

## 參、台灣布袋戲的衍變



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

### 一、從移入到吸收階段：清中葉至清末（十九世紀中至二十世紀末）

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

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

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



• 現在中國福建泉州地區一般民間布袋戲演出的舞台

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

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

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

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

二、由發展到成熟階段：清末葉至民初（二十世紀末至二十一世紀初）

隨著台灣移民社會的逐漸融合而繁榮，台灣布袋戲也衍生出具有濃厚本土

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



中國福建省泉州晉江縣最具歷史傳統的家族戲班——晉江縣李家班演出的布袋戲

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

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

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

· 泉式布袋戲偶



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

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

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

不相同，有人擅於劍俠戲、有人擅於歷史戲。

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

### 三、從桎梏中變革發展：二次大戰初至六〇年代

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

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

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



「南進座」隊員台南州下に移動公演

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



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



·「皇民化」的布袋戲

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

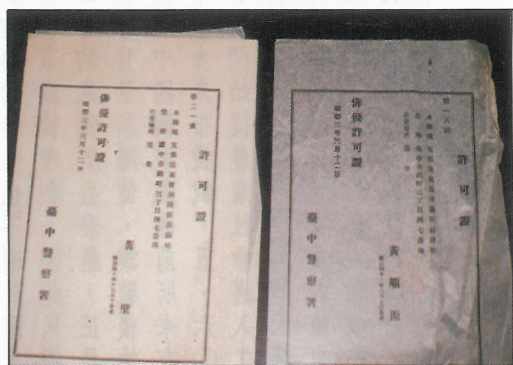
『福光』等五單位共七團編組為「演劇挺身隊」，能在戰爭中上演這種政治布袋戲，其他布袋戲班都被日本人禁演了，演出場合也是日本政府安排配給的戲院，戲碼是日本武士道的劇情。一九四四年，日本在太平洋的戰事節節失利，為鼓動軍心、娛樂軍民，又將上述七團布袋戲班組成「移動藝能奉公會」，成為日本政府政治宣傳的工具。這一次改革布袋戲的重組，幾乎動員了台灣南、北各地布袋藝人中的精英，例如北部的有王炎、李天祿、許欽；中南部的有盧崇義、黃秋藤、陳深池、邱金墻：。經過這一次的組合，對戰後台灣布袋戲的衍變改革有決定性的影響。因此，近代臺灣布袋戲在表演藝術上的發展，是自二十世紀初期開始，而從「傳統布袋戲」的演出型態發展衍變至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

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

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

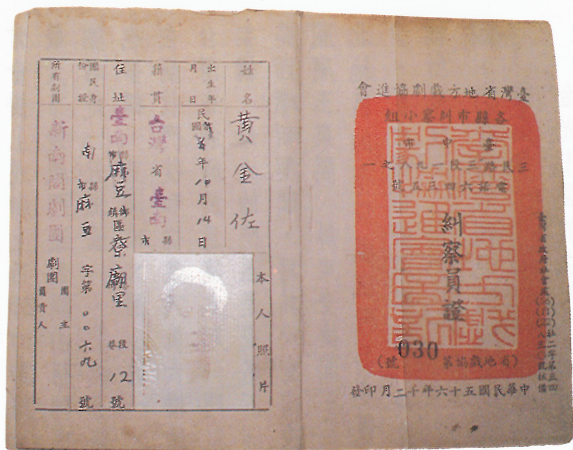
音效、道白、舞台變化、服裝改革、劇情等之吸收日式武俠，都是戰後台灣布袋戲改革發展的重要因素。然而促成布袋戲有所改革的直接因素卻是政治對文化藝術的壓抑、禁止、嚴格限制所造成。二二八事件中的禁戲，是戰後

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



日據時期，台灣演戲都要領有演出許可證，演員也要有「俳優許可證」

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



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

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

#### 四、百花齊放到氾濫成災：六〇年代以後至今

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

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



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



• 七〇年代的黃俊雄與史豔文

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

##### 五、藝術僵化的傳統與創新：客觀看待台灣布袋戲文化

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

· 金光閃閃、瑞氣千條的金光布袋戲





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

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

純就表演藝術而言，舞台藝術是屬

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

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



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

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

一九八七年五月 台灣·金楓出版有限公司

註二：見《民間戲曲散記》頁五一  
六四（「哈哈笑」王炎的布偶人生）

邱坤良 著

一九七九年九月 台灣·時報文化出版事業有限公司

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

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



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

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