

第四章 台灣的傀儡戲

前 言

本章所論之傀儡戲，就台灣地區而言，本地所存及目前持續流傳的類別，僅為中國傳統傀儡類目中的懸絲傀儡一類，此與兩岸文化傳承的源流有密切關係。根據前人的研究訪查成果，台灣的傀儡戲多於清代時自福建隨著移民的足跡傳入台灣，此說已成定論。至於何時傳入？何地起始？由於文獻資料闕如，無可考證，最早的演戲記錄亦不得而知。¹

目前所知有關台灣出現「傀儡戲」字樣的最早出處，為台南祀典武廟（大關帝廟）立於清道光十五年（1835）八月的〈武廟禳災祈安建醮牌記〉，記載當時建醮經費的收支情形，其中列有「開演傀儡班三臺，銀八元九角四四」²一項。而成書於清光緒二十一年（1895）左右的《雲林縣採訪冊》，則記載了正月初九玉皇大帝誕辰時「演線戲（傀儡，名曰線戲，祀玉皇以此為大禮。）、大戲。」³清光緒二十四年（1898）左右的《安平縣雜記》，也記錄了以傀儡戲酬神的事實。⁴另外，台南天公廟每年六月十五日靈官爺誕辰的例行演戲，也在光緒二十四年

¹ 呂訴上在〈台灣的傀儡戲〉文中，對於傀儡戲傳入台灣的說明，僅有如下的敘述：「今台灣所指稱的傀儡戲，則為懸絲傀儡，其傳入時期並無確定根據，聽說也是明末時隨遷民輸入。」見《台灣電影戲劇史》（台北：銀華出版部，民國50年10月版），頁462。可見文字資料之缺乏，對此無可考據。

² 見《台灣南部碑文集成》（台北：台灣銀行，1966年，台銀台灣文獻叢刊第二一八種），第五冊，頁610。

³ 轉引自邱坤良：《日治時期台灣戲劇之研究》（台北：自立晚報文化出版部，1994年7月版），頁417。其中〈附錄一：日治初期地方志所見演劇風俗〉有《雲林縣採訪冊》（約1895）一書的內容摘錄，其「節令」篇中首段記述：「正月初九日，玉皇上帝誕。豪放之家，牲牢、粿品燦然前陳，演線戲（傀儡，名曰線戲，祀玉皇以此為大禮）、大戲，延道士諷經，名曰『請神』，紙糊玉皇帝關一座，俗名天公紙。是日各廟宇均一體慶祝，就境內鳩金，供演戲、牲牢、粿品之用，天壇尤其熱鬧。」原文見（清）倪贊元：《雲林縣採訪冊》（台北：中華學術院，1968年），台灣叢書本。

⁴ 同上註，頁419。原書不著撰人，其「風俗現況」篇第三段記述：「酬神唱傀儡班。喜慶、普度唱觀音班、四平班、福路班、七子班、掌中班、老戲、影戲、車鼓戲、採茶唱、藝姐唱等戲。迎神用殺獅陣、詩意故事、蜈蚣秤等件。」原文見《安平縣雜記》（台北：中華學術院，1968年），台灣叢書本。

(1898) 由小梨園改演傀儡戲⁵。由這些資料顯示，清末年間台灣傀儡戲的演出場域，北起雲林縣南達台南市，分布可謂相當廣泛。當然，這只是鳳毛麟角的零星記載，這樣的推論有待商榷。不過至少可以確知的是，民間演出傀儡戲的風氣，自清末起已陸續蔓延興盛起來。

可惜的是，歷年來對於台灣傀儡戲的研究，不管論文或專書，數量極為有限。日治時代，日人相當重視殖民地的文化資產，許多日本學者如武內貞義、椿本義一、伊能嘉矩、片岡巖等，都曾對台灣的戲劇（包括傀儡戲）做過調查，不過其內容均過於簡陋，且多有重複，甚至有描述錯誤的情形出現⁶。而在民國四十九年（1960）出版的《高雄縣志稿藝文志》，其中戲劇一節，記載了「平劇」、「歌仔戲」、「掌中戲」、「皮戲」、「話劇」、「雜劇」、「戲劇比賽」七項，卻惟獨缺少了傀儡戲，原因令人費解。民國五十年（1961），呂訴上出版了《台灣電影戲劇史》，是他個人對台灣的戲劇和電影做全面調查的成果，其中也包含了〈台灣的傀儡戲〉⁷一章，可說是早期對台灣傀儡戲情況描述得最完整的一篇文章。此後，台灣有關傀儡戲的相關文章少之又少，而且內容上大都延續呂訴上的資料而來，僅止於概述，更未見新意⁸，在記錄上可說是出現了嚴重的斷層。

一直到了民國六十年代後期，台灣的傀儡戲才又受到注意，陸續有學者對其展開調查與研究。例如：吳麗蘭的《台灣宜蘭地區懸絲傀儡戲研究》⁹（1978），是碩士論文中首度對宜蘭傀儡戲展開的學術研究，具有重要的開創意義：為台灣研究北部傀儡戲奠下基石。往後，邱坤良的〈台灣的傀儡戲〉（1983）一文，對

⁵ 見《台灣私法人事編》（台北：台灣銀行，1961年，台銀台灣文獻叢刊第一一七種），第二冊，頁324。

⁶ 參見武內貞義：《台灣》（台北：南天出版社，1996年【原大正4年，1915年】），頁1118—1125。椿本義一：《台灣大觀》（台北：成文出版社，1985年【原大正12年，1923年】），頁281—284。伊能嘉矩：《台灣文化志》，中譯本（台中：台灣省文獻會，1991年【原昭和3年，1928年】），中卷，頁109—112。片岡巖：《台灣風俗誌》，陳金田譯（台北：眾文出版社，1987年【原大正9年，1921年】），頁168。

⁷ 同註1。

⁸ 如陳世慶：〈台灣地方偶人類戲劇〉（見《台灣文獻》，第15卷，第4期，1964年，頁155）；以及楊璉：〈傀儡戲與影戲綜述〉等。

⁹ 吳麗蘭：《台灣宜蘭地區懸絲傀儡戲研究》（台北：文化大學藝術研究所碩士論文，1978年），作者自印。

台灣傀儡戲團的生態分布，已有較詳細的調查，同時也從早期介紹散篇報導的撰寫方式，提升到分析南北部傀儡戲團的異同比較，包括演出形式、戲台、戲偶、戲神、流派等；而所調查的南北傀儡戲團，北部以宜蘭、桃園為主；南部以台南、高雄一帶為對象，對於當時的戲團情況也有較明確的訪查¹⁰。

然而，對於台灣傀儡戲的研究，直到 1990 年代才出現了兩本專書，一為江武昌的《懸絲牽動萬般情——台灣的傀儡戲》，另一則為宋錦秀的《傀儡、除煞與象徵》。前者以簡明扼要的內容介紹了台灣傀儡戲的源流與發展，同時針對音樂、戲偶、劇目、演出時機、戲團分布、宗教儀式等，做了深入淺出的介紹，可說是台灣傀儡戲的入門書¹¹。後者則從人類學的角度切入，企圖揭示蘭陽地區傀儡戲的演出的儀式、內容、作用等，構成戲曲與宗教間密不可分的蘊涵，同時探索了蘭陽地區的信仰與文化，也為戲曲研究開拓了另一個發展的方向¹²。整體而言，此二書的內容各有特色，同時為台灣傀儡戲的訪查、研究樹立了劃時代的里程碑。不過，自 1970 年代以來的論述，多將重心放在北部宜蘭地區現存的傀儡戲團上¹³，這對台灣傀儡戲的整體而言，尤其是南部傀儡戲的藝人和劇團，未免有欠公平，甚至對許多讀者起了誤導的作用，紛紛以為台灣的傀儡戲只出現於宜蘭一地，而完全不知有南台灣傀儡戲的存在。

對此，石光生先生近幾年來致力於南台灣傀儡戲的調查與研究，可說是不遺餘力，並出版了《南台灣傀儡戲劇場藝術研究》一書，為台灣傀儡戲長期以來被忽略的南部區塊做了相當程度的補強，分別對戲團、組織、劇場、劇本、表演藝術等各層面深入挖掘研究，並將現況詳細呈現，彌補了台灣傀儡戲其中的空白之

¹⁰ 邱坤良：〈台灣的傀儡戲〉，《民俗曲藝》23、24 期合刊，1983 年，頁 1—24。

¹¹ 江武昌：《懸絲牽動萬般情——台灣的傀儡戲》（台北：台原出版社，1990 年）。

¹² 宋錦秀：《傀儡、除煞與象徵》（台北：稻鄉出版社，1994 年 12 月初版）。

¹³ 如鄭明嫻：〈中國傀儡戲的演進及現代展望〉（見《幼獅月刊》，第 35 卷第 4 期，1972 年，頁 8—9）一文，僅汎述北部傀儡戲，而未提及南部傀儡戲。甚至 1970 年代日本人至台灣考察傀儡戲時，也僅專注在北部蘭陽地區登錄有案的傀儡戲團，只欣賞過宜蘭傀儡戲團的演出，因而對台灣傀儡戲竟然產生了這樣的印象：「對台灣的人們而言，只要一題到傀儡戲，都自然地會有這樣的概念：這是以緩慢的動作，帶著悲傷的心情，由像幽靈般的妖異人形所演出的戲劇。」見林川夫主編：《民俗台灣》，中文版第二輯，1990 年 2 月，頁 156。

處，為近年來研究南台灣傀儡戲著作的重要指標¹⁴。

綜合上述所言，依據前人研究的成果，大致來說，台灣的傀儡戲可以分成南、北兩個系統。南部傀儡戲分布於高雄、台南兩縣交界附近的幾個鄉鎮，目前尚有「新錦福」、「錦飛鳳」、「圍仔內大戲館」、「萬福興」、「添福傀儡戲團」和「集福軒」等六團；北部傀儡戲則均在宜蘭縣內，於今僅剩「福龍軒」、「新福軒」、「協福軒」三團。不過，不論是南部或北部的這些劇團，雖然名稱還在，確有相當數量幾乎已經「名存實亡」了，現今仍具有活動力或能夠實地進行演出的，可說是寥寥可數。

以下，本文即以前人豐碩的研究成果為基礎，分別論述台灣南、北傀儡戲的生態和風貌，並由其各自的特色比較南北的不同，進而歸納出台灣傀儡戲的整個文化面貌，以與福建傀儡戲的現況作一深入的探討，尋索兩地在源流上的傳承脈絡與發展上的改革變異。

第一節 北部傀儡戲的風貌

概括言之，本文所標示之「北部」地區，是以「蘭陽地區」漢人習俗活動的區域為範圍，而非涵蓋台灣中部以北之所有區域。雖然根據前人訪查的資料顯示，在1940年以前，中部以北除了宜蘭的「福龍軒」、「新福軒」及「協福軒」三團之外，尚有桃園「同樂春」（張國才）、石磊「錦華軒」（范姜文賢）和湖口「慶華春」（張潤清、江鼎水父子）三團，合計北部戲團共有六團。

然而，由於相關記載的資料相當有限，僅有桃園「同樂春」張國才巡迴全省戲院演出之創舉，暨其人壓火、送孤、驅鬼、安胎等除煞道行之口傳，以及石磊「錦華軒」、湖口「慶華春」二團平日應聘為人消災鎮煞的清淡營業演出紀錄而已，往後則幾乎銷聲匿跡。至於蘭陽地區的傀儡演出活動，民間所追述者，大都不離其先輩演師如許阿水、林山豬、林福來、臨阿爐等在「開廟」、普渡等除煞

¹⁴ 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月出版）。

場合所施符咒法力之高，以及一、二台傀儡戲與多台布袋戲、歌仔戲在各類神明誕辰時競演拼戲的盛況。

整體而言，早期台灣北部的傀儡演出，主要仍承繼其除煞的歷史性格，演出場合有壓火、送孤、驅鬼、安胎、開廟、普渡等，以及非除煞情境的神明誕辰之時。至於得至全台各地戲院獻藝演出者，則只有「同樂春」張國才唯一一個特例而已。

以現有的資料及研究的成果來看，北部只有宜蘭地區的傀儡在近幾十年來持續受到學界與文化單位的探訪與考察，是以幾本研究台灣傀儡戲的專著界定於此地，連宜蘭縣立文化中心的「台灣戲劇館」也以傀儡戲與歌仔戲並列為該館的兩大主題，甚至在諸多國內外的文化活動中，多次邀請宜蘭的傀儡戲參加團演出，乃給人一種以為台灣傀儡戲只存在於宜蘭的錯誤印象。儘管如此，其保有傀儡戲的傳統性與純粹性的價值，是不容否定的。以宜蘭的地理位置而言，背山面海的封閉環境，適足以讓傀儡戲保持最樸實的原汁原味，也不因現代環境的衝擊而迅速滅絕。這也正好可以說明：為何蘭陽地區以外的其他三團，於今已經消失無蹤的原因所在。

基於上述理由，本文有關北部傀儡戲的種種論述，將立基於前人成果的基礎上，以蘭陽地區的傀儡戲作為探討的對象。以下即分項加以敘述：

一、除煞與演出

根據宋錦秀在《傀儡、除煞與象徵》中針對「新福軒」與「福龍軒」兩個傀儡戲團的演出場次所做的統計分析，可以清楚的看出一個事實，亦即：傀儡戲在蘭陽地區的社會活動依據，主要乃繫乎它在宗教儀式方面的演出意義。而傀儡戲的宗教儀式，蘭陽民間統稱作「加禮出煞」¹⁵。在此，「出」即是「驅除」之意，

¹⁵ 筆者以為，「佳禮」為「傀儡」二字閩南讀音的訛寫之故，在泉州也寫作「嘉禮」，可見其為音近訛變之故。有人乃因傀儡演出與宗教儀式之密切，而強調其為「禮」之性質，故應正名為「加禮」，此或有穿鑿附會之嫌。綜觀諸多學者對於「傀儡」的考察，亦係取其似人之本意，可知此說之謬誤與牽強。

因此，「出煞」即是「除煞」；「加禮出煞」即是「傀儡除煞」。質言之，蘭陽地區傀儡除煞儀式的基本目的乃在於「驅除邪煞」，而與民間一般較為常見的「祭祀儀式」有所區別¹⁶。由是之故，相對於其他如歌仔戲、布袋戲等傳統民間的戲劇在社會宗教活動中的野台表演情境，蘭陽傀儡戲的除煞演出顯然更具有一種強制目的的儀式性質，亦因此突顯出其整體演出在台灣民間戲劇暨宗教活動中的不可取代性。

就前人田野調查的結果可知，蘭陽地區的民眾每遇有普渡、「開平地」、「入廟」、「開莊」等重要儀式場合，以及諸如自殺、火災、車禍、淹溺、礦變等日常不幸事件發生時，常會以社區性公共事務的組織型式，選擇延請傀儡戲班前來操演除煞的儀式，進行所謂的「驅除之事」，此即所謂的「加禮出煞」。茲個別說明目前蘭陽傀儡戲團演出傀儡除煞儀式的幾種場合：

（一）鎮宅

例如某宅家中有人因故於宅內自盡身亡，其與所在附近的住戶，以某宅「煞氣」太重，應當送請「老大公」¹⁷，以免「老大公」再到他處討交替，釀致鄰近各戶門宅不安為由，遂於亡者百日之後，備齊菜飯、牲禮同來某宅贖普，並請來傀儡戲團演師在當事者之內室，進行除煞。¹⁸

（二）壓火

例如某家公司因大火燃燒，造成廠房全毀，其附近居民乃認為該處「火煞」太重，遂請來傀儡戲團以水德星君壓除「火煞」，之後並演出日、夜戲各一齣。

¹⁶ 宋錦秀認為，傀儡除煞儀式是一項本質上強調儀式整體內之隔離（separation）成分的宗教儀式，其所有關聯的儀式操演系統係以隔離儀式（rites of separation）為主體，而與其他名為「請」、「祈」、「謝」、「祭」等相對著重儀式整體內之變換（transition）成分的宗教祭祀活動，截然不同。職是之故，既強調其旨在「（將邪煞）驅除之、使往他方」的儀式傳統，乃反對劉枝萬、邱坤良等前人研究中所指或廣泛統稱之「祭煞」一詞。見宋錦秀：《傀儡、除煞與象徵》（台北：稻鄉出版社，1994年12月版），頁156—157。

¹⁷ 「老大公」為蘭地俗稱，意指民間信仰鬼魂類中的「孤魂」和「野鬼」。

¹⁸ 關於「煞」字的見解，據《辭源》記載曰：「凶神謂之煞。」就傳統而言，約略等同於今人所謂的「太歲」或「凶神惡星」之屬，是人間避之不可侵犯，甚者當即解之、除之的超自然對象。而根據「福龍軒」團主許建勳的說法，「煞」可能有兩類，一是無嗣、無祀的孤魂，類似於民間七月普渡時所拜祀的「老大公」之屬；另一是死後無人安奉的一類野鬼，如客死他鄉的無主亡魂，亦相當於「老大公」之屬。許建勳認為，以上二者的性格暨屬性均類似於「惡鬼」或「壞物仔」類等，是天地之間所有超自然罪惡體的總稱。

在除煞儀式之前，村眾必先在災區祭拜「老大公」。

（三）普渡

閩南、閩西有俗：農曆七月鬼門關開，民間為防「老大公」討交替，自應施食普渡，使其飽食之後，再行驅趕。在普渡的同時，並延請「紅頭師公」與傀儡演師前來，分別負責「內場」與「外場」的除煞儀式。通常，傀儡戲團需先演出一齣日戲，待紅頭師公「召孤」科儀舉行過後，再配合道士「關鬼門」之时辰演出「跳鍾馗」，齊力將「老大公」驅之他方。

（四）開平地

凡新廟興建之地，民眾均認為其有「重煞」，因此於落成之日理當延請紅頭師公或傀儡演師前來除煞，以安地方，統稱為「開平地」。儀式進行前，先由村眾備齊牲禮參拜，之後再由傀儡演師以鍾馗操演除煞儀式，並有日、夜兩場正戲的演出。又俗言，新廟開演野台戲務需以傀儡戲為首，此後方可請演其他戲種。

（五）入廟

「入廟」又稱「開廟門」。老一輩的民眾咸信，為使進駐新廟的神祇免受原居廟址所在地之「重煞」干擾，凡新廟落成之日，當地村民必須攜禮祭拜界內的那些無主孤魂，並同時延請師公與傀儡演師驅除「邪煞」。儀式又分為「內場」、「外場」兩部分，內場由師公主持安龍送虎儀式，將廟中的「煞氣」趕出，再由外場的傀儡演師接收。接著，演師以傀儡鍾馗除煞，將接收的「煞氣」再行趕往他方，而後演出日、夜兩出正戲。在傀儡演師的除煞儀式結束之後，師公才可以將神祇安入廟內。

（六）車禍驅煞

民間俗稱此類儀式為「車路祭」。例如某一路段在近期內連續發生數起車禍，迭有人員傷亡，比鄰該路段的居民咸認為該段路面「煞氣」太重所致，為求往來平安，遂集資請來傀儡戲團以鍾馗除煞，並在除煞前備食祭拜「老大公」。

（七）淹溺除煞

例如某條溪流或某段海面，連續發生數起遊客溺斃事件，或漁民發生了翻船

意外，當地民眾為求水流平靜和海面平安，便請傀儡戲團以鍾馗驅除「邪煞」。民眾在除煞之前，並要施食拜送「老大公」。

除了上述常見的幾種除煞儀式之外，根據老一輩的傀儡演師回憶所稱，大約在八、九十年前，傀儡戲團最常演出的除煞儀式應為「開莊」（或稱「開草地」）的場合。在早期新地初墾之時，民眾延請傀儡戲團至聚落演出，目的在藉此驅除久鎮該地之「邪煞」，以利人畜安居。

綜上所述，根據宋錦秀的歸納認為，傀儡戲的演出場合若依事件的屬性而論，可以大分為以下三類：

（一）消極性的單一不幸事件的演出場合，例如鎮宅一例。（二）消極性的累積不幸事件的演出場合，例如壓火、車禍驅煞及淹溺除煞等即是。（三）積極性的單一事件的演出場合，如普渡、開平地、入廟、開莊等即是。質言之，凡此三類事件皆屬傀儡戲除煞儀式演出之場合，同時亦是目前蘭地傀儡戲團可能活動的表演空間。

此外，……各類不同屬性事件的演出場合之間，存有兩點共通之處。其一，在組織型式上，小如鎮宅，大至普渡、入廟除煞等所有傀儡戲整體演出事實之構成，均屬社區性或地域性公共事務的行為範疇；其次，在概念體系上，這些不同事件最後的歸因對象無疑都是「煞」或「老大公」。……

19

由於北部傀儡戲的演出場合，多數與除煞儀式有關，乃給人一種陰森、恐怖之感，甚至民間流傳有勿看傀儡的禁忌，以免招致不好的結果。例如孕婦若觀看傀儡，可能會生出怪胎，長大後鬼頭鬼腦；小孩則容易生病，甚至遭遇不幸。審慎思之，尋繹其中的道理，其所造成的結果並非指傀儡本身，而是指該除煞場合中被驅除的煞氣而言，也就是說，當除煞儀式進行之時，體弱或氣虛之人如果靠

¹⁹ 見宋錦秀：《傀儡、除煞與象徵》（台北：稻鄉出版社，1994年12月版），頁169—170。

近，則容易被遭到驅趕的「邪煞」侵犯入身，引來不必要的麻煩。由此觀之，傀儡本身並非不祥之物，相反的，戲偶本身還象徵著某些神格的地位，具有降妖伏魔的法力，應當是趨吉避凶的神器才是。故不可用以偏概全的觀念一概而論，在沒有釐清本質的情況下，將傀儡戲的神聖性給污衊了。

儘管蘭陽地區的傀儡戲團演出以除煞儀式為大部分，卻不得不正視其為戲團的本質。雖然說野台演出以酬神為主要目的，但觀戲者卻是以人為主體，其所表演的真正對象，還是在於戲台下的廣大群眾，即使是除煞儀式的進行，說穿了其真正目的也是在於安定當事者的人心，是操作給活人看的。因此，就舞台的表演體系而言，與其他戲劇種類應當無異。

我們回到表演體系的本質來說，在台灣諸多民間戲劇的種類中，傀儡戲的表演技巧是公認為最艱難的一種，這是因為傀儡戲乃是一門全憑演師捺、提絲線的技巧以展現動作的表演。傀儡表演的藝術價值，不僅視演師掌握提線之精確程度而定，其最奧妙者乃在於要求演師與傀儡戲偶身形、神韻之合一，宛然化身於傀儡之中。

傀儡戲既是一種全憑提線抽動的表演，則隨著表演動作的難易程度，操縱傀儡的絲線數便有不同的變化。有的少則十多條，亦有多達三十九條者，不一而足。大抵動作之呈現愈複雜者，所需使用的線其數目亦愈多。以「福龍軒」、「新福軒」二團為例，目前北派傀儡戲的基本操作線共有十一至十四條，而操作線的分布位置，無論生、旦、淨、丑各類角色，均分別穿在戲偶前胸中央、後背中央、右上耳、左上耳、右肩、左肩、右手（文手）中指關節、右手掌、右手肘關節、左手（武手）肘關節、左手腕，以及左、右腳踝等處。而一個完整的傀儡戲偶，除了偶身所繫的操縱線，以及用以纏繞操縱線並使演師表演時可資托拿的竹製提線板外，主要便為戲偶的主體了。

蘭陽傀儡劇團戲偶主體的製作，是由木刻髹漆的偶頭，以布為臂、以木為掌的雙手，細編的竹籠身，以布條為之的大腿，以及木刻的小腿等五部分，分段組合成型，待穿上彩褲、戲服之後，再經飾以大圍、髯鬚、彩飾、頭盔等的行頭，

整體聯結構成的。

然而值得特別注意的一點是，徵諸傀儡戲在歷史考原及意象上與漢代「木俑」的象徵關聯，中國傀儡戲偶之為「偶」，不僅蘊含了「傀儡」之為「人的替身」的這層意涵，同時，傀儡戲偶的「木質」本身亦藏納著一種質性的儀式神力，可以直接為木刻神明的表徵。這些象徵意涵，正可以從蘭陽傀儡戲團有關戲偶的劇場規矩或禁忌中表現出來，而得到具體印證。例如，傀儡演師表演完畢之後，在將戲偶存入戲箱之前，必須先以面巾蒙住戲偶臉部；準備上戲時，演師自箱中取出戲偶的第一個步驟，亦是為戲偶解開覆住臉部的面巾。又如，演師之間相傳，傀儡戲偶一拿出戲箱就必須吊著，不可平放。蓋因平放就「有神」，即有鬼神附著或有其他超自然力量附著的意味，可能與之相沖犯等等均是。

再者，傀儡戲團在整體戲偶的組織系統之內，存在著一種相當獨特的結構象徵的安排。在蘭陽地區的所有傀儡戲團，其所擁有的戲偶數目，總量均是「三十六個偶身、七十二個偶頭」，除了在演出時可以應各類劇情所需，搭配裝置之外，更重要的是，其在除煞儀式的情境之中，實為神明的象徵。也就是說，「三十六個偶身、七十二個偶頭」的數字分配，乃是象徵民間信仰之至尊神—玉皇大帝—麾下所屬的「三十六天罡」（三十六天軍凶神）與「七十二地煞」（七十二地兵惡煞），而此等安排並且象徵傀儡戲團的戲偶可以代表天地間所有職司除惡辟邪的神兵神將。凡此，皆足以說明整體傀儡戲偶組織所內含的這層象徵意義，實質上亦已然提供了傀儡本身在除煞儀式情境中，可以轉化為神聖角色的另一個內在基礎。²⁰

綜上言之，傀儡戲的除煞儀式與表演體系，基本上可視作是一個「二而一」的整體系統。「除煞」既是一種儀式，卻也是一種傀儡的操作表演；而傀儡戲偶

²⁰ 例如在宜蘭縣壯圍鄉美城村的一個壓火除煞儀式中，陳水順先生解釋說：「我們這次請『加禮』來，主要是用來鎮火災的。由於我們所奉的神明示木頭的身，而加禮炁仔也是用木頭刻的，所以用加禮炁仔來『出煞』，就好像神明本身來鎮煞一般。而且，加禮炁仔全體可以代表天地間所有的眾神，可以發出來的符仔力也較高，用來鎮煞才鎮得過。」由此可以證明蘭陽地區一般民眾的認知，與傀儡演師的解釋相合。此事見載於宋錦秀：《傀儡、除煞與象徵》（台北：稻鄉出版社，1994年12月版），頁129。

既是表演的戲具，卻蘊含了極為神聖的性格，負有驅除邪祟、保境安民的崇高使命。

二、道士與演師

台灣北部的傀儡戲所具有的宗教性與神秘感，由上文敘述可知，以其與蘭陽地區民眾的信仰文化有密切關係。「傀儡戲」一詞的概念內涵，就其主體部分而言，是一具備強制性宗教意涵的祭典儀式劇。不過，由於傀儡演師角色的特殊性，再加上屬性類似的兼業（如「師公」）情況亦有之，乃予人一種演師與道士「二而一」的印象。

民俗戲劇學者施博爾即曾經以頭城「新福軒」的演出資料判定：傀儡戲的宗教儀式與道教有密切關係，屬於福建道教地方派—「三奶派」的儀式。另一方面，一個傀儡戲團演師的養成過程中，演師除了表演技巧如劇情、音樂唱白、操偶技法等的學習之外，還必須熟悉除煞的宗教儀式，因此，民俗戲劇學者又判定：民間傀儡演師通常亦都是道士或法師。我們必須注意的是，上述將傀儡除煞儀式化約為道、法除煞法儀，以及過於認定傀儡戲演師與道士、法師之間之必然關係的相關論證，泰半係由於研究者所採集之資料本身來源與性質的偏頗所致。

（一）傀儡演師身兼道士的情形釐清

根據宋錦秀十多年前所做的調查成果，在蘭陽地區當時存有的三團傀儡戲團的「頭手」演師中，頭城「新福軒」的林讚成演師及礁溪「協福軒」的林秋明演師，同屬於礁溪鄉大義村以紅頭師公為本業的林福來氏家系派下。二人除了傀儡戲的演出之外，又分別為頭城「盛法壇」及礁溪「盛興壇」的壇主，平日以經營紅頭師公的專門業務為主，並都自稱為道教「閩山派」的門人。究其所執的業務觀之，除了偶有應聘主持較大規模的祈安建醮儀典之外，一般而言乃是以為人延壽補運、收魂治疾、驅煞收驚等小法業務為主，故實乃台灣民間所慣見之「道法二門」的儀式專家也。其次，再以兩位演師學習傀儡技藝與道、法儀式的過程來看：林讚成演師自十二歲開始，便從其父林福來學習傀儡技藝及傀儡後場的北管

戲曲，爾後為謀生計，乃在十八歲時另拜「天火仙仔」學習道、法科儀和法事；至於林秋明演師則是自小便承繼家業，從其父林阿茂學習道、法儀式操作，而傀儡戲的表演技法反倒是後來為協助原「新福軒」時期其父親及伯、叔的演出才學就的。由此反觀宜蘭「福龍軒」的許建勳演師，則是出自完全以傀儡戲表演為其家業的許阿水氏系下，歷來在演出之餘，僅在夏暑之際以小型販售生意貼補生計而已，家系派下傀儡演師之一脈相傳，乃至其子、現任團主許文漢，皆不曾學習有關道、法的儀式操作。

綜上而觀，蘭陽地區三個主要傀儡戲團的演師中，其傀儡技藝與道法儀式二者兼修的兩個個案，可能要歸因於個別的偶然因素使然，而不能粗略的以三分之二的絕對多數看成是定理。其一，查照前述兩位林福來系演師技、學養成的線索，我們可以確知該兩位演師所操演的除煞儀式內容，皆非純粹來自傀儡劇藝本身的操演系統之內，而是在傀儡系統之外又直接承收較為制式之道、法儀式系統所得的結果。換言之，該兩位演師有關傀儡技藝與道法儀式的學習，均係由於一種個人因素，且是分由不同途徑、不同時期學來的。據此我們亦可以推測，兩位林姓演師所有的除煞儀式素材，不無經過道、法儀式系統再詮釋、再融合的可能。其次，對照於「福龍軒」的許建勳演師，雖然未曾學習過任何的道、法儀式操作，然而卻也無礙於其在戲劇表演體系外之除煞場合中的儀式操演，以及其可能作為一個儀式執行者的角色性質。反倒是在除煞儀式場合之外，許建勳演師一旦脫離其為「傀儡戲演師」的這個角色範圍，便截然為一般之世俗常人，無法以「傀儡戲演師」之外的其他角色之名，再去執行任何民間宗教儀式活動中的儀式操作。

事實上，許建勳團主以「傀儡戲演師」這個單一的識別標誌所呈現出來情靜脈絡中的雙重角色問題，已然突顯了台灣一般地方性或社區性的宗教儀式活動中，傳統民間劇藝演師其可能轉換的事務執司功能及角色範圍。就如前文中所提，當在延請傀儡戲團演出的諸多場合裡，傀儡演師已不單單僅是負責搬演日、夜戲場傀儡表演劇目的演師或演員而已；該等演出場合業已自然賦加此一民間戲劇演師另一重要、獨特的角色性格。也就是說，對於請方以及所有參與社區宗教

宗教儀式活動的信眾或觀眾而言，此一演出情境中的「演師」已然不僅是「演師」而已，他們本身同時亦油然而具備了轉換為一俱足內在的神威性質，可以執司儀式之宗教執行者的可能性。以下我們就從傀儡演師與師公在儀式上的配合情況，進一步說明兩者之間的關係。

（二）傀儡演師與道士的儀式配合

大凡民間社區或個人舉行各類形式的除煞儀式時，在儀式之前必都敬備素果、牲禮，以奉獻鬼神。在請演傀儡戲除煞的場合中，這類祭拜活動概由村眾集體參與，亦都先於傀儡除煞儀式之前，且二者進行的程序固定不變。這類祭拜活動一般俗稱「小普」，它的規模、形式雖與中元盂蘭會的年度性大型普渡有別，但目的都在冀望透過村眾集體施食予孤魂或惡煞，向其示好，祈使它們飽食之後歸依生路或不再來犯。若恐不達，普渡之餘再以傀儡演師所施的除煞儀式驅趕之。因此，普渡與除煞的儀式性質本然不同，前者係一種妥協性的「送請」性質，而後者則是一種強制性的「驅趕」。

一般來說，這類除煞前的普食儀式大都由紅頭師公主持，而民間在延請傀儡演師進行除煞儀式的同時，通常亦都另外請來紅頭師公帶領村眾祭拜，並誦讀施食經文。然而根據調查，有某些個案所進行的除煞儀式裡，並未請有師公，僅由村眾依頭人在事前公佈的時間內，各自攜帶供品前來贊普，經過了解，乃是因為請方所籌經費不足而簡省之故。據知，延請師公主持普食科儀，一次約需酬金一千八至三千元不等，甚至價錢更高。事實上，目前一般因火災、車禍等不幸事件而特定請演傀儡的除煞場合中，有無另外延請紅頭師公一節完全是一種經濟因素的考慮，這是因為紅頭師公在該場合中所司之職，主要為主持除煞儀式前的普食活動，而非除煞儀式本身。但往昔還有一種情況是，當發生不幸事件時，民間在配合傀儡除煞的宗教場合中所請來的紅頭師公，除了要主持「小普」之外，也需負責一部分的除煞工作。亦即逢此場合，除煞儀式通常包含「內場」與「外場」兩大部分：內場由紅頭師公「出內煞」（指驅除受災屋宅或某地方單位內的煞氣），外場再由傀儡演師負責執行「出外煞」（指接收事故現場的煞氣後，更將之驅往

界外)，且二者的除煞時間務須彼此密切配合。

嚴格說來，目前蘭陽民間僅有在延請傀儡戲班主持普渡、「入廟」等除煞儀式時，才會特定同時請來紅頭師公。這乃是因為在此兩類的宗教情境中，師公一角的延請與否，以非經濟範疇下的次級考量，而係完全因應儀式操演之需要而定。也就是說，在普渡、「入廟」兩種除煞場合中，紅頭師公在帶領村眾進行祈安性質的普渡儀式之餘，實際上亦是除煞儀式主體中不可或缺的另一個執行者，且其除煞儀式的操演需與傀儡演師裡外配合。

由此可見，除煞儀式的傀儡演師一角，可以是獨立的儀式執行者，也可以是與紅頭師公相互配合的執事者之一。因此，傀儡演師與道士是分開的兩個主體，並非一定是「二而一」的角色扮演。也就是說，在同時請來傀儡演師與師公的除煞場合中，雖然共同負責操持儀式各節步驟的進行，但此二類儀式執行者所各自司職的儀式範疇實則並不重疊，且在性質上是根本有別的。質言之，傀儡演師負責主持的是一個具有強制性目的的除煞儀式主體，而師公所司之職，則僅僅是在傀儡演師進行除煞儀式之前，負責主持一項以祈福為目的的普食祭祀活動而已。也正因為如此，當在火災、車禍、淹溺等一般不幸事件的除煞場合中，即令請方沒有延請師公前來配合除煞，蘭陽傀儡戲團的演師們依舊可以單以「演師」之名，運用傀儡戲偶暨其他儀式象徵要素，獨力操作除煞儀式各節，而自全其在儀式操演系統上的自主性與完整性。因此我們可以說，傀儡演師確是一個自主儀式系統的獨立執行者。

（三）演師的角色定位

綜理上文的論述，可以使我們廓清台灣、乃至中國傳統地方劇藝的演師們，其在民間宗教儀式脈絡中的雙重角色問題。我們可以說，傀儡戲團演師於日常生活及純粹技藝表演場合中，乃為一個「民間藝師」的單一角色，但當在進行除煞儀式的特定場景時，可以即時轉換為一個備足神力權威的宗教儀式執行者，而且此一宗教儀式執行者的位格是獨立自主的，並不附屬於道士或法師的系統之內。事實上，西方學者藉由中國先民祀神的舞蹈、原始巫覡之表演、民間散樂百戲，

以及諸多形式更爲複雜的戲曲演出材料的證據分析，早時便曾對這些表演者（包括演師及伶人）的角色性質，提出上述類似的觀點。以戲曲表演者爲例，中國伶人相對於「戲」的演出情境與要求而言，往往不單只是一個虔誠的信仰者，更不單只是請演一方要獻給神的戲劇中的演員而已；他們兩者都是。甚者，在某些情形之下，至少在某些場合裡，他們且是一帶繼承一代的神職人員，就如祭司一般，這點是較爲特殊的。²¹

對此，宋錦秀引用Ward的觀點認爲²²，所謂的「在某些情形下」，是指任何一個單項的中國民間戲曲種類，在一般平安戲的演出情境中，所必然共同包含的宗教象徵安排或例行程序而言；而所謂的「至少在某些場合」，則指的是單一戲曲種類在上述一般平安戲的所有共同組成部分之外，其他特定「神奇劇目」

（magical plays）的演出部分，舉如粵劇的《祭白虎》、川劇的《靈官鎮台》，以及台灣所常見的，由歌仔戲團演員、北管子弟團子弟、布袋戲或傀儡戲團演師所操演的「跳鍾馗」等等²³。在這類特定「神奇劇目」的演出情境中，演出者的「類祭司」（the 'priest-like' role）身分就更爲明顯了。甚者我們必須強調的是，在此演出舞台之上，演出者他們不只是作扮演的「扮」而已，應當說，演出者自己就是祭司；而舞台上的凶煞惡鬼是由戲團的成員自己來驅除的，他們並非處於輔助的地位，只是發揮或闡示由儀式執行者所主持之儀式的意義；相反的，他們是親

²¹ 見宋錦秀：《傀儡、除煞與象徵》（台北：稻鄉出版社，1994年12月版），頁228—229。

²² 同上註，頁229。

²³ 根據Ward的說法，所謂「神奇劇目」係指那些僅僅爲某些特定目的才偶爾上演的劇目，舉如《祭白虎》、《靈官鎮台》，以及台灣所常見的「跳鍾馗」等等，均屬於「神奇劇目」的範疇。另外，戲劇史學者近來有關中國劇藝之「儀式劇目」的研究指出，所謂「儀式劇目」係指在傳統劇場以觀賞爲主的正式戲文之外，另外一些具有明顯之宗教儀式性質，但又與純粹宗教儀式有別，一仍憑藉其戲劇表演形式進行演出的劇目類型之總稱。（見邱坤良：〈中國劇場之儀式劇目〉，《民俗曲藝》，39期，頁100—128。）宋錦秀則認爲，所謂的「儀式劇目」事實上可以分爲「祈福劇目」與「除煞劇目」兩個類別。前者即一般所通稱的「吉祥戲」、「開台戲」，或如閩南、台灣所稱的「扮仙戲」。而若按戲曲劇目演出所蘊含之宗教儀式內容而論，則前述的「神奇劇目」應包含於「儀式劇目」之內，亦即爲儀式劇目類型中的除煞劇目項，蓋因其與祈福劇目項的演出意涵是截然不同的。細言之，祈福劇目亦即Ward所謂的「一般平安戲的共同組成部分之一」，其在基本演出程序上是聯屬於正戲之前，是正戲開演前的一個中介性的儀式，其所蘊含的宗教儀式內容係屬一般性的層面。除煞劇目則不然，《祭白虎》、《靈官鎮台》及「跳鍾馗」等都分別爲因應特殊驅除儀式情境所作的一種劇目演出；該類儀式劇目演出所著重展現的是，一般民間戲曲活動在共有之宗教儀式意涵外的某些特定目的與象徵。（見宋錦秀：《傀儡、除煞與象徵》，頁249—250。）

自在完成著整個包括請神、附身、驅邪等的儀式，就好像他們自己是道士、法師或乩童一般。²⁴

以上演出《祭白虎》、《靈官鎮台》和「跳鍾馗」等的中國戲曲伶人，其在民間社會之宗教儀式情境中的雙重性質問題，基本上與台灣蘭陽地區傀儡演師的角色性質是共通的。雖然二者之作爲「神奇劇目」或「除煞劇目」儀式執行者的質地仍有相當的差異²⁵，然而處在此類宗教儀式情境中，演師與伶人均可以獨擅其祭司角色，而不需假其他專業宗教執行者（如道士或法師）的協助，全然自行擔綱相關除煞儀式或策略之進行，這是無庸置疑的。由有甚者，蘭陽地區亦常見有「搬半棚加禮」的情形出現，亦即請方延請傀儡戲團前往除煞，但商訂只演傀儡除煞儀式的主體部分，而不加演任何傀儡正戲的一種切割演出狀況，此不啻更加突顯出傀儡演師在儀式層面上的自主性質。

雖然如此，「傀儡演師可以獨擅其祭司角色」的這一事實，並不可以全然化約爲前人研究中所謂「傀儡演師通常是一專業的宗教執行者」，或「傀儡演師即等於道士或法師」的主觀論斷。必須再次強調的是，傀儡演師所俱含之雙重角色性質中的這一祭司角色，是不屬於制式社會結構內的。這個屬於情境脈絡式的、非社會結構性的宗教執行者角色，實是植基於台灣民間信仰與民間傳統戲劇交融織成的文化脈絡之中；它在鄉民宗教體系內的位格，已然超越任何特定宗教派屬而獨立存在，並不適宜以任何一個制式化宗教或地方流派之專業儀式執行者的角色爲其定位。再者，尤要強調的是，傀儡演師在除煞情境中之爲一宗教儀式執行

²⁴ 相關問題可參考龍彼得著、王秋桂譯：〈中國戲劇源於宗教儀典考〉，《中外文學》7卷12期，頁158—181。

²⁵ 若與蘭陽地區傀儡演師的主要演出內容對照來看，則中國地方戲曲伶人擔綱神奇劇目之演出，就比例而言其實是較爲罕見的，且在整個包含不同發展型式的中國劇藝系統中，亦可以說是較不具備其不可取代性的地位。由此，我們乃可以判知傀儡演師在所有中國傳統地方劇藝表演者中的特殊位格。質言之，中國一般傳統劇藝表演者所兼有的「類祭司」性質，主要是展現於社區性戲曲活動本身即涵蘊的屬於一般性的宗教情境（如平安戲的演出），而較少展現於那些具有特定儀式要求的神秘情境（如單一的驅邪戲的演出）。因此，一般傳統劇藝倘若遇有後類的演出機會時，亦顯得較易引人注意。相對而觀，至少就台灣蘭陽地區的情形來說，傀儡演師的祭司性質主要乃凝匯於演師在除煞儀式場合中的角色表現；因爲在此場合之中，請演傀儡戲的主要原因即在於驅除邪煞，其表演娛人的功能是次要的、附屬的，甚且是可以切割的。而後者這種可以切割的狀況，也就是一般俗稱所謂的「搬半棚加禮」，亦即只演傀儡除煞儀式的部分而不加演任何正戲的一種演出型態。

者，與道士、師公、法師等這類平日即為專業儀式執行者的這兩類角色性質，除需作如上清楚的劃分之外，二者之劃分且具有判定傀儡除煞儀式本體上的重要性。因為，我們唯有先行肯定並區辨出傀儡演師角色之自主性，方能在「道、法二門操作」這個傳統除煞大宗之外，確定傀儡除煞儀式在實際操演時的完整自主性，並確立傀儡演師為一獨擅而自主的宗教儀式執行者的角色。

綜論之，我們依「福龍軒」傀儡演師的資料線索來反省，可以清楚對照出傀儡演師於日常生活之為民間藝師的單一角色，當在特定的除煞儀式場合中可能扮演的雙重角色範圍，且其祭司性質基本上是情境脈絡式的，非結構性的，但卻又無礙於實際運作層次上的自主性。此外，由「福龍軒」傀儡演師的資料所透顯的訊息，我們至少亦揭露出前人研究中兩個性質類同的偏誤。首先，姑且不論蘭陽傀儡戲團演師的平日兼業情形如何，所有除煞儀式情境中的傀儡演師均是民間概念理解內的宗教儀式執行者；然而，我們透過三位傀儡團主學習傀儡技藝及其他兼業記法的途徑觀之，傀儡演師與道士、法師之屬在蘭陽傀儡戲團中的角色重疊現象，實係因著一些個人偶然因素（如生計因素）所使然，而非一必然關聯的結果。簡言之，傀儡演師與道、法宗教專家的角色之間，並無固定聯結的必然關係。其次，道、法儀式操作與包含宗教儀式在內的傀儡除煞操作之間，容或存有類似或相互涵融之處，然而其傳承派統卻是分門別立的，且二者在儀式操演上亦各有其完整自主性，故不可全然相互化約。簡言之，傀儡除煞儀式與道、法科儀或技術之間，並無絕對必然的聯結關係。因此，在前人研究中所謂「以傀儡來作法，基本上與道士、法師親身作法無啥差別。……傀儡不過是倒是或法師的工具」²⁶ 的這個論斷，不僅是一種因資料來源本身性質之偏差所肇使的結果，主要更在失據於對整個傀儡除煞之實際操演狀況，以及蘭陽民間有關傀儡除煞之詮釋性意義的真正瞭解。²⁷

²⁶ 見施博爾著、蕭惠卿譯：〈滑稽神：關於台灣傀儡戲的神明〉，《民俗曲藝》23、24期合刊，頁106—117。

²⁷ 以上觀點，整理自宋錦秀：《傀儡、除煞與象徵》（台北：稻鄉出版社，1994年12月版），頁230—231。

三、符法與劇本

經由前文的描述，我們了解到傀儡戲的表演，雖然有所謂「戲」的呈現，但就北部傀儡戲團以及當地民眾的認知而言，其表演的真正目的，在於除煞儀式的進行。也就是說，「戲」的部分演不演並不重要，甚至是可以不要的，但儀式執行卻是非有不可，也因而不乏有「搬半棚加禮」的情況。換句話說，如果仔細觀察一個傀儡戲團進行表演的整個過程，我們不難發現，在正戲開演前的除煞儀式，可說是最被重視的部分。儘管它的時間可能不長，但其包含的步驟與程序卻比演一齣戲來得嚴謹。

綜合前人的研究，我們先看看「新福軒」傀儡戲團的例子，其包含宗教儀式與一般正戲在內的演出類型，大致可分為以下三式²⁸：

A 式 a. 撒淨水

- b. 請神
- c. 定棚
- d. 村民準備各種供物普渡
- e. 出煞
- f. 演戲

B 式 a. 撒淨水

- b. 請神
- c. 定棚
- d. 出煞之（1）插刀入戲台板（2）撒鹽米（3）救雞、救鴨
- f. 村民準備各種供物普渡（祭拜一直延續至演完戲後）
- g. 演戲

²⁸ 見吳麗蘭：《宜蘭地區的傀儡戲》（台北：文化大學藝術研究所碩士論文，1978年6月），頁47-56；以及邱坤良：〈台灣的傀儡戲〉，載《民俗曲藝》23、24期，頁13-17。

h. 出煞之 (4) 打草蓆 (5) 出鍾馗或水德星君

C 式 a. 撒淨水

b. 請神

c. 定棚

d. 出煞之 (1) 插刀入戲台板 (2) 撒鹽米 (3) 救雞、救鴨

(4) 打草蓆 (5) 出鍾馗或水德星君

相對來看，「福龍軒」傀儡戲團的演法則主要可以劃分如下幾個基本步驟：

(一) 出煞前的準備工作 (村人同時進行普渡祭拜)

1. 請神

2. 定棚之 (1) 救雞 (2) 救鴨 (3) 救符與安符

(二) 出煞儀式

1. 擊棚

2. 撒水符

3. 撒鹽米符

4. 出鍾馗禍水德星君

(三) 扮仙戲，正戲開演

以上所列，我們不難看出兩團之間在除煞儀式上所呈現的諸多差異。然而，筆者無意去比較分析其中的異同，只是藉此強調，歷來學者對於傀儡戲團的觀察，均將重心放在儀式上的考究，而鮮少進一步探索儀式與劇目間的關係與意義何在。沒錯，北部傀儡戲團的特色在其神秘的宗教氣氛，但除了儀式的講究之外，各傀儡戲團其在演出劇目上的選擇，或就其呈現的內容來看，是否也與「驅邪」、「除煞」的意義，具有緊密的相關之處呢？這或許是我們在前人研究北部傀儡戲團的成果上，所必須格外注意的另一個層面。

儀式上的除煞驅邪，以效果來看，就看法力的高強與否。而在物件的表現上，最具體的則莫過於「符」的內容。我們就先以傀儡戲團除煞所用的符令型體，探討其信仰系統及意義。

一般而言，道、法兼修的紅頭師公其在用符系統之間雖有派式、種類之別，但大凡每一類型概有一定的書繪格式。也就是說，一張符令的基本型制格局，大抵都不脫符頭、符體及符膽三個部分。符頭為符紙最前端所記「奉請某某神明」的部分；符體為整張符的主體，主要標識與儀式目的相關的內容，如「押走凶煞」、「驅邪押煞急急退」等語；至於符膽部分，則為儀式執行者在符紙最末所畫的不規則形的特定符號，式代表儀式執行者為所畫之符負擔全責的一種標記。而傀儡除煞儀式用符的內容，大體亦可以依此型制來切割、解讀，但其整體格局若與目前台灣道、法各派所傳的制式畫法相較，仍有諸多差異。

「福龍軒」傀儡團的除煞儀式用符，總計包括有：「五雷公鎮煞符」一式六張、「鎮煞用水符」一式一張、「鹽米符」五式五張、「保身符」一式一張、「壓火用水符」一式一張、「打鬼符」一式一張、「五方符」一式一張等七大類，共十一式之多。以上這批符令除了「五方符」外，所有各張符面之上均有加蓋一處「神印」²⁹的戳記。

我們就「福龍軒」儀式用符上符頭所請的神明，以及符體內容所涉的相關圖示而觀³⁰，可以得知該團所有整批儀式用符所請的神明界屬，包括佛、道兩個特定教派系統所屬的神明，如普庵真人、阿彌陀佛、三清道人、玉皇大帝、水德星君、五雷神等等，亦包括較具民間信仰自然崇拜或亡靈崇拜之素樸性質的諸神，如五營神君、田都元帥等。此外，以道教系統的符令符號為表現，類似三清、三台、五雷、九宮、八卦等象徵的圖式或樣式，亦多重覆使用於「福龍軒」的符令之中。整體而言，「福龍軒」儀式用符所請之確有具名的神明，以佛教傳說與

²⁹ 根據傀儡演師所稱，該只神印為傀儡戲團「台神」之印，傀儡除煞每用符時必定加蓋此神印，方稱有效。

³⁰ 有關「福龍軒」七類十一式各種符令內容的詳細說明及圖片，可參見宋錦秀：《傀儡、除煞與象徵》，頁 173—188。

民間信仰界屬的眾神居多。但除了「五方符」的型式較為特殊，在此暫時略而不計之外，凡此七大類十型式的符令當中，畫有類似道教神界標誌者，計有五類八式之多，但同一紙符之中大多為兼有佛、道二界以上神明的不一致情形出現。而紅頭師公也據此型制格局的表現指出，「福龍軒」的除煞儀式用符實在無法完全以任何一支道、法派統的畫符型式來理解。他們多稱傀儡用符「做得不夠徹底、不夠完全，不過意思到了」，因此將之歸為一種所謂「綜合型式」的符型。另外，雖然「福龍軒」傀儡用符的功能類型，大抵可分為「鎮邪」、「鎮煞」、「鎮災」、「趕煞」、「去煞」、「斷煞」、「驅邪」各類云云，但若勉強要求給予一個較為確切的分類，則師公們以為僅僅可以概稱它們都是「押煞符」，亦即，都是「押退邪煞的符令」。此一現象與上述「綜合型式」符令類型的說法，皆充分呈現出傀儡儀式用符之素樸、原始及其包容、綜攝的特質，值得我們注意。

頭城「新福軒」與宜蘭「福龍軒」兩團的傀儡演師對其儀式用符系統的詮釋，都強調其與道、法儀式系統不同。其中，「福龍軒」的演師們更強調，該團的儀式用符雖有少數與「新福軒」類似，然整體而觀其不同之處更多，該團所用的符，乃是承自以傀儡表演為家系本業而來的祖傳符籙傳統，此與「新福軒」所用源自紅頭師公家業的紅頭法用符系統，是有很大分野的。而另一方面，「新福軒」演師亦將其傀儡用符傳統歸於所謂的「道教閩山派」系統。根據前人研究的資料顯示，「新福軒」的除煞儀式用符包括：(1) 潔淨戲台所用的「淨符」一式，(2) 安置於戲台四柱的「四鎮符」四式，(3) 安置於戲台前、後中央的「鎮台符」二式，(4) 安置於台前大圍左右兩邊的「八卦符」及(5)「驅邪符」各一式，(6) 給予演師及工作人員保身之用的「護身符」一式，(7) 壓火專用的「水符」一式，以及(8) 敕鹽米所用的「鹽米符」一式等，共八類十二式³¹。根據鑑定，除了其中一張貼於戲台左前方的「四鎮符」借引佛光，以及一張貼於戲台之前中央的「鎮台符」請來佛道二界神明之外，其餘十式都確定為道教用符。質言之，「新

³¹ 見吳麗蘭：《宜蘭地區的傀儡戲》（台北：文化大學藝術研究所碩士論文，1978年6月），頁47—53；以及邱坤良：〈台灣的傀儡戲〉，載《民俗曲藝》23、24期，頁14。

福軒」十二式儀式用符之中，有十式是單一奉請道教仙類神明的「道教」派法用符，其功能類型包括道教破土、問卜、鎮宅、驅邪等用符在內。且無論符令所請的神明為何方神聖，「新福軒」的所有十二色符均可以確定屬於「道教閩山派法」的符型，每類符型格局均一一符合規格，極易辨識。相對而觀，紅頭師公對於「福龍軒」傀儡用符的內容雖然大都無法全然解析，但可以確知的是，其傀儡用符與己身所用的紅頭系統不同，但卻自成一體，且具體表現於一種所謂「綜合型式」的符型中，是屬於「做戲仔用的符」。

綜合以上的說明，我們可以有以下兩個重要的瞭解：其一，從「福龍軒」除煞用符符型、符體的辨識過程中可知，該團的符確實是有別於某些特定或較為制化之教派（如道教閩山派）而自成一系的。易言之，此一源自傀儡本家系統的儀式用符，其畫符型式大都無法為專業的紅頭師公全然解析，其具體內容係展現於前述所謂「綜合型式」的符型之中。雖然如此，但就符令之構成與基本的格局而言，「福龍軒」的除煞用符仍無疑的可以被紅頭師公判定是「符」，並概歸於「押煞符」之類。其次，在傀儡除煞符令系統所屬的鑑定方面，前人將其化約為道教閩山派的論述，實際上已可能隱含著視傀儡除煞用符為道教閩山派系統的這個論斷。然而，這項論斷若以「福龍軒」的傀儡用符資料來反省，則顯然已暴露出奇在資料蒐集與論證過程的偏頗與疏失。細言之，無論就傀儡演師或紅頭師公對於「福龍軒」用符之解釋而觀，我們欲確切的辨明傀儡演師與紅頭師公兩類除煞用符的具體差異，容或仍有困難；然而，此中我們可以確定的是，傀儡除煞用符與紅頭道士的符籙系統應該是不同的；它是民間所謂「做戲仔用的符」。更重要的是，傀儡用符儘管其組合型式與紅頭師公所用者多有差異，但其構成「符令」的主要概念則是一致的。

事實上，蘭陽民間村眾對於傀儡除煞用符系統的認識是頗為混淆的。大多數的人認為，該等用符「大概與道教的符相同，而且是對人們有幫助的好符仔」，亦即所謂的「善符」，也有很多人表示「並不清楚」，僅知傀儡儀式用符「是驅邪

押煞之符，大抵與道教用符有所不同」³²。對於蘭陽地區的民間信眾而言，傀儡除煞的符令是否屬於道教或哪個支派系統，似乎並不是那麼重要，只要能夠發揮神聖的效力驅除邪煞，保護民間原有安定與平靜，使其不被「異物」所干擾而帶來不幸，民眾便都很願意去接受它而信仰之。

因此，儘管「福龍軒」的傀儡用符係所謂的「土符仔」，但它主要是取意於民間符咒傳統中較具巫俗與素樸性質的普遍概念，是植基於一個更寬廣、更具包容性的民間信仰的脈絡之中。

明白了北部傀儡戲團除煞用符的梗概之後，我們進一步來探討其演出劇目的劇本與內容所呈現的意義。誠如本章「前言」所述，歷來對於台灣傀儡戲的研究中，顯然多被其濃厚的宗教儀式氣氛所覆蓋，卻鮮少有人深入探討其與劇本的關係。

回顧文前所列蘭陽傀儡戲團在演出上的整個過程，林鋒雄認為，我們大致可以將其中的程序歸納為：(一)請神、(二)定棚、(三)出煞、(四)扮仙戲、(五)正戲等五個部分³³。「(一)至(三)是請神出煞，去危除厄，趕去厲鬼惡邪。(四)是神人交通，表現感恩、乞福與賜福的戲。(五)為正戲，是呈現人間世態的戲劇。從而構成一套請神、去邪、賜福、及恢復人間秩序的偶人戲劇。」³⁴如此，使正戲與其他儀式成分聯繫成整個系統，構成一個緊密的結合體，則戲齣的表演不應當被視為是隔絕在儀式之外無關緊要的部分。雖然民間存有「搬半棚傀儡」的情況，實是經濟因素的考量下所出現的不得已的做法，如就整個結構體而言，其應當包含正戲才算是完整的呈現了傀儡演出的根本意義。

不過，回歸到戲曲藝術的現實觀點，我們不得不正視傳統戲曲流播生態的一個事實。也就是說，戲曲欲在某一個地方上蘊含豐富的生命力，則必須與地方上

³² 見宋錦秀：《傀儡、除煞與象徵》，頁 234。

³³ 宜蘭傀儡戲的「出煞」儀式，雖然「新福軒」與「福龍軒」在一些細節上頗有出入，但歸納起來，都包括了文中引述的程序和五大類。請參閱《台灣戲劇館專輯》(宜蘭：宜蘭縣立文化中心，1993年5月出版)，頁 71—73。

³⁴ 林鋒雄：〈台灣懸絲傀儡戲桃花女探研〉，載《中國戲劇史論稿》(台北：國家出版社，1995年7月初版)，頁 207—208。

的語言結合，融入流行的音樂和腔調，如此乃能札下深厚的根基，受到民眾的歡迎。中國古代戲曲歷經北劇、南戲、傳奇乃至地方戲的劇種流播與演進，這種大眾娛樂文化的基本道理，已在現今各地方腔調劇種中得到驗證。而傀儡戲雖是中國戲曲表演最早型態，亦堪稱是中國戲劇表演最初源起類目之一，對後世諸多的戲曲表演具有深刻的影響力，但如就「舞蹈」（動作技巧）、「音樂」（曲調唱腔）、「詩歌」（口白劇情）等戲劇形式內三大要素的形成與發展而言，卻僅有「舞蹈」要素一項因傀儡戲偶的特殊構造及操作特性，而保有部分獨有的本體之外，其他「音樂」、「詩歌」兩項因素的發展進程，無不受到推移變異的時空中真人表演型態的影響，因此缺乏一個完備的固定系統。然而，地方戲曲的形成衍生主要乃靠語言與音樂上的差異，至於其他方面，各地方戲都是相似或相同的。大體說來，戲劇中的故事均大同小異。也就是說，地方戲曲的表演型態容或有真人與偶人型式不同，但均依附於該腔調劇種所流行敷衍的劇本故事。因此，各個不同時、地傀儡戲所常敷衍的劇本，實際上亦係附屬於當地傀儡戲所採用的聲腔和曲調。

以實際情況來考察，近代中國各地的傀儡戲因受不同時、空的影響，尤其是語言、聲腔的傳播因素，其曲調樂器常與各地流行的戲曲結合。例如：山西杖頭傀儡戲使用山西梆子，且又視地區不同而唱中路（太原）梆子或南路（蒲州）梆子；浙江杖頭傀儡戲以亂彈、高腔為主；江西傀儡戲（包括杖頭、懸絲）則唱贛劇、漢調或採茶調；湖南邵陽的杖頭傀儡戲唱祈陽湘劇；閩西懸絲傀儡戲演唱漢調或高腔，且視閩南或客家不同村落使用不同的語言演出；而閩南泉州懸絲傀儡戲，則與南管戲曲關係密切等。

至於蘭陽地區的傀儡戲，其原始所用的曲調是否如閩西傀儡使用漢調或高腔，已不可考³⁵，但以我們目前所知的三團傀儡演師，除「福隆軒」備有一、二支歌仔戲的錄音配樂之外，其餘戲曲、唱白則皆以北管官話為本，且與北管戲曲

³⁵ 見邱坤良：〈台灣的傀儡戲〉，載《民俗曲藝》23、24期，頁7。

中的西皮、福路二派均可相通，有時亦會採用西皮、二黃爲主的京劇腔調。因此，蘭陽傀儡戲團所演的劇目亦多以北管劇本爲主。「福龍軒」較常排演的戲目多爲武戲，如福路派劇本《燒窯》、《劉陽走國》、《雌雄鞭》（烏四門）、《孫真人點龍眼》（神醫記）、《未央宮》、《王英下山》等；西皮派劇本如《大登殿》、《走三關》等；此外，另有《安安趕雞》、《陳靖姑收妖》等歌仔戲本。而「新福軒」常演的劇目則有《孝義全》、《韓信問卜》、《別徐》、《周公鬥法桃花女》等僅存的傀儡戲文，另有《西遊記》、《飛山寺》（包公案之一）、《沉香打洞》、《送京娘》、《趙匡胤困河東》、《王英下山》、《神醫記》等武戲。其中，除了《周公鬥法桃花女》不見於台灣任何現存的北管手抄本，當爲傀儡戲較早期的劇本之外³⁶，其餘亦都是北管戲劇本。

由於蘭陽傀儡戲充滿濃密的除煞儀式氣氛，我們審視上述各團的傀儡戲劇本，除了與北管亂彈戲曲的關係密切之外，其中有相當部分演出的劇目選擇，是與神怪鬥法情節相關的，此對蘭陽傀儡戲演出的整個演出過程而言，的確富有相當重大的儀式意義。

就宜蘭傀儡戲的儀式性格來說，《桃花女》以正戲的地位演出，一方面表現兇神煞氣的存在，與強化依賴禳解的法術是可以達成去凶除厄之目的。另一方面，呈現沒有災厄，沒有凶煞，沒有爭鬥的人間，是經由神明賜福添壽的老彭，最終擁有的那一個多壽、多福、多財的人間，是傳統百姓人人艷羨的對象。³⁷

我們姑且以林鋒雄先生在〈台灣懸絲傀儡戲桃花女探研〉一篇中的「結語」，來闡明蘭陽傀儡戲劇本在演出中所具有的地位與內涵。當然，這種說法可以含蓋《周公鬥法桃花女》以外的其他劇本，作一個普遍性的解釋。

³⁶ 據林鋒雄先生的研究認爲：「宜蘭『新福軒傀儡戲團』演出的《桃花女》，劇中人物的姓名及地位，和小說《桃花女》基本上是一致的。」而「宜蘭『新福軒』演出的《桃花女》，雖然在情節的發展上與小說《桃花女》不完全一致，但從劇中人物姓名及地位上考察，吾人可以斷言，這本以亂彈福祿系統唱腔表現的傀儡戲《桃花女》，當亦出自小說《桃花女》系統，是宜蘭傀儡戲特有的亂彈福祿戲曲。」見林鋒雄：〈台灣懸絲傀儡戲桃花女探研〉，載《中國戲劇史論稿》（台北：國家出版社，1995年7月初版），頁207—228。

³⁷ 見林鋒雄：《中國戲劇史論稿》（台北：國家出版社，1995年7月初版），頁219—220。

四、北管軒社與傀儡戲團

誠如前段所言，當戲曲流播至某地之後，若欲在當地生根、茁壯，則必須與當地的人民生活、庶民文化緊密結合，其中最重要的因素，莫過於語言、聲腔的調適，以及音樂、曲調的汲取，如此日益形成了自己獨有的特色，具有相異於他地戲曲的屬性，因而成為了該地的地方戲曲。質言之，中國大陸目前有三百多個劇種，其主要判別的依據，乃在於「腔調」特色的差異，是稱為「腔調劇種」。而這「腔調劇種」的定位，事實上也就是地方戲曲所呈現的特色所在。此一地方戲曲所採行的音樂和唱曲，必在當地民間活動中廣泛流行，甚至隨著該地人民大量向外遷移的腳步，沿著路線繁衍流播，到新居住地區繼續流傳，形成與祖籍地相同的戲曲音樂文化。

以台灣地區的情況來說，大陸東南沿海的泉州、漳州、潮州為早期台灣移民的三大源頭，而當地的文化特色（包括戲曲音樂）亦隨之傳入了台灣泉、漳、潮各區移民的居住領域，例如彰化鹿港以泉州移民為大宗，鹿港與泉州的語言、文化一脈相承，至今依然清楚可見；高雄、屏東許多地區的移民來自廣東潮州，其與潮州的語言、文化亦有諸多相符之處。至於蘭陽地區，早年開發「噶馬蘭」的大陸移民則以漳州人最多³⁸，可想而知，宜蘭本地的語言、文化與漳州亦是相當謀合。對此，邱坤良先生也指出：

隨著明清以來，以閩籍為主勢的漢民移入台灣，中國民間社火暨寺廟祭祀尚以戲曲型式表現的傳統風格，亦隨著漢籍移民宗教信仰與農業經驗的傳

³⁸ 根據道光年間陞臺澎道姚石甫《噶瑪蘭原始》中云，漢人成功入墾蘭地，當遲至嘉慶元年（1796）吳沙者所領。又依《噶瑪蘭廳志》卷七〈紀略〉所記，吳沙為漳浦人，在嘉慶元年九月十六日率鄉勇二百餘人，進至烏石港南，即頭圍（今頭城）也。由此可知，斯年隨吳沙入蘭的的移民以漳籍為主勢，姚石甫《噶瑪蘭原始》亦載：「沙所召多漳籍，約千餘。泉人漸乃稍入。粵人則不過數十，為鄉勇而已。」又台灣知府楊廷理〈議開台灣後山噶瑪蘭即蛤仔難節略〉亦云：「（嘉慶元年）吳沙遂招漳、泉、廣三籍之人，並議設鄉勇，以防生番反覆。內地流民，聞風踵至。吳沙恐以私墾獲罪，嘉慶二年，赴淡防同知何如蓮呈請：給札招墾，每五甲為一張犁。每張犁取餅銀一二十元助鄉勇費。然吳沙係漳人，名為三籍合墾，實則漳人十居其九，泉、粵不過合居其一，所開溪北（即西勢）地畝，領單時，漳已得十分之九，泉、粵合得亦不過一分。」在此值得注意的是，目前宜蘭所有三個傀儡戲團團主的祖先，均是在蘭地初墾時期的嘉慶至道光年間遷徙來台的。

入，成為台灣民間顯明的一種文化型態與生活方式。³⁹

尤其在以農業為主的新開發地，民間的戲曲活動更能充分展露此一社會的儀式性功能。而蘭陽地區以其漢人墾化較晚暨其頗為一致的農業結構為基礎，素為台灣民間戲曲活動的重鎮之一，且其各項民間戲曲在台灣戲曲發展史上，均具有歷史性的重要意義，並具體呈顯蘭地鄉民人文活動之面貌。

再者，我們回顧福建漳州府的形勢，一府之下，設有龍溪、漳浦、長泰、南靖、平和、詔安、海澄七縣。歷來以民性強悍、崇鬼尚巫著稱。由宋代朱熹擔任漳州太守時所寫的〈勸諭俗文〉和陳淳〈與趙寺丞論淫祀書〉中所論漳府民間盛行的「淫祀」、「淫戲」等陋俗景況⁴⁰，不僅再度映現南宋以來，民間社火、寺廟活動與戲曲、戲劇之相容關係暨民間戲劇演出的宗教面相，更可以見傀儡戲在漳州府境活動之盛，同時已成為漳府民間普遍用以禳災祈福的一種方式。而在以漳籍人口為主勢背景下的移民性格，適可以用來說明今日蘭陽地區傀儡演出之普遍存在的一個歷史基礎。此外，漳州本地流行的戲曲稱為「漢劇」，以皮黃音樂為曲調，因是由北方外省傳來，又稱為「外江戲」；另為與閩南土腔的「南管」對稱，亦稱為「北管」。同理，原本在漳州盛行的北管戲曲和音樂，亦隨著移民的足跡進入了宜蘭地區，成為蘭陽民間最盛行的活動之一。由此推論，原本即普遍存在的傀儡演出，其與民間最盛行的北管戲曲結合，乃是理所當然的結果。從中亦不難想見，北管軒社與傀儡戲團之間的密切關係。

我們先由戲團成員的組織型式來看，一個傀儡戲團的構成主要分為「前場」與「後場」兩部分。但無論前場或後場，戲團成員之間並無結構分劃之從屬權責；他們之間只是一種依據實際演出時之角色配置，所組成的臨時性組織關係而已。

「前場」指負責操弄傀儡的人員，通常由二至三人組成，各人依操演職務之輕重，又有頭手、二手、三手之別。相對於後場來說，前場成員的組織較為固定。一般而言，戲團團主通常即為前場的頭手，負責主要戲偶的操作，以及各種人物的聲

³⁹ 見邱坤良：〈台灣的開發與戲曲活動的興起〉，《民俗曲藝》17期，頁12—24。

⁴⁰ 見《漳州府志》卷三十八〈民風〉。

腔口白，並需唱曲；其餘的二手、三手為前場協助人員，僅負責次要角色的操作，概由團主家系成員擔任。

此外，如前文所述，近代傀儡戲團因受時、空影響，曲調樂器常與各地流行戲曲借採、結合之事實，因此之故，傀儡戲團後場人員的配置，必然依其所採民間戲曲的樂曲型式而有所變移。由於蘭陽傀儡戲團係採用當地盛行的北管音樂為曲調，故後場樂師的組織亦與北管戲班相同。這不免讓人聯想起潮州地區潮劇戲團與紙影戲班的互動關係，宜蘭傀儡戲團與潮州紙影班兩者可說有異曲同工之妙，其偶戲與地方戲曲結合的情況如出一轍。⁴¹

一般說來，後場通常由四至五人組成，分別操演單皮鼓（有時以北管戲團的北鼓及板代之）、通鼓、大小鑼、鑊鈸、提絃（福路派的殼仔絃）、胡琴（西皮派的吊規子）、和絃及嗩吶等各項樂器，且單皮鼓與通鼓、鑼與鑊鈸、絃與嗩吶等三組樂器，通常均個別由一人兼之，因而該組樂器的負責人員乃有一般所謂「打鼓佬」、「鑼抄手」、「絃仔吹」的俗稱。其中，「打鼓佬」為後場的「萬軍主帥」，其他伴奏樂項均需以司鼓者之擊節為據。根據調查所知，蘭陽地區傀儡戲團上列各項後場成員均是北管子弟團的傑出樂師，每遇戲團出演之前，方以約雇方式臨時借調組成。這種組織方式，偶或由於特殊情況借調不及，致使後場人員常缺一、二；然而一般而論，由於各傀儡戲團團主又都為北管子弟，所請後場人員亦多為關係較密或該項樂器的熟手，因此無形之中亦衍生出固定的班底，構成傀儡戲團與當地北管子弟間相互往來的一種社會網絡關係。換言之，傀儡戲團提供了北管樂師外兼演出之機會，而散處各地的北管子弟，亦同時為傀儡戲團與請演單位之間促成請演事實或洽談請演事宜的居中引介者。

依實際情況來看，「新福軒」團主林讚成及其後場樂師均是頭城「統蘭社」（福路派）的子弟，後場人員的配置亦較為固定。至於「福隆軒」的後場組織，

⁴¹ 有關潮州當地紙影班與潮劇團互動關係的詳細內容，請見筆者《台灣皮影戲研究》（台北：台灣大學中文所碩士論文，1998年6月），第二章〈台灣皮影戲與大陸影戲傳承關係之探索〉第三節「潮州影戲的發展與現況」，頁90-101。

由於許天來祖孫三代演師均是宜蘭「敬樂軒」(西皮派)的子弟，姻親王金坤(許建勳妻王慧玲之父)、王秋明(王慧玲之弟)屬宜蘭總蘭社(福路派)第一分組分出，加以許天來與鄰近礁溪鄉白石腳「暨和軒」(西皮派)、員山鄉「閣蘭社」之故交，故「福龍軒」的後場成員主要乃來自上列五團及其分組子弟。然而，近一、二十年來，「福龍軒」多已省略後場，改以錄音配樂演出，僅偶爾應請方要求，借調請演當地相關各團之分組子弟，前來搭配演出⁴²，這應是社會變遷的衝擊下不得不然的經濟因素考量。

另外，由各個傀儡戲團的命名來看，其均以「軒」為團名的情形，恰與北管子弟團中常以「軒」作為社團名稱的情況相符，此或可提供我們蘭陽傀儡戲團與北管軒社關係密切的另一層思考。

第二節 南部傀儡戲的生態

瞭解了台灣北部傀儡戲的梗概之後，接著我們就進一步來探索南部傀儡戲的生態，以作為南北兩地比較的基礎。

在論述南台灣傀儡戲團的過程中，首先，我們需找出他們的分布區域，了解當地的民間習俗與信仰文化，探討此人文環境與傀儡戲的共生關係，以及南部傀儡戲在社會變遷下將來所可能面臨的問題，並提出可行之道，以供參考。其次，我們試著分析南台灣傀儡戲演出的儀式成分，了解此中的儀式屬性，乃能進一步比較其與北部傀儡儀式的異同之處。接著我們繼續討論傀儡戲團的組織，以及演出的形式，看看與其他種類的偶戲有何差異，並討論此種組織和演出的方式對戲團生態的影響。最後，針對演出所採用的音樂和劇本進行研析，了解南部傀儡戲團所屬的戲曲系統，此有助於釐清台灣傀儡戲傳承源流的某些混淆之處，並辨別出期間的差異。

⁴² 見宋錦秀：《傀儡、除煞與象徵》，頁 157。

在前人努力的成果之下，筆者除了粗淺的紹述外，或難超越前輩學者的研究成績，但盼能在綜合各家的見解之後，以明瞭台灣南部傀儡戲的屬性與特色，提出一己鄙陋之識。

一、分布地域

根據石光生先生所做的最新調查，目前台灣南部的傀儡戲團，共計有六團，比起當初江武昌先生初次建構時所存在的八團，不到十年之間已又少了兩團。茲將各團基本資料表列如下：⁴³

團名	負責人	所在地
新錦福	梁寶全	高雄縣茄萣鄉
錦飛鳳	薛熒源	高雄縣阿蓮鄉
圍仔內大戲館	吳燈煌	高雄縣湖內鄉
萬福興	蘇連興	高雄縣湖內鄉
添福傀儡戲團	李添福	高雄縣湖內鄉
集福軒	陳輝隆	台南縣歸仁鄉

這六團當中，有五團位於高雄縣，一團在台南縣。其中「萬福興」的蘇連興已甚少活動，幾呈歇業狀態。因此，當今台灣南部仍然從事演出的傀儡戲團實則僅剩五團。其次，就劇團分布的區域來看，這六團皆分布於高雄、台南兩縣分界的二層行溪南北兩側，西起濱海的高雄縣茄萣鄉，貫穿湖內、路竹，東達阿蓮鄉，然後越過二層行溪，北抵台南縣的歸仁鄉。這樣的分部區域，據石光生先生指出，具有以下數點特色：

1. 南台灣的傀儡戲，與皮影戲、掌中戲一樣，屬於河洛文化的民間戲劇。
2. 傀儡戲團分布於人口稠密、寺廟林立的平原地區，反映傀儡戲與河洛民

⁴³ 本表整理自石光生：《南台灣傀儡戲劇藝術研究》（台北：國立傳統藝術中心籌備處，2000年6月版），頁17，表一「南台灣傀儡戲團基本資料」。

間信仰間的密切關係。⁴⁴

筆者以為，其中的「河洛文化」當是指早期台灣移民的源頭——閩南民間文化而言，較為穩妥。其餘所述大抵不差，閩南傀儡戲隨著早期開發台灣的移民腳步，來到了台灣南部，成為人民生活中普遍存在的一種禮俗儀式，這種情況是可以理解的。

二、儀式表演

雖然南台灣的傀儡戲與北部傀儡分屬兩個不同的系統，但其演出場合與表演內容均含有相當的儀式成分。如前節所述，北台灣的傀儡表演儀式主要在除煞驅邪，連帶的其演出場合則多為車禍、火災、淹溺、礦變等意外事故之現場。相對來講，南台灣傀儡戲的表演時機則大異其趣，其場合多為喜慶祝賀之情事，因而儀式則偏向祈福為主要。

在以往南部傀儡的演出時機，主要有神明誕辰、結婚酬神、謝土、賀壽與安神位等。神明誕辰是指包括民間信仰中的天公（玉皇大帝）以及諸位神明，在其生辰之日請戲演出以示祝禱。結婚酬神則是指婚禮前夕的拜天公儀式，與前者不同。前者慶賀神明生日，後者與婚禮有關，為人生重要禮俗。但後者通常會結合子孫輩的度晬願，是較為特殊的時機。謝土是指開廟們或入厝時的演出，安神位則是喪禮末尾的演出。基本上，這些時機反映了深厚的民間宗教信仰，以及人生重要的四大禮俗：生日、成長、結婚與喪葬。以下即分別說明當今仍存在的神明誕辰、結婚酬神、謝土與安神位這四種演出時機。

（一）神明誕辰：

在慶祝神明誕辰的習俗之中，以「天公生」最為隆重。每年農曆正月初九為民間信仰中的天公（即玉皇大帝）誕辰，也就是俗稱的「天公生」。一般廟宇會

⁴⁴ 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17。

演傀儡以為天公祝壽，演出時間都在前一天晚上的十一點（子時）過後開始⁴⁵。一般來說，南台灣各團在這一天通常會有四、五場以上的演出機會。按照祭祀時間的排序，往往必須趕場，不過盡量以同一區域的廟宇為主，如此時間上較容易掌握，演出較為理想。

台灣民間信仰多神的宗教文化，創造出大量的神明與神誕慶典活動，同時也為民間戲劇創造了大量的演出機會。因此，眾多的神誕請戲也使南台灣的傀儡戲取得重要的演出時機。

（二）結婚酬神：

除了神誕請戲演出之外，南部傀儡戲最常演出的時機，實為結婚前夕的拜天公酬神儀式，亦即「完婚願」的演出。依據田野調查經驗，台南市、台南縣南部的鄉鎮如永康、高雄縣路竹鄉、湖內鄉、茄萣鄉等地，最常見到結婚前夕演出傀儡戲酬神。

依照台灣南部的習俗，男子結婚前夕通常要準備香案、牲禮以酬謝天公、三界公與南北斗等諸神明。一般多是長子在結婚前長輩曾許過的願，祈求神明保佑兒子順利成長，因此在結婚前要請演傀儡戲還願，此即名曰「完婚願」。

在結婚酬神的場合中，依地域不同而出現不同的習俗。如台南市和高雄縣茄萣鄉都認為一戶之中只有長子結婚才能演傀儡戲，而在高雄縣路竹鄉的習俗則認為只要有依長幼順序結婚，即使次子、三子、四子結婚也都可以請傀儡戲酬神。另外在台南永康大灣一帶則認為，結婚前夕拜天公時新娘也應在場，如不克出席，則必須準備一套新娘的衣服放在新郎旁邊，以代表新娘。而普遍存在的現象是，在這樣的拜天公儀式裡，除結婚酬神外，也可以包括前幾個兄弟的完婚願，甚至孫子輩的「度晬願」（或稱「周歲願」）也一併答謝，因此可說是多重的還願一次完成。

（三）謝土：

⁴⁵ 例如台南市天壇、保安宮、水門宮等廟宇，每年都會固定請「新錦福」演出傀儡戲。

謝土可分為「開廟門」與「入厝」兩種。凡新的廟宇、房屋落成、重建或建醮，都要演出傀儡戲。民間習俗一般相信，新廟初建時都有五方土神（即妖魔邪煞）據於該地；而建醮前神明遷出廟外封廟門，也恐有邪煞進駐，故須請傀儡戲神田都元帥打開廟門，並舉行除煞儀式，然後再請神明入內定居。

另外，依據「圍仔內大戲館」團主吳燈煌所保存其祖父吳春財的手抄本（1915），當中即抄錄有新廟落成或重建後演出傀儡戲的疏文：

今據大日本國福建省台南廳□□里□□庄，建築修理□□宮完工，演戲答謝保境植福境主□□神。

□合境眾信人等荷神祇而庇祐感三光以扶，特扶境眾人等，建築修理□□宮完工，涓本月□日演戲謝土。處備牲儀粿品，香花茶果，答謝聖真，下祈庇祐貴庚進益，廟運興旺，男女長壽，合境平安，四時無災，八節有慶。

46

可見謝土戲主要用於寺廟新建或重建，以答謝當境神祇，同時「庇祐貴庚進益，廟運興旺，男女長壽，合境平安，四時無災，八節有慶」，具有驅邪祈福的深刻意義。

而新居落成時也要請演傀儡戲謝土，其意義與開廟門一樣取其除煞、驅邪之作用。但依南部傀儡戲多與喜慶場合有關的習俗來看，則實際上亦包含了慶賀新居落成之喜慶與驅邪祈福的雙重意義。

至於謝土的儀式，往往需耗時一整天。早上就去演出地點準備、搭八卦棚，下午村民先舉行拜拜，再由道士決定時辰，這時就須開始演戲，一直要演到他們拜完。再來要送土，需出四將等候，待神明安座，安座完再演一齣戲給神明看，所以需待到晚上，甚至凌晨三、四點。謝土通常也是演三齣戲，再加演也可以，但不用擲茭決定戲齣。三齣戲歷時約一個多小時，需等到所有儀式結束後才可以拆戲棚。同時，演出謝土戲時必須先看什麼時辰、煞在哪一方位，否則送土時若

⁴⁶ 見（「圍仔內大戲館」）吳春財手抄本，頁 16—17。本文轉引自石光生：《南台灣傀儡戲劇場藝術研究》，頁 48。

方位不對則演師會中煞。所以通常演師都會先看哪個方位會犯煞，需將身體移至不會犯煞的方向。

（四）安神位：

「安神位」通常是指在喪事結尾時，安完神位後演出傀儡戲⁴⁷，其程序和拜天公一樣。不過，由於南部傀儡戲多出現於喜慶場合，較忌諱於喪事廠所演出；另一方面，演師對鎮煞儀式也較不熟稔，因此南部習俗在辦喪事的安神位請演傀儡戲者，如今已不多見，一般多改由道士負責執行。

綜上所述，南部傀儡戲除了「謝土」屬於除煞兼慶賀的功能之外，其他諸如拜天公、慶神誕、結婚酬神、周歲還願等都屬積極喜慶性質。北部漳州系統傀儡戲較常進行的壓火、鎮宅、車禍驅煞、淹溺除煞等，在南部傀儡戲的演出場合中幾乎是看不到的。南部傀儡戲即使演出時機有別，且有固定與非固定之分，但凡人作壽與安神位的演出，則已幾乎消失殆盡。但這些不同的演出時機加上官方與財團的邀演，卻足以讓南部的傀儡戲團找到生存的空間。時機雖不同，演出的劇目卻大同小異，都是演師熟悉的內容。

瞭解了南部傀儡戲幾個主要的演出時機之後，接著我們來觀察其演出的表演過程。儘管不同的演出時機存在著一些明顯的差異⁴⁸，但傀儡戲的演出基本上都包含了下列三個主要的流程：

1. 鬧廳——淨台——相公爺（請神）——第一齣戲——尅某對——相公爺（辭神）
2. 相公爺（請神）——第二齣戲——尅某對——相公爺（辭神）

⁴⁷ 根據調查，岡山地區曾有由道士於喪事「功德尾」時扮演傀儡，以結束整個儀式。見江武昌：《台灣的傀儡戲》（台北：台原出版社，1991年10月版），頁122—123。

⁴⁸ 例如：完婚願與神明誕辰的演出需與道士科儀交叉進行，由道士與演師共同執行法事與戲曲表演，因此傀儡戲的演出基本上是無法獨立完成的；謝土戲則無需卜筮決定戲碼，而由演師自行決定，因此是一氣呵成，但謝土戲本身相關的「定棚」與「送土」等儀式，卻不見於前兩個演出時機，且皆由演師自己擔綱除煞。

3. 相公爺（請神）——第三齣戲——尅某對——相公爺（辭神）⁴⁹

也就是說，上述三種不同目的的演出時機，都必須經過這三個表演程序。而戲齣的增減可能是受到天候的影響，或者由道士、演師自行決定。至於演出一齣戲的時間，端視當天情形及演出場次而定：若需趕場或天候不佳，則一場戲大多只演十至十五分鐘；否則，通常一齣戲的時間，約有二十至二十五分鐘，所以一次完整的演出，至少要花上一個小時。但謝土戲必須搭八卦棚，且儀式較為複雜，整個演出過程也就拉長了。當然，依照時間花費長短及儀式繁簡的不同，各個表演場合所得的酬勞也不一，其中以謝土戲的價碼最高。

以下，我們就以婚禮前夕拜天公的「完婚願」（結婚酬神）演出為例，詳細說明傀儡戲的表演過程：⁵⁰

（一）搭台

演師在抵達演出地點後，先進行搭台工作。搭台完成後，將戲偶掛上偶架，並整理戲偶，特別是將提線梳理順暢。戲偶整理完，便在戲神下方準備供品。若儀式與演出的時辰未到，演師會協助請方家裡佈置供品。

（二）鬧廳

通常在傀儡演出和儀式進行之前，會由傀儡戲團的成員至請方家中，一般是在客廳神明桌前的空間，演奏熱鬧喧騰的樂曲，名之為「鬧廳」。其義是向神明稟告：戲將上演，請來觀賞。然而，如果請方家中客廳擁擠，則需移至室外進行鬧廳儀式。依實地觀察，於室外進行者居多。

（三）道士拜天公

首先由道士宣讀《天公經》，奏請天公為新郎（或包含其兄弟）執行完婚願，並念些吉祥祝賀的話語，然後收香、請戲人全家繼續跪著，並聽候道士指示三跪九拜。完畢，請戲人全家繼續跪著，傀儡戲團漏場音樂奏起。在此一階段中，道

⁴⁹ 轉引自石光生：《南台灣傀儡戲劇場藝術研究》，頁 90。

⁵⁰ 以下有關「完婚願」的流程步驟，整理自石光生：《南台灣傀儡戲劇場藝術研究》，頁 90—94。詳細內容，可參閱該書第五章〈傀儡戲表演藝術〉。

士的科儀爲：

1. 淨咒：淨天地、宇宙穢氣，再淨主事者自身。
2. 香白：其作用在傳譯，亦即將人的心意傳達給神明。
3. 請神：念〈彌羅梵〉，恭請玉皇大帝。
4. 請道教諸神：限於陽神，由大神請到小神。
5. 宣疏（天公疏）：三獻茶酒，同時念經文。

宣經完畢，道士或演師會進行卜筮決定第一齣戲碼的請戲儀式，稱之爲「問戲」。例如主持人口念：「聞香奏請天主公、地主公，立刻答謝你《七子八婿》。」念完劇目後，通常是新郎的父母或直系長輩跪在地上，由演師提供南籮，請戲人則請問玉皇大帝是否願意觀賞《七子八婿》，並將筮擲落南籮上。如果得聖筮，即演出此戲；若否，則演師必須提出替代戲碼，直到卜出聖筮爲止。

（四）演師請神、淨台儀式

當第一齣戲決定之後，演師即進行請神及淨台儀式，爲演出前的重要儀式。請神是恭請戲神田都元帥與相關神明，包括土地公等，保佑戲班。此時戲神之偶掛在偶架中央，面朝天公座與諸神，其下備有專用的供品、香、酒與金紙。淨台的儀式具有驅邪的功能，使得表演區（包含戲棚內外）成爲神聖的演出場所，不受邪煞外力干擾；同時亦含有祈求戲班演出順利之意。

當淨台儀式的文字念到「團圓到底，團圓眾家弟子」時，演師開始燒符紙，向空中揮劃一番，口念咒語，是爲「請神」。然後拿起一酒杯，以手沾取酒水，灑向四方及戲偶。在此過程中，演師口中仍念著咒語，搭配著與一般戲碼不同的音樂。最後面對田都元帥，並以雙手撫按田都元帥的紅色懸絲線，口念咒語，此儀式即爲「淨台」。

（五）第一齣戲

演師完成請神、淨台儀式之後，首先是田都元帥上場參拜開場，請神觀戲。

⁵¹然後隨即開演第一場戲碼。正戲結束，出「尪某對」，即新科狀元與新娘，拜謝天地，具有團圓完滿之意。最後是田都元帥上台參拜，辭神退場。

(六) 第二齣戲

第一場戲演畢之後，由道士接著開始讀經，請主與家人跪拜，並且懇請三界公及南北斗星君接受供奉。此時除了為新郎說吉祥話外，也替其他兒子做完婚願，以及孫子的度晬願。念完經文後收香、請戲人全家跪著，並聽候道士指示三跪九拜。請戲人全家繼續跪著，準備決定第二齣演出的戲碼。例如主持人口念：「聞香懇請三官大帝、南斗星君、北斗星君，立刻來答謝你《一門雙喜》。」念完戲碼後，由請方卜筮請問三官大帝戲碼是否適當，若擲出聖筮即演出此戲，其請神儀式與第一齣相同。第二場戲碼開演，其程序亦如第一齣，即由田都開場請神觀戲到田都辭神才結束。

(七) 第三齣戲

第二場戲演出完畢後，由道士讀經，內容則為請天公主、地公主、三官大帝及南北斗星君，甚至附近廟宇的地方神，如王爺、媽祖等，也就是眾神，以進行完婚願及度晬願儀式。然後將全家人的名字宣讀一遍，並由請方卜筮，請問神明對於今日的酬神祭拜儀式、供品及傀儡戲的演出是否滿意，若滿意即收香。請戲人全家跪著，並聽候道士指示三跪九拜。此時無需再卜筮「問戲」，第三齣由演出自行決定演出拿手劇目。在演出結束時，演師必須念四句下場詩：「助我不能登，舉步上青天；年少登科第，合家保平安。」以祝福新人及其家人。

(八) 壓棚

三齣傀儡戲演畢，演師會進行壓棚儀式。先由主家在戲台前準備一桶「錢水」，通常是紅色桶子內裝水，並放進許多錢幣。另外還有一桶紅色湯圓、十副碗筷和紅龜。新郎提著一對書寫「添丁進財」的紅燈籠，由演師對新郎念些吉祥祝賀語，諸如：「尪某吃老老」、「早生貴子」、「生兒子中立法委員」等，眾人則

⁵¹ 台灣南部傀儡戲請田都元帥開場的儀式，或可與泉州木偶劇團「大出蘇」作一比較，看兩地傀儡戲在此一部分的演出是否有差異。

回應：「有喔！」演師再指示請戲人拿出兩個紅包，各包六百元，一個給新郎放在新婚房做爲「壓棚」及「安床」用；另一個則給新娘。「安床」儀式也是祝福早生貴子。接著演師指導新郎手提甘蔗，家人將天公座、甘蔗及紙錢架在鐵桶上一起燒掉，以結束整個儀式。最後將「錢水」與湯圓提供給所有在場的人吃，意思是讓大家分享這樣的喜事，同時也獲得諸神庇祐。

之後，戲班成員將戲偶一個個放回戲箱，田都元帥則最後才被放入，此因其爲戲神之故。然後收戲棚，依序收紅毯、戲幕、小棚架、大棚架，最後爲偶架，將全部器具放回車上，結束演出。

就完婚願的演出過程而言，若將道士與演師共同進行的完整表演過程合併而觀，石光生先生以爲，「道士執行了主要的『外在儀式』，而演師的表演則包含了『內在儀式』與戲劇演出兩部分。」所謂的「外在儀式」是指：「整個婚禮前夕的完婚願裡道士主持的祭拜科儀，它包含了各段宣經、『問戲』與『壓棚』過程。此一完整的外在儀式足以滿足信眾達成還願的目的；因此供品的內容與佈置以及傀儡戲的演出，即屬於此一完整拜天公儀式的一部分，目的皆在於取悅神明。」而傀儡戲演出中所謂的「內在儀式」，則是指「開演前演師使用符籙、咒語、香、酒、戲神的供品，以進行的請神與淨台儀式，鬧廳，出『炷某對』跪拜，以及每齣戲由戲神田都請神觀戲、辭神等片段。」⁵²

嚴格說來，傀儡戲真正戲劇演出部分只有劇目明確、劇情人物分明的三齣戲，例如《一門雙喜》、《子儀拜壽》、《童子戲球》等而已。因此，傀儡戲完婚願的演出過程，「其戲劇部分是與其自身的『內在儀式』交叉進行，構成演師的整體表演。」⁵³

然而，整個完婚願的過程裡，道士的「外在儀式」又如何轉移到傀儡戲演師的演出之中？或者如何與演師的表演部分產生關聯？對此，石光生先生更具體指出了他的看法：

⁵² 以上文句中之引文部分，見石光生：《南台灣傀儡戲劇場藝術研究》，頁 95。

⁵³ 同上註。

我認為其關鍵的儀式就是請戲人擲筊「問戲」儀式。必須通過此一過渡程序，傀儡戲始能展開。其意義不外是顯示信眾 / 請戲人對神明的虔敬。⁵⁴

我們相信，透過傀儡戲的演出與宗教儀式的結合，當是傳統民間生活信仰的具體呈現，由此也可以看出人類最基本的生命願望，不過是求人生的平安、順利、圓滿，如此而已。

三、戲團組織

回顧前節所述北部傀儡戲團的組織情況，我們知道以現存的戲團而言，其與蘭陽當地的盛行的北管子弟班關係極為密切，不僅演師個人即為子弟班出身，連其家族成員亦多與北管班社有關，而戲團後場的樂師當然更不在話下，均為北管的當行能手。儘管現今的演出機會極少，一旦有了演出機會，成員組織則八至十人（包含演師在內），頗為壯觀。

至於南部的傀儡戲團，由於演出的時機多為民間請戲性質，規模較小，因而成員的組成結構較為簡單。依據現有田調資料顯示，我們可以先觀察目前南部各團的組成情形：⁵⁵

1. 新錦福傀儡戲團：固定組合三人，分別為主演（梁寶全、梁光熊）、嗩吶（梁寶全、梁光熊）與鑼鼓（梁異偉）。
2. 錦飛鳳傀儡戲團：當今人員組織，包括前場的主演（薛煒源）與後場的嗩吶（吳清春）、鑼鼓（陳信守），是三人組成的戲團。
3. 圍仔內大戲館：組織大致為三人，包括主演、文武後場樂師各一人。目前團主吳燈煌的後場師傅由葉瑞興或邱丁船吹嗩吶，洪水濱司鼓。
4. 添福傀儡戲團：目前的人員組織為主演（李添福）、鑼鼓（李鰻）和嗩吶（蘇連根）。

⁵⁴ 見石光生：《南台灣傀儡戲劇場藝術研究》，頁 95。

⁵⁵ 關於南台灣各傀儡戲團的組織與成員，筆者主要是從石光生：《南台灣傀儡戲劇場藝術研究》書中「戲團的組織現況」一節整理而得。詳細內容可參看該書頁 34—39。

5. 集福軒：除了陳輝隆主演之外，後場工作主要由其長子與次子擔任，而其長子亦能操偶演出。

由以上各團成員的組織形式觀之，傀儡戲團的組成可分為前場與後場。前場為操弄傀儡戲偶的演師，通常以一人為原則，但在對台時則會有兩位演師互相較勁的情形；而後場則由兩位樂師組成，一位吹奏嗩吶，另一位負責敲打鑼鼓。不過在鬧廳時則常由前場演師負責大鑼、小鑼，後場樂師有時也要幫忙前場演師唱戲文或幫腔應和。但是這種前場、後場之分只是角色配置上的劃分，戲團成員之間的前後權責並沒有嚴格的規範。如「錦飛鳳」戲團在人員配置上，若遇有非儀式性的表演場合，常會將後場樂師的陣容加強，臨時召來幫忙的人手，以壯大戲團的聲勢。相對於後場樂師而言，前場演師的組織是較為固定的。若團長因故不演傀儡戲了，他的戲箱通常會被別人收購。⁵⁶

一般說來，一個戲團的組成也可從戲金的分配方式見其端倪。南部傀儡戲團的說法大多是「操偶加籠（戲箱）方兩份，其他後場樂師一人分一份。」以「錦飛鳳」為例，團長為演師兼戲箱擁有人，所以戲金在扣除車馬費後，可分得所餘戲金的一半，另一半則由兩位後場樂師平分。因此，整個傀儡戲團實際組成的核心人物為現職團長，也只有他是戲團中唯一的固定成員。這在其他的偶戲（如皮影戲和布袋戲）劇團裡，情況也大抵相同。

四、音樂劇本

相對於北部蘭陽傀儡戲團所屬的北管戲曲系統，來自泉州的南部傀儡戲則屬於南管戲曲的系統。不僅是戲曲中所用的曲調和音樂與南管相同，傳統上的劇本與戲目亦相符合。然而，由於時空環境的演變，台灣南部的傀儡戲劇本已有極大的變貌，雖然老舊的戲箱中仍保有幾本傳統戲的手抄本，但現今的演師則因應表演市場的型態多已不演，使其成為名符其實的「籠底簿」，再怎麼演也無需用到。

⁵⁶ 例如林振聲收購白砂崙「石堆」的戲箱，在他停演後則把戲箱給了薛忠信；馬春長不演傀儡戲後，他的戲箱也還給梁寶全。

而隨著劇本表演內容的篇幅縮減，其所搭配運用的曲調和樂器也產生了相當的變化，而與泉州當地的傀儡戲曲大相逕庭。

以下，我們就先從劇本部分入手，探討南部傀儡戲演出內容上的變化與現況，進而觀察其後場音樂的藝術，論述由南管音樂逐步演變成目前景況的過程，從而了解當今南部傀儡戲的特色。

（一）台灣南部傀儡戲的劇本

呂訴上在《台灣電影戲劇史》中，曾經針對台灣傀儡戲的演出劇目，分為「慶賀生日」、「平日排演」和「戲院排演」三種，但並沒有對南北傀儡戲的劇目差異進一步加以區別開來⁵⁷。而在江武昌所著的《台灣的傀儡戲》一書中，論及傀儡戲的表演劇目時，則分為「北部傀儡戲」（指宜蘭地區）、「客家語系」和「南部傀儡戲」三部份來論述。依據他所訪查的結果，南部傀儡戲演出的劇目有《天下全福》、《狀元遊街》、《狀元回府》、《一門雙喜》、《一門三狀元》、《父子狀元》、《仁貴封王》、《薛仁貴征東》、《七子八婿》、《子儀拜壽》、《子儀教子》、《文科場》、《大考試》、《小考試》、《父子國王》、《董永鄴都市》、《萬里封侯》、《團圓》、《財子壽》……等⁵⁸。而陳正之在《掌中功名》書中所提到的南部傀儡戲劇目⁵⁹，則與江武昌調查的結果接近。

或許傀儡戲已日漸沒落，就目前調查所知的演出劇目來看，比起前人所論及的數目少了許多。根據近年實地訪查的情況來看，傀儡戲團演出的劇目計有：《子儀教子》、《子儀封王》、《七子八婿》、《一門雙喜》、《仁貴封王》、《父子狀元》、《郭子儀拜壽》、《狀元回府》、《一門三狀元》、《白手起家》、《童子戲球》……等⁶⁰。然而若根據演出內容對照來看，我們可以清楚發現，許多戲齣往往都是重複的。對於這種現象，藝人的說法是：卜筊時，如果神明沒聽懂剛剛的劇目，就不會得到聖筊。此時可以更換一齣劇名，再卜筊一次看看，這也許是另一齣戲，但也有

⁵⁷ 見呂訴上：《台灣電影戲劇史》（台北：銀華出版社，1961年10月版），頁464。

⁵⁸ 見江武昌：《台灣的傀儡戲》（台北：台原出版社，1991年10月初版），頁102。

⁵⁹ 見陳正之：《掌中功名－台灣的傳統偶戲》（台中：台灣省政府新聞處，1991年6月版），頁128。

⁶⁰ 見石光生：《南台灣傀儡戲劇場藝術研究》，頁70。

可能是異名同實的戲⁶¹。

以現有的劇目來看，大多是民間故事中《隋唐演義》和《征東》裡的部分情節，不論是郭子儀或是薛仁貴，都是民間耳熟能詳的唐朝人物；而且配合南部傀儡戲的演出時機，大都是結婚壽誕的喜慶場合，因此演出教忠教孝的故事也很得宜。其中值得注意的是《童子戲球》這齣戲，在前人所論的劇目中都未提到，僅出現於南台灣傀儡戲之中⁶²。在傀儡戲的演出流程裡，前兩齣完全看神明的旨意點戲，劇目需要卜筮才能決定；但第三齣戲則是演給眾位神明看的，因此不需擲筮，而直接由操演者自行演出拿手戲。

以目前演出每一齣戲大約十五分鐘的時間來算，每齣戲的內容都只是整個故事的一小段情節，亦即梁寶全所指的「段子戲」。真要說情節，嚴格說來，還無法傳達人物和故事的來龍去脈。但因為這些人物都是觀眾耳熟能詳的歷史人物，無論他說什麼台詞，都不會影響觀眾對戲劇的認知。也可以說，演出的實際劇情如何並不重要，重要的是戲中所呈現的內容：人物要的是狀元大官，情節要的是喜樂團圓，結果要的是加官晉爵，而這些都象徵著請演者主人家的祈願和希望，盼能為家中帶來所有的美好，如此而已。

目前「錦飛鳳傀儡戲團」與「圍仔內大戲館」都保留有祖父輩的手抄劇本。手抄本的文字書寫，有許多的錯別字，這是因為早年的書寫者並未接受良好的教育，甚至是從劇本上開始認字的，再加上使用台語演出，許多文字是利用同音字加以謄寫，還有民間藝人約定俗成的書寫習慣，例如反覆台詞、偏旁字的使用，都增加了現代讀者閱讀的困難。這些現象亦出現於皮影戲與掌中戲的抄本中，但對於演出者來說，這從來都不是問題。

⁶¹ 此為「新錦福傀儡戲團」演師梁寶全之說法。

⁶² 目前在南部諸傀儡團之中，「新錦福傀儡戲團」與「添福傀儡戲團」均有演出《童子戲球》；而「錦飛鳳傀儡戲團」則因數年前童子戲偶被偷，「圍仔內大戲館」則覺得演出麻煩，因此這兩團都是演一般劇目。石光生先生認為，「《童子戲球》這齣戲在南部傀儡戲團的演出，仍是相當重要的一齣戲，透過童子玩球、找球的討喜、趣味動作，能夠讓請戲的主家觀眾開心。由於童子的動作最複雜，是故，《童子戲球》最能看出演師的技藝，也充分展現南部傀儡戲世俗的娛人功能，與少見的娛樂本質。」（見《南台灣傀儡戲劇場藝術研究》，頁 71。）雖然如此，《童子戲球》是否可以算得上是一齣戲，仍有商榷的餘地。就其內容來看，僅是童子玩球的嬉鬧動作表現，並無顯著的情節可言，故在前人的書中並未將其列入劇目。

考察台灣南部傀儡戲的劇本，我們可以發現它們大致傳自泉州傀儡戲。例如，泉州傀儡戲著名的「落籠簿」（其意與台灣所謂的「籠底簿」相同），為戲班最重要的劇本，當中包括了《劉禎劉祥》（別名《父子國王》）、《仁貴封王》、《子儀拜壽》（別名《七子八婿》）與《織錦回文》（別名《竇濤》或《父子狀元》），而這些都是全本劇目，在泉州街深受歡迎⁶³。然而，在薛朴與吳春財的手抄本當中，這些來自泉州的傀儡劇目則縮減成「段子戲」。例如《仁貴封王》僅敷演薛仁貴東征高麗國返朝，李世民懲處張士貴並加封薛仁貴這一小段內容，於是這樣的「段子戲」即充滿了加官封賞的喜慶氣氛。而這種喜慶結尾也同樣見諸於薛朴與吳春財的其他劇本，如《劉禎劉祥》在台灣南部傀儡戲成了《一門雙喜》；《織錦回文》則成了《趙土》（即《竇濤》之訛誤）。⁶⁴

這樣濃縮刪減成的「段子戲」劇情，顯示了兩個事實：第一，只需一位演師操偶，即可演出段子戲，因為在舞台上同時出現不會超過兩個人物。第二，它已是段子戲的長度，演出此劇只需十五分鐘左右。這種現象的出現，很明顯的，一方面受限於演出時機的影響，祈福、謝土的演出時間不能太長，需配合宗教儀式進行；另一方面則因應請戲主人的心理需要，在最短時間內展現出最吉祥的喜慶結果。因此，由原本包含十六「節」、可連演四天四夜的全本戲，到縮短為僅剩十五分鐘的「段子戲」，對台灣南部的傀儡戲團來說，有其實際上的需要，也是現代生活不得不然的考量。

（二）台灣南部傀儡戲的音樂

前文已說明泉州傀儡戲劇本在流傳到台灣之後，因諸多因素而產生變化，形成了簡短的「段子戲」。同樣的變化也出現在台灣南部傀儡戲的音樂曲調上，於是其後場藝術也隨之縮減。我們分從「曲調」和「樂器」兩方面加以說明，觀察

⁶³ 見黃少龍：《泉州傀儡藝術概述》（北京：中國戲劇出版社，1996年），頁26—27。

⁶⁴ 「竇濤」二字與「趙土」的閩南語讀音相近，顯係藝人口傳抄錄之誤。關於南台灣傀儡戲劇本《趙土》與泉州傀儡戲劇本《竇濤》的傳承關係，可參見江武昌：〈台、閩傀儡戲新探——及傀儡戲《竇濤》、《趙土》之考略與比較〉（載《藝術評論》第四期，1992年10月，頁179—211）一文，以及石光生：《南台灣傀儡戲劇場藝術研究》書中，頁72—74的論述。

其中的演變情況。

1. 曲調

泉州傀儡戲的音樂屬於與梨園戲關係密切的「傀儡調」，黃少龍在《泉州傀儡藝術概述》中指出：

傳統「傀儡調」與梨園戲音樂同一源流，都屬以泉州方言為標準音的泉腔弦管體系。不過，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較，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。⁶⁵

由此可以進一步了解，「傀儡調」的特色是「北曲較多、聯套較少，旋律曲調平直而失於裝飾」，而且「剛健、高亢、雄渾、粗獷」。

江武昌曾對南部傀儡戲的曲調，做過以下簡短的說明：

唱曲由演師（主演）主唱，後場樂師幫腔。曲調最常用的是三寮仔，其他另有四寮仔、七寮仔、慢頭、茶錦等。⁶⁶

此段引文中所述的「三寮仔」、「四寮仔」、「七寮仔」等，應當是指傀儡戲音樂中的節拍類型：撩拍⁶⁷，如〈三撩〉、〈七撩〉等。在傳統劇本的抄本之中，我們也可以看到，演師在抄寫文本時，有些也會註明撩拍名稱。例如薛朴的《郭子儀封王》僅出現〈三撩〉，《趙土》則出現較多，包括有〈慢頭〉、〈三撩〉、〈七撩〉、〈茶錦〉。薛忠信的《七子八婿》出現〈慢頭〉，《開考場》則用了〈三撩〉與〈慢頭〉。由於南部傀儡戲的劇本簡短，並未見到如泉州傀儡戲常見的各式曲牌名稱，如【雁兒落】、【太平歌】、【紅繡鞋】、【沽美酒】等。

⁶⁵ 見黃少龍：《泉州傀儡藝術概述》（北京：中國戲劇出版社，1996年），頁65。

⁶⁶ 見江武昌：《台灣的傀儡戲》（台北：台原出版社，1991年10月初版），頁87。

⁶⁷ 泉州「傀儡調」得節拍，自古稱為「撩拍」。而依據目前已經整理出來的近三百支「傀儡調」的曲牌旋律，共可歸納五種節拍類型，即：「慢」、「七撩」、「三撩」、「一二」、「疊拍」。有關泉州傀儡戲音樂的詳細內容，可參看黃少龍：《泉州傀儡藝術概述》第三章〈音樂唱腔〉部分。

目前所能蒐集到的曲譜或後場音樂資料，是「圍仔內大戲館」所保存的〈三仙譜〉與〈後場鑼鼓〉。但是必須說明的是，現今南部傀儡戲團的後場鑼鼓人員，大都是在學習北管團的基礎下，經由與傀儡戲演師相互配合，累積經驗而來，並非早期原始的傀儡戲鑼鼓。而〈三仙譜〉更是北管團運用在各種廟會祭祀活動，或歌仔戲、布袋戲開演前的扮仙曲譜。至於「鬧廳」所用的音樂，目前的演師自其認識傀儡戲以來，就一直都使用與其他劇種相同的扮仙音樂。根據吳燈煌的解釋，歌仔戲或布袋戲的「扮仙」，其與傀儡戲的「鬧廳」作用是相同的，目的都在使此時此地的氣氛熱鬧，恭請神明來觀戲。⁶⁸

但目前演師所唱的曲調，別說是後場伴奏的樂師無法明確說出所奏的曲調，就連演師自己也說不出個所以然來，其原因在於以往學習傀儡戲的唱曲與道白，都是一字一句口耳相傳得來的，雖有劇本卻無曲譜，聽久了、哼久了就會唱，但並不明白樂譜和曲調為何。而各團演師所唱的內容多是代代相傳，隨著時間與演師個人因素的改變，同一故事情節也許所唱的詞相同，所唱的曲調卻不盡相符；再加上複雜的北管後場人員，嗩吶、鑼鼓的北管化，都已將南部傀儡戲組合成一種複雜的、四不像的音樂。因此，想要整理出南部傀儡戲音樂的完整曲譜，無疑的是一件相當困難的事。

2.樂器

提到傀儡戲的後場演奏樂器，早期所使用的有堂鼓、羯鼓、拍板、大鑼、小鑼、鈸、胡琴、嗩吶、笛子等，而今多只用鑼、鼓、嗩吶而已⁶⁹，後場結構相當簡單。但根據實際訪查的結果，並非只剩這樣簡單的伴奏，後場的樂器還是有許多的種類。而後場樂師中，只有嗩吶手是自己攜帶樂器，其餘所有樂器都是由演師所有。

⁶⁸ 雖然「圍仔內大戲館」將北管扮仙用的〈三仙譜〉拿來做鬧廳音樂，但吳燈煌也坦承因為演出時間的縮短，連帶鬧廳音樂也簡化了，所記載的〈上小樓〉、〈下小樓〉大都省略，成了「半截式」的鬧廳音樂。

⁶⁹ 見江武昌：《台灣的傀儡戲》（台北：台原出版社，1991年10月初版），頁87。

目前南部五個傀儡戲團後場所見的樂器，大致有如下幾種：

(1) 嗩吶：俗稱「鼓吹」，梁寶全稱之為「噯仔」。其長度比北管所用的「吹」還要小，聲音也較為高亢。除了「新錦福傀儡戲團」的前後場是家族性質之外，其餘傀儡戲團的嗩吶手都是外聘的，而且多為廟裡或道壇的北管團成員，嗩吶的尺寸大小與調門也就隨吹奏者自己所慣用。

(2) 空鑼：銅製圓體，直徑約 30 公分左右，中間突起部分音色較低沉，兩旁音色較高。演奏時通常吊起，用一木槌敲擊；這項樂器並非每團都有。

(3) 響鑼：銅製圓體，尺寸也在直徑 30 公分左右，整體的面較為平坦。打擊時通常使用一長條木片，或一根鑼槌，也是吊起來敲擊；這是每一團都有使用的樂器。

(4) 南鑼：銅製圓體，面積較前兩者小，用竹籐編或四片木板圍起，銅面直徑約 10 公分左右。通常放在椅子上，使用一長條木片或木根竹筷敲擊，音色較高亢。

(5) 鈸：俗稱「欵仔」，銅製兩片圓體。中間隆起部分綁著布條可以抓拿，通常利用木板或布墊著，再拿起另一片互相敲擊，音色渾厚。每團均有使用，但尺寸大小不一，大都在直徑 15 公分左右。

(6) 鼓：圓體，鼓框為木質製成。除了「錦飛鳳」的鼓是用三腳架起之外，其餘各團都是以一根木柄穿過鼓身，通常是敲擊者坐在長木柄這端，而利用兩根鼓箸敲擊。鼓的直徑約 25 公分，鼓箸的長度也約 25 公分，許多團的鼓箸上頭還刻有秤重的斤兩單位。

(7) 拍板：用繩索將五塊木板串聯起來，長度約 20 公分。以一手抓拍板頭部，在腿上拍擊，另一手則需負責鑼鼓，此與梨園戲相似，但大小比南管拍板小。目前只有「新錦福」、「錦飛鳳」、「萬福興」三團仍保留拍板。

從以上的描述可知傀儡戲的演出樂器，除了嗩吶為吹奏樂器外，其餘全是打擊樂器。在演出的音樂風格上形成熱鬧喧天的討喜氣氛，此種情況亦與其演出場合的喜慶內容有密切關係。而就以上所見的樂器，也可以看出南部傀儡戲樂器承

自於南方音樂的痕跡：拍板、南鑼、噯仔。但以目前演出樂器來看，拍板只限於少數幾團；而北管團的成員加入傀儡戲團的後場，嗩吶的使用也不再是小型的噯仔，這些都使南部傀儡戲團的音樂逐漸產生改變，南方的樂器與音樂風格式微了，漸次取代的是北管音樂。然而我們必須強調的是，南部傀儡戲與皮影戲一樣，後場仍堅持以現場演奏的型態搭配前場演出，而不似其他劇種已改由錄音配樂的方式，這是值得鼓勵的。

五、戲偶的操縱與製作

台灣傀儡戲的演出與其他劇種最大不同之處，在於其全憑演師捺、提絲線之技巧，以使手中的戲偶能靈活動作的一種表演藝術。因此，戲偶的構造設計也因應表演需要，使其在行走、鞠躬、提物、雜耍等皆能類似真人的動作，故其在造型上幾與真人相同，如戲偶的眼、口經常是可以活動的，而四肢的關節部位也都具備。

儘管台灣北部的傀儡戲偶有「三十六身，七十二頭，一龍一虎一馬」⁷⁰的既定數量，但這樣的數目並不適用於南部的傀儡戲團。其實，在台灣南部的傀儡戲最常演的戲偶有七尊，亦即：飾演郭子儀或主考官的老生；飾演皇帝的老生；飾演書生及狀元的小生；尅某對中的女性為小旦；戲球的花童及田都元帥則為童子造型。另外，比較少見者還有飾演奸臣的白奸或紅面奸臣，四大金剛中的紅大花、黑大花，以及馬、獅子、虎等戲偶。由於南部傀儡戲的戲齣短小、人物不多，因而才形成了常演的七尊戲偶的現象。但是其中最大的特色卻是在不同的戲齣裡，有限的戲偶即出現了多重扮演的情况。以下我們就簡單來了解一下南部各傀儡戲團所擁有的傀儡種類：⁷¹

（一）新錦福傀儡戲團

⁷⁰ 吳麗蘭：《宜蘭地區的傀儡戲》（台北：文化大學藝術研究所碩士論文，1978年），頁33。

⁷¹ 以下有關台灣南部各傀儡戲團的戲偶種類介紹，整理自石光生：《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55-66。

「新錦福」的戲偶最多，扣掉損毀待修的戲偶不算，至少擁有三擔戲籠。若以每擔能演出拜天公戲的七尊戲偶計算，加上花童、馬匹、四將、二尊相公爺等，「新錦福」擁有的傀儡戲偶當在四十尊以上。顯然「新錦福」的戲偶是諸團之中最多者，主要演出戲偶包括：1.小生（書生），共有 14 條線。2.老生（皇帝），有 14 條線。3.狀元（兼「尅某對」之新郎倌），共 15 條線。4.旦角（「尅某對」之新娘），共 14 條線。5.黑衣老生（主考官或郭子儀），共 15 條線。6.綠衣淨角（奸臣），共 16 條線。7.黑衣淨角（四大金剛之一），16 條線。8.橘衣淨角（四大金剛之一），16 條線。9.花童，共 15 條線。10.田都元帥一（大相公），共 15 條線。11.田都元帥二（二相公），有 10 條線。其中大相公仍舊隨梁家祖孫們出外演出，二相公則大多坐鎮於神龕上，但偶爾也會一道演出。

（二）錦飛鳳傀儡戲團

「錦飛鳳」的戲偶以生、旦為主，包括一尊書生、一尊狀元、三尊老生、一尊小旦、一尊田都元帥。偶身主體加上提線的長度約 130 公分，高度約在演師的腰、胸之間。說明如下：1.小生（書生），共 14 條線。2.老生（皇帝），有 15 條線。3.狀元，共 15 條線。4.旦角，共 14 條線。5.橘衣老生（主考官或郭子儀），共 15 條線。6.黑衣老生（多演奸臣），15 條線。7.小生（臨時備用），共 12 條線。8.田都元帥，黑臉⁷²，共有 8 條線。

（三）圍仔內大戲館

該團的戲偶大致為來自大陸的偶頭雕刻，台灣製的繡衣，提線多用袋仔線或尼龍線製成。而偶頭為木頭雕刻，偶身為竹片編成的竹篾，空心。偶手用藤條外裹紙，再用布包起來。而偶腳則用麻繩編織而成，偶鞋多為台灣木刻。戲偶長度大多在 60 公分左右。所用的戲偶包括：1.老生，共 13 條線。2.老生（皇帝），13 條線。3.狀元，14 條線。4.小旦（狀元夫人），共 8 條線。5.老生（郭子儀），共 14 條線。6.小生，14 條線。7.四大金剛⁷³，14 條線。8.花童，共 13 條線。在球

⁷² 據薛熒源說，田都元帥臉呈黑色是因為孩童生性好玩，所以把臉給弄黑了。

⁷³ 據吳燈煌說，於謝土戲請神完畢時，必須請四大金剛分別出來走一走，然後再掛回架上。這

的部分，共有 7 條提線穿過。9.田都元帥，共 5 條線。

（四）添福傀儡戲團

目前「添福傀儡戲團」在演出時的戲偶角色分類，主要有田都元帥、小生、老生、皇帝、狀元、小旦及花童等七尊。分別說明如下：1.小生，由淨角改裝而成，共 11 條線。2.老生，飾演忠良、老成持重的角色，共 11 條線。3.皇帝，也是老生，為泉州布袋戲偶頭，有 11 條線。4.狀元，「尪某對」中之新郎，又稱「紅生」，有 11 條線。5.小旦，為「尪某對」中之新娘，只有 4 條線。6.花童，頭為傳統，身體更換過，有 10 條線。7.田都元帥，只有 6 條線，腳部沒有操縱線，因此無法表演走路姿勢，只能做類似飛起轉身的動作。

（五）萬福興傀儡戲團

團主林振聲所保存的戲偶係購自泉州，衣帽相當考究與精緻，計有小生、皇帝、老生、狀元、旦角、末角、淨角、花童與戲神共九尊。說明如下：1.小生，共 14 條線。2.老生，共 15 條線。3.老生（皇帝），有 15 條線。4.小生（紅生），有 15 條線。5.小旦（新娘），有 15 條線。6.末（公公、太監），演《一門雙喜》，有 14 條線。7.淨，演《父子狀元》，有 15 條線。8.花童，有 11 條線。9.田都元帥，紅臉，有 8 條線。

至於「集福軒」的戲偶當中，以田都元帥為最不同，該團的田都身著綠袍，相當奇特。

了解了南部各傀儡戲團的戲偶種類概況之後，我們接著來談談戲偶的製作與特色。台灣南部傀儡戲偶的構造，基本上與掌中戲或皮影戲一樣，可以區分成「偶頭」與「偶身」兩大部分。進一步來說，戲偶的製作方式，大致是由木刻髹漆的偶頭，以布為臂、以木為掌的雙手，細編的竹籠身，以布條為之的大腿，以及木刻的小腿等五部分，分段組合成型的。

泉州傀儡的內部構造，包括由「腹籠」組成的軀幹和四肢，其中「腹籠」又

樣的動作象徵查詢環境四周是否有不潔之物，故有驅邪的目的。而目前他大多用其他戲偶（如郭子儀、皇帝、駙馬爺及薛仁貴）的偶身，配上四大金剛的偶頭演出。

分爲竹編的「上腹」與「下腹」兩部分⁷⁴。而南台灣傀儡身軀的「腹籠」中空處，則常以報紙充填。

手部分上臂、下臂、手掌三個部分。上臂、下臂是由厚紙捲籐，外包層層白布而成，上、下臂之間以圓環連結。手掌爲木質製作，分爲手指可以活動的「活手」與手指固定的「死手」。如郭子儀、皇帝、狀元等戲偶多爲活手；而田都元帥與花童則爲死手。手掌上方亦以圓環與手臂連接。就整體造型來看，傀儡戲偶的手臂最長，超過正常人的比例甚多，但這正是傀儡戲偶的特色之一。而演師之所以能夠做出各種優雅的姿態，戲偶的手臂與手掌動作更往往是演出成敗的關鍵和焦點。

傀儡戲偶的腿部稱爲「麻編腿」，多以苧麻編成條狀，裹布後成形，以構成戲偶的大、小腿。小腿下方通常接上木製或布質的鞋。「麻編腳」的構造缺乏關節，以至於其動作未若手部手臂豐富。當戲偶在行走或下跪時，若操作不當，結果則往往不是離地行走就是趴地不起。

最後，將軀體穿上戲服，再飾以腰環，偶頭戴上頭盔等行頭，一個完整的傀儡戲偶即整體成形。

南部傀儡戲的偶頭造型，大致上沿襲泉州戲偶的形式，若按其來源加以區分，可別爲來自大陸、演師自刻與木偶雕刻師所刻三種。大陸戲偶的特色爲線條渾圓、畫工簡單而精確，臉部不畫腮紅，鼻子有肉卻不太有鼻尖，與泉州神像雕刻的造型一致。台灣木偶雕刻師所雕製的戲偶，線條則較接近真人，畫工較繁複卻不見得精美，鼻子較挺也較瘦，與台灣布袋戲偶的雕刻相似。至於演師自刻者，則因未受過專業訓練，造型比例、粉面功夫、以及描繪技巧較不熟練，卻很有素人藝術家的特色。

其中，擁有大陸戲偶者以林振聲爲代表，全部購自大陸；其他則爲「新錦福」、「錦飛鳳」、「圍仔內大戲館」等，也有相當數量的大陸戲偶。至於「添福傀儡戲

⁷⁴ 見黃少龍：《泉州傀儡藝術概述》（北京：中國戲劇出版社，1996年），頁97。

團」，其戲偶來源雖有不同說法，但根據其造型加以分辨，大部分亦應為大陸戲偶。

而擁有台灣木偶雕刻師所刻之戲偶者，以「集福軒」陳輝隆及「萬福興」蘇連興為代表，其戲偶全部購自台灣的多位木偶雕刻師⁷⁵。在南部專業的戲偶雕刻師之中，以屏東潮州的蘇明雄為大宗，陳輝隆和蘇連興的戲偶多為其刻製，也包含「錦飛鳳」的小部分戲偶。而蘇明雄本身為布袋戲偶頭的雕刻師，將其本身的技藝轉化為雕製傀儡戲偶，相當輕易上手，因而在雕刻過傀儡戲偶的專業木偶雕刻師之中甚負盛名。其他如「錦飛鳳」、「圍仔內大戲館」、「添福傀儡戲團」等，亦曾先後購進台灣雕製的偶頭。由此不難推測，其他購自台灣中部或其他地區的傀儡戲偶，亦當與布袋戲偶的雕刻師有密切關係。

由於演師並未學習過雕刻戲偶，所以大部分戲團仍維持以舊戲偶為主，只有梁萬的長子梁天成自學刻偶。由於生意佳、人手足，有分班的必要，梁天成刻了許多戲偶，並自行粉面及紮偶。即使曾經賣掉過戲偶，「新錦福」仍然至少擁有三擔戲籠，四十尊以上。因此，梁家現存的傀儡戲偶除了早期唐山偶頭之外，大多數出於梁天成之手。至今梁寶全自身也精於紮偶，經其親手整理的戲偶共有五擔籠之多。相對於其他現存傀儡戲班大都只有一擔戲籠的情形，「新錦福」所擁有的傀儡戲偶與相關文物可說相當豐富。

除了偶頭的來源有以上三種分法之外，繡衣則大致多為台灣所製，只是有新舊之別以及手繡、電繡之分。其中林振聲全部購自大陸的戲偶例外，而吳燈煌的新戲服為親戚劉瑞銘所繡製，是唯一可知戲服繡製者的一團。而戲偶的帽子，也大致為台灣本地製造，只是有新舊之別以及手工良窳之分。大陸戲偶的現代戲帽，多仿大戲戲帽之手法，但並不堅固；相對而言，台灣製的戲帽則很堅固，不過卻不考究形制。

至於戲偶尺寸方面，偶身主體加上提線的長度，概一百三十公分有餘，約在

⁷⁵ 陳輝隆的戲偶購自中部的雕刻師傅、潮州的蘇明雄；蘇連興的戲偶則有兩籠，一籠未說明為何人所刻，只說不漂亮，另一籠則亦購自蘇明雄。

演師的腰、胸之間。偶身全長約 58 至 65 公分左右，最短的是李添福的花童，身高 48 公分。戲偶身上的操縱線一般約有 14 條，包括：頭部兩側各一條，以操縱鞠躬、低頭等動作；背部則一條，操縱前傾或後仰；兩手手肘部分各一條，兩腳在木製鞋子上各串一條，控制跨步等動作；手臂各有三條線，另有一條線連接雙掌，以做出合掌等手部動作；若戲偶身上有腰環，則還會有一條操縱線加以控制。此外，花童身上的操縱線較多，以應付其複雜的雜耍動作。然而，戲偶身上的操縱線亦有越來越簡化的趨勢，例如吳燈煌的田都元帥只有五條，最少的是李添福的小旦，僅僅四條而已。

至於道具方面，南部傀儡戲的道具運用可說相當簡單。在戲台上，以一草蓆的大小來看，戲台必須擺上布幕，演出時出現兩尊偶的念唱，舞台並沒有多餘的空間來擺設其他道具。最常出現的是椅子，可供戲裡的皇帝或父執輩坐下。椅子的大小，長寬高各約 20 公分左右，為木質材料，通常鋪上一塊暗紅色的繡布或絨布，收放非常方便，擺設的位置一律接近下場門，而且可以說是唯一的擺設⁷⁶。另外，演出謝土戲時，扮演除煞功能的四將角色，會騎馬和佩帶刀槍，刀槍的使用只有在這場合才出現。這種現象，與北部傀儡戲團以北管戲劇本演出武戲的情形相比，可說是大異其趣。

有關戲偶的構造情形與製作內容大致如上所述，接著我們就來介紹南部傀儡戲的操偶技巧。

戲偶從發明之初，原本就是在模仿真人的動作，並經由操作經驗的累積，不斷加以美化，以尋求最適合於舞台演出的表演形式。後來，更加上故事情節，配以悠揚的音樂和唱曲，甚至加入雜耍，而產生了戲劇的演出。因此，傀儡戲偶的操演即以接近真人的舞台動作為要。由於傀儡戲的起源甚早，甚至形成於大戲成熟之前，所以，這個最接近真人的舞台表演動作，並非學自於他種戲劇，而是演師揣摩真人真事，並經過幾番演練修正，乃選擇適合傀儡戲偶操作的最佳動作來

⁷⁶ 在台南「集福軒」陳輝隆的傀儡戲演出裡，有出現了桌、椅和酒杯，是南部傀儡戲團中演出道具最為豐富的，其餘一律只有椅子出現。

串演成戲齣的。

傀儡戲的各個動作就像真人的活動一樣，很自然的一個一個接續著而形成連續的動作，在演師的口中，每個動作並沒有特定的名稱，只是一種自然而然的操縱搬演。雖然江武昌在《台灣的傀儡戲》中，曾以北部傀儡戲演師示範為例，對傀儡戲的操縱動作予以命名和解釋⁷⁷，但由於南部傀儡戲偶的造型較小，可操作出較細膩的動作；且演出內容有別於北部者，其動作也稍異於北部傀儡戲。為了說明方便，石光生先生乃對南台灣傀儡戲的各個動作一一加以命名、解釋，引述如下：⁷⁸

1. **邁步**：此為官員出場最常見的動作。邁步時左手扶著腰間的玉帶，右臂向右平伸與肩齊高，右下臂垂直向前，抬頭挺胸，邁開大步向前行走，速度要不疾不徐。皇帝、狀元、主考官、郭子儀、薛仁貴等走路皆為此步法。但當舞台上出現兩尊戲偶時，由於演師兩手同時操作兩偶，便沒有多餘的手來控制腳步動作，邁步便往往省略。北部的傀儡戲並沒有明顯的邁步，所以這可以說是南部傀儡戲的特色。
2. **巡行**：此通常用於田都元帥出台時。即田都出場時兩腳不動，身子直立，左右轉動而行，似廟會時眾爺（大仙尪）走路時的姿勢⁷⁹。用於四大金剛時，則是身體直立，兩腳不動，一直旋轉而行。
3. **揖**：身體直立，兩手做拱，然後躬身低頭行禮。用於田都元帥時，做拱的兩手因為有水袖，所以只要兩手一靠即可。在官場下對上或尪某對時，兩手事先已成拱，或兩隻文手相合再躬身而拜。⁸⁰
4. **坐**：與北部傀儡戲相同，提著戲偶背對椅子直接坐下，若椅子稍高則略微提

⁷⁷ 見江武昌：《台灣的傀儡戲》，頁。

⁷⁸ 石先生將南部傀儡戲的動作分成「一般動作」和「花童的動作」兩部分加以說明，筆者在此僅引述前者，並改動部分文字，後者則予以省略。詳見石光生：《南台灣傀儡戲劇場藝術研究》，頁 106—108。

⁷⁹ 梁寶全說這是在展神威；李添福則說這是喝醉酒的腳步，所以李添福在操演田都元帥時，戲偶的身子傾斜較大。

⁸⁰ 在大戲中相合的兩手必須右手在內、左手在外，以符合左為大、右為次的尊卑之別。但是在傀儡戲中並不在意這種區別，應與戲偶操作的難度有關。

高再坐下。

5. **跪拜**：由於人們在下跪時通常先將衣裳前襠向前捧才跪下，跪下時前襠向前平鋪，因而演師在做下跪動作時，會先將戲偶往前晃，使衣袍之前襠能平鋪。但因戲偶的大腿是軟的，且覆蓋在衣裳之下，所以也就不需講究兩腿的跪姿如何。用於田都元帥時，跪下後右手往左前擺，左手疊於右手之上往右前擺，然後再拜。演出官員下對上或尅某對時，跪下後是兩手成拱而拜，這可能是演師兩手各執一偶、無法做太多動作所致。
6. **揚袖**：此為專用於田都元帥辭神離去前的動作。田都元帥跪拜請神觀戲之後，起身立於戲台中央，高舉右手（或左手），將水袖往上揚起後，低頭退場。⁸¹
7. **騎馬**：用於《狀元遊街》及謝土戲中四大金剛有騎馬者。出場前戲偶已騎在馬上，馬上的偶人無任何動作，只有馬跑步而行。傀儡戲的馬有膝關節，動作較真實。
8. **舞獅**：此只出現於「錦飛鳳傀儡戲團」。獅子只有五條線，嘴一、頭二、腰一、尾一。由於線少，其動作只有邊跳動邊左轉或右轉，以及嘴巴的開合，簡單扼要。

整體而言，在現存的傀儡演師當中，石光生認為，「以梁寶全的操偶技藝最確實、優美。李添福若能放慢速度，呈現的內容將更趨完美。薛煒源略見生澀。吳燈煌則在沉穩中略失單調。⁸²」筆者無意在此提出批評，然對於日趨沒落的傳統傀儡藝術，這些僅剩無幾的劇團和演師，我們看見他們為生活和文化所付出的努力，總是值得喝采的。

⁸¹ 梁寶全是揚起左手，而吳燈煌與李添福的田都元帥皆揚起右手。至於薛忠信父子的田都元帥在揚袖前，則要先左轉一圈，回正後再揚袖。

⁸² 見石光生：《南台灣傀儡戲劇場藝術研究》，頁 108。