

第一章

緒論

第一節 研究動機與目的

一、 研究動機

許多學者都贊成民族音樂學是透過音樂的各種現象來研究各種社會體系中的人類，因此民族音樂學的研究就是對文化的一種研究，其不僅有音樂的探討，也涉及各個領域；宗教即是文化中結合信仰和儀式的一種聚合體，而音樂又常是各宗教儀式中作為連結和延續的重要手段與媒介，所以音樂即成為一種文化展現的方式；秉持此觀點筆者選擇宗教儀式音樂為撰寫論文的大方向。

在修業時間，對各個宗教稍作瞭解之後，雖曾以台灣的道教科儀音樂作為研究內容，但因為道教文化深植於我們的生活，致使筆者在接觸後發現無法客觀與細微的觀察研究之，再者有鑑於 Bruno Nettl 對初習民族音樂學的建議：從自身周遭的環境對異於研究者的其他群眾做田野採集工作。故而選擇原屬西藏地區的藏傳佛教作為本論文議題。

除此，觀看現今存在台灣社會體系中的音樂文化研究成果，有許多相關布袋戲、歌仔戲、原住民、客家、南北管……等，宗教音樂方面則多涉及道教、佛教、民間信仰。相較之下，藏傳佛教音樂卻無前輩學者問津，故而促使筆者欲嘗試對台灣地區的藏傳佛教音樂作了解和探討。

二、 研究目的

基於上述之研究動機，此論文有幾個研究目的；首先是了解藏傳佛教的歷史發展，以及傳入台灣的發展情況，筆者希望從中了解藏傳佛教的發展過程，並藉以勾勒出藏傳佛教儀式音樂所依恃的歷史背景。其次，採錄、整理並分析田野工作所獲得的資料，整理歸納出藏傳佛教儀式和音樂在台灣所發展出來的形式，以了解其架構與特點，並嘗試解釋其宗教音樂在儀式和信仰體系中所賦予的意義。

國內外學者前輩對於藏學的研究雖然成果豐碩，但多攸關政治、經濟、宗教……等，雖說當中亦包含藝術類別，可是多涉及繪畫、建築、戲劇、舞蹈、文學等領域，有關音樂的研究資料卻有如鳳毛麟爪；在研究記錄的文獻中又是以西藏地區、印度北部、尼泊爾、不丹、錫金等地之藏傳佛教音樂為主，對於台灣的藏傳佛教尚無完整之學術資料可參閱；因此，筆者希望能藉此論文為藏傳佛教音樂在台灣的發展上提供一些整理記錄，並提供於學術界作為參考之用。

第二節 文獻探討

西藏地區的人民信仰佛教已經有千餘年，因此對事物的價值觀點、日常生活的行為處事等均受到佛教文化的制約，而整個藏傳佛教歷史上之發展的進程又與西藏的政治、地理、人文……等有密不可分的關連性，所以藏傳佛教一詞所代表的，不單是西藏地區的宗教信仰，更包含與其有關的各個層面的領域，舉凡西藏的宗教、歷史、地理、語言、文化、政治、經濟等皆包括之，而學者專家將此學門的研究統稱為「西藏學」(Tibetology)。

最早的「西藏學」研究可追溯至十七世紀，從十七世紀二〇年代

至十八世紀四〇年代期間，曾有多批歐洲天主教傳教士，經喜馬拉雅山或中國進入西藏地區從事傳教活動；他們根據觀察和直接參與，對西藏的宗教、歷史、民俗等取得第一手資料而開啓歐洲國家對這方面的研究¹；關於音樂的研究方面，藉 Mireille Helffer 所著 Eastern Central Asia²的資料中得知，最早西藏音樂的研究者是傳教士 A.H.Francke 於 1898 年至 1930 年期間開始研究西藏西邊的口頭文學和音樂；而另一位傳教士 Marion H.Duncan 則從 1921 年至 1936 年住在巴塘地區，從事觀察西藏東邊的音樂活動。

西元 1959 年達賴喇嘛離開大陸，於印度達蘭沙拉(Dharamsala) 建立一個有系統的政教中心之後，不僅將西藏的宗教、文化傳播至世界各地，亦使歐美國家更有機會接觸到藏傳佛教的文化。因此，自 1970 年代始，達蘭沙拉即成爲學者前輩研究藏傳佛教音樂的一個管道，並逐漸出現較多的相關研究和論著。

台灣對於「西藏學」的研究，主要是從國民政府遷台，爲了解決「西藏問題」所需而開始出現相關的研究³，所以內容多關注於宗教、地理、政治、經濟方面的探討。雖然近來因宗教變遷使藏傳佛教逐漸地受到重視，學術上的專書也增加許多，但從王維芳，楊家銘對台灣在 1986 至 1995 年間的藏學研究所作之統計數據顯示⁴，宗教類內容的出版書目在數量上仍居領先地位，而藝術類又以美術和建築的研究介紹爲主。故迄今爲止，國內對於藏傳佛教音樂的研究

¹ 鄭金德，〈世界各國的藏學研究〉，《現代西藏佛教》，(高雄：佛光出版社，民國 80 年)，頁 359。

² Mireille Helffer “Eastern Central Asia.” Ethnomusicology Historical and Regional Studies. (Copyong The Macillan Press 1993) 306-307。

³ 魏萼，〈西藏現況研究〉，魏萼序，(台北：中央文物供應社，民國 75 年)，序頁 vi。

⁴ 王維芳，楊家銘，〈近十年來臺灣地區的蒙藏研究〉，《蒙藏專題研究叢書》，第七十五期 (台北：蒙藏委員會，民國 86 年 1 月)。

仍是一有待發展的空間。

由於，有關藏傳佛教之人文、歷史、經典、儀節方面的資料，對於撰寫音樂文化之傳承均可提供文獻上的參考，故著者將所蒐集的資料共分為三類，即歷史、音樂和其他其類別。

藏傳佛教在西藏地區的歷史發展，和其宗教義理的文獻資料相當的豐沛，如：圖奇 (Giuseppe Tucci) 的《西藏的宗教》(The Religions of Tibet)⁵、王輔仁的《西藏密宗史略》⁶、冉光榮的《中國藏傳佛教史》⁷、李冀誠的《西藏佛教·密宗》⁸、斑斑多杰的《藏傳佛教思想史綱》⁹、東主才讓的《虹化之光》¹⁰、賽倉·羅桑準丹的《藏傳佛教格魯派史略》¹¹……等專書皆可幫助著者建立藏傳佛教的發展歷史與教義經典之基礎概念。而紀錄藏傳佛教在台灣發展之情況的論著，則因藏傳佛教在台的歷史不長，文獻資料較缺乏，專門的論著只有姚麗香的碩士論文《台灣地區光復後宗教變遷之探討》¹²，和黃英傑的《民國密宗年鑑》¹³，這兩本書籍皆是由該著者透過文獻探討和親身田調訪問所得的資料為論著內容，是國內少見的珍貴之記載文獻，而且因其資料收集的年份相差約十年，正好得以銜接後建構出藏傳佛教從民國初年至 1992 年間在臺灣的發展過程。而其餘的相關資料筆者僅能從散見於各期刊中的文章，或相關書籍中的

⁵ 圖奇 (Giuseppe Tucci)。《西藏的宗教 (The Religions of Tibet)》。劉瑩、楊帆譯。台北：桂冠，民國 86 年。

⁶ 王輔仁。《西藏密宗史略》。台北：佛教出版社。民國 74 年。

⁷ 冉光榮。《中國藏傳佛教史》。台北：文津出版社，民國 85 年。

⁸ 李冀誠，《西藏佛教密宗》。(高雄：佛光出版社，民國 82 年)。

⁹ 斑斑多杰，《藏傳佛教史綱》。(上海：新華書店，民國 84 年)。

¹⁰ 東主才讓，《虹化之光》，(青海：青海人民出版社，民國 88 年)。

¹¹ 賽倉·羅桑準丹，《藏傳佛教格魯派史略》。(北京：宗教文化出版社，民國 91 年)。

¹² 姚麗香，《台灣地區光復後宗教變遷之探討》，(台北：國立臺灣大學社會學研究所，碩士論文，民國 73 年 6 月)。

¹³ 黃英傑，《民國密宗年鑑》，(台北：全佛文化出版社，民國 84 年)。

部份章節取得，如陳玉蛟的〈台灣的西藏佛教〉¹⁴、姚麗香的〈藏傳佛教在台灣發展的初步研究〉¹⁵和〈台灣地區光復後佛教出版刊物的內容分析—佛教文化思想變遷〉¹⁶、王俊中的〈台灣與西藏及在台的藏傳佛教研究〉¹⁷、藍吉富的〈台灣佛教之歷史發展的宏觀式考察〉¹⁸、堪布昂旺念札仁波切的〈宗喀巴大師教法在臺灣的弘傳經驗〉¹⁹，以及「經續法林」中心定期出版的《經續》雙月刊，藉由以上的史料來勾勒出藏傳佛教在台灣發展的概況，和「經續法林」中心成立的緣起與發展。

藏傳佛教音樂研究的論著與其他領域的音樂類書目，相較之下是較為稀少的，目前仍大都為西方學者的研究成果和著作，著者所收集到的有 Jerry Jay Ellingson 的博士論文 The mandala of sound: concepts and sound structures in Tibetan ritual music.²⁰，為 1970 年代，以民族音樂學角度有系統的分析研究尼泊爾地區之藏傳佛教儀式音樂，並用該宗教的概念來解釋說明其音樂現象。此論文是認識藏傳佛教儀式音樂最為完整的一研究論著。此外，在《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》²¹的條目中，提供了藏傳佛教相關的研究內容，當中分別描述西藏音樂形成的人文背景、禮拜儀式

¹⁴ 陳玉蛟，〈台灣的西藏佛教〉，《西藏研究論文集》，第三期（民國 77 年），頁 105-117。

¹⁵ 姚麗香，〈藏傳佛教在台灣發展的初步研究〉，《佛學研究中心學報》，第五期（民國 89 年），頁 315-338。

¹⁶ 姚麗香，〈台灣地區光復後佛教出版刊物的內容分析—佛教文化思想變遷〉，《東方宗教研究》，第一期（民國 79 年 10 月），頁 293-313。

¹⁷ 王俊中，〈台灣與西藏及在台的藏傳佛教研究〉，《東亞漢藏佛教史研究》，（台北：東大，民國 92 年）。

¹⁸ 藍吉富，〈台灣佛教之歷史發展的宏觀式考察〉，《中華佛學學報》，第十二期（民國 88 年 7 月），頁 237-248。

¹⁹ 堪布昂旺念札仁波切，《宗喀巴大師教法在臺灣的弘傳經驗》，「藏傳佛教在臺灣」學術研討會（台北：蒙藏委員會，民國 90 年 11 月），頁 1-17。

²⁰ Jerry Jay Ellingson. The mandala of sound: concepts and sound structures in Tibetan ritual music. Ph. D. diss (University of Wisconsin ,madison,1976)。

²¹ Peter, Crossley-Holland. Tibetan Music.” The New Grove Dictionary of Music and Musician Vol.18. (London: Edited by Stanley Sadie,1980), 799-811.

的讚頌音樂、羌姆樂舞(᠋ᠰᠢᠨ)和器樂演奏，聲樂與樂器的記譜法，以及傳統的民俗音樂等音樂形態；內文不僅介紹藏傳佛教的誦經音樂之類型，亦簡要地說明其演唱方式和各種法器（樂器）的演奏方法。而 William P. Malm 所著的 Music cultures of the Pacific, The near east , and Asia: East Asia.²²，文中則較偏重在演唱方式和樂譜的介紹，這些資料雖然都是屬於總論性文獻資料，但也提供著者對於認識藏傳佛教儀式音樂的概念性知識。

另外，Ricardo Canzio 的《西藏苯教演出之變遷》(Chang in the Performative Aspect of Bonpo)²³和 The Bonpo Tradition : Ritual Practices, Ceremonials, Protocol and Monastic Behavior.²⁴，主要以民族音樂學的觀點來解釋實際調查的案例資料，並深入探討文本語言、音樂與儀式結構三者之間緊密結合的關連性。惟 Canzio 的研究都集中針對薩迦派的宗教音樂為主，與本文研究對象---格魯派的傳承不同，故資料內容亦僅能提供研究上的參考，但其鉅細靡遺的觀察與分析成果，予以筆者非常多助益和參考價值。

中國大陸學者有關藏傳佛教音樂文化的研究資料，有格曲的〈西藏宗教音樂論述〉²⁵、扎西達杰的〈藏傳佛教樂譜體系〉²⁶、田聯韜的〈中國藏傳佛教(喇嘛教)音樂〉²⁷和〈藏族宗教音樂初探〉²⁸、

²² William P. Malm, Music cultures of the Pacific, The near east , and Asia: East Asia, (New Jersey : Prentice Hall,1996),167-171.

²³ Ricardo Canzio,《西藏苯教演出之變遷》(Chang in the Performative Aspect of Bonpo), 第四屆亞太民族音樂學會會議暨第六屆國際民族音樂學會議(台北：行政院文化建設委員會，民國 87 年 1 月)。

²⁴ Ricardo Canzio. The Bonpo Tradition : Ritual Practices, Ceremonials, Protocol and Monastic Behavior' in Jamyang Norbu(edit) Zlo-gar. (Library of Tibetan works &Archives : Dharamsala, 1986),45-57.

²⁵ 格曲,〈西藏宗教音樂論述〉,《民族藝術》,第一期(民國 85 年),頁 109 -123。

²⁶ 扎西達杰,〈藏傳佛教樂譜體系〉,《中國音樂》,第一期(民國 82 年),頁 24-26。

²⁷ 田聯韜,〈中國藏傳佛教(喇嘛教)音樂〉,《中國宗教音樂》,(北京：宗教文化出版社，民國 86 年)，頁 42-53。

²⁸ 田聯韜,〈藏族宗教音樂初探〉,《中央音樂學院學報(季刊)》,第一期(民國 85 年),頁 72-77。

且木秋〈藏傳佛教六字真言“嘛呢”及嘛呢調〉²⁹、毛繼增的《大陸鄉土音樂教學概況—世界屋脊的音樂》³⁰、何訓田的〈西藏傳統音樂與流行音樂及歌曲〉³¹、邊多的〈綜觀藏傳佛教嘎爾羌姆音樂〉³²，以上文章都以單篇形式刊錄於期刊或編著書籍中，多屬於概括性資料；而這些資料中，除了少數藏籍音樂家所撰寫的文章之外，大多數的資料都存有漢族沙文主義的成份，也就是說在探討西藏音樂時，常以漢民族中心的觀點，將西藏音樂簡單化，或視為較原始的音樂形式；因此參閱大陸學者的文獻資料時，仍所需注意上述之問題並加以選擇。

若是針對某一研究對象並以專書出版的有包·達汗達所著《蒙古佛教音樂文化的多元性》，作者除了將所採集的音樂資料做分析，並運用文化人類學的理論方法，從文化系統不同層級觀察和剖析蒙古佛教音樂所包含的文化質點，並且從而確立藏傳佛教音樂於蒙古地區涵化的特徵；由於藏傳佛教音樂對臺灣而言亦屬外來文化，故此論著即可作為研究臺灣藏傳佛教的一個借鏡。

儘管現今台灣取得田野資料不難，但目前尚無發現其相關的音樂學術研究，著者僅收集到一則以單篇方式介紹的文章，即姚曉鈺的〈西藏音樂概述〉³³，其內容僅簡略地介紹西藏音樂之種類，而且對於宗教儀式音樂方面的說明也僅佔文章篇幅的四分之一，可說

²⁹ 且木秋，〈藏傳佛教六字真言“嘛呢”及嘛呢調〉，《民族藝術》，第一期（民國 86 年），頁 151-157。

³⁰ 毛繼增，《大陸鄉土音樂教學概況—世界屋脊的音樂》，展望二十一世紀鄉土音樂藝術教學研討會，（台灣：國立屏東師範學院，民國 89 年 5 月）頁 1-41。

³¹ 何訓田，〈西藏傳統音樂與流行音樂及歌曲〉，《密教藝術》，國際研討會論文集，（台北：金色蓮花，民國 85 年），頁 192-197。

³² 邊多，〈綜觀藏傳佛教嘎爾羌姆音樂〉，《佛教東傳 2000 年—佛教音樂學術研討會》，（台北：佛光出版社，民國 90 年），頁 417-452。

³³ 姚曉鈺，〈西藏音樂概述〉，《密教藝術》，國際研討會論文集，（台北：金色蓮花，民國 85 年），頁 192-206。

是一篇概略性的文章。

另外，其他類文獻主要是涉及民間歌舞、戲劇，或與文化相關的著作與文章，藉由這些資料間接的關係，和音樂上的共性來推論出藏傳佛教之宗教音樂的結構與內容，並釐清宗教音樂使用的時機與其功能等相關問題，故而將此類文獻一並列入參考資料當中。此類資料有郭淨的〈藏地佛教寺院羌姆流派〉³⁴和《西藏山南扎囊縣桑耶寺多德大典》³⁵一書，內容主要是針對藏傳佛教之宗教舞蹈---羌姆的源流、儀式組織、演出形式作探討，音樂的部份雖然僅簡單的描述其樂隊組成和樂器使用種類，卻可從中得知音樂用於宗教上的功能與作用。而扎西達杰的〈藏族牛角湖藝術淺談〉³⁶、姜安的《神秘的雪域達摩》³⁷、廖東凡的《雪域西藏風情畫》³⁸、劉志群的《藏戲與藏俗》³⁹等文章亦給予著者許多文化上的參考價值。

上列有關藏傳佛教音樂研究之論著與書籍，多是以西藏、印度、尼泊爾等鄰近地區與國家為研究對象，對於非喜馬拉雅山地區之國家的藏傳佛教宗教音樂研究至今則尚無研究資料，所以本論文之撰寫，關於台灣地區的藏傳佛教之音樂研究，仍以田野調查為第一手資料，並藉由上述文獻資料的研究成果，作為研究之參考依據。

第三節 研究範疇與內容

一、 研究範疇

本文以藏傳佛教中的格魯派為研究內容，並以台北市「經續法

³⁴ 郭淨，〈藏地佛教寺院羌姆流派〉，《民族藝術》第二期，（民國 85 年），頁 11-25。

³⁵ 郭淨，《西藏山南扎囊縣桑耶寺多德大典》，（台北：施合鄭基金會，民國 86 年）。

³⁶ 扎西達杰，〈藏族牛角湖藝術淺談〉，《藝術研究》，（民國 86 年），頁 144-150。

³⁷ 姜安，《神秘的雪域達摩》，（中國藏學出版社，民國 84 年）。

³⁸ 廖東凡，《雪域西藏風情畫》，（北京：燕山出版社，民國 80 年）。

³⁹ 劉志群，《藏戲與藏俗》，（西藏人民出版社，民國 88 年）。

林」護持中心為研究對象。本文將針對藏傳佛教法會中十分重要的「上師薈供」儀式進行儀式架構、音樂內容、法器（樂器）等項目採錄整理，並嘗試分析解釋上師薈供儀式中唱誦音樂的旋律特徵。

本文以上師薈供儀式為研究內容，主要是因為此法會在格魯教派中十分受重視，其舉行時不僅有固定的時間和地點，在台灣也是較為常見的法會之一；除此，因為筆者初次研究台灣藏傳佛教的音樂，目前又無相關的音樂資料可供參考，故而與師長和法師討論之後，即決定以比較容易瞭解的上師薈供儀式為本文之研究議題。

二、 研究內容

本論文概括分為歷史發展、儀式介紹與音樂分析，從這三個項目來探討台灣藏傳佛教的宗教儀式音樂。全文共有五個章節，除了緒論與結論，本論文於第二章將簡述藏傳佛教的形成，並將其傳入台灣的過程作一整理描述，以建構對藏傳佛教在台的發展之初步輪廓。再者，因為此論文以「經續法林」護持中心作為調查研究對象，故此章亦對中心的創建及發展作文獻上的梳理和說明。

有鑑於欲真正瞭解宗教儀式音樂，就必須從它所屬的信仰認知模式及儀式的行為中著手，因此第三章的部份，將針對上師薈供的意義、儀程、參與者，以及儀式空間作一描述；並將上師薈供儀式中所使用的法器(樂器)，和法器與儀式之間的配合運用，依筆者觀察做整理歸結。

第四章則著重「上師薈供」使用的音樂之特質，分析其音樂的結構形態，和法器使用的種類、意涵，並盡量詳實記錄音樂表現的功能和特點。

本論文除了藏傳佛教的歷史部份之外，其餘整理與分析皆以對

台北市經續法林護持中心所舉行上師薈供之田野調查所獲得的資料爲主；透過觀察將實錄整個儀程與音樂，並於各章節中嘗試對藏傳佛教在台灣社會文化環境下所衍生的獨特性，以及音樂運用的差異性做探討。

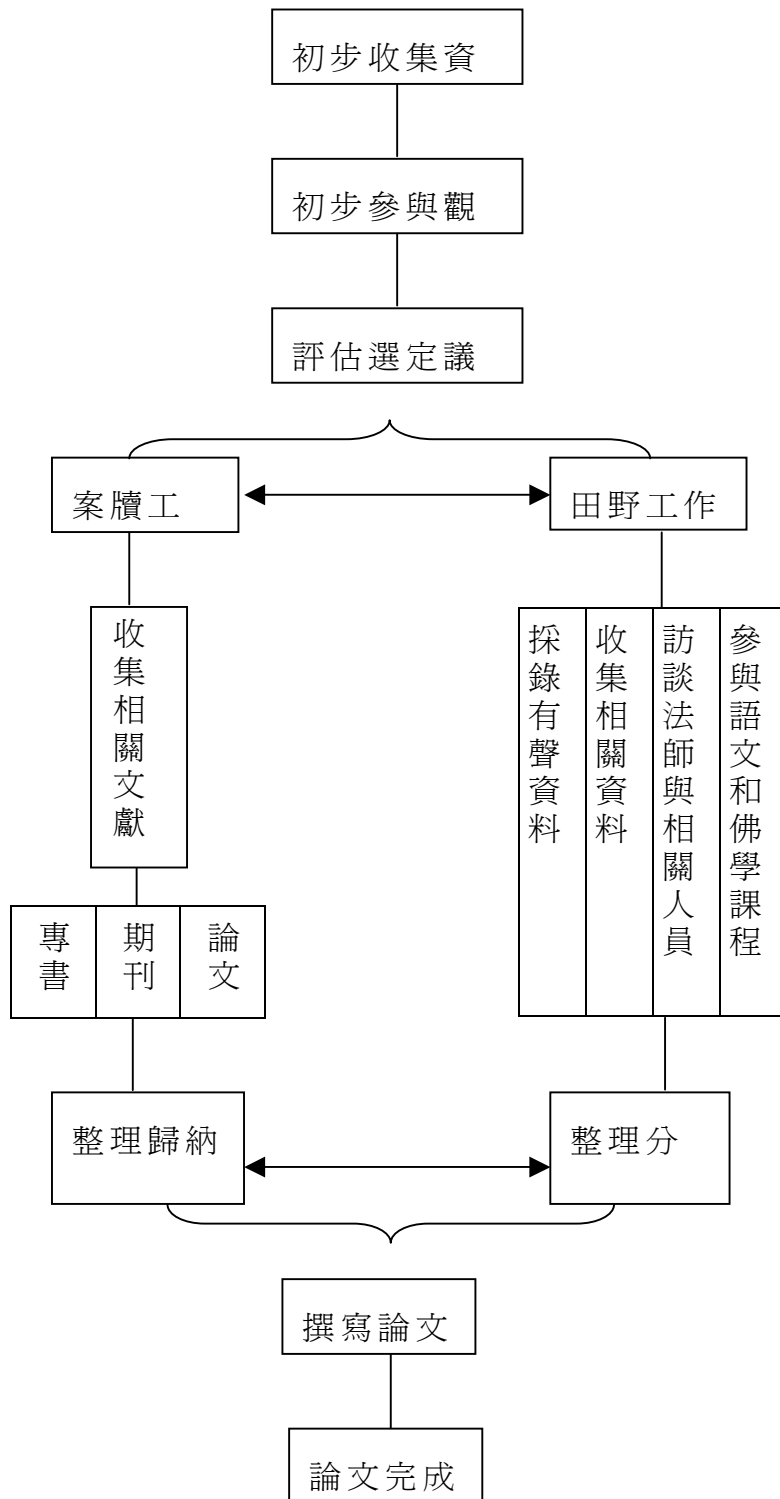
第四節 研究方法與限制

一、 研究方法

本論文的研究方法主要分爲案牘工作與田野調查兩個部份。首先，文墨工作是關於文獻資料的梳理。由於「經續法林」負責人說明過去並未將資料有系統的彙編，所以有關護持中心的現存資料多爲零散或期刊中的文章，故而，資料的彙整是必要的工作之一。除此，對於專家學者們的研究成果之研讀，以及田野調查之後筆記整理、記譜分析、論文撰寫等事項皆列屬爲案牘工作。

第二部份的田野工作，則是至經續法林護持中心實地調查，採用個別訪問和觀察，以及親身參與「上師薈供」儀式，體驗該宗教儀式之經驗，並參加法光佛學研究所開辦之「暑期藏文密集班」，以掌握身爲調查者所需具備的雙語言能力；除此亦參加佛學課程和儀式音樂誦唱課程，期望自身能更深入的瞭解藏傳佛教音樂的義理與音樂操演的實況，進而在研究撰寫此論文時能兼自觀（emic）與他觀（etic）的兩個層面。另外，與音樂相關的資料來源，仍以筆者自身作田野調查的第一手資料爲主，使用的設備除了筆記相關文具，還分別有：新力牌型號 CCD-47 攝影機、新力牌型號 MZ-R90 MD player、RICOH 型號 RZ-800 照相機等。整理的樂譜以五線譜的方式呈現之。以上研究方法程序可表解如下（見【表 1】）。

【表 1】論文研究方法與程序架構一覽表



二、 研究限制

藏傳佛教音樂為一門跨領域的學科，所涉及的範圍有宗教學、音樂學和人類學等科目，因此筆者在研讀和探索相關文獻資料時難免有需要特別了解與釐清之處，如遇著實不易了解情況則請教老師、法師和會眾等相關人員，盡可能地解決問題。

再者，由於所使用的文獻中包括中、西文與譯文的資料，因此在人名、地名或專有名稱的使用上難免會產生混淆的情形，針對此點，筆者將盡量統一處理，在第一次出現時使用中文與藏文並列，在第二次出現後則全部以中文使用之。

此外，自 1950 年代開始，由胡德（Mantle Hood）所醞釀促成的雙重音樂能力（bi-musicality）之觀念，仍然是民族音樂學研究的思想趨勢之一，有鑑於此，促使筆者於 2002 年參加「法光佛學院」所舉辦的藏語暑期密集課程，並參與佛學課程和「上師薈供」儀式，期以能從實際演練中學得有關上師薈供儀式的知識與經驗，從而更深入瞭解唱誦內容的含意。然而，藏文繁複艱深，實難在短時間內收立竿見影之效；藏傳佛教中著重密法修持，有關手印、法器運用、觀想體驗等皆具有口傳之祕密性，其儀式活動中的精神意義更是實非外人得以理解；故而在本研究的進行中，因時間上和本身為受過灌頂的限制，以致筆者無法真正體驗上師薈供儀式中唱誦音樂的心靈歷程，僅能藉由對會眾的訪談中了解儀式過程中諸種意義與內容。

最末，關於藏傳佛教的宗教儀式音樂於國外已有許多年的研究歷史，然而在台灣地區仍屬一門新興的學科領域；國內投注於本土藏傳佛教的宗教儀式音樂之先進前輩更是屈指可數，故而在相關研究資料蒐集不易的情況，本論文所採用的音樂資料多為田野調查第

一手資料；據悉⁴⁰，「經續法林」護持中心之傳法來自印度「柯槃寺」(Kopan)，筆者在無法親身至當地作田野調查，亦沒有管道獲得現成的有聲資料之狀況下，致使難以從比較的觀點來探究在傳播過程中，兩地所產生的差異性，因此，本論文將重心放在研究目前台灣藏傳佛教音樂的現況，並僅以「經續法林」護持中心為對象，整理描述上師薈供儀式的音樂結構及其所具的功能。上述為此研究在執行的限制與困難，故特別在本論文之始提出來作一說明。

⁴⁰ 資料來源由「經續法林」護持中心提供。

第二章

藏傳佛教與「經續法林」護持中心

藏傳佛教(Vajrayana)源於印度佛教。佛教最初流行於中印度恆河一帶，在發展過程中逐漸形成南傳和北傳兩大體系；南傳係指亞洲的南部，包括緬甸、泰國、柬埔寨、斯里蘭卡等地，屬於上座部，俗稱小乘佛教(Hinayana)。北傳是指傳播至中國、韓國、日本、越南和蒙古等亞洲北部地區的佛教，隸屬於大眾座，稱為大乘佛教(Mahayana)。

北傳支系的佛教，約在公元一世紀前後傳入中國，至公元七～八世紀時再分別由中國和印度傳入西藏地區；在藏區經歷三百多年的發展之後才形成藏語系佛教，因此，北傳至中國的佛教依語言文字分有漢傳佛教和藏傳佛教。

在中國，信奉藏傳佛教的民族，除了藏族，還有蒙古族、土族、裕固族、納西族等；其寬廣流傳的地域遍及西藏、甘肅、青海、四川、蒙古等地。藏傳佛教在國外，亦已傳播至印度、不丹、錫金、尼泊爾等國⁴¹；近三十年來也引起西方國家學術界研究藏傳佛教的興趣。而藏傳佛教及其文化在台灣의初期發展，因受制於政治因素，僅有少數的漢籍上師（喇嘛）傳教弘法；至八〇年代台灣社會解嚴後，藏籍喇嘛在漢籍喇嘛的引介下才大量來台宣教弘法⁴²，進而興起一波學佛與對西藏文化研探的熱潮，各宗派的中心亦紛紛設立，形成藏傳佛教在台灣發展的一種獨特現象；此後，更隨著第十四世

⁴¹ 鄭金德，《現代西藏佛教》，（高雄：佛光出版社，民國80年），頁131-134。

⁴² 藍吉富，〈台灣佛教之歷史發展的宏觀式考察〉，《中華佛學學報》，第十二期（民國88年七月），頁238-240。

達賴喇嘛來台弘法後掀起熱潮。

藏傳佛教在發展過程中，因政治需要逐漸形成政教合一制度，加上宗教上的積極地社會作用，使藏傳佛教在西藏地區成爲一個運用儀式與信仰將集體團結起來的文化體系⁴³，並且在文化的保存和傳播上肩負重責與意義；由於傳播至台灣之後，因適應社會之故，使其在發展過程中又形成另一種獨特的現象。因此，在研究宗教音樂的部份時，對於宗教歷史的了解，更加重要。

因此，此章節先對藏傳佛教的形成背景及其歷史作一敘述，再陳述其於台灣的發展過程，最末，將簡述本論文主要研究對象「經續法林」護持中心的創立起源，以對歷史背景做一個較完整的架構與了解。

第一節 藏傳佛教的蘊孕與形成

西藏位於中國西南端，南與印度、尼泊爾、錫金和不丹等國家爲界，西與印度、克什米爾爲鄰，北毗鄰新疆，東與青海、西康接壤；其行政區包括今天的西藏、青海，以及甘肅、新疆、四川、雲南等省部份地區⁴⁴。整個青藏高原有層巒名峰圍繞，最爲著者有崑崙山脈、喜馬拉雅山脈、岡底斯山脈，其平均高度約海拔四千公尺以上。居住於此地的藏族多爲虔誠的藏傳佛教信徒，藏傳佛教有的稱作“喇嘛教”或“西藏佛教”，但一般藏族人則稱爲“桑結卻魯”，“卻”意即佛教、佛法；喇嘛(ལྷ་མོ་)是藏文讀音，意爲上師或上

⁴³ 涂爾幹，(Emile Durkheim)，《宗教生活的基本形態 (The Elementary Forms of the Religious Life)》，芮傳明、趙學元譯 (台北：桂冠，民國 81 年)。頁 49。

⁴⁴ 舊地志，把西藏分作康 (西康)、衛 (前藏)、藏 (後藏)、阿里四部，民國十八年建行省，將今的西藏共分三區，東爲前藏，中爲後藏，西爲阿里。現今的西藏自治區則包含昌都以西的西康省，昌都以東的西康省區劃入四川省。

人，是對高僧或有德行的僧人之尊稱，一般的出家眾則稱為“扎巴”，但是後來對扎巴也統稱喇嘛⁴⁵。藏族的淵源長期是一個爭論的議題，根據古代的藏文史料記載，觀世音菩薩點化一隻獼猴，其在深山巖洞中靜坐修法，居住於附近的羅刹女引誘成婚，生下六隻小猴子，又在須彌山求聖者賜青稞等七種食物，在西藏山南下種下第一塊田，逐漸發展繁衍成了藏族，現在山南地區的譯當，還保存有“猴子洞”的遺跡，傳說為獼猴及其子女玩耍嬉戲的地方⁴⁶；儘管這種說法為一種具宗教意含的神話，但也反映出古代的西藏人之思惟模式。在二十世紀考古領域發現，青藏高原早在舊石器時代已存有遺址，至新石器時期已出現部落活動，而這種小邦時代可能延續了將近四百到五百年時間，即大約公元前十世紀到前五、六世紀，各小邦之間歷經長期的征戰兼併之後，約在公元前四世紀，逐漸形成三個勢力較強大的部落聯盟：象雄、吐蕃、蘇毗。其中象雄部落形成的時間最早，地域遍及今日的阿里、藏北直到多康黃河流域一帶，它不僅有自身的象雄文字，亦是西藏本土宗教---苯教(2R/- 0R)的發源地，在宗教的意義上具有重大的影響。吐蕃部落聯盟，是繼象雄之後在雅隆地區（藏南谷地）形成的一股勢力，據說第一代首領聶赤贊普是天神之子降世來統領當時已存在雅隆的六個小部落，此後聶赤贊普積極地擴大領土，至第三十一代達日年色贊普時，雅隆的吐蕃部落已是在經濟和軍事上都很強大的部落聯盟。蘇毗在漢文史料中又稱“女國”，最初是在襄曲河流域（即今青海玉樹及川西北一帶），後來逐漸向拉薩河流域發展，在公元六世紀時，蘇毗成了雅魯藏布江北岸（今日的彭波地區）為中心的一支強大部落。青藏

⁴⁵ 弘學主編，《藏傳佛教》，（成都：四川人民出版社，民國 91 年），頁 2。

⁴⁶ 鄭金德，《西藏佛教文化》，（台北：圓明出版社，民國 88 年），頁 409。

高原除了上述的三個大部落聯盟之外，還存有其他的小部落，但至七世紀時，都先後被吐蕃王朝征服兼併，結束了原本分散割據的局面⁴⁷。

當吐蕃王朝初建立時，藏區仍然信奉原來的宗教---苯教(2R/0R)，這種宗教屬於多神信仰⁴⁸，舉凡天地、日月、星辰、山川、動物等都是苯教的崇拜對象，這種反應出大自然對人們的制約關係之萬物有靈觀點，主要來由是早期的藏族社群對許多自然界事物的無法解釋和掌控，所以採用人格化來解釋自然力，並創造出許多的神祇來解決產生的問題。但這種只有職能大小及善惡分別，卻無相互隸屬關係的諸神平等思想，對於逐漸發展成奴隸階級社會的吐蕃王朝而言是不適用，故而當佛教傳入西藏即受到統治者的青睞，此則為藏傳佛教的發展提供一個有利的環境。⁴⁹

一、藏傳佛教的弘傳

佛教傳入西藏的年代，由於沒有完整的文獻記載，因此有很多種說法，最為流傳的說法是在松贊干布前五代托托日年贊(Lha-tho-tho-ri)在位時，由天空降下四寶，分別為《寶篋經》、《百拜懺悔經》、《六字大明咒》和《金塔》等，並有聲音說：「再過五代，將有懂此物之人出生」。因當時無人研讀，故而將這些東西放置在寶座上加以供奉並保存，並稱之為「年波桑娃」（威嚴玄物之意）⁵⁰。雖然這個說法為一傳說，然天降四寶的特點就是皆為印度密教(Hinduism)的物品，因此可將之視為佛教在托托日年贊已傳入西藏

⁴⁷ 弘學主編，頁 6-9。

⁴⁸ 《雲五社會科學大辭典第十冊人類學》，(台北：商務，民國 89 年)，頁 124。

⁴⁹ 斑斑多杰，《藏傳佛教思想史綱》，(上海：三聯書局，民國 81)，頁 2-21。

⁵⁰ 東主才讓，《虹化之光：藏傳佛教密教奇觀》，(西寧：青海人民出版社，民國 88 年)，頁 16-17。

的象徵。但是，實際上佛教開始在西藏地區傳播是在公元七世紀以後，吐蕃王朝的第二代贊普松贊干布繼位後，不僅積極擴張疆土平定內亂，發展經濟和文化，更派遣屯米桑布扎(Thon-mi Sambhuta)至克什米爾學習文字、聲明學(音韻學)，待返回西藏後仿梵文創制藏文；松贊干布爲了推行新的文字，設置譯場以翻譯屯米桑布扎攜帶回來的經書，雖然此舉的宗旨在於推廣藏文，但也爲初傳的佛教創造了有益的條件。

松贊干布爲了豐富王朝的文化水平，大量的吸收外族文化，對外採取開放政策，加強與中國和尼泊爾的邦交，並迎娶尼泊爾的赤墀公主，以及中國唐朝的文成公主；由於尼泊爾和唐朝當時都是佛教盛行的國家，兩位公主亦是虔誠的佛教徒，他們所攜帶入藏的嫁妝中有不少的佛經、佛像和法器，爲了供奉這些佛像還建造了大昭寺與小昭寺；除此，在兩位公主的提倡下更有一些印度、尼泊爾和漢地的僧人入藏傳法，這爲佛教在西藏的傳播立下了堅實的基礎。吐蕃王朝亦因聯婚的關係，接觸到兩國的文化，尤其是佛教的影響爲深，這點從松贊干布頒發的“十善”⁵¹可得知，此爲依據佛教的思想來制定之法律⁵²。

佛教初傳入西藏時期並無佛、法、僧三寶的寺院，而當時所譯之經典受限藏文初創的限制，只知語調而不能譯其意。但是佛教仍得以在西藏地區萌生，這主要是爲統治者的政治需求；以宗教社會學的論點---宗教是一種集體行爲，具有社會制裁、凝聚和教化三方

⁵¹ “十善”分別爲，一不殺生，二不偷盜，三不邪淫，四不妄語，五不兩舌，六不惡口，七不綺語，八不貪欲，九不瞋惡，十不邪見。(參閱斑斑多杰，頁65)。

⁵² 弘學主編，頁24-27。

面的功能⁵³來解釋，佛教則是爲了用來合理化吐蕃王朝始建立的奴隸階級制度與規範群眾安定社會之功能，所以可確定的是佛教在西藏的傳播與發展是依附於王室的權勢與提倡；而松贊干布將依據佛教的道德規範來頒立法律，更加深佛教對西藏的作用。總之，由於松贊干布的許多執政策略與佛教都有密切的關係，因此學術上一般將公元 640 年代視爲佛教正式傳入西藏的一個重要時期⁵⁴。

然而，佛教於當時仍爲一種外來的異文化，其形式依然屬於印度佛教，所以在西藏的根基並不穩固，但是在漫長的流傳歷史中也逐漸地與當地原始的宗教—苯教產生融合，演變爲適用西藏人民的藏傳佛教；一般而言，將藏傳佛教的發展分劃爲三個時期。

（一） 前弘期的藏傳佛教

松贊干布於公元 650 年逝世，後繼的兩位贊普⁵⁵將重心放在對外的武力擴張，加上苯教對佛教的排異，因此佛教於此時並無長足的發展，直至赤德祖贊繼位，爲了集中王室權力，才致力發展佛教。

此時佛教得以興盛有幾項重要因素與要施：首先是赤德祖贊娶金城公主，公主將釋迦牟尼佛移至大昭寺供奉；另一因素是和闐地區的僧侶爲躲避戰亂逃到吐蕃，中亞和新疆的僧侶也因爲伊拉克的東征，紛紛逃到吐蕃，爲了安頓這些僧人，王室便修建多座寺院提供食宿。

儘管佛教因赤德祖贊積極的推崇有明顯的傳播，但也因此引起貴族的疑懼，加上王室禮遇大批入藏的外國僧侶，更招至信奉苯教

⁵³ 王銘銘，《社會人類學》，(台北：五南，民國 89 年)，頁 403-405。

⁵⁴ 斑斑多杰，頁 67。

⁵⁵ 兩代贊普分別爲：芒松芒贊（公元 650—676 年）和都松芒波結（公元 676—704 年）（參閱斑斑多杰，頁 9）。

者的不滿。綜合諸因，王朝中信奉苯教的貴族以公元 740 年吐蕃發生的一次天花為由，藉口說天花的災難實由傳統鬼神對外來僧侶的不滿與忿怒，故而將佛教的僧人驅逐離境，並極力扶持苯教。公元 755 年贊普死後，赤松德贊（^{0A-YR%- wJ-24/-}公元 755—797 年）年幼繼位，貴族想趁此機會徹底推翻佛教，於是發動史上的第一次“禁佛運動”，他們公佈在吐蕃王朝的管轄內禁止信奉佛教，以此驅逐各地的佛教僧眾，將大昭寺改成屠宰場，並且把佛像埋在地底下，隨後又移至芒域藏之，這些舉動得到象雄地區的勢力支持，而佛教也受到很大打擊。在當時，因赤松德贊尚年幼無力反對這些禁佛活動，但待他成年之後仍力圖發展佛教；首先他將滅佛服苯的首要貴族人物馬相仲巴結活埋於地下，後迎請高僧靜命⁵⁶到吐蕃傳法。但是，西藏地區當時反對佛教的勢力仍然強大，靜命大師因此只停留四個月即離去，最後在贊普的扶佛決心下再度迎請靜命和蓮花生（^{0E- o=- 0R-}）兩位大師入藏弘法⁵⁷。

靜命和蓮花生到吐蕃的首件要事即建立寺院以立足，於是在赤松德贊的授意下興建桑耶寺⁵⁸（^{2?3- ;?- 3A- :I<- z/- IA?- P2- 0:A- \$4\$- =\$- #%-}），並從印度迎請比丘十二人，為首批出家的七個人授戒，史稱“七覺士”，從此西藏地區開始有出家的僧人⁵⁹。

⁵⁶ 靜命，又譯寂護（^{8A- 2- :&R-}）；靜命是自續中觀派創始人清辨的五傳弟子，屬印度大成佛教顯宗，他到吐蕃弘法適逢印度的顯宗佛教已衰落，佛教在印度已朝密宗發展，所以靜命至吐蕃可能是為顯宗尋找另一出路。參閱李冀誠，《西藏佛教·密宗》，（北京：今日中國出版社，民國 81 年），頁 15。

⁵⁷ 李冀誠，《西藏佛教·密宗》，（北京：今日中國出版社，民國 81 年），頁 12-23。

⁵⁸ 桑耶寺是藏傳佛教中第一座具有佛、法、僧三寶的寺院，也是最早顯密兼備的廟宇，其距今已有一千兩百多年的歷史。該寺的建築風格揉合藏、漢和印度三種形式，並依照佛教的宇宙觀---「須彌四洲並日月，化諸珍寶供養佛」建立；而寺內保留許多的文物，不但顯示當時社會之繁榮，也為現今的文化研究提供寶貴的資料。（參閱鄭金德，頁 324-329）。

⁵⁹ 張曉華，徐家玲編著，《世界三大宗教史綱》，（長春市：東北師範大學出版社，民國 83 年），頁 56。

傳位至赤祖德贊（ $OA- \$4\$- wJ- 24/-$ 公元 815~838 年）時，他不僅比前幾代的贊普更倡興佛教，並組織機構翻譯經典，統一譯語（今日大藏經多出於此時），除了增建寺院，還規定每七戶平民供養一位僧人，於此時佛教已成為吐蕃王朝的國教。但，由於赤祖德贊過度的虔誠禮佛，引起貴族極大的不滿和憤慨，最終導致引發第二次的禁佛運動。一般歷史上將松贊干布至赤祖德贊稱做佛教發展的前弘期，以便於與後來的後弘期作區別。

（二）朗達瑪滅佛時期

赤松德贊死後，牟尼贊普和赤德松贊也一樣尊崇提倡興佛，但都遇到很大的阻力。當傳位至赤祖德贊（暱稱贊普·熱巴巾 $\leq- 0- \&/-$ ）即位後大力扶持和發展佛教，使佛法在西藏地區十分興盛，但是也因他任命僧侶擔任吐蕃高官，行政制度依佛教經律制定，並要求人民必須恭敬三寶，規定若以惡意指僧人者斷其指，怒視僧人者挖其眼等崇佛行徑引起一些信奉苯教的貴族和人民的憤恨，於是赤祖德贊的兄長朗達瑪為首的王宮貴族策劃政變，發動史上的第二次禁佛運動。

這些貴族不斷造謠滋事，將赤祖德贊身邊的親信清除殆盡之後，趁他喝醉時將其絞死，並擁護朗達瑪（ $\$A\%- 1R$ 公元 838~842 年）為新贊普。朗達瑪即位後先停建和封閉佛寺，破壞寺院設施，凡佛教寺院皆遭查禁，甚而將小昭寺改作牛圈使用；寺院中的壁畫被塗抹竄改為僧人飲酒做樂的圖像，大量經書遭焚毀，僅少數被人偷偷埋入岩洞中，即以後挖掘出來的《伏藏》（ $\$@J<- 3$ ）；文成公主則被污蔑成羅刹女轉世，其攜帶入藏的釋迦牟尼佛像則又再度遭掩埋；至於出家僧人被迫還俗或信奉苯教，若有不從者就強迫他們

打獵殺生，因此當時有許多的僧侶只好逃離吐蕃至政治管轄以外的地區了。

朗達瑪執政三年之後就被殺害，據史書記載，有一名叫做貝吉多吉(འཇམ་དཔལ་ལྷོ་མ་རྒྱལ་མཚན་ལོ་མོ་)的僧人在山岩的洞窟修行，忽然吉祥天女出現其眼前，並對他說：「藏土能在佛教中表現功德者，舍汝莫屬，朗達瑪王以殘酷手段謀將佛教滅絕，今殺非法者時期已到，吾與汝同在，莫恐怖。」吉祥天女言畢即消失；貝吉多吉聞悉朗達瑪滅佛的情況之後，遂將白馬用炭末塗黑，自己身著外黑內白的衣服，到達拉薩時正巧遇朗達瑪王在大昭寺前閱讀《甥舅聯盟碑》，於是他假裝低首行禮，趁機使用暗箭將朗達瑪射死，旋即策馬而逃，途中經過一湖，就將白馬身上的黑炭洗淨，並將黑衣反穿變成白衣白馬之人，使官兵迷惑，待躲過追騎的眼目後就到多康⁶⁰地帶區了。雖說以上這件史料編記，多具宗教意味濃厚，但從中卻也反映一定的史實存在，並且亦更印證出西藏的佛教發展歷史悠久。

朗達瑪滅佛的時間雖然不長，但對於佛教的打擊卻遠勝於第一次的禁佛事件，而且不僅佛教文化遭毀滅，一般的文化也破壞殆盡；再者，因為朗達瑪的兩個兒子永丹和歐松之間的政治爭立，使得吐蕃王朝的大臣們分裂成兩派，而各地的將領也擁兵稱雄，相繼脫離吐蕃的管轄，人民於累年爭戰之中，最末，甚至爆發一場遍及整個西藏地區的平民起義，吐蕃王朝也就此衰敗崩解；故而，西藏佛教史籍上將朗達瑪滅佛以後的約百年之久稱為“滅法時期”。⁶¹

（三） 後弘期的藏傳佛教

⁶⁰ 今青海西寧一帶。

⁶¹ 東主才讓，頁 25-28。

後弘期的藏傳佛教之發展與傳播有上路弘法和下路弘法之分⁶²；下路弘法指的是由多康地區發展起來之後傳回前藏的情形，上路弘法則意為由阿里地區的大譯師仁欽桑布發展弘揚後傳播至前藏的過程。但是，無論是上路或下路的弘傳過程，皆因當時苯教於滅法時期伺機重新發展，故而使後弘期再復甦的藏傳佛教多少都受其影響，較具有神祕的巫術色彩，而這或抑是藏傳佛教後來較為人接受的原因之一。

當贊普·朗達瑪滅法行動開始之後，藏傳佛教喪失政權的保護而遭到嚴重的破壞，許多拉薩附近的僧侶向西逃亡，根據史料記載，有三位比丘：藏饒薩、約格瓊和瑪釋迦牟尼在拉薩近郊的山間岩洞中修定，忽見僧人行獵，詢問後得知是朗達瑪的滅佛事件，隨即收拾隨身攜帶的典籍逃向西部的阿里。但是阿里亦有禁佛的法令，他們轉向北到新疆，因語言不同只停留一陣子，輾轉往青海發展。後來有位青年因敬仰他們，決意出家，但是依佛教戒規---受戒時必須至少有五位比丘在場⁶³，所以迎請漢僧根旺和寂聞來共同為其舉行，賜予法名為貢巴饒賽，這件事情則標示著藏傳佛教在青海地區被逐漸復興，而這三位高僧被後世尊稱為“三智者”；貢巴饒賽則被稱為喇欽·貢巴饒賽(ལཱ་ཁྱེ་ལོ་ལྷ་མོ་ལྷ་མོ་ལྷ་མོ་)，意為大喇嘛⁶⁴。

青康地區的發展，除了上述的原因，還有另一政治方面因素，朗達瑪的子嗣永丹與歐松為爭奪王位而進行的鬥爭，最後因平民起義終宣告結束，他們各奔逃一方，永丹向南方至山南地帶，其六世

⁶² 西藏傳統習慣將東稱下，西稱上。

⁶³ 弘學編著，頁 39。

⁶⁴ 東主才讓，頁 30。

孫意希堅和其子都是十分虔誠的佛教徒，他們特遣人至多康地區學佛，師事貢巴饒賽，待返藏地後就大規模的建寺、度僧、傳戒，逐漸地恢復吐蕃王朝時期所建的寺廟，至公元 10 世紀末，前藏地區的佛教幾已復興，對此傳播過程史稱為「下路弘法」⁶⁵。

大約同一時間，在阿里地區的封建君主意希沃也大力提倡佛教，意希沃是朗達瑪的第五代子孫，其繼承父親的地位後兼併伯父在布讓的領土，建立古格王朝。據宗教史記載，意希沃將政權托付他的弟弟松艾，自己出家為僧，但他並未真正的將古格王朝的實權交付松艾，他仍以僧人的身份掌管王朝的政事。由於他對佛學的熱衷，並對密宗的教義萌生疑問，故派遣仁欽桑布等二十一人至克什米爾學習佛法⁶⁶，然而，由於路途艱險，氣候暑熱難煎，最後僅有仁欽桑布和瑪雷必喜饒二人回到古格，以後仁欽桑布即被尊稱為洛欽，意為大譯師。仁欽桑布回藏之後，即迎請多位印度佛教的法師至古格王朝，並積極地翻譯許多顯教和密宗的經典，意希沃還特建托林寺⁶⁷以供譯經之用；據《青史》中對仁欽桑布的描述：「在藏地後弘密法的興盛……」故而，一般史上將他所譯的密宗典籍稱為新密咒，先前所譯的經典則稱舊密咒；並將在阿里地區開始形成的宗教傳承系統稱之為「上路弘法」。⁶⁸

公元 1042 年，意希沃的侄子拉德延請印度著名的僧人阿底峽⁶⁹(A - +A - >)至阿里，他為當時的西藏社會撰寫了《菩提道燈論》，

⁶⁵ 李冀誠，頁 34-38。

⁶⁶ 選定克什米爾乃因為當時其為佛教盛行的國家，而印度則已逐漸式微。

⁶⁷ 由古格王朝的僧王益希沃出資建造的托林寺，大體上仿桑耶寺的樣式設計，為阿里地區著名的寺院。

⁶⁸ 斑斑多杰，頁 145-148。

⁶⁹ 阿底峽（982-1054 年）是今日孟加拉人，其思想出於金洲和覺兩位大師，在當時是位精通五明的大班智達；根據記載，阿底峽入藏是由益希沃所迎請，但益希沃為蒐集迎聘的黃金而兵敗遭殺，所以直至降曲沃繼位時他才受請入藏。阿底峽在西藏除了講經授徒、翻譯佛典，更為匡正當時藏

二、藏傳佛教的各教派

藏傳佛教的各教派的形成代表著佛教的西藏化，於此才算是真正的成爲藏傳佛教，而諸教派從時間的觀點來看有「舊派」和「新派」之分，一般以仁欽桑布的譯經作爲分界，在他之前所譯的的經書爲舊派密咒，之後爲新派。著者於此節，將對寧瑪派、噶當派、薩迦派、噶舉派和格魯派的形成過程與教法思想分別述之。

(一) 寧瑪派：寧瑪，藏語是古、舊之意，指承襲吐蕃王朝時期蓮花生大師流傳下來的教法。史料記載，當朗達瑪滅佛之後，許多顯宗的典籍和文化皆遭毀壞，但密宗並沒有被完全滅頂，其靠著父子或兄弟之間單獨口傳的形式被繼續流傳，只是這種傳持方法是個體分散進行，無固定的寺廟僧院和僧伽組織系統，並且傳法參雜很多苯教的儀典於其中，所以寧瑪派雖然產生的年代久遠，但初期並不爲人承認是一教派，也無法成爲一個有穩定的寺院集體勢力。直到十二世紀中葉，經素爾波父子對該教派的經典做整理注釋，建立烏巴龍寺之後，寧瑪派遂逐漸形成一個教派系統。此派的傳承系統有兩種，一爲稱作阿巴的僧人，他們只著重誦經念咒，爲人消災解難，對於佛教理論無學習研究。另一種叫噶瑪和代瑪，他們必須學習教典經論，而兩者差別在於噶瑪是根據八～九世紀時翻譯的密教經典依父子或師徒相傳繼承，代瑪則是根據《伏藏》爲經典的傳承方式。

72

寧瑪派的教義頗龐雜，最爲特殊的是講求“大圓滿法”和修習有“九乘”之說；九乘包括：聲聞乘、緣覺乘、菩薩乘、事部、行

⁷² 李冀誠，頁 47-57。

部、瑜珈部、生起大瑜珈、教阿耨瑜珈、大圓滿阿底瑜珈。寧瑪派將前三乘稱爲“共三乘”，此部份屬顯教教法，爲顯宗和密宗都必要修習的共同內容；事部、行部、瑜珈部，即稱爲“無上外三乘”，相當於其他教派對密宗分乘中的作部、行部和瑜珈部；最後的三乘此教派則稱爲“無上內三乘”，即其他教派對於密宗分乘之第四部一無上瑜珈部⁷³（見【表 2】）。

【表 2】寧瑪派與其他教派的修持次第之比較一覽表

	寧瑪派“九乘”	其他教派
顯宗	聲聞乘 緣覺乘 菩薩乘 共三乘	聲聞乘 緣覺乘 菩薩乘
密宗 (金剛乘)	事部 行部 瑜珈部 無上外三乘	作部 行部 瑜珈部
	生起大瑜珈 教阿耨瑜珈 大圓滿阿底瑜珈 無上內三乘	無上瑜珈部

該派的主要教義「大圓滿法」有別於其他教派的特有內容，認爲人的心體本質是乾淨清明的，若可以應聽其自然，使心安住一境，就可達該派所期望的成果---“即身成佛”，這和漢系的禪宗有相似之處。寧瑪作爲一個教派，但是不似其他的派別一直都有個固定的

⁷³ 弘學編著，頁 56。

中心寺院，主要是該派的僧人多為在家修行，並且可以娶妻生子，父子或師徒的傳承方式傳授經典咒術，故而直至十六～十七世紀之後前藏才出現較具規模的寺院，尤其是經五世達賴喇嘛大力支持，多扎寺和敏珠寺才有顯著的發展成為規模較大的寺院。⁷⁴

(二) 噶當派：“噶”指的是佛說的一切教言，“當”意為教誡，所以“噶當”合意為一切佛語言教；此派是除了寧瑪派之外，在後弘期中最早出現的一個教派。該派的教法源於阿底峽大師，由其弟子仲敦巴（འཇུག་པོ་འཇུག་པོ་）開創，往後又因著重的經典修法不同而發展成教典、教授、教誡三個支係。儘管噶當派諸師的說法有其派系區分，卻也都依循阿底峽的論著《菩提道燈論》所發展出來；而此派的思想與教法對於此後興起的諸教派皆有相當大的影響⁷⁵。噶當派的教法，除了《菩提道燈論》，在密法上是第三部--瑜珈部為主，這即顯示了此派與噶當、薩迦二派尚無上瑜珈部有所不同，當然也與寧瑪派的《伏藏》相異。⁷⁶

噶當派曾經出現許多享譽聲望的高僧，這使得其他教派都紛紛效其教理，而此派的主寺之一---納塘寺於十三世紀晚期，將該寺院的大量藏譯佛典編纂成《甘珠爾》和《丹珠爾》，此不單是最早的大藏經之記載，對佛教的貢獻也足具意義；儘管此派的教理對於它派有深著的影響，但其發展至十五世紀初時，由於格魯派在噶當派的基礎上發展起來，隨著格魯派勢力的逐增，此教派的寺院皆先後隨

⁷⁴圖奇（Giuseppe Tucci），《西藏的宗教（The Religions of Tibet）》，劉瑩、楊帆譯，（台北：桂冠，民國86年），頁55。

⁷⁵ 如噶舉派的教法「大手印法」，格魯派師祖宗喀巴也學習過噶當派的教法，並著有《菩提道次第論》廣略二論。（參閱東主才讓，頁63-65。）

⁷⁶ 李冀誠，頁68。

其改宗，故而噶當派也就融入格魯派而不復存在了。⁷⁷

(三) 薩迦派：“薩迦”意為灰土，因為中心寺院薩迦寺建立於薩迦地方，故名之。此派寺廟的牆上刷有紅、白、藍三色條紋，所以也俗稱「花教」。薩迦派是在公元十一世紀時由昆氏家族所創，從十三世紀中葉～十四世紀中葉的一百多年裡於西藏地方佔居統治地位；教派首領法王為世襲，採取叔侄傳位，因此法王可以娶妻生子，但規定生子後不可以接近女性。薩迦派最精要的教法「道果論」，主張人心是萬物的最高本體，其原本是明淨空寂的，但受外界煩惱所污染而造成有生死輪迴的循環；因此人唯有專心修煉佛法才成斷除一切煩惱，恢復內心本來的明淨面貌，悟得“一切皆空”的道理而達到涅槃解脫的正果。⁷⁸

薩迦派的發展與興衰和中國元朝有密切的關係；此派發展到第四祖薩班智答·貢噶堅贊（?-*-0%A-+- 1182～1251）時已經形成政教合一的局面，他是此派的宗教領袖，除了有宗教著作外，《薩迦格言》和《惹麥丹覺》在藏族文學史、音樂史亦佔有重要地位。待第五祖八思巴（:PR- 3\$R/- :1\$?- 0 1235～1280）時，元朝更冊封他為大寶法王，這使得該派在西藏的勢力直至元朝末期才被噶舉派的帕竹巴王朝替代。⁷⁹儘管政教大權已被取而代之，但是薩迦派的教法仍然次第相續，沿襲不衰。

(四) 噶舉派：“噶舉”在藏語意為口授傳承，因為此派特別重視密

⁷⁷ 同上註。

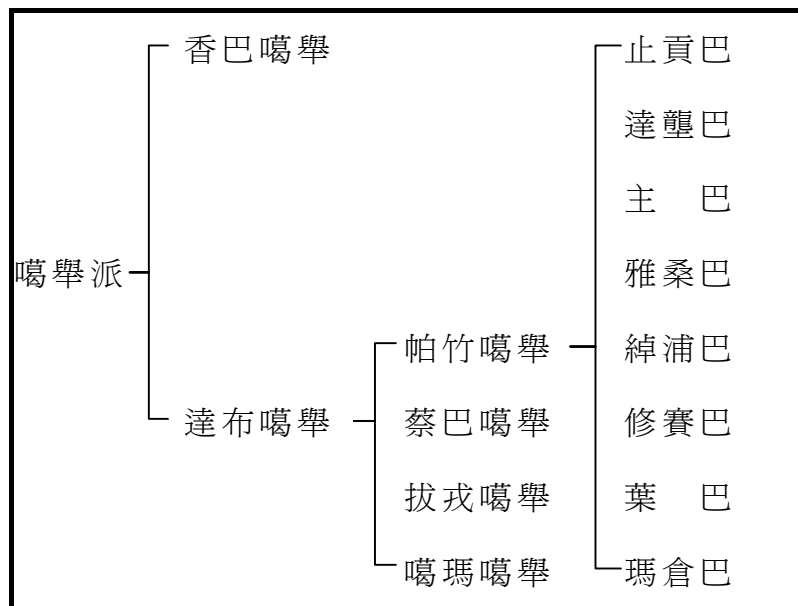
⁷⁸ 弘學主編，頁 57-58。

⁷⁹ 斑斑多杰，頁 189-227。

法修行，而這些密法又全賴師長口授，耳聽心會，故稱之。此外，因為噶舉派的創立人馬爾巴和米拉日巴(3 A - = - <? - 0)在修法時間沿用印度僧侶身著白色僧服的習慣，遂有“白教”的稱謂⁸⁰。

噶舉派在發展過程中形成十分複雜且繁的支派系統，在創始之初形成有香巴噶舉與達布噶舉；香巴噶舉的創始人是瓊布南交巴，但此派在十五世紀之後便衰絕。達布噶舉則是由達布拉杰所創，其是承續馬爾巴與米拉日巴師徒的傳承支系；達布拉杰原本是噶當派的門徒，後來隨米拉日巴學習佛法，並於前藏地區建立崗波寺，收徒傳法，遂成一派；他後傳的四大弟子又發展成四大支派，即帕竹噶舉、蔡巴噶舉、拔戎噶舉和噶瑪噶舉；其中的帕竹一系又衍分為八個小支，此派也因其支派之多而有“四大八小”之稱，詳見【表 3】。

【表 3】噶舉派支系之一覽表



資料來源：斑斑多杰，《藏傳佛教思想史綱》，(上海：三聯書局，民國 81)，頁 232。

⁸⁰ 張曉華，徐巧玲編著，頁 60。

在這些支系中值得一提的噶瑪噶舉派，於十三世紀時為了解決首領的繼承問題，開始採取了活佛轉世制度，其中最著名的有黑帽系和紅帽系兩大系統，此不僅是最早的活佛轉世相承體系，也開啓藏傳佛教的轉世制度之端。除此，帕竹噶舉曾在十四世紀中葉時取代薩迦派掌握西藏地方的統治權，形成一股勢力，直至十七世紀初以後才併入格魯派中而消失不在。⁸¹

噶舉派的教理是以瑪爾巴與米拉日巴所傳的「中觀論」為基礎而創立的「大法手印」，屬於顯宗、密宗兼修的教法；其中心內容即是將顯教的証悟空性，結合密教中修持風息之法門，要求修行者把自己的心專注於一境，使自己的思想獲得禪定，然後再觀察悟証出自己其實並非「實有」而是「空」，倘若能達到此境界就能滅除一切生死苦惱，解脫成佛達到最高境界。⁸²

(五) 格魯派：此派興起於十五世紀初，是諸派中最晚形成的一大教派。「格魯」(ཀུ་ལུ་)一詞，原意是「善規」，這與該派倡導嚴守戒律有關；又，此派持戒的高僧們都頭戴黃帽，所以格魯派也被稱為「黃帽派」，俗稱「黃教」。⁸³

格魯派的創立者是宗喀巴(འགྲུ་མཚན་པོ་ 1357~1419)，本名羅桑扎巴，出生於今日青海省湟中縣的塔爾寺地方；他針對當時西藏地區的社會情形和佛教界出現的頹廢萎靡之弊端等而進行一場宗教改革，除了特別要求戒律清規，嚴格規定僧人生活言行，並強調佛法的學習次第，其應顯密並重，循序漸進先顯後密；宗喀巴為了挽

⁸¹ 圖奇 (Giuseppe Tucci)，頁 41。

⁸² 班班多杰，頁 233-261。

⁸³ 東主才讓，頁 80。

回藏傳佛教在西藏社會逐漸衰落的現象，他不僅著書立說，亦身體力行，因而他的這些措施獲得大部分人士的支持，格魯派亦於此因應而生。關於格魯派的教理，乃建立於噶當派的基礎上，並且因為宗喀巴曾學習過諸教的教法，故格魯派的思想實屬集眾家之成。該派主張“緣起性空”，主要論點認為一切事物的產生都是起於因緣，若緣滅則一切事物都是不存在的，而若想達到此般悟證成果，則須藉由“止觀雙修”這不二法門才能獲致。⁸⁴

宗喀巴的宗教改革為藏傳佛教開闢另一景致，在其圓寂之後，他的門徒賈曹杰(འཇམ་བཟོ་ཞུང་། 1364~1232)、克主杰(ཀུན་གཟི་བུ་ཞུང་། 1385~1438)等人仍繼續努力，將佛教由東向西擴展，使藏傳佛教趨於一個完整的宗教系統，因此賈曹杰、克主杰與宗喀巴被後世尊稱為“師徒三尊”。⁸⁵此後，因五世達賴於 1659 年受中國清朝皇帝的冊封，使格魯派奠定其政治基礎；待至十八世紀中葉，清朝正式下令該教掌管西藏政權之後，從此即確定了格魯派於西藏地區的政教之領導地位。

藏傳佛教的派系，除卻上述諸派，尚有一些較小的派別；希解派和覺宇派是同源於印度僧人巴桑結（？~1117 年）所傳承，這兩個教派不僅有相似的教義，以傳授顯宗的般若為主，對於修行方式亦同樣強調苦行修煉，認為唯有此法才能使人從各種形式的苦難中得到解救；由於這兩個教派很少建立寺院，也缺乏強大的經濟支持，到十五世紀之後便逐漸失傳，但是它們的部份教法卻被其他教派吸收融入其中。

⁸⁴ 李冀誠，頁 111-114。

⁸⁵ 班班多杰，頁 290-292。

另一個派別是起源於十二世紀的覺囊派，其教祖域摩·彌覺多吉所創建的見解“他空”是一獨特的觀點，此教法認為任何事物都有自身的真實性，這種本性是永恆不變，但人們的思惟活動中以錯誤的認知加諸之，所以人為加上的說詞其實是“空性”。這種“他空”的哲理與藏傳佛教的其他教派之教義呈現相左，特別是格魯派的觀點，所以各教派多駁斥排除之。

此外，尚有夏魯派⁸⁶，其又稱布頓派，由藏傳佛教的著名高僧布頓·仁欽珠⁸⁷ (1290~1364)創立；他不但是藏文大藏經《丹珠爾》目論的編纂者，使此後的幾個刻印版本皆參照此次序編訂，其所撰寫的《布頓佛教史》⁸⁶更為研究印藏佛教史提供重要的參考資料。布頓所傳授的教法因他擔任夏魯寺的寺主，並使該寺名聲擴增，故而稱為夏魯派，而夏魯寺與薩加派的關係甚密，因而有學者將之視為薩迦派的一個支系，但是習慣上仍以夏魯派稱之。⁸⁷

第二節、藏傳佛教在台灣的發展與現況

一、歷史發展

藏傳佛教在台灣的發展可說是隨國民政府來台之後才開始形成，其於1949年之前是沒有根基的⁸⁸。過去的學者一般將藏傳佛教在台弘法的時間劃分為兩個時期，並以1982年香巴噶舉派卡蘆仁波切來台為時間劃分點，將藏傳佛教在台弘法情形分為前弘期(1950~1982)與後弘期(1982~迄今)。然而，根據黃英傑研究，其認為以

⁸⁶ 《布頓佛教史》有時譯為《善逝教法源流》或《佛教史大寶藏論》。

⁸⁷ 弘學編著，頁75-81。

⁸⁸ 王俊中，231。

1980 年首位藏籍喇嘛噶瑪噶舉派創古仁波切來台作為時間的分界更為恰當⁸⁹。由於台灣社會於八〇年代時在政治和經濟之轉變，事實上也加速台灣宗教發展的熱潮，因此本文亦以 1980 年做為一區分藏傳佛教在台發展的年代。

西元 1949 年，隨國民政府來台的僅有章嘉呼圖克圖和甘珠爾瓦呼圖克圖兩位蒙古籍喇嘛，從政治上而言，這可視為國民政府與蒙古友好之懷柔政策，以攏絡邊疆民族；至 1959 年中共完全控制西藏之後，流亡海外的部份藏胞才以康巴族抗暴軍等名義來台安頓。由於西藏社會本來就少與外國接觸，而西方學習藏學風氣也尚未開始，加諸，台灣對外宣稱擁有西藏政治統治的權力，引起西藏流亡政府的疑懼，使得在 1990 年之前，第十三世達賴喇嘛一直下令禁止與台灣的政府有所往來⁹⁰；因此，發展初期，在台灣喇嘛人數甚少，除了格魯派和薩迦派，藏傳佛教的活動以漢人在家居士為主，而這些居士大都是民國初年在大陸隨蒙藏喇嘛學法的居士，如格魯派君庇極美（歐陽無畏）、寧瑪派映光上師、噶舉派申書文上師（貢噶老人）和張澄基居士等人⁹¹。

總而言之，初傳入台的藏傳佛教，無論西康、蒙古或在家居士，都與國民政府有密切的關連，而且因為政治理由當時並無西藏籍的喇嘛來台灣；直至 1987 年台灣宣佈廢除戒嚴令，正式進入民主政治體制，對宗教的管制也逐漸解禁，藏籍喇嘛不僅可以自由來台並且得以公開弘法⁹²；此外，加上 1980 年噶瑪噶舉派創古仁波切首創藏籍僧侶來台之後，陸續開始有大量的西藏僧侶應邀前來弘法，並成

⁸⁹ 黃英傑，頁 270。

⁹⁰ 王俊中，頁 228。

⁹¹ 黃英傑，頁 259-269。

⁹² 姚麗香，〈藏傳佛教在台灣發展的初步研究〉，《佛學研究中心學報》第五期民國 89 年頁 322。

立精舍中心和講授傳法，使得原僅集中於北部地區的藏傳佛教逐漸擴及至全台，法會活動也與日俱增⁹³。各教派在台灣的發展分別陳述如下：

(一) 寧瑪派：此派在台的初期弘法者，幾乎全是漢人的在家居士。最早來台弘法的是映光上師，他在 1971 年於新店五峰山籌建「南方寶生佛刹」，1973 年圓寂後，先後由林祥煌上師、歐陽重光上師承繼法脈，1990 年由張明偉上師承續，弘傳至今，五峰山道場是初期修學密乘者的一個重要據點。另外，於 1958 年來台弘法的吳潤江上師，其所傳弟子於 1975、1976 年在台北和台中分別成立「諾那精舍」。初期尚有韓同居士在新竹、苗栗、雲林、虎尾等地傳法，並設立「蓮花精舍」，以及劉銳之居士於 1975 年在台北成立「金剛乘學會」之後，又陸續於台中、高雄和台南設立分會，並在 1979 年創辦《金剛乘季刊》，於 1981 年起開始出版圖書。⁹⁴

八 0 年代來以後，該派來台的喇嘛中最受矚目，以 1984 年應邀而來為台中「金剛乘學會」舉行落成開光儀式的敦珠法王和 1986 年來台創建「寧瑪巴白玉佛法中心」的蔣波羅曾仁波切，只是蔣波羅曾仁波切隔年就圓寂，「寧瑪巴白玉佛法中心」則由 1988 年來台的貝諾法王接管，並陸續成立多個中心，成為寧瑪派在台灣發展最興盛的一支。⁹⁵

寧瑪派本身歷史悠久，內部的傳承複雜，在後期來台的仁波切雖然很多，但多屬於各自發展的中心。僅有「白玉中心」和「南方

⁹³ 藍吉富，頁 241-247。

⁹⁴ 黃英傑，頁 265-267。

⁹⁵ 姚麗香，〈藏傳佛教在台灣發展的初步研究〉，《佛學研究中心學報》第五期，民國 89 年，頁 325。

寶生佛刹」較具組織規模，並且皆是以「漢藏合作」的形式發展。

(二) 薩迦派：薩迦派初期來台的只有明珠仁波切，他於 1959 年來台後任「蒙藏委員會」專門委員與「政大邊政研究所」教授。至 1985 年蔣揚貢噶喇嘛來台開始擬定教授藏文和般若、中觀等薩迦教法，但因為薩迦在台灣尚未有所發展，兩年後即回印度閉關。而於 1986 年，由薩迦派崔津法王指派來台的堪布--阿貝仁波切，來台即成立了台北和彰化兩個中心，日後又成立了「台灣薩迦總會」，以便利喇嘛來台的登記。

此外，薩迦諾巴支派的法王一遍德仁波切於 1989 年來台常駐之後，亦設立佛學中心與閉關中心；此後，1992 年目前該派的法王一祿頂堪仁波切亦來台講授「道果」教法，使參與者了解薩迦教法的深廣精義。⁹⁶

薩迦派的法會活動不頻繁，但教學性活動較多，這主要是因為此派的傳法甚嚴，著重自身的學養與修行，因此上師並不隨便在外「灌頂」；正因為對傳法態度之保守與慎重，所以薩迦派在台灣的發展並不像其他教派快速。

(三) 噶舉派：噶舉是四大教派中最早傳入台灣的教派；在早期以漢籍喇嘛為多，於 1958 年由大陸來台的貢噶老人，他曾跟隨貢噶呼圖克圖學習過密法，來台隔年即成立「貢噶精舍」於台南，吸引不少的南部信眾，這可說是藏傳佛教向南發展的開端。

另一位隨貢噶呼圖克圖學習的張澄基居士，於 1963 年來台灣擔

⁹⁶ 姚麗香，頁 326

任中國文化大學哲學系的客座教授，1976年出任美國佛教在台的「新竹譯經院」院長，居台期間傳授「大手印」法，但可惜的是當時隨他學法者有限，因此目前僅有在苗栗地區偶爾傳授。⁹⁷

1980年創古仁波切開啓藏僧來台的先例之後，於1982年卡盧仁波切應弟子邀請蒞台，其曾赴南投水里「蓮因寺」拜會懺雲法師，並於寺中舉辦一場與大專齋戒會全體學生的座談會，此舉不僅有助於宗教交流，也間接促成藏傳佛教在台灣的發展。同年，「貢噶精舍」與其台南分舍正式更名為「噶瑪噶舉輪中心」。

此外，另一個在台灣南部的大道場---「噶瑪噶居寺」，其於1986年由首位台灣籍轉世喇嘛---洛本仁波切所創建，該寺院組織除了有「中國噶瑪噶居協進會」及其分會，還有「蔣揚社會福利慈善基金會」和「台南市戒癮協進會」等從事各項慈善公益的事業。本著「藏密本土化」的弘法目標，寺院不單舉行藏傳佛教的法會與灌頂，也經常舉辦朝山活動、大專佛學講座、兒童夏令營、研習營等類似台灣佛寺普遍實行的弘法方法，以利藏傳佛教更深植於台灣的社會。⁹⁸

由於噶舉派的派系繁多，現存的有噶瑪噶舉、止貢噶舉、達龍噶舉、竹巴噶舉和相巴噶舉，其中噶瑪噶舉派來台的轉世上師很多，因此在台灣的發展十分迅速；關於其他教派，竹巴噶舉法王竹遷仁波切於1985年來台弘法之後，獲得弟子支持始成立弘法中心；止貢噶舉則直到1988年才有仁波切來台，隔年，法王偕同堪布與仁波切來台弘法之後，即開始成立中心；至於達龍噶舉因為已面臨法脈斷絕之境，故而在台灣目前尚未有弘法活動。

⁹⁷ 黃英傑，頁268。

⁹⁸ 姚麗香，頁325。

(四) 格魯派：格魯派是現今藏傳佛教的主流教派；但是民國初年以來，礙於國民政府與西藏流亡政府之間的關係敏感，所以格魯派的喇嘛很少來台傳法，故此派在台灣的發展較為遲緩。初期在台的喇嘛包括於 1949 年來台灣的七世章嘉呼圖克圖和五世甘珠爾瓦呼圖克圖，以及 1961 年抵台的格賴達吉仁波切；章嘉呼圖克圖來台之後獲聘為總統府資政和中國佛教會理事長，然而他在 1957 年即圓寂，所以對台灣的影響甚小。繼任中國佛教會理事長的甘珠爾瓦呼圖克圖則在新店成立「甘珠精舍」，成為當時藏傳佛教的中樞精舍。⁹⁹格魯派初期的發展除了上述三位外籍喇嘛，還有漢僧君庇亟美，此人來台之後，不僅擔任「光復大陸設計委員會」的委員兼秘書，亦於 1956 年受聘政大邊政所，講授藏文、歷史、地理、文化等課程；除此，君庇亟美喇嘛自 1976 年起也開始傳授一系列的佛學課程，培養了許多的後起之秀，對台灣藏學研究領域的貢獻極為深廣¹⁰⁰。

台灣解嚴之後，蒙藏委員會曾邀請龍塔仁波切來台，但仁波切在 1985 年就圓寂；此後直至 1988 年，格魯派才算在台灣有所增進，這除了與政策有關係，也與此派較注重學理，傳法態度嚴謹有關；因此，總體而言，格魯派的許多團體和中心都是在九〇年代之後才開始陸續成立設置，諸如「護持大乘法脈聯合會」、「宗喀巴佛學會」、「中華格魯巴佛學會」等。

儘管此派的發展起步較晚，但從幾個中心開設佛典教學、藏語課程，以及藏僧學習漢語的計畫訓練而論，格魯派在台灣的發展仍可期待的。

⁹⁹ 黃英傑，頁 263-265。

¹⁰⁰ 王俊中，頁 232-236。

二、佛學中心的設置情況

目前於台灣的藏傳佛教中心，根據姚麗香在《佛學研究中心學報》第五期(2000年)出版的〈藏傳佛教在台灣發展的初步研究〉之調查結果¹⁰¹，可以確認還存在的中心共有 122 個，其中以寧瑪派最多，共有 43 個中心，不過這包含以漢人上師主持的諾那精舍 9 個中心在內，其次為噶舉派 41 個中心，薩迦派有 20 個中心，格魯派 11 個中心，1 個覺囊派，其他 6 個為跨教派的中心。從這個數據，我們可以發現和藏籍僧侶有關的中心，噶舉派仍然是佔最多數。

至於這些中心在地緣上的分布差異性極大，有將近八成都集中在三大都會區；以台北縣市而言就有 64 個中心(52.5%)，其中台北市 42 個，占了全部的三分之一，台中 15 個，高雄 14 個，剩餘的縣市大抵只有零星的分布，顯見藏傳佛教的中心將近八成是集中在大都會區。各中心選擇都會區的最大考量，除了弘法便利，能吸引更多信眾參與，以及經濟上的考量（籌募到較多的錢），可能與都會區人們的接受程度有相當的關聯。但是，中心位於都會區固然有其便利性，也有相對的缺失，因為很多在都會區的中心是租賃場地，在經濟因素（如租金）與道場適用性的考量下，中心的變動率較大，也形成信眾的流動變易大。

其次，由活動內容來看，各中心的活動一般有每月固定的法會或齋供，以及重要的節慶和一些不定期的活動（如灌頂法會）；在大多數的中心參加每月定期共修的人數並不多，但參與法會的人數便較多，若遇有上師灌頂的法會，則參加人數就更多了。由於，各中心的灌頂法會都是上師來台時密集舉行，但來台弘法的喇嘛多不勝

¹⁰¹ 姚麗香，頁 328。

數，各個中心又隨時都有灌頂法會，因此以灌頂法會的頻率而言，除了藏傳佛教的根本地之外，台灣可算是居世界之冠。¹⁰²

第三節 「經續法林」護持中心之緣由與創建

「經續法林」護持中心位於台北市八德路三段八十一號十二樓之一，為「護持大乘法脈聯合會」(Foundation for the Preservation of the Mahayana Tradition 簡稱 FPMT)在台灣的中心之一。這個國際性組織的精神導師圖敦梭巴仁波切(Thubten Zopa Rinpoche)，西元 1946 年出生於尼泊爾的梭魯昆布地區，仁波切很小時即被認證為勞朵(Lawudo)喇嘛的轉世靈童而至西藏修學，但至 1959 年仁波切十三歲時，因中共將西藏赤化迫使他離開而轉至孟加拉的布薩杜阿地區，於當地的難民營中與數百位流亡的喇嘛繼續學習佛法。¹⁰³

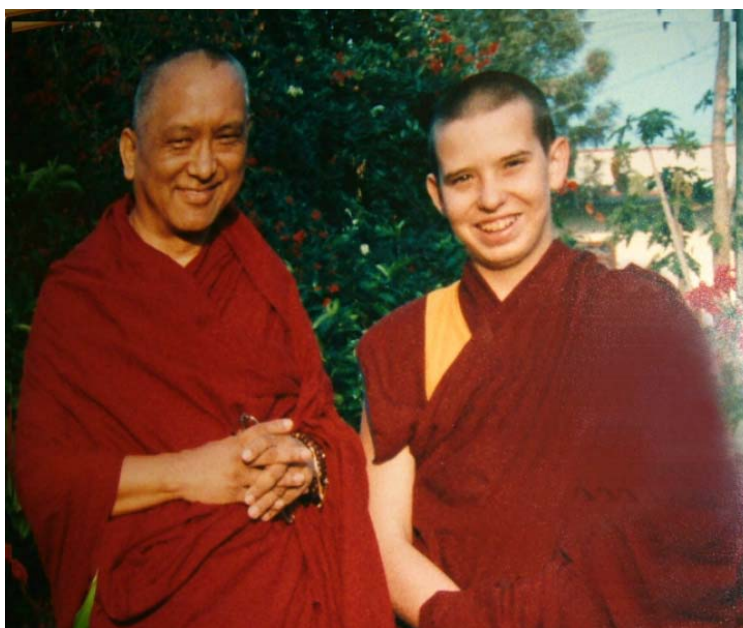
梭巴仁波切在此時接受圖敦耶喜喇嘛的教導，之後，師徒（見【圖 1】）便在尼泊爾建立柯磐寺(Kopan)，開啓與西方的深遠關係。1971 年仁波切在柯磐寺首次公開說法，為當時十二名西方弟子介紹藏傳佛教的哲理和禪修方式，這不但成了年度盛事，更吸引許多的西方人士的興趣。各國的弟子在此接受佛教法思想返國之後紛紛開始興辦修持中心，至 1975 年，耶西喇嘛便將這個初萌生的組織網命名為「護持大乘法脈聯合會」，聯合會逐年增長的支會目前已逾一百多個，涵括十幾個國家，其包括學校、閉關中心、寺院、療養中心、出版社，以及多項弘法計畫¹⁰⁴；耶喜喇嘛於 1984 年圓寂之後，梭巴

¹⁰² 姚麗香，329。

¹⁰³ 正覺修身叢書③《轉念—大乘轉苦為樂法門》，(台中：中華佛學正覺研究會，民國 85 年)，頁 11-12。

¹⁰⁴ 弘法計畫中一為「圓滿教育」，由耶喜喇嘛所創想，藉此傳授倫理道德、精

仁波切即任 FPMT 的精神導師，並督倡聯合會一切的事業活動。¹⁰⁵



【圖 1】圖敦梭巴仁波切（左）和宇色仁波切（圖敦耶喜喇嘛轉世/右）之合影照

西元 1987 年，達賴喇嘛授意梭巴仁波切來台弘法，梭巴仁波切先遣弟子義成法師於 1988 年來台成立「藏青學會」；隨後，同年年底仁波切來台灣宣傳弘法。於西元 1991 年，達賴喇嘛將「藏青學會」賜名為「經續佛法中心」，該中心於 1996 年又改名為今日的「經續法林」，並有固定的道場。目前在台灣的 FPMT 組織，除了台北地區的「經續法林」護持中心，尚有桃園「馬頭明王佛法中心」、台中「釋迦牟尼佛中心」，以及高雄「勝樂金剛中心」，另外還設有支持

神層面的價值觀等，因此除了一般學科課程，也有禪修、關想訓練、瑜珈等特殊課程。另一項計畫是在印度建造一巨型的彌勒佛像。（上述由「經續法林」中心提供）

¹⁰⁵正覺修身叢書④《打開滿足之門》，（台中：中華佛學正覺研究會，民國 85 年），序頁 27。

在印度拘尸那羅（Kushinagar）建造彌勒大佛工程專案¹⁰⁶和圓滿教育愛麗絲專案¹⁰⁷的辦事處，以及龍樹出版社。

據圖敦梭巴仁波切的講稿，「經續法林」中心成立的主要宗旨是「為有心學佛者提供一個透過觀修課程教導人們觀修《菩提道次第》的助緣（設備）」因此，不僅此中心的常駐喇嘛都必須精通顯宗與密宗經典的具資格的格西¹⁰⁸，而且有一組專業的翻譯人員從事譯經的工作；除此，該中心還開設多種教學課程，包括講授佛法哲理的課程「甘露精華」和「掌中解脫」，以及語文和佛像彩繪的教學，藉以增進中心與信眾的距離，並達到服務社會的作用。

經續法林護持中心的宗教活動，除了藏曆每個月十、十五日固定舉辦的共修法會「上師薈供」，也會依照時節舉行各種法會，並經常遴聘名僧高德來台弘法；整體而論，該中心在經濟方面考量及 FPMT 組織支持下算是一個穩定發展的弘法中心，而其依 FPMT 的成立目標之一---提供信眾祈福消災的管道與需要，所以對未來也正籌備發展設種服務社會工作，如臨終關懷、身心康復活動等慈善機構。¹⁰⁹

第四節 小結

藏傳教發展至今已有一千五百年的歷史，其中因政治歷程和佛、苯爭立之故幾經消長，最終在不斷的修正和弘揚，以及宗教具

¹⁰⁶ 拘尸那羅是佛陀入滅處，為是佛教的一個聖地。（詳文參閱《經續》雙月刊，第三十二期，民國 91 年 6~9 月，頁 52-53）

¹⁰⁷ 詳文參閱《經續》雙月刊第三十期，民國 90 年 12 月~民國 91 年 2 月，頁 48-51；以及第三十二期，民國 91 年 6~9 月，頁 54。

¹⁰⁸ 格西，意為「善知識」，其起源很早，在吐蕃時期就有記載，格魯派興起後，「格西」成為授給顯宗達到一定程度的僧人之學位。（見廖東凡，《雪欲西藏風情畫》，（北京：燕山出版社，民國 80 年），頁 91-96。

¹⁰⁹ 資料由「經續法林」提供。

有強化權勢現狀的支持作用下，逐漸以政教合一的形式立足於西藏地區；但隨著中國的赤化運動，使藏傳佛教朝向世界發展與傳播。然而在傳播的過程中，隨著時空、民族和社會等不同因素的影響，其展現出不同於根源的新面貌，並在原有的傳統價值觀上建構出另一新內容，並形成較之前更大的宗教場域，而台灣亦即是這網域中的一個部份。¹¹⁰

藏傳佛教在台灣地區的發展，初期受政治的影響頗大，傳法者以漢人居士為主，直至八〇年代解嚴之後才以藏僧為主。但是此後的發展因僧團為傳承延續而有的經濟考量，加上信眾多抱持現世功利心態，使藏傳佛教在台灣的發展中浮現一股功利色彩。所幸，我們發現在一陣灌頂拜佛的熱潮之後，台灣的信眾已不再如往昔，而將重心轉向學習藏文、佛理和實修上，這樣的趨勢實屬一較為落實的發展現況。

最後，我們就文化的觀點來看，藏傳佛教是藏族社會的延伸與放大，其所造就的文化體系伴隨著宗教的傳播，似乎已逐漸對台灣的民眾有所影響，信眾藉由對藏傳佛教的經驗、表達與理解，造就了共同的信念和行為準則，並且逐漸形成一股新的文化群體。但另一方面而言，藏傳佛教傳播來台迄今仍屬一異文化，從其語言的獨斷性即足以辨之；但其為適應台灣的環境所作的變異，亦是有機可循，譬如在儀式上的更動，時間的調整，僧侶生活的改變，以及滿足信眾需求所作的措施等，許多的事物都因為兩個不同文化的接觸而產生統合現象，這可能開創藏傳佛教在台灣的另一個風貌。對於一個宗教的傳統而言，這樣的轉變似乎也是面對一個新的社會結構所需

¹¹⁰ 藍吉富，頁 242。

做的改變。

第三章- 宗教儀式「上師薈供」簡述與其儀程

研究宗教儀式音樂，須先對於整個儀式有一概念性的認知瞭解，因此在此章節中，筆者先對「上師薈供」的意義、人員組織、舉行的場所空間，以及儀程和內容等作一概念性的介紹。

第一節 儀式的意義

上師薈供(འཇམ་མཁའ་ལོ་རྒྱུ་ལོ་རྒྱུ་)爲藏曆每個月十、二十五日所例行的法會活動之一，其在每一個教派所舉行的次數並不相同，如在經續法林爲每月兩次，直貢噶舉和薩迦派則於每月二十五日舉行此法會¹¹¹。འཇམ་མཁའ་ལོ་རྒྱུ་就字面解釋爲「上師」之意，他們是精通佛教經典是引導信眾弟子向佛的導師；ལོ་རྒྱུ་爲尊敬、祀奉、供養之意，即藉由將供品和善根供奉給諸神，祈求從中得到加持¹¹²與福報，並且爲後世累積功德，以期早日脫離輪迴之苦。對於佛教的修行者來說，上師猶如佛一樣的尊貴和受敬仰，札雅活佛對此即有明確的闡述：

¹¹¹ 筆者於台北市「岡巴波金剛乘佛學會」和薩迦「正法源」所作之田野資料。

¹¹² 加持，也稱「加被」。加，作“被”或“施”解釋；持，攝持之意，指以佛力護佑眾生。

「將上師皈依列入佛皈依的範圍，其原因是，並非所有的眾生恰好都能出生與佛之人身同在的一世上。在今世，佛帶了諸多超人的神力，以人形身於世，我們得以與佛人身同在世間，實屬幸甚！釋迦牟尼佛也曾多次喻示，佛將以上師現身施利於眾生，如同眾生有情一般處此世間。其此，佛之最大的善業就是佛的語錄，即說法。佛可自身說法，亦可指定由上師代其說法。上師為眾生說法，給眾生指明應該如何積善業，如何棄除惡業以及行善業之路。從一位佛徒的信仰觀點來看，他所皈依的上師與佛之間看不出什麼差異，但假如從佛徒所獲得的修習成就看，他的成就就只能歸之於他所皈依的上師。所以，該佛徒應感謝指路的上師。此時上師的作用勝過於佛。因為這個緣故，上師的皈依屬於佛皈依。例如，當一個佛徒為皈依三寶而念誦佛語時，先從皈依上師開始。」¹¹³

另外薩迦派崔金法王於 2002 年 2 月有一段訪問中亦有說明：

「在小乘、大乘金剛乘中，上師都非常的重要；甚至一般的想法也都認為沒有老師就無法學習，弟子透過上師得以聽到佛陀的教法，也可以直接得到上師的加持，所以即使上師雖不是佛，弟子也要視他為真正的佛。」¹¹⁴

由此可知，在藏傳佛教觀念裡，上師不僅是教導教法的老師，他也代表了佛現身於世間說法的人形相，所以一位有正確的知識並能夠闡釋的上師對於學習佛法的信眾而言是非常重要的，故而，藏傳佛教各教派中對於自己的上師都是十分的敬重，而且在多部經典亦皆強調，修佛者若能如理依止和供養上師，則是為獲得解脫佛位的最快之法門（即身成佛）。誠如梭巴仁波切所開示：「如果師徒的關係不好，那麼這個人的修行與教授，不僅毫無助益，事實上還會

¹¹³ 郭淨，《西藏山南扎囊縣桑耶寺多德大典》，民俗曲藝叢書，（台北：財團法人施合鄭基金會，民國 86 年），頁 146。

¹¹⁴ 薩迦崔金法王，〈上師像佛，還是上師是佛？〉，《經續》雙月刊，第三十三期（民國 91 年 10 月～12 月），頁 7。

污染他人而造成傷害，使他們無法獲得成就，若師徒關係良好則擁有最圓滿,富足的人生。」

然而，上師薈供實屬一種無上密續的法會，在修行此法時許多的事物都是藉由觀想所獲得，因此修法中的供品並非僅是表相所見的幾項供奉物品，所供養的對象也並非只有自己的上師而已；依據格魯派的說法，實際上，修行者的根本上師應稱為「上師善慧能仁金剛乘」，此名稱涵蓋四相：「上師」係指自己的上師，「善慧」指宗喀巴大師，「能仁」即釋迦牟尼佛，「金剛乘」是密宗百部之王---金剛持相。這四尊法相實際上是為同一體性，即指釋迦牟尼佛，其配合不同的經典而顯化成不同的身相；所以，不論是宗喀巴或上師皆為釋迦牟尼佛的化身；故而在修習上師供養法時，所觀想的主尊當為「上師善慧能仁金剛乘」，而非僅限於自己的相對上師而已¹¹⁵。

上師薈供儀式在格魯派中十分盛行，所有格魯派的母寺、子寺均每月定期舉行，一般認為修此法會和供養上師所集資糧（福田）十分廣大，是為成佛最快的法門之一，而且即使不能思惟理解《上師薈供供養法》的全部經文之深廣義理，單僅是念誦，其獲得的功德利益亦廣大。是故，多數的信眾都願意參與此法會的共修。台灣社會的繁忙生活使許多的弟子平日因工作或家務而無暇修習佛法，所以許多的中心亦有藉上師薈供作為日常課誦之用，著者所田野調查對象---經續法林護持中心所舉行的上師薈供儀式亦有此雙重的意義存在。

¹¹⁵ 耶喜喇嘛於 1977 年 9 月在義大利宗喀巴中心的一段開示中曾說明，上師分有兩種，一種是究竟上師，即內在的智慧，另一為相對上師，是對治迷惑之心，能夠給予眾人實際的引導與教授，協助其找到內在智慧的實體教師。（耶喜喇嘛，〈為什麼我們需要上師？〉，《經續》雙月刊，第三十三期（民國 91 年 10 月～12 月），頁 3。）

第二節儀式的參與者

「上師薈供」係一個共修的活動，依據西藏的規定，不論講課或共修時必須「同聚同散」，並且根據「經續法林」護持中心的常駐喇嘛圖敦·舉昧格西表示，此法會在西藏、印度或尼泊爾等地區實際上只有喇嘛和出家僧侶才能參與；但是，由於台灣地區的各個中心和道場所屬之喇嘛人數不多，加上現有提供弟子修習場所的便利考量，因而在台灣的藏傳佛教中心皆鼓勵一般的信眾弟子參與法會¹¹⁶；除了增加薈供的參與人數，其弘佛教法的意味亦為濃厚，在經續法林護持中心每次參加法會的人數平均約為 20 人左右。

有關上師薈供的參加人員，在許多的書籍中皆有概略提及¹¹⁷，而據耶喜·然杰喇嘛說明，在西藏地區因上師薈供為全寺院共同的法會，參加的喇嘛中除了一般僧侶，還有堪布(མཚན་མོ་)、翁則(ལོ་མོ་ལྷ་སྐྱོད་ལྷ་སྐྱོད་)、領唱師(ལོ་མོ་ལྷ་སྐྱོད་)、格貴(ལོ་མོ་ལྷ་སྐྱོད་) ¹¹⁸等具各種職稱之分的喇嘛，並有依學識高低來排列前後坐次之規定¹¹⁹。在台灣由於喇嘛和出家僧侶的數量不多，加上許多的僧眾外派至其他分中心或國外，所以參加薈供的喇嘛人數不多，依據筆者於經續法林的田野經驗中，平時舉行上師薈供法會，喇嘛人數約僅有 3~5 人，除了常駐喇嘛--圖敦·舉昧格西，領經師翔空法師為儀式的固定參與者，其餘的喇嘛並沒有定期出席每次的上師薈供。這主要的因素也是取決於時間的配合

¹¹⁶ 民國 92 年 5 月 3 日與圖敦·舉昧格西之訪談資料。

¹¹⁷ 《國外藏學研究文集》第十三期，頁 312。

¹¹⁸ 堪布，寺院住持之意，為全寺院的最高領導者。翁則，即領唱師，此職位須由爛熟經句並且聲音宏亮好聽者擔任。格貴，也稱鐵棒喇嘛，他是負責管理僧眾紀律，維持各種活動、法會等秩序，若僧侶間有糾紛亦由他處理，具有監督之職。這些職位不僅是全寺性，在較大的寺院底下所設之僧學院（扎倉）也有這些職位之分，而且於各級組織機構中的每一個職位之任期時間均有規定。

¹¹⁹ 民國 92 年 6 月 11 日與耶喜·然杰喇嘛之訪談資料。

問題；譬如中心的某些法師因為學習語言或佛法而暫時離開中心，平日並不住在中心內，但是，倘若遇到中心舉行大型的法會，或者有高僧大德蒞臨講學和修法，這些在外的喇嘛們便會返回參加法會，因此當次法會就會增加許多位出家的僧侶。以 2003 年 8 月 7 日印度上密院的仁波切偕同多位格西來台時的盛況為例，當時經續法林護持中心的喇嘛即增加至 15 位，而當次參加的信眾也比平日舉行上師薈供的人數增加許多¹²⁰。在某些需要較多人員的特殊情況時，參與法會的出家僧侶除了有中心的喇嘛，道場也會請分會的法師前來支援，除了增加人數，也為增加氣勢，而在台灣有此現象，追根究底其因仍如前面述言，在台灣喇嘛太少了。

據田野調查的經驗，參加經續法林護持中心之上師薈供儀式的佛教徒，除了藏傳佛教僧侶，亦有顯宗的出家眾，只是他們並非每次都出席參與。從筆者訪談中得知¹²¹，顯宗的佛徒主要是出於有興趣了解密宗的教理，欲藉由參加上師薈供儀式進而了解密宗的深廣經義，這現象或許是受近幾年來提倡宗教交流的風氣所趨。

從參加上師薈供的人員組織來看，其中大部份的信眾多為虔誠的佛教徒，然其參與的動機有時可能是具有現世利益的成份，或許並不了解上師薈供真正的意涵為何，但中心和上師仍多鼓勵信眾踴躍參與，因為從中可以藉機使信眾逐漸養成學佛的習氣，而且固定道場的共同集會，亦會讓弟子從心中產生隸屬感，不僅具有安定效果，也得以較長久的修行學佛。

第三節儀式的場地結構

¹²⁰ 筆者於 2003 年 8 月 7 日所作的田調資料。

¹²¹ 筆者對顯宗教徒的訪談資料。

音樂是整個儀式中的一部份，雖說此文的研究重點在於儀式中的音樂，但有關音樂運用的場合仍須有一番瞭解。事實上，舉行儀式的場所都是具有該宗教宇宙觀於其中。「經續法林」持護中心的整個空間呈一個長方形，在大門的入口處設有一座佛塔¹²²，象徵佛陀精神和佛法威嚴，也是藏傳佛教寺廟的顯著標誌；整座佛塔由塔座、塔身和塔刹三個部份組合，其最下面的塔座堅實寬大，屬於一個藏式的平頂結構，塔身為白色的鉢形，最上方的部份則稱為塔刹，佛塔的建築樣式其實深具佛教含意，包含了佛教四界(土、水、火、空)的思想於其中。¹²³在佛塔的正後方掛有一幅千手觀音曼荼羅(Mandala)，最上方由左而右還有耶喜喇嘛、達賴喇嘛和梭巴仁波切的照片；位於佛塔的右邊則懸掛一張由耶喜喇嘛和梭巴仁波切合照的整身照片，左邊近門處則放有兩個轉經輪，供信眾轉經之用；一般來說，當信眾進入或離開中心時都會先以順時針方向繞佛塔三圈，並口念真言以示敬重（見【圖 2】和【圖 3】）。



¹²² 佛塔，其建制來自印度，原係用以保存或埋葬釋迦牟尼佛的舍利，現已具有昭示佛法精神之用途。佛塔由印度傳入西藏之後仍保留了原有的形制，一般都置於寺院的外面，「經續法林」的佛塔則設立於進入大門後的入口處。

¹²³ 姜安，〈活佛的涅槃和神秘的肉身塔〉，《神秘的雪域達磨》，（民國 83 年 10 月，中國藏學出版社）頁：65-75。

【圖 2】：「經續法林」護持中心入口處之佛塔

繞過佛塔之後即進入供奉佛陀、菩薩的佛堂，也是僧侶、信徒進行宗教修持和各種膜拜儀式舉行的場所；筆者爲了方便講述，將其分爲 A 與 B 兩個區域來說明。經過佛塔後會先進入 A 區，其右邊設有辦事櫃台和辦公室作爲行政之用，而在櫃台與佛堂相接觸的正中位置，懸掛有一幅三十五佛的唐卡(Thanka)，在唐卡的下方放置兩張供桌，長年供有淨水、花、香、果、塗香和酥油燈，以上合爲一組，若將一組視爲一供，則左右各有三供，總共有六供（見【圖 3】之 A）。

此後，進入主要的佛堂區域 B，其呈一個「冂」字形，正面主要供奉釋迦牟尼佛，左邊依序為各尊佛、達賴喇嘛的相片，以及宗喀巴及其兩大弟子等大師的塑像，右邊則恭奉七尊不同法身的藥師佛，這個佛龕的上方還放有大藏經用以供奉之用；除此，在藥師佛佛龕的前方供置一座沙製的觀音壇城（見【圖 4】），佛堂左邊靠牆處供有二十一度母的不同法相之佛像，位於左邊最遠處則還有一度母的唐卡，於這些的佛像的前方皆都置有供桌，長年供有花、香、水、燈（見【圖 3】之 B），不僅每日定期更換淨水，於每次舉行薈供之前亦須再次的灑掃清淨，以示尊敬和歡迎諸佛降臨之意，而這些供養的方法都有嚴格明確的規定¹²⁴。



【圖 4】沙製的觀音壇城

¹²⁴ 參閱本文第 59 頁第二節供養的部份。

佛龕的正前方和左方位置各設有一席法座，作為上師講課和主持法會儀式的座位，但是於平日舉行上師薈供儀軌或講課佛法時，圖敦·舉昧格西都坐在佛龕前方較低的法座（法座 1），而左方較高的法座（法座 2），平時放有精神導師---圖敦梭巴仁波切的尊照，待有仁波切或高僧大德蒞臨時才開放使用。依據田調的經驗，筆者在 2003 年 3 月卻殿仁波切和 8 月上密院的仁波切來台時才見此法座之使用（見【圖 5】）。



【圖 5】法座 2 之照片

平日，佛堂內的空間是開放且寬廣的，以供信眾禮佛使用¹²⁵，但是當有修法或講課說法時就會排列矮桌和坐墊。至於座位的方位則因作用不同而有異，一般講課時朝向佛龕，面對格西而坐，但是舉行「上師薈供」時則改成與佛龕平行而坐，據翔空法師解說，就規

¹²⁵ 若行「等身禮」所需的空間必須較寬廣才足夠整個身體都躺下。

定其實是必須朝佛像而坐，改爲與之平行的方位主要因爲參加法會的人數較多而地方空間太小之故，所以若有允許的場地仍會面朝釋迦牟尼佛而坐。另外，靠近辦事櫃台的旁邊，設有一道布簾，其作用在於分割通往樓上的起居所之視覺效果，但於儀式的過程中，亦作爲是格西進入和離開此儀式空間，或者喇嘛將祭品送出一個區隔方式。

藏傳佛教對於寺廟建築和裝飾不僅具有宗教的意義，藝術的色彩價值也是十分具意義的。據弘學主編的《藏傳佛教》中提及，藏傳佛教對於建築的空間設計有其嚴格要求，若按格魯派的教義，佛塔須爲白色，佛堂須爲紅色。對於方位則須體現藏傳佛教世界的宇宙觀。但是由於未能訪問當初設計此中心的義成法師，而該中心的會長翔空師父也不知其當初設計的構思與藍圖，所以對於經續法林護持中心的空間之宗教意義便無從可知。

第四節 儀式的儀軌依據

經續法林護持中心舉行之上師薈供所用儀軌有兩，一爲《常用課誦》，另一是《上師薈供供養法》。依據《上師薈供供養法》所記載，其爲第四世班禪喇嘛所作；他參考邦羅扎哇大師、第一世達賴喇嘛，以及薩迦派大師和各教派的上師薈供之修持心要，將顯宗和密宗的修習精關錄成文字，彙編成上師薈供儀軌。此供養法則是摘取其精要集成，以便修習者修誦之用。經續法林護持中心所用的儀軌是由西藏佛學會供印，由法嘉姆秧、可諸登炯、格賴嘉措呼圖克圖所親傳，由明珠、阿旺且增貢噶慶雷嘉措呼圖克圖所口授譯述。此中心的培志法師曾於西元 1995 年 7 月 6 日根據此儀軌講解「上師薈供」的儀式程序，今日所用的儀軌與儀式程序，就是以培志法師所

講解的為準則。

此供養法的文本中，共有八個部份：一、皈依，此又細分頂禮、供養、懺悔、隨喜、祈請轉法輪、勸請住世和迴向，二、祈請，三、薈供，四、祈請空性母誦，五、大乘菩薩道次第頌，六、祈願，七、吉祥文，八、菩薩道次第願。在舉行「上師薈供」時只採用皈依、薈供和祈請空性母誦三個部份。這份文本中使用的文字，除了原有的藏文外，並且已加註中文的音譯和羅馬拼音，使台灣的信眾在不懂藏文的讀音下，亦能隨之跟誦，雖說其音譯恐有不相符的地方，但總能免除唱頌時所產生的語言上之困難。

經續法林護持中心使用之《常用課誦》文本，其內容共有大乘八關齋戒儀軌、禮佛懺悔文、前行方便與上師薈供合修儀軌、說法前課誦、說法後課誦，以及金剛薩埵集略儀軌六個部份，但在舉行「上師薈供」僅用前行方便與上師薈共合修儀軌和說法後課誦兩個部份。除此，最後附有一篇菩提道次第願文的經文，但這與《上師薈供供養法》中的菩提道次第願文的經文是相同的，主要是方便念誦而不用再換文本而已。《常用課誦》所使用的文字全部為中文的意譯。依據翔空法師的解釋，其實若將《常用課誦》和《上師薈供供養法》所記載的經文相互對照，我們就會發現兩本的經文的內容實屬相同，唯獨因為翻譯的關係，所以在某些意義上的解釋有相異之處，至於分成中文與藏文兩個文本的原由，這主要是為方便信眾的修法，以免礙於語言上的困擾而造成心理上和實際上的負擔。由於格西為印度人，所以部份唱頌原文也可令他感的歸屬感並知道儀軌進行的程序與進度；總而言之，在「上師薈供」中偶有藏語，時而出現中文的現象，是為顧及信眾與格西的念誦方便，而此種直接用中文意譯作為經文唱誦的方法，其實在諸多的國家皆有此現象。據翔

空法師提供，圖敦梭巴仁波切就曾要求世界各地的中心須將所用之文本，依當地語言音譯，以利信眾方便修行。此等做法無論是宗教或社會的角度的而言，都是一個外來宗教想深入當地社會的一個必要途徑。

經文在使用上偶有跳躍或省略的情形出現，據訪談中得知，這是傳承上的習慣用法，而經續法林護持中心的佛法傳自圖敦梭巴仁波切，故而也就形成此中心的一種習慣用法，但當有其它翁則帶領時，則順應當時領經的翁則之唱頌習慣。據筆者對圖敦學昧格西的訪談中得知，格西所學的上師供養法之唱頌旋律與此中心的不同，所以初至經續法林時亦是儘量跟隨翁則的曲調，至今也就慢慢的習慣了。

第五節「上師薈供」的儀程與內容

藏傳佛教十分注重修行佛法的次第，格魯派更甚之；一般在舉行儀式時都由「前行」、「正行」和「結行」三個部份組成；正行為儀式的核心，整個儀式會根據法會之目的來組合正行的經文與使用的法器。前行又稱方便、前方便、加行，或是普通加行法。指初進入佛教，接受授戒、灌頂等儀式之前所作的預備性修行，整個過程以止觀為基礎，即是使心轉向佛法的四種思維¹²⁶。因此，在藏傳佛教中強調，若不修習前行，則無資格修本尊瑜珈等正行密法，因此，前行乃是能升起心中體驗正行的重要因素。

據「經續法林」護持中心講授「菩提道次第」所使用的書籍《掌中解脫》中提出，前行法共分有六個次第，其中第三、第四、第五前

¹²⁶ 四種思惟，即是必須瞭解「人身難得」，「苦空無常」，「因果業力」，「六道輪迴」，此後再進行修持時才能具堅深的信心。

行法的部份又細分多個程序；若將之與筆者所作的田調資料對照比較，我們可發現程序上大致是相同，僅在第四前行「觀想資糧田」的部份省略了「沐浴聖眾」，第五前行「奉獻七支(數字)與曼荼羅」中加入「菩薩戒及密乘戒」的經文念誦，以及省略第六前行法而直接進入正行的部份。

於下，將《掌中解脫》所提出的前行法和著者所整理的田調資料，作一表格對照（見【表 4】），即顯示出，除了省略第六加行行之外，某些細部的程序也有做增減。

【表 4】有關《掌中解脫》與「經續法林」護持中心對前行法細目對照之一覽表

文本 六個 前行法	《掌中解脫》	「經續法林」 中心	備註
	程 序	程 序	
第一前行法 灑掃住處、 莊嚴安布身語意所 依	灑淨	灑淨	
第二前行法 由無諂誑求諸供具、 端嚴陳設	供養、 端嚴陳設	供養、 端嚴陳設	
第三前行法 深具八法或隨宜威 儀坐安樂座、從殊勝	糾正動機 觀想皈依境 皈依、	觀想皈依境 皈依、 修四無量、	

善心中修皈依發心	發心、 四無量、 殊聖心	發菩提心	
第四前行法 觀想資糧田	加持地基、 加持供品、 觀想資糧田、 觀想主尊、 觀想眷屬、 沐浴聖眾、	觀想資糧田	「經續法林」 省略「沐浴 聖眾」
第五前行法 攝集積淨觀要--- 奉獻七支(數字)與 曼荼羅	①禮敬、 ②供養、 獻曼荼羅、 ③懺悔、 ④隨喜、 ⑤勸轉法輪、 ⑥請不入涅槃、 ⑦迴向	①禮敬 ②供養 獻曼荼羅 供養 菩薩戒 密乘戒 ③懺悔、 ④隨喜、 ⑤敦請、 ⑥啓請、 ⑦迴向	「經續法林」 增加「菩薩 戒」及「密乘 戒」
第六前行法 如教授啓請決定令 與自心和合			「經續法林」 省略此加行 法

按照一般儀軌程序，舉行正行之前就會開始前行的部份，經續法林護持中心通常從下午就會開始著手這些預備性質的前行工作，而晚間舉行的整個儀軌過程，估計大約需要兩個小時。下面將逐項介紹儀式中各主要的程序與內容，以及儀軌和法器在儀式中的運用。

一、前行

前行法，據翔空法師的解說，分有：灑淨、供養、觀想皈依境、觀想資糧田、供七支和獻曼荼羅，其中幾個部份又分有細項。

(一) 灑淨：佛教強調「菩提薩埵當於淨處結跏趺坐」，因此打灑是對上師、佛、菩薩表達敬意的一個方式，故而十分重要；於《樓閣經》中指出打掃的五種功德（1）令自心清淨（2）令他心清淨（3）眾天神歡喜（4）造集美麗業（5）死後往升天界。所以說，面對灑掃等工作時，應抱持為使諸佛菩薩歡喜的心意而做，不僅從中能獲得功德，亦使住所整齊乾淨。經續法林護持中心遇法會時，通常下午就會開始將佛堂的供桌、地板，以及四周的環境作清理，一般都由義工信眾來做灑掃工作。

(二) 供養：供桌上有七只杯子，其中前面兩只盛滿了水，第三個供花，第四個杯子供焚燒的香，第五個作為供燈，第六個供水視為塗香的象徵，第七個盛滿寶石和水果，其依序為---水水花香燈香果，稱為「七供」，於經續法林護持中心大約有上百供之多；另外也有些樂器類，如貝、鈸等供奉於主佛---釋迦牟尼佛的佛壇前。在多種供品中以水最為重要，藏傳佛教認為單供淨水也能積很大的福德，強調端嚴陳設，對供品的排列和形狀十分的講究，因為端嚴陳設供品

是自己將來成佛時所具的良好之因緣；此以供水爲例，藏傳佛教強調供獻水時應使用雙手，而注水的水流變化應像麥子一樣，兩邊細中間粗，水位應低於杯口約一粒麥子的距離，杯子之間的距離應適當，若太遠將與上師分離，反之則會成爲鈍根；空的杯子不能放在供桌上會減少福德，故而應將杯子先注入少許的淨水並口誦「三種子字」¹²⁷加持淨水，使之變成甘露之後才得以放在供桌；待全部的杯子都已添倒少許的水之後再由左至右，由外向內依序將水全部倒滿，其意爲視諸佛福德智慧都已經攝入己身¹²⁸。事實上，每樣供品都是具有象徵的意義，如酥油燈視作爲光明的供養，也是長壽的意思，因此供燈所供奉的是光明，並非僅是表相的酥油燈而已，所以有關供燈的燃燒就應盡量保持不滅，以祈光明與長壽遠久。

(三) 皈依發心¹²⁹：此爲第三個前行法，經續法林於夜間舉行的上師薈供儀軌即由此部份開始，一般約於晚上七點至八點之間舉行，端看先前是否有其他法會舉行而定；當時間已至，大多數信眾入席後就坐便開始。據《掌中解脫》說明，皈依的原因主要在於升起畏怖和信心¹³⁰，但在皈依之前應先觀「皈依境」。關於修法時的坐姿有其嚴格的規定，雙足應結「金剛跏趺」，兩手結定印，右手在上，左手在下，大拇指相抵置於臍間，腰應挺直，牙齒和唇不可故意緊閉或張開，應保持自然，此後開始觀想皈依境，如頌文所言：

¹²⁷ 三種子字：翁、阿、吽。又稱爲「三字總持咒」，主要代表諸佛的法身、報身、化身等三身。

¹²⁸ 著者於該中心當義工時，親身參與的經驗所得知，並請參閱《掌中解脫》第 167-174 頁。

¹²⁹ 發心，佛教術語，意爲發願求無上菩提心，即發起要解脫苦難、往生淨土或成佛的願望。

¹³⁰ 畏怖，即憶想輪迴之苦而生恐懼；信心則是相信三寶有救苦的能力。（見《掌中解脫》，頁 192）

觀想自己的前方有一寶庫，由八大獅子撐舉，中央和四周各有一小座，座上有蓮華、日月輪墊，中央坐的是對自己有恩的上師，現釋迦牟尼佛相，身放光芒，其四周圍繞親教及傳承上師、本尊、佛、菩薩、各種教法等，最後想資糧田中的各尊都以大歡喜關注加持自己。

觀想完畢，開始先頌《常用課誦》的皈依文三次，經文如下：

我趨皈依上師，我趨歸依佛陀，
我趨歸依正法，我趨歸依僧伽。¹³¹

之後，再以藏語誦《上師薈供供養法》的皈依文，其大意：

觀想自身安住在大樂中，自身就是上師本身，清淨體中放光照十方，祈求加持三界諸有情，清淨殊勝莊嚴皆圓滿。……從今開始直至證菩提，至心皈依上師及三寶，……茲為一切有情眾生，我將即身快快能達到……。(資料來源：「經續法林」中心)

頌畢即完成觀想皈依境、皈依發心、修「四無量」¹³²。

(四) 觀想資糧田：資糧，指累積或匯集善業，其分有兩種，一為福德資糧，另一是智慧資糧，是眾生成佛時所必須具備的兩種路資，「資糧田」，則意為「積集資糧之田地」。頌唱經文時除了觀想主尊，尚須依序觀想「地基」、「供品」、「資糧田」、「主尊」、「沐浴聖眾」，但

¹³¹ 念「皈依上師」，觀想五部上師而作皈依；念「歸依佛」須觀想顯密諸神化身，「皈依法」時，觀想以正法為體的經函；「皈依僧」則觀想從顯教僧伽聲聞、緣覺、菩薩三類、密宗僧伽空行和護法眾，並且以上都需觀想降注甘露淨治一切有情。(參閱《掌中解脫》，頁 193-204)

¹³² 「四無量」，指捨無量、慈無量、悲無量與喜無量。(參閱《掌中解脫》，頁 407)

從田調資料中得知，經續法林護持中心的齋供中，已將「獻浴」的部份省略，據翔空法師的解釋，這是此中心的習慣性用法；其全部經文的大意為：觀想寶地基有一棵滿願樹，樹的中央有一朵碩大無比的鮮花蓮花，花上有獅子擎舉的寶座，寶座上有蓮華日月座墊，主尊坐在中央，外表身顯宗喀巴大師的比丘相，身著金花色三法衣，足結金剛跏趺，右手結說法印，左手結定印並承托充滿甘露的鉢，而其每一個毛孔中亦皆有一佛刹安住其中。

值得注意的是，在此段經文的最末兩句---第十五和第十六個記誦，其唱誦順序有對調的現象，而且這兩個記誦的結尾，因為皆具有啓請諸神佛駕臨安住之意，所以都會加入金剛杵和金剛鈴，以示歡迎之意，而後接續的第十七個記誦為一段梵咒，眾人會以念誦的方式誦之，並且加入金剛鈴和達馬汝鼓，茲如下（【例 1】）：

【例 1】記誦 16~17

16 ★ 諸法自性無來亦無去，但汝具足悲智之事業，
依照種種化機意樂現，賢聖怙主眷屬祈駕臨。△

15 ★ 為願三世圓滿樂善源，根本傳承上師尊三寶，
勇士空行護法及護眾，因悲心力駕臨並安住。△

17 喻 沽 嚕 布塔 玻提薩哇 塔麻巴拉 薩巴利哇啦
耶 雅 喜 啤 汪 貨△○¹³³

(五) 供七支和獻曼荼羅¹³⁴：《掌中解脫》中述及：「七支法在顯、密

¹³³ 金剛杵，以記號「★」表示之。金剛鈴，以記號「△」表示之。達馬汝鼓，以記號「○」表示之。手印，以「H」表示之。本文於下將同此方式行之。

¹³⁴ 獻曼荼羅，也稱供曼達羅，指一種多層的金屬盤，其上放金銀珠寶、貝殼米粒等。建造修行曼達拉代表皈依處和理想的宇宙，並對曼達拉進行觀想修行。藏傳佛教認為獻曼荼羅即能集資「福德」和「智慧」兩種資

二者中是積淨修法的集大成。」所以說七支和獻曼荼羅是積福淨罪的關要。經續法林護持中心在此加行法中，除了七支和獻曼荼羅，還加入「菩薩戒」¹³⁵及「密乘戒」¹³⁶的念誦，但「菩薩戒」及「密乘戒」屬無上瑜珈密¹³⁷的部份，因此倘若參與的信眾沒有受過灌頂¹³⁸，則可省略此段念誦。

此「供七支」和「獻曼荼羅」的經文都以唱誦為主，唯有「菩薩戒」及「密乘戒」的經文全部使用念誦的方式，並且因為此處有禮敬、供養上師和諸佛之意，故而有時會加入供養手印，以及金剛杵、金剛鈴和達馬汝鼓，於此僅以「禮敬」的誦文（記頌 18-19）為例（見【例 2】），其餘經文詳見【附件 1】。

【例二】記誦 18～19

18 ★誰以悲心剎那能賜予，大樂界及勝三身果位，★△
H 上師猶如大寶之尊身，金剛持蓮足下我禮敬。

19 ★一切無邊勝者原始智，任運成為調伏勝巧善，★△
H 遊戲化現著赤褐色舞，賢聖怙主足下我禮敬。

當第十八個記誦唱誦至第二句「大樂界及勝三身果位」時，信眾會左手拿金剛杵，右手拿金剛鈴直至第二句誦畢，接著在第三句經文時結供養手印，待到第十九個記誦的第二句「任運成為調伏勝巧善

糧。

¹³⁵ 菩薩戒，指大乘菩薩僧所受的戒律，總名為「三聚淨戒」，即「攝律儀戒」、「攝善法戒」、「攝眾生戒」。

¹³⁶ 密乘戒，指修行藏密所受的戒律。

¹³⁷ 無上瑜珈密，即密宗四續中的第四部無上瑜珈續。

¹³⁸ 灌頂，佛教名詞。本為印度古代國王即位的一種儀式，國師以「四大海之水」灌於國王頭頂，表示祝福並授權之意。藏傳佛教仿此法，於僧侶受法嗣位時設壇舉行灌頂儀式，亦用於傳授弟子密法的一種儀式。弟子必須經過灌頂儀式之後，才有權力修習上師所傳授的祕法。

」時，再次加入金剛鈴。而在最末的一段經文（記誦 22）中，除了金剛杵、金剛鈴，還會加入達馬汝鼓。尚需一提的是，在「供養」的過程中，我們所見到的供養物品，都僅是一種外相的表徵，據參與齋供的信眾解說，他們會於心中作觀想，而這些所供之物不但豐富而且是極為珍異的。

二、正行

（一）啓請上師：其經文從記誦第四十三至第五十四，總共有十二個記誦，每個記誦有四句，其中記誦四十三至五十二為九字一句，記誦第五十三為十五字一句，最後的第五十四記誦又如前面同為九字一句，唯此部份是由八句所構成。

就經文的內容上不難看出此儀程的意義，從記誦四十三至五十二的每個誦偈之第四句都是作為啓請之用（詳見【附件 2】）。依據對「經續法林」所作的田調資料，當經文唱至第五十二個記誦結束時，會休息停頓約一拍的時長，此後，變更旋律接續唱誦第五十三記誦三遍，第一遍以較緩慢的速度和旋律誦之，第二和第三次則以較快的節拍行之，而且旋律不同於第一次的唱誦曲調；此記誦在於祈求上師為自己淨罪除怖，賜予成就與保護等助益。唱誦至最後的記誦五十四，旋律又作變更，以極緩慢的速度誦之，如經文所提：

54 以我如是三遍啟請力，白紅深藍三色甘露光，
由我上師身語意三處，依次同時放後至自己，
依次同時融入於三處，淨除四障得四處灌頂，
獲得四身有第二上師，歡喜融入然後得加持。

所以，唱誦至此時，不僅是觀想上師降臨於自己的頭頂，必須觀想

從上師的身上降下甘露爲己淨罪，並將分身融入自己。

(二) 齎供：「齎供」主要是在供養上師，依照經文的意義共分爲兩個部份，一是從五十五到六十二個記誦，作爲加持所有供品之用，如記誦五十八所示：「唵，所供養或觀想之供品，一切皆是清潔之法身……」（詳見【附件 2】）。第二部份是從第六十三至六十九個記誦，其是作爲真正的供養上師之用。在齎供一開始時的記誦五十五之第一句是咒文---唵、阿、吽，法師們會先念三次並有金剛鈴和達馬汝鼓一同奏之，隨後快速的將此記誦的經文念完畢，之後再以唱誦的方式將加持供品的第一部份的經文唱完。另外一提的是，在記誦六十的最後一句的咒文---唵、阿、吽，仍是如同開頭一樣念三遍，並加有法器。第六十一和六十二的記誦中則會在一開始時，加入金剛杵和手印，並於記誦的最後一句的尾聲中加入金剛鈴與達馬律汝鼓，其如下所示（見【例 3】）。

【例 3】記誦 61~62

- 61★迎請大慈悲根本上師，
★一切本尊妙主及三寶，
★勇士空行以及護法等，△
★祈請降臨供養之法處。△
- 62 ★內外一切供品如雲海，
★中是寶石之莊嚴寶座，
★迎請上師雄偉座上坐，
★祈賜一切滿願皆成就。△○

以上即是已將供品完成加持，此後接續的才是真正的供養法---記誦六十三~六十七；這個部份如經文所提，作用爲供養根本上師及傳承上師、本尊與眷屬、一切皈依之三寶、勇士空行護法，以及過去

一切有情母，祈求諸神佛能滿足享用。其又分爲兩個段落，一是從記誦六十三至六十七，第二段爲記誦六十八至六十九；在六十三至六十七的部份，整段經文共須唱誦三遍，第一遍以較緩慢的旋律唱誦，並在出現喻、阿、啤時，以右手拿達馬汝鼓，左手拿金剛鈴，並作雙手交叉之勢，依照「三種子字」的節奏打三下。第二和第三次則以較快的速度和旋律唱誦，並於第三句經文的尾聲時加入金剛鈴¹³⁹；除此，在這三次的唱誦中，每當至各個記誦的最後一句（第六句）結束時，都會以金剛鈴和達馬汝鼓搖奏之，詳見【例 4】。

【例 4】記誦 63

63 霍，三摩地壇城咒語加持，
無漏甘露蒼供之大海，
供養根本及傳承上師，△○---2.3
喻△○阿△○啤△○---1
祈請您們能滿足享用，
耶嘛霍，祈降加持之深廣法雨。△○---1.2.3
（註：數字「1」「2」「3」代表反覆唱誦的次數，如第一遍唱誦時，加入金剛鈴和達馬汝鼓，就以「△○---1」表示之。）

當唱誦完畢，立即會有三位僧侶起身拿供品，恭敬地排列成三角形，待法師和信眾開始以不同之前的旋律唱誦第六十八記誦的第三句---「威猛精進之大勇士您」時，他們即以緩慢的速度走向上座的方向，並請格西享用這些供品，之後再將其餘的供品分享給參加蒼供的在座諸位，但其中的甘露僅限於有受戒灌頂者才行。此時，大眾必須將手中分享到的餅乾折半，並由人員收回；而這些收回的餅

¹³⁹ 依台中「釋迦牟尼佛」中心的噴措法師解說，速度的快慢是由翁則掌握，通常是依據當時的時間而定。而在此將第一次以較緩慢速度唱誦，主要是爲了能有較多的時間好好觀想；所以，若時間允許而能將三次的經文都以慢速唱誦最好。（筆者於民國 93 年 3 月 24 日的訪問資料）。

乾是被視為供養之餘，其作為稍後用來佈施山神、地神之供品。

(三) 啓請空性母：在「薈供」結束後會先休息約 2-3 分鐘之久，後接唱誦《祈請空性母頌》；具《上師供養法》中指出，此頌文為第五世達賴喇嘛所作，其原本是從記誦七十至記誦八十三，但從田調資料中發現，「經續法林」的唱頌習慣會省略第七十八至第八十二記誦，直接接記誦八十三，所以原有的十四個記誦，在此僅唱頌九個。

從記誦七十至七十一中，經文十一句為一個記誦；第七十二至七十五則是十句構成一個記誦；不論經文字句的多寡，此部份的內容都有關以供品、音樂和舞蹈等來供養空性母，並希望藉此虔誠的祈求而得到庇佑與加持。在每個記誦的最後三句都是相同的意義，具有啓請請求之意，故而，每唱誦至最後三句時皆會依序加入手印和法器，茲以第七十個記誦的意譯來說解（見例【例 5】）。

【例 5】記誦 70

70 唵，一切如來佛及諸勇士，
 瑜伽母及空行空行母，
 我以虔敬心向您請求，
 以此一切供品來供養，
 歡喜大樂無上喜金剛，
 陶醉對身滿足喜悅中，
 祈請您能如那儀軌般，
 享有受用俱生之大樂，
 ★阿拉拉 拉拉霍 阿伊阿 阿拉哩霍，
 無垢清淨地空行母，△○
 請您慈悲做一切事業。△○

接著念誦第七十六和唱誦第七十七記誦，此部份是供養剩餘之薈供，是為佈施土地神、山神，以及一切守護的神祇之用，當唱誦至第七十七的唵、阿、唵時，眾人會再度如前面所述及一般，將金剛

鈴和達馬汝鼓交叉，並依字搖奏（參見【例 3】）；而此時會有一位法師或者較瞭解儀式程序的人員，將先前準備好的供養剩餘之祭品送出佛堂，以經續法林護持中心的方式，則是將這些祭品送至佛堂旁邊的布簾外面，以表示將祭品送出佛堂。待一切動作完成之後，法師會接續以中文念誦第八十三個記誦，祈求藉此蓄供所累積的功德來渡眾生得解脫¹⁴⁰。

(四) 啓請成就佛道次第加持：此段經文全部以中文行之，是為祈求上師再次以慈悲加持諸眾，使心中的願望能夠圓滿的實現，並且修得證德。此總共有三十個記誦，每四句為一個記誦，每句九個字，依據唱誦的旋律變化，著者將其劃分為四個段落，第八十四至九十四記誦為第一段，在唱送至尾聲時會有漸慢的現象；第二段是記誦九十五，總共須念三次；之後接記誦九十六至一百，以唱誦的方式行之；最後一段則是從第一〇一至一一四個記誦，雖然仍以唱誦的方式進行，但旋律已作變更而不同於第三段。

(五) 資糧田融入：即收攝資糧田之意。依據《掌中解脫》解釋，唱誦此段經文時應觀想上師的心間放光，照亮資糧良田中的其他各尊諸佛，接著如收攝狀逐漸收起，最後主尊化成一道光融入自己的頂上上師，之後再融入自己的心間。此誦偈依規定每一句的字數均應一致，不可唸成長短句，故而雖已中文唱誦，但仍為九字一句，總共有四句，其全部經文的意譯如下：

¹⁴⁰ 解脫，指脫離一切煩惱的繫縛，或者說解除惑業的阻礙，脫離三界（欲界、色界、無色界）的苦界。

115 祈勝上師由如是啟請，為賜加持歡喜臨我頂，
又再於心蓮華之華冠，穩定安立汝光澤尊足。

於此，正行的部份至此已結束，緊接的就是下面結行的部份。

三、結行

結行中主要是在於修完每一種法時都必須念誦釋迦佛名號、密咒，以及迴向發願；「經續法林」護持中心的結行部份都是以中文念誦或唱誦，而且其中的長壽祈請文、轉世文或祈求消弭災難的經文都會視需要有所增補刪減；以下，將依田調所得資料分別述之。

(一)迴向：又作「轉向」，指將自己所修的功德施往某處的意思。依據佛教的說法，迴向是儀式中十分重要的一部份，其是瞋恚的對治之道；因此，認為修完每一種道次第的儀軌都必須以善根迴向，如此方使善根不竭盡，反之，沒有迴向善根就會被瞋恚所毀壞；是故，藉由迴向將善根融合於諸佛的廣大利他之事業，或作為一種助緣，不僅可以作為奉獻給諸佛菩薩的供養，也使得自身的善根綿延，並獲得圓滿的菩提心。該中心的唱誦方式，將此部份的經文和上述的「資糧田融入」一起合誦，即以同樣的旋律連接不斷的接唱之。（經文參見【附件 4】記誦 116~117）

(二)吉祥偈：「吉祥偈」是為結行中的一儀程，經文的意義是為了再次祈求上師的加持，有如總結的意義；全文總共有五個記誦

（118~122），九字一句，每個記誦各有四句。唱誦間，從頭至尾都會將金剛杵以右手持之放於胸前，並於每個記誦的第四句尾聲加入法器，但注意的是記誦一一八和一二〇僅有使用金剛鈴，而且在第

一二〇記誦時，格西會以無名指沾點少許甘露後向空中揮灑，表……；至於記誦一一九、一二一和一二二的尾奏部份，除了金剛鈴，還有加入達馬汝鼓一同搖奏之。

(三) 長壽啓請文：在該中心唱誦的長壽祈請文，主要對象是格魯派的根本上師---達賴喇嘛尊者、圖敦梭巴仁波切，以及宇色仁波切；另外，此派的高僧---袞卻格西，於西元 2002 年逝世之後，爲了祈求格西早日轉世，故而加誦早日轉世的祈請文。這些經文全部皆以唱誦的方式行之，沒有任何的法器或手印，而且若遇有特殊需要的時候，如西元 2001 年爲祈求消弭「美伊戰爭」獲得和平之用途的臨時附加之經文，就會在祈請文唱誦完畢後一併唸之。

(四) 菩提道次第願文：依據祥空法師的解說，此願文在於祈願讓這「菩提道次第」（諸佛菩薩的事業）得以綿延流傳；經文從第一二三至第一二九，共七個記誦，雖然全部以中文念誦，但其不似其他的中文經文在翻譯上有別於《上師供養法》，而是將《上師供養法》中的內容收錄於《常用課誦本》，並且以原本的中文意譯唸之，依法師的解釋，類似這樣的做法，僅是使用上的方便性考量而已。

(五) 附頌：於文本中的附頌原有多句，但此中心僅唱頌最後一個記誦三次，茲如下（【例 6】）：

【例 6】「附頌」的經文

無緣悲心大藏觀世音，無垢智慧至尊妙吉祥，

雪鄉學者頂飾宗喀巴，羅桑扎巴足下我祈請。

在三次唱頌期間，眾人會雙手合掌，做虔誠恭敬之狀，待唱誦完畢，領經師---翔空法師會宣佈當日的法會已圓滿結束，並再次將這些累積的功德迴向，若有特別需要加持的人事物，領經法師亦會於此時一道述之；而後，格西起身，眾人向其頂禮三次，等格西離開，即代表當次的法會完整結束。

上師薈供為藏傳佛教的重要法會之一，格魯派更為甚之；在台灣，不似其他地區參與者只有出家的僧侶，而是一般的信眾也可參加，但因為此法係為「無上瑜珈密」，嚴格上而言，參加者應該都必須是受過「無上瑜珈密灌頂」的佛徒，所以此中心仍有規定，若未受過灌頂者，雖然可於藏曆每月的十、廿五日至中心共同參加法會，但個人在家時卻不可獨自行之。就著者的田調經驗來說，由於筆者本身未受密續灌頂，因此許多箇中體驗並無從真正體會，而有關法會其中的事物也都僅能依觀察中或請教法師們才得以瞭解。譬如該中心的文本互換之使用情況即便是如此；經續法林使用的文本，雖然有兩本，但其實內容是相同的，僅因翻譯和語言的考量所以才有所區分；如台中分會「釋迦牟尼佛」中心的噴措法師所言，由於他是尼泊爾人，在不懂中文的情況下，也僅是單用一本藏文版文本而已。雖說，經續法林中心這種文本的互換情況，對於初接觸的信眾而言易造成混淆之勢，但信眾也都表示，接觸的時日長久之後，也就會逐漸習慣並知道更換文本和旋律之處了。

由於上述的因素，以及經文有時會出現反覆唱誦的現象，加諸，每個儀程的旋律幾乎都相異，因此，將「經續法林」中心所舉行

的「上師薈供」之儀程、文本、經文的記誦號碼，以及法器與手勢等出現的地方，再作整理繪成表格以示之，茲如下（【表 5】）。

【表 5】「經續法林」中心之「上師薈供」儀程一覽表

	儀程內容	文本和記誦號碼	法器或非音樂物件
前行一	灑淨		
前行二	供養、 端嚴陳設		供品（七供）---水 水花香燈香果
前行三	觀想皈依境		
	皈依	《上師薈供供養法》 2~6~1~7	
前行四	觀想資糧田	《常用課誦》 [9~14 _{△○}]~[16~ 15 _{△★}]~17 _{△○}	金剛杵、金剛鈴、 達馬汝鼓
前行五	①禮敬	《常用課誦》 18~22 _{△○h}	金剛杵、金剛鈴、 手印
	②供養	《常用課誦》 [23~30 _{★h}]~31 _{△○}	金剛杵、金剛鈴、 達馬汝鼓、手印
	獻曼荼羅	《常用課誦》 14 _h 壇城	壇城、手印
	供養	《常用課誦》 32 _h ~[33~37 _{△h}]	金剛杵、金剛鈴、 手印
	「菩薩戒」及 「密乘戒」	《常用課誦》	

	③懺悔、④隨喜、⑤敦請、⑥啓請、⑦迴向	《常用課誦》 38～42 _{△壇城}	金剛鈴、壇城、手印
正行	啓請上師	《常用課誦》 [43～52]～[53～53 ～53]～54	
	薈供	《上師薈供供養法》 加持供品 55 _{△○} ～[56～60 _{△○}] ～[61～62 _{★_h△○}] 薈供 [63～67 _{★△○}]～[63 ～67 _{★△○}]～[63～67 ★△○] 供地神[68～69]	金剛杵、金剛鈴、 達馬汝鼓、手印
	啓請空性母	《上師薈供供養法》 [70～75 _{★_h△○}]～ [76～77 _{△○}]	金剛杵、金剛鈴、 達馬汝鼓、手印
	啓請成就佛道 次第加持	《常用課誦》 [84～94]～ [95～95～95]～	

		[96~100]~ [101~114]	
	資糧田融入	《常用課誦》115	
結行	迴向	《常用課誦》 116~117	
	吉祥偈	《常用課誦》118~ 122	
	長壽啓請文	《常用課誦》 達賴喇嘛長壽啓請文 ~ 圖敦梭巴仁波切長壽 啓請文~ 宇色仁波切長壽啓請 文~ 袞卻上師轉世	
	菩提道次第 願文	《常用課誦》 123~129	
	附頌	《常用課誦》 無緣悲心頌	
備註	<p>1) 文本《常用課誦》為國語發音，《上師薈供供養法》為藏語發音。</p> <p>2) “文本和記誦號碼”中的阿拉伯數字代表經文記誦的號碼，如《常用課誦》9~14，意為文本《常用課誦》的記誦9至14。</p> <p>3) 金剛杵，以記號「★」表示之。金剛鈴，以記號「△」表示之。達馬汝鼓，以記號「○」表示之。手印，以「H」表示之。</p> <p>4) 在同一個儀程中所使用的經文裡，因為時有出現使用法器的不同和旋律變換的形情，此以符號“[]”表示經文中的變化段落，以「前行四---觀想資糧田」為例，此儀程中使用</p>		

文本《常用課誦》中的記誦 9~17，但記誦 9~14，16~15 和 17 所使用的旋律與法器都有變換，故以符號 “[]” 作區隔以利辨別。

第四章

「上師薈供」儀式的音樂特質

西藏的宗教音樂隨著藏傳佛教的興盛而得到發展，並逐漸形成一套獨立的音樂系統，更成為西藏傳統民族音樂的三大部分（民間、宗教、宮廷）之一。西藏的宗教音樂指的就是用於各種藏傳佛教中儀式、活動中所吟詠、唱誦或演奏等具有宗教意義和功用的音樂。根據大陸學者田聯韜的分類法，藏傳佛教的宗教音樂共可分為誦經音樂、羌姆樂舞音樂和寺院器樂等三種。誦經音樂是指僧侶念誦經文時所吟誦的聲音，以及穿插在經文念誦段落之間的樂器演奏音樂，一般來說，誦經音樂有近似語言、節奏較快的念誦和旋律起伏較大的唱誦兩種表達方法。羌姆樂舞泛指藏傳佛教寺院舞蹈，是藏傳佛教在每年的重要節慶時，全部角色皆由出家僧人擔任表演的一種密宗之儀式性樂舞，其屬於一種啞劇式的樂舞，表演時不用人聲，僅用大型的鼓吹樂隊作為伴奏音樂，演出的主要內容則大都有關於驅鬼鎮邪和宣揚正法等故事，在每個段樂舞之間，時常會穿插短小的喜劇、摔跤表演來娛樂在場的觀眾。寺院器樂則指於寺院中，作為信號用途的器樂和各種儀式中所演奏的器樂演奏音樂。信號性音樂的功能是為提示僧侶作息或集會之用，而像是迎送貴賓、活佛或慶典法會等所用的鼓吹樂隊表演也歸於器樂音樂中。然而，不論是誦經音樂、羌姆樂舞音樂或寺院器樂，旋律曲調和樂曲風格都會因

教派的不同和寺院的特色而有不同的展現¹⁴¹。

在藏傳佛教的每一種儀式結構中都是由前行，正行和結行組成，正行是整個儀軌的核心部份，會依據法會之目的來組合正行的經文、法器（樂器），以及唱誦的旋律。以本文主要研究的儀式「上師薈供」而言，正行是作為供養上師諸佛所用，故所用的旋律也會因供奉對象和功能而不同於其他的儀式。故而，此章節中就僅針對上師薈供儀式所用的法器（樂器），以及著者田調所整理的音樂資料分析為主要的論述內容。

第一節 法器的種類與運用

藏傳佛教的器樂發展與其歷史有關，因西藏早期信奉的是苯教，所以音樂的起源可追溯至西元前五、六百年，從《西藏王統記》中記載，吐蕃第九代贊普時期，苯教諸派作法皆搖擊鼓、單鈸，從上文可知，當時在西藏宗教的信仰中已出現鼓和單鈸這兩種樂器；而後，隨著松贊干布與尼泊爾、中國的聯姻，逐漸接觸外國的文化之後，西藏開始出現印度、尼泊爾和漢地的樂器，如笛子、單面大鼓、吊鐘等，並且因翻譯佛經的緣故，印度音樂理論也一併傳入西藏地區。但這些外傳的樂器在寺院或宮廷流行以後便逐漸消失，尤其是旋律性的樂器，主要原因可能是這些樂器不適用於苯教的宗教傳統，所以沒有被流傳下來；而傳入西藏的印度音樂理論也因為語言的音韻與藏語相異，所以並沒得到普及與應用¹⁴²。總括之，儘管在西藏歷史的前宏期，早已於西藏地區出現多種樂器，但藏傳佛教

¹⁴¹ 田聯韜，〈藏族宗教音樂初探〉，《中央音樂學院學報》，第一期，（民國 85 年），頁 72-77。

¹⁴² 格曲，〈西藏宗教音樂論述〉，《民族藝術》，第一期，（民國 85 年），頁 110-111。

初期的樂器仍以鼓、鈸打擊樂器和海螺等單音樂器為主。至於藏傳佛教中代表性的吹管樂器「銅欽」和「嘉林」則是在後宏期才出現。歷史上的後宏期（約西元十世紀末），可以說是藏傳佛教音樂的全面發展時期，此時期不僅有論述音樂的專書《論音樂》問世，也因為佛教已確定其在西藏的地位，使得寺院大量興建，僧人數量增加，各寺院為了因應集體的誦經活動，便開始有各種形式的誦經調，而此時亦有更多的打擊樂器由中國、印度等國傳入西藏並被吸收運用，如串鈴、鐃、鈸、碰鈴等樂器。

總的來說，藏傳佛教中的宗教樂器有銅欽(.%- (J/)、剛令(b%- \A%)、嘉林(o- \A%)、貝(.%- .!<)、額鼓(d)、達馬汝鼓(D- 3- <、)、金剛鈴(hR- eJ- S A=-2)等，但是因這些樂器的宗教內涵大於音樂上的意義，故而在使用上都必須配合儀式的性質，以及供奉的對象作變化選擇；有關這些用法在藏傳佛教各教派的經典中都有明確的規定，各個寺院對該派的規定亦皆嚴守不渝。就「上師薈供」而言，其實每個教派在舉行此儀式所使用的樂器大致相同，這樣的統一性主要是因為「上師薈供」是作為對佛、法、僧三寶供養、懺悔、禮讚之用，供養的對象是屬於法相，即祥和之相，所以使用的樂器就應當以能發出較悅耳之聲響的法器才可以；對此，舉行「上師薈供」時，規定可以使用的法器有額鼓、鐃鈸、貝、金剛鈴、達馬汝鼓，嘉林和金剛杵(hR- eJ)等；至於剛令和銅欽，因為此類發出的聲音較具恐怖震撼之勢，則是在舉行有關怒相的護法、凶神等法會中才會出現。於下僅就「上師薈供」所用的法器分別述之。

(一) 額鼓：額(d)，是藏語發音，又稱神鼓、立鼓或扁鼓；額，

屬於膜鳴樂器，其形制成圓扁狀，雙面皆蒙以羊皮，鼓框用木料製作，下端連接著一支木製的鼓柄，鼓面的中心和四周，以及鼓框上常繪有色彩鮮豔的圖案紋飾，其大小則因地而異；敲擊時，使用一支木柄、細藤條製成的弓形鼓槌。演奏額時，擊鼓者席地而坐，左手持鼓柄，使鼓身直立，右手拿弓形鼓槌，依照打擊的規定方式敲擊鼓面；有時亦可見沒有鼓柄的形制，而將額改由懸掛於一個鐵架上的方式置放（見【圖 6】）。演奏的技法有固定拍子，也有連續敲擊的自由拍子，而執鼓槌的右手，有時會配合儀式需要，先於空中作一些動作之後再敲擊鼓。



【圖 6】藏傳佛教樂器「額」

（二）達馬汝鼓：達馬汝（D- 3- <）一詞為藏語，漢語稱「鼗鼓」或「波浪鼓」，指一種手搖的雙面鼓，形狀如同將兩個碗的底部相接而成，對接之處呈細腰狀並纏有抓帶，鼓上繫有兩個軟墜，搖動時，

鼓墜會左右撞擊鼓面而發聲。(見【圖 7】)



【圖 7】藏傳佛教樂器，

由左至右：達馬汝鼓、金剛鈴、金剛杵

(三) 鐃鈸：屬於體鳴樂器，是宗教儀式中的基本法器（樂器）；其構造簡單，為一圓形銅製，兩面一副，鈸身形如圓盤，鈸面呈弧形，中間隆起半圓形的猶如碗狀（鈸碗），頂部穿孔，繫有布條用以固定拿鈸用。藏傳佛教使用的鈸類樂器其實分有兩種，一種稱「布簡」（འཇམ་ལྗང་།），另一稱作「森年」（འཇམ་ལྗང་།），差別在於「布簡」的鈸碗比「森年」的大（見【圖 8】和【圖 9】）；其用途也不同，前者用於祀奉凶神的禮拜儀式，而「森年」則用於供奉本尊等祥和之神佛的

法會儀軌，如「上師薈供」即是此類的法會。



【圖 8】藏傳佛教樂器「布簡」



【圖 9】藏傳佛教樂器「森年」

「布簡」和「森年」屬於無固定音高的樂器，演奏時左手和右手各執一面，相互撞擊發聲，演奏技法有平擊、悶擊和磨擊等；另外值

得一提的，演奏「布簡」和「森年」時，除了必須注意互擊的輕重、接觸面積和角度等打擊方法，還須加上一些手勢，如手上下移動的位置，以及互擊結束之後將鈸打開等動作。

（四）金剛鈴：又稱法鈴，藏語音譯為「沌布」（hR- eJ- S A=-2），為一種手握的帶柄小鈴，其通體銅製，鈴身外形似鐘，圓形的鈴身內懸掛一個銅制的鈴舌，從頂部至鈴身皆雕有繁複的花紋裝飾。演奏時手執鈴柄搖動之，使鈴舌撞擊而發聲。在藏傳佛教的儀軌中，時常將金剛鈴與金剛杵，或者與達馬汝鼓一起配合使用；通常以左手持金剛鈴，右手拿金剛杵或達瑪汝鼓（見【圖 10】），就佛教觀點來看，左邊代表智慧，右邊代表法門（達到般若境的方法和途徑）¹⁴³，而且金剛鈴代表般若波境的清淨法音，當右手舉金剛杵當胸時則能除十種煩惱業障，所以，法器拿持的位置，不僅是表相的習慣方法，其實是深具宗教的象徵意義。



¹⁴³ 高雅俐，〈佛教音聲概念與音樂修行〉，《佛教東傳 2000 年---佛教音樂學術研討會》，（佛光山佛教文教基金會，民國 89 年），頁 41。

【圖 10】金剛鈴與達瑪汝鼓的持握方式

(五) 貝：被作為宗教樂器稱為「梵貝」或「海螺」，藏語讀音為「當卡」(འགྲུ་མེད་ལྷོ་མོ་)，代表如來佛講經時的聲音。當卡採用天然長成的大海螺製成，藏傳佛教規定只能選用白色的作為宗教之用，將螺尖磨穿作吹嘴，聲音作嗚嗚聲，音色渾厚低沈（見【圖 11】）。



【圖 11】藏傳佛教樂器「貝」

(六) 嘉林(འགྲུ་མེད་ལྷོ་མོ་)：是藏傳佛教儀式中所使用的一種旋律性樂器，屬於豎吹的雙簧樂器；「嘉林」的桿身為木製，呈圓錐形，上面開有八個音孔（前面七個，後面一個），音孔上鑲有金屬的環飾，桿身的下端則裝有銅質的噴吶碗，整體形制與中國的噴吶近似，只是桿身和噴吶碗都比中國的噴吶大一些，並且在桿身和噴吶碗上都會雕刻或鑲嵌精美的圖案以裝飾。「嘉林」，因為具有代表平和之神所發出的吉祥妙音之象徵意義，所以時常被使用於祈禱性的儀式之中。

(七) 金剛杵：，藏語稱「多吉」(hR- eJ)，原本為古印度的一種兵器，質材有金、銀、銅、鐵……等多種（見【圖 7】），由於質地堅硬，能擊破各種物質，故冠以金剛之名，用以比喻佛的智慧猶如霹靂般能劈開一切愚昧無知，或是能摧毀眾生的煩惱與瞋愚之心，為諸佛之持物和修法的必要之物。雖然金剛杵是一種無法發出聲音的法器，但因為其在「上師薈供」是不可或缺的法器之一，故，於此一併納入介紹。

以上所述，即為舉行上師薈供儀式時會使用的法器（樂器），而這些使用的樂器不僅與儀軌的性質有關，又與它所針對的神靈有關係，所以像銅欽¹⁴⁴、剛令¹⁴⁵和布簡這幾項用於供養怒相之護法神的樂器，就不會出現在「上師薈供」的儀式之中。然而，依據對經續法林護持中心所作的田調資料來看，該中心在舉行上師薈供儀式時，並沒有將上述所列的法器（樂器）種類全部都採用，而僅使用了金剛杵、金剛鈴和達馬汝鼓等最基本的法器。這種省略法器的情形在其他的中心或教派亦顯而可見，如直貢噶舉派的「岡波巴金剛乘佛學會」，雖然在舉行法會時多用了森年和額，但也沒有全部都具備齊全。依照舉味格西和多位法師的解述，在印度或藏區這些法器在

¹⁴⁴ 銅欽(·%- (J/)，又稱莽銅、筒欽、大銅角、長號等，雖然名稱繁多，但都是指同樣的樂器。銅欽是流行於青海、西藏、新疆和內蒙古等地區的一種氣鳴樂器，常使用於宗教儀式、民族節慶或迎賓喜慶等場合。其通體銅制，長約 3 米左右，管身分上下兩截，上細下粗，上端吹口呈杯形，下端呈現喇叭狀。吹奏時，由一人手扶銅欽的上部負責吹奏，另一人則將管身扛在肩上；若席地或站立的定點吹奏，則將管身放置在地上；此樂器僅能吹奏單音，以及兩個泛音。

¹⁴⁵ 剛令(b%- \A%)，漢譯為骨笛、脛骨號，是藏傳佛教儀式中所使用的一種法器，其外型如稍大一些的牛角，製作的材料是使用處女的脛骨製成，上端鑲有金或銀的飾物，現在的剛令已不再用脛骨，而改用銅或銀來製作。剛令的音色粗獷，發出“嗚嗚”聲，主要是作為宗教音樂用。

共同修法時是會全部都使用，但在台灣因出家僧侶人數不足，無人擔任演奏，所以就省略部份的法器（樂器）；加上，金剛鈴和達馬汝鼓的演奏方法較簡單，只需要時間加以練習至熟練即會演奏，並且受過灌頂的信眾也可持奏，所以舉行法會時，就僅保留使用最基本的法器。

除此，因為在台灣並沒有像尼泊爾、印度或西藏設有專門訓練樂器演奏的學習場所，以及專業的教師，法師們學習法器演奏的過程，仍以口傳心授，或其所學錄影、錄音為主要學習方式，所以學習的管道並不容易；這些屬於密宗的法器類樂器，對十分重視學習佛典經論的格魯派法師們而言本就比較少涉獵；而像「嘉林」這種的旋律性樂器，學會吹奏並不是一件容易的事，不僅需要具備一定的音樂素養，還需要相當長的一段時間拜師學藝才能夠掌握此項樂器的演奏技巧；所以，如翔空法師表示，他們雖然先後也跟隨多位的喇嘛學習過「額」或「嘉林」等樂器的演奏法，但因學習的時間都很短促，因此成效不彰。

在經續法林護持中心所使用的法器都屬於打擊類樂器，這些法器都以左右搖擊的方式發聲，其並無特別的演奏方法或手勢；但在筆者針對岡波巴金剛乘佛學會所作的田調資料中發現，該中心之領經師耶喜然杰喇嘛所演奏的達馬汝鼓，不僅在速度上有快慢之分，還會配合手勢將達瑪汝鼓由低處移向高處，再逐漸的下移至胸前，之後再快速的做一個結束動作，這種配合法器搖擊而將手上下移動的情形，據翔空法師猜測可能是擔任翁則職位的喇嘛，為了整合眾人拍點所做的提醒動作，但是個人以為這應該是各個教派寺院的習慣與風格不同所致。

依據包·達爾汗在《蒙古佛教音樂文化的多元性》中提出，藏

傳佛教之誦經音樂的表現方式有兩種，一為唱誦音樂和器樂同時進行，樂器演奏居於次要地位的形式，其稱為「進行式經堂樂」，另一種形式則是誦唱音樂和器樂交替穿插的輪奏，稱之為「交替式經堂樂」¹⁴⁶；於經續法林護持中心的習慣則是全部採用前者---進行式的方式來表現。雖然，偶而有唱誦結束但法器仍然延長約一到二拍的情形出現，但其實並沒有法器真正單獨演奏的樂段；個人認為，這不僅是該中心對法器的使用風格，更大的因素在於這兩種形式的繁簡程度不同，涉及空間、場所、人數和擔任演奏人員的能力與技術之問題，並受限於前述的諸多因素，故而也僅能以較簡便的「進行式」行之。

佛教的樂器在宗教的儀式功能，總體而言，有對諸佛尊聖的供養和恭請、作為儀式法會程序的信號，以及調整控制唱誦經文時的速度與拍子¹⁴⁷；在經續法林護持中心舉行的該儀式中，最重要的應該是用於對諸佛尊聖的供養和恭請此種功能，一方面恭請諸佛降臨於此，另一方透過唱誦相關的經文與法器(樂器)的操演來供養“佛、法、僧”三寶，使他們高興愉悅，並因此得到保佑的回饋。至於作為控制儀式中的速度功能此點，從經續法林護持中心的器樂演奏較難以看出來，主要是因為整個儀式中並沒有任何一種法器(樂器)是持續打擊於拍點上，而達馬汝鼓和金剛鈴更僅是以搖擊的方式發聲。若觀察岡波巴金剛乘佛學會所舉行的上師薈供儀軌，即可發現於部份儀式中會使用「額」，並有以固定的節奏擊於拍點之樂段。個人以為，這可能是因為出家僧的人數較缺少，樂器操演的技術問題，

¹⁴⁶ 包·達爾汗，《蒙古佛教音樂文化的多元性》，(北京：宗教文化出版社，民國91年)，頁150。

¹⁴⁷ 岸邊成雄，〈亞洲佛教音樂概況〉，《中國音樂》，第一期(民國81年)，頁24-28。

以及在台灣的各個中心裡，參加上師薈供儀式的人數，並不像尼泊爾、印度和西藏等地區人數如此龐大，所以僅以唱誦的旋律就可達到整體誦經的所需要的統一性。

第二節 音樂形態結構

誦經音樂是屬於一種聲樂體裁，其又分有純聲樂與聲樂加上器樂，因地域性與傳承不同，誦經音樂在每個寺院中心都各具特色，無論在音調、樂曲結構均有所不同，因此與其將注意力關注於一般的特性和規律，倒不如集中針對一個寺院的誦經音樂做較深入的討論；本節就以「經續法林」護持中心舉行上師薈供時所頌唱的音樂作描述與分析，在此需要說明的是：有關藏傳佛教音樂研究上的文化學或音樂學意義上的分析描述方法都還存在很大程度上的摸索與試探性，加上著者對藏語和藏文的掌握尚未臻熟，目前能做的只是對音樂形態的闡述，實為研討此音樂文化現象的一大缺憾，期望將來能從別的角度更深入的探討。

一、旋律分析

藏傳佛教紀錄曲調旋律與樂器演奏技法的書面資料，稱為「央義」(འདུག་ལྟོགས་)，但是只有較繁複瑣雜的音樂形式才有「央義」，如宗教樂舞---羌姆(འདུག་ལྟོགས་)；而有關「上師薈供」所唱的頌經音調和法器的使用方法並沒有文書紀錄，其全賴上師的口傳心授，以及於集眾修法時實踐學習，因此，此論文中所採用的全部樂譜，將由著者以聽譯的方式來紀錄。

在記譜方面，筆者雖然曾經嘗試以「央義」的形式來呈現，但是「央義」無法記錄曲調的實際音高和節奏，所以，本文仍以五線譜表的方式，將共二十六首的曲調，依當時唱誦的實際音高來採記。

由於在每個儀程中，經文時常被分成幾個段落，並使用若干個旋律連接唱誦組成，而且每一段落僅使用一個短小的旋律反覆演唱，所以只採譯誦經音樂的片段部份來作闡述。除此，因為這些曲調都沒有記譜，加上法師們也不知道這些樂曲的曲名，故而，將依這些旋律出現的先後順序來自行編號，如：旋律-1、旋律-2。

有關這些曲調的整理分析，將分為音域、節奏、主要音、樂曲形式、詞與曲調的關係和儀程中使用的時機等幾項來描述。

音域的部份是將各個曲調的最低音與最高音列出，用以知道各曲調的音高位置。節奏則採用西洋音樂的拍式來紀錄，但因為這些旋律的節奏幾乎都是隨經文的格律作變動，因此拍號後面會再加註組成的節拍的方式。主要音指的是該首旋律的中心音，這些曲調旋律多圍繞一個主要的音，於其上下之音程作變化，故根據每首曲調的節奏、詞義、以及該音出現的頻率次數可以來辨別出該曲調的主要音為哪一個音，而從分析過程發現這個主要音大多數剛好是音域的中心音，若不是也可能出現在此音的上或下方二度的音，故而，分析時可將最高音和最低音之間的中心音作為判斷的一個參考值；如某曲調的音域是 $f - b e^1$ ，主要音為 a 音，但其在樂段中都沒有出現，則可能以 g 或 b 音視為主要音。樂曲形式方面，雖然大多數的旋律是以上下兩句，採連續反覆的形式為主，但是旋律的小節數並不一定相同，所以也分別說明之。演唱的方式，依據《The New Grove Dictionary of Music and Musician》¹⁴⁸的分類法，有朗誦調


(recitative)、讚美詩 (psalmody)、和詠唱式 (chanting)，西藏的音樂家格曲則提出，誦經音樂可分為措魯、羌姆央或央、頓央等三種

¹⁴⁸ Peter, Crossley-Holland. Tibetan Music." The New Grove Dictionary of Music and Musician Vol.18. (London: Edited by Stanley Sadie, 1980), 800.

區分方式，措魯是指歌唱性和旋律性最強，近似歌曲的音調；羌姆央或央的節奏比較自由，音樂性與措魯相較下少一點；頓央則是指節奏感較強，音區較窄，具詩歌吟誦特點的曲調，於此則將以格曲的分類方法行之。最後，因為有幾首旋律會重複出現在不同的儀程中，故而將這些曲調使用的時機一併列出。以下，即是於經續法林護持中心所舉行上師薈供法會，由翔空法師擔任領唱時所唱誦的曲調之譯譜與分析。

【譜例 1】旋律-1

拉希噶爾 給謝姆千悲以噶恩 涅達檔堪揚嘛給恩深 南姆

- 1.音域：
- 2.節奏：9/4 (2+2+2+3)
- 3.主要音： $\flat g$ 音
- 4.樂曲形式：使用一個小節的旋律反覆唱誦
- 5.演唱方式：羌姆央或央
- 6.儀程中使用的時機：「皈依」

【譜例 2】旋律-2

A

B

$\bullet = 42$

南 摩 咕 魯 貝 南 摩 布 達 雅
南 摩 連 喇 雅
南 摩 桑 噶 雅

1. 音域：

2. 節奏：5/4 (2+3) → 4/4

3. 主要音：g 音

4. 樂曲形式：A-B-B-B

5. 演唱方式：羌姆央或央

6. 儀程中使用的時機：「皈依」

【譜例 3】旋律-3

$\bullet = 42$

嘛 深 堅 滾 記 敦 記 企 達 匿 喇 嘛 拉 布 究 涅
深 堅 湯 姆 皆 喇 嘛 拉 果 盼 恩 卻 又 拉 哦 巴 賈

1. 音域：

2. 節奏：8/4(3+2+3)→5/4(2+3)→6/4(3+3)→5/4(2+3)

3. 主要音：a 音

4. 樂曲形式：四小節旋律反覆唱誦

5. 演唱方式：羌姆央或央

6. 儀程中使用的時機：「皈依」

【譜例 4】旋律-4

$\text{♩} = 54$

嘛深堅湯姆皆記敦杜達哥伊稱透泥拉紐哇紐哇爾德味桑皆

喇嘛拉以 果盼恩哦恩杜戒 嘛深堅湯姆皆杜額阿嘉卓爾

透千桑皆記薩拉圖巴爾賈透以切爾杜南姆薩布獸喇嘛拉以

涅 究爾 涅姆 敦 拉恩 哇爾 究涅

1. 音域：

2. 節奏： $6/4(2+2+2) \rightarrow 5/4(3+2) \rightarrow 6/4(2+2+2) \rightarrow 4/4$

3. 主要音：a 音

4. 樂曲形式：變奏形式


5. 演唱方式：頓央

6. 儀程中使用的時機：「皈依」

【譜例 5】旋律-5



空 樂 無 別 寬 闊 虛 空 密 佈 普 賢 供 雲 中

- 1.音域：
- 2.節奏：16/4(4+4+4+4)
- 3.主要音： b^2 音
- 4.樂曲形式：一小節旋律反覆唱誦
- 5.演唱方式：羌姆央或央
- 6.儀程中使用的時機：「觀想資糧田」

【譜例 6】旋律-6



觀想資 諸法自性無來 亦無 去 但汝具足 悲智之事業
良田 誰以悲心利那 能賜 予 大樂界及 勝三身果位
襟敬



- 1.音域：
- 2.節奏：10/4(4+6)
- 3.主要音： $^b b$ 音
- 4.樂曲形式：兩小節旋律反覆唱誦
- 5.演唱方式：頓央
- 6.儀程中使用的時機：「觀想資糧田」、「禮敬」、
「啓請上師」、「吉祥偈」

【譜例 7】旋律-7

怙主至尊上師 及眷屬 我獻種種 供養雲大海



- 1.音域：
- 2.節奏：9/4(2+2+2+3)→11/4(4+2+2+3)
- 3.主要音：c 音
- 4.樂曲形式：兩小節反覆唱誦
- 5.演唱方式：頓央

6. 儀程中使用的時機：「供養（一）」

【譜例 8】旋律-8

$\text{♩} = 60$

om金剛堅地ahum 大威黃色地基 om金剛圓周ahum 四周邊際圍繞鐵圍山脈

5
中山王須彌 東勝身洲 南瞻部洲 西牛貨洲

9
北俱盧洲 身勝身洲 貓牛勝貓牛洲 詔洲勝道行洲

13
惡音洲以及惡音對洲 珍異寶大山 如意勝樹 滿願牛

17
不需耕種莊稼 珍異車輪寶 珍異如意寶 珍異王后寶



珍具大臣寶 珍具大衆寶 珍具良馬寶 珍具將軍寶



珍具大藏寶 瓶 委 天花 璽 天 歌 天 舞 天



鮮 花 天 末 香 天 燈 明 天 塗 香 天



太 陽 月 亮 珍 具 寶 傘 制 服 一 切 十 方 寶 幢



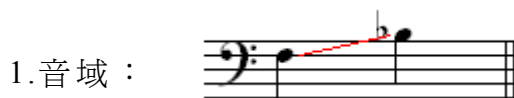
一切天人所珍寶富饒財盛聚在其中 此田清淨 悅意我茲恭敬^o上 大慈心根本上師 並



且獻予一切真實傳 承上師 尤其供養予 上師羅桑能仁金剛 持及其本尊眷屬大眾



惟願汝等慈受以利生 惟願汝等享此供已即以 深大慈心不吝加持我 以及一切無邊如虛空母有情
rit.



2. 節奏：不規則

3. 主要音：^ba 音

4. 樂曲形式：同音反覆唱誦
5. 演唱方式：頓央
6. 儀程中使用的時機：「獻曼達拉」

【譜例 9】旋律-9

於 汝 勝 妙 3 福 田 大 悲 藏
恬 主 尊 前 3 我 以 淨 信 獻

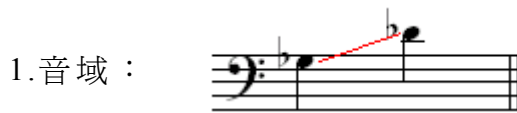
1. 音域：

2. 節奏：10/4(5+2+3)→11/4(5+2+5)
3. 主要音：^bb 音
4. 樂曲形式：兩小節旋律反覆唱誦三次
5. 演唱方式：羌姆央或央
6. 儀程中使用的時機：「供養（二）」、

【譜例 10】旋律-10



實 際 意 現 如 慈 海 濱 邊 來 自 有 寂 白 紫 眾 供 品



2. 節奏：9/4(4+5)

3. 主要音： $\flat\flat$ 音

4. 樂曲形式：兩小節旋律反覆唱誦

5. 演唱方式：羌姆央或央

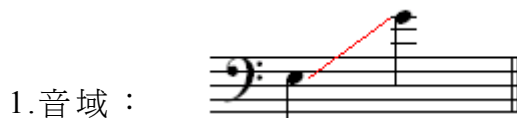
6. 儀程中使用的時機：「供養（二）」、

「祈請成就佛道次第加持」

【譜例 11】旋律-11



我 將 自 作 勤 作 或 隨 喜 無 始 以 來 不 善 罪 惡 業



2. 節奏：6/4(2+3+2)→6/4(3+3)

3. 主要音： \flat 音

4. 樂曲形式：

5. 演唱方式：羌姆央或央

6. 儀程中使用的時機：「懺悔、隨喜、敦請、啓請、迴向」、「祈請成就佛道次第加持」

【譜例 12】旋律-12

汝 為 上 師 汝 為 本 尊 汝 為 空 行 及 護 法⁵

1. 音域：

2. 節奏：13/4 (3+4+3+3)

3. 主要音：c¹ 音

4. 樂曲形式：一小節旋律反覆唱誦，共四次

5. 演唱方式：羌姆央或央

6. 儀程中使用的時機：「啓請上師」

【譜例 13】旋律-13

汝 為 上 師 汝 為 本 尊 汝 為 空 行 及 護 法

- 1.音域：
- 2.節奏：8/4(2+2+4)
- 3.主要音：b 音
- 4.樂曲形式：一小節旋律反覆唱誦，共八次
5. 演唱方式：頓央
- 6.儀程中使用的時機：「啓請上師」

【譜例 14】旋律-14

以 我 如 是 三 遍 啟 請 力

白 紅 深 藍 三 色 甘 露 光

1.音域：

- 2.節奏：9/4(4+5)
- 3.主要音：^bb 音
- 4.樂曲形式：兩小節旋律反覆唱誦，共四次
5. 演唱方式：羌姆央或央
- 6.儀程中使用的時機：「啓請上師」

【譜例 15】旋律-15

A

B

耶 嘛 霍 耶 謝 惹 巴 卻 新 堪 姆 湯 姆 傑 多 基 信 喇 阿 啤

1.音域：

2.節奏：4/4→3/4

3.主要音：^bb 音

4.樂曲形式：第一、二小節（A）連續反覆唱誦，
最後一句結尾接 B

5.演唱方式：羌姆央或央

6.儀程中使用的時機：「薈供」、「祈請空性母誦」

【譜例 16】旋律-16

突 基 打 匿 扎 究 喇 嘛 措 以 當 姆 拉 措 賈 涅 公 卻 又 松 姆

1.音域：

2.節奏：9/4(4+5)

3.主要音：^bb 音

4. 樂曲形式：二小節連續反覆唱誦
5. 演唱方式：羌姆央或央
6. 儀程中使用的時機：「薈供」

【譜例 17】旋律-17

$\text{♩} = 58$

霍 丁 日 恩 額 阿 權 恰 皆 簡 涅 比 喻 阿 啤
 灑 滅 社 基 措 卻 賣 措 滴
 扎 皆 拉 味 措 南 姐 涅 企 爾 布 爾

德 咕 巴 拉 若 貝 稱 姐 皆 涅 耶 嘛 霍 簡 洛 希 恰 爾 千 奧 希 杜 梭 爾

1. 音域：

2. 節奏：(1/4) → 9/4 → 3/4 → 9/4 → 8/4

3. 主要音：c 音

4. 樂曲形式：以一個小節的旋律作節奏變化，並反覆唱誦

5. 演唱方式：羌姆央或央

6. 儀程中使用的時機：「薈供」、「祈請空性母誦」

【譜例 18】旋律-18

72

霍 丁 日 恩 額 阿 楷 恰 皆 爾 洛 布 比 麗 滅 杜 基 措 卻 賈 措 滴

扎 皆 拉 味 措 南 姆 涅 企 爾 布 爾 噶 阿 呼

德 咕 巴 拉 若 貝 稱 姆 皆 涅 耶 嘛 霍 爾 洛 布 恰 爾 千 奧 布 杜 梭 爾

1. 音域：

2. 節奏：(1/4) → 5/4 → 3/4 → 5/4 → 6/4

3. 主要音：^bb 音

4. 樂曲形式：用第一至第二小節的旋律作變化

5. 演唱方式：羌姆央或央

6.儀程中使用的時機：「薈供」

【譜例 19】旋律-19

♩ = 40

Prot.

耶 嘛 霍 措 記 關 爾 落 卻 杜 松 姆 迭 謝 謝 咪 迭

1.音域：



2.節奏：8/4 (3+2+3) → 7/4(2+2+3)

3.主要音：c¹ 音

4.樂曲形式：兩個小節旋律反覆唱誦

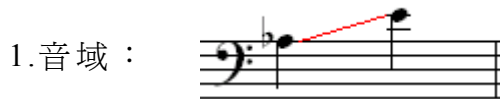
5.演唱方式：羌姆央或央

6.儀程中使用的時機：「薈供」

【譜例 20】旋律-20



器情世間充斥眾罪果，不欲之如滂沱如大雨



2.節奏：11/4(2+2.5+2.5+4)

3.主要音：c¹音

4.樂曲形式：兩句經文用一小節旋律反覆唱誦

5.演唱方式：羌姆央或央

6.儀程中使用的時機：「祈請空性母誦」

【譜例 21】旋律-21



惟願加持將己身用與三世善聚轉成各眾生



2.節奏：4/4

3.主要音：c¹音

4.樂曲形式：兩句經文用二個小節的旋律反覆唱誦

5.演唱方式：羌姆央或央

6.儀程中使用的時機：「祈請空性母誦」

【譜例 22】旋律-22



啓勝上 師由 如是祈 請 爲 賜 加持歡 喜臨 我頂
又再於 心蓮 華之華 冠 穩 定安立汝 光澤 尊足



2.節奏：5/4(2+3)

3.主要音：^bb 音

4.樂曲形式：兩句經文用二個小節的旋律反覆唱誦

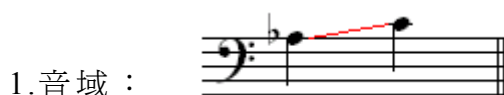
5.演唱方式：羌姆央或央

6.儀程中使用的時機：「資良田融入」、「迴向」

【譜例 23】旋律-23



於此雪嶺所繞國土中 一切利益安樂之生處



2.節奏：5/4(2+3)

3.主要音： $\flat\flat$ 音

4.樂曲形式：兩句經文用二個小節的旋律反覆唱誦

5.演唱方式：頓央

6.儀程中使用的時機：「達賴喇嘛長壽祈請文」

【譜例 24】旋律-24



願自如意成就之雲朵彌陀等三根本佛智慧

1.音域：



2.節奏：5/4(2+3)

3.主要音： $\flat\flat$ 音

4.樂曲形式：兩句經文用二個小節的旋律反覆唱誦

5.演唱方式：羌姆央或央

6.儀程中使用的時機：「梭巴仁波切長壽祈請文」

【譜例 25】旋律-25



圓 滿 相 好 奪 雪 山 色 母 若 見 人 迷 若 聞 憂 惱 除

1. 音域：



2. 節奏：5/4(2+3)

3. 主要音：a 音

4. 樂曲形式：兩句經文用二個小節的旋律反覆唱誦

5. 演唱方式：羌姆央或央

6. 儀程中使用的時機：「宇色仁波切長壽祈請文」、
「袞卻格西早日轉世祈請文」

【譜例 26】旋律-26



無 緣 悲 心 大 藏 觀 世 音 無 垢 智 慧 主 尊 妙 吉 祥



雪 銀 學 者 頂 飾 宗 喀 巴 羅 桑 扎 巴 足 下 我 祈 請

1. 音域：







- 2.節奏：5/4(2+3)
- 3.主要音：a 音
- 4.樂曲形式：兩句經文用二個小節的旋律反覆唱誦
5. 演唱方式：羌姆央或央
- 6.儀程中使用的時機：「附頌---無緣悲心頌」



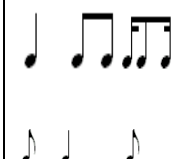
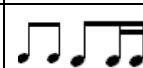




二、音樂特點

透過上一節的具體分析，我們可以歸納整理出來，在此中心所舉行的「上師薈供」儀式中具有幾個特點，而為了便於說明將上述所作的分析表格化，茲如下：

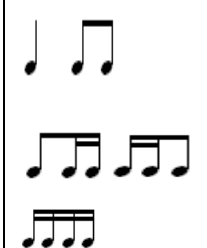

【表 6】旋律-1-至旋律-26 的分析整理之一覽表

項目 旋律	速度 ♩ ₂	音域	音程	拍式 (♩為一拍)	節奏型態
旋律-1	42-5 0	^b g → ^b e ¹	大 2 度 完全 4 度 完全 5 度	9	
旋律-2	42-5 0	f → c ¹	大 2 度 大 3 度 完全 4 度	5+4	
旋律-3	42-5	g →	大 2 度	8+5+6+5	

	0	d ¹	大 3 度 完全 1 度 完全 4 度		
旋律-4	54-6 0	a → b	大 2 度 完全 1 度	6	
旋律-5	40-4 4	^b g → ^b e ¹	大 2 度 大 3 度 完全 1 度	8	
旋律-6	54-6 0	^b a → ^b e ¹	大 2 度 大 3 度 小 3 度 完全 1 度	10	
旋律-7	58	^b a → ^b e ¹	大 2 度 小 3 度 完全 1 度	9+11	
旋律-8	60-6 9	f → ^b b	大 2 度 小 3 度 完全 1 度	不規則	
旋律-9	40-4 4	^b e → ^b e ¹	大 2 度 大 3 度 完全 4 度	10+11	
旋律-10	112-1 44	^b g → ^b d ¹	大 2 度 大 3 度 完全 1 度	9	

旋律 -11	40-4 4	$g \rightarrow g^1$	大 2 度 大 3 度 小 3 度 完全 1 度 完全 4 度	6	
旋律 -12	 42-4 6	$^b g \rightarrow f^1$	大 2 度 小 3 度 完全 1 度	13	
旋律 -13	44-5 0	$^b a \rightarrow ^b e$ ¹	大 2 度 小 3 度 完全 1 度	8	
旋律 -14		$g \rightarrow ^b e$	大 2 度 大 3 度	10+9	
旋律 -15	50-6 0	$f \rightarrow ^b e^1$	大 2 度 小 3 度 減 4 度 完全 1 度	4	
旋律 -16	40-4 4	$^b a \rightarrow ^b e$ ¹	大 2 度 小 3 度 完全 1 度 完全 4 度	9	
旋律 -17	58	$^b a \rightarrow ^b e$ ¹	小 2 度 大 2 度 小 3 度	(1)+9+3+9 +8	

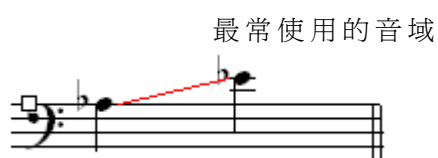
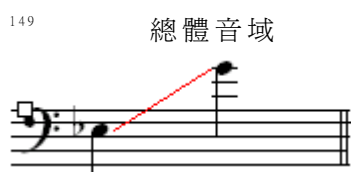
			完全 1 度		
旋律 -18	72	$f \rightarrow {}^b e^1$	大 2 度 小 3 度 減 4 度 完全 1 度	(1)+5+5+5 +3+5+6	
旋律 -19	40-4 4	$g \rightarrow f^1$	大 2 度 小 3 度 完全 1 度 完全 4 度	8+7	
旋律 -20	40-4 4	${}^b a \rightarrow e^1$	大 2 度 大 3 度 完全 1 度	11	
旋律 -21	52-6 0	${}^b a \rightarrow {}^b e$ 1	大 2 度 小 3 度 大 3 度 完全 1 度 完全 4 度	4	
旋律 -22	44-4 8	$f \rightarrow {}^b e^1$	大 2 度 小 3 度 減 4 度 完全 1 度	5	
旋律 -23	80	${}^b a \rightarrow c^1$	大 2 度	5	

旋律 -24	52	f→ ^b d ¹	大 2 度 小 3 度 完全 1 度 完全 4 度	5	
旋律 -25	52	#f→e ¹	大 2 度 大 3 度 小 3 度 完全 1 度 完全 4 度	5	
旋律 -26	 72	a→ ^b g ¹	大 2 度 小 3 度 完全 1 度 完全 4 度	5	

就以上的分析表中，我們從音域、節奏、音程幾項角度來看，大略可以知道在這些使用的誦經音樂中共同存有幾項特點：

1、音域狹窄

若從這些旋律的總體音域來看，其音域最高的音是小字一組 g¹ 音，最低為小字組的 ^be 音，但平均而言是最常使用的音域仍集中在最小字組 ^ba 音至小字一組 ^be¹ 音之間¹⁴⁹，這主要是因為佛經的唱



誦是集體性的活動，爲了適應眾人的唱誦，其音域則必須被限定在大眾的標準值之內，不能太高也不能太低，而 $a - ^b e^1$ 的音高大約是一般人說話的音高，所以就成爲這些誦經音樂中最常被使用的音域了；不過從幾次的田野調查經驗中發現，其實這些旋律的音高和音域，並非絕對音高，它所強調的主要是音與音之間的相對關係，所以音域上的設定往往取決當時維那（翁則）所舉腔唱誦的第一個起音之高度；但嚴格上來說，總體的音域都不會高於或低於這個標準太多（約在一個全音左右）。

2、音程級數較小

從【表 6】中我們可以發現旋律-1 至旋律-26 所使用音程級數主要集中在完全一度、大小二、大小三度、完全四度，以及極少出現的減四度和完全五度等幾個音程；其中使用最頻率最多的是大二度和大三度，最少出現的音程是完全五度和減四度，尤其是完全五度音程，只有在旋律-1 的譜例中才有被運用；根據對這些譜例的分析可以發現，這些誦經音樂多是以一個音作爲中心音，並以此音爲基準，在其上下二度至三度之間作起伏變化；以譜例之旋律-4 爲例，整首曲調以小字組 a 音爲基準音，整首的旋律則皆在 a 音的上二度（ b 音）與下二度（ g 音）之間作變化。總言之，音程級數比較窄的二度和三度是構成這些誦經音樂的基本音程，而從此點也得以說明：這些藏傳佛教的誦經音樂，其音高變化的幅度較小，所以旋律性也相對地較低。

3、無音階調式

從上述，我們可以了解到這些聲樂形式的誦經音樂，其音域大

部份都不足一個八度，加上每一首曲調普遍都只包含二度和三度的音程，四度（含）以上的音程級數很少出現，所以想要從這些旋律中找出主音與強調音來建構其音階調式是很困難，也因此很難用一般的調式概念來解釋分析這些誦經調的調高，我們僅能藉由這些曲調的主要音來確定整首樂曲的音高位置，以及總體的音域，所以這裡所提及的“調”只是曲調而非音階調式¹⁵⁰。除此，從這些曲調中雖然亦發現，每一首曲調的結束音幾乎都落在最低的音高上面，只有旋律-8 與旋律-15 例外，但針對此現象，或許可以解釋是因為這些曲調唱誦至尾聲時，經常有漸慢或下滑音的情況，而最低的音亦較具有結束感，所以旋律幾乎都以最低音作為最後一個音，其並無法視為真正判斷調式的成因。

關於每首一曲調之間的調高轉換，則可以藉由各個曲調的主要音高來判斷，其普遍是在大小二度音程級數之間作轉變（見【表 7】），又因為這些曲調的調高往往決定於曲調的起音音高，致使這些轉換過程可能存有即興的成份。雖說如此，但是唱誦這些誦經音樂時必須考量到集體性的問題，以及習慣用法的理由，因此，每一次舉行「上師薈供」時所唱誦的這些曲調之調高轉換，仍會以近距離（二度音程）為主要的轉換形式，其並不會差異太多。總括之，這些誦經音樂的曲調，由於總體的音域狹窄，音程級數較小，難以產生一般的音階調式，更因此限定了調高轉換的廣度，而只能作近距離（級進）的轉換，深究其因，可能是為了適應集體唱誦的理由所致，而這些也顯示出誦經音樂較民間音樂缺乏旋律起伏的特點。

【表 7】旋律-1 至旋律-26 的主要音之一覽表

¹⁵⁰包·達爾汗，《蒙古佛教音樂文化的多元性》，（北京：宗教文化出版社，民國 91 年），頁 68-72。

旋律 編號	旋律 -1	旋律 -2	旋律 -3	旋律 -4	旋律 -5	旋律 -6	旋律 -7	旋律 -8	旋律 -9
主要 音	^b g	g	a	a	^b b	^b b	c	^b a	^b b
旋律 編號	旋律 -10	旋律 -11	旋律 -12	旋律 -13	旋律 -14	旋律 -15	旋律 -16	旋律 -17	旋律 -18
主要 音	^b b	b	b	b	^b b	^b b	^b b	c	^b b
旋律 編號	旋律 -19	旋律 -20	旋律 -21	旋律 -22	旋律 -23	旋律 -24	旋律 -25	旋律 -26	
主要 音	c ¹	c ¹	c ¹	^b b	^b b	^b b	a	a	

4、演唱速度緩慢，使用的拍子結構較簡單

藉由觀察【表 6】的整理資料來看，這些曲調的速度皆以緩慢的速度為主，以四分音符為一拍來計算，主要的速度是介於 40~60 之間，有幾首曲調的速度甚至低於 40，而其中只有【譜例 10】旋律 -10 是以行板（♩=100）的速度來演唱。這些以慢速演唱誦經音樂的一個特點，另一個原因也是因為這些曲調是被使用於密宗的儀軌之中，自始至終都是結合在一種超越時空的幻想中進行，所以藉由慢速的唱誦相關經文，持誦者才可使這種內在連繫的觀想和修行的過程，得到較完善的進行與實踐¹⁵¹。

由於佛經的唱誦並非個人單獨的行爲，而是多數人共同舉行的

¹⁵¹ 圖奇（Giuseppe・Tucci），《西藏的宗教（The Religion of Tibet）》，劉瑩，楊帆譯，（台北：桂冠，民國 86 年），頁 120。

法會活動，所以爲了保持眾人唱誦的節奏統一整齊，就必須使用一個較簡易的標準加以限定，否則難以得到整體有序不亂，所以均分的律動就是最好的統一準則，故從【表 6】或譜例中都可以看出這些誦經音樂所使用的節奏以四分音符、八分音符爲多，而十六分音符或連音出現時則常使用滑音的方式演唱。

5、節拍多爲奇數

這些樂段經分析後發現，其每個小節的拍數多以奇數，或由幾個不同的拍式組成，這主要與經文的句段結構和格律有密切的關係；從對譜例的觀察發現，這些旋律與歌詞之間都是以音節式（syllabic）的方式組成，而且不論藏文或中文的經文，大多數又以奇數字數爲一句，所以這種詩歌格律的特點也就直接致使音樂的節拍多以奇數爲主的特徵。如【譜例 10】旋律-10，因其對應的經文爲九個字爲一句，爲保持佛經文的念誦性，亦以九拍（奇數）使之。

而由兩個以上或不規則的拍式所構成的曲調，則與經文的長短字數有關係，尤其是以藏語發音的經文句段，其是因爲藏文是由多個音節構成一個字，而且經文的字句本來就長短不一，因此句法無法像中文翻譯的經文一樣工整，故而，與之相對應的旋律節拍也就會隨著作改變。最明顯的例子，從【譜例 17】旋律-17 可以察看出來，拍子的結構完全是依照經文的字數作改變，所以在此譜例中也就沒有持續使用某一固定的拍式符號。

6、演唱方式

這些曲調在開始唱誦時，由維那（翁則）先舉腔，其他人再跟誦之；從【表 8】的分析整理中可知道，這些誦經音樂的誦唱方法

多半是採用羌姆央或央，只有旋律-4、旋律-6、旋律-7、旋律-8、旋律-13、旋律-23 是用頓央的方式唱誦，至於措魯在此處並沒有出現，這可能是因為上師薈供為一種比較簡易、具集體性的法會，並且在台灣地區參與者除了出家僧，還有一般信眾，若以措魯的形式來唱誦，不論在節奏或音調上都較難以掌握，也不易達到整齊體一的效果；另外，可能因為格魯派特別注重教法，主張先顯後密，因此法師們都著重顯宗的學習範疇，對於唱誦的方法較無涉獵。

【表 8】旋律-1 至旋律-26 的演唱方法之一覽表

旋律 編號	旋律 -1	旋律 -2	旋律 -3	旋律 -4	旋律 -5	旋律 -6	旋律 -7	旋律 -8	旋律 -9
演唱 方法	羌姆央或央	羌姆央或央	羌姆央或央	頓央	羌姆央或央	頓央	頓央	頓央	羌姆央或央
旋律 編號	旋律 -10	旋律 -11	旋律 -12	旋律 -13	旋律 -14	旋律 -15	旋律 -16	旋律 -17	旋律 -18
演唱 方法	羌姆央或央	羌姆央或央	羌姆央或央	頓央	羌姆央或央	羌姆央或央	羌姆央或央	羌姆央或央	羌姆央或央

旋 律 編 號	旋 律 -19	旋 律 -20	旋 律 -21	旋 律 -22	旋 律 -23	旋 律 -24	旋 律 -25	旋 律 -26	
演 唱 方 法	羌 姆 央 或 央	羌 姆 央 或 央	羌 姆 央 或 央	羌 姆 央 或 央	頓 央	羌 姆 央 或 央	羌 姆 央 或 央	羌 姆 央 或 央	

至於發音方式，則全部以喉音發聲直接唱誦，而格魯派特有的歐蓋，在此則無從發現，因為經續法林護持中心的法師並不會此種唱法，根據耶喜喇嘛口述，這種歐蓋（下顎）唱法是必須特別經訓練才得以學會，而此中心就如前述所言，法師們的學習方法都是口傳心授，或將上師所教的誦經音樂經錄音後學習，所以他們也僅對旋律有較明確的掌握；關於演唱的方法，由於法師們並沒有真正受過唱誦方法的訓練，皆只能以真聲唱誦，所以在此中心聽到的音響也就不似在西藏地區的寺院一般低沈渾厚。

以上所述，即是經分析之後所發現的音樂特點；另須一提的是，這些誦經音樂的旋律於於上師薈供儀式中大多數都只有出現過一次，即專為某段經文所用，因此，只有旋律-1、旋律-6、旋律-10、旋律-11、旋律-15、旋律-17 有重複使用的情況，尤其是旋律-6 更是被採用四次之多；經整理後發現，使用旋律-6 來唱頌的經文皆是由九個字構成一句的記誦，所以個人測臆，旋律-6 之所以會比較頻繁的被採用，可能都是經文的格律因素所促使。為了更清楚這些誦經音樂的曲調之唱誦順序，以下，將配合儀式過程把每一首旋律的使

用順序透過表格呈現之（見【表 9】）。

【表 9】「上師薈供」儀程與旋律的配合使用之一覽表

	儀程內容	旋律的使用順序
前行一	灑淨	
前行二	供養、端嚴陳設	
前行三	觀想皈依境	
	皈依	旋律-1 旋律-2 旋律-3 旋律-4 旋律-1
前行四	觀想資糧田	旋律-5 旋律-6
前行五	①禮敬	旋律-6
	②供養	旋律-7
	獻曼荼羅	旋律-8
	供養	旋律-9 旋律-10
	「菩薩戒」及	念誦

	「密乘戒」	
	③懺悔、④隨喜、⑤敦 請、⑥啓請、⑦迴向	旋律-11
正行	啓請上師	旋律-6 旋律-12 旋律-13 旋律-14
	薈供	旋律-15 旋律-16 旋律-17 旋律-18 旋律-19
	啓請空性母	旋律-15 旋律-17
	啓請成就佛道次第加持	旋律-10 旋律-11 旋律-20 旋律-21
	資糧田融入	旋律-22
結行	迴向	旋律-22
	吉祥偈	旋律-6
	長壽啓請文	旋律-23 旋律-24 旋律-25
	菩提道次第願文	念誦
	附頌	旋律-26

備註	旋律-1 雖然是在用於皈依的經文中的第一與第二個記誦，但是因為唱誦的順序的因素，所以於此段經文中會在首尾的部份各使用一次。
----	---

三、歌詞與曲調的關係

誦經音樂的節奏律動與拍式直接都受限於經典的句節格律，所以關於誦經音樂方面的研究，對經文的瞭解尤顯重要，也因此特別另立一節予以討論。

從觀察【譜例 1】至【譜例 26】的歌詞中每一個單字與各個曲調的配合方式可得知，這些誦經音樂是以每一個字配唱一音的形式為多，即「一字一音」的對應關係，而這種曲詞結構的曲調也都以羌姆央或央、頓央兩種風格來演唱；另外，藉由藏語詩詞格律的長短音節，和中文文字的意譯也可窺探出歌詞與曲調之間所存在的相對關係，並由此判斷每個小節中的節奏之組織模式。

據圖敦舉味格西之口述，這些使用於儀式中的誦經音調，皆由該支派的高僧大德所作，加上嚴守遵照上師教導和傳承的原則，其旋律內容是不可隨意更動改變，因此，這些曲調就被直接移用於國語發音的誦經音樂中；然而，國語文字和藏文的語法不同，為了適應這些原有的旋律律動，意譯後的國語歌詞通常是配合誦經音樂的律動而作，關於此點，可以將國語唱誦的經文與樂譜對照之後，即可發現詞句意義上的段落往往也就是拍子組成的段落。現以兩段誦經音樂為案例（見【譜例 27】和【譜例 28】）來作一具體的說明。

【譜例 27】儀程「禮敬」的佛經之第一段詞句（記誦 18），配合旋律

-6：

禮敬

誰以慈悲刹那能賜予大樂界及勝三身果位
上師猶如大寶之尊身金剛持蓮足下我禮敬

從上譜例中可見每句經文依照字義，可將節奏劃分為 4+5 為一個小節，即 _ _ _ _、_ _ _ _ _ 的形式，而且旋律的音型，也與經文詞義上的字數相對應；另外，從每個小節的第一拍和第五拍加上重音（誰、刹、大、勝、上、大、金、足）的唱誦方式，也可辨別出這些段落的劃分點；至於唱誦時換氣呼吸的地方，剛好都是整句佛經停頓的地方相互配合，故而可將其作為曲調的樂句段落與判斷拍式的參考依據。

【譜例 28】儀程「啟請上師」的佛經之第三段詞句（記誦 53），配合旋律-13：

啟請上師

汝為上師 汝為本尊 汝為空行 及護法
自現今起 直至成佛 非汝他怙 皆不礙
於世中陰 亦無來生 祈以悲鈞 善持善
除四有佈 賜諸成就 永為益友 護無障

從此例中亦可看出，其旋律結構共八拍，採用 2+2+4 的形式，而與之相對應的國語佛精譯文，雖然總共有十五個字數，但是從其字義上的劃分為 _ _ _ _、_ _ _ _、_ _ _ _ _ 的形式可以判斷，這些譯文的撰寫應該是依照此旋律的律動而

成。除此，從重音的音符位置與詞句字義的配合，也不難看出曲調與音樂之間的相對關係。

最後須說明一點，有關藏語發音的誦經音樂，因為受個人的語言能力所限，於此先暫省略不談，而僅以國語譯文的部份來討論，其更深入的觀察則有待今後的研究工作。

第五章 結論

透過以上章節探討，藏傳佛教是後來傳入西藏地區的外來宗教，其宗教音樂據史書中記載，從西元前五、六百年苯教產生之初，已出現於巫術活動之中；前宏時期，則隨著佛教由印度、尼泊爾傳入後開始出現像單面大鼓、圓鼓等樂器，並且通過佛經翻譯，印度的音樂理論也傳入西藏；此外，為了集體誦經的需要還產生各種不同的誦經音調，但是，因為當時苯教的勢力仍強大，許多旋律性的樂器並沒有被吸收，而印度音樂理論也因為語言修辭不同，故而未獲普及流傳。

當藏傳佛教發展至後宏期時，因已確立其在西藏地區的地位，所以佛教開始迅速地發展，藏傳佛教音樂也雖之興盛繁榮；此時的藏傳佛教不僅由上流社會朝向民間發展，並形成眾多的教派，各地的寺院和僧侶快速增加，而且將當地的音樂特點融入誦經音樂中，使誦經音樂更多樣化，也形成各具地方風格的音樂曲調。故而，在探討台灣的藏傳佛教之儀式音樂時，亦應將各個中心的傳承納入考量因素。

於本文的研究對象「經續法林」護持中心所舉行「上師薈供」的儀式和誦經音樂，皆來自印度的科槃寺，從田調工作之訪談、錄音、

田調資料與其分析，可歸納出幾個結論：

1.這些誦經音樂的曲調在藝術表現上是較單調的，相同的旋律不斷重複地唱誦，而且音域較窄小，大多不足一個八度音程，這樣的現象不僅是爲了利益集眾誦經所需，也可避免因爲旋律性過高，而干擾誦經時所需要的宗教經驗；而且此中心開放信眾參與法會，若使用太高或過低的音域亦會造成困擾與負擔。另外，僧侶的音樂素養和傳承亦均視爲影響之重要因素，

2.此中心和該儀式所使用的旋律曲調，多是以緩慢速度進行唱誦，並採用介於歌唱與語言之間的吟唱方式，其是爲了培養宗教情感和觀想經驗所需之因素；故而，雖然音樂在整個儀式中是一個傳遞語言（經文），表達誠敬供養的重要環節之一，但其在宗教上的意涵仍大過於音樂的藝術性。

3..從田調資料亦可發現，此中心並沒有樂隊的形式，僅個人手執一兩項法器搖奏，因此法器（樂器）的種類很少，演奏方法簡易，而這種情況亦普遍存在台灣其他的中心，其原因在於台灣的各個藏傳佛教中心之人員較少，以及僧侶對樂器演奏技法的掌握問題，尤其是「經續法林」的出家僧多爲台灣人，此外，台灣的社會環境與西藏、印度和尼泊爾不同也爲一重要原由。

值得注意的一點，經續法林護持中心在唱誦的語言使用上，有藏語和國語交替出現的情形，但通過對歌詞與曲調的關係之分析可以得知，此中心的唱誦音樂仍是直接移用印度科槃寺所傳承的音調，故目前並無“台灣化”的現象；然而，

從藏傳佛教在台灣逐漸受的注意，許多新聲創作的唱片發行，以及該中心努力不懈地翻譯佛經之現象而言，或許未來會有涵化的可能性產生；至於「經續法林」中心的誦經音樂使否因為傳播過程而有所變化，不同於印度科槃寺的原來之音調，則因筆者受於時間和學識之限制，僅待今後有機會再做深入的探討。