



布袋戲的臺灣化歷程

陳龍廷 *

* 陳龍廷 成功大學臺灣文學研究所博士，目前為中山醫學大學臺灣語文學系助理教授



臺灣布袋戲的起源，來自兩百年前的泉州、漳州、潮州等地。從起源論而言，布袋戲當然是來自中國文化的延伸發展，但是以文化生態論的觀點來看，從中國帶到臺灣的這些東西，經過客觀環境與主觀品味的改變，內涵與形式已經產生變化。布袋戲不斷推陳出新的表演形式與創作，展現的可能是臺灣獨特的文化形態，及濃厚本土特色的藝術形象與觀賞美感。想想中國傳來的戲劇形式，包括平劇京班、亂彈戲、四平戲、九甲戲等，而經過時代與社會的「選擇」與「淘汰」的作用，最後還剩下哪些仍具有影響力的戲劇形式？而布袋戲這種表演藝術如何能夠深耕本土化？其力量到底是來自木偶的操作、音樂的變革、情節的創作，或者口頭表演的萃煉？這是最值得我們思考的問題。

以往關於臺灣布袋戲發展史，很多人只喜歡留戀飄渺口述之間輾轉流傳，或因襲前人揣測的想像，而願意花功夫從歷史文獻細心耙梳與思辯的似乎不多見。筆者基於十幾年來的研究成果累積提出這篇論文，除田野調查的基本資料之外，還引用相當多日治時代《臺灣日日新報¹》、《臺南新報》等舊報紙資料，以及昔日舊文人的筆記，希望可以整理出布袋戲發展的可靠歷史脈絡。布袋戲的起源的說法，可能只是一個歷史的點而已，並非呈現一個完整的線、面。因此，從社會土壤、時代的精神氣候、表演與觀眾支持與互動的微妙關係，或許才能夠勾勒出民間生活的真實面貌。

首先，本文企圖從臺灣化（Taiwanization）的觀點出發。臺灣學界關於「土著化」與「內地化」的研究觀點不有所偏重，前人討論的已經相當多，筆者在釐清前輩學者差異的同時，進一步發現當我們研究臺灣民間底層文化時，可能須要有另外不同的研究途徑。其次，筆者試圖從布袋戲的生存土壤

¹ 日治時代臺灣發行量最大的、延續時間最長的報紙《臺灣日日新報》，創刊於1898年（明治31年）5月6日，在臺灣總督兒玉源太郎的協助之下，併購《臺灣新報》及《臺灣日報》而成，與《臺南新報》、《臺灣新聞》並列三大報，由木下新三郎擔任社長兼主編，當年曾經中文、日文並載。持續至1944年，由於盟軍大舉對日反攻，臺灣在物資極度匱乏之下，報紙已無法正常營運，自此出刊長達47年的《臺灣日日新報》結束其輝煌歲月。



發展出發，考察布袋戲與臺灣各地的表演環境的關係。最後，從布袋戲的整體表演體系出發，重新思索布袋戲發展歷程中前場創作與後場音樂的關係，進而歸納出兩種在歷史長流中發展出來的布袋戲審美態度。

臺灣化的研究觀點

本文提出的「臺灣化」，或許可以調和臺灣學界「土著化」與「內地化」的概念歧異與不足之處²。

「內地化」的論者發現：臺灣移墾社會有相當多不同於內地的特質，包括血緣觀念不及內地濃厚，而呈現強烈的地緣觀念，而社會的領導階層與內地大為不同，「多為意氣自雄的豪強之士，而少文化水準較高的知識份子或仕紳人士」（李國祁，1978：136）。

清代臺灣移墾社會重商趨利取向相當濃厚，尤其是渡海來臺的移民大多在謀求經濟利益，或希圖改善其生活狀況。顯然他們在內地時都不是屬於上層社會的人士，他們藉由開墾而累積財富，進而憑藉其優勢的經濟能力晉身社會的上層。既然早期移民多屬於「社會下層人士」，他們所偏好的文化，必然也不同於內地注重文教科舉的上層文化，而是所謂的「俗化」。這種文化發展趨勢，一方面文教不興，來自中國的精緻文化無由發展。另一方面，社會上「陋俗」盛行，諸如衣飾奢侈、婚姻論財、豪飲好賭、好巫信鬼、觀劇等，成為臺灣移墾初期的普遍現象（蔡淵黎，1986：59）。

「俗化」的觀點，其實是將臺灣文化發展趨勢與移民社會階層相結

2 「土著化」是文化人類學者研究清代臺灣拓墾史所提出的概念：臺灣當地所形成的土地所有制度，及社會階層化的關係，並不完全延續華南地區的社會組織型態。經過長時間演變，逐漸拋棄原有的祖籍分類意識，而培養出新的地緣意識的社會組織，如祭祀圈、宗教組織、水利共同體與市集社區等（陳其南，1987：92）。「內地化」的學者則認為，十九世紀中葉之後，如臺灣等邊緣社區日益內地化，對於中國文化的向心力極強，終於形成與中國各省完全相同的社會型態（李國祁，1978：132-133）。



合：「雅/俗」二元對立價值，正好呼應社會階層的「上層/下層」。來自民間的、俗民階層的文化，與出自文人、菁英階層的文化，在價值上分別對應於低俗的 / 典雅的、平凡的 / 特出的、粗糙的 / 精緻等兩個截然不同的領域。這種論述，會不會落入傳統社會上層階級兼具有正統地位的文化霸權（hegemony）思考脈絡底下，是值得反省的。而臺灣移民社會的「雅」的文化不夠強，反而提供民間「俗」文化的發展空間，特別是這些是大夫所輕忽的民間戲曲³。

臺灣方志文獻在紀錄臺灣的風俗特色時，無不強調「俗尚演劇」，如康熙五十五年（1716）受聘來臺灣協助方志編纂的陳夢林，考察約略現今北從基隆南到嘉義，這麼廣泛地區的漢人民俗風情。這些臺灣特有的社會現象，就紀錄於《諸羅縣志》〈風俗志〉（陳夢林，1962〔1717〕：147-149）：

神誕，必演戲慶祝。二月二日、八月中秋，慶土地尤盛。秋成，設醮賽神，醮畢演戲，謂之壓醮尾。比日中元盂蘭會，亦盛飯僧；陳設競爲華美，每會費至百餘緡。事畢，亦以戲繼之。家有慶，鄉有期會、有公禁，無不先以戲者；蓋習尚既然，又婦女所好，有平時慳吝不捨一文，而演戲則傾囊以助者。（——）演戲，不問晝夜，附近村莊婦女輒駕車往觀，三、五群坐車中，環臺之左右。有至自數十里者，不艷飾不登車，其夫親爲之駕。

從這個角度來看，臺灣在清代移民社會的時代，已經潛藏另一條文化發展的契機。尤其是民間宗教信仰與演戲結合，加上掌握經濟能力民眾的大力

3 以往中國內地的階級觀念強烈，基本上分爲兩大類：上九流、下九流，只要被歸於下九流的階級出身，便不可能參加科舉考試。下九流的行業，分別是娼女、優、巫者、樂人、牽豬哥、剃頭、僕婢、拿龍、土工等（鈴木清一郎，1995〔1934〕：14-15）。「優」即俗稱「搬戲的」，比俗稱「藝旦」、「做婁」、「趁食查某」的「娼女」還要低一等。由此可見，戲劇從業人員在傳統中國的階級觀念中是相當低賤的。



贊助，整體所呈現出來的戲劇文化現象，相當令內地來的士大夫瞠目結舌。這些戲劇文化現象，其實已經蘊藏著臺灣戲劇兩大基本劇場形式的因子，包括信徒酬神謝戲的「祭祀劇場」，以及掌握經濟能力民眾出錢贊助表演的「商業劇場」（陳龍廷，1994b；1995a；2000）。臺灣清代婦女雖平日慳吝，但對於演戲活動則慷慨解囊。她們還能夠濃妝豔抹地，由其丈夫駕車前往公開場合看戲。值得注意的，這種偏好看戲的行為，以及女性的自主意識強烈，或許可能是受到平埔族母系社會的價值觀及生活習性的影響⁴，而加深這樣的「俗」文化的發展。如此繼續發展下去，不就是走向「土著化」，而變成土著社會的過程？

「內地化」的觀點，基本上是從「儒漢化」（尹章義，1989：527）的角度出發，著重臺灣與中國內地從早期的差異，演變到幾乎完全一致，但值得商榷的是，這種價值觀過於推崇上層社會的「雅」文化，而輕視民間底層的「俗」文化。「土著化」的觀點，從民間社群的角度出發，強調清代早期移墾社會在社群認同上，為中國大陸本土社會的延伸，從一開始的相同，最後演變到完全不同（陳其南，1987：167；181）。內地化論者所敏銳觀察到的，社會底層的文化價值在臺灣與中國內地的差異性；而土著化的觀點，反而較缺少關注底層文化價值的差異性，在臺灣這塊土地上持續的影響力，整體看來似不夠周延。從民間文化角度來看，筆者認為用「臺灣化」的觀點比較可調合學術的爭議。

在這些「俗」文化的發展過程中，布袋戲是相當晚才出現的。咸信布袋戲傳到臺灣的年代，約清代道光、咸豐年間（江武昌，1990：90。邱坤良，1992：173。詹惠登，1979：46），約十九世紀初期。這二百年來，布袋戲表演藝術隨著臺灣社會、經濟、文化、政治的特殊背景，從早期移居來

4 原住民母系社會中另有一套不同於漢人社會的男女分工：平埔族婦女的工作包括農耕、砍柴、汲水、紡織，而男人則從事狩獵、防禦等工作。臺灣西部平原上的平埔族大多是母系社會，婚姻上，男人入贅女家，隨妻而住；在財產繼承上，由女子繼承家產（李亦園，1982：64-65）。



臺的布袋戲老藝人開山立派而人才輩出，到後代不斷的在改變當中，許多藝人也創造出獨特的表演藝術風格，而臺灣也自發地形成各重要布袋戲流派承傳系統，如五洲派、新興閣派、世界派等。這樣的歷史演變過程，可以說是布袋戲隨著移民社會而走向「臺灣化」的歷程，終於創造出臺灣布袋戲的獨特風格。至於今，如若不論演藝水平的參差不齊，光以遍佈臺灣各地布袋戲團的數量約一千團來看，就是一項驚人的奇蹟。

掌中戲發展的社會土壤

戲劇的發展，不可能脫離其生存的土地。首先我們從布袋戲生長的社會土壤，及分佈南北各地的重要藝人的生命史來觀察。

民間娛樂事業的發展，與都市經濟消費能力息息相關。布袋戲從中國傳來，也與清代臺灣重要都市聚落的形成有關。清代臺灣重要的都市，都是港都，大抵是與臺灣物產的集散地，以及貿易商行的聚集地。十九世紀初期，民間流傳所謂的「一府、二鹿、三艋舺」，指臺南府城、鹿港、臺北萬華這三個城市聚落。

臺灣布袋戲也就是以臺北盆地、臺南府城、以及鹿港三個地區為主要的傳播地。這三個城市都有所謂的「郊」，也就是貿易商的聯合組織，其中與泉州貿易的「泉郊」、與廈門貿易的「廈郊」等最為重要（張勝彥，1996：132-137）。這些貿易商不但經營生活基本物資進出口貿易而已，對於文化事業的傳播也有相當的助力。他們直接或間接地將中國的地方戲曲引進臺灣，尤其是布袋戲。而唐山師傅之所以來臺表演，甚至傳藝，重要的客觀環境就是「臺灣錢淹腳目」，使得他們願意在臺定居發展。



艋舺的鬚鬚全拼命

臺北盆地的布袋戲發展，最早是以新莊為中心，後來隨著艋舺後來居上的發展，而逐漸以爲艋舺為核心。臺北都市街道的發展，大多沿著淡水河而形成人群聚落。十八世紀中葉，新莊逐漸成為臺北地區經濟、政治的中心（戴寶村，2000）。

新莊早期的布袋戲班，據〈新莊街の歴史と文化〉一文提到：新莊以前的布袋戲非常興盛，最著名的包括「小西園」許天扶、「小世界」許來助、「小花園」高文波、「錦上花樓」王定、「錦花樓」黃添丁、新興樓「邱樹」、「新福軒」簡塗等（黃得時，1943：46）。這張名單，大多是日治時代末期的新莊掌中班，幾乎都已經改採北管後場的表演。其中師徒關係，如「小花園」高文波拜師「小世界」許來助（1890-1965），邱樹師承「錦上花樓」王定（1889-？）。昭和時代的報導，已明確點出交通的變遷而導致新莊的沒落，而布袋戲班卻仍為地方帶來繁榮收入，為新莊老街長黃淵源所津津樂道（臺灣日日新報，1933.7.6）：

臺灣布袋戲，盛於新莊。新莊老大市街，自乘合車通行而後，商界愈益不振。獨布袋戲收入一途，年統計之得五、六萬圓之正資，自他方流入，宛然若華僑由海外送金於本國者，其裨益於地方繁榮，正自不少。右前街長黃淵源氏，恆樂引以為談助。

新莊是許多臺北布袋戲承傳流派的祖師，如著名藝人王炎（1900-1993），出生於新莊街，十七歲時曾參加新莊的北管子弟社「西園軒」。這個子弟社團的組成份子大多與布袋戲的師傅有關，如新莊布袋戲班的「小西園」許天扶就曾在「西園軒」學唱公末、「錦上花樓」王定唱老生、「新福軒」簡塗唱三花，王炎自己學唱二花（沈平山，1986：393）。早年王炎曾經師承新莊「如是觀」林阿頭，後來才又拜師艋舺掌中班的呂阿灶。雖然說



拜師學藝是出自個人自由意志的選擇，但似乎這也意味著，整個臺北布袋戲發展重心逐漸轉移至艋舺。

從臺北城市聚落的發展歷程來看，更早已預告如此。隨著新莊河道日淺，逐漸為下游的艋舺所取代。從乾隆四年（1739）龍山寺建立，開始確立艋舺一帶人群聚落的形成，到十九世紀初，北路淡水營都司擴編為「艋舺營」，而淡水廳同知由原本長年駐在辦公所在的竹塹城，改成半年駐竹塹，半年駐艋舺（戴寶村，2000：342），新崛起的艋舺逐漸成為臺北的經濟、政治中心，而且也成為唐山過臺灣的布袋戲名家聚集地。早期著名的南管布袋戲師傅，包括「麒麟閣」金雞師、「龍鳳閣」許潭、「哈哈笑」許阿鼻、「解人頤」呂阿灶、「奇文閣」鄭金奎等（呂理政，1991：87；沈平山，1986：96），其中最著名的，莫過於「金泉同」的童全，及陳婆兩人。

童全（1854-1932），據流傳照片得知（吳逸生⁵，1975：104），他天生一臉美髯，似乎因此外號為「鬚鬚全」。他原本為泉州人，二十歲時（1873）隻身到臺灣闖天下。他雖然不識字，但是記性很強，口才很好，聲音宏亮，最擅長演〈掃秦〉、〈斬龐⁶王〉、〈白扇記〉、〈唐寅磨鏡〉、〈乾隆遊東山〉、〈藥茶記〉等。值得注意的，〈藥茶記〉應屬於臺灣常見的亂彈戲齣。不知是紀錄者吳逸生的誤植，或真的看過童全演過這齣戲。如果童全真的演過〈藥茶記〉，那麼似乎意味著南管布袋戲的師傅，也逐漸向當時臺灣民間流行的北管亂彈吸取養分，從整個布袋戲臺灣化的歷程來看，這可能是第一個演北管布袋戲的例證。一般只知道陳婆的徒弟林金水開始吸收北管布袋戲（呂訴上，1961：416），相較之下，童全的年代與輩份都還要古老。

5 這位熱心紀錄艋舺布袋戲盛況的觀眾，有文學寫作的背景，也難怪他所書寫的戲偶動作，特別細膩動人，其背景資料如下：吳逸生，萬華人，1907年生，一生熱衷於民俗戲曲，並喜愛文學，早歲曾參加新文學運動，並以吳松谷、春輝等名發表文章（吳逸生，1980：74）。

6 筆者案：疑為〈斬龍王〉，應該是關於魏徵斬龍王的故事。



童全是1920年代臺灣報章媒體所稱奇的民間藝人，他因演布袋戲致富，累積金錢曾高達二千八百圓秘密地藏在地磚底下，可見當年他受到歡迎的程度。然而1923年5月11日，他突然發現積蓄一輩子的鈔票，全部白蟻吃掉，而上了當時報紙得社會版。《臺南新報》與《臺灣日日新報》（1924.07.31）都有類似的報導。而前者記載尤為翔實（臺南新報1923.05.16）：

臺北市新富町三丁目童阿全。善弄布袋戲出名。顏面鬚鬢。故無論男婦老幼。皆稱為鬚鬢全。所以彼之布袋戲。比他人較好景氣。生平吝嗇。一錢如命。逐年粒積十圓金票二百八十枚。計金二千八百圓。以數束入於小木箱。乃於自己寢臺下。掘開□磚築一小地窟。而後置木箱於其中。上蓋以枋及土。雖家中妻兒。亦莫之知方謂除自己一人以外。固神不知鬼不覺。初不料被□地術白蟻君所聞。然於舊正月曾竊視一番固無恙也。及本月十一日午前第二次開看。竟顏色頓變哀聲如狂。家人集視惟見蟻土一堆。所謂金神者已消於無何有之鄉矣。或謂鬚鬢全年已老耄。粒積金錢。又不使家人知之。結局奉送白蟻富貴。真可為金錢死藏者戒。惟臺灣銀行無端得二三千圓大利益。未稔肯多少貢獻於社會云。

童全積蓄一輩子的鈔票，一夕之間全部白蟻吃掉的傳聞，幾乎是傳頌一時。直到他去世之後一年，仍陸續報導這則故事，並說臺灣最富裕的紅頂商人辜顯榮為童全深感惋惜，否則就請他到鹿港演布袋戲云云。童全生於泉州人，同治年間，他年約二十歲左右（1873），隻身來臺灣闖天下，必然經歷臺灣民主國的崩潰，及日治初期臺灣居民擁有兩年的期限自由選擇國籍的權利。最後他仍然決定留在臺灣，除了個人意志之外，也與當時臺灣的戲劇生



活環境息息相關。明治四十三年臺北艋舺舊街，與大稻埕永和街都出現專演布袋戲的戲園，而且還散發戲園演出傳單。據《臺灣日日新報》的報導如下（1910.01.22）：

近者泉州掌中班亦設戲園，一在艋舺舊街，一在大稻埕永和街。日夜繼演，且公然印刷戲單，分布市內，招人往觀，是亦維新之一現象也。

臺北設掌中班戲園，似乎從太平街開始。太平街的戲園主，是大稻埕維興街的周通書，他曾經因同業戲園之間的競爭，藉酒醉滋事而登上社會新聞（臺灣日日新報，1908.01.15）。從這些簡短的報導中，看不出做為布袋戲商業劇場的門票高低，但是我們從另一則同時代臺北板橋新設的布袋戲戲園的相關資訊，可以看出端倪（臺灣日日新報，1908.03.03）：

近日板橋街林某，雇一班掌中戲，名曰「福錦雲」，租在該街某茶館，開設戲園。做用入場券，內分為次，特等拾五錢，一等拾錢，二等四錢，童子減半。一晝夜約收金三圓。其初猶為好況，以當時舊曆正月，男婦老少，無所事事，故多藉此為消遣，迨數日後漸臻冷淡。

當時艋舺布袋戲商業劇場機制已相當成熟，似乎在艋舺舊街，與大稻埕設布袋戲戲園之前，就已經有完整的規劃，而且還仿效當年日本人或臺灣仕紳經營的戲院，門票還分等級。至於「特等拾五錢，一等拾錢，二等四錢」到底有多貴？參考1910年代的物價：在來糙米一公升六錢，豬肉一臺斤二十四錢，鴨蛋一粒一錢（呂訴上，1961：198），可知對於民眾而言，他們願意付出如此代價來欣賞一場專業布袋戲班的演出，已算是相當有文化素養。對於劇團而言，一天的勤奮演出，可以獲得三圓，即三百錢，夠他們買十臺



斤豬肉還綽綽有餘，在當時可說是相當不錯的待遇。

童全是否在臺北哪些戲園演過哪些作品，我們缺乏直接的佐證。不過外在演出環境的優渥，應該是促使他們留在臺灣相當大的誘因。當年童全埋在地底而遺失的「二千八百圓」，依照1920年代臺灣的工資來看，水泥工每日工資二圓（邱坤良，1992：84），一年薪資約七百三十圓左右，因此鬍鬚全無意之間所遺失金額，相當一位水泥工不吃不喝四年累積的資產。由此可知，童全在當時臺北劇場環境中的成就與可觀的財產。

與鬍鬚全齊名的陳婆，也是泉州人，傳說是個不第秀才，因功名無望，才成為布袋戲師傅。因臉上曾長過麻子，故外號「貓婆」。他是讀書人出身的關係，所以文辭優雅、出口成章，特別擅長南管的文戲，最著名的有〈天波樓〉、〈寶塔記〉、〈回番書〉、〈養賢堂〉、〈孫叔敖復國〉、〈喜雀告〉等（呂理政，1991：88）。

童全與陳婆兩位藝人的演技，可以說是各有千秋，他們的對臺戲，可以說是艋舺當年的盛事。當地就曾經流傳相關的諺語「鬍鬚全拼命」，或「貓的奸臣，鬚的不仁」，指的正是兩人打對臺時，彼此針鋒相對的互別苗頭，一方罵出「貓的奸臣」，另一方則還之以「鬚的不仁」（吳槐，1942：19）。由此可以想見，這兩位南管布袋戲的高手過招，競爭激烈的狀況，宛如同拼命。

關於陳婆的描述卻顯得虛無飄渺，大抵只根據這兩則俗諺衍生而來（呂訴上，1961：416；吳逸生，1975：102），頂多只稍微提及身份背景，據說陳婆曾做過「童生監」，因考場失意，才改行演布袋戲（吳逸生，1980：75）。

陳婆對臺北布袋戲的影響，最重要的就是傳徒「華陽臺」林金水，林金水再傳「小西園」許天扶、「宛若真」盧水土，及「亦宛然」李天祿的父親許夢冬。不過，南管布袋戲在臺灣似乎沒辦法維持下去，一方面南管後場



樂師凋零，另一方面當時臺灣的文化生態中的主流，已幾乎一面倒地推崇亂彈戲，因此才傳至林金水之手，已逐漸採用北管戲曲後場。據老藝人王炎的说法，新莊另一支與林金水不同承傳系統的布袋戲師傅「論仔師」，早就以北管布袋戲聞名一時。在整個時代氣氛的影響之下，無論是林金水，或許天扶、盧水土等，將布袋戲改為北管後場，就不那麼令人意外，這意味著北管布袋戲時代的來臨。

竹塹的布袋戲班

新竹是北臺灣發展較早的城市。明鄭時期即有零星的開墾，但直到康熙年間王世傑入墾竹塹的東門街、暗街之後，逐漸形成較為明顯而具規模的竹塹聚落。清代竹塹地區的發展，是隨著移民的拓墾，農產品生產量的增加，商業貿易的發展，以及市街體系的構成而逐漸形成「地區性的市場圈」（林玉茹，1998：145）。

竹塹城早期相當著名的南管掌中班，應該是龍鳳閣。班主曾經將連載於《臺灣日日新報》的古典小說《金魁星》改編為布袋戲演出，據說「手弄口述，神情逼肖，觀者竟大加喝采。每夜臺下，男女爭集，幾於地無立錫云」（臺灣日日新報，1909.05.25）。此外，這顯示了布袋戲在走向商業劇場的過程當中，開始傾向採取吸收其他的敘述體故事來吸引觀眾。龍鳳閣掌中班改編《金魁星》的經驗，其實已為布袋戲指出一條邁向「古冊戲」的大道，也是戰後臺灣布袋戲商業劇場常見的現象。將《金魁星》搬上布袋戲舞臺，正好是發生在明治四十二年的新竹出現的布袋戲商業劇場。如報導所說（臺灣日日新報，1909.01.29）：

新設戲園：龍鳳閣掌中班演戲，甚博竹人之好評。近因舊曆新正，特借內天后宮為戲園，晝夜開演。每日自午後二點鐘起，至午夜十二點鐘止。觀覽料分為二種：特別每人八錢，普通四錢而已。



從整個商業劇場機制，包括戲園設置地點、開演時間、觀眾票價等，可發現新竹嗜好看南管布袋戲的觀眾達到某種規模。似乎二十世紀初期的新竹表演環境，對於外來的掌中班相當有吸引力。除了當地戲班之外，也曾出現「唱南調」的掌中班「國錦文」。這個戲班的操偶技巧頗佳，但是口白聲音不佳。即使是這樣的掌中班，在當時受聘演出的戲金，每臺的價格約十圓左右，至少不低於五圓（臺灣日日新報，1909.12.12）。

此外，新竹的南管布袋戲班有「似古今」胡賈，據說是光緒年間來臺（沈平山，1986：460）。新竹人「怪我氏」（即鄭天鑑），早在1926年手稿《百年見聞肚皮集》已有相關紀錄，該書中記載「祉亭公軼事」、「郭成金附鴨母王」、「貓阿棟附王阿玉」、「和尚金附官度閃」、「清江舍附戴萬生」等內容，對新竹林、鄭兩家的家務瑣事多所著墨，關於清朝人文社會風貌多所涉及，且筆鋒諧趣，是難得的地方文史資料。其中描寫新竹布袋戲如下（怪我氏，1996：86）：

從來竹塹有戲唱念，皆屬泉音，最優勝則有林阿豬、蔡道、胡阿菊。
人形戲掌中班，俗呼布袋戲，分有南管、北管，著名惟胡阿尾、西風司。

從其行文夾雜日文的詞彙「人形戲」可知，書寫的年代確實在日治時代。當時作者已經發現新竹布袋戲逐漸有北管、南管的區別。他所寫的「胡阿尾」，或許就是新竹南管布袋戲「似古今」胡賈。至於「西風司」，就沒有相關資料可以瞭解。相當有趣的，這本書還提到潮調布袋戲班「玉梨香」，稱之為「潮音之玉梨香人形戲」，作者驚訝於這種戲班的口白唱念，與當時臺灣戲曲音樂流行主流的亂彈戲相較之下，「大相懸殊，無從考證」。顯然，對大正時代的新竹人而言，潮調布袋戲仍是相當罕見。從另一



角度看，潮調布袋戲的流行，可能有其相當大的區域侷限。

日治時代初期，竹塹城的掌中班，共四團。除最著名的龍鳳閣，還有一團以通俗表演路線取勝的戲班「五福樓」（臺灣日日新報，1909.01.12）。

鹿港的白字布袋戲

臺灣中部一帶的重要貿易重鎮鹿港，也是南管布袋戲的傳播點。鹿港在乾隆四十九年（1784），開放與福建蚶江通商（遠流，2000：58-59）。中臺灣豐盛的糧產皆由此出口至對岸的蚶江，並進口泉州等地的人文藝術。鹿港顯然不只是臺灣中部的經濟重心之一，也是人文薈萃的文化重鎮。

鹿港人林品創設日茂行，因而富甲一方。清代著名的南管布袋戲藝人算師、狗師、圳師等人，曾經應清代鹿港首富日茂行邀請來臺演戲。不料因此造成轟動，觀眾欲罷不能，他們客居鹿港四年餘（沈平山，1986：95）。圳師，姓黃，他的布袋戲屬於南管布袋戲，一般民間通稱「白字仔」。「白字仔」，指採用南管系統的後場音樂，而念白卻採取通俗易懂的口語。白字仔布袋戲在戲曲分類經常被忽略，其原因應在於它並不強調戲曲音樂特徵，而強調語言表達的表演型態。

據黃海岱表示：白字仔布袋戲的老師傅，大多是比他年長的那一輩，由此推斷其活躍的年代，大約是十九世紀末，最遲應當不晚於二十世紀初。田野調查的推論，在歷史文獻也可找到佐證（臺灣日日新報，1900.04.10）：

木偶戲不一種。彼掌中班，土語稱為布袋戲。亦有亂彈、趙調之分。近日臺中，初來一班掌中戲，其稱謂復出於二者之外，而以白字為名。聽其聲音，幾令行雲欲過，而舉動鬥舞，尤非尋常木偶所能望其項背。至于戲棚八角，華麗新鮮，亦為島人目所未經。具此數美，觀者咸謂，別開生面，真令人興味倍增云。



可見1900年的臺中，仍有白字布袋戲班的演出，而且舞臺屬於傳統布袋戲的「八角戲棚」。紀錄者相當驚訝這種掌中戲，不同於亂彈、趙調（潮調），因才留下這樣的紀錄，可見白字布袋戲班的演戲範圍並不廣泛，至少臺中這種日治時代形成的新都會，很少見到他們演出的蹤跡。

據黃海岱所知至少有三、四團，分佈於鹿港、北港、麥寮等地，由此可知，白字仔布袋戲所使用的口語，應該是比較偏泉州腔。

白字戲對表演藝術的實際意義，就在於語言未統一的時代，直接使用當地的語言，讓當地的觀眾明瞭戲曲的表演內容，以達到藝術感動人心的境界，即作者所指出的「感人最深」與「直捷暢快」。從字源來看，「白字」（peh-ji）指對應於白話（colloquial）的俗字，而與古典的使用方式無關。對文學史的意義而言，這意謂著「白話意識」的覺醒：庶民大眾因應口語表達的迫切需要，而自行創造出另一種與口語相對應的書寫符號，可以說是當時的民眾基於漢字的知識，而進行符合口語的改造工程。

布袋戲在臺灣化的過程中，「白字仔」的出現相當重要，這意味著更接近臺灣民眾生活語言的美學傾向。逐漸地，許多的戲曲聲腔布袋戲的角色人物對話，放棄原先戲曲的念白，而改採口語白話，不僅是當時的南管系統布袋戲，甚至後起的北管布袋戲也逐漸採取這樣的權宜措施。

府城的南管布袋戲

臺南府城，可說是南管布袋戲班的另一個發展重鎮。

明治四十三年（1910）臺南三郊的貿易商，曾聘請泉州掌中班來水仙宮開演。臺南水仙宮，位於清代臺南的五條港⁷中央的位置，廟宇本身是三郊的商業貿易同業組織集資合建的，供奉水仙尊王，以保佑他們航海貿易的

⁷ 五條港，指新港墘、佛頭港、南勢港、南河港、安海港等五條河流形成的貿易港區，掌握著清代臺灣進出口的重要經濟命脈。



安全。臺南的三郊，指北郊、南郊、糖郊，而水仙宮即是三郊商業組織的總部。三郊組織，除了從事貿易營利之外，也舉辦造橋修路等公益事業，而建設戲園，聘請知名演藝團體來表演，也是他們回饋社會的文化公益之一。據說往年除夕夜水仙宮前演戲通宵達旦，而讓許多欠債者混入觀眾群當中，而形成俗稱的「避債戲」（鄭道聰，1994：8）。明治年間，三郊的九位股東集資六百圓，在臺南水仙宮設戲園。他們曾聘請泉州掌中戲班來演戲，主演「來煌司」，首演戲齣《晉司馬再興避難》。然而這齣戲因略帶情色暗示的表演內容，引起當時一些衛道人士的注意。據報導說（臺灣日日新報，1910.01.25）：

近日有慕古戲園者，臺南三郊中人之創設也。了不長進，竟以九股東共贖六百元，向泉州南關外聘來煌司之掌中班，假座於水仙宮，設園演唱。其劈頭第一劇，則演晉司馬再興避難一齣。即而聽之，其口白則泉腔不合，甚難入耳。歌曲則瓦缶金聲，嘈雜爭鳴。詼諧則兩手空搖，終是木偶。至若音樂，雖叮嚀有聲，而草籬吵鬧，仍難動聽。如此劇色，尚欲以禮儀三百，為觀劇資，不誠難哉？然其中最出色者，惟司馬氏與某女通姦之時，彼則懸挂小床一榻，顯然以該榻借為巫山，男歡女愛，直欲以銷魂真箇，動人觀止。一時園中諸人，上等鄙而唾之，下等笑而樂之，唯女席赧然面赤，無地可以自容。

這些布袋戲演出，雖引起輿論的激烈反應，但從另一角度，也可以看到臺南布袋戲演出環境邁向成熟的商業劇場的機制，著重吸引觀眾的表演可說是一種時代趨勢。從同時代的報導瞭解，該戲班戲金竟然一年高達三千圓，對於當時的劇團而言，是相當優越的待遇。顯然整個商業體制已經步入軌道，不但印劇目分贈觀眾，而且演出檔期至少兩個月（臺灣日日新報，1908.01.28）。此外，來自泉州的主演「來煌司」所講的口音，與臺南當地



觀眾自認為的泉州腔不同，不見得是掌中班主演的口音不道地，也有可能是臺南當地的語言已經逐漸走向不漳不泉的新腔調語言，也就是我們現在所通行的「臺灣話」。

臺南著名的戲班包括「大飛龍」顏幸、「小飛龍」顏朝、「小飛虎」吳鴻、「小集虎」鱸鰻師、「雙飛虎」周亮、「雙飛鳳」吳士、「錦飛鳳」薛博、「錦花閣」林城等。臺南著名的文學家許丙丁，曾描述他童年時代，在大媽祖宮旁，欣賞顏幸、顏朝的掌中表演，也在大上帝廟前，看過「小飛虎」、「雙飛虎」、「錦花閣」的表演，所演的劇目包括《水冰心》、《包公案》、《薛仁貴征東》、《萬花樓》等（許丙丁，1954：18）。

臺灣總督府文教局社會課在1928年出版的《臺灣にける支那演劇と臺灣演劇調査》，可能是臺灣目前所知最早的官方調查，正好提供我們瞭解當時臺灣戲劇的情境。從整個調查內容看起來，以臺南州的資料最為詳盡。臺南州的範圍，包括現在的雲林、嘉義、臺南等三個縣的範圍，至少有十五團布袋戲。據1920年代的調查：臺南清水町「小飛虎」吳鴻，常演的代表戲碼有〈金魁星〉、〈枝無葉〉、〈四幅錦裙〉、〈五美賢〉。此外，總督府文教局的調查報告顯示：臺南臺町「雙飛虎」的周有榮，他擅長演出〈孝子守墓〉、〈丹桂圖〉、〈一門三孝〉等戲齣。周有榮，應該是周亮的兒子。

值得注意的，無論是周有榮擅長演的〈丹桂圖〉或吳鴻常演的〈四幅錦裙〉，據筆者田野調查的經驗推斷，很有可能是「九甲戲」的戲碼。對民間藝人而言，「九甲南」，雖有時稱為「南管」，不過他們都相當清楚「九甲南」與謂「正南的」南管不同（林美容，1997：209-211）。

中、南臺灣的潮調布袋戲

潮調布袋戲傳到臺灣的歷史相當古老，可能在十九世紀初期，可能就已經在臺灣落地生根。臺灣民間生活的戲曲文化環境中，潮調的子弟曲館並不普遍，因而這些潮調掌中班一開始大多傾向家族承傳的方式。



潮調音樂的特質，如俗話說的「北管好暗頭，潮調好暝尾」，意思是北管戲鑼鼓齊鳴，極其熱鬧，傍晚時分聽起來，其神明慶典的氣氛最令人振奮；而潮調音樂節奏緩慢，文雅悅耳，文辭婉約，適合在更深夜靜的夜裡細心品味。依學者的研究，大致可歸納出兩大特點：一唱眾和，在主唱引領唱完一句之後，其他樂師往往跟著一起和；以及唱腔中使用相當多的聲詞，也就是在原有文句之外，另外加入沒有文字意義的母音，最常使用的如a、e，於是整個音樂聽起來「咿咿啊啊」，即民間藝人所說的「咿呵韻」（張雅惠，2000；呂錘寬，2005）。

潮調布袋戲的分佈，幾乎都集中在臺灣中南部。雲林的斗六、斗南、西螺，彰化員林、埔心，南投、臺南麻豆、中營等地是臺灣潮調布袋戲的重要發展地。潮調布袋戲班包括南投竹山「鳳萊閣」陳君威、集集「永興閣」張仁智；西螺「新興閣」鍾任秀智（1873-1959），斗六劉平義、「福興閣」柯瑞福，斗南有陳金興、「法師」；彰化員林「新平閣」詹其達（1805-1877）、吳謹直（1841-1879）；嘉義朴子「瑞興閣」陳深池（1899-1973）；麻豆黃萬吉、龜仔港水錦師、中營朝枝師等（江武昌，1990a：97；謝德錫，1998）。

潮調戲曲風格，在臺灣流行的範圍相當有限，似乎在臺灣民間生活的環境中，比較少出現潮調的子弟曲館，因此戲曲風格流行的範圍也相當有限。通常潮調布袋戲班，只有當學徒學戲時，勉強學一、兩齣潮調戲，而正式「出師」之後，後場音樂上則採取「南北交加」，也就是大量採取北管音樂的後場，僅保留少數的潮調音樂。而西螺「新興閣」的傳人鍾任壁說，潮調的正本戲在他父親鍾任祥的時代就已經在縮減了（陳龍廷，2000：53-54）。由此可見，潮調布袋戲經過日治時代北管戲曲聲腔的洗禮，實際表演的劇目與後場音樂所剩可能極為有限。據田野調查瞭解，潮調布袋戲的主要劇目有〈臨水平妖〉、〈鋒劍春秋〉、〈楊文廣打南蠻十八洞〉、〈莊子破棺〉、



〈李奇元哭獄〉等。

布袋戲表演體系的變革

布袋戲走向自由創作的歷程，可說是相當曲折。這之間最大的改變契機，是來自後場音樂聲腔的改變，來自布袋戲班開始結合臺灣北管子弟館。

孕育正本戲的搖籃

日治時代，掌中戲班更結合臺灣各地最盛行的北管子弟戲⁸。布袋戲沿用北管戲的劇本，通稱為「正本戲」。

這種創新的表演風格剛出現時，還曾經被嘲笑為「虎咬豬」，意思是相較於南管的文戲，北管只能搬出老虎、獅子翻滾等毫無戲文的情節，顯得喧嘩粗俗。而後來民眾欣賞的品味改變，北管音樂卻被高度評價，有句諺語「食肉食三層，看戲看亂彈」，正好說明北管亂彈戲在這個時代已是沛然莫能禦的趨勢。北管布袋戲除了結合戲曲音樂的品味之外，也標誌著將戲偶動作表演獨立出來成為審美對象的時代傾向。特別是以老虎做為表演主軸，似乎是日治時代新莊一帶的布袋戲班為了讓不懂臺語的日本人（即「內地人」）欣賞，才發展出〈武松打虎〉之類的戲齣。據《臺灣日日新報》的報導（1927.07.14 第四版 第9774號）：

8 臺灣民間通稱的「北管」，配合舞台戲劇演出的正式稱呼叫「亂彈」，是乾隆年間（1736-1795）在中國地方發展出來的戲曲類型。沿襲了中國歷代統治者將樂舞分為雅、俗兩部的舊例，這種新興的劇種被稱為「花部」。所謂花，就是雜的意思，指地方戲的聲腔花雜不純，多為野調俗曲；相對的，「雅部」，即當時奉為正聲的昆曲。由此可知，花部亂彈在發展的過程中，並沒有得到文人士大夫的扶植和幫助，而是直接來自民間的聲音，脫胎於民間俗曲和說唱藝術。（張庚、郭漢城，1985）。亂彈戲曾被批評為「文辭鄙俚，不入讀書人之鑑賞」，而愛好者的支持理由，卻正好是文辭的通俗性。如焦循在《花部農譚》所指出的：「其詞質直，雖婦孺亦能解；其音慷慨，血氣為之動盪。郭外各村，二八月間遞相演唱，農叟漁父聚以為歡，由來已久矣。」（青木正兒，1982〔1930〕：477）這些曾被清代官方貶稱為「花部」的花部亂彈在漫長的演變過程中，逐漸取代雅部的崑曲，而成為表演藝術的主流，被奉為「正音」。



據云內地人不解布袋戲之臺灣語云。然極喜觀打虎故吾輩到處。多演出打虎以投合其所好。於是水滸傳中之武松打虎。日夜大大的宣傳。彼白額吊睛之大蟲。咆哮一聲。向前便撲。武松施展神威。揮出巨拳。與之相拒。內地人觀者。皆樂此不疲。亦可見其國之尚武使然也。

1933年7月6日晚上八點新莊小西園的藝師許天扶在臺北草山（即今陽明山），為日本皇族久邇宮殿下演出布袋戲《二才子》與《武松打虎》。《二才子》，應屬於「六才子書」中的戲齣，是傳統的南管布袋戲「籠底戲」，又稱為《養閒堂》，或《大鬧養閒堂》。對於這樣注重戲文的表演，當年曾聘請日人一條慎三郎做解說（臺灣日日新報1933.07.07 第二版 第11944號）。而《武松打虎》應是改編自崑曲《義俠記》的戲齣，從田野調查經驗判斷，可能是掌中班主演藉由北管子弟社輾轉得來的。這種以打鬥為主的創新表演風格，其實是為了跨越語言障礙，讓不懂臺語的日本人也能夠欣賞，因此口白臺詞相當稀少。這則表演報導所透露的訊息，與1980年代許多臺灣掌中劇團遠赴國外演出的戲齣，如出一轍。此外，這些報導似乎也相當於宣告北管布袋戲時代的來臨。

臺灣的曲館的發展趨勢，與一般人以為的日本時代政府強力打壓所有中國文化的刻板印象，正好完全相反。從實際的田野調查所發現的現象：曲館在日本時代最為蓬勃發展，遠遠超過清朝時代與戰後時代⁹，這似乎與日本政府對臺灣民間文化傳統的態度有關。臺灣的北管亂彈音樂曾經非常風行，所以有一些原本非北管後場音樂系統的掌中劇團，也開始加入這一北管音樂流行的趨勢，包括一些潮調掌中戲班的主演也參加北管子弟社（陳龍廷，

9 以曲館成立的數量而言，清代有35個館，日本時代有189個館，戰後有143個館；而武館的成立數量，清代有18個館，日本時代有223個館，戰後有145個館（林美容，1997：797）。



2000：53）。

北管戲的角色，三花因為身負插科打諢、逗樂臺下觀眾的責任，必須直接讓觀眾聽懂他的意思，所以唱曲和口白一概使用臺語，而其餘角色講的是「官話」。西皮派的戲曲音樂，其實比較接近京戲，中南部戲班習慣將京戲稱為「外江--ê」。新莊北管布袋戲班，很多都出身自新莊「西園軒」北管子弟館，包括「錦上花樓」王定、「新福軒」簡金土、「小西園」許天扶等。「宛若真」盧水土，人稱「貓仔水土」，採用京戲後場，將連本三國志改為布袋戲表演，非常叫座。戰後李天祿學自京戲，中南部戲班稱之為「外江布袋戲」。李天祿接受採訪時，往往提到他在日治時代已經將京戲的文武場引到布袋戲，而且引用大量的京戲唱腔，作為他表演的特色（李天祿，1991：114）。《李天祿口述劇本》雖然紀錄者沒有明確的標音，無法從中感受到李天祿特有的腔調語音。不過，仍可提供我們做比較的基礎，將李天祿擅長演出的《三國演義》〈過五關〉（李天祿，1995：53），與京戲《劇考大全》（胡菊人，1979：404）做比較，即可明白。外江布袋戲與其來源京戲的表演內容有密切關係（見表一）。

常見的北管布袋戲劇目有《取五關》、《斬瓜奪棍》、《渭水河》、《走三關》、《晉陽宮》、《天水關》、《倒銅旗》、《斬瓜》。大多是布袋戲主演參加地方的戲曲子弟館，連帶著戲曲音樂所學來的劇情，例如黃海岱由北管亂彈學來的《倒銅旗》，是全本福路戲《破五關》中破「泗水關」的一段，內容重點放在英雄豪傑的如何與敵軍廝殺的武打招式。這類型的戲齣，可以說是布袋戲結合北管子弟戲，以及武館文化的表演。

武館是臺灣的村庄開發史中，有相當重要社會功能的志願性社團。在清代械鬥盛行，而農村子弟為了保衛家園，利用閒暇學習拳術、陣法、舞獅等技藝。這樣的民間文化更進一步孕育了純粹以武打取勝的布袋戲表演，甚至有的主演以「武戲霸王」的名聲響遍南北二路。



武戲霸王的誕生

日治時代，過去的仕紳官宦階級沒落，取而代之的是新興的農村文化，最重要的就是各地林立的曲館、武館等民間社團。臺灣特殊的歷史情境，造就某些地方尚武的風氣，塑造了特殊的社會文化，如武館林立、獅陣盛行。

這些地方的「精神氣候」為這類型的布袋戲表演提供基本觀眾。在這樣的環境當中，布袋戲的創作者朝武戲的熱鬧場面發展，似乎是一種必然的趨勢（陳龍廷，2000：62）。從歷史發展來看，布袋戲的武戲最遲從日治時期就已經相當流行。在觀眾品味大為改變的情況下，一些固守偏重文戲傳統的老藝人，也不得不改學起布袋戲棍仔的武打招式。老輩的藝人都還流行一句俚諺「食老，才teh學跳窗」，指的就是這種沛然莫禦的時代傾向。從布袋戲的表演來看，布袋戲偶本身要模擬真人表演者的走路姿態，如果要能達到維妙維肖的地步，反而相當困難，而武打方面，因為戲偶操作非常靈活，跳窗反而是最簡單，而戲偶的武器對打招式就比較需要苦練，尤其是各項「傢俬」（ke-si）都有各自獨特舞動的特色，非得觀察入微，加上苦練，才能夠打得虎虎生風。

五洲派第一代祖師黃馬，他的師傅蘇總當年學成布袋戲後，卻將整個戲班給門徒黃馬，自己改行當拳頭師傅。蘇總曾在西螺整布袋戲班「錦春園」，由於他本身精通武術，所以武戲在行，但是因為他對武術的熱愛而放棄布袋戲。臺灣布袋戲的重要特質之一，應該就是武術表演，而這項武戲的傳統，似乎來自於布袋戲演師在承傳之際，逐漸將民間喜好拳腳功夫的草莽生命力，注入原本文人雅興的布袋戲表演中。

在武戲盛行的時代，布袋戲界出現許多武戲霸王，關廟玉泉閣黃添泉就是其中相當著名的一位。黃添泉擅長以木偶表演刀槍對打、跳牆、木棍展花、空中翻跳等高難度動作，甚至能以木偶演出宋江陣，看起來就好像在欣賞武館陣頭的「對套仔」（tùi-thò-á）一般。宋江陣在南臺灣的屏東、高



雄、臺南等地的迎神賽會中，是很重要的陣頭。宋江陣的操練稱為「牽箍」（khan-kho）。「箍」就是宋江陣操演時，整隊排成員圈的隊形，而操演陣式約十八套。而宋江陣操練中使用的武器，以齊眉棒最多，其餘如頭旗、雙斧、大刀、雙鎗、雙劍、雙刀、鏈仔刀與盾牌、勾鑣槍、斬馬、扒仔等（董芳苑，1982：28）。

此外，西螺新興閣鍾任祥，在戰後戲園布袋戲也好稱武戲霸王。廖來興曾提及他的師傅鍾任祥，因拜過西螺振興社的蔡樹欉為師，又曾跟過張二哥學白鶴拳。他本人對武術功夫的興趣，演起武戲，可以說是內行中的內行。他曾經在警官學校演布袋戲表演，那些高級警官都學過柔道，熟知如何制敵克剛。鍾任祥以他過去學過的大刀步演三國誌中的關羽，舞臺上這仙魁仔將大刀弄得殺氣淋漓、虎虎生風，幾乎與真實的武術沒兩樣，觀者無不動容，忍不住與熱烈的掌聲（陳龍廷，2000：57）。

古冊戲的誕生

日治時代中南部的戲班，已經開始著手改造戲曲音樂，創造出專門配合布袋戲使用的「北管風入松」，使得布袋戲團獲得將章回小說改編成適合舞臺演出的極大自由。南投新世界掌中班的陳俊然出版後場配樂的唱片，可說是從日治時代到戰後臺灣民間樂師對後場音樂改革的時代紀念碑。這些後場配樂的發行，獲得劇團極大的迴響，因為後場配樂音樂唱片的出現，後場逐漸剩下一個負責teh-kài（壓介）的師傅，負責前後場串連的鑼鼓點，而音樂演奏的部分開始為唱片所取代。這些布袋戲後場專用唱片，據悉是陳俊然當年集合南投、員林等地一流的後場樂師灌錄而成的。從幾乎相隔半個世紀的距離來欣賞，相當可以說是相當精緻地紀錄了戰後戲園音樂風格。從純音樂角度來欣賞，也是相當優美的戲曲音樂。

從筆者整理唱片的細目（見表二），可以發現這套配樂唱片有幾項特



色，首先劍門專用的配樂佔相當重要的部分，這說明了1960年代臺灣布袋戲演出的實際現象：以對打武戲爲主的布袋戲佔據主流地位。其次，大量的風入松音樂，大多從北管音樂精華萃取而來，在戲劇表演的運用是做爲場景之間的過場音樂。最有趣的是，風入松音樂的大量出現。日治時代彰化、臺中、南投一帶，有許多的北管子弟館的師父投入布袋戲的演出行業，在他們投入布袋戲的實際演出時，卻發現原有的北管戲曲音樂配合布袋戲的演出，顯得相當冗長，因此他們從傳統北管戲曲音樂撷取【風入松】曲牌音樂，重新編曲而成，主要的目的就是搭配布袋戲簡捷明快的表演，從而形成臺灣化的布袋戲北管音樂。這些後場樂師創造的風入松，有的甚至冠上【阿哥哥風入松】、【吉他揚琴風入松】的名目。

「北管風入松」的影響是全面性的，一方面臺灣民間曲館盛行，已經培養相當鼎盛的戲曲音樂欣賞人口，一方面是因爲其節奏輕快、熱鬧、簡短，使得表演創作可以從戲曲唱腔脫離出來，使得敘事的表演可以更自由，而劇團也順勢融合北管戲劇本及章回小說，更豐富了舞台上想像力的空間。在新款戲曲聲腔的廣泛採用下，布袋戲團大量地將章回小說改編成適合舞臺演出的故事。清末之前的歷史章回小說，臺灣人稱爲「古冊」，依此演出的戲碼即「古冊戲」。依此演出的戲齣如《大唐演義》、《月唐演義》、《萬花樓》、《薛仁貴征東》、《五虎平西》、《羅通掃北》、《七俠五義》、《三國演義》或《濟公傳》等。

此外，金燕唱片、永久唱片等，也陸續出版布袋戲後場專業配樂的唱片。在大量運用後場配樂唱片之後，劇團幾乎完全從後場師傅的制約底下，完全解脫出來。主演可以全心全力與排戲先生構思故事創作，而完全不受到後場師傅的影響。布袋戲後場唱片的出現，意味著新時代的錄音工具已經逐漸影響到整體布袋戲的表演形式。原本的布袋戲後場，是由後場樂師搭配主演的口白、戲偶操演的現場演出方式，從此逐漸被唱片所取代。1970年代



戲園布袋戲後場，演變為只需要一位頭手鼓負責與前場搭配的鑼鼓，以及一位專門負責配樂的工作人員。後者負責在表演當中，搭配前場師傅的表演，播放唱片，其工作內容實際上已取代原先負責絃樂、管樂的師傅。然而現成錄製音樂的大量使用，同時也意味著真正的後場音樂迅速衰退。臺灣整個社會審美氣氛的趨勢不斷改變，傳統戲曲歌詞的語言隔閡之外，民間的曲館組織衰微，觀眾越來越缺乏欣賞戲曲音樂的修養，不容易感受戲曲音樂性的優美。

金剛戲的廬山真面目

布袋戲在商業劇場中演出的，稱為「內臺戲」，其經營方式，與祭祀劇場不同。內臺布袋戲的經營，可分成兩種模式：一是租戲園，二是賸戲（pak-hì）。通常較負盛名的掌中班，傾向於租戲園的經營模式：劇團在表演檔期中所獲得的門票收入，除了必須按合約支付戲院老闆租金、稅金、水電費等開支之外，其餘所得都歸劇團所有。戲園布袋戲盛行的年代，甚至有專門負責接洽劇團與戲院兩者之間的中介者，他們介紹出戲機會給戲班，並從中抽取佣金，即俗稱的「班長」。劇團與戲院之間中介的有力者，甚至事先預付前金租劇團來戲院表演，即所謂的「賸戲」。劇團一旦接受賸戲的模式，就不需負責門票收入的盈虧，他們所獲得的酬勞幾乎都是固定的。

戰後早期臺灣商業劇場，已不需要扮仙戲，只演日戲、夜戲（陳龍廷，1995a：150）。後來金剛戲大為盛行的時代，甚至演變為日戲兩場、夜戲一場。通常日戲比較多上年紀的觀眾，因而演出的劇碼都屬於古冊戲。夜戲的觀眾比較多年輕人，因而劇團通常安排自行創作的金剛戲齣。劇團的主演，通常都只負責夜戲，而日戲則交給練習口白技巧的學徒。布袋戲進入戲園之後，除了在後場音樂產生變革之外，在劇情內容最大的改變就是：不再滿足於改編自章回小說的古冊戲，而更進一步創作有飛劍、奇俠等幻想的「劍俠戲」。而閣派著名的《蕭寶童白蓮劍》、五洲派的《五美六俠》等，都



是布袋戲主演揉合劍俠劇情的創作。

《五美六俠》英雄趙飛翎受佛祖法令而追隨的「西方錦飛箭」，可說是劍俠戲相當顯著的標誌。對布袋戲的舞臺表演而言，卻是輕而易舉的，只要隨著樂聲揮舞著道具，就可以讓觀眾想像奇異的法寶的神奇力量。五洲派的有「西方錦飛箭」，閣派的也不甘示弱，來個「西方白蓮劍」。趙飛翎受佛祖法，必須受滿百劫才能功德圓滿；西方大俠蕭寶童奉師令下山，必須斬一百零八魔（林鋒雄，1999）。五洲派的有《五美六俠》，也就是前後出現五位英雌、六位英雄，關廟玉泉閣也來個「十三俠」、「卅十六俠」，或者乾脆濃縮為兩位俠女加上三位大英雄的招牌戲《三雄二俠女》。不管是幾位英雄俠客，最後終究會團結會合而成為正義之師，而他們所要打敗邪惡勢力的巢穴，無論叫「玉青樓」、「八寶樓」或「七星殿」，總是有著複雜危險的機關陷阱。

劍俠戲相當重要的情節，都圍繞著舞臺上出現的法寶或寶劍，而且都是具有靈性，會自動飛出斬殺妖精的法寶。這種有俠義之士，以飛劍或飛箭，斬魔除妖的戲劇，也就是通稱的「劍俠戲」。

戰後臺灣布袋戲最常演出的劇目，除了這類的「劍俠戲」之外，就是有關於少林寺的英雄傳奇故事。布袋戲的「少林寺」，並非河南嵩山少林寺，而是福建九蓮山的少林寺。日治時代這類故事通稱《方世玉打擂臺》¹⁰或《萬年清》¹¹。而戰後，香港的作者「我是山人」接續這套故事，並將故事的重心由少年英雄胡惠乾、方世玉身上，轉移至洪熙官等人反清復明的重任

10 《方世玉打擂臺》，曾以歌仔冊面貌曾大量流行。至少有三個以上的版本，包括廈門會文堂民國本《新刻方世玉打擂臺》、上海開文書局《方世玉打擂臺》、臺北黃塗活版所大正15年（1926）版《方世玉打雷歌》、臺北周協隆書局昭和7年（1932）版《最新打擂臺相褒歌》等。

11 民間藝人口中的《萬年清》，完整的書名為《勝朝鼎盛萬年清》，又名《萬年清奇才新傳》、《乾隆巡幸江南記》八集六十七回，北京師範大學出版社，依據光緒19年（1893）上海五彩公司石印本，及民國上海日新書局石印本點校。筆者統計：書中情節大半是乾隆遊江南的故事，而少林寺故事僅二十九回，約176頁，佔全書556頁的三分之一以下。



上，一般民間人稱之為《三建少林寺》¹²。故事由二次火燒少林寺之後，洪熙官身負家仇國恨，要三建少林寺，打倒滿清，對抗峨眉派高手白眉道人。少林寺英雄傳奇的故事，對布袋戲的影響非常深遠。西螺新興閣的鍾任祥當年曾經把他由西螺武館「振興社」所學到的拳腳功夫放入少林寺戲劇當中，而創出了「拳頭戲」。武館的武術豐富布袋戲的創作，這是結合武館招式與少林寺故事的演出，在戰後曾大受歡迎（陳龍廷，1994b）。

嚴格說來，「金光戲」並不是精確的名詞，而應是「金剛戲」。這個名詞源於戰後全臺各戲班競演《火燒少林寺》，書中提及內家工夫的三種層次，包括刀槍不入的「金鐘罩體」等，進而在各戲班衍生出「金剛體」或「達摩金剛體」。在戲班主演、排戲先生與觀眾三方面互動之下，所誕生的情節創作，深刻地反映了時代社會脈動的和聲。年輕一輩的主演為了更進一步演義少林寺的故事，接續英雄的系譜，最後發展出轟動一時的「金剛戲」。劇中人物之仙道鍊氣士，即稱「先覺」，當然被隨著他們所練就內功的深厚，出場時必搖動五彩布旗以示金剛飽滿，如同臺詞所形容的「金光閃閃、瑞氣千條」，此即一般媒體稱之為「金光戲」一詞的由來（陳龍廷，1997a：50-58）。

1950年代吳天來為李天祿所創作的《四傑傳》，是以「青天一鶴漢文人」、「百草翁」等武功蓋世的人為維持武林正義而展開的鬥智鬥勇的戲。這一齣戲是吳天來與布袋戲主演所合力創作的第一齣戲，也可說是專業排戲先生開始參與布袋戲創作的重要指標。在《戲夢人生》中，對於吳天來如何由一位教漢文的先生，變成一位布袋戲班爭相邀請的排戲先生的過程，李天祿有詳盡的描述（李天祿，1991：142-143）：

12 「我是山人」的《三建少林寺》在臺灣廣為流傳，包括〈洪熙官大鬧峨嵋山〉、〈洪熙官三建少林寺〉、〈洪熙官三破白蓮觀〉、〈洪熙官大鬧羅浮山〉等集。很明顯的，整個少林寺英雄的重心已經從方世玉，轉移到洪熙官身上。



吳天來的父親原本是個打鐵工，平日以打製菜刀、剪刀為生，父親死後，吳沒有繼承父業，他和我後場師傅明仔很知己，明仔知道吳天來的漢文基礎很好，介紹他到亦宛然幫忙。剛開始我請他教我的大兒子煌仔讀漢文，寫一些《天波樓》的劇本，慢慢地才讓他為我排戲。他的工作就是前一晚先讀一段古書或小說，消化了解之後趁第二天下午沒戲的空檔，把故事的内容講給我聽，等晚上正式演出時，他站在臺下看，看我如何把他所講的故事搬上舞臺演出來，就這樣慢慢磨，磨了三年後他已經可以幫戲班排戲（編導）。我的好友鍾任祥看吳天來戲排的不錯，和我商量要商借到他的新興閣一個月，我答應之後，吳就到西螺新興閣排戲，一個月後鍾任祥卻不讓吳回臺北，把吳留下來教他的兒子鍾任壁…。吳天來隨後又被南部的戲班請去，在南部一待就十多年，他也排過歌仔戲，現在南部很多戲班的劇本都是出自他手筆。

關於這段描述大抵與當年筆者採訪李天祿的資料相近，對照其他布袋戲界人士的說詞，除了吳天來離開李天祿的動機有不同的見解之外，其餘應該是頗有可信度。由此，我們也可以更進一步瞭解李天祿與這種自創武俠戲，也就是所謂「金剛戲」的關係密切，至少他不但促成了金剛戲著名的排戲先生吳天來的出現，而且他的劇團亦宛然也演過吳天來所創造的《四傑傳》之類的劇目。吳天來的排戲能力，李天祿是這麼形容的（李天祿，1991：143）：

我覺得吳天來最擅長安排各種恩怨情仇，他還有一種本事，就是能把「無理說成有理」，大概當編劇的人都要有這種無中生有的本事吧！

這種布袋戲舞臺上的恩怨情仇，以及「無理說成有理」的情節，也就



是1960年代在臺灣風靡一時的金剛戲的最重要特質，直到現在的布袋戲更演變為充滿權謀、詭譎多變的劇情。「愈請愈強」是這個時代布袋戲的戲劇模式，越晚出現在舞臺上的劇中人物武功、聰明、才智越是高強（陳龍廷，1997a：52）。

布袋戲排戲先生的後起之秀，首推陳明華。他就是日後在華視以《保鏢》、《胭脂虎》聞名一時的編劇，據布袋戲界的看法，他是以金剛戲的技巧來編連續劇，才會造成如此轟動。廖來興的《五爪金鷹》、張清國的《玉筆鈴聲世外稀》就是陳明華排的。廖來興演的「五爪金鷹」是個雙目失明，眼睛蒙一塊黑布的人，他有一招最恐怖的絕招「內功殺人法」：只要他喘一口氣，哈一聲，輕則破功，重則「變血水」，廖來興自言道他最擅長這類的「倭戲」（hàm-hì）。「變血水」成為陳明華排戲最鮮明的特色，其原委據說（陳龍廷，1994c：52）：

一般觀眾必認為戰敗的一方必然「被人救去」、「假死」或「和解」，故陳明華針對這種心理，為了與觀眾鬥智，若要讓一個角色死去就要真死「變血水」最乾脆，讓觀眾傷腦筋：「這個這麼重要的角色死去了，戲怎麼還有辦法再演下去呢？」結果戲不但再繼續下去，還比原先料想的情節要更好，讓所有人，包括主演本人，在驚奇之餘也稱讚不已。因為觀眾最討厭老套，一般對這種情節的處理常常是主角已經中傷了，卻還不死，通常是被打落萬丈絕谷，被一癡情女子救起，再來兩人相戀，此女的師父或父親不允之類節外生枝的情節。

新一代的布袋戲，就以民間的生活做為創作基礎，推陳出新而將戲劇的重心更單純地放在英雄俠客身上。這時臺灣南北各個著名的掌中劇團，幾乎都有自己的招牌戲。戰後臺灣各鄉鎮都有可供布袋戲演出的戲園。幾乎只要是曾經熱鬧興盛的人群聚落，就有戲園。戲園，可說是昔日繁華笙歌景象的



象徵。1950~1960，可說是臺灣布袋戲商業劇場的黃金年代。據筆者統計，當年縱橫臺灣各地戲園的掌中戲班，如許王、黃俊卿、黃俊雄、陳俊然、鍾任壁、廖英啓、鄭壹雄等，他們的招牌戲，及曾表演過的戲院，如下：

「小西園」許王，從早年擔任父親許天扶（1893-1955）的助手開始，到後來實際擔任劇團的主演，已經累積相當雄厚的表演功力。當年除了在臺北布袋戲戲園中曾經刮起一陣旋風，而創造出廣受歡迎的戲齣，如《龍頭金刀俠》。許王曾在基隆高砂戲院、臺北大橋戲院、臺北雙連戲院、臺北環球戲院、臺北大中華戲院、臺北今日世界、萬華戲院、三重天心戲院、三重金都戲院、新竹新舞臺戲院演過。

「五洲園二團」的黃俊卿，號稱「布袋戲太祖牌主演」，1952年臺中成功路金玉山金舖附近的合作戲院，接續黃海岱的開幕戲，當時他演的《玉聖人大破太華山》、《火燒九蓮山少林寺》，都是戰後相當盛行的戲齣。《玉聖人大破太華山》就是後來的「史豔文」，而少林寺的戲齣，「做戲的想欲煞，看戲的不願放」，黃俊卿接著演《獨臂尼姑下山》、《獨眼赤眉山》、《少林派血戰百魔教》、《三怪人血戰百老祖》、《少林客血戰獨角神魔》、《九長光血戰少林派》等。黃俊卿在戲院保持不敗記錄，約三十幾年，後來他的戲齣總稱為《文殊世祖》。黃俊卿可說是戰後戲園布袋戲的霸主，曾在臺中合作戲院、豐原光華戲院、豐原富春戲院、彰化天一戲院、彰化萬芳戲院、林內同樂戲院、嘉義文化戲院、嘉義民雄戲院、高雄富樂戲院、高雄南興戲院演出。

「五洲園第三團」黃俊雄，早年就以《六合》系列的戲齣轟動一時，1956年，曾在嘉義文化戲院演出《六合定干戈》，到1970年代史豔文布袋戲風行的年代，他還在臺北今日世界娛樂中心三樓松鶴廳陸續推出長達數年的戲齣，如《六合大忍俠》、《劉伯溫六合大忍俠完結篇》、《劉伯溫現面大開殺》、《六合大戰七才子》、《三子會聖血記總結局》、《達摩鐵金



剛：《六合大忍俠尾集》、《六合大忍俠達摩金剛榜：六合血海賭命記》、《六合神劍傳》、《六合傳總結篇：萬臂圖》、《六合大忍俠總結篇：聖血淹沒九重天》、《六合七真傳：群俠血戰十九秘魔》等。黃俊雄演出蹤跡遍及臺北萬華戲院、芳明戲院、臺北今日世界、新竹新舞臺、臺中合作戲院、臺中安樂戲院、臺中安由戲院、豐原光華戲院、豐原富春戲院、彰化天一戲院、彰化萬芳戲院、彰化民生戲院、員林文化戲院、虎尾戲院、虎尾小樂天戲院、林內同樂戲院、嘉義文化戲院、嘉義大光明戲院、嘉義興中戲院、臺南慈善社戲院、臺南光華戲院、南臺戲院、高雄富樂戲院、高雄富源戲院、高雄南興戲院等地。

南投新世界掌中班陳炳然（1933-1997）。據說當年他曾經在布袋戲事業上很不順利，有後場打鼓師傅指點他改名為「陳俊然」。1953年，二十歲的陳炳然以一齣《江湖八大俠》，又名《玉蝴蝶反奸》，成功地嶄露頭角。1964年之後，中聲唱片繼續出版陳俊然的布袋戲唱片，尤其《南俠翻山虎》，已成為世界派的招牌戲，陳俊然在中臺灣一帶相當享有盛名，如臺中合作戲院、嘉義文化戲院、新營康樂戲院、朴子榮昌戲院、斗六鎮南戲院、社頭榮興戲院、林內同樂戲院、彰化田中戲院、南投南投戲院等，都是他的「戲路」。

「進興閣」廖英啓生於昭和五年（1930），雲林縣二崙人。戰後隔一年，正式拜「新興閣」鍾任祥學習布袋戲。1956年廖英啓正式成立布袋戲班，聘請吳天來來排戲，他們合作最著名的戲齣即《大俠一江山》、《風速40米》。《大俠一江山》塑造出「六元老和尚」，在臺灣各地戲院傳頌一時，因為這個人物性格憨厚、愛聽別人誇獎的好話，又喜好自我吹噓，非得在廖英啓的布袋戲舞臺才看得到如此幽默生動的表演，而著名的布袋戲口頭禪「到今你才知」，據說就是來自廖英啓的創意。廖英啓巡迴演出的足跡遍及臺北芳明戲院、臺北大橋戲院、三重天閣戲院、臺中安由戲院、臺中五洲



戲院、北港大復戲院、義興中戲院、嘉義中央戲院、臺南慈善社戲院、新營成功戲院、高雄南興戲院。

「新興閣」的鍾任壁，生於1932年雲林西螺鎮，戰後跟著父親鍾任祥（1911-1980）在劇團學藝。1953年鍾任壁在嘉義文化戲院，開臺演出《鋒劍春秋》、《蕭寶童白蓮劍》等，都獲得極好的票房。他特別聘請原本在臺北亦宛然排戲的吳天來，開創出著名的戲齣，如《白俠傳奇》、《奇俠怪影》、《大俠百草翁》、《斯文怪客》、《白骨人現面了》、《大施毒手血戰東南》等，從此展開縱橫南北的演出事業。巡迴演出的範圍，包括基隆戲院、臺北芳明戲院、萬華戲院、三重天閣戲院、三重天心戲院、桃園文化戲院、新竹新舞臺戲院、新竹中央戲院、後龍龍聲戲院、臺中合作戲院、臺中南臺戲院、臺中安樂戲院、豐原光華戲院、豐原豐原座、豐原富春戲院、霧峰鄉都戲院、大甲鳳凰舞臺、南投戲院、竹山戲院、草屯大觀戲院、彰化二林戲院、員林名都戲院、西螺遠東戲院、虎尾戲院、斗六光華戲院、斗南源和戲院、斗南南都戲院、嘉義文化戲院、嘉義興中戲院、民雄戲院、朴子榮昌戲院、大林東亞戲院、臺南慈善社戲院。

「寶五洲」鄭壹雄（1934-2002），嘉義新港人，出身北管戲曲世家，祖父鄭鼓頭、外公「春龍先」林春龍，兩人都是很有名的北管先生。1953年，初出茅廬的新港寶五洲在嘉義大光明戲院以《玉神童大鬧百魔教》、《文中俠血戰乾坤山》等戲齣展開他輝煌的演藝生涯。當時臺灣各戲班競演的少林寺戲齣，通常只演到最厲害的角色白眉道人，鄭壹雄卻連白眉道人的師傅赤眉道人也請上場，編撰出《洪文定大破魔王島》、《少林派血戰赤眉》、《戰五眉》、《少林客血戰乾坤島：少林派血戰黃眉、乾坤老祖》、《十八代祖師、二代祖師、午能老祖血戰北極祖師》。鄭壹雄縱橫全臺灣各地戲院，更創造出南北二路兩叮噹的戲齣，如《神行俠血戰沖門島》、《神行俠血戰骷髏幫》、《無形鶴三探骷髏幫》、《一代琴王和平



傳》等，可說是戰後臺灣各地戲院「喊水會堅凍」的布袋戲班主演，曾在臺北芳明戲院、萬華戲院、臺北大中華戲院、臺北大橋戲院、臺中合作戲院、豐原富春戲院、豐原戲院、嘉義大光明戲院、嘉義文化戲院、嘉義興中戲院、臺南光華戲院、臺南大灣西都戲院、臺南永康大灣戲院、臺南玉井戲院等地演出。鄭壹雄也是臺灣廣播布袋戲重要的先驅人物，尤其是《南北風雲仇》，更享有盛名。

二元對立的戲劇發展模式，在這類型的故事敘述中輕易可見。少林寺英雄的傳奇，基本上就是「少林派 / 峨眉派」。後來民間的創作者乾脆捨棄基於中國地理的名稱，而用其他的戲劇對立關係。「新興閣第二團」主演鍾任壁請吳天來為他們排的戲齣，就改採「東南派 / 西北派」兩派的對立關係。包括光興閣的《鬼谷子一生傳：大俠百草翁》、小西園的《金刀俠》等大部分的掌中班，都採取「東南派 / 西北派」的對立模式。黃俊雄的《六合大忍俠》，似乎故意鶴立雞群採取「東北派 / 西南派」的對立模式。此外，《怪俠紅烏巾》的「紅龍派/烏龍派」，及《南俠翻山虎》的「岷江派/天地會八卦教」，都不約而同地採取二元對立的戲劇發展模式。這種二元對立的模式，與其說這是為了給觀眾留下印象深刻，不如說是為了讓表演者更容易在即興表演中，掌握整個戲劇情節的發展趨勢。

布袋戲表演戲齣的來源，除了來自師承的劇團之外，也可能是向其他著名的戲班學來。據其門徒表示，陳俊然曾很坦率承認某些表演戲齣是與其他劇團交換來的，如《南俠血戰一代妖后》的來源，可能是來自高雄永安天然掌中班的劉清田。這種情況並不是孤例，不僅同業戲班之間有這樣的「交流」，從歷史發展來看，掌中班的表演內容吸收其他戲曲表演戲齣，或通俗小說，甚至電影的情節、人物等都是稀鬆平常的事。如果我們從現代法律的著作權觀念，回頭去看待布袋戲創作，反而無法釐清真相。而從「集體性」的角度來看布袋戲創作，或許我們會同意法國的美學家丹納（H. A. Taine）



所說的「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」。這種集體性的研究方法，與從個人主義出發的作品研究當然有所不同，最大的差異是不針對個別作品作分析。

解嚴前後的時代新趨勢

臺灣於1987年正式解除戒嚴，而於解嚴之後一年出版的《臺灣民間戲曲人類學研究論文集：扮仙與作戲》，正好見證了這個時代「傳統/現代」思考辯證的氣氛。他發現這種二元論的矛盾，就在於「傳統」隨著每個人掌握的時間經驗不同，而有不同的定義，容易流於空洞、主觀認定。更切確說，他所反省的「傳統」意涵，其實包容了「變遷」的概念（王嵩山，1988：225）。

整個布袋戲在解嚴前後發展，有幾個主要的趨勢，一者就是重新流行「古路戲」（ko-lo-hì），指除金剛戲齣之外的古冊戲、劍俠戲，或正本戲。他們認為這些戲劇表演是根據中國歷代的演義小說而發展來的戲劇情節，如《三國演義》，或《西遊記》。而學校社團的布袋戲活動，大多是學習戲偶的動作，或雜耍等表演，或以「古路戲」為主要類型的戲劇來做校園巡迴表演。整個公部門的資源，都在整理所謂的「傳統布袋戲」，於是李天祿的口述劇本中，看不到他的金剛戲齣《四傑傳》、《風刀琴劍鈴¹³》；而許王的經典戲劇整理計畫，也看不到他相當擅長的金剛戲編劇能力，或重新灌錄他當年成名的《金刀俠》。

另一個傾向，是來自海外的知識份子「本土化」觀點的批判，認為「古典布袋戲」的劇目變來變去，都在中國故事的範圍（陳清風，1996：146）。不過，這種完全失去歷史演變過程的簡化口號，比起實際為被批判

13 《風刀琴劍鈴》是五位擅長使用風、刀、琴、劍、鈴等武器，且好打抱不平的隱士，包括「風聲聖人」、「五馬分屍無形刀」、「一琴山人」、「背劍者」等。戲劇的衝突是由神秘怪貓為搶奪寶物，而與五位隱士展開戰爭。



的對象指出一條路要容易多。批判者實際上所編的戲劇《蛇郎君》、《虎姑婆》等，似乎看不出實踐「本土化」的企圖。反而是1995年，縣議員陳聰結提出「演出臺灣歷史布袋戲」的構想，他希望把發生於二二八事件當中一項不為人知的二水人參與事件的歷史編為劇本，江武昌對這個發生在二水的故事非常感到興趣，他認為「先把故事題材整理起來再說」，隨即投入田野調查工作，最後以彰化先民開鑿八堡圳的故事為經、二二八事件當中發生在二水的感人事件為緯、以閩客鬥爭（族群爭紛）為由、以派系分化為諷，將彰化先民開拓史編為布袋戲演出本，劇目就決定為《二八水風雲》。由明世界掌中劇團茆明福擔任主演（江武昌，1997）。類似的時代趨勢還有1998年嘉義市黃俊信木偶藝術綜藝團演出《南臺灣風雲：鴨母王朱一貴》，又名《朱一貴魂斷六腳溝尾寮》，2001年之後，布袋戲外臺匯演的場合，江賜美將民間傳說片段加入劇情演出，包括新竹雙美人梳粧穴、南投萬丹山十八盒籃、日月潭白茄苳傳奇等故事，而2004年後，臺中聲五洲也改編臺灣民間傳奇，如《臺灣傳奇人物：義俠廖添丁》、《沙鹿風雲／王芬大哥》、《林爽文抗清》等。

然而，歷史事實與虛構戲劇之間的辯證關係，是頗值得玩味的課題。虛構故事中的歷史，有時比起歷史故事中的虛構，要更接近真實，如希臘哲學家亞里斯多德（Aristotle）所說的，戲劇中所呈現的蓋然或必然的因果關係，表現的是更高的真實（姚一葦，1982：86）。面對本土化題材的時代趨勢，歷史的真實如何在表演藝術中呈現，這是一個很值得深思的問題，也值得我們共同來探討。



結語

從布袋戲在臺灣化的歷程中，我們發現有兩種不同的審美態度。一種是以音樂抒情的美感為主，如李天祿所說的「三分前場，七分後場」，木偶的表演純粹只是搭配音樂，故事並不是最重要的，這種審美態度與西洋的歌劇相似，筆者稱之為「準戲曲風格」（quasi-opera style）。「準戲曲風格」的布袋戲，雖然著重戲曲音樂的欣賞，但是從口頭表演的角度來看，布袋戲的觀眾並非以閱讀字幕的方式來瞭解戲劇，而是直接訴諸他們聽覺上的語言理解，觀眾是否能夠直接聽懂是頗有問題的。在布袋戲與民間曲館文化結合的過程當中，美的欣賞對象著重在音樂聲腔的表演。但是隨著後場樂師逐漸將複雜的北管音樂濃縮成適合舞臺表演的「北管風入松」，加上後場配樂唱片的出現，前場的戲劇表演隨著從音樂聲腔的束縛中解放出來，而走向欣賞自創性故事與舞臺視聽效果的另一種表演。

另一種審美態度，如鍾任壁所說的「七分前場，三分後場」，是以欣賞故事情節為主的，觀眾的注意力都集中在懸疑的情節，木偶的表演是為了描述曲折離奇的故事，音樂變成陪襯或烘托氣氛的功能而已，這樣的審美態度與臺灣民間的「講古」相似，這樣的布袋戲表演我們可以稱之為「敘事風格」（narrative style）。「敘事風格」的布袋戲，除了早期的籠底戲之外，在歷史演變的過程當中，不斷地由其他「非布袋戲」的表演藝術吸收過來，如臺灣各地流行的亂彈戲戲碼，或章回小說的情節而進行舞臺表演的改編創作。戰後臺灣布袋戲表演風格由「準戲曲風格」轉變為「敘事風格」，最大的關鍵，就在於對於一般庶民大眾相當不容易聽懂、且節奏略嫌沈緩的戲曲音樂進行改造。而民眾也樂得將布袋戲表演當作一種口頭表演的藝術，享受創作者天馬行空的編造故事的想像力。



表一

李天祿口述布袋戲劇本〈過五關〉	京戲劇本〈過五關〉
胡華：（詩）隱居山林下，喜的是，琴棋詩酒。（坐椅介）（白）老漢，胡華，許昌人氏，只因朝亂奸多，棄官隱居山林，我兒胡班，在滎陽太守王植部下為將。今日閒暇無事，不免莊外遊玩便了。（起身出門介）（唱西皮原版）隱居山林樂陶陶，扶琴飲酒快逍遙。遊玩前山到後山，日落百鳥歸山巢（坐介）。	（胡華上白）隱居山林地，喜的是，詩酒琴棋。老漢，胡華，世居許都城外，只因朝中奸佞專權，不願為官，隱居田野，我子胡班，現在滎陽太守王植部下為將。今日閒暇無事，不免到莊前莊後遊玩一番便了。（唱西皮原版）隱居山林樂陶陶，焚香彈琴快逍遙。莊前莊後遊玩到，日落西山鳥入巢。
雲長（唱西皮搖板）曉行夜宿尋兄長，披星戴月馬蹄忙。	（馬童引甘糜關同上）（關唱搖板）加鞭催馬如風湧，那傍坐定一老翁。
小校：二爺，天色已晚，大家找一所在投宿。	
雲長：待某向前，老丈請了。	（白）看天色已晚，不免在此借宿一宵，明日再行。吓，老丈請了。
胡華：來的可是二將軍關雲長？	（胡白）來者莫非關將軍麼？
雲長：啊！某與老丈素不相識，怎知某的名姓？	（關）我與你素不相識，為何認得某家？
胡華：久聞將軍，赤面長鬚，在曹營之中，斬顏良誅文醜，如雷灌耳，今見將軍，相貌堂堂，故而冒叫一聲，將軍莫怪。	（胡）久聞將軍，赤面長髯，在曹營之中，曾斬顏良，誅文醜，威震天下。今見將軍相貌相似，故而認得。
雲長：豈敢？	（關）原來如此。
胡華：將軍今欲何往？	（胡）將軍意欲何往？
雲長：河北尋兄，行到此間，天色已暗，要借寶莊，投宿一宵，明日早行。	（關）要到河北尋兄，只因天色已晚，欲在寶莊借宿一宵，明日早行。
胡華：這有何難？請到寒舍一敘。	（胡）請到寒舍一敘。
雲長：皇嫂在車輛之上。	（關）還有二位皇嫂。
胡華：請到莊內歇息。（向幕內白）丫環走上（一丫環上）好好陪同二位皇娘，後面歇息。	（胡）還有二位皇嫂，請到莊後歇息。丫環走上（丫環上）陪同二位皇嫂後面歇息。（丫環引甘糜下）



表二

年代	唱片內容	唱片公司/編號	劇團	錄製型態
1969	七字仔、都馬寶島調、都馬調、背詞仔、慢頭風入松、南管、串仔、寄仙草	中聲唱片 CSN-1	南投新世界 劇團 陳俊然領導	LP唱片
1969	劍門專用、緊仙	中聲唱片 CSN-2	南投新世界 劇團 陳俊然領導	LP唱片
1969	金殿用、為官用、員外及走路用、哭科、陰調、倒板、流水、板仔曲、風入松慢板、風入松快板、急三昌、陞堂、緊通	中聲唱片 CSN-3	南投新世界 劇團 陳俊然領導	LP唱片
1969	五馬管、吉他揚琴風入松、阿哥哥風入松、怪聲	中聲唱片 CSN-4	南投新世界 劇團 陳俊然領導	LP唱片
1969	風入松慢板、風入松快板、陞堂、緊通、過場、迎神拜神娶新娘通用	中聲唱片 CSN-5	南投新世界 劇團 陳俊然領導	LP唱片

參考書目

- Douglas & Barclay 1990 [1873] . Chinese-English Dictionary of The Vernacular or Spoken of Amoy with Supplements. London: Trübner & Co., 57 & 59 Ludgate Hill (1990 年臺北南天書局影印出版)
- 小川尚義 1931 《臺日大辭典》。臺北：臺灣總督府。
- 尹章義 1989 《臺灣開發史研究》臺北：聯經出版社。
- 江武昌 1985a 〈五洲元祖：黃海岱〉，民俗曲藝35：90-106
- 江武昌 1985b 〈轟動武林驚動萬教：五洲園黃俊雄先生〉，民俗曲藝37：128-135
- 江武昌 1990a 〈臺灣布袋戲簡史〉，民俗曲藝67/68：.88-126
- 江武昌 1990b 〈臺灣布袋戲藝人名錄〉，民俗曲藝67/68：.127-219
- 江武昌 1991 〈光復後臺灣布袋戲的發展〉，民俗曲藝71：.52-69
- 江武昌 1997 〈臺灣歷史布袋戲：二八水風雲〉，
<http://ws.twl.ncku.edu.tw/hak-chia/k/kang-bu-chhiong/228.htm>
- 江武昌 1999 〈虎尾五洲團掌中劇團之流播與變遷〉，「國際偶戲學術研討會」，雲林縣立文化中心主辦
- 吳逸生 1973 〈談談布袋戲〉，臺北文獻直25：89-92
- 吳逸生 1980 〈談鬚鬚全〉，民俗曲藝2：74-77
- 吳逸生 1975 〈一代藝人——鬚鬚全〉，臺北文獻（直）33：101-104
- 吳槐 1942 〈臺北附近俚諺〉，民俗臺灣2（8）：18-19
- 呂理政 1991 《布袋戲筆記》臺北：臺灣風物雜誌社，初版
- 呂訴上 1961 《臺灣電影戲劇史》臺北：銀華出版社，初版





- | | | |
|------|------------|--|
| 呂錘寬 | 2005 | 〈論台灣偶戲音樂中的tio—tiau〉，載於《臺灣布袋戲與傳統文化創意研討會論文集》宜蘭：國立傳統藝術中心出版。 |
| 李天祿 | 1991 | 《戲夢人生－李天祿回憶錄》曾郁雯整理，臺北：遠流出版社。 |
| 李天祿 | 1995 | 《布袋戲李天祿藝師口述劇本集》第一冊。臺北：教育部。 |
| 李亦園 | 1982 | 《臺灣土著民族的社會與文化》，臺北：聯經出版社。 |
| 李國祁 | 1978 | 〈清代臺灣社會的轉型〉，中華學報5（3）：131-159 |
| 沈平山 | 1986 | 《布袋戲》臺北，作者自費出版。 |
| 怪我氏 | 1996 | 《百年見聞肚皮集》王月美、林美容註釋。新竹：新竹市立文化中心出版。 |
| 林玉茹 | 1998 | 〈一個傳統地區性市場圈的構成：以清代竹塹地區為例〉臺灣文獻19（1）：145-202 |
| 林美容 | 1997 | 《彰化縣曲館與武館（下冊）》。彰化：彰化縣立文化中心。 |
| 林鋒雄 | 1999 | 《布袋戲「新興閣鍾任壁」技藝保存計畫報告書》。臺北：中國文化大學藝術研究所出版。 |
| 邱坤良 | 1992 | 《日治時期臺灣戲劇之研究》臺北：自立晚報文化出版部。 |
| 青木正兒 | 1982〔1930〕 | 《中國近世戲曲史》王吉盧（譯）。臺北：臺灣商務印書館。 |
| 姚一葦 | 1966 | 《詩學箋註》臺北：中華書局。 |



- 胡菊人 1979 《戲考大全》臺北：宏業書局，再版。
- 徐雅玫 2000 《臺灣布袋戲之後場音樂初探》，臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 張庚、郭漢城 1985 《中國戲曲通史》第三冊。臺北：丹青圖書公司。
- 張勝彥 1996 《臺灣開發史》，與吳文星、溫振華、戴寶村編著。臺北：空中大學印行。
- 張雅惠 2000 《潮調布袋戲「金簪記」音樂研究》，臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 許丙丁 1954 〈臺南地方劇(三)〉，臺南文化5(1)：31-40
- 陳其南 1987 《臺灣的傳統中國社會》。臺北：允晨出版社。
- 陳清風 1996 〈臺灣布袋戲需要本土化〉，臺灣文藝157：145~149
- 陳夢林 1962〔1717〕 《諸羅縣志》。臺灣文獻叢刊141。臺北：臺灣銀行經濟研究室。
- 陳龍廷 1990a 〈電視布袋戲的發展與變遷〉，民俗曲藝67、68：68-87
- 陳龍廷 1990b 〈電視布袋戲演出年表〉，民俗曲藝67、68：.83-87
- 陳龍廷 1991 〈史豔文重現江湖〉，民俗曲藝74：57~63
- 陳龍廷 1992 〈法國「小宛然」布袋戲團之特質初探與啓示〉，臺灣風物42(2)：15-22
- 陳龍廷 1994a 〈布袋戲名演師「隆興閣」廖來興〉，臺北縣立文化中心季刊40：.51-54
- 陳龍廷 1994b 〈臺北地區布袋戲商業劇場--草創期(1954-1960)〉，臺灣風物44(2)：210-191
- 陳龍廷 1994c 〈布袋戲名演師「隆興閣」廖來興〉北縣文化40：51-



- 陳龍廷 1995a 〈從臺灣文化生態角度來研究臺北地區布袋戲商業劇場1961-1971〉，臺灣文獻46（2）：149-187
- 陳龍廷 1995b 〈布袋戲界老先覺--巔豆錦華閣胡金柱〉，臺灣風物45（3）：25-31
- 陳龍廷 1997a 〈臺灣化的布袋戲文化〉，臺灣風物47（4）37-67
- 陳龍廷 1997b 〈六〇年代末臺灣布袋戲革命的另類觀察：同時代的外國人對黃俊雄木偶表演的論述〉臺灣史料研究10：132-139
- 陳龍廷 1998a 〈看布袋戲學臺語：系列一臺灣文學e寶〉，民眾日報85/1/3
- 陳龍廷 1998b 〈看布袋戲學臺語：系列二活跳跳水噹噹的母語文化〉，民眾日報85/1/17
- 陳龍廷 1998c 〈看布袋戲學臺語：系列三虎尾詩詞上界嶺〉，民眾日報85/1/19
- 陳龍廷 1998d 〈布袋戲與政治：五〇年代的反共抗俄劇〉臺灣史料研究12：3-13
- 陳龍廷 1999a 〈布袋戲人物的政治詮釋：從史豔文到素還真〉臺灣風物49（4）：171-188
- 陳龍廷 1999b 〈李天祿布袋戲的時代意義〉臺灣風物49（2）：141-157
- 陳龍廷 1999c 〈五十年來的臺灣布袋戲〉歷史月刊139：4-11
- 陳龍廷 2000 〈臺灣布袋戲的文化生態探討：與民間社團曲館、武館的關係〉臺南文化新48：43-66



- 陳龍廷 2003a 〈布袋戲研究方法論〉民俗曲藝142：145-182
- 陳龍廷 2003b 〈布袋戲臺灣化歷程的見證者：五洲元祖黃海岱〉臺灣風物53(3)：105-136
- 陳龍廷 2003c 〈走尋臺灣鄉野的聲音：布袋戲配音師盧守重〉傳統藝術31：36-39
- 陳龍廷 2004a 〈臺灣布袋戲的語言表演研究〉臺灣文學評論4（4）：123-143
- 陳龍廷 2004b 〈戰後臺灣的戲園布袋戲：布袋戲班、劇場技術與歌手制度〉文化視窗64：94-97
- 陳龍廷 2005a 〈文化產業與創意結合的一種典範：解讀早期的霹靂布袋戲〉文化視窗78：90-95
- 陳龍廷 2005b 〈戲園、掌中班與老唱片--南投布袋戲的生態〉，《南投傳統藝術研討會論文集》宜蘭：國立傳統藝術中心出版。頁242-256
- 鄭道聰 1994 〈三郊與五條港〉臺南：鄉城生活雜誌9：5-8
- 黃得時 1943 〈新莊街の歴史と文化〉，民俗臺灣24：44-46
- 董芳苑 1982 〈臺灣民間宗教技藝：宋江陣〉。《中國論壇》13（8）：25-32
- 詹惠登 1979 《古典布袋戲演出形式之研究》，文化大學藝術研究所碩士論文。
- 鈴木清一郎 1995〔1934〕《臺灣舊慣冠婚葬祭と年中行事》。臺北：南天書局出版。
- 遠流 2000 《臺灣史小事典》，吳密察監修。臺北：遠流出版社。
- 謝德錫 1998 《臺灣閣派布袋戲的承傳與發展》臺北：國立傳統藝術中心調查計畫，財團法人西田社布袋戲基金會執行報



告書。

戴寶村 2000 〈臺北市發展史〉，載於《臺灣史蹟研習會講義彙編》，臺北：臺北市文獻委員會。頁：341-349

臺灣總督府文教局社會課 1928 《臺灣にける支那演劇と臺灣演劇調査》，臺灣總督府文教局

蔡淵黎 1986 〈清代臺灣的移墾社會〉，載於瞿海源、章英華主編《臺灣社會與文化變遷》，臺北：中央研究院民族學研究所：45-67