

第七章 偶戲的社會功能與價值

前 言

作為中國戲曲成員裡的一份子，傳統偶戲所具有的社會功能與扮演的角色，亦與戲曲幾無二致。因此，在層次的探討上我們就必須先從戲曲的角度著手，進而聯繫其與偶戲之間的特質，轉化之後再將社會功能聚焦在偶戲的範疇上。當然，兩者之間容或有無可避免的差異性，正好可透過比對而將之突顯出來，形成獨有的特色。

依照一般的觀點，戲曲（包括偶戲）在傳統社會裡所具有的功能，不外乎「宗教性」、「教育性」和「娛樂性」三個層面。事實上，僅僅區分成三個概括的屬性，範圍稍嫌籠統而不夠詳盡，難免受人質疑與詬病；但既將重心放在「傳統社會」的探討上，則已足以涵括其應有的功能與價值了。因此，本章前半部探討偶戲在傳統社會的功能與價值上，原則上仍依上述三個重要的性質開展，以見其在歷史發展上不可忽視的庶民性格。

然而，歷史不斷的演進，社會環境也隨之變遷，偶戲在功能的發揮上勢必有所轉化。二千多年來封建時代以農業為主的傳統社會，直至民國初期時的結構仍然改變不大，不過這幾十年來因為工商業的迅速成長，急速的社會變遷反而讓人措手不及，許多在傳統上極為重要的風俗習慣，竟在瞬間遭受猛烈的衝擊，傳統戲曲（包含偶戲）亦是無法倖免。因此，我們對於偶戲在現代社會裡所重新扮演的角色，必須加以檢視與探討。在本章的後半部份即針對偶戲在傳統功能的繼承與現代價值的運用上分別論述。

戲曲在傳統的農業社會裡，具有當時不可或缺的功能與價值。而偶戲身為戲曲表演的其中一個類型，其所扮演的角色也就大抵相同。一般而言，因著與民間禮俗與神誕廟會的演出場合關係密切，再加上先前所述有關偶戲起源的神秘色

彩，其所具備的第一個功能即為「宗教性」。其次，在純樸的農業社會裡，人民平日忙於生計，提供娛樂的機會與場所有限，除了城市裡的特定區域外，多於農忙過後的閒暇日子或神誕慶典期間，請演戲曲以供娛神，順道給予一般民眾欣賞演出的娛樂，因此其所具備的第二個功能乃為「娛樂性」。然而，傳統社會受到儒家思想道德教化的深遠影響，玩樂不應該只是放浪形骸、肆無忌憚，還必須從中有所警醒，即所謂「寓教於樂」，而受到歷朝歷代對於戲曲所頒布的禁令與限制，其內容亦多為表彰忠孝節義的明確主旨，以藉此教育社會大眾，故欣賞戲曲不僅僅只是娛樂嬉笑而已，往往也具有說教的作用存在，是故其所具備的第三個功能為「教育性」。

時至今日，隨著社會的迅速轉型，偶戲在傳統社會裡所具有的功能與價值已有相當程度的改變。即使未能完全否定傳統功能的持續存在，卻已經有逐漸脫離的趨勢。其中以「宗教性」的功能削弱最多，甚至於完全屏除；而「教育性」則因人而異，端視觀賞的對象而定，但一般說來仍然受到相當的重視；至於「娛樂性」可說增強最大，許多偶戲節目的製作甚至完全以娛樂笑鬧為主，看了開心最重要，只要能吸引觀眾的目光就是最好的；至於演出內容有無教化意義，已經是乏人問津。

我們不能說昨是而今非，在以往的社會環境裡，因各種因素形成了當時所需要的功能，只是時空移易，功能的價值轉變了，乃逐漸形成今日社會所需求的功能及屬性。以下，本章即將之區隔成偶戲在傳統與現代社會的功能和價值，藉以觀察從古至今偶戲演出的變化軌跡。

第一節 傳統社會偶戲的功能與價值

關於偶戲的起源問題，雖然至今仍然無法獲得定論，但經由諸多前人的敘述與探討中，多數均認為其與原始的巫儺祭儀有著密不可分的關係。從殉葬的俑偶

以至於耍弄的戲偶，儘管社會文明逐漸開化，但在迷信的農業社群之中，偶戲的表演卻始終離不開濃厚的宗教味，至今依然如此。此外，偶戲藝術發展是宋代，種類多，技巧高，可說是巔峰時代，但在進入思想箝制的元代以後，甚至強調人倫教化的明、清兩朝，戲曲的功能被侷限在「寓教於樂」的屬性上，故在傳統社會中偶戲的教育性佔有極其重要的地位。不過，雖然是「寓教於樂」的形式，在淳樸的農業時代裡，民眾賴以調劑生活的娛樂管道畢竟有限，故仍以觀賞戲曲演出為最主要，偶戲當然也不例外，而且相當貼近於民眾生活，所以其在傳統社會中娛樂性的重要，自是不在話下。

一 宗教性

王國維在《宋元戲曲考》中說：「後世戲劇，當自巫、優二者出。」由此可知，中國戲劇的起源與宗教（巫術）儀式有密切的關係。但必須強調的是，此所謂戲劇起源於宗教儀式，並非是指戲劇等同於宗教，宗教中所蘊含的戲劇成分，只是構成戲劇的因素之一而已。更確切的說，宗教儀式為產生戲劇起源的其中一個溫床。

尤其是戲劇之中的偶戲，偶（或傀儡）的起源問題自古即離不開神秘的宗教色彩。誠如本書第一章中所述，俑偶代替原始社會「人殉」的陪葬制度，出現在帝王的陵墓中，遂與原始巫術產生結合的作用，開始運作。簡言之，「木偶是人類在開端階段從事巫術時實踐時創造和應用的必不可少的媒介，是『同類相生』、『果必同因』這種遵循『相似律』、『互滲律』的原始思維方式的必然產物。」¹ 巫

¹ 陳世雄：〈木偶藝術論綱〉，載《戲劇思維》（福州：福建教育出版社，1996年8月版），頁329—346。陳世雄引《金枝》作者弗雷澤的說法指出，巫術賴以建立的思想原則可歸結為兩方面：一是「同類相生」或果必同因；二是「物體一經互相接觸，在中斷實體接觸後還會繼續遠距離的互相作用」。前者可稱之為「相似律」，後者可稱為「接觸律」或「觸染律」。運用「相似律」的巫術稱為「順勢巫術」或「模仿巫術」，運用「接觸律」的巫術統稱為「交感巫術」。弗雷澤在《金枝》一書中論述「順勢或模仿巫術」時寫道：「在各種不同的年代，許多人都曾企圖通過破壞或毀掉敵人的偶像來傷害或消滅他的敵人。他們相信敵人將在其偶像受創傷同時，本人也受到傷害，在偶像被毀掉的同時，本人也會死去。這可能是『同類相生』這個原則的最常見的應用了。」我國古代在殉葬禮儀中用土俑、木俑代替奴隸陪葬，同樣是原始思維的一種體現。毫無疑問的，木偶是模仿人的形體所製作的，在動作的表現上則希望與真人一樣，以達到逼真的視覺效果。

術禮儀開始了運作，「傀儡」也繼承了「巫覡」的職能而成爲神靈使者。直到東漢，傀儡長久以來作爲一種「上達天庭、下抵地府」的宗教戲具，成爲喪葬、祭煞的「喪家之樂」，同時也具有祈神、敬天、通神、娛神的功能，它起著人神相通的互滲作用，是既娛鬼神又取悅於人的宗教媒介。也由於如此，古人對他既崇拜又恐懼，因而對其諸多避諱、敬而遠之，這種心理作祟的意識型態及封建習慣勢力，如鬼魅纏身般，總是揮之不去，以至於人們一直很少去談論它的過往和探索它的起源。

秦漢之前，木偶人的製作多比真人魁梧高大，因爲當時偶人的功能除了陪葬之外，也有用來守墓、守廟宇的責任，甚至做守門的神荼、鬱壘²。因此當時的木偶人外形皆魁偉醜怪、高大威猛，期望藉此以驚邪驅崇。當時遂將此種高大的木偶人號稱爲「魁櫺」、「窟礪」或「窟磊」。考古實物中，從陝西臨潼秦始皇陵墓中出土的秦俑，與真人真馬尺寸相同；而山東萊縣從西漢王墓所挖出的木人，也高達近二米，可見秦漢時期，高大的「魁櫺」依然存在。

回溯到遠古時代，先民因文化和智識所限，朦朧於神和宗教的活動之中，當時宛若真人、魁梧高大的「魁櫺」即是鬼靈的保護神，也是先民們用以膜拜的「偶像」，對日後木偶的成長與發展，創造了優越的環境，並起了哺育的作用。一直到春秋時代，「魁櫺」除具有喪葬、供奉及守衛的功能之外，還負起了驅除疫鬼的禳祭功能，並承攬了商代沿襲下來的宗教習慣，擔任巫、覡的部分工作，作爲神與人之間的媒介，甚至成爲神的化身和代言人，傳達神的旨意，近似「神偶」。後來爲了容易搬遷，方便祭奠和供奉，乃將「大魁櫺」改爲「小魁櫺」，故於其後家一「子」字，成爲「魁櫺子」或「窟礪子」。這些「魁櫺子」有一部份則發展爲今日受人膜拜的木雕神（佛）像。

傀儡所具有的「喪家樂」功能，歷經二千年以上的流傳，尤其在傳統農業型態的封閉社會裡，其作用一直存在於民間。如閩南及台灣地區，至今依然常見以

² 參見常任俠：《饕餮鐘葵神荼鬱壘石敢當考》。

傀儡戲偶祈福或祭煞的信仰文化，即爲此一功能的遺留。可見其在傳統民間觀念的根深柢固，滿足了群眾對於某些未知事件神秘性的探求。

另一方面，戲劇與宗教儀式關係最顯著的體現，則在戲劇表演與節日慶典的關係中，換句話說，戲劇往往是在節日的慶典中演出的。中國民間迎神賽社中的祭祀活動，即可爲此一關係最具體的代表，具有悠久的歷史文化傳統。郭英德認爲，中國民間迎神賽社的祭祀活動，主要有四種類型：

一、歲時節令，春節、上巳、端午、中元、中秋，以及冬春祈年、夏秋報賽等；二、跟社區祭祖有關的祀日；三、淫祀，即名目不正、不列祀典的祭祀，品類雜多，如土地神、灶神、海神等神靈的寺廟，如已死的先賢、聖哲、名人、驃將等的祠廟；四、不定期的喜慶婚喪活動和驅疫求神活動，如疾苦、天災、時疫、新廟慶成、佛像開光、酬神還願等等，無論是哪一種民間祭祀活動，總少不了表演各類樂舞或戲劇，以娛神兼娛人，歷代皆然。³

由此可見，戲劇和節慶間存在著一種相輔相成的關係。這種情況至宋代達到了頂峰，當時民間戲曲技藝表演之盛，可從《東京夢華錄》、《夢梁錄》、《武林舊事》、《都城紀勝》、《繁勝錄》之類志書看出，原來由官府或地主負責的農事祭儀，如春秋祭社至宋代已轉入一般平民之手，他們更以戲劇技藝表演的型式作爲社祭的主要內容，尤其到南宋更加明顯。南宋時代，民間把節令及寺廟神誕的祭祀語戲曲技藝表演融爲一爐，並組織各種宗教娛樂性的「社」，在春秋祀社之日或其他神誕節日，表演各種技藝以及雜技，稱爲「社火」。《武林舊事》卷三「社會條」云：

二月八日爲桐川張王生辰，霍山行宮朝拜極盛，百戲競集。如緋綠社雜劇、齊雲社蹴毬、遏雲社唱賺、同文社耍詞、角觥社相撲、清音社清樂、錦標社射弩、錦體社花繡、英略社伎棒、雄辯社小說、翠錦社行院、繪革社影

³ 郭英德：《世俗的祭禮中國戲曲的宗教精神》（北京：國際文化出版公司，1988年版），頁33—34。

戲、淨髮社疏剃、律華社吟叫、雲機社撮弄……若三月三日，殿司真武會，三月二十八日東嶽生辰，社會之盛大率類此。⁴

其中「繪革社」為影戲的行會組織，可見皮影戲在宗教祭典上的表現，頗受矚目。而在宋代技藝已達純熟階段的各類傀儡戲，斷不可能在這樣重要的場合中缺席，其中最顯著的例子為陳淳的〈上傳寺丞論淫戲〉，他在文中清楚描述了南宋東南地區賽會演劇的情形：

當秋收之後，優人互湊諸鄉保作淫戲，號「乞冬」。群不逞少年，遂結集浮浪無賴數十輩，共相唱率，號曰「戲頭」，逐家哀斂錢物，募優人作戲，或弄傀儡……今秋自七八月以來，鄉下諸村，正當其時，此風正在滋熾。⁵

當中提到了「弄傀儡」，由此可知傀儡戲亦為祭祀演劇中不可或缺的一員，不難想見偶戲在宗教節日中興盛的景況。

雖然在元代以後，職業演員的表演超過社火的業餘表演水準，但這種把戲曲技藝與宗教祭祀、民間生活密切配合的活動已成為近代中國民間（包括台灣）最主要的文化類型，而社火至今仍為民間迎神賽會中所常見，也是維持民間表演活動的重要基幹。

儘管如此，但傳統社會祭祀演劇的普遍現象，其背後所透露的義涵卻是頗耐人尋味。祭祀的本意在於「敬神」，但在民間的祭祀活動中，敬神卻每每被換成「酬神」或「娛神」，這種轉換是意味深長的。對此，路應昆提出了非常有趣的看法：

中國民間的神祇崇拜與佛教、道教和基督教等正式宗教很不一樣。佛、道、基督都是要求眾生克制私慾，從而從現實的「迷途」或前世的「罪孽」中解脫出來。而中國民間崇拜的神祇卻是專以保障人間的種種利樂為職責，如天官為人間「賜福」，財神為人們「招財進寶」，土地神保佑「五穀豐登」，

⁴ 周密：《武林舊事》，收於《東京夢華錄外四種》（台北：古亭書屋，民國 64 年版），頁 377。

⁵ 宋·陳淳：《北溪文集》，卷二十七。

送子娘娘保佑「人丁興旺」，文昌帝君幫助士子中舉當官等等。反過來看，神靈們既然如此通人性而近人情，那麼他們自己也當然會像俗世眾生一樣有耳目聲色、飲食男女等喜好與欲求。正是從這樣的「邏輯」出發，於是捧送到神壇前的供品中，便總有肥母雞臘豬頭之類；土地公、城隍爺們則還要配夫人（不少廟中都要設他們夫婦的寢宮）；更重要的是，凡人們的敬與不敬，還必然影響到神祇們的「感情」——敬則喜，不敬則怒，喜則造福于人，怒則降禍于人。由此推論，則祭祀之時非演戲唱曲不能博神祇們一樂，也就是不得不然之事了。難怪有人乾脆把如此這般的「敬神」稱之為「媚神」。當然，這一切都不過是神的「人化」——泥塑木雕們的口腹聲色之欲，不過是凡人們把自己的欲求「推己及神」的結果罷了。同樣，農民們每每以演劇為敬神手段，正折射出農民自己對於戲曲的強烈喜好。

6

這樣的觀點，說明了中國傳統社會之所以會使戲曲興盛的原因，原來在「宗教性」看似莊嚴的背後，其實也不外乎人情心理的投射與反映。而這正好也是解釋偶戲發展歷程的關鍵，從俑偶的單純模仿人形到經由操縱作為娛樂演出的戲具，亦即由功利性的祭祀功能到浪漫性的娛樂功能，事實上都只是人類社會為了滿足自身心靈上的需求所創造的價值罷了。

二 教育性

自古以來，戲曲在中國傳統社會裡一直被賦予一個重大的責任，那就是教化盲目的群眾，促成社會的安定。這一方面來自於二千年來儒家思想的陶冶，身為四民之首的知識份子，肩負著孔孟禮樂廣被教化的使命感，於是在創作戲曲劇本的主題思想上，便離不開三綱五常、四維八德、忠孝節義的觀念範疇，企圖透過戲曲的演出傳達儒家道德思想，使觀眾在欣賞表演的過程中，潛移默化接受了劇

⁶ 路應昆：《中國戲曲與社會諸色》（長春：吉林教育出版社，1992年6月版），頁60—61。

中貫注的教化理念，從而體現在其生活行爲之中。

從社會發展的角度來看，戲曲的確發揮了非常強大的教育功能，使群眾安於現狀，合理化其地位，穩定封建結構，所以就另一方面來說，這也給予了統治者方便的手段，使群眾充滿了忠君愛國的思想，絕對服從遵守統治者的命令及規定，不敢反抗，沒有動亂，以達到國家和諧穩固的目標。對於這種情況，傅謹認為這是戲曲表現的功能當中，不可忽視的一面：

人類文化發展到一定階段，各種文化現象開始出現分化。比如說原來就像一枚鉛幣的兩面一樣融為一體的宗教與藝術開始分離，宗教活動與藝術活動不再那樣緊密地結合了，人們所從事的藝術活動，雖然仍然可以有濃厚的宗教意味，也可以沒有什麼宗教意味。但是利用藝術為宗教服務，卻一直是宗教用以為擴大其影響的重要手段。藝術與政治之間的關係也是這樣。自從人類覺得有必要把自己的一部份權利讓渡給一些專門從事社會治理的人，由他們組成各種形式的所謂政府，從而出現了政治，也有了政治意義上的統治者時起，這些統治者就千方百計要利用一切可能利用的手段來為其統治服務，而藝術，也是他們一直垂涎的對象。因而我們在看中國戲曲的功能時，首先就要看到戲曲在統治者眼裡的這種功能。⁷

戲曲表演當然是一種藝術，但可悲的是，其藝術價值的高低與地位的貴賤，卻必須得到統治階層的肯定及鼓勵，才可以得到彰顯。也因此，戲曲這種在改良社會、促進人生等功能上所獲得的重大確認，卻決定了它本身某些的基本傾向。

中國歷來有將不同的文藝樣式區分出高低優劣的陋習，如詩文被奉為高出一頭的正宗，而小說戲劇責備斥為不足掛齒的邪門歪道。戲劇最早來自於民間，但其自由放達的內容和生動活潑的形式卻使封建士大夫覺得如法容忍，而一幫的道學家則甚至欲對其趕盡殺絕而後快。這使得戲曲長期以來受到統治集團和上層社會的鄙薄和貶低，戲劇乃是「小道」、「末技」、「賊藝」等看法顯得根深柢固。而

⁷ 傅謹：《戲曲美學》（台北：文津出版社，1995年7月版），頁283。

如何能夠扭轉這種世俗偏見，通過肯定戲劇的重大社會作用來提高戲劇的社會地位，則是劇作家及某些有識之士一直努力所要達成的重要課題。

湯顯祖就曾列舉戲曲的諸多有益之處，指出它能夠借助於情感陶冶而達到與道德教化同樣積極的效果，他說戲劇的功用為：

（戲劇）可以合君臣之節，可以浹父子之恩，可以增長幼之睦，可以動夫婦之歡，可以發賓友之儀，可以釋怨毒之結，可以已愁憤之疾，可以渾庸鄙之好。然則斯道也，孝子以事其親，敬長而娛死；仁人以此奉其尊，享帝而事鬼。老者以此終，少者以此長。外戶可以不閉，嗜欲可以少營。人有此聲，家有此道，疫癘不作，天下和平。豈非以人情之大寶，為名教之至樂也哉。⁸

在湯顯祖眼中看來，戲劇的作用真是無所不包了，好處訴說不盡，除了可以傳布所有的美德之外，更可提升人民大眾的道德修養，甚至能達到孔子儒家理想的大同世界，簡直是《禮記·禮運·大同篇》的翻版，其社會教化的效果異常驚人。此外，祁彪佳在評論孟稱舜的《嬌紅記》等五種曲時，認為就戲劇的社會作用而言，連《詩經》也無法比肩，他甚至將戲曲與「五經」相提並論：

子曰：「詩可以興，可以觀，可以群，可以怨。」然則，詩而不可興、可觀、可群、可怨者，非天下之真詩也。嗚呼！今天下之可興、可觀、可群、可怨者，其孰過於曲者哉？蓋詩之以道性情，而能道性情者，莫如曲。曲之中有言夫忠孝節義，可忻可敬之事者焉，則雖呆童愚婦見之，無不擊節而忭舞；有言奸邪淫慝者、可怒可殺之事者焉，則雖呆童愚婦見之，無不恥笑而唾詈。……先生前後有曲五種……案拍填詞，和聲協律，盡善盡美，無容或議。可興、可觀、可群、可怨，《詩》三百篇莫能逾之。則以先生（孟稱舜）之曲為古之詩與樂可，而且以先生之五曲作「五經」讀，亦無不可也。⁹

⁸ 湯顯祖：〈宜黃縣戲神清源師廟記〉。

⁹ 祁彪佳：〈孟子塞五種曲序〉。

以五種戲曲比擬成「五經」，對於飽讀詩書的知識份子來說，未免有言過其實之嫌，但不難體會其強調教化作用、藉以提昇戲曲地位的用心。然而，對於那些目不識丁、沒有機會讀書的大多數社會群眾而言，經由欣賞戲曲的通俗演出，吸收學習一些古聖先賢為人處世的大道理，了解道德教化的倫理思想，卻往往比直接教授四書五經長篇大論來得廣泛而迅速，同樣可以達到教育功能，的確比起聖賢書來可說是有過之而無不及。這種觀念，到了清人劉宗周身上則更進一步，認為戲曲通過劇情內容的搬演以打動人心所收到的功效，更是遠遠超過鴻儒老僧的講經說法之上：

每演戲時，見有孝子、悌弟、忠臣、義士，激烈悲苦，流離患難，雖婦人牧豎，往往涕泗橫流不能自己。旁觀左右，莫不皆然。此其動人最懇切，最神速，較之老生擁皋比、講經義，老衲登上座、說佛法，功效百倍。¹⁰

由此可見，長期以來，人們爲了抬高戲曲的身價，仍然不得不沿用君臣父子、忠孝節義以及興觀群怨、發情止禮之類的思想原則和價值標準，連湯顯祖這樣「寧拗折天下人嗓子」激進的人物都未能免俗。

就中國傳統文化而言，儒家思想既是主幹、核心，又是基本的參照體系，對於任何文化現象的評價都必須依據這一參照體系而作出，於是衡量戲劇的優劣利弊也不能出其範圍，要提高戲曲的社會地位，捨此之外尚無更有效的方法。不過即便如此，將戲曲擢拔到等同甚至超過儒家經典的地位，這在儒家的思想體系中，也已經是驚世駭俗的躡等之論和僭越之舉了，公然宣稱這一點，尚需要有過人的識見和膽魄，其進步意義已不可否認。

無論在什麼時代，一種廣泛流傳的藝術觀或戲曲觀，都會在藝術創作中得到具體的表現。同樣的，中國戲曲史上傳統的教化論，也在許多戲曲作品中成爲一種藝術的現實。在戲曲發展史上，最能夠體現社會教化功能的作品，當推明代前期當過國子祭酒、禮部尚書、太子太保兼文淵閣大學士的丘濬所寫的傳奇《五倫

¹⁰ 見劉宗周：《人譜類記》卷下。

全備記》。這件用意在於以戲曲來作為倫常大道之聖經的作品，作者的創作意圖也在副末開場中直接表現了出來：

書會誰將雜曲編，南腔北調兩皆全。若於倫理無關緊，縱是新奇不足傳。
風日好，物華鮮，萬方人樂太平年。今宵搬演新編記，要使人心忽惕然。
每見世人編雜劇，無端誣賴前賢，伯諧負屈十朋冤。九原如可作，怒氣定
沖天。這本五倫全備記，分明假托揚傳，一場戲裡五倫全備。他時世曲，
寓我聖賢言。……（白）小子新編出這部戲文，叫做《伍倫全備》，發乎
性情，止乎義理。……使世上為子的看了便孝，為臣的看了便忠，為弟的
看了敬其兄，為兄的看了友其弟，為夫婦的看了相和順，為朋友的看了相
敬信。……雖是一場假托之言，實萬世綱常之理。

邱濬是在元末明初戲曲中道衰落的背景下創作這部作品的，身為宰相的他自己動手來寫以前一直被視為小道末技的戲曲，對於明清兩代戲曲的再度繁榮起了一定的作用。然而，這種要以戲曲作為教化工具的戲曲價值觀，也具體展現了統治者的藝術觀，不可否認的，這多少斷傷了表演藝術的真諦。如果說「文以載道」是中國古代文人創作文章不可或缺的根本信念，那麼丘濬就是「戲以載道」最明確、最直接的提倡者。

雖然從教化出發而創作的戲曲作品在藝術上的價值很值得懷疑，但是由於它們在道德上代表了統治者的思想觀念，這種趨向一直向前發展，戲曲的社會地位也就被人們越來越重視，終於到了這樣的程度，它擁有了與傳統文學經典一樣的崇高地位。甚至也因為戲曲比起其他任何一種中國傳統的藝術形式都更具有廣泛的群眾性和對人心直接的影響力，有人便把它看得比其他任何傳統的藝術形式更具有道德方面的價值。無可避免的，戲曲必須獲得在政治道德方面的正面肯定，才能夠得到普遍的社會承認，得以在歷史中名正言順的流傳下來。

偶戲身為大戲的具體縮影，除了表演形式上的差異以外，其在思想內涵的傳播上，同樣也體現了教化群眾的傳統價值，具有宣揚禮教道德的社會使命。藝人的社會地位雖然階層不高，但卻肩負著教化民眾的重大責任，以倫理道德的傳播

者自居，切實搬演一齣齣忠孝節義的故事，將做人處世的大道理透過戲劇傳達給觀眾，以期達到潛移默化的教育功能。

這樣的觀念，在老一輩的偶戲藝人心中，是非常普遍的現象。皮影戲藝師許福能先生，對於皮影戲演出內容的解說，即一再強調「三綱」——忠、孝、節，以及「五常」——仁、義、禮、智、信的重要性，可見在他的觀念中，演戲不僅只是為了謀生，也不僅只是酬神和娛人的工作而已，還必須肩負起某種程度上的社會責任，那就是藉由戲劇的表演表達中國傳統倫常道德的觀念，趁機教育看戲的民眾「三綱」、「五常」的大道理。而這些道理，在其保存的眾多古老劇本中，包括「上四冊」的《蔡伯喈》、《白鶯歌》、《蘇雲》、《割股》以及「下十本」的《高良德》、《師馬都》等，總是不厭其煩的經由戲中人物不斷訴說，以情節發展和故事結局呈現賞善罰惡的必然效果，達到「勸善」的目的。皮影戲如此，布袋戲與傀儡戲亦然，觀其所流傳的所謂「籠底簿」劇目，一方面除了保留教古老的面貌之外，另一方面教化意味濃重也是不可忽略的特色。

在更多的作品之中，「教化」的不僅僅只是「忠孝節義」的道德勸說而已，實際上的內涵更寬廣，作品所體現的「警惡勸善」的意圖其實更明顯。王嵩山在《扮仙與作戲》書中提到：

劇情做為一種教化或批判的工具，而具備了倫理學的功能。它肯定並確然標舉社會目標、情感道德和合宜的行為；評論、宣揚、解釋個體的行為、抱負和價值觀。¹¹

戲劇當中「善惡到頭終有報」的情節和結局，便是教化功能的具體成果。一般故事情節的安排是：清官斷案、冤情昭雪、奸人伏法；有時還穿插了鬼魂託夢、訴冤、還魂等情節。誠然，這些迷信思想讓人感覺荒誕不經、虛構不實，但可視為民間宗教意識的普遍反映。而由這些具體化的故事中，將活生生的形象呈現在眼前，再度加強了人們的道德感與罪惡感，使其肯定為善者終必獲得善果，行惡者

¹¹ 王嵩山：《扮仙與作戲》（台北：稻鄉出版社，1997年5月版），頁172。

則無所遁逃於天地之間的信念。

在流傳至今的戲聯當中，仍然以強調「教化」的內容最為常見。我們不妨來看看其中的兩種：

（一）忠奸賢愚，聊假今形傳古教；

治亂安危，為助風化扮粉墨。

（二）弄假成真，隨他演來無非揚清激濁；

移宮換羽，自我聽去都是教愚化賢。

古人對戲曲的倫理教化功能的重視，於此清楚可見。在中國傳統封建思想的大觀念下，戲曲的演出一向帶有「寓教於樂」的重要使命，教化的內容佔有不可或缺的一席之地。台灣現今留存的偶戲劇本，仍然保留相當部分的傳統性，說教意味極濃；然而，隨著時代觀念的變遷，觀眾的欣賞口味已然轉變，偶戲表演中所蘊含的教化意味，也逐漸地被抽離、忽略，正在慢慢的消失之中。

三 娛樂性

戲曲與其他所有藝術類型最重要的區別，也許就在於它的大眾化，而其之所以能大眾化的原因，則在於表演內容為群眾生活帶來了歡笑與娛樂的效果。雖然中國戲曲中大多數的作品都是文人創作的，但我們需要認清一個事實，就是真正活動著的戲曲，並不是文人置於案頭的作品，而是存在於民眾的娛樂生活之中。作為一種民眾普遍用以為享樂的藝術類型，它的發展變化也就必然要受到民眾享樂的戲曲價值觀的影響和制約。

在生活緊迫的壓力下，無人不需要娛樂，不需要歡笑，藉以宣洩內心的愁悶與煩惱。這既是個人的一種身心需求，也是社會的一種文化需求。而戲曲正是抓住了這一最具普遍性的需求，並由此建立起與社會大眾相溝通的一條重要管道。關於這一點，元人胡祇遹曾說：

百物之中，莫靈貴於人，然莫愁苦於人，……此聖人之所以作樂以宣

其抑郁，樂工伶人之亦可愛也。¹²

很顯然地，消弭愁苦、宣洩抑郁的功用，乃是戲曲為社會大眾所喜愛的一大前提。連現代著名的學者錢穆，也對戲曲的娛樂精神有所議論：

西方戲劇求逼真，說白動作，完全要逼近真實，要使戲劇與人生間不隔。但中國戲劇則只是遊戲三昧。……中國京劇為要抽離現實，故把人生事象來繪畫化、舞蹈化與音樂化。因此，中國人對人生太認真了，故而有戲劇教人放鬆，教人解脫。¹³

錢先生的這段話，把使人「放鬆與解脫」視為戲曲達到最高審美境界的一種必備條件，同時也指出了戲曲體現這種娛樂精神的兩個主要方面：一是對於聲容技藝的注重；二是對於嬉戲情趣的追求。

關於聲容技藝的注重方面，戲曲以歌唱、舞蹈、美術造型等最具直觀美感的手段來演述劇情，因而美聲美容、動人觀聽的特徵十分突出，表演者們的歌舞技藝也在舞台藝術中居於重要地位。藝人的創作有兩個重要特徵，其一是注重聲容技藝的展示，其二則是注重情感的表達。偶戲雖是出諸偶人的表演形式，但偶人背後負責操縱的主演者，實是賦予偶人真實生命的扮演者，也因此，聲容的肖似與操偶技巧的高妙，便是偶戲表演是否能吸引觀眾目光的關鍵所在。所謂「一口訴說千古事，雙手對舞百萬兵」，在在顯示偶戲於聲容與技藝上表現的重要性。從客觀的角度來看，無論是戲班演出或藝人傳承的訓練，都可以看出聲容之美與技藝之妙必定是偶戲表演大下功夫的地方，其目的無非變在於給觀賞者帶來帶來充分的耳目娛樂與想像。

而對於嬉戲情趣的追求，是戲曲強調娛樂性的另一重要表現。其實，「戲」字的原義，即是「嬉戲笑鬧」的意思；「劇」字的本義也類似，如「惡作劇」一語所謂。用這兩個字來指稱出現在舞台上的故事表演，可以想見其原來的本意何

¹² 元·胡祇通：〈贈宋氏序〉，見《紫山大全集》卷八。

¹³ 錢穆：〈中國京劇中之文學意味〉，見《中國文學講演集》（成都：巴蜀書社，1987年版），頁124。

在。被認為是戲曲遠祖的古優戲，連同繼其遺響的唐代參軍戲，都以詼諧笑謔為其主要的風格特徵。在參軍戲與後來的成熟戲曲之間作「過渡」的宋雜劇，也是「大抵全以故事世務為滑稽」¹⁴。而作為戲曲另一源頭的社火歌舞，同樣也表現出「大抵以滑稽取笑」¹⁵的特點。體現在這些表演藝術中的注重嬉戲的傳統，在戲曲中得到了充分的繼承和發揚，正如明代作品《白兔記》的「副末開場」所講：「不插科不打諢不為之傳奇」，可見其對嬉戲情趣的強調。

對嬉戲情趣的注重，體現在作品的體裁風格上，其突出表現就是喜劇（包括鬧劇）的發達。在傳統中國的通俗戲曲中，作品的喜劇成分大大超過悲劇元素，即便是那些從基本劇情來看並非喜劇甚至應屬悲劇的作品中，也常常要加進許多喜劇成分，造成「悲喜交加」式的獨特效果。這種悲喜混合式的處理，在被視為戲曲前身的南北朝小歌舞戲《踏搖娘》中即已出現：

北齊有人姓蘇，削鼻，實不仕，而自號為郎中。嗜飲酗酒，每醉輒歐其妻。妻銜悲，訴於鄰里，時人弄之。丈夫著婦人衣，徐行入場。行歌，每一疊，傍人齊聲和之云：「踏謠和來，踏謠娘苦和來！」……及其夫至，則作毆鬥之狀，以為笑樂。¹⁶

這齣小歌舞，先極力表現踏謠娘受丈夫虐待之「苦」，但接著又以醉鬼丈夫撒野和妻子奮起自衛的場面逗人「笑樂」，好像前面的「悲」與後面的「喜」之間並沒有什麼不協調之處。這種悲喜交加的做法，在後來的戲曲中得到了充分的繼承和發揚。

另外，許多情節內容看起來境遇悲慘的戲曲，最後竟都以大團圓的結局收場，使觀眾看來皆大歡喜，在結尾營造和樂融融的氣氛。這種情況，悲而實喜、苦而有笑，一方面宣洩了群眾在日常生活中苦悶的情感，一方面也為觀眾帶來嘻笑歡樂，此實為中國傳統戲曲的一大特色。無怪乎曾師永義大膽主張，中國戲曲

¹⁴ 宋·耐德翁：《都城紀勝》，「瓦社眾技」條。

¹⁵ 宋·范成大：〈上元紀吳中節物〉詩注，見《石湖集》，卷二十三。

¹⁶ 唐·崔令欽：《教坊記》，見《中國古典戲曲論著集成》，第一集，頁 18。

沒有所謂的「悲劇」，因為嚴格說來，若以西方悲劇的條件來衡量中國傳統戲劇的元素，真正的中國悲劇並不存在。

以上是從戲曲作品的面貌上，說明了戲曲的娛樂性質。此外，從戲曲的演出場合上，也可以看出戲曲以供人娛樂為第一功能的情形。戲曲的演出場合，大致不外乎廟會演出、瓦舍演出、戲園演出和堂會演出等幾類。在這幾類場合中，戲曲演出一般都是作為「綜合性」娛樂消費活動中的一個項目而出現的，因而演出本身強調娛樂功能勢所必然。在集宗教、商賈、遊樂、交際等多種活動於一體的廟會中，戲曲演出置身於一個「萬貨雲集、百藝雜陳」的遊樂消費環境中，它雖然也頂著「酬神」的名義，但實際上所體現的還是一種民眾娛樂的性質。在宋元時的瓦舍和後來的各種商業遊樂場中舉行的戲曲演出，除了不帶祭祀色彩和演出的日常性質而外，不論場合的總體氛圍還是演出所體現的娛樂功能，都與廟會演出的情形很類似。在清代以後出現的戲園中，觀眾們也常常不是純粹看戲，而是同時喝茶進食，甚至隨意談笑出入；而且戲園一般也座落在城市鬧區之中，故演出仍未脫離遊樂消費的總體氛圍。至於在小圈子觀眾中舉行的堂會演出，一般出現在私人或集團性的慶典與聚會活動中，常常是充當宴會中侑酒勸飲、佐歡助興的角色，其娛樂性質同樣極為明顯。如明末小說《檮杌閑評》第二回「魏醜驢迎春逞百技，侯一娘永夜引情郎」中，即描寫一個家庭班子到山東臨清表演「燈戲」的堂會演出情況：

……朱公問道：「你是那裡人？姓甚麼？」婦人跪下稟道：「小婦姓侯，丈夫姓魏，肅寧縣人。」朱公道：「你還有甚麼戲法？」婦人道：「還有刀山、吞火、走馬燈戲。」朱公道：「別的戲不做罷，且看戲。你們奉酒，晚間做幾出燈戲來看。」傳巡捕官上來道：「各色社火俱著退去，各賞新歷錢鈔，惟留昆腔戲子一班，四名妓女承應，並留侯氏晚間做燈戲。」巡捕答應去了。……

一本戲完，點上燈時，住了鑼鼓，三公起身淨手，談了一會，復上席來。侯一娘上前稟道：「回大人，可好做燈戲哩？」朱公道：「做罷。」一

娘下來，那男子取過一張桌子，對著席前，放上一個白紙棚子，點起兩枝畫燭。婦人取過一個小篋箱子，拿出些紙人來，都是紙骨子剪成的人物，糊上各樣顏色紗絹，手腳皆活動一般，也有別趣。手下人並戲子都擠來看，……直做至更深，戲歇才完。¹⁷

由此可知，偶戲身為傳統戲曲大家族之中的一份子，其所扮演的功能亦同，帶給群眾生活上的娛樂和歡笑。

概而言之，戲曲（包括「偶戲」）演出常常出現在「吃喝玩樂」式的場合氣氛之中，由此而體現出來的，首先是一種供人娛樂的功能。因此，戲曲作為一種娛樂形式出現，它是一般民眾娛樂需求高漲下的必然產物。

然而，在中國悠久的歷史上，娛樂並沒有正當的社會地位；或者說，中國文化在長期以來，實際上對於娛樂活動的社會價值，向來都持某種程度上的否定態度。任何一種娛樂活動，都被看成是與經世致用的正經事情相抵觸、相矛盾的。在中國，「玩物喪志」這句貶辭的真正意思，不僅僅是指玩物「可能」喪志，而且在更多場合指的是玩物「必然」要喪志。不過，娛樂活動在中國文化中受到的強烈否定，並不意味著在中國文化的環境裡，就不會有任何娛樂活動存在了。雖然在相當長的一個時期裡，先秦時代以來曾經遍佈全國各地生動活潑的娛樂文化，確實受到了嚴重的破壞，中國人的生活方式在那段時間裡也確實顯得枯燥乏味，但是遊戲與娛樂的要求，是根植於人們內心深處某種最深層的需求之上的，它們永遠也不可能被驅除，更不可能因為外界的壓力而趨於消失。這種內在的強烈要求總要試圖尋找一個突破口，以種種方式得到滿足，哪怕是用非常曲折、非常委婉的方式。中國戲曲正是人們用以滿足這種內在需求的一個重要的通道，而偶戲之用於「賓婚嘉會」的場合，也正是一個明顯的例子。

更切近來說，台灣傳統戲曲雖然歷經日治時代「皇民化運動」的壓抑以及國共對抗時期「反共抗俄劇」的箝制，乃至於之後新聞局不合理的審查與主導，但

¹⁷ 無名氏：《櫛杷閑評》（雙笛國際公司出版部，1996年6月版），頁75—77，又名《明珠緣》。原書不提作者姓名，但從作者稱明朝為本朝來看，作者當為明末人。

偶戲總能變化形式找出它的出路，不論皮影戲、傀儡戲或布袋戲，依然出現在日常生活的活動之中，藉由教育、宣傳、宗教等表面方式，繼續帶給群眾心靈上的娛樂需求。

第二節 現代社會偶戲的功能與價值

不可否認的，隨著社會型態的轉變，偶戲所具有的內涵以至於形式，都有了相當的變化與革新。同樣的，附著於社會屬性所具備的功能及價值，也因應著外在的環境因素有了相對性的調整。教育部在民國七十三年五月所印行的《中國民間傳統技藝調查與現況》中，提到「民間傳統技藝的社會功能」一項，其在篇首說道：

一般而言，我國民間傳統技藝與藝能，在過去農業社會時代，其社會功能往往與其血緣、地緣、業緣等地域社會，和民間信仰有密切關係。而今社會文化均已變遷，故傳統技藝功能也隨之變化。有些可以賦予正面現代社會功能，有些則僅有負面功能。因此，我們應發揮其富有正面功能者，而抑止或改良其負面功能，使其為社會所需要而對社會有所貢獻，才能生根於現代社會。¹⁸

其中談到「大陸地方戲曲」部分，其實亦即台灣現今所謂的傳統戲曲（偶戲當然也包括在內），分成正面與負面兩方面的社會功能，引述如下：

一、 正面社會功能

1. 娛樂的功能

戲曲是聲、色、藝三方面之結合，觀眾可藉此獲得賞心悅目、舒解精神的娛樂效果。

2. 教育的功能

¹⁸ 教育部印行：《中國民間傳統技藝調查與現況》（台北：教育部，1984年5月），頁46。

我國各種地方戲曲，俱致力於反映傳統之忠、孝、節、義、五倫三綱的經驗與教育，藉此予觀眾潛移默化富有社會教育之功。

3. 文化的功能

我國歷史悠久，幅員廣大，方言繁雜，風俗有異，各種地方戲曲因而形成，而豐富了地方文化色彩與精神，由於這些戲曲的延續，也維護了我國民間傳統文化。

4. 藝術的功能

戲曲乃是匯集了文學、詩歌、音樂、舞蹈、繪畫等之綜合藝術，表現悲歡離合、喜怒哀樂的情境，所以戲曲也保存了我國民間傳統藝術。

5. 勞軍的功能

國軍將士整軍經武，備極辛勞。地方戲曲可為三軍官兵提供精神食糧，並增進士氣，展現軍民一家同樂之實。

6. 心理的功能

俗曰：「美不美家鄉月，甜不甜家鄉水。」大陸地方戲曲對於流離他鄉的鄉親們，具有移移（情）作用鼓舞人生、宣導民情，增進精神慰撫的作用。對一般人也可在緊張生活中舒解心理抑壓，暢通情緒。

7. 社交的功能

劇場是一個開放性的社交場合，藉戲曲之演出，可促使劇中人（演藝人員與觀眾們）建立認同感與感情之交融，促進人際關係，建立較為和諧之社會。

8. 觀光的功能

地方戲曲富有我民間傳統文化及藝術之美，尤其對於外國觀光客更具有新奇感和吸引力有利觀光事業的發展。

9. 團結民心、鼓舞士氣

說文云：「戲，三軍之偏也，一曰兵也，從戈。」「劇，古作劇，務

也，從力。」可知「戲劇」二字之義，具有戰鬥的意義。因此當前被列為心戰利器，以收攻敵致勝之效。

10. 對抗中共摧殘傳統中華文化

中共竊據大陸迄今，破壞我國傳統倫理道德文化不遺餘力，以遂行其專制統治。地方戲曲可發揮教忠教孝的社會教育力量，一來反對中共暴政措施，二來保存我傳統文化美德。

11. 號召海外、敵後同胞心向支持祖國

中共非中國，其革命樣板戲更是變質、變樣。中華民國推動地方戲曲之發展，即是為民族歷史和文化負責的表現，自然產生政治號召的作用，是以團結海內外同胞遏阻中共統戰陰謀。

12. 振奮復興基地及海外同胞光復失土重建中華的士氣

推展中國大陸地方戲曲，可提醒復興基地和海外同胞不忘大陸苦難同胞，時時為光復家鄉為念，避免偏安台澎，振奮光復國土精神。

二、負面社會功能

1. 部分地方戲曲表演內容有低級粗俗之處，對民眾言行將有不良影響，宜加修正。
2. 少數地方戲曲表演內容有色情言行，對青少年教育將有不良影響，宜加修正。¹⁹

時移事往，近二十年來，社會變遷益加迅速，群眾觀念已然改異，不復以往，以上所列敘的社會功能顯然有諸多內容已經不符合時代潮流，必須剔除。在當年的戒嚴時期，社會風氣封閉與國家情勢緊張之下，諸多措施必須時時以「對抗中共」、「光復失土」、「重建祖國」為念，即使是文化層面的民間傳統技藝亦不能除外，一樣要擔負起復興中華文化的重責大任。誠然，某些社會功能會因時代轉變而消失，有些功能則歷經千百年而無所更迭，依然存在其作用。以下我們即針對

¹⁹ 教育部印行：《中國民間傳統技藝調查與現況》（台北：教育部，1984年5月），頁46—47。對引文中部分標點與文字不妥者，筆者有稍加更動。

上述的十二項社會功能逐一檢索，探討其在現今社會所具有的功能，並進一步追求其能創造與運用的新價值。

一、傳統功能的繼承

前述《中國民間傳統技藝調查與現況》一書，由印行機關的「教育部」來看，可見當時的執政者認為，傳統民俗技藝的定位係屬於「教育」的範疇；而無論是傳承或發揚，也都歸屬在教育的層面上。雖然其中第二項明列「教育的功能」，但仔細檢視其他項目的內容，尤其是第九至十二項中對抗中共、復興文化及重建祖國等部分，仍然脫離不了要提到「教忠教孝」的社會教育功能，藉由宣揚傳統倫理道德的觀念，達到「正統政權」、「政治正確」的宣傳目的，從這個角度來說，仍與「皇民劇」及「反共抗俄劇」同出一轍，傳統戲曲依然擺脫不了被作為政治工具、心戰利器的角色。回到中國歷史文化脈絡來說，統治者利用戲曲作為教化手段的情況屢見不鮮，或可說是政治上的一個悠久的傳統。

當然，戲曲的功能並非僅止於此而已。不可否認的，娛樂仍然是眾人所公認為戲曲的第一個社會功能。此外，儘管生活型態已經進入工商業時代，科學文明進步發達，但對於生命中諸多不可解的問題依然存在，心靈猶有許多疑惑，是以宗教的價值性不減反增，傳統戲曲的宗教功能尚未完全式微，尤其是偶戲，其所扮演的宗教角色尤其吃重。以傀儡戲為例，北部宜蘭地區的傀儡戲團，如今多已呈歇業狀態，鮮少從事演出工作，目前絕大多數的出團機會，則均為驅邪除煞的儀式性質，宗教功能甚為明顯；南部傀儡戲亦然，除了正月初九天公生以及幾個重要神誕日的固定酬神演出之外，亦多從事賓婚嘉禮的喜慶儀式工作。邱坤良在〈傳統民間劇場的功能及在現代社會的發展方向〉²⁰一文中認為：

傳統社會民間技藝活動興盛是因得到民眾的支持，而民眾支持技藝活動是因它具有多方面功能，與生活有密切關係，其功能主要在兩方面：

²⁰ 載於邱坤良：《現代社會的民俗曲藝》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1983年4月版），頁19—43。

宗教功能：即以戲曲技藝作為祭祀、酬神、驅除邪煞和婚葬喜慶的儀式。

娛樂功能：在傳統社會，包含歌舞、故事、特技成分的戲曲技藝表演自然成為民眾主要的娛樂。娛樂和宗教的功能是民間表演活動最原始，最基本的功能。²¹

誠然，娛樂與宗教既是民間表演活動最原始、最基本的社會功能，則在科技日新月異的二十一世紀的今天，這樣原始而基本的功能是否就意味著將不復存在？顯然以筆者所觀察的戲曲與偶戲表演的現象來看，答案是否定的。娛樂的功能仍然居於首要地位，只是隨著社會型態的改變，民眾觀戲的場合變了，從廟埕、廣場、瓦舍及戲園，乃至歌舞戲院及現代劇場，由戶外而逐步進入室內演出，型態也隨之調整轉化；當然，觀眾在心態上也從酬神附加娛人的功能，進化為完全欣賞、純粹娛樂的休閒生活了。戲曲與偶戲的演出也不再只是形式，隨著觀眾品味的提升，觀賞成為最直接的娛樂目的，身段與技巧則更被要求要達到高水準的藝術層次。

除了娛樂與宗教之外，邱坤良也認為民間戲曲技藝活動，還有一些具體的功能，如「經濟」、「教育」和「社交」等。筆者先逐項引述，再根據現狀予以呼應以及檢討：

經濟功能：寺廟神誕和社祭的表演活動常形成市集；每當一個鄉村的寺廟祭祀或其他節令活動，附近的戲劇技藝演員和商賈小販紛紛湧來，形成廟市，墟市的商業活動，也造成鄉村技藝活動的興盛，相輔相成。演員和商人利用鄉村祭祀活動，表現他們的技藝或從事交易行為，寺廟則利用廟市和戲劇演出，吸引更多的信徒，並以「勸善」、「宣講」的方式，宣揚宗教意識。而鄉村民眾也常因廟市的舉行而有增加財源的機會，使他們更有力量支持地方上的祭祀和戲劇表演活動。這類帶有商業性質的廟會戲劇

²¹ 邱坤良：〈傳統民間劇場的功能及在現代社會的發展方向〉，見《現代社會的民俗曲藝》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1983年4月版），頁28。

活動到近代一直是中國各地民間所常見，其功能誠如清乾隆三年（一七三八）河南湯陰縣志卷九會記所云：

忠武鄂王廟會，何自而昉乎？……四方輻輳，貿易盈城，煥然巨觀。然有會必須有戲，非戲則會不鬧；會不鬧，則趨之者寡，而貿易亦因之而少甚矣，戲固不可少也。然戲之費，何出乎爾？知縣唱四日，賃地者唱三日，各色舖戶唱三日。縣則有牛馬稅可出，地則有賃地錢可供；舖戶有買賣錢可斂，均不累而樂從也。

教育功能：戲曲表演的情節常具有強烈的教育功能。中國戲曲故事來源甚廣，從忠臣孝子、英雄將相的傳奇，到神佛鬼怪、才子佳人，乃至市井小民的日常生活描述，無所不有。固然有關綠林俠盜，才子佳人的戲曲，和寫實的民間小戲常被官府和道學家以「誨銀」或「誨盜」的理由，予以禁演，但是戲曲中描述忠臣孝子、英雄將相的事蹟及因果報應的故事，所闡揚忠、孝、節、義的概念，卻是維繫民眾倫理道德，加強民眾歷史、民族意識最重要、最深入的力量，因為戲曲「寓教於樂」的形式，比起史書或通俗的說部小說，對一般識字不多的民眾而言，更具潛移默化的功能。此從民間俗諺「真刀殺死假秦檜」、「做十三年海賊，看一齣斷機教，流眼淚。」的流傳看出戲曲對民間的教育功能。

社交功能：戲曲技藝表演吸引各地的觀眾，成為民間最開放、重要的社交場合，民眾一面欣賞戲曲，一面享受社交生活。藉著熱烘烘的娛神娛人的祭祀與技藝活動，老百姓除了暫時放下所有的工作，歡欣鼓舞地熱烈參加之外，並邀請外地的親友來「看戲」或「看熱鬧」同樂，使平常疏於往來的親友之間的關係能夠適時予以整合，而戲曲活動也成為傳統封閉的農業社會中最開放的主要活動之一。²²

以下即針對上述的三項功能，進一步深入探討。

²² 邱坤良：〈傳統民間劇場的功能及在現代社會的發展方向〉，見《現代社會的民俗曲藝》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1983年4月版），頁28—30。

（一）就經濟功能言

廟會和社祭所形成的市集型態，自古而然。即使在台灣現代的社會，尤其是農莊鄉村地區，仍為常見；只要是人潮聚集之處，便會有攤販聞風趕至該地，絕不放過任何可做生意的機會。在傳統的農業社會裡，廟會與社祭的演藝活動，是一年當中難得的歡樂時間，所謂「百日之勞，一日之樂」，歡天喜地的熱鬧氣氛可想而知。戲劇的演出可吸引更多的人潮圍觀，市集在此形成，群眾一邊看戲一邊吃喝玩樂，順便買些小玩意兒或日常用品，有助於社會的貿易流通，經濟功能於焉彰顯。

（二）就教育功能言

關於戲曲的教化功能，前文經已述及，這也是歷來戲曲家及研究者對於戲曲表演所表彰的最重要的功能。的確，在各種通俗的文藝作品之中，傳統的倫理道德觀透過小說與講唱文學的宣揚，一面看（聽）故事一面吸取其中的大道理，已經對多數的城市群眾帶來不小的影響；然而，這種流行於城市經濟型態的娛樂活動，對於更多的農村民眾而言，作用卻是有限的。元人杜仁傑有套曲【莊家不識勾欄】，描述鄉下人進城對瓦舍勾欄的好奇與醜態，其情況可見一斑。是以將故事作實際搬演的戲曲，直接訴諸耳目感官親睹劇中人物的際遇和下場，對於不識字的大多數群眾來說，「寓教於樂」的功能之大可以想見。

這種情況，在六七十年代的台灣社會依然常見，老一輩的民眾往往經由看戲的經驗吸收人生道理，也對故事發展、人物經歷、歷史典故等如數家珍，可見當時大家在看戲娛樂之餘，也學到了某一程度的知識，在潛移默化之間增加了國家認同與民族意識。台灣的布袋戲及歌仔戲從早期的野台形式演到電視螢幕，傳播範圍越趨廣泛，甚至無遠弗屆，這一方面的功能照理來說也應該更加強烈。事實卻不然，由於受到西方科技的影響，好萊塢電影的聲光娛樂效果影響更加深遠，反而賓主易位、鳩佔鵲巢，改變了觀眾的欣賞口味，如今的電視布袋戲和歌仔戲也順應潮流大玩特技，演出內容的教化意味大大減少，甚至消失無蹤，可見這一方面的功能已然轉變。

歷經幾個階段的變革之後，表演形式不斷演進，如今有許多偶戲的展演表現的確是趨於精緻化了，但卻僅專注在於技術層面的提昇，劇本內容反而裹足不前。現今中國大陸各式各樣的木偶戲，表演技巧可說是嘆為觀止，畫面呈現也炫爛耀眼，但我們不得不注意一點，儘管操偶技巧達到逼真肖似、出神入化的境界，在劇本的選擇上往往只撿取《封神榜》、《西遊記》或其他神話故事中的某一個片段，讓觀眾沉醉於演師精湛的技藝，老舊的劇情一再重複套用，鮮少推陳出新；即使是新編的劇目，則多是偏向於技巧性的「啞劇」或「童話劇」，由此可見，大陸偶戲劇種在傳統與創新的取決上，主要是著重於「娛樂」屬性，教化功能在現代大陸顯然已經退位。

反觀台灣的偶戲情況，恐怕是更不樂觀：傀儡戲如今僅剩祭祀和儀式作用，表演也都是取其傳統劇目中除煞或喜慶的部分片段，更遑論完整戲齣的搬演了；皮影戲的戲班數目屈指可數，傳統劇目也隨著老藝師的逐漸凋零，所能演者寥寥無幾，努力新邊的幾齣劇本，也不再純粹說教，而是以趣味性為主；布袋戲更不用說了，電視電影布袋戲的特效眩人耳目，劇情走向是緊張、懸疑、高潮、刺激，延續金光布袋戲的脈絡綿延不絕，吸引大批觀眾的魅力也不在教育性；傳統古典布袋戲的傳承者則日漸稀少，細膩的技藝保存不易，未來的道路更是艱辛而漫長。

總而言之，無論是中國大陸或者台灣的偶戲劇種，傳統的教化功能幾乎已經完全式微，取而代之的是新型態、新觀念的表演模式，所謂的「教育性」功能已然轉化，不再只是古板八股的說教而已。

（三）就社交功能言

傳統社會因為農忙季節長，休閒娛樂的機會較少，所以藉由難得幾次酬神順便娛人的同樂場合，親朋好友間舉行聚會，舒解生活壓力，聯絡彼此的情感；平時少有機會出門的農家婦女，也藉此出遊交友，拓展生活範圍。居民鄰里之間也可藉機交流、凝聚共識，增強地方區域的互助力量。然而，不可忽視的是，劇團成員在演出上的交際層面，以及觀眾中不同戲團的戲迷形成團體互相競爭、各自擁護的情況。

一般而言，某個戲團的團長或成員交際手腕越高、交際層面越廣，其所獲得的演出機會也就越多。中國傳統社會講究人與人的交情，喜歡套關係，上至官宦、下至平民，都不能免俗。因此，劇團爲了拓展生計，增加酬勞收入，便必須在平時做好人際關係，搞好社交生活，通常團長要負起這方面的責任，帶領部分團員到處打交道、拉關係，不僅要向上層的統治階級鞠躬折腰，拼命討好；也要跟三教九流之徒有所往來，避免地方勢力藉口滋事侵擾；而與寺廟負責人或爐主（出資人）的關係交好，也可多多拓展戲路，增加接戲的機會。所以就戲團的生存問題來說，社交關係的成功與否，具有相當的重要性。

另外，再就觀眾層面的戲迷而言，擁護者集結成社團，甚至追隨戲班到處演出，也成爲一個特殊的社會現象。觀眾是戲團演出最重要的資源，某戲團的戲迷越多，分布的層面越廣，對於戲班知名度的傳播及演出機會的拓展，具有絕對性的幫助。如果戲演得好，觀眾之間口耳相傳，乃至家喻戶曉，劇團的地位乃於焉奠立，戲路的拓展也會不斷增加，觀眾是表演市場的支持者，觀眾越多，市場的範圍也就越廣。以傳統布袋戲團爲例，最有名的當屬「小西園布袋戲團」的戲迷組成的「椅子會」，演到哪就跟到哪，當中不乏有跟隨數十年之忠實者；當然，「小西園」的名號也因此歷經數十年而屹立不搖，可見戲迷的支持對戲團有不可或缺的重要性。不過，有時候不同戲班或劇種的戲迷之間，因過於擁護自己的「偶像」，以致於在共同演出的場合上產生摩擦甚至衝突事件，反而對戲班及其他觀眾帶來不必要的困擾，也對社會造成不安。²³

綜上所述，戲劇的社交功能不僅存在於群眾因看戲而產生的交往情況，對於戲班來說，社交關係的良窳更會直接影響到劇團的生計。如果戲班與戲迷之間的關係越密切，「引戲人」存在的範圍越廣泛，所能帶來的演出機會也就越多，戲路越寬廣；換成現代的商業術語來講，則是劇團「行銷」的管道及手法，管道越

²³ 根據筆者於1996年間拜訪「生新樂高甲戲團」前團長周水松先生時，周先生透露過往演出的經驗表示：在民國五、六十年代，該戲團時常到全台各地應邀演出，喜歡觀賞高甲戲的群眾甚夥。有幾次在台北大龍峒保安宮演出時，與布袋戲大師李天祿的「亦宛然」布袋戲團打對台，然而台下觀眾因爲聲勢大小，彼此不甘示弱，乃引發雙方戲迷的肢體衝突，造成軒然大波。

多、手法越妙，「宣傳」做得夠好，戲團的社會網絡越密集，便越能夠存續下去。這種情況說來不免引人詬病，卻是各類型戲團（無論是大戲或偶戲）在現代工商社會中不得不面對的現實而殘酷的問題。

二、現代價值的運用

林茂賢在《台灣傳統戲劇風華》一書中，談到「傳統戲劇活動的社會功能」時在開頭寫道：

傳統戲劇活動係結合民間信仰與文化藝術之產物，與所屬時代、社會有交互影響之關係。戲劇的演出會隨著社會環境的需求，對民眾產生多方面的影響；而政治、社會、文化、經濟環境與民眾的生活模式、人生觀與價值觀，也會反映在當時的戲劇活動中，並影響戲劇的興衰與變革；由此可見傳統戲劇活動與民眾生活息息相關，它兼具宗教、娛樂、文化、藝術、教育、社交、心理與經濟等多重社會功能，其內在意義不容忽視。²⁴

關於戲劇活動在傳統社會中的功能與作用，前文針對「宗教」、「娛樂」、「教育」、「社交」及「經濟」各層面，以作過深入的論述，其中尤以前三項，歷來被認為是最重要而不可或缺的。不過隨著社會觀念的轉變，這些傳統功能在某些內涵上已然迥異於從前，而民眾對於戲劇表演的要求與看戲的心態，也不再單純的侷限於以往所認定的價值而已。

這是一個多元發展的社會，一個戲劇藝術的有機體若從不同的角度加以剖析，也有其多面向的意涵，值得我們進一步深思與探索。在現代化的社會體系裡，娛樂與社交的功能固不必言，隨著民眾對觀光與休閒觀念的逐漸重視，文化及藝術的層面也在生活之中佔有相當大的比例；另外，現代生活步調快、易緊張、壓力大，其在心理方面產生的作用也不可忽視；而在眾多的社會功能裡，無論傳統或現代，筆者認為，教育一項始終扮演不可或缺的最重要角色，從社會教育再轉

²⁴ 林茂賢：《福爾摩沙之美—台灣傳統戲劇風華》（南投：行政院文化建設委員會中部辦公室，2000年3月版），頁38—39。

化爲學校教育，在莘莘學子與芸芸眾生之間同時負起教育大任，只是層面有所差異。以下即特別針對傳統戲劇的「藝術」、「文化」、「心理」及「教育」等諸項社會功能，進一步闡述其意涵。

（一）藝術的功能

就藝術層面而論，傳統戲劇活動乃融合音樂、美術、文學、戲劇等多項藝術，兼具靜態與動態之美的綜合表演藝術。它藉由演員身段動作、唸唱、說白、裝扮，表達劇中人物之情感；加諸舞台光影、音響之輔助，呈現出意涵豐饒的戲劇活動。就藝術傳承與創新的角度言，透過世代相傳的戲劇活動，注入民間藝人的智慧，使得傳統戲劇活動更具生命力；同時亦達到保存和發揚音樂、美術、戲劇、文學等多項藝術之目的。²⁵

在傳統農業社會中並無標榜所謂的「藝術」，戲曲表演出現在生活裡，只是職業的一種，負責提供酬神或娛人的工作，一般民眾也只是把它當成宗教儀式或娛樂活動之一，成爲傳統社會民眾生活的一部份；再加上優伶的社會地位向來低落，除了少數慧眼獨具的文人及劇作家之外，一般人鮮少會從藝術的觀點賦予戲曲不凡的價值。進入現代社會之後，受到西潮東漸的影響，經過知識份子的鼓吹與努力之後，戲曲的藝術層面開始受到重視，尤其部分傑出藝人的表現優異，演出的技藝不同凡響、備受讚賞，乃奠定傳統戲劇在現代社會的藝術地位，具有極珍貴的保存價值。

隨著教育的普及，民眾對於藝術觀念具有普遍的認知，欣賞藝術作品的層次也有了提昇。而傳統戲劇是一門綜合的藝術，曾師永義有〈中國古典戲劇的形成〉一文，其中曾對發展完成的「大戲」（也就是「中國古典戲劇」）下一定義：

中國古典戲劇是在搬演故事，以詩歌為本質，密切融合音樂和舞蹈，加上雜技，而以講唱文學的敘述方式，通過俳優妝扮，運用代言體，在狹隘的

²⁵ 見林茂賢：《福爾摩沙之美—台灣傳統戲劇風華》（南投：行政院文化建設委員會中部辦公室，2000年3月版），頁40。

劇場上所表現出來的綜合文學和藝術。²⁶

可見「綜合文學和藝術」的中國古典戲劇是由故事、詩歌、音樂、舞蹈、雜技、講唱文學敘述方式、俳優妝扮、代言體、狹隘劇場等九個因素構成的。至於偶戲，雖然藝術表現形式出之於偶人，但其所包含的藝術元素實為戲曲的範圍，莫不以樂曲搬演故事，儼然是一台大戲的縮影，而出於指掌技藝的高超巧妙，更展現出表演藝術的精緻與完美。

藝術可以陶冶性情，豐富心靈的涵養，在現代繁忙的生活中，發揮調節精神的積極作用，舒緩緊繃的壓力。審美觀念的培養，已經成為現代工商社會充實精神生活最重要的方法之一。而欣賞一門藝術，尤其是包含眾多元素的戲曲綜合藝術，正可達到這樣的目的，不僅可以為生活帶來歡笑的娛樂效果，也可讓人暫時忘卻現實的煩憂。

（二）文化的價值

以文化功能言，戲劇活動為民間與社會文化交互活動之產物，民眾藉由戲劇活動，表達情感並寄託期望，戲劇本身便成為文化之表徵，民眾往往透過戲曲或其它儀式，在社會文化動態均衡的尋求過程中，呈顯出對現實之反映。如傀儡祭煞儀式中的定棚、禁忌、時間、空間、符咒、祭品、五行、神煞乃至鍾馗等，本身即富涵文化意義與象徵，充分反映某一地區民眾之特殊風俗文化。²⁷

文化是歷史發展的積澱，是中國傳統社會人民風俗活動及生活習慣的沉積，由此可知，藝術活動的形成與社會文化的發展是密切相關的，是不可分割的一個整體。藝術活動既在社會文化體系之中被創成和運用，因此獨立出社會文化體系整體脈絡之外，便無法了解藝術的意義。戲曲既是一門綜合藝術，具備各種民俗藝術的表徵，形成一個文化有機體，也是我中華民族文化的具體代表；另一方面，

²⁶ 曾師永義：〈中國古典戲劇的形成〉，見《詩歌與戲曲》（台北：聯經出版公司，年月），頁。

²⁷ 見林茂賢：《福爾摩沙之美—台灣傳統戲劇風華》（南投：行政院文化建設委員會中部辦公室，2000年3月版），頁39—40。

戲曲藝術的表演，實際上也實質的或象徵、隱喻的概括了社會內容，也由此突顯出其在文化上的價值。

王嵩山在《扮仙與作戲》的〈導論〉中，以人類學的研究角度談到「社會文化與藝術活動」時認為：

從舊石器時代文化已有各種裝飾及儀式性的美學表現來看，這種藝術的古老性及普遍性的事實，暗示出藝術性的活動很明顯的滿足了一些人類普遍根植於內心的需要；這種內心的需要呈現在外的，又因各個社會文化體系獨特的需求與運作方式，而各有其獨具特色的表現。藝術成品深受所處時代文化形式的影響，變成一種不是全然地個人的創作品，而為「文化的產品」。

民藝既在社會文化體系中被創成和運用，不但關涉到「美學的含蘊」具備超越實用與功利的價值，也呈現出社會文化意義。也就是在所產生可感覺的作品，以及特殊知識與技巧以完成某些行為的能力二者之間，已經獨立出純美學的考慮，蘊含了許多社會文化觀念以及社會文化結構的運作特色。就此點而言，孤立於社會文化體系的整體之外，就無法瞭解民藝的特徵；而民藝的表現或表演實際地涵蘊了社會文化的內容。當然民藝所呈現的主題是有選擇性的，社會文化體系中的重要態度，不可能完全出現在民藝的表現當中。正因為這種選擇使我們可以知道什麼是這個文化中所重視的。

就實用的觀點來看，民藝活動不但滿足了民間藝術家、演出者、觀眾或聽眾、使用者或參與者美的感覺及功利上的價值；同時，也扮演一個社會文化體系中對情感、理想、價值等的溝通角色，也因此而具備了做為保存及強化信仰、風俗及習慣、態度及價值的功能。²⁸

戲曲作為一種表演藝術，其在各個面向的象徵意義上，也具體而微的呈現出民族

²⁸ 王嵩山：《扮仙與作戲》（台北：稻香出版社，1997年5月版），頁20—21。

文化的蘊含。一齣戲劇的演出，不僅僅只是觀賞演員展現的優美技藝，也不只是故事內容所帶來的情感喜怒哀樂的起伏而已，而是整個戲齣的思想、觀念、語言、腔調、音樂、乃至舞台裝置，都可看出中華民族歷史性、哲學性、文學性和藝術性的文化底蘊，潛藏在作品的內容之中。

因此，戲曲表演的傳承不僅只在於技藝的層面，其更重要的責任與功能，還在於民族文化的薪火相傳。無論大戲、小戲或偶戲，從表演形式的元素到演出故事的內涵，都或多或少的承襲了整個歷史文化的發展軌跡，並且隨著世代交替不斷傳承下去。民眾經由欣賞戲曲的演出，從而了解諸多民族文化的意涵，並產生認知與體會。也許我們心裡都明白，隨著時代的迅速更迭，傳統戲曲藝術的文化底蘊日在一點一滴的逐漸流失之中。它如能隨著人們的生活步調繼續前進，與其他文化藝術並存，豐富人們的生活內容，自是文化之幸；反之，若被現代社會所淘汰，終至淪為博物館內的文物，亦屬無可奈何。從民俗藝術的發展來看，它在現代社會裡的大部分功能固然已漸被其他新型娛樂和社會行為所取代，但其蘊藏的豐富的文化價值是值得大家給予肯定的，畢竟它所反映的是民族情感與傳統的藝術生活。

近幾年來，政府對於民俗藝術的維護可謂不遺餘力，民間各界有心人士長時間以來的推動也日見成果。而傳統戲曲的某些劇種，也得到了重點式的保存，相信在結合政府與民間的力量之下，讓戲曲及各類傳統藝術可以生生不息的傳承下去，使後代子孫都有機會實地體驗與瞭解這珍貴的文化遺產。

（三）心理的功能

以心理之功能言，所謂「人生不如意事十常八九」，由於民眾在現實人生中，不論人際關係、倫理情感或功名利祿之追求，常為個人聰明才智和與生俱來之環境所限，時有難以達成願望或有志難伸之嘆；而「人生如戲，戲如人生。」戲劇演出之題材，均取材自豐富而多樣的現實人生，劇中人物喜、怒、哀、樂等七情六慾之呈現，腳色與腳色間的感情糾葛，人物與自然、人為環境之拉拒與搏鬥，人物內心的本我、自我與超我的思索，

均為現實人生中之寫照。因此，民眾可藉由觀看戲劇演出，彌補現實人生中的缺憾，獲得心理之補償。²⁹

人生充滿了不可知的機緣；也由於生命這種發展歷程的未知和不確定性，讓人們在心理上產生思索，對未來充滿好奇，並透過戲劇演出的欣賞去尋找生命歷程的共同點，彌補其現實生活中的缺憾，帶來心理上的安慰。也因為這樣的緣故，我們可以發現：中國傳統戲曲中的大量作品，都以表現人們在生活中所受到的種種挫折為主；而在這面對挫折並進而加以克服的過程中，最後以圓滿而皆大歡喜的結局收場，正好滿足了觀眾心理對生命的渴望。

一般而言，人們在受到意外的和劇烈的痛苦時，尤其是當生活受到威脅並經歷著與他人或社會猛烈的衝突時，都會作出強大的反應。如果這種反應是外顯的，則表現為主體的憤怒或直接反抗；但如果是內隱的，且由於種種原因沒有得到直接的發洩，便會慢慢轉化為持久的憂鬱和哀怨。顯然，由於中國傳統文化在情感上比較推崇曲折含蓄的表達方式，也由於傳統文學追求「哀而不傷，怨而不怒」的美學風格，故深受這一詩歌傳統影響的戲曲，也從一開始就形成了這樣的特性。無論從戲曲的題材選擇、人物塑造或劇情鋪陳之中，都不難看出這一明顯的傾向。

心理學家一般都把這種憂鬱感傷的情調看成是近於病態的情緒。憂鬱通常具有一些較明顯的特徵，比如它會表現出「(1) 一種悲哀、冷漠的心境，(2) 一種消極的自我概念，含有自我譴責、自我責備等等，(3) 一種迴避他人的願望，(4) 一種睡眠、食慾、性慾的喪失，(5) 一種活動水平上的變化，它經常具有激動的形式，但更經常的是包含著嗜睡症。」³⁰我們可以發現，戲曲中的人物在情緒上與上述特徵有著驚人的吻合之處。不僅在整體風格上，傳統戲曲所表現的情緒特徵具有濃重的憂鬱色彩，而且在某些細節上也表現出主人公們或多或少帶有這種

²⁹ 見林茂賢：《福爾摩沙之美—台灣傳統戲劇風華》（南投：行政院文化建設委員會中部辦公室，2000年3月版），頁40—41。

³⁰ 斯托曼：《情緒心理學》（瀋陽：遼寧人民出版社，1987年版），頁362。

消極的生活態度。對世間萬事萬物的冷漠，對自己在將來的命運缺乏信心而自怨自艾，時時刻刻想著避世獨居，對所有塵世間的享受都沒有足夠的熱情，這些都可說是傳統中國人民的心理意識在生活中的投射。在西方人看來，這種憂鬱氣質是一種近乎病態的心理問題，但是在中國文化裡，它卻是東方人在情感表現方式上崇尚含蓄蘊藉委婉風格的必然結果。

一般而言，當一種文化模式對人們情感與心理的壓力比較大時，生活在這個文化圈裡的人們就會更多地趨向於到藝術中去尋找發洩與放鬆的機會。值得注意的是，這種心理情感的反映，普遍出現在傳統戲曲裡的現象，就是「大團圓」的結局。我們可以發現，戲曲中幾乎所有的作品都是以「大團圓」作為結局，只不過由於演出題材的不同，團圓的方式與主人公也有所不同而已。儘管這種結局模式在近代使戲曲遭到研究者廣泛的批評，但不可否認的是，「大團圓」卻表現出了民族心理中非常普遍的某種期待，哪怕是一種完全非現實的期待。

從戲曲中的「大團圓」來看，多數戲曲作品，在表現人與人、人與命運之間的爭鬥時，都趨向於尋找一個簡單化的結局。像戲曲這樣一種始終以各種悲情為主要表現對象的藝術類型，當作品有這樣的結局時，戲曲的基調就從純粹的悲情後退了，戲劇衝突的力度、戲曲所表現的歷史事件的深沉與凝重，也同樣被淡化了。戲曲也因之更像是戲曲，而不至於離開中國人在特定的心理素質基礎上形成的欣賞習慣。

我們也許可以責備戲曲中的「大團圓」表現了世俗大眾某種對人生以及歷史淺薄的理解和認識，但我們也必須知道，它恰好也是中國人追求對人生與歷史達觀的、因而也是輕鬆的認識與理解的心理特徵，在中國民族藝術中折射的表現。中國人的生活太沉重了，他們不想在藝術中重複這樣的沉重，只想要有一刻心情上的放鬆。既然「人生如戲，戲如人生」，他們所需要的是這樣一種能夠在曲曲折折的人生浮沉之後，看到一個「大團圓」的結局，以滿足心理上對人生無常的期待與渴望。這就是戲曲。

（四）教育的價值

在中國傳統封建禮教思想的大觀念下，戲曲的演出一向帶有「寓教於樂」的重要使命，期望藉由劇中人物的遭遇及果報，發揮「勸善」的目的，對民眾產生一種教化的功效。這樣的價值觀，歷經千百年來的沿襲與流傳，根深柢固地存在於傳統社會之中，成為中國戲曲演出內容的一項重要特色及傳統。但近百年來西風東漸的結果，對於中國戲曲的表演藝術帶來莫大的衝擊，不僅在舞台佈置、燈光音響、表現手法、演出技巧等外在藝術層面，受到西方寫實戲劇的影響，有了重大的變革；一方面在思想內涵上也因現代化觀念的碰撞與衝擊，使得話劇形式逐漸流行，戲曲在劇本的編寫上力求創新，以迎合現代觀眾的欣賞口味。換句話說，戲曲表演不僅在表面形式上產生新穎的視聽效果，也在劇情傳達上逐漸產生根本的質變，亦即傳統說教式的意味已被淡化，倫常禮教的內容往往被譏評為迂腐老套，難以受到觀眾的歡迎。

然而，這並非指戲曲的教化功能已完全消失不再，而是說因為社會觀念的改變，對於教育的價值認知不似以往，僅僅限於四書五經的倫理道德、忠孝節義而已，更確切的說，就是教育的範圍擴大了，不再只是「傳道」的狹隘觀念，而是包含了所有教導上的知識和行為。戲曲的傳授方式被納入教育體系的多元管道之中，結合學校教學制度的專業理論，培養出現代化的戲曲演藝及從業人員，不僅要有表演技藝上的專精深入，唱念做打樣樣精通，也要吸收各方面的知識，包括科學與人文，以培育全方位的戲曲演藝人員，涵泳學養，提昇境界，以打造新時代優秀的傳統戲曲演藝團隊。

不過，就大多數的一般學生而言，如果不是未來從事的行業或工作，其教育的意義到底何在？尤其現代科技發達，傳播工具無所不在，民眾獲取知識和歡樂的管道眾多，而戲曲的娛樂效果也早已大大消褪，又何來教育的價值呢？對於目光如豆、認知淺狹的人士，我們無話可說，確實如此；既沒有實質的用處也無法帶來豐厚的利益，現實上幾乎沒有任何的價值可言，因此即使消失滅絕了也沒什麼好可惜的。但只要是有一點點認知的人都應當知道，一項事物真正的價值大小

並不在於實質上的看見與否，傳統戲曲之中所蘊含的豐富文化遺產，不是我們憑現實的眼光就能衡量出來的。

以學校教育來說，現代理念講究五育——「德」、「智」、「體」、「群」、「美」均衡發展，不可偏廢，以培養健全的人格，提昇各方面的素養。尤其在現今急功近利的社會價值觀下，凡是講求專業化、效率化，早已在道德及人格上造成扭曲；而已往學校教育一味以升學主義掛帥，除了考試分數的高低外無以發展其他特長，「智」育唯一、其餘四育幾乎盡廢，從而養成學生偏差的觀念，這種現象的確應發人深省。在這幾年來新的教育理念注入之後，情況已經有了顯著的改善，德育、體育、群育、美育均同獲重視，與智育並列，使學生在身心發展上更和諧、更健康。而其中與戲曲藝術最密切相關的教育，早已跳脫了傳統教忠教孝的道德窠臼，轉變為以美育為其發展的新路線。在眾多的戲曲種類之中，不得不承認，偶戲的製作與表演在這方面最能發揮它的功效。

我們都承認一個觀點，就是文化與藝術觀念的建立應該往下紮根，從小灌輸及培養，如此乃能養成全國人民對藝術文化普遍的認知與重視。成為國民教育階段的國中與國小階段，在美術課程的教學和安排上頗費苦心，讓學生藉由實際的製作與演出的經驗，深入認識傳統的戲曲藝術，豐富文化涵養，以及了解我國固有民俗藝術的重要性。這方面的努力近十年來在台灣頗見成果，我們可以發現諸多傳統布袋戲團如「亦宛然」、「小西園」、「新興閣」等多年來與數所國小進行教學合作，培植小小演師及樂師，成立小學生戲班進行公演，或多或少在薪傳上建立了成效；許多有見地的美術教師，也在教學上設計課程內容，安排學生參觀訪問戲團演出之外，也使學生自編劇本、設計造型、製作戲偶並演出，促成教學效果的多元化，也讓人眼睛為之一亮。高雄縣文化局皮影戲館每年舉辦縣內中小學的皮影戲比賽已行之有年，成果斐然，這些學生對影戲的創發與演出，往往令觀者讚嘆、激賞不已，不得不佩服他們的創意和反應。此外，再就大戲來說，拿在台灣最為風行的歌仔戲為例，許多歌仔戲團也進入校園與校方或社團合作，讓年紀幼小的孩童有機會粉墨登場，發揮表演天份，博得觀眾的喝采。由以上幾個明

顯的例子，可見只要有心去做，努力加以規劃，偶戲及戲曲藝術的教育發展是可以期待的。

隨著心理學和精神分析學的發展，越來越多的專家學者證明，透過藝術教育的薰陶，將可培養健全的人格，提高精神的抗壓性，以面對現代社會的瞬息萬變。然藝術的範圍廣泛，文學、音樂、繪畫、舞蹈、工藝製作等均包含在內，這些也是現代家長較常讓小孩學習的幾個重要項目，以培養智育學科以外的其他特殊才藝。其實，這些項目都包含在「戲曲」這個綜合藝術的整體之中，所以若能讓小孩接觸或學習戲曲，便能使其從中體驗上述各種藝術元素，深入認識傳統的民族文化，豐富內心的涵養。

當太多的新新人類追逐於青春偶像時，越來越多的瘋狂行徑讓人不可理喻，但也由此突顯傳統戲曲表演藝術的可貴。在偶像同質性過高逐漸引人疲乏之際，戲曲與偶戲因為與眾不同，反而顯得更「酷」，於是激起觀眾的熱烈迴響。如近兩年來自上海的京劇藝人夏禕，因多次在當紅的綜藝節目上表演戲曲身段，反而引起年輕學子投考戲專的熱潮，這或許是始料所未及的結果，但對傳統戲曲藝術的傳承不啻為一種鼓勵，讓戲曲工作者重拾信心；而在霹靂布袋戲的風潮引領之下，也讓社會各階層有機會重新審視偶戲的價值，也使小朋友引起興趣，進一步認識傳統偶戲的表演內涵，投入學習的行列。在包含多種藝術元素的戲曲薰陶之下，相信這些孩子的收穫是非常豐盛的，可以昂然闊步、傲視群倫。在此，我們大可以高聲疾呼：「學戲的小孩不會變壞！」