國 立 臺 南 藝 術 大 學

民族音樂學研究所

碩 士 論 文

音樂、儀式、舞台——台灣佛光山音樂會之研究

Music, Ritual, and Stage—The Study of Fo Guang Shan Musical Concerts of Taiwan

NATIONAL CENTRAL LIBRARY 國家圖書館 ROC

研究生：呂慧真

指導教授：陳碧燕

中華民國九十六年七月

摘要

佛光山星雲大師有感於音樂能夠達到教化及弘法的功能，因此致力於佛教音樂的推廣。自 1979 年起，便陸續的舉辦佛教音樂會，將梵唄結合國樂團、交響樂團及敦煌舞蹈，把原本寺院的儀式音樂搬上舞台展演；其並積極的鼓勵大眾創作佛教歌曲，使佛教音樂大眾化及生活化，進而促使「人間佛教」的理念與實踐。

原本寺院的儀式音樂，隨著展演場域的轉換，便改變了梵唄存在的方式，其呈現的已是另一種全新的實踐與概念。因此，本論文希望透過探究寺院儀式到舞台音樂展演的轉化，藉此瞭解寺院儀式音樂是否受到改變，以及佛光山藉由佛教音樂會來向大眾弘法，其與大眾之間的關係，以及當代台灣佛教團體在佛教音樂上的發展以及轉變。

關鍵字：梵唄、佛教音樂會、佛光山、舞台

Abstract

The founder of Fo Guang Shan Monastery of Taiwan, Venerable Hsing Yun, deeply realizes the music' s great evangelic function and has long been promoted Buddhist music. From 1979, Venerable Hsing Yun began to hold modern Buddhist musical concerts. He combines the performance of traditional Buddhist liturgical chants with Chinese orchestra, Western symphony, and ancient Chinese Dunhuang music and dance. He thus moves the monastic performance of liturgical chants on to the stage. In addition, Venerable Hsing Yun greatly encourages people to compose modern Buddhist songs to popularize Chinese Buddhist music. By so doing, he hopes to truly practice engaged Buddhism. This thesis discusses the shift of musical presentation from the liturgy to the stage, and traces the impact of this shift in the domains of monastery, society, and Buddhist doctrinal practice.

Keywords：liturgical chants, Buddhist Musical Concerts, Fo Guang Shan Monastery, Stage

誌謝

完成此篇論文要感謝的人太多了！感謝我的父母、指導教授陳碧燕老師、明立國以及高雅俐兩位口試委員、佛光山的師父們、曾經訪問過的師父們、以及不斷鼓勵我的同學和朋友，因爲有你們的幫助，我才能順利的完成論文！

目次

緒論…….....1

第一章 佛教音樂的發展…….....8

第一節 傳統梵唄…….....8

一、梵唄的意涵…….....8

二、梵唄的特色……13

三、梵唄的使用……15

第二節 「佛教音樂」之概念與實踐…….....19

一、西方「音樂」概念的影響……20

二、「佛教音樂」概念的普及…….....22

三、傳統梵唄與現代佛教音樂的差異……24

第三節 佛光山「佛教音樂」的實踐精神…….....25

一、透過音樂傳播落實「人間佛教」的理念……26

二、從寺院走向音樂廳的展演……29

三、佛教音樂從宗教性到藝術性的轉變……29

第二章 佛光山佛教音樂實踐之歷程……...31

第一節 青年歌詠隊……...31

第二節 梵唄讚頌團……...37

第三節 人間音緣機構……...39

一、佛教歌曲徵曲活動……40

二、「佛光山人間音緣梵樂團」的成立……...42

第四節 佛光文化與如是我聞音樂出版公司……...44

第五節 宗教音樂研討會……...52

第三章 佛光山佛教音樂會之音樂內容與表演形式……...57
第一節 音樂會的性質……...57
一、國際宗教音樂交流…….....57
二、音樂藝術節…….....59
三、弘法音樂會…….....60
四、創作發表…….....63
第二節 音樂類型……...64
一、傳統梵唄…….....65
二、創新的佛教歌曲…….....73
三、器樂演奏…….....75
第三節 唱誦方式……...76
一、梵唄海潮音……76
二、多元演唱組合……77
第四節 多元音樂形式的運用……...82
一、國樂團……82
二、敦煌樂舞……86

第四章 寺院儀式到舞台音樂展演的轉化……...91
第一節 展演場域……...91
一、寺院儀式展演……91
二、音樂廳舞台的展演……93
三、模擬寺院的情景意象……94
1.布景的搭設及繪製……..94
2.運用多媒體顯示寺院殿堂及佛門儀軌……..95
3.燈光的輔助……..97
第二節 佛事器具舞台化……..100

一、法器及供物之舞台運用……100
二、僧團每日生活之器具使用…….....107
第三節 旋律樂器的使用對傳統唱念的影響……..107
一、唱念統一化……....108
二、音樂實踐者與聆聽者分離……....109
第四節 音樂會作爲佛教弘法之新形式…….110
一、佛教音樂由寺院口傳到媒體的錄製傳播……....110
二、弘揚佛法的功能……....111
三、轉變中的佛教音樂……112
結論……114
參考書目……116

表目錄

表 2-1 成立青年歌詠隊時所創作的佛教聖歌.....35
表 2-2 人間音緣台灣決賽之評審簡介……41
表 2-3 佛光文化有聲出版品類型……45
表 2-4 如是我聞音樂出版品……49
表 2-5 第一屆的佛教音樂研討會.....53
表 2-6 第二屆的佛教音樂研討會.....54
表 2-7 第三屆的宗教音樂研討會……55
表 3-1 國際宗教音樂交流……58
表 3-2 音樂藝術節.....60
表 3-3 弘法音樂會……61

圖目錄

圖 3-1 敦煌多樣的手指屈伸……87
圖 3-2 S 形舞姿……..87
圖 3-3 煌壁畫中的飛天……88
圖 3-4 煌壁畫中的飛天……88
圖 3-5 煌壁畫中的飛天……88
圖 3-6 千手千眼觀世音菩薩.....89

譜目錄

譜 3-1〈寶鼎讚〉……..66
譜 3-2〈香纔爇〉……..67
譜 3-3〈叩鐘偈〉……..69
譜 3-4 念佛曲調之一……70
譜 3-5 念佛曲調之二……71
譜 3-6 念佛曲調之三……71

緒論

一、研究動機與目的

佛光山於 1967 年由星雲大師所創立。星雲法師於建佛光山以前，在宜蘭已組聖歌隊，數十年來，星雲大師不斷提倡「人間佛教」[1]的理念，並透過推動佛光山各種佛教活動、文化、慈善、弘法事業來實踐其精神。任何宗教的儀式，或是弘揚佛法，都少不了音樂的禮讚，星雲大師有感於音樂能夠達到教化及弘法的功能，因此致力於佛教音樂的推廣。自 1979 年起，佛光山陸續的舉辦佛教音樂會，將梵唄結合國樂團、交響樂團及敦煌舞蹈，把原本寺院的儀式音樂搬上舞台展演，並多次的於國內外巡迴演出。在佛光山的帶動下，「佛教音樂」於是蓬勃發展，進而促使「人間佛教」的理念與實踐。

中國佛教僧團長久以來特別注重「以音聲做佛事」的觀念，也是僧伽重要的修行方式。音樂實踐與僧伽的修行密不可分，在寺院中，僧伽的每日生活及例行佛事都脫離不了音樂，許多行事及舉動都必須透過音樂實踐才能達到修行的意義，因此音樂是無法與僧團的生活及儀式分離的。僧伽在唱誦梵唄時，僧伽個人在唱念上的變化及表現是被允許的，但必須要以群體和諧爲基礎，藉由唱誦不斷地自我觀照，也觀照大家，強調自發性的念誦，在表現上全然不同於西方合唱團整齊劃一的唱法，且常會因爲不同的儀式或不同的唱誦者，而造成音樂表現的差異。

自星雲大師提倡以音樂來實踐「人間佛教」的理念以來，佛教音樂會的展演已成爲一種新的弘法工具。自 1979 年起，星雲大師便融合了東西方的音樂元素，將梵唄與各種表演形式結合，並成立了「佛光山梵唄讚頌團」，將梵唄結合國樂團、交響樂團及敦煌樂舞，在舞台上呈現了寺院生活、晨鐘暮鼓、修行法門及法

[1] 所謂的「人間佛教」，指的是以佛法來美化人間，把佛陀對人間的教化、開示，一一落實在生活裡，透過對佛法的理解與實踐，增加人間的幸福、快樂、美滿。滿義法師〈2005〉，《星雲模式的人間佛教》，台北：天下遠見，頁 317。

會佛事；「人間音緣」機構所舉辦的佛教歌曲創作比賽，積極的鼓勵社會大眾創作新的佛教歌曲，在歌詞上多傳達佛教教義及其精神，深具鼓勵人心的效果，在旋律創作上，由於其參賽者來自世界各地，因此便可看到創新的佛教歌曲包含了多元素材、以及各種音樂風格，而現代佛教歌曲的創作便成爲弘法音樂會中不可或缺的音樂類型。傳統梵唄以及創新的佛教歌曲，這些不同種類的音樂類型，再加上不同旋律樂器的編配，即增加了音樂會曲目種類的多樣性，並藉以達到向大眾弘法的目的及爲社會大眾所接受。

當寺院的儀式音樂搬上舞台展演後，爲了演出效果以及跟其他旋律樂器之配合，與原本在寺院的音樂實踐有極大的差異。爲了舞台展演效果，在音樂會上通常會注重燈光音響，爲了呈現出佛門的場景及氛圍，常會加入多媒體科技以及寺院儀式中所使用的法器。音樂會的梵唄唱誦，爲求整齊的演出表現，則必須使旋律及唱法統一。而旋律樂器的加入，使得原本強調自發性及自我觀照的唱誦受樂器牽制，以配合各樂團樂器的音準及音域。這樣的舞台展演方式，呈現的只是寺院僧團平日生活的縮影，並不能完全反應佛教音樂文化的真實性與傳統。原本梵唄的唱誦爲注重個人與群體之間的關係，且只有法器的伴奏而無其他旋律樂器的加入，因此梵唄在舞台呈現後，唱誦者的自主性便被消弱，整齊及統一爲其主要原則。隨著寺院儀式音樂的舞台化，便使得音樂實踐者與聽眾分離，佛教儀式音樂的意義已經被重構了。

由於「人間佛教」理念的影響下，讓原本在寺院才能聽到的儀式音樂走向社會大眾，並且在舞台上展演。原來的音樂實踐者應是音樂的聆聽者，但隨著舞台的轉化後，展演者與聽眾分離，而展演場域的轉換，使得台下的聽眾不一定能夠體會真正佛教音樂所傳達的意涵。梵唄結合不同表演形式來演出，呈現了多元的風貌，使得大眾對梵唄的審美觀漸漸改變，因此佛教音樂的概念不斷的轉變。因此，本論文希望透過探究寺院儀式到舞台音樂展演的轉化，藉此瞭解寺院儀式音樂是否受到改變，以及佛光山藉由佛教音樂會來向大眾弘法，其與社會大眾之間的關係，並探討當代佛教團體在佛教音樂上的發展及轉變。

二、研究對象和範圍

本論文主要以佛光山之音樂會爲研究重點，以瞭解寺院儀式音樂之實踐如何轉化爲舞台展演。爲了深入的探討佛光山音樂會的展演情況，本論文將分爲四個部分來討論：(一)佛光山寺院。透過瞭解寺院平日的音樂實踐，便能深入的探究音樂在僧團生活的使用狀況，並且研究梵唄是如何被學習及訓練，藉此探討寺院儀式舞台化所產生的影響及變化。(二)台灣其他的大型佛教團體：香光寺、法鼓山、慈濟、元亨寺、圓照寺等。這些佛教團體的弘法事業遍及世界各地，而法鼓山、和南寺以及圓照寺更是透過音樂的實踐來作爲弘法的工具，透過對台灣重要的佛教團體進行研究，便能瞭解其弘法的方式爲何。(三)佛光山音樂機構執事者及核心決策人。佛光山音樂的相關機構，其執事者大都是寺院法師，但節目的策劃人或是決策者往往卻是在家的居士，藉著研究出家人以及在家居士如何實踐其音樂理念，便能瞭解其實踐的出發點及目的性。(四)參與音樂會的聽眾。參與音樂會的聽眾包括佛教徒及非佛教徒，因此對於寺院儀式音樂搬上舞台展演來弘揚佛法，必然有著不同的看法及感受，透過筆者對現場聽眾親身的觀察及訪談，便能了解這樣一個新的弘法工具對他們的意義及影響。

三、文獻回顧

目前在台灣有關佛教音樂研究的書籍，多著重在佛教的歷史、儀式內容以及梵唄的功能，缺乏現代佛教音樂會的研究。在國內的期刊論文中，有幾篇文章提及現代佛教音樂及弘法音樂會的影響，也對此現象作了初步的探討，因此到目前爲止，並沒有出現有關於佛教音樂會論文的研究。而本論文主要關注是在星雲大師所倡導的「人間佛教」影響下，將寺院儀式音樂舞台化，其是否改變了傳統佛教音樂文化的本質，以及佛教弘法音樂會的發展社會大眾之間的互動關係。

由滿義法師所著的《星雲模式的人間佛教》，其根據星雲大師數十年來的言行及著作，在書中探討了「人間佛教」特有的做法與推展的特色，但關於佛教音樂會的篇幅不多，並且只有初淺的介紹，並無深入的探討，因此無法瞭解其透過

音樂的傳播來實踐「人間佛教」的精神。

目前有提及佛教傳統音樂轉變的碩士論文為林美君《從修行到消費－台灣錄音佛教音樂之研究》〈2002〉，主要是針對錄音佛教音樂的呈現，來探討其音樂文化面臨現代化社會所做的衝擊與調整。關於佛光山梵唄讚頌團的碩士論文只有陳欣宜《台灣佛教梵唄教學之轉變與影響》（2005），此論文主要是探討台灣各寺院僧團梵唄教學，及其轉變的影響，因此在文章中有討論了佛光山梵唄讚頌團的展現方式以及其演出後的迴響，但至目前為止還未出現關於佛光山音樂會展演內容的相關論文研究。

關於佛光山音樂會的期刊有慈容法師〈佛教音樂弘法的應用〉〈2000〉、高雅俐〈佛教音樂與修行—從佛教儀式音樂實踐到弘法音樂會展演的另類思考〉〈2001〉、妙樂法師，〈佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究（上、下）〉〈2006〉，文中提及了佛教音樂的創新以及弘法音樂會的影響，然而出家人與在家居士的觀點及關注焦點差異甚大，便可作為不同面向思考的參考資料。佛教音樂的相關期刊有高雅俐〈佛教音樂傳統與佛教音樂〉〈1999〉陳碧燕〈梵唄與佛教音樂（上）〉（2002）、陳碧燕〈梵唄與佛教音樂（下）〉（2003）、陳碧燕〈超越混同：當代中國佛教音樂類型及其文化與社群之轉化〉〈2004〉，上述的文章探討傳統梵唄與現代佛教音樂之差異與音樂概念之轉變，並對當代佛教僧團與社會之間的關係做出詳盡的見解。

綜觀上述的書籍、期刊論文，至目前為止還缺乏對佛教音樂會的音樂內容、舞台形式，以及其對於其他佛教團體和社會大眾影響的分析及探討，因此筆者將實際參與佛光山在台灣各地所舉辦的音樂演出活動，並針對過去演出的影音資料加以系統化的分析探討，更清楚的探討佛教音樂會對於傳統寺院的音樂實踐及修行有何影響或轉變。

四、研究方法與架構

本論文主要研究佛教音樂在佛光山的發展、實踐佛教音樂的相關機構設立、

寺院儀式音樂展演及舞台展演的內容及差異，以及佛教音樂會在台灣的影響。筆者主要從兩方面著手來研究此論文：一、文獻資料的整理與分析。二、針對佛光山寺院及音樂會進行田野調查。

文獻資料的整理與分析可以分爲以下幾部分：一、佛教音樂會的相關文章研究，藉以了解其舉辦意義及其歷年發展。二、佛教音樂相關文章及著作，藉此能夠了解傳統佛教的歷史、音樂及儀式的運用及功能。三、針對佛光山出版及未出版的音樂會影音資料，就其音樂內容、演出形式、舞台設置做出分析及整理。四、儀式及舞台相關論述分析的書目，以便對儀式及舞台之間的關係做更深入的研究。

田野調查方面將實際參與佛光山在台灣所舉辦的佛教音樂會演出，並藉著訪談主要執行的師父以及其他參與演出的音樂團體負責人，且實際到寺院中參與僧團平日生活的音樂實踐，以探究音樂在不同時空場域的展現方式及轉變。

本論文主要研究佛教音樂在佛光山的發展，透過弘法音樂會向大眾傳播，重新建構了佛教音樂的意義，以及與社會大眾之間的關係。本論文將分爲四章來對佛光山音樂會進行探討：

第一章爲佛教音樂的發展，共分爲三節。第一節爲傳統佛教梵唄，闡述其意涵、特色以及使用的方式。第二節爲「佛教音樂」之概念與實踐，由於受到西方「音樂」概念的影響，以及在社會的普及流傳，使得「佛教音樂」一詞廣爲流傳，比傳統梵唄更容易被理解及接受，但兩者在本質上是有差異的。第三節爲佛光山「佛教音樂」的實踐精神，星雲大師極力的提倡「人間佛教」，因此透過音樂的傳播，來落實「人間佛教」的理念，使得原本的寺院儀式音樂走向音樂廳的展演，也讓佛教音樂從宗教性轉變爲藝術性質。

第二章爲佛光山佛教音樂實踐之歷程，透過青年歌詠隊、梵唄讚頌團等團體的成立，將佛教音樂推向社會大眾，對傳統的梵唄進行創新與改革。人間音緣所舉辦的佛教歌曲徵曲活動，鼓勵大眾加入佛曲的創作，並使得佛教音樂於社會普及，也連結了寺院與社會之間的關係。佛光文化以及如是我聞音樂出版公司，以

錄製及發行佛教音樂及音樂會相關產品爲主，使得佛教音樂可以以更多的形式向大眾流傳及推廣。而宗教音樂研討會，便是針對佛教音樂實踐性的一面，作出理論性的探討，透過對佛教音樂及其他宗教音樂的討論，便能瞭解其在台灣之發展。

第三章爲佛光山佛教音樂會之音樂內容與表演形式。第一節爲音樂會的性質，佛光山舉辦了許多性質的音樂會，內容包括國際宗教音樂交流、音樂藝術節、弘法音樂會、創作發表。第二節爲音樂類型，在內容上主要以傳統梵唄、創新的佛教歌曲以及純器樂演奏爲主。第三節爲唱誦方式，除了傳統梵唄的海潮音唱法外，更加入了多元的演唱組合。第四節是結合多元的展演形式，原本在寺院的梵唄唱誦沒有旋律樂器的加入，只有法器的伴奏，但搬上舞台呈現後，即結合了國樂團、敦煌樂舞的演出方式，呈現了各種樣貌。

第四章爲寺院儀式到舞台音樂展演的轉化。第一節爲展演場域，包括寺院儀式音樂展演及音樂廳舞台的展演，並針對兩者場域的轉換加以分析探討，而音樂會中並透過佈景的搭設及繪製、運用多媒體表現寺院殿堂及佛門儀軌、燈光的輔助，在舞台上呈現寺院的場景，因此將針對舞台上用以模擬寺院情景之現代化科技作出分析。第二節是佛事器具舞台化，將分析舞台上運用儀式進行時所使用的法器及供花，以及僧團每日生活所使用的器具。第三節爲旋律樂器的混雜對傳統唱念的影響，由於寺院儀式舞台化的展演，爲求演出效果以及與旋律樂器的配合，則必須使唱念統一，便分離了音樂實踐者與聆聽者之間的關係。第四節是音樂會作爲佛教弘法之新形式，佛教梵唄原本是以口傳的方式傳承，透過音樂會的宣揚及媒體的錄製傳播，讓大眾可以更方便的接觸、聆聽。佛教音樂會原本爲佛教團體用來弘揚佛法及推動佛教音樂的功能，但隨著各式各樣的演出形式和舞台的展演，便使得佛教音樂之概念不斷的轉變，並呈現出全新的意義與概念。

五、預期目標

隨著佛光山「人間佛教」在音樂上的落實，讓原本的寺院音樂，以音樂會的方式在舞台上呈現，並向社會大眾推廣。因此聽眾不一定要進入寺院，便能藉著

欣賞音樂會就接觸的到佛教音樂，而科技媒體的發達也使得這些音樂廣泛的流傳。傳統梵唄經由舞台的展演後，已與原本寺院中的梵唄產生差異，使得梵唄與展演的儀式以及空間脫離，並改變了實踐者與參與者之間的關係。搬上舞台展演的佛教音樂，並無法完整的呈現及複製寺院儀式音樂的實踐，由於展演的場域、實踐者本質意義的改變及轉化，而重新建構了佛教音樂的意義。本論文希望針對佛光山的音樂會做深入的調查與整理，分析寺院儀式音樂轉化成音樂會的形式來展演，在其音樂本質及功能有何改變，並探討佛光山佛教音樂會對大眾的影響，以補足學術界相關研究的不足，成爲具有參考價值的研究資料。

第一章 佛教音樂的發展

中國佛教在每個朝代皆有不同的發展及變化。但自近代以來，西方現代化的概念逐漸在中國普及與實踐，便在社會、政治、文化等方面產生了影響，佛教僧團也不可避免的受到衝擊，並面對著衰弱、或是需要調整和改革僧團內部的局面。梵唄在數千年來便是佛教獨特的音樂文化，並異於一般的世俗音樂。但自近代佛教現代化以來，「佛教音樂」一詞的產生便廣泛地在社會流傳，並明顯的與傳統梵唄的實踐有所差異。受到「人間佛教」的影響，許多佛教團體便致力於使用音樂來弘法，將傳統梵唄以及創新的佛教歌曲向大眾推廣。因此，筆者將針對傳統梵唄的意涵、「佛教音樂」這一新名詞的概念，以及佛教音樂在佛光山的實踐一一討論。

第一節 傳統梵唄

梵唄對於中國佛教僧團而言，是每日重要的修行方式，也能直接體現著佛教教義，因此與僧團的每日生活密不可分。雖然音樂在早期佛教被認爲會妨礙修行，因而產生了「非樂」的思想，但其具有的修行及弘法度眾生的功能卻是不可否認，且其影響力是相當大的。因此，筆者將針對梵唄之意涵、特色及使用三方面加以探討。

一、梵唄的意涵

〈一〉梵唄之釋義

梵唄，梵語 Patha，意指寺院中的經文唱誦。梁．慧皎曾於《高僧傳》中對梵唄做了說明：**「然天竺方俗，凡是歌詠法言，皆稱為唄。至於此土，詠經則稱為轉讀，歌讚則號之為梵唄。」**[2]佛教傳入中國之後，讀詠經典稱爲「轉讀」，而

[2]《高僧傳》卷十三，《大正新脩大藏經》，第五十冊，No.2059，頁 415。

以曲調讚詠佛德，便稱之為「梵唄」。

「梵」，指的是唱誦經文或歌詠法言的清淨微妙之音聲，《長阿含經》中記載：**「其有五種清淨乃名梵聲。何等為五？一者其音正直，二者其音和雅，三者其音清，四者其音深滿，五者周遍遠聞，見此五者乃名梵音。」**[3]微妙清淨的梵音是從清淨心、慈悲心中所流露，所以其音聲正直、和雅、清澈、深滿、周遍遠聞，因為此音聲具有這樣五種清淨的特質，於是又稱之為「梵音」。「唄」，音譯為唄匿、婆師或婆陟，其具有止斷、止息或讚歎的意思，透過諷誦經文，便能止斷外緣、止息內心，並讚歎佛德。因此，梵唄即是人以清淨的梵音來歌詠讚拜佛菩薩。《法華經》中寫著：**「梵音海潮音，勝彼世間音。」**又：**「若使人作樂，擊鼓吹角貝，蕭笛琴箜篌，琵琶鐃銅鈸，如是眾妙音，盡持以供養，或以歡喜心，歌唄頌佛德，乃至一小音，皆共成佛道。」**[4]由此可見，用音聲來讚誦、供養佛陀，功德甚大。梵唄除了具有歌讚佛陀的功能之外，也被用於傳教及弘法方面，並作為修行的用途。

由於梵唄不但是寺院中的儀軌唱念，又具有清淨微妙之音聲特質，因此便不同於世間一般的音樂，筆者在訪問傳孝法師時，他曾說：

> **世界男高音、世界女低音，或者是合唱團，他們唱的都是藝術性的音樂，他們可以唱出世界的優美，卻唱不出梵唄的莊嚴……像一般的歌曲，它會把我們的內心帶入歌詞的內容中發展，但是唱誦梵唄卻不一樣，它會將外面的景收到我的心裡面。在唱一般的世俗歌曲時，它會把我的心帶到歌詞的意境中，這是外面的音樂；但梵唄就不是，它會將人生最美的境界帶到我心裡，所以唱梵唄的時候你的心會收回來，不會散出去，這兩種是完全不一樣的感受。**[5]

---

[3]《長阿含經》卷五，《大正新脩大藏經》，第一冊，No.1，頁 35。
[4]《妙法蓮華經》卷七，《大正新脩大藏經》，第九冊，No. 262，頁 58。
[5] 筆者於台南縣新營妙法寺訪問傳孝法師，2007.4.26。

現在社會上的流行音樂，多是愛情之類的題材，因此聆聽之後，便會將人的心帶入歌曲中的情境，無法保持心裡的平靜。而梵唄其具有的微妙音聲特質，可以收攝人的心，使其保持著內心的寧靜，也因此與一般的俗樂作了區別。

〈二〉梵唄的起源

梵唄始於印度佛教，但由於印度爲拼音文字，因此音長且繁；而中國爲象形文字，音短而促。由於此兩種語言的構造差異甚大，無論是以梵腔來歌漢語，或用漢曲歌梵聲，皆不容易，因此自佛教傳入中國以來，便有「譯文者眾，傳聲蓋寡」之說。梁．慧皎曾於《高僧傳》中對梵音與漢語作了分析：**「良田梵音重複，漢語單奇。若用梵音以詠漢語，則聲繁而偈迫；若用漢曲以詠梵文，則韻短而辭長。是故金言有譯，梵響無授。」**[6]雖然譯經事業發達，但由於兩種語言的差異，梵土歌唄便未獲傳授，因此中國佛教如要使用梵唄，便要發展出適合以漢語來唱誦的梵唄。

梵唄最早見於中國之記錄爲曹魏陳思王曹植的《魚山梵唄》，一般皆認爲中國佛教發展出漢語梵唄是從曹植開始。《諸經集要》卷四曾提到：

> **魏時，陳思王曹植字子建，魏武帝第四子也。幼含珪璋，七歲屬文，下筆便成，初不改定。世間藝術無不畢善，邯鄲淳見而駭服，稱為天人。植每讀經佛，輒流連嗟翫，以為至道之宗極也，遂製轉讀七聲升降曲折之響，世之諷誦咸憲章焉。嘗遊魚山，忽聞空中梵天之響，清雅哀婉，其聲動心，獨聽良久而侍御皆聞。植深感神理，彌悟法應，乃摹其聲節，寫為梵唄，撰文製音，傳為後式。梵聲顯世，使於此焉。其所傳唄，凡有六契。**[7]

[6]《高僧傳》卷十三，《大正新脩大藏經》，第五十冊，No.2059，頁 415。
[7]《諸經集要》卷四，《大正新脩大藏經》，第五十四冊，No. 2123，頁 33。

相傳某日曹植在遊魚山時，忽然聽到一種梵響，聲音清揚哀婉，並感動其心，因此有所體會感悟，進而模擬寫下其當時所聽到的聲響，並撰文制音，此即為《魚山梵唄》。

《魚山梵唄》的讚詞是來自於漢語佛典，《高僧傳》記載著：

> **陳思王曹植，深愛聲律，屬意經音，既通般遮瑞響，又感魚山之神製，於是刪治《瑞應本起》，以為學者之宗。傳聲則三千有餘，在契則四十有二。……原夫梵唄之起，亦兆自陳思，始著《太子頌》及《睒頌》等，因為之製聲，吐納抑揚，並法神授。今之皇皇顧惟，蓋其風烈也。**[8]

因此曹植在模擬空中之梵響時，並將《太子瑞應本起經》及《睒頌》兩部經典加入梵唄，曹植即為制訂漢語梵唄的創始人。

〈三〉從非樂思想到以音聲作佛事

在原始佛教時期，佛教認為音樂是六塵之一的聲音，認為聽音樂會妨礙戒律以及修行，因此有「非樂」的政策，《中阿含經》裡面記載：**「云何愛、集苦、集勝諦？謂眾生實有愛內六處：眼處、耳、鼻、舌、身、意處，於中若有愛、有膩、有染、有著者，是名為『集』。」**[9]集苦的來源是眼、耳、鼻、舌、身、意這六處，其如果沾染了六塵，所有集苦將會產生，因此佛教才會有非樂的政策。

聽音樂除了會妨礙戒律及修行外，佛教還反對歌舞作伎，《四分律》載：**「於聖法律中，歌戲猶如哭，舞如狂者，戲笑如小兒。」**[10]《五分律》裡面也記載著：**「白衣歌舞，沙門釋子亦復如是，與我何異？」**[11]此皆說明了如果僧侶若和平常

---

[8]《高僧傳》卷十三，《大正新脩大藏經》，第五十冊，No.2059，頁 415。
[9]《中阿含經》卷七，《大正新脩大藏經》，第一冊，No. 26，頁 468。
[10]《四分律》卷五十八，《大正新脩大藏經》，第二十二冊，No. 1428，頁 998。
[11]《彌沙塞部和醯五分律》卷二十六，《大正新脩大藏經》，第二十二冊，No. 1421，頁 173。

人一樣地唱歌跳舞，那和一般的在家人就沒有差別了。因此，作歌詠或是沈溺於歌舞，皆會破壞僧侶的威儀，並妨礙其修行，由於音樂對出家人有許多負面的影響，也使得佛教以音樂爲禁戒的對象。

雖然音樂對於僧侶會有負面的影響，但是以度化眾生的目的來說，佛陀對於音樂也有鼓勵的說法，例如《大樹緊那羅王所問經》裡面說：**「天冠菩薩復白佛言：『云何以琴及妙歌聲、諸伎樂音教化眾生？』佛告天冠菩薩：『善男子，緊那羅等乾闥婆等，摩訶羅伽等，好樂音樂。是大樹緊那羅王，善自調琴和眾伎樂，是緊那羅眾、乾闥婆眾、摩訶羅伽眾，起大愛樂信解增敬己，於是音中出於佛聲、法聲、僧聲、不忘菩提心聲……作一切功德三昧聲，觀菩提三昧聲。善男子，是琴歌音諸伎樂中，出於如是三昧聲，令諸眾生受化而去。菩薩摩訶薩，成就如是希有之法。』」**[12]因此音樂除了可以用於修行之外，還可以拿來度化眾生，又《妙法蓮華經》記載著：**「若使人作樂，擊鼓吹角貝，簫笛琴箜篌，琵琶鐃銅鈸，如是眾妙音，盡持以供養，或以歡喜心，歌唄頌佛德，乃至一小音，皆已成佛道。」**[13]因此音樂可以用來供養及讚歎佛陀，也是通往成佛的道路。

以音樂來度化眾生而聞名的是馬鳴菩薩。在《付法藏因緣傳》裡面記載著，馬鳴菩薩以音樂來度化眾生，並開悟了城裡的五百名王子，他在演奏《賴吒和羅》這首曲子時，並換上了在家居士的白色衣服，也顯現僧伽不參與歌舞作樂的戒律，雖然佛教對於音樂的使用有著開放性的政策，但還是要以戒律爲基礎，以歌詠法言、教化眾生爲基礎。

從佛教的非樂思想到以音聲作佛事，可以看到佛教對於音樂的使用逐漸採取寬容的態度，但還是要以弘揚佛法及教化眾生爲主要目的，並且以音樂來傳達正面的意義。由於音樂可以收攝人心，並具感化的力量，至大乘佛教時期，音樂便普遍的被用於弘法以及宣揚佛教教義。

---

[12]《大樹緊那羅王所問經》卷一，《大正新脩大藏經》，第十五冊，No. 625，頁 374。
[13]《妙法蓮華經》卷七，《大正新脩大藏經》，第九冊，No. 262，頁 58。

二、梵唄的特色

〈一〉「口傳心授」的傳承方式

中國佛教梵唄的口傳心授可以追溯到印度宗教的口傳傳統，印度在還沒有書寫工具出現的時代，語言和聲調對於宗教的傳承便十分重要。[14]在佛教創立之前，印度便有長達千年的吠陀時代，在這段期間，便產生了四部《吠陀》經。吠陀經的傳承是以口傳心授，經過代代的傳唱而流傳下來的，也因此口述文化的傳統是深植於印度的社會，並影響著佛教文化的傳承方式。[15]

學界一般認爲，佛典在早期並不是以「文本」的形式存在著，而是以口傳文獻(Oral Literature)的形式，由佛教徒口耳相傳代代傳承下來的，因此，口傳文獻便成爲瞭解早期佛教傳承的重要內容。[16]印順法師在《原始佛教聖典之集成》中寫著：**「佛陀自身並沒有著作，佛弟子也沒有當場紀錄；沒有原始手稿，也沒有最初刊本。」**[17]佛教的教義傳承都是以口述相傳，沒有文字的記載，而傳統梵唄的學習及傳承，更是建立在口述傳統上，而沒有樂譜的記載、流傳。

中國傳統音樂也具有著「口傳心授」的特色，因此每次當下的學習便會在學習者的腦中留下深刻的印象，例如中國的絲竹，雖然有曲譜的記載以便於幫助記憶和流傳，但是傳統絲竹強調的便是各個樂器之間的配合，在一定的旋律骨幹音下，表演者便可在維持彼此樂器間和諧的情況下自由的加花，且會因爲每次不同的音樂實踐，而產生不一樣的變化。

佛教梵唄長久以來便是以「口傳心授」的方式傳承，透過僧伽直接唱誦以及感受音聲，互相調和彼此間的氣息、音聲，因此在當下的唱誦過程中，便能直接學習、體現梵唄本質的意涵。當代台灣佛教由於西式教育及線譜的影響，因此有些寺院會將梵唄譯成譜以供佛學院的學生所學習，但是西方樂譜向來便注重樂曲結構，因此便異於傳統梵唄的特色。筆者在訪問小港講堂永藏法師時，她曾說：

---

[14] 賴信川〈2001〉，《一路念佛到中土》，頁 86。
[15] 妙樂法師〈2006〉，〈佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究〉，頁 19。
[16] 陳欣宜〈2005〉，《台灣佛教梵唄教學之轉變與影響》，頁 67。
[17] 印順〈1988〉，《原始佛教聖典之集成》，頁 7。

「佛學院上梵唄課是有譜可以看，但是譜很死板，如果只照譜那樣唱，就會很死板，梵唄是很柔的、不是硬梆梆的。」[18]長久以來，梵唄的傳承以及教學便是強調口傳心授，並注重師徒之間的互動，樂譜的記載，雖然方便了教學、有助於音樂的流傳，但是梵唄唱誦時便強調個人與群體之間的關係，必須互相關照彼此，使彼此的音聲相互調和，這樣的梵唄唱誦，便迴異於合唱團形式。

梵唄口述的傳承方式，讓每個當下的實踐者能感受到宗教境界及教義，並感受到自身身心上的變化，相較於用樂譜來學習，或者傳承，透過口傳心授來直接唱誦、學習梵唄，才能深刻的感受到梵唄的宗教意涵及其攝受人心的功能。

〈二〉自由唱誦

由於梵唄是以口傳心授的方式傳承下來，因此不像西方音樂是注重視譜以及記譜。寺院中所使用的課誦本或懺本，只有具固定曲牌的讚和偈才有法器和節奏記號的標示，並無旋律的標記。因此，無論是自由念誦或是固定旋律的讚與偈，皆無旋律的記譜。[19]因此梵唄通常只有文字的記錄，用來標記儀文中每個字之間的音長，以及法器如何敲打，並沒有旋律上的記錄，因而佛教梵唄的唱誦是充滿變化性的。

梵唄的文體有許多不同的音樂形式，例如：讚、偈、咒、經、佛號等形式，有些有固定的曲牌，有些則是沒有固定的旋律。但基本上，僧伽在唱誦梵唄時，僧伽個人在唱念上的變化及表現是被允許的，但必須要以群體和諧爲基礎，藉由唱誦不斷地自我觀照，也觀照大家，強調自發性的念誦。因此在表現上全然不同於西方合唱團整齊劃一的唱法，也不像西方合唱團具有統一的音色。佛教注重的是個人與群體之間的和諧及調整，並且常會因爲不同的儀式或不同的唱誦者，而造成音樂表現的差異，因而產生出所謂的「異音現象」，這也是僧伽在自由唱誦時的一個特色，並避免「咬死韻」的產生。

---

[18] 筆者於小港講堂訪問永藏法師，2007.5.24。

[19] 陳碧燕〈2004〉,〈超越混同：當代中國佛教音樂類型及其文化與社群之轉化〉,《2004 國際宗教音樂學術研討會論文集》，頁 327。

三、梵唄的使用

中國佛教僧團長久以來特別注重「以音聲做佛事」的觀念，也是僧伽重要的修行方式。音樂實踐與僧伽的修行密不可分，在寺院中，舉凡僧伽每日的朝暮課誦、用齋、法會儀式、法器等皆須使用到梵唄，筆者就梵唄使用的場合、法器，以及其與修行的關係加以討論。

〈一〉梵唄使用的場合

根據東晉道安(西元 331—385 年)所制訂的《僧尼軌範三則》，其說明了唄讚主要用於三方面：一、行香定座上講之法，即講經儀式。二、常日六時行道飲食唱時法，即課誦齋粥儀。三、布薩差使悔過等法，即道場懺法儀。[20]

在佛教的講經儀式中所唱的梵唄稱爲「作梵」，其具有止息宣亂，並得以讓儀式順利進行的功能。講經儀式中的梵唄，通常用於講經的前後，宋・元照《四分律行事鈔資持記》卷三中，並記載了講經應遵循的規範：**「初禮三寶、二昇高座、三打磬靜眾、四贊唄、五正說、六觀機進止、七說竟回向、八複作贊唄、九下座禮辭。」**。[21]

六時行道的梵唄，爲僧團之每日朝暮課誦及用齋所必須使用的，因此這是佛教僧團每日相當重要的音聲實踐及修行。道場懺法主要的目的是在於化導俗眾，其儀式主要注重在歌詠讚歎。梵唄用於懺法的最早記載爲隋・智顗《法華三昧懺儀》第八明行道法：**「行者既禮佛竟。當一心正身威儀。右遶法座燒香散華。安庠徐步。心念三寶。次第三遍稱……若行道欲竟。當還如前稱三寶名字。燒香正念作契唄。唄竟至本禮佛處。歸依三寶一心正念。當口自唱言。」**。[22]道安所制訂的這三條規範，雖然其實際的內容已不清楚了，卻對佛教僧伽的修行具有深遠的影響，且爲後來各種法事儀規的開端。

---

[20] 楊維中等人〈1999〉，《中國佛教百科叢書：儀軌卷》，台北縣：佛光出版社，頁 198。
[21]《四分律行事鈔資持記》卷三，《大正新脩大藏經》，第四十冊，No. 1805，頁 404。
[22]《法華三昧懺儀》卷一，《大正新脩大藏經》，第四十六冊，No. 1941，頁 953。

〈二〉梵唄使用的法器

中國傳統佛教中，在各種儀式中所使用的器具可稱之爲法器。法器又稱作佛器、佛具、道具或法具。《古事類苑》〈宗教部〉記載著：**「古稱之道具，即三衣六物、讀鈷、如意、拂子、坐具等僧眾所持的資具類，也稱為僧具。而花瓶、火舍、香爐、燈臺、門帳、蓋、花幔、幡、磬、鈴、法螺、木魚、鐃、鈸、金鼓、鐘等物，則總稱為佛器、佛具或法具。」**因此在佛教寺院中，用於修行、供養、法會等儀式的器具，皆可稱爲「法器」。

法器原本在佛典中稱爲「犍槌」，《敕修百丈清規》法器章記載著：**「而昧者茫然自失。若聾瞽焉。於是隨機設教擊犍椎。以集眾演之為三藏。修之為禪定。迄于四十九年而化儀終矣。梵語犍椎凡瓦木銅鐵之有聲者。若鍾磬鐃鼓椎板螺唄。叢林至今倣其制而用之。于以警昏怠。肅教令導幽滯而和神人也。」**[23]犍槌是僧團集眾時所使用的信號，原本只是在僧團的日常行事、生活作息中作爲集合大眾之用途，但後來轉變爲儀式進行中伴奏梵唄的樂器。而這些儀式中所使用的敲擊樂器，便稱之爲「法器」，例如：磬、木魚、鐺子、鉿子、鐘、鼓、板等。以下，筆者將一一介紹梵唄常使用的法器：

(1)磬

磬有分爲「僧磬」及「樂器磬」，佛教所使用的磬在型制、用途上與「樂器磬」是有所差異的，《禪林象器箋》〈唄器門〉記載著：**「僧磬與樂器磬，其形全別。樂器磬：板樣曲折；《考工記》所謂倨勾，一矩有半者。僧磬：如鉢形；〈祇園圖經〉云：可受五升。可知天竺磬亦如鉢器矣。又〈石湖梅譜〉，以梅花半含比僧磬，支那（中國）僧磬之制可知焉。」**[24]佛教所使用的磬是鉢形的。寺院儀式中所使用的磬可分爲大磬、匾磬以及引磬三種。大磬爲鉢狀，多爲銅鐵等金屬材質所製造的；匾磬則是石造的；而現今所使用的引磬則改用木質的柄，貫以銅線，並用小鐵鎚敲擊。

[23]《敕修百丈清規》卷八，《大正新脩大藏經》，第四十八冊，No. 2025，頁 1155。
[24] 祥雲法師〈1992〉，《佛教常用的唄器、器物、服裝簡述》，頁 10。

磬在儀式進行中佔有主導的地位，並在儀式中指揮著大眾的進退起止。維那及悅眾師父皆是儀式中司法器的僧伽，通常大磬是由維那師父所使用，而悅眾則負責引磬，如果寺院中司法器的僧伽不多的話，就必須由一人兼任維那及悅眾的身份，來敲擊大磬及引磬。

大磬通常是用於起腔、收腔、合掌、放掌、佛號等指揮腔調之處並具有振作人之精神的功用。引磬則是在問訊、轉身或禮拜等，用來指示大眾如何行動。[25]因此，磬除了用於寺院的每日課誦之外，各種法會、慶典、消災儀式皆須使用到磬，大眾的行事舉動皆須聽從磬的指示。

(2)木魚

木魚又稱爲木魚鼓、魚鼓或魚板。魚有分爲大型木魚及小型木魚，大型的木魚需放置桌上敲擊，而小型的木魚則是拿在手中敲打。木魚在儀式中的功用主要是用來控制梵唄的節奏，並且收攝安定大眾的心思，使其不陷入昏沉或妄想中，因此，敲擊木魚者，必須要適當的掌握敲擊的速度，不可忽快忽慢。

(3)鐘

鐘爲寺院中集合大眾以及報時所使用的法器。《勅修百丈清規》〈法器章〉記載著：**「大鐘，叢林號令資始也。曉擊則破長夜警睡眠、暮擊則覺昏衢疏冥昧。」**[26]鐘除了具有早晚報時的作用外，還有許多功德，如《增一阿含經》中記載：**「若打鐘時，一切惡道諸苦，並得停止。」**[27]，《俱舍論》也提及了：**「人命將終，聞擊鐘磬之聲，能生善心，能增正念。」**[28]因此，鐘除了可以用來報時之外，對於修行之人來說，聽到鐘磬的聲音，便能生善心，增加正念，所有的惡道苦難都會停止，因此，鐘的使用對於僧人的修持便具有許多功德。

(4)鼓

在《釋氏要覽》裡寫著：**「《五分律》云：『諸比丘布薩，眾不時集。佛言：**

---

[25] 祥雲法師〈1992〉，《佛教常用的唄器、器物、服裝簡述》，頁 11。
[26]《勅修百丈清規》卷八，《大正新脩大藏經》，第四十八冊，No. 2025，頁 1155。
[27]《增修教苑清規》卷二，《卍新纂續藏經》，第五十七冊，No. 968，頁 161。
[28]《釋氏要覽》卷三，《大正新脩大藏經》，第五十四冊，No. 2127，頁 304。

若打揵槌，若打鼓吹貝。』若食時擊者：《楞嚴經》云：『食辦擊鼓，眾集撞鐘。』若說法時敲擊者：《僧祇律》云：『帝勢有三鼓，若善法堂說法，打第三鼓。』。」[29]因此，鼓原本是在誦戒、聽法、用齋時等場合，用於集眾之法器。之後在寺院中，便將鼓用於早起夜寢之時，以擊鼓的方式，使僧伽作息規律，並作爲號令的使用。[30]爾後，鼓便普遍的被用於佛事活動中，作爲梵唄的伴奏樂器。

(5)板

板爲寺院中報時所用的法器，在寺院中，各處都會掛著大小不同的板，並具有其各自的意義，如大板、方丈板、外板、內板、齋板等，而這些板，均有其各自的「飲食起居、行道辦事、規矩禮法」[31]等標示上的意義，僧眾則必須遵照各種板的規矩來行事。

(6)鐺子

鐺子爲儀式唱誦中所使用的法器，通常與鈴子配合著板眼來敲擊，具有莊嚴節奏的功用。[32]由於敲打鐺子時，必須左手握鐺，右手執鎚，鐺子照面，因此鐺子又稱爲「照面鐺子」。

(7)鈴子

鈴子與鐺子皆是梵唄唱誦時所使用的法器，並會互相的配合。鈴子在古代時稱之爲「鐃鈸」，也作「銅鉢」。中文佛學大辭典中寫著：**「《杜氏通典》曰：『銅鉢亦謂之銅盤，出於西戎及南蠻。其圓數寸，隆起如浮漚，貫之以韋，相擊以和樂也』。《法華經》曰：『琵琶鐃銅鈸』，後混為一種，以為法事之樂器。《正字通》曰：『銅鈸今鐃鈸也』。是鐃鈸為一物之本據也。《僧史》略曰：『初集鳴鐃鈸，唱佛歌讚』。」**[33]由於鈴子在沒有敲擊的時候，需將其兩片和攏，用雙手持在胸前，因此又稱作「平胸鈴子」。

這些伴奏梵唄的敲擊樂器，在儀式進行中具有相當大的重要性，每一種樂器

---

[29]《釋氏要覽》卷三，《大正新脩大藏經》，第五十四冊，No. 2127，頁 304。
[30] 祥雲法師〈1992〉，《佛教常用的唄器、器物、服裝簡述》，頁 6。
[31] 祥雲法師〈1992〉，《佛教常用的唄器、器物、服裝簡述》，頁 26。
[32] 星雲大師〈1999〉，《佛教常識》，頁 63。
[33] 祥雲法師〈1992〉，《佛教常用的唄器、器物、服裝簡述》，頁 17。

所發出的聲響，均影響著儀式的進行與梵唱的速度；每個儀式參與者的行事舉動，也皆受到這些節奏樂器的規範。這些樂器除了能控制儀式速度以及指示參與者的行動外，也因其敲擊所發出的聲響，能夠使神聖、莊嚴的氛圍被塑造出來。

〈三〉梵唄與修行之間的關係

梵唄即是佛教僧團的一種修行方式，自東晉道安制訂了《僧尼軌範三則》之後，梵唄的實踐便與僧伽的平日修行密不可分。透過梵唄的實踐，修行者可以親身感受到身體及心理的變化，《十誦律》曾記載著：**「唄有五利益，身體不疲，不忘所憶，心不疲勞，聲音不壞，語言易解。」**[34]此說明了梵唄修行具有的五種利益。《南海寄歸內法傳》也記載了：**「能知佛德深遠，能體制文之次第，能令舌根清靜，能令胸臟開通，能處眾不惶不懼，能長命無病。」**[35]這些都說明了唱誦梵唄可以獲得許多利益，並且具有很大的功能，這也顯示了梵唄的實踐會影響修行者在其身心上的變化。

梵唄的實踐與僧伽的修行密不可分，在寺院中，舉凡僧伽每日的朝暮課誦、飲食起居或例行佛事等無一不用到梵唄。許多行事及舉動都必須透過音樂實踐才能達到修行的意義，因此梵唄是無法與僧團的修行分離的。另外在僧伽的修行過程中，梵唄的唱誦可以反應出個人的身心狀況以及修行的結果，透過唱誦梵唄不斷的自我觀照，也觀照著個人與群體之間的關係。在這個過程中，梵唄唱誦除了會影響著個人在身體及心靈上的變化外，也聯繫著每個修行者之間的互動關係。因此，梵唄在僧伽平日修行的運用是無所不在且具有相當大的重要性。

第二節 「佛教音樂」之概念與實踐

「佛教音樂」爲一個新的概念與實踐，中國佛教在清末民初受到現代化的影響，僧團內部便受到劇烈變化，遂面臨著存亡的危機，因此，許多佛教徒便紛紛

[34]《十誦律》卷三十七，《大正新脩大藏經》，第二十三冊，No. 1435，頁 269。
[35]《南海寄歸內法傳》卷四，《大正新脩大藏經》，第五十四冊，No. 2125，頁 227。

提倡用「佛教音樂」來作爲復興佛教運動的工具，由於這一詞連結著現代化的概念，且與傳統梵唄的實踐相較下並具有很大的差異，於是筆者將從西方音樂概念對中國社會的影響、佛教音樂概念在社會的普及，以及梵唄與現代佛教音樂之差異這三方面來加以探討。

一、西方「音樂」概念的影響

> **十九世紀以降，中國社會採用「音樂」一詞，以聯繫中國社會的現代化運動。從此，「現代化」對多數的中國人而言，已成為一個文化的視野，是鞏固國家的基礎，也是一個政治計畫，以打破傳統而開始另一種新生活的方式。**[36]

「現代化」的概念始於西方，一般是指自英國工業革命以來，在科學、技術、社會、政治、經濟、宗教、思想、文化等各方面所造成的影響以及其轉變的過程。「現代化」是以科學技術爲出發點，而引起國家社會一連串的改變。由於其迅速的擴展，使得社會的人口結構、教育內容、生活方式等產生轉化，因此在生活、科技、思想等均要求現代化，但其最終的目的都在於追求最高的利益，和最大的經濟效益。[37]

清朝末期，由於對外戰爭的失敗，西方的資本主義、殖民主義也隨之影響中國，並帶來了新的政治觀念以及科學精神。清朝末期的維新運動、民國的辛亥革命、五四新文化運動等，都明顯受到此一現代化的衝擊。1919 年的五四新文化運動，提倡民主與科學的精神，許多接受西方思潮的知識份子紛紛倡導新思想，反對舊道德、舊傳統、迷信等，由於這些一連串的現代化運動，使得中國傳統社會受到強烈的衝擊及轉變，而中國傳統佛教寺院也無可避免的受到影響。

---

[36] 陳碧燕〈2003〉,〈梵唄與佛教音樂〈下〉〉,《香光莊嚴》，頁 144。
[37] 冉雲華〈1995〉,《從印度佛教到中國佛教》，頁 290。

自清末維新運動推動後，知識份子效法日本積極興辦各種新式文化教育，許多鼓吹改革學制的人，皆認爲音樂是學校教育中不可或缺的一項科目，提倡維新運動的知識份子認爲:「**明治改革，盛行西樂，自師範學校以下，莫不兼習樂學……西樂之為用也，常能鼓吹國民進取之思想，而又造國民合同一致之志意。……故吾人今日由當以音樂教育為第一義：一、設立音樂學校。二、以音樂為普遍教育之一科目。三、立公眾音樂會。其四則家庭音樂教育也。**」[38]因此 1905 年後便產生了「學堂樂歌」。「學堂樂歌」爲清末民初的新式教育改革，學堂所使用的樂歌，基本上是「選曲塡詞」、「按詞選曲」[39]，其旋律大都是來自歐美國家及日本的音樂，創作者再根據其旋律塡上自創的歌詞，以中國傳統音樂曲調來塡寫歌詞的樂曲則相當稀少，因此英、美等國的音樂曲調便被大量的引入中國。而這些樂曲以齊唱居多，用和聲編配的歌曲數量很少。在這個時期出現了許多學習西洋音樂的作曲家，如沈心工、李叔同、曾志忞等，他們創作了許多樂歌以供新式學堂所使用，對中國新音樂教育貢獻良多。新式學堂的學生透過學習這些樂歌，也可學習到西方的記譜法以及基礎的樂理概念。樂歌歌詞題材多是提倡破除迷信、喚醒民族意識、宣揚革命情懷、鼓勵學生勤學等內容，而這些樂歌也陸續出版成集，並在社會上引起廣大影響。1922 年之後，「樂歌」便更名爲「音樂」，並影響著中國近代音樂教育的發展。

五四新文化運動的改革及推動之後，許多音樂機構、音樂社團紛紛成立，如北大音樂研究社、上海大同樂會、上海中華美育社、北京國樂改進社等，而這些社團的成立，也帶動了音樂演出的活動。此時的許多知識份子以及接受西方音樂教育的音樂家，逐漸認爲音樂可以用來作爲促進新文化運動的工具，因此學堂樂歌以及新文化運動並促進了中國現代音樂教育的發展。

透過學校教育的傳播，「音樂」一詞逐漸在中國社會普及，所有具音樂性的音聲形式皆可以「音樂」來稱呼。因此一些指示在地樂種的名稱，如絲竹、梵唄、

---

[38] 汪毓和〈2002〉，《中國近現代音樂史》，頁 29。
[39] 汪毓和〈2002〉，《中國近現代音樂史》，頁 38。

崑曲、蘇州彈詞等逐漸被「音樂」的概念所取代，這些清楚指示在地的音樂名稱對多數中國人及華人而言已變得陌生遙遠，在現代化的影響之下，「音樂」一詞的普及對華人及佛教徒產生很大的影響。[40]

二、「佛教音樂」概念的普及

清末時期，由於中國受到一連串西方現代化的影響及衝擊，許多傳統文化皆受到改革份子的挑戰與批判，而長久以來一直對中國文化有著深遠影響的佛教，便經歷了劇烈的發展，因而改變其傳統寺院的文化及生態。清光緒二十四年（1898年），湖廣總督張之洞寫了兩卷〈勸學篇〉提倡新式教育的重要性，建議改革學制，因此他在〈勸學篇〉中主張了「廟產興學」的政策，在外篇設學第三中他提及了：

> **或曰：天下之學堂以萬教，國家安能如此之財力以給之。曰：先以書院改為之。學堂所習，皆在詔書科目之內，是書院即學堂也，安用駢枝為。或曰：府縣書院經費甚薄，屋宇其狹，小縣尤陋，甚者無之，豈足以養師生，購書器。曰：一縣可以善堂之地賽會演戲之款改為之。一族可以祠堂之費改為之。然數亦有限，奈何！曰：可以佛道寺觀改為之。今天下寺觀何止數萬，都會百餘區，大縣數十，小縣十餘，皆有田產，其物皆由布施而來，若改作學堂，則屋宇田產悉具，此亦權宜而簡易之策也。方今西教日熾，二氏日微，其勢不能久存，佛教已際末法中半之運，道家亦有其鬼不神之憂。若得儒風振起，中華義安，則二氏亦蒙其保護矣。大率每一縣之寺觀什取之七以改學堂，留什之三以處僧道，其改學堂之田產，學堂用其七，僧道仍食其三。計其田產所值，奏明朝廷旌獎僧道，不願獎者，移獎其親族以官職，如此則萬學可一朝而起也。以此為基，然後勸紳富捐貲以增廣之。 昔北魏太武太平真君七年（446）、唐高祖武德九年（626），武宗會昌五年（845）皆嘗廢天下僧寺矣，然前代意在稅其丁，廢其法或抑釋上以老，私也。今為本縣育才，又有旌獎，公也。若各省薦紳先生，以興起其鄉學堂為急者，當體察**

[40] 陳碧燕〈2004〉，〈超越混同：當代中國佛教音樂類型及其文化與社群之轉化〉，《2004 國際宗教音樂學術研討會論文集》，頁 326。

本縣寺觀情形，聯明上請於朝詔旨，宜無不允也。[41]

原本寺院僧團在受到現代化波及之前，朝廷仍給予寺院贊助及保護，但由於「廟產興學」的實行與提倡，寺院遭到外界勢力的侵入，被迫交出田產以作爲學堂的設置，這對中國佛教造成極大威脅並面臨著衰微的困境。受到此情勢的影響，許多寺院因而做出因應措施以面對「廟產興學」的衝擊，黃運喜在〈清末民初廟產興學運動對近代佛教的影響〉一文中，即指出了當時寺院紛紛推動佛學教育，並將寺院的因應作法分爲四個類型：

> **第一種類型是配合政策，率先捐款興學，並接受政府旌獎。……第二種類型是寺廟自行興辦啟蒙學堂、初等學堂、中等堂或師範學堂，以杜絕外界提撥寺款的藉口。……第三種類型是寺廟興辦僧學堂，拉養弘法人才。……第四種類型為除提撥廟產興學外，自身更赴日考察，以彼邦政教經緯，當國內教界借鏡。……**[42]

民國初年之後，反宗教運動又更加劇烈，毀佛、廢教毀寺更使得中國佛教陷入更艱難的境地。在時局動亂之時，寺院及僧侶因而發起復興佛教文化的運動，其中作出最大貢獻的爲主張「人間佛教」的太虛大師，他積極的改革佛教制度以及使佛教現代化，並提倡「以出世的精神，做入世的事業」，將原本避世的佛教帶領到入世的道路。

受到現代化及西化的影響，「音樂」的概念漸漸在中國社會變得普遍，「梵唄」這些在地的名稱對社會大眾來說逐漸變得遙遠且陌生。中國佛教自清末以來所受到的現代化衝擊以及政策改革的影響下，便提倡復興佛教的運動，並促進佛教團體與現代社會之間的聯繫，而「音樂」的概念始於西方且能與現代化相連結，因

---

[41] 張之洞〈1990〉，《張文襄公全集》，頁 569。
[42] 黃運喜〈1991〉，〈清末民初廟產興學運動對近代佛教的影響〉。

此使用「佛教音樂」一詞便能適用於現代社會，且易被大眾所了解，對復興佛教運動者而言，「佛教音樂」便可作爲復興佛教的工具。

佛教音樂創作始於二十世紀初，其創作手法大都以西方曲式爲基礎，並以弘揚佛法爲主。最早創作佛教歌曲的是弘一大師，弘一大師本名爲李叔同，爲浙江省平湖人，1880 年（清光緒 6 年）出生於河北省天津市，在出家之前，他爲中國近代的一位優秀藝術家。在 1905 到 1910 年期間，李叔同赴日學習音樂及油畫，也是近代中國最早出國學習西洋音樂的人。1906 年李叔同在日本編輯了《音樂小雜誌》，並寄回中國發行，此爲中國最早的音樂期刊，且促進了中國新音樂的發展。李叔同回國之後便開始從事教育工作，除了教學外，他還致力於音樂的創作，其音樂作品大都以西式理論來作曲，有時也會將歌詞填入西方名曲中。除了在音樂上有很大貢獻之外，他在美術、書法方面皆具有影響力，在戲劇方面，他與友人創辦了話劇團體「春柳社」，此爲中國最早的戲劇社團，對中國戲劇的發展有很大的貢獻。1918 年李叔同於杭州出家，法名演音，號弘一。弘一大師在出家後創作了許多佛教歌曲，尤以佛曲「三寶歌」受到世人的推崇。「三寶歌」爲弘一大師作曲，太虛大師作詞，其曲調莊嚴神聖，且歌詞中體現了佛教徒皈依佛教的堅定意志，由於此曲意義深遠，因此在日後便成爲各個佛教團體所推崇及傳唱的音樂作品。

自弘一大師創作了許多佛教歌曲以來，其音樂作品便爲後來的創作者立下典範，因此許多僧伽及在家居士也開始參與佛曲創作，但在家眾大都是以作曲爲主，而歌詞方面主要是僧伽創作居多。現代的佛教歌曲因其西方曲式的創作手法，音樂作品類似於西方的藝術歌曲，並可以多樣的伴奏形式或合唱的方式來演唱，因此可以以唱片或是音樂會的方式在社會上傳播，且易被大眾所接受。由於佛教徒的提倡，現代佛教歌曲便可作爲復興佛教及弘揚佛法的工具，「佛教音樂」的概念便逐漸在僧團和社會上普遍及流傳。

三、傳統梵唄與現代佛教音樂的差異

寺院中的儀軌，透過梵唄的唱誦，便能將其本質及意涵表達出來，也因此儀軌無法脫離音聲的唱誦，而梵唄在實踐儀軌的過程中，不僅建立了一個神聖的空間，並具有儀式和神聖性的特質，因此能清楚的劃分其與世俗空間的差異。而佛教音樂這一新名詞的出現，即連接了許多現代化的意義，其所實踐的場域便可在寺院以外的世俗空間，也可能成爲大眾所消費的音樂，佛教音樂這一詞的概念，便無法取代傳統梵唄其神聖及儀式性的特性，以及服膺於宗教的意涵。

現代佛教音樂創作，大都由具西洋音樂背景的作曲家所創作，因此其音樂的結構與風格便具有西式音樂特點，並類似於藝術歌曲或是合唱曲。由於其可在世俗場域演出，便能以旋律樂器來加以伴奏，因此異於寺院中的梵唄。梵唄的唱誦方式向來是以自發性的自由唱念爲主，即使有固定旋律的儀文，也會隨著不同的實踐者而產生差異，因此產生出來的音聲是具有變化性以及相當自由的。除此之外，寺院中的梵唄僅有法器的敲打伴奏，而無一般旋律樂器的混雜，實踐者便能清楚的聽見當下每個音聲的變化，透過法器的敲打，便控制唱誦的速度、儀式的進行和舉止行動，因此梵唄在寺院中的特質及功能便明顯與現代佛教音樂有所區隔。

佛教音樂一詞的出現即是要與社會有所連結，便作爲佛教復興者提倡的工具。由於其具西式的音樂風格，並能於寺院以外的場域來展演，便逐漸地由許多佛教團體來作爲弘法的工具。

第三節 佛光山「佛教音樂」的實踐精神

佛光山的星雲大師長久以來便秉著「人間佛教」的理念，透過各類活動的推動將佛教帶入社會、走進人群。由於其弘法的方式相當多元，並順應時代潮流，因此在各地擁有廣大信眾，並拓展了其事業版圖。星雲大師的弘法方式特別注重在文化的層面，並將傳統寺院的梵唄利用音樂會展演、媒體錄製的方式，帶給社會大眾，並改變了傳統梵唄存在的模式，因此，筆者以下將討論佛光山如何透過「佛教音樂」的實踐來落實「人間佛教」之精神。

一、透過音樂傳播落實「人間佛教」的理念

中國由於受到西方科技以及思想的影響下，傳統的社會逐漸瓦解，佛教寺院也產生劇烈的影響，爲了要復興傳統佛教，「人間佛教」於是在這個背景下開始發展。「人間佛教」的發起者爲太虛大師，他有感於中國佛教因受到劇烈的現代化壓迫，因此佛教面臨著存亡的危機，因而認爲佛教徒不能無視外在的社會變遷，不能再消極的面對外在的變化，並主張佛法都是離不開人間的，太虛大師曾說：**「實則佛陀之說法，其動機是很廣大的—普為一切眾生，而說法的中心物件則仍在人類眾生，故佛法實是人類眾生的佛法，佛所說的一切學理和道德，都是不離開人間的。」……「佛法雖無間生死存亡，而以適應現代之現實的人生化的；當以『求人類生存發達為中心』而施設契時機之佛學，是為人生佛學之第一義。」**[43]有鑑於佛教，太虛大師提出了對佛教僧團制度的整頓、僧伽教育的改革以及適應現代潮流等主張，將避世的佛教引領至現代社會，使佛教成爲人生的、生活的、入世的佛教，以適應中國現代化的過程。[44]

佛光山的星雲大師承接著太虛大師的理念，並透過推動佛光山各種佛教活動、文化、慈善、弘法事業來實踐其精神，星雲大師在《往事百語．有情有義》一書中曾說：**「我之所以提倡人間佛教，乃遵照太虛大師『人成即佛成』的理想，實踐六祖『佛法不離世間覺』的主張。我們不需離世求道，在世俗人間，講經弘法是修行，服務大眾是修行，福國立民是修行.....人間的佛陀，不捨棄一個眾生；人間的佛教，不捨棄一點世法。」**[45]滿義法師在《星雲模式的人間佛教》中也提到：**「佛光山的人間佛教教旨在提供『人一生的完成』，人間佛教不能只在文字義理上空談理論，因此星雲大師一直從弘化中實踐其人間佛教的理念。」**[46]因此，人間佛教的理念不是只在文字上談論而已，更是要實際的在生活中實踐，而佛光山推動的許多活動及事業，便提供了多樣化的管道讓人們參與，藉以達到弘

---

[43] 印順，〈佛學之人生道德〉，《太虛全集．人生佛教的目的》。
[44] 金思良〈1997〉，《太虛大師近代中國佛教復興運動的理念與實踐〈1890-1947〉》，頁 5。
[45] 星雲大師，《往事百語〈六〉• 有情有義》，〈修行的真義〉，頁 36。
[46] 滿義法師〈2005〉，《星雲模式的人間佛教》，頁 384。

法的效果。

星雲大師將佛光山的發展方向定了四個宗旨：**「僧眾與信眾共有，慧解與行持並重，傳統與現代融合，佛教與藝文結合。」**[47]「現代化」是星雲大師實踐人間佛教理念的重點，他認為：**「二十世紀是科技文明進步的時代，佛教不但要隨著時代社會而進步，並且要走在時代的前端，領導著現代的人心思潮向前邁進。……一切物質的發明，都是為了使人們的生活更幸福、更舒適，如果透過現代文明的種種產物，能夠使現代人很容易地瞭解佛教的道理，自然地接受佛教。」**[48]因此，星雲大師認為弘揚佛法的方式是要隨著時代變遷而改變的，並且以大眾為本，但必須要在不違背傳統佛教教義的情況下來進行。

為了要實踐佛光山人間佛教的精神，星雲大師也提出了佛光山的「十化」:「國際化、社會化、藝文化、本土化、現代化、人間化、生活化、事業化、制度化、未來化。」其中，尤以藝文化為星雲大師長久以來特別注重的發展，星雲大師曾說：**「我相信文學藝術可以美化人生，也可以美化佛教，為佛教帶來生氣，所以文學藝術讓佛法的弘揚事半功倍，而且影響力是長遠的。」**[49]因此，透過藝術文化的實踐，便讓人間佛教容易於社會普及和為社會大眾所接受。

「音樂」是星雲大師最早用於弘法的一種藝術形式，星雲大師認為：**「聲韻中涵蘊佛法之妙意……古德為了使佛法更加推廣普及到廣大的群眾中，便採用了更多的弘化方法，如：一、經文的朗誦；二、梵唄的歌唱；三、把經文敷演成通俗的故事。其中經文的朗誦及梵唄的歌唱，就是現在大家所知道的佛教音樂。」**[50]而星雲大師也更進一步的提出實踐「佛教音樂」的五個方針，而這也成為佛光山日後欲發展的目標：

一、佛教的音樂不光為寺廟所有，更應發展推動走入民間。

---

[47] 滿義法師〈2005〉,《星雲模式的人間佛教》，頁 134。
[48] 星雲大師〈1989〉,《星雲大師講演集〈二〉》，頁 728-729。
[49] 林清玄〈2001〉,《浩瀚星雲》，頁 173。
[50] 妙樂法師〈2006〉,〈佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究〉,《普門學報》，頁 46。

二、佛教的音樂不光是讚偈之類，更須創作再創作。

三、佛教的弘化者要積極提倡音樂，以音樂接引青年。

四、佛教弘化的道場，最好有佛教歌詠隊或聖樂團之組織。

五、希望今後佛教的歷史上，多出現幾位音樂家的馬鳴菩薩和弘一大師。[51]

星雲大師早期在宜蘭弘法時，便首創歌詠隊，帶領佛教青年以歌聲弘揚佛法，並在電台創辦了「佛教之聲」的節目，不久之後，星雲大師便發行了全台第一張佛教唱片。由於其打破傳統的弘法方式，在當時的社會便引起了兩極化的評價。即使如此，自 1979 年起，星雲大師又陸續的將寺院儀式的梵唄搬上音樂廳展演，並到世界各國巡迴演出。除了可以讓大眾欣賞到佛教音樂外，由人間音緣機構舉辦佛教歌曲創作徵選，更讓大眾可以藉著參與音樂創作，直接感受佛教教義的精神，也讓佛教邁入大眾化以及生活化。

近幾十年來，由於卡拉 OK、KTV 在社會上的普遍及流行，星雲大師便發行了卡拉 OK 版的早晚課誦、佛教聖歌等，讓大眾除了音樂的聆聽外，更可以透過卡拉 OK 來直接學習、傳唱。而現代社會多樣化的媒體傳播，如唱片、影音光碟、電腦等，更讓佛光山能以多元的方式弘法。之後，佛光山便成立了唱片公司「如是我聞」，其發行的佛教音樂唱片具有多樣的類型，如傳統梵唄、節慶音樂、佛教聖歌、演奏音樂等。並由於其加入現代科技的混音、編曲，讓社會大眾較容易接受，並符合現代人在聽覺上所能接受的聲響。

音樂在任何的宗教儀式，或是弘揚佛法中，皆是不可或缺的媒介，由於其深具感染力及攝受力，因此音樂所要傳達的思想皆會影響著人心。透過音樂來禮讚佛、宣揚佛法，對弘法之人來說，實爲「善巧方便之法」，並讓佛教音樂以多樣化的形式在社會上普及與流傳。而星雲大師深知音樂對大眾的感染力巨深，便積極的利用各種現代化的方式將佛教音樂向社會大眾推廣。

[51] 妙樂法師〈2006〉,〈佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究〉,《普門學報》，頁 46-47。

二、從寺院走向音樂廳的展演

在「人間佛教」的影響下，佛光山便利用音樂會的方式，將傳統梵唄帶入音樂廳展演。星雲大師認為：**「梵唄不是唱給佛菩薩聽的，而是用來弘法的，如古代的『飛天』、『維摩變文』，都以唱誦或歌舞表現佛法，希望藉由佛教音樂的交流，讓更多的國家認識佛教梵唄，達到弘化的最佳效果。」**[52]因此，佛光山便於1979年舉辦了第一場梵唄音樂會，並由台北市立國樂團所伴奏，除了演出梵唄的唱誦外，也透過現代科技的VCR以及燈光音響，將佛門的寺院生活、晨鐘暮鼓、修行法門及法會佛事在舞台上呈現。

寺院中的梵唄、法器、器具等，皆是於儀式中所使用的，因此在寺院中，每天的行事舉動皆受規範，也必須如法的來進行。因此，當原本寺院中的梵唄轉化到音樂廳展演時，其本質也將會跟著轉變。

三、佛教音樂從宗教性到藝術性的轉變

梵唄原是出家人修行的方式，並用於寺院的儀式中，透過其在寺院中的展演，便會在當下塑造出神聖的空間，並具有其獨特的宗教意涵。自弘一大師創作新式佛教歌曲以來，許多僧伽及在家眾便開始創作佛教歌曲，從其創作手法及音樂形式來看，大都使用西方曲式的概念來創作，有單旋律聲部的歌曲，也有混聲多部的合唱曲，並且注重於器樂旋律的伴奏，因此十分類似於西方的藝術歌曲或是合唱曲。近幾十年來，台灣許多倡導以樂弘法的佛教團體，紛紛出版了類似基督教聖歌的「聖歌集」，並組織合唱團訓練僧伽及在家眾詠唱聖歌，定期舉辦音樂會發表，積極的透過新式佛教歌曲的創作來弘揚佛法，使其在社會上普及，以及將宣揚佛法的佛教歌曲廣泛的在社會上傳播。

佛光山的星雲大師，不斷的提倡「以傳統與現代、東方與西方融合的創作方式」，將傳統梵唄以更多元的方式向大眾呈現，因此便打破了梵唄只存在於寺院中的場域。梵唄加上了不同旋律樂器的伴奏，便不同於寺院中只有法器伴奏其所

[52] 國際佛光會中華總會十週年特刊，頁40。

塑造的神聖、宗教性。搬上舞台演出的梵唄，除了音聲的呈現之外，器樂伴奏、舞台燈光、聽眾的參與等，皆轉化了傳統梵唄的宗教功能，呈現的是較為精緻化的演出，並轉化為具有藝術性的特質。

第二章 佛光山佛教音樂實踐之歷程

大乘佛教對宣揚教義及弘法的方式向來持著包容的態度，隨著時代的變遷，其宣傳教義的方式也會跟著適應社會。大乘佛教無論在修行或弘法上，皆無法脫離音聲的實踐，一直到今日，仍可看見音樂跟佛教之間緊密的關聯。

「弘法度眾生」一直是佛光山主要的宗旨，而用音樂來弘法即是星雲大師用來實踐「人間佛教」的一個工具。星雲大師的弘法方式與社會科技的發展息息相關，從他所創立的音樂團體或是機構，都可看出其跟隨了時代潮流，並瞭解現代人對音樂風格、類型、聲響的偏好，進而對傳統梵唄做了改變，並將佛教歌曲流行、普及於社會上。本章分析青年歌詠隊、梵唄讚頌團、人間音緣機構、佛光文化及如是我聞，與宗教音樂研討會等團體和機構，探討佛光山如何用來實踐佛教音樂。

第一節 青年歌詠隊

星雲大師於 1927 年出生於江蘇省江都縣，在他 12 歲時，便隨志開上人在南京棲霞山出家，爲禪門臨濟宗第四十八代傳人。1949 年時，由於中國正值徐蚌會戰，時局動亂不安之際，星雲大師便抱持著爲佛教留法脈的想法，因此組織僧侶救護隊至台灣弘法。

星雲大師最初在台灣弘法的地點爲宜蘭的雷音寺。在 1953 年時，由於受到馬騰、李決和、林松年、張輝水、林長青等居士的邀請，便駐錫雷音寺因而開啓了他弘法事業的開端，星雲大師曾說：**「在我弘法的歷程中，宜蘭是一個很重要的據點，可以說沒有宜蘭的雷音寺，就沒有佛光山；沒有佛光山，就沒有遍布海內外近兩百個道場，更沒有百萬以上的信徒、幹部，而且佛光山最早的弟子幾乎都是宜蘭人。宜蘭是人間佛教的發源地。」**[53]也因此，要討論佛光山的佛教音樂

[53] 符芝瑛〈2006〉,《雲水日月〈上冊〉：星雲大師傳》，頁 89。

實踐，就必須追溯至發源地—宜蘭。

40 年代初，由於台灣人民普遍對宗教還未有較深認識，而宜蘭又是一個較爲保守的小鎮，因此星雲大師在初弘法時便面臨著許多挑戰。爲了向從沒接觸過佛教的人弘法，他便組織了「念佛會」，鼓勵大家念佛。念佛爲佛教修行方便之法門，經由經文的唸誦，即把佛教傳統的梵唄透過念佛會來介紹給當地信徒。而真正實踐佛教音樂的第一步則是青年歌詠隊的創立。

青年歌詠隊創立於 1954 年，這也是佛教界的創舉。星雲大師成立的動機是由於當時有不少優秀的年輕人時常來到寺院裡，爲了接引他們學佛，便成立了歌詠隊[54]。又星雲大師認爲，年輕人喜愛唱歌，如果用音樂的方式來接引這些年輕學子，便能達到弘法的目的。

成立歌詠隊的目的，即是使年輕學子借著歌詠來了解佛法，因此，佛教聖歌的創作便要讓歌唱者能夠朗朗上口、容易學習，星雲大師說：

> **佛教的梵唄莊嚴耐聽，但不通俗，一般信徒大眾不易學習。為了使佛教音樂更大眾化，真正發揮「以音聲做佛事」之功，因此當時我就與煮雲法師，以及台中李炳南居士、臺北工專教授吳居徹、宜蘭通訊兵學校教授楊勇溥和李中和、蕭滬音教授等人，為現代佛教聖歌寫下不少詞曲，漸次推動佛教音樂。**[55]

由於弘一大師所創作的佛曲，影響後來的佛教團體極深，其佛曲創作也成爲星雲大師等人創作的典範，在當時便創作了許多佛教聖歌，以鼓勵社會大眾傳唱。

青年歌詠隊時期所創作的佛教聖歌大都由星雲大師所作詞，筆者將這時期的作品分爲指引人生方向、敘事、讚佛、弘法等四類「見表 2-1」，以下將針對此四類作出分析：

---

[54] 佛光山文教基金會〈2005〉，《2005 人間音緣星雲大師佛教歌曲發表會》，頁 5。
[55] 佛光山文教基金會〈2005〉，《2005 人間音緣星雲大師佛教歌曲發表會》，頁 5。

〈一〉指引人生方向。其歌詞內容是感嘆人間的世事變化無常，人們又常因爲徬徨而迷失方向，因此需要指引他們到一個安穩、快樂的地方，使心靈有所依靠，如〈西方〉這首曲子寫著：

苦海中一片茫茫，人生像一葉小舟，飄泊在海中央。

聰明的人兒想一想，我們的目標在何方？

一刻不能猶豫，一刻不能停留，

趕快持好佛法的羅盤，搖向那解脫安穩的西方。

娑婆中黑暗無光，人生像一個盲者，徘徊在歧途上。

聰明的人兒想一想，我們的歸宿在何方？

一刻不能徬徨，一刻不能妄想，

趕快點亮心靈的燈光，走向那清淨快樂的西方。[56]

藉著歌詞來指引人們藉著接觸佛法，使其內心平靜，帶給人們希望，這便是這一類型的歌曲所要傳達的意涵。除此之外〈祈求〉、〈快皈依佛陀座下〉這些歌曲，也都是希望大眾能藉著接觸佛法，能得到人生方向，使其心靈得到寧靜。

〈二〉敘事類。此類的歌詞主要是藉著佛教故事的描述，讓人們經由瞭解佛教的歷史，來進入佛法。如〈菩提樹〉一詞：

印度的金剛座旁，有一棵菩提樹，枝葉婆娑高摩空，巨幹直立偉過松，微風習習春溶溶，百花欣欣向榮，悉達太子別王宮，一心相依此樹，一心相依此樹。

印度的金剛座旁，有一棵菩提樹，葱蘢繁幾回天工，月光玲瓏滿空，解脫大事記胸中，煩惱魔難重重，千秋萬劫不徹悟，一刻不離此樹，一刻不離此樹。

[56] 佛光出版社〈1977〉,《佛教聖歌集》，頁 91。

印度的金剛座旁，有一棵菩提樹，盤根錯節生氣充，門星將曉羅心胸，教主釋迦牟尼尊，樹下澈悟真空，把我虔誠的心靈，常常皈向此樹，常常皈向此樹。[57]

因其藉由釋迦牟尼的澈悟而得道成佛，以鼓勵大家來皈依佛。

〈三〉讚佛。此類的歌詞主要是讚誦佛的功德，藉由反覆的稱念佛號，來達到讚嘆的目的。如〈讚佛歌〉：

宇宙間佛最尊，大雄大慈悲，世尊永久長存在，無處不現身，
眾生苦誰能救，唯有佛世尊，我今得聞無上教，虔誠誓皈依，
宇宙間佛最尊，大雄大慈悲，世尊永久長存在，無處不現身，
從今後勤奉行，自救復救人，法喜充滿樂無倫，大哉我佛恩。

〈四〉弘法。青年歌詠隊的成立，便是要使年輕人藉著歌唱來接觸佛法，以達到弘法的效益，而這類的歌詞，大多具有激勵人心的效果，並積極的關懷社會。如〈弘法者之歌〉：

銀河掛高空，明月照心靈，四野蟲唧唧，眾生心朦朧。
救主佛陀庇佑我，為救為人樂融融，救主佛陀庇佑我，為教為人樂融融！尊者富樓那，佈教遇蠻兇，犧牲生命都不惜，
只望佛法可興隆，只望佛法可興隆。我們不畏魔難強，我們不懼障碍多，個人快樂非所願，祇為聖教建勳功，祇為聖教建勳功！[58]

雖然弘法的過程困難重重，但都要秉持著佛陀救人之心，來宣揚教義。而〈鐘聲〉、

[57] 佛光出版社〈1977〉，《佛教聖歌集》，頁 190。
[58] 佛光出版社〈1977〉，《佛教聖歌集》，頁 85。

〈青年佛教的歌聲〉這些歌詞也都是藉以鼓勵當時弘法的青年，即使弘法之路非常艱鉅，但仍是要秉持著正面的心態，積極的關懷世間，因此這類的歌詞，極具有鼓勵人心的效果。

星雲大師等人所寫的歌詞相當通俗，並貼近大眾生活，便可藉由歌詞的傳達來使大眾瞭解佛教的教義。除了歌詞易懂、好記之外，旋律的譜寫也會影響著佛教歌曲的發展。

表：2-1 成立青年歌詠隊時所創作的佛教聖歌

曲名	作詞者	作曲者	類型
祈求	星雲大師	蕭滬音	指引人生方向
快皈依佛陀座下	星雲大師	吳居徹	指引人生方向
弘法者之歌	星雲大師	李中和	弘法
西方	星雲大師	楊詠譜	指引人生方向
菩提樹	星雲大師	Schubert 原譜	敘事類
佛曲	不詳	黃自	讚佛
鐘聲	星雲大師	楊詠譜	弘法
青年佛教的歌聲	旭初	不詳	弘法
讚佛歌	星雲大師	蕭滬音	讚佛

這些佛教聖歌的作曲者大都是由蕭滬音、吳居徹、李中和、楊詠譜等人根據星雲大師的詞來譜曲「見表 2-1」。這些作曲家因接受西洋音樂的訓練，便以西式手法來譜寫歌曲，其形式包含了齊唱、二部合唱等。這些新式的佛教聖歌，由於其結構、風格、伴奏樂器近似於西方藝術歌曲，而佛教聖歌的命名並聯繫了基督教聖歌，便不同於傳統的梵唄，使佛教音樂得以在各種場合演出。由於佛教聖歌的歌詞十分貼近生活，且以人們易懂的詞句來創作，再加上西洋音樂其有固定結

構及形式的旋律，便讓佛教聖歌大眾化，使人們容易接受、詠唱。這些新式的佛教聖歌，並在 1954 年以歌集的方式發行，在社會上廣爲流傳。

星雲大師除了帶領歌詠隊到各地傳唱弘法外，於 1954 年更首創廣播「佛教之聲」節目。在那個年代，佛教之聲的節目都是由星雲大師、慈容法師等人在家先以黑膠唱盤錄製好，再至電台播音。而每天的節目內容都有不同的主題，如星期一是佛教新聞，星期二爲佛化家庭，星期三爲講述釋迦牟尼佛傳……等，每天一個小時的節目，要設計什麼樣的內容與主題，便由當時幾位重要的師父來負責。而透過廣播的方式，也將歌詠隊的佛教歌曲透過媒體直接向大眾播送，且定期錄製節目，因此在佛教之聲的節目中，有時就會播放佛教聖歌。在當時的廣播中是沒有傳統梵唄的播音，筆者在訪問慈容法師時，她曾提到，由於當時剛入佛門，梵唄的唱誦還沒有很純熟，因此在廣播節目中主要以佛教聖歌的播放爲重點；而且，梵唄仍屬於寺院殿堂很神聖的唱誦，因此在當年，也不敢隨便就拿來播音。[59]1957 年，星雲大師還製作了全台第一套佛教音樂唱片，錄製了六張十英吋的唱片，其中四張爲傳統的梵唄，另外兩張收錄了大約二十幾首的佛教歌曲。

星雲大師在當時首創歌詠隊，並使用一些較現代化的科技來促進弘法的效果，如錄音機、幻燈機、投影片、廣播節目、唱片錄製等。由於其弘法方式相當新穎，在當時雖受到許多人的支持，但在當時社會保守的風氣下，如此現代化的作法，所引起的批評浪潮也不少。即使如此，一些佛教團體也開始效法星雲大師的弘法方式，如 1962 年台中蓮社出版李炳南的《梵音集》、1977 年曉雲法師出版的《清涼歌新集》、1982 年由圓光佛學院學生組成的「佛教歌詠團」等，皆與青年歌詠隊的成立有關。[60]

青年歌詠隊的創立及發展，奠定了佛光山實踐「佛教音樂」的基礎，更重要的是，它使佛教音樂大眾化，以符合現代人的需求，而新式佛教歌曲的創作，也逐漸成爲台灣許多佛教團體重要的弘法方式之一。

---

[59] 筆者於屏東講堂訪問慈容法師，2007.6.17。

[60] 妙樂法師〈2006〉，〈佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究〉，《普門學報》，頁 190。

第二節 梵唄讚頌團

佛光山的梵唄讚頌團於 1979 年成立後，便於亞洲、美國、歐洲等地展開巡迴演出，其成員都是經過挑選，並且以精於梵唄唱誦的師父爲主。寺院儀式音樂舞台化不僅是佛教界的創舉，長久以來也引起了許多注目以及討論。從佛陀時代開始，梵唄即具有歌誦供養諸佛菩薩、修行、傳承教義及弘法的功能，在大乘佛教中，以音樂來弘法也逐漸變成是一種重要的方式之一。又星雲大師曾在《晨鐘暮鼓》音樂會結束後對大家說：

> **你們可能會認為，佛教現在很新潮，也到公共場所來唱、來舞。其實不然，當初佛陀講經的時候，就有很多人讚誦，也有很多的天女舞蹈，例如很有名的敦煌壁畫，其都是讚佛的隊形，及很多的天女散花，那時候便有天人讚佛的情況。我出家六十多年以來，唱、念，都唱給佛祖聽，如果今天能唱給佛祖聽，人人是佛，為什麼不能唱給你們大家聽呢？基於我們要把佛教普遍化，不要把佛教作為只是寺院裡的、出家人的，讓佛教走到社會，走到群眾裡面，讓大家共享佛教的一些內容、藝術。**[61]

爲了不讓傳統梵唄只侷限在寺院裡，佛光山便成立了梵唄讚頌團，運用各種現代化科技及多樣的展演方式，打破了梵唄的存在場域，向大眾推廣。

爲了要使只有法器伴奏，且原本存在於寺院的梵唄符合大眾的聽覺和視覺享受，便要結合許多元素來吸引大眾的目光。妙樂法師曾說：「**一般人對梵唄的印象都還停留在誦經，因為傳統梵唄不能滿足現代人的視覺、聽覺，為了要讓大眾能夠接受，一定還要燈光音響、伴奏的加強。**」[62]在現代的音樂會中，燈光音響的運用已不可或缺，近年來許多音樂團體或個人的演出，已不侷限在聽覺上的呈

---

[61] 人間衛星電視台製作，《佛教梵唄—晨鐘暮鼓》，高雄縣：佛光山電視弘法基金會。
[62] 筆者於屏東講堂訪問妙樂法師，2007.6.3。

現，舞台背景的設計、結合舞蹈或戲劇的展演，透過燈光音響的使用皆讓音樂的演出呈現多樣的風貌，並營造出表演者想表達的氛圍。

除了燈光和音響的使用之外，僧伽在舞台上排列的隊形也影響著視覺效果，筆者在訪問妙樂法師時，她說：「**為了視覺效果，僧伽每次的演出都會有不同的排列隊形，有梯形、菱形等，要帶給大家不同的視覺變化，但我們都以不傷害僧伽的威儀為目的。**」[63]因此，梵唄團在舞台上的呈現事前都需經過設計及討論，從他們舞台上所使用的元素，可以看見佛光山的佛教音樂會是很現代化的，他們呈現的不只是音聲的演出，透過舞台的設計，不僅讓觀眾印象深刻，也讓觀者猶如欣賞一場戲劇表演般。

除了視覺上的滿足之外，梵唄加入旋律樂器的伴奏也是一大特色。梵唄讚頌團成立至今，前後各由慈惠法師、慈容法師、永富法師、永超法師、永嚴法師等人所訓練。基本上，梵唄讚頌團平日是不會特地為了音樂會而練習，只有在即將演出的前幾個月，才會因地點就近挑選成員，大家一起集訓練習。筆者訪問妙樂法師時，她曾說：「**梵唄團的成員是沒有固定的，每次皆不同，並且要看主辦的地點在南或北，再就近挑選、訓練團員，不要浪費人力及時間，所以沒有固定的時間、地點、人，但挑選的人都是要梵唄唱的好的。**」[64]妙樂法師認為，僧眾在寺院中便受到正統梵唄的訓練，因此大家對梵唄的唱誦已十分的熟練，所以集訓的時間不需要太多；又因為梵唄團在舞台上唱誦的讚或偈是經過擷取的，因此僧伽便必須要熟記讚跟偈的內容。

在舞台上除了梵唄的唱誦外，還會加入法器以外的旋律樂器，如國樂團或是交響樂團。因此，梵唄讚頌團所演出的曲目，都是請梵唄比較好的師父唱誦出來，透過錄音的方式記錄下來之後，便由伴奏樂團的團長譯成譜，並按樂器聲部加以編配，而這些曲目大多是以讚和偈為主。妙樂法師說：「**梵唄海潮音，就是有人唱高的時候，另一人就唱低，在經文裡面最常有自由唱誦的出現，但是如果要配**

[63] 筆者於屏東講堂訪問妙樂法師，2007.6.3。
[64] 筆者於屏東講堂訪問妙樂法師，2007.6.3。

上樂團，樂團就會很難跟了，所以我們才會唱一些讚跟偈，這些是有固定旋律的，才能跟樂團一起配合。」[65]傳統梵唄的唱誦方式即強調所謂的自由唱誦，個人便可依當下的情況來唱誦，並與他人配合，因此會形成有如波浪般的音聲，而產生所謂的「異音性」。即使是有固定旋律的讚、偈或者念佛號，也會隨著個人不同的唱誦方式，而在經句的轉音，或者換氣地方產生差異。而在舞台上與樂團的配合下，呈現的便是整齊統一的演出，梵唄自由唱誦的特點似乎便被削弱了。因此，觀眾所聽到的便是較爲和諧的音響效果。

在筆者訪問妙樂法師時，她一直強調，每個僧伽在舞台上並不覺得自己是在“演出”，而是用音樂在供養，而透過音樂會節目內容的設計，並具有教育大眾的意義及功能。永富法師曾說：

> **讚頌團集訓期間，一定會安排宗教體驗課程，包括打坐、誦經等。表演前在休息室，個人或誦經或靜坐，讓心完全安靜下來。唱的當下，身心端正，口出美好音聲，還要不斷觀想，把歡喜和功德回向給大家。因為我們站在台上，不覺得自己是在表演，而是在做一場佛事。**[66]

因此，對僧伽來說，雖然他們將平日梵唄的展演場域轉化到音樂廳的舞台上，但他們仍是以在寺院中唱誦梵唄的心及目的來呈現，所以他們不覺得自己是在做一場表演，而是以恭敬虔誠的心來做一場佛事活動。

佛光山梵唄讚頌團的成立和演出方式，讓傳統梵唄以現代化的方式呈現給大眾，並運用各種技術將佛門的生活呈現在舞台上。視覺和聽覺上多樣貌的變化及展演，不僅轉化了寺院中梵唄的意義，也讓觀者多了一份想像的空間。

第三節 人間音緣機構

---

[65] 筆者於屏東講堂訪問妙樂法師，2007.6.3。
[66] 符芝瑛〈2006〉,《雲水日月〈下冊〉：星雲大師傳》，頁 513。

人間音緣機構主要是負責創新佛教歌曲的徵選，佛光山除了積極的將傳統梵唄帶入音樂廳展演外，還希望透過大眾對佛教歌曲的創作，能多瞭解佛教教義。而佛光山透過向社會大眾徵曲，不僅能使佛教音樂在社會上普及，也可以與社會大眾有所連結，因此，人間音緣每年便固定舉辦徵選活動，鼓勵人們多創作大眾化、朗朗上口的佛曲。

一、佛教歌曲徵曲活動

自星雲大師成立青年歌詠隊、梵唄讚誦團以來，佛光山便將傳統的佛教音樂以現代化的方式帶入現代社會。2003 年時，為了紀念星雲大師以佛教音樂弘法的方式滿五十週年，也為了使佛教音樂更大眾化和普及化，佛光山文教基金會便舉辦了第一屆「人間音緣—星雲大師佛教歌曲音樂發表會」的徵曲活動，並以星雲大師所寫的詞為基準，由各界的參賽者根據其歌詞內容來譜曲。此後，人間音緣每年便固定的舉辦徵曲佛動，參賽人數也年年增多，並且來自世界各地。

人間音緣的成立可說是承接著歌詠隊的精神，希冀能創作讓大眾朗朗上口的歌曲，藉以接引大眾來瞭解佛教，因此，人間音緣的成立主要有以下幾點宗旨：

讓我們的社會充滿清淨喜悅的梵音歌聲

讓我們的心靈歡呼唱出共同的歌曲樂章

我們以樂曲宣唱善巧的法語—給人信心

我們以樂曲宣唱美妙的詩偈—給人歡喜

我們以樂曲宣唱佛法的成就—給人希望

我們以樂曲宣唱慈悲心腸—給人方便

讓我們以星雲大師的詩偈佛法為歌詞譜曲

建造一個充滿歡喜、快樂的社會、家庭、人間淨土

這是我們舉辦徵曲活動的心意[67]

在歌曲創作上並有以下三點特色：一、具國際性、大眾化的弘法音樂。二、好學、易記，隨時可以朗朗上口。三、不論專家或一般民眾，人人都可以參加創作的音樂發表會。[68]人間音緣的徵曲活動，希望創作者是來自各個種族、各階層、各年齡，作曲者不一定要具備專業的音樂背景或是作曲技巧。而創作的人很少有僧伽的參與，其主要原因便是透過徵曲活動與社會大眾連結，希望藉著星雲大師寫的詞，由社會大眾來譜曲，便能連結僧團與社會大眾之間的關係，並將佛教音樂普及於社會每個階層。

佛教歌曲的徵選，其評分主要是依據參賽者的台風、音質、音感、技巧等來評分，在各國家舉行初賽後，便至台灣進行決賽。各國的音樂評審，大都是音樂家、唱片業者、歌手等，並至少有一位出家師父參與評分。而歌曲徵選決賽的評審，大都由林谷芳、梁弘志、侯廣宇、永富法師等人來評分，其除了具有專業音樂背景之外，並是佛教徒或對宗教音樂有所研究「見表 2-2」。

表：2-2 人間音緣台灣決賽之評審簡介

國家	評審人	背景
台灣	林谷芳	爲禪者、音樂家、文化評論人，現爲佛光大學藝術學研究所所長。1991 年成立了絲竹樂團「忘樂小集」。
	梁弘志	曾爲 1999-2000 年金曲獎評審、音樂唱片公司負責人、並從事音樂詞曲創作，並有成名曲「恰似你的溫柔」。
	侯廣宇	爲中國廣播民族樂團青年笛子演奏家、中國竹笛協會理事、上海中華笛文化研究所研究員。
	永富法師	爲國際佛光會中華總會秘書長、金光明寺住持、佛光

[67] 佛光山文教基金會，《2005 人間音緣 星雲大師佛教歌曲發表會》，頁 3。
[68] 佛光山文教基金會，《2005 人間音緣 星雲大師佛教歌曲發表會》，頁 3。

		山梵唄讚頌團團長，擅長梵唄唱誦、音樂會策劃等。
	李東恆	曾任職於飛馬豫劇隊、高雄市立國樂團、台北民族樂團等，精於本土音樂、傳統擊樂、以及中國音樂錄音後製處理。
	蔡介誠	擅於各種不同樂風的音樂創作，現爲專業作曲、專業演奏、唱片製作人。
	趙婷	國立台灣藝術學院畢業，並爲許多音樂節目或音樂會之節目主持人。

二、「佛光山人間音緣梵樂團」的成立

佛光山梵唄讚誦團成立以來，有很長一段時間是與台北市立國樂團合作。台北市立國樂團成立於 1979 年，爲台灣第一個專業國樂團，前後各經歷了陳暾初、陳澄雄、王正平、鍾耀光等團長。北市國每年有近百場的演出，並與多種領域的藝術團體合作。除了音樂演奏外，北市國每年皆有以下六項固定的活動：

〈一〉於每年二至五月舉辦「台北市傳統藝術季」，並與傳統音樂、舞蹈和戲劇結合演出。

〈二〉每年寒暑定期舉辦國樂營及作曲研習會。

〈三〉台北市民族器樂協奏大賽，以琵琶、二胡、笛子爲比賽項目，每年輪流徵選。

〈四〉每年固定出版 CD、錄音帶、錄影帶等有聲出版品。

〈五〉每月固定發行「北市國樂」月刊，並由各樂界人士來討論及發表有關國樂的議題。

〈六〉北市國另有青年國樂團、市民國樂團和市國合唱團三個附屬團體，每年並定期舉辦演出發表。[69]

[69] 王正平〈1997〉，《台北市立國樂團》，頁 4。

佛光山與台北市立國樂團的第一次合作是在 1992 年的「台北市傳統藝術季」，由佛光山的兩百位師父與國樂團團員共同演出「梵音海潮音」佛教音樂會，之後便陸續的與北市國合作，並至國內外展演，也將重要的演出發行了錄影帶。而為了要發揚中國傳統音樂文化，以及培養專門與梵唄讚頌團演出的樂團，佛光山文教基金會便於 2006 年徵選團員，並成立「佛光山人間音緣梵樂團」，除了每週有固定的練習時間外，並安排國樂團或與梵唄團合作的演出。

梵樂團的團長為慈惠法師，並由北市國前任團長王正平擔任音樂總監及指揮。王正平與佛光山的合作已長達十多年，他認為：

> **佛教音樂是很美的文化藝術，現在佛光山的梵唄團已經走過很多國家，而新成立的梵樂團集合高職業水準的音樂人才，他們有非常好的音樂基礎，可以演出，也可以創作，未來將發揮所長，協助音樂弘法。……期許未來梵樂團不只會演奏旋律優美的佛教歌曲，也會融入創新元素打造現代的梵唄音樂，讓民眾「聆聽」有別以往的宗教樂章。**[70]

梵樂團的成立，其目的便是培養專業的人才，並與梵唄團合作用音樂來弘法，慈惠法師說：**「佛光山成立的梵唄讚頌團，主要以出家人為主要成員，為使弘法更加完備而成立梵樂團。」**[71]除了以音樂弘揚佛法為主要任務外，還希望能夠對傳統梵唄加以編曲、改編，或者由作曲家創作佛教音樂、音樂劇等。梵於團的成立，不僅讓佛光山可以訓練專門與梵唄團，或人間音緣佛教歌曲活動合作的對象，並建立起彼此間在音樂上的默契，也可看見佛光山藉由國樂團的成立，將梵唄或佛教歌曲傳播給社會上學習或欣賞國樂的人口。

---

[70] 人間福報 http://www.merit-times.com.tw/print.asp?Unid=18285。
[71] 佛光山叢林學院 http://bl.fgs.org.tw/。

第四節 佛光文化與如是我聞音樂出版公司

隨著現代錄音技術的發展，便使得各種音樂得以透過錄音的方式保存下來，音樂製作技術及設備的更新及改良，也豐富了音樂內容，爲音樂增添了許多色彩。由於媒體的傳播相當迅速，影響範圍也非常廣大，許多台灣的佛教團體因此透過錄音技術將寺院的梵唄錄製下來，並在市面上出版流通。而這些音樂，除了有純粹師父們唱誦的梵唄之外，有的音樂製作人還會將梵唄搭配上伴奏樂器，或者以較流行的編曲手法來製作佛教音樂，以滿足現代人的聽覺享受，使他們較容易接受佛教音樂。這樣製作出來的音樂不僅迴異於傳統梵唄，並使得現代佛教音樂以多樣化的風格存在於社會上。

佛光山在早期還沒有錄音室的成立時，是由佛光山內的幾位師父至台北的錄音室學習錄音技術，並製作佛教錄音帶。筆者在訪問到佛光山最早使用錄音設備的永藏法師時，她說：

> **早期我在佛學院當老師的時候，就被調去台北跟一個得過金鐘獎的老師學錄音，就學剪接、錄音、配樂，這是錄音帶的製作。還學了幫廣播劇配音效、影帶剪接，幾乎都是一人包辦，在那個單位也待了七、八年。後來調離後，佛光山就有自己的錄音室，便有一群專業的人來錄音。**[72]

之後，由於唱片公司的成立，佛光山便大量的製作佛教音樂，透過音樂專輯的出版來增進弘法的效益。以下，筆者將針對佛光山的兩個音樂出版機構來加以討論。

一、佛光文化

佛光文化爲佛光山的出版機構，於 1959 年由星雲大師所創立，其出版品包括了經論、史傳、藝文、童書、有聲等類型。佛光山在 60～70 年代的所錄製的

[72] 筆者於小港講堂訪問永藏法師，2007.5.24。

傳統梵唄、創新佛教音樂錄音帶，都是由佛光文化所出版。[73]佛光文化所出版的錄音帶可分爲兩種類型：梵唄錄音帶以及梵樂錄音帶「見表 2-3」。[74]

第一類的梵唄錄音帶，此類型的梵唄皆是寺院中的傳統梵唄，有早課普佛、藥師普佛、大悲咒、金剛般若波羅蜜經等用於平日修行的梵唄。其唱誦者大多是佛光山的師父，也有心定法師個人的唱念。而這樣的錄音製作，便讓寺院中的梵唄透過現代錄音技術保存下來，可以在市面上大量傳播，並讓聆聽者不必經由踏進寺院，便可欣賞到傳統梵唄，並且可以反覆不斷的聆聽。

第二類的梵樂錄音帶，大多是新創作的佛教音樂，如佛教聖歌曲、三寶頌、浴佛偈、般若波羅蜜多心經、佛光山弘法音樂音樂會現場錄音等，此類的錄音音樂，有由電子合成器編曲的，也有用國樂器伴奏的。此類型的音樂，雖然使用了現代科技來編曲，但其專輯製作仍屬於以較簡單的素材、編曲方式來搭配佛教音樂，雖然如此，這一類型的錄音帶在當時仍提供了大眾一種新風格的佛教音樂，並且全然不同於傳統梵唄。後來，由於如是我聞出版社的成立，佛光文化的音樂出版品就銳減了，因此目前主要是以書籍的出版爲主。

表：2-3 佛光文化有聲出版品類型[75]

梵唄錄音帶	梵樂錄音帶
早課普佛〈寶鼎讚、大悲咒、十小咒、心經、觀文佛號、普賢菩薩十大願、善天女咒、韋馱讚〉	佛教聖歌曲
佛說阿彌陀經〈爐香讚、阿彌陀經、往生咒、讚佛偈、阿彌陀佛佛號、三皈依、回向〉	回歸佛陀的時代弘法大會專輯

[73] 林美君〈2002〉,《從修行到消費—台灣錄音佛教音樂之研究》，頁 45。
[74] 佛光文化 http://www.fgs.com.tw。
[75] 佛光文化 http://www.fgs.com.tw。

觀世音菩薩普門品〈楊枝淨水讚、開經偈、普門品、大悲咒、觀音菩薩偈、觀音菩薩聖號、三皈依、回向〉	三寶頌〈合唱〉
彌陀普佛〈戒定真香讚、阿彌陀經、往生咒、讚佛偈、阿彌陀佛佛號、拜願、三皈依、回向〉	三寶頌〈呂麗莉演唱〉
藥師普佛〈戒定真香讚、八十八佛大懺悔文、藥師讚、藥師偈、三皈依、回向〉	梵唄音樂弘法大會〈上、下〉
上佛供〈戒定真香讚、佛法僧菩薩聖號、變食真言、天廚妙供讚、讚佛偈、藥師佛號三皈依、回向〉	大慈大悲大願力
自由念佛號〈讚佛偈、六字、四字佛號、回向〉	佛光山之歌
七音佛號〈六字、四字七音佛號〉	浴佛偈
懺悔文〈懺悔文、本師佛號〉	慈佑眾生
七音佛號〈台語〉	梵樂集〈一〉
六字大明咒〈心定法師敬誦〉	聖歌偈語
大悲咒〈梵文，心定法師敬誦〉	梵音海朝音
大悲咒〈心定法師敬誦〉	禪語空人心〈兒童演唱〉
金剛般若波羅蜜經〈台語〉〈爐香讚、金剛經、補闕真言、回向〉	禪語空人心〈陳麗麗演唱〉
彌陀聖號〈心定法師敬誦〉	般若波羅蜜多心經〈國語修行版，黃慧音演唱〉
六字大明頌	般若波羅蜜多心經〈梵音修行版，黃慧音演唱〉

給人方便〈心定法師敬誦〉	誰念南無—佛教梵唄之美〈佛光山梵音讚誦團、台北市立國樂團等演出〉
給人歡喜〈心定法師敬誦〉	悟自心—六祖壇經偈頌選粹〈佛光山梵音讚誦團、梵唄絲竹樂團等演出〉

二、如是我聞

如是我聞音樂出版公司成立於 1997 年，由於簡志忠先生有感於星雲大師努力的推動佛教音樂，因此他便成立了「如是我聞文化公司」，並由慈容法師等佛光山的師父擔任顧問及董事長。如是我聞公司的音樂出版品可以分爲以下七類「見表 2-4」：

〈一〉法音清流系列：法音清流系列共有 22 張專輯，這是如是我聞剛成立時所發行的第一套梵唄音樂。爲了協助專輯的製作，佛光山便成立了「佛光山梵唄研究小組」，由依潤法師和依培法師負責協助製作。此張專輯由佛光山的五十多位師父進到錄音室錄製梵唄，並由戴維雄編曲、黃明偉製作。爲了要使傳統梵唄搭配音樂的伴奏，錄音工作者便將口傳的梵唄用譜記錄下來，並引導著師父們的唱誦以及法器的敲打能夠精準的對上拍子。此張專輯的製作，不僅開啓了梵唄的新風貌，現代科技的運用以及專業的編曲，便使此張專輯受到許多人的注目及歡迎。當初，星雲大師對「佛光山梵唄研究小組」的期望是**：「佛教梵唄不再只是寺院和僧團所專有，應該走向廣大的群眾；運用現代音樂特質，融和佛法莊嚴精神，使佛教音樂的現代化更上一層樓。」**[76]從這張專輯的製作成果，便可看出梵唄不但打破了場域的侷限，得以用錄音的方式流傳，其加上伴奏樂器的使用，便讓梵唄更具現代化。

〈二〉經典梵唄系列：如《父母恩重難報經》、《地藏王菩薩本願經》、《早晚課》專輯等，此類型的音樂，便延續著法音清流專輯製作的方式，將傳統梵唄搭配上伴奏樂器，比較特別的是，《回家—阿彌陀佛的極樂世界》此張音樂，爲了讓聽

[76] 佛光文化 http://www.fgs.com.tw。

者有如進入佛教寺院的臨場感，便把專輯送至日本，讓音樂家以及使用專業的技術作後製處理

〈三〉新世紀梵唄：如《無不響應—創新版大悲咒》及《六祖壇經—無相頌》，比較特別的是，前者是由兒童來唱誦，並由於其是創新的大悲咒，因此曲風較爲輕快；後者是由星雲大師演說六祖壇經的內容作爲主體，並搭配音樂來讚誦佛。

〈四〉節慶音樂系列：如《恆河的聲音》、《因爲有你》。前者是以音樂劇的方式，將佛陀的一生用音樂表達出來，並帶有印度音樂的素材；後者是將浴佛歌以各種曲風錄製，如 R＆B、西班牙吉他、民謠等流行曲風，使浴佛歌以多元的形式來呈現。

〈五〉佛教聖歌系列：如《三寶頌》、《佛教青年的歌聲》、《如是我聞聖歌卡拉 ok》、《嘻哈佛》等，這些音樂幾乎都是出自於《佛教聖歌集》中的佛教歌曲，或者是人間音緣徵曲活動的佛曲，這類專輯在佛光山的佛法過程歌詠隊中佔了很重要的地位，因此專輯中除了有原音重現之外，還另外重新編曲，搭配上多樣樂器如國樂、交響樂、西塔琴等，以及多元的音樂風格；爲了讓大眾可以學習聖歌，也發行了卡拉 OK 聖歌版，方便大眾在家練習。

〈六〉演奏音樂系列：如《心靈花園》、《拉經—溫金龍的現代音樂梵想》等。此類專輯皆是演奏音樂，除了類似於心靈音樂之外，並利用國樂器改編佛曲來演奏。

〈七〉佛教跨界音樂系列：如《浩瀚星雲—與大師心靈對話 音樂劇》、《禪樂咒唱—大準提菩薩與伎樂飛天的對話》等。此類專輯主要是與國外的製作人跨界合作，並學習國外音樂劇及電影配樂的製作手法，將佛教音樂結合交響樂，企圖營造出有視覺畫面的音樂專輯。

「如是我聞」的成立及專輯的製作，將佛教音樂推向了現代化社會，與佛光文化相較下，由於「如是我聞」其具有較現代化的技術、編曲與錄音人員，其所呈現出的音樂便較現代化，且具現代流行感，並符合時下大眾的聽覺享受。「如是我聞」董事長慈容法師曾說：

音樂的功效是很大的，尤其是佛曲。許多人雖然聽不懂梵音、海

潮音，但一聽到，就會非常歡喜、身心放鬆、感覺前所未有的平靜；常常，我們在聽法師唱頌梵唄時，原本渙散的心志，一瞬間就被攝束住，甚至會不自覺地流淚，這種深層的震撼與感動，並不是一般音樂能做到的；為各種壓力所苦的現代人需要的就是這種美好的佛教音樂！佛門常說「以音樂作佛事」,「如是我聞」的未來職責不就是在這裡嗎？！[77]

佛教長久以來便有用音樂來弘法的例子，由於音樂的影響力甚大，藉由現代科技的傳播便能迅速的將音樂所要傳達的佛法在社會上廣泛流通，不僅改變了梵唄存在的空間，也創造出一個新的佛教音樂文化。

表：2-4 如是我聞音樂出版品[78]

類型	出版品	演出者／配器
法音清流	法音清流 NO.1～NO.22	佛光山僧團／電子合成音樂、法器
經典梵唄	藥師琉璃光如來本願功德經	佛光山僧團／電子合成音樂、法器
	父母恩重難報經	佛光山僧團／電子合成音樂、法器
	地藏王菩薩本願經	佛光山僧團／電子合成音樂、國樂器
	早晚課	佛光山僧團／電子合成音樂、法器
	恭迎佛牙--祈願與祝福	星雲大師／電子合成音

[77] 如是我聞出版社 http://www.vg.com.tw/。
[78] 如是我聞出版社 http://www.vg.com.tw/。

		樂
	孝道－大願地藏菩薩	佛光山梵唄讚頌團／電子合成音樂
	天亮－東方琉璃世界的祝福	佛光山梵唄讚頌團／電子合成音樂
	回家--阿彌陀佛的極樂世界	佛光山梵唄讚頌團／電子合成音樂
新世紀梵唄	無不響應—創新版大悲咒	佛門兒童／電子合成音樂
	六祖壇經—無相頌	星雲大師／二胡、電子合成音樂
節慶音樂	恆河的聲音	馬來西亞劇團／電子合成音樂
	因爲有你(浴佛歌)--獻給生命的永恒祝歌	佛光山僧團／吉他、電子合成音樂
	善緣好運	佛光山僧團／吉他、電子合成音樂
佛教聖歌	歡喜・自在	佛光山梵唄讚頌團／電子合成音樂、國樂器
	遊來遊去	李寶琦、宗徹法師、姜盛民、阿律等／吉他、國樂器、電子合成音樂
	三寶頌	Renzo Mu、黃德馨等／交響樂
	佛教青年的歌聲	黃德馨／電子合成音

		樂、西樂器
	曾經走過的歲月	歌詠隊／電子合成音樂、西塔琴、國樂器
	身心自在	蕭蔓萱、蕭煌奇、李秉宗等／電子合成音樂、國樂器
	和諧	佛教紐約青年團／電子合成音樂、鋼琴
	嘻哈佛	李秉宗／電子合成音樂、鼓樂
	幸福是啥物	李秉宗／鼓樂、吉他、鋼琴、電子合成音樂
	師父頌	如是我聞吉他合唱團／吉他、電子合成音樂
	心中陽光	佛教青年／吉他、鼓樂、電子合成音樂
	如是我聞聖歌卡拉 ok	卡拉 ok 版
	佛光禪歌-星雲大師佛教聖歌組曲	蔡介誠／國樂器、鋼琴、電子合成音樂
	家有 心經 喜滿門	童聲／電子合成音樂、
	慈悲的種子—來自你內心的觀音心咒	童聲／電子合成音樂、
演奏音樂	心靈花園	純音樂／國樂器、電子合成音樂
	拉經—溫金龍的現代音樂梵想	溫金龍／二胡、電吉他

	洛神組曲—曹丕與甄宓	台北市立國樂團
	讀我	古琴、宮笙、箜篌、弓笛、排簫、電子合成音樂等
	如是寧靜—成公亮古琴獨奏	成公亮／古琴、蕭、編鐘編磬
佛教跨界音樂	穿越星空與你相遇	Lois Albez／交響樂
	雲水三千	央金拉姆、Wendy Wagner 等／交響樂
	浩瀚星雲—與大師心靈對話 音樂劇	保加利亞國家廣播交響樂團／交響樂
	禪樂咒唱—大準提菩薩與伎樂飛天的對話	蔡介誠／弓笛、蘆笙、排笛、巴烏、電子合成音樂等
	雲水禪說	蔡介誠／笛、葫蘆絲、電子合成音樂等

第五節 宗教音樂研討會

佛光山除了以音樂展演、徵曲活動、唱片的出版等直接以音樂來弘法外，其在 1998 年至 2001 年所舉辦的佛教音樂研討會，更藉著國際間彼此的學術交流，實際的討論佛教音樂從古至今的發展，而爲了讓大家親身體會各地梵唄唱誦的異同，便於研討會結束後於音樂廳作梵唄的展演。

佛光山自創立以來，已舉辦過各類議題的研討會，如顯密佛教、國際禪學、國際佛教、宗派思想、佛教現代化、宗教文化等，有鑑於佛教音樂近十幾年來在台灣十分盛行，但是卻沒有專門討論佛教音樂的研討會。因此，佛光山於 1998

年便舉辦了第一屆佛教音樂研討會，主要是以台灣和中國兩岸之間的學術交流爲主。2000 年第二屆的佛教音樂研討會，便擴大至國際間的學術交流。至 2001 年，便探討了佛教、天主教、基督教、道教四個台灣主要的宗教音樂，也促進各宗教間音樂文化的交流。

第一屆的佛教音樂研討會，共有 12 位學者發表了有關原始佛教、漢地佛教、藏傳佛教、現代佛教四種不同時期、不同類型的佛教音樂文章「見表 2-5」。從其討論的議題來看，多是探討儀式音樂本身或是佛教音樂美學居多，其中有兩篇文章直接的談論到台灣當代佛教音樂的情況，並論及台灣許多佛教團體以各種方法來創作佛教音樂，使佛教音樂產生多元的樣貌。

表：2-5 第一屆的佛教音樂研討會

學者	論文
王小盾	原始佛教的音樂問題
新堀智朝	以藝術的眼光探討宗教教化—宗教是文化，也是人類活動之頂點
凌海成	佛教音樂的美學思想
田青	禪與中國音樂
葉明媚	琴道與禪道關係的探討
袁靜芳	中國北方佛曲「十大韻」
韓軍	五台山佛教音樂史略
韓軍	五台山佛經諷誦中的音樂特質及其與經文形式之關係
田聯韜	藏傳佛教宗教樂舞「羌姆」音樂考察
陳慧珊	佛光山梵唄源流與中國大陸佛教梵唄之關係
高雅俐	佛教音樂傳統與佛教音樂
林谷芳	從形式到實質的轉化—台灣佛教音樂的發展與探討

第二屆的佛教音樂研討會，由於其擴大爲國際間的交流，因此參與的學者包含了日本、韓國、中國、台灣等「見表 2-6」，並可看見佛教傳到各地的發展與差異。其中由高雅俐所發表的文章則是直接談論到佛光山梵唄團的展演，並對此提出許多建言。直至現在，寺院儀式音樂舞台化的現象仍引發學界和佛教團體的討論，無論評價是好或壞，其實都能給予佛光山一個反思的空間。

表：2-6 第二屆的佛教音樂研討會

學者	論文
田青	初弘期的佛教音樂—魏晉南北朝佛教音樂概說
鎌田茂雄	關於唐代梵唄的流行
中西和夫	日本淨土教儀禮的音樂特性
王小盾	古代日本僧侶所紀錄的佛教音樂
金應起	韓國佛教音樂〈梵唄〉的類型和展望
洪潤植	韓國之佛教儀式與佛教音樂
朴範勳	佛典上的樂器流傳於韓國之研究
宋錫球	佛教音樂的美學試論
葉明媚	琴禪的美學特徵和審美內涵
林谷芳	禪樂何在—有關禪與藝術的一點思索
楊民康	論雲南少數民族南傳佛教的樂器、器樂音樂及其與原始佛教音樂的淵源關係
張文	雲南劍川白族阿吒力佛教科儀音樂
邊多	縱論藏傳佛教嘎爾羌姆音樂
林仁昱	敦煌本「五台山曲子」的演藝探究
陳慧珊	福州佛教音樂在閩南地區以及台灣之流傳
郭玉茹	淺論瑜伽燄口—從台灣佛光山寺瑜伽燄口法會談起

梁蟬纓	佛教音樂觀—佛樂功能與修行之關係
高雅俐	佛教音樂與修行—從佛教儀式音樂實踐到弘法音樂會展演的另類思考

第三屆的宗教音樂研討會，結合了道教、基督教、天主教、佛教音樂四大領域的學者來發表文章「見表 2-7」，其內容涉及了教義、歷史、儀軌、文學等。這次所探討的主題，已不單是分析宗教音樂本身，而是將其置於所屬的文化脈絡來加以探討，並可看見其音樂的發展，也進一步提供反思台灣宗教音樂發展的情況。

表：2-7 第三屆的宗教音樂研討會

類型	**學者**	**論文**
道教音樂	鄭志明	道教科儀音樂的文化形成與儀式功能
	曹本冶	儀式音樂研究的理論定位及方法
	鄧光華	積澱與整合—儺壇儀式音樂與道教儀式音樂的比較
基督教音樂	高雅俐	音樂文化的涵化與本地化—從明清時期在華耶穌會教士對華人教會音樂發展之影響談起
	江玉玲	聖詩學傳統的系統比較研究—以十六世紀歐洲「韻文詩篇」發展史爲例
	陳玲昭 洪振耀	從歌劇「阿西斯的聖方濟各」來談梅湘的宗教音樂
	駱維道	教會音樂與民俗音樂—台灣教會會眾聖詩之尋根
佛教音樂	釋永富	談佛光山梁皇法會之儀軌與梵唄
	梁蟬纓	梵唄音樂與佛教教義關係之研究
	林仁昱	「三歸依」歌曲之初步整合探究
天主教	吳新豪	天主教禮儀音樂

音樂	劉志明	天主教聖樂與社會的關聯

佛光山舉辦研討會的目的是爲了讓大眾認識佛教音樂，並藉著議題的討論，而瞭解傳統與現代佛教音樂的差異、「佛教音樂」的定義爲何等。佛光山所舉辦的三屆宗教音樂研討會，除了談論儀式音樂本身之外，許多學者也從社會、文化層面來探討宗教音樂，並提供多面向的角度來思考佛教音樂的發展。

第三章 佛光山佛教音樂會之音樂內容與表演形式

佛光山的星雲大師，爲了使梵唄於社會上所普及，並讓大眾認識佛教音樂，便舉辦了梵唄音樂會，將原本寺院儀式中的梵唄，搬到舞台上展演。因此，梵唄在脫離寺院儀式後，便結合了各種音樂形式，在各種不同性質的音樂會上展演。因而梵唄的展演場域便不限於寺院殿堂，它可以在音樂廳、戶外的場域被展演；而原本梵唄所使用的法器伴奏，便轉變爲由旋律樂器、舞蹈團來與之結合演出，並隨著音樂會主題的不同，而有不同的表現形式及其目的。

爲了要在梵唄的唱誦上呈現出多種樣貌，梵唄團便設計了多重的演唱組合，讓聽眾感受到音聲的多層次變化，而旋律樂器的搭配，也使梵唱所呈現的音響更爲豐富。現代人的聽覺，由於不斷受到多層次、豐富的音樂聲響所影響，因此，便不滿足於只聽到單一、且沒有任何樂器伴奏的音樂。爲了以大眾最能接受的音響效果來呈現梵唄，原本只有法器伴奏的梵唄便需要作出更多的變化，不僅在其唱誦的形式、或梵唄曲目的選擇上，與之配合的樂器更是要能烘托梵唄的唱誦。而隨著不同場域、各類性質音樂會的展演，佛光山便將梵唄帶到世界各地，呈現給社會大眾。

第一節 音樂會的性質

佛光山在這二十幾年來，舉辦了許多的音樂會，其展演的內容包含了梵唄表演、創新歌曲發表會，而隨著其音樂會種類的不同，演出的場地也從音樂廳拓展到體育館、教堂、露天場地等多元的展演舞台。以下，筆者將佛光山的音樂會分爲四種性質，並加以探討。

一、國際宗教音樂交流

佛光山的國際宗教音樂交流可分爲兩種，一種是遠赴國外與當地的宗教以音

樂相互交流，另一種則是於佛光山所舉辦的宗教音樂會研討會後，與各地的佛教音樂，或是其他宗教音樂一起在舞台上展演「見表 3-1」。

1998 年時，佛光山的梵唄讚頌團與日本的讚禱歌詠唱團於 Suntory Hall 音樂廳共同演出，其目的主要是為了以梵唄的詠讚來弘法度眾，為中日親善祈福，為東亞文明的繁榮祈福，並用梵唄來跟聲明互相交流[79]。較為特別的是，梵唄讚頌團除了使用國樂團伴奏外，還與交響樂團合作演出。這場宗教音樂交流，除了是中日梵唄的首度合作外，也是宗教音樂首度在 Suntory Hall 音樂廳展演。

1999 年的比利時國際宗教音樂藝術節，梵唄團受邀至比利時根特市的古城廣場擔任序幕演出。這場國際宗教音樂藝術節的參與者包含了天主教、基督教、回教、佛教，以及其他各民族的宗教音樂。透過各種宗教音樂之間的交流，能藉以瞭解其所處環境不同的社會結構、思想以及文化脈絡等。

另一種宗教音樂研討會暨音樂會的形式，則是結合了學術發表和宗教音樂的呈現。藉著學者對佛教音樂或是其他宗教音樂的討論，可以使大眾瞭解各個宗教音樂的本質以及發展。除了有理論性的探討之外，佛光山透過與其他宗教的交流，便讓我們看到其音樂實踐的一面。佛光山在研討會後所舉辦的音樂會中，有由梵唄團所呈現的佛教僧團平日生活，或有日本淨土宗的梵唱、韓國松廣寺的各種偈頌、中國五臺山佛教團的讚唄和佛曲等，可以看到佛教傳到各個地方的發展狀況，並透過音聲的展演來看到其差異的地方。

表：3-1 國際宗教音樂交流

時間	地點	音樂會主題
1992.6.20	洛杉磯基督教教堂	宗教音樂交流
1992.8.17~18	台北國父紀念館、佛光山	中韓佛教歌曲交流饗宴
1998.2.27	台北國家音樂聽	梵唄音樂會

[79] 星雲大師〈2001〉，《佛光山梵音饗宴專輯》，頁 47。

1998.9.7	日本 Suntory Hall 音樂廳	華麗的宗教音樂世界—中日梵唄聯合演唱
1998.9.16	日本大阪郵便儲金會館	中日梵唄音樂特別公演
1999.9.11	比利時根特市	比利時國際宗教音樂藝術節
2000.1.26	台北國父紀念館	一日梵唄千禧法音

二、音樂藝術節

藝術節的舉辦對各個國家來說是相當重要的，無論其主辦單位策劃的用意是爲了經濟復甦、商業因素，或單純爲了文化交流，但舉凡音樂、舞蹈、戲劇、民俗藝術等各種不同的藝術領域，透過在藝術節中的展演，便可讓大眾認識到各國不同的文化，而各團體之間的互動，並可達到彼此間文化上的交流。佛光山在各類型的音樂會中，以音樂藝術節的演出較爲少，而音樂藝術節的展演場地又可分爲音樂廳以及露天的展演場地兩種「見表 3-2」。

佛光山於 1992 及 2001 年的台北傳統藝術季，應邀與台北市立國樂團演出「梵音海潮音」和「晨鐘暮鼓梵音樂舞」佛教音樂會，並在台北國家音樂廳和台北市社教館演出。由北市國每年所舉辦的傳統藝術季，至今已有二十年之久，其主要是以傳統的歌、樂、舞、劇爲主要的內容，並在台灣各地的音樂廳，或是社區活動中心來表演及推廣。由於北市國所演出的場域大多爲室內的場地，因此，佛光山在梵唄的展演上，便可不受限的使用燈光及音響等現代化科技，以營造出佛門的氛圍。在曲目的安排上，大都是爲了呈現出寺院的每日生活，而編排了讚和偈與之配合。

1999 年時，梵唄讚頌團赴歐洲巡迴弘法，其中一場演出便是在英國倫敦的 Corn Street 藝術節。國外的藝術節，通常是在非傳統劇院或音樂廳的環境舉辦，透過在戶外開放式的空間，將原本在室內場地欣賞表演的觀眾釋放出來，也可藉以吸引許多觀光客，也重建了表演者及觀眾之間的關係。戶外的表演場地，因爲

其打破表演者和觀眾之間的距離，便能增進彼此間的互動。然而由於是露天的展演場地，燈光音響、布景設計，或是開放式空間所呈現出來的演出聲響，皆會與密閉式的場地差異甚大，因此，梵唄讚頌團便無法充分運用音樂廳所使用的現代科技來模擬寺院的情景。由於戶外場地設備的限制，也使得梵唄音聲的唱誦變得十分重要，由於梵唄能與世俗音樂作出區分，也能塑造出莊嚴神聖的氛圍，因此隨著場域的改變，梵唄讚頌團要呈現的方式也因而有所改變。

表：3-2 音樂藝術節

時間	地點	音樂會主題
1992.3.26～27	台北國家音樂廳	梵音海潮音佛教音樂會
1995.5.13～16	台北國家劇院	禮讚十方佛—梵音樂舞
1995.5.18	高雄市立文化中心	禮讚十方佛—梵音樂舞
1998.3.21	彰化	彰化國際傳統音樂節
1999.9.5	英國倫敦	英國倫敦 Corn Street 藝術節
2001.5.18	台北社教館	晨鐘暮鼓梵音樂舞音樂會

三、弘法音樂會

佛光山所舉辦過的音樂會種類，以弘法音樂會的類型爲最多「見表 3-3」，展演的方式也相當多元。弘法音樂會的表演形式結合了民族舞蹈、國樂團、交響樂團等，在舞台上，除了梵唄的唱誦之外，有時候還會演唱佛教聖歌，或是用音樂劇來表演，因此，弘法音樂會所呈現的節目十分多樣且豐富。

1979 年是佛光山第一次舉辦梵唄音樂會，也是佛教界的首創，在這場音樂會中除了梵唄的演出外，星雲大師並介紹了梵唄的歷史，之後還出版了「梵唄聖歌集」錄音帶。[80]這場音樂會後引起的廣大迴響，也使得佛光山持續以這樣的方

[80] 星雲大師〈2001〉，《佛光山梵音饗宴專輯》，頁 26。

式來弘法，並連帶的影響台灣其他佛教團體透過梵唄來宣揚佛法。

1997 年在香港演出的「梵音海潮音之佛法頌」，爲一場梵唄音樂的舞台劇，此部音樂劇的內容是由古代和現代的佛教所組成，由香港知名的藝人曾志偉、顧紀筠、何家勁、羅文等人來演出，並由梵唄唱誦、舞蹈、交響樂交織這整部音樂劇的呈現。音樂劇於歐洲興起之後，很快的便帶動各類歌舞劇的發展，並使其流行於世界各地。佛光山透過音樂劇的策劃，即是希望經由戲劇加上音樂的展演讓社會大眾容易瞭解及接受佛教，而這樣新穎的展演方式，也可看見佛光山其具現代化和創意的一面。

佛光山梵唄讚頌團在國外的巡迴演出一直是其弘法的重點，透過在世界各地的演出，便能直接的將佛教音樂介紹給當地的群眾，除此之外，佛光山並希望能藉著各種梵唄的表演形式，藉以促進世界各族群與文化的融合。即使因爲語言的隔閡，或是文化的差異，但是透過音聲的呈現，以及結合科技所塑造出的視覺影像，便能促使大眾接近佛教。

表：3-3 弘法音樂會

時間	地點	音樂會主題
1979.1.10	台北國父紀念館	佛教梵唄音樂會
1990.5.11~13	台北國父紀念館	梵唄音樂弘法大會
1993.4.17	美國洛杉磯	佛教音樂弘法會
1993.6.19	多倫多協會	歡喜與融合—佛光慈度之音
1994.3.6～28	曼徹斯特、伯明罕、格拉斯哥、倫敦	梵之旅
1995.10.15	雪梨	尊重與包容音樂會
1996.4.15	香港紅磡體育館	梵音海潮音音樂會
1996.7.25～8.2	台北國家劇院、台中中山堂、	莊嚴淨土 梵音樂舞

	台南市立文化中心	
1997.3.28～30	新加坡國家體育館	梵音樂舞弘法大會
1997.10.5	瑞士佛光山	梵音海潮音弘法音樂會
1997.11.30	香港紅磡體育館	梵音海潮音之佛法頌
1998.4.4	雪梨文化中心	有情有義滿人間
1998.4.25	舊金山美生堂	梵音樂舞文化藝術饗宴
1998.6.14／6.21	加拿大溫哥華奧芬劇院、美國南加州帕莎迪納市劇院	梵音樂舞文化藝術饗宴
1998.11.29	香港紅磡體育館	梵音樂舞
1999.4.28～29	台北市中正紀念堂	千處祈求千處應
1999.8.2～9	台北新舞台、新竹清華大學禮堂、台中中山堂、高雄中山大學逸仙館、省立台南高工活動中心	天籟之音
1999.9.3～26	奧地利維也納、荷蘭阿姆斯特丹、德國萊茵、法國巴黎、瑞士琉森、巴塞爾加、德國柏林	天籟之音
2000.10.7	美國加州長堤藝術表演中心特瑞斯劇院	梵音樂舞文化藝術饗宴
2000.10.27～28	台北國父紀念館	一日梵唄千禧法音
2000.10.31～11.25	香港紅磡體育館、新加坡世界貿易中心海港之苑、馬來西亞莎亞南體育館、澳洲西澳柏斯音樂廳、墨爾本會展中心、雪	一日梵唄千禧法音

	梨歌劇院、布里斯本音樂廳	
2001.10.15	美國紐約林肯中心、加拿大多倫多藝術中心、溫哥華奧芬劇院、華盛頓大學	恆河之聲
2002.1.15	台北國家戲劇院	慈悲喜捨梵唄音樂演唱會
2002.5.25	菲律賓馬尼拉國家文化中心、宿霧、馬來西亞沙巴基金局	恆河之聲

四、創作發表

佛光山的創作發表會是以人間音緣的歌曲創作爲主，自 2003 年以來，人間音緣已舉辦過了四屆的發表會，從每一屆的歌曲形式、風格、特色等來看，皆有很大的差異，並逐漸的趨向流行化。

2003 年佛光山剛舉辦歌曲徵選時，便引起各界的響應，其參賽者大都來自美洲、南美洲、亞洲等地區，參賽作品數量並有三千多餘首，由各國評審選出共八十首入圍作品後，便於創作音樂會上發表。2004 年的佛教歌曲，其數量又比以往更多，使用的語言更加廣泛，但是從這兩屆的歌曲創作來看，其風格以及伴奏形式皆沒有太大的變化，其類型大都以民歌、饒舌、抒情、或聲樂作品爲主，且最後優勝的作品都是以美聲唱法的佛教歌曲獲得優勝，因此這兩屆的歌曲種類以及得獎作品並沒有太大的差異。

2005 年的歌曲徵選無論是在作曲或演出上，皆有很大的突破，並打破了佛教音樂給大眾的既定觀念，且與前兩年的徵曲比賽有著極大的區別，並打破了前兩屆的風格。由於其參賽者背景更爲多元，呈現的歌曲便十分多樣，如印度傳統曲調、日本三味線、南非音樂、客家音樂等，讓聽者猶如欣賞一場世界音樂般。比較特別的是，爲了讓大眾重溫當年歌詠隊的情景，便特地邀請了當年宜蘭歌詠隊的成員上台演唱「西方」、「弘法者之歌」；另外，許多台灣的歌手也加入了創

作，如鄺美雲、蕭煌奇、阿桑、客家歌手羅思容等，除了有一般民眾的參與之外，一些台灣的歌手也開始加入了創作。「人間音緣」的藝術總監林谷芳曾表示，2005年的作品水準相當高，但朗朗上口的通俗歌曲，卻未如前兩年豐富，但整體來說，仍呈現出百花齊放的文化多元性。[81]

2006 年的創作發表，其音樂又回歸到創作本質上，沒有太多複雜的伴奏樂器或炫麗的燈光效果，因此可以將焦點專注在參賽者的歌唱上。前三屆的歌曲發表，多是非洲或南美洲的原住民加入創作，此屆的發表會則是第一次有台灣原住民參與創作，如胡德夫、丹耐夫・正若等人，因此，便有越來越多台灣的其他族群參與歌曲創作的活動。

從人間音緣歷屆的徵曲活動來看，每年所參加、徵選出來的曲子已朝向流行化，參賽者創作的歌曲，除了會因自身的音樂背景而加入其熟悉的元素外，並可從許多歌曲中看見其反映了現代流行音樂所使用的素材、風格，如 R&B、饒舌等元素，這些曲子大都是大眾化，也能像流行音樂一般讓人容易接受、朗朗上口。因此，這便與當年歌詠隊時所創作的佛教聖歌差異甚大。佛教聖歌集的創作大都是由具西洋音樂背景的作曲家所創作，因此多為合唱曲，或藝術歌曲；而人間音緣的徵曲活動，由於其目的便是歡迎社會大眾來參與創作，因此便有一般的民眾來參與，其不一定具有專業的音樂訓練，因而人間音緣的歌曲創作都是十分通俗且大眾化的。雖然如此，有些歌曲仍是具有一定的藝術性存在，並令人印象深刻，因此在佛光山的梵唄音樂會中，有時也會演唱人間音緣的創作歌曲。

第二節 音樂類型

佛光山舉辦過許多性質的音樂會，但從其展演的曲目來看，大致可分為傳統梵唄、創新的佛教歌曲以及器樂演奏，因此，筆者將針對佛教音樂會中的三種音樂類型加以分析探討。

---

[81] 人間福報 http://www.merit-times.com.tw/。

一、傳統梵唄

寺院中的梵唄可分爲無既定旋律的經文和咒語，以及有固定曲牌的讚、偈和念佛曲調。由於自由念誦的經或咒並沒有固定的曲牌或旋律，如要配上旋律樂器便十分困難，因此佛光山在舞台上的梵唄展演，便以有既定旋律的讚、偈，以及念佛號以及咒語來跟樂團配合，以呈現音響上的和諧。筆者將佛光山音樂會的傳統梵唄分爲以下四種，並加以分析其音樂內容。

〈一〉讚

讚爲讚頌佛、法、僧三寶、或是菩薩之功德的一種文體，有五句讚、六句讚、八句讚，或是十句讚等由各種長短句所組成的讚子，因此，各個讚子的字數，便有其對應的曲牌旋律。在佛光山的音樂會中，〈寶鼎讚〉、〈香纔爇〉爲梵唄讚頌團最常唱誦的讚子。

〈寶鼎讚〉爲朝時課誦儀式的一部份，在一般儀式中，爲了要讚誦菩薩及佛陀，通常會在儀式開始進行時先唱誦香讚。一般常用的香讚有〈爐香讚〉、〈戒定真香〉、〈寶鼎讚〉等，而〈寶鼎讚〉則是佛光山爲了要表現出佛門的晨鐘暮鼓，所選用的讚子。〈寶鼎讚〉屬於五句讚，浪淘沙曲牌，其格式爲「五、四、七、七、四」，第一、二、三、五句押韻，其讚詞如下：

寶鼎爇名香 普遍十方 虔誠奉獻法中王 端為世界祈和平 地久天長

端為世界祈和平 地久天長 南無香雲蓋菩薩摩訶薩〈三稱〉

由於在舞台上展演會受到時間的限制，因此梵唄團唱誦的梵唄都是經過刪減的，因而〈寶鼎讚〉的讚詞便刪減爲：

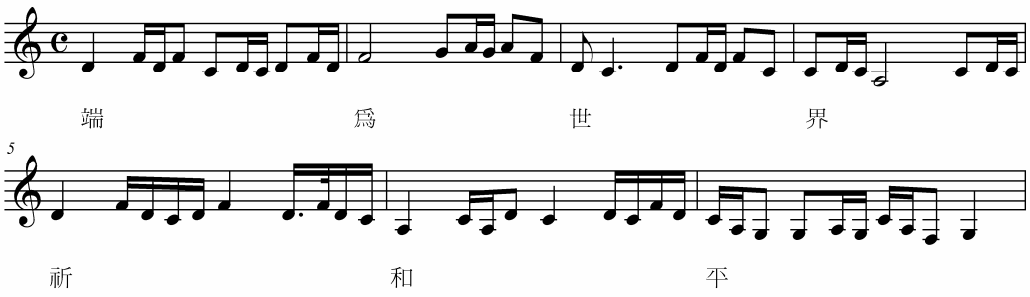
端為世界祈和平 地久天長 端為世界祈和平 地久天長

南無香雲蓋菩薩摩訶薩〈三稱〉

此首讚子主要是用來祈求世界和平，祝禱十方一切眾生，皆能脫離苦難，而得到和平安樂。

在《一日梵唄 千禧法音》此場音樂會中，〈寶鼎讚〉一開始的前奏是由管樂器奏出，之後才由台上的師父唱誦梵唄，如讚詞的最後一字爲長音，便會有樂團作爲間奏，過渡到下一句「見譜 3-1」。

譜 3-1：〈寶鼎讚〉



〈香纔爇〉通常用於佛前大供，其爲十句讚，曲牌名爲寄生草，其格式爲「三、五、七、七、七、三、七、七、三、七」，並於第二、三、四、五、七、八具押韻，其讚詞如下：

香纔爇 爐焚寶鼎中 栴檀沉乳真堪供 香雲繚繞蓮花動

十方諸佛下天宮 天臺山 羅漢來受人間供 十方諸佛下天宮

清涼山 羅漢來受人間供 南無香供養菩薩摩訶薩

而由梵唄團所唱誦的〈香纔爇〉「見譜 3-2」，則是由八句讚詞所構成：

香纔爇 爐焚寶鼎中 栴檀沉乳真堪供 香雲繚繞蓮花動

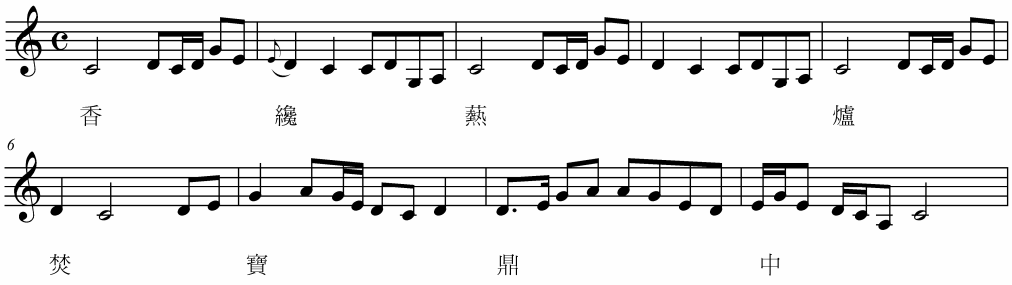
諸佛菩薩下天宮 清涼山羅漢納受人間供

南無香供養菩薩摩訶薩 南無香供養菩薩摩訶薩

〈香纔爇〉此首香讚的目的，主要是透過香供養，來啓請諸佛菩薩降臨壇場，如能虔誠的唱誦，便具有令舌根清靜、長命無病、胸藏開通等功能。[82]

由於唱誦需要與樂團配合，因此樂曲一開始便由鼓、鐘和擦弦樂器作爲前奏將讚詞帶入，並有旋律樂器演奏台上師父唱誦的曲調，而台上的師父們則是敲打小木魚、引磬用來穩定節奏。

譜 3-2：〈香纔爇〉



〈二〉偈

偈也是一種多句數的文體，但不同於讚的地方是在於其每句的字數爲相等的，有四、五、六、七、八言等，常見的偈有〈讚佛偈〉、〈回向偈〉、〈發願偈〉、〈鐘聲偈〉等。偈的種類又可分爲三種，一是讚佛類，其主要是用來讚誦佛菩薩，讚佛以及菩薩偈的曲調皆相同，其後需接結尾，再接佛號。二是回向類，這類的偈便有許多種曲調，多用於法事最後。三則是〈開經偈〉、〈結齋偈〉、〈叩鐘偈〉等，此類的曲調皆不同，並用於特定的佛事場合。[83]

在佛光山的音樂會中，呈現佛門的每日生活爲其弘法的重要主題之一，因此，在舞台上，便由一位師父打板，以告示眾人，之後便由另一位師父叩鐘，並

[82] 人間衛星電視台製作，《恆河之聲》，高雄縣：佛光山電視弘法基金會。
[83] 高雅俐〈1989〉，《從佛教音樂文化的轉變論佛教音樂在台灣的發展》，頁 285。

唱誦〈叩鐘偈〉，其內容如下：

妙湛總持不動尊 首楞嚴王世希有 銷我億劫顛倒想 不歷僧祇獲法身

願今得果成寶王 還度如是恆沙眾 將此深心奉塵剎 是則名為報佛恩

伏請世尊為證明 五濁惡世誓先入 如一眾生未成佛 終不於此取泥洹

大雄大力大慈悲 希更審除微細惑 令我早登無上覺 於十方界坐道場

舜若多性可銷亡 爍迦羅心無動轉 南無常住十方佛 南無常住十方法

南無常住十方僧 南無釋迦牟尼佛 南無佛頂首楞嚴 南無觀世音菩薩

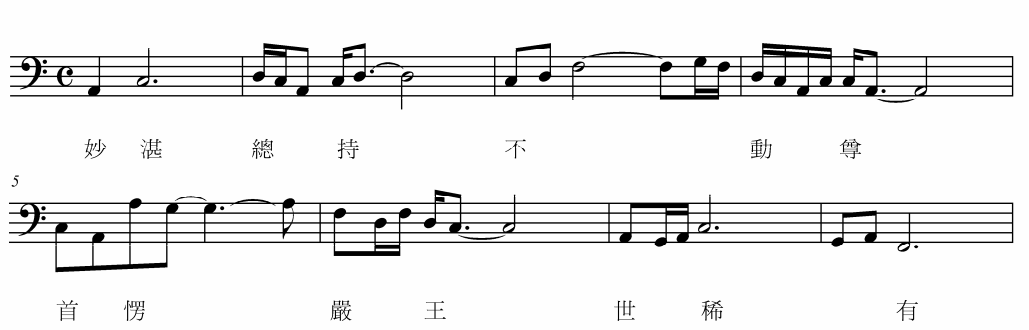
南無金剛藏菩薩

寺院每日清晨的打板、叩鐘皆有其規矩以及重要意涵，除了作爲報時的功用之外，還具有警示及發願的意涵。

在《恆河之聲》此場音樂會中，佛光山所展演的〈叩鐘偈〉，是以〈叩鐘偈〉的曲調配上《楞嚴經》中的開經偈「見譜 3-3」，並且只有唱誦**「妙湛總持不動尊，首楞嚴王世希有；銷我億劫顛倒想，不歷僧祇獲法身。」**前四句。在音樂會中，〈叩鐘偈〉由一位師父獨唱四句偈之後，再由舞台上所有的師父一起唱誦這四句偈。

〈叩鐘偈〉一開始由二胡演奏出其主要旋律後，師父才加入唱誦，此首偈主要是以塤作爲主要的旋律伴奏樂器，並隨著唱誦旋律上的變化與之配合，或是隨之唱和。在打擊樂器部分，則是於二、四句最後一字處敲擊鐘。〈叩鐘偈〉的樂團伴奏配器上使用了線性旋律的弦樂和塤，配合著曲調和緩的〈叩鐘偈〉，便營造出莊嚴的氣氛。

譜 3-3：〈叩鐘偈〉



〈三〉念佛號

念佛，意指對佛表示禮拜、讚歎、憶念之意，也是一般的修行方法之一。如觀想佛之功德與佛相，便稱爲觀想念佛；如果是在口中稱念佛之名號，便稱爲口稱念佛。但無論是觀想念佛或是口稱念佛，皆可稱之爲念佛，一般常念的名號有阿彌陀佛、彌勒佛、藥師佛等。而念佛所生的功德，可以使貪瞋癡不起，自心清淨。[84]

佛號的數量十分眾多，並常用於儀式的進行中，如繞佛、拜願。佛號的字數有四字、六字、七字、八字、九字佛號等，其音樂曲調相當多樣，且會因爲各寺院的不同而有所差異。在寺院儀式進行中，稱念佛號時通常只會使用一種曲調，不會同一個佛號卻接連著唱誦不同的曲調，如有旋律上的變化，通常是用於過渡上，如六字佛號「南無阿彌陀佛」，當要接唱「阿彌陀佛」時，有時便會有一段旋律藉以過渡到下一個佛號。

在佛光山的音樂會中，「南無阿彌陀佛」是最常稱念的佛號。在寺院中，「南無阿彌陀佛」通常用於早晚課的繞佛、念佛，在稱念完「南無阿彌陀佛」之後，便會接「阿彌陀佛」，如下：

南無阿彌陀佛　南無阿彌陀佛　阿彌陀佛

[84] 佛光山電子大藏經 http://www.hsilai.org/etext/search-1-detail.asp?DINDEX=11549&DTITLE=念佛。

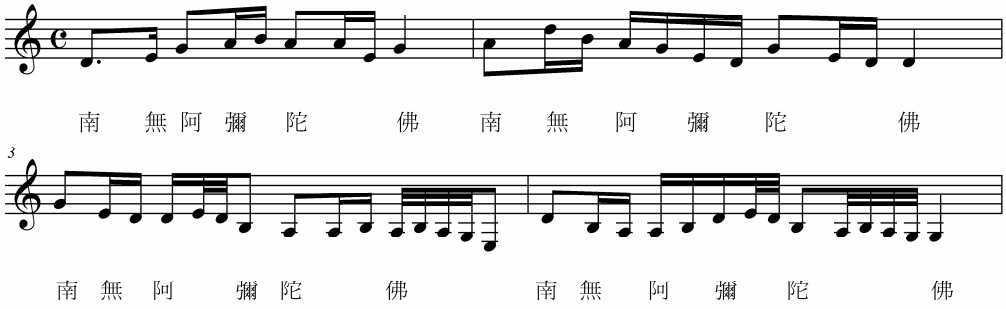
在《恆河之聲》此場音樂會中，梵唄讚頌團在唱誦「念佛組曲」時總共使用了三種曲調，第一種曲調「見譜 3-4」是以五句爲單位的旋律，先由男聲唱誦一、二句旋律後，便由女聲接唱三、四句旋律，第五句則是大家一起合唱，此後，便以這五句的旋律不斷反覆。除了梵唄的唱誦外，在舞台上還呈現出出家人托缽之情景，並配合著旋律節奏，在舞台上規律的行動。

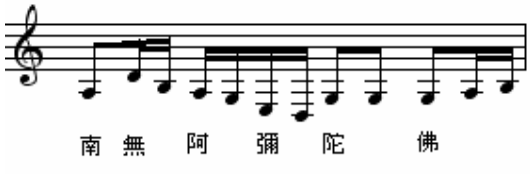
第二種曲調「見譜 3-5」是以五句爲單位的旋律，由第一首曲調轉爲第二種曲調時，便由國樂團奏出過渡之旋律。此首的節奏較爲輕快，並由舞台上的師父一起齊唱，國樂團中的塤也隨之演奏出主要的旋律。由於此首念佛曲調較爲輕快，在舞台上，便由師父們呈現出挑水和挑柴之情景，並配合著曲調之節奏，發出勞動的呼喊聲。

第三種曲調「見譜 3-6」是以六句爲單位的旋律，由第二首曲調轉爲第三種曲調時，也是由國樂團演奏過渡之旋律，速度並由之前輕快的旋律，轉變爲較慢的速度。在舞台上，便由師父們呈現出打掃寺院之情景，並配合著曲調節奏，規律的在舞台上行動。

在配合樂團的情況下，呈現的則是較爲統一的曲調旋律，只有在稱念「阿彌陀佛」時，沒有任何旋律樂器的加入，只剩下木魚作爲伴奏樂器，梵唄團才唱出自由念佛的曲調，而呈現出異音現象。

譜 3-4：念佛曲調之一





譜 3-5：念佛曲調之二

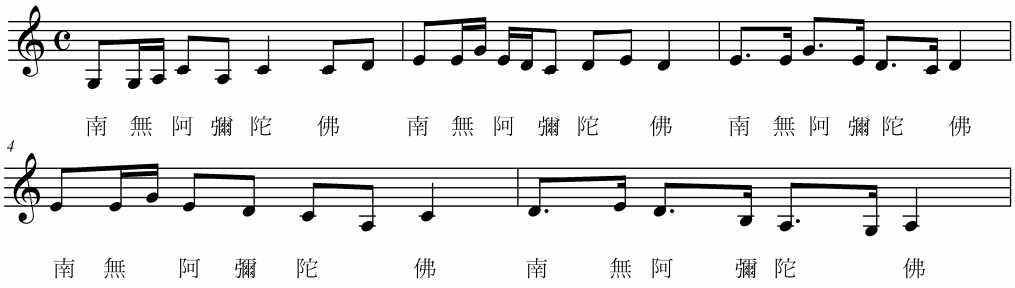
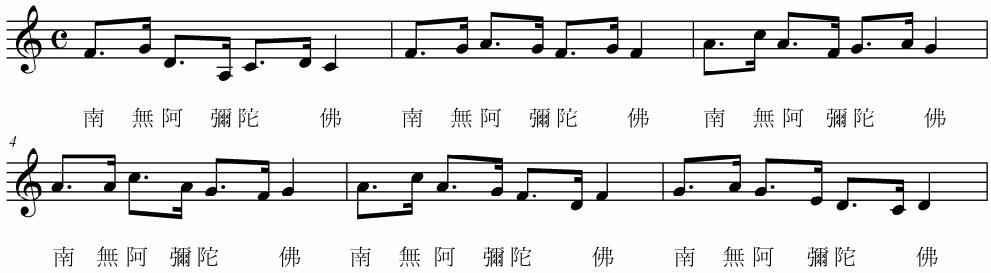


表 3-6：念佛曲調之三



〈四〉咒

咒爲古印度梵語，又稱爲真言。漢語的咒通常都是以梵語的讀音直接翻譯，因此，咒通常都是直接念出，很少有旋律曲調。而佛光山音樂會常用的咒爲具有旋律的〈梵文大悲咒〉以及直接念出的〈金剛薩埵百字咒〉。

大悲咒又稱爲千手千眼觀世音大悲心陀羅尼、千手千眼觀世音菩薩大身咒、廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼、大悲心陀羅尼，其主要是說明示千手千眼觀世音菩薩內證功德之根本咒。[85]佛光山所唱誦的〈梵文大悲咒〉如下：

[85] 佛光山電子大藏經 http://www.hsilai.org/etext/search-1-detail.asp?DINDEX=4910&DTITLE=大悲

南摩惹納達拉雅雅 納摩阿利雅納 桑嘎拉 畢嚕加納 憂哈拉扎雅

搭他嘎達雅 阿拉哈爹 三藐桑不達雅 納摩薩爾哇達他嘎爹貝

阿拉哈搭貝 三藐桑不爹貝 南摩阿利雅阿哇嚕給爹 休而拉雅

不地薩督哇雅 瑪哈薩督哇雅 麻哈嘎嚕 你嘎雅 達地雅達

嗡達拉達拉 帝利地利 督嚕督嚕 易低威 低 扎累扎累

不拉扎累不拉扎累 估蘇美 估蘇瑪哇累 易利密利 積地鄒哈拉

瑪巴那雅娑哈

大悲咒總共有八十四句，如果能誦此咒達一百零八遍，便能得十五種善生，並消除煩惱和業障，也能使身口意清淨，而此咒也是顯密教派非常重視的修持。此首梵文大悲咒，經常被重新編配，以各種的配器錄製成專輯在社會上流通。在《恆河之聲》音樂會中，此首梵文大悲咒便由盧亮輝編寫樂團之配器，配合著梵唄團的唱誦，便呈現出旋律豐富之梵唄曲調。

〈金剛薩埵百字咒〉爲密教金剛界所持誦的一百字咒語。在經論中，通常將金剛比喻爲武器或寶石，用以形容金剛的堅固、不破，並具有打破眾生之煩惱、去除疑惑、驚覺眾生等各種含義。[86]梵唄團所持誦的〈金剛薩埵百字咒〉如下：

唵斡資囉 薩埵蘇 薩麻耶 麻納巴辣耶 斡資囉 薩埵諦 奴缽諦瑟訇

得哩鋤 彌發佤 蘇度束 彌發佤 阿奴囉屹都 彌發佤 蘇度束 彌發佤

薩哩斡 些提彌 不囉耶察 薩哩斡 葛哩麻 蘇拶彌稷達 釋哩揚

郭嚕哞 訶 訶 訶訶斛 發葛灣 薩哩佤 荅塔葛達斡資囉 麻彌捫拶

斡資囉 發斡麻訶薩摩耶 薩埵訶

如果持誦此咒，便能堅固修行者的身心，且能快速的成就一切所願。

咒。

[86] 佛光山電子大藏經 http://www.hsilai.org/etext/search-1-detail.asp?DINDEX=12580&DTITLE=金剛

〈梵文大悲咒〉以及〈金剛薩埵百字咒〉這兩首咒語，都是以較輕快的速度來唱誦，便有別於曲調和緩的讚或偈。由於〈梵文大悲咒〉其具豐富旋律性的曲調，加上樂團的伴奏，便使此首咒語所呈現的音響更爲豐富。〈金剛薩埵百字咒〉是沒有曲調旋律的咒，因此便由台上的師父直念出來，並由打擊樂器木魚作爲速度的控制者。剛開始由木魚一拍敲擊一下，而隨著咒語越念越快，木魚便加入了許多滾奏，最後念誦「訶 訶 訶訶斛」時，便由師父們使用錫杖敲擊地面作爲結束。

二、創新的佛教歌曲

在佛光山的音樂會中，除了以梵唄爲其主要宣揚的音樂之外，創新的佛曲也是其音樂會的內容之一。創新的佛教歌曲除了於歌曲創作發表會上演出之外，有時也會在梵唄音樂會的節目中演出，其音樂種類十分多元，有合唱曲、聲樂曲、原住民音樂、客家音樂、饒舌音樂、印度音樂等。

最常用於梵唄音樂會中的曲目有〈點燈〉、〈西方〉、〈佛教青年的歌聲〉、〈愛就是惜〉、〈佛光山之歌〉等。其中，〈西方〉以及〈佛教青年的歌聲〉皆是星雲大師當年創立歌詠隊時常詠唱的歌曲。〈西方〉這首曲子爲星雲大師作詞，楊詠譜作曲，此曲爲降 E 調，歌詞描述了人生就像一艘小舟，漫無方向的到處漂泊，必須要找到歸依之處，才能使心靈平靜。因此，全曲的曲調節奏便十分的緩慢幽靜，用以塑造出在苦海中迷失方向、漫無目標，進而需要以安穩快樂的西方爲其歸屬之地。〈佛教青年的歌聲〉爲旭初所作的詞，爲 F 大調，二聲部的合唱曲，其歌詞如下：

聽啊！真理在呼喚，光明在照耀，這是佛教青年的興教歌聲，

響徹雲霄！青年為教的熱忱，掀起了復興佛教的巨浪狂潮，

成功的一日，就要來到。[87]

星雲大師曾提到：「**『佛教青年的歌聲』，那是我最喜歡聽的歌，記得四十年前，我一聽到旭初作的這首歌，就非常感動，因為這首歌詞充滿了力量與希望……四十年前的佛教青年已成就人間佛教的美麗藍圖，四十年後的佛教青年要承先啟後，繼往開來，建設人間淨土。**」[88]透過歌詞的描寫，便呈現了當時佛教青年不畏艱難的弘法過程，因爲他們相信只要堅持佛法的真理，最後一定會成功。因此，爲了要呈現出佛教青年們的熱忱，此首歌曲的旋律節奏便以 2/4 拍較爲輕快的拍子，以及激動的旋律來激勵佛教青年，並帶給他們希望。

〈點燈〉以及〈愛就是惜〉皆爲 2003 年人間音緣徵曲活動中所發表的曲子。〈點燈〉的作曲者爲李秉宗，此曲主要是描述著每一盞心燈都能帶給人們希望以及快樂，並照亮黑暗的心靈，其歌詞如下：

點一盞心燈 照亮黑暗的心靈角落 點一盞心燈 帶來希望的

每一分鐘燃起的火焰 一朵兩朵三朵千朵萬朵 留給哀傷的淚眼

一朵兩朵三朵千朵萬朵 留給迷路的旅人 點一盞心燈 帶來希望的

每一分鐘[89]

此首樂曲的旋律十分簡單，主要以兩段旋律來譜寫此首曲子，全曲只使用了「Sol、La、Do、Re、Me」五個音，雖然作曲者並沒有以複雜手法創作此曲，但藉著兩段主要旋律不斷的反覆，便成爲一首能讓人朗朗上口的曲子。〈愛就是惜〉爲一首台語歌，由廖大森所作曲。歌詞內容描述著，愛就是要能愛惜每個緣分、要爲大眾奉獻，並時時感恩。此曲的旋律並沒有使用太複雜的曲調或手法，也是一首通俗、且朗朗上口的歌曲。

---

[87] 佛光出版社編選〈1977〉，《佛教聖歌集》，頁 100。
[88] 佛光山文教基金會〈2003〉，《人間音緣 2003 年星雲大師佛教歌曲發表會》，頁 70。
[89] 佛光山文教基金會〈2005〉，《人間音緣 2003～2004 精選歌曲》，頁 8。

在佛光山的音樂會中，經常詠唱的歌曲多爲通俗、易懂，且旋律容易記得的歌曲爲主。因此，從音樂會曲目的選擇來看，佛教歌曲的創作不一定要用非常複雜，或具技巧性的歌曲，如果能以簡單易唱，卻不流俗的旋律來創作，便能有更多的佛教歌曲得以流傳和傳唱。

三、器樂演奏

佛光山所辦舉的音樂會中，除了有梵唄的唱誦，或是創新佛教歌曲的演出之外，還有由國樂團純器樂演出的曲目，並可分爲一般國樂曲以及佛曲演奏。

佛光山梵唄讚頌團與台北市立國樂團的合作過程中，北市國較常在佛教音樂會上演奏〈龍騰虎耀〉、〈江河水〉、〈打棗〉等，其分別爲打擊、二胡、嗩吶的樂曲，且爲樂界常演奏的曲目。這些國樂曲的呈現出的情境或意涵，不必然與佛門有所連接。

佛光山在 2006 年成立的「人間音緣梵樂團」，其創立的目的主要是培植演奏梵樂的樂團。梵樂團於 2006 年的創團巡迴演出中，除了作爲梵唄團的伴奏之外，其純器樂的展演也佔了音樂會很大的一部份，在與梵唄團巡迴的音樂會中，國樂團主要演奏的仍是樂界耳熟能詳的曲目，如戰馬奔騰、鉅大缸、群蜂飛舞、草螟弄雞公、滿江紅、查爾達斯等。由於梵樂團成立的時間不長，佛光山爲了要向大眾呈現出新樂團的水準和特色，便在梵唄的唱誦中，穿插了國樂團的演奏。

2007 年四月，「人間音緣梵樂團」便展開了國樂團的巡迴演出，除了有一般的國樂曲目之外，並分別由侯廣宇以及范李彬演出佛曲〈天龍吟〉和〈無相頌〉。〈天龍吟〉的作曲者爲王正平，「天龍」爲八部的簡稱，因八部之中以「天龍」爲上者，故標舉曰「天龍八部」，而八部分別是：一、天。二、龍。三、夜叉。四、乾闥婆。五、阿修羅。六、加樓羅。七、緊那羅。八、摩喉羅迦也。乾闥婆和緊那羅皆爲樂神，乾闥婆司奏伎樂，而緊那羅司歌舞。作曲者爲了描繪出「天龍八部」司樂奉侍帝釋的情景，便創作了此首樂曲。〈無相頌〉爲普傳所編，此曲是以梵唄的無相頌爲基礎，並融入了「菩提本無樹，明鏡亦非台，本來無一物，

何處惹塵埃。」和「若人欲了知，三世一切佛，應觀法界性，一切爲心造。」兩首偈，並以古琴和人聲來演奏此曲。[90]

佛光山成立了梵樂團，便是要培訓樂團成員，能夠與梵唄的唱誦相配合，並且去體會梵唄是如何唱誦、有什麼特質，並且能真實的了解梵唄的意涵，才能與梵唄團有良好的配合，並呈現出梵唄應有的特質。

第三節 唱誦方式

在寺院儀式中，佛光山主要是以「海潮音」的唱誦爲主，爲了要將梵唄於舞台上所呈現，便在音樂會上呈現出「海潮音」之梵唄唱誦；此外，爲了要讓梵唄的唱誦呈現出多層次的變化，便編排了多元演唱的組合，讓聽眾感受到在聽覺上的豐富變化。以下將針對梵唄海潮音，以及多元的演唱組合作出分析探討。

一、梵唄海潮音

佛光山的梵唄唱誦可分爲「海潮音」以及「鼓山音」,「海潮音」通常用於早晚課誦和一般修行，而「鼓山音」則是用於法會或是拜懺，而佛光山主要是以「海潮音」的唱誦爲主。

中國寺院的念誦儀軌始於東晉道安所制的《僧尼軌範三則》，他規範了寺院中的行事法則，也是第一個爲寺院制訂規章制度，且爲後來的佛事和清規的儀制奠定了基礎。之後，便有南朝蕭子良整理校訂了傳統梵唄，梁武帝制定了儀軌等，這些皆對後來的寺院規範和佛事儀軌產生重要影響。至明清時代，儀軌及唱誦才被定型。[91]近代的佛教唱誦逐漸的形成了南、北兩個派別，南派的唱誦主要是以江南一帶爲主，而常州天寧寺的的梵唄唱腔，在台灣便被稱之爲「海潮音」。

台灣早期的唱腔是以「鼓山音」爲主,「鼓山音」源自於福建鼓山的湧泉寺，並以閩南語來唱誦，因早期來台的僧伽大都來自湧泉寺，因此他們唱誦的曲調便

---

[90] 佛光山人間音緣梵樂團，〈妙音初揚 新團新氣象〉音樂會節目單，頁 12。
[91] 陳慧珊〈1998〉,〈佛光山梵唄源流與中國大陸佛教梵唄之關係〉，頁 370。

稱之爲「鼓山音」。1949 年時，許多江南一帶的僧侶來到台灣，其唱誦的曲調並異於台灣的「鼓山音」，因此便將此腔調稱之爲「海潮音」。「鼓山音」是以閩南語來唱誦，其梵唱的速度比「海潮音」快，且有較多的旋律加花，轉折的地方也較快。相較之下，「海潮音」是用國語來唱誦，速度也較爲緩慢，加花的使用也不多，轉折的地方也相對的慢。因此，由於「鼓山音」的曲調較爲輕快，通常便用於需要較熱鬧氣氛的法事活動；「海潮音」則是用於莊嚴的場合。佛光山的永藏法師認爲，「海潮音」的唱誦也跟殿堂的場域有關，如果在大殿中，梵唱的速度太快，那反射、迴盪出來的聲響便較爲模糊，會使得大眾聽不清楚梵唄的唱念。而「海潮音」通常都是用於十方叢林，如棲霞山、天寧寺等，因此人眾十分眾多，維那起腔的速度便不能太快，否則就會不莊嚴，也會使得在場的人聽不清楚維那的唱誦。[92]

佛光山的星雲大師十二歲時於棲霞山出家，1994 年便在常州天寧寺參學，之後又到焦山佛學院就讀，1964 年時星雲大師創立了壽山佛學院，便邀請了慈藹法師、廣慈老和尚、悟一長老等來教授佛學院弟子唱誦梵唄。由於星雲大師本人以及這些教授梵唄的師父們大都來自江浙一代的唱腔，因此便將「海潮音」傳授給許多佛光山的學生，傳授的內容並包含了早晚課誦、華嚴字母、瑜伽燄口、大悲懺、水陸法會的唱誦等。[93]

由於受到這些師父們的傳授及教學，佛光山便以「海潮音」的唱誦爲主。在音樂會展演中，便可見到其莊嚴肅靜的梵唄唱腔，雖然有時會安排較爲輕快的梵唄唱誦，但基本上佛光山仍以「海潮音」的唱腔爲其主流。

二、多元演唱組合

在寺院儀軌中的梵唄唱誦，通常有獨唱、齊唱和輪唱的唱誦形式。如疏文是由主法師來梵唱，一般的經文內容則是由大眾一起唱誦。輪唱的形式則是用於拜

[92] 筆者於小港講堂訪問永藏法師，2007.5.24。
[93] 陳慧珊〈1998〉，〈佛光山梵唄源流與中國大陸佛教梵唄之關係〉，頁 369。

願時，由東西邊輪唱，一邊拜願，則另一邊唱誦。在佛光山的音樂會中，爲了要讓聽眾感受的梵唄多樣的演唱方式，因此便利用了多元的唱誦組合來向大眾呈現。

在佛光山的音樂會中，獨唱的部分有〈叩鐘偈〉以及白文。〈叩鐘偈〉的唱誦在寺院的日常生活是相當重要的，板、鐘、鼓以及〈叩鐘偈〉的唱誦，便是代表著寺院每日生活的開始與結束，因此在舞台上，打板聲結束後，在叩鐘之前便由一位師父唱出「妙湛總持不動尊，首楞嚴王世希有；銷我億劫顛倒想，不歷僧祇獲法身。」四句唱完之後，再由舞台上的師父一起齊唱這四句偈。另一個獨唱的形式爲白文，佛光山音樂會中的白文通常都是由永富法師來唱誦，一開始先以唱誦的方式唱出文疏頭：

大圓滿覺　應跡西乾　心包太虛　量週沙界

用以讚嘆佛陀的德行，法身遍滿需空。之後，便以念誦的方式念出白文：

經云：若有比丘、比丘尼、優婆塞、優婆夷、童男、童女，
欲誦持者，於諸眾生起慈悲心，先當從我發如是願。

此段白文，便用以說明觀世音菩薩的慈悲心懷，並帶領眾生發大願。[94]

輪唱的演唱方式在音樂會中也是很常見的，如〈六塵供〉、〈念佛組曲〉、〈觀音發願文〉、〈七如來〉等，皆是以輪唱的方式來演出。〈六塵供〉爲水陸儀軌之一，供養又稱供、供施、供給、打供，意指將食物、衣服等供給佛法僧三寶、父母等，供養的種類非常眾多，如法供養、三業供養、四事供養、十供養等。[95]〈六塵供〉在舞台上演出時，主要是以男、女聲輪流唱誦，如下：

---

[94] 人間衛星電視台製作，《恆河之聲》，高雄縣：佛光山電視弘法基金會。
[95] 楊維中等人〈1999〉，《中國佛教百科叢書：儀軌卷》，頁 286。

〈女〉維此妙香真法供 久修戒定慧為薰 以由中道觀心融

遍法界中常奉供

〈男〉我佛如來 有獻香真言 謹當宣誦

〈眾〉薩婆怛他揭多 杜婆布闍瞑伽 三慕達囉 窣婆囉拏 三末曳 吽

〈女〉維此現前真法供 忍衣智食妙難思 以由中道觀心融

遍法界中常奉供

〈男〉我佛如來 有獻衣真言 謹當宣誦

〈眾〉唵薩婆怛他揭多 阿弩怛囉婆 日嚕跛摩 三摩地 婆缽那跛那

部折那薩網那 布闍瞑伽 三末達囉 窣婆囉拏 三末曳 吽

〈女〉妙寶現前真法供 金剛能斷智難思 以由中道觀心融

遍法界中常奉供

〈男〉我佛如來 有獻寶真言 謹當宣誦

〈眾〉唵薩婆怛他揭多 摩訶跛折嚕 嗢婆摩怛那 波羅密多 布闍瞑伽

三慕達囉 窣婆囉拏 三末曳 吽

因此，〈六塵供〉的唱誦方式，便以女聲先唱誦，再換男聲，最後便一起合唱，並用以禮請十方諸聖賢，以香、花、燈、塗、果、樂等六供養來供養諸佛菩薩，並祈求身體健康、萬事吉祥。

而《大悲懺》中的〈觀音發願文〉也用了輪唱的方式來唱誦，如下：

〈男〉我若向刀山　　〈女〉刀山自摧折

〈男〉我若向火湯　　〈女〉火湯自枯竭

〈男〉我若向地域　　〈女〉地獄自消滅

〈男〉我若向餓鬼　　〈女〉餓鬼自飽滿

〈男〉我若向修羅　　〈女〉惡心自調伏

〈男〉我若向畜生　　〈女〉自得大智慧

這首敘述著觀世音菩薩所發的十二大願，如果遇難時能誦持觀世音菩薩的名號，便能救護眾生。此首發願文，除了觀世音菩薩所發的願「南無大悲觀世音 願我速知一切法……」是由師父們一起唱誦之外，「我若向刀山 刀山自摧折……」便是以男女輪流唱誦的方式來演唱。

除了獨唱和輪唱的形式之外，大部分的梵唄爲齊唱的方式，如〈無相頌〉、〈梵文大悲咒〉、〈金剛薩埵百字咒〉、〈準提咒〉等，皆由師父們一起唱誦。在音樂會中還有一種演唱方式極爲特別，類似於西方音樂的卡農，如《恆河之聲》音樂會中所演出的〈五方佛禮讚〉。

〈五方佛禮讚〉爲密教瑜伽燄口法會所用的讚偈之一，用於施食法會剛開始的壇場結界儀式中。在法會中，爲了防止魔障入侵，便劃定了區域，用以保護壇場及一切行者。五方即爲東、南、西、北、中，並以五佛莊嚴功德爲壇場之結界，五方五佛即東方阿閃佛、南方寶生佛、西方阿彌陀佛、北方不空成就佛、中央毘盧遮那佛，因此，隨方位禮五方佛，觀想五佛並結手印執法器，便會各放其五色本光，即青、黃、赤、白、黑五色，便能防止一切魔障的侵入。因此，〈五方佛禮讚〉主要是先唱誦讚佛偈，如下：

天上天下無如佛　　十方世界亦無比

世間所有我盡見　　一切無有如佛者

接著便唱禮五方佛偈並且觀想五方佛，如下：

〈男〉東方世界阿閃佛　　唵嘛呢吽　其身青色

〈女〉　南方世界寶生佛　唵嘛呢吽　　其身赤色

〈眾〉唵啞吽　放光明　吽吽　唵嘛呢吽

〈男〉手印執持金剛杵　　唵嘛呢吽　眾等志心

〈女〉　　手印執持摩尼寶　　唵嘛呢吽　　眾等志心

〈眾〉唵啞吽　稱讚禮　吽吽　唵嘛呢吽

〈男〉西方世界彌陀佛　　唵嘛呢吽　其身白色

〈女〉　　北方世界成就佛　　唵嘛呢吽　　其身黑色

〈眾〉唵啞吽 放光明 吽吽 唵嘛呢吽

〈男〉手印執持妙蓮花　　唵嘛呢吽　眾等志心

〈女〉　　手印執持輪相交　　唵嘛呢吽　　眾等志心

〈眾〉唵啞吽　稱讚禮　吽吽　唵嘛呢吽

〈眾〉中央世界毘盧佛　唵嘛呢吽　其身黃色　唵啞吽

放光明　吽吽 唵嘛呢吽 手印執持千幅輪　唵嘛呢吽

眾等志心　唵啞吽　稱讚禮　吽吽　唵嘛呢吽

此五方佛偈便是以類似西方卡農的形式來唱誦，卡農即為同樣的旋律間隔兩拍或一小節來先後演奏，如第一句，當男聲唱了「東方」之後，女聲才接著唱「南方」，由於這兩個聲部的旋律依次出現、交叉進行，這樣的唱誦方式，便使人聽了有綿延不斷的感覺。最後則是以〈六供養咒〉以及三稱來完成結界儀式，如下：

戶唵薩哩斡　怛他阿耶多　布思必度必　啞嚕吉　干的

你尾的捨不荅　布拶銘葛薩謨的囉　斯嫛囉納三嘛啞吽戶

南無寶曇花菩薩摩訶薩〈三稱〉

在〈六供養咒〉中，布思必代表花，度必代表香，啞嚕吉代表燈，干的代表塗，你尾的代表食，捨不荅則代表樂器，而此咒的意思即是：正心奉獻，普結供養一切如來。而唱誦完這三個部分，便將結界劃分，保護此壇場免於魔障的干擾。

這些多樣化的唱誦形式，便呈現了在音聲上的變化與層次感，並帶給聽眾更多不同的感受，筆者在訪問慈容法師演唱組合時，她說：

> **獨唱、齊唱、輪唱，都是節目設計的，就是要讓音樂有變化。所以有的就把它編成輪唱。為了舞台效果，有時候還有合音，例如觀音發願文，男聲和女聲的唱腔，有的是完全不一樣的，但是能夠合起來，都是設計過的。那個和聲的效果在平常是不用的，在佛堂有跪、有拜、有站起來、有繞佛，但是在舞台上就沒有辦法這樣子，所以我就在音樂的表達上做變化，男聲、女聲、混唱、獨唱，做一點變化。**[96]

在寺院中，雖有獨唱、齊唱、輪唱等唱誦的形式，但其是因爲在儀式的規範下，才會有各種唱誦上的變化。但在舞台上，其所演唱的方式便不一定是按照原本儀式的規矩，爲了要使節目增加多樣的變化，讓大眾不要因爲固定的音樂型態而感到毫無新鮮感，因此，便設計了不同的唱誦方式，甚至加入了近似卡農的輪唱方法，再加上燈光的投射、襯托後，便使聽眾有耳目一新的感覺。

第四節 多元音樂形式的運用

爲了要使大眾在聽覺上能夠接受梵唄唱誦的音響，因此梵唄加上多樣的音樂形式運用，便成爲其音樂呈現上較爲特殊的地方。原本只有法器伴奏的梵唄，再加上旋律樂器以及舞樂的形式之後，會呈現出怎樣麼風貌呢？以下筆者將針對佛光山主要使用的國樂團和敦煌樂舞兩個形式來加以討論。

一、國樂團

自近代以來，西方現代化的衝擊一直影響著中國社會。在音樂方面，除了西

[96] 筆者於屏東講堂訪問慈容法師，2007.6.17。

方音樂概念普及於社會大眾之外，對國樂的發展也深具影響，從國樂的定位、音樂教育、樂器改革、樂曲創作上，無一不受到變異。中國近代以來，便有學者或音樂家提出對國樂的「全盤西化」、「中西融合」等態度。

「國樂」一詞最早見於《遼史・樂志》:「遼有國樂，猶先王之風。」長久以來，對於國樂的解釋，都有將國家、民族作爲定性用語。廣義的「國樂」是「中國音樂」一詞的簡稱，而狹義的「國樂」，則是「現代國樂」，它雖根植於傳統，但自受到西方音樂影響後，便從傳統中蛻變出來，而成爲一種新的音樂文化。

自 1840 年鴉片戰爭爆發以來，西方的現代化科技和文化便逐漸傳入中國，並且以自然科學的知識爲主。1894 年甲午戰爭慘敗後，許多知識份子認爲只有船堅炮利是不足的，應該要學習西方的知識和文化，才能培養新的人才。維新運動時期，梁啓超在其「變法通議」中便指出:「變法之本，在育人才；人才之興，在開學校；學校之立，在廢科舉；而一切要其大成，在變官制。」他提倡廢除科舉制度，並設立新式學校。此後，並形成新式的教育制度，而新的音樂思潮的傳入，便影響了國民音樂教育的發展。

「國樂」被廣泛的運用，主要是由於新文化運動的興起，在西方音樂概念的普及下，爲了要與之作出區別，便廣泛的使用「國樂」一詞。然而，胡適於五四運動時曾認爲，中國在許多方面都不如西方，其中並包含了音樂部分，因此許多學者或音樂家便提倡國樂的全盤西化，這便導致中國傳統音樂的價值與特質逐漸消失。

受西式音樂教育的音樂家蕭友梅曾提出兩個關於中國音樂的論點:「一、批評吾國某時代音樂時，必定要拿同時代的西洋音樂進化情形來比較，方可得到一個公平的結論。二、我們的音樂表達不及西洋。這種不進步的原因，我們可以分開理論方面和技術方面來考察。說到理論，中國音樂的根本缺陷是沒有和聲，沒有轉調。……大約我國無複音音樂產生，不能與西方音樂平行發展，皆由於沒有鍵盤樂器和五線譜的發明。」由於許多音樂家提出了全盤西化的想法，進而便運用在教學、創作、演奏及樂器改革上。

然而，國樂〈泛指傳統音樂〉雖然沒有和聲，但是卻有豐富的音腔變化，這正便是國樂異於西方音樂，且特殊的地方。而受到西方音樂的影響下，五線譜的使用便逐漸取代原有的線譜，然而中國傳統音樂長久以來的口傳心授傳承、教學方法便被視爲不科學，而被強調視譜能力的教學法所取代。雖然五線譜的使用可以準確的紀錄音高、節奏，但卻無法將國樂特別的技法及標示音腔變化的符號，或是節奏的自由變化準確而完整的記錄下來。然而在五四運動的改革之下，許多受西式音樂教育的音樂家便將西方交響樂引入中國，許多大眾便攝於西方交響樂團在音響上所呈現的震撼力，相較於傳統的獨奏或絲竹，便認爲無論其形式或是聲響的呈現皆不如西方，不久之後，便發展出以西式交響樂團演出中國音樂的情況。

除了全盤西化的提倡之外，劉天華則是提出了中西融合的論點，並首先對國樂器作出改革。他借用了小提琴的技法，如揉弦、換把、頓弓等，並將其融入了二胡的演奏中，進而豐富了二胡在音樂上的張力。

50 年代時，中國便逐漸的出現了現代民族管弦樂隊的編制，其形制是建立在西方交響樂的樂器編制上，並將國樂器分爲吹管、拉弦、彈撥、打擊四大種類，而每一個種類的樂器並發展出近似西式樂團的高、中、低音編制，如中胡、革胡、中阮、大阮等樂器的創造或改革。而這也促使了國樂逐漸邁向交響化。

1949 年後，中央廣播電台遷台，許多學習國樂的人士便隨之來台，並帶動台灣國樂的發展。不久之後，許多學校便成立了國樂社團、國樂相關科系等。1979 年便有由政府機關所成立的台北市立國樂團，陸續的便有實驗國樂團、高雄市立國樂團等專業樂團的創立，便使台灣國樂蓬勃發展。

近年來，受到西方現代作品的創作手法影響下，許多作曲家便運用了現代音樂了手法創作了許多國樂曲，也有作曲家運用西方交響性的思維創作了大型樂曲。雖然國樂器以交響樂的編制擴充了其樂器的編制，但跟西樂器的差異之處在於國樂器皆具有其各自的特性及個性，而西樂器由於其科學、系統化的製作，便能呈現出統一、和諧的音色。因此，當這些樂器一起演奏時，就很難呈現出西方

交響化的音色。

現代國樂交響化的問題在近幾十年來一直被廣泛的討論，從音樂作品、樂器改革、樂團音響等，皆是樂界人士所討論的重點，甚至多次的舉辦研討會討論現代國樂的發展。如何要發揮各樂器的特色，但卻能在整體聲響的呈現卻不突兀，這便是現在樂界人士，以及作曲家想要突破的。

佛光山與國樂團的合作已長達幾十年了，佛光山在台灣的演出，幾乎都是與國樂團和舞蹈來結合演出，而沒有結合交響樂團的形式，筆者在訪問慈容法師時，她便說：

> **中國人，會跟國樂比較相近，所以當初在台灣，能夠找到跟我們配合的，就是國樂，交響樂他們比較不敢嘗試，但在我們美國的西來寺本身就有青少年交響樂團，所以我把梵唄音樂的譜子交給他們的指揮，讓他再去做一點變化。梵唄跟交響樂配起來也很好聽，也不會怪，早期的時候我們都是跟西來寺的交響樂合作，在台灣便沒有跟交響樂合作過，在台灣完全都是國樂。**[97]

從佛光山歷年來的演出記錄來看，在台灣都是與國樂團和舞蹈一起展演，如果是赴世界各地巡迴，便會與交響樂團一起合作。

梵唄的唱誦，都是發自內心，以人最自然的發音方法去唱誦，因此，便異於西方聲樂的美聲唱法。由於國樂一直朝著交響化的目標發展，因此在樂團中，團員其個人特色便被削弱，除非有獨奏樂段，演奏者才得以展現其個人的特色。然而爲了演出效果，梵唄的唱誦當然也必須與樂團相配合，爲了要與國樂團呈現和諧的音樂效果，梵唄團的唱誦便需一致、統一，有了固定的曲調之後，國樂團才能與之配合，也因此，舞台上所呈現的，便是訓練過，且精緻化的音樂了。

[97] 筆者於屏東講堂訪問慈容法師，2007.6.17。

二、敦煌樂舞

在古代社會，原始部落的居民會在祝禱儀式中，藉著跳舞來娛神，或是在活動中，藉以凝聚力量和共識。而隨著各社會時代的發展，舞蹈除了與宗教有關連之外，便逐漸發展爲具表演、自娛、交際等性質的活動，如宮廷舞、芭蕾舞、社交舞等。然而具宗教性質的舞蹈在中國社會是相當特殊的，在佛教的藝術中，舞蹈也是相當重要的藝術之一。因此，佛光山除了以伴奏樂器來增添梵唄旋律的豐富之外，並將梵唄結合了敦煌樂舞，呈現了對諸佛菩薩表示恭敬之意。

在佛教的經典中，很多地方都有指出舞蹈在佛教的重要性，如《摩訶僧祇律》:「**若如來在世，若泥洹後，一切華、香、伎樂，種種衣服、飲食，盡得供養。為饒益世間，令一切眾生長夜得安樂故**」[98]此說明了無論是如來在世或是涅槃後，爲了利益眾生，便應以一切的香花伎樂、衣服、飲食等來供養；在《華嚴經》中也記載了，佛陀在證悟菩提的最初三七日中，曾勉勵諸佛菩薩學習歌舞伎藝，藉以方便度化眾生；另外，在《法華經》中也描述了大通智勝王佛久坐道場要斷除煩惱，但是佛法卻一直不現在前，因此諸天龍神就以香花、伎樂不斷的鼓勵他，直到他成就菩提爲止。以上這些經典，都說明了舞蹈所具有的功用。

隋、唐、五代時，中國各民族已繼承了漢、魏、六朝時的歌舞活動，並吸收了外來的元素，這期間的歌舞音樂便因此有蓬勃的發展。隋唐時代，佛寺除了繼承南北朝時代民俗歌舞的活動，還舉辦了廟會、戲場，並集結了民間流行的活動，因此，當時的寺院與民間歌舞音樂生活有著重要的聯繫。在當時著名的敦煌壁畫中，便蘊藏著許多豐富的音樂舞蹈資料，其不僅反映了當時的社會生活，也可發現其與佛教有極大的關連。[99]

敦煌壁畫不僅是藝術，也是歷史，每一個石窟中的壁畫皆反映了許多社會各階層人民的生活，從音樂舞蹈的描繪，也可一窺民間的風俗習慣。敦煌壁畫中的舞樂大致可分爲中原舞樂、西域舞樂，在漢晉時期的壁畫中，並可發現這兩種樂

---

[98]《摩訶僧祇律》卷三十三，《大正新脩大藏經》，第二十二冊，No.1425，頁 498。
[99] 楊蔭瀏〈1997〉,《中國古代音樂史稿》，頁 2-20。

舞已有互相交流及融合。隋唐時代，由於經濟的繁榮，便促進了舞樂的發展，由於其大量的吸收了胡樂、胡舞，便使得中國的雅樂和宴樂融合了許多外來的元素。

唐代的樂舞，大都反映在經變圖中。經，即是佛經，凡是以繪畫或雕刻的方式來呈現佛經中的故事，便稱之爲變現、變相，因此，經變即是佛經的圖像。經變圖中含有大量的禮佛、娛佛的場景，如西方淨土變、東方藥師變、金剛經變、報恩經變等，皆有許多樂舞的場面。由於唐代盛行淨土宗，因此從經變圖中可以看見許多西方淨土的場景，而這些舞蹈特色、舞姿、場景等，也反映了當時唐代的宮廷與上層的樂舞生活。

天宮伎樂、飛天、伎樂天的樂舞形象在敦煌壁畫中是很豐富且常見的，他們有各式各樣的服飾、姿態，也會拿著各種不同的樂器，跳著不同的舞姿，其內容也大多是宣揚佛教教義。佛國的天宮伎樂，其用的樂器都是當時社會所使用的，因此如果有新的樂器傳入，便可在壁畫上看見。天宮伎樂裡的菩薩們除了演奏樂器、手拿樂器舞蹈，還有空手而舞的，其姿態及手勢的變化相當多，而且其手指的屈伸都有一定的含意，而舞者腰部的扭動，也經常呈現 S 形。在佛光山的音樂會中，也經常可以看見舞者有各種的手勢動作「見圖 3-1」[100]，有的是使用佛教的結手印，有的則是運用的敦煌多樣的手指屈伸，及 S 形的舞姿「見圖 3-2」[101]。

圖：3-1 敦煌多樣的手指屈伸

圖：3-2 S 形舞姿

[100] 圖片出自於佛光山《佛教梵唄—晨鐘暮鼓》音樂會。
[101] 同註 101。

唐代爲舞樂發展最盛的時期，在飛天的表現上也極具特色，尤其是舞者身上所披的飄帶，在起舞的時候便會隨之揮舞。這時敦煌壁畫中的飛天，除了徒手舞蹈之外，還會以長帶、鮮花、瓔珞爲道具。在佛光山的敦煌樂舞中，便可看見舞者揮舞身上的飄帶「見圖 3-3、3-4」[102]，並隨之揮灑花瓣「見圖 3-5」[103]，也可看見其韻律動作的諧和。

圖：3-3 煌壁畫中的飛天

圖：3-4 煌壁畫中的飛天

圖：3-5 煌壁畫中的飛天

在敦煌壁畫中，有一種特殊的反彈琵琶舞。琵琶在唐代時最爲流行。在當時，善彈琵琶者有曹妙達、段善本、康昆侖、曹善才等，因此在敦煌壁畫中，便可看見畫工將琵琶作爲舞蹈的道具，並塑造了多樣的舞姿，如懷抱琵琶、側身倒彈、

[102] 圖片出自於佛光山《恆河之聲》音樂會。
[103] 同註 101。

斜彈等，其中便以背身反彈琵琶最爲特殊。而在佛光山的音樂會中，也可看見其敦煌舞蹈也使用了琵琶作爲演出的道具。

在敦煌壁畫中，有一幅著名的千手千眼觀世音菩薩的圖像，其多是坐於蓮臺之上，身後有由千手千眼所構成的圓光。壁畫的上方有畫著四大天王，右下及左下各爲婆藪仙和大辯才天女。右下及左下角也可看見有火焰形的背光、六臂、憤怒像者，此爲金剛。在下方中央的香爐後面並分別是大神金剛和密跡金剛。觀世音菩薩由於其慈悲爲懷，並護念眾生，因此佛光山便透過舞者來塑造千手千眼觀世音菩薩「見圖 3-6」[104]，藉以呈現了菩薩莊嚴的形象，並發願幫助眾生。

圖：3-6 千手千眼觀世音菩薩

星雲大師曾在音樂會上向大眾宣說，梵唄除了用來歌讚諸佛菩薩外，還能用來弘揚佛法，在古代的敦煌壁畫中，並可看見其用舞樂來呈現、讚揚佛法。在音樂會中，舞蹈的編配不一定是與特定的梵唄來結合，會隨演出的曲目不同而隨之改變。但是要呈現敦煌舞蹈，其最重要的便是要能與梵唄的韻律相配合，因此，敦煌舞蹈便與〈準提咒〉、〈千華台上〉等曲目一起展演。筆者在訪問慈容法師時，她曾說：「**準提咒的速度比較慢，因為敦煌舞蹈的速度一定不能太快，如果太快，它的動作就會做不起來，所以，韻律要跟舞蹈能夠配合，我們很多的動作都是來表達對諸佛菩薩的恭敬，一種歡喜，所以便用這樣來編舞。**」[105]結合舞蹈來與梵唄演出，除了讓聽眾感受到多樣的變化之外，更重要的是透過舞者的姿態、使用的道具，藉以呈現對諸佛菩薩的尊敬；而爲了要呈現出莊嚴的場景，在梵唄的選擇上，其韻律便不可太快，如此一來，才能與敦煌樂舞呈現出和諧卻又恭敬的情

[104] 同註 101。
[105] 筆者於屏東講堂訪問慈容法師，2007.6.17。

景。

第四章 寺院儀式到舞台音樂展演的轉化

寺院儀式在舞台上展演後，爲了要呈現出佛門場景以及儀式的進行過程，便需要結合燈光、布景、多媒體、道具等，將舞台塑造成一個寺院的場景。然而由於場域的轉化，舞台上梵唄的展演以及儀式的呈現，已不同於原本寺院的時間和空間，梵唄原本的意涵已被轉化，並具有不同的實踐和意義，在舞台上所呈現的便是另一種全新的景象與意義了。

用音樂來作爲弘法的工具，已普遍的被台灣許多佛教團體所使用，佛教音樂在社會大眾流傳的方式也越來越具多樣化，並順應著時代潮流。然而這樣的轉變，對原本寺院中的梵唄以及佛教本身具有什麼樣的影響呢？本章將針對展演場域的轉化、現代化科技的使用、以及旋律樂器對傳統梵唄的影響作出探討。

第一節 展演場域

在舞台的展演空間中，表演者、道具、服裝、燈光、布景，皆是展演場域中極爲重要的元素，在舞台上的表演者，都需根據既定的文本而作出展演。而寺院的儀式過程，本來便帶有戲劇的特質，因此也可將儀式視作一種展演。然而，在儀式的展演空間中，即使有固定的儀軌、程序，隨著每次實踐者的不同，便會呈現出不一樣的意義。因此在這一節中，筆者將探討寺院以及舞台展演場域的轉化，並分析佛光山如何使用現代化科技來呈現寺院場景。

一、寺院儀式展演

在寺院中，僧伽每日的早晚課誦、佛事活動、行爲舉止等，都必須遵循著叢林制度。透過僧伽對寺院規矩以及儀式的實踐，便能強化佛教文化以及社群之間的關係。而《敕修百丈清規》的確立後，中國寺院僧團的制度便趨於完整，即爲十方叢林所實踐。叢林，爲僧眾居住之地，又意指著草木不亂生長，因此叢林便

是有規矩法度之地。清規爲中國佛教寺院的規矩制度，也是僧伽每日的行事準則。自道安制訂《僧尼軌範三例》、支遁立《眾僧集儀度》、慧遠制《法社節度》，一直到百丈懷海禪師制訂《百丈清規》，這些無非是想要對寺院立下僧制，使寺院中的行事舉止有依循的準則。至元代時，重新編輯、校正了《百丈清規》，將其內容分成了九章，並命名爲《敕修百丈清規》，從此，寺院的僧制便趨於完整，並於叢林中所實踐。

梵唄的唱誦，是寺院儀式過程、或是任何佛事活動中的重要實踐，也因此梵唄無法獨立於它的儀式脈絡之外，否則它將失去其神聖性及儀式性的特質。透過在儀式中梵唄的唱誦，其不僅可以體現以及表達佛教教義之本質，並透過其在儀式進行中所形塑的神聖空間，便能建構個人以及其與社群之間的經驗和宗教情懷，並穩固佛教寺院的傳統文化。陳碧燕在〈梵唄與佛教音樂〉一文中，便對「儀式」作了定義：

> **於梵唄中，所涉及的一些特定活動、姿勢、時間、空間與儀式對象。簡單地說，梵唄的呈現，不是因應個人的娛樂或需要，而是連繫了一個較廣闊的宗教環境與存在。更清楚地說，梵唄是用於一個特定的儀文或儀式，它是構成佛寺運作的必備要素。**[106]

寺院梵唄的唱念，都是對儀式的表達和體現，因此，它不是像一般人所欣賞的世俗音樂般，認爲梵唄是好聽，或是古老且遙遠的音樂。由於梵唄具有特定的實踐場域、時間，在每個儀式中，梵唄的唱誦、法器的敲打、僧伽的服裝穿著、器具的使用及擺設，皆有其固定準則，且必須如法的被實踐，否則將會失去其原本的宗教意義與功能。

儀式的實踐過程中，其涉及了特定的空間、人物、器具等，並具有其目的性

---

[106] 陳碧燕〈2002〉,〈梵唄與佛教音樂〈上〉〉,《香光莊嚴》, http://www.gaya.org.tw/magazine/2005/72/72al1.htm。

且涉及了行動，也因此，儀式經常被視爲帶有戲劇的展演特質。近幾十年來，人類學家並逐漸將其研究焦點關注在“文化展演”，且著重在其實踐與展演的過程。展演所強調的即是在其過程中的實踐與行動，且隨著空間、實踐者的不同而有不一樣的結果，它是現場的展演活動，並只存在於當下。[107]因此，即便儀式和戲劇皆是一種展演，皆具有類似之特質，然而儀式的本質卻無法被舞台展演所取代，因爲儀式本身就是一種規約，在儀式進行中，任何的人、事、物皆須按照規矩，然而在舞台上的展演，就可以隨策劃者需求來對儀式作變更，其涉及的空間、時間也異於寺院儀式展演了。透過寺院儀式的展演，不僅可以實踐佛教教義，每個參與者在儀式中的音樂實踐，以及其所扮演的角色，便使得每個儀式更爲完整，並建構社群與寺院之間的關係。

二、音樂廳舞台的展演

舞台的展演就像一本劇本，台上以及幕後的工作人員，皆須按照劇本的設計來演出，才能呈現一場完美的演出。在舞台上的展演，需要音樂廳內所有人員的合作，除了表演者之外，還需要各項專長的人負責，因此，舞台是集結了各種藝術領域以及專業人才的場域。而佛光山將梵唄帶出寺院，進入音樂廳展演，爲了要完美的呈現演出，便需要更多外界的專業人才，以及現代化的技術。

爲了要將寺院中的梵唄唱誦、儀式過程在舞台上呈現，原本的梵唄內容便需符合各個不同主題之音樂會，並作出內容上的刪減。因此舞台上所呈現的寺院儀式活動及梵唄的唱誦，皆是經過分割且重構。觀眾所看到的各個展演，皆由節目策劃者所掌控，因此在音樂廳中，展演者與參與者的關係便異於寺院儀式的過程。在寺院中，參與者即爲實踐者，其無法脫離儀式展演空間而純粹在一旁旁觀，因此，台下的觀眾所欣賞的只是舞台演出的場景，而不是寺院儀式的真實面。

舞台的展演，強調的便是聽覺和視覺的呈現，因此梵唄的唱誦便需要與樂團配合而呈現諧和的音響，原本梵唄強調個人自發性的唱誦，也因爲要注意著指揮

[107] Edward L. Schieffelin, *Problematizing Performance*, P.194。

的拍子，而改變了其原本的意義。在舞台上，視覺的呈現也是輔助音樂展演的一個重要媒介，僧伽在台上的展演，其演出的隊形都是經過設計，且具有相當多的變化，在梵唱的過程中，僧伽的隊形也會隨著曲目的內容而作出改變，因此，在一首梵唄中，便可能呈現了許多視覺上的變化，透過各種燈光的照射，並營造出每首梵唄不同的情境。

舞台的展演，其所呈現之情景皆會帶給觀眾一個想像的空間，演出者的展演並會喚起觀眾的情感。但是儀式與舞台的展演，雖然皆具有戲劇特質，但其目的性及意義卻已全然不同，在這樣的轉化過程中，梵唄儀式的本質及功能也隨之轉變，音樂廳舞台的展演，便是另一種新的實踐與概念了。

三、模擬寺院的情景意象

佛光山的音樂會展演，並不只是單純的呈現了音樂表演而已，透過師父們來呈現寺院中的每日生活、修持，或法會儀軌的唱誦，便使得整場演出帶有戲劇展演的效果。而劇場則是結合了多種舞台技術以及專業人才的藝術，表演者、節目策劃者、舞台布景、燈光、音響等，皆是戲劇不可或缺的一部分，因此，筆者將透過對舞台以及多媒體等技術的分析，來探討佛光山如何藉以模擬寺院的場景。

〈一〉布景的搭設及繪製

立體布景的出現，是相對於平面布景而發展出來的，由於舞台上的演員其身體是立體的，透過立體布景與之配合才能達到逼真，且統一的效果。因此，立體布景是三維性，是具有其空間結構，演員也得以在立體布景所呈現的空間中行動，而不是跟隨著平面的視覺效果來進行演出。因此，有了實際且存在的布景，演員們要呈現的動作、姿態，就有更多的變化，再加上舞台燈光的投射，也可呈現出全然不同於平面景象的場景。

雖然立體布景具有空間以及真實感，但其性質以及物體也限制了其可呈現的範圍，特別是在描繪自然景色上。運用平面布景，可以呈現出大自然的壯觀，或

是山海的遼闊，而這卻是在立體布景上所做不到的，雖然立體的空間結構可以讓演員能夠真實的展演，但是卻無法呈現出無限及形象的描繪，且在製作上，相當耗費時間和金錢。隨著科技的發展，立體布景製作的材質也相當多樣，且不受限於某種材料，而隨著表演者的需求，平面以及立體布景也能同時被運用在舞台上，互相彌補彼此不足的地方。[108]

佛光山在音樂會中呈現僧伽平日出坡、炊飯的情景時，便運用了各種材質，在舞台上設置了樹木、爐灶等，讓師父們藉由立體布景的設立，實際的以行動來呈現平日出坡、炊飯的場景。在佛光山舞台展演中，除了有立體布景的設置外，平面的布景、屏幕也是其運用的重點。

〈二〉運用多媒體顯示寺院殿堂及佛門儀軌

寺院儀式的舞台化，因場地的侷限，許多寺院的場景，或是儀式的進行，便無法實際的在舞台上展演。而透過多媒體投影片的使用，便使他們得以在舞台上與寺院的情景作連結。

投影片和平面繪畫布景皆屬於二維的，其是以幻燈機或是放映機將影像投射在平面的屏幕上。因此，投影片可以呈現靜止的影像，或是一段活動的影片放映。而投影片的使用便能節省布景製作的時間及材料，其投影的景象更是可以在瞬間呈現出許多變化，也能將舞台上無法呈現的場景，透過投影片來表達。雖然投影片的使用非常方便，且能傳達許多思維或情境，但是，在投影片的運用上也有其不利的條件。投影片的放映，其場域通常要近於黑暗才能清楚的在屏幕上看見投影片的影像，因此，在舞台上的燈光便要集中，以免其所投射的光束分散屏幕上的影像，也因此，舞台上的展演者便必須將其活動範圍限於舞台的前方，而無法在舞台的後方展演。[109]

投影片的使用，在佛光山的音樂會中是經常可以看見的。如音樂會中第一幕

---

[108] 胡妙勝〈2001〉，《充滿符號的戲劇空間》，頁 168。
[109] 胡妙勝〈2001〉，《充滿符號的戲劇空間》，頁 173。

的「晨鐘暮鼓」，爲了要呈現出在寺院中，天還未亮的場景，便將寺院中清晨的景象，透過投影片來呈現，並能烘托、模擬出師父在舞台上打板的場景。在舞台上，投影片最常投射的影像爲寺院大殿中的諸佛菩薩、或是觀世音菩薩，並隨著梵唄唱誦曲目的不同，而變換各種投影片映象。

除了靜態的影像之外，佛光山也運用了許多豐富的動態影片來呈現。如呈現寺院每日的用齋，在舞台上便由兩位師父分別敲打魚梆以及雲板，而舞台上的投影片，也隨之播放寺院中眾僧行至齋堂用餐的情景，而僧伽如何用餐，如何行事舉動，在投影片中並透過文字來加以解說。因此，除了用影片來連結寺院的場景外，透過影片中的解說，也具有教育大眾之功用。

另外一個常用的影像爲義解門，即聽經聞法。佛光山在展演這一幕時，便由師父在台上敲擊鐘與板，用以召集大眾，同時，投影片便連接至寺院，展現眾人走向大殿的情景。集合完畢之後，場景又回到舞台上，主法師便由舞台側邊走出，並開始講經說法。

佛光山在幾十年前便使用了多媒體的技術，爲了使整個表演場景更完整、讓大眾知道寺院儀式是如何進行，便使用了投影片將舞台以及傳統寺院連結起來。筆者在與妙樂法師討論投影片的設置時，她曾說，將梵唄與現代科技結合，便能作爲教育大眾的作用，使他們瞭解寺院儀式是如何進行的。除此之外，也能將現代舞台上的表演與傳統連結。在與師父討論的過程中，她也提及了佛光山在運用了投影片之後，才發現譚盾也是使用此手法來作音樂展演。[110]譚盾其作品呈現的特色，便是將中國少數民族的音樂元素，使用西式音樂的創作手法來作曲，每當在音樂會中展演了一段音樂之後，便隨之運用投影片將場景帶回至當地的少數民族，藉以呈現剛才創作音樂的元素，是來自那個民族的特色。也因此，譚盾也是在一個現代化的場域，並以現代化的手法來呈現少數民族的音樂，而爲了讓大眾認識其音樂元素的原始風貌，便使用了投影片將舞台與傳統的場景相連結。

儀式在舞台上的展演，即爲片段、且分割的呈現，對於不熟悉寺院活動的大

[110] 筆者於屏東講堂訪問妙樂法師，2007.6.3。

眾，常會無法瞭解節目內容之意義，而佛光山為了讓節目的呈現趨於完整，便使用了多媒體，其不僅也蘊含教育作用，也讓觀眾享受舞台上視覺多樣的變化。

〈三〉燈光的輔助

燈光的使用對於舞台是相當重要的，無論是在室內音樂廳，或是戶外的表演場所，透過各式燈光所呈現的效果，便豐富了展演者的演出內容，以及輔助其表演手法。燈光的設計不僅是一項專業的技術，同時也是一種對藝術表現的思維，以及美學的表現形式，除了其本身要具備專業知識及受到專業訓練外，還需要具備對美學的概念，以及熟悉各類的藝術表演。

在西方歷史還沒有電燈的發明之前，藝術表演者因受限於燈光，便多在白天作戶外表演，或是在室內宮廷中，利用燭火或油燈來照亮舞台及表演者。雖然在沒有電燈的發明前，一些表演團體嘗試在舞台布景上做燈光的變化，但由於科技的限制，便較難在舞台上呈現出效果。因此燈光設計的發展便在電燈的普及使用後，以及燈光設計這一職業的確定，才成為一門獨立的藝術設計。

舞台燈光的設計，便是要增添藝術表演的舞台效果，以及塑造出整齣節目想要呈現之氣氛或訊息。在室內的音樂廳或劇場中，舞台燈光最常與音樂、戲劇、舞蹈作結合。在舞台上，若是純音樂的演出，那麼燈光的使用便是要讓演出者能清楚的看見樂譜，並且著重在展演者演奏的肢體動作上；舞蹈和戲劇一樣，都需將燈光著重在舞者或演員的身體動作、線條、臉部表情等，但戲劇較不一樣的是，它需要一種情境、氛圍的塑造，因此燈光的輔助，便能烘托、加強其戲劇性的張力。

現代的舞台場域主要可以分為以下四種：一、鏡框式舞台。二、圓形舞台。三、三面式舞台。四、實驗劇場式舞台。[111]在台灣的音樂廳或是劇場主要是鏡框式的舞台，佛光山的音樂展演也大都使用這種舞台形式，因此，筆者將針對這種舞台形式來加以說明。

[111] 邱坤良〈1998〉，《燈光設計與技術操作手冊》，頁 11。

鏡框式舞台在十七世紀之後便在歐洲興起，此種舞台形式，便讓觀眾從其座位往前觀看，猶如看見鏡框邊框的畫面，因此便被稱之爲鏡框式舞台，而舞台上的表演者就在這個鏡框中展演。這種舞台形式，結合了燈光、布景和舞台裝置，便在十七至十九世紀蓬勃發展，並逐漸的流傳至世界各地的劇場，在台灣，幾乎有百分之八十以上的舞台爲鏡框式的形式。

此種舞台形式，通常會設有固定燈光的投射位置，因此燈光控制者及必須利用這些既定的設備來設計舞台呈現的效果。音樂廳內的燈具通常有以下幾種：一、聚光燈，此燈具爲現代音樂廳或劇場中最重要的燈具，其爲金屬製的燈筒，透過反射境和鏡片便可提高其亮度，並爲舞台上主要的前視光源，並可在舞台上集中人物的焦點。二、光束投射燈，此種燈具是在燈泡底部利用一面拋物線反射境，來作出聚光的效果，並可製造出近似太陽光等光束的照明效果。三、天幕燈，其用處便是要對天幕以及舞台背景作照明用，由於其無聚光鏡片，其光束便會呈現泛光的效果，並依據照明範圍的不同而使用各種型號的燈具。四、筒燈，此燈具的構造較爲簡單，且維修方便，因此便被各種舞台所採用。五、追蹤燈，此燈具最大的好處即爲投射距離較遠，可以變化光圈大小、隨時變化色紙，由於此燈具的裝置較爲複雜，功能也較多，因此便可作出如淡出、淡入等特殊效果。六、電腦燈光，此燈具是由於近年來科技的日新月異，因而發展出來的，其功能則是使傳統燈具上下、左右的移動或搖擺的動作改由電腦來操控，並使燈光的設計有更多樣的變化，以及產生多種的特殊光影效果。[112]

舞台上的燈光，常見的用法有以下四種：一、背光，從表演者後方投射出來的光源，便稱之爲背光。二、洗光，將舞台上或某個特定的區域以燈光均勻的投射。三、面光，從表演者或被照物體前方投射之光源，便可稱之爲面光。四、測光，從表演者或被照物體兩側所投射出來的光，就可稱爲側光。因此，燈具對於舞台上的亮度、投射距離、光束的變化便具有重要的影響。

佛光山的每場音樂會，都非常注重燈光的設計，由於其內部沒有專業的燈光

[112] 邱坤良〈1998〉，《燈光設計與技術操作手冊》，頁 39。

設計人才，因此每場音樂會便必須委託音樂廳的舞台設計者，由一位師父負責與燈光設計者溝通，並告知其每首梵唄的情境與構想。通常在音樂會綵排或進行中，也會有一位師父留在燈控室，便於隨時討論燈光的呈現。

舞台上的燈光具有許多特性以及特殊的效果，從其明暗度、顏色、方向、形狀、動作等，皆會使舞台上的每個動作、空間產生多種變化。在佛光山的音樂會中，經常利用圓形的光束來切割舞台上的空間，如唱誦〈叩鐘偈〉時，先由舞台左邊的一位師父獨唱，再由右邊另一位師父敲大鐘，而舞台的燈光，便分別以圓形的光束投射在舞台左右方，用以切割舞台的空間，並將焦點聚集在唱誦以及叩鐘上。

燈光的動作也可分爲兩種，一種是在舞台上光的移動，例如表演者拿著燈或蠟燭，在舞台上移動，如音樂會中的〈六供養〉，其中一種供養物爲「燈」，因此便可看到師父們從舞台的兩側邊拿著燈走出來，而這種光線的移動，也屬於光的動作之一；在唱誦〈觀音頌〉的時候，台上的每個師父手持著燈，雖然這也是光的一種動作，但由於舞台的燈光聚焦在台上，便看不到其燈光的移動。然而當唱到「或囚禁枷鎖，手足被杻械」時，便關掉舞台上的燈光，只剩下台上演出者手中的燈光，並隨著每一句梵唄的唱誦，作出燈光上的變化，如每一排的師父隨著唱誦的韻律，逐次的打開手中的燈，或者依次關掉手上的燈，並呈現出各樣光線的形狀，因此便可從觀眾席清楚的看到燈光的移動以及變化。

另一種光的動作則是光束的移動，例如使用追蹤燈在舞台上移動。在音樂會當中，通常是宣述疏文、打板等，需要由表演者單獨從舞台側邊走到台前，此時，就會利用追蹤燈，隨著表演者在台上的移動，將燈光投射在其身上，也可展現舞台上時空的流轉，或帶領著台下觀眾的注目焦點。

除了光束的改變之外，舞台上燈具所投射出各種顏色的燈光也相當重要。舞台燈光的顏色，是利用色紙來改變舞台的情景、氛圍，因此它不同於表演者的服裝，或是布景，因爲它可以在短時間內，經由抽換色紙，以及使用另一組不同色光的燈具，便可以立即改變舞台的視覺景觀，因此燈光顏色的變換程度和時間，

都比服裝的更換或是台上的布景要來的快速且有效。[113]在佛光山的音樂會中，暖色光及寒色光皆爲音樂會節目中常用的有色光。寒色光主要以藍色爲主，在節目中通常用來表現清晨天未亮之時、或是表演者單獨唱誦時，皆會使用寒色光來照射，藉以呈現出肅靜的氣氛；而暖色光的顏色爲黃、紅或橘，通常是用於唱誦讚或發願文時，用以烘托讚誦諸佛菩薩的場景，並且可以製造出光芒萬丈的效果。如唱誦〈準提咒〉時，最後一幕便是舞者在台上呈現出千手千眼觀世音菩薩的畫面，因此，便以黃色的光束從上投射下來，藉以模擬千手千眼所構成的圓光。因此，暖色光的使用，通常是在表演者使用許多道具，或結合了舞蹈並以散花來表現對諸佛的恭敬，對佛的歡喜，而用來加以襯托其場景的燈具，因此暖色光在舞台上的投射，便能讓觀眾感受到表演者供養、禮讚菩薩的歡喜之心。

舞台就像一塊畫布，表演者、布景、衣服、道具皆是畫布上的主題，但如果沒有燈光的投射、烘托，便無法將其色彩呈現出來，或營造出曲目所要傳達之氣氛。因此，透過燈光的運用，便增加了梵唄團在舞台上展演的張力，並呈現了節目多樣的變化。

第二節 佛事器具舞台化

在寺院中，法器以及器具的使用皆是儀式進行中的重要媒介。法器不僅控制著儀式的速度，每個參與者的舉動並須受到法器的規範；而儀式中所使用的器具，如香、供花等，皆具有莊嚴道場，表示對諸佛菩薩恭敬之意。而這些原本用於寺院佛事中的器具，在爲了呈現舞台的展演效果時，便被用於樂曲當中。因此，筆者將針對舞台上所用的器具進行探討。

一、法器及供物之舞台運用

〈一〉法器

1.照板、鐘和鼓

[113] 邱坤良〈1998〉，《燈光設計與技術操作手冊》，頁 9。

在寺院中，板與鐘皆爲報時之法器，與僧伽每日生活的起始皆有緊密的關連。照板是由巡照師所掌管，每天會打兩次，第一次是在清晨的早巡板，巡照師需邊走邊敲打照板，繞寺院一週。每敲了四遍之後，便意謂著在呼換「上、座、師、請起」，而在打了一次催板之後，就將起床的信息交給禪堂報鐘。第二次打板是在晚上，接止靜的鐘聲後，最後打五下，便收板。

鐘，爲寺院中修行起居的一種重要訊號。在《敕修清規》中曾記載：「**引杵宜緩，揚聲欲長，凡三通，各三十六下，總一百八下，起止三下稍緊。鳴鐘行者想念偈云：『願此鐘聲超法界，鐵圍幽暗悉皆聞，聞塵清淨證圓通，一切眾生成正覺。』乃稱觀世音菩薩名號，隨號扣擊。**」[114]大鐘於早晚各敲擊兩次，每次爲一百零八下。在叩鐘之前，僧伽必須先唱誦〈叩鐘偈〉，再敲擊大鐘，其並具有警醒世人、除卻煩惱之作用。

鼓也是一種報時、集眾之法器。大鼓爲早晚報時之器具，與大鐘是相互配合的，清晨是先敲擊鐘再打鼓，晚上則是先打鼓後敲鐘。早上的敲擊方法是由小聲擊鼓而逐漸大聲，用以象徵日出，晚上則是大聲擊鼓，而後便逐漸小聲。[115]

在佛光山音樂會中的「晨鐘暮鼓」，便是使用了照板、鐘和鼓，由打板師父先敲打四板三陣後，接著便由另一位師父唱誦〈叩鐘偈〉，然而由於舞台的展演有時間的限制，師父便只能唱誦四句〈叩鐘偈〉，而大鐘則是由另一位師父來敲打，因此便不像在寺院中，是由同一人念誦偈文且叩鐘。叩鐘完後，便接著由另一位師父敲打大鼓。舞台的展演，即是寺院平日生活的濃縮，因此便無法完整的呈現清晨的打板、叩鐘、擊鼓的程序，因而舞台上呈現的便是沒有如法的程序，在舞台的表演，便只能片段、重點式的呈現寺院生活。

2.引磬和木魚

引磬以及木魚，皆是儀式進行中極爲重要的節奏樂器，且由維那及悅眾法師

[114]《敕修清規》卷八，《大正新脩大藏經》，第四十八冊，No. 2025，頁 1155。
[115] 楊維中等人〈1999〉，《中國佛教百科叢書—儀軌卷》，頁 284。

所執持。在儀式進行中，木魚通常作爲控制速度的敲擊樂器，並穩定大眾的梵唄唱誦。因此，木魚的敲打便不能忽快忽慢，或輕或重，其必須要與梵唄唱誦的速度相配合，才能共同塑造出莊嚴肅靜的氛圍。

引磬又名小磬，《禪林象器箋》裡記載了：「**小磬如桃大，底有竅，貫緒連縛小竹枝為柄，以小鐵桴擊之，名為引磬。蓋因導引眾，故名。**」[116]引磬在寺院中，爲楗槌法器之首，並由維那或悅眾師父敲打。引磬在儀式中主要作爲指揮行動之用途，多於問訊、轉身、禮拜時敲打，用以指示眾人之行事舉動。

在佛光山的音樂會中，〈寶鼎讚〉及〈香纔爇〉通常會使用到木魚和引磬，在舞台上，便可看到每一排的師父各拿木魚、引磬、手爐，或者手中沒有執持任何器具。但是在一般寺院的儀軌中，法器僅由幾位維那及悅眾師父來執持敲打，在舞台上，爲了要呈現出音響及視覺效果，便由台上的許多師父來敲打，且必須遵守指揮的拍子，因此，其所呈現的意義便異於寺院儀式，而是一種舞台展演。

3.魚梆和雲板

魚梆以及雲板皆是掛於寺院的廚房、齋堂外，用以召集眾人用齋的一種法器。《禪林象器箋》曾提到：「**如粥飯所擊木魚，卻非首尾團聚者。按：《圖會・梆圖》，龍頭魚身，形挺直，即是粥飯所擊之木魚也。**」[117]因此，掛於齋堂外的木魚，便是直魚形製，且具有警昏惰的效用。而板原是一種報時用的法器，並能警示寺院中的飲食起居、行道辦事、規矩禮法等作用。[118]雲板在寺院中是用於通知用齋的敲擊器具，多由銅鐵製造，其直徑大約三公尺，其中央偏下方有撞座，可分爲兩面式和片面式。因其形狀如雲形，因此便稱之爲雲板。

佛光山的音樂會多是呈現佛門一天的生活，爲了表現寺院僧伽用齋時的情景，便將魚梆以及雲板設置於台上，先敲擊了魚梆之後，隨之便敲打雲板作爲召集眾人的作用。之後，便透過投影片來連結佛光山寺院中，僧伽們如何在齋堂用

---

[116] 祥雲法師〈1992〉，《佛教常用的唄器、器物、服裝簡述》，頁 11。
[117] 楊維中等人〈1999〉，《中國佛教百科叢書—儀軌卷》，頁 267。
[118] 楊維中等人〈1999〉，《中國佛教百科叢書—儀軌卷》，頁 278。

餐，以及其用齋之規矩。

〈二〉器具

1.手爐

手爐與香爐都是一種可以焚香的器具，其材質有木料、玉石或是由銅鐵所製的。香爐是放置在桌上的器具，而手爐則是可以用手執持，並且可以在走路、行動中使用的一種器具。《釋氏要覽》中提到：「**《法苑珠林》云：天人黃瓊說迦葉佛香爐，略云：前有十六獅子白象，於二獸頭上別起蓮華台以為爐。後有獅子蹲踞。頂上有九龍，繞承金華。華內有金台寶子盛香。佛說法時，常執此盧。比觀今世手爐之製，小有倣法焉。**」[119]在佛說法、或是用於供養時，便會執持手爐來拜佛。

執持手爐有兩種方式，其一爲直執，如果周圍無人阻礙時，便可以直執。其執持的方式爲爐頭前伸，爐柄向後。另一種方式爲橫執，如果在法會儀式中，人數非常眾多，則必須使用此持法。而其使用的方式爲爐頭托在左手，爐柄以右手握住。如果在儀式中，需執持手爐來禮拜時，便需將其橫執平胸，徐徐彎腰，兩腿並隨之屈下，然後將兩膝跪於座墊旁邊，將手爐橫執置於頂前墊上。禮拜完畢後，起身直立，並將手爐舉至齊眉處。如果是用於問訊時，便需將手爐以右手執爐柄，左手執爐頭，將身體彎下，然後起身直立，並將手爐一併舉起。[120]

手爐經常用於〈寶鼎讚〉及〈香纔爇〉兩首梵唄音樂會的曲目中。師父們在舞台上唱誦梵唄時，手執手爐的師父便從舞台兩側走出來，並以橫執的方式執持。筆者在與慈容法師討論手爐在節目中的編排時，她便說：「**平常在寺院禮拜時，有人會拿一支香，拜好了就插到香爐上，那手爐拿在手上，就是表示用香來供養諸佛菩薩，所以我就用了手爐，這個手爐就等於是拿香。但如果在舞台上每人拿一支香，就不好看了，所以就用了比較大的手爐。在舞台上的東西，本來就**

[119]《釋氏要覽》卷二，《大正新脩大藏經》，第五十四冊，No.2127，頁 279。
[120] 祥雲法師〈1992〉，《佛教常用唄器、器物、服裝簡述》，頁 39。

是要誇張一點，太細就看不出來了。」[121]也因此，在台上執持手爐，不僅藉以達到這兩首梵唄傳達對諸佛菩薩表示恭敬之意，也能藉著使用手爐，讓大眾認識佛教器具，並達到舞台的效果。

2.如意

如意又稱之為阿那律。在《釋氏要覽》中曾提到：「**如意，梵語稱作阿那律，秦言如意。指歸云係古之山杖，以骨、角、竹、木，刻成人之手指甲作成，柄長三尺許。脊癢或手無法致之處，用以搔抓，因能如人意，故曰如意。皆云：如意制心之表也，故善薩皆執之。狀如雲樣，又如此方篆書之心字，故名。又云：今之講僧執之者尚多，私記節文祝辭於柄上，以備忽忘，要時手執目對，可如人意，故名。**」[122]由此可知，如意的用途大致有為了抓養而用、表妙心之義以及作為記事備忘的用途。

關於如意的材質，多以木刻、鐵鑄或用玉石雕琢而成，頭為靈芝或雲葉形狀，柄微彎曲。[123]如意在現在寺院的使用場合，多用於講經、說法、傳戒、升座等，作為表示威儀的器具。

在佛光山的音樂會中，如意通常被用在〈寶鼎讚〉、〈千華台上〉、〈五方佛禮讚〉、〈啓告十方〉等梵唄唱誦。原本如意在寺院的儀軌中，是由穿紅紫衣的主法師走出來的時候所執持的，但在舞台上，便由五位穿著主法師僧服的師父，手持如意，雖然在舞台上也可作為以示威儀的一種道具，但與寺院儀式使用的意涵已差異甚大，因此在舞台上，如意僅成為增添舞台效果的一種工具了。

3.錫杖

錫杖為梵語 khakkhara 的意譯，其音譯為隙棄羅或是喫棄羅，在《十誦律》中，又被稱作聲杖，因其振杖時，發出的聲響如錫，因此也可稱為錫杖。此為僧

[121] 筆者於屏東講堂訪問慈容法師，2007.6.17。
[122]《釋氏要覽》卷二，《大正新脩大藏經》，No.2127，頁 279。
[123] 楊維中等人〈1999〉，《中國佛教百科叢書—儀軌卷》，頁 272。

伽所持的道具，爲比丘十八物之一。

據經典記載，錫杖原有驅趕毒蛇或害蟲等用途，如《十誦律》:「**杖法者，佛在寒園林中住，多諸腹行毒蟲，嚙諸比丘。佛言：『應作有聲杖，驅遣毒蟲。』是名杖法。**」[124]又《四分律》記載:「**諸比丘道行，見蛇、蠍、蜈蚣、百足，未離欲之比丘見之皆怖，白佛。佛言：『聽捉錫杖搖動，若筒盛碎石搖令作聲，若搖破竹作聲。』**」[125]由以上經典可知，當時的錫杖爲比丘外出行路時所攜帶的道具，便以驅趕害蟲或毒蛇。除此之外，錫杖還有其它的功能，如僧伽年老時可以用來支撐身體，亦可用於行乞時，使人遠聞即知。

在《得道梯橙錫杖經》中說明了錫杖的意義:「**佛告比丘：汝等應受持錫杖。所以者何？過去現在未來諸佛皆執故。又名『智杖』，彰顯聖智故。亦名『德杖』，行功德本故。聖人之標幟、賢士之明記、道法之正幢。迦葉白佛：何名『錫杖』？佛言：錫者輕也；倚依是杖，除煩惱、出三界故。錫者明也，得智明故。錫者醒也，醒悟苦空三界結使故。錫者疏也，謂持者與五欲疎斷故。**」[126]因此，錫杖又可稱之爲德杖、智杖，並可斷除煩惱，使自身清醒，並且出三界。

關於錫杖的型制，《南海寄歸內法傳》中也描述了錫杖的外型:「**西方所持錫杖，頭上唯有一股鐵捲，可容二、三寸，安其錞管，長四、五指。其竿用木，粗細隨時。高與肩齊，下安鐵纂，可二寸許。其環或圓或匾，屈合中間，可容大指。或六或八，穿安股上，銅鐵任情。**」[127]因此從上述，便可知道在與肩同高處的杖端裝上直徑二或三寸的圓環，中間則是裝有五到八公分長的鐵棒。離前端圓環二寸之處，裝上圓形或橢圓形的環，鐵製或銅製皆可，數目並爲六或八個。

關於持用錫杖並有其規定，《大比丘三千威儀》中有制訂了錫杖的規矩:「**持錫杖有二十五事。一者為地虫故。二者為年老故。三者為分衛故。四者出入見佛像。不得使頭有聲。五者不得持杖入眾。六者日中後不得復持杖出。七者不得擔**

---

[124]《十誦律》卷五十六，《大正新脩大藏經》，第二十三冊，No. 1435，頁 417。
[125]《四分律》卷五十二，《大正新脩大藏經》，第二十二冊，No. 1428，頁 873。
[126]《得道梯橙錫杖經》，《大正新脩大藏經》，第十七冊，No.785，頁 724。
[127]《南海寄歸內法傳》卷四，《大正新脩大藏經》，第五十四冊，No.2125，頁 230。

著肩上。六者日中後不得復持杖出。七者不得擔著肩上。八者不得橫著肩上以手懸兩頭。……」[128]由此可知，錫杖的用法都是要遵照一定的規矩，不可毀壞規矩。錫杖除了可以用來驅趕害蟲、支撐身體等，現也於用於傳戒之中、說法的場合，並以其爲儀式中不可或缺之物。

在佛光山的音樂會中，於〈金剛薩埵百字咒〉這個曲目中便運用了錫杖這項器具。首先，師父們在台上先念出了「金剛薩埵百字咒」七個字後，便用錫杖敲擊地面，隨著速度的加快，最後便在「訶 訶 訶訶斛」再次敲擊錫杖。原本在寺院的儀式中，〈金剛薩埵百字咒〉的唱誦是沒有錫杖的使用，但爲了舞台的效果，佛光山便安排了這項道具。慈容法師曾說，在〈金剛薩埵百字咒〉中使用錫杖，便是想表示有如有力的將士一般，由於這個咒語都是直念，而沒有唱誦，因此便用錫杖來代表其威武的氣勢。[129]因此，錫杖的使用便跟此咒語沒有直接的關係，錫杖只是在節目的安排中，用來增加師父們的威儀而已。

〈三〉供物

供養又稱爲供施、供給，意指以佛具或是供物來對佛、法、僧三寶作心物供養。《十地經論》卷三裡記載了：「**供養有三，一為利養供養，衣服臥具等之謂也。二為恭敬供養，香花幡等之謂也。三為行供養，修行信戒行等之謂也。**」[130]因此，供養的種類便包含了利養供養和恭敬供養兩種物質方面的供養，以及心的供養，而以心的供養最爲重要。若是無法以香、花、飲食等物質的供物來作爲供養，便誦以本色真言、結手印，表示無法得到供物，但納真心。因此，誠心的供養在其意義上便大於用物質的供養，只要供養者誠心誠意，那麼一切便會圓滿。[131]

恭敬供養即是邀請佛陀或修行者，以飲食或莊嚴的器具來供養之。其供養物的內容包含供養佛陀生身的「衣服、飲食、臥具、湯藥」，以及供養佛陀法身的

---

[128]《大比丘三千威儀》卷二，《大正新脩大藏經》，第二十四冊，No.1470，頁 919。
[129] 筆者於屏東講堂訪問慈容法師，2007.6.17。
[130]《十地經論》卷三，《大正新脩大藏經》，第二十六冊，No. 1522，頁 138。
[131] 楊維中等人〈1999〉，《中國佛教百科叢書—儀軌卷》，頁 286。

「幡、蓋、花、香」，但也有將兩者合併的供養物，如「華、香、瓔珞、抹香、塗香、燒香、繒蓋、幢幡、衣服、伎樂」。佛光山在展演〈六供養〉時，便以香、花、燈、塗、果、樂來作爲供養，並配合著〈六供養〉中的意涵，由師父們輪流將各種供物拿上舞台，在與梵唄的配合之下，藉以達到對諸佛菩薩、十方聖賢表示恭敬之意。

在舞台上，除了師父們以供物來供養菩薩之外，敦煌樂舞的舞者也使用了「花」來作爲供養的一種物品。花，指的是草木之花，以花來供養起源於印度的儀式中。以花來獻於佛陀或菩薩前，便稱之爲獻花；若是將花散佈，則稱爲散花，在佛典或壁畫中，常可見到以伎樂、散花來供養之情形。結合了敦煌樂舞，並用花來作爲輔助道具，除了能夠表示對佛陀、菩薩的恭敬之心、行供養之意外，也能藉著使用散花，來呈現敦煌壁畫中，西方世界充滿樂舞的場景。

二、僧團每日生活之器具使用

在音樂會中，除了使用儀式進行中的法器或道具來增加梵唄的舞台效果外，還會在節目中呈現出僧伽平日出坡、炊飯的情景。因此，便在舞台上設置了爐灶、樹木等立體布景，以及利用彩帶來呈現出河水的流動。台上的師父們便拿著掃把、炊具、斧頭、提水桶等生活的器具，在舞台上表現了出坡以及炊飯之場景，透過燈光的投射，將舞台上砍柴、挑水、打掃、煮飯等場景用燈光來分割其舞台的空間，帶領著觀眾的目光，使其成爲一個連續的情景，並具有連續劇情的效果。

第三節 旋律樂器的使用對傳統唱念的影響

梵唄，爲單音中的合音，雖然梵唄並不像合唱團能呈現出和諧、統一，且具有和聲效果的音響，然而由於梵唄的唱誦者是以當下最自然的方式來唱誦，並且互相調和彼此梵唱的氣息、速度，而隨著不同的實踐者、不同的儀軌，每次的梵唱也會有所改變，因此便異於合唱團的呈現。

在傳統寺院中的梵唄，原本僅有法器的伴奏，因此唱誦者才能專心於個人與

他人之間的音聲。然而爲了要在台上呈現梵唄展演，便必須透過各種器樂，或不同的演唱方式來使節目充滿變化，以大眾最能接受的方式來在舞台上展演，這樣的梵唄唱誦不僅脫離了其儀式性質，也使得梵唄必須跟旋律樂器配合，以達到和諧的音響。因此，筆者將針對旋律樂器的使用，來討論舞台上的梵唄展演有何轉變。

一、唱念統一化

梵唄的唱誦，一向便強調不咬死韻，因此唱誦者便有很大的空間可以詮釋梵唄的唱念，且作出不同的變化。即使是有固定曲牌旋律的讚跟偈，仍可隨著唱誦者對其感受的不同，而在既定的骨幹音中作出裝飾的變化，當然，其音聲的呈現必須要與他人互相調和，以不干擾他人爲原則。

然而，梵唄在與旋律樂器的配合之下，便喪失了其自發性且自主權的表達。爲了要與旋律樂器一起展演，首先便必須將梵唄的唱誦譯成譜，再交由樂團團長來編配，因此梵唄的唱誦便被固定下來，每個地方的裝飾音、換氣、轉音皆須統一一致，如此一來，才能與樂團呈現出和諧的效果。而原本在寺院中，由維那藉著敲擊法器來控制梵唄的速度，也改由必須遵照、注意著指揮的拍子。然而，在寺院中的唱誦，每個人可以根據其氣息，而互相在不同的地方換氣、呼吸，個人也可以隨著他人梵唄的音高，而唱誦較高、或較低的音域，而這也是所謂的自由唱誦。因此，在舞台上的梵唄唱誦，其本質與意義便完全不同於寺院中的音樂展演。

在陳碧燕所寫的〈當代中國佛教的早晚課實踐：在後傳統世界的兩個傳統案例〉一文中，提及了星雲大師對梵唄音樂會展演的看法：

> **星雲大師在舉辦音樂會幾年後向我提及：當他第一次聽到僧伽與國樂團配合來唱誦梵唄時，他覺得音樂對他來說是陌生的。為了適應國樂團，僧伽在音高及速度上就必須遷就國樂團。所以那個聲音對**

他來說是很遙遠的，不是他熟悉的。[132]

在現代的音樂會中，遵守指揮的拍子爲其演奏音樂之首要條件，在合奏中，團員不能有太多個人特色的呈現，由於現代樂團強調的便是聲響上的和諧，若有太多的個人特色出現，便會影響著樂曲的和諧性。即使是舞台上的獨奏者，雖然他有其自由詮釋、發揮的空間，但仍須與樂團相配合，否則兩邊的旋律、速度將會脫節。

當任何音樂，以舞台呈現或是透過大眾媒體來播送時，人們便會對這些聲響作出評斷，並對此作出喜好之評價。然而梵唄的唱念原本就是寺院中儀式的表達，是個人藉由唱誦的過程不斷的進行思考，也因此每次且當下的唱誦皆是充滿變化的，而不會因此固定下來。因此，在舞台上固定且相同的梵唄唱誦，便不具任何儀式或修行意義，其便僅是在舞台上所表演的音樂。

二、音樂實踐者與聆聽者分離

在寺院儀式中，音樂的實踐者並是音樂的聆聽者，個人在唱誦梵唄的過程中，其實也是不斷的聆聽自己所呈現的音聲，並與他人互相關照，因此在儀式中，由梵唄所建立的神聖空間，便凝聚了在場所有的人。在儀式的過程中，人們可以很清楚的意識到自身的行爲，其本身不僅作爲一個儀式的參與者，還是一位儀式的實踐者，因此在寺院儀式中，人們便具有這兩種雙重的身份，他們是主動的去實踐、行動，而不會被動的接受訊息。

然而在舞台的展演，自發性的唱誦便被整齊劃一的唱誦方式所取代，在舞台上的展演者，僅是一位音樂的實踐者，而台下的聽眾便只是被動的接受訊息。在舞台上的展演，經由節目的安排、燈光的設計，便將原本的儀式過程切割且重構，雖然展演者與聽眾同處於一個舞台場域，然而由於舞台上呈現的已不是原本儀式

---

[132] Chen,Pi-yen."*The Contemporary Practice of the Chinese Buddhist Daily Service：Two Case Studies of the Traditional in the Post-traditional World*" in Ethnomusicology, Spring/Summer 2002 , p.242。

真實的意義與本質，即使觀眾在音樂會中也具有參與者的身份，但在展演的過程中，觀眾是被動的經由表演者或燈光的帶領來參與音樂會的展演，這與原本寺院儀式中，人們主動且直接的實踐、參與儀式已大不相同了。音樂會所呈現的場景已具有全新的意義，表演者與觀眾便呈現分立的狀態，而不是寺院儀式中，由人們共同建立其經驗以及見證儀式進行的過程。

第四節 音樂會作爲與佛教弘法之新形式

以音樂來弘法一直便是「人間佛教」所提倡的，由於音樂的感染力甚大，佛光山也積極的利用各種活動來推廣佛教音樂會，並作爲弘法的一種工具。透過各種現代化方式以及媒體的宣傳，便可看見佛光山藉以順應時代潮流，讓更多的社會大眾能接受佛教音樂，因此也逐漸的轉變了社會大眾對佛教音樂的概念。

一、佛教音樂由寺院口傳到媒體的錄製傳播

梵唄長久以來便是由師徒間的口傳心授，代代傳承下來的，藉著師徒間每一次的傳授、學習，便能讓學習者透過每次的音樂實踐，去感受梵唄的本質以及自身身體與心靈上的變化。一直以來，梵唄便是存在於寺院，並具有儀式性意義的。

當佛教團體面臨著現代化的衝擊時，便利用了音樂來作爲跟社會大眾之間的連結，除了開始創作新式的佛教歌曲外，並利用現代科技將寺院中的梵唄錄製下來。由於傳播媒體所傳達的訊息非常快速，其錄音技術也有助於保存傳統寺院中的梵唄，因此，許多佛教團體便相繼的將寺院梵唄錄下，再交由唱片公司出版。

星雲大師早在 1957 年便錄製了全台第一套佛教音樂，其中包含了佛教聖歌以及傳統寺院的梵唄，這也是第一次運用科技將梵唄打破場域的限制，在社會上普遍流傳。之後，佛光山便開始舉辦梵唄音樂會，有些現場演出甚至會以發行 VCD 或是錄音帶的方式在市面上流傳，如「晨鐘暮鼓」、「恆河之聲」、「一日梵唄 千禧法音」等，除了讓梵唄以聆聽的方式被製作發行之外，也慢慢的開始將其製作成影像產品，讓大眾不只聽得見，也看得見梵唄的展演。

然而，錄音科技的製作過程，卻使得梵唄脫離它的儀式展演場域，並改變它與聽者之間的關係。除此之外，發行成 VCD 的佛教音樂會，雖然讓我們可以親眼看見舞台上的展演，但由於其畫面不斷的由攝影機捕捉、切割，觀者便隨著攝影機的帶領，而去觀看他們想給予觀者的畫面，因此，觀者不一定跟音樂廳現場的觀眾一樣，有著相同的感受。

但不可否認的，錄音技術的發達確實有助於傳統音樂的保存和紀錄，並讓佛教弘法團體能以快速傳播的現代科技，將佛教音樂迅速、且普及的在社會大眾之間流傳，然而由於無法透過錄音，或是影像產品來直接感受傳統寺院梵唄的真實風貌，這樣的錄音產品可能讓大眾只是以欣賞的角度來聆聽佛教音樂，並由於個人對梵唄錄音、錄影產品的不同感受，並給予了人們不同的想像空間。

二、弘揚佛法的功能

自星雲大師以音樂來弘法後，已經過了五十多年之久，由於星雲大師創辦了青年歌詠隊，並創作新式佛教聖歌，台灣的許多佛教團體也相繼的以音樂來作爲弘法工具，甚至成立了合唱團來演唱佛教聖歌。現在台灣的佛教團體除了以音樂的錄製來向大眾宣傳之外，並透過音樂會的舉辦來向大眾宣揚佛法。如慈濟佛教團體則是以證嚴法師向信徒開示的話語，再重新創作，譜上旋律，最特別的是，在音樂會的展演中，還會加上手語的表演；法鼓山則是成立了合唱團，並有定期的演出；高雄的圓照寺，則是由住持敬定法師成立了合唱團，主要是演唱黃友隸所創作的佛教歌曲；敬定法師並成立了金喬覺佛教蓮花歌劇坊，以民眾所熟悉的民間歌仔戲，並結合了佛教經典的演出，來向大眾弘揚佛法。隨著現代科技的日新月異，許多佛教團體也不斷的以大眾所能接受的方式來弘揚佛教。

筆者在訪問傳孝法師時，他曾說：「**佛光山音樂會分古典樂，還有國樂，跟歐洲的歌劇樂結合，這是他很大的特色，很大震撼的改變。佛光山把我們的音樂帶入國際化，這點是他很大的貢獻。而且他很好的地方就是，他可以把中國比較古樂的胡琴、古箏，或是用古代的樂器，來作為現代歌劇樂上所不足的，佛教的**

梵唄有很特殊就是它有一個單音中的合音，那佛光山用我們的國樂來演奏，用類似國際的突破，將來佛光山會對東方人有很大的貢獻。」[133]不可否認的，以音樂會的展演方式來呈現寺院中的梵唄，的確是一大突破，且能作爲一項有力、且具影響力的弘法工具，而筆者也很肯定佛光山的作法。然而，音樂會編排了多樣的梵唄演出形式、以及多元的視覺效果來呈現寺院中的梵唄，雖然滿足了大眾對於音樂的接受度，但卻讓這樣的梵唄變得只是讓大眾欣賞的音樂，而不具有任何儀式性之意義。雖然弘法者會認爲這就是舞台展演所需作的改變，但如果能安排更多單純以法器來伴奏的梵唄曲目，不僅可以讓台下聽眾聽到有別於整齊劃一的合唱方式，並瞭解到梵唄的自由唱誦之美，便能讓台下的觀者接觸到梵唄更多的真實面貌。

三、轉變中的佛教音樂

傳統寺院中的梵唄，是服膺於宗教，並作爲修行以及佛事活動中不可或缺的要素。在寺院中，任何的唱念皆是儀式的表達，許多儀式的目的及意義，都需透過梵唄的唱誦才能完成的，也因此梵唄不僅具有儀式性質，並且是不可被消費的一部份。

然而，現代化概念的普及，以及科技的進步，不僅改變了佛教團體的弘法方式，也使梵唄以多樣化的方式在社會上流傳。錄音、錄影的製作方式，便使梵唄變成一種可以被消費的音樂，其不僅脫離了儀式展演空間，也讓梵唄變成是可欣賞的音樂，這便與其本質意義不同了。

大乘佛教原本就主張因眾生的根器差別，便需針對不同的人使用不同的教化方式，因此，運用不同的音樂形式來宣揚佛教教義，便成爲許多佛教團體用來作爲弘法的工具，並且變得理所當然。無論是梵唄在舞台上的展演，或者是各種不同風格的梵唄或佛教錄音音樂，隨著其展現方式的不同，人們便會對此有不同的想像空間，雖然都是「佛教」的音樂，然而隨著其不同的展現方式，也不斷的轉

[133] 筆者於台南縣新營妙法寺訪問傳孝法師，2007.4.26。

化人們對它的概念，因此，梵唄被當作是一種「音樂」來消費，也重構了大眾對它的認知，其意義也不斷的透過各種方式被轉變。

結論

長久以來，梵唄即爲佛教獨特的一種音樂文化，由於其清靜微妙的音聲特質，便能把修行者的心收攝回來，使個人不受外在煩惱的影響，在其梵唱的過程中，也能反映其內心的狀況。而梵唄的唱誦，並具有供養、讚誦諸佛菩薩、修行以及弘揚佛法的功能。然而，自清末之後，中國便受到一連串現代化的衝擊，佛教寺院的音樂文化也不可避免的受到影響。在西方音樂概念的普及之下，梵唄這些在地的音樂名稱在社會中逐漸變得陌生，而佛教團體在受到現代化社會的影響下，其勢必也需面臨著調整內部的情況。因此，許多僧團便以「佛教音樂」來作爲復興佛教的工具，其不僅連接著現代化的意義，便於與社會大眾所連結，也因其是一個全新的概念與實踐，便不同於傳統寺院的梵唄，其便可以在寺院的場域之外傳播、展演。

由於「佛教音樂」可以在寺院以外的地方普及和流傳，其影響力也非常迅速。因此，許多佛教團體便利用「佛教音樂」來作爲其弘法的工具。而佛光山的星雲大師便將音樂作爲弘法的一項重要工具，運用了各種現代化的方式，並順應著時代潮流。除了鼓勵創作佛教歌曲之外，更把寺院的梵唄帶入音樂廳展演，打破了梵唄原本存在的方式及儀式空間，其便呈現了不同的意義及功能。

當寺院儀式搬上舞台音樂廳展演，在唱誦、儀式等意義及功能上也勢必受到轉化。在舞台上的展演，由於受時間的限制，在梵唄的內容上便必須作擷取、刪減；而傳統梵唄強調的便是個人自發性的自由念誦，即便有固定的曲牌旋律，也可依不同的實踐者而作出轉音、換氣上的改變。然而在舞台上，爲了呈現出豐富的音響效果，便必須加入旋律樂器的伴奏。而在舞台上的音樂展演，強調的便是整體音響的和諧性，因此，在音樂廳的梵唱，便必須選擇具既定曲牌的讚或偈，並統一其唱法、轉音、換氣之處，才能與樂團配合，以呈現出諧和、統一的音響效果。除了在聽覺上的改變之外，爲了在舞台上呈現寺院梵唄唱誦的空間，便運

用了布景、投影片、燈光，以模擬寺院的場域；除此之外，並使用了許多儀式中的法器或器具，以增強視覺的效果。

然而，隨著場域的轉化，梵唄的本質與意義便受到了改變。在寺院中，藉由梵唄的唱誦，不僅可以使修行者體現佛教教義，在儀式的進行中，透過梵唄的唱念，即能立刻劃分出神聖的空間及氛圍，並建構出個人與社群之間的關係，穩固著寺院的運作以及傳統佛教文化。然而，在轉化爲舞台的場域之後，梵唄即不具有儀式性。在舞台上的展演，其所呈現的場景皆是經過分割且重構，是屬於片段式的儀式過程，而不具有儀式的完整性。在寺院中，儀式便是一種規約，儀式過程中的梵唄唱誦、法器運用、服裝穿著等，皆有嚴格的規範與準則，不能隨意的更改。但是，在轉化爲舞台表演後，梵唄的唱誦、法器的運用等便與寺院的展演有所差異，並轉變爲以音樂會的性質爲目的，因此其展演便不具有儀式性，而儀式更是不可能被舞台展演所取代的。

在現代的社會，大眾媒體、現代科技等的普及使人們可以很快的接收訊息，而這也改變了人們之間的互動關係。在運用了許多科技和傳播方式將梵唄於社會上普及和流傳，便改變了梵唄原本存在的模式，以及其寺院儀式展演的空間。梵唄在舞台上展演，或是以唱片、影音光碟在社會大眾普及和傳播後，其本質與意義便重構了。寺院中的梵唄原都是對儀式的表達，對佛教教義的體認，並不是一般人所認爲的古老或遙遠的音聲。梵唄在作爲一種消費的音樂下，其便脫離了原本的儀式脈絡，失去它原本的意義及功能。於社會上所呈現的，便是可供大眾消費、不斷的聆聽和觀賞的音樂了。這樣現代化的方式便讓佛教團體方便運用音樂來作爲弘法的工具，也有助於佛教音樂的保存和紀錄，而梵唄在以不同的方式存在於社會上時，其呈現的便是一種全新的意義與實踐，因此不一定能反映佛教音樂文化的真實面。筆者肯定佛光山對佛教音樂所做的貢獻，然而在弘法的同時，是否也需思考這樣的方式對於傳統佛教文化是否受到了改變，並期許在弘法的同時，也能使社會大眾接觸到佛教音樂文化的原始意義及真實風貌。

參考書目

一、中文書目

太虛大師〈1986〉,《太虛大師傳記及人生佛教思想的啓發》，台北市：大乘精舍印經會。

冉雲華〈1995〉,《從印度佛教到中國佛教》，台北市：東大出版社。

全佛編輯部主編〈2000〉,《佛教的持物》，台北市：全佛文化出版社。

如常、妙廣編撰〈2003〉,《雲水三千：星雲大師弘法 50 年紀念影像專輯》，高雄縣：佛光山文教基金會。

佛光出版社編選〈1977〉,《佛教聖歌集》，高雄縣：佛光出版社。

佛光山宗務委員會編輯〈1997〉,《佛光世紀三十年 法水遍灑五大洲 ： 佛光山開山 30 週年紀念特刊》，台北縣：佛光出版社。

佛光山文教基金會〈2003〉,《人間音緣：2003 年星雲大師佛教歌曲發表會紀念專輯》，高雄縣：佛光山文教基金會。

宋正宏〈2000〉,《人類的天籟：舞台音響》，台北市：藝術館。

沈冬〈2002〉,《黃友棣：不能遺忘的杜鵑花》，宜蘭縣：傳藝中心

汪毓和〈2002〉,《中國近現代音樂史》，北京：人民音樂出版社。

林清玄〈1992〉,《呀！弘一》，台北市：音樂中國出版社。

邱坤良、簡立人主編〈1998〉,《燈光設計與操作手冊》，臺北市：行政院文建會。

胡耀〈1992〉,《佛教與音樂藝術》，天津市：天津人民出版社。

星雲大師〈1994〉,《歡喜人間：星雲日記菁華本〈上、下冊〉》，台北市：天下文化出版社。

星雲大師〈1999〉,《佛教常識》，台北縣：佛光出版社。

星雲大師〈2005〉,《2005 人間音緣：星雲大師佛教歌曲發表會詞庫》，高雄縣：佛光山文教基金會。

星雲大師〈2005〉,《2005 人間音緣：星雲大師佛教歌曲發表會 節目手冊》，高雄縣：佛光山文教基金會。

星雲大師〈2006〉,《2006 人間音緣：星雲大師佛教歌曲發表會詞庫》，高雄縣：佛光山文教基金會。

星雲大師〈2007〉,《2007 人間音緣：星雲大師佛教歌曲發表會詞庫》，高雄縣：佛光山文教基金會。

胡妙勝〈2001〉,《充滿符號的戲劇空間》，台北市：文津出版社。

財團法人佛光山文教基金會主編〈1999〉,《1998 年佛學研究論文集：佛教音樂》，台北縣：佛光出版社。

財團法人佛光山文教基金會主編〈2001〉,《2000 年佛學研究論文集：佛教音樂 2》，台北縣：佛光出版社。

財團法人佛光山文教基金會主編〈2002〉,《2001 年佛學研究論文集：宗教音樂》，高雄縣：佛光山文教基金會。

郭朋〈1993〉,《中國佛教史》，台北市：文津出版社。

陳清香〈1993〉,《佛教藝術的傳人》，高雄縣：佛光出版社。

陳星〈1994〉,《李叔同歌曲尋繹》，台北市：世界文物出版社。

符芝瑛〈1995〉,《傳燈：星雲大師傳》，台北市：天下文化出版社。

符芝瑛〈2006〉,《雲水日月：星雲大師傳〈上、下〉》，台北市：天下遠見出版社。

馮修齊〈1995〉,《晨鐘暮鼓：佛教法會禮儀》，成都 ： 四川人民出版社。

董錫玖〈1992〉,《敦煌舞蹈》，新疆：美術攝影出版社。

楊維中等人〈1999〉,《中國佛教百科全書—儀軌卷》，台北縣：佛光文化。

賢度法師〈1997〉,《佛教的制度與儀軌》，台北市：華嚴蓮社。

滿義法師〈2005〉,《星雲模式的人間佛教》，台北市：天下遠見出版社。

二、英文書目

Felicia Hughes-Freeland〈1998〉Ritual, Performance, Media. London and New York：

Routledge.

三、碩士論文

林美君〈2002〉,《從修行到消費－台灣錄音佛教音樂之研究》，國立成功大學藝術研究所碩士論文。

邱鈺鈞〈2005〉,《慈悲道場懺法儀式與音樂的研究》，國立成功大學藝術研究所碩士論文。

高雅俐（1989）,《從佛教音樂文化的轉變論佛教音樂在台灣的發展》，國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

陳欣宜（2005）,《台灣佛教梵唄教學之轉變與影響》，國立成功大學藝術研究所碩士論文。

四、期刊論文

妙樂法師〈2006〉,〈佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究（上）〉,《普門學報》，頁 15~56。

妙樂法師〈2006〉,〈佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究（下）〉,《普門學報》，頁 175~218。

林谷芳〈1998〉,〈從形式到實質的轉化－台灣佛教音樂的發展與檢討〉,《普門雜誌》，第二百二十二期，頁 19~28。

高雅俐〈1999〉,〈佛教音樂傳統與佛教音樂〉,《1998 年佛學研究論文集—佛教音樂》，頁 31~50。

高雅俐〈2001〉,〈佛教音樂與修行—從佛教儀式音樂實踐到弘法音樂會展演的另類思考〉,《2000 年佛學研究論文集—佛教音樂》，頁 575~594。

陳慧珊〈1999〉,〈佛光山梵唄源流與中國大陸佛教梵唄之關係〉,《1998 年佛學研究論文集—佛教音樂》，頁 367~380。

陳碧燕（2002）,〈梵唄與佛教音樂（上）〉,《香光莊嚴》第六十三期。

陳碧燕（2003），〈梵唄與佛教音樂（下）〉，《香光莊嚴》第七十三期。

陳碧燕〈2004〉，〈超越混同：當代中國佛教音樂類型及其文化與社群之轉化〉，《2004 國際宗教音樂學術研討會－宗教音樂的傳統與變遷》，頁 324~336。

慈容法師〈2000〉，〈佛教音樂弘法的應用〉，《台灣佛教寺院行政管理講習會特刊》，頁 203~212。

五、唱片

星雲大師，《1999 歐洲弘法紀念 CD》，高雄縣：佛光山文教基金會。

佛光山電視中心製作，《星雲大師佛教聖歌選》，高雄縣：佛光山電視弘法基金會。

國際佛光會東京協會製作，《梵唄》，台北市：佛光文化事業有限公司。

星雲大師，《2005 人間音緣—星雲大師佛教歌曲發表會》，高雄縣：佛光山文教基金會。

星雲大師，《2006 人間音緣—星雲大師佛教歌曲發表會》，高雄縣：佛光山文教基金會。

六、影音資料

人間衛星電視台製作，《佛教音樂展—三大語系同台演出》，高雄縣：佛光山電視弘法基金會。

人間衛星電視台製作，《恆河之聲》，高雄縣：佛光山電視弘法基金會。

佛光衛視製作，《一日梵唄 千禧法音》台北市：佛光傳播事業股份有限公司。

人間衛星電視台製作，《佛教梵唄—晨鐘暮鼓》，高雄縣：佛光山電視弘法基金會。

七、網路資料

佛光山 http://www.fgs.org.tw/。

佛光山文教基金會 http://www.fgs.org.tw/fbce/。

佛光山人間音緣 http://www.gandha-music.com/。

如是我聞文化股份有限公司 http://www.vg.com.tw/。