

結 論

至此，我們首先可以對中國偶戲的發展概況作一個簡單的回顧。

從第一章的論述我們可以看出，中國木偶的開始可以追溯到遙遠的上古時代，在原始社會裡代替活人陪葬的喪葬俑，可以視為是木偶製作的開端。進入封建社會以後，俑的很大一部份功能乃逐漸被轉化為娛樂方面，由技藝性質的歌舞俑過渡為觀賞性較強的木偶表演。自魏晉南北朝至隋代，木偶表演中的故事性增強，出現了向木偶戲轉化的明顯趨向，並大致上完成了轉化。唐宋兩代，隨著社會文化的繁榮與多元，木偶戲的發展益見興盛，其中亦出現了影戲，在藝術上也日漸成熟、高超。尤其是宋代，由於商品經濟的發達，遊藝活動的流行，偶戲的觀眾激增，藝人名家輩出，品種類目繁多，並已經產生了結社及行會的現象。因此，從現有的資料來看，宋代可以說是中國古代偶戲發展的黃金時代。明代偶戲發展的特點是廣泛流傳到全國各地，打下了現代偶戲藝術分布情況和各個流派的基礎。清代偶戲雖曾一度出現過宮廷化的傾向，但民間的偶戲演出更為繁盛，在全國各地的流傳也更加廣泛了。到了近代，由於中國內部政爭和戰火的紛擾不斷，曾使得偶戲藝術一度沒落，在民間以微弱的氣息苟延殘喘好一段歲月，但某些地區仍不乏競爭性強的偶戲班子，延續優異的傳統藝術。在共產黨推翻了國民黨政權之後，偶戲曾如雨後春筍般在大陸各地湧現，產生了復甦的假象；可惜好景不常，接下來「文化大革命」無法倖免的十年浩劫，讓此一繁茂景象飽受摧殘，面臨了空前的滅絕命運，幾乎已銷聲匿跡。

嚴格說來，中國現代偶戲的全面新生是在「文革」結束以後，在共產黨組成的人民政府大力扶植之下，各地方的偶戲劇團先後建立，傳統的木偶皮影藝術終於得到搶救，而且通過一次又一次不同規模的匯演、評比，表演經驗得以充分交流，偶戲藝術在新的思想和環境中迅速提高，成為一門真正為人民群眾所喜聞樂

見、雅俗共賞的藝術門類。在這樣的前提下，偶戲作為中國文化藝術的代表之一，多次出訪世界各地演出，深獲各國人民的喜愛和讚譽。其表演技術之高超與巧妙，令人為之嘆為觀止。就這點而言，身處於台灣的我們，就不得不對其感到佩服與感慨。佩服的是彼岸偶戲團體公營制度的建立，使藝人得以專心研究、改革、創新其表演技巧，促使偶戲藝術不斷提昇、更上層樓；感嘆的是自許為生活富足的台灣社會，卻只能眼睜睜看著傳統偶戲日漸沒落而束手無策，甚至任其自生自滅的殘酷現實。

從這一門民俗藝術漫長而曲折的發展歷程中，我們也可以看到歷史的步伐、時代的波瀾與藝術發展的關係。同時也可以體會到，只要是受到人民喜愛的藝術，紮根於人民生活中和心靈裡的藝術，是不可能在歷史的洪流中全然滅絕的。歷代統治者的扭曲、侮弄和損毀，也許可以使它傷痕累累，卻無法從根本上將它的生命完全剝奪。由於歷史記載的限制，我們引述的古代材料較多的侷限於官場和上層社會消遣娛樂的範疇，然而事實上，偶戲的真正發展是離不開民間土壤的。木偶與皮影戲劇藝術至今之所以沒有淪亡，就是因為它的根基與立足點還是在於民間社會。

從偶戲藝術發展的歷程來看，士大夫與貴族階層對它的要求主要在於精巧製作的技藝方面，而在民間則發展其本色的藝術力量，更貼近於人民的實際生活。在表面上，偶人神乎其神的機巧和裝飾在宮廷和官家完成，但在實質上，偶戲表演真實的藝術生命卻是民間藝人所賦予的。偶戲與真人表演的戲劇不同，在進入表演之前首先得經過一個工藝製作的過程，把偶人雕刻、裝配得維妙維肖，操作時要靈活敏捷，因此，對於偶戲來說，製作藝術與表演藝術是不可偏廢的。總觀整個偶戲發展的歷史，這兩方面也一直是相輔相成、互為表裡的。然而，這兩方面畢竟是不同的藝術層面，其間有著很大的區別。如果我們主要是從戲劇藝術的角度而不是從工藝美術製作的角度來看待偶戲藝術，那麼，應該把實質性的表演藝術（包括文學劇本、舞台設計、藝術情趣、操縱技巧）當成是整個偶戲藝術的靈魂。

近十幾年來，隨著各地劇團間的不斷交流，促成藝術視野的開闊，大陸的偶戲藝術無論是在表演格局或是操縱方法上都有了多方面的嘗試和突破。例如：泉州木偶劇團在木偶造型、操縱技巧、舞台調度、燈光設計等方面的改革，都取得了不小的成果，他們現在採用的天橋式立體舞台，開拓了表演空間，有縱深、有層次，調度靈便，適合於特技的運用。唐山皮影戲團表演的雖為平面的皮影戲偶，舞台展現無法立體化，但透過影幕的擴大、影偶尺寸的大小變化、操作技術的純熟生動，再加上動畫、燈光、音效的配合運用，一樣是創造了令人讚嘆的表演內容。這些改革和設想都是有益的，某些積極的措施也正在有選擇的被採納。但是，回歸到基本面來看，偶戲的實質性提高，還是在於藝術。在保持這種傳統民間藝術基本面貌的前提下，做一些科學化、靈便化的改進，是值得肯定的，然後用來表演人民群眾所喜聞樂見的優美故事，使木偶皮影藝術進一步煥發出高度的藝術光輝，進一步提高自身的美學品味，這正是我們對於偶戲藝術的深切期望，如此也才能可長可久的流傳下去。

相對於上述有關大陸偶戲在近年來的變革與突出表現，我們回歸到台灣本地的偶戲表演來看，頗有值得深切省思之處。原本，正當中國大陸處於「文化大革命」十年浩劫之際，台灣由於民俗文化仍然正常運作，民間戲劇亦曾一度蓬勃，再加上經濟起飛，使得偶戲表演廣泛受到青睞，尤其布袋戲結合電視媒體吸引觀眾的目光，造就了電視布袋戲的收視風潮，也為偶戲藝人帶來短暫的榮耀與光彩。兩相比較，台灣的傳統藝術得以保存流傳，大陸的偶戲演出受到壓抑，消長之勢不言可喻。只是復興基地的寶島因為工商社會的突飛猛進，新式娛樂的新奇也轉移了大眾觀戲的興趣，讓一度興盛的民間藝術飽受打擊，表演市場更是迅速萎縮，劇團數量則呈現倍數消失之態，直至近十年來，許多地方性劇種的戲班數屈指可數、寥若辰星，甚至有面臨消失的邊緣。在台灣現有的偶戲團體中，眾所週知的，除了布袋戲因為不斷革新而能夠藉由影視及網路傳播創造空前的盛況之外，皮影戲與傀儡戲事實上已經步入了掙扎的境地，很難再有翻身的機會。即使現今布袋戲在台灣仍是觀眾所熟悉的表演藝術，但我們必須知道，老一輩的戲迷

與新世代的觀眾群，對於「布袋戲」三字所代表的意涵認知並不相同，原因在於表演型態已經改變。隨著社會對於中、小學基礎教育的重視，許多學校也將皮影戲、傀儡戲和布袋戲的表演及製作納入教學課程之中，藉此加強中、小學生對於美術、工藝、繪畫、語言、文字、音樂等各方面的認識，提升文化教育的品質。我們可以說，偶戲的演出與型態在現代社會中不僅已經形變，甚至更已經產生了質變：它們不再只是藝人賴以維生的憑藉而已，也不再只是群眾「寓教於樂」的管道而已，更重要的是，偶戲成爲了學校教育的一份子，在文化傳承上更受到了政府的重視，成爲全民學習傳統、認識文化的主要途徑之一。換句話說，偶戲藝術已經從原本只是維生牟利的基本層次，拓展到豐富文化資產、提升精神生活的等級，現代民眾對偶戲表演所認識的角度與觀點，比起傳統農業社會，自是大大的不同了。

儘管如此，屬於傳統藝術其中一環的偶戲表演，在面對瞬息萬變的現代環境，畢竟有其當前必須面對的困境。自由開放的台灣社會，過去完全放任戲曲劇種自由發展，結果競爭力強的劇種呈現千姿百態，慰爲大國，如歌仔戲和布袋戲；競爭力弱的劇種則苟延殘喘，奄奄一息，如皮影戲和傀儡戲。近二十年來，政府在文化政策上大力介入，與學者及民間藝人多方合作，企圖爲台灣傳統戲曲藝術保存具體的成果，並留下記錄，對諸多劇團和藝人而言，似乎燃起了一股希望。然而林鶴宜卻認爲，目前台灣政府對本土戲劇雖多方進行搶救、推廣，在方展上仍有許多問題存在，大致可從四方面四方面來討論：

（一）藝術傳承：台灣本土戲曲的學校教育一向付諸闕如，直至民國八十三年（1994）9月復興劇校才成立歌仔戲科，是當今台灣本土戲曲唯一的學校教育科系。歌仔戲以外的劇種，在沒有公營本土戲曲學校和劇團的情況下，有心人士的做法是向文建會、傳統藝術中心、國家文藝基金會或各地文化中心申請補助，舉辦研習活動。這樣做雖不無助益，但一來研習不是常態活動，難以看到長久的效益；二來缺乏整體規劃，難免造成人力和財力的重疊錯置。

(二) 資源分配：目前文建會、傳統藝術中心、國家文藝基金會、各地文化中心和省政府文化處等許多單位都接受演出活動的補助申請。但由於補助重點、申請方式各不相同，深諳其道者，往往取得許多財力支援，反之則坐困愁城，甚至解散。欲求資源公平分配，根本的解決之道就是國家所有的藝術預算都必須重新整合，統一管道，才能有效運用。

(三) 欣賞習慣：本土意識抬頭有日，人人高唱台灣好。實際上本世紀初中國戰敗帶來民族集體挫折感，仍然至深且鉅。加上長久以來歷史和政治因素造成台灣本土戲曲的「民間底層」印象，一般現代大眾，尤其是年輕人，仍有認同上的問題。從價值觀的調整到欣賞習慣的建立，是拯救本土戲曲的當務之急。

(四) 劇藝水準：除了歌仔戲和布袋戲，本土戲曲許多劇種雖然尚未真正滅絕，然普遍有後繼乏人的問題。老藝人年事已高，即使演出，也無法展現藝術精髓，然而很難得到觀眾的認同，在推廣上缺乏說服力。目前亂彈戲、高甲戲、四平戲、皮影戲、傀儡戲都有同樣的問題。加緊傳承腳步，甚至延聘大陸師資，都是可行的做法。¹

林氏所論，可謂針針見血，句句切實而中肯。「加緊傳承腳步」，確為當前傳統戲曲藝術延續與否的癥結所在，作為台灣戲曲特色代表的偶戲藝術，情況亦復如此。上述引文雖然分列四項各自論述，但彼此之間卻是環環相扣、息息相關，均為傳承本土戲劇的重要層面。然而筆者更認為，其中最重要的關鍵因素，則是本土戲曲學校教育的完善建立。被公認為台灣本土大戲劇種代表的歌仔戲列入戲曲學校教育傳承的重點，眾人自是欣然贊同；但同樣具有台灣本土性代表的布袋戲，卻至今未見戲曲教育的端倪，不禁令人懷疑原因何在？布袋戲表面上在民間發展蓬勃，甚至出現了以「霹靂」為代表的影視木偶戲，但實際上戲班素質良莠不齊，數量的成百上千只是假象，尤其真正搬弄指掌技藝的古典掌中布袋戲已面

¹ 林鶴宜：《台灣戲劇史》（台北：國立空中大學，2003年1月），頁277—278。

臨傳承危機，更是有目共睹，更遑論劇團屈指可數、瀕臨滅絕的皮影戲和傀儡戲了。

鄙意以為，若能在戲曲學校中設立專屬的偶戲科系，從專業技能的訓練與表演課程的安排著手，問題便能迎刃而解。偶戲科系中再分為布袋戲、皮影戲與傀儡戲三組，入選學員對於各類偶戲的基本操作技巧必須兼而通之，待學習一段時間之後，則可選擇最擅長者繼續鑽研，走向專精技術。課程方面，操作技巧部分可聘請民間著名劇團的演師實地教導訓練，表演理論則由學校專業教師講授，俾其將理論與實務經驗妥善結合，達到學以致用的效果。在學校教育課程紮實的訓練之後，通過層層考驗而順利畢業的學生則加入公營的偶戲劇團，以保障其生活上的收入。如此，民間演師有傳承的管道，不必憂慮後繼無人，傳統偶戲得以生生不息的傳襲；公營偶戲劇團的演員在生活無後顧之憂的情況下，則能專心投入表演與創作，提升演出的技藝水準，使偶戲藝術愈加精緻化；而社會大眾若能欣賞到精緻的偶戲演出，便會廣為宣傳，佳評如潮不脛而走，吸引更多的觀賞人口，從而開拓偶戲的表演市場。另外，公營偶戲團更可與其他民間偶戲團切磋技藝，產生良性的互動與競爭，除了在國內各地方巡迴演出外，也可到世界各地參加著名的藝術節，代表台灣偶戲表演藝術的成就。

傳統戲曲是台灣民眾既有的珍貴文化資產，而偶戲藝術是伴隨我們成長的共同記憶。無論布袋戲、皮影戲或傀儡戲，都曾跟隨祖先的腳步踏上這塊土地，也都見證了台灣文化傳承的歷程，成為台灣人民從過去到現在生活娛樂與風俗習慣的一部份。面對多變的社會環境，我們應當把握現今尚有的文化資源，規劃一套完善的傳承方法，使其生生不息、流傳下去。但願在不可知的未來，仍能讓充滿童趣而寓教於樂的偶戲表演，繼續陪伴我們子子孫孫的成長，不僅欣賞這奧妙精巧的傳統技藝，也啟發生命對藝術文化的關懷與思考。