，亦產生如過橋時的愉悅氛圍。

科儀中亦有法師僅展演身體動作、帶有較少戲劇性成份。筆者於客家釋教的田野調查中，秉燭與放赦為具有此特性的科儀。秉燭為客家釋教特有的科儀，根據田文光與田文龍樂師所提供的科儀本中所載，此科儀的點燭與秉燭，可「莊嚴佛事、供奉如來」、「薦此亡者往西方」等。科儀本中述及「請二位僧人下壇秉燭」，實際的儀式展演中，兩位法師手執花朵狀燈座，須配合鼓點，展演對稱動作。最後，前後場人員至場中，以類似放赦科儀交錯的方式奔跑。筆者於訪談中，並未獲得動作所象徵的意義，現今，動作僅為展演性質。

放赦為客家與閩南釋教共同的科儀，閩南釋教法師於科儀桌前獻酒，之後前場人員繞行科儀桌，並不合圍，象徵留一「生死門」。之後，以交錯的方式奔跑，最後，以圓型合圍方式繞行科儀桌。客家釋教方面，

科儀桌前後各有兩人展演獻酒與銀馬草的動作，之後亦以不合圍方式，繞行科儀桌，最後，同樣以圓型方式繞行科儀桌。交錯奔跑的方式，須仰賴帶領者的帶路方式，以免人員之間無法順利奔跑。現今此種動作，仍以展演為主要目的。

閩南釋教的靈偈（忌）部份，兩位法師手捧供品，原應以模仿女性扭臀的步伐，類似趣味性的展演。然而，筆者從所參與的儀式中觀察，以此方式展演者仍有，但多數身體動作並不刻意展現戲謔性，成為純粹的儀式動作。另一方面，呂紹宏壇主指出，從前儀式舉行時，親友鄰居為廚師者，挑起擔子，至喪家煮食，做為靈偈（忌）的供品。廚師將供品切得細緻，放入小碗，數量多至可擺放數桌。雖有豐盛之意，但法師們一次僅能各拿一碗，全數供完，需花費較多的體力與時間，此狀況可能為廚師刻意戲弄法師，形成參與者之間、人際之間的趣味關係。<sup>24</sup> 現今，雖仍有豐盛供品，但數量較為減少，或採用小包裝的糖果和餅乾。另外，士林炯瑞壇的供品較具儀式的固定性，固定供香、花、燈、果、酒與十二個菜碗。

閩南釋教的開光部份，如前所述，使用快版的【五傷悲】或慢版的【西方曲】音樂，法師以身體分別展演象徵「生老病死苦」的動作，並以七支火筆於空中勅字，不同法師第一支與第七支寫出的字可能有所不同，但均有望佛超生、早升淨土之意。第二至第六支火筆則大致相同，佛前為金光、木光、水光、火光、土光，靈前為仁、義、禮、智、信（為男性亡者），或溫、良、恭、儉、讓（為女性亡者）。這些動作，無論是慢版的優雅或快版的俐落動作，均執行儀式的「功能性」，象徵佛的

24 2022年01月28日，田野訪談，臺北市士林區發瑞壇。

加持，對於已具良好德性的亡者，可使其超度。同時，此儀式展演的俐落氣勢，呈現「可看性」與「功能性」兼具。

綜合以上，戲劇性與動作性的展演多數為追求熱鬧性氛圍與可看性，男性反串女性角色多為戲謔的扮演設定。前場與後場人員之間的詼諧對話，以及孝眷與展演者之間、孝眷彼此之間的關係所產生的愉悅感，需透過與展演的互動完成。親友雖為喪事此哀傷事件集體群聚，然而，哀傷並非場域中單一的情緒與氛圍，沖淡哀傷性與群體的熱鬧性，亦為儀式展演的目的。因此，無論客家或閩南釋教中戲劇性，為社會生活脈絡所需求的氛圍，為釋教喪葬儀式於民間生活展演的特性。現今，脈絡轉變，儀式展演保留基本的戲劇性與戲謔性，維持動作的「可看性」，某些原自由發揮的部份脫落，有逐漸朝向簡化或轉化為儀式「規整性」的趨勢。

## 六、氛圍製造與情緒引發

對於赫爾曼·施密茨（Hermann Schmitz）主張，氛圍接受者的狀態為「標準的（normative）」與「普世的（universalist）」，學界提出不同看法，例如，霍爾格·舒爾茲（Holger Schulze）主張感知接受是「慣習（habitual）」的；達芙妮·特拉加基（Dafni Tragaki）指出，氛圍的聆聽並非僅針對音聲本體，而是其運作機制與過去相關（Riedel 2020：25、28）。因此，應將音聲氛圍的建構與聆聽、感受，放置於文化和歷史的脈絡之中探討。

學界對於氛圍的整體性多有所強調，安德魯·麥格勞（Andrew Mc-

Graw) 主張音聲氛圍整體性的建構，使參與者有所「感受」，氛圍是一種流動過程與運作機制，使得參與者之間產生連結，具有社會的集體性。但蒂莫西·莫頓 (Timothy Morton) 提出，氛圍只是刺激 (simulate) 一致性，並非所有個體均表現出，整體氛圍所欲建構的一致性 (Riedel 2020: 15、17)。

客家與閩南釋教的儀式展演方式，在過去的社會脈絡之中，因群體參與的聚集性、民間宗教活動的熱鬧性慣習、較少娛樂媒介、族群偏好的審美概念等因素，逐漸成形。然而，隨著現今社會脈絡的改變，如前文所論述，此種儀式本身和展演方式，可能產生轉變。現今的參與者對於過往概念所成形的展演氛圍，並不一定加入其一致性，可能在整體氛圍之下，有不同的感受與反應。

在社會脈絡中，喪葬儀式的音聲不止為一景，而是在儀式氛圍之中，孝眷、遠道而來的親屬，以及鄰近的居民，彼此之間的關係再連結。因此，除宗教功能的考量，社會生活的概念也安置於儀式之中。音聲的聆聽者，不僅只為無形的諸佛菩薩與亡者，孝眷、親屬，甚至鄰居，身處不同科儀建構的不同氛圍之中，聆聽音聲，他們並非完全的旁觀者，而是以身體動作與音聲的回應整體的氛圍，形成情緒或轉化。儘管客家和閩南釋教各以其審美和手法建構儀式外在的差異性或相似性的氛圍，呈現族群的獨特性與融合，此種內在情緒的引發和轉化，為不論客家或閩南釋教喪葬儀式的音聲氛圍建構與展演的共同重要目的。

孝眷除跟拜與獻供外，其身體動作亦儀式的一部份，於建構的儀式場域和整體氛圍中移動。客家釋教中，孝眷於引魂科儀的「參聖」部份，隨法師繞進內壇，象徵亡魂參拜觀音普庵師、韋馱護法、十王官等。「十

王比堪」科儀，孝眷跟隨法師的帶領繞進內壇，左進右出五次，象徵進入地獄前五殿，再右進左出五次，象徵進入地獄後五殿。「金剛對卷」科儀中，法師們念誦時，孝眷一組面向佛祖，一組面向韋馱，持香站立，於法師演唱時，孝眷連續跪拜再站立。進行拜藥師科儀時，孝眷於「嘆亡」部分，孝眷跟隨法師以較慢速度繞行，之後則於「燃灯」階段，以較快速度繞進科儀桌後再繞出至供桌後。若以閩南釋教的方式進行，最後法師手執藥壺，以接近小跑步的速度繞行，孝眷則在其後追趕，最終，法師摔破藥壺。於為女性往生者所執行的打血盆科儀時，孝眷均需跟隨法師圓形繞行。過橋時，孝眷跟隨法師繞行七圈。閩南釋教部份，執行金剛對卷科儀時，孝眷四人坐著持香，並無跪拜的動作。打血盆科儀時，亦跟隨法師繞行。過金橋時，孝眷跟隨法師繞行十圈。

喪葬儀式的性質為哀傷，除音樂本體所製造的氛圍，哭腔為客家釋教使用較多的方式，於引魂科儀的參聖部份、巡棺、拜藥師和打血盆科儀的嘆亡的部份，均須以哭腔演唱。除此之外，筆者觀察於比堪、丁憂、拜香山等科儀的展演中，亦帶有哭腔。閩南釋教方面，僅於打血盆科儀的嘆亡部份，以哭腔演唱。

孝眷雖不為儀式的執行者，但在法師和樂師們建構的音聲氛圍之中，以身體動作參與亡者所經歷的情境，如客家釋教引魂科儀的參聖和比堪，以及客家與閩南釋教的打血盆科儀。在此種動態的過程裡，哀傷的曲調和哭腔表現中，孝眷在整體的悲傷氛圍中聆聽、行走，觸動內在的情緒。筆者的客家與閩南釋教的田野觀察中，孝眷確實於行走之間哭泣。哀傷氛圍雖為儀式本體的性質，但並非僅為形式上建構，或代替孝眷哀傷，而是以此為氛圍觸發孝眷哀傷的動態反應。

孝眷於某些科儀進行時，須做音聲的回應。客家釋教與閩南釋教於引魂科儀時，孝眷須呼喚亡者；於過橋科儀時，孝眷呼喚亡者過橋。另外，閩南釋教於解愿科儀，法師宣講後，說出「得解脫喔」，孝眷回應呼喊「解脫喔」。孝眷與亡者生活中的關係，因死亡而結束。在科儀的執行中，孝眷透過自己的音聲，與亡者的關係進行再聯結，並促使亡者過橋、解脫，了結此世的掛念，具有功能性。此宗教性的功能，在前場法師與後場樂師建構整體音聲氛圍之後，以孝眷參與的音聲完成。孝眷為亡者做功德儀式，亡者給予孝眷庇佑。法師宣講「好話」，亡者可保佑子孫「出狀元」、「賺大錢」等。此段過程之後，亡者與孝眷關係並非結束，而是亡者將進入「祖先」的群體。<sup>25</sup> 不論客家釋教儀式中的為祖先供飯，或閩南釋教儀式中的拜祖先，均象徵祖先接續性與連結性，過去的祖先引領亡者，亡者並非永遠的離開，而是轉換連結的關係位置，成為永遠的存在。

哀傷氛圍並非客家和閩南釋教所建構的單一性氛圍，熱鬧歡樂氛圍具有必要性，除因過去社會脈絡的生活娛樂較少外，孝眷在整體動態的氛圍之中，可達到集體情緒的轉換。如前文所述，在戲劇性和動作性、非哀傷性的展演氛圍中，孝眷確實因觀看和彼此的互動間，產生愉悅的情緒。此為儀式音聲氛圍帶出哀傷情緒的宣洩後，所欲達到情緒解決的目的。

音聲氛圍應置於歷史與文化脈絡中探討，對於宗教音聲氛圍的研究，學界多探討定型、穩定的研究主體。臺灣釋教的音聲氛圍雖也在長期的歷史發展與社會形塑中定型，然而，時代改變，社會經歷變遷，本

25 亡者過世一年後，舉行「對年」儀式，並將亡者的香灰與祖先合爐，正式進入祖先的群體之中。

文除探討穩定的形式，亦關注改變的部份。音聲製造可能產生改變，回響亦同。音聲氛圍在場域中以及個體之間流動，孝眷被包覆於整體氛圍之中，然而，在實際的田野觀察中，雖有孝眷回應氛圍的一致性，但亦有孝眷未呈現出，與整體氛圍一致的情感表達或回響。例如，戲謔性質的段落、哭腔哀傷的展演等氛圍中，在喪禮儀式整體的約束性之下，筆者雖未見孝眷做出突兀、反差性大的情感表達，而是以「沒有回應」呈現參與者未受整體氛圍所刺激，成為一致性氛圍中的「異者」。

## 七、結論

宗教儀式的執行，雖以實踐宗教功能、達到宗教性目的為主，然而，整體儀式音樂的展演和音聲氛圍，受到社會生活脈絡、文化概念、審美觀等的影響，形塑出不同樣貌。臺灣的客家與閩南釋教並非追求出世的修行，而是在入世的概念之中，加入民間生活的群體性與音樂元素，使得釋教的儀式音樂，具有多元性。不同族群的審美觀有所不同，如本文所探討在演唱、樂器配置與伴奏、戲劇與動作等之中，以不同的手法建構式音樂與氛圍，呈現聆聽與觀看的差異性，與族群的獨特性。同為釋教體系，客家與閩南以此劃分，並呈現「自我」，再以各自的方式，納入所接觸的「非我」，使其也成為「自我」的一部份。

整體而言，客家釋教藉由多韻、哭腔、戲劇展演的熱鬧性等，使情緒氛圍具有較為強烈的表現。閩南釋教整體氛圍較為陽剛，但透過前後場「南」「北」的不同手法搭配，呈現對諸佛菩薩和對亡靈，不同的音樂氛圍。儀式空間雖在物質的擺設後，大致界定邊界。當音聲開始，結

束場域的寂靜，音聲與氛圍的製造，與物質邊界的互動中，重新定義，並影響與限制音聲氛圍的製造行為，如閩南釋教遭遇環境限制所做的調整。或者，跨越物質邊界，與鄰近的脈絡建立關係。不論釋教儀式的音樂建構手法與呈現的氛圍有何差異，重要的目的均為處理參與者，主要為孝眷的情緒。哀傷或歡樂的整體氛圍，必須與場域中的孝眷個體、彼此之間、整體產生動態關係，以氛圍觸動人的情緒並解決，此為此種儀式為亡者增加功德並使其得以超度之外，對於活著的人所執行的功能。

本文以客家與閩南漳州體系釋教喪葬儀式與音聲氛圍做為族群比較的主體做為開端，進行整體性的討論。此種儀式與音樂受到不同宗教和樂種元素的影響，不同體系與地區性，亦有差異性，牽連甚廣。未來將以與其它宗教儀式和音樂的關聯性，如正信佛教、齋教、道教；後場音樂吸納不同樂種的民間音樂與變異，如北管、南管、鑼鼓樂等；其它體系，如泉州體系，以及地區性的比較；音樂曲調與語言音調的搭配性等，進行深入研究。

## 參考文獻

- 呂鍾寬，2005，〈釋教音樂〉。頁 324-337，收錄於《臺灣傳統音樂概論·歌樂篇》。臺北市：五南。
- \_\_\_\_\_，2007，〈釋教法事〉。頁 357-365，收錄於《臺灣傳統音樂概論·器樂篇》。臺北市：五南。
- 余惠媛，2011，〈客家釋教喪葬儀式及其音樂之研究：以苗栗縣「廣福壇」之午夜功德儀式為例〉。國立新竹教育大學人力資源處音

樂教學碩士班論文。

邱宜玲，1995，〈臺灣北部釋教的儀式與音樂〉。國立臺灣師範大學音樂學研究所碩士論文。

邱杏嫻，2014，〈新竹客家釋教特殊喪葬禮儀研究：以湖口萬盛佛壇拜香山儀式為例〉。輔仁大學宗教學系碩士在職專班論文。

林怡吟，2003，〈臺灣北部釋教儀式之南曲研究〉。國立臺北藝術大學音樂學系研究所碩士論文。

林振源，2007，〈福建詔安的香花僧〉。頁 129-165，收錄於譚偉倫編，《民間佛教研究》。北京：中華書局，。

范揚坤等，2002，《臺北市北管藝術發展史：田野記錄》。臺北市：北市文化局。

徐福全，1999，《臺灣民間傳統喪葬儀節研究》。臺北市：徐福全。

陳逸君，2014，〈「做客事」：雲林詔安客區域中「做功德」儀式專家之源流探究〉。《雲林文獻》56：21-46。

陳運棟，1991，《臺灣的客家禮俗》。臺北市：臺原。

童忠良，2001，《基礎樂理教程》。上海：上海音樂。

楊士賢，2006，〈臺灣釋教喪葬拔渡法事及其儀式戲劇研究：以花蓮縣閩南釋教系統之冥路法事為例〉。東華大學中國語文學系碩士論文。

\_\_\_\_\_，2008，〈臺灣的釋教歷史及喪葬拔渡法事現況〉。《臺灣源流》43：115-135。

\_\_\_\_\_，2010，〈臺灣釋教喪葬拔渡法事及其民間文學研究：以閩南釋教系統為例〉。國立東華大學民間文學研究所博士論文。

- 楊彥冷，2017，〈客家釋教喪葬儀式「取經」科儀研究〉。國立中央大學客家語文暨社會科學學系客家研究碩士在職專班碩士論文。
- 鄭榮興，2000，〈客家音樂的「管路」與「線路」〉。頁 237-264，收錄於羅基敏主編，《彈音論樂：「音樂演出與音樂研究」學術會議論文集》。
- \_\_\_\_\_，2004，《臺灣的客家音樂》。臺中市：晨星。
- Riedel, Friedlind, 2015, "Music as Atmosphere. Lines of Becoming in Congregational Worship." *Lebenswelt: Aesthetics and Philosophy of Experience* 6: 80-111.
- \_\_\_\_\_, 2020, "Atmospheric Relations: Theorising Music and Sound at Atmosphere." Pp. 1-42 in *Music as Atmosphere: Collective Feeling and Affective Sounds*, edited by Friedlind Riedel & Juha Torvinen. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Turner, Tamara, 2020, "The "Right" Kind of Hal: Feeling and Foregrounding Atmospheric Identity in an Algerian Music Ritual." Pp. 113-130 in *Music as Atmosphere: Collective Feeling and Affective Sounds*, edited by Friedlind Riedel & Juha Torvinen. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.

