

從臺灣文化生態角度來研究

陳龍廷

臺北地區布袋戲商業劇場(一九六一—一九七一)

第一章 緒論

布袋戲是臺灣最深入民間的，最重要的戲劇文化之一。而布袋戲的商業劇場，既是布袋戲由鄉鎮普及到都市，又是表演體系上脫胎換骨、激烈變革的關鍵階段；由原本欣賞音樂聲腔的表演，走向欣賞自創性故事與舞臺視聽效果的另一種表演。前者強調的「三分前場，七分後場」（李天祿語），變成了「七分前場，三分後場」（鍾任壁語），布袋戲主演者的職責與審美趣味，在經歷了商業劇場的洗禮之後，已有了天翻地覆的改變，這些變遷的過程與因素，至今尚未被正視過。

一九八〇年代大量出現的布袋戲報導文章，可說是臺灣的知識份子重新想要建立本土文化的熱情，也可說布袋戲淪落為粗糙的野臺表演之後，一群熱心的年輕人積極想找回布袋戲生命力所激發出來的潮流。但是他們可能過於心切地想把他們中心認為好的、優良的布袋戲標榜出來，結果反而常常造成觀念的混淆與誤導。最常見的如：

「因為電視布袋戲的崛起，於是有所謂有別於「傳統」演出的「金光布袋戲」這個名詞（楊憲修，一九八五）。

這樣的論點不但倒因為果，昧於史實，而且塑造誤導的對立觀念（傳統／金光布袋戲）。舉作者同文中所認為的「傳統」布袋戲小西園為例，即可知此說辭自相矛盾之處；據筆者研究所知小西園在一九七〇年也在中視演過「金簫客」，那麼文中既將「電視布袋戲」與「金光布袋戲」劃上等號，小西園到底要算是「傳統」或「金光」呢？更何況追根究源此類表演風格應正名為「金剛戲」而非「金光戲」，而小西園的主演者許王先生亦肯定此類型的布袋戲表演風格，有其特殊奧妙之處。

一九八〇年代的布袋戲報導文章，大多只是將田野調查取得的資料整理一番。可是這種方式產生的問題在於許多重要事件發生的年代不正確，可能是因當事人自己記錯了，或者因屢經採訪，當事人一開始對於錯誤的答案原本可能還有些遲疑，回答過兩、三次之後，常常連當事人也幾乎信以為真。

例如在筆者的研究當中，原本並不打算去處理黃俊雄早年嚐試布袋戲改革的歷史問題，後來才發現「世界大木偶歌舞特藝團」成立的年代有誤：黃俊雄本人記為一九六六或六七，古蒙仁的訪問稿也記為一九六七，而筆者查證報紙廣告確定真正的時間是一九六三。

可見事件發生的年代一久，連當事人都可能將年代弄錯

，這本來就是人之常情不足為奇。但也逼得我在進入真正的主題研究之前不能偷懶。

原本只想整理一九六〇年代臺北地區兩三家戲院的演出就好，後來野心更大，乾脆由聯合報創刊的年代（一九五一）開始查，時間距離也拉長了一倍。這是個無底洞的艱苦工作，限於個人能力，大多還是將重心放在臺北市區，對於基隆市的戲院演出就不列入本文的討論。另一個困難是許多非臺北市區的戲院廣告，在聯合報縮印本中時隱時現，所以有些部份輔以中央日報縮印本。但兩種資料來源的範圍不太一致，例如新莊成功戲院的廣告，只見於中央日報，我只將它列為輔助資料。

一九五〇年代的社會土壤，時代的精神氣候，是促使布袋表演體系走向變革的重要年代。這時的臺灣在經濟上，由戰後的動盪不安走向穩定成長，在文化政策上，也由剛光復時的放任走向強調「反共抗俄」的戰鬥文藝。到了一九六〇年代，臺灣在經濟上走向「進口替代的內向階段」民生日益富裕，在文化政策，藉「改善民俗」理由對於民間的廟會活動控制日益嚴苛。這些種種交錯複雜的土壤、氣候，正是促成布袋戲商業劇場得以由草創、成長走向金黃燦爛的重要因素，也是布袋戲表演體系經歷激烈變革的生態環境。

至今依然為許多剛開始接觸本土文化的新鮮人，奉為入門經典的「臺灣電影戲劇史」，初版於一九六一年，其中關於布袋戲的文章，又多發表在一九五〇年代的報章雜誌上。作者呂訴上可以在那樣苦悶的時代下研究臺灣戲劇，可謂本土文化的先知先覺者，可惜對於臺灣布袋戲發展史上極重要的「金剛戲」與「電視布袋戲」卻完全空白。本文研究的歷史年代（一九五四—六一年），剛好上接呂訴上專文討論過

的「反共抗俄劇」（一九五〇年初期），下接以黃俊雄為主導風騷的第二期電視布袋戲（一九七〇—七四年），希望有助於臺灣布袋戲史實的建立。

第一節 什麼是「布袋戲商業劇場」？

在田野調查中，一般民間演師多將在戲園或戲臺中演出的布袋戲，稱為「內臺戲」，以相對於在廟會酬神演出的「外臺戲」，後者也就是報章所習稱的「野臺戲」、或內行人稱呼的「民間戲」或「民戲」、「棚腳戲」。

這種區分的方式與歌仔戲相同，是以在建築物室內或室外來區分的，早已為民間所熟悉，但未免不太嚴謹，例如：某團為慶祝總統華誕在中山堂演出，那麼這類表演要稱之為內臺或外臺呢？照理說他們在室內演出就算內臺，可是他們演出的場合並非營利為目的，只能算是現代的另一種酬神戲，完全不同於劇團在戲院演出的商業行為。

所以依我之見，將民間所習稱的「內臺戲」，改稱為「布袋戲商業劇場」較為合適。因為戲院負責人，劇團主演，以及觀眾三方面的共同基礎是金錢；反映在戲院負責人的是門票收入與支出，在演師身上則是契約酬金，在觀眾身上則是買票進場。換句話說，他們既不酬神也不扮仙，完全是建立在商業經營上的娛樂事業。

這種表演與以往農閒時的廟會熱鬧的表演，性質完全不同，對觀眾而言，最大的差別就是必須花錢買票，他們必須在兩難中選擇：要看戲，就得花錢；不想花錢，就不要看。

對演師而言，觀眾多寡是決定他的報酬的重要因素，偏激的相法便是期望可以吸引觀眾天天來看，於是早期的表演在結束時，有懸疑的收場法，例如：善惡雙方正著手大對決

時，就收幕，讓觀眾非得次日再來一看究竟不可。後來則有不斷引發觀眾好奇心的「神秘手法」，或把心思花在視覺場面的刺激上，不斷地創新求變。

這種創新求變，不是藝術工作者單方面的異想天開，例如黃俊雄的「世界大木偶特藝團」或國語布袋戲的嚐試沒有成功，因為單憑他個人的力量，是無法扭轉所有觀眾的品味的。

相反的，是觀眾的好惡在引導演師的創新發明，而後者的創造發明又不斷改變觀眾的品味，這種宛若「鬥智」（鄭壹雄語）的關係，只有存在布袋戲的商業劇場中。

第二節 布袋戲商業劇場流行的年代

臺灣光復後，曾有一時期全面戒嚴，禁止民間廟會之類的「非法集會」，於是傳統戲劇紛紛轉入戲院內表演，連布袋戲也不例外，這是臺灣布袋戲商業劇場的源起。不過這年代有人說是一九四七年二二八事件之後，有人說是政府遷臺一九四九年之後。到底是什麼時代？目前我尚未著手研究這個時期的布袋戲，而我手邊所根據的聯合報縮印本，一九五一年才發行，暫時無法直接證實這項說法的是非。

可是這項說法恐怕是有問題的，因為若依這項說詞可推論：一九五一年起，布袋戲若不能在野臺演出，則必然刊登戲院上演的廣告。但很令我納悶的是一九五四年前，臺北的戲院廣告只有歌仔戲，南管戲等，獨獨就是沒有布袋戲。而且一九五四年只找到小西園在雙連戲院演二十一天的廣告，並沒有其它劇團，那麼若不演廟會，這些劇團會到那裡去呢？尤其是一九五一年到一九五四年間長達三年的時間空白，怎麼解釋呢？

直到後來我找到一篇一九五三年的報導才恍然大悟，文章說：「光復之後……據統計全省戲團計有五百多團，而布袋戲約佔二百餘團之多，可惜一般觀眾未盡了解，因未能進入都市上演。」可見光復一開始，布袋戲並未能進入都市的戲院中演出，也許只是在鄉野廟會演出吧！那是什麼時候布袋才進入戲院呢？同文最後一段提到：「臺中、嘉義文化界人士，為提高布袋戲的演藝水準，於去年春創設戲院；專供優良布袋戲公演……最近高雄，彰化、斗六、斗南、虎尾、臺南各市鎮也相繼而起促使這些袋裡藏乾坤的掌中戲漸變為時代的寵兒了。」（嘉樹，一九五三）這文中提到的「去年春」，應該就是一九五二年春天，由臺中、嘉義開始有了專演布袋戲的戲院。驗之聯合報早年的廣告，實不虛假。例如：

一九五二年 七月（嘉義）大光明：東港復興社

十一月（新竹）新舞臺：中州園

十二月（斗六）世界：玉泉閣

可是值得注意的是這些開創布袋戲商業劇場的地區，並不包括臺北。臺北要遲到一九五四年起，才開始有布袋戲商業劇場出現，而在這裡我還是保留一九五一—一九五三年這段空白時期作為比對。

至於我把年代下限放在一九七〇年代，是由於後期帶動黃俊雄旋風的「今日世界娛樂中心」，在一九七一年十月讓孫正明演完最後一檔布袋戲後，就不再有任何布袋戲劇團在那裡上演，到了次年的三月十五日，「今日世界」中原有的「孔雀廳」、「鳳凰廳」、「金馬廳」皆結束營業，剩下「麒麟廳」單獨營業。而整個臺北地區的表演場所只剩下「萬華」、「國興」、「日新大歌廳」等幾處，所以在此，我將

今日世界所上演的最後一檔布袋戲的年代——一九七一年，作為一個布袋戲衰落的象徵年代。

因為許多極重要的布袋戲演師，都在一九七一年左右退休、轉行或淪落為野臺戲。如當年也曾在全省各戲院演出的掌中戲演師「廖武雄」說：

「民國五十九年以後，內臺戲開始走下坡，衰落得很快，才半年時間而已，歌仔戲、布袋等全跌到谷底，布袋戲沒戲院可演，就只好到民間演棚腳戲。」

而一些昔日著名的主演既沒顏面去演「棚腳戲」，跟輩份比他們低的年輕演師搶飯碗，於是有轉行從事建築事業的，如鍾任壁，或自己投資藥廠作生意，如鄭登雄等。

這裡所要探討的年代範圍，是臺灣布袋戲商業劇場，從萌芽到極盛而衰的關鍵年代，剛好是上接「反共抗俄劇」（一九五一年起三、四年間），下接黃俊雄的電視布袋戲（一九六〇—一九七四），如此剛好可以為光復後臺灣布袋戲史建立起一個完整的輪廓。

第三節 本文中「臺北地區」的範圍

本文所謂的「臺北地區」還是以現在臺北市區的戲院為主，其餘市郊如三重、板橋、新莊等城鎮的戲院為輔。因為在資料上最容易查到的還是市區戲院，其它市郊戲院則忽隱忽現。

在政治地位上，這期間還涉及臺北由省轄市變成院轄市，轉變當中，將木柵、景美、南港、內湖、士林、北投六鄉鎮皆編入市區。

臺北雖然是臺灣的首善地區，卻也是政治控制較嚴的地區，如一九五一年起開始的「反共抗俄劇」，幾乎是以臺北

地區的劇團作為模範，中南部的掌中劇團反而很少參加，臺北掌中劇團的作風與中南部相較之下，似乎較為保守。或許這種傾向可以解釋臺北的布袋戲商業劇場要比中南部晚出現一、兩年的原因。

另外，在臺北之類的都市中上演布袋戲商業劇場，有何獨特之處呢？曾以「五爪金鷹」聞名中部的主演「廖來興」表示：

「劇團若要賺錢，必須在都市演出，因為都市人不同於農人，都市人不必看天吃飯，不受風雨天候影響，而且消費能力又高，同樣十元，在都市人心中根本不算什麼……」

同是演過戲院布袋戲的主演黃順仁也表示：

「都市人較有錢又有閒，票價自然也可提高，而且戲院又大，設備又好，……相對之下，鄉下人多忙著農事，很少有時間看戲。」

臺北地區一般的戲院大致可容納六、七百人，例如萬華「芳明」戲院的情形，觀眾席皆木板椅，有可同坐四人、五人或八人的，椅子背後可讓觀眾放置茶水、瓜子。若客滿時，五人座的椅子也可能同時擠七個人，或許因為如此，女性觀眾極少。一九六〇年代，「芳明」戲院票價五元，每日若賣出去一千張票，則所有的劇場工作人員，包括售票員、掃地者、看車者，以及劇團全體人員皆賞紅包十元（鍾任壁，一九九〇）。由此可看到布袋戲商業劇場的內部構造，以及經營情形。

另，「萬華」戲院座位約四、五百，「大橋」戲院則座位高達一千四百個。（吳添喜，一九九三）

很可惜的，在臺北地區商業劇場的討論中，尚應包括大

稻埕地區由茶行倉庫改的布袋戲小型劇場，也就是李天祿所稱的「眾樂園」，容納觀眾人數約二、三百人左右。（吳添喜，一九九三）。但這個表演場所從未在報上登過廣告，在此沒法討論，尚待有心人專文討論。

一般布袋戲主演大多同意：戲院可依市、鎮、鄉、村行政單位作為分級標準，掌中劇團也有相對的分級。只有一級劇團才敢到一級戲院演出；三級劇團在鄉、村地方的露天臨時戲院，頂多演個十天，也可維持生計，但絕不敢冒然到大都市中演出。

可見越靠近臺北市區的戲院或劇團，其重要性越高；反之，越遠離市中心的戲院或劇團，其重要性也越低。本文討論的範圍，大抵以市中心的戲院演出的掌中戲班為主，在市郊演出者為輔。若演出地點由市中心移向市郊，或由市郊移向市中心，就可看出這時期布袋戲的重要程度亦在改變當中。

第四節 不同時期布袋戲商業劇場的意義

在這長達十八年的臺北地區布袋戲商業劇場的發展史中，我暫且將之區分為三期，分別以一九六〇年與六七年為界。

第一、二期以一九六〇年為界，其標準是每年上演天數為準。第一期一九五四—六〇年，平均每年上演三十天，實為草創時代。第二期一九六一—六七年，平均每年上演二十九天，可名之為全盛期。

第二、三期以一九六七年為界，因為這期間臺北地區的表演場所，發生極重大的變化，原本在市區的商業劇場，如：大橋、大中華、芳明等戲院，突然都不再上演掌中戲了，

註：「演出天數」為一劇團在某一戲院演出一天為單位，從每年的演出天數統計，可以看出那一年演出的盛衰。另，一劇團在同一戲院，一天之內，有時不只演一場，甚至有兩場或三場的情況，所以每年「演出場次」通常超過演出天數，而這兩種統計數字的起伏程度大抵一致。

一九六八年，掌中戲只好轉移到市郊，如三重新莊等地演出。一九六九年時，市區才出現新的表演場所，如：今日世界、臺北歌廳、日新歌廳等，其餘市區老戲院，如萬華、國興等反而變得不那麼重要。第三期一九六八—七一年，平均每年有三九九個演出天數（註），或可稱為黃金期。

年 代	演出 天數	演出 戲院數	戲院 名稱
1954	20	1	雙連
1955	38	2	雙連、環球
1956	31	2	雙連、華山
1957	40	2	華山、芳明
1958	20	1	華山
1959	34	1	萬華
1960	30	3	萬華、大橋、大中華
1961	189	6	萬華、大橋、大中華、芳明、天南、天心
1962	328	8	萬華、大橋、大中華、芳明、天南、天心、天閣、金都
1963	334	9	萬華、大橋、景美、芳明、天南、天心、天閣、芳都、國泰
1964	345	3	大橋、芳明、天閣
1965	313	3	大橋、芳明、天閣
1966	360	2	大橋、芳明
1966	209	1	大橋
1967	256	3	成功、天心、天閣
1968	478	4	今日世界、臺北歌廳、成功、天心
1969	514	6	今日世界、日新歌廳、萬華、國興、亞洲、松都
1970	267	3	今日世界、光明、萬華

曾跟隨其父黃俊卿南北演出，有很多商業劇場演出經驗的黃文郎曾表示：

「布袋戲在內臺演出的黃金時代，是民國五六、五七、六〇年。」

這項田野調查得來的資料，恰好可為我這裡所劃分的第三期作為旁註。

這三個時期的劃分，也與一般描述臺灣經濟發展的二階段有某種相吻合之處。這兩階段是：第一階段一九五〇年代是一個「進口替代的內向階段」，第二階段是一九六〇年代，是「外向的出口領導成長」(George T. Crane, 1986:43)第一階段的經濟情形是：「政府集中於從農業部門取得剩餘以投資容易替代的工業，而且透過一些機能，如匯率管制、進口許可申請及關稅保護，將國際資本排除在外，目的在保護民營和國營工業的建立，使它們能在國內市場銷售其產品。」

第二階段的情形是：「解除了原有的限制，而且允許國際資本來臺投資。低工資且勞力密集的工業受到鼓勵而興盛。」因為在一九六一年左右，「臺灣轉向一個積極性的獎勵出口計畫，工業產品的出口逐漸取代了臺灣外貿中農產品所佔的部份」。一九六五年以後，「在主要的港口區域設置了特別加工出口區，其目的是要讓外國廠商在此地建廠，利用廉價的勞動力，進口大多數的科技與原料，它的產品則幾乎完全出口銷售於國外。」

基本上，臺灣整體大環境的改變與這裡一、二期的分期相仿，而二、三期的界分，恐怕就與臺北地區的環境有關：一九六七年七月一日，臺北市由省轄市正式升格為直轄市，於是許多市容環境都產生劇變，不但包括行政區域的擴大，

交通的改善、市容的整頓等，所有市民在心理上起了變化，不少人就自認為他們是住在「首都」。這種「京師人」自豪的信心，不斷地促使臺北蛻變為一個更現代化的都市。雖然無法直接找到臺北市升格對劇場環境有什麼重大影響的證據，但由徹底強制交通工具從人力、獸力走向完全機械化的情形看來，臺北地區確實產生不小的變化，而布袋戲商業劇場也由第二階段的全盛期，走向第三階段的黃金時期。

第五節 布袋戲的研究方法

在研究方法上，筆者碩士論文口試時，曾永義老師除了肯定我收集資料相當豐富外，也建議我不要太過偏重個人而忽略了整體比較研究。當時我天真的想法是：只要樹立一棵又一棵確定深入的研究之後，自然可以看到一片林，也才可以進入表演風格的比較研究。

現在才知道「見林」是另一種研究方法；只要我由報紙沙海中積成的骨架逐漸成形，再填入田野調查所得的血肉，一個活生生的近代臺灣布袋戲史料就呼之欲出了。

方法上，我得自法國的美學家丹納(H. A. Taine)與美國人類學家史徒華(J. H. Steward)啟發甚多，尤其是後者關於「文化生態學」(cultural ecology)的方法。因為我發現臺北地區布袋戲商業劇場的出現，與當時臺灣的政治、經濟、社會狀況等外在環境因素有關，同時也與臺灣當時民間娛樂、意識型態的流行有關，而不是單一獨立的事件的歷史而已。

丹納的基本論點是：(一)藝術家不是孤立的人，最偉大的藝術家是賦有群眾的才能、意識、情感而達到最高度的人。

因為他們都有同樣的習慣，同樣的利益，同樣的信仰、種族相同，教育相同，語言相同，所以在生活的一切重要方面，藝術家與觀眾完全相像。(二)作品的產生，取決乎時代精神和周圍的風俗。這兩因素，也就是他所稱的「精神的氣候」，認為精神的氣候，也如自然的氣候一般，後者對於自然界的植物產生「選擇」與「自然淘汰」的作用，而時代精神與風俗習慣，也對藝術品產生「選擇」與「淘汰」的作用。

他為了解釋環境對藝術品的影響，還舉過植物，如桔樹為例：「假定風中吹來各式各樣的種子隨便散播在地上，那麼要有什麼條件，桔樹的種子才能抽芽、成長、開花、結果、生出小樹、繁衍成林、鋪滿在地面上？那需要許多有利的條件，首先土壤不能太鬆太貧瘠……其次土地不能太乾燥……」。這樣的卓見與文化人類學者史徒華的「文化生態」(cultural ecology)觀念比起來，存在著親屬關係。不同的只是後者將藝術品的範圍擴充到文化，而且研究方法更為細膩。

史徒華的基本概念是：(一)「生態」的主要意義是：「對環境的適應」。環境即是在一特定地域單位內，所有動物與植物，以及自然界彼此互動所構成的生命之網。適應性的互動，可用來解釋演化過程化，基因的變異與新基因的起源，並且可借由競爭、繼承等其它輔助觀念來描述生命之網本身。(二)文化生態學追求的是：「存在於不同區域之間的特殊文化特質與模式之解釋，而非可應用於所有文化——環境之狀況的通則」。他認為主要受純粹文化——歷史因素，如傳播或無意的創新所決定的「次要特質」(secondary features)，才是他們關注的焦點，因為就是這些次要特質使具有相同核

心的各文化顯出各自的獨特性。

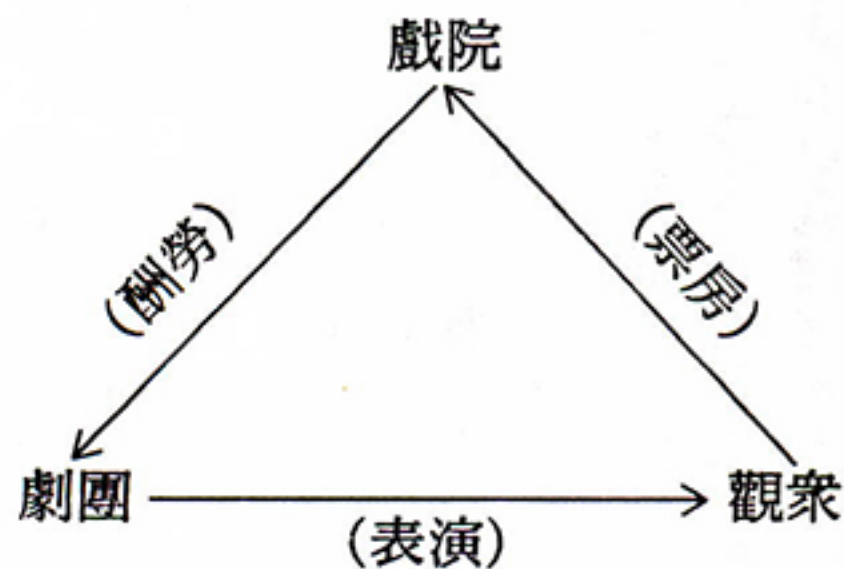
眾所周知的，臺灣的布袋戲是源自大陸的泉州、漳州、潮州等地，但百年來，布袋戲為了適應臺灣這塊土地所產生的「次要特質」，早已使臺灣布袋戲早已不同於「文化核心」(cultural core)或發源地的大陸。這些變革所產生的獨特性的描述與解釋，是研究臺灣布袋戲的重要著眼點，而不是過份高估了起源、傳播或所謂傳統的價值。

其次，本文所研究的時間範圍一九五四—一九七一這期間正值國民政府遷臺，海峽兩岸的交流關係中斷，而且尚未開放國人出國觀光旅遊，資訊來源極封閉，於是正好讓臺灣島形成一個封閉的文化生態環境。而本文所研究的地理範圍是臺北地區——臺灣的首善地區，在這區域中所出現過的布袋戲演出，與歌仔戲、新劇、臺語電影、武俠片、武俠小說等文化的流行，形成一個互動的文化生態網。另外，布袋戲劇團之間的競爭、繼承、模仿的互動關係，產生了許多相當重要的「次要特質」，如劍俠戲、拳頭戲、金剛戲等，也自成了大文化生態網中的一個小的文化生態體系。整體來看，這些不同大小的文化生態體系或可依次排列如：社會環境中的政治、經濟是決定布袋戲是否可存在的大生態；各種不同的表演藝術、小說、電影、電視等與布袋戲之間又形成了一個中型的生態網，他們之間可能有彼此排斥、共生或替代的可能，由此也決定了布袋戲生存的方式；各個不同的布袋戲團之間也形成了一個生態體系，他們可能經由合作、競爭或模仿，形成一種新陳代謝關係，或者一股流行風潮；再者，布袋戲表演體系當中，木偶塑造、音樂風格與戲曲聲腔、故事內容、視覺舞臺效果、口白等，也與觀眾形成一個小型的

生態體系。這些不同的元素之間，經過劇場中的互動交流，而形成一種表演風格或新的審美品味的誕生是可預期的。

在這些層層相扣，由大至小的生態關係是極為複雜的，但也只有如此多方面考慮布袋戲表演風格的變遷才較能接近真實情況。

史徒華還提到文化生態學的三個基本步驟，正可給我們研究布袋戲商業劇場的生態環境作參考。這三步驟是：(一)分析生產技術與環境之間的相互關係。(二)分析以一項特殊技術開發一特定區域所涉及的行为模式。(三)確定環境開發所需的行為模式影響文化的其他層面至於何種程度(史徒華，一九八九：四九—五一)。在將布袋戲商業劇場放入這三步驟討論時，我們先來建構戲院、劇團與觀眾三者之間的關係：



就商業劇場而言，這三者之間的關係形成一循環：必得觀眾花錢購買門票，戲院才有酬勞給劇團，而劇團無其它生

活憂慮時才能表演給觀眾看。

就劇團而言，他們的「生產技術」就是演出，這意味著：他們必須要有能夠「吸引觀眾」來看的表现，才能促使劇場生態變成一個良性循環。

那麼要能夠吸引觀眾來看的表现所涉及的「行為模式」有那些呢？對臺北地區布袋戲商業劇場而言，依發展次序是：在劇情上求創新、在舞臺視覺效果上求進步，以及新發展出來的錄音技術、專業的「排戲先生」、主演親自登臺演出。綜整看來，其「行為模式」正是要開發以欣賞故事以及舞臺上的視聽效果為主的傾向。

這些行為模式對整體布袋戲文化影響甚巨，匯集各個小改革的成果而成為所謂「金剛戲」的布袋戲風格。由此追溯回去，我們也別忘了之所以有這種布袋戲風格的產生純粹是由於其「生產技術」：為了能夠吸引觀眾。而且只有在商業劇場中的環境「金剛戲」才能成立。

出了商業劇場變成野臺戲，上面所建構的戲院、劇團與觀眾的三角關係就不存在。同時，真正的「金剛戲」也不復存在。因為野臺戲的環境對劇團而言，只有「出資人→劇團」的關係最直接，與觀眾之間只有間接的關係。他們的「生產技術」與其說是表演本身，不如說是劇團本身的知名度與公共關係，以廟會的情形為例：

「他們已將本省各地廟會的時間記得一清二楚，往往要在三、四個月以前就去預洽，否則可能讓別人捷足先登。」(江長橋，一九七六)

在這種情況下，觀眾的權益以及演出的水準可能都被犧牲掉，於是「大多數人在一場次的表演中，並不會很用心的

去評判演出的好壞，只當它是消磨時間而已」（江長橋，一九七六）。既然演出沒有好壞評判，那麼就很難要求野臺戲做出一場好的表演，最後在野台表演的布袋戲就變成一種「良心事業」了。

從今天的情況回顧臺北地區過去的布袋戲商業劇場，有其積極的意義。因為商業劇場與野臺戲是互補關係，商業劇場可以提供野臺戲中優良的劇團一個生活安定的創作環境，而野臺戲則可容納優秀有創造力的人才。同時，就布袋戲主演人才的培養來看，商業劇場才是訓練學徒的好環境，幾乎每天都有實際演出的磨練機會，而不是像野臺戲演出機會少，學習機會也少。

對於丹納所提出的「賦有群眾的才能、意識、情感而達到最高度的人」，筆者在「黃俊雄電視布袋戲研究」中，已嚐試過對布袋戲領域中達到某個時代巔峰的藝術家及其作品，作了深入的分析探討。在此，我希望可以著眼於一個時代的「精神氣候」，並嚐試描述各個不同的生態體系互動的關係，由此突顯出臺灣布袋戲中獨特的「次要特質」。一方面希望可以達到對於布袋戲的文化歷史作一番重新的認識，另一方面也希望可藉此討論避免陷入「貴古賤今」或「貴今賤古」的兩極化主觀心態，因為一切文化現象，都必須還原到其當初所處的情境觀察才有意義，被孤立來看時，難免會落入兩極化的陷阱之中。

第二章 臺北地區布袋戲商業劇場

成長期（一九六二—一九六七）

第一節 社會土壤

這時期的臺北社會，大致可描述為民生日趨富裕，而對民俗廟會的控制也日益嚴格。

一般民衆在經濟上的富裕，可以由一九六一年兩件民俗廟會活動中看出來：

十一月二十九日，萬華地區大拜拜，耗去新臺幣四千萬元許，近萬民衆夾道觀賞該區之慶祝遊行隊伍表演。

十二月十七日，本市大龍峒保安宮建宮二百週年紀念，舉行一連七天慶祝祭典，今達最高潮，有二萬餘人之大遊行及戲劇演出、施放煙火等慶祝活動，各地民衆紛紛前往膜拜參與慶典。」（黃淑清，一九八九：二三一）

民間地區性的民俗廟會活動，一方面適足以展現民間旺盛的經濟能力，另一方面也結合了地方的政治勢力，同時與民俗戲曲結合，形成一種自發性的文化活動。萬華與大龍峒不約而同地分別舉行慶祝祭典，實則表現民間經濟能力的強大，如上舉萬華大拜拜的例子，要花去四千萬新臺幣。這恐怕是臺灣光復以來，前所未有的民生富裕景象，因此還特別將這兩件事收錄在「臺北市志」之中。

另外，政策上對於這些自發性的民間活動，控制得比以往都要更嚴厲。在進入一九六一年代前夕，也就是一九六〇年八月二十日「臺北市府改善民俗座談會。決定中元普渡限舉行一天，演戲亦同」（黃淑清，一九八九：二二六）。表面上，是「改善民俗」；實際上，對於民間集會的文化活動控制越來越嚴苛。比較以前的規定，就可知道這規定多少。例如一九五二年的規定是「決定改善民俗綱要如次：……

(二)祭典必須數區聯合舉行，不得單獨舉行。……(五)演戲限於選定祭典日及平安祭日，一年各限一次，每次最多不得超過二日」(聯合報，一九五二年八月十九日)。很明顯的，以前規定不得超過二日，現在則明令規定民俗廟會中，演戲也只能演一天，這對於平日依賴廟會慶典以維生的布袋戲業者，更是極為嚴重的打擊，逼得他們只好另謀生路。

一九五〇年代臺北地區布袋戲商業劇團，還算是兼演酬神戲與內臺戲，到了一九六〇年代，則已開始出現完全專業的商業劇團，也就是只有在戲院演出，而完全不演酬神戲的。似乎是政府「改善民俗」的嚴苛限制，直接地促成完全專業的商業劇團。而客觀的環境中，民生的富裕也為戲院帶來大量有買票看戲的觀眾。這兩者結合之下，也就為臺北地區造就了一個空前的，始料未及的、蓬勃興盛的布袋戲商業劇場。

第二節 時代的精神氣候

由於這時代一般民衆的物質生活水準提高，越來越追求純娛樂的消遣。或可舉「歌舞團」為例，作為說明這個時代風尚的代表。

時間是一九六一年左右，突然有大量的日本歌舞團在臺灣出現，如「松竹」、「東寶」、「寶塚」歌舞團等，一時蔚為風潮，因為他們不但標榜著美女美腿，還有集各國歌舞之大成，以及電化佈景、豪華燈光「敢誇前所未有」。這些表演，不但為當時帶來極大的轟動，而且也為臺灣表演環境造成不小的影響。

對觀眾而言，來自日本歌舞團的舞臺視聽效果，可能是他們前所未經驗過的，於是反過來挑剔臺灣表演團體的保守

作風。有人觀察過這時代的觀眾是這樣子的：

「近幾年來，觀眾的欣賞水準大多提高，不但要求演員色藝俱佳，且對劇情、化粧、佈景、燈光及音響效果的要求皆很高，不夠水準的劇團只有被淘汰」(劉昌博，一九六四)

作者雖沒有說明觀眾欣賞水準在一九六四年那幾年大幅提高的原因，但時間與一九六一年相當近，日本歌舞團的影響恐怕不可低估。

對於臺灣的舞臺表演業者而言，這股歌舞團的風潮，刺激了不少年輕人銳意改革的雄心壯志。例如原本是布袋戲主演的黃俊雄，因為在一九六一年左右看過「日本東寶歌舞團」的公演後，他「投下四十萬的鉅資添置了最現代化的燈光、音響和佈景，並新編二十四幕短劇」(古蒙仁，一九八三)。這項成果就是他在一九六三年三月在臺北國泰戲院首演的「世界大木偶歌舞特藝團」(陳龍廷，一九九一a：三二—三七)。可惜他大膽嘗試改革的「三尺三寸大木偶」並不是很成功，但是關於燈光、音響和佈景的舞臺視聽效果的改革，並沒有白費力氣，這些改革經驗累積到了一九六九年他在「今日世界」演出「六合」系列之後，黃俊雄的時代就來臨了。

日本歌舞團的風潮，同時也刺激臺灣有歌舞團出現。一九六二年至一九六三年間，全省突然出現五十多個歌舞團(劉昌博，一九六四)。然而臺灣的歌舞團有的是刻意模仿日本歌舞團，幾乎是無所不能的綜藝節目表演，滿足了所有觀眾對於舞臺視聽效果的要求。但是惡性競爭之下，也產生了「有些歌舞團為了迎合農村觀眾的低級趣味，女演員大跳肉

麻的脫衣舞，觀眾爲了色情的刺激，趨之若鶩……」（劉昌博，一九六四）。

由此可見這時代的風尚，大抵是偏向追求舞臺視聽效果，以及更多的感官刺激。在布袋戲的表演風格上，也越來越偏向那些較刺激的情節內容，當時有觀察布袋戲的表演後，而發表如下的看法：

「晚近，因武俠小說盛行，演出取材亦趨荒誕不經和情節離奇的武俠小說爲主。這些惡勇狠鬥的戲路，很能投合愛好此道的一般中下層的男性口味……」（李世聰，一九六五）

布袋戲是否受武俠小說的影響，尙有待商榷。但從這段評斷中，我們至少可以知道：這個時代的武俠小說大爲盛行，而布袋戲演出的內容也日趨「荒誕不經和情節離奇」，即是我們後面將討論的「金剛戲」表演風格，但這才剛開始流行的時代，連「金剛戲」的名字也還沒出現。

第三節 布袋戲商業劇場生態

此時的布袋戲商業劇場，與前期比起來，幾乎有脫胎換骨、百花競豔之壯觀氣勢。原本在戲院只是點綴式的布袋戲表演，現在幾乎是取代了原先歌仔戲或新劇的市場，而成爲一種新時代的流行。這些外在環境市場的鼓舞，加上布袋戲表演體系也勇敢地嚐試變革，適應新時代觀眾的品味。如此由外而內，由內而外，布袋戲表演日益精緻與外在市場交互呼應，而形成了時代的產物「金剛戲」。這種時代的產物是不可抽離出它所處的時代單獨看待，否則只是落入主觀或不知所以然的陷阱。以下分別由戲院、演出天數、劇團、劇目

及演出特色等項目來描述分析。

（一）戲院：一方面延續了一九五〇年代末期的成果，穩住了大稻埕地區的戲院，如「大橋」、「大中華」，以及萬華地區的戲院，如「萬華」、「芳明」。這時期大量由中南部北上的掌中劇團，大多以萬華爲根據地，與臺北當地的掌中劇團所長據的大稻埕成了明顯的對比。同時這時臺北地區的布袋戲商業劇場還不斷擴展範圍，將三重地區的「天南」、「天心」、「天閣」、「金都」等戲院，甚至景美地區的「景美」戲院都當成了布袋戲的舞臺。

這時期布袋戲演出的戲院分布如下：

一九六一	芳明、萬華、大橋、大中華、天心、天南
一九六二	芳明、萬華、大橋、大中華、天心、天南、天閣、金都
一九六三	芳明、萬華、大橋、景美、天心、天南、天閣、芳都、國泰
一九六四	芳明 大橋 天閣
一九六五	芳明 大橋 天閣
一九六六	芳明 大橋 天閣
一九六七	大橋 天閣

很明顯可以看到的世代交替是：前期布袋戲常演出的戲院，如「雙連」、「華山」戲院從此不再出現。代之而起的新演出場所大半是分布在臺北市郊，尤其是三重，這恐怕與三重地區聚集著大量由中南部北上工作的移民有關係。他們一方面爲新興的出口工業提供勞力，另一方面也將中南部的民俗信仰以及生活娛樂帶到三重。例如三重也有「東隆宮」，每逢三年一科的東港燒王船建醮，他們還是必須回東港「東隆宮」刈香。同時，三重地區的人在滿足了生活所需外，很大的娛樂是寄託在熱鬧的戲院當中。於是三重地區一些原本兼

演電影或歌仔戲的戲院，也紛紛提供為布袋戲演出的場所。

這時期之所以會突然出現這麼多布袋戲商業劇場，有時同一年內布袋戲演出的戲院高達八家，幾乎是前期的兩倍之巨。其原因除了前所分析的中南部移民需求之外，恐怕也與歌仔戲商業劇場的沒落有關，因為歌仔戲的生存逐漸發生困難，於是留下大量的空間便讓布袋戲接收。

眾所皆知的一九五〇年代的戲院，幾乎是歌仔戲的天下，當時布袋戲還未進到戲院。後來在一九五六年興起的臺語電影，對歌仔戲的票房已產生動搖的影響，如當年的報導所言：「今年（一九五六）是地方戲劇的厄年，從本省臺語片如雨後春筍般產生以來，劇團的票房紀錄，日日暫降低。」

（照文，一九五六）據專家分析其原因在於「臺語片的蓬勃興起，不但搶走了原是上演地方戲的戲院，也強走了原來看地方戲的觀眾，而且搶走了原是演地方戲的優秀演員。」（劉昌博，一九六四）但臺語片到了一九六〇年已逐漸走下坡了，為何在一九六〇年代歌仔戲卻變得更慘呢？從統計資料看：一九六〇年前歌仔戲有二百四十一團，到一九六四年只剩下三十八團內台戲，因營業不佳解散者二百零三團。（劉昌博，一九六四）

一九六二年臺視開播，恐怕也是一項讓歌仔戲無法生存下去的潛在因素。地方戲劇業者警覺到這項因素的嚴重性時已經是一九六〇年代末期了，如一九六〇年地方戲劇業者要求兩電視臺（臺視、中視）減少地方戲劇節目，以挽救他們無法生存下去的危機。（聯合報，一九六〇年八月六日）

布袋戲與歌仔戲的替代情形，以「臺灣新生報」的記者作事後分析最為中肯：「……自電視開播以來，木偶戲卻盛

極一時，大有凌駕歌仔戲之慨。究其原因，無非是布袋戲（木偶戲）著重於武打，適合一般人口味，其極盛時期，純娛樂消遣性之觀賞率，佔全省觀眾百分之七十強，使其餘娛樂節目，為之黯然失色！」（郭大經，一九七一）這「極盛時期」，也許就是指一九六〇年代以後的布袋戲商業劇場吧！

（二）演出天數：整體來看，這時期幾乎每個月都有布袋戲節目在戲院上演，而且一年之中演出的天數有高達三六〇天，也就是幾乎每天都可以看到布袋戲。這情形與前期一年之中的最高演出天數四十天，形成了極強烈的對比。或者可以說這時期的劇團已進入完全專業的商業劇場，很少在神誕節慶中兼演野臺了。

成書於一九六一年的「臺灣電影戲劇史」中，呂訴上先生將歌仔戲劇團作「內臺／外臺」的區別，卻未能將布袋戲劇團作如此明顯的分類。可見在一九六一年之前，臺灣的掌中劇團中真正進入戲院的，只有極少數幾團，或兼演「外臺戲」形。直到一九六〇年代之後，布袋戲劇團才真正有了真正的「內臺」劇團，可惜呂先生未將此新時代的變革列入他的著作之中。這時期臺北地區的布袋戲商業劇場演出的天數及分布月份如下表：

一九六一	一八九天	一月、二月、六—十二月
一九六二	三二八天	一—十二月
一九六三	三三四天	一月、三月、四月、六—十二月
一九六四	三四五天	一—十二月
一九六五	三二三天	一月、三月、四月、六—十月、十二月
一九六六	三六〇天	一—十一月
一九六七	二〇九天	一—八月、十一月、十二月

這時期的檔期是極混亂的，從三、四天到十天、二十一天一個月，甚至三個月的情形都有。這反映了有一些從未聽過劇團，如泡沫般出現，以及一些老牌劇團欲罷不能的演出情形。

(三)劇團：這時期在臺北地區出現的掌中戲班，如天上的繁星般數不勝數，幾乎所有臺灣中北部最著名的劇團都在這個時代的臺北地區出現。基本上，是以臺北地區掌中劇團的代表「小西園」，與中部掌中劇團的總代表「新興閣二團」兩方面的激烈競爭局限。除了這兩團掌中戲班在這個極盛時代幾乎每年的每月都有演出外，其他劇團也此起彼落地出現在臺北地區，情形如下表所列：

一九六一	新興閣二團、小西園、寶五洲、再興閣、西五洲、新西園
一九六二	新興閣二團、小西園、寶五洲、永樂閣、天文臺、明隆興
一九六三	新興閣二團、小西園、寶五洲、寶五洲二團、世界大木偶、亦宛然、進興閣、大西洋、富興閣
一九六四	新興閣二團、小西園、新西園、大西洋、真五洲
一九六五	新興閣二團、小西園、進興閣、大五洲
一九六六	新興閣二團、小西園、進興閣、大五洲、真五洲、五洲園
一九六七	新興閣二團、小西園、大西洋

整體統計看來，這時期出現的劇團量高達十八個團，恰好是前期的三倍，而且這兩期所跨越的時間同樣是七年，可見此時臺北地區布袋戲商業劇場的成熟度。

由這麼多不同的掌中劇團中，至少有三大流派可掌握：

臺北地區的「西園派」，雲林地區的「五洲派」與「興閣派」。明確屬於這三大流派的有：

西園派 小西園、新西園

興閣派 新興閣二團、再興閣、富興閣、進興閣

五洲派 寶五洲、寶五洲二團、西五洲、大五洲、五洲園

真五洲 (包括「世界大木偶」)

雲林地區的布袋戲有「五洲派」與「興閣派」之別 (民間藝人大多以「洲派」、「閣派」簡稱)，乃因為他們使用的音樂聲腔、祭祀、戲神、發源地皆有所不同。「五洲派」元祖黃海岱，是雲林虎尾人，使用的聲腔是「北管」，祭祀「西秦王爺」；「興閣派」以鍾任祥為代表，是雲林西螺人，使用「潮調」的音樂聲腔，祭祀「田都元帥」。他們在布袋戲表演上也有所不同，一般民間藝人皆同意「西螺好仔仔架，虎尾好詩詞」 (鄭壹雄語)，指的是「西螺祥仔」 (鍾任祥) 的木偶動作極好，虎尾「紅岱師」 (黃海岱) 的口白極好，五音分明、肚中又多藏有對聯謎語。

表面上看來，此時在臺北出現的「五洲派」劇數較多，可是因為「新興閣二團」在萬華地區演久了，基本的觀眾群多，所以「五洲派」在臺北演得並不很成功。(黃海岱，一九九三)

「新興閣二團」的主演鍾任壁，是鍾任祥的長子。一九五三年出師，在嘉義文化戲院演「節義雙團圓」。民國五十六年六月北上，在萬華的芳明戲院開始，很快地竄紅，在臺北地區前後縱橫十年，為「閣派五虎」之首。

「進興閣」主演廖英啓，拜師鍾任祥，屬於「閣派五虎」之一。一九六三年九月在臺北芳明戲院首演四十天，而後

大抵在三重與萬華地區演出。

「富興閣」主演黃清富，亦為「閣派五虎」之一，在我收集的資料當中，他只有在三重「天閣戲院」演過二十天。

「再興閣」主演翁再福，亦拜過鍾任祥為師，「實多從進興閣廖英啓戲班助手」（江武昌，一九九〇：一九九）在我的資料中，他只有在萬華戲院演出一次，檔期十一天。

由此可見：「興閣派」在臺北地區的情形，恐怕是只有「新興閣二團」一支獨秀，「進興閣」尚可的局面。相對的「五洲派」的掌中戲團則百花爭鳴。

「寶五洲」主演鄭壹雄，嘉義新港人，拜黃海岱為師。家學淵源，其內公、外公皆是北管音樂的老師。他在南部布袋戲界享有盛名，與其師兄黃俊雄並稱為「南北雙雄」（鄭壹雄，一九九〇）在一九六一—六三年之間，他在臺北地區的「芳明」、「萬華」、「大中華」、「大橋」等戲院演過，有時檔期長達一個月。這三年間幾有另「小西園」、「新興閣二團」鼎足而立的氣勢，可惜未繼續發展。在我的資料中，寶五洲在臺北地區空白了四年之後才又再出現，而氣勢恐怕已至強弩之末了。

「寶五洲二團」主演鄭勝雄，是鄭壹雄的弟弟。據說他「師其兄寶五洲鄭壹雄，十九歲整籠。」（江武昌，一九九〇：一九四）在我的資料中，他只在臺北地區出現過兩次：一九六三年「天閣戲院」（十天）；一九六八年「天心戲院」（九天）。

「西五洲」主演廖錦丕，「西螺人，國小畢業習水泥匠，十六歲—十九歲師黃海岱及黃俊雄父子習布袋戲，實多從黃俊卿學戲。」（江武昌，一九九〇：一四七）在我的資料

中，他只在三重「天南戲院」演過一次，檔期四天。

「大五洲」主演黃俊郎，黃海岱之子，一九六五年他在臺北「芳明戲院」演二十九天，打著「黃俊雄導演」的招牌。這是有計畫壯大聲勢的作法，由「大五洲」打頭陣，「真五洲」居中，「五洲園」殿後，父子檔三團包辦三個月。據黃海岱說：成績只平平而已，因為新興閣的阿壁仔在萬華演久，觀眾都已習慣看他們的戲，所以我們打不進去。（黃海岱，一九九三）

「真五洲」主演黃俊雄，也就是後來在「今日世界」以「六合大忍俠」以及以電視布袋戲「雲州大儒俠」聞名全臺的黃俊雄。這時期他在臺北地區並不太成功，在我的資料中，他只演過三次：分別在一九六四年七月、九月以及一九六六年二月，檔期都是一個月，地點在「芳明戲院」。

「世界大木偶歌舞特藝團」主演也是黃俊雄，那是他年輕時代充滿理想的布袋戲改革，他創造了三尺三寸的大木偶表演，而且還使用了機械操縱木偶的技術、大手筆的電動佈景、錄音帶配音的技巧、中西合璧的音樂使用。（詳細分析，請參見筆者碩士論文，不複敘）在我的資料中，這劇團在臺北地區的演出情形如下：

一九六三年三月	國泰戲院	演五天
三月	天南戲院	演五天
三月	芳明戲院	演十一天
四月	芳都戲院	演四天
四月	天閣戲院	演五天

可惜他這樣大膽的嚐試，在臺北地區這樣的高知識水準的地方，觀眾也不見得多麼願意放棄他們對布袋戲既成的印

象，來接受一個新奇的創意。

整體看來，「五洲派」掌中戲班在這時期的臺北並不是很強勢的劇團，不過他們勤於努力耕耘，累積改革的經驗，而後在下一期臺北地區的布袋戲商業劇場中大放異彩。

「西園派」中的「新西園」，主演許欽，是許王的長兄。在我的資料中，他只在三重地區的「天心」、「天閣」兩戲院各演過一次，檔期一次七天，另一次五天。

「亦宛然」在這時期似乎已逐漸退出臺北地區的布袋戲商業劇場。在我的資料中，他們只在一九六三年出現兩次：一月在「萬華戲院」演十二天，六月在「景美戲院」演出八天。此後，他們便從臺北地區的布袋戲商業劇場中消失。

另外，尚有一些劇團在這三大流派之外，或不易歸類的，簡介如下：

「大西洋」主演藍朝陽，「師南投新世界陳俊然，為長徒。」（江武昌，一九九〇：一五一）一九六三年六月，他打著「初次北上，一律三元」的招牌，在三重「天閣戲院」連演十天。同年七月，次年五月，都在同一家戲院演出。一九六七年三月、十一月在「大橋戲院」演出，檔期都十天左右。

「永樂閣」資料極少，只知主演「蔡義」。（呂訴上，一九六一：四二三）報紙資料寫「沙鹿永樂閣」，應是沙鹿一帶老一輩的掌中戲班，他在一九六二年一月，三重「天心戲院」演了八天。

另外「天文臺掌中劇團」以及「明隆興掌中劇團」都很難證明正身。在我的資料中，他們都只出現過一次，不超過十天，地點在三重的「天心」、「天閣戲院」，從此未再出

現過。

（四）劇目：這時代臺北地區的布袋戲商業劇場中，才真正看得到劇目的廣告，以及前所未有的「編導」廣告，很明確地顯示布袋戲商業劇場在這時代已逐漸走入專業分工，以及自創發明的階段，以適應新時代觀眾的要求。

我直接由報紙上找到的劇目，只有「小西園」、「寶五洲」與「新興閣二團」這三團掌中劇團的資料。這三團在臺北地區商業劇場中頗有代表性，而所刊登的劇目都是他們當年的成名之作。略敘如下：

「小西園」在一九六二年五月演出的是「金刀俠」。劇中的主角屬於三花的角色，尪仔頭為一顆龍頭，所以稱為「龍頭金刀俠」。（林金鍊，一九九〇）這是吳天來編的劇本，據說他曾為「小西園」、「亦宛然」編過劇，在劇中將善惡二元化，分「東南派」與「西北派」。以往武俠小說大多分為「少林派」、「峨眉派」、「武當派」、「崑崙派」等九大門派。他乾脆將好人一方劃為「東南派」，壞人的一方歸為「西北派」，造成雙方敵對的陣營，以便觀眾分辨。後來吳天來先生為中南部的劇團排戲，也都依照這個公式。（許王，一九九〇）

「寶五洲」在一九六三年三月演「一代琴王和平傳續集」。此劇主角名「賣唱生走風塵」，特色是背一把琴。若壞人聽到他的琴聲，必然會感到無比悅耳，而且會為他所做過的壞事感到懺悔。他這把琴有七絃，最末絃名「天地絕響」，若彈到最末絃，無論壞人道行多深都會因而昏倒。有一次他卻將此絃彈斷了，自己的性命便也將沒了。（鄭壹雄，一九九〇）

「新興閣二團」在一九六三年三月演「大俠百草翁連續」；同年六月日戲演「斯文怪客有名記」，夜戲「大俠百草翁一生錄」；一九六四年六月日戲「白骨人現面了」，夜戲「大施毒手血戰東南」。「百草翁」是他們最出名的角色，屬於三花的角色，頭上長一顆肉瘤，武功很好，醫術也很好。（鄭壹雄，一九九〇）他的性格極忠厚又極老實，平日教養徒弟不可惹是生非。他有兩名徒弟卻為打抱不平，常常故意製造機會讓百草翁施展武功，來打擊壞人。「百草翁」之所以讓觀眾喜愛的原因，一方面在他忠厚老實的性格，卻變成他兩名徒弟捉弄的弱點，常逗得觀眾大樂，另一方面，他本身的武功深不見底，有時只是不耐煩被壞人三拉四扯，隨便一揮，壞人都破功了。於是他兩名徒弟就更好奇百草翁的武功深度，一天到晚想出狀況來讓百草翁施展武功，而百草翁本人又極慈悲謙虛，因此笑話百出。（鍾任壁，一九九〇）

（五）演出特色：這時期布袋戲的表演特色，可由「排戲先生」、「立體布袋戲」、「金剛戲」等三方面來討論：

一、排戲先生：以上所提到的劇情全是「吳天來」編的。民間藝人將布袋戲的編劇者稱為「排戲先生」或者「導演」，而報上的廣告則稱之「編導」。按西洋戲劇的觀念，編劇與導演是兩個完全不同範疇的專業領域，為何在臺灣的布袋戲中卻出現「編導」這樣的職稱？以及這樣的人才對布袋戲產生什麼樣的貢獻呢？

首先必先確定的是布袋戲的編劇，並不是我們所熟悉的編劇工作一樣事先就把所有的情節對白完全寫好，而是想到那裡，編到那裡，演到那裡。必須強調的是，千萬不可小看這種特殊處，這正是布袋戲生命力的來源，一方面它使表演

與觀眾的關係，成為活生生的互動關係，而不是強迫接受的單向關係。例如布袋戲主演在臺上演戲時，「排戲先生」坐在觀眾之間，觀察觀眾的反應：若觀眾欣賞某個角色或愛看某種情節，他就多增加這方面的戲份；若觀眾對於某些打殺過多已厭膩了，他立刻在下一場就減少這類的情節出現。（林金鍊，一九九〇）換句話說，他必須很擅長掌握觀眾喜歡的角色，而且省略一些多餘冗長的情節。（鍾任壁，一九九〇）

另一方面，「排戲先生」與布袋戲主演之間產生互動關係，使得最後產生出來的戲劇表演與主演者個人的性格融合為完美的一體。這也是布袋戲表演藝術中，最為有趣且奧妙之處。「排戲先生」可以就主演者本身特殊的性格而創造出符合那種性格的角色類型，或使劇中的主角有江湖氣魄，如「天下美男子」，或者又憨又愛吹牛的「六元老和尚」。（鄭壹雄，一九九〇）而主演者與「排戲先生」合作無間，「排戲先生」為主演者勾劃出情節架構，主演者將自己的精神血肉灌注其間，如果主演者因觀眾反應，不太滿意今天的情節安排，可以很快地與「排戲先生」商量，看要增加某些東西，或減少某些東西。例如：主演者覺得可能今天演出的笑料太少了，排戲先生就可由今天的情節「節外生枝」，又衍伸出一些有趣的插曲。（鍾任壁，一九九〇）

由以上兩方面來看，「排戲先生」不只顧及劇本上的情節安排，而且注意到觀眾的反應與主演者特殊的性格，從而使布袋戲的演出維持其活潑生命力。消極角度來看，他的職責使戲劇免於僵化，隨時與觀眾的脈動、呼吸緊緊結為一體，而不是把早已固定的故事對白強迫觀眾接受，完全不理觀

衆的感受。積極角度來看，他使布袋戲的演出因不同的主演者性格，而有不同特殊性格的角色類型。雖然不一定非得有「排戲先生」才能創造出這種特殊的性格印記，例如黃俊雄所創造出來的神秘又足智多謀的角色「天生散人」，或陳俊然所創造出來的「南俠翻山虎」，他們並未請人「編導」，而自然形成有自己獨特風格的角色。但從旁觀者的立場，「排戲先生」極有助於與主演者性格結為一體的角色類型逐漸成形。因為「每一個主演人有他的特長，比較適合他主演的角色是什麼樣，要演了以後才知道。編劇人先塑造幾種角色讓他演演看，幾天下來，觀眾最喜愛的角色即可知道，先生就可為這個角色多寫點戲。」（應鳳凰，一九八〇：七九）

可見這樣的職責，並非西洋戲劇的「編劇」或「導演」的概念所包括的，它純粹是臺灣商業劇場中的產物，有極適合這塊土地的生命力在，所以實在應當尊重民間藝人所發明的「排戲先生」這個特殊名詞，以免與西洋劇場的觀念產生混淆或誤解。

當時臺北地區布袋戲商業劇場中，最著名的「排戲先生」就是吳天來。他不僅與前面所提過的「小西園」、「寶五洲」、「新興閣二團」合作過，甚至有許許多多的劇團，不必明白列出劇目，只要把「吳天來」三字當作廣告招牌即可。這樣的掌中戲班包括：「進興閣」以及名不見經傳的「天文臺掌中劇團」。

相對於吳天來「喊水會堅凍」的風潮，另一種努力與之對抗的是「五洲派」的黃海岱、黃俊雄父子，他們在這時期獨樹一格地將自己名字掛出去，名字之後註明「自導自演」。在那個時代，這樣的努力實在是異數，黃俊雄還故意爲了

與吳天來編劇的二分法（東南派／西北派）有所不同，自己另創「東北派」／「西南派」的二分法。（許王，一九九〇）

至於黃俊雄他們為何不跟著潮流去請「排戲先生」，而成為這時代的少數弱勢呢？他說：「以往臺灣的布袋戲團沒請過人排戲的，可能只有我與我大哥黃俊卿。因為布袋戲的排戲人才很難找，要能夠編出來的戲較能適合主演的心理，而且又能抓住觀眾心理的，能受歡迎的，臺灣只有兩個人，一個是吳天來，一個是陳明華。可是我們這樣想：一棚戲演下來，賺沒多少錢，若要專門請人排戲太貴了，他們編一棚戲要五百元，三餐除外，又要煙，又要酒，偶而又要借個幾元，如此我們賺的錢全給他了……。所以我們只有自己動腦筋，去擠、去磨，很辛苦沒錯，但頭腦還是要磨的，磨久就會光滑。」（黃俊雄，一九九〇）於是他將這一大筆請專人排戲的錢省下去，投資到音響上，買了一套日本原裝的音響「Pioneer」，花了五萬三千多，約等於一九九〇年物價一百多萬。

二、「立體布袋戲」的名稱，在一九六五年已在報上出現。在這年代之前，應早已風行數年了。據報導說：

「……近年以來，一般掌中班乾脆利用唱片及電唱機播放各種流行歌曲及東、西洋音樂了。此種掌中班，即是現在有的人美其名所稱的「立體布袋戲」（因用立體音唱片）。這種「電化」的掌中班，只需三、五個人手（以前一班約需七、八十人左右）即可演出一場戲，因為開支大為減少，故比目前一般歌仔戲團吃得開。」（李世聰，一九六五）

就掌中戲班主演者的立場，他們如何會使用唱片來代替後場呢？以黃俊雄為例，他說：一開始的動機，並不是故意

要推翻傳統，也不是誇說前進或眼光遠大，純粹只是因為「需要」才有的。當時的情形，後場供不應求，以後場五人為計，全臺灣內臺歌仔戲百多團，布袋戲幾百團，需要量之大由此可知。那時常有後場音樂藝師被友團挖走的情形，於是我有預防措施，既然因為我年輕時對西洋音樂的興趣，也買了一套音響，平時就將這些後場的風入松、鼓介、武戲、水戰（水波浪聲）、放劍光，甚至連唱曲都錄起來，當時想：若你們不做走了，我還有這些可以用。結果，果然料中了。

（黃俊雄，一九九〇）

而使用唱片的效果如何呢？以曾在中部一代布袋戲商業劇場中聞名的廖來興為例，他說：以前我在演戲臺時，後來有十年光陰都使用錄音帶。當時我特別選定一個人專職負責音樂部門，但要有幾個條件才能配合得好；首先，他必須要熟悉戲齣。其次，他必須熟悉主演者的個性。而且他必須對布袋戲內行，仔仔未入臺之前，他就知道要將音樂關掉。他一個人同時要負責錄音帶、唱片兩部分，如果可以與主演配合無間，演起來與有後場一樣。（廖來興，一九九〇）可見，從傳統戲曲的觀點來看，後場與錄音的效果差別不大，重要的關鍵在於主演者知道如何配合鼓介，音樂部門的控制人員知道如何配合戲齣、布袋戲表演以及主演者性格。當然，這種作法犧牲了音樂靈活的創造力，真正的音樂家可以每場演奏都可注入新的創意。而另一方面來看，錄音技術拓展了布袋戲音樂的範圍，不局限在傳統戲曲的音樂，如南管、北管，連民謠或流行歌曲，乃至西洋音樂、日本音樂都可無所不包，倒也是前所未有的特色。如前期所論及的「在劇情上求創新，在舞臺效果上追求變化」，這兩項因素，再加上這

時期新發展出來的發音技術，便形成了布袋戲的另一種類型——金剛戲。

三、「金剛戲」流行的年代，應該在一九五〇年代末，六〇年代初左右。例如黃海岱說的「五十年前（一九四〇）流行劍俠戲，三十年前（一九六〇）流行金剛戲。」鄭壹雄說：「差不多在一九五一年代到一九六一年代初開始，就流行金剛戲。」黃俊雄說的「武俠化的布袋戲已經有三十幾年的歷史」，即一九五〇年以前。

「金剛戲」首次出現在文字報導上，已是一九六六年了。報導說：

「目前臺灣民間，有所謂現代『金剛戲』之出現，那是一種以神怪、玄奇、武俠小說中的飛劍、妖道等為內容的木偶戲……」（竺強，一九六六）

不過這篇報導有誤解，因為神怪、飛劍內容的布袋戲類型是「劍俠戲」，並不是「金剛戲」的內容。由此可見上層的「文字文化」與下層民間「口語文化」的嚴重脫節，再加上早期文字記者每多以國語與「正統文化」自居，所以對於閩南語與民間文化，頗多扭曲或誤解漫罵。

「什麼叫『金光戲』呢？其實那是早期那些外省記者寫的，因為他們聽不懂閩南語或臺語，只知道一句『金光閃閃、瑞氣千條』，於是就稱呼這種布袋戲叫『金光戲』。實際上，『金光閃閃，瑞氣千條』就是『金剛（《尤》體），從武俠小說的『達摩金剛體』而來的。……純粹就是一種創造性的、杜撰的武俠戲，就是『俠義劇』啦！」（黃俊雄，一九九〇）

既然這種類型的布袋戲由「達摩金剛體」而來，所以應

該稱呼為「金剛戲」才對。如筆者所知的最早關於這類布袋戲的報導，亦正式稱之為「金剛戲」，而不是一九六七年以新聞媒體才大量出現的「金光戲」字眼。

「金剛戲」既與「金剛體」有關，那麼什麼是「金剛體」呢？一般布袋戲的演師都將「金剛戲」的起源，追溯到「我是山人」的少林寺小說，那麼我就直接借小說中的敘述與描寫來闡明。

「我是山人」少林寺小說中只把「金剛之氣」與書中兩名最厲害的人物連在一起：星圓長老與赤眉道人。例如：

「只見室之正中，星圓長老跌（應為「跌」）坐於蒲團之上，合什閉目，正練金剛之氣……」（下二：2）

「……不少得道高僧，修法道士，隱居其中，念佛燒丹，研究長生不老之術，靜坐吐納，練習金剛內功之氣，赤眉道人於數十年前，早已隱於普陀山上三清洞中……」（下二：70）

那麼什麼是「金剛之氣」呢？作者藉星圓長老之口來描述：

「……六合之內，宇宙之間，一切萬物，本屬虛無漂（應為「縹」）渺，人體中一點金剛之氣，散之充塞於天地，聚之結集能大能小，忽前忽後，此在（應為「乃」）金剛之氣，具雷霆萬鈞之力，非但刀槍不入，更非普通事物所能抵禦者，此在技擊中所謂內功，而在佛家說來，所謂服氣煉形者是也……」（下二：94）

「金剛」兩字確是佛家語，但「服氣煉形」是道家修煉的法門，不是佛教的。而從「中文大辭典」可找到「金剛」與「金剛身」原典出處：

「金剛」：〔大藏法數〕梵語跋折羅，華言金剛，此寶出於金中，色如紫英，百鍊不銷，至堅至利，可以切玉，世所希有，故名爲寶。

「金剛身」：〔涅槃經、金剛身品〕如來身者，是常住身，不可壞身，金剛之身。

一般小說家，可能直接截取「不可壞身，金剛之身」而成爲「金剛不壞之身」，由此衍伸出「金剛體」或「金剛護體」（鄭壹雄語），用來象徵劇中人物極高深的內功。而「我是山人」小說中尚未有直接稱某人物的功夫爲「金剛體」。該小說將「內家運氣功夫」分三種：

「第一級曰金鐘罩鐵布衫，能將全身筋骨肌肉練氣，刀槍不入……必有一度『罩門』爲氣所運不到者，此罩門多在陰囊咽喉之間……」（上二：57）

「第二級爲羅漢功……可將陰部縮入腹內，而咽喉則其軟如棉，其硬如鐵，刀槍所不能傷，只爲眼睛爲死角而已……」（上二：57）

「此外尚有一種叫運氣千斤關……能將全身體各部分運氣，陰部咽喉，固然刀槍不入，即眼睛亦能運氣，而不能傷，渾身簡直如鋼鐵鑄成者也。」（上二：58）

書中另一處亦有談到這三種內功，內容相同，名稱稍異，第二級功夫被稱爲「羅漢千斤關」，第三級功夫則更名為「混元遮天被」。可見這些名詞在小說家寫來，也不是很前後一致，但似乎這第三級功夫名字不易讓人理解，於是有一「金剛體」出現。例如有的主演就將內功分爲：第一級「金鐘罩體」已刀劍不入，第二級「羅漢千斤關」只有一處死角，第三級「金剛體」已打不死，再更進一級「金剛體幾層」。

(黃文郎，一九九〇)

「金光」則純粹只是一種形容詞，用來描述內功極高段的修煉者。如書中描寫的：

「翌日，方玉龍朝拜師尊赤眉道人於洞內，赤眉道人閉目不語，但見金光隱約，煙霞迷漫，赤眉道人殆進入神仙境界矣……」(下一：135)

「但見金光隱約」譯為白話文是：好像看見金光。這應該就是黃俊雄的用語「金光閃閃，瑞氣千條」的根源，書中有些誇大的描寫，到布袋戲演師口中更誇大不知千百倍，當然這也與布袋戲日益追求舞臺的視覺效果有關，例如可能「使用燈具打出七彩霞光」。(詹惠燈，一九七九：一一八)

「金剛戲」的演出要素有三項，前者錄音技術已於「立體布袋戲」中論及，現在討論舞臺視覺效果與劇情變化。

1. 舞臺視覺效果：

在布袋戲商業劇場的表演史中，舞臺視覺效果是不斷地演變的，例如一九五〇年代的布袋戲，已開始在追求「十彩立體佈景」、「變景」或「活動機關」，與當時流行的「劍俠戲」有關。例如「門劍光」，就將舞臺上的燈光全關掉只留一盞燈將劍影投射在舞臺上。(鄭壹雄，一九九〇)也有細棒子上綁兩把劍作相鬥狀的演法。

而一九六〇年代的布袋戲表演更趨幻覺化。鄭壹雄就認為他與黃俊雄較吸收「電影化」：除了讓觀眾瞭解劇情內容之外，亦能造成一種視覺幻象。例如演少林寺故事，一般只是用口形容某人「練有十八羅漢拳」或「一運功下去頭頂就會冒煙」。但若只是用主演之口說說而已，沒什麼意思，就動腦筋用視覺效果來加強觀眾的印象。一開始他們已學會「

柔道幾段」用那些色彩的腰帶來代表的方式，於是他們也把「金剛體」分段，若要形容某人「金剛幾段」就用那些不同顏色的布，綁在棒子上，在棍仔背後一揮，觀眾馬上知道此人功力多高。久而久之，若要形容一個人「破功」或被打敗了，只要用黑布一揮，觀眾馬上就明白(鄭壹雄，一九九〇)。若用紅的、青的、黃的布揮一揮，就說是此人「金光強強滾」，這句形容詞也是演布袋戲的主演發明的。(黃海岱，一九九〇)。可見在布袋戲中，自有一套用來表達人物高貴或低下的色彩系統，由高至低分明是：黃、紅、白、青、黑。連人名中的色彩，也有這種高下之別，例如少林寺中比「白眉道人」更強者，名為「赤眉道人」，而若要出一個比「赤眉道人」強的角色，應該就叫「黃眉道人」。(鄭壹雄，一九九〇)

鍾任壁他們的演法又比上述的更富視覺化，例如要表達某個角色「一運功下去，頭頂上便隱隱出現一道像孩童一樣的金光」，便用彩布一揮，又讓一個孩童樣的木偶出現在棍仔頭頂上。(鍾任壁，一九九〇)

再來要更好看，就是要配合劇名或角色的名字做視覺效果。例如劇名叫「九龍俠」，稍有本錢的主演可能就畫一幅「九龍圖」，或者更有錢的主演就真的製作一條龍，其腹內設有火藥，可吐火煙。若「九龍生」一運功下去，就出現那條龍。(鄭壹雄，一九九〇)

再如一角色名叫「踏破鐵靴無覓處，天邊海角為妻查仇俠」，此仙仔通常是籠底最好看的，棍仔頭上綁三支香，只剩一隻手拿幢幡仔，背上神祇牌仔，腳穿鐵靴則主演自己口說而已，一出場時則配合臺語流行歌「悲情的夜都市」：

：或者出現一角色名叫「百手觀音白狐狸」，若尪仔出現，沒有幾十隻手以上怎麼交代過去？而且尪仔的手一多，沒有提高尪仔的高度也不好看，像這個角色，至少要二台尺以上才容易刻，於是尪仔的高度有越來越高的傾向。（廖來興，一九九〇）

布袋戲木偶為何會逐漸變高？除了上述布袋戲表演體系內本身的因素外，尚有外在的原因，也就是布袋戲由野臺進入戲院的因素。筆者訪問過的演師中，鍾任壁與鄭壹雄都提過早期的木偶頭有一一三號之分，而改變的因素與舞臺有密切的關係。這些演變過程，鄭壹雄先生敘述得特別清楚，他將這演變過程分成三階段：（一）三號木偶頭的時代：以前大部分的掌中戲班都使用三號頭，是為了要配合「彩樓」，標準的尪仔頭在八寸二到九寸之間。光復後觀眾一多，站遠地方的觀眾便看不清楚尪仔頭，當時他的父親鄭德成就發現這問題，於是拿自己的三號木偶頭去換別人的一號頭，也就是像「老和尚」「或南極仙翁」那種木偶頭。回來時被人嘲笑說：「尪仔頭太大了，與彩樓配合不起來。」（二）一號木偶頭的時代：後來布袋戲進入戲院後，就需要大一號的木偶頭，這時大家都把三號頭改成一號。再進一步就增加尪仔的高度，因為如果頭大身小比例不均就不好看。（三）加大木偶的時代：原本布袋戲柴棚仔只有六台尺長，後來改為八尺，那時就改爲一丈二尺，佈景就得改爲一丈四尺才能配合。爲了配合佈景的長度，尪仔頭就要更進一步加大，可是操縱也更困難。黃俊雄的「世界大木偶特藝團」的木偶號稱三尺三，實際上沒那麼高。那麼高的木偶若要手的動作靈活，必須使用「天地通」來控制。這種大木偶表演的困難是：一個助手只能撐一只

木偶，而一齣戲必須很多木偶套起來，若套的時間不太準確就不好看，而且表演起來的動作都必須放大些。（鄭壹雄，一九九〇）

由此可見木偶變大，並不是那個主演者作自聰明的改變。（鍾任壁，一九九〇）而是爲了配合新時代的舞臺或劇名人物名，所做的視覺變化下的產物。

2. 劇情變化

一般都認爲「金剛戲」的來源是從「我是山人」少林寺小說來的，如前所論可知少林寺的布袋戲還只在「拳鬥戲」階段，那麼是如何由「拳鬥戲」變成「金剛戲」呢？幾乎所有經過這個階段的主演都印象深刻的指出：因爲小說來源斷了，而觀眾又欲罷不能，所以只好自己編。

據說「我是山人」這套小說出到「三建少林寺」、「血戰羅浮山」後就中斷了。（許王，一九九〇）這時觀眾還很想看，那麼不同的布袋戲主演如何處理呢？

李天祿先生將這故事演到總結局：這時「峨嵋派」全滅，只剩下「武當派」與「少林派」依舊對立衝突。在長白山上修煉百年的「長白三老」下山爲兩派說和，要求他們以後出門不可再自稱「少林」或「武當」，因爲武當派開山祖師張三豐與少林派之間本來也有師承關係，所以大家算來還是師兄弟關係，將兩派名稱各取一字：少林派的「林」字，武當派的「武」字，合稱爲「武林」，這也就是「武林皆兄弟」的由來。（李天祿，一九九〇）

鄭壹雄先生的演法是：原來洪熙官三建少林寺之後，任務完成了也就結束了。他們將這故事中的大主角「洪文定」、「胡亞彪」，演到這個兩人的兒子「洪金郎」、「胡志林

「。算是換一個主角，而不讓他們父親年紀一大把了還要出來當主角。於是他們就編一齣「洪金郎血戰三十六洞」，劇中也就是要打敗三十六名妖道的故事。而壞人大主角，除了「白眉」之外，他們還把小說中只有提到名字的「赤眉」請下山，「赤眉」一出來又要橫行很久，直到洪文定、胡亞彪聯手打敗「赤眉」。可是觀眾又要看，於是他們就演洪金郎與胡志林聯手打「五眉」（也就是「白眉」、「赤眉」、「黃眉」、「長眉」、「老眉」），「老眉」為「五眉」之首，而「長眉」的眉毛比人還長，他練到眉毛可以像刀劍一樣殺人。（鄭壹雄，一九九〇）

據我所知，「我是山人」少林寺小說中，壞人的大主角是「白眉道人」與「白蓮道人」。「洪熙官三建少林寺」之後就接到「洪熙官三破白蓮觀」與「血戰羅浮山」。原本是反清復明的故事，卻演變成少林派與「白蓮教」之間的戰爭，比較沒什麼意思。鄭壹雄他們就不演到「白蓮教」，而針對「少林派」與「峨嵋派」兩大派之間去作演義，他們所請出來的壞人大主角，不取「×祖」而取「×眉」，也是為了讓觀眾容易瞭解這些新出來的角色的輩份。其模式也就是「越請越強」（許王，一九九〇；廖萬水，一九九〇）。

善惡二分的二元對立，到了這裡差不多已定型了，到了「排戲先生」吳天來手裡，分成「東南派」與「西北派」就更明顯了。

鍾任壁先生他們的演法則是：請專人為他們排新的戲齣。吳天來為他們排了一齣「大俠百草翁」，幾乎可以算是一九六〇年代臺北地區商業劇場中，極有代表性的戲碼之一。此後，各個著名的掌中劇團，幾乎都有自己的招牌戲，如小

西園的「金刀俠」、寶五洲的「一代琴王和平傳」，乃至廖英啓的「大俠一江山」等，皆為一時之選，各有各的招牌戲，而觀眾的支持，也使得這時代的商業劇場轟動全省。

「金剛戲」是一種時代潮流下的產物，並不是一兩個人所發明或推動的。即使是一般所公認的「金剛戲」創始者——黃俊雄與鄭壹雄，他們本人也都表示：並不是有那一個主演這麼異想天開，要創造一種所謂的「金剛戲」，而純粹是時代「需要」所發展出來的（鄭壹雄，一九九〇；黃俊雄，一九九〇）。許王的說法最客觀：那可以說是我們五十幾歲這一代中青輩的演師，拼過老一輩的演師，也就是我們這一輩演師之間互相競爭學習之下所形成的時代風氣，所以金剛戲的演師應包括當時最著名的布袋戲師傳，如：許王、鍾任壁、鄭壹雄、廖英啓、黃俊雄、黃俊卿等。（許一九九〇）

第三章 臺北地區布袋戲商業劇場

黃金期（一九六——一九七）

第一節 社會土壤

在進入這一個時期的前夕，一九六七年七月一日，臺北市正式升格為直轄市。整個社會環境都面臨了一個新的開始，行政區域擴大到「木柵、景美、南港、內湖、士林、北投六鄉鎮編入本市」。（黃淑清，一九八九：二四九）

在民生經濟上，許多除舊佈新的劃時代之舉也在這時產生。最明顯的就是在交通工具上，已徹底由人力、獸力走向一個機械汽車為主的時代。例如一九六七年六月「二十六日，臺北市政府加速淘汰三輪車，決加發補助費及收購費」（

黃淑清，一九八九：二四八）。次年四月「臺北市政府為淘汰落伍交通工具，今起一個月內，收購牛車板車，逾期強制繳銷」（黃淑清，一九八九：二五三）。一九六八年六月「本市人力三輪客車，今起禁止行駛」（黃淑清，一九八九：二五四）。另外為迎接汽車時代的來臨，臺北市的改變有一位北門口至郵政總局前，本市首座人行陸橋落成通行」（一九六八年三月六日），以及「本市一萬位職業汽車駕駛人，在鐵路局禮堂分梯研習交通及禮儀半日」（一九六八年三月二十日），「欣欣客運、大有巴士、忠孝客運、光華巴士、江南汽車等五家民營公車路線，經臺北市政府核定」（一九六九年五月十日）。這些前所未有的措施，無非是一個新時代的宣告。

在人民的知識水準方面，這時期政府也採取了大刀闊斧的措施。如「九年國民義務國民教育實施，五十七學年度第一學期起國民中學首度開學，均免試升學」（黃淑清，一九八九：二五五）。一九六九年九月三十日，臺北市教育局分三年掃除文盲，月底完成失學民眾調查工作」（黃淑清，一九八九：二一六）可見這時代，一般民眾的知識水準要高過以往。

到了這個時期將結束前，政府還不斷地以「改良」為口號的措施來打擊民俗曲藝活動。時間都是在一九七〇年，如「二月十四日，臺北市政府為改善民間祭典，保儀大夫祭典，統限上元舉行」（黃淑清，一九八九：二六四）。「九月一日，臺北市民政局請私立市政專科學校學生，代辦改善民俗民意調查」（黃淑清，一九八九：二六六）。「為改良地方戲劇，教育廳頒注意事項……輔導劇團創新劇本，各縣

市成立地方戲劇輔導小組，嚴格管制劇團登記及切實查驗上演節目……各劇團須繳五日用創作劇本三種始准上演……」（聯合報，一九七〇年六月十三日）。這些祭典限制與「嚴格管制」，不知對這個時代的民間藝人產生多大的壓力，也不知道這些措施是否造成一九七一年以後，所有的地方戲劇團體流落到野臺，或紛紛改行轉業的環境壓力。

第二節 時代的精神氣候

這是一個大眾傳播媒體的時代，誰善於掌握媒體誰就是勝利者，否則就逐漸為所有的人們所遺忘。這時最流行的產品就是，電視歌仔戲以及武俠電影，後者與布袋戲較有相近的關係，在此就舉「武俠電影」作為這個時代風尚的代表。

一九六七年左右，從胡金銓的「大醉俠」出現之後，國語武俠片在港臺都取得了壓倒性優勢。這一年，張徹在香港拍「獨臂刀」，胡金銓到臺灣拍「龍門客棧」，這兩部片子在兩地成為當年賣座的冠軍，轟動一時，此後「新派武俠片」就成為電影的主流。同年，剛好也是中共「文化大革命」如火如荼展開的年代，因此香港的學者認為新派武俠電影的流行「有點文化大革命的味道，而其暴力作風，亦與此後世界性注重官能刺激的電影不謀而合」（石琪，一九八〇：一三）。

可見這個時代風尚是「注重官能刺激」，流風所及，布袋戲的劇情更往「誇大吹噓式的渲染」前進，如一九六八年已出現某種怪誕而荒唐的劇本：

「這種新編劇本，以『超級』誇張性的描繪，來刺激觀眾的新奇與興趣。如一個掌風打出去，連住在地球以

外的修道亦會中傷，也有一、二百萬年的道行，甚至修道者的眼睛一開，連北海的水波都會翻動……」（林世榮，一九六八）。

這麼極端誇大的布袋戲，會在這個時代一開始就出現，如果從整個時代風尚來看，應當不會太突兀。當然，也不是這個時代的布袋戲皆如此，這時黃俊雄已編出了「六合血染風波城」受到各方的讚許佳評。

另外，武俠電影對劇場表演環境，也產生了重大的影響，最明顯的是：原本是布袋戲商業劇場大本營的「大橋」、「芳明」戲院，進入了這個時代已支撐不住了。於是布袋戲商業劇場在這時代一開始，被迫離開了臺北市區而往市郊發展，如三重、新莊。從整體來看，這意味著臺灣地方戲劇商業劇場已走到了最後的階段。在此引鍾任壁先生的話作為結束：

「民國六十年以後，臺灣地方戲劇的市場受武俠電影和電視競爭的震撼，起了急驟的變化。原是作內臺表演的掌中劇歌仔戲，在市場壓力下，紛紛改演外臺戲。」

第三節 布袋戲商業劇場生態

據曾參加了商業劇場演出的年輕一輩演師的印象是：一九六七、六八年到一九七一年之間，是布袋戲的黃金時期（黃文郎，一九九〇）。將此印象對應到我所收集到的臺北地區商業劇場資料，卻相差無幾，可是這種黃金時期，恐怕也是布袋戲商業劇場迴光返照的時期，許多社會環境因素都已在飛快地變遷，而商業劇場表演體系本身也一直在改變。

這些改變，可由戲院、演出天數、劇團、劇目以及演出

特色等幾項因素中發現。

（一）戲院：很劇烈的時代變化，在演出場地的新陳代謝中，就可觀察到：上一時期最盛行的「大橋」、「芳明」、「大中華」戲院，這時已經沒有布袋戲演出了。在報紙上所能查到「大橋」戲院最後的演出紀錄是：一九六八年二月二十一日「金鳳凰電視廣播劇團聯合公演」。很有趣的是這劇團所掛的招牌涉及到「電視」、「廣播」兩項新時代的傳播媒體，意味著新傳播媒體將劇場中的人才吸走，於是商業劇場的品質日益惡化，觀眾群已逐漸流失，等到他們這批原本被吸走的人又回到他們劇場的根源時，也已是所有商業劇場日落西山的時代了。

取代而出現的新表演場所是「大歌廳」，一九六八年可以查到的這類大歌廳有「七重天」、「國之賓」、「樂聲」「夜巴黎」、「臺北」、「日新」等，其性質大抵是提供電視演員或歌星作舞台表演之用。可見由於電視機的普遍（據統計：一九六八年底臺灣已有三十四萬戶擁有電視機），新時代傳播媒體所塑造出來的明星，比起戲院所塑造出來的明星更富有知名度與吸引力。

隨著歌仔戲、新劇在臺北地區逐漸喪失演出場所時，掌中戲突然在臺北市中心也失去了舞台，紛紛往臺北市郊的縣市移動，例如三重地區的「天閣」、「天心」，新莊的「成功」戲院等。但很快地隨著「今日世界育娛中心」這種大型綜合各種地方戲曲的表演場所出現，布袋戲又在臺北市區捲土重來。這些改變可由這時期布袋戲演出的戲院分布得知：

一九六八 成功、天心、天閣
一九六九 今日世界、臺北歌廳、成功、天心

一九七〇 今日世界、日新歌廳、萬華、國興、亞洲、松都
一九七一 今日世界、萬華、光明

由此看來，這個布袋戲的黃金時期，對臺北地區而言，主要的表演場地是「今日世界育樂中心」。而這個時代的結束也與這個表演場所興衰有關，到了一九七二年三月十五日以後，這地方原有的「孔雀廳」、「金馬廳」、「鳳凰廳」、「松鶴廳」等都結束了，剩下「麒麟廳」單獨營業，於是這個育樂中心也幾乎等於名存實亡，而布袋戲退出這個演出場地，也不過比這個時間提早五個月而已，其依賴的性質由此可見。

值得一提的是這時期布袋戲也進入「大歌廳」表演，如上表所看到的「臺北歌廳」與「日新歌廳」，更使得這時期臺北地區的商業劇場顯得與以往迥然不同。

「萬華」戲院，在這時期也是一個很熱門的布袋戲演出場所。其它演出場地只是零星出現，如松山的「國興」、八德路的「松都」、埔墘的「亞洲」等，只能算是補充性質的演出場地。

(二)演出天數：這時期的演出天數極為密集，最高潮的一年，甚至有劇團在一年中的演出天數高達五百一十四天的，幾乎是在創紀錄的極盛，也就是每天平均有將近一、七團的布袋戲在戲院演出。

另外，每日演出時間的密集程度，也是前所未有的。一般來說，上一期每天演出大抵以兩場為標準，分為日戲與夜戲，而一天只演一場的情形比起一九五〇年代，已是少之又少。這時期卻有出現每天演三場的情形，例如「今日世界」就將時間很彈性地分為三段，一般都是分為一點半、五點、

八點半，因此臺北地區真正可看到布袋戲的次數，要比演出天數所計的要多更多。但這時代並不是沒有一天演兩場的情形，除了「今日世界」以外，其它的演出場地有時每天還是只演兩場。

儘量不將此因素列入計算，但光從演出天數以及分佈月份，就可看出這個時代布袋戲興盛的情形：

一九六八 二五六天 四月、五月、八月、十二月
一九六九 四七八天 十一月、十二月
一九七〇 五一四天 十一月
一九七一 二六七天 十一月、八月、十月

一九六九年極不尋常的高峰，與黃俊雄進入「今日世界」所造成的布袋戲狂熱有關。一九六九年一月間，黃俊雄在「今日世界」演「六合大忍俠」之後，掌中界群雄並起，形成一股風潮。次年（一九七〇）三月間，黃俊雄在臺視播出「雲州大儒俠」，於是更推波助瀾地在臺北市中心達到高潮。不幸的是惡性競爭與拙劣的模仿，使得這個高潮也幾乎成為臺北地區布袋戲商業劇場中無限好的夕陽。

(三)劇團：這時期臺北地區劇團的組成，與上一期比起來，實在大異其趣。可能是因為臺北地區整個表演場地的劇變，原來以「小西園」／「新興閣二團」為主體的布袋戲商業劇團，突然整個被打散了。這之間最重要的因素便是布袋戲團失去了他們原先賴以生存的「大橋」、「芳明」戲院。在一九六六年時，他們還擁有這兩個劇院，到了一九六七年時，就只剩下「大橋」戲院，這家自臺灣光復以來表演地方戲劇的大本營，原本只有南管或歌仔戲劇團才能到這裡表演的地方，到了一九六七年，變成一家從一月到十二月皆有布袋

戲演出的地方，而且是唯一的一個演出場地。而從一九六八年開始，布袋劇團卻連這唯一的演出場地也失去了，於是商業劇場的演出場地退到市郊，而原本布袋戲團的勢力消長，也開始面臨一個解體、重組的局面。

新的劇團消長局面，可由下表看出：

一九六八 春秋閣、新興閣、正五洲、寶五洲、寶五洲二團

一九六九 小西園、新興閣、正五洲、真五洲、光興閣、五洲園、春秋閣

一九七〇 *正興閣、新興閣、大五洲、真五洲、大五洲純五洲、新國際、林峰渡、五洲小桃源

一九七一 五洲小桃源、輝五洲、明五洲、真五洲、五洲二團

很明顯的，「五洲派」勢力大幅增長，而「西園派」與「興閣派」的勢力明顯地衰退。在此將此三派成員名列如下：

西園派 小西園

興閣派 新興閣、光興閣、*正興閣

五洲派 正五洲、寶五洲、寶五洲二團、真五洲、大五洲、純五洲、五洲園二團、明五洲、輝五洲、五洲小桃源、五洲園

「小西園」的勢力消褪最明顯，可能是失去「大橋」戲院這根據地，觀眾群不斷流失，等他們在這時期也打進「今日世界」時，已晚了一步（黃俊雄的「真五洲」比他們早打進「今日世界」有四個多月之久），所以「小西園」在「今日世界」只演過一次，檔期十天而已。

「新興閣二團」面臨的命運與「小西園」差不多，他們

在失去「芳明」戲院這塊地盤之後，在一九六七年與「小西園」同樣擠在「大橋」戲院演出。在一九六八年一開始，他們開始流落到三重的「天心」、「天閣」戲院。次年，他們努力再向臺北市區進軍，選擇了「臺北大歌廳」，演了一個多月，似乎不是很好。一九七〇年他們回萬華地區在「萬華」戲院演十五天，而後在埔墘的「亞洲」戲院上演，那似乎是他們的告別演出，在我的資料中，那是他們最後一次在臺北地區的商業劇場演出的紀錄。到了一九七一年，「新興閣二團」的主演鍾任壁便轉行從事建築事業，至此，似乎也為臺灣布袋戲的商業劇場敲起喪鐘了。

「光興閣」的主演鄭武雄，本名林啓東，是「興閣派」五虎之一（江武昌，一九九〇：一六二）。他在臺北「今日世界」演出半個月，這是他第一次在臺北商業劇場演出，不過也是唯一的一次。可能原本他的劇團在中部彰化一帶很出名，但很少到北部來建立觀眾群，所以並不見得容易在臺北商業劇場中生存下來。

「*正興閣」的主演黃太平，有時他捨團名不用，而直接接用「黃太平木偶特技團」，似乎是「興閣派」的冒牌貨。因為就「臺灣布袋戲藝人名錄」，「正興閣」的主演是倪金水，外號「阿助」，盛行於北港一帶（江武昌，一九九〇：一七四），而且「黃太平」這名字在名錄中從未出現過。這團在「萬華」戲院以極低的票價來競爭（全票十三元，半票八元），比起在同樣這家戲院演出的「新興閣二團」都要便宜二元（全票十五元，半票十元），演出的竟然也是「興閣派」的著名戲齣。而後又打著「黃太平」旗號在松山「國興」戲院演出，最後又在「萬華」戲院演出十天，似乎就是這

個布袋戲黃金時期惡性競爭的先例。

「正五洲」主演呂明國，是雲林四湖著名的劇團，他的父親「呂仔達」是五洲元祖黃海岱的師弟。（黃海岱，一九九三）據說他「先師其父興達園呂達，後入黃俊雄戲班，認黃俊雄為師。」（江武昌，一九九〇：一七四）這時期他是進入臺北地區商業劇場的先鋒部隊之一，幾乎是「正五洲」與「新興閣二團」在臺北市郊雙雄並立的局面，一九六八年，他在三重「天心」戲院演二十一天。次年，一、二月間在新莊「成功」戲院演五十三天，四月在「天心」戲院演一個月，後來在「今日世界」只演一次，檔期十天。

「寶五洲」主演鄭壹雄，是「五洲派」的老將，在這時期一開始（一九六八），趁著舊有次序大解體的空檔到新莊「成功」戲院，一檔下來幾乎是連續三個月，不過這似乎是夕陽無限好的光景，此後就在臺北地區消失了蹤影。

另一團打著「新港寶五洲」名號與「寶五洲」同時在三重的「天心」戲院上演，只演了九天，據筆者推斷應是「寶五洲二團」鄭勝雄。

「真五洲」主演黃俊雄，幾乎是這個黃金時期新產生的一代霸主。如上期所論，在他進入「今日世界」（一九六九）之前，似乎還無法在臺北地區站得住腳。可是正好趁著舊秩序瓦解，新秩序尚待建立之時，他挾著種種改革經驗的累積，包括布袋戲表演技術以及視覺效果等改良，再加上在劇情方面苦下功夫（陳龍廷，一九九一：二五五、四一五），終於不負苦心人而得以出人頭地。「今日世界」變成黃俊雄的大本營，常常一檔期長達三個月，而後次年，挾著這些成功所肯定的信心進入臺視，開始掀起布袋戲狂熱的高潮，於

是他又有另一團名叫「黃俊雄電視木偶劇團」，也常在「松都」、「萬華」戲院演出。

「大五洲」主演黃俊郎，幾乎與黃俊雄同進出。在上一期他在「芳明」戲院演出時，打著「黃俊雄導演」的招牌，雖未闖出名氣。這時他也跟在黃俊雄之後，民五十九年在「今日世界」演出兩檔，一檔一個月，演出的戲碼也是黃俊雄的成名作「六合」系列。

「純五洲」主演廖炎貴，在我的資料中，他只在一九七〇年八月松山「國興」戲院演出一次，檔期四天。

「五洲園二團」主演黃俊卿，乃黃俊雄之兄，向來成名於臺中、高雄一帶，很少在臺北地區出現。在我的資料中，他只在一九七一年八月「今日世界」演出一次，檔期十五天，似乎不算很好。這時他正在臺視演「忠孝書生」（一九七一年六、九月），中間有空檔才到「今日世界」一試。

「五洲園」主演黃海岱，乃五洲元祖。原本就有開時代風氣之先的卓見，讀者應當還記得一九五〇年代他就在臺北演出創新的劇本，到了這個「金剛戲」極盛的時代，他卻又回過頭演古冊戲。檔期是在一九六九年黃俊雄初次在「今日世界」演了兩個半月之後，連續兩週的日戲皆是他所包辦的。

「明五洲」主演洪連生，「高雄路竹鄉人，師虎尾真五洲黃俊雄……初期電視布袋戲中為黃俊雄得力助手」（江武昌，一九九〇：一三〇）關於他在電視布袋戲中扮演的重要角色，詳見筆者碩士論文（陳龍廷，一九九一：一八、五五）一九七一年三月他在「今日世界」演出一次，檔期三十二天，似乎也是他在臺北地區布袋戲商業劇場演出的唯一紀錄。

「輝五洲」主演廖昆章，「雲林縣人，小學畢業後從表

叔虎尾真五洲黃俊雄習藝七年，享盛名於屏東」（江武昌，一九九〇：二〇九）這時他接在洪連生之後，打著「黃俊雄真正傳人」的招牌，一九七一年四月在「今日世界」演出一次，檔期二十九天。在筆者資料中，他只在臺北地區演出這一次。

「五洲小桃源」主演孫正明，「師新港寶五洲鄭一雄」：目前為草屯中興電台副台長，經營民俗說書及布袋戲節目」（江武昌，一九九〇：一四四）他在臺北地區演出的據點也是「今日世界」，直接打著自己的名字當招牌，頭回一九六九年九月，檔期半個月。次年四月，又連演兩個月。一九七一年打著「地方戲劇比賽冠軍團」頭銜，五月、七月檔期都是整個月，十月則只演了二十天。此外，一九七一年八月他也在「萬華」戲院演出十天。

從以上三大派流派各掌中戲班演出的情形看來，似乎是以黃俊雄「真五洲」為主的「五洲派」，打著群體戰的壓倒性聲勢，強過了「西園派」與「興閣派」。在這些個論中，可以看出這時代明顯的劇變與劇團之間世代交替的情形。

此外，尚有三團未能納入以上三大流派的掌中戲班，分別是「春秋閣」、「新國際」與「林峰渡」，略論述如下：

「春秋閣」主演施秋旺，是臺中的掌中劇團。「先師大雅雅樂社張秋橋，再師新港寶五洲鄭一雄」（江武昌，一九九〇：一四三）。在我的資料中，他在臺北布袋戲商業劇場，新舊次序交替之間，也就是一九六八年九月在新莊「成功」戲院演出一次，檔期十二天。同年同月在三重「天心」戲院，打著「中國廣播公司布袋戲團」的頭銜演出十一天。一九六九四月在「成功」戲院演出。

「新國際」主演廖同化，資料不詳，只知「一九七六年散班」（江武昌，一九九〇：一三六）他在群雄並起的年代，即一九七〇年八月在「萬華」戲院演出一次，檔期二十天，這是我收集資料中唯一所見的演出紀錄。

「林峰渡」，資料全缺，在筆者資料中，他曾在一九七〇年十月至十一月間「日新大歌廳」連演二十八天，開始頭兩天竟還掛「寶五洲」的招牌，後來才改為「林峰渡布袋戲」，可見是冒牌的「五洲派」，而且他演出的戲名，也是冒用正在臺視轟動一時的布袋戲明星「史艷文」之名。由此可見這個時代，惡性競爭與卑劣模仿的情形嚴重到什麼地步。

（四）劇目：幾乎所有在「今日世界」上演的劇團，都有詳細列出演出劇目，在此還是先以「西園派」、「興閣派」、「五洲派」以及其它劇團為四項綱目來討論。

西園派代表「小西園」在一九六九年五月演出日戲「楚漢傳」、夜戲「破腦生」。似乎是沿續他們以往在「大橋」戲院演出的慣例，白天演古冊戲，晚上演自己創造的戲齣，也就是所謂的「金剛戲」。在此將「破腦生」每日演出的題目抄錄如下：破腦生因果，金刀對心眼、孔明墓血案、行修與修行、圖室風雲、無了仇、歌聲泣血、風林火山、大罪刀定惡劍、天倫峒秘密。這便是「小西園」當年在戲院演出布袋戲的實例，雖已事隔二十多年，至今將這些每日演出題目抄來，看來還是頗具吸引力，彌足珍貴。古冊戲「楚漢傳」每日演出題目如下：秦始皇歸天、二路分兵進咸陽、鴻門宴屠咸陽、蕭何月下追韓信、登台拜將定三秦、劉邦對項羽、背水破趙、陳平反間貶范增、吊燈球斬龍咀、九里山十面埋伏。

「新興閣二團」的演出劇目，大抵還是沿續上一期的「百草翁」系列，一九六八年八月他演出的「大俠百草翁」、「斯文怪客」，一九六九年四月打著「延平王復國」的劇名，其實還是演「大俠百草翁」（別名「罪劍亂武林」），依舊是權威導演吳天來的作品，一九七〇年六月以「特請中視李三保乾坤老人原班人馬演出」號名，日戲「正本大俠百草翁」，夜戲「斯文怪客連續篇」。這裡之所以會強調「正本」，似乎故意爲了標明同地點在他們上一檔的「黃正平木偶特技團」有所區別。

「*正興閣」，也就是「黃正平木偶特技團」，他們演出日戲「白蓮劍斬一〇八魔」，夜戲「大俠百草翁連續」。

「光興閣」在一九六九年十二月演出「大儒俠鬼谷子」，其每日詳細題目如下：東南西北、敢死戰、蛤蟆潭、鬼谷子、仇海風雲、三皇五帝、敢死之兒、殺人門、海棠紅、西北洲、怪中奇、仇城爭雄、化九青、大會戰、大相殺、萬教一統天下王。由這些題目中，也可知道其劇情採取「東南派」與「西北派」的善惡二分法，所以才有一開始的「東南西北」與「西北洲」。

「正五洲」的演出劇目，正是主演呂明國的成名作。一九六八年十二月「顏回一生傳」；一九六九年七月「儒俠小顏回」。後者的每日詳細題目如下：投爐成劍、聖血含仇、虎姑婆、反奸、戰國浮風雲、妖壽、星星、月亮、太陽、滴淚滴血、最後一戰。似乎可看出他的演出很有自然情趣，連臺灣民間童話「虎姑婆」也變成他創作的題材。

「五洲園二團」在一九七一年八月演出「三君子苦戰萬重山」，其每日演出題目詳列如下：群英大會、橫禍、代天

巡狩、拋磚引玉、初探惡窟、義薄雲天、水火不容、雨過天晴、結拜金蘭、力挽狂瀾、千里單騎、鬼谷幽魂、飛燕金龍、當仁不讓、奇門陣、滿天疑雲、萬箭穿心、道乎魔乎、殺機、禍福滿門、鬼與屋、生死決鬥、惡虎嶺、絕招、空谷傳聲、殺手劍、武林高手、笑面虎、追魂劍、奪命符生死門、太極寶刀、俠女、青龍劍客、驛馬站、金刀怪客、活閻王、火拼恩仇、鴛鴦雙劍、斷魂谷、黑夜怪魔、陰陽刀、飛燕盲女、女鏢客、金手指。一般皆認爲「五洲園二團」主演黃俊卿，最擅長演男女主角的愛情戲（鄭壹雄，一九九〇）。在以上的題目中，以女性爲題材的並不少見，如「俠女」、「飛燕盲女」、「女鏢客」，由此可見其特有專長。

「輝五洲」在一九七一年六月演出「白馬風雲傳」，其每日演出詳細題目如下：風塵白骨、白馬現蹤、荒野勁敵、橫掃乾坤、煞中煞、血戰風雲、辣手仁心、麒麟谷、魔首之酷、爲惡者戒、罪大惡極、太極門、掌門人、小天尊、險中險、萬教門、洩漏魚、鬼湖、干戈、怪客、人魂、魔影、雷風、老人船、怪風掌、旋風客、神威劍、大鏢客、太陽谷。由以上題目讀來，真像是一本詭異的武俠小說，據筆者在屏東看廖昆章本人演出的印象，確實有其神奇詭異、爭強鬥狠的特色。

「明五洲」在一九七一年三月演「四海豪俠傳」，也是以「黃俊雄導演，六合連續篇」爲號召，每日詳細題目如下：碧血鴛鴦、血路、飲酖止渴、幫兇之兇、大煞星、血洗罪城、魔腦亂命、骨肉殘殺、酷中酷、血濺毒梟、旋渦潭、血符門、逆鱗刀、無情劍、金刀怪客、荒野山魁、自招禍患、血池喋戰、談風殺人、地厥魅影、罪惡之果、荒野山魁、避

坑落井、三童之謎、大奸若誠、怒闖地關、玉女屠龍、刻毒梅香、銀城浴血、絕谷驚豔、違天之報、盛氣凌人、犁庭掃穴。這些題目有時代的特色：流血、殘殺與充滿鬼影。其中有「血」字用詞就有七處，使用在布袋戲表演中，只是增加這些形容詞在觀眾腦中造成的想像力。

「五洲小桃源」演出的正是孫正明的成名作「聖劍風雲」。一九六九年九月演出時加副標題「文筆會」。在他這一系列「聖劍風雲」的每日節目中，有「百手觀音」、「火龍護身」與「龜靈罩體」。若稍知少林寺故事中有「金鐘罩體」，相對這「龜靈罩體」，相去早已不知已幾千里，後者顯得更詭奇。一九七一年七月演出的副標題是「第二篇：小顏回一生」，另有四句提要抄錄如下：

「殘忍霸王一暴君

盲聾雙奇三怪隱

紅粉煞星大毒婦

武林聖俠是至尊」

「五洲園」演出的古冊戲，與這時代流行的創新戲齣大異其趣。一九六九年四月演「七俠五義（銅網陣）」以及「唐明皇與郭子儀（五虎戰青龍）」。

「大五洲」演出的是黃俊雄的成名作「六合」系列，當與黃俊雄的「真五洲」演出的「六合」劇目並列如下：

一九六九年一月	真五洲	六合大忍俠
三月	真五洲	劉伯溫六合大忍俠（完結篇）
五月	真五洲	劉伯溫現面大開殺
八月	真五洲	六合大戰七才子。
十月	真五洲	三子會聖血記

一九七〇年一月	真五洲	達摩鐵金剛（六合大忍俠尾集）
二月	真五洲	武童奇俠傳等
二月	真五洲	六合大忍俠達摩金剛榜（完結篇）

（又名：六合血海賭命記）

四月	黃俊雄	日戲：賣唱生走風塵
		夜戲：六合魂斷海中海

六月	大五洲	海中海連續篇：真六合正三秘
----	-----	---------------

七月	真五洲	六合神劍傳
----	-----	-------

九月	大五洲	六合九流傳
----	-----	-------

十月	真五洲	六合總結篇：萬臂圖
----	-----	-----------

一九七一年一月	真五洲	雲州大儒俠史豔文
---------	-----	----------

一月	真五洲	六合大忍俠總結篇：
----	-----	-----------

聖血淹沒九重天

六月	真五洲	雲州大儒俠史豔文總結篇
----	-----	-------------

六月	真五洲	六合七真傳：群俠血戰十九魔
----	-----	---------------

光是由上面所列的這些洋洋灑灑的劇目看來，就可感受到「六合」在布袋戲商業劇場中的媚力，簡直是欲罷不能。很明顯的，在「六合」系列中，有五次劇目之末註明「完結篇」、「尾集」或「總結篇」，而最後還是沒有真正的總結局。由此正好可看到「金剛戲」演出的特色，也就是沒有結局的結局。其奧妙與困難之處，且稍候專文討論，劇目中有「達摩金剛榜」與「達摩鐵金剛」之名，亦可為之證明「金剛戲」與「達摩金剛體」的密切關係。

另外，在這大量的「六合」系列中，偶而也演出幾場「雲州大儒俠」，即使一再強調「由電視搬上舞台，親切逼真

遠勝過電視」或「從未在電視演出」，但兩次檔期都極短，僅五天、三天而已，就趕緊又換成「六合」系列的節目接下去演。這樣的情況實在令人驚訝，也許觀眾認為看慣了電視中的史豔文，再看舞台上的史豔文時，不夠刺激？或已失去新鮮了？亦或電視布袋戲的觀眾與商業劇場中的觀眾沒有重疊，所以電視觀眾愛看「史豔文」，劇場觀眾則喜歡「六合」？在這三種可能性中，黃俊雄可能認為是「失去新鮮」，所以才會在第二次嚐試演史豔文時強調「從未在電視演出」，其結果又不了了之，可見這樣的推論猜測並不正確。剩下兩種可能：不夠刺激或電視與劇場的觀眾群平行。在討論後一種可能時，先介紹一段仿冒風波。

「林峰渡布袋戲」在一九七〇年十月演「史豔文救京娘」，編劇為「孫伯堅」。這時黃俊雄在臺視演「雲洲大儒俠續集」正轟動，同時他也在「今日世界」演「六合總結篇：萬臂圖」，劇場與電視兩方面都同時在大忙碌當中。此時，另一個表演場所也演起了史豔文，不得不令人起疑心，尤其是前已提過冒用「寶五洲」的招牌。而且這劇團連演超過三週，似乎還要繼續下去，同年十一月十四日黃俊雄突然將夜戲改為「電視節目雲洲大儒俠史豔文」，次日這個「林峰渡布袋戲團」就結束檔期了。在筆者碩士論文中，曾引用過一九七〇年十一月四日電視週刊的故事大綱，並推論：

「據說『史豔文』在電視上一舉成名之後，內台戲中到處都在演『史豔文』，除了黃俊雄的徒弟外，尚有許多多仿冒的『史豔文』，或假借『黃俊雄』的名義大張旗鼓。黃俊雄本人對此也莫可奈何，只好在劇情中以『百變書生』為發洩對象，讓角色被真正的『史

豔文』殺死。」（陳龍廷，一九九一a：八〇）

正巧演出「百變書生」這天，冒牌貨的「史豔文救京娘」還正方興未衰，難怪後來黃俊雄在忍無可忍之下，突然讓臺北地區同一天內出現兩個史豔文，真假立辨。

由此可見電視中的木偶明星，到了戲院之中，還是有他的媚力在，因此才有仿冒盛行的可能。就此可推論：電視與劇場的觀眾還是有某種程度的交集與替代性，即使一開始可能引起好奇，但這樣的好奇無法持久到每天都到劇院報到。所以黃俊雄在商業劇場中演「史豔文」不如「六合」有觀眾，其原因恐怕是觀眾認為劇場中的「史豔文」沒有電視中的「史豔文」來得刺激。

「春秋閣」無法歸入以上三大流派，故留到最後才談。時間順序上，他們是在這時期一開始的年代（一九六八）就出現的戲班，其演出劇目是「斬鐵漢成仙記」。值得注意的是他們曾在中廣演播「血流恩仇記」，並以此為招牌。從另一角度來看，這是廣播媒體對劇場的反撲，而他們所處的時代正在新秩序誕生前的混亂，幸好廣播只訴諸聽覺，尚不能取代追求舞台視覺效果的布袋戲商業劇場，所以掌中劇團暫且被趕出市區，尚有喘息機會回來重組勢力，如黃俊雄以「今日世界」為大本營，集畢生布袋戲改革的經驗，突然竄起為一代霸主。但不幸的是黃俊雄又進入臺視，掀起了布袋戲旋風，這旋風對整體布袋戲商業劇場而言，無疑也如電視歌仔戲取代了歌仔戲商業劇場一般，剎時之間，無數個標榜著「電視木偶團」的劇團在戲院出現，包括「西螺木偶劇團」、「黃俊雄電視木偶劇團」、「臺視掌中特藝團」等，電視媒體將布袋戲根源的劇場吞噬掉了，一九七一年結束之後，

布袋戲可演出的商業劇場越來越少，終至淪落野台。

(五)演出特色：這時期臺北地區布袋戲商業劇場，可說是「金剛戲」的極盛階段，所以要探討這時期布袋戲商業劇場的演出特色，也就是要探討「金剛戲」的奧妙之處：在劇情上，有所謂的「沒有結局的結局」或「神秘手法」。在表演上，產生了強調主演者「親自登台」的奇異現象。這些問題在以往都沒有被學者好好討論過，再者布袋戲主演者大都不願討論自己的表演方面的秘密，例如這時期最重要的代表人物黃俊雄本人就很少談到他自己演出情形，一方面可能他演過的東西太多了，不知從何講起，另一方面他們也不會輕易將畢生累積的寶貴經驗告訴別人。所以筆者在此嚐試的努力並不一定是絕對的代表性，還盼有後來者更深入研究。

首先談「金剛戲」在劇情上的奧妙。

如我們在前面的討論可知：「金剛戲」的起源與少林寺故事有密切關係。那麼「金剛戲」與新派武俠小說的關係如何呢？是否「金剛戲」也多從武俠小說取材呢？幾乎所有布袋戲演師都對此抱持否定的態度，其理由正好由此區分了小說與布袋戲兩種不同媒體的特色。如：

「武俠小說對白少，描寫好，不比通俗小說在寫，只大綱而已。一本長達五、六十頁的武俠小說，布袋戲演起來可能不到一場戲就演完了。」（黃順仁，一九九〇）
「……當然也參考過幾本短篇的武俠小說，但大部份還是必須自己想，才有新意。而且武俠小說文字描寫很優美，布袋戲演不出來。」（黃俊雄，一九九〇）

「武俠小說很會描寫男女愛情或是某處風景，例如一座山景，可能就寫了幾百字都在形容那座山，可是布袋

戲不同，場景簡單說明後，直接就進入劇情……」（劉清田，一九九〇）

由此可見，布袋戲發展一開始可能自章回小說取材，例如黃海岱將「野叟曝言」改編為「雲州大儒俠」，但也並非一成不變地依照章回次序演下來（陳龍廷，一九九一a：六〇—六三，一九九一b：五七—六一）。就連「金剛戲」的源頭「我是山人」的少林寺小說，黃海岱抱怨過那套小說「話屎太多，要演還得耐心挑檢過」（黃海岱，一九九三）。經過「金剛戲」階段的布袋戲主演，幾乎是人人都自覺到布袋戲表演有它獨特之處，而發展出來的劇情「比武俠小說還要強」（黃順仁，一九九〇）。

布袋戲在劇情上的奧妙在那裡呢？最基礎的根本，就是建立在引起觀眾的好奇心。

據一位曾經跟隨「亦宛然」進戲院，也同時在野台演出過的後場師傅表示：他們演內台與演外台不同，差別就在於演內台戲時，必須在劇情進行到正緊張時收尾，例如正邪雙雄對決，正要決定勝負時就收場，明天演出時，再從那個最緊張的場面開始演。即使他們演出的戲齣相同，但處理手法也必須有這樣的不同。

由此可知，商業劇場演出的布袋戲，爲了吸引觀眾隔日非得再來看不可，最起碼的方式就是激起觀眾的好奇心。幾乎所有的「金剛戲」的核心就是在於：如何激起觀眾的好奇心，由此而衍伸出種種不同的所謂「神秘手法」。例如：劇情一開始，突然看到一個角色在舞台上出現，口吐鮮血而死，所有人都不知道原因，然後劇情就繞著這個核心追究過去（黃順仁，一九九〇）。這種情節發展模式，也就是劇劇學者

所稱的「集中型戲劇」，必須涉及「集中」、「埋藏」與「引發」三項要素，由一個核心螺旋式展開（姚一葦，一九九二：一九五—二〇九）。

另一種手法便是：主演者設計一個謎題讓觀眾去猜。例如鄭壹雄塑造的木偶明星「賣唱生」，一般布袋戲觀眾皆已很耳熟能詳時，突然出一題目「賣唱生鬥賣唱生」，也就是讓觀眾引起好奇：「賣唱生」就是劇中主角嘛！那裡還有另一個「賣唱生」來與他對鬥呢？這即是布袋戲的主演者設計的一個謎題，似真似虛，讓觀眾去猜，非看不可。而主演者再想到那裡演到那裡，不要去拆穿謎底（鄭壹雄，一九九〇）。這種手法也就是「主演者與觀眾鬥智」（鄭壹雄語），或所謂「無中生有，明非實是，明是實非」（劉清田語）。

布袋戲的「排戲先生」在這方面的處理手法上，特別可以看出其高明深沈之處。吳天來是前面所介紹過的臺北地區商業劇場極重要的「排戲先生」，他也曾為一團高雄的掌中戲班排過一齣「一代妖后亂武林」，據主演說：那天他在茄定鄉白沙崙演出，正連續演到第十天，觀眾看戲已看到著迷了，由於對劇中壞人大主角恨之入骨，已打算在那晚的戲中，一看到此壞人大主角被打死，就要馬上放鞭炮慶祝。因為按一般劇情的發展來判斷，這個壞人大主角演到這裡已是極端了，想要再進一層也難了，即使勉強要再製造新高潮，觀眾也已膩了，所以最簡明的方式就是將此人打死，明天再換一個新主角。可是吳天來卻不如此處理，他竟然可以讓這個角色再上一層，高潮再高潮，使得連演了十幾年的主演也不得不佩服五體投地（劉清田，一九九〇）。

可見，「金剛戲」在劇情上的妙奧，並不止於每日將收

場製造一個未結束的高潮而已，更重要的是次日開演時如何處理這個「死結」的手法，也就是關於「解幕」（許王語，指每日演完落幕時製造的結，次日開幕時如何解決）的方法。這是個很大的學問，在這方面筆者還是個門外漢，僅在田野調查中，受許王先生與鄭壹雄先生慷慨告知；不敢剽美。以下就舉兩位先生所惠賜的情節為例：

鄭壹雄演過一齣戲名叫「五影光魂斷怪屍池」。謎題是：江湖上有個地方叫「怪屍池」，常常有很多隱士遊俠由此經過時，發現池中常浮現很多屍體，而且死法很特別，既不是被打死的，也不是被毒死的，於是各大派人馬都想要一探究竟。然後漸漸地讓觀眾知道池中住有一位神秘隱士，名字主演自己取，比如說他叫「混沌鰻」。可是從來沒有人見過「混沌鰻」長什麼樣子，若有人要與他交手，池中發出一道氣功，那人就掉到池中死掉，然後屍體浮上來。演到這檔戲的最後第二天收場時，好人大主角「五影光」跳進「怪屍池」，聲言：一定要抓到混沌鰻。而一般觀眾也已熟知這好人大主角「五影光」武功高強，再加上主演者也放出風聲說「明晚一定要抓到混沌鰻」，於是最後一天大爆滿，大家都要看看「混沌鰻」的廬山真面目，那麼最後一天開幕時該如何演呢？

最簡單的方式，就是乾脆讓這名壞人大主角「混沌鰻」露面。但若如此，這角色就不夠神秘，同時也失去了他的特有媚力。而且這麼重要的大角色若要出場，一定得使用最漂亮的仔仔頭，否則看不出這角色的價值。可是最漂亮的仔仔頭一顆得花數百元才買得到，這樣演一場戲也才賺幾百元而已，怎麼算都划不來。

另一種方法就是乾脆不要讓「混沌鰻」出場，而這麼一來變成欺騙觀眾，觀眾會要求退票還錢的，否則下回再來此地演出沒人要看了。

這兩難之間形成的「死結」如何解開呢？的確是個大學問。在破解之前，我再來敘述許王的例子：

有個壞人的大巢穴叫「白骨死亡宮」，其主人出門都坐在一輛馬車之內，從未現面。這輛馬車每日在舞台上奔馳，而且所向無敵。演到有一天將落幕時，出現一個久已為觀眾所熟悉的好人大主角，譬如說「荒野金刀獨眼龍」將馬車擋住去路。雙方放狠話：

馬車內的主人說：「獨眼龍，你有本領就進來，若你能破我的馬車，我白骨死亡宮就此解散，從此武林讓你稱霸！」

獨眼龍說：「人稱一流刀一流，刀稱一流人一流，今天我這把金刀插下去，若沒有辦法將你這個魔頭抓出來，我就不是一流的！」

然後，「荒野金刀獨眼龍」跳進馬車內，與馬車內的主人展開一場生死大決鬥。戲演到此就收幕，那麼明天開幕時如何破解呢？

此結有三難：如果「荒野金刀獨眼龍」沒辦法將魔頭真面抓出來，那麼這個角色洩了氣，不夠性格，從此在舞台上再也紅不起來。再者，如果馬車內的主人露出了真面目，那麼從此後，那輛馬車再也沒有戲好演，也不再神秘了。第三，如果馬車沈下去不演了，那麼就是欺騙觀眾，沒辦法交代過去。

筆者在此之所以不厭其煩地描述這兩個謎題，主要是希望能讓讀者明白：「金剛戲」自有其奧妙之處，其難處正在

於如何排解這些謎題，讓接下去演出的劇情合情合理，既不欺騙觀眾，又要兼顧到壞人大主角的神秘，以及好人大主角的英雄性格，怎麼小看他呢？鄭壹雄與許王的破解謎題的招數都極高明，有異曲同工之妙。

鄭壹雄之例的解法是：最後一晚開演時，出一個甘草型人物到「怪屍池」旁關心戰果，問「抓到沒？」「抓到了！」「抓他上來！」這時「五影光」就從池中出來，背上背一只布袋說「混沌鰻裝在袋中！」。至於「混沌鰻」長相如何，且待下回分解。如此，不僅可交代過去，又保住了「五影光」的英雄性格，以及「混沌鰻」的神秘性，然後又可以繼續藉著「混沌鰻」的神秘面目不斷演下去，不但當晚爆滿，觀眾又會繼續看個究竟。

許王之例的破解法是：次日開幕時，馬車內傳出哀叫一聲，有個人跌出來摔倒在地，馬車由此人身上輦過後消失，此人重傷在地哀嚎。這時出一個觀眾已熟悉的壞人主角趕過來看個究竟，一看之下立刻七孔流血而死。然後這個原本躺在地上的人站起來，神秘冷笑一番離去，於是所有劇中人物都想瞭解此人到底是誰。好人方面想知道：此人是否就是魔頭？他們的朋友獨眼龍是否在馬車內發生意外？壞人方面想知道：為何他們的朋友會一看到馬車內跌出來的人，立刻就七孔流血而死？這人到底是誰？是好人還是壞人？如此，劇情更進一層，不但保住獨眼龍的英雄性格，又維持住馬車的神秘性，此後馬車還是可以繼續在舞台上跑，而且當晚可以圍著那個新的神秘人物發展出新的劇情。

所以「金剛劇」的奧妙，正在於這種「沒有結局的結局」的處理手法，並不是欺騙觀眾，而是一而再，再而三地往更深

層的劇情發展，又得要能合情合理才行。這是「金剛戲」裡的大學問，不是筆者在此三言兩語可舉例說明清楚的，其中尚有很多秘密有待後來的學者更進一步來研究，或可參見筆者專文討論的分析（陳龍廷，一九九一a：九六一—一二〇）。

其次要討論主演者「親自登台」的問題。

這是在布袋戲表演中所出現的奇異現象，在這時期之前並未出現過。時間是一九七一年，也就是盛行十八個年頭的臺北地區布袋戲商業劇場將結束那一年，七月，在同一天，報紙上，「今日世界」是：地方戲劇比賽總冠軍木偶大師孫正明「親自登台」；「萬華」戲院是：臺視電視木偶劇團盛大公演，特聘黃俊雄大師「親自登台演出」。按這兩份廣告宣傳看來，似乎暗示著當時的布袋戲表演，已有主演者不親自登台演出的情形，而且已經是公開的秘密了。

一九七一年一月底當黃俊雄在「今日世界」演「六合大忍俠總結篇：聖血淹沒九重天」時，也有另一團黃俊雄在溝子口「光明」戲院演「雲州大儒俠」。為何到這時代，主演者突然有了分身術，可以同時在兩個不同的演出場所出現呢？或者是別人假冒黃俊雄的名義演出「雲州大儒俠」？依筆者判斷，假冒的情形不太可能。由「林峰渡」的風波來看，他們一開始冒用「寶五洲」的名義，結果第三天就被逼著打出自己的名字，而這回演出期間是春節初一到初五，招牌依舊打著黃俊雄，可見至少是黃俊雄本人允許的。另一線索是：那年一月初，黃俊雄曾在「今日世界」演「雲州大儒俠史豔文」五天。據此推斷，很可能是將這五天演出的錄音帶與搭配演出的師傅移到「光明」戲院，依樣照演。

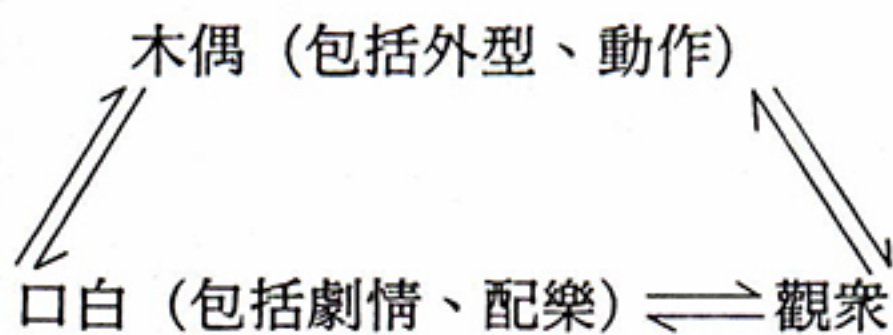
「親自登台演出」與「錄音帶指導演出」，是這個時代

兩極化的例子，也意味著布袋戲表演體系中已開始產生危機。

從順應工業社會分工合作的精神來看，布袋戲發展到這樣的地步，應可肯定那也是一種成就。比較黃俊雄與其父親黃海岱在劇場中所扮演的角色，立刻可看出其特異處。黃海岱他們必須要自己講口白、唱曲、現場操縱木偶、指揮後場樂師；黃俊雄則採取分工，將各部門交付專業人才負責，他自己只負責在錄音室配音，以及將各部門的成果整合起來，這也是黃俊雄可以適應電視媒體的重要因素。

可是分工過專，也可能是產生疏離與僵化的開始。從布袋戲表演體系的「三位一體」理論，或許更容易看清楚疏離與僵化的問題。這套「三位一體」理論，是筆者發明的結構關係，許多不成熟處，還盼先進與後學者指正。

筆者認為在布袋戲表演體系中，有三項要素是緊密相關的，以圖表示如下：



回顧前面的討論，我們應當還記得「排戲先生」對布袋戲表演的重大貢獻，其實他的功用也只是不斷調整三者之間的關係，讓他們更緊密互動：因主演者性格而調整「木偶↕口白」的關係；因觀眾反應而調整「口白↕觀眾」的關係。

錄音技術與木偶表演的精密搭配，其實也正是強化了「口白↕木偶」的單向關係。從優點來看，若口白講得很完美，搭配又天衣無縫，可說是永遠維持完美的演出。從缺點看，單向關係較缺乏靈活生命力，除了這套已設定好的表演內容，無法將不同地方，不同觀眾的反應，回饋給這套已設定的單向關係，於是「口白↕木偶」與觀眾之間的關係已逐漸產生裂縫或距離。而且操縱木偶的演員變成被口白錄音控制的對象，久之，表演木偶的動作也變成固定模式，難以再將自己的情感或心靈投注到木偶身上，如此疏離的心理變成不可避免。

「親自登台演出」的情形，主要是為了與「錄音帶指導演出」有所區別才產生的。為了讓觀眾確定主演者有親自參與，就將原本躲在幕後工作的主演者，搬到觀眾面前，也就是把「口白↕木偶」之間的精密搭配的情形，直接呈現在觀眾面前。在此，主演者變成表演的中心，而不是木偶本身，也就是意味著不是單純在欣賞布袋戲，而是在注意主演者如何與舞台上的木偶作精密搭配。觀眾變成另一個獨立的孤立者，一方面他像是站在極遠處好奇地看到原來造成他心中幻覺的表演，如何被這套精密搭配的模式建立起來。另一方面，他對劇中人物的幻覺與情感投入的傾向，不斷被干擾而造成焦慮，彷彿他自己是被一個幻覺製造機器所嘲弄的對象。基於自我防衛的心理，觀眾不再那麼便宜地將感情投注到木

偶身上，也不再關心劇中人物的死活，於是他們變成冷酷且失望地走出劇場，因為這裡若找不到可以牽動他們心靈深處某些夢幻的東西，他們就走出戲院尋找其它的替代品。

布袋戲表演體系的三位一體關係，在這個階段已逐漸鬆動、疏離。因為藝術的本質不是機械式的複製，機械的進步在某一階段可以輔助提高藝術的表現力，但終究機械本身不是藝術，也不能代替藝術。錄音技術與精密搭配的貢獻也正是如此，它早年可能提供布袋戲成功的契機，大大地拓展了布袋戲表演的表現力，但到了這時期的商業劇場，由於未節制其適用範圍，於是布袋戲的生命力日益流失。到後來產生了所有觀眾皆不滿的情形：「口白」與「木偶」表演完全分離，這層布袋戲表演體系中的最基本關係既已失去；「口白」錄製好的一成不變與「觀眾」無法產生互動關係，於是布袋戲商業劇場的時代結束，似乎也變成不可挽回的傾向。

筆者認為一九七〇年代末期開始，在布袋戲界所掀起的復古風潮，從這個角度來看，其實並不是為復古而復古，而是重新要找回布袋戲的生命力，也就是布袋戲表演體系中三位一體的關係。不過「觀眾」的權益與表演之間的互動關係，可能是過於被忽略的一環，這恐怕也是布袋戲表演還無法走向劇場的內在因素。

結語

這項研究剛開始時，並沒有任何預設目的，純粹只為了滿足個人的好奇心而已。起先只是喜歡在舊報紙的戲院廣告欄上任意翻閱，一看到我所熟悉的掌中劇團有演出消息，如

睹舊人一般興奮。

例如一九六六年大橋戲院的急告：「茲為小西園主演者生病，即日起停演二天，四月十一日起續演，敬請顧客原諒。」這裡的「小西園主演者」即是許王先生。

時間累積一久，這一顆顆廣告的沙所積出來的塔型，逐漸在沙海中浮現。我彷彿在黎明前的黑暗中，一點一滴地看到細節、局部、片段，最後整體全形令人驚喜地呈現出來，也就是前面所討論的種種。我只是盡到一個廚師的本份，將這一道道的菜，從挑選、篩洗、烹炒、調味到端上桌來，勿寧說這是一種愛的舉動，希望可以把它一點點成品，獻給在這塊土地上默默耕耘的民間藝人。

臺灣掌中戲的末落，其實是隨著商業劇場的結束，而跌到了谷底。商業劇場的重要，猶如「職業棒球」一般，若是一位球藝尚可的球員，未來卻將面臨失業或轉行的命運，還會有誰肯再下苦心精進研究技藝呢？

近年來，最令我觸目驚心的事件莫過於「微宛然」的解散，雖然我們也惋惜好不容易才培養出一批年輕的前後場人才，可是誰能苛求他們在面對未來升學與就業壓力下還繼續在掌中技藝上精益求精呢？非得這些莒光國小的學生如此，臺灣許許多多的掌中戲主演，他們也不願培養自己的子女走入專業主演之路，包括許王、黃順仁、鄭壹雄等，甚至他們還禁止自己的小孩玩戲偶或接觸布袋戲，畢竟為人父母者，沒有人願意自己的子女走上一條既艱辛又無利可圖的行業的。

或許由這角度來看，我們也不能太過於苛責現在臺灣的野台掌中戲。不過我心中總還存在著一股希望，冀望可以為

布袋戲業者找回他們的生命力，也許有一天，再發展出另一種類型的掌中戲表演，再回到商業劇場。到底，現在是最黑暗的時代，也是任何可能都可以發生的時代，只要有合適的土壤，掌中戲還是臺灣文化中大可為的戲劇代表之一。

最後，讓我們一起來回顧本文研究的幾點成果，以作為日後有心從事布袋戲研究者參考與批評：

首先，在各時期布袋戲商業劇場討論，是建立在筆者所能整理到的統計資料上，包括戲院、演出天數、劇團、劇目。不只臺北當地的主演者許天扶、許王、李天祿等，許多中南部極重要的布袋戲主演者，如鍾任壁、廖英啓、鄭壹雄、呂明國、黃海岱、黃俊卿、黃俊雄、呂明國、孫正明等，也都在此確定他們演出的戲院、時間、甚至劇目等，但盼這些正確資料有助於臺灣布袋戲史的進一步建立。

其次，筆者在討論中詳細討論了臺灣布袋戲表演史中極重要的「金剛戲」，其源由、演出要素與劇情上的奧妙，並確立「排戲先生」在布袋戲表演體系中獨特的地位，錄音技術對布袋戲的幫助與局限，以及舞台視覺效果的追求，對布袋戲木偶大小所產生的影響。筆者貫徹全文的基本觀念是：布袋戲表演體系自成一個小生態，在各個要素間彼此交互影響之下產生的平衡狀態，倘若單獨討論木偶大小或雕刻的問題，恐怕只有美術上的意義。

第三，少林寺類型的小說對「金剛戲」的形成，有相當關鍵的催生作品，本文除了探討少林寺故事流行的風氣，同時嚐試討論臺灣的掌中戲班如何將這類型小說，轉變為布袋戲表演。

其它，筆者提出的商業劇場結構分析，以及嚐試假設布

袋戲表演體系「三位一體」理論，皆是首創之舉，但願為布袋戲研究闢出一番領域，同時也企盼各位先進不吝指教斧正。

參考資料

- 鍾任壁，一九九〇，新興閣主演，臺北（訪），一月十一日。
- George T. Crane，一九八六，《臺灣的躍昇：體系、國家，及在世界經濟中的移動》，翁望回（譯），載於：《臺灣社會變遷的經驗》，臺北：巨流出版社，初版：三一—五四。
- 丹納（H. A. Taine），一九九一，《藝術哲學》（Philosophie de l'Art, 1928），傅雷（譯），安徽：安徽文藝出版社，初版。
- 史徒華（J. H. Steward），一九八九，《文化變遷的理論》（Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution, 1955），張恭啓（譯），臺北：遠流出版社，初版。
- 黃淑清（編），一九八九，《臺北市志（卷首下）大事記》，臺北：臺北市文獻委員會。
- 葉洪生，一九八六，《淺談近代武俠小說之流變》載於：聯合文學（九月）。
- 吳昊，一九八〇，《重提嶺南少林舊事》，載於《香港功夫電影研究》，香港：第四屆香港國際電影節特刊。
- 呂訴上，一九六一，《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版社，初版。
- 我是山人，上册，《洪熙官大鬧峨嵋山》（一至四集）；下册，《洪熙官三建少林寺》（一至二集第三回）；《洪熙官三破白蓮觀》（二集第四回至第四集）。
- 志仁，一九五五，《向臺灣地方戲劇界進一言》聯合報，十二月五日六版。
- 末泥，一九八六，《小西園布袋劇團記實》，音樂與音響，一五二（二月）。
- 黃海岱，一九九三，五洲園主演；雲林崙背（訪），二月七日。
- 江武昌，一九九〇，《布袋戲藝人名錄》，民俗曲藝，六十七、六十八，（十月）：一二七—二一九。
- 李天祿，一九九三，亦宛然主演；臺北（訪），二月十四日。
- 鄭壹雄，一九九〇，寶五洲主演；臺南（訪），一月二十三日。
- 李天祿，亦宛然主演；臺北（訪），一月二日。
- 許王，一九九〇，小西園主演；臺北（訪），一月二日。
- 劉昌博，一九六四，《臺灣地方戲沒落的原因》，中國一周，七四三（七月）：二八。
- 古蒙仁，一九八三，《黃俊雄為布袋戲演出新天地》，時報周刊，二五八（二月）：三六—四二。
- 陳龍廷，一九九一a，《黃俊雄電視布袋戲研究（民國五十九年—六十年）》，文化大學碩士論文。
- 一九九一b，《史艷文重現江湖》，民俗曲藝，七四（十一月）：五七—六二。
- 李世聰，一九六五，《掌中戲的沿革》，中華日報，十月六日。
- 照文，一九五六，《園裡》，地方戲劇，七（十月）。
- 郭大經，一九七一，《地方藝術改良木偶戲「無情劍」演出合理化》，臺灣新生報，三月二一日。
- 林金鍊，一九九〇，似宛然主演；臺北（訪），一月二日。
- 應鳳凰，一九八〇，《布袋戲的靈魂人物——訪「編戲先生」吳天來》，綜合月刊，一三六：七四—八〇。
- 黃俊雄，一九九〇，真五洲主演；雲林虎尾（訪），一月二十二日。
- 吳添喜，一九九三，臺北地方戲劇協會幹事（訪）三月三日。
- 廖來興，一九九〇，隆興閣表演；雲林崙背（訪），一月二十一日。
- 竺強，一九六六，《葉明龍先生與新型木偶戲》電視週刊，一九〇：五八—五九。
- 詹惠燈，一九七九，《古典布袋戲演出形式之研究》，文化大學碩士

論文。

林世榮，一九六八，《臺灣的布袋戲》，中華日報，六月一三日。

黃文郎，一九九〇，今日主演；臺中（訪），五月二七日。

劉清田，一九九〇，天然新藝主演；臺南（訪），一月二三日。

姚一葦，一九九二，《戲劇原理》，臺北：書林出版社：一九五—二〇九。

江長橋，一九七六，《布袋戲漸趨沒落》，中央日報，一月二八日。

楊憲文，一九八五，《功名在掌中》，自由青年，七三：五六—五九

石琪，一九八〇，《香港電影的武打發展》，載於「香港功夫電影研究」。

聯合報縮印本一九五四—一九七一

作者簡介

陳龍廷，臺灣屏東人，民國五十三年次。文化大學藝術研究所戲劇組畢業，現就讀於法國巴黎高等實驗研究院（E、P、H、E）宗教人類學組博士班。一九八八年以來以心理學、人類學的方法潛心研究民間文化、宗教與藝術。論述散見於「自立早報」、「民眾日報」、「臺灣風物」、「民俗曲藝」、「北縣文化」、「雄獅美術」、「藝術家」等。

