

## 第八章 台灣偶戲的現況與展望

### 前 言

發展完成的中國戲曲，是一門綜合的文學與藝術，文化的地位極為崇高、價值極為貴重。而偶戲可視為大戲的「縮影」，除了表演形式上的差異之外，大抵而言，其所具備的藝術內涵與文化價值，可說毫無遜色，更可視為表演與工藝兩類藝術結合的精品。

近百年來，台灣地區由於外來文化衝激、社會變遷急遽，各類戲曲隨同傳統文化逐漸沒落、凋零，偶戲的命運亦可想而知。雖然二十年來在許多有識之士的鼓吹與倡導下，政府也開始推動各地方文化建設，企圖搶救各種型態的傳統藝術，使戲曲的表演環境稍見改善。不過人為的力量終究抵擋不住時代的巨輪，從一些報章雜誌上的報導，我們不難看出偶戲已面臨日薄西山的窘境，不得不令人感到無奈與悵惘。儘管如此，我們卻不可否認仍有一些有心人士正在努力，企圖對這獨特的表演藝術救亡圖存，讓偶戲在現代乃至未來的社會裡，繼續發揚光大，永垂不朽。包括古典形式的「亦宛然」及「小西園」等布袋戲團，致力於指掌傳統技藝的傳承不遺餘力，成績有目共睹；而新穎刺激的「霹靂」電影金光科幻布袋戲，刻正掀起偶像崇拜的風潮，瘋狂席捲新新人類的目光，並積極拓展海內外市場版圖，產值令人稱羨；更特別的是，尚有一匹遊走於傳統與創新之間的偶戲團體，創造令類表演風格，積極開發新一匹的觀眾群，也頗讓人為之讚賞，共同交織呈現出台灣偶戲紛雜多彩的樣貌。

然而，民間的偶戲儘管紛然多樣，但筆者以為，如果要讓偶戲的傳統藝術真正獲得傳承，卻仍然必須積極地從教育著手。為今之要，即是在戲曲學校或藝術學院中，成立專屬的偶戲科系，聘請資深演師及藝人教授傳統技藝，並加強現代戲劇理論的基礎教育，俾使兼容新舊表演藝術理念，開創台灣偶戲未來之路新的

里程碑。

## 第一節 台灣偶戲之現況

在現代急遽變動的社會裡，台灣的偶戲藝術歷經了二百年來最大的衝擊。一則由於台灣社會由傳統農業進入工商業型態，使得偶戲以往賴以生存的伸展空間大為減少；再則由於新興媒體的崛起取代了傳統娛樂的方式，也轉變了民眾欣賞表演的口味，因而加速了傳統偶戲的沒落，也迫使表演形式不得不因應環境變遷而轉化改變。我們且由近二十年前的幾篇報導和文章來觀察，窺探台灣偶戲現況之一斑：

小時候，在嘉義地區廟宇的迎神賽會或其他廟會時，「日盛軒」、「精忠軒」、「長義軒」等布袋戲，是我追逐不放的「好班子」。我不但看了很多他們演出的戲碼：像三國演義、封神榜、水滸傳、東周列國志、精忠岳飛等；而且入迷得常去看他們「排戲」、「教戲」。演戲時，掌中傀儡的舉手投足，南管北管的配音，文雅風趣的臺詞，生旦淨末丑的「多聲帶」發音，融合在歷史章回小說中。教忠教孝，當然很叫人著迷，可是排戲、教戲的嚴謹，和中規中舉的戲班分工，更使人喜愛難忘。正統的布袋戲舞台寬不過五台尺，高不逾三台尺，「撐（演）戲」的只有主演及助演二人。舞台上戲中角色以二人為常態，二人以上就很例外。通常且多以左右兩手、上撐下輔。因傀儡大小與常人手掌大小很相近，舉止動作就細膩逼真。記得日盛軒排演水滸傳中「宋江殺惜」一段戲，掌中閻婆惜，梳妝打扮，梳頭照鏡，逢衣咬線，柳腰款擺，有韻有致；掌中宋江則龍行虎步，氣概軒昂，及至演到殺惜高潮，則變成戰慄猶豫，步履踉蹌，「撐工」細緻，實在令人感動。就是在打殺的武戲裡，砍刺格劈也都動作確實、移位合適，使斧的李逵，使棍的武松，使劇的魯智深的打殺，也各有不同的架勢和撲打方式。演戲

者的細心謹慎演出，賦注了舞台上傀儡以栩栩如生的舉止和擬人的個性，拉近了傀儡與人的距離。戲中歌唱的深富傳統文化音樂色彩的南北管、後台精簡卻優異的文武場，鑼鼓、鈸、嗩吶、胡琴的吹打演奏，使整個布袋戲的文化，融合了文學、歷史、音樂、語言而呈現在觀眾面前，使人在觀賞後久久難忘。而現在的「金光戲」，雖然在布景、電光、舞台、攝影上動腦筋找點子來吸引大眾趣味；然而卻沒注意到這種推展，會逐漸摧毀布袋戲的文化藝術。在「史艷文模式」的金光戲裡，布袋戲的主要藝術「撐」技，因傀儡與手掌大小不成比例，無法發揮，每個布袋戲人物在舞台上只能搖搖晃晃，沒有美感；舞台音樂則日本流行歌、西洋交響曲、熱門音樂亂湊一記，令人「耳煩」；尤其劇本全無內容，只是一堆莫名其妙的相互打殺，看時一陣亂闖闖的，看完後卻是一片空白。除了仍留一些插科打諢的「口白」外，布袋戲的精緻善美都難以找到。（李鴻禧：〈正統布袋戲的日落西山〉，載《中國論壇》）<sup>1</sup>

目前上演的布袋戲偶，色澤俗艷，角色的個性呈現與傳統人物的趣味大相逕庭。亮片、塑膠珠子、小燈泡這些新材料，絲毫不顧及和諧的一一登場。由於演出場地比往日大的關係，戲偶的體裁也從八九寸放大到二三尺高。原本的那種優雅，製工精細的老戲偶，造像溫婉、嚴正恰如其分，在目前除了李天錄的「亦宛然」劇團保有一批，每年髹漆完美之外，只有台南和鹿港的文物館裡收有一些了。（雷驥：〈失望中的民藝〉，載七十四年五月八日《中國時報》「人間副刊」。）<sup>2</sup>

中秋節也是三宮大帝誕辰，各地廟宇皆有慶典活動，為了適應潮流，基市

---

<sup>1</sup> 轉引自曾師永義：《鄉土的民族藝術》（台北：行政院文化建設委員會，民國 77 年 4 月出版），頁 17—18。

<sup>2</sup> 轉引同上書，頁 18—19。

有些地區用「放電影」代替傳統的也台戲，因此使得歌仔戲團班主大嘆生意愈來愈難做了。昨天下午在基市義民社區、仁愛區、中正區、中山區均有慶祝三宮大帝誕辰和福德正神生日的儀式，不過參加人數不甚踴躍、只有老一輩善男信女當「基本演員」兼「基本觀眾」。……為了不使太冷場，部份社區在舉行祭祀之後，就放映電影供「人神共賞」。據了解有些宮廟的管理會因為籌募善款不足，無力支持演出野台戲的演出，乾脆以放電影方式，既省時又省力。以外台戲酬神係一種慶典傳統，不過歌仔戲團的僱請價格不低，較富盛名的歌仔戲團演出一天兩場至少要三萬元之譜，搭戲台也要一萬元，如酬神兩天，花費十分可觀，如果請掌中戲團演出價格比較便宜，況且布袋戲較有年輕觀眾，氣氛亦很熱烈，布袋戲班人員簡單，並有流動式舞台裝置，只要一個人來司配音，二個師傅在台上操作戲偶，即可奏功。另外一種助興節目是舉辦社區民眾聯歡會，邀請本市的輕音樂團及一些三流歌手輪番上陣，歌舞一番。這種拼湊式樂隊，一場得要八千元左右，包括一位女司儀，三四名男女歌手，四人二組的「大樂隊」，節目演出出現冷場的時候，再找台下觀眾上來即興客串，拖延時間。甚至在觀眾的鼓噪之下，也會出現香姿艷舞的高潮戲這種尷尬情況，如果供奉在正對面布棚內的神明有知，不曉得有何感觸。放映電影算是比較經濟實惠的助興方式，但是老一輩的寺廟管理人均不表贊同；因為他們主觀上認為酬神演出如果沒有外台戲，就顯得不倫不類。放映電影雖然所費不高（按三五千即可），然而也有後遺症，一則選映目前的首輪電影，會遭到電影業者的抗議，再一方面也會失去與某些戲團經濟人「打交道」的機會，最嚴重的要算是信徒事後要「查帳」，請管理委員會公佈酬神演出支付情形時，必有爭論。基於上述原因，各地方的酬神活動，仍然以演外台戲為主。不過有素質水準的歌仔戲班已經很難覓，時下有些歌仔戲所搬演出來的「忠孝節義」戲碼，內容與史實大有出入，戲中穿插了黃色笑話、國台語流行歌曲，荒腔走板的應日語歌曲也成了主題曲，穿古裝戲的演員隨著音

樂旋律大跳迪斯可、浪潮歌，更令台下觀眾看得莫名其妙。本省目前有幾家正統的歌仔戲團，因社會型態的變遷，應邀擔任酬神演出的機會愈來愈少。班底子也有「後繼無人」之虞！這些劇團負責人對於此種現象十分憂愁，如果他們要保持傳統演出水準，在酬勞方面必須「據理力爭」，不能自貶身價；但是價格太高，又乏人問津，看來這一行業即將走入式微的。（陳水旺特稿，載民國七十二年九月二十二日《民眾日報》，標題為「酬神活動、改放電影或演出歌舞，適應潮流、野台戲面臨存廢關鍵」）<sup>3</sup>

以上所選錄的三篇文章雖然是在民國七十年代初期所刊出的，但自民國五十年代三家無線電視台陸續開播之後，對於台灣的傳統戲曲造成了日治時期「皇民化運動」壓制之後第二波更大的衝擊，即便是成本人力均較大戲（歌仔戲）經濟實惠的偶戲團體，也難逃在這波衝擊之下日漸衰微沒落的命運。前兩篇關注的是布袋戲在演出形式上傳統與現今的差異，後一篇則是具體描述當代社會對於傳統戲團在生態下所面臨的困境。

李鴻禧與雷驥兩位前輩雖非傳統藝術的專業從事者，但以其成長的經驗與觀察，表達了他們對傳統布袋戲的關懷。尤其前者對於掌中技藝生動細緻的描述，益加令人強烈感受到其對「金光戲」沉重的感嘆。不過，我們同時也必須正視一個事實：民間藝術植根於民間環境，與生活週遭密切相關；而當其賴以生存的憑藉有所變動時，藝人即會依照實際所需做必要的調整，方能維持他們最基本的生活。「金光布袋戲」在短時間內因貪圖近利而一窩蜂瀰漫各地、浮濫粗糙，內容荒誕之不經、演出技巧之低劣，固然是惹人譏評疵議，卻也是民間技藝草根性十足的一種特性。

陳水旺先生雖然描述的大部分是以歌仔戲團作為例子，但就傳統戲曲的情況而言，其實大同小異，布袋戲也不例外。文中描述當時廟會酬神演出「適應潮流」

---

<sup>3</sup> 轉引出處同上，頁 20—21。

的情形，於今觀之，恐怕是有過之而無不及，甚至還變本加厲。雖然有些寺廟至今依然堅持所謂的「傳統」型式，畢竟少之又少，而且盛況大不如前。例如台北市請歌仔戲團和布袋戲團演出野台戲酬神，至今依然不輟，只不過，早年在廟埕廣場可同時雇請三至四個戲團分布在不同角落互相「拼戲」，而且連演旬日<sup>4</sup>；於今則只能分別請兩團（一團布袋戲、一團歌仔戲）各演出一至三日不等，這已經是相當難能可貴了。

如此看來，台灣最普遍的歌仔戲和布袋戲尚且難免遭受到這樣的厄運，那早已瀕臨消失邊緣、且分布區域侷促的皮影戲和傀儡戲，其可能面對的生存困境，更加令人不敢想像。布袋戲與歌仔戲團數目，根據非正式的統計，如今全台灣少說也仍有百團之多，只是水準參差不齊，傑出的團隊畢竟少數；但皮影戲與傀儡戲的情況呢？說來心寒，兩者在全台的分布均是屈指可數，景況淒涼。皮影戲如今僅存六團，除了「華洲園」在台北外，其餘的「東華」、「合興」、「福德」、「永興樂」及「復興閣」五個皮戲團都在高雄縣內，其中有些已不乏名存實亡，實際上仍能保持戲班組織完整者，不過一、二團而已。另外，傀儡戲的分布有北有南，據說宜蘭還有三團，但演出的機會絕少，主要功能為驅邪除煞，戲團有等於無；南部名義上尚有六團，真正從事表演者恐怕也不多見，前景堪憂。如此觀來，如不積極思考保存傳承之道，則台灣偶戲藝術的未來，恐難維持久長，終將淹沒於歷史的洪流之中。

## 第二節 台灣偶戲之改良與成效

偶戲是屬於中國傳統戲曲的一員，儘管表演的媒介（偶人）有所差異，但其根植於中國傳統市井文化的特色，卻與其他以人為主的戲曲劇種有許多共通性與

---

<sup>4</sup> 根據「小西園布袋戲團」主演許王先生表示，該團每年農曆三月均會在台北大稻埕「慈聖宮」演出酬神戲，慶祝媽祖聖誕。在以往興盛時期曾經連演三十天，而且觀眾日日圍觀，人山人海。而今則受經濟不景氣的影響，廟方經費有限，僅能請演三天而已。

相同點，因此，我們不妨先在此回顧一下中國戲曲的本質與特性，並藉以突顯出偶戲的獨特性質。

中國戲曲是以詩歌為本質，密切融合音樂和舞蹈，加上雜技，而以講唱的敘述方式，通過演員妝扮，運用代言體，在狹隘的舞台上搬演故事，所表現出來的綜合文學和藝術。因此，其表現方式乃在程式規範的基礎下，可以歸納為敘述性、虛擬象徵性、誇張性和疏離性等四種特質，而以敘述性和虛擬象徵性為主要。因為中國戲曲的表現不是寫實的而是虛擬象徵的，所以要借助誇張性和疏離性來豐富和幫助觀眾的想像力和領悟力；因此能憑藉排場的變換，呈現萬事萬物和無限時空的流轉。又因為中國戲曲受到講唱文學和藝術的影響頗深，所以其題材，很少跳出歷史和傳說故事的範圍，劇作者很少專為戲曲而憑空杜撰、獨運機杼，甚至於同一故事作而又作，不惜蹈襲前人，加上明代以後，在政府禁令與嚴刑之餘，戲曲成為「寓教於樂」的工具，於是其表現的內涵，大抵不過是一些傳統的宗教信仰和儒家思想；而情節的推動既在代言敘述，自然止於延展而無法逆轉與懸宕，欲使結構謹嚴、埋伏照映、針線細密，而不流於刻板呆滯、冗煩拖沓者幾希。但是也由於講唱文學和藝術的特性，在語言方面就產生無所不用其極的多樣性和生動性，可以肖似各色人物的口吻；在音樂方面就形成兼容並蓄的豐富性和感染性，可以傳達諸般心境的情感。

由以上可見，中國戲曲在文學上是詩歌的一環，其高雅者可與唐詩宋詞並觀，其俚俗者亦不失漢魏樂府流亞；在藝術上雖自成體系，但不免利弊相生。其可取者首在虛擬象徵的表現方式促使時空的自由流轉，次在語言的多樣性生動性、音樂的豐富性感染性；其弊病者首在主題思想的庸俗淺陋使人了無餘味，次在結構鬆散、排場蹈襲、節奏緩慢使人不耐終場。

明白了中國戲曲的利弊得失，那麼我們對於台灣的傳統偶戲在改良的過程中所呈現的優勢與缺陷，適足以進行深入的檢視，了解其當前表演形式的優劣良窳，然後進一步改革與創新。我們對於傳統偶戲新型態的建立，當然要彰顯其固有「利益」一面的特質，同時要避免其原本「弊害」一面的累贅。對於「弊害」

一面，務必加以改良乃至重新塑造；而對於「利益」一面，也要適度強化乃至累積凸顯；而其「改良」與「強化」的不二法門，則是正確的運用現代戲劇理念和妥貼的調適現代劇場設施。

關於這點，我們可以舉近年來崛起於台北偶戲劇壇的兩個代表團體為例子，其一為「阿忠藝合團」的創意布袋戲，其二則為「大稻埕偶戲館」的劇場木偶戲，兩者俱見台灣偶戲展演的新生命力。

#### （一）「阿忠藝合團」的新感官風格

先以前者來說，近一年來，我們往往會在電視上看到另一種布袋戲的出現，一種迥異於「霹靂」打殺形式的演出風格，沒有繁複的場景，也沒有華麗的布幕，有的只是幾個逗趣的人物在簡單的舞台上嬉笑怒罵，讓人為之捧腹。若仔細觀看舞台前面的團名，即會發現「阿忠藝合團」幾個大字。

團長阿忠，本名陳漢忠，少年時向「新興閣」鍾任壁先生拜師學藝，系出名門。由於「新興閣」早年對台灣「金光布袋戲」的發展影響頗大，不僅演出手法新穎奇特，人物劇情更以複雜離奇見稱，阿忠除了指掌技巧的磨練之外，也從眾師兄處習得獨特的表演形式，並能加以融通應用，創新風格。此外，阿忠亦極具音樂天份，往往能配合戲齣內容自行作曲、演唱，使其相得益彰。尤其於故事劇本的創作上，顯現驚人之處。

特別的是，阿忠的崛起並非出自名師的引薦，而是在「女巫店」裡與 PUB 環境的奇怪組合，一度引起騷動。「PUB 裡演出布袋戲？」不少人對此投以疑惑的眼光，但在好奇心的驅使下前往觀賞之後，竟然由疑惑而轉為讚賞，令現代的新新人類對舞台演出的布袋戲另眼相待：「原來布袋戲也可以這樣有趣！」的確，阿忠的演出就是有這種魅力。在布袋戲簡便舞台的基本型態上，盡量打破舊有僵化的模式，既有金光布袋戲的燈光、音響，也有傳統形制的鑼鼓、桌椅；角色有指掌大小的掌中偶，也會出現斑斕彩光的大金剛偶；台詞是國台語夾雜，外加英日語的混合；背景音樂有西方的交響、重金屬，也有北管、南音加兒歌；人物會吟詩作對，也會唱流行及西洋歌曲，甚至穿古裝拿洋槍，可謂東西交雜、不分古



今，演出相當的「無厘頭」，令人無法想像，而阿忠就是有辦法讓這些看似凌亂的內容合為渾然一體。

簡單來說，只要是對演出形式有利的元素，能夠吸引觀眾的視聽感官，阿忠都會毫無忌諱的予以融入，以增加可看性。表演內容則撿取生活週遭隨處可見的素材，加以改編、提煉，使成為一幕幕讓人會心、莞爾甚至捧腹的情節。無論是政治、社會的爭議話題，或是藝人、名流的八卦消息，他均能夠及時反映在演出的內容裡，融入故事人物的行為與對答中，頗能展現早期野台戲演師滑稽諷刺點染時事的傳統風格。

而為什麼叫「藝合團」？其實與清末時以血肉之軀抵擋洋槍大砲的「義和團」有關，亦即效法其不懼危難、視死如歸的精神，取其諧音為名。阿忠早有心理準備，他對布袋戲演出的大膽作風，必會遭到諸多的異樣眼光。堅持傳統者責備其不三不四，胡鬧亂搞；創新現代者則譏笑他走火入魔，手法更是不入流。無論如何，阿忠很清楚他要走的方向，要為台灣布袋戲開創出另一條新路，秉持「雖千萬人吾往矣」的精神，縱然是艱險重重，仍會繼續努力下去。目的無他，但求群眾愛看而已，他要吸引大眾重回布袋戲劇場。在他來說，沒有觀眾的演出，無異宣告表演的死亡。

然而事實證明，阿忠的堅持是對的，他的努力也有了代價。在台灣布袋戲界的新藍圖中，阿忠打響了名號，也樹立了自我特有的表演風格，不僅成為各大小演出活動的常客，也常於綜藝節目中露臉，甚至在電視台中擁有固定時段的演出，為許多觀眾帶來歡樂與笑聲。

## （二）「大稻埕偶戲館」的劇場元素

羅斌，一個來自荷蘭的外國漢學家，卻一頭栽進中國傳統偶戲的研究。兩年前，以「台原藝術文化基金會」林經甫先生的戲偶收藏品為基礎，獨力募款籌組「大稻埕偶戲館」，為台灣偶戲文化豎立一道新的里程碑。以一個外國人而能對台灣傳統藝術投入所有的心力，確實值得喝采。

羅斌的努力是眾人有目共睹的。而他的腦筋靈活，眼界也廣，頗能將中西理

論與古今文化兼容並蓄，讓偶戲形式的傳統與現代於館中並存。因此，館內的收藏遍及世界各地戲偶樣式，年代也從數百年前的珍品至現今的規格化製品兼而有之。他的定位很清楚，文化是需要推廣的，尤其是透過教育的方式讓群眾認知，使其由小見大，並能開拓視野。不管是哪一種形式，只要是對偶戲發展有利的，均給予肯定，並積極引進，毫無成見。

兩年來，羅斌藉由布袋戲的演出機會，不斷創新劇本，使內容脫離傳統說教模式的窠臼，同時也加入許多新的表演元素，敢於嘗試，俾使布袋戲的演出風格能另樹一幟，增加新鮮性。隨著不同的場合與主題的轉變，羅斌每一次的表現都有新的構想，令人為之驚喜。從引進「阿忠藝合團」在館中作收費性的演出，到為鶯歌陶瓷博物館開館製作的《鶯歌的故事》、為環保局活動編演的《地球公主生病了》，甚至因應迪化街年貨大街活動的《大稻埕蛇情故事》等，在在可看出羅斌在這方面所做的嘗試和努力。而這次於十方樂集公演的《馬克波羅》，更可窺探其創新方向的轉折，為台灣布袋戲注入一記新活力。

關於《馬克波羅》的故事，許多人從歷史教科書上多少略知一二：元朝時一個在中國任官的義大利人，返國後留下一本遊記傳世。在這樣的基本架構下，羅斌在編劇時盡量擴充其可發揮的想像空間，並以傳統掌中戲的形式演出，嘗試結合諸多元素做一種全新的呈現。姑且不論故事內容的誇張與否，可注意的是整個過程與成果的令人驚訝。

首先，演出使用的舞台是清末福建泉州的古老戲台，雕琢精細，古色古香。在舞台設計上，結合石英燈光的投射，並且張燈結綵，將傳統味與現代感巧妙融合。木偶依據傳統尺寸重新雕刻，中國人物保持既有特色，外國角色則創新製作，包括造型及服飾均有專人負責。操偶及口白由「亦宛然」的陳錫煌先生主演，可見其對指掌技巧的講究，人物動作細緻靈活；但外國人及女主角則以義大利語和女聲分別配音，亦使戲齣呈現活潑新奇的氣息。尤其值得一提的是，該戲在音樂及唱曲表現上的獨特手法。配合故事主人翁為義大利人的背景，羅斌也邀請義大利作曲家 **Mattia Peli** 專門為這齣戲創作主旋律，同時為了兼顧布袋戲的本土性，

則請許在添先生創作台灣音樂的部分，包括南管、歌仔戲與布袋戲的曲調，之後再由王永先生將之融為一體。而其中一幕人偶同台的場景，萍兒一角由吳欣霏現身演唱南管曲調，馬克波羅則由林經甫以義大利歌劇演唱，感覺頗為特別，而不會令人覺得突兀。

總之，羅斌的觸角敏銳，在布袋戲的創作上往往能脫離傳統的藩籬而另闢蹊徑，予人耳目一新之感。然而，他的創新並非完全天馬行空，相反的，是以傳統形式為基礎，適度的加入西方及現代的元素，巧妙的使其融於一體而產生新的味道與特色，值得吾人借鑑。

有了《馬克波羅》創新嘗試的成功，使大稻埕偶戲館更加確定了偶戲創作的發展方向：選擇一個大家耳熟能詳的故事或人物，重新改編劇本內容，賦予當代文化的新義涵；劇本之外，音樂及唱曲的大膽嘗試，也成功的融合了西方現代與台灣傳統的元素，有歐美音樂家專門為戲而作的原創音樂，也有本土南管樂師的翻新編唱，可說將樂曲抒情敘事的功能發揮得淋漓盡致。而戲偶因應劇中人物完全重新雕刻，並有特殊的造形設計，擺脫了傳統生、旦、淨、丑的行當分類；但在偶的操作上則講求傳統技巧，請來「亦宛然」的老演師陳錫煌先生（布袋戲藝師李天祿之子）主掌，表現戲偶動作的細膩與精緻。配音方面，男性角色多仍保留由演師的口吻表現，但女性角色則由女聲發音，更貼切於劇中人物的情感表達。循著這樣的創新模式，為台灣的布袋戲開出一條新道路。

台原大稻埕偶戲館在這幾年的耕耘與努力，成績是有目共睹的。館內除了常態性的展覽，更藉由不斷創新的演出題材，企圖將偶戲文化持續推廣出去。雖然成員的專業背景各有差異，但在館長羅斌明確的目標主導之下，正為台灣的偶戲表演拓展出一條嶄新的路線。誠如他們在今年《年度手冊》中所言：「在編戲的過程中，除了表現傳統布袋戲的魅力及語言，我們認為也需要加上創意的精神。這種創意是讓布袋戲發揮傳統的精髓，劇本注重現代化的節奏，但保留一定的內涵與深度。希望在動作、劇本、音樂及照明等方面都提供新的可能性。」至於下一齣新戲又會帶給大家什麼樣的驚喜？且讓我們拭目以待！

以上兩個例子，雖然表現的方式不盡相同，但我們都從他們身上看到了台灣偶戲的新希望。「小西園」與「亦宛然」承繼傳統、堅持藝術的精緻掌中戲，固然為文化命脈保留了動態標本，值得稱道；羅斌和阿忠則在傳統基礎上，嘗試加入新元素，融合成新的模式，為台灣布袋戲注入新活力，一樣值得鼓勵。雖然兩人嘗試的觀點不同，演出的風格也互異，但都在創造一種新的布袋戲文化。

阿忠走的是通俗化路線，嘻笑怒罵鬧熱滾滾，將布袋戲的草根性及大眾化充分發揮，投合觀眾胃口，的確造成一股風潮。不過，這股風潮能夠延續多久？我們不得而知。縱然在短時間內能譁眾取寵，卻也必須警覺群眾易於喜新厭舊的心態，尤其現代流行「速食文化」的社會型態，難保「藝合團」不會迅速的銷聲匿跡。因此，阿忠必須洞察危機所在，前瞻未來，適時調整表演走向，為劇團的發展擬定可長可久的規劃，莫湮沒於當前的近利之中。

相對而言，羅斌一方面採取傳統式的表演手法，一方面吸收西方表演藝術的長處，讓布袋戲趨向精緻化和劇場化。以《馬克波羅》來說，成功的讓整齣戲的表演張力，在劇場裡展露無疑，發揮得淋漓盡致，這是非常難能可貴的。但是，就偶戲的小眾文化現象來看，布袋戲走入精緻小劇場，無疑的更加小眾化，而這到底能夠吸引多少觀眾願意購票入場？則是其未來發展必須克服的難題。說來現實，卻又不能忽視觀眾存在的市場性，否則如何生存？

對於阿忠與羅斌的下一個嘗試，我們滿心期盼、拭目以待，看看他們會為台灣布袋戲又創造出什麼樣不同的新面貌？

### 第三節 台灣偶戲未來之路

由以上對於台灣傳統偶戲現況的說明，我們可以說一則以喜一則以憂。喜的是「電視木偶戲」已創造出新型態，成功的結合影視傳播科技，展現光明的前景；憂的是保持古樸形式的傳統偶戲，包括傀儡戲、皮影戲和古典布袋戲，已經逐漸

凋零、消失殆盡，雖然也有嘗試過一部分改革，畢竟效果不彰，尤其是傳統的野台戲，更是頹廢不堪。面對著台灣傳統偶戲的這種局面，我們應當有一分身切的省思。

首先我們應當要了解藝術文化是與時推進的，藝術文化的內涵和形式也是與時而轉變的；也因此面對著今日傳統偶戲的凋零和野台戲的頹廢，我們基本上無須傷感。但我們必須要認識的是有形文化容易保存，無形文化容易消失；消失之後的「藝能」將永難再現人間，而我們有為子孫後代保存「文化資產」的義務和責任；因為這些作為文化資產的「藝能」曾在往日的歲月裡與先民的生活息息相關，我們保護它、維繫它於一線不墜，就是為我們的子孫後代留下了活生生的「文化標本」。

基於這樣的理念，那我們對於日漸凋零沒落的傳統偶戲就應當有這樣的因應之道：將古老形式的偶戲納入「民俗技藝園區」；讓民間現有偶戲劇團繼續競爭，自然淘汰；將未來偶戲藝術的傳承工作落實到學校教育中。依此三個方向分頭並進，以維護台灣偶戲的持續發展。

「民俗技藝園」是曾師永義所主持規劃的重要計劃，是用來展演民俗技藝的一個園地。在這個園地裡，擅長各種工藝絕活的藝人，均將他們製作藝品的過程，鉅細靡遺的呈現出來；而各種藝能則定時輪番上陣，將自家最本然的面目，毫不假修飾的呈現出來。那麼我們的國民，對於傳統的民俗技藝，或者要認識，或者要重溫，或者要反省，或者要學習，只要踏入園裡，便隨時可以耳濡目染，變隨地可以得所欲得，浸淫在傳統藝術的天地之中；而外國的觀光客也可以從中了解我們真正的傳統技藝；也就是說，這樣的「民俗技藝園」，即是一座活生生的民俗藝術文化殿堂。在殿堂裡的藝人，給予豐厚的報酬和崇高的地位，以期他們將所擅長的技藝，能夠藉由收徒授藝而原原本本的傳遞下來。台灣傳統偶戲的演藝人員，除了少數幾個較年輕之外，絕大多數年齡均已七旬左右，尤其這一兩年撒手人寰的老藝人之多，更是令人怵目驚心，其衰微的情況真是到了「膽顫心驚」的程度。如果我們不緊急的做維護保存的工作，任其自生自滅，那麼恐怕不出十

年，我們就再也看不到那「原汁原味」的台灣傳統偶戲了。因此，救急之方，各地方縣市政府的文化局就應當妥善的照顧這些寥若晨星的古典偶戲劇團，使他們尚能安於他們的「絕活」，而一旦所謂的「民俗技藝園」成立，則當優先納入園中，在園裡的劇場作長年性的演出，也在園裡的「技藝傳習所」開班授徒以培養新秀。如此一來，台灣傳統的「皮影戲」、「傀儡戲」和「古典布袋戲」等就可以在這個「永久性的動態文化櫥窗」裡，做一個活生生的「文化標本」了。<sup>5</sup>

其次，就「讓民間現有偶戲劇團繼續競爭，自然淘汰」而言，則以「野台布袋戲」的條件較符合實際狀況。在民國六十至七十年代所掀起的兩次「電視布袋戲」風潮，曾經引爆起民間野台布袋戲的氾濫成長，根據保守估計，其數目一度多達上千團之譜，近十年來已隨社會環境驟變而銳減，但仍高居所有劇種團數之冠，素質良莠不齊。儘管如此，其中仍不乏用心經營的劇團和努力提昇的藝人。身處於轉化與重組的新世代，有些戲班和藝人依然無懼於殘酷的現實而願意繼續堅持，是值得予以肯定和鼓勵的。這幾年來，行政院文化建設委員會所提倡的「扶植團隊計劃」，即是針對成效受到肯定的戲團擇優給予補助獎勵，不僅在使其維持營運狀況，更要提昇技藝與表演型式。藉由這樣的機制，可使出色的戲團精益求精，創新劇本，培養後進，改進技巧，穩定組成結構，建立獨特的風格特色。這些突出的偶戲劇團，可以在所屬當地文化單位演出，也可以巡迴各縣市示範表演，可以進入國家戲劇院，可以宣慰海外僑胞，可以與外國偶戲相互交流，可以作文化輸出；若此則不僅可以保存布袋戲昌盛時期的「舞台藝術」，甚至於可以開創新的前途。相對而言，則在使素質低落的偶戲團自然淘汰，經由現實環境淘洗出傑出的演藝團隊，盡力給予扶植。

其三，則是將傳統偶戲藝術納入教育體系，在現有的戲曲學校架構下成立專屬的「偶戲科」，其下依學員的興趣和志願再分「布袋戲組」、「傀儡戲組」和「皮影戲組」，藉由學校教育的手段培育偶戲表演人員。就長遠的觀點來考量，這應

---

<sup>5</sup> 我想必須在此說明的是，這裡所指的傳統偶戲劇團並不包含改良後的「金光布袋戲」團，故將之獨立歸於第二項中，比較切合實際。

該是最切合實際、最值得推行的一個方式。這些進入國立戲曲學校就讀的學生，應如同軍校、警校一樣享有學雜費全免的獎勵措施，其義務則是必須配合國家文化藝術宣導政策，巡迴各地示範演出，讓民眾有更多機會欣賞與接觸傳統偶戲，融入現代社會的休閒娛樂生活之中。而學員在經過課程訓練學習傳統技藝之後，並鼓勵其創新、改良，包含劇本、音樂、唱腔、操縱技巧等各層次，全面提昇偶戲的表演藝術內涵，方能使其傳諸久遠，延續新時代的生命。

在以戲曲學校偶戲科系為基礎的架構下，成立國家專屬的偶戲團隊，起始先聘請各類偶戲劇團前輩做為教師，並網羅學界戲曲專家開班授課，慢慢培育戲團本身應有的師資。這些相繼由學校畢業的學員，則成為國家偶戲團隊的當然成員，視同公務員般由政府給予薪俸，保障其就業機會，使其能在生活無憂的狀況下全心投入偶戲藝術的工作，無論在傳統戲或創新戲的演出上，都能表現出應當具有的職業水準。當然，為了避免團員因為公家飯碗而怠惰，應當鼓勵其向民間各種表演場合爭取演出機會，包括廟會慶典等民俗演藝表演，場次越多則由酬勞中平分的獎金越多，從而與民間戲團形成良性競爭，促成彼此的進步。同時，亦可與國外偶戲團體展開交流，相互觀摩，吸收經驗和技巧，相信對於台灣偶戲藝術的未來發展良有深遠的成效。

基於第三個方式的延伸，我們或許可參考對岸藝術學校裡附設的木偶班課程，作一基本的規劃。以下，筆者僅將泉州掌中木偶班的藝術教育課程簡單摘錄敘述。

藝術教育工作中，教材的四大要素是：唱、做、念、打，盡量做到形成定型教材。教法的五大要素是：手、眼、身、法、步。教法的基本原則是：因材施教，順序漸進，由淺入深，先易後難。要把握教學進度。整個教學的進程，它的指導思想是：理論與實踐相結合、系統性與階段性相結合、技巧性與科學性相結合、自覺性與刻苦性相結合。教學的進度基本劃分為：(1) 基本功訓練；(2) 歸入行當進入行當的科步動作訓練；(3) 以戲教戲；(4) 演出實習等四個階段。

接著依照上述的基本原則，將課程劃分為「製作課」、「表演課」、「道白課」、

「唱腔課」四個部分。

## 一 製作課

一個新學員入學，必須熱愛木偶人的造型，通過對木偶人形象構造的了解，來培養新學員的職業感情，視自己安裝的木偶人為第二生命，讓新學員由內到外，由上而下，由一般到重點，熟悉木偶人的造型。製作課每週一個時段，定期佈置作業。它的教學內容有下述五個課程：1.學會「張炀仔」（偶人的身子）；2.學會刻腳、手及安裝腳手；3.製作操縱輔助棍；4.學會製作道具；5.學會製作動物形象。

## 二 表演課

可分為三個階段：

1. 基本功訓練，包括（1）架手功、（2）指功、（3）腕功、（4）身段指功、（5）科步功等，奠定學員的表演基礎。
2. 歸行入當後的身段科步教學，依照生、旦、淨、丑四大支柱分別加以學習，其在造型動作上的主要特點是動作的「程式化」。
3. 以戲教戲，包括（1）生旦戲、（2）審場戲、（3）宮廷戲、（4）丑戲、（5）武打戲，讓學員藉此熟悉戲目內容的演出過程和步驟。

## 三 道白課

布袋戲班向來有「千斤道白四兩曲」之諺，說明道白在表演上的重要性。演員的聲調如何，決定著他是否進入角色。聲調的基本要領有三：發聲、咬字、行腔。每個字的音程大體上可以有頭、腹、尾的三個過渡，亦即吐字、歸韻、收聲。但音色要統一，過渡要自然。初學者進行道白的基本功訓練時，必須掌握三個要領：（一）發聲部位有喉、鼻、齒、唇之分；（二）行腔的共鳴區有額間共鳴、喉腔共鳴、鼻腔共鳴之分；（三）要講究口形，啓口輕圓，出音純正，行腔婉轉而優美。綜上所述，演員聲調的運用，必須根據人物的年齡、性別、身分、性格等方面的特徵，要善於運用閩南語語音的音調，結合人物在場上的感情音調，根據人物的形象來決定該用何種「嘴勢」（即口形）發音。但發音總的要求是：純淨、



結實、達遠。

#### 四 唱腔課

偶戲屬於戲曲的一種，因此戲中人物除了道白外，還必須唱曲，因此偶戲的表演者還必須有唱腔的訓練。依照生、旦、淨、丑四大行當的不同特性，音樂曲牌的屬性也有所差異：

- (一) 生角的唱腔教學曲牌為【慢頭】、【火孩兒】、【剔銀燈】、【駐雲飛】、【紅衲襖】、【五更子】。生角在唱法上要剛柔並濟，音色華美，富有朝氣。老生在唱法上則要蒼勁挺拔。
- (二) 旦角的唱腔教學曲牌為【相思引】、【雙闈】、【福馬郎】、【生地獄】、【對菱花】、【玉簫聲】、【皂羅袍】、【五開花】。旦角的嗓音特點是：甜、脆、圓、潤。
- (三) 丑角的唱腔教學曲牌為【蘇白扇】、【我是風流】、【一群鳥仔】、【輕輕看見】、【入孔門】。丑角在唱法上的特點是：口齒伶俐，音色清脆悅耳。
- (四) 淨角的唱腔教學曲牌為【鎖南枝】、【青衲襖】、【掌中花】、【地錦】、【僥僥令】、【墜子】、【風險才】。淨角的嗓音洪亮、渾厚，行腔氣勢沉雄。

嗓音的運用必須靈巧、自然、準確、生動。因為嗓音的好壞，直接影響到音域的寬狹。在板腔的運作上有三個要領：慢板要緊，快板要穩，散板要準。因為唱腔是人物在特定的環境中內心感情的傾訴或流露，總的要求應注意掌握速度，這樣才能表現人物思想感情的起伏轉折。唱腔基本功的訓練要求是：土音要清晰，聲調要爽朗，感情要真切，即所謂字正腔圓，情真意切。總的要求是注意八聲（吞吐沉浮、抑揚頓挫）注意七情（喜、怒、憂、思、悲、恐、驚）。<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> 見沈繼生：《晉江南派掌中木偶譚概》（泉州：海峽文藝出版社，1998年6月1版），頁106—118。課程內容詳見該書第七章「藝術教育」，筆者引用並刪修其中之文字敘述，並自行做部分之補充說明，以見其梗概。

以上所述為大陸晉江掌中木偶班在納入藝術學校教育體系下所設立的課程大要，由於篇幅的考量，僅將重點列舉簡述，頗值得本地戲曲學校及偶戲劇團作為培訓演員的借鏡。雖然只談到掌中戲的部分，但傀儡戲與皮影戲亦可依此類推比照設計，或進一步取得傀儡（提線木偶）戲團及皮影戲團的課程教育資料後，作更詳盡的規劃。