

第一章 偶戲的淵源、形成與發展

前 言

提到偶戲的淵源，歷來眾說紛紜，令人莫衷一是。有人主張「唐代說」，也有人主張「漢代說」，甚至也有以周代的「俑」作為源頭者。這些說法不能夠說誰對誰錯，因為是各自從不同的角度來立論，且都能言之成理，並沒有絕對的單一標準。筆者以為，首先必須釐清由「偶」至「戲」的觀念，才能清楚的看出其發展的軌跡，以及由簡而繁的歷程。

釐清了「偶」與「偶戲」的觀點之後，用其檢視各家不同的說法，則能清楚看出其之所以如此主張的道理何在，也能跳脫出各執一詞的侷限，用一種較為宏觀的視野，來看待整個偶戲的形成與發展。在現今考古文物不斷出土的時代，許多原有的觀點也須作一些必要的調整，不過在以往文獻資料付諸闕如的情況下，（尤其「偶戲」這種屬於民俗游藝，官方或傳統士人往往加以鄙視而不會去留心注意的東西，更別期望其會對之加以記載，因而文字記錄少之又少。）許多人也只能憑著隻字片語而進行臆測，並無確論，這是我們必須注意的。

以下，筆者將在傳統各家說法的基礎上，重新審視其立論標準，提出整理後一己之鄙見；並結合近代新發掘的文物證據，重新探索偶戲的萌芽階段，企圖重新建構由「偶」到「偶戲」形成的源流。

第一節 偶戲萌芽的探索

在「偶戲」正式成形出現之前，歷經了相當漫長的演化過程。首先，由真人動作引發模仿製作的「人形器物」產生，象徵「偶人」雛型的種子階段，其演變的背景牽涉到原始社會的殉葬制度；其次，具體以人體特徵的完全呈現，甚至產生活動性的關節，使之與真人動作毫無二致，代表著「偶人操作」原始型態的萌芽階段，此種演變意味著由實用進入了審美的領域；再其次，透過可活動的偶人的操作表演，提供人們觀賞與娛樂，象徵「偶藝表演」初步成形的茁壯階段，其轉變則是由純觀賞進入娛樂性的過渡時期；最後，藉由操縱偶人來說唱故事，將內容具體的呈現出來，則顯示了「偶戲」發展完全的成熟階段，其形式豐富，種類繁多，展現出偶戲旺盛的生命力，與庶民生活和市井文化密切結合，也成為了中國傳統民俗藝術的一個重要部份。

本節內容著重在上述前面兩個階段的論述，探討偶戲出現之前的雛型與原始形態，試圖尋索出其中由種子到萌芽階段性過程的發展軌跡。

一、從「人」到「俑」

在遠古的原始時代，社會結構初步形成，部落族群簡單而專制，思想瀰漫著迷信色彩。職是之故，祭祀與喪葬儀節是最講究的，隆重而複雜，同時也呈現出相當程度的殘酷性與野蠻性。其中，當國君（或部落首領）死亡時所實行的「殉葬」制度，即是喪葬禮儀中殘酷與野蠻的具體表現。

隨著社會生產型態的發展，農業與畜牧業成為經濟的主要來源，人力的需求大增，領導者也發現了人力資源的重要性，不願讓其白白的「浪費」，於是逐漸廢除了「活人殉葬」的風氣，進而代之以類似人形的「俑」。根據諸多資料顯示，在商周時代，俑已被用於喪葬，屬冥器（明器）中的一種，擔負著死者的奴隸和

「從節」之職。¹其製作的材料種類頗多，大致而言，主要以草製的、木製的和土製的為主。

在《孟子》的〈梁惠王〉篇裡，朱熹注說：

「古之葬者束草為人，以為從節，謂之芻靈，略似人形而已。」

《太平廣記》卷三七一「梁氏」：

「英早卒，……聞（妻）梁嫁，白日來歸，……從者數人，盡為蒲人。」

「蒲人」即草人，與「芻靈」皆為草製的人形偶。

《淮南子·謬稱訓》：

「魯以偶人葬，而孔子嘆。」高誘注：「偶人，桐人也。」

《唐六典》：

「凡喪葬則供明器之屬，……誕馬偶人，其高各一尺。」

《史記·孟嘗君傳》：

「蘇代謂曰：天雨，子將敗矣。土偶人曰：我生於土，敗則歸土。今天雨，流子而行，未知所止息也。」

從這些典籍上記載的文字看來，以製作類似人形的「俑」（偶人）來象徵人的實體，在古人的生活裡是一種普遍存在的現象，也是人所共知的事實。雖然製作的材料各異、大小不等，或者有的精緻、有的粗糙，但取其像人的目的則一：大多作為殉葬之用，提供死者在陰間的侍者與隨從。當然，這是出於生者對於死者安頓靈魂的想像，也是一片善意。

偶人的產生既與喪葬制度有著密切的關係，一般人自會對其產生莫名的恐懼。不過，喪葬制度也與祭祀有關，同樣的，敬祖拜神的儀式亦與祭祀緊密結合。祖先與神明的形象，正可以透過偶人的雕塑製作，使其由抽象逐步形成具體化，成為子孫及信徒膜拜的偶像。

偶人既與祖魂和神靈相從，人們難免會對其有所聯想，認為偶人會被魂魄所

¹ 雖然《左傳》中仍有人殉的記載，但從下列資料的紀錄可知，以俑（偶人）代替活人陪葬的風氣已經日益盛行，可見此一時期人文觀念的轉變有進步的趨勢，也顯示出對生命權的逐漸尊重。

附著，從而產生如人一般的動作，手會舞、足會蹈，甚至嘴巴會講話，眼睛也會睜眨。在這樣的啓發之下，匠師對於偶人的製作，則會更求精密機巧，完全照人的形象生產，運用絲線操連結關節以活動肢體，使其栩栩然如生人一般。

由生活裡眾多的例子來看，諸如傳統中醫針刺穴位的木人銅人裝置、少林寺用來練武術的機關木人、寺廟裡的神像佛像等，這些都可以視為木偶藝術由來的佐證。

就這些情況來觀察，木偶的產生由來已久，其存在的歷史頗為久遠。不過，我們必須要有的觀念是：「偶」的出現與「偶戲」的產生是不能等量齊觀的，兩者之間的距離上有一段漫長的演進過程。由象徵人形的俑偶考察發現，其所具有的宗教性殉葬目的最強，只是一種工具化的運用，與木偶後來的發展大異其趣，或為先民始料所未及。再者，將生硬的偶人模型給予肢體活動的可能，則使木偶更趨近於人類行動上的相似性，操縱技巧之活靈活現使木偶栩栩如生，已被視為一種雜技的表演，具有娛樂觀眾的效果。之後，再結合民間傳說與故事，以木偶扮飾故事中的人物，運用代言方式展現其內容，此乃可謂之「偶戲」，形式之完整亦由此始焉。

由此，偶戲的萌芽當以具有「故事」之要素為起點，其後由簡入繁、從粗糙到精緻的過程，厥為偶戲發展之歷程。

二、傳統說法的整理

周代出現關於「偶」的記載的文獻，除了前段所舉數例之外，其他如《老子》所言：「天地不仁，以萬物為芻狗」，以及《論語》中「為俑者不仁」、「始作俑者其無後乎」等句，誠如上言，均為象徵人形之物品，具有祭儀的嚴肅意義，未可與「偶戲」混為一談。

然而，歷來談論偶戲萌芽之說，諸多學者莫不以《列子·湯問篇》中周穆王時偃師造木人的故事作為開端，認為此即中國偶戲之始。其文曰：

周穆王西巡狩，越昆侖，下至弇山。反還，未及中國，道有獻工，人名偃

師，穆王薦之，問曰：「若有何能？」偃師曰：「臣唯命所試。然臣已有所造，願王先觀之。」穆王曰：「日與俱來，吾與若俱觀之。」越日，偃師謁見王。王薦之，曰：「若與偕來者何人邪？」對曰：「臣之所造能倡者。」穆王驚視之，趨步俯仰，信人也。巧夫領其頤，則歌合律；捧其手，則應舞節。千變萬化，為意所適。王以為實人也，與盛姬內御並視之。技將終，倡者瞬其目而招王之左右侍妾。王大怒，立欲誅偃師。偃師大懼，立刻散倡者以示王，皆傅會革、木、膠、漆、白、黑、丹、青之所為。王諦料之，內則肝、膽、心、肺、脾、腎、腸、胃，外則筋骨、肢節、皮毛、齒髮，皆假物也，而無不畢具者。合會復如初見。王試廢其心，則口不能言；廢其肝，則目不能視；廢其腎，則足不能步。穆王始悅而嘆曰：「人之巧乃可與造化者同工乎？」詔貳車載之以歸。

就連唐代閩人林滋亦有〈木人賦〉一篇，並強調其「以周穆王時有進斯戲為韻」²，更增強後人對此說的堅信不疑。然而，我們必須注意的是，《列子》一書經後人考證，乃魏晉時人託名偽造之作，其起源於周代之說已不攻自破，當以反映魏晉時期木偶發展概況視之，較為近實。又文中所述顯係強調偃師製造技藝之高超巧妙，可使木人「歌合律」、「舞應節」，且「千變萬化，唯意所適」，讓穆王「以為實人也」。依此，則本段資料適可視為魏晉時木偶雜技之進展程度，未足以偶戲之始論之也。

其次，廣為民間流傳的說法，則是認為偶戲始於漢高祖時陳平造木人計退冒頓圍城之說。此說見載於唐段安節《樂府雜錄》「傀儡子」條：

自昔傳云：起於漢祖在平成，為冒頓所圍。其城一面，即冒頓妻閼氏，兵強於三面。壘中絕食，陳平訪知 氏妒忌，即造木偶人，運機關，舞於陣間。閼氏望之，謂是生人，慮下其城，冒頓必納妓女，遂退軍。史家但云

² 林滋，自厚象，閩縣（金福州）人。唐武宗會昌三年進士，累官兵部郎中。其所著〈木人賦〉一篇，收於《閩南唐賦》卷一。筆者所參見於《泉州木偶藝術》（廈門：鷺江出版社，1986年8月版）頁285—286中所引錄。

「陳平以祕技免」，蓋鄙其策下爾。後樂家翻為戲，其引歌舞有郭郎者，法正禿，善優笑，閩里呼為「郭郎」。凡為戲場，必在俳兒之首也。

由於此則傳說富有幻想力，故事亦頗具浪漫性，而漢高祖劉邦又是廣大群眾所熟知的歷史人物，故民間偶戲藝人多采其說，信以為真，乃能流傳至今。然而，內文所述僅「造木偶人，運機關，舞於陣間」數句，頂多是強調製造技巧與操作手法的高明而已。儘管偶人做得再真切，仍然未達串演故事的階段，故亦不能以偶戲視之。

其實，段安節於文中「後樂家翻為戲」一句中亦早已說明了這點，其「偶技」與「偶戲」之間仍有差別，由「後」一字顯見當中發展過程的階段性，當然不能過於簡單化而忽略其間差異的存在，絕不能混為一談。

而段安節所認為的「偶戲」之始，則是「其引歌舞有郭郎者，髮正禿，善優笑，閩里呼為『郭郎』」的偶人表演，形象相當鮮明。其中有人物，有歌舞，並能似古代優伶的表演一般逗人笑樂，則顯示已經可以演出滑稽詼諧的簡短故事了，此點可與顏之推《家訓·書證篇》中所載「(郭禿)滑稽戲調，故後人為其象」³的描述相互印證啟發，亦與東漢「東海黃公」及唐代「踏謠娘」、「參軍戲」的形式如出一轍。準此，若依王國維「合歌舞以演故事」作為戲劇的定義而言，則正合乎了當中所應具備之最基本的條件。「偶戲」之實於焉始成，至此方可視為「偶戲」的真正形成點。

另外，文末所云：「凡為戲場，必在俳兒之首。」許多學者則據此證明現今民俗演戲的一種現象，認為其與傀儡戲所扮演的儀式角色有關，具有宗教上神聖高尚的地位，成為各劇種尊崇的對象。因此，每有戲劇演出時，若與之對棚，則必須禮讓謙退，讓傀儡戲先行開演，號為「戲頭」。⁴ 對此，以之作為複雜的民

³ 語見《顏世家訓·書證篇》：「或問：俗名傀儡子為『郭禿』，有故實乎？答曰：《風俗通》云：『諸郭皆禿禿。』當是前帶有姓郭而病禿者，滑稽戲調，故後人為其象，呼為『郭禿』，猶文康象瘳亮耳。」

⁴ 此為閩粵及台灣民間戲劇演出的一種民俗現象，即任何大戲與傀儡戲於同一地方共同演出時，必要讓傀儡戲先起鑼、開棚，以示尊敬，此與閩南粵東等地南戲系統以「田都元帥」（俗稱「田公爺」或「相公爺」）為戲神的傳統有密切關係。傀儡戲團中均有「田都元帥」的戲偶，於開場

俗現象的一種解釋，或恐有穿鑿附會之嫌，有待商榷。筆者以為，此當係表演剛開場時，爲了吸引觀眾的興趣，乃先演一小段滑稽趣味的內容，做爲暖場逗人歡笑娛樂，如此而已。關於這點，筆者將在往後的章節中爲文繼續深入探討，求證更確切的答案。

總之，關於「偶戲」起源的說法，雖然流傳由來已久，民間相沿成習，但唯有認清其中的具足條件，乃能析論文句所透顯之義涵，正確認知「合歌舞以演故事」的「偶戲」型態的起始。對於「周代說」與「漢代說」的主張，顯然已是無足採信了。

三、近代文物的發現

對於木偶的產生，其演變的軌跡與發生的背景是歷歷可尋的，從約略的類似人形到完全的栩栩如生，由粗糙到精巧，應該是循序漸進的，並非突然出現或一蹴可幾的。歷來主張傀儡始於「漢代說」的學者，總以陳平以偶人計退冒頓單于之傳說爲發端，但由於史書無所稽考，僅靠唐人段安節《樂府雜錄》簡短的記載爲證，證據薄弱，是以多數人並不贊同此說。

話雖如此，然傀儡「起於喪家樂，漢時始運用於嘉會」之說，大抵已獲得多數人的認可。尤其近代文物的出土，更加有力的證明偶人在當時的重要性，並爲後代傀儡搬演提供演變的基礎。例如西安秦始皇陵墓「兵馬俑」的發掘，除了完全依照人的大小、五官四肢製作外，某些偶人的手足關節甚至可以活動，此即爲一明顯例證。此外，在西漢墓中發現的木俑，更成爲文字紀錄外，實物確切存在於當時的充分證據：

一九七九年春，山東省萊西縣文化館院裡公社岱野大隊於村東稱爲「總將台」的地方，發掘西漢墓中發現的十三件木俑，即有類似「提線木偶」者：

前「淨台」、「踏棚」，具有驅邪除煞的神力，據說爲戲劇的創始者，亦爲戲伶優人的保護神，因而傀儡戲亦被稱爲「戲頭」、「大戲」。但「田都元帥」的故事背景爲唐玄宗時，其被供奉爲戲神亦在宋朝之後，若以此解釋魏晉時以傀儡爲「俳兒之首」的情況，則未免過於牽強。

「木俑有坐、立、跪等姿勢，其中值得注意的是有木偶人一具，身高 193 釐米，與真人等高。這具木偶整體用十三段木條，雕鑿出關節，構成一具木製骨架，全身機動靈活，可坐、立、跪。在腹部、腿部的木架上，還鑽有多只小孔。與偶人一起出土的還有四只鐵鑄虎形鎮和一段長 115 釐米，直徑 0.7 釐米的銀條。這四只虎形鎮，是當時置木偶於席上時，壓席之用，銀條可能為調度偶人手腳之用。這具木偶的發現，是我國考古發掘中所僅見的。」根據歷史記載和考古的這一發現，「分析這具木偶，當即後世的提線傀儡，可為傀儡戲起源添一佐證。⁵

而根據陳德馨先生的考察，赫然發現該具木偶「與泉州木偶劇院時期保留古傳活眼關節木偶製作標示圖對照，形體關節木製骨架相似」。⁶ 由此可證，傀儡存在的歷史確實相當悠久，這個考古木偶的發掘，正可與秦始皇陵墓中「兵馬俑」製作技術的發展相銜接，即偶人軀幹中可供活動的關節趨向增多，利於操作的靈活機巧。而從作為墓中冥器的角度來看，一方面可視為秦漢以偶人殉葬傳統的延續，一方面則可與杜佑《通典》中的記載相互發明⁷，作為「窟礪子」「本喪家樂也」的佐證。傀儡木偶與喪葬儀式關係之密切，由此可見一斑，也注定了往後乃至於現今傀儡演出與宗教祭儀緊密結合的發展。

漢墓傀儡偶的出現，正足以說明由「俑偶」過渡至「偶戲」的中間歷程，扮演著承先啓後的角色地位。一方面它做為喪事中的儀式，透過繩線拉扯使偶身關節活動，被人用來演出禮儀動作，遂突顯了木偶的「表演」性格，使其一轉而在「漢末始用之於嘉會」，演變成結合歌舞樂的喜慶娛樂節目，將傀儡逐步推往「偶戲」的發展方向。另一方面，木偶之所以能於今日重新為人挖掘問世，則是說明了傀儡於演出喪葬儀式後，隨即做為殉葬物件之用，仍未脫其屬於冥器的地位。

⁵ 見《光明日報》1979年11月6日第四版「文史」專欄，王明芳文章。此轉引自陳德馨：〈泉州提線木偶的傳入和發展〉一文，見陳瑞統編：《泉州木偶藝術》（廈門：鷺江出版社，1986年8月1版），頁7。

⁶ 同上注，引文中作者自注，見同書頁7。

⁷ 唐·杜佑：《通典》記載：「窟礪子，亦云魁礪子，作偶人以戲，善歌舞，本喪家樂也，漢末始用之於嘉會。」

因此，其同時具有殉葬及表演的雙重功能，擔當舉足輕重的重要地位。其後，隨著後一項元素功能的逐次加重，促成表演場合的轉化，遂更進一步促成了「偶戲」雛型的產生。

第二節 偶戲的形成與發展

中國戲曲文化的發展，構成要素相當複雜，也是一門高度綜合化的藝術。若論及其起源問題，歷來更引發不少學者的爭端，然而各執一說，自言成理，反而更加令人茫然。大致而言，約有以下數種說法：(一)導源於古代宮廷俳優說；(二)導源於皮影戲和傀儡戲說；(三)導源於古印度之梵劇說；(四)導源於宗教儀式說。⁸各家雖都能自圓其說，但均執著於其中一面，眼光未免過於狹隘，反而容易因偏頗而引人反駁。須知戲曲文化之發展源遠流廣，如同長江大河般匯集眾多支流之各種不同的元素，乃能形成一門包含九個構成因素的綜合藝術，其內涵豐富、層次多樣，絕非單一因素所能造成。

其中，關於前段第二種說法，以孫楷第先生主張最力：「宋元以來之戲文雜劇與宋之傀儡戲、影戲接近，必自肉傀儡與大影戲始。蓋肉傀儡與大影戲者，傀儡戲、影戲發展之極則，而宋戲文、元雜劇之所由起也。」⁹其所著《傀儡戲考原》一書，力倡此說，立論堅實。董每戡先生甚至認為：「傀儡戲為後世一切戲劇之祖。」¹⁰此說則未免過於極端，也曾引發周貽白先生為文加以反駁。不過，影戲、傀儡戲雖不能視為戲曲起源的單一因素，亦正由此見其對戲曲發展影響之重要性。今日於大戲演出中，仍能於許多科泛中顯見仿自木偶動作之遺留，如閩南蒲仙戲的傀儡跳、梨園戲旦角走路的動作等，均為偶戲影響人戲的證明。

然而，前文已一再強調，我們必須釐清一個觀點：木偶的出現是一回事，進

⁸ 見鄭傳寅：《中國戲曲文化概論》（台北：志一出版社，1995年4月初版），頁7-37。書中鄭先生對於各種說法均能從正反立論，敘述詳實，持說中肯。

⁹ 孫楷第：〈宋之傀儡戲、影戲與宋元以來戲文雜劇之關係〉，見《傀儡戲考原》。

¹⁰ 董每戡：《說劇》（北京：人民文學出版社，1983年版），頁59。

一步模仿人的肢體動作來加以操作也是一回事，而最後藉由偶人的操作來搬演故事，才真正進入了偶戲的範疇，其中也有發展上繁簡的差異。從象徵人體的俑偶到能使偶活動的雜技，再由雜技進入敷演故事的偶戲，以及其間與人戲交流影響的經過，才是我們可注意到的重要歷程。

一、偶戲的雛形階段

誠如前節所述，從先秦到兩漢，有關俑偶的記載所在多有，考古文物亦不斷出土。若將其依時代先後順序排列，則可看出俑偶的種類、製作技巧和藝術造型均有越趨精細的進展。「其發展大約經歷了三個階段：（一）服侍木俑；（二）木樂俑；（三）可以活動的木歌舞俑。」¹¹ 這中間經過悠久而漫長的演進，終於使殉葬娛樂的歌舞俑，一躍而演變成爲賓婚嘉會中用來表演的「傀儡」，其時已近於漢末之際。如梁·劉昭注《後漢書》卷二十三〈五行志〉引《風俗通》所載：

漢時京師賓婚嘉會，皆作傀儡，酒酣之後，續以挽歌。傀儡，喪家之樂；挽歌，執紼相偶和者。

又唐·杜佑《通典》卷一四六「樂部」載：

窟壘子，亦云魁壘子，作偶人以戲，善歌舞，本喪家樂也，漢末始用之於嘉會。……今鬧市盛行焉。

有關傀儡戲起源的「周代說」與「漢代說」之所以不能立論，其關鍵即在於是否包含「故事」成分的「戲」。漢代時雖然以傀儡爲「喪家樂」，但周贻白指出：「樂」字，實含有「儀式」或「禮節」的意思，而並非唱歌跳舞的「樂」。杜佑在《通典》中所述「作偶人以戲，善歌舞」的情況，應是他於唐代時所見景象，故明言「今鬧市盛行焉」。

而漢時流行的「角觝戲」和「百戲」，是指樣式繁多的各種雜耍技藝。東漢張衡的〈西京賦〉，有一段描述漢武帝時長安的樂舞雜技，其中從「烏獲扛鼎」

¹¹ 見陳木杉：《雲林縣布袋戲發展史暨布袋戲宗師黃海岱傳奇》（台北：學生書局，2000年6月版），頁5。

至「又顧發乎鮮卑」，都是御前獻藝的「角觝戲」內容。因為角觝是取角技為義，亦即「技藝競賽」，故包含頗廣。其中含有角力特技、化妝歌舞、假面弄獸、武術表演等。曾師永義認為其中最可注意者為「東海黃公」一段，已具有敷演故事之性質，可以說就是戲曲的「雛型」，屬於簡單的「小戲」型態。¹² 如此，我們有理由相信，在這種「廣場奏技」、「百藝競陳」的熱鬧場合下，木偶的操縱表演必定是眾多雜技中的其中一個項目。雖然未有明確的證據顯示其是否如「東海黃公」般已具有敷演故事的成分，但至少對表演者來說，已是能夠結合歌舞樂表演動作的一種雜耍特技了。如賈誼《新書》所載，漢文帝時已出現的「擊鼓」舞其偶人，即是一種雜技。

往後，歷經魏晉南北朝的發展，儘管傀儡的製作越趨精巧，但根據古籍資料顯示，木偶表演卻似乎一直停留於雜技階段。魏人馬均、北齊人蘭陵王、沙門靈昭等都能製造精巧的木偶，略舉其例如下：

（一）《魏書·杜夔傳》：

（魏明帝時）扶風馬均，巧思絕人，至令木人擊鼓吹簫，作山岳，使木人跳丸擲劍，緣恒倒立。……謂之水轉百戲。

（二）《朝野僉載》：

1. 北齊蘭陵王有巧思，為舞胡子，王意有所勸，胡子則捧盃以揖之，人莫知其所由也。
2. 北齊有沙門靈昭，甚有巧思，武成帝令於山亭造流杯池船，每至帝前，引手取盃，船即自住。上有木小兒撫掌，遂與絲竹相應。飲訖放杯，便有木人剩還，上飲若不盡，船終不去。

由此可知，這段期間所出現的傀儡木偶尚停留於表演雜耍的階段，強調的是偶人的靈巧精密，未能視為演戲。蘭陵王巧思製成「舞胡子」，其靈動精巧與周穆王時偃師所造「能倡者」頗有異曲同工之妙，兩者正可相互生發，亦為筆者所

¹² 參見曾師永義：〈也談戲曲的淵源、形成與發展〉，載《戲曲源流新論》（台北：立緒出版社，民國 89 年 4 月初版），頁 65—67。

提當時木偶技藝發展情況之又一明證。

不過，比較值得注意的是上述關於馬均與靈昭的記載中，利用水流動力製造機關木人的技藝。與其類似的記載，尚有《河朔訪古記》中的描述：北齊武成帝年間（561—564），曾將「華林苑」增修為「仙都苑」，苑中有四海，其中「北海之密作堂，周回二十四架，以大船浮之，以水為激輪。」密作堂分為三層：下層刻彈擊樂器的七位木人，「衣以錦繡，進退俯仰，莫不中節」。中層刻燒香拜佛的「木僧七人」，可作拈香、以香置爐中、佛前作禮等動作，週而復始，與人無異。上層為佛堂，刻有「菩薩衛士」及可以轉動的「飛仙」、「紫雲」，往來交錯，終日不絕。

另外，隋朝的隋煬帝也有一段關於傀儡發展的紀錄，據唐人杜寶於《大業拾遺記》中所載：

……皆刻木為之，或乘舟，或乘平洲，或乘磬石，或乘宮殿。木人長二尺許，衣以綺羅，裝以金碧，及作雜禽獸魚鳥，皆能運動如生，隨曲水而行。……木人奏音樂，擊磬撞鐘，彈箏鼓瑟，皆得成曲。及為百戲，跳劍舞輪，昇竿擲繩，皆如生無異。

隋煬帝將傀儡木偶變成大規模的戲玩，比之北齊武成帝的「北海密作堂」更是猶有過之。而除了使木偶人「為百戲」能「皆如生無異」之外，還從古書中選出七十二個故事片段，讓傀儡木偶裝扮故事中的人物表演。

從魏晉南北朝一直到隋代，這一連串的描述，即是在說明一種特有的木偶雜技：「水轉百戲」，簡稱「水戲」或「水嬉」。根據黃華節於《中國古今民間百戲》中對「水戲」的描述，認為水戲起源於漢初創作的戲具，謂之「魚龍曼衍」。其後，原本屬於水族和野獸動物的「魚龍曼衍」，在漢武帝時遣巧匠將之轉化為偶人，形成水戲。之後，又有魏明帝、隋煬帝的大型製作，始水戲的藝術達於極至。宋代都城出現的「水傀儡」，應是「水戲」流傳的遺緒，惜未記其詳情，無由窺其真貌。元明之後，水飾藝術則確乎與時俱逝了，乃至於現今中國境內已完全絕

跡。¹³

特別的是，處於中國南方的越南，卻有一種於水池中演出的木偶戲，專門演出逗樂簡短的雜耍特技。雖然沒有證據顯示宋代「水傀儡」與越南水中表演的木偶戲有直接承傳的關聯性，但從其操縱偶人以專演雜技的特色（沒有完整戲齣），或可將之與隋唐以前的「水轉百戲」作一繫連，不難看出其間關係的巧妙，可謂不言而喻。對此，由於並非本文論題所在，筆者將另外為文深入探討，繼續尋索當中的實況。

其實，這段期間最可注意的一條資料，乃是北齊顏之推《顏氏家訓》裡的一條記載，其〈書證篇〉中云：

或問：「俗名傀儡子為『郭秃』，有故實乎？」答曰：「《風俗通》云：『諸郭皆諱秃。』當是前代人有姓郭而病秃者，滑稽戲調，故後人為其象，呼為『郭秃』，猶文康象庾亮耳。」

誠如前節所述，此段正可與段安節《樂府雜錄》「傀儡子」條所記內容相比附。「其引歌舞有郭郎者，髮正秃，善優笑，閭里呼為『郭郎』」的偶人表演，有鮮明的人物，有熱鬧的歌舞，並演出以郭秃為主角滑稽詼諧的小故事，以逗人歡樂。而由其形式觀之，由操偶的演員代言戲偶的說白，亦是想當然耳的情況。如此，依照曾師永義對戲曲的定義：「合歌舞以代言演故事」的標準加以考察，則其內容完全符合。

郭秃為何許人也，於史無法考據，但《風俗通》為「建安七子」應瑒的兒子應劭所作，時為東漢末年，則可見「諸郭皆諱秃」的滑稽調笑故事於東漢時早已流傳。其後乃有人以其事為本，用之於傀儡人物之搬演，並且廣受歡迎，如《齊書》記載：「後主雅好傀儡，謂之郭公。」而詳視其表演的模式，則與東漢「東海黃公」及唐代「踏謠娘」、「參軍戲」記載的形式如出一轍，均是以前代故事敷衍為滑稽詼諧之小戲。

¹³ 以上簡述，詳見黃華節：《中國古今民間百戲》（台北：台灣商務印書館，民國 56 年版），頁 40—47。

因此，由漢末使用於賓婚嘉會的木偶樂舞，歷經南北朝技巧的改良精進，隨著「郭秃」故事的加入，乃形成了「偶戲」的雛型階段，其時至晚應在北齊之前。若依偶戲發展的組織、排場、內容來區分成偶戲的型態，此則可目之為「木偶小戲」。

另外，前引《大業拾遺記》中提到隋煬帝製造「水戲」的內容，除了強調木偶能運動肢體、表演百戲，靈活生動俱與活人無異之外，特別值得注意的是其所開列的詳細戲目，竟多達七十二套之多，如呂望釣磻溪、劉備乘馬跳檀溪、周處斬蛟、秋胡妻赴水、巨靈開山等，均為珍聞逸事、史蹟豐功。¹⁴ 此則無異提供了木偶表演更多的故事來源，對於往後偶戲與傳說、史事密切結合的發展，大有促進的作用，豐富了偶戲演出的內涵。¹⁵ 而就外在的裝置藝術來說，水戲的繁複華麗，則是偶戲表演舞台佈置的另一種啓示。

二、唐代偶戲的樣貌

唐代（西元 618 年至 896 年）是音樂、詩歌、舞蹈、講唱文學、短篇小說及建築、雕塑、繪畫等文學藝術空前發展的時代，也是「踏謠娘」與「參軍戲」等民間及宮廷的歌舞小戲獲得重大發展的重要時期，而值此文化藝術全面發展的客觀條件下，偶戲藝術也得到了迅速的演進。

誠如上言，木偶的表演形式至晚在北朝時期已經達到了「偶戲」標準，即以木偶操作技巧結合簡單的郭秃故事，演出滑稽詼諧的歌舞小戲。及至唐代，除了段安節《樂府雜錄》「其引歌舞有郭郎者」的記載外，段成式的《酉陽雜俎》也載：「如傀儡戲有郭公者」。根據任二北的考證：唐代傀儡戲的「郭郎」，出於北

¹⁴ 此七十二套的水戲戲目，計有：神龜負八卦，出河進于伏羲；黃龍負圖，出河獻于聖帝；玄龜銜符出洛水，太鱸魚籙銜圖出翠巍之川，並授黃帝，黃帝受而齋于玄扈。又有鳳凰來儀，降于洛水之上；丹甲靈龜，銜書出洛，以授倉頡；堯與舜比肩成舟，泛于河上，鳳凰負圖，赤龍載圖，並以授堯，龍馬銜甲文出河以授舜；堯舜遊河值五老人，堯見四子于汾水之陽，舜漁于雷澤，陶于河濱，黃龍負黃符璽圖出河授舜，舞而入河。

¹⁵ 如吳自牧《夢粱錄》「百戲技藝」條載：「凡傀儡，敷演煙粉、靈怪、鐵騎、公案、史書歷代君臣將相故事話本，或講史，或作雜劇，或如崖詞。」可見傀儡演出的故事內容，與民間傳說或稗官野史、演義小說之間結合的密切。

齊傀儡戲「郭秃」。由此可知，郭秃的故事一直到唐代依然是木偶戲演出的主要項目，而且「凡為戲場必在俳兒之首」。

北齊至隋朝間「機關木偶」的發達，由前文所引諸條記載，亦顯然可知。而其推動機關的動力來自於水力，故稱為「水戲」，尤其以隋煬帝所製者為最。沿襲著此一系統下來的偶戲，在唐代續有發展，如唐人封演的《封氏見聞記》裡載：

大歷中，太原節度辛景雲葬日，諸道節度使使人修祭，苑陽祭盤最為高大，刻木為尉遲鄂公突厥鬥將之象，機關動作，不異於生。祭訖，靈車欲過，使者請曰，對數未盡，又停車設項羽與漢高祖會鴻門之象，良久乃畢。

關於這段記載，陳正之先生以為「大概就是漢代『喪家樂』習俗的餘緒，不過它是扮演故事，不再僅是喪禮中的一種儀式，已經包含了觀賞性的節目。」¹⁶此言大抵不差，所可注意的是，喪禮儀式之外另包含了觀賞性的節目，則與今日廟會祭儀亦包含偶戲演出的情形相類，其間當有直接而深遠的關聯性。而其「機關動作，不異於生」的偶人形象，雖然與隋煬帝的「水戲」相差無幾，而演出節目更是無法與七十二套相比，但已非使用水力運轉的模式了。類似的記載，尚有張鷟《朝野僉載》裡的一段記述：

洛州殷文亮曾為縣令，性巧好酒，刻木為人，衣以繒綵，酌酒行觴，皆有次第。又作妓女，唱歌吹笙，皆能應節，飲不盡，則木小兒不肯把，飲未竟，則木妓女歌管連催，此亦莫測其神妙也。

這樣的記載雖不免有誇張之嫌，但所錄傳聞應是於實有據，由此也不難想像當時木偶製作的精巧了。

儘管如此，「機關木偶」畢竟與以人操作表演的「偶戲」不同，不能等同視之。可以確知的是，兩者在隋唐時代應是並存發展的，同樣受到觀眾的青睞，甚至宮廷的歡迎。若能以如此精巧逼真的偶人，演出精采動人的故事，¹⁷ 可以想

¹⁶ 陳正之：《掌中功名－台灣的傳統偶戲》（台中：台灣省政府新聞處，民國 80 年 6 月版），頁 98。

¹⁷ 黃少龍先生認為：「儘管梁鎰詩中沒有關於“老翁”如何表演和表現何種內容的具體描繪，但卻隱約可以看出，“老翁”表演已經帶有某種引起觀者生活聯想的特定情節。否則，“須與弄

見其迷人的程度，令人嘆為觀止。唐玄宗即因觀賞了傀儡戲的演出，引發了人生的深刻感觸，從而留下了一首吟詠傀儡的七絕：

刻木牽絲作老翁，雞皮鶴髮與真同。

須臾弄罷寂無事，還似人生一夢中。（〈傀儡吟〉）¹⁸

唐玄宗選坐部伎子弟三百人，教於「梨園」，稱「皇帝梨園弟子」。對於往後戲曲發展產生深遠的影響，往往也被後世的民間藝人附會為戲劇的創始者，或奉為「戲神」祭祀。即使是南戲系統（包括大戲與偶戲）戲團供奉的「田都元帥」，亦傳說為唐玄宗時的梨園樂師雷海青，並成為傀儡戲團最重要的戲偶「相公爺」。雖然傳說穿鑿附會的成分頗大，無可稽考，但從傀儡吟的內容觀之，唐玄宗與傀儡戲在唐代的發展具有一定的關係。

「上有好者，下必甚焉。」傀儡戲不僅於宮廷演出，民間的鬧市更是盛行不輟。杜佑在《通典》中描寫當時的傀儡戲「今鬧市盛行焉」，正好說明了這一點。而除了鬧市之外，傀儡戲亦經常於貴邸演出。對此，《北夢瑣言》有一則這樣的記載：

鎮蜀要人崔安也，頻於使宅前弄傀儡子，軍人百姓，川宅觀看，一無禁止。

由此可知，唐代傀儡戲的演出，已經成為舉國上下所喜聞樂見的一種藝術形式。又我們從林滋〈木人賦〉當中所敘述的內容來看，可以發現傀儡戲發展到了唐朝中期，無論在製作、操縱、造型、裝扮及演出內容上，均有了相當高的水準，故爾能夠「超諸百戲」之上。

至於傀儡表演的舞台形式，沈繼生先生撰文談到他在《弘一大師全集·佛學

罷」，當不可能觸動詩人「人生一夢」的詠嘆。由此不難推斷，唐代傀儡製作和表演，已頗具藝術感染力了。」見黃少龍：《泉州傀儡藝術概論》（北京：中國戲劇出版社，1996年10月版），頁3-4。

¹⁸ 據宋·計有功《唐事紀事》卷二十九引《明皇雜錄》稱李輔國矯制遷明皇於西宮，高力士竄嶺表，帝戚戚不樂，日一蔬食，觀傀儡戲之後，嘗詠此詩。後人乃稱玄宗所吟之詩為唐明皇〈詠吟傀儡〉。有說此詩出於唐開元年間（西元713-741）梁鎰所作之〈傀儡吟〉，也有說是唐天寶年中梁鐘的〈詠木老人〉。《能改齋漫錄》以為非明皇作。今閩南泉州提線木偶戲的傳承上，學者多認為係梁鎰之作，故上注引黃少龍文與正文有所差異。

卷》第一部「句讀校注」中的《四分律行事鈔》(唐道宣著)卷中二的重要發現：

……我國佛教史上律宗的泰斗道宣寫道：「……若露地食，應特作障幕。

諸師不曾見此衣，謂為傀儡子戲圍之類，今不用之。」……

根據考證，道宣的《行事鈔》撰於唐武德九年(626)。黃少龍先生則依此認為：

「唐初傀儡子表演已經沒有『障幕』式的『戲圍』，儼然是一種『舞台』形式了。」

¹⁹ 不過，「障幕」式的「戲圍」究竟所指為何？我們無由得知；而黃少龍先生所說的「舞台」又是何種形式？也是讓人捉摸不著。也許他說的是指早期泉州傀儡戲的「內簾式」舞台。但是否真是如此？並無跡象顯示「障幕」與「戲圍」的不同何在，仍有待進一步考證。

提到佛教與偶戲的關係，筆者以為，佛經的「俗講」對偶戲的啓發，無疑的影響極大。在佛教盛行的唐代，其在寺廟藉由「俗講變文」來吸引觀眾，藉以闡發佛經教義，由於故事引人入勝，再加上講唱者演說精采，群眾也往往樂於前往聆聽。但只靠嘴巴述說的故事聽久了，容易產生枯燥乏味的感覺，於是便用「立舖」圖像作為輔助(其功能類似今日故事書中文字上的插畫)，以幫助聽眾(讀者)的想像。²⁰ 此種「立舖」為固定的平面圖畫，其後為求畫面生動，乃將故事中的人物改變成可以活動的平面人偶，並配以背景，因而形成了「影戲」的表演形式。另外，既有平面影戲演出變文的故事，但由於平面效果有限，偶人動作不夠生動，遂有人更進一步結合立體的木偶，演出「變文」傀儡戲。隨著變文題材的轉化，由佛經神話而志怪傳奇，甚至民間傳說及歷史演義，範圍不斷擴大，偶戲得以資取的表現內容也益愈多元，由後來宋代《夢梁錄》所描寫傀儡演出的內容來看，當係此時兩者結合過程之後的流傳。²¹

而偶戲與佛經講唱的搭配，則亦突顯偶戲表演與宗教活動的密切關係。漢時

¹⁹ 見黃少龍：《泉州傀儡藝術概論》(北京：中國戲劇出版社，1996年10月版)，頁4。

²⁰ 以圖畫輔助陳述故事的傳統，在中國歷史上由來已久。在現今許多寺廟和古蹟的牆面及迴廊上仍然保留諸多傳說和民間故事的圖像，使參觀者藉由圖像來瞭解故事內容，即是此種傳統的具體呈現。

²¹ 關於偶戲由俗講「立舖」的圖像演變成皮影戲，再由平面進而變成立體的傀儡戲的推論，得自曾師永義於課堂上講授時所啓發。

本為「喪家樂」的傀儡，扮演的是驅邪除煞的守護神，此一傳統的遺留持續發展，至今仍有以傀儡（神格化的偶像）來祭煞的習俗；而至漢末始用之於賓婚嘉會的娛人型態，在經過北朝加入滑稽人物及趣事而成形的木偶小戲之後，至此又與宗教場合融合，而演出的對象則是市井大眾，使其藉由欣賞而獲取教化，而此一形式即為寺廟演戲之先驅，寺廟成為民間戲劇演出的主要場所。其後此又與祭祀系統合流，乃使偶戲演出一轉而兼具酬神（祭儀）及娛人（教化群眾）的雙重功能，成為農業社會偶戲依存的最主要型態。此不僅見載於典籍方志，至今於廟會神誕中亦依然存留，雖機會漸少，仍時而可見。

此外，就傀儡戲的種類來說，我們從〈傀儡吟〉「刻木牽絲」及〈木人賦〉「動必從繩」的描述來看，可以發現此時盛行的傀儡類型，就是現在的「懸絲傀儡」（提線木偶）。杜佑在《通典》裡也作了說明：

今俗懸絲而戲，亦傀儡之屬。又有以手持其末，出之帷帳之上，則正謂之窟儡。

是則除了懸絲傀儡之外，文字後半段所指的表演形式，當為今日所見的「杖頭傀儡」之屬。不過這種異於懸絲類型的傀儡，卻是「正謂之窟儡」，若聯繫到前述「本喪家樂也」來看，「窟儡」或與祭煞儀式的演出有密切關係。另外，據韋絢《劉賓客嘉話錄》載：

大司徒杜公（即杜佑）在維揚，嘗召賓幕閒語：「我致政之後，必買一小駟八九千者，飽食訖而跨之……入市看盤鈴傀儡足矣。」後致仕，果行前志。

倘若準此以觀，則除了「提線（懸絲）」、「杖頭」的種類之外，唐代亦流行「盤鈴」²²傀儡。又從文中所反映的生活情態，可知傀儡戲在唐代流行的程度，廣受

²² 「盤鈴」二字不知所指為何，歷來諸多學者提出許多臆測，然自宋人筆記出現「盤鈴傀儡」後，至今早已失傳，無由得知其真貌。或有根據字面意義憑空猜測者，認為「盤鈴」是將響鈴繫於傀儡足部，使其演出時發出悅耳之鈴聲，乃純屬無稽之談。黃少龍先生則根據《劉賓客嘉話錄》記載杜佑言其欲於致仕後「入市看盤鈴傀儡足矣」的心願，認為「盤鈴傀儡」是一種「由胡樂伴奏」的傀儡戲。因資料闕如無法證實，然此說勝於前者，暫且聊備一說，以供參考。

社會各階層的喜愛，就連博雅如杜佑的高級退休官員，也都喜歡觀賞。

其實，除了各類型木偶傀儡戲的發展，至此已然成形而且蔚為風尚之外，另一值得注意的偶戲形式，即是「皮影戲」的出現。

雖然在民間傳說中將皮影戲的起源推至漢代，但一方面因於史無據，不可驟信；一方面則從其突然於宋人筆記中茂然流行的情況加以考察，影戲的興起應於唐末之際。而促成此類偶戲形成的重要原因，即在於唐代俗講變文的流行。對此，許多人都引用了孫楷第先生的觀點，認為俗講中的「立鋪」很可能即為影戲的先驅。俗講一方面由主講者說唱，一方面則請聽眾觀看「變圖」的情景；而說唱即為「代言體」的形式，變圖則似影幕上表演給觀眾看的影偶。如此觀來，的確與影戲的演出形式頗有相似之處，可以說是為影戲表演提供了一個借鏡的方法。關於這點，筆者在碩士論文《台灣皮影戲研究》中曾經對影戲在唐代產生的臆測作出推論：

……然而，俗講既是有講有唱，唱的部分便當然必須要有曲調才行。縱使撇開唐朝此一文化高度發達、歌舞樂曲普遍流行的時代環境不談，一般的表演藉著音樂伴奏以烘托出內容的情境和氣氛的情形應該是普遍而頗為合理的現象。因此，除了「代言體」之外，唱曲及音樂伴奏的條件皆已具備，再加上「立鋪」圖像的展演，而俗講為陳述一段故事則是無疑的事實，如此，它與皮影戲的演出形式僅只「弄影技術」一點微小的差異，而由此或藉此引起發然後發展為影戲，實是「想當然耳」的道理。²³

如此看來，在當時條件俱足的情況下，於演出中再加入一點弄影技術（姑且不論技術精粗繁簡），時間應該不至於太久，因此，影戲的形成最遲不晚於唐末、五代之際。

由以上敘述觀之，可知偶戲於唐代蓬勃發展的大致情況。在唐代詩歌、音樂、舞蹈、雕塑等藝術形式的高度發展之下，對於偶戲的製作、操縱、表演、型態也

²³ 見拙著：《台灣皮影戲研究》（台北：台灣大學中文研究所碩士論文，1998年6月），頁26。

都產生了迅速的轉變。尤其在類別上，更出現了風格不同及形式互異的偶戲劇種，如「機關木偶」和「懸絲」、「杖頭」、「盤鈴」等傀儡戲，以及「平面」影戲等。在表演型態上，雖然仍延續從北魏一路下來「郭秃」式滑稽詼諧的「木偶小戲」，但隨著「俗講變文」在民間的流行與普遍，則對偶戲的形式與內涵促成進一步的更大突破。兩者結合，可謂相得益彰：一方面俗講變文因有偶戲表演作為輔助，使內容更加生動迷人，因而吸引更多的群眾；另一方面，偶戲吸收了變文中豐富的故事題材，增進演出的內涵，也增強了本身的生命力，得以繼續發展、流傳。

偶戲與俗講在彼此交化、相互融合的影響下，促成了偶戲型態更加的豐富多采，成為舉國上下喜聞樂見的一種表演活動。雖然經過了五代十國期間短暫的紛擾，然而到了宋代，隨著經濟條件的改善，人民生活愈加富庶，於是市井娛樂的需求應運而生，民間遊藝活動提供了繁衍的溫床，從而促成了偶戲在宋元時代的繁榮。

三、宋元偶戲的繁榮

偶戲的資料在唐代以前尚屬缺乏，只能從某些零星的記載加以彙整，從而推論出各代當時偶戲發展的型態，樣貌實為模糊。然而進入宋代之後，結束了五代十國以來的紛擾，社會經濟繁榮、人民生活富庶，「瓦舍」、「勾欄」順應娛樂需要而產生，使得民間遊藝得到了空前的發展，百戲雜技燦然大備。影響所及，尤其是南宋，記載社會型態及生活狀況的筆記書籍也紛紛出現。諸如《東京夢華錄》、《都城紀勝》、《武林舊事》、《西湖老人繁勝錄》及《夢粱錄》等，均為了解宋代庶民生活的重要資料，而其中關於偶戲的記錄描述著實不少，尤為彌足珍貴。由這些描述的內容來看，宋代可以說是中國偶戲藝術發展的繁盛時期。任二北先生也認為：「我國傀儡戲，唐以前與百戲混，為生長階段；至唐『超諸百戲』，

為成熟階段；至宋，能於『如真無二』，使人『百憐百悼』，乃最高階段。」²⁴可見傀儡戲雖然在唐代雖已成為全國上下喜聞樂見的表演技藝，但到了宋代有了更進一步的發展。

在結合「俗講」說唱形式之後的傀儡戲，更能吸引群眾的目光，使得娛樂的功能逐漸增強，乃能在商業化的表演形式中佔一席之地。例如孟元老《東京夢華錄》卷五「京瓦技藝」條這樣記載：

崇觀以來，在京瓦肆技藝：……般雜劇：杖頭傀儡任小三，每日五更頭回小雜劇，差晚看不及矣。懸絲傀儡，張金線。李外寧，藥發傀儡。²⁵

就表演藝術來說，戲劇發展到了宋代，雜劇與南戲均較唐代的歌舞戲、參軍戲更為完備，已逐漸過渡至大戲的體製型態。而民間流行於江湖「衝州撞府」的雜劇，已能以杖頭傀儡演出，木偶戲的內容益趨豐富。

除了上舉各書所記之偶戲相關記載外，舉凡《東京夢華錄》、《都城紀勝》、《武林舊事》、《繁勝錄》、《夢粱錄》等書，均有偶戲資料數條，可以藉此了解偶戲在當時發展的特性。從這些資料的內容來看，宋代傀儡的繁盛，主要表現在三個方面：（一）傀儡品類繁多；（二）表演名家輩出；（三）題材形式進步。其中，又以第一項最受重視，歷來說法也最多。以下分項敘述：

（一）傀儡品類繁多

我們從前文「唐代偶戲的樣貌」中，大致得知唐代傀儡品類已經有「懸絲」、「盤鈴」甚至「杖頭」等數種，在此則又增加了「藥發傀儡」、「水傀儡」、「肉傀儡」等不同的形式。

1.杖頭傀儡：

顧名思義，「杖頭」即「棍子」，也就是由演師舉著傀儡，在約一人高的帷幕內托棍進行表演。其是否已出現於唐代，由於證據闕如，尚屬臆測。但可以肯定

²⁴ 任半塘：《唐戲弄》（台北：漢京出版社，年月版），頁 117。

²⁵ 孟元老：《東京夢華錄》，頁 29—30。

的是，到了宋代之後，此種偶戲形式已經相當普遍。直到現在，杖頭木偶戲仍流行於中國大陸各地，包括江蘇、陝西、湖南、湖北、廣東、廣西、四川、遼寧、黑龍江以及北京、上海、天津等，都有杖頭傀儡表演團體。其分布地域之廣遠勝於懸絲傀儡，被認為是「迄今為止國內藝術實力最為雄厚的傀儡戲種」。

雖然由漢墓發掘出來的提線木偶年代極早，儼然成為漢代「喪家樂」所謂「哭礪子」的唯一形製，然筆者以為，事物演變的原理當係由簡入繁，杖頭的操縱方法較提線來得簡易，插棍製作亦比連絲繫線來得輕鬆，若說先有操作困難的提線木偶再有舉放輕易的杖頭木偶，似乎可能性不大。倘若以此證之於遠古儺儀喪禮中，能趨鬼逐疫、相貌畏怖的「方相氏」，則欲其「壯碩」、「巨大」，則杖舉傀儡的形式始終遠勝於提線傀儡。也因此，賈誼《新書》中所記的「擊鼓」舞其偶人，應是高舉木偶而舞，此亦僅有杖頭木偶可行，斷非提線所能做到。可見其由來已久，也一直流行於民間，是則杜佑《通典》中「以手持其末，出之帷帳之上」的描述，正是杖頭傀儡的表演方式，乃能稱其為「正謂之窟儡」。

及至宋代，更能用杖頭木偶演出小雜劇，成為一種觀眾競看的娛樂表演，已有出現著名的演師與戲班了。

2. 藥發傀儡：

此種傀儡早已失傳，無法辨其真貌。一般認為，「藥」是指「火藥」而言，即將火藥充填於偶內，使其發放而造成一種炫目效果。根據李昌敏先生所言，藥發傀儡在湖南的湘中一帶，尚有遺跡殘留：即「統花，又名焰火，係硝藥、草紙藏壓為之。放花之時，焰火中映出《八仙飄海》、《三星賜福》、《麒麟送子》、《劉海戲蟾》、《百鳥出窩》、《天鵝報蛋》、《丹鳳朝陽》、《黃龍出洞》等故事的人物形象」²⁶。

據此以觀，則如果「藥發」傀儡只是一種焰火表演，則顯然並非具有戲劇意義的表演型態，推而論之，應是一種以木偶呈現「焰火」畫面的雜技，其中展現

²⁶ 李昌敏：《湖南木偶戲》。原書未見，轉引自黃少龍：《泉州傀儡藝術概論》（前揭書），頁5。

某些爲人熟知的故事片段，有類於「機關木偶」的形式，並從中點綴火藥激發的絢爛耀眼。

3.水傀儡：

關於宋代水傀儡的演出情況，在孟元老《東京夢華錄》卷七〈駕幸臨水殿觀爭標錫宴〉²⁷中，有一段精采的記述：

駕先幸池之臨水殿錫燕群臣。殿前出水棚，排立儀衛。近殿水中，橫列四綵舟，上有諸軍百戲，如大旗、獅豹、棹刀、蠻牌、神鬼、雜劇之類。又列兩船，皆樂部。又有一小船，上結小綵樓，下有三小門，如傀儡棚，正對水中。樂船上參軍色進致語，樂作，綵棚中門開，出小木偶人，小船子上有一白衣垂釣，後有小童舉棹划船，繚繞數回，作語，樂作，釣出活小魚一枚，又作樂，小船入棚。繼有木偶築毬舞旋之類，亦各念致語，唱和，樂作而已，謂之「水傀儡」。

由於篇幅過長，在此不便贅引全文。由內容觀之，此爲宮廷百戲類目之一，繼承自漢至隋以來宮中「水轉百戲」的傳統。尤可注意的是，此中所述水中偶人的演出動作，是由人於船上如傀儡棚的「小綵樓」中表演，生動有趣，與隋煬帝時靠水力機械式的「水戲」已是大異其趣了。但大抵仍停留於「木偶雜技」階段，是一種結合歌樂舞蹈的表演，非爲偶戲的義界範疇。

若將此文描述的表演形式與越南現有的「水木偶」相比，我們不得不驚訝兩者之間的相似性²⁸，當中應有相承的系統關係，或爲宋後南遷之水傀儡藝人，因地理位置鄰近之便，將之傳入越南境內。所謂「禮失而求諸野」，當中國境內的水傀儡消失之後，竟不意見之於鄰邦，使吾人得以藉之回味我國古代之民間技藝，殊爲珍貴。

²⁷ 見孟元老《東京夢華錄》（台北：大立出版社），頁40—42。

²⁸ 1999年3月間有「雲林國際偶戲節」活動，邀請越南水木偶劇團來台演出。筆者見隨團學者阮輝虹在〈越南水木偶藝術〉一文中敘述水傀儡的製作、操縱、劇本及表演方式，並觀賞該劇團的演出內容，與《東京夢華錄》中所記水傀儡之形貌極爲相似。詳細內容可參見「1999雲林國際偶戲節活動專輯」《偶戲乾坤》及《1999國際偶戲學術研討會論文集》（雲林：雲林縣立文化中心，1999年6月初版），頁70—84。

4.肉傀儡：

歷來關於「肉傀儡」的定義，說法最多，引發的爭議也最大。耐德翁在《都城紀勝》中對「肉傀儡」的自注云：「以小兒後生輩爲之。」但僅此單句片語的說明，實難讓人明白其面貌究竟如何，因而引起眾家的揣測，說法不一。

首先，孫楷第先生從《夢梁錄》、《武林舊事》中「尋得類似之事」，即「街市有樂人三五爲隊，擊一二女童舞旋，唱小詞。專沿街趕趁……謂之荒鼓板」，以及「……有乘肩小女，鼓吹舞絙者數十隊，以供貴邸豪家幕次之玩」。孫楷第先生以爲：

……此乘肩女童實肉傀儡也。其與肉傀儡異者，乃一為舞隊，一為扮演故事之劇；一則向各處趕趁，一則在傀儡棚扮演。然其利用者皆微小兒，故似異實同。故今日述肉傀儡扮演之狀，無妨以擊女童之隊舞為例。²⁹

對此，周貽白先生則認爲：「這種『舞隊』和『荒鼓板』，是否即爲『肉傀儡』一類，並無實據。因爲『肉傀儡』另一意義，可以看成『手傀儡』，也可以看成小而後生輩所裝成的『台閣』。」³⁰

誠然，周先生的反駁不無道理。「肉」之一字到底所指爲何？其意義是可以輾轉附會的。筆者以爲，由「以小兒後生輩爲之」一句加以推測，似乎應該近於「台閣」一類活動，即選擇年幼之童男童女若干，將之裝扮成各種故事中之人物，置於「妝閣」之中，以供人欣賞，今於廟會祭典中仍多所見之。當然，這樣的「肉傀儡」僅止於模擬形式的呈現，未足以名之爲「戲」。但若進一步由小兒裝扮的各色人物演出故事情節，並結合歌唱、舞蹈、音樂等元素，即成爲梨園戲中「小梨園」（又稱「七子班」、「囡仔班」）的表演形式，此或爲「肉傀儡」衍生發展的結果。

雖然沒有證據顯示兩者間前後演進的關係，但閩南「梨園戲」爲「宋元南戲的活化石」，保留許多唐宋大曲的音樂及舞蹈因素，流傳年代久遠。在南宋戲文

²⁹ 孫楷第：〈近代戲曲源出宋傀儡戲影戲考〉，載《傀儡戲考原》。

³⁰ 見周貽白：《中國戲劇與傀儡戲影戲》。

逐漸興起的影響下，由小兒裝扮的「肉傀儡」進而形成「小梨園」，應是合情合理的事實。

另外，泉州小梨園也保留著一種稱作「提蘇」的儀式表演。劉浩然先生在〈小梨園與提線木偶——傀儡的關係〉中提到，「提蘇」是由小梨園藝師站立於戲台桌上，模倣傀儡演師，以繩索連繫於演員身上，操弄由生角所扮的相公爺（田都元帥），上提下仿，表演一種稱為「相公摩」的科舞動作。並認為此即為宋人所謂「肉傀儡」的型態。

劉先生的說法似乎言之成理，但也未免有牽強附會之虞。黃少龍先生對此則認為：

倘若單純從「以小兒後生輩為之」看，這固然也可以視為肉傀儡的一種表演形式。但是，此種「提蘇」表演，顯係有其特定表現對象（戲神相公爺）、特定表演型態（「相公摩」的科舞動作），並且僅適用於特定演出場合（相公爺「踏棚」）。況且，此外再無其他載籍足資徵證，故難斷言「提蘇」即為南宋肉傀儡在泉南一帶的遺存或流變形式。從現象看，更有可能是過去梨園戲「七子班」為了適應泉南民間各種宗教祭祀禮儀的實際需求而對傀儡戲「大出蘇」表演型態的一種模仿。³¹

雖然如此，「肉傀儡」與「小梨園」之間的關係，依然有其密切聯繫之處。曾師永義在論述〈梨園戲之淵源形成及其所蘊含之古樂古劇成分〉時，也談到小梨園與肉傀儡的關係，他對劉先生舉證歷歷的分析，則有如下的看法：

由劉浩然的這些分析和證據，實在令人不能否認小梨園與宋代肉傀儡的密切關係。就因為宋代肉傀儡是小而後生輩妝扮模擬傀儡動作演出的一種藝術，而南宋的泉州傀儡戲文又非常發達，肉傀儡在南宋的泉州流行應當是極可能的事實，那麼不禁使我們想到：由永嘉傳到泉州的戲文，豈不也很容易與「肉傀儡」結合而成為一種新型的戲曲，這種新型的戲曲，其

³¹ 見黃少龍：《泉州傀儡藝術概論》（前揭書），頁6。

特色是：由童伶妝扮，身段動作大量模擬傀儡，其劇本體製規律等同戲文規模，但唱腔與樂器仍和傀儡一樣，都用「南管下南腔」。而其所以被稱作「小梨園」應當是因為唐代到「梨園小部音聲」皆係十五歲以下的童伶，因襲其稱；那麼相對於「小梨園」的「上路」和「下南」，由於都是成年人演出，自然就被合稱為「大梨園」了。³²

的確，今日之所以造成眾說對「肉傀儡」形貌的諸多揣測，原因即在於「無其他載籍足資徵證」，是以各持一說，言之成理。今且聊備眾說，以供參考。

（二）表演名家輩出

從筆記裡紀錄的名字來看，各傀儡品種間以及影戲，幾乎都有了代表性的表演名家。例如《東京夢華錄》載北宋末年有「杖頭傀儡任小三」、「懸絲傀儡張金線」、「李外寧藥發傀儡」、「董十五、趙七、曹保義、朱婆兒、沒困駝、風僧哥、俎六姐，影戲」、「丁儀、瘦吉等，弄喬影戲」等（卷五「京瓦技藝」條）。西湖老人《繁盛錄》則載南宋時有「杖頭傀儡，陳中喜」、「懸絲傀儡，爐金線」、「水傀儡，劉小僕射」、「影戲，尙保儀、賈雄」等（見「瓦市」條）。吳自牧《夢粱錄》也記懸絲傀儡有「金線盧大夫、陳中喜等」，杖頭傀儡為「劉小僕射家數果奇」，水傀儡則「有姚遇仙、賽寶哥、王吉、今時好等」，而弄影戲則有「賈四郎、王昇、王閏卿等」（「百戲技藝」條）。而周密《武林舊事》更將藝人分類歸併，明列影戲藝人有「賈震、賈雄、尙保義、三賈（賈偉、賈儀、賈佑）、三伏（伏大、伏二、伏三）、沈顯、陳松、馬俊、馬進、王三郎（昇）、朱祐、蔡諮、張七、周端、郭真、李二娘、王潤卿（女流）、黑媽媽」；傀儡藝人則包括「陳中喜、陳中貴、盧金線、鄭榮喜、張金線、張小僕射（杖頭）、劉小僕射（水傀儡）、張逢喜（肉傀儡）、劉貴、張逢貴（肉傀儡）」等。

以上所述名字，顯然都是當時民間享有盛譽的傀儡戲及影戲的表演名家，有

³² 曾師永義：〈梨園戲之淵源形成及其所蘊含之古樂古劇成分〉，見《戲曲源流新論》（台北：立緒文化事業公司，民國 89 年 4 月版），頁 291。

的還甚至專擅兩種傀儡的表演，如陳中喜、劉小僕射等。在南宋時，這些傀儡名家的表演技術已經達到「如真無二」、「百憐百惜」的水準了。

此外，江玉祥也先生以為，這些名字「以名提手為中心的班社名稱可能性最大」，如果推測無誤的話，那麼從北宋崇寧、大觀之後，光是東京開封便已有超過十個以上的偶戲劇團了。而到了南宋，杭州的偶戲發展更盛，戲團數量超出北宋一倍以上。值得注意的是，此時因應戲班的眾多而形成會社，出現了偶戲的行會組織，影戲稱為「繪革社」（《武林舊事》卷三「社會」條），傀儡戲則有「蘇家巷傀儡社」（《夢梁錄》卷十九「社會」條）。更特別的是，兩宋的影戲班中還出現了女性成員，顯而易見者有：朱婆兒、俎六姐、李二娘、王潤卿、黑媽媽等。從片面觀察來看，無論是數量上或組織上來說，兩宋時代的偶戲類別中，影戲的發展似比傀儡戲更為興盛。

（三）題材形式進步

相較於隋唐以前偶戲的發展型態，兩宋的傀儡表演無論是內容題材甚至表現形式，都有明顯的進步。已經不再是郭郎、老翁等特定人物，亦非僅是簡單內容或特定情節。如前所言，偶戲自唐末與「俗講」結合之後，大量汲取故事題材以為演出底本；及至宋代，更與「說話」的內容毫無二致。其演出題材的類型，根據《都城紀勝》所言：

凡傀儡敷演煙粉靈怪故事、鐵騎公案之類，其話本或如雜劇，或如崖詞，大抵多虛少實，如巨靈神朱姬大仙之類是也。影戲，……其話本與講史書者頗同，大抵真假參半……。

以此對照於「說話四家」³³，則傀儡演出與其中的「小說」、「說公案」、「說鐵騎」相合；影戲演出則與「講史書」相同。由此可見「說唱文學」對偶戲發展影響之

³³ 《都城記勝·瓦舍眾伎》：「說話有四家：一者小說，謂之銀字兒，如煙粉、靈怪、傳奇。說公案，皆是搏刀趕棒，及發跡變泰之事。說鐵騎兒，謂土馬金鼓之事。說經，謂演說佛書。說參請，謂賓主參禪悟道等事。講史書，講說前代書史文傳、興廢戰爭之事。」

深，自唐至宋愈見其密切；然亦由此可見，傀儡戲與影戲所展現的內容並不一樣，此或與戲偶材質及操縱手法有關。

當然，北宋時所謂的「雜劇」並非是指後來屬於完整戲劇型態的「元雜劇」，而是「雜技」、「雜戲」一類的名稱。但傀儡到了南宋的「或作雜劇」，又顯然已是敷演故事的舞台戲劇形式。尤為注意的是，正當傀儡處於繁盛的階段，南戲文與北雜劇亦逐漸興起。這樣，傀儡與戲劇在表演形式上的互相融匯，自是順理成章之事。王國維亦云：

（宋代傀儡）實與戲劇同時發達，其以敷演故事為主，且較勝於滑稽劇。

此於戲劇之進步上，不能不注意者也。³⁴

南宋傀儡從參與雜劇的技藝表演，進而以「敷演故事為主」，漸向戲劇藝術的完整型態演進，此「應該是其繁盛的一大主要標誌」。³⁵ 以此而論，相對於滑稽調笑、人物故事簡單的「木偶小戲」來說，此時期藝術形式完備的傀儡戲，則宜稱之為「木偶大戲」了。

宋代的傀儡戲，不僅表演內容豐富，表演形式多樣，表演團體眾多，而且演出之興盛，上至宮廷，下及民間，可謂遍及全國。《宋史新編》即載宋理宗時「宮中進倡優傀儡，以奉帝游宴。」又《宋季三朝政要》更把「端平之政」的衰敗與「倡優傀儡」頻繁「得入應奉」相提並論，由此可知傀儡戲在宮廷演出的繁盛程度。

而民間除了於都城臨安的「瓦舍」演出外，更擴大至各地。陳木杉先生即舉近年出土文物為證，說道：「1976年河南省濟源縣出土了兩件宋彩瓷枕：在一號枕的左下角畫有一兒童坐地，左手撐地，舉右手操作杖頭木偶；二號枕中部畫有一兒童左手撩膝，右手挽一提線木偶，做戲弄狀。由此可知，宋代的弄傀儡已成功為人們生活用品上的圖案，其普及程度，可想而知。」³⁶此外，尚有李嵩的〈骷

³⁴ 王國維：《宋元戲曲考·宋之小說雜劇》。

³⁵ 見黃少龍：《泉州傀儡藝術概論》（前揭書），頁7。

³⁶ 見陳木杉：《雲林縣布袋戲發展史暨布袋戲宗師黃海岱傳奇》（台北：學生書局，2000年6月版），頁14。

體幻戰圖)、宋人畫〈傀儡戲嬰圖〉、中國歷史博物館藏的〈傀儡戲銅鏡〉，均生動的反應了當時傀儡廣受群眾歡迎的形象。

另外，隨著經濟文化重心的逐漸南移，我國東南沿海一帶的城鄉，裝弄傀儡的風氣也日盛，並且「築棚於居民叢萃之地，四通八達之郊，以廣觀者」。據此黃少龍先生指出：

南宋時期的傀儡演出，無論宮廷、民間、城市、鄉村，已經形成一種『築棚』而為的舞台演出形式。這在傀儡藝術發展史上，的確難能可貴，值得重視。這一時期，南戲在浙、閩、粵沿海一帶的廣泛流布，對於促進中國古代傀儡的藝術發展，同樣具有不同尋常的意義。³⁷

無可否認的，此時福建地區也已出現了有關傀儡戲的大量文獻資料，包括劉克莊的諸多詩文及朱熹、陳淳的文書奏章等，均有詳實而豐富的記載，可為當時傀儡演出情況提供了解。由於這個部分將在第二章中深入研究討論，未免重複過冗，茲不贅述。

到了元代，有關於紀錄偶戲的資料明顯減少許多，不似宋代之豐富。然而，相對於北曲雜劇及南曲戲文在當代的流行繁盛，民間技藝應當更為發達，較之宋代實是有過之而無不及。就史籍資料來看，傀儡戲與當時興盛的雜劇，以及其他表演技藝一樣，都曾被朝廷下詔禁演：

諸弄禽蛇、傀儡、藏撇、撇鉞、倒花錢、擊魚鼓惑人集眾，以賣偽藥者禁之，違者重罰之。³⁸

可見傀儡戲於元代並未衰退，而且盛行於市井之中，只是其有「惑人集眾，以賣偽藥」之嫌，顯見其商業功能已被誤用，乃為當朝所禁演。

至於表演的技巧及內容方面，更有進一步的發展。元代文人楊維禎即曾於至正二十六年三月二十三日記載傀儡戲名家朱明的事蹟：

窟礪家起於演師獻穆王之伎，和戶擁侯祖之，以解平城之圍。……玉峰朱

³⁷ 黃少龍：《泉州傀儡藝術概論》（前揭書），頁8。

³⁸ 王利器：《元明清三代禁燬小說戲曲史料》（上海：上海古籍出版社，1981年版），頁3。

明氏世襲窟礪家，其大父應俳首駕前明手，益機警而辨舌，歌喉又急。與手應，一談一笑，真若出於偶人肝肺間。觀者驚之若神。松帥韓侯宴於偃武堂，明供群木偶，為《尉遲平寇》、《子卿還朝》於降臣民辟之際，不無諷諷所係，而誠非苟為一時耳目玩者也。³⁹

對於這段文字，石光生先生認為：文中「與手應，一談一笑，真若出於偶人肝肺間。觀者驚之若神」的描述，生動的描繪了朱明維妙維肖的傀儡戲演技，以及觀眾的讚嘆；而宴飲時觀賞傀儡戲，演出的戲碼是《尉遲平寇》、《子卿還朝》，當屬唐代故事；而更重要的是，「元代的傀儡戲已超越娛樂，兼具諷諷的功能」了。

40

另外，元代僧人圓至曾有一首〈觀傀儡詩〉：

錦襠叢裡鬥腰枝，記得京城此夕時。

一曲太平錢舞罷，六街人唱看燈詞。⁴¹

「太平錢」為著名南戲劇目《朱文走鬼》的簡稱，由此我們不難推斷，元代傀儡戲所演的故事，已與當時盛行的南戲有所交流。可惜此詩的背景資料太少，否則當可從中解讀更多訊息。

此外，元仁宗時董納曾上書「近待請於禁中海子為傀儡之戲」，汪暲的《林田敘錄》也記載：「傀儡牽木作戲，影戲彩紙斑斕；敷陳故事，祈福闢穰。」可見傀儡戲與影戲「祈福闢穰」的宗教功能，在民間的生命力仍旺，自宋至元依然盛行不衰。

四、明清偶戲的興盛

偶戲傳到了明代，延襲著宋元時期繁榮的發展，也得到了更多士人的重視，

³⁹ 楊維禎：《東維子文集》卷十一〈朱明優戲考〉，輯入《四部叢刊初編·集部》（台北：商務印書館，1967年版），頁81-82。

⁴⁰ 見石光生：《南台灣傀儡戲劇場藝術研究》（台北：國立傳統藝術中心籌備處，2000年6月版），頁10。

⁴¹ 轉引自陳正之：《掌中功名—台灣的傳統偶戲》（台中：台灣省政府新聞處，民國80年6月版），頁99。

進而筆之於詩文裡。例如，李攀龍的〈傀儡詞〉描述著傀儡戲的演出情形：

華堂開，玳瑁列，笙簧燈火正輝煌。恰綵繩高掛，錦棚斜設，劇戲當場。

線索提攜在手，任俯仰低昂。做出悲歡離合，百樣行藏。

很明顯的，李攀龍所見為懸絲傀儡戲，而且是具有舞台形式的「錦棚」，地點「華堂」當為笙歌熱鬧、燈火輝煌的宴飲場合。可見傀儡戲於官家貴邸中演出，廣受仕宦階級的青睞。至於演出技巧，更是任由演師「俯仰低昂」，表演得活靈活現，讓人有悲歡離合的感嘆。如此，故事情節之感人自是不在話下。

如前所述，南宋時的傀儡戲已能演得如雜劇一般，歷經元代戲劇藝術的不斷提升，偶戲亦同其與實俱進，從中獲取滋養成長，無論關目情節、人物扮飾、劇本型製等，兩者可說是相差無幾，唯一差異的，只是一以真人敷演故事，一則以偶人展現情節罷了，其戲劇效果同樣能引人入勝。文徵明即有詩云：

末郎旦女假為真，便說忠君與孝親。

脫卻戲衣還本相，裡頭不是外頭人。

當然，穿著戲衣的偶人並非真人，但也有能扮飾各種人物的生、旦、淨、末、丑等許多角色，劇情則是敷演忠孝節義的教化故事。影響所及，偶戲亦被運用到戲劇創作上，將兩者做一結合。明代劇作家王衡著有《真傀儡》雜劇一齣，描寫杜祈公辭官後於桃花村傀儡棚觀戲的情景。劇首出場的社長孫三，向觀眾說明每年春秋二季桃花村必演戲酬神的習俗：

聞得近日新到一班偶戲兒，且是有趣，往常間都是傀儡粧人，如今卻是人

粧的傀儡，不免喚他來耍一回。⁴²

而傀儡戲開演時，演員即以刻劃懸絲傀儡戲的詞句開場：

（淨丑）耍傀儡的，此時也該來了。

（耍傀儡上場打鑼介）【西江月】分得梨園半面，儘教鮑老當筵。絲頭線

尾暗中牽，影翩躚，眼前今古，鏡裡強妍。⁴³

⁴² 王衡：《真傀儡》，收錄於《盛名雜劇》，頁 3140。

⁴³ 王衡：《真傀儡》，收錄於《盛名雜劇》，頁 3145。

由此可見，傀儡戲是明代廟會社火普遍的娛樂方式，但爲了配合明雜劇的演出形式，孫三即強調此偶戲班屬「人粧的傀儡」，若按分類言，其當屬於「肉傀儡」。然後觀眾看到該戲班一連演出三齣戲，皆由演員妝扮傀儡，分別是「漢丞相痛飲中書堂」、「曹丞相銅雀台」與「趙太祖雪夜訪趙普」的故事。後因迎接聖旨，杜祈公即向戲班借了朝衣接旨，石光生先生認爲這裡形成了「劇中劇」(play within a play)的一部分，讓觀眾一時之間分不清真假。⁴⁴全劇的主旨即透過傀儡戲的搬演，批判大戶員外的自大與吹噓，也諷刺官場的起伏無常。

另外，在《金瓶梅詞話》第八十回中亦記載了懸絲傀儡戲的演出：

到了晚夕，僧人散了，果然有許多街坊夥計主管……也有二十餘人，叫了一起偶戲，在大卷棚內擺設酒席伴宿。提演的是《孫榮孫華殺狗勸夫》戲文。⁴⁵

由此可知，明代傀儡戲的演出亦見於喪事期間，演的是雜劇流行的《殺狗勸夫》故事，此爲繼元代《太平錢》之後，傀儡戲與南戲交流的又一明證，亦可見懸絲傀儡戲與人民生活的密切。

上文所述，傀儡戲的種類多爲懸絲一種，或因提線操作難度較高，且偶人之動作較諸他類傀儡靈活而逼真，是以較爲一般觀眾所樂見，遂亦較普遍。然並非無其他傀儡的存在，清人震鈞的《天咫偶聞》裡記述了明代宮中「過錦之戲」的樣貌：

明代宮中有過錦之戲，其制以木人浮於水面，旁人代為歌詞……

若將之對照於宋代「水傀儡」的描述，則明代「以木人浮於水面」再由旁人配以音樂歌詞的演出形式，無疑的更符合水上演出的傀儡活動。應當注意的是，無論是隋唐前的「水轉百戲」、宋的「水傀儡」、甚至明代的「過錦戲」，其自始至終一直只是一種雜技的表演，基本上不脫「角觝」、「競技」的形式，頂多加入滑稽

⁴⁴ 石光生：《南台灣傀儡戲劇場藝術研究》(台北：國立傳統藝術中心籌備處，民國 89 年 6 月版)，頁 11。

⁴⁵ 笑笑生：《金瓶梅》，頁 1164。

調笑的人物，又雜以歌舞鑼鼓，此由宋代「水傀儡」的描述可知，但並未見有情節故事的出現。即使是現代所見的越南「水木偶」，情況也依然如此，其展現的是雜技笑鬧的模式，繼承「角技」的傳統。

到了清代，偶戲依然盛行於宮廷與民間。宮中流行懸絲傀儡及水傀儡，而名稱則由明代的「過錦之戲」統稱為「宮戲」。毛西河的《西河詩話》在註解嘉興譚開子〈觀宮戲〉一詩時，描述水傀儡的表演情景：

嘉興譚開子觀宮戲詩，是五字長律，久為世傳誦，第其中有「亭亭軒上鶴，躍躍水邊鷗」，與「回思桃葉渡，人在木蘭舟」諸句，多以水嬉。按宮戲所始，本明水傀儡，其製用偶人立板上，浮大石池水面，用屏障其下，而以機運之，其賦近水嬉有以也。

另外，清高宗乾隆五十八年（1793），英國使者馬爾戛尼晉見乾隆皇帝時，也在宮裡觀賞過懸絲傀儡戲，他在《乾隆英使覲見記》⁴⁶中記述：

……又是一處，見廣廳之中，建一劇場，場中方演傀儡之劇，其形式與演法，頗類英國之傀儡戲，惟衣服不同。戲中情節則與希臘神話相似。有一公主運蹇，被人幽禁於一古堡之中，後有一武士見而憐之，不惜冒危險與獅龍虎豹相戰，乃能救出公主而與之結婚。結婚時大張筵席，有馬技鬥武諸事，以壯觀瞻。雖屬刻木為人，牽絲使動，然演來頗靈活可喜。劇云，此項傀儡戲，本係宮眷等所特備之遊戲品，向來不輕易演與宮外人員觀賞。

顯然，馬爾戛尼在英國所見的傀儡戲為提線木偶，在西方也早已流行，此為一可注意之現象。而傀儡在清時已是宮中權貴不可或缺之娛樂，亦由此可見一斑。而演出之內容或仍不脫「煙粉」、「靈怪」一類之神話故事，當係懸絲傀儡優於人戲表演形式的特色使然，許多玄幻、變化之戰鬥與法術，藉由偶人的搬弄和道具的轉換即可達到驚人的效果。此外，「馬技鬥武」等以偶人串演的雜耍特技，亦往往令人有驚奇的效果。

⁴⁶ 原書未見，此轉引自陳正之：《掌中功名－台灣的傳統偶戲》（台中：台灣省政府新聞處，民國80年6月版），頁99－100。

除了在宮廷演戲之外，傀儡戲在民間則延續元明以來的情況，常因「聚眾圍觀」的社會安全因素及「鉅資淫戲」的經濟因素，以至於妨礙安寧、費事失時而影響民生，屢遭地方官府的禁演。例如：康熙五十七年石成金的《新示雜抄》記載江蘇布政司禁演「跳傀儡」；雍正六年，河南總督田文鏡亦倡議禁戲，其中包括了「唱傀儡」。當然，從這些禁令的反面來說，則可見各地方偶戲興盛的景象，成為民眾生活中相當重要的演出活動之一。各地方的縣志及文人筆記，在在呈現出觀賞傀儡的情況與感觸，亦為清代民間盛行偶戲之明證。如清初陝西的《臨潼縣志》載：「舊有傀儡懸絲、燈影巧線等戲。」黃竹堂的《日下新嘔》也說明北京的偶戲現象：「傀儡排場有數段，居然優孟具衣冠。絲牽板托竿頭戮，弄影還從紙上看。」可知在北京演出的偶戲種類繁多，有懸絲、有杖頭、也有皮影，內容的敷演亦講究排場。

自明至清，隨著戲曲聲腔的繁衍流播，結合各地方的語言和音樂，乃陸續形成了具有地方特性的腔調劇種，成為中國戲曲發展史上的繁榮時代。而偶戲原本就具有裝置簡單、搬運方便、流動性強等特質，其在宋、元時期已經遍布各地，其後在明、清兩代又與地方戲緊密結合，終於形成各具特色、形式互異的地方性偶戲劇種。

第三節 中國偶戲的現況

中國傳統戲劇的劇種觀念，歷來紛擾不清，依不同的立論標準，其分類也不盡相同。雖然大陸學者經過調查統計，目前存在於全中國的戲劇約有四百六十多個劇種，其中偶戲近百種，戲曲三百六十餘種，⁴⁷ 但區分的依據似乎過於單調，只以「聲腔」作為唯一的劃分。⁴⁸ 對此，曾師永義在〈中國地方戲曲形成與發

⁴⁷ 見《中國戲曲曲藝辭典》「劇種」條。

⁴⁸ 《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》「戲曲聲腔劇種」條云：區分中國戲曲藝術中不同品種的稱謂。中國幅員遼闊，民族眾多，存在著語言及音樂的民族性和地域性區別，因而從戲曲形成之始，就有民族戲曲和地方戲曲之分。其中以演唱的腔調加以區分，稱「腔」或「調」的，如弋陽腔、梆子腔、徽調、拉魂腔等，謂之「戲曲聲腔」；以民族或地域的藝術特色相區別，稱「戲」或「劇」

展的徑路》⁴⁹中提出了他的看法：

所謂「劇種」即戲劇的種類，如就藝術表現形式而分，則有話劇、歌劇、舞劇、戲曲、偶戲等，今日更有電影與電視劇。其中偶戲又因偶人不同而有傀儡、皮影、布袋之分，傀儡更因操作技法之差異而有懸絲、藥發、杖頭、水力之別。中國「戲曲」事實上指的就是歌舞劇，因其藝術層次的高低和故事情節的繁簡，可分為小戲和大戲兩類；小戲和大戲又因其體製規律、起源地點、流行區域、藝術特色、民族之別，而分為許多地方戲劇和民族戲劇。

偶戲就其「藝術形式」而言，別於大戲與小戲的「人戲」，地位頗為特殊。但若將之獨立出來，除了操作方式的不同所產生的類型區別之外，亦因自然環境的隔絕和當地風土、民俗、方言、曲調及音樂等人文因素的影響，產生了不同風味、各具特色的地方偶戲。以下分從兩方面論述，一則歸納中國地方偶戲之發展系統，以見其具有的地方文化特色；一則審視地方偶戲古今演變的軌跡，進而考察促成變化的各項因素。

一、中國地方偶戲之系統

偶戲是「以偶人」演戲的一種戲劇形式，除了必須具備「合歌舞以代言演故事」的充分條件之外，其最重要的一項特徵，是觀眾欣賞的對象並非真人，而是「偶人」的演出。以真人來扮演角色的戲劇，唱作細膩，在世界各地均有很高的水準，是當前舞台戲劇的主流；而偶戲使用戲偶來扮演角色，雖然唱作或不如人

的，如傣劇、京劇、柳子戲等，謂之「戲曲劇種」。每個戲曲品種，無論稱「腔」或「調」，「戲」或「劇」，往往冠以民族的、地域的、樂器的，或足以表示其特徵的詞彙，作為區別於其他聲腔、劇種的名稱。

戲曲不同品種之間的差別，體現在文學形式和舞台藝術的各方面，但主要表現為演唱腔調的不同。……劇種指在不同地域形成的單聲腔或多聲腔的地方戲曲和民族戲曲，……聲腔與劇種的關係……則表現為聲腔是指戲曲劇種所使用的腔調，劇種所採用的各種腔調均可以歸屬於一定的聲腔系統，除單聲腔的劇種尚可採用聲腔名稱代表劇種外，凡屬由幾種聲腔組成的劇種，大多不再以聲腔命名，而改稱戲或劇。中華人民共和國成立後，「戲曲劇種」的概念被確定下來，同時，「戲曲聲腔」也成為從腔調和演唱特點區別戲曲類型的一種概念，並以此畫分各種不同的戲曲聲腔系統。

⁴⁹ 見曾師永義：《詩歌與戲曲》（台北：聯經出版公司，1988年4月版），頁116。

戲來得細膩，但表演形式有許多技巧是人戲所無法企及的，不但自由而且更為通俗，是民間廣泛流行而且深受喜愛的戲劇。

現代的偶戲，在世界各地分布很廣，種類繁多，是一種具有世界普遍性的表演藝術。不同的國家、地區卻有類似的偶戲形式，除了造型、音樂、語言、扮飾等具有區域性明顯的文化表徵之外，就其操作手法而言，竟是大同小異的。我們很難刻意的去分辨孰先孰後，或者誰影響了誰；應當認知：偶戲隨著文化的繁衍流播固屬可能，但遠古時期生民初始創造自己的文化時，卻也是「人同此心、心同此理」而多源並起的，並非以一源衍生為必然。

就偶戲的種類而言，根據呂理正先生的整理⁵⁰，若以戲偶製作和舞台形式的基本不同來分類，大致可以分為「立體偶戲」和「平面偶戲」兩種類型，前者的戲偶是以立體製作，可以從各種角度欣賞，演出時使用三度空間的舞台；後者的戲偶是平板形的平面製作，只能單面或正反兩面觀賞，而且舞台也是不具深度的平面。其中，立體偶戲包括提線（懸絲）傀儡戲、杖頭傀儡戲、手托傀儡戲、掌中傀儡戲、手操傀儡戲和圓身影戲⁵¹六種；平面偶戲包括影戲和板戲兩種。

另外，若是以戲偶操作技術的基本不同來分類，則可分為懸提式偶戲和托舉式偶戲兩大類型，前者有提線傀儡戲、中國式影戲、圓身影戲三種；後者有杖頭傀儡戲、掌中傀儡戲、手托傀儡戲、手操傀儡戲、印尼式影戲、板戲六種。而托舉式偶戲依其操作上的不同，又有「手舉」與「杖舉」之分，使用杖舉的有杖頭傀儡戲、印尼式影戲、板戲，使用手舉的有手操傀儡戲、掌中傀儡戲⁵²，手舉

⁵⁰ 關於以下偶戲分類的說法，參見呂理正：《布袋戲筆記》（台北：台灣風物雜誌社，1995年7月再版）之〈序章·偶戲說略〉，頁23-27。

⁵¹ 圓身影戲是廣東潮州所特有的偶戲種類，是由平面皮影立體化後破窗而出的一種舞台式偶戲，惟操作方式仍然維持傳統影戲的模式。在潮州民間的說法上，傳統的平面影戲稱為「竹窗紙影」，變化後的立體偶戲稱為「陽窗紙影」，雖然名稱上仍為「紙影」，但事實上早已名實不符。筆者有〈台灣皮影戲與大陸影戲傳承關係之探索〉一文（收錄於《傳統藝術研討會論文集》，台北：國立傳統藝術中心籌備處，1998年6月出版），其中「潮州影戲的發展與現況」一節詳論潮州紙影戲的演變情況，可供參考。

⁵² 呂理正先生先生認為掌中傀儡戲是「以手舉為主、杖舉為輔」的偶戲類型，但筆者以為「掌中戲」乃是直接以指掌操作戲偶動作的偶戲形式，其以棒桿輔助戲偶手臂伸縮的動作乃是少數的特例，主要的細膩精華完全在於指掌屈曲的呈現，故仍歸類於「手舉式傀儡戲」。而台灣在三十多年來因應金光布袋戲的形式轉變，戲偶不斷加大，為了操作上的方便，乃逐漸形成「以手舉為

與杖舉並用的是手托傀儡戲。中國式影戲和圓身影戲雖然都用杖來操作，但其操作的方式則與懸提式的懸絲傀儡戲較接近，而不同於托舉式的杖頭傀儡戲，因此在操作類型上，應當視為操作線極短或省略操作線的懸提式傀儡戲。相對而言，印尼的影戲則無疑的在戲偶構造和操作技術上，與杖頭傀儡戲非常相似，卻與中國式影戲有相當大的差異性。

依照上面的分類，所有的偶戲大致可以歸類為九種。就偶戲發展的歷史來看，以提線傀儡戲、杖頭傀儡戲、影戲（中國式及印尼式）的起源較早，成為偶戲的三大主流。其他的偶戲均由這三大主流發展而成，如手托傀儡戲、掌中傀儡戲和手操傀儡戲，都是由原始杖頭傀儡戲所衍生而發展成功的；圓身影戲是由平面的中國式影戲蛻變成的立體偶戲，雖然在形式上有了非常大的改變，但是由操作技術和歷史淵源來看，無疑是中國式影戲的直系子孫；板戲則是由印尼式影戲通俗明朗化而演變出來的，除了戲偶和演出效果的不同之外，板戲大抵是從印尼式影戲抄襲而來。

以戲偶的大小而言，手操傀儡戲的戲偶較大，日本的文樂戲偶高四尺至五尺，究其原因，乃是手操傀儡戲使用全手操作，若戲偶太小反而操作不易，而較大的戲偶則可以設計精細的結構，表演唯妙唯肖、栩栩如生的動作。戲偶最小的是掌中傀儡戲，為的是適合手掌的靈活操作，以傳統布袋戲為例，戲偶高約八寸至一尺左右。提線傀儡戲的戲偶大小適中，太大則重量不易支持而操作困難，太小則繩線易糾纏不清而妨礙操作，因此戲偶高度以兩尺左右最為合適，以台灣的懸絲傀儡戲為例，約一尺七寸至兩尺間。而杖頭傀儡戲則由中型至大型的都有，比較沒有一定，以日本秩父杖頭傀儡為例，其戲偶高約兩尺；而中國的大棚杖頭傀儡戲的戲偶可高達四尺以上，而清代流傳下來的北京杖頭傀儡戲偶則只有一尺許⁵³，差異極大。由杖頭傀儡戲演變而來的手托傀儡戲，其戲偶大小也與大棚的

主、杖舉為輔」的方式。然而，加大後（約二至三尺高）的布袋戲偶已非昔日純粹靠掌中技藝展戲的表演藝術，似不可等同視之為宜。

⁵³ 此戲偶為筆者於台北「大稻埕偶戲館」的「世界木偶展」櫃上所見。戲偶為豬八戒造型，高約一尺二寸，眼、口有機關可以活動。其旁說明為清代北京的杖頭木偶。

杖頭傀儡戲相似，大約有四尺。至於影戲戲偶的大小，中國式與印尼式之間有很大的差別，主要是因為操作方法不同的緣故。印尼式影戲採用杖舉的上舉式操作，而且動作的只有兩手，因此戲偶較大，最大的影戲戲偶是印度影戲所用的，高度幾與真人相等；印尼的影戲戲偶稍小，但也有兩尺至三尺高；板戲由印尼影戲直接演變而來，但因木板較重，因此戲偶也變得較小，其高度尚不及一尺半。中國式影戲因為在操作上要兼顧細膩及靈活的動作，而且採用平舉懸提式的操作，因此戲偶較小，高度僅一尺左右。圓身影戲因為直接承襲中國的傳統影戲，因此其大小也與中國影戲戲偶相彷彿。

以戲劇的表現而言，手操傀儡戲和提線傀儡戲的演出最為細膩，擅長表現抒情和悲劇性效果，如果再加上高超的表演技巧，常常令人嘆為觀止。掌中傀儡戲操作靈巧且富於變化，擅長表演快速動作的武戲，不過搭配南管柔長緩慢的樂曲而演出的泉州（晉江）布袋戲，其細膩文戲的表現，也有很高的造詣⁵⁴。杖頭傀儡戲設杖簡單，表現方式較單純，大型杖頭傀儡適合演出優雅的古典劇或宗教劇，小型杖頭傀儡戲則適合演出輕鬆活潑的兒童劇。手托傀儡戲以手舉操作戲偶頭部，因此在表情上勝過杖頭傀儡戲，使得表演更為生動。至於影戲的演出，一般都需透過燈火照射的影窗呈現畫面，色彩斑斕、形像鮮明，最適合表現纖細優美、如詩如夢的意境。

由整個偶戲的發展歷史來看，東方是偶戲的殿堂，其歷史之悠久、類別之繁多、發達之興盛均是西方所遠不可及的。中國是東方的文明古國，偶戲的歷史也源遠流長，在傳統的民俗藝術中，佔有相當重要的地位。

前面呂先生所列舉的九種偶戲類型當中，除了印尼式影戲與板戲之外，剩餘的七種偶戲在中國均有存在。就偶戲的操作型態來看，以提線傀儡、杖頭傀儡及影戲的起源為偶戲發展的三大主流，大抵屬實。其後隨著表演型態的轉變，以及

⁵⁴ 呂理正先生原本以台灣布袋戲的文戲為例，但根據筆者所知，台灣布袋戲的文戲早期是從泉州流傳來台，搭配南管樂曲的演出，故追本溯源，當以泉州晉江的南派布袋戲為例較近實。況且台灣的傳統布袋戲幾乎都已結合北管演出武戲，欲觀賞文戲的機會微乎其微。

藝人的改良，偶戲的操作方式趨於多樣，乃衍生出不同表演手法的偶戲。發展至今，中國各地的偶戲多達近百種。不過，必須指出的是，近百種的區別乃是以「腔調」作為劃分的標準，此需結合各地方戲曲形式統整而觀，不可遽論。然大抵而言，若就操作方式予以區別，則不出杖頭傀儡戲、手托傀儡戲、掌中傀儡戲、手操傀儡戲、提線傀儡戲、平面影戲、圓身影戲等七類。

至於偶戲的定位應當如何視之？曾師永義認為：

如就「戲曲劇種」而言，因其藝術表現形式出諸偶人，故應與「戲曲」並列；但由於中國偶戲莫不以樂曲搬演，故亦可併入「戲曲劇種」之中。⁵⁵

偶戲與地方戲曲的密切結合，正是中國偶戲的最大特色，此種型態恐為西方偶戲所罕見，相當獨特。

然而，偶戲與地方戲曲是如何結合的？這中間經過哪些因素的促成？整個過程又是如何演變？中國偶戲劇種的產生方式繁多，許多現象也相當有趣，以下即對偶戲的演變方式列舉數端，作為主要的參考。

二、中國地方偶戲古今之變

由提線傀儡、杖頭傀儡及影戲三大主流系統衍生發展形成的七類偶戲形式，隨著江湖藝人的腳步輾轉流播各地，遍佈於大江南北。就操作的方式來說，各地同類型的偶戲其實大同小異；然而就流播的地域來說，則為了吸引群眾的觀賞，必須調適表現手法，投其所好，其中最直接而必要的轉變，即是結合當地的方言、音樂、歌謠，俾使觀眾樂於欣賞及接受。而最便捷的唯一途徑，則莫如取諸當地流行的地方戲曲。如此，除了扮飾人物的角色為「真人」與「偶人」的區別之外，姑不計較舞台型態的大小繁簡，則劇本、音樂、唱腔、語言等特色莫不與地方大戲相仿，從而形成地方性偶戲劇種。

進一步來說，不論何種類型的偶戲流傳至一個地區，都可以結合地方戲曲與

⁵⁵ 曾師永義：〈論說「戲曲劇種」〉，見《論說戲曲》（台北：聯經出版公司，民國 86 年 3 月初版），頁 248。

以演出，只是藝術的表現形式不同而已。同樣的，一個地區如果有多種不同的偶戲，則會產生多種偶戲類型的「地方偶戲」。例如以福建泉州而言，當地流行以南管樂曲搬演的梨園戲，但當地亦有提線傀儡及後來的掌中傀儡，兩者均為結合南管的偶戲。是以地方偶戲產生的差異，不以操作手法作為辨別的標準，而是以地方戲曲的「腔調」為特色之所在。

曾師永義在〈論說「戲曲劇種」〉中提出了「體製劇種」與「腔調劇種」的理論，認為「劇種」觀念非為單一因素所能涵蓋，並極力闡述兩者的定義與其間的差異：

筆者以為，中國「戲曲劇種」，應從三方面加以考察：

其一就藝術形式的性質來分野，而有小戲系統、大戲系統和偶戲系統之別。前二者為真人所扮演，後者操作偶人來表演。

其二就體製規律的不同而有「體製劇種」。

其三以用來演唱之腔調為基準而命名的劇種，謂之「腔調劇種」或「聲腔劇種」。

「腔調」或「聲腔」的來源是：因為中國幅員廣大，產生許多方言，各地方言都有各自的語言旋律，將此各自特殊的語言旋律予以音樂化，於是就產生各自不同的腔調韻味。⁵⁶

「戲曲劇種」言其藝術表演形式的差異，「體製劇種」言其在相同的藝術體製之下演出方式的不同，「腔調劇種」則說明其音樂聲腔上的特色。曾師原就歷代的戲曲種類、表演形式和音樂腔調等觀點來加以立論，但若將之套用於偶戲的發展與流播過程，亦似乎可行。

首先，承繼前文所述，偶戲宜納入「戲曲劇種」之中，而與「大戲」、「小戲」並列，在藝術的表現形式上鼎足而三，是為中國戲曲的三大主流。當然，就偶戲的發展歷程加以考察，亦有「木偶小戲」及「木偶大戲」之別。若配合曾師永義

⁵⁶曾師永義：《論說戲曲》（台北：聯經出版公司，民國86年3月初版），頁247—251。原文論述詳實，引證歷歷，筆者只舉其綱要定義。

對「小戲」與「大戲」的定義予以檢視，則前者是指唐代以前，在漢末以後用於賓婚嘉會的雜技（百戲）基礎上，加入樂曲歌唱，演出郭秃一類滑稽詼諧的小故事，以調笑逗樂為主的型態；後者則為宋代之後，隨著民間技藝的興盛，偶戲藝術不斷提升，除了舞台裝置更加精緻之外，亦結合說話話本，與南戲北劇同時發展，得以演出歌舞科白兼具的戲曲故事。

其次，就「體製劇種」來說，歷代劇種可分為「北雜劇」、「南戲文」、「傳奇」、「南雜劇」、「短劇」等不同的形式，則我們不妨假定為：在「偶戲」這種表演藝術形式的劇種之下，分成了「提線傀儡」、「杖頭傀儡」、「手托傀儡」、「手操傀儡」、「掌中傀儡」、「平面影戲」及「圓身影戲」等不同的表演類別。

再次，若「腔調劇種」可分為「弋陽腔」、「海鹽腔」、「餘姚腔」、「崑山腔」等不同的音樂腔調，但他們都是屬於「南戲」這個體製劇種之下，則我們也可以說：在「影戲」這個體製劇種之下，自然也會隨著他的流播而和各地不同的方言、音樂、唱腔、甚至風俗習慣等相結合，進而產生不同的流派，如河北「灤州影」、陝西「碗碗腔」皮影、「道情」皮影、四川「成都燈影」等，但其演出的形式及原理並沒有什麼差別。如此，當「皮影」這種演出形式的偶戲劇種（體製）流播至任何地方，自然便會結合當地通行的方言及流行的音樂腔調，以使當地的民眾容易接受。

「體製劇種」與「腔調劇種」理論並無衝突，只是從不同的條件基礎來觀察戲劇的發展情況，兩者可並行不悖。根據上述進一步推論，則「提線傀儡」、「杖頭傀儡」、「手托傀儡」、「掌中傀儡」等亦同，在各個表演形式相同的「體製」之下，流播至各地與方言、腔調結合，兩種條件交叉組合後，從而形成名目繁多、品類豐富的地方偶戲劇種，可謂百藝競陳，欣欣向榮。