

緒 論

「戲劇」是一門融合多樣元素的綜合藝術，兼備了文學、音樂、繪畫、雕塑、舞蹈等不同成分。戲劇的發展歷史悠久，其衍生的形式與種類繁多，若依照表演主體的不同，或可大致劃分為「人戲」與「偶戲」兩個層面。然而，以「人」為主體的戲劇表演歷來最為普遍而尋常，透過裝扮飾演人物來演出，亦即王國維所言「以歌舞演故事」，因此成為通稱的「戲劇」，不致模糊。相對而言，透過「偶」為操縱工具，卻要表演人體所呈現的動作和內容，表演形式特殊而有趣，我們即稱之為「偶戲」，以與真人演出的「戲劇」有所區別。¹

隨著世界文化相互交流的頻仍，西方現代的戲劇觀念亦引進東方社會，對大眾的欣賞娛樂起了相當的作用，但與中國的傳統戲劇相比，兩者在形式上畢竟屬於不同的表演體系，若依特色及時代背景加以劃分，前者往往被歸為「現代戲劇」，後者則稱為「傳統戲曲」。「戲曲」的概念來自於中國傳統戲劇通常在演出中伴隨著大量的唱曲，形成與西方現代「話劇」（僅有說白而無唱曲）極為明顯的差異。雖然西方也有所謂「歌劇」的戲劇形式，甚至將中國的京劇簡單化約而稱之為「中國歌劇」（Chinese Opera），藉以突顯其在歌唱表現上的特點，但嚴格說來，若就實際的演出內涵上來講，兩者終究不能等同而論。

偶戲的情況亦然，雖然全世界的偶戲在表演形式上容或大同小異，但就中國傳統的偶戲而言，因係承繼著傳統戲曲的源流系統，其與歐美偶戲的表演風格也產生了極大的差別。換句話說，中國傳統偶戲是屬於「戲曲型」的，儘管藉由木

¹ 曾師永義在〈論說「戲曲劇種」〉一文中認為：中國戲劇若就藝術形式的性質來分，大致可別為「大戲」、「小戲」及「偶戲」三大類。「大戲」是指演員足以扮演各色人物，情節複雜曲折，藝術形式已屬完整的戲劇之總稱；「小戲」則為大戲的雛形，是指演員至少三兩個，情節極為簡單，藝術形式尚未脫離鄉土歌舞的戲劇的總稱；至於「偶戲」，則是指其戲劇藝術的表現形式出諸偶人，亦即用木偶來代替真人的演出。（參見曾師永義：《論說戲曲》，台北：聯經出版公司，1997年3月版，頁248。）筆者在此則僅簡單以演出主體做區別：以真人直接表演的即為眾人所通稱的「戲劇」；而藉由偶人的操縱來演出的形式則為「偶戲」。

偶為演出工具，但操縱戲偶的藝人就如同舞台上的演員一樣，必須為台上的偶人配上說白與唱曲，而且必須精通各種行當的聲音口吻，才能使戲偶栩栩如生，發揮戲劇的張力，令觀者入戲三分，渾然忘我。相對的，西方偶戲承接話劇的形式傳統，偶人在舞台上多以對話表現故事內容，表演簡單而幽默有趣。就演出的內容來比較，中國戲曲講究忠孝節義，往往藉由戲劇的演出對觀眾傳達仁義思想，以達到教化的目的和功能，故幾乎都是以「人」為主體，強調人的生命價值以及社群地位，即使是轉換演出形式的偶戲也依然如此；西方的偶戲則認清了戲偶的特質，突顯出偶與人在表演上的差異性，所以在偶戲的製作與表演上就能夠盡量發揮想像力，除了人物的演出，更有動物的出現，甚至將動物及植物的世界整個轉化為人類社會，有嚴肅的演出主題，更有純粹的歡樂與嬉鬧，展現出偶戲表演活潑多樣的層面。

然而，本文的主題既在「閩台偶戲」，則焦點自是放在屬於中國傳統文化的「戲曲型」偶戲形式上。閩、台雖侷促於中國大陸的東南沿海一隅，但其屬於中國文化脈絡的大傳統則是無庸置疑的。屬於文化藝術的戲劇表演的亦是如此，偶戲的系統理路也依然清晰可尋。對於這樣的一個研究主題，歷來探討的文章雖然不少，但相對於其他戲劇相關的論著比較來看，卻是很明顯的不成比例。以下，我們就先從前輩學者的研究中窺視其中的梗概，作為本論文著手進行研究的基礎。

第一節 「偶戲」釋義

有關我國對於偶戲研究的情況，廈門大學中文系陳世雄教授在〈木偶藝術論綱〉一文中即明白指出：

在我國戲劇學領域，對木偶藝術的研究一直是個薄弱環節，以《中國大百科全書》戲劇分卷為例，全書一百五十多萬字，「木偶戲」辭條只佔兩千字；研究木偶戲的文章、專著也少得可憐。這和我國在國際木偶劇壇

上佔據的顯赫地位，和我國木偶戲的悠久歷史很不相稱。²

對此，筆者也曾經做過一個簡單的統計：根據簡濤主編的《中國民族學與民俗學研究論著目錄 1900—1994》³一書所列的研究目錄，其中第六大類為「民間文藝與遊藝」，其下的第八項「地方戲」論著共有 2026 篇，而地方戲的第十一小題為「木偶、皮影、布袋戲」類，共有論著僅 175 篇，約佔戲劇總數的 8.64% 左右，這當中尚不包括曲藝部分的篇數在內，更遑論其在整個民間藝術的領域中所佔的份量了，簡直就是微不足道。

首先，我們來檢視一下《中國大百科全書》戲劇分卷中「木偶戲」一條的內容，引文如下：

木偶戲（定義）：由幕後演員操縱用木偶表演的戲劇形式。它是一門「手的技藝」。中國古代又稱傀儡戲魁礪子、窟礪子。

起源與發展：大約在公元前 5 世紀開始出現木偶戲。印度、中國、希臘等文化古國，以及西歐的某些地區都有文字記載。在北美，表演性的木偶，據說是從印地安人的宗教魔術中脫胎出來的。在北非，木偶戲與「面具戲」有密切關係。從世界範圍看，這種用木頭人「虛擬」表演的戲早於人演的舞台劇，具有表演性先於、優於文學性的特點。商品經濟的出現、市民階層的興起，為單人肩擔帳篷、流動演出木偶戲提供了廣闊天地，在世界各地相繼產生了一批批民間木偶戲藝人，使木偶戲成為「民間戲劇」、「平民戲劇」的重要組成部分。中國木偶戲歷史久遠，三國時馬鈞製作的木偶人能做擊鼓、吹簫、跳丸、擲劍等雜技表演，隋代開始用木偶人表演故事，演出《呂望釣磻溪》、《劉備乘馬過檀溪》、《周處斬蛟》、《秋胡妻赴水》、《巨靈開川》等，共有「七十二勢」。中國木偶戲的高超藝術對於鄰近國家甚至歐洲都有不同程度的影響。有人認為，俄語和日語中的「窟礪」

² 本文收於陳世雄：《戲劇思維》（福州：福建教育出版社，1996 年 8 月 1 版）一書，見該書頁 329。

³ 簡濤主編：《中國民族學與民俗學研究論著目錄 1900—1994》，台北：漢學研究中心編印，1997 年 6 月版。

與華語的「傀儡」音相近，說明這三個地方木偶藝術的發展脈絡是近似的。大約在七八百年前，世界上許多地區出現較具規模的專業木偶劇團（班社）。德國在16世紀出現用木偶演出的民間故事《浮士德》。日本傀儡戲古稱人形淨琉璃，19世紀成立著名的文樂劇團後，「文樂」即成為傳統傀儡戲的通稱。19世紀末20世紀初還出現有更正規更專業化的木偶藝術劇院，如蘇聯的列寧格勒木偶劇院、保加利亞的索非亞木偶劇院、捷克斯洛伐克的斯波捷伯·赫爾文涅克劇院等等。

約從20世紀初開始，木偶戲出現了一種新趨勢，強調最充分發揮木偶特點，增強「偶味」，多演一些「人」的演員無法表演的戲。於是出現了多種多樣的演出形式，如手套式、托棍式、提線式三種綜合演出；真人與木偶同台演出；演員由幕後操縱變為出現在台前，當觀眾面操縱；台下觀眾與台上木偶混合演出；放映電影與木偶劇混合演出等。30年代之後世界上還出現了電影木偶，電視木偶等等，從而木偶戲劇本有可能更多採用童話和神話題材，越來越多地把億萬兒童觀眾作為服務對象。這是全世界木偶戲的共同趨勢。國際木偶劇壇上著名的藝術家如蘇聯的奧布拉茲卓夫、捷克斯洛伐克的斯庫伯、英國的約翰·布倫多爾、羅馬尼亞的瑪耶露娃、法國的菲利浦·讓蒂、日本的川尻泰司等人在木偶戲的創新上作出了傑出的貢獻。

在許多國家中，木偶戲這種獨特的藝術手段，不僅為戲劇界、教育界所運用，而且遍及各行各業。例如捷克斯洛伐克就被譽為「木偶之國」，木偶表演隨處可見。商店的櫃台上，農場收割機的機箱上，碼頭貨物的堆放場中，醫院領藥處的櫥窗口，圖書館出納台上，到處都可以當成活動場所。這種普及形式的木偶戲，題材廣泛，可與各種層次的觀眾心靈相通。

1929年成立了木偶戲團體的國際組織，即國際木偶協會，80年代有50多個國家成為其成員國。由它所舉辦的國際木偶藝術節，是木偶藝術界的「奧林匹克」盛會，提供觀摩學習的機會，有利於木偶藝術事業的鞏

固、提高和發展。

分類：木偶戲可依木偶本身的結構和操縱方式分類，也可依戲劇形式分類。按前種方法分類，一般可分為提線式、托棍式及手套式三種。

提線木偶：即懸絲木偶。民間簡稱為線戲或線偶。線偶身高約二尺，由頭、軀幹、四肢三個部件構成。在重要關節部位各綴以絲線。線位一般設置在頭、腹、背、手臂、手掌、腳趾等部位上。佈線少者 8 條，多者二三十條。幕後演員以拉動絲線來操縱其動作。

托棍木偶：又稱杖頭木偶。民間簡稱為托戲或肘偶。托偶身高二尺左右，裝有三根操縱杆，主杆（有短把、長把之分）持頭，側杆（兩根，有內肘、外肘之分）持雙手。舞台下的演員左手持主杆，右手持側杆，托舉偶人操縱其動作。

手套木偶：又名掌中木偶。民間稱這種木偶戲為布袋戲，或稱指花戲（即指頭上的花樣）、肩擔戲，中國北京俗稱「耍苟利子」。手套偶身高 8 寸或 1 尺 2 寸。木腦殼中空，頸下縫合個布內套，連綴四肢，外著服裝。操縱者的手掌即活動在此布內套之中。以演員的手掌作為偶人的軀幹。以食指串上偶人頭，大拇指撐著左臂，其他三指併攏撐著右臂。雙腳往往任其自然擺動，有時用演員的另一隻手撥弄偶人的雙腳，模擬著步姿。

按戲劇形式分類，木偶戲可分為歌劇、舞劇、話劇、啞劇等與一般戲劇形式相對應的多種類型。很多木偶戲種是由一般戲劇移植而來的，其配樂、風格、做派與被移植戲劇一致。⁴

這段文字由沈繼生先生執筆，簡單的介紹了整個木偶戲發展與類別的梗概，可說是言簡意賅。不僅有中國的部分，更擴及外國的情況，最後也對各種木偶戲做簡要的說明。也許是受到編輯所要求字數的限制，無法做更詳盡的敘述，固是無可厚非，因此它所提供的只是基本上的方向，許多相關的專名、人物或是種類，

⁴ 見《中國大百科全書》（北京：中國大百科全書出版社，1989 年 11 月 1 版），「戲劇」卷，「木偶戲」條，頁 281—283。

尚需進一步追查其他參考資料，才能有深入的了解。其中有些敘述頗有值得商榷的空間，舉其要者如：（一）介紹中國偶戲發展的部分，竟然闕漏了偶戲黃金時期的宋代，相關筆記典籍的內容甚至隻字未提，頗為可議。（二）近、現代部分偏重說明外國的偶戲成果，卻沒有相應的提到元、明、清及當代中國的偶戲景況。（三）外國的偶戲發展似乎特別強調東歐及蘇聯等共產國家的情形，而少有及於以外的地區。（四）國際木偶大師如奧布拉茲卓夫、斯庫伯、約翰·布倫多爾、瑪耶露娃、菲利浦·讓蒂、川尻泰司等都對木偶戲的創新上作出了傑出的貢獻，可是到底是什麼樣的貢獻呢？並無說明；又難道中國卻反而沒有大師對木偶戲有過改革與創新嗎？（五）各種類別的木偶戲應該另外各列一個辭條深入解說，將其源流、發展、分布、現況分別說明，使其更加完備。凡此，皆宜有商榷及補足之處，方能照應完整的體例，使戲劇百科全書內容更清晰明瞭。

不過，就「偶戲」整個的內涵來說，不應該只有木偶戲一類，事實上，凡是藉由偶人操作來演出的戲劇都應包含在內，因此也應該將「皮影戲」一併納入，只不過前者屬於立體形式，而後者屬於平面形式罷了。我們不妨也來看看《中國大百科全書》戲劇分卷中「皮影戲」一條的內容：

皮影戲（定義）：一種用皮製（或紙製）的平展玩偶演出的戲劇形式。它借助燈光把由人操縱的玩偶影像投射在半透明的屏幕上，供觀眾欣賞。它在許多國家中盛行，雖在表演形式、影人造型、音樂舞蹈及劇目內容上有所不同，但都以操縱為其表演方法，具有傀儡藝術的特點。

國外皮影戲：最早興起於中國、印度、印度尼西亞、土耳其等亞洲國家，隨後傳入歐美各國。皮影戲的產生和興盛，大都與宗教活動有關，甚至在近代某些國家中仍作為一種祭禮儀式演出。後來發展起來的歐美國家皮影戲則是一種娛樂性的戲劇藝術。……（省略）

中國皮影戲：中國皮影戲「以紙糊大方窗為戲台，劇人以皮片剪成，染以各色，以人舉之舞。所唱分數種，有灤州調、涿州調及弋腔，晝夜台

內懸燈映影。」(《道咸以來朝野雜記》)演出劇目有故事情節，使觀眾得以藝術欣賞。中國皮影戲，由於歷史悠久、流傳廣泛、種類較繁雜，故名稱各異，但習慣統稱為「皮影戲」。

起源與流傳：皮影戲的起源大致有 3 種觀點：

影戲源於西漢說。此說由來已久，影響較大。持這種觀點的人大都以漢武李夫人事為依據。《史記》、《論衡》、《漢書·外戚傳》、《法苑珠林》、《搜神記》都記錄了李夫人之事。北宋高承在《事物紀原》卷九中說：「古老相承，言影戲之原，出於漢武帝李夫人之亡，齊人少翁，言能致其魂，上念夫人無已，迺使致之，少翁夜為方帷，張燈燭，帝坐他帳，自帷之望見之，仿佛夫人像也，蓋不得就視之，由是世間有影戲。歷代無所見，宋朝仁宗時，市人有能談三國事者，或采其說加緣飾作影人，始為魏吳蜀三分戰爭之像。」可見後人所談影戲始於漢，恐係按史載推論所致。

唐代已有影戲說。有人認為，唐代的文化是很昌盛的，故「影戲始於此亦在意中。」《中國影戲略史及其現狀》中也說「西安為漢、唐所共都，文化藝術自易相承，更以今日現狀推定唐時影戲當已盛行。」此外，日人印南高一談到「影戲在當時已經存在，在唐太宗時期據說就有由五音六律編成的音樂，來配合演出影戲的事。」經查不見書載，此說係民間傳說，不能作為論史的依據。而唐詩、傳奇中，亦無一句提及影戲之事，故若定唐代尚缺佐證。

影戲始於北宋說。影戲出現在北宋是宋代多種書籍證明了的。如張耒的《明道雜誌》、高承的《事物紀原》、孟元老的《東京夢華錄》、灌園耐得翁的《都城紀勝》、吳自牧的《夢粱錄》、周密的《武林舊事》以及宋無名氏《百寶總珍》等，都對影戲作了較具體的記述。近代學者周貽白、孫楷第等認為，影戲興於北宋是可信的。

宋代的皮影戲，除以紙窗為台「用彩色裝皮為之」的皮影戲之外，還出現過「似即以手勢為之」的手影戲；「用真人來模仿影人的舉動以

資戲笑」的喬影戲； 偶而為之的仿戲，「戲於小樓，以人為『大影戲』。」從影戲的種類，可以看出宋代影戲的發達。

《東京夢華錄》載，北宋汴梁的著名影戲藝人，有董十五、趙七、曹保義等 9 人。《武林舊事》中說，南宋臨安（今杭州）有著名影戲藝人 22 人之多，其中已有女性藝人。《百寶總珍》說，宋代有 1200 個影人角色，表演劇目豐富，雕刻技術也有很大提高。

據《百寶總珍》說，當時有「亡國十八國，《唐書》、《三國志》、《五代史》、《前後漢》，並雜使頭一千二百頭」。這反映出皮影戲在宋代已能演出情節複雜、人物眾多的歷史故事戲了。

北宋末年，宋室南渡臨安，藝人也隨之四散，從而形成影戲的廣泛流傳，在客觀上使皮影戲出現了歷史上第一次大普及。影戲藝人流散到各地，與當地的民間藝術結合，形成了具有地方特色的皮影戲。

皮影戲流傳國外，主要在元代。因為蒙古軍隊中，曾一度將影戲作為主要娛樂手段，又隨著用兵中亞，將皮影戲傳入波斯、阿拉伯地區，隨後又傳入南亞和歐洲。

明代對戲劇有較嚴的禁令，因此皮影戲發展緩慢。到清代，王公大臣、駐防將軍分赴各省任職，皆攜帶影戲箱，以供娛樂。這種情況，促使皮影戲再度遍及各地，在各省盛行一時。清中葉禁戲嚴厲，影戲遭到摧殘，一蹶不振。因民間尚有雄厚的民眾基礎，才免遭滅絕。

現狀：清亡後，由於戰火連年，社會動亂，皮影戲景況日漸蕭條。清末北京原有 20 幾家影戲班，較有名的有甄永恆的西天合、路福元的福順班、路宗有（1883～1967）的德順班、李昆及李脫塵（1880～1939）的慶民升班等。至 1949 年中華人民共和國成立前夕，僅殘存一個德順皮影社，即現在北京皮影劇團前身。灤州影戲發源地的冀東地區，影戲班子遍及村鎮，僅樂亭一縣就有 30 多個。較有名的有葛家班等 4 大影戲班。東北地區，自清以來都有影戲班，大都在城鎮茶館中演出，僅瀋陽一地就有 30

幾個影戲班。陝西、湖南、湖北等地的皮影戲，多是業餘性質，農閒時則演，農忙時則散，較為機動，演出活動較多，仍很活躍。台灣的皮影戲，原有 15 個劇團，最著名的是高雄縣張德成的華東皮戲團，現仍在演出。

在這段時期內，路宗有、李脫塵、張叫（又名憨番）等在演技、唱腔、劇目上有所創新，對影戲的研究做出了成績。

抗日戰爭中，福建漳州以皮影戲的形式宣傳抗日救國，演遍漳州市，深受歡迎。1943 年中共冀東特委組織蘇旭、張茂蘭等著名藝人，成立了新長城影社，創新劇目《玉田從軍》、《光明之路》、《血淚仇》等，宣傳了抗敵鬥爭。

中華人民共和國成立後，皮影戲得以恢復和發展，到 80 年代有專業劇團約 15 個，業餘班、隊幾千個，從業人員有數萬人，舉行了 4 次全國會演，發掘了《鬧朝歌》、《火焰山》等一批傳統劇目，新創了《鶴與龜》、《兩朋友》等劇目，改革了皮影人和燈光，提高了表演技巧。湖南、北京、黑龍江、陝西等皮影劇團，6 次出訪歐洲、日本，獲得很高的藝術評價和榮譽。1980 年成立了中國木偶皮影藝術學會，1984 年 7 月文化部等 8 單位在北京舉辦秦晉皮影藝術展覽，展現了中國古代皮影雕刻的成就。中華人民共和國成立以來，出現了一批為皮影戲藝術作出貢獻的藝術家，如導演、藝術家虞哲光，多年研究木偶皮影藝術，並編寫了《皮影戲藝術》專著。知名的皮影戲演員中，有北京的路景達、湖南的何德潤、唐山的齊永恆、陝西的李占文、湖北的陸春元、黑龍江的傅榮魁等人，都有重大貢獻，在國內外有著一定的影響。

分布：經過歷史上兩次流傳，為皮影戲與地方戲曲結合、形成具有地方特色的各地皮影戲創造了條件。據不完全統計，近代皮影戲分布的情況大致如下：

河北省因是元、明、清三代都城（北京）所在地，又是「灤州影」的發源地，因此，皮影戲較為活躍。由於繼承的派別和演唱方法的不同，又

分為東西兩派。東派活躍在樂亭、寶坻、玉田、薊縣、昌黎、豐潤、遵化、撫寧、三河、遷安、秦皇島、平谷、順義等縣和唐山、天津市；西派包括有涿縣、良鄉、深縣、易縣、定縣、涑水等縣和北京、保定、石家莊市。

山西省的「紙窗影」流行在晉南地區，包括侯馬、運城等地；「紗窗影」則盛行於晉中地區。

遼寧省皮影戲活躍在海城、營口、岫岩、新金、復縣及凌源、喀左縣等地。

黑龍江省的「東北影」、「照條兒」大都盛行在哈爾濱、雙城等地區。

浙江省的皮影戲，較流行的地區是桐鄉、海寧一帶，其影人雕刻風格和雕工都與北方的不同，是否是南宋臨安影戲殘留下來的一種，尚待考證。

安徽省的廣德地區，皮影戲較為活躍。

福建省皮影戲遠不及木偶盛行，但閩南皮影戲在漳州、泉州、龍海、漳浦、詔安、長泰等地是很流行的，並將皮影戲流傳到台灣。

湖北省的皮影是用紙雕刻製成，皮影戲在農村極為盛行，僅雲夢一縣，現有 62 台皮影戲，武漢、荊州、黃陂等地也很活躍。

湖南省皮影戲很盛行，在長沙、衡陽、衡山、瀏陽、益陽、常德、漢壽、寧鄉等地，約有 2000 個皮影戲在演出，極受農民歡迎。

青海的「燈影戲」也很普及，僅海東就有近 80 個燈影班，西寧、湟中、湟源、大通、互助、樂都、貴德等地的燈影戲很活躍。

陝西省的皮影戲是比較著名的，活躍也很廣泛，西安、長安、醴泉、華縣、華陰、富平及渭南地區都很盛行。

甘肅省皮影戲大都活躍在蘭州、慶陽、環縣等地區。

台灣省的皮影戲，流行於高雄縣的鳳山、岡山一帶，曾有十多個皮影戲劇團。最近在台北市舉行的「民間劇場」中，皮影戲稱為最熱門的劇種，演出極受歡迎。

山東、內蒙古、江蘇、四川、廣東等省，均有皮影戲在活動，但不及

其他省市普及。

製作與特點：影人的製作，因地區和用料的不同，可分為皮影和紙影兩種。皮影人的頭型，有的採用賽璐珞片製作。

皮影選用獸皮刻製影人，是自宋代以來的傳統方法。《夢梁錄》載「原汴梁都，以素紙雕簇，自後人巧工精，以羊皮雕形用以彩色裝飾，……」以後又改用牛、驢皮為原料。製作的過程是將獸皮硝軟、刮薄、壓平、形成半透明體，然後再經繪畫、雕鏤、染色、塗油幾個工序，完成舞台上表演的影人形象。

紙影是將紙裱糊三、四層，陰乾後再雕刻、上色、兩次塗油以達半透明，方能成形。

影人原為七八寸，現已增大至二尺左右，其結構一般分為頭（包括帽、鬚部分）、上身、兩臂、兩手、兩腿（包括足部分）五個部分。在表演時，一般使用三根杆子將影人控制住，一根安在影人的頸部（叫主杆），另兩根安在手部（叫手杆），這樣可以支配影人做出任何動作來。現在有的為了影人邁步、踢腿等動作，而增加了兩根腿杆。在傳統節目中，是以唱為主，動作為輔。在現代題材中，對影人的動作要求，則更加嚴格準確。

皮影戲是一種傀儡藝術，它不同於其他表演藝術，有自己的特色：影人形象是人造的，並由人來操縱表演，具有傀儡藝術的特點；影人在影窗上出現的是半側面形象，人物和景物均依托在平面的幕布上，因此它具有平面藝術的特點；平面的影人和景物的雕鏤、色彩的透明，又決定它具有透視藝術的特點。

皮影戲在人員上精幹簡練，七八人就可演出。舞台、道具簡便靈巧，方便深入群眾，這是其他劇種所無法相比的。

劇目及音樂：皮影戲是個歷史悠久的劇種，劇目極為豐富，宋代劇目，除個別流傳下來外，大部分都無人詳知了。各地殘留下來的劇目，也很不完整，據 1915 年編印的《燕影劇》，也僅有 77 部劇本。中華人民共和國

成立後唐山市搜集的皮影連台本戲 130 多部，後又毀於文化大革命和地震災害之中。

據現有資料分析，皮影戲自宋代以來，多以演史為主，這些傳統劇目中，分為整套（連台本戲）和單齣（單折子戲）兩種，中華人民共和國成立後又創作、改編了一批新劇目。

整套戲中歷史故事戲有《萬仙陣》、《松朋會》、《隨唐演義》、《五鋒會》、《炎天雪》、《混元盒》、《彭公案》等 103 種。

單齣戲中歷史故事戲有《胡迪謗閻》等 28 齣，民間故事戲有《夜宿花亭》等 22 齣，神話故事戲有《天仙送子》等 19 齣，滑稽故事戲有《教書謀館》等 12 齣。

新創作和改編的一批劇目，現代題材有《玉田從軍》、《半夜雞叫》、《聰明的伊敏》等 30 齣，神話題材有《三打白骨精》、《禿尾巴老李》等 19 齣，寓言童話題材有《鶴與龜》、《兩朋友》、《猴子的心》等 12 齣。

此外，活躍在廣大農村的皮影戲，劇目很豐富，但在內容上，大都是傳統劇目，連台本戲也較多，劇目亦繁。

由於皮影戲的歷史久遠，他的原始音樂和唱腔，已無法詳知。據最近發現的閩南皮影戲《朱文》劇本來看，全劇選用了【駐馬聽】、【桂枝香】、【小桃紅】等 9 支曲牌，均是宋代流行的詞體歌曲。在清《拜經樓詩話》中談影戲是「熏衣高唱弋陽腔」，這可以說明古代皮影戲，是有著自己的聲腔和曲牌的。

由於地區、語言、音調、愛好的不同，具有地方特色的皮影戲，按唱腔和音樂可分為兩類。

一類是以演唱當地戲曲或民歌小調為主，沒有明顯的獨特唱腔。例如湖南皮影戲，借鑒了湘劇、花鼓戲和長寧調音樂；湖北皮影有的唱楚劇唱腔，有的唱打鑼腔；山東皮影唱山東大鼓或木板快書；江蘇、浙江皮影唱本地的高腔；福建龍溪紙影戲唱曲藝「錦歌」等等。

另一類是有自己獨特的唱腔，例如河北灤州影的影調唱腔；甘肅影子戲的隴東道情；陝西皮影戲的碗碗腔、阿宮腔、弦板腔以及商洛地區的商洛道情、安康地區的安康道情；青海的燈影戲等。

皮影的唱詞多為詩體，分5、7、10字句。另有一種「三趕七」特別句子，它是由3、4、5、6、7字句的各一對所組成，句式格律很嚴，除7字句末尾可增字外，其他均不得增減一字，這是皮影獨有的詞格。

皮影戲的伴奏樂器，一般有二弦、月琴、三弦、笛子、嗩吶和打擊樂器，個別的還用小銅鐘、簡板、四胡等樂器。

影響：皮影戲的形成和發展，汲取了其他藝術的精華，但隨著皮影戲的發展，也不斷影響著其他劇種，例如評劇、唐劇、龍江劇就是直接吸收灤州影的唱腔和表演形成的地方劇種。隴劇、華劇、陝北碗碗腔的形成，在不同程度上也受到了皮影戲的影響。就是大劇種京劇，也與影戲有著密切的關係，梅蘭芳的《金針刺蟒》、程硯秋與尚小雲的《琵琶緣》、楊小樓與孫毓坤的《蓮花寺》、楊小樓與梅蘭芳常演的《鄱陽湖》等，都是擷取了影戲的若干情節綴補而成的。此外，京劇的《混元盒》、《全本硃痕記》、《全本金鎖記》、《全本蘭蕙奇冤》等，都曾從皮影戲的《全部混元盒》、《牧羊圈》、《六月雪》、《十五貫》中吸收藝術精華。著名京劇演員劉鴻升、郝壽臣等人，都曾「鑽筒子」唱過皮影戲。

皮影戲對現代藝術形式也有很大影響。德國的渾司樓在《人們的劇場》中指出：「談有聲電影的來源，不能不崇拜中國影戲，是個開山鼻祖了。」剪影動畫片的發明者，德國的洛特·賴尼格爾在20世紀初，就開始研究中國皮影戲藝術，在其啟示下，拍攝了第一部長動畫片。皮影戲也為中國剪紙電影的創造發展，提供了有利條件。

中國的皮影藝術，自傳到外國後，不少國家都有皮影劇團演出中國的皮影戲，如德意志聯邦共和國的「三梅班」、美國的「悅龍」。中國皮影藝術的雕刻在世界上也享有盛名，歐美、日本一些國家的藝術組織，不斷收

集中國皮影雕刻品，德意志聯邦共和國、法國及其他國家的博物館都藏有中國的皮影雕刻。⁵

本段文字由楊祖愈先生執筆，可以說將皮影戲的整個歷史發展、特色及影響完整的加以陳述，使讀者能清楚掌握其脈絡，條理清晰易懂。我們可以從中歸納出幾個重要的觀點：（一）皮影戲真正的起源已無法確知，但可以肯定在宋代時它已是一個成熟的表演藝術，廣受歡迎。（二）皮影戲分布的範圍極為廣泛，而且與地方戲曲結合，形成各區域皮影戲的不同特色。（三）皮影戲具有獨特的藝術形式，改良發展的潛力無限，更影響了其他戲劇，豐富其內涵。

然而，不可否認的，作為中華人民共和國的一份子，楊祖愈先生在許多觀點的陳述上，難免有較為溢美的訴說，這本是無可厚非。也的確，中國大陸在這方面的努力，除了文化大革命期間對傳統文化造成慘烈的毀壞之外，人民政府對於傳統戲曲的鼓勵與扶植，卻展現了亮眼的成果。對偶戲來說，不定期的舉辦全國性匯演，藉以提供全國各地的偶戲劇團互相觀摩學習的機會，使得偶戲改良無論在技巧或形式上，都有了長足的進步；一方面，成立了「中國木偶皮影藝術學會」，也顯見中國各地的偶戲劇團擁有強大的向心力，促成偶戲藝術的不斷交流及提昇，值得肯定；另外，由政府主導成立了各地方具有代表特色的偶戲劇團，使演員可以在生活無憂的情形下專心鑽研於偶戲表演藝術，讓技巧、形式更臻完美，凡此種種，都是值得加以肯定的。至於在內容上所提到的各種論點，在此暫且擱置不論，留待各章相關主題中再詳細探討。

由以上有見，《中國大百科全書》「戲劇」分卷將「木偶戲」與「皮影戲」分開條列，顯見兩者在表演藝術上有相當的差異性。事實上，筆者個人認為，即使是木偶戲類別當中的「提線式」、「托棍式」、「手套式」等，也應該個別分列辭條，

⁵ 見《中國大百科全書》（北京：中國大百科全書出版社，1989年11月1版），「戲劇」卷，「皮影戲」條，頁299—303。其中關於「國外皮影戲」部分的描述，因與本文所談的範圍超出甚遠，故將之省略不錄。

進一步詳細加以說明，如此方能顯現出各類偶戲的表演特色，從而展現中國戲劇大百科的完備性。

歷來有關偶戲主題的相關著作，誠如本文開頭所言，所佔的比例可以說相當少。而除了少數幾位前輩學者有較為深入的考證之外，又絕大多數的作品均僅只停留在介紹層面，於是便發現相同主題的文章內容大同小異，鮮少有新的見解。

第二節 研究動機與目的

就廣義而言，凡是憑藉著操縱某種物體而不以自身來直接呈現者，均可以「傀儡」名之；因此，所有的偶戲都可以叫做「傀儡戲」。然而，依照前文所述，偶戲的種類繁多，若依呈現的形式分，可大別為「木偶戲」與「影戲」兩大類型。其中，木偶戲依其操縱的方式又可分為提線木偶、杖頭木偶、鐵枝木偶、手托(套)木偶等，前兩者即今日所謂的「傀儡戲」，後者則發展成今日極為普遍而盛行的「布袋戲」；影戲則依其憑藉物體的不同而分為手影戲、紙影戲及皮影戲等，流傳至今以「皮影戲」為最盛，而鐵枝木偶戲更是直接由皮影戲的操縱形式直接演變而來。然而，以上所述的木偶及影戲的種類，若再依其形成或盛行的區域以及使用的音樂、腔調來加以區分，其複雜的程度更是難以計數。時至今日，台灣民間習慣一般都將偶戲的種類大致分別為「傀儡戲」、「布袋戲」與「皮影戲」三大類，三者間的差異頗為明顯。

雖然偶戲的最早來源尚無定論，但在世界上多個文化體系都有發現，並具有悠久的歷史。而傳統劇目的內容，在世界各地大多是以宗教、神話、歷史或民間傳說等故事為題材，中國的偶戲亦然。台灣的偶戲傳自中國大陸，雖然在海島的自然環境及歷史的外在條件影響之下，發展出自己獨特的藝術色彩，但總體而言，無論是偶戲的造型、演出的題材、使用的音樂唱腔、呈現的道具背景以及操縱的方式等等，無一不與大陸地區的偶戲有著密切深入的關係，無論從任何角度觀察，均在在顯示台灣傳統偶戲為中國偶戲發展下的其中一支。

本論文既以「閩台偶戲研究」為題，則設定研究的範圍主要以福建、台灣兩地在傳統偶戲源流上的傳承關係，以及因為地理、人文等個別環境因素影響下發展的經過，乃至現況的比較。就台灣現有的偶戲而言，「傀儡」、「布袋」、「皮影」三大種類均有存在，不過，傀儡僅有「提線」一種表演形式，沒有「杖頭」。然而，各類之中，除了皮影較為單純，僅流行於台灣南部一帶、共同使用潮調音樂之外，布袋戲和傀儡戲均有不同的分布範圍，且使用的音樂唱腔各有不同，並形成不同的流派。尤其是布袋戲，情況最為複雜，不但在傳統音樂的使用上有南管、北管、潮調之分，更因演師傳承的不同，代代衍生不同的派別，戲偶的造型上也因時代的轉變發展出各種類型的布袋戲，可謂百家爭鳴，各有所長。凡此種種，對於台灣偶戲劇種的歷史源流、傳承演變、發展現況乃至未來方向，均值得我們深入加以發掘、探討，以建構出台灣偶戲歷史的形貌。

在科技高度發達的二十世紀，由於電影及電視等娛樂形式廣泛的流行與運用，使得傳統戲劇的觀眾大量的流失，偶戲也逐漸喪失了其在傳統社會功能中所扮演的角色及地位，尤其是在台灣，由於從事偶戲表演的藝人已不能再以此維生，紛紛捨其專業而另謀出路；此外，這門技藝以往代代相傳的傳統，亦由於社會結構的迅速轉變，老一輩的藝人已不會鼓勵其下一代繼續繼承，因此許多偶戲的表演藝術甚至面臨了消失的危機。在某些國家，尤其是東歐各國及中國大陸，偶戲的發展完全由國家所掌握及支持，尚能繼續流傳和發展，他們的重點是放在對兒童的教育與娛樂上，為偶戲的發展開闢了一條新的途徑，可資借鏡；而在有些國家，許多偶戲的表演工作者更企圖將偶戲與其他的表演藝術結合，呈現出偶戲表演的另一種新風貌，此亦不失為偶戲未來發展的另一個新的方向。但是，偶戲在現代社會中還能否有更廣泛的功用，則尚需作進一步的探索。

偶戲為傳統戲劇中的一大系統，地位與真人所扮演的大戲、小戲並列，其在我國戲劇發展的影響中有其舉足輕重的地位。然而，偶戲與真人所扮演的戲劇關係究竟如何？歷來的戲劇學家如王國維、孫楷第、周貽白、任二北、常任俠等都曾對木偶戲的發展有過重要的理論闡述，有的甚至還針鋒相對、相互牴牾，然而

僅能勾勒出一條粗疏的線條，在史料極為缺乏的情況下，無法有更深入而詳實的研究。無可否認的，戲偶的動作雖是模仿自真人而來，但在形成戲劇的過程中，究竟誰先誰後，卻很難有一個確切的答案，情況相當複雜，我們只能肯定的說，兩者彼此之間的發展是相互交錯影響的，人戲的精華固為偶戲所吸收，偶戲的奇特之處又何嘗不為人戲所運用，直至今日，許多的地方劇種仍可清楚的看出偶戲動作的遺留。當然，我們不能遽然論斷偶戲的產生是模仿自人戲而來，事實上，偶戲有許多的藝術特點和演出效果是真人扮演所無法達到的，偶戲有它的優點和特出之處，其與人戲兩者之間的關係有哪些異同，發展與影響如何，也值得我們繼續加以深入研究。

第三節 研究內容概述

本論文除緒論及結論外，共分八章論述。

緒論將從歷來對於偶戲研究累積的成果加以探討，將前人的成績作一番歸納與討論，檢視他們的研究類型，分析他們研究的角度，從而歸納出偶戲從以往到現在前輩學者所著重的層面為何，並探討其中的優劣之處，進而確立偶戲在戲劇發展中的研究地位。

第一章「偶戲的淵源、形成與發展」，將分三個方向著手。首先，承繼緒論當中前人對偶戲研究的成果，探討影響偶戲所以產生的歷史文化背景，並企圖尋索出偶戲最早可能出現的年代。由於近代考古文物的不斷出土，使得原本的成說一再受到質疑，因此過往的一些說法有必要依據最新的文物資料加以釐清。其次，則將偶戲形成與發展的階段，分成雛形階段、唐代木偶、宋元偶戲及明清偶戲等各個時期分別加以敘述，並由現有的史料中去求證，檢視目前的各種說法是否妥當。最後則敘述各類偶戲在中國各地分布的範圍、流播的狀況、以及改革後的現狀，並說明各個流派類別中各自的藝術特色為何，以做為往後與台灣偶戲比較的根據。

第二章「閩南偶戲的分布、類型與特色」，試圖將閩南偶戲作有系統的論述，探索各類偶戲在傳入台灣之前各自的發展概況。大體來說，台灣的皮影戲傳自廣東潮州，而布袋戲與傀儡戲則是傳自福建閩南地區。前者的問題較為單純，筆者在碩士論文《台灣皮影戲研究》中已經有過深入的探討；後二者的情況比較複雜，傀儡、布袋均有漳、泉二地流入的差別，且在表演技巧、音樂腔調上有著極大的差異，因而呈現出不同的藝術色彩。因此，在本章的前段將分別敘述各類偶戲在廣東潮州及福建泉州、漳州等地發展的情形。之後，則針對各類型偶戲的特點進行比較，並經由田野考察之結果，說明其在當地現今的發展情況，以作為與台灣偶戲比較的依據。

第三章「台灣的布袋戲」，論述布袋戲在台灣的發展始末。布袋戲在傳入台灣之後，在南北各地分據不同的地點，而且更因傳承系統的不同，形成不同的流派，可謂台灣最興盛的偶戲藝術，歷來所引起的討論也最多。所以，本章將敘述布袋戲在台灣產生的文化背景和在本土發展的情況，包括各派在以往傳承的經過、傳播的路線以及發展的現況，企圖建構出台灣布袋戲的歷史風貌。最後則與閩南布袋戲進行比較，探討兩地在發展上的異同之處。

第四章「台灣的傀儡戲」，論述傀儡戲在台灣的發展狀況。傀儡戲在台灣大致可分為南北兩大系統，歷來認為是泉州與漳州源流的分別。不過，除了移民分布的因素外，也與地理及人文環境關係密切。本章將敘述傀儡戲在台灣發展的情況，並探索兩系統區別的實際原由。最後則與福建傀儡戲進行比較，探討兩岸在發展上的異同。

第五章「台灣的皮影戲」，延續筆者碩士論文的研究，論述皮影戲在台灣的發展經過，修正部份新思考的觀點，並補充諸多不足之處。皮影戲在傳入台灣之後，僅侷限於南台灣部分地區，其情況頗堪玩味。本章將針對此問題繼續探索，並重新建構台灣皮影戲的歷史分期。最後則與閩粵影戲進行比較，探討兩地在發展上的異同之處，突顯彼此的藝術特點。

第六章「偶戲的藝術特色」，將分三個階段加以論述。首先，敘述偶戲的藝

術特徵。偶戲做爲一種民間藝術，綜合了文學、美術、舞蹈、雜技、音樂、雕刻等各種藝術門類，而以表演爲中心，形成一個藝術的整體，呈現出豐富而多面的藝術特徵。接著，比較偶戲與人戲之間藝術特點的異同。偶戲是藉由人的操縱，模擬各種人物的形體和動作，配上說白和唱腔，以演出動人的故事內容，因而它的藝術性在於將各種人物動作模擬得惟妙惟肖。然而，關鍵在於偶戲並不是原原本本死搬硬套地去學樣，而是在模擬之中求其神似，創造高度的藝術形式。此外，偶戲有許多表演效果是人戲所無法達到的，它有本身優於人戲的特出之處，因而在透過偶戲與人戲彼此藝術特色的比較之後，並觀察兩者在發展過程中相互之間的交錯影響。最後，則是探討不同的偶戲劇類間藝術特點的異同之處。雖然同爲人所操縱的偶戲，但是不同的偶戲劇種，無論在操縱方式、效果呈現、材料運用、舞台道具、表演風格等方面都有極大的差異，凡此均值得予以進一步加以比較，藉以突顯各類偶戲的獨特之處。

第七章「偶戲的社會功能與價值」，將分兩方面加以探討。首先，就傳統而言，偶戲與其他的傳統戲曲一樣，它在傳統社會裡肩負著宗教性、教育性以及娛樂性等多方面的任務與功能，但在這些功能上，偶戲其實有較人戲更重要及特出之處，值得我們加以留意。另外，由於隨著社會形態的轉變，偶戲在傳統社會裡所扮演的角色與功能也隨之變動，有些功能加強，有些則消失無蹤，這其實端賴於現代社會的重視與運用，因爲偶戲的存亡興衰畢竟取決於社會大多數群眾的意向而定。藉由現代社會種種現象的剖析，我們可以明瞭偶戲在當代社會裡可能產生的功能與價值何在。

第八章「台灣偶戲的現況與展望」，經由現今偶戲的發展狀況，爲台灣偶戲尋求出一條未來可行新的發展途徑。從各種資料顯示，各國各地的偶戲均隨著社會變動的步伐而進行必要的改革，有的從偶戲的本身特質著手，有的則從外在的表演因素加以改進，有的則甚至結合其他不同性質的劇種，創造另一種新型態的表演藝術；凡此種種，均在爲傳統偶戲開闢未來的發展之路，延續偶戲的藝術生命。藉由種種偶戲新形式的敘述與分析，以及學術研究的成果和演出經驗的累

積，從各個層面來探討偶戲的未來發展與因應之道，讓偶戲在維護保存與發揚之際，不斷適應於社會的脈動，創造出更精緻、更優美的藝術特質。

最後為結論，總結前文的各項論述，並提出未來的研究方向。

第四節 研究資料的蒐集

本論文研究資料的來源，大致有下列幾個方向：

一、文字資料

以台灣和大陸地區已發表過之各類偶戲相關學術論文、專書、報紙、期刊等書面資料為主。整個來說，資料範圍涵括有偶戲歷史方面的研究：包括淵源始祖、形成過程、發展歷程等議題；偶戲藝術特質方面的研究：包括劇目、劇本、音樂、表演形式、製作操縱等議題；偶戲的現況論述方面：包括演出形態、劇團組織、各地偶戲交流等議題。

另外，偶戲所牽涉到的層面也極廣，既為戲劇的一種，即涵括與戲劇有關的各種藝術，也與宗教有著密切的關連；而它也是根植於民眾的一種民間技藝，無法脫離社會群眾的好惡而獨立生存。因此，凡與各種戲劇藝術或理論相關的書籍，還有宗教學、民俗學甚至社會學的著作，均可作為論述的參考資料，以避免立論上的偏頗或不足。

二、參與觀察與訪談

為了解決目前仍充滿爭議性的問題(如各類偶戲傳入台灣確切的時間以及各個流派傳承的經過等問題)，筆者將以實際田野調查的方式進行，對於相關文物加以記錄，對於藝人進行訪談，企圖探究出最合理最真確的面貌。另外，有關於各類偶戲的發展現況及藝術風格等諸多面向，也將盡量以親自參觀訪談的方式記錄整理之。至於大陸地區偶戲發展的現況，尤其在文革破壞之後變化極大，筆者亦將於赴大陸研究期間多方拜訪現有劇團及藝人，將其紀錄作為與台灣偶戲現況

比較研究之依據。經由田野訪察的方式，即是要從中找尋新的線索，將之與文字記載的資料相比照，進而藉此來論證新的觀點。

三、影像資料

不論是台灣或是大陸偶戲劇團的演出記錄，甚至是外國劇團有關偶戲表演的錄影資料，都應盡量加以蒐集觀賞，以從視覺上的觀察比較彼此間的差異，並以之作爲表演風格的分析對象。從早期演出錄影以至近年新製內容，不但可以觀察出前後變革的過程，也可爲偶戲發展史建構階段性的史料及理論。

四、音樂資料

中國戲曲的最大特色，即是與音樂聲腔相結合，以構成一個藝術整體。當然，偶戲爲戲劇之一種，其中亦不能缺少音樂這項重要的因素。在偶戲的各種類別中，由於流傳區域風土民情的不同，因受方言、民謠甚至當地流行的腔調劇種的影響，其所採用的音樂風格也各異。因此，蒐集現有的音樂錄音資料，將是用來分析偶戲音樂的重要素材。

如此，以書籍中的文物圖片和錄影及錄音記錄等來比對文獻記載的敘述，再配合田野調查的實際觀察和訪談所取得的資料，彼此相輔相成，並進行必要的驗證和推論，以企圖解釋偶戲在各個層面中所呈現的風貌及所代表的真實意義，庶幾達到全面觀照的境地。

第五節 研究方法

透過書面資料的研讀，以及田野調查工作的進行，筆者企圖結合理論與實際情況，將蒐羅的各類相關資料，作有系統的整理與歸納，並試圖將兩岸間各類偶戲同根並源互助相容的密切關係，作有系統的分析與論述，對目前各類偶戲的個

別發展與演出現況，作詳盡的介紹。

此外，偶戲與人戲劇種之間不同的藝術風格與表演形態，也將以比較分析的方法進行。

至於台灣偶戲現在改革的契機與展望，以及未來偶戲創新發展的可行之道，則將以筆者近年實際參與的實務經驗和研究學習的心得為思考方向，提出一己之鄙見。

第六節 預期成果

經由上述可知，本研究論文以閩、台兩地的偶戲發展及其比較為主題，是為全面性的關心這些已經在台灣生長、茁壯的戲劇。透過研究分析、資料整理與對照比較等方法，將閩南與台灣各類偶戲的發展情形、表演風格和藝術特點等方面，做出詳細的整合與敘述。由此，不論是台灣各類偶戲淵源流播的考據，或是藝術特質上不同風格的比較和分析，甚至於台灣偶戲未來改革的方式及發展的方向，筆者相信都能有最詳實、最適切的研究成果，並為台灣的偶戲作最詳盡、最完備的記錄，以作為偶戲藝術維護與發揚的參考依據。