



971 東方戲劇史 書面報告

泛論台灣布袋戲

指導教授：李怡瑾

姓名：何佳臻

系級：劇藝 100 級

學號：B961060016

組別：第六組

泛論台灣布袋戲

何佳臻¹

摘 要

台灣布袋戲由大陸移民時期即流傳過來，至今已經流傳一百多年了。在這之中布袋戲由流傳時的特色漸漸演變成台灣獨自的特色。經過了在地的內化、日本統治時期的皇民化、國民政府的政策影響等等，台灣布袋戲流傳至今已經和當初流傳過來的布袋戲有著不同的型態。

關鍵詞：籠底戲、北管戲、皇民化、金光戲、電視電台布袋戲

¹ 國立中山大學劇場藝術學系 100 級，學號：B961060016。

目 錄

壹、 台灣布袋戲的起源

貳、 籠底戲時期

參、 北管戲時期

肆、 皇民化時期

伍、 反共抗俄時期

陸、 金光戲時期

柒、 電視與電台布袋戲

捌、 反省時期

玖、 參考資料

壹、台灣布袋戲的起源

台灣布袋戲並沒有像傀儡戲以及皮影戲那樣的源遠流長，其產生的年代已經難以考察。目前台灣的布袋戲人認為布袋戲產生於明末清初的泉州，由一位落地書生梁炳麟將傀儡戲中用以活動戲偶的懸絲改為掌中傀儡。而布袋戲的雛型名稱「肩擔戲」，最先出現在清·乾隆年間。

台灣的布袋戲是由大陸直接流傳過來的民間戲曲，一般都認為台灣布袋戲與福建中的泉州、漳州因移民地緣關係而流傳過來。關於布袋戲是從何時傳至台灣來的時間其實沒有真正的確切時間，大致上來說是十九世紀中葉、清中葉之後傳至台灣。邱坤良先生則比較明確的指出布袋戲是在清道光、咸豐年間傳入台灣的。隨著時間的演變，布袋戲在台灣有段長時間輝煌的歷史，也融合了許多地方藝術，在這之中也演變出許多不同的流派。

貳、籠底戲時期

籠底戲時期的布袋戲是沿襲師承的。由樂調、詞調、戲路來分別，可以區分為三種，分別是為南管、北管（亂彈）、潮調三派。在台灣民俗技藝之美書中所記載的是為四種，在此也陳述上來，分別是為南管、白字、潮調、亂彈（北管）等戲曲。另根據台灣布袋戲表演藝術之美一說，白字是屬於潮調的一種。而白字布袋戲，意思是說白話，而不是文言文。

潮調布袋戲又稱為白字布袋戲，以文戲為主。道白歌曲純為泉州調。大部份學者認為「南管」、「潮調」是台灣最早的布袋戲的演出形式。民間將潮調稱為「師公調」，原因即為潮調布袋戲使用的音樂與南部道士做功德使用的音樂非常相似。潮調的音樂風格較具柔性風格，與鑼鼓喧闐的北管有著非常不同的風格。潮調布袋戲分布於雲林一帶，其最具代表性的則

爲雲林西螺鐘任祥家族。

南管的性質與潮調有些許相似，其曲風和潮調都屬清雅細柔的風格，南管雖然有文武戲，但其主要的戲路也和潮調一樣文戲爲重。道白的歌曲則爲泉州調。由於南管的格調較爲清高，演技較細膩，獲得當時社會的中上層人士以及讀書人喜愛，使的南管演師的地位也比較崇高。南管以鹿港、艋舺（今萬華）、新莊、淡水、台南爲中心，其中艋舺更是爲南管布袋戲的天下。

北管布袋戲又稱爲亂彈布袋戲，其道白即爲漳州調，大都以武戲爲主。曲調較爲高亢，節奏流暢。北管和南管比較起來，北管屬於比較初級層次社會化的民俗藝術，它的音樂成本不需要和南管一樣那麼浩大、不需要高級的唱奏技巧、樂器和材料都不須講究。其分布於雲林、彰化、台中、桃園、台南、新莊、大稻埕爲中心。

參、北管戲時期

北管戲大約形成於清光緒年間。由北管戲時期開始即爲台灣布袋戲演變時期的開始，即是由「內地化」轉爲「本地化」的開始。民間有句諺語「北管好暗頭，潮調好暝尾」便是說明了北管在當時是比較受到民眾的歡迎。由於清柔的潮調並沒有像北管那麼的鑼鼓喧天，也沒有像北管那麼的容易招集民眾來觀看，使的潮調、白字和南管逐漸沒落。另一說法是一八九四年中日甲午戰爭的爆發，使的大陸潮調、南管的後場樂師不能再隨意進入台灣，在潮調和南管後援不繼的情況下，劇團開始改用北管來當作後場音樂，由於音樂的改變使的布袋戲不再只是以文戲爲主體，取代的是熱鬧無比的武戲。最明顯的是武戲部份增加了跳窗、擺陣以及對打等特技，有時還以奇禽異獸吸引觀眾。

隨著潮調、南管到北管，雖然布袋戲後場的音樂形式不同，表演其各自的正本籠底劇本，但是在演出形式並沒有結構上的改變。而開始改變是在北管後場的配合的情況之中，劇團的演師開始改編歷史章回小說的情結，形成了「古冊戲」（又稱為小說戲），如：封神榜、三國演義等等。另外也有所謂的「公案戲」，如：彭公案、施公案等等。一九二零年代，江湖奇俠仗義除惡的故事被搬演至台灣布袋戲上，而形成了「劍俠戲」。主要的角色多為入世的佛道人物，而往往以道教的角色作為正義的一方，幫助清官打擊邪魔或是江湖敗類。此時分布在台灣南部布袋戲音樂方面已經變成了南管、北管和潮調混用的局面。而分布在台灣北部的布袋戲仍保持一貫運用北管音樂的形式。

肆、皇民化時期

一八九五年台灣開始進入日治時期，至此之後日本統治台灣共五十一年。在日治前期因官方致力於鎮壓反日人士，所以對於歌仔戲採取了放任的態度。日治時期後期，即為一九三七年至一九四五年之間。由於日本帝國主義提出的南進政策，將台灣視為往南發展的跳板。又因一九三七年七月七日中日戰爭爆發，日本總督府對台灣推動了皇民化運動。因此台灣各種社會文化活動隨即被禁止，日本強迫台灣人日本化。日本政府的「禁鼓樂」的措施，使得當時布袋戲劇團歇業、轉行，或是前往至中國演出。此時可稱的上台灣布袋戲的黑暗時期。

一九四一年，隸屬於皇民奉公會中的娛樂委員會的一員—黃得時先生極力主張解禁布袋戲。在他的努力之下一共有七個布袋戲劇團加入了「台灣演劇協會」，以「演劇挺身隊」的名義，完全演出日本武士道的情節，且可以在台灣各地進行演出以及勞軍的活動。一九四四年，日本在太平洋

戰爭中節節失利，為鼓勵軍心，又將布袋戲團組成了「移動藝能奉公會」，作為日本政府的政治宣傳工具。

此時演出的皇民劇除了採用日本形式的美術造型和音樂，另外還包含有強烈的武士道精神內涵。日本政府藉由皇民劇來對人民傳導意識形態的理念。在這樣政治壓迫下的皇民化布袋戲，使的演出形式由內而外完全的日本化，使的台灣布袋戲擺脫源於中國傳統戲曲性的手法。

伍、反共抗俄時期

在民國四十年代初期，爲了要配合政府的政令宣導以及反共抗俄的國策，布袋戲也跟著推出現代服飾的「反共抗俄布袋戲」。當時國民黨推行了「文化列車」宣導活動後，台灣省地方戲劇協進會理事呂訴上先生編寫「女匪幹」的反共抗俄樣的樣板戲。民國四十年八月呂訴上安排台北市「愛國劇團」，改編爲布袋戲表演形式，正式推出「女匪幹」的改良式布袋戲。在政府領導之下，民國四十一年，台灣的布袋戲劇團開始陸續套用各種反共抗俄的布袋戲劇本。例如：「憤怒的火焰」、「大巴山之戀」、「煉獄」、「大義滅親」、「投奔光明」、「望中央」和「大別山下」……等等。

劇團爲了要迎合政府的政令宣導而形成了反共抗俄的劇本，這些劇本大多是反共抗俄的話劇本或是改良劇本，這不僅不適合布袋戲，同時也沒有從觀眾這方面得到很大的迴響。從政府結束反共抗俄的政令之後，這些布袋戲風光便不在。這種政治宣傳的布袋戲手法，從另一個角度來看，就像前期的皇民化時期的布袋戲的手法類似，政府藉由民間技藝來傳達其政治宣導。

陸、金光戲時期

金光戲的先河是由李天祿從上海帶回了一部《清官密使》小說並將其改編成布袋戲，在一九四八年演出「清官三百年」，內容敘述了洪熙官、方世玉、胡惠乾等俗家弟子建少林寺的故事。這樣在已經看膩了古冊戲、籠底戲的觀眾情況之下，無非是令人耳目一新的。這些布袋戲目之中，除了改編了少林武俠小說之外，也融合了章回小說的神怪元素和民初的武俠小說的情節模式，將先前的劍俠戲改為更「金光」。

在南台灣有五大柱、四大藝人之說。其五大柱即為：(1) 岱，虎尾的「五洲團」黃海岱，擅長公案戲和詩詞口白；(2) 祥，西螺「新興閣」鐘任祥，擅長劍俠戲和拳頭戲；(3) 仙，台南關廟「玉泉閣」的仙仔師黃添泉，擅長武打戲；(4) 田，台南麻豆「錦花閣」的田仔師胡金柱，擅長笑科戲；(5) 崇，屏東東港「復興閣」盧崇義，擅長愛情戲。而四大藝人則為：(1) 仙—黃添泉；(2) 崇—盧崇義；(3) 土員—李土員；(4) 全明—鄭全明。這些人自籠底戲、古冊戲中跳脫出來，並且參考了二、三十年代的武俠小說，創作出「武俠戲」與「劍俠戲」。

金光戲綜合了怪誕、陰謀、懸疑、爭鬥、刺激、熱鬧等等的元素存在。金光戲沒有像歷史演義小說般的「情結正確」，相反的，它集結了光怪陸離、天馬行空的故事內容。劇情只要合情合理，能夠引起民眾觀看的興趣。爲了要配合這樣光怪陸離、天馬行空的金光戲，布袋戲裡面許多元素都跟著改變，例如：木偶、舞台、音樂、特效等等。從以下的例子就可以看出：西螺「新興閣」放棄了傳統的鑼鼓音樂取代的是西洋電影主題配樂。運用了七彩變化的燈光、火炮來增強布袋戲中種種情結氣氛。傳統的彩樓、木雕小戲台被亮麗的宮殿、山水樓閣、奇岩怪穴的立體布景取代。另外，「五洲園」黃俊雄還增大了木偶的尺寸。在這樣的「視覺化」影響之下不僅軟體設備金光，連硬體設備都跟著一起金光了。

柒、電視與電台布袋戲

民國五十九三月二日，台灣電視公司節目部副理聶寅先生邀請「真五洲」黃俊雄，開始製作《雲州大儒俠》一系列史艷文作品，使的史艷文成爲當時台灣人民集體記憶之一。「史艷文」這個角色其實最早是從「五洲園」黃海岱從清代章回小說由夏敬渠《野叟曝言》中的角色「文素臣」改編出來的。

民國六十三年黃俊雄被迫離開台視頻道，政府以推行國語運動以電視台「方言節目太多，阻礙國語推行」對台視做出相關反應，使的黃俊雄的布袋戲在電視中上演全面禁止。但其實早在民國五十九年時，黃俊雄所掀起的史艷文風潮就已經被政府關注，以至於演出時長被莫名的停播或是改播等情形出現。

民國七十一年，當時的新聞局局長宋楚瑜先生在金鐘獎頒獎典禮上面對擔任頒獎人黃俊雄說的一席話，竟意外的打開停播八年的台語電視布袋戲路。在不影響兒童作息且通俗又不低俗的情況下，同意當時三家電視台每台每年可播出四個月的時間播布袋戲起且一次最多三十集起播放時間爲三十分鐘。黃俊雄的布袋戲又開始在電視節目中樂絡的起來。民國八十年，電視布袋戲轉進了有線電視台之中，並結合了許多電腦科技、聲光效果更浩大且有如電影般的拍攝技法，再度開發新的收視群。

捌、反省時期

一九七七年八月十七日，作家彭歌在《聯合報》副刊爲文批評鄉土文學，掀起「鄉土文學論戰」，引起了「回歸鄉土」、「關懷本土」等議題出現。這場論戰使的「台灣意識」高漲，使得眾多知識份子開始注意並且

關心台灣本土文化事物。這波論戰不只影響了台灣眾多知識份子，同時也影響到了當時政府的執政的心態以及對台的建設。一九八一年十一月十一日行政院文化建設委員會成立。一九九六年國立傳統藝術中心設立計劃——民間藝術保存計畫。從政府成立委員會、大學方面成立傳統藝術科系、傳統藝術數位典藏計畫等這些可得知，布袋戲已經由流傳台灣到民間、各時期政府下的催化、電視化的情況、政策情況的轉變下，讓不只是學者同時民眾及政府更能珍惜這塊傳統藝術的價值存在。

玖、參考資料

書面參考資料

1. 吳明德：《台灣布袋戲表演藝術之美》，台北：台灣學生書局有限公司，2005年5月初版 ISBN 957-15-1261-1
2. 許常惠、徐瀛洲、徐韶仁、曾永義、游宗蓉、林明德、莊伯和、呂錘寬、吳騰達、鄭榮興、蘇麗華：《台灣民俗技藝之美》，南投：台灣省政府文化處，1998年4月出版 ISBN 957-02-1174-1
3. 大威出版社：《台灣民俗大觀》，台北：大威出版社，1985年3月出版 ISBN 無
4. 黃春秀：《神奇的布袋戲》，台北，國立歷史博物館，2000年 ISBN 957-02-7288-0
5. 曾永義：《我國的傳統戲曲》，台北縣汐止，漢光文化，1998年，ISBN 957-629-303-0
6. 郭吉清、江武昌：《掌中乾坤：高雄布袋戲春秋》，高雄市，高雄市歷史博物館，2005年，ISBN 986-00-3473-7

網路參考資料

1. 掌中乾坤---布袋戲數位博物館

http://folkartist.e-ib.nctu.edu.tw/collection/palm_drama/in.html