

西門町今日世界 60年代布袋戲革命的另類觀察

陳龍廷

國立臺灣師範大學臺灣文化及語言文學研究所助理教授





今日世界，對臺灣而言具有兩個不同的文化意涵：刊物與劇場。

韓戰爆發之後，1952 - 1980年發行的《今日世界》（*World Today*）。最早是由香港美國新聞處所編印發行的雜誌（王梅香，2005：55），目的在宣揚介紹美國的文化價值，屬於綜合性雜誌，封面人物不乏美國或臺灣、香港最流行的影歌星，及其相關娛樂新聞報導。

本文所關注的是1960年代末臺北西門町的表演場所，地址位於臺北市峨嵋街52號，其完整名稱「今日世界育樂中心」，而民間藝人都以「今日世界」（圖1）來簡稱。其發展的歷史並不長，以布袋戲商業劇場而言，約1969 - 1971年之間前後三年的時間。

從年代來看，顯然做為表演場所的今日世界較晚出現。其間隱含的意義，或許就是以當年美國所領導的娛樂世界為楷模。

筆者開始接觸到這個名詞，始於碩士班時代為了追尋戲園布袋戲的歷程，無意間從圖書館的舊報紙堆所發現的。論文口試時，邱坤良老師也提起今日世界，是他念大學時代流連忘返的地方，當年他在那裡看過當年黃俊雄的布袋戲《六合》。他年輕時代的故事，後來就成為〈消逝的海派世界：向今日世界育樂中心致敬〉一文的内容（邱坤良，2007：38 - 43）。

臺灣民間藝人對於自己個人的表演生命史，往往只留下模糊的印象而已。創作者可能只在乎如何創作，而很少花心思描述自己的作品特色，甚至許多重要或關鍵的年代或歷史事實的陳述，早已遺忘在時間的某個角落。因此，同時代人的觀察描述，以及史料的嚴謹考證對於瞭解表演藝術的歷史有其重要性。本文所獲得今日世界比較寶貴資料的，而不是當年名震一時的掌中班主演，而是當年隨戲班巡迴演出的年少學



圖1 位於臺北市西門町鬧區的今日世界，係由萬華企業公司直接經營的表演場所

徒的青春記憶。筆者受益良多的報導人，包括孫正明掌中班學藝的嘉義主演邱永村，以及黃俊雄真五洲劇團學習後場配樂的丁昆仙。

史料方面，則根據今日世界當年刊載於《聯合報》的節目廣告，及其機關刊物《今日遊樂》（*Today's Stage*）綜合整理而成。《今日遊樂》是1968年12月14日創刊，以週刊形式發行，內版臺誌字第2755號，刊物定價從最早的二元，後來曾一度漲價為五元，不過目前國家圖書館所收藏的並不完整，僅收藏1968 - 1969之間第38期之前，而且還缺漏很多期。因此許多來自私人的收藏，恐怕都是「海內孤本」。雖然如此殘缺，但對於瞭解今日世界的運作及相關史料，仍是相當重要的依據。

此外，筆者赴法國念文化人類學博士時，曾在巴黎龐畢度中心圖書館發現1977年法國學者班文干（Jacques Pimpaneau）的《從木偶到影子》（*De poupée à l'ombre*）。這本書第三章臺灣布袋戲，除了翻譯自呂訴上《臺灣電影史》的資料外，最令人印象深刻的是他花好幾頁的篇幅在討論黃海岱、黃俊雄父子對布袋戲的改革，尤其是關於黃俊雄始於1969年在今日世界的演出實況描述，正好為當時布袋戲的重大變革，提供珍貴的歷史見證，筆者曾將之譯為中文（陳龍廷，1997b）。

所謂布袋戲革命，最早是班文干以法文的révolution來描述黃俊雄所帶來的變革，而田野調查時一些掌中班主演，如黃順仁等也都以「革命」來描述當年的文化現象。從戰後臺北布袋戲發展歷程來看，今日世界提供掌中班作為表演場所的1969 - 1971年期間，正好是布袋戲商業劇場的顛峰階段。據研究（陳龍廷，1994b；1995a），戰後臺北布袋戲商業劇場在1954 - 60年期間，平均每年上演30天。這時期已經非常強調舞台視覺效果。1961 - 67年期間，平均每年上演297天。這時期不僅出現專門編劇的排戲先生，有的劇團開始嘗試使用問世不久的立體唱片，對布袋戲後場音樂引起很大的變革。而1968 - 71年階段，臺北街頭布袋戲的平均每年演出天數高達399個，意味著每天經常翻開報紙一看，至少都會看到一個以上的布袋戲劇團在不同的商業劇場演出。1960年代面對廣播、電視等新興媒體來勢洶洶的挑戰，布袋戲的表演體系發生



一連串的變革，也就是民間藝人口中的金剛戲，或布袋戲革命。從戲劇史發展的角度來看，1968年臺北市區新興的表演場所——今日世界，不但是布袋戲商業劇場黃金時期的歷史見證（圖2），也是我們實證地考察金剛戲表演特質不可忽略的史料。

本文首先透過臺灣戲劇的研究先驅邱坤良，及田野調查報導人所提供的歷史的見證，來瞭解今日世界在臺灣戲劇表演史的地位與意義。此外，藉著當年《聯合報》、《經濟日報》的相關報導來瞭解臺北街頭出現這個新興表演場所的意義。其次，筆者將透過舊報紙的廣告（表一），以及《今日遊樂》所登載的劇情介紹，來瞭解當年布袋戲表演內容。1969 - 1971年之間，包括黃海岱、黃俊雄、許王、黃俊腳、鄭武雄、廖昆章、洪連生、孫正明、呂明國等縱橫臺灣南北的掌中班主演，在今日世界這個設備完善的表演場所演出。最後，藉由班文干對當年在今日世界黃俊雄表演的觀察與分析的重新解讀，來認識1960年代的布袋戲革命。



圖2 今日世界在當年耗資新臺幣兩億元，擁有各種設備完善的劇場，是當年將民俗戲曲、曲藝結合山水樓閣、新興遊樂、商場的娛樂事業。

媒體時代 劇場的最後堡壘

今日世界的誕生，已經是臺灣步入無線電視臺逐漸成熟的時代，也是臺灣地方戲劇逐漸沒落的時代。根據當年教育部文化局在1970年7月的報告指出，全臺灣732家戲院5月份停業的有101家，而僥倖存活的戲院4 - 5月份收入也較前一年減少40 - 80%，預估兩、三個月之後停業的戲院可能高達300家。在這個奇特的時間點，今日世界的出現應該算

是一種奇蹟，而其特殊意義如學者所指出的（邱坤良，2007：39）：

「今日世界」的出現不只提供戲曲、曲藝演出，更重要地，它以綜藝、娛樂商圈型態，拉近戲曲與觀眾的距離，而非以神聖的藝術、文化名堂展現戲曲「藝術」，在「今日世界」看戲就如同到百貨公司閒逛、遊玩那般悠閒、自由。

今日世界的經營方式，可能是沿襲上海遊樂場的模式。據說在二十世紀初期，上海灘就出現樓外樓（1912）、新世界（1915）、大世界（1917）等遊樂場，將戲曲、曲藝結合山水樓閣、新興遊樂（空中飛船）、商場、餐飲小吃，裝扮為最新潮的娛樂事業（邱坤良，2007：39 - 40）。法國學者班文干，也認為今日世界是上海大世界的縮小版（Pimpaneau, 1977：89）：

此地通稱「今日世界」，屬於臺北的大百貨公司，有四層樓，每一層都有一或兩個戲劇廳，經常有綜藝表演，如歌仔戲（臺灣歌劇）、京劇（北京歌劇）、現代歌曲或流行音樂演唱會、變魔術、雜耍等。在那些表演廳之間，有兒童的旋轉木馬、飯店、吃角子老虎、飲料零售處、糖果攤等，這是上海「大世界」的縮小模型。

臺北街頭出現這麼特殊的表演場所，從當年1968年12月15日開幕的相關報導可以瞭解其重要性（經濟日報，1968/12/14）：

這座位於臺北市鬧區峨眉街和昆明街的今日世界，擁有各種設備完善的劇場（圖3），係由萬華企業公司直接經營，從籌劃到興建以迄落成，先後歷時

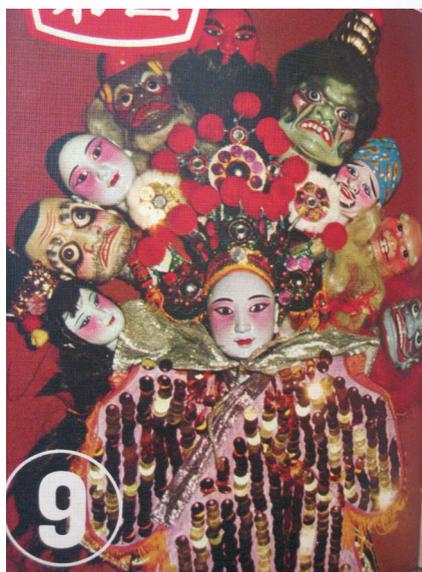


圖3 1968年臺北市區新興的表演場所--今日世界，不但是布袋戲商業劇場黃金時期的歷史見證，也是考察金剛戲表演特質不可忽略的史料。



五年，耗資新臺幣兩億元。今日世界位於萬企育樂大廈的三樓起，總共九廳，建坪約五千餘坪。包括三樓的萬象廳是廣大的接待室，松鶴廳演出越劇、粵劇、滬劇、豫劇、江淮劇等各種地方劇；五樓麒麟廳，專門演出國劇，銀獅廳則是地方技藝雜耍表演區；六樓翡翠廳有小型餐飲；七樓鳳凰廳主要提供歌仔戲班巡迴公演，孔雀廳是以歌謠和舞蹈表演為主的歌廳；八樓珊瑚廳是模仿華德狄斯耐樂園的結構，讓遊客漫遊在奇幻人間；九樓金馬廳：是國臺語話劇的演出場所。

今日世界開放時間，每日下午2時至午夜12時止。入場券全票16元，半票8元5角，學生票12元。僅一張票的代價，即可享受10小時的全部娛樂節目。參與開幕首演的團體與節目內容，整理如下：

三樓松鶴廳演出春秋越劇團的《三看御妹》、中國國劇舞蹈團的《小放牛》，《泗洲城》。

五樓麒麟廳，由臺灣唯一的民營的國劇團——麒麟國劇團擔任演出的《漢壽亭侯》、《西遊記》，其表演形式還配以機關佈景。五樓銀獅廳演出的有柏樂魔術團、KK魔術團、何氏神鎗、飛鏢特技團、卡門舞蹈團等，演出的節目有天方夜譚、奇術、酒瓶射擊、倒瞄射擊、鏡中反射、飛鏢、踢踏舞、西班牙舞和相聲。

七樓鳳凰廳，由楊麗花擔任小生的正聲天馬歌劇團演出歌仔戲《蝴蝶盃》；七樓孔雀廳，警察電臺主持空中歌廳的名播音員于茜主持，將由廿多位名歌星演唱歌曲和歌劇。

九樓金馬廳，由電視明星組成的藍海話劇團，演出臺語話劇《傳家之寶》，以及由電影、電視演員組成的北國實驗劇團，演出的國語話劇《金色年代》。

由此可知，今日世界經營的型態，一、二樓是今日世界百貨公司，三樓到九樓每天定期演出京劇、歌仔戲、大陸地方戲、話劇、歌唱、雜耍表演等。而布袋戲，則是開幕一個月之後，即1969年1月15日黃俊雄領導的真五洲接替越劇團的檔期，在三樓松鶴廳無心插柳的成果。從此開始，今日世界成為掌中戲班在北臺灣相當重要劇場，幾乎天天都有專業的掌中戲班表演，直到1971年10月為止。

對這個時代而言，布袋戲的盛行，是一種奇蹟。如學者呂訴上當年的觀察所說的（呂訴上，1969）：

最近因為受到電視及廣播劇、電視劇等的影響所致，使演出的各種劇團營業不振，大部分的劇團都有被迫停演或解散之情形，只有簡便的布袋戲相反增加數倍的劇團（在臺灣現在有三百餘團）。

今日世界不再提供布袋戲表演之後，1972年3月將原有的孔雀廳、麒麟廳擴建，改建為提供歌星演唱的鳳凰歌劇院，及聘請國劇團表演的麒麟國劇院（經濟日報，1972/03/16）。五年來，這個國劇演出場所據說已虧損累計約臺幣一千萬元（戴獨行，1973），直到1973年12月20日結束營業，轉型為今日戲院（聯合報，1973/12/20）。最後今日世界僅存鳳凰歌廳，而原始的遊樂場構想早已不復存在。臺灣整體表演生態的消長，從今日世界的原始構想到逐漸轉型，可說是相當活生生的真實縮影。

黃俊雄電視木偶劇團的配音師傅丁坤仙，十二歲就離開故鄉雲林臺西，跟著戲班到處去。1969年他跟著真五洲掌中班在今日世界公演，宿舍就在武昌街一帶。至今他仍記得那個當學徒的歲月的點點滴滴，他們在排戲空閒之餘，就在今日世界到處玩耍，因此空間印象特別深刻。根據他的描述（丁坤仙，2002）：

今日世界，一、二樓是百貨公司；三樓松鶴廳，專門演布袋戲，其他空間則是兒童遊戲區；四樓金獅廳，專門變魔術、特技的節目，還有麒麟廳，專門演平劇；五樓點心城；六樓孔雀廳，提供歌星演唱表演，當年吳靜嫻都曾在那裡唱歌、還有孔雀廳，專門演歌仔戲；七樓奇幻人間，都是一些奇異的恐怖秀；八樓金馬廳，原本是演話劇，也曾經聘請合唱團或歌劇表演。黃俊雄最初在今日世界是在三樓松鶴廳表演，到後來改在八樓金馬廳，可以講轟動武林、驚動萬教，有戲園做到無戲園；九樓頂，是空中花園，有時也當作露天歌廳，曾邀請姚蘇蓉、包娜娜他們那一輩的

歌星駐唱。

至於他所最熟悉的松鶴廳，約600座位。今日公司入場券20元（依1969年1月15日的廣告，入場券全票16元、學生票12元、半票8元），就可以從一樓坐電梯到三樓。一張座椅費10元（依照今日世界育樂中心節目表，真五洲1969年1月對號座15元，二月才調整為10元），不但可以看布袋戲，而且有服務人員奉上茶水一杯可喝。如果不想再花10元，在松鶴廳站著看布袋戲，並不需要再付錢。當時的幣值，吃一碗陽春麵，大約只需1.5元。

今日世界的入場券價錢，似乎並不算貴。依照邱坤良的經驗，大約相當一張電影票的價錢，就可以在今日世界五個樓層走透透。至於報導人說的椅子費，可能相當於表演廳的VIP貴賓席。在每個表演廳的前段、中段屬於雅座，另外售票，讓喜好戲曲、歌唱的高雅人士花兩、三倍價錢入座（邱坤良，2007：40）。

班文干當年在今日世界欣賞黃俊雄劇團表演，他的印象是「每天表演兩場，日場與夜場，每場長達兩個半小時。每晚戲院都全部客滿，甚至連輔助椅的票都賣光」。但這可能有個小失誤，當時掌中戲班在今日世界，有一天演兩場的，也有演三場的。1969年小西園演出時段，仍延續以往臺北戲園布袋戲的慣例日戲2：30；夜戲8：00。而真五洲則一天演三場，演出時段分為2：20、5：20、8：30，其他掌中班大多也依此慣例而略有調整，例如1971年孫正明的演出時段為1：50、5：00、8：30。

黃俊雄布袋戲在今日世界松鶴廳開臺，後來確實都改到金馬廳演出。這個轉折點，應該是1970年4月1日孫正明在今日世界松鶴廳演出成名作《聖劍風雲連續篇》，中途在4月18日後換地點在金馬廳上演，這可說是今日世界布袋戲商業劇場由盛而衰的關鍵。

孫正明就曾自嘲地說：臺灣許多戲園都是他演完最後一檔，就從此結束營業的。這句話，放在今日世界，確實是如此，1971年10月孫正明的檔期之後，這個臺北首善的布袋戲劇場從此消失在時間的某個角落。



今日世界掌中英雄榜

今日世界這個表演場所，對布袋戲商業劇場具指標性的意義。

戰後早期臺北布袋戲商業劇場，大都在大橋、大中華、芳明等戲院上演。後來隨著歌仔戲、新劇逐漸喪失觀眾時，掌中戲突然在臺北市區也失去了舞臺，紛紛轉往三重的天閣、天心，新莊的成功戲院等地發展。直到1969年臺北市區又出現今日世界這種大型綜合各種地方戲曲的表演場所，而萬華、國興等老戲院，反而變得不那麼重要（陳龍廷，1995a）。此外，這個時期的戲園布袋戲，已達到金剛戲的極盛階段，可以說是臺北商業劇場的黃金時期。這個時期在今日世界出現的掌中戲班及其表演戲齣（表一），可說是瞭解1960年代臺灣布袋戲革命相當直接的依據。

雖然不可能重新體會在今日世界看戲的樂趣，但是從蒐集史料的過程，我們卻可以發現許多有趣的文化現象，尤其是除了整部戲的齣頭（chhut-thâu）總題之外，每日上演的掌中戲都有新的站頭（chām-thâu）小題。布袋戲演出段落較大的單位，通稱為「齣頭」。這種更小的敘事單位，稱為「站頭」（圖4）。一齣戲通常分成「一站一站」，也就是將整個劇情分成一段一段。「站頭」這個詞彙很可愛，意味整齣戲的表演就像坐火車旅遊一樣，觀眾必須參觀每個車站的不同風景後，才會到達下個車站。完整的一齣布袋戲，是由許多「站頭」所組合而成的。高明的主演可以隨時截取其中的段落做為當天演



圖4 《今日遊樂》所刊載的〈今日世界育樂中心節目表〉之劇情簡介，提供每日上演戲齣的站頭小題。從這些站頭可發現，高明的主演可以隨時截取變化，或不斷地結合許多不同的段落，而組成永遠沒有完結篇的演出。

出的內容，或不斷地結合許多不同的段落，而組成永遠沒有完結篇的演出。因此瀏覽每齣戲的站頭小題，可以讓我們大致瞭解主演的創意及整體走向。

詳列站頭，對於戲園而言，當然是絕佳廣告。這種直接訴諸戲迷的行銷手法，也被1990年代新興的霹靂布袋戲所沿用。其次，掌中班將每日上演的小站頭名刊登得一清二楚，對研究者而言相當珍貴。

筆者將今日世界出現的掌中班演出資料，以臺北派、雲林的五洲派與閣派等三大流派來分析：

臺北派代表小西園在1969年5月演出日戲《楚漢傳》、夜戲《破腦生》。其演出模式仍是沿續以往在大橋戲院演出的慣例，白天演古冊戲，晚上演自己創造的金剛戲。這齣《破腦生》每日演出的實例至今看來仍頗具吸引力，筆者將站頭題目抄錄如下：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。日戲《楚漢傳》每日演出站頭題目如下：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、登臺拜將定三秦、劉邦對項羽、背水破趙、陳平反間貶范增、吊燈球斬龍吼、九里山十面埋伏。臺灣布袋戲掀起復古風潮的年代，許王（圖5）經常率領戲班出國公演，也表演過《楚漢傳》之〈蕭何月下追韓信〉，而他當年轟動一時的金剛戲齣《金刀俠》或《破腦生》卻很少被提起。這齣戲的「破腦生」，頗似陳山林《南俠翻山虎》的「破腦神童」。這種從母親腦海裡誕生的意象，可能是受到希臘雅典娜誕生神話的啟發。希臘眾神之王宙斯，注定要與思慮女神合力生下力量超越自己的小孩，因此將思慮女神



西門町今日世界
〇年代布袋戲革命的另類觀察



圖5 臺灣布袋戲掀起復古風潮年代，許王經常率領戲班出國公演，表演過〈蕭何月下追韓信〉，而他當年轟動一時的金剛戲齣《金刀俠》或《破腦生》卻很少被提起。

吞進肚。此後，宙斯感覺頭部劇烈疼痛，直至無法忍受時，命今天神持斧頭將自己頭部劈開，這時從頭部裂縫跳出一位手持長矛的女神，即雅典娜（Schwab, 1986 [1837]: 6-7）。掌中戲的想像創作，則少了神性而多了人性的考量。如果這位神童甫一出生，母親必然死亡，因此江湖俠客光是討論為何有人將以如此怪異的方式誕生，乃至是否應防範這個新生命的誕生，就大費周章。這個新面孔一旦出現在舞臺上，當然神功蓋世、轟動武林，這也是金剛戲極盛時期相當典型的創作之一。

閣派掌中班在今日世界的唯一代表，是光興閣鄭武雄（圖6）。他本名林啟東，嘉義人，是興閣派五虎之一。1969年12月他在今日世界演出半個月的紀錄，似乎是第一次在臺北初試啼聲。當年他推出的《大儒俠鬼谷子》每日詳細站頭題目如下：東南西北仇、蓋世無敵敢死俠、慘戰萬



圖6 光興閣鄭武雄劇團的巡迴公演海報。鄭武雄，本名林啟東，嘉義人。1969年12月在今日世界演出《大儒俠鬼谷子》，仍採取東南派／西北派的二分法。

年蛤蟆潭、大儒俠鬼谷子出世、仇海風雲、武林三皇五帝、敢死之兒、恐怖殺人門、萬世嬌娃妖姬海棠紅、血染西北洲、奇中奇怪中怪、仇域爭雄、一殺化九青、先黨大會戰、大相殺、萬教統一誰是天下王¹。由此可見，鄭武雄的戲齣仍採取「東南派」與「西北派」的二分法，因此站頭才會出現「東南西北仇」與「西北洲」，至於東南派的領導者，就是整齣戲標題所提示的大儒俠鬼谷子。其演出舞臺配景新奇，尤其是三場幕布景更為突出。鄭武雄在今日世界試水溫，似乎不如預期，可能是他們的表演風格的關係。或許如同廖來興所客觀評論的，閣派的特色就在於「緊、捷、快」，戲偶的動作很快，劇情很緊湊，比較能吸引鄉下

1 光興閣每日詳細題目，如果依據《聯合報》的版本仍紀錄如下：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、仇域爭雄、化九青、大會戰、大相殺、萬教一統天下王。相較之下，顯然《聯合報》比《今日遊樂》更簡略，筆者認為後者可能比較接近原貌，此即採錄自《今日遊樂》第36期24頁〈光興閣鄭武雄大儒俠鬼谷子〉所載。



民眾的好奇心理；而五洲派的「五音」分明，較擅長笑諷戲，經常穿插詩詞，比較吸引都市的青年學生（陳龍廷，1995a；1994a）。

五洲派是今日世界布袋戲的霸主，從臺北布袋戲商業劇場的發展史來看，是相當得來不易的成果。一直到1968年之前，臺北布袋戲商業劇場仍形成小西園／新興閣第二團兩雄相爭的局面，而且以大稻埕的大橋戲院與萬華的芳明戲院為主要拼戲場地。今日世界，可說是一個時代的轉捩點，也是五洲派出頭天的里程碑。最重要的關鍵角色就是黃俊雄，他可說是今日世界松鶴廳的開臺首演者，因《六合大忍俠》大獲成功，他在眾所矚目底下被引介進臺灣電視公司，從此布袋戲走上前所未有的康莊大道。從表一可以發現：六合系列有好幾次註明完結篇、尾集或總結篇，而最後卻還是看不到真正的總結局，由此正好可瞭解金剛戲演出的特色，也就是沒有結局的結局。《六合大忍俠》這齣今日世界最早的布袋戲，也開創與以往臺北商業劇場相當不同的表演習慣，就是日戲幾乎不再演出古冊戲，而改演昨天的夜戲，就像電視臺的節目重播一樣。類似重播觀念的表演形式，除了許王之外，幾乎也為同時期今日世界的掌中班所沿用。其每日站頭抄錄如下：忍俠獨戰萬花幫、秘劍絕刀戰西河、龍虎風雲會、流星鬥怪影、三代罪者、斷劍情仇、神秘讀書燈、群俠血染風波城、忍俠神功驚八魔、啞亡客棧、忍俠苦殺義父、魔船玄虛、魔宮幻影、三流星魂斷怪屍橫、斷臂求和、琴聲劍影震魔宮、極殺魔首、風襲白骨城、智慧刀與天心劍、無線琴、銷魂鈴聲、六合造血經、三秘血戰死亡角、恐怖吸血手、六聖圖、劉伯溫神秘墓、慘戰毒茫林、奇中奇？、秘中秘？、極中極、魂歸海蜃島。

這齣戲從大忍俠千里尋父開始，面對他周遭所環繞的武林各派惡勢力，他一向主張和平，而反對使用武力來解決，在這樣的情境之下如何完美地脫離困境，可說是整齣戲的焦點。黃俊雄曾自嘲地告訴筆者說：戰後他們在臺灣各地演內臺戲時，常有許多地痞流氓來「看白戲」，而劇團畢竟是外地人，出外求利，能夠平安回家就是福。面對生存困境時，他無法直接表達內心受欺壓的不滿，於是製造出六合，號稱忍辱士，一個修養極好，處處吞忍的大善士。這個戲劇人物只有受欺壓到了

極點，才會爆發出「大開殺戒」的英雄。沒想到布袋戲主演將平日受欺負，卻不能直接表達出來的壓抑心理，昇華為舞臺藝術的創作，竟然獲得觀眾的廣大迴響。

根據《今日遊樂》週刊所發佈的〈今日世界育樂中心節目表〉之劇情簡介，大致可以一窺其梗概。例如1969年1月29日黃俊雄在今日世界演出的〈斷臂求和〉，東北群俠被九大魔王擒捉，冷禁魔宮。忍俠獨往魔宮，抽劍斷左臂表示不動武，要和平談判，卻反而身陷魔宮。因而神琴老人、無敵劍、黃衣怪影等俠客大鬧魔宮等，而發展出〈琴聲劍影震魔宮〉等。

這齣戲從〈忍俠獨戰萬花幫〉開始。大忍俠下山，天涯尋父，遇野霸王大交其手，霸王服之。霸王家中被人毒害，大忍俠助其復仇，與萬花幫各展絕技。

〈秘劍絕刀戰西河〉大忍俠送神劍回遼東，萬花幫主和文魔欲殺忍俠，秘劍史光梅也要取忍俠的頭。某日忍俠居住客棧，神劍欲暗殺忍俠，秘劍卻一旁相助。

〈龍虎風雲會〉天山教主被新奇劍法斬死，忍俠為師復仇，日夜奔馳，不能尋到仇人。矮冬瓜定計在天山開設龍虎風雲會，與武林高手比劍，欲查出新奇劍法。比劍之日，天下群雄齊集天山。其中只有一位文弱書生。在各派各展絕技比劍之時，發現秘劍史光梅展出新奇劍法，忍俠驚奇之餘，乃誤會秘劍暗殺其師，枉費他對秘劍一片赤誠，含怒嘔血得病。矮冬瓜覺得忍俠之病有其，積極追究原因，忍俠告知其情，並勸矮冬瓜不可動手。矮冬瓜表面答應，內心有數，聯絡天下群豪，欲除史光梅。在危急之下，忍俠不得已，說出兇手就是其師兄冷血書生。

〈流星鬥怪影〉魔教屢被忍俠打敗，走投無路，接著文魔指示流星石穴救援。經過三日後，在天山出現一道光芒萬丈之大流星，當時武當派慘死數名，群俠齊集，但無人能識流星係屬何派。怪、忍二俠同向群俠說項，欲知其情，就擇問桃源山之隱士長春客。群俠屢上桃源，不晤長春客。最後忍俠單獨拜訪長春客，長春客試忍俠，被感動，才現面會晤。但長春客雖知流星真相，而不願再度風塵染劫，忍俠力求幫助，感



化了長春客。長春客答應下山制服流星人，但流星人與長春客有親戚關係，相約戰靈臺七星斗。

《六合大忍俠》的主要角色，除了號稱「大忍俠」的六合之外，還有劉伯溫、三秘（天生散人、賣唱生、老和尚）、流星人、三流星（即紅流星、白流星、紫流星。略不同於《流星人血戰死刑島》所云之流星人後代：大流星、玉流星、小流星）。主要戲劇場景，包括萬花幫、西河、風波城、啞亡客棧、魔船、魔宮、白骨城、劉伯溫神秘墓、毒茫林、海蜃島。如果再加上4月時出現的「屍山血海人頭橋」，這些關鍵詞彙，大致上在黃俊雄早期灌錄的唱片可以找到蹤跡，尤其是1966年在電塔唱片灌錄的《六合血染風波城》（圖7）、《流星人血戰死刑島》以及1969年的《六合三秘魂斷血海人頭橋》等。從某種程度來看，唱片錄音資料與商業劇場的表演，幾乎是一致的。這些六合系列的戲齣，已使得黃俊雄獲得肯定，而在他進入今日世界之前一年，已有人撰文大力稱讚《六合血染風波城》（林世榮，1968）：



圖7 1966年是頗具分水嶺的意義，他除了灌錄著名的布袋戲唱片《六合血染風波城》唱片封面

這部新編的劇本之能受到各方的讚許佳評，是其新奇突出，獨特不凡的條件在，除了帶給布袋戲的演出成功外，還會留給觀眾一個深刻良好的印象。

對黃俊雄演藝事業而言，1966年是頗具分水嶺的意義，他除了灌錄著名的布袋戲唱片之外，也開始到臺北戲園尋找機會，包括那年1月及1968年7月與9月，都曾在芳明戲院公演一個月，可見他極想闖出一番事業的旺盛企圖心。但直到1969年今日世界的優質的表演環境，終於給予他一展身手的好機會。尤其是藉著新式舞臺累積的盛名，在

1970年3月2日進軍臺灣電視公司演出《雲州大儒俠》，隨著觀眾支持的熱度，從每週一、五各播出一次，直到幾乎天天播出欲罷不能，而終引起高層的重視最後面臨腰斬的命運。這股臺灣電視布袋戲的熱潮，甚至延燒到1972年12月15日為慶祝今日世界成立三週年，鳳凰廳演出兩場歌仔戲真人版的特別節目《雲州大儒俠史豔文》。這個由黃俊雄策劃，游娟節目主持人的表演節目，主要演員楊麗花及許秀侁分飾日夜場史豔文，而郭美珠飾孝女白瓊、石松飾醉彌勒、陳淑芳飾孤單老人、杜惠蘭飾牛車姑娘及波娜娜公主、郭彩雲飾恨世生、李鳳飾苦海女神龍、陳明莉飾史獻忠、西卿飾相思燈。據說這批原班人馬，不久前曾在臺南一處晚會中表演同樣節目，同樣很受歡迎（聯合報，1971/12/14）。

顯然這樣的成功，並非黃俊雄個人成就而已，而是意味著整個五洲派終於可以在臺北街頭揚眉吐氣。除了黃俊雄之外，包括黃海岱、黃俊卿、廖昆章、洪連生、孫正明、呂明國等都在今日世界嶄露頭角。

五洲園二團黃俊卿，曾是戰後臺灣戲園號稱「布袋戲太祖牌主演」，也是南臺灣戲園的霸主（陳龍廷，2007：156）。1971年8月他首次在臺北《三君子苦戰萬重山》，其每日演出站頭小題如下：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。掌中界一般的印象皆認為黃俊卿，最擅長演男女的愛情戲，或許因為如此，這些站頭不乏以俠女、飛燕盲女、女鏢客為題材的。而道乎魔乎、笑面虎，似乎反映黃俊卿掌中世界的善惡觀。1977年8月17日黃俊卿曾在戲院接受採訪，他就認為臉譜化的戲偶，對現代社會而言已不敷使用，放眼現實人生，「面惡不一定是惡人，面善不一定是好人」（詹惠登，1979：72）。是道是魔，是善類抑或笑面虎，都不是表面就能看得出來的。



正五洲的呂明國1969年7月在今日世界演過《儒俠小顏回》，每日詳細站頭小題如下：投爐成劍、聖血含仇、虎姑婆、反奸、戰國浮風雲、夭壽、星星、月亮、太陽、滴淚滴血、最後一戰。根據他的門徒蘇志榮所說的，呂明國早期跟著黃俊雄演流星人，後來聘請吳天來排戲，才開始演成名作《小顏回》。呂明國所演的，應該包括小顏回入戰國海，所謂「顏回夭壽戰國海，孔子七劫犯春秋」，接著神秘人物「無可容身苦命人」隨著〈星星知我心〉現身，也就是孤星，最後大演「星星月娘戰太陽」。這齣戲的靈感，似乎來自1968年徐速（1924 - 1981）轟動一時的小說《星星·月亮·太陽》。呂明國的掌中世界似乎頗有文學味，連臺灣民間童話「虎姑婆」也成為創作題材，化身為一個性格古怪的邪惡戲劇人物「萬魔之女虎姑婆」。

1971年6月輝五洲的主演廖昆章在今日世界演出《白馬風雲傳》，其每日站頭小題如下：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、為惡者戒、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，真像是詭異的武俠小說。廖昆章多年之後曾向筆者透露（廖昆章，2006）：《白馬風雲傳》是他自己編的齣戲，不過許多劇中人物是延續他的老師黃俊雄的《六合》。他所創造的主角「忍俠白馬生」頗類似「六合大忍俠」，隱世則相當於天生散人。邪惡主角「司馬險」，是策畫陰謀的軍師。此外，他創造新的三花腳「阿犇」，非得他親自解釋，否則也無法瞭解其臺語音a-phún。而這些古文基礎，多來自於他所師承漢文先生的埔里阿木先、古坑水池先。

洪連生的明五洲1971年3月在今日世界演《四海豪俠傳》，以「黃俊雄導演，六合連續篇」為號召，每日站頭小題如下：碧血鴛鴦、血路、飲鳩止渴、幫兇之兇、大煞星、血洗罪城、魔腦亂命、骨肉相殘、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、怒闖地闕、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。由此可見洪連生有流血、殘殺與充滿鬼影的特色，「血」字相關用詞有七處。其一再重複的「荒野山魁」，應是來自黃俊雄《雲州大儒俠》的怪物。

1970年4月孫正明（圖8）在今日世界演出成名作《聖劍風雲連續篇》，一開始在松鶴廳演出，4月18日之後改在金馬廳上演，這也是今日世界掌中戲由盛而衰的關鍵。每日站頭小題如下：百手觀音、罪人何罪、乾坤寶鑑、蒙面兇手、遊雲伴月、因果循環、撲朔迷離、舐犢情深、先祖之劍、日出西山、心黑手辣、死、劍屋、捋虎鬚、一線生機、太陽生、人之初、不怕虎、落花流水、神佛妖、虎傷人、劍中劍、白梅花、空相思、一決生死、戰妖姬、鬥三絕、抗父命、姊妹情仇、蓋妖姬、自挖雙眼、菩薩女郎、罪沈血海、萬教之母、人海浪子、大鬧洞房、鐵石心腸、恨滿心頭、群魔亂舞、天地主人、玉蓮恨事、錯離因緣、同室操戈、盲啞雙絕、火龍護身、仇火難禁、駝背書生、不笑女人、和尚美女、天翻地覆、三代罪人、危險降臨、龜靈罩體、慈心閻羅、茫茫渺渺、風花雪月、人神共憤、紫微飛鷹、道消魔長、棋逢敵手。孫正明是鄭壹雄的徒弟，當然也延續鄭壹雄對少林寺系列的想像演義，而古老的「金鐘罩體」更被進一步誇張為「火龍護身」、「龜靈罩體」等更富視覺化、更詭奇，也更具想像力的舞臺表演。

值得一提的是，這齣戲的妖姬，頗類似鄭壹雄《南北風雲仇》的邪惡主角：一代妖姬豔俠胭脂虎，或魔鬼娘娘（鄭壹雄，1980s），都以女性的恩怨情仇作為主導整齣戲劇的動力。黃俊雄電視布袋戲所創造出來的女暴君，或陳俊然早期的布袋戲唱片《南俠大戰一代妖后》（陳俊然，



圖8 臺灣許多戲園都是孫正明演完最後一檔，就從此結束營業的。1971年10月孫正明在今日世界的檔期之後，這個臺北首善的布袋戲劇場從此消失在歷史的角落。

1979)等，也有類似味道的創作。在「女強人」一詞尚未在臺灣社會出現的時代，令男人畏懼的強勢女性，難免被妖魔化想像為妖姬、魔鬼娘娘或女暴君，不過這也預告了臺灣女人出頭天的新時代已經來臨。



西門町今日世界
〇年代布袋戲革命的另類觀察

布袋戲革命的近距離觀察

今日世界，可說是1960年代臺灣布袋戲革命的一個縮影，也是屬於田野調查報導人美好的年輕時代。不過，很少臺灣觀眾為它寫下時代的見證。在這種情形之下，法國學者班文干的論文就顯得有其重量。

班文干在1968 - 1971年間，在香港中文大學教法文時，因緣際會，認識了當地的收藏家郭安，郭安去世之前把所有民間戲劇的行頭、抄本、樂器、戲曲雜誌、傀儡木偶等都送給班文干。後來，班文干在巴黎成立「郭安博物館」（邱坤良，1985：53 - 60；何秉均，1984：77 - 96），收藏了京戲、廣東戲的衣箱行頭、戲曲抄本、樂器、廣東杖頭傀儡、皮影戲、布袋戲，此外，還有數量豐富的日本文樂、能劇的資料，以及緬甸的懸絲傀儡、越南的水傀儡，以及印尼、印度、馬來西亞、泰國、柬埔寨的皮影戲等。當年筆者參觀過這個小而精緻的博物館，印象相當深刻。不過，筆者1996年左右看到法國第一電視臺的新聞報導，得知巴黎市政府的補助似乎有問題，而博物館用地的租期也已到期，只好關閉另覓展覽空間等。班文干後來從當年任教的巴黎第三大學退休後，而郭安博物館的所有收藏，據班任旅說，因某種奇怪的原因而流落到葡萄牙某地。

班文干當年來臺灣，曾親自去今日世界看過黃俊雄布袋戲表演。雖然他聽不懂臺灣話，無法直接領略到布袋戲活潑的文言音與僅語交互運用的魅力。不過，他透過黃俊雄布袋戲的特色分析，來掌握金剛戲的來龍去脈全面瞭解，可說是極其難能可貴的時代見證。雖然他將黃俊雄所帶動的布袋戲革命分口白、音樂、劇目等三個方向來探討，其實卻觸及布袋戲整體表演體系的各層面：

從語言層面來看，他發現黃俊雄改革成功的要素之一，就是放棄輾轉承襲而變質的戲曲語言，即北管戲曲的轉訛京腔，而改採臺語白話對白。班文干也發現傳統音樂的歌詞讓觀眾越來越難聽懂，而且演唱者除非音色優美具有吸引力，否則這些古典的戲曲很容易就令人感到厭煩無聊。依據對布袋戲的細緻觀察，他這麼寫著（陳龍廷，1997b：136 - 137）：

如果要保守傳統，布袋戲的藝術注定要死掉。所以他刪去了傳統戲曲大部份的唱詞，而對白則採用通行的臺語。在對白之間，則以純音樂演奏來連貫氣氛。他所保留下來的一些歌曲，是用在介紹一個劇中角色面臨相類似的人生情境時，很自然而然地唱出來的。

黃俊雄刪去了傳統戲曲大部份的唱詞，而對白則採用通行的臺語。而他所保留的傳統音樂，出現在戲劇人物面臨人生某些情境時所自然而然唱出，所指的或許是類似【陰調】之類的音樂，目前仍然廣泛地搭配絕望悲戚，或昏厥甦醒情境。對於同時代臺灣布袋戲革命而言，這確實是很中肯的觀察。

其次，班文干認為黃俊雄所採用的純音樂或歌曲，已經完全放棄傳統，而是採取流行音樂，大半是西洋音樂或日本音樂，以及一些電影配樂等。不過，班文干更觀察到：黃俊雄即使放棄大量的傳統戲曲，但仍然保留相當重要的原則，也就是類型化的角色與類型化的場景，而將音樂與即興表演完美地結合在一起（陳龍廷，1997b：137）：

他保留了傳統戲曲的基本原則：在全部的劇情表演，一再出現類型化角色與類型化場景。在一個既定的提綱中，我們把許多不同的場景，以及在唱片中找到的不同類型的音樂，還有根據簡略劇情指示而即興發展出來的對白，在表演的時候全部結合在一起。

最有趣的是，班文干的觀察發現黃俊雄的技術，似乎比較屬於電影，以音樂製造出舞蹈、打鬥的印象，以及配合劇情中的氣氛，如哀



傷、歡樂、作戰、衝擊、憂鬱的情感。唯一保留下來的傳統戲曲原則，是音樂的韻律與劇中角色動作之間的協和關係。這種類型化角色與類型化音樂的結合，不僅塑造了搭配【出埃及記】音樂氣氛的史豔文，或運用投機者樂團的音樂來搭配大對決場景而已，也是將古老傳統重新包裝為新流行的新創舉，例如秘中秘、女暴君、孤單老人都是改編自北管的名曲，而相思燈，更是擷取南管【相思引】的精華。這種結合傳統與現代音樂的創作，依照班文干的觀察，其實是來自傳統戲曲的原則，將各種不同來源的音樂都當作即興表演的元素。從黃俊雄成功地使許多南管或北管的曲牌成為流行樂來看，可說是傳統戲曲面對以美國為首的現代文化時，試圖走出一條自己道路的大功臣。

就舞臺表演藝術而言，如同金光閃閃、瑞器千條的金剛戲，後來卻被廣泛報導為金光戲一般（陳龍廷，1995a；1997a），班文干也紀錄了1960年代金剛戲表演如何在舞臺上進行的實際層面。他這麼清晰地描述（陳龍廷，1997b：135）：

在舞臺底層，他們隨時抽換可代表不同場景的布景片。另外，他們大量運用不同顏色的照明效果。在處理打鬥場景時，人物的出現或消失，他們以白色煙霧（以香點燃排列在金屬板上的火藥）或閃光（連接電線的陰電、陽電）作為標點符號。而且，他們以黑布或彩布在木偶背後搖晃，以表示此角色的能力高低，或者他已失去了生命的能量。

這就是1960年代臺灣內臺布袋戲的真實寫真。整齣戲從頭至尾，都包括無數的武打場面，如班文干所看到的，掌中戲班可以在一團混亂的火花、煙霧的氣氛中，讓木偶向後轉，或拋向半空中。這些場面經常是作品中的次要情節，在每次故事將落幕之前，可能需要三、四十次這類描述人物打鬥的場面。

班文干也發現口白分明，對戲劇人物的口吻語氣的區分比以往更清晰，是黃俊雄布袋戲的特色。他說（陳龍廷，1997b：136）：

傳統的掌中劇團，主要由主演負責表演所有的口白，雖然他努力

改變不同角色的口吻，但是聽起來，每個角色的音色仍是相近的。因此，我們只有看到舞臺上那個木偶在動，才能分辨某個角色在講話或唱歌的聲音，如此一來，造成一種非常單調的表演：當其中一個木偶在舞臺上講話時，同場面的其它所有木偶都不能動。而在黃俊雄的劇團，配合角色表演的口白表達術（*élocution*），與操作木偶的技術佔有同樣重要的地位。

他確實指出五洲派五音分明的特色，不但是許多臺灣戲班所不及的，也為改革的成功創下相當重要的典範。臺灣布袋戲的口白技巧，可說是由五音的聲音訓練中發展出來的。幾乎全臺灣的掌中班無論口白技巧好壞，都會朗朗上口提到「五音分明」。不過，能夠講得出所以然的並不多。五音，指五種行當的音色，包括大花、小花、小生、小旦、公末。如果學會這基本的五種行當的聲音之後，「再加上鼻、唇、齒、舌、喉與丹田的音氣控制變換得法，一個人說十幾種不同的聲調，應是不成問題的」（俞允平，1971：15）。臺灣布袋戲口白訓練基礎的五音，與中國當地布袋戲的二十八音（林鋒雄，1999：361-362）相當不同，可說是臺灣布袋戲相當重要的文化資產，也是臺灣布袋戲相當具有特色的表演。五洲派主演的訓練目標，必須讓觀眾甚至閉著眼睛，也會知道現在正在說話的是那個戲劇人物的聲音。

戲齣方面，班文干發現這個時代的布袋戲創作，並非依據如西洋戲劇事先完成的劇本來表演，而是依據簡短的題綱來創作，確實已捕捉住布袋戲口頭表演的即興特質。他說（陳龍廷，1997b：137）：

黃俊雄放棄在古典小說或古典戲曲中可以找到的傳統故事。黃俊雄為木偶演出而構想出來的一系列新作品。我們不能說是他「寫作」劇本，因為布袋戲的腳本通常只是簡約的提綱，或劇情摘要而已。

更精確地說，黃俊雄所做的改革，表面上是放棄採用完整的古典小說或古典戲曲，其實並非他們並不熟悉，甚至完全排斥傳統故事，而毋寧說是將各種戲劇的元素重新排列組合，而成為「嶄新」的作品。這種



創作方式，筆者不僅曾布袋戲口頭表演的基本結構、套語的變異與創造性空間，而且也探討布袋戲演出的段落的觀念，即典型場景或主題。雖然學者各有不同的觀點與堅持，但他們大多同意將主題當作是一個彈性的創作單位，例如布袋戲口頭表演常見的主題，即文戲、武戲、笑詼戲（陳龍廷，2008）。

最後，班文干還發現了黃俊雄的布袋戲革命，不僅是舞臺上的戲劇表演而已，而且具有全民運動的穿透力，不斷地透過各種商品管道滲透到每個小孩的心靈。如果以兩千年之後臺灣文化界流行的術語來說，相當於將古老的表演藝術，經過民眾自發性的重新包裝，而成為另一種文化創意產業。根據班文干的描述（陳龍廷，1997b：138）：

因為黃俊雄的成功，唱片公司錄製了他全部的木偶戲作品，以及每一首為布袋戲人物創作的音樂。在1970年夏天，這些唱片在臺灣贏得了巨大的成功，唱片快速出品地擺在每一間唱片行的櫥窗上。黃俊雄劇團中最著名的木偶，不但被玩具廠商複製，同時也出現在為兒童製造的著色畫冊、賀卡與畫有插畫的雜誌中。電視不僅接受了這種新的布袋戲劇場，而且使它變成一種很成功的流行。

無論是唱片、玩具、兒童著色畫冊、賀卡等，都並非布袋戲表演藝術本身，而是周邊附屬商品。兒童玩具，至少包括紙牌、尪仔仙、玩具鈔（圖9）等，琳瑯滿目。戒嚴時代臺灣通行新



圖9 戒嚴時代的兒童玩具紙鈔，卻非常大膽地以布袋戲人物來取代新臺幣的政治偉人肖像。雖然純屬娛樂，在當時肅殺氣氛底下看來，卻有一種悄悄逾越的刺激感。

臺幣上的肖像，不是孫中山，就是蔣介石。而當年的兒童玩具紙鈔，卻非常大膽地以布袋戲人物來取代這些政治上的偉人。雖然純屬娛樂，在當時肅殺氣氛底下看來，卻有一種悄悄逾越的刺激感。在智慧財產權觀念尚未普及的階段，得到表演者授權的產品恐怕並不多見。但這些自發

的周邊商品，卻成功地、複數地喚醒民眾對戲劇人物的印象，相當於在劇場之外加強其無所不在的影響力。傳統的表演藝術，透過媒體而在一夕之間成為成功的流行商品，這些層面恐怕是同時代民間藝人所不曾夢想過的，卻也是日後以文化创意產業的概念來思考，或許才能對其文化意涵有所認知。

最後筆者要補充一點班文干論文所遺漏的，卻是布袋戲革命相當重要的一環，即觀眾與表演的互動關係。這層關係，似乎在現代戲劇才得到應有的重視，意味著表演藝術並非單向的，或一相情願的，而需要觀眾的配合與支持才能夠共同完成。至於如何才能達成雙向互動，從古至今似乎總是考驗著戲班。藉著當年今日世界的機關刊物《今日遊樂》，正好可看到幾則布袋戲相關範例。

第30期報導《六合大忍俠》1969年6月1日起開始的猜謎活動（54頁）。其謎題為：一、誰是真正的劉伯溫？二、誰是萬毒女神與劉伯溫？三、一亡命能否度過死亡第二關？

第36期報導《三子會聖血記》（圖10）1969年12月10日開始猜謎（22頁）。其謎題為：請於劇中人物（包括矮冬瓜、賣唱書生、孝女白如霜、肉粽王、憨杉、天生散人、為何命如此、乞食皇帝、千心魔、隱世子、天五九、萬勝不敗劉郎君、神琴老人、白帆、海鏡先師、流星人、老和尚、文織女、六合先師、劉伯溫）任選三人為「三子會」之三子。

從表演活動來看，布袋戲猜謎最後的答案往往並非重要的，而作為觀眾與表演之間互動的機制，反而才是值得關注的。觀眾如果想要猜中謎底，最基本的條件一定要熟悉每日上演的劇情。而

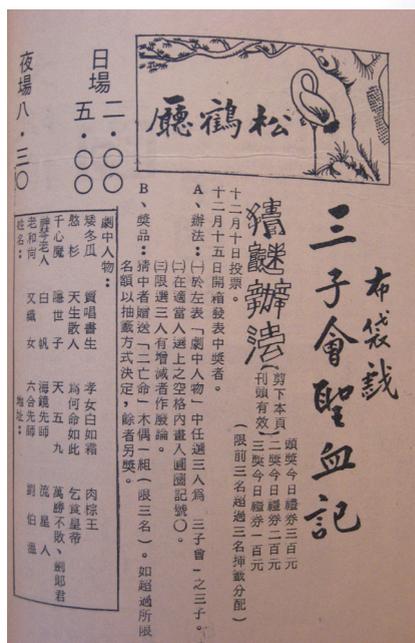


圖10 《三子會聖血記》1969年12月10日猜謎活動，讓我們瞭解到戰後布袋戲商業劇場主演者與觀眾鬥智，以及觀眾與表演的互動關係的重要性。



如果要瞭解每日戲園上演的劇情，必然屬於忠實觀眾。這種以戲劇人物為題的猜謎活動，可說是主演在創作的過程中，與觀眾不斷鬥智活動的一環。主演需要將真正的謎底隱藏得密不透風，而觀眾則是參與這種挑戰，試圖藉著細緻的觀察，進一步發覺表演創作者的心智邏輯。舞臺上的創作頗類似偵探小說，一步一步吸引觀眾陷入眾多複雜的線索中，獨自摸索，或誤入歧途，而將最後的答案隱藏得密佈透風。而戲班與觀眾之間的猜謎活動，則是這層鬥智關係的一部份。猜中者，當然不太可能純屬碰運氣而已，而必然是忠實觀眾。因此戲班提供的獎品，無論是木偶、電扇、吹風機，都可說是忠實戲迷的回饋，也是對剛入門的觀眾的鼓勵機制，期待他們趕快進入情況，成為潛在的忠實觀眾。

戰後布袋戲商業劇場最盛行的時代，許多的主演都瞭解如何在舞臺表演上設計一個謎題，似真似虛，讓觀眾去猜，非看不可，而主演者想到那裡，演到那裡，不要去拆穿謎底（鄭壹雄，1990）。這種手法也就是「主演者與觀眾鬥智」（鄭壹雄語），或「無中生有，明非實是，明是賞非」（劉清田語）（陳龍廷，1995a：181）。伴隨戲劇發展的猜謎活動，可說是觀眾與表演鬥智的一環，諸如此類的互動關係，在電視布袋戲也曾被運用過幾次，例如1962年的有獎猜謎：一、「影」是誰？二、拉希吃什麼藥才會開口？三、拉希開頭一句話說什麼？（電視週刊523：27）不過這類活動在表演藝術的相關意涵，似乎還未被正視過。如果思考黃俊雄如何帶動的布袋戲革命，除了口白、音樂、劇目之外，他對觀眾的經營與重視也應該是很值得要思考的典範。

雖然1970年代之後，黃俊雄幾乎成為臺灣布袋戲的代名詞，但同時代的創作者所醞釀的時代精神氣候與整體的文化生態，才是最重要的關鍵，而他應該是那個時代和聲裡最最突出的一個聲部吧。

黃俊雄早在1958年就嘗試拍出了臺灣第一部電影布袋戲《西遊記》。1963年，他把木偶改革為三尺三寸，並以機械操縱的新型態表演而組成「世界大偶歌舞特藝團」全省巡迴（陳龍廷，1991：25 - 36）。各種表演技術以及視覺效果等改革，無論是拍電影與發展可以表演歌舞的大型木偶，差不多當時人可想像到的，他都嚐試過，但卻沒有獲得應

有的掌聲，他還曾反省說：「今後將注重劇情方面」（勁節，1963）。機會，往往是留給準備好的人。黃俊雄真正變成家喻戶曉的人物，是從1969年臺北今日世界演出《六合大忍俠》而大獲成功。1970年他在臺視推出《雲州大儒俠》，一時之間，布袋戲隱然有超越歌仔戲而成為民眾心目中最具代表性的表演藝術。史豔文，不但超越了蔣介石、鄭成功，而成為當年學童心目中的「民族英雄」，這可能是創作者本人所始料未及的。

結語

臺灣的布袋戲，可說是相當重要的平民生活經驗的文化史。1950年代的臺灣，是促使布袋戲表演體系走向變革的重要年代。到了1960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，民眾對於藝術文化的需求比起以往更高。今日世界的誕生，正是整個布袋戲表演體系經過激烈變革後文化生態環境的縮影。

在沒有「兩廳院」的時代，今日世界所曾演出的戲劇、曲藝團體不計其數，這類表演場所本來就是國家應該支持的，而他們在沒有官方支持的情形下，維持一個表演藝術中心、戲曲保存中心與遊樂場所的規模與營運，誠屬難能可貴。這個育樂中心在1973年底結束營業，變成單純的百貨公司。幾年前西門町火災，燒毀百貨公司，如今原址出現時髦的誠品書局（邱坤良，2007：41 - 42）。

從文化角度來看，大火所燒毀的並不只是建築物，而是臺北人的歷史記憶。這一頁庶民文化史並未得到應有的重視，直到1990年代臺灣重新尋找自己歷史與認同的重塑過程中，才逐漸地從灰燼中浮現。筆者當年在圖書館發發現今日世界，作為一個提供表演場所的舞臺，歷史雖然只有短短幾年而已，但它所激發的布袋戲發展的火花，卻是1960年代臺灣布袋戲革命具體而微的縮影。

本文不僅試圖藉由田野調查報導資料，拼湊出當年的風貌，也從舊

報紙廣告的史料耙梳表演藝術史的真實面貌，也透過重新解讀當年班文干的報導，讓我們更謙遜地學習安靜下來，更深刻地認識舞臺上如何展現出驚天動地的革命。面對歷史真實，或許可以讓我們超越動則抱怨政府不照顧、觀眾不捧場的藝文環境，而展望處處生機，一切等待創造可能的未來。



西門町今日世界
〇年代布袋戲革命的另類觀察

參考書目

史料

《聯合報縮印本》1954 - 1971。

《電視週刊》1970 - 1974。

《經濟日報》1968。

丁坤仙

2002真五洲配樂師，虎尾（訪）3月23日。

黃俊雄

1979 《六合魂斷雷音谷》雲林：金燕唱片7013 - 7018。

黃俊雄

1982 《大唐五虎將》。

黃俊雄

1990 真五洲主演，雲林虎尾（訪）1月12日。

黃海岱

1993 五洲園主演，雲林崙背（訪）2月7日。

廖來與

1990 隆興閣主演，雲林崙背（訪）1月9日。

廖昆章

2006 輝五洲主演，臺南（訪）6月14日。

劉清田

1990 天然新藝主演，臺南（訪）1月9日。

鄭壹雄

1990 寶五洲主演，臺南（訪）1月23日。

臺灣文獻

第六十卷
第二期



鄭壹雄

2000 寶五洲主演，臺南（訪）4月16日。

鍾任壁

1990 新興閣主演，臺北（訪）1月11日。

蘇志榮

1990s 《小顏回》現場演出錄音帶。

蘇志榮

2006 錦五洲主演，高雄（訪）6月22日。

論著

Pimpaneau, J.

1977. *Des poupées a l'ombre*. Paris : Université Paris 7, Centre de publication Asia Orientale.

Schwab, Gustav.

1986 [1837] 《希臘羅馬神話與傳說》齊霞飛譯，臺北：志文出版社。

王梅香

2005 《肅殺歲月的美麗／美力？戰後美援文化與五、六〇年代反共文學、現代主義思潮發展之關係》臺南：成功大學臺文所碩士論文。

林世榮

1968 〈臺灣的布袋戲〉中華日報6月13日。

呂訴上

1969 〈布袋戲〉今日遊樂5：53 - 58。

沈平山

1986 《布袋戲》。臺北：作者自印。

邱坤良

- 1985 〈法國的中國戲劇訓練班——郭安博物館〉民俗曲藝：
53 - 60。

邱坤良

- 2007 《移動觀點：藝術、空間、生活藝術》臺北：九歌出版社。

勁節

- 1963 〈大木偶歌舞特藝團的成長〉中華日報1963.7.21 - 22
第四版

何秉均

- 1984 〈中國的戲劇友人：訪問班文干〉民俗曲藝30：77 - 96

林鋒雄

- 1999 〈臺灣布袋戲的發展——以西螺新興閣為例〉《國際偶戲學術研討會論文集》，雲林：雲林縣立文化中心出版。

俞允平

- 1971 〈幕後奇人黃俊雄和他的掌中世界〉電視週刊465：12 -
15

秋菊

- 1971 〈孫正明苦學史〉今日遊樂49：31 - 34

陳龍廷

- 1991 《黃俊雄電視布袋戲研究》臺北：文化大學藝術研究所碩士論文。

陳龍廷

- 1994a 〈布袋戲名演師「隆興閣」廖來興〉北縣文化40：51～
54。



陳龍廷

- 1994b 〈臺北布袋戲商業劇場草創期〉臺灣風物44(2) : 192~210。

陳龍廷

- 1995a 〈從臺灣文化生態角度來研究臺北布袋戲商業劇場1961 - 1971〉, 臺灣文獻46(2) : 149 - 187。

陳龍廷

- 1995b 〈布袋戲界老先覺—麻豆錦華閣胡金柱〉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

- 2007 《臺灣布袋戲發展史》臺北：前衛出版社。

陳龍廷

- 2008 《聽布袋戲：一個臺灣口頭文學研究》高雄：春暉出版社。

詹惠登

- 1979 《古典布袋戲演出形式之研究》臺北：文化大學藝術研究所碩士論文。

蔡棟雄

- 2007 《三重唱片業、戲院、影歌星史》臺北：三重市公所。

鄭慧翎

1991 《臺灣布袋戲劇本研究》，中央大學中文研究所碩士論文。

應鳳凰

1980 〈布袋戲的靈魂人物「排戲先生」吳天來〉綜合月刊 136：74 - 80。

戴銘宏

2005 《高雄布袋戲春秋》高雄：高雄市歷史博物館。

戴獨行

1971 〈布袋戲捧紅了歌星西卿〉，《聯合報》1971/8/25。

戴獨行

1973 〈苦撐了五年不堪賠累 麒麟國劇院關門大吉〉，《聯合報》1973/9/10。

羅頌恩

2004 〈文化創意產業在臺灣〉載於文建會網路學院《工藝論壇》http://case.cca.gov.tw/ntcri/discuss/discuss-in.asp?dis_masno=20040806002。

表一 今日世界布袋戲演出年表

年	月/日	劇團	劇目
1969	1/15 - 2/15	真五洲	六合大忍俠
1969	3/4 - 5/12	真五洲	劉伯溫六合大忍俠完結篇
1969	5/13 - 22	小西園	破腦生
1969	5/23 - 7/20	真五洲	劉伯溫現面大開殺
1969	7/21 - 31	正五洲	儒俠小顏回
1969	8/1 - 9/14	真五洲	六合大戰七才子
1969	9/15 - 30	孫正明	聖劍風雲：文筆會
1969	10/1 - 12/15	真五洲	三子會聖血記總結局
1969	12/16 - 31	光興閣	大儒俠鬼谷子
1970	1/1 - 2/4	真五洲	達摩鐵金剛（六合大忍俠尾集）
1970	2/5 - 11	真五洲	春節特別節目：武童奇俠傳等
1970	2/12/3/31	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）
1970	4/1 - 5/31	孫正明	聖劍風雲連續篇
1970	.6/1 - 30	大五洲	海中海連續篇：真六合正三秘
1970	7/1 - 8/25	真五洲	六合神劍傳
1970	9/1 - 30	大五洲	六合九流傳
1970	10/10-11/30	真五洲	六合總結篇：萬臂圖
1971	1/1 - 5	真五洲	雲州大儒俠史豔文
1971	1/6 - 2/28	真五洲	六合大忍俠總結篇：聖血淹沒九重天
1971	3/1 - 4/1	明五洲	四海豪俠傳
1971	4/2 - 30	輝五洲	白馬風雲傳
1971	5/1 - 31	孫正明	聖劍風雲連續篇
1971	6/2 - 4	真五洲	雲州大儒俠史豔文總結篇
1971	6/5 - 30	真五洲	六合七真傳：群俠血戰十九秘魔
1971	7/1 - 31	孫正明	聖俠風雲第二篇：小顏回一生傳
1971	8/16 - 30	五洲園第二	三君子苦戰萬重山
1971	10/1 - 20	孫正明	聖劍風雲



西門町今日世界
〇年代布袋戲革命的另類觀察

陳龍廷製表／資料來源：聯合報

Some Observations on Revolution of Taiwan's Puppet Theatre in 1960s

Chen, Longting

Abstract:

The puppet theatre (pò -tē-hì) is one of traditional cultural arts. After the World War II, a few of the glove puppet troupes succeeded in the commercial theatre. Nevertheless, the post-war development of puppet theatre was not smooth. As a result of the 28 February incident in 1947, the restriction on “freedom of assembly” implemented affected theatre performance directly. Including outdoor performance, public gathering were banned for one year in order to prevent possible trouble and provocation. The commercial troupe of glove puppet performed in a building is called “Indoor Theatre” (lāi-tâi-hì). The ritual theatre that is performed commonly in honor of deities and played in open-air is called “Outdoor Theatre” (gōa-tâi-hì). In theatrical troupe's angle, the latter provides basic technical training and survival main source of income; the former lets the performance display the imagination space.

A great deal of effort has been made on Taiwan's puppet theatre. What seems to be lacking, however, is its development of commercial theatre. Based on the analysis of a theatre “World Today”, we will discuss the relationship among of performance history, puppet troupes, and revolutionary phenomena in 1960s. All that may be enough to explain why this traditional theatre overturned the old superstitious stereotype and then to take on a new role, representing native culture.

Keyword: puppet theatre, commercial theatre, native culture

臺灣文獻

第六十卷第二期



西門町今日世界の年代布袋戲革命的另類觀察