老僧談梵唄

法振老和尚 編著

《二〇一四年修訂版》

佛陀教育基金會 印贈



法振長老梵唄偈言

金有金之韻 石有石之音 但凡是物體 動必有其聲

逆順或變常 病健與虛實 悉能由聞知 音聲洩真情

音聲與質體 相互為表裡 音樂與性格 互相起作用

政有政之名 教有教之聲 梵唄唱與誦 佛教之表徵

審音以知樂 審樂以知政 審唄知佛教 豈可不鄭重

當前佛教象 紛紜尚浮華 梵唄受其染 無明起妄動

梵唄本完善 病在行唄人 未守其本分 浮華喪其功

復有心不穩 隨波而逐流 茫然不知返 陷入鄙俗坑

音樂之為道 微妙而嚴謹 本自道人心 豈可濫發明

勸諸學佛人 梵唄愛好者 莫踵事增華 返璞歸真宗

～本偈言載於福嚴佛學院第八屆同學畢業特刊

作 者 簡 介

法振老法師是河南省光山縣人，民國四年生。俗姓熊，字「炬明」，家中共有兄弟姊妹五人。老法師擅長於繪畫、書法和音樂。曾聽老法師說：他剛出生時身體非常瘦小，只比成人的拳頭大一點點，當時有一位鄰居大娘看到後說：「這麼小！還能養得活啊？乾脆丟去餵狗算了！」老法師母親聽後很不高興的說：「妳這個人怎麼這麼不會說話呢？我這麼大年紀了，好不容易生了一個男孩，妳應該多說一些好聽的吉利話才對麼！」大娘聽了亦覺得自己失言，立刻改口說：「長命百歲！長命百歲！」老法師的母親是一個虔誠的佛教徒，當時心中就連續默念「阿彌陀佛！阿彌陀佛！……」老法師認為他這一段出生過程的小插曲，似乎就是他今生活到現在已經一百歲了，仍然健康長壽的一個好徵兆。

接觸佛教因緣

老法師說：

我是怎麼接觸到佛教的呢？民國二十一年老法師十八歲在開封讀書時，家鄉光山縣洪水為災，全家生活陷入困境，我因此失學，心中苦悶異常，終日思考人生問題，紛敘雜亂，故有空就到街上逛舊書攤、跑圖書館去找答案，首先就碰到一貫道，看過《問道指南》、《參同契》、《七真傳》、《九陽關》等許多道書，越看問題越多。後來機緣成熟，在《河南民報》上看到記者寫了一篇報導〈河南佛學社巡禮〉，把佛學社裡面的一些情況披露出來，寫得很仔細。我就根據報導找到那個地方，裡面有閱覽室，我

就在那裡自己翻書。東翻翻西翻翻，一直翻到人家都吃過午飯。我後來的師父淨嚴法師從裡面走出來看到我，那時候我還是長得很矮，他說：「小朋友啊！你吃飯了沒有？」還問裡面的人說廚房還有沒有飯，我說：「我自己出去吃好了，現在幾點鐘了？」他說：「兩點。你很專心啊！從早上看到現在！這些東西你喜歡看嗎？」我說：「我喜歡看，可是看不懂！」他說：「我送一本書給你！」他好像有神通，我所有的問題都在這本書裡頭，這本書叫《初機淨業指南》，裡面有學佛的方法，怎麼念佛、修行，還舉很多例子，看完以後就想改信佛教，再也不相信一貫道了，因為那是不究竟的。但是抉擇很困難，因為當初加入同善社（一貫道）時曾經發過「若退道心必受墮地獄惡報」的惡誓，後來我又想：「一個純正的宗教怎麼還用發誓啊！佛教就不用發惡誓。」自認這個想法有道理，我就毅然轉信佛教了。

後來我才知道我師父淨嚴上人是慈舟大師的剃度弟子，原來是學律的，我初認識他，那時他晉山（住持）河南佛學社可能不久，牆上掛的賀幛還題稱「淨嚴律師」，我還以為師父的職業是專門幫人家打官司的「律師」哩！那時候我對佛教根本完全不懂，後來才知道他是學戒律的。學律就是自己很持戒，也教導別人持戒，很堅持。佛經說：「假使熱鐵輪，在汝頂上旋，終不為此苦，退失菩提心」。

出家

民國三十八年（1949）老法師隨著軍隊來到金門，四十四年（1955）離開金門，來到臺灣以後，改變老法師一生命運的出家因緣成熟了。老法師一生都很相信「業感緣起」的道理，因為他相信過去世曾經種下出家學佛的「因」，這一世再碰到促發此「因」成熟的「緣」，自然就會產生出家修行的「果」。此外，老法師還相信他過去世一定也是太虛大師這一系統的眷屬，因為他這一生，總是在這系統裡打轉。為什麼呢？因為河南佛學社與鐵塔寺都是太虛

大師系下的道場，他的師父淨嚴上人是鐵塔寺及河南佛學社的住持，和印順導師同時追隨太虛大師學佛，所以老法師說他時常打妄想：「我從開蒙學佛起，這一輩子直到現在，怎麼一直總在這個系下打轉呢？我過去生莫非是太虛大師這個系統的法眷啊！」

老法師到臺灣以後，曾先親近懺雲法師一個月。那時候懺雲法師住在台中太平「印弘茅蓬」，隨緣弘化。民國四十九年（1960）老法師自軍中退伍，就想出家，不久和續明法師連絡上了。佛教講「業感緣起」，有緣必相牽，真是一點也沒錯。一見面續明法師就對老法師說：「你怎麼還沒出家呢？」從那次見面以後沒有多久，老法師就擇定七月十五日（僧自恣日）在新竹福嚴精舍剃度出家。

續明法師也是淨公師父（上淨下嚴法師）的法子，曾接過他的法；所以老法師跟續明法師應該是同門師兄弟的關係，二人在鐵塔寺認識共住過差不多兩年。所以老法師說：「在中國人的觀念裡，我的師父，也是他的師父，我們就是平輩，續明法師不好意思收我做徒弟，他說：『當初師父就希望你出家，而你被家庭的事情拖住了，現在我只是替師父代刀，你還是跟師父出家的。』我因剛出家什麼都不懂，續明法師怎麼說，我就怎麼做。當時「代刀」這件事，恩師淨嚴上人並不知道，因為海峽兩岸沒有消息，也聯絡不上，所以後來有一位戒兄弟跟我說：『你師父在不在，還不曉得。』要我重新拜師父。不過我沒有聽他的，我說：師父一定還在！結果真的被我說中了」。

到了老法師臨去受戒時，續明法師告訴他說：「你受戒一個月就圓滿了，受戒期間你要注意多學習，你年紀大（47 歲），又荒廢了這麼多年，不適合當學僧，福嚴是個學校，也不能住閒人，你自己要找個地方住。」故老法師受戒後就到了土城承天禪寺，前後親近廣欽老和尚差不多一年左右。在承天禪寺，日常作息就是打板、上殿、過堂、出坡、坐禪、念佛、搬材運水等，常年都是如此，在日常生活中修行。

參學

後來，在新竹靈隱寺主辦「靈隱佛學院」的廣化法師寫信要老法師過去幫忙，因靈隱寺的伙食喜歡吃油炸的，煎、炒、炸的東西水份少，老法師時常會上火爛嘴。當時，老法師經常有機會到慧日講堂幫忙，只要到慧日講堂一、兩天的功夫，爛嘴情況就好轉了，而回到靈隱寺就又開始爛嘴，好多次都是這樣，因此民國五十二年（1963）老法師就到慧日講堂去了。

老法師在慧日講堂起初當香燈，負責早上起來打板，大殿的清潔整理、香爐燒香等工作，就是做這些事。在慧日講堂住了一段時期之後，導師要老法師編《海潮音》雜誌，前後編了兩年，然後交給樂觀法師負責了。

民國五、六十年代，印海法師和了中法師二人合作開辦「太虛佛學院」，請老法師擔任訓導工作，沒想到招生結果幾乎全是女生。老法師自審無法執行訓導工作，乃請辭離開慧日講堂到天母的慧濟寺去住了一段時間。後來道安法師又要老法師到松山寺去住。在松山寺一直住到民國六十三年（1974）初，後又到日月潭玄奘寺任當家師，住了好多年，後來道安法師圓寂，悟明長老接任，老法師又做了三年，才辭退當家之職。結果一個人到新店去住茅蓬了，這段期間大概也有三年。後來三峽臺北佛教淨業林程世俊居士，又專程來請老法師到該林去當導師。

老法師離開慧日講堂後，「太虛佛學院」沒多久亦遷移到新竹福嚴精舍。此後，老法師雖居無定址，但從真華法師住持慧日講堂起，每次法會、共修會，每一任住持都會請老法師回去支援當維那。老法師也因為要辦理紀念續明法師的獎學金，經常回講堂掛單，但卻從無人說：「你回來吧！」這句話，直到晴虛法師當住持時，

才又叫老法師回到講堂來。從此以後，老法師就一直住在慧日講堂四十多年，八〇年代開始從事梵唄的研究與寫作，「老僧談梵唄」一書，就是他老人家近年的創作。

直到民國一百年，老法師才因飲食及健康因素，不得已而移居風景秀麗氣候溫和的埔里圓通寺調養身體，安度餘年，但仍欲續佛慧命，現在又完成「文化與和平」一書流通與大眾結緣。

「老僧談梵唄」出書因緣

老法師年輕時即喜好音樂，頗具音樂素養。十幾歲時，因家鄉鬧水災而失學，為謀生活乃幫一位河南大學音樂系的系主任張季讓教授寫講義。因為老法師對音樂這方面有興趣，比較注意音樂的理論，有一些音樂的問題就向他請教，並自己鑽研。張教授是音樂家，喜歡唱，老法師也喜歡唱，有時候就跟他一起唱。真是宿業所感，二人相見，如魚得水，老法師今世的音樂素養跟他學習得很多。

抗戰發生後，初期老法師曾在開封鐵塔寺（太虛大師系下的純正道場）住過兩年，並於其下院「河南佛學社」所創辦之「法音學社」學習梵唄，當時河南佛學社住著一位湛溪法師（後改名瞻西法師），他相貌莊嚴而古怪，像一尊活羅漢。精通佛事犍椎，早年追隨印光大師，在蘇州靈巖山寺擔任維那，後應淨嚴法師之邀，到河南開封鐵塔寺弘法。老法師有幸承蒙湛溪法師親自教授梵唄犍椎運用的基本原理原則。

鐵塔寺每天三堂功課，專門念佛。經常都是「單日彌陀雙日懺」── 單日念《佛說阿彌陀經》，雙日拜《禮佛懺悔文》（亦稱《八十八佛》），各種法器都敲得很熟。老法師有關佛教梵唄的理論、儀規、唱念、法器敲打等，大部份都是跟湛溪法師學的。

民國四十四年老法師來到臺灣以後，又跟王毓民先生（師承戒德老和尚）學習梵唄。老法師雖然沒有直接跟戒老學過梵唄，不過

王毓民老師是向戒老學的。戒德老和尚，原是出身大陸天寧寺的，佛教界有一句話：「天寧寺的梵唄，錯的也是對的。」可見戒老是中國傳統梵唄把關的人，他對佛教梵唄的精熟也是無人能出其右的。

自從民國五十年出家後，老法師不論走到哪裡，幾乎都一直擔任「維那」一職，四十餘年領眾共修的經驗，對梵唄有甚深的體會。曾先後受聘於圓光佛學院、福嚴佛學院、慧日講堂、三峽淨業林、靈山禪林（靈山講堂）等多處教授梵唄。

老法師尊重傳統，多年來始終能保持大陸傳統唱法，而不隨俗薰染以致忘失原韻，民國八十年代，老法師眼見台灣佛教界的梵唄亂象叢生，深感痛心，於是發心撰寫「老僧談梵唄」一書，期望能導正當前台灣梵唄的亂象。更將腦中記憶所及之梵唄譜曲，以現代簡譜方式記出，以普利後學，只可惜部分曲譜已因年久而流失。目前本書之曲譜及光碟，為老法師不忍見梵唄質變，而拖著老邁身軀、強忍身體之不適，所作的奉獻。希望大家能珍惜，莫辜負老法師為保存佛教文獻所作的一切努力和苦心。最後，願以此發行功德回向老法師法體安康，度眾無礙！

感　謝　詞

法振愚誠自不量力，眼看梵唄動搖濫變，魯莽發心，思以挽救，自未敢有所成立，幸賴許多仁人君子，憫我愚忱，發菩薩心，誠心接受本書來面世，內心無量的感謝，實在難以言宣。但我開始發心的時候，實在茫無頭緒，不知從何下手，忽然想起導師研究佛學，是以佛法研究佛法，才想以梵唄研究梵唄，從研究梵唄的變與不變找題材。

現在回想起來，頭一位要感謝印順導師，其次還要感謝寬裕和祥雲兩位長老，當我開始在佛學院教梵唄時，祥雲長老曾經給我一份梵唄剪貼資料，寫得很周全，但不知作者和出處，我對於這一份資料，當然有接受也有疑問，就順手為這篇文章取名「老僧談梵唄」，因為其中有許多是我過去老早就聽老僧們談過但有疑問的內容，同時並把我的唱法和意見也寫上，然後請老僧們檢閱指導。頭一位長老寬裕法師很詳細的檢閱之後，他告訴我這一篇資料剛好就是他寫的，對我的疑問，有若干的答覆和指正，對於我的意見，也有若干的接納，最後並要我影印一份給他保留。

其次要感謝的是明證法師，他本是從前大陸優秀的文化人才，聰明幹練，幾年前來台灣，偶然看到我的梵唄資料，當時就讚美資料珍貴，認為沒有整理可惜，眼看我年事已高，恐我無力整理，兩年後他又專程來台，專為我整理梵唄資料，整理好一部分後，無奈他的簽證日期很快就到了，不得不離開台灣，臨走特別為我物色一位繼續工作的人選，然後才離開台灣。他回去後我照著他的建議，請果慈法師幫忙。

明證法師第二次來台，很快就幫我找到之前曾幫我整理梵唄資

料的許多人才如林怡玲、黃培禎、劉秀鳳等，共同組成「法振長老梵唄整理小組」分工合作。

果慈法師官校畢業，在華梵大學當教官，原是我的舊識，並曾經在一起練習過梵唄，也曾經花相當的時間替我整理梵唄資料，後因出家而暫停。之後，再被請回來幫忙時，盡心盡力不停的工作，所費的時間精力最多最長，尤其看我年老思慮衰退，對我的照顧無微不至，並幫忙解決了很多的難題，所以我一直感謝在心。

在梵唄整理小組中，還要特別提出來稱讚的就是林怡玲，她的文學和日文都很好，整理會議記錄又快又周詳，書中的梵唄音譜，全是她一人研究設計打成的。再其次是劉秀鳳，她在明證法師還未來台之前，早就開始發心替我打梵唄的文字稿很久了，她的工作非常忙碌。另外一位黃培禎女士，擅於文字工作，在我發心寫梵唄時，也很長時間替我寫稿打字，並替我蒐集古代音樂和梵唄的資料。

關於梵唄錄音這一部分，首先要感謝的是海濤法師、劉靜容老師、吳宗杉教授。因為常常有人要我出自己的梵唄專輯，但我自己有一個觀念，聽梵唄也要聽大眾的聲音，這個意見我曾經透露給海濤法師，過了一些時候，有一天「燃燈青年合唱團」的劉靜容老師來看我，我把我的梵唄意見告訴她，她當場就決定邀請我指導合唱團團員練習梵唄。

劉老師的思想也頗有古風，不太欣賞時下的音樂，很欣賞梵唄的純正，很快就決定要練習梵唄，同時帶領一部分同學在他家中拜佛唱誦，體驗梵唄的深意，劉老師她為了認真修學，特別請兩位鈴鼓敲打高手一起修學。吳宗杉教授本是電腦專家，他參加梵唄練習，無論刮風下雨從不缺席，大家在一起練習了七年之久，最後錄音編輯的工作也是吳教授一手完成的。

最後，我先要感謝的是講堂住持厚觀法師，他對果慈法師的禮遇及很多的方便，請他住在我隔壁的長老房，數年之中，讓我們兩人省下了無數次上下樓梯的麻煩，是我一直最衷心感謝的。

再來要感謝的是清度、行和、清一、清能、清寶、行諦幾位法師，以及楊鏡悅居士和所有參與錄製「大悲懺」的人員。楊居士是我梵唄班的學員，他參加梵唄班不久，就帶清嚴法師來聽了一堂課（清嚴法師是一位研究學問的人），之後不久，清嚴的師父請我到靈山禪林去教梵唄，我在台灣主要是教學梵唄，而靈山禪林的同學們卻要我去教大悲懺，我說台灣現行的大悲懺我不熟，我只會北方的大悲懺，他們表示很想學北方的大悲懺，於是開始了分段的教學，全部教完後，當時並沒有錄音，大約隔了一年多，才有清度法師重新物色懂得音樂的佛弟子籌劃錄音，所以大悲懺的錄製完成，是清度法師費心勞力一手策劃完成的。我可說一點也沒有操心，可惜那時大家都不曉得專門的錄音技術，以致留下了少許的缺點，為了想補救缺點，一直延遲問世的時間，這是我時時刻刻感到愧疚的。

最後，還要十二萬分的感謝「佛陀教育基金會」全體工作人員，給予大力的支持與協助，將此書重新排版校稿，並將我現有保存的梵唄影音檔案，製作成光碟隨書贈送結緣流通。但因我已是百歲高齡的老人，對於部分尚未完成錄音的讚偈、音譜，實在無法再作最後的校對和確認，只有待諸後起之秀接棒了！此書僅代表我個人平常見聞所及，提供大家參考而已，如有錯誤不當之處，敬請原諒和批評指教。

慚愧僧　法振　謹誌

于埔里　圓通寺

2014 年 3 月 1 日

目　錄

【法振長老梵唄偈言】……III

【作者簡介】……V

接觸佛教因緣……V

出家……VI

參學……VIII

「老僧談梵唄」出書因緣……IX

【感謝詞】……XI

【第一章　序論】……1

第一節　寫作本書的緣起與危機意識……1

第二節　梵唄與佛教音樂混濫不清……3

第三節　梵唄宜尊為佛教之聖樂……8

【第二章　宗教與音樂的關係】……15

第一節　音樂的本質……15

第二節　音樂的正負功能……17

第三節　音樂不以悅耳為目的……20

第四節　宗教音樂修行上的意義……21

【第三章　中國梵唄的創制與傳承】……27
第一節　佛陀時代的梵唄……27
第二節　中國古代音樂的發展……30
第三節　曹植與魚山六契……37

【第四章　梵唄以載道利行為宗旨】……41
第一節　梵唄不是佛教音樂……41
第二節　梵唄為修行的法音……43
第三節　唯得道者方可作樂……46
第四節　梵唄不可以通俗化……48

【第五章　梵唄的特殊風格】……51
第一節　梵唄的基本風格……51
第二節　梵唄的主要形式……52
第三節　梵唄風格的要素……54
第四節　梵唄不使用伴奏……58

【第六章　台灣近年梵唄的變化】……61
第一節　梵唄在台灣的變化……61
第二節　梵唄變化的原因……68
第三節　梵唄不宜濫改濫變……72

【第七章　梵唄反璞歸真之道】……77
第一節　搶救梵唄原韻的呼聲……77
第二節　音樂家不宜整理梵唄……83

第三節 教界長老要隨時糾正 87
第四節 開始清洗梵唄的病音 90

【第八章 梵唄簡譜教學】 97
第一節 梵唄必須實施教學 97
第二節 佛學院的梵唄課程 99
第三節 梵唄教學上的困難 101
第四節 梵唄簡易的讀譜法 103

【第九章 梵唄犍椎的應用】 107
第一節 犍椎的性質與功能 108
第二節 犍椎持用的儀節 112
第三節 法會的起鼓犍椎 117
第四節 三皈依引磬與鈴鼓的配合 123
第五節 九鐘十五鼓、七星板、十字犍椎練習法 124

【第十章 梵唄儀軌舉要】 131
第一節 莊嚴肅穆的儀式 131
第二節 唱誦聲調要平和 141
第三節 繞佛必須要右旋 143
第四節 維那悅眾的禮儀 145
第五節 大座講經的儀規 147
第六節 大眾共修儀節提要 149

【第十一章 五會念佛新譜校勘】 151

第一節　五會念佛的源起……151
第二節　五會念佛重譜新聲……154

【附錄一　中國北方古韻大悲懺】……161

一、大悲懺梵唄錄製紀實……161
二、懺譜的法器犍椎凡例……161
三、教學緣起……162
四、大悲懺原韻難尋……163
五、最接近古德原韻的大悲懺……163
六、大悲懺錄音初成的欣慰……166
七、大悲懺錄製後校勘說明……167
八、千手千眼大悲懺法……168

【附錄二　梵唄雜記】……183

一、我在福嚴學舍出家……183
二、以兩件平常事永懷導師……183
三、導師當住持時用齋禮儀……187
四、關於「佛前供養」……188
五、『河南佛學院』簡介……190
六、當代高僧淨嚴法師簡介……192
七、齊光寺與藏經閣……195
八、僧寺的制度……196
九、客僧有利養分……197
十、在佛菩薩面前公然修魔業……198

十一、應視一切眾生為當來佛……198
十二、詩經音譜應非一字一音……199
十三、湖北出土戰國編鐘十二律全……200
十四、人非聖賢誰能無過……201
十五、丟了王昭君永遠的遺憾……201
十六、裝模做樣好不好？……202
十七、敦煌變文中的佛教音樂……203
十八、智化寺的京音樂……204
十九、佛教音樂的歌詞資料……205
二十、曹植應是道人……206
二一、什麼是梵音周遍遠聞？……208
二二、梵音清澈的實例……210
二三、河南光山縣淨居寺與萬年神木……211
二四、莫正熹居士的三世因緣……216
二五、佛前上香進退威儀要領……217
二六、藥師佛七歸位法……219

【梵唄音譜】……223

戒定真香……226
佛寶讚……228
大彌陀讚……230
藥師佛讚……232
讚禮西方……234
寶鼎讚……237

虔誠獻香花……240
爐香讚（香雲蓋）……242
爐香讚（雲來集）……244
讚藥師佛偈……246
開經偈（律下：誦戒用）……249
開經偈（教下：大座講經）……250
三皈依……251
普賢十大願王……252
普賢警眾偈……253
藥師佛七觀文（含十大願王、三皈依）……254
梵天王回向偈……258
八十八佛懺悔文……259
五會念佛……261
觀音頌（大悲懺法）……264
祈願（大悲懺法）……266
禮事三寶呼腔（大悲懺法）……268
香花雲呼腔（大悲懺法）……269
香花供養呼腔（大悲懺法）……270
護生歌……271
佛、法、僧三寶大讚……273
念佛五拍轉板暨煞板……276
摩訶般若波羅蜜多……279
讚佛偈（本師釋迦牟尼佛）九字洪名轉四字五板……279

讚佛偈（阿彌陀佛）六字洪名轉四字四板 282
藥師法門觀文拜願 284
藥師法門觀文拜願（實用譜） 290
觀文拜願 ——磬眼一覽表 300
藥師佛七觀文拜願 301
彌陀法門觀文拜願 302
彌陀法門觀文拜願（實用譜） 304
彌勒法門觀文拜願 313
拜願（世尊及四大菩薩） 315
拜願綜合譜 320
拜願磬眼舉例 326
諸佛菩薩聖誕拜願次第一覽表 327
天廚妙供 328
香雲蓋清涼地 330
齋供養（靈位前薦食唱） 331
增福壽（長生牌位前唱） 332
上供十方佛 332
呼鐘聲偈 333
懺悔偈（一） 335
懺悔偈（二） 336
懺悔發願 337
戒壇請聖 338
四句浴佛偈 339

回向偈（七言）……340
十供養（傳供用）……341
彌勒淨土發願文……342
彌勒讚（一）（六句頭）……346
彌勒讚（二）（八句大讚）……348
讚觀世音偈……351
阿彌陀佛淨土禮讚……353
西方發願文（大迴向用）……356
西方好……357
浴佛讚……358
金剛經讚……360
觀音起佛偈……362
一滴清涼水……363
梁皇寶懺諸調……364
慈雲懺主淨土文……366
念佛功德……369
臨齋供養儀（行板）……371
臨齋供養儀（慢板）……372
結供偈……374
結齋……375
回向三寶大願海……376
一心頂禮西方安樂土三寶（大迴向）……377
直起念佛（與現行腔調稍異）……379

稽首讚……380
行板回向皈依……384
般若波羅蜜多心經……385
九鐘十五鼓（承啟犍椎）……387
七星板練習法……389
梵唄課儀式……390
回向……391
大家來唱讚佛歌……392
念佛速度與木魚敲法……393

【贈福嚴第七屆畢業同學】……394
贈言說明……394

【法振長老簡歷表】……395

【後記】……396

第一章　序　論

第一節 寫作本書的緣起與危機意識

我對梵唄的喜好，一是因自幼喜好音樂，二是因出家以來，一直擔任寺院的維那。但跟一般人一樣，於梵唄僅止於喜歡而已，並未特別去留意，直到發現梵唄變化太厲害後，才開始憂慮梵唄，所以個人決定研究梵唄，已是八十歲以後的事了。

約在民國八十四年，偶見報載：中壢圓光佛學院現任梵唄教授悟禪法師，出版了一套梵唄錄音帶，廣告且以「千年原韻」為號召。同年不久，又見中壢寂光精舍弘法中心也出版了一套梵唄錄音帶，正式名之曰「正統梵唄」。至此，我才開始嚴肅思考正統梵唄原韻的問題了。

中國古代記譜之學不發達，梵唄音韻根本無譜可循，故我們何以知其為原韻呢？此一問題至今少有人去探究。加之，中國歷史上，研究梵唄的文獻資料實在缺乏得可憐，市面上討論梵唄的文章、書籍又多為東抄西湊，了無新意的論調，此現象實令人對梵唄未來的傳承擔憂不已。

時下梵唄，人人皆知有「一個和尚一把磬」之譏。究竟何為正統原韻？誰為正統原韻？殊難論定。既曰正統原韻，即不應各有各調，既然各有各調，則孰為正統原韻？實難分辨。悟禪法師的「千年原韻」究竟如何？我未曾聽過。「正統梵唄」係如禪居士依現在各名家的腔調，分別製譜錄音編輯而成，其中也收有悟禪法師的腔調。我仔細看譜、聽音，依然各有千秋，無法定論。但有一點可以

肯定，即造成梵唄分歧的原因，是由於不忠實、不重視正統原韻所致。

我近年亦發現，台灣佛教界梵唄變化得很厲害，且有愈來愈低俗化的傾向。**「俗化」可說是梵唄的致命傷，梵唄將因此失去修行、淨化的意義**。許多有識之士也開始注意到梵唄變質的嚴重性。對此，聖嚴法師在其「火宅清涼」的著文中就曾經提到過。藍吉富教授也擔心現行的梵唄會失傳，主張趁大陸來台老法師們尚健在時，趕快展開訪問、錄製、整理、廣傳的行動。我是出家人，當然對此更加著急，才不揣淺陋，決定從梵唄的本身來研究梵唄，把過去數十年來，個人在梵唄方面獨有之學、唱、教方面的經驗，以及閱讀、見聞、觀察、思考的心得，整理出來，希圖藉由對梵唄本有修行精神的闡揚，來使大眾瞭解維護正統梵唄原韻的重要性。上述就是我發心要挽救傳統梵唄的主要緣起。此外，歸納起來還有下列其它幾點原因：

一、以往國人未能維護好傳統，為補過盡責故。

二、長時擔任維那之體會，深知梵唄之意義深幽，變失可惜故。

三、中國音樂原為世界之冠，梵唄乃佛教古聖先德之傑作，的確盡善盡美故。

四、梵唄能潛移默化涵育性德，是佛教最大最廣之助道善巧故。

五、感於近年之突變，嘆年事之已高，有恐失傳之虞故。

還有一點要特別向大家說明的，由於我沒有做筆記的習慣，所寫出來的都是平常見聞所及，以及自己的心得體會。雖然大部分資料都是有根據的，但也有一些是我推理出來的。遺憾的是我發心太遲了（八十歲以後才發心），現在已九十多歲（本書問世，老法師已屆百歲），耳目大腦都不太靈光了。我本來就不善於寫文章，老了寫作就更為困難，根本沒有時間精力，按照學術研究的標準，寫

一本大綱架構完整、邏輯思考嚴謹、內容層次分明、資料來源交代清楚，具有學術水準著作。只能依著「我筆寫我口」的方式，將我要說的話寫出來，提供大家參考而已。

所以本書中所引用的資料，大都是散在我平日所看的書中。我哪裡有時間和精力，再去一一地蒐集註解它的來源和出處呢？不過我是個出家人，十幾歲的時候就受過五戒，佛戒妄語，故一生未曾妄語欺人。出家後更發心學習佛祖的五語：「真語、實語、如語、不妄語、不異語」，尤其對「如語」，最為注意學習。請讀者相信我書中所寫都是實言，同時也請諒解我，未能一一指出所引資料的來源和出處。

下面先將本書內容闡述重點臚列如下：

一、聲音為物體質量之表現，梵唄為佛教體質之表現，關係密切而重要。

二、梵唄為佛教之聖樂（法音），具有清淨莊嚴之神聖性，不能與俗樂並論。

三、梵唄與佛教音樂自古以來界線分明，可惜後人注意不夠，現在必須釐清，以免混濫。

四、本書研討之重心主旨在梵唄，不在佛教音樂。

五、梵唄是高僧大德，依其修行證悟之體驗，從其悲智性海中流出的清淨法音，是專門用來修行的，能令行者「從聞思修，入三摩地」，破迷啟悟，乃至修行證果的方便。

六、在梵唄的敲打唱念中出現的種種衰變現象，不論大小，都要引起足夠的重視，正本清源，反璞歸真。

七、梵唄的原韻仍在未失，梵唄本身無病，只要辨明良莠，去蕪存純，就可以煥發梵唄本具的青春活力。

第二節 梵唄與佛教音樂混濫不清

由於本書的主旨在探討梵唄的問題，但目前佛教音樂氾濫成災，所造成的一個最大問題，就是大家分不清楚，梵唄與佛教音樂到底有什麼不同？基本上，梵唄與佛教音樂都是學佛的方便法門，不過梵唄是以自我修行為宗旨，而佛教音樂則是以弘法度眾為目的，一個內修，一個外弘，因目標不一樣，故二者在內涵、層次、範圍、風格等方面，雖有共同的地方，譬如均以法言為內涵；但也有不共的地方，譬如梵唄主要是僧團修行之用的音聲佛事，其目的在藉經典法言，隨文入觀，進而反聞自性，開悟証果的，故不注重悅耳好聽；而佛教音樂則為接引初機學佛，故喜隨順世俗，加強悅耳好聽的音樂性。很多人就是在這個關鍵地方，認識不清，始終錯認佛教音樂就是梵唄，反而把僧團早晚課誦所唱誦的真正梵唄，認為太呆板不好聽，於是就想把它改造成像佛教音樂一樣，那種溫柔婉轉的曲調，這也是當前梵唄濫變的一個主要原因，所以如何將佛教音樂與梵唄嚴格區分開來，並導正佛教音樂濫變的亂象，就是一個很重要的課題了。

一、必有法言始稱佛教音樂

記得民國八十七年春，妙蓮長老在國父紀念館舉辦了一次大座講經弘法大會，全部時間約三個小時，其中有佛教音樂節目，第一個表演的是兩個人快速擊鼓（節目名稱忘記），由一位知名的大音樂家指揮（依稀記得似乎叫王正平），其快速精準熟練的表演和合無間，令人聽來興奮、刺激、緊張，直是天衣無縫，動聽極了，但這能算是佛教音樂嗎？

凡是音樂，都講感受，不論世俗音樂或佛教音樂都一樣。因為音樂的曖昧性很大，所表現的情感沒有一定的標準，所以同聽一曲音樂，各人隨著各人的意識，感受都不盡相同。中國人一向講究文以載道，言之有物。故真正的佛教音樂不應該是休閒音樂，所以佛教不注重沒有歌詞的純音樂。而是欲藉歌曲的詞句義理，來減少音

樂的曖昧性，以表達佛教修行的內容。所以佛陀開許的音樂，是必須以「歌詠法言」為內容的清淨音樂，凡沒有「法言」的純音樂，都不能稱作「佛教音樂」。

佛教音樂重在法言，故有以成曲填詞者，如太虛大師作詞、弘一大師譜曲的三寶歌；及用「蘇武牧羊」之曲調填詞而成的「觀音靈感歌」，其詞甚為完美，演唱其詞，則有讚美觀音之美意存焉，但若單獨演奏其曲而充佛教音樂者，則還其為俗樂之曲牌而了無意義矣！所以一定要有法言之樂曲，才能算是佛教音樂，不能單獨演奏其曲調而充佛教音樂。

還有一些世俗「音樂家」，將原來的「七音佛」及「蘇武牧羊」曲調，都加上一些花腔，不用人聲唱詞念佛，只採用純器樂來演奏樂譜，它也打上「佛教音樂」招牌，居然「有賣的就有買的」，實在可歎！難怪其他所謂二、三流的音樂家，以及一些投機商人，會把黃梅調、揚州小調等東西冒充佛教音樂了。如果繼續容忍這些沒有文詞的佛教音樂，真不知將要偏差到何種地步？

二、佛教音樂應該獨立於梵唄之外

另外值得一提的是，我在《中華佛教百科全書》「梵唄」條目下，看到一段應該是「佛教音樂」的敘述：「此外還有講唱佛法因緣、譬喻、故事等類。那也是從經典中擷取教材，用饒有興趣而通俗的語調，結合民間原有的說唱方式，向四眾善信講唱布教，如《百喻經》後頌文所說：『此論我所造，和合喜笑語。（中略）戲笑如葉果，實義在其中；智者取正義，戲笑便應棄。』由此可知，這也是群眾所喜愛的藝術語言。」這一段的內容，很明顯的就是用佛教音樂，來引申解釋「梵唄」的意義，容易讓人混淆不清二者的分際，實際上它應該就是南北朝隋唐時代，講唱師弘法的佛教音樂。所以筆者覺得應該單獨再立一個「佛教音樂」條目較恰當。

三、不可盲目發展佛教音樂

我不反對發展佛教音樂，但大家首先要注意的是名稱問題。佛教音樂的意涵重點應該是「佛教」而不是「音樂」，這一點如不弄清楚，則發展出來的恐怕只是「音樂」，而不是「佛教音樂」。**世尊之所以開許佛教音樂，主要的條件就是以「佛教法言」為基礎。凡沒有佛法法言的純音樂，再好也不能稱之為佛教音樂。**因為音樂的曖昧性太大，沒有法言為主幹，無法起到應有的修行作用。這一點是製作佛教音樂人士必須首先具備的正知正見。

若干年來，嘗聞不少信佛教的音樂愛好者及音樂家，為文鼓吹要建立佛教音樂。事實上，這些人也真製作了不少的佛教歌曲。品類不齊的佛樂光碟和錄音帶滿天飛，然而試問：這些歌曲到底有多少真正可稱得上是佛教音樂呢？這些人連佛教音樂是否就是梵唄？佛教音樂和梵唄有無分野？在佛教音樂的名稱、定義、題材、風格、情調、形式、內容、精神、特色、方向等都沒有真正弄明白前，那要建立怎樣的佛教音樂呢？很多的問題，大家都不曾詳加研究討論，就一窩蜂的盲目製作，這樣能建立佛教音樂嗎？

四、佛教音樂氾濫的原因

近年佛教音樂大量氾濫的原因，首先是一些製售光碟和錄音帶的商人，串聯一些不瞭解佛法的音樂家，從事所謂佛教音樂的製作。因為他們不懂得如何去找佛法的題材，所以只能在念佛名號上兜圈子，又因為不瞭解梵唄的特性和風格，便生吞活剝地套用民間俚歌、黃梅調、乃至揚州小調等以充佛教音樂，好像佛教音樂就只有念佛，念佛就是佛教音樂了，此外就似無餘地了，真是疏漏粗鄙不堪言喻。念佛本為修定，聲調貴乎平穩純淨，才易於達到專心致志，乃至一心不亂，所以不可龐雜，現在一下子出來了許多亂七八糟的念佛調，念佛人都被弄得不知如何是好了。難道所謂的佛教音樂，就只是發

展千奇百怪的雜亂念佛聲調嗎？

還有一些所謂佛教音樂的創作家，只憑著自己想像揣摩，以為佛教的特色就是溫和、細緻、軟弱、悠閒等等，做了一些比較溫和、細緻、優雅的歌曲，再冠上一個帶點佛教色彩的曲目，就冒充佛教音樂了。可悲的是，一般佛門弟子竟少有辨別能力，還熱情助其推銷。關於這種亂象讓我深有感觸，因為早年我曾在日月潭玄奘寺作過許多年的「當家」，有緣知道社會上的藝術家，有許多都希望找到一處遊客多的寺廟，以開闢自己的市場，但苦無機會。現在恰好聽到○○法師，在毫無考慮、研究、規劃之下，宣佈要「整理梵唄，推廣佛教音樂」，這些「音樂家」老早就對佛教音樂的混亂現況瞭如指掌了，聽到了這一聲宣佈，立刻紛紛開始閉門為佛教音樂而「創作」起來，復藉科學之便利，大量製造新創作的錄音帶，向社會傾銷，更利用師姐師妹們做功德的心理，慫恿他們大量向他買來贈送結緣。這樣一來，佛教音樂一下子就充斥佛教界，氾濫成災了。據行圓法師告訴筆者，目前單念佛一項的腔調，估計至少已有百十種以上，其氾濫的程度，可想而知。

其次是教界有少數青年比丘，在佛教音樂的概念、範圍、趨向等等均尚未弄清楚，還無法確立應該如何發展佛教音樂的原則方向時，就驟然提出了「推廣佛教音樂」的呼聲，一些高明的音樂家尚知審慎，不敢盲目胡亂響應，但是二流子的音樂家，則認為有機可乘，就胡亂製作起來。他們迎合一般群眾只追求好聽的愛好傾向，全然不顧粗俗下劣的格調和影響。大眾本無慧目，不知選擇，必然眼花撩亂，胡亂購聽。而那些所謂的音樂家，只圖賺錢，又創作不來，便拼命地發展念佛調，弄得希奇古怪的念佛聲調充斥耳根。連揚州小調、黃梅調，孟姜女都充作念佛之聲了，怎麼能不鄙俗呢？

五、創作佛教音樂應懂佛教精神

目前由於錄音設備的方便，大家拼命地創新，佛教音樂新調新

歌層出不窮，表面上看來似乎是很熱鬧很發達。但如果冷靜地從大處、深處、遠處觀察，這其間實在暗藏著很多隱憂。因為到目前為止，我們尚未發現這些從事佛教音樂工作的人，有哪一位對佛教義理和佛教精神有真確的認識。所以一開始大家便盲衝瞎闖，只顧表現自己的特異，甚至不顧傷害到梵唄的本來面目。試想，如果大家對佛教義理，和能表達佛教精神的梵唄，都認識不清楚時，又從何處去建立真能表達佛教精神的佛教音樂呢？

社會上一般的音樂家，因為不懂佛法的精神與境界，所以模倣佛教梵唄所創作的音樂作品，每有不倫不類的現象，我們固然不能阻止他們朝此方向尋覓靈感而創作，但是佛教界至少要告訴在家信眾，那些沒有以法言為內涵的音樂，不能稱之為佛教音樂，而佛教音樂也絕不是梵唄，所以更不可以把佛教音樂那一套溫柔婉轉的曲調，摻雜到梵唄裡面去，把梵唄也搞得面目全非。

第三節　梵唄宜尊為佛教之聖樂

我認為欲導正當前梵唄濫改濫變的亂象，首先起步工作，就是將梵唄尊稱為佛教的聖樂。所謂「名不正，言不順」，由於當前社會大眾，幾乎都把梵唄當作佛教音樂看待，對梵唄乃為佛教修行用的法音，既沒有什麼深刻的認識，當然更談不上發自內心的誠敬與尊重。尤其是年輕的一輩，一方面受到西洋文化中個人主義、自由主義的影響，另一方面工商業社會組織結構的改變，功利主義的興起，學校也成為販賣知識的場所，使得中國傳統文化三綱五常、尊師重道等價值規範，形同具文，年輕人完全以自我為中心，凡事要求自由平等，喜歡我行我素，標新立異，在這種大環境的薰陶下，對於古德製作的梵唄，讓他們很難有絲毫誠敬尊重之心，故對他們來說，把梵唄改一改、變一變，只要我喜歡，又有什麼不可以？當大家都認為自己的所作所為，並沒有什麼不對的時候，我們怎麼可

能期望他會自我改變呢！？

所以我認為，若想使梵唄不走向濫變衰敗的道路，就必須先導正青年人這種錯誤的思想觀念，讓他們了解中國梵唄，猶如西洋基督教的「聖樂」，不可有侮慢輕嫌之心，要認真嚴肅的看待梵唄、尊重梵唄才行。當然，我也不認為將梵唄改稱聖樂，換個名稱就可以把問題解決了，尤其是這種思想觀念的東西，是屬於整個社會文化精神層次變遷的問題，牽涉的範圍和層次既深且廣，很不好講，加上我對社會人文科學的歷史、文化、哲學等方面的東西，根本不懂。但任何事情總要有一個開始，所以現在我願意將古德未將梵唄譯成聖樂的可能原因，以及為什麼要提倡梵唄就是佛教聖樂的理由，提出自己一點粗淺的看法，提供社會大眾參考，希望引起大家重視這個問題，並建立不可亂改亂變梵唄的觀念，如果有不對的地方，也請大家多批評指教。

一、古德未將梵唄譯成聖樂的原因

印土方俗，以梵天諸聖眾，其音有五種清淨之相，故將梵天聖眾清淨之音，統稱為梵音。唄者，法曲也。就是「樂」的意思。故中國古德高僧若於翻譯經典時，將梵唄直接譯稱「聖樂」，亦屬允當。但中國古德為什麼不把梵唄直接翻譯成「聖樂」呢？揆諸其因，個人以為概有下列數端：

（一）恐世人誤解梵唄為一般宗教音樂

由於西洋人對音樂體性的認識，並沒有中國古人認識深刻，他們認為音樂是天上的語言，是神聖完美無缺的。所以西洋把「格里哥」稱為聖樂，是天主教提出的觀念。中國古人則認為音樂是感情的產物，感情是盲目的，猶如「水能載舟，亦能覆舟」，如果不能善為利用，可能未見其利，先受其害。而且宗教音樂其制作的時節因緣和條件，各不相同，故其層次品質，亦有天壤之別，所以應將

宗教音樂，區分成有利修行的聖樂和一般宗教音樂兩種。祇有在聖殿面對教主及往聖，唱頌得道者所作，並具有修行功能之樂，才可稱為聖樂。其餘一般信徒制作的，只能稱之為一般宗教音樂。中國古代高僧大德所作之梵唄，清淨、莊嚴、哀亮、高雅、雄渾、壯闊，令聞者油然興發道念，亟思出離三界苦海，足以啟迪人心，奮然邁向證悟成聖的道路，故以聖樂稱之，當之無愧。而一般的宗教音樂，是絕對做不到這一點的。古德恐世人誤認梵唄是一般的宗教音樂，故於翻譯時才捨聖樂而取梵唄，此應為主因之一。

（二）中國傳統文化對「聖」字使用非常審慎

在中國傳統文化中，對於「聖」字的使用，一向是非常慎重其事的，所以幾千年來，也只有在道統上，一脈相傳的堯、舜、禹、湯、文、武、周公、孔子等人，才被後人尊之為「聖」。而對聖人的語錄著作，則稱之為「經」，譬如詩經、書經、易經等，中國人一看到「經」字，就知道這是聖人的著作，實不需要另外再加一個「聖」字了。佛是印度的聖人，所以古德將翻譯的佛法，亦稱為「經」，以示尊崇，當然也不需要再加一個「聖」字，因為「經」字已經含有「聖」的意義在內了。如果天主教六世格里哥教皇所制作的「格里哥」，可以稱之為「聖樂」，則中國在二千多年前「聖詩」「聖書」「聖樂」就滿天飛了，哪裡還要等到基督教傳入中國後，才有「聖經」這個名詞出現！

（三）維持清淨莊嚴避免世俗音樂污染混雜

依據國樂「其敬心感者，其聲直以廉」的樂理衡之，宗教儀式中的聖樂，應具備虔誠、恭敬、莊嚴、肅穆、安詳、和雅、簡潔、樸實等風格。民國九十年佛光山臺北道場舉辦一場「宗教音樂研討會」，會中吳新毫神父報告，某年香港舉辦了一場音樂比賽，天主教的格里哥聖樂，採用伴奏、重唱等音樂形式，演奏得非常成功，

結果卻名落孫山。經詢主辦單位，轉報評審團答覆：「聖樂不應用音樂伴奏」，故未被錄取。當時聽眾席中有一回教信徒，起立補充：「回教之聖樂，純有人聲，排斥任何樂器，最為單純」。

由此可知，聖樂若喪失清淨、莊嚴、簡潔、樸實的風格，就不再是聖樂了。回教儀式的唱頌，不但摒棄任何樂器伴奏，而且只用唯一的人聲，算是最簡潔的聖樂了。中國佛教修行用的梵唄，則排除絲竹管弦等「延音」樂器，只採用鈴鼓鐘磬等打擊樂器以定節拍。這樣一方面可保持梵唄聖樂的清淨莊嚴；二來又可避免世俗音樂的污染和混雜，算是較中庸的做法。

二、現今宜尊稱梵唄為聖樂之理由

既然古德未將梵唄尊稱為聖樂，乃是基於中國「文人音樂」傳統誠敬自謙之美德。那我們現在為何又樣將梵唄稱為聖樂呢？這有三點理由可略加說明：

（一）排除西洋文化優越感之作祟

歐洲自文藝復興運動以後，科技文明發展一日千里，國勢日強，基於商業市場之需要，英美等國遂向亞非等世界落後地區開拓市場，於是殖民主義興起。於此同時，正是中國滿清末年國勢日衰之際，可以想見，在此消彼長的時空背景下，歐美各國表現在宗教文化方面的傳播，自然就挾帶濃厚海洋文化的優越感和霸氣，於是將中國人最受尊崇的「聖」字，擺在耶教傳播的典籍上，稱為「聖經」，其所唱頌的詩歌，稱為「聖樂」，以示崇高神聖不可侵犯。時至今日，中國人似乎只知西洋的新舊約為聖經，卻不知中國的四書五經和佛經，也都是聖經；只知格里哥為聖樂，反而不知梵唄亦為聖樂矣！

（二）恆順眾生對「聖樂」之崇敬

依佛法講，一切法無自性，音樂亦無自性。音樂的利弊，全在人的觀念是否正確，心地是否清淨而已。儒家對此一音樂特質，早有深刻的了解，所以主張「唯得道者乃可作樂」。事實上，我國梵唄既為得道之古德所制作，自然屬聖樂而非一般的音樂。無如我國音樂崇尚「文人音樂」，加之歷來佛門古德亦多出身於儒家，所以對於梵唄和一般音樂的界限，並未作刻意劃分。等到歐美教會將他們唱頌的詩歌稱為「聖樂」時，才讓人感覺中國梵唄好像顯得黯然無光，矮了一截似的。實際上，中國梵唄無論在哪一方面講，都比西洋的聖樂更為完美紮實。既然世人對「聖樂」二字，認為含有崇高神聖的觀念，我們為什麼不「恆順眾生」，早就應該向世人明確揭示：「梵唄即是佛教聖樂」這個觀念，讓大家對梵唄生起敬重心，不要在梵唄唱念上踵事增華，濫加花腔；或隨波逐流，發出新奇怪誕的聲音。應該回轉頭來老實本分地，以大陸來台老前輩法師們的唱腔為宗，虛心受教學習，那今天佛教梵唄的唱念，也就不會這樣濫（亂）了。

（三）導正青年比丘勿濫發異聲

近若干年來，音樂界忽對梵唄興起了研究的熱潮，但因梵唄是佛弟子在寺院中修行日用之物，甚少在外界活動和接觸，故社會大眾難窺其實際，音樂界雖花費多年光陰，亦難得其門而入。但卻引發另外一個怪象，就是教界青年比丘對梵唄之摸索與濫變。

時下梵唄，人人皆知有「一個和尚一把磬」之譏。尤其青年比丘當維那者，喜在平穩的梵唄聲中突然發出異聲，這是很大的毛病。也曾見有人自己配帶小麥克風，操縱大眾的聲音任意改變唱法。這些都是缺乏誠敬之心，喜歡標新立異，妄加亂改之故。殊不知，梵者，清淨也。大眾早晚課誦團體共修時，應在虔誠莊嚴、祥和平穩的音聲海中，身心一體，隨文入觀，彼此相互加持，功德很大。所謂「耐得寂寞方是道」。若有一人心動，發出異聲，眾心隨動，是

有莫大罪過的。所以要用「聖樂」的觀念，警戒青年比丘勿濫變花腔。

上述亂象的產生，主要是大家不尊重梵唄乃是得道高僧，專為修行儀規所制作的聖樂。所以今後我們必須強調：凡是專為修行所使用之梵唄，都是聖樂。既不可將之亂改，也不應另作一些有名無實的佛教音樂，濫竽充數。以杜絕教界內外的盲動亂改。

第二章 宗教與音樂的關係

梵唄雖以修行為目的，但因具有音樂的形式，故社會上一般音樂家和研究學者，將它劃歸為宗教音樂的一部分。所以本章打算從音樂的本質、功能、目的等不同角度，探討一下被歸類於宗教音樂下的梵唄，其與音樂的關係及宗教修行的意義。

孔子曰：「志於道，據於德，依於仁，游於藝。」其中「志於道」為弟子立身修業的根本，「藝」則是依體起用，淑世濟人的必備條件。這種道與藝並行化世的體用關係，可以說就是宗教與音樂的體用關係。所以我們從體用的關係上，了解宗教音樂的特質後，再導入梵唄在其中的修行意義與關係，才不會迷失方向。

第一節 音樂的本質

聲音必藉物體之震動而產生，故聲音是質體的表象之一，所以銅有銅聲，鐵有鐵聲，草木瓦石，各異其聲。病健虛實，亦復如是。聞其聲，即知其體性。一個空瓶和一個盛水的瓶子，由於其虛實不同，故聲音亦各迥異。一組同樣盛水的瓶子，水量多階次的減少，再聽其聲音，亦各不同，則知其內涵充實不充實。

物體因質料不同，各有其不同的聲音。例如買瓜果者，常以手指敲擊發聲，由聞其聲而測知瓜果品質的好壞。是以古人能審樂以知政，聞音以知教。孔子惡鄭聲之亂雅樂，故教人惡鄭聲遠佞人，都是深有用意的。時至現在，國有國歌，校有校歌，軍有軍歌，鄉野有自然純樸之聲，宗教有讚美莊嚴虔敬之宗教音樂，都是深知聲音表達體質的重要性，藉樂以表其體性，所以對代表其體性的曲譜

詞句，無不刻意的講求，對某一類音樂用何等樂器伴奏，也大有講究，不可任意亂來。譬如山地歌舞，若讓都市的銅管樂隊來伴奏，就顯然不倫不類。（民國六十三年左右，日月潭德化社山地歌舞曾如此試行，未久即關門大吉，即為例證。）

人的感情受生活人事以及七情六欲的影響，變化萬千，有喜有憂，有愛有恨，有善有惡，有貪有瞋，有淫有迭，從不同感情流露出來的音樂，自然也有好有壞，有美有醜，有善有惡。所以音樂與人生修養境界關係極為密切，境界層次高者，其曲必高雅；境界層次低者，其曲必低俗。同理，愛好不同音樂的人，其性情亦必然不同。例如喜好淫詞逸曲者，其性必不正；喜好俚曲歌調者，其品必不高；喜歡奇腔怪調者，其見必偏邪；愛唱民間歌謠者，其志必平平。故知聲由心發，樂以性成，皆恰如其分，無絲毫錯亂。

一、樂由心生

《樂記》云：「凡樂之起，由心之動也」。樂由心生，為中外音樂家一致公認之名言。所以心純則音純，心不純則音不純，心怪則聲怪，未有心不動而能有異聲者。故異聲出處，即表其心必有無明妄動也。我記得年輕的時候，在開封大相國寺，看見有瞎子擺攤，專門聽人聲音來判斷吉凶禍福的，聽說算得很準，任何時間去都是人滿為患，生意好得不得了。他為什麼算得準？其實就是運用古人所說的「審音以知人」的原理而已。所以我們如果看到一個人不喜歡守常規，好動、多變，表示此人的心理、性情、修養、品格，也一定有問題，大多是個性太強、我執太重、好表現、愛面子，又無實德。以此閱人，多半不錯。

二、人都具有音樂天性

只要是人，性分中自然都具有音樂的天性。而音樂，又是法界性中本來具有的東西。約人來說，每一個人都會愛好唱誦一些小曲

小調，或偶而發出一些帶韻調的聲音，這都是人類音樂天性的自然流露。因為人具有音樂天性，如果加以訓練發展，便會自然地接觸到法界性中的音樂性。所以全世界各地區各民族或文或野，都能不約而同地發現法界性中的音律，或五聲、或七聲、或十二聲音階，雖小有差別，而大體相合。只是大多數人的音樂天分猶如璞玉，未經開發雕琢而已。

三、音樂是時間的藝術

音樂如奔流不停的長江大河，一組一組的音符像漩渦，似浪花般不停地迴環跳躍，旋又消失，非常難以捉摸。它藉時間和不停變動的聲音連續地傳播到耳際。雖然它同於詩歌、小說等的表現，但不像詩歌、小說，可以於精彩之處，反覆地品味咀嚼。它比這些都更抽象，因為它只用幾十個高低不同的音，藉時間的長短和節奏的強弱來表現，而且稍縱即逝。

四、唱的比說的好聽

一般沒有相當音樂訓練的人，很難辨別一首音樂作品的好壞。但只要是唱的，就比說的好聽。尤其是合唱的音樂，不管水準高低，品質文野，只要唱得整齊，都會比說話好聽。何以說話的聲音再好聽，總比不上唱的好聽？因為聲音大別有兩種：一是噪音；一是樂音。噪音是沒有規律的聲音，樂音是有規律的聲音。有規律的聲波會對人體產生共振，可以消除抗阻，減輕疲勞，令人感到輕鬆愉快。人在日常生活之中，所遭受的各種境遇壓力，可說全是不規律的。不規律的壓力越積越厚，下意識中渴求釋放的心理也就越迫切，所以一旦聽到規律的樂音，就會感到輕鬆和喜悅。這就是為什麼人大都喜歡音樂的原因。

第二節 音樂的正負功能

一、音樂的曖昧性

我國古代雖然非常重視音樂教育，但因其太過抽象，且古時許多音樂文獻，大多使用些籠統含糊的形容詞句，來相狀音樂的音質與表情。因其太抽象，故所相狀者，可能古人已經覺得敘述得微妙畢肖了，但後人閱讀起來，雖可大致瞭解其意境，但卻不易精確掌握其音調。由於音樂太過抽象玄微，即使用音樂的專門術語來相狀，亦難完全表達，仍然會存有許多的曖昧性；何況籠統的形容，又何能相其性狀於萬一？

音樂家們常說：聆聽一首名曲，每一次有每一次新的感受，不盡相同，無法用言語表達。說來似有無限的神秘感。其實並不神秘，因為心隨境轉而感受各異。一切感受，無非是先由五官對外境的接觸，然後引起妄心的動蕩。因為不知一切境界無非夢幻泡影，於是對壞的外境生厭惡，對好的外境生貪染，久之，則習染成慾。

總之，由眼、耳、鼻、舌、身、意六根所引生的種種覺受，無非都是妄心對「色、聲、香、味、觸、法」六塵之貪慾而已。凡是「慾受」，都是眾生心無明妄動的結果。無明妄動隨往昔以及今生習染所成之業力剎那不停，感受亦隨當時境界之不同而各異。所以並不是音樂本身有什麼神秘。如果說有什麼神秘，那就是音樂的曖昧性太大，而人們對於自己的心性並沒有真實的了知。因為對外界的音樂和感受外境的內心二者的本質，都不明白，無法捉摸，所以產生了所謂的神秘感。

實際上，一切事物都無自性，音樂也不例外，雖有其正面的功能也有其負面的害處。好的美的善的音樂，固然能直接提昇人的品性，例如貝多芬之月光曲，是欣賞月光時，以有相的清淨心，即興信手彈成而後寫作者，故能名垂千古，對社會產生好影響；壞的醜的惡的音樂，也能消沉頹廢人的意志，例如時下燈紅酒綠談情說愛的靡靡之音，自然對社會產生不良的副作用。

二、音樂的正面功能

班史曰：聲樂蕩滌人之邪意，全其正性，移風易俗。禮云：天下大定，然後正六律，和五聲。又云：功成作樂，治定制禮，乃知禮不可不興，樂不可不正。」「移風易俗，莫善於樂」。樂也者，聖人之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗，故先王著其教焉。清明象天，廣大象地，始終象四時，周旋象風雨，五色成文而不亂，八音從律而不奸，百度得數而有常，小大相成，始終相生，倡和清濁，迭相為經，故樂行而倫清，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧。

三、音樂的負面作用

中國古代從黃帝以下，所有的聖王都提倡音樂，但卻警告說：「樂勝則流，樂盈則放。」【均《樂記》語；見中國古代音樂史料輯要－梁在平編】，佛教的根本態度也是非樂的。【見昭慧法師《如是我思－從非樂思想論音聲佛事》一文】因為音樂是純感情的事物，純感情的事物，容易與「欲」結合，「欲」泛濫則其禍無窮。中、印兩國古代的聖哲，對於音樂的體、相、用，都有很深刻的認識，所以對音樂都採取既提倡又預防的態度。

「以淫聲惑亂人心者，殺無赦」。古人對音樂何以如此嚴慎？因為音樂使人受感化而轉變的力量是潛而不彰的，所謂潛移默化也。須知愈是潛而不顯愈是深藏在識田深處的東西，其力量愈是強大，又因其潛而不彰，為人難以察覺，所以愈是不可忽視。老子不是曾經說過：「五色令人目盲，五音令人耳聾。」今日國人普遍崇洋，西樂大行其道，音樂家一致追求更美，更動人。五光十色、塵世喧囂，使世人如痴若狂，失去自己的方向。從未聞說音樂也有害處。我們要安身立命，就必須依古聖先賢的至理名言，去觀察「無相之相」，傾聽「無聲之聲」，訴說「無言之言」。不聞「一默如雷」、

「無聲勝有聲」嗎？

第三節　音樂不以悅耳為目的

社會上，人們多認為音樂以「好聽」、「悅耳」為目的，許多未入流的音樂家，也有這種觀念。但修養淵深的大音樂家，卻指出這是一種錯誤的看法，只追求好聽，自然會夾雜自我表現心理，一旦有了求美及自我表現二種心理存乎其心，必然損及恭敬虔誠與清淨莊嚴。因此，一些大音樂家才喊出「音樂不以悅耳為目的」的名言，以警策一切從事音樂活動的人。國樂對於此一認識遠比西樂為早，所以千多年以來，早就注意朝向文人音樂、君子音樂的方向發展了。

音樂的好聽與否雖無絕對的標準，但一首被社會大眾公認莊嚴和雅，可以移風易俗的好音樂，我認為至少要符合下列幾項條件：

第一、要經得起時間的考驗：因為每個人的喜愛不同，所以僅以悅耳為目的，經不起時間考驗的音樂，例如被社會自然淘汰的流行歌曲，就不能算是好音樂，記得民國五十年代，曾流行過一種非常怪誕、十分難聽的音樂，只見十幾、二十多歲以下的毛頭孩子偏偏要聽。問他們有什麼好聽？他們也說不出道理，幸而這種半吊子的偶像青年，盲目混鬧了一陣子之後，很快也就消歇了。

第二、淡薄感官慾望的需求：老子曰：「五音令人耳聾。」所謂悅耳、好聽，其實是一種「業習」和「欲貪」。貪欲為貪、瞋、痴三毒之首，在眼為「色欲」，在耳為「聲欲」，總之是對六塵之染著。放縱諸根的貪愛和享受，必然成為人生進德修業之障礙。而且聲欲為一種耗時的享受，把黃金般貴重的時間，耗費在的「聲欲」上，增長貪欲，鬆弛意志，無益而有害，當慎之節之，萬不可任之縱之。

第三、具有社會教育的功能：班史曰：「聲樂蕩滌人之邪意，全其正性，移風易俗。」所以中國古人認為世上一切事物，都應該以利益人群而設，音樂自然也應該朝向擔負社會教化功能的方向發展。如果認為音樂僅以悅耳為目的，必然沖淡對音樂正面功能的認識。所以我們必須再強調「音樂不以悅耳為目的」，修正多數人的錯覺。可惜，音樂好像是人與生俱來的本能，老早就被大多數人誤解為悅耳的東西了。由於好的音樂不得其道，悅耳之音樂普遍流行，音樂的正面功用不彰，才導致世風日下、人心不古。

第四、提昇精神心靈的層次：中國古人受中國傳統文化思想的熏陶，都非常注重人生哲學的涵養以及對道的體認，崇尚高雅脫俗的文人音樂、君子音樂。古代音樂家琴藝的修習，著重透過外境來抒發內在的感悟，涵養自己的性德。所作多為即興音樂，偶有琴譜寫作，僅留作參考及以琴會友之需，並不為表演炫眾。故賢人雅士常常「獨坐幽篁裡，彈琴復長嘯」，形成了「人不知而不慍」以提昇精神心靈層次為主旨的君子音樂風格。

第四節 宗教音樂修行上的意義

儒家對音樂的功能，定位在移風易俗；佛教則是借助音樂來修行，一個是世間法，一個出世間法。二者在性質、層次和目的上均有所差別。但因佛門得道高僧大多出身儒家，且中國梵唄亦是依據中國樂理而製作的，故談到宗教音樂修行上的意義時，可先從儒家傳統禮樂制度談起。

在中國傳統儒家的教化中，一向是把「禮樂」併稱的。我們可以說「禮」就是一種宗教儀式，而「樂」則是普施教化的內涵。所以，在中國民間社會文化中，舉凡逢年過節、清明祭祖、婚喪喜慶、

鐘鼓干戚、破土奠基、上樑修建等習俗中，無不有繁、簡、大、小不一的程式禮儀，及其所含攝的音樂活動，經過此一宗教儀式與音樂活動的陶鑄熏習，千百年來早已使中國社會男女尊卑之禮，親疏貴賤之分，應對進退之儀，皆能小大相成，終始相生，而圓融無礙的進行著，而其中慎終追遠的「清明祭祖」（神本觀念），和傳宗接代的「婚姻冠并」（人本觀念）背後，更含有濃厚的宗教意味，可以說是人類精神文明向上發展，走向宗教領域的發端和雛形。

從修行的觀點來看，在這個「化民成俗」潛移默化的過程中，就充分表現出「道」與「藝」互涉互入的體用關係了。換言之，就是要藉由宗教儀式，將音樂所引發的心智力量，導向修行最適宜的方向。但是由於音樂的曖昧性很大，清淨和雅的好音樂，固然有利於修行，而哀怨蕩人心弦的靡靡之音，或嘈雜無序的熱門音樂，則不利於戒定慧之修行。所以作為宗教音樂，必須有所選擇趨避。其選擇趨避之標準，我們亦可從音樂所具有四種特性中，略加論述如後：

一、粘著性

由人心感情而生的音樂，可善可惡，猶如水火。如果不善運用，實在是害大於利。東方聖哲都非常重視「心性哲學」，故對音樂也有獨到的悟入，所以都會利用音樂所長而防範音樂之流弊。**音樂界一向有「音樂不以悅耳為目的」之格言**。為什麼會有這一句逆耳之言呢？因為世俗人都喜歡好聽的音樂，好聽音樂愈悅耳，則其黏著力就愈強，使人很難抗拒，終致玩物喪志而不自知。儒家為了防止此種「被物化」的可能性，甚至提出「以淫聲惑亂人心者，殺無赦」的激烈主張。可見古人對音樂負面作用的危害性，是早有深刻的認識與預防的。我們從修行的觀點來看，由於此種悅耳音樂與人性中的弱點相應，會破壞行者戒定慧的修持，故世尊早先非樂之主旨，即在排除此等不利修行障礙解脫的靡靡之音。

宗教既然是導引人向上向善的，對於這種只知追求美感，汩沒人性的音樂，自然是嚴格禁止防範的。但是黏著性本身並沒有好壞之分，端視吾人如何善巧運用而已。佛經說：「萬法唯心造」，就是告訴我們要用心去轉境，而不要被境所轉。換言之，修行就是要善用其心而已。但是佛陀深知凡夫俗子，終日為塵勞所困，欲其自覺，迴心向道，談何容易，故乃觀機逗教，權巧施設，也就是要藉眾生貪著音樂的黏著性，以害為利，因勢利導，巧把聲色塵勞轉為音聲佛事，目的就是如法華經所說：「欲令入佛道，先以欲鉤牽」。所以佛陀對於在家居士「或以歡喜心，歌唄讚佛德」的音樂供養，讚嘆有加。亦允許出家弟子以唄贊歌頌經文或讚嘆佛德。目的就是藉音聲佛事，為眾生植下一棵善根種子，以待將來因緣成熟達到「乃至一小音，皆已成佛道」的最終目標。

二、同化性

子曰：「移風易俗，莫善於樂」。既然儒家推展禮樂教化之最終目的，在端正人心化民成俗，那「禮樂」如何展現其同化性，恐怕也是我們必須先認識清楚的。對此，我們可以先看看孔子對「禮樂」的態度究竟如何。子曰：「禮云禮云，玉帛云乎哉？樂云樂云，鐘鼓云乎哉？」（論語陽貨篇）；《樂記》也說：「樂者，非謂黃鐘大呂、弦歌干楊也，樂之末節也。」從上述我們可以知道，孔子並不贊成大家只是把外在的玉帛鐘鼓，當作「禮樂」來看，因為孔子認為玉帛鐘鼓只是形式，在形式的背後，應該還有能夠淨化人心，提昇性靈的精神作用存在，而此一精神作用所依存的本體就是「道」，所以要如何藉由玉帛鐘鼓的形式，實現移風易俗化民成聖成賢的「大道」，才是儒家提倡禮樂教化的精髓所在。

所以能夠讓禮樂展現同化性的，是玉帛鐘鼓背後的「道」，「道」是藉由玉帛鐘鼓而展現出反覆熏修的同化力量。明白這個道理後，我們就知道宗教修行所需要的音樂，也必須是證悟的道人，

從大悲性海中所自然流露出來的法音，因為只有藉由這種法音不斷的熏習，才能夠一方面移風易俗對治人性之惡，使內無偏邪詭詐之心，外無淫逸放蕩之態，導引人人向善安和謙讓，國家社會呈現一片欣榮祥和之氣。另一方面於出世法中，則能夠發揚音樂正面同化性的功能，使行者能夠淨化心靈，反聞自性，達到真正證悟解脫的境界。

三、難遮性

佛教運用音聲作佛事，就是知道南閻浮提眾生耳根最利，對於聲音的感覺最為靈敏。例如佛經上記載：時波斯匿王率大軍準備去打仗，正好路過祈洹精舍，眾軍士突然被遠方祈洹精舍「唄比丘」傳來的美妙歌聲吸引，大家都身不由己的停下來，傾耳聆聽，甚至連象馬畜生，也都停下來豎耳傾聽。結果波斯匿王乾脆進入祈洹精舍去聽佛陀說法，最後甚至連仗也不想打了。這就是佛經中很有名的「唄比丘」故事。波斯匿王和他的將士們，為什麼要豎耳傾聽？實在是因為聲音直灌耳根，不想聽都不行啊！這就是音樂的難遮性。所以佛經上說:「此方真教體，清淨在音聞」，眾生既然都喜歡美音，於是佛門就採用莊嚴高雅的梵唄，直灌眾生耳根，熏識成種，種起現行，行還反熏。如此循環反覆，猶如「入芝蘭之室，久而不聞其香」，最終自然而然達到身口意三業清淨，我無言而民自化矣！

四、強迫性

由於音樂的影響力是潛而不彰的，而且是巨大無比的，所以不管是儒家還是佛門，都非常重視音樂這股沛然莫之能禦的力量。這股力量就好像隱藏在大海下，洶湧澎湃的洋流一樣，我們雖然看不見摸不著，不容易感受到它的存在，但它的影響力，卻是巨大而深遠的，一旦接觸，自然容易被他所轉，所以它又具有一種強迫的性質。此一強迫性，猶如淨土宗念佛法門，將佛號譬喻清珠，則清珠

投於濁水，濁水不得不清。念佛投於亂心，亂心不得不佛，最後全心是佛，全佛是心，而證得念佛三昧一樣。

宗教音樂的強迫性亦復如此，因為宗教音樂是具有宗教修養和宗教情操者，昇華其情感後所流露出來的作品，尤其佛教的古德，大都幼受儒家六藝教育的培養，音樂都有相當深厚的造詣，再加佛教義理的修持，由其聖潔性海中流露出來的法音，自然都是純益於助道修行的法船之一。所謂梵音演處，六道歸心；妙韻宣時，三途沐化。不管任何人，只要你願意搭上這條法船，藉由音聲佛事的熏修，自然能夠倘佯於音聲海中，進而反聞自性，入流亡所，最後到達彼岸，這種任運自然的強迫性，是勢所必至，理有固然，一種極為高超無為而無不為的強迫性。

由上可知，儒家的主張與佛教「萬法唯心造」的道理是一致相通的。既然心象萬類不一，且其心意初動之時的「因」，就已決定其最後差之毫釐謬以千里的「果」。明乎此等因果，則知音樂的「熏受熏性」，在宗教修行的過程中，是如何的重要了。所謂「熏」者，熏染也；主要是指得道古德，從性海中流露出來的法音，具有止息行者內心煩惱，提昇性靈之熏習功能而言。這在得道古德來說，是為弘法度生，從體起用的一種權巧方便；「受熏」者，受熏染也。主要則是指末世修行凡夫，經由古德所作法音反覆熏習，日久可以止息內心之無明煩惱與妄動，其熏習之功，猶如染香人身有香氣，謂之「香光莊嚴」。這不僅是宗教音樂的可貴之處，更是梵唄藉宗教音樂展開真修實證的權巧方便。

第三章 中國梵唄的創制與傳承

在這一章我想談三個重點：首先，梵唄是從西土印度傳過來的，在佛陀時代的梵唄，是怎樣的情形，而佛陀對於梵唄的態度又是如何？其次，談到中國梵唄的創制，由於它是立基於中國傳統文化之上，所發展出來的，當然會具有中國民族音樂的特色，所以就不能不先談一談中國古代音樂發展的情形；最後，再談中國最早的魚山梵唄，對爾後中國梵唄的傳承與發展，又產生何種影響？

第一節 佛陀時代的梵唄

毘尼母論云：「佛告諸比丘，聽汝等唄。」

十誦律云：「為諸天聞唄心喜，故開唄聲」

一、佛世僧團祈園課誦

世尊在鹿野苑建立僧團以後，因為外道的修行人紛紛受佛法化而加入，很快就形成了「千二百五十人」的常隨眾。若說千二百五十人眾在一起生活，而無集體儀規以為遵循，是不可能的。否則，豈不像一盤散砂嗎？哪怕是再小的儀規，只要有儀規，就少不了莊嚴的唱誦，而唱誦就是梵唄。

另根據高僧傳鳩摩羅什語：「天竺國俗，甚重文制，其宮商體韻，以入弦為善。凡覲國王，必有贊德。見佛之儀，以歌嘆為貴。經中偈頌，皆其式也。」這種歌讚佛德的偈頌，在西土印度稱之為「唄」。傳到中國後，古德又將之細分為梵唄和轉讀（詠經）二種。可見佛陀時代，「歌讚佛德」應該就是梵唄產生最早且最直接的源

起。

根據佛典記載：佛世祇園課誦時，清淨莊嚴的梵唄聲，導致園外波斯匿王兵馬不前。有人說：這是善和比丘一人獨唱。我認為不一定，當時應該是僧團在集體課誦，只因善和比丘善唱，他很自然地用了五種梵音中的「周遍遠聞」音，所以才會妙音遠傳。我自己就有這種聲音，軍中有這種聲音的人很多，不過大巫小巫層次的差別很大，當另章說明。

二、佛教非樂的態度

佛教非常重視理智的啟發，音樂雖有若干正面功能，但到底是屬於感情的發抒，所以佛教的根本精神是非樂的。佛教起初何以採非樂態度呢？由於佛陀時代的印度，社會上盛行九十六種外道，一切學術思想非常自由，音樂亦格外發達。佛陀有鑒於人之心性，猶如水之就下，世風日下容易，由下返上則難，為免影響個人修行與僧團之優良品性，故採非樂態度也。因此佛陀時代，曾有比丘以婆羅門之聲調歌詠經文，而被佛陀呵斥禁止，不但禁止比丘歌唱，連「故往觀聽」都不可以。

我認為佛制比丘不得從事任何音樂活動，主要原因為：一者、比丘的本務職志，在上求佛道下化眾生，未來的責任重大，應學的東西太多，學佛的時間寶貴；練習音樂太耗費時間，故禁止比丘音樂活動，以免旁騖分心。二者、佛法重理智，義理精微，非理智清明，不能深入。音樂為純感情之產物，感情盛者，必妨礙理智，五分律中有僧尼因染著音樂而返俗者。故戒止比丘不得從事一切音樂活動，以防音樂染著之害。三者、好樂難作，一般音樂多污染，故不許比丘從事一切音樂活動。四者、古時視能奏樂者為伶人，身分低下，為維護比丘人天師表之莊嚴法相，故戒止比丘不得從事一切音樂活動。

三、佛陀開許「歌詠法言」的理由

佛陀深知，音樂如果沒有「法言」來明確表達佛教的義理，任由欲界眾生以「喜好美音」的心來駕馭，便會如狂象野馬，一放而無法約制，勢將遺禍無窮。故佛陀必待有比丘以音樂歌詠法言，而後開許之。可見佛陀對比丘所禁止的是社會上「不清淨」的音樂。及至有比丘以音樂歌詠佛法，讚歎三寶，佛陀才開許比丘「歌詠法言」；《根本說一切有部毗奈耶雜事》載：「比丘誦經，長牽音韻，作韻歌聲，有如是過，由是比丘不應歌詠引聲而誦經法。若比丘作闡陀聲而誦經者，得越法罪」。可見佛陀雖允許比丘以唄聲歌詠經文，但也是有限制條件的。只許唱誦梵唄，以音樂做佛事，不許比丘唱梵唄以外之任何歌曲。而且必須以老實質直之聲音唱誦，不能用世間婉轉的聲音去唱誦，否則亦是犯戒。

四、佛陀未嘗先非樂而後崇樂

世俗音樂家每好以凡夫知見揣測佛陀的聖智，以為世間一切學問，無不由演進而來，佛法亦不例外。他們以此見解看梵唄，誤以為佛陀在小乘時期是由非樂而禁樂，到了大乘時期，再由禁樂而改為重樂，最後則由重樂而改為崇樂了。

會造成這樣的誤解，主要原因是世間知見，都是由摸索、分別、判斷、修正錯誤、累積經驗逐漸演進而來的，故世人以為佛應該也是如此，但不知佛智如明鏡鑒照，物來則應，物去則空。當其智照之時，一剎那間先後、來去、真偽、虛實等，無不立即瞭然，物去則依然一絲不掛。道之可貴也在此。所以古今中外一切宗教和有智慧的人，無不慕道求道，可惜多數人仍然放不下世間知解，由於世間知解的障礙，而無法見道。以世間知解想得到它，南轅北轍，愈求愈遠也。

佛是不異語者，對出家眾（不論小乘大乘）是一律戒止音樂活

動的，絕不會前後不一致。我想下面兩點根據即可作為證明：

一、法華經是大乘佛教的經典，也是晚期的佛典，也只是說:「若使人作樂」，使人作樂，就是不可自己作樂的意思。

二、馬鳴菩薩是佛示現涅槃五百年後，標準的大乘菩薩比丘。他曾做過一首弘法的佛曲「賴吒和羅」。依佛陀的教誡，比丘不得從事任何音樂活動，所以在華氏城發表其舊作「賴吒和羅」時，他只好「使人作樂」，但演奏得不好，為達弘法度眾之目的，臨時無計，他只好換穿白衣上臺表演。這是很有名的佛教公案，足以證明佛陀並未開許出家人從事音樂活動。

第二節　中國古代音樂的發展

中國很早就重視音樂教育，訂定音樂為六藝教育之一的必修課。根據歷史的記載，黃帝曾命伶倫到崑崙山取一種竹子作樂器，虞舜曾命夔作掌理音樂教育的音樂官。到了至聖先師孔子，更是集往古聖哲之大成。孔子不但是非常注意禮樂的音樂家，曾作了《取鼠操》等多首盡善盡美的名曲，而且還是一位音樂評論家，通過韶、武二樂，曾給音樂定下「盡善盡美」的評判標準。所以後世的儒者，都非常重視音樂。

古人對樂理的研究非常高深，深知音樂之道，與河圖、洛書、五行、天象、倫理、方位、君臣、人事萬物等關係密切。根據這些學問的配合，還可推演出陰陽、六律、六呂，乃至更高深的複聲音樂，以及許多過去和未來的事情。不過古人因為忽略了記譜法的建立和改進，以致許多古代傑出的音樂作品，都因為沒有文字記譜而失傳了，實在可惜。

一、孔子是偉大的音樂家

孔子是很了不起的音樂家。他的音樂是有傳承的，師父是師襄，曾經給了他一首沒有文字的音樂請他彈，這首音樂是贊美文王的音樂，孔子彈奏得好像可以從音樂裡面看到文王一樣，老師對他講：「可以了，彈得很熟了！」孔子重視音樂到什麼程度呢？他主張：「唯得道者乃可作樂」。其音樂境界之高，造詣之深，可想而知。孔子後來在音樂上的成就超過了他的師父。孔子編寫的《樂經》是不是失傳了，學界還在爭論，可是《樂記》被找到了。我就是根據《樂記》裡面記載的資料，來研究佛教梵唄的。內中所述之樂理依據很重要，和梵唄的關係也很密切，因為它和孔子所說「樂由心生」，及佛教「萬法唯心造」的道理是相通的。

孔子是偉大的音樂家！為什麼歷史上祇知道孔子是聖人，而不知道他是音樂家呢？這和中國的文化觀念有關係。第一、中國文化的特色可以說完全是「內聖」的文化。什麼叫內聖的文化呢？就是做一切好的事情，只求盡心把它做好，無論做得多麼好，都不居功、不自誇、不宣揚，「人不知而不慍」才算君子。因此，孔子是大音樂家世人並不知道。第二、中國自古即為禮樂之邦，禮樂都非常發達，自虞舜以至於夏商周以來，音樂都是必修科，音樂人才多如牛毛。雖然如此，卻從來沒有哪一個人自稱叫做音樂家的。為什麼？因為「音樂家」三個字是西洋人取的名詞，中國當時並沒有這個名詞，怎麼會有音樂家呢！

二、中國古代音樂發達

由於孔子對於音樂之功能，有正確的理解與足夠的重視，所以很早就把音樂定為六藝教育之一。也由於孔子的提倡，所以古代士人，無不嫻於音樂，且對於音樂的功能、品質、格調、雅俗都非常講究，並有嚴正之判別力。自古以來佛教的高僧大德，多出身於儒，所以亦多有深厚的音樂素養。我們說中國古時音樂非常發達，有什麼憑據呢？

（一）中國的禮、樂、射、御、書、數六藝教育，是古代必修的六門功課，樂排在第二，僅次於禮，可見其重要性。

（二）中國從黃帝開始就非常重視音樂，此後堯、舜、禹、湯、文、武、周公，各朝帝王均極重視樂教，並各有音樂流傳後世。「子在齊聞《韶》，三月不知肉味」的韶樂，就是虞舜留下來的。

（三）孔子刪詩書訂禮樂，集禮樂之大成，有樂經、樂記、孝經等著作。孝經謂「移風易俗，莫善於樂」，極力倡導音樂教育之重要。孔子在中國人的心目中，極為偉大，所以，凡是服膺孔子的學者，自然也都極為重視音樂教育。因此，古時讀書人，不懂音樂的可以說很少。

（四）中國音樂的調子，可以有八十多種。據王光祈教授的研究，於音樂理論上非常重要的「十二平均律」，完全是中國人發明的，早於外國一千多年；外國人求證，中國音樂理論達於完全正確的地步，也仍早於外國一百多年。

（五）至於和聲音樂，也就是複聲音樂。據王光祈教授研究，我國也早於西洋七百多年。民國二十幾年，我常去開封基督教青年會。有一次，請韓國留學中國的聲樂家高立中（中國第一部《聲樂學》作者，商務印書館出版）演講，他也說：「中國的複聲音樂在唐代就已發展到登峰造極的境界，後來因為某種原因而捨棄了。」依中國音樂哲學理論之精深微妙觀之，似有其應遺棄之深意在也。

三、「文人路線」的音樂

由於音樂是一種追求感官享受的藝術，感官享受昇華作用的結果，又反過來刺激感官，增長更大的貪欲。可憐世間人皆為貪心所驅使，做了感官的奴隸而不知。因此我國古聖先哲之識見，凡事將興利必先防弊，如果預知一事之利少弊多，則寧可不興此利，主要

目的是防其偏邪也。

所以中國音樂的主流，以「文人音樂」為典範，多向玄微哲理方向發展，走君子音樂的路線，崇尚人不知而不慍之君子風格。所以我們常常可以從古畫中看到雅士攜琴出遊，或靜室、或山石林野彈琴的畫面，曾有一套畫人物的國畫：第一幅畫一個人在山林中獨自彈琴；第二幅畫兩個人對奕下棋；第三幅是寫字；第四幅是繪畫。名之為琴、棋、書、畫「文人四雅」，四雅以琴為首，琴就代表音樂，可見音樂在讀書人心目中的地位。另外在中國山水人物畫裏，也常可看到一個人月夜下攜帶著古琴，在山林裡獨自行走。這種畫很容易看得到，可見古時音樂在士君子中，享有極為崇高的的地位。雖然能之者是極少數，但是其所發揮的典型作用，使中國音樂一直走在「文人音樂」的康莊大道上，功德是無法估計的。

因此，由音樂而開展出來的戲劇、彈詞、鼓書、樂社，乃至其他音樂行業，無不以感染人生向上向善為旨歸，故數千年來一直走的健康道路。此皆中國文化之感染有以致也。

四、中國民間音樂的發展

自古以來，「琴棋書畫」成了中國文人代表儒雅的標幟。中國文人音樂的境界固然崇高，但究竟不是所有愛好音樂的人都可以企及的，民間多數的音樂愛好者，也就各依自己的天分和境遇自行發展，於是形成了社會上，各式各樣的行業和伶人組合，如彈詞、鼓書、票友社、地方戲、禮樂社、戲班子等等。他們也都在這股慎始和節制的思想主流下，把中國的儒、釋、道三教教義，落實於自己的音樂節目之中，如平劇三娘教子、鎖麟囊等，均肩負起了懲惡揚善、移風易俗的社會教育責任。像這種以教忠教孝、崇尚節義、善惡因果的歷史掌故為題材，所展現出的民情風俗文化，更是中國梵唄千餘年來始終未被污染的有力支柱。現在就我所知的「黃龍船」「魚鼓道情」等民間音樂，略述一二給大家參考：

（一）人神共鑑的音樂

中國人普遍受宗教觀念的影響，認為神是人修成的，有所謂「聰明正直之謂神」，又有「生而為英，死而為神」的觀念，因之喜愛音樂的人，以往總喜歡把戲臺建築在神廟之中，社會上「戲園子」是很少見的。從前社會上各式各樣的音樂行業，一方面受著社會宗教道德意識的監督，一方面也受著神靈的監督，使中國音樂一直走著健康的步伐。神廟的戲臺（近代多改稱舞臺），大都是設置在廟門的上方坐外向裡，面向神殿，以便諸神方便看戲，但廟中並不設演藝人員。人們有什麼願求，或家人有什麼不吉之兆，為了避凶趨吉，便到其所信奉的神廟，向神許願。許願的內容，多是以各種善行功德，以邀福避禍。如許願演若干台影響世人向善的戲，願既許了，有事後受福始酬神者；也有先期表虔誠以求必驗者。演出費用、聯絡、布置等相關事務，全由許願人自己負責，或由廟方職事人代辦。在無人訂期酬神之時，廟方也可以出租給各種演藝人員表演，因為有神靈的監督，自然不敢演不好的內容。

古時的戲臺，多設在一般神道教的寺廟中，在純正的佛寺中是絕不會有的。為什麼會這樣呢？因為佛教戒律中，規定出家人不可參與任何音樂歌舞活動，連「故往觀聽」都不可以，所以這些方便音樂發展和維護善良風俗的音樂活動，只能讓一般的神道宮廟專美了。難道佛教本身沒有需要音樂的地方嗎？答曰：不是沒有，只是不許出家人自己作樂，如有特殊情形必需用樂時，可以「使人作樂」。出家人只可在殿堂中面對三寶，唱佛教的聖樂「梵唄」，不可唱聽世俗的音樂。

（二）地方戲

音樂在民間之活動與應用，最普遍的就是戲曲，幾乎各地都有各自風格的地方戲。演戲的場所，最好的是神廟，沒有神廟戲臺的

地方，則臨時搭建戲臺。至於專門唱戲用的戲園子，只有少數的「大地方」才有。其中野臺式的皮影戲，可能遍及全國，到處都有，非常普及，大都和因果報應、宗教信仰發生關連，也都很注重社會善良風俗的維護。我在開封市、潢川、信陽等地都看到過。而我的故鄉光山縣，還有光山獨特的皮影戲，來到台灣之初，在臺北也曾看過。其音樂和唱腔，更是各有各的地方色彩。

（三）乞士音樂

「黃龍船」和「魚鼓道情」可能都是從以往帝制時代流傳下來的一種行業。表演者是乞士（遊方乞討），也是修行人，乃至社會教育家、傳教士。「魚鼓道情」的形式較簡單，祇用一根兩三尺長的竹筒，一端裝上鼓皮，夾於左腋下，沿街挨戶唱，唱時用右手拍鼓口唱道情（勸世文）而已。道情都是非常通達人情世故的人所寫，入情入理。從前的人，心地善良淳樸，大家都很愛聽。

「黃龍船」則是用木頭作成兩三尺長的一條小船，船上建一間佛殿，殿中修一尊觀音聖像，殿門上方刻一方木匾，上刻「慈航普渡」四字。製作和刻字，都非常考究而精細。船邊橫掛一幅「有求必應」的大紅布，船身下面裝三枝支柱，便於置放在地上，行時便於背著行走。船頭下方懸掛一面小鑼和小鼓，另有小巧彎曲的鑼鼓椎。表演者左手扶著鑼鼓，右手持鑼鼓椎，因形狀是經過特別設計的，可以單敲鑼或鼓，也可以鑼鼓同時敲，敲敲唱唱，都是一些勸世的文章或故事，對教化人心，很有作用。民眾非常信仰觀音，所以黃龍船上經常是香煙繚繞，船身上掛滿了許願、還願及酬神的東西，以顯示菩薩的靈感。

五、中國音樂的特色

從上面的敘述可以知道，中國人的音樂路線和西洋人不同，走的方向也不一樣。首先，中國人的音樂方向，多是順乎常情的發展，

從性情中自然流露出來的聲音，可以說是「無作而作」的。其目的在以音樂陶冶自己的性情，昇華自己的品行，追求內在心性的最高境界，不求人知，不求發表，完全作修身養性之用。即使演奏，也到深山幽谷，極為僻靜的地方去演奏。唐代王維詩云：「獨坐幽篁裡，彈琴復長嘯，林深人不知，明月來相照。」就是這種情境的寫照。

而西洋人的音樂，則多是在強調某種情感，可以說是故意朝向一種「有作而作」的方向發展。其目的在求人之肯定，追求美感娛樂他人。何以見得呢？西樂早期一直受教會控制，自文藝復興之後始起飛，其後更受科學發達之影響。僅數百年光景，發展到今天，可說已登峰造極了。由於西方人一切向更上、更高、更美、更好、更遠、更大，永無止境地向「更」字發展，慾望永遠不足，故到登峰造極的境地時，也可說就是到了「走投無路」的境地了。因為從感情發展出來的音樂，絕對無法獨自建立一種事功，只能當附庸、當休閒品，所以應該要有抉擇和約束，否則即會產生副作用。由於西方文化，無法突破五官的認知，所以縱然能由純正大音樂家，向其自認最完善的方向發展，也只能彷彿地感受其美而已。當然，中西音樂的差別是很微妙的，上述的評論只是我個人的觀感而已。

其次，中國音樂走的是健康的路線，聽久了不會出毛病。民國二十年代，民間的音樂都是平劇，唱來唱去，百唱不厭，像〈漢宮秋月〉、〈寄生草〉、〈餓馬搖鈴〉、〈昭君怨〉、〈梅花三弄〉等，這些古樂，至今還一直在人的心中迴響。中國音樂的好處，還在於你唱了很久也不會累，外國的音樂如果你一天到晚唱就會累，這個道理在哪裡？我作了一點分析，中國的音樂大起大伏的少，太高或太低的聲音少，而且不重對比，好像話家常一樣，兩人在一起談話談了一天，直到半夜還不曉得累，外國的音樂好像在辯論，辯論當然就容易累了，當然這也完全是我自己的主見。

總之，由於音樂之功能對於人的心性影響極大，故古德雖提倡

音樂以移風易俗，然必以「禮」節制之。孔子雖精於音樂，而言必「禮樂」並舉，猶恐節制之不足，又以文人音樂導向之。所以中國古德對一切藝術發展，均採慎始和節制的態度是非常明智的，因此中國梵唄的創制雖源自西土，但從一開始到爾後千餘年來的發展，始終受到這種慎始和節制哲學思想所約制，蓋防未見其利，先受其害也。

第三節 曹植與魚山六契

梵音演處，六道歸心；妙韻宣時，三途沐化。

一、西土梵唄東傳不易

《高僧傳 • 經師篇》曰：「自大教東流，乃譯文者眾，而傳聲蓋寡，良由梵音重複，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。」故從上述記載可知，佛法雖從東漢明帝時代開始傳入中國，梵唄亦隨翻譯經典而傳入中土，但由於彼此語言習慣不同，若用梵音歌詠漢語，則聲繁偈迫；若用漢曲唱誦梵文，則韻短辭長。所以西土梵唄在中國翻譯的轉換傳承上，詞句和聲韻二者，就很難做適當的搭配。因此有關歌頌讚嘆佛陀功德教化的梵唄，在中國就不容易直接傳習流傳後世了。其中原因雖然與中國古代記譜學不發達有關，但主要的原因，還是在於中印兩國的語言習慣不同所致。

由於中印兩國語言文化、音樂風格的迥異，使創自印度的原始梵唄，無法直接移植到中國來。不過我們可以合理的推測，隨著當時中印兩國高僧在一起翻譯經典「偈頌」的過程中，也一定會很自然的將印度梵唄唱誦之目的、精神、內涵、儀軌等相關要素，向中國高僧們做一番詳細的描述甚或演唱。例如慧皎《高僧傳》中，就

有鳩摩羅什與僧叡討論印度讚偈的體韻音調的記述，這種直接面對面的指授心法傳承教唱，使中國高僧們對梵唄唱誦，所必具的要素與精神，大多能夠心領神會，只是用印度的梵腔來歌詠中國式的「偈頌」，確實有其轉換上的困難，而且與中國傳統音樂完全不同的風格與腔調，也確實讓中國人很不習慣，所以如何使西土梵唄，蛻變成符合中國傳統文化音樂風格的梵唄，就成為中印音樂文化上的融合與創新，過程中所必須面對的挑戰了，可以想見，它是必須要經過一段長時間的摸索與孕育過程，才有可能實現的。

二、曹植制作魚山六契

所謂「法不孤起，仗緣方生。」要想使西土梵唄在中國落地生根，必有待各種時節因緣條件具足時，才能逐漸孕育而成。而符合中國傳統音樂風格梵唄的濫觴，因為年代久遠，史料缺乏，我們很難確切的說出，中國最早創制的梵唄，究竟是出自何時、何地、何人之手。例如唐代早期流傳的「云何唄」「願往生」「散花樂」等唄讚，雖然詞句猶存，但唱法如何就無譜可考了。故梵唄的創作，現在只能根據「高僧傳經師篇」所載：相傳蜀魏陳思王曹植，既精通音律，又屬意經音，一日遊魚山（在山東東河縣），聞流泉松濤之聲若天樂之梵唱，乃有所感悟，歸而摹其音韻，並刪治太子瑞應本起經等，撰文制唄，作「太子頌」「菩薩睒子頌」等六契，後世稱為「魚山梵唄」。這是西土梵唄中國化的開始。

三、中國梵唄的濫觴

很多人對現行的中國梵唄起源自何時，究竟出自何人之手有很大的興趣，但這個謎題卻始終無解。尤其是曹植的「魚山六契」與佛教當前的梵唄，究竟有沒有關係？如果有，那它又扮演一個什麼樣的角色？這些問題固然很難考證，找出確切的答案，但我們還是可以從梵唄的歷史發展過程中，找出一些蛛絲馬跡，並作大膽而合

理的推測。據演培法師在「三寶歌」講解中曾說：「今日通行之爐香讚，在魏文帝時代已經有了。魏文帝和曹植是親兄弟，可見爐香讚應是曹植『魚山六契』之一。」演培法師依據何種資料作此判斷，我們不得而知，但我們可以根據歷史記載，做一些合理的推斷：前面曾提到印土的梵唄，中國人唱不習慣，而要創作中國傳統風格的梵唄，則必有待機緣成熟才行。

由於曹植精通音律，而「魚山六契」的創作機感，又源自天籟，故其音韻自然哀亮和雅，與孔子「盡善盡美」的審樂標準，雖不中亦不遠矣！可能因此得到佛門古德之鑑定賞肯，遂擷取曹植「魚山六契」中，幾首足為梵唄的文詞與讚偈曲譜，作為日常課誦共修之用，由於試用情形良好，再經過長時間不斷的改良與創作，遂使符合「魚山六契」風格與精神的梵唄，廣泛的運用在佛門早晚課誦、拜願、懺摩、誦戒、講經等佛教修持儀軌中，雖然從梵唄的歷史發展來看，我們不能肯定的說，中國的梵唄就是曹植所創作的，但是曹植的「魚山六契」，應該是形成中國梵唄風格雛型的代表作（此外，尚有吳國支謙制「菩薩連句梵唄三契」、康僧會依泥洹經制「泥洹唄」等，至今皆亡軼不存。）所以中國梵唄的源起，我認為可能是一群佛門古德高僧參酌「魚山六契」，經過長時間集體改良創作出來的結晶。

四、千年傳承自成體系

不過，就今日佛教梵唄的龐大體系和內涵來看，中國梵唄已經不僅僅是幾首讚偈而已。揆諸實際，在這樣一個龐大的體系中，儘管個別梵唄制作的因緣條件、詞句內涵、曲調旋律或許各有不同，但通過歷代的高僧大德，和無數四眾弟子長期集體實踐，已經形塑出中國梵唄獨特的風格與韻味。故長久以來，寺院無論在大眾課誦、法會的運用上，均可因時因地制宜，相互搭配，涵融調和，使佛事圓滿進行，而不會使人有扞格突兀之感。由此證明，西土梵唄確然

已在中國落地生根，並自行發展成為一個成熟的有機體。

那是什麼原因造成這種結果呢？我認為主要原因就是千百年來，歷代高僧大德們都共同承襲了「魚山六契」特殊之樂理及作曲法則，並將其簡潔、單純、莊嚴、清淨的特殊風格和傳統韻味，廣泛地運用在早晚課誦、普佛祝聖、焰口水陸、說法講經、剃度受戒、打七結夏、誦戒羯摩，以及誦經、念佛、持咒、發願、懺侮、回向等等，一切大大小小的佛事活動和日常修持之中，再加上與之相應的進退威儀、法會儀軌、晨鐘暮鼓等，於是具有中國傳統風格韻味之梵唄體系，於焉形成，並成為中國佛教修持和寺院生活密不可分的一個主要特色。

五、古代音樂的活化石

現行寺廟道場所用諸多讚偈，大體上來說，已經成為一個獨立自主的有機體系，能夠適應外在環境的變遷，而不受外在環境的影響，使行者在佛法的修持上，能夠發揮它助道修行的角色與功能。我們似乎還可以進一步推論：歷史上，如果曾經有人嘗試要擺脫「魚山六契」的影響力，想另創迥異於「魚山六契」風格法則的梵唄，我想那一定是不會成功的。否則在千年梵唄的歷史傳承中，我們必然會發現明顯的痕跡，但到目前為止，我還未看見現行梵唄體系中，有什麼不同風格曲調的梵唄作品夾雜其間。如果有，一定很容易察覺出來。例如民國初年，精通音律的弘一大師，曾將太虛大師作詞的「三寶歌」譜為梵唄新曲，但大家一聽就覺得西洋音樂風格味道太濃，似乎沒有中國傳統梵唄的味道，所以只把它當作佛教歌曲看待。可見音樂是一門極為專業的學問，尤其創作佛教梵唄，更不是一件簡單的事情。依此而言，流傳千年的中國梵唄，不僅是佛教文化的寶貴財產，亦是中國古代音樂的活化石，和世界優秀文化的珍品。

第四章 梵唄以載道利行為宗旨

此方真教體，清淨在音聞。（楞嚴經）

第一節 梵唄不是佛教音樂

一、梵唄的意義

佛教自古就有在殿堂中修行用，和在殿堂外弘法用的兩種音樂，前者即各寺廟現行的唱唸；後者如古印度時代，馬鳴菩薩在華氏城發表的「賴吒和羅」即是佛教音樂也。何以見得？因當時伶人演奏不好，馬鳴菩薩不得不自己上臺演奏，但馬鳴菩薩是比丘身分，依佛制，比丘不可拋頭露面登臺表演，馬鳴菩薩不得不改著「白氈衣」，以掩飾其比丘身分，由此故知「賴吒和羅」不是梵唄，屬佛教音樂。而祇園之內，比丘僧團唱誦，園外行軍部隊，象馬均豎耳聆聽不前，此梵唄也。可見古印度佛弟子們，對梵唄與佛教音樂二者的界限，早已有了很明確的分野。但從前人事單純，怎麼稱呼都不成問題。現在社會人事複雜了，就必須重新界定其專屬的指稱。

「佛教音樂」原本不是佛教固有的名詞，而是一般音樂家或音樂研究者，在研究音樂分類時，由「宗教音樂」一詞再細分出來的，而一般的音樂家所稱的佛教音樂，實際上，大都指的是梵唄，這是無可厚非的，因為他們沒有修行，根本不了解，梵唄與佛教音樂二者，是有很大不同的。但令人擔心的是，現在竟有許多教內人士，也用佛教音樂一詞來稱梵唄，這就大有問題了，因為二者無論在制

作目的、風格、作用和性質上均大異其趣，而佛教修行用的梵唄，不得有絲毫參雜和污染。故二者實在不可含混並用，必須作一些觀念上的澄清。筆者認為，「梵唄」一詞，專指在佛殿中面對三寶修行的唱誦；此外的一切佛曲，一律稱為佛教音樂。此一分別，已試用了許久，尚未生問題，也很便利。

二、梵唄與佛教音樂的分野

討論梵唄的文章，我看了不少。從古至今，尚未看到專門談有關梵唄和佛教音樂是否有分野的問題。我曾經在圖書館中翻查音樂類的圖書目錄，看到幾本有關佛教梵唄的書，差不多全是在家人寫的，連一本出家人寫的都看不到；再看看內容，可說一律都著重在音樂上面，想見都是音樂家寫的。其實，梵唄雖具有音樂的形式，實際上絕不是音樂，所以他們所寫的梵唄，在我們出家人看來都不太像梵唄。只有在聖嚴法師所主辦的一次有關佛教音樂座談會中，我聽到音樂家余淑端居士曾有「梵唄與佛教音樂界限弄不清」之語。但與會人員似乎都未曾注意她的話，也沒有人接下其話題討論。我覺得這是一個很實際重要的問題，如果不把它弄清楚，說不定會有很大的偏差。

梵唄與佛教音樂，性質、目的、作用各有不同，一定有其分野，絕不能混為一談。如果不把它弄明白，分清楚，搞不好不但新的沒建立起來，還把舊的好傳統都破壞了。最近我曾經參加了兩次學術性的研討會，一次是佛教音樂的研討，一次是宗教音樂的研討，在會場上他們有的說梵唄，有的說佛教音樂，我幾乎聽不懂他們講的是什麼；經過我的深思，我覺得應該把在佛教的殿堂上，面對三寶所唱誦的稱為梵唄，把佛教殿堂以外不是面對三寶，不是高僧大德所作的一律稱為佛教音樂。唯有這樣把梵唄和佛教音樂畫清界限，才能解決梵唄名稱上問題。

那麼梵唄與佛教音樂之分野究竟何在？

一、就「性相」來說：梵唄必定具有莊嚴性、神聖性、清淨性、正直性，其相貌是整齊的、規律的、質直的、簡約的、嚴肅的。佛教音樂則可具可不具。

二、就「作用」說：梵唄之作用偏重在啟發修行者之虔敬、覺性與悟性，導引行者入道，兼令初聞者對佛教起歡喜心，繼而生起信心。佛教音樂雖具有同樣的作用，但較偏重接引初機學佛者。

三、就「音樂性」說：梵唄祇用單音，不用和聲，更不用絲竹管弦及伴奏，尤避免音樂氣氛之烘託。佛教音樂則均可。

四、就「製作」說：梵唄如世尊之制戒，無因緣決不濫作，且唯得道者乃可作樂，非任何人皆可作也。佛教音樂則任何人都可以作。

五、就「環境」說：梵唄唯有在莊嚴殿堂中面對三寶而唱誦，不可用之於登臺表演；佛教音樂則沒有此種限制。

第二節 梵唄為修行的法音

由前節可知梵唄不是佛教音樂，而是高水準的「載道法音」，含藏著佛教深妙的義理，重在實用，供修行人長時間不斷咀嚼涵濡，於不知不覺中領受其沐化，以滋養、淨化身心。佛教音樂的著眼點在美，在易懂，在引人入勝，是接引眾生向道的善巧方便。等到眾生對佛教起了信心，入門之後就應進一步接受梵唄的滋養沐化了，至此時機，即不宜老是執著於佛教音樂了，而應多學梵唄了，此即所謂「到岸不需舟也」。所以接下來我們就談一談，為什麼要強調梵唄是修行的法音？

一、梵唄的體質是佛法

一切聲音皆因物體振動而有。物質不同，振動的頻率就不同；頻率不同，發出的聲音也就不同。所以金銀銅鐵、草木瓦石各有其不同的聲音。這些都是由於各個事物，其體質千差萬別的緣故。梵唄只是即生即滅不可捉摸的一陣聲音，求其體了不可得，因為梵唄是以音聲來表達佛教義理和助道修行之用的，所以佛教流傳下來大量的念誦修行方式，並不只是單純的讚頌（音聲）而已，最重要的是它還具有修行上的意義與功能。

二、梵唄是聖殿修行用之法音

梵唄既然以佛法為體，當然是以修行為目的，此即與世俗音樂主張發展人的感受背道而馳了。故梵唄雖具有音樂的外表，然因其為修道所創，樂性並不強。其目的是供僧團在殿堂中共修用的，所以梵唄的詞，都是教理教義凝煉而精準的高度概括，皆可作為聞思觀想和修行實踐的指南，經過長久熏習，潛移默化，幫助實修者悟入實相妙道的。

然而有人會說：「梵唄不也是音樂嗎？」答：「梵唄，雖有音樂的成分，但其主旨則不在音樂。」它只是利用「音聲」而作佛事。因為我們這個世界的眾生，耳根最利，最圓通，由音聲而入道，最方便、最捷利。所以佛經上說：「此方真教體，清淨在音聞。」故依世俗的觀點來看，梵唄伴奏的鈴、鼓、鐘、磬等都是打擊樂器，但佛教從修行的觀點來看，不稱樂器而稱「法器」，其所發出來的聲音，也不稱為樂音，而稱為「法音」。

既然梵唄是佛教聖殿中修行用的法音，自然不是供人欣賞的音樂。所以我們對於梵唄，應該用心講求，認真瞭解它的體、性、相、用，並以佛之教誨，通過實踐，去細細觀察體驗，如此才能獲得修行的實際利益。如果認為梵唄也應該讓廣大群眾有緣欣賞，則寺廟之門大開，廣大群眾儘可到寺廟中去欣賞，亦唯有在寺廟中，才能欣賞到真正的梵唄。

三、梵唄是專為修行而設計的法門

梵唄是修道之音，有其專業性、神聖性，唯有從虔誠恭敬的智慧心中，平實自然流露的慈悲法音，才能啟發培養行者的道心，幫助行者悟入諸法實相。所以梵唄的樂性形式，絕不採用對比、突顯、誇張、襯托等手法，因為這些手法做作性太強，凡是故意造作的，不是自我執著心太重，就是分別意識心太強，都不宜用作修行。然為順應眾生喜好美音根性，勉可從權「先以欲鉤牽，後令入佛智。」但此不是梵唄分內之事，而是佛教音樂的責任。所以馬鳴菩薩作《賴吒和羅》，在華氏城示範演奏時，特換穿白氈衣，以掩藏其出家人身分，表示所從事者為佛教音樂，不敢與神聖之梵唄混同也。

一般人不知梵唄的功能是助道修行，對之往往心存輕忽。殊不知梵唄之清淨法音，能直接影響身心。其淺者，可以深植善根，感發菩提心。其深者，可以熏修悟道，證果成佛，其影響力是潛在而深遠的。法華經云：「一稱南無佛，皆已成佛道」，意思是說，久遠劫以前，曾經或唱、或念過一聲佛號的人，現在都已經成佛了。為什麼？因為佛說「一歷耳根，永為道種」。如能把梵唄唱得如法，自己首先獲益，又可以廣為眾生種下未來成佛之道種，涵養共修大眾的心性，增進同修的虔敬道心，亦為法佈施，功德無量。

曾經聽到某位一向崇仰印順導師的人說：「梵唄沒有意義，如果我辦道場，一定廢而不用。」然而據我所知導師所興辦之各處道場，均未聞廢棄梵唄不用的情形，記得導師在正聞出版社早期之圖書目錄上，還曾親筆提書「以念誦懺悔培養宗教情操，安立於聞思經教慧學中，不求速成，以待時節因緣」的勉勵話。其中所說的「念誦懺悔」即離不開梵唄。何況梵唄是專為修行而設計的，其作用在於調柔心性，伏除煩惱，修定生慧。故僧團大眾要用它，一切道場離不了它，所有法會也都少不了它。

第三節　唯得道者方可作樂

一、古人對樂慎重

古人知樂，對音樂採取謹慎、尊重態度，不但主張唯得道者乃可作樂，奏樂亦須用虔誠恭敬之心，事前須沐手焚香，然後靜坐奏之。非時非處，均不可奏樂，其對音樂之尊重有如此者，故我國流傳至今的古代音樂，不曾有瘋狂搖擺的靡靡之音，不會對社會產生不良影響。

二、梵唄是由得道高僧所製作的

樂記載：「知禮樂之情者能作…作者謂之聖。」故主張惟得道者乃可作樂。這種「樂」當然是指載道的莊嚴音樂，如雅樂、祭祀太廟的禮樂等，至於民謠，只列入歌謠的層級，並不列入樂的範疇。由於中國古哲對於音樂的體相作用認識得非常深刻，尤其對哲學性的樂理研究更是深入，認為音樂追求美（悅耳動聽）之原則，應採「中庸」之道，希望能恰到好處，不可以盡情發揮，要以追求性靈的昇華為最高境界。所以這種最好的音樂，應該由得道者來創作，才能收陶冶心性移風易俗之效。故在《樂記》中，老早就有「唯得道者乃可作樂」的規則。我認為這句話至少含有二義：

（一）唯有得道之人，才能理解得道之人的道心修為。有此理解能力，又能瞭解音樂之道，才能製作出清淨莊嚴的高水準梵唄，以達到恰如其分的讚頌和啟發後學的作用。因此我國的梵唄，大都是有修有證的古德，在如此的情形中所產生的，格調多很高古，非凡愚可以測度，所以我們對梵唄要心存敬重，細心認真地去瞭解、去修學。

（二）古人一般都非常信守，何況出家之高僧大德？儒家對音樂之製作如此慎重，而佛教古德多儒家出身，自然會遵從儒家「唯得道者乃可作樂」之教誡，憑其忠實的人格修養，量力度德，決不會濫作梵唄的。故在未悟出如何製作佛教應有的梵唄之前，寧可缺如，也不濫作。

三、梵唄定非世間凡夫可以新創

儒家對音樂之製作既然如此慎重，而佛教古德又多儒家出身，其慎重的態度可想而知。故佛教雖在東漢明帝時代就已傳入中國，但相傳梵唄卻一直要等到陳思王曹植遊魚山，聞天樂啟發梵唄風格之後，乃因有所本而後製作。其後歷代古德，亦均謹守釋尊之遺規，若無因緣絕不濫製作。所以梵唄之創作不是簡單的事情，是必有因緣而後製作的，如果時代背景等因緣條件不具足，極難產生好作品，不是世間凡夫無緣無故，但憑一時心血衝動所能製作的。

例如中國對日抗戰八年之中，由於因緣條件充分，產生了千百首高亢昂揚，極具鼓舞民心士氣風格的抗戰歌曲。反觀政府遷台六十年來，由於時代背景不同，創作的因緣條件不具足，同性質的愛國歌曲不過十來首，且多是抑鬱的短調歌曲，其美善的程度更遠不及抗戰歌曲。依據此一事實，再看現行那些格調古樸堅實高雅的梵唄，多是出自得道古德之手，又豈是末法時期根機淺薄，不肯真修實証的具縛凡夫，在主客觀條件均不具足的時空環境下，所能創作出來的？

或曰：古德不是音樂家，何以會作曲呢？曰：君不聞「不假思索」、「不勉而中」乎？這都是形容得道之人，處理世事的佳妙境界的。何況古德率皆出身儒門，儒家重音樂，率皆深明樂理。從前憨山大師習禪得力時，一時詩興大發，詩如泉湧，傾瀉而出，寫都來不及，恐成禪病，遂不敢再寫。尚未得道就有如此境界，況有道高僧乎？不要認為古德不懂音樂，實際上他們是「用之則行，退之

則藏」，故一作出來，即不同凡響。然今日之世，去聖時遙，人心不古，得道之人，已不可多得，世俗之人，縱然有人能從淡泊、寧靜、安祥中稍微體驗到一些微妙的意境，但也只可創作佛教音樂，而無法創作梵唄，因梵唄的作用在修道，唯具有真修實證的體驗者，而且還要具足因緣，方可創作。所以我認為現行的梵唄既然早已形成一個完整的、龐大的體系，梵唄本身又沒有什麼毛病，也足夠我們運用了。就不必再枉費精神創作改變了。

第四節　梵唄不可以通俗化

談到梵唄通俗化的問題，所謂「通」，即通達、普遍；「俗」即平凡、俗習。故「通俗化」即普及到社會大眾中，隨其原有的習性而化導之。但現在人心不古，世風日下，我擔心通俗過了頭，久之習慣成自然，大家反而忘掉其目的在化俗而被其俗化了。

古德所創作的梵唄，是不是真的不通俗呢？我的答案是否定的。只是梵唄乃清淨之音，需具起碼之清淨心才能與之少分相應，相應而後才能增上，其不能欣賞者，大都由染心粗重之故也。今人受西樂、時樂的影響，喜歡快速、強節奏、變化多端的熱門音樂，不能淨心聆賞清純的梵唄，不能領略梵唄之佳妙，故謂其不通俗。其實只要有道心，經過長時唱誦，熟爛於心，就能發現梵唄佳妙乃至不可思議之神奇。例如佛經和儒書中，都有鳥獸聆聽音樂而受感動之記載，試問鳥獸會唱歌乎？能懂語言乎？能辨別通俗不通俗乎？鳥獸之所以能受感動者，完全是因音聲真誠、精純、微妙故也。由此可見，如果唱誦者不以清淨心唱誦梵唄，其佳妙亦不能顯發也。

反過來說，由於佛教很早就在中國民間普遍盛行，民間音樂家歷來就有不少佛教音樂及戲曲作品，但因社會音樂家所作的佛教音樂，和梵唄的精神及風格相距太遠，所以梵唄自古即有從高雅虔敬而流向低俗鄙俚的趨勢。例如日本天皇在西元七二〇年，曾敕令要

求更正梵唄音曲，避免因唱法錯誤，日久積非成是。而我國古德亦深知，俗化漸積之勢，必須及早預防，故嚴守純正梵唄的分際，始終不讓它侵入到純正梵唄中來。因此，中國早期佛教梵唄受社會音樂的影響不大，變化也甚微。近代西洋音樂傳到中國來，時間尚短，所以也還沒有受到外國音樂嚴重的影響。

其實不僅佛教防止社會音樂影響梵唄，天主教、基督教也有類似的情形。西洋音樂近幾世紀非常發達，音樂界人才輩出，創作了許多名曲以及大型的歌劇。歌劇中的音樂旋律為了要襯托劇情，往往極盡婉轉曲折之能事，尤其是一些高音花腔最為人們所喜愛。但在多冊天主教的彌撒曲集中，幾乎連較快的十六分音符都不易找到，可見西洋宗教也在努力防範其聖樂的俗化。故知宗教應常住不變動，方能匡世正俗，作世風之砥柱。若一味追隨世俗，反被俗化，即失其作用，成為無用之物。佛教講方便，然方便不等於隨便；佛教講隨緣，然隨緣不等於隨俗。所以我們絕不可盲從附合「梵唄應該通俗化」這種似是而非的論調。為什麼？因為宗教是為了導俗、化俗，若忘了導化，一味隨俗，則與俗法奚別？

不幸的是近年來，某道場又把本來清淨莊嚴的佛教梵唄，搬到舞臺上去表演，把梵唄妝扮得如同華麗、誇張、熱鬧的世俗歌劇一般，搞大場面、大氣勢、大排場，以聲勢奪人。我想其本意雖然是要藉梵唄來弘法度眾，可能也達到了一定的效果，但其未嚴守梵唄與佛教音樂之分際，無明妄動，把梵唄推向世俗化發展的後遺症卻是深遠的，幸好之後未聽聞再有過類似的活動，因為這絕不是梵唄發展的正確方向。古德創作梵唄的本願，即是要我們以梵唄為師，引導我們修行，使我們通往成佛之道，我們卻不尊重梵唄這位老師，反而把梵唄當作伶人，為我們去取悅大眾。這樣，不僅侮辱了梵唄，也辜負了古時得道高僧創作梵唄的一片深心。

昔日馬鳴菩薩作「賴吒和羅」（是佛樂，非梵唄），猶尚不以比丘身分登台亮相，如何可以將梵唄加重音樂成分後，再驅使無知青

年比丘群體登台表演呢！一者、這樣做是犯戒。佛制沙彌對於歌舞連故往觀聽都不可以，比丘怎麼可以親自表演呢？二者、登台表演形同伶人，有失比丘身分。三者、梵唄配上音樂及伴奏，就降格流為娛樂的音樂，失去梵唄修行的作用與意義了。四者、梵唄是歌詠之法言，屬於法寶，登台表演有慢法辱法之嫌。五者、使青年比丘誤認為修行是表演給外人看的，養成只注意虛華，而不注重實修的壞習性，與道不相應。此事聞之即心痛不已，如三百矛刺心，何忍觀之。悲哉！

第五章 梵唄的特殊風格

梵唄是修行用的法音，修行的音樂，就要盡量避免出現高昂音、跳躍音、和突然轉變等樂性極強的形式。而要盡量採取平穩踏實、質直溫和、虔誠恭敬、景仰肅穆，能夠平伏意識引生淨定的聲音。下面我們就談一談佛教梵唄法音的特殊風格有哪些？

第一節 梵唄的基本風格

梵唄因為具有一般修行音樂的特性，所以多採用質直音、簡約音，並以四拍子為主，其終止法多以次屬和絃進入主和絃，或以主和弦進入主和絃。如國歌、三寶歌、圓光佛學院院歌等。古琴音樂家葉明媚女士，她從古琴幽雅高遠的風格，體認到佛教梵唄古樸純淨的風格，認為此二者有很多相似之處，對於梵唄採單音，用法器打節拍的樂音表現，也最能領略其意趣。而這種古樸純淨的風格，主要是以套曲和合唱的形式表現出來，其展現出來的特殊風格如下：

一、格調方面：清淨、莊嚴、質樸、高雅、虔誠、安定。

二、旋律方面：多用平穩深沉的旋律，如｜5一 6　5｜、｜5・6 3 5｜第一拍時間較長。

三、節奏方面：梵唄慣以整齊單純的四拍子為主，避免複雜多變的節拍。

四、速度方面：多用慢速，盡量避免用16分以上的快速音符。

五、用字方面：字的位置，安在重音上，從未見過落在輕飄的附點輕音上。

六、用音方面：

（一）用音直廉。直廉就是節省的意思，曲調能不曲屈就盡量保持直音，更須避免為求好聽而加入更多不必要的裝飾音。

（二）用音以平和低沉音為主。避免尖銳激昂的高音，時下通用梵唄曲譜上的許多高音，都是後人不明梵唄之原理而加上去的。

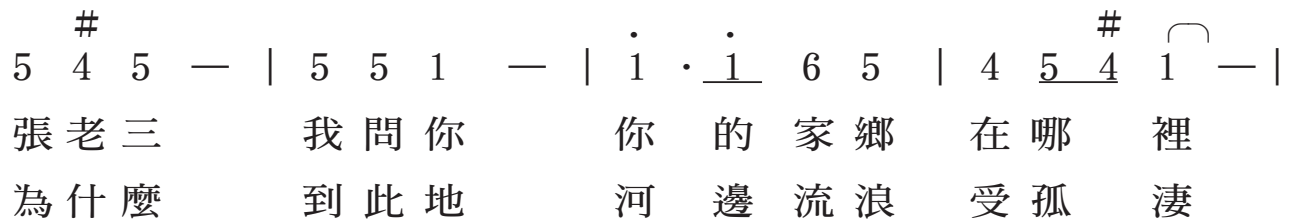
第二節　梵唄的主要形式

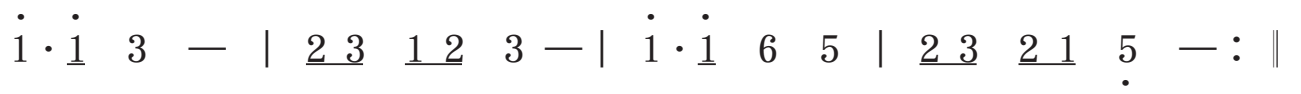
一般說來，梵唄的唱腔，主要有下列兩種形式：

一、套曲形式

梵唄為什麼要採用套曲的形式呢？主要原因是在叢林中，梵唄為所有學佛者應知應行應用之事，所以梵唄之用，必須數十年如一日，久久熏習，才能有所成就，而運用套曲，則人皆易學易記易熟，大眾容易統一共修，互相加持，亦不須浪費時光遍學新調，好騰出時間用功修行。弘一大師亦說：「修行要勤，言動要謹。」勤即是要多利用時間數數熏習，因修行的功用在鍛練心性，不勤鍛鍊不行，豈可不節約時光？因此佛教梵唄常用套曲形式，一譜填多詞，反覆吟誦，成為制式之法音。

典型的套曲，如洗星海先生所作「黃河大合唱」中之「河邊對口曲」之開始片段，即為套曲形式。例如：





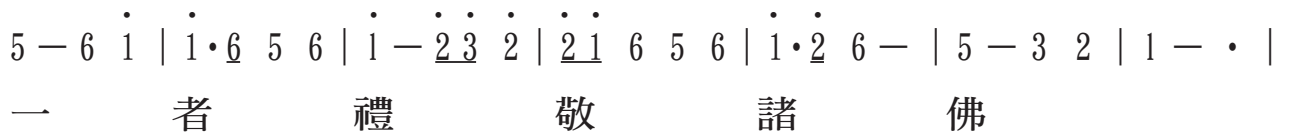
佛教採用這種反復唱誦的套曲形式，有許多好處。

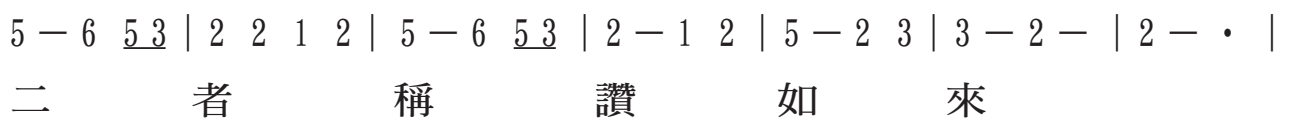
一者，佛教根本非樂，不必多學曲調浪費修行時間。學會一曲調，等於學會多曲調。

二者，佛教修行多重熟習，曲調單純不多，容易專精。調多則分心，單純則不分心。

三者，使梵唄變化不大，能夠保持其穩定性。

在穩定性方面，就以下面的十大願王為例，其第一、二句，總共十四個小節，其中除第四小節外，其餘十三個小節的第一拍，都是較長的穩定聲音（第一拍延音兩拍者有十一小節，一拍半者有二小節）。除此之外，就是多段詞句，反復用同一個調子，如十大願王和淨土文等，或六句讚和八句讚等讚偈，多用同一種曲調，亦類似於套曲形式。如此情形者，在梵唄中極為普遍。





二、合唱式

我在十幾歲時，即在開封河南佛學社學習梵唄，並曾在開封鐵

塔寺住過兩年。三、四十歲後，來到台灣，亦曾環島兩次，所見各地寺院早晚課誦，不僅通通採用合唱式，板眼節奏也完全和當年大陸一樣，只是有些寺廟多了一些閩南腔或鼓山調，略有不同而已。民國七十七年，我第一次返回大陸探親時，在北京西四廣濟寺住了十天，亦發現其早晚課誦，與台灣佛寺一般課誦完全一樣。大陸的文化大革命，對宗教的破壞極其嚴重，但四十年來，佛教梵唄的變化並不大。歷史上的「三武一宗」教難，總共的時間還沒有文化大革命長，以此推知，梵唄受到的影響當不致太大。可見叢林早晚課誦採合唱的梵唄形式，也是中國梵唄長期穩定不變的主因之一。

佛教梵唄採用合唱式，究竟是從何時開始的，恐怕難以考證，但根據觀本老法師所著《香光閣隨筆》記載：「佛教樂歌，古皆合唱」。又說：「我國叢林課誦的合唱式，初以為是百丈清規的創制，原來多半是西天那爛陀寺式，而我國古德宗之，維那領眾，至今不改。」可見僧團合唱，不僅是古印度僧團共修的重要方式，其作用不僅能體現僧團的和合無諍，且更能增強僧團的凝聚力。因此，為了佛教的團結、和諧，梵唄實有統一的必要。期望現在的年輕佛子們能尊重傳統，勿自作聰明、自創新調，肯老實學習，不隨波逐流，勿使莊嚴的梵唄，在我們這一代的手中失傳或變質了！

第三節　梵唄風格的要素

展現梵唄古樸純淨風格的最大驅力，就是它必須使行者，能夠達到「清淨莊嚴，淨化身心」的修行目標。經云：「此方真教體，清淨在音聞」（請注意「清淨」二字），須知音聲之道，能直接訴諸於人的心性，影響人的心理極大，而且其影響力是潛在的、必然的，甚至是強迫性的，故梵唄音聲必須清淨莊嚴，始能令行者的身心清淨莊嚴。如果梵唄音聲中滲雜了些微造作諂曲的成分，有造作即不自然，不自然即不清淨，不清淨即與道相違，與道相違就必然

影響行者的心理，無法與道相應。故要求梵唄必須清淨莊嚴的重要性即在於此。

愛好梵唄的教內外人士，只有充分體認到梵唄在修行上的意義與目標，才能進一步理解，為保持梵唄的清淨莊嚴性，所以它在很多方面，就與其他的音樂有顯著的不同，而展現出不同的特色。也因此使梵唄的推廣，必須受到侷限，因為如果要配合凡俗推廣，勢必要增加世俗音樂的華麗和複雜。這樣一來，其自身清淨莊嚴的特性，就很難保持了。梵唄之特性一失，將不成其為梵唄矣。所以梵唄最重要的風格特色就是清淨莊嚴，然而這種清淨莊嚴，要靠下面多方面的因素配合才能體現。

一、質樸儉約

老子曰：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」所以修道之人，要棄聰明而尚無為，不加造作也。佛經云：「直心是道場」。若有絲毫諂曲，其心即不質直；不質直，即有造作；有造作，即不自然，與道相違。梵唄的風格就是儉約不繁，直來直去，規規矩矩，誠誠懇懇，自自然然。誠於中，形於外，無絲毫諂媚，當高則高，當低則低，當平則平。婉轉高低，抑揚頓挫，發而皆中節，平而實，誠而敬，清風明月，本地風光。

二、其音正直

古德製作梵唄，祇是利用音樂的功能，表達心中讚仰、嚮往、莊嚴、虔敬、感戴佛陀的情懷，和應眾生機宜以啟導其覺性的觀念，不會有故意使聲音美化的念頭，因為求美心近乎諂曲，諂曲之心與道相違，心無諂曲，故能「其音正直」也。樂記上說「其敬心感者，其聲直以廉」，若心理缺少誠敬平實，必有裝腔作勢之音，也一定會破壞「直」和「廉」。所以梵唄腔調的風格，應是「平實、端正、恭敬、誠懇、老實、大方」，曲調質樸，表現佛教謙謙君子的泱泱

大風。

三、心無諂曲

有不明梵唄之體用者，以為日常課誦，是唱念給佛菩薩聽的，或更以為是唱念給外人，以感動外人令生信心的，此皆不正確。感人，不過是梵唄的自然作用，不是其目的。佛菩薩豈要聽我等粗陋之樂聲乎？豈稀罕我等之讚歎乎？所以希圖討好佛菩薩或外人的心理，皆為諂曲。有諂曲即有造作，於是裝腔作勢搔首弄姿的造作聲，莫明其妙的裝飾音都出來了。此與清淨莊嚴的梵唄風格完全相違，故梵唄歌讚之腔調，重在真誠、恭敬、懇切。讚德以從內心發出的真實至誠為重要，無須刻意做作，裝腔作勢。

四、格調高雅

古老梵唄的品質是非常高雅的，並且具有崇高、神聖、不凡、完美等特性。凡是有這些特性的事物，都不容易被一般凡俗之輩所理解，因為大部分人難理解，所以往往認為應該通俗化，讓人人都容易理解，但因為梵唄是修行用的，是為治眾生病的，眾生病在「太凡俗」了，所以梵唄就是要以其高雅、純淨、簡潔的音韻，以薰染昇華人的性靈，當人們沐浴在高雅的梵唄音韻中時，雖然對其高雅性可能無法理解，但其熏染作用並不因此而稍有減少。猶如人日食三餐，雖不理解食品之營養成分，但並不減少其營養作用一樣。所以高雅的事物不可使之俗化，只可保持其高雅，抒釋其高雅，然後再設法提升人的認知能力，使人能欣賞享受其高雅，此乃為可行之道。

五、樂性不強

很多學過音樂的人信了佛教，接觸梵唄之後，多會覺得梵唄的

音樂性，不及一般歌曲的音樂性濃厚，這是必然的。須知這是古德故意的涵蓄，因為我國古人對於音樂哲學的研究極為深入，對音樂性能亦極為瞭解，所以很早就提出「樂勝則流，樂盈則放」的智慧名言。孔老夫子主張禮樂一定要並稱，因為知道音樂是純屬情感的，無定性的，可善可惡的，故希望配之以禮節制之，但求能表情達意，適可而止即可。否則若樂性太勝，身心溺於其中而喪志，則其產生的負面作用太大。這種「忌盈忌滿，慎始於終」的哲學，實為我國古聖先賢智慧的精華，並在我國古聖先賢創作的梵唄上，充分的體現出來了。現在有人所以會感到其音樂性不足，皆由於聽慣了世俗音樂的浮華之音，不能適應清淨莊嚴樸素無華的梵音之故也。

六、崇尚單音

佛教講「道」，「道」是很簡易的東西。禪宗參「萬法歸一，一歸何處？」所謂「萬寓於一」，參禪就是要找到那個「一」，不須要複雜，複聲音樂有時候兩種旋律同時進行，就複雜、分心了，學佛不能分心。此其一；其次「此方真教體，清淨在音聞」，所謂「清淨」是不為外塵所擾，耳根不能向外攀緣聲塵的，每一個人都是從自己的唱誦聲中，循聲覓源，反觀自心，返聞自性，其修行最高境界是「入流亡所，能所雙亡」，要達到此一境界，梵唄祇能用單音而不用複音，更不能用伴奏。因為音多必亂心，亂心則不能入定，無定則難以發慧，故單音為修行音之特色。

七、講求音色

嘗聽一些老比丘說：梵唄唱念的聲音有五種韻味，曰：「寬、堂、甜、蜜、脆」。我聞後，心竊疑之。後來，又從兩位喜歡平劇的親戚口中，聽到同樣五種韻味的說法，但我覺得他們講的都是平劇的聲調韻味，而不是梵唄的韻味。梵唄唱腔所講求的音色，是「平穩、哀雅、質直、沈重、清亮、寬厚」，戲曲唱腔，祇有「寬、堂」

二字可用，其餘「甜、蜜、脆」均不相宜。孔子惡鄭聲之亂雅樂，其故在此。而清淨莊嚴之梵唄，竟有以戲曲為師之傾向，殊不可取。

八、平實舒緩

一般音樂的特強特弱、轉快轉慢等力度及速度的變換，多為表現情感的起伏激盪。但是梵唄的作用，在於通過稱讚如來，歌詠佛法，受佛德和正知見之熏染，使心性調柔，與道相應，進而證果。故梵唄腔調的風格，與一般俗樂正好相反，用平直舒緩的腔調，調柔起伏不定的情感，使它趨於平和安穩，故能夠充分展現出佛教真修者，那種平實、舒緩、沉穩、莊重、恭敬，腳踏實地的修道精神。

第四節　梵唄不使用伴奏

有一位新出家的比丘，原是一位作曲家，出家後，從我學習梵唄。有一天向我表示，希望把梵唄配上樂器伴奏。我當即敬謝他的好意，因為：

一、梵唄自古以來，是作為在殿堂上面對三寶修行用的，不是作為在舞臺上表演供人欣賞用的。為避免行者分心，所以不可用伴奏。

二、修行用的梵唄，不但使每個人用聲音，表達自己對三寶的虔敬，以此培養福報，更重要的是，還要藉此因緣，隨文入觀，反聞自性，以開啟自己本具的般若智慧。所以不應該、也沒必要藉助絲毫外音。為此古德還特別採用消音快、延音短的法器，目的只是為擊節，使大眾唱念整齊莊嚴，並不是為伴奏。

三、修行本是每位行者自己的事，無人能替。在用功實修之前，可以聽良師指導，與益友切磋；到實修用功時，則完全是個

人單獨的事，不能有絲毫假借和偽飾，否則一切境界都不是實在的。所以不可用伴奏。

四、梵唄唱誦，為培養行者對三寶之誠敬景仰，乃至思維觀察讚頌偈文所含之深刻義理。如此用功，則其心清純，合乎法性。稍涉表演，則對境生情，心則不純，不純自不能深入。再好，亦屬第二義，與修行隔了十萬八千里，故不能用伴奏。

五、梵唄是佛教的聖樂，世界性三大宗教（佛、耶、回）的聖樂，都是不用樂器伴奏的。民國九十年佛光山臺北道場舉辦「宗教音樂研討會」，吳新毫神父報告，某年香港舉辦了一場音樂比賽，天主教的格里哥聖樂演奏得非常成功，結果卻名落孫山。經詢問主辦單位，轉報評審團答覆：「聖樂不應用音樂伴奏」，因有伴奏，故未被錄取。吳新毫神父報告畢，聽眾席中有一回教信徒，起立補充：「回教之聖樂，純有人聲，排斥任何樂器，最為單純。」

從這一故事來看，我們佛弟子對於梵唄的處理，應該思過半矣。出家人自沙彌以至於比丘、比丘尼，皆是以勤修戒、定、慧，息滅貪、瞋、癡為本務，一律不許從事任何音樂活動，以免形同俗人，荒廢道業。這是一切出家眾對於梵唄都應有的認識。晚近人心好新奇，有在敲打唱念之際，配上風琴、電子琴者；有在讚偈之中，請音樂家配以複聲伴奏者，此皆違背佛陀制訂戒律之本意，不可不知。希望有則改之，無則嘉勉。

第六章 台灣近年梵唄的變化

其始踵事增華，其繼變本加厲，遞變不已，大殊其本來面目矣！

—《香光閣隨筆》片錄—

第一節 梵唄在台灣的變化

我對梵唄一向很重視，認為梵唄是佛教神聖的「法財」。像佛教的經典一樣，都不能動。一千多年來，佛教梵唄一直存在，沒有失掉，為什麼？就在於堅守了「不能動」的根本原則。可惜，在我們這個時代，梵唄受到了污染。就像一顆珠寶外面蒙上了灰塵，大家都快看不出它的本來面目了。這件事，多年來一直讓我耿耿於懷。尤其近三十年來〈民國七十年至今〉，由於受科技日新月異不斷變新的衝擊，不少道力未堅的年輕比丘，也以自己的悅耳觀念在梵唄上濫出花樣起來。殊不知音樂是一門精深的學問，梵唄是古德從多生多世修行的道果中流出的法音，淺薄無知的年輕人，怎麼能以自己的無明煩惱隨便濫改呢？但是濫改濫變的事實已經發生，現在我們想要導正它，就必須先研究看看它是如何發生的，我把它的演變，大致歸納分成三個時期，略述如下：

一、七〇年代以前微幅轉變

我剛來臺灣的時候，梵唄已經有一些微小的改變，但是引不起人家的注意。剛開始是怎麼變的呢？就是六字頭的讚子，最後「三

稱」的尾聲變高了（唱較快的那個新板），我猜想那可能是受軍人的影響，因為那時候軍人出家的很多。例如在慧日講堂做過當家的廣善法師；在南部有自己道場的廣熏法師；早期臺中慈善寺的振光法師；還有性梵法師等等，都是軍人出家的。因為他們在大陸唱抗戰歌曲，最後結尾都起高聲。（例如抗戰時也把「滿江紅」的結尾唱高了）。所以早期臺灣梵唄的改變，可能是受了他們的影響。

二、七〇～八〇 年代明顯改變

我頭一次感覺梵唄開始有明顯變化，是在民國七十二年，那時候印順導師已不在慧日講堂當住持了。導師當住持時候的規矩，是每年打一個「七」。今年是藥師佛七，明年就是彌陀佛七，兩個「七」輪流變換。因為當時有人批評導師不主張念佛，導師以行動表示，以杜人家的口業。那時打佛七很辛苦，因為人不夠，就請客僧來幫忙。當時請的維那是誰，我已經記不清楚了。起初「八十八佛」的聖號，唱得完全一樣，可是到了「所有十方世界中」七字一句的偈頌時，維那忽然一句高、一句低，大眾是維那怎麼唱就怎麼跟。當時我就有預感，將來可能會成為風氣，就想改正過來。但我在講堂裡是「吃閒飯」的，不可能要他們改就改，只有跟住持講。好幾任的住持態度都差不多，嘴裡答應，心裡卻不以為然。我思考其中原因之一，或許是有人認為，那只是一點小小的轉變，無傷大雅，只要法會能順利的進行就好了，何必為此小事糾正人家，傷了和氣，搞得大家不愉快，如果是這個原因，在特重人情面子的中國社會，我真是無能為力了。

但我知道還有另一種原因，就是他們根本不曉得（不注意），現在已經「變」了，所以不知道要改，那怎麼能怪他們呢？譬如印海法師是慧日講堂的第二任住持，我來的時候他是當家，他是在大陸出家的，對梵唄很熟悉。現在八十八佛的唱法變了，他在美國跟著人家變，自己還不曉得。怎麼說不曉得呢？有一年基隆靈泉寺傳

戒，他從美國回來幫忙，在慧日講堂住了兩天，我就問他八十八佛「變」的事情。他說：「都一樣，沒什麼變化啊！？」我說：「怎麼沒有變化呢？我唱給你聽！」他聽了半天，才說：「喔！是有點不一樣了。」他不曉得、不注意。這是最讓我傷腦筋的，錯了都不知道，怎麼談得上改呢？

三、八〇年代以後劇烈濫變

雖然如此，民國八十年代初期，「八十八佛」還沒有什麼大變，但到了八十六、七年的時候，學「八十八佛」的地方多起來了，我才注意到這個問題的嚴重性。慧日講堂的住持答應我，要把不對的音調變過來，晚上我們也找了個固定時間練習，可是終究還是沒改，到現在也還是沒有變回來。為了說明梵唄的變化，可以從講堂的藥師佛七作說明。因為講堂的藥師佛七歷時悠久，又常有外人來參加，所以只要在講堂中「坐地參方」，就可以觀察到台灣近年梵唄的急速變化了。

（一）慧日講堂梵唄老腔老板

印順導師創建慧日講堂以後，規定今年若舉辦藥師佛七，明年則舉辦彌陀佛七，如此輪流進行。但自民國六十五年如虛法師任講堂住持後，就改為每年都舉行藥師佛七，則藥師佛七的次數就更多了。其後的各任住持，也都照例舉行，故慧日講堂對於藥師佛七極為熟悉。講堂藥師佛七的程序，是導師與印海法師依大陸成規所確定的。其梵唱亦是以往大陸上的老腔老板，幾十年來未曾改變。

我從十幾歲，即在大陸太虛大師系下的純正道場，河南佛學社下屬的法音學社學習梵唄，那時就已學會了藥師佛七。數十年來，在大陸、台灣，到過許多寺院。因性喜音樂，對於唱念特別注意，所見所聞，除了鼓山派系以外，均與慧日講堂早期的梵唄板眼腔調無大差殊。所以慧日講堂的梵唄，可以說是很正統的。

（二）腔調板眼快速偏離

民國八十年代，講堂打藥師佛七時，我突然發現有兩處走樣的情形，略述如下：

第一處

講堂藥師法會每日清晨都有「觀文」。觀文中有日光遍照及月光遍照菩薩，其「菩薩」二字的唱法及板眼，在民國八十四年以前及以往大陸，也一直都是按照觀文聖號的節奏，除了尾聲「薩」字是八拍外，其它每一個字都應該是四拍。但到了民國八十五年，「菩」字卻突然拉長唱成了八拍。這樣一變，就多出了一個小節（四個板眼），顯然是錯誤了。因為觀文正確的板眼，和「摩訶般若波羅蜜多」一樣，同為「雙字單板」的，怎麼可以加長呢？

現在我們看下列圖示中，每個字、每個小點都代表一拍，上面是正確的傳統老板，下面是走樣以後的錯板。

南・・・無・・・日・・・光・・・遍・・・照・・・菩・・・薩・・・・・・・（傳統老板「菩」字四拍）

南・・・無・・・日・・・光・・・遍・・・照・・・菩・・・・・・・薩・・・・・・・（85 年「菩」字拉長變成八拍）

第二處

藥師佛七每晚有一堂普佛，例由禮佛懺悔文開始，禮佛懺悔文結束時，依據傳統的唱法，應是四階次，次第漸慢而結束。現在則變成了無次第的突然轉慢，而且慢得太離譜了。現在先看下列說明：

第一階次：「如是四法廣無邊」。

傳統板：一字一板，唯最後「邊」字兩板。

走樣板：一字一板，最後「邊」字突然變成了四板，拉長一倍，這就很不正常了。

第二階次：從「願今回向亦如是」到第三遍「南無大行普賢菩薩」的「南無」。

傳統板：每字二板，「是」字和「薩」字各四板，比前字慢一倍屬正常；

走樣板：每字四板，「是」字和「薩」字各八板，也拉長一倍，太慢了，不正常。

第三階次：第三遍「南無大行普賢菩薩」的「大行普賢」四字。

傳統板：每字四板，比第二階次又慢一倍，屬正常；

走樣板：若延續前面第二稱聖號節拍每字四板，此時「大行普賢」節拍應該加倍漸次轉慢，但現行唱腔節拍仍然是每字四板，故不正常。

第四階次：第三遍「南無大行普賢菩薩」的「菩薩」二字。

傳統板：每字八板，比第三階次再慢一倍，屬正常；

走樣板：每字八板，直到要結束了，才又慢下來，不正常。

前述說明可能有人不易瞭解，現在再看下列圖示（每個字和每個點都佔一板），就能看清傳統板（漸次轉慢）和走樣板（突然轉慢）的變化差異了。

第一階次：走樣板尾音突然轉慢，較傳統的二拍，拉長一倍時間，成為四拍，不正常。

傳統板：如是四法廣無邊 •

走樣板：如是四法廣無邊 • • •

第二階次：傳統板此處每字兩拍，尾音四拍；走樣板此處則延續前面的四拍尾音，將聖號通通拉長為四拍，尾音「薩」字，則由傳統四拍，拉長為八拍，不正常。

傳統板：

願・今・回・向・亦・如・是・・・

南・無・大・行・普・賢・菩・薩・・・

南・無・大・行・普・賢・菩・薩・・・

南・無・

走樣板：

願・・・今・・・回・・・向・・・亦・・・如・・・是・・・・・・・

南・・・無・・・大・・・行・・・普・・・賢・・・菩・・・薩・・・・・・・

南・・・無・・・大・・・行・・・普・・・賢・・・菩・・・薩・・・・・・・

南・・・無・・・

第三階次：傳統板按照漸次轉慢原則，「大行普賢」四字，由前面的二拍拉長為四拍，屬正常；走樣板若依漸次轉慢原則，此處應該再拉長一倍為八拍，但它沒有轉慢，繼續保持四拍不變，所以是不正常的。

傳統板：大・・・行・・・普・・・賢・・・

走樣板：大・・・行・・・普・・・賢・・・

（違背梵唄「漸次轉慢」法則）

第四階次：傳統板「菩薩」二字，由前面的四拍拉長為八拍，符合古德「漸次轉慢」的法則，屬正常；走樣板此處「菩薩」二字，雖然看起來跟傳統板的節拍一樣，也是八拍，但這是因為它在前面的「大行普賢」四字，並沒有依「漸次轉慢」法則拉長為八拍，仍然保持四拍的緣故，所以

它在這裡可以拉長一倍，變成八拍（實際上走樣板在這裡，應該拉長為十六拍，但事實上是不可能的），所以走樣板這種不依法則的突然轉慢，就破壞了古德所制結尾煞板時，必須「漸次轉慢」的梵唄法則，它當然是不正常的。

傳統板：菩・・・・・・・薩・・・・・・・

走樣板：菩・・・・・・・薩・・・・・・・

可能有人認為，梵唄唱腔的節拍多兩拍或少兩拍，實在感覺不出有這麼嚴重嗎？我這裡要向大家特別說明的，就是歷來梵唄之變化，從來沒有變更板眼的，板眼不變，南北僧眾可以同堂共唱，板眼變了，就無法同堂共唱了。以上二例，都是把板眼搞亂了，可以說是徹底摧毀了梵唄的架構，能說不嚴重嗎？

（三）觀文聖號由傳統四稱變成三稱

講堂早課念佛歸位後，本來應該大磬一敲，就跪下來唱〈觀文〉，傳統觀文總共是四句。頭一句是「南無藥師琉璃光如來」，接著是「南無日光遍照菩薩、南無月光遍照菩薩」，最後是「南無藥師海會佛菩薩」。印順導師做住持的時候，我就發現頭一句被丟掉了。我跟當時的維那印海法師講了，印海法師接受了我的話，就補寫在課誦本上了。只要維那一帶頭，大家就會跟著唱起來了，後來本子消耗掉，隨著住持的更換，又隨便找一本印，裡面始終少了頭一句。雖然我也跟住持講，但他們不聽我的，我也沒辦法了。

現在有些道場印的課誦本子上，不叫〈觀文聖號〉，而改作〈跪念三菩薩〉，所以大家以為只有三句，現在我找到了四句的根據，佛光山出版的《佛教聖歌集》裡，就是四種聖號；而且我早年在開封的時候也是念四句。當時開封時局不太平靜，我師父淨嚴上人就在早課時，把頭一句改為「南無消災延壽藥師佛」，第二句「南無

觀世音菩薩」，第三句「南無大勢至菩薩」，第四句「南無清淨大海眾菩薩」。

第二節　梵唄變化的原因

今日之梵唄，其所以會有病者，病在後人不解梵唄修行之本質，不知梵唄也有原則，有標準，儘在梵唄身上錯打妄想，肆無忌憚，任意修改，或盲從別人偶發的錯誤而不自知，結果濫出花腔，到了不忍卒聽的地步。其中造成這種亂象，最普遍的錯誤觀念，就是把梵唄當做音樂看待。殊不知梵唄雖然具有音樂的形式，但只是利用音樂的正面功能，以為修行之資，志不在音樂。如果不明此理，利用太「過」，就會產生如江河潰堤，不可收拾之禍害。現在我們就分析一下梵唄產生病變的原因。

一、末法時期不願真修實證

以前佛教興盛的時候，梵唄從來就沒有發生過問題，現在怎麼會發生問題呢？現在問題的發生，是在佛教，而不是在佛法。因為佛法是佛說的真理，真理是不會發生問題的；但是佛法是由教主、教義和教團三者來體現的。其中教主、教義、教法都沒有問題，問題出在了教團上。教團是推行佛法的團體，梵唄既以佛教為體，則有體必有用，體用不二，佛教體質結構的病健虛實，就可以從梵唄上表現出來。尤其當前梵唄敲打唱念出現的亂象，反應的就是佛教走向衰敗的問題，而不是佛法的問題。

也就是說，這是佛弟子修行上先出了問題，然後才在梵唄的敲打唱念上表現出來。所以，我們到一個寺院去參學，只要上一堂早晚課，那個寺院的道風和修學情形怎麼樣，基本上就猜得八、九不離十了。因此，要解決梵唄在敲打唱念中出現的問題，根本上還是希望佛教四眾弟子，都能從佛法的「真修實證」下手，如果大家都

能夠老老實實的修行，自然不會花心思在梵唄上亂動手腳，梵唄自然也就不會分支分派各自為政了。否則的話，只能治標而不能治本。

二、教徒音樂素質普遍低下

由於佛教長期忽視梵唄教育，很多人所謂會梵唄，其實只是通過上殿和法會，長期熏習而學會幾個讚偈而已，僅能應付早晚課和一般的法會，這種未經真懂梵唄的人悉心教導指授，剽學而來的梵唄，在許多關鍵地方，或應考究之處，自然不能明白，於是唱起來荒腔走板、錯誤連篇之處，俯拾皆是而不自知。其中更有不少心高氣粗、貢高我慢者，仗著自己年紀輕、聲音好，還誤以為自己真是唱得很不錯哩！其結果，謬種流傳，漸致人各一式，漫無章法矣！在法事壇場上大奏「粧台秋思」（日本流行歌曲），以靡靡之音的曲調大唱「阿彌陀佛」，這都是教內可以看見，可以聽見的事實。為什麼會出現這樣可悲可歎的情形？我認為佛教徒的音樂素質普遍低下，對紛亂雜陳的音樂，缺乏起碼的揀擇力，是最根本的原因。

昭慧法師原係師範大學合唱團之台柱，任女高音獨唱，音樂修養自是不凡。出家後接觸佛教梵唄，對現行之梵唄唱念印象不佳。形容自己捨音樂而就梵唄，乃是捨陽春白雪而就下里巴人（鄉野鄙俗之音樂）。梵唄果然鄙俗乎？無上甚深微妙之佛法中，如何而有鄙俗之音聲耶？此實值得吾人深思也。

三、年輕一代受佛教音樂的影響

佛教音樂，古已有之，但千百年來，古之大德，未許以佛教音樂混濫梵唄，故梵唄少有變化；縱有變化，亦因交通不便，地域隔閡，而所變有限，故節奏保持未變，原韻仍然未失。但是今日受科技發達之影響，音樂帶、流行歌曲到處風行、無孔不入，商人為了賺佛弟子的錢，也製作一些彷彿流行音樂的「佛教音樂」，再利用佛弟子愛「做功德」的心理，引誘信眾盲目的替他們推銷，致使佛

教音樂也突然地蓬勃發展起來。由於青年人平素對於佛教音樂與梵唄，未曾注意其分野，恆以音樂觀念視梵唄；再加上過去聽慣了世俗音樂，舊習未除，感覺梵唄不如華麗之佛樂，能夠適應時代潮流，不甘願梵唄之平實質樸，加之道心未定，修行不上路，故仍喜愛多變化、富刺激的佛樂或俗樂。

實際上，音樂界有一句格言：「音樂不以悅耳為目的」。社會上的純正音樂，尚不以悅耳為目的，何況佛教修行用的梵唄，豈能以悅耳為標準乎？所以奉勸年輕一代的佛弟子，不要再以美妙好聽為取捨梵唄的標準。如果自己不是真懂音樂、真懂梵唄，更不可為了使梵唄好聽，就隨一己之心，任意更改梵唄。

四、維那不守本分無明妄動

梵唄之變，除了學人疏忽大意不認真之外，多是由聲音好的人變的，聲音好的人當了維那，領導唱念的時候，無明妄動，不知不覺就會表現其美聲，而忘記了以誠敬之心來唱，有意無意地就加了花腔，這才會變。須知宗教音樂一定是「其敬心感者直以廉」，下面就舉幾個維那不守本分，亂加花腔的例子。

（一）民國八十七年元旦，臺北縣、市佛教會，假善導寺聯合舉辦「仁王護國法會」三天，每日上午誦經，下午講經。第二天由淨心長老等五位法師主法，當日中午上供，維那手持麥克風舉「戒定真香」讚，唱誦中不時發出與眾不同之異聲，尤以第三唱「香雲蓋」所發之異聲最為特異突出。我觀察每當有異聲時，淨心長老均舉目看維那一眼，似有不以為然之意。

（二）大約六、七年前，我們慧日講堂作了七天法會。前五天是傳妙法師當維那，他當維那很盡職，非常穩當，悅眾也都是他的同學。但是他總不能霸佔著維那的位置不讓別人練習，所以到了第六天，就由另外一位同學來練習，沒想到

這位同學起腔後音調就開始變了，從頭變到尾，跟大眾唱得不一樣，極不協調，非常難聽。這樣的人，私心作怪，總想出風頭，表示他特別，不知這恰恰暴露了他的無知，不過這堂功課下來卻沒人敢講話。過去在叢林遇到這種情況，一般會在維那的旁邊放一個「大眾慧命，在汝一人，如若不顧，罪在汝身。」的牌子，現在許多老傳統都沒有了，大家也都不知道了。

佛教課誦法會儀規，除了同於儒家軌範身心之外，還另有增益修持之大用，乃極莊嚴隆重之事，應以認真、嚴肅、虔誠、恭敬之心，以司其事，萬不可以玩忽職守，突顯自己，任意加油添醋，發出不同於大眾之異聲。維那者，是法會裡的綱領之士，本應起到提綱挈領的作用，綱維大眾唱誦如法整齊也。今大眾如法唱誦整齊，而維那卻獨出不同的異聲，豈不顛倒之甚哉？殆不知維那之職責所司何事者也。奇怪的是此種情形，似不只此一維那為然，我也見過從前本來老老實實的維那，後來莫明奇妙地也變了，問他：為什麼？他說：他也不知道。這是非常奇怪的事情，似有某種不健康心理因素互相傳染。祈願德高望重之長老大德能重視此事，常加指正，以免相習成風。

五、少數信眾自以為是

梵唄的變化除了維那濫改濫唱外，還有參加法會的信眾，也有人喜歡標新立異，表現自己。我曾看到一卷見如法師《梵唄專集》中的八十八佛錄音帶，試聽之下，其前半完全依傳統老腔老調唱誦，但到了「所有十方世界中」偈頌部份，中途忽然有人無明妄動，將聲音拉高，試圖改成一句高一句低的腔調，幸而未能得逞。另外，亦曾見有人偏執己見，乾脆自己配帶小麥克風，來操縱大眾的聲音，任意改變唱法，這種自以為是濫改梵唄的心態實在要不得。

六、自創品牌心理作祟

今日佛教界受商業習氣的影響，亦有自創品牌的心理。尤其是信眾多、名望大者，但憑自己的狂想，不惜盲目的創新，好像要在佛教史上留一筆創新的記錄，以滿足自己當祖師的心理。這些領導者，在各方面都想表現自己山頭的特殊和優越，梵唄也想自成一統，然而由於自己對梵唄並無深入的研究，便憑著自己的名聲請音樂家來幫忙。音樂家不懂佛教、不懂梵唄，只知對僧眾的唱念做忠實的記錄，於是就把贅音、勝音、流音等病音也都記錄下來了。也有一些泛泛的音樂家，藉此機會，為了追求好聽，便踵事增華、濫加花腔。拿這樣的譜本去推廣普及，可以說也是造成梵唄加速濫變的重要原因。當然，還有其他原因諸如：學未學好，由於生疏，勉強應用，將錯就錯而改變；日久未用，由於忘失而改變；或者好勝心強，自無勝處，便亂出怪聲，積非成是而成為歪風等等。

第三節　梵唄不宜濫改濫變

有人說：「時代在變，一切都在變化之中，所以佛教梵唄也應跟著變。」這是沒有主見、隨波逐流的觀念。須知「變」應有其原則，即不好的要變為好的，不合理的要變為合理的。不能為了變而變。但是現在梵唄之變，都是以出鋒頭、作秀的心理在變，亂變一通。把本來好的，變成壞的，本來合理合宜的，變為不合理不合宜的。這樣的變，只會越變越壞，不會越變越好。

中國的唐詩宋詞，千古妙文，歷經風行傳誦，早成定本，後人對這些詩詞，是既不能也不敢亂加更動，如果有人敢亂動亂改，必遭批評，因為這是很不道德的行為。我認為梵唄也一樣，本來就已經是盡善盡美之作品，不須再改，為什麼還是有人喜歡亂改亂唱，難道他覺得自己比古人還要聰明？

一、梵唄已臻盡善盡美

凡有共同性、公共性的東西都不可私改，國家憲法是不可擅改的，要修，須經一定程序，不可任意私改。而且必須是真正有不適用的因緣，才由法定機關召集大眾，經一定程序討論議決，始可更改的。釋尊制戒，亦復如是，必待因緣成熟而後制定，此即以身作則，示弟子不要無明妄動亂想點子，故佛教在弘傳過程中，後世佛子對某些戒律縱有不同意見，亦僅只是開遮持犯意見不同的辯論，還沒有人敢妄自更改世尊制定的戒條。

我國佛門古德多出身儒家，儒佛並重，不僅恪遵釋尊之教，且對儒家「唯得道者乃可作樂」之教誡，亦奉行不渝，若無因緣決不濫作濫改梵唄。因為梵唄都是得道的高僧，從其悲智性海中流露出來的法音，是療治眾生貪瞋癡心病的法藥，既真且善，也最完美。所以，末世佛子切不可以我們自己淺陋的認知，在古德所作的梵唄身上追求更美，否則，頭上生頭反而成病。

我幼時讀私塾，老師教寫毛筆字，先教起筆，我練習了幾次，懂得了如何運筆，學會了起筆的形狀，心中非常高興，回家告訴父母，也被誇獎了一番。後見客廳掛的一幅對聯「漁翁買酒向村泊，野老分蔬丈地栽」，所有的字起筆都是圓形，而非扁尖形，乃提筆爬到桌子上，把下面幾個字的起筆都描成扁尖形，自己覺得描得好，跑去報告父親，那知父親一看，氣得立刻打了我幾個耳刮子。從此以後，一輩子再也不敢自以為是，濫改濫變別人的東西了。

今有不知梵唄為得道高僧所作者，不知反省自己程度之不夠，而欲更改之，豈不等於學生改孔夫子之文章乎？造成梵唄之災禍，豈不罪過乎？梵唄之念誦，已歷千百年實用，早已千錘百鍊，臻於完美，定型成為美玉精金，並無不適之處，若祇憑識心用事，任意變更，甚或操作壇場，均非君子之作風。

二、演奏必須忠於作者

西諺說：「音樂的曖昧性大，無論演奏者或演唱者，必須對作者及其作品忠實。」同調同歌之音樂，有統一組織之功能。如肆意更改，即無法和合。我年輕學音樂的時候，只聽過前輩音樂家說必須忠實於作者的話，從來未曾聽說過演奏時可隨己意增減的話。但現在觀念好像變了，最近卻常聽有些研究音樂的人告訴我，說演奏者可以依自己的意思，對作品加以詮釋。他解釋近代所謂的詮釋，乃是由自己對樂曲的瞭解，為了讓理解的意思明顯，可以在原作品上任意增減音符。我聽了這位愛樂者的話，頗表懷疑，因為和我原有的「忠於作者」觀念不大相同。

為了不誤解這位愛樂者所說的話，我特別和他多做了一些討論，以驗證我對他的語意未曾誤會。他堅持說，現在詮釋觀念確實如此。不過，我仍然是很懷疑，如果詮釋的作品，真是如此可以任由詮釋者增減，日久天長，張三也增減一些，李四也增減一些，這一份作品，豈不面目全非了嗎？這份作品，究竟是誰作的呢？答曰：「並非在原作品曲譜上，可以增減以為詮釋。」這樣也有問題呀！因為音樂曖昧性太大，如果詮釋錯了，對社會產生不良的影響，這個因果責任由誰負呢？

三、文辭美妙越改越糟

梵唄乃古德高僧所作，本很莊重，宗教品味也很濃，文詞音調並皆佳妙，豈可任意改變乎？可惜有許多教徒的音樂與文學素養普遍低落，不瞭解梵唄的優美所在，隨意濫改，往往把一首很好的內容弄得庸俗不堪，茲以「觀音偈」為例：「觀音菩薩妙難酬，清淨莊嚴累劫修，三十二應周塵剎，百千萬劫化閻浮，瓶中甘露常遍灑，手內楊枝不計秋」。有人將「常遍灑」改成「常時灑」；「常」就是時，「時」還是時，豈不是重複了嗎？「遍」是指空間，「常、

遍」，時間和空間都顧到了，多好呀！今若將「遍」字改成「時」字，只有時間而沒有空間了，甘露灑到哪裡去了呢？沒有交代；又將手內「楊枝」改成手內「楊柳」，「楊柳」是通稱，指一整棵樹；「楊枝」是楊柳的樹枝子，難道菩薩抱著一整棵楊柳樹灑甘露嗎？多俗氣呀！還有人用「浩浩紅蓮安足下，彎彎秋月鎖眉頭」來形容菩薩，這完全是文人的筆調，文質氣重，而缺莊嚴。又有的將「千處祈求千處應」，把「應」字改成「現」字。「應」字包含廣泛，它可以包括「現」，但不一定要「現」，若改成「現」就不及用「應」字恰當了。這些都是把本來好的濫改成不好的例子。

四、學習「蕭規曹隨」的智慧

現在我再舉一個「蕭規曹隨」的成語故事，給大家作一個參考，看看誰是真正有智慧的人。在中國歷史上，有一句「蕭規曹隨」的成語典故，是出自史記曹相國世家：「西漢初年，蕭何為相，臨終前推薦曹參繼任。曹參繼任宰相後，終日宴飲遊樂，對於國家政事的推行，全部依循蕭何生前所制定的典章制度辦理，不做任何的變更。漢惠帝見此情狀，非常憂心，就跟曹參的兒子說：「你回家後私底下跟你父親說：『高祖皇帝剛剛崩殂，當今皇帝即位不久，來日方長，正待宏圖大展有所作為之時，您老人家貴為宰相之尊，卻終日飲酒作樂，不理政事，那如何才能把天下國家治理好呢?!』但不要說這是我叫你講的話。」曹參的兒子受命後，就回家找了一個機會，把這番話老老實實的向父親曹參轉達了一遍，沒想到曹參聽完大怒，狠狠的把兒子揍了一頓，說：「你只要把你自己份內的事情做好就行了，天下大事哪裡有你這個小子插嘴的餘地？」漢惠帝沒想到自己的好意，居然會碰一鼻子的灰，於是就在早朝上殿的時候，責怪曹參說：「你打你兒子幹什麼？之前他所講的那些話，是我叫他向你講的啊！」曹參聽了立刻向皇帝下跪謝罪說道：「陛下依您看，在文治武功方面，您和高祖先皇帝比較，是誰比較優秀

呢？」惠帝說：「先祖高皇帝雄才大略，我哪裡敢跟他老人家比較呢？」曹參說：「那皇帝您再看看，微臣與蕭何兩個比較，又哪一個比較賢明呢？」，惠帝說：「我看你好像比不上蕭相國吧!?」曹參說：「皇帝您說的對極了！既然高皇帝和蕭相國都是英武過人的豪傑，他們一起平定天下，又能深謀遠慮，制定明確周詳的典章制度。我們現在既然知道，自己的聰明才智比不上他們，但只要能夠不亂出主意，一切遵照他們所制定的法令規章去做，不要有所偏廢缺失，這樣不是就很好嗎？」惠帝聽了大為高興的說：「你講得真是太好了，我們就這樣辦吧！」

曹參當了三年的宰相，死後百姓們感念曹參的德澤，乃一致的歌頌道：蕭何制定了嚴明完備的法令規章，而曹參能沿用蕭何制定的法度，清淨無為，不做任何的更張改變，因此使人民都能安居樂業，真是太好了呀！（請參閱史記曹相國世家）。從這個歷史典故我們可以知道，曹參因為深知自己的聰明才智比不上蕭何，所以對於蕭何所制定的法令規章全部遵循，若無特殊因緣絕不妄加更動，就憑這一點，我們也要讚嘆曹參，實在是一位既謙虛又有智慧的大政治家。

現在，我們反過來再看當前梵唄的亂象，那些喜歡標新立異妄加竄改梵唄的年輕比丘、音樂家、居士等人，連什麼是「梵唄」恐怕都還搞不清楚，就大張旗鼓的開始改良創作梵唄，這樣盲動瞎搞的結果，將置梵唄伊於胡底，怎不令人憂心？所以在我的觀念裡，希望大家學一學曹參的智慧，不必再改良創新了，因為現行的梵唄，本身並沒有什麼毛病，所有的毛病都是後人加上去的。所以真正應該做的，不是去改良梵唄，反而是要清除掉這些多餘的累贅的毛病才對。

第七章 梵唄反璞歸真之道

研究梵唄的大陸學者田青曾說：「中國的梵唄，真是了不起！千年以來直到現在，還是活生生的。」可見梵唄根本就沒有失傳，所以關於梵唄究竟有沒有失傳，這一點大家要先建立一個信心。就是自古以來，中國佛教的四眾弟子，人人會唱梵唄，一直唱到現在。由於中國佛教信眾人數眾多，國土幅員遼闊，雖經朝代更替，戰亂天災，也沒有失傳。既然已從古代一直流傳到了現在，就證明梵唄具有相當的穩定性，也不可能現在說失傳就馬上失傳。梵唄既然沒有失傳，那它的生命在哪裡呢？梵唄的生命就是靠四眾弟子在用、在唱、在修行。如果光有文字、有譜，不唱出來，不用於道場的大眾共修，就不成其為活的梵唄了。

第一節 搶救梵唄原韻的呼聲

一、「千年原韻」「正統梵唄」齊鳴

近年教界有人先後發出搶救梵唄的呼聲。例如民國八十五年中壢圓光佛學院，出了一套悟禪法師唱的梵唄錄音帶，商人廣告標榜的是「千年原韻」。同年，中壢寂光精舍弘法中心，也出了一套梵唄錄音帶，題曰「正統梵唄」。據云，前者是悟禪法師，師承續祥老和尚的唱腔錄製的；後者是如濟法師，深恐傳統梵唄失傳，特聯合如禪居士，將懺雲、廣慈、見如、悟禪諸師的唱腔，用現代音樂的簡譜，記錄成梵唄譜表，並由如禪居士梵唱錄音，與譜表合併發行，並到處教唱，以廣流傳。當時出的是第一、二輯合訂本，並將

要繼續出下去。

這兩家錄音帶，一標「原韻」、一標「正統」，顧名思義，他們一定是見到佛教界近年來，出現了許多淺學的年輕比丘，任意在梵唄身上濫加花腔，把梵唄改得太離譜了，憂心梵唄會因走樣而失傳，為了搶救梵唄，才出版錄音帶。他們應該都是有心人士，都是有心保持佛教優良傳統續佛慧命者。何以故？因為梵唄雖說一向都不斷地在變異中，但從沒有像最近若干年來變異得厲害，變得這樣快。因為從前的變異，是自然的、有限的、表皮的、不大的；現在的變異，則有人為的、故意的、深刻的、破壞性的因素。如果這樣一直變異下去，梵唄真可能有被毀滅的一天。所以有心人士才紛紛出版正統梵唄，希望把老腔老調保存下來，以匡救梵唄免於滅亡的危機。

但是，梵唄在長久的傳承之中，已不斷地在發生分歧，故有所謂「一個和尚一把磬」的說法出現，那究竟誰傳承的才是正統呢？既名正統，何以仍有分歧呢？這是一個很難論定的問題。就連正統的定義是什麼？到目前為止，也還沒有一個定論。正如寶唱法師所說：「這些法師（指廣慈、見如、悟禪等法師）的唱腔已經算是正統了」，意思是說：就以大陸傳來的唱腔為正統了。這是一個無辦法之中的權宜辦法。聽說聖嚴法師新近也出了一套正統梵唄錄音帶，其正統的意思可能也是如此吧！（聖嚴法師出的我尚未見到）

聖嚴法師也非常關心佛教的梵唄，他曾經組織了一個佛教藝術考察團，到中國大陸各地去考察佛教藝術。考察的成績寫了一本專書，名曰「火宅清涼」，其中第一章就談到「佛教音樂」，並說藍吉富居士非常關心佛教音樂（法振按：應該是指梵唄）。藍居士說：「如果不趁現在還有一些大陸老僧，尚在世時，趕快訪問（法振認為已經晚了一步）、錄音、整理，恐怕再過若干時日，梵唄就會在我們這一代手上趨於消滅。」接著，聖嚴法師也說：「這的確是一個事實。幸好今天還有些音樂界的人士，注意到了搶救這筆文化遺

產的重要性。」聖嚴法師還舉出大陸的田青，和他所遇到的另一位民族音樂學博士曹本治教授，將要很快地著手於中國佛教音樂的蒐集和研究。由此可見，目前發心研究佛教音樂的還真有人在。

另外，據我所知，佛光山的星雲法師，從民國四十年代，就開始嘗試佛教音樂的創新活動了。首先由音樂家楊詠溥居士幫他編印了一冊簡譜的《佛教聖歌集》；後來又重編了一部正譜的版本，仍名《佛教聖歌集》。另外佛光山還從大陸請了一批音樂家，替梵唄編譜、配音，出版了一套《法音清流》的錄音帶，可見佛光山對於梵唄關心之積極。之後，佛光山又曾先後召開至少三次有關「佛教音樂」乃至「宗教音樂」的研討會，而且也獲得一些成果，就在這前後，又聽說某位法師也發心要創設一個整理梵唄、推廣佛教音樂的機構。除此之外，承科技之便，許多唱腔好的法師，也各自集結自己的聲音，出版自己的梵唄錄音帶，以保留傳統的梵唄聲音。

以上幾件事情，時間相距都不大，表明教界面對當代僧伽年輕化，引起佛教梵唄的劇烈變化，憂心梵唄會失傳，思圖挽救，起而行動，追求「正統梵唄」或「梵唄原韻」者，不乏其人。還有無數雖憂心梵唄失傳，而無可奈何的沈默大眾，當然更是難計其數。這是一個好現象，因為梵唄真是瀕臨到存亡的關頭了。

二、梵唄原韻真的失傳了嗎？

上面所談這些注意梵唄的人，他們都在擔心梵唄會失傳。那目前梵唄是不是已經失傳了呢？原韻還在不在了呢？我的看法是：原韻還在，可是有失傳的危險。有些人之所以會擔心佛教的梵唄失傳，是因為「一個和尚一把磬」，大家亂變。有些人對梵唄的變化並沒有感覺，以為不同的唱法，代表了不同的派別，甚至到處去參學；有些人雖然感到了變化，憂心忡忡，但自知無力回天，只好隨波逐流。但不管是屬於那一種人，他們都無力觸及一個最深層核心的問題，就是大家都不知道，梵唄的原韻在哪裡？究竟誰的唱法才正確？

既然如此，我們首先要探尋的是，梵唄原韻的面貌是甚麼？梵唄原韻有沒有失傳呢？我認為梵唄原韻還在也沒有失傳。因為佛教在隋唐時期興盛之後，梵唄的基礎已經相當穩固，這是不易失傳的主要因素。而且一個國家的音樂，不可能一下子全部失傳。

但有一些人說：中國的梵唄已經失傳了，我們應該到韓國、日本去找原始的梵唄。我認為這種看法值得商榷，因為韓國、日本的梵唄，都是由中國傳過去的，雖然都是直音和低沈音，但顯然還有相當大的差異。所以我們不能依著他們的看法說：「中國的梵唄失傳了，他們（尤其日本）保有中國正統的梵唄聲調；禮失而求諸野，中國應該回過頭來，向他們的聲調中尋求正統。」

我認為東方各國，因為音樂記譜法自古都不精確，只憑簡單的圖形符號口耳相傳，要說誰能保持原音不變，根本是不可能的事。所以我們應該有自信：我國在長久的歷史發展中，雖然也不斷地有變亂，但中國的梵唄，畢竟是中國人自己創作的，比較容易保持中國人的風格和韻味，這是應該可以斷言而且合理的。何況中國幅員廣闊，各種基本條件深厚，更能經得起各種變亂。經歷了那麼多朝代的更替，經歷了那麼多天災人禍，梵唄代代相傳，一直相沿至今，未曾中斷過，說明中國的梵唄已經接受了種種考驗，沒有失傳，也一定不會失傳，所以要尋找梵唄原韻，也一定要從現存中國梵唄中去尋找。

三、梵唄資料流落到日本了嗎？

另外也有人說：「我們中國的音樂資料，大部分都流落到日本去了，古梵唄都在日本」。我也不贊成這種說法。因為梵唄在日本的變化，曾經引起日本政府至少兩次的糾正，可以想見其變化的嚴重性。而在中國，還從未引起過官方的批評，祇是從古人的著作中，看到論及梵唄時，表示南方梵唄「俗好浮綺」而已。所以日本人所說中國失傳的，應該並不是音調，而只是一些有形的文字資料。據

聞日人均有愛護文物的觀念，曾舉行過全國國寶登記，明治維新後，現代化較我國為快為早，多有留學日本之國人，親見日本藏有許多我國失傳之文物古書。受日人善於保存歷史文物之影響，以為我梵唄古音，亦在日本得到保存。殊不知無形之聲韻則未必也。

我們都知道日本的文化，大部分都是中國文化的移植，日本的佛教和梵唄也是從中國傳過去的，依「橘逾淮為枳」的現象推論，梵唄在日本的變化，應該比在中國的變化要大些，中國的梵唄在中國本土上的變化，決不會大過在日本的變化。十數年前，我從廣播上聽到中廣合唱團去日本訪問，曾在日本演奏王昭君供日本人欣賞，日人亦報以從中國傳過去的王昭君供訪問團欣賞。現場轉播，歌詞並無不同，但曲調已完全不像中國的曲調了，一聽就是日本人的歌唱格調，完全不像中國的王昭君曲調。可見梵唄必然也是如此，因為這牽扯到民族思想文化、風俗習慣和民族性等有關的深層結構問題，所以只有中國真正保存了自己聲音的資料，才是最合理的。這個觀點可以再詳論如下：

首先，中國的梵唄是中國人，根據中國的樂理創作的。是在自己的水土環境中栽培起來的，有濃重的本土氣息，亦同音樂一樣具有民族性、地域性的特色。日本人只能摹仿，只能學習，而且無論如何學習，也不可能達到和中國人一模一樣的程度，中國人的音樂，一聽就是中國人的，日本人的音樂，一聽就是日本人的，乃至世界一切地區國家，莫不皆然，梵唄當然也具有這種特色。所以有關梵唄的風格、神韻和音調，不可能流落到日本。尤其是無形的音聲韻味，有其民族特性，更不容易改變。不過我們現在唱誦的梵唄，在展轉流傳的長遠過程中，堆積的裝飾音等塵垢太多，往往聽不清古老的原韻而已。（註一，頁九十四）

四、千年梵唄原韻仍在未失

中國梵唄何以能保持原韻未失呢？其中還有一個「尊古」的最

重要因素，就是古德視一切聖法財，都是極為神聖之物，無不盡力保持其原樣不失，這可從大藏經中找到證明。很多佛經後多有「校勘」、「注釋」等名目，將其中不同版本相異的字句，祇用「某本作某字」的方式標示之，縱使明知可以如何改正，亦不肯自作主張直接改它。為什麼要這樣呢？此即以示後來者，於聖法財應珍重、尊重、虛心，不敢擅改也。正是由於自古之高僧大德，都十分尊重珍視一切聖法財的精神和做法，所以才能令中國梵唄原韻至今未失。

不過梵唄在長遠歷史流傳中，因為沒有完善的記譜，祇靠口耳相傳，變化是不可避免的。再說梵唄雖然不同於世俗音樂，但既具音樂之形式，當然也會受到世俗音樂的影響，但所幸雖有變化，但變化不大，而且也都只是自然的變化。即使現在，梵唄的原韻原貌，還是有其脈絡可尋的，只是被悅耳的裝飾音遮蓋了，並未失傳，此實乃梵唄不幸中之大幸。另外關於梵唄原韻未失，筆者還有幾點推理，略述如下：

一者、梵唄為佛教大眾日常共修所必須，且梵唄早已全國化、通行化，已有其相當的穩定性。比丘遊方參學，各地大叢林匯合十方比丘，每日早晚課仍能同堂共唱，主要原因就是寺廟每天都在用，尤其大叢林僧眾人多，且重視梵唄之練習，以大陸高旻寺而言，雖為禪宗道場，每週猶練習兩次梵唄（見高旻寺規約），故叢林梵唄受世俗音樂的影響很小。

二者、中國人，尤其是北方人，自古天性保守，從前的人不像現今的人那樣喜歡變化。因為保守性強，才能把梵唄古風古韻的優良傳統保留下來。國人保守性之動搖，僅始於清末民初，是受到西洋物質文明衝擊的影響，遂有音樂家嘗試創作新曲梵唄，但終不可得。主要原因在於梵唄是中國出世間法的優秀法財，加上國人崇古保守，傳統梵唄風格原韻仍在，故未受影響，當然不易失傳。

三者、或以為中國朝代更迭，兵燹較多，又有三武一宗之滅佛，所以文物破壞較多，這固然是實情，對有形之文物而言，是不錯的，但對無形的聲調而言，並不切合。因為開放大陸探親後，我於民國七十七年首次往大陸探親，曾住北京廣濟寺一星期，早晚課誦，仍與我在民國二、三十年原先聽到的梵唄，和來到台灣聽到的梵唄一模一樣。中共統治大陸五十餘年，期間曾經歷打倒孔家店，破四舊立四新的十年文革浩劫，文物破壞的程度，實遠遠超過三武一宗，尚不能動搖梵唄，足見梵唄穩定性之強。以此看來，歷史變遷和社會動亂，祇能損及有形之典藉文物，對於梵唄這種無形之音韻儀式，祇要有人在，是不會損傷的。

第二節 音樂家不宜整理梵唄

佛教根據佛理來認識音樂，可以說，比音樂家對音樂的了解更透徹。因為音樂家只有世間法的眼光，沒有出世間法的清淨智慧。音樂家多只見其正面功能，而不見其負面的影響。他們不知道再好的世間音樂，也只是來自於世間法的煩惱妄想。就好像研究佛教，必須先明白佛法與世間法，有共與不共，唯有真正了解佛法不共世間法的特性，才有可能認識佛教。**而梵唄是佛教為出世間修行而設計的助道法門，所以不能因為梵唄具有世間法的音樂成分，就把它叫做音樂，猶如不能因為人具有獸性，就把人叫做禽獸一樣，而應從助道修行的角度，把它視為清淨莊嚴的「法音」，何況梵唄雖有音樂的成分，但更有其不共音樂的修行特性。所以要研究整理梵唄，必須先從其不共處著眼，才有可能真正認識梵唄。**可惜大多數音樂家，未能注意這一點。如果連這個起碼的界線都分不清楚，而侈談研究梵唄，恐怕只是捕風捉影或隔靴搔癢而已。

一、梵唄的音樂性不濃

聲音對人的影響是深遠的、潛在的，尤其是樂音，本質上是聲音有規律的流動，這種動性的音樂，其影響力更是深遠廣大，人恆在不知不覺中受其影響。**梵唄既然具有音樂的形式，自然離不開動性，動性之音樂雖然好聽，但必須有所約束，適可而止，不能任其動性自由發展，尤其是屬於感官享受方面的藝術，深恐玩物喪志沉溺其中而不自知。我國古德深明此種利害相連之理，故梵唄在此一兼顧興利與防弊的觀念下，自然要緊縮其音樂性，如此才能既利用音樂的形式修行，又能不受其害而達到修行解脫的最終目的。**然今日佛子，對古德緊縮梵唄音樂性的深謀遠慮，茫然不知，致使佛教梵唄，受世俗音樂風氣之影響，有漸失其莊嚴純正之勢，其影響佛教未來發展及僧團修行至鉅，故為佛弟子者，均有扶正梵唄勿使偏邪之重大責任。

二、梵唄與世間音樂不同

經有「此方真教體，清淨在音聞」之名言，清淨的音樂能轉移淨化人的心性。故梵唄成為佛教各宗各派，皆樂於應用的一種修行方式，但因為它和音樂有很多規則並不相合，形式上也有很多不同，故不能將其歸類於音樂，主要原因，就是梵唄只是利用人們愛好音樂的習性，配合法言義理，發揮音樂的正面功能，生起潛移默化的作用，此即佛經所謂「欲令入佛道，先以欲鉤牽」的善巧方便，然必須是梵音，始合修行之目的。故本質上，梵唄非世間情感的產物，而是出世間清淨智慧的流露。

今人有病梵唄者，皆因以音樂的、表演的觀念看梵唄，殊不知梵唄是助益修行的，本來就不是表演供人欣賞的。欣賞音樂是滿足五欲的，修行是降伏五欲的。由此來看，表演之音樂和修行之梵唄，其功能作用恰恰相反。故在這個意義上說，梵唄雖然具有音樂的外表，然而本質上，梵唄並不是音樂。降伏五欲、啟發性靈，必須在道場內，在佛菩薩像前，藉由自己虔誠、恭敬的唱誦始能達成，不

是在表演場所，以旁觀者的態度，聽聽他人的演奏就能倖致的。

今以梵唄中的一首懺悔偈為例，來說明此理。懺悔偈總共有四句詞，每句詞都是同一個聲調。用的時候，羯摩和尚唱一句，懺者跟著唱一句。這樣唱一遍是八句，要唱三遍，一共二十四句，慢慢的唱，時間相當長，中間沒有絲毫變化和休息。如果把它當成音樂照樣搬至舞臺上去唱，試問有人願意聽麼？但在佛殿中唱，所有的人不但不會厭煩，而且越唱越虔誠懇切，乃至懺悔感動得淚流滿面。這就是梵唄利用音樂形式，發揮潛移默化修行功能的最佳寫照。

三、梵唄不是供人欣賞的音樂

梵唄既是為修行而設，尤其是大眾共修不可或缺的助道法門，所以其音樂性從開始就要有所節制。如果想藉它向聽眾討好，以滿足聽眾的欣賞慾，則必須要有音樂家，另外給它配曲及伴奏，加以裝飾打扮，增加它的音樂性才行，如此必會增添許多染汙的成分，梵唄一旦污染，則聽眾所聽到的已不是清純的梵唄了。現代人心喜好隨波逐流，如果此風漸長，則不僅給梵唄帶來不好的影響，也會對整體佛教的道風造成不好的影響。

所以**梵唄的主要功能和目的，在啟發信眾對三寶的恭敬虔誠，提昇行者持戒和禪定的功夫，長養個人的法身慧命。因此梵唄必須在神聖莊嚴的道場，才能充分發揮它助道修行的重要作用。**如果不顧梵唄的神聖和莊嚴，將梵唄等同於世俗音樂，還把它配上絲竹管弦，搬到舞臺上去，表演給大眾欣賞享受，由於表演者的心態不同、場所不同、所面對的境界也不同，自然就降低了梵唄的清淨莊嚴，失去它應有的熏修功能，而聽眾當然亦祇用「欣賞」「感受」的識心去聽它，自然也不會有什麼提昇性靈熏染感化的效果了。

四、音樂家整理梵唄的缺點

林谷芳先生曾在「從形式到實質的轉變」一文中表示：有人請

音樂家為梵唄譜曲，擔心傳統梵唄之形式與實質，均會因此而變滅。另外劉景陶居士在《雪域夢遊記》中也有一段話說：「在參觀許多寺廟以後，感覺西藏的寺廟，好像是等級不同的博物館，佛教的核心『佛、法、僧』三寶，反而體會不出來了，擔心中國這塊難得的佛教淨土，會不會逐漸褪盡莊嚴，淪為庸俗、商業化的宗教」（見慧炬 436 期 29 頁）。

我跟上面兩位學者專家一樣，擔憂的也是請音樂家來，替佛教研究整理梵唄，未必是可喜之事，一方面是已經晚了一步，梵唄已經有很多地方變得不像樣了，另一方面又是外行人做內行人的事情。結果梵唄會由於音樂家的參與，被一些無知的人濫改，而不知不覺地走向音樂化、庸俗化。因為音樂家們所注意的只是音樂，並不是梵唄。他們都希望把梵唄拉到音樂的範疇內，所以對於梵唄，一方面推崇應赴經懺佛事部分的美和豐富；另一方面卻貶抑純正修行部分太過嚴肅呆板。只因為在他們的心目中，始終從音樂的觀點，著重追求一個「美」字，故對應赴經懺佛事，已經過人工雕飾的梵唄內容，讚不絕口。但對道場叢林來說，這些都是為滿足信眾需求，接引他們進入佛門的方便手段，這些經過流變後，非正統梵唄的枝末，與純正修行用的正統梵唄，相差有天壤之別。由於音樂家對這些多沒有深刻的認識，因而在研究起始方向上就偏差了，故不僅無法進入梵唄的宗教層次，更無法進入梵唄的修行層次，始終在音樂的圈子裡打轉，又怎能期望音樂家來整理梵唄呢！

何況中國目前音樂家，大都是學西洋音樂的，西洋音樂是娛人的、表演的、唯美的、感情的；和中國音樂是述志的、自足的、載道的、約束的、怡情悅性的、可移風易俗的，有很大的不同。中國梵唄是依中國樂理而作的，是在殿堂中大眾共修用的，經過長久熏習，潛移默化，幫助實修者悟入實相妙道，這根本不是一般不了解佛教的世俗音樂家，一時聽聽聲音就能瞭解的，也不是僅僅受了三歸五戒，沒有足夠時間參加共修的居士音樂家，所能很快了解的。

尤其學西樂者，對於西洋音樂那一套，已有先入為主的觀念，更是難以悟入。

梵唄的妙用，只有長期真修實證者才能確切的體會。世間音樂家目的不在修道，並無道心，故即使久住寺院之中，其所得仍只是音樂而不是梵唄。因為梵唄本來就不是音樂，而音樂家卻將梵唄視之為音樂。這就是許多音樂家，雖然花了大量的時間，卻抓不到梵唄真諦和神韻的根本原因。

譬如劉儒（假名）居士是一位音樂家，而且是一位很虔誠的佛教徒，對佛法義理也有深入的了解，寫了很多註解佛經的作品，也會唱佛教的讚子。可能他感到現行的梵唄不夠圓滿，就發心去改進梵唄。他不但改念佛的調子，還改《爐香讚》的調子，不但改了，還配了音。雖然如此，終究未能得到廣大佛教徒的認可。為什麼會這樣？由於梵唄是出家人專有的東西，具有極強的修行性和專業性。連音樂家劉儒（假名）居士，深入佛法多年，猶尚不明梵唄的性質，何況一般的音樂家，連佛教徒都不是，哪有足夠的時間和精力去了解精通梵唄？既不了解又不精通，又如何能進行有效的研究？如何會有圓滿可行的研究成果出來？

嗚呼！今之音樂家塵俗氣重，距「道」太遠，即使世樂都很難做出上乘作品，何況超凡入聖，成佛作祖的無上梵唄聖樂乎！故不希望「外行」音樂家做內行人之事，望諸音樂家慎莫輕舉妄動！

第三節 教界長老要隨時糾正

我國童蒙必讀之《三字經》中有兩句話：「寓褒砭，別善惡。」後輩的舉止，對與不對，均應適時加以褒砭，才能分別善惡。故盼望有德望的長老大德，對年輕比丘喜歡作秀，亂耍花樣心理多多予以針貶。否則，繼續任由他們以玩忽作秀的態度，任意加油添醋，突顯自己與眾不同之異聲，等到相習成風（業已成風），風氣越煽

越廣時，將會把本來完美的梵唄，弄到質變以致毀滅的。下面就舉兩個我親眼所見的案例，提供大家參考：

一、仁王護國法會的省思

佛教儀規有增益修持之大用，乃極莊嚴隆重之事，我們應以戒慎恐懼、莊重、誠敬之心，以司其事。民國八十七年臺北縣、市佛教會，於元旦三天假善導寺聯合舉辦「仁王護國法會」。三天法會，由了中長老用大座儀式主講《仁王護國經》大意。第一天儀式錯漏不如法，了中長老當即加以講評指正；第二天改由〇〇尼師等女眾三人執悅眾、司儀之職，了中長老認為仍有未足，再隨堂講評，到了第三天，才認為已如法。如果教界長老在參加各種共修法會時，都能像了中長老一樣，對講經儀軌之失，能即時、隨時予以糾正，相信梵唄就不會像今天一樣的亂了。

二、盂蘭盆法會

民國九十二年七月中旬，我參加某某道場舉辦的盂蘭盆法會，法會總共三天，第一天中午佛前大供時，維那舉腔稱念佛菩薩名號，竟用高一句、低一句的腔調。聽起來好像是將諸佛三寶，安坐在高低不一的椅子上用餐似的，既沒有尊卑觀念，又沒有長幼秩序，不僅非常失序，簡直是對諸佛菩薩極嚴重的侮辱。這哪裡是佛弟子應有的行為？自從八十八佛懺悔文偈頌，被一些邪氣沖心的人，改為高一句低一句的念法以後，我就一直擔心會被人效仿成風的局面，不料現在果然出現了，我當時悲痛欲絕，乃利用休息時機，親自找到維那悅眾們，向他們詳加分析比較此種唱腔不當之處，希望剩餘兩天的午供，不要再如此演出。令我感到非常安慰的是，這些比丘們，後來兩天都改正過來了。

三、經驗教訓與啟示

前面兩個案例，既然都早已事過境遷了，何必再提它呢？因為有以下幾點深層考慮，所以必須再提：

（一）事雖過去，而境未遷。目前歪風猶在蔓延，為使大家注意，必須再提。例如十多年前（七十年代）八十八佛偈頌唱腔濫變之時，我當時就是未能及早預防糾正，導致後來像流行性感冒一樣，迅速遍及全島，並飄洋過海了，目前海內外許多僧眾，不僅無法辨別邪正，甚且以邪為正了，所以有再提之必要。

（二）午供佛號變調之事，其遠因就是受八十八佛偈誦變調之感染所致。我當時雖然感到將有蔓延成為歪風之憂慮，一直希望能把它導正過來，無奈我人微言輕沒有力量，那些有力量說改正就改正者，又顧慮太多。或以為我杞人憂天，或恐會造成唱唸混亂，或以為我也是「一個和尚一把磬」，大都不肯及時下令糾正，以致耽誤了許多年。有人說糾正腔調，哪有那麼容易？這其實都是認識不到變調對於梵唄的危害性，因而不能下定決心去糾正的託詞。試問哪一次的變調和改正，曾經事先練習過呢？不都是維那怎麼舉腔，大眾就會自然跟著唱嗎？又哪一次因為改正而發生過混亂呢？

（三）那次經我及時指正後，維那及悅眾從善如流，知過立改，不僅第二、三兩天中午上供都改正過來，而且之後每年的盂蘭盆法會，也都返歸正常了，甚至連藥師佛七等其它許多地方，也都自動返歸純正了。可見對於錯誤的指正，是非常重要的。午供念佛變調雖然及時改正了，但別處是否還正在蔓延呢？希望普遍都知錯而改正，因此有再提的必要。

（四）我發現八十八佛變調以後，常隨機勸說要恢復正確的唱法和敲法。聽者大多不以為然，甚至有長老指責我說：「一

個和尚一把磬」，是大陸老早就有的現象，不可固執說你的對，人家的不對。這個論調很普遍，講得我不知如何才好。因此，我就想找一些證據，證明大陸上傳統的原調，不是現在一高一低的腔調。誰知已很難找得到了，使我更感到原調「斷代」的快速和可怕。也怪我自己笨，腳步懶，直到前年才找到三項證據：

1. 見如法師的梵唄專輯，八十八佛偈頌是平腔未變。
2. 台北華嚴蓮社的同學們聽見別家都變了，也想變，成一法師不許，所以至今仍是平腔未變。
3. 新店妙法寺戒德長老錄製的八十八佛偈頌，仍保持傳統平聲未變調。

第四節　開始清洗梵唄的病音

一、認清梵唄的真正病源

佛教古德多出身於儒家，故無不崇奉孔子對音樂的主張，絕不敢胡濫作樂，既作樂，必臻完美。從前的人多謙虛敬慎，信佛弟子對高僧更是敬重，所作的佛教文物，一定要送呈高僧印可。梵唄雖傳說為陳思王曹植所首創，但曹植並非出家人，對於教中佛事，佛教儀軌未必嫻熟，所作而能合乎佛門普遍應用之梵唄，必然經過教中高僧大德的審定與印可，這是合理的推測。所以梵唄大多為極完美的作品。

我國梵唄雖多為極完美的作品，且長久以來，一直為佛教四眾弟子廣泛而普遍地運用著，但因為太熟悉了，所以也一直被普遍地忽略著，一直無人下工夫去研究，梵唄的功能如何？體用如何？有何不同於世俗音樂、外教聖樂、乃至佛教音樂的特點等等，不僅教

外的人不清楚，教內的人也大都不清楚。近年以來，由於梵唄的變化太大，有人擔心它會失傳變滅，才引起了大家的注意。討論的聲音雖此起彼落，但都是各搞各的，很少有人抓到病處。

佛教界內外的一些人，只覺得梵唄太分歧，受人詬病，認為梵唄不健康，似乎有病，便不分青紅皂白，亂投起藥來。究竟梵唄是不是真的有病呢？還是批評者的看法錯誤呢？如果認為有病，病在何處？什麼病？究竟應該如何醫治……種種問題，都必須研究清楚才可以下手醫治。但是佛教界到目前為止，或許我孤陋寡聞，只見到聖嚴法師和法藏法師兩人，在其文章中提到「梵唄與佛教音樂應有分別」，但是應如何分別？分別之處何在？因為他們行文之義不在此，所以也未見二人就此進一步發揮卓見。另外其它很多討論梵唄的文章，也多是相提並論，含混不清。

孔子曰：「名不正，則言不順；言不順，則事不成。」所以我認為要恢復梵唄原韻的第一步，就是要把梵唄和佛教音樂二者，明顯的區分開來。因為到目前為止，「梵唄」與「佛教音樂」兩個名詞，究竟是一還是二，有沒有分別，應不應該分別，分別在何處？這些都應該先弄清楚才對。孟子曰：「人之異於禽獸者，幾希矣！」梵唄與佛教音樂的分別，就外表來看可能也是如此，但這個「幾希」卻是佛教法運興替與否，和個人修行度眾的關犍所在，所以必須先分別清楚。就好像醫生為病人看病，病人到底是實中帶虛，虛中帶實，還是寒熱夾雜？若不先弄清楚病因，如何對症下藥？

目前教界有不少人，在許多問題都尚未弄清楚之前，就急急忙忙去著手挽救梵唄了。宛如胡適之先生在《差不多先生傳》中說的一樣，差不多先生的父親生病了，要他去請汪先生，他卻請來一位牛醫王先生。像這種連梵唄是什麼東西都還沒搞清楚，就冒然要去開發、創新、推廣、嘗試改變，實在是很危險的。所以我認為應先老老實實安靜下來，不宜輕舉妄動，應先理出一個正確的頭緒，再按部就班的逐步改善，否則愈動愈亂，真的會毀滅可貴的梵唄遺產，

斲喪佛教的形象及精神。如果佛教精神喪失，佛教名存實亡矣！

二、實踐是檢驗真理的唯一標準

世出世法都一樣，只有還沒發現的問題，沒有解決不了的問題。解決問題就要有方法，方法總是有的，關犍在能不能找到它，它是不是確實有效。其思維檢驗的程序如下：第一是什麼？第二為什麼？第三怎麼辦？第四行不行？也就是說，第一發現問題；第二分析問題，找出癥結所在；第三找出解決的方法去落實；第四檢驗效果。

梵唄流傳由來已久，因缺明確的文獻與樂譜記載，又因代代口傳相授的結果，往往差之毫釐，日久則失之千里，故欲尋古老之梵唄，似已不可能，但因其古風原韻猶存，只是被遮掩難顯而已，故又並非完全無望，於今之計，唯有趁早從現行之梵唄中篩檢。所謂實踐是檢驗真理的唯一標準。由於個人多年的摸索和實踐，已經讓我找到一個可以恢復梵唄原韻的有效方法，而且經由「燃燈青年合唱團」（非近年淨耀法師新成立之燃燈合唱團）成員練唱，再經戒老的印證點頭說：「差不多」。讓我增加信心不少，願意繼續朝這個方向努力邁進。

三、發現梵唄中有「骨幹音」存在

近十年來，台海兩岸的音樂家學者，興起了對佛教梵唄的研究，無奈佛教中的梵唄，是佛教修行專用之樂，太專業化，佛門一向少有對外活動，故這些音樂家對梵唄，一時還不太瞭解。不過，他們已經知道了佛教音樂和梵唄的不共性，知道兩者之分野，這使我感到快慰和欽佩。例如民國九十六年有人送我一本「中國宗教音樂研究」，是田青教授寫的。看了內容，知道大陸的學者們，仍然未出我所料，他們研究的不是梵唄，也只是佛教音樂。但是他們發現佛教音樂裡面有所謂的「骨幹音」，和「基本旋律」的存在，這也是很好的成就。而筆者早年在北方所學的梵唄，即保留了更多的骨幹

音。例如我早年依戒老「讚禮西方」的唱腔建譜時，就曾發現許多的「骨幹音」。這使筆者一直相信，梵唄原韻並未失傳的關犍，就在此直而廉的「骨幹音」。這都是歷代像戒老一樣，忠於梵唄的高僧大德們保留下來的。今天，我們有緣聽到古老梵唄的原韻，實在應向他們致以最大的敬意。

四、清洗「讚禮西方」勝音贅音的經驗

「讚禮西方」原譜曾先於民國七十四年，在臺北佛教淨業林練習唱熟並製成音帶。民國八十八年以後，再由「燃燈青年合唱團」（現已改名為：嗡啊吽合唱團）重新練習錄音。此時合唱團的諸位同仁，因已隨我學習梵唄相當一段時間，他們唱慣了我簡潔的譜子，領略到「直廉」音的佳妙，唱戒老的譜子嫌複雜，遂要求我將之改為直廉音，要我把它加以簡化。我說：「我不能簡化，這是跟戒老學的。」他們說：「你簡化試試，我們練習熟了，再唱給戒老聽。」法振乃隨順大家的建議，依據「讚禮西方」既有的骨幹音，及過去幾十年梵唄唱誦的經驗，將不必要的勝音贅音，略予刪改。待練熟錄好後，仍至妙法寺唱給戒老聽，請其鑑定。因為改動的原因和理由，不是三言兩語能夠表達明白的，所以事前並未向戒老說明，並徵得其同意。原譜既然經過改動，當然會有若干不一樣，所以想聽聽老人如何鑑定。如果老人不同意，我們必然會遵照老人的意見，予以改正重錄。不意老人聽過一遍後，竟用表示同意的聲調連說：「差不多、差不多」。我們擅改老人的唱腔，而老人卻認為「差不多、差不多」，大家都非常歡喜，也放心了。（註二，頁九十四）

老人同意就好了，為什麼還要寫上這一段文字呢？因為梵唄是佛教的聖樂，對聖樂應恭敬慎重，絕不可任意改變。但梵唄在普遍久遠的流傳過程中，難免在不知不覺中受世俗音樂的影響，累積一些多餘的勝音、贅音。為了反璞歸真，應當找出有效的方法，把附著在梵唄身上的這些病音，全部清洗出去。今因偶然的機會，從「香

光閣隨筆」這本古書中發現了清洗勝音贅音之道。而清洗的痕跡，已在「讚禮西方」簡譜中展現出來。現將清洗前「原譜」和改正後的「新譜」（在本書二三四頁）一併發表出來（註三），提供大家參考。

註一、談到中國的音樂，一聽就知道是中國的音樂，這種民族音樂區域性的觀念，我是從哪時候建立起來的呢？是在抗戰期間，那時候有文藝宣傳活動，叫建立「民族音樂運動」，因為民族音樂必然是從民間產生，所以要先蒐集民謠。當時首先聘請各學校懂音樂的人，做音樂輔導老師，由他們發動群眾來收集，音樂老師會記譜，就把各地收集的民謠譜出來，並請一些學者來研究，指導作曲，然後加以練習，就這樣集成一些抗戰的歌曲。我還記得其中一首〈漢奸嘆十聲〉，頭一段：「漢奸進了監，嘆了頭一聲，想起當漢奸，好不傷心，恨不該上了日本鬼子的當，害了我自己，辜負了我的祖宗，唉唉喔…」口語、聲調完全是中國的味道，這就是「民族音樂」。

註二：中國佛教有句話說：「天寧寺的梵唄，錯的也是對的！」意思就是中國的梵唄，完全是以天寧寺為標準，而戒老出身天寧寺，他就是一位把關的人。有一天我去看戒老，大家閒聊。那時戒老雖然已經九十多歲了，還是很喜歡唱。那次他突然唱起來了。唱到「阿彌陀佛身金色，相好光明無等倫，…」，一般人在第二句的末尾「倫」字時，都會搖一下，他沒有。戒老唱腔是 La — Do —，而不是 La Do La DO，沒有中間的 DO La 兩個音。他的聲音很直，沒有花腔。

註三：在「讚禮西方」譜表中，小字譜表是戒老的原音唱腔，大字譜表則是清洗以後的直廉音，合唱團是依照大字譜表而錄製的。原譜中這些多餘的音，是千百年來不懂梵唄的人

為追求好聽，擅自增添累積下來的「贅音」。因為梵唄是修行的實用法音，佛教僧團天天都在使用，又因為佛教講求專志行持，故極少有人注意它、研究它。於是歷代忠於實際的前輩們，就把原韻的梵音和附著的病音，一齊都保留下來了。（請參閱本書二三四頁〈讚禮西方〉譜表）

第八章 梵唄簡譜教學

本章內容，純為我對學僧梵唄教學講授之教材，原來祇以梵唄簡譜為主，後因發現同學畢業後返回道場應用之時，會逐年淡忘，漸為「習非成是」之流音所同化，又回復到原先之陋音者日多，才想起應以文字說明輔助口授之缺失，於是才有簡譜文字之說明。在文字說明時，因發現問題不少而扯出更多問題，乃又作一綜合之說明，於是竟成專章。

第一節 梵唄必須實施教學

有許多人認為梵唄毋須教學，謂「梵唄只要跟隨著唱久了，自然就會了。」此種觀念，真是看輕梵唄到極點了。俗語說：行行出狀元。梵唄中的學問也是很深廣的，豈是隨便跟跟就能瞭解的？西諺有云：「凡藝術者，皆是技術；但僅乎技術，就不是藝術。」跟跟隨隨，只能學著似乎會唱，祇此「會唱」二字，其中就有很多不同層次。外行人認為你會唱了，內行人不一定認為你會唱。縱會唱，也僅止於技術而已，何況可能連技術也稱不上呢？唱腔似是而不精確，勝音病音連篇，只知其當然，不知其所以然。何為病音？何為勝音？何為哀雅？何為海潮？何處該高？何處該低？高幾度？低幾度？優點在哪裡？缺點在哪裡？為什麼？…祇此普普通通的論點，尚摸不清楚，能謂之會唱嗎？其深一層的風格、旋律等問題還多得很，不經指授教學，很難跟隨通達。跟隨剽學，僅能摸著皮毛而已，不及筋肉，況骨髓乎？難怪近年來，梵唄偏差愈來愈大，走樣愈來愈嚴重，毛病愈來愈多，可能都是受這種毋需教學的觀念影響所致

的。

一、我的梵唄教學因緣

七十二、三年頃，臺北佛教淨業林，以導師名義邀我至該林共住共修。該林為一居士共修淨業道場，負責人程世俊居士閱「香光閣隨筆」，見「淨宗四祖法照大師五會念佛」一文，亟欲宏揚，問筆者熟悉其音調否？我曰：熟悉！程居士即發願製做錄音帶五百套與人結緣，以為推廣。由於該林居士多為老人，梵唱大都為團體共修合唱式音聲，故唱念難臻理想，我乃商之於圓光佛學院院長如悟法師，欲利用該院青年學僧練習錄音，院長欣然應允。以此因緣，隨後數年，亦在該院教學梵唄，初因發現同學發音的毛病引起，而逐漸注意到其他陋音，後因開放大陸探親而終止。

二、為何不用傳統工尺譜

教學梵唄，如果有人懂得讀譜法，對於腔調的宜與不宜，彼此便容易溝通，梵唄就不致走樣得太怪。所以學習梵唄，應先學讀譜法。會讀譜的人多了，梵唄就不虞忘記、失傳。有人認為我國音樂既有工尺譜可用，為什麼不發展我國固有的記譜法，而要改用簡譜呢？筆者以為音樂的道理，普天下都是一樣，簡譜也是經過無數的人，無數的次數，不斷的改進才產生的成果，而中國人缺少這種合作不斷改進的精神，所以就難得發展了。

簡譜與工尺譜兩者的功能，基本上雖是完全相同，但在簡便精確程度上，二者卻有很大的差別，1 2 3 既號稱簡譜，原是對五線譜的不便而發展出來的，所以在各種樂譜中，除了記載複音不及正譜方便外，其餘不繁複的，都因簡譜的簡便易學而取勝，且其精確度則又勝過傳統工尺譜甚多，故非常受人歡迎。我國固有的工尺譜，不僅讀音未曾普及，且在寫法及精確上，亦有許多的不便，而簡譜的 1 2 3 不但易看易讀，而且還可以把一個全音符，分為二分、四

分、八分、十六分、乃至三十二分、六十四分音符，這是我國傳統工尺譜所做不到的。現在既有這麼周全的簡譜可用，為什麼一定要固執自己未曾發展完善的東西呢？

三、韻味是熟了之後唱出來的

又有人說：用１ ２ ３簡譜記的梵唄，聽起來，總覺得韻味不夠，你有何意見？我覺得說這話的人，可能對樂譜的作用，還不太清楚。１ ２ ３的作用是記載樂聲的，和用文字記載語言的作用是一樣的，因為聲音是非常抽象的東西，即生即滅，聽到了馬上就沒有了，沒法把捉，所以人們為了便於記憶，不得不用一種符號，把它記載下來。語言因為人人聽得懂，還比較好用文字記載，音樂的高低起伏強弱等聲音太過抽象，很難用符號把它精確的表達出來，所以世界各國雖有很多不同的記載方式，但都不容易達到完善，我國以往多用工尺譜，也不很精確。現在世界上最通用而精確的，還是要數１ ２ ３記的簡譜。

再者，不管哪種文字，哪種音符樂譜，本身都是沒有聲音的東西，都必須靠識字和識譜的人，把它讀出來或唱出來，才能聽得到它所代表的聲音。至於韻味夠不夠，這是演唱者的領悟力，和表達能力的問題，文字或樂譜只能記載聲音，而無法記載韻味的。更進一層說：韻味是靠人讀或唱出來的，而且必須要讀熟了或唱熟了，才會有韻味，所謂熟能生巧，不熟是唱不出韻味的。所以不能聽到初學者未熟的聲音，便怪罪到樂譜的身上來。

第二節 佛學院的梵唄課程

根據我在淨業林和圓光佛學院教梵唄的經驗，發現佛學院的學生都很喜歡梵唄，學習的興趣很濃厚，但是有些佛學院的梵唄課程

時數太少，實是一種錯誤的安排。它們大多是比照早期大專院校的音樂課，每一屆只訂一個學期的梵唄課程，我認為這是不恰當的。大專院校開設音樂課程的理念是：學生從小學音樂開始，經中學、高中，音樂的基礎教育已經完成，所以到了大專程度，不須再養成，只需訂一學期的音樂課，用以複習日常應用的「應用音樂」即可（目前大專院校多已不開設音樂課了）。至於佛學院的梵唄課程，對佛學院的學生來說，是從頭學習的，所以不應該比照大專院校，只訂一學期的課程，那是絕對不夠的。

除了圓光佛學院外，我還在福嚴佛學院也教了兩屆（共三學期）的梵唄課程，因每週只有兩節課時間太少，故只能學些常用的讚偈，同學們學習的情緒都還不錯，對我「直而廉」的梵唄理念，也大都能認真的接受，對於純樸的腔調亦很用心學習，平時同學們共學共唱時，因藉大眾群力的聲勢，聽起來似很純熟，但個別唱的時候，恐還多半不熟，又因功課太多無時間練習，多數的人視譜能唱，背譜則不一定能唱。實唱時，又不便攜譜，而流行的舊調又根深蒂固，力強而普遍，久之，又漸漸被流行的舊調拉回去了。結果在佛學院所學之樸實老調就等於白學了。

這可從慧日講堂每年有三、四次的法會，多請福嚴的同學來幫忙，在每次的法會上，所感受到同學們，逐漸被俗腔同化回生的情形，就知道了。譬如頭一年，來慧日講堂協助法會的同學，唱「戒定真香讚」，可說完全同於所學，絲毫不差，第二年就差了一些，以後逐年都多差了一些，至今除了最後之「香雲蓋」三唱，尚保留若干直廉之成分外，其餘則幾已大部「回生」矣。這都是課程時數不足，所學不夠熟練堅實之故，同時也是音樂素養不足、不善讀譜之故。因為我所教的梵唄，是用現代的簡譜發給他們，並先教他們讀譜法，如果時數充分，讀譜熟悉，就可以藉讀譜時常溫習，也就不容易忘失了。所以佛學院不可仿照大專院校，每屆祇定一、二學期的梵唄課，實在不甚相宜。

第三節 梵唄教學上的困難

一、傳統梵唄教學嚴格認真

須知過去大陸傳統的梵唄教學，實際上是非常講求精確的，何以知已往教學梵唄認真耶？茲可從下列數位長老，「三皈依」起腔口形及咬音之嚴格要求，略見一斑：

（一）汐止寬裕法師在福嚴佛學院教授叢林規制，以大陸高旻寺之叢林規約為藍本，據該書記載：高旻寺雖為禪宗道場，每週（晚清已採用星期制）猶練習梵唄兩次，可見其對梵唄之重視。重視故，必認真。

（二）民國五十年基隆海會寺傳三壇大戒，白聖長老為開堂大師父，開堂第一天，白老即為戒子講解唱念口形之重要，並當即示範舉例，唱給戒子們聽。

（三）妙蓮長老來台之初，三峽佛教淨業林，常請妙老主持佛七，妙老乃挑選青年尼師數名，親自訓練佛七之悅眾班底，淨業林留有錄音帶，其三皈依「自」字之口形非常嚴格。

（四）筆者亦嘗攜帶錄音機，到中國佛教會，請當時之中佛會秘書長了中長老，唱錄三皈依。了中長老所唱之三皈依，「自」字之口形，果然亦非常準確。

（五）本覺法師的梵唄，乃師承續祥和尚的，其所唱的三皈依，「自」字口形亦非常準確。

上面只是舉一個「三皈依」為例子，其它如起腔、收腔、起鼓、煞板、十字犍椎、九鐘十五鼓……等，都有很多考究之處，若不經人指授，剽學者難於注意到，哪裡像現在很多青年比丘唱三皈依，

一開口就是「ㄗㄚ」，非常難聽。而時下青年一輩，可能因學校教育關係，所最缺乏者為「謙虛」，自己不好學，又不喜歡別人教，所以錯誤愈積愈多也。

二、梵唄教學遭遇的困難

由於音樂是一種很高深的學問，需要長期養成的教育。西歐很多音樂世家的子弟，往往是從嬰幼兒時期就開始培養，世界級的大音樂家們，也多半是從小就開始接受音樂教育的。很多人因為從小沒有培植好音樂基礎，長大後往往會產生音樂上的「業障」，障礙了學習，這種障礙有生理的、心理的、俗習的等等，種種不一。

而佛學院的學僧，學習梵唄往往更多出三種障礙因素：一者，現行梵唄讀譜太雜、腔調不一，往往先學的腔調會障礙後學的，此為學習時的阻力。二者，原先鄙俚粗俗的腔調修正後，因為在學期間，有同學共聚一堂，練習時相互加持，尚可正確地掌握新學的腔調，一旦分離獨處後，便不能唱好了，這是不穩固熟悉的關係。三者，還有的學習相當熟習了，但因為其他道場鄙俗錯誤的腔調仍舊，而且走樣的原因，都是隨眾生的陋習根性而來，聲音高、容易唱，所以勢力也大些，在這種情況下，學僧們很難把持純正的腔調而不被逐漸拉回去的。這些都是我親自經歷、體驗到的。

總之，現在台灣真正有從事梵唄教學的，大概只有幾所佛學院了，然佛學院對於梵唄教學，也多是聊備一格，教學時數少得可憐，在這種結構性的因素影響下，目前梵唄教學所遭遇到的困難，至少有下列幾點：

（一）佛學院課程設計不當，梵唄教學聊備一格，加上學生功課壓力太重，課後較少時間練習，學習效果不彰。

（二）一般學校之音樂教育未落實，學習者對於樂理多一知半解，讀譜能力太差，如不依譜憑空講授，則不易領會。

（三）學梵唄者，心理上多以應付應用為度，不肯精益求精，粗

枝大葉，至臨用時，才發覺問題重重，勉強應付下去，多不如法而不自知。

（四）勉強應付下來，有病不自知，亦無他知，雖是毛病很多，但日久習慣已成自然，再遇有別人謬讚，便真以為自己很好了，於是不知不覺中，生起了傲慢心，益發不肯虛心學習矣。

（五）得少為足，執一浮漚，以為全潮，遺失汪洋百千海水。

（六）有些學者自認為無音樂細胞，遂無耐心學，復無耐心接受指正，對於好心指正者，以為是挑剔。自己所學雖未精，但仍抱殘守缺，且又以之師人。

第四節 梵唄簡易的讀譜法

學習梵唄，應該先學讀譜法，只要學會讀譜，學梵唄就很容易了。學讀譜並不難，故這裡特別列出一些簡易讀譜法的基本常識：

一、拍子

用手在空中打下去，提起來【↓↑】，叫做「打拍子」。打下去和提起來的時間要相等，不可快慢不勻。打下去，提起來，一次叫做「一拍子」。不過在梵唄中，一拍子的時間，通常也可以分成二等分（1 ↓↑ 2），還可以分四等分（ 1 2 ↓↑ 3 4 ）。

二、小節

樂譜中有許多較長的直線「 | 」，直線和直線中間，叫做「小節」兩條直線中間是一個小節，樂譜是由許多小節連貫構成的。一個小節中間，可以容納好幾個拍子，在梵唄中，通常每一小節，多是容納四拍子，其他還有容納二拍、三拍、六拍……等等不一，但

以四拍為主，其他極少見。

三、音符

表示聲音高低和長短符號的，叫做「音符」。音符是用七個阿拉伯數字「1 2 3 4 5 6 7」表示聲音高低的。在簡譜中這七個數字，就是「音符」。數字越小的音符，音越低；數字越大的音符，音越高；若低於七度音的，則在音符下面加一小點；高於七度音的，則在音符上面加一小點。

…… 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 ……

四、長短

音符的長短，是把一個小節的時間，分成若干等分來表示的，例如當我們看到簡譜一小節中的「3」時，如果在簡譜的左上方沒有特別的標示，通常這個簡譜每小節就是四拍，而「3」則是代表一拍，下面就以簡譜「3」為例，列表如下：

一個音符佔全小節的時值（正譜音符名稱）	簡譜舉例	佔全小節打拍子的時值
一個音佔整小節的時間（叫做全音符 O ）	3 — — —	全音符有四拍子的時間
一個音佔半小節的時間（叫做二分音符𝅗𝅥或𝄼）	3 —	二分音符有兩拍子的時間
一個音佔 1/4 小節的時間（叫做四分音符 ♩）	3	四分音符有一拍子的時間
一個音佔 1/8 小節的時間（叫做八分音符 ♪）	3	八分音符有半拍子的時間
一個音佔 1/16 小節的時間（叫做十六音符 𝅘𝅥𝅯）	3 =	十六分音符有 1/4 拍子的時間（梵唄上少見）

此外，還有一種附點音符，就是在音符的後面加一小點【・】，表示把這個音符的時間，再延長一半的意思。至於這一半的時間是多長，則要視其前面音符的時值長短而定，在梵唄中附點音符共有三種，仍然以簡譜「3」舉例列表如下 ：

名　稱	簡譜舉例	時值（拍子）	附　註
二分附點音符 ・	3 － ・	三拍子	此時「・」代表一拍
四分附點音符 ・	3 ・	一拍半	此時「・」代表半拍
八分附點音符 ・	3 ・	3/4 拍子	此時「・」代表四分之一拍 （八分附點音符在簡譜中已很少見）

簡譜音符的讀法（也就是唸法和唱法）如下：

「1」不唸「一」、唸「多」；

「2」不唸「二」、唸「來」；

「3」不唸「三」、唸「迷」；

「4」不唸「四」、唸「法」；

「5」不讀「五」、讀「所」；

「6」不唸「六」、唸「拿」；

「7」不唸「七」、唸「西」；

列表如下 ：

・・・5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4・・・

所 拿 西 多 來 迷 法 所 拿 西 多 來 迷 法

讀譜有兩個步驟：一是把簡易讀譜法都理解明白；二是勤加練習。練習有兩個部分：一是把音的高低讀準確；二是把拍子打準確。

把音讀準確並不難，只要根據會唱的讚偈多唱１ ２ ３ ４ ５ ６ ７，唱久了，發音自然就準了。二是多根據步伐練習打拍子，因為人的步伐，通常是快慢均勻的，只要跟著步伐練習，久久自然可以把拍子打勻。

第九章 梵唄犍椎的應用

本章主要是討論梵唄犍椎運用的實務問題，就我觀察，目前年輕一代對梵唄犍椎的運用，少數遇到善知識教導，自己又肯虛心學習者，佛事犍椎還可以如理如法的運用，但是仍有許多地方，只是依樣畫葫蘆，知其然而不知其所以然。因此個人亦願野人獻曝，把所知道的一點點，提出來供大家參考。

基本上，梵唄犍椎的運用，是屬於技術層次的東西，但若想要得心應手的運用到一切佛事和修行上，我認為就必須先能掌握梵唄犍椎運用的總綱領「中和」二字，儘管孔子感嘆：「中庸之道難矣哉！」但是中庸一書卻告訴我們:「致中和，天地位焉，萬物育焉。」（註一）由於它是宇宙各守本分化育萬物的正道天理，所以雖然很難做到，但始終是我們中國人幾千年來，為人處事奉行不渝的最高準則。

同樣的，佛事能否圓滿順利進行，關鍵在維那和悅眾能否各守本分，各盡其責。每一個人都能「各守本分」的扮演好自己的角色，就是「中」；都能如法如理「各盡其責」的運用犍椎，就是「和」。無論木魚、鈴鼓或引磬，也無論快慢輕重，每一響都是要行者「各守本分」，配合整體「如法如理」的敲出來，不過光講這些原理原則是很容易的，但要如何去貫徹落實它，卻不是一朝一夕的事情。所謂「運用之妙，存乎一心。」除了行者自身要有心學習之外，還必須經由長時間的臨場實習磨練，才能得心應手的讓佛事圓滿順利進行。（請參閱註釋二說明，頁一二八）大家果能處處用心，各守本分，各盡其責，則犍椎敲打出來的音聲，無不是「中和」之道的法音矣！

第一節 犍椎的性質與功能

現在我們來談一談犍椎的性質與功能。由於梵唄必須具備節奏與旋律兩個要素。而樂器也可分為以旋律為主的絲竹管絃，和以節奏為主的打擊樂器兩大類別。**梵唄使用的法器（即打擊樂器），其本質雖屬樂器，但為重法故，在使用時特改稱為法器。所以犍椎的性質，最直接了當的說就是「法器」，而其功能則表現在綱維法會儀式的進行，和梵唄節奏旋律的展現。**由於梵唄祇用鐘、磬、鈴、鼓等打擊樂器。但打擊樂器本身並不能奏出旋律，所以打擊樂器之特質，重在節奏的表現。**各種法器在佛事進行中配合旋律奏鳴時，即稱為「犍椎」。所以犍椎之目的，不是為伴奏好聽熱鬧，而是在指導法會儀式順利進行和梵唄唱誦之整齊莊嚴**，即使是某一法器單獨奏鳴，且可自成旋律節奏者，亦是為了配合儀式節目，進行轉換所需的「過門犍椎」，例如過街仙、九鐘十五鼓、十字犍椎、七星板等均是。只有真正瞭解了這個道理以後，才能充分體認犍椎的重要性並正確如法的運用了。

一、犍椎為龍天耳目

「犍椎為龍天耳目」這句話，應該是從經驗中得來的。世上有許多事，往往是注意則有，不注意則無。也有許多事情，起初並無人注意，等到經驗的次數多了，才不得不注意起來。叢林道場為什麼非常注意犍椎是否如法呢？這可能也是過去的經驗得來的。蓋犍椎如法，則叢林運作順適興盛，不如法則住眾常生枝節、萎靡、渙散，此亦為經驗中屢見不鮮的事。

例如民國五十一年，我住在土城鄉承天禪寺，有一次中午佛前大供，我作維那，○○法師敲木魚，大供終了結供時，我習慣地舉「上供十方佛」四句，○○法師以為我舉錯了，因為他習慣用「三德六味」等四句，他便重敲木魚，大聲唱他熟習的四句，想糾正我

的唱法，但他的聲調不及我的強，同時大眾亦隨著我，他無法得逞，便生氣起來。結供完畢，他便把木魚槌子狠狠地一摔，掉頭而去。時照霞法師為當家，特來安慰我，要我不要生他的氣，並告訴我說：「犍椎是龍天耳目，法器不可隨便亂摔，承天寺是有道道場，龍天護法一定會遣他的單，他絕對住不久的。」後來，他果然不久便自生煩惱離開了。有了此一明確的經驗以後，我便時常會注意犍椎的如法與否？及其爾後所產生的影響，其靈驗性可以說是不勝枚舉。因此，我每見犍椎不如法時，便喜歡婆心向人提示，可惜今人多不虛心，甚至還有人誤以為我喜歡干預別人，討厭我呢！

二、犍椎的性質和倫理

古來佛教高僧大德所制定的每一種法事儀規，都是組織嚴密合情合理的，既不繁雜也不草率，都有自然合理的章法，從細處看，舉凡敲打唱念，法音奏鳴，行止跪拜，都有嚴密合理的組合，而且對於每一個細節、動作，都有規定的犍椎指揮，完全沒有世俗的人聲夾雜其間，以保持儀規的清淨、肅穆與莊嚴。所以自來莊嚴如法的佛事，只要犍椎一開始，直到佛事終了，其間即不再有任何的世俗人聲。

但近若干年來，有一種狀況就是某些大型法會進行中，每逢爐香讚唱完，主持人昇座時，維那即出聲喊「坐下」，顯得與整體氣氛極不調和，這種情形在大約十五年前是沒有的現象；再如慧日講堂早期也曾有兩次請客僧來幫忙法會，一次，當第二枝香開始前，有客僧以鼓聲集眾，立即為印海法師制止；另一次，客僧剛拿起鼓槌，立即為導師發覺，立刻搖手示意停止。因為他們根本不知道犍椎的主要性質與功能，不是用來集眾或伴奏的，而是以大眾共修助道修行為目的，指揮整個法會儀軌進行的綱領，所以它的本質是修行用的法器。

此外，在功能的發揮上，犍椎彼此亦具有倫理上的關係，其中

大、二磬為司令官，鈴鼓為指揮官，其它犍椎都是輔佐指揮用的，凡未經大、二磬之號令，任何犍椎均不得自行孤起奏鳴。現在用鼓聲來集眾就是當前有許多青年維那和悅眾，對於犍椎所扮演的角色功能，及彼此運用間的倫理關係，完全不了解所致。

因此近年頻頻出現捨犍椎而用麥克風指揮大眾的情況，這是完全違背古德制定「犍椎綱維法會進行」的倫理，我認為只有在特殊因緣條件下，譬如需要舉辦一場超大型的法會，而參加人員來自四面八方，大家對法會進行的內容、程序和儀規等均不熟悉，此時萬不得已才開緣在一兩個關鍵轉換的地方，用麥克風來導引大眾，這種通權達變的權宜之計，偶一為之還勉強說得過去，但切記絕不可「以變為常」，因為它完全破壞了法會莊嚴肅穆的氣氛。就以前面所說的「坐下」為例，古德在犍椎運用上是早有規定的，像前述的香讚剛唱完，主持人也應該剛好走到座位準備就坐，此時鈴鼓開始煞板，就在煞板的第一、二兩個鼓聲中間，維那要準確的鳴擊大磬一聲，大眾聞磬聲正好與主持人一齊坐下去，這雖然是很微小的一點儀節行止轉換，但它卻牽涉到主持人、維那、鈴鼓、與會大眾四者，如何相互密切配合的默契，若配合得好，對於法會整體莊嚴肅穆風格的維持，具有莫大的作用。現今青年比丘僧，對於古德這種天衣無縫的犍椎設計，豈可不注意、不認真學習耶？只是當前教界好像是處於無人教也無人學的渾沌狀態，真是可悲！

三、犍椎的輕重快慢

一堂如法的功課，犍椎的輕重適度頗為重要。有人敲得太輕，顯得斯文過度，聽來好像蚊子叫，在大眾唱聲中，聽不清犍椎的聲音、位置，每弄得唱念參差不齊，秩序紊亂。但有的人又敲得太重，聲音太大，令人聞之驚心動魄，神魂不安，既影響大眾的修持，也暴露自己的修行功夫不到家，二者都是不妥當的。

維那敲擊大磬，要輕重得宜，所謂輕重得宜，係以全場均聽得

到為度。因磬聲無論押或敲均易遠聞，故不可用力過度。押磬若用力過度太重時，就有粗野氣；若敲擊太重，則不僅顯得粗野，還會帶有殺氣，二者均非恭敬虔誠之道，宜力戒之。此外敲擊的位置及角度亦應注意。語云：「大磬敲口」，非對磬口直敲也，乃取其近磬口之處，略斜一、二度而敲也，無論敲磬與押磬位置均相同。修行欲求踏實，首先要培養謙謙君子之風度，而後才容易進道。維那聲音若太大會有粗野氣，在佛前尤為不宜。聲音好的人，課誦時如有賣弄心、好勝心、逞強心，以聲音壓他人心，乃至炫耀出風頭等心，都不是恭敬心。黃維楚居士曰：「唱誦梵唄，音調務須平穩，方能心境幽妙，引人入勝。倘音率提之過高，則轉妙為粗了。多人合唱，尤應注意。」

再來有關快慢問題，犍椎節奏的速度，要以大眾能清楚感覺到為準，不可依自己的唱誦能力為準。一般說來，犍椎速度應該於不知不覺中，自然微快是正常的，是樂感受的。所以不必刻意拖壓，硬阻止其自然變快。還有一種狀況須注意，就是臨時邀集組合的悅眾，尤應放棄越慢越好的觀念，例如民國八十七年春間，我參加○○道場舉辦的佛七，當時拜願的速度，似覺稍微慢了一點兒。因為拜願節奏若太慢，雖可表現出大眾虔誠恭敬的態度，但會顯得鬆散沒有精神，而且敲木魚的人（未用鈴鼓），因為節奏太慢，在時間掌握上，始終拿捏不準，有明顯不均勻的情形。大眾在不均勻節奏的薰染下，久而久之，亦會失去節奏的時間觀念。故有時亦需視臨場實際情況相機調整速度，不可一味地壓慢。最好能以中庸速度進行，最慢不可越過每分鐘四十個板眼。

如果在大叢林，住眾人多，住眾雖有流動，但影響不了常住大眾的腔調，是可以唱得稍慢一些，但必須注意整齊。或者住眾雖少，但同住一處甚少流動，大家也唱久了習慣了，彼此都已培養出很好的默契，這時也可以唱得稍慢一些，俾使課誦佛事顯得莊嚴隆重。這些都是維那悅眾領眾共修必先知道的常識。維那自己心氣苟有衝

動，必影響大眾動心，甚至只要有一人心動，維那亦應有責。

另外尚須一提的，就是許多維那喜歡利用麥克風，或擊大磬（放掌、改變姿勢或節目）的時候突然轉快，如此則顯得草率不恭，且容易使人誤以為大磬是司快慢的（已有此例）。如欲中途轉快，也不要突然急速的加快，可徐緩不令人覺知地逐漸加快即可，讓參加念誦的人，都不覺得有意加快，方不致落於草率。如果佛事開始時已經慢了，但中途還需要轉為更慢時，犍椎應該如何調整轉換，才不會使大眾有突兀之感，維那和悅眾都需在事前充分溝通練習，臨場時維那尚需以犍椎提示，切不可在進行中，冒然以另一犍椎強壓或拖延，如此都會造成聲調參差不齊的混亂現象。

第二節　犍椎持用的儀節

過去大陸叢林有關犍椎持用的儀節，和目前台灣道場實際運作，有些地方不一樣了，我想主要原因是三十八年前後，雖有許多大陸法師來台，但當時民生凋敝百廢待舉，各地道場簡陋狹小，僧眾很少，無論道場規模、僧伽制度或實際運作，都無法比照過去大陸大叢林的傳統方式辦理，在這種不得已情況下，只好通權達變一切從簡，所以就有一些差異存在了，譬如維那、悅眾站立的位置，就跟大陸以前不一樣；還有台灣的維那，除了執持大磬之外，連引磬也一起使用，在大陸則是由維那和悅眾分別執持的。所以現在來談犍椎持用儀節這個問題，就不太好講，不過幸好這些變化，都是在台灣因時因地而制宜的枝微末節，有關犍椎持用的基本原理原則，並沒有改變。而本章要談的主要也是原理原則問題，所以影響不大，現在分別略述如下。

一、大磬

過去大陸叢林中，大磬乃一切佛事唱誦儀軌起止之總號令，固

定由維那執持，用以指揮大眾進退起止及各種唱誦儀規的進行，所以任維那職者非常重要，每當佛事開始，維那師隨大眾及當引磬職者後，同進佛殿；到本位後，悅眾師（台灣現行由維那師負責）鳴引磬兩下，大眾一同向上問訊，然後對面站，再與鈴鼓互接，禮佛三拜，拜畢又對面站。維那至司磬位置，右手握磬椎，左手托右手，平胸直豎，上端對口。若唱誦舉腔時，則左手作單掌狀扶磬椎，中指平椎頭。若為其他首職以上公務者，則中指落椎頭兩吋；若為悅眾以下實習者，則中指出椎頭一指頭，以示職位區別。一者基於禮貌之需要；二者因為在叢林中，時常有較高或較低階位，臨時替代維那者，每個人若唱若敲，常有微細差別，引致大眾動心或生輕微不悅，此時一看執椎方式即可釋懷也。使用大磬時，直豎磬椎略偏右方，鳴擊磬口邊緣，音量輕重適中，不可左右上下亂打，有失威儀。若不用時，將磬椎橫置磬架上面。

凡唱誦者，木魚或鈴鼓三陣收尾煞板四下後，維那即押磬舉腔，實際上維那押磬時，就是一聲「預令」，全體聞預令，犍椎以引磬或木魚代表答應，預備敲犍椎，大眾則以恭敬心，合掌答應。聞鳴磬二下，大眾放掌。唱誦收尾時，連續鳴磬二下，隨即押磬。如果下接六句或八句等讚，大眾則不送腔、不送板，但要接腔、接板。如果下接四句偈頌或經咒等，大眾既須送腔、送板，也要接腔、接板。

任維那以上首職者，繞佛或回堂出位時，應先出位一步，面對西單班首師，二人行舉手禮，同步伐轉面向外出位，雙方行至門口，再向右入班首後繞佛，歸位亦同班首步伐，注意班首歸位前，鳴磬一下，帶領大眾轉身向上。待住持歸位前，又鳴磬一下，名為「送位磬」，再鳴磬二下半收佛號。若觀文，最後與「跳椎鼓」，同鳴磬一下，收尾時再鳴磬一下，領眾胡跪。若不觀文，則收佛號末後一字，鳴磬一下收尾。（註三，頁一二九）如唱警眾偈者，維那〈首職、悅眾〉呼大眾〈諸師、弟子〉二字。

又若悅眾係公務維那者，出位繞佛，或回堂時，先出位一步，面對西單首職合掌致意，再退回原位，入班次繞佛。若繞佛歸位，由本班路線，搶先直到大磬位，見班首歸位前，鳴磬一下，送位。其他如前。課誦畢，末後隨眾回堂。與維那同班，打引磬二下，對面問訊，向上問訊，圓禮。

二、引磬

引磬由悅眾師負責（現在台灣各道場，大、二磬多由維那一人兼執），主要使用於大眾起身出堂、排班禮佛、回堂歸位，或晚課蒙山施食時，指揮「行者」的動作等。若不用時，雙手拱持磬柄，則豎胸前，磬頭對口，名為對口引磬。或橫置拜墊前，或將磬頭向外，安置座位旁，放下拿起，切莫作聲。若用時，雙手仍拱持引磬於胸前位置，左手持磬柄，右手則以前三指持磬椎，由外向內敲擊，切莫由內向外或左右敲，有失威儀。

三、鈴鼓（吊鐘鼓）

負責鈴鼓之悅眾，一般是正立鼓前（亦有跪立於拜凳者），兩手平鼓邊，以左右手前三指，撚持虛含椎端，其他手指相助，敲打時切忌死打硬敲，宜依照板眼節奏，靈活運用適當腕力，使鈴鼓發音適中，予人身心舒暢之感。另外要注意兩臂姿勢，切莫大幅擺動有失威儀。若單椎鳴鼓時鼓聲要重，若配合吊鐘雙敲時，鼓聲要輕，切莫單雙輕重不分，如九鐘十五鼓、八十八佛禮佛懺悔文等。（法振按：過去大陸上，於八十八佛禮佛懺悔文唱至「回向眾生及佛道」一句時，維那大磬一敲之後，鈴鼓雙敲亦一律為重鼓，善導寺早年南亭老法師所編印的「佛教朝暮課誦」初版之法器記號足可證明，今日大多都疏忽了）另外，早晚課誦三皈依時，有一個人只能唱誦卻無法禮拜，這個人就是司鼓的。所以早晚課誦觀文之後都有「十方三世一切佛，一切菩薩摩訶薩，摩訶般若波羅蜜。」三句，這三

句的內容就是佛法僧三寶，是專為司鼓者禮拜三寶而設計的。近見有司鼓的人他在唱誦「四生九有」或是「是日已過」時才禮拜三寶，此既不合法，又不合理，是錯誤的。

四、大木魚

行者正立大木魚前，右手持椎末端，左手相助，當敲則敲，不敲則舉，如蓮朵狀，豎立胸前，切莫放於木魚上，或隨便做聲，有失慎重。若敲快時，右手輕握椎柄中部，以前三指及腕力隨音跳擊、靈活自如。若唱讚，交接大磬三下；若誦經，敲木魚三陣如常。每陣打三押四又三下，再魚磬合敲一下，由重而輕，徐徐滾下約五椎。煞尾四下。

若誦經咒等，須聽維那師舉腔第三字將出口時方接木魚，先慢慢敲再徐徐加快，待到達適當速度時，注意保持不變即可。有人認為木魚速度應先徐徐慢敲，俟聞放掌磬聲一下，再徐徐加快，直到終尾。筆者認為：聽放掌磬一聲，再徐徐加快之語，不必拘泥。以從事課誦，先慢後快，為自然現象，順其自然，則氣韻順暢身心愉悅，易入靜定。若因放掌磬太晚（如仁王護國經首卷）而故意控制不令加快，唸誦則不自然，不自然則不愉悅，不愉悅則不生功德。課誦以能令大眾身心愉悅為第一要義，犍椎祇須順其自然，不把持操控，自然會徐徐加快可也。如是令大眾朗誦聲嗡嗡然，中途切莫滯頓，猶如行雲流水，毫不吃力，輕鬆愉快，法喜充滿。則大眾都功德無量矣。

五、小木魚

此乃出位、繞佛、回向、拜願等用，配合鐘鼓，控制音節快慢，用時左手前三指持木魚把口向上，右手前三指著力持椎，平置胸前，如合掌勢，故名合掌魚子。敲時用力要平穩適中，不可忽輕忽重，如果需要快敲，應該由緩入急，逐漸加速。不用時，雙手捧持魚口

向外，魚椎壓在下方。

六、鐺子

「鐺」「鈴」都是佛教「伎樂供養」經常使用的唄器。鐺子猶如一只圓盤，另加一支小木槌，是控制讚頌音節，快慢等用，屬上板。用時左手握持把柄，以右手前三指撚持椎柄，由內向鐺子中心敲，不用時，椎柄夾在外方左手中　右手抱著左手。用與否，　都平胸遮面，故名照面鐺子。

七、鈴子

鈴子古代稱為「鐃鈸」，是用兩枚圓銅片，中間凸起如浮漚狀，通常同鼓並敲，乃協助讚頌音節等用，屬下板。用時各以左右手前兩指挾持，左手托下，右手在上，二鈴相合鳴擊，不論敲與否都雙手捧持，平胸置於胸前，故名平胸鈴子。

八、手鼓

此乃出堂、回向等用。與鈴同敲〈除花鼓外〉屬下板；用時，以左手持鼓，右手持椎，以右手前三指著力，以鼓椎尖〈向上旁敲、懸下內敲〉。不敲時，則雙手捧持倚胸，鼓椎外橫下方，左右兩中指挾持，敲與否都平胸持。（天寧寺側面捧持，名犀牛望月；金山寺正面捧持，名天人懷月。個人以為犀牛望月、天人懷月等名稱，應該都是後人各依其不同習慣形成後而安立的名稱，或者是為教學或記憶的方便而取的名稱，判斷應非古德原意。）

最後還有一點要提醒大家：就是鈴鼓、鐺鈴不齊敲，佛教讚偈，如六句頭、八句頭、讚佛偈……等，依照以往大陸叢林正統規則，鼓上之鈴和鐺鈴不可併用，用鈴鼓即不用鐺鈴，用鐺鈴即不用鈴（鼓仍用）。本省有些人，常常二者併用，這是不合規矩的。此一規則如果大家不遵守，就會演變成所有的法器一齊競鳴的局面。所有的

法器一齊競鳴是什麼樣的局面呢？可以去看看閩南調的法會，被一大群爭鳴的法器吵得鬧哄哄的，而莊嚴的宗教格調，虔誠的宗教情緒都完全沒有了，法會道場連野台戲都不如了。

第三節 法會的起鼓犍椎

一、起鼓犍椎的重要性

開始禮佛之起鼓犍椎，為一切佛事之首，其重要性猶如文章之起頭，繪畫之第一筆，音樂之主題及第一動機，其功用在調攝身心、啟發誠敬，禮拜三寶，以鄭重序起一堂如法的功課，故其犍椎有一定規格，舉凡快慢、先後、節奏、距離都有一定的位置，必須中規中矩，配合得宜，方為如法。語云：好的開始為成功之一半，起鼓如法，一堂佛事即成功了一半，所以起鼓犍椎若如法，象徵一堂佛事之圓滿成就。故從這一點意義上來看，就可以想見起鼓犍椎的重要性了。

現在很多人忽視了起鼓犍椎的重要性，往往隨便馬虎敷衍了事，是很不相宜的，印公導師曾開示後學要「以念誦懺悔培養宗教情操」，所謂「宗教情操」，就是虔誠恭敬之心，虔誠恭敬是和草率馬虎成反比的，有一分草率馬虎，就減損一分虔誠恭敬之心，有兩分草率馬虎，就減損兩分虔誠恭敬之心。況古德不可能安排一段不重要的犍椎，放在每一堂功課的前面，讓後學之人未曾課誦，先來一段輕忽草率的虛文。可惜現在很多新出家者，多視起鼓鍵椎為具文，學習時不求精確，應用時似是而非，籠統、草率、馬虎，是很大的錯誤。

過去在大陸的大叢林，佛事起鼓鍵椎多能如法進行，可惜來到台灣後，就很少聽到台灣年輕一輩起鼓有如法的，主要原因為起鼓

犍椎，必須當維那和司鼓的人，互相配合得恰到好處，才能敲得如法，尤其二人都必須懂得「應該如何」才能如法，祇要其中一人不懂，就無法配合得如法了。從印順導師及印海法師擔任慧日講堂住持以來，我是個幾乎未曾離開過講堂的維那。又因我幼年時曾學習過梵唄之犍椎，對於起鼓，更受湛溪法師悉心指授過（註四），以及在開封鐵搭寺之日常習用，故對此一段犍椎，特別熟悉，深知其中含有微妙複雜的時值節奏性。所以在慧日講堂『坐地參方』時，特別留意「起鼓」是否如法，但對於後一輩的表現，幾乎難見到及格者。祇有一次請隆晌老法師來幫忙法會，其起鼓的犍椎配合完全正確，其餘，可說很難見到有起鼓如法者。由此觀之，教界若再不重視起鼓犍椎的重要性，起鼓犍椎將會淪為無意義的虛文了。

二、引磬與鈴鼓的配合

起鼓訣竅在配合，不能跟緊不能拖。全板半板要分清，煞鼓由重而輕落。

法會中犍椎如果配合得正確如法，能令大眾身心愉悅，反之則令大眾感覺彆扭，尤其持犍椎者，遇到不好的配合，感覺最為敏感和嚴重，甚至會引起重大的煩惱與執著，只是學佛的人多習慣忍讓，即使聽到不順的聲音，大都忍隱沈默不言，但沉默不言並不代表沒有問題，所以我們就先談一談法會佛事開始的起鼓犍椎，應該如何配合。

起鼓時，鼓是控制時間的，引磬是號令動作的，兩者都必須充分的配合。所謂配合，即尊重對方的時間，不能搶板，也不能拖板。即：當維那第一拜第一聲引磬敲響後，司鼓者即須斟酌快慢度敲第一聲鼓，這磬、鼓兩聲相距的時間（一個時值），就是爾後二者相互配合掌握快慢的標準。引磬和鼓，都應根據這個「標準時值」來敲，不可搶快，快則侵奪了前者的時間，也不可拖慢，慢則延誤了後者的時間，這就叫做尊重配合。

那起鼓引磬與鈴鼓二者究竟要如何配合呢？這裡面只要能掌握一個「勻」字的訣竅關鍵，就可以八九不離十了。唯有「勻」才能表達莊重、虔敬，令心氣和平；才能在課誦前發揮安定心神的作用。但如何才能達到「勻」的目標呢？就必須引磬與鼓二者充分的配合了。現在將配合要領略述如下。

有以鼓為主，以引磬為從者；也有以引磬為主，以鼓為從者，二者均無不可，但重點在於彼此配合的默契。引磬與鈴鼓相互配合時，二者都必須謹記「勻」的最高指導原則，不可因禮拜之動作而影響其均勻。而在相互配合的要領上，就是要能相互遷就。譬如鼓若快了，引磬就要快一點；反之引磬若慢了，鼓也要配合慢一點。如此起鼓才能顯出均勻。如果要做到這一點，則維那和鈴鼓都必須掌握的一個最重要的關鍵，就是維那的第一聲引磬，和鈴鼓的第一聲鼓聲，二者相隔時間的長短非常重要，因為這個「時間值」，是決定隨後引磬聲和鈴鼓聲，繼續配合所抓取時間長短的依據。如果鈴鼓只知道維那引磬聲一擊，鼓聲就接著敲下去了（反之亦然），二者之間根本沒有空檔時間，那維那（或鈴鼓）只有兩條路可選：一個是也跟著一起快下去；另外一條路，當然是依據自己（或大眾）拜佛動作所需時間的長短，來敲擊引磬（或鼓聲）了，如此一來，就會予人有「引磬拖板」或鼓聲「踩引磬腳根」的感覺。

三、起鼓的圖示說明

起鼓犍椎，每一敲擊都有一定的位置，必需敲得正確，才如法。但起鼓的節奏，不同於一般的音樂節奏，非常複雜，不容易解說。筆者有幸，少年時期，承河南佛學社湛溪法師不厭其煩的點滴指授，一再修正，才將起鼓犍椎完全弄明白。才知其中含有許多考究，如果不經指授，是不容易通達的。因恐長久下去，淹沒失傳，不僅辜負古德悉心設計之一番美意，也喪失一件重要的文化資財，所以特製為圖式加以說明，希望讀者能耐心的研習為幸。

起鼓的不易之處，在於禮佛三拜引磬與鼓聲的配合。因為快慢長短不一，不易指授，茲特以尺吋代表時間的長短，以便說明。今假定每一拜拜下去的時間都是一尺長，起來的時間也是一尺長。因為各拜的犍椎數，有的多，有的少，並不一樣。第一拜引磬與鼓各有四聲（三敲一押，二者合計有八聲），第二拜引磬與鼓各有一聲（合計兩聲），第三拜引磬是二聲，鼓是三聲（合計五聲）；另外三拜起身時，磬與鼓均各敲一聲（合計兩聲）。各拜的犍椎數不管多或少，但都要在一尺長的時間內敲完，所以每一拜引磬和鼓聲的相隔時間，就有快慢長短不一了。

以上是從理論上說明的，但要想實際上做到準確，則要先把理論規則弄明白，然後再靠自己不斷的留心、練習，還要肯虛心接受別人的指授，才能逐漸配合得正確。因起鼓的時間為抽象藝術，無法量度，故須靠學者自己細心體會。不要輕看了起鼓犍椎，如果能敲的如法，聽覺上就有一種規律舒適的美感，對於大眾的心神安定作用很大，整堂功課亦能順利進行，此即是最好的 「法供養」，實在功德無量。現在再將全部的起鼓犍椎圖示於後：

第一拜圖示

第一拜拜下去時，共有四聲引磬和四聲鼓（第四聲引磬和鼓都是用押的），依據「均勻」的原則，一尺長的時間應平均分為八份，則每一份約為 1.25 吋，亦即△引磬與引磬相距，及〇鼓與鼓相距，均各為 2.5 吋。（起身引磬以「▲」表示，起身鼓圖示位置，則因空間不足而省略）

※ 起鼓符號說明：△表引磬 〇代表鼓 ⊿表押磬 ⊕表押鼓 ▲表起身

第一拜	△ 〇 △ 〇 △ 〇 ⊿ ⊕ 1.25 1.25 1.25 1.25 1.25 1.25 1.25 1.25	▲

第二拜圖示

第二拜比較簡單，只有一聲引磬和一聲鼓，應將一尺長的時間平均分為兩份，則每一聲的時間平均為 5 吋。起來亦如此，則引磬與引磬、鼓與鼓相距的時間均各為一尺。（起身引磬以「▲」代表，起身鼓圖示位置，則因空間不足而省略）

第二拜	△ 5 吋	○ 5 吋	▲

第三拜圖示

第三拜就比較複雜，因為拜下去的時候，雖然只有兩聲引磬但卻有三聲鼓，所以在這裡要特別強調：理論上引磬也應該是三聲，但因為引磬的責任已將結束，故第三聲引磬特予省略，唯所省略第三聲引磬的時值（就是記號 ★ 處），維那和司鼓者仍然要計算下去，所以第三拜全部一尺長的時間，仍需均勻分成 6 份，每 1 份時值約為 1.66 吋，又因為控制時間是鼓的責任，所以司鼓者，就必須計算引磬 ★ 記號前後兩個 1.66 吋的時值後，再敲第三聲鼓，如此第二、三鼓聲的時值，才能和第一、二鼓聲的時值一樣（都是約 3.3 吋）。

讀者請注意看下圖：從第二聲引磬，一直到第三聲引磬（有起身引磬▲記號處），共有四個 1.66 吋時值（相距共約 6.6 吋），許多人都是在這個地方，因為始終不了解其中（省略第三聲引磬）的道理，所以引磬和鼓就從來沒有敲對過，現在再把這一部份詳細說明如下：

首先，當司鼓者聽到維那敲擊第二聲引磬後，此時跟前面一樣，心中默算一個 1.66 吋時值後，即敲下第二聲鼓，然後心中必須再接著默算兩個 1.66 吋時值（就是省略第三聲引磬記號 ★ 前後的兩個時值），才能敲下第三聲鼓（一般人就是錯在這個地方，大多提

前一個時值敲下），維那聽到第三聲鼓後，心中亦須默算一個 1.66 吋時值後，才能敲起身引磬（▲記號處），如果前面司鼓者沒有敲錯，維那在這個地方通常也不會錯。一般司鼓者通常都是在敲第三聲鼓的時候，不知道要計算兩個時值，結果在這個地方，鼓聲敲到記號 ★ 處了，結果就少敲了一個時值（1.66 吋），於是維那的起身引磬（▲），自然也就跟著敲快了一個時值（敲到第三聲鼓的地方），如此一來，第二聲引磬和起身第三聲引磬中間，只有三個 1.66 吋時值，合約 5 吋），第三拜全程時間就只有 8.34 吋，不足一尺長了。 （起身引磬以「▲」代表，起身鼓圖示位置，則因空間不足而省略）

◎司鼓者請注意：第一、二鼓聲距離 3.3 吋，第二、三鼓聲距離亦應該是 3.3 吋才對。

第三拜	△	1.66	○	1.66	△（第二聲引磬）	1.66	○（第一時值）	1.66	★（第二時值）	1.66	○（第三聲鼓）	1.66	▲

註：上圖第三拜的「★」符號，是告訴讀者在理論上，維那應該敲擊第三聲引磬的位置，而實際上維那並沒有敲擊，但是這一段的時值，維那和鈴鼓二人彼此在心中，仍然要默默計算下去的，現在司鼓者大多是在「★」這個地方，就敲第三聲鼓了，結果鼓聲敲快了一個時值，所以之後，維那也自然跟著敲快了一個時值，如此第三拜的全部時間，就減少了一個時值，不足一尺長了。不過全程聽起來，仍然是符合「勻」的原則，但它不是鼓聲與鼓聲的「勻」，而是鼓聲與引磬不分彼此的「勻」（每一段都是 1.66 吋等距時值的「勻」），不過能夠這樣，已經算是不錯的了。最糟糕的狀況，就是維

那一敲引磬，鼓聲立刻就跟著敲下去了，這種「踩引磬腳跟」的敲法（反之若鼓聲一敲，維那引磬就跟著敲下去，這種「踩鼓聲腳跟」的敲法，亦然），完全沒有一絲「規律勻和」的韻味，這就是無人指導，只憑自己「剽學」而來，但憑「若人欲了知，三世一切佛」的口訣，迷迷糊糊跟著敲，只知道敲對數目就行了，所造成的錯誤。

另外請讀者注意，上面的圖示，每拜末後有一聲起身引磬（▲），這起來的時間也是一尺長，犍椎、敲法，也都同拜下去一樣。（同理，每一拜起身後，在時值五吋的地方，也都應該有一個起身的鼓聲圖示，但因受篇幅限制，不得已把起身鼓的圖示省略了。請讀者鑒諒）

第四節 三皈依引磬與鈴鼓的配合

唱三皈依時，九鐘十五鼓是有一定比例時值節奏的，固定的時值是不能等待的，更不可以要鈴鼓等待引磬，鈴鼓與引磬二者，都必須敲在各自應有節奏的板眼上，不可搶板亦不可遲延拖板，只要稍微一遲疑，整個節奏就完全破壞了，甚或導致九鐘十五鼓與引磬的重疊，勢必造成犍椎的錯亂，影響到全體大眾的分心，因為犍椎的錯亂是全體共聞的呀！據我見聞所知，一般道場維那的引磬都會拖慢（也有維那不明配合之理或心浮氣躁為趕時間，一聞鼓聲就敲引磬，搶板踩鈴鼓的腳跟，殊不足取），另外為什麼會拖慢呢？大概是為等待（配合）大眾拜佛的動作所致，其實這是不必要的。因為古德制定梵唄儀規時，早已注意到拜佛所需的時間了。

記得民國八十九年二月中旬，慧日講堂即曾發生因犍椎配合不當，而引生煩惱的事，原因是連日以來，維那〇〇法師為了配合大眾拜佛的動作，「起身引磬」就敲得慢了一點。□□法師敲鈴鼓，知道鈴鼓與引磬二者配合的準確時值。每當三皈依拜下去時，鈴鼓

因為一直聽不到磬聲響，影響到□□法師的鼓聲，必須等待維那的引磬聲，故不能依既定時值準確敲下去，若勉強準時敲下去，則將與維那引磬聲造成重疊。為此乃向住持和尚敘述，希望住持予以疏通，而住持也不知道犍椎正確配合的規則，卻認為鼓本來就應該等待引磬。□□法師因此更增煩惱，於是寫了一紙「自白書」準備陳給住持看，書中表示再忍耐半個月，如屆時仍不能改正，則準備離開慧日講堂。□□法師的梵唄原是向我學的，所以將自白書先拿給我看，起初我覺得有責任出來疏通一下，但繼而一想：「○○法師他是新學，□□法師亦非立刻要離開，待以時日，○○法師再聽聽別人正確的敲法，當會自己改善。」遂將自白書壓了下來，此事後來也因慢慢改善而不了了之。

實際上，這個問題的關鍵，還是出在維那和敲鈴鼓的悅眾，都沒有像過去在大陸叢林一樣，接受過正規的梵唄教學，双方面根本不知道，一方面要根據「勻」的原則，另一方面還要依據大眾拜佛時間的長短，彼此密切配合，擷取一個最適當的「時值」，然後把引磬和鼓聲都敲在最適當的時間點上。所以三皈依引磬和鈴鼓如果要配合得好，必須維那和悅眾二者都懂得相互搭配的道理，否則只有一個人懂或二者都不懂，犍椎就不可能敲得很如法了。目前許多寺院三皈依的速度都嫌快了一些，因為三皈依是早晚課誦的主體，故其整體速度本來就應該徐緩的進行，徐緩的進行，則拜佛的動作是絕對來得及的。如果老人或動作慢一點的人拜佛，實在跟不上犍椎節奏時，還可以佔用九鐘十五鼓的時間，自己單獨緩慢一些也無妨，這也許正是古德設計九鐘十五鼓為「過門犍椎」的用意所在。

第五節　九鐘十五鼓、七星板、十字犍椎練習法

一、九鐘十五鼓

九鐘十五鼓音節，一板一眼二分拍，洽和重鼓在板上，輕鼓一律眼上拍。

想要敲好九鐘十五鼓，學者必須先要有正確的時間觀念，由於許多僧眾對於犍椎，大多只有敲得夠數的觀念，而缺少時間觀念。例如「起鼓」的時間觀念最差；再如「九鐘十五鼓」的節奏時值，也都不太正確。這中間有些錯誤是來自於錯誤的傳承，有些則是由於觀念不對，還有一些是因為個性草率、傲慢、馬虎不求精確，或因不夠純熟所致。練習時，可以走路或搖擺身體為板眼，左是板，右是眼，隨時隨地都可以練。九鐘十五鼓是打擊樂器的一個牌名，屬於承啟犍椎，亦即節目段落中間的過門犍椎。為課誦中前後兩個節目轉接之用。打擊樂器因為沒有旋律，所以特別重視節奏快慢和輕重強弱；顯示節奏最重要的關鍵是「時間的準確」，一絲一毫都不能差錯，否則在聽覺上就感覺不規則、難聽、不諧和。所以九鐘十五鼓必須依其本身的節奏打下去，祇許別的犍椎來配合它，不可要它遷就別的犍椎，否則就感覺不出它美好的韻律和節奏了。

○・⇳・○・⇳・○・	⇳。⇳。⇳。	⊥・⇳・⇳・○・ ⇳・
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
前 五 聲	中 間 六 聲	後 五 聲
每 聲 二 拍（共 10 拍）	每 聲 一 拍（共 6 拍）	每聲二拍（共 10 拍）
（16 拍＋ 6 拍＋ 10 拍＝ 26 拍）		

九鐘十五鼓節奏如下表：

犍椎符號： ○鼓 。輕鼓 ⇳鈴鼓合敲 ⊥鈴 ・代表無聲的板眼，全部犍椎為十六聲，共二十六個板眼，詳如下圖：

(1) 前五聲及後五聲均為雙板（即每一聲都是兩個板眼）。本身一拍，延長一拍，共兩拍。中間六聲均為單板或單眼。

(2) 板眼節拍，為時間之尺吋標準，每字一拍，1 2 3 4……為拍子的時間，敲早了名為搶板，敲慢了名為拖板，皆屬不可。

(3) 其他犍椎皆應配合九鐘十五鼓之節拍時間，九鐘十五鼓無法配合其他犍椎之搶拖時間，若不知此理者，就會紊亂節拍。

(4) 九鐘十五鼓不可孤起，必須為前段犍椎之延續，或自前段末尾承接，然後交給大磬，以啟下段之唱誦。

(5) 九鐘十五鼓必須在有動作或姿勢轉換（跪拜、坐下、起立、長跪、移位…）時始用之，其它轉換（段落快慢聲調….）等，均屬十字犍椎（或五字犍椎）分內事。不可濫用。

二、七星板

犍椎符號：〇鼓　。輕鼓　△鈴　－代表無聲的板眼一拍。

七星板練習法，大致與九鐘十五鼓法相同，唯無鈴鼓合敲之犍椎⇕洽音，全部時間共有二十四拍，一律用均等的拍子讀下去，起初慢慢地讀，由慢而快，讀熟了，再用左手敲鈴，右手敲鼓，就很容易學會了。請參看九鐘十五鼓練習說明，茲不多贅。

茲舉爐香讚「悉遙聞」三字的七星板為例：

悉⊿（押磬）遙　聞（擊大磬）

| 52 32 1 2 | 4 5 56 53 | 1·6 1－ | 1 0 1 2 3 5 | 2 － 2 3 1 | 2·4 56 4 |

〇 －△－ 〇－△ △ ◎△〇△△〇△ － 〇－△－ 〇－△－

三、十字犍椎

十字犍椎祇用於鈴、鼓、地鐘、木魚、引磬等法器犍椎，配合法句「若人欲了知，三世一切佛」敲打，它有兩種利益：1. 便於憶持，免於紊亂。2. 心繫法義，免於旁騖。在佛事儀軌中，「十字犍椎」

一般多用於法會開始的起鼓，或法會節目前後銜接之處。它有統理佛事，調和儀軌，平喘靜氣，收攝身心之功。其敲打正常速度：前五字略快，為後五字的一半時值（即後五字為前五字的雙倍時值）。其中「了」字是用「押」（或輕擊）的，其餘都用敲擊的，使聲音明朗。十字犍椎通常都要連敲三陣，且要在第三陣末了之時，加敲「一切佛」三聲（故三陣鼓共敲四次「一切佛」），最後逐漸輕敲四、五（或六、七）下後，再敲「阿彌陀佛」四字犍椎煞板。其快慢輕重詳如下圖：

若 人 欲 了 知 三 世 一 切 佛 佛 佛 佛 佛 佛 佛

（前四字一拍，後六字二拍，共 16 拍）

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ◎ ○ ○○○○(第一陣)

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ◎ ○ ○○○○(第二陣)

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ◎ ○ ◎○○○○○ ○ ○○ ○ (第三陣)

一 切 佛 佛 佛 佛 佛 佛 阿 彌陀 佛

「煞板」為犍椎中的一種特殊敲法，通常都在「三世一切佛」五字之後（參閱上圖），上圖第一、二陣鼓，煞板應該從第 16 拍之後，開始以四、五（或六、七）聲漸快漸弱以至於無的敲法來煞板，第三陣鼓則在第二個「一切佛」（22 拍）之後開始煞板，不可過多或過久，否則就不莊重了。此處擔任維那者須特別注意：「阿彌陀佛」四字犍椎煞板，它共有七個板眼：「阿」兩板眼，「彌」一板眼，「陀」、「佛」各兩板眼。因為「佛」字是兩個板眼，所以維那要在「佛」字後面，心中要默記休止一拍，然後再押磬，如此才能將「佛」字兩拍顯出來；切不可在「佛」字一敲完，中間沒有休止一拍，就立刻押磬，這就是搶拍子，顯得輕躁不莊重。

另外還有一種單敲「三世一切佛」者，名為「五字犍椎」，五

字犍椎用處很多，一般在法會中間有經文誦畢、贊偈唱完、儀軌銜接、或轉變姿式時，都可依實際需要運用，以調節儀軌、緩和身心。五字之後也一定再緊接「阿彌陀佛」四字犍椎煞板。

註釋：

註一：中庸曰：「致中和，天地位焉，萬物育焉。」程子曰：「中者，天下之正道；庸者，天下之定理。」

註二：譬如維那是執梵唄犍椎綱領之士，對佛事能否圓滿順利進行，居於關鍵主導的地位。對任何一場佛事的進行，其事前準備工作：如佛事的性質是例行的還是特殊的；參與信眾是常住固定的還是四方趕來的；場地佈置和空間大小能否配合佛事的進行；佛事內容有無大眾所不熟悉的；整場佛事需要花費多少時間；悅眾人員彼此默契如何……等，其中有任何一個環節，維那事先若未考慮到，都可能會影響到佛事的順利進行。而佛事進行當中，若有屬於前面所言，事前考慮不周或準備不足所導致的狀況發生，或有任何其他真正意外突發狀況，就是考驗維那應變能力的時候，譬如常見的突然停電燈光不亮、麥克風串音或不響、犍椎錯誤或不協調、發音太高唱不上去、大眾唱腔與維那不一致……等，都有待維那善於應變處置，使法會能夠順利進行。另維那若心浮氣躁，在佛事進行中，一直想趕時間，則他的磬聲，就會顯得急切而短促，如此必然影響到鈴鼓的配合，使二者顯得不搭調，也使大眾的心性，無法調和柔順，喪失共修的利益，所以犍椎的運用，沒有一處是不重要的。

註三：此處大眾歸位收結佛號時，維那連敲兩聲大磬煞板，共有兩種敲法，許多人就在這個地方搞不清楚了。

（一）到底應該敲在「陀」字和「佛」字上？

（二）還是要配合鈴鼓，第一聲大磬，敲在「陀佛」二字中間的「跳鼓」上，然後在「佛」字之後，再敲第二聲大磬？

實際上這兩種敲法，要看接下來的共修儀節是什麼而定，一般早晚課遶佛歸位後，通常接下來是「觀文」，此時大眾要齊聲跪念心存觀想，所以應該是第二種敲法，因為這兩聲大磬除了表示要煞板結束外，又因敲擊的位置不同，還含有「承起犍椎」的意義，所以第二聲大磬要敲在「佛」字之後，表示前一遶佛儀節已經結束，下一「觀文」儀節即將開始，告訴大眾，此一儀節，需要大眾長跪合掌，心存觀想，大眾長跪合掌需要時間，故此時鈴鼓開始敲「九鐘十五鼓」，以換取「長跪」所需的時間。這是古德制定二聲大磬，要敲在「跳鼓」和「佛」字之後的用意。

但如果是舉辦法會或佛七，大眾遶佛歸位後，接下來的儀節，不需要大眾有任何的轉換動作，那就使用第一種敲法，大磬敲在「陀」字和「佛」字上（此時不接「九鐘十五鼓」），然後再視狀況看下一儀節為何而定。總之，到底應該採用那一種敲法，其區別的主要關鍵，是看下一個儀節而定，如果下一個儀節，需要大眾作轉換動作，則必有「承起犍椎九鐘十五鼓」以換取時間，此時就是第二種敲法；反之，如果下一個儀節，不需要大眾作轉換動作，則可能僅使用「押磬舉腔」或是「十字犍椎」（五字犍椎），俾供節目轉換和大眾調息，此時就是第一種敲法。

註四：湛溪法師（後改名瞻西法師）精通佛事犍椎，早年追隨印光大師，在蘇州靈巖山寺擔任維那，後應淨嚴法師之邀，到河南開封鐵塔寺弘法。筆者有幸，在十幾歲時，曾在開封鐵塔寺住過兩年，開始在開封河南佛學社學習梵唄，並承蒙湛溪法師親自教授犍椎運用的基本原理原則。

第十章 梵唄儀軌舉要

音樂感人力量之大，早已為世所共許。然須嚴韶鄭之辨，才能彰顯其正面的功能，故必須注重音聲佛事之研究與教學，以恢復梵唄原來的完美。在許多懺本前頁，多有如下的叮囑語：「妙臂菩薩所問經云：『行者欲得悉地義利者，所有儀節必須預習純熟，不得纖毫違犯。』」梵唄課誦為僧眾每日必修之功課，等於三餐茶飯之精神食糧。對於物質生活之三餐，尚須講求三德（清淨、柔軟、如法）六味；對於精神食糧之梵唄，如何可以馬馬虎虎粗製濫造不加考究呢？

第一節 莊嚴肅穆的儀式

一、大型法會頻受干擾

莊嚴肅穆的儀式為宗教修行要素之一。因為它可以啟發恭敬虔誠，摒除妄想雜念，統一精神，導向靜定。不要以為儀式只是一種形式，須知必須藉宗教性的形式才能培養情操，培養信心，才能養成持久恆心，不斷地接受佛菩薩的加持產生信心力量，收到修持的效果。所以自從廬山遠公（亦有主張道安法師）首倡共修的形式之後，全國各宗各派，一致地採行，持久不墜，直到如今。仍普遍風行，蓋以其有修行之實質意義也。

所以為使法會梵唄能莊嚴肅穆的進行，只要是有理智、有修養的人，自然都會遵守不干擾佛事法會進行的基本禮儀。試看社會上

的戲劇、音樂會、舞蹈，以及一切正在進行中的任何集會活動，曾有任何人敢無端的以大聲，或不諧調的聲音干擾乎？不過一般在道場中做早晚課，由於閒雜人等較少，所以比較不會發生受干擾的情形，但在近年舉辦的大型法會中，每一年我都發現受到干擾的情形，例如民國八十四年的齋僧大會上，正在舉行儀式唱大讚子時，擴音機忽然播出了：「恭送〇〇院長」的聲音，打斷並破壞了莊嚴的梵唄聲音和儀式之進行。這是一個很突兀不好的現象，特別提出來希望大家能把它改正過來：

一者，承辦法會單位人員，應有宗教情操與精神。儀式為法會之莊嚴生命，儀式進行時應以三寶為第一。必須先自重而後才能獲得人重，在任何情況下都不能以三寶作人情，尤其大會主辦的高僧大德，更應有「寧將老僧墮地獄，不以佛法做人情」的精神，來籌辦此種大型法會，必須自己先尊重佛教，而後才能引起他人對佛教之尊重。目前做人情的氣氛已經太濃厚了。

二者，為了儀式的莊嚴，不應用擴音器來打斷正在進行的儀式。懂禮的長官，一定能諒解的。今以擴音器破壞了儀式的莊嚴，不僅令知禮的長官輕視僧眾的宗教精神，也有讓人誤以為長官不知禮之嫌，所以是一個很不好的現象。再者，做長官的縱然真有緊要事，必須即時離開，也應先告知接待人員，不可聲張，也可避免擾亂儀式的進行，這也是做大官者應有的禮貌和修養。嘗聞老法師說：「先總統 蔣公有一次幸臨杭州靈隱寺，適逢寺僧正在做功課唱讚子，侍從人員忙要入內通知住持出來迎接，立刻為老蔣總統制止，靜立在前庭俟讚偈唱完然後才入內。這都是尊重宗教信仰的表現，也是為人長上者應有的禮儀、風度和常識，所以一直在教界傳為美談。

二、法器敲打唱念要熟練

修行乃是個人的事情，平時有無修持，修持是否如法得力，一般人是不容易看出來的，但對一個有經驗觀察細微的行者來說，只要在課誦殿堂上，大眾一開口，一敲犍椎，則上至道場的道風，下至個人的修行功夫，都表現無遺也。所以二時課誦的敲打唱念，大眾必須謹慎將事，將一些基本的原則和要領熟練於心，才能做好二時功課，個人修行才能得力。

慈航法師曾說：「光華燦爛之明珠，以破絮裹之，則人雖面覿而不識也。蘊德含才之長者，以襤褸衣之，則人雖面覿而不顧也。佛法本了生脫死之大法，固不應炫而求售，然為生初機之信心，梵唄莊嚴實可收偉大之效果。」若僅以為日常課誦便可以隨便馬虎，抱殘守缺不求精準，永遠停留在半生不熟，錯誤不準的境地，浪費虛度日常課誦實際用功修行的時光，實在是自欺欺人。所以佛子對於敲、打、唱、念，豈可不盡心盡力而為，未正確者求其正確，未標準者求其標準，未熟習者求其熟習。如此才能表達莊重誠敬並利於接引初機。茲將敲打唱唸的要領略述如下：

（一）．敲打方面：

1. 板眼節奏要準確。
2. 輕重緩急要適中。
3. 時值快慢要得宜。
4. 彼此配合要緊湊。

（二）．唱念方面：

1. 音調高低要適中。
2. 節奏快慢要準確。
3. 抑揚頓挫要自然。

4. 字正腔圓要分明。

5. 協和一致，音調齊一。

6. 沉穩老練，互相加持。

如果道場大眾都能依據上述原則和要領共修，則在課誦佛事中，必定聲音諧和，聞性遍一切處，互相交融成片，無分內外，無分彼此，最是受用。時日一久，道場大眾彼此都有了良好的共識和默契後，不論在任何課誦佛事中，維那祇須把腔調舉好，將大眾聲音帶入情況，一場圓滿的佛事就會很順利的進行下去了。

三、舉腔要平起平收

舉腔之目的在「定調」，作維那者，應熟習平起平收之腔調。音域要適中，所謂「適中」，就是「高音」要讓大眾都能唱得上去，「低音」也要讓大眾都容易唱得出來。定調的另一意義是「格調」，每一個人都有自己的格調，每一首音樂也各有其不同的格調。在梵唄上，每一次舉腔，即代表一個格調。這些格調有的是自己的格調；有的是團體的格調，格調既經定型了，任何一個儀節或樂段，除非維那舉腔不當，太高或太低，大眾無法隨唱，此時維那不得已，為調整音域而變調外，其餘都不可中途變調。

「梵、道、書、白」的舉腔，雖各有其一定型式，但平起平收的原則是一樣的。舉腔時要緩慢，誦經前之三稱釋尊聖號（或法會佛菩薩），以及開經偈，以每字兩拍時間為宜，以四拍為極限。梵唄起腔、收腔（終止），講究慢起慢收、平起平收，不昂揚、不跳躍、不突然，試舉幾個例子如下：

起 腔（維那舉腔，節拍屬於散板，長短因人而異。）

2 3 — 1 2 —• 3 2 3 —•

南 無

2 — 3 — 2 — | 2 — 2 3 1 6 | 1 —

爐 香 乍

2 3 — • 3 4 3 — •

寶 鼎

3 — 3 — 3 4 3 — •

彌 陀 佛

由以上各例，可見梵唄起腔都是平穩的。

另外，無論什麼音樂，終止式都是很重要的，如果處理不好，將破壞全曲的目的。故在收板時，雖是由漸慢而終止，但注意不可拖延，否則拖拖拉拉破壞「終止法」之規則矣。以往在大陸上，梵唄的終止式都是平實安定的，有所謂「平起平收」的諺語，這種平收終止式，不僅有安穩曠適之感，且易引導行者趨於靜定，會歸自性，這也是梵唄的目的之一。但台灣近五十年來，不知從何時開始，梵唄的終止式都變成昂揚的了，初來台灣時還沒有，今日梵唄的高終止音，可能是受抗戰期間，音樂家們為了激揚民心士氣，故多採用昂揚終止音的影響。這種昂揚的終止音，輕飄有如兒戲之聲，置於梵唄上頗不相宜，可見大家不講究實際喜歡誇淡，無怪乎有人讚嘆台島佛教興盛，而也有人為佛教憂心了。

下面再舉幾個收腔的例子：

收 腔（終止）

（一） 3－3 2 | 5 6 5 3 | 2－－－| 2－3 5 |

娑 婆 訶

※ 簡譜（一）收腔的「婆」字，「5 6 5 3」之前為「2」音，現在突然拉高四度，成為「5」音，「5 6 5 3」雖增加了一點音樂性的變化，但卻有調皮玩世不恭的味道。

（二） 3－3 2 | 3 2 5 －| 4 3 2 －| 2－3 2 |

娑 婆 訶

※ 簡譜（二）收腔的「婆」字後，則僅拉高一度用「3 2 5 -」，來承續前面的「2」音，就予人以平收安穩曠適的感覺。

（三）| 5 － ·6 | 3 － · 2 | 3 5·3 2 | 2 1 － · ‖
具 諸 佛 法

※ 簡譜（三）收腔的「佛」字，前面為「2」音，後面則是用「3 5 3 2」音，將它突然拉高再降下來，這就是一般人喜歡俗樂的變化性，不甘於用簡譜（四）平穩的「1 － 2 －」音來收腔。

（四）| 5 － ·6 | 3 － · 2 | 1 － 2 －| 2 1 － · ‖
具 諸 佛 法

※ 簡譜（四）收腔的「佛」字，前面為「2」音，後面則是用平穩的「1 － 2 －」音來收腔。這才符合修行要甘於平淡平實道性的原則。

（五）| 5 － － 3 | 2 － 1 2 | 5 － 3 2 | 2 － · 0 ‖
發 無 上 心

※ 這是「三皈依」最後一句，簡譜（五）收腔的「上」字，前面亦為「2」音，但後面突然將它拉高為「5」音，然後再用「3 2」音降下來，為什麼不用簡譜（六）平穩的「3 － 2 －」音來收腔呢？這就是一般人的「識心習氣」喜歡變化所致，但是修行不就是要改正自己的「習氣」麼！

（六）| 5 － 6 5 3 | 2 2 1 2 | 3 － 2 － | 2 － · 0 ‖
發 無 上 心

※ 這是「三皈依」最後一句，簡譜（六）收腔的「上」字，前面亦為「2」音，後面則是使用平穩的「3 － 2 －」音來收腔！這就是運用梵唄平穩收腔的特殊風格，來改正自己喜歡昂揚變化「習氣」的毛病！

另外還要強調一點，就是許多人為了好聽，喜歡把直而廉（上行）的梵唄，加上許多婉轉曲折的音（下行），大大減損了梵唄的莊嚴和修行的功能，這也是要不得的。

【例一】4 / 4

| 5 － 3 2 | 6̇ 1 2 － | 2 －·0 ‖（上行）

普 同 供 養

| 5·6 35 32 | 6̇3 1 6̇1 232· | 232 －·0 ‖（下行）

普 同 供 養

【例二】5 / 4 4 / 4

3 3 1 2－|3 3 1 2－|0000|5－· 6|3－2－|1－2－|2 1－·0‖

（上行）

釋迦如來 釋迦如來 釋 迦 如 來

3 3 1 2－|3 3 1 2－|0000|5－· 6|3532|1－2－|2 1－·0‖

（下行）

釋迦如來 釋迦如來 釋 迦 如 來

四、維那舉腔要領

一般說來，佛事中各個並列的節目，板眼腔調相同的，祇需在第一個節目的開始起一次腔即可。如(1)「開經偈」與「如是我聞」；(2) 如「教有真言謹當持誦」與「大悲咒」；(3) 如「大悲咒、十小咒、心經」等；(4) 如「蒙山施食諸咒」…。如果各個並列的節目，板眼腔調雖不同，但可以方便轉調或轉接的，也可以不要另外起腔。

如「大悲咒」與「甘露王菩薩」，及「大悲懺中南無大悲觀世音菩薩」與 「我若向刀山」等。

記得民國八十六年我參加某某道場舉辦的藥師佛七時，聽到維那誦經起腔時，有疊床架屋連起四次的案例：

（一）南無本師釋迦牟尼佛（三稱）

（二）無上甚深微妙法…（四句）

（三）南無藥師會上佛菩薩（三稱）（佛說藥師琉璃光如來本願功德經）

（四）如是我聞…（若含經題起腔即有五次之多）

舉腔後如果是唸誦經文，此時維那就須注意導引大眾唸誦速度的問題，一般說來，不必慢慢拖延，總以自然逐漸加快為宜，因為「漸快」與「放掌」之間，二者並無必然的關係。（許多維那不明此理，一定要等到擊磬放掌後，才開始加快速度，此點宜改進。）

舉腔之後，不論是唱讚偈還是念經文，都應逐漸加快，慢慢進入正常應有的速度，此時，維那即不需要始終大聲帶到底，因為梵唄大都是共修合唱，大眾的聲音才莊嚴。不過現在很多年輕的維那，課誦中習慣用麥克風，以一個聲音壓住了大眾的聲音。一個人的聲音再好，總不及大眾的聲音莊嚴雄厚，悠揚暢快，所以我一向不主張用麥克風領眾。聖嚴法師曾說過「要聽大眾的聲音」。維那佩帶麥克風，就會將大眾的聲音強制壓下，失去了共修之道，所以作維那的人必須注意，即使必須使用麥克風，也要和麥克風保持適當的距離，使自己的音量能讓大眾聽到，但又不會將大眾的聲音完全蓋住。關於此點，慧日講堂曾有一位海山法師講過一句頗有心得的話，他說：「唱念聲音大小適中，才能運用自如，發出最好的聲音。」聽了此語，就知其對聲音適中的體悟，已頗有心得。

最後煞板時應全神貫注，所謂「欲得佛法利益，須向恭敬中求」。在梵唄中「一切恭敬」（有時為「一切恭謹」）。謹者，謹慎小心也。謹慎小心，即不可有粗暴之聲，自然一切時處都不放逸，

故每一敲擊均須全神貫注輕重得宜，其煞板最後之漸弱細聲，每一聲亦須用心敲出來，不可草率隨便用彈的。

五、唱三皈依的要領

三皈依是早晚課誦的主體，寺院有事太忙無暇做功課時，其他節目都可以省略，只有三皈依不可省略。曾經有一位青年比丘來問梵唄，就曾針對如何唱好「三皈依」拉雜談了許多，臨去時希望我把它記下來，現在特別將當時情形略述如下：

關於「三皈依」，很多人不知怎麼唱，怎麼抓拍子好，現解釋如下：例如『自皈依佛』的「佛（法、僧）」字，祇須有「｜3 － ・ 2 ｜ 1 － ・ 0｜」三個音符就夠了，但現在有相當多的人，喜歡在後面加上「2 3」兩個音，甚至「2 5 3」三個音，變成「｜3 － ・ 2 ｜ 1 － 2 3 ｜」，甚至增加至八個音符「 3 5 3 2 ｜1 － 2 5 3｜」。多加的音，名為贅音，乃低俗粗野民謠音樂中特有的，若於高格調的宗教音樂中出現，則為敗音，對虔敬莊重的傷害很大，好像楷書書法上的潦草敗筆一樣，不可不察。

其次，是要平穩，發音要平實、穩重、祥和，以小心、謹慎的態度用心，才能表達誠敬，若任性誇張昂揚，則有粗野氣，殊非誠敬之道。例如每段末句的最後二字，即「發無上心」的「上心」二字（以及如海、無礙等字）。都應為「3 － 2 －｜2 － ・0｜」，不可唱為：「5 － 3 2 ｜3 2 － ・ ｜」因為「5」音比「3」音高了，聽來有俗野氣，「3」音就很平順，顯得很謙恭誠敬了。另有不少人唱為「3 5 3 2 ｜3 2 － ・ ｜」者，轉彎抹角，祇求好聽，不直不廉，減損誠敬，亦不可取。

再來，快慢要適中，三皈依的適宜速度每分鐘約為□（節拍器）＝ 84 至 96 之間，不宜過快或過慢，這是應該注意的。有很多道場，早晚課誦，唱其他五字、六字句時，比四字句的三皈依還慢些，到了唱四字句的三皈依時，反而有加快的情形，真是奇怪。須知連社

會上，一般歌曲，都因每一首含意不同，而各有其適當的速度，快了或慢了，都不能適當的表達其意境。何況三皈依為二時課誦的主體，本來就應該用較慢的節奏以表示倍加誠敬，怎麼反而匆匆通過呢？

最後，強弱要適中，強弱是聲音的大小，有些人年輕氣盛，唱念時使盡氣力扯著喉嚨喊；又有的人唱念時捨不得出聲，唱念時像蚊蟲鳴叫一般；又有的人聲音忽高忽低、忽強忽弱，識心妄動，影響別人的平靜。這些情形，都不能唱好梵唄，也都不是誠敬的表現。弟子規云：「尊長前，聲要低；聲不聞，卻非宜。」佛為至尊至長，在佛菩薩面前，是不可扯著喉嚨大喊的；唱念的音量強弱，一定要平穩、適中，帶幾分含蓄，才能得心應口的運用，充分的表達恭敬與虔誠。音量不平穩適中，祇會破壞整體的氣氛，並無好處。

六、香雲蓋只宜三稱

儀式者，禮也。禮須繁簡適中，貴乎有節，才顯隆重莊嚴，但若過於繁瑣，反易沖淡誠敬之心，斲喪儀式的意義。今日之「行香」一制，最初係古德道安法師所制定，由主法大德代表上香，法會大眾環拱讚歎，猶如眾星拱月，以表虔敬，目前各道場早晚課誦、初一、十五，午供行香時，仍然是遵行古制。

但現在有一不好的現象，就是有人異想天開，在舉辦三時繫念、水陸法會、超度薦亡等大型法會時，不知是否為應信眾之要求，或為討好信眾，將此一行香制度顛倒過來，由諸多法師們左右拱衛，讓信眾一一輪流上香，三稱「香雲蓋」則依上香信眾人數多寡，一直返復無盡的唱下去，此不僅是喧賓奪主，更乖違了古德刪繁取簡之義，倫常豈不錯亂乎？須知三稱香雲蓋是牌位前行香之禮，此禮又祇是法會全體的一小部分，祇須三稱，多則不倫不類。經咒才是法會祈願必須念誦的主體，所以歷來各道場多是念往生咒（或藥師咒等），以符實際。今竟彼此易位，豈不顛倒之甚耶？

第二節 唱誦聲調要平和

一、八十八佛懺悔文

筆者早年在大陸時行軍所至，皆喜巡禮佛寺，並參加其課誦。到台灣後亦曾環島兩次，住過台北臨濟寺、松山寺、日月潭玄奘寺、花蓮東淨寺、新竹靈隱寺、基隆海會寺結夏、三峽臺北佛教淨業林等。從大陸到台灣，這些道場早晚課皆有八十八佛，也都是老腔老板未變，但現在不知還能保持原樣否？我國傳統八十八佛懺悔文的偈頌聲調，長久以來一直到民國七十年以前，一直都是只有「1　2　3」三個音，下面的譜表，就是我國各道場過去一直沿用的傳統聲調：

3　3　3　3　3　1　2	3　3　3　3　3　1　2
所 有 十 方 世 界 中	三 世 一 切 人 師 子
我 以 清 淨 身 語 意	一 切 遍 禮 盡 無 餘

可是台灣近些年來有部分青年法師，突然把它改變成了五個音「1　2　3　5　6」，成為下面一高一低的音調：

3　5　5　5　6　5　5　3	3　3　3　3　3　1　2
所 有 十 方 世 界 中	三 世 一 切 人 師 子
我 以 清 淨 身 語 意	一 切 遍 禮 盡 無 餘

從傳統和諧利於修行的三度音，突然改變成高低起伏擾動心神的六度音，變得不平穩了，俗化了。正確的偈頌唱法，應該依據「其敬心感者，其聲直以廉」的原則，聲調要恭謹平舖直敘地唱，不可裝腔作勢，大起大伏，所以自古以來，偈頌一直都只用兩三個音，而這兩三個音，也是順著語音自然發出來的。這種小小的起伏，是中國人念誦慣用的自然聲調，如日本、韓國、蒙古、西藏等其他國

家民族乃至南傳諸國，似乎都沒有這種聲調，他們念誦至今都是一味的直音，非常神聖莊嚴而高雅，深合佛陀不許以「引聲」念誦的教誡。

另外梵唄讚誦的文字都是排列均等整齊的，而且大都置在重音上。即使詞句偶有疏密不一，卻仍不失整齊均等的原則，故能保持莊嚴穩重之格局。筆者在鐵塔寺初聞戒定真香「昔日耶輸」句時，曾感動得流淚，其唱腔大多與台灣相同，只是比較平直，且多低沈音，平直低沈之音不會干擾別人，所以我總是堅持我的平直腔。如虛法師言：「續明法師在福嚴學舍時代，時常要求學僧課誦聲音要和雅，不要有異聲。」海平法師問：「和雅有什麼標準？」竊思「和」就是一致性，就是「雅」的標準。故聲音不一致，決不「和雅」也。

二、四字念佛的聲調

有一年慧日講堂藥師佛七，事後，「蓮友念佛團」的蓮友，都讚歎這次佛七好圓滿。印海法施住持慧日講堂時期，亦為念佛團最盛時期，兩處都是用 3 3 1 2— 方式念佛。因為這樣念易得力，易一心，易得定。

3	3	1	2 —	3	3	1	2 —	3	3	1	2 —	3	3	1	2 —
藥	師	如	來	藥	師	如	來	藥	師	如	來	藥	師	如	來

如果依照下面的譜表來唸佛，雖然很好聽，但這樣高聲唱念，正是古人所說的「樂勝則流」，不易入定。佛世時有一比丘，去佛不遠，立高聲作歌音誦經。佛聞即制之不聽。（毘尼母經卷六・大正二四・八三三上）故望後賢能夠慎擇。

5	5	5	6 —	6	6	6	5 —	3	3	1	2 —	3	3	1	2 —
藥	師	如	來	藥	師	如	來	藥	師	如	來	藥	師	如	來

如果是快板四字洪名（追頂念佛），根據個人經驗，以 1 2 3 3 3 3 2 2 2 3 1 1 1 6̣ 1 1 或 1 2 3 3 3 3 2 2 3 2 1 1 1 6̣ 1 1 為理想。此二者之中又以前面第一種為最理想。另外還有 1 2 3 3 5 3 2 2 2 3 1 1 1 6̣ 1 1 就有些不大平穩。念佛在求一心不亂，亦即入定，故音調尚平穩，唯平，才易入定。

第三節 繞佛必須要右旋

繞佛是崇仰佛菩薩的一種禮節，華嚴經淨行品云：「右繞於塔，當願眾生，所行無逆，成一切智。」圓覺經中諸位菩薩，向佛請法前亦皆繞佛三匝。可見旋繞為崇仰佛菩薩的一種禮節，且含有表法之義，是對繞佛應有的基本認識。

旋繞禮佛的規矩是：「祇可右旋，不可左旋。」在佛說「右繞佛塔功德經」中，舍利弗問右繞佛塔的功德果報，佛陀以偈答曰：「右繞於佛塔，所得諸功德，我今說少分，汝等咸善聽。一切諸天龍，夜叉鬼神等，皆親近供養，斯由右繞塔。在在所生處，遠離於八難，常生無難處，斯由右繞塔。……」另外在「菩薩本行經中」，還有一則故事說：「一天，佛陀與阿難入舍衛城乞食，路上有一婆羅門，見佛光相巍巍，心中非常歡喜踴躍，就繞佛一匝，作禮而去。隨後佛陀微笑地告訴阿難說：此婆羅門因見佛歡喜，以清淨心右繞佛一匝，以此功德，從今以後，二十五劫不墮惡道，天上人間，快樂無窮。」可見右繞佛、塔的功德利益多麼殊勝！

沒想到現在有人，突然背離佛法傳統儀則，提倡所謂「二龍戲珠」的繞佛法，將人分為東西二組，一半左旋，一半右旋，說是好看，不顧違法。又有人說：有時法會人多，單行繞佛繞不開，故要採用二龍制。實際上繞得開與否是小事，徒然破壞了優良傳統，以及繞佛之勝義才是大事。況且現在人心好奇、好動、已有許多不明

就裡不問好壞而盲從效學者，此種破壞佛教梵唄整體儀制，則是不可忽視之事。佛弟子行事，豈可只顧自己要新鮮花樣，而不顧及影響整體的後果乎？

查採用左旋繞佛「二龍戲珠」之說，原是某場次戒場上戒子太多，舉行繞佛出列返回費時，而戒場時間緊迫，室外空間廣闊，為節省時間，臨時想出了用雙行出返之法，此原為一時從權之舉，無可厚非，於佛法上毫無意義。不意今日比丘，心性好動，不能守常，只要有人「始作俑」，就有人不問是非，盲從效學，甚且想以之定為常式，於日常課誦中，取代傳統式之繞佛，豈非顛倒之甚？

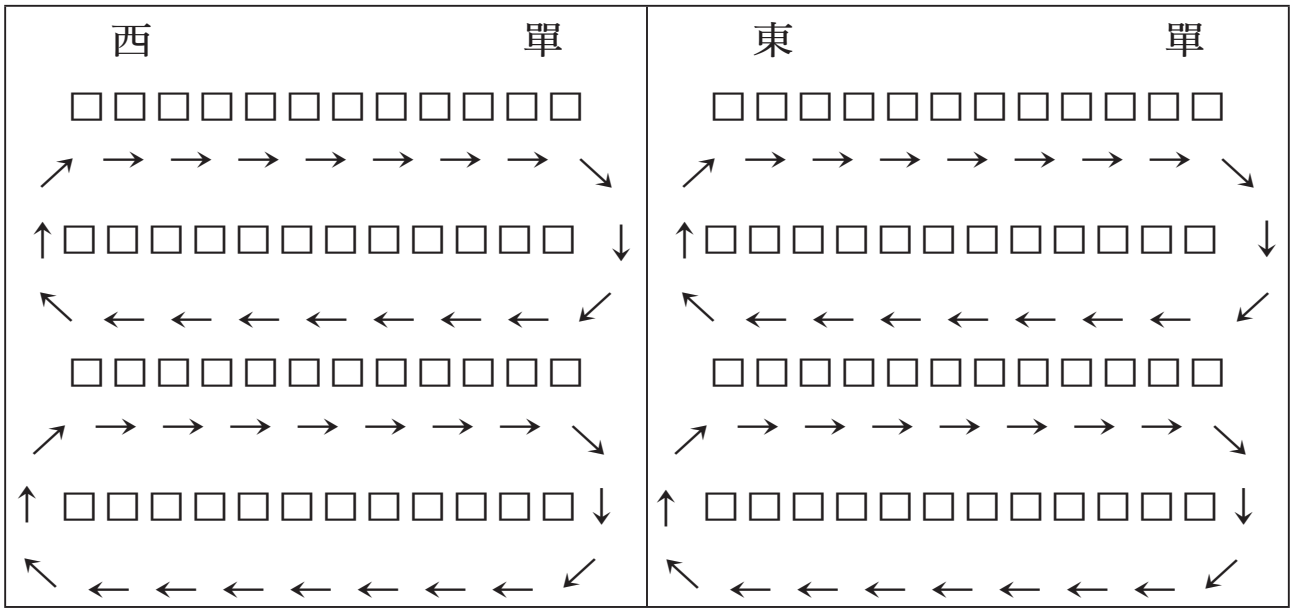
愚意以為若欲以非佛法取代佛法，則期期以為不可。實際上，人多空間小之繞佛問題，古德本來早有慮及，且有解決之道：只因這種情況不多，應用較少，久而少用，乃被遺忘。筆者有幸，過去曾在大陸，恭與其勝，茲記繞法於次：

（一）從前大陸上大殿佛像後面，多預設有「海島」。繞佛時，祇要繞經海島不致擋住班首維那，歸位便無問題矣。殿堂排班序位按七眾長幼秩序，不分東西，長者在前，幼者在後，先出位者，繞過海島，祇要前面數排，出位鬆開，即沒有繞不開之虞矣。

（二）於大殿四周，廣設寬簷，預為人過多時易於繞佛所需。

（三）繞佛之禮本應在周圍旋繞的，其有不夠大且佛像後面無海島者，繞佛時古德設計採用分別小繞方式，亦決不肯違背右繞之儀則。據我所知：目前鹿谷淨律寺、埔里圓通寺佛七期間，即是採用此種繞佛。為便於說明，謹以下圖表示之。此法不僅便於旋繞，且容易掌握旋繞時間，無論人多人少，祇要佛殿中坐得下，就可以繞得開。

※ 小圈繞佛示意圖：



此法以前後兩排人員為形成一個繞佛單位，單數排人員全部向右轉，雙數排人員全部向左轉，二者自然就形成一個迴圈繞佛。

第四節 維那悅眾的禮儀

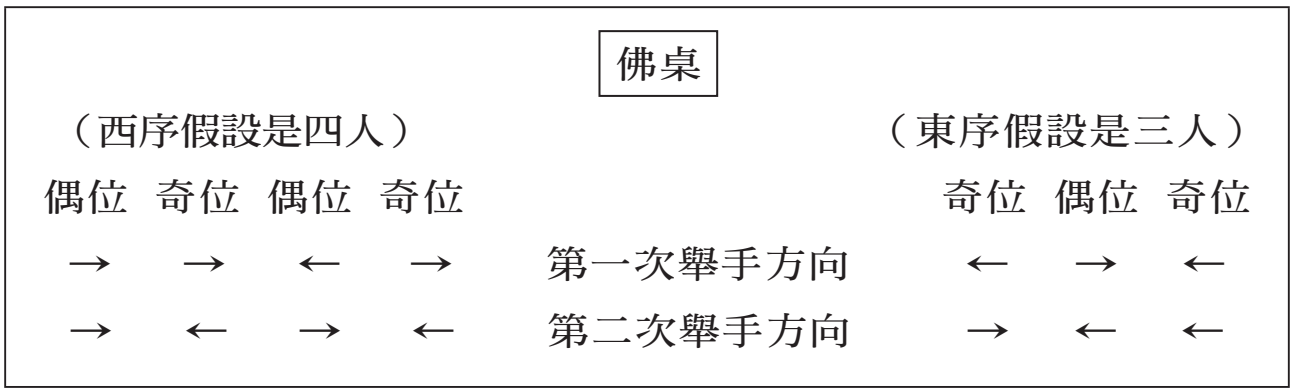
禮節周到，為謙虛有修養之表徵。比丘師範人天，更不可忽略。目前一般課誦完畢，禮佛三拜、問訊後，東序的維那悅眾和西序的悅眾，例行相對一舉手問訊，這是一種很好的傳統禮節。但只在悅眾間行之，不對以外之人，這套禮節的目的，就是要感謝大家相互配合的意思。蓋犍椎相互搭配，合作無間，為悅眾應具之至德，配合如法得宜，大眾無虞干擾，妄念不生，一心課誦，龍天歡喜，則功德無量矣。

探詢此一傳統儀節意義何在？據一些老法師稱：係源自古代大陸叢林中，維那悅眾對首座及老參和尚之敬禮。因為從前大陸叢林中，大殿內維那和悅眾的位置，一律在東序，而首座和老參的位置，則一律在西序。課誦完畢後，維那悅眾恐犍椎唱念有差誤或不圓滿之處，特向首座老參致意，希望指教或包涵，此為一種尊重長上之禮儀。如今在台灣一般道場殿堂上，維那悅眾的位置，多採東西兩序相對方式排列，所以過去是維那悅眾，單向老參上座致意的傳統

禮節，到現在則一改而成維那悅眾，彼此互相感謝犍椎及唱念，配合得宜合作無間的禮儀了。

此一禮節據我所知，現在還有一種更周至的情形，即東西兩序悅眾不僅要相互一問訊，其序居偶位者，更應先轉身向後一問訊，再回身向前問訊（譬如早年南洋星洲的長青法師，留英三年回到慧日講堂，站在悅眾席第二偶位，仍未忘記先轉身向後作禮，然後再轉身向前問訊），如此兩序禮貌完全周至矣。不過序居偶位者，在向前、後轉身時，兩足不必離地轉，祇抬起一足之後跟轉身舉手，上身轉約九十度，下身略隨即可，但舉手，不鞠躬。因為課誦結束彼此行禮時，必須配合大家相互問訊的時間，所以序居偶位者，如果要轉身彎腰，便會耽誤大眾的時間；再者又因時間來不及而動作較慢，反而會成為「受禮者」，這也是很失禮的。另外舉手作禮時，節度要不快不慢，應以維那最後問訊兩聲引磬之時間長度為準，聞維那第一聲引磬時心中默數一，第二聲引磬心中默數二，然後轉身舉手，心中同時默數三，第二次轉身舉手，心中默數四，如此時間勻稱，隨舉隨放，儀態從容有致。常言道「觀禮、觀禮」，果能如此，則雖儀節簡短，亦有足觀者矣。

還有一點需要注意的，就是東西兩序最後一人，無論是奇位或偶位，因其後面無人，故兩次都是向前舉手。總之，不論東序、西序、奇位、偶位，居最後者，均不必向後舉手也。詳示如下圖：



另外，悅眾中如有因法器敲打唱唸不如法，需向大眾頂禮懺謝之時，應於上項禮節完成後行之，不可搶先。

第五節 大座講經的儀規

人人都曉得 源公（道源長老）辯才無礙、說法第一，但卻少人曉得戒和尚梵唄唱念也是第一流的。

民國五十一年，海會寺第一次依制結夏，期間戒和尚擬給我們講戒及法華經，要用大座儀式。但大眾對於大座儀式不太熟悉，也有人主張不用大座來擴充講聽時間，戒和尚聞悉有人有這樣想法，乃開示大眾說：

大座講經儀式實應予以保存不可廢棄。須知古德制定大座儀式，深有用意，今人心浮氣躁，往往信口批評，認為繁瑣，說時代不同了，工商業發達，工作繁忙，時間緊張了，講經就講經好了，何必浪費許多時間？ ・・・・ 種種的批評，不知斲喪多少優良傳統。古德制訂大座講經有多種意義：

（一）一切經法，都以般若為究竟。般若為諸佛之母，一切眾生，唯依般若而得成佛，講經，就是講般若。但眾生根性種種不一，為攝受各種程度眾生，乃有淺深權實種種程度的經典，無非以種種方便，以開啟眾生的般若慧為旨歸。般若慧對於學佛最為重要，所以學佛的人，應恭敬一切經法。釋尊在因地時，曾為求半偈而不惜捨棄身命，就是尊重經法的典型。釋尊曾提示我們：尊重經法，要如事父母，如諸天之事奉帝釋，不可輕忽。我們要聽經聞法，豈可不恭敬尊重？但恭敬尊重心，並非生來本俱，而是今生前世，經依一定的環境、教養、薰陶培育才有的。大座講經儀軌，是一種禮節，是一種境界，有向善的薰染作用。藉儀軌才能表達培養恭敬、虔誠、尊重，同時也能感染培養他人的敬重心。

（二）佛教的儀規，多是古德精心制訂的。且都是次第條理規範井然，莊嚴隆重繁簡適中，合情合理恰到好處。如大座講經儀式，即可嚴肅道場威儀，安定聽經者的身心，表達對法的尊敬，啟發後學者的虔誠，意義極為深長。

（三）佛法義理深廣幽微，心不安靜豈能領會深入？常人妄心熾然，心浮氣燥，如何聽得入微？平復躁妄，莫如儀軌，經過一番禮誦唱念，梵唄悠揚的薰陶，浮躁之氣極易消褪。

（四）佛法不是空浮的理論，必須行解並進，才容易悟入，善根深厚的人，解行一致，正聽經時，就能即義起觀、會歸自性。所以佛陀說法，座下即時證果者很多；末世眾生根薄，講者固不及佛陀，聽者也不如佛世。故於未講之前，先導之以儀軌，求三寶加被；解行並進，令心歸正位，講的人稱性發揮，聽的人亦能全心領會，漸趨於悟境。

（五）佛教古稱「象教」，修持多不離儀軌。儀軌乃古德依據修持心得及眾生根性而訂立，故儀軌自身即是修持法門，同時又是很好的接引方便，極為契機的弘法方式。

（六）有人認為工商業時代，人人忙碌，大座儀式浪費時間，不如廢棄，省些時間多講些經。殊不知人生一直都在忙，不是工商業發達後才忙的。人如果不肯忙裡偷閒，永遠不會有修行的時間。而今既然要聽經，就該把心放下，不要罣慮時間，才能安心聽講。

（七）如有特殊情況，時間的確有限，恐怕經講不完，可以採行從權的辦法，祇在開經及圓滿之日用大座儀式。其餘的日子從簡，總之，大座儀式應予以保持，不宜完全廢棄不用。（能不從簡最好）

（八）佛教儀軌，多有梵唄配合，梵唄實為儀軌中一重要部份。對於唱念，不可輕忽，應求其正確熟習；板眼要足夠、準

確，唱腔要抑揚頓挫字正腔圓，用氣要豐厚沉穩，練習要純熟，才能彰顯梵唱的功德。例如鐘聲偈第二、四兩句末尾引聲時，都應該是三個半灣子，現在一般的都沒有唱夠，顯得韻味不足，應予注意。道源唱不好，但是我可以教你們唱。

戒和尚說罷，就唱給我們聽，然後又教我們習唱。老腔老板，沉穩厚重，梵味十足，耐聽極了。

第六節 大眾共修儀節提要

（依般若法會程序舉例）

1. 檀香爐宜在佈置會場時預先調好。
2. 共修大眾到大殿先禮佛入座。
3. 提早五分鐘上香。燒香時鳴大磬三聲，表示一切已就緒。
4. 主持人進入大殿時，維那鳴大磬一聲，全體聞聲起身肅立，共修隨即開始。（主持人應依時進殿。過早若大眾不起則不恭，起則破壞儀規不莊嚴，大眾久立亦表示主持人不慈悲。）
5. 唱香讚主持禮佛三拜時，第三拜應於「南無」二字即下拜。「香雲蓋」三字唱罷應即起身。起身後即從容問訊，然後逕登法座。香讚唱完，應已坐定。於煞鼓「三世」中間鳴一聲大磬，全體坐下。
6. 遶佛歸位，大眾相對而立。主持行至拜位時，維那鳴大磬一聲，主持向佛一問訊，逕登法座，大眾亦應聲轉身向上立。
7. 主持坐時，維那又鳴大磬一聲，全體同時坐下。大小木魚開始交接。
8. 念佛一會，維那起腔六字佛號，轉板時先押大磬在「無」字後，再鳴擊「佛」字上一聲，大眾轉聲四字佛號。

9. 念佛將結束時，維那再鳴大磬一聲，提示大眾及悅眾預備煞板。
10. 念佛數聲，維那連鳴大磬二聲，押磬煞板。
11. 木魚三聲止靜。
12. 止靜三、五分鐘後，引磬一聲開靜。
13. 主持者開示或講經。
14. 講經開示畢，維那即押大磬舉「經後讚」於第一句末尾鳴大磬時，全體起立。主持人則於讚誦聲中下座。
15. 之後依預定程序，進行下一節目至法會圓滿。

第十一章 五會念佛新譜校勘

經云:「此方真教體,清淨在音聞,欲取三摩地,實以聞中入」。可見佛教非常重視音樂的教化力量,和音聲對於修持的功能。故有所謂「以音聲作佛事」之說。我剛來台灣的時候,念佛還沒有什麼腔調,念佛的腔調是後來逐漸發展出來的。現在我們就談一談有關「五會念佛」的源起。

第一節 五會念佛的源起

一、五會念佛的涵義

「五會念佛」的名義,甚難考察,其關鍵在一「會」字,究竟做何解釋?在各種「五會念佛」的文獻中,都缺少明白的解說。佛學大辭典「法照」條下,對於「五會」注曰:五百為一會。《佛祖統紀》第二十六則注曰:五日為一會。《楚辭》上則有「五會紛兮」之句。《香光閣隨筆》作者觀本法師,在考察諸籍之後曰:以余謬陋,實無法尋得「五會」之的解。今根據以上各家之言。勉強暫時給五會念佛下一定義,曰:「集合許多人聚會在一起,以五音繁會的曲調,長時間的同聲念佛共修,就叫做五會念佛。」

二、五會念佛的考源

在大小彌陀經中,都有稱歎西方樂土,水鳥樹林,微風吹動,常作天樂,聞是音者,皆悉念佛法僧的描述。這些天樂,就是「五會念佛」的曲調。淨宗諸祖,每於念佛得甚深禪定時,神遊極樂世

界，親見親聞此等殊勝妙音與境界，出定後倣效其所見所聞，為此土眾生倡導宣揚，這就是「五會念佛」流傳此土的濫觴。尤其淨土宗四祖法照大師，因得文殊、普賢兩位大菩薩的指教，以及阿彌陀佛的現身付囑，更是極力宣揚提倡，嘗根據西方淨土「常作天樂」的印象，創製「五會念佛」宮商譜（即樂譜），組織念佛道場，並作《道場白眾文》，引導大眾念佛。茲引錄其道場白眾文中一段，以加強聽聞者的信心。

「智者當知，此五會念佛，誦經法事觀門，實非自意，比常秘密而不述之，今恐後世生疑，墮於惡道，聖教明說，除同行深信，為利益故，如是之人，乃可為說，為慜此故，今略明之。照以永泰二年（766 年）四月十五日，於南嶽彌陀臺，廣發弘願，唯為菩提，為諸眾生，更無所求，盡此一形，每夏九旬，常入般舟念佛道場，其夏以為初首，既發願竟，即入道場，勇猛虔誠；至第二七日夜，獨在此臺東北道場內，其夜三更，自作念言：只今現有，十方諸佛，淨妙國土，諸菩薩眾，常聞無上，甚深妙法，具大神通，度無量眾，而我不預斯事，莫不由我惡業，罪障深重，不入聖流，不能廣度，無邊眾生，甚自傷歎！作是念時，不覺悲淚，哀聲念佛；正念佛時，有一境界，忽不見道場屋舍，唯見五色光明雲臺，瀰滿法界，忽見一道金橋，從自面前，徹至西方極樂世界，須臾即至阿彌陀佛所，頭面作禮，阿彌陀佛，歡喜微笑，告法照言：「我知汝心，實欲至為利樂有情，無一自利，善哉善哉！能發斯願，我有妙法，無價珍寶，今付囑汝，今將此法寶，於閻浮提，廣行流布，普利人天；無量眾生，遇斯法寶，皆得解脫」。

法照白佛言：「有何妙法？唯願說之，唯願說之。」佛言：「有一無價梵音五會念佛法門，正興彼濁惡世，今時末法，一切眾生，機感相應，聞汝暫念，皆悉發心，如是無量壽經，說寶樹五音聲，即斯五會佛聲是，以是因緣，便能稱念佛名，報盡定生我國，汝等未來一切貧苦眾生，遇斯五會念佛無價寶珠，貧苦皆除，亦如病得

藥，如渴得漿，如飢得食，如裸得衣，如闇得明，如過海得船，如遇寶藏，必獲安樂。何以故？彼諸眾生，遇斯法寶，便能念佛，即此一生，定超苦海，登不退轉，速具六波羅密，一切種智，疾得成佛，受勝妙樂，亦復如是」。

言訖，彼佛國界，佛菩薩眾，水鳥樹林，皆悉五會念佛誦經，法照粗記少分，而白佛言：「今蒙世尊加被，付囑此法，若有疑心，不依行者，永劫沈淪，不生淨土；若依行之已後，未審一切眾生，見聞之者，發菩提心，念佛名號否？入深禪定否？疾證菩提否？有大利益否？」阿彌陀佛言：「汝但依此五會念佛，誦經之時，我此國土、水鳥、樹林、諸菩薩眾，無量音樂，於虛空中，一時俱和念佛之聲，令於一切之處，人非人等，亦不勞汝，一一親自化之。但見聞者，無不發心，歡喜信受，而便念佛，至命終時，我來迎接，決定有大利益，已後應知」。言訖，忽然還見自身，而在道場，睹斯境界，悲喜踴躍，依教念佛，自爾已來，迄至於今，果如先說，疑網悉除，願此世當來，常於惡世，以斯妙法，廣度眾生，咸登極樂，速得成佛，幸諸有緣，見聞之者，勿懷疑謗，必墮泥犁。」由這一段說明，可知照祖的五會念佛，乃是阿彌陀佛所親授，並非自作主張的創作。

三、五會念佛的功德利益

五會念佛，乃源自西方極樂世界的法音宣流，其功德利益，據法照四祖法事儀云：「五會念佛利益，即於此生，為能離五濁煩惱、除五苦、斷五蓋、截五趣、淨五眼、具五根、成五力、得菩提、具五解脫，速能成就五分法身，功德最勝無比」。值此社會邪風日熾，修行障緣日多之世，故提倡五會念佛，可說是非常切要之事。

四、五會念佛的興盛時代

五會念佛法門，經淨宗諸祖師的發揚，曾經蔚成風氣，非常盛

行。在許多著作中，對當年盛況多有記述，茲舉一二，以見一斑。據蓮宗寶鑑記載：「蓮宗二祖善導至長安聞滻水聲曰：可教念佛，遂立五會教，廣行勸化，三年後，滿長安城皆念佛云。」又：照祖所著「歎五會念佛妙音讚」中，有「彌陀五會響雄雄」及「泠泠五會出衡山，隱隱如今遍五天」等句。從「響雄雄」及「遍五天」等詞句，都可想見當年念佛的盛況。

另據法照國師傳記載：「法照大師，創五會念佛宮商譜，嘗在山西太原導眾念佛，風送佛聲至陝西長安，代宗聞之，乃召入宮中，教宮人念佛，封為國師。」查陝西長安至山西太原，約有七八百里之遙，風送佛聲，如何能遠達長安？想係念佛之聲，已遍兩間之廣大地區，使者循聲尋至太原，以至奉召封為國師。

由上記載，可見五會念佛，曾經盛極一時，足證此為普受歡迎之法門。欲求以念佛化民成俗，實應大力廣為提倡。惜自唐武宗會昌法難之後，已成絕響，吾人福薄，不復得聞先代原音矣。

第二節　五會念佛重譜新聲

一、觀本法師重譜新聲

現代倡行五會念佛法門者，為虛雲老和尚之弟子觀本老法師。觀本法師係前清舉人，學貫中西，曾隨康梁倡維新運動，名噪一時，乃一時之俊彥。曾任日本橫濱大學教授，及神戶同文學校校長等職，對於中西樂理，乃至詩詞歌賦，無一不精。出家後，因讀大藏經正續編，發現蓮宗四祖法照大師所遺，關於五會念佛之殘卷，引發大願，盡力弘揚五會念佛法門。其手著《香光閣隨筆》例言中有一段話，最足以顯示其提倡五會念佛之心志。他說：「余所最扼腕流涕、操心慮患、疾首蹙額，而不能已於言者，則五會念佛一法也。此法本著於淨土經中，經法照國師，藉佛菩薩之指點而發明……其化民

成俗，源遠流長，功不在於禹下，而自會昌沙汰，人間絕響……伏流且千年矣！」

我們現在所聽到的五會念佛新聲，即是觀老參考照祖所遺的許多文獻精神而重新創作的，但法照大師所整理的一些文獻資料，大都流傳到了日本，到現在還保存著。觀本法師他就是根據在日本看到的資料，講第一會如何如何，第二會如何如何，而重新釐定五會念佛樂譜的，我曾請西蓮淨苑惠敏法師替我找這些資料，很感謝他都幫我找到了，但全是日文儀式，沒有譜。我看不懂，只好送給中央圖書館臺灣分館。

二、莫正熹居士傳承來台

五會念佛能夠流傳到臺灣來，必須感恩空軍退休老將莫正熹老居士。莫老為廣東人，早年曾參加觀本法師所創的五會念佛班，親從觀老學習五會念佛。民國四十八年秋間，我和劉國香居士結伴同作環島遊，至臺南莫老家，初聞其五會念佛音聲，身心踴躍。當時錄音機尚未行世，乃當即要求莫老反覆唱念，讓我記錄成譜。

若干年後，莫老找到一本觀本老法師當年編印的「蓮宗倣古五會新聲念佛譜」寄給我，係簡譜及工尺譜，比對之下，大體不差；後來又看到五會念佛的五線譜，組織和簡譜完全一樣。觀老印行的簡譜及五線譜，都是請別人代為製的，其中也有不少處理錯誤及雜亂之處。如第三第四兩會，次序就很亂，因而不得不在譜表中間加上（一）（二）（三）……（七）……（二十）等字以示次序，且多費了冤枉筆墨，又因簡譜之排版、校對、以及改正，都須要音樂專門知識才能勝任，普通人作，錯誤更是難避免。

我所譜的五會念佛，還是二十餘年前莫老所唱的音調，其中有少數音調模稜兩可的地方，我則根據旋律的自然趨勢加以訂正。譜表的組織結構，也經過仔細的講求，大體上可說還算合理合用。後曾於花蓮佛教蓮社教蓮友習唱，梵音清亮，每次共修念佛，均引來

許多民眾在門前圍觀。花蓮東淨寺水陸法會，邀我蓮友全體任淨土壇，當時即獲好評，事後仍博得市民甚久之稱讚。

民國 74 年我在中壢圓光佛學院教授梵唄，曾將尚未習熟之五會念佛錄音帶在淨業林播放，立刻引起要求轉錄的聲浪。民國 75 年春間，臺北三峽佛教淨業林舉行淨業同修法會，特趕製五會念佛錄音帶五百卷贈送與會道友結緣，藉以提倡推廣，不意索要者接踵而至，因淨業林經費短、人手少，法會一過，便無人專責處理其事，後乃委託大乘精舍代為照本流通。因為是「趕製」的關係，不僅訓練尚未達純熟，且有多處「敗筆」，也來不及改正。倉促錄製成音，雖然風評尚佳，但到底是未臻理想，這使我一直耿耿於懷。從這些事實，可見新聲五會念佛譜，其廣受歡迎情形，相信和古譜比較，亦不稍遜色。

三、五會念佛重新校勘補殘

「五會念佛」我是跟莫正熹老居士學的，當時他已經七十多歲。莫老以前曾參與過觀本法師的五會念佛班，由於沒有錄音帶，所以他唱我記譜。後來我唱給他聽，他說對。可是我發覺不對，新聲的五會念佛譜，實際上只有四會，而且第三會跟第四會，都是四字，所謂的第五會，只有一句四字的收板佛號，一句怎麼能算一會呢？多少年來，我對此始終懷著一連串的疑問：

（一）這樣簡短而又即將結束的佛號，能算作一會嗎？

（二）觀老見多識廣，書讀得多，是否有其根據呢？

（三）觀老既作了一、二、三、四會，為什麼不再多作一會呢？

（四）以一句即將結束的佛號，算作一會，合不合理呢？

（五）「會」字在這裏，是什麼意思呢？

（六）照祖的五會是否也是如此呢？

長久以來，由於有這一連串的疑問，所以我對「新聲」總覺得不太完善，恒思有所補足，但始終不敢輕舉妄動，深恐唐突前賢。

近日詳讀照祖關於五會念佛的資料，承蒙諸佛菩薩慈悲加被，這些問題在我腦海中好像都有了解答。照祖的五會念佛，雖然音調已無譜可稽。但根據照祖所訂五會的排列次第，則有如下的記載：

第一會　「平聲緩念」南無阿彌陀佛，行者浮囂之氣息未寧，須以引聲念佛調柔之。

第二會　「上平聲緩念」南無阿彌陀佛，行者由引聲念佛聲中，浮囂漸息，感受佛慈加被，生起信向，身心振奮，轉為七音，流露法喜。

第三會　「非緩非急念」南無阿彌陀佛，時間宜較長。行者由上一會之修持，心波更趨平靜，而意識之流仍未清，宜改以中庸速度踏實用功念佛。

第四會　「用力漸急念」阿彌陀佛，行者由前一會之踏實念佛，心念漸能成片，所以「要期用力吟」努力增進，以達一心。

第五會　「四字轉急念」阿彌陀佛，由於第四會之加功用行，一心不亂，有法樂任運自然之境。此會時間宜更久，以保任之。

由此可見照祖的五會念佛，前四會都是六字洪名，祇有第五會是四字佛號，而且是轉急念，也就是用快板念。

又：照祖在「歎西方淨土五會妙音讚」中，對於五會念佛的要領，也有以下的教示：

第一會時平聲入　　第二極妙演清音
第三盤旋如奏樂　　第四要期用力吟
第五高聲唯速念　　聞此五會悟無生

另對於五會的特色和功能又曰：

第一會時除亂意　　第二高聲遍有緣
第三響颺能哀雅　　第四和鳴真可憐
第五震動天魔散　　能令念者入深禪

由以上三段引文來看，可知照祖的五會念佛，是完整無缺名符其實的五會；其第五會不僅不是勉強湊數，而且居有重要的地位。因為：

（一）祇有第五會是快板四字佛號。

（二）四字佛念起來「綿綿密密，纍纍如貫珠，能使一切情慮，被清淨聞塵，滾入無何之鄉，運心極樂，入深禪定」。

（三）參加過打佛七的人都知道，快板四字佛號最覺受用。

（四）高聲速念，能收「震動天魔散」，能令「念者入深禪」。

（五）是全堂功課的最高潮。其重要性可想而知。

反觀新聲的第五會，若祇有一句收板的四字佛號，怎麼可能收古譜第五會的效果？新聲的五會念佛譜固然非常好，但此一缺點如不能彌補，實為美中不足。所以後來我就自己補了一會。如何彌補呢？就是將新聲的第三會改為第四會，則恰好合於照祖所述第四會「要期用力吟」的要求；而將新聲的第四會改名第五會，則又恰好合乎照祖第五會「高聲唯速念」及「震動天魔散」的要求；另外再把自己過去所譜的一種「六字七音佛」，補入新聲中作為第三會，正好也有「盤旋如奏樂」及「響颺能哀雅」的味道，而且恰好合於「非緩非急」的聲勢。如此，既能成為圓滿而充實的五會，也合乎「五會念佛」的名義了。

四、五會念佛共修方式

五會念佛的修持，以大眾共修為宜，也可用作個人自修。大眾共修時，首先須將曲調熟習，然後由第一會開始在無限反覆記號（‖：　　：‖）中，反覆唱念若干遍後，再向前進行，依次而念至第五會，各會念完，須要相當長的時間。所以我的意見是：除第一會及第五會接近結束的若干遍，大眾須均齊念外，其餘均可採輪念方式（輪念也是觀老已有的意思）。若要輪念，應事先將大眾分作二組（東西單），第一會用一遍輪念式，第二、三、四會均用一句

輪念式，即甲組（東單）念第一句，乙組（西單）念第二句，如是次第，反覆輪流，周而復始。第二會念若干遍後，轉入第三會，又若干遍後轉入第四會。第四會亦如是轉入第五會。到了第五會，則改用「四句一個循環」的輪念方式，即甲組念第一、二、三、四句，乙組念第五、六、七、八句，甲組再念第九、十、十一、十二句……如是次第反覆輪流周而復始，念若干遍後，鳴大磬一聲改用齊念，約十遍收板。

念佛時，口中念清楚，耳中聽清楚，心則觀想一朵十葉大蓮華王，一遍一葉（瓣），十遍念完，恰好觀成一朵蓮花，二十遍則為兩朵蓮花；遍數若干，蓮花若干，比例可知。一堂功課下來，勘驗各人所記蓮花朵數、葉數，則可知各人念佛時，是否專心。如是大眾共修，互相砥礪行持，易收一心不亂之效。

五、我對五會念佛之體會

五會念佛的風教，曾化民成俗，大放光芒。惜古譜早已不存，殊為憾事。幸觀本老法師從日本諸籍中，發現其殘存的資料，激發重樹遺風的心願，重譜新聲，力為倡導，亦曾於廣東境內，風盛一時。以觀老的德學造詣，猶自謙不敢認為完美，而有「俟大君子出而改良教正，實成無量壽光之基礎」的期望。法振德學全無，豈敢妄擬先德，雖自覺補入「一會」尚感適合，然仍不敢貿然公諸同道，再三考量了數十年，終因觀老的謙德，有此期望，至今始不揣淺陋，野人獻曝，提出個人多年修習五會念佛的簡要心得，俾能就正於諸方高賢，尚祈不吝賜教是幸。

附錄一 中國北方古韻大悲懺

一、大悲懺梵唄錄製紀實

練習地點：慧日講堂

練唱人員：行和法師、清定法師、清度法師、清一法師、清法法師、行諦居士、清能居士、清寶居士、楊靜悅居士等

錄音時間：民國 87 年 4 月 14 日

錄音地點：百勝錄音工作室

贊助錄音單位及人員：

1. 百勝錄音工作室：北縣板橋市南雅西路二段 2 之 7 號 7 樓
2. 工作人員：陳瑣琮居士、李涵秋居士、徐瑋璘居士
3. 靈山禪林僧團：行圓、行持、行意、行和、行施、清定、清根、清勤、清會、清能、清藏、清寶、清度、清達、清通等全體同學
4. 梵唄指導——法振法師
5. 錄音時間——中華民國八十七年四月
6. 錄音策劃——清度法師
7. 犍椎訂正——宏慈法師

二、懺譜的法器犍椎凡例

老法師學大悲懺時，是以居士身參加拜懺，達數年之久，自然記熟。由於是在家弟子身分，所以未曾當過維那，也無機會執持犍

椎，因此自然不熟。本懺譜所標示的犍椎及板眼符號，是依據廣慈法師校訂的犍椎符號標錄的。錄音時如有遺漏，應以廣慈法師校訂的原本為準。又，其中有許多白文，其腔調也是依據記憶，可能也有點兒走樣，大致可用而已，行者可另依他人學習。

A．說明

1．佛教儀規。行持之成分愈純者，犍椎愈簡約。

2．為求音譜醒目，直板引磬及木魚符號盡量省略，另以文字說明注於譜首。

3．其他於大悲懺音譜所無用之符號悉從略。

B．法器犍椎的符號

◎　大磬〈大磬符號在樂譜之右者係第一遍，在左者為最後一遍〉

◿　押住大磬

△　引磬

◥　押住引磬

⊥　弔鐘

○　鼓

🔔　地鐘〈鈴〉

⚲　弔鐘與鼓同擊

□　木魚

三、教學緣起

民國八十年代初，靈山禪林上人[上]淨[下]行法師，特邀請法振長老指導同學梵唄。學習了幾首讚偈以後，同學們忽然要求想學習大悲

懺。老法師說：「關於大悲懺，我還是少年時期，在開封參加拜懺時熟習的，那時我只是喜歡拜，並沒有刻意的從師學習。又因為當時只是在家弟子身分，只跟著出家師父拜誦，不能當維那，所以犍椎不熟，只是會唱而已。不過，北方調和南方調有許多不同，恐怕和南方調不能相合喲！」同學們再進一步要求老法師，唱一兩段北方的調子，讓大家見識見識，老法師就唱一兩段給同學聽聽；於是大家就一致要求願學北方調，便開始教學了。這就是大悲懺教學的緣起。

四、大悲懺原韻難尋

說到此處還有一項必須補充說明：中國音樂的最大缺點，就是記譜法不統一，也不發達。古時的音樂傳承，多是靠師資口口相傳，故多未留下音譜，縱有留下音譜者，也多不易辨識。梵唄受此缺點的影響，所以課誦本上，也都只是記犍椎節奏符號，而不記音聲之高低；有經驗者根據師承或剽學，自然也會唱，但因為沒有音譜作依據，彼此聲音腔調難免有所差殊。目前的簡譜，都是後人依據已經有些走樣的腔調製作的；雖說有些走了樣，不過差殊還不算大，所以我們不可隨便濫加花樣，因為濫改古德的原作，貽誤後世千千萬萬的後學，是非常罪過的。

五、最接近古德原韻的大悲懺

至於這一部大悲懺的音調，是不是古德的原韻呢？因為現在已經沒有古譜作依據，老法師說：這樣問是很不好答覆的。不過，老法師肯定的告訴我們：雖不敢說，就是古德的原韻。但敢說，這是目前最接近古德原韻的聲音。為什麼敢這樣說呢？因為中國的梵唄，

是依據中國的樂理而建立的，而中國樂理一直是世界樂壇的老大哥。譬如音樂中最重要的十二平均律，中國人的發明早於歐美一千多年，十二平均律達到完全正確時，仍早於西樂一百多年。即使今日最普遍流行的複聲音樂，中國仍早於西樂七百多年，這是留德的王光祈先生發現的事實，已為今日的許多音樂家所公認。

上面是講我們梵唄所依據的樂理，是中國最進步完善的樂理，下面再說我們梵唄，在樂理上所依據的論點：在大家所熟悉的三字經中，有「詩書易，禮春秋，號六經，當講求」的文句，我們都知道，其中的『春秋』二字，只是一部寓褒貶，別善惡的經典，加上詩、書、易、禮總共才有五部經，怎麼說是六經呢？原來古人通常都是「禮樂」並稱的，只要說到「禮」就一定包含有「樂」的意義；但也有人說，《樂經》被秦始皇燒掉了。然而《樂經》雖然沒有了，《樂記》至今仍然存在，而且在《樂記》上有關宗教音樂的名言，也都深切符合我國的樂理，我們現在就依據《樂記》所載「名言」的原則與意趣，來檢視一下所錄製的這一部大悲懺音譜：

（一）其敬心感者，其聲直以廉

廉就是用音不多，直就是彎子少。以「直廉」之義衡之，這一部大悲懺的音譜可說是最直最廉的。現在舉一個對照的例子一看就明白。

1－－－|2－－－|5－•3|1－•3|3－2－|2 1 6̇－|（北方調）
願　　此　　香　　花　　雲

5－6 1̇|1̇ 6 5 6|5 6 3 5|1̇－5 6|6 5 3 2|1－2 3|（南方調）
願　　此　　香　　花　　雲

這個例子是把北方和南方的調子，並列在一起以便比較。上面是北方調，下面是南方調，一看就知道北方的腔，比較直又廉〈彎子少、音符少〉，可以說是直得不能再直，廉得不能再廉了。北方直廉的聲調，最宜於保存梵唄原韻。也許有人會疑問，腔調這樣直而廉，會好聽嗎？起這樣疑問的人，當然是一般不會讀譜者，才會起這樣的疑問；會讀譜者，只要照著音譜一比較，馬上就會感覺出來，「越是直廉的聲音，越是能誠懇的表達深切的虔誠與恭敬心。」這有如文章，愈是好的文章愈是簡潔有力。

（二）「樂勝則流，樂盈則放」「大音希聲」

北方人的性情，比較有穩重保守的特性，實在有利於保存梵唄的原韻。這種情形自古皆然。唐代的道宣法師，記述梵唄的情形也說：「地分鄭衛，聲亦參差，然其大途，不爽常習。江表〈長江以南〉關中〈北方長安地域〉，鉅細天隔，豈非吳越志揚，俗好浮綺，致使音頌所尚，唯以纖婉為工；秦襄雍冀，音詞雄遠〈莊嚴〉，至於歌詠所被，皆用深高為勝」，由此段敘述可知，北方調子顯然不易找到勝盈之音。換言之，這部中國北方所流傳的大悲懺，即是最接近古梵唄原韻的。

（三）樂由心生

《大悲懺》是天臺宗得道高僧法智大師，依據《大悲心咒行法》所制訂，道人的心，具足了悲智和一切善法。由這樣心所生出的聲音是沒有問題的。

（四）唯得道者乃可作樂。

關於這一點，前面已多所談論，而法智大師既是得道的人，當然也不會有問題，故不再贅述。

六、大悲懺錄音初成的欣慰

老法師教學非常嚴格，稍不理想就必須加強練習。有時團體在一起唱時，聽起來覺得很好，然而一旦要求個人唱時，總會有許多缺點；這都是不太熟的關係，如果要想採用實際拜懺，必須物色一批真正發心禮懺者，集合一處，必須先預為練習純熟；尤其是當維那者，更必須十分純熟，然後才可以帶得起來，所謂「熟能生巧」者是也。「熟」才能把其中含濡的意趣精神、法味表達得出來。

經過幾個月的奔勞，中原直廉古調的大悲懺，總算錄音完成了。本大悲懺錄製時，老法師已八十四高齡，且在大病初癒之後，體力尚未恢復，為了要趁老法師尚可勉力唱唸時，及時把老法師及大悲懺的原音留下，乃勉強著手錄音，其目的在保留原音。但為顧及老法師精神體力上孱弱，故不敢過分要求錄製之完美無瑕，而累及老法師往返奔波勞頓。因此錄音部份不得不有些許不盡如理想之處。像是《供讚第二》之讚歎觀音〈南無過去正法明如來….〉部分，老法師覺得慢了一點；又如《歸向第六》之歸禮三寶〈南無十方佛　南無十方法　南無十方僧….〉部分，亦應再輕快一點。唱得太慢，人數又過多，聲音便會參差不齊了，而且此時已禮懺完畢，該是身心通暢，應當為輕快的心情才是啊！

民國八十七年七月十三日我們再去錄音室，配合錄音工作者作最後的剪接。因為平時錄音是由一位陳先生操作的，今天陳先生因事外出，未能趕回，由另外一位李先生操作，因為他倆的手法不太一致，所以他要從頭到尾聽一遍。當我們工作完畢要離開時，他說他聽了很受感動，要我們稍微等一等，他要借大悲懺的全部譜子，

給他拷貝一份。既然有人聽了會受感動，我們當然樂意借給他，也可說已得到了初步的成功。這個成果真要感謝清度法師的辛勞策劃，和全體參與同仁一致的認真從事。

七、大悲懺錄製後校勘說明：

（一）老法師認為「願此香花雲」之「願」字，聲音低了，應唱「1」字。將來重錄時應予改正。

（二）本錄音是依廣慈法師與宏慈法師教本所校學，此二本大同小異均有爐香讚及後面結束時之六句讚。後查所有古本大悲懺，均無香讚及後面之六句讚，亦無鈴鼓及鐺鈴，此二讚顯係後人所加。

（三）梵唄之用在修行，純正修行之佛事，犍椎均極簡單，如上堂說法、傳戒、誦戒……等均是。大悲懺原為精修淨業所創制，故本錄音之唱誦採直廉之音，法器亦僅用大、二磬，取其淨攝精純也。

（四）純正修行之懺法必然注重觀想。如何觀想，古德均已替後之行者，擬定了最恰當觀想文詞，這些觀想文詞，本來都是默唸的。但是團體共修時，每個人觀的快慢不一致，且必須每一段都背熟才好作觀，是否人人都已背熟是一問題，而且行者有久修的，有新來的，故如何幫助大家一致整齊，熟習作觀，乃不能不有所善巧方便，故將觀想文由一人輕聲唸出，好讓大家都容易作觀，否則容易流為草草了事，日久則成為具文矣！

八、千手千眼大悲懺法

噹！噹！噹！噹！噹！。。。。。。。。（三陣）

南無大悲觀世音菩薩　（三稱）

一　切　恭　敬

一心頂禮十方常住三寶（一拜起立。懺主白云）

是諸眾等　各各胡跪

嚴持香花　如法供養

願此香花雲　遍滿十方界

一一諸佛土　無量香莊嚴

具足菩薩道　成就如來香

我此香花遍 — 十 — 方 — 以為微妙光明臺　諸天音樂天寶香　諸天肴膳天寶衣　不可思義妙法塵　一一塵出一切塵　一一塵出一切法　旋轉無礙互莊嚴　徧至十方三寶前　十方法界三寶前　悉有我身修供養　一一皆悉徧法界　彼彼無雜無障礙　盡未來際作佛事　普薰法界諸眾生　蒙薰皆發菩提心　同入無生　證 — 佛 — 智 —

供　養　已　一　切　恭　敬

南無過去正法明如來　現前觀世音菩薩

成妙功德　　具大慈悲　　於一身心

現千手眼　　照見法界　　護持眾生

令發廣大道心　　教持圓滿神咒

永離惡道　　得生佛前　　無間重愆

纏身惡疾　　莫能救濟　　悉使消除

三昧辯才　　現生求願　　咸令果遂

決定無疑　　能使速獲三乘

早登佛地　　威神之力　　嘆莫能窮

故我一心　　歸命頂禮

一心頂禮本師釋迦牟尼世尊

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。釋迦如來影現中。我身影現釋迦前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮西方極樂世界阿彌陀世尊

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。阿彌陀佛影現中。我身影現彌

陀前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮過去無量億劫千光王靜住世尊

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。千光王靜住佛影現中。我身影現世尊前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮過去九十九億殑伽沙諸佛世尊

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。殑伽沙佛影現中。我身影現諸佛前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮過去無量劫正法明世尊

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。正法明如來影現中。我身影現如來前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮十方一切諸佛世尊

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。十方諸佛影現中。我身影現如

來前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮賢劫千佛三世一切諸佛世尊

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。賢劫千佛影現中。我身影現千佛前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮廣大圓滿無礙大悲心大陀羅尼神妙章句（三稱三拜）

【行者五體投地殷重觀想云：真空法性如虛空。常住法寶難思議。我身影現法寶前。一心如法皈命禮。】

一心頂禮觀音所說諸陀羅尼及十方三世一切尊法

【行者五體投地殷重觀想云：真空法性如虛空。常住法寶難思議。我身影現法寶前。一心如法皈命禮。】

一心頂禮千手千眼大慈大悲觀世音自在菩薩摩訶薩（三稱三拜）

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。大悲觀音影現中。我身影現觀音前。為求滅障接足禮。】

一心頂禮大勢至菩薩摩訶薩

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。勢至菩薩影現中。我身影現勢至前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮總持王菩薩摩訶薩

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。總持王菩薩影現中。我身影現菩薩前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮日光菩薩月光菩薩摩訶薩

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。日月光菩薩影現中。我身影現菩薩前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮寶王菩薩藥王菩薩藥上菩薩摩訶薩

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。諸尊菩薩影現中。我身影現菩薩前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮華嚴菩薩大莊嚴菩薩寶藏菩薩摩訶薩

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。諸尊菩薩影現中。我身影現菩薩前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮德藏菩薩金剛藏菩薩虛空藏菩薩摩訶薩

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。諸尊菩薩影現中。我身影現菩薩前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮彌勒菩薩普賢菩薩文殊師利菩薩摩訶薩

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。諸尊菩薩影現中。我身影現菩薩前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮十方三世一切菩薩摩訶薩

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。一切菩薩影現中。我身影現菩薩前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮摩訶迦葉無量無數大聲聞僧

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。諸尊聲聞影現中。我身影現諸尊前。頭面接足皈命禮。】

一心頂禮闡天台教觀四明尊者法智大師

【行者五體投地殷重觀想云：能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。法智大師影現中。我身影現大師前。頭面接足皈命禮。】

一心代為善咤梵摩瞿婆伽天子。護世四王。天龍八部。童目天女。虛空神。江海神。泉源神。河沼神。藥草樹林神。舍宅神。水神。火神。風神。土神。山神。地神。宮殿神等。及守護持咒一切天龍鬼神。各及眷屬頂禮三寶。（此一段唯啟請用）

（頂禮畢。問訊。主鳴磬。眾胡跪。上香。主按磬舉云。）

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。

南無大悲觀世音！　願我速知一切法。

南無大悲觀世音！　願我早得智慧眼。

南無大悲觀世音！　願我速度一切眾。

南無大悲觀世音！　願我早得善方便。

南無大悲觀世音！　願我速乘般若船。

南無大悲觀世音！　願我早得越苦海。

南無大悲觀世音！　願我速得戒定道。

南無大悲觀世音！　願我早登涅槃山。

南無大悲觀世音！　願我速會無為舍。

南無大悲觀世音！　願我早同法性身。

我若向刀山，　刀山自摧折。

我若向火湯，　火湯自枯竭。

我若向地獄，　地獄自消滅。

我若向餓鬼，　餓鬼自飽滿。

我若向修羅，　惡心自調伏。

我若向畜生，　自得大智慧。

南無觀世音菩薩　十聲

南無阿彌陀佛　十聲

觀世音菩薩白佛言：世尊！

若諸眾生，誦持大悲神呪，墮三惡道者，我誓不成正覺。

誦持大悲神呪，若不生諸佛國者，我誓不成正覺。

誦持大悲神呪，若不得無量三昧辯才者，我誓不成正覺。

誦持大悲神呪者，於現在生中一切所求，若不果遂者，不得為大悲心陀羅尼也。乃至說是語已，於眾會前，合掌正住，於諸眾生，起大悲心，開顏含笑，即說如是“廣大圓滿無礙大悲心大陀羅尼神妙章句陀羅尼”曰：

南無喝囉怛那哆囉夜耶　南無阿唎耶　婆盧羯帝爍鉢囉耶

菩提薩埵婆耶　摩訶薩埵婆耶　摩訶迦盧尼迦耶　唵薩皤囉罰曳　數怛那怛寫　南無悉吉利埵伊蒙阿唎耶　婆盧吉帝室佛囉楞馱婆　南無那囉謹墀　醯唎摩訶皤哆沙咩薩婆阿他豆輸朋　阿逝孕　薩婆薩哆那摩婆薩多　那摩婆伽　摩罰特豆　怛姪他　唵阿婆盧醯　盧迦帝　迦羅帝夷醯唎　摩訶菩提薩埵　薩婆薩婆　摩囉摩囉　摩醯摩醯唎馱孕　俱盧俱盧羯蒙　度盧度盧罰闍耶帝　摩訶罰闍耶帝　陀囉陀囉　地唎尼　室佛囉耶　遮囉遮囉　麼麼罰摩囉　穆帝隸　伊醯伊醯　室那室那　阿囉僧佛囉舍利　罰沙罰僧　佛囉舍耶　呼盧呼盧摩囉　呼盧呼盧醯利　娑囉娑囉　悉唎悉唎　蘇嚧蘇嚧　菩提夜菩提夜　菩馱夜菩馱夜　彌帝唎夜　那囉謹墀　地唎瑟尼那　婆夜摩那　娑婆訶　悉陀夜　娑婆訶　摩訶悉陀夜　娑婆訶　悉陀喻藝室皤囉耶　娑婆訶　那囉謹墀　娑婆訶　摩囉那囉　娑婆訶　悉囉僧阿穆佉耶　娑婆訶　娑婆摩訶阿悉陀夜　娑婆訶　者吉囉阿悉陀夜　娑婆訶　波陀摩羯悉陀夜　娑婆訶　那囉謹墀皤伽囉耶　娑婆訶　摩婆利勝羯囉夜　娑婆訶　南無喝囉怛那哆囉夜耶　南無阿唎耶　婆　婆嚧吉帝

爍皤囉夜　娑婆訶　唵悉殿都曼哆囉　跋陀耶　娑婆訶

主者按磬立白云：

觀世音菩薩說此呪已。大地六變震動。天雨寶華。繽紛而下。十方諸佛悉皆歡喜。天魔外道恐怖毛竪。一切眾會皆獲果證。或得須陀洹果，或得斯陀含果，或得阿那含果，或得阿羅漢果，或得一地、二地、三、四、五地，乃至十地者。無量眾生發菩提心。

行者拜下觀想默念云：

我ㄧ及ㄧ眾ㄧ生ㄧ。無始常為三業六根重罪所障。不見諸佛。不知出要。但順生死。不知妙理。我今雖知。猶與眾生。同為一切重罪所障。今對觀音。十方佛前。普為眾生。皈命懺悔。

維那高聲作白：**惟—願—加—護。**

大眾合掌唱云：**令——障——消——滅。**

維那舉腔大眾同唱：

普為四恩三有。法界眾生。悉願斷除三障。歸命懺悔。（拜下。）

至心默念：

我－與－眾－生－。 無始來今。由愛見故。內計我人。外加惡友。不隨喜他。一毫之善。唯徧三業。廣造眾罪。事雖不廣。惡心遍布。晝夜相續。無有間斷。覆諱過失。不欲人知。不畏惡道。無慚無愧。撥無因果。故於今日。深信因果。生重慚愧。生大怖畏。發露懺悔。斷相續心。發菩提心。斷惡修善。勤策三業。翻昔重過。隨喜凡聖。一毫之善。念十方佛。有大福慧。能救拔我。及諸眾生。從二死海。置三德岸。從無始來。不知諸法。本性空寂。廣造眾惡。今知空寂。為求菩提。為眾生故。廣修諸善。徧斷眾惡。

維那高聲作白：**惟－願－觀－音－**

大眾合掌唱云：**慈——悲——攝——受**

觀已唱云：

至心懺悔。弟子某甲等。與法界一切眾生。現前一心。本具千法。皆有神力。及以智明。上等佛心。下同含識。無始闇動。障此靜明。觸事昏迷。舉心縛著。平等法中。起自他想。愛見為本。身口為緣。於諸有中。無罪不造。十惡五逆。謗法謗人。破戒破齋。毀塔壞寺。偷僧祇物。污淨梵行。侵損常住。飲食財物。千佛出世。不通懺悔。如是等罪。無量無邊。捨茲形命。合墮三途。備嬰萬苦。復

於現世。眾惱交煎。或惡疾縈纏。他緣逼迫。障於道法。不得薰修。今遇大悲圓滿神咒。速能滅除。如是罪障。故於今日。至心誦持。歸向觀世音菩薩。及十方大師。發菩提心。修真言行。與諸眾生。發露眾罪。求乞懺悔。畢竟消除。唯願大悲觀世音菩薩摩訶薩。千手護持。千眼照見。令我等內外障緣寂滅。自他行願圓成。開本見知。制諸魔外。三業精進。修淨土因。至捨此身。更無他趣。決定得生。阿彌陀佛。極樂世界。親承供養。大悲觀音。具諸總持。廣度群品。皆出苦輪。　同——　到——　智——　地——　。

維那舉腔：懺——　悔——　發——　願——　已——

大眾合唱：歸——　命——　禮——　三——　寶——

◎

南　無　十　方　佛　　南　無　十　方　法　　南　無　十　方　僧

南 無 本 師 釋 迦 牟 尼 佛

南 無 阿 彌 陀 佛

南 無 千 光 王 靜 住 佛

南 無 廣 大 圓 滿 無 礙 大 悲 心 大 陀 羅 尼

南 無 千 手 千 眼 觀 世 音 菩 薩

南 無 大 勢 至 菩 薩

南 無 總 持 王 菩 薩（第三（或末）遍接九鐘十五鼓過板）
◎ ◎

三自皈

自皈依佛，當願眾生，體解大道，發無上心。

自皈依法，當願眾生，深入經藏，智慧如海。

自皈依僧，當願眾生，統理大眾，一切無礙。

南無大悲觀世音菩薩　三稱

（行者若欲結束，則於此接唱迴向偈，或重新開始另一遍大悲懺。）

附錄二 梵唄雜記

一、我在福嚴學舍出家

民國五十年七月初，我去福嚴，意在出家，當時福嚴，為一學校性質之團體，去後除了續公外，別無熟識。同學中有法融師者，其人乃「見面熟」之性格，非常健談，聞我欲出家，言彼亦已報名受戒，故多談出家受戒事。其時，我對出家受戒事，尚一竅不通，故樂與之接近，而不知其為福嚴「頭痛」人物，校方已函其師，於彼受戒後，將其喚回（此是後來才知道的），諸法師見我與之最熟，咸謂：「一個法融，就夠受了，如再加個一法振，那還了得。」一致反對續公為我剃度，續公因與我闊別年久，不知我性情變化如何，亦不敢為我負責，乃囑我於受戒後自覓住處。我於出家受戒事及將何往，均茫然無計，亦多承法融照顧指點，並邀我於戒後同行參學，但未提及應回去謝戒之事，故我亦不知受戒後，還應回到常住謝戒，遂與福嚴疏離，幸戒後多有新識之戒兄，邀我往彼寺共住，乃又輾轉流到青草湖，得往福嚴旁聽，時常與續公親近。續公見我一如往昔，並未學壞，遂找機會讓我到慧日講堂小住幫忙，而後才有機會重回福嚴道場。我當初在福嚴所懵懂遭遇的這些內情，係事隔六年之後澹園老人蕭家點老居士告訴我的。

二、以兩件平常事永懷導師

我從民國五十二年到慧日講堂開始親近導師，我生性愚魯，學

齡失學，但長久以來，對導師的珍貴法乳，也得獲不少教益。現在導師以高齡圓寂了，按情分，我也應寫一篇紀念的文字，以報法乳之恩。但導師的學問道德，自有高明學者為文讚仰，況且我也老邁龍鍾了，寫字就很困難。所以我謹能從平常生活中，敘述幾件淺近的事實，以表達我對導師的永懷追思。

（一）講經開示不昇高座

我到慧日講堂，初次聽導師講經，是講法華經，導師的法緣極盛，不僅座無虛席，連座位後面以及兩旁窗外，都站滿了聽眾，而且多是學界名流、知識分子。因為聽眾太多，只好採用較簡單的大座儀式，香讚開始，導師三拜後，並不向上昇高座，而是在供桌的前面略靠左方，另設一方小長桌，桌上只設一本經、一盞燈、一瓶花。導師三拜後，即走到小桌的後方坐下，面向聽眾講經。

我們出家眾，坐在最前排，距離導師的小桌很近，感覺導師非常親切。導師的浙江鄉音很重，起初，我雖非常專注，竟連一句也聽不懂。導師手執一本經文，滔滔不絕的講說，義理極為純熟，引經據典，脫口而出，完全不用思考翻查，神情極為愉快，稱性而談，引人入勝，因之能夠卻除我的語言障礙，一星期以後，我便全都能聽懂了。

導師不僅講經不昇高座，共修法會也是和大眾坐在一起誦。慧日講堂每月有兩次共修法會：一為菩提共修會，誦金剛經；一為觀音共修會，誦普門品。導師都是和大眾坐在一起，面向佛像誦經。導師坐在西席的首位，東席的首位則是維那悅眾座位。導師主持佛七，也一樣不昇高座。導師所制訂的慧日講堂例年功課，有兩種佛七：一為藥師佛七，一為彌陀佛七，每年舉行一次，隔年輪流舉行一種。

藥師佛七的第一支香，開始為香讚、楞嚴咒、心經；彌陀佛七的第一支香為香讚、彌陀經、往生咒。導師都是和大眾一起站著，

面向佛像誦經誦咒，其他各支香誦經咒時，也都是坐在自己的蒲團上，面向佛像持誦。佛七的最後一支香普佛講開示時，導師才不得不背向佛，坐在自己的蒲團上講開示。蒲團的位置當然很低，仍然表示是代佛說法，不敢貢高之意。在那個年代，外面也有很多其他道場，舉行佛七也和導師是同一方式，但不知今日還能保持否？

我年輕時在河南佛學社，從未見過背佛而坐，主持法會或佛七的。後來住在慧日講堂，對導師不背向佛像的動作，司空見慣了，所以，起初也並沒有加以注意。後來，那為什麼對於講經誦經都不昇高座，又特別注意和景仰呢？因為有一回，有病到醫院去看診，坐在候診室第二排的座位上候診，前排正面是一個空位；不久，又來一位女士正準備坐下去，忽然抬頭發現後座的我是一位出家人，便連忙向我一問訊，又趕忙換向別處去坐了。其實，醫院的候診室的座位，是不分長幼尊卑的。因為他是一位佛弟子，習慣地具有尊卑恭敬的觀念，誠於衷，形於外，自然不敢坐在出家人面前了。

民國五十五年講堂籌辦太虛佛學院，印海法師要我作訓導，不料招生結果，只有三位男生，其餘全是女生。那時講堂地方小，男生已無處住，女生宿舍是在兩條街外，向信徒借用的民房，訓導管理極為不便。至此，我才發覺實無法勝任訓導，自審也無能勝任他職，講堂也無處容住一閒人，除暫離外，實無他途，乃商之於印海法師，臨陣退卻，海公初表不悅，終亦無法解決問題，乃經海公慈允，才不得不暫時離開講堂。

數年後，太虛佛學院遷往新竹，我又有機會回到講堂，協助法會維那等事，在一次法會中，看見新任主持和尚，於香讚聲中直昇高座，當時把我嚇得一跳，心想：「他為什麼往上面去了？」此後，我又對導師之不背佛高座更注意起來。

民國七十幾年，三峽臺北佛教淨業林程世俊居士，曾請我往該林住了好幾年，淨業林是程居士一手策劃興建的居士念佛道場，該林是完全依照佛制，及叢林規制建立的居士淨業道場。其大殿根本

沒有可容背佛昇高座的地方及設備，而且另外設置有專供主持人面對佛像誦經的精美小桌及座椅。該林時常請各淨宗長老法師主持法會或佛七。主持人或主七和尚也都是在自己座位念佛、誦經、或講開示，所謂主持的位置，共有兩處：一是主持儀式時的中間拜墊（或蒲團），一是行持時在大殿靠左方門內（右方門內為維那的位置），主七和尚繞佛歸位時，則視儀規的情形，依自己的習慣任選一處歸位。

近年我曾經讀過一篇文章：「形勢與實質的轉變」，大意是說：形勢變了，實質一定也會變。又：四書中也有一句話說：「誠於中則形於外，故君子必慎其獨也。」一個內心有誠有敬的人，必然處處都會流露誠敬的態度。一個佛弟子，信佛學佛而誠敬不足，才會把佛像看成一張紙，一塊木頭，或一座金屬雕像。所以儒家也主張要「祭如在，祭神如神在」。弘一律師所編寫的「白二羯摩出家法式」第一章「選處設座」中云：「今多背佛坐，大乖尊敬，罪過匪輕，南山律中，屢痛誡之」嘗聞有人稱導師為論師，讀此，可見導師不僅精於經教，對於律制也是非常的重視，而且身體力行，蓋導師學養含於內蘊，誠敬發乎自然，故能一舉一動，自然不勉而中也。

（二）隨喜功德進入校園弘法

民國四十年代，台、港、南洋一帶漢傳佛教，感到無人願意出家，憂慮僧種可能斷絕。不意到了民國五十年代初，佛教忽然開始走入學校，佛教有開始再年輕化的趨勢，學校佛學社團，如雨後春筍般的在各大專院校生長起來，佛教的大居士們，常被邀請到各佛學社團中去演講佛法。其時，我已出家，並有緣住進慧日講堂，朝夕親近導師。講堂是一個常講佛法的地方，每年四季至少要講四部經，每月兩次共修會都有開示。每日早晚課誦以外，導師和印海法師還給我們講解經論，像瑜伽師地論、攝大乘論、往生論……等。我雖根底淺薄，但遇到容易領會處，也常有法喜。很自然地會想到，

好法味應與一切有情普遍共用，尤其想到大專同學喜歡聞法，到處請人講說，怎麼獨把出家師父忘掉了？後來，聽說是因為出家人形象特殊（也有人猜測是當局禁止請出家人出入學校），但有一天，台灣大學中的一個「非佛學社團」，到講堂來請我們導師去演講，這一切的傳言和猜疑，才不攻自破了。

導師去台大講佛法，我也隨車去聽演講。導師的講題是「隨喜功德」，說明學佛必須先發菩提心，但菩提道上有許多心理障礙，這些障礙如果不先掃除淨盡，菩提心一定不能落實，但有名相，實等於無。所謂心理障礙：總說即為人我對待之心，細說之，不外「居功」、「不耐他榮」、「嫉妒障礙」、「同行是冤家」……等病態心理。導師的這一篇演講發表以後，不到一個月，報紙便多了一種「法師進入學校弘法」的新聞，導師也應文化學院之聘，開了「佛法概論」和「般若學」兩門功課，我終於有機會牽著導師的衣襟，進出大專院校之門去旁聽，這是終身難忘的際遇。

三、導師當住持時用齋禮儀

我國傳統對長幼尊卑有所謂「親、師、輩、年、位」的區分，佛教中對長幼尊卑有所謂 ：「道長、德長、戒長、師長」等四種，道長、德長是無形的，戒長、師長是有準則可循的，所以世尊祇能以戒長者為準，而不能以道長、德長等為準。所以導師當住持時，共住規約規定用餐時，由戒長者先行合掌；因當時任當家者不知此項規定，於用餐時，不等戒長者合掌，即自行合掌，當然是不符規約的，不過戒長者若以為人數尚未到齊，遲遲不合掌，此時當家師是可以合掌的，但必須先向長者示意說「請」才可以，不可逕自合掌，逕自舉箸用餐，這在從前叫做目無尊長（在佛教曰「傲慢」，是非常虧禮的），目無尊長嚴重者，可以治罪。

在慧日講堂目前的情況下，究竟誰是尊長呢 ？ 住持是一寺的主客、位長，因為是主客、位長，所以應坐在主客的座位上，但是首座和尚，戒最長，年紀最長，且曾與住持有數年的師生之誼，所以不管臨齋還是結齋，都不可不先向首座和尚致意，說「請」或「慢用」。大家可能沒注意到，只要我先舉箸用餐時，我總是平等的先向大家道聲「請」，並不是專對某一位；對於身為晚輩的各位，更不可不先向長者說聲「請」。可能有人會說：「這是你舊社會的封建思想，是落伍的陋習，早已不適用、不合時宜了。」這種話是誰先說出的？各位千萬不要中了共產黨的餘毒，當年他們是為了要欺騙青年跟著他們走，特在民國初年時，倡導打倒舊禮教、破壞我國固有的優良文化，結果給我國帶來了幾十年的空前大災難、大浩劫，難道還不知道醒悟嗎？

出家人是佛的弟子，要救度一切眾生，要皈依佛法，聽從佛的教導，一切依佛法而行，才是真正的皈依三寶。我們每天在佛前唸三皈依，應該依佛的教導而行，否則就失掉了皈依，不算是佛的弟子了。我看不少的佛教經論文章，從來沒有見過世尊，用嚴厲的口氣對佛弟子講話，只有在戒律上，規定佛弟子要有長幼尊卑的觀念，規定先受戒者在前坐，後受戒者依次而坐，不守此戒者「非我弟子」，可見世尊對於長幼尊卑的觀念是如何重視了。

四、關於「佛前供養」

民國二十三年（1934 年）左右，開封的河南佛學社曾舉辦過一次佛前傳供大典，我在大陸，卻從未見過為老和尚圓寂而傳供。或許因為我當時年輕，見聞不廣，不足為怪。但到臺灣後，見過許多次為老和尚圓寂而舉行的傳供，反而從未見聞過為佛菩薩傳供之事，心中不免有些奇怪。

在臺灣，我曾問過好多位老法師，幾乎沒有人知道「佛前傳供」的事。後來我問到我的戒和尚道源長老。他說佛前傳供之事，久已無人舉行，可說已成絕響。其「供養偈」的詞句，戒和尚說他也忘記了。戒和尚並說:「當年開封的佛前傳供，儀式非常莊嚴隆重，《海潮音》曾有詳細報導。」說我若能查閱到民國二十三年（1934 年）左右的《海潮音》，必有所獲。

保存《海潮音》最多的人和寺廟，如常覺法師、松山寺（道安老法師將香港陳靜濤老居士的遺物，包括「海刊」，統統取來了）、中央圖書館、立法院圖書館、臺中佛教會館等處，我都去查詢過，可惜都沒有當時的海刊。原本的一些熟人，像老立委董正之、朱世龍等都不在了。

當年的佛前傳供，我臨時被拉去參加演奏「十供養偈」，敲打一種用十面小鑼組成的法器。國樂中有這種樂器，叫「雲鑼」。雲鑼設計得很有意思，十面小鑼，分別用繩子拴在一個架子上的十個方框裏，隨便敲也很好聽，按譜敲更好聽。

每面小鑼各有一音，共十個音，為高低不同的兩組「So、La、Do、Le、Mi」。其敲法是跟著樂譜，每拍敲一下，用直板一路不停地敲下去，沒有快慢，也沒有休止。各種樂器依照樂譜一直奏，雲鑼也一直敲，直到傳供的一段儀式結束為止。有簫、管、笙、笛、風琴、蝴蝶琴（揚琴）等多種樂器，與鈴、鼓、鐺、鈸、木魚、大磬等法器配合。與一般的法會不同，傳供進行時，單單演奏沒有唱聲，別有一番韻味，顯得格外悠揚動聽，氣氛莊嚴。因為當時的印象非常深刻，所以其曲調至今都還記得。但其詞，現在只記得頭一句：「香花普遍剎塵多」及中間一句「要知趙老茶滋味」，總共只記得這兩句，其餘的全忘了。後來我感到有點遺憾，就自己把它補齊了：

「香花普遍剎塵多，燈耀大千，智明炳煥啟般若，

戒香塗體潤神足，遍宇繁興智慧果。

要知趙老茶滋味，滋體酥鮀，百寶明珠滿娑婆，

衣被含識周沙界，功勳無盡獻佛陀。」（我不會作詞，請指教。）

其詞句，並不是用來唱的，而是要敲打的人記在心中默念的，敲擊者必須默念詞句，才不會敲錯。由於當時感到新奇，又非常投入，因此，對於詞、曲那種微妙默契所表達出來的虔敬而感人的力量，深有感觸。

十多或二十多年前，有一天，宏印法師在老慧日講堂和另外幾位出家客人一起用餐時閒談，談起臺灣目前流行的為長老和尚圓寂而舉行的傳供大典。宏印法師說：是因為大陸鎮江金山寺的方丈太滄老和尚在臺灣圓寂，煮雲法師和聖嚴法師二人在高雄某地共同設計的。宏印法師說這話時，我也同在一起用餐，是我親耳聽宏印法師講的。但有一點我沒弄清楚，就是煮雲法師等設計的時候，是宏印法師親見的，還是聽別人說的呢？

五、『河南佛學院』簡介

院　　長：太虛大師

教 務 長：淨嚴法師

河南佛學院位於河南省開封市鐵塔寺內，是太虛大師的學生淨嚴法師創辦的。淨嚴法師是武昌佛學院早期的學生，和當代佛學泰斗印順導師同學，且是印順導師的學長。淨嚴法師在武院讀書時尚是白衣身分，太虛大師看他資質優秀能力強，特命他回河南開展河南佛教，淨嚴法師回到河南，與地方名德之士開展佛教有基礎之後，即禮請當代律宗大德慈舟大師赴汴弘法，而後又依慈舟大師圓頂現比丘相，再與慕西法師等發心重新修建鐵塔寺，並開辦河南佛學院。

河南佛學社和鐵塔寺的關係，就像今天慧日講堂與福嚴精舍的關係。鐵塔寺就像福嚴精舍，都是遠離市區，都是專修道場，嚴淨戒律，培養佛教人才的地方，裡面都辦有佛學院，一是「河南佛學院」、一是「福嚴佛學院」，僅有一二字之差。兩所佛學院有很多青年比丘在研學佛法。河南佛學社就像慧日講堂，都在市區，是專門弘法的道場。鐵塔寺比現在的福嚴精舍更單純，福嚴精舍每年還有一場法會，鐵塔寺連一場法會都沒有，法會都是在佛學社舉辦，因為在市區，大家參加方便。鐵塔寺不作法會，它的經濟來源，應該是河南佛學社的收入，供兩邊使用。那時候我年輕，很單純，不曉得問這些事情。根據釋迦牟尼佛的說法：只要持戒、好好修行，一定會有人供養，所以佛教說：「一個羅漢一分齋」。寺院一定要有出家人住，沒有出家人就不會有人來供養，人多供養就多，人少供養就少，這是佛教的觀念。

河南佛學社還附設「河南刻經處」，我去參觀過，規模很大，有二、三十位工人，刻起經來快得很，比活字排版印刷還快，跟寫字一樣，很漂亮，完全是木刻版。先把一塊很平的木板打溼，趁它還潮時，再把寫在竹紙上的字覆上去，等它乾了以後一壓，字就都到木板上了，刻工拿著刀子就刻，有些老手，即使沒有字也會刻成句子。他是先刻完每個字相鄰的兩邊，再把木板轉過來刻另外兩邊，刀子是斜的。刻經處的領導人名叫馬志超，他是刻經的高手，浮水印更是他的專長（浮水印不僅是一種刻字方法，更是一種印刷技術，使印刷品有一種像是在宣紙上寫字畫畫的效果，顯得很高貴、很雅致，十分漂亮）。河南省博物館用的信封、信紙，和一些對外的藝術性文化用品，都是請他用浮水印的方法刷印的。他印刷古時候叫「刷印」，先刷後印，刷的工夫更難精通，也更重要之故。馬志超也曾刻一些小東西送我，但都丟掉了。印經的時候把墨放在大盤子裡頭，看火候調勻，再試刷，每個字都要很清楚，刷的工夫很重要，所以稱為「刷印」。刷好以後，把紙放上去，用一種很特殊的刷子

刷過去，速度非常快，完全是手工作業。除了漢文，還刻過一些藏文的經典，因為開封有不少人學密，所以有這個需要。佛學社裡還有一位孫景風居士懂藏文，經常住在佛學社的藏經樓上，專門互譯漢藏經典，有一首〈念無常頌〉是他翻譯的，頭幾句我還記得：「今後我當死，盡人莫不知，日日又未死，因此常心生」。

我就經常到河南佛學社參加早、晚課。每月有一次〈大悲懺〉，我就在那裡拜了好幾年的〈大悲懺〉，所以〈大悲懺〉從頭到尾我都很熟。到了臺灣，有人請我教〈大悲懺〉。我說：「我不會臺灣的〈大悲懺〉，只會北方的調。」他們要求唱一點讓他們聽一聽，想不到他們聽了後就說：「這個調我們要學。」我說：「我回去回憶回憶，看能不能把樂譜譜出來。」後來譜出來了，就開始教。全部〈大悲懺〉要學很久。人事的變化很大，原本是在石碇的靈山禪林，後來移到市區的靈山講堂，一半的人都換掉了。過了很久才有一位清度比丘尼認為如果不錄下音來，很可惜，才重新策劃、錄音，把聲音留下來了。那時候我身體很不好，不過也勉勉強強地錄下來了。我留了一套磁帶，但還沒正式整理好。

我在河南佛學社拜〈大悲懺〉時，人數並沒有很多，只有幾十個人。我前後在河南佛學社親近淨嚴法師許多年，也從他那裏受了三皈依，法號就叫「法振」。我是到臺灣才出家的，由續明法師代刀剃度。他說：「你傻傻的，當時在河南跟淨嚴法師出家就好了。」不過，當時也沒辦法，我們弟兄兩個，我弟弟當兵去了，一年多沒有消息，我母親每天在家裡想念，生怕我出家，常催我回去。

六、當代高僧淨嚴法師簡介

淨嚴法師，法名通西，號淨嚴。俗姓陳，河南省源汰鎮人。生於 1892 年農曆 12 月 13 日，1991 年 2 月 2 日示寂，世壽期頤。法

師一生解行並進，內通經典，外達五明。講經傳戒，弘法利生，創建寺院，培育僧才，刊印經典，著書立說，興辦慈善事業不遺餘力，堪稱佛教界一代宗仰的楷模。

法師天資聰穎，博聞強記，幼年攻讀儒書，過目成誦。父親早故，母親奉佛甚篤。由於家庭環境的薰陶，幼年時就對佛教產生了淨信，並隨母親茹素念佛。1911 年到北京道德學社修學佛法，曾受教於佛學家韓清淨居士門下。1922 年進入武昌佛學院學習。1925 年奉太虛大師之命，回到河南，在開封創辦河南佛學社，並以此為中心，又在鄭州、禹縣、許昌、山東、單縣等地成立佛學社，推動中原佛教組織及佛教事業的發展。1927 年，擔任常熟法界學院講師，同時又兼任法界學院出版之「晨鐘」月刊編輯。1928 年，在蘇州靈巖山寺依慈舟法師剃度出家，法名通西，號淨嚴，同年在寧波天童寺受具足戒，並隨慈老研習律儀；隨後應法航法師之邀回武昌佛學院授課。1928 年前後，因受地方主政官員的干擾，河南佛教曾一度受到摧殘。1931 年法師返河南，前往開封鐵塔寺禮塔，目睹殿宇頹敗，雜草叢生，遂發願重修，重樹法幢，再興佛教。1932 年，在太虛大師支持下，與慕西法師等創辦河南佛學院，培育僧才，以「精持戒律，闡揚大乘，革除積弊，修菩薩行；恢復已失的道場，建立河南新佛教，普度一切有情，莊嚴人間淨土」為目標。當時法師任佛學院教務長，負責實際的教務和教學工作，並在河南佛學社辦施診所，為民眾解除疾苦，為人為法，褲不暇暖。

1938 年，開封淪陷，時逃難人無家可歸，衣食無著，淨老履行佛陀慈悲利生之旨，成立難民所五處，共收容難民二千餘人。衣之以衣，食之以食，歷時數月。1939 年，創辦鐵塔貧民小學，免費招收貧苦兒童入學就讀。他老一生為河南佛教的復興，和社會福利事業付出了艱辛的努力，以一代高僧駐錫中原，深受海內外佛教徒的信賴和敬仰。

淨老一生戒乘俱急，解行並進。於平常衣食住行方面，更是嚴

以律己，生活非常簡樸，布衣粗食，安之如素。凡有供養，或用以流通經書，或救苦濟貧，悉代人廣種福田。一生反對鋪張浪費，自奉儉約，厚以待人，尤其為他老個人花錢更不同意。例如 1990 年，河南省佛協及白馬寺為他老舉行的百歲誕辰之事，他老認為，為他個人生日興師動眾、花錢，太不值得，並為此深感慚愧。修行方面，常以「一念不來，便成他方」來激勵自己。自出家至圓寂，精進修行，嚴持毗尼，唯佛是念，堪稱常精進菩薩。不論寒冬酷暑，或事務纏身，每日上殿過堂，誦經禮佛，從不間斷。就在圓寂前幾天，還以百齡之軀，由隨侍弟子扶持，上殿禮佛。他老能預知時至，安詳而逝是與其精進修行分不開的。

淨老一生，始終追隨時代的步伐，帶領中原佛子堅持愛國愛教的立場，積極參加各項愛國活動，維護國家和人民的整體利益，維護佛教界的合法權益。文革期間，他老為保持僧格，保護寺院，所受之辱，無以言表。但他老對於逆境，總是笑對人生，處之泰然。

中共十一屆三中全會以後，宗教信仰政策得到貫徹落實，法師對國家改革開放所取得的輝煌成就，歡喜讚嘆，對佛教事業的發展前景充滿信心，不顧年邁體弱，堅持參加有關的活動和會議，主持參加傳戒及各種法務活動。1980 年及 1983 年，他老以耄耋之齡，應中國北京佛學院學僧之請，兩次為中國佛學院學僧傳授比丘戒。1981 年至 1984 年，先後數次接待日本佛教代表團，為中日文化交流和發展，做出了應有的貢獻。圓寂前幾年，還時常奔波於鄭州、開封、洛陽之間，參加白馬寺舉行玉佛開光、方丈升座法會。1989、1990 年又以百歲之齡在白馬寺，連續兩次傳授三壇大戒，為文革後，中原佛教弘法利生事業的恢復和發展，嘔心瀝血，為法忘軀。特別是為落實開封相國寺的管理體制，淨老從大局出發，向有關領導部門陳述意見，堅持原則，要求恢復相國寺作為佛教活動場所，表現了一個虔誠的愛國佛教人士，鮮明的立場和態度，並為之努力奮鬥，畢命為期。

「高山仰止，景行行止」淨嚴法師是一位戒德莊嚴，見識淵博，解行相應，愛國愛教，深受四眾弟子敬仰的大德高僧。其持戒修行及道德學問永遠是後人學習的榜樣。

七、齊光寺與藏經閣

河南光山縣城東門外，古時有一座「齊光寺」，是「天臺宗」慧思大師寫作《發願文》的地方，寺廟早已毀了，遺址仍依稀可辨，獨留了一座『藏經閣』未毀。我想：慧思大師應該先是在齊光寺修行的和尚，修行開悟以後，才發弘願，寫《發願文》，然後再到大蘇山去創建淨居寺的。藏經閣院中有一顆很高的大白果樹，每年我們都在那裡去撿白果。在民國十年左右，藏經閣還舉辦過一次七天的「水陸大法會」，該寺距離我村不足半里之遠，我們村子各家各戶差不多都參加了法會。我那時還很小，也隨著三叔父去藏經閣吃過一餐素飯，所以我記得很清楚。我不僅在藏經閣吃過齋，後來還在那裡讀過兩年私塾，老師是周賓臣，老師房門上的一幅對聯「持其志毋暴其氣，敏於事而慎於言」，我一直都還記得很清楚，連字體模樣都還有印象。

前幾年在台灣的鄉友張玉林回到光山去，他寫信告訴我說：現在家鄉的人很重視佛教，政府文化部門，也很配合，正在著手恢復淨居寺和齊光寺的工作，囑我在台灣請善書的佛教界名人和高僧大德，寫一些匾額對聯之類的書法，以備應用。他隨信並附寄來許多有關齊光寺的資料，可見地方上確曾有此議，可能是因緣條件上不具足而又作罷了。

他寄來有關齊光寺的資料中，我大多不知道，不過齊光寺遺址現場我都還熟悉，對照起來，大多相符，只有一項說齊光寺的「藏經閣」是毀於清末，這是很不正確的。因為如前所述，我和「藏經

閣」的因緣太深了。我想：也可能只是說齊光寺毀於清末之誤。因為，我對「藏經閣」最熟悉，而且和我的關係非常密切，剛才已經說過，茲不再重複。

關於「藏經閣」之毀滅，回想起來，我也有些印象，大概是在我讀小學堂的時候，每日上學都要經過「藏經閣」。有一年暑假，我正在家中溫習功課，三叔父忽然來我家，告訴母親說：「藏經閣」要拆毀了，縣裏通知附近村莊的人去搬磚。母親說：「我家人力少，我家的長工老葉一個人，忙家事就忙不完了，恐怕抽不出時間。」三叔父去後，母親對我們說：「到廟上搬磚的事，早已開始兩三天了，我看那磚頭都很大，老葉年紀大了，一定搬不動。廟上的東西，我們也不可以去沾。」後來，我長大了，到開封去求學，才聽說基督將軍馮玉祥，曾在河南破壞佛教的事，算來時間也相當符合，所以我想「藏經閣」可能是馮玉祥毀的。

八、僧寺的制度

十方制的道場，除了監院以外，其餘的人（包括住持和尚在內），一律都是客人身分。不過住持是道場中的主客，專責是住持佛法（演培法師作到了，見演公自述：「一個凡愚僧的自白」）。其他都不是住持的事，唯有監院一人是代表道場的主人。知客之主責，則是掌理道場人事兼管臨時來客。以長幼尊卑的觀點而言，主客不論長幼都屬尊位。例如世俗的新女婿回門或長工吃尾牙，實際上雖是年輕位卑，也都應坐上席。

中國儒家文化重視禮，說：「禮者，卑己尊人也。」這是最完善進步的文化，有利而無弊。主屬己、客屬人，「客尊主卑」。入坐時，客坐尊位，主坐卑位。世尊也非常重視尊卑倫理，特在戒律中規定，先受戒者在前坐，後受戒者在後坐，並加重語氣說：不遵

守此戒者「非我弟子」。我初來慧日講堂時，導師是住持，印海法師是監院，用餐時海公坐卑位。其時我出家不久，坐海公旁邊。現在用餐多用圓桌。有一次，講堂換了當家師，用餐時，見新舊當家師互換座位。現在的青年比丘，多誤以為當家者應坐較尊之位，這是錯誤的觀念，有違我國文化規制。後來見海策法師當家時是坐對了。

我住在承天寺時，聽廣欽老和尚講叢林制度，照霞法師譯閩南話為國語，說叢林也像軍中制度一樣，有職位、有階位。軍中的連、營、團長等等是職位；少、中、上校尉等等是階位。寺廟中住持、維那、知客、僧值、監院、副寺、典座、衣缽、寮元等是職位；書記、堂主、後堂、西堂、首座等是階位。職位是臨時性的，可以更改調換；階位是恆久的，只升不降，即使是退休了，階位仍然存在。在軍中甚至可以追贈。其時，老和尚要我作書記兼理文書，因為沒有老戒，所以未設首座。

建立僧團是重大之事，必有共守之規約，而後僧團才可安定。我初來講堂時，印海法師交給我一紙「共住規約」，其中有一條規定是用餐時，由戒長者先合掌帶領大家念供養。這也是一般寺廟常規。（過堂則另有專人司儀，不在此例）「共住規約」是經過布薩羯摩制定的，修改時也要經過布薩羯摩，不是哪一個人不經會議通過，就可以隨意訂立的，可見佛教自古即重視民主制度。所有戒律，世尊都必待犯緣而後建立，連釋迦牟尼佛都不任意立規矩，這其中的意義即啟示我們「叢林以無事為興盛」，無事時不要無明妄動、亂出主意，少事少業，恆常運作，才是興盛之道；另一方面，也是對大眾的尊重。

九、客僧有利養分

梵網菩薩戒第二十六云 ： 「若有檀越來請眾僧，客僧有利養分，僧坊主應次第差客僧受請，而先住僧獨受請，而不差客僧者，僧坊主得無量罪，畜生無異，非沙門，非釋種性。」

註釋 ：

僧坊主：即一僧團之首席負責人，今日習慣稱住持。

檀越來請眾僧：今日多以食品、金錢供養三寶。

眾僧：包括先住僧與客僧。

利養：古時僅四事供養，不供金錢，僧坊無「單金」制度，檀越財力小者，僅能作有限度供養，眾僧只能依次受請。後來演變加入了金錢供養，僧坊才建立了單金制度。僧家不分別人我、先後、親疏，一視同仁，一切常住僧，十方眾僧普皆有分，故客僧亦應有利養分。

十、在佛菩薩面前公然修魔業

有一位住小廟的和尚，和另一位同住的小和尚，發生了一點小過節，兩人居然在上殿時互相較勁；你出聲唱念，我索興不開口，讓你一人念，累死你；你若唱C調，我偏就唱B調，聲音難聽，氣死你。早晚課誦本是修行，這樣修的什麼行？這樣較勁，還有絲毫道心嗎？心中還有佛嗎？在佛菩薩面前就公然這樣，若不在佛菩薩面前，豈不是要殺人放火嗎？出家修行，竟修到這步田地，這就是菩提心未曾發起之故。在佛菩薩面前公然修魔業，如此，袈裟下不失人身才怪哩！人身尚難保持，能指望成佛作祖嗎？

十一、應視一切眾生為當來佛

（一）明袁中郎石頭居士曰：「菩薩於小眾生中，轉大法輪，燃

大法炬，震大法雷，魔宮摧毀，大地震動，度無量無邊眾生，而此小眾生，不覺不知。如天帝樂人，逃入小女子鼻孔而女不覺不知。」是誠百姓日用而不知之道也。（《念佛警策》節錄《西方合論》）

（二）迦葉白佛：我等從今，當於一切眾生，生世尊想，若生輕心，則為自傷。佛言：善哉快說，人皆不應稱量眾生，唯有如來，乃能量爾。

（三）若不念眾生為當來佛，必以六塵為寇賊，猶防魔軍，自壞其壁壘。存敵國，常起於怨仇，金革所以未寧，鼙鼓於焉尚振，安得高枕於其間哉。.... 若能悟色聲而為佛者，念眾生為當來佛者，必不立心前之凡境也。（飛錫大師念佛三昧寶王論）

十二、詩經音譜應非一字一音

我曾經看過，有人依據古書的記載，將詩經中的唱法音調，用現代的簡譜譜出來，其唱法都是一字一音，絲毫沒有曲折，依我自己的想法，這可能並不正確，因為詩經本是民謠，民謠是民間從天真性情中，自然流露出來的聲音，孔子覺得其中不乏有意義的材料而選擇收集的。人的情性哪能那樣嚴整刻板絲毫沒有變化呢？而且如果完全依照那樣唱，也會很辛苦，辛苦的唱法，如何能成為民謠呢？但是譜譜的人，當然也是有他的根據，我們不能說他錯，他是忠實的依古書的記載而譜的。但是我為什麼仍要懷疑他的正確性呢？因為我國古時的音名，是用六律六呂來稱呼的。民間唱的時候並不知道這些音名，他們是隨著性情很自由發揮的，民謠的聲音多半單純，有時也很複雜，偶而也會超出五聲音階關係到十二律，孔子是音樂家，才把這些歌謠譜出來。但是我國音樂記譜學不發達，

這些黃鐘大呂音名，又不便書寫，縱然一一寫出來，密密麻麻，看起來就會頭痛，學起來更不方便，所以我想是不是古人記譜，但記主幹音，其他裝飾音，則仍賴口傳呢？此點有待方家研究！

十三、湖北出土戰國編鐘十二律全

1978 年 3 月，在湖北隋縣出土的戰國曾侯乙墓中，發現了大批的古樂器，其中一套編鐘總數 65 個，經測音證明，整套編鐘的音階結構與十二律相同，它的音域寬廣，包括五個八度，十二個半音齊備，可旋宮轉調。由此可知當時音律制度完備的情形了。我國自晚清國勢衰頹以後，因飽受外強的欺凌，國人的自信心完全破產，以致後來學者，普遍的看不起自己的祖先，一切以西洋的學術思想馬首是瞻，學音樂的泰半不相信十二律是自己祖先的發明，從此次出土的編鐘來看，不得不欽佩古人的聰明智慧，不僅老早發明完善的十二律，而且能鑄造出音質準確的編鐘來，試想在古時科技尚未發達，鐘的製作全靠鑄造，何等金屬，何等份量，何等大小厚薄，能發出何等高低強弱的音強音量，音質音色，都必須事前，具有豐富精密的知識經驗，而後才能準確，豈是容易的呢，恐怕連現在的科學家，都會感到很不容易。

我來台時，曾帶出一件大陸的長衫，和一串大陸手工串的念珠。長衫右斜的大襟任你怎麼活動，都和貼身小襟一樣貼得緊緊的，不像現在長衫的手工，稍一鞠躬，就張開一個大口，做僧服的柴天保居士，見了我那件長衫，特向我要去，研究了幾年，但一直到現在，尚無法達到大陸手工的標準。因為那不是剽學可以學得來的。至於串念珠的繩子，從前祇用一根繩子，就將整串念珠的花結穗子，一齊貫串起來，現今的花結穗子則是另外黏上去的，而且花結的千變萬化也失傳了。這都是由於輕視古人和學不尊師的結果。

十四、人非聖賢誰能無過

每一個人都可能會犯很多錯誤。有的因為對新生事物缺乏經驗，認識不夠；有的因自己的想法受了錯誤的社會意識的影響；有的因為私心作祟；有的因為粗心大意。弟子規曰：「無心非，名為錯。有心非，名為惡」。無心之過，雖不是罪惡，總是瑕疵，亦必須改正。過而能改，善莫大焉。然改過必先知過，人多無自知之明。一日不知非，則一日安於自是，一日安於自是，則一日無過可改，一日無過可改，則一日無步可進；學賢希聖，如逆水行舟，不進則退矣，可不畏哉。故知非、知過，實為進階聖賢之第一要步也。子路聞過則喜，禹聞善言則拜，皆自求訟己過也。禹及子路，皆為智者，皆為賢者，尚勤求己過；吾輩凡夫，豈能安於自是乎？

昔遽伯玉行年五十，猶知四十九年之非，可見寡過之難也。有謂作人難，其實作君子更難，作聖作賢尤難。良由眾生，我執堅固，時刻以自我為中心，好面子，愛虛榮，貪著名利，不能誠心省察，虛心受教。粗心大意，自大自滿，自視過高，雖自比君子之流，卻喜聞阿諛之詞，自我催眠，如此，寡過尚且不能，何能為君子？佛所謂增上慢人是也。願與諸君共勉之！

十五、丟了王昭君永遠的遺憾

我曾從大陸帶了一首全詞全譜的「昭君怨」到台灣，這是一首在我國流傳極廣的名曲，詞曲並美，非常珍貴。民國七十二年間，我住在新店茅蓬時，還拿出來唱了一遍（因為詞曲相當長，一次祇能唱一遍）其後不幸，一次颱風吹開了茅蓬的門，屋內的東西都泡水了，凌亂得一蹋糊塗，此後，再也找不到王昭君了。那時在台灣聽到所有唱王昭君的，大多是祇唱起頭的一小段和最後的陽關三疊，中間大部分，十之七八的詞都失傳了，而祇有我擁有，所以更是無

比的珍貴。我也曾想過要把它登出去，讓大眾共享，因為我是抄在一個本子上，時間久了，字跡已不太清楚，要想發表出去，必須重抄一遍才能寄出去發表，因為詞譜太長而遲遲未動手，想不到竟不見了。這件非常珍貴的文化資財，竟從我的手上失落，我未能善盡維護的責任，感到非常罪過惋惜和後悔，也體會到一件珍貴的文化資產，應如何保護延續的重要性，如果不幸從我們自己的手上遺失沒滅了，均將是永遠無法挽回的遺憾。

我曾到過很多書店，想再找到同樣完整的曲譜，終無收穫，民國七十六年，我到香港，聽說香港銅鑼灣商務印書館樓上，有一層全是關於音樂的圖書，特意去找，發現竟有好多種不同的昭君怨或王昭君，經仔細翻閱內容，竟無一首有詞的，而且有許多首明顯可以看出來，是從一個版本分歧出來的，我常慨嘆梵唄有任意改變的情形，看了這些曲譜，才知道一般曲譜的變化更大，這可能是由於我國記譜之學不發達所致。幸而我佛教有天下一家的觀念，比丘到處行腳，經常要十方共處於一堂同唱，所以梵唄的變化，比起世俗的音樂，還是微小的哩！

十六、裝模做樣好不好？

廣欽和尚的弟子傳忠法師，作沙彌的時候，曾作台灣環島之參學巡禮，他告訴我，曾經參拜過許多高僧大德，祇沒有去參拜懺雲法師。問其故，他說：「我聽人家說，他的修行都是裝模做樣的」。我說：你錯了，你既然發心參學，就不應該聽信別人的傳言，而動搖你的初衷。既然參學就應該用平等無分別心參學，豈不聞子曰：「三人行，必有我師焉，擇其善者而從之，其不善者而改之」乎！參學要在自己善能抉擇耳。

懺雲法師是學律的，學律就要從改變不良習氣著手，但吾人從

無始以來，多行不善，始而習成性，繼而性成習，積習深結，牢固不易轉化，必須下一番裝模做樣的練習功夫，才可以逐漸轉，這就是修行，而且必須從日常生活一舉一動中注意修學。這是學律的人，在還沒有練習純熟以前，應該有的樣子，所以裝模做樣並不一定是不好的，只看其存心動機以為斷耳。假若其存心動機在騙人，擺空架子，表裡不一致，就是不好的；假若其動機志在改變自己的習氣，就是好的。吾人參學，應不管其是好或是不好，因為這樣仍是分別心，只管擇其善者而從之，其不善者而改之可也。傳忠法師聽了我的意見以後，乃決定再去親近懺雲法師。後來他和懺雲法師相處得最久最好，可見一個人對人對事的看法態度，是很重要的。

十七、敦煌變文中的佛教音樂

從敦煌變文之豐富，可知古來佛教音樂曾很發達。敦煌變文中有很多名為曲子的材料。既名曲子，一定是可以唱的，如「滄海文集」中的五臺山曲子，雖是地區性的，其詞義已極為優美，別的上乘作品，一定也不少。敦煌變文中的曲子，其風格、規則，與梵唄均不同，變文有通俗性，神聖性差些，故屬於佛教音樂，不是梵唄。可惜聲調大多失傳了。考其不傳的原因可能是：

（一）記譜不發達為其主因。

（二）創作太自由，還沒等形成穩定的格局，即為喜新厭舊之心理所淘汰。

（三）隨風氣而興起，隨風氣而消失。

（四）與梵唄風格不同，規則不同。有通俗性，無神聖性，容易消失。

（五）與梵唄界線分明，古德不容許其侵入純正梵唄，因無傳承故易消失。

十八、智化寺的京音樂

有些音樂家，在研究宗教音樂的過程中，發現北京的智化寺和開封的大相國寺中，都曾經有過一種稱做「藝僧」的比丘。大相國寺還有一種專用的樂器，叫做「篳」。於是他們把智化寺一些已經還俗的藝僧，再召回來組成樂團，出國表演所謂的「京音樂」。京音樂團也曾被邀請來台灣表演了一陣子，我也去聽了一場，發現不僅並無宗教氣味，而且四十多個曲牌名稱，全是世俗音樂的曲牌名稱。雖有五曲略帶有佛教意味的曲牌，但完全是新創作的。幸而他們自己也沒有說它們是佛教音樂，只稱其為「京音樂」。所以北京智化寺的「京音樂」並非佛教梵唄，也不是佛教音樂。

開封的大相國寺、北京的智化寺，都是古來帝王建都的地方。受貴族政治的影響，為應付官場中人，所以才有「藝僧」的現象。在距京城偏遠的地方，是沒有所謂藝僧的。今日大陸上，聽說成立了不少的佛樂團，台灣許多寺院也有合唱團。應知這都是違背戒律的盲動行為，如果團員都是白衣身份，還可以說是「使人作樂」；如果是僧尼身份，則是明顯違背戒律的行為。這個情形，令我們感到釋迦牟尼佛真是一切智人，老早就制訂比丘不可從事音樂活動了。

附：曲牌、格式和字數

挂金索—戒定真香（36 字）句法：4 5 4 5 4 5 4 5
清江引—香花十種供（30 字）句法：7 5 5 5 3 5
寄生草—香纔爇（56 字）句法：3 5 7 7 7 3 7 7 3 7
柳含煙—香花燈塗十種供（50 字）句法：5 3 4 7 5 7 7 7 5
菩薩蠻—香花燈塗十種供（30 字）句法：7 5 7 5 6
浪淘沙—寶鼎爇名香（27 字）句法：5 4 7 7 4（7 4）

梅花引—普陀觀音大讚（101 字）

句法一：7 6 7 3 3 7 6 7 3 3 7 6 7 6 7 6 4 6

句法二：7 6 7 3 5 7 6 7 3 5 7 6 7 3 6 7 3 6

豆葉黃—香花十種供（28 字）句法：6 7 6 4 5

滴流子—香花十種供（35 字）句法：3 4 3 3 4 9 9

金字經—香花十種供（大 51 字，小 29 字）

句法（大）6 7 6 7 4 7 7 7

（小）7 7 6 3 6

迓鼓令 句法：4 4 7 5

淮山韻 句法：4 5 7 7 5

遊蜂入硐 句法：4 4 6 4 4 5 6 3 4 5 5 4 5 4 7 10

鬧江洲 句法：7 4 4 5 7 4 4 4 7 3 3 7 3 3 7 4 4 4 3 5 7 7

十九、佛教音樂的歌詞資料

（一）護生歌

我從大陸帶出來一首佛教歌曲〈護生歌〉，是民國二十年代，世界保護動物會中國分會作的歌詞，是由當時無人不知的名音樂家黎錦輝先生作的曲。因為他編寫了一套數十本主題純正的兒童歌劇，每一冊都風行全國，其中很多都是符合佛法的，現在如果採用作佛教音樂，仍然是很恰當的。現將護生歌的歌詞記錄如下：

人為萬物之靈，因為人有人的知能，人有人的意志，人有人的感情，建立了人的文化，且是不停的推進，擴大了人的力量，於是統治了眾生。

人為萬物之敵，因為人秉人的權威，人使人的利器，人逞人的兇殘，為著了人的享受，養成殺生的習慣，漸變作人的娛樂，滿足

殘酷的快感。

請看那鞭子下的馬牛，破皮爛肉，請看那快刀下的禽獸，炙骨熬油，三朋四友，用億萬生靈，來佐餐下酒，有恩於人的益蟲益鳥，也予取予求，損害了人情中仁慈寬厚，養成了人類的狠心辣手，終至人對人永不息的互相戰鬥，可憐人殺人只殺得那白骨成丘。

請放下血淋淋的屠刀，樹仁立教，請捨去顫慄著的禽獸，別使難熬，能饒則饒，讓億萬生靈，免橫摧痛剿，有恩於人的益蟲益鳥，使自長自消，洗清那人心的狠戾殘暴，發揚那人性的慈悲至寶，期使世界上永遠息滅烽火槍炮，更願人教人都能明白唯善為寶。

同胞們，莫蹉跎，誠心洗心，知過改過，明心見性，真理不磨，護生即護世，愛物即愛我。

（二）殺生祭拜實不當

供佛本為降吉祥，燈燭花果理應當。三牲酒餚犯殺戒，不能邀福反招殃。

觀音茹素焉用酒？佛祖最忌屠豬羊。善神都具仁慈心，殺生祭拜實不當。

惡鬼羅剎喜葷腥，貪淫嗜血喪天良。最好早晚勤念佛，一年四季保安康。

二十、曹植應是道人

關於曹植作「魚山六契」之事，近來佛教刊物及其他梵唄文獻上，也曾多次見人提起，佛學辭典亦有如此記載。但研究歷史的明復法師，也是一位很重視佛教藝術的學者，他在好幾篇論梵唄史實的文章中，都不曾提到曹植，我曾以此事向他請教，他卻只是重複敘述曹植遊漁山，創作《魚山六契》的故事，一如別人所說的一樣，

卻未答覆他文中不提曹植的原因，此種情形頗耐人尋味，或許就是我前面所說，他也是因為年代久遠，史料缺乏，難於考證，故不願妄加評斷吧！或許有人會懷疑，本書一直強調「梵唄是得道者的道心所生」。但歷史上卻說梵唄乃曹植所作，曹植乃一介在家白衣，這不是和事實不符嗎？老僧曰：

第一、須知道人並非都是出家人，在家白衣居士只要修行正確，一樣可以得道，誰敢說曹植一定不是得道之人呢？一切神聖仙佛道人應世，都不會暴露自己的身分，人群中人來人往，得道的人不一而足，只有那些有信有修，有緣的人，才能遇到，我們遇不到只能怪自己的福緣不足。

第二、須知得道非一朝一夕之功，全要看各人宿世的修為和根基而定，快的很快，一點就通。慢的往往需要世世生生的修持，才能完成道業，只要真正發了菩提信願，踏實修行，水到渠成，功不唐捐，只要證到初果，便是入於聖賢之流的聖（道）人，初果聖位的道人，就已見到了真理，所作所為，都不會有絲毫差錯污染了。

第三、中國禪宗的機鋒轉語，就是修證程度的勘驗。曹植的哥哥曹丕限他七步成詩，否則馬上就有殺身之禍，這不就類似一場嚴厲的機鋒考驗？當此千鈞一髮的生死關頭，要是普通人豈不嚇死了麼，然曹植不僅不慌不亂，居然從容不迫七步成詩，若不是久修有素，如何能有此定慧之力。

第四、歷史為什麼會有不同的記載呢？佛家則有更好的解釋，那是因為各人業感各不相同的關係。我可以舉兩個事例，來說明這件事情：

第一件，我少年時期住在鄉村，夏天夜晚人人都會到戶外廣場去乘涼，廣場的一端，大家東一堆西一堆的談閒話，孩子們則在另一端靠近墓林的地方做遊戲。

有一天，孩子們正在做遊戲的時候，忽然一齊驚叫，奔逃向大人的身邊或懷抱裡，大人們也同時都看向墳墓的地方，並都喲！喲！喲！啊喲！啊喲！……不斷地大聲驚叫著，前後大約有十來秒鐘之久，我當時也順著大家指的方向看去，可是我什麼也沒看到。驚呼了一陣子之後，大家立刻以此為話題，七嘴八舌的談論起來。原來大家討論的內容是說：「墓林中有一個大火球，在墓地上不斷的跳動，約有一丈多高。那地方原是村前老興發的祖墳，老興發已重病了很久，並且也病得差不多了，可能是他的魂來此地「踩地現魂」。過後，大家互相問起來，知道有許多人的確看到了，也有一些人沒看到（我就沒看到），不久老興發果然去世了。

第二件，我和旅居加拿大的馮馮（馮士雄），都有聽到空中傳來音樂聲音的經驗，他比我強，我只能跟著唱，他卻能熟練的跟著彈出來，也都是過後忘得一乾二淨了，不及曹植，他卻能記憶而且寫出來，這都是各個人業感不同的原因，馮馮乃是極度聰明才華的人，過後尚絲毫不能記憶，可見曹植一定不是凡俗之流，才能與天人結上殊勝的法緣。

二一、什麼是梵音周遍遠聞？

我在《中華佛教百科全書》一篇《談梵唄》文章中看到：「梵唄是用梵音來作歌詠的。梵音是清淨的聲音，是具有『正直、和雅、清澈、深入人心，普遍能懂』的五種清淨的聲音」。文中並引申解釋梵唄「按字義說來，其本身便具有藝術性（正直、和雅、清澈、

深入人心）和通俗性（普遍能聽懂）的涵義。」（見長阿舍經）我看了頗感疑惑。經查經文，「梵音」二字本是佛三十二相中的「梵音相」之一，其第五並不是「普遍能懂」而是「周遍遠聞」四字，二者原意相差太多。該文的見解，應該是把梵唄當作佛教音樂而作的「方便說」，實際上二者有很大的不同，不宜混淆，等同看待。理由如下：

（一）周遍遠聞的意義

「周遍遠聞」從字面上看，周遍就是周到普遍，四面八方遠遠近近都能達到，而且遠處聽起來和近處聽沒有多大差別；遠聞就是在很遠的地方都能聽到。究竟能達到多遠呢？這不一定，要依各人的修持工夫而定。佛的周遍遠聞是沒有限量的，遍法界都能清清楚楚聽到。佛經中記載，目連尊者曾以神通到遙遠的他方世界測量過，實證不虛。雖然有的凡夫也會有一點類似的本事，但與佛的周遍遠聞比起來，如螢火之比於日光，極其有限而已。

例如過去在軍中，凡軍官受訓，每日清晨，多要練習喊操（口令），教官鼓勵練習者說，聲音能及一連者，一營者，一團、一師、一軍者，將來就可能有帶兵一連、一營，乃至一團、一師、一軍之能力。此種說法，凡受過軍官教育者，大多耳熟能詳。我記得在徐州中央軍官訓練團時，有一天，可容萬餘人的大廣場中，全團正分組做晨操時，教育長顧祝同將軍忽來視察，當年並無擴音設備，而值星官一聲「立正」口令，全場皆清晰可聞。此即周遍遠聞之雛形也。

（二）周遍遠聞是指聲音，非指梵唄

民國三十四、五年間，我曾擔任河南光山城廂小學音樂教師，校址在城內孔廟。一日，全校學生九百餘人，集於孔廟大成殿後大院中練習唱歌。校長湯仲綱自外歸來，遠遠祇聽到我一個人在唱，

走近方知是全校學生同唱。歸而當眾告訴我，我才知道自己的聲音遠處亦能清楚得聞。後來學佛，才知這是具體而微的周遍遠聞。但周遍遠聞，只是指聲音，決不是指梵唄。單純的聲音，並無絲毫的意義；無意義之聲音，用什麼深入人心？有什麼聽懂聽不懂、通俗不通俗呢？

（三）周遍遠聞的效果

我這一生任維那，幾乎未用過麥克風，而全場均能清晰共聞，亦不會覺得突出，能與大眾聲音諧和一致，這是擔任維那的人，都希望具備的一種功能。民國八十七年，我已經八十五歲了，並曾經兩次中風。一日，因無人當維那，不得不偶爾勉強為之，仍然沒用麥克風。課罷，海策法師當面誇曰：「仍然寶刀未老」。民國九十年，我第三次中風以後，仍有人讚我聲音美妙好聽，這或許是年輕人對長輩的恭維話，不過我還記得有一年，台北松山寺拜大悲懺，約有千人參加，最後懺悔文部份的抑揚句韻唱顛倒了，我特意加強音量，隨即扭轉過來，這就是周遍遠聞隨心控制音量的效果。

（四）周遍遠聞可學而致

周遍遠聞有與生俱得的；有後天努力修得的；也有因緣巧合遇得的。總之都是不太大聲時，方可出現。學聲樂者，每以燭火置口前，以觀燭火動靜，檢驗發音正確與否，用氣不多不強，燭火不動，可得周遍遠聞之發音法。練習梵唄先以不太大之聲，學會發出美妙之音，而後慢慢擴充之。民國八十四年左右，慧日講堂常住眾，因改建大樓住在馬路對面的蓮友念佛團樓上。一日課誦，海山法師偶以不大之聲發出妙音，喜而謂余曰：唱念似不宜太大聲。聲不太大，似可發出美聲，此經驗之言也。

二二、梵音清澈的實例

佛之音聲，具有五種清淨相，即正直、和雅、清澈、深滿、周遍遠聞。梵音為佛三十二相之一。那什麼是「梵音清澈」呢？就是咬字吐音，字字分明，特別清楚。現在我舉兩個親身經歷的例子來說明：

第二屆仁王護國法會，在臺北善導寺舉行。我和傳佈老法師併坐在一起誦經，我用錄音機將誦經聲音錄下來。事後播放聽聽，只聞佈老的聲音特別清晰，彷彿口舌齒頰的動作，都看得見似的。這就是聲音清澈的效果。當時，我就浮起一個感覺，認為其人一定長壽。此後曾和別人談起，大家都同意。後來佈老果然活到九十多歲才往生。這就是「梵音清澈」，也是聲音一定代表體質的例子。

另外，自緬甸回國的恆月老和尚，掛單日月潭玄奘寺時，已一百零二歲了，他仍然要參加早晚課誦。我在隔了一個院子的另一間屋內，遠遠地就能聽見他的聲音字字分明，其他的人都還年輕，課誦的聲音反而聽不清楚。清澈故能遠聞，此又一例也。

二三、河南光山縣淨居寺與萬年神木

本文係民國九十七年四月份，位居台灣石碇鄉的「華梵大學」（其創辦人曉雲導師乃為天台宗的嫡傳法子）「原泉出版社」的仁美法師，因聞河南光山的淨居寺，為天台宗的祖庭，特藉海峽兩岸佛教刊物出版會議之便，組團前往朝禮溯源，臨行前請我代為聯絡當地相關單位惠予接待，本人亦藉此一因緣，特撰「河南光山淨居寺與萬年神木」草文一篇，本欲交付仁美法師轉交縣內佛教相關刊物刊登，後因時間急迫未果，茲特披露於此，以為紀念！

淨居寺與萬年神木

釋法振　97.04.24.

河南省光山縣西南二十五公里許的大蘇山，有一座梵天古剎——淨居寺，它是天台宗智者大師的授業恩師，慧思大師的道場，當年智者大師求法若渴，聽說慧思大師在大蘇山淨居寺講經弘法，他就千里迢迢的趕往淨居寺，禮拜慧思大師座下精勤學法，期間師徒二人，並聯合表演了一段膾炙人口的禪宗公案，就是某日智者大師，讀誦法華，入定親見世尊「靈山一會，儼然未散」，而慧思大師聞後輒曰：「非汝莫證，非吾莫知」。由此可知，淨居寺實乃智者大師沐浴法乳，親證法華三昧的祖庭，並為爾後開創天台止觀法門的發源地。

所謂「山不在高，有仙則名。水不在深，有龍則靈。」瞭解這一段因緣後，我們就知道河南光山縣大蘇山的淨居寺，確實是一個地靈人傑的名山古剎了。可惜中國的名山古剎實在太多，所以大家不知道珍惜國寶，反而是日本天台宗的佛子徒孫們，幾乎每年都要組團到中國來，把「淨居寺」當作國寶般的崇拜，作為他們尋根探源必到之寶地。

民國三十一、二年左右，我在光山縣中任教時，曾和全校師生遠足郊遊，到淨居寺住了一個晚上，當日全校師生，大概下午四、五點鐘才走到淨居寺，至今令我印象很深刻的是，當寺方人員將全校師生安頓好之後，幾忽就看不到什麼師生了，可見當時淨居寺佔地之廣與規模之大了。當晚因為住持伊凡和尚有事外出不在寺內，又聽說我也吃素，於是特別禮遇，將我安置到環境清幽的方丈寮，讓我整夜得以聆聽松濤之聲，至為享受。

由於當時軍閥基督將軍馮玉祥，在河南嚴重破壞佛教，許多寺廟被毀，僧眾們不是還俗就是遠避他方，幾乎都跑光了，而我次晨在五觀堂用齋時，仍見寺僧約有五、六十人之多，殊為可貴。飯後

寺方並派多位法師，分組帶領師生導遊全寺，我記得曾介紹該寺的運木井、油鹽罐、東坡碑、東坡讀書庭等古蹟，其中以山門右前方「五樹同根」的萬年銀杏神木（也就是俗稱的白果樹），最受全校師生們的青睞。

所謂「五樹同根」，就是指在萬年神木的枝幹上，另外還孕育了四棵不同的古樹，它們那種挺拔旺盛的生命力，和蒼勁翠綠的英姿，若不經當地人或寺方導引法師細心指點，注意觀察它們彼此和神木枝葉長相的不同，恐怕沒人會相信，神木身上居然還長了四棵寄生樹，因為它們早已和萬年神木渾然合為一體了。

當時我也非常好奇，特別仔細觀察研究這棵「五樹同根」的萬年神木，發現它除了在主要枝幹上，分別長出三棵不同的古樹外，另外在神木半身處，還有一股向南橫伸狀似臂膀般的枝椏，在枝椏微彎的地方，也長出一棵已有千百年樹齡的蒼勁古柏。這段向南橫生的枝椏，除了要負擔自身的重量外，還要承擔古柏加諸上來的重量，承擔不可謂不重，故枝椏已呈垂躺漸漸向下的態勢，但奇怪的是，明明是兩棵不同的樹木在一起，但我心中卻生出「不分彼此，渾然一體」的奇妙感覺，所以我並不感覺神木這段枝椏，它有絲毫被強佔壓迫，痛苦吃不消的樣子，我想這應該才是「五樹同根」真正可貴的精神所在吧！因此若說這四棵古樹，都是吃神木奶水長大的，實不為過。可惜的是，這棵「五樹同根」的萬年神木，在中國幾乎沒什麼人知道，也不知道它是多麼的珍奇可貴，反而是外國人知道它的可貴，就把這棵「五樹同根」的萬年神木，採訪編入了「世界珍聞」（大陸新華書局出版）一書中。

民國三十八年來到台灣，我也曾拜訪觀賞過台灣阿里山台大農學院附近的兩棵紅檜神木，神木樹齡大概在二、三千年之間，但已枝葉稀疏，青黃相間，顯得老態龍鍾了，不像河南光山這棵萬年銀杏神木，不僅枝幹叢生，挺拔粗壯，且枝葉繁茂，綠意盎然，奮向四面八方發展，直像一個青壯的小伙子，沒有絲毫的老態。

民國七十六年開放大陸探親，第一次回到家鄉時，我就像多年不見的老朋友般，迫不及待的再度造訪淨居寺，就是想再看看這棵「五樹同根」的萬年神木，它現在變得怎麼樣了，當我佇立在神木前，看到它仍像當年那般蒼勁挺拔，枝葉繁茂，並繼續向四面八方發展著，心中就甚感安慰，但非常遺憾的是，它已經變成「四樹同根」的神木了，因為當年最令光中師生讚嘆不已，向南橫伸的枝椏，已經在文革時期被人鋸掉了，聞之令人心痛不已。

關於這段枝椏，我小時候還聽過一個傳說：據聞宋朝蘇東坡在潢川縣任職時，常到淨居寺拜訪高僧，某日臨行走出寺門時，有寺僧問曰：「何日君再來？」蘇隨手一指答曰：「此樹枝椏落地時」，想想看，長得好端端的枝椏怎會落地呢？蘇東坡如此答覆，乃是因為他滿腹經綸，經常喜歡恃才捉弄別人，以為樂趣，故一般寺僧並不喜歡跟他打交道，蘇東坡聰明絕頂，對此種情況心中亦甚了然，故藉此機緣，答以「此樹枝椏落地時」，意謂自己不會自討沒趣，恐怕今後不會再來了。沒想到蘇東坡這句話，對萬年神木這段枝椏而言，真是一語成讖，文革期間真的被人鋸斷而落地了，蘇東坡固然早已做古，是不可能回來了，但對國寶的傷害要如何彌補呢？望著神木枝椏斷臂處，那種蕭索落漠，空空蕩蕩的感覺，真使我觸景傷情，不堪回首，除了仰天長歎，無語問天外，亦只徒增噓唏而已！

我為什麼這麼哀痛懷念這棵「五樹同根」的銀杏神木呢！因為它所展現出來的精神，幾乎就是中華民族五千年歷史文化的縮影，從它身上可以給國人的啟示，至少有下列二項：

一、　它是一棵東方中華文化樹

「泰山不讓土壤，故能成其大」，中華文化所以博大精深，就是它能以儒家思想精神為主幹，揉合漢、滿、蒙、回、藏等不同民族文化，歷經百千年彼此不斷融合創新的過程，最後才發展出來的文化結晶。而這棵「五樹同根」的萬年銀杏神木，它也像我們中華

文化一樣，心量廣大，含容異己，如母育子般的荷護滋養四株異樹，而且不分彼此，長養化育每一株樹，使它們長得跟神木一樣枝葉繁茂，讓世人有「渾然一體，不分彼此」的感覺。像這種「己立立人，己達達人」的慈悲仁愛胸懷，不正代表中華文化成己化人的美德麼？所以這棵「五樹同根」的萬年銀杏神木，應該稱之為東方的中華文化樹，當之無愧！

二、它是一棵國家發展指南樹

華嚴經善財童子五十三參，每位善知識都教他繼續向南行去，向南即是代表正確的方向、方法和道路之意。中華民族立國五千年，其所以迭遭變亂，終能復興，綿延不絕，最主要的原因，就是它始終能夠依憑儒家王道思想，指引中國往正確的方向，前進發展。但是沒想到文化大革命，在打倒「孔家店」「破四舊，立四新」的口號下，卻要把中國優良傳統的王道文化徹底鏟除，全面引進以馬克斯「階級鬥爭」為主的西方霸道文化。

結果十年文革浩劫，舊的被破壞了，新的卻沒有建立起來，徒然使全民陷入瘋狂混亂之中，整個國家民族迷失了發展的方向。一直要到一九七八年十一屆三中全會，才又幡然省悟，從新回歸中華傳統王道文化，而中國也才能重新走向「和平崛起」的正確發展道路。此一歷史教訓，不正告訴國人，國家民族必須要有正確的方向指引，才能永續生存發展麼！

猶如這棵「五樹同根」萬年神木，它始終依憑這段獨特粗壯的樹椏，導引世人走向正確南方，而不致迷失方向，現在被紅衛兵肆意鋸斷，從此喪失了指南的功能，它要到什麼時候，才能再長出一段向南橫伸的枝椏，給予世人正確的方向指引呢？

最後，我想建議不如趁當前尚有多人，知道這棵「五樹同根」萬年神木的名稱和實德，在神木樹下適當之處，立碑紀念表彰這段有意義的史實典故，除了讓後人知道要珍惜中華文化資產外，並能

輾轉廣為宣傳「五樹同根」萬年神木，既是中華文化指南樹，同時也是國家發展指南樹，是中華文化的瑰寶。如此，我們也為國家民族作了一件影響既深且遠，而又有意義的文化資產保護工作。

附記：

本文承蒙果慈法師打字校稿特此先予致謝。另外，我確切記得約七、八〇年代，在中央日報「長河期刊」專欄上，曾讀到一篇報導性的長文，意謂「據科學家研究，發現銀杏樹乃『長生不老』之樹，現在澳洲最年輕的銀杏樹，樹齡亦在八億年以上。」因為銀杏樹生長非常緩慢，一棵生長三、五十年的銀杏樹，樹枝也不過像手指般粗細，而我在大蘇山上，親眼見到的這棵銀杏神木，它的主幹要三人張開雙臂，才能合圍的，故估計樹齡應在十億年以上。或許該文報導尚未定案，其推論結果仍待植物學家予以鑑定，不過至今尚未聽聞「推翻此說」的相關報導，因特補註於此，希望大家能夠珍惜此一國寶級的銀杏神木。

二四、莫正熹居士的三世因緣

莫老居士非常能幹，對中西哲學都很有研究。他告訴我，他記得三輩子的事情，還在娘胎的時候就已經在計劃事情了。他是他的曾祖父轉世，這和他信佛有關係。他的曾祖父很喜歡看《維摩詰經》，當時他手上有一本很舊的《維摩詰經》，就是他曾祖父留下來的。他曾祖父老了，沒法看了，就把經放在神棚上。神棚就是怕祖先的牌位落灰塵搭的棚子。他曾祖父生前很喜歡去聽「聖諭」，就是講因果報應故事的，一般大都在廟門口講，我在開封時也聽過。廟前放一張桌子，放點茶水，擺些椅凳，都是免費的。

他曾祖父曾死而復活，當兒孫將他入殮放進棺木裡，他在裡面

大叫，可是大家都聽不見，埋到地下動也不能動。人死了還有神識，就是現代人說的「靈魂」。被埋到地下他很絕望，時間久也疲勞了，就睡覺了。不久感覺四面起火，火熄後他就從棺材裏跑出來了。他從棺材跑出來後，發現廟裡的神像會跟他講話。神問他：「現在作何打算？」他自己也糊里糊塗，就說想去投生。神說：「好！派人送你去。」送到一間小房子前，神說：「你進去吧！」一把就將他推進去了。他感覺自己是在雞蛋裡面。他天天試，想怎麼把蛋殼弄破。有一天被他弄破了，出來是一隻公雞。這戶人家是養雞銷售的雞販，就將他賣到他原來的家，被他生前的姨太太買去了。

他的曾祖父生前娶了兩個太太，他跟姨太太的感情很好。所以常跟姨太太說：「我是妳丈夫啊！」但雞講話嘰嘰咕咕，姨太太哪裡聽得懂。它（他）常去找她，往她身上跳。姨太太覺得很討厭，這公雞老是往身上跳，就找人把他閹了。有一年冬天，他在火臺上曬太陽，姨太太來捉他，一般雞有人來捉早就跑走了。他看姨太太來捉很高興，沒想到旁邊有刀子還有一盆水。他又叫又喊，姨太太不管就把它（他）一刀殺死了。死了靈魂不知飄到哪裡去了。有一天他看到一個黑點，就朝它飛去，黑點越擴越大，離地球越來越遠。那時候他姨太太已經死了，正在陰間服獄，穿著犯人的衣服，但還可以自由活動，住的房子很小。他就跟姨太太講說還要投胎，他姨太太說：「你先去！我還有五年服獄未滿。」現世他的太太小他五歲，轉世後還作他太太。他跟他太太多生多劫在一起，我們人都是這樣的。所以佛經講，跟你有仇的人，不要把他當作是仇人來看待，古話說：「不是冤家不聚頭」，在一起都是有因緣的。

二五、佛前上香進退威儀要領

1. 主持人入場時，維那應鳴大磬一聲，全體起立以示尊敬。
2. 主持人就位時，應先向佛一問訊，維那及悅眾隨即鳴「問訊

引磬」，然後接「起鼓」犍椎，接著維那押磬一聲接木魚舉香讚。

3. 香讚首句「爇」字一聲大磬，主持人隨聲再一問訊，然後轉身向左即行離位依右旋行進上香。
4. 上香走步要從容不迫，但亦不可過慢。過慢則顯得軟怯無儀。身體要正直前進，不可左右搖擺，方顯莊嚴。
5. 為保持身體端正，兩足著地時，應在一線上行進，足跟先著地，足尖略向外，如此前進倍覺莊嚴。如（下圖）所示：

好 ——————————→ 不好 ═══════

6. 行進時所有轉向處，均應採直角，且應略停，以表穩重，但停亦不可過久，方不致損及威儀。
7. 香讚後，香雲蓋三遍、三禮佛，均應於「香」字拜下，「摩」字起身。
8. 如有他人隨主持人上香者，應於主持人拜墊後另置一拜墊，他人立於後拜墊前，俟主持人上香（主持者上香不可過慢，應留給他人上香時間）完畢問訊時，隨主持人同時向佛問訊，主持人向右轉時，其人則向左轉；主持人向右進，其人則向左進；主持人停於內右角時，其人則停於外左角，主持人向外出時，其人則向內進（動作應較主持人略快）；主持人停於右中轉折處，其人則停於內左角；主持人歸位面上時，其人則剛好在香案前、面向上。然後問訊上香。上香畢，再如主持人歸位時的式樣從容歸位，但動作不可慌張，不可過慢，宜在「諸佛現全身」時歸位。然後隨主持人同時拜佛，「香」字拜下，「摩」字起身，最後「摩訶薩」三字一同向佛問訊。禮畢，其人即離開中間返歸座位。
9. 上項係指主持不昇座而言；如昇座，第三遍「南無」二字即

應拜下，「香雲蓋」三字唱完即應起來，起來即逕行由左邊從容昇座，不必延到「摩」字才去昇座。

10. 如係講經儀式，則開始時，不作「起鼓犍椎」，法師於維那剛舉爐香讚時，即從容一問訊，逕自行進上香，上香畢即返回拜三拜，拜畢，即逕自昇座，並應於唱「諸佛現全身」時坐好。上堂說法開始儀式與講經同。若上堂說法之後，隨即舉行午供者，亦可省去「拈香」。禮佛三拜後，即可逕自昇座。

11. 前面所謂「他人上香者」之「他人」，係指「信眾代表」或「道場負責人」或「請法齋主」..... 等。若是在講經法會上，則不能如上說配合講經法師上下進退。應俟法師上香、拜佛，登座後，然後如上儀規進退上香，於「香雲蓋」三唱時禮佛三拜。再於維那呼「頂禮法師」時出位頂禮三拜。

12. 主持法師下座，視法會情況而有不同。若是講經法會，通常是於回向偈首句一聲大磬起身下座；若講經法會另有回向牌位者，又有兩種情形：一是開始念佛之首句即行起身赴牌位前回向；一是坐著念佛一會兒，俟轉板時才可觀察維那之動作而定。維那必有一聲起身大磬，維那起身則起身，必不致失禮。總之，作主持人者，須以身作則遵守法度，依犍椎進退起止，軌範大眾。

二六、藥師佛七歸位法

早課歸位

早課繞佛，先轉板後歸位（凡是歸位後不坐下者，均依此）。轉板後，接著經海島再遶佛一匝，而後歸位。

對面立

大眾次第歸位後，東西兩序仍對面站立。此時大木魚已先歸位，立穩後，自動以三聲大木魚接小木魚。

轉身向上

俟主持歸至拜墊前立定，維那大磬一聲，主持向上問訊，大眾一齊轉身向上立。

煞板

轉身向上念佛約二、三十聲後，維那再鳴一聲大磬，表示準備煞板，再繼續念佛數聲，然後連敲兩聲大磬即行煞板。跪下觀文（平日早課同此）。

晚課歸位

晚課遶佛，先歸位後轉板（凡是歸位後坐下誦經、念佛、止靜、聽講者皆準此）領隊者以「行表」表示要歸位，接著經由海島遶佛一匝，即行歸位。

對面立

大眾次第歸位後，東西兩序仍對面立，俟主持歸至拜墊前，維那鳴大磬一聲，主持向上問訊，全體聞聲一齊轉身面向上立。

昇座

主持問訊後，即逕行從容昇座。昇座為佛七晚課之儀式，因晚課有講演，演講須面向大眾故，（但印順導師在慧日講堂講法華經時並不向上昇座，而是在佛前另設一小桌，感覺非常親切。）

昇座與否

若在其他各支香，誦經則有的昇座，有的不昇座。（早期誦經，主持均不昇座，祇在拜墊前另設一小桌，面上誦經，現今仍有不少道場，保留此式；印順導師主持誦經時，則連小桌亦不另設，祇坐到大眾的首位，帶領大眾誦經。）

如不昇座

主持不昇座，問訊後即轉至座位前，俟維那鳴一聲大磬，即和大眾一起坐下。

轉板

不論主持昇不昇座，均須俟全體大眾都坐定後，大木魚才換中木魚，然後轉板，此後以念四字佛為主。

煞板

煞板程序及犍椎均同早課，煞板後，約停三、五秒鐘止靜。又止靜是三聲木魚，開靜是一聲引磬。若繼續念佛應先押引磬接小魚半陣，起腔則從「東方淨琉璃世界」開始，煞板一切如前，放腿是兩聲木魚，放腿後應讓大家先舒展筋脈，然後起立，起立是一聲引磬。

梵唄音譜

─ 凡 例 ─

一、書名用意：本梵唄音譜之所以不用樂譜二字而用音譜，有二用意；一表梵唄並非音樂，二表本音譜有別於一般課誦本之梵唄犍椎譜。

二、磬為司令：在犍椎中，大二磬為正副司令官，在佛事中任何法器如無司令官之號令，均不得獨自奏鳴。

三、木魚隨緣：佛事都是在主壇場舉行，原則上都應用大木魚，有時也須到副壇場進行如延生、祈福、超薦、回向等，又如繞佛後坐念等大木魚都不便，均宜換用小木魚。

四、病音未全：梵唄音譜上偶有一小行以括弧標示之音符，這都是有毛病的病音。這些病音很多並未全部註上，只是舉例性質，例如三尊觀文聖號只舉了一尊，學者可以自己舉一反三，看到同型的音譜，自行改正即可也。至於其他完全沒有小字譜的各篇，並不表示完全沒有病音。只因筆者年老，發心這項工作太晚，而且這項工程浩大，未竟訂正之工作，祇好待之來哲。

五、音域代調：梵唄從來不用調號，亦不用前奏及伴奏，故不必標示調號。茲特以音域記號如 6̣–3 代替調號。（抗戰期間，顧及偏遠地區無琴定音多用此法）

六、無不圓潤：梵唄之唱法無不圓潤，注重字中有聲，聲中無字，

一律用圓潤音唱之。為譜表醒目，除非有必要，圓滑線（ ⌒ ）一概省略。結合線（ ⁀ ）除了也有圓滑作用外，另有重音移位作用，則不能省略。

七、反覆記號：梵唄中有時有多次反覆，反覆一次者用 𝄆 𝄇（加原來之一遍共唱二遍）；反覆兩次者用 𝄆 𝄆 𝄇（加上原來之一遍共唱三遍）；反覆三次以上或多次者用 𝄆 𝄆 𝄇。

八、犍椎符號

（一）大磬：I. 基本符號：◹ 押磬　　◎ 敲磬

（在譜上者為第一遍，在下者為最後一遍）

II. 變化符號（1）：　◐ 及　◑（註：缺口對在文字的字上）

◐　　◑

舉例說明如：　　老僧談梵唄

（前者敲在「老」字上，後者敲在「唄」字上。如果反覆次數太多，在經文中間者，標在該字的左邊。最後一遍者，則標在右邊。）

變化符號（2）：⦿ 地鐘代磬。

（佛事中有一種特別隆重精純，特別清淨莊嚴，顯得特別靜穆的佛事。其唱誦犍椎大概因磬聲音較常較大，而改用地鐘代大磬，因其任務性質是大磬，故宜用近似大磬之符號，凡是這種符號的音譜，唱誦時應用地鐘代替大磬，如果沒有地鐘，也可逕用大磬奏鳴，但莫太重。）

（二）引磬：I. 基本符號：◥ 押引磬　△ 敲引磬

II. 變化符號：

（1）拜起：△▽▲▼共有四式

（拜願中，▽△表東序拜起，▼▲表西序拜起。）

（2）上下雙引：△▼ 上下引

（聲音應有區別，精修佛事代鈴鼓用。）

 上下引齊敲

（大多用於觀文中之直板。）

△▲ 雙引連敲

（約等於兩個八分音符，兩引相距最慢不宜超過四分音符，特殊問訊用。）

（三）鈴鼓：⊥ ○ ◦ ⏚ 鈴鼓齊敲（明鐘暗鼓，鼓要小）

（四）木魚：□ 大木魚 ▫ 小木魚

（五）鐺鈐：符號同鈴鼓，略。（敲鐺鈐時不敲鈴，仍需敲鼓。）

（六）地鐘：  地鐘形音與鈴略同，用途頗多，可以與木魚組合成〈地鐘魚〉可代大磬，可作拜起符號，也可以單獨奏鳴。不細述。作〈地鐘魚〉時，犍椎符號與鈴鼓同。

九、直板略符：為了譜表簡潔，凡直板之犍椎符號，將盡量省略，而代之以簡要之文字說明，用小字註於標題之下。

編按：本表法器符號製作時間很早，故與本書目前曲譜使用之符號少部分略有不同，請讀者諒察。

戒定真香

（木魚與鼓同擊）

6 － 3

4/4

戒 定 真

香 焚 起

衝 天 上

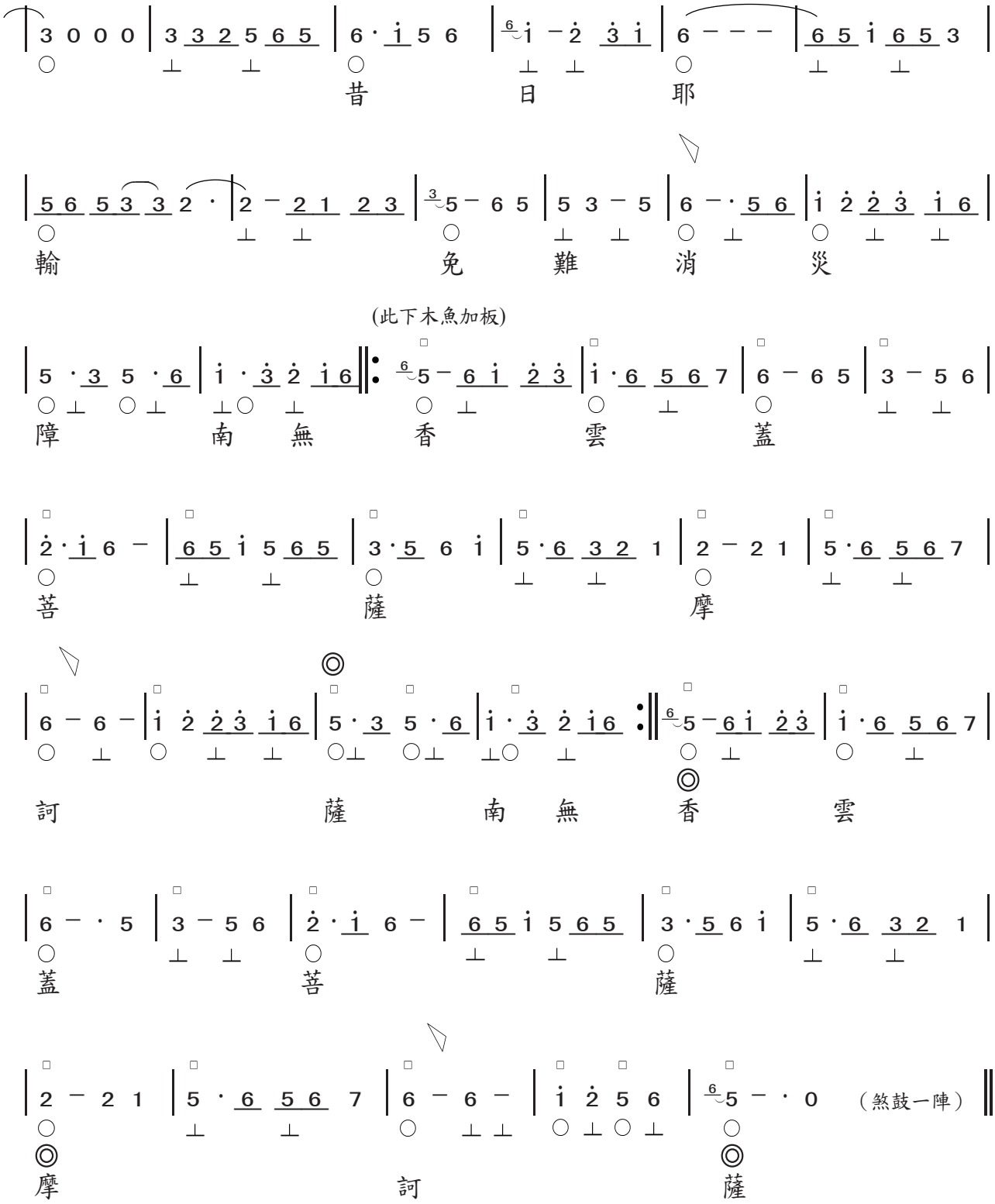
弟 子 虔 誠

燕 在 金 爐

放 頃 刻

紛 紜

即 遍 滿 十 方

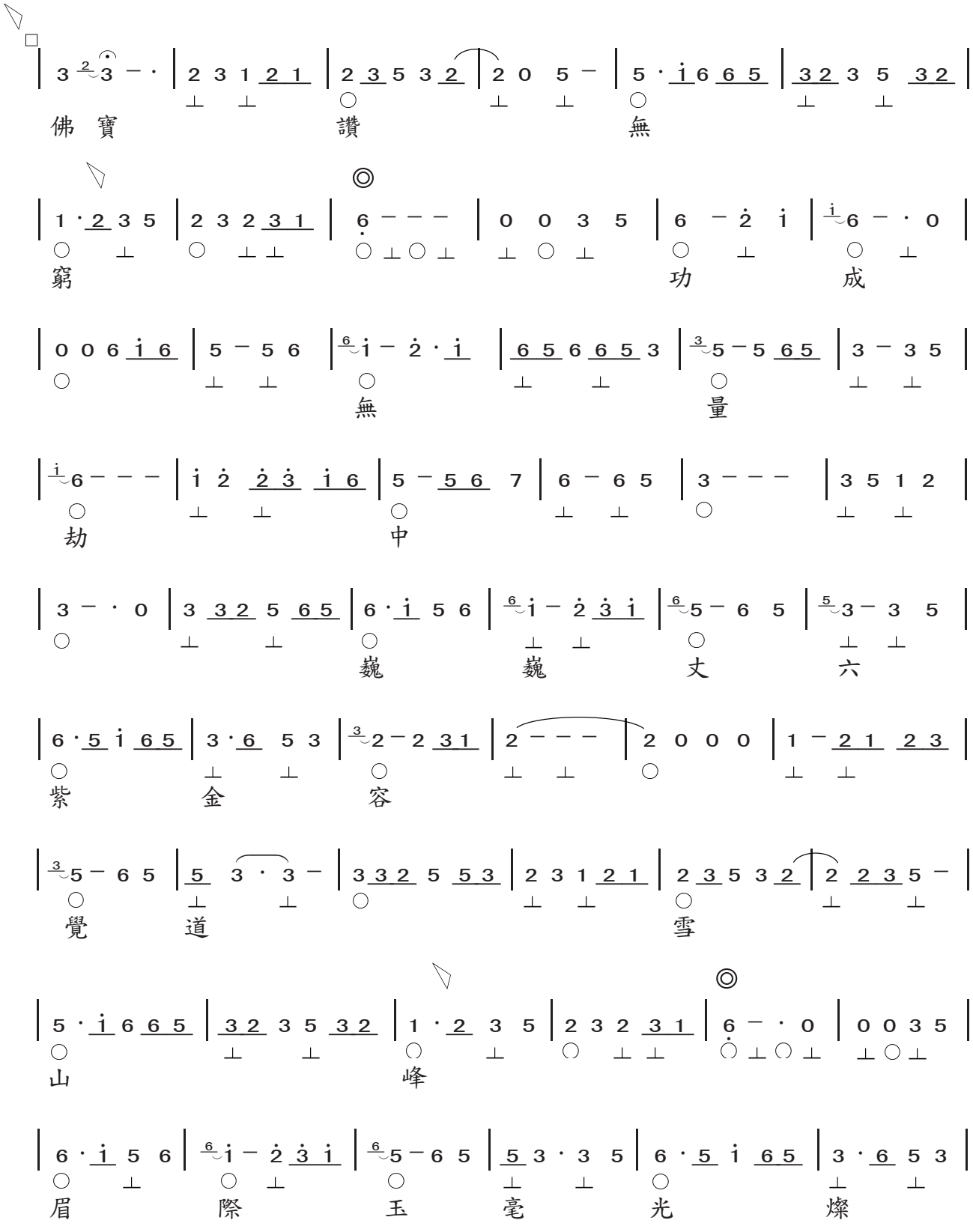

昔 日 耶
輸 免 難 消 災
(此下木魚加板)
障 南 無 香 雲 蓋
菩 薩 摩
訶 薩 南 無 香 雲
蓋 菩 薩
摩 訶 薩
(煞鼓一陣)

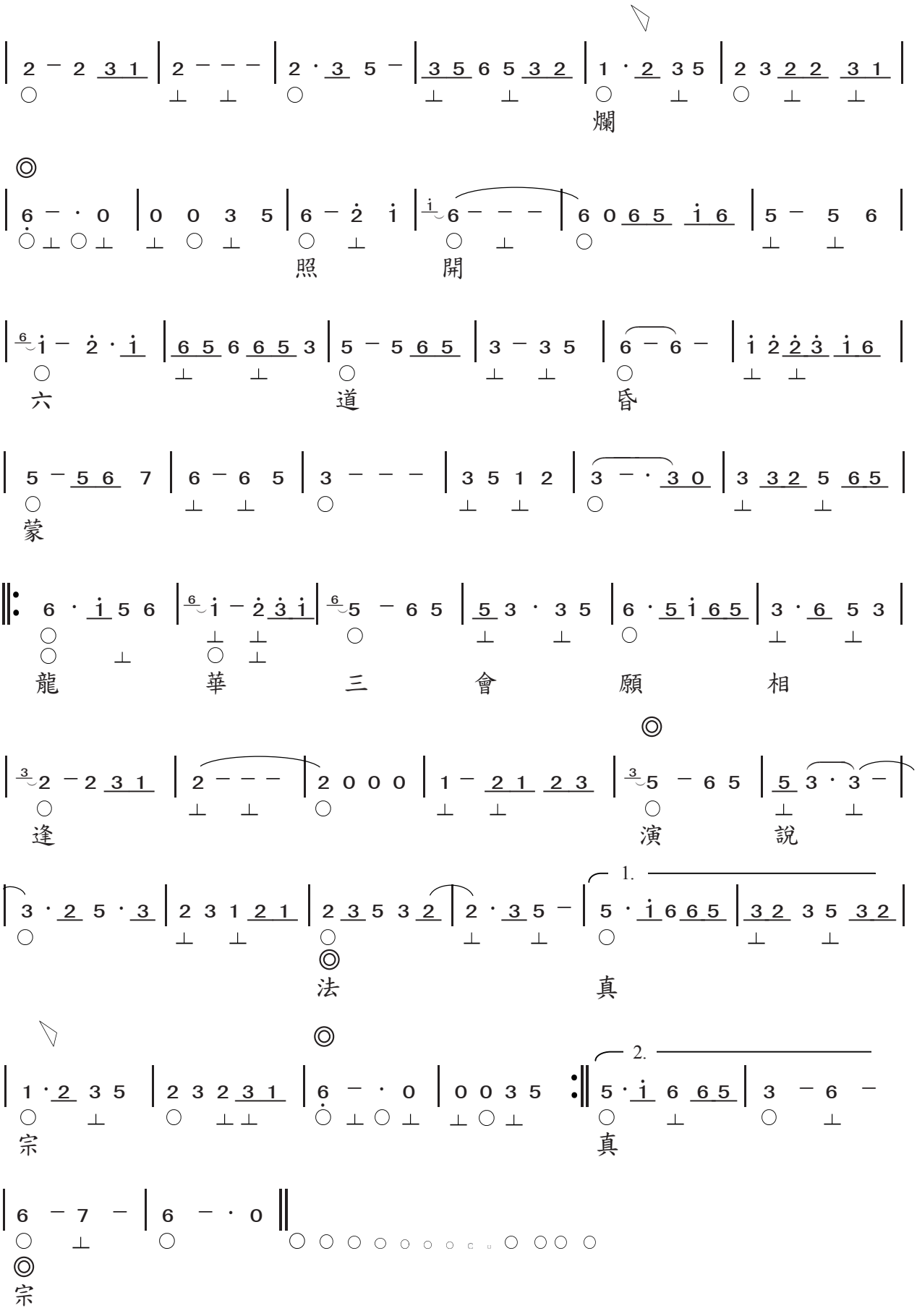
佛寶讚

（木魚與鼓同擊）

6 － 3

4/4



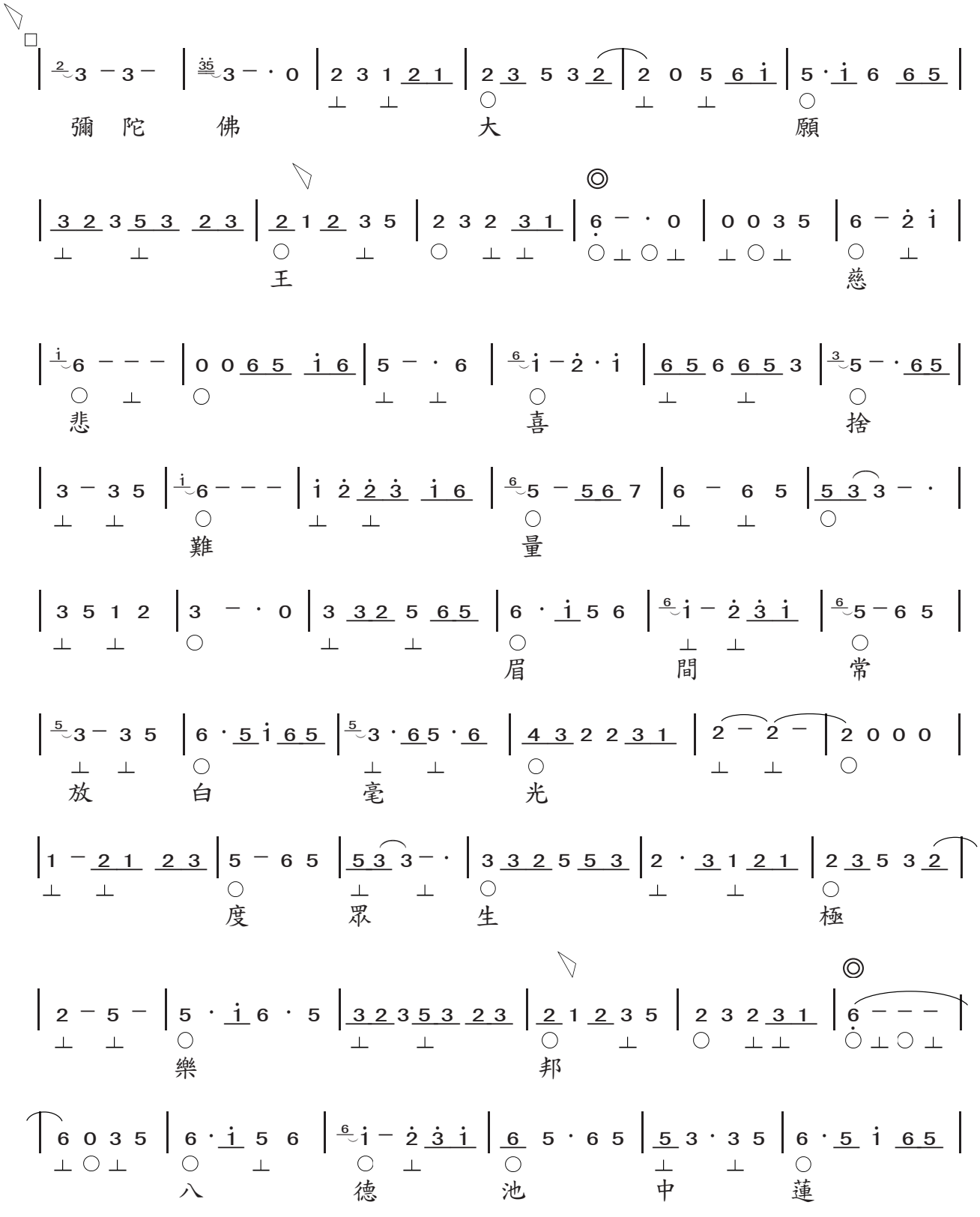

爛
照 開
六 道 昏
蒙
龍 華 三 會 願 相
逢 演 說
法 真
宗 真
宗

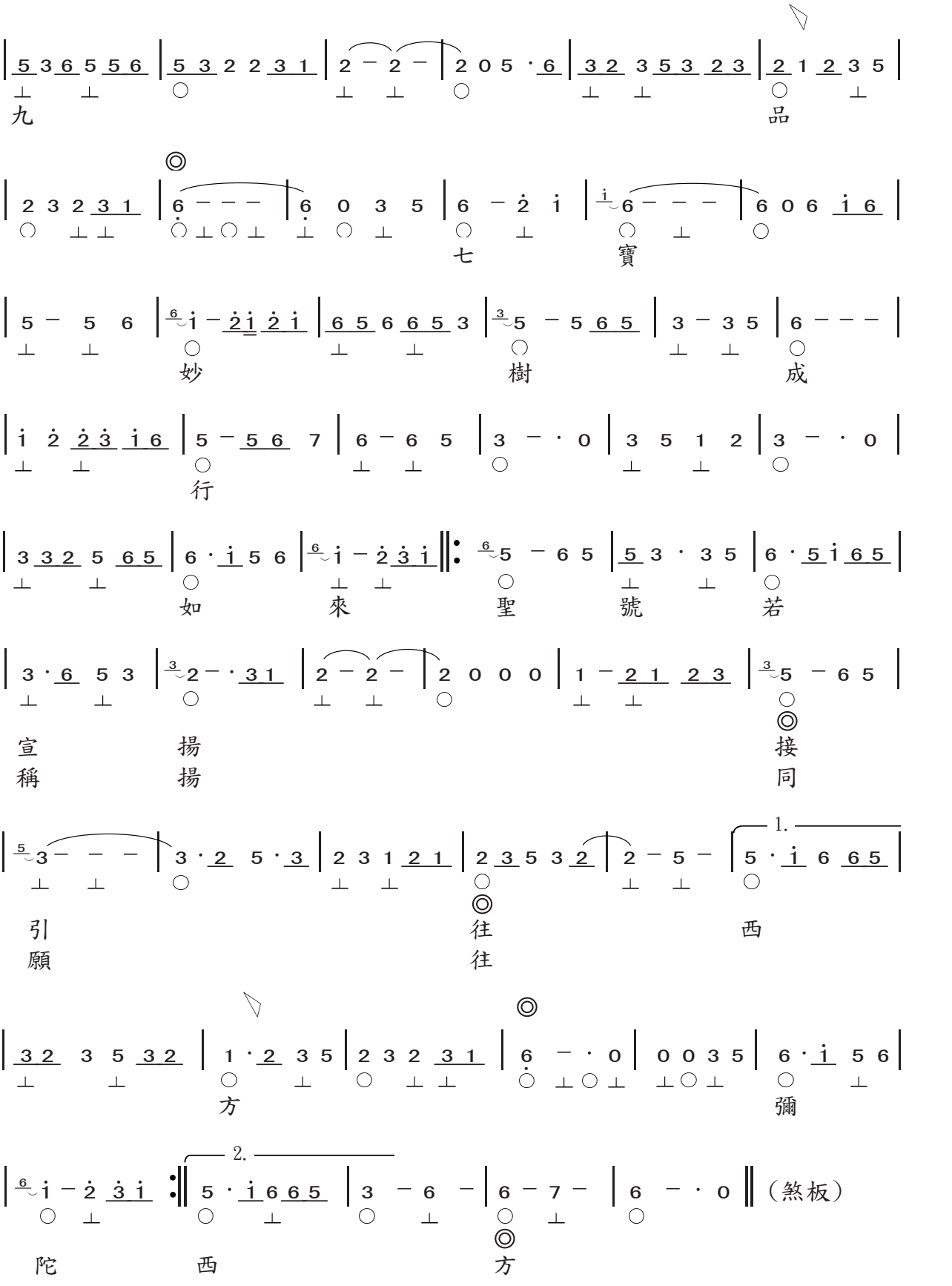
大彌陀讚

（木魚與鼓同擊）

6 － 3

4/4



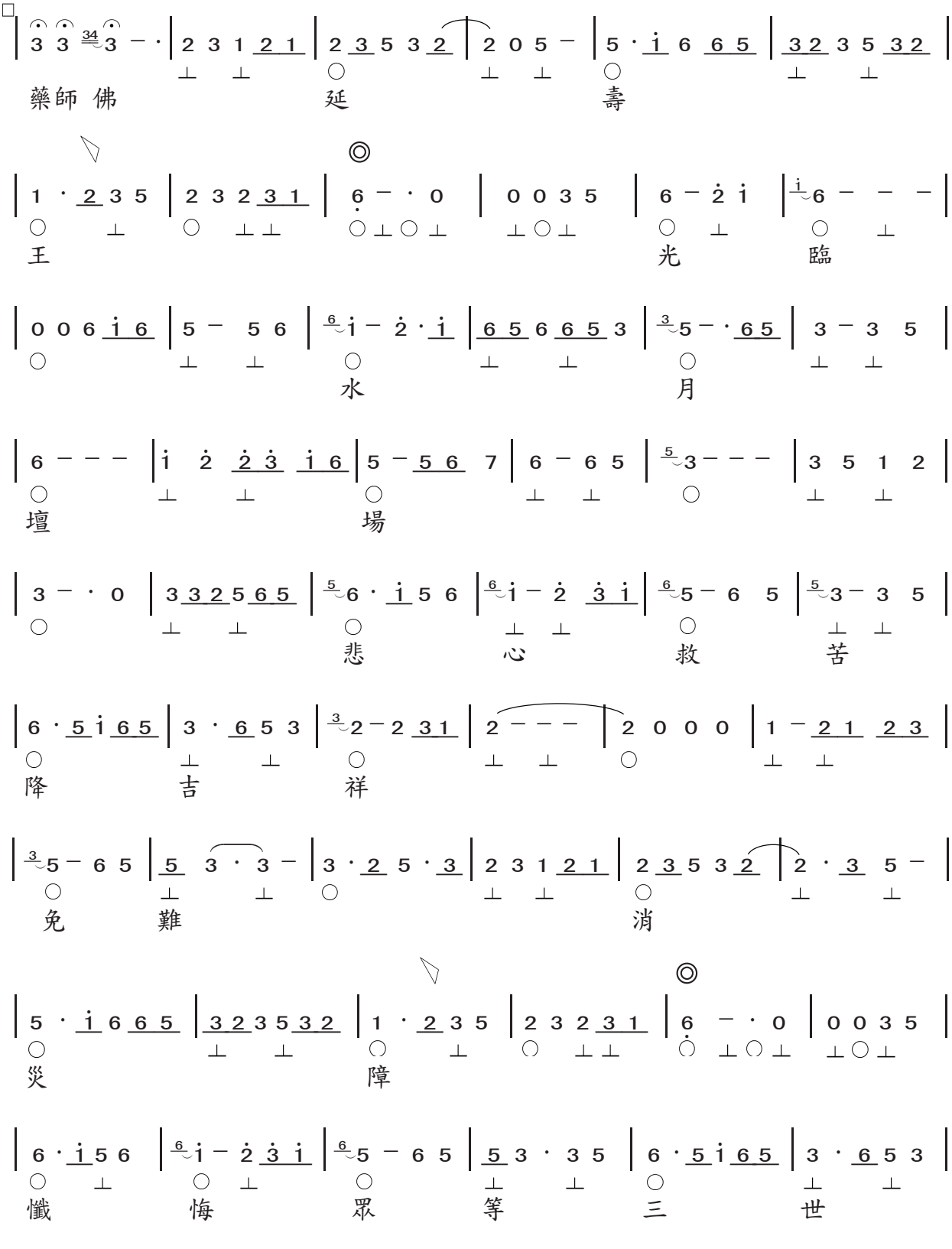

九 品
七 寶
妙 樹 成
行
如 來 聖 號 若
宣 揚 接
稱 揚 同
引 往 西
願 往
方 彌
陀 西 方
1. 2.
（煞板）

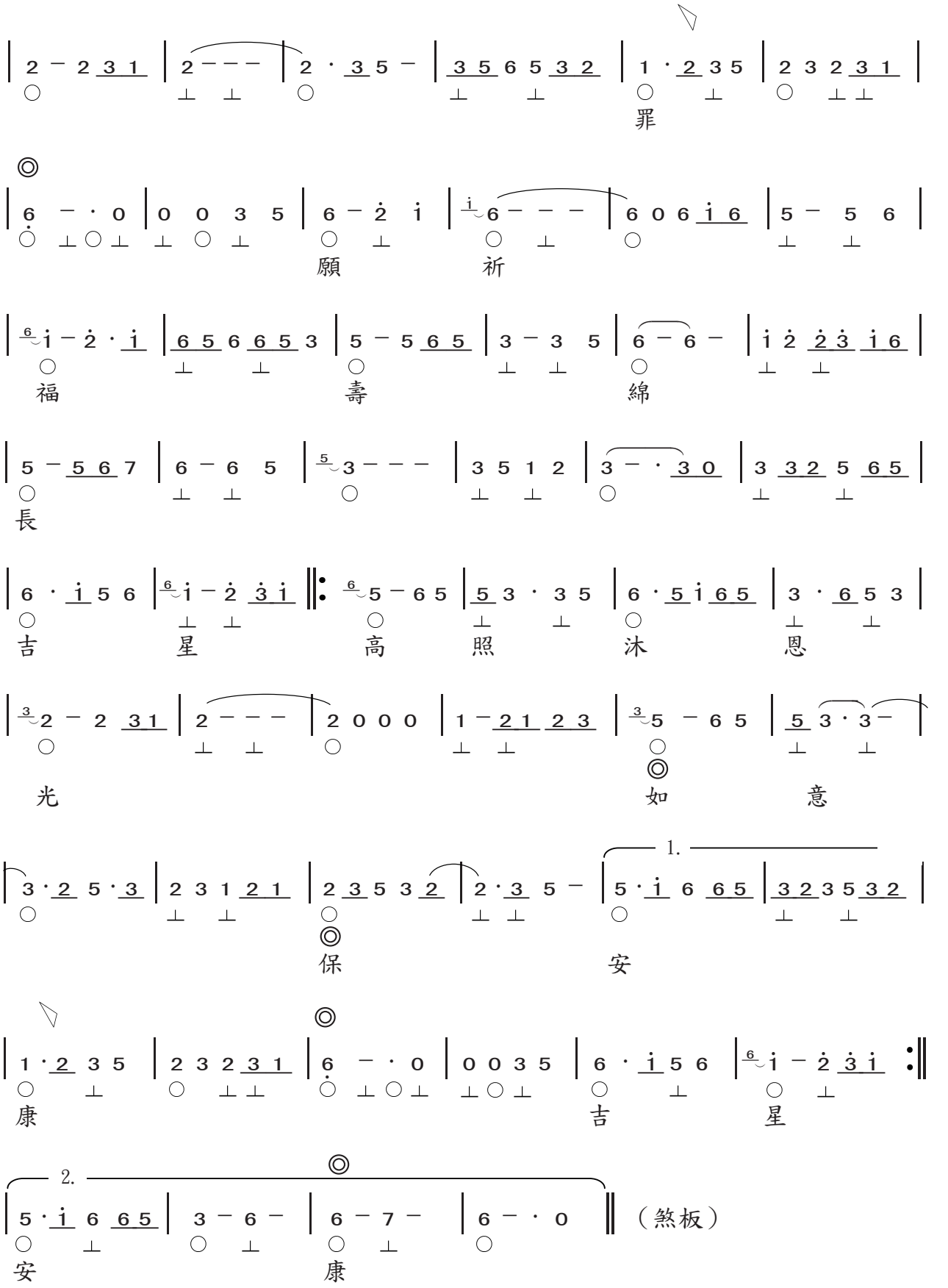
藥師佛讚

（木魚與鼓同擊）

6 － 3

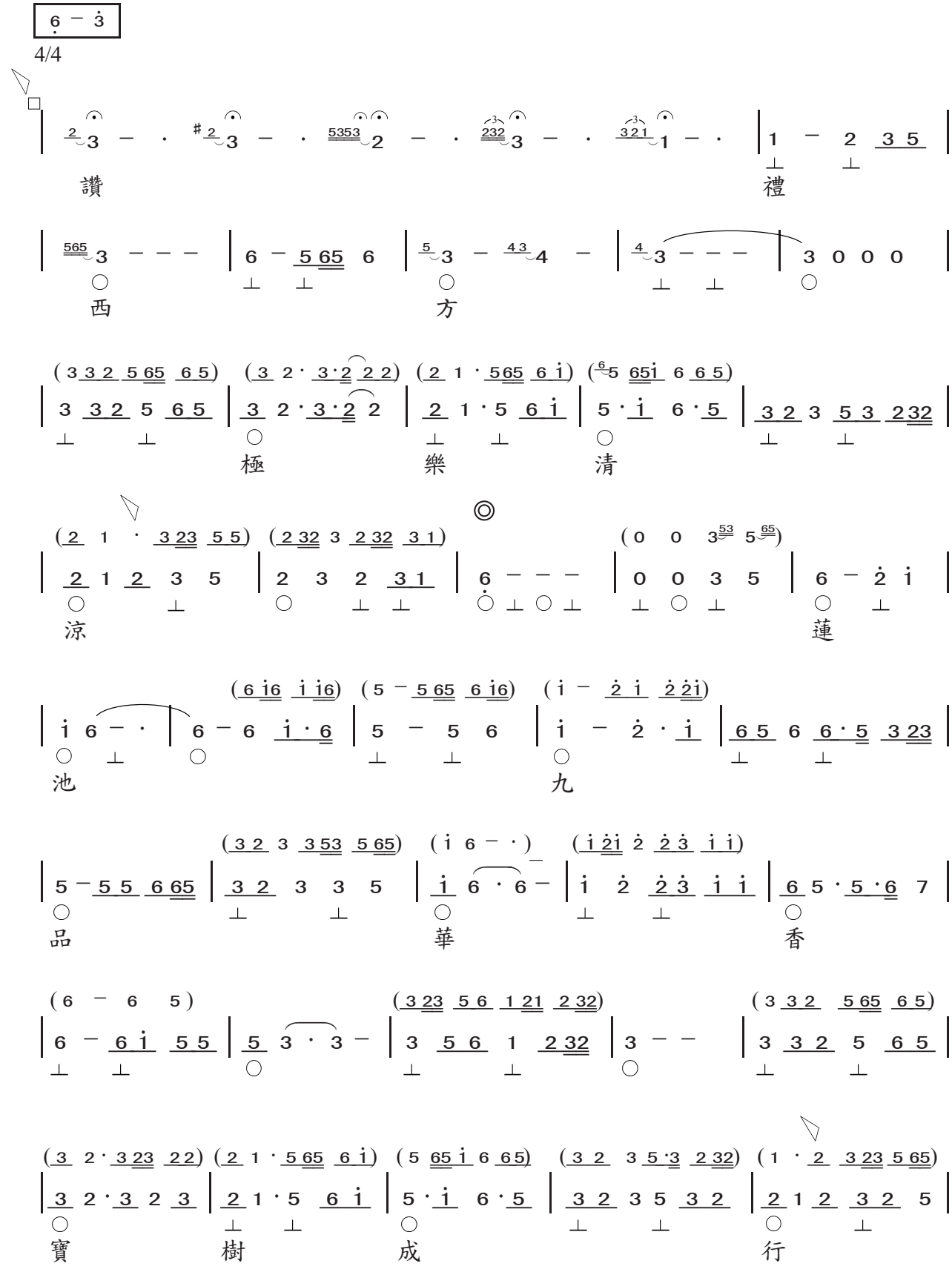
4/4

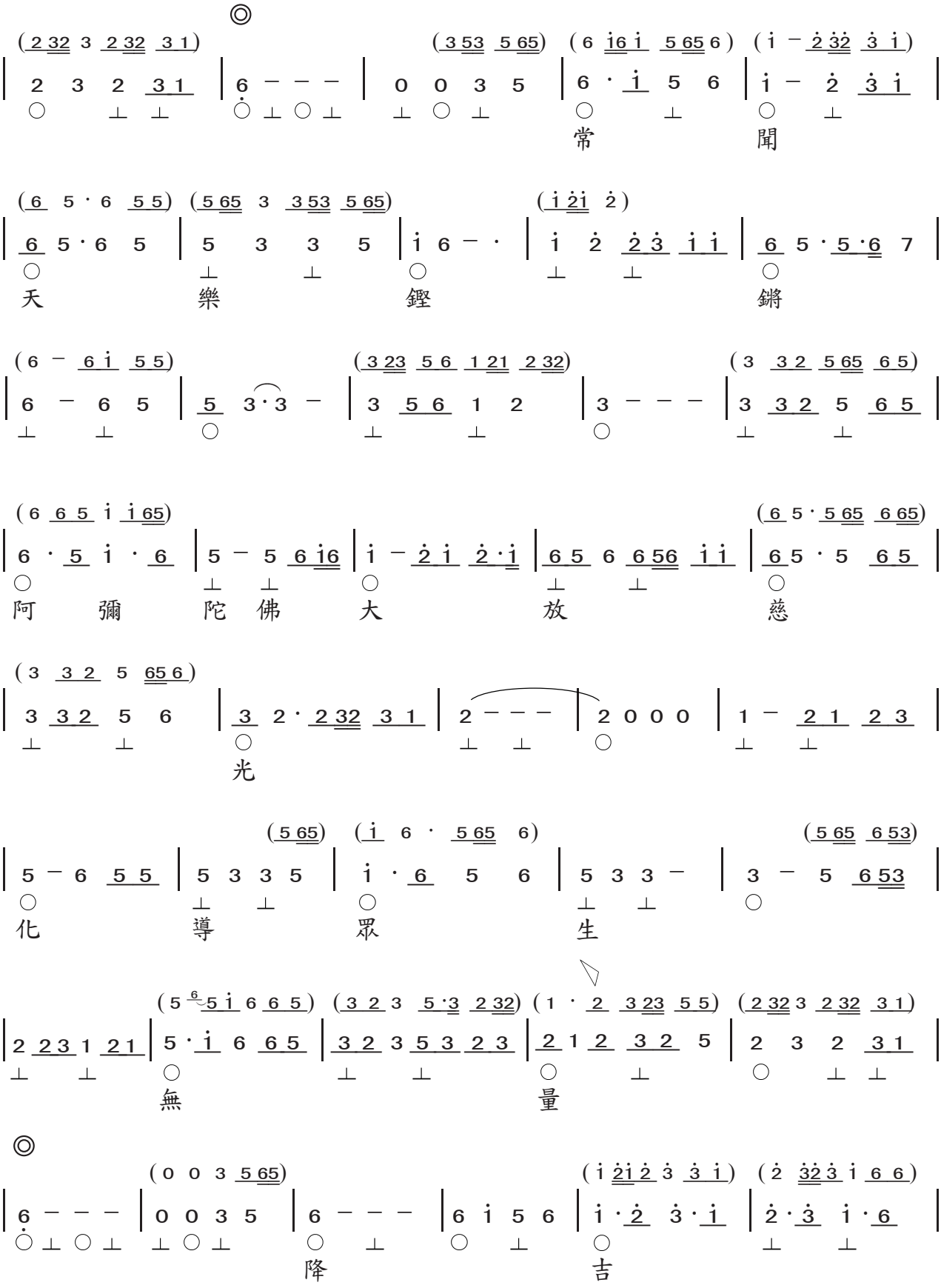


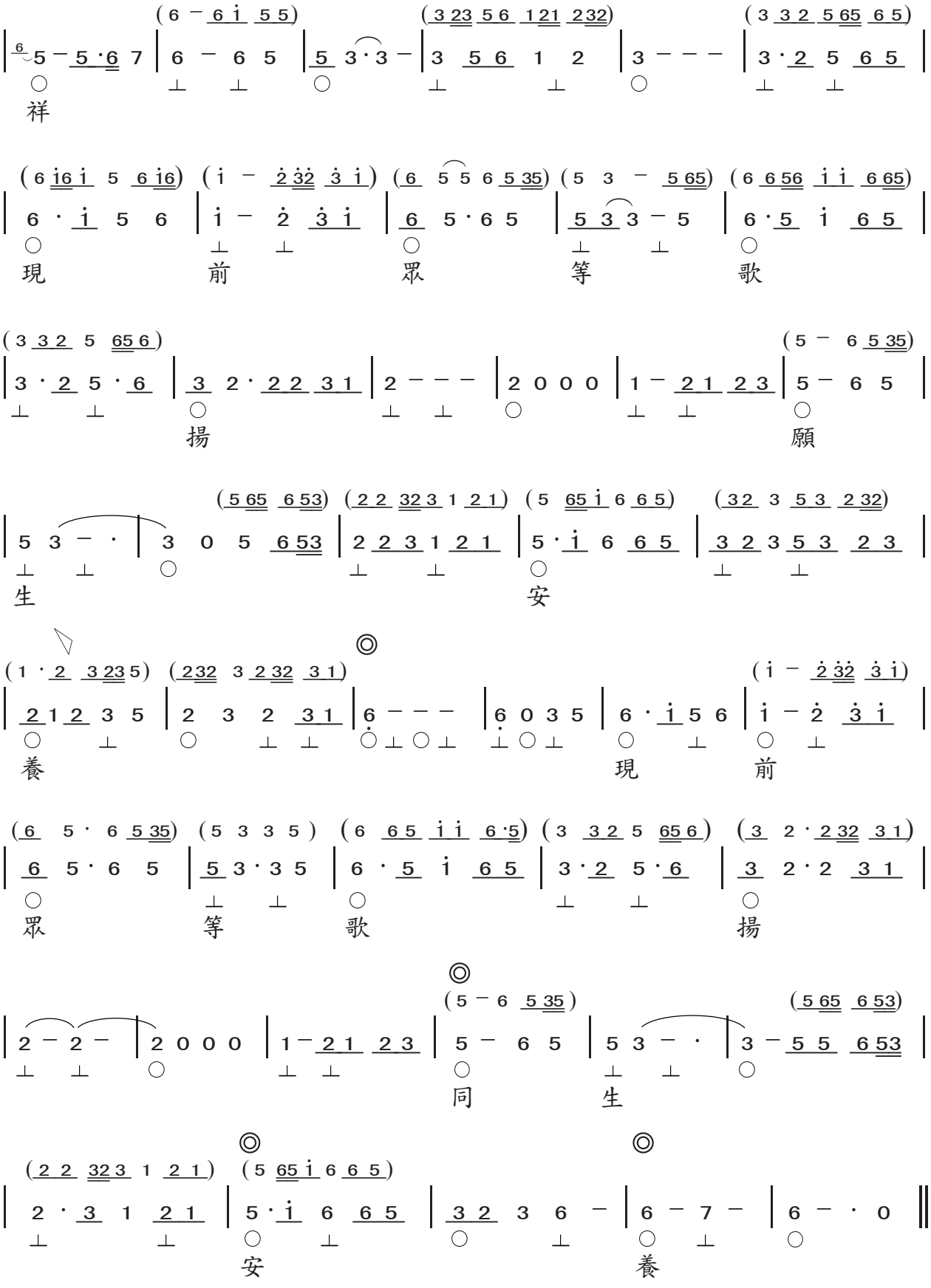

罪
願 祈
福 壽 綿
長
吉 星 高 照 沐 恩
光 如 意
保 安
康 吉 星
安 康
（煞板）

讚禮西方

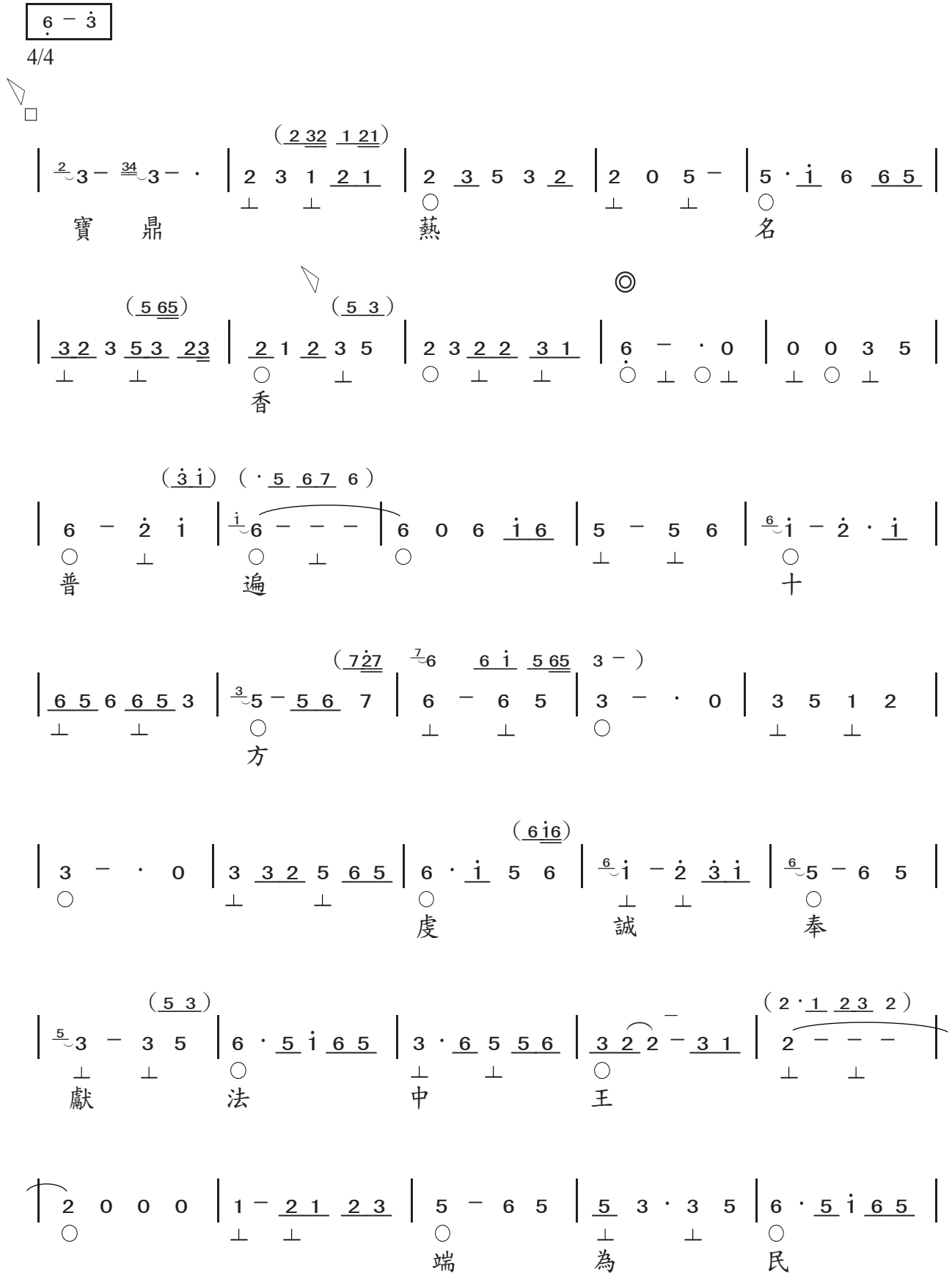
（木魚與鼓同擊）

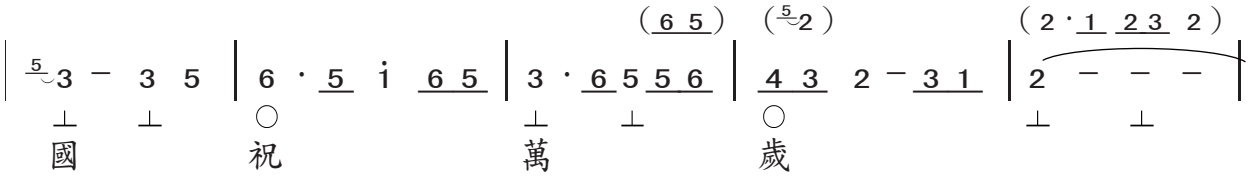


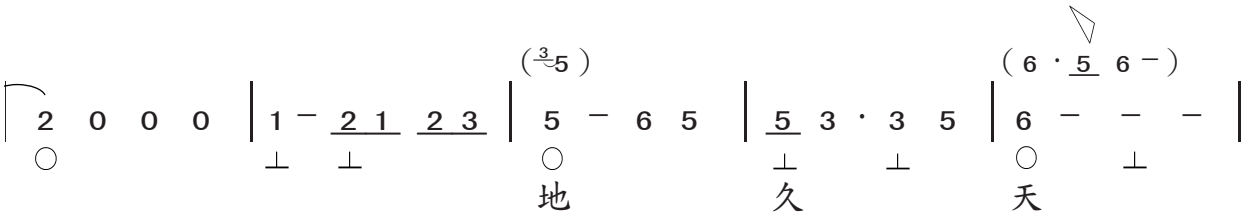

◎
常 聞
天 樂 鏗 鏘
阿 彌 陀 佛 大 放 慈
光
化 導 眾 生
無 量
◎
降 吉

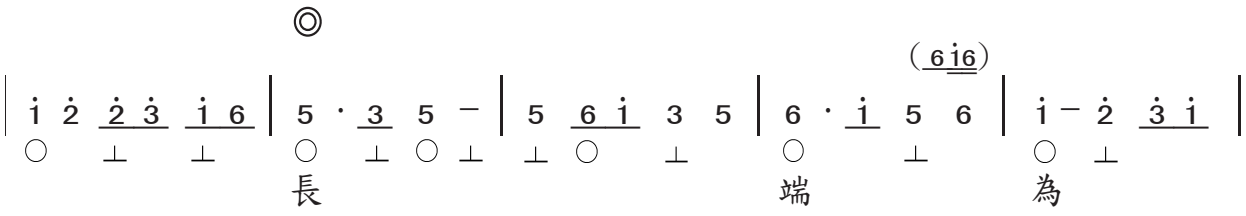

祥
現 前 眾 等 歌
揚 願
生 安
養 現 前
眾 等 歌 揚
同 生
安 養

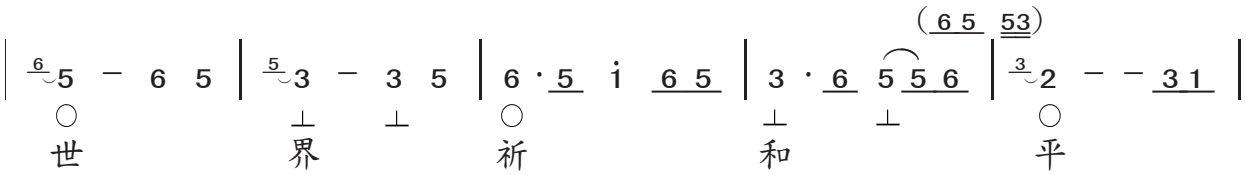
寶鼎讚

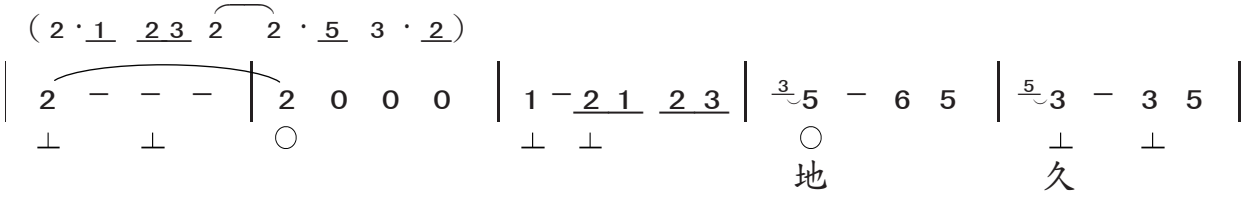


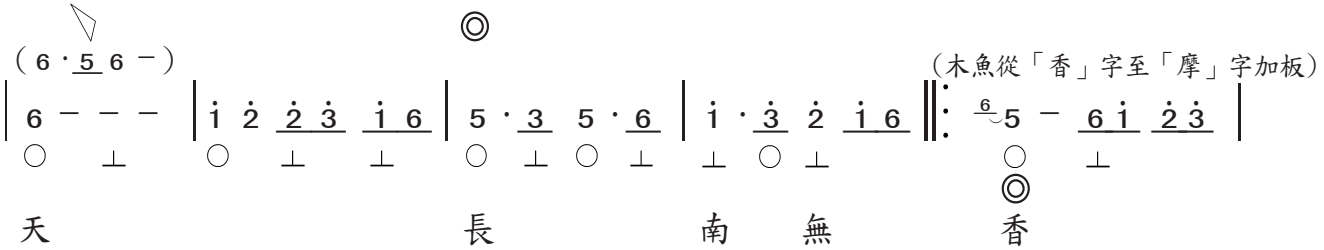

國 祝 萬 歲

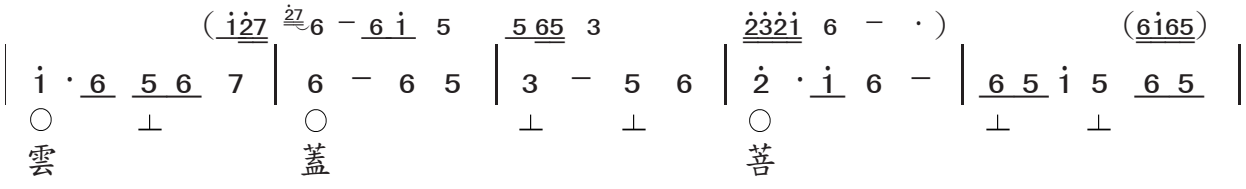

地 久 天

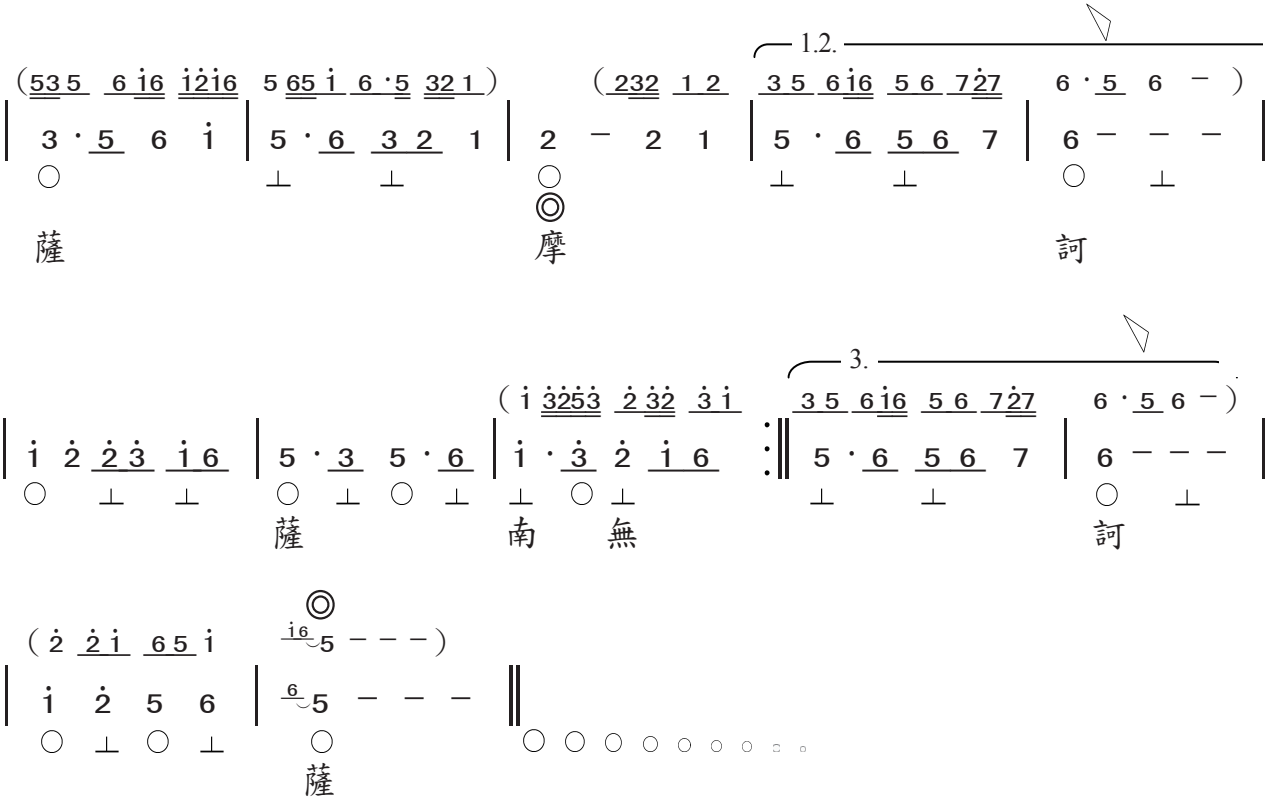

長 端 為


世 界 祈 和 平


地 久


(木魚從「香」字至「摩」字加板)
天 長 南 無 香


雲 蓋 菩

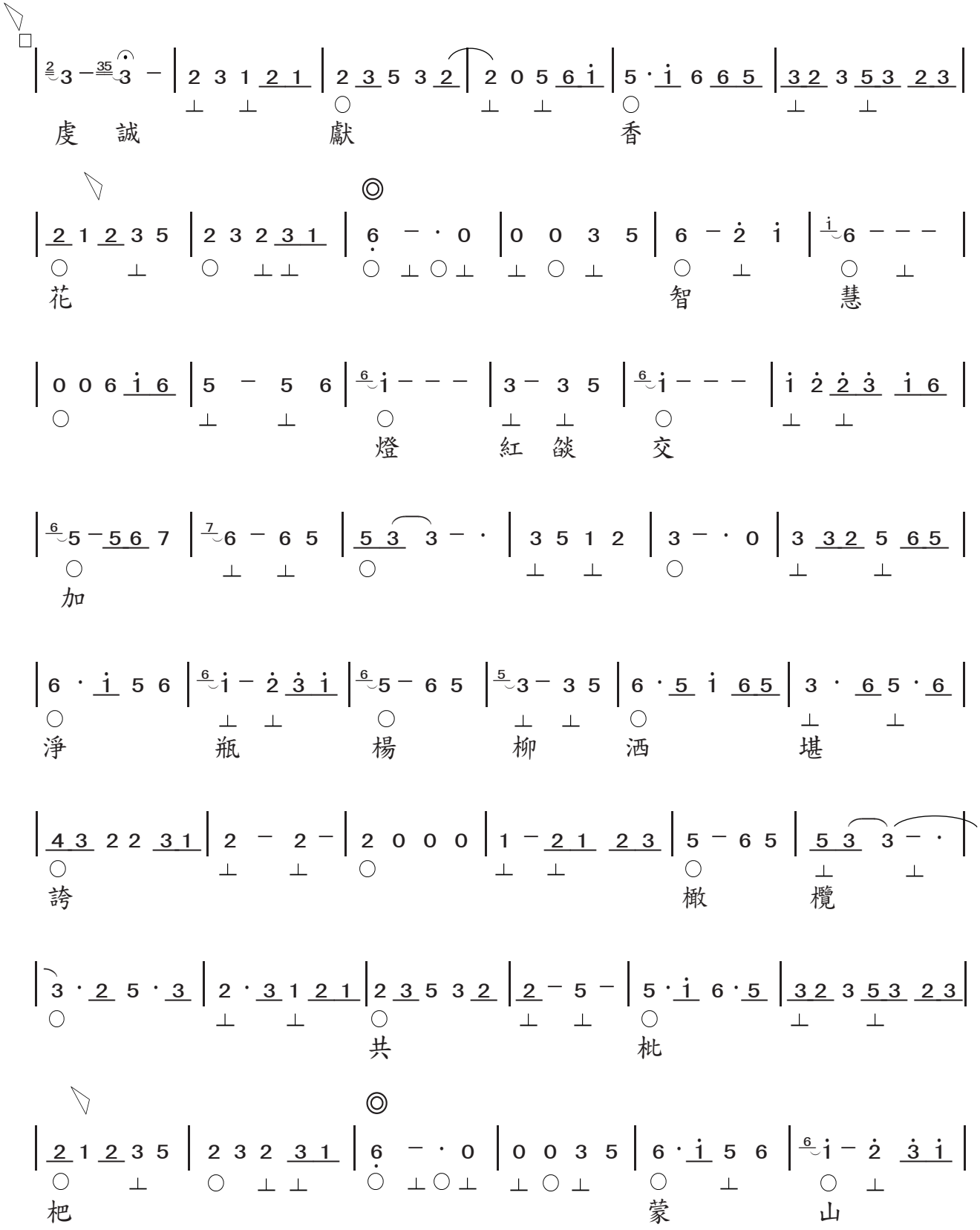

1.2.
薩
摩
訶
3.
薩
南
無
訶
薩

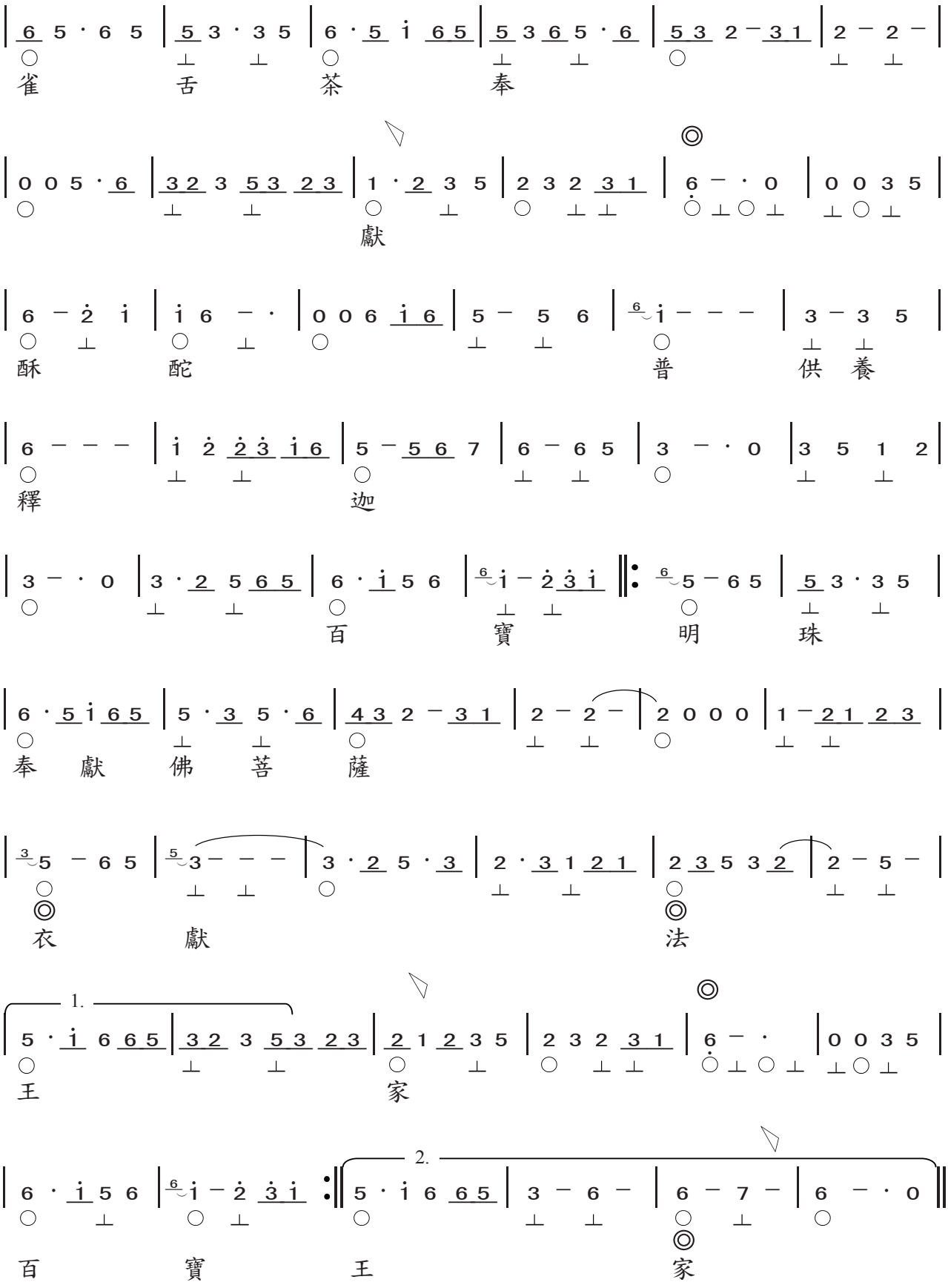
虔誠獻香花

（木魚與鼓同擊）

6 – 3

4/4



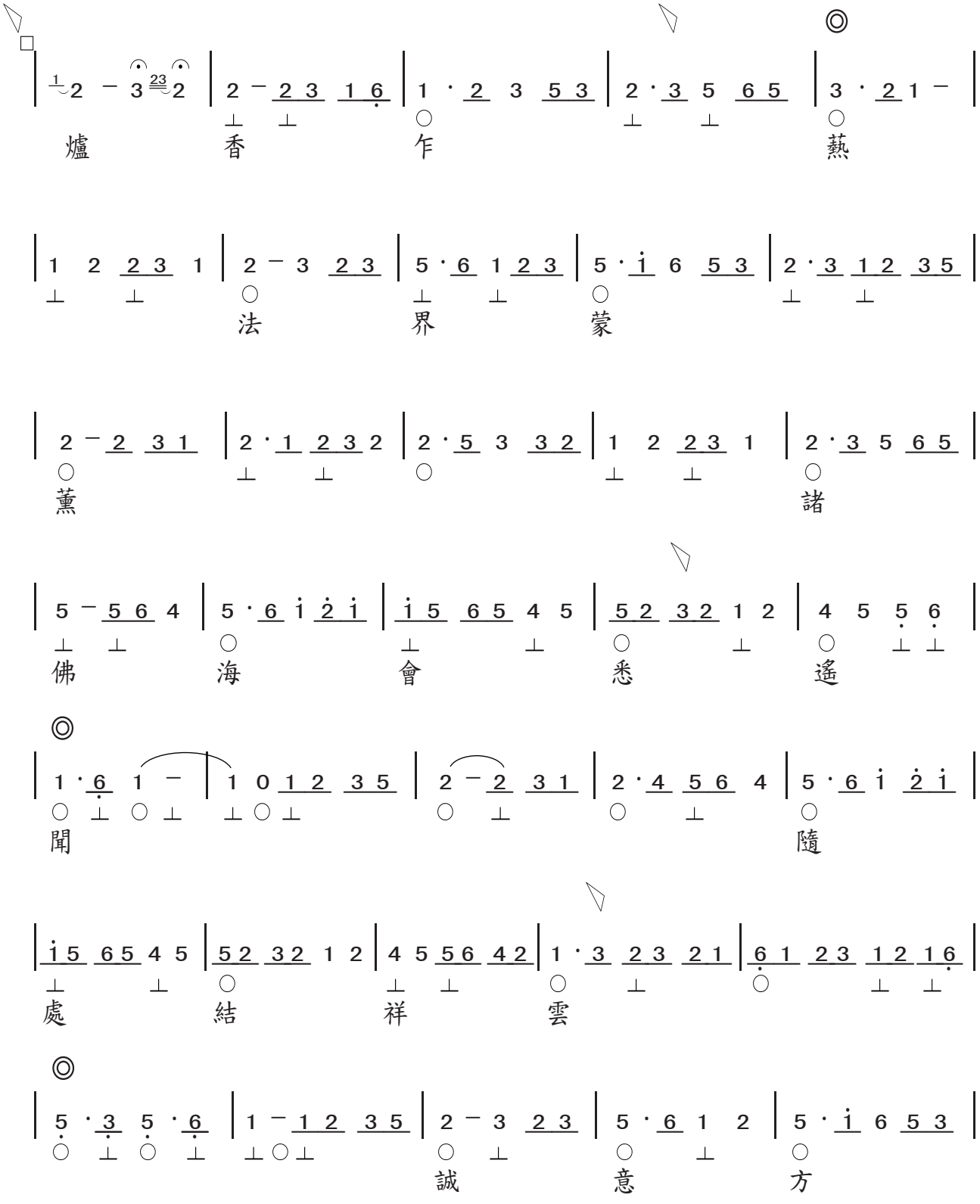

雀 舌 茶 奉
獻
酥 酡 普 供 養
釋 迦
百 寶 明 珠
奉 獻 佛 菩 薩
衣 獻 法
1.
王 家
2.
百 寶 王 家

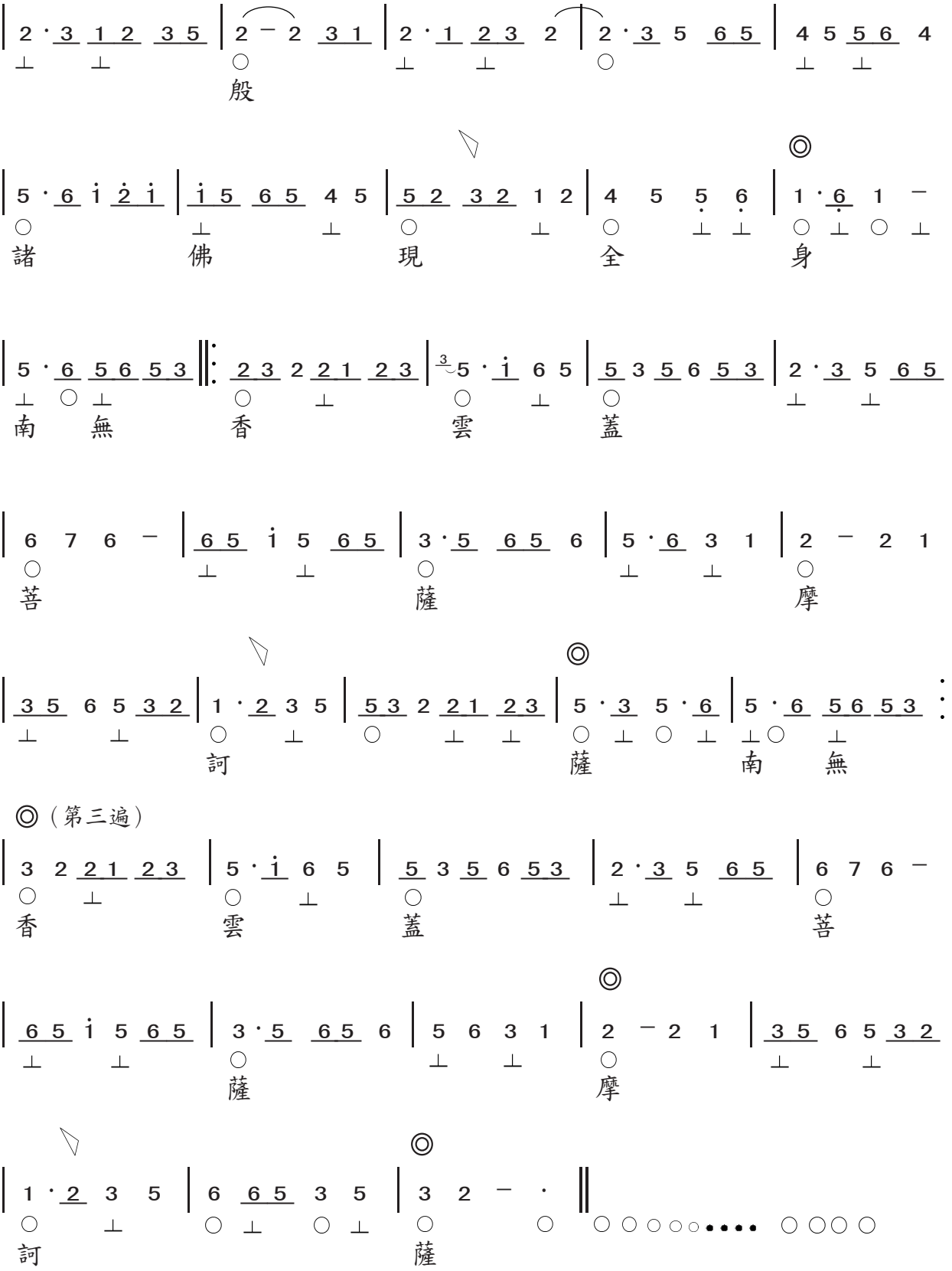
爐香讚（香雲蓋）

(鈴鼓木魚同擊)

3 － 2

4/4



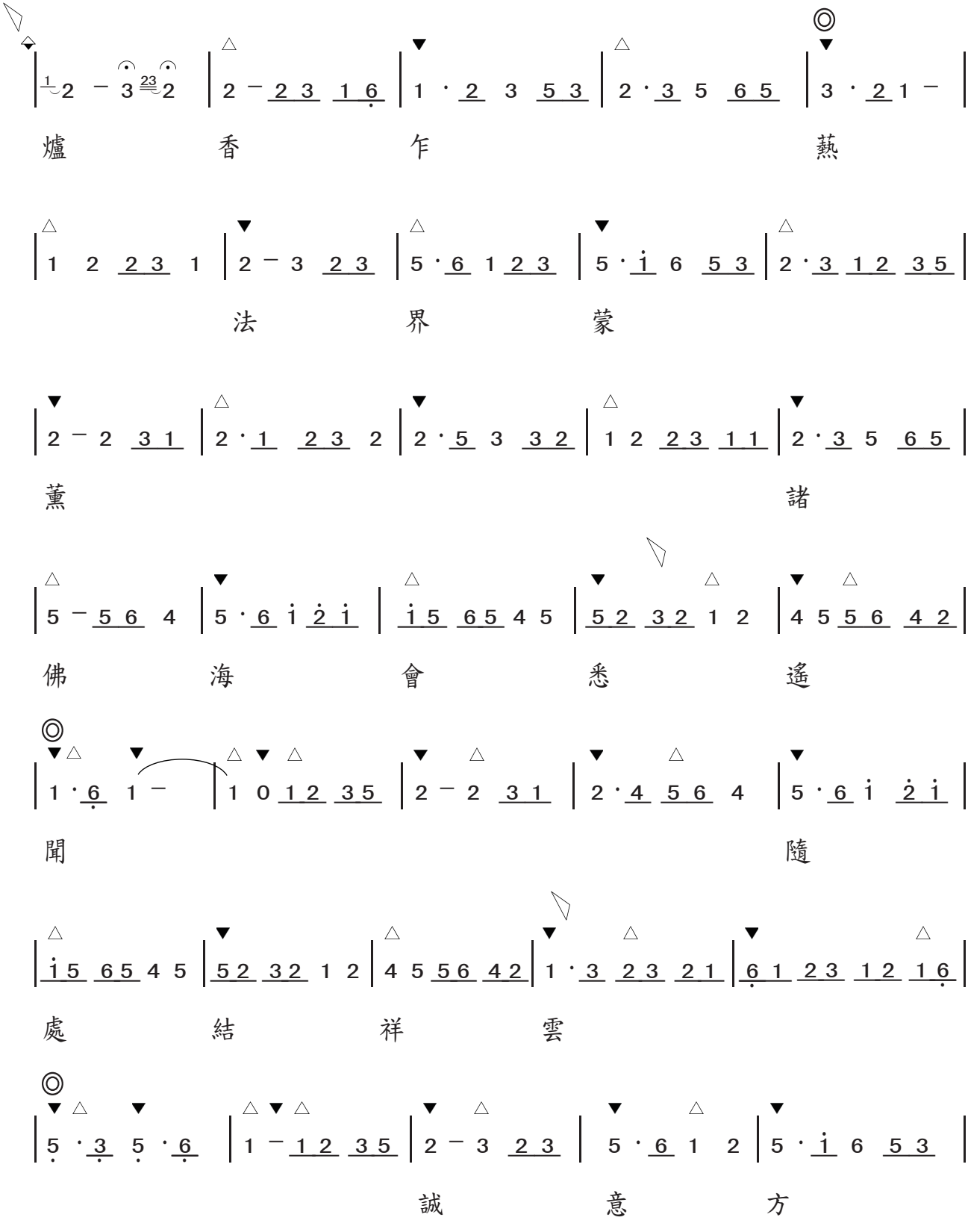

般
諸 佛 現 全 身
南 無 香 雲 蓋
菩 薩 摩
訶 薩 南 無
◎（第三遍）
香 雲 蓋 菩
薩 摩
訶 薩

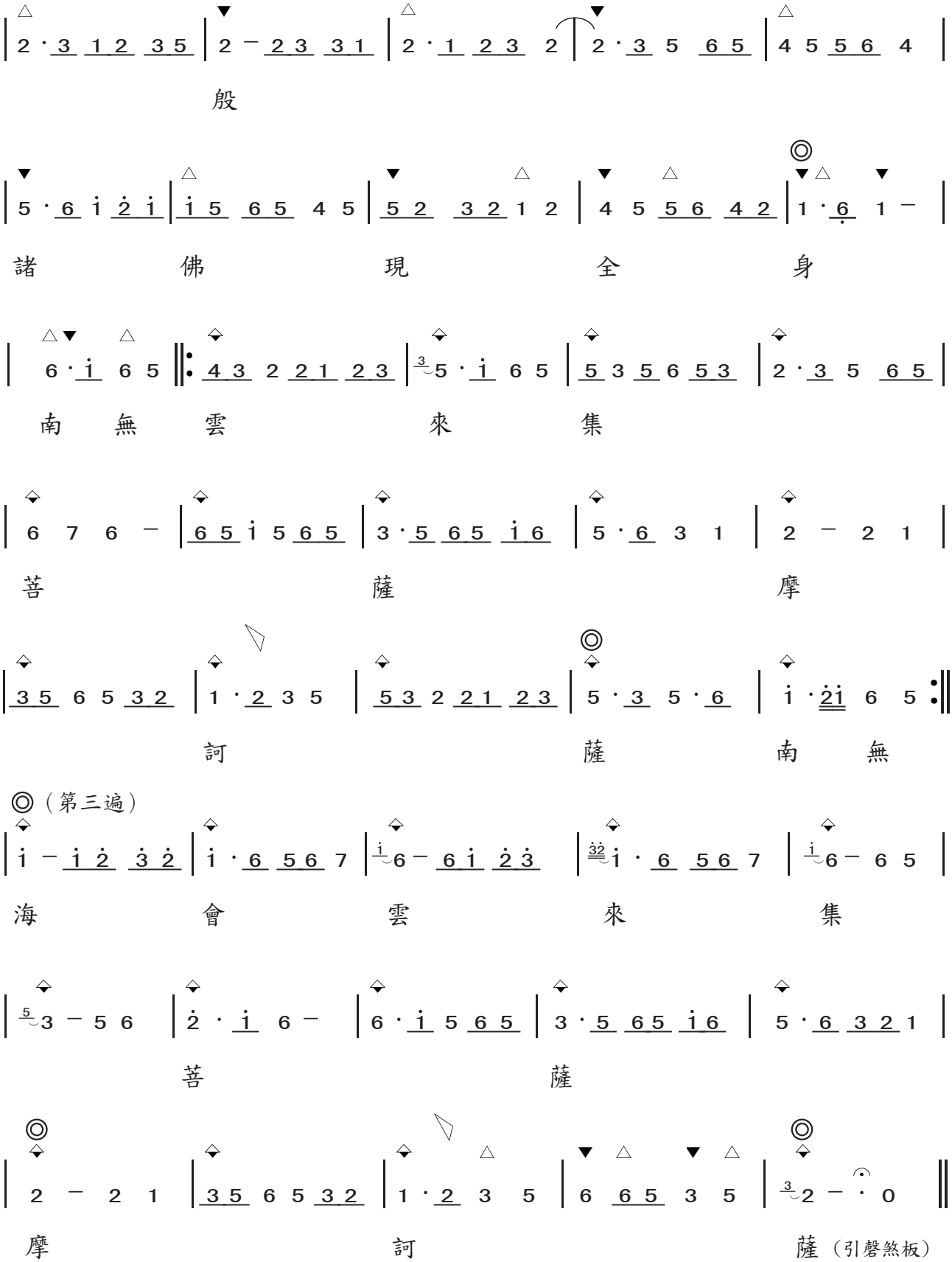
爐香讚（雲來集）

（只在誦戒、授戒、剃度時用上下引磬鳴擊）

3 － 3

4/4



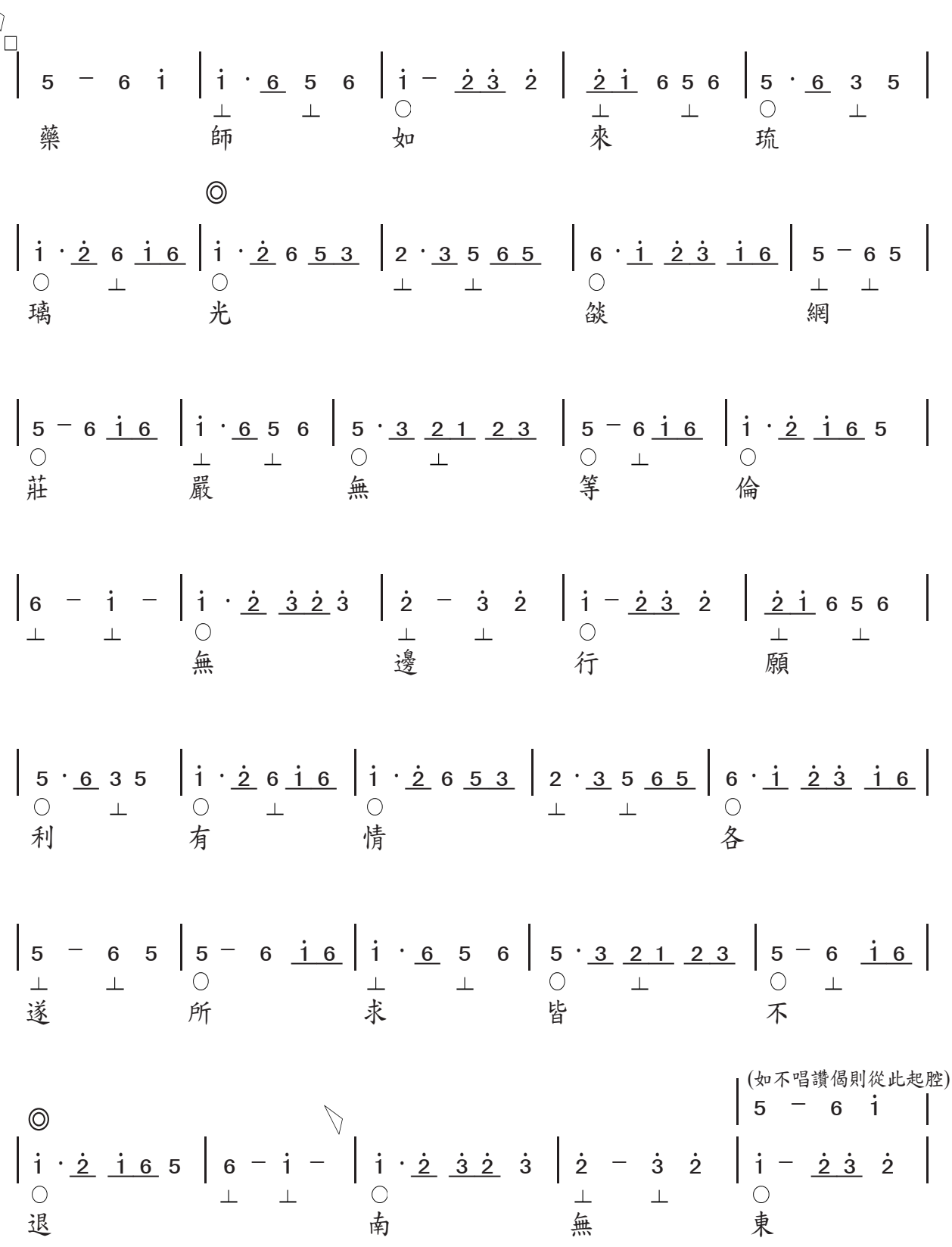

般
諸 佛 現 全 身
南 無 雲 來 集
菩 薩 摩
訶 薩 南 無
海 會 雲 來 集
菩 薩
摩 訶 薩（引磬煞板）

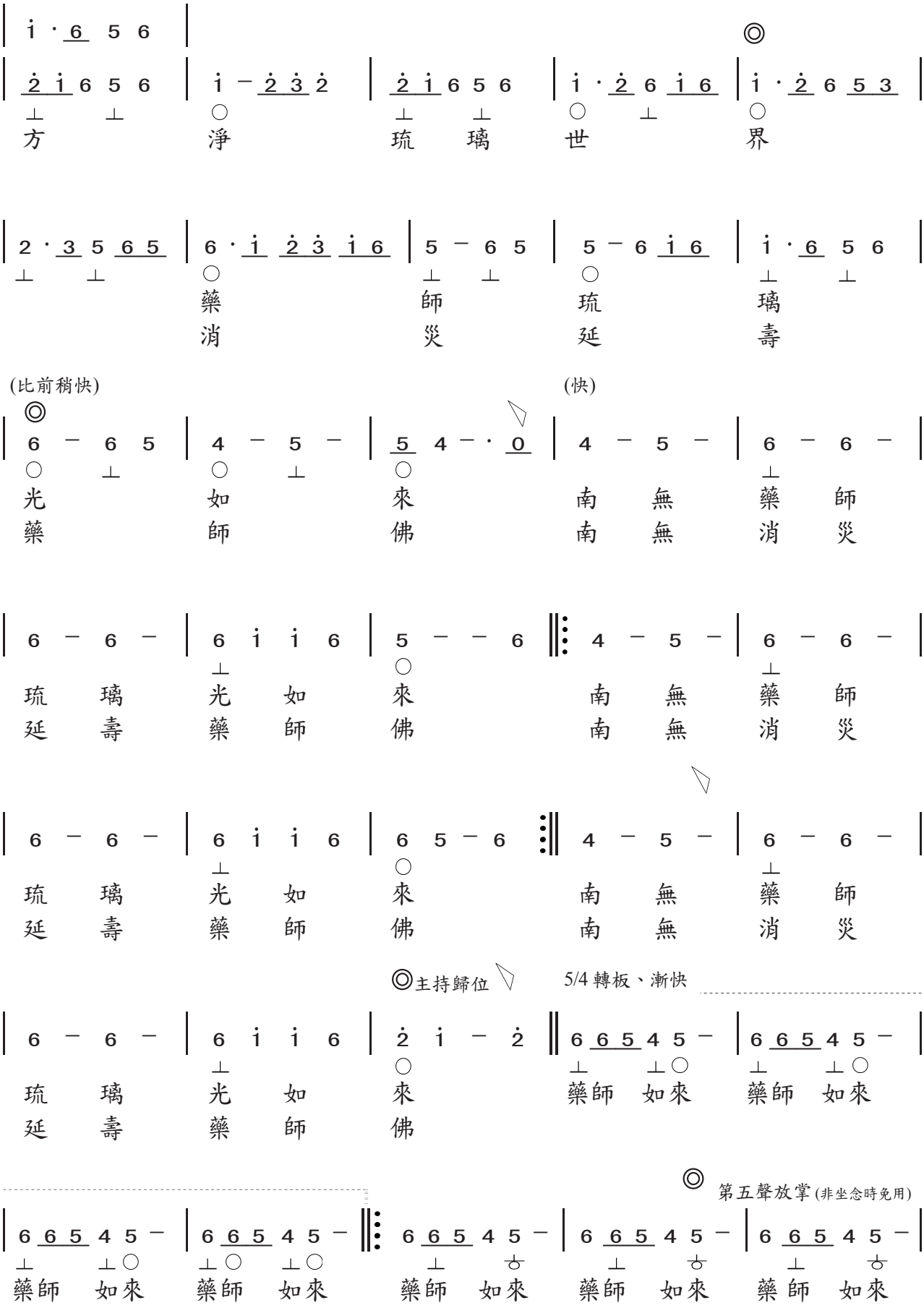
讚藥師佛偈

（木魚每小節第一拍一擊）

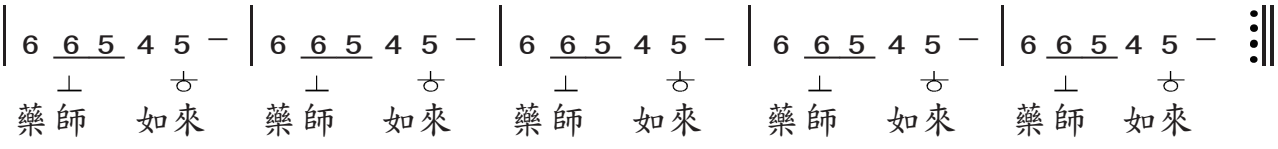
6 – 3̇

4/4



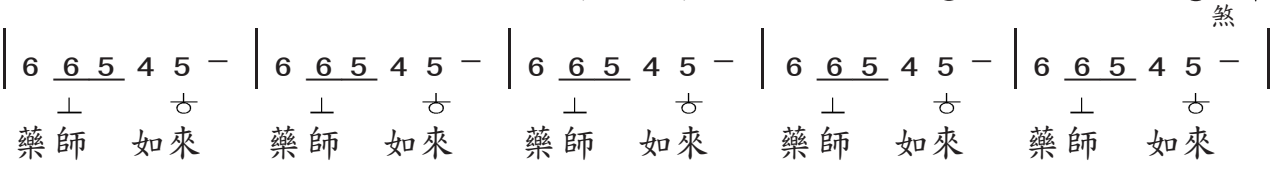

◎
方 淨 琉 璃 世 界
藥 師 琉 璃 光 如 來 南 無 藥 師
消 災 延 壽 藥 師 佛 南 無 消 災
(比前稍快)
(快)
◎主持歸位
5/4 轉板、漸快
◎ 第五聲放掌(非坐念時免用)

◎ 主持到位問訊，全體轉身向上

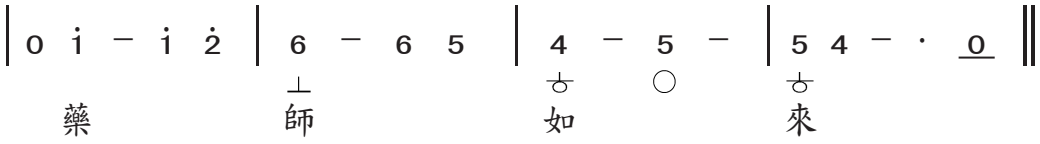


(共三次◎才煞)

◎ 預備煞板 (視情況而定) ◎ ◎ 煞



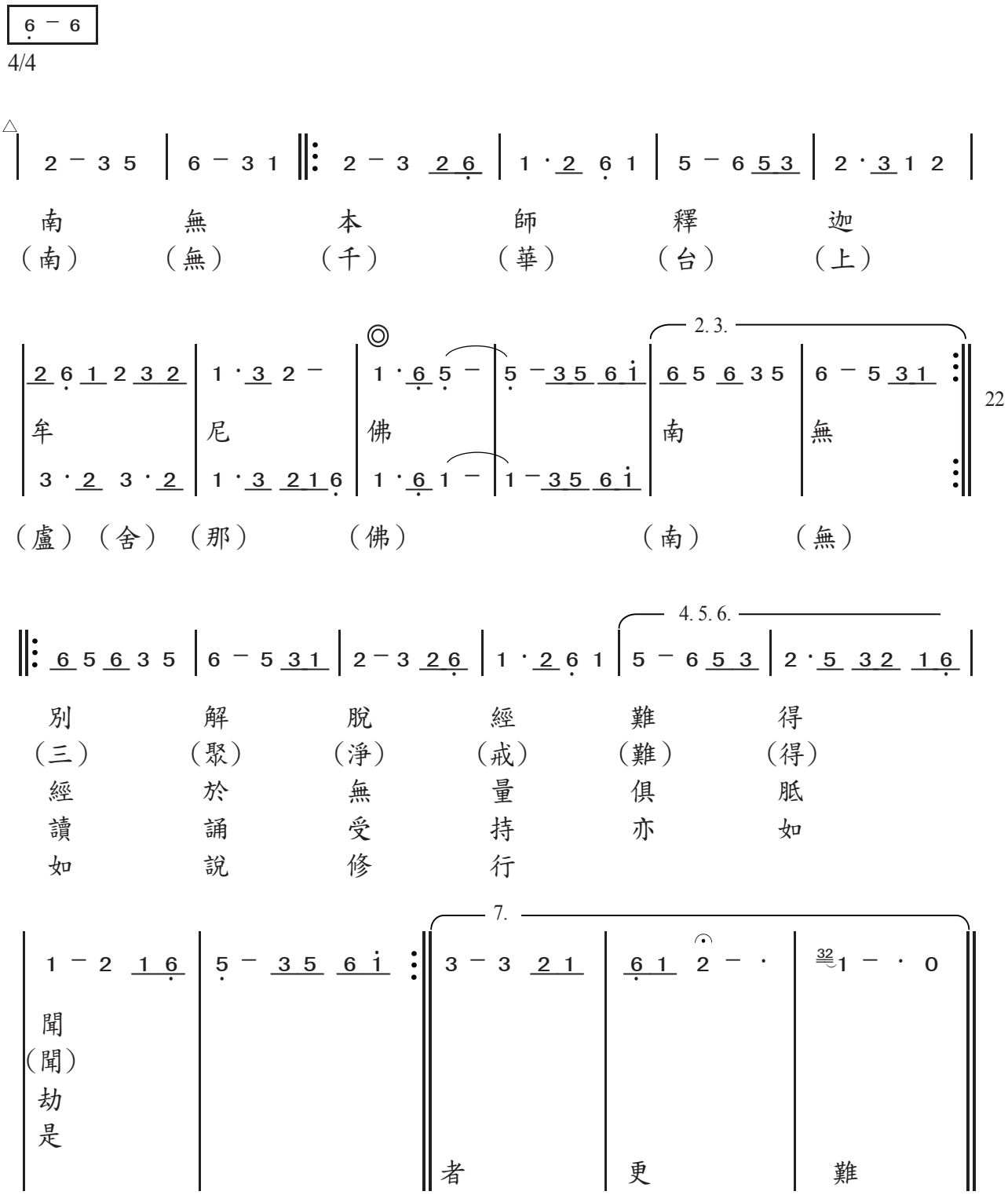
4/4 ◎ ◎ (跪下)



（九鐘十五鼓）

開經偈（律下：誦戒用）

（引磬每小節一擊）

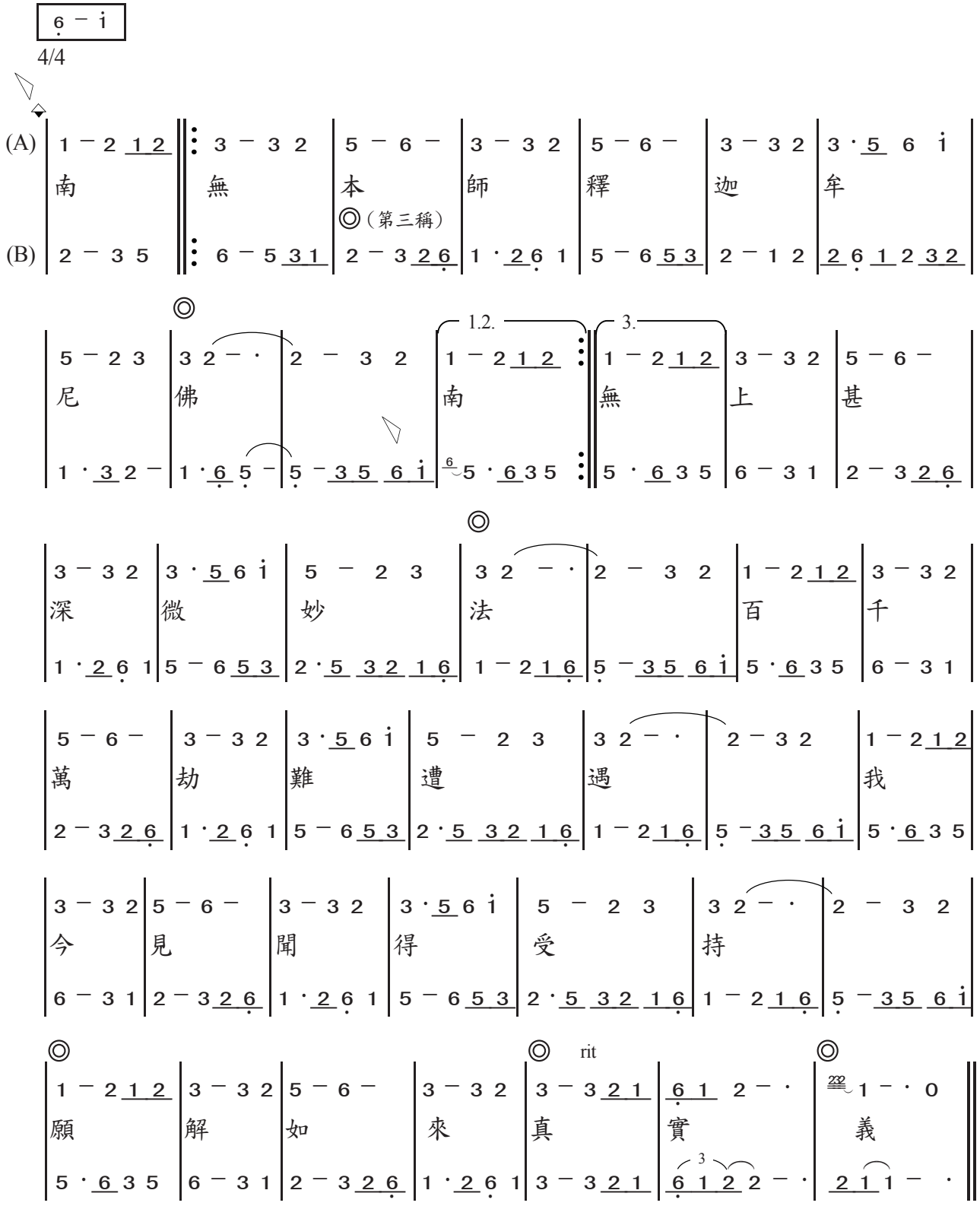


※ 本譜表大座講經亦通用。

無上甚深微妙法，百千萬劫難遭遇，我今見聞得受持，願解如來真實義。

開經偈（教下：大座講經）

（A.教下、B.律下，雙引磬每小節第一拍一擊）

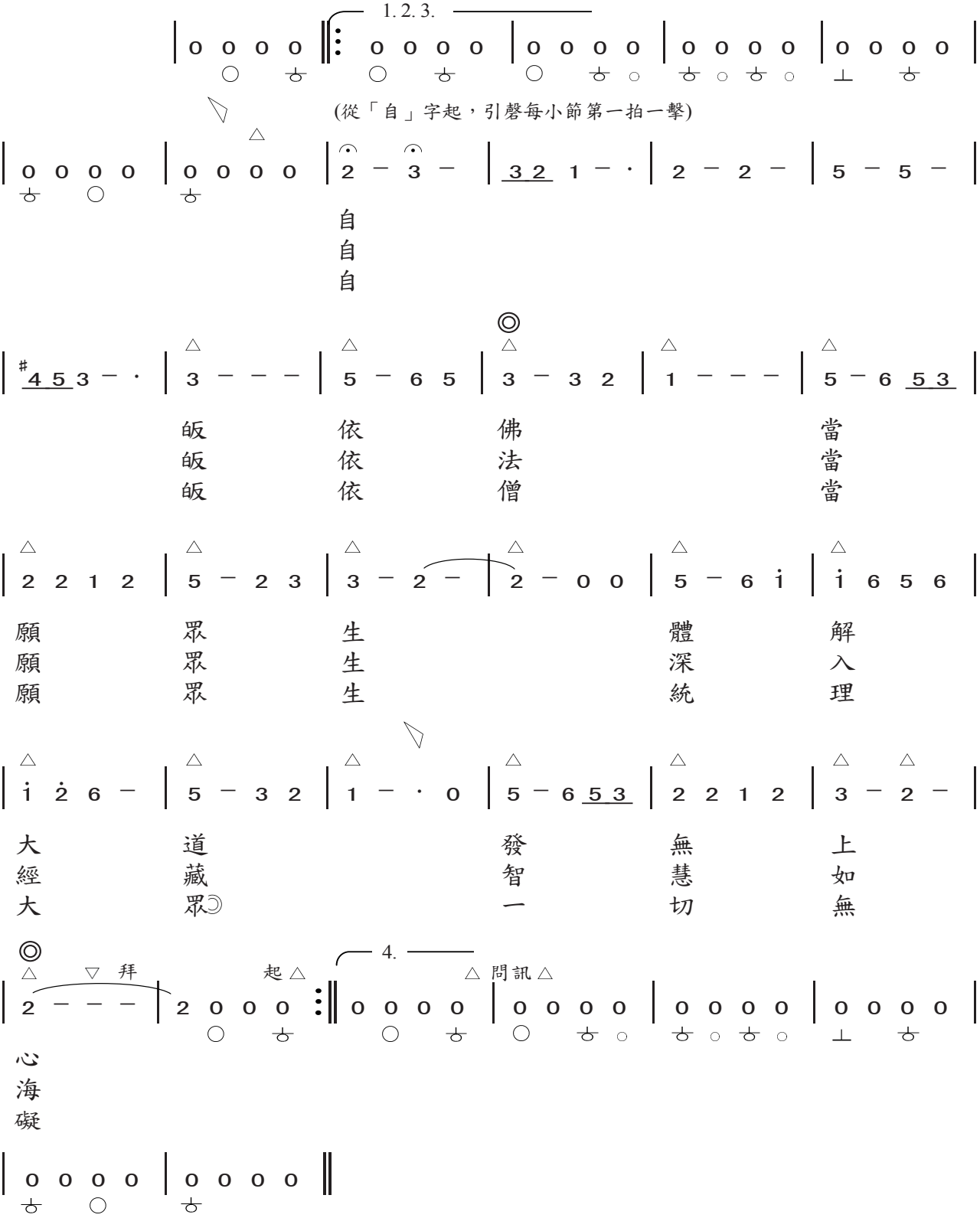


開經偈，為講經儀規開講之前所應用的梵唄。唱腔有教下及律下兩種不同的韻調。板眼完全一樣。現在為了節省篇幅，特將兩種腔調的譜表並排在一起，上（A）為教下，下（B）為律下。講經時，任選一種唱誦，都非常虔誠懇切。犍槌每小節第一拍擊雙引磬。（佛教梵唄禁止二部合唱，不要誤為二部合唱譜）

三皈依

1 － 2̇

4/4


1. 2. 3.
(從「自」字起，引磬每小節第一拍一擊)
自自自
皈皈皈 依依依 佛法僧 當當當
願願願 眾眾眾 生生生 體深統 解入理
大經大 道藏眾 發智一 無慧切 上如無
4.
起△ 拜 問訊
心海礙

普賢十大願王

（木魚每小節第一拍一擊）

1 = ♭3

4/4

一者禮敬諸佛

二者稱讚如來
四者懺悔業障
六者請轉法輪
八者常隨佛學

三者廣修供養
五者隨喜功德
七者請佛住世
九者恆順眾生

十者普皆回向

十方三世一

切佛一切菩

薩摩訶薩（慢）摩

訶般若波羅蜜

普賢警眾偈

（引磬每小節第一拍一擊）

2 － 3̇

4/4

5 － 6 i | i · 6 5 6 | i · 2 6 i 6 | i · 2 6 5 4 3 | 2 · 3 5 －
是 日 已 過

6 － i 6 | 5 － 6 5 | 5 － 6 i 6 | i · 2 i 6 5 | 6 － i －
命 亦 隨 滅

i · 2 3 2 3 | 2 － 3 2 | i · 2 6 i 6 | i · 2 6 5 4 3 | 2 · 3 5 －
如 少 水 魚

6 － i 6 | 5 － 6 5 | 5 － 6 i 6 | i · 2 i 6 5 | 6 － i －
斯 有 何 樂

維那獨唱（稍慢） | i · 2 6 i 6 | i · 2 6 i 5 3 | 2 · 3 5 6 5
大 眾

5 － 6 i | 2 － 3 2 | i · 2 6 i 6 | i · 2 6 5 4 3 | 2 · 3 5 －
當 勤 精 進

6 － i 6 | 3 5 · 6 5 | 6 5 · 6 i 6 | i · 2 i 6 5 | 6 － i －
如 救 頭 燃

i · 2 3 2 3 | 2 － 3 2 | i · 2 6 i 6 | i · 2 6543 3 | 2 · 3 5 －
但 念 無 常

6 － － － | 6 5 － － | 4 － 5 － | 5 6 5 4 － － | 4 － 0 0 ‖
慎 勿 放 逸 （接九鐘十五鼓）

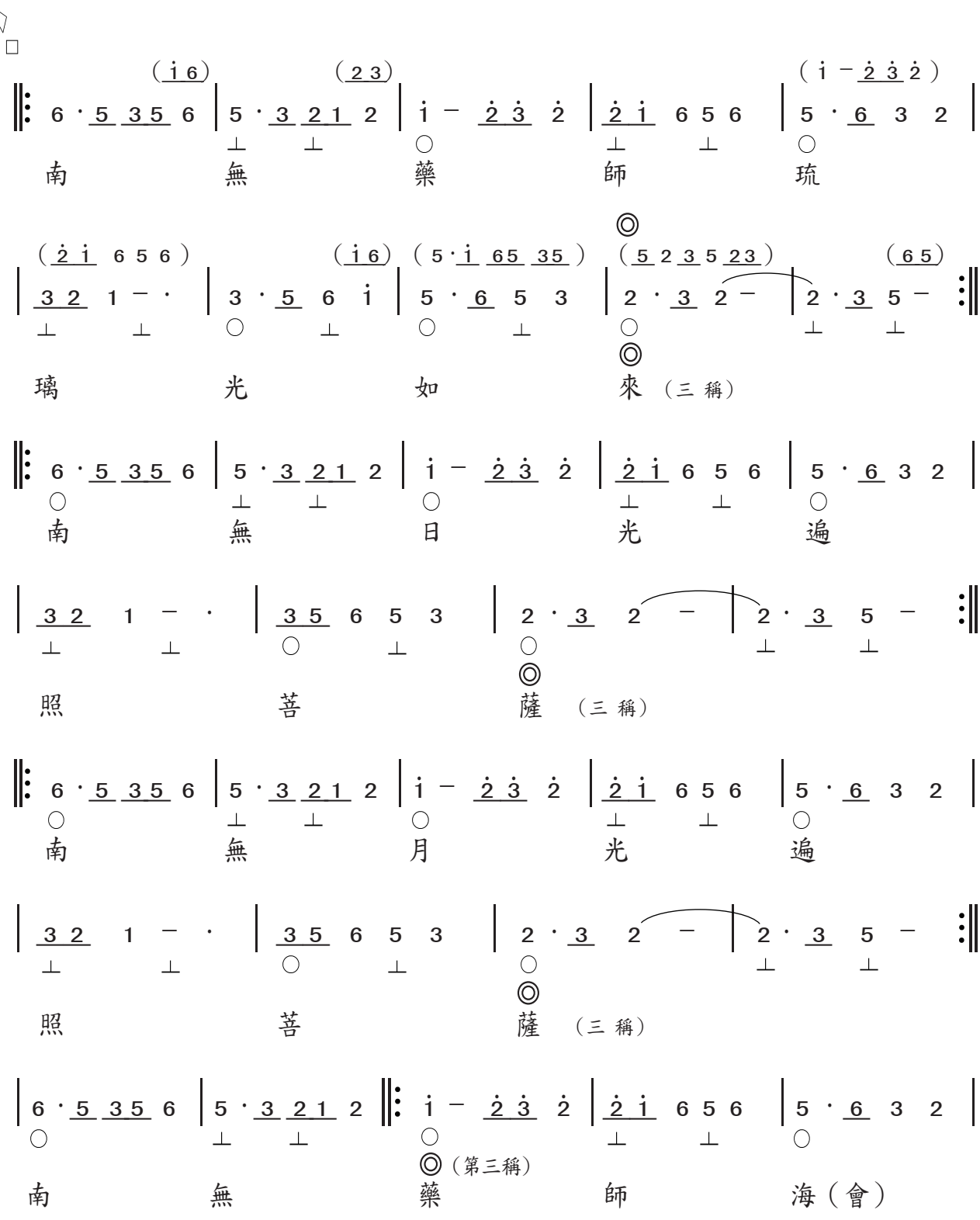
藥師佛七觀文（含十大願王、三皈依）

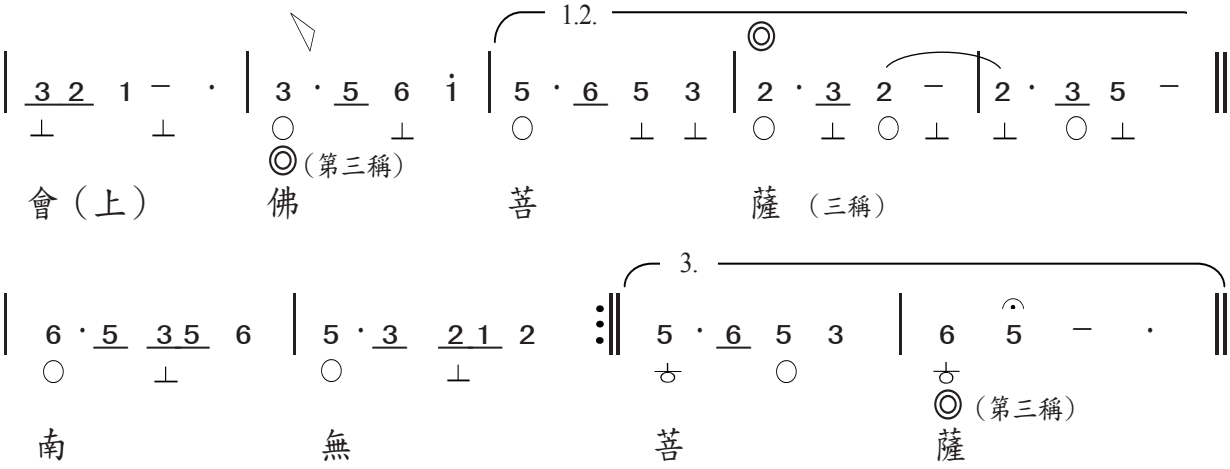
（木魚每小節第一拍一擊、過七星時與鼓同擊）

（一、稱聖號）

1 － 3

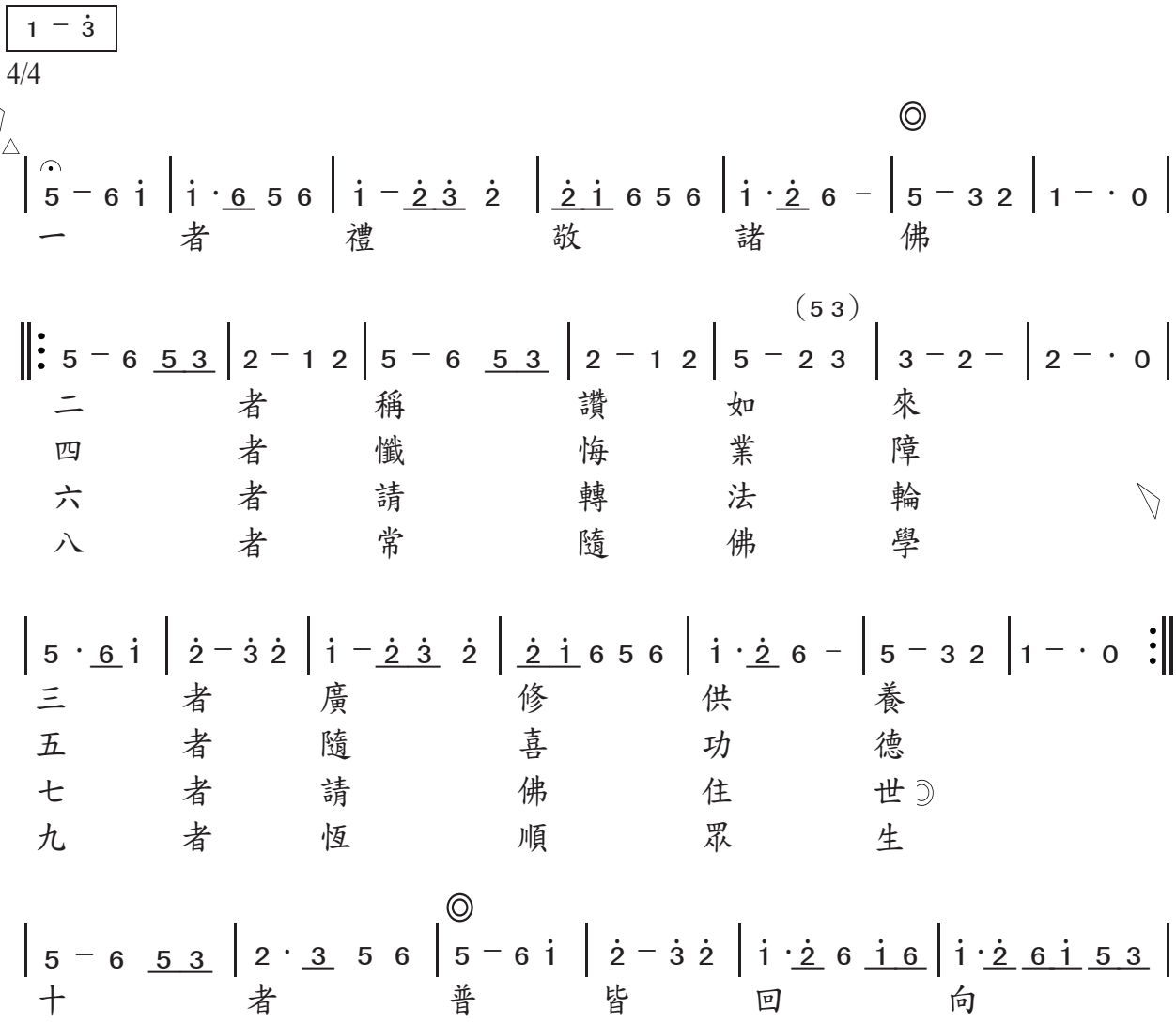
4/4





（二、普賢十大願王）

（引磬每小節第一拍一擊）





（6·i 23i 2－32）

2·35－ | 5－6i | i·656 | i－232 | 2i656 | 5·635

十　方　三　世　一

i·26i6 | ◎ i·26i53 | 2·35－ | 6－i2i6 | 5－65 | 5－6i6

切　佛　一　切　菩

i·656i | 56532123 | 5－6i6 | i·2i65 | 6－i－21 | ◎ 5－65

薩　摩　訶　薩　（慢）摩

（二調皆可，惟以下調為準）

4 3·52 3－532 21·6－ | ◎

4 3 3－· | 5232 | 32 1－· | 6－65 | △ △ 4－5－ | ◎ △ 5 4－·0

訶　般　若　波　羅　蜜

0000 | 0000 | 0000 | 0000 | 0000 | 0000 | 0000

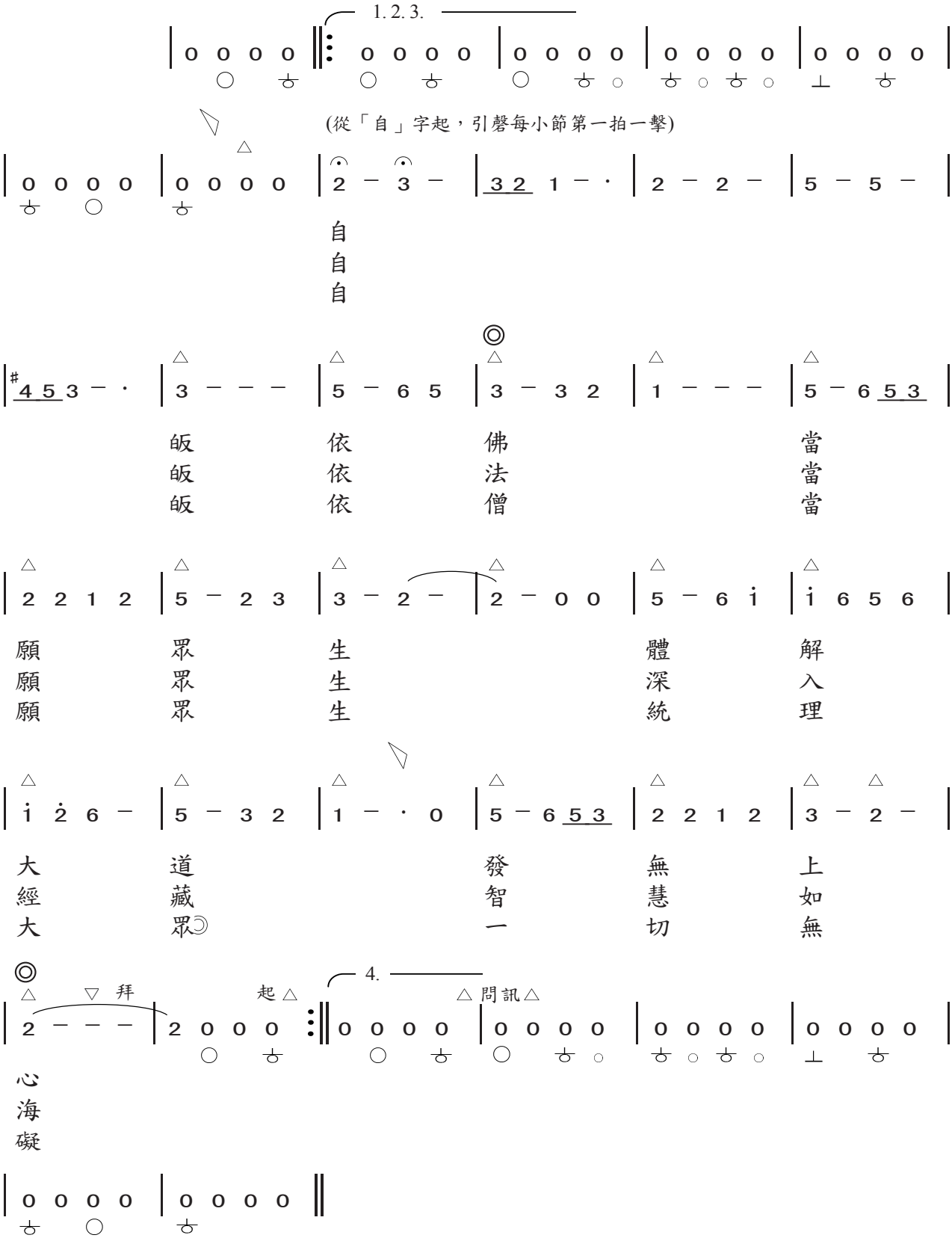
（此九鐘十五鼓即三皈依前面的）　（應緊接三皈依）

（三、三皈依）

（觀文用）

1 － 2̇

4/4



梵天王回向偈

（木魚每小節第一拍一擊）

2 – 3̇

4/4

5 – 6 i | i · 6 5 6 | 5 · 6 3 5 | i · 2̇ 6 i 6 | ◎ i · 2̇ 6 i 5 3 |
願 以 此 功 德

2 · 3 5 – | 6 – i 2̇ i 6 | 5 – 6 5 | 5 – 6 i 6 | i · 6 5 6 |
普 及 於 一

i · 2̇ i 6 5 | 6 – i – | i · 2̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 2̇ – 3̇ 2̇ | i – 2̇ 3̇ 2̇ |
切 我 等 與

◎
2̇ i 6 5 6 | i · 2̇ 6 i 5 3 | 2 · 3 5 – | 6 – i 2̇ i 6 | 5 – 6 5 |
眾 生 同 生
（皆 共

◎ ◎
6 – 6 5 | 4 – 5 – | 565 4 – · 0 ‖
極 樂 國 （接半陣鼓）
成 佛 道）

八十八佛懺悔文

（舉腔和終止犍椎的敲法）

3 － 2̇

一、舉腔和首段

◎

| 6 － 3 5 5 － 6 5 6 6 － 5 | 5 6 5 3 － | 6 5 3 5 | 6 5 3 5 － | 6 5 6 5 |

大 慈 大 悲 愍眾 生 大喜大捨 濟 含識 相好光明

◎（轉身向上長跪）

| 5 6 5 3 － | 6 5 3 5 | 6 5 3 5 － | （直板）3 5 － | 5 5 6 5 3 － | 5 5 6 5 3 － |

以自 嚴 眾等至心 皈 命禮 南無 皈依十 方 盡虛空 界

◎

| 6 6 5 3 5 － | 3 5 － | 5 5 6 5 3 － | 5 5 6 5 3 － | 6 6 5 3 5 － | 3 5 － |

一切 諸佛 南無 皈依十 方 盡虛空 界 一切 尊法 南無

| 5 5 6 5 3 － | 5 5 6 5 3 － | 6 6 6 5 3 5 － ‖ | 3 5 － | 6 6 － | 3 5 － |

皈依十 方 盡虛空 界 一切賢 聖僧 南無 如來 應供

| 6 3 5 － | 6 6 5 － | 6 6 6 3 5 － | 6 3 5 － | 6 6 3 5 － | 6 6 5 － |

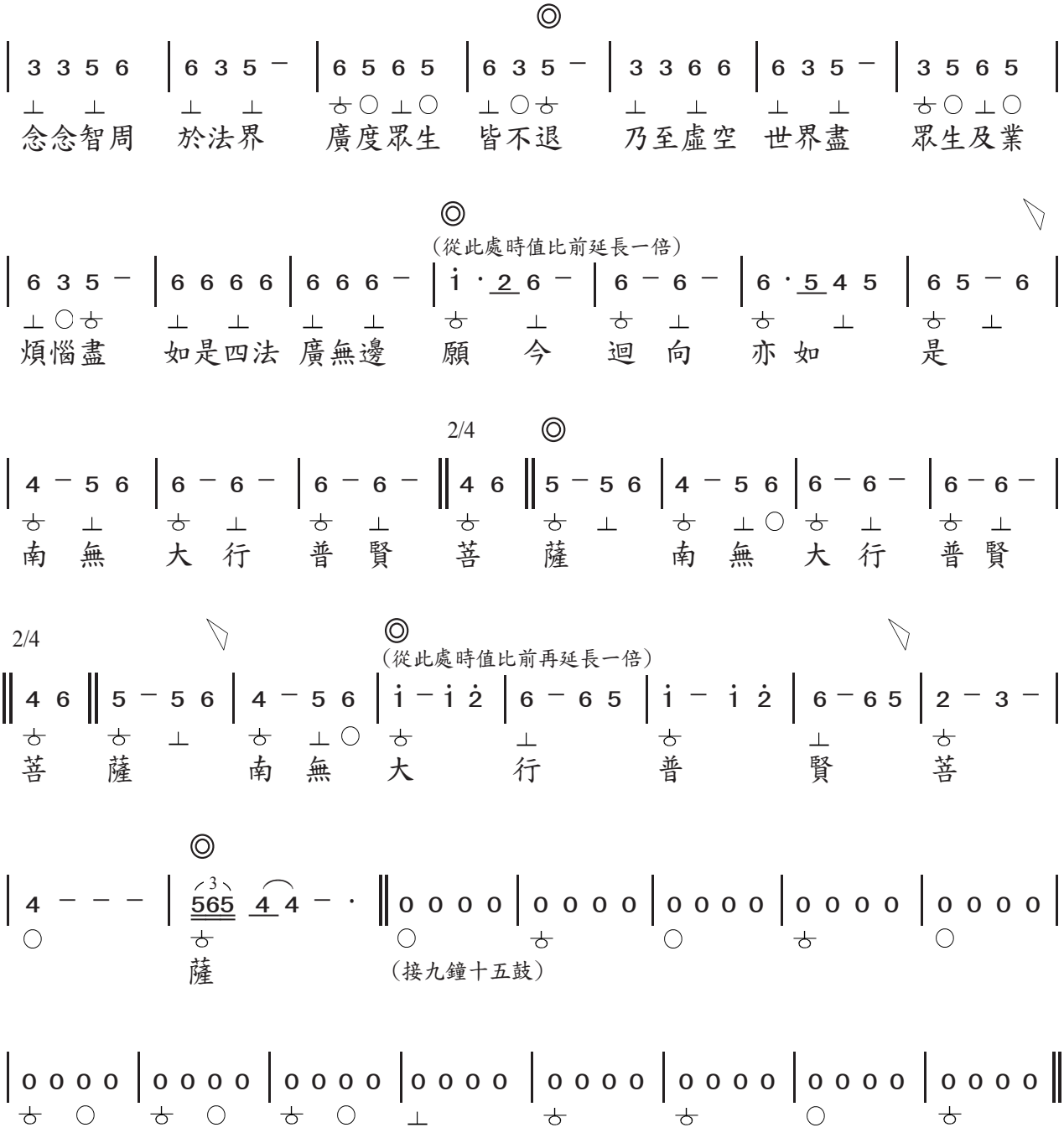
正徧知 明行足 善逝世間解 無上士 調御丈夫 天人師

◎

| 6 － 3 5 － ‖ （接八十八佛）

佛 世尊

二、末段和終止


◎
3 3 5 6 | 6 3 5 － | 6 5 6 5 | 6 3 5 － | 3 3 6 6 | 6 3 5 － | 3 5 6 5 |
念念智周 於法界 廣度眾生 皆不退 乃至虛空 世界盡 眾生及業
◎
（從此處時值比前延長一倍）
6 3 5 － | 6 6 6 6 | 6 6 6 － | i · 2 6 － | 6 － 6 － | 6 · 5 4 5 | 6 5 － 6 |
煩惱盡 如是四法 廣無邊 願 今 迴 向 亦 如 是
2/4 ◎
4 － 5 6 | 6 － 6 － | 6 － 6 － | 4 6 | 5 － 5 6 | 4 － 5 6 | 6 － 6 － | 6 － 6 － |
南 無 大 行 普 賢 菩 薩 南 無 大 行 普 賢
2/4 ◎
（從此處時值比前再延長一倍）
4 6 | 5 － 5 6 | 4 － 5 6 | i － i 2 | 6 － 6 5 | i － i 2 | 6 － 6 5 | 2 － 3 － |
菩 薩 南 無 大 行 普 賢 菩
◎
4 － － － | 3 565 4 4 － · | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |
薩 （接九鐘十五鼓）
0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

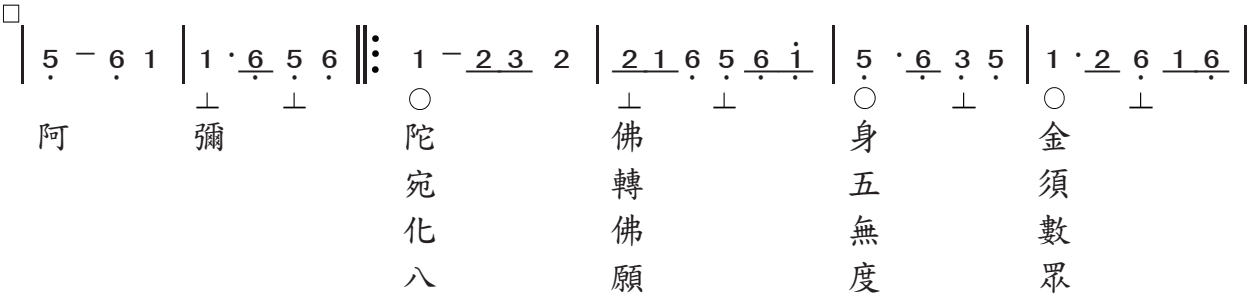
五會念佛

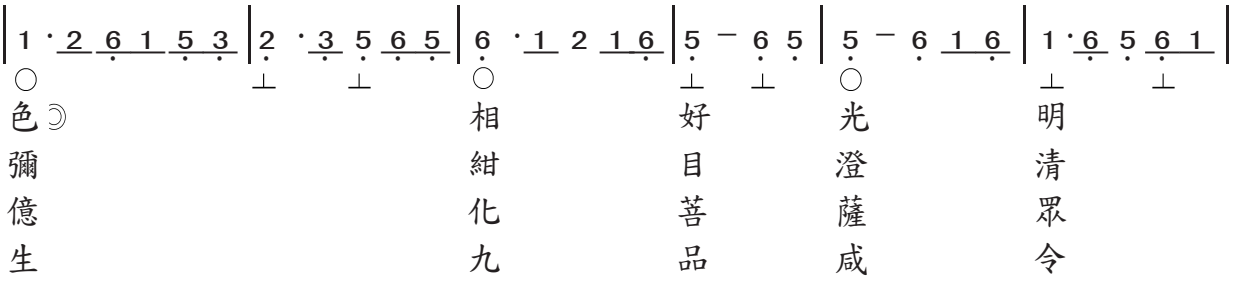
（木魚每小節第一拍一擊）

1 － i　♭E

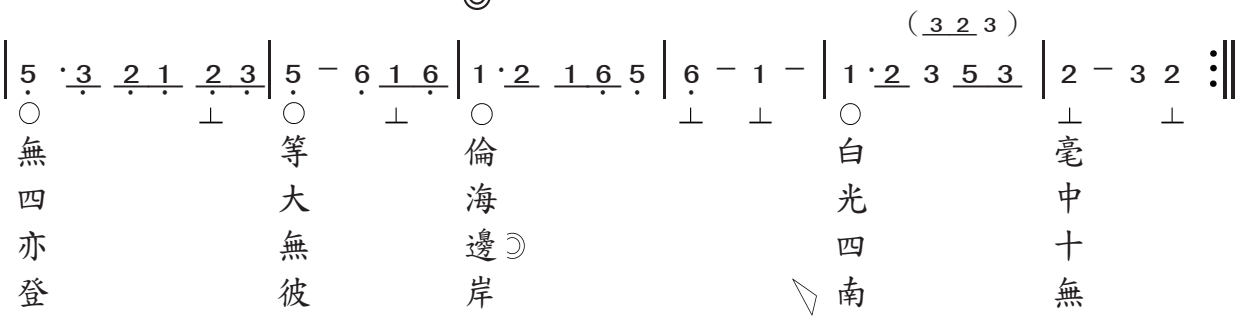
4/4

讚佛偈





◎

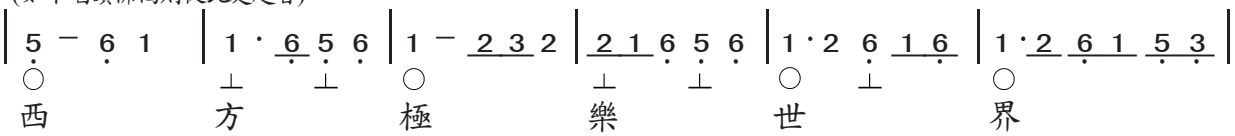


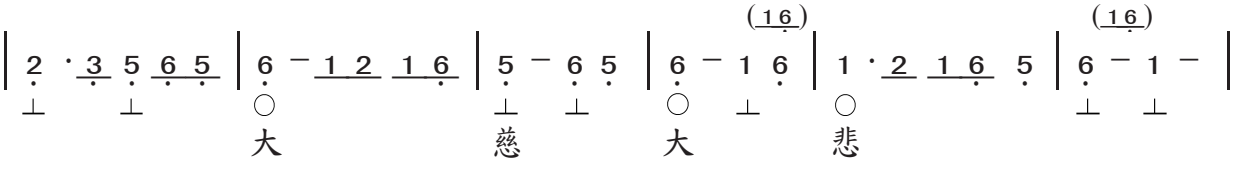
（接小木魚，每小節一、三拍敲）

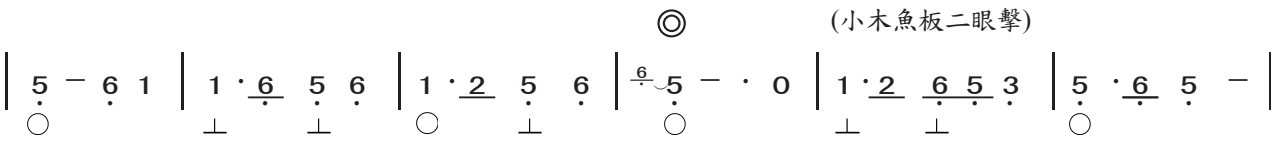


(如不唱讚佛偈則從此處起音)

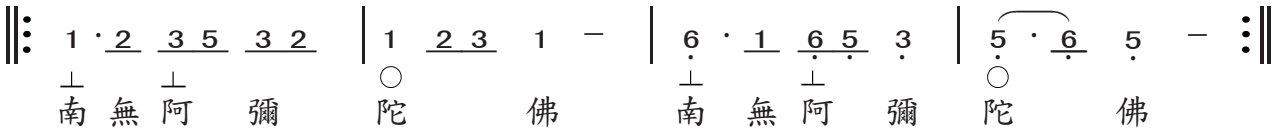
◎



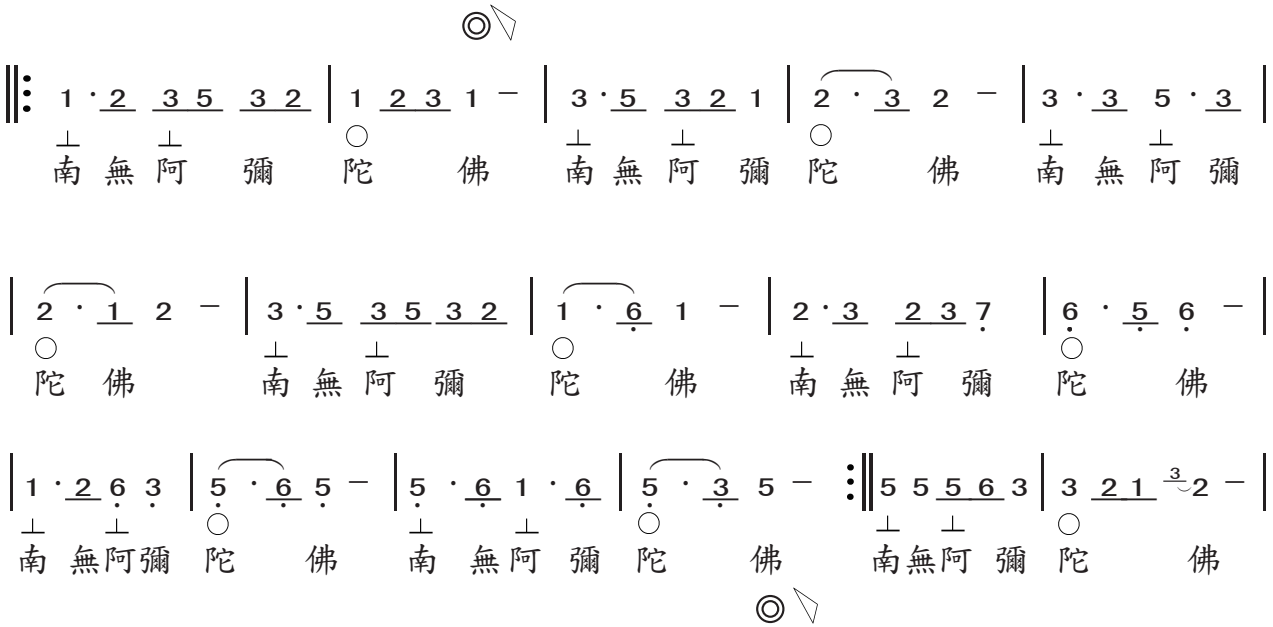




第一會 引聲緩念



第二會 非緩非急念



第三會 較前略快念



過板轉腔　　第四會 用力漸急念

南無阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛

阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛

第五會　2/快板 (小木魚從此每字一擊)

阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛

阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛

1.

阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛

2.　rit

阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛　阿彌陀佛

收板

阿彌　　陀

佛

觀音頌（大悲懺法）

（引磬每小節第一拍一擊）

1 – 3

4/4

5 – 6 i | i · 6 5 6 | i – 2 3 2 | 2 i 6 5 6 | i – 2 3 2 | 2 i 6 5 6 |
南 無 過 去 正 法

i · 2 5 6 | i · 2 6 – | 6 5 3 2 | 1 – · 0 | 5 – 6 5 3 | 2 – 1 2 |
明 如 來 現 前

5 – 6 5 3 | 2 2 1 2 | 5 – 6 5 3 | 2 · 3 5 6 | 3 – 2 – | 1 – · 0 |
觀 世 音 菩 薩

𝄆 5 · 6 i – | 2 – 3 2 | i · 2 6 – | 5 – 3 2 | 1 – · 0 |
成 妙 功 德
於 一 身 心
照 見 法 界

5 – 6 5 3 | 2 – 1 2 | 5 – 2 3 | 3 – 2 – | 2 – 0 0 𝄇
具 大 慈 悲
現 千 手 眼
護 持 眾 生

5 · 6 i – | 2 – 3 2 | i – 2 3 2 | 2 i 6 5 6 | i · 2 6 – | 5 – 3 2 | 1 – · 0 |
令 發 廣 大 道 心

5 – 6 5 3 | 2 2 1 2 | 5 – 6 5 3 | 2 2 1 2 | 5 – 2 3 | 3 – 2 – | 2 – 0 0 |
教 持 圓 滿 神 咒

𝄆 5 · 6 i – | 2 – 3 2 | i · 2 6 – | 5 – 3 2 | 1 – · 0 |
永 離 惡 道
無 間 重 愆
莫 能 救 濟

| 5 － 6 5 3 | 2 2 1 2 | 5 － 2 3 | 3 － 2 － | 2 － 0 0 :‖
得 生 佛 前
纏 身 惡 疾
悉 使 消 除

‖: 5 · 6 i － | 2̇ － 3̇ 2̇ | i · 2̇ 6 － | 5 － 3 2 | 1 － · 0 |
三 昧 辯 才
咸 令 果 遂

| 5 － 6 5 3 | 2 2 1 2 | 5 － 2 3 | 3 － 2 － | 2 － 0 0 :‖
現 生 求 願
決 定 無 疑

| 5 · 6 i － | 2̇ － 3̇ 2̇ | i － 2̇ 3̇ 2̇ | 2̇ i 6 5 6 | i · 2̇ 6 － | 6 5 3 2 | 1 － · 0 |
能 使 速 獲 三 乘

◎

| 5 － 6 5 3 | 2 2 1 2 | 5 － 2 3 | 3 － 2 － | 2 － 0 0 | 5 · 6 i － | 2̇ － 3̇ 2̇ |
早 登 佛 地 威 神

| i · 2̇ 6 － | 5 － 3 2 | 1 － · 0 | 5 － 6 5 3 | 2 2 1 2 | 5 － 2 3 | 3 － 2 － |
之 力 歎 莫 能 窮

| 2 － 0 0 | 5 · 6 i － | 2̇ － 3̇ 2̇ | i · 2̇ 6 － | 5 － 3 2 | 1 － · 0 |
故 我 一 心

◎

| 6 － － － | 6 － 6 5 | 4 5 － · | 565 4 － · | 4 0 0 0 ‖
歸 命 頂 禮

祈 願（大悲懺法）

1 － 3

4/4

5—6 1 | 1 · 6 5 6 | 1—23 2 | 21 6 5 61 | 5 · 6 3 5 | 1 · 2 6 — | 5 — 3 2 | 1—2 3 |

南 無 大 悲 觀 世 音

5—6 53 | 2—1 2 | 5—6 53 | 2—12 | 5—6 53 | 2 · 3 5 65 | 3—3 2 | 1— — — |

願 我 速 知 一 切 法

願 我 早 得 智 慧 眼

願 我 速 度 一 切 眾

願 我 早 得 善 方 便

願 我 速 乘 般 若 船

願 我 早 得 越 苦 海

願 我 速 得 戒 定 道

願 我 早 登 涅 槃 山

願 我 速 會 無 為 舍

5 · 6 1— | 2—3 2 | 1—23 2 | 21 6 5 61 | 5 · 6 3 5 | 1 · 2 6 — | 5 — 3 2 | 1—2 3 |

南 無 大 悲 觀 世 音（下轉G調 2/4）

G 調 2/4

3 3 | 3 3 | 32 1 | 2 — | 3 3 | 32 1 | 2 — | 2 1 | 32 1 | 2 — |

願 我 早 同 法 性 身　　我 若 向 刀 山　　刀 山 自 摧 折

我 若 向 火 湯　　火 湯 自 枯 竭

我 若 向 地 獄　　地 獄 自 消 滅

我 若 向 餓 鬼　　餓 鬼 自 飽 滿

我 若 向 修 羅　　惡 心 自 調 伏

5 3 | 32 1 | 2 — | 3 — | 3 — | 32 1— | 2 — | 5 3 | 3 3 | 3 1 | 2 — |

我若 向 畜 生 自 得 大 智 慧 南 無 觀 世 音 菩 薩

3 3 | 3 3 | 1 — | 2 — | 5·6 | 3 — | 5·6 | 3 21 |

南 無 阿 彌 陀 佛 南 無 阿 彌

6· ·1 | 2 — | 232 1 — | 1 — |

陀 佛

禮事三寶呼腔（大悲懺法）

〔當念十方一切三寶，及法界眾生，與我身心，無二無別，諸佛已悟，眾生尚迷，我為眾生，翻迷障故，禮事三寶。〕

6 — 6

散板

（呼腔）

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

一 切

1 2 — 1 2 3 2 1 6 6 1 — 2 · 3 2 3 2 3 2 1 6 — 5 6 5 6 6 1 —… |

恭 謹

（4/4）

2 3 — · | 3 2 1 — · | 2 3 5 3 2 | 2 3 2 — · | 3 — 3 — |

一 心 頂 禮 十 方

5 · 6 3 · 2 1 | 6 1 2 — · | 2 3 2 1 1 — · |

常 住 三 寶

香花雲呼腔（大悲懺法）

6 — 3

4/4

5 — 6 1 | 1 · 6 5 6 | 5 · 6 3 5 | 1 — 5 6 | 5 — 3 2 | 1 — · o |

願　　此　　香　　花　　雲

| 5 — 6 53 | 2 2 1 2 | 5 — 6 53 | 2 · 3 5 6 | 5 — 3 2 | 1 — · o |

遍　　滿　　十　　方　　界

無　　量　　香　　莊　　嚴

5 · 6 1 — | 2 — 3 2 | 1 — 23 2 | 21 6 5 6 | 5 — 32 | 1 — · o |

一　　一　　諸　　佛　　土

具　　足　　菩　　薩　　道

3 — — — | 3 — — — | 3 — 2 1 | 6 1 2 — | 23 2 1 — | 1 — o

成　　就　　如　　來　　香

（呼腔）

6 1 — · | 6165 3565 6 — | 5 6 5653 2356 | 5653 3 — 2 |

供　　養　　已

3 2 3 2321 | 1 — · o | 5 · 6 3 321 | 61 2 — · | 2321 1 — · |

一　切　恭　謹

香花供養呼腔（大悲懺法）

5/4

23 1 $\overset{43}{\underline{\underline{2}}}$ —· | 2 3 · 2 1 · 3 | 232 2 —· o |
是諸 眾 等 各 各 胡 跪

1 1 3 3 · 21 | 1 3 · 2 1 · 3 | 232 2 —· o |
嚴 持 香 花 如 法 供 養

4/4

| 6 —· 1 | 2— — — | 5— · 3 | 1— · 3 | 3 —2 — | 2 1 6 — |
願 此 香 花 雲
一 一 諸 佛 土

1 — — — | 3 — 2 — | 2 —1 — | 1 — 6 — | 6 — 5 — | 5 — · o |
遍 滿 十 方 界
無 量 香 莊 嚴

6 —· 1 | 2 — — — | 3 —· 2 | 1 —· 3 | 3 — 2 — | 2 1 6 — |
具 足 菩 薩 道

3 — — — | 3 — — — | 3 — 2 1 | 6 —· 1 | 2— — — | 232 1 — — — |
成 就 如 來 香

3 3 32 1 | 3 · 2 1 3 | 3 2 — o |
我此香華遍 十 方。 〔以為微妙光明臺。諸天音樂天寶香。

諸天肴膳天寶衣。不可思議妙法塵。一一塵出一切塵。一一塵出一切法。

旋轉無閡互莊嚴。遍至十方三寶前。十方法界三寶前。悉有我身修供養。

一一皆悉遍法界。彼彼無雜無障閡。盡未來際作佛事。普熏法界諸眾生。

蒙熏皆發菩提心。〕同入無生 證 佛 智。
| 3 3 32 1 6 | 3 · 2 1 3 | 3 2 — o |

護 生 歌

歌詞：世界•中國保護動物會提供
歌曲：黎錦輝先生（法振憶譜）

5 – 7
4/4

人為 萬物 之 靈 因為 人有 人 的 知能
人為 萬物 之 靈 因為 人有 人 的 權威

人有 人的 意 志 人有 人的 感 情 建 立了
人使 人的 利 器 人逞 人的 兇 殘 為 著那

人的 文 化 但是 不 停的 推 進 –
人的 享 受 養成 殺 生的 習 慣

擴 大了 人的 力 量 於是 統 治了 眾 生 –
漸 變作 人的 娛 樂 滿足 慘 酷的 快 感

請 看那 鞭 子 下 的 馬 牛 –
請 放下 血 淋 淋 的 屠 刀

破 皮 爛 立 肉 – 請 看那 快 刀 –
樹 仁 教 請 捨去 戰 慄

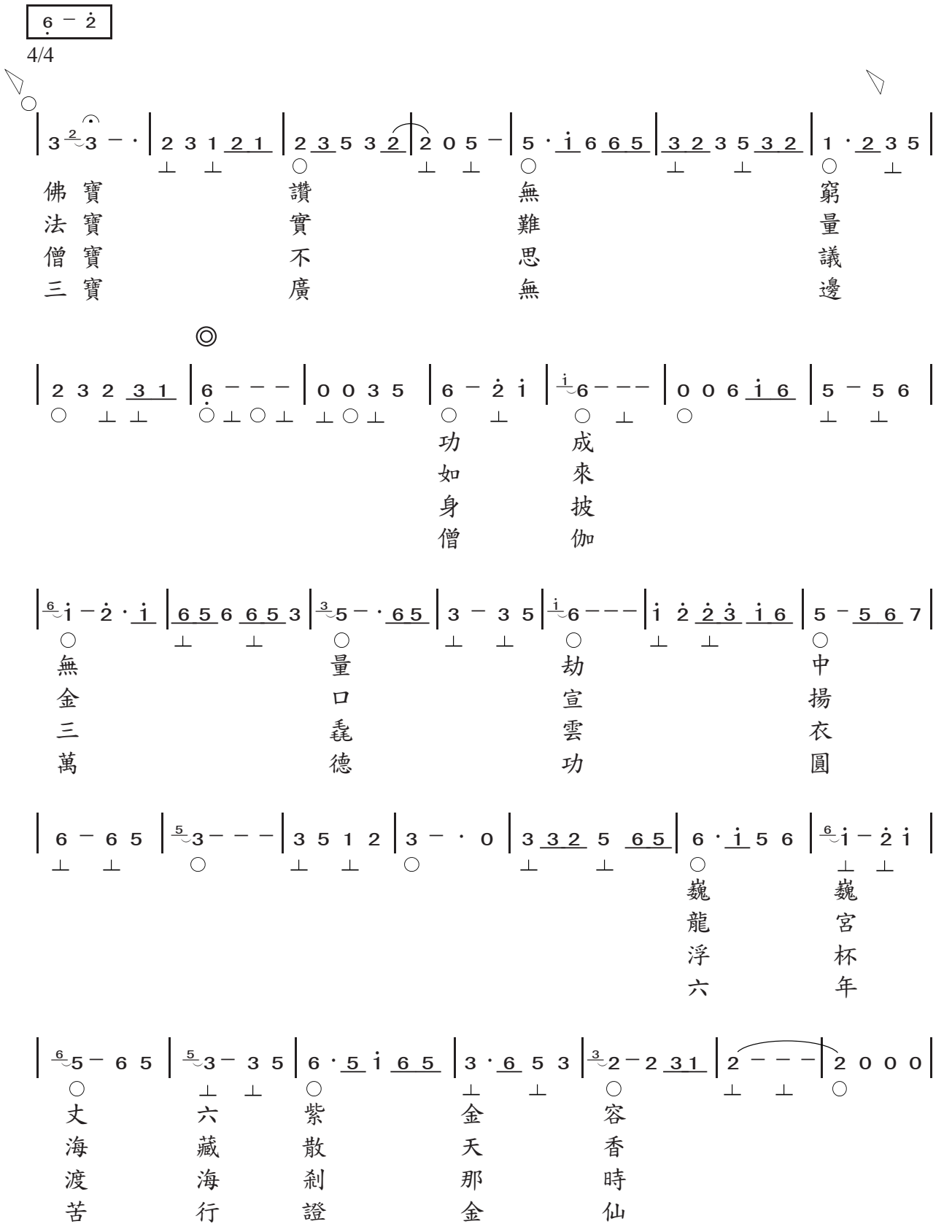
下 的 禽 獸 炙 骨 熬
著 的 禽 獸 別 使 難

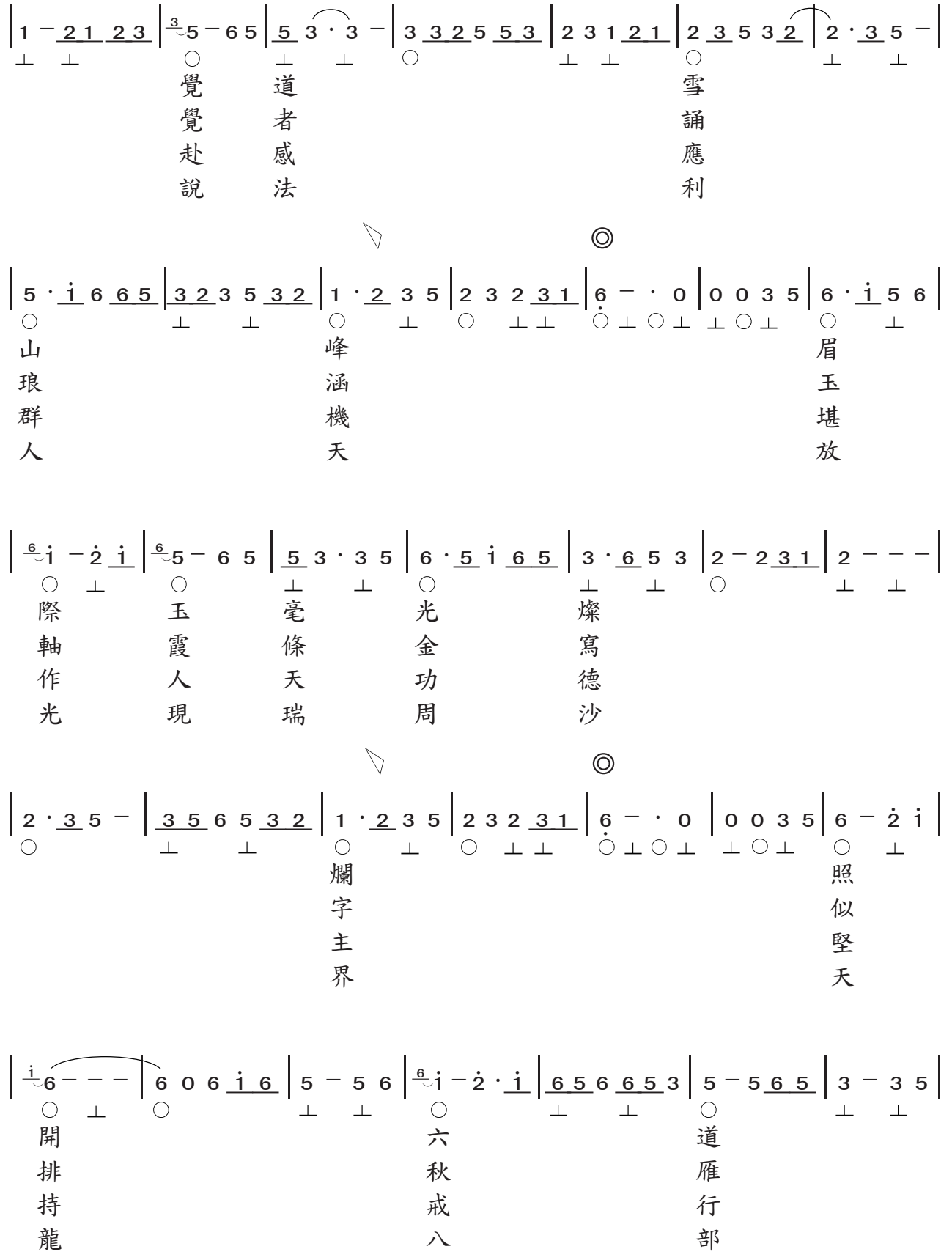
油 – 三 朋 四 友 用 億 萬 生
熬 能 饒 則 饒 讓 憶 萬 生

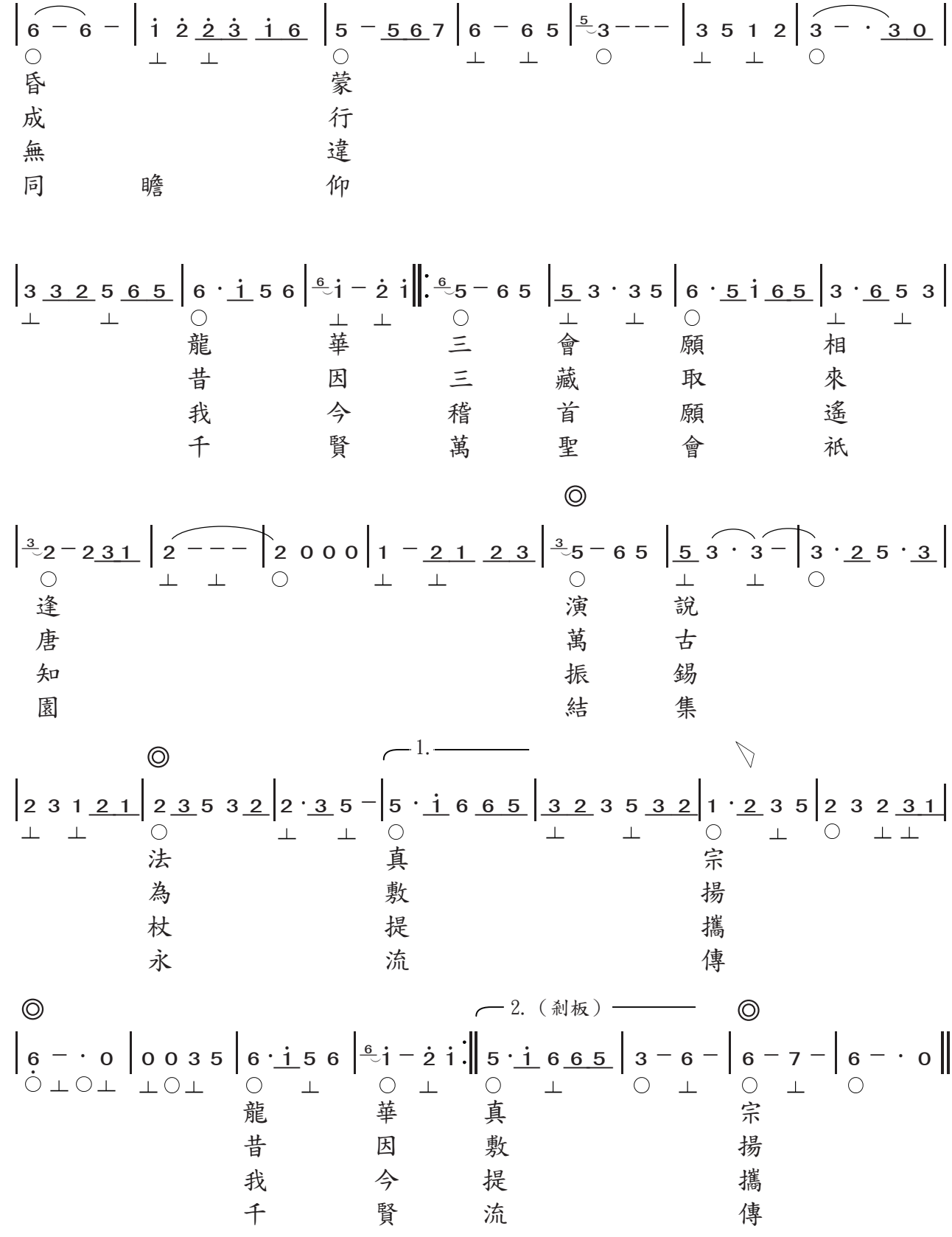
2 · 2	3 2	2 3	6 –	6 i 2 2i
靈 來	佐 餐	下	油	有恩 於人的
靈 免	橫 催	痛	剿	有恩 於人的
3 2 3	5 · 5	3 · 6	3 · 2	i –
益蟲 益	鳥 也	予 取	予	求
益蟲 益	鳥 使	自 長	自	消
5 3 2	i 6 i	2 2 2 i	3 –	2 3i
損 害了	人 情中	仁慈 寬	厚	養 成了
洗 清那	人 心的	狠戾 殘	暴	發 揚那
2 3 · i	6 i 2 6	5 –	5 3	2 3 2
人 類 的	狠心 辣	手	終 致	人對 人
人 性 的	慈悲 至	寶	期 使	世間 上
i 2 3 5	6 5 6	6 –	0 0	5 i
永不 息的	互相 戰	鬥		可 憐
永遠 熄滅	烽火 槍	炮		更 願
2 3 2	i 2 3 5	6 7 6	5 – :‖	
人 殺 人	只殺 得那	白骨 成	丘	
人 教 人	都能 明白	唯善 為	寶	

5 – 6 –	5 – – –	7 – 6	5 – – –	i – 3 –	2 – 3 –	5 – 6 –	3 – 6 –
同 胞 們	莫 蹉 跎	誠 心	洗 心	知 過	改 過		
5 – 5 –	6 – 6 –	6 – 3	5 – 2 –	6 – – 3	5 – – 7	6 – – 5	6 – – –
明 心	見 性	真 理	不 沒	護	生 即	護	世
6 – – 3	5 – – 7	6 – – 5	2 – – 3	i – – –	i – – o ‖		
愛	物	即	愛	我			

佛、法、僧三寶大讚


6 – 2
4/4
佛法僧三 寶寶寶寶
讚實不廣
無難思無
窮量議邊
功如身僧
成來披伽
無金三萬
量口毫德
劫宣雲功
中揚衣圓
巍龍浮六
巍宮杯年
丈海渡苦
六藏海行
紫散剎證
金天那金
容香時仙


覺覺赴說
道者感法
雪誦應利
山琅群人
峰涵機天
眉玉堪放
際軸作光
玉霞人現
毫條天瑞
光金功周
燦寫德沙
爛字主界
照似堅天
開排持龍
六秋戒八
道雁行部


昏成無同 瞻 蒙行違仰
龍昔我千 華因今賢 三三稽萬 會藏首聖 願取願會 相來遙祇
逢唐知園 演萬振結 說古錫集
法為杖永 真敷提流 宗揚攜傳
龍昔我千 華因今賢 真敷提流 宗揚攜傳
1. 2. （剎板）

念佛五拍轉板暨煞板

南 無 本 師 釋 迦 牟 尼 佛

（木魚每小節第一拍一擊）

許久以來，從許多坊間出的錄音帶，聆聽稱念九字佛菩薩聖號，都是從九字聖號不經轉板而直接終止的。甚至連本覺長老（我最欽敬他的平穩老腔老板）親自主持的“藥師佛七”錄音帶。其藥師佛的聖號，也是未經轉板即直接由九字終止。另有一次在計程車上聽到稱念本師釋迦佛的聖號，雖由九字轉為四字，但不是傳統的轉法，顯得極不自然。同時，我在慧日講堂坐地參方的經驗，幾乎每一次有外來客僧到講堂參與敲法器，臨到轉板時都會發生凌亂，可見一定有很多人對於傳統正確的五拍轉板法，已不太熟悉了。

九字和六字、七字聖號，雖同是轉板為四字，但九字係轉為五拍四字，六、七字係轉為四拍四字，有五拍和四拍之不同。因特製此正確的九字聖轉板法，以免日久失傳。（四拍四字者如彌陀聖號）

1 － 3

4/4

5 － 6 i | i · 6 5 6 | i － 2 3 2 | 2 i 6 5 6 i | 5 · 6 3 5 |

天 上 天 下 無

◎

i · 2 6 i 6 | i · 2 6 5 3 | 2 · 3 5 6 5 | 6 · i 2 i 6 | 5 － 6 5 |

如 佛 十 方

5 － 6 i 6 | i · 6 5 6 · i | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i 6 | i · 2 i 6 5 |

世 界 亦 無 比

(i 6) (3 2 5 3)

6 － i － | i · 2 3 2 3 | 2 － 3 2 | i － 2 3 2 | 2 i 6 5 6 i |

世 間 所 有

5 · 6 3 5 | i · 2 6 i 6 | i － 6 5 3 | 2 · 3 5 6 5 | 6 · i 2 i 6 |

我 盡 見 一

5 － 6 5 | 5 － 6 i 6 | i · 6 5 6 · i | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i 6 |

切 無 有 如 佛



◎(註 1)　(註 2)

i · 2 i 6 5	6 — i —	i · 2 3 2 3	2 — 3 2	i — 2 3 2
○	⊥ ⊥	○	⊥ ⊥	○
者		南	無	娑

◎

2 i 6 5 6	i · 2 6 i 6	i — 6 5 3	2 · 3 5 6 5	6 · i 2 3 i 6
⊥ ⊥	○ ⊥	○	⊥ ⊥	○
婆	教	主		大

5 — 6 5	6 — i 6	i · 2 i 6 5	6 — i —	i · 2 3 2 3
⊥ ⊥	○ ⊥	○	⊥ ⊥	○
慈	大	悲		本

◎(註 3)

2 — 3 2	i — 2 3 2	2 i 6 5 6	6 — 6 5	4 — 5 —
⊥ ⊥	○	⊥ ⊥	○ ⊥	○ ⊥
師	釋	迦	牟	尼

◎(註 4)　2/4

4 — · 0	i i · 2	6 6	6 6	6 i i 6	5 —	4 5	6 6
○		⊥		⊥	○		⊥
佛	南無	本 師	釋 迦	牟 尼	佛	南 無	本 師

（預備轉板）　◎(註 5)

6 6	6 i i 6	5 —	4 5	6 6	6 6	6 i i 6	2 i — ·
	⊥	○		⊥		⊥	○
釋 迦	牟 尼	佛	南 無	本 師	釋 迦	牟 尼	佛

轉板 5/4

6 6 5 4 5 —	6 6 5 4 5 —	6 6 5 4 5 —	6 6 5 4 5 —
⊥ ⊥ ○	⊥ ⊥ ○	⊥ ⊥ ○	⊥ ○ ⊥ ○
釋 迦 如 來	釋 迦 如 來	釋 迦 如 來	釋 迦 如 來

6 6 5 4 5 —	6 6 5 4 5 —	6 6 5 4 5 —	6 6 5 4 5 —
⊥ ⊘	⊥ ⊘	⊥ ⊘	⊥ ⊘
釋 迦 如 來	釋 迦 如 來	釋 迦 如 來	釋 迦 如 來

◎(註 6)

6 6 5 4 5 —	6 6 5 4 5 —	6 6 5 4 5 —	6 6 5 4 5 —
⊥ ⊘	⊥ ⊘	⊥ ⊘	⊥ ⊘
釋 迦 如 來	釋 迦 如 來	釋 迦 如 來	釋 迦 如 來

◎(註 7)



〔註 1〕如遶佛，聞此鳴一磬，小木魚應作交接之準備。

〔註 2〕如遶佛，小木魚在此處接敲。(如果大木魚時久疲累，亦可從讚佛偈開始即接小木魚，則此〔註 1〕〔註 2〕兩處均可省略。)

〔註 3〕如遶佛，則在此處鳴磬，維那悅眾相對一舉手，一齊轉身向上問訊，再轉身相對一舉手，此時讚佛偈聖號剛好唱完，隨即起步遶佛。

〔註 4〕如不遶佛，則〔註 3〕之磬，改在此處鳴之。

〔註 5〕此為「準備轉板」兼「準備歸位」之訊號。

△如遶佛，主持不昇座，維那行至鈴鼓前合掌示意，於「本師」二字處先敲一聲引磬，再於此處改鳴一聲引磬，即行轉板，再（經海島）遶佛一匝，即行歸位；

△如主持昇座，則逕經「行表」及「海島」先行歸位，此聲訊號，俟維那及木魚歸位立穩後，改以大磬鳴之，然後轉板。

△如平日二時課誦，不遶佛，住持於放掌後即行至東西單後之督察位，轉板後，應即回歸本位。無論遶佛不遶佛；住持尚未行歸本位前，大眾無論有座無座，均應先相對站立，俟住持行歸本位，維那鳴一聲大磬，主持向上問訊時，全體始一齊轉身向上。

〔註 6〕大木魚接敲訊號，如先前並無交接，此聲亦以省略。

〔註 7〕此為轉身向上訊號。無論遶佛不遶佛，均須俟主持歸位向上問訊時，鳴之，全體大眾同時轉身向上站立。主持如昇座，問訊後，即逕行昇座，大眾亦有座時，始一齊與主持同坐下。如果遶佛人數不多，主持歸位提早時，則註 6 可以延至註 7 以後行之。

〔註 8〕準備終止訊號。

〔註 9〕連續兩聲，即表示即將終止。

〔註 10〕若歸位止靜，繼續唸佛，則大磬敲在「如」「來」二字上面。

〔註 11〕若歸位後進行「觀文」或其他節目，則第一聲大磬與鈴鼓之「跳鼓」同敲，第二聲大磬則敲在「來」之後，然後鈴鼓接敲九鐘十五鼓，給大眾有轉換動作之時間。

【註】以上各條註釋，均為傳統之行儀法則：

以上所有訊號，主持與全體之動作與維那之鳴聲，均宜注意「磬眼」之所在，以維莊嚴。

歸位有二義：一為歸位止靜，繼續唸佛（參閱藥師佛七歸位法）；一為歸位終止念佛，進行觀文或其他。

（注意：一切法會，主持者不一定是「住持」，故說明時用「主持」字樣而不用「住持」字樣。幸毋以為是筆誤。）

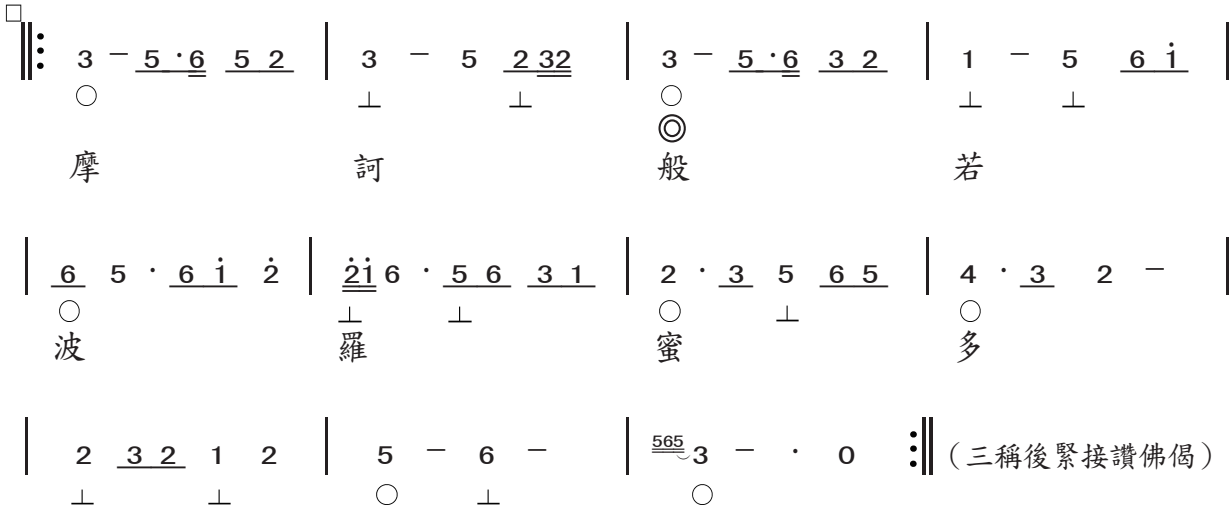
摩訶般若波羅蜜多

（木魚與鼓同擊）

※ 本譜為老腔老板，與時下坊間唱腔不同。

1 = 3

4/4

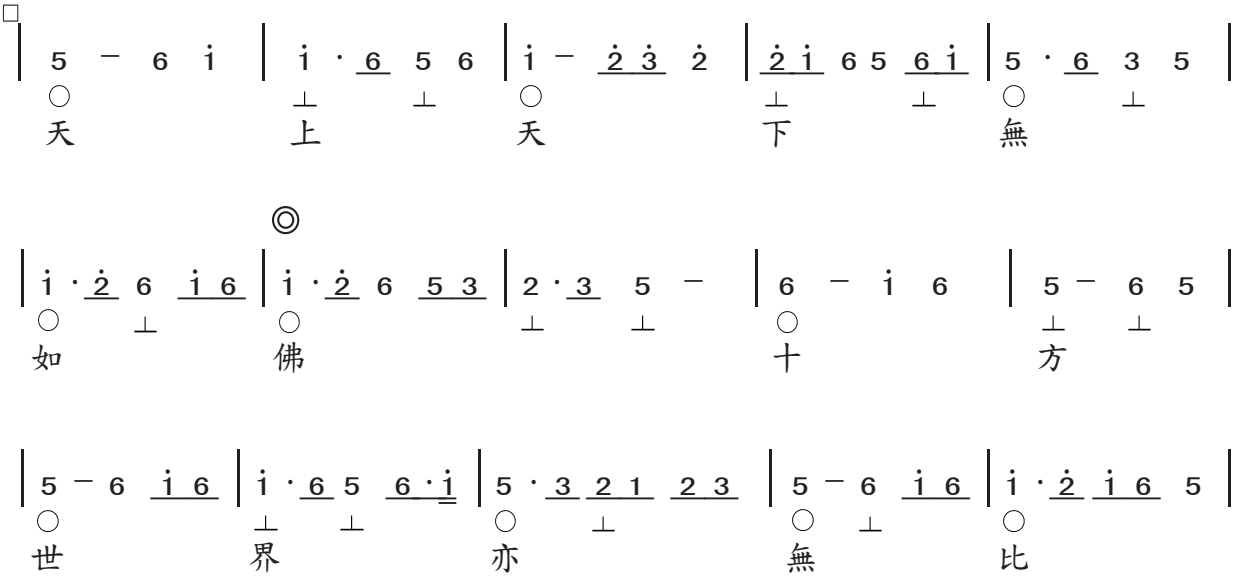


讚佛偈（本師釋迦牟尼佛）
九字洪名轉四字五板

（轉調 3=6）

1 = 3

4/4





6 － i － | i · 2 3 2 3 | 2 － 3 2 | i － 2 3 2 | 2 i 6 5 6 i |
⊥ ⊥ ○ ⊥ ⊥ ○ ⊥ ⊥
世 間 所 有

5 · 6 3 5 | i · 2 6 i 6 | i · 2 6 5 3 | 2 · 3 5 － | 6 － i 6 |
○ ⊥ ○ ⊥ ○ ⊥ ⊥ ○
我 盡 見 一

5 － 6 5 | 5 － 6 i 6 | i · 6 5 6 · i | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i 6 |
⊥ ⊥ ○ ⊥ ⊥ ○ ⊥ ○ ⊥
切 無 有 如 佛

◎

i · 2 i 6 5 | 6 － i － | i · 2 3 2 3 | 2 － 3 2 | i － 2 3 2 |
○ ⊥ ⊥ ○ ⊥ ⊥ ○
者 南 無 娑

◎

2 i 6 5 6 | i · 2 6 i 6 | i · 2 6 5 3 | 2 · 3 5 － | 6 － i 6 |
⊥ ⊥ ○ ⊥ ○ ⊥ ⊥ ○
婆 教 主 大

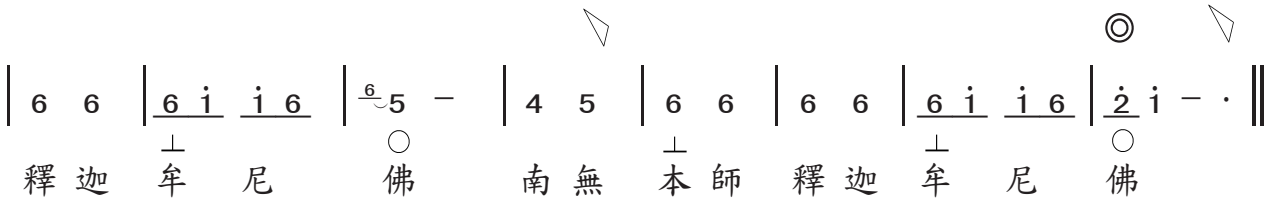
5 － 6 5 | 6 － i 6 | i · 2 i 6 5 | 6 － i － | i · 2 3 2 3 |
⊥ ⊥ ○ ⊥ ○ ⊥ ⊥ ○
慈 大 悲 本

◎（若繞佛轉身向上問訊，不繞則不敲。）

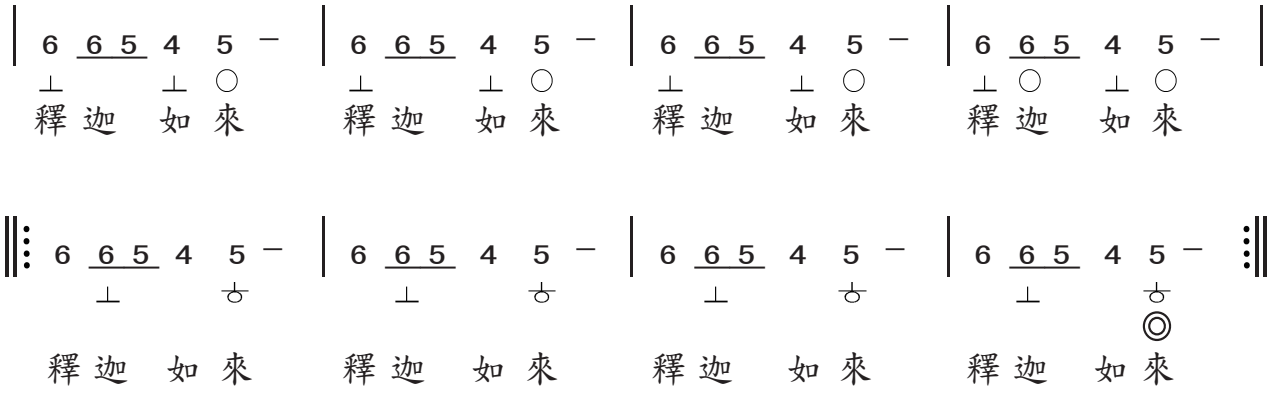
2 － 3 2 | i － 2 3 2 | 2 i 6 5 6 | 6 － 6 5 | 4 － 5 － |
⊥ ⊥ ○ ⊥ ⊥ ○ ⊥ ○ ⊥
師 釋 迦 牟 尼

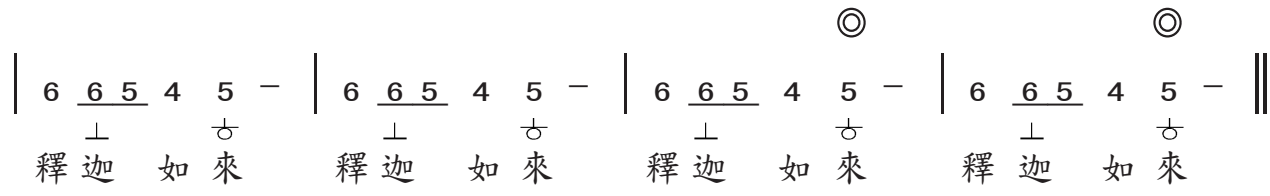
◎ 2/4

5 4 － · 0 ‖ 4 5 | 6 6 ‖: 6 6 | 6 i i 6 | 6 5 － | 4 5 | 6 6 :‖
○ ⊥ ⊥ ○ ⊥ ⊥
佛 南 無 本 師 釋 迦 牟 尼 佛 南 無 本 師

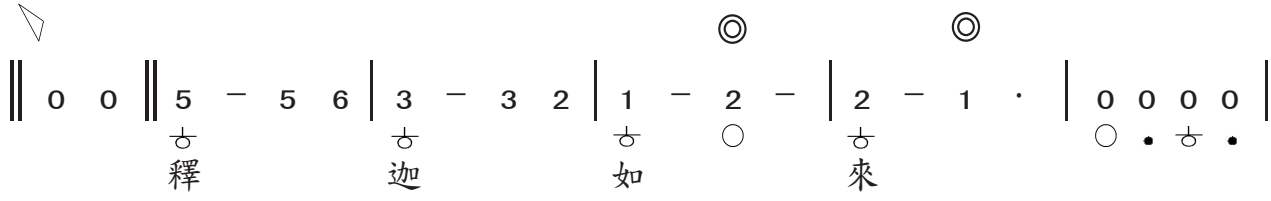


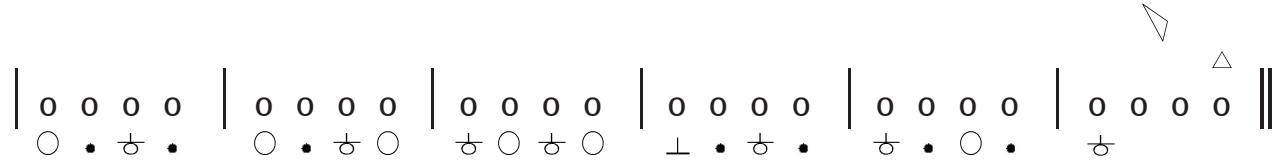
轉板 5/4





2/4 4/4



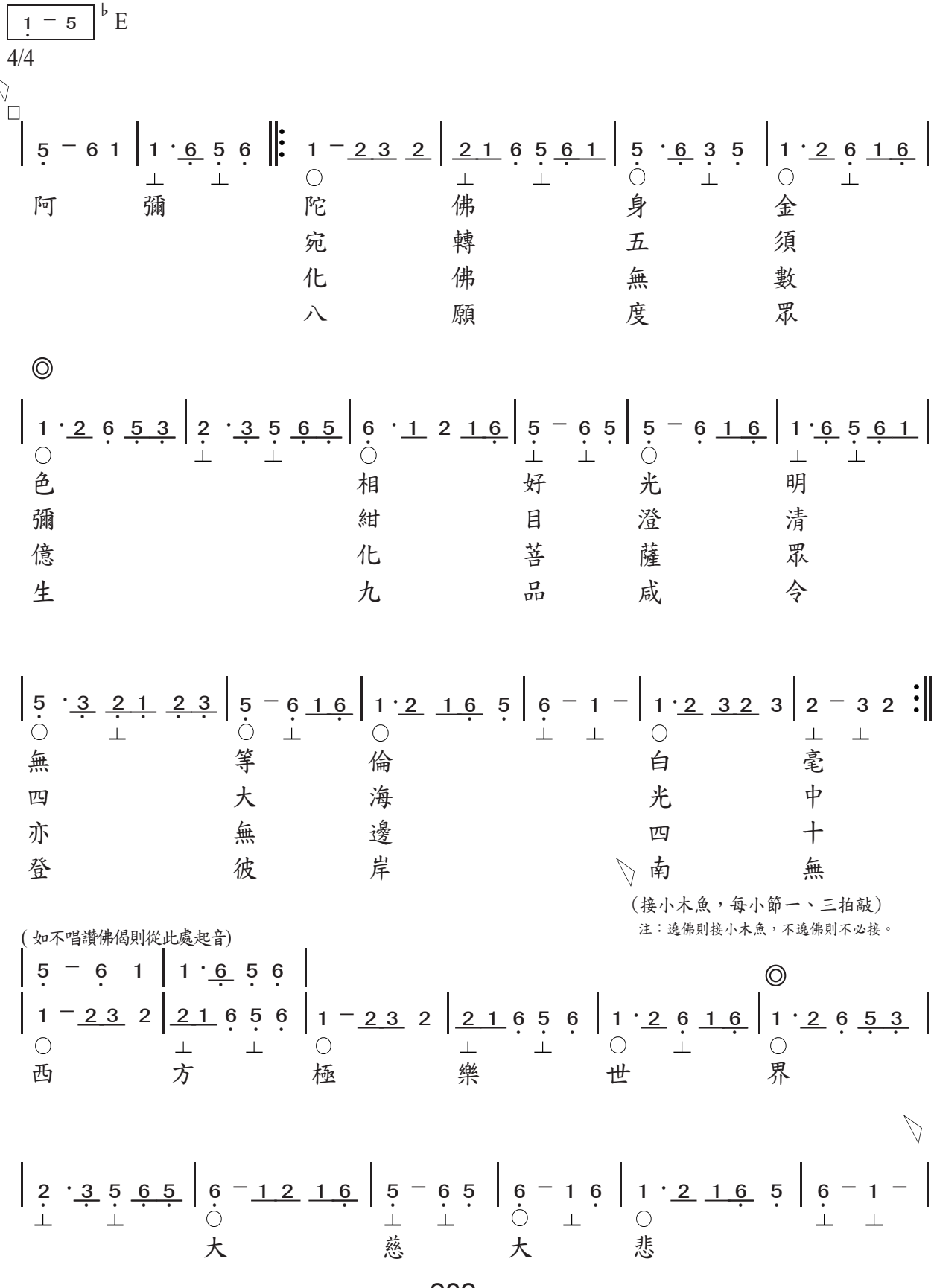


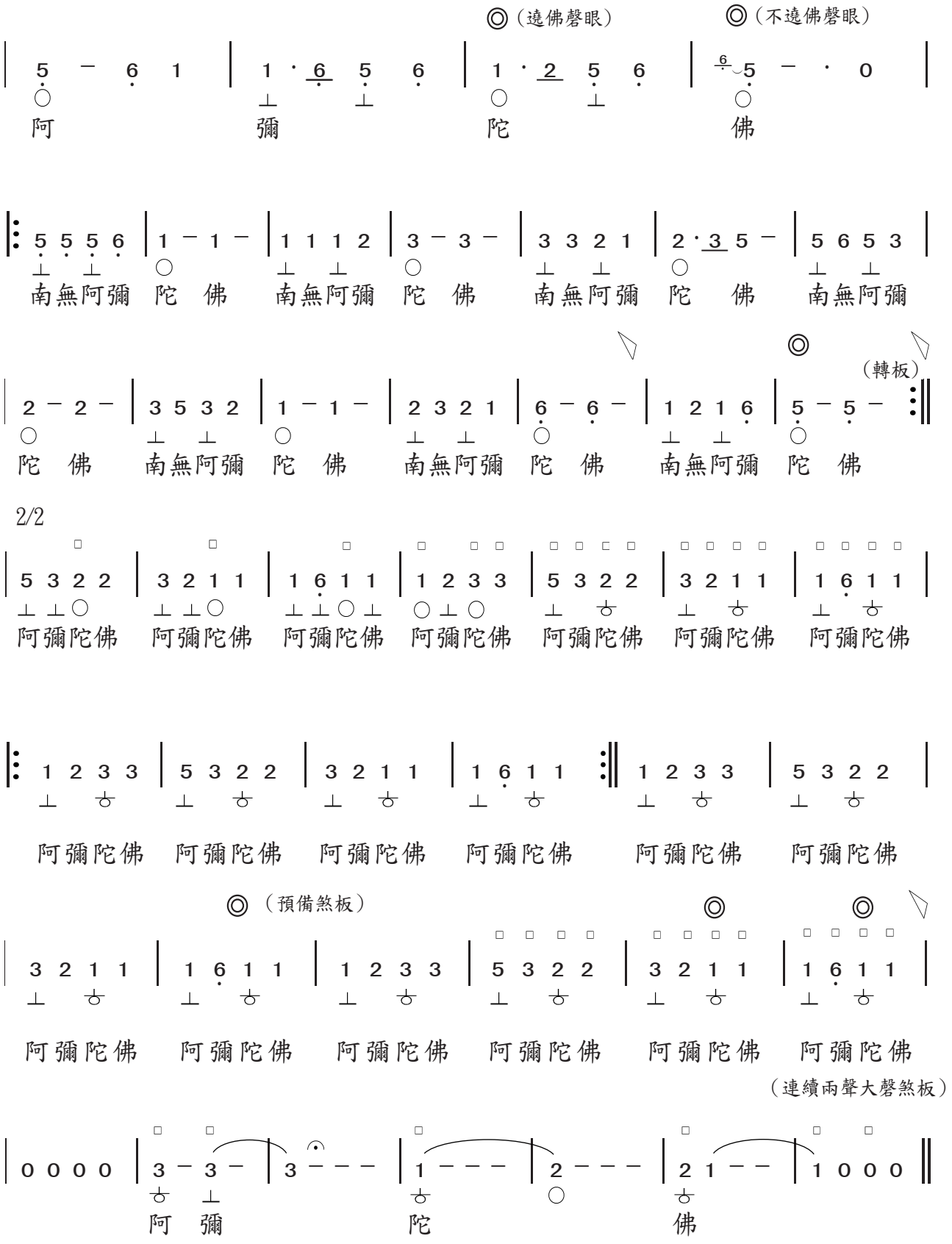
（下接觀文）

註：轉板有二義：1. 由九字洪名轉四字洪名
2. 由慢板或常板轉為快板

讚佛偈（阿彌陀佛）
六字洪名轉四字四板

（木魚每小節第一拍一擊）



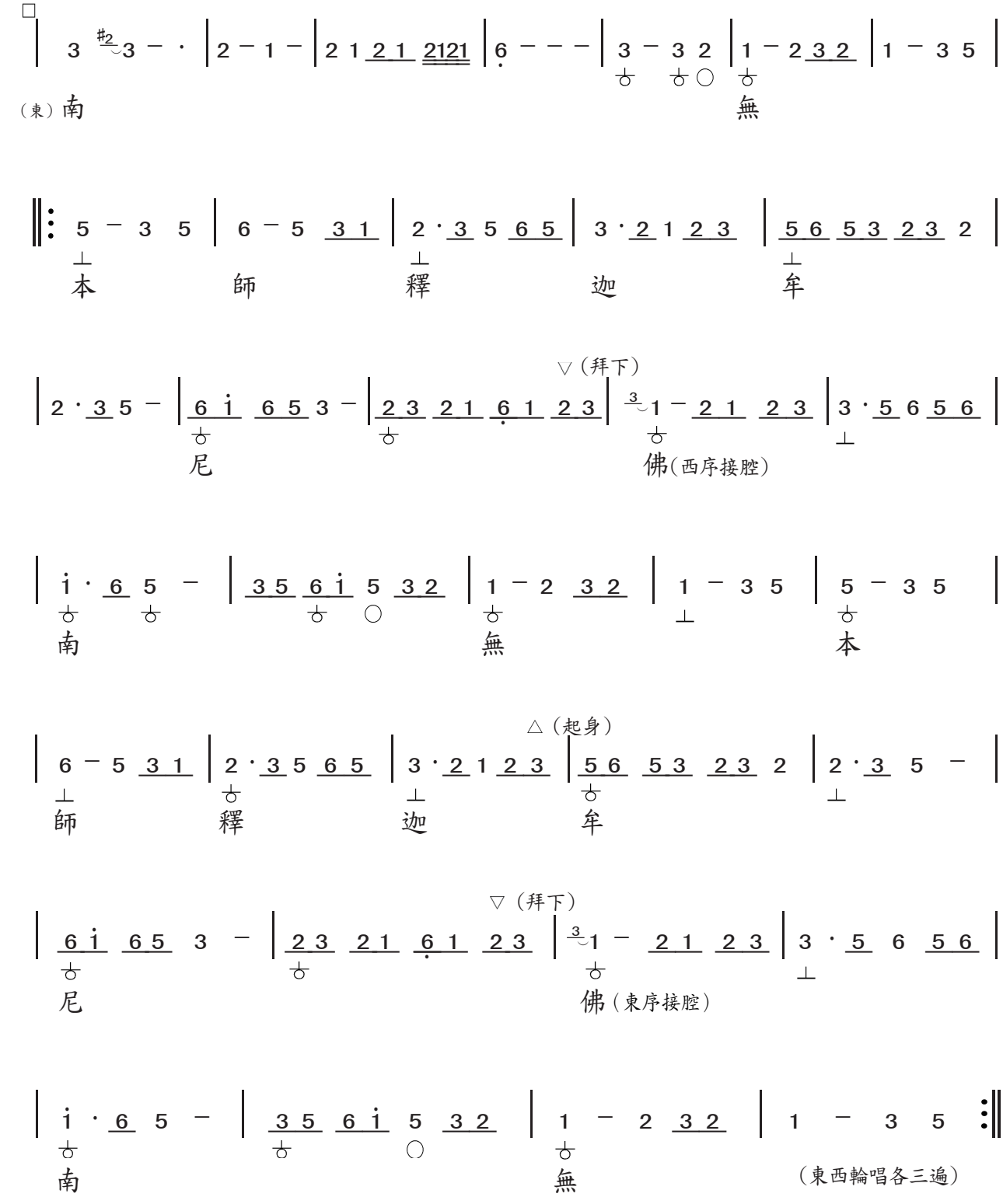

◎（遠佛磬眼）
◎（不遠佛磬眼）
阿 彌 陀 佛
南無阿彌 陀 佛 南無阿彌 陀 佛 南無阿彌 陀 佛 南無阿彌
陀 佛 南無阿彌 陀 佛 南無阿彌 陀 佛 南無阿彌 陀 佛
◎
（轉板）
2/2
阿彌陀佛 阿彌陀佛 阿彌陀佛 阿彌陀佛 阿彌陀佛 阿彌陀佛 阿彌陀佛
阿彌陀佛 阿彌陀佛 阿彌陀佛 阿彌陀佛 阿彌陀佛 阿彌陀佛
◎（預備煞板）
◎
◎
阿彌陀佛 阿彌陀佛 阿彌陀佛 阿彌陀佛 阿彌陀佛 阿彌陀佛
（連續兩聲大磬煞板）
阿 彌 陀 佛

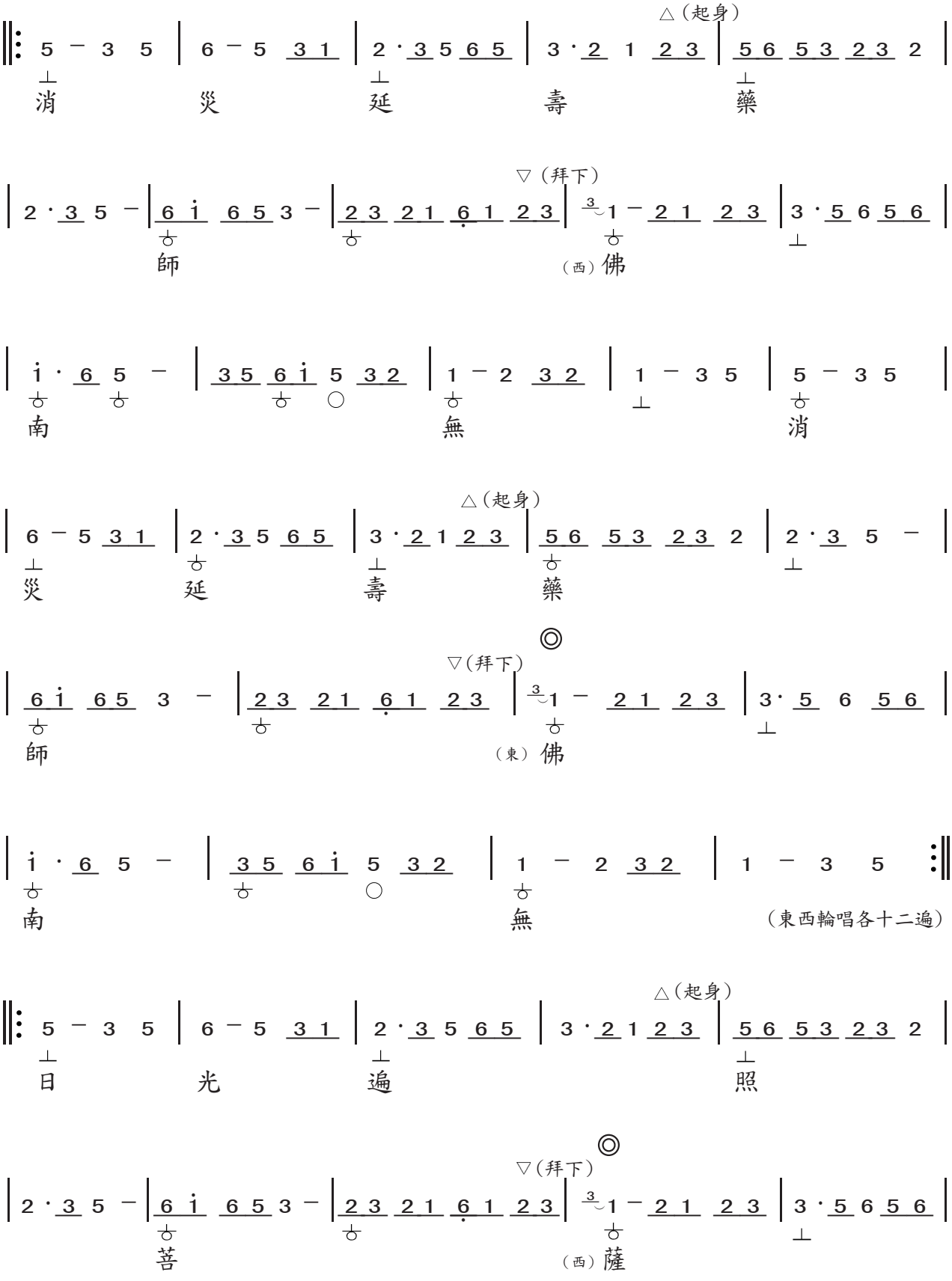
藥師法門觀文拜願

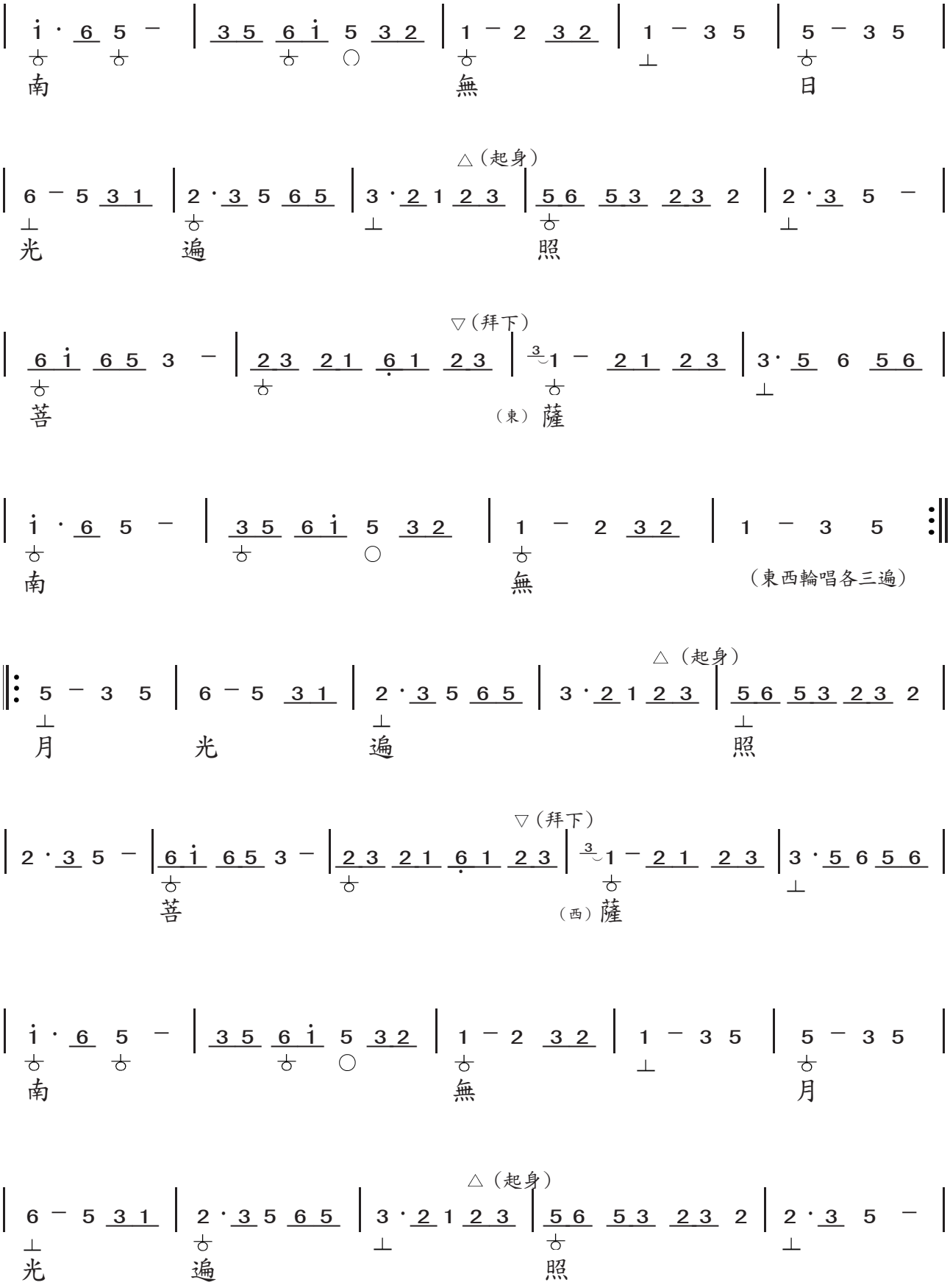
（小木魚每小節第一拍一擊）

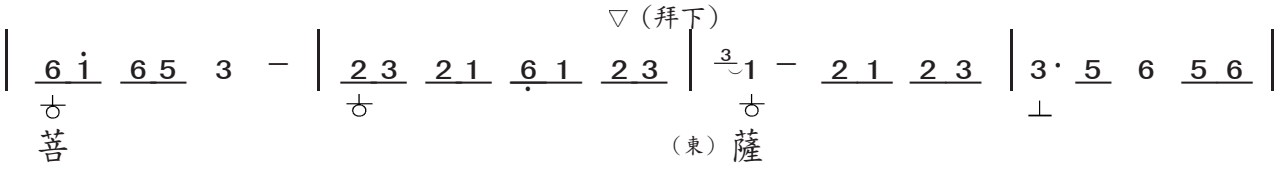
6 － 3

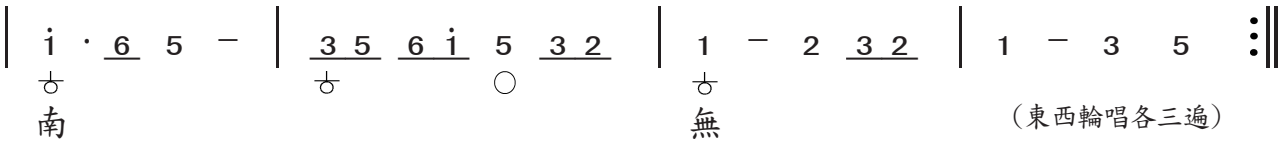
4/4

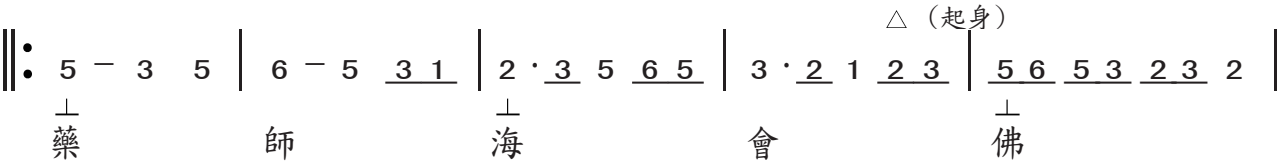


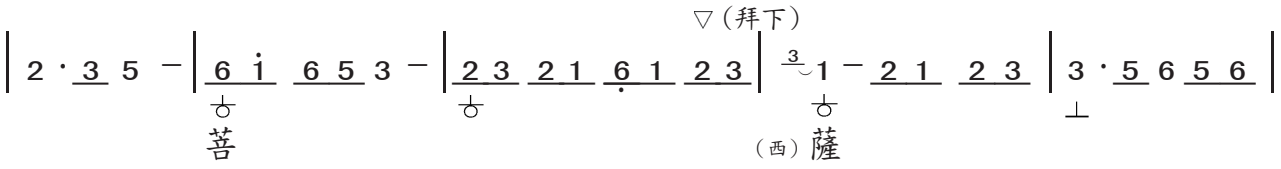

△（起身）
消 災 延 壽 藥
▽（拜下）
師 （西）佛
南 無 消
△（起身）
災 延 壽 藥
◎
▽（拜下）
師 （東）佛
南 無
（東西輪唱各十二遍）
△（起身）
日 光 遍 照
◎
▽（拜下）
菩 （西）薩

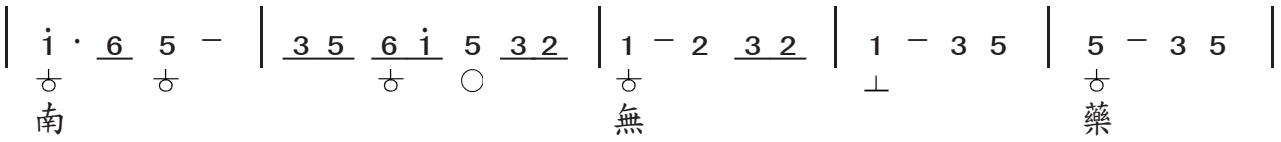

南 無 日
△（起身）
光 遍 照
▽（拜下）
菩 （東）薩
南 無
（東西輪唱各三遍）
△（起身）
月 光 遍 照
▽（拜下）
菩 （西）薩
南 無 月
△（起身）
光 遍 照

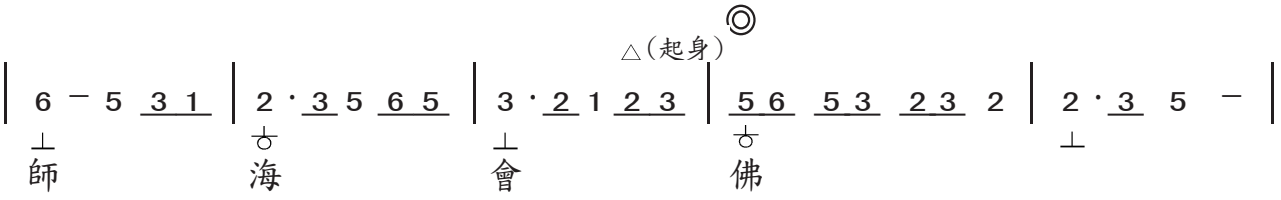

▽（拜下）
菩
（東）薩

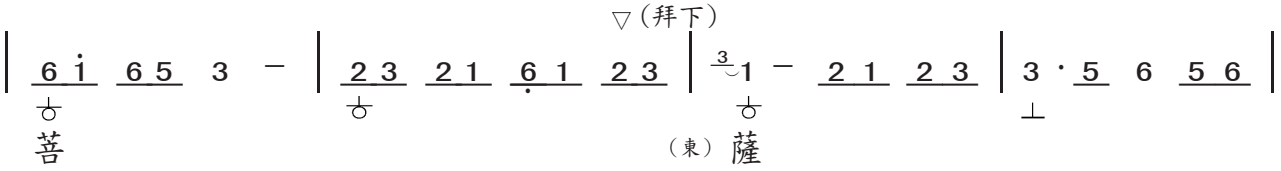

南
無
（東西輪唱各三遍）

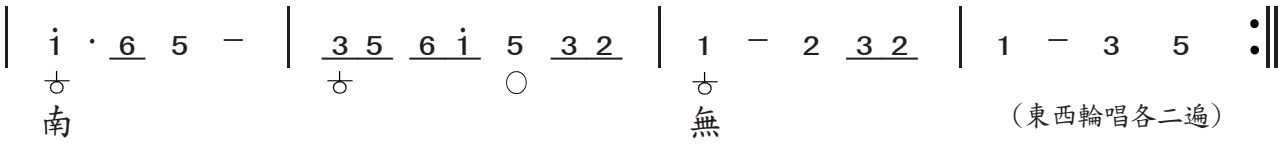

△（起身）
藥
師
海
會
佛

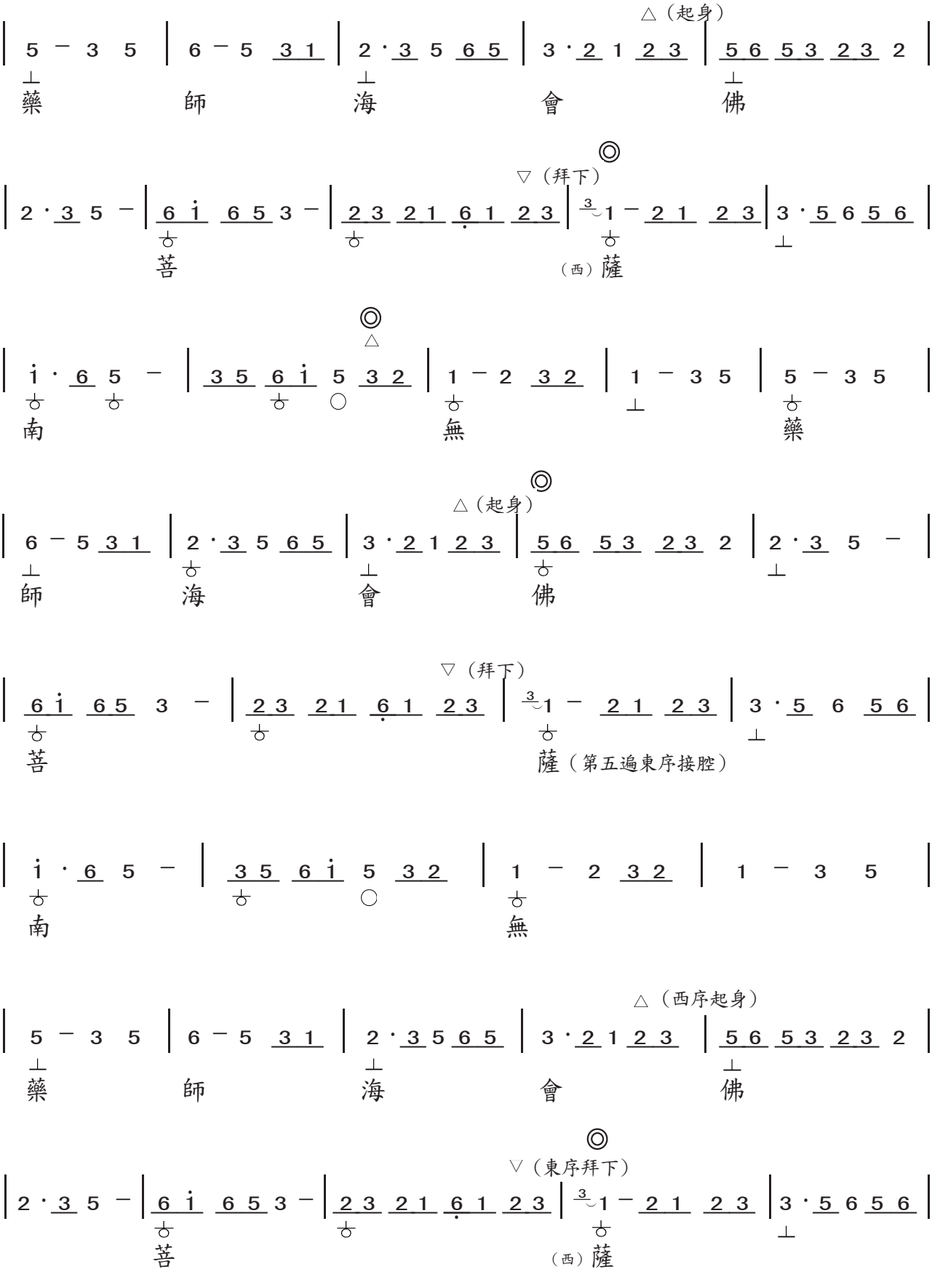

▽（拜下）
菩
（西）薩

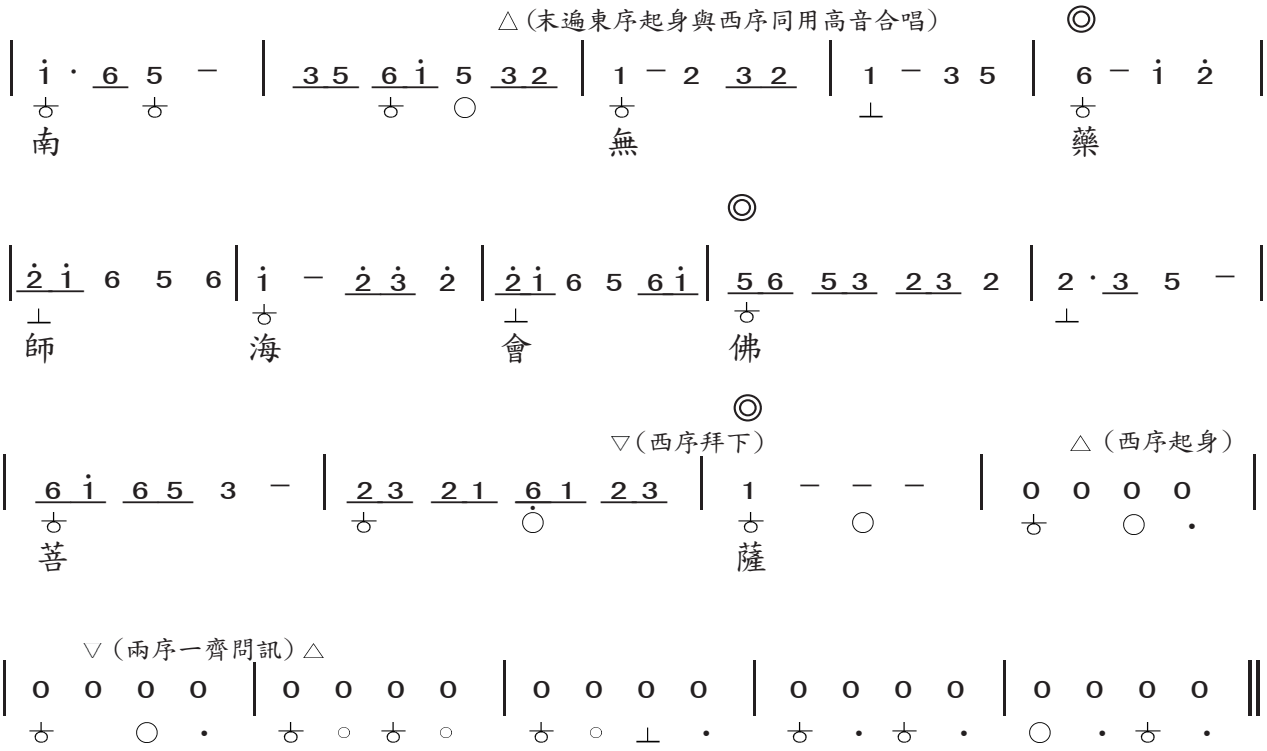

南
無
藥


◎
△(起身)
師
海
會
佛


▽(拜下)
菩
（東）薩


南
無
（東西輪唱各二遍）


△（起身）
藥 師 海 會 佛
▽（拜下）
菩 （西）薩
南 無 藥
△（起身）
師 海 會 佛
▽（拜下）
菩 薩（第五遍東序接腔）
南 無
△（西序起身）
藥 師 海 會 佛
▽（東序拜下）
菩 （西）薩


△(末遍東序起身與西序同用高音合唱)
◎
南
無
藥
◎
師
海
會
佛
◎
▽(西序拜下)
△(西序起身)
菩
薩
∨(兩序一齊問訊)△

藥師法門觀文拜願
（實用譜）

（小木魚每小節第一拍一擊）

6 － i

4/4

3 #2 3 － · | 2 － 1 － | 2 1 2 1 2121 | 6 － － － | 3 － 3 2 | 1 － 2 3 2 | 1 － 3 5 |

（維那舉）南 （東接腔）無

5 － 3 5 | 6 － 5 3 1 | 2 · 3 5 6 5 | 3 · 2 1 2 3 | 5 6 5 3 2 3 2 |

本 師 釋 迦 牟

◎ ▽（東拜）

2 · 3 5 － | 6 i 6 5 3 － | 2 3 2 1 6 1 2 3 | 3 1 － 2 1 2 3 | 3 · 5 6 5 6 |

尼 佛（西接腔）

i · 6 5 － | 3 5 6 i 5 3 2 | 1 － 2 3 2 | 1 － 3 5 | 5 － 3 5 |

南 無 本

△（東起）

6 － 5 3 1 | 2 · 3 5 6 5 | 3 · 2 1 2 3 | 5 6 5 3 2 3 2 | 2 · 3 5 － |

師 釋 迦 牟

▽（西拜）

6 i 6 5 3 － | 2 3 2 1 6 1 2 3 | 3 1 － 2 1 2 3 | 3 · 5 6 5 6 |

尼 佛（東接腔）

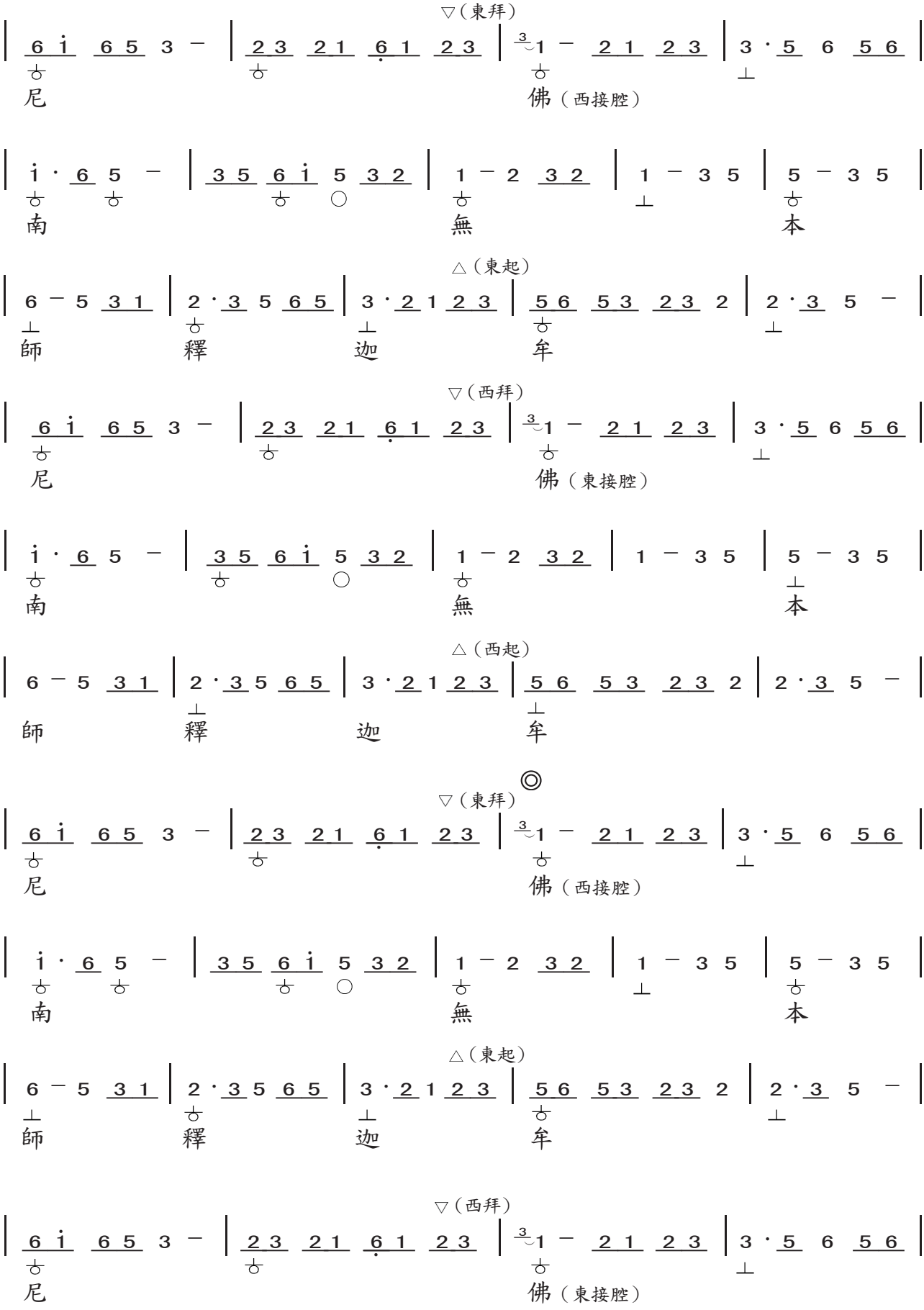
i · 6 5 － | 3 5 6 i 5 3 2 | 1 － 2 3 2 | 1 － 3 5 | 5 － 3 5 |

南 無 本

△（西起）

6 － 5 3 1 | 2 · 3 5 6 5 | 3 · 2 1 2 3 | 5 6 5 3 2 3 2 | 2 · 3 5 － |

師 釋 迦 牟


▽（東拜）
尼 佛（西接腔）
南 無 本
△（東起）
師 釋 迦 牟
▽（西拜）
尼 佛（東接腔）
南 無 本
△（西起）
師 釋 迦 牟
◎
▽（東拜）
尼 佛（西接腔）
南 無 本
△（東起）
師 釋 迦 牟
▽（西拜）
尼 佛（東接腔）



i · 6 5 –	3 5 6 i 5 3 2	1 – 2 3 2	1 – 3 5
南		無	

△（西起）

5 – 3 5	6 – 5 3 1	2 · 3 5 6 5	3 · 2 1 2 3	5 6 5 3 2 3 2
消	災	延	壽	藥

◎

▽（東拜）

2 · 3 5 –	6 i 6 5 3 –	2 3 2 1 6 1 2 3	3 1 – 2 1 2 3	3 · 5 6 5 6
	師		佛（西接腔）	

i · 6 5 –	3 5 6 i 5 3 2	1 – 2 3 2	1 – 3 5	5 – 3 5
南		無		消

△（東起）

6 – 5 3 1	2 · 3 5 6 5	3 · 2 1 2 3	5 6 5 3 2 3 2	2 · 3 5 –
災	延	壽	藥	

▽（西拜）

6 i 6 5 3 –	2 3 2 1 6 1 2 3	3 1 – 2 1 2 3	3 · 5 6 5 6
師		佛（東接腔）	

i · 6 5 –	3 5 6 i 5 3 2	1 – 2 3 2	1 – 3 5	5 – 3 5
南		無		消

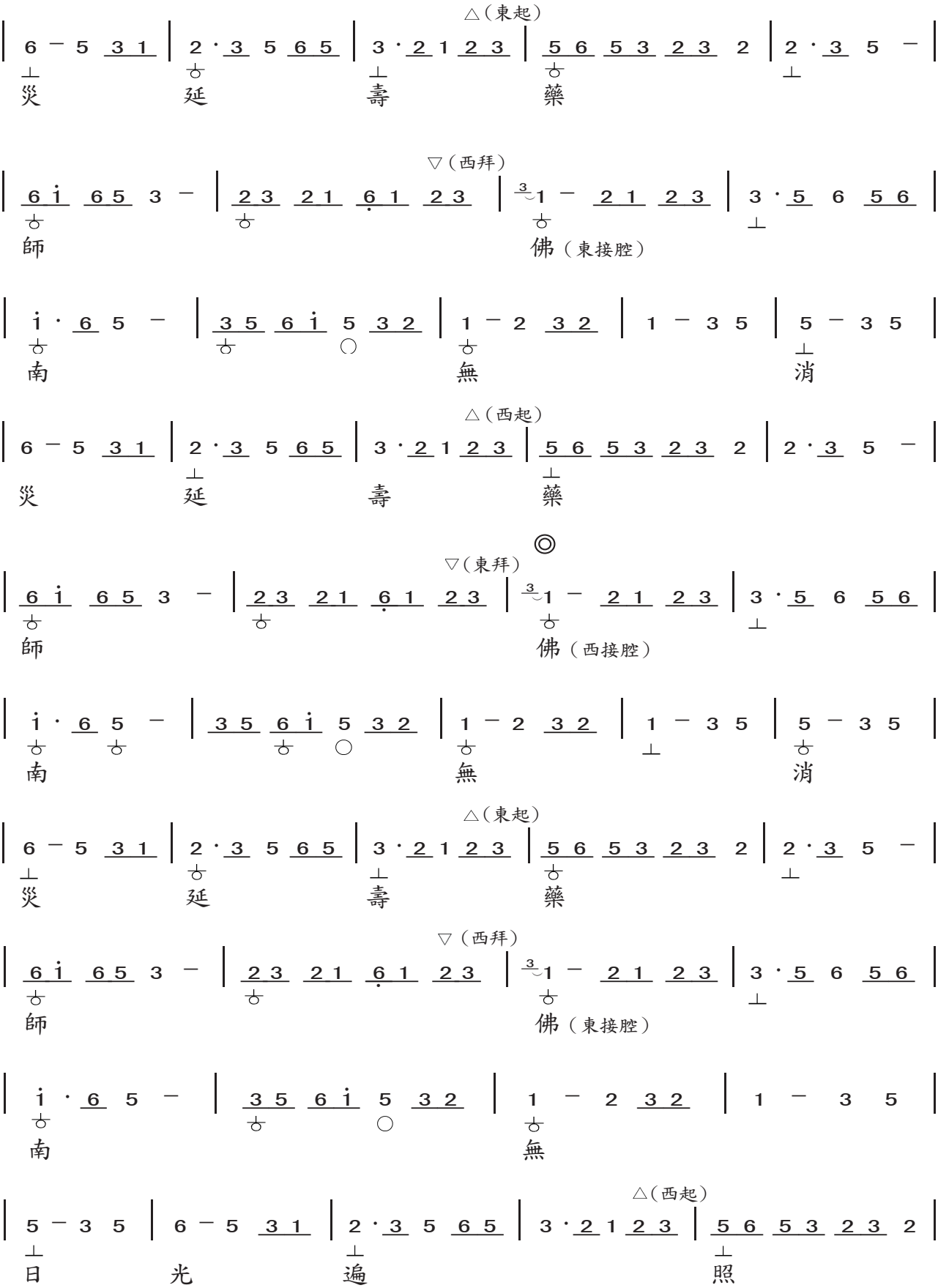
△（西起）

6 – 5 3 1	2 · 3 5 6 5	3 · 2 1 2 3	5 6 5 3 2 3 2	2 · 3 5 –
災	延	壽	藥	

▽（東拜）

6 i 6 5 3 –	2 3 2 1 6 1 2 3	3 1 – 2 1 2 3	3 · 5 6 5 6
師		佛（西接腔）	

i · 6 5 –	3 5 6 i 5 3 2	1 – 2 3 2	1 – 3 5	5 – 3 5
南		無		消


△（東起）
災 延 壽 藥
▽（西拜）
師 佛（東接腔）
南 無 消
△（西起）
災 延 壽 藥
◎
▽（東拜）
師 佛（西接腔）
南 無 消
△（東起）
災 延 壽 藥
▽（西拜）
師 佛（東接腔）
南 無
△（西起）
日 光 遍 照



◎

▽(東拜)

2·35 − | 6i 65 3 − | 23 21 6·1 23 | 3 1 − 21 23 | 3·5 656 |

菩 薩（西接腔）

i·65 − | 35 6i 5 32 | 1 − 2 32 | 1 − 35 | 5 − 35 |

南 無 日

△（東起）

6 − 531 | 2·3565 | 3·2123 | 56 53 23 2 | 2·3 5 − |

光 遍 照

▽（西拜）

6i 65 3 − | 23 21 6·1 23 | 3 1 − 21 23 | 3·5 656 |

菩 薩（東接腔）

i·65 − | 35 6i 5 32 | 1 − 2 32 | 1 − 35 | 5 − 35 |

南 無 日

△(西起)

6 − 531 | 2·3565 | 3·2123 | 56 53 23 2 | 2·3 5 − |

光 遍 照

▽(東拜)

6i 65 3 − | 23 21 6·1 23 | 3 1 − 21 23 | 3·5 656 |

菩 薩（西接腔）

i·65 − | 35 6i 5 32 | 1 − 2 32 | 1 − 35 | 5 − 35 |

南 無 日

△（東起）

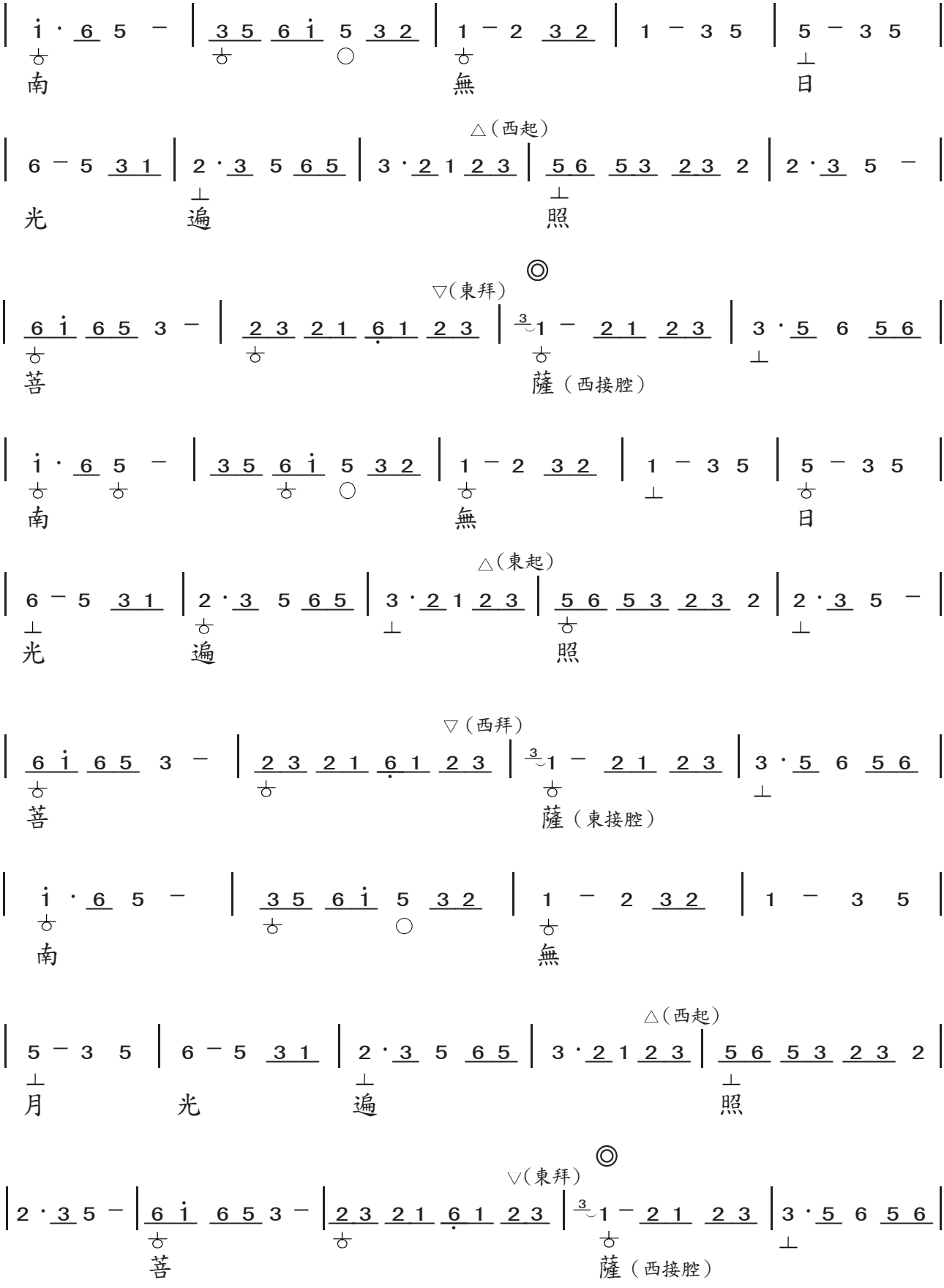
6 − 531 | 2·3565 | 3·2123 | 56 53 23 2 | 2·3 5 − |

光 遍 照

▽（西拜）

6i 65 3 − | 23 21 6·1 23 | 3 1 − 21 23 | 3·5 656 |

菩 薩（東接腔）


南 無 日
△（西起）
光 遍 照
◎
▽（東拜）
菩 薩（西接腔）
南 無 日
△（東起）
光 遍 照
▽（西拜）
菩 薩（東接腔）
南 無
△（西起）
月 光 遍 照
◎
▽（東拜）
菩 薩（西接腔）



i · 6 5 —	3 5 6 i 5 3 2	1 — 2 3 2	1 — 3 5	5 — 3 5
南		無		月

△（東起）

6 — 5 3 1	2 · 3 5 6 5	3 · 2 1 2 3	5 6 5 3 2 3 2	2 · 3 5 —
光	遍		照	

▽（西拜）

6 i 6 5 3 —	2 3 2 1 6 1 2 3	3 1 — 2 1 2 3	3 · 5 6 5 6
菩		薩（東接腔）	

i · 6 5 —	3 5 6 i 5 3 2	1 — 2 3 2	1 — 3 5	5 — 3 5
南		無		月

△（西起）

6 — 5 3 1	2 · 3 5 6 5	3 · 2 1 2 3	5 6 5 3 2 3 2	2 · 3 5 —
光	遍		照	

▽（東拜）

6 i 6 5 3 —	2 3 2 1 6 1 2 3	3 1 — 2 1 2 3	3 · 5 6 5 6
菩		薩（西接腔）	

i · 6 5 —	3 5 6 i 5 3 2	1 — 2 3 2	1 — 3 5	5 — 3 5
南		無		月

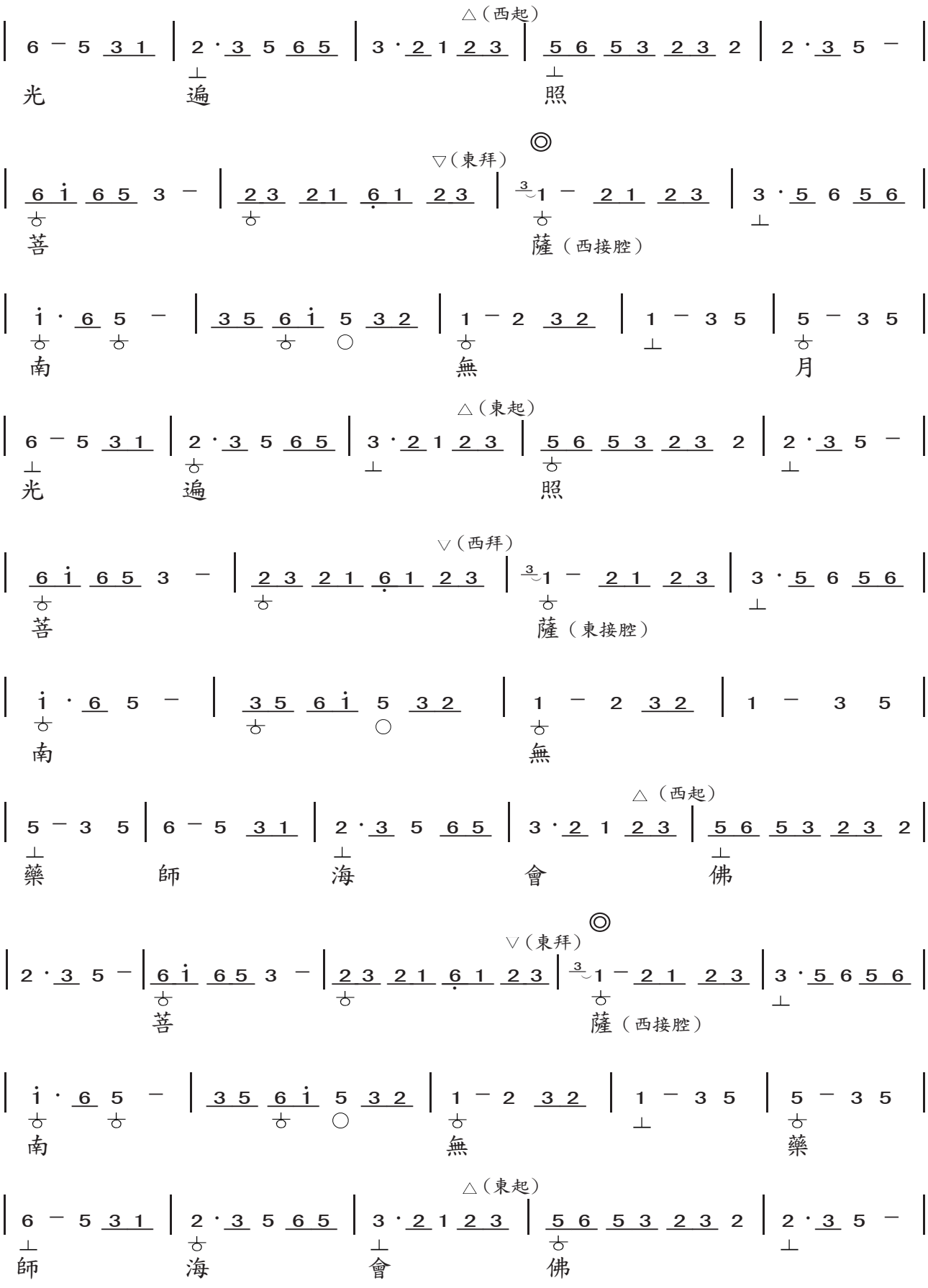
△（東起）

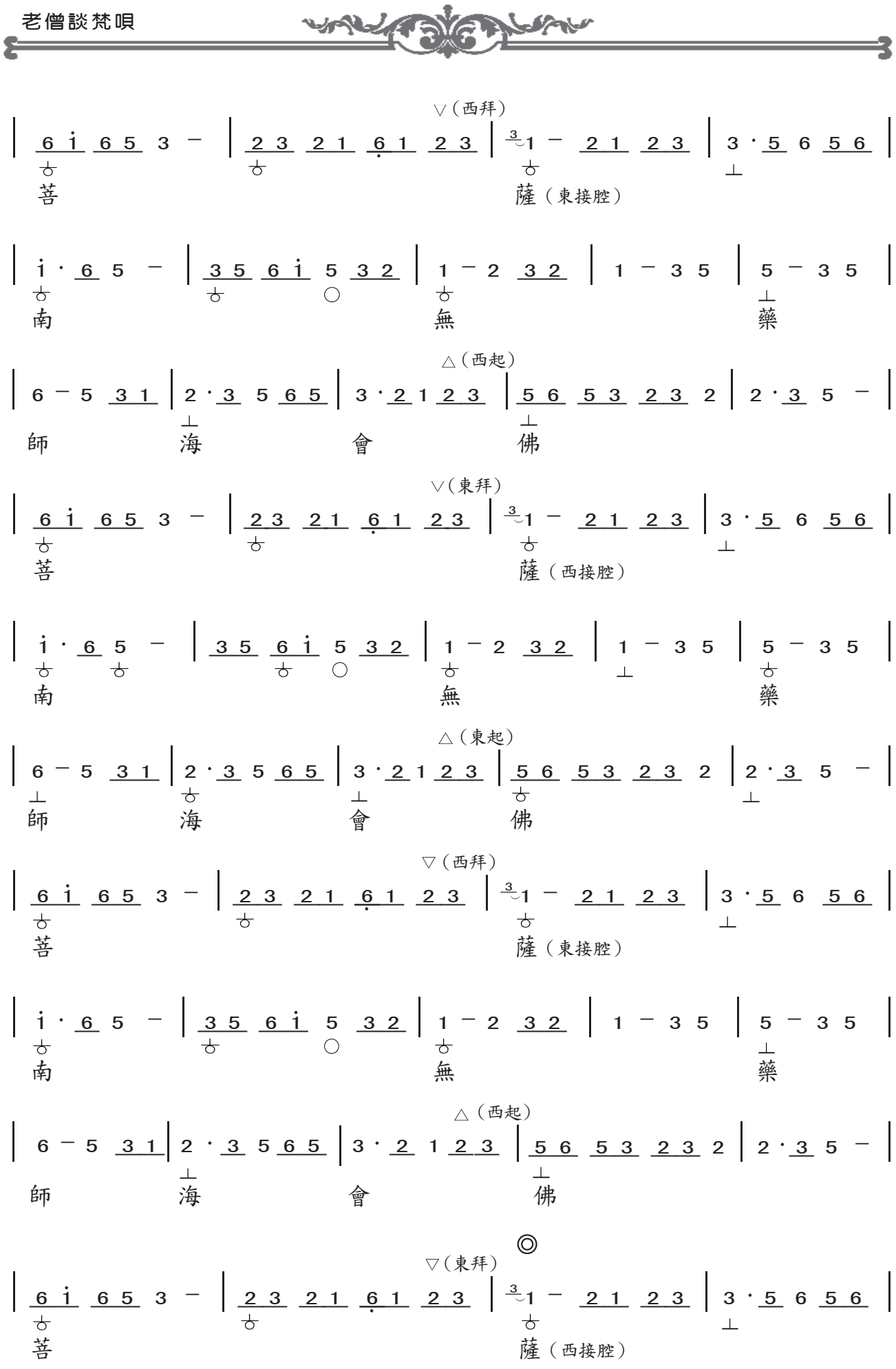
6 — 5 3 1	2 · 3 5 6 5	3 · 2 1 2 3	5 6 5 3 2 3 2	2 · 3 5 —
光	遍		照	

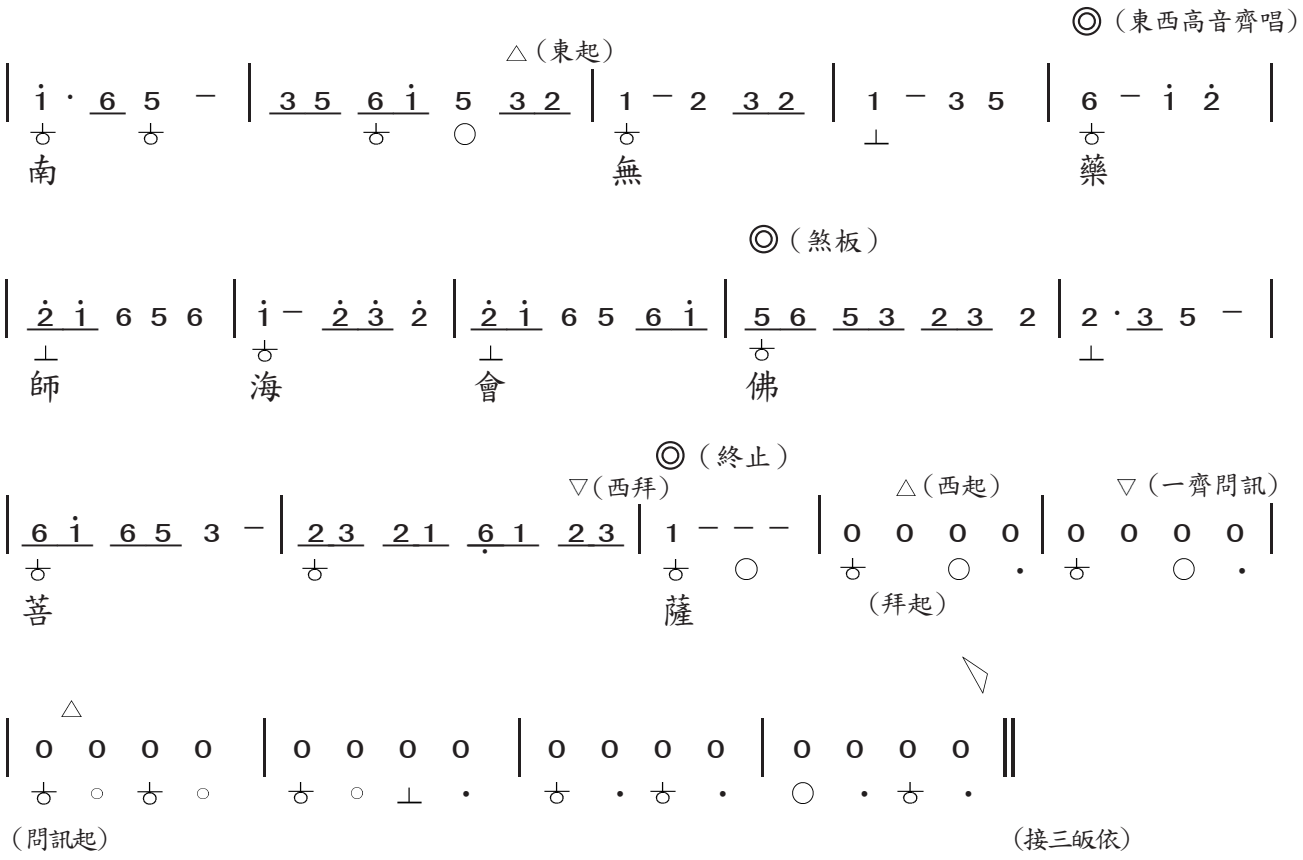
▽（西拜）

6 i 6 5 3 —	2 3 2 1 6 1 2 3	3 1 — 2 1 2 3	3 · 5 6 5 6
菩		薩（東接腔）	

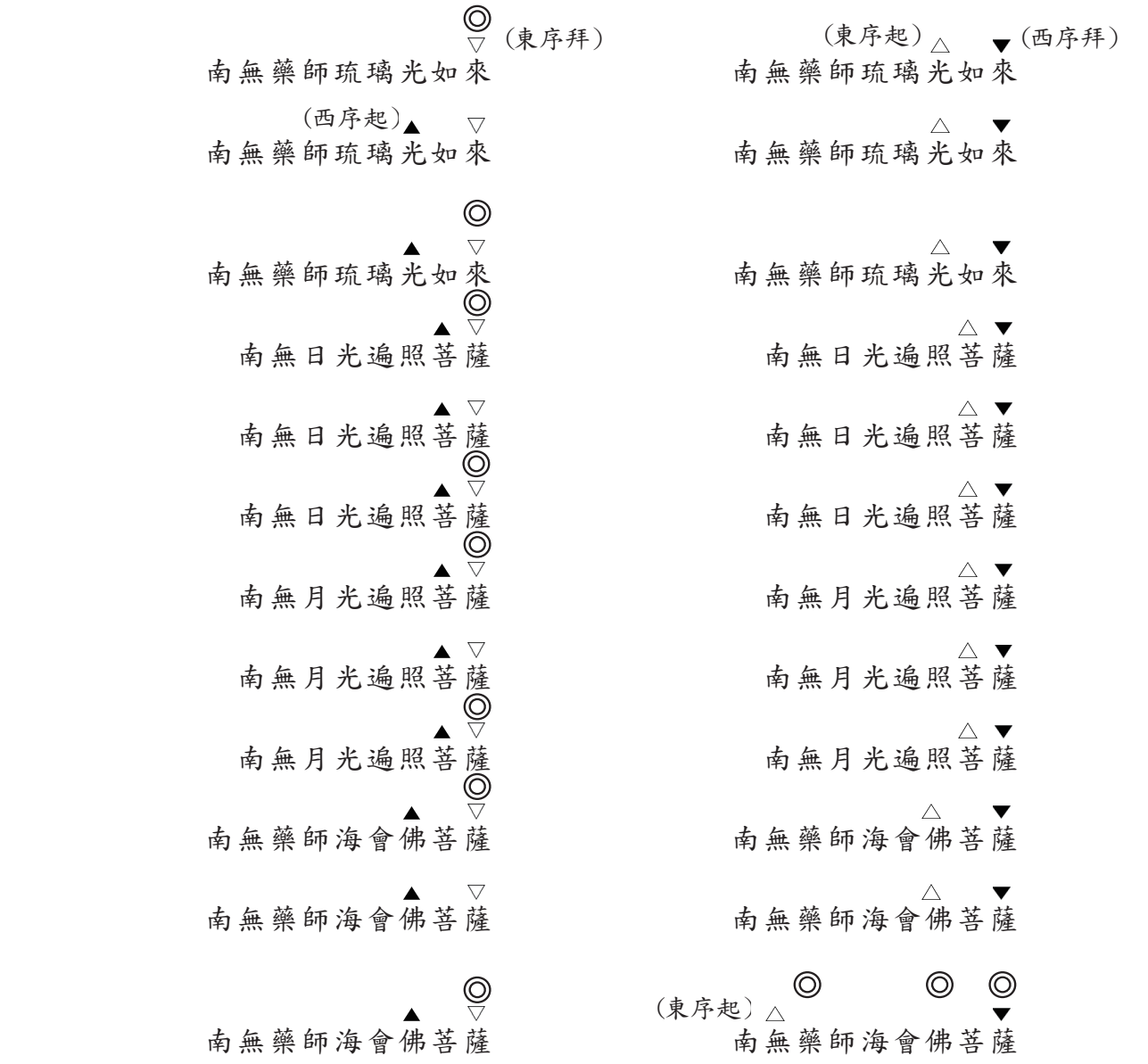
i · 6 5 —	3 5 6 i 5 3 2	1 — 2 3 2	1 — 3 5	5 — 3 5
南		無		月


△（西起）
光 遍 照
◎
▽（東拜）
菩 薩（西接腔）
南 無 月
△（東起）
光 遍 照
∨（西拜）
菩 薩（東接腔）
南 無
△（西起）
藥 師 海 會 佛
◎
∨（東拜）
菩 薩（西接腔）
南 無 藥
△（東起）
師 海 會 佛

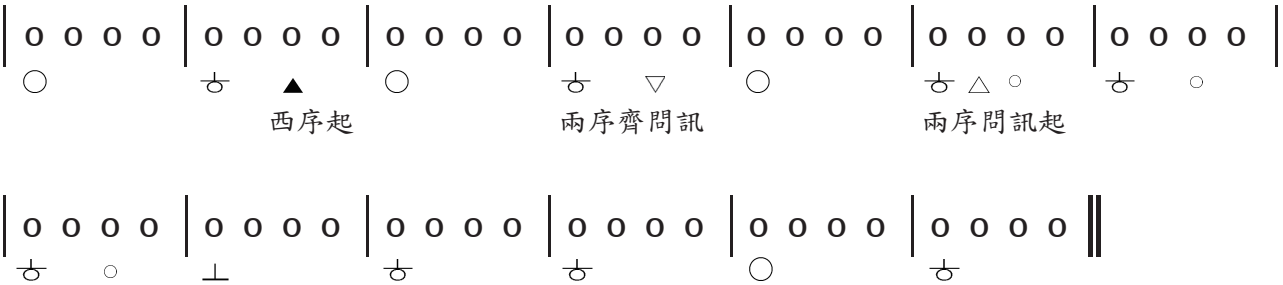

▽（西拜）
菩 薩（東接腔）
南 無 藥
△（西起）
師 海 會 佛
▽（東拜）
菩 薩（西接腔）
南 無 藥
△（東起）
師 海 會 佛
▽（西拜）
菩 薩（東接腔）
南 無 藥
△（西起）
師 海 會 佛
◎
▽（東拜）
菩 薩（西接腔）


◎（東西高音齊唱）
△（東起）
南 無 藥
◎（煞板）
師 海 會 佛
◎（終止）
▽（西拜）
△（西起）
▽（一齊問訊）
菩 薩
（拜起）
△
（問訊起）
（接三皈依）

觀文拜願 —— 磬眼一覽表



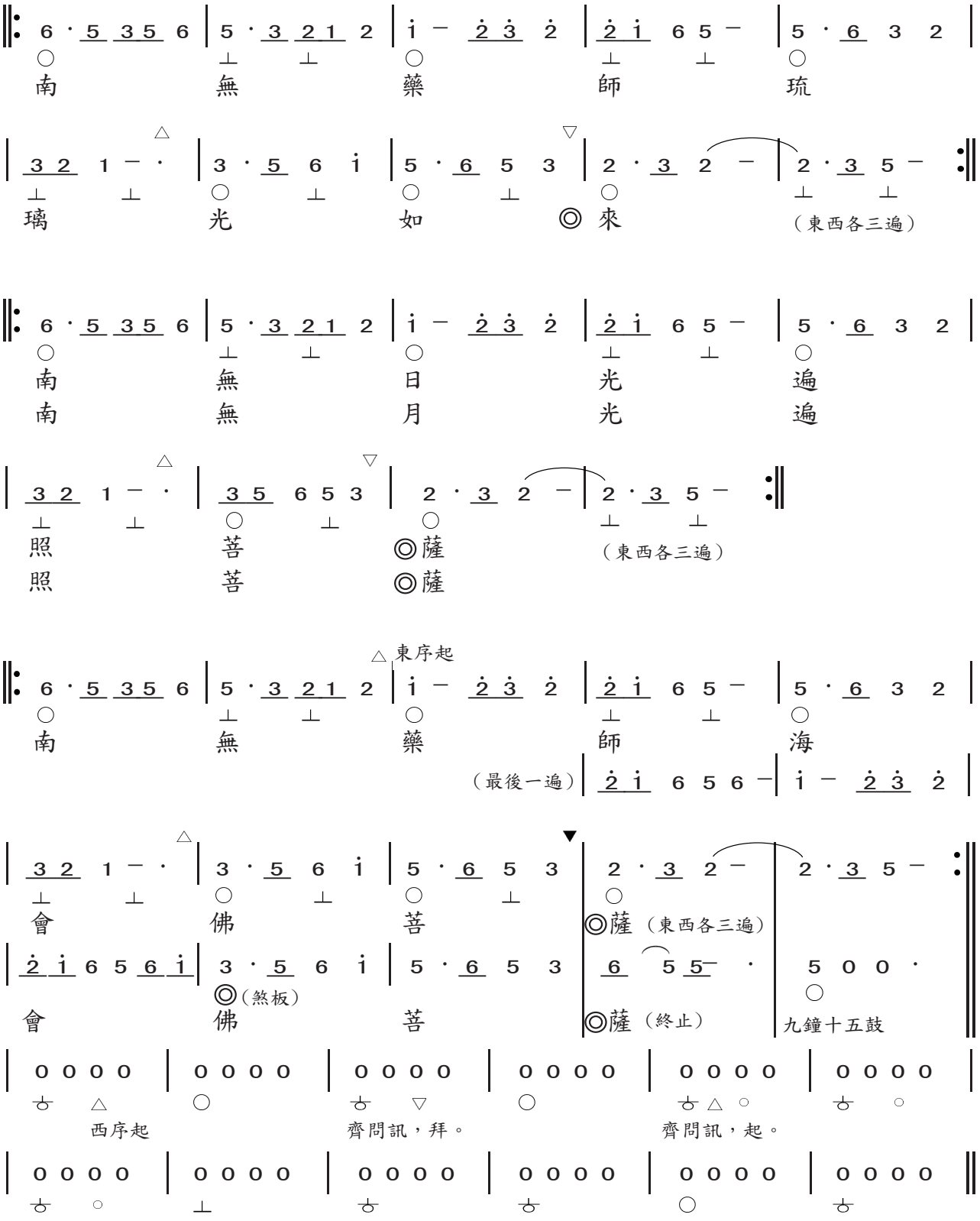
接九鐘十五鼓



藥師佛七觀文拜願

1 – 3

4/4

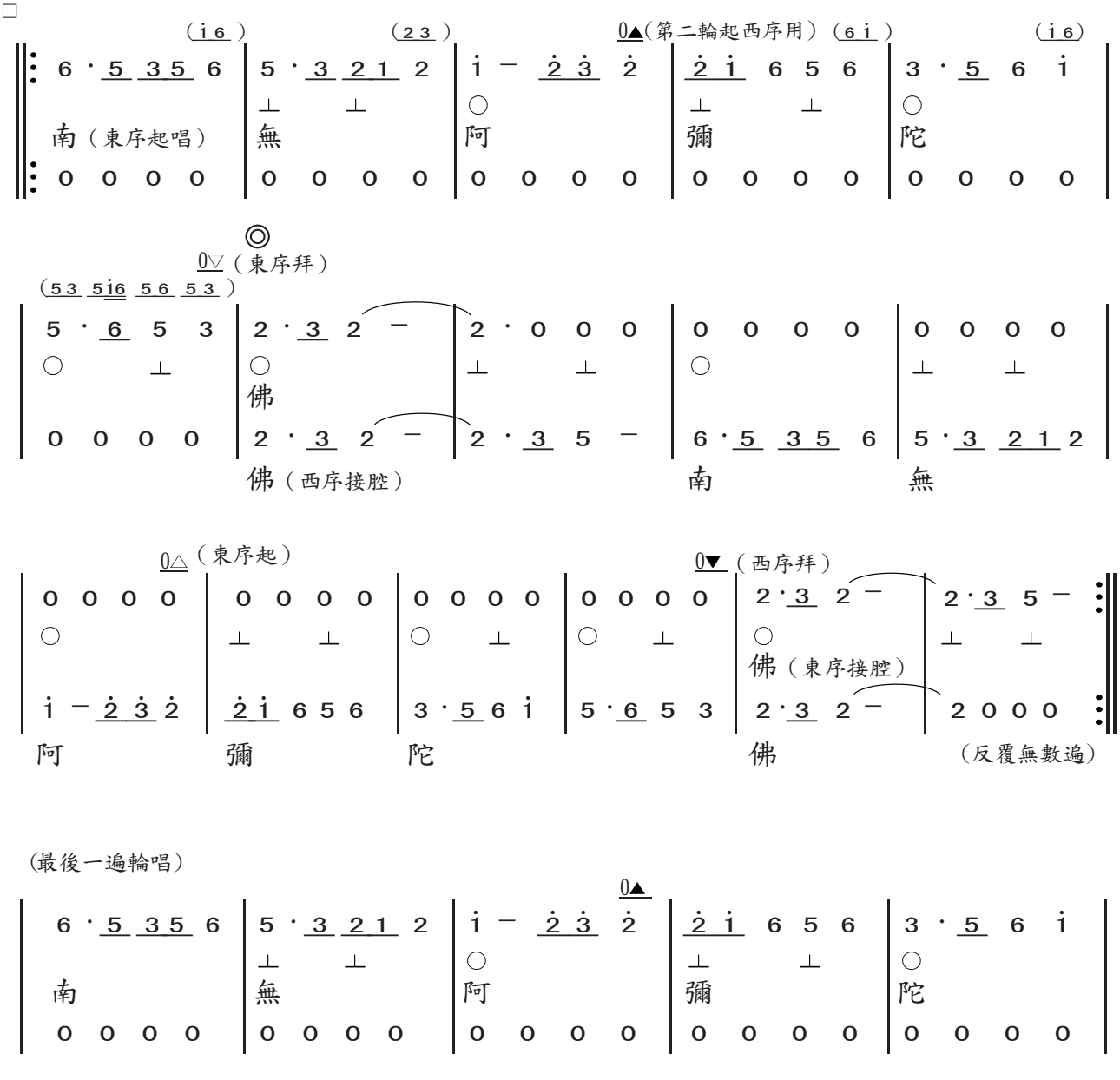


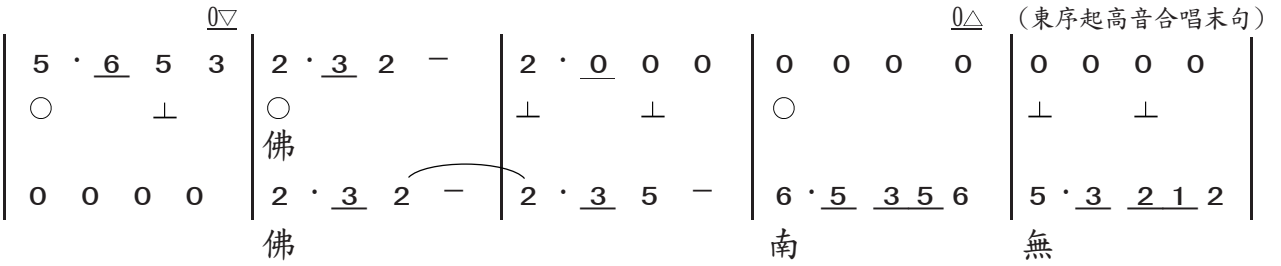
彌陀法門觀文拜願

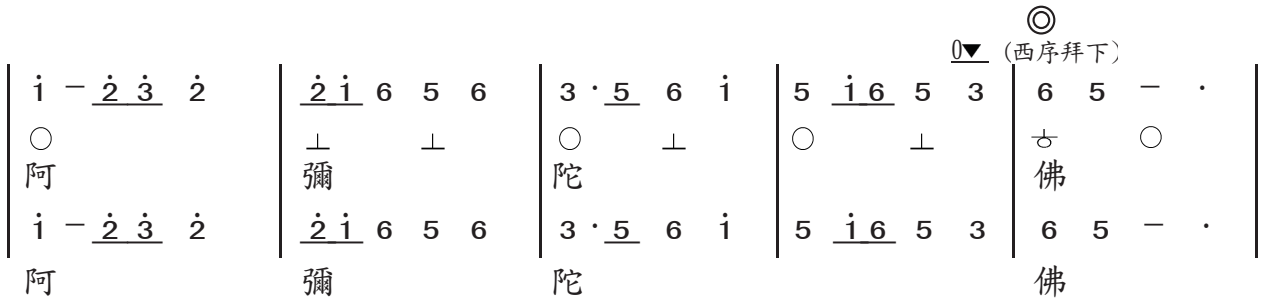
（小木魚每小節第一拍一擊）

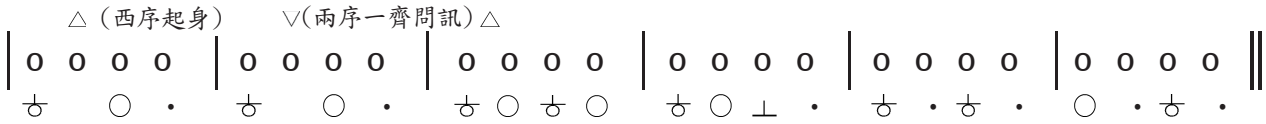
1 = ♭3

4/4









※觀文調拜願，鈴鼓為常板，容易敲，容易學。

※本譜已除去有損誠敬的華麗飾音，婉轉唱拜，堪能表現哀雅懇切的孺慕情操。

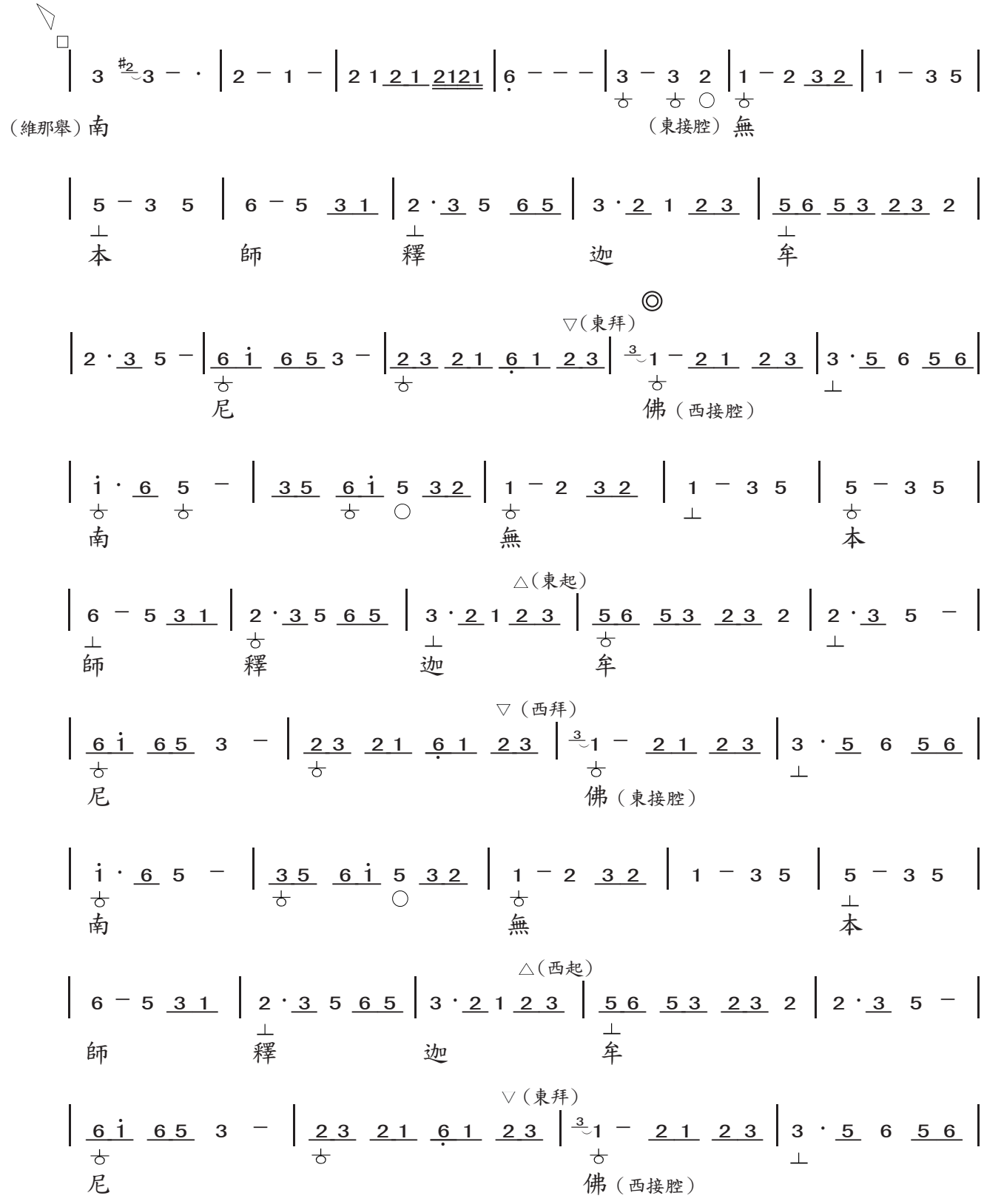
※東序第一句簡譜上面有（）的小字譜，即為坊間觀文拜願錄音帶上華麗的唱腔，其實是一種滑調油腔，以華麗為動聽，破壞了梵唄應有的莊嚴誠敬風格，殊不可取。樂言有云：「音樂不以悅耳為目的」樂記云：「以誠敬感者直（曲折少）以廉（用音少）」所以華麗音不可效學。此僅舉一句以例其餘耳。

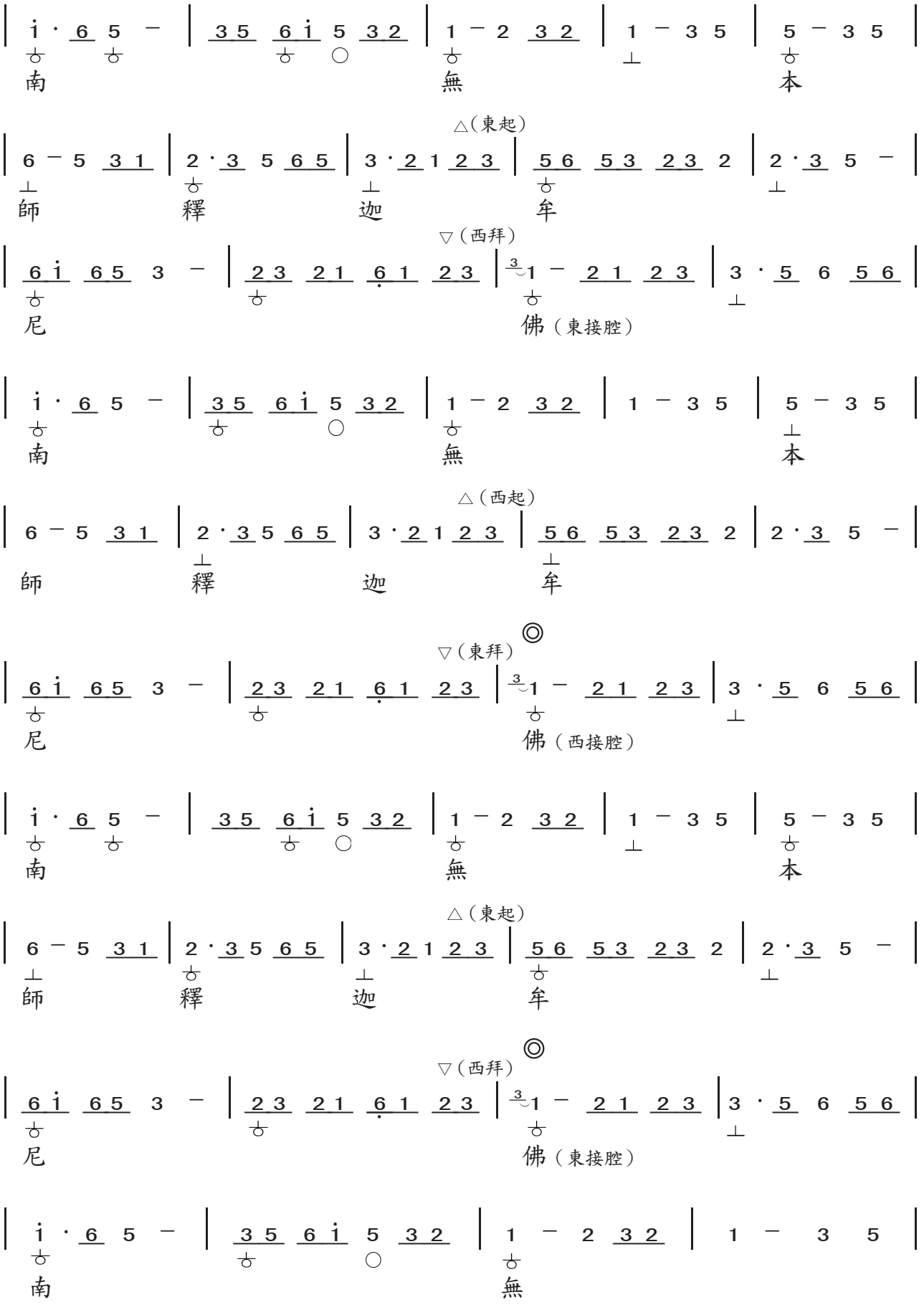
彌陀法門觀文拜願
（實用譜）

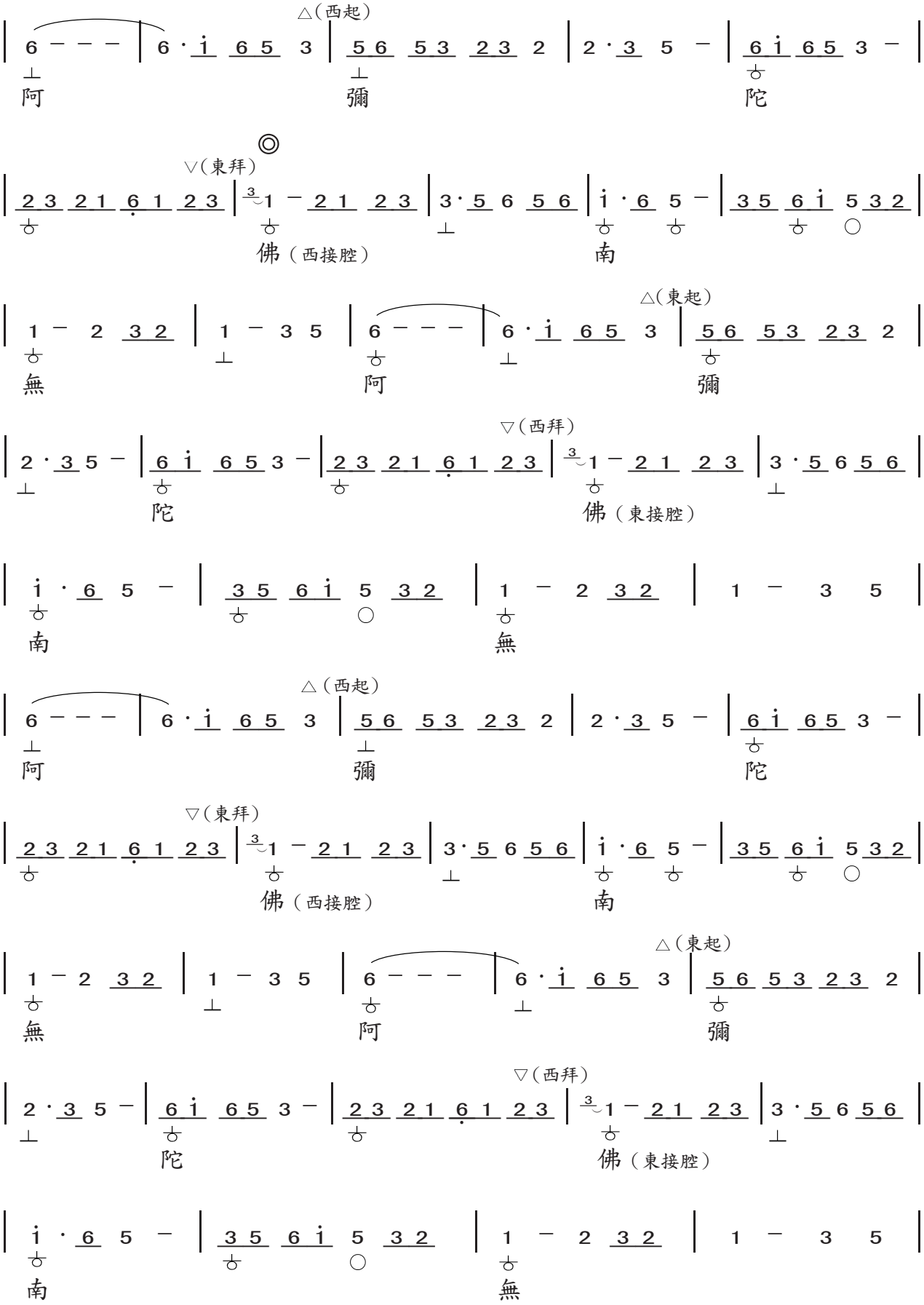
（小木魚每小節第一拍一擊）

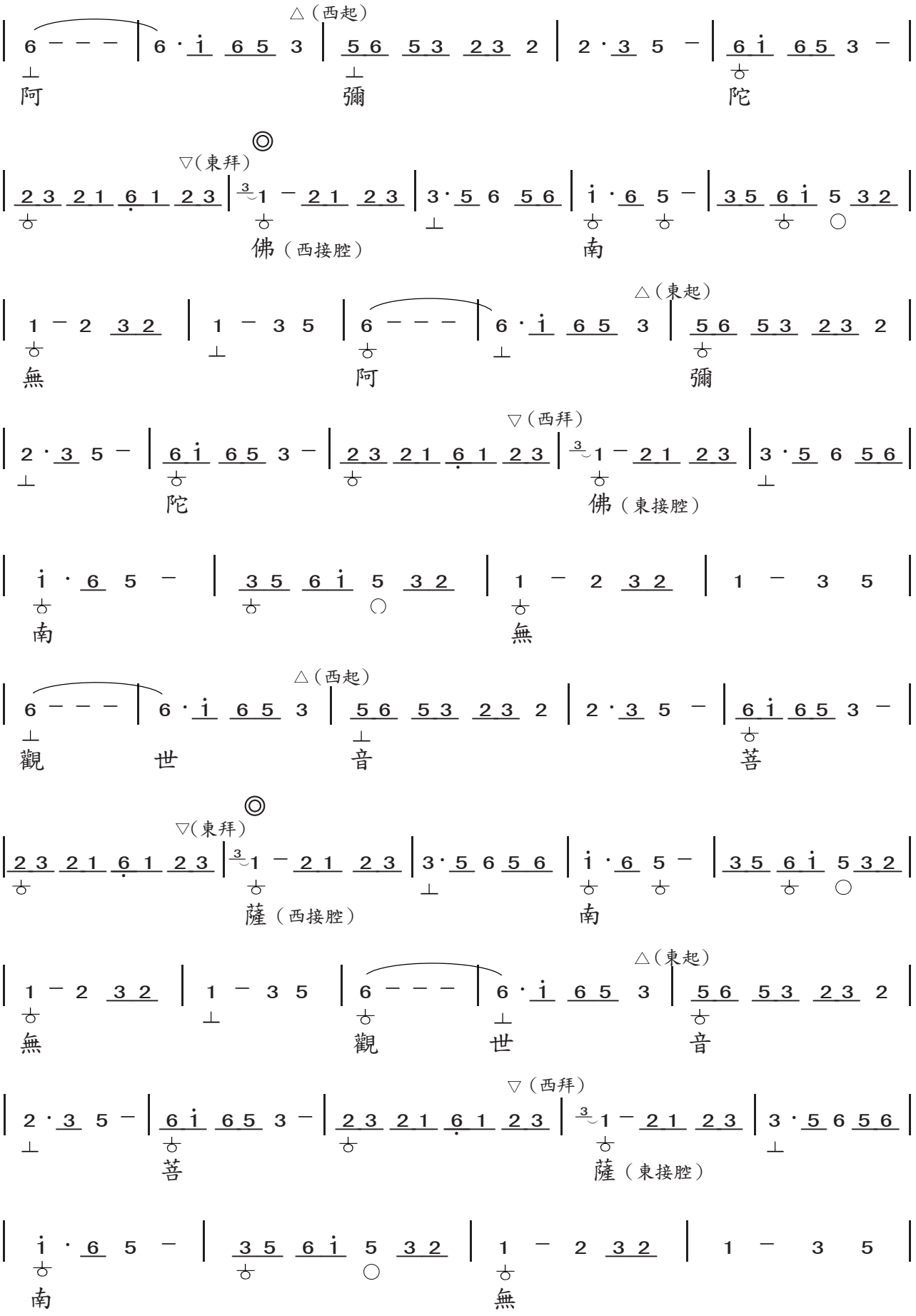
6 － i

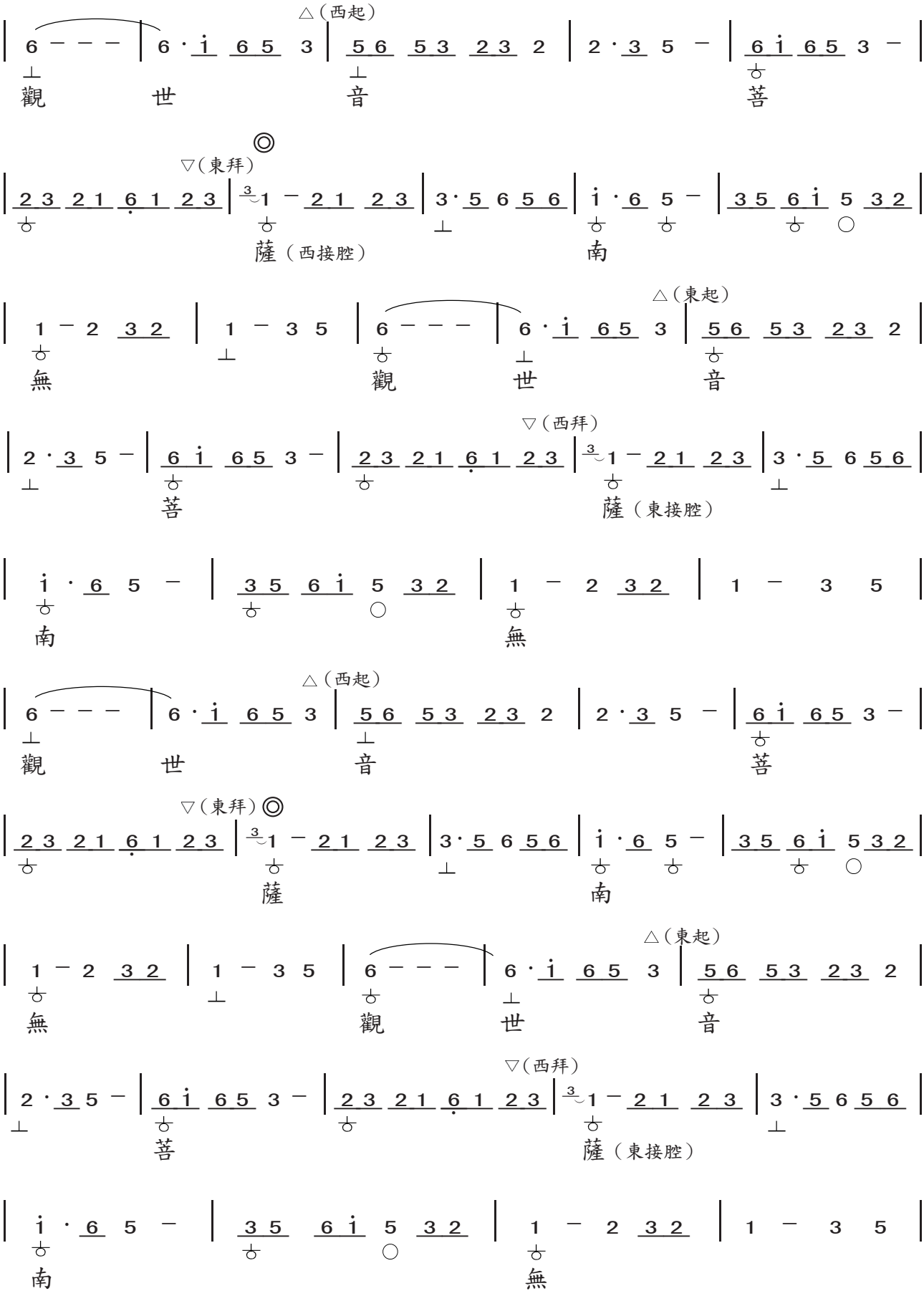
4/4

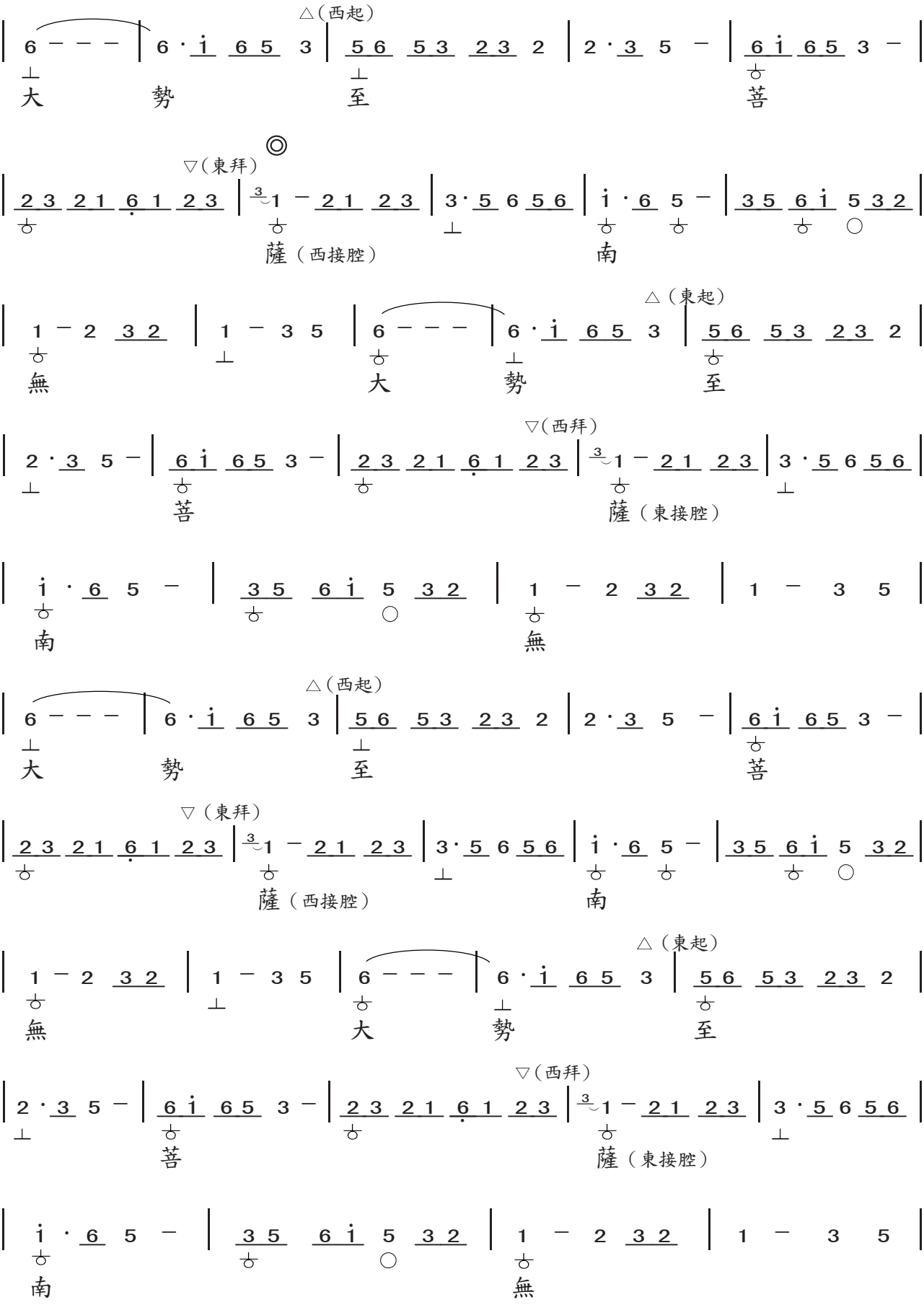


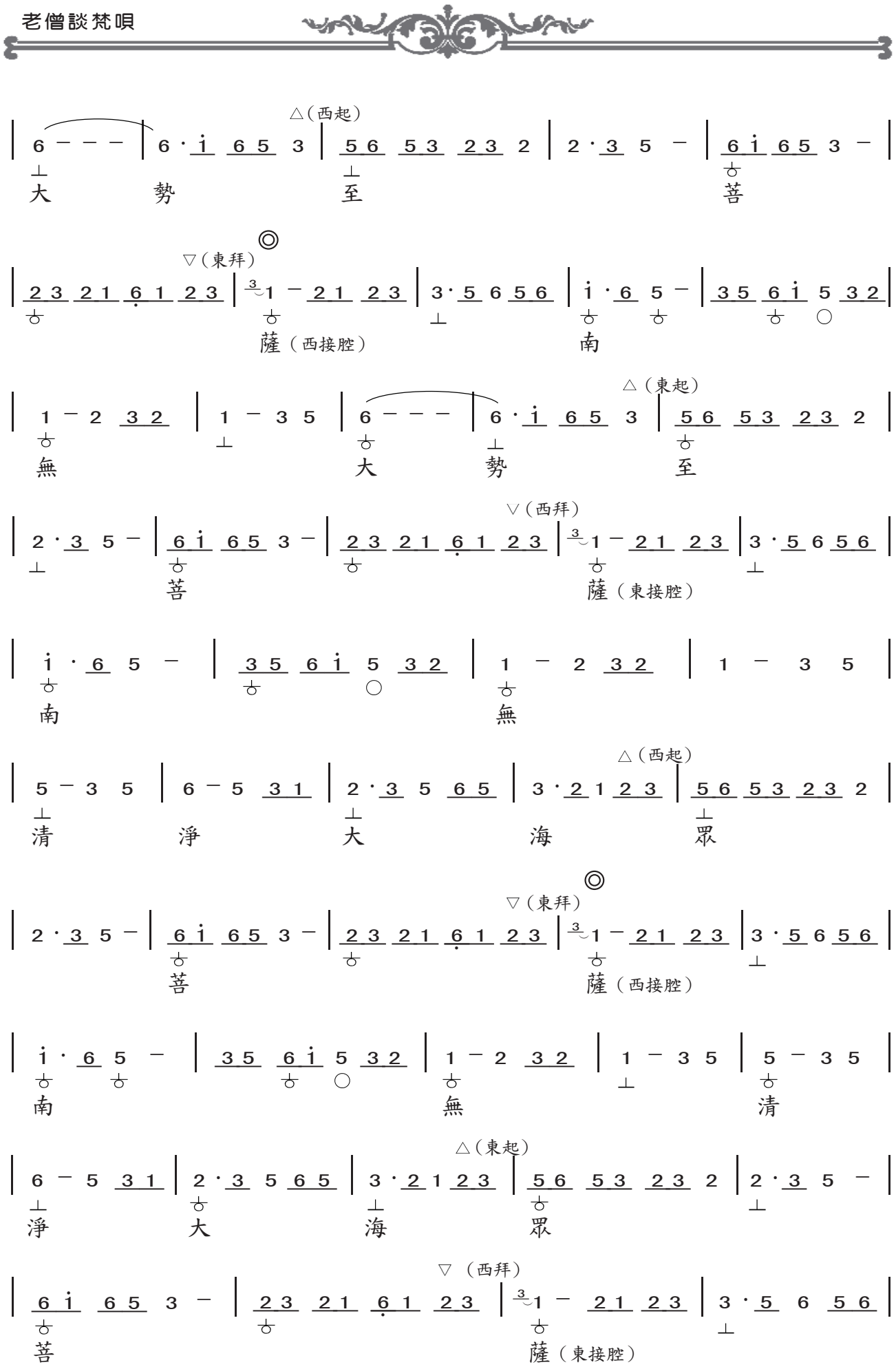

南 無 本
△(東起)
師 釋 迦 牟
▽(西拜)
尼 佛(東接腔)
南 無 本
△(西起)
師 釋 迦 牟
◎
▽(東拜)
尼 佛(西接腔)
南 無 本
△(東起)
師 釋 迦 牟
◎
▽(西拜)
尼 佛(東接腔)
南 無

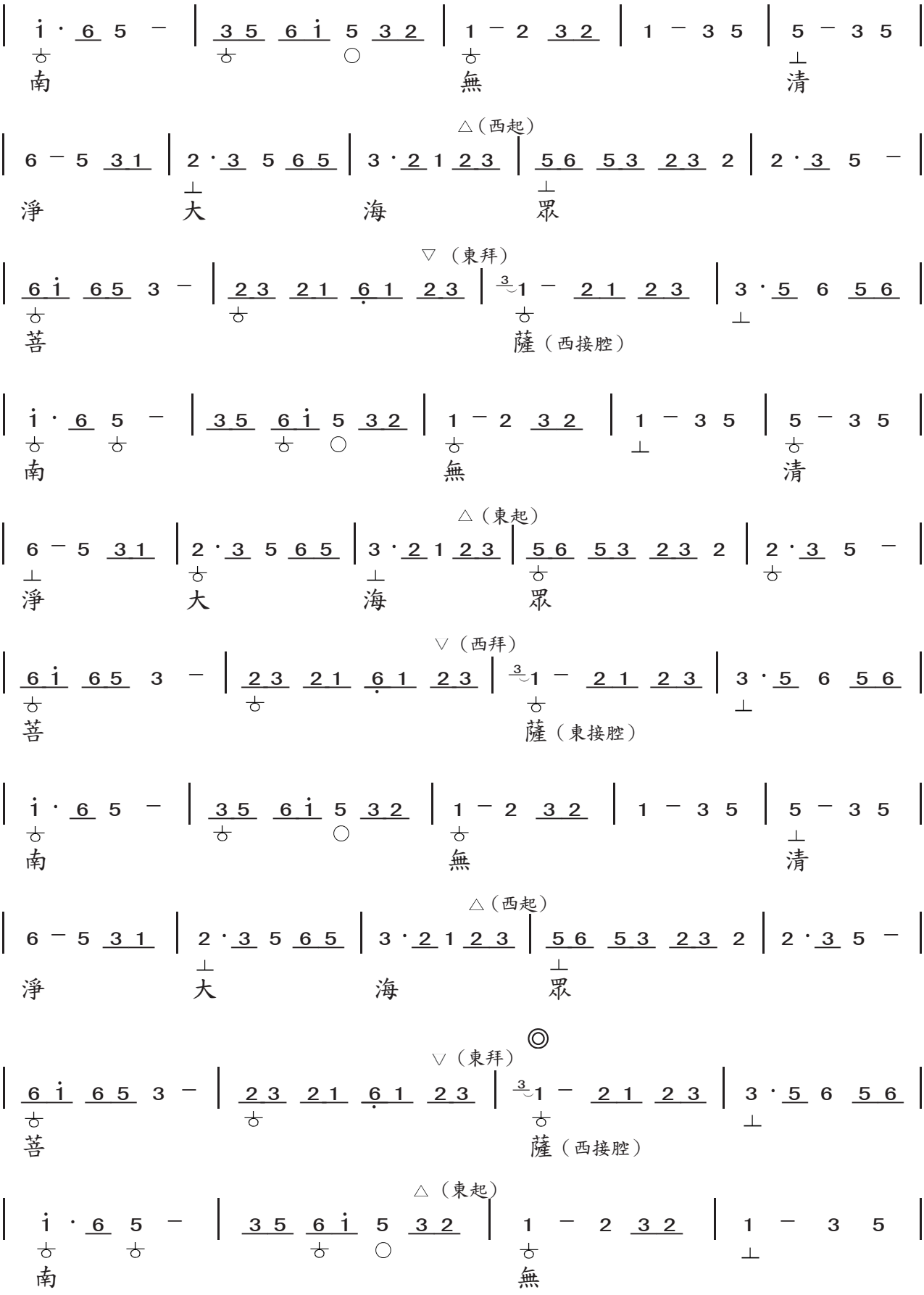

△(西起)
阿 彌 陀
◎
▽(東拜)
佛(西接腔) 南
△(東起)
無 阿 彌
▽(西拜)
陀 佛(東接腔)
南 無
△(西起)
阿 彌 陀
▽(東拜)
佛(西接腔) 南
△(東起)
無 阿 彌
▽(西拜)
陀 佛(東接腔)
南 無

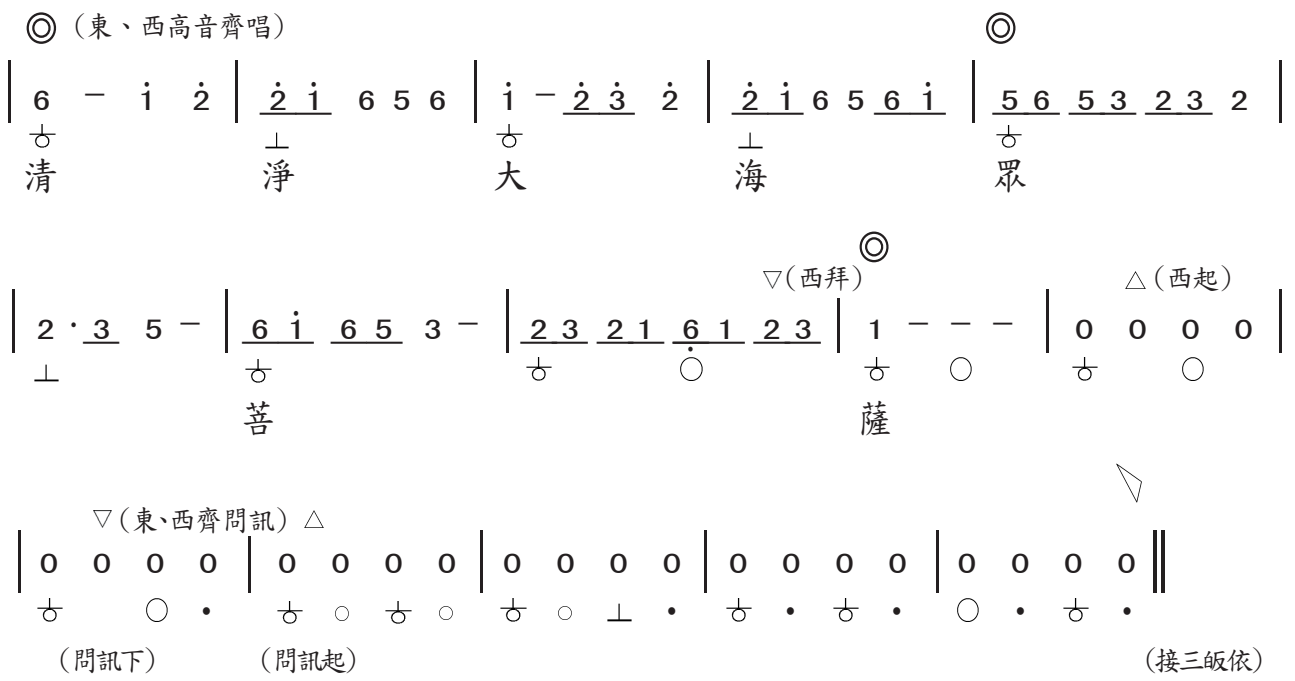

△（西起）
阿 彌 陀
◎
▽(東拜)
佛（西接腔） 南
△（東起）
無 阿 彌
▽（西拜）
陀 佛（東接腔）
南 無
△（西起）
觀 世 音 菩
◎
▽(東拜)
薩（西接腔） 南
△（東起）
無 觀 世 音
▽（西拜）
菩 薩（東接腔）
南 無


△（西起）
觀 世 音 菩
◎ ▽（東拜）
薩（西接腔） 南
△（東起）
無 觀 世 音
▽（西拜）
菩 薩（東接腔）
南 無
△（西起）
觀 世 音 菩
▽（東拜）◎
薩 南
△（東起）
無 觀 世 音
▽（西拜）
菩 薩（東接腔）
南 無


△(西起)
大 勢 至 菩
◎
▽(東拜)
薩（西接腔） 南
△（東起）
無 大 勢 至
▽(西拜)
菩 薩（東接腔）
南 無
△(西起)
大 勢 至 菩
▽（東拜）
薩（西接腔） 南
△（東起）
無 大 勢 至
▽(西拜)
菩 薩（東接腔）
南 無


△（西起）
大 勢 至 菩
◎
▽（東拜）
薩（西接腔） 南
△（東起）
無 大 勢 至
▽（西拜）
菩 薩（東接腔）
南 無
△（西起）
清 淨 大 海 眾
◎
▽（東拜）
菩 薩（西接腔）
南 無 清
△（東起）
淨 大 海 眾
▽（西拜）
菩 薩（東接腔）


南 無 清
△（西起）
淨 大 海 眾
▽（東拜）
菩 薩（西接腔）
南 無 清
△（東起）
淨 大 海 眾
∨（西拜）
菩 薩（東接腔）
南 無 清
△（西起）
淨 大 海 眾
◎
∨（東拜）
菩 薩（西接腔）
△（東起）
南 無

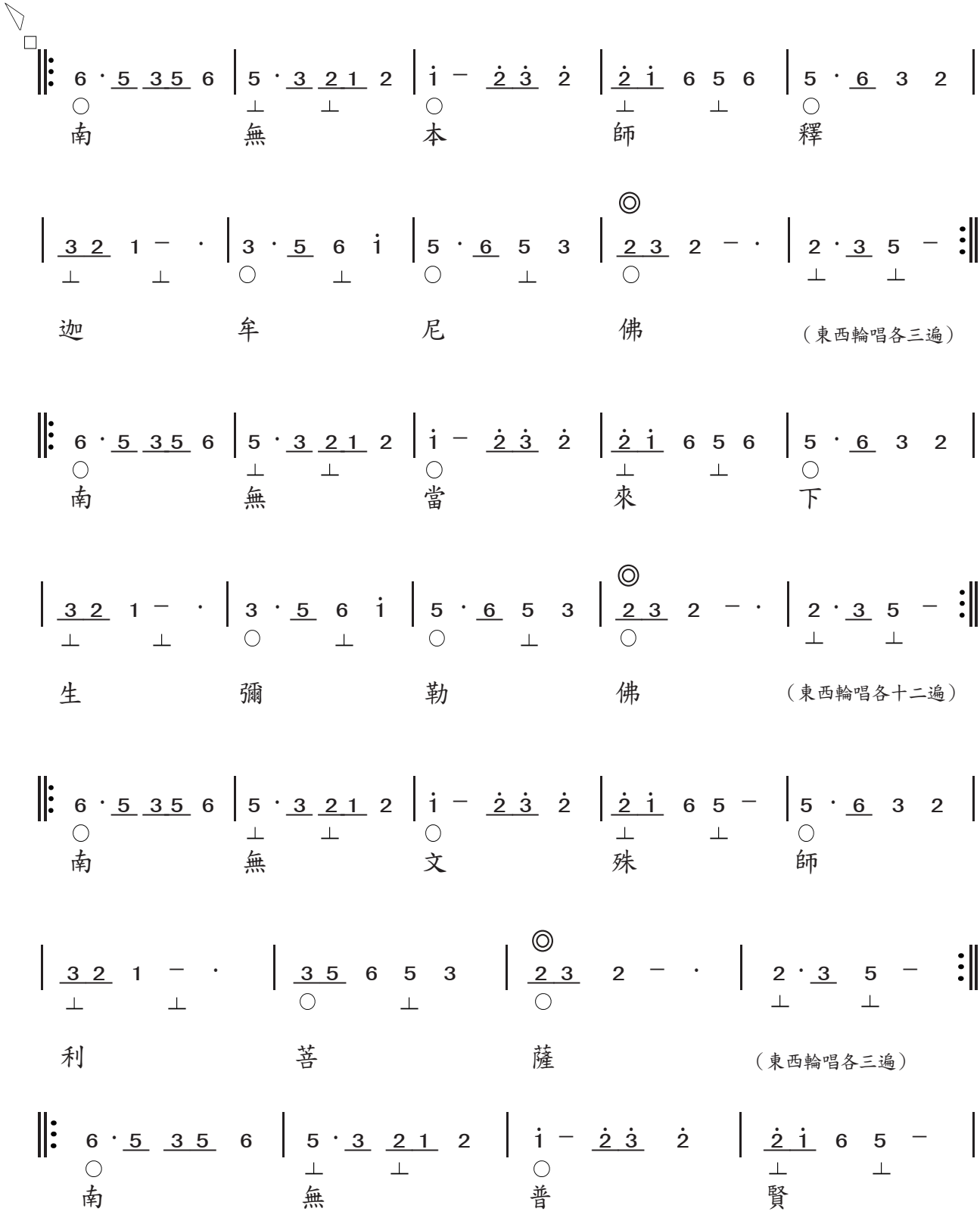

◎（東、西高音齊唱）
◎
清 淨 大 海 眾
◎
菩 薩
▽（西拜）
△（西起）
▽（東、西齊問訊）△
（問訊下）
（問訊起）
（接三皈依）

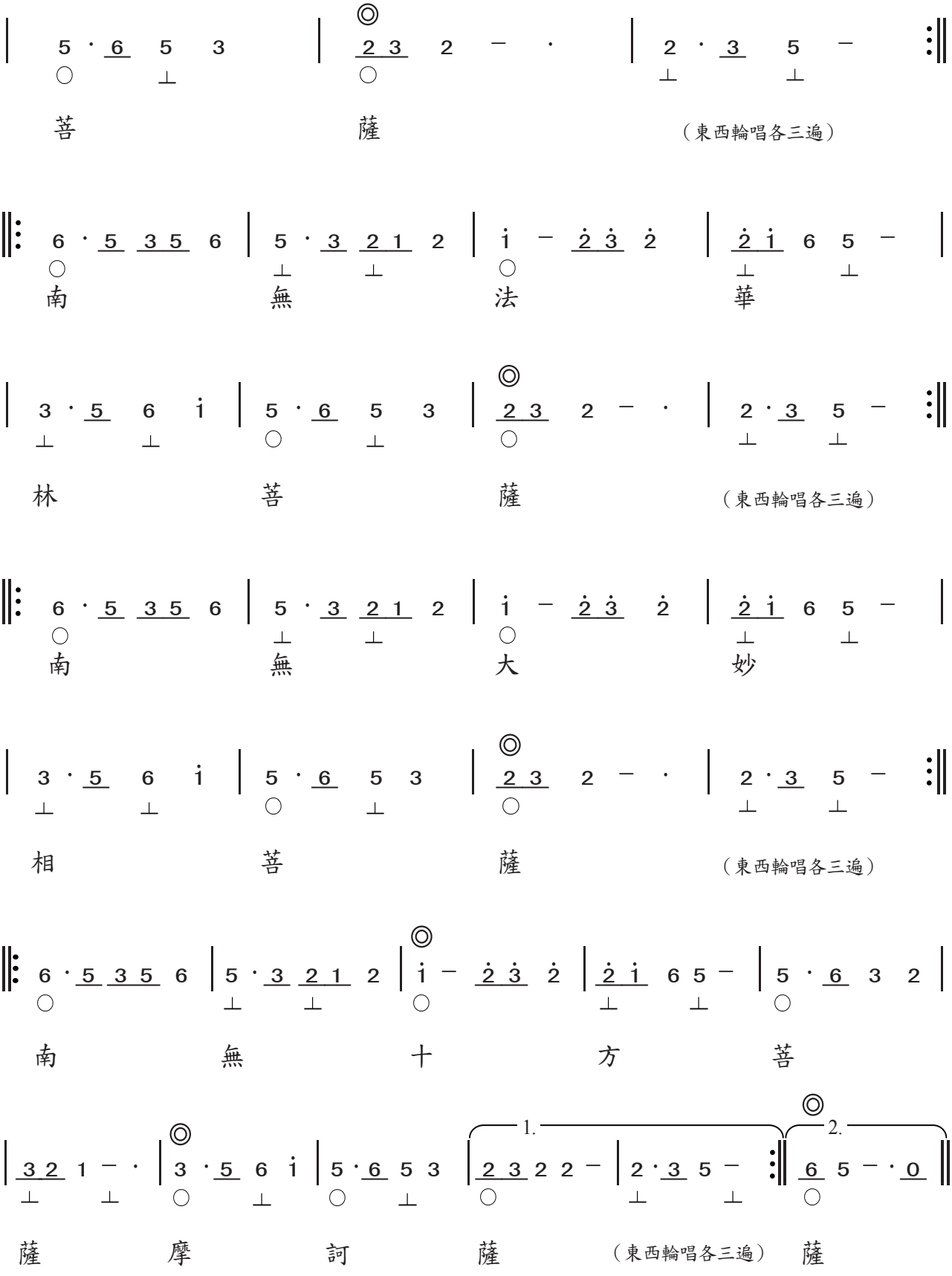
彌勒法門觀文拜願

（木魚每小節第一拍一擊）

1 – 3

4/4




菩 薩 （東西輪唱各三遍）
南 無 法 華
林 菩 薩 （東西輪唱各三遍）
南 無 大 妙
相 菩 薩 （東西輪唱各三遍）
南 無 十 方 菩
薩 摩 訶 薩 （東西輪唱各三遍） 薩

拜　願
（世尊及四大菩薩）

（小木魚每小節第一拍一擊）

6 － i

4/4

3 ♯2 3 － · | 2 － 1 － | 2 1 2 1 2121 | 6 － － － | 3 － 3 2 | 1 － 2 3 2 | 1 － 3 5 |

（維那舉）南　　（東接腔）無

△（西起）（第二遍開始用）

5 － 3 5 | 6 － 5 3 1 | 2 · 3 5 6 5 | 3 · 2 1 2 3 | 5 6 5 3 2 3 2 |

本　師　釋　迦　牟

◎

▽（東拜）

2 · 3 5 － | 6 i 6 5 3 － | 2 3 2 1 6 1 2 3 | 3 1 － 2 1 2 3 | 3 · 5 6 5 6 |

尼　佛（西接腔）

i · 6 5 － | 3 5 6 i 5 3 2 | 1 － 2 3 2 | 1 － 3 5 | 5 － 3 5 |

南　無　本

△（東起）

6 － 5 3 1 | 2 · 3 5 6 5 | 3 · 2 1 2 3 | 5 6 5 3 2 3 2 | 2 · 3 5 － |

師　釋　迦　牟

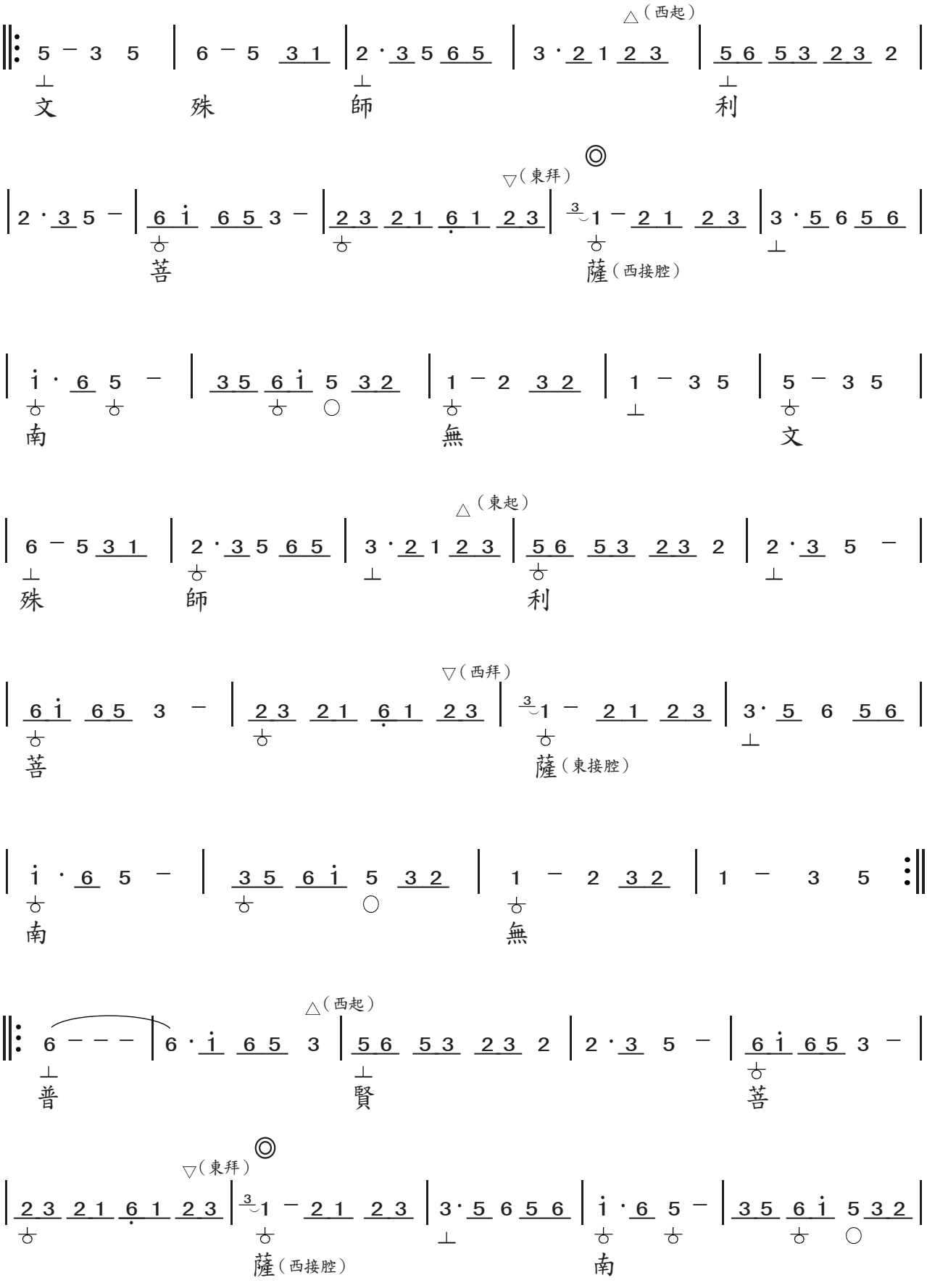
▽（西拜）

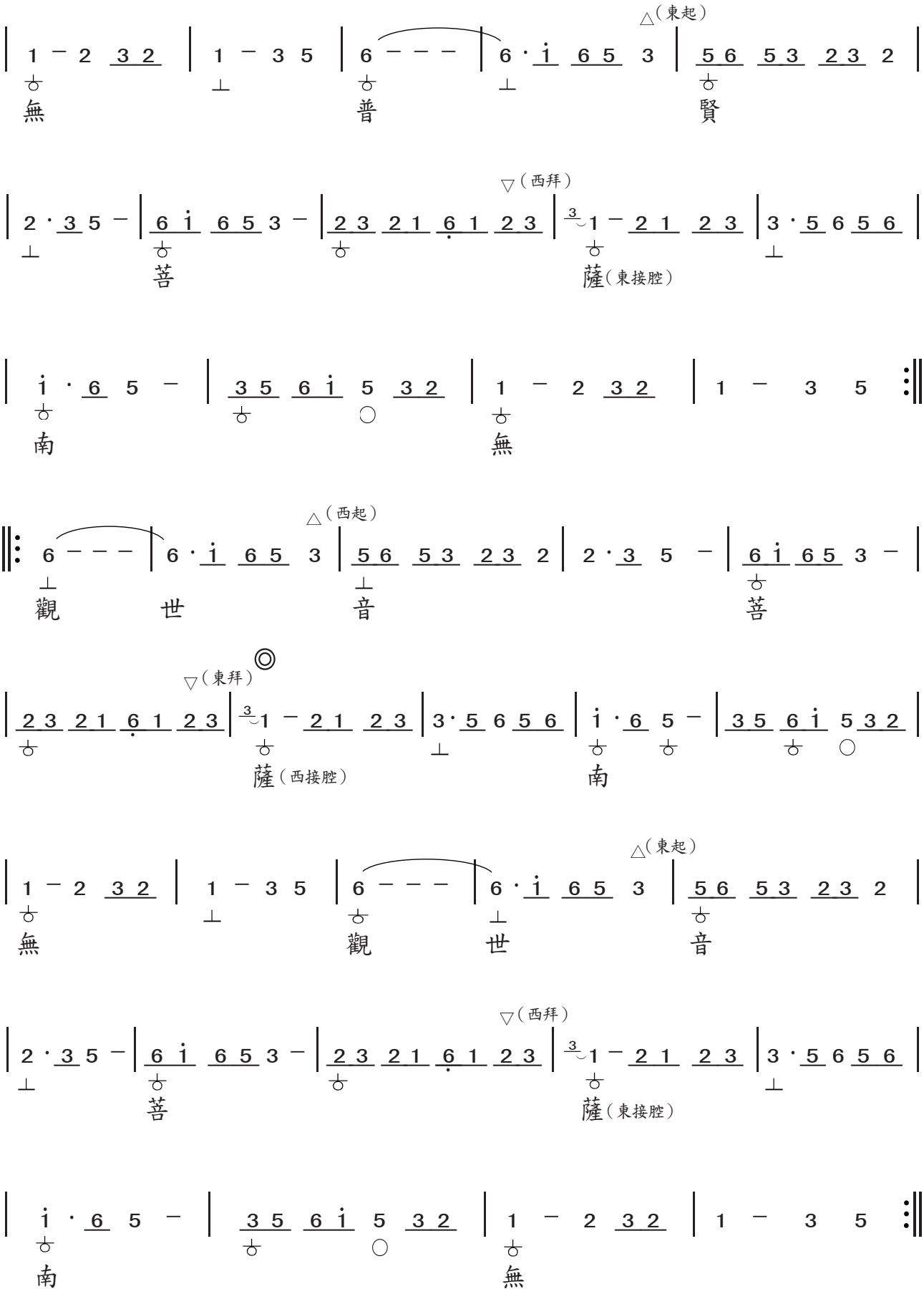
6 i 6 5 3 － | 2 3 2 1 6 1 2 3 | 3 1 － 2 1 2 3 | 3 · 5 6 5 6 |

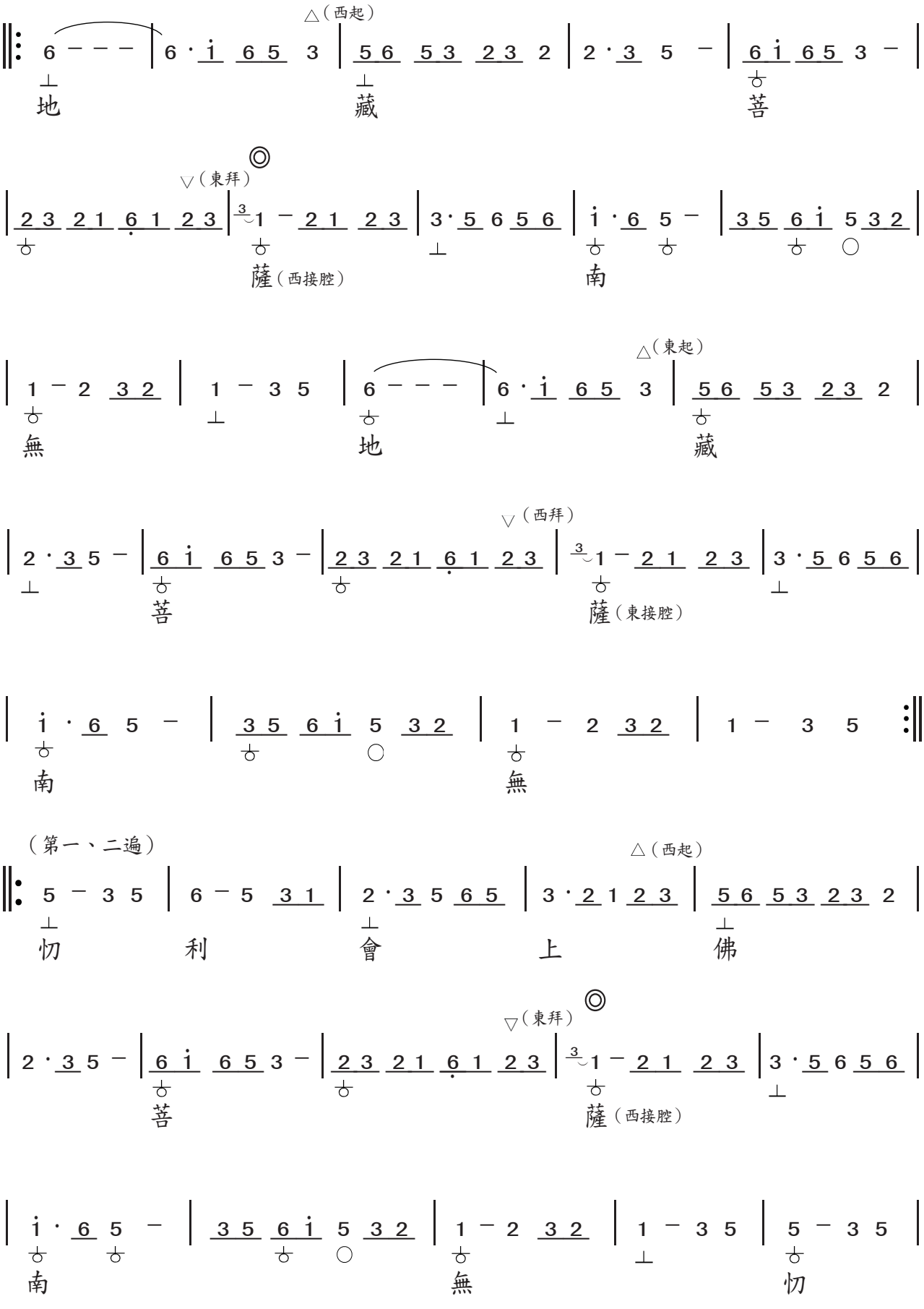
尼　佛（東接腔）

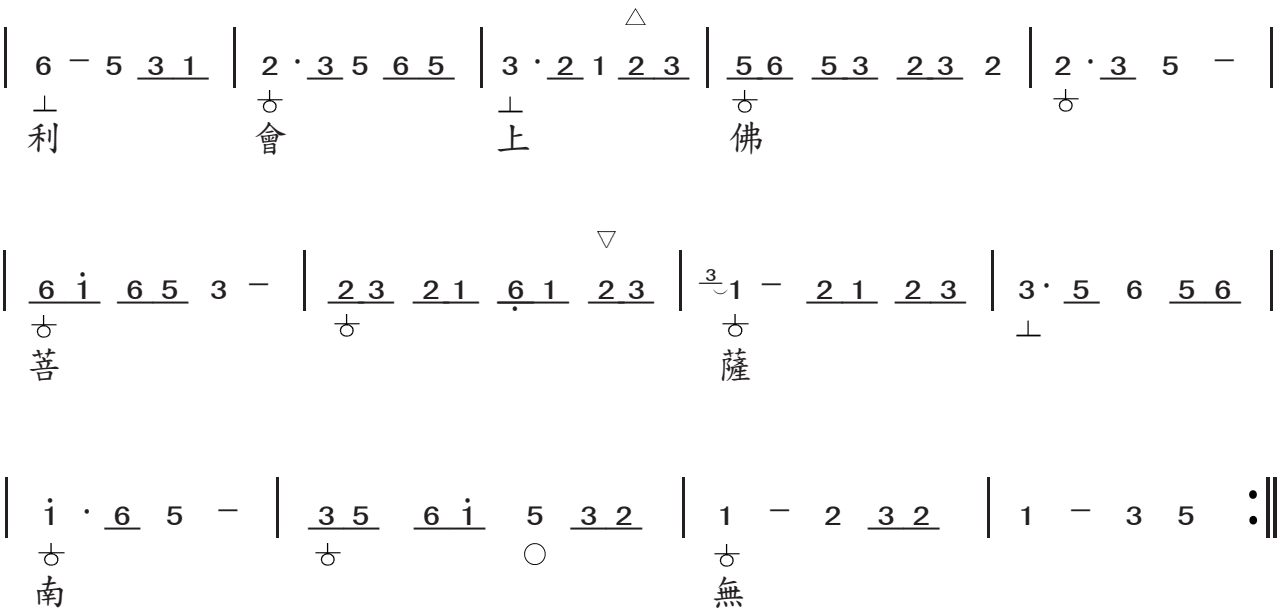
i · 6 5 － | 3 5 6 i 5 3 2 | 1 － 2 3 2 | 1 － 3 5 ‖

南　無


△（西起）
文 殊 師 利
◎
▽（東拜）
菩 薩（西接腔）
南 無 文
△（東起）
殊 師 利
▽（西拜）
菩 薩（東接腔）
南 無
△（西起）
普 賢 菩
◎
▽（東拜）
薩（西接腔） 南

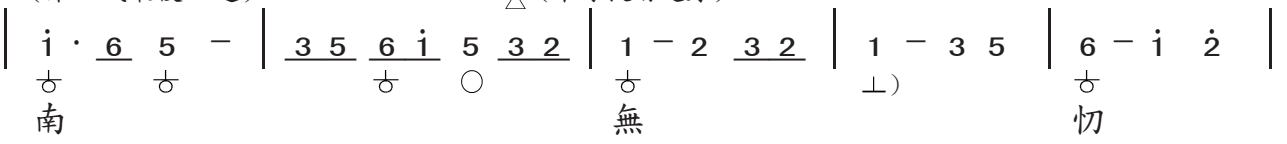

△(東起)
▽(西拜)
3
薩(東接腔)
◎
▽(東拜)
薩(西接腔)
△(西起)
無 普 賢
菩 薩
南 無
觀 世 音 菩
南 觀 世 音
菩 薩
南 無

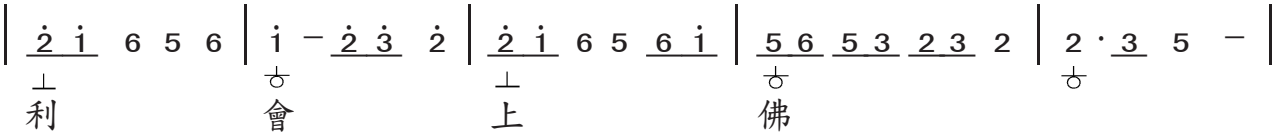

△(西起)
地 藏 菩
◎
▽(東拜)
薩(西接腔) 南
△(東起)
無 地 藏
▽(西拜)
菩 薩(東接腔)
南 無
(第一、二遍)
△(西起)
忉 利 會 上 佛
◎
▽(東拜)
菩 薩(西接腔)
南 無 忉



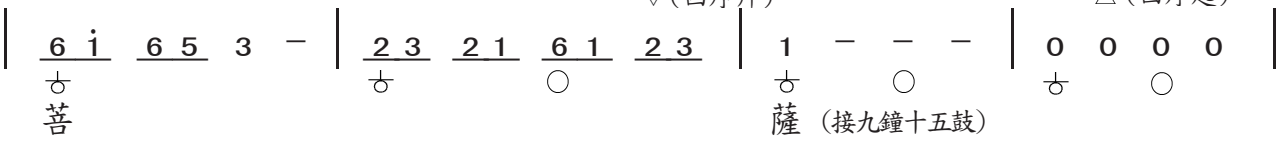
◎（兩序開始高聲齊唱）

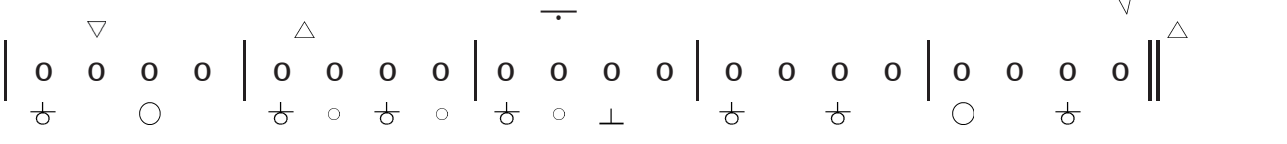
（第三或最後一遍）　△（東序提前起身）





◎　▽（西序拜）　△（西序起）





（兩序一同問訊）　（後接三皈依）

拜願綜合譜

（小木魚每小節第一拍一擊）

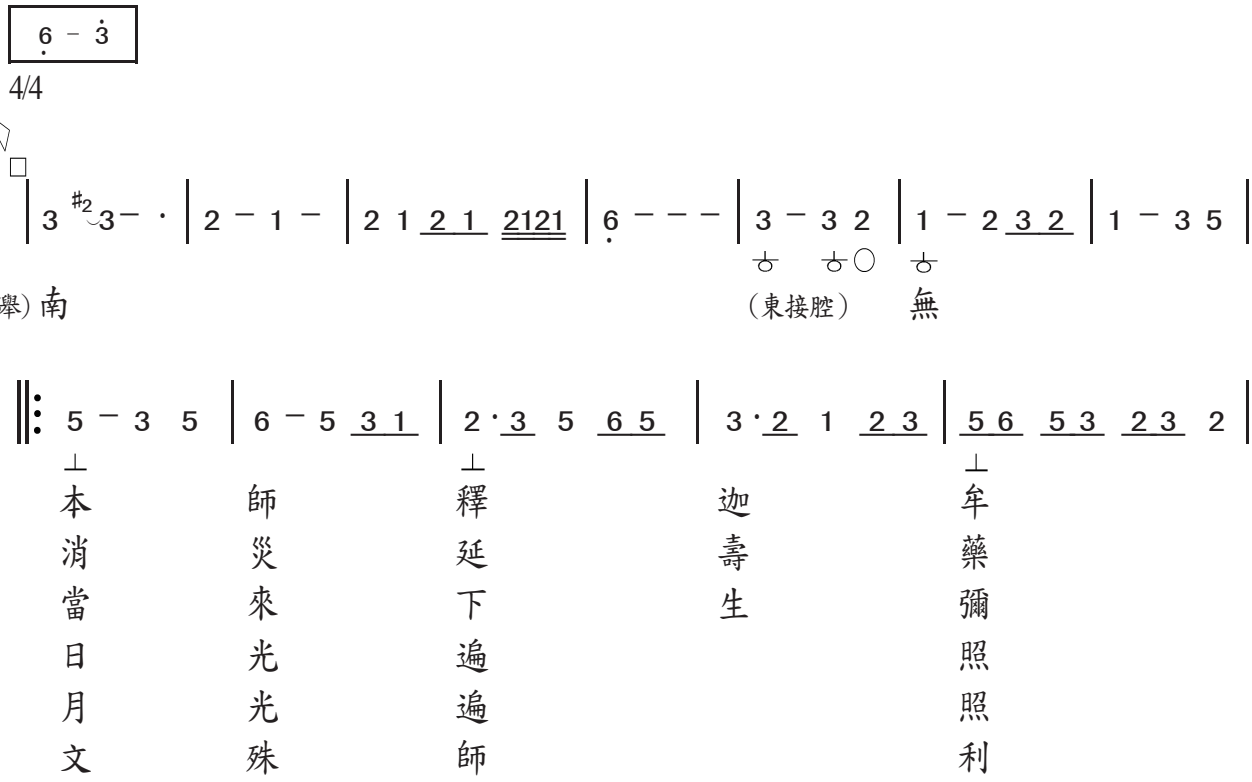
近若干年來，拜願犍椎，多有舛誤，為避免日久失傳，謹製譜表五份以為說明：

1. 拜願綜合學習譜，係將所拜之佛菩薩聖號，分為起頭「八、九字」、「六、七字」和末後「普禮」等三種混合編列於一譜中。所有腔調，大致均備，以便於學習及查考。
2. 拜願聖號編組一覽表，顧名思義可知，不贅。
3. 禮西方三聖示範實用譜，係實用舉例性質之音譜，一因平常視譜拜願，譜中同樣之反覆符號太多，二因其前後反覆記號相距太遠，翻頁尋覓容易發生錯誤，因特製成實用譜，譜中不設反覆記號，以便練習，實用時便於一氣呵成。
4. 拜願大二磬位置簡明圖，為使學習者易於記憶磬眼之用。
5. 拜願東西序起頭犍椎練習，拜願犍椎稍難者，係東西序起頭之犍椎，祇要起頭之犍椎敲正確了，其餘大部份都不難了。

＊每一尊聖號，東西兩序各三拜（共六拜），逢佛菩薩紀念日，可增加紀念之佛菩薩聖號多拜若干。由維那或主持人臨時決定。

＊最後一尊普禮聖號，東西兩序前五拜均為平腔。至西序最後一句聖號時，東序俟西序「南無」二字唱完。即應起身。同西序齊用高腔合唱最後一句（最後仍歸於平腔）畢，西序拜、起，兩序再一齊問訊。

犍椎符號：　◎ 大磬　△ 引磬　⊥ 鈴　○ 鼓　𝄫 鈴鼓合敲



▽（東拜）

2·3 5 –	6 i 6 5 3 –	2 3 2 1 6 1 2 3	2 1 – 2 1 2 3	3·5 6 5 6
	尼		(西) 佛	(東西序都由此最後「佛」字開始接腔)
	師		佛	
	勒		佛	
	菩		薩	
	菩		薩	
	菩		薩	

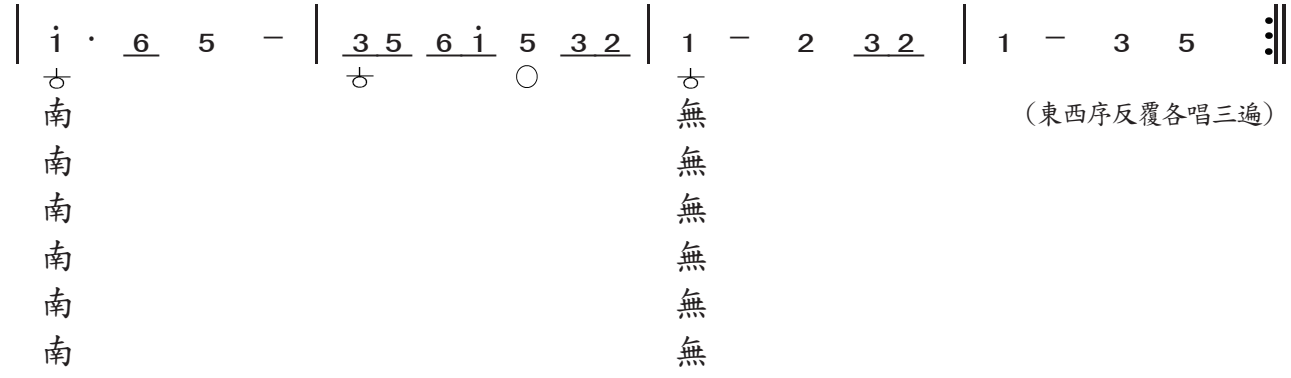
i · 6 5 –	3 5 6 i 5 3 2	1 – 2 3 2	1 – 3 5
南		無	
南		無	
南		無	
南		無	
南		無	

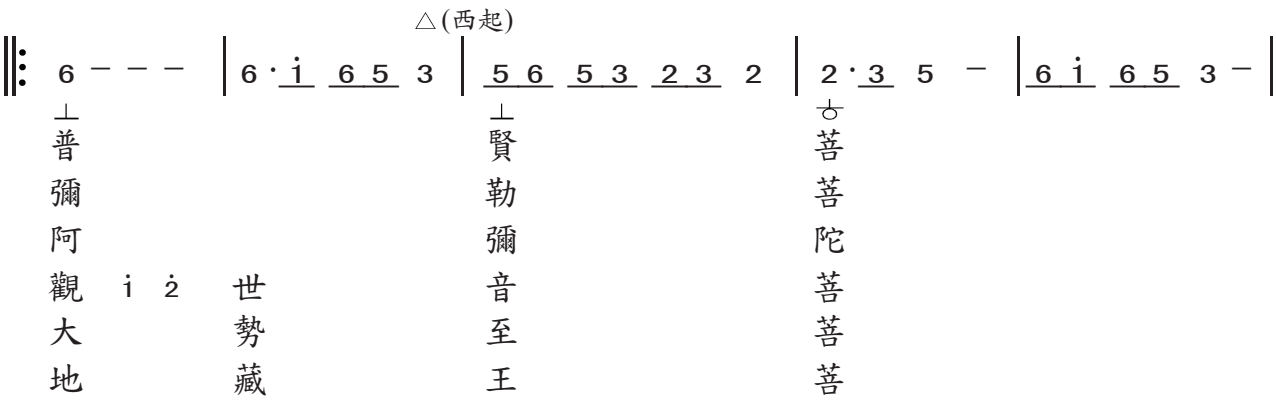
△ (東起)

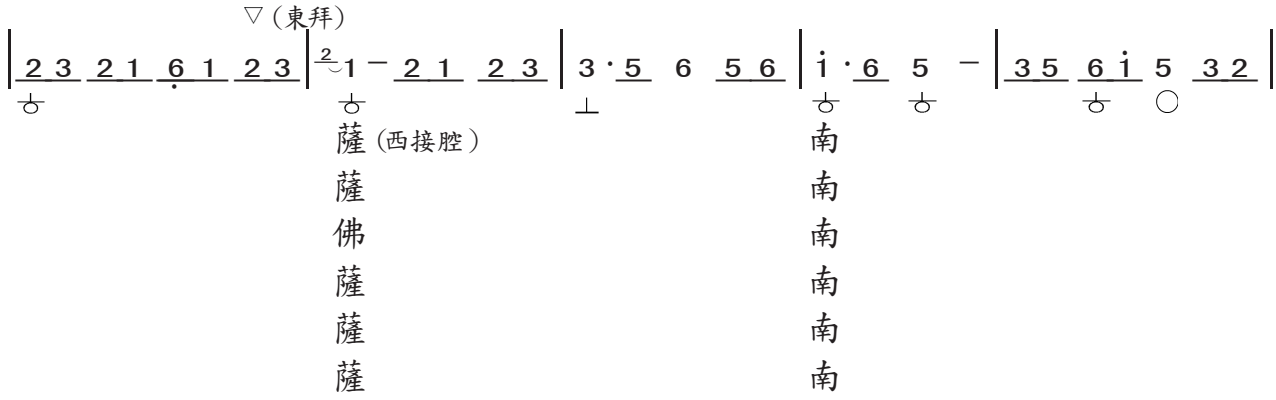
5 – 3 5	6 – 5 3 1	2·3 5 6 5	3·2 1 2 3	5 6 5 3 2 3 2
本	師	釋	迦	牟
消	災	延	壽	藥
當	來	下	生	彌
日	光	遍		照
月	光	遍		照
文	殊	師		利

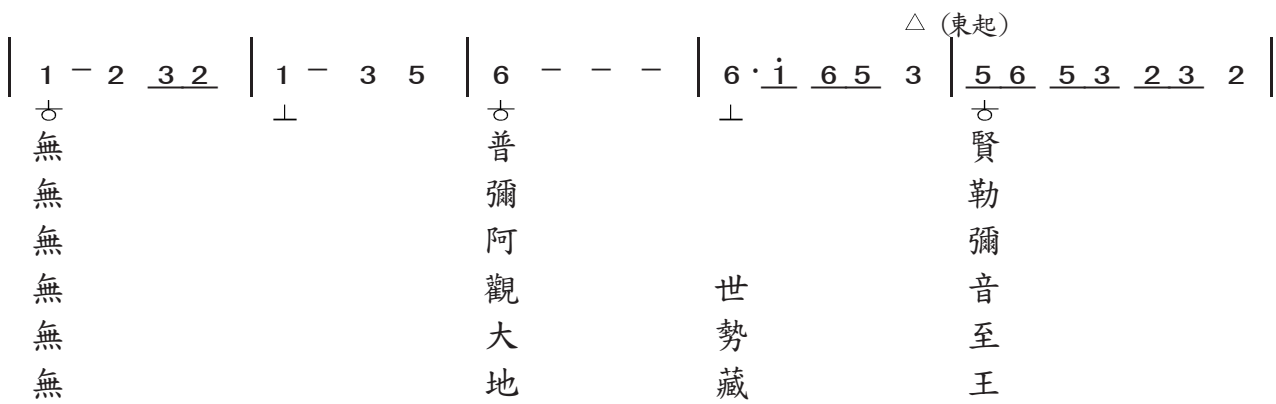
▽ (西拜)

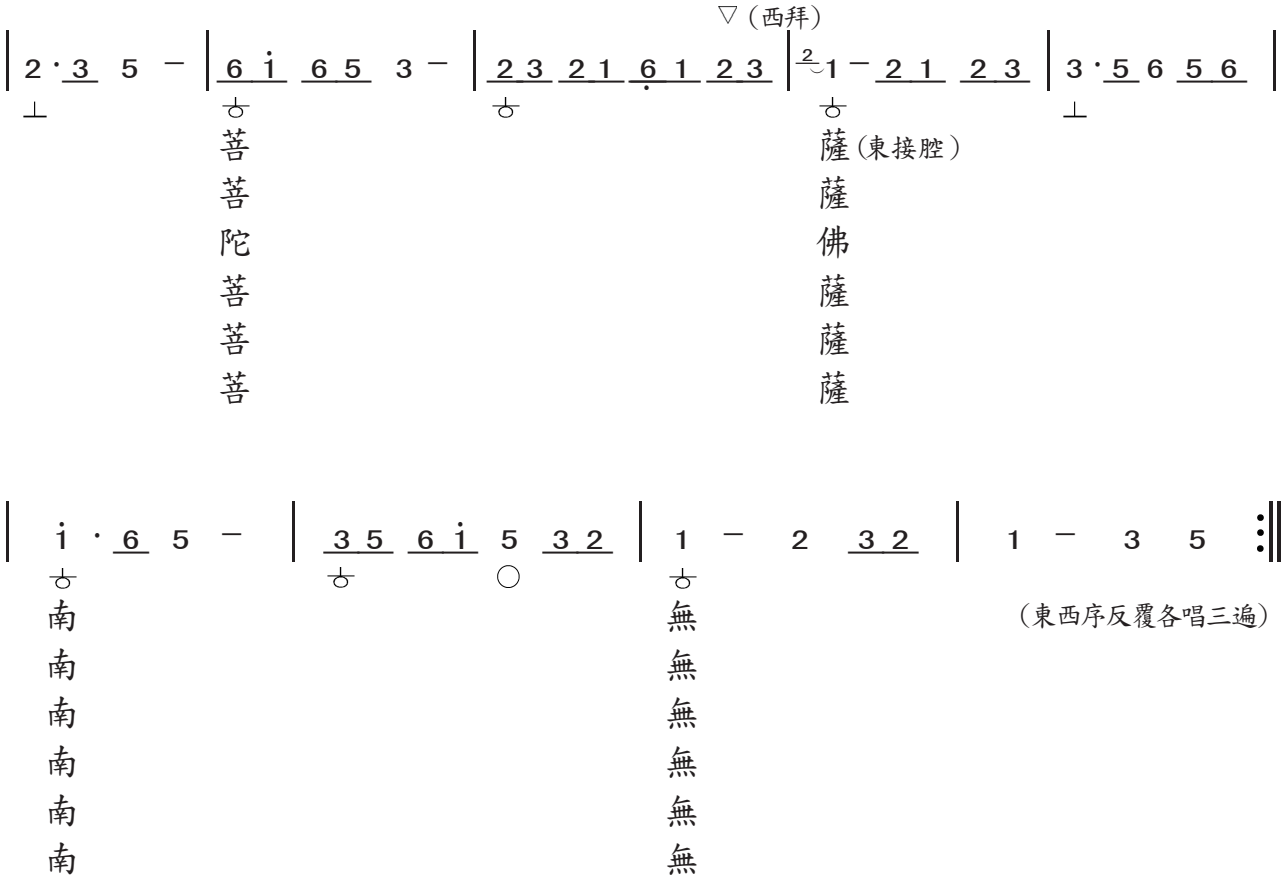
2·3 5 –	6 i 6 5 3 –	2 3 2 1 6 1 2 3	2 1 – 2 1 2 3	3·5 6 5 6
	尼		佛 (東接腔)	
	師		佛	
	勒		佛	
	菩		薩	
	菩		薩	
	菩		薩	

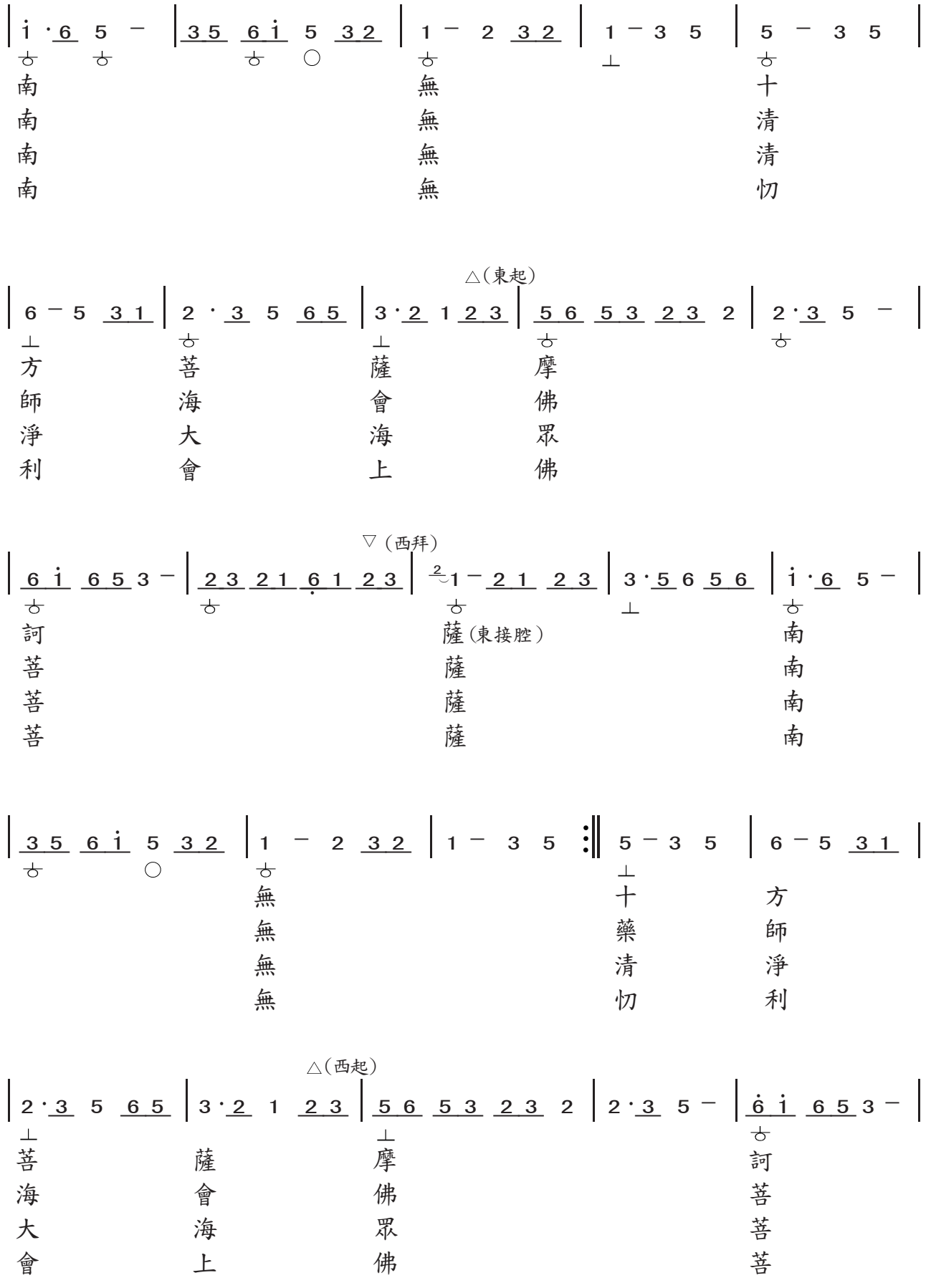

南南南南南南
無無無無無無
（東西序反覆各唱三遍）

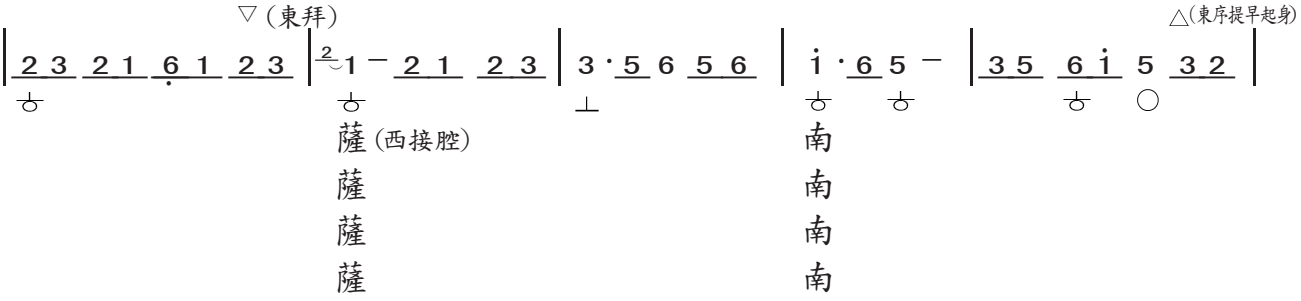

△(西起)
普彌阿觀大地
世勢藏
賢勒彌音至王
菩菩陀菩菩菩

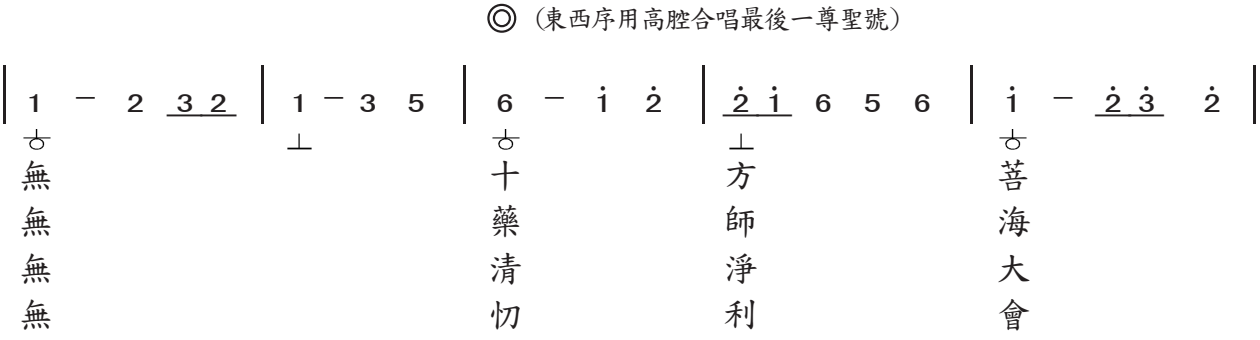

▽(東拜)
薩薩佛薩薩薩
(西接腔)
南南南南南南

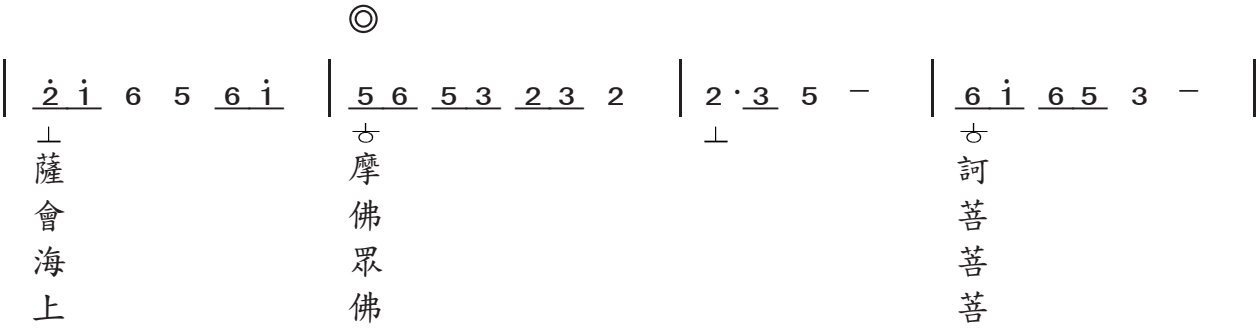

△(東起)
無無無無無無
普彌阿觀大地
世勢藏
賢勒彌音至王

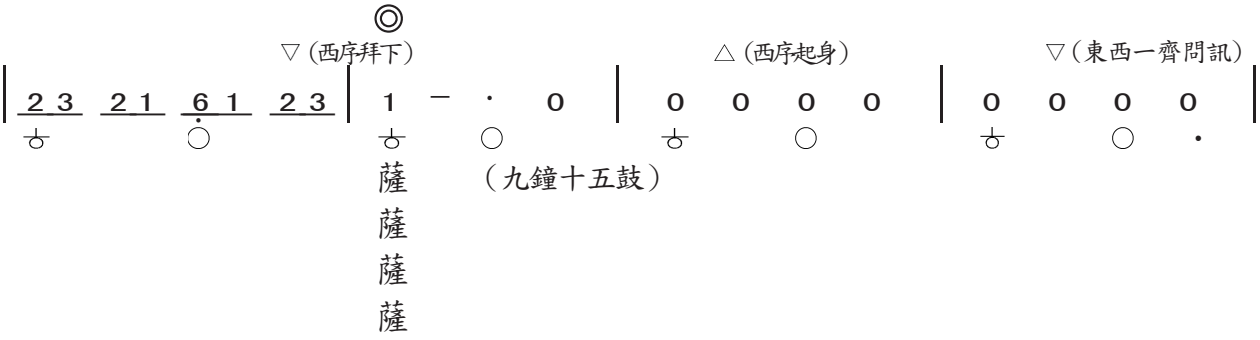

▽（西拜）
菩菩陀菩菩菩
薩（東接腔）薩佛薩薩薩
南南南南南南
無無無無無無
（東西序反覆各唱三遍）
△（西起）
十藥清忉
方師淨利
菩海大會
薩會海上
摩佛眾佛
▽（東拜）
訶菩菩菩
薩（西接腔）薩薩薩

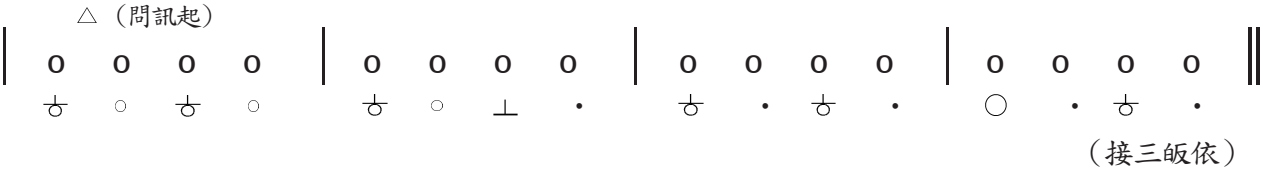

南南南南 無無無無 十清清忉
△(東起)
方師淨利 菩海大會 薩會海上 摩佛眾佛
▽(西拜)
訶菩菩菩 薩(東接腔)薩薩薩 南南南南
十藥清忉 方師淨利
△(西起)
菩海大會 薩會海上 摩佛眾佛 訶菩菩菩


▽（東拜）
△(東序提早起身)
薩（西接腔）
薩
薩
薩
南
南
南
南


◎（東西序用高腔合唱最後一尊聖號）
無
無
無
無
十
藥
清
忉
方
師
淨
利
菩
海
大
會

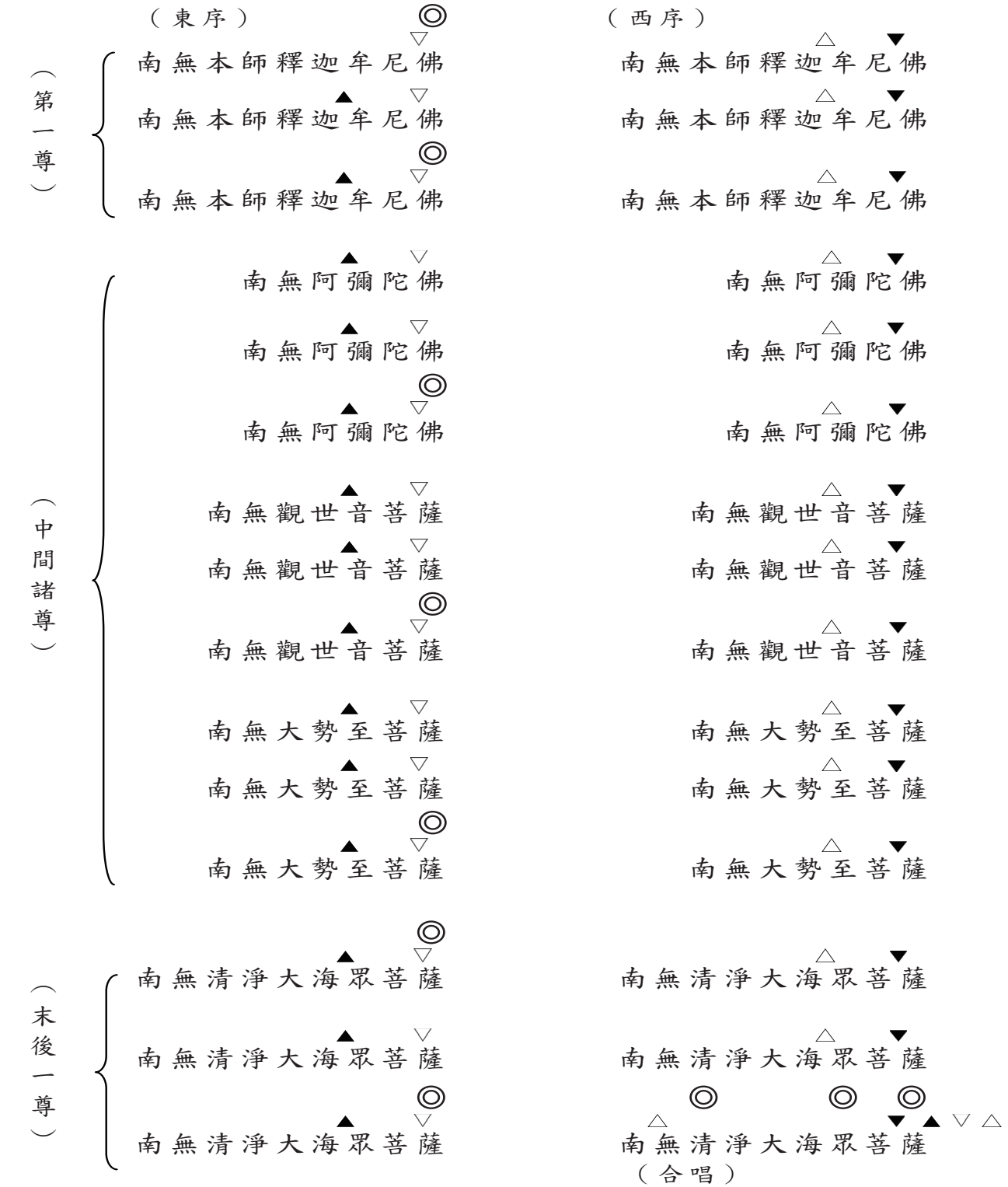

◎
薩
會
海
上
摩
佛
眾
佛
訶
菩
菩
菩


◎
▽（西序拜下）
△（西序起身）
▽（東西一齊問訊）
薩
薩
薩
薩
（九鐘十五鼓）


△（問訊起）
（接三皈依）

拜願磬眼舉例

～ 以禮拜西方三聖 為例 ～



諸佛菩薩聖誕拜願次第一覽表

（一）本師釋迦佛聖誕

1. 南無本師釋迦牟尼佛	東、西	**各十二拜**
2. 南無文殊師利菩薩	東、西	各三拜
3. 南無普賢菩薩	東、西	各三拜
4. 南無彌勒菩薩	東、西	各三拜
5. 南無十方菩薩摩訶薩	東、西	各三拜

（二）藥師佛聖誕

1. 南無本師釋迦牟尼佛	東、西	各三拜
2. 南無消災延壽藥師佛	東、西	**各十二拜**
3. 南無日光遍照菩薩	東、西	各三拜
4. 南無月光遍照菩薩	東、西	各三拜
5. 南無藥師海會佛菩薩	東、西	各三拜

（三）阿彌陀佛聖誕

1. 南無本師釋迦牟尼佛	東、西	各三拜
2. 南無阿彌陀佛	東、西	**各十二拜**
3. 南無觀世音菩薩	東、西	各三拜
4. 南無大勢至菩薩	東、西	各三拜
5. 南無清淨大海眾菩薩	東、西	各三拜

（四）彌勒佛聖誕

1. 南無本師釋迦牟尼佛	東、西	各三拜
2. 南無當來下生彌勒佛	東、西	**各十二拜**
3. 南無文殊師利菩薩	東、西	各三拜
4. 南無普賢菩薩	東、西	各三拜
5. 南無十方菩薩摩訶薩	東、西	各三拜

（五）普賢菩薩聖誕

各三拜	
各三拜	
各十二拜	
各三拜	
各三拜	

（六）文殊菩薩聖誕

各三拜
各十二拜
各三拜
各三拜
各三拜

（七）觀音菩薩聖誕

各三拜
各三拜
各十二拜
各三拜
各三拜

（八）大勢至菩薩聖誕

各三拜
各三拜
各三拜
各十二拜
各三拜

（九）地藏菩薩聖誕

1. 南無本師釋迦牟尼佛	東、西	各三拜
2. 南無文殊師利菩薩	東、西	各三拜
3. 南無普賢菩薩	東、西	各三拜
4. 南無觀世音菩薩	東、西	各三拜
5. 南無地藏王菩薩	東、西	**各十二拜**
6. 南無忉利會上佛菩薩	東、西	各三拜

附註：

① 課誦本中佛菩薩拜願聖誕大概祇此九號，其餘聖號普佛應依此例類推行之。

② 所有十二拜者，亦可視時間充分與否改為九拜、六拜、三拜。

天廚妙供

（木魚與鼓同擊）

（第二首詞為印順導師所作）

3 － 2̇

4/4

（一）天 廚 妙 供

（二）天 廚 妙 供

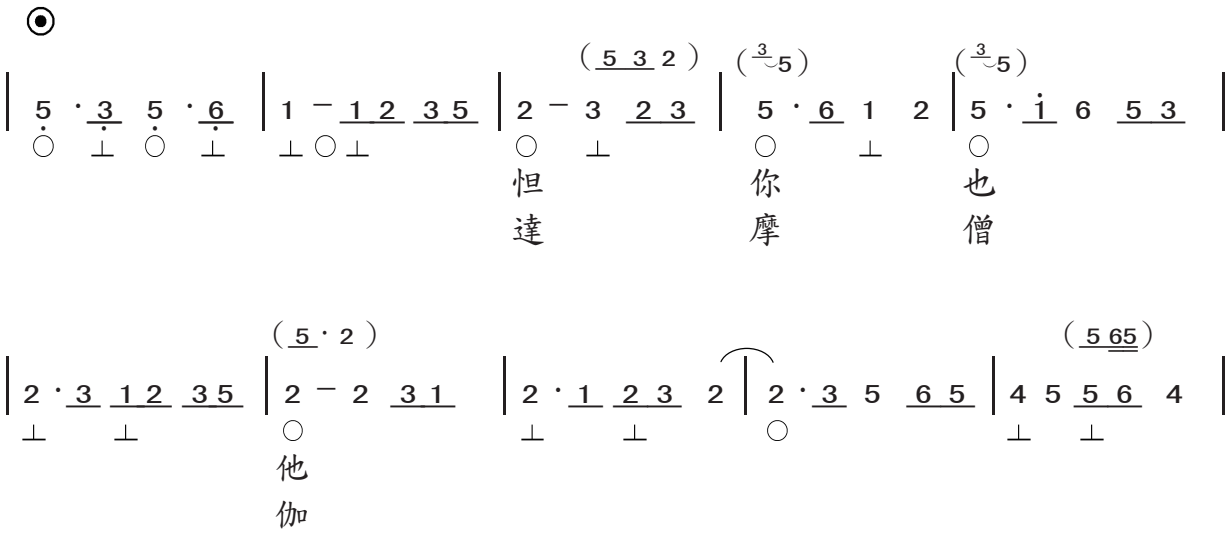
禪 悅 酥

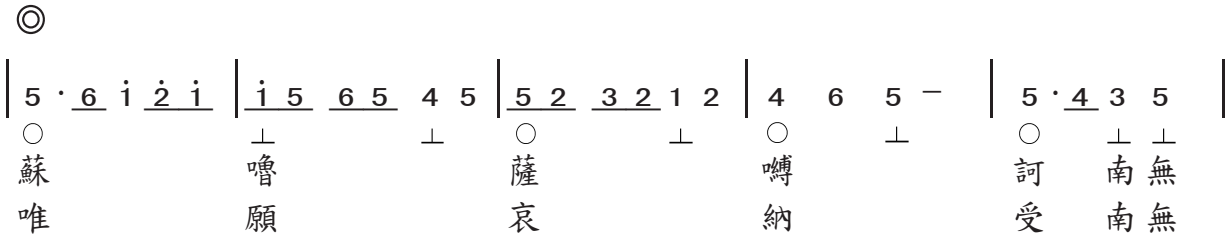
陀 戶

花 時 菓 共 燈

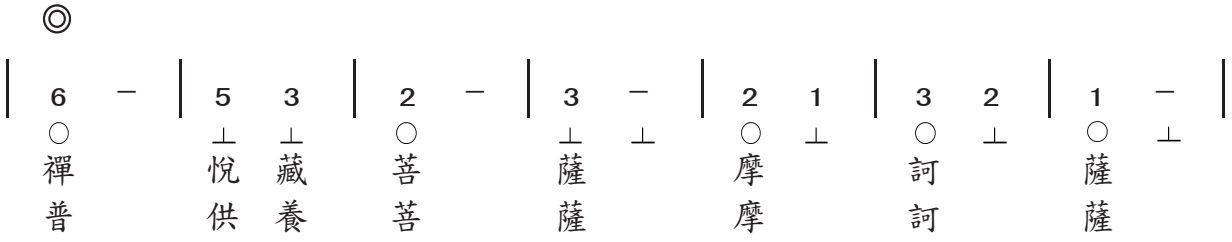
嘬 塗 恒 虔

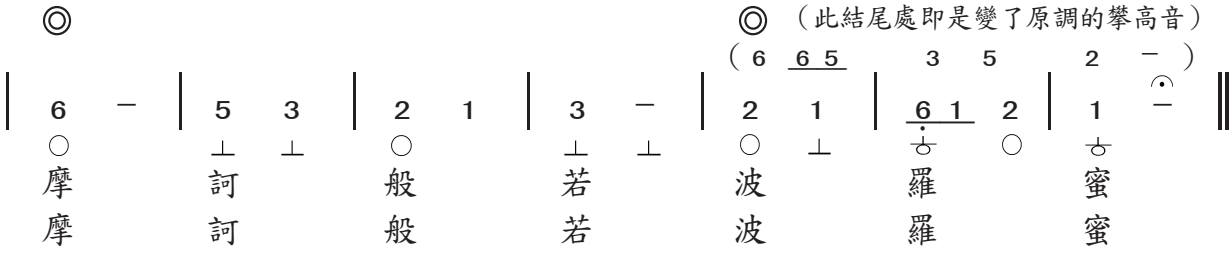
他 誠 阿 獻 誡 佛 多 陀





2/4(從「禪」字起木魚加板改為流水魚)（此處腔調與現行唱腔不同）.





香雲蓋
清涼地

（木魚與鼓同擊）

1＝i

4/4

3 － － 2 | 5 · 6 1 2 | 3 · 5 6 5 3 | 2 · 3 5 6 5 |
香 雲 蓋
清 涼 地

6 7 6 － | 6 · i 5 6 5 | 3 · 5 6 i | 5 · 6 3 2 1 |
菩 薩

◎（第三遍敲擊）

2 － － 1 | 3 5 6 5 3 2 | 1. 2. 1 · 2 3 5 | 5 3 2 2 1 2 3 |
摩 訶

◎（第一遍敲擊） ◎（第三遍敲擊）

5 · 3 5 3 5 | 6 · 7 6 5 | 5 3 2 2 1 2 3 | 5 · i 6 5 :|
薩 南 無 香 雲
清 涼

3. ◎（終止）

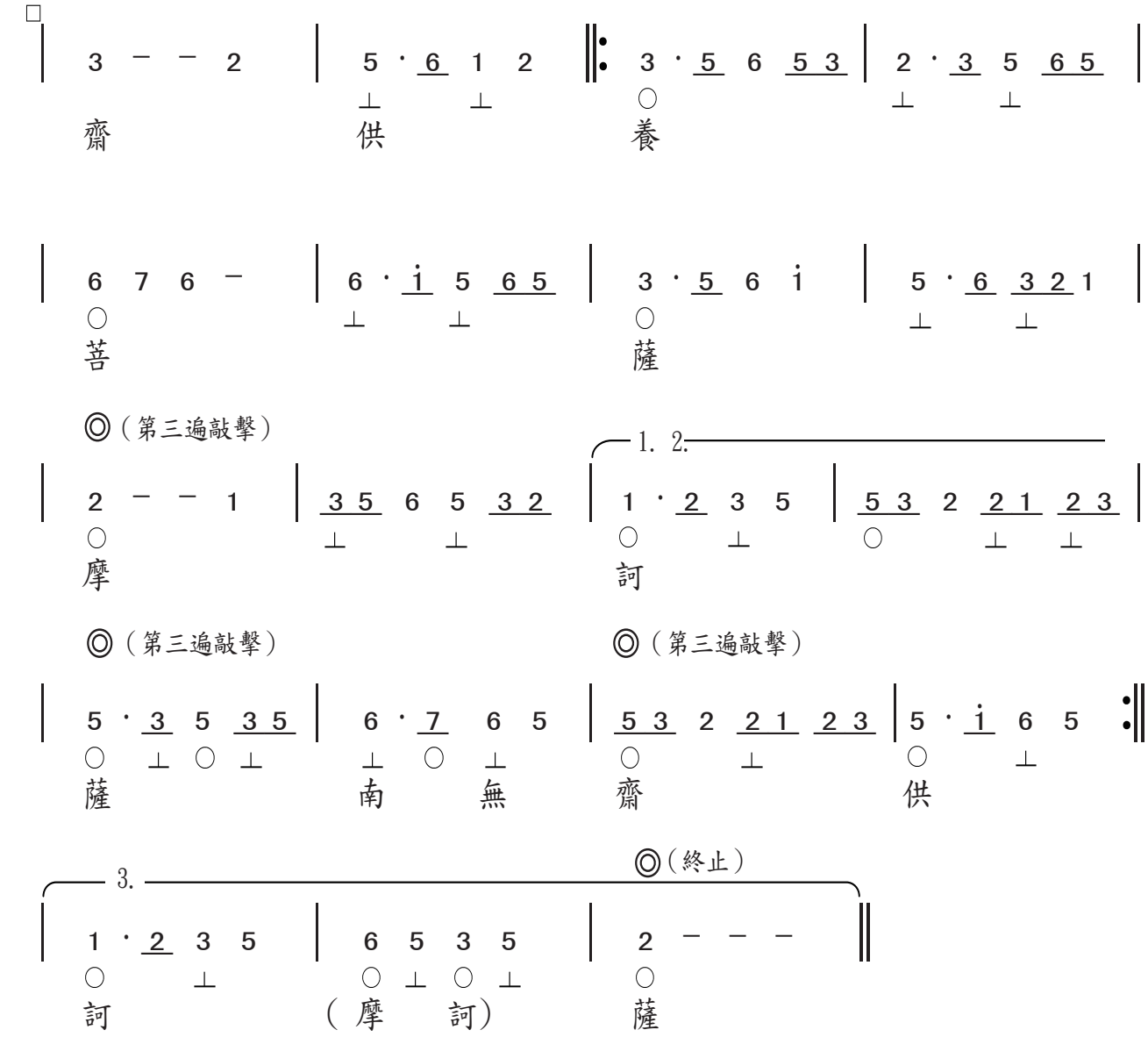
1 · 2 3 5 | 6 5 3 5 | 2 － － － ‖
訶 （摩 訶） 薩

齋供養（靈位前薦食唱）

（引磬每小節第一拍一擊）

1－i

4/4



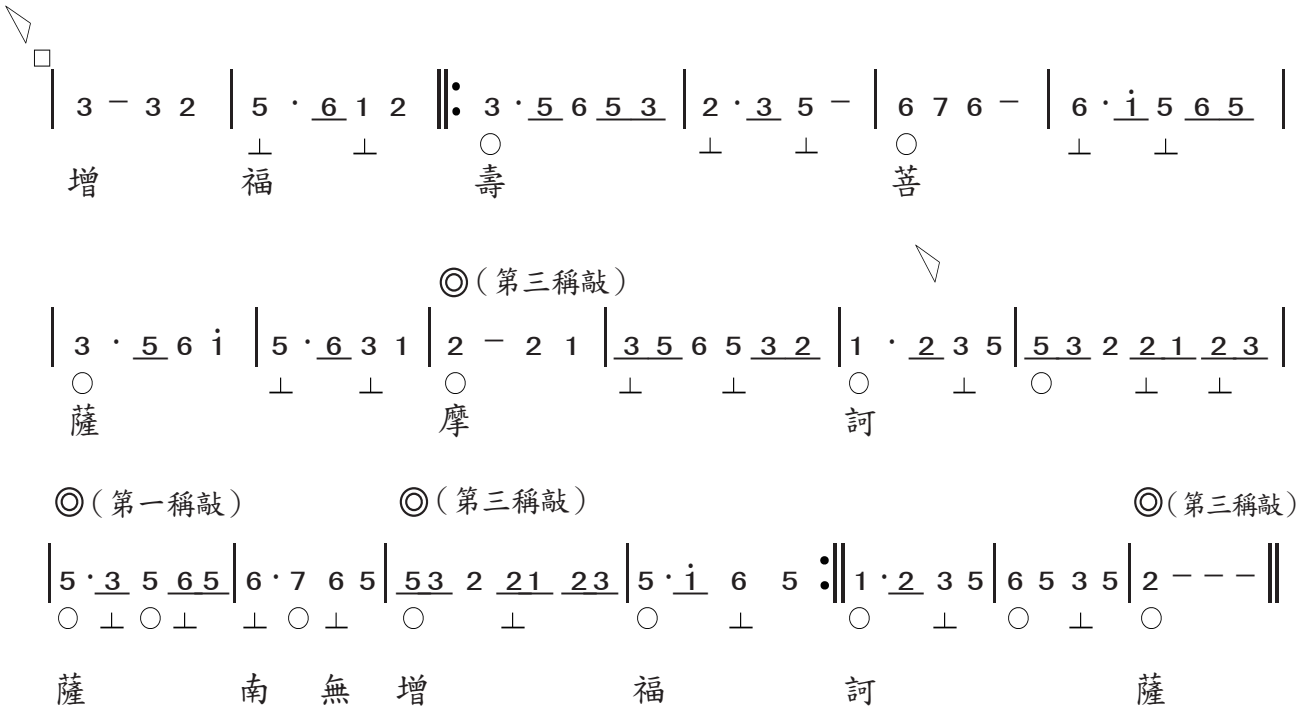
註記：只在亡者往生牌位靈前上供唱

增福壽（長生牌位前唱）

（木魚加板，過七星與鼓同擊）

1 = i

4/4



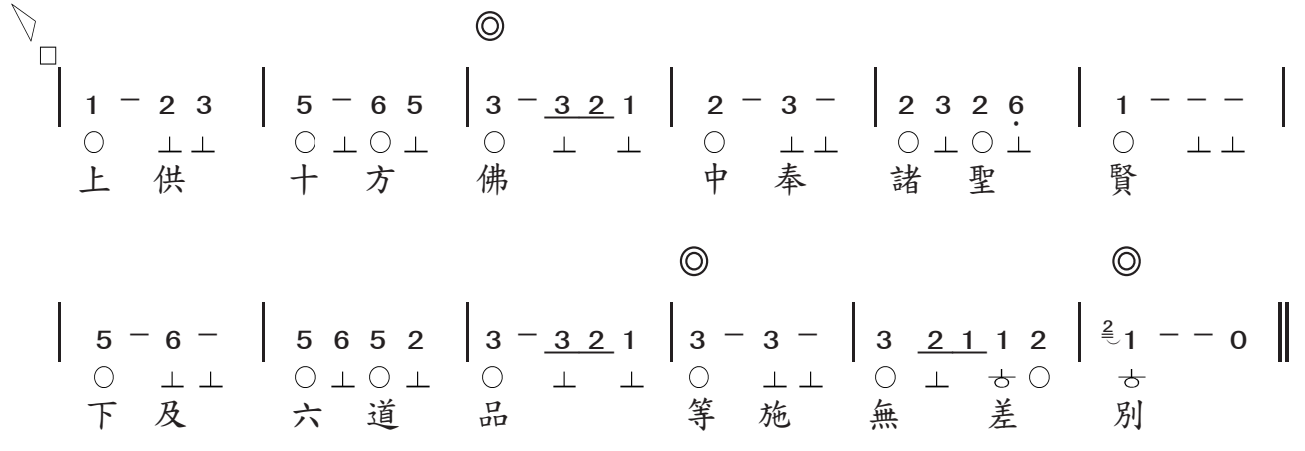
註記：只在消災延壽長生牌位前唱。

上供十方佛

（木魚與鼓同擊）

6 – 6

4/4



呼鐘聲偈

民國五十一年基隆八堵海會寺舉行結夏安居，戒和尚上道下源長老和尚親自教授「呼鐘聲偈」，並謂「三彎九轉」時，人多有誤，法振當即依音草譜習熟，結夏期日常應用。

呼鐘聲偈，原係"呼腔"，並非"唱腔"，呼腔都是"散板"，不入"節拍"。今為團體共同練習故，特勉強規以節奏，以便共同練習也。學者熟悉以後，於應用時，毋為節拍所拘，斯可矣。

5 － i

4/4

(押地鐘，再擊地鐘)

2/4 4/4

| 2 3 － － － | 2 3 － － － | 2321 1 － · | 2321 1 － · ‖ 1 － ‖ 1 2 1 － · |

鐘 聲 傳 三 千

2/4 4/4

| 3 5 － 3 | 5 3 2 － 3 | 2 3 2 － · ‖ 0 0 ‖ 2 3 － · 3 | 3 2 1 － · |

界 內 佛 法

2/4

| 2321 1 － · ‖ 6 1 · ‖ 232 1 － 0 | 2 － · 3 | 535 5 － · | 5 6 － － |

揚 萬 億 國

| 6 i － － | 6 i 6i65 3 2 5 | 43 2 － － － | 3 － 2 － | 3 2 3 2 | 32321 1 0 0 |

中

4/4

| 2 3 － － － | 2 3 － － － | 5 3 5 3 3212 0 | 2 3 － － － | 2 3 － － － | 5 3 5 3 3212 0 |

| 2 3 － － － | 5 3 5 3 32 1 · 3 | 2 － · 3 | 5 － · 6 | 1 － － － | 6165 5 － · ‖ |



2/4 4/4

| 2 3 – – – | 2 3 – – – | 2321 1 – · | 2321 1 – · ‖ 1 – ‖ 1 2 1 – · |

功 勳 祈 世 界

| 2 · 3 5 3 5 | 6 – i – | 6 i 6 5 3 2 5 | 4 3 2 – 2 3 | 2 3 23 2 · 0 | 2 – – – |

和 平 利

2/4 4/4

| 3 – · 2 1 | 6 1 – · ‖ 12 1 1 ‖ 2321 1 – · | 2 – · 3 | 5 3 5 – |

益 報 檀 那 厚

| 6 – i – | 6 i 6 5 3 2 5 | 4 3 2 – | 3 – 2 – | 3 2 3 2 | 3232 1 – 0 |

德

| 2 3 – – – | 2 3 – – – | 5 3 5 3 3212 0 | 2 3 – – – | 2 3 – – – | 5 3 5 3 3212 0 |

| 2 3 – – – | 5 3 5 3 32 1 · 3 | 2 – · 3 | 5 – · 6 | 1 – – – | 6165 5 – · ‖ |

懺悔偈（一）

1 － 2̇

4/4

（羯摩和尚）

5－35 | 6－56 | i·2̇65 | 3·5 6 53 | 2－1－ | 5－6 53 | 2·3 56 | 3－32 | 1－－－ | 1－00
往 | 昔 | 所 | 造 | | 諸 | 惡 | 業 | | |
| | | | | | | | | 1－－－ | 1－23

（大眾接腔）

（大眾）

5－35 | 6－56 | i·2̇65 | 3·5 6 53 | 2－1－ | 5－6 53 | 2·3 56 | 3－32 | 1－－－ | 1－00
往 | 昔 | 所 | 造 | | 諸 | 惡 | 業 | | |

（羯摩和尚）

5－6i | i·656 | i·2̇65 | 3·5 6 53 | 2－1－ | 5－6 53 | 2·3 56 | 3－32 | 1－－－ | 1－00
皆 | 由 | 無 | 始 | | 貪 | 嗔 | 癡 | | |
| | | | | | | | | 1－－－ | 1－23

（大眾接腔）

（大眾）

5－6i | i·656 | i·2̇65 | 3·5 6 53 | 2－1－ | 5－653 | 2·356 | 3－32 | 1－－－ | 1－00
皆 | 由 | 無 | 始 | | 貪 | 嗔 | 癡 | | |

（羯摩和尚）

5－35 | 6－56 | i·2̇65 | 3·5 6 53 | 2－1－ | 5－6 53 | 2·3 56 | 3－32 | 1－－－ | 1－00
從 | 身 | 語 | 意 | | 之 | 所 | 生 | | |
| | | | | | | | | 1－－－ | 1－23

（大眾接腔）

（大眾）

5－35 | 6－56 | i·2̇65 | 3·5 6 53 | 2－1－ | 5－6 53 | 2·3 56 | 3－32 | 1－－－ | 1－00
從 | 身 | 語 | 意 | | 之 | 所 | 生 | | |

（羯摩和尚）

5－6i | i·656 | i·2̇65 | 3·5 6 53 | 2－1－ | 5－6 53 | 2·3 56 | 3－32 | 1－－－ | 1－00
一 | 切 | 我 | 今 | | 皆 | 懺 | 悔 | （第一遍） | |
一 | 切 | 罪 | 障 | | 皆 | 懺 | 悔 | （第二遍） | |
一 | 切 | 罪 | 根 | | 皆 | 懺 | 悔 | （第三遍） | |
| | | | | | | | | 1－－－ | 1－23

（大眾接腔）

（大眾）

5－6i | i·656 | i·2̇65 | 3·5 6 53 | 2－1－ | 5－6 53 | 2·3 56 | 3－32 | 1－－－ | 1－00
一 | 切 | 我 | 今 | | 皆 | 懺 | 悔 | （第一遍） | |
一 | 切 | 罪 | 障 | | 皆 | 懺 | 悔 | （第二遍） | |
一 | 切 | 罪 | 根 | | 皆 | 懺 | 悔 | （第三遍） | |
| | | | | （終止式） | 6 － 6 5 | 4－5－ | 5－5－ | 4－－－ | 4－0 ‖

懺悔偈（二）

（引磬每小節第一拍一擊）

1 – 2̇

4/4

5 – 6 2̇	i· 6 5 6	i· 2̇ 6 5	3· 5 6 5 3	2 – 1 –
我	昔	所	造	
從	身	語	意	

◎

5 – 6 5 3	2 – 2 3 5 6	3 – 3 2	1 – · 0	5 – 6 2̇
諸	惡	業		皆
之	所	生		一
				一
				一

i· 6 5 6	i· 2̇ 6 5	3· 5 6 5 3	2 – 1 –	5 – 6 5 3
由	無	始		貪
切	我	今		皆
切	罪	障		皆
切	罪	根		皆

2 – 2 3 5 6	3 – 3 2	1 – · 0 ‖
嗔	癡	
懺	悔（第一遍）	
懺	悔（第二遍）	
懺	悔（第三遍）	

懺悔發願

（引磬每小節第一拍一擊）

1 － 2̇

4/4

‖: 5 － 6 i | i · 6 5 6 | i · 2̇ 6 5 | 3 5 6 5 3 | 2 － 1 － |

我 昔 所 造
皆 由 無 始
從 身 語 意
一 切 我 今
願 我 臨 終
彌 陀 聖 眾
迅 離 五 濁
迴 入 娑 婆

| 5 － 6 5 3 | 2 · 3 5 6 | 3 － 3 2 | 1 － － － | 1 － 2 3 :‖

諸 惡 業
貪 嗔 痴
之 所 生
皆 懺 悔
無 障 碍
遠 相 迎
生 淨 土

| 6 － 6 5 | 4 － 5 － | 6 － 5 － | 5 － 0 0 ‖

度 有 情

戒壇請聖

5 － 5

4/4

△

| 3 · 2 1 3 | 2 － － － | 2 · 3 5 7 | 6 － － － |

香 花 迎 香 花 請

| 3 5 3 2 1 2 | 2 2 5 7 6 | 3 5 3 2 1 2 | 2 2 2 2 |

弟子 □ □ 一心奉請 娑婆教主 本師釋迦

3/4 4/4

| 2 5 7 6 | 3 5 3 2 1 2 | 2 2 5 7 6 | 3 5 3 2 1 2 |

牟尼佛 西方接引 阿彌陀佛 當來下生

| 2 2 5 7 6 | 3 5 3 2 1 2 | 2 2 2 2 | 5 7 6 5 7 6 |

彌勒尊佛 盡虛空徧 法界一切 諸佛唯願

| 3 5 3 2 2 | 2 2 2 2 | 5 · 6 3 2 1 | 6 1 2 － · |

不違 本誓 降臨法筵 證盟 受

| 3 2 3 2 1 － · ‖

戒

註：此為戒壇受戒請聖用，因依戒壇實際唱腔建譜，故在「牟尼佛」小節，只有三拍，並未將「佛」字拉長音使該小節變成四拍，請讀者鑒察。

四句浴佛偈

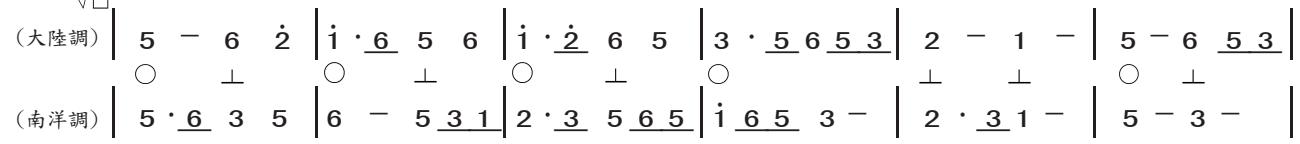
（三譜，擇一用之）

（木魚與鼓同擊）

1 － 2̇
1 － i

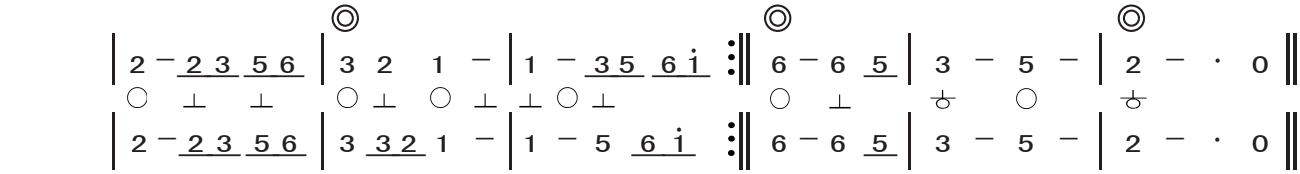
4/4

（大陸調）



（南洋調）

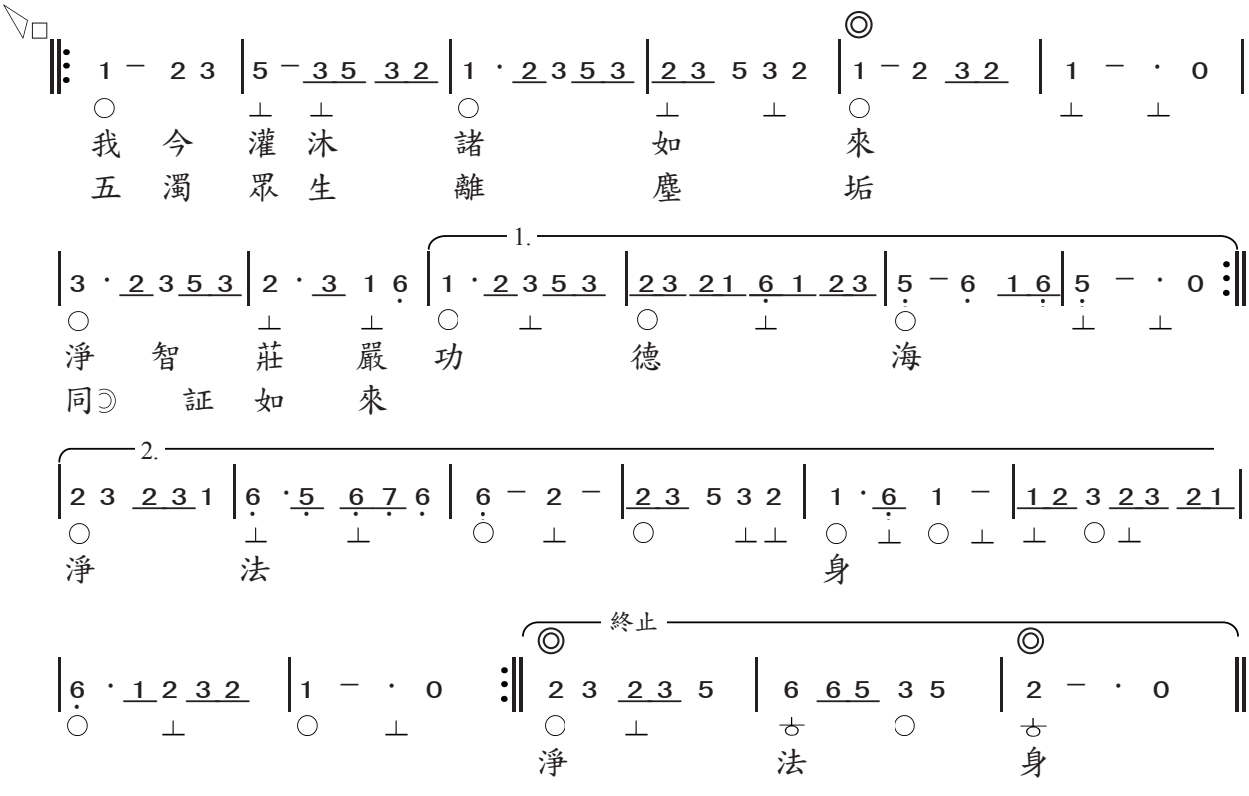
(1) 我　今　灌　沐　諸
(2) 淨　智　莊　嚴　功
(3) 五　濁　眾　生　離
(4) 同☽　證　如　來　淨



(1) 如　來
(2) 德　海
(3) 塵　垢　（無數遍）　淨　法　身
(4) 法　身

1 － 6　（閩南調）

4/4



回向偈（七言）

（木魚每小節第一拍一擊）

1 － 3

4/4

願生西方淨土
願消三障諸煩

◎

中九品蓮華
惱願得智慧

為父母華開
真明了普願

見佛悟無生
罪障悉消除

◎

不退菩薩為伴侶
世世常行菩薩道

十供養（傳供用）

（木魚每小節第一拍一擊）
（此乃奏樂者心中默唱所用）

1 － 2̇

4/4

3 2 1 3	2 － － －	5 6 i －	6 i 5 －	2·3 5 －	6 5 3 2
○	⊥ ⊥	○	⊥ ⊥	○ ⊥	○ ⊥
香	花	普	遍	剎	塵
要	知	趙	老	茶	滋

◎

1 － · 2	1 － － －	6 － i －	3 － 5 －	5·6 7 2̇	5 6 5 7
○	⊥ ⊥	○	⊥ ⊥	○ ⊥	○ ⊥
多		燈 耀	大 千	智 明炳煥	啟 般
味		資 體	酥 酡	百 寶明珠	滿 娑

6 － － －	6 － · 0	6 7 6 3	5 － － －	3 － · 1	2 － · 3
○	⊥ ⊥	○	⊥ ⊥	○	⊥ ⊥
若		戒	香	塗 體	潤 神
婆		衣	被	含 識	周 沙

◎

2 － － －	2 － · 0	3 2 1 3	2 － － －	5 6 i －	6 i 5 －
○	⊥ ⊥	○	⊥ ⊥	○	⊥ ⊥
足		遍	宇	繁	興
界		功	勳	無	盡

◎ ◎

2·3 5 －	6 5 3 2	1 － · 2	1 － － － ‖: 1 － － － :‖
○ ⊥	○ ⊥	○	⊥ ⊥
智	慧	果	
獻	佛	陀	

此十供養曲，為七十餘年前，大陸北方寺廟，擴大慶祝佛菩薩聖典，在佛前傳供所奏之曲，（今在台灣，祇見老和尚圓寂傳供，未見佛菩薩聖典傳供）法振素喜音樂，曾有一次親身參與其盛，儀式莊嚴隆重，印象頗為深刻，惜時間相隔太久，祇能記憶曲調，文詞幾全部忘懷（今詞兩段之首句，尚為原句）。來台以後，曾向好幾位大陸來的老法師詢問，大都沒有印象，祇有道源老和尚告訴我說：是開封的河南佛學社當年曾數度舉行佛前傳供盛典，並曾在當時的海潮音雜誌上作過一次詳盡報導，可找民國二十三年前後的海刊查閱。其後，我就留意找尋舊海刊，聽說常覺法師、台北松山寺、台中佛教會館等處，收存舊海刊不少，我都問過找過，始終沒有找到當時的舊刊，我怕時間再久，連曲調也會忘記，乃將曲調記下請人重新填詞，或重新作詞曲均可，因為很多人大都沒有此種印象，沒人肯填詞，新作詞曲，也難於配合，乃不揣淺陋，勉強依原曲填詞，作拋磚引玉之計，希望善於詩詞者，予以修飾指導，並望能再建佛前傳供之儀規。

彌勒淨土發願文

（引磬一板一擊）

1 = ♭3

4/4

5 – 6 i	i 6 5 6	i 2 6 –	5 – 3 2	1 – · 0	5 – 6 5 3	2 2 1 2	5 – 2 3
一	心	皈	命		兜	率	內

◎

3 – 2 –	2 – · 0	5 – 6 i	i · 6 5 6	i · 2 6 –	5 – 3 2	1 – · 0	5 · 6 i –
院		彌	勒	尊	佛		願

2 – 3 2	i · 2 6 –	5 – 3 2	1 – · 0	5 – 6 5 3	2 2 1 2	5 – 2 3	3 – 2 –
白	毫	光		照	燭	我	身

2 – · 0	5 · 6 i –	2 – 3 2	i 2 6 –	5 · 6 3 2	1 – · 0	5 – 6 5 3	2 2 1 2
	持	佛	禁	戒		思	念

5 – 2 3	3 – 2 –	2 – · 0	5 – 6 i	i 6 5 6	i 2 6 –	5 – 3 2	1 – · 0
十	善		行	眾	善	業	

5 – 6 i	2 – 3 2	i · 2 6 –	5 – 3 2	1 – · 0	5 – 6 5 3	2 2 1 2	5 – 2 3
於	念	念	中		稱	佛	聖

3 – 2 –	2 – · 0	5 – 6 i	i 6 5 6	i · 2 6 –	6 5 3 2	1 – · 0	5 – 6 i
號		廣	植	福	田		若

| 2̇ − 3̇ 2̇ | i̇ · 2̇ 6 − | 5 − 3 2 | 1 − · 0 | 5 − 6 5 3 | 2 2 1 − | 5 · 6 23 | 3 − 2 − |

臨　命　終　預　知　時　至

| 2 − · 0 | 5 · 6 i − | 2̇ − 3̇ 2̇ | i̇ · 2̇ 6 − | 5 − 3 2 | 1 − · 0 | 5 − 6 5 3 | 2 2 1 2 |

身　無　眾　苦　遠　離

| 5 − 2 3 | 3 − 2 − | 2 − · 0 | 5 − 6 i | i 6 5 6 | i̇ · 2̇ 6 − | 5 − 3 2 | 1 − · 0 |

顛　倒　如　入　禪　定

| 5 − 6 5 3 | 2 2 1 2 | 5 − 2 3 | 3 − 2 − | 2 − · 0 | 5 · 6 i − | 2̇ − 3̇ 2̇ | i̇ · 2̇ 6 − |

捨　報　上　生　蓮　開　即

| 5 − 3 2 | 1 − · 0 | 5 − 6 5 3 | 2 2 1 2 | 4 3 2 3 | 5 − 3 − | 2 − · 0 | 5 · 6 i − |

見　慈　尊　接　我　與

| 2̇ − 3̇ 2̇ | i̇ · 2̇ 6 − | 5 − 3 2 | 1 − · 0 | 4 3 2 3 | 4 3 2 1 | 5 6 2 3 | 2 3 3 2 |

諸　天　眾　光　消　罪　障

| 2 − · 0 | 5 − 6 i | i 6 5 6 | i̇ · 2̇ 6 − | 5 − 3 2 | 1 − · 0 | 5 · 6 i − | 2̇ − 3̇ 2̇ |

福　智　增　長　眾　生

| i̇ · 2̇ 6 − | 5 − 3 2 | 1 − · 0 | 5 − 6 5 3 | 2 2 1 2 | 5 − 2 3 | 3 − 2 − | 2 − · 0 |

願　度　煩　惱　願　斷

5 · 6 i –	ẋ – ȧ ẋ	i · ẋ 6 –	5 – 3 2	1 – · 0	5 – 6 5 3	2 2 1 2	5 – 2 3
法	門	願	學	佛	道	誓	

3 – 2 –	2 – · 0	5 · 6 i –	ẋ – ȧ ẋ	i · ẋ 6 –	6 5 3 2	1 – · 0	5 – 6 5 3
成		願	隨	從	佛		降

4 3 2 3	5 – 2 3	3 – 2 –	2 – · 0	5 · 6 i –	ẋ – ȧ ẋ	i · ẋ 6 –	5 – 3 2
生	閻	浮		龍	華	樹	下

1 – · 0	6 5 – ·	5 – · 6	1 · 2 3 5	4 3 – ·	2 – · 0	5 · 6 i –	ẋ – ȧ ẋ
	成	等	正	覺		我	與

i · ẋ 6 –	6 5 3 2	1 – · 0	5 – 6 5 3	4 3 2 3	5 – 2 3	3 – 2 –	2 – · 0
有	情		勤	修	供	養	

5 – 6 i	i 6 5 6	i · ẋ 6 –	6 5 3 2	1 – · 0	5 – 6 5 3	2 2 1 2	5 – 2 3
請	轉	法	輪		常	聞	妙

4 3 2 –	2 – · 0	5 – 6 i	i 6 5 6	i · ẋ 6 –	5 – 3 2	1 – · 0	5 · 6 i –
法		証	不	退	轉		更

ẋ – ȧ ẋ	i · ẋ 6 –	5 – 3 2	1 – · 0	5 – 6 5 3	2 2 1 2	5 – 2 3	3 – 2 –
得	承	事		供	養	如	來

2 － · 0 | 5 － 6 i | i · 6 5 6 | i · 2 6 － | 5 － 3 2 | 1 － · 0 | 5 · 6 i － | 2 － 3 2 |

賢 劫 諸 佛 盡 未

| i · 2 6 － | 5 － 3 2 | 1 － · 0 | 5 － 6 5 3 | 2 2 1 2 | 5 － 2 3 | 3 － 2 － | 2 － · 0 |

來 際 無 有 空 過

| 5 · 6 i － | 2 － 3 2 | i · 2 6 － | 6 5 3 2 | 1 － · 0 | 5 － 6 5 3 | 4 3 2 3 | 5 － 2 3 |

於 諸 佛 所 廣 修 萬

| 3 － 2 － | 2 － · 0 | 5 · 6 i － | 2 － 3 2 | i · 2 6 － | 5 － 3 2 | 1 － · 0 | 5 － 6 5 3 |

行 利 益 眾 生 滿

| 2 2 1 2 | 5 － 2 3 | 3 － 2 － | 2 － · 0 | 5 － 6 i | i · 6 5 6 | i － 2 3 2 | 2 i 6 5 6 |

斯 道 願 十 方 三 世

◎

| 5 · 6 3 5 | i · 2 6 i 6 | i · 2 6 5 3 | 2 · 3 5 6 5 | 6 － i 6 | 5 － 6 5 | 5 － 6 i | i · 6 5 6 |

一 切 佛 一 切 菩 薩

◎

| 5 6 5 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i 6 | i · 2 i 6 5 | 6 － i － | 5 － 6 5 | 4 3 · 5 2 | 3 － 5 3 2 |

摩 訶 薩 摩 訶 般

◎ ◎

| 2 1 － － － | 6 － 6 5 | 4 － 5 － | 5 4 － · 0 ‖

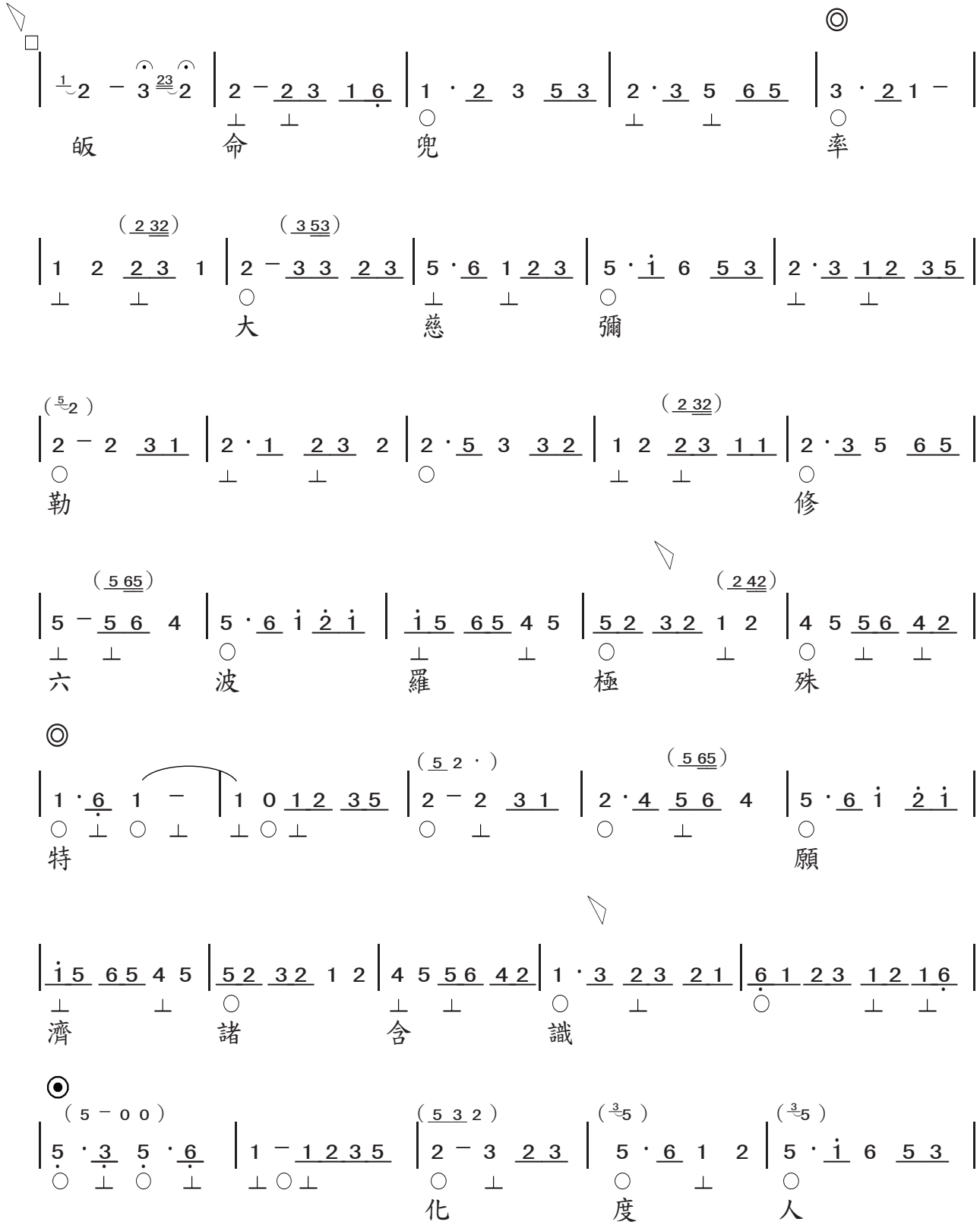
若 波 羅 蜜

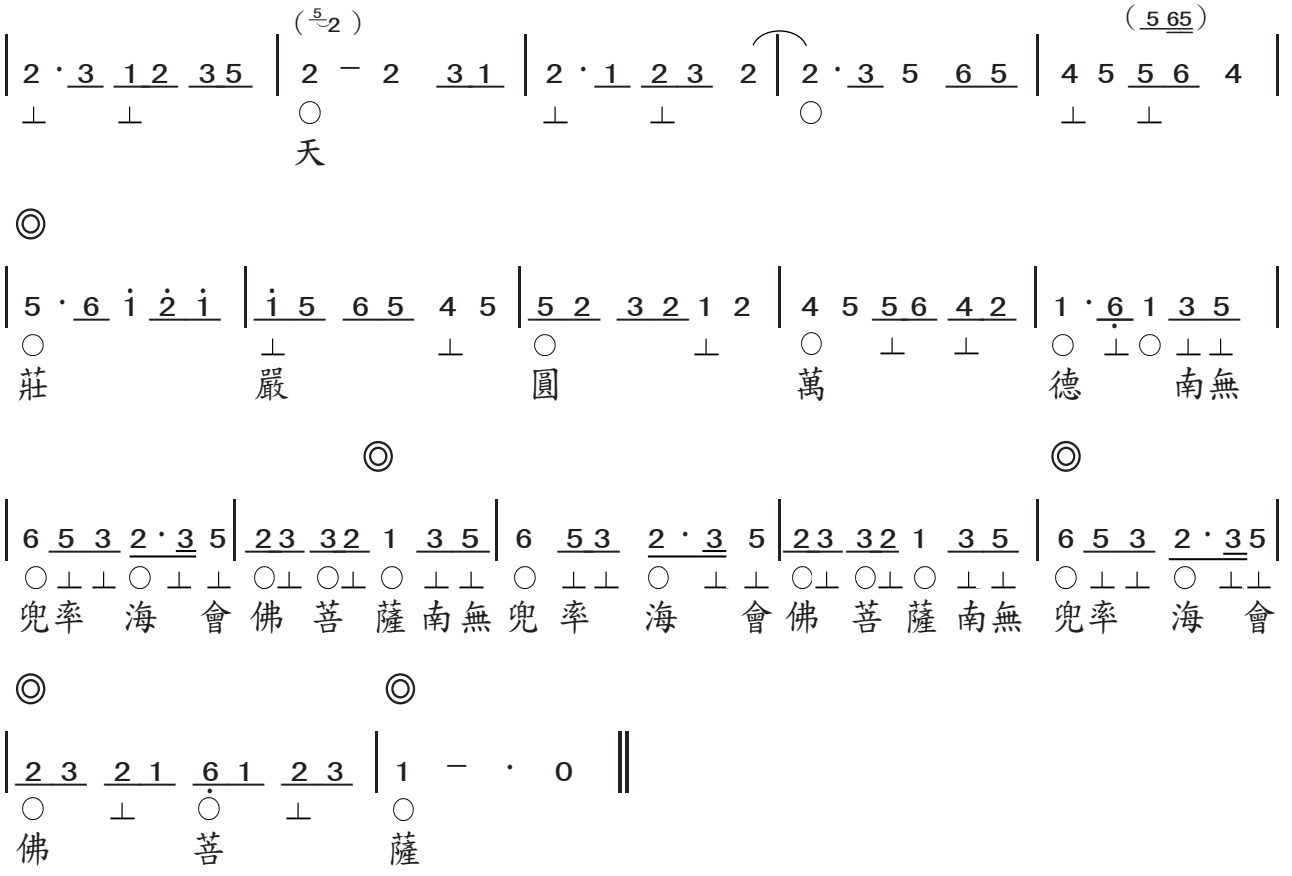
彌勒讚（一）（六句頭）

(木魚與鼓同擊)

3 － 2

4/4

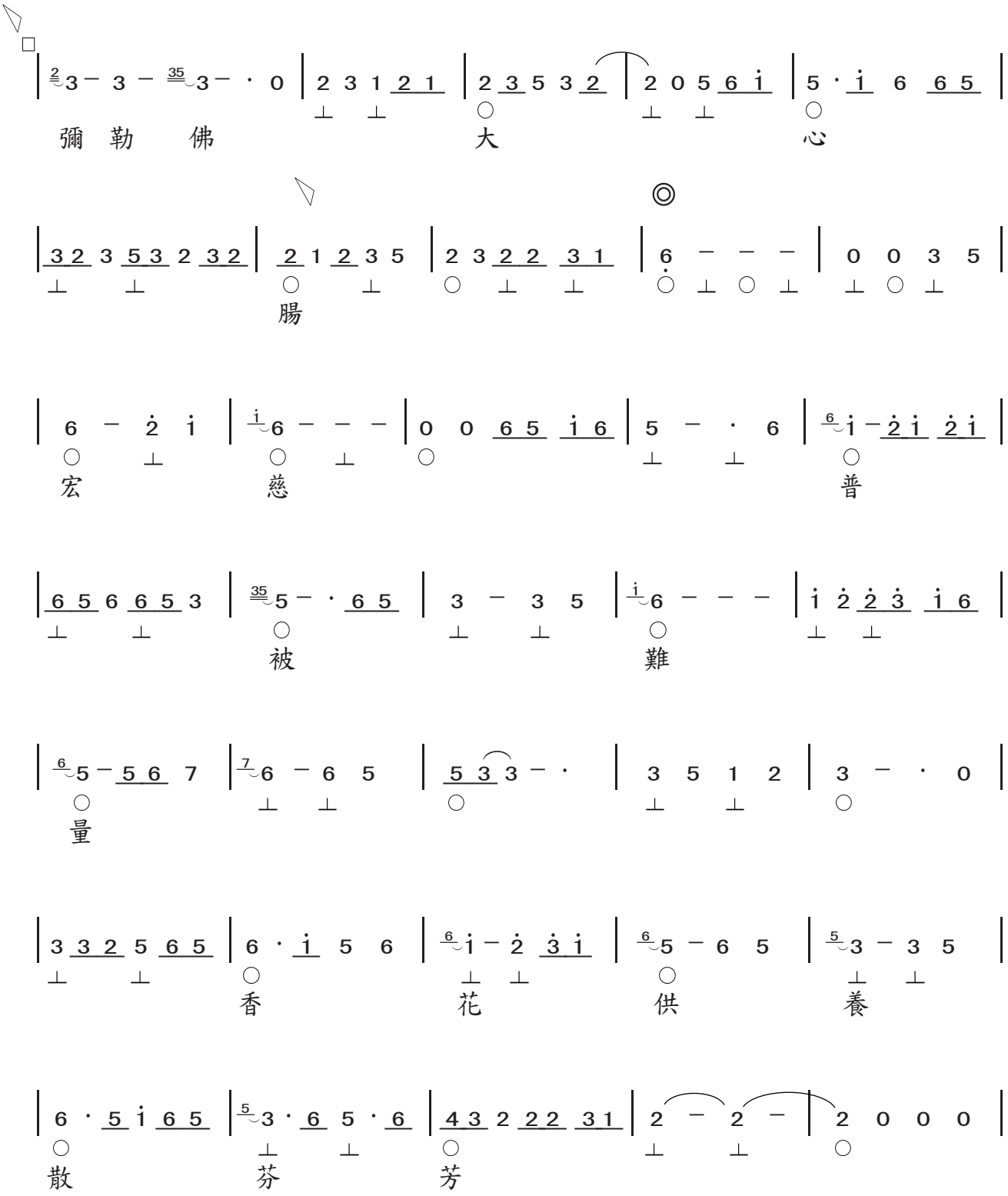


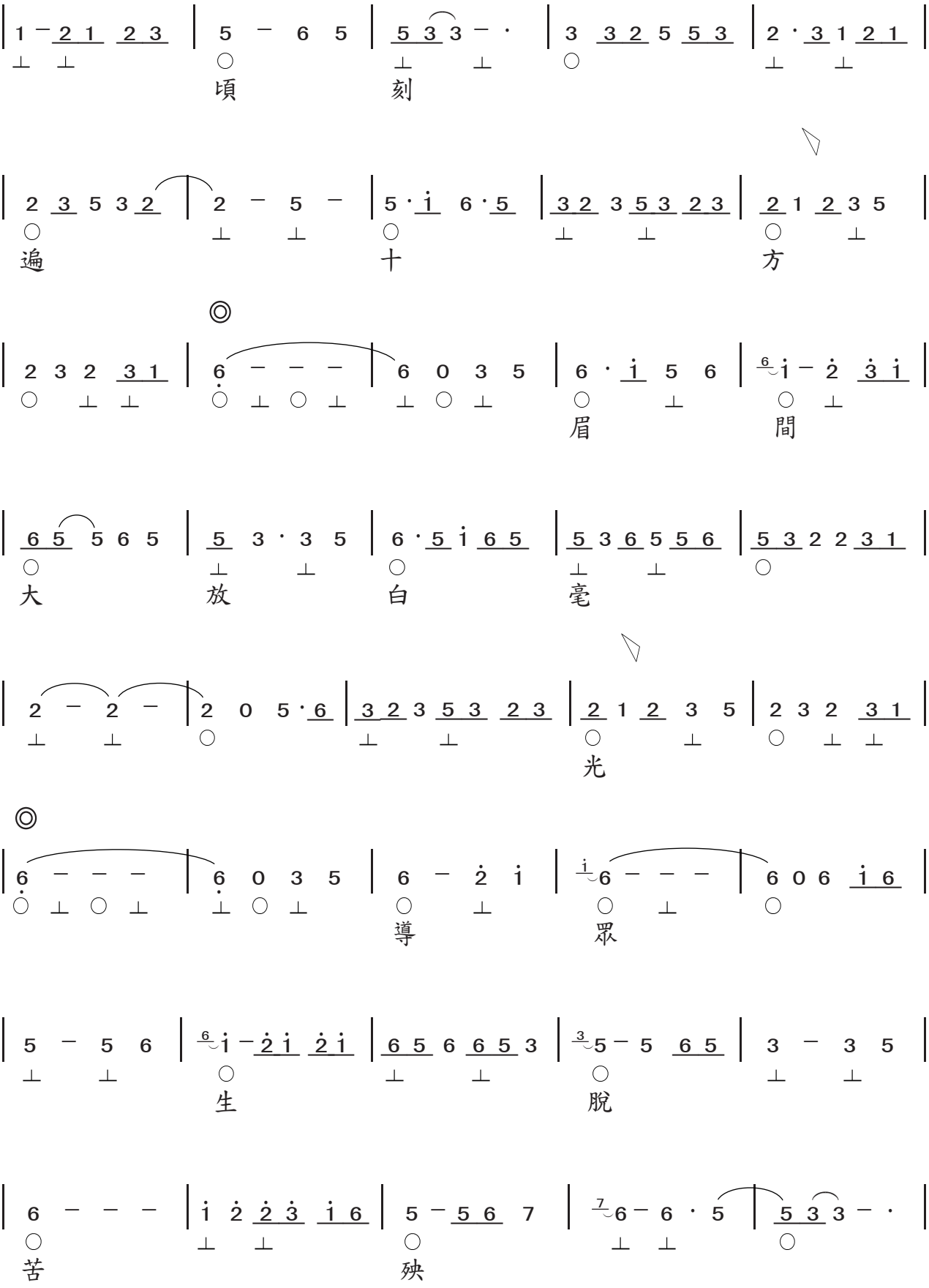

天
莊 嚴 圓 萬 德 南無
兜率 海 會 佛 菩 薩 南無 兜率 海 會 佛 菩 薩 南無 兜率 海 會
佛 菩 薩

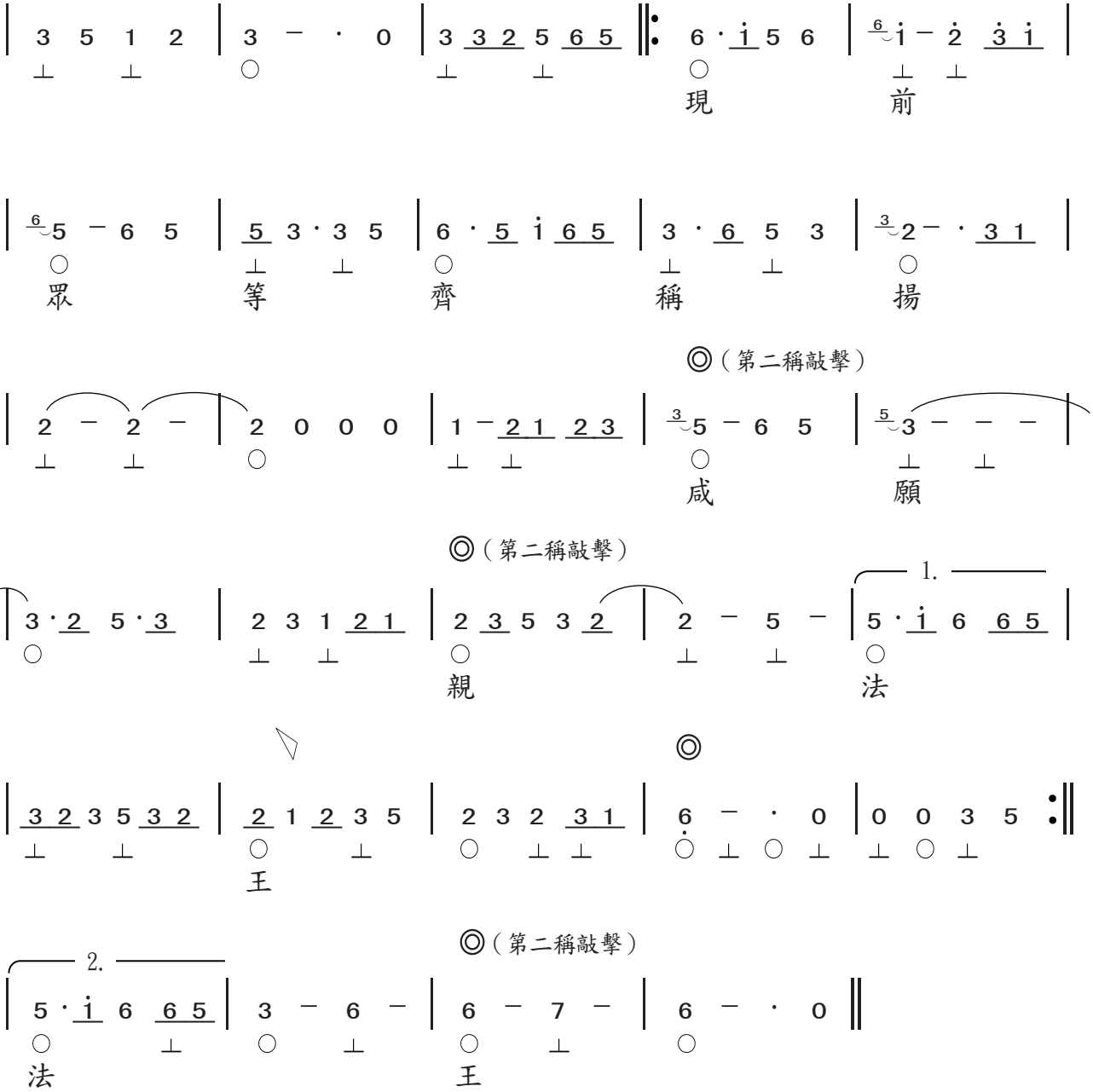
彌勒讚（二）（八句大讚）

（木魚與鼓同擊）

6 － 3




頃 刻
遍 十 方
◎
眉 間
大 放 白 毫
光
◎
導 眾
生 脫
苦 殃


現 前
眾 等 齊 稱 揚
◎（第二稱敲擊）
咸 願
◎（第二稱敲擊）
親 法
1.
◎
王
◎（第二稱敲擊）
2.
法 王

讚觀世音偈

（木魚每小節第一拍一擊）

2 － 3

4/4

5 － 6 i | i · 6 5 6 ‖: i － 2 3 2 | 2 i 6 5 6 | 5 · 6 3 5 | 1 · 2 6 i 6 |

觀 音 菩 薩 妙 難
二 應 遍 塵
甘 露 常 遍
祈 求 千 處

1 · 2 6 5 3 | 2 · 3 5 6 5 | 6 · i 2 i 6 | 5 － 6 5 | 5 － 6 i 6 | 1 · 6 5 6 |

酬 清 淨 莊 嚴
剎 百 千 萬 劫
灑 手 內 楊 枝
應 苦 海 常 作

5 · 3 21 23 | 5 － 6 i 6 | i · 2 i 6 5 | 6 － i － | i · 2 3 2 3 | 2 － 3 2 :‖

累 劫 修 三 十
化 閻 浮 瓶 中
不 計 秋 千 處
度 人 舟 南 無

i － 2 3 2 | 2 i 6 5 6 |

止靜後再起者，念佛從此處起

5 － 6 i | i · 6 5 6 | i － 2 3 2 | 2 i 6 5 6 | i · 2 6 i 6 | i · 2 6 5 3 |

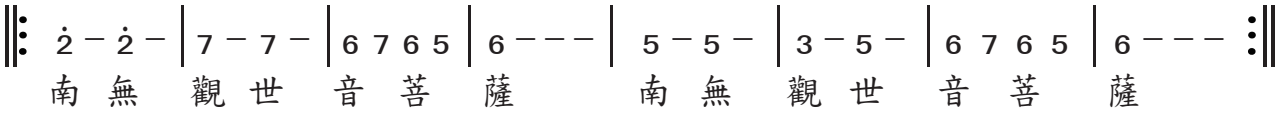
普 陀 琉 璃 世 界

2 · 3 5 6 5 | 6 － i 2 i 6 | 5 － 6 5 | 6 － i 6 | i · 2 i 6 5 | 6 － i － |

大 慈 大 悲

5 － 6 i | i · 6 5 6 | i － 2 i | i · 2 5 6 | 6 5 － · |

觀 世 音 菩 薩


2 - 2 - | 7 - 7 - | 6 7 6 5 | 6 - - - | 5 - 5 - | 3 - 5 - | 6 7 6 5 | 6 - - -
南 無 觀 世 音 菩 薩 南 無 觀 世 音 菩 薩

阿彌陀佛淨土禮讚

(一)陳 願

【說明】

本篇共分三譜：一、陳願，二、禮佛，三、回向。腔調依懺雲及戒德二位老法師所傳記譜。宜於佛弟子個人或團體念佛拜佛。

第二禮佛全譜共三十小節，每十小節（五句佛號）為一基本樂段，三個樂段為一組，必須如此編排才便於循環禮拜。四十八拜共須反複十組，最後一遍應提前於第五行「Fine」處結束。如時間有限，亦可少拜幾組，結束時仍須於第二譜第五行結束。

第二譜第一聲大磬「◎」表示最後一拜，第二、三兩聲大磬「◎」「◎」為拜罷最後問訊。其餘犍椎悉依常規。

1 － 6

5/4 ◎

1 2 3 5 2 3 · 21 | 2 3 3 2 1 － | 5 6 3 5 6 | 5 6 5 2 3 · 21 |

弟子 眾 等 懇 切 至 誠 恭 對 西 方 極 樂 世 界

2 3 3 2 1 － | 5 6 2 5 3 · 21 | 2 3 3 2 1 － | 6 5 3 1 2 3 · 21 |

大 慈 大 悲 接引導 師 阿彌陀 佛 蓮 花座 前

5 2 3 2 1 － | 5 6 3 1 2 3 · 21 | 5 · 6 2 3 2 1 － | 2 1 3 · 21 |

禮 念 洪 名 求 哀懺 悔 求 願 往 生 伏 願

5/4 4/4 3/4 5/4

2 3 3 2 1 － | 5 6 5 5 6 | 4 2 3 · 21 | 2 3 3 2 1 － |

慈悲 攝 受 令 我等 罪 業 消 除 身 心 安 泰

4/4 3/4 6/4 ◎ 4/4

5 6 5 5 6 | 4 2 3 · 21 | 2 1 3 0 5 · 6 3 2 | 1 2 － · |

臨 終 正 念 分 明 即 得 往 生 淨

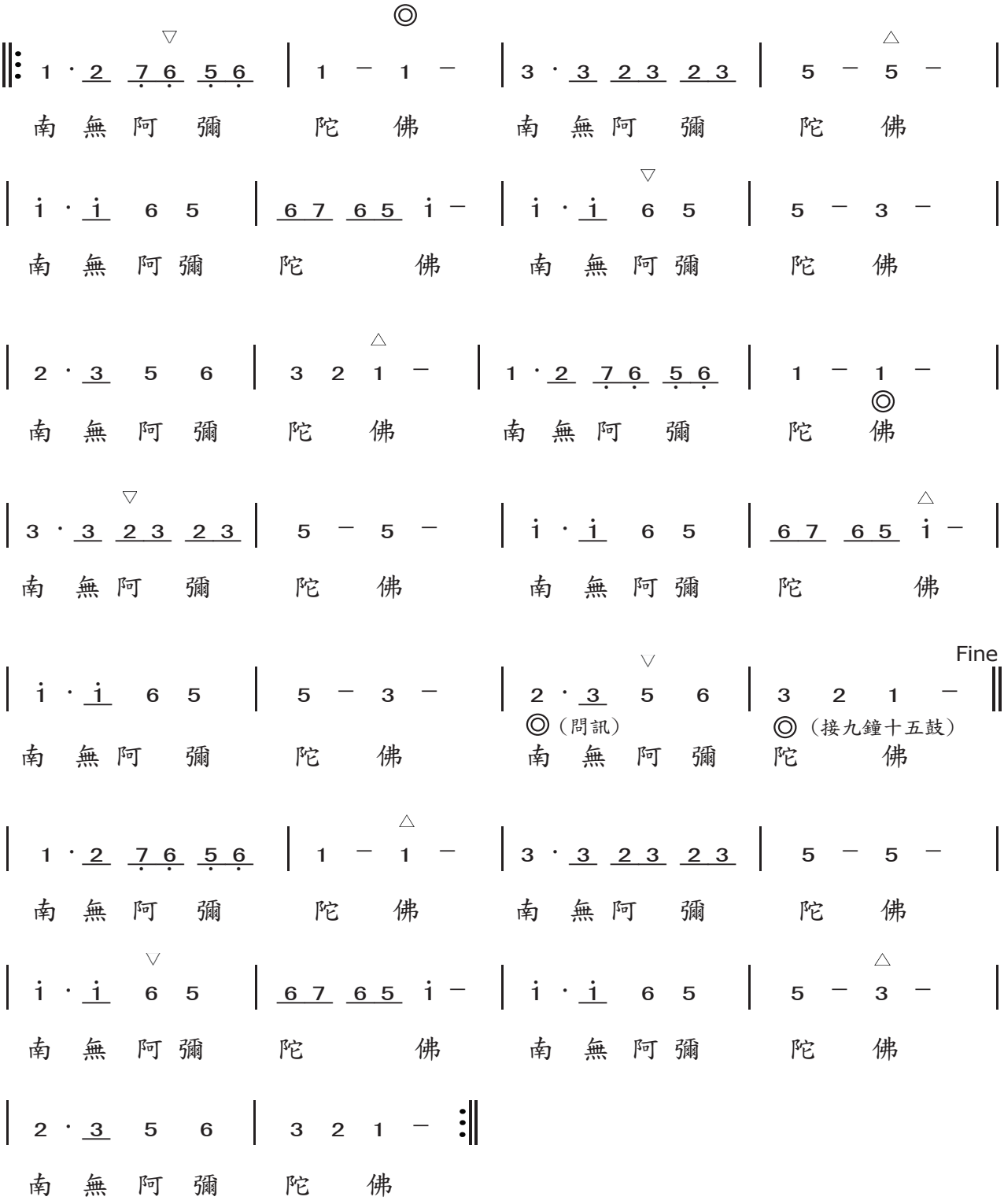
2 1 － · ‖

土

（二）禮 佛

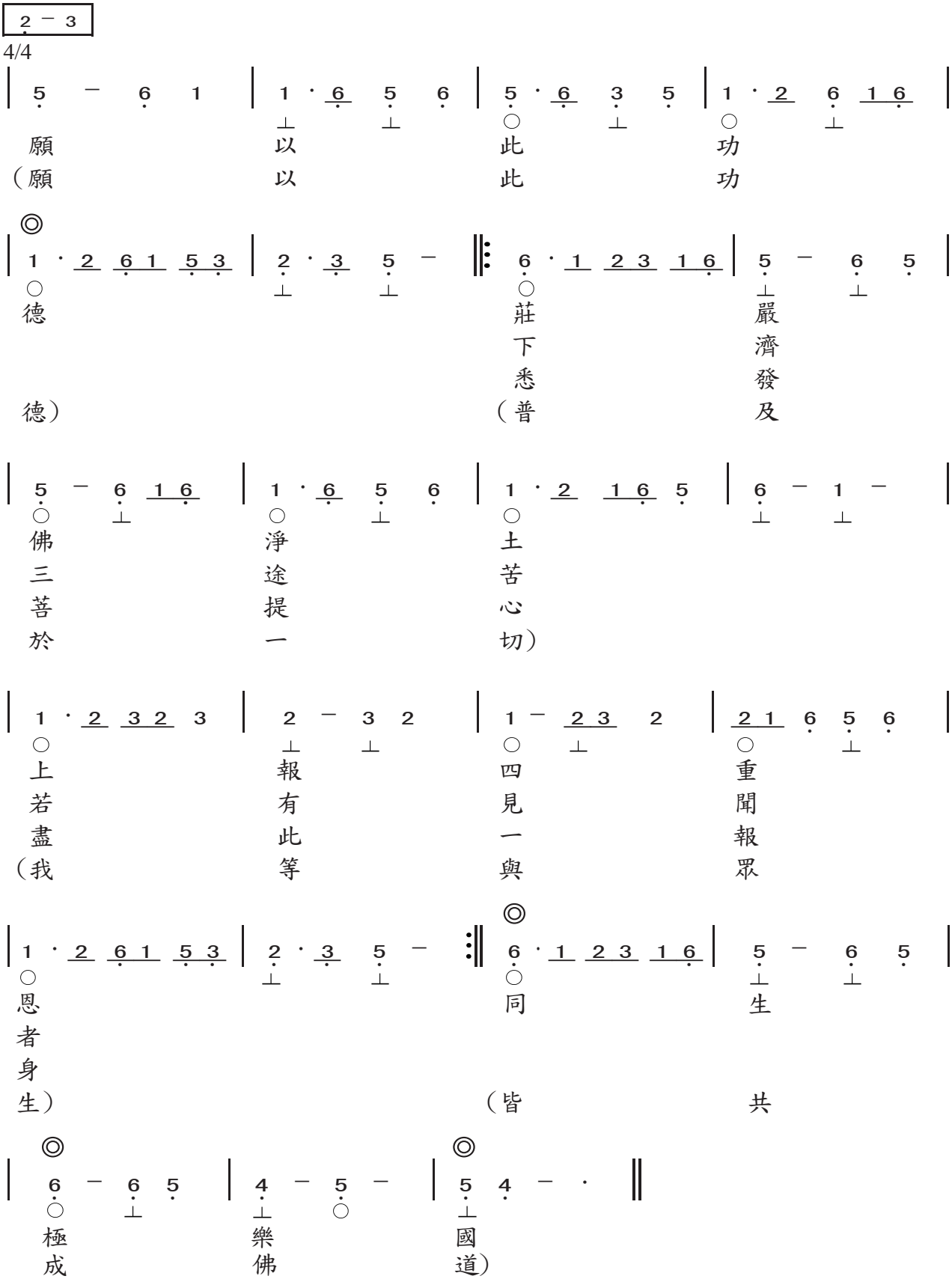
5 – i

4/4



※四十八拜共須反覆十遍，第十遍至第五行Fine處結束。

（三）回 向 文

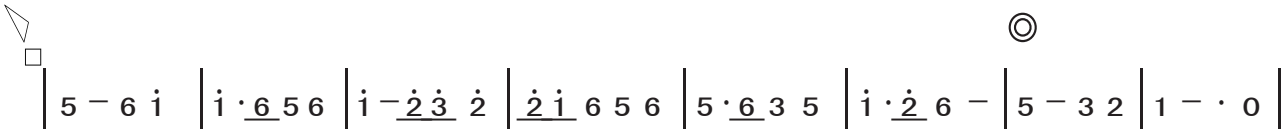

2 － 3
4/4
願 以 此 功
（願 以 此 功
◎
德
德）
◎
莊下悉 嚴濟發及
（普
佛三菩於
淨途提一
土苦心切）
上若盡
（我
報有此等
四見一與
◎
重聞報眾
恩者身生）
◎
同
（皆
生
共
◎
極成
樂佛
國道）

西方發願文（大迴向用）

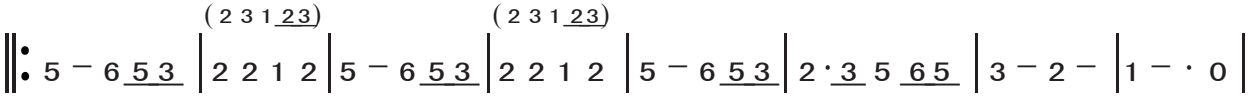
（引磬每小節第一拍一擊）

1 － 3

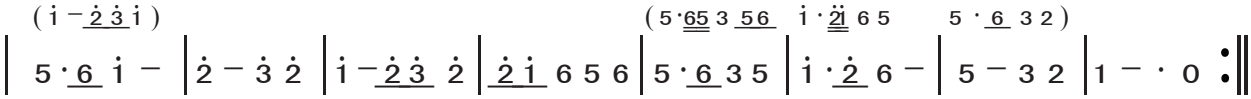
4/4



(1) 願　我　臨　終　無　障　礙



(2) 阿　彌　陀　佛　遠　相　迎
(4) 勢　至　金　台　安　我　足
(6) 屈　伸　臂　頃　到　蓮　池
(8) 親　聽　法　音　可　了　了
(10) 不　違　安　養　入　娑　婆
(12) 巧　把　塵　勞　為　佛　事



(3) 觀　音　甘　露　灑　吾　頭
(5) 一　剎　那　中　離　五　濁
(7) 蓮　花　開　後　見　慈　尊
(9) 聞　已　即　悟　無　生　忍
(11) 善　知　方　便　度　眾　生
(13) 我　願　如　斯　佛　自　知



(14) 畢　竟　當　來　得　成　就

註記：

1. 本譜為複式譜，共兩行。須反複六次，始唱完全程。
2. 第一句及末句唱法不同，須注意。
3. 各小節上面括弧附記之音，為當前之不良唱法，應依正行正確之唱法為準。
4. 樂音之事，往往差半音即成敗調，何況多音，故不可執著舊習，應求圓滿為是。

西　方　好

（古時）白雲法師 詞
法振 曲

1 – 2̇

D 4/4

6 – · 5	3 5 6 –	i̇ i̇ – 2̇	7 6 6 5 ·
(1) 西　方	好	隨 念	即 超 群
(2) 凝　望	處	決 定	去 棲 神
3 3 – 5	6 – i̇ –	5 6 5 3	5 – · 0
(1) 一 點	靈 光	隨 落	日
(2) 金 地	經 行	光 裡	步
6 6 – 5	3 – 5 –	5 6 5 3	3⌣2 – · 0
(1) 萬 般	塵 事	付 浮	雲
(2) 玉 樓	宴 坐	定 中	身

(1)

6 5 3 5	3 – 2 –	3 – – –	3 – 0 0 :‖
(1) 人 世	自 紛	紛	

(2)

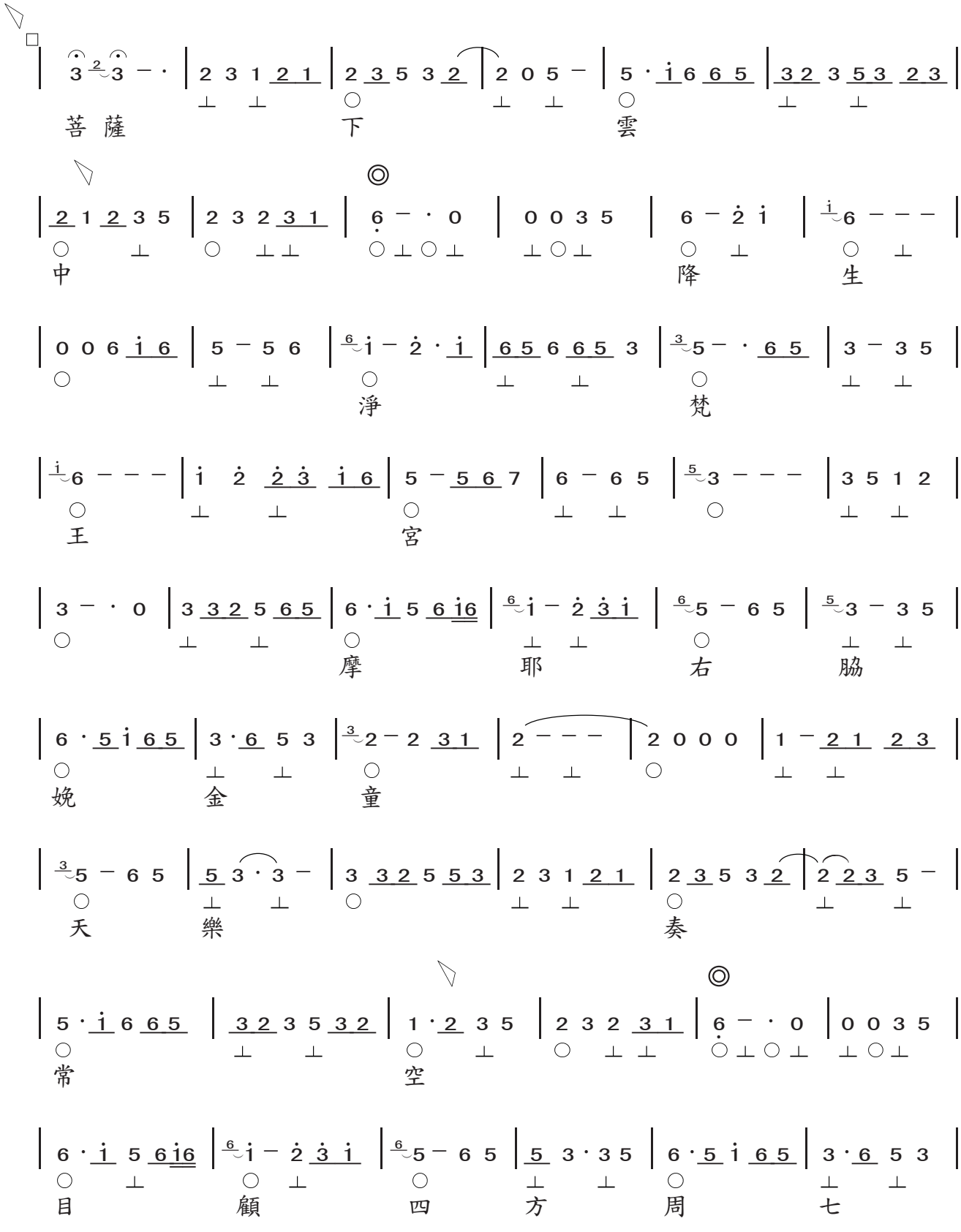
1 2 3 4	3 – 2 –	1 – – –	1 – 0 0 ‖
(2) 方 好	任 天	真	

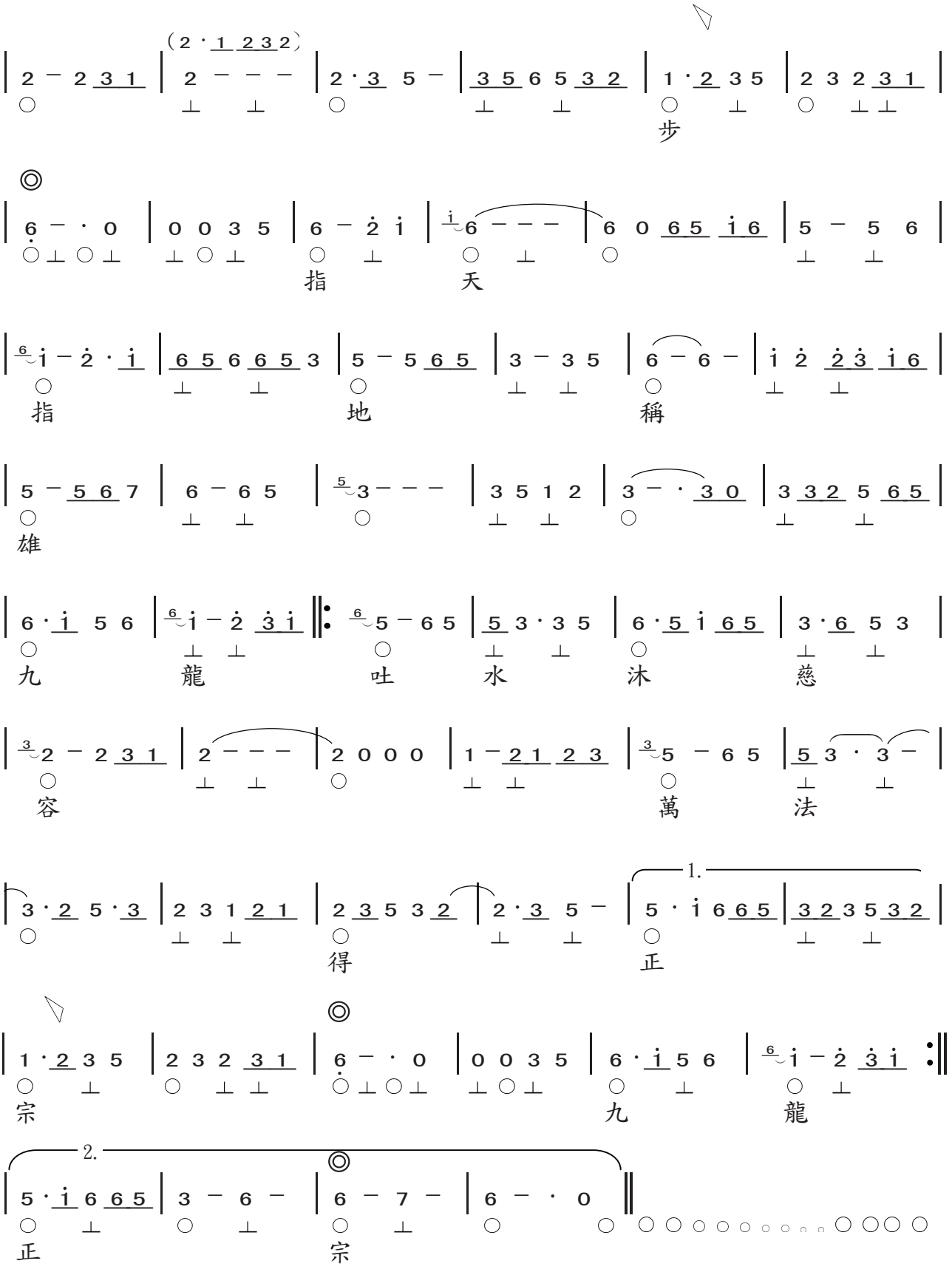
浴 佛 讚

（木魚與鼓同擊）

3 － 2

4/4





註：括弧中 2·1 23 2 即所謂〝搖擺音〞。

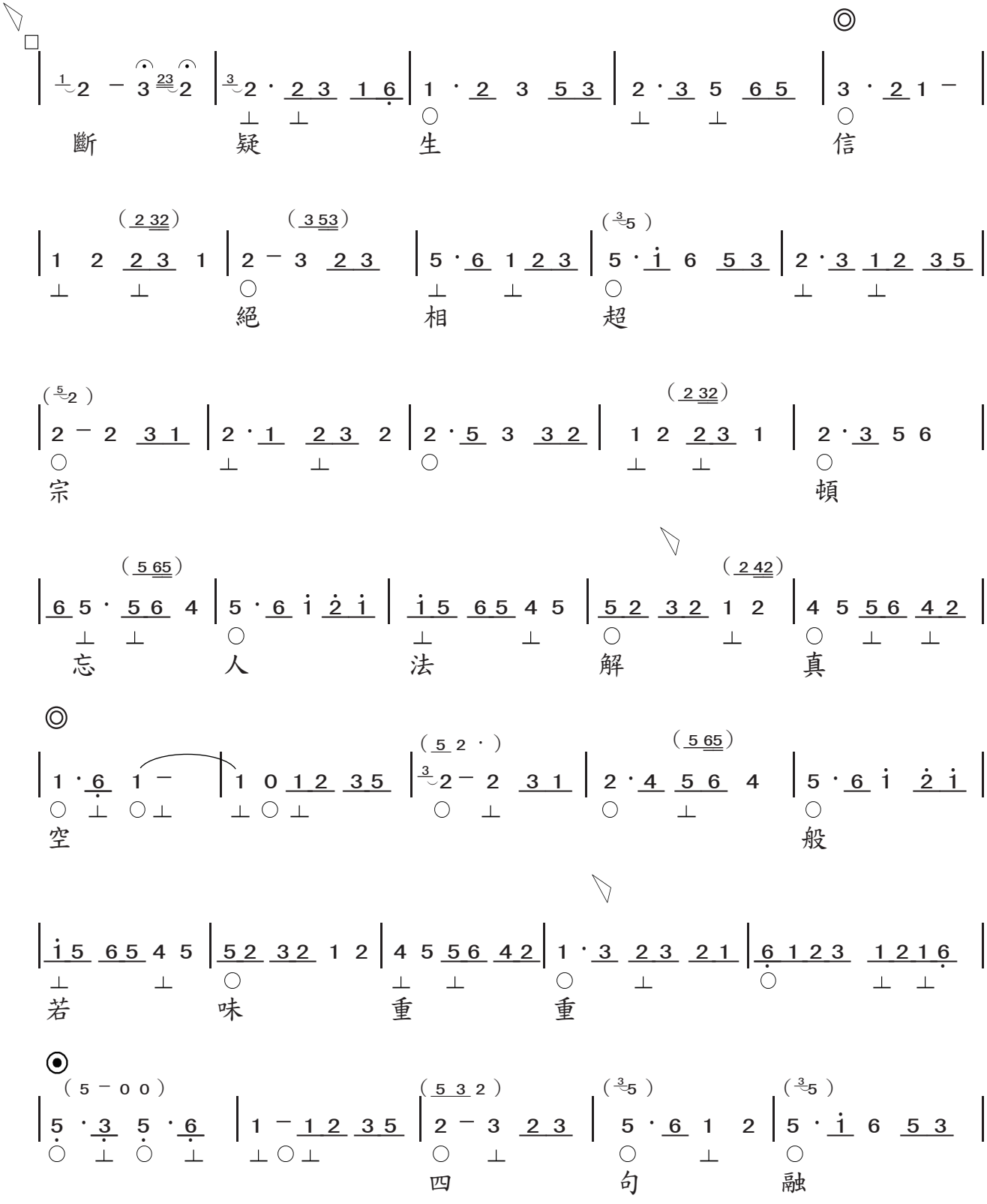
金剛經讚

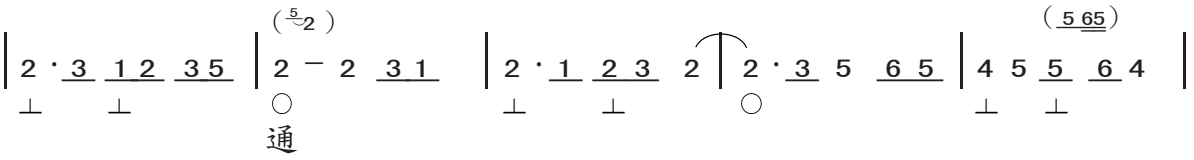
(木魚與鼓同擊)

（括弧裡的即是多餘的病音）

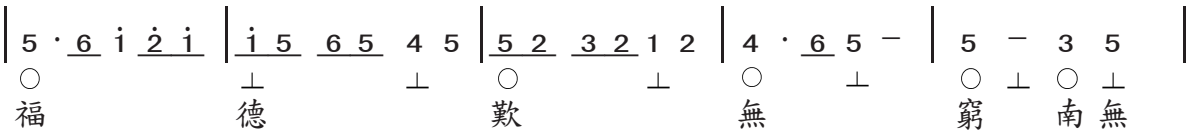
3 – 2

4/4

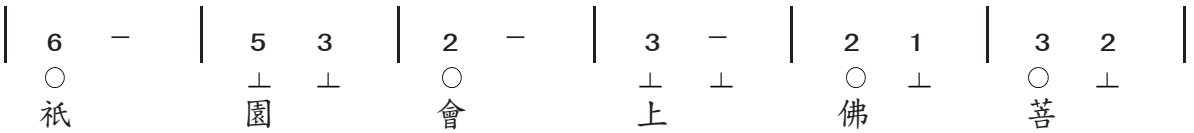




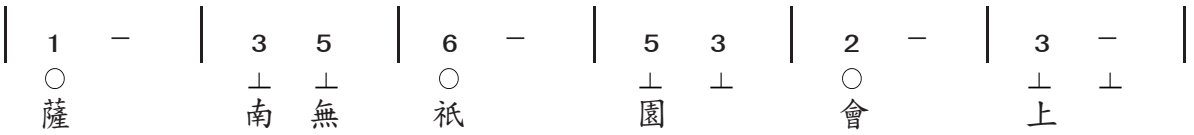
◎



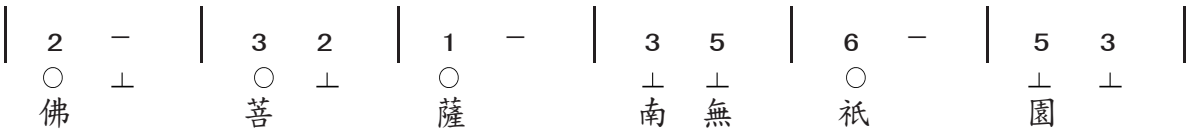
2/4 從「祇」字起木魚加板，腔調與一般唱腔不同）



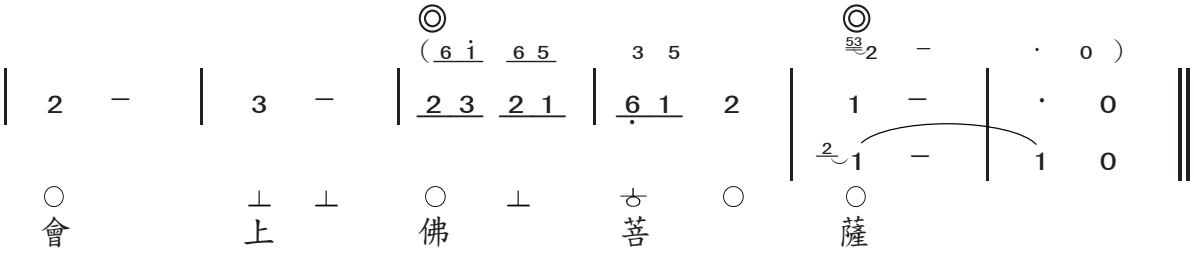
◎



◎



◎ ◎



觀音起佛偈

（法器打法與普通偈相同）

2 － 3

太虛大師新詞

4/4

5 － 6 i	i · 6 5 6	i － 2 3 2	2 i 6 5 6 i	5 · 6 3 5	i · 2 6 i 6	i · 2 6 i 5 3	2 · 3 5 －
勇	猛	丈	夫	觀	世	音	

6 － 2 i 6	5 － 6 5	5 － 6 i	i · 6 5 6 i	5 · 3 2 1 2 3	5 － 6 i 6	i · 2 i 6 5	6 － i －
慈	力	悲	仰	德	難	盡	

i · 2 3 2 3	2 － 3 2	i － 2 3 2	2 i 6 5 6 i	5 · 6 3 5	i · 2 6 i 6	i · 2 6 i 5 3	2 · 3 5 －
三	十	二	應	遊	法	界	

6 · i 2 i 6	5 － 6 5	5 － 6 i	i · 6 5 6 i	5 · 3 2 1 2 3	5 － 6 i 6	i · 2 i 6 5	6 － i －
十	四	無	畏	利	眾	生	

5 － 6 i	i · 6 5 6	i － 2 3 2	2 i 6 5 6	i · 2 6 i 6	i · 2 6 i 5 3	2 · 3 5 6 5
普	陀	山	淨	琉	璃	世 界

6 － i 2 i 6	5 － 6 5	6 － i 6	i · 2 i 6 5	6 － i －	6 － i 6	5 － 6 i
大	慈	大	悲		觀	世

（繞佛念佛用）

i · 6 5 6	i · 2 5 6	6 5 － ·	2 2 7 7	6 7 6 5 6 －	5 5 3 3 5	6 7 6 5 6 －
音	菩	薩	南無觀世	音 菩 薩	南無觀世	音 菩 薩

一滴清涼水

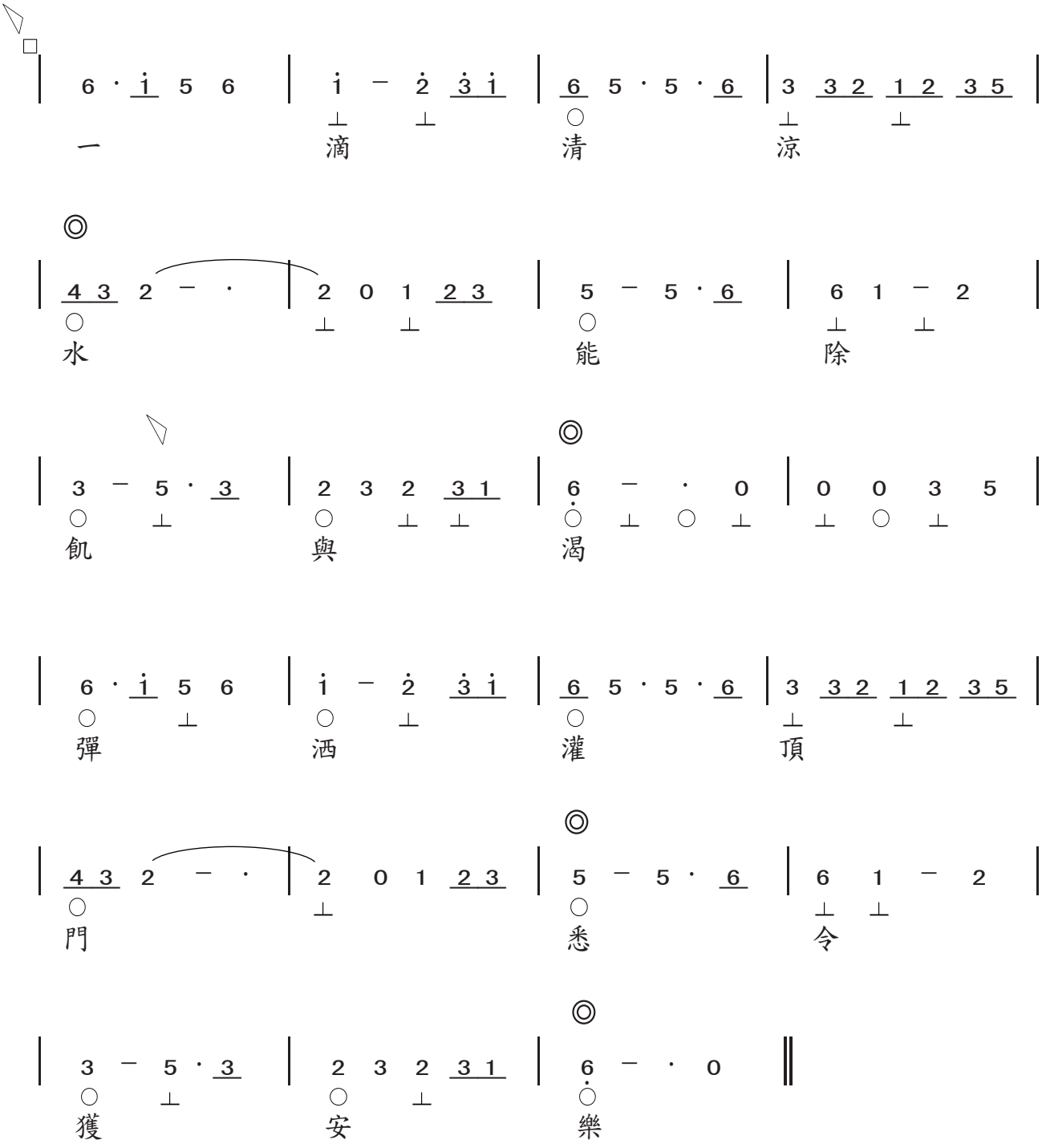
（放蒙山時用）

（木魚與鼓同擊）

簡潔直廉
悟一法師唱腔
法振記譜

6 － 3

4/4



梁皇寶懺諸調

（木魚每小節第一拍一擊）

拜懺時有三個調可選用或交替使用

6 － 3

2/4

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

1. 2.

3 5	6 5	3 5	6 5	3 5	6 5	3 5	i 6	5 －	2 3	3 2	1 －
啟運	慈悲	道場	懺法	一心	歸命	三世	一	切	諸		佛

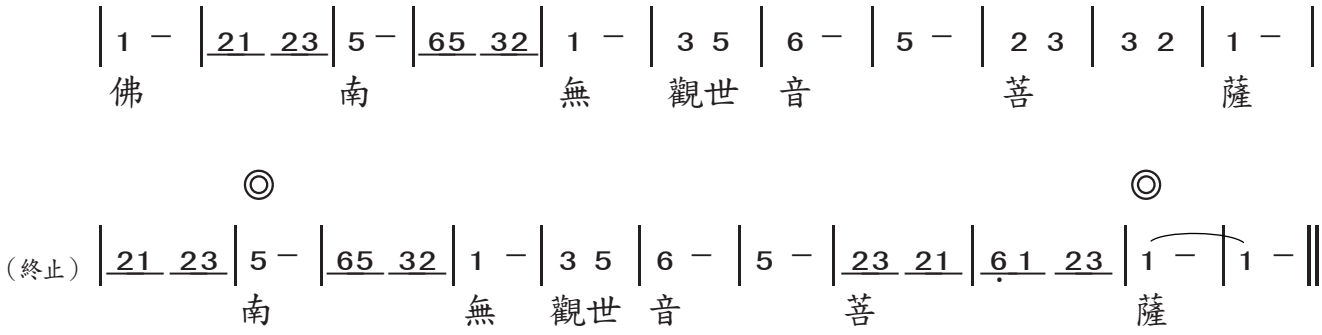
3.

（平腔）	1 －	21 23	5 －	65 32	1 －	3 －	32 1	2 3	3 2	1 －
						6 －	5 －			
（二字佛）	佛		南		無	彌		勒		佛
（三字佛）	佛		南		無	阿	彌	陀		佛
（高腔）	i －	i 2 3	2 · 3	i · 6	5 －	i · 6	5 －	2 3	3 2	1 －
	i － 6	5 －	6 · i	6 5 3	5 －	3 －	2 · 6	i i	2 i 6	5 －

	1 －	21 23	5 －	65 32	1 －	3 5	6 －	5 －	2 3	3 2	1 －
（四字佛）	佛		南		無	無量	拘		光		佛
（五字佛）	佛		南		無	拘那	含	牟	尼		佛
	i －	i 2 3	2 · 3	i · 6	5 －	i 6	i 6	5 －	2 3	3 2	1 －

	1 －	21 23	5 －	65 32	1 －	3 5	6 5	i 6	5 －	2 3	3 2	1 －
（六字佛）	佛		南		無	栴檀	窟莊	嚴		勝		佛
（七字佛）	佛		南		無	山海	慧自	在	通	王		佛
	1 －	i 2 3	2 · 3	i － 6	5 －	6 5	6 5	i 6	5 －	23	3 2	1 －

	1 －	21 23	5 －	65 32	1 －	3 55	6 5	6 5	i 6	5 －	2 3	3 2	1 －
（九字佛）	佛		南		無	寶蓮華	善住	娑羅	樹		王		佛
（八字佛）	佛		南		無	善寂	月音	妙尊	智		王		佛
（十字佛）	佛		南		無	一切	世間	樂見	上大	精	進		佛
	i －	i 2 3	2 · 3	1 · 6	5 －	6 55	6 5	6 5	i 6	5 －	2 3	3 2	1 －


1 － | 21 23 | 5 － | 65 32 | 1 － | 3 5 | 6 － | 5 － | 2 3 | 3 2 | 1 － |
佛 南 無 觀世 音 菩 薩
◎ ◎
(終止) | 21 23 | 5 － | 65 32 | 1 － | 3 5 | 6 － | 5 － | 23 21 | 61 23 | 1 － | 1 － ‖
南 無 觀世 音 菩 薩

慈雲懺主淨土文

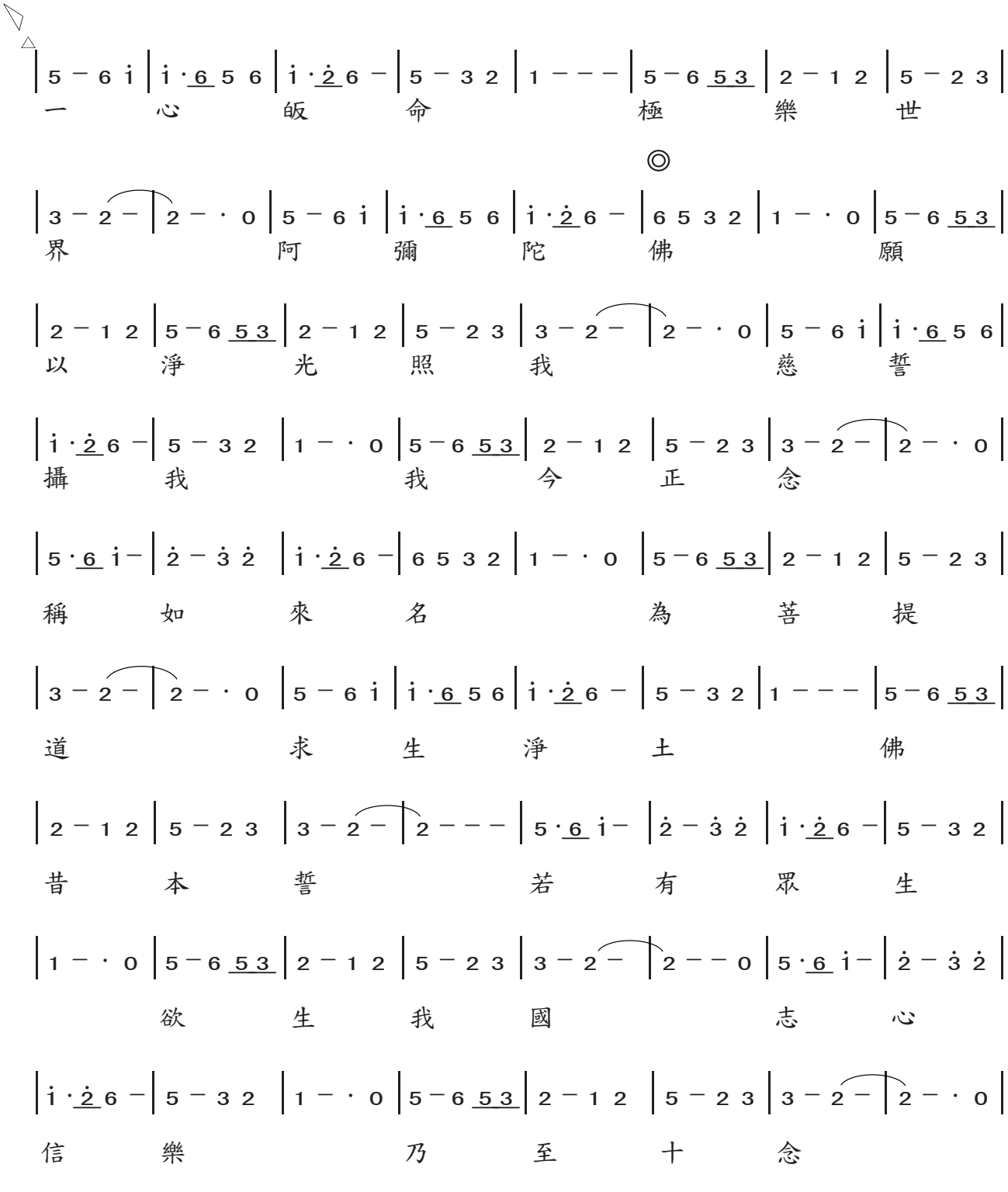
（引磬每小節第一拍一擊）

慈雲懺主作　　釋法振 記譜

民國二十二年代河南佛學社課誦

1 = 3

4/4



5·6 i–	i·656	i·ẋ6 –	5 – 32	1 – · 0	5 – 6 53	2 – 12	5 – 23
若	不	生	者		不	取	正

◎

3 – 2 –	2 – · 0	5·6 i–	ẋ – 3ẋ	i – ẋ3 ẋ	ẋi656	i·ẋ6 –	6532
覺		以	此	念	佛	因	緣

1 – · 0	5 – 6 53	2 – 12	5 – 23	3 – 2 –	2 – · 0	5 – 6 i	i·656
	得	入	如	來		大	誓

i·ẋ6 –	5 – 32	1 – · 0	5 – 6 53	2 – 12	5 – 23	3 – 2 –	2 – · 0
海	中		承	佛	慈	力	

5 – 6 i	i·656	i·ẋ6 –	5 – 32	1 – · 0	5 – 6 53	2 – 12	5 – 23
眾	罪	消	滅		善	根	增

3 – 2 –	2 – · 0	5·6 i–	ẋ – 3ẋ	i·ẋ6 –	5 – 32	1 – · 0	5 – 6 53
長		若	臨	命	終		自

2 – 12	5 – 23	3 – 2 –	2 – · 0	5 – 6 i	i·656	i·ẋ6 –	5 – 32
知	時	至		身	無	病	苦

1 – · 0	5 – 6 53	2 – 12	5 – 23	3 – 2 –	2 – · 0	5 – 6 i	i·656
	心	不	貪	戀		意	不

i·ẋ6 –	5 – 32	1 – · 0	5 – 6 53	2 – 12	5 – 23	3 – 2 –	2 – · 0
顛	倒		如	入	禪	定	

5·6 i–	ẋ – 3ẋ	i·ẋ6 –	5 – 32	1 – · 0	5 – 6 53	2 – 12	5 – 23
佛	及	聖	眾		手	執	金



3 － 2 － | 2 － · 0 | 5 － 6 i | i · 6 5 6 | i · 2 6 － | 5 － 3 2 | 1 － · 0 | 5 － 6 5 3 |

臺 來 迎 接 我 於

◎

2 － 1 2 | 5 － 2 3 | 3 － 2 － | 2 － · 0 | 5 － 6 i | i · 6 5 6 | i · 2 6 － | 5 － 3 2 |

一 念 頃 生 極 樂 國

1 － · 0 | 5 － 6 5 3 | 2 － 1 2 | 5 － 2 3 | 3 － 2 － | 2 － · 0 | 5 － 6 i | i · 6 5 6 |

花 開 見 佛 即 聞

i · 2 6 － | 6 5 3 2 | 1 － · 0 | 5 － 6 5 3 | 2 － 1 2 | 5 － 2 3 | 3 － 2 － | 2 － · 0 |

佛 乘 頓 開 佛 慧

5 · 6 i － | 2 － 3 2 | i · 2 6 － | 5 － 3 2 | 1 － · 0 | 5 － 6 5 3 | 2 － 1 2 | 5 － 2 3 |

廣 度 眾 生 滿 菩 提

3 － 2 － | 2 － · 0 | 5 － 6 i | i · 6 5 6 | i · 2 3 2 | 2 i 6 5 6 | 5 · 6 3 5 | i · 2 6 i 6 |

願 十 方 三 世 一 切

◎

i · 2 6 5 3 | 2 · 3 5 6 5 | 6 － i 6 | 5 － 6 5 | 5 － 6 i 6 | i · 6 5 6 i | 5 6 5 3 2 1 2 3 |

佛 一 切 菩 薩 摩

◎

5 － 6 i 6 | i · 2 i 6 5 | 6 － i · 2 i | 5 － 6 5 | 4 3 · 5 2 | 3 － 5 3 2 | 3 2 1 · 6 － |

訶 薩 摩 訶 般 若

◎ ◎

6 － 6 5 | 4 － 5 － | 5 4 － · | 4 － · 0 ‖

波 羅 蜜

念佛功德

(木魚與鼓同擊)

6 – 2

4/4

念 佛 功

◎

德 不 可 思 議

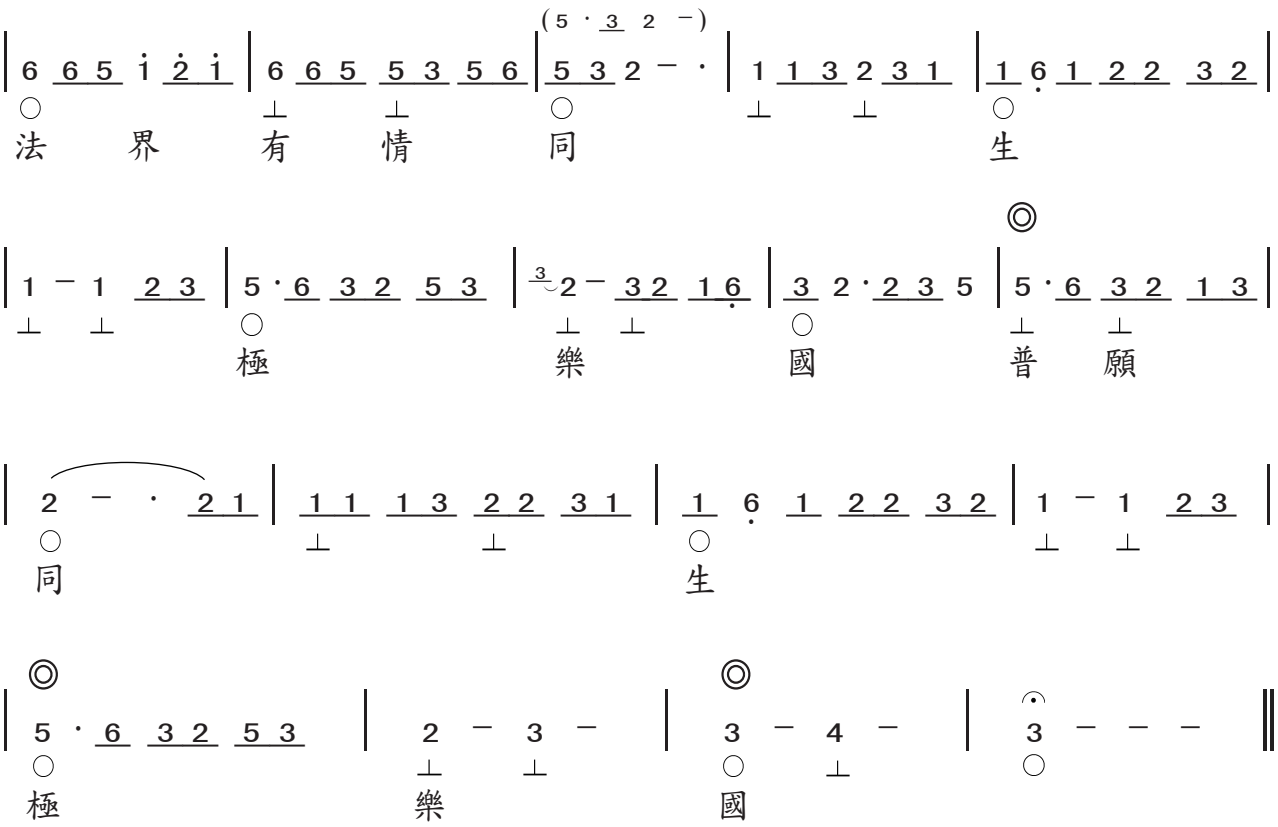
法 界

普 光 輝 三 有

齊 資 四 恩 總

利 上 祝 民 國

千 秋 萬 歲


法 界 有 情 同 生
極 樂 國 普 願
同 生
極 樂 國

臨齋供養儀（行板）

（引磬每字一擊）

1 － 6

4/4

◎

3 1 2 － | 2 3 2 3 － | 3 3 3 3 3 3 3 2 1 2 | 3·5 3 3 3 3 3 2 1 2 |

（維那）供 養 （眾）清淨法身毘盧遮 那佛 圓 滿報身盧 舍 那佛

| 3 3 3 3 3 3 3 3 2 1 2 | 3·5 3 3 3 3 2 1 2 | 3 3 3 3 3 3 2 1 2 |

千百億化身釋迦牟 尼佛 當 來下生彌 勒 尊佛 極樂世界阿 彌 陀佛

◎

| 3 3 3 3 3 3 2 1 2 | 3 3 3 3 3 3 2 1 2 | 3 3 3 3 2 1 2 | 3 3 3 3 3 2 1 2 |

十方三世一切 諸佛 大智文殊師利 菩薩 大行普賢 菩薩 大悲觀世音 菩薩

| 3 3 3 3 3 2 1 2 | 3 3 3 3 3 2 1 2 | 3 3 3 3 3 2 1 2 |

大願地藏 王 菩 薩 諸尊菩薩 摩 訶 薩 摩訶般若 波 羅 密

◎ ◎

| 3 3 3 3 3 3 2 1 2 | 3 3 3 3 | 5 － · 6 | 3 － · 2 | 1 － 2 － | 2 － － － | 2 － 1 － | 1 － · 0 ‖

(早) 粥有十利饒益 行人 果報無邊 究 竟 常 樂

(午) 三德六味供佛 及僧 法界有情

| 3 3 2 1 2 | 3 3 3 3 | 3 3 2 1 2 | 3 3 3 3 |

(午) 普 同 供養 若 飯 食 時 當 願 眾 生 禪 悅 為 食

◎ ◎

| 5 － · 6 | 3 － · 2 | 1 － 2 － | 2 － － － | 2 － 1 － | 1 － · 0 |

(午) 法 喜 充 滿

臨齋供養儀（慢板）

（引磬每小節一擊）

1 － 3̇

4/4

△ | 2̲3 － 2 － 2̲3 · 2 3 2 3 | 5̲6 － － － | 6 － 5 6 | i － 5 6 | 5 · 3 2 1 2 3 |

供 養 清 淨 法 身

△ | 5 － 6 i | 2̇ － 3̇ 2̇ | i － 5 6 | 5 － 6 i 6 | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i | 2̇ － 3̇ 2̇ |

毘 盧 遮 那 佛 圓 滿

△ | i － 5 6 | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i | 6 － 5 6 | i － 5 6 | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i |

報 身 盧 舍 那 佛 千

△ | 2̇ － 3̇ 2̇ | i － 5 6 | 5 － 6 i 6 | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i | 6 － 5 6 | i － 5 6 |

百 億 化 身 釋 迦 牟

△ | 5 － 6 i 6 | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i | 2̇ － 3̇ 2̇ | i － 5 6 | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i |

尼 佛 極 樂 世 界 阿

△ | 6 － 5 6 | i － 5 6 | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i | 2̇ － 3̇ 2̇ | i － 5 6 | 5 · 3 2 1 2 3 |

彌 陀 佛 當 來 下 生

△ | 5 － 6 i | 6 － 5 6 | i － 5 6 | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i | 2̇ － 3̇ 2̇ | i － 5 6 |

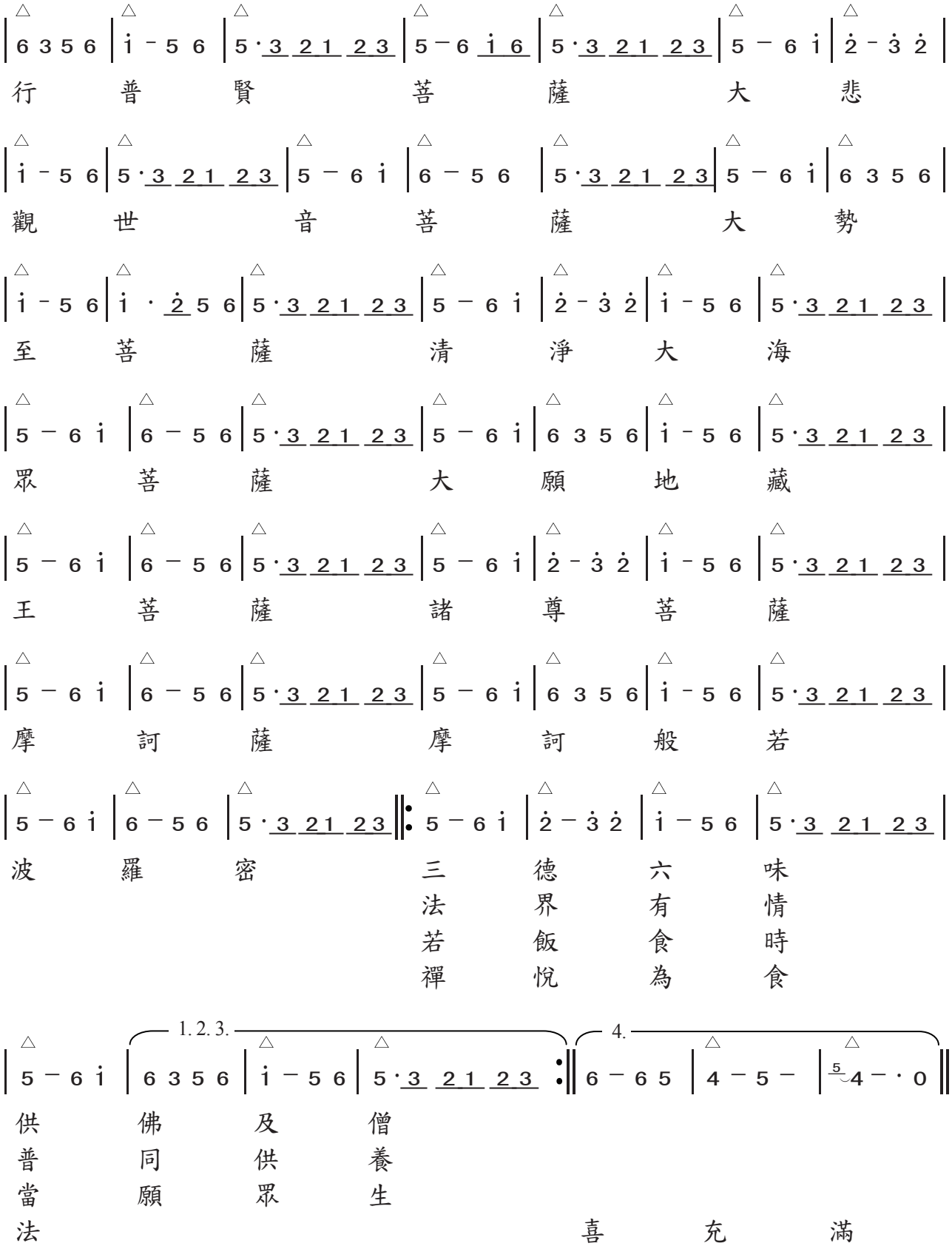
彌 勒 尊 佛 十 方 三

△ | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i | 6 － 5 6 | i － 5 6 | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i | 2̇ － 3̇ 2̇ |

世 一 切 諸 佛 大 智

△ | i － 5 6 | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i | 6 － 5 6 | i － 5 6 | 5 · 3 2 1 2 3 | 5 － 6 i |

文 殊 師 利 菩 薩 大


行 普 賢 菩 薩 大 悲
觀 世 音 菩 薩 大 勢
至 菩 薩 清 淨 大 海
眾 菩 薩 大 願 地 藏
王 菩 薩 諸 尊 菩 薩
摩 訶 薩 摩 訶 般 若
波 羅 密
三 德 六 味
法 界 有 情
若 飯 食 時
禪 悅 為 食
1.2.3.
供 佛 及 僧
普 同 供 養
當 願 眾 生
法
4.
喜 充 滿

結 供 偈

2 － 2̇

4/4

| 5 － 6 i | i · 6 5 6 | i · 2̇ 6 i 6 | i · 2̇ 6 5 3 | 2 · 3 5 6 5 |

（維那）供　　（眾）養　　已　　訖

| 6 － i · 6 | 5 － 6 5 | 5 － 6 i 6 | i · 2̇ i 6 5 | 6 － i － |

當　　願　　眾　　生

| i · 2̇ 3̇ 2̇ 3 | 2̇ － 3 2̇ | i · 2̇ 6 i 6 | i · 2̇ 6 5 3 | 2 · 3 5 － |

所　　作　　皆　　辦

| 6 － i · 6 | 5 － 6 5 | 4 － 5 － | 5 4 － · | 4 － 0 0 ‖

具　　諸　　佛　　法

結 齋

6 — 5

（引磬每小節一擊）

4/4

△ 3 — — — | △ 3·2 5 6i 6 | △ 6 5 3 5 6 5 3 | △ 2 3 1 2 3 5 3 | △ 2 3 2 1 6 1 2 3 |
薩 多 喃 三 藐 三 菩

△ 3 1 — 2 1 2 3 | △ 5 — 6 i 6 5 | △ 5 3 — 5 6 5 3 | △ 2 3 1 2 6 i 6 | △ 5 6 3 5 6 5 3 |
陀 俱 胝 喃 怛 姪

△ 2 · 3 6 i 6 | △ 5 3 5 6 5 3 | △ 2 3 1 2 3 5 3 | △ 2 3 1 2 3 5 3 | △ 2 3 1 2 3 5 3 |
他 庵 折 隸 主 隸 準 提

△ 2 3 2 1 6 1 2 3 | △ 3 1 — 2 1 2 3 | △ 5 — 5 — | △ 5 i 6 5 | △ 3 — 5 6 5 3 |
娑 婆 訶 所 謂 布 施 者

△ 2 3 1 2 3 5 3 | △ 2 3 2 1 6 1 2 3 | △ 3 1 — 2 1 2 3 | △ 5 — 5 — | △ 5 i 6 5 |
必 獲 其 利 益 若 為 樂 故

△ 3 — 5 6 5 3 | △ 2 3 1 2 3 5 3 | △ 2 3 2 1 6 1 2 3 | △ 3 1 — 2 1 2 3 | △ 5 — 6 i |
施 後 必 得 安 樂 飯

△ i 6 · 5 6 | △ i · 2 6 i 6 | △ i · 2 6 5 3 | △ 2 · 3 5 6 5 | △ 6 · 5 i 6 5 |
食 已 訖 當

△ 5 — 6 5 | △ 5 3 2 6 i 6 | △ i · 2 i 6 5 | △ 6 i 6 i — | △ i · 2 3 5 3 |
願 眾 生 所

△ 2 — 3 2 | △ i · 2 6 i 6 | △ i · 2 6 5 3 | △ 2 · 3 5 6 5 | △ 6 · 5 i 6 5 |
作 皆 辦 具

△ 5 — 6 5 | △ 4 — 5 — | △ 4 — · 0 ‖
諸 佛 法

回向三寶大願海

引磬每小節第一拍一擊

1 － 3

4/4

△ ◎

5 － 6 i	i · 6 5 6	i － 2 3 2	2 i 6 5 6 i	5 6 3 5	i · 2 6 －	5 － 3 2	1 － · 0
⑴ 回	向	三	寶	大	願	海	

5 － 6 5 3	2 2 1 2	5 － 6 5 3	2 2 1 2	5 － 6 5 3	2 · 3 5 6	5 － 3 2	1 － · 0
⑵ 救	度	眾	生	息	刀	兵	
⑷ 蒙	斯	光	明	獲	超	昇	
⑹ 世	界	和	平	永	安	寧	
⑻ 舉	世	人	民	悉	康	寧	
⑽ 過	去	眷	親	盡	超	生	

5 · 6 i －	2 － 3 2	i － 2 3 2	2 i 6 5 6 i	5 6 3 5	i · 2 6 －	5 － 3 2	1 － · 0
⑶ 天	災	人	禍	死	難	者	
⑸ 國	泰	民	安	風	雨	順	
⑺ 佛	法	昌	隆	咸	歸	信	
⑼ 現	在	親	族	悉	安	樂	
⑾ 悲	水	灌	溉	菩	提	長	

5 － 6 5 3	2 2 1 2	5 － 6 5 3	2 2 1 2	5 － 6 5 3	2 · 3 5 6	5 － 3 2	1 － · 0
⑿ 圓	滿	願	行	利	無	窮	

（終止譜） | 6 － 6 5 | 4 － 5 － | 5 4 － · ‖

（如不唱「十方三世一切佛...」則「利無窮」三字改用終止譜。）

◎

5 － 6 i	i · 6 5 6	i － 2 3 2	2 i 6 5 6 i	5 6 3 5	i · 2 6 i 6	i － 6 5 3	2 · 3 5 6 5
十	方	三	世	一	切	佛	

6 · i 2 i 6	5 － 6 5	5 － 6 i 6	i · 6 5 6 i	5 6 5 3 2 1 2 3	5 － 6 i 6	i 2 i 6 5	6 － i －
一	切	菩	薩	摩	訶	薩	

◎ ◎ ◎

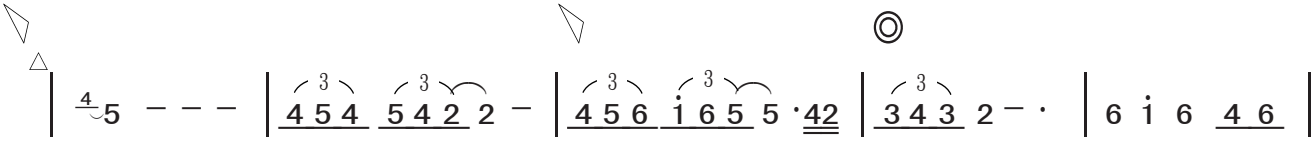
5 － 6 5	4 3 3 － ·	5 2 3 2	3 2 1 － ·	6 － 6 5	4 － 5 －	5 4 － ·	4 － 0 0
○	⊥ ⊥	○	⊥ ⊥	○ ⊥	○ ⊥	○	
摩	訶	般	若	波	羅	密	

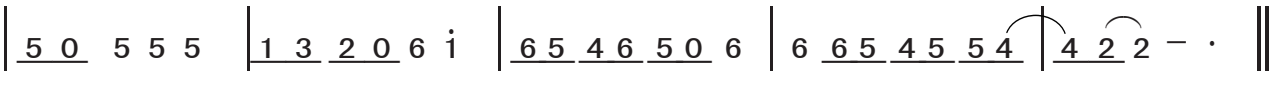
（後接九鐘十五鼓，再接三皈依。）

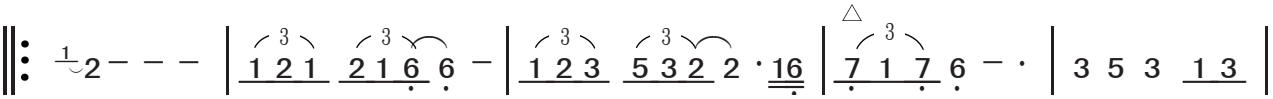
一心頂禮西方安樂土三寶（大迴向）

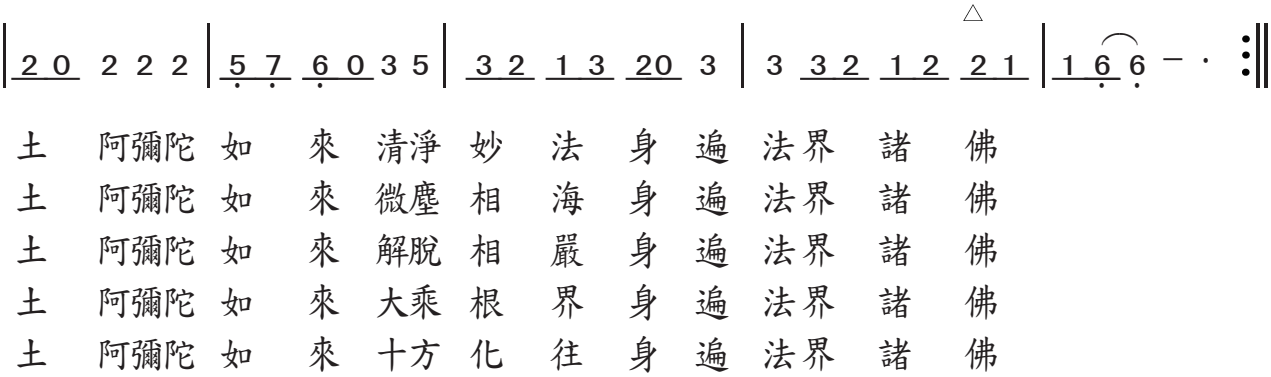
5 – i

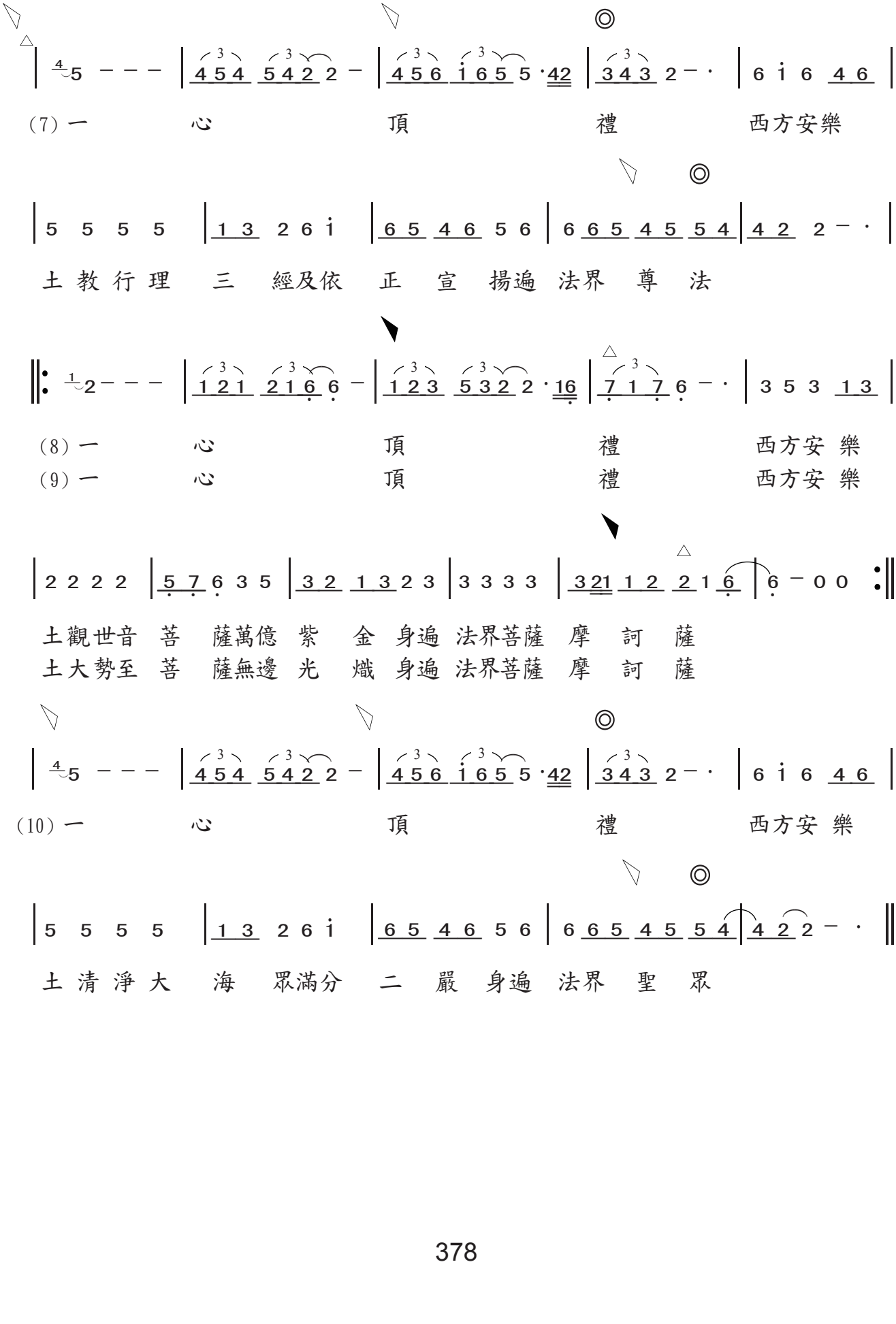
4/4










(7) 一 心 頂 禮 西方安樂
土 教 行 理 三 經及依 正 宣 揚遍 法界 尊 法
(8) 一 心 頂 禮 西方安 樂
(9) 一 心 頂 禮 西方安 樂
土觀世音 菩 薩萬億 紫 金 身遍 法界菩薩 摩 訶 薩
土大勢至 菩 薩無邊 光 熾 身遍 法界菩薩 摩 訶 薩
(10) 一 心 頂 禮 西方安 樂
土 清 淨 大 海 眾滿分 二 嚴 身遍 法界 聖 眾

直起念佛（與現行腔調稍異）

2 － 3

4/4



稽首讚

5 – i

4/4

稽稽稽首首首皈皈皈依依依大觀阿

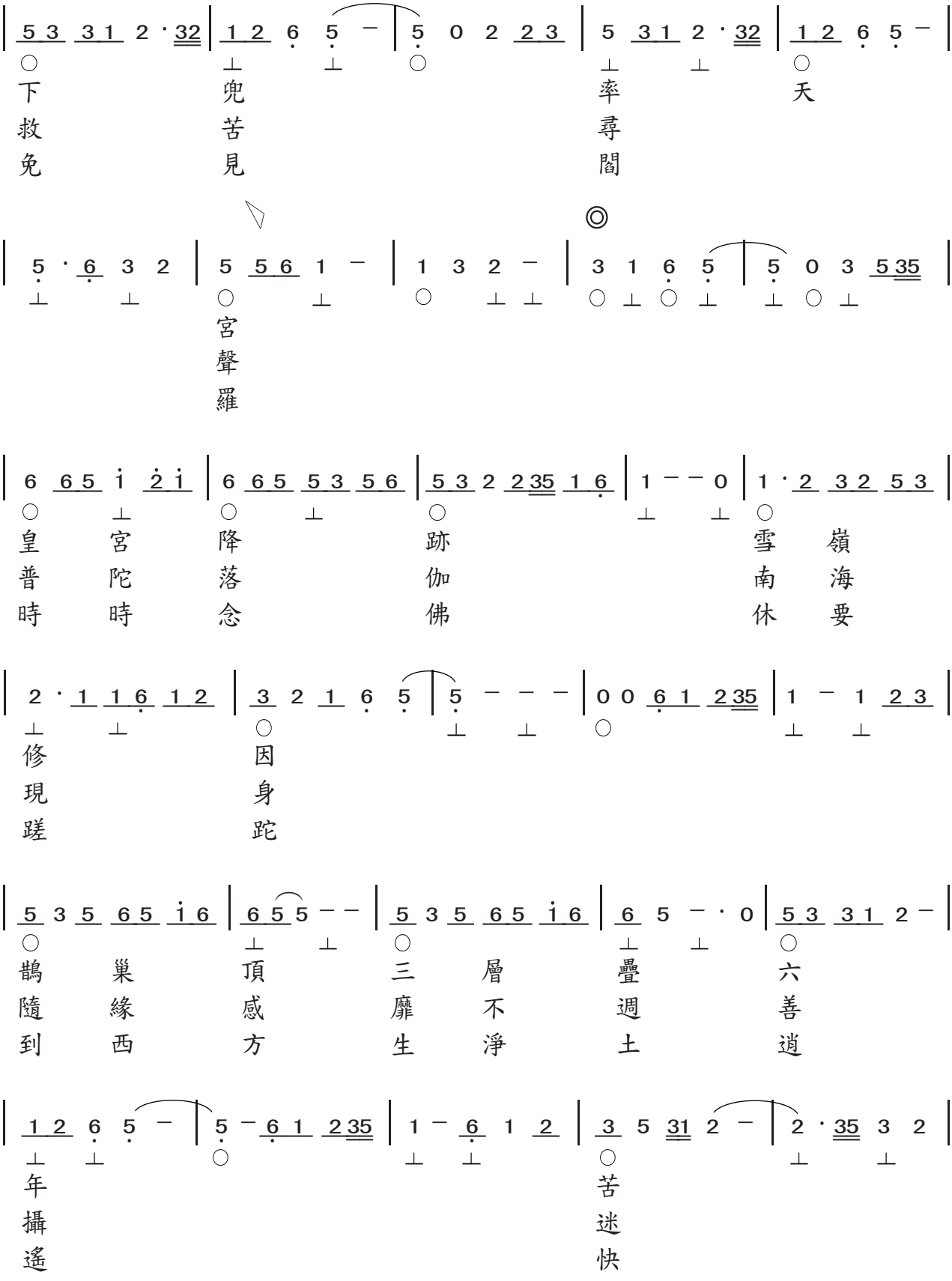
覺世彌尊音陀

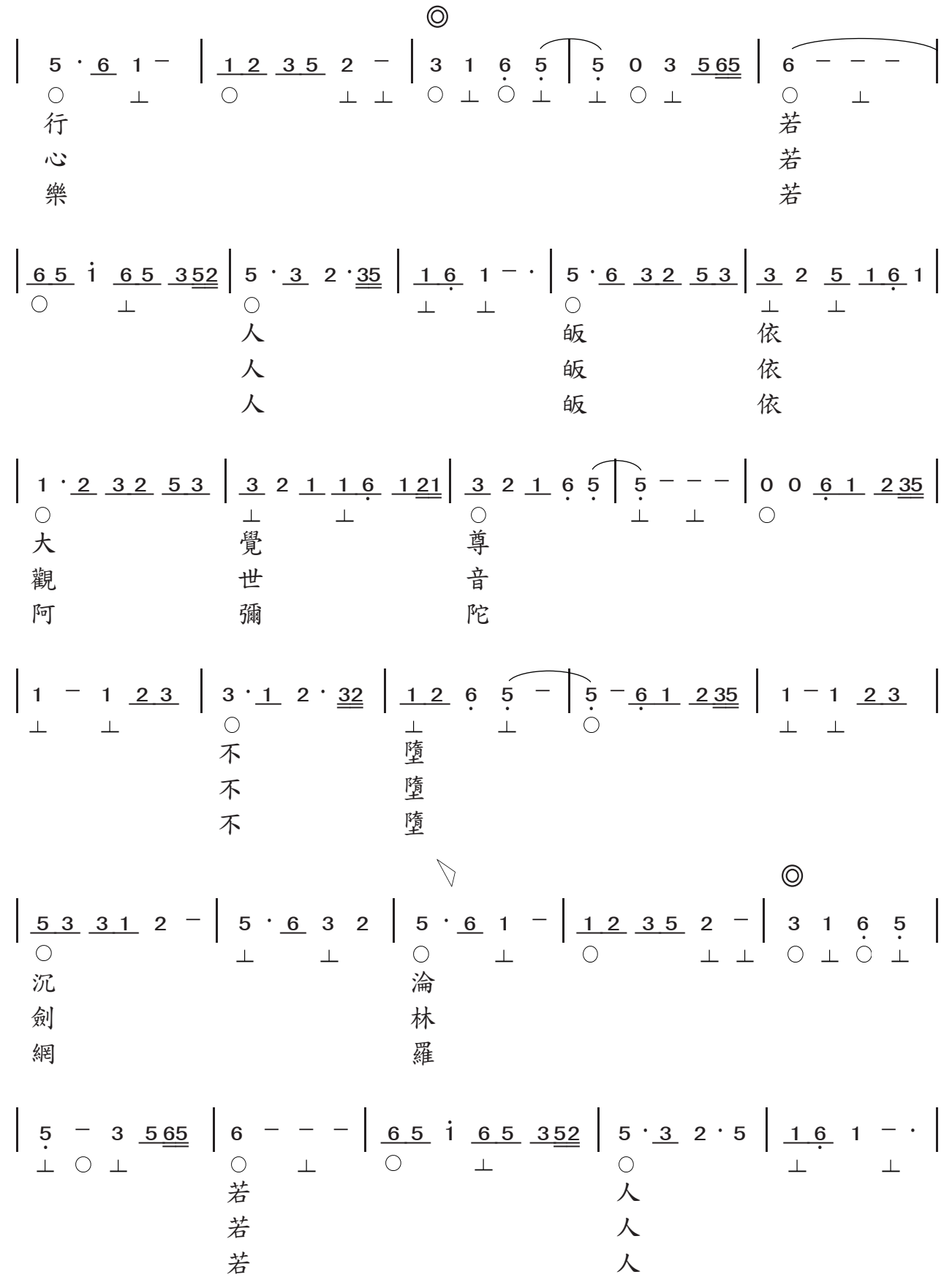
無誓誓上願願

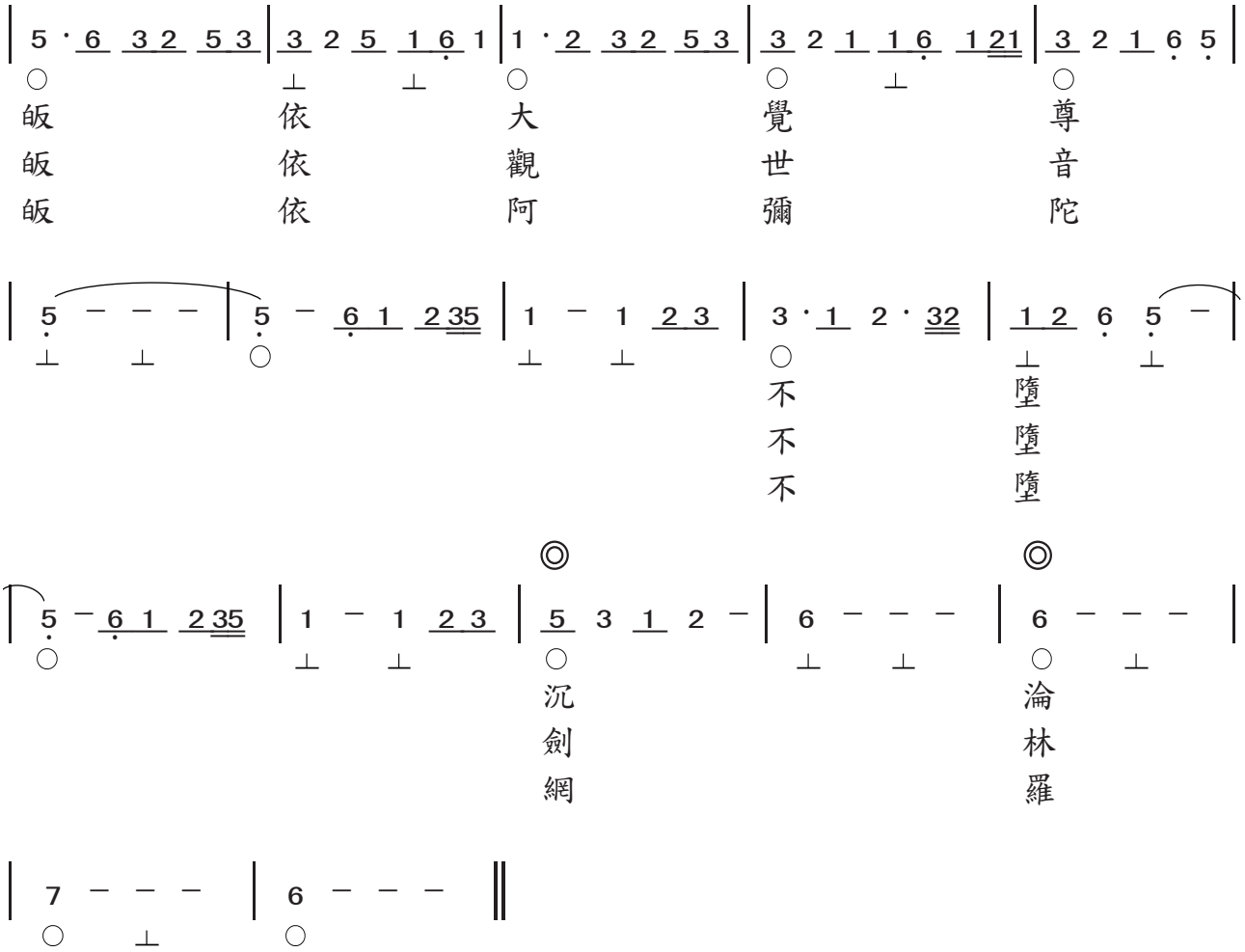
仁深大

觀不救見作度眾彌眾生陀生受證出

苦金愛辛身河


下救兔 兜苦見 率尋閻 天
宮聲羅
皇普時 宮陀時 降落念 跡伽佛 雪南休 嶺海要
修現蹉 因身跎
鵲隨到 巢緣西 頂感方 三靡生 層不淨 疊週土 六善逍
年攝遙 苦迷快


◎
行心樂
若若若
人人人
皈皈皈
依依依
大觀阿
覺世彌
尊音陀
不不不
墮墮墮
沉劍網
淪林羅
◎
若若若
人人人


皈皈皈依依依大觀阿覺世彌尊音陀
不不不墮墮墮
◎
沉劍網
◎
淪林羅

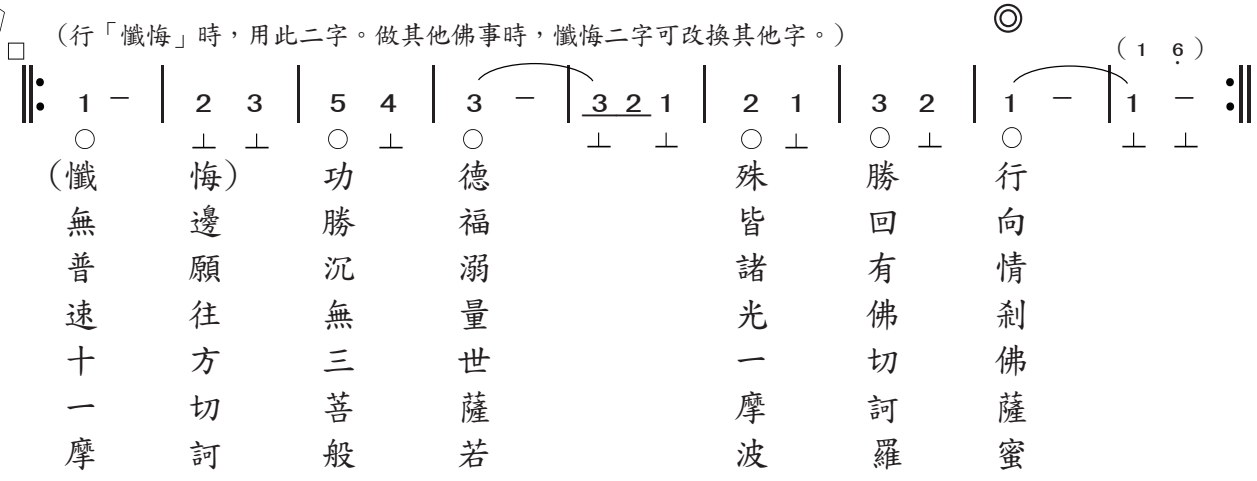
行板回向皈依

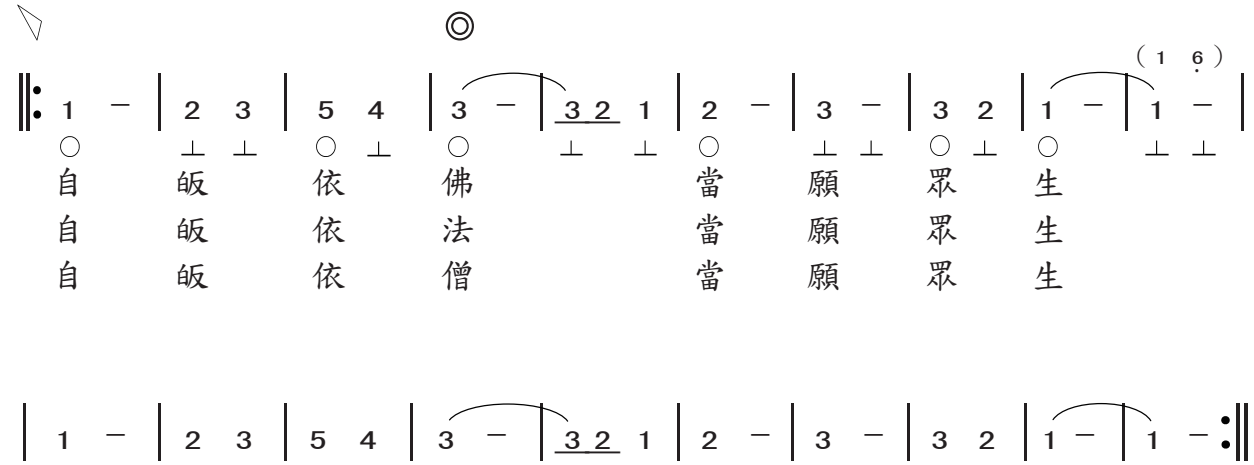
（木魚每小節第一拍一擊）

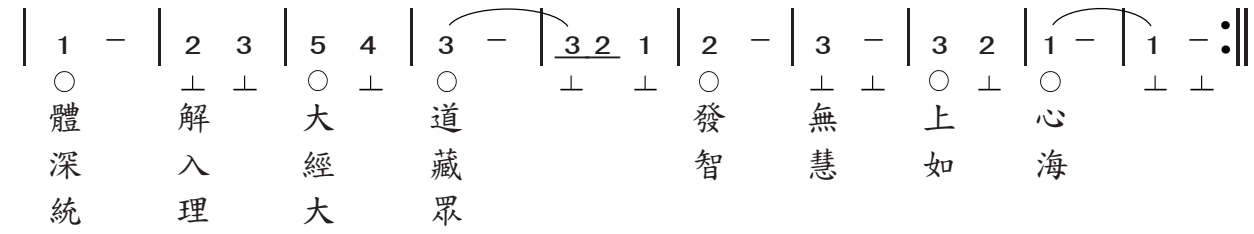
6 － 6

2/4

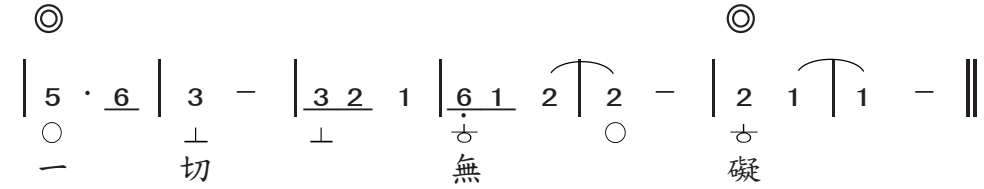
（行「懺悔」時，用此二字。做其他佛事時，懺悔二字可改換其他字。）







rit



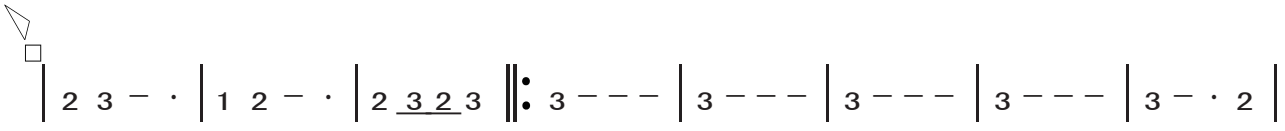
註：上面小括弧中（1 6）中的 6 就是病音。

般若波羅蜜多心經

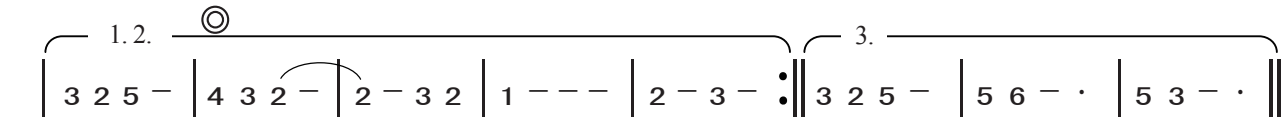
（木魚每小節第一拍一擊）

1 － 2̇

4/4

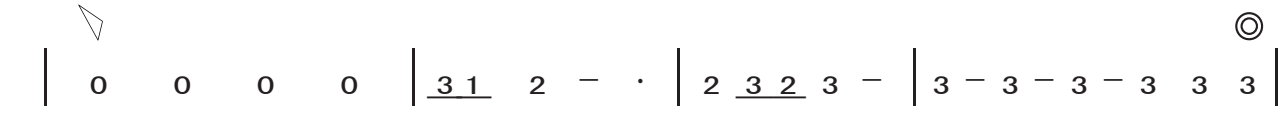


南 無 般 若 會 上 佛



菩 薩（三稱） 南 無 菩 薩

（此三稱聖號應緩慢念，司鈴鼓者，有時於此三稱三拜故）

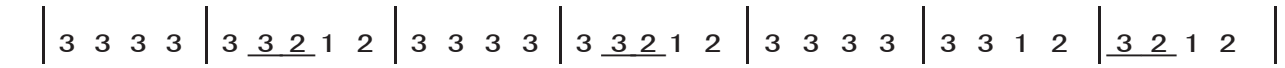


般 若 波 羅 蜜 多 心 經

（散板、由每字兩拍漸快變成每字一拍）



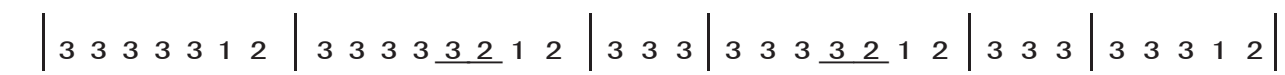
觀自在菩薩 行深般若波羅蜜多時 照見五蘊皆空 度一切苦厄 舍 利 子



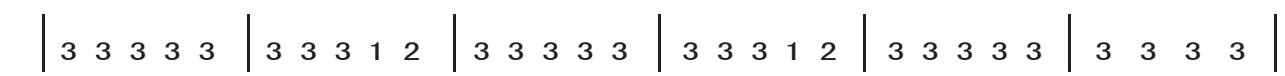
色不異空 空不 異色 色即是空 空即 是色 受想行識 亦復如是 舍 利子



是諸法空相 不生不滅 不垢不淨 不增不減 是故空中 無色 無受想行識



無眼耳鼻舌身意 無色聲香味 觸法 無眼界 乃至無意 識界 無無明 亦無無明盡



乃至無老死 亦無老死盡 無苦集滅道 無智亦無得 以無所得故 菩 提 薩 埵



3 3 3 3 3 3 2 1 2 | 3 3 3 3 | 3 3 3 3 | 3 3 2 1 2 | 3 3 3 3 1 2 | 3 3 3 3

依般若波羅蜜 多故 心無罣礙 無罣礙故 無有 恐怖 遠離顛倒夢想 究竟涅槃

◎

3 3 1 2 | 3 3 3 3 3 3 1 2 | 3 3 3 3 3 3 3 3 1 2 | 1 2 3 3 3 3 3 3

三世諸佛 依般若波羅蜜多故 得阿耨多羅三藐三菩提 故知般若波羅蜜多

3 3 3 3 | 3 3 3 3 | 3 3 3 3 | 3 3 3 1 2 | 3 3 3 3 3 | 3 3 2 1 2

是大神咒 是大明咒 是無上咒 是無等等咒 能除一切苦 真實 不虛

◎ ◎

3 3 3 3 3 3 3 1 2 | 3 3 3 3 | 3 3 3 3 | 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3

故說般若波羅蜜多咒 即說咒曰 揭諦揭諦 波羅揭諦 波羅僧揭諦

1.2.

3 3 3 1 2 | 3 3 3 3 | 3 3 3 3 :‖ 3 3 — · | 3 — · 2 | 1 — · 2

菩提薩婆訶 般若波羅 蜜多心經 菩提 薩

3 2 5 — | 4 3 2 — | 2 — 3 2 | 1 — 2 — | 3 — — — | 3 — · 0

婆 訶

‖: 3 — — — | 5 — · 2 | 3 — — — | 5 — 3 2 | 3 — — — | 5 — 3 2

摩 訶 般

2 1 1 — · | 5 — 6 i | 6 5 — · | 6 · i ż — | ż i 6 — — | 5 · 6 3 1

若 波 羅

◎

2 — · 3 | 5 — 6 5 | 4 — · 3 | 1.2. 2 — — — | 2 — 3 2 | 1 — 2 — :‖

蜜 多 （三稱）

3.

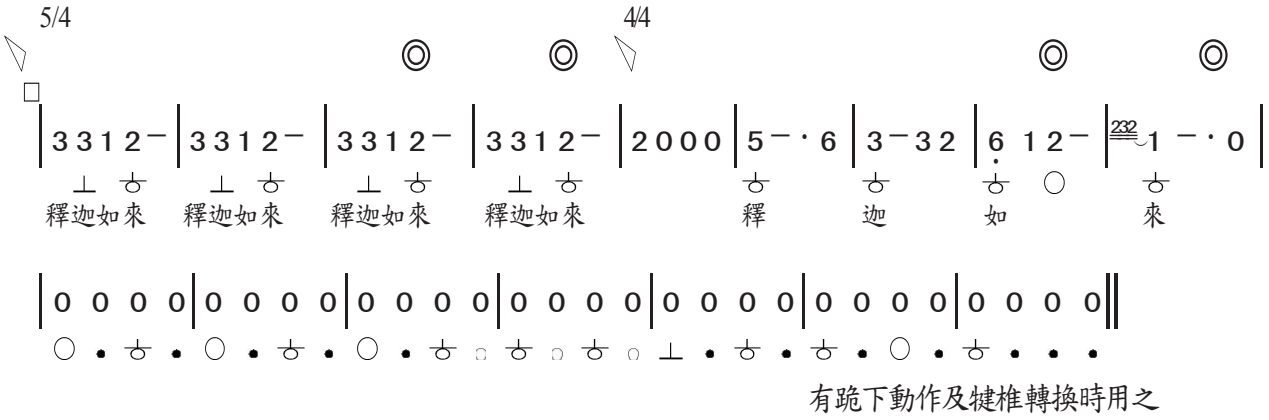
5 — — — | 6 — — — | 5 — · 4 | 3 — — —

多 （終止）

九鐘十五鼓（承啟犍椎）

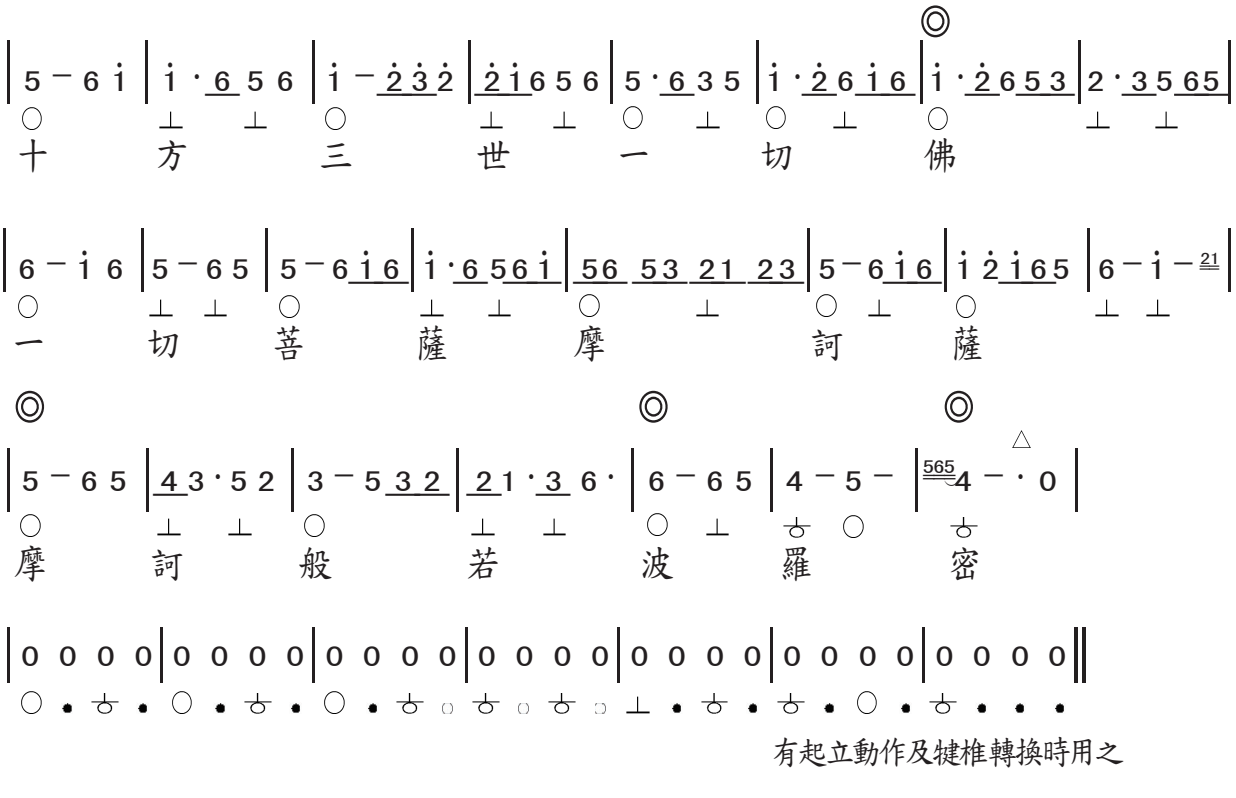
九鐘十五鼓為承啟犍椎，不宜孤起。曾有初學者，孤起九鐘十五鼓，學者不可盲從仿效，以免擾亂法器規則，招致罪過。
九鐘十五鼓必須緣前面的鈐鼓而接起，沒有孤起的。茲舉例如下：

① 緣接佛菩薩聖號: 6 － 3



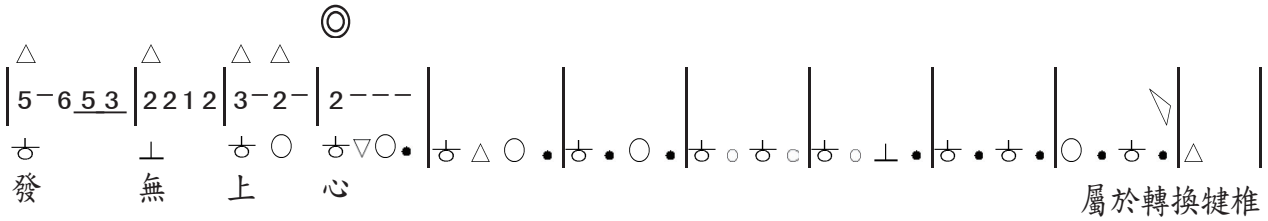
有跪下動作及犍椎轉換時用之

② 緣觀文三寶： 1 － 3　　木魚與鼓同擊

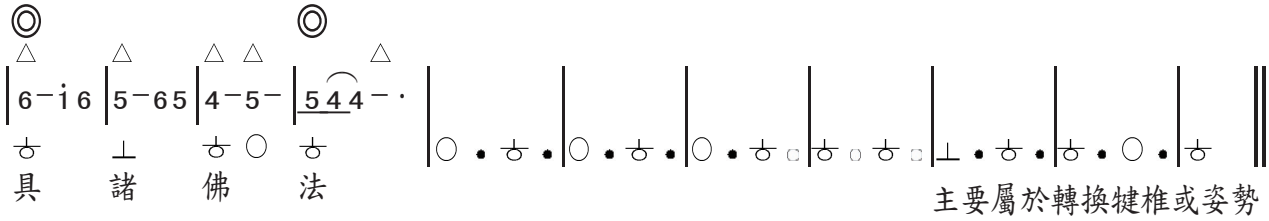


有起立動作及犍椎轉換時用之

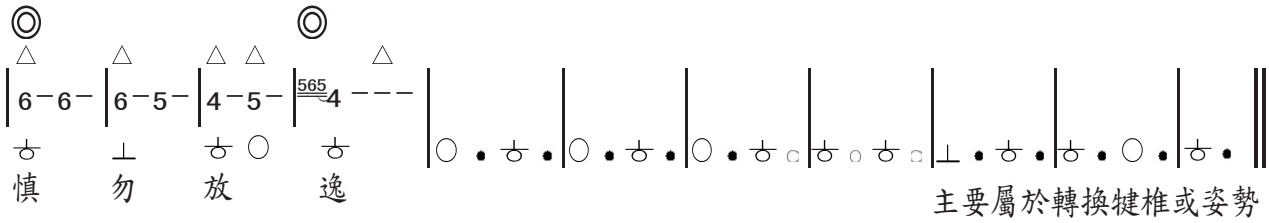
③ 緣三皈依： 1 － 6



④ 緣臨齋供養偈： 4 － i



⑤ 緣警眾偈： 4 － 6



七星板練習法

七星板練習法，大致與九鐘十五鼓法相同，請參看九鐘十五鼓練習說明，茲不另贅。

一、法器符號及讀音，同九鐘十五鼓，唯無鈴鼓合敲之𠂇洽音。

二、節拍時間讀法：

冬 ㄥ 令 ㄥ	冬 ㄥ 令 令	冬 令 冬 令	令 冬 令 ㄥ	冬 ㄥ 令 ㄥ
冬 ㄥ 令 ㄥ	冬 ㄥ ㄥ ㄥ	令 ㄥ 令 ㄥ :‖		

（七星板主要指前六小節，共二十四拍，後兩小節是七星之後的平常板）

三、呼數練習法

一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四
○ ＼ ⊥	○ ⊥ ⊥	○ ⊥ ○ ⊥	⊥ ○ ⊥	○ ⊥

◎

一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四 ‖
○ ⊥	○	⊥ ⊥	○	⊥ ⊥

（七星板主要指前六小節，後四小節是平常板）

九鐘十五鼓，七星板練習

（符號說明： 洽＝鐘鼓　冬＝鼓　令＝鈴）
𠂇　○　⊥

一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四
冬	洽	冬	洽	冬
○	𠂇	○	𠂇	○
一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四
洽 冬	洽 冬	洽 冬	令	洽
𠂇 ○	𠂇 ○	𠂇 ○	⊥	𠂇
一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四	（以上為九鐘十五鼓）	
洽	冬	洽		
𠂇	○	𠂇		

七 星 板

一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四
冬	令 令	冬 令	冬 令 令	冬 令 冬 令
○	⊥ ⊥	○ ＼ ⊥	○ ⊥ ⊥	○ ⊥ ○ ⊥
一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四	一 二 三 四
令 冬 令	冬 令	冬 令	冬	令 令
⊥ ○ ⊥	○ ⊥	○ ⊥	○	⊥ ⊥

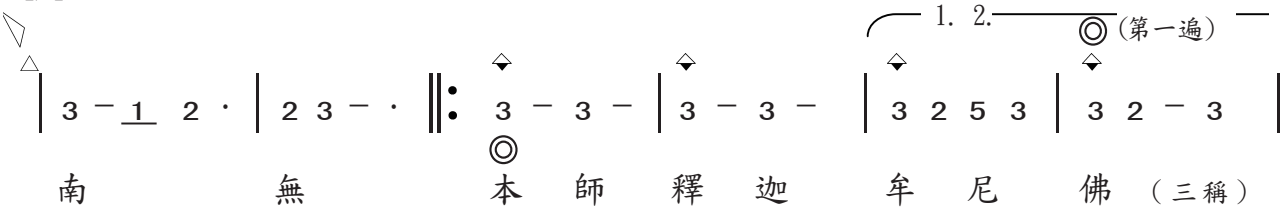
（七星是指上述第三小節到第八小節中的七聲鼓。第一、二小節和第九、十小節是七星前後的平常板。）

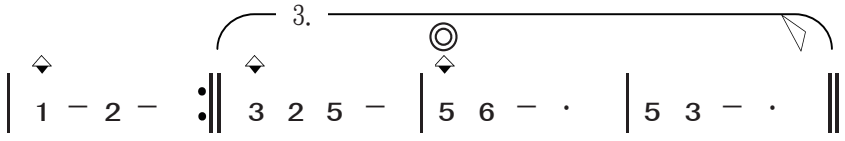
梵唄課儀式

◎（起立） △▲△▲（向佛問訊）
◎（教師復位） △▲△▲（向教師問訊）
◎（一同坐下）

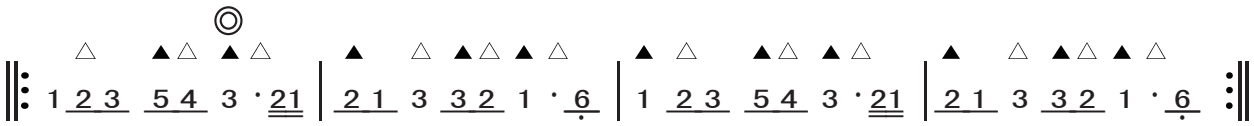
6 － 3̇

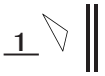
4/4



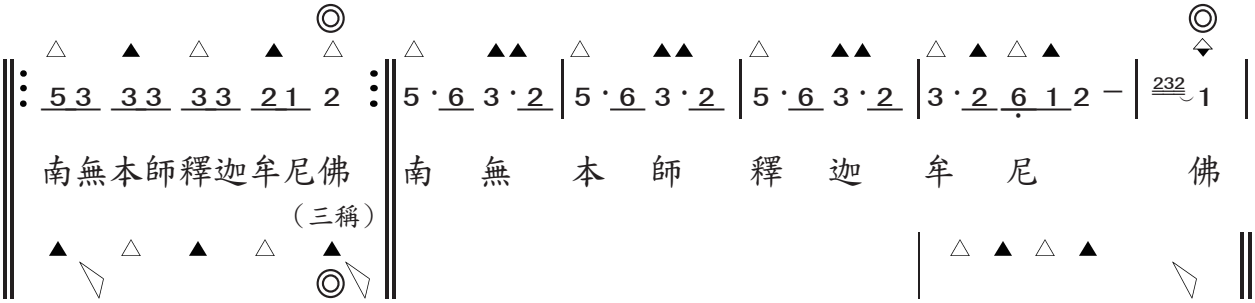


5/4





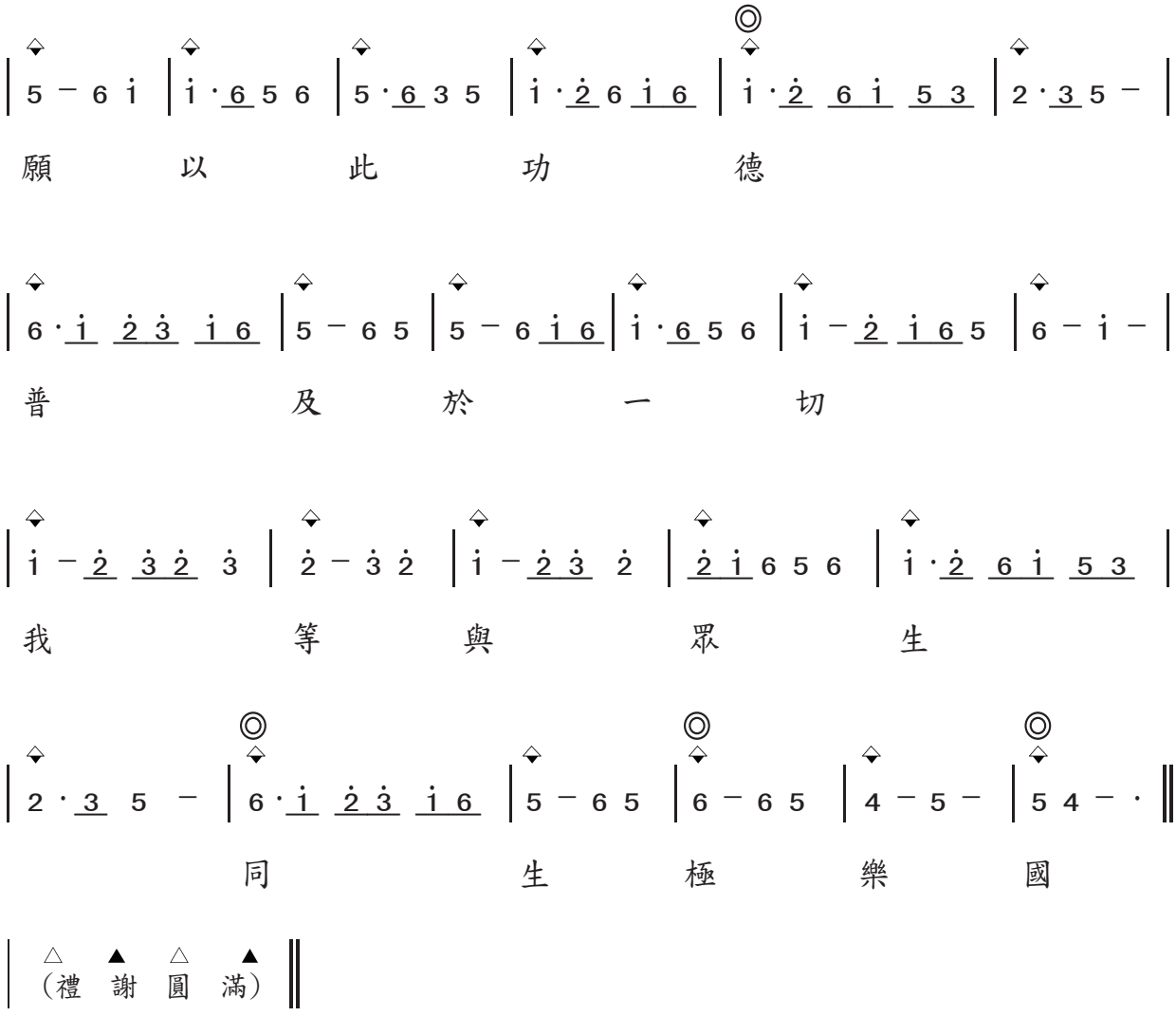
4/4



回　向

◎下課 全體起立

4/4



大家來唱讚佛歌

bE 3/4

印順導師 詞

法 振 曲

活潑

1 1 5 | 6 6 5 | 6 — 1 | 5 — · | 6 — 6 | 6 3 5 |
來 呀 來 呀 來 唱 歌 大 家 來唱

2 — 3 | 2 — · | 3 3 3 | 3 2 1 | 2 3 1 | 5 — · |
讚 佛 歌 諸佛的 功 德 讚 不 盡

2 3 4 | 5 6 5 | 3 — 2 | 3 — · | 1 1 5 | 6 6 5 |
願 佛 護 念 我 來 呀 來 呀

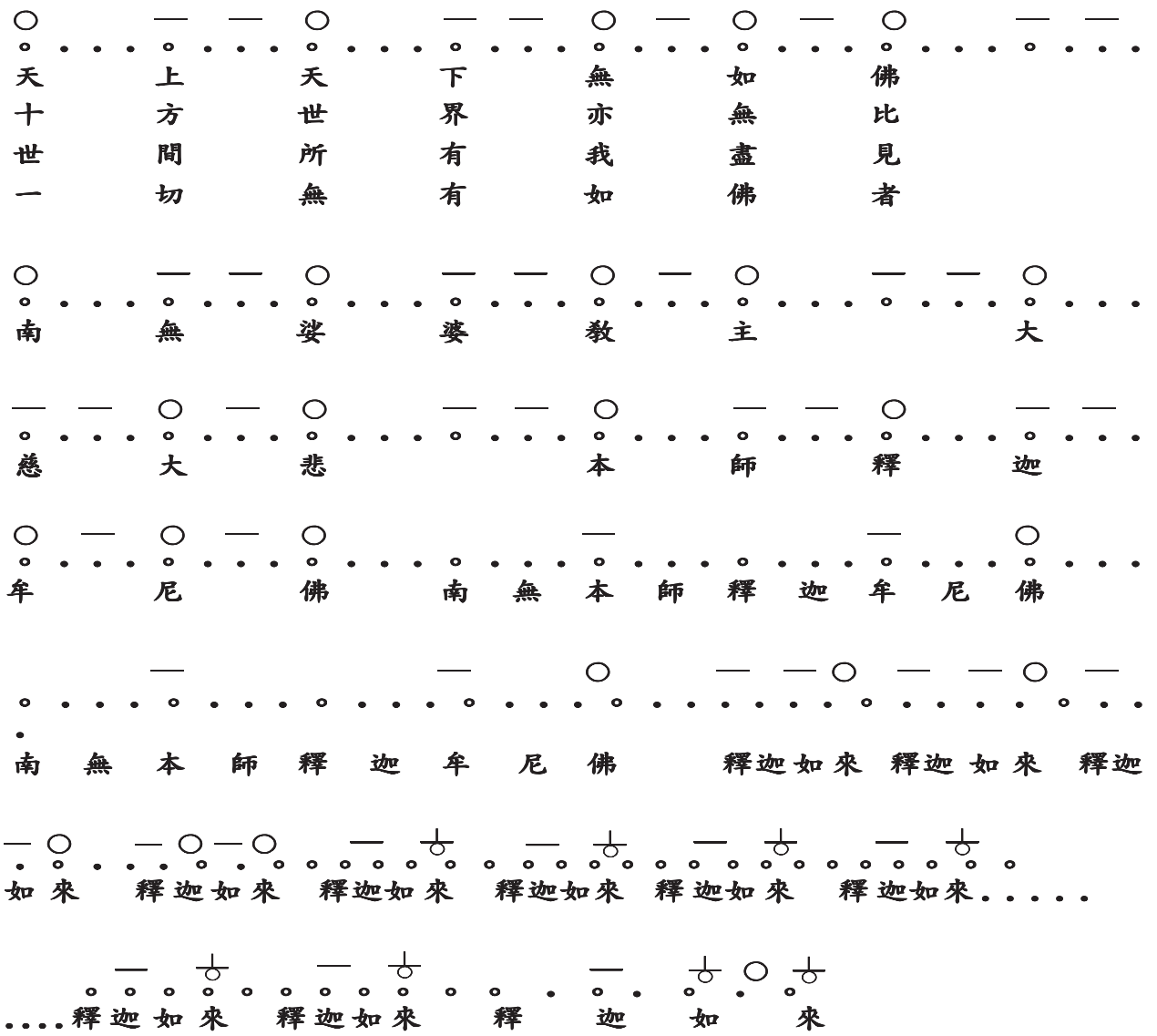
6 — 1 | 5 — · | 6 — 6 | 6 3 5 | 2 — 3 | 2 — · |
來 唱 歌 大 家 來唱 讚 佛 歌

6 5 4 | 3 1 2 | 1 2 1 | 6 — · | 2 3 5 | 6 5 4 |
諸佛的 功 德 讚 不 盡 願 佛

3 — 2 | 1 — · ‖
護 念 我

念佛速度與木魚敲法

（ 圖例： — 鈴　○鼓　° 木魚　⏚鈴鼓齊敲　• 板眼 ）



近來發覺念佛的速度，多有愈來愈慢的趨勢。本來念佛的速度，是應根據其前面的讚佛偈而來的，即應比其前的讚佛偈加快一倍為最合適。但近來很多念佛的速度，反而比其前的讚佛偈更慢，氣量不足的人，念一句佛往往要換幾口氣，似覺對用功念佛不甚相宜。古德善導大師日課佛號十萬，彌勒內院的律航老法師起初實驗幾乎認為不可能，後在佛前痛哭懺悔，才勉強念足十萬聲，又淨宗有追頂念佛法，即一句緊接一句念法；又淨宗四祖法照大師五會念佛所主張的速度也是一會比一會快，可見古德念佛皆主張由慢而快，沒有主張慢念者。今再從課誦本上念佛的板眼觀察，也是應該愈後愈快；茲以圖表明之：

上圖由上至下共為七行，係以板眼之距離，作整齊對照之排列，比較其前後快慢之關係，一目了然；讚佛偈最慢，每字為四板眼；全稱念佛每字為二板眼，每字較讚佛偈少兩板眼，即加快一倍之時間；到了四字佛號時，每字僅有一板眼，較全稱念佛每字又少了一板眼，即又加快了一倍的時間；若轉四字佛後，再進入追頂念佛，則更快矣。足見古德規定之念佛法，皆是越念越快，而沒有愈念愈慢者。

贈福嚴第七屆畢業同學

法振贈言

溪聲盡是廣長舌　山色無非清淨身

天籟猶尚露消息　況由性海流法音

南泉平常心是道　質直會取毋生心

施朱施紫污天籟　應知反璞以歸真

【贈言說明】

魏曹植在漁山聞天籟作漁山梵為我國梵唄創作之始。我國自古重視樂教，古德於音樂多具有高深學養與見地。傳統梵唄，多為古德性分流出之法音。

平常心即老實心、質直心，以老實心質直地面對梵唄，則能與古德會心，領會其原始意趣，乃知梵唄之高雅聖潔不凡。如不老實，任由自己妄念在古德作品上加油加醋、施朱施紫，則將掩盡其光華。今日梵唄之病，病在此，　故應反璞以歸真。

法振長老簡歷表

時　間	事　蹟	備　註
民國四年十二月二十日生，因晚報戶口故身分證記載為民國六年生。	法振長老出生於河南省光山縣，乳名書龍，學名振中，自取「炬明」。	外祖父是教書先生，父母親是私塾同學，為地方上頗負重望的書香世家，故長老自幼受正統禮儀薰陶，為人嚴正、待人處事進退有節。
民國二十年	就讀「河南藝術學校」，親近「河南大學」音樂教授張季讓，替張教授寫講義。梵唄理論基礎於此奠定。	家鄉鬧大水，沒錢繳學費，替人寫講義賺錢。
民國二十年代初期	參加河南佛學院「法音學社」，跟隨靜嚴法師及瞻西法師學習梵唄。	「法音學社」後改名「河南佛學社」，至今仍存在。
民國二十三年	在電信局工作。	
抗戰初期（二十六年）	住「鐵塔寺」二年。	
民國二十九年	回母校「城廂小學」（後改名「河南師範學校」）教國語注音符號。	
民國三十六年	從軍到「徐州軍官訓練團」受訓。	
民國三十八年	跟隨軍隊到金門。	
民國四十三年	因病到台灣本島治病，住花蓮東淨寺。	
民國四十七年	退伍。	
民國五十年	由續明法師於福嚴佛學院代師（淨嚴上人）剃度，同年並於基隆「海會寺」受戒。	
民國五十一年	到土城承天寺親近廣欽老和尚一年，後在新竹靈隱寺廣化法師辦的佛學院教書。	
民國五十二年	到慧日講堂，編「海潮音雜誌」兩年。	
民國五十五年	應松山寺道安法師之邀請，編輯「獅子吼雜誌」。	
民國六十二年底	跟隨道安法師前往日月潭玄奘寺，擔任當家法師，續編「獅子吼雜誌」。	「獅子吼雜誌」原在廣西桂林創刊，到台灣後才復刊。法振長老編輯「獅子吼雜誌」十來年。
民國七十二年	應邀至台北佛教淨業林擔任常住導師。	教唱「五會念佛」。
民國七十三年	在中壢「圓光佛學院」教梵唄。	
民國七十六年	於石碇「靈山禪林」教梵唄。	後遷台北改名「靈山講堂」。
民國七十七年	回大陸探親，曾在北京廣濟寺住一個禮拜。	
民國八十七年	於「福嚴佛學院」教梵唄（第七、八屆）。	四月份開始錄製「大悲懺」。
民國九十七年	於慧日講堂完成「老僧談梵唄」初稿。	一〇三年已由「佛陀教育基金會」出版流通結緣。
民國九十九年	移居埔里圓通寺靜養。	
民國一〇〇年	開始構思撰寫新書「文化與和平」初稿，為海峽兩岸和平貢獻心力。	
民國一〇二年	於埔里圓通寺歡度百歲誕辰。	
民國一〇三年	完成「文化與和平」新書。	已由「慈雲雜誌社」出版流通結緣。
民國一〇三年	五月回大陸探親掃墓。	

後　記

這本「老僧談梵唄」在各種因緣條件並不很充分具足的情況下，雖然明知內中仍然有許多缺失不足之處，但仍勉強出版跟愛好梵唄有心學習梵唄的讀者們見面，這是一件非常不得已的事情，原因是一方面我們實在無法指望老法師親自校對書中的內容；另方面我們也限於時間的壓力，因為老法師崧壽已經一百歲了，如果能讓本書早日跟讀者見面，請廣大的讀者幫忙指正錯誤不足之處，相關疑問還可請老法師作最後的定奪。趁老法師有生之年，爭取將來再版時改正的機會！

另外，梵唄曲譜因果慈非音樂系科班出身，故無能力校稿，謬誤疏漏之處必定很多，且仍有一部分未完成錄音，在此希望愛好梵唄的廣大讀者們，能夠發心組成一個「梵唄練唱研習班」，一方面將音譜錯誤部分予以訂正，另方面將未完成錄音的譜曲也能予以唱誦錄音，俾利愛好梵唄的廣大群眾們薰習練唱，此一任務只有祈求諸佛菩薩加被，待諸來日因緣成熟了！

釋果慈合十
2014.05.20