

統一編號

06329840531

藝術教育叢書 2

臺灣布袋戲的認識與欣賞

國立臺灣藝術教育館 出版



臺灣布袋戲的認識與欣賞

口說出千古事  
指弄成百萬兵

國立臺灣藝術教育館 出版



—— 一口說出千古事 十指弄成百萬兵 ——

# 臺灣布袋戲的認識與欣賞

藝術教育叢書②

江武昌 撰



## 目錄

張序

壹、前言

貳、掌中木偶戲的歷史源流

參、臺灣布袋戲的衍變

一、從移入到吸收階段

二、由發展到成熟階段

三、從桎梏中變革發展

四、百花齊放到氾濫成災

五、藝術僵化的傳統與創新

肆、流派和名師

伍、布袋戲的舞台

陸、布袋戲的角色

柒、劇本及戲曲音樂

20 10 6 4

57 48 43 39



中國是世界上最古老的文明國家之一，在它悠久的歷史、遼闊的土地、和富饒的物產中，經過祖先的長期艱苦奮鬥，創造出燦爛多彩的文化。這些經世世代代遺留下來的人文瑰寶，有著祖先們「子子孫孫永寶用」的良苦期許，此種薪火相傳的使命感，也激起我們對先民的崇敬、對民族的熱愛，以及對自身與下一代子孫的深切期許。

我國古代藝術家很早就注意以藝術來美化生活：新石器時代的彩陶上，畫有美麗的蛙紋和跳躍的魚紋；春秋時代，已有孔子聞韶樂，而三月不知肉味的記載；商周時期的青銅器，更予人「鏤金錯采、雕績滿眼」的美感享受，……像這樣的例子，不勝枚舉，在在令人驚嘆古代藝術家的高超創造才能。

臺灣地區隨著經濟建設的發展，國民在豐衣足食之餘，對藝術的陶冶及涵養，較諸以往更見急切。因此，如何進行全民美育，促進五育均衡發展，以培養健全之國民；提昇社會風氣，臻於高雅祥和之境，誠為當前重要的課題。本館有鑑於此，乃在教育部的指導之下，積極推廣藝術教育，不斷地開展業務，主要目標有：推行全民美

育，復興中華文化，提高國民素質，充實國民生活，提昇展演水準，鼓勵藝術創作，美化社會環境，輔助學校教學。

藝術教育即美感教育，就是透過一切涉及美感的活動與經驗，達到變化氣質、陶冶性靈、培養創造力的目的。對個體發展而言，藝術教育可提供創作和欣賞的園地，使其觀察力、想像力、創造力及審美力得以精進，也使得理智與感情獲得調和，達到身心平衡的理想境界；對整體文化而言，藝術教育不僅能使國人認清自我文化的價值，同時還能培養國人品味高層次美感的能力，且將之廣泛運用到生活層面之中，以提昇其生活素質與社會文化的水準，在「志於道，據於德，依於仁」的安身、立命和淑性、知禮後，還能更進一步到達「游於藝」的悠然自得境界。

本館基於上述理念，特為編印「藝術教育叢書」，內容涵括美術、音樂、戲劇、舞蹈，以及民俗藝術各方面的藝術教育領域，俾有助於推動國家的文化建設工作，並請各界專家不吝指導。

國立臺灣藝術教育館館長 張 俊 傑

## 壹、前言



布袋戲是多數台灣民眾童年最深刻的回憶之一，對三、四十歲以上年紀的人來說，印象尤其深刻。廟前廣場、鄉間野台、電視，甚至在戲院、廣播電台，布袋戲曾經是成長過程中重要的經驗。

二十多年前，電視布袋戲虛構的人物——史艷文，是中小學生心目中的偶像，其魅力，不下於商業媒體刻意塑造的青少年偶像；忠勇愛國形象超過文天祥；武功的厲害不遜岳飛；淵博的學問叫李白、杜甫汗顏；更曾經是中、小學生作文中描述的「民族英雄」。他的死對頭——藏鏡人，比教科書中「萬惡的共匪」罪孽更加深重。街頭巷尾到處可聽到電視布袋戲的口頭禪「到噠你才

知」、「哈麥、哈麥」；中醫師考試考題「人體有多少塊骨頭」，有人填上布袋戲說的「三百六十五骨節」；披上被單當披風的小孩，站在桌上大喊「哈哈哈，我是雲州大儒俠史艷文啦，看我的純陽掌」然後跳下來摔倒……。

每天中午十二點半到一點，是電視布袋戲播出的時間，這三十分鐘當中，街上的行人車子稀少，也是造成「工人怠工、農人倦勤、學生蹺課（包括老師）甚至省議會流會」的關鍵。雖然在當時電視布袋戲所造成的社會現象，讓執政當局深覺不妥，而終於採取了禁令。如果我們反省一下當時社會的種種現象，毋寧說是社會出現了問題，而使得問題反映在對電視布袋戲的沉迷當中，罪不在史艷文。但是單憑電視的一齣布袋戲會在當時的社會引起偌大的爭議，除了是社會本身出現問題之外，

「雲州大儒俠」所代表的布袋戲文化，也應有其特別之處。

七〇年代對電視布袋戲特別迷戀的一代，如今正是三十五以上至六十歲之間的社會中堅層，也正是這一個世代的

● 七〇年代電視布袋戲「雲州大儒俠」中的兩個甘草人物：劉三、怪老子



努力，加上八〇年代以後的政治解嚴，傳統民間藝術文化，尤其是台灣本土的傳統藝術逐漸受到文化界重新認定，執政當局再也不敢予以忽視，主宰全國文化藝術經費分配的行政院文化建設委員會，對台灣本土傳統藝術的經費預算也一年比一年多，教育部的「民族藝術薪傳獎」、「民族藝術家」更象徵教育體制觸角的延伸進入台灣本土傳統藝術範疇。

一九四五年戰後至今不過五十年，台灣社會型態由農業進入工業，又快速地進入商業資本主義社會，社會文化調整的腳步卻遠不及社會型態的急速改變。而八〇年代以前，因政治、教育對本土文化的壓抑，對本土文化有過一段錯亂的價值認定。無可否認的，因為過去政策性教育對本土文化藝術的錯誤貶抑，造成許多本土文化資產無可彌補的損失，目前社會上三十歲以下的年青一輩，對本土傳統藝術文化也幾乎是毫無

概念的。雖然目前社會上普遍非常重視本土藝術文化，現在國家文化教育政策也積極在提倡本土文化藝術的教學，卻也面臨表演藝術衰微、沒有教材、沒有師資的另一些問題。

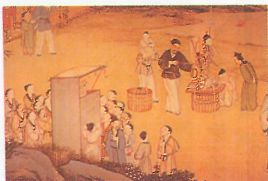
布袋戲雖然是台灣最盛行的傳統表演藝術，也曾經是許多人成長過程中重要的經驗，但是一般人對布袋戲藝術的觀念仍然陌生。國內也出版過多本布袋戲或偶戲方面的書刊，但多是古董商的「藝術論」或台灣「國粹論」、表演「經驗談」中談論布袋戲，真正可供參考的書刊僅有少數一兩本。這本《台灣布袋戲概說》，限於篇幅，雖無法對布袋戲藝術做比較詳盡的介紹，但對喜愛和關心台灣布袋戲藝術文化的朋友，如果能達到為讀者提供一較全面而淺簡易懂的概念解說，是編寫本書的最大心願。

• 黃俊雄的電視布袋戲讓電視  
 觀眾的著迷，連帶著黃俊雄  
 的電視布袋戲原聲帶也可以  
 推出賣錢



• 真人演出的史艷文——雲州英雄傳

## 貳、掌中木偶戲的歷史源流



台灣布袋戲基本上是流行於閩南語系的福佬人的表演藝術，一如福佬人源於閩台的漳州、泉州和部份潮州地區，台灣布袋戲亦源自閩南這三個地區的移民，目前也未見台灣有客家語的布袋戲，在福建地區雖小有例外，基本上布袋戲仍只流行於閩南語系的地區，南洋華人社會亦是如此。

根據老一輩布袋戲藝人的傳說，布袋戲是起源於明末清初的泉州地區，而泉州布袋戲則是因為參考了泉州傀儡戲的演出形態而發明的。據說：大約在十七世紀中國的明末清初時期，泉州有一秀才姓梁名炳麟，因屢試不第，頗為灰心，一年再次赴省城福州會試，問卜於九鯉仙公廟，當天晚上夢見仙公執其手，題上「功名在掌中」五個字。梁炳麟醒後，以為神明指示有「掌握」、「易如反掌」之意。不料再次名落孫山，梁秀才認為神明戲弄，遂杜絕仕意，藉其滿腹文史知識為材料，向鄉里

民衆說書而賴以維生，偶然間見到提線傀儡戲的演出，略有所感，乃自雕木偶，以手掌代線操作，而木偶操作更見零活，梁炳麟再藉稗官野史編造戲文，演於鄉里之間，以抒胸積，讀書人臉皮薄，採「隔廉表古」的形式表演，也就是隔著簾幕，做有表演性的說書，不料就此轟動，到處爭相聘演，竟以此聞名，因為木偶演於掌中，人稱此為「掌中戲」，梁秀才這才悟出神明所示「功名在掌中」之意，而俗稱布袋戲的掌中戲也就此傳流了下來。此說在閩南和台灣地區流傳頗廣且深，不僅有名有姓，且有時空背景之描述，只少文人閒話幾筆，似有幾分可信。然而類似布袋戲的演出形式，在中國傀儡戲史上亦頗不乏，並且早在唐、宋以前，文獻資料和繪畫、歷史文物的圖案當中就有許多類似布袋戲演出和流行的記錄了。

中國傳統的偶戲，可分木偶的傀儡戲和皮偶的皮影戲兩種不同的表演型態，布袋戲屬於傀儡戲的一種。傀儡戲

### 3. Small Rod Puppets

The smaller rod figures probably originated in northeastern China. They have small clay heads mounted on the central control stick. The heads are beautifully painted and are adorned with jewels, pompons and real hair beards. The head and its rod can be turned freely in the neck of the garment. It is removed from the rest of the figure after performances and for storage. The hand rods remain in a small round box which allows the figure to hold props. These costumes are more detailed than the Shanghai style. Sleeves are inset so that the costumes are more realistic.

These figures were used by traveling companies [Figs. 77-78, 141].



• 清代中國北方布袋木偶戲

又分為「以下弄上」和「以上弄下」兩種不同的操作形態。以上（演出者）弄下（傀儡）的如提線傀儡戲，以下弄上的如杖頭傀儡戲和掌中戲（掌中傀儡）。最遲自漢代以來，傀儡戲就已經是宮庭嘉會裡重要的表演，也是民間社會中普遍而重要的娛樂項目，至遲到了唐代，已經有掌中傀儡戲的出現。唐代《拾遺錄》記載：

南垂之南，有扶婁之國，其人善機巧變化……或於掌中備百獸之樂，宛轉屈於指間，神怪倏忽，玄麗於時。（註一）

此所謂的「南垂之南，扶婁之國」及所描述的表演形式，已經很類似掌中木偶戲。中國木偶戲學者丁言昭女士更發現「敦煌莫高窟」窟有一幅作於盛唐的壁畫《弄雛》，畫一個婦女用指掌在給身邊的孩子表演木偶遊戲。從木偶的大小，及以指掌操縱的情況看，這與後

來的布袋木偶比較接近。」（註二）在宋代無名氏的《蕉石嬰戲圖》中，所描繪的木偶戲形式與布袋戲的演出樣子非常類似；北京的中國歷史博物館館藏中有一宋代銅鏡，銅鏡背面雕有小孩玩弄布袋木偶戲的圖案（註三）；南宋蕭照所繪的《中興禎應圖》繪有一老商販正沿街叫賣布袋木偶（又可能是杖頭木偶，但觀其大小與布袋戲同）（註四）。

宋代銅鏡背面的圖案



從以上的文獻、文物資料中可以發現，早在中國唐宋時代，就已經出現布袋木偶戲了，可能是當時的布袋木偶戲表演形式較為簡單，未能發展形成為重要的表演藝術。而福建泉州布袋木偶戲雖發展得較晚，表演藝術卻較為成熟，因而成為中國布袋木偶戲的代表，但是因此就將布袋戲發明之功全歸泉州梁炳麟一人，未免是地方本位主義作祟。一個新型表演藝術的出現，可能是一時一人之初創，但能在短期間內蔚為一地之文化藝術特色，除非有許多相關藝術條件之配合，否則難以形成。例如在表演形式上，包括唱、唸、身段、動作，以及戲曲音樂、劇目、服裝、道具……等等。閩南布袋戲之所以形成，必須是其表演形式已經醞釀了相當時候，累積種種相關藝術條件達到一定的成熟度之後，而共同配合的結果，絕非憑空發明於一人一時，有以發展成功並形成風氣。與閩南布袋戲在表演形式上和年代、地理上較為接近的，是清代李斗的



宋代無名氏的《蕉石嬰戲圖》局部

中國河南省  
濟源縣出土的宋  
代三彩瓷枕圖案



《揚州畫舫錄》所記的：

：：以五指運三寸傀儡，金鼓喧  
嘖，詞白則用叫顙子，均一人為  
之，謂之肩擔戲」（註五）。

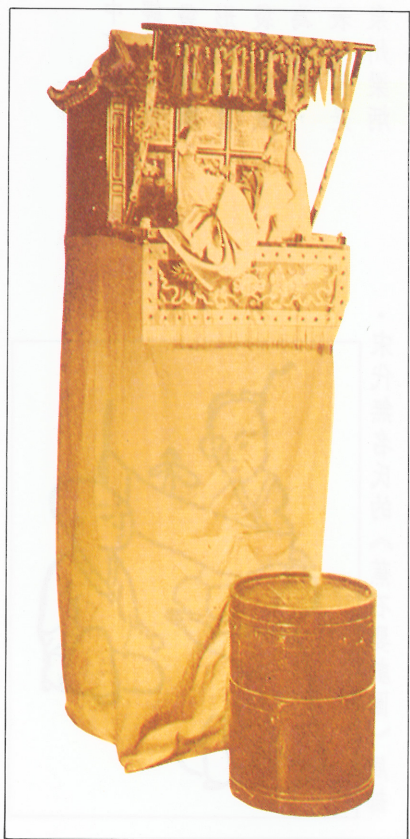
《揚州畫舫錄》所記之「肩擔戲」，  
表演形式上較符布袋木偶戲，且浙江、  
福建在表演藝術上一向有較密切的關  
係，南戲即為一例；李斗是清乾隆年間  
人，在年代上與閩南布袋戲發明之說也  
較接近。目前所知，最早提到「布袋  
戲」三個字的歷史文獻，是清嘉慶年間  
刊本的《晉江縣志》卷七十二（風俗

志）歌謠：

有習洞簫、琵琶，而節以拍者，蓋  
得天地中聲，前人不以爲樂操土  
音，而以爲御前清客，今俗所傳弦  
管調是也。又如七子班，俗名土  
班，木頭戲俗名傀儡。近復有掌中  
弄巧，俗名布袋戲。演唱一場，各  
成音節。」（註六）

「近復有掌中弄巧，俗名布袋戲」，  
這個「近」字，不能體會出時間長短，  
但至少可以相信，閩南布袋戲成爲一項

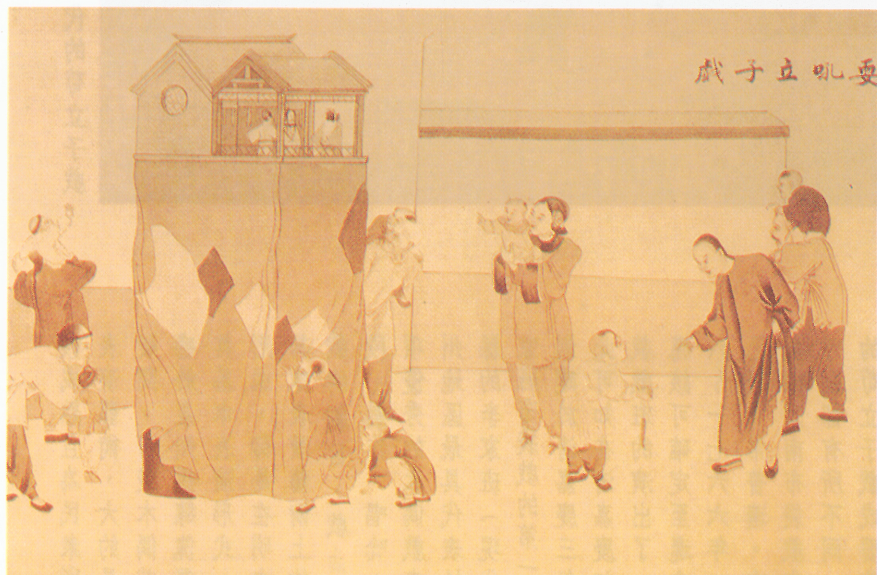
· 清乾隆七年（一七四二年）  
丁官鵬繪《太平春市圖》  
中的肩擔戲





較成熟且為民衆所喜愛，並廣為流傳的表演藝術，大約是在明末清初時候應無疑問。布袋木偶戲發明的靈感或許是有感於泉州提線傀儡戲操縱上的不便，但其基本表演形式，則是自唐宋以來即已形成，卻是在明末清初的泉州地區吸收其他表演藝術上的特色（傀儡戲和梨園戲的劇目、戲曲音樂、木偶造型、身段、動作、唱唸……），終於形成另一項優秀的木偶戲表演藝術。目前福建泉州地區最具代表性的布袋戲班當推晉江縣的李家班（現代代表人物李伯芬），李家班布袋戲的第一代班名為「金永成」，創建於清嘉慶三年（一七九八年），由此可知在清嘉慶初年，已經有職業布袋戲班的演出了。又從晉江縣志記載，應該可確定至遲在清乾隆年間（一七三六—一七六六年），泉州地區的布袋戲已經非常普遍。在中國其他地方，亦有類似閩南布袋戲表演形式的木偶戲，稱呼也都有所不同，例如河北和北京一帶的苟立子戲或耍傀儡子，浙江平陽稱帳幔戲、四川稱被單戲、安徽鳳陽稱肩擔

• 清代中國北方  
耍吼立子戲



耍吼立子戲

子。

布袋戲遍傳閩南各地，近代閩南布袋戲以漳州最具代表性。漳州布袋戲另有一套布袋戲的起源傳說，故事與泉州梁炳麟的傳說大同小異，只不過主角換成是漳州南門外的秀才孫巧仁，故事則是發生在中國的明朝萬曆皇帝年間，這與泉州梁炳麟的傳說似乎有點兒爭「正統」或「正宗老店」的味道。但從早期布袋戲木偶的彫刻形制和泉州提線傀儡相同，木偶彫刻家也以泉州最稱代表，早期布袋戲所使用的戲曲音樂是以梨園戲和傀儡調為主、表演藝術上的成熟度、自成一家表演特色也以泉州藝人最稱名家，漳州布袋戲且遲至十九世紀末、二十世紀初才開始形成風格，則福建布袋木偶戲應是起於泉州殆無疑問。福建布袋戲流傳的地區除漳、泉之外，也流行於潮州部份操閩南語的地區，如詔安、饒平，以及非閩南語系的福州地區。漳、泉、潮三地稱布袋戲、掌中戲或稱小籠（與人戲稱大籠相對稱），在福州則稱做景戲或穿頭戲，是近現代才

直接承襲自漳州。然漳州、潮州及福州之布袋戲，皆淵源自泉州。就我個人訪查資料的理解，閩南布袋戲源自泉州，之後再傳至漳州地區，漳州布袋戲發展至一定藝術水平之後，再由漳州傳至潮州，而泉、漳與潮州三地的布袋戲在有清一代，表演上已各自發展出自己的藝術特色，隨著漳、泉、潮三州移民「唐山過台灣」，這三地的布袋戲表演藝術也分別傳到了台灣，早期台灣布袋戲老藝人所說的「南管布袋戲」即傳自泉州、「潮調布袋戲」傳自潮州。此所謂南管、白字戲仔和潮調的布袋戲，其主要區別是在使用的戲曲音樂上，至於在表演技藝上，漳、潮二地仍不脫泉州布袋戲的表演風格，至二十世紀初，潮州地區的偶戲都已是鐵枝木偶戲（一種改革自皮影戲的偶戲表演藝術）的天下，潮州布袋戲似已絕跡。近人在敘述福建布袋戲時，都將閩南布袋戲分成兩個流派，例如：

福建的布袋戲有兩個流派：一為北

· 台灣布袋戲界的祖師爺  
 —— 南派供奉西秦王爺  
 (左)、北派供奉田都  
 元帥(右、無鬚)



派，流行於漳州所屬地區。一為南派，流行於泉州所屬地區。南北之分，並非以地理位置畫界。其主要區別在音樂唱腔和表演風格上。北派唱的是北調（漢調、昆腔、京調），表演上採用京戲做派。南派唱的是南調（包括傀儡偏調），

表演上採用梨園戲的做派。（註七）  
 其實南北兩個流派，是在十九世紀末以後才漸漸形成的。在清代末葉以前，漳州布袋戲除戲曲音樂與泉州不同之外，在表演藝術上一直是泉州布袋戲的餘緒。一八八六年，地方豪紳藍汝漢

(註八)自上海引進京劇而大力推廣，海派京戲在漳州頗為盛行，漳州布袋戲逐漸吸取海派京戲的表演風格，至本世紀的二、三〇年代，漳州布袋戲藝人楊勝(一九一一—一九七〇年)始集其大成，創閩南「北派布袋戲」風格，與泉州「南派布袋戲」分庭抗禮而略勝一籌，楊勝因被奉為「北派布袋戲」的一代宗師。三〇年代以後，台灣歌仔戲風行全漳，「北派布袋戲」在表演上仍採京戲做派，而在戲曲音樂上逐漸改為歌仔戲戲曲唱腔(一九四九年以後，歌仔戲在中國地區改稱為薊劇)。此後的閩南布袋戲，以漳州最稱代表，泉州已居次要地位。

註一：引自《泉州木偶藝術》頁五六—五八(譽滿中外的閩南掌中木偶戲)沈繼生撰

陳瑞統編 一九八六年八月 中國·鷺江出版社

註二：《中國木偶史》三、唐宋木偶 頁二四 丁言昭著 一九九〇年八月

中國·上海學林出版社

註三：《文物天地》一九八六年第二期 楊桂榮撰(從傀儡戲紋鏡看木偶戲的起源)

註四：《宋元戲曲文物與民俗》第一編第四章第三節(傀儡戲)頁八五 廖奔著 一九八九年二月 中國·文化藝術出版社

註五：李斗《揚州畫舫錄》卷十一 虹橋錄下第三十九條 頁二六三 一九六九年五月初版 台灣·世界書局出版

註六：見《福建戲史錄》頁一〇三—一〇四 一九八三年 中國·福建人民出版社

註七：同註一

註八：經商上海，喜京戲，回漳後，先後開辦了六個京戲班，京戲在漳州始有推廣，並頗有成效，中國共產黨進行土地改革時，藍汝漢被以大地主罪名槍斃。此說是中國某學者告訴筆者，為免遺禍他人，姑隱其名。

## 參、台灣布袋戲的衍變



台灣布袋戲基本上是流行於閩南語系的福佬人的表演藝術，台灣布袋戲亦源自漳州、泉州和部份潮州地區「唐山過台灣」的移民。以下將台灣布袋戲從傳入到最近的衍變情形，分為五個時期作為說明：

### 一、從移入到吸收階段：清中葉至清末（十九世紀中至二十世紀末）

目前所知，最晚在清嘉慶年間，台灣已有閩南布袋戲的傳入，此即早期台灣布袋戲老藝人所說的「南管布袋戲」、「白字戲仔布袋戲」和「潮調布袋戲」，其主要區別是在使用的戲曲音樂上，在表演技藝上，漳、潮二地仍不脫泉州布袋戲的表演風格。台灣布袋戲早期的演出形態，亦沿襲大陸原有的表演模式。此時期的台灣布袋戲戲班及藝人，基本上是移民來台的家庭戲班或跑江湖碼頭來台演出的閩南布袋戲班。移民來台的布袋戲藝人分散至西部平原各地，跑江湖碼頭的布袋戲班則多在台南、嘉義、

北港、彰化、鹿港、新竹、台北等地，因這些地方正是清代台灣與大陸往來的進出港，尤其是台南安平港、彰化的鹿港和台北的艋舺最稱頻繁。

跑江湖布袋戲班在出演期間，偶有收徒授藝，而台灣布袋戲的移入，最主要的仍是來自移民來台的戲班和藝人，及其再傳弟子，為台灣布袋戲廣為播種，紮下發展的根基。但是這個階段的台灣布袋戲，在表演藝術上僅能做到吸收閩南布袋戲的藝術形式而已，所演出的內容為一般老藝人所謂的「籠底戲」（形容存放在戲箱中，代代相傳的老戲碼）。全盤承襲籠底戲時，規矩日嚴，唱唸道白固定，據老藝人的回憶，日據以前的演出布袋戲時，甚至不敢隨便增減一字一句的唱唸，藝人在台內唱戲，台下有內行觀眾抱著劇本逐字對看，準備「掠包」（挑揚錯誤），觀眾或閉著眼睛狀似睡著，藝人稍不留神，唱唸字句有誤或戲偶的動作身段含糊，



• 現在中國福建泉州地區一般民間布袋戲演出的舞台

這些「睡著」的觀眾眼睛一亮，小石子或甘蔗渣就往戲台上扔過來。所謂的內行觀眾其實也多是些村儒學究形的老先生，這一輩觀眾是把戲文當八股，認為既是所演戲文有範本，「照本宣科」才是道理，不容偏離「規矩」；要不就是一些進過幾年學堂、學過子弟戲曲而自以為「很有學問」的觀眾，偏偏這類觀眾是一般民衆所尊敬的「讀書人」或「先生」（夫子），「說的一定有道理」，這情形雖非很嚴重，至少反應了當時的演員與觀眾之間共同存在一定的藝術理念，即使是木偶戲，唱唸做表皆要按照古本戲文的演出形態。然而，道理雖要遵守，對於一般的觀眾而言，畢竟看戲是通俗的娛樂，守舊未免乏趣，一般大眾的欣賞趣味的布袋戲也正在逐漸的醞釀當中。即使是發源於泉州的閩南布袋戲，早先從泉州傳到漳州，再從漳州傳到潮州，又各自發展形成三個不同地方藝術風格，到清末至少已經發展

了二百年的布袋戲，到了此時，也逐漸在發展壯大成熟之中。連橫《台灣語典》提到：

掌中班有南、北曲之分，說白皆用泉語，談諧盡致；作對吟詩，饒有趣味。且常演全本。雅俗咸喜觀之。（註一）

連橫生於清末（一八七八年），《台灣語典》編成於一九三三年，這一段時期正是台灣布袋戲從因循閩南舊制逐漸到自創表演藝術風格有成的階段，「南曲」所指正是在閩南傳台的「龍底戲」，「北曲」則是本地所流行的北管亂彈戲曲，而清代末葉也是閩南布袋戲開始發展為南、北兩派的時期。

二、由發展到成熟階段：清末葉至民初（二十世紀末至二十一世紀初）

隨著台灣移民社會的逐漸融合而繁榮，台灣布袋戲也衍生出具有濃厚本土

特色的藝術形象與觀賞趣味。布袋戲藝人在台所傳徒弟或家傳戲班的第二、三代子弟逐漸形成台灣布袋戲的主要成員。一方面是新生代的演員比起第一代的藝人更能感受此地一般觀眾的興趣，一方面也因為閩南布袋戲的音樂、唱唸雖然悠雅、細緻，但濃重的鄉音及以文戲為主，稍嫌沉悶，節奏太慢，較不為本地人所接受，而許多來自大陸的戲班，長期在台灣演出，有些後場樂師凋零去世，遂不易在本地找到能密切配合的後場人員，只好取用台灣最為普遍的北管戲曲，而北管戲曲有更多的征戰武戲、緊湊熱鬧、音樂高亢激昂，「北管布袋戲」很快的取代了南管或白字、潮調的布袋戲（註二）。在發展過程中，本地藝人又創造了許多武打的招式和配合北管音樂節奏的身段動作，例如跳窗、翻滾、對打、跳台……等，口白也較地方化。在此同時，閩南布袋戲，開始大量改編自章回演義小說的戲齣，這種演出方式，基上是要靠藝人自身對布



中國福建省泉州晉江縣最具歷史傳統的家族戲班——晉江縣李家班演出的布袋戲

袋戲表演藝術的領悟力和創造能力的發揮。布袋戲演出的「龍底戲」劇目雖然優雅精緻，故事情節方面畢竟有限，演出了一久，常不能滿足觀眾娛樂的需求，到了清末，閩南布袋戲也和台灣布袋戲一樣，開始嘗試做各種可能的改變，此時的改變正逐漸發展出台閩兩岸不同的布袋戲藝術特色：泉州布袋戲的發展是形成許多不同藝術家各自的藝術風格和表演特色，漳州布袋戲逐漸形成以京戲做派為特色的北派布袋戲，潮州布袋戲正逐漸被新起的鐵枝木偶戲所取代，而台灣的布袋戲則是在戲曲音樂、表演技巧以及演出內容等方面，都開始做各種可能的改革，而這種改革的方向與閩南布袋戲的改革截然不同，故此時期可說是台灣布袋戲開始本土化的階段。雖然一八九五年以後至一九四五年當中，台灣歸日本統治，除一九三七至一九四五年因二次大戰，日本統治者對台灣的文化藝術有政策上的禁制之外，在其統治

初期至一九三七年對待本地文化，基本上是懷柔的態度，甚至日本本土的學術界積極的加入研究台灣文化的行列，故而在一九三七年之前，台灣的文化藝術並未受到日本統治者的破壞，反而因為日本政府為建立台灣成為其向外擴張的基地，而為台灣建立了安定和制度化的社會，台灣的文化藝術也在這一段時期有較長足的進步，這一點可從許多戲班、子弟團的組成，許多上海、福州戲班不遠千里涉水來台演出、戲院也多建於日據時期可以得到證明。（註三）也因為是在這樣的歷史條件下，建立台灣本土特色的布袋戲，在這一段期間有較長足的發展，而北管布袋戲正是布袋戲本土化的開始。

北管戲曲又稱「亂彈」，是臺灣地區流傳最廣遠的戲曲。北管戲曲之音樂性極為高亢激越，在臺灣早期農業社會中，北管戲曲與地方文化活動、社團活動密切結合，除了職業戲班，各地都有

· 泉式布袋戲偶



業餘的北管子弟團組織，從民間俗諺「看戲看亂彈」可看出北管戲曲在當時演出的盛況。早先北管布袋戲除按照北管亂彈劇本演出之外，另只取用北管戲曲音樂唱腔，演出的內容則多改編自章回演義小說的戲齣。木偶戲自有一套的

表演藝術特色，木偶的臉部表情固定，身段動作的表現方式與人戲截然不同，人戲的許多細膩表情和身段動作，以木偶演出將互相失色。因此真正完全按照北管戲的表演程式演出並不可行，而是以章回小說改編的戲為主要，這種改編

自章回小說的布袋戲，通稱為「小說戲」，又因為舊社會裡，讀書的機會不多，一般的歷史章回小說也常被相信是真正的歷史，小說也被認為是「古書」，因此歷史章回小說的布袋戲也被稱為「古書戲」，「古書戲」大體上又分幾種不同的內容，歷史章回小說改編的稱為「歷史戲」，例如：征東、征西、反唐、楊家將、隋唐演義、東周列國誌、……等。以俠義章回小說改編的稱「劍俠戲」，如：七俠五義、濟公傳、大紅袍、小紅袍、七子十三生……等。而在「小說戲」當中，又有細分為辦案為主的「審堂戲」或「公案戲」，如包公案、彭公案、施公案。不過小說戲其實在情節內容上有許多的性質，如包公案內容上又包括了「劍俠戲」、「家庭劇」、「愛情戲」，同時包括部份的歷史人物和故事，因此一般布袋戲藝人將小說戲分成這許多類別，主要是就演出當時的內容而言，並無特別固定得演出模式，因為每個藝人的藝術表現手法各

不相同，有人擅於劍俠戲、有人擅於歷史戲。

台灣布袋戲發展至以改編自章回小說為主要演出題材之時，已經完全奠定有別於閩南布袋戲的表演風格和藝術特色，不但全台各地的布袋戲藝人創造出個人的表演風格，甚至台灣南北各地較優異的藝人也已經開始開山立派、建立布袋戲的藝術流派且人才輩出，有的是在演出的唸白和內容上、有在武打、或是愛情戲、或是三小戲、或大花戲……，各有所長，而別具特色。

### 三、從桎梏中變革發展：二次大戰初至六〇年代

布袋戲發展至以章回小說為本的劇情時，除戲曲音樂形成本地所普遍喜愛的北管亂彈之外，在表演形式尚無多大改變。但在演出技巧上，已經從文戲發展至以大量的武戲為主，這套武戲的表演技巧且為台灣藝人自行創造發展而成，較之「唐山師父」有過之而無不

· 日據時期「皇民奉公會」管制下的劇團，後來被編成「移動藝能奉公會」參加「演劇挺身隊」進行勞軍任務

及，但在表演技法仍遵循傳統戲曲表演程式規範：台步、出將、入相、對白唱唸皆有一定的規範。台灣布袋戲開始創造出具有濃厚本土特色的藝術形象與觀賞趣味以來，其衍變發展之大、影響之廣，超乎台灣其它的戲劇，戲班遍佈各地，為最受歡迎的劇種。



「南進座」隊員台南州下に移動公演

一九三七年七月，二次世界大戰全面爆發，統治臺灣的日本政府——臺灣總督小林躋造，宣布臺灣統治的三個原則「皇民化、工業化、南進基地化」，禁止傳統戲曲音樂演出中鑼鼓、嗩吶等樂器的使用，台灣民眾稱這一段時期為「禁鼓樂」，一九三八年以後規定日

黃得時教授。中日戰爭爆發後，日本禁止演戲活動，幸虧當時的黃得時，以改革方式得以讓台灣布袋戲在戰爭中演出



·「皇民化」的布袋戲

嚴，在臺灣的中國傳統戲曲演出型態漸趨破壞，布袋戲藝人或轉業、或歇業，一九四〇年，強化進行「皇民化運動」，一九四一年太平洋戰爭爆發後，日本政府為全面改造台灣人民的漢民族認同，因此全面禁止中國戲劇的演出，使得臺灣布袋戲一時之間銷聲匿跡。當時「皇民奉公會中央本部娛樂委員會」委員黃得時一向愛好布袋戲，對於布袋戲的禁演非常關心，極力主張予以改良而解禁，始他成為「正當的娛樂」，翌年經「皇民奉公會」改造演出題材、劇本、音樂、口白、唱唸以及木偶裝扮皆日本「皇民化」，其特點是：(1)伴奏採用西樂或留聲片。(2)服裝中日合併。(3)台詞可用台語但是要滲日常生活的日語，或日用日語說明。(4)舞台裝置，增設立體化的布景片，使觀象在欣賞上得到立體感。(註四)，經「皇民化」改革後的台灣布袋戲僅有黃海岱的『五洲園』、鍾任祥的『新興』、邱金墻的『旭勝座』、蘇本地的『東光』、姬文泊的

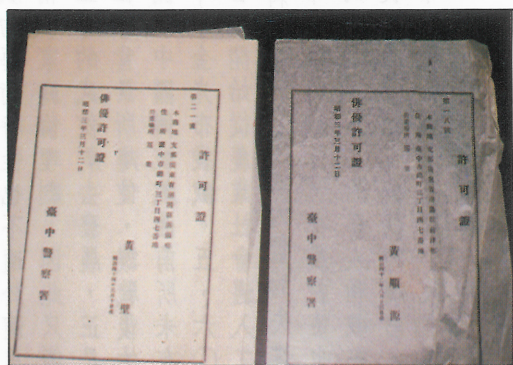
『福光』等五單位共七團編組為「演劇挺身隊」，能在戰爭中上演這種政治布袋戲，其他布袋戲班都被日本人禁演了，演出場合也是日本政府安排配給的戲院，戲碼是日本武士道的劇情。一九四四年，日本在太平洋的戰事節節失利，為鼓動軍心、娛樂軍民，又將上述七團布袋戲班組成「移動藝能奉公會」，成為日本政府政治宣傳的工具。這一次改革布袋戲的重組，幾乎動員了台灣南、北各地布袋藝人中的精英，例如北部的有王炎、李天祿、許欽；中南部的有盧崇義、黃秋藤、陳深池、邱金墻：。經過這一次的組合，對戰後台灣布袋戲的衍變改革有決定性的影響。因此，近代臺灣布袋戲在表演藝術上的發展，是自二十世紀初期開始，而從「傳統布袋戲」的演出型態發展衍變至近代新型改革式的布袋戲，日據末期「皇民化運動」對臺灣布袋戲的改革尤為重要，例如舞台佈景、唱片配樂、武士道式劇情、木偶造型的改變等。

大戰結束之初，民間演戲活動恢復盛況，布袋戲更是爭相聘請，隨便搭個台、幾個戲偶便能演出。一九四七年二月台灣爆發內亂——「二二八事件」，當時台灣行政公署，對台灣民眾聚會頗敏感，而民間演戲活動不但最易聚眾，且多通宵達旦。為此，行政公署以不准私人聚會為由，禁止露天野台的戲劇演出達一年以上。一時之間，許多戲班被迫轉入戲院以賣門票方式繼續演戲營生，而布袋戲的傳統舞台小、戲偶更小，在進入「內台」後，為吸收更多的觀眾，於是開始加大戲台、改變舞台形式、增加立體佈景、加大改變戲偶造型，以期讓站得遠的觀眾也能看到戲，門票才能賣得多。而改變最大的是，布袋戲在進入商業劇場之後，競爭性更強，為抓住觀眾的心，必須從演出的劇情上著手，於是大量的連台本戲，每天的劇情緊緊相扣，而每天都有新的刺激、緊張、懸疑……，布袋戲發展到此

階段，傳統的劇情和章回小說的內容已經不敷使用了，原本可從大陸進口的俠義小說，也因台灣海峽的軍事封鎖斷絕了小說來源，在沒有新的演出題材的情況下，開始有人自編劇情，劇情不外乎是「恩、怨、情、仇」，而以「東南、西北」、「少林、武當」、「崑崙、崆洞」……等江湖派別的對峙為主軸，一反一正的武林鬥爭、江湖恩怨，仇殺永無止境，而觀眾也為「結果如何？請看明天」深深吸引、欲罷不能，這便是近代台灣發展出來的「金光布袋戲」。台灣布袋戲發展到此階段，觀眾對布袋戲的欣賞，已從最早的欣賞藝人的表演藝術（包括口白、唱腔、演技），轉變成對戲中故事情節和人物角色的崇拜。

音效、道白、舞台變化、服裝改革、劇情等之吸收日式武俠，都是戰後台灣布袋戲改革發展的重要因素。然而促成布袋戲有所改革的直接因素卻是政治對文化藝術的壓抑、禁止、嚴格限制所造成。二二八事件中的禁戲，是戰後

台灣戲劇初次受到壓制。五〇年代起，台灣進入了政治敏感的時代，容易聚眾的演戲活動受到特別的管理與限制，而從事民間戲劇演出活動的藝人除了配合



日據時期，台灣演戲都要領有演出許可證，演員也要有「俳優許可證」

當時的政治風向演出台灣式的樣板戲「反共抗俄劇」，其唯一的演出題材也只有朝武俠、愛情、家庭倫理等非關現實社會的劇情去發揮。政治敏感或失敗



主義和含有「色情」成份的題材碰不得。布袋戲的藝術特性也不適於演出慢節奏的愛情、家庭倫理劇，因此只能朝「邪不勝正」的武俠劇去發展，正是這樣的政治社會背景所趨使，讓戰後的台灣布袋戲開出中國傳統戲曲前所未有的演出題材——金光布袋戲。五、六〇年代以後，台灣開始從農業社會邁入工業社會，農村凋敝，產生大量的失業人口，金光布袋戲的流行，布袋戲班也正需要大量的人手，出名的藝人和戲班無不廣收門徒，而金光布袋戲的演出，相對於早期布袋戲的演出而言，較不重視表演藝術，而偏重於藝人個人的天資和反應能力，換句話說，演出金光布袋戲除了淺簡的基本技巧之外，主要仍著重在一個演戲的竅門，因此天資較高的學徒也容易「出師」而自行創團創業。在這樣的社會背景下，使得戰後至六〇年代期間，布袋戲的從業人員增加非常多，而出師後創團的藝人，所創團名通

常會掛上或加上乃師的團號，例如全國最大布袋戲門派的開山祖師虎尾黃海岱團名是「五洲園」，其徒子徒孫的團名也多稱「五洲××園」或「×洲園」。在廣收門徒和從業人員大增的情況下，台灣布袋戲於焉建立起「門派」的形態架構，最大的門派是虎尾五洲園，其次是西螺新興閣，再其次有南投新世界、關廟玉泉閣、屏東全樂閣……，台北地區的布袋戲班較為守舊，傳徒稀少，在台灣布袋戲界裡，幾為園、閣、樓所淹沒。

#### 四、百花齊放到氾濫成災：六〇年代以後至今

金光布袋戲在六〇年代以前，幾乎是台灣民衆最主要的休閒娛樂之一，全國各鄉鎮都有至少一家以上的戲院，幾近全年無休地演出布袋戲。直至六〇年代，台灣開始有電視節目的開播之後，布袋戲的熱潮才漸漸減退。一九七〇年

五〇年代，台灣金光布袋戲正盛行內台演出時，那時候放的戲院除了放映電影之外，就是演布袋戲、歌仔戲和歌舞團，尤其是內台布袋戲。圖為西螺新興閣在戲院外的招牌，這一擋正演出其招牌戲之一「斯文怪客」



三月，五洲園掌中劇團黃海岱的第二代黃俊雄，透過電視螢光幕中演出布袋戲「雲州大儒俠——史豔文」，積極吸收各家之題材和特色，竟引起全臺灣民衆的瘋狂，學生逃學、農人工人怠工，甚至在電視布袋戲播出時間，街道上的行人、車輛幾乎是消失無蹤。在當時電視布袋戲所造成的社會現象幾近瘋狂。而自布袋戲出現在電視螢光幕之後又達到極致，電視布袋戲的成功（以黃俊雄為代表），復影響民間野台布袋戲的競相模仿，而終至氾濫成災。在金光布袋戲的賣點使盡，觀衆的新鮮感失去和八〇年代逐漸「思想解嚴」，金光布袋戲所容納的許多舶來文化（音樂、舞台技巧和劇情內涵包含了太多東洋、歐美和好萊塢文化色彩），在六、七〇年代之後，台灣社會經濟開始起飛，更多更富新奇特色的娛樂文化大量融入在台灣社會裡頭，金光布袋戲的娛樂價值被取代了，金光布袋戲所能表現的也僅有強幻燈光、眩麗舞台、勁裂音響和粗暴的劇情，表演藝術益形粗糙、粗俗，顯露出



• 七〇年代的黃俊雄與史豔文

殘陋的演戲文化景象，而逐漸走入下坡，而終至一蹶不振。到如今，雖然臺灣的布袋戲已經不復盛況，但全臺灣仍保有至少六百團以上的布袋戲班，只是講究表演藝術的藝人已經即將消亡殆盡了。

##### 五、藝術僵化的傳統與創新：客觀看待台灣布袋戲文化

金光布袋戲藝人常以「改良」布袋戲自居，其實改革未必是「良」的，金光布袋戲是一種時代與社會環境逼促下的產物，在不健康的社會環境下改革發展出來的表演藝術，在藝術上雖有其一定的價值，然而純就表演藝術而論，金光布袋戲確實較為單薄。但是平心而論，金光布袋戲其實也頗能抓住木偶戲表演藝術上的部份特色，甚至將之發揮到了極致——即偶戲表演在舞台時空的處理、人物角色的塑造和誇張、怪異、幻想、超現實的戲劇動作、表演技巧等，都能有淋漓盡致的發揮。但因太過強調表演藝術以外的技術，例如舞台、

· 金光閃閃、瑞氣千條的金光布袋戲



燈光技術和劇情的誇張性，而與傳統戲曲著重象徵、寫意、唱唸做表藝術美感傳遞等表演藝術特色脫離太遠。就傳統戲曲藝術的理念來看，它確實有太多粗糙、譁眾取寵的弊病，只能說金光布袋戲是一種反映社會文化現象和時代背景的新型表演藝術。

八〇年代以來，台灣社會開始興起自我檢討、反省的聲音，傳統文化開始受到重視、本土意識逐漸抬頭。而在這一股文化潮流初起之時，對所謂的傳統文化多少也產生一些古董商式的心態，以及鄉愁、懷舊式的傳統情結，見到「傳統」便認為是好的，創新改革的、現代化的文化便是不可取的、沒有「文化價值」的，識與不識者，多少感染此種心態，少有從社會文化藝術發展的立足點客觀的評論「傳統的布袋戲」和金光布袋戲所不同的社會意義和文化、藝術上的價值。

純就表演藝術而言，舞台藝術是屬

於演出的一部份，統一在表演的構成要素之內，其唯一的目的是為塑造演出外部形象和藝術的感染力，換句話說，舞台藝術的價值是建立在合宜地襯托出表演的成功，純就布袋戲的表演需要而言，上了金箔亮漆、金碧輝煌的木雕彩樓舞台，明明妨礙了欣賞布袋戲演出的視覺效果，只因為彩樓的彫刻具有藝術價值，其藝術價值卻是在手工藝的彫刻，與表演藝術的需求無關，但是「傳統派」毫不考慮表演上藝術統一性，不知彩樓與布袋戲演出的藝術構成是矛盾和對立的，只為了展現「傳統布袋戲」而硬將彩樓與泉式小戲偶、鑼鼓配樂一同視為「傳統布袋戲」的要素之一。且被古董商和學者專家視為收藏珍品，甚至不考慮後場人員的戲曲音樂素質、不管主演者的口白和唱唸好壞、五音是否分明？而這種情況與七〇年代之後的金光布袋戲僅能表現的強幻燈光、眩麗舞台、勁裂音響和粗暴劇情的末代景象，

• 近來年輕一輩的藝人不會打  
或打得不好、只一味亂跳、  
打殺，是因為不武



其實是一體的兩面，只不過金光布袋戲是外放的金光，而標榜「傳統布袋戲」的則是內斂的金光，這種屬於文化的金光，對藝術發展的殺傷力更強。

註一：見《台灣語典》頁一八九  
一九〇附錄（雅言）第七一 連雅堂原作 姚榮松導讀

一九八七年五月 台灣·金楓出版有限公司

註二：見《民間戲曲散記》頁五一  
六四（「哈哈笑」王炎的布偶人生）

邱坤良 著

一九七九年九月 台灣·時報文化出版事業有限公司

註三：許多寫台灣歷史的書，基於政治、民族意識上的立場，常把日本對台灣的態度一概下以「壓抑、迫害」筆觸，如此一來，卻無法解釋清末民初這一段期間內，台灣社會安定以及制度化，文化藝術蓬勃發展的道理。反過來說，從戰後至八〇年代以前，歌頌復興

· 同台展現大小布袋戲偶的差別。上為傳統泉州式的小戲偶，下為電視布袋戲所使用的大木偶



中華文化的台灣現代史，更無法解釋台灣傳統文化藝術消亡、失傳的道理，乾脆把理由以「現代化」、「社會進步」、「傳統文化藝術跟不上現代化的腳步」一筆帶過。

註四：見《台灣電影戲史》頁四一  
一〇四二三（灣布袋戲史）呂訴上 著  
一九六一年 台灣·銀華出版社出版

## 肆、流派和名師



在上一章（由發展到成熟階段）提到，隨著台灣移民社會的逐漸融合而繁榮，台灣布袋戲開始發展出本土特色的藝術形象與觀賞趣味。直至本世紀二、三〇年代，台灣各地的布袋戲藝人已經創造出個人的表演風格，甚至台灣南北各地較優異的藝人也已經開始開山立派、建立布袋戲的藝術流派且人才輩出。但台北地區的布袋戲藝人較為守舊，除了在表演技術上較為細膩外，演出的內容基本上也多以「籠底戲」和北管亂彈戲和「小說戲」為主，在個別的藝術成就上，尚無特別之處。反而是中南部的藝師，「籠底戲」和北管亂彈戲是其學戲階段的基本功，「小說戲」裡豐富的故事、人物、性格、錯宗複雜的情節才是他們的興趣。也因此，在小說布袋戲風行的階段，中南部的布袋戲優

秀的藝師多已經揚名立萬了。在日據時期，台灣南部布袋戲界已經有所謂的「五大柱」：

一岱，即虎尾「五洲園」開山祖黃海岱，擅長公案戲和詩詞口白；

二祥，西螺「新興閣」鐘任祥，擅演劍俠戲、拳頭戲（如少林寺）；

三仙，台南關廟「玉泉閣」開山祖，人稱「仙仔師」的黃添泉，精於武打戲；

四田，台南麻豆「錦花閣」的「田仔師」胡金柱，擅長笑科戲；

五崇，屏東東港「復興社」的盧崇義，擅於風情戲（愛情戲）。

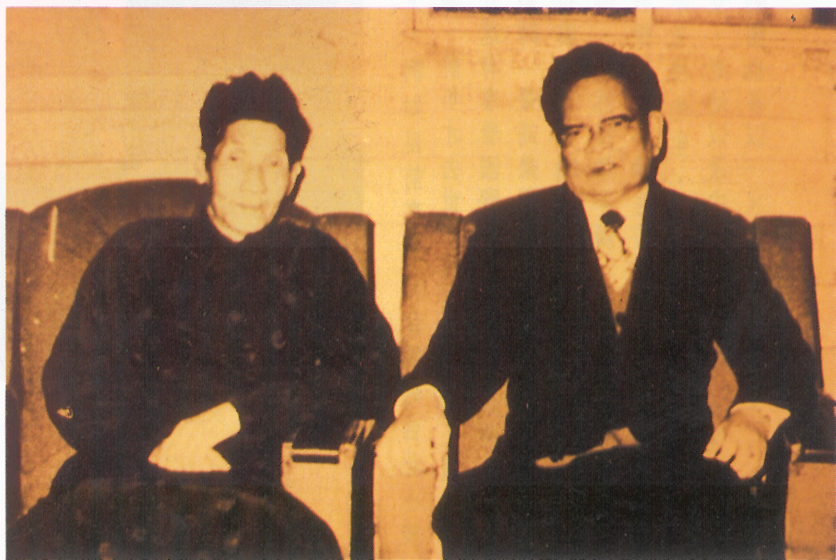
另有說南台灣四大名藝人是：一仙（黃添泉）、二崇（盧崇義）、三土員（台南關廟李土員）、四全明（屏東全樂閣鄭全明）。李土員做戲最「諗」（捉狹），性情也怪；鄭全銘為屏東全樂閣的開山祖，門徒衆多，屏東、高雄

幾為全樂閣天下。以上所言五大柱或四大名藝人係日據時期，雲林以南的布袋戲界的名師，其出名的主要因素乃是因為在布袋戲藝界之間，藝人交流較為頻繁，傳徒者衆，名聲傳播較廣，故能匯集氣候。而在台中、彰化、南投一帶，因為藝人多居鄉間演戲，少有南北奔波，名氣在內而不在外，例如台中江九（青暝狗）、王振聲、林振發（鴉片發）、彰化臭現師（本名佚）、陳知高、陳文昌、張文源（雞規丸）、林牛母（阿牛師）、南投鄒森林（草猴林）、白如安、周坤榮（烏屎榮）、陳振（振師）……等，都是在地名藝人，在表演上也各具特色，為人稱道，卻未能廣為傳徒匯集聲浪。

而戰後至金光布袋戲流行五、六〇年代時期，因為需要大量的人手，出名的藝人和戲班無不廣收門徒，在廣收門徒和從業人員大增的情況下，台灣布袋戲建立起「門派」的形態架構。以門派

· 圖為西螺新興閣開山祖  
鍾任祥與台北亦宛然李  
天祿合影

· 台灣布袋戲演武打戲打得最美的是關  
廟玉泉閣掌中戲團，打得最好的是西  
螺新興閣鍾任祥。圖為關廟玉泉閣掌  
中戲團開山祖「仙仔師」黃添泉年輕  
時。



• 圖為關廟玉泉閣掌中戲團  
一派的傳人，精擅於武打  
戲美玉泉掌中劇團黃順仁先  
生，黃順仁自稱其武打戲未  
有其師祖的三分



的大小而言，全國最大布袋戲門派是虎尾黃海岱的「五洲園」，其徒子徒孫迄今至少已有五代以上，團名也多稱「五洲××園」或「×洲園」，目前佔全國布袋戲總團數的百分之三十，大約有一百五十團以上。其次是西螺新興閣，約有百分之二十，一百團左右。再其次有南投新世界、關廟玉泉閣、屏東全樂閣。台北地區的布袋戲班雖較守舊，傳徒少，但以新莊西園軒出身者尚且不

少，例如目前享譽全台灣的台北西園，前年才去世「真西園」的王炎。另外還有享譽國際藝術圈，並榮獲「民族藝師」最高榮譽的「亦宛然」李天祿，也都是技藝精湛且名氣響亮的布袋戲藝師，雖然徒眾不廣，但是近些年來，在教授中、小學生方面貢獻頗大，尤其是李天祿先生，所授徒弟已經是不分男女、老幼以及中外歐美了，其徒眾所創劇團也多以「×宛然」為名。

## 伍、布袋戲的舞台



早期的布袋戲演出多為神明誕辰或祝壽、喜慶宴會的場合才有演出，也有為慶祝某件事（如破土、落成）或福壽全歸有錢人家的喪禮，才聘請布袋戲演出，如同一般台灣的其他戲劇一樣，並無明顯不同。而且早期的布袋戲偶也很小，整個身軀從頭頂到腳跟不過八寸左右，戲台則是由木頭雕飾的「四角棚」，木偶活動的空間剛好適合一位演師左右手移動的寬度，整個舞台和木偶的設計，完全符合人體四肢的做最完善的活動空間運用。最早期的布袋戲演出，演師是盤腿坐在表演區內演出，老式（坐式）的布袋戲台只能坐上兩個演員：一為頭手（或稱頂手），後場樂師完全在演員後方，演出是以唱唸戲文為主，戲偶的身段動作並不很重要，舞台只是單

純擺放戲偶、做作簡單動作的地方，這種表演形式，似乎很能證明泉州布袋戲的起源之說：用布袋木偶戲表演以加強說書的趣味性，也就是所謂的「隔簾表古」，據說至今在福建泉州較偏遠的鄉村仍然可見這樣的演出形式。後來因為布袋戲演出方式的改變，坐著演出不足以應付熱鬧快速的劇情，演師才站了起來。而站起來演出的戲班，在舞台的下方也必須圍上一塊大幕上面書寫劇團名稱，早期有些藝人，雖然舞台加高了，演師也站起來演了，但是有的演師仍太不習慣，於是就搬一條長板凳，演員是高了起來了，不過仍舊是坐著演出。隨著布袋戲表演藝術的進步，舞台也逐漸重要，至台閩兩地的布袋戲開始改革時期後，木雕的布袋戲舞台已經是基本配備了，較講究的布袋戲木雕舞台稱作「牌樓」，著紅色，彫刻有花鳥人物，配以金黃色。牌樓全長三尺五寸，分三個門，每個門都掛有帳幕，兩名演員坐在

後面表演，木偶就從這三個門出入場，演出時用的戲棚固定由十二根竹竿搭架，牌樓就吊在竹竿上。燈光較早是用油燈，後來改用汽燈。」（註一）。布袋戲的牌樓算是藝術成熟期比較講究的木雕戲臺，演出使用的道具、用具都很講究，在此之前有比較簡單的所謂「四角棚」，後來發展為「六角棚」，基本上也只是為了增加戲班的光彩，到了清末民初，受西洋建築風格的影響，還有所謂的「西洋樓」，但對一般資本較少的戲班而言，牌樓並非重要，只要適合演出，舞台是何種樣式並無不同。在三、四〇年代以後，受到福州藝匠的影響，已經有彩繪的佈景舞台出現，搭設、運送方便，但價格不低，基本上也只是較為亮麗而已，舞台演出區間並無多大改變。但是受到「皇民化劇」的改革影響，「增設立體化的佈景片，使觀眾在欣賞上得到立體感」，此項改革對戰後布袋戲的影響至鉅。尤其在布袋戲



• 形式比較精緻的布袋戲柴棚舞台——  
又稱彩樓

進入內台戲院演出之時，為求能容納更多的觀眾以增加更多門票收入，傳統的木雕彩樓或小戲臺，其舞台空間太窄，視野太淺，距舞台較遠的觀眾便看不清了。而佈景舞台（俗稱佈景棚仔）不僅亮麗鮮艷，頗能滿足觀眾喜愛新奇、刺激的心理。因此，舞台的擴大、加寬、鮮艷、亮麗、立體化和多元寫實或超寫實的佈景，如山、川、河、海、奇岩、怪洞、城池、廳堂、機關樓、祕密道、旋轉布景（走景）……等多重佈景，吸引著更多、站得更遠的布袋戲觀眾。也因為舞台裝置的改變，也促使舞台上的演出者——布袋戲偶，造型也跟著加大、求新、求變，演出題材也隨之更富於新的嘗試，不再拘泥於傳統的表現方式。在金光布袋戲流行的階段，佈景舞台不但是演出上的重要工具，更是宣傳廣告上重要的配備。直至現在，一般較重視「排場」的布袋戲班，所作的舞台已經大到幾近誇張的地步，目前較

大型的布袋戲舞台通常還在舞台中間前面地方留下一塊空間，留作歌舞女郎唱歌跳舞的區域，而一般為應付神明生日而價格較低的演出，一方面也是為了行走、搭設、佈置上的方便，通常都以布袋戲的流動舞台：布袋戲車作為舞台，也免了請戲主人搭設舞台的麻煩，不過至此階段，布袋戲只不過是為宗教上的意義而演出，其實也談不上有何藝術價值了。

註一：見《南戲遺響》頁二〇七  
二一五（千秋功業指掌中）王敦余  
撰

一九九一年二月中國·中國劇出版社出版  
陸、布袋戲的角色與服裝、道具

現在一般布袋戲班的舞台，常充滿鮮艷亮麗的佈景裝潢。而過去曾經出名的藝人，也常有固定的老觀眾的捧場



## 陸、布袋戲的角色



一般在談論布袋戲角色時，常忽略地方戲的特色，有時亦不免籠統套用「中國戲劇」藝術模式解釋布袋戲文化，這或許易於敘述，卻失去了地域性文化的特色。例如在分類布袋戲角色的上老是：生、旦、淨、丑，而不知傳統閩南戲劇中根本沒有淨和丑角的行當名稱。

目前布袋戲的人物形象與人戲基本相同，但早期泉州布袋戲是在傀儡戲的基礎上發展起來的，而泉州木偶雕飾與泉州地方宗教上的佛像造型有很大的關係。「傳統的泉州傀儡戲設置三十六個木偶形象，分生、旦、北、雜碎四大行當。鬚生稱『文』；淨角稱『北』，分烏、紅（赭）二色；小角色叫『雜碎』。他們可以扮演四十二本劇目。三十六個木偶形象以外，另有若干木偶頭備用。

頭和身更換，變成不同角色。」（註一）最早的布袋戲木偶基本上與泉州傀儡約同，頭像亦不多，在偶頭的雙耳附近釘有木釘，鬚鬚（髻口）是可以穿戴的，一直到清代末葉，因為布袋戲興起演出歷史章回演義小說，所需人物角色大增，原有才五十餘種的戲偶已經不夠使用，而在此時泉州出了一位木偶雕刻的奇才江加走，江加走從它父親那裡繼承了五十餘種頭像雕刻的工夫，在原有的基礎上，江加走「在寫實的基礎上，運用了大膽的誇張、巧妙的變形和濃郁的裝飾風味來進行形象的設計和製作。」（註二）直至一九五四年江加走去世為止，總共創造了二百八十餘種木偶頭像，其中有部份是一九四九年之後，在中國共產黨政府統治下的作品，是為了政策性的目的而彫刻，非自發性的創造，扣除這些作品，江加走的木偶彫刻創作品至少也在二百件以上，創作量和創作品質都非常的驚人。筆者於一九八九年在中國泉州初遇江加走之子江朝鉉

· 布袋戲木偶彫刻最具代表性的人物——  
江加走（一八七一—一九五四）



時，江朝鉉說他父親江加走生前所雕的布袋戲木偶有百分之八十都銷往台灣，生前曾有移民台灣的打算，可惜年紀已老，且中日戰爭原因，遂取消移民打算。早在日據初期，猶有商人以及布袋戲藝人往來泉州與台灣之間，做販賣布

袋戲木偶的生意，（黃俊雄丈人陳婆便是布袋戲藝人兼做戲偶生意，連帶著也從事布袋戲服裝得刺繡工作，黃俊雄元配的刺繡在台灣布袋戲界有名）當中日戰爭爆發，台海兩岸隔絕之後，台灣的泉州木偶絕源，產生了本土雕刻木偶的藝人，最有名的是彰化巧成真佛像彫刻店的徐祁森（阿三師），其次是彰化員林山上的許協榮，此外也有一些專門替損壞的木偶重新裝修的藝人（例如前久光製藥『撒龍巴斯』的董事長施合鄭及其父親鄭盼水），在戰爭期間，位於台中的萬里公司，曾收集最精緻的泉式木偶壓模，再用模型製造賽璐璐的戲偶，

亦都風行一時，但萬里於戰爭末期毀於大火。

根據目前所知的布袋戲偶，大致可分為下列幾類：

生類：生仔、吊眉生仔、金面生、金面文生、三目生、和尚生、金髻生仔、金髻武生、笑面生、武生、圓目武生、石柱、鬚文、吊眉文、武鬚文、圓目鬚文、尖嘴武生、驂文

• 文生（日據時期，台中萬里公司根據泉式戲偶用賽璐璐所製戲偶）

• 武生（原史艷文造型）



花臉：紅大花 紅花仔 黑大花 黑花

仔 青大花 青花仔 文目黑大

花 文目黑花仔 文目紅大花

文目紅花仔 紅花關 包公 黑

花笑雷公 黦鬚關 黑關 紅關

關公 桃關仔 紅大北 紅北仔

黑大北 黑北仔 青大北 青北



· 大花

仔 桃大北 桃北仔 白大北白

北仔 紅猴 出牙大北仔 文目

大北仔 文目北仔 魯智深白

奸 奸仔 短鬚奸 黦奸 白鬚

奸 文奸仔 文目奸 文目黦奸

大笑 小笑 文小笑 徐良



· 紅大花（雙動）

旦類：老卻（媒婆） 柴髻老卻 老

婦 柴髻老婦 放尾髻老婦 金面

旦 花面旦 觀音旦 觀音髻旦

八結髻旦 中髻旦 面乾髻旦 圓

面旦 開面旦 笑面旦 粗腳髻

旦 肥奸旦 齊眉旦 大頭旦 怯

視旦 毒旦 髻尾旦 驂旦 齊

眉 雙髻旦 雙髻旦 中蝶旦 雙蝶

旦 女扮



• 小旦



• 武旦



· 白鬚奸



· 楊任（封神榜演義人物）

神道：龍王 東海龍王 西海龍王 南

海龍王 北海龍王 如來佛 大頭

仙 金髻孫悟空 金箍孫悟空

豬八戒 羽翼仙 高友乾 花面童

花童 圓目花童 龍鬚虎 羅宣

楊任 財神楊戩 陳奇 鄭倫

金吒 木吒 哪吒 無常 靈官

頭 聞太師仙頭 金髻鬚文 濟顛

金髻（村）鬚公 鬚（村）公

海潮老人 黑闍仙 老外仙 驢文

仙 金髻花童 野仙 怪頭仙

國老 地方

精怪類：牛頭 馬面 猴頭 獅精 虎

精 狼精 熊精 狐狸精 熊公

熊母 四頭八臂 三頭六臂 呂岳

活眼白骨精 三頭殷蛟 三目

殷洪 黑魁 紅魁 青魁 桃魁

黃魁 青怪頭 桃怪頭 黑蛇怪

青蛤怪 蜈蚣精

雜角：老和尚 和尚仔 奸和尚 小沙

彌 笑齒大頭 老人像 老監大

頭 白番仔 桃番仔 笑齒黑何

為 紅賊仔 缺嘴 陷水臭頭

白闖 殺首 小卻 斜目 吐目

意 肥慈頭 凹目人像活舌人像

三花仔 黑散 (註三)

牛頭、馬面



· 公末 (驂文)



以上是近人為江加走彫刻的木偶所整理的資料，其中包含泉州傀儡戲木偶頭。而台灣在金光戲風行時期所雕木偶，是「基於古典腳色型態不敷應用和新鲜感不足的現實理由，演師和雕刻師同心研究創造」（註四），只因早期的需求量大，金光戲的戲偶雕刻，確有太多的粗糙品，但金光戲偶也有精品，而且一個好的戲偶，它是雕刻藝人的心血結晶的創作。布袋戲藝人將他需要的角色要求告訴雕刻師，包括這個角色的性格、武功特性：簡簡單單的幾個形容詞，雕刻師便需要好幾個日夜去構思、尋找特性，然後才造就出一個角色，看似容易，其實非有敏銳的觀察力和想像力，無法創造出一個成功的戲偶角色。在藝術成就上，金光布袋戲木偶確實與泉州江加走的木偶有很大的差距。但是台灣的雕刻師能有自己的創造力，是想像寫實的臉譜造型，「此一戲偶的主要特色，在於想像力的全新創造，務求每一個戲偶台能獨具性格，令人耳目一新

和迅速接受……但要達到這一目的並不容易，為了脫出傳統風格限制和激發時代精神。」（註五）

一個布袋戲班至少必須具備了以下的角色人物，才能演出大部分的戲，也就是「一般布袋戲藝人所稱的「一擔籠」，意思是一副完整的戲箱。

小旦 4 個 苦旦 1 個  
中年旦 2 個 黑毛老旦 1 個  
嫵旦 2 個 武旦 2 個  
白毛老旦 1 個 慘白老旦 1 個  
媒婆 2 個 小生 4 個 吐舌仔 1 個  
黑鬚老生 4 個  
武生 2 個 笑生 1 個  
小笑仔 1 個 慘白老生 1 個  
鬚笑 1 個 武丑 1 個 花面童 2 個  
圓目奸 2 個 白鬚文老生 1 個  
小孩 2 個 包包 1 個  
黑花仔 2 個 仙頭（壽星） 1 個  
紅猴 1 個 臭頭 1 個  
紅花仔 2 個 白鬚、黑鬚共 2 個  
瘦仔 1 個 缺嘴 1 個

青花仔 2 個

黑無常、白無常共 2 個

殺手 1 個 大頭 2 個

藍花仔 1 個

紅大花（三塊合）共 2 個

和尚 2 個 小鬼 1 個

黃花仔 2 個

青大花（三塊合）共 2 個

魁星 1 個 胖仔 2 個

孫悟空 1 個

黑大花（三塊合）共 2 個

三藏 1 個 沙僧 1 個

豬八戒 1 個

紅面生（有鬚和無鬚）共 2 個以上

總共八十個戲偶，其餘飛禽走獸，如

虎、馬、龍……，及桌、椅、刀、槍、

劍、戟……等。（註六）

註一：《木偶大師黃奕缺》頁二〇

七、二一五（泉州提線木偶頭簡介）黃

錫鈞 撰

一九九〇年八月中國·福建美術出

版社出版

註二：《泉州木偶藝術》頁五六

五八（譽滿中外的閩南掌中木偶戲）沈

繼生 撰

一九八六年八月 中國·鷺江出版社

出版

註三：此分類主要係以江加走的木

偶頭像為主。見《泉州地方戲曲》第一

期

頁一二五—一二九（江加走木偶史

料一束）周海寧、林建平 撰

一九八六年十一月 中國·福建省

泉州地方戲曲研究設編印

註四：見 文化大學藝術研究所碩

士論文《野台布袋戲的經營理念研究》

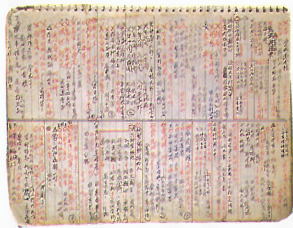
傅建益 撰 一九九三年六月

註五：同註四

註六：此為漳州布袋戲木偶彫刻藝

人徐竹初先生所提供資料

## 柒、劇本及戲曲音樂



根據泉州布袋戲的傳授劇目，大致可分為六大類：「生旦戲（失金印、金杯記）審場戲（七尸八命、金魁星、玉杯記），武打戲（鴛鴦扇、高文玉、鬧淮安），連台戲（七子十三生、粉粧樓、說岳、三國演義），折子戲（士久弄、番婆弄），拳打戲（徐鳴皋、徐龍打插）……。音樂採用提線木偶的傀儡調，主旋律與南曲相近，節奏比較明快。……演奏這些文武樂器會產生一種優雅、古樸的韻味。（註一）

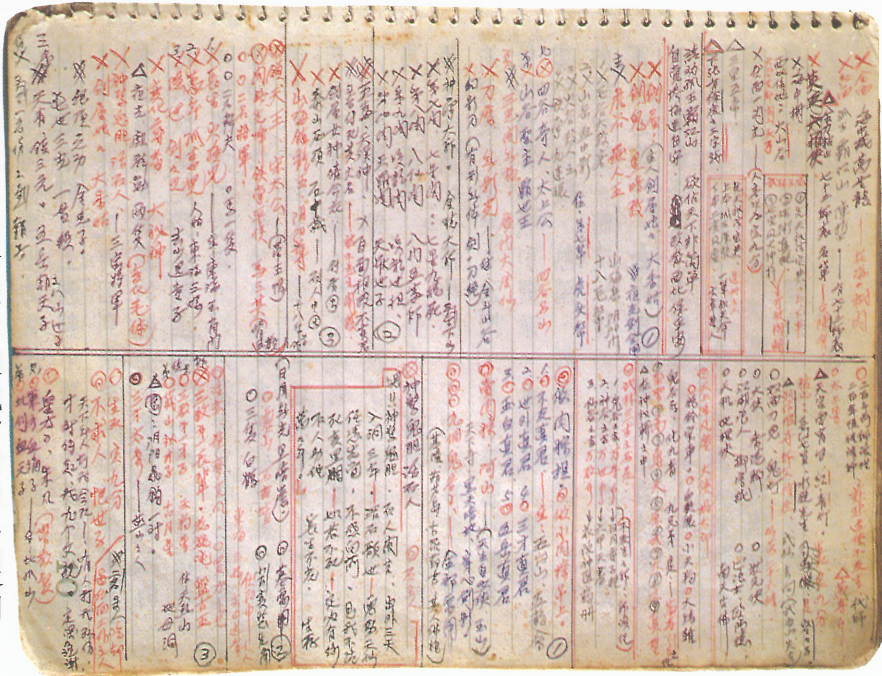
而台灣布袋戲，如前面說過的，依所演出的劇目來看，除金光布袋戲之外，其餘也與泉州布袋戲無多大分別，只在名稱的使用習慣上有所不同而已。如籠底戲、古書（冊）戲（小說戲、歷史戲，前已提及，不再贅言），此外一般常演的多是劍俠戲，所謂的劍俠戲，主要是演出江湖奇俠，或者身懷絕藝的能人幫忙正義，打擊邪惡劇情的布袋戲，因這些江湖奇俠、能人（正反兩方

都有）都具有鍊劍成丸、吐劍光、飛劍殺人及邪幻奇術的超凡武功，因此被稱為劍俠戲。從較早期的武俠：七俠五義、小五義、施公案、彭公案、大紅袍、小紅袍、雲州玉聖人……等具有尋常武功的劍客、義士與奸匪鬥爭的情節至會吐劍光、千里外取人首級、使幻術的七子十三生、武童劍俠、雲州大儒俠、乾坤印……等。

小說戲從清末民初的古書戲演到劍俠戲時代，大約是在一九二〇年左右，此後武俠戲成為布袋戲的一大特色，而劍俠戲中的主要角色多是入世的佛、道人物，尤其是道教的武術家及其弟子，多代表正義的一方幫助清官賢良，打擊助紂為虐的邪教、魔教的江湖敗類，而此一特色一直發展到一九五一年以後，衍變成最具打殺能事的金光戲。而在發展成為金光戲的過程當中，受日據時期皇民化運動時期的武士道劇情的影響也很深，但其一貫的劇情發展，仍是以江湖劍客奇俠與邪魔歪道、江湖敗類的恩怨鬥爭為主題。

金光戲的發展，最早可追溯到一九

四〇年代末期。一九四八年，李天祿剛從上海回到台灣，攜帶了一部上海出版的小說「清宮三百年」，內容敘述少林寺洪熙官、方世玉……等俗家弟子三建少林寺的故事，李天祿將它編入布袋戲演出，結果大受歡迎，但是小說總有演完的一天，當時李天祿聘吳天來教其二子：陳錫煌、李傳燦的漢文，而吳天來頗為好戲，時常去觀看李天祿演戲，並與之討論。當李天祿演到「血戰羅浮山」一集時，上海的這一套書突然斷版，劇情自然無法銜接下去。而觀眾欲罷不能時，吳天來嚐試為李天祿編戲，不料觀眾的反應更趨瘋狂，吳天來就一直為布袋戲而編寫下去。吳天來所編劇情更富曲折、角色、人物的性格更趨明顯，打鬥的功夫也更玄奇、更精彩，吳天來終於把「清宮三百年」接了下去，也開啟了金光戲的先河。與李天祿頗為至交的西螺「新興閣」的主演鍾任祥見少林寺故事大受歡迎，也將它搬上了舞台，又將吳天來「借」回南部為其



編劇，因鍾任祥本身即擅長少林拳術，吳天來頗能「因材施教」，在劇中使鍾任祥能夠儘情地發揮少林功夫，加上故事的玄奇效果，一時之間，全省布袋戲幾乎都演少林寺，鍾任祥更把吳天來所編的故事發揮得淋漓盡致，而「金光戲」終於取代劍俠戲、古輩戲，成為近代台灣布袋戲的最大主流。

不過，真正把金光布袋戲「發揚光大」者，毫無疑問是應數虎尾五洲園及西螺的新興閣，這兩個全省最大的布袋戲門派，其代表人物則是黃俊雄。再金光布袋戲裡的所有人物角色，幾乎都具有超絕神功，金光戲也有說是「金鋼戲」，指的是此類布袋戲人物多為鍊氣士與修道者，鍊有金光護體，每一上場，多用彩色布條在其身旁搖動，以示其金光飽滿，而道行較高、功力較強的人物，甚至使用七彩霞光，無論傷殘敗死幾次，主要角色總能起死回生而煉成更超凡的武功，有如「金鋼不壞之身」也因此被稱金光戲或金鋼戲。金光戲多無歷史背景，或者借用「歷史」上的仙

道人物加以衍申變化劇情，例如「劉伯溫一生傳」演出的背景是明代劉伯溫，但是故事卻可上溯數千萬年的混沌初開之時，其下又可回到未來，而其情節基本上都是東南派的俠士好漢與西北派的惡人妖道之間永無止境的爭鬥，陰謀之中有更大的陰謀，好人當中又有曲折離奇的身世，愛情中有更有錯綜複雜的關係：一回又一回，永遠沒有停止的一天，也因此有人稱金錢為「竹篙戲」——一節接一節，沒完沒了，也有人稱它為「神祕戲」——怪人、怪功夫、怪情節，一個比一個神祕。它的故事全靠製造懸疑、衝突、決鬥、恩怨等強烈刺激性的情節以吸引觀眾。金光戲其實為一虛幻、怪誕、熱鬧、刺激、懸疑、滑稽的綜合體。而這一切，均靠編劇先生豐富的想像力。金光布袋戲較出名的劇目有：奇影怪俠、三鬼童血戰異人天、大俠百草翁、六合三俠傳、雲洲大儒俠、南北風雲仇、怪俠紅黑巾、南俠翻山虎、玉筆鈴聲、儒俠小顏回、無情劍、大俠一江山……，其劇目之多，與金

光布袋戲的情節不相上下，永遠沒完沒了。

金光戲初起的階段，唱片配樂其實還不是普遍受歡迎，主要是當時台灣的音響器材及製造音效的技術尚未發達，配樂的的技巧拙劣，因此當時所使用的音樂多為好萊塢西部片的音樂，布袋戲仍多使用鑼鼓點，而且興起歌手的制度，所唱的曲調多為劍俠戲時期的延續——南曲、北曲、歌仔調之類。至一九六五年左右，因為唱片的大量流行使用，許多歌曲，音效都由唱片代替，觀眾對歌手也失去了興趣，歌手的制度才逐漸消聲匿跡。而至此時期金光布袋戲也逐漸要被電視所取代了，代之而起的音樂，大多是東洋、西洋或好萊塢電影音樂，熱門音樂甚至國內流行的國台語歌曲，其實已超出戲曲表演體系的範疇。

註一：見《南戲遺響》頁二〇七  
二一五（千秋功業指掌中）王敦余撰  
一九九一年二月中國·中國劇出版社出版



• 因為放錄音帶演出的一人布袋戲班太多了，有些戲班為了展現實力，表示是現場演出、現場口白、現場後場演奏，於是將後場移到舞台前面，主演師也親自到台前講口白

藝術教育叢書②

## 臺灣布袋戲的認識與欣賞

---

發行人：國立臺灣藝術教育館

總編輯：張俊傑

主編：王玉路

編：吳雅清

美編：沈小雲

地址：台北市南海路四十七號

印刷所：臺灣彩色製版股份有限公司

中華民國八十四年六月出版