

為台灣偶戲覓尋新路向

New Coordinates to Be Found for Taiwanese Puppet Theatre

林明德 | Ming-De LIN
財團法人中華民俗藝術基金會董事長

淵遠流長偶戲路

偶戲為世界共同的藝術文化，於戲劇發展史上，淵遠流長；在我國向為民俗文化的結晶，其內涵多采多姿，往往引人入勝。長久以來，已成為台灣文化的底蘊，儼然是台灣圖像的重要標幟。

偶戲，顧名思義，是由藝人操弄各種類型的傀儡或影偶表演者，這種戲劇型式，或稱偶人戲，或名偶戲。

偶戲的範疇概括皮影戲、傀儡戲與布袋戲等三種。台灣偶戲傳自中國大陸，早期的表演型態也多沿襲大陸原有的特色。隨著台灣社會的發展，偶戲逐漸落實本土化，形成特殊的藝術形象與趣味。

偶戲隨先民渡海，相繼來到台灣，其發展過程卻頗為曲折，從大清帝國、日治時代到今天，三劇種經歷幾個不同階段，在民間展現綿綿不絕的生命與魅力。

1934年，中日戰爭爆發，台灣總督小林躋造為控制台灣，消滅固有文化，推動連串措施，例如：禁止各報中文欄、廢止農曆的行事曆、廢除祖宗牌位；至於民俗藝術，則禁止傳統戲曲演出，限制鑼鼓、嗩吶等樂器的使用（所謂「禁鼓樂」）。1939年，小林總督宣布治台重點為皇民化、工業化與南進（即以台為據地的南侵政策）三政策，規定日嚴，傳統戲曲的演出型態遭受種種牽制，演師只好選擇轉業或歇業或另謀出路。

1941年4月19日，總督長谷川為推行皇民化運動，成立了「皇民奉公會」，並增設「娛樂委員會」，禁止演出中國歷史故事與使用中國、台灣語言的戲劇。





1 懸絲牽起，傀儡出煞（光華畫報提供／卜華志攝）

翌年，在「皇民奉公會」之下，成立「臺灣演劇協會」，作為管制台灣戲劇的機構，包括皮影戲、布袋戲在內的四十多個台灣戲班，都被納入旗下，演出皇民劇。

1945年，台灣光復，戲曲恢復活動，偶戲重現民間各種場合的表演。次年，發生「二二八事件」，國府為禁止民眾聚會，限制外台戲的演出，傳統偶戲或轉入戲院演出，或暫停營業。

光復初期，皮影戲約有百餘團，近四十年來，皮影戲團變化急遽，藝師凋零，劇團解散，目前還剩高雄縣內少數劇團，共撐場面。

傀儡戲的情況與皮影戲極為類似，閩粵地區的懸絲傀儡，隨移民到台灣，以宗教功能，逐漸生根於南北，南部盛行於高雄、台南，北部則流行於桃園、宜蘭。目前大概還有幾團分散高、宜兩地。

至於布袋戲，則堪稱台灣偶戲的異數。長久以來，迭經遭遇，但表演團隊會通適變，開創無限的生機。因此，台灣布袋戲團最多，影響最大，其劇藝雅俗共賞，可說是台灣的驕傲。目前金光戲勢眾，電視布袋戲聲影奪人，但是傳統布袋戲依舊獨特，很能傳釋偶戲的魅力。

從台灣偶戲發展史上看，偶戲隨先民來台，結

合本土締造藝術形象與趣味，百花齊放，可謂第一次高峰；台灣光復後，偶戲重現民間，展示活力，根據1958年省教育廳的調查顯示，台灣以人演出的舊戲有225團，偶戲有200團，其中布袋戲團僅次於歌仔戲團，為全台團數第二多的劇種。這些數據正是台灣偶戲第二高峰的最佳說明了。

二十世紀的七〇年代，台灣社會急遽轉型，人民生活與價值觀念產生相當大的改變，直接衝擊到民俗文化的生態，也影響民俗藝術的命脈與生機，加上廟宇文化低落，低級趣味充斥流行，大眾對民俗疏離，造成陌生且鄙視，遑論民俗藝術的價值與存亡絕續，馴至其原始意義、美學與品味的正視了。

經過一場劇烈的鄉土文學論戰後，逐漸激盪出文化主體意識，從此，關懷本土文化蔚為風氣，在民間與官方的努力下，終於繳交一些亮麗的成果。不過，回顧過去，這項文化工程可說是曲曲折折的。1978年新象成立，次年中華民俗藝術基金會成立；1980年，施合鄭民俗文化基金會成立，並發行《民俗曲藝》雙月刊；1981年文建會成立；1984年《文化資產保存法施行細則》公布施行；1985年教育部創辦第一屆薪傳獎（1995年停辦，共舉辦十屆，影響深遠）；1990年教育部主辦「北管歌仔戲傳習計



2 皮影戲必備三要件：影偶、影窗與燈光（復興閣 — 李哪吒鬧東海，中華民俗藝術基金會提供／邱一峰攝）

畫」；1994年，文建會擬定「民間藝術保存傳習計畫」，積極保存瀕臨失傳的民間技藝；1996年國立傳統藝術中心籌備處正式掛牌運作；1996年，李天祿布袋戲文物館開幕，並展開教育部「布袋戲傳藝計畫」；1997年，「藝術教育法」通過，傳藝中心同時展開布袋戲 — 黃海岱、許王、鍾任壁，高甲戲，皮影戲許福能、林淇亮的技藝保存計畫，整理並典藏為數可觀的經典劇目。

近三年來文化部文資局指定重要傳統藝術，包括：4個保存團體、15位保存者，項目則有17種（北管戲曲、北管音樂、布袋戲、說唱、歌仔戲、布農族音樂 Pasibutbut、客家八音、竹編工藝、漆工藝、南管音樂、南管戲曲、相聲、客家山歌、錫工藝、傳統木雕、粧佛、排灣族口鼻笛等），琳瑯滿目，可見民俗曲藝之豐饒與多元了。

值得一提的是，在啟動文化工程的過程中，教育部及國立臺灣藝術教育館所扮演的角色。2006年迄今的「全國學生創意偶戲比賽」的創意思考，不僅注入活力，培養文化人口，更有系統的累積相當豐厚的資源。本文擬先論傳統偶戲的歷史與生態，次敘全國學生創意偶戲比賽決賽，為傳統偶戲覓尋可行的路向。

台灣傳統偶戲

傀儡戲

從中國戲曲發展史上看，傀儡戲的歷史悠久，而且神秘奧妙。基本上，它是由人操弄偶人表演的戲劇型式；種類包括懸絲傀儡、水傀儡、杖頭傀儡、盤鈴傀儡（不詳）、藥發傀儡（不詳）與肉傀儡（不詳）等。

歷來有關傀儡的起源，說法相當分歧：或說周穆王時代的偃師（《列子·湯問》）；或說西漢陳平造木偶人解平城之圍（唐人段安節《樂府雜錄·傀儡子條》）；或說漢末用於嘉會的喪家樂（梁劉昭注《後漢書卷十三·五行志》引東漢應劭《風俗通》文）。其中以第三種說法最為可信。據引文云：「『時京師賓婚嘉會，皆作魁樞，酒酣之後，續以挽歌。』」證之1979年山東萊陽縣出土的傀儡，可知漢代已有傀儡 — 喪家之樂。

漢末以來，傀儡從喪家樂轉向嘉會，成為宮廷百戲之一，表演以奇巧為主，模仿由真人表演的各種雜技，例如魏明帝時，馬鈞「至今木人擊鼓吹簫，作山嶽，使木人跳丸擲劍，緣絙倒立，出入自在。」（見《三國志卷二十九·杜夔傳》裴松之注引）

北齊時（550-577），傀儡似已開始表演人物、故事，相傳齊後主高歡「雅好傀儡，謂之郭公，時人戲為郭公歌。」郭公為傀儡的代稱，已見於《顏氏家訓·書證篇》。

傀儡成為一種宮廷宴樂，但仍具有喪家樂的功能，直到近代，在喪禮中扮演驅除邪煞的角色。

傀儡活動在宋代蔚為風氣，表演的場合，由喪禮擴大到節令的祭祀活動；活動空間，或宮廷或瓦市。耐得翁《都城紀勝》云：「弄懸絲傀儡、杖頭傀儡、水傀儡、肉傀儡，凡傀儡敷演煙粉靈怪故事、鐵騎公案之類，其話本或如雜劇，或如崖詞，大抵多虛少實。」傀儡之多采多姿與故事之引人入勝，於此可見。

宋代以後，傀儡分別在宮廷與民間發展，長久以來，逐漸成為各地區的傀儡藝術，然而，就造型、演技來看，其中當以福建傀儡戲最具特色，它是迎神賽會和農閒娛樂中的重要項目。

福建傀儡屬於懸絲系統，分閩西與閩南兩種。前者散布於龍岩、龍溪與廣東的潮汕一帶，音樂是漢調與高腔；後者分布在晉江、龍溪一區，音樂則接近南管的傀儡調。

傀儡戲，尤其是閩粵地區的懸絲傀儡，隨著移民來到台灣，因為宗教功能，逐漸在民間生根，成為民俗曲藝的一環。不過，有關傀儡戲傳入台灣的年代，並無確切的文獻。目前僅知最早的傀儡戲演出紀錄是道光 15 年（1835），台南祀典武廟〈武廟穰災祈安建醮碑記〉列有「開演傀儡戲三臺」；與光緒 24 年（1898），台南天公廟靈官爺聖誕例行演戲，有「小梨園改演傀儡戲」的記述。但是，這些並非傀儡傳入台灣的文獻資料，它提供了傀儡在台灣流行演出的情況。有人認為此一劇種傳進台灣的時代，最晚可能在乾隆、嘉慶年間（1736-1820）。

傀儡戲到了台灣，散布南北二地。南部以台南、高雄為中心，主要是在台南市、台南縣的仁德、關廟、麻豆、永康，與高雄縣的路竹、湖內、茄萣、阿蓮等鄉鎮，大概屬於泉州傀儡系統，以潮調或白字

戲音樂伴奏，戲偶較小，操縱線粗，可作滾翻動作；北部以蘭陽平原為重心，就樂器、唱腔、儀式等表演體系而言，可能是閩西或漳州傀儡的系統，以北管音樂伴奏，戲偶較大，操縱線細，動作細緻。

目前，南部傀儡戲團有五個劇團經常表演活動，包括：茄萣「新錦福」、阿蓮「錦飛鳳」、路竹「萬福興」、湖內「添福」傀儡戲團與「圍仔內大戲館」。其中以「新錦福」的歷史最悠久，由梁萬、梁天成、梁寶全、梁光熊、梁富榮、梁異偉，一脈相傳，操偶技藝卓越。曾由國立傳統藝術中心籌備處進行《傀儡戲新錦福演師梁寶全技能保存計畫》，俾便薪傳。至於北部傀儡戲重鎮則在宜蘭，有「福龍軒」、「新福軒」與「協福軒」三劇團共撐傀儡技藝。

南部傀儡戲團的規模不大，戲偶十餘具，展演時間約十五分鐘左右；劇本有《父子狀元》、《一門三元》、《天下全福》、《萬里封侯》、《狀元回府》等。通常一人主演，音樂是南管系統的傀儡調，樂器有鑼、鼓、嗩吶三種，由演師主唱，後場樂師幫腔。北部傀儡劇團較有規模，包括前場演師 2-3 人，一人主演，助手 1-2 人；後場樂師 4-5 人，樂器與北管戲班一樣，包括單皮鼓、堂鼓、大鑼、小鑼、鐃鈸、胡琴、嗩吶。近年來，後場或錄音配樂或樂師配合，端看戲金而訂。劇本有《西遊記》、《周公鬥桃花女》。至於偶具頗為齊全，每個劇團大都擁有「三十六身、七十二頭、一龍一虎一馬」，以因應各種劇情的需要。

傳統的台灣社會，生命禮俗或廟會，大都搬演傀儡戲，具有祈福與娛樂的雙重功能。在台灣，傀儡戲的展演場合都在宗教的除煞、祈福上，娛樂的功能則是附加的。因此，其展演有一定的程序，搭好戲台、齊備牲禮、整理戲偶之後，還必須有一些固定的宗教儀式，例如：撒淨水、請神、定棚、出煞 — 小刀插入戲棚板、撒鹽米、勒雞勒鴨、打草蓆、跳鍾馗。然而在社會變遷過程中，逐漸被歌仔戲、亂彈戲與電子琴花車所替代，情況相當衰落。

至於傀儡戲神（樂祖），隨地緣而有所不同，



南部為田都元帥，或稱相公爺；北部因與北管戲曲關係密切，所以，奉祀田都元帥外，還有西秦王爺以及三位王爺。

台灣皮影戲

從世界戲劇史上看，皮影戲可說是最古老的劇種之一，它利用燈光，將影偶投射於布幕以展演故事，既素樸又可愛。

在中國，有關皮影戲的起源，由於文獻不足，無法考證。孫楷第曾根據敦煌〈王昭君變文〉「上卷立舖畢，收入下卷。」以為「立舖」即是「圖像」，可能是晚唐五代僧徒講經時，為增加聽眾的趣味和瞭解而設的。其圖像為平面，後來改成紙人，又改做皮人以線牽引，隨意操縱，謂之影戲。

北宋時，影戲相當發達，神宗元豐（1078-1085）年間，高承《事物紀原》云：「仁宗時，市人有能談三國事者，或採其說加緣飾，作影人始為魏蜀吳三分之象。」（卷九）可為證明。

至於記載宋代社會生活的著作，如孟元老《東京夢華錄》、耐得翁《都城紀勝》與吳自牧《夢粱錄》等都記述了宋代影戲的真相與特色，例如吳自牧《夢粱錄卷二十：百戲伎藝》云：「有弄影戲者，元汴京初以素紙雕簇，自後人巧工精，以羊皮雕形，用以綵色裝飾，不致損壞。……其話本與講史書者頗同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者刻以醜形，蓋亦寓褒貶於其間耳。」

到了元代，軍隊裡的皮影戲班子把這種劇藝推展至全國。明清以來，影戲盛行民間，深受大眾的喜愛。由於結合地方特色，逐漸形成風格別具的影戲，像灤州影戲、甯橋影戲、四川影戲、潮州影戲等。

皮影戲隨移民來到台灣，成為民俗藝術的重要環節，不過，有關皮影戲傳入台灣卻有幾種說法：一、

太平天國（1850-1865）之亂時，由海陸豐、潮州、汕頭一帶傳到福建的詔安、漳浦等地，然後帶到台灣；二、清同治初年（1861-），由閩南許陀、馬達、黃索等三人傳入台灣；三、一百多年前，由廣東潮州一帶傳到台灣南部，流行於高雄縣岡山與鳳山境內，在北二層溪以南、下淡水溪以東的鄉村中，擁有廣大的農民群眾。

然而，在台南市普濟殿〈重興碑記〉卻載云：「禁：大殿前埕，理宜潔靜，毋許積科以及演唱影戲。」此碑立於嘉慶二十四年（1819），可見台灣當時已有皮影戲，其傳入的時間可能還要更早些。

就皮影戲團流傳的抄本與唱腔來說，此一劇種與潮州關係極為密切，因為：皮影藝人自稱演唱的戲曲為「潮調」，此其一；現存抄本常有依潮州方言記錄的，此其二；潮州地區稱皮影戲為皮猴戲，以其臉部側面單目，狀似猿猴之故，台灣民間也稱之皮猴戲，可見兩者之間的關係，此其三。

日治（1895）以後，台灣的皮影戲團才自立團號，中日戰爭期間（1937-1945），台灣因皇民化運動的影響，民俗曲藝受到日本當局的管制，不得正式演出，皮影戲自不能例外，只有東華皮影戲團張叫、張德成父子與永安林文宗因參加「臺灣演劇協會」，才得繼續演出帶有日本童話色彩的皇民劇，如《桃太郎》。光復（1945）後，皮影藝人重操影偶，展演傳統的皮影戲。根據老藝人的回憶，當時的皮影劇團盛極一時，約有五、六十團之譜。

1970年代，台灣社會驟變，電影電視取代了許多的民俗曲藝，皮影戲逐漸沒落，劇團既失去存活的环境，祇有解散一途。目前台灣傳統的皮影戲團，僅剩高雄幾團獨撐局面，即：大社的「東華」和「合興」皮影戲團、彌陀的「復興閣」和「永興樂」皮影戲團。皮影戲多在酬神或喜慶時應邀演出，劇團人數



3 布袋戲偶之生、旦、淨（由左至右，不倒翁工作室提供／翁國鈞攝）

有四至七人；一人表演，一人助演，其他負責樂器兼幫腔。皮影戲必須具備三要件：影偶、影窗與燈光；任何一齣皮影戲都有一定的劇本、口白與音樂。劇本大概是由前人流傳的手抄本，分文戲和武戲。前者唱曲較多，如《蔡伯喈》、《師馬都》、《高良德》、《蘇雲》；後者曲調少場面熱鬧，穿插許多拳打腳踢的動作，相當精巧，如《孫臍下山》、《西遊記》、《薛仁貴征東》。

影偶大都由藝人自己雕製，其材質或牛皮或羊皮或驢皮或豬皮，不一而足，台灣則以牛皮為主。其造型大都承襲前人流傳下來的型式。偶身包括：頭部、上身、下身、雙腿、雙手等部分，根據傳統人物類型，依照性格、身分（如：男、女、文、武、富貴、貧賤、忠、奸）製作。完成後平塗顏色，以黑色為主，再加上紅、綠、白、黃四色，多采多姿的呈現影戲之美。

皮影藝人信仰的戲神（行神）是田都元帥，又稱田府元帥、田公元帥、田府老爺。祂也是台灣許多劇種的共同戲神。

台灣皮影戲的蕭條沒落，曾引起學者與相關單位的注意，近年來，研究、保存計畫並行，希望找出

妥當的方式以維繫此一劇種的命脈。茲分別介紹於下：

• 東華皮影戲團

是台灣皮影戲歷史最久的一團。日治時代，曾被編為「第一奉公團」。從張狀創立德興班，傳給張旺、張川、張叫等人經營。台灣光復後，由張德成改名為「東華皮影戲團」，並且編劇本、改偶身、造偶形，影窗一幅楹聯云：

弄假成真萬年藝
有影無形千古傳

可見其抱負。該團飲譽中外，曾獲薪傳獎，目前由第六代張博國（1956-）掌門，並編印《臺灣傳統皮影戲偶圖鑑》，於薪傳與保存上，貢獻厥偉。

• 復興閣皮影戲團

原名「新興皮影戲團」，創始人是張命首。1915年，張氏隨吳天來、李看、吳大頭、張著等人學習皮影戲。1939年，許福能拜張氏為師，1955年，許氏成為張氏女婿，並主持皮影戲團，他擅長表演文戲，熱心推廣影戲的教學，對於影偶的製作，強調古色古香之美，因此，極為執著傳統的造型與色彩。許先生曾獲薪傳獎。在「許福能復興閣皮影戲團保存



4 布袋戲偶之「鬚文」（不倒翁工作室提供／翁國鈞攝）

案」中，對於經典劇目的錄製、劇本的整理、曲譜的訂定，例如：《蔡伯喈》、《師馬都》、《高良德》、《蘇雲》、《孟日紅割股》、《白鶯歌》、《李哪吒鬧東海》等，成果斐然。

布袋戲

在台灣，布袋戲或稱掌中戲，呂訴上《臺灣布袋戲史》曾指出「布袋戲」一名的由來，可能有三種原因：一、是因其使用的木偶，除頭部和手掌與腳的下半段以外，軀幹部、手肢和腿部，都是用布縫成的。其形（四角長方）酷似布袋，所以把它稱為「布袋戲」；二、是因為「木偶戲」排演後，都收放在布袋裡轉運的（現在已經改為裝在木箱）；三、是在排演後，即隨手把木偶，投進掛在戲棚（舞台）下的一個用布縫製的袋裡。

之外，可能是掌中戲早期演出的戲棚狀似大布袋，所以名為「布袋戲」，此種以舞台形式命名，與四川的「被單戲」、華中的「被襪戲」，與福建的「帳幔戲」，可謂異曲同工。

至於「掌中戲」，顧名思義，是指托於掌上搬演之戲，換句話說，將傀儡透過掌中弄巧，或「十指演文武」或「十指能操百萬兵」。

從文獻資料上看，台灣布袋戲傳與福建掌中戲有密切的關係。福建掌中戲大概始於清朝乾隆年間（1736-1795），流傳於閩南漳、泉一帶。由於劇本、曲譜、戲偶、服飾的精益求精，掌中戲逐漸成為雅俗共賞的劇種。十九世紀中葉以後，漳、泉、潮三區的掌藝名師輩出，並且隨著移民渡海來台，組班授徒，將掌中戲推廣於台灣，尤其是一府二鹿三艋舺的都會區。大致上說來，布袋戲在台灣的發展，可以分為五個階段，即：

• 傳入階段：

由唐山師父將閩南掌中戲帶入台灣，組班授徒，當時台北的新莊、艋舺、大稻埕三區有「戲窟」之稱，是戲班子薈萃之所。艋舺一地，更是南管布袋戲的天下，掌藝高手如「金泉同」童全（1854-1932），外號鬚鬚全，1873年，從泉州隻身來台闖天下，與「龍鳳閣」陳婆，綽號貓婆，常應聘來台演出，兩人技藝精湛，號稱「南管雙璧」。他們演戲常打對台，俗諺：「鬚鬚全與貓婆拼臺——貓仔不仁，鬚仔奸臣」，就是當時的寫照。

這階段的戲目沿襲師承，有南管、白字、潮調、亂彈（北管）等戲曲。表演的是代代相傳的老戲碼——籠底戲。

• 發達階段：

1911年後台灣布袋戲吸收當時流行的北管（福路、西皮）、平劇等戲曲，轉化為後場音樂。戲碼除「籠底戲」之外，也改編通俗演義、章回小說、武俠小說、敷演連本歷史戲，創造劍俠戲或自己創作。例如「小西園」的傳家劇本眾多，概括五類，即：1. 籠底戲 54 種；2. 改編自演義小說或北管戲 69 種；3. 改編自平劇 87 種；4. 改編自劍俠小說 53 種；5. 自己創作 21 種。

在這個階段，台灣布袋戲逐漸發展出本土特色，南北各地的藝師各自開山立派，而且頭角崢嶸。南部就有五大柱、四大藝人的傳聞，所謂五大柱，是指：1. 岱（虎尾「五洲園」黃海岱，擅長公案戲與詩詞口白）；2. 祥（西螺「新興閣」鍾任祥，擅長劍俠戲與拳頭戲）；3. 仙（台南關廟「玉泉閣」的仙仔師黃添泉，擅演武打戲）；4. 田（台南麻豆「錦花閣」的田仔師胡金柱，擅長笑科戲）；5. 崇（屏東東港「復興閣」盧崇義，擅演愛情戲）。至於四大藝人，乃指：1. 仙（黃添泉）；2. 崇（盧崇義）；3. 士員（台南關廟李士員）；4. 全明（屏東全樂閣鄭全明）。

相形之下，北部地區的布袋戲班則堅守傳統，從戲棚、戲偶、身段、後場、唱腔，都遵古法搬演，為傳統布袋戲薪傳命脈，例如「小西園」、「亦宛然」與「真西園」。

毋庸置疑地，這個階段屬於台灣布袋戲的發達時期，但是由於劍俠戲的興起，也形成布袋戲衍變的關鍵。

• 金光戲階段：

金光戲，以編演幻想、神仙魔道大戰的布袋戲，集怪誕、懸疑、刺激、熱鬧於一身；或說運用燈光變化，因以得名。其劇情光怪陸離，後場改用西樂唱片配音，身段唱腔、戲偶造型與場景都與傳統布袋戲大異甚趣。黃海岱是開此一風氣的人，鍾任璧、黃俊雄等人加以發揚光大。金光戲全盛時期，戲班泛濫，加上社會娛樂風氣的改變，造成暴起暴落的現象。這個階段大概從 1941 年到 1971 年之間。

• 電視布袋戲階段：

1970 年，「真五洲」黃俊雄在台視編演《雲州大儒俠—史艷文》，連演 583 集，觀眾如醉如痴，造成全省幾近瘋狂的收視現象，布袋戲彷彿第八藝

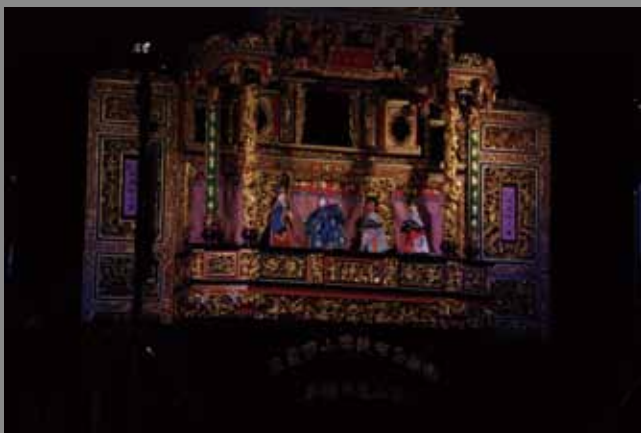


5 小西園人偶會之跳鍾馗（中華民俗藝術基金會提供）

術，一時成為電視寵兒，三台競相放送，蔚為風氣。直到 1985 年，許王、鍾任璧、黃順仁、洪連生，相繼進出電視，表演看家本領。

• 布袋戲的反思階段：

1977 年，一場鄉土文學思想的論戰，激盪出文化意識的反省：1982 年，行政院文化建設委員會成立，對民族文化正視與肯定，加上同年總統令公布《文化資產保存法》，使官方與民間學者有了共識，對布袋戲進行反思，田調、研究兼重，維護、薪傳並行，而且頒發薪傳獎或民族藝師以資鼓勵。尤其是安排傳統布袋戲進入學院與劇場演出，或從事國際文化交流，為傳統布袋戲帶來一線生機。1996 年，國立傳統藝術中心籌備處進行為期三年的「民間藝術保存計畫」，包括錄製經典劇目，整理劇本曲譜，以及撰寫藝師生命史。



6 高雄市正義國小演出《周處除三害》（藝教館提供）



7 台中市永安國小演出《黑鬼與白鬼》（藝教館提供）

一個完整的布袋戲班，大概包括戲籠與前後場。戲籠就是演出物，前後場就是演出人。前者包括：戲棚、戲偶、盔帽、服飾、道具、鑼鼓絃吹全組樂器與戲箱（籠）；後者分前場的頭手、二手，即演師或稱師傅，與後場的頭手鼓、鑼鈸手、絃吹、副吹，即樂師或稱先生。

至於台灣布袋戲班信仰的行神，通常是田都元帥或西秦王爺。由於師承流派不同，或祀田都元帥或祀西秦王爺，或兩者兼祀。

茲分別介紹重要布袋戲團於下：

• 台灣掌中戲界第一世家 — 黃海岱 (1901-2007)

雲林人，1901年生。台灣掌中戲界第一世家「五洲園掌中劇團」的創始人與現任團長黃海岱，堪稱近代台灣掌中戲史上最具有代表性、對台灣布袋戲深具影響的藝師。

黃海岱 25 歲與弟程晟共創「五洲園」，十年經營，贏得台灣掌中戲界的南霸天；「五洲園」成立迄今 90 年。可說是雲林的光榮，台灣的驕傲。黃海岱師承其父黃馬，從小在西螺簾駛莊耕農、學戲、讀書，先入北管子弟館學北管，對北管大戲的唱、唸、戲曲音樂等表演藝術有深厚的基礎。再入私塾讀書，親炙傳統的四書、五經、詩、詞等。黃海岱創建的「五洲派」布袋戲，以詩詞問答、談經說史、聯對、字猜、純正福佬漢語說白以及將傳統戲曲音樂改編等聞名，顯然地，與創始人的藝術涵養有密切的關係。

黃海岱長子黃俊卿是 1950-60 年代台灣內台布袋

戲的掌劇霸王，徒弟鄭一雄是台灣廣播布袋戲界的開路先鋒，同時也是金光戲的佼佼者；次子黃俊雄是台灣電視布袋戲的開創人，其影響足以撼動社會人心；其餘徒眾莫不稱霸於各縣市的布袋戲界；霹靂電視布袋戲 — 「五洲園」的第三代黃文擇，乃黃海岱之孫、黃俊雄之子，深獲年輕學子與社會人士的歡迎，一時傳為佳話，也為台灣現代布袋戲發展憑添多采多姿的史頁。

黃海岱「五洲園」引領台灣掌中劇風騷 50 年，傳徒甚眾，入室弟子 30 餘人，至於未正式拜師、或再傳又傳弟子至少 200 人以上，台灣布袋戲界以「五洲」為團姓者約有 150 團之譜。聲如宏鐘，面似關公的「紅岱師」不僅掌藝精湛，且不排除創新。以九七高齡，仍不斷演戲、傳藝，其生命史可謂半部台灣掌中戲的發展史，而「五洲園掌中劇團」的團史可說是近代台灣掌中戲發展史的重要部分。1998 年，黃海岱先生榮獲教育部重要民族藝術藝師，可謂實至名歸。

1996 年，國立傳統藝術中心籌備處通過《布袋戲黃海岱技藝保存計畫》，進行藝師技藝的影音與文字記錄，經典劇目、曲譜的整理，以及藝師生命史之撰寫。並已完成《包公傳》、《金臺傳》、《濟公傳》、《西遊記》、《倒銅旗》、《天官賜福》、《施公大破洞庭湖》、《二才子（大鬧養閒堂）》、《史豔文充軍》、《郭子儀探地穴》等十種，為「紅岱伯」的獨特風格留下紀錄。



8 宜蘭縣員山國中演出《星光列車：四季奇幻旅程》（藝教館提供）

• 宛然傳掌藝的李天祿（1910-1998）

1910年，生於台北大稻埕。父親許金木在27歲時，曾拜「楚陽臺」許金水為師，許金水是南管布袋戲名師陳婆的弟子。許金木在名師傳授下，苦學三年後出師。二十七歲入贅李家。

李天祿七歲入私塾，勤讀《三字經》、《千字文》和其他古書，課餘到「華陽臺」的戲棚幫閒，熟悉布袋戲的前後場，也培養深厚的興趣。十三歲，身矮年少，便當了「華陽臺」的二手。15歲，因為連演二個月的廷公戲，精湛的演技，使他成為頭手。之後，他進出「遊山景」、「玉花園」、「龍鳳閣」、「樂花園」等戲班。

1930年，李天祿二十一歲，入贅陳家，成為「樂花園」籠主陳阿來的女婿，年底，他自組「亦宛然」戲班，從南管布袋戲、北管布袋戲和歌仔戲等劇種覓尋出路，塑造獨特的舞台經驗。

1937年，中日戰爭，日本當局為防範群眾運動，

禁演傳統鑼鼓的外台戲，李天祿遭受波及，只好進出內台歌劇團，粉墨登場。1945年，台灣光復，「亦宛然」戲路不斷，李天祿純熟的演技，名揚台北，成為風雲人物，人稱阿祿師。他的聲腔身段，嚴謹細緻，戲台是傳統六角棚，戲碼不外忠孝節義的古戲，口白則為文雅的詩詞古文。「亦宛然」的經典劇目有：《七劍十三俠》、《少林寺》、《白馬坡》、《古城會》、《華容道》等。

李天祿曾獲薪傳獎與民族藝師，這冠冕是對阿祿師掌藝的崇高敬意。他長期投入布袋戲傳習推廣，成績卓越，至於成立布袋戲文物館，可見其使命與用心。

1997年，國立傳統藝術中心籌備處通過《亦宛然布袋戲傳習計畫》。

1998年，李先生病逝三芝，享年90。他經歷七十餘年布袋戲生涯，彷彿走過戲夢人生，「布袋戲藝師」是他的冠冕。



9 大里益民國小演出《江湖恩怨無了時》（藝教館提供）

• 掌中戲的「戲狀元」— 許王（1936-）

1936年生於有「北管布袋戲巢」之稱的新莊。父親許天扶為著名北管雙璧之布袋戲大師。許王4歲學藝，5歲即能上場表演，14歲任主演。20歲時，父親逝世，他繼承父業，正式接掌「小西園」。

許王「小西園」以多項獎打造金字招牌：1964、1978、1980年三次地方戲劇比賽總冠軍，1985年榮獲教育部第一屆薪傳獎團體獎，1989年榮獲教育部第四屆薪傳獎個人獎。1983至1996年間，許王率領「小西園」巡迴日、美、加、德、南非、泰、港、荷蘭、瑞典、新加坡、中國大陸等地，促進國際文化交流，聲譽卓著。

長久以來，許王專心演藝，用心授徒，其門生多人皆獲各區地方戲劇比賽優等獎，別豎旗幟。「小西園」成立於1913年，許氏父子一脈相傳，走過百年的歲月。

許王擅演各類戲碼，表演手法細膩、古樸，又集編、導、演於一身，由於演技精湛扎實，唸白古雅優美，最能傳達傳統戲曲的情韻。所以，同行演師及戲迷稱他為掌中戲的「戲狀元」。「小西園」由他領軍，曾每年國內、外巡迴演出200多天，400餘場，

可見其戲路之魅力。

1989年，他與長子許國良成立「小西園木偶藝術工作室」，以保存和發揚傳統偶戲藝術；其工作對象除傳統布袋戲之外，也涵蓋各類偶戲。他們共識：在傳統的基礎上創新，希望能賦予古老偶戲藝術新生命。

1997年，國立傳統藝術中心籌備處通過《布袋戲小西園—許王技藝保存計畫》，陸續執行了藝師技藝的影音與文字紀錄，經典劇目、曲譜的整理，以及藝師生命史之撰寫。已完成《晉陽宮》、《牛頭山》、《白馬坡》、《四明山劫駕》、《二才子》、《鄭和下西洋》、《神眼劫》、《三才陣》與《魚藏劍》等，成果斐然。

• 閣派第五代掌門人— 鍾任壁（1932-）

雲林西螺人，1932年生，是「新興閣」第五代掌門人。西螺「新興閣」布袋戲的師承譜系，始自族人鍾五全，傳弟子鍾登祿，再傳弟子鍾秀智，子鍾任祥（1911-1980）繼承並創立「新興閣」，傳子鍾任壁。

布袋戲在雲林風行，名家輩出，其中最具有影響力的，當推「五洲園」黃海岱與「新興閣」鍾任祥兩人。前者有「紅岱師」之稱，後者有「西螺祥」或「祥師」之譽。鍾任壁生於布袋戲世家，耳濡目染，培



養深厚的興趣。1949年，18歲的他，便主演「新興閣」日戲，擔任頭手。由於技藝精湛，名聲直追祥師。1953年，自組「新興閣第二」，於戲目、演技、音樂、風格上力求創新，編演《奇俠怪影》、《大俠百草翁》，曾轟動一時。

1962、1968年，兩度以優異的技藝，贏得台灣地區地方戲劇比賽掌中戲冠軍。1970年，在中視演出《小神童李三保救世記》。

1991年，獲教育部頒發民族藝術傳統戲劇類薪傳獎。長期以來，「新興閣」屢次參與國際性展演，深獲觀眾的讚賞。

• 全能藝人演說唱 — 茆明福（1938-）

彰化縣二水鄉人，1938年生。

茆先生從小在南投竹山的北管子弟團學習戲曲音樂。1951年，正式拜陳俊然為師學習掌中戲，3年後藝成出師，成立「二水明世界掌中劇團」。他熟諳北管戲曲音樂、布袋的各項樂器，也擅長傳統布袋戲與金光戲。演出內容，除歷史演義布袋戲之外，招牌戲是自編自導自演的《武林生死傳—救世英》，及「世界派」的本門戲《南俠翻山虎》。

茆明福的「二水明世界掌中劇團」，是目前全國少數有後場的布袋戲班之一，也是台灣布袋戲團當中具有改革創造力的團體，自1970-80年代，在全國普遍缺少後場樂師的情況下，「明世界」灌錄數十張唱片和錄音帶供全省布袋戲團使用。1997年，「明世界」以彰化先民開發八堡圳，促進彰化開發與繁榮的故事為題材，籌劃了一齣台灣歷史布袋戲《二八水風雲》，推出後獲得熱烈迴響，咸認傳統藝術與文化教育密切結合的典範。

1993年，「明世界」在布袋戲比賽中獲得優勝與最佳主演獎。為培養戲曲音樂人才，常義務為愛好傳統戲曲的民眾傳授北管和布袋戲的音樂，他召集二

水地區已經散館的北管老子弟，共同組成「明樂軒北管子弟團」，並在二水復興國小、社頭清水國小教授北管戲曲音樂。1995年，茆明福夫婦應靜宜大學中文系之聘，前往傳授布袋戲。

茆先生戲劇生涯五十年，擅長傳統與金光戲，開拓台灣布袋戲的新途徑，他精通前後場，集口白、演奏與演唱於一身，是位全能藝人。尤其難得的是，一家三代皆以布袋戲的薪傳為己任，堪為劇壇典範。

全國學生創意偶戲比賽

構想與實踐

2006年，國立臺灣藝術教育館依據《藝術教育法》及國民中小學九年一貫課程綱要·藝術與人文學習領域，為活化各級學校教育，推廣偶戲創意教學，以提升學生藝術與人文之統整能力，特舉辦全國學生創意偶戲比賽。

同時藉著學者專家的意見，建構實施要點，以為比賽的法源依據。我們透過「目的」之敘明，大概可以歸納出四點：一、為藝術與人文開拓學習領域；二、活化藝術教育，培養藝術趣味；三、認識偶戲的傳統，強調創意，為偶戲注入活力，開創新契機；四、在師生的充分合作下，由戲本、舞台、口白、操偶、音樂與整體創意的規劃與落實，讓學生「做中學」，以提升其劇場表演的統整能力。

透過創意偶戲比賽，為藝術與人文課程提供範例，也就是為教學、教法、教材的整合、活潑性與興趣性作了一種嘗試，結果展現不俗的成績，令人耳目為之一新。

創意偶戲的比賽類別分兩種：一是現代偶戲，一為傳統偶戲。前者包括：手套偶、光影偶戲與綜合偶戲三組；後者涵蓋：布袋戲、傀儡戲與皮（紙）



10 岡山竹園國小演出《誰？是誰？在放臭屁》（藝教館提供）

影戲三組，該類特別強調配樂以傳統音樂為主，傳統戲偶演出時間需占較大比例，演出內容並得視演出效果酌加其他創意。

演出團隊的參賽學生（包括伴奏、燈光音響及道具操作人員）以 15 人為限。表演的戲偶與道具得以任何方式自行準備，亦可自製，不限定使用的材料；表演的台詞不限定使用何種語言；劇本以符合創作與創新為原則；演出時間，由各參賽團隊自行衡量，以 15 分鐘為基準（不得低於 10 分鐘，也不得超過 20 分鐘）。

至於評分方式，則配合特殊、最佳等獎項配分，現代偶戲與傳統偶戲兩類略有不同：

• 現代偶戲類：

1. 劇本：15%
2. 舞台設計：10%
3. 戲偶設計：10%
4. 現場表演：40%（綜合考量表演形式，演出技巧成熟度、流暢度及臨場演出反應等。）

※ 在口白與配樂分三種形式：一、全部現場表演；二、配樂錄音但口白為現場（又分演兼口白及口白與演員各自獨立）；三、完全錄音（含口白與配樂）。評審將斟酌表演型式的難易度評定分數。

• 傳統偶戲類：

1. 劇本：10%
2. 口白：25%（口白分兩種形式，即：一、現場口白，又分演兼口白及口白與演員各自獨立；二、完全錄音。評審將斟酌表演型式的難易度評定分數）
3. 操偶：25%
4. 音樂：10%（以傳統音樂為主，分兩種形式：一、現場演奏；二、完全錄音。評審將斟酌表演型式的難易度評定分數。）
5. 現場表演：30%（綜合考量表演形式、演出技巧成熟度、流暢度及臨場演出反應等。）

評分方式採中間分數平均法（評審委員須單數人），以求比賽成績的客觀與公平性。依照總平均分

數之高低，分三種獎勵：特優、優等與甲等。之外，現代偶戲另設最佳編劇獎、最佳舞台設計獎、最佳戲偶設計獎、最佳表演技巧獎與最佳創意獎等；傳統偶戲另設最佳編劇獎、最佳口白獎、最佳操偶獎與最佳表演技巧獎等。

多年決賽所繳交的成績

2006年，全國學生創意偶戲比賽正式啟動，迄今（2012）已進入第七屆，兩類偶戲六組劇型（各包括國小、國中與高中職），參加決賽團隊呈逐年成長的趨勢，從下列數據可以獲得證明，2006年：81團；2007年：94團；2008年：94團；2009年：100團；2010年：105團；2011年：110團；2012年：112團。（詳見《100學年度全國學生創意偶戲比賽決賽成績冊·陸、94至100年學度全國學生創意偶戲比賽決賽團隊統計表》）

7年來，參與決賽共有696團隊，學生（包括國小、國中與高中職）參加創意偶戲決賽約10,400多人，他們個個都在「做中學」，循序漸進，深入各類組偶戲的世界，領略竅門。各團成員互相切磋，彼此觀摩，在導演的指導下，接受一年的偶戲訓練，從而展現獨特的表演風格。因此身上充滿「戲」胞，內心充實偶戲美學因素，更培養出高品味的文化觀照，誠如劉勰《文心雕龍·知音》所說的：「凡操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器。」他們從實踐中體會個中三昧。

這一萬多個偶戲表演的種子，也是未來人文藝術的生力軍。文化建設需要大方向，作有系統的累積，以展現豐厚的經驗與成果。多年來，全國學生創意偶戲比賽決賽，以具體的數據作了不可能的任務，也帶出相當程度的意義。

這裡試以近二年的決賽成績，進行分析，以窺其究竟。

99學年度參賽隊伍110團，獲得特優30團，優等60團，甲等20團。特優團隊的表演各具特色，

讓觀眾為之感動、喝采。其中八隊的表演可謂精采絕倫，例如：

現在偶戲類·手套偶戲組 — 新竹市立三民國民中學的〈真相〉，描寫一位棄嬰的成長故事，好的劇本加上演員的默契，劇力強烈，讓觀眾情不自禁流下感動之淚。因此又獲頒最佳編劇、最佳舞台設計、最佳戲偶設計、最佳表演技巧與最佳創意五種獎項，以表揚其藝術造詣。

國立三重高級中學的〈嬉遊快樂村〉也有亮麗的表現，最佳戲偶設計、最佳表演技巧與最佳創意三種獎證明了團隊的努力。

現代偶戲類·光影偶戲組 — 花蓮縣私立海星高級中學的〈海心·海星〉其巧思令人驚豔，並獲得最佳舞台設計、最佳表演技巧與最佳創意三種獎項的肯定。

現代偶戲類·綜合偶戲組 — 宜蘭縣立員山國民中學的〈員山福『緣』〉，藝術氛圍十分感人，獲頒最佳戲偶設計、最佳表演技巧二種獎的殊榮。而國立彰化啟智學校的〈愛的約定〉表演得可圈可點，最佳表演技巧與最佳創意二種獎，讓整個團隊喜上加喜，高呼謝謝。

傳統偶戲類·布袋戲組 — 高雄市港和國民小學的〈南遊記之華公收妖〉，屬故事新編的折子戲，前後場默契十足，口白清晰，操偶有模有樣，榮獲最佳編劇、最佳口白、最佳操偶與最佳表演技巧等四種獎，這項殊榮讓整個團隊驚叫，喜極而泣。

傳統偶戲類·傀儡偶戲組 — 宜蘭縣利澤國民小學的〈快樂哪裡來〉，素樸的題材透過高難度的表演令人喝采，最佳口白與最佳操偶兩種獎項是對團隊努力的一種肯定。

傳統偶戲類·皮（紙）影戲組 — 高雄市立英明國民中學的〈半屏山傳奇〉，搬演代代相傳的鄉野傳奇，親切感人，並獲頒最佳口白、最佳操偶與最佳表演技巧三項特別獎，以表揚團隊的用心與努力。



100 學年度參賽隊伍 112 團，獲得特優 35 團，優等 54 團，甲等 23 團。在特優團隊中，又以現代偶戲類·手套偶戲組 — 台北市內湖區內湖國民小學的〈彼德潘前傳〉，傳統偶戲類·布袋戲 — 高雄市鳳山區正義國民小學的〈周處除三害〉，新北市三芝國民小學的〈唐三藏西行取經遇難記〉，現代偶戲類·綜合偶戲組 — 高雄市岡山區竹圍國民小學的〈誰？是誰？在放臭屁？〉、嘉義縣立大鄉國民小學的〈海賊王之荒島尋奇〉、宜蘭縣立員山國民中學的〈星光列車：四季奇幻旅程〉，現代偶戲類·光影偶戲組 — 台中市西屯區永安國民小學的〈黑鬼與白鬼〉，傳統偶戲類·皮（紙）影戲組 — 台中市大里區益民國小學校的〈江湖恩怨無了時〉等 8 個團隊的表演堪稱菁英的代表。8 齣劇本，或取材古典小說，或西方童話故事，或發揮想像新編故事，或描寫夢境，在 20 分鐘內使出看家本領，經營戲劇張力，展現引人入勝的戲劇效果，其表現真是難能可貴。例如：

唐三藏西行取經歷八十一難，三芝國小「學宛然」深得李天祿「亦宛然」真傳，巧妙裁戲，聚焦於紅孩兒計擒唐三藏的經過，劇情緊湊，口白清晰，操偶有氣勢，加上前後場的默契，頗能展現傳統布袋新生代的活力。

〈周處除三害〉對中、小學生而言是耳熟能詳的故事，不過，舊戲新編，結局宕開境界，呈現周處的生命轉折與大抱負，詼諧中存有正向訊息。〈海賊王之荒島尋奇〉，描寫海賊王一千人遭遇海難，來到土著的荒島，獲得許多珠寶。在歸途中，因船載貨過重，有沉船的跡象，只好一箱一箱丟掉……，最後為了保護鑽石，船長下令，大家全部都跳下海！結局的意外事件，展現異想、天真又可愛的童心。

〈黑鬼與白鬼〉，描寫黑森林裡一對善心的白鬼和黑鬼的友情故事，有魏晉志怪鬼小說的氛圍，又有現代人對鬼世界的人性化想像。最佳編劇、最佳舞台設計、最佳戲偶設計與最佳創意等四個特別獎加於一劇，可見此劇的傑出表現了。

〈星光列車：四季奇幻旅程〉，前有序曲，後有終曲，一開一闔，中間包含五幕，結構嚴謹，劇情反應學生的夢境，能引人同情共感。透過：啟航／春光圓舞曲／夏夜的花火派對／原聲之秋／冬日搖籃曲，展現主角的心路歷程，溫馨感人，處處可見編劇與表演者的藝術能量，而最佳表演技巧與最佳創意兩項額外獎是一種肯定。

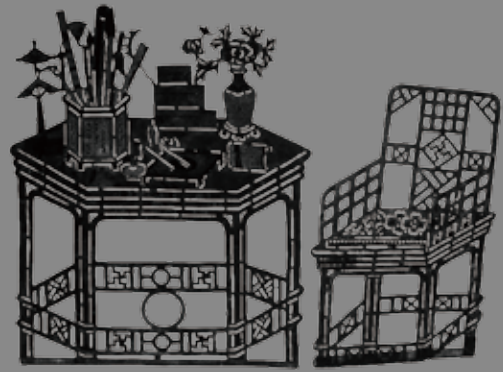
〈江湖恩怨無了時〉透過皮（紙）影表演武俠戲齣，劇情緊湊，能營造高潮，表現趣味，所以獲頒最佳編劇與最佳表演技巧二項獎。

〈彼得潘前傳〉雖是童話故事新編，卻能掌握彼得潘與虎克船長的矛盾，別出心裁，表現精采，因此也獲得最佳舞台設計與最佳創意兩項最佳獎的肯定。

〈誰？是誰？在放臭屁？〉為黑光劇，分四幕，描寫小鼬鼠與小豬、小羊、小熊……，在森林打敗大野狼的經過，童趣十足，劇本也頗見創意，因此獲頒最佳編劇獎。

創意 + 傳承締造偶戲新生命

偶戲，是一種具有普遍性與共通性的庶民藝術，在世界戲劇史上，是極為重要的一章。由於不同的文化傳統與歷史背景，逐漸成就偶藝世界既豐碩且多元的面貌。



偶戲隨先民到台灣，於宗教、娛樂、教化，發揮潛移默化的功能，影響不可不謂深遠。質言之，台灣偶戲是斯土斯民的共同經驗，其濃厚的民間特質，使它深烙「民間藝術」的標記。

1960年代以來，台灣社會急遽轉型，廟宇文化消褪，導致民俗活動沒落，加上演出團體缺乏自覺，群眾觀念庸俗，造成藝術貧乏，趣味低級的困境。

1970-80年代，台灣社會相繼締造經濟奇蹟與政治奇蹟之後，國民生活水準為之提升，民主素養為之充實，人文意識也開始有了反思。於是，人文資源逐漸受到重視，調查、研究蔚為風氣，直接影響到偶戲發展的新契機。例如：1990年，宜蘭縣立文化中心成立「臺灣戲劇館」，為台灣戲劇的保存研究、推廣提供服務，促使台灣戲劇在當代社會文化發展中，充分表現其藝術文化機能。1993年，高雄縣立文化中心成立「皮影戲館」，強調「通俗化、精緻化、本土化、國際化、存傳統、再創新」，為皮影戲注入活力。

1990年代，中央政府正視台灣偶戲處境，積極搶救文化資產，研究與傳習並行。例如：《亦宛然布袋戲傳習計畫》、《微宛然布袋戲傳習計畫》、《臺灣古典布袋戲藝術人才培訓計畫》、《布袋戲黃海岱技藝保存計畫》、《布袋戲小西園—許王技藝保存計畫》、《布袋戲新興閣—鍾任壁技藝保存計畫》、《臺灣布袋戲女演師的研究與調查計畫》、《臺灣閣派布袋戲的傳承與發展研究計畫》、《皮影戲「復興閣」許福能技藝保存計畫》、《「福德皮影戲團」林洪亮技藝保存計畫》、《傀儡戲「新錦福」演師梁寶全技藝保存計畫》以及連續五屆的「亞太偶戲節」、1999雲林國際偶戲節等等。

這些措施針對台灣偶戲的薪傳、研究、教育、

觀摩與鑑賞，較之於過去，毋寧更為具體、落實，其終極無非希望能打開偶戲的困境，創造美麗的遠景。

在面對台灣偶戲的困境，多方覓尋新方向之際，全國學生創意偶戲比賽的出現與啟動，似乎有些不可思議，但連續七屆的努力與累積的經驗與成果，不得不讓人驚嘆為一項「文化奇蹟」了。

自古成功在嘗試，7年的嘗試既為藝術與人文開拓學習的新教材與新視野，也證明了這是一條可行的、正確的路，因為它發揮了多項的功能，指出了大方向。不過，就多位評審委員多年的參與心得和共識，此一決賽還有努力的空間：

- 文化列車的構想：讓各縣市接力承辦，傳承經驗，播種創意偶戲新種子。
- 讓展演平台成為觀摩的空間：相觀而善之謂摩，觀摩是充實自我的手段，在展演空間鼓勵同學入場觀賞，以境養興趣，提升藝術品味，亦可發揮境教的效果。
- 發行每學年全國學生創意偶戲比賽傑出團隊DVD，既可分享成果又可做為教材，讓新世代了解創意偶戲的真諦，因為，接觸才是了解的開始。
- 篩選特優團隊，安排國內表演，既可展示特優團隊的藝術表演，又可分享國人，更可拓展偶戲文化人口，可謂一舉數得。例如100學年度全國學生創意偶戲比賽，榮獲傳統偶戲組，布袋戲組特優獎的新北市三芝國小「學宛然」，被安排板橋在林本源園邸「愛在七夕，歡囍林園」作一場演出，讓國人見識小演師的精湛演藝。
- 規劃出國表演，進行藝術交流：每年誕生的特優團隊，選擇菁英代表出國訪問，讓國際社會瞭解台灣偶戲文化的真相，分享不一樣的偶戲美學。