

掌中生旦淨丑 · 袋出離合悲歡

台灣布袋戲與傳統文化創意產業 研討會論文集



台灣布袋戲與傳統文化創意產業研討會論文集





序

中國是偶戲之古國與大國，中國偶戲有傀儡戲、影戲、布袋戲三大類型。

傀儡戲又可分水傀儡、懸絲(提線)傀儡、盤鈴傀儡、杖頭傀儡、肉傀儡、藥發傀儡等六種；影戲又可分手影、紙影、皮影三種，紙影、皮影之彩繪者稱綵影。布袋戲亦稱掌中戲。

若論中國偶戲之起源與形成，最早之傀儡當係先秦之木偶喪葬俑，因其狀醜像人，故稱傀儡。

中國偶戲進入歌舞百戲的時代在漢初(206BC)，迄今兩千兩百餘年；其用為說唱演述長篇故事見於盛唐玄宗時(712-755)，迄今一千二百數十年；其傀儡戲與影戲多藝逞能，其極偶戲藝術文學之至者則在兩宋(960-1278)，迄今千餘年；而後起之秀布袋戲，若論其源生的問題，比較合理的情況應當是：乾隆間，安徽鳳陽人的「肩擔戲」傳入江蘇揚州，流傳頗廣，其流入福建泉州者，以其「掌中弄巧」稱掌中戲，俗稱「布袋戲」，始見於嘉慶刊本《晉江縣志》卷七十二。

台灣偶戲皆傳自大陸福建。皮影戲最早傳入，是由廣東潮州傳入鄰近的福建漳州，再傳入南台灣，時間在清嘉慶二十四年(1819)之前，其演進發展經歷野台戲、內台戲、文化戲三個時期。傀儡戲自閩西、閩南傳入，時間在清道光十五年(1835)之前，閩西傀儡傳入宜蘭地區，閩南傀儡傳入高雄地區。布袋戲傳入台灣的時間約在道光咸豐間(1850年前後)，經歷籠底戲、北管戲、章回歷史戲、劍俠戲、皇民化戲、反共抗俄戲、金光戲、廣播戲、電視戲等九個演變時期，其間名家輩出，對台灣民眾生活影響頗大；少數劇團亦作藝術文化交流，蜚聲國際。

然而二十一世紀文化發展的主流思維—文化創意產業正風起雲湧，行政院喊出「創意台灣」(Creative Taiwan)的口號以為呼應，點出台灣文化未來發展的願



景。政府為貼近此一脈動，已擬定相關發展計畫與政策，將文化、藝術及設計等相關產業，統籌在「創意產業」的概念下，做為台灣文化的發展指標。計畫宗旨期望整合地方智慧與傳統文化藝術生命力，同時藉由藝術創作與商業機制的結合，創造本土文化藝術的新風貌，不僅增強民眾對本土文化的認同，也增加產業附加價值以因應全球化之挑戰，同時與國際文化創意產業並駕齊驅。

回顧台灣傳統藝術界之發展，不乏走在「文化創意」概念之先的典範，其中尤其是布袋戲產業。台灣布袋戲在十九世紀中葉，由中國泉州、漳州、潮州地區傳入，至今已有一百多年的歷史，而各具魅力，同時相互影響，成為台灣人民的集體記憶之一。回溯台灣布袋戲百年來的發展，無疑是朝向一條泛「金光化」的道路發展，「金光化」是台灣布袋戲的創意發展主流，它滿足了普羅大眾的無窮想像，儼然是當時的「魔戒」與「哈利波特」。在台灣布袋戲界，虎尾黃家歷年來大師輩出，黃海岱、黃俊雄、黃強華／黃文擇三代前後呼應，持續「金光閃閃」，樂人耳目，尤其是黃強華／黃文擇昆仲所開創的霹靂布袋戲，近二十年來在無線、有線頻道和錄影帶市場上，引領風潮，將台灣金光布袋戲推向更勁爆、細緻的表演領域，並與異業結盟，開發豐富多元的週邊商品，一舉將布袋戲由傳統手工業轉型為高科技文化創意產業，突破傳統藝術的發展窘境，可說是台灣文化創意產業的最佳典範，並作為台灣布袋戲界發展轉型之借鏡。

文建會國立傳統藝術中心有鑑於此，乃委託本基金會承辦2005「台灣布袋戲與傳統文化創意產業研討會」，在統一蘭陽藝文股份有限公司的協助下，以金光暨霹靂布袋戲與文化創意產業議題為兩大軸線，前者以論文發表為主，後者以座談會的形式展開，透過多方交流激盪，進行一場理論與實務兼具的公共論壇，經由文化界（學者、藝師、團主）、企業界、工業界與政府的對話，充分思考傳統藝術如何保存、活化與發揚，不僅要彰顯傳統藝術之美，也要為傳統布袋戲藝術的表演與經營，激發一番全新思維，以重顯布袋戲文化的昔日榮光。希望我們承辦的研討會能夠不負大加的期望。

財團法人中華民俗藝術基金會董事長

九十四年十月四日

台灣布袋戲與傳統文化創意產業 研討會論文集

目錄 CONTENTS

序

2 曾永義

目錄

研討會議程

專題演講

- 8 吳錦發 傳統藝術、文化財與社區營造
14 曾永義 偶戲鳥瞰：說古今道未來

論文

- 20 謝德錫／大俠百草翁—台灣金光戲的初始原形
31 傅建益／台灣野台金光布袋戲表演藝術特質與潛存商機
48 呂鍾寬／論台灣偶戲音樂中的tio³-tiau³
68 施忠賢／從史的角度描繪電視布袋戲的關鍵轉變—由十大事件談起
79 陳龍廷／文化產業與創意結合的一種典範—解讀早期的霹靂布袋戲
96 洪盟凱／大步邁向後現代文化—霹靂劫之闍城血印
112 吳明德／霹靂布袋戲劇本營構初探—以《霹靂異數之龍圖霸業》為例
133 張育甄／台灣當代布袋戲研究概述
158 張明嫻／布袋戲偶行銷歷史初探

- 174 黃能揚／數位媒體時代的電視布袋戲
- 189 司黛蕊／霹靂戲迷的Cosplay(角色扮演)
—台灣年輕女性的資訊化身體表演

座談會

- 202 霹靂金光震五洲，幕後無名的創作之路
- 234 台灣文化創意產業經驗談
- 213 挑戰全球化競爭的文化創意經濟

活動紀實

- 213 文宣集錦
- 234 開幕式
- 236 同人誌演出
- 240 活動花絮
- 244 與會學者名單
- 246 與會學員名單
- 251 籌備會暨工作人員名單



8.26 (週五)

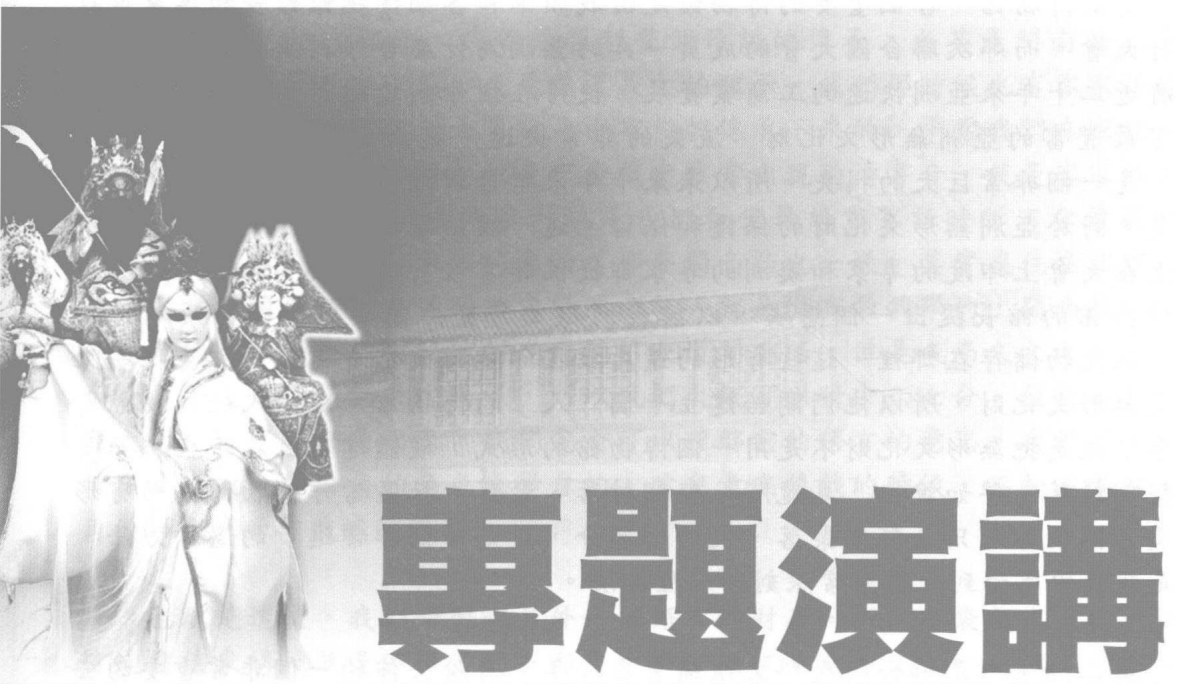
時間	場次	主持人	發表人 / 論文題目	討論人
09:00	開幕式：來賓致詞			
09:30				
09:30	專題演講(一) / 吳錦發			
10:00	第一場	吳錦發	謝德錫 / 大俠百草翁—台灣金光戲的初始原形	石光生
11:40			傅建益 / 台灣野台金光布袋戲表演藝術特質與潛存商機 呂錘寬 / 論台灣偶戲音樂中的tio ⁵ -tiau ³	江武昌 李殿魁
11:40	午餐			
12:40	座談會 (一)	霹靂金光震五洲，幕後無名的創作之路		
14:30		主持人：林明德 與會人員：黃文擇、吳明德、羅綾、邱繼漢、黃皇德、郭樹楷		
14:30	休息			
14:40	第二場	方正絮	施忠賢 / 從史的角度描繪電視布袋戲的關鍵轉變— 由十大事件談起	王嵩山
16:00			陳龍廷 / 文化產業與創意結合的一種典範— 解讀早期的霹靂布袋戲	林鋒雄
16:00	茶敘			
16:15	座談會 (二)	台灣文化創意產業經驗談		
18:05		主持人：陳長華 與會人員：何飛鵬、林明德、楊宛蓉、盧健英		

8.27 (週六)

時間	場次	主持人	發表人 / 論文題目	討論人
09:30	專題演講(二) / 曾永義			
10:00	第三場	曾永義	洪盟凱 / 大步邁向後現代文化—霹靂劫之闍城血印	陳龍廷
11:40			吳明德 / 霹靂布袋戲劇本營構初探— 以《霹靂異數之龍圖霸業》為例 張育甄 / 台灣當代布袋戲研究概述	林明德 黃明理
11:40	午餐			
12:40	第四場	柯基良	張明娜 / 布袋戲偶行銷歷史初探	吳明德
14:20			黃能揚 / 數位媒體時代的電視布袋戲 司黛蕊 / 霹靂戲迷的Cosplay (角色扮演)：台灣年輕女性的 資訊化身體表演	林保淳 李季紋
14:20	同人誌演出			
14:50	座談會 (三)	挑戰全球化競爭的文化創意經濟		
16:50		主持人：曾永義 與會人員：周蓓姬、孫華翔、黃強華、邱正生、張國光、陳麗娟		



台灣布袋戲與傳統文化創意產業研討會論文集



專題演講

KEYNOTE SPEECH



傳統藝術、文化財與社區營造

吳錦發

行政院文化建設委員會副主委

聯合國教科文組織這幾年有幾個關注的焦點，而第一個關注的焦點是亞洲無形文化財的流失，特別是亞洲，我記得去年在聯合國底下一個非常重要的組織是世界博物館大會，第一次是在漢城舉行，而那次大會在台灣方面包括故宮、史前博物館，各個重要的博物館是由我領軍和各個博物館館長和專家前往舉行大會。而那次聯合國大會的成員一再的強調為什麼會移到漢城舉行，是因為將近二十年來亞洲快速的工商業發展，使得在拼命創造財富的同時，卻也丟棄了最豐富的亞洲無形文化財，流失的非常快速，這對於人類的精神財產來講，是一個非常巨大的損失。所以未來十年來聯合國教科文組織工作的重點之一是，對於亞洲無形文化財的保護和保留。這一段話讓我印象非常的深刻，事實上在大會上印度的專家和澳洲的專家都提供非常珍貴的想法，其中一個印度的博物館的館長提出一個想法，以前我們都常常努力想要建立一個死的博物館，把文物儲存在哪裡，這些有形的遺產放在那裡給大家看，但是更重要的東西是無形文化財，所以他們開始建立一個「人」的博物館。所謂人的博物館是什麼？就是把無形文化財不是用一個博物館的形式，硬體建築放在哪裡，而是把整個村落，譬如說把「夏龍灣」整個村落、聚落、社區當作博物館。而有形建築的博物館，只是整個聚落、人的一部分，這是一個非常進步的思考方法，這是我其中感受到一種非常深刻的一種說法。

第二個焦點是聯合國教科文組織會在今年十月份公佈的一個非常重要的公約，這個公約叫做「文化多樣性公約」，是近五年來三個最重要的公約之一。其中一個是「生態多樣性公約」，第三個就是十月份即將公佈的文化多樣性公約。事實上以生態多樣性公約和文化多樣性公約來講，是一體的兩面，生態多樣性公約是因為地球上的生態，每年以超過六百種的速度在滅絕，而滅絕的原因一個非常重要的因素，是人類工商發展的無限制的開發和貪婪，結果在亞馬遜河砍伐了非常多的樹林，在各地把原始的樹林都砍伐掉，砍伐掉的結果物種消失，而物種消失的結果，譬如在亞馬遜河來說：它不僅是物種消失、森林消失，住在那裡的印地安人開始沒辦法生存下去，他們原來是靠著生態在平衡、在生存，但是在生態破壞後、雨林砍伐後，他們無法再生存下去，所以人類滅種，這使得我們恍然大悟，生態和文化是勾在一起的，那麼印地安的文化就會



滅絕，所以從生態多樣性公約制定以後，它更進一步想到，其實從生態多樣性公約的另一面，就是文化多樣性公約。

為什麼今天一開始講這個題目之前要提這兩個問題，事實上和我們今天研討的題目是息息相關的。也就是說，我們的傳統布袋戲裡面，我們不是看一齣簡單的故事情節而已，在布袋戲裡面我們知道傳統的布袋戲，它扮演了幾個重要的角色，第一個當然是娛樂的角色，在傳統的台灣社會裡面，當沒有電視電影這些光影的時候，在農閒之餘，布袋戲扮演了非常重要的娛樂性角色，這個大家都可以感受到。像我們小時候，有布袋戲班到我們村莊來演，它演到十二點，我們就看到十二點，有的時候演到一、二點就看到一、二點，才依依不捨的帶著板凳回家去，那都變成我們生活中最重要的娛樂之一。但是布袋戲更重要的是不只是娛樂性這個功能而已，最重要的是它傳承了語言，這是非常重要的。

布袋戲的語言裡面，我們學習到整個母語的傳承，尤其是閩南話。事實上，我當時是住在客家莊，我是美濃長大的孩子。我們那時候也有客家話的布袋戲。這些生動的語言，最早就是由布袋戲傳承下來的，平常我們在家裡和父母親所講的語言是日常語。但是布袋戲中常常出現的讀書音，就是客家話中的文言文，像是詩詞歌賦在傳承。這是我們和父母講客家話時所不會傳承的東西，但是在布袋戲中傳承到的東西。那麼閩南話也一樣，其實我住在客家莊，根本不會講閩南話，其實開始會講閩南話，就是從布袋戲學的，閩南話的布袋戲偶來的時候，我們剛開始實在是聽不太懂閩南話，但是久而久之之後，因為布袋戲的劇情及戲偶太生動了，所以我們大概可以猜中六七分，最起碼可以看懂六七分，尤其丑角出來，我們完全可以理解它的語言的意思，我們最早學會的閩南話就是從丑角的角色來學會的。當兒童在嬉戲的時候，不知不覺就拿丑角的語言來當作戲謔的對象。

也就是這樣，我們學習到另外一個語言的財產，所以布袋戲光是傳承語言這樣價值來講，就是不得了的無形文化財，語言是無形文化財一個非常重要的一部分。很多無形文化財，沒有靠語言是沒有辦法再複製的。尤其是原住民在台灣地區的，他們沒有發展出文字，他們所有的文化大概都要靠語言來承載，不管它的歌唱或是其他形式的東西，或是祭典都是靠著語言，而布袋戲更是扮演了非常重要的角色。到今天為止，它都還是扮演了承載語言的重要工具，尤其是布袋戲中朗誦到古代的詩詞歌賦。事實上，現在的年輕人已經差不多都不太會唸這些詩詞歌賦，有一些高明的布袋戲師傅不但是用唸的，而且還用唱的。而詩是用吟的，宋詞是用唱的，用特殊的書面語部分，把它傳承下來，這是我們以前沒有注意到的部分。

除了這個以外，我想布袋戲在以前的農村，扮演了一個非常重要的角色，

就是教育的角色，尤其是台灣這個地區，我們四百年來不斷的被殖民，在殖民的轉換過程裡面，我們又被強迫要更換一種語言或文字。那麼很多人在更換的過程中，沒有辦法去轉接文字。所以像我的父母親，他們都唸到日本初中的一年級的階段就沒有辦法再唸下去，我的父親是唸的比較遠。那麼這些失去語言的人，就沒有辦法再去透過文字來閱讀，或是完全沒有正式接受過教育的人，他怎樣去傳承文化裡面的精神呢？就是從布袋戲中的教忠教孝，這些人間倫理，什麼是大的倫理、什麼是小的倫理，這些哲學都是在布袋戲中所教育出來的。在傳統布袋戲中的意思不一樣，它所演繹出來的境界也不一樣，教化的深度也不一樣，不過深和淺都是一種教育，對於普羅大眾來講都是一樣的，最重要的是布袋戲裡面，絕大多數的劇情都是俗文學，不過以前中國的文學中，常常犯了一個很大的錯誤，把正統文學和俗文學割開來。像韓愈他們這些人寫的叫正統文學，而像三國演義這些就稱為是俗文學，但是我們真正發現，俗文學才是真正的深入到普羅大眾，今天來講，那些被稱為是正統文學的東西，要不是在學院裡面要考試，還真的沒有人要唸，而俗文學在民間流傳得多麼深遠、深廣。布袋戲就把這些俗文學最精華的部分深入到普羅大眾的生活中，文化的智慧就在那裡傳承，就在那裡產生教育的作用。大概沒有漢民族會不知道張飛、劉備、關公、孫悟空、沙悟淨、唐三藏、西遊記、三國演義，這些都被稱為俗文學，而正統文學在普羅大眾的教育中佔了很小的比例，而俗文學卻佔了最大的比例。而布袋戲的可貴，在於它是俗文學的體裁，是普羅大眾的體裁，更產生一個廣大的教育作用。所以傳統的布袋戲除了娛樂、語言的傳承，還產生教育的功能。

我想最後一個功能是一個藝術的功能。布袋戲偶的製作、刺繡、雕刻、衣服等，都是一個非常高藝術的東西，在不知不覺中傳承下來，因為有布袋戲的演出，這些民俗的技藝、藝術都傳承下來，我們在看布袋戲的同時，也受到藝術的感染。譬如說：洪通先生它不是一個正統的畫家，但是當他變成一個畫家時，在他印象深刻畫出來的東西就是那些人偶、人偶穿的服裝，就是很接近布袋戲的東西，直接進入我們的世界來，這些藝術不知不覺的在我們看布袋戲的時候，進入到我們的世界裡。像我的女兒，她現在才開始學美術，但是我看她在高中的時候，創作時就不知不覺會出現皮影戲、布袋戲這些色澤、造型，不知不覺受到感染，因為老爸喜歡在電視上看布袋戲，所以她也從小跟著看布袋戲，這些影響就不知不覺進到世界裡面去，變成她現在藝術創作的養分。

事實上我們做文學的人都知道，刻意去學的人，反而都成不了作家，而童年的生活經驗，就會不知不覺的進入你的腦袋，潛意識當中，到有一天它突然冒出來，它就成為一個文學作品。藝術就是這樣一回事，不管是文學、美術或者是音樂，它不知不覺就是在這裡，事實上，我們以前也不知道，什麼是南管北管，到現在我們就知道，北管就是布袋戲大俠被打死然後又復活時，咿呀咿呀的聲音，那個就是北管。有一次喝醉酒的時候，和馬修連恩在一起的時候，



他一直唱歌，他唱一首，我也唱一首，不知不覺我也把北管唱出來了，趙匡胤困河東這麼困難的曲子，你怎麼會，我說我也不知道我會，我喝醉酒亂唱，就唱出來了，就真的小時候的東西，就跑出來了。這個東西就在布袋戲中被珍貴地收藏起來了，但是在整個工商發展中，我們都忽略了這個東西，這些無形文化財，就快速的被流失。

今天來講，在台灣的布袋戲團，和鼎盛時期布袋戲團的數目和真正懂布袋戲藝術的人也急遽地減少。這整個工商社會發展中，我們忽略了整個無形文化財的保護所造成的結果，像這樣的情況，面對新的時代，有沒有挽救的餘地，我想只要有心，一定可以塑造一個保護、轉換的形式和空間，我想我們就可以達到這樣一個目的，當然很多人對於布袋戲的改變，有很多的意見，譬如說：布袋戲出現在電視裡有很多的意見。譬如說：我在台北遇到一個年輕人學布袋戲，到pub裡面演布袋戲很受歡迎，他這個布袋戲講英文、法文、國語、北京話、閩南語、客家話都講，也許傳統藝術的人會覺得很不以為然，但是它創造了另一種空間和另一種形式，也無妨。就像我們學音樂的人，看到有人用閩南話唱RAP、用客家話唱RAP，非常的反感，但是我們真的無法想像，他們RAP的歌詞用閩南話、用客家話、客家話混雜著寫，寫一千多個詞，他們的愛好者，居然聽十次就可以背起來，這是我們這一代的人所無法想像，但是他們這一代的人，就可以這樣輕易的就背下來了，像我女兒喜歡RAP，我看他RAP一千多字，她就很輕易的就把它記起來了，那麼這一代年輕人有一套方法和記憶，是我們這一代人所無法想像的，所以如果用我們這一代的眼光去批評他們的想法和創新可能也不對，因為他們已經和我們有不同的時間、空間、感情，畢竟不太一樣。藝術就是這樣一直延伸，創作另外一種可能性，那麼布袋戲也面臨了這一種時代的創新。

前一段時間，我到南投去拜訪布袋戲的藝師、老師，他們現在也很感嘆，現在演的布袋戲只能演給神看和鬼看，晚上在演的時候，底下沒有半個觀眾，演的時候，也不確定觀眾是否存在，所以演到最後非常的倦怠，不像以前演的時候，底下有非常多看得到的觀眾在喝采，現在如果我有信仰，可能會覺得是演給神或鬼看，沒有信仰的話，不知道是演給誰看，所以情緒都無法延續。這個問題是普遍傳統藝術面臨的問題，相對在韓國或日本，傳統藝術換一個形式，活得非常好。譬如說：韓國的漢城奧運開幕歌曲，就是用非常傳統藝術歌曲改編成，奧運的開幕大會舞，不曉得大家記不記得，大家互相扛著船去衝撞的儀式，造成一個非常雄武的場面，他們把傳統藝術用在奧運開幕儀式，重新賦予生命以後，一點都不輸聲光科技表現的那種藝術，一直到現在，當漢城奧運用現代科技表現的聲光效果都被遺忘時，那一場用傳統藝術表現的大會舞，我到現在都還想得起來。

我們看到傳統藝術再生、創造，幾億的人看到那樣的傳統藝術，感受到那



樣的力量。所以傳統藝術已經透過另一種形式、傳播的工具，重新在螢幕裡面復活。傳統藝術從這方面來看有非常大生存的空間，只是我們如何去發揮我們的創意，讓這樣的東西留存下來，這是我的一個看法。而我印象更深刻的，文建會十幾年來做的一個非常重大的事情——社區總體營造，在日本或韓國稱為「文化造町運動」或是「文化造勢運動」，一清二楚，一句話就知道要做的是什麼事，但是我們是用比較社會學的詞語，社區總體營造，兩個字兩個字唸也可以通。

事實上，日本傳統藝術在文化造町運動中，譬如說谷川町或是高川寺兩個地方，傳統文化在這兩個地方中的文化造鎮佔非常核心的位置，在谷川町創造了一個水文的藝術以外，最重要的就是四月十七日到四月十九日的那場裸男祭典，你假如打電話到觀光局要訂民宿，你要十七年以後才訂得到他的民宿。谷川町有三具三百多年的古轎，古轎前面有他們國寶級的畫家畫的水墨畫，非常有趣的是古轎上有一具戲偶，就像是我們的布袋戲戲偶，但是他不是用手穿進去的，是用線，像傀儡戲一樣。這個神轎出巡表演的最高潮，就是戲偶的表演，由此可以感受到傳統藝術還是很雄壯的活在他們社區裡面。同樣的，除了神轎之外，還有祭典上吹奏的神樂，他們為什麼可以保存得這麼好？那是因為他們讓傳統藝術和祭典的東西完全結合到他們的教育體系裡面。這一點是非常重要的，不只是大學的研討會當中，還同時進到國小、國中、高中的體系裡面。譬如說：教小學生舞親獅子，那是有點像西藏的獅子，火獅子，他們小學的體育課就是教這個，那麼親獅子在這個祭典當中是非常重要的，在舞獅子的技巧當中，祭典也是扮演非常重要的角色。

到了國中他們也會學習祭典當中的某些技藝，從國中到高中，最高潮的祭典是裸男祭典，從傍晚六點鐘，他們男孩子就要裸體，只穿一條丁字褲，四月份寒風從日本海來，攝氏只有六度，到晚上十二點以前都不可以回家，所有的男生都要出動，所有人的女朋友、家屬都要回家來看，看家裡的男丁壯不壯，你跑回家躲起來，會娶不到太太，男孩子的體格是不及格的，冷到受不了的時候就是烤火，然後大家喝著清酒跑著，儀式重現江戶時代把人用木樁頂著救火的動作，這些動作是非常高難度的，傳統的技藝進到高中的教育，體育課都要考這個項目，如果你沒辦法做到，你就是不及格。所以日本把傳統藝術帶進教育體系、社區，把社區的祭典通通保存下來。

但是我發現台灣不是保存，反而是不斷的揚棄，用另一種形式把它揚棄，用什麼樣的方式？祭典用的神轎是裝輪子用推的，不是用扛的，表現不出男孩子雄壯的精神，音樂用錄音帶再也不是用吹的，而學術界將參加民間廟宇祭典引以為恥辱。所以每次的祭典都是以刺青的年輕人為主，沒有教授，沒有大學生，所以我們的文化越搞越庸俗，最後鋼管女郎也來了，檳榔西施也來了，什麼都加進來了，表面上好像加入了很多東西，可是事實上傳統藝術精神卻在這



樣的情況下流失，被丟棄了，反而被庸俗所取代，這是傳統藝術的危機。在日本能夠唸誦祭典祭文的人，必須是像曾永義教授這樣身世清白、德高望重的學術界的人；上到神轎上吹奏神樂的人都必須大學以上、身世清白，沒有不良嗜好的人才資格，所以每個人以參加傳統祭典，展現傳統技藝為驕傲、為榮譽。結果祭典一年一年的提升，這樣才能找到傳統技藝及傳統藝術未來的一個希望。

傳統藝術一個新的生機，政府到底要扮演一個什麼樣的角色？最起碼在文建會的立場，應該重新建立文化財的觀念，文化財不只是有形的古蹟，更重要的是人的文化財編列，在日本谷川町001號奇戶縣文化財，不是一個東西，是一個九十歲的老人家，他是做人工蠟燭的。所以你到奇戶縣問大家都知道001號文化財是一個九十歲做人工蠟燭的老人家，所以建立人的文化財是第一要件。第二在法規上要鬆綁，我們看美國的文化創意產業，今天可以這麼的蓬勃發展，澳洲近十年來開始學習美國的文化創意觀念，也變成全世界第三位文化創意的國家，而它的文化創意產值已經逼近他的科技創意產值，一九八〇年美國通過一個法案叫做「拜度法案」，有三十幾個條文，歸結成兩句話：鼓勵政府拿出經費贊助藝術家或傳統藝術的人從事文化創意產業的發明；第二個重點是發展文化創意的成品，政府有責任推廣到全國，或是藝術家結合企業家去推動文化創意的成品，政府無條件將著作權讓渡給創作者。拜度法案的中心精神就是圖利人民。政府在推動法案的時候圖利他人，當利益越擴展的時候，就會變成全民的利益，這才是真正文化創意的精神，學術界常常把文化創意和文化創意產業搞混在一起，事實上這是兩個不同的東西，但是它們有相當重疊的部分，文化產業完全沒有經過創意的東西也可以大量製造，大量的製造木偶，那也是一種「文化產業」。但是如果經過你的創意創造出另外一個產值時，這是「文化創意產業」，也許等一下的研討會可以討論一下差別。政府能夠做什麼，第一是建立人的文化財的工作，第二個建立一個像拜度法案一樣的法案，成為台灣重要創意的法案，這是文建會應該注重的問題。



偶戲鳥瞰：說古今道未來

曾永義

財團法人中華民俗藝術基金會董事長

各位在座的朋友大家早安，我今天和各位談這個題目，各位有沒有覺得海闊天空，但我們是鳥瞰，所謂鳥瞰就像太空看地球一樣，我覺得花三十分鐘是絕對講不來的。現在我請各位從你們資料袋裡邊拿出我這一個小文章，這個小文章其實是我一本書最後的結論。我這個書呢是《中國偶戲考述》，是在民國九十二年寫成的，到現在還沒出版；沒出版的緣故是因為要配圖，可是我偷懶，就一直拖拖拉拉，沒有把它處理好，我做事情很快，尤其鞠躬盡力，寫了兩年還沒出版，但是這個書呢就一直如此。有一次我拿到武漢大學，武漢大學聘我為客座講座講授，結果他們就幫我出版，也沒有配圖。那麼這一段是這本書的結論，所以各位呀，我很快的帶各位把它看一遍，插播一下講解，就可以看到我們中國偶戲兩千幾百多年來的發展情形。我這個書完全是用文獻資料來做證據的。

中國偶戲有影戲、傀儡戲、布袋戲三大類型，這個大家都知道。傀儡戲又分水傀儡，現在越南還有；懸絲就是我們台灣說的提線傀儡，我們台灣宜蘭還有一團能演，南部是南管戲有，北部是北管戲有，但也都是搖搖欲墜；盤鈴傀儡出現在唐代，它大概是用一種叫做盤鈴的樂器來伴奏的；杖頭傀儡是用棍子來操作，台灣只有在布袋戲裡邊有，但是大陸非常棒；肉傀儡就是小孩子充作傀儡來演出，這個以前我們台灣在一種儀式戲劇裡邊有，大陸淪陷以前在泉州還有，現在也沒有了，我們泉州的七子戲在宋代很發達，南管戲用小孩子來演就是從這裡出來的；而藥發傀儡則是宋代傀儡的一種雜技，這不能演戲。

影戲又分手影、紙影、皮影這三種。紙影、皮影之彩繪者又稱綵影。布袋戲又稱掌中戲，這就是我們中國自古以來所有偶戲的類別。若論中國偶戲之起源與形成，最早之傀儡當是先秦之木偶喪葬俑。孔子說：「始作俑者，其無後乎」？那個俑人各位都知道，是俑像人形來陪葬。因其狀醜像人，故稱傀儡，因此傀儡在文獻上有這麼多，都是音近相通。黃庭堅認為要寫成傀儡兩個字才最正確。我們為什麼稱俑，可見古人在喪葬俑裡面已經有機關造設了。那個桃木，因為在神話傳說裡面，桃木之下有兩個神圖，這兩個人物可以抓鬼，那麼桃木在我們中國幾千年來都有神奇，可以避邪，抓桃枝〈台語〉，各位知道嗎？一個桃木兩個人掌握，發作起來就可以通神，還有一種是方相氏避邪，方相氏是我們中國古代裡可以避邪之神，方相氏帶的面具是銅



面具，現在中央研究院的歷史語言研究的考古館有陰山大木發現的方相氏面具，結合除煞之功能。所以傀儡戲最早，包括我們現在宜蘭地區的傀儡戲都還有除煞避邪的功能，萬一發生車禍災難，就演一場傀儡戲，所以以前父母親都不要小孩子看傀儡戲，這個是很古老的傳統，說起來幾千年了。兩漢繼承先秦出煞避邪之功能而為喪家之樂，在西漢就有了，一般人誤以為是東漢，其實是西漢，使傀儡初具「戲」的意義，因為有歌舞就有一種演出。北齊以後，傀儡有號為「郭公」、「郭秃」者，為「俳兒之首」。那麼俳兒就是滑稽說笑的一種傀儡，以滑稽詼諧說笑的演出歌舞雜技視為傀儡百戲時期，傀儡倒可以做出歌舞雜技的一些動作，所以中國古代的傀儡造做技巧非常的高，至隋煬帝達巔峰，就是水傀儡，用傀儡裝設中國七十二種故事都栩栩如生，並進入演出故事的傀儡戲劇時期，演出故事就可以叫做戲劇，所以這個在隋代，宋代是「水傀儡」，明代是「水嬉」，明代的水嬉在宮廷非常發達，歷代明代君王都很喜歡，都是在水中以機關運作的傀儡百戲。此時傀儡之製作已非常之堅固，其能工巧匠有曹魏之馬鈞、北齊之沙門靈昭、隋煬帝之黃衷，其後唐代也有馬待封、陰文亮、楊務廉等人，這些人的造做你想到有多巧妙就有多巧妙，拿本堂來說它可以在你面前唱歌跳舞，直到你把酒喝乾才離開，像這樣子的製作，這些就不細說了。所以歷來傳說傀儡之起源，無論唐人所相信之西漢初陳平以傀儡解匈奴冒頓之圍。只是傀儡並非如此起源，它是起源於避邪還有俑。

唐代人文薈萃，佛寺戲場興起，變文等說唱文學發達，古文運動成功，造就傳奇小說。在這種背景之下，用為百戲歌舞滑稽詼諧的傀儡，乃進一步用為說唱之憑藉。各位知道唐代說唱文學，變文把圖畫變成木偶，作為說唱的憑藉，寓寄傀儡為說唱中的人物，由一人操作，為傀儡代言而說唱表演故事，我們現在的傀儡戲還是這樣，一個人在那邊說唱，這個是唐代說唱文學的遺玉，唐代最發達的是懸絲傀儡，絲線愈多，技巧愈高，靈活度愈大，引人入勝也愈深，於是傀儡戲融入人們生活，為各階層所喜愛。甚至宰相杜佑退休後，也在市井中觀賞盤鈴伴奏，所謂盤鈴傀儡。只是有唐一代未見「水傀儡」為可怪耳。唐代之水傀儡既能演出「尉遲公」、「鴻門宴」，而此時之傀儡戲已能演出「超諸百戲」的戲劇或戲曲。

所以我的意思是中國傀儡戲真正成立的時代是在唐代，到了兩宋可以說是偶戲登峰造極的時代，兩宋都城汴京杭州文化藝術都非常繁盛，唐代瓦舍勾欄非常廣大，內容無奇不有的民間劇場，堪稱庶民文學藝術的大溫床，其樂戶歌伎與書會才人推波助瀾，使得百藝競陳。樂戶是中國從北魏一直到清雍正年間才廢除的一種很殘暴的政體，就是把罪人或前代皇族大臣的家室末入樂戶，樂戶一輩子都不能出頭，我們所謂的從良就是樂戶裡面的歌伎一定要嫁到士農工商所謂的「良民」才能出頭，他們一輩子只能互相婚配，而做樂戶歌伎有時候還要做現在我們所謂的青樓歌妓的那種生活。而書會才人就是落魄的文人組成的，使得百戲漸長，就偶戲而言，前代水傀儡、懸絲傀儡之外，又增加以竹棍操作的杖頭傀儡，以小孩模擬動作的肉傀儡，以及另一種以火藥發動，謂之藥發傀儡，這五種之中的藥發傀儡可能只是百戲之中的特技，其餘四種都能調弄百姓，也都能搬演戲劇戲曲。傀儡之外兩宋又有影戲，所謂中國的影戲是



直到宋代才有，有雜技性的手影，有可以演出戲劇戲曲，有加以綵繪的紙影和皮影，兩宋的傀儡戲可以演出如靈怪史事公案，史記歷代君臣將相等內容的長篇故事，劇本有如崖詞，就是當時公子哥兒最喜歡聽的說唱文學；影戲也可以搬演講史，如三國演義的故事，影戲的淵源也難於定位，可能模擬唐代俗講的畫軸和唐代用來說唱的傀儡戲，因為影戲就說唱和戲曲的功能，其實與說唱和傀儡戲不殊。

元代以後，明代清代比較不重要，我就不說了。接著跳過來，清代以後的偶戲可分大陸與台灣兩方面敘述；大陸偶戲曾經被用作政治宣傳的工具，我們現在說到大陸近代，偶戲獲得許多切磋觀摩的機會，偶戲藝術也因為現代化而有許多成功的改變，將偶戲做為國際藝術文化交流，也獲得許多良好的成果。大陸共產黨時代最會將戲曲作為政治宣傳工具，偶戲也一樣。偶戲在大陸可以說相當的發達，尤其泉州有一個老先生傳下來的子弟，那個團和我很熟，他們可以融合各類的偶戲：皮影戲、布袋戲、杖頭傀儡、懸絲傀儡，演出非常複雜的內容，精湛的技藝，出國演出，斐聲國際，黃老先生了不起的是用偶戲訓練他的徒弟，分派角色的方法就是每一個徒弟演員，生就生，旦就旦，不像以前傀儡戲當說唱文學，只有一個主演和一個助手，主演也像說唱故事一個人，像昨天我們提到的黃先生以一人模擬各種聲音，所以演出來的技術非常高明。漳州的杖頭傀儡，有時是一人或兩三人操弄一個傀儡，用棍子加大，所以演出時非常靈活。

接著我們很快地看，台灣偶戲接傳自大陸福建，皮影戲最早傳入。是由廣東潮州所以是潮調，鄰近的福建漳州再傳入南台灣。所以皮影戲在高雄一帶，現在重要老藝人都去世了，也岌岌可危。時間在清嘉慶二十四年，這是根據文獻案之紀錄，其演出發展經歷野台戲、內台戲、文化戲三個時期，傀儡戲自閩西閩南傳入，時間在清道光十五年之前（1835），所以皮影戲在台灣已有接近兩百年的歷史，閩西傀儡傳入宜蘭地區，閩南傀儡傳入高雄地區，因為閩西傀儡是皮黃系統，沒有受過精化的皮黃系統，也是出於北管音樂的重要成分，所以我們稱宜蘭北管傀儡戲。閩南傳入高雄地區，因此他屬於泉州系統，唱南管，演出規模小且簡單。宜蘭地區還能演出一些戲曲。

布袋戲傳入台灣的時間約在道光咸豐間，約一八五〇年，有一百多年了。經歷籠底戲、北管戲、章回歷史戲、劍俠戲、皇民化戲、反共抗俄戲、金光戲、廣播戲、電視戲等九個演變時期，對台灣民眾生活影響頗大。世界的偶戲，像台灣這樣不停的發展，堪稱世界第一。我率領小西園布袋戲團出國超過十次，尤其在歐美受到熱烈歡迎。洋人拍手是禮貌，到踏腳是很欣賞，站起來鼓掌，昨天看黃俊雄布袋戲，最後是我領導大家站起來拍手，這是對人家的尊敬，我們布袋戲就是如此，不管大陸大學或是劇場，尤其偶戲是世界共同的藝術文化，當地偶戲界的人來看之後，都對我們佩服，一定邀請到他們家中，因為我們憑著三個手指頭可以使木偶變成活人，我們布袋戲是超過大陸，但皮影戲傀儡戲是差得遠，只有少數劇團做藝術文化交流。