

南管布袋戲重出江湖

二〇〇四年「亦宛然」與「真快樂」的演出

Two Performances of Nanguan Glove-Puppet Theatre
in Taiwan in 2004

簡秀珍

Hsiu-Jen JIAN

國立台北藝術大學傳統藝術研究所助理教授

50-54



圖1 《觀音收五百羅漢中》金剛山的眾盜匪臣服於化身為女子的觀音大士。（亦宛然掌中劇團提供）

南管布袋戲在清朝中期便已自大陸傳入台灣，約在清末後又陸續發展出北管與京劇兩個流派，越來越多的布袋戲班因應著時代的改變，將後場由南管伴奏改為北管或京劇音樂。原本南管音樂婉轉典雅，搭配演師細膩的操偶動作，讓以男女愛情為主的文戲更顯纏綿。而北管與京劇熱鬧的鑼鼓聲響，有助於烘托武打場面的激昂熱烈，也加強了布袋戲在武戲方面的發展，並發展出跳窗、對打等技巧。（邱坤良，1989）台北至今還留存著「鬍鬚全與貓婆拼命」的諺語，記錄著日治初期南管布袋戲班「金泉堂」的「鬍鬚全」、「龍鳳閣」的「貓婆」，兩位主演激烈的拼陣情形。兩人皆以南管音樂為後場，「貓婆」的演出風格婉約典雅，「鬍鬚全」的操偶維妙維肖，詼諧的插科打諢常逗得觀眾哈哈大笑。（吳松谷，1975：102）時光移轉，今日的我們閱讀這些記載，宛若透過厚重的玻璃尋找蒙塵的歷史微記，一片昏昧中，實在很難想像它過往的榮光。

當代人对南管布袋戲非常陌生的原因，在於日治時期北管與京劇布袋戲便逐漸取代南管布袋戲的市場。如今，北管、京劇的鑼鼓仍是外台布袋戲後場的主軸，後起的歌仔調、客家山歌、數位音樂或音效也常被運用，在

電視布袋戲中雖然偶爾採用南管曲調，但要看到全以南管樂為後場的布袋戲，的確是想望難即。

因而，二〇〇四年有兩個劇團不約而同地推出南管布袋戲的演出，確實是值得注意的大事：五月底，「亦宛然」掌中劇團糾合吳素霞的「合和藝苑」，以及中南部的南管前輩在中山堂光復廳演出《觀音收五百羅漢》；十二月上旬，「真快樂」掌中劇團與王心心的「心心南管樂坊」聯合製作《陳三五娘》於皇冠小劇場演出。本文試圖從台灣南管布袋戲的發展脈絡，探討當代「亦宛然」、「真快樂」演出的意義。

今天台灣布袋戲的繁榮已遠遠凌駕其他兩大偶戲劇種一皮影戲、傀儡戲，而談及「南管」與「布袋戲」之間的關係，則必須先介紹台灣的南管「七子戲」的演出情形。「七子戲」源於閩南梨園戲的小梨園童伶班，因其主要行當為生、旦、淨、末、丑、貼、外，民間習稱「七腳仔戲」、「戲仔」，而不稱「梨園戲」。台灣現今還有不少的南管社團，南管子弟常以其演唱的是「御前清音」而自得，中南部的廟會也常見到



圖2 《陳三五娘》中的戲偶造型。右為陳三、五娘，左為居中牽線的婢女益春。（歐佳瑞攝）

南管陣頭出現在繞境的行列中，但是目前能做戲劇演出的並不多，即使演出，通常也是採用折子戲的型態。自兩岸文化交流以來，福建泉州的梨園戲實驗劇團曾多次來台灣演出，演員細膩的身段令人驚豔，也吸引如台灣的「江之翠」劇團派遣團員前往泉州學習。盱衡兩岸梨園戲或南管樂的部分，泉州擁有不少的戲曲寶藏，久未演出的南管布袋戲要在台灣重登舞台，自編自創是一途，善用兩岸的優點、資源也是一途。這次「亦宛然」的《觀音收五百羅漢》以泉州木偶劇團的劇本為基礎，由團長李傳燦加以編修，由吳素霞負責編腔作曲。後場共有十三人，除吳女士及其「合和藝苑」的弟子外，還邀集張鴻明、張再興等中南部高齡的南管名師齊聚一堂，前場則有李傳燦、黃僑偉與陳威聰。（參見《觀音收五百羅漢》節目單）

這樣大型的編制，絕不是百



圖3 《磨鏡》一景，背幕是事先錄好的花園投影畫面。（歐佳瑞攝）

年前演出人員寥寥數個，演師得會說學逗唱，還兼操偶的時代可以想像的，《觀音收五百羅漢》的演出目的也不在於「仿古」。隨著舞台形制、物質環境的改變，每個時代觀眾有其不同的美學觀點，百年前流行的表演，若只想「原汁原味」搬上舞台，難保不會被今日的觀眾視為簡陋、粗糙。《觀》劇將原本操於一人的演唱、說白，拆分為二，由吳素霞等人唱曲，布袋戲演師李傳燦、黃僑偉說白。李、黃依循「亦宛然」創團人李天祿老師的遺訓，¹為演出南管布袋戲，努力學習泉州話的道白，由於團員長期合作的默契，劇中許多的插科打諢顯得渾然天成。加上台灣資深南管絃友的演奏，也讓觀眾欣賞到優美的

南管樂。從這次的演出中，我們逐漸可以體會昔日南管布袋戲既讓觀眾享受南管曲調的舒緩恬靜，又驚嘆於戲偶細緻的動作，還能從逗趣的說白中得到歡笑連連，冷熱相濟間，其特有的美感於焉展現。

當布袋戲以外台酬神演出為主要環境的時候，戲台周圍人來人往，喧囂雜沓，需要靜心聆聽的南管不敵喧鬧高亢的北管引人耳目。而在如「中山堂」這類的室內劇場裡，觀眾無法隨意走動，人、劇間的交流更為緊密，有助於達成表演的效果（當然，所有的缺點也會盡入觀眾眼簾）。南管布袋戲能夠重出江湖，也有賴於適當演出環境的選擇。

不同於「亦宛然」以傳統布

袋戲演出為本體，創造南管布袋戲的今日風貌，「真快樂」的《陳三五娘》展現在傳統訓練外，布袋戲家族成員吸收西方舞台、媒體技術、偶戲技巧的成果，並進而對人、偶間的關係提出辯證。

皇冠小劇場是一個非常適合小型戲曲表演的「黑盒子」劇場，階梯式的觀眾席前便是表演區，《陳三五娘》的表演空間分為架高的布袋戲台與平面的舞台，後場樂隊位於右舞台。《陳》劇由主演柯加財擔任全部角色的說白，五娘、陳三、益春由後場的王心心等人演唱，「林大」一角由演師柯世宏兼唱。

該劇經常利用區塊的燈光變化，使觀眾的注意力集中在某個

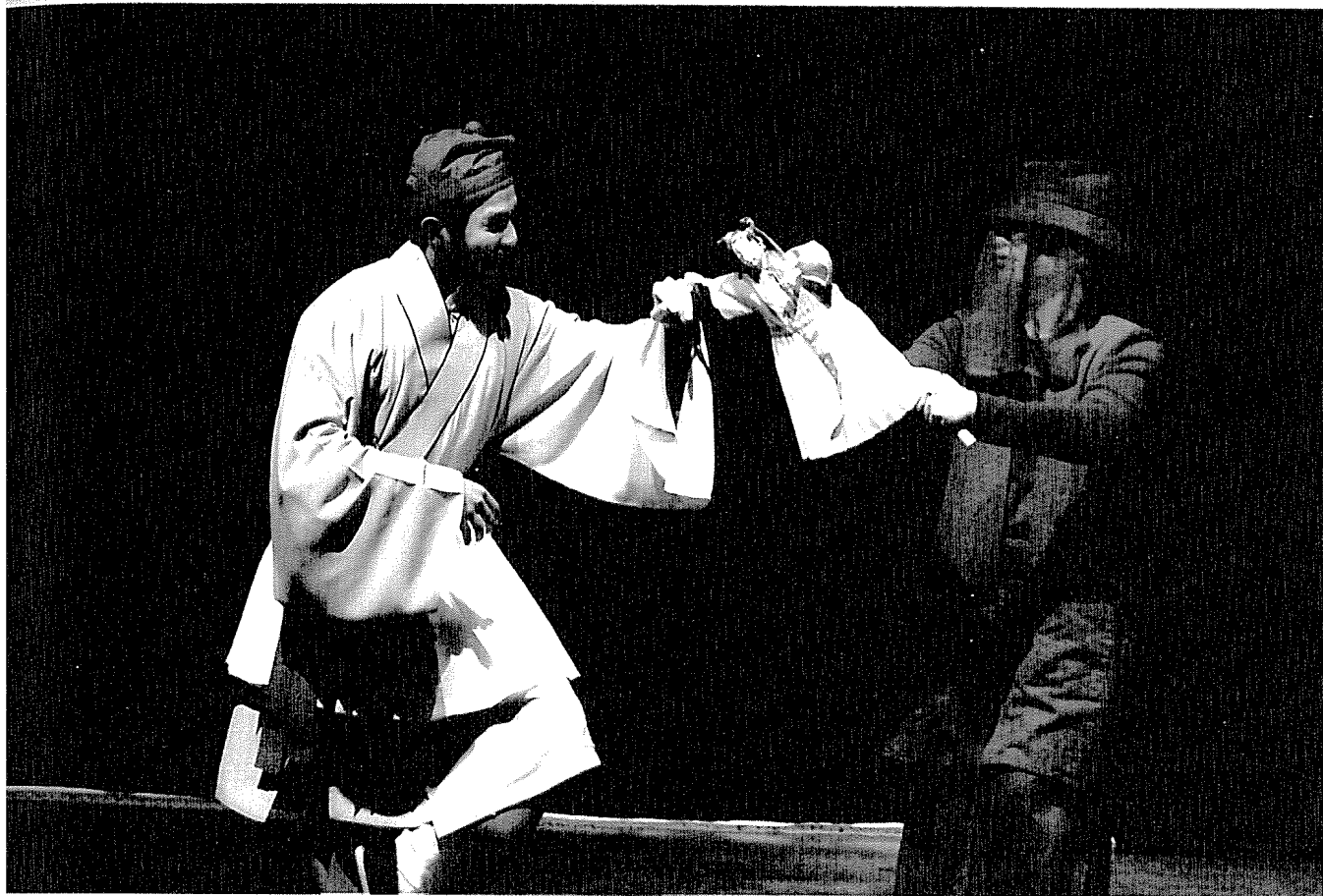


圖4 《留傘》中一景真人扮演的陳三與演師手持益春戲偶一起演出。(郭文份攝)

角色，或強調被看者（陳三或五娘）緊鎖在對方目光的「定格」效果。此外，運用投影或錄影畫面可以迅速更換背幕上的場景，或做出前後遠近的變化，展現豐富的舞台布景。

《陳三五娘》上半場的表演重點放在布袋戲台的演出，劇中的雜耍表演、綵帶舞，李公抽煙等段落引來陣陣笑聲。下半場展開各式實驗，例如在由真人扮演益春與五娘述說黃父無理的同時，布袋戲台上的背幕也放映五娘與父親的默片畫面。讓不同時間的事件一起出現在雙重表演空間（布袋戲台、平面舞台），以倒敘的手法解決原先戲曲故事以直線發展，過於冗長的問題。〈留傘〉一段，演員扮演的陳三與演

師手執的益春戲偶同場演出，原本人、偶大小相差懸殊，容易顯得突梯，幸好演師的身段還能配合，小小的戲偶「益春」阻止真人「陳三」離去，人、偶轉身，拉扯間，益春挽留再三，最後小益春將沈重的油傘拋上舞台，戲偶與真人使用的道具間的比例懸殊，顯出對比的趣味。

本劇在錄影與舞台演出的配合時，仍舊存在著「具象」與「幻覺」的衝突。最明顯的應該是戲台上的五娘與益春想到拋荔枝向陳三表示好感時，燈光一暗，背幕出現真人戴著手鐲的玉手拋出荔枝，本來觀眾該為五娘暗暗欣喜，卻因為幻覺突然被「真實的手」打破，忍不住哈哈大笑。

劇本改編方面，丑角林大除

保留原本令人發噱的外貌外，加添已有十二個老婆，還要娶黃五娘為第十三房姨太太的背景，這雖然強調林大「喜新」的性格，加重貶抑這個角色，但也讓同是豪門的黃家父母強要女兒嫁人為妾顯得更不合理。本劇最終以台前林大出動花轎歡喜迎親，背幕上陳三、五娘卻已遠走的畫面結束。對熟悉《陳三五娘》故事的人而言，自然毋須贅言；對不解劇情的人來說，這樣開放式的安排，脫離傳統戲曲必定要有結局的窠臼，頗有新意。

《陳三五娘》運用多媒體的靈感，導因於科技的發展與現今表演者接觸西方當代劇場作品的機會增多。例如二〇〇四年十月來自法國的土哈客劇團（Turak

Théâtre) 在台北實驗劇場演出《一隻戴手套的鳥 *Un oiseau avec des moufles*》時，有許多透過現場錄影的投影、戲偶、裝置藝術……，在演師細膩操作下變化成令人驚嘆的組合。²今天「真快樂」製作《陳三五娘》雖然不一定直接導因於「土哈客」等外國劇團的影響，但「真快樂」第三代（如編、導柯世宏）在接受了媒體技術或西方劇場的訓練，將其運用在布袋戲的演出上，的確是頗有可能的。

《陳三五娘》的演出不只遭遇了「『南管』加『布袋戲』」的問題，還包括原本布袋戲藉由「距離」讓觀眾較易認同戲偶來扮演「人」的故事，可是一旦不同的「物質」並置（如「真手」與「戲偶」），而缺乏循序漸進的過程時，兩者的扞格就會立即發生。觀眾接受真人演的陳三與戲偶益春的搭配，也是從乍見時發笑，到逐漸認同。而另一方面，「亦宛然」的《觀音收五百羅漢》不在追求實驗的成效，而是藉由南管樂人與布袋戲演師的雙方合作，讓觀眾體驗南管布袋戲本質的趣味。兩齣戲都將同一角色的說、唱分由演師、後場擔綱，打破過去「合一」的作法，觀眾也無法單純地藉由聽聲辨人，還需配合觀看戲偶的動作，才知唱曲的是哪一個角色。

當代的南管布袋戲在表演空間、劇場技術、甚至美學觀念上已與過去迥異，昔日頭手兼主唱「一人多能」的時光難以重返，但這或許也是可以讓操偶、音樂等表現更加精緻的契機。這次《觀》、《陳》兩劇都找來功力深厚的音樂伙伴跨界合作，為布袋戲的整體演出加分不少。在「布袋戲」與「南管樂」合作的狀況下，必須思考何者為主，何者為從的問題，就「南管布袋戲」最初的定義來講，布袋戲仍是主體，必須小心安排後場，避免布袋戲的演出淪為歌者演唱時的伴唱畫面。儘管在當代的跨界合作裡，只要兩方的水準的相當，何為主、客，並不是問題，但不以「布袋戲」為主軸的演出，雖是一種新的類型，卻不能稱為「南管布袋戲」。回溯來時，不論「貓婆」表現的細緻典雅，或是「鬚鬚全」的諧趣靈動，操偶的技術與念白的功力仍是布袋戲表演不變的重點，唯有掌握了基本核心，才能駕馭外圍紛至沓來的各種可能，建立擁有自我風格的布袋戲演出。

■ 註釋

1 李傳燦團長述及李天祿老師提及南管布袋戲的三個特點：1.木偶要與音樂配合；2.口白需以泉州腔為主；3.純正的南管打擊樂及絃樂。參見《觀音收五百羅漢》節目單。

2 法國近年來偶爾會見到以「物件劇場」(théâtre d'objets)取代習用的「偶戲劇場」(théâtre de marionnettes)，前者較後者更為明確，除了戲偶外，還包括可動的舞台設計、各式的裝置（造型或舞台、音響、音樂、影片）、演員與角色間的關係等等。(Patrice Pavis, 1996, 頁373)

■ 參考資料

- 土哈客劇團 (Turak Théâtre) (2004)：《一隻戴手套的鳥 *Un oiseau avec des moufles*》節目單。演出地點：台北市國家劇院實驗劇場。日期：10月8至10日。
- 亦宛然掌中劇團 (2004)：《觀音收五百羅漢》節目單。演出地點：台北市中山堂光復廳。日期：年5月26至27日。
- 吳松谷 (1975)：一代藝人鬚鬚全。台北文獻直字，33，101-104。
- 邱坤良 (1989)：《台灣地區懸絲傀儡、布袋戲、皮影戲資料綜合蒐集整理計畫》。未出版。
- 邱坤良 (1992)：《舊劇與新劇 (1895-1945) 一日治時期台灣戲劇之研究》。台北：自立晚報。
- 真快樂掌中劇團 (2004)：《陳三五娘》節目單。演出地點：台北市皇冠小劇場，日期：12月10至11日。
- Pavis, Patrice. (1996). *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod.