

第二章 閩南偶戲的類型、分布與特色

前 言

台灣居民的先祖，大多於明末清初之際，陸續由大陸沿岸地區渡過台灣海峽而來，而由於地緣相近之故，移民來源乃以閩南為主要，以及部分粵東之沿海區域。其間代表性的都市，則為閩南的泉州、漳州，和粵東的潮州。

台灣地區的偶戲，亦於初期開發當時，隨著移民的足跡逐步登陸而來，因而偶戲的種類與閩南地區相同，即（提線）傀儡戲、布袋（掌中）戲和皮影戲。閩台兩地之間在文化上具有共同的屬性，在偶戲的初期發展上也有著先後承傳的關係。所謂「正本清源」，閩南偶戲既是台灣偶戲的源頭，因此，在探討台灣的偶戲之前，實有必要對閩南的偶戲藝術先行了解一番，以作為比較的基礎。

然而，台灣有其獨特的地理環境，移民自開墾至今已有一百四十年的歷史，風土民情受外在諸多因素（如政權轉移、戰爭迭代、族群融合等）的影響已有所變化，在文化上實際已產生了自己的特色。相對而言，大陸地區情況亦然，隨著大時代社會情況的變遷，時間的洪流淘洗了諸多舊有的事物，使之逐漸消聲匿跡；尤其是六〇年代「文化大革命」所帶來的浩劫，使許多珍貴的文物及傳統藝術毀於一旦。雖然對岸在這場文化風暴結束後努力重建，意圖恢復往日舊觀，畢竟是困難重重猶待克服，其在發展也已是不同的風貌。

以偶戲方面的情況來說，雖說閩南地區早期為台灣偶戲的源頭，但在歷經上述的原因之後，偶戲藝術的發展顯然已多所變革，傳統風味恐怕是所剩無幾了。同樣的，台灣地區經過時代環境的不斷轉變，長期以來所累積的改革經驗，亦使偶戲表演呈現諸多不同的風貌，樣式頗為豐富。

本章則先就閩南地區的偶戲，包括傀儡戲、布袋戲及皮影戲的過去及現況進行了解和探討，以作為往後章節中閩台兩地偶戲比較的依據。

當然，在了解閩南偶戲之前，宜乎對福建歷來的偶戲史料做一番回顧與分

析，一方面藉此了解福建對古老戲曲特有的孕育環境，一方面也藉此對於今日尙盛行的傳統木偶藝術，略作追本溯源的功夫。

第一節 閩南偶戲的歷史發端

今日閩南一帶，乃屬古越蠻荒之地，長久以來處於歷史上中原文化的邊陲地帶。西晉末年發生了「永嘉之亂」，中原板蕩，大量移民南來開發晉江流域。其時，中州先進農耕技術迅速傳入，唐宋以來，又數次大規模興修水利，促進農業經濟發展，遂始閩南一帶逐漸成爲富饒之鄉。

泉州地處大陸東南海隅，依山傍水，晉江流經成南入海。自唐以來，拓展海道，海上交通，十分發達。番商胡賈，紛至沓來，已然成爲國際貿易城市。及至宋元時期，古泉州港更爲繁盛，商旅絡繹不絕，絲綢、茶葉、瓷器等也由海路遠銷世界，成爲與埃及亞歷山大港齊名的國際貿易大港。這種海外貿易經濟格局，造就了泉州地理文化的突出，即如《閩書》所云：「泉州枕山負海，仰粟於外，百工技藝，敏而善仿」，傀儡藝術之所以能在泉州大放異彩，當是此種地理文化特點使然。

此外，泉州自唐代始，讀書蔚成風氣。唐貞元間，泉州南安人歐陽詹首舉進士，榮登「龍虎榜」。自此而後，「十室之內，必有書舍，保販隸卒之子，亦習章句」。由於文化發達，音樂歌舞也極爲盛行，「弦管鑿拍，出沒花柳」（唐歐陽詹《魯山令李胃三月三日宴遼吏序》），到了宋代，更是「弦誦多於鄒魯俗，綺羅不減蜀吳春」（蘇頌詩句）。因此，讀書成風，文化昌盛，音樂歌舞盛行於市，當是傀儡藝術之能流布閩南一帶的又一個重要條件。

而唐宋以來，隨著海外交通貿易的拓展繁盛，中國的道教及外來的佛教、婆羅門教、伊斯蘭教、印度教、摩尼教等相繼傳入，各種宮觀寺廟，星羅棋布，遍及鄉城；宗教信仰、神祇崇拜，滲透於社會生活的各個領域，融合於各種富有地方特色的民俗活動之中，形成了宗教文化複雜興盛的特殊地區，乃有「泉南佛國」

之稱。此外，保留唐宋大曲相當成分的古樂南音及泉腔古梨園戲亦在當地盛行，俾使傀儡藝術得以吸收、豐富表演藝術的內涵。凡此種種，皆使得作為宗教戲具的傀儡如魚得水，獲得生存、發展得天獨厚的條件，成為傀儡能夠廣泛流布的社會基礎。

那麼，古代的傀儡藝術是在何時傳入閩南一帶的呢？經過許多學者的研究與思索，概括起來，約有三種基本看法：

第一，晉代永嘉年間，「衣冠南渡」。中原早期移民開發泉州，命名流經泉州入海的主要水脈為「晉江」，即淵源於此。既是「衣冠南渡」，彼時中原地區賓婚嘉會所用的傀儡歌舞，當有可能伴隨而來。

第二，唐代安史之亂，王審知入閩主政，「凡唐末士大夫避地南來者，王氏率皆厚禮延納」（《閩中記·五代九國史》）。王審知之侄王延彬，官居泉州刺史，其於任上，致力開拓海外貿易，贏得了「招寶侍郎」的美譽（《泉州府志》卷七十五〈拾遺〉）。蓋王審知入閩是繼晉代「衣冠南渡」之後又一次更大規模的中原移民，而當時中原「閩市盛行」（唐杜佑《通典》）的傀儡，極有可能夾雜在大批南來的軍民行列之中傳入泉州。呂文俊先生認為：「按王審知入閩是經汀州而漳州、泉州、莆田等地。這條路線，為後來提線木偶流行的地帶，正是考察提線木偶入閩的重要線索。」（〈泉州提線木偶藝術初析〉）

第三，宋朝南渡以後，於建炎年間（西元 1127—1130 年）遷「南外宗正司」置於泉州，大批趙宋宗子舉家入泉。此時杭州傀儡活動比之北宋汴京更趨繁盛，當不待言。而這些皇室宗親再遷置南移時，將傀儡這種頗為流行的戲具同時攜來，亦有可能。¹

以上三說，不知孰是孰非，由於缺乏載籍確認，暫時存而不論。然而，關於傀儡戲存在於閩南的記載，則是屢見不鮮。南宋時期，漳州與莆田兩地的傀儡演

¹ 以上關於泉州發展概況及傀儡傳入閩南的三種說法，整理自黃少龍：《泉州傀儡藝術概述》（北京：中國戲劇出版社，1996 年 10 月版），頁 10。

出，已經相當活躍。首先在紹熙元年（西元 1190 年），理學家朱熹在擔任漳州知府時發布的《諭俗文》云：

約束城市、鄉村，不得以禳災祈福為名，斂掠財物，裝弄傀儡。²

可見在南宋光宗時，漳州地區「裝弄傀儡」以「禳災祈福」早已蔚為風氣。事隔七年，即慶元三年（西元 1197 年），朱熹弟子陳淳的〈上傳寺丞論淫戲書〉又指出：

某竊以此邦（指漳州）陋俗，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」。逐家聚斂錢物，募優人作戲，或弄傀儡，築棚於居民叢萃之地，四通八達之郊，以廣會觀者；至市廛近地，四門之外，亦爭為之，不顧忌。……³

朱熹，字元晦，原籍婺安（今江西婺源縣），寄籍福建建陽縣。宋高宗紹興十八年（西元 1148 年）進士，累官煥章閣待制，光宗紹熙元年（1190）知漳州，三年後去任。陳淳，字安卿，號北溪，福建龍溪人，朱熹知漳州時，嘗從之學。寧宗嘉定十一年（1218）特奏名，授安溪主簿，不就。傅寺丞即傅伯成，字景初，原籍濟源（今屬河南省），遷居福建泉州。少從朱熹學，孝宗隆興元年（1163）進士，寧宗慶元三年（1197）知漳州，歷官大理寺丞。由上引二條資料，可見朱熹和他的門弟子都非常反對戲劇，其中也都說到了當地城鄉熱烈「裝弄傀儡」的情況。然既稱之為「陋俗」，自非三年兩載所能形成。因此，我們可以斷言，漳州之有傀儡，是遠在南宋光宗以前的。

另外，南宋著名詩人劉克莊，一生亦寫了大量描繪村民生活的詩篇，其中不乏關於故鄉莆田優戲、傀儡演出盛況的精采記述，如〈聞祥應廟優戲甚盛〉⁴ 詩云：

空巷無人盡出嬉，燭光過似放燈時；山中一老眠初覺，棚上諸君鬧未知。

² 見清沈定均主修《漳州府志》卷三十八〈民風·宋郡守朱子諭俗文〉。

³ 節錄自宋陳淳：《北溪文集》卷二十七〈上傳寺丞論淫戲〉。

⁴ 見宋劉克莊：《後村大全集》卷二十一。

游女歸來尋墜珥，鄰翁看罷感牽絲；可憐撲散非渠罪，薄俗如今幾偃師。

又〈無題二首〉⁵云：

郭郎線斷事都休，卸了衣冠返沐猴；棚上偃師何處去，誤他棚上幾人愁。

棚空眾散足淒涼，昨日人趨似堵牆；兒女不知時事變，相呼入市看新場。

此外，其〈觀社行用實之韻〉⁶中，亦有「非惟兒女竟嗤笑，更被傀儡旁挪揄」詩句。其中所云「偃師」⁷、「郭郎」⁸，都顯然是指傀儡戲的演出而言；再由「鄰翁看罷感牽絲」⁹與「郭郎線斷事都休」二語觀之，則此「旁挪揄」的傀儡當係指懸絲傀儡。劉克莊，字潛夫，號後村，莆田人。宋理宗淳祐初（1241）特賜同進士出身，官至龍圖閣直學士，晚年致仕家居。以上諸詩皆為劉克莊致仕家居時所作，可以見出當時莆仙一帶戲劇（包括傀儡戲）的盛況。

然而，號稱「文章之藪」的泉州，很難想像竟然完全沒有彼時傀儡活動的紀錄。不論從經濟、地緣、人文、宗教、民俗等各種角度加以考察，此時漳州、莆田既然都已盛行傀儡演出，而且皆是「築棚」而為，那麼，地處漳、莆之間的泉州，這時已是東南沿海的海外交通巨港，當不可能完全沒有傀儡的流布痕跡。儘管史籍上翻查不著泉州傀儡的演出記載，但並不能據此斷言南宋時期泉州就無傀儡活動。不過，「禮失求諸野」，今存泉州傀儡戲最為古老的傳統演出排場《大出蘇》，其中有戲神相公爺的自報家門云：「相公本姓蘇，厝住杭州鐵板橋頭，離城三里路。」¹⁰ 再加上泉州亦有「前棚嘉禮後棚戲」的古俗遺制，由此推論，古代傀儡傳入泉州的年代，最遲亦當不會在南宋以後。

不管古代傀儡是在何時傳入泉州的，至少自明及清的數百年間，泉州的傀儡

⁵ 見宋劉克莊：《後村大全集》卷二十二。

⁶ 見宋劉克莊：《後村大全集》卷四十三。

⁷ 「偃師」相傳為周穆王時工匠，作木人，能歌舞；見《列子·湯問》。關於此段典故，詳見本論文第一章。

⁸ 「郭郎」即郭秃，為早期傀儡演出滑稽詼諧的代表人物。見段安節《樂府雜錄》「傀儡子」條與《顏氏家訓·書證篇》。請參閱本論文第一章。

⁹ 這裡的「牽絲」顯然是一語雙關，因唐宋有懸絲傀儡亦稱牽絲傀儡，而古時官吏所執之印綬亦稱牽絲。故此句意謂因看懸絲傀儡的表演而感念宦海的浮沉。

¹⁰ 南宋的傀儡戲班眾多，形成會社，在吳自牧的《夢粱錄》中就有杭州出現了「蘇家巷傀儡社」的紀錄。泉州傀儡戲神相公爺傳說本姓為蘇，其自報家門的內容或即淵源於此條記載。

藝術一直十分繁盛，卻是無庸置疑的事實，我們可以從英國牛津大學龍彼得教授所輯的《明刊閩南戲曲弦管選本三種》¹¹ 中得到一些線索。該書所輯錄的閩南戲曲選本戲文，忠實的保留著十三至十六世紀閩南古典戲曲的規制。其中有一種萬曆甲辰（1604）翰海書林刊本《滿天春》¹²，收入閩南戲曲十八齣¹³，經過查對，就有十三齣是梨園戲。在《呂雲英花園遇劉奎》中，有一折名曰「戲上戲」的情節，其內容大致為：劉奎和呂雲英原被指腹為婚，後劉奎家道中落，雲英的父母毀棄婚約，欲將雲英另外擇婚董舍人。在一次宴會上，雲英發現董舍人言語無狀、俗不可耐，感到難以容忍。當日傍晚，雲英和丫頭翠環到花園遊賞散心。翠環欲替雲英解悶，乃表演了一段傀儡戲：

（旦）來啊，翠環。因見晚春日長，不成心緒，兼許無狀舍人，辱在一場，好見毛人心悶。（丑）娘子，許事且放一邊，咱今來鬥草改悶一下。（旦）許個不好。（丑）不來打獅撻球得桃。（旦）許個都不好。（丑）簡今有思量了，提傀儡仔好得桃。（旦）咱只處句無師父。（丑）不使請師父。簡第一賢，阮父句是提傀儡仔師父。（旦）句無傀儡仔。（丑）手帕權好。（旦）手帕在只處。（丑）伏請相公真神下降。（旦）賤婢，張許走也狀向生？（丑）娘子你丕識，只是「請神」。娘子，你共我居開去，生頭擇著你。（丑）（唱）

¹¹ 龍彼得先生在《明刊閩南戲曲弦管選本三種》（北京：中國戲劇出版社，1995年10月版）開頭〈被遺忘的文獻〉（胡忌譯）一文裡的引言提到：「這裡提供的三部中文書在中國是不為人知的。這些孤本是三百年前作為古文物被人帶到歐洲，且一直未被人正式鑑定過。它們刊印於十七世紀初，其所以重要是因為它們是用閩南方言的早期文學的罕見例證。其中帶插圖的一本有完整的折子戲和多首散曲與今天仍然在上演的傳統梨園戲為同一類型。其他兩本是散曲選錄，大部分也是來源於舞台演出。這樣，我們可以從中找到二十六齣戲的痕跡，其中有幾齣已不復存在。有的在中國任何場合都沒有記載。許多曲子則一直原封不動的在當地音樂社團的南管傳統中保存下來。」文中所言「帶插圖的一本」即是《新刻增補戲隊錦曲大全滿天春》。

¹² 龍彼得先生在〈被遺忘的文獻〉中介紹《新刻增補戲隊錦曲大全滿天春》時提到：「卷末蓮牌木既曰：『歲甲辰瀚海書林李碧峰陳我含梓』。書的扉頁大字書名則為《刻增補萬家錦隊滿天春》，中間嵌有『內共十八隊俱系增補刪正與坊間諸刻不同』字樣。」其後，龍先生提到這本選集是何時何處刻印的問題：「瀚海不可能是一個真的地名，而甲子紀年的甲辰可以是一五四四、一六零四或一六六四。」經過其他印本得到證明，其結論是：《滿天春》「是由海澄兩名刻印者於一六零四年發行的。瀚海一詞在明代書籍中意為『海洋』，也許竟用作海澄的雅名。」見《明刊閩南戲曲弦管選本三種》頁8—11。

¹³ 這十八齣的劇目包括：《深林邊奇逢》、《招商店成親》、《戲上戲劉奎》、《翠環拆窗》、《劉奎會雲英》、《尋三官娘》、《蒙正冒雪歸窠》、《賽花公主送行》、《朱弁別公主》、《郭華買胭脂》、《相國寺不諧》、《山伯會英臺》、《一捻金點燈》、《朱文走鬼》、《粹玉奉湯藥》、《楊瑄別粹玉》、《尼姑下山》、《和尚弄尼姑》。

我今惜尔如惜金……¹⁴

黃少龍先生指出：這齣「戲上戲」的「提傀儡仔」，儘管是以手帕權充，但翠環所模仿的表演型態，顯係懸絲傀儡無疑。其次，從戲文所表現的翠環表演相公「請神」的情節來看，雖是戲曲舞台的一種藝術再現手法，但也完全可以認定是對泉州傀儡戲《大出蘇》中相公爺「踏棚」這一特定演出排場的一種變形模仿。這說明了傀儡戲的某種表演型態，當時已為泉南民間所熟知。否則，當不可能被同一地域的早期戲曲所吸納。由此可以逆知明代萬歷年間以前，泉州民間傀儡戲流行和繁盛的程度。¹⁵

筆者以為，黃先生的推論大致可信。雖然以手帕權充的傀儡型態，不免讓人聯想到「掌中傀儡」（布袋戲）的樣貌，然而有關布袋戲祖師爺梁炳麟創發的傳說雖亦為萬歷年間，但證之於載籍的年代則是清代以後，故以泉州傀儡的流行來看，應當是懸絲傀儡。而「戲上戲」的安排，也讓人想到明代雜劇《真傀儡》¹⁶的表現手法，兩者於此可互相印證，一方面顯示傀儡戲的普遍與興盛，一方面也說明了傀儡戲對民間表演藝術的深刻影響。

無論如何，泉州傀儡到了清代，已是名聞遐邇、確立其獨霸一方的地位了。泉州文人蔡鴻儒在《晉水常談錄》中，則明白稱道為「泉人最工此技」，可見於有清一代，泉州懸絲傀儡的表演藝術，在全中國的範圍內，大抵是居於領先而聲勢不墜了。

閩南偶戲以懸絲傀儡最為著名，年代流傳似亦最為人所熟知。然而，處於閩南與粵東交界以潮州為中心的幾個鄉鎮，長久以來卻流行著另一種類型的偶戲——「皮影戲」。根據資料顯示，在宋代已盛行於瓦舍勾欄的影戲，歷經明代的繁衍，至遲在清初時更是遍佈全國各地，並形成不同的流派系統。至於福建的影戲，明末以前的典籍未見有任何的蹤跡，而清人陳賡元在《遊蹤紀事》中有〈七

¹⁴ 見《新刻增補戲隊錦曲大全滿天春》刻印本頁十五至十六，載於龍彼得輯：《明刊閩南戲曲絃管選本三種》（北京：中國戲劇出版社，1995年10月版）。

¹⁵ 整理自黃少龍：《泉州傀儡藝術概述》（北京：中國戲劇出版社，1996年10月版），頁13。

¹⁶ 明王衡：《真傀儡》，收於《盛明雜劇》。

言截·影戲〉一詩云：

衣冠優孟本無真，片紙糊成面目新。

千古榮枯泡影裡，眼中都是幻中人。¹⁷

陳賡元，字瀛仙，福州人，詩中所記為乾隆末年（西元 1790 年前後）福州影戲的演出情況。由此可見，清初以前福建已有影戲的流傳了。不過，真正使南方影戲表演名聞遐邇的，卻是潮州的紙影戲，且由來已久。我們由以下的一些記載，就可以得知明清以來潮州地區影戲發展興盛的景況。

周碩勳《府志》說道：

夜尚影戲，價廉工省，而人樂從，通宵聚觀，至曉方散，惟官長嚴禁，囂風斯息。

《澄海縣志》亦云：

喜演影戲，鑼鼓徹夜。

道光年間，汪鼎《雨菲庵筆記》卷二〈蛇虎怪異〉條則說：

潮郡紙影戲亦佳，眉目畢現。

其後，同書卷三〈相術〉條又說：

潮郡城廂紙影戲歌唱徹曉，聲達遐邇，深為觀察李方赤章煜之所厭。

陳坤《嶺南即事詩鈔》卷五也寫道：

怡情不覺五更寒，莫聽鐘鳴必盡歡；

太息浮生原若戲，那堪戲在影中觀。

注云：潮人最尚影戲。以豬皮為人物，結臺方丈，以紙障其前隅，置燈於後，將皮製人物弄影於紙觀之。價廉工省，而人樂從。通宵聚觀，至曉方散，嚴禁之，囂風少息。

李鄴《說訣》卷十三也說：

潮人最尚影戲，其制以牛皮刻作人形，切以藻繪，作戲者於紙窗內熱火一

¹⁷ 轉引自曾師永義：《閩台戲曲述略及其傳承關係》，頁 7—8。

盆，以箸運之，乃能旋轉如意，舞蹈應節，較之傀儡，更覺優雅可觀，說者謂此戲惟潮有之，其實非也。

黃釗《潮居雜詩》句中有言：

落彤朝問鬼，影戲夜酬神。

由以上這些文字敘述¹⁸，可見在清中葉以前，潮州紙影戲已經廣受民間歡迎，其所造成群眾圍觀之盛況，並為官府所顧忌。而成書於光緒年間的小說《乾隆遊江南》第八回，也描寫到潮州紙影戲的演出情況：

趁著黑夜漆黑關城的時候，兩個混入城中，在街上閒看些紙影戲文。府城此戲極多，隨處皆有，若遇神誕，走不多遠，又見一台，到處熱鬧。有雇本地戲班者，有京班蘇班者。鹽分司衙口，時常開演，人腳雖少，價卻便宜。

潮州城紙影戲之風靡興盛，由此可見一斑。而紙影戲之所以能夠到處演出，與其「人腳雖少，價卻便宜」的簡單型態當有密切關係。更有甚者，不但本地戲班繁多，更有遠從京城及蘇州來者，此則說明了紙影戲除有演唱當地潮州戲的之外，也有演唱京戲和崑劇的流派，與地方戲曲緊密結合。大戲的規模龐大，人員眾多，要請一台京劇或崑劇來欣賞，肯定耗費鉅大，負擔極重；而請一台紙影戲來演唱，由於裝備簡單、人員稀少，相對而言，花費自然節省許多。何況此種演出形態屬江湖賣藝的雜耍形式，到處遊走，就地搭棚，請戲者不需千里迢迢遠至當地雇請，方便之至。

然而，影戲是在何時傳到潮州地區的呢？筆者在〈台灣皮影戲與大陸影戲傳承關係之探索〉一文中，結合歷來學者對南戲發展的考察及現存皮影戲古老抄本中的劇目和曲牌加以探索之後，得出如下的結論：

如果說，在南宋時興盛壯大的南戲已經流播到潮州地區，並產生了潮州地方戲劇的話，那麼有宋一代盛行於兩都（開封、臨安）的皮影戲，焉有不

¹⁸ 以上各書引文，轉引自蕭遙天：《民間戲劇叢考·紙影戲》（香港：南國出版社，1957年8月版），頁157—158。

流傳於此之理？只不過潮劇是以真人裝扮表演，而影戲則是以影偶來敷演故事罷了，更何況影戲尚擁有「人員簡單」、「裝備簡少」、「演出價廉」以及「搬遷容易」等諸多有利因素，其流播的速度性及廣闊性實是比大戲來得容易多了。因此，筆者大膽臆測：至遲在晚宋時代，潮州地區已經有皮影戲演出情況的存在了。¹⁹

此所謂的晚宋時代，概念有點模糊，大抵是指宋末元初之時。雖然在典籍上，未見有關記載，但這樣的假設證諸潮州影戲的盛況，當不為過。無獨有偶地，蕭遙天先生在描述「紙影戲的滄桑」時，亦有相類的見解。²⁰

也因為如此，紙影戲在明代盛行於潮州之後，乃進一步往北傳入閩南漳州一帶。對此，在漳州從事皮影演出工作達數十年之久的陳鄭炫先生，在其所著的《皮影戲雜談》中這樣敘述：

漳州的皮影戲始於何時，來自何方，未見文獻記載。據民間傳說，在明朝時代，漳州地區就有皮影戲的演出活動。這個劇種是由廣東的潮州、汕頭一帶傳入福建的詔安、漳浦等地。……回顧早期的漳州皮影戲，起始演唱

¹⁹ 參見拙著〈台灣皮影戲與大陸影戲傳承關係之探索〉，《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），引文見其中的第二章第三節「潮州影戲的推論」，於該書頁86。

²⁰ 蕭先生假設道：「潮州的影戲屬於南影的流派。它的來源，我以謂是蒙古南侵，宋祚將滅，一幫孤臣孽子義民都向南方逃亡，也把這種民間的藝術帶向南方來的。回看宋室南渡，那發端於汴京（河南開封）的紙影，也隨政局轉移，而盛行於臨安（浙江杭州）了。當時的偏安之局，儘可粉飾昇平，似不能和南宋亡國之際相比擬，但苟安耽樂，宋代的風氣久已如此，文信國的氣節實為異數。且我們自高俯視，這種影戲是百戲之末技，也是普通群眾所玩弄的藝術。宋亡，很多潰敗的兵士和逃難的義民落籍於閩南和潮州，文信國的隊伍也走過這些地區，在潮州的潮陽尤駐過一些時間，名蹟文馬碣是葬他的戰馬的地方，蓮花峰是他登臨遙望帝舟的地方，和平是他睡得最安恬的地方，『和平里』三字且是他的大手筆。後來他再走海豐，才在五坡嶺為張宏範所執。隨他們南奔的兵士和義民就是紙影藝術的傳播者。」「我的這個假設，並不是信口雌黃，雖然在舊文獻上找不到此類記載，而我在另一方面也發現宋代的詞樂現仍遺留在潮州的俗樂中，這些明清以來的士大夫追求不到的絕響，為什麼會從邊海僻地的俗樂中找到呢？也和紙影一樣，依然是這幫孤臣、孽子、兵士、遺民傳播來的。這應該合併為一個研究的課題。由於宋樂和潮州俗樂的樂調相同，宋樂工尺中的『勾』，即等於潮樂中的『活五』，宋詞的增、減、攤破，等於潮樂的頭板、二板、拷板……這些現實的資料，對宋樂的部分仍遺留於潮州，已可作信而有徵的確定。潮州的紙影是外來的，他和宋人筆記雜誌中所記的差不多，又和宋樂是在同一時間（北宋，南宋）、同一地點（汴京，臨安）發展的藝術，又同向潮州發展，故我所假定的係宋末南奔的遺民兵士所傳播，是很合理的，而且是意想中必然之事。」見蕭遙天：《民間戲劇叢考·紙影戲》（香港：南國出版社，1957年8月版），頁156—157。

的確曾採用「潮調」，對白也常帶著潮州方言的口音，由此看來，漳州的皮影戲係從潮汕地區傳入的，可能是事實。²¹

閩南地區的影戲，雖然來自潮州、汕頭一帶，地屬廣東省區。但若由風俗、習慣、語言等層面加以考察，則同屬於閩南文化圈。潮汕方言亦為閩南語的系統，且漳、潮兩地人民往來關係密切，故筆者將粵東潮州之影戲亦劃歸於閩南偶戲類別之一。

在閩南傳入台灣各種偶戲之中，截至目前為止，其中最為民眾所熟知、最受歡迎而普遍的劇種，當為「布袋戲」無疑。然而，布袋戲是怎麼來的？它產生於何時何地？為什麼要叫做「布袋戲」？關於這些問題，一直以來都是眾人懷疑的焦點，也沒有一個標準的答案。對此，筆者將於第三節中深入探討，在這裡先討論一下布袋戲來源的可能性。

對於布袋戲的起源，許多人都不免附會於明朝萬歷年間泉州秀才梁炳麟（或孫巧仁）所創發的傳說，然而於史無徵，明顯係民間藝人口耳相傳的虛構故事，此與灤州影戲由黃素志創造的傳說如出一轍，不足採信。任何一種表演藝術，必定有其由簡至繁、從粗到細的演變經過，絕不可能在一時之間由某人於某地製造而成，布袋戲亦然。

布袋戲又名「掌中戲」，即是將戲偶撐在手掌中表演。由表演形式來看，這種以手掌直接操弄戲偶的表現手法，如前一章所述，應該是由杖頭傀儡的木杖縮短簡化而來。呂理政先生以為：

提線與杖頭傀儡戲，歷明清兩代延傳至今，而後者更在明清之際演化出另外兩種類型的偶戲：一是手托傀儡戲，近代稱盛於廣東；二是掌中傀儡戲，流傳南北各地，閩南地區，尤為風行。……²²

掌中戲確切產生於何時，沒有明確的記載。但是證之於傳說中梁炳麟及孫巧

²¹ 陳鄭炫：《皮影戲雜談》（漳州：漳州市地方志編委會、漳州市歷史學會，1991年10月版），頁4。

²² 呂理政：《布袋戲筆記》（台北：台灣風物雜誌社，1995年7月版），頁30。

仁的年代，則應當在明末萬曆以後。陳正之先生也說：「萬曆年間是明朝政治一大黑暗時期，當時宦官專擅，朝中忠良常被陷害，以出仕唯一出路的書生，面對這麼無可奈何的亂象，隱入民間藝術從事戲曲創作自有可能，『落第書生』祇不過是一個代名詞罷了。」²³ 誠然，以元代士人每每加入書會創作雜劇以發抒不平之鳴的情況來看，明代末年的讀書人以偶戲寄託心志的現象，應當是可以相信的事實。只不過梁炳麟、孫巧仁或黃素志等人，其功不在創造，而應當以重要的改良者視之。也就是說，杖頭傀儡為因應操作的方便，已有逐漸縮小的趨勢，支撐偶身的杆木越來越短，至梁炳麟等文人染指之後，一方面豐富了表演內涵，一方面也確定了以指掌直接操作的模式。

丁言昭女士在〈中國木偶戲發展簡述〉中有這樣的一段話：

就明代木偶藝術特別發達的福建來說，無論是提線木偶還是布袋木偶都形成了自己相當完整的藝術統一體。泉州的提線木偶（傀儡戲）不僅操作複雜，製作精巧，而且形成了自己的「傀儡調」，聲腔矯健活潑，曲牌豐富，說白抑揚頓挫，伴奏的主樂為小嗩吶，配以打擊樂南鼓、鎮鑼之類，徐疾舒迫，變化多端，甚是豐美。至於布袋木偶，則在福建一境之內即分南北兩派，南派屬泉州語系，音樂結構與泉州提線木偶相似；北派屬漳州語系，以龍溪布袋木偶最為著名，行當齊全，採用皮黃音樂。在演出的內容上，南派布袋木偶擅長神話故事，北派則擅長武戲，但後來北派也增加了不少神怪、鳥獸的動作，擴大了表演功能。這一些，當然是明代以後長期發展的結果，但在明代當它們各自落腳生根之後不久，就已姿色各具，初步走上了自己的發展趨向。因此，從後代各地呈特色的木偶戲支派的形成來說，明代是一個關鍵。²⁴

關於泉州傀儡戲及閩南布袋戲的藝術形式和表演特色，在此暫且不論，留待後面

²³ 陳正之：《掌中功名》（台中：台灣省政府新聞處，民國 80 年 6 月版），頁 183。

²⁴ 原文未見，轉引自陳正之：《掌中功名》（台中：台灣省政府新聞處，民國 80 年 6 月版），頁 183—184。

各節之中再各自論述。但值得注意的是「明代是一個關鍵」這句話，對照於前一章中國偶戲歷史的發展概況來看，從宋元木偶戲在京城都市的繁榮情況，經過輾轉流播的拓展之後，配合地方戲曲的逐漸成熟與定型，乃於明代奠定了地方偶戲的流派特色，再經過明末文人的潤飾與改良，最終便在清朝初起時造成了地方偶戲空前興盛的景況。我們由各地方志的記載來印證，便可以發現閩南各地區偶戲在清朝流行的現象。

布袋戲偶與杖頭傀儡偶的關係極為密切，從舞台的外觀來看，布袋戲的演出簡直就是杖頭傀儡戲的縮小型式。由於成員不多，戲台簡易，裝備寡少，使得明末興起的布袋戲，隨著藝人的走唱傳播，在清代便已凌駕了皮影戲和傀儡戲，在各地方盛行。我們可以在文人的雜記裡，看到許多相似的表演形式的描述：

鳳陽人……圍布作房，支以一木。以五指運三寸傀儡，金鼓喧填，詞白則用叫頰子。均以一人為之，謂之肩擔戲。……正月城內極多，皆預於臘月抵郡城，寓文峰塔葫蘆門客舍。至元旦進城，上元後，城中已遍，出郭求鬻於堤上。（李斗《揚州畫舫錄》卷十一，乾隆年間）

苟利子即傀儡子，乃一人在布帷之中，頭頂小台，演唱打虎跑馬諸雜劇。（富察敦崇《燕京歲時記》，1906）

耍傀儡子：一人挑擔鳴鑼，前囊後籠，耍時以扁杖支起前囊。上有木雕小臺閣，下垂其藍布圍，人籠皆在其中。籠內取偶人，鳴鑼街哨，連耍帶唱，有八大齣之名：香山還愿、劉美案、高老莊、五鬼抓劉氏、武大郎作尸、賣豆腐、王小兒打老虎、李翠蓮。（閒園鞠叟《一歲貨聲》，光緒年間）

年節廟會所演出的戲，除大戲外另有兩種小戲：其一是大傀儡（大棚杖頭傀儡）；其二是「獨腳戲」，其傀儡較小，只有一人獨演，其戲場如方匣，演者站在短凳上演弄，故又稱「凳頭戲」。（定海縣·《方俗志》）

布袋戲……在東北各地，這種戲叫「葫蘆頭戲」。幕後幫唱的人口中必須含一個葫蘆頭製就的「叫子」，以造成另一種音調而得名。（薛源德，

1965)

「耍苟利子」設備簡單，僅由賣藝者，擔了一擔舊藍箱，沿街兜賣，如有人叫他演唱的話，花上幾個大銅子，就可以賣唱的，拆開藍箱，搭起一座小舞台，圍以藍色小布幔，于是在台上就可以上演上那麼十來分鐘的一節「唐僧取經」等小故事。(王克潼，1967)

相國寺……最有趣的是「獨戲台」，隨處撐起舞台，一會兒傀儡登場，一個後台老板，又蹺傢伙又唱戲「武督督，武督督！」「賣豆腐的醉酒打架」，「貪色的豬八戒搯孫猴子」，真能叫人一見呵呵笑，不過這些僅能招聚幾十個婦人和孩子們來看熱鬧，佔上三分之二的街面，延長到個把鐘點的小小集合，算不得什麼遊藝場。(婁子匡《新年風俗志》，1967台一版)

河北故鄉的苟利子俗稱「荆葫蘆頭」，都在街上賣藝或配合賣膏藥，只有小段故事，沒有全齣的戲。音樂則只有鑼鼓等敲擊樂器。(陳桂根，1982訪談)

很顯然的，「苟利」即「傀儡」二字一音之轉，因方言發音而因進訛變；而「子」字則表現出其由大型杖頭傀儡進而變小的形式，因其「小」而言「傀儡子」。雖然名稱各地不一，但從這些零星的記述，可以清楚的看出它是一種小型布袋戲的雛型，樣式大同小異，流行在鄉間，也流行在大城市的街頭。由清代至民初，這種江湖賣藝小棚偶戲的表演型態，一直流傳於民間。不過，這種民間「布袋戲」的演出，大都因陋就簡，戲班結構非常寒酸。

福建地方的布袋戲，傳說始於明代萬曆年間，其真偽始末前已辯明，茲不贅述。但經過流傳後，至清代中葉乾隆年間而大盛，其見諸載籍之上，則始於嘉慶年間刊印的《晉江縣志》，該書卷七十二〈風俗志·歌謠〉云：

「木頭戲」，俗名「傀儡」。近復有掌中弄巧，俗名「布袋戲」。

「布袋戲」一詞最早出現的文獻資料，始見於此。另外，清末福州亦有同類的偶

戲出現，據無名氏的《十一班儒林抄本》²⁵，其一云：

達雲霄「象頭戲」先起掛衣，有一只興化阿紫青衣，戲做「三娘斷機」，
做苦側戲著讓伊，伊者班毛花旦，全藉青衣。²⁶

無名氏所述，每班皆有特長，據此又可見「達雲霄」演出時以「象頭戲」領起。所謂「象頭戲」，亦名「穿頭戲」，也就是「布袋戲」在當地的專稱。「掛衣」即穿著戲裝演出。可見福州在清末時布袋戲亦已風行良久，不僅有行當角色，也能演南戲著名劇目《白兔記》。²⁷

由此，值得注意的是，自從布袋戲開始在閩南漳、泉地區流傳以來，並非如前文引述的簡陋型態，而是與地方戲曲相結合，改良劇本和採用音樂，戲偶雕刻也愈加精緻，服飾裝扮華麗，加以有才能的藝人輩出，力圖精進，使原本落拓江湖的小戲，登堂入室，成為雅俗共賞的偶戲藝術。

第二節 閩南傀儡戲的藝術

福建地區流行的傀儡戲指的是「提線木偶」，亦稱「懸絲傀儡」，顧名思義，其表演特點是以絲線連結戲偶身上各個關節點，由上往下懸垂操縱，與「杖頭傀儡」用木桿支柱偶身、由下往上操作的方式不同。

福建懸絲傀儡以閩南地區流行最盛，其中又以泉州當地最富盛名，今「泉州市傀儡戲團」已是享譽國際之表演團體，其精湛之演技自然不在話下。然而，除了泉州傀儡流傳至台灣南部之外，台灣北部的傀儡戲據說係從漳州流傳而來，而以閩西為源頭。因此，本節亦將對漳州及閩西的傀儡戲作必要之探索。

以下，針對傀儡戲的各種特性，分別以「宗教色彩」、「表演特色」、「戲齣劇

²⁵ 無名氏所記十一班「儒林」是：達雲霄、駕雲天、賽月宮、仿桃源、樂瓊仙、慶雲天、慶仙園、正天然、清雲天、響行雲、樂雲天。

²⁶ 轉引自曾師永義：《閩台戲曲關係之調查研究計畫成果報告書》（台北：國科會，民國 87 年 1 月），頁 11。

²⁷ 「三娘斷機」即「三娘教子」，為宋元南戲四大劇目之一《白兔記》中最著名的一齣戲。

本」等層面來進行介紹與探討。

一、宗教色彩：

泉州的懸絲傀儡，又名「牽絲傀儡」（宋劉克莊〈聞祥應廟優戲甚盛〉），亦名「線戲」（清沈鴻儒《晉水常談錄》），今謂「提線木偶戲」，而閩南民間自古俗稱為「嘉禮」。

「嘉禮」二字，根據《辭海》解釋為：

古代五禮之一。……鄭玄注：「嘉禮之別有六。」即飲食、昏冠、賓射、饗宴、脹膳、賀慶等禮。後世專指婚禮。

泉州傀儡戲雖稱「嘉禮」，卻並非專為婚禮演出，而是廣泛適用於民俗活動的一切除凶、納吉、祭煞、奉祀、酬神、敬天等禮儀。可見「嘉禮」俗名，其來有自，古已有之。

然而，許多學者認為，從泉州方言語流異化的規律加以考察，提線木偶俗稱的本字當為「傀儡」，將其書寫成「嘉禮」，顯然是一種附會之詞。筆者亦有相同的見解，按「嘉禮」與「傀儡」二字在閩南語的讀音上相近，應是一種「音近訛變」的結果，再加上傀儡戲自漢末即有「用於賓婚嘉會」（唐杜佑《通典》）的禮儀舊俗，正合於閩南當地以傀儡戲「禳災祈福」（朱熹〈諭俗文〉）的風俗相合，遂將之穿鑿附會為「嘉禮戲」。雖然如此，「嘉禮」之名既已相沿成習，則二者不妨同學並立，隨俗稱之也可。

二、表演特色：

關於泉州傀儡戲的表演特色，本文擬從「表演形式」、「音樂唱腔」、「操作技巧」等三方面簡單敘述，以見其梗概。

「內廉四美」是泉州傀儡戲最古老的表演形式，故稱之為「四美班」。據黃少龍先生在《泉州傀儡藝術概論》中的描述，「『四美班』並不單純是傀儡班社的組織形式，同時也是一種充滿古老傳統意識的藝術規制。」這種藝術規制，反映

在各種演出的規矩之中：

每個傀儡班社，都固定由四名演師分別表演「生、旦、北（淨）、雜」四大行當的各種名色；另固定由四名樂師分別演奏南鼓、嗩仔、鑼仔、拍、鈺鑼、南鑼、銅鈸等鼓樂器。從編制看，這就是「四美班」的全部演出陣容了。

每個傀儡班社，固定擁有包括戲神相公爺（田都元帥）在內的三十六尊傀儡形象。

每個傀儡班社，都固定在「十枝竹竿三領被」扎搭和遮圍起來的「八卦棚」上演出。

每個傀儡班社，演出劇目都固定在四十二本「落籠簿」的戲文範圍之內；演出之時，固定備有抄本以供演師「掛簿」翻看；而抄本中除標注「自意」、「亥」或「自意亥」的地方外，每句道白、每支曲文，又固定必須照本宣科，不得隨意增刪；每齣戲中所演唱的每支曲牌，一般都有固定曲調和管位。最重要者，則是傳統戲文的情節、場面和人物設置，全都嚴格按照「四美」的藝術規制進行統籌和編撰。

在「四美班」時代，凡是涉及表演或演出的相關問題，幾乎都有古老制例可供遵循，其中包括每尊傀儡在「八卦棚」上，都有固定懸掛位置。

至於「四美班」的型制和表演規範形成餘何時，載籍無從稽考。不過，從近年發現的清代乾隆八年（西元 1743 年）傳統戲文抄本已是一個嚴格遵照「四美」規制編撰的「落籠簿」定本來看，其最遲應當形成於明代。

在「四美班」的型制流傳長達數百年之後，最遲於清代道光年間前後，泉州傀儡戲厘定了《目蓮救母》此一長篇宗教民俗劇。其意義表現在藝術規制上，則是於「四美」之外，又增一名副旦（貼），形成了「五名家」。而在伴奏方面，則增加一些管絃樂器，如簫、二弦、三弦等。傀儡形象，也在「四美班」的基礎上有所增加，出現了大量專用於目蓮戲的傀儡偶和砌末。

至於音樂唱腔，可以說是目前大陸各地體現劇種和區別劇種最重要的藝術特

徵之一。各個地方的偶戲既與當地地方戲曲密切結合，亦都採用當地主要的戲曲聲腔。李昌敏先生在《湖南木偶戲》中也指出：

就現在全國木偶戲而言，所演唱的劇種雖然繁多，但皆以當地劇種為張本。如陝西為秦腔木偶戲，廣東為粵劇木偶戲，四川為川劇木偶戲，湖南為湘劇木偶戲。

不過，就泉州傀儡戲而言，雖然泉州當地盛行「梨園戲」，但傀儡戲卻擁有自己的音樂唱腔，稱為「傀儡調」，與「梨園戲」所使用的有所區隔。其實，就共同性與關聯性來看，傳統「傀儡調」與梨園戲音樂為同一源流，都屬以泉州方言為標準音的泉腔弦管系統。然而，由於傀儡戲的傳統演出劇目大部分是以敷演歷史故事為主，較多側重表現歷代君臣將相的風雲際會，罕有風花雪月或纏綿悱惻的戲文。因此，「傀儡調」同梨園戲傳統唱腔比照，則顯然是北曲較多、聯套較少，旋律曲調平直而失於裝飾，獨具剛健、高亢、雄渾、粗獷的藝術特色。

傳統「傀儡調」屬曲牌體音樂，有近三百支曲牌，可以歸納為五種節拍類型：

- (一) 慢（散板）。
- (二) 七撩（8/4），每小節一拍七撩。
- (三) 三撩（4/4），每小節一拍三撩。
- (四) 一二（2/4），每小節一拍一撩。
- (五) 疊拍（1/4），每小節一拍，撩拍相疊。

「傀儡調」的節拍，自古稱為「撩拍」。應該指出的是，「傀儡調」基本上保留了宋元南戲音樂構成的一些主要特徵。其中多數曲牌首尾，都由「引子」和「尾聲」組成。「引子」又稱「慢起」，「尾聲」則稱「慢煞」，皆為散板。曲牌重心乃敘事或抒情的主要部分，在表演中結合「比觸」和「舞摩」，形成一種歌舞並重的表演型態。其中七撩（8/4）的曲牌，字少腔緩，俗謂「大撩曲」，往往敘事抒情，相得益彰。

「傀儡調」依照生、旦、北（淨）、雜各個行當的不同，在曲牌的使用上，也有大體的分野，即有所謂「粗細」的區別。一般而言，生、旦所用曲牌的曲調，

清麗柔遠，字少腔緩；而北（淨）、雜所用曲牌的曲調，高亢粗獷，字多腔急。儘管如此，還是有相當數量的曲牌，其曲調介乎粗細之間，每個行當角色皆可使用。

從數量眾多的曲牌名稱來看，我們也可以發現，「傀儡調」基本上保存了南戲音樂中「宋人詞益以里巷歌謠」的表現特點。即使就其大量曲牌的曲文體式而言，也都是屬於長短句的結構，並且大量存在疊句和襯字。劉念茲先生在《南戲新證》中曾經摘出早期南戲稀有曲牌四十四支，而「傀儡調」曲牌名稱與之相同者，竟有【千秋歲】、【繡停針】、【倒拖船】、【太平歌】等十餘支，由此可見，傀儡戲與古南戲之間存在著一些不容忽視的關聯性。例如：「傀儡調」中的曲牌，保存大量引、序、慢、令等諸種大曲的「度曲常套」；也保留了宋代「唱賺」的一些遺存形式，其規格體例，倘與莆仙、梨園等古南戲相比，並無本質差異。「賺」是一種慢詞，故傀儡戲稱「賺」為「賺慢」，句數完全根據劇情需要而增減，這與宋代「唱賺」在表現形式上來說，基本上是一致的。²⁸

長期以來，「傀儡調」廣被當地高甲戲、打城戲等新興劇種所吸收，而泉南一帶盛行的布袋戲，更是全盤採用傀儡調及其打擊樂器，甚至在民俗祭典中，道士設壇做醮，有的也都唱「傀儡調」。這些情況充分說明，傳統「傀儡調」具有豐富的表現力和深遠的影響力，不僅未與當地主要戲曲聲腔混同，反而成爲同一地域的多數戲曲劇種全盤採用或大量吸收的基本聲腔。此種現象非常獨特，當然也顯示了傀儡戲作爲一種古老戲種所應具有的歷史地位和作用。

三、戲齣劇本：

泉州傀儡戲自形成以來，累積了大批傳統的演出劇目。以演出的題材來論，泉州傀儡戲的傳統劇目，主要延襲宋代傀儡表演「歷代君臣將相故事」，所以，

²⁸ 以上論述，整理自黃少龍：《泉州傀儡藝術概述》（北京：中國戲劇出版社，1996年10月版）一書。然而，泉州傀儡戲的「賺慢」與宋代的「唱賺」表現形式是否一樣，可能還需要尋求資料作進一步的比對，才能確定。因此，對於這個說法，筆者暫時採保留態度。

絕大多數的題材，都是側重表現歷史人物的風雲際會。而且，除了元、清之外，中國其他主要朝代的歷史生活，幾乎都有生動的反映。

在表演形式上，則以人物的上、下場為主要分場方法，運用虛擬、象徵的程式科範及時空轉換技巧，結合「唱唸做打」的木偶操縱手法，從而形成一幕幕動人的故事場景。

這批大量的傀儡戲劇本，依照時代先後即存佚狀況，區分為「落籠簿」、「籠外簿」和「散簿」三大部分。其中「四美班」時期所保存的一批最古老的傳統劇目，在傀儡戲中統稱為「落籠簿」；而「五名家」時期所重新釐定並進行藝術規範，以及清末民初陸續編撰產生的部分傳統劇目，則稱為「籠外簿」。此外，還有一些已經失傳或散佚而僅存戲目的，則名為「散簿」。以下分別加以介紹。

（一）落籠簿

「落籠簿」為泉州傀儡戲「四美班」時期所保留下來最古老的傳統劇目。所謂「落籠」，就是作為「行頭」入籠隨行的意思，是每個「四美班」演出所必備的戲文抄本。現存的「落籠簿」共四十二本，凡四百多節，表列如下：

劇目名稱	別名	演出節數
《武王伐紂》		10
《臨潼鬥寶》	十八國	10
《楚昭復國》		10
《孫龐鬥智》	七國爭雄	10
《楚漢爭鋒》		10
《呂后斬韓》		10
《光武東興》		10
《三國》（十八本） 【1】《桃園結義》		10

【2】《轅門射戟》		10
【3】《五關斬將》		12
【4】《越跳檀溪》		10
【5】《三請諸葛》		10
【6】《火燒赤壁》	赤壁破曹	12
【7】《智取南郡》		10
【8】《進取四郡》		10
【9】《入吳進贅》		10
【10】《子龍巡江》		10
【11】《五馬破曹》		10
【12】《取東西川》		12
【13】《水淹七軍》		6
【14】《五路報仇》	退五路	12
【15】《七擒孟獲》		10
【16】《三出祁山》		10
【17】《六出祁山》		12
【18】《三國歸晉》		12
《劉禎劉祥》	父子國王	10
《四將歸唐》		10
《仁貴征東》		10
《子儀拜壽》	七子八婿	10
《織錦回文》	竇滔、父子狀元	16
《湘子成道》		10
《黃巢試劍》		10
《南北宋》(共三本):		

(1)《收河東》		10
(2)《五台進香》		10
(3)《破天門陣》		10
《包拯》		10
《搶盧俊義》		10
《岳侯征金》		10
《洪武開天》		10
《四海賀壽》		10
《觀音修行》		10
《十朋猜》		1

上列「落籠簿」中，每本戲長者十六節，如果以每天演出四節（早、午場各演一節，夜場演二節）來計算，便可連演四天四夜。短者一節，可以演出一個午場。全本演出，則是一個完整故事；分節演出，當具有相對獨立性。

「落籠簿」中，「本」為「簿」的基本單位，「簿」以「本」計。「本」也指單獨本戲，「整簿」則指連台本戲。如《三國》整簿，共十八本；其餘單獨本戲，一「簿」一「本」。至於「節」的概念，則與傳統戲曲中的「折」、「齣」頗有出入。錢南揚《戲文概論》中提到：

「齣」、「折」起源雖早，然在宋元戲文中從來沒有應用過；金元雜劇中雖有「折」字，然它的涵義又與明代不同。蓋宋金元時代，戲劇還沒有分齣、折的習慣。不分齣、折，不等於沒有齣、折。齣、折是有的，就是一段接一段，牽連而下，不把它分開罷了。凡是保持著本來面目的戲劇，沒有受到明人竄改的，都是如此。

泉州傀儡戲的「節」，是一種演出的習慣用語，同於宋元南戲，也是「一段接一段，牽連而下」的，雖不言「齣」、「折」，但都含有一種大段落性的分場法。筆

者以爲，「折」與「節」同爲入聲字，在閩南方言中發音相近，義涵相差無多。然而黃少龍先生卻具體指出了其間的差異：

「節」不同於「齣」或「折」者，主要是以一定時間長度爲其表徵。「落籠簿」中所標節數，既表示故事情節的段落性，又包含演出長度的時間性，在「保持著本來面目」的傳統抄本中，「節」是從不加以標示的。譬如，古劇《織錦回文》（《竇滔》），若按「齣」或「折」的分場方法，從「頭出生」到「大團圓」，全劇長達三十六齣（折），但遵傀儡戲古制，則僅有16節而已。²⁹

如此說來，傀儡戲中「節」與「折」、「齣」的不同，不在於故事段落性的分場功能，主要是表現在時間性的安排，俾使符合每日四節（早一、午一、夜二）的場次分配。

在「落籠簿」中，由於表現手法的多樣性，乃有多種側重不同情態的演出內容。既有以唱爲主的「唱工戲」，也有以做爲主的「做工戲」，更有以「諢話」爲主的「嘴白戲」。其中很多戲齣，經過歷代演師的錘鍊，表演日趨完美，成爲「四美班」時期代表性的看家劇目，如觀眾特別喜聞樂見的《打崔廣》、《打鐵車》、《打龐里》、《別徐庶》、《別虞妃》、《仁貴嘆》、《伍員嘆》、《洪武嘆》、《馬武嘆》、《黃巢嘆》等，民間即有所謂「七打八別十五嘆」的說法。

尤爲值得珍視的是，「落籠簿」中保留了一批很有研究價值的古劇。如《三國》中的《關羽斬貂》和《單刀赴會》，皆與元雜劇存在著千絲萬縷的關係。按照傀儡舊制，唯此二劇的曲文道白，當操蘭青官話，而獨不以泉腔方言演唱。此於制例上完全不同於「落籠簿」中的其他戲文，很明顯是明初「北劇南移」的遺緒。特別是古劇《織錦回文》，更是其他中國古老劇種中所罕見的劇目。

（二）籠外簿

²⁹ 黃少龍：《泉州傀儡藝術概述》（北京：中國戲劇出版社，1996年10月版），頁41。

「籠外簿」是指「五名家」時代才最後釐定、以及清末民初陸續編撰產生的部分傳統劇目，前者為包括《李世民遊地府》、《三藏取經》在內的大型民俗宗教劇《目蓮救母》；後者則是分別在「落籠簿」《岳侯征金》和《搶盧俊義》的基礎上增編而成的大型連台本戲《說岳》及《水滸》。

「落籠簿」是直到清代才釐訂歸類或增編產生的宏篇戲文，因為在表演藝術上帶有「集大成」的顯著特點，故成為民間長期盛演不衰的傳統劇目。特別是《目蓮救母》戲文，可以說是一部以高台教化進行勸善的宗教民俗巨劇，全劇貫穿佛家「生死輪迴」及「因果報應」的宿命觀點。然而，由於該劇能夠從世俗角度上直接切入人生歷程，真實反映民間的人情勢態，深刻揭露社會的醜惡現實，尤為群眾所喜愛。

泉州傀儡戲《目蓮救母》是僅次於「落籠簿」《三國》的宏篇巨構，共計二十八節，可以連續演出七天七夜，戲齣分別是：

《李世民遊地府》六節 ——

〈化金簪〉、〈漁樵套〉、〈奕棋套〉、〈遊地府〉、〈進瓜果〉、〈打秋千〉。

《三藏取經》六節 ——

〈見觀音〉、〈收猴·收馬·收豬〉、〈收蜘蛛·收三聖〉、〈收大蛇·收二郎〉、
〈天宮會〉、〈見大佛〉。

《目蓮救母》十六節 ——

〈化緣橋〉、〈傅相升天〉、〈功德套〉、〈金地國〉、〈做生日〉、〈捉劉賈〉、〈速報審〉、〈滑油山〉、〈四海賀壽〉、〈觀音收羅漢〉、〈捉金奴過孤棲徑〉、〈雙挑〉、〈雙試〉、〈見大佛·訴血潮〉、〈過地獄〉、〈打森羅殿〉。

關於泉州傀儡戲《目蓮救母》的三個組成部分，其中最引人注意而受到廣泛討論的，當屬《目蓮救母》此一主題。目蓮故事很早就隨佛教的傳入而流布，在唐代即以宣講佛經故事的「變文」形式進行說唱，爾後逐漸與歌舞、雜技和百戲結合。孟元老《東京夢華錄》「中元節」條記載：

七月十五日，中元節……构肆樂人，自過七夕，便搬《目蓮救母》雜劇，

直至十五日止，觀者增倍……

當然，北宋瓦肆構欄所表演的《目蓮救母》，不論表演體製和演出形態，其「雜劇」是指「雜技」或「雜戲」，與元代所稱的「雜劇」名同實異。由此可以想見，早期目蓮戲的表演內容實為一種民俗活動，僅是藉此讓民眾參與舉行場面熱鬧的娛樂節目。

至於將之搬演成戲劇，據今所知，金院本中即有敘述目蓮救母故事名目的《打青隄》，而元代亦有佚名的《行孝道目蓮救母》雜劇（見《錄鬼簿續編》），明萬曆間更有鄭之珍《目蓮救母勸善戲文》（見《古本戲曲叢刊》初集本），至清代乾隆間而有張照《勸善金科》。但實際上，目蓮故事於民間的流布，卻更多是從各自的地域民俗文化觀念出發，產生各地不同的目蓮故事體系，無法用齊一的模式來規範。

沈繼生先生經過對上述作品劇本進行互勘之後，在〈「目蓮傀儡」中的目蓮戲〉一文中認為：泉州傀儡目蓮戲文，在劇本體製上與鄭之珍本及張照本之間，彼此頗多參差；而與敦煌變文比較，則有一些異同。這些情況可以說明，泉州傀儡目蓮戲的產生及其形成，或許自有自己複雜的地域歷史文化背景，恐非一種直線式或簡單化移植的產物。³⁰

關於目蓮戲的研究，成果豐碩，筆者在此不再贅述。在「籠外簿」中需要特別注意的，反倒是《三藏取經》。根據黃少龍先生的考察，今存傀儡戲清代抄本的《三藏取經》，當是明代寫本的傳抄本；以人物或故事形態看，則顯然是吳承恩《西遊記》成書刊行以前，取經故事即已經在閩南民間流傳的一個生動例證。以表演特徵而言，主要是以說唱為主來敷演故事，人物、事件、衝突、情節以及解決矛盾的基本方式，都還比較缺乏神異色彩。如果同吳承恩《西遊記》比照，則無論人物性格或故事情節，幾乎無法找到任何內在聯繫的痕跡。故事情節的粗略和平直，戲劇衝突的單純和重複，人物性格的輕描和單調，構成了泉州傀儡戲

³⁰ 沈繼生：〈「目蓮傀儡」中的目蓮戲〉，載《泉州木偶藝術》（廈門：鷺江出版社，1986年8月版），頁144—156。

《三藏取經》的一大特色。從兩者比對中找出的人物、事件和情節的十七點差異，說明了傀儡戲《三藏取經》沒有受到吳承恩《西遊記》的任何影響，基本保存了明代中葉以前閩南民間所流傳的取經故事的原始形貌，這也是傀儡戲《三藏取經》彌足珍貴的地方。

(三) 泉州傀儡戲抄本的特點：

在傀儡班社中，不管是「落籠簿」或「籠外簿」，都以抄本形式世代流傳。抄本，成為演出或流傳的主要依據。傀儡戲演出劇目的戲文抄本，自古稱「簿」³¹。傀儡戲抄本（「簿」）的格局，大抵都用毛筆正面豎寫，順序而下，抄至末頁，名曰「上簿」或「前簿」；然後倒轉過來，反背為正，仍按上述格式，逐頁抄至劇終，名曰「下簿」或「後簿」。

傀儡戲抄本採用「連綴」體式，不標齣目，僅以人物「上」、「下」或「並下」顯示段落；或「唱」或「白」，皆有注明。凡「唱」，則標曲牌名稱，有的並標示撩拍記號。凡屬「生」、「旦」，只標行當；「北」（淨）、「雜」角色，則標名或職。在抄本中，略寫、略筆比比皆是。曲牌名稱，大抵略寫，如【剔銀燈】寫作【銀燈】、【賞宮花】寫作【宮花】。行當名稱，則常略筆或簡化，如「貼」寫為「占」，「花童」、「大童」寫為「二三」，卻老寫為「妳」，小軍寫為「右」等等。

如果把已經整理、校注出來的「落籠簿」《織錦回文》、《劉禎劉祥》、《孫龐鬥智》、《呂后斬韓》和「籠外簿」《三藏取經》等幾個清抄本同龍彼得先生所輯明刊閩南戲曲選本進行粗略對照，立即可以發現一個驚人的事實：泉州傀儡戲清抄本與「三百年前作為古文物被人代到歐洲，且一直未被人正式鑑定過」的明刊本間，它們所使用的明代閩南方言俗字，不僅在書寫上完全相同，且其確切的語詞含義，也都完全一致。此外，更令人驚異的是，傀儡戲抄本與明代刊本所使用的「音同字不同」的閩南方言替代字、異體字或假借字，不但數量甚多，而且同

³¹ 以往有些傀儡班社為圖節約起見，往往把商舖已經使用過的帳簿拆散重折，用其背面抄寫戲文，然後依原來樣式裝訂而成。或許因其乃是帳簿的轉用，故沿用「簿」的名稱，僅作上下翻頁的改動而已。

出一轍。

自古以來，多數從事民俗戲曲的演藝人員，文盲佔有相當的比重。像泉州傀儡演師這樣，能夠粗通文墨、提筆寫字的，誠屬難能可貴。不過，舊時代的社會絕大多數戲曲藝人的社會地位和生存空間，決定了他們只熟悉方言俗字，而不可能精通使用「官話」寫作的文讀語言。這種狀況，自然可以保證歷代傀儡戲抄本在傳抄或重抄過程中，不致發生太多的篡改情形，這大概是泉州傀儡戲抄本在數百年間始終保持本來面目的一個重要原因。也或許正因如此，大量使用方言俗字、假借字、標音字、異體字，自然構成古代地方戲曲聲腔戲文抄本的一種鮮明特色。這種特色，在傀儡戲清抄本與明刊本間，雖說劇種不同，畢竟言語相通，故在語言風格上存在著驚人的一致性。

傀儡戲的抄本，歷來都是「四美班」或「五名家」進行演出、傳承活動的主要依據。因此，歷代以來班社內部或班社之間對於戲文抄本的反覆重抄或輾轉傳抄，幾乎成爲維繫傀儡藝術生命不可或缺的自覺行爲。在歷史長河中，就一個傀儡班社而言，這種重抄或傳抄，每隔一段時間（數年或數十年）就要進行一次。這樣，每個「落籠簿」或「籠外簿」的劇本，在被無數次重抄或傳抄過程中，儘管可能出現某些歧異，但由於班社規制、制例的逐步形成以及趨於凝固，每本戲文的多數賓白和曲文，變因此而獲得長久保存。

從傀儡戲清抄本與閩南弦管戲文明刊本在使用明代閩南方言俗字方面的粗略比照中，基本可以認定每個傀儡戲清抄本的「祖本」，都可以追溯到龍彼得先生所輯《明刊閩南戲曲弦管選本三種》所載戲齣形成的年代，亦即在十三至十六世紀之間。由此進而可以認爲，泉州傀儡戲「落籠簿」及部分「籠外簿」戲文，最遲應當形成於明代。

第三節 閩南布袋戲的繁盛

布袋戲，又稱爲「掌中戲」，前者是以其結構特色而言，後者則指其表演手

法而言。大陸各省許多地方都有與其類似表演型態的偶戲出現，有的因其托於手上搬演而稱之為「手托偶」，有的則因其表演方式與手套相似而稱之為「手套木偶」，總之，均為相類似的表演型態，在本章第一節中已作詳細說明。當然，此種偶戲，亦以閩南一帶所謂的「布袋戲」最為繁盛，成為雄霸一方具有地方特色的偶戲劇種。

一 傳說發展

對於布袋戲的起源問題，雖然我們在第一節中經過合理推論，認為以指掌托舉操縱木偶的形式，當是脫胎自杖頭木偶戲縮小後所獲得的改良成果。儘管如此，民間則依然盛行著頗具神奇性的傳說故事。相較於理論推衍的現實冷酷，傳說無疑的是比較具有浪漫氣息的，也比較能夠吸引觀眾的興趣。在此不妨先敘述一下這故事的內容，一方面也可作為考察布袋戲產生年代的依據。呂訴上先生在〈台灣布袋戲史〉中寫道：

布袋戲，或稱「掌中班」，據傳遠在三百餘年前（約明朝萬曆年間），福建泉州城內，有書生梁炳麟者，經綸滿腹，博學多才，屢赴應試均不地而歸，胸中忿懣，無從發洩，羅門抱膝，短嘆長吁。摯友劉生，幼與同硯，原亦泉城有數之人物，因屢試屢北，同遭鍛羽之哨。然壯志未酬，實不甘拋棄舉子業。欲邀梁生到九鯉湖仙宮廟圓夢。梁因虛幻難憑，以功名取決諸無稽之神鬼，似未以為然。但劉邀之堅，亦難卻其情。且科期將屆，夙心未死，熱念復萌，加以鄉村到處轟傳仙公未卜先知，於是擬作馮婦之舉，遂則日齋戒，與劉偕往。宿廟三天，得夢見一白髮翁執其手曰：「念子之虔誠，今以五言一句贈子，後自知之。」即執筆在梁之掌上書「功名歸掌上」五字。梁醒後詳思，自喜今科必中無疑。欣然報名投考，三場已畢，得意洋洋。豈知榜上揭曉，依然名落孫山，而劉雖無夢示，是科竟進。梁則懊喪欲死，嗒然而歸。怨懟仙公夢中所示無靈，不信邯鄲路上枕頭可借，此番受貽，愧恨交加，神鬼揶揄，至於此極。從此光明拳打破痴迷膜，功名心已似三冬冷雪矣。會隔壁有教演傀儡戲者，閒時每從參觀，見其絲條複

雜，掌訣把式深奧，似非經學數年，不能抽演。一旦於觀覽間，靈機忽動，即別出心裁，以木偶作傀儡狀，擎於掌上演弄，久之由熟生巧，日漸活潑，舉動較諸傀儡戲更自然，乃藉稗官野史，調節劇情，朗誦其生平所作之詩文，一方面炫耀其才華，一方面藉以諷刺考官無目。風頭一出，面目更新，遠近歡迎，聘請開演，接踵而來，不數年間，名揚八閩矣。至此始悟九鯉湖仙公所夢示「功名歸掌上」之謎，分豪不爽，而掌中班亦從此而得名。

32

相類的故事，亦見於沈平山所著的《中國掌中藝術 —— 布袋戲》一書，只是人物略有不同，或稱是孫巧仁：

明朝泉州有個讀書人叫孫巧仁，在上京赴考途中，路過揚州借宿夢仙宮，夜晚夢見福、祿、壽、財、子及麻姑、魁星、炁某對（鍾濂、葛孟霞）等眾仙聚集唱曲。翌日，他在廟裡抽籤卜問考運，赫然是一支上上籤，文曰：

三篇文章入朝廷，中得三等甲文魁；

功名威赫歸掌上，榮華富貴在眼前。

孫巧仁滿懷信心赴考，不料卻名落榜外，祇得悒悒不歡的回到家鄉，以教書糊口。然而，他所教的學生，竟然有許多是三等甲的學生，相形之下，只有怨嘆自己的考運不佳。從此，書也不教了，移情在木偶中，把內心的不得志及無奈反映在戲文裡，扮演起掌中戲來。沒想到因他的台詞博雅，演技靈巧，在泉州闖出了名氣，廣受歡迎。有一天，他在演一齣有狀元角色的戲，念著從前在夢仙宮所抽到的籤文，驀然頓悟了「功名威赫歸掌上，榮華富貴在眼前」兩句的詩意，正是他這時候操偶演戲的寫照。³²

而丁言昭女士在〈中國木偶戲發展簡述〉中，亦有提到孫巧仁其人，說「現在響譽遐邇的福建龍溪布袋戲，就傳說是明萬曆年間漳州南門外一個落第秀才孫

³² 見呂訴上：〈台灣布袋戲史〉所述之「布袋戲沿革」部分，載《台灣電影戲劇史》（台北：銀華出版社，民國五十（1961）年9月初版），頁412。

³³ 原故事見沈平山：《布袋戲》（作者自印，1986年10月10日），頁49。本文轉引自陳正之《掌中功名》中所改寫。另外，沈平山先生亦在同書中提到類似的事件，如黃華（傀儡華）的故事。

巧仁所創」。可見這個傳說長久以來流行於民間戲班之間，除了「泉州」與「漳州」地點不同外，時間（明萬曆年間）及事件背景（書生落第寄情於偶戲）似乎相差無幾。依此推論，類似布袋戲的表演形式大約出現於明代末葉，而由於有書生等飽學之士的加入參與，改良潤飾偶戲的劇本，並豐富其表演內容，從而逐漸確立其表演的形制，乃促使布袋戲於明清之際在閩南一帶的大為風行。爾後，由於人員少、裝備簡單而便於流動，遂以「扁擔戲」的形式迅速流傳至全國各地。

至於布袋戲是由杖頭傀儡小型化後所衍生而出的推論，呂理政先生所提出的理由有三：

（一）由操作的技術來看：杖頭傀儡戲的原始型態，戲偶都相當大，總在三尺至四尺左右，通常一個演師只能操作一個戲偶。至元以降，杖頭傀儡漸入衰途，大部分落拓藝人流浪民間，以走江湖賣藝為生，為要求便於走四方，所以戲偶與戲棚都愈來愈小，形成小棚杖頭傀儡戲（耍苟利子），演師經常都是一人自唱獨腳戲。當戲偶小到適合手掌伸入其中，以指頭操演戲偶的時候，有些藝人就放棄以杖頭為主而直接以手掌和手指來操演，反將杖頭變成輔助技術。試想一個演師同時操演兩個具有三枝操作桿杖頭傀儡，是相當困難的；然而若採用掌中戲的演出形式，同樣以一個演師用雙手直接伸入兩個戲偶來操演，就顯得容易多了。可能就是這個緣故，掌中戲就逐漸成為肩擔戲的一種主要演出型式。我們在「耍苟利子」的表演型態中，很容易體會出這種轉變。至今，台灣布袋戲演出時，有時也用一枝杖頭（稱「直通」或「彎通」）來加強演出較細膩的動作，亦可認為是掌中戲由杖頭傀儡衍生而來的遺留。

（二）由戲棚形式來看：掌中戲（布袋戲）自民初以來在閩南和台灣都有迅速的發展，然而它全盛時期的戲棚（彩樓），顯然是由苟利子的小戲棚擴展而來的。

（三）由主演（頭手）獨當一面的性質來看：布袋戲發展至今，其演

出始終是由主演一人（頭手）獨當一面，與獨腳戲時代並無不同。³⁴

對於這三點理由，前一點指出了布袋戲由杖頭傀儡小型化後衍生出來的軌跡，相當清晰可循。筆者曾目睹廣東及河北清初遺留下來的「杖頭木偶」，其木杖部分是可以拆解下來的，而可以直接用指掌托演操作，杖舉、掌托兩種功能兼而有之，此或可作為杖頭傀儡過渡至掌中傀儡的表徵，這種型製的戲偶正處於轉化階段。

不過，以台灣布袋戲的「直通」等輔助操作的工具認為是杖頭傀儡的遺留，則難免有倒果為因之虞。筆者以為，布袋戲在形成獨立的表演體系之後，當與杖頭傀儡區隔開來，完全以指掌操控。此由戲偶的內部構造觀察當可清楚發現，並無杖舉形式的遺留。流傳數代之後的民間藝人，亦無從了解布袋戲由杖頭傀儡演變而來的原理，只是忠實的代代傳承既有的表演規制。其有「直通」等輔助工具，當係後來某個或一些布袋戲藝人的偶然發現，也許是某次欣賞杖頭傀儡的演出而引發靈感，也許是思考改良方式憑空想像而多次嘗試後所得的發現，從而認為此種輔助操作的方法能使戲偶動作更加細膩生動，因而藝人間相互取法，戲團間相互流傳，久而久之乃形成一種特有的操作方式。往後在「金光布袋戲」及「電視布袋戲」中因應戲偶的加大而運用更為普遍，現今閩南漳州的掌中木偶亦已多用杖輔助操縱。由此可知，其演變的過程是漸進而清楚的，經過一段漫長的時間而運用漸廣，並非由杖頭木偶直接遺留轉化而成。

至於二、三兩點理由，則只說明了布袋戲與「耍苟利子」的關係如何密切，似與杖頭傀儡戲無多大牽連，其間待商榷的空間仍大。筆者認為，以戲棚的形式來看，由於布袋戲與杖頭傀儡一樣，都是由下往上舉偶托演的方式，只是前者舉手較低，後者撐杖較高。而為了突顯舞台上的戲偶，下面均用布幔掩護操縱者，圍住戲棚四周。又因為大棚杖頭傀儡戲偶較大、人員較多，所需騰挪的空間自然較廣，其演出的舞台便寬而且大。清代所指的「大台宮戲」即是指此種大型舞台

³⁴ 呂理政：《布袋戲筆記》（台北：台灣風物雜誌社，1995年7月版），頁34—35。

的杖頭傀儡戲，如清人章陶的《柴桑京師偶記》及有詳細的敘述：

其木偶則長三尺餘，臺周回障以藍色布，高逾人頂。其上則設置戲場，珠欄繡幌，華麗橘黃，每一木偶以一人舉而弄之，動作身段與真者無異。後方圍書畫屏集，內行弦板列座，念唱與場上精神相合。

從文字的敘述上來看，儼然與今之所見傳統布袋戲的表演形式無異，不但有前場的戲偶表演，亦且有後場的音樂伴奏與演唱，只是大小有別。亦無怪乎陳正之先生將此段文字誤認為是對清代布袋戲在宮廷演出的紀錄，將二者混為一談了。³⁵ 由此更可以發現，布袋戲為了因應人員少、戲偶小的轉變，戲棚也跟著變得較為矮、窄了，其舞台樣式簡直就是杖頭傀儡戲縮小化的型制，極為明顯。

另外，提到頭手獨當一面的性質，則係「耍苟利子」或肩擔戲等演變後的形式，為了一個人跑江湖到處遊走賣藝方便的緣故，似無法證明與杖頭傀儡戲之間有直接的關聯。除非我們能找到資料證明杖頭傀儡是由一人主演擔綱的，與泉州懸絲傀儡戲分由四人操縱扮飾四種角色不同，否則無法確認藝人主演的表演形式是從杖頭傀儡繼承而來。對此，似乎宜採較為保守的態度，不可妄下斷語。

不過，若從整個偶戲發展的歷史經過加以考察，則以一人主演的情況矍然可知。誠如本論文第一章中所述，當唐末五代之後偶戲與說唱文學相結合之後，偶戲表演一方面汲取其豐富的故事內容，作為敷演的底本；一方面則演師模仿說書者的表演精髓，一個人既說且唱，不但要掌握故事大綱的來龍去脈，也要通曉人物的出現與對話，然後以偶人扮演戲中人物上場敷演故事，至宋代民間娛樂盛行於瓦舍勾欄之時，此種表演模式於焉成熟。因此，乃有宋人筆記中兩京傑出的偶戲藝人名錄出現，顯見其戲班在這些主演精湛的演技表現之下，乃能建立名號，廣傳於市井之間。往後此種以一人主演的形式趨於凝固，成為偶戲班特有的規制，一方面出於戲偶由一人掌控擔綱演出較為容易，一方面也顯示戲班組織的單純與精簡，而與龐大複雜、人手眾多的大戲班子有別。

³⁵ 見陳正之：《掌中功名》（台中：台灣省政府新聞局，民國八十年六月版），頁 184—185。

接下來，討論一下「布袋戲」名稱的由來。前文提過，「布袋戲」一詞最早出現的歷史文獻，為清代中葉嘉慶年間刊印的《晉江縣志·風俗志》之中。然何以名此種偶戲為「布袋戲」，則未見任何記載。根據呂訴上在〈台灣布袋戲史〉³⁶中的描述，可能有三種原因：

(一) 因其使用的戲偶，除頭部和手掌與腳的下半段以外，軀幹部分、手肢和腿部，都是用布縫成的。其形「四角方形」酷似布袋，所以稱為布袋戲。

(二) 是因為「木偶戲」排演後，都收在布袋裡轉運（現已改裝在木箱）。

(三) 是在排演後，即隨手把木偶，投進掛在戲棚下的一個用布縫製的袋裡。

此外，呂理政先生認為還有一個可能，是掌中戲早期演出的戲棚形狀像個大布袋，因而名為「布袋戲」。類似的名稱有「被單戲」、「被搭戲」、「幛幔戲」等，可以參證。³⁷

若從布袋戲班的早期型態來看，前述三種原因均有可能成立。事實上，民間藝人的隨意性很高，只要是與戲班生活有關的習慣，都可以隨意附會。因而在布袋戲班裡與「布袋」扯得上關係的事件和動作，甲戲班的藝人可以說是原因一，乙戲班則說是原因二，那丙戲班為什麼不可以說是原因三呢？三者均有其合理性的成分存在。

然而，依照筆者的意見，以第一個原因最貼切，也最單純。我們無需將問題複雜化，簡單的從戲偶構造層面來觀察，在指掌伸入操作的部分，就像是一個小的「四方形」布袋，上下左右各連上頭、雙手及雙腳，而以「布袋」作為操縱的主體（軀幹），從而做出各種動作。以今天的布袋戲情況來說，此原因最易被了解，也最容易直接感受。儘管布袋戲的表演形式不斷翻新，戲偶尺寸漸次加大，

³⁶ 載於呂訴上：《台灣電影戲劇史》（台北：銀華出版社，1961年10月版），頁一。

³⁷ 見呂理政：《布袋戲筆記》（台北：台灣風物雜誌社，1995年7月版），頁36。

但是不管外在因素怎樣轉變，作為戲偶主體的「布袋」結構，卻始終如一。因此，此一說法於今最為合理，眾人只要親自把玩布袋戲偶，撩開衣服的内部，便可以一目了然。

不過，若從歷史淵源的角度來加以考察，筆者則認為呂理政先生的說法最有可能。首先，我們仔細觀察「肩擔戲」早期演出的圖片，其戲棚外面四周覆蓋一層布幔，將演出的藝人包裹在裡面，從外觀看來，的確就像一個大「布袋」，因而得名。其次，各地區民眾觀賞此種偶戲演出，紛紛給予相似的名稱，輾轉相傳，因方音之故，或稍有差異，從「扁擔」、「被單」、「被搭」到「布袋」，均為同聲一音之轉，產生了音近訛變；而「肩擔」與「扁擔」則或為形近訛變。我們雖然無從知道這些名稱到底是誰先誰後，從何處開始流傳，但至少在閩南甚至台灣地區，「布袋戲」之名卻早已相沿成習，而且成為最風行、流傳區域最廣的偶戲劇種。

無論如何，最遲在清代中葉嘉慶以前，「布袋戲」在閩南早已負有盛名，廣受群眾的歡迎，因而被紀錄於地方志中，與名重一時的泉州提線傀儡相提並論。尤其往後的發展，更有超越前者的趨勢。

二 表演藝術

布袋戲又稱為「掌中戲」，顧名思義，即是將戲偶托於掌上操作之意。然而，光以掌托不能成戲，戲偶的動作需要靠手指的活動，才能呈現出生命力。掌中戲在有些地方喚為「指花戲」（福州當地稱為「指頭戲」），意即指頭上的花樣，其強調的是手指的操弄技巧。

不同於懸絲傀儡戲「由上往下」懸垂操縱的方式，布袋戲是「由下弄上」的表演型態，遺留著杖頭傀儡逐漸縮小的演變痕跡。就戲偶的結構來說，頭部和雙手手掌（或拳頭）及雙腳的下半段以木頭雕製而成，軀幹、手肢和腿部都用布料製成。尤其軀幹部分，形狀像一個四方布袋，可讓操弄者的掌指伸入其中，是構成戲偶動作的主體。傳統布袋戲偶的身高不過尺二，若論操作方法，是以操縱者

的手掌作為偶人的軀幹；以右手為例，是以食指插入偶人頭部，大拇指撐著左臂，其餘三指撐住右臂，左手反之亦然。有時用操縱者的另一隻手，分管兩腳行走的動作。加上布袋內套的拉扯、張弛，使沒有骨頭的偶人能演出骨骼感來，能做出各種生活動作、身段，以及戲曲科步的程式表演，不但形似，而且神似，極富藝術表現力。因為是手指頭直接操縱的，戲偶顯得格外靈活生動，節奏明快。

老式（坐式）的布袋戲台，裡面往往只能坐上兩個演師：一為頭手（或稱「頂手」），一為二手（或稱「下手」）。通常是一個演師兩手同時操縱兩個偶人，而且是兩個不同性格、思想感情互異的人物。在一齣戲裡，一個演師通常需要操作五六個以上的角色。想要創造一個有聲有色的布袋戲舞台形象，表演藝術的動作性強是其特點，同時也很強調「聲情」——即所謂「八聲七情」的運用，注重道白的性格化，很講究語言藝術。因此，布袋戲向來有「千斤道白四兩曲」的行話，可見其聲情表現的重要性。布袋戲的原始形式是「有表情的說書」，因此，還殘留著「重說不重唱」的痕跡。但它能表演許多人戲所無法展現的動作，如遁地潛水、龍騰虎躍，型態變化，大小由之，奇幻異想，上下升降，想像力甚為豐富，在操縱技術上有不少絕技。³⁸

關於布袋戲的人物形象，基本上與人戲相同，可分為生、旦、淨、末、丑五種行當。但由於戲偶的製作是一種雕刻藝術，造型變化的隨意性極大，它是在寫實的基礎上，運用了大膽的誇張、巧妙的變形、艷麗的色彩和濃郁的裝飾風味來進行形象的設計和製作的。全部的偶頭形象，可以說是社會群像的典型概括。

三 南北流派

關於閩南布袋戲的流派區分，其說由來已久。丁言昭女士在〈中國木偶戲發展簡述〉中，甚至認為漳、泉兩地在明代產生布袋戲的同時，兩派的風格就已注定其發展的趨向。其文說道：

³⁸ 以上關於布袋戲操作技巧的說明，參考自沈繼生：〈譽滿中外的閩南掌中木偶戲〉一文，見《泉州木偶藝術》（廈門：鷺江出版社，1986年8月版），頁56—59。

……至於布袋木偶，則在福建一境之內即分南北兩派，南派屬泉州語系，音樂結構與泉州提線木偶相似；北派屬漳州語系，以龍溪布袋木偶最為著名，行當齊全，採用皮黃音樂。在演出的內容上，南派布袋木偶擅長神話故事，北派則擅長武戲，但後來北派也增加了不少神怪、鳥獸的動作，擴大了表演功能。這一些，當然是明代以後長期發展的結果，但在明代當它們各自落腳生根之後不久，就已姿色各具，初步走上了自己的發展趨向。……

布袋戲形成的原始形態，或可推至明代末葉，由第一節中的推論而知，在時間上大抵不差。然而，是否在形成之時即有明顯的地方特色，可從兩個層面思考。就「肩擔戲」的雛型形式來說，主要是以戲偶敘述故事內容，是一種「有表情的說書」，「重說不重唱」，故當此初始的萌芽時期，很難讓人相信有地方特色的布袋戲流派產生。然而，若就偶戲與地方戲曲相結合的發展階段而言，受到地方戲表演特色的影響，不論是劇本、音樂、唱腔、表演風格等，乃形成了不同的流派。對此，呂理政先生曾引用虞哲光先生的意見這樣解說：

福建的掌中戲，拿演藝來說，可分為南北兩派。南派唱「傀儡調」，唱詞、台詞、音樂三者都仿提現木偶戲，它流行於泉州一帶，擅長演神話故事。北派是漳州調系，唱詞用皮黃音樂，場面也模仿京戲，擅長演武打戲。這兩種演出形式，不論舞台裝置或木偶彫造和表演上，都是大同小異的。據說北派由江西傳來，南派是由溫州傳來的。³⁹

虞先生的說法與前節提到傀儡戲對當地劇種的影響情況相比對，可知泉州布袋戲與當地流行的傀儡戲關係較為密切，而非取法自「梨園戲」；然而漳州布袋戲則是與「漢劇」結合，並非模仿京戲，此當有所辨明。雖是同樣使用皮黃音樂，然須知「漢劇」與「京戲」有別，不可遽謂直接仿自京戲。漳州布袋戲擅長演武打戲，亦是受漢劇之影響而然，其餘語言、音樂、唱曲等亦復如此，而與京戲不盡

³⁹ 轉引自呂理政：《布袋戲筆記》（台北：台灣風物雜誌社，1995年7月版），頁34。

相類，這是必須區別清楚的。至於南派、北派的分別，並不是以地理位置來劃分，而是以戲曲音樂體系的源流地為依據的標準。這裡，虞先生謂「北派由江西傳來，南派由溫州傳來」，若以「南管」與「北管」的流傳來看，前者屬「南戲」音樂系統，其由浙江溫州流入福建泉州，歷史遺跡斑斑可考，梨園戲更有「宋元南戲的活化石」之稱，南派即是繼承此一源流；相對而言，皮黃音樂的梆子腔系統，其源流可追溯至陝西秦腔，流傳至安徽後經江西而進入閩西，形成漢劇後在漳州結合布袋戲，故北派承襲此一系統。在福建的地理位置上，雖然漳州在南、泉州在北，但因聲腔系統的源流地陝西在北、浙江溫州在南，故使用皮黃音樂的漳州布袋戲稱為北派，反而泉州布袋戲則稱為南派。對此，沈繼生先生在〈譽滿中外的閩南掌中木偶戲〉中有較為明確的描述：

福建的布袋戲有兩個流派：一為北派，流行于漳州所屬地區。一為南派，流行于泉州所屬地區。南北之分，並非以地理位置畫界。其主要區別在音樂唱腔和表演風格上。北派唱的是北調（漢調、昆腔、京調），表演上採用京戲做派。南派唱的是南調（包括傀儡調），表演上採用梨園戲的做派。⁴⁰

至於南北分派的說法起於何時？由何人所提出？則已無從稽考，只知道這是民間流傳已久的說法，自古而然。當然，從雛型到產生流派，需要一段相當的演變時間。若依照布袋戲發展的時間加以推測，這種流派風格的區別應該成於清代中葉。對此，呂理政先生曾將之劃分為不同的發展階段：

（一）萌芽時期：代表型態為「耍苟利子」。可能在明末清初，由沒落民間的小棚杖頭傀儡戲演變而來，分布於中國各地。特徵為單人演出，有簡單鑼鼓，並配合「叫子」，無管絃戲曲。只有短齣小戲，沒有全齣戲目。這時期有沒有來到台灣，沒有資料可以徵信。

（二）圓熟時期：代表型態為「戲曲布袋戲」。清朝中葉（乾隆以後）在

⁴⁰ 見《泉州木偶藝術》（廈門：鷺江出版社，1986年8月版），頁58。

福建地區逐漸發展起來，採用地方戲曲，擴大舞台，充實前後場，鑼鼓管絃漸臻齊備。有精緻大木彫戲棚和戲偶，腳色漸漸完備定型，戲目豐富，成為一種精緻的民間偶人戲。並在圓熟初期傳入台灣。……⁴¹

此所謂的「戲曲布袋戲」，即是布袋戲的表演形式與地方戲曲結合，採用其劇本、音樂、聲腔等元素，有了前場（表演）、後場（音樂）的區隔，從而形成獨特的偶戲風格，而與它地不相類，具有濃厚的地方色彩。

據此而論，則閩南布袋戲的發展達於成熟階段，並獲得官方注意，當在清嘉慶年間刊行的《晉江縣志》記載之前，其時間點亦以乾隆年間為最大可能。爾後，即分別由漳、泉、潮三地隨著移民傳入台灣各地，成為台灣布袋戲中不同風格的表演流派。

第四節 閩南皮影戲的演變

一、地域分布

中國的影戲發展至清末，已在大陸各地流行。然而，由於各地的風土民情不同，因而影戲的藝術風格也各異，於是歷來都有一些學者試圖將中國影戲分出幾個流派來，比較其異同之處，並探索它們的演變。如顧頡剛在〈中國影戲略史及其現狀〉中云：

影戲在今日不但在北京，在全國各地亦尚有不少地方在殘留著，並且按照其所受外界影響之不同而保有極大之差異，約計之可有以下數大區域。一為陝西，二為川滇、湖北，三為河南、山西及河北西部，四為河北東部及東北各地，山東所有者為另一種，江、浙、閩所有者又另為一種，廣東與湖南所有者同為紙人，當別有來源，或即為最初用紙雕製影人時之所遺留而為改其製法者，其與以上各種皆顯有不同。現存影戲之分區，於上七者

⁴¹ 見呂理政：《布袋戲筆記》（台北：台灣風物雜誌社，1995年7月版），頁36。

略盡之。(見《文史》第十九輯)

常任俠於〈皮影戲的發展〉一文中則云：

皮影戲流行於中國各地，有南影、北影之分。南影流行於潮州、福州，在四川重慶的也屬於南影的流派。北影流行於中國北部，又分為東城派與西城派，東城派以灤州為中心，散布於東北各地，樂亭、寶坻、玉田、薊縣、平東、昌黎、豐潤、遵化、遷安等縣最盛。西城派以琢州為中心，散布於北京以西的運城、河南、陝西西安、甘肅等地。東城派的皮影較小，雕成塗彩，更塗以油。西城派的皮影較大，僅塗彩色，不再塗油。(《光明日報》，1953年4月4日)

董每戡先生於《說劇》之〈說影戲〉中認為：清末，影戲在全中國流行，「有南影、北影之分」，「北方的北影又分為兩個流派，所謂東城派和西城派」；「南影最流行的地區算四川」；「華南地區則推廣東的潮州，原也盛行皮影」。(見《說劇》，人民文學出版社，1983年版，頁105—107。)

另外，翁偶虹先生在〈北京影戲〉文中云：

我國的影戲，有許多支派，一支是灤州的「驢皮影」(以驢皮製影人，故名)，一支是四川的「燈影」，一支是山東的「皮影戲」，一支是陝西的「影子戲」，一支是北京的「蒲團影」。(見《北京藝術》，1983年第4期)

沈梅則在〈用影子說漢唐道春秋——訪秦振安博士談皮影戲〉中，引用秦振安先生的說法：

中國的皮影戲大約可分三派：潮州、四川和灤州。「潮州影」流行於廣東、福建和台灣一帶，主要目的是祭祀和趕鬼。「四川影」流行於四川，內容主要仿川戲，而「灤州影」起源於河北灤州。(見《中報》，1986年10月6日)⁴²

⁴² 以上關於各家對中國影戲流派劃分的說法，轉引自江玉祥《中國影戲》(成都：四川人民出版社，1992年2月版)第八章〈中國影戲的流派及其分布地域〉之注釋(7)。引文見該書頁191—241。

而江玉祥先生則綜合了前人的歸類之後，再加上自己的研究心得，依據影戲演出的六個因素，包括影偶的製作、弄影的技術、唱工、燈光、舞台（影幕）、樂器等，將中國影戲區分為七大影系，分別為：（一）秦晉影系；（二）灤州影系；（三）山東影系；（四）杭州影系；（五）川鄂滇影系；（六）湘贛影系；（七）潮州影系。各影系之下，再細而分之，共可分將近三十派之多，⁴³ 可見其詳盡而複雜的程度。

由上述各家對影戲的分類來看，中國由於地理環境複雜，民俗風情各異，遂產生了各地不同特色的皮影戲。將影戲化繁為簡的加以歸併分派，雖然有的說法過於單純，但自有其共通而合理之因素。其中，我們可以發現，不管影戲流派如何區分，南方影戲的重地均公認為廣東潮州。可見潮州影戲的聲望名聞遐邇，其歷史淵源其來有自。

廣東省平遠、梅縣、豐順、普寧、惠來以東地區，隋代屬於潮州的轄境，當時的治所在海陽（今潮安）。元代改為路，明代改為府，而老百姓口語習慣，仍稱「潮州」。此地歷來盛行影戲，根據本章第一節的推論，當是南宋末年隨著流亡士兵和難民的足跡而來，然後在此紮根、成長，逐漸形成具有當地特色的皮影戲。而象徵此一偶戲形式達到成熟階段的標誌，與前文所述閩南布袋戲的發展一樣，則是與當地流行之地方戲曲結合伊始。

誠然，閩南自宋末以來，隨著南戲的流播繁衍，在結合各地的語言和民謠、音樂之後，形成了具有地方特色的戲曲，有所謂的「泉州雜劇」⁴⁴，甚至有「泉潮雜劇」⁴⁵之稱。可知宋雜劇（南戲）在南宋後不但流傳至福建，甚至也傳到了廣東潮州一帶。這些具濃厚地方色彩的戲曲，發展後逐漸壯大為大戲，從近年

⁴³ 見江玉祥：《中國影戲》（成都：四川人民出版社，1992年2月版），頁191。

⁴⁴ 如林慶熙在〈再探宋元南戲遺響的梨園戲〉中寫道：「宋代，閩南泉州在民間音樂、歌舞和俳優雜戲的基礎上，吸收宋雜劇的表演藝術，形成了以南音為音樂唱腔，綜合歌舞白蟻表演故事的泉州雜劇。」此文為一九九六年第三屆「國際南戲學術研討會」論文，未刊。

⁴⁵ 劉浩然於《泉腔南戲概述》中述及〈南宋雜劇〉時，羅列了主要的幾種雜劇，其中有「泉潮雜劇」一項：「泉潮雜劇，以泉州、潮州一帶之雜劇為主，多用泉州、潮州之方言為主，從朱熹、陳淳和真德秀之一再禁戲這情況看來，適足以證明泉州一帶雜劇戲文之興盛。」

發現的幾本明代戲文⁴⁶ 加以考察，至遲在明朝時候已進入成熟階段，包括莆田的「莆仙戲」和泉州的「梨園戲」，而在潮州則為「潮劇」。

潮州皮影戲在興起初期，其表演形式當為簡陋之型態，保留宋代「以影戲說書」的方式，使用地方語言，偶而插進民歌小調，而「燃燈弄影」的原理則始終沒有太大的差異，只需一、二人為之即可。潮州地區在明代產生了成熟的「潮劇」之後，皮影戲遂向之取法、模仿，包括劇本、曲牌、音樂、唱腔等，兩者均有相當的雷同之處。

至於潮州影戲流行的地方範圍，也與潮劇分布的區域相當。潮劇除流行於以潮州為中心的粵東一帶各縣市外，也流行於福建南部的詔安、漳浦、雲霄、東山、平和、南靖及閩西的龍岩等地。由陳鄭炫先生在《皮影戲雜談》中提到漳州皮影戲的特徵，⁴⁷ 包括演唱採用「潮調」及對白夾雜潮州方言口音等，可以看出許多潮州特色的遺留，亦可以想見潮州影戲流傳至漳州地區的情況，並指出漳州在明代就有皮影戲的演出了。何以如此？根據《中國戲曲志·福建卷》書尾所附的〈福建省戲曲劇種概況表〉中所列的「潮劇」一項，寫明其形成的年代為「明初」，而形成的地點則為「漳州、潮州」一帶。由此可知，從閩南的漳州到粵東的潮州這一塊區域，自古以來即被歸為同一個範圍，而這些地區不只在語言上可以相通，在風俗習慣上也極為相近，乃使得皮影戲與潮劇流行的地方幾乎相同。因此，我們不應該從外在行政區域的分界將這塊地域加以割裂。

依筆者之愚見，我們應該在觀念上打破行政界線的區隔，撤除省份的藩籬，將潮州與漳州連成一塊獨特的區域，基本上它們原來就是一個「文化共同體」。漳、潮二地不但交流頻繁，移民也在彼此之間隨意流動，也因此，潮州地區實應歸為閩南文化區之一部分，而成為東南沿海渡海移民來台的三大源流之一。

⁴⁶ 這裡所指的明代戲文包括龍彼得先生所輯錄的《閩南戲曲絃管三種》和賴伯疆於〈南戲的本色特徵和流播的廣泛性——從明本潮州戲文〉中所提到的七本明刊潮州戲文，分別為：1.嘉靖刻本《蔡伯喈》。2.宣德七年寫本《劉希必金釵記》。3.嘉靖刻本《荔鏡記》。4.萬曆辛巳《新刻增補全像鄉談荔枝記》。5.《顏臣》（刻於《荔鏡記》劇本之上欄）。6.萬曆刻本《重補摘錦潮調金花女大全》。7.《蘇六娘》（附於《金花女》劇本之上欄）。此七種明刊戲文的藝術形式和表現手法，大都保留了南戲的藝術特徵。文見《南戲論集》。

⁴⁷ 參見第一節中之引文。

潮州影戲的流傳區域，不僅達於福建、台灣等地，甚至隨著華僑的足跡，傳播到南洋、東南亞一帶，形成了華南一大影系——潮州影系。江玉祥先生指出：「潮州影系包括廣東影戲、福建影戲和台灣影戲三種類形，他們在影偶造型、腔調、信仰三方面，具有一些共同的特徵。」⁴⁸此之所以形成三地共同的特徵，即在於文化特色上的一致性。其流布的區域地帶，亦宜從此一角度予以觀察解讀，問題乃能迎刃而解。

二、發展蛻變

潮州當地對於影戲的稱呼，至今仍然保留舊有的「紙影」之名，不過，經由現有資料及實地訪查的印證之後，名實之間已有極大的差距。有些學者透過僅由字面顧名思義，乃以為「潮州紙影」仍保留宋代兩京「以素紙雕刻」的傳統，實則相差甚遠。如顧頡剛先生在〈中國影戲略史及其現狀〉中介紹中國各區影細流派時即提到：「廣東與湖南所有者同為紙人，當別有來源，或即為最初用紙雕製影人時之所遺留而為改其製法者，其與以上各種皆顯有不同。」⁴⁹此或受到當地沿用「紙影」名稱誤導所致。

其實，我們由前節所轉引的一些文字資料可以發現，潮州「紙影」乃另有所指。如陳坤《嶺南即事詩鈔》卷五裡的自注云：「潮人最尚影戲。以豬皮為人物，結臺方丈，以紙障其前隅，置燈於後，將皮製人物弄影於紙觀之。」另外，李勛《說訣》卷十三中也言：「潮人最尚影戲，其制以牛皮刻作人形，切以藻繪，作戲者於紙窗內熱火一盆，以箸運之，乃能旋轉如意，舞蹈應節」。如此看來，影偶既是由獸皮（豬皮、牛皮）刻製而成，「紙影」一名或非指其製作材料而言；而從「將皮製人物弄影於紙觀之」及「作戲者於紙窗內熱火一盆」等句子觀之，再加上潮州素有傳統「竹窗紙影」的流傳，其影窗乃是由一面透明的白紙裱在竹

⁴⁸ 見江玉祥：《中國影戲》（成都：四川人民出版社，1992年2月版），頁238。此處對於潮州影系包括廣東影戲、福建影戲和台灣影戲的觀點，與秦振安先生的分類見解相同。

⁴⁹ 顧頡剛：〈中國影戲略史及其現狀〉，見《文史》第十九輯，頁121。

框上而成，與陳坤所言「以紙障其前隅，置燈於後」的情形相同，因此，這些影偶透過紙面來呈現、表演，觀眾見之如在紙上活動的影子一般，故稱之為「紙影戲」。

筆者以為，所謂「紙影戲」即是指「將皮製人物弄影於紙觀之」，並非指影偶以紙為素材雕製而成，而潮州影戲有稱「皮猴戲」，即為其又一明證，如此或可解釋影戲自潮州傳入台灣後何以是用「皮」而非「紙」的原因所在。此外，根據老藝人的描述，台灣早期皮影戲所用的影窗亦是以堅韌的白紙為之，由此反證其源，更足以說明推論之理不虛。

潮州影戲的表演形式，從明代至清末大抵保持前文所述相似的情況。至於潮州紙影蛻變的經過，我們則可以從傳統的「竹窗紙影」及現今的「陽窗紙影」分別加以說明。以下，我們就根據蕭遙天先生對「紙影戲」的描述，先從潮州舊有的傳統影戲形式「竹窗紙影」開始談起。

「竹窗紙影」，一名「四字紙影」，是用透明的豬皮或牛皮雕成各種人物的形象，帝王卿相以至四民之狀畢具。它和民間的玩具一樣，最具色彩的美，從整體看，構圖美麗且富民間藝術趣味。因為演出的人物道具都是皮製的，又稱「皮影」；皮影在燈光下映出的影子有點像獼猴，故潮州人由愛叫它作「皮猴」。

表演時台內置一燈，台面裝一竹框，裱上透明的白紙，如電影的銀幕般，以為投影之所。這也是「竹窗」名稱的由來。做戲的居窗內，持皮影表演，當光照影投於白紙框裡，觀眾自台前看上去，只見窗上的影，矯捷多態，舞蹈應節。而窗內的導演樂工，卻是看不見的。作這種戲的大多為飽經世故的老伶工，往往以二人暱台內兼持影、作樂、唱曲諸事，自演自唱，手腳並用，潮諺有形容忙不開交的話道：「腳打鑼，手打鼓，口唱曲，頭還撞欽鑼。」即引演皮影者為喻，可知其繁忙的情況了。他們常一二人包唱全戲的生、旦、丑、末各種腔調，中間還加插諺語俳詞，多可解頤，更耐尋味。大概它的台詞與情節，皆屬於滑稽的，所演的也多喜劇，

像「洪阿貓求雨」、「周不錯」之類，頗為好奇的觀眾所歡迎。其表演的繁雜，伶工的簡少，令人嘆為觀止。而當鼓樂宣闐，歌曲婉轉，皮影幢幢，腳色雜出，場面十分熱鬧之際，觀眾目不暇接，情為之移。⁵⁰

很明顯的，蕭先生在「竹窗紙影」中的描述，亦指出了「紙影」是「用透明的豬皮或牛皮雕成各種人物的形象」，而且「因為演出的人物道具都是皮製的，又稱『皮影』」。而「做戲的居窗內，持皮影表演，燈光照影投於白紙框裡，觀眾自台前看上去，只見窗上的影，矯捷多態，舞蹈應節」，亦即「將皮製人物弄影於紙觀之」，如此，觀眾所見的是在紙窗上表演、活動的皮影，故稱之為「紙影」。至於陳鄭炫先生所言「因當地缺乏皮料，早期有些藝人用紙片加工來代替皮料刻製皮偶，映影的影窗也是用半透明的整張白紙裱掛起來的，所以叫做紙影戲」的說法，則大概亦是由字面上的意義揣想而得，當非實情。

「竹窗紙影」的發展在潮州盛極一時，風靡群眾，自明至清歷數百年而不衰，誠如前文引述諸條筆記資料所言，不僅潮汕地區喜聞樂見，更傳播至閩南、台灣甚至東南亞華僑聚居之地。儘管如此，潮州當地的「竹窗紙影」卻因應時代的轉變，也逐漸產生了變化，乃出現了「陽窗紙影」。時至今日，潮州一地雖仍盛稱「紙影」，卻已是非紙非影了。關於其中演變的經過，蕭遙天先生在《潮州戲劇志》中有詳細的敘述：

清末的紙影，因為伶工荒，不得不另闢途徑；與及想以新奇爭取觀眾。制度一變，好事的初改竹框為玻璃窗，棄皮影不用，略效傀儡戲，以稻草紮成軀幹，接泥製的頭顱，紙手木足，戲裝頗類傀儡戲，而身材短小，自足至頂大約五寸。背後及兩手穿鐵線凡三條，為操縱之具，稱圓身皮影。台面並佈置繡幕竹簾小桌椅，以往的表演以影現，今則以形體現，極像傀儡戲。後來那前罩的玻璃也棄去，號「陽窗」紙影，以示別於「竹窗」，而戲劇音樂全效潮音戲，演唱的伶工也多童子，因又號梨園童子班。這種

⁵⁰ 蕭遙天：《潮州戲劇志》，此轉引自林淳鈞：《潮劇間見錄》（廣州：中山大學出版社，1993年1月版），頁161。

戲甚合婦孺俗眼，殘存的「竹窗」紙影大受打擊，有的競相仿效，改為「陽窗」；有的不改，則屢受排擠而漸次散班。十多年前的「竹窗」紙影已寥若晨星，經八年的抗戰，兵火凌燂，已完全絕跡，到處所見的只有「陽窗」紙影而已。⁵¹

在此，蕭先生將紙影戲由「竹窗」如何轉變為「陽窗」形式的整個過程及發展情況說得非常清楚，我們很容易理解。由這一段文字，大概可以歸納出以下幾個發現：其一，紙影戲大約是在清末民初之際發生變革的，此與時代轉變有關；其二，戲偶雖為立體軀幹，然以頭接身體，及背後和兩手有三根操縱的鐵線，均顯見為皮影戲操縱形式之遺留；其三，先以玻璃代替白紙，之後再將玻璃去除，儘管戲台已為立體化，但仍保持平面影戲舞台的規則型制；其四，「陽窗」紙影的戲劇音樂全效潮音戲，已與潮劇大戲相結合，可見「竹窗」紙影時代之後場音樂及唱腔並非如此，此或可於台灣傳統皮影戲之「潮調」音樂得其原始風貌；其五，歷經戰火的摧殘之後，潮州的「竹窗」平面影戲已完全絕跡，今已不得復見。因此，今日潮人所稱之「紙影」，實為立體形式之鐵枝木偶戲。羅澧銘即在《顧曲說》中寫道：

現在普遍流行的「紙影戲」，和稱「圓身」，以示與扁平的皮影有別。以木材為身，頭部用細泥塑成，面部再加油彩。繪成種種臉譜，手足服裝，與木頭戲相同，不過身材都短小，高不盈尺，背後兩手皆穿以鐵線，以供幕後人操縱，表演地方，只有一張桌，上下俱落繡帷，作舞台點綴，木偶即在桌面動作，由幕後人提線，所有歌曲鼓樂劇本，大都仿自梨園，由幕後男女童及成人奏唱，雖名「紙影」，其實可說是小型的木偶戲。⁵²

由前述兩段引文綜合而論，促成「紙影」轉變的主因，乃是對其立體化的要求，進而使得戲偶與舞台產生重大革新。而連鎖推動的效應發展之後，戲劇內涵

⁵¹ 轉引自曹本冶：《香港的木偶皮影戲及其源流》（香港：香港市政局，1987年10月版），頁49。

⁵² 轉引自曹本冶：《香港的木偶皮影戲及其源流》（香港：香港市政局，1987年10月版），頁49。其註解2中說明出自禮記（羅澧銘）：《顧曲說》（香港：星島日報承印部，1958年版），頁30。

亦爲之一變，經與潮劇的結合之後，風貌已完全改觀，可謂爲另一產生之偶戲新劇種，而與影戲之平面演出形式無關。關於新型紙影（鐵枝木偶戲）的表演特色，將於下文中詳加論述，此不贅言。

「陽窗」紙影在潮州地區日益風行，漸漸取代了舊有「竹窗」紙影的表演形式，受到民眾的普遍喜愛。對此，蕭遙天先生不禁發出了深沉的感慨：

「竹窗」是真料的影戲，它從宋末到晚清曾放射光芒，尤其到晚清，與河北的灤州分據南北影戲的首席。價廉省工，是它發達的一個原因，而伶工收入太低微，也是它走入沒落之途的致命傷痕。何況伶工培養不易。每個演員，要自操縱皮影，自唱曲，自合樂，手腳並用。甚至雕製皮影都一手包辦，工作繁雜，而報酬太薄，學的人日少，漸為鳳毛麟角了。⁵³

皮影戲曾因「價廉工省」的優點而得以迅速流播，且範圍廣大，上至京都大城，下至窮鄉僻壤，都可以找到它傳衍的痕跡。然而，一方面由於酬勞收入過於低微，一方面也因演出工作複雜繁難，使得從藝者日少，乃日漸走入沒落，卻也是不爭的事實。反觀今日台灣傳統皮影戲的現況，其衰微沒落的情景，又何嘗不然？

事實上，民間藝術亦當視其爲一具有生命力之有機體，既有生命，則隨著時代環境的轉變而盛衰興亡，實屬難免，應以平常心待之。了解了這一個層面，對於脫胎蛻變之新品戲種，則當期待其新生命的成長與發展。以下，我們就來看看蛻化後的「紙影」其表演特色如何。

三、表演特色

俗稱爲「陽窗紙影」的鐵枝木偶戲，前已述及，乃由平面皮影戲逐漸轉變而來。如此可以想見，兩者之間的關係有多麼密切。而除了承襲的痕跡之外，事實上，「紙影戲」的形貌非但早已面目全非，連表演的技巧、戲團的組織、劇本的

⁵³ 蕭遙天：〈紙影戲·影戲在潮州的滄桑〉，見《民間戲劇叢考》，前揭書，頁159。

運用和後場音樂的唱和伴奏也都有了相當程度的轉變。下面筆者先從「紙影」戲偶談起。

根據彭世獎先生的描述⁵⁴，「紙影戲」的戲偶俗稱「安仔」⁵⁵，其製作特點是身首分離，此可見其承襲自皮影戲偶的特點。「安仔身」按人物的身分、性別、年齡、文武等分門別類，主要是從身上的服裝加以區別。而「安仔頭」則區分得更加細緻，因此一個戲班裡的「安仔頭」往往需要數百個，甚至上千個。演出時，藝人則要按劇本的需要，事先將「安仔」的身首互相組合成若干身分吻合劇情的人物，懸掛於幕後的繩索或竹竿上，如此，演出時才能得心應手、應幕而出。戲偶全長約一尺（30公分左右），偶的背部及左右手各用一枝鐵桿操縱。凡此種種，皆可看出皮影戲演出形式殘留的痕跡，可見二者之間的承襲關係。

雖說「陽窗」紙影的演出形式與一般的木偶戲（如傀儡戲、布袋戲）頗有類似之處，如舞台的佈置、立體的木偶及繽紛炫麗的戲服等，我們不能否認它是模仿自後者而來，然而儘管鐵支木偶戲也是利用支杖來操縱戲偶的動作，但是「它與其他地方的杖頭木偶毫無親緣關係」⁵⁶，則是相當明顯而可以肯定的。也就是說，鐵枝木偶戲是由平面的皮影戲（「竹窗」紙影）在當地立體化後直接蛻變產生的，並非從其他地方的杖頭傀儡戲流傳而來，可以說是潮州地區土生土長的一種偶戲劇種，相當獨特。

至於鐵枝木偶戲班的劇團組織與演出情況，也與傳統影戲大不相同。傳統影戲價廉工省，組織簡單，往往三至五人就可成班演出，由於人員稀少，藝人也常常同時身兼數職，除了前場演師負責操偶外，後場樂師多須「腳打鑼、手打鼓、頭撞深」，主演則要能一口說唱生、旦、淨、末、丑等各色人物的道白和唱腔，將平面的影像表演得活靈活現。然而，戲偶和舞台立體化後，戲團組織與前後場

⁵⁴ 見彭世獎：《潮汕風物談》（香港：香港中華書局，1992年9月版），頁92。

⁵⁵ 筆者以為「安仔」當即台灣俗稱之「尪仔」，為對木偶之通稱。「安」與「尪」在閩南話中語音相似，而潮州方言亦為閩南語系，此為兩地擬音之用字不同。

⁵⁶ 見潮州市地方志編纂委員會：《潮州市志》（廣州：廣東人民出版社，1995年8月版），頁1454。惟該書已明白將之歸類為「木偶戲」，可見當地的所謂「紙影戲」早已名實不符。

有產生了相當的變革。鐵枝木偶戲班每次演出大約由十二至十六人不等，其中二或三人為操縱木偶的演師，其餘則為樂師和伴唱人員，操縱者亦同時兼負念唱，俗稱「三腳屐筷」，正手坐於台左，副手坐於台右，中間一位則協助操作雜角。主角人物多由一人操縱，次要角色則可由一人同時操縱多達四個戲偶。此外，演師也可以表演各種生動的舞台動作，不僅打鬥、扇功、水袖等演來與真人一般無異，並能表演撐傘、拿書、寫字、挑擔、射箭、耍碟等特技，這些則為突破以往皮影表演侷限之處，為平面演出形式所不能者。此亦為改革成立體戲偶後，所欲達成的第一特色。

儘管平面與立體的表演形式有所不同，但仍可看出幾點兩者的相似之處，較值得注意的是：一、前場演師依然維持主演與副演二至三人的型制；二、前場演師依然維持傳統皮影坐演的模式。其他如操縱者須負責人物的說唱、一人可同時操演三四個戲偶、後場負責伴奏與幫腔等，則是所有偶戲演出的共有現象，不另列舉。但有一種改變似乎為大陸地區偶戲劇種的共同趨勢，即男女角色的分工(由男藝人負責男性角色的說唱、女藝人串演女性角色的聲情)，並有固定化的傾向，不再像傳統由一人負責所有人物的口吻了。

其實，紙影戲由平面的「竹窗」演變為立體的「陽窗」，就表面形式看來，很容易讓人以為只是單純從木偶戲模仿而來；然而，不可忽略的是，一像盛行於潮汕地區的大戲——潮劇，對於鐵枝木偶戲的形成，也有著相當深遠的影響力。雖然潮州影戲與潮劇同以潮地音樂作為伴奏唱腔上的特點，但兩者間有相當的差異：皮影為偶戲劇種，演出形式簡單，音樂也一直停留於較原始的階段，結構較為單純；但已經進入「大戲」階段的潮劇，不論是組織、行當、音樂、劇情等各方面，因應時代環境的需要，都以更加複雜化，以增加其可看性。因此，紙影戲在改革的過程中，不但需突破平面演出的桎梏，更要在音樂和劇情上增加其吸引力，因此乃向當地流行的潮劇大戲加以學習、吸收，以豐富其表演內容。⁵⁷

⁵⁷ 關於紙影戲受到「大戲」的影響，曹本冶在《香港的木偶皮影戲及其源流》裡引述香港潮州鐵枝木偶藝人王錫欽、王錫糖兄弟的回憶道：「以前潮州沒有大戲，福建、海豐有大戲，潮州最

因此，現存潮音系統的鐵枝木偶戲，在唱腔、劇目、服裝、表演等各方面，都與潮劇基本相同。⁵⁸

而在蛻變後的紙影戲中，除了表演形式的變異是較爲人所關注的之外，其實，音樂唱腔的改革亦相當值得注意，此亦可顯見紙影班與潮劇班的密切關係。紙影班的伴奏樂隊與潮劇相同，只是人物數大爲精簡。文場所用的樂器有：二弦、椰胡、嗩吶、簫、笛、揚琴、三弦等；武場所用的樂器則有：木板、木魚、輔板、中鼓、戰鼓、大鼓、深波、欵仔、斗鑼、大鈸、小鈸、蘇鑼等。由此看來，其音樂組成部分遠遠比起傳統影戲精簡的組織情況複雜了許多，儼然是一個小型的潮劇樂團。其中鼓師並肩負樂隊指揮的職能，控制整場戲齣進行的速度和節奏。樂譜是採用潮樂所特有的「二四譜」，由於老一輩年邁的藝人多不識字，因而以往的表演往往是以傳統「口傳心授」的方式而得以流傳。另外，值得一提的是，紙影班（鐵枝木偶戲班）也是培養潮劇演員的場所之一。被吸收的青少年，需先學唱，若唱功優良，則可望專修潮劇，此亦即蕭遙天所言「陽窗」紙影的「戲劇音樂全效潮音戲，演唱的伶工也多童子，因又號梨園童子班」之意。然而，相對的，從潮劇班退下來的藝人都轉往紙影班謀生，樂師之間也經常彼此支援，來回游走，更足證兩者間相互影響的緊密性。⁵⁹

說到紙影班與潮劇班的互動關係，我們則可以從林淳鈞先生在〈紙影班與潮劇〉文中的描述窺見一斑：

初有的只是皮影，不是做木偶戲的，用皮剪成一個人形，後面放著風火燈，當時不用太多樂器，沒有揚琴，只有喇叭、三弦、椰胡、簫、笛，最多四件樂器，有時有兩條弦的秦琴。後來設計用公仔，做公仔頭，這樣做皮影戲，我祖父就是這樣做的，現在應有七十多歲了，已不用打燈做戲（橢圓身），記得這是在我兒時便有了。」文中除了再次證明筆者所言潮州紙影是以皮製的觀點外，也指出了當時傳統影戲簡陋的音樂形式，後來受大戲的影響於是產生對紙影戲的改進。文末曹先生亦在文中說明潮州鐵枝木偶「初時分潮音班與漢調班」，而「潮音班尚有多個演出團體在揭陽縣，但漢音系統今已不存。」

⁵⁸ 筆者曾親往潮州市考察今日潮州紙影（鐵枝木偶戲）的演出情況，經詢問當地居民，有人指出其表演型態即是用木偶戲來搬演潮劇者，可見除了偶人與真人的表演形式不同及組織繁簡的差異之外，其各方面的情況在當地居民的眼中兩者幾乎是完全相同的。

⁵⁹ 以上關於潮州「陽窗」紙影（鐵枝木偶戲）的演出形式及各方面的介紹，分別參考自蕭遙天：〈紙影戲〉（《民間戲劇叢考》，前揭書，頁 146—160）、曹本冶：〈鐵枝木偶戲〉（《香港的木偶皮影戲及其源流》，前揭書，頁 49—53）、彭世獎：〈紙影戲〉（《潮汕風物談》，前揭書，頁 92—93）、林淳鈞：〈紙影班與潮劇〉（《潮劇聞見錄》，前揭書，頁 161—164）、潮州市地方志編纂委員會：〈木偶戲〉（《潮州市志》，前揭書，頁 1454—1455）等篇章整理而得。

紙影班從藝的人員，大都是從潮劇班退下來的藝人；如一些童伶賣身期滿之後，不留在戲班，則轉到紙影班謀生；也有紙影班的藝人，以唱聲出色而轉到潮劇班的，如著名藝人洪妙，導演黃玉斗、盧吟詞等，都曾在紙影班從藝而轉到潮劇班的；一些紙影名班中的藝人，大多是在唱做或拉奏上有專長的人，他們來去於潮劇班中，可以說是潮劇與紙影兩棲的藝人。

紙影班從農村各地吸收童伶培養，有一定藝術基礎之後，凡聲色較好的，常被潮劇班收買，實際上為潮劇班輸送童伶（一般童伶賣身期為7年10個月，凡從紙影班挑選來的，賣身期則可減）。⁶⁰

由上文敘述紙影班與潮劇團之間藝人相互流動的情形來看，其能游刃往來於影戲與潮劇間兩棲者，均為在音樂演奏或聲腔演唱上有相當造詣之人，如此，若非彼此間有相當的共通性，似不太可能會有這樣特殊之情況產生。

總之，蛻化之後的紙影戲，既非紙也非影，其表演形式及音樂唱腔與傳統影戲均大不相同。在與當地民間最風行的潮劇結合之後，鐵枝木偶戲已取代了傳統皮影的地位，成為粵東潮州地區的偶戲主流，並為大陸地區特有的偶戲劇種，絕無僅有。至於平面的傳統皮影，其實在廣東省並未完全消失滅跡，只是殘存於僻處角落裡，於今不易發現罷了。⁶¹

⁶⁰ 見林淳鈞：《潮劇聞見錄》（廣州：中山大學出版社，1993年1月版），頁162。

⁶¹ 筆者曾於1997年9月間前往廣東省，拜訪文化廳對外處，詢問有關潮州紙影戲之問題。根據該單位石廣生科長表示，目前在廣東省境內偶戲種類仍相當完整，各種表演形式都有，包括杖頭木偶、提線木偶（傀儡戲）、手套木偶（布袋戲）、鐵枝木偶，甚至皮影戲的演出活動，均仍然存在。另外，筆者於1996年10間至泉州參加「國際南戲學術會議」，其中陳松民教授在發表論文時提到，曾在現今的海陸豐一帶親眼目睹皮影戲的演出。可見平面形式的皮影戲在廣東境內並未完全絕跡，只是零星分布於偏僻之地。