

## 第五章 台灣的皮影戲

### 前 言

台灣的皮影戲是屬於中國影戲的一個支派，在本論文的第一章已經指出，經過許多學者的歸納，台灣影戲屬於南方潮州影系的系統<sup>1</sup>。台灣早期來自閩南、粵東的移民，將皮影戲傳入了台灣，並在此生根、發展，成為台灣三大偶戲藝術的主流之一。

然而，雖然號稱為台灣三大偶戲之一，但就實際狀況而言，在現今社會環境變遷的衝擊之下，皮影戲已走上衰微的末途：老一輩的演師與藝人日漸凋零，新一輩的繼承人也不願投注心力，再加上市場空間不斷的在壓縮，使得原本已經侷限在南部地區的區域範圍，形同雪上加霜。除了布袋戲能因應環境結合影視新科技而開拓另一個生存空間之外，皮影戲與傀儡戲都將面臨存亡絕續的危機，不得不令人感嘆。

當然，每一個劇種都有它的生命，應當視為一個有機體，從其形成之後，便會成長、茁壯、流播、紮根，會隨時、空環境的轉變而轉換它的風貌，當然，也會因為外力的衝擊而孱弱、衰頹，若無法適應者則甚至會消失滅亡，就猶如人生之中生、老、病、死的過程一樣。皮影戲亦然，其在台灣從傳入至今的兩百多年中，曾經有過輝煌燦爛的歲月，是民間廣受歡迎的娛樂表演，也是迎神賽會裡重要的酬神節目，成為農業社會裡人民生活的一部分。但隨著社會結構的瓦解與重組，新的生活型態產生，人們對於傳統文化的態度亦隨之改變，有所取捨，而皮

---

<sup>1</sup> 汪玉祥先生綜合了前人的歸納成果，再加上自己的研究心得，依據影戲演出的六個因素：影偶的製作、弄影的技術、唱工、燈光、舞台（影幕）、樂器，將中國影戲劃分為七大影系，分別為：（一）秦晉影系，（二）灤州影系，（三）山東影系，（四）杭州影系，（五）川鄂滇影系，（六）湘贛影系，（七）潮州影系。各影系之下，再細而分之，共分了將進三十派之多，可見其詳盡而複雜的程度。其中「潮州影戲」一項，汪玉祥說道：「（潮州）此地歷來盛行影戲，影響所及，達於福建台灣等地，甚至隨著華僑的腳跡，傳播到南洋、東南亞一帶，形成了華南一大影系——潮州影系。」「潮州影系包括廣東影戲、福建影戲和台灣影戲三種類型，它們在影偶造型、腔調、信仰三方面，具有一些共同的特徵。」參見汪玉祥：《中國影戲》（成都：四川人民出版社，1992年2月版），第八章〈中國影戲的流派及其分布地域〉，頁191—241。

影戲則在社會轉化的過程中，逐漸衰頹，到如今面對的是傳統與創新的關鍵時刻，勢必要有一番變革。

台灣皮影戲隨著先民的筆路藍縷，來到台灣生根、茁壯，曾經是農業社會中民眾藉以調適生活的娛樂活動，與休閒活動息息相關。它曾有過輝煌的歲月，也隨著社會的變遷與時代潮流興盛及衰微。我們藉由對過去的回顧、現代的觀察、甚至未來的展望，探討皮影戲在台灣的發展歷程。

## 第一節 台灣皮影戲的型態

台灣的皮影戲主要活動於南部地區，現今僅存的五個傳統皮影戲團均在高雄縣境內，因此可稱為該縣獨有的瑰寶。至於皮影戲何時開始出現於台灣？期間如何發展？又為何以南部為興盛的場域？諸如此類的疑問與課題，由於文獻紀錄闕如，至今仍然茫然難辨。對於先民而言，這些問題的存在與否，其實無關緊要，它只是生活中自然存在的型態罷了，是娛樂與工作的延伸；然而，站在學術研究的立場，對於這些問題卻不能視而不見，即使答案並非百分之百確切，卻可以藉由討論的經過慢慢釐清真相。

本節即試著由傳統記載的考訂，首先探討皮影戲在台灣の起始及發展；接著在有限資料的綜合比對之下，企圖尋找出皮影戲為何僅侷限於台灣南部的可能因素；最後，則論述台灣皮影戲在與民俗環境的結合上，於現今所形成的演出型態及特色。

### 一、傳統記載的考訂

首先，對於皮影戲傳入台灣の說法，經過整理後，約有以下數種：

- (一) 據說潮州藝人阿萬師，隨著鄭成功的軍隊來到台南，清兵入台後，阿萬師避居彌陀鄉，施琅將軍慕名前往拜訪，可是阿萬師已年邁，不再演出，傳

下弟子五人，今已散佚不詳。<sup>2</sup>

(二) 同治（西元 1862—1874 年）初期，由閩人許陀、馬達、黃索等由閩南帶到台灣的高雄、屏東兩縣。<sup>3</sup>

(三) 大約在太平天國時期（西元 1850—1865 年），由海陸豐、潮州、汕頭一帶，傳到福建的詔安、漳浦等地，然後再傳到台灣。

(四) 又聞是一百多年前，初是從廣東省潮州一帶傳到台灣南部，流行於高雄縣的岡山、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。<sup>4</sup>

(五) 據《高雄縣志稿·藝文志》的記載，皮影戲是兩百多年前，從大陸北方經廣州，由許陀、馬達、黃索等三人，自潮州一帶傳到台灣南部，流行於高雄縣的鳳山、岡山境內，北限於二層行溪，南限於下淡水溪，在此區域的農村中，擁有廣大的觀眾。<sup>5</sup>

很明顯的，第（五）的說法顯然是由（二）、（三）、（四）三種說法綜合理

---

<sup>2</sup> 轉引自陳憶蘇：《復興閩皮影戲劇本研究》（國立成功大學歷史語言研究所碩士論文，1992 年 7 月）頁 9。文中言明此說是自方朱憲的〈認識皮影戲及影戲教學〉一文整理而得。

<sup>3</sup> 據陳憶蘇：《復興閩皮影戲劇本研究》頁 9 引述此文下面注明出自呂訴上：《台灣電影戲劇史》（台北：銀華出版社，1966 年 10 月版），然翻查呂書此條記載見於該書〈台灣戲曲發展史〉一文中（頁 183），而在〈台灣皮猴戲史〉裡反而引述張叫的說法：「東華皮戲團由祖先從大陸潮州一帶隨鄭成功將軍光復台灣，流傳來到現在已有五代，第一代張狀、第二代張旺、第三代張川、第四代張叫現年七十歲、第五代張德成最年輕的一個主持人現年四十歲，從祖先到本人大約經過貳百多年，可以說是傳統悠久了。」其中所言的年代，不見有「同治初期」等字的出現，反而與（一）的說法時間相合，然而，呂訴上：《台灣皮猴戲考》（見《台北文物》6 卷 4 期，頁 37—38，1958 年 5 月）一文中又再引述張叫的話說：「皮猴戲是由許陀、馬達、黃牽（當為「索」字的訛誤）這三位影人演技者由華南搬到台灣來的。那是清朝同治初年的事，我這團是繼承許陀的流派，從祖父、家父到本人大約經過一百多年，可以說是傳統悠久了。」（二）說可能由此轉化而來。只是，兩種說法同為一人所言、同一人所引述，時代上竟然有如此大的差異，不知熟識孰非？

<sup>4</sup> （三）、（四）二說見呂訴上：《台灣皮猴戲的研究》，（收於《戲劇學報》第一期，頁 157，中國文化學院戲劇系中國戲劇組編印，1967 年 7 月）。

<sup>5</sup> 轉引自柯秀蓮：《台灣皮影戲的技藝與淵源》（中國文化學院藝術研究所碩士論文，1976 年 6 月）頁 26。

後，再添加作者自己的臆測而得，<sup>6</sup>可以暫時不列入討論。第（一）的說法不知所據為何，可能是民間藝人口耳相傳的結果，雖說皮影藝人隨著鄭成功軍隊輾轉入台而後定居，並將皮影戲傳播開來的情況自屬可能，但終究無法得到進一步的證實，因而此種說法只能當作一種參考，不能當作答案。

如此，剔除（一）、（五）二說，從餘下的三種說法中加以考察：先就時間而言，同治年間為西元 1862 至 1874 年，則同治初年約當西元 1862 年前後，而太平天國時期為西元 1850 至 1865 年，其後期與同治初年時間重疊；若就呂訴上《台灣皮猴戲考》中所記張叫說法<sup>7</sup>一段刊載的時間，民國四十七年，即西元 1958 年往上追溯一百多年，亦與同治初年及太平天國時期的時間相差不多，因而就時間上來說應該無多大問題。然而，若根據台南市普濟殿嘉慶二十四年（西元 1819 年）所立的《重興碑記》云：「禁：大殿前埕，理宜潔淨，毋許穢積以及演唱影戲……。」<sup>8</sup> 以及法國施博爾教授於 1968—1969 年間在台灣南部所蒐羅的 198 本皮影戲劇本中，有嘉慶二十三年（西元 1818 年）的皮影抄本<sup>9</sup> 的情形看來，可知影戲最遲在嘉慶時（或許更早之前）便已傳入了台灣，而民間也早已出現皮影戲的演出了。<sup>10</sup> 影戲流傳的範圍雖然小，然亦極盛於一時。由於嘉慶年間，政治趨於穩定，傳統的農業聚居與勞動旺盛，以及固有的民間節慶和人生禮俗，

---

<sup>6</sup> 據柯秀蓮：《台灣皮影戲的技藝與淵源》引此文後註解 37 中說明：「高雄縣志稿藝文志提及此說文前書明：『據呂訴上云……』。」可知。

<sup>7</sup> 引文詳見注 2 後半段。

<sup>8</sup> 關於《重興碑記》的這段文字紀錄，歷來文獻引述均誤作「毋許積科」，竟使眾人無法理解何謂「積科」。經筆者與李殿魁教授親往台南市普濟殿勘查，李教授確認「積科」當為「穢積」之誤，特此說明。

<sup>9</sup> 參見《施博爾手藏台灣皮影戲抄本》（《民俗曲藝》，3 期，1982 年）。其引言說明「最早的劇本抄於一八一八年。」

<sup>10</sup> 清仁宗嘉慶年間為西元 1796—1820 年，共 24 年。而台南普濟殿《重興碑記》與皮影戲抄本所記分別為 1819 和 1818 年，均為嘉慶末年之時，影戲演出的出現應當更早於此才是，至少可在往前推二、三十年左右。若以上文所言 1958 年推算，則已有將近 200 年了，如此，影戲存在於台灣的歷史或許已有二百年之久也不一定。

皆積極提供了皮影戲寬闊的發展空間。流傳的結果，皮影戲遂與布袋戲、傀儡戲並稱為台灣三大偶戲。

然而，若從沈繼生先生的文章中加以考察，卻引起了筆者進一步的探究。根據沈繼生先生〈海澄戲劇文化的新發現——兼述《朱文》清皮影本與明刊梨園本之比較〉一文中所述：

張德成祖籍福建省南靖縣小溪鄉，出身於「皮影世家」，他是張家班第六代的傳人。另外還有一位馳名的皮影師傅，明喚蔡龍溪，他是地道的漳州祖。由此足證，流行在台灣南部地區的皮影戲，是由漳州傳衍過去的。從台南發掘出來的《朱文》演出本，被界定為「閩南皮影戲」，也是順理成章的事。人們可以有把握的說，閩南皮影戲故鄉在漳州。<sup>11</sup>

關於前段所述張德成的部份，陳鄭炫先生在《皮影戲雜談》一書中所引用的資料也指出：

明崇禎三年（公元 1630 年），有一位福建省南靖縣小溪鄉人（按：當時小溪鄉屬南靖縣，現屬平和縣）張狀，他帶著家族渡海到達台灣，定居於高雄縣大社鄉三奶村，在當地屯墾兼演皮影戲。從這個報導的線索來考察，漳州地區在明朝就有皮影戲出現，應是可信的。<sup>12</sup>

若由這條資料看來，不但可以證明台灣的皮影戲是由漳州傳來，同時也反證了早在明代末年，皮影戲便已經傳入台灣了，何況是漳州的皮影戲，應當更早於

---

<sup>11</sup> 沈繼生：《海澄戲劇文化的新發現——兼述“朱文”清皮影本與明刊梨園本的比較》，（收於《藝術論叢》，總第十六期，頁 123—132，福建省藝術研究所，1996 年 10 月。）

<sup>12</sup> 陳鄭炫：《皮影戲雜談》，頁 4。（漳州是地方志編委會、漳州是歷史學會出版，1991 年 10 月 25 日。）但並未言明所據資料從何而來。

此才是。再則，從目前存在於高雄縣境內的五個皮影戲團<sup>13</sup> 加以考察發現：其中「合興」與「永興樂」二團亦為皮影戲的演藝世家，且均姓「張」；「合興」為「東華」同宗之旁支，「永興樂」則其祖譜亦載明由漳州而來，而「復興閣」的前任團主張命首先生與「永興樂」為同宗；「福德皮影戲團」雖不知始傳自何人，但演出形式及劇目、曲調等各方面與他團無異。<sup>14</sup>因此，台灣的皮影戲是由福建的漳州傳入的推論，似乎是可以肯定的。

然而，沈繼生先生一文所提的後段，言蔡龍溪因其名為龍溪<sup>15</sup>而斷其人其藝均為漳州而來，則所言卻不免武斷。原因有二：

- (一) 蔡龍溪之名喚「龍溪」為何因，經田野訪查的結果，已經無人知曉；而其子亦不詳其祖籍究竟從何而來。換言之，無法證明其家族是從漳州遷徙而來台定居者。
- (二) 蔡龍溪所演的皮影戲並非源自家傳，而是向當時一位出名的皮影師傅學習而來，因此，蔡龍溪演出皮影戲這條資料，並不能作為台灣皮影戲是由漳州傳入的充分證明。

至於傳入的時間，若由前引台南市普濟殿《重興碑記》所載的時間（清嘉慶二十四年，西元 1819 年）來看，則至慢在西元 1820 年以前台灣南部便已流行著皮影戲了。但是，此與「東華皮影戲團」第一代的張狀由福建遷入台灣的年代（明崇禎三年，西元 1630 年）相較，中間仍有二百年的差距。而由於陳先生在引用資料時並未說明其出處，關於時間問題，仍有存疑的必要。反倒是沈繼生先生所言，以「東華」七代皮影世家而言，如以一代三十年計算，張氏皮影班當是 1769 年前後從福建漳州入台的。<sup>16</sup> 如此算來，七代共有二百一十年，則台灣皮影戲

---

<sup>13</sup> 目前高雄縣境內仍存在有五個傳統皮影戲劇團，他們分別是：位於大社鄉的「東華」及「合興」，位於彌陀鄉的「復興閣」和「永興樂」，以及位於岡山的「福德」。

<sup>14</sup> 以上資料由筆者實地田野訪查而得。

<sup>15</sup> 漳州舊稱龍溪。

<sup>16</sup> 沈繼生：《中國皮影的國際聲望》，轉引自江玉祥：《中國影戲》頁 246，第八章注釋（45）。

距今果真已有二百多年的歷史了。因此，確切的傳入年代仍有待商榷，只能推測大約是在清朝初期至中葉左右，約當乾隆至嘉慶年間，這是屬於比較保守的估計。

## 二、侷限於南部的因素

根據上一節的整理，皮影戲從大陸傳入的說法有五、六種之多<sup>17</sup>，其中提及分布區域的有三個，如說法（一）中言潮州皮影藝人阿萬師隨鄭成功的軍隊來台，後來「避居彌陀鄉」；說法（二）則言許陀、馬達、黃索等三人將皮影戲「由閩南帶到台灣的高雄、屏東兩縣」；說法（四）則是說皮影戲從廣東潮州一帶傳到「台灣南部」後，「流行於高雄縣的鳳山、岡山境內，北在二層溪以南，下淡水溪以東的鄉村，擁有廣大的農民群眾」；而說法（五）的《高雄縣志稿·藝文志》更明言「北限於二層行溪，南限於下淡水溪」，二層行溪是指今天的二仁溪，位於台南及高雄兩縣的交界；淡水溪則為現今的高屏溪，為屏東縣與高雄縣的界限。兩條溪流之間，恰巧構成今日高雄縣南北兩個邊界的範圍。除了說法（二）中提及「屏東」外（筆者懷疑是後來的整理者受調查結果的影響所增加<sup>18</sup>），其餘的不論是彌陀也好，岡山、鳳山也好，都是指一個共同的地域範圍——高雄縣。很湊巧的，如今所剩餘的五個台灣傳統皮影戲團，也都全部處在高雄縣內。因此，高雄縣或許真的可以說是台灣皮影戲的搖籃。

然而，台灣的皮影戲是否只出現在高雄縣境內？其他的縣市是否也曾經存在過皮影戲團？為何現今存留的幾個傳統皮影戲團都在高雄縣內？而皮影戲為何

---

<sup>17</sup> 關於台灣的皮影戲從大陸傳入台灣的各種說法及論述，請參考本論文第二章第一節「傳統說法的整理」。

<sup>18</sup> 上章註解 2 中說明，說法（二）據陳憶蘇：《復興閣皮影戲劇本研究》頁 9 中引述此文下面注明出自呂訴上：《台灣電影戲劇史》，並在其註解中言此等轉引自方朱憲：〈認識皮影戲及影戲教學〉一文。然翻查呂書發現此說記載於〈台灣戲曲發展史〉中，另外，在〈台灣皮猴戲史〉裡尚有張叫口述的另一種說法（詳文參見第二章註解 2），兩者內容有所差異。因此，筆者懷疑說法（二）為呂訴上先生在經過後來調查結果發現後所做的更易。

沒有像其他的偶戲一樣，流傳到台灣其他地方，而只是流行於台灣南部地方？這些問題都頗為耐人尋味，值得我們一一加以探討。

呂訴上先生在〈台灣戲曲發展史〉中說：

在台灣，中國戲劇的上演歷史，可以說是相當的早。大約在移植時，中國戲劇也在台灣上演了。但是確定的時間，以及怎樣流傳過來，卻是無法考證。當時的中國戲劇，在怎樣的形式下，演出普及和發展，也沒有明確的紀錄。遍閱台灣的各種古書，關於戲劇的文獻，總是非常的少。這也許是以往的台灣文化人，對於戲劇，抱著忽視態度的緣故。<sup>19</sup>

由於歷來文人學士均對傳統戲曲採取輕視的態度，中國歷朝如此，遷移至臺灣後亦然，以致於戲劇在台灣發展的線索相當模糊，當然，一直侷限於台灣南部一隅發展的皮影戲，其傳衍的痕跡自然更難尋索。不過，雖然戲劇自大陸傳到台灣以後，因受本地自然及人文環境的影響，產生了變化，有的甚至還創造了台灣獨特的戲劇形式，包括正音、亂彈、四平、九甲、車鼓、採茶及傀儡、皮影、布袋等，與大陸現今的演出均已有所不同，然而呂訴上認為，其在本質上卻沒有超越中國古有戲劇的範疇。

據《台灣省通志》所言：「台灣固有戲劇，源自大陸。遠在荷據時期，既經傳入。自鄭氏光復台灣後，國人移臺者日眾，生活漸趨安定，競尚耳目之娛。於是漳泉潮州等地劇團，紛紛應招渡海來臺。最初演出之中心地為台南，嗣後漸普及於南北。<sup>20</sup>」又據《台灣年鑑》記載：「台灣在荷蘭人佔據時代（西元 1624—1661 年）何斌任東印度公司長官通事時，始有中國戲劇的演出記錄。而在鄭成

---

<sup>19</sup> 呂訴上：《台灣電影戲劇史》頁 163。

<sup>20</sup> 見《台灣省通志》卷二〈人民志禮俗篇〉第十一章「娛樂」第一節「戲劇」（台灣省文獻委員會，1971 年 6 月 30 日版）頁 61。



功治台時代，乃漸有人向江蘇、福建等地招攬戲團來台<sup>21</sup>。」以當時台灣的政治重心在台南而言，其繁榮興盛的情況可想而知，所謂「一府、二鹿、三艋甲」<sup>22</sup>；因此，早期的許多戲劇先行於台南，接著隨著移民的足跡逐漸向其它地方流傳，然後遍及於南北各地，這樣的推論是頗為合理的。只是，擁有「人員簡單」、「裝備精少」、「演出價廉」及「搬遷容易」的皮影戲，照理來說，應該能夠很迅速的流傳到中、北部才對，但是，為何它沒有像布袋戲一樣遍佈於各地，而只流行於南部一帶呢？是不是因為潮州一帶的居民只移民到台灣南部一地，聚集定居於此，而很少有外移至台灣其他地區者？更何況當時的政治經濟重心皆在台灣南部，根本沒有再遷徙的必要，是以皮影戲從潮州一帶傳入台灣南部後，著名的皮影師傅皆定居於此，技藝亦承傳於此，鮮有外流。而皮影戲向為潮州人所歡迎，由潮州一地影戲興盛的情況可知，潮州人民甚愛觀賞紙影戲的演出，且南部距離廣東潮州最近，為潮州移民重心所在，因而乃流行於台灣南部一帶。台灣的中、北部則為福建泉州以北的移民居多，而泉州盛行掌中戲及傀儡戲，也因此將之傳入，是以台灣中、北部，多為布袋及傀儡戲演出活動，而不見影戲劇團的存在。當然，我們也不能否認曾經有南部的藝人將影戲帶到中、北部演出，筆者以為，因為難得的新奇演出受到它地居民的歡迎這種情況是有的，但潮州有潮州本地的文化，泉州有泉州固有的習俗，然泉州以布袋及傀儡較為流行，若要潮州影戲脫離它廣受歡迎的屬地另外移入另一種文化環境，並要加以生根、茁壯，則是相當困難的。對泉州移民而言，皮影戲的演出固然頗具新鮮感，偶而觀賞幾次倒也不錯，但是畢竟不合自己文化的口味，更何況要此地人民放棄本身所喜愛的偶戲另

---

<sup>21</sup> 轉引自柯秀蓮：《台灣皮影戲的技藝與淵源》（台北：中國文化學院藝術研究所碩士論文，1976年6月）頁25。關於何斌的記載，呂訴上的《台灣電影戲劇史》頁163裡有引述《平海氛記》的一段文字資料，可供參考。

<sup>22</sup> 台灣俗諺，「府」指當時的「台灣府」，即今台南市；「鹿」指「鹿港」；「艋甲」指今台北萬華，當時為淡水河的重要港口。此句俗諺即是說早年台灣城市的繁榮程度，開發最早、最熱鬧的為「台灣府」（台南），次為中部的鹿港，再其次為「艋甲」。由南而北，並形成南、中、北三個最繁華的都市。

習他藝，這是不太可能的。況且在當時族群派系旗幟極為分明的時代，為維護自己族群的利益，動輒發生械鬥，對於外來的其他族群或文化相當排擠。關於這點，《台灣史》中對此有如下的記載：

清廷既苦於台灣的叛亂，又蒙分類械鬥之慘禍達二百年。分類械鬥是島的福建、廣東二族因生存競爭而產生的種族爭鬥。閩（福建）對粵（廣東）、漳對泉（漳泉均為閩族）互相敵視，甚至鄉里或姓氏不同者反目私鬥，均稱為分類械鬥。起初純粹是種族間的爭執，後來加入政治上的不滿份子，形成內訌，變成叛亂，妨害了政治和國家的安定。……扼要的說，分類械鬥是閩、粵、漳、泉各種族離開祖居的鄉土，遷移到遙遠的孤島，一股求生活餘裕的熱情所激發的。<sup>23</sup>

因此，本為潮州文化的影戲很難立足於泉州移民的地域範圍，所以，皮影戲只能盛行於以潮州居民為主的南部一帶，並在此得到它生存、發展的空間。如此，上面所提的諸多問題都可迎刃而解。當然，這樣的猜測其實存在著極大的問題，仍有待相關課題的繼續研究才能充分證明，但筆者相信這應該是一個相當重要的因素才是。另外，據老藝人的說法，最早的皮影藝師剛開始遷移來台時便已定居在高雄縣的鄉下，再加上當時的對外交通相當困難，便只能流傳在高雄縣境內；而且，就歷來的情況看來，皮影藝人技藝多為家族承傳，即傳子不傳外人，於是造成皮影戲不能遠播各地的原因，而今日台灣的傀儡戲亦面臨相同的境況，除了侷限於特定的地區之外，還有後繼無人的顧慮存在，其造成的原因亦大抵不脫離於此。而布袋戲之能夠到處都有，乃因其發展形態與皮影戲極不相同：布袋戲以往多為職業班的性質存在，不似皮影班均為農民的業餘組織；且布袋戲傳入的地域甚廣，一開始就遍佈各地，且各地有各地的流派，藝人也眾多，差異性極大，

---

<sup>23</sup> 野上矯介、山崎繁樹：《台灣史》（台北：武陵出版有限公司，1995年8月），頁142—143。

而皮影戲的傳入自始即侷限於南部一隅，不但藝人少，彼此之間的差異性也不大，再加上上述諸多原因的影響，乃形成今日台灣皮影戲的生存形態。<sup>24</sup>

早年移民間族群、文化的壁壘分明，再加上以上的種種因素，或許即為潮州皮影無法傳播至台灣南部以外地區的原因所在，但是在台灣南部地方，是否只有高雄縣境內存在皮影戲呢？答案是否定的。以最明顯的例子而言，台南市普濟殿有清嘉慶二十四年（西元 1819 年）立的《重興碑記》，上載：「禁：大殿前埕，理宜潔淨，毋許穢積及演唱影戲……。」由此可知，在清中葉時期，皮影戲的演出在台南是相當盛行的，由於其熱鬧的程度，連立碑者都會感到顧忌而加以禁止，可想而知。

另外，根據民國五十年左右編撰的《高雄縣志·藝文志》，載有民國四十九年（西元 1960 年）該縣轄內的「高雄縣皮影戲團一覽表」，計有：

大社鄉張德成主持之「東華皮戲團」

大社鄉張天寶主持之「安樂皮戲團」

阿蓮鄉陳戎主持之「飛鶴皮戲團」

彌陀鄉張命首主持之「新興皮戲團」

彌陀鄉蔡龍溪主持之「金蓮興皮戲團」

彌陀鄉宋貓主持之「明壽興皮戲團」

路竹鄉黃慶源主持之「太平興皮戲團」

大樹鄉林清長主持之「竹興皮戲團」

永安鄉林文宗主持之「福德皮戲團」

這是有關台灣皮影戲團記載較早、較完整的資料。不過，這份名冊所登錄的僅限於當時向政府機關報備的皮影戲團而已，根據一些老藝人的口述，民國四十

---

<sup>24</sup> 以上敘述係根據田野訪談後整理而得。

九年（西元 1960 年）以前，高雄縣內的皮影戲團就不少於這些，如根據已故皮影藝人張天寶據其祖父流傳下來的說法，謂清末光是岡山一地即有四十餘團，而路竹下寮一庄則有三十餘團，可見高雄縣影戲演出之盛。而在民國四十九年，除了上述登記的九團之外，至少還有彌陀鄉張做、張歲兄弟的皮影戲團，以及梓官曾知批的皮影戲團等，只不過這兩團在當時並無團名。而「高雄縣皮影戲團一覽表」的記載尚有部份誤差，例如大社張天寶的「安樂」皮影戲團和彌陀張命首的「新興」皮影戲團，早在光復後不久，即分別改名為「合興」皮影戲團和「復興閣」皮影戲團了；且林文宗已於民國四十六年（西元 1957 年）逝世，由其子林淇亮接掌「福德」皮影戲團。

然而，除了高雄縣以外，在民國四十九年前後，屏東縣尚有九如鄉黃合祥主持之「合華興」皮影戲團、長治鄉鍾天金主持的皮影戲團以及林明達主持的「新吉團」皮影戲團等存在，因此，柯秀蓮乃據此而論：

此一事實推翻了過去所說的，只有高雄一地有皮影戲、他縣絕無的說法。目前至少知道屏東縣亦有過皮影戲團的存在，且其他業已解散而尚未找到的皮戲團想必還有才是。<sup>25</sup>

就台南市普濟殿《重興碑記》記載禁止影戲演唱及屏東縣發現了其他皮影戲團存在的情形看來，我們當然不能說只有高雄縣一地有皮影戲存在，頂多只能就台灣大部分的皮影戲團集中在高雄縣的情況，說高雄縣是台灣皮影戲最盛行的地區。在早期的台灣，筆者相信皮影戲在台灣南部的分布範圍應該相當廣闊，只是在當時戲團的演出太過繁盛，誰也沒有料到會有今日沒落的景況出現，且當時戲團之多，許多僅以地名或以班主之名名之，對於劇團名稱的有無與否並不重視，因此，造成今日團名無可考的情形，故「其他業已解散而尚未找到的皮戲團想必

---

<sup>25</sup> 柯秀蓮：《台灣皮影戲的技藝與淵源》（台北：中國文化學院藝術研究所碩士論文，1976 年 6 月）頁 25。

還有才是」，並沒有錯。而隨著時代環境的變遷，影戲也因為現實條件的衝擊，日漸走向沒落之途，在生計難以維持且後繼者無人的情況下，許多老藝人過世了，年輕的一代又都另謀出路，跟著他的劇團也只好解散了，從清末民初同時存在數十團甚至上百團的盛況，到民國五十年時所餘的十餘團，直到今日，更是所剩無幾，屈指可數，僅只五團而已，且都在高雄縣內。所以，台灣皮影戲現在可以說真的是高雄縣獨有的瑰寶了。但若說皮影戲只有在高雄縣才有，嚴格說來，並不正確。不過，誠如一句台灣諺語所言：「諸羅以北，看到天光，不知皮猴一目。」諸羅為嘉義舊名，意思是指嘉義以北的人看了一整晚的皮影戲都沒有發現皮影人的面部只有一隻眼睛。因為皮影戲盛行於南部，而嘉義以北的中、北部地區因為少見，有人甚至沒看過，於是有這樣的情形發生。由此，我們可以知道：台灣皮影戲的分布與發展，主要盛行於嘉義以南的台南、高雄、屏東等地，而其中尤以高雄縣為甚。

### 三、民俗環境的結合

十七世紀以來，漢人大規模移墾台灣，戲劇活動也隨著農耕經驗與信仰文化而流傳，成為民間重要的文化形式，不但是民眾調劑身心的主要娛樂，以及寺廟慶典、節令祭祀不可或缺的儀式，也是民眾傳習文化經驗、處理人際關係、強化社群組織的重要活動。由此可知，台灣戲劇的發展，自大陸移民墾殖以來，在民間一直都與群眾的生活息息相關，關係密切。然而，儘管台灣有史以來戲劇活動相當蓬勃，但是有關於戲劇活動的記載史料卻保存不多，論述亦少，此乃因傳統知識階層鄙視民間戲劇活動使然，純然只從道德與治安層面譏評戲劇的負面功能，中國自古以來封建社會的文人學士的態度如此，遷徙來臺後承襲自漢民族傳統文化的士人階層亦然。連橫即云：「演戲為文學之一，善者可以感動人之善心，惡者可以懲創人之逸志，其效與詩相若。而台灣之劇，尚未足與此。<sup>26</sup>」日人竹

---

<sup>26</sup> 連橫：《台灣通史》（台北：台灣通史社，1920年版），頁691—692。

內治則說：「查閱台灣相關的文獻，演劇的資料鮮少，當時演劇在知識份子眼中，被歸為下九流，中國內地更視戲子與乞丐同流，甚至反對常人與之通婚，遑論認真調查台灣戲劇，或肯定其藝術價值了。<sup>27</sup>」直至今日，對於戲劇演出採取鄙視態度者，仍然大有人在，將之區隔在正統的範疇之外。一般廣受民眾普遍歡迎的大戲命運如此，何況是流行地域狹小、民眾觀之甚少的影戲了，歷來關於皮影戲演出活動的記錄，實是稀少之至。翻查歷來有關影戲記載的相關資料，可以找得到的有以下數條：

(一)《台灣省通志》卷二、第十一章、第一節「戲劇」：

皮影戲：亦名皮猴戲，係以獸皮剪作戲中人物，黏貼竹枝，前方張掛白紙為幕，如演電影然，以燈火照映，加奏北管音樂，以牛車為臨時戲臺。<sup>28</sup>

(二)《台灣風俗誌》第三集、第五章〈台灣的戲劇〉：

皮猴戲：所謂皮猴戲，就是每當鄉村舉行迎神賽會時所演的戲，在紙上畫武者、老人、少年、婦女、皇帝、大臣、后妃、以及其他畫像，用剪刀剪下來貼在竹片上，然後在大白紙後面放一盞燈，把紙人拿到紙幕與燈火間，就可以表演出各種不同影像。上演這種戲的舞台，多半是用牛車為代用品，完全用北管音樂伴奏。<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> 竹內治：〈台灣 在來演劇〉，《文藝台灣》五卷一期，1942年版。此轉引自邱坤良：《台灣劇場與文化變遷》（台北：臺原出版社，1997年10月版）頁16。

<sup>28</sup> 見《台灣省通志》卷二〈人民志禮俗篇〉第十一章「娛樂」第一節「戲劇」（台灣省文獻委員會，1971年6月30日版）頁61。

<sup>29</sup> 片岡巖著、陳金田譯：《臺灣風俗誌》（台北：眾文圖書公司，1996年9月，二版四刷），頁167—168。

(三)《臺灣民俗》第十二章〈戲劇〉：

皮猴戲：一名皮影戲，或簡稱皮戲、影戲，係用獸皮（黃牛皮）剪作戲中人物，加以彩色，粘竹枝，前方張掛白紙為幕，如演電影，以燈火照映演出者，為今日極少看見，甚有保存價值的戲劇。據民國四十七年度的調查，省內僅存九團。

皮猴戲溯源於印度，南洋一帶也很流行。本省的皮猴戲是自潮州流入南部岡山、鳳山境內的，一時也很流行。

皮猴及皮偶的身段，分：頭、胸、腰、腿、臂、手六部份，連縫一處。頭部會活動可以自由摘換。手上一條鐵絲，絲端即插入很纖細的竹枝內。皮偶另有椅桌、車馬、兵器等件。戲詞是用土語。畫面美麗及富於幻想，實為不可多得的劇藝。<sup>30</sup>

以上三條資料雖然是依出版年代的順序來排列，但是，若以著成年代而論，則以片岡巖的《臺灣風俗誌》最早，成於民國十年（西元 1921 年），其次為《台灣省通誌》，而吳瀛濤的《臺灣民俗》成書最晚。因此，《臺灣風俗誌》與《台灣省通誌》對於皮影戲所敘述的內容，幾乎是沒有什麼分別；而《臺灣民俗》中的描述，由於後來的參考資料較多，因此也比較詳細，不過也可以看出呂訴上說法的影子。然而，他們所言的其實存在著一些問題，有些部份必須加以更正，尤其是前二者，錯誤頗為荒謬，將在下文中有所討論。

承上文所言，皮影戲最遲應在清朝中葉以前便已傳入台灣，雖然未見史籍明確的文字記載，但由目前發現最早出現「演唱影戲」字樣的清嘉慶二十四年（西元 1819 年）立的台南普濟殿《重興碑記》及法國施博爾教授於台灣南部所蒐集的皮影戲劇本出現清嘉慶二十三年（西元 1818 年）的抄本等文物資料看來，想

---

<sup>30</sup> 吳瀛濤：《臺灣民俗》（台北：眾文圖書公司，1994 年 5 月，一版四刷），頁 249。

必影戲在此之前已經興盛了相當長的一段時間；再加上以至今已流傳七代之久的高雄「東華」皮影戲團的歷史加以估算，保守估計在清朝初期便已遷徙來臺，如此，從「東華」張家班約當西元 1970 年前後入臺至嘉慶二十三年（西元 1918 年）的將近五十年間為皮影戲在台灣紮根及茁壯期，從發展的歷史眼光看來，情形頗為合理。<sup>31</sup>如此發展到清朝末年，據老藝人回憶，「光是岡山一地即有四十餘團，而路竹下寮一庄則有三十餘團<sup>32</sup>」，可以想見當時皮影戲演出廣受歡迎的盛況。

清光緒十九年（西元 1894 年），中日甲午戰爭失敗，次年（西元 1895 年）四月清廷與日本簽訂「馬關條約」，將台灣、澎湖及所屬島嶼割讓給日本，從此台灣變成日本的殖民地，接受日本的統治。

日本統治台灣五十年，除了皇民化運動時期之外，對於台灣舊俗採取寬容的政策，使得民間社會活動在傳統基礎上繼續衍進，而未產生巨大的轉變。最明顯的是，作為民眾生活與信仰中心的寺廟未曾受到壓制，其相關之祭典、演戲活動得以延續，於是寺廟、節令、社火結合的民間文化傳統乃能繼續成為民眾生活中的重要部份。……

日軍接收台灣之初，全副力量在鎮壓各地變亂，民俗祭典與戲劇活動似乎也未曾中斷，在最早期被派駐台灣的日本人中，有人曾對當時民間習俗做過記錄，從這些文字中可見日治之初民間戲劇活動之一斑。……

日治時期除了聚落地緣、血緣及同業社團的演戲活動，民眾在婚喪喜慶場合常請劇團演出，以此作為酬神及參與地方事務的重要表徵。……

……總論日本統治台灣時期，對台灣舊慣採取寬容的態度，民間習俗和戲劇仍能如常活動，固是現實政治與社會環境使然，而在統治者而言，

---

<sup>31</sup> 關於此段各年代的時間推論過程，詳見第二章第一節「傳統說法的整理」。

<sup>32</sup> 此為已故皮影藝人張天寶先生描述在其祖父時流傳下來的說法。見邱坤良：〈台灣的皮影戲〉（《民俗曲藝》，3 期，1982 年）。



採取這種方式，似乎也是僅有的最好政策，誠如巴克禮(George Barclay)所云：日治期間的大部分時間，日本維持台灣原有的中國社會和經濟制度，這對日本殖民政策是有利的。靠中國傳統社會秩序易於控制維持，有利於日本殖民統治，攫取最大利益，不久台灣即成了日本帝國經濟的主要部份。日本既以維持中國原有的中國社會經濟制度為原則，並加以利用，所以日本統治五十年對台灣居民傳統生活的影響就很有有限。而在民間舊俗獲得自由維持的環境，台灣經濟在日治之後有了快速的成長，社會活動日益繁榮、蓬勃，也刺激了戲劇的發展。<sup>33</sup>」

由此可知，雖然台灣遭受日本的統治，但基於政治及經濟利益的考量，對於台灣原有的風俗習慣並未有太大的干涉，反而任其自由發展。因此，在這樣環境下的皮影戲，與其他的戲劇一樣得到相同的發展機會。雖然沒有文獻資料的記載，但相信在這個時候台灣皮影戲的演出活動仍然極為蓬勃興盛，其盛況當不下於清末岡山、路竹等地即有三、四十個皮影戲團存在的情景，甚或有過之而無不及。不過，長久以來，一般的皮影藝人多不以演戲謀生，他們在演皮影戲之外都另有職業，在日據時代之前，皮影戲團也沒有特別的團名，一般人僅以所在地名及主要藝人的名號來加以區別或稱呼，這種現象倒是與《東京夢華錄》、《夢梁錄》、《武林舊事》及《西湖老人繁勝錄》等書中所記宋代以人名代表戲班<sup>34</sup>的情形相類似。由於皮影戲的演出活動主要集中在南部地區，因此中、北部的民眾對它甚少了解，而日據時期一些談到台灣戲劇的文章也常常漏列皮影，「在一般資

---

<sup>33</sup> 邱坤良：《日治時期台灣戲劇之研究》（台北：自立晚報文化出版部，1992年6月版）頁36—40。作者詳細論述當時的背景環境，並引述諸多相關資料，說明當時的戲劇發展情形。筆者僅節錄其中部份文字內容，作為描述。

<sup>34</sup> 《東京夢華錄》卷五〈京瓦伎藝〉條、《夢梁錄》卷二十〈百戲伎藝〉條、《武林舊事》卷六〈諸色伎藝人〉條及《東京夢華錄》〈瓦市〉條中均記載有北宋和南宋時兩京擅演影戲的藝人名字，江玉祥先生認為這些名字「以名提手為中心的班社名稱可能性最大」，即一個名字代表一個影戲班的存在。見江玉祥《中國影戲》頁40。

料中皮影戲班只算是一種農民的業餘組織。<sup>35</sup>」日人片岡巖在《台灣風俗志》中敘述台灣劇種時，提到了「皮猿戲」：

所謂皮猿戲，就是每當鄉村舉行迎神賽會時，由村民自己所演的戲，先是在紙上畫武士、老人、少年、婦女、皇帝、大臣、后妃等，然後剪下沾在竹片上，並在大白紙後放置一盞燈，把紙影人拿到紙幕前，就可以演出各種影像，上演這種戲的舞台，多半是用牛車為代用品，完全用北管伴奏。<sup>36</sup>

拿此條與《台灣省通志》裡的記述相比對，不難發現後者因襲前者的痕跡，只是《台灣省通志》將其中「在紙上畫」的部份修正為「係以獸皮剪作戲中人物」，想必是見到現在皮影皆以牛皮雕製所做的修正，其餘皆同。對於片岡巖《台灣風俗志》的敘述，邱坤良先生以為：

片岡氏對皮影戲十分外行，可能甚少接觸，皮影戲的音樂是潮調，而非北管，影人大多是用牛皮雕製，但可能也有用厚紙鏤刻者，因是『村民自己演的戲』，自娛的意味很重。<sup>37</sup>

早期的皮影戲演出形式極為簡陋，道具行頭極為簡單，正如明末無名氏《櫺枕閑評》裡的描述一樣，只有「一個小篋箱子」，並且只要「取過一張桌子，對著席前放著一個白紙棚子，點起兩隻畫燭」<sup>38</sup>，即可開演，這是它的特點。如此，

<sup>35</sup> 邱坤良：《日治時期台灣戲劇之研究》（台北：自立晚報文化出版部，1992年6月版）頁182。

<sup>36</sup> 片岡巖：《台灣風俗誌》，（台灣日日新聞報社，1921年），頁206。

<sup>37</sup> 邱坤良：《日治時期台灣戲劇之研究》（台北：自立晚報文化出版部，1992年6月版）頁182。不過，根據筆者從江武昌先生所提供的「龍鳳閣」劇團所傳「潮調」抄本來看，既有二四譜也有北管工尺譜的紀錄，或可從中看出潮調參入北管音樂的痕跡。

<sup>38</sup> 見《櫺枕閑評》第二回〈魏醜驢迎春逞百技，侯一娘永夜引情郎〉。其中有描寫明朝末年河北

早期台灣農村的皮影演出以牛車為臨時舞台，並在上面以白紙為幕、點一盞燈來演出，已經足以構成演出形式的基本條件。

然而，民國二十六年（西元 1937 年）七月，中日戰爭爆發後，台灣總督府乃加強實施皇民化運動，爲了消滅台灣人民的民族意識，強制台灣人民日常生活日本化，包括說「國語」、改姓氏、效忠天皇、擯棄舊有習俗，尤其是帶有中國色彩的宗教信仰、戲曲表演，台灣的傳統劇團乃被強制解散，只有新劇及少數改良性劇團被允許演出。當然，曾經盛極一時的皮影戲，此時亦遭到了相同的命運。不過，位於高雄縣大社鄉世代以皮影戲爲家族承傳技藝的「東華」皮影戲團，當時傳到了第四代的團主張叫。張叫先生爲求戲團的生存，於是接受了山中登的指導，並由龍澤千壽枝小姐改編日本童話劇「桃太郎」、「猿蟹合戰」等，其子張德成協助，於民國三十一年（西元 1942 年）間，應台灣總督府的邀請，在總督官邸上演，獲得台灣總督長谷川清的嘉獎，並經過日本官方審查合格，准予加入當時統制台灣戲劇的行政機關「台灣演劇協會」，成爲第一個加入協會組織的皮影戲團，命名爲「高雄州影戲團」。

但是，如同歷朝明令禁止民間戲劇演出的情形一樣，民俗文化的生命力相當強韌。日據時期，台灣民間戲劇雖然被明令禁演，但傳統戲劇的演出活動仍不能完全滅絕，特別是偏遠的山區、漁村等，民眾常私下學戲、演唱，有些劇團則利用各種方式演出，例如戲詞夾雜日語，或警察在場時才改頭換面演出皇民劇等。就皮影戲而言，雖然當時獲得日本官方正式批准演出的只有「東華」皮影戲團，但亦有其他皮影戲團演出活動的存在。據柯秀蓮描述：

詢之老藝人，都承認曾受到日本政府的壓力，但否認曾因此而停止演出。如永樂興<sup>39</sup>皮戲團的張利、張晚父子，新興皮戲團的張命<sup>40</sup>，飛鶴皮戲

---

肅寧縣一個家庭班子到山東臨清地方表演「燈戲」的情況。

<sup>39</sup> 此處「永樂興」當爲現在的「永興樂」皮影戲團。該團至民國六十六年方定名爲「永興樂」。

<sup>40</sup> 此處疑爲「張命首」的脫誤。

團的陳成，福德皮戲團的林文宗等，都守著他們舊有的劇本、影具，在鄉間各處為農民製造消遣娛樂。在這裡要特別說明的是民間藝術最大的特色是它們的根，就像蜈蚣草般與土地共連生息，及使用壓力也絕難控制它們的生長。

因此，也否認了台灣光復前夕唯有東華皮戲團的說法，只能說東華皮戲團是當時為日方正式批准而得以公開演出的唯一皮戲團罷了。<sup>41</sup>

值得一提的是，柯秀蓮在其論文中提出了當時「分派」的說法，頗值得我們予以留意，並提出來加以討論。茲將其文引述於下：

這裡的分派是以在台灣僅有的幾個皮戲團加以分別的。分派的方法有二，一以演出現況分，一是以唱腔分。接受過日人訓練的東華皮影戲團是在保守觀念極重的戲團中唯一刻意改良、創新的團體。

該團的影人為配合大規模演出加大尺寸，幾至兩倍之多。影人造型一改過往之側面獨眼而為半側面雙眼，影人接綴處減少，頭與身體往往一塊皮雕成。彩色亦由原有的紅綠黑白四色改為燦爛耀目的十彩。影窗加大，配有佈景，由台灣傳統的坐演改為站演。

最重要的是，張德成先生亦演出配合時事的新劇，道具不再限於刀槍馬龍，近代武器如飛機、戰艦、大砲、地雷，應有盡有。人像是更絕了，西裝革履的紳士，和服的日婦，紅毛碧眼的洋人，無奇不有，看過真難忍笑。

另外，以復興閣皮戲團為首的其他劇團便採與東華皮戲團完全不同的態度，包括了張德成的叔叔張天寶的合興皮戲團在內。且稱他們為「古典

---

<sup>41</sup> 柯秀蓮：《台灣皮影戲的技藝與淵源》（中國文化學院藝術研究所碩士論文，1976年6月）頁29。

皮影」與張德成的「現代皮影」有所區別。

「古典皮影」的影具造型、演出方式，與大陸皮影一脈相承。這些藝人不管時代的變遷，他們刻的心影人絕對以舊影人為藍本，一條曲線，一朵花飾都不願變更，他們的影具仍維持在八寸到一尺之間。

保持傳統的老派藝人對所謂的「新劇」沒有絲毫嘗試的念頭，他們堅持著傳統劇目的道白、唱詞比新劇要來得文雅動聽。是以，演出現況似可分為「古典皮影」與「新式皮影」。

以目前各團所持得唱腔來分：

台灣的皮影戲團以兩種唱腔為主。一種是南管，一種是潮州調。以南管為主的皮戲團有原先的新興皮戲團、永樂興皮戲團、福德皮戲團、復興閣皮戲團，這幾個戲團推至上一代都有相同的師承，即永樂興皮戲團最早團主張利，但張利之上承何便不得而知了。

前面說過，東華皮戲團始祖張狀乃就潮州人陳贈習藝，該團世代相承，潮州調唱腔一直保持至今。張天寶之合興皮戲團亦屬潮州唱腔。

依各劇團找來的劇目而言，似應有北管戲，但各團堅持各自的唱腔，似與藝人之個性有關。<sup>42</sup>

對於此處分派的第一個標準：「以演出現況分」，筆者曾就此點請教現今的皮影藝人，日據時代是否有這樣的現象存在？據張新國先生表示，當時這樣的情況是有的，但是並沒有大張旗鼓、公開表態分派，這只是藝人與戲團之間共同默契，現象並不明顯。筆者以為，就當時的政治及社會環境來觀察，會形成這樣的結果並不令人意外。台灣南部的皮影活動原本相當興盛，卻在日本政府的政策壓力下強行抑制它的發展，全面禁演。老一代皮影藝人所受的教化是傳統中國固有

---

<sup>42</sup> 柯秀蓮：《台灣皮影戲的技藝與淵源》（中國文化學院藝術研究所碩士論文，1976年6月）頁30—32。

的道德觀念，所演的劇目則為教化意味極濃的忠孝節義故事，他們承自上一代的技藝和觀念，當然也希望將之完整的傳下去。日本為外來政權，如同金元侵滅宋朝一般，對漢民族或台灣居民而言，非為正統。因此，原本反抗的意味已經極為濃厚，更何況要放棄原本所堅持的觀念及經驗而去接受「外人」的指導，並對傳統有所變更，在他們的保守觀念裡，此種舉動萬萬不能接受。而「東華」傳到第四代團主張叫時，原本即對皮影演出多所改良，希望能為傳統皮影戲謀求另一條新的道路，開拓另一個發展空間。因此，日本政府對於台灣傳統戲劇的全面禁演，對張叫先生而言，無異於扼殺了「東華」皮影戲團祖傳家族技藝的生路，而為了謀求皮影戲的生存，似乎只有無奈的接受日本政府所提出的條件，作為變通的方式。然張叫先生對皮影向來即採取改良的態度，於日人的指導原則之下嘗試演出新型態的影戲「新劇」，並藉機對影戲做多方面的創新和改良，未嘗不是另一種發展的方法，這樣看來，並沒有違背張叫先生原來改進的觀點，同時也給予「東華」一個更廣闊的發展空間。

成為全臺唯一一個合法皮影戲團後的「東華」，自然而然在各方面與原本的其他傳統皮戲團形成對立的局面。最基本的，政治立場不同，隨而引發其他層面對立形勢的連鎖反應：「東華」可以在各種場合公開性的演出，其他戲團則必須冒著風險偷偷摸摸的表演，不能被日本政府發現；「東華」在影偶造型和演出形式及效果上做了多方面的創新改良，其他劇團則堅守所傳，對於演出形式不願意做任何的更動，保存傳統皮影原有的風味；「東華」改編原有劇目，並採用其他題材的故事，製造不同的演出效果，企圖迎合官方及當代觀眾的欣賞口味，其他劇團卻依然守著祖傳「老爺冊」的古典傳統劇目，欲藉戲劇表演來達到教化群眾的目的，凡此種種，雙方均壁壘分明，形成了一個強烈的對比，是以引起了後來所謂「分派」的揣測和說法。筆者個人以為：除了「東華」以外的其他皮影戲團，他們並非不想隨著時代及社會的變遷而有所改革，雖然保守的觀念極強，改革的腳步不若「東華」的張叫那般快速，但亦會視實際需要而做必要的調整，只是比較遲緩，變動的幅度不大，需要較長的時間才能察覺其中的不同；然而，「東

華」加入日本官方的「台灣演劇協會」，成為「高雄州皮戲團」，很容易讓居於平民階層的其他戲團採取敵對態度，而中國一向與日本戰爭不斷，再加上中日戰爭爆發，向來即接受中國思想教化的其他戲團怎能接受像「東華」一樣接受日本政府指導的態度，且台灣民間抗日風潮大大小小自始至終起落不斷，因而形成各團立於同一陣線、共同對抗「東華」的情況並不怪異。不是不想改革，只是在他們看來，當時或許有比改革更加重要的事使他們必須有所堅持，以表明他們明確的立場。當然，前面提過，相對於「東華」一團得以合法的公開演出，其他戲團並未因禁演的命令而停止演出，只是退到較為偏遠的鄉間，繼續他們的堅持，默默地表現他們無形的對抗。

至於柯秀蓮所提的第二個分派依據——「唱腔」，並言「台灣的皮影戲團以兩種唱腔為主：一種是南管，一種是潮州調」，似乎很有商榷的必要。誠如邱坤良先生對片岡巖描述的台灣皮猿戲有所批評：「片岡氏對皮影戲十分外行，可能甚少接觸，皮影戲的音樂是潮調，而非北管，……。」而柯秀蓮言：「以南管為主的皮戲團有原先的新興皮戲團、永樂興皮戲團、福德皮戲團、復興閣皮戲團」，卻不知其所據為何？上述的幾個皮影戲團至今都仍然存在於高雄縣內，筆者亦均曾親自拜訪之，並觀賞他們的演出情況。然此數團所用以演唱及伴奏的音樂均為「潮調」無疑，尤其是「復興閣」皮影戲團，諸多學者咸認為許福能先生的演唱，其潮調味道特別純正、特別有感情，而何來有「南管」之說？再則，柯秀蓮言與「東華」關係密切的「合興」皮戲團亦屬潮州唱腔，然根據筆者的田野訪查並觀察後發現，「合興」演出的曲調與他團風格大同小異，基本味道都相同，而「東華」現今的演出均為武戲，無法得見其文戲的演出風貌，然武戲的樂風節奏及常用的幾支主要曲調與他團亦同，因此，台灣的傳統皮影戲所用曲調均為潮調音樂，這是不爭的事實。柯氏的「南管」之說，並沒有影音記錄的保存或其他相關資料加以證明，翻查近來提及台灣皮影的期刊論文，亦無人持此種說法。或許須再深入研究及仔細觀察，才能有進一步的發現。

民國三十四年（西元 1945 年），中國對日抗戰勝利，日本投降，同年九月終

日雙方簽訂新約，日本將接收自清廷、並佔領統治五十年之久的台灣歸還中國，台灣重回中國懷抱。

台灣光復後，隨著日本政府的撤離，全面禁演傳統戲劇的禁令隨之解除，原本在民間沈寂了好一段時間的傳統戲劇活動，一時如雨後春筍般紛紛的出現，民間再次出現了民俗活動及戲劇演出興盛的景況。當然，同樣遭到長期壓抑的皮影戲，也在這一段時間重新興盛起來，再次呈現從清末以來的另一個高潮，據老藝人回憶，當時的存在約有一、二百團之多<sup>43</sup>。此時不僅是在台灣南部，「全省各地的戲院都能見到皮影戲的演出，其中最大規模演出的是東華皮影戲團。由民國四十一年至民國五十六年，走南往北，基隆至屏東至台東、花蓮，共在兩百多家大小戲院演出」，而永興樂及新興皮戲團當年也做了全省各地的巡迴演出，同樣也有極其熱鬧轟動的場面，廣受歡迎。但除了主持「東華」演出的張德成先生對該團有詳細記錄外，其他劇團卻無相關文字記載可尋，殊為可惜。如今「東華」當年演出留下來的照片，成為證明皮影戲在當時熱烈轟動程度的資料證據，對於今日漸趨沒落的皮影戲而言，彌足珍貴。

然而好景不常，民國五十六年以後，電影及電視日漸在民間普及，新興的娛樂工具取代了舊有的娛樂方式，傳統戲劇的演出生態大受影響，許多劇團因受現實環境的打擊紛紛解散，許多當年名噪一時的大戲團都在這一波浪潮中被淹滅，聲勢及營運狀況大不如前。皮影戲亦然，其發展遭受了致命打擊，黃金時代就此告一段落，皮影戲又再次退回家鄉偏僻的角落，等待民間偶而的請戲或寺廟舉辦祭祀活動時才有機會演出。截至民國六十五年柯秀蓮撰寫《台灣皮影戲的技藝與淵源》時，已由民國五十年左右的十數團又減少至當年的七團：

---

<sup>43</sup> 劉還月：《瘖啞鶴鳴》（台北：時報出版公司，1991年版）中有〈虛微清淒皮影夢——許福能和他的皮影們〉一篇，為對許福能專訪的一篇報導文章（原載於1991年2月5日自由時報副刊）。其中許福能自敘談到：「太平洋戰後，情況雖不那麼熱，但我看，光在南部地區，至少也有兩百團常常演出。」見該書頁196—197。



生計難以維持使得後繼者無人，許多老藝人死了，他的劇團也就散了。民國五十年左右存在的十餘團，現下所有的少了幾團，有的只有架子，不在雕製新影人，技巧也大不如過往的老藝師。以下是目前的幾團：

張德成的東華皮戲團

張天寶的合興皮戲團

張稅的永樂興皮戲團

陳成的金連興皮戲團

林洪亮的福德皮戲團

宋明壽的錦蓮興皮戲團

許福能的新興閣皮戲團

在屏東縣的兩個皮影戲團都因主持人過世，無人接替而自動消失。所以，現在的皮影戲真正是高雄縣獨有的財富了。<sup>44</sup>

最後，柯秀蓮寫下一句：「民國 41~56 年是皮影戲鼎盛時期」，之後無再多做說明。然檢視上面一段文字，對於諸多皮影戲團的團名及人名的記錄，似有多處錯誤<sup>45</sup>，也許是書寫疏漏所致。

歷來皮影戲的文獻記錄與實際的皮影戲演出活動，有一大段距離。考其原因，除了文獻記錄者粗心大意，未能實際調查皮影戲活動之外，很有可能與皮影戲班的組織性質有關。從目前現有的田野資料看來，台灣的皮影戲表演大多是兼業性質，也就是說，皮影藝人平常都有自己的職業，做生意、當廚師、從事泥水建築或務農等等都有，當有人邀請演出時才出外表演。他們較常演出的時候是農曆七、八月，以及其他幾個祭祀活動較多，也就是「神明生」多的月份，其餘的

---

<sup>44</sup> 柯秀蓮：《台灣皮影戲的技藝與淵源》（中國文化學院藝術研究所碩士論文，1976年6月）頁29—30。

<sup>45</sup> 如：「張稅」當做「張歲」；「金連興」為「金蓮興」；許福能所主持者為「復興閣皮影戲團」等。

則是民眾自家的喜慶場合，如結婚、做壽、生子等。而相對於其他大戲，皮影戲的演出酬勞是較低的，除了幾個家族性的皮影戲班把皮影演出當成是副業以外，其餘一些藝人也可能臨時拼湊成班，受邀演出。這種以人為單位的團體，變化極大，自然很難估計。雖說皮影戲具有組織容易、裝備簡單、人員較少、表演簡易等諸多有利的傳播條件，但畢竟其成員組織太不固定，以致於釀成今日迅速萎縮的結果，成為偶戲之中凋零最快的一支。

近三十年來，台灣的傳統皮影戲團紛紛解散，高雄大樹的竹興、路竹的太平興、屏東九如的合華興及鍾天金、曾知批等團，先後因老藝人的凋零而散伙。爾後，陳戍的飛鶴和蔡龍溪的金蓮興也因後繼無人而解散。宋貓的明壽興在其過世後亦結束營業。唯有復興閣在張命首過世之後由其女婿許福能接掌，迄今還能維持相當穩定的戲路。值得注意的是，原本活動力不弱的合興皮戲團，由於張天寶、張春天兄弟先後病倒，且後場樂師又屬臨時徵調，幾乎不能成軍，即使有人登門請戲，亦無法演出，且張春天表示有意賣掉戲箱，結束營業。而永安鄉的福德在林文宗去世後由其子林淇亮接掌，僅能替民眾扮仙酬神，從前在張天寶身體狀況良好時，團主林淇亮常與其合作演出，如今亦連帶受影響。而福德的後場亦是外借性質，所以即使有戲，以微薄的酬金分配後場臨時徵調樂師的車馬費，所剩收入亦相當有限，因此維持劇團非常吃緊。除了這些成團的皮影戲班之外，早期竹興皮戲團林明達（外號憨番仔）之子，林清長、林連標兄弟，在其父死時將戲偶賣給張天寶，目前偶爾替其他戲團充任後場樂師，以收取微薄的酬勞。<sup>46</sup>時至今日，僅僅剩下五個傳統皮影戲團存在高雄縣境內。

此外，近幾年在台北縣崛起另外一個迥異於台灣傳統影戲風格的皮影戲團——「華洲園」皮影戲團，對傳統的影戲生態環境產生了另一個層面的影響，也為過往影戲集中台灣南部的範圍伸展到另外一個地域——北部，其新奇的演

---

<sup>46</sup> 以上敘述整理自《台灣地區懸絲傀儡、布袋戲、皮影戲資料綜合蒐集、整理計畫報告書》（國立藝術學院傳統藝術研究中心，1989年7月）。

出形式吸引了不少現代的觀眾，具有一定的影響層面，頗值得加以留意。

## 第二節 台灣皮影戲的分期

綜合前文的敘述，我們或許可以嘗試將台灣皮影戲的整個發展過程做一個分期的概況。黃春秀在《布袋戲藝術美的研究》一書中提出「從演出地點的轉移形成的分期」一說，<sup>47</sup> 若將之套用於皮影戲的發展，除了「電視戲時期」之外，大致上亦相當符合。依此，我們不妨嘗試將台灣皮影戲的發展歷程，劃分成「野台戲時期」、「皇民化的改革」、「內臺戲時期」以及「走入殿堂」四個階段。以下分別加以介紹：

### 一、野台戲時期

自清朝中葉經清末至民國初期，約從十八世紀末起至民國初年。

這段時期相當長，大約將近一百五十年，也就是從清朝嘉慶年間保守估計台灣開始有皮影戲演出活動的年代，歷經清末高潮及日治前期對台灣採取保留舊慣政策的放縱期，基本上也可以視作大陸皮影自潮州、閩南傳入後最興盛的一段發展期，採取傳統的皮影演出方式，保留最純粹的原始影戲風味。

由於在這段期間，台灣仍舊處於傳統農業社會的生活形態，而皮影戲是產生於農業社會的副產品，此時最適於生存及發展，故可說是台灣傳統皮影戲的黃金時期。其稱為野台戲的原因是：在這麼長的一段時間中，皮影戲一直是在神明壽誕、廟會祭典等種種宗教，及彌月合婚等民間喜慶場合中，由雇主獨資或醮資請戲娛神，在娛神之際同時也達到娛人的效果。換言之，野台戲的演出，係以酬神

---

<sup>47</sup> 黃春秀：《布袋戲藝術美的研究》（台北：國立歷史博物館，1997年3月），頁39—43。其中將台灣布袋戲的發展區分成四個階段，即（一）野台戲時期，（二）內臺戲時期，（三）電視戲時期，（四）堂會戲時期。

爲目的；而演出的場所，或於廟埕、或在民家的前庭，或在較爲空曠的露天野地。總之必在戶外，故謂之「野台戲」，也可稱爲「外台戲」。

## 二、皇民化的改革

民國二十六年（西元 1937 年）七月中日戰爭爆發，台灣總督府加強實施「皇民化」運動，爲了消滅台灣人民的民族意識，強制台灣人民日常生活日本化，包括說「國語」、改姓氏、效忠天皇、擯棄舊有習俗，尤其是帶有中國色彩的宗教信仰、戲曲表演，台灣的傳統劇團乃被強制解散，只有新劇及少數改良性劇團被允許演出。當然，曾經盛極一時的皮影戲，此時亦遭到了相同的命運。不過，位於高雄縣大社鄉世代以皮影戲爲家族承傳技藝的「東華」皮影戲團，當時傳到了第四代的團主張叫。張叫先生爲求戲團的生存，於是接受了山中登的指導，並由龍澤千繪枝小姐改編日本童話劇《桃太郎》、《猿蟹合戰》等，其子張德成協助，於民國三十一年（西元 1942 年）間，應台灣總督府的邀請，在總督官邸上演，獲得台灣總督長谷川清的嘉獎，並經過日本官方審查合格，准予加入當時統制台灣戲劇的行政機關「台灣演劇協會」，成爲第一個加入協會組織的皮影戲團，命名爲「高雄州影戲團」。據柯秀蓮描述：

……接受過日人訓練的東華皮影戲團是在保守觀念極重的戲團中唯一刻意改良、創新的團體。

該團的影人爲配合大規模演出加大尺寸，幾至兩倍之多。影人造型一改過往之側面獨眼而爲半側面雙眼，影人接綴處減少，頭與身體往往一塊皮雕成。彩色亦由原有的紅綠黑白四色改爲燦爛耀目的十彩。影窗加大，配有佈景，由台灣傳統的坐演改爲站演。

最重要的是，張德成先生亦演出配合時事的新劇，道具不再限於刀槍馬龍，近代武器如飛機、戰艦、大砲、地雷，應有盡有。人像是更絕了，西裝革履的紳士，和服的日婦，紅毛碧眼的洋人，無奇不有，看過真難忍

笑。<sup>48</sup>

對於「東華皮影戲團」當時所做的改革，或因立場不同而毀譽不一，見仁見智，卻不能否認其對台灣皮影戲在現代化發展上的貢獻。往後台灣其他皮影戲團的諸多變革，「東華」可以說是開風氣之先，時至今日，包括「合興」、「復興閣」、「永興樂」等皮影戲團，均走上了這樣的方向。

### 三、內台戲時期

約從民國三十年至民國六十年，這段時間不算長，只有三十年左右，卻必須區分為前、後兩部份。

前一部份是日治後期，也就是一九四一年到一九四五年，亦即民國三十年到三十四年。中日戰爭爆發後，雙方戰火越演越烈，日本統治當局強硬地實施「皇民化政策」，禁止台灣傳統戲劇的野台演出，因為它與台灣民間的宗教信仰、生活禮俗關係密切。後來他們發現原來戲劇也可以作為政治的宣傳工具，包括皮影戲在內，便將之強制改變為須「符合國情」的台日折衷劇，演出於其所限定的戲院裡。這段時間所演出的內台戲，一般也稱之為「皇民劇」。

另外的後一部份，首先是光復後嚴格的戒嚴時期，此時國民政府亦以敏感心理來看待民眾聚會觀戲的活動，同樣禁止野台戲的演出，先是在二二八事件的民國三十六年，禁約一年餘；其後國民政府遷台，為了防範匪諜活動，在從民國三十八年禁到四十年，這一段期間只有演出內台戲，一般也叫「反共抗俄劇」<sup>49</sup>。

「皇民劇」與「反共抗俄劇」皆是政治因素所操縱形成的形式化戲劇。前文提及，「東華」為日據時期唯一加入官方「台灣演劇協會」的合法皮影戲團，因而在內

---

<sup>48</sup> 柯秀蓮：《台灣皮影戲的技藝與淵源》（中國文化學院藝術研究所碩士論文，1976年6月）頁30—32。

<sup>49</sup> 然而，根據許福能先生的回憶，民國三十六年至四十年間，南部皮影戲並沒有遭到禁演的跡象，野台演出依然到處都是，熱鬧非常，而且也未聽聞過所謂的「反共抗俄劇」。關於這一部份，有待繼續尋索，做進一步的了解。

台戲前期即相當活躍；光復後繼續挾其之前的風光氣勢，於是乃得以南來北往、由西至東，出入全台大小二百多家戲院做巡迴演出，廣受歡迎。而「永興樂」及「復興閣」等皮影戲團也在光復後加入內台戲的演出行列，同樣在全省各地造成不少熱鬧轟動的場面，形成了皮影戲演出的另一股風潮。然而，由於此時皮影戲大量進入戲院演出，自然而然與宗教活動和民間禮俗的關係漸行漸遠，進而轉變成爲營利性質的商業行爲，傳統民俗的成份日少。

#### 四、走入殿堂

皮影戲雖於民國六十年前後在電視上做過三次演出，但錄影效果極差，播放後令人大爲詬病，不僅未能呈現皮影精緻的美感，反而予人一種錯誤的印象，以致皮影戲無法像布袋戲般在電視上造成轟動。

自新興的影視媒體取代舊有的娛樂方式後，皮影戲步入了衰落期，許多影戲團面臨了解散的命運，藝人爲求生計，紛紛散夥轉業。自民國的五十六年之後的十年間，幾乎是皮影戲銷聲匿跡的時期。之後，由於關心台灣民間音樂與戲曲的許常惠先生於民國六十七年在藝術館舉辦「民間樂人音樂會」，邀請布袋戲「真西園」的王炎先生演出，爲布袋戲的堂會戲階段開了頭，也爲皮影戲爾後的演出生態開啓了另一個發展的階段。如文化中心的展演、各地的戲劇季、傳統藝術季、行政院文建會的文藝季，或是來自美、加、歐、日等海外國家的邀請觀摩演出等，尤其是自民國七十一年起讓人津津樂道的年度「民間劇場」，更把「皮影戲」從逐漸被人遺忘的鄉村角落，提升爲台灣代表性的戲曲藝術。不過，不管是受邀觀摩也好，或是展演性質的演出，次數其實都相當有限，比起野台戲最興盛的時期每晚有戲演、每團一次連趕數場的盛況，真是不可同日而語。所以進入到堂會戲階段的皮影戲，事實上顯然已經進入了尾聲。

這樣的分期當然相當粗糙簡陋，仍有待相關資料的補充做進一步的修正。而以上從演出場所所作的分期，野台戲時期是確實只有野台戲這種舞台演出方式的，但之後的各個階段情形就不同了，它們出現的時間可能重疊或交錯，也可能

同時存在。簡單的說，後三個時期只是舉出比較性的多數或明顯居於重要位置者作為代表，並非表示在內台戲時期變只有內台戲，或殿堂戲時期才有殿堂戲演出的情況。事實上，民國四十年野台戲開禁以後，雖然內台戲一度越演越盛，但野台戲的演出一直到今天，依然存在著。如現今的「復興閣」、「永興樂」及「東華」等團，當南部地方有廟會祭典或神誕慶壽等，依然會受雇前往做野台性演出。而若以黃春秀所界定「堂會戲」的現代定義來看，皮影戲的堂會戲也早在民國四、五十年時便已開始出現。如從日據後期即享譽盛名的「東華」皮影戲團，自民國四十一年起已經開始接受國際性的邀請演出，五十六年則應學術界邀請，在台北各博物館、大學作為期一週，供學術研究的演出。此外，仍有多次國際性的演出機會，均在民國六十七年以前<sup>50</sup>，是以，上述的分期標準非為絕對，只取其多數性或重要性的發展方向。

### 第三節 台灣皮影戲的藝術

由於組成的人民結構複雜，台灣的民間藝術極其多樣，原住民的歌舞、手工藝作品，在近幾年來「本土風潮」的鼓動之下，逐漸獲得眾人的重視和激賞。他們的「本土」色彩最為濃厚，表現也較為原始，但在今日的台灣社會而言，畢竟是少數。一般而言，台灣的所謂「本土文化」，主要還是見於漢人社會，無論是文學、藝術、戲劇等各種文化活動，基本上，指的都是以漢民族在台灣的整個發展過程息息相關，因此，所謂的台灣民間藝術，即是隨著台灣開拓之初，閩粵移民所帶來的。然而，雖然沿襲自大陸的形式，在經過海島風情的洗鍊之後，乃漸漸有了自己的特色。

---

<sup>50</sup> 柯秀蓮在《台灣皮影戲的技藝與淵源》中詳述皮影戲的重要演出活動，除了上述的兩次外，在民國四十七年、四十九年、五十九年、六十一年及六十五年，都分別有受邀演出的情況。詳見該書頁 35—36。

民間藝術絕不是為藝術而藝術，也不是指為了裝飾而藝術，他們緊緊的和日常生活連繫在一起。民情和習慣，使這些藝術品如傳統般的接續下去，上一代的成就便是下一代的課本，偶而，也會添點新的知識，大體上都使用同一模式。也因此溶成生活上的特殊風格和地方性，他們的藝術品，強烈的記載著他們的喜樂哀愁、他們的背景環境、他們的文化思想。<sup>51</sup>

而在台灣的戲劇形式，「三百年來，台灣社會流傳的戲劇多採演員裝扮、含歌舞、演故事的戲曲形式，包括七子戲（梨園戲）、潮州戲、亂彈戲、四平戲、九甲戲、京戲，或由演員操縱戲偶演出的布袋戲、傀儡戲、皮影戲等，這些戲曲多傳自閩粵，所敷演的戲文也以中國傳統劇目為主，但在長期的流傳中，已與台灣社會及民眾生活緊密結合，成為台灣本土化的戲劇活動。」<sup>52</sup>

無論如何，民間藝術傳入當地之後，必受當地的自然環境、風俗習慣所影響，與人民的生活形態密切結合，在基本模式未變的情況下，形成一種自己獨特的風格，產生異於他者的色彩。台灣的皮影戲亦然，雖然傳自大陸潮州，但在台灣海島風情長期的洗鍊之後，形成了有別於以往的表演風格及藝術特色，但大體而言，仍為潮州影戲的流派系統。

以下，我們即試著從劇本文學、音樂道白、造型特色、製作過程及操縱技巧等各方面，檢視皮影戲在台灣長期發展後所形成的風格及特色，以此作為基礎，然後於下節中進一步與大陸閩南的影戲做一粗淺之比較，探討兩者彼此之間在各個層面所存在的異同。

## 一、劇本文學

一般而言，許多台灣的傳統戲劇，在早期並沒有劇本的流傳，許多老一輩的

---

<sup>51</sup> 柯秀蓮：《台灣皮影戲的技藝與淵源》（台北：中國文化學院藝術研究所碩士論文，1976年6月），頁37。

<sup>52</sup> 邱坤良：《台灣劇場與文化變遷》（台北：臺原出版社，1997年10月），頁13。



藝人，當初都是以「口傳心授」的方式學戲，傳授者一字一句的教，學習者也一字一句的學，不論唱念，都只能死記，將師父所教的依樣畫葫蘆的表現出來，除了對故事內容有大概的了解之外，一般老藝人往往不知道它所念唱的正確字音為何，只是照所學的音加以發出。與其他傳統戲劇的情形不同，台灣的皮影戲在很早的時候便有劇本的傳抄與流傳，因而念唱的字句內容較有根據。這些劇本全為藝人的手抄本，在體制上沒有分折、分齣的規矩與名目。

大致來說，皮影戲的劇本多被分為「文戲」與「武戲」兩大類。文戲以曲折的劇情見長，強調優美的文詞與唱腔；武戲則是以熱鬧的場面取勝，著重活潑的動作與變化。另外，文戲劇本一本即是一個完整的故事；武戲則因大都取材自章回小說之故，大部分將一系列的故事分為數冊，在內容上有前後連續的關係，但在表演上卻有各自獨立的功能。<sup>53</sup> 由於皮影戲與其他戲劇的實際舞台不同，可以在影窗後面做出各種特殊技法，使劇本的描寫更添生動，而皮影戲所擅長的各種聲光效果，亦多能在武戲中得到充分的發揮，所以皮影戲的武戲比文戲多；再加上受到社會形態轉變的影響，為迎合現代觀眾欣賞的口味，演出也多以武戲為主。然而，在老一輩藝人的觀念中依舊認為「真文假武」，因為武戲只要學會簡單的操作技巧並懂得玩弄一些光影效果，便可以輕鬆上演，而文戲不但要學會演唱許多的曲調，並要熟記細膩冗長的劇本內容，更需要投入真切的情感，才能完全展現高難度的演出技巧。如此對藝人而言，文戲才是表現影戲真正演出功力之所在，相對的，武戲的技巧反而顯得虛假不真實了。

在現存的台灣皮影戲劇本中，除了「東華」皮影戲團的張德成先生有自創的現代劇本外，其餘絕大多數是傳統劇目，與歷來的戲曲、小說有密不可分的關係。陳憶蘇在《復興閣皮影戲劇本研究》中將該團所存劇目的內容淵源作一個分析與說明，頗值得參考。之後並將影戲劇本與小說或傳奇相對照，發現了幾點普遍的

---

<sup>53</sup> 陳憶蘇：《復興閣皮影戲劇本研究》（成功大學歷史語言研究所碩士論文，1992年7月），頁47。

現象：

- (一) 武戲劇本大多在封面或內頁標明第幾回，考其小說之章回內容與影戲完全相符，可見影戲取之通俗小說無疑。影戲劇本除去了小說中「有詩為證」、「詩曰」、「但見」等文學描寫的部份，主要取其對話與動作。
- (二) 文戲劇本中的「上四本」<sup>54</sup>皆與明傳奇有關，除《蘇雲》外，其他三本在內容及文辭上都和傳奇很類似，但卻沒有傳奇的冗長與藻麗。傳奇以一種文學形式被經營，於情節、景物等描寫比較鉅細靡遺，……而影戲的作法則是開門見山，……可見影戲較之傳奇有簡化之現象。此外在文辭上雖多相似，但作為民間戲曲的演出，影戲的表現是更為口語的對白與方言的運用，此正如豪澤爾所言：「民間藝術已精英藝術中的優秀作品作為樣板，使其簡單化，通俗藝術則使藝術精品庸俗化。」
- (三) 以蘇雲故事為例，影戲、傳奇（《羅衫記傳奇》）和小說（《蘇知縣羅衫再和》）三者詳略互異，……由以上比較可知，影戲與小說之相同程度更甚於傳奇。……身分與住處之轉變想必是受了環境與時代因素的影響，……可見影戲的內容受到民間生活的影響，演出者與觀眾在時間、環境的氛圍中共同塑造了他們所熟悉或所理解的世界，這其中是否合乎邏輯對他們而言似乎不太重要。……由此可見當故事被活生生的呈現於眼前，戲劇所產生之感同身受的力量使民間對劇情的安排要求更大的圓滿，不希望有任何遺憾。此外，在人物的安排上，小說、傳奇中人物的行動乃出自個人意志或機緣巧合，影戲中則是安排了九天玄女從中提示或幫助，這種略帶神祕的戲劇效果無疑是百姓在平淡無奇的生活中所喜見樂聞的，另一方面這也是民間宿命觀的反映。影戲與小說、傳奇的不同，正是民間輿論不斷參與的結果。

---

<sup>54</sup> 皮影戲的文戲中有所謂的「上四本」，又稱為「上四冊」，分別為：《蔡伯喈》、《蘇雲》、《孟日紅割股》及《白鶯歌》，為文戲的代表性劇目，唱曲繁多，動作細膩，劇情冗長，演出較難，一般也認為其藝術性較高。

除了上述所言，還可就地方俗曲的角度作一比較。台灣的影戲傳自潮州，從潮州歌冊（彈詞在潮州，叫潮州歌冊）的目錄中可以發現與影戲內容相同的有：《二度梅》、《三合明珠寶劍》、《五虎平西》、《五虎平南》、《狄青平西》、《玉環記》、《平南唐》、《蘇英娘娘走國》、《金針記》（即《高良德》）、《楊文廣平十八洞》、《孟日紅》、《封神演義》、《薛仁貴征東》、《崔文瑞》等，可見這些都是在當地深受喜愛的故事，想必彼此之間應存在著某種淵源與影響。潮州歌冊以潮州語言為基礎，接受了元明以來的說唱文學，包括寶卷、變文、詞曲的傳統形成自己獨特的文學形式。在藝術上，已成為具有地方風格的曲種，它在發展的過程中，不可能是孤立的，必定要與別的藝術形式，特別是戲曲和別的地方曲種，互相交流、汲取而加以豐富起來。這種情形同樣適用於影戲劇本的形成與發展。<sup>55</sup>

由此可見，影戲劇本的題材，不外是歷史故事和民間傳說等大眾耳熟能詳的人物和內容，並以勸惡向善、褒忠貶奸為主題。「這方面，台灣的皮影戲源原本本的採自於大陸的皮影劇本，現存的傳統劇目，大約在一百五十種左右。<sup>56</sup>」

就體例而言，文戲部份，沒有元雜劇中所謂的楔子，開門見山便是主要人物的登場。首先是一段兩句或四句的引子，接著是定場詩，某些特定的人物所說的話有其一定的程式。定場詩之後便是自報家門，緊接著其他人物陸續登場，劇情隨之展開。劇本的串連是依其人物登場或情節單元，每個段落之間都有一個小標題，這些段落的劃分實際就是分場的提示。武戲方面的劇本結構大致上與文戲相同，但因其以打鬥動作為主，所以唱曲較少，說白也較為簡略。但值得注意的有二點：

- （一）有些武戲劇本在首頁附有詳細的人物表，這是文戲所沒有的，此或與文、武戲出場人物的多寡有關，武戲的人物動輒多達數十人，為了方便事前的

---

<sup>55</sup> 陳憶蘇：《復興閣皮影戲劇本研究》（成功大學歷史語言研究所碩士論文，1992年7月），頁34—43。

<sup>56</sup> 柯秀蓮：《台灣皮影戲的技藝與淵源》（台北：中國文化學院藝術研究所碩士論文，1976年6月），頁77。

準備及避免演出時的疏漏，因此有人物表的產生。

(二) 武戲中以過關斬將、佈陣破陣為內容者，在劇本的表現形式上以簡單扼要的方式排列出對戰的人物，並以「遇」、「走」、「戰」等提示其演出時的動作，這些標示實具有「說戲」的作用。

就文字而言，由於影戲劇本以手抄本的形式帶帶相傳，其主要目的並不是為了案頭閱讀，而是作為演出時的底本，因此在文字的書寫上以簡單為原則，只要自己看得懂即可，所以其中用了許多俗字；又因一般藝人們的學力有限，再加上傳抄時所產生的訛誤，錯字更是比比皆是，有音同互用者，也有形近訛誤者，更有筆畫錯誤者；另外，由於皮影戲以方言演出，因而劇本中出現許多「擬音字」的辭彙，必須以台語誦讀才不至於杆格難通，這種擬音之法主要是從語音的掌握來了解其所欲傳達的意思。文字之外，還有符號。在皮影戲的手抄劇本中，有許多以紅筆勾勒的特殊符號，用來作為演出時的重點提示，根據藝人的解說，其功能如下：

	用紅筆把字框起來，表示提醒演出者注意，其為「人物登場」、「科白動作」或「曲牌名稱」。
	斷句。
	再重複一次。
	唱曲。
	唱引句。
	此符號通常畫在句子旁邊，表示此處的唱曲要特別注意。
	1.此乃表示省略，演出者必須自己加上說白或曲詞。 2.需拉長尾音。
	此處可呼吸（換氣）。
	慢板。
	拉長音調，由高至低。

	配合鼓聲拉高音調或加重力量。
	再唱曲或說白時需加上啜泣聲。

在語言的運用方面，包括唱曲與賓白兩部份。賓白是指「說」的部份，其中又有散白和韻白的不同。散白主要用於一般性對話及人物登場的自我介紹；韻白則為詩句的形式，多用於人物的引句或上、下場詩，鏗鏘有力，韻律感十足，此乃詩贊系說唱藝術在戲曲中所留下的痕跡。在賓白中，語言的運用因著多樣化的形式而顯得豐富多采，同時也自然而然的形成一種疏落有致的戲劇節奏。然而，最能顯示戲曲的民間特質者，莫過於陳腔濫語及口語方言的使用。常有的陳套除了定場詩外，在不同的劇本中，相同的情境往往也都是使用相同或類似的語言來描述，而這些套語的使用似乎是一種既定的程式，演出者與觀賞者皆已沈浸於這種習慣之中。其次，因為有方言的使用，才有所謂的生活化與口語化，台灣的影戲傳自潮州，以潮調音樂為主，在劇本中更可輕易發現潮語方言的存在，如（什麼）、向年（那麼）、做再年（如何、怎麼辦）、障年（這樣、如此）等，在《明本潮州戲文五種》中皆可以得到印證。再者，台灣影戲生存於台灣社會，必受台語之浸潤與影響，然潮州語與台語（閩南話）有許多相似之處，並不能絕對劃分開來，影戲劇本中處處可見擬音文字，需以台語讀之始明其意，無論台語或潮語，都充分表現了運用方言的地方色彩。戲曲為使觀眾輕鬆理解，使演員容易上口，因而語言的熟悉感顯得格外重要。

至於唱曲部份，在引句或定場詩上，除了有「說」的方式外，有時也用「唱」的，但不多見。而絕大多數的唱曲，主要還是長短句式的詞體型式，雖然民間戲曲在曲牌句式及格律的運用上並不嚴謹，但亦不可能像口語一般。不過，唱詞的語意還是很淺白，但因受到音樂的制約，在句法和詞彙上則多有修飾之處，而其中的語助詞（了、罷）、感歎詞（天、苦）乃至於呼喚對方（夫、妻、子）等襯字的運用，倒是為戲曲更添了幾許生動性與抒情性。此外，在唱曲中還有一種「滾

調」的形式，其實也就是在唱曲中加入說白，而此種用念的說白自有其韻律感。

由於劇本的產生是爲了演出，無論文戲或武戲，影戲劇本中皆包含了許多與演出技術有關的因素，以及根深蒂固的傳統觀念。因爲它只流通於藝人之間，所以劇本中有許多的符號，也有許多簡省之處，再加上藝人的學力有限，錯誤更是所在多有，嚴格說來，與其名爲劇本，還不如稱之爲腳本，特別是武戲更是如此，藝人只要把通俗小說看熟就能上台搬演，在實際演出時甚至可自行加進一些時事或笑料，因此武戲的文學性低於文戲，而其腳本的特性更爲顯著。而文戲雖被尊稱爲「老爺冊」，認爲事前人心血的結晶，內容曲詞已臻完美，不得任意更改，但仍不能脫離腳本的形式。因此，一齣結構完整、曲詞優美新創作的影戲劇本，反而不一定就適合影戲藝人的實際使用，然而，就現代戲劇表演的發展趨勢而言，劇本的創作卻是皮影戲延續生命的一個重要途徑，如何演出適合現代觀眾欣賞的內容，乃成爲台灣傳統皮影戲未來必須努力的方向。<sup>57</sup>

## 二、音樂道白

影戲在中國的發展，隨著宋元影戲的興盛以後，在明清兩代又繼續向其他地區傳播、發展，然由於受到當地的歷史發展、地理環境、風土習俗、欣賞習慣、語言音調、民間美術、戲曲表演等方面的影響，在長期的發展及演變之後，影戲就在中國各地形成了瑰麗多姿、風格各異的不同分支和流派。除了以「借燈取影」爲原理的表演方式共通之外，無論是影偶造型、音樂唱腔、方言道白、劇本內容等各方面，均會產生不同於其他地區的獨特藝術風格。其中尤其是音樂唱腔與方言道白，更成爲分別彼此的最大因素所在。

---

<sup>57</sup> 關於台灣皮影戲劇本的研究，先後有吳天泰：《台灣皮影戲劇本的文化分析》（台北：台灣大學人類學研究所，1984年6月）及陳憶蘇：《復興閣皮影戲劇本研究》（台南：成功大學中文研究所，1992年7月）兩本碩士論文，尤其是後者，對於皮影戲的劇本分析相當深入透徹，頗值得參考，本文關於皮影戲劇本的部份，即直接從中採用相當多的資料，並綜合其他相關意見，做一個整理性質的論述。

一般而言，各地皮影戲的音樂曲調，最大的形成因素是受到當地最流行的戲曲音樂的影響，流傳到各地的影戲，爲了吸引當地的廣大觀眾，乃吸收當地最流行的戲曲音樂，因古人對戲曲的一個重要欣賞角度稱爲「聽戲」，戲中的曲調唱得好，往往博得觀眾的讚賞。此外，爲了能使當地的民眾看懂表演的內容，則是使用當地通行的語言，以增加民眾觀賞的意願。因此，先從音樂唱腔及方言道白上入手，使民眾能夠接受，乃爲影戲在當地立足的根本所在。當然，一個地方的影戲發展到極致之後，大受民眾所歡迎，或在長期的發展中自然醞釀，形成影戲專有的「影調」，甚至反向影響，由這個基礎上在形成另一個劇種，這種情況也屢見不鮮。總之，流行在各地的影戲，音樂唱腔在整個皮影戲的組成分子中，佔有相當重要的地位，甚至從影戲之中獨立出來，成爲專門研究的一門學科，如灤州影、樂亭影及陝西各種腔調的皮影等。

在劉榮德、石玉琢編著的《樂亭影戲音樂概論》中，提到中國各地的影戲「大體上可分爲南方、北方、西北三大體系」，而「南方影沒有自己單獨的唱腔，而是借用當地的戲曲、說唱、民歌小調進行演唱。西北影則與古老的秦腔關係較深。北方影則以樂亭影爲代表，在行當、板式、音樂、唱腔、雕鏤、操縱等方面都有它一套完整的藝術形式。<sup>58</sup>」其實，不能只說樂亭影，其餘各地的影戲都有它們各自一套完整的藝術形式，當然，南方影戲又何獨不然。

南方影戲中，潮州影系在歷史上佔有極重要的地位，影響範圍也極爲深廣。承上所言，潮州影戲在行當、版式、音樂、唱腔、雕鏤、操縱等各方面，當然也有它異於其它影戲流派的獨特藝術風格。沒錯，潮州影戲「是借用當地的戲曲、說唱、民歌小調進行演唱」，且這正是它的特色所在，何以能言「沒有自己單獨的唱腔」？戲劇的傳播原理本就如此，任何劇種傳播到各地後，必受當地所流行的音樂唱腔所影響，這種情形實屬必然。只不過有的影響較大，有的較小罷了。

台灣的傳統皮影戲爲潮州影系流播的一支，在各方面皆承自潮州影戲而來，

---

<sup>58</sup> 劉榮德、石玉琢編著：《樂亭影戲音樂概論》（北京：人民音樂出版社，1991年5月版），頁5。

所以，在音樂唱腔的表現上，也是採用「潮調」音樂。由於潮調的音樂和唱曲，聽起來頗類似於一般人家辦喪事時，道士悼念亡魂時所演唱的哭喪曲調(俗稱「牽亡歌」)，因此，也稱之為「師公調」。它的曲調甚多，各有曲牌名稱，比較常用的有：【哭相思】、【山坡尾】、【下山虎】、【風入松】、【風入院】、【山坡】、【江頭金】、【金錢花】、【走羅包】、【緊非】、【小桃紅】、【大桃紅】、【步桂令】、【新水令】、【四朝元】、【桂枝香】、【柳娘】、【後庭花】、【一江風】、【十三江】、【步步嬌】、【甲朝元】、【堅舟】、【魂飛】、【萬相思】、【香有媳】、【奏黃門】……等等<sup>59</sup>，據老藝人口述，曲牌除了這些而記不清者仍多，只是比較少用。基本上，每一支曲牌都有它自己的調性，不同的情境、不同的場合或是不同的角色，都有適合它的曲調可以運用，配合劇情適當的渲染情節氣氛，屬於「曲牌體」。各曲調可以再分成頭板、二板，頭板之音調較軟，二板之行板則較甘脆。有時一齣戲中可以包括三十六種不同的曲調，因此，在傳統「口傳心授」的教法下，要學會一齣戲往往要花費好幾個月的時間才行。

關於「潮調」，歷來並沒有太多的研究成果，也沒有專門的書籍可供參考，我們僅能從表面的音樂特性去加以分析。如第二章中所言，若拿潮調音樂的曲牌來與宋元南戲的曲牌名目相對照，可以發現許多同名者，而且也與潮劇在音樂方面有很密切的關係<sup>60</sup>。而民間藝人在這一方面的傳承，完全是採用古老「口傳心授」的方式，只能死記它的旋律和唱法，並沒有曲譜方面的書面記錄，頗為可惜。或許有人會認為：台灣皮影戲的潮調音樂既然是從大陸潮州所傳而來，那麼，只要我們到當地做一些調查和記錄，不就可以明白了嗎？其實不然，要知，兩地在歷經長期時空因素的阻絕之後，再加上其他人為的因素影響，發展樣貌已有所不

---

<sup>59</sup> 以上曲牌名稱引自吳天泰：《台灣皮影戲劇本的文化分析》(國立台灣大學人類學研究所碩士論文，1983年6月)，頁26。惟其中有些名稱的字有所改動，因一般民間藝人多以方言的同音字去記錄，產生許多差異，如【魂飛】有作【雲飛】者，【山坡】亦有作【山波】者，例子不勝枚舉。

<sup>60</sup> 請參考拙著《台灣皮影戲研究》(國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，1998年6月)，第二章第三節「潮州影戲的推論」。



同，不可能還會完全一樣，更何況經過筆者實地的考察發現，當地影戲風貌如今已大異於從前，包括音樂曲調的部份<sup>61</sup>。何以如此？誠如柯秀蓮所言：

……台灣皮影戲中的音樂並不具備如此重要的地位。雖然藝人們必學使用樂器及樂譜，而音樂始終以附屬的地位出現，甚至道白也因藝人口白模糊而被忽視，台灣皮影戲的觀眾以至於藝人本身都認為武戲更易吸引及討好觀眾。<sup>62</sup>

如此，隨著社會的趨勢、迎合觀眾的欣賞口味，只注重光影技巧的變化展現，背後的其它組成分子將不再受到重視，只重表面而忽視內容，其結果不久後將如同潮調布袋戲的情況一般，消失在現代社會裡。

台灣皮影戲歷來所使用過的樂器極多，而各團樂器不盡相同，原則上包括小鼓、唐鼓、大鑼、小鑼、大鈸、小鈸、嗩吶、板、南弦子、笛、大胡、二胡、椰胡、月琴、洋琴、碰鐘等，不過隨著皮影戲藝人及劇團的迅速萎縮，戲團表演人數減少，規模也隨之大為縮水，目前的皮影戲團只使用單皮鼓、梆子、響板、椰胡、鑼、鐃鈸幾種而已，且前三者及後二者各由一人主控，人員相當精簡。演出之前，演奏者必先知道自己使用的有哪幾件樂器，他們在後台先找好位置，再把這些樂器掛在他信手可取可放之處，隨著劇情而演出，卻毫不紊亂，在以往「坐演」的時代，甚至連雙腳也訓練得可以使用，一身多職，有時還得擔任說唱、幫腔、和聲等，正如潮州俗諺形容皮影戲藝人的情況：「腳打鑼，手打鼓，口唱曲，頭還撞欽鑼」，並不誇張。<sup>63</sup>

很顯然的，這些樂器中，以打擊樂器為多，管弦樂器較少，這是一個很值得

---

<sup>61</sup> 請參考拙著《台灣皮影戲研究》（國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，1998年6月），第二章第四節「潮州影戲的發展與現況」。

<sup>62</sup> 柯秀蓮：《台灣皮影戲的技藝與淵源》（台北：中國文化學院藝術研究所碩士論文，1976年6月），頁59—60。

<sup>63</sup> 蕭遙天：〈紙影戲〉，《民間戲劇叢考》（香港：南國出版社，1957年8月版），頁147。

注意的現象。打擊樂器多用來配合舞台上戲偶的動作，尤其在武戲中可以增加打鬥氣氛；管弦樂器則多以伴奏唱腔表現內心戲用。伴奏時以打擊樂器的板和鼓做為指揮的樞紐，不但指揮拍子的快慢，還得分別奏出各之曲子的入頭，尤其打擊樂器的合奏全賴小鼓的指揮，所以司鼓者要熟記戲齣的場景次序、出場人物，並掌握整個劇情的節奏，必須要和負責操演的藝人有相當的默契才行，在整個戲團的演出中，佔有舉足輕重的地位。

至於皮影戲的道白，如前所言，與其他的劇種一樣，當它流播到各地之後，為了能讓當地的民眾接受，必定吸收當地的方言加以運用，以使觀眾容易了解，看懂故事內容。台灣皮影戲亦然，台灣移民多為閩南、粵東兩地遷入，絕大部份的居民所使用的是閩南話，而潮州地區亦屬閩南語系，藝人們也多由漳、潮而來，所以他們也是用閩南語來道白、唱曲的。不管民眾懂或不懂，他們不用旁白。因此，若不是了解該方言或者對演出的故事及人物有所認識的話，往往便只能看著影人的動作來猜測，而不明演出內容。

藝人的道白及唱曲，完全依照劇本所寫來念唱，劇本就放在影窗前，手部操縱的動作完全隨著藝人的口裡唱到哪裡而擺動。一齣戲中出場的人物眾多，有時甚至同時出現三五個人在對話，但唱曲、道白的藝人往往只有一位，不僅要說得不同，且一場戲中不能混淆，這完全要靠藝人本身的磨練和對劇中人物的熟悉。文戲較多唱曲，武戲較多道白，道白不單單只是替影人說話，還得替影人配出各種音效，這在武戲交戰時的場面最為明顯，那種吶喊、廝殺的聲音，最能令人印象深刻。此外，由於藝人多為男性，而戲中不乏女性角色，是以難為了這些藝人，在必要時得做出娘娘腔的道白。同時，也由於幕後不請專人代唱，而演出藝人多已年邁，故其嗓音並不優雅動聽。於演出武戲時，多人叫囂喧騰，尚難覺其粗燥，但是在文戲時，則難以討好。

雖然說現今台灣的皮影戲並不以說唱為主，但是，說唱仍是引導皮影劇情的重要因素。任何一位藝人在初學皮影戲時，傳授者都會將道白、音樂的重要性說明清楚，要求其要有高度的音樂修養，明瞭節奏和旋律，特別是掌握各種樂器的

使用。他們沒有樂理、沒有記譜，只是一再地練習，是劇裡的需要調和聲腔，不僅要求清晰易懂，而且還要突出音色、旋律，使戲劇氣氛更加濃烈。在道白的要求上，不但要能聽懂腔調，而且要讓觀眾聽懂全詞義，不管多少字句，必須清楚的送進觀眾的耳中，和影人的一舉一動相互密切配合，並要能展現出影人的心裡狀態。

由於經過這種嚴格的要求，所以，儘管道白及音樂不再是觀眾欣賞的焦點，但是老一輩的皮影藝人絕不馬虎，不管戲齣、場面的大小，同樣依著前人所教，一個口白，一句唱曲，甚至影偶的動作，總是亦步亦趨，不省一絲力氣。而他們經常練習的，也以練唱曲、念道白為主，而這往往也是他們最好的消遣。可惜的是，年輕一輩的皮影藝人，由於受到社會風氣的影響，也爲了迎合現代觀眾的欣賞口味，不但完全忽視音樂唱曲及念白的重要性，甚至連演出基本要求的工夫和步驟也草率應付，當然，更談不上什麼高超的技巧。假以時日，台灣傳統皮影戲的風貌，或恐不忍卒睹。

### 三、造型特色

民間藝人多半沒受過甚麼高深的教育，老一輩的皮影戲藝人亦然，他們在單純的環境中接受上一代承傳給他們的技藝，樸拙而固執的因襲傳統的製造模式，天真而單純，僅以直覺的個人美感來製作，雖然如此，我們卻無法否認其中所蘊含的藝術價值。李昌敏先生在《中國民間傀儡藝術》中，對於傀儡的造型藝術，提到：

傀儡來自民間，它在人民土壤中孕育成長，與人民生活息息相關，因此，它的藝術造型具有濃郁的鄉土氣息和地方色彩，體現了民族化的藝術風格，它的頭像和服飾，裝飾性很強，線條和花紋都具有民間圖案的特色，給人以樸實粗獷的美感，它綜合了民間泥塑、民間剪紙、民間玩具、民間燈彩和年畫等民間藝術，

而具有獨特的風格。<sup>64</sup>

皮影戲也稱「平面傀儡」，它同其他的傀儡戲劇種一樣，具有濃厚的地方色彩，而與民間剪紙存在相當密切的關係。<sup>65</sup>

對於皮影人物的造型，宋代灌圃耐得翁《都城紀勝》的記載是：「恭忠者雕以正貌，奸邪者與之醜貌，蓋亦寓褒貶於世俗之眼戲也。」<sup>66</sup>而吳自牧的《夢梁錄》也有類似的文字：「公忠者雕以正貌，奸邪者刻以醜形，蓋亦寓褒貶於其間耳。」<sup>67</sup>兩者所言，大同小異，此或即為歷來皮影藝人對於皮偶人物形貌雕刻最基本的依循原則。而觀察目前所見的各地各種皮影人物的造型，亦莫不如此。

而傳統傀儡的造型，因受戲曲的影響，走模擬戲曲造型的路子，將人物分類規範進行塑造。但戲曲演員，可以用勾畫臉譜化妝的方式扮演各類行當、各種人物，然而，傀儡皮影卻不能如此，它們不能臨時化妝，它的頭像和臉譜必須事先製作好，而且需要扮演的人物甚多，因此，不可能事先將數百齣劇目中的人物頭像和造型全部製作出來，所以，傀儡皮影的造型，採用比戲曲更為概括、更為集中的方法，即生、旦、淨、丑、末等各個行當，分類塑造幾個不同的基本頭像作為代表，通過盔帽服飾的變換，扮演各種人物。此為人戲與偶戲一個很重要的不同之處。以皮影戲而言，它根據劇目的需要，採取插頭的方法，變換頭像與身子，扮演各種不同的人物。由於整個頭面（頭上裝飾的總稱）及鬚鬚不能臨時變換，故每個人物的造型均是連同盔帽、頭面、髮飾、鬚鬚等一併繪製，成為一個整體樣式。此則為皮影與其他木偶傀儡戲的一大區別。對於這點，誠如呂訴上所言：

皮猴戲影人（即是牛皮製傀儡）身長八、九寸，鐵線（或竹管）柄的長度約

---

<sup>64</sup> 李昌敏：《中國民間傀儡藝術》（江西教育出版社，1989年5月版），頁62。

<sup>65</sup> 參見第一章、第四節「影戲的史籍記載」。宋代的「紙影戲」或即從民間剪紙藝術演化而來，此種關係從現今廣東的剪紙類別得到明顯的證據。

<sup>66</sup> 南宋·灌圃耐得翁：《都城紀勝》〈瓦舍眾伎〉條。（台北：大立出版社，頁97。）

<sup>67</sup> 南宋·吳自牧：《夢梁錄》卷二十〈百戲伎藝〉條。（台北：大立出版社，頁311。）

八寸，行頭盔頭和臉譜等各種裝扮大概和平劇的角色登場同型。對於主角的老生，正生等均施以臉譜，而以臉譜分善惡，以番王盔、大王蛾子等盔頭的裝飾區別文官武將，及至於背讓旗等物的型式也都較之平劇並不遜色。一般木偶戲的底偶人（即傀儡）的大部分生命，都在頭部。因此皮猴戲的生命，也是在於頭部。而頭首的種類計有數百種，至於獅子、馬匹等的動物，或大禿子、大掌子、下婢等或所謂丑角的頭，也有斜面的，且普遍全部都是側面——因面向橫正是顯露影子的自然要求。<sup>68</sup>

如此，皮影人物的生命特點既然是在頭部，則頭面造型的掌握實為皮影藝術精華之所在。因為它是一種成長於民間的藝術，它的社會功能則在於教化群眾，一如其他種類的戲劇演出，因此，它必須透過有限的線條表現來「寓世俗之眼戲也」。一般而言，皮影藝人在塑造皮影人物面型時，多採取最能體現人物面部線條美的正側面，這種半面臉的造型俗稱「五分臉」。它的眼、眉、口、鼻和鬍鬚，是按照角色的性格特徵和人們的主觀審美意識進行塑造的，並逐步形成與傳統地方戲相適應的一整套臉譜。張茂才在〈陝西影戲與皮影造型藝術〉一文中說道：

在皮影人物刻製上，經過長期的師徒傳授，累積了豐富的經驗，形成藝人密藏的所謂「底譜」。這些底譜既是前人創作經驗的結晶，又事後代推陳出新的依據。除了這些底譜之外，藝人在教徒中還提出了一些便於記誦和掌握的「口訣」，如刻畫男性人物：

眼眉平，多忠誠；圓眼睜，性情凶。

若要笑，嘴角翹；若要愁，鎖眉頭。

這些口訣概括的說明了刻製皮影人物如何掌握人物性格和喜、怒、哀、樂的表情特徵。

---

<sup>68</sup> 呂訴上：《台灣電影戲劇史》（台北：銀華出版社，1961年10月版），頁449。

刻畫少女的「口訣」是：

彎彎眉，線線眼，櫻桃小口一點點。

這兩句口訣還顯得不足，若再加上「高額頭，直鼻樑」，這便構成了封建時代所謂的少年女性的美。<sup>69</sup>

文中所言的雖然是北方陝西皮影人物造型的雕刻祕訣，但拿來放在台灣皮影戲的特徵構造上，亦同樣適用，方法上沒什麼不同，沒有太大的區別。基本上來說，台灣傳統皮影戲的面部，亦多為「五分臉」的造型，雖然近來有些藝人或劇團改革為側面雙眼的「七分臉」樣式，頗具現代感，然而，畢竟「因面向橫正是顯露影子的自然要求」，最能體現人類面部的明顯特徵，在線條的展現上，「七分臉」不如「五分臉」來的有味道。

所有雕刻皮影影具的藝人都必須對生活有深刻的體認，對周圍的事物保持高度的興趣，融會、貫通之後施之於牛皮之上。並不是簡單的隨意幾筆，而是把所有的感情一點一滴的融入皮影人的身子裡。早期台灣的皮影人偶只有紅、綠、白（牛皮的本色）<sup>70</sup>、黑四色，但是如果不仔細觀察，很難相信這麼絢爛的色彩居然是如此單純的組合。雖然後來的「東華」改用十彩，使原本樸拙的色調更加豔麗，更接近現代，卻也喪失了它原本具有的協調的美感。

皮影戲偶最值得留意的是它的線條，伸縮自如、毫不拘泥。若拿台灣的皮影人物與大陸相較，會發現大陸的皮影直線較多，台灣的影人則較多曲線。一般說來，直線具有簡單、明晰、嚴肅、確切等感情。而曲線則顯得溫和、柔順的情趣，且同一曲線，其曲折形式不同，所引發的情趣亦異。台灣的皮影人偶因多曲線，是以花飾較圓滑，較稀疏，不若大陸影具之細緻繁工。

皮影戲也如同其他的戲劇，在人物的行當上，大致也區別成生、旦、淨、丑、

---

<sup>69</sup> 張茂才：〈陝西影戲與皮影造型藝術〉，見於《中國民間美術全集 12》，頁 289。

<sup>70</sup> 由於牛皮的原本的色澤略偏於黃色，因此，亦有人說為紅、綠、黃、黑四色。

末五類，「生」是指戲中男性的角色，「旦」則為戲中的女性角色，「淨」是性格豪放或陰險奸詐的男性角色；「末」為老生的副角，現已合為老生類；「丑」是戲中的小人物，滑稽風趣或刁頑醜惡，言語和動作表現令人發笑。而在各類行當之中，又依造型的不同，區分出各種角色。如「生」有文生、武生、老生之分；「旦」有花旦、武旦、青衣、老旦之別；「淨」則在面部刻有生動美麗的花紋，並染上不同的色彩，黑色表示剛正，紅色表示忠義，白色表示奸險，黃色表示驍勇，綠色非妖即盜，藍色則是草莽英雄的代表，因此淨角又稱「花臉」；「丑」亦有文丑、武丑和丑旦的分別。不過，這些也許是受到後來戲曲發展的影響，所形成「類化」或者「同化」的現象，其實，在民間藝人的歸類中，行當的分類實多於此，這種現象在一些地方性的戲劇中普遍存在。以台灣皮影戲而言，從一般藝人的口中，得知他們對於皮影人物行當的分類為：「末、占、什、爭、生、旦、丑」七種類型，其中「占」指奴婢，「什」指男僕，「爭」則為老的壞人<sup>71</sup>。值得注意的是，上面所提的「淨」的各種顏色及造型，在中國北方的皮影較為明顯，台灣皮影由於在顏色上比較單調，只靠紅、綠、白、黑等顏色搭配，因而淨角的角色沒有那麼多樣化，主要還是靠雕刻的特徵來區別它的忠奸善惡。而除了特定的角色如觀世音、孫悟空、包公、哪吒等特殊人物的造型不可任意挪用之外，其他角色的人頭與身體部份，可依劇情需要做不同的搭配。但是還是需要注意到特殊身分的服飾不可以混淆，如老人衣服才有「壽」字、神仙的道袍、官衣的玉帶等等。

當然，人物的性格複雜，戲劇的角色繁多，決不是這簡單的幾類所能夠完全概括，然而，對於戲劇的演出而言，一方面他們方便歸類，一方面也使觀眾易於觀賞。

另外，我們來看看影偶中的動物造型。皮影戲中的動物，和人戲中的動物造型不同。人戲中的動物，都是由人所扮演的，以致不論扮演任何動物，都脫離不了人的形體特徵；而皮影戲的動物造型，則不必多此一舉，需要什麼樣的動物，

---

<sup>71</sup> 吳天泰：〈中國皮影戲的認識〉，《民俗曲藝》28期，1984年3月，頁125—154。

就可以直接塑造某種動物，由動物的原形直接進行藝術造型。就此而言，戲曲裡運用虛擬象徵的手法來表現動物的做法，這一方面體現了戲曲藝術的特徵，但另一方面卻是因爲人不便於扮演，因而受到了限制。而皮影戲這種不受限制的特性，可以讓各種動物造型登上舞台，自由演出，以致於後來發展成完全不需要人物出現的「動物戲」，以童話、寓言爲內容，成爲可以獨立演出的劇目。此外，一些人戲上無法完全展現的神話人物、妖魔鬼怪，甚至是飛機大砲等現代化道具，亦可經由藝人的想像或根據既有的形象加以製作，如此，不但擴大了演出題材，也豐富了演出內容，更能滿足觀眾的視覺享受。

除了人物及動物等的造型之外，皮影戲由於平面演出的特點，因而它所呈現的一切景象，包括山水、城牆、桌椅、花草樹木乃至兵器等所有道具，悉能用皮革雕製而加以呈現，簡單而周備，不必像其他以立體形式所呈現的戲劇般，只能以象徵或虛擬的方式表達，而且，各種形象的道具或背景，不必受限於現實素材時空方面的因素，只要藝人想像得到，均能藉由繪畫雕刻等方式予以製作，此爲皮影戲優於其他戲劇的特出之處。凡此種種，皆爲皮影戲優於其他劇種的特點，若能正視而多多加以利用，往這方面多多發揮，才是皮影戲未來的發展方向。

#### 四、製作過程

皮影戲是我國歷史悠久的民間傳統戲劇，爲偶戲的一種。就影偶本身而言，即包括雕刻與繪畫兩種藝術成分，再加上演出時必須利用光影的變換，配合劇本（文學）、樂器（音樂）、道白、唱腔等各種形式的結合加以呈現，因此皮影戲可以說是綜合藝術的一種表現。

皮影的製作是極爲複雜的，從選皮到影偶成形，然後上戲表演，中間具有許多的工藝技巧，過程包括「選皮」、「刮皮」、「過稿」、「鏤刻」、「敷色」、「熨燙」、「定綴」及「裝桿」等八個步驟。以下我們即依序加以說明：

##### （一）選皮：

中國各地影戲所用的皮偶材料不盡相同，有用驢皮、羊皮、牛皮、豬皮等。



台灣則因為牛多，較易就地購買取得，一方面牛皮亦具有耐高溫、質地堅韌、透光性強等特性，因此台灣皮影戲的影偶多用水牛皮刻製。

#### （二）刮皮：

傳統的製皮過程，必須由生皮經過刮毛、磨皮等次序才能製成乾皮。現今則因科技進步，以及社會分工的便利，使得藝人只需向廠商訂購即可，省卻許多繁複的手工。但是買來的牛皮仍需將其粗糙面磨平至光滑的程度，以利於鏤刻製作。

#### （三）過稿：

各種皮影造型都有傳統、固定的圖樣，藝人們則視情況需要，照著前人的型式依樣畫葫蘆，先將圖樣用筆畫在皮面上，然後用針依樣刺刻各個部分的輪廓和花紋，然後取下偶稿加以對照，以免疏漏。

#### （四）鏤刻：

雕刻的刀具，藝人十分講究，一般都有十來把之多。而且種類繁多，分平刀、斜刀、圓刀、三角刀、鑿刀等，分工很講究，不同的部位、不同的線條均要求各類刀具的不同效用，以及方法的熟練，這樣才能發揮刀具和材料的效能。

雕刻線有虛實之分。虛線為陰刻，即鏤空形體線而成，皮影大多為此種刻法。而實線保留形體輪廓並挖去餘部，則為陽刻，多用於生、旦、鬚、丑的白臉，凡白色的物體都用陽刻法，多見於大陸北方的皮影。但是台灣傳統皮影的造型多為陰刻，白面者則在輪廓上用黑筆勾出形狀，保留皮面原色即可。

雕刻的刀鋒起落點叫刀口，刀口有斷口、尖口、齊口、圓口之分。齊口多用於方正規範的物象，如桌箱、櫥櫃、建築等；尖口多用於炊煙、流雲、水波、風帶等；圓口多用於花卉圖樣；斷口則用來截斷過長的陽刻線。

刻人面時必須先刻頭帽後刻臉，眼眉刻完再刻鼻子尖，因為若先刻完五官再刻頭帽，臉部細紋就容易斷裂。

#### （五）敷色：

影偶雕完，開始敷色。傳統皮影的色彩以黑色為主，後加上紅、綠、白、黃四色。以往多用紫銅、銀朱、普蘭、荔子等礦植物泡製出大紅、大綠、杏黃等顏

色。色彩種類雖然不多，但老藝人善於配色，再加上點染濃淡的變化，使得色彩效果異常絢爛。

近些年來，許多人改用塗相片和幻燈片用的液體或紙片型的透明色彩作為塗料，雖然一時甚為鮮艷，但時間長了便會老化褪色了。目前最常用的圖色工具，則是文具店就可買到的「麥克筆」，各種顏色一應俱全，想塗哪種顏色都可輕易上彩，非常方便。不過，儘管上色的工具如此方便而多樣，就台灣傳統皮影藝人的保守性而言，依然比較習慣選用紅、綠、黃、黑四色，因而普遍來講影偶的色彩變化不大。

#### （六）熨燙：

發汗熨燙的目的是要使敷彩的顏色經過加溫使其吸入皮內，同時也有封閉牛皮毛孔的作用，使皮影不翹、不變形。熨燙的成敗關鍵在於掌握溫度火候，溫度恰當，則皮子脫水發汗順利，皮內水分則可揮發，顏色即可吃入皮內，使色彩鮮美，且久不褪色，而膠質也可溶化封閉住皮子的毛孔，使皮影永久不扭翹變形。但因現今使用彩色筆塗抹的緣故，此過程似有省略之趨勢。

#### （七）綴結：

為了動作靈活無礙，一個完整皮影人物的形體，從頭到腳通常可分為頭、胸、腹、雙腿、雙臂、雙肘、隻手等十多個構件。

頭部包括顏面、帽、頸部等，下端為楔子，演出時插入胸上部的卡口，不用時則卸下保管。

胸部上部裝置卡口，以備插皮影人頭用。與胸上側同點釘結的有二臂，各分為大小臂兩節，小臂下有手相連。

腹部上面與胸部相連，下面與雙腿相接，腿部與足合為一整體，其中包括靴鞋在內。

各個關節部份都要刻出輪盤式的樞紐，叫作「花輪」或「空花」，以避免肢體疊合處出現過多重影。連接骨縫的點叫骨眼，選好骨眼後打眼聯綴，十來個構件便可裝成一個完整的皮影人。

#### (八) 裝桿：

爲了表演的需要，還得裝置竹棒作操作桿，傳統的影偶操作桿有三、四支之多，現在則爲了表演上的得心應手，經過改良後已簡化爲二支，甚至一支了。

文場人物在胸部的上前部裝置一根桿子，用鐵絲連接，使影人能反轉活動。再在手上裝上一根桿子，便於手部的舞動。而武場人物的胸部桿子的裝置則在胸後上部（即肩部），以便於武打，並做出跑、立、坐、臥、躺、滾、爬、打鬥等百般姿態。

以上所言即爲傳統影偶製作過程的介紹，但由於現今科技的進步，許多步驟皆可從中省略，例如牛皮多由進口商引進，且已經過加工處理，藝人只需向其直接購買所需部份的牛皮即可，不需再經過刮皮的過程；又如敷彩，現今多已改用簡單方便的彩色筆著色，不必經過泡製染料的步驟。總之，傳統皮影的製作過程，已有越趨簡便的情形出現。

### 五、操縱技巧

古代皮影戲偶的操作桿，通常有三、四支之多，裝製顯得不夠靈活。現今經過改良後的操作桿，已經簡化成兩支甚至一支了。特別是關節部位的改良裝製，使操演者更能表演得得心應手。

影偶身上的操作桿分爲主桿與副桿。主桿就是裝置在脖子下方肩膀上身之處，支撐整個影偶的簽桿；副桿就是裝置於雙手或腳部關節處的簽桿。

以下我們分成六種影偶類型，分別解說其主要的操作技巧：

#### (一) 武戲偶

皮影戲雖分爲文戲與武戲，但隨著社會型態的改變，一般人已無法耐著性子欣賞聆聽唱腔悠逸的文戲，因此爲了迎合現代觀眾的娛樂口味，目前台灣的皮影戲均以表演武戲爲主。而武戲的重要部分即爲武影偶的操作。

武影偶又稱「跳腳仔」，概取其雙腳需靈活躍動表現的特點。另一個特點則爲可以展現揮動武打的雙拳動作，武影偶又可以分成兩類，一類是舞動雙拳做武

打狀的影偶，另一類則為雙手持拿武器的影偶，我們可以分為兩部分介紹。

### 1．武影偶雙手臂（即武戲偶的揮拳動作）

單偶出場時，操演者以姆指食指中指三指抓住主桿後段，末端抵住右手手心，左手則握住副桿（即偶的手臂之桿），影偶輕貼影幕，才開始操作。雙手先打拳吆喝一番，以助長氣勢。行走時，操演者右手臂向上輕提，再稍用力放下，使其雙腳前後自然分開，連續上下擺動慢慢向前而去，使影像形成走路時雙腳交互擺動的姿勢。

### 2．武影偶雙手持長槍上場

此種影偶均已改良成單一木桿操作。偶的雙臂則為四方形洞，以四角形木桿裝置為固穴在主桿上，操演者只要單手操作即可表演得很好。操演者以單手握住主桿，桿末端抵住手心，無名指、小指固定住桿子（姆指與食指、中指揉動主桿），使影偶可以擺動自如，再配合前進後退，口白的吆喝，即成一揮動武器、武打威猛的影偶。

### （二）著盔甲的影偶（代表武官如將軍元帥造型的影偶）：

操作此類影偶，操演者必須以雙手配合操作。右手持主桿，左手持副桿，主桿末端抵住右手心，持主桿的右手乃控制身體與雙腳前後走動。影偶走一步，操演者右手即向上輕提，影偶看起來就像向前走。持副桿的左手，同樣桿末端抵住手心，姆指與食指、中指捏緊木桿，配合右手影偶向前走，左手持副桿的手即可配合前後擺動。

武將影偶出場時，將影偶貼住影幕，向前走幾小步停住。操演者將影偶之手舉起，先摸一下官帽，再摸一下腰帶，梳理一下鬍鬚，表示重視儀態，整裝出場。然後向前走幾步，經過椅子時，影偶稍離影幕，走過後立刻貼回影幕。影偶走動時一定要配合前後擺動，使走路姿勢自然生動。走到影幕中間後再退回椅子旁，手輕扶椅子，再向前走一步，彎身坐下，坐下時右手持桿輕向下壓，使影偶的雙腳稍向前彎曲，偶的上身向前傾斜約十五度，偶的下身坐在椅子上時，才挺直上身，緊貼布幕，開始說話。說話時只要手部擺動即可。起身時，影偶上身亦同樣

先向前稍彎後下身再直立起來，一個手勢、一個動作都必須配合得體，不可輕忽。所謂「出將入相」，千萬馬虎不得。一般而言，老藝人對演出的程序相當講究，而出將入相的規則更是不容怠慢。

（三）旦角左影偶（代表女文身造型的影偶）：

女文身影偶出場時，操演者左手持主桿，桿末端同樣抵住手心，右手持副桿，以控制手部的動作。女影偶出場時動作要輕且慢，小步向前移動，影偶上身要稍微向前彎腰低頭，以表現出古代女人的端莊保守。操演者右手持副桿，即偶的手部，通常女影偶的手臂大都以緞帶或絲織布代替，手掌裝在緞帶上，副桿就裝置在緞帶與手掌關節上。女偶走動時，手部的動作要注意，操演者必須將影偶的手掌部分擺在腰部前方的位置，前進時手以畫圓圈的方式代表擺手的動作，慢步前進，影偶的手千萬不可前後大搖大擺。

女影偶轉身進入時，操演者右手持副桿之手，將偶的手臂向後拉，操演者左手持主桿之手以半轉桿方式配合手臂副桿，輕輕把影偶翻過身來，重複幾次便可輕而舉地轉身而入了。入場時操演者必須配合口白，即女影偶吟詩入場。

（四）著官袍的左影偶（代表著官袍文官造型的影偶）：

此類影偶出場時，如同武將影偶一般，亦必須遵守「出將入相」的規則，先整冠理帶一番後再入場，而場景與動作也和武將影偶出場時的內容大致相同，只是左右手互相對調使用。操演者左手持主桿，桿末抵住手心，以拇指、食指、中指控制主桿，無名指、小指等按住木桿；右手持副桿，以負責手臂的動作。影偶向前走一步，手臂即配合著擺動一下，經過椅子時身體向前傾斜坐下，影偶自然生動起來。

（五）丑角影偶（代表丑、什之類僮僕人物的典型）：

丑角造型的影偶，在皮影戲中通常扮演奴僕或下數得角色。因此，其身為僕人，有緊急通報時，行動要較為匆忙，快速出場後先下跪，口白較快，如：「稟告老爺……」，之後，老爺再隨之出場。

扮演僕人的場時，操演者手持主桿，迅速上下向前而去，副桿也隨著快速擺

動，整個影像看起來就像慌忙出場的樣子。出場後跪在布幕三分之一處，請主人出場。表現下跪的動作時，主桿稍用力向下壓，使偶的雙腳膝蓋著地，下身與上身均用力向下壓，使偶的雙腳膝蓋著地，下身與上身均成彎曲狀，頭部亦向下傾斜。等主人出場後，再稍稍提高上身與頭部，副桿手部需配合口白而動，手指動作須向下輕輕搖動，以與主人對話，如：「小的有要事稟報……。」

（六）兵卒影偶（代表兵士雜類的影偶造型）：

此類影偶大多已改良為單棍操作，因為兵卒出場大多為打鬥時才派上用場，且為了表現出人多勢眾的壯觀場面，操演者往往一手可拿上三、四個之多，只要配合鑼鼓等樂器及吆喝的呼喊聲，手動一下就能展現打鬥熱鬧的場面。操演起來簡單而易學。

兵卒影偶操作時，操演者只要以單手握緊木桿，拇指與食指、中指控制木桿，三指上下揉動，使偶的手臂動作成打殺狀即可，雙偶正面打鬥時，一往一來必須配合得宜才不致有雜亂之感。

（七）龍影偶操作（代表動物類影偶的造型）：

操演者以一手持頭部主桿，一手持尾部副桿，使龍的身體上下而動，看似容易，其實操作起來最為困難。其餘動物類的影偶如牛、烏龜等造型雖然不同，但也都分成前後主副二桿，一桿控制頭部動作，一桿控制尾部，基本上操作要領大致相同。

以上我們所介紹各種影偶類型的操作方法，是傳統皮偶的操作要領，最大的祕訣，不外是勸加練習。若肯用心學習，短期之內便可掌握操偶要領，駕輕就熟。操縱皮偶其實不難，但是要操縱得駕輕就熟，舉手投足如信手拈來，並要表現出個中饒富的韻味，卻不容易，此則非要下一苦練的工夫不可。

#### 第四節 閩台影戲的比較

嚴格說來，福建地區已經沒有皮影戲了。因此，碩果僅存的陳鄭炫先生曾經錄製的影帶，仍可見其保留的演出形式，或可做為閩南影戲的代表。另外，位於閩、粵交界的漳浦、平和等縣，雖仍保有「紙影」之名，卻早已是名實不符的狀態了，但仍可從中尋繹過往傳統影戲的蛛絲馬跡。在此，我們將藉由上述福建現今存在的兩種影戲型態，與台灣皮影戲做一粗淺之比較，以見兩者之間的優劣得失之處。

台灣的皮影收藏家陳處世先生在其所編著的《影偶之美》一書中，對於大陸與台灣皮影戲的比較，做了如下的分析：<sup>72</sup>

	大陸影偶	台灣影偶
材 料	◎用牛皮、驢皮、羊皮雕刻製作。	◎用牛皮製作。
造 型	◎側面臉型與國劇（京劇）臉譜相似（較寫意）。衣裳的花紋也較華麗。 ◎唐山的影偶鼻子尖，陝西的影偶額頭圓，四川的影偶額、腮呈圓型。	◎側面臉型與實物相似（較寫實）。衣裳的花紋較簡單樸素。近年來有些劇團製作半側面的影偶。 ◎有劇團主張保存傳統造型，也有人提倡現代化。
雕 刻	◎雕刻精細（透雕部份較多），尤其陝西的影偶，刀跡流暢，並富有「古典之美」。	◎透雕部份較少，刀跡較粗，富有「樸實之美」。

<sup>72</sup> 陳處世：《影偶之美》（高雄縣立文化中心，1996年9月），頁17—18。

操作	◎操作棒裝在影偶的邊緣，因此左右轉動較方便。	◎操作棒裝在影偶的內部中間，因此操作時影偶較平穩，但左右轉動時較不方便。
彩色	◎色彩較豐富，並兼用平塗與渲染法著色。	◎只用紅、綠、黑三色平塗著色。但近年來有些劇團加用黃、紫、藍等顏色。

陳處世先生將兩者分成「材料」、「造型」、「雕刻」、「操作」及「色彩」五個不同的項目加以比較，簡單扼要，大致符合實情，但主要是著重在影偶方面的異同。

另外，石光生先生則從另一個角度觀察，提出「台灣皮影戲與大陸皮影戲之異同」：

由於台灣皮影戲傳自潮州，自然居於中國皮影戲主流的一部份。基於這種淵源關係，台灣皮影戲和大陸各地不同流派間，仍有明顯的共通性。

- 一、皮影戲均有手抄的劇本，作為演出的重要依據；而且劇目多為歷史劇。
- 二、有偶以動物皮革雕刻，多彩著色；並以木、竹簽桿操縱影偶，至少運用兩隻簽桿。
- 三、使用影窗與照明設備。
- 四、前場至少二人搭檔演出，負責口白與唱詞；後場樂師至少二名，樂器以不離弦、鼓、鑼。
- 五、多於婚喪喜慶、民間節日中演出。

地理、歷史、人文、民俗、音樂上的差異，使得台灣皮影戲與大陸皮影戲之間產生無法避免的差別。

- 一、口白與唱腔帶著濃厚的地方色彩。例如閩南語為台灣皮影戲使用的語言，以適應台灣觀眾，因此劇本雖以中文



撰寫，仍有大量台語詞句。二、台灣傳統影偶長約一尺，中國北方影偶較大，雕工不同，色彩有別，造型互異。三、台灣影偶以牛皮刻之，大陸則以牛、驢、羊皮為之；台灣皮影操縱桿為木製，大陸操縱桿加有鐵桿，較為細長。四、大陸皮影後場樂器較為繁複，音效自然不同，演出人手較多。

73

此處的描述則除了影偶的部份之外，亦觸及了其他重要因素的比較，包括語言、劇本、音樂等更深層的問題。整體而言，上述兩者均是就整個中國的皮影戲現況做一個概略性的比較，容易讓入門者有一個清楚明瞭的概念，若再輔以圖像，更易一目了然。然而，筆者則擬從與台灣皮影戲關係較為密切的閩南及粵東的皮影戲現況做一個比較，以見兩地發展及變化的梗概。

#### (一)、閩南地區：

雖然根據文獻的記載，在明清時期福建影戲也曾盛極一時，但根據最新調查結果顯示，大陸福建省境內如今已經沒有皮影戲團存在的蹤跡。台灣的皮影戲據說是從漳州傳入，而漳州的皮影戲則是由廣東的潮州、汕頭一帶傳入福建的詔安、漳浦等地，因此，由潮州而漳州、再來台灣，形成一個皮影戲的傳播途徑，三者的皮影戲屬於同一個脈絡系統。故漳州的皮影戲演出形式等各方面與台灣並無不同，正如陳鄭愷先生所言：「回顧早期的漳州皮影戲，起始演唱的曾採用『潮調』，對白也常帶著潮州方言的口音」<sup>74</sup>，此種現象正與台灣傳統皮影戲的情形一樣。不過依照陳先生行文的口氣看來，後來漳州的皮影戲似乎已經有所轉變，不復以往。在經過文化大革命時期，中國各地的傳統戲曲遭到了空前的浩劫，而漳州地區的皮影戲亦遭到摧殘的命運，以致於福建省境內皮影戲的絕跡。近十年

---

<sup>73</sup> 石光生：《高雄縣立文化中心皮影戲館籌建專輯》（高雄縣立文化中心，1994年8月），頁55。

<sup>74</sup> 陳鄭炫：《皮影戲雜談》（漳州市地方志編纂委員會、漳州市歷史學會，1991年10月），頁4。

來，在大陸官方的扶植推動之下，才有逐漸復甦之勢，但卻無法恢復以往的景象。

根據筆者親自走訪福建省廈門市的台灣藝術研究所，其中存有陳鄭炫先生演出記錄的錄影帶一卷，可做為現今福建省境內皮影戲演出的代表，也是唯一的參考資料。茲將所見，描述如下：

- (1) 影偶為現代人物的造型，非傳統式的影偶，並有飛機、戰車、大砲、手槍等現代化道具，此或與其表演的劇本有關<sup>75</sup>。但影偶的偶頭仍保留為「五分臉」的側面造型。
- (2) 一般影偶的操縱桿有兩根，一根支住身體，另一根操作手部動作，人物對話亦仍以手部搖擺動作表示，操作較簡單。其中亦有三根操縱桿者，操作較難，但可做兩面方向的表演，為改良式的影偶。
- (3) 影幕隨著劇情的轉變而更換佈景，採現代式繪圖，色彩鮮豔亮麗，此與台灣傳統影戲仍保留大部分的空白空間、只用簡單的幾種道具（如桌、椅等）情形有所不同。
- (4) 其素材似乎改用紙板裁製、刻鏤，然後糊上玻璃紙或膠片，使其堅固而不易折損。
- (5) 已經改用薈劇（歌仔戲）的音樂曲調及口吻道白，並滲入民謠小調。
- (6) 劇本方面，由於其演出為新編的劇碼，並無法知道其他劇目的情形如何，傳統劇目是否也已經與上述的情形相同，不得而知，目前也沒有其他的相關資料保存下來。

上述即為從錄影帶上觀察而得的閩南（漳州）皮影戲現在的情況，雖然限於文物資料的缺乏，無法做進一步的詳盡比較，但也可以從大略上獲得一些梗概。關於這方面，則有待相關研究的繼續尋索，以補其中的粗略和不足之處。

---

<sup>75</sup> 此卷錄影帶演出的劇目為《抗日英雄小白龍》，因係新編戲碼，因此無法用傳統的形式加以比較。

## (二)、粵東地區：

就風俗習慣的角度來說，粵東的潮州、汕頭一帶，與閩南的詔安、漳浦甚至漳州，基本上可以連成一塊文化的共同區域，實際上應該打破行政區域的劃分，無論是語言、風俗、習慣等各方面，均極為相似。因此，此一區域所盛行的傳統戲曲，包括潮劇、皮影戲等，情況也相同。一直到現在，潮劇依然盛行於此，各劇團猶經常往來於閩南、粵東之間，相當受到歡迎。

然而，皮影戲在閩南與粵東的發展，情形卻完全不同。如上所述，閩南的皮影戲現在幾乎已經完全絕跡，而廣東境內雖然在少數地方仍有皮影演出的情況，也已不多，明清時期盛況空前的潮州紙影，也在環境的轉變之下，演變成爲另一種「紙影戲」，實際上即爲鐵枝木偶戲。關於這些，筆者已在第二章第三節「閩南皮影戲的演變」中做了詳細的描述，在此不再贅述。從當中的論述，我們也可以知道：

- (1) 潮汕一帶的「紙影戲」實際上已經發展成一種木偶戲，不再是傳統平面形式「借燈取影」的表演方式，唯操縱技巧仍可清楚看出傳統影戲的遺留，但已比原本的複雜許多。
- (2) 後場音樂性質與潮劇非常相似，其組成結構儼然是一個小型的潮劇班，藝人之間也常相互流通，與潮劇的關係更形密切。而台灣傳統皮影的音樂則原始潮調風味較濃，與潮劇關係發展漸遠。在樂器方面，遠比潮州「紙影戲」的複雜程度簡化許多，演奏起來也比較單調。
- (3) 部份地區現存的皮影戲團，除了演出形式的保留外，其後場音樂也已經向潮劇音樂靠攏，故其劇團名稱改爲「皮影潮劇團」，與台灣的潮調音樂已有所不同。
- (4) 劇目方面，則基本上並沒有太大的變動，大致上仍然相同。

台灣與大陸之間，由於自然環境、風俗習慣及文化背景等諸多因素的影響，使得兩地各流派的皮影戲無論在造型、語言、音樂、劇目等各方面均會有顯著的

不同，即使是與台灣皮影戲有直接傳承關係的閩南與粵東的影戲，也在許多因素的影響下，發展出各自的風貌，甚至走向消亡的命運。然而，隨著彼此交流的頻繁，各地影戲均有相互吸收改良的趨勢，甚至引進該地，形成劇團演出。因此，未來的皮影戲同質性或許將越來越高，彼此之間的差異可能越來越小，但無論如何，就現今而言，短時間之內，各地的皮影戲仍將保有各自的風格，在皮影戲的大家族下，展現不同的風采。