

## 第二章 台灣布袋戲發展歷程

關於台灣布袋戲發展歷程，第一節是布袋戲的性質與起源，第二節是布袋戲在台灣的發展，第三節是霹靂布袋戲。分述如下：

### 第一節 布袋戲的性質與起源

戲劇活動從一開始即隨著農耕經驗與信仰文化而流傳，是民間重要的文化形式。300 多年來，在台灣這塊土地上流傳的戲劇如潮洲戲、亂彈戲、京戲、傀儡戲、皮影戲等，這些戲曲大多源於閩南一帶，表演內容也多以中國傳統劇目為主，但經過長期在台灣的流傳已與這塊土地緊密結合，逐漸成為本土的文化特色之一（邱坤良，1997：12-13）。大抵來說，不論東方或西方，戲劇皆起源於民間祭儀，最常見到的場合如神誕、醮會、或是婚喪喜慶等地。以戲劇的整體環境而言，戲劇與當地的聚落或是社區有密不可分的關係，往往與當地寺廟有所結合，不僅作為祭祀的儀式，同時也是民眾的娛樂之一，因此戲劇與民眾的生活可謂是相當的密切（邱坤良，1997：33）。

以布袋戲來看，布袋戲屬於台灣的戲劇之一，自然也有著上述戲劇的種種特性。因此自古以來，布袋戲的演出也多為了「酬神」這項功能而存在，通常在每齣戲正式開演前，都必須「扮三仙」、「醉八仙」等，接著是跳家官，戲結束後也有會人出場祈求觀眾平安等。台灣布袋戲劇團本身的俗信和禁忌不少，例如演出前要獻七星金就是傳統劇團奉行的俗信，目的是為了淨棚和祈求演出順利；如果是新戲班或是新戲台，正式演出前則需請道士或是學過道教科儀的演師「跳鐘馗」以驅逐邪魔；其他如戲臺掛蘿蔔以表「好采頭」、木炭表「越演越烈」等。基本上，布袋戲拜的戲神為「西秦王爺」與「田都元帥」，演出的禁忌如戲開演前忌樂器配閒雜人等觸碰、不得用腳踢戲籠等（劉還月，1993：112-118）。

隨著社會的變遷，當民眾的生活形態逐漸從農耕型態邁向現代化的同時，戲劇演出的內容也有了轉變。在現代社會裡，傳統戲劇的演出似乎不太容易看的到，顯示出人們的生活形態影響著戲劇的演出空間，當觀念與習慣改變時，傳統戲劇的表演空間同樣的也將遭遇困境。由於民間的戲劇與官方機制、知識階層的藝術經驗南轅北轍，長期以來被視為是一種很「鄙俗」的活動，因此歷年來知識份子也鮮少從事民間戲劇的研究，而在 1981 年以後，這種看不起民間戲劇的觀點逐漸有了改變，行政院文化建設委員會與各地文化中心先後成立，積極推動藝文建設，使得一向被視為鄙俗的藝文活動，搖身一變受到政府的重視（邱坤良，1997：246）。以布袋戲來說，由於布袋戲的口白以「台語」為主，但發展的過程裡受到國民政府推行「國語運動」的影響，使得台語被視為是一種比較粗俗的語言，曾因為電視布袋戲《雲州大儒俠》締造超高的收視率，阻礙了國民政府的「國語運動」而被禁演（江武昌，1990：122）。隨著時空的轉換，當政府重視這些民間戲劇的同時，不當的鄙視態度也逐漸以了改善，例如霹靂布袋戲於 1988 年獲邀在國家劇院演出、布袋戲大師黃海岱於 1999 年獲頒第七屆全球中華文化藝術終生奉獻獎、2001 年獲頒文建會頒發「掌中奇葩」終身傳承貢獻獎、2002 年獲頒獲頒「國家文藝獎」。布袋戲能夠登上國家級的演出場地，已經證明了政府的確對於傳統戲劇有了不同的態度，而布袋戲演師獲頒的獎項，也顯示了政府肯定他們的藝術成就與貢獻。

隨著時代的變遷，布袋戲從被視為「鄙俗」的戲劇轉為一種重要的「文化資產」，雖然今日布袋戲已逐漸沒落，除了在寺廟慶典上還是可以看到布袋戲以外，其他場合已經很難看的到，唯獨霹靂布袋戲一枝獨秀，直至今日還能夠發光發熱。根據馮世人（2006：63）整理的資料，布袋戲收看的觀眾最初是「文人志士與知識份子」，而後以「中下階層與農工商人群」為主，到了霹靂布袋戲時期則轉為「闔家觀賞與偏向年輕化」，儼然已從一種俗民文化走向的大眾文化，關於霹靂布袋戲在本章第三節有進一步的探討。

其次，關於布袋系的起源目前並未有明確的標準答案，根據國內最早對布袋

戲有系統研究的呂訴上先生指出，大體而言，以明末清初的泉州落第書生梁炳麟的故事為布袋系的起源之說法最為常見，故事內容指涉布袋戲可能由傀儡戲改良而來：

布袋戲，或稱「掌中班」，據傳遠在三百餘年前，福建泉州城內，有書生曰梁炳麟者，經綸滿腹，博學多才，屢赴應試均不第而歸，胸中忿懣，無從發洩，羅門抱膝，短嘆長吁……宿廟三天，得夢見一白髮翁執其手曰：「念子之虔誠，今以五言一句贈子，後自知之」。即執筆在梁之掌上書「功名歸掌上」五字。梁醒後詳思，自喜今科必中無疑。欣然報名投考，三場已畢，得意洋洋。豈知榜上揭曉，依然名落孫山……功名心已似三冬冷雪矣。會隔壁有教演傀儡戲者，閒時每從參觀，見其絲條複雜，掌訣把式深奧，似非經學數年，不能抽演。一旦於觀覽間，靈機忽動，即別出心裁，以木偶作傀儡狀，擎於掌上演弄……至此始悟九鯉湖仙公所夢示「功名歸掌上」之迷，分毫不爽，而掌中班亦從此而得名（呂訴上，1961：412）。

雖然這則故事的真實性有待商榷，考據上也有困難，但卻是目前對於布袋系起源最常見的說法之一。除了這個傳說之外，也有一說布袋戲為孫巧仁所發明。至於「布袋戲」這個稱謂，江武昌（1990：89）認為在清朝嘉慶 10 年，即西元 1805 年，所編纂的《晉江縣志》裡出現的「布袋戲」三字是截至目前為止最早出現「布袋戲」三字的文獻。除了《晉江縣志》中直接提及「布袋戲」三個字，吳明德（2005：25）認為「布袋戲最初原始的表演型態為單人遊街走巷、『打野呵』式演出的『肩擔戲』。」他進一步指出「肩擔戲」三字首見於清朝乾隆 60 年，即西元 1795 年，於李斗的《揚州畫舫錄》中。針對布袋戲最初原始的表演型態為肩擔戲的說法，吳明德進一步指出：

此條文獻已明確記載「肩擔戲」表演時的三大特徵：舞台是「圍布作房，支以一木」的簡陋狀態；木偶則是「三寸」傀儡；而單人以雙掌操弄演出（五指運三寸傀儡）。很明顯的，「肩擔戲」就是最早布袋戲演出的「雛形」狀態。之所以叫做「肩擔戲」，乃是所有演出時的道具（包括前後場的木偶、樂器和小型四角棚）均可收籠於一大型布袋之中，由一人以一根扁擔挑著所有道具，衝州撞府、串街走巷，隨時隨地可迅速將扁擔稱起（支以一木），將布帷往頭套起，成一簡易舞台，就可演將起來（吳明德，2005：25-26）。

此外，陳正之（1991：183）認為「布袋戲戲偶與傀儡戲的關係非常密切，從外表看布袋戲偶簡直是傀儡戲的縮小型式，所以傀儡『偶』及『戲』的發展史也可說是布袋戲的歷史」。因此，從布袋戲的雛形「肩擔戲」、《揚州畫舫錄》、《晉江縣志》以及梁炳麟等資料來看，肩擔戲出現時間為清朝乾隆皇帝 60 年（1795 年），而最早記載布袋戲三個字的《晉江縣志》為清嘉慶 10 年（1805 年），梁炳麟的故事為明末清初，若將這些資料串連起來，布袋戲起源時間約為明末清初之際應是可信的，雖然「布袋戲」名稱見於文獻時間為清嘉慶 10 年（1805 年），然而必定也是經過一段時間的醞釀與發展，絕無突然出現在文獻上的可能。而目前對於布袋戲起源的研究，大致上也採信其起源時間約為明末清初。

至於布袋戲為何名為布袋戲呢？根據呂訴上的研究，可能的原因有三種（1961：411）：

- （1）是因其使用的戲偶，除頭部和手掌與腳的下半段以外，軀幹部、手肢和腿部，都是用布逢成的。其形（四角方形）酷似布袋，所以把它稱為「布袋戲」。
- （2）是因為「木偶戲」排演後，都收在布袋裡運轉的（現已改裝在木箱）。
- （3）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。

就呂訴上的觀點來看，布袋戲之所以名為布袋戲，除了因為戲偶本身乃用布所製成以及演出後戲偶會收在布袋裡，故名布袋戲。此外，還有一種名稱也常與布袋戲連結在一起，即「掌中戲」，顧名思義是一種將戲偶直接套在手上的演出方式，因此也有人將布袋戲稱為掌中戲，或將掌中戲稱為布袋戲，久而久之社會大眾也認為掌中戲是布袋戲的另一種稱呼。然而，布袋戲這種表演方式在大陸各地其實名稱很多，甚至可以說是「繁雜」。呂理政在探討布袋戲名稱的由來時，針對呂訴上提出的三種可能性之後，提出了第四個原因，即「另一個可能性因為掌中戲早期演出的戲棚形狀像個大布袋，因而名為『布袋戲』，類似的名稱有『被單戲』、『被搭戲』、『帳慢戲』等，可以參證」（呂理政，1991：36）。

對於呂訴上及呂理政的說法，吳明德認為兩位學者主要是以演出者的角度切入，因此關於布袋戲名稱的由來他提出了另一個角度的思考，他認為：

『布袋戲』之布袋，既非尪仔衫腹之布內套或尪仔衫，也非指走馬板下的布篷，而是早期獨人式布袋戲—即肩擔戲演出時收放道具的大型布袋，此布袋在演出時可當作遮蔽演師軀體的布帷，因此讓觀眾留下鮮明的視覺印象，遂稱之為『布袋戲』（吳明德，2005：27）

吳明德以觀眾的角度來看布袋戲的名稱，這是與呂訴上及呂理政的觀點最大不同之處。關於「布袋戲」的名稱考據，吳明德不僅提出為何要從觀眾的角度來思考，也指出構成「布袋戲」的理由，這樣的說法可信度頗高。若結合呂訴上以及呂理政的研究，布袋戲名稱的由來是從「操演者」或「觀眾」的角度來命名，這是可以肯定的。

如前所述，布袋戲的起源時代大約在明末清初時期，早期的演出形式為肩擔戲，而名稱的由來有「操演者」及「觀眾」這兩種考據。最後關於布袋戲起源的探討還有一個必須注意的問題：布袋戲源於何種表演形式？梁炳麟的故事雖然只

是傳說，但卻也透露出一個訊息：布袋戲可能源自於傀儡戲，因為梁炳麟乃是因為傀儡戲而觸發其改良的念頭。黃春秀也認為「布袋戲源自於傀儡戲的一項最無可爭辯的事實證明是：傀儡戲是中國戲劇之祖」（2006：27）。

對於偶戲起源的探討，呂理政認為中國「偶」的存在已久，周代以前已然存在，之後的各個朝代皆可看到「偶」，發展的形態也趨多元。偶戲至宋代發展已經相當成熟，例如偶戲類型有提線傀儡戲、仗頭傀儡戲、影戲三種，這個時期的相關文獻亦有提到偶戲的發展，例如《東京夢華錄》、《都城紀勝》、《夢梁錄》等。而在元代時，因元的雜劇掩蓋了偶戲的光芒，使得偶戲流傳到民間，轉而在民間發揚光大。元以後進入明、清，明清兩代是布袋戲發展的關鍵期，呂理政認為這個時期的傀儡戲發展為「提線與仗頭傀儡戲，歷明清兩代延傳至今，而後者更在明清之際演化出另外兩種類型的偶戲：一是手托傀儡戲，近代稱盛於廣東；二是掌中傀儡戲，流傳南北各地，閩南地區，尤為風行」（呂理政，1991：28-30）。

據此，布袋戲乃起源於明清之際，也可推測布袋戲前身為傀儡戲。任何一種藝術的發展必定由簡至繁，布袋戲歷經明、清兩代的發展，在今日的台灣更展現了不同的面貌，成為台灣最重要的本土文化之一。

## 第二節 布袋戲在台灣的發展

關於布袋戲何時進入台灣的時間點，多數學者認為為清中葉左右（江武昌，1990；呂理政，1991；劉還月，1993；吳明德，2005；黃春秀，2006），布袋戲進入台灣後，有過繁華的年代也有過低潮期，表演的內容以及方式也所有不同。依據不同的分類方式，有學者以時間分類，也有依演出劇目、後場音樂、場地等方式對於布袋戲在台灣的發展進行分期。由於分類方式眾多，下面茲舉出二位常被引用的學者做為例子，其餘的分類方式將在最後做補充。

### 壹、呂理政的分期

呂理政認為台灣布袋戲的傳入和發展，大體可以略分為三個階段，如下所述（1991：36-37）

- 一、萌芽階段：代表形態為「耍苟利子」。呂理政認為這種表演方式可能在明末清初時期，由沒落民間的小棚仗頭傀儡戲演變而來，分佈於中國各地。特徵為單人演出，有簡單鑼鼓，並配合「叫子」，無管絃戲曲。只有短齣小戲，沒有全齣戲目。這時期有沒有來到台灣，沒有資料可以徵信。
- 二、圓熟階段：代表形態為「戲曲布袋戲」。約在清朝中葉以後在福建地區逐漸發展起來，採用地方戲曲，擴大舞台，鑼鼓管弦也較齊備。除了有精緻的大木彫棚和戲偶，角色也趨完備，並且在圓熟初期傳入台灣。在台灣的發展又可分為二階段，一為傳入階段，主要由唐山師傅就閩南掌中戲原來面目帶入台灣，並廣傳弟子，特色是有南管、白字、潮調、亂彈各類戲曲；另一為發達階段，發達階段的布袋戲劇目除了沿襲師承以外，也大量改編自通俗演義、歷史戲等，並創造出劍俠戲。
- 三、變遷階段：代表形態為金光戲。由創編的劍俠戲逐漸走向光怪陸離的劇情，且後場鑼鼓戲曲逐漸廢棄，改用西樂唱片配音，從而脫離傳統戲曲的範疇。變遷階段可分為金光戲階段、電視布袋戲階段以及布袋戲現況。

呂理政的分期法，主要依據布袋戲的表演方式不同而採用「時間」加以區隔，將布袋戲在台灣的發展分成三個時期。這種分期方式略顯簡略，較未能深入探討每個時期的面貌，只能算是一種比較概要性的分法，對於初識布袋戲者有利於建構布袋戲在台灣發展的大致發展概念，但若是對於專門研究布袋戲者則有不足之嫌。

## 貳、江武昌的分期

江武昌認為布袋戲的戲曲音樂是其核心，戲曲音樂的變革等於也是台灣布袋戲的發展史。他將布袋戲在台灣的發展依據戲曲音樂、劇本內容、演出形態及社會背景等方式進行分期，各時期重點分述如下（1990：94-126）：

- 一、籠底戲時期：是指最早期由唐山師傅所傳或家傳戲班從大陸攜帶來台時，所演出的戲曲，包括了南管、白字仔和潮調等三種劇目。南管戲以文戲為主，動作較細膩，格調甚高。白字仔劇情內容和南管戲很類似，主要的差別在於戲曲聲腔的結構。潮調亦以文戲為主，但戲曲音樂和南部黑頭道士做功德時用的音樂類似，所以有些人是避諱這種戲曲音樂，認為不吉利，故比較不普遍。三者之中，由於南管戲的音樂令人有種有淡雅的感覺，深受文人雅士的喜愛，可說是此時期的代表。
- 二、北管戲時期：北管戲約形成於清末光緒年間，最後逐漸取代南管、白字仔等戲，成為台灣的主流，可說是布袋戲本土化的開始。與籠底戲最大不同處在於「武戲」部分的加強以及曲折且高潮跌起的劇情，也不是清幽淡雅的文人戲。
- 三、小說戲時期之古書戲：古書戲又名古冊戲，指的是演出內容乃改編自中國傳統的章回演義。小說的布袋戲也稱歷史戲，題材如《三國演義》、《封神榜》等。
- 四、小說戲時期之劍俠戲：此時期是江湖奇俠、或身懷絕藝的能人幫忙正義，打擊邪惡劇情的布袋戲，因為這些江湖奇俠、能人都具有能夠飛劍殺人、吐光劍或是擁有奇門法術等超凡武功，因此被稱為劍俠戲。小說戲從清末



民初的古書戲演到劍俠戲時，大約是在 1920 年代左右，此後武俠戲成爲布袋戲的一大特色，最後甚至發展成金光戲。

五、皇民化運動時期：1937 年中日戰爭爆發，受制於統治台灣的日本政府推行的皇民化政策影響，傳統戲曲演出方式及形態漸趨破壞，演出內容的變化諸如服裝中日合併、台詞加入日語、採用西樂或留聲片、舞台裝置增設立體化的布景等等。

六、反共抗俄戲時期：台灣光復後爲了應付當局政策，演出劇情會添加愛國、反共抗俄的劇情，但對之後的布袋戲發展影響不大，主要因爲大多布袋戲業者不認同這種作爲，而僅僅只是當成是求生存的一種過渡方式。光復初期布袋戲甚受歡迎，當時的演出幾乎到處瘋狂，即使是最不起眼的藝人表演布袋戲都有人看。由於 1947 年發生「二二八」事件，政府對於民眾的公然聚會很敏感，曾禁止外台戲的演出長達一年之久，但並未禁止在戲院內的演出，因此傳統戲劇紛紛轉入戲院內做演出。而這種內台布袋戲也促使布袋戲偶加大、布景加寬，燈光舞台裝置增加變化，劇情也做了更強烈的變化，因此產生了金光布袋戲。

七、金光布袋戲時期：金光布最重要的特質是袋戲摒棄傳統的鑼鼓樂，改用西洋和電影的主題曲，加強燈光的變化，使用七彩變幻燈光和砲火來加強神秘超凡的震撼效果。金光戲其實是一種虛幻、怪誕、熱鬧、刺激、懸疑、滑稽的綜合體，且多無歷史背景，或借用歷史上的仙道人物加以衍申變化劇情，而這一切均靠編劇豐富的想像力。將金光戲發揚光大的則爲虎尾五洲園及西螺新興閣，代表人物分別爲黃俊雄與鍾任壁。

八、廣播電台與電視布袋戲：布袋戲的演出最後與大眾傳播媒體結合，廣播電台、電視乃至於電影皆可看到布袋戲。最轟動的算是 1970 年代黃俊雄進入台視演出《雲州大儒俠》，曾締造高達百分之九十幾的收視率，但卻也由於收視率太好影響國民政府推動的國語運動而被禁播。談到電視便不能忽略電視「霹靂」布袋戲，霹靂布袋戲堪稱是電視布袋戲的經典，在第三節將

針對「霹靂」布袋戲做深入的探討。

江武昌的分期法，較之於呂理政的分期可說是相當詳盡，後人的研究也多依此分類為參考依據。以時間來看，大抵可以區分出清中葉至民初、民初至日治時期、日治時期至國民政府接收台灣、國民政府接收台灣後至大眾傳播媒體發展前以及大眾傳播媒體之後的發展。從這八個時期的標題來看，由於分期標準不一難免顧此失彼，雖然可以發現作者想要凸顯該時期的特色為何，但該時期其他方面的介紹就有點不足。

至於其他的分類還有呂訴上（1961）以後場音樂將之分為南管、北管；陳龍廷（2007）以布袋戲台灣化的歷程來探討；周榮杰（1996）則分為南管、北管、日治時期、光復前期、金光戲時期等。基本上根據前人的研究，台灣布袋戲的發展不外乎以後場音樂、場所、主要特色風格、演出劇目等方式進行區分。布袋戲發展至今，演出場地從早期的野台戲、內臺戲乃至於今日的電視布袋戲，演出方式及風格如皆有所不同。今天，除了電視布袋戲以外，在戶外表演的布袋戲很難見到，只在慶祝神明壽誕等場合才看的見，畢竟民間戲曲一開始便是用在娛神酬神的功能上，這點功能倒是沒變過。

### 第三節 霹靂布袋戲

霹靂布袋戲是目前最具代表的電視布袋戲，開創並將霹靂布袋戲推上時代高峰者是黃強華與黃文擇兩兄弟，兩兄弟之所以會投入布袋戲行列的原因，源自於他們出自布袋戲世家，號稱「通天教主」的黃海岱一脈，通天教主乃是布袋戲界同行所稱。由於黃海岱所創的五洲園幾乎是台灣布袋戲界當時最大流派，不僅門徒眾多，黃海岱更是不吝傳授與不嫉妒門徒的成就，這是其被稱為通天教主的原因之一（江武昌，1999：342-345）。黃海岱為黃強華與黃文擇兩兄弟的爺爺；而曾經紅極一時的「雲州大儒俠史艷文」，則是黃強華兩兄弟的父親黃俊雄所打造的產物。因此，霹靂布袋戲能有今天的成就實乃其扎根在祖父輩所打下的基礎，再經由不斷的尋求創新與突破才有今天的面貌。在故本節將分成二部分探討，一為霹靂布袋戲發展的背景，從黃海岱所創的「五洲園」談起，再述黃俊雄最著名的電視劇作「雲州大儒俠」。第二部份則是霹靂布袋戲的介紹與特色，分述如下：

#### 壹、霹靂布袋戲發展的背景

##### 一、黃海岱與五洲園的創立

黃海岱於 1901 年生於雲林縣西螺鎮，自幼便跟著父親黃馬學習布袋戲，由於曾進入私塾學習漢學，對於中國傳統經典如詩、詞、四書、五經等，有相當程度的了解，並藉此將所學融入布袋戲當中，所以「忠孝節義」等題材自然成為黃海岱演出的內容與特色之一。黃海岱在 25 歲那年與弟程晟共創「五洲園」，經過多年的經營幾乎稱霸南台灣的布袋戲界。大抵來說，五洲園的主要特色有：演出內容融入詩、詞、經、史，口白使用重視五音的分明以及文言白話分別清楚等。融入詩、詞、經、史不僅豐富了布袋戲的內涵，更可使觀眾看戲之餘學習到中國的傳統文化；而在使用文言與白話時更是講究，不管是語氣、談吐及講話時機皆有所掌控。這些都是五洲園有別於其他派別的特色，更是其可以稱霸布袋戲界，贏得「通天教主」美譽的原因（江武昌，1999：342）。

以五洲園的發展來看，1945 年左右可說是其發展的鼎盛期，當時黃海岱不

停的穿梭在各地戲院，演出的劇目有「古冊戲」的章回小說改編的歷史戲或是劍俠戲（江武昌，1999：338-342）。這段時期裡向黃海岱拜師學藝者不在少數，黃海岱對於想拜師學藝者也是不吝於傳授相關技巧與知識，因此五洲園的門徒相當的多，傑出的弟子不字少數，例如鄭一雄、胡新德、洪木川、廖錦丕等人（江武昌，1999：343）。

上述是關於五洲園的特色及傳承的關係，至於五洲園在台灣的發展及影響，根據徐志成（1998）的碩士論文《五洲派對台灣布袋戲的影響》指出，黃海岱一脈的五洲派在台灣的發展是作為一個改革者，藉由自身改革而衝擊同業，而後造成影響，最後再增加自身的影響力，藉由透過這樣的模式不斷改造台灣布袋戲的面貌與生態，就如同帶動作用的火車頭一樣。以實例來說，除了第二代的黃俊卿、黃俊雄、鄭一雄的成就以外，其子黃俊雄更是雄霸電視布袋戲界長達 20 多年之久，著名的「雲州大儒俠」便是出於其手。徐志成進一步指出，黃海岱早年除了對北管戲劇進行改革，之後又開創改編自演義小說而來的「公案戲」、「劍俠戲」，最後間接影響了後來金光戲的產生；而其子黃俊雄的成就則是開創電視布袋戲的新紀元，黃俊雄也因此被稱為「布袋戲皇帝」；而黃俊雄之子黃強華與黃文擇的「霹靂布袋戲」，在今天幾乎成了布袋戲的代名詞。霹靂布袋戲不僅有自己的電視頻道，其劇集《霹靂九皇座》榮獲九十四年度電視金鐘獎「戲劇類導演獎」，而劇集《霹靂皇朝之龍城聖影》亦獲得九十五年度電視金鐘獎的「傳統戲劇節目獎類」的入圍，這些都是黃海岱一脈著名的成就。

## 二、黃俊雄與電視布袋戲

提到電視布袋戲相信許多人腦海中會浮現「雲州大儒俠-史豔文」的影子，其圖像見圖 2-3-1。「雲州大儒俠」的出現正是出自黃海岱之子黃俊雄之手。黃俊雄雖然靠著雲州大儒俠稱霸布袋戲界，但初次將布袋戲引入電視台的並非是黃俊雄，早在民國五十一年台灣電視公司成立之後，李天祿便以「三國誌」的劇目



圖 2-3-1 雲州大儒俠-史豔文

資料來源：呂理政（1991）。布袋戲筆記。台北：臺灣風物雜誌社。頁 83。

在台視演出（陳龍廷，1990：68-87）。而根據陳龍廷對於電視布袋戲的研究，他將電視布袋戲的發展分成三個時期，如下所述（1990：68-87）：

- （一）紀錄式的布袋戲（民國五十年到民國五十七年）：這個時期的電視布袋戲是以葉明龍製作的節目為主，他製作的單元原先名稱是「兒童布袋戲」，後改成「兒童木偶戲」。這時期的演出特色有三點：紀錄性的演出、木偶與布景的改革以及國語配音。所謂的紀錄式布袋戲，即原封不動的將布袋戲搬上螢幕而沒有運用電視媒體的資源。在布景與木偶方面，布景改為可進一步拉動的長條型立體布景，木偶則是眼睛與嘴巴能夠自由的控制。在配音方面值得注意的是，以往布袋戲配音為台語且由一人擔此重任，這時期的各個角色則是由不同人配音且為國語發音。這個時期布袋戲既名為「兒童布袋戲」，表示以兒童為設定的觀眾，教化意味甚濃，因此在演出的劇目方面多以忠孝節義、闡揚智仁勇及民間傳奇故事，或是季節典故與成語故視為主，甚至是小說改編的戲。
- （二）電影化布袋戲（民國五十九年到民國六十三年）：這個時期黃俊雄是最關鍵的人物，他不僅將當時內台戲的變革以及電影經驗帶進電視台，《雲州大儒俠》更創下超過百分之九十以上的超高收視率。這個時期的主要特色

有：配樂不分古今中西以及主題歌曲的出現、木偶與布景的變革、配音除了演出者以外尚有一起負責。大體來說，因為題材與劇情內容較自由，配樂方面與布景也有所改變，使得這個時期的發展較前一階段多了更多的揮灑空間。

(三) 表現式布袋戲（民國七十一年到民國七十八年）：表現式布袋戲與電影化布袋戲之間隔了好幾年的空白期，主要乃是因為黃俊雄的布袋戲創下超高收視率，造成許多學生或工作者蹺課蹺班回家看布袋戲，因此於民國六十三年被新聞局以「妨害農工正常作息」的罪名遭到禁演的命運，直到民國七十一年布袋戲才又開禁。此時期的電視台競爭尤為激烈，前兩個時期只有台視與中視，這個時期加入了華視，三台相互競爭。而演出的劇目，一則延續以前電視布袋戲受歡迎的主角如「史豔文」，一則是古冊戲如《少林英雄傳》，或是完全創新的戲如黃文擇的「霹靂」布袋戲系列。

從上述的分期可以看出每個時期的風格與特色不盡相同，如果把時代的因素考量進去，不難發現布袋戲的發展與社會的變遷是有密切關係的。從題材與內容來看，可以發現越到後期越「自由」與「不受拘束」。陳龍廷總結電視布袋戲的發展有下面的看法：

由整個電視布袋戲的發展來看，原本只是以電視來記錄布袋戲的演出，到後來吸收電影的經驗，使得三度空間中演出的布袋戲，得以在二度空間的銀幕上表現得更好，甚至演變到自設攝影棚，完全得以控制電視媒體的技巧，使得「電視布袋戲」成為另一種布袋戲—與在三度空間演出的「野台戲」或早先的「內台戲」完全不同。因為「電視布袋戲」中的特技或畫面處理，並不是「野台戲」或「內台戲」可以表現的（1990：83）。

根據陳龍廷對電視布袋戲的研究指出，黃俊雄的布袋戲幾乎稱霸第二期，第三期則是黃俊雄之子黃文擇的天下（1990：67），黃海岱的後代儼然成爲電視布袋戲界的主力。黃氏兄弟的霹靂布袋戲會有今天的成就也是延續其父黃俊雄所打下的江山而來，因此黃俊雄電視布袋戲可算是霹靂布袋戲的發展基礎，甚至是電視布袋戲發展的關鍵人物。黃俊雄布袋戲最興盛時期的情況，江武昌有這樣的描述：

一九七〇年三月，「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，竟引起全台灣民眾的瘋狂，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（1990：345）。

興盛時期的布袋戲，在台灣可說是造成相當大的影響，在電視界裡已經算是「前無古人，後無來者」了。江武昌進一步指出黃俊雄布袋戲成功的原因在於：

遠其原因，最主要的是觀眾先入為主的觀念，已經習慣黃俊雄的演出，尤其是黃俊雄的口白，布袋戲界無人能比。其次，黃俊雄已經把昔日內台戲中各家之長及各戲的主角、特色、笑話、武功等主要的情節融入於他自己演出的戲中，例如老和尚一角取自廖英啟「六元老和尚」，千心魔的鼻音又像新世界陳俊然「南俠翻山虎」中的「凹鼻仔」，至於所排的機關、所使用的功夫名稱，妖道的外號、殺手和怪獸的名字、甚至口頭禪，都有各名家的痕跡，當其他戲班進入電視台演出時，在口白比不上黃俊雄、機關、口頭禪、武功、妖道、外號……都會被誤以爲是「模仿」的處處受限之下，要創造出黃俊雄般的狂熱，幾乎是不可能的（1990：121）。

由此看來，黃俊雄的成功並非偶然，除了其獨特的口白以外，尚且融合各家之精華於演出中，使得其他戲班難以超越，儼然形成一道難以跨越的屏障。儘管如此，輝煌的時代總有走下坡的一天，當更多新奇富有特色的娛樂文化進入台灣，金光布袋戲的賣點盡失，除了燈光效果以外變不出新把戲，逐漸走下坡（江武昌，1999：345）。面對這樣的情形，甚至有人認為布袋戲將從此沒落，直到黃俊雄的兩個兒子－黃強華與黃文擇兩兄弟的努力，製作了「霹靂」系列的布袋戲，終止了頹迷不振的情形，並將布袋戲推向另一個高峰。

## 貳、霹靂布袋戲的介紹

關於霹靂布袋戲的發展，由行政院文化建設委員會指導，生活美學館所出版的《黃強華、黃文擇與霹靂布袋戲》一書有詳盡的介紹，本書主要乃是集結黃強華與黃文擇的訪談而成。霹靂布袋戲之名始於何時？黃強華指出：

「霹靂系列」因為每齣劇名皆有「霹靂」兩字而得名，始自於一九八四年的「霹靂城」，但真正的「霹靂系列」要從一九八八年的「霹靂金光」算起，以「素還真」一角為故事主軸。……當時還是由我父親掌控整個演出，我擔任導播的工作。接著在一九九〇的「霹靂劍魂」、「霹靂劫」之後，我開始接任編劇的工作。「霹靂異數」播出時，我父親正式將事業交給我和黃文擇接管，由此開始劇情的發展就跟之前的不大相同（張瓊慧，2003：18）。

素還真的出現並確立為主角乃是黃氏兩兄弟與父親爭取而來的結果，其圖像見圖 2-3-2。黃俊雄原本屬意將史豔文交棒給黃強華與黃文擇，但兩兄弟因為覺得壓力太大而想演不同的戲，經過不斷的溝通乃告成功，素還真逐漸嶄露頭角最終取代了史豔文主角的地位，開創了布袋戲的新面貌（張瓊慧，2003：19）。

根據陳龍廷（1999）的研究，史豔文與素還真兩人的角色定位與個性相當不同，史豔文的形象多為「不斷受奸人陷害折磨依舊忍辱負重」、「為天下蒼生



而受難的英雄」。陳龍廷認為這種形象呈現出 1970 年代台灣人沒辦法為自己命運作主的悲哀，反應了當時台灣人的心聲，也顯示出布袋戲的發展與社會脈動是息息相關的；相較之下，素還真展現出「權謀」的一面。而根據賴宏林（2001）的碩士論文《霹靂布袋戲之幻想主題批評—以『霹靂異數』為例》研究指出，「善用權謀」是在霹靂布袋戲險惡的江湖中生存法則，即使是素還真也是如此。黃文擇認為「在『霹靂金光』，主角『素還真』正式出場後，是開創霹靂新紀元的第一檔戲。角色的個性也轉變了，主角不再像『史豔文』只一味忍耐，也不是只有好功夫就可以獨步武林，變成必要時也會心狠，該做出犧牲時才犧牲，更符合現代人的價值觀」（張瓊慧，2003：19）。



圖 2-3-2 素還真

資料來源：霹靂網(<http://www.pili.com.tw>)

兩人的說法皆指向素還真懂得使用「權謀」，與史豔文的「忍耐」有明顯的差異。對於從史豔文到素還真的轉變，陳龍廷認為：

由史豔文到素還真，所象徵的時代意義也有所不同。如果說史豔文代表的是感性悲情的訴求，素還真可說是以彼之道還彼之身的鬥智。史豔文的特質就是以忍辱為主，這種人格價值與七〇年代台灣的政治風氣有關。……相對的，霹靂布袋戲的素還真，卻相當習慣於說理，最常掛在口上的話語是關心整個武林安危。這個人物的特質，或許可以形容他是

理性的，同時也是精於權謀，善於鬥爭的。素還真所追求的是目的，而不是手段的合理性，因此常踩在同志鮮血鋪成的道路，與九〇年代台灣邁入後蔣時代，各種政治上的明爭暗鬥、宮廷鬥爭、民主改革等政治氣氛相呼應……這個九〇年代的英雄形象也在現階段充滿爭議性的，素還真無疑的是這個時代氣氛的象徵（1999：186）。

因此，史豔文到素還真無疑反映出台灣社會的變遷，也正式宣佈黃強華與黃文擇的「霹靂」時代正式來臨。爲了迎接新的時代與挑戰，黃強華認爲如果一心把布袋戲定位爲傳統產業而未求創新與突破，很容易導致沒落，因此霹靂布袋戲在定位上並非只是一味的強調傳統，反而會去吸取新的元素，以及積極使新世代人們認同霹靂。因此在經營模式方面。由於傳統布袋戲戲團管理幾乎沒有正式規定，通常單憑團長的喜怒來決定，因此霹靂布袋戲公司對內有一套制度規章，對外則積極開創出新的市場。因此就經營理念與管理方式來說，黃氏兄弟的作法明顯比較不同，也由於這點的不同造就了今天的「霹靂」（張瓊慧，2003：32）。

由於霹靂布袋戲以「商業」爲主要理念（張瓊慧，2003：35），在創作上顯得與早期的布袋戲有所不同，不瞭解「霹靂」布袋戲的人往往會以爲霹靂布袋戲與傳統布袋戲內容是一樣的。事實上，霹靂布袋戲已經走出了傳統進入市場機制裡，「簡言之，霹靂是文化的，但絕非傳統；她從傳統布袋戲起家，保留布袋戲要素，但添加新的表現手法，讓她完全走出傳統布袋戲表演形式，如今看來，說她是新類型更合宜」（紀慧玲，2003：22）。因此，霹靂布袋戲的內容是相當多元的，元素與題材也不侷限在傳統，例如吸血鬼、外星人曾出現在霹靂布袋戲中，恐怕在傳統戲劇裡找不到這類的題材。從通俗起家的布袋戲，至「霹靂」布袋戲時期已經邁向大眾化，收視的群眾不再僅侷限於中、下階層或是農工階級，而是一種適合闔家觀賞的戲劇，高中生、大學、乃至於教授等高級知識份子也會收看霹靂布袋戲（張瓊慧，2003：56），自2008年5月爲止，登錄在霹靂布袋戲網站的高中及大學，已有將近100個左右的布袋戲社團，其中多以霹靂布袋戲研究爲

主，顯見霹靂布袋戲的觀眾不僅年輕化，已成爲一種相當普遍的大眾文化。

從霹靂布袋戲的演出內容來看，可說是「兼具悖離常理與合乎常情的結合」，諸如：非邏輯性的狂想與詭辯、奇談怪論、鬼神之說、萬物有靈、死亡可復活或再生、真情實性的人物角色等。而在故事的背景架構上，更是非歷史性及超地理的神話空間，例如除了主要的「中原武林」外，尚有東武林、西武林、南武林、北武林、北域，乃至於海底或是月球表面。除了實存的空間外，還有獨立於中原武林這個「境」之外的空間，例如集境、滅境、道境、冥界等（吳明德，2005：413-466）。因此，霹靂布袋戲的空間是「抽象概念的存在」，沒有人能夠清楚的知道每一個地點位於何處。此外，霹靂布袋系劇中的「人物年齡」與現實中的概念也是有所出入，沒有人知道素還真在劇中究竟是幾歲，隨著劇情的需要，常會出現動則「百年道行」的角色，著實讓人難以瞭解劇中角色的真實年齡。吳明德（2005：466）認爲，霹靂系列的時間表現是「過去、現在、未來」的人物並置，大多是「無限過去」的人物與當下時刻的人物做結合，有時候存活更早的人物反而更晚出現在「現在」的武林，且隨處可見越後期出現的角色似乎比早期的角色強，這是一種「反祖」現象，往往從徒弟至師父，再至師父的師父的模式無限向上延伸，成爲一無止盡的「系譜」。

綜合言之，關於霹靂布袋戲的演出內容，若以「空間」、「故事背景」、「人物」、「時間」來看，主要有下列的特色（吳明德，2005）：

- 一、空間：是一種「打破既有空間，再創新空間」與「抽象概念的存在」的情形。除了有實存的空間，更有新創建的空間，沒有人能夠卻確切知道正確的位置。
- 二、故事背景：非以歷史性故事爲主，而是「真實與虛幻的融合」。任何情節都有可能發生，虛幻如霹靂布袋戲劇集之《霹靂劫之闍城血印》以「吸血鬼」爲主題。「今天編劇要來個外星人登陸地球，充滿科技感又像豪華升級版 E.T 的外星生物葉口月人立即閃亮現身；明天編劇突發奇想，要寫穿越時空，未來世界裡宛如地獄皇族的吸血鬼們便要華麗登場」（黃強

華，2007：65)。真實情節如將現實中的道教、佛教、儒家納入劇中，並使之成為主要派系（魏培賢，1997：280），因此會看到「佛教人物大戰吸血鬼」特殊的畫面。由於故事背景並非以真實歷史性故事為主，因此在設定上顯得十分多元與彈性，充滿各種可能。

三、人物：跳脫正邪二分法的傳統模式，亦正亦邪的人物比比皆是，注入更多更複雜的角色個性（張瓊慧，2003：75）。例如儒門龍首「疏樓龍宿」，身為目前劇中儒教地位最崇高之人，雖然關心武林存亡而步入武林解救蒼生，但也曾貪圖邪兵衛力量成為威脅武林安危的一大勢力，卻也曾與素還真並肩作戰對抗危害武林的「夜重生」，疏樓龍宿亦正亦邪，難以判定是全然的「正」或是「邪」。此外，霹靂布袋戲永遠數不盡的「高手」會陸續出現，呈現「返祖」的系譜模式，往往動則具有「百年」的修為，因此人物的確切「年齡」是難以知道的，況且有些人物具有永遠的戲劇生命，被稱為「不死系」，年齡對其來說是不具意義的，張瓊慧（2005）將不死系人物又分為「長命不死」與「精神不死」，素還真身為劇中主角，自然屬於「不死系」的行列。這些人物通常也具有「死而復活」的能力，例如素還真曾死於霹靂布袋系劇集《霹靂九皇座》，但之後又復活於《霹靂皇朝之龍城聖影》，且是「新造的軀體」。

四、時間：乃過去、現在與未來的結合，顯然是「融合式」的時間觀。在「現在」的時間裡會遇到「過去」的人物，也可以穿越到「未來」。例如上古七星之主「天策真龍」重新復活於「現在」的劇情，「佛劍分說」則是曾穿越時空到「未來」，又回到現在。因此關於霹靂布袋戲劇集目前的「時間」為何，是無法探知的，因此吳明德（2005：469）認為，「當劇情總是圍繞在「數百年前」或「上古時代」的人物打轉，這時戲劇時間好像是往前運轉或停頓沒往下走，呈現一種無時間性的永恆狀態」。

最後從素還真的誕生與霹靂布袋戲的自我定位與經營來看，「迎合時代潮

流」、「制度化管理」以及「創新」可說是霹靂布袋戲成功的原因。上述關於霹靂布袋戲的介紹是比較偏向是其本身的層面探討，如果從對外的推廣與作法上，更可看出霹靂布袋戲成功的原因。1995 年黃氏兄弟成立「霹靂衛星電視台」，於 2005 年 10 月 1 日改名為「霹靂台灣台」，為台灣第一個以布袋戲為號召的電視頻道，節目內容以布袋戲節目為主，亦自製兼具專業、休閒、娛樂類型的節目，提供給觀眾最多樣化的選擇及豐富的資訊。霹靂布袋戲目前所推出的劇集，主要採錄製成 DVD 於影視店出租的方式。黃氏兄弟於 1992 年共同創立「大霹靂節目錄製有限公司」，並於 2000 年改名為「霹靂國際多媒體公司」，以製作與發行霹靂系列布袋戲錄影帶為主，至今集數已超過 1000 集，而且這 1000 集的劇情是相連貫的，因此最新的劇集必須用「租」的方式才觀賞的到，而在電視上所播出的布袋戲則為前幾檔的舊戲。

「霹靂」除了創立屬於自己的電視頻道來對外推廣布袋戲以外，在其他方面成績亦相當斐然。根據他們的統計，目前至少有百萬人以上的戲迷固定收看霹靂布袋戲，戲迷對於劇中的角色與劇情更是瘋狂不已，紛紛為自己心中的偶像成立專屬的「後援會」，霹靂布袋戲更設立「霹靂會」服務戲迷，也與城邦文化集團共同成立霹靂新潮社出版及代理發行霹靂系列刊物，更開發多樣化周邊商品如：影音光碟、音樂、電腦遊戲、網路遊戲等等，甚至與台北捷運及 7-11 合作，在捷運悠遊卡及 7-11 儲值卡上提供劇中人物的肖像當背景。另外，霹靂布袋戲也曾於 1998 年受邀於國家戲劇院演出「狼城疑雲」，創下布袋戲登上國家戲劇院之記錄；也於 2000 年上映電影「聖石傳說」。由此可見霹靂布袋戲不僅對內有一套結合傳統與現代的理念，在公司的管理上也有良善的規劃制度，甚至在對外推展上有相當大的斬獲。

黃強華曾指出霹靂布袋戲的成功乃在於不斷的革新，大致上可以從腳本、口白、配樂與場景四個地方來探討：

#### 一、腳本跳脫正邪二分法的傳統模式，注入更多更複雜的角色個性，好人

中的壞人、壞人中的好人，亦正亦邪的人物比比皆是，讓整個劇情充滿懸疑，充滿張力。

二、腳本除了保存中國古代詩詞之外，霹靂還加入一些時下的流行語言，及歐美的名言美詞，這樣一來，可讓劇中角色的對白更活潑、更貼切，更國際觀。最重要的是，它並沒有喪失其文學價值。

三、口白方面，霹靂布袋戲所呈現的，不只生、旦、淨、末、丑五音而已，……音色越多就越能顯示劇情中的角色複雜，劇情的發展範圍廣闊，同時也顯示出主講者功力深淺。

四、在配樂方面，霹靂已經遠離使用現成音樂方式，採用自行創作的音樂。這樣可以使角色和音樂融為一體，還可以避免音樂版權的糾紛問題，同時能突顯霹靂布袋戲的獨特曲風。

五、在木偶造型方面，著重擬人化，過去的八吋木偶以及三頭身木偶已經成為歷史作品，現在的霹靂講求的是符合人體美學的六頭身木偶。

六、在場景搭建方面，霹靂已經脫離棚內搭景的窠臼，積極與藍天綠地做結合。在佈景製作上，嚴格要求細膩的雕畫功夫……。在拍攝方面，霹靂首創在非電影作品中，採用電影拍攝手法，甚至要求分鏡腳本的產生，不管在鏡頭的連慣性、運鏡的順暢性、導演的想法功力皆在水準之上。(張瓊慧，2003：75)。

由上述這幾點來看，霹靂布袋戲不單單只是一般傳統的布袋戲，在許多方面皆有所革新，才使得今天的霹靂布袋戲大受歡迎，在開創布袋戲的新高峰方面「霹靂」是成功的。但「霹靂」的成就看在同業或是學界的眼裡卻是兩極化，黃文擇曾說「某些傳統藝術學者，對於我們的創意布袋戲一直有意見，認為布袋戲就應該要有後場之類的傳統特色」(張瓊慧，2003：16)，比較具體的被批評項目為「霹靂的表演方式、木偶造型，還有加入科技的流程與技術，都是被批評的地方」(張瓊慧，2003：16)。對於這些批評，黃文擇表示還是堅持走自己的路，也因此才有今天的霹靂布袋戲，從結果來看，霹靂布袋戲顯然是成功的。