

臺灣皮影戲商業劇場研究—— 以高雄東華皮影戲團為例 *

撰文／國立臺灣師範大學臺灣語文系博士候選人 張能傑

摘要

皮影戲、傀儡戲與布袋戲，並稱為臺灣的三大偶戲，臺灣的皮影戲傳承自中國大陸，類屬潮州影戲，隨移民開發傳入臺灣。數百年間，發展成臺灣在地的皮影文化，並以高雄為其發展重鎮。臺灣的皮影戲走入商業劇場的演出，是為皮影戲戲劇史上，重要的一環。以往所能夠了解的皮影戲商業劇場史或文化，多半以 1952 至 1967 年為止，對於臺灣皮影戲商業劇場演出的了解，尤顯不足。商業劇場的建立，始於日治時期，這時期的皮影戲已進入劇場演出。戰後的臺灣社會，有別先前的戰時體制，從 1945 到 1951 年，皮影戲是否進入商業劇場演出？最後皮影戲的劇場演出，止於 1967 年結束？1968 至 1970 年皮影戲是否還有商業劇場的演出活動？

東華皮影戲團為臺灣最為歷史悠久的皮影戲劇團，於每個時期皆發展出不同表演藝術與文化。本文嘗試透過高雄東華皮影戲的商業劇場資料，初步建構由日治時期至 1970 年間，臺灣皮影戲商業劇場的演出始末。藉由「東華」所存留下的戲院文獻，窺探皮影戲的戲院發展。

關鍵詞：東華皮影戲團、皮影戲、戲院、商業劇場

* 本文承蒙兩位匿名審查人提供寶貴意見，得以修改完成，特此致謝。

投稿日期：2017 年 4 月 11 日

接受日期：2017 年 5 月 15 日



- 壹、前言
- 貳、日治時期皮影戲商業劇場的發軔與演出
- 參、1945-1951 年戰後皮影戲商業劇場的演出
- 肆、1952-1965 年皮影戲商業劇場的黃金期
- 伍、1966-1970 年皮影戲商業劇場的結束
- 陸、結語

壹、前言

戲院的興建，除是提供表演藝術的場地外，重要的是象徵著一種庶民文化的表徵。更意味著社會經濟面的穩定，¹與時代的新型態和娛樂文化的新潮流。戲院的存在，象徵著歷史、建築的軌跡，也存在著城市文明的脈絡。²當論述臺灣傳統戲曲或新劇的發展史，皆不可不提及戲院的演出時期。臺灣現代化的戲院興建，起始於 20 世紀之初，在日治時期，城鎮戲院的普及興建，臺灣開始步入了現代化。隨著日本統治臺灣政經方面上的大致底定，帶入了現代化劇場的經營和營運模式。³日治時期臺灣戲院的建立，不只侷限電影與臺灣傳統戲曲的演出，也帶來了對岸中國的傳統戲曲劇團率團競演。⁴藉由商業劇場的競爭演出，劇種得以延續其表演生命，也激發出更多表演藝術的革新。

臺灣的傳統戲劇發展過程，曾經存在過一段相當特殊的階段，亦稱為戲院、戲園或者內臺戲的表演時期。戲院的演出，是以商業營利為主軸，也代表著民間戲劇走向商



圖 1 《臺灣新聞報》，1956 年 4 月 8 日於屏東縣的合作戲院，演出的金湯平劇團報紙廣告。(東華皮影戲團提供)

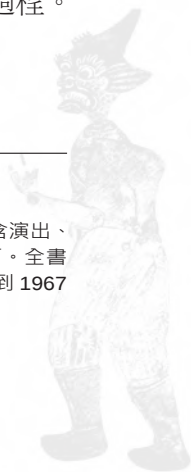
1 葉龍彥，《日治時期臺灣電影史》（臺北：玉山社，1998），頁 31。
 2 葉龍彥，《臺灣戲院發展史》（新竹：新竹市立影像博物館，2001），頁 26。
 3 葉龍彥，《日治時期臺灣電影史》，頁 27。
 4 徐亞湘，《日治時期中國戲班在臺灣》（臺北：南天，2000），頁 25。

業化的過程，在學術上則稱之為商業劇場。⁵ 臺灣商業劇場所呈現的是一種當代社會流行的文化現象，京劇（見圖 1）、布袋戲（見文末圖錄 31）、越劇（見文末圖錄 32）、歌舞團（見文末圖錄 32）、歌仔戲（見文末圖錄 33）等，都曾進入演出。劇種的進入，在相互的競技之下，為獲取更多觀眾入場消費，無不在其表演藝術上，求新求變。以求新求變的表演形式吸引觀眾，目的就是滿足觀眾的娛樂消費需求及取悅觀眾，開創不同傳統表演新形式。而戰後的臺灣商業劇場時期，更是研究整個臺灣戲劇史上，不容一筆帶過的環節。社會環境的氛圍驅使下，活絡於外臺酬神戲的劇種，競相走進商業的劇場體系。皮影戲也不例外，在這股商業劇場文化的興起之下，開始走入商業化的演出。

以往對於皮影戲的商業劇場演出，大抵以 1952 年為起始論述至 1967 年，橫跨 16 年的時間，作為戰後皮影戲的商業劇場時期。最主要乃石光生依照張德成所記錄的《東華皮戲團各地上演紀錄表》一書，⁶ 由書中對於劇場文化的各項記載，發表出〈論張德成皮影戲「內臺演戲記錄」（1952-1967）反映的臺灣內臺戲劇文化〉一文，文中窺探出 1952 至 1967 年整個臺灣皮影戲商業劇場時期文化縮影，也是後者撰寫皮影戲或了解戰後臺灣皮影戲商業劇場最為主要之重要文獻。《東華皮戲團各地上演紀錄表》更是論述整個皮影戲的商業劇場，不可或缺的重要史料。但若以整個皮影戲的商業劇場發展歷史，1952 年只是其中的一個階段，對於連結整體臺灣皮影戲的商業劇場史，仍有所不足。首先，1952 年前的發展狀況，並無深入解析。吾人所知，臺灣商業劇場的興起與興建，始於日本時期。這時的臺灣皮影戲，在日人劇場興建後，是否已進入商業劇場演出？戰後 1945 至 1951 年近 7 年的時間中，皮影戲是否延續先前戲院演出，進入了劇場體系？而 1967 年後皮影戲還有其他商業劇場檔期，演至何時完全退出商業體系？以往礙於資料上的取得，並無明確解析。日治時期的臺灣商業劇場以至戰後的商業劇場，是一個距今不久的年代，但卻也是史料最難以收集的時期。欲建構整體臺灣皮影戲的劇場史，時期的連結脈絡相當重要，如果能再進一步地，全面的掌握住商業劇場時期皮影戲的發展過程。一部完整的臺灣皮影戲商業劇場史，則有機會完成。

5 陳龍廷，《發現布袋戲：文化生態·表演文本·方法論》（高雄：春暉，2010），頁 243。

6 《東華皮戲團各地上演紀錄表》為東華皮戲團主演張德成，記錄皮影戲商業劇場演出時，所有的劇場事況。包含演出、環境、戲劇比賽、劇種、稅收等，皆鉅細靡遺的記載。該書以鉛印的方式為表格，內容封面以深藍厚紙版編訂。全書分為二大本，第一本始自 1952 年 9 月 7 日到 1962 年 12 月 15 日，共 300 頁，第二本從 1962 年 12 月 21 日到 1967 年 6 月 30 日，共 127 頁，合計共達 427 頁。



依照《東華皮戲團各地上演紀錄表》中，所記錄的皮影戲劇團，除了紀錄者東華皮戲團本身以外，尚有高雄縣大社鄉安樂皮戲團（後改合興皮影戲團，也曾以中國皮影戲團對外演出過）、高雄縣彌陀鄉金連興皮戲團、高雄縣彌陀鄉新興皮戲團（1966 年許福能改名為「復興閣皮影戲團」）、高雄縣阿蓮鄉飛鶴皮戲團、宜蘭假皮戲團等劇團的出現。但該書內由《東華皮戲團各地上演紀錄表》一書中的紀錄，所完整顯示出的是「安樂」、⁷「金連興」、⁸「新興」、⁹「飛鶴」¹⁰等皮影劇團，雖曾進入商業劇場演出，可是並沒有成功的打進商業劇場的體系。沒有成功的打進，也就無商業劇場的演戲紀錄存留，無法建構出皮影戲劇場的樣貌。

高雄市大社區的東華皮影戲團是家族傳承式的皮影劇團，為全臺皮影戲團中歷史最為悠久的劇團，在每個階段皆發展出不同的表演特質。東華皮影戲團的前身，為第一代張狀、第二代張旺的德興皮戲班，與第三代張川、第四代張叫的新德興班，一代代所相承而來。直到 1947 年 1 月 10 日，張德成才將祖傳的皮影戲團名，定為「東華皮戲團」。1970 年代中期後，因應政府政策的緣故，更改「皮戲」的俗稱，加入「影」字，以便更清楚的辨別出劇種的呈現方式。加上「影」字後，則為現在的「東華皮影戲團」。本文將透過高雄東華皮影戲團所留下的資料，以東華皮影戲團為主軸，論述臺灣的皮影戲在商業劇場演出史的脈絡與過程。文中藉由劇團的史料，論述臺灣皮影戲的商業劇場演出，為何最後的演出止於何時。嘗試初步地建構出皮影戲商業劇場的始末。

貳、日治時期皮影戲商業劇場的發軔與演出

由表演場域而言，酬神演出的場域除廟宇具有固定的舞臺設施以外，多為戶外所臨時搭設的表演舞臺空間。商業劇場的建築設施，除分有露天與室內外，多是固定的表演

7 有關安樂皮戲團的商業劇場演出，依《東華皮戲團各地上演紀錄表》記錄，有頁 182、183、185、187、195、199、217、375、388 等。

8 有關金連興皮戲團的商業劇場演出紀錄，依《東華皮戲團各地上演紀錄表》有：頁 32、74、187、188。

9 有關新興皮戲團的商業劇場演出紀錄，依《東華皮戲團各地上演紀錄表》有：頁 32。

10 有關飛鶴皮戲團的商業劇場演出紀錄，依《東華皮戲團各地上演紀錄表》有：頁 165、195、201、301、302 等。

舞臺。¹¹ 戲院的表演與民間的酬神演出不同，其性質也與民間酬神表演相異。這種臺灣傳統戲曲的商業化演出，也就是吾人所謂的「商業劇場」。論述臺灣皮影戲商業劇場的發展前，須先由日治時期，了解日人對於劇種演出的性質與場地，有何種定義。依照東華皮影戲團日治時期所留下的酬神戲演出的申報表，日人對於酬神戲的演出，稱以「假設劇場演劇興行屆」，中文翻譯則為「臨時劇場戲劇演出、公演」的意思。直言之就是臨時所搭的劇場



圖2 「東華」張德成的岳父黃萬清，記錄「賸戲」、「戲院記帳」、「雜事」的《記錢簿》。簿中以臺灣早期的記帳數字書寫帳目的比例。（東華皮影戲團提供）

的一種戲劇演出，即為目前所稱呼的酬神戲性質戲劇演出。若非「臨時」所搭設的劇場，就為固定的劇場，其性質就日前所了解的「商業劇場」，也是迥異於傳統臨時劇場的類型。顯見日治時期對於現代化劇場與傳統酬神演出的類型，已有相當明顯的分別。

日治時期的臺灣商業劇場研究，目前能了解到的有歌仔戲、¹² 京戲、福州戲、¹³ 新劇，¹⁴ 等劇種的演出。現階段皮影戲日治時期商業劇場的研究，無論是藝人的口述，或者文獻紀錄，資料都相當匱乏。無法明確的了解到，日治時期皮影戲進入劇場演出過程。但依據《東華皮戲團各地上演紀錄表》，1962年8月4日，於高雄縣小港鄉鳳林戲院演出，記載：

大林蒲自日政時常々去戲院演出，光復初次入演，成績普通，……。 ¹⁵

這是戰後，對日治時期皮影戲商業劇場演出，最為明確的記載。此項紀錄無疑證明

11 「臺灣傳統戲曲早期演出的場所除了廟埕的戶外野臺外，另外演出場所就是『戲院』的舞臺。臺灣早期戲曲的舞臺，……，傳統戲曲在戲院演出稱為『內臺戲』，其作法就是以營利為主，觀眾需要買票觀賞，劇團以租金包下整個戲院，從演出、賣票、宣傳都由戲班負責，演出的收入歸戲班所有，因此盈虧也由劇團承擔，所以不論在品質或內容上，以賺錢並得到觀眾的喜愛為目標，希望場場吸引觀眾入場看戲。」林尚義，《劇場藝術的多元發展與設計：從劇場形式解析舞臺設計》（新北：華藝，2012），頁103。

12 楊馥菱，《臺灣歌仔戲史》（臺中：晨星，2002），頁70-77。

13 徐亞湘，《日治時期中國戲班在臺灣》，頁25。

14 邱坤良，《新劇與舊劇——日據時期臺灣戲劇之研究（1895-1945）》（臺北：自立晚報文化，1992）。

15 底線為筆者所加註，見《東華皮戲團各地上演紀錄表》，頁285。

了日治時期，皮影戲就已進入戲院的演出。然而，吾人再從大林蒲地區而論，大林蒲即是目前的高雄市小港區大林蒲附近。1962 年張德成的紀錄，說明日治時期，父執輩的新德興皮戲團，就已常於大林蒲一帶的戲院做表演，也直接證實了日治時期，東華就已經開始走進了商業劇場的體系。易言之，日治時期皮影戲就已有在南部大林蒲一帶的商業劇場做演出。既已了解日治時期皮影戲已進入戲院演出的跡象，那麼，吾人需再次分析，皮影戲進入的時間點，約略坐落於何時。此點，由張德成的岳父黃萬清，約略能找到日治時期，皮影戲進入商業劇場演出的蹤跡。

黃萬清（1899-1977）早年居住在高雄的林園汕尾，為漁市場批發漁獲的中盤商。昭和 5 年（1930）32 歲時，舉家遷至高雄鳳山戲院附近（亦即目前高雄市鳳山區維新路）。34 歲左右，投身於開設戲院、飯館與承租戲院、劇團的行列。1941 年張叫的新德興皮戲團的演員呈報表，就有黃萬清（時年 42 歲）的紀錄出現，而其職別為「外交」。表單中的「外交」，有「引戲人」、「賸戲」或對外溝通身分的意味。再根據石光生所撰寫的《重要民族藝術藝師生命史——皮影戲張德成藝師》書中，提到張德成的妻子黃閱（1922-2009）曾口述提到，父親黃萬清因向張叫「賸戲」的緣故結識張叫，締結自己與張德成的姻緣。¹⁶ 而張德成與黃閱的結婚為 1940 年。由此黃萬清早於 1940 年以前，就已有向張叫「賸戲」，在「賸戲」的因緣際會下與張叫熟識。

由上可以了解「東華」早於 1940 年以前，就已經進入戲院演出。然而張德成所記錄



圖 3 昭和 16 年（1941）1 月 23 日，張叫新德興皮戲團呈報的劇團變更許可文件。（東華皮影戲團提供）

16 石光生，《重要民族藝術藝師生命史——皮影戲張德成藝師》（臺北：教育部，1995），頁 29。

的「大林蒲自日政時常々去戲院演出」一句，大林蒲為黃萬清親族的所居地，且黃萬清的經商動線，除了鳳山以外，中芸、港仔埔、汕尾、紅毛港附近，都是黃萬清經商漁獲批發的路線，黃萬清對於大林蒲一帶自不陌生。透過黃萬清的「賸戲」，張叫領團前往大林蒲一帶的商業劇場做演出，而張德成隨父親前往，故而有此紀錄的寫道。從資料的分析，吾人約略可以建構，日治時期皮影戲進入商業劇場演出，約坐落在1930-1940年間。不過，除大林蒲一帶的劇場以外，亦有其他戲院場域的演出，留待往後更多商業劇場資料的發掘。既然了解日治時期，皮影戲就已有進入商業劇場演出，以下討論演出劇本以何種類別為演出。

劇本為一劇之本，也是了解劇種演出的一個相當重要的依據。依照目前所留下劇本呈報表，有《朱家樓（劍俠戲類別，共分成七集）》、《孫悟空（中文譯名為《鬧天宮》）》、《五龍十美大破落魄陣》、《南遊記》、《樊梨花掛帥大破金光陣（日文譯為《蘆花河》）》等劇本。不過，這些劇本呈報表，是商業劇場的劇本呈報表，還是酬神戲的呈報表？更甚酬神戲與商業劇場都能呈報的劇本？由於呈報表並無註明為何種劇種性質，此則留待吾人更多文獻資料的相互比對。但值得注意的是，劇本呈報表的表紙，印有臺北州、高雄州、新竹州、臺中州等州郡名稱，如果是商業劇場的劇本呈報表，無疑證明了新德興皮影戲團曾經到臺北州、新竹州等地的商業劇場演出，也代表了皮影戲在日治時期，業已北上演出的事實。如果是外臺酬神戲，更突顯了存在於南部的皮影戲，已經拓及到中、北部的酬神演出的事實。

此外，吾人透過對劇本的類別屬性分析發現，仍是以傳統的戲文為主。以這些日治時期的劇本呈報表來看，劇本的類別有神怪、劍俠戲等，若日治時期的皮影戲商業劇場

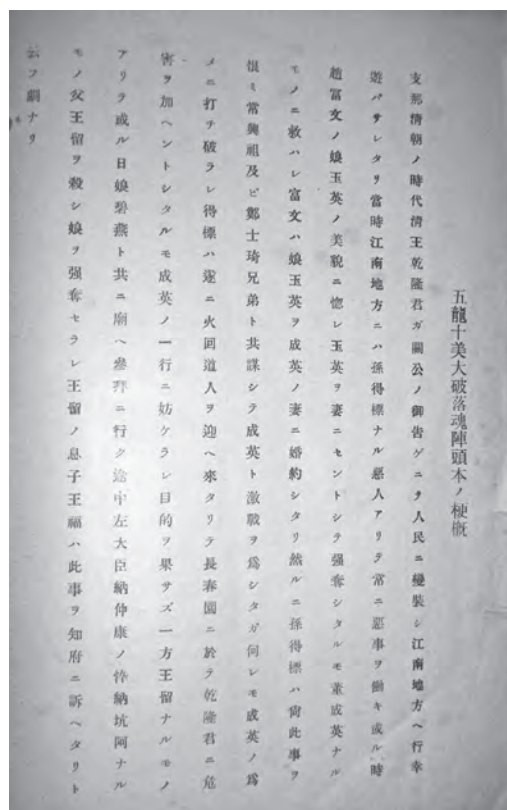


圖4 昭和3年（1928）新德興皮戲團的劇本《五龍十美大破落魄陣頭本ノ梗概》（中譯：五龍十美大破落魄陣頭本概要）呈報表（東華皮影戲團提供）

演出，是以這些劇本為劇目，反應了劇場承繼了先前的酬神戲劇本型態，將傳統酬神戲的劇本，帶往商業體系。當日人興建出現代化劇場，促使中國或者臺灣不同的劇種相互進入，這些劇種進入商業劇場演出後，皮影戲亦開始加入商業的體系演出，呈現了日治時期商業劇場的多元面向。也點出了日人商業劇場的興建，皮影戲在 1930-1940 年，就已進入劇場演出。也可確定日治時期，位於南臺灣的皮影戲已經參與了商業劇場的演出行列。

參、1945-1951 年戰後皮影戲商業劇場的演出

戰後的臺灣社會，雖尚未進入工業社會，但在日治時期的規劃下，劇場的興建大多設立於都市的鬧區，具有大眾文化的流行型態出現。商業劇場的劇團演出，就是大眾的消費為主，形成大眾的一種流行文化取向。在劇場流行文化的生成下，逐漸形成一股商業劇場看戲的流行趨勢。流行文化出自時尚和時髦，它是在有限的週期內所快速崛起的一種文化形式。¹⁷ 如果此概念，含括入商業劇場的文化，戰後商業劇場文化的興起，是在特定的時期內，所快速崛起的一種文化。這種劇場消費的流行文化崛起，有其社會環境的推波，促使劇團加速進入劇場的演出。

戰後商業劇場的歷史發展，目前論述皮影戲戰後的商業劇場演出，大抵的說法，乃因 228 事件的發生導致全臺風聲鶴唳，政府嚴禁管控外臺酬神戲曲的演出，故而讓民間戲曲逐漸轉向商業劇場的發展。二則因 1949 年後，政治局勢的劇烈變化與政府為提倡普度祭祀的簡約，在政府的提倡下，故而轉入商業劇場演出。這樣的研究或這樣說法並無誤。但可能是與其他地區或不同劇種的發展情況，所兩相綜合下的結果。那麼，透過皮影戲的文獻的釐清，吾人可看到皮影戲，在戰後初期的不同發展樣貌。

17 高宣揚，《流行文化社會學》（臺北：揚智，2002），頁 81。

一、1945-1947 年商業劇場皮影戲的萌芽

1945 年臺灣光復後，戲曲演出有別於戰時體制，開始逐漸復甦。傳統戲曲開始規劃進入商業劇場的行程，如，歌仔戲開始再次進入商業劇場。¹⁸過往在論述皮影戲的商業劇場演出，多半將 228 事件的發生，認為與皮影戲進入商業劇場的演出有關聯。依照張德成於 1950 年 11 月以降，所整理記錄的《戲劇雜事記錄簿》¹⁹ 與 1951 年的《請戲人明細案卷》²⁰ 二書，其中 1951 年的《請戲明細案卷》內容，第 1 頁，1945 年 11 月就有臺南市中正路的經營戲院的黃度，捎信前來聘請「新德興皮戲團」的張叫前往臺南戲院演出的戲路安排。換言之，1945 年 8 月 15 日光復後的三個月，臺灣的商業劇場，就已經活躍起來。隔年 1946 年 7 月，亦有花蓮縣的張水虹前來安排前往臺東方面的戲院，希望於 1948 年 7 月前往演出。

1947 年 3 月 16 日有臺中縣竹山戲院的陳明高，希望前往同年 4 月起在竹山戲院演出一個月、1947 年 6 月 29 日的高雄鹽埕區的戲院經營的陳祈勅，希望 7 月起演出、1947 年 7 月初高雄岡山區的陳春長，希望 8 月 1 日進入岡山戲院演出、臺中縣大甲區的李朝呈，希望定於 1948 年 4 月起一個月，在臺中地區的戲院做演出等。

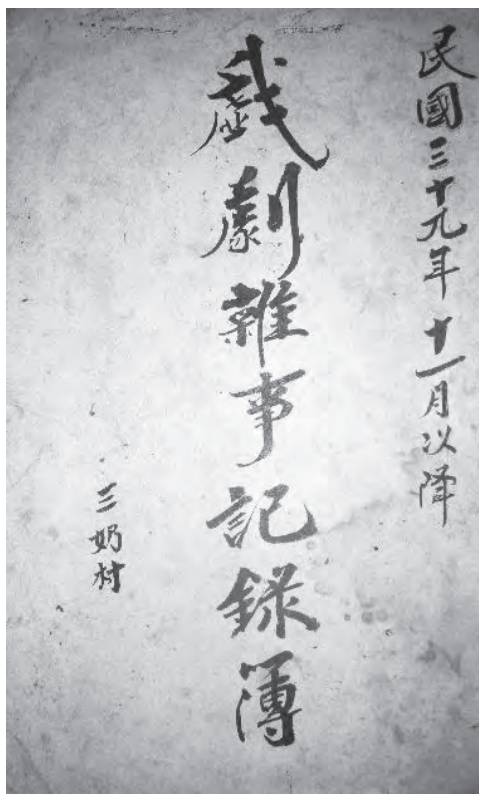


圖 5 1950 年 11 月，張德成所記錄的《戲劇雜事記錄簿》封面。（東華皮影戲團提供）

18 詳見林永昌，〈高雄市歌仔戲的發展與變遷〉（新北：稻鄉，2013），頁 358-399。

19 《戲劇雜事記錄簿》為張德成 1950 年開始設立，內容含括酬神戲、商業劇場的演出申請單、道路貨車行駛核准書、全臺戲院名錄、戲院類別、性質、反共抗俄劇演出單、戲劇娛樂稅收單據、戲劇演出記事等，由 1949 年到 1989 年解嚴後第二年，共長達 40 年。見證了戰後整個皮影戲演出的縮影。

20 《請戲人明細案卷》是為東華皮影戲團張德成於 1945 年 10 月開始記錄內臺戲院演出的戲路行程、日期與請戲人名單。按書面日期是為 1951 年起，但內容則始於 1945 年 10 月 15 日起至 1960 年，內容分戲院、負責人／請戲人、請戲日期／時間、備考等。

透過當年張德成所記載的戲院紀錄，其反應了幾點：一是 1945 年戰後，臺灣的傳統戲曲再度活絡的事實。這時期的皮影戲一方面持續酬神戲的演出外，另一方面開始規劃進入商業劇場的演出。二是 1947 年所發生全島的 228 事件，雖然全島充滿了緊張氣氛，但位於南臺灣的皮影戲商業劇場演出，或許並無太大影響，商業劇場的行程規劃和演出的活動，依然相繼進行。1945 到 1951 年的這段期間，皮影戲的商業劇場演出，也或者是說南臺灣的皮影戲，並沒有因為「228 事件」的發生或者兩岸的劍拔弩張氣氛因素而停止，反而持續進行。1947 年「228 事件」發生後至同年 3 月時，待事件逐平息後，這近一個月的時間，全臺的戲劇發展因事件，有所風聲鶴唳、草木皆兵，但皮影戲在這段時間中，沒有受到政治局勢太多的影響。其無疑論證了，皮影戲的商業劇場演出，「228 事件」對於皮影戲的商業劇場發展，影響層面並不多。也表示「228 事件」並非是皮影戲進入商業劇場之主因。早在「228 事件」發生之前，皮影戲就已經有進入和規劃進入商業劇場的演出，皮影戲的進入商業劇場，反倒與當時的社會流行文化取向較為密切。這時期的演出劇本，有《西遊記》、《封神榜》、《八寶珠》、《楊文廣》、《穿金寶扇》、《南遊記》等本。從劇本的類型上，是將舊有酬神戲的演出本，搬進劇場演出，尚未出現新編劇本的型態。顯示這時期皮影戲的劇場演出，延續了酬神戲劇本的型態。

二、1948-1951 年商業劇場皮影戲的演出

從上可了解到 1945 到 1947 年，皮影戲的商業劇場並無因外在的環境有所停止，反而持續進行。但自 1948 年後，皮影戲的商業劇場演出，逐漸受到官方的管制。主要原因，乃 1948 年後，國府剿匪上，呈現頹勢。開始對於全臺的戲劇演出動向，有所管制。

戲劇演出觀眾的觀賞，若擴大解釋有集會結社、防礙治安的疑慮。對於皮影戲的商業劇場演出最大的影響，則為 1949 年《戒嚴令》的頒布。²¹警備總司令所頒布的《戒嚴令》，其中的法條「嚴禁聚眾集會、罷工、罷課及遊行請願等行動。²²」就是一種管制人民的集

21 詳見 1949 年 5 月 20 日，臺灣省政府臺灣省警備總司令部，戒字第一號。

22 臺灣省政府臺灣省警備總司令部，戒字第一號。

會法條。舉凡人民集會、結社、宗教活動、思想言論等，都是在其官方戒嚴的管轄範圍。若由此一法規的廣義解讀和延伸，戲劇演出屬宗教活動的範疇，群眾看戲、集會，就有違《戒嚴令》中的集會法律條文。因《戒嚴令》的發布，對於商業劇場演出的皮影戲，開始產生影響。如：張德成在《請戲明細案卷》該書，1949年8月25日，提到：

蘇澳十天封神榜、西遊記，因戒嚴令之故回鄉。²³

透過《請戲人明細案卷》的紀錄，顯示皮影戲受到了《戒嚴令》的影響，導致10天的檔期，無法全數演出完，只能臨時結束，終止演出。易言之，1948年後之後，國府剿匪失利的因素，逐漸影響劇種在商業劇場的行程。雖然受到官方的管控，可是只要劇團合乎官方的法定程序，依然可以如期上演。

論及皮影戲的商業劇場演出，多以上述國府因行祭祀節約的提倡，促成皮影戲的商業劇場演出。從官方提倡民間節約祭祀的時期來看，是為1951年左右。可是必須要先解讀出，皮影戲可否因節約政策影響下的酬神戲，因而導致劇種進入商業劇場？從目前「東華皮影戲團」所留下的資料，早於1952年政府提倡「戰時生活節約運動」之前，皮影戲業已在民間酬神戲演出。再者頒訂節約政策之時，皮影戲的酬神戲場次，並未只限於中元節當天。如：張叫1951年的《日戲》紀錄本，提到，辛卯年七月間（農曆七月）的酬神戲演出，初六、初九在新庄仔（即目前的高雄市大寮區新厝里）、初十在相思林（即目前的鳳山區

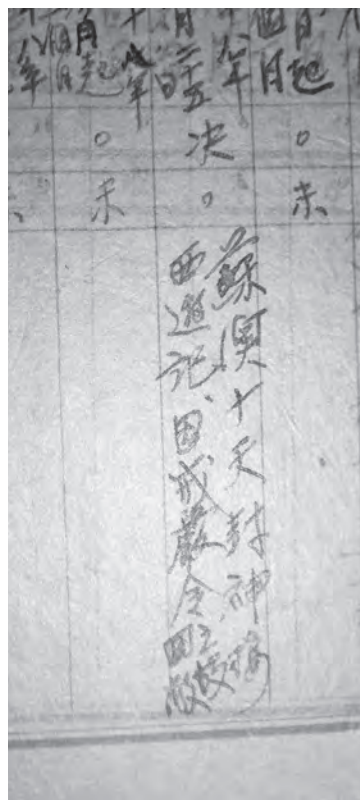


圖6 張德成的《請戲明細案卷》一書，載明1949年8月25日，因《戒嚴令》的發布，致使演出中斷。（東華皮影戲團提供）

23 詳見張德成1951年《請戲明細案卷》，頁2。



瑞竹里附近)、²⁴ 十二日於赤崁、十三日於大林蒲（即目前的小港區大林蒲）、十四日於五甲（為目前鳳山區五甲）、十五日於林園（為林園區中芸、汕尾一帶）、十六日於大坪頂（即目前的高雄市大坪頂）、廿九則是於本庄，即是三奶壇的碧雲宮等，透過張叫的 1951 年的演出紀錄，論證了 1951 年官方雖然逐漸推行普渡的簡約之風，可皮影戲的酬神演出，未侷限在農曆的七月十五日。



圖 7 「東華」張叫寫錄歲次辛卯年 (1951) 已決的農曆七月份戲路 (東華皮影戲團提供)

外臺酬神戲的紀錄，說明了政府的戰時生活節約推行，並非是促成皮影戲走入商業劇場演出的主因，政府的節約政策，只是促成皮影戲進入劇場的原因之一。1951 年國民政府提倡簡約之風，是加速戰後的皮影戲劇團，相繼進入商業劇場演出的間接因素。從「東華」的演出文獻紀錄，1949-1951 年這個階段，皮影戲依然持續先前的酬神戲演出型態。

藉由東華皮影戲團張德成所留下的資料，吾人可以清楚了解，皮影戲的商業劇場演出，並非受到 1947 年 228 事件的影響，以及國府在 1950 年後官方所推行戰時生活節約的普渡祭祀緣故。228 事件的發生，當年皮影戲仍有演出活動，而稍後的戰時生活節約的推行，皮影戲的劇場演出，也早在推行之前就已經進入。嚴格而論，皮影戲的戰後商業劇場演出時期，其始自於 1945 年臺灣光復就已產生，皮影戲進入商業劇場，與戰後整體的社會環境有所關聯。在戰後社會劇場流行文化的興起下，皮影戲再次轉入商業劇場的體系，並同樣地維持外臺的酬神戲。但逐漸以商業劇場的演出為主軸，開創了戰後商業劇場的黃金歲月。

24 「早期『想思林』位於鳳山陸軍官校後山的山下，原是一座小村落，因山上遍佈相思樹野生林，因而以『想思林』作為村名兼地名。1942 年因日本軍事需要，將村落遷村到『雞母山』（即是現今灣頭南巷一帶），1944 年再遷至「新厝地」（目前的中山東路瑞竹里一帶）。」參閱〈鳳山想思林瑞安宮沿革〉（2015 年 7 月 5 日）。

肆、1952-1965 年皮影戲商業劇場的黃金期

1952 年，皮影戲進入商業劇場演出，業已將近 7 年。對於皮影戲商業劇場研究，大抵以 1952 年為始至 1967 年。石光生對此時期的劇場文化，已有相當深入的研究。

石光生清楚點出 1952 年後，皮影戲商業劇場的脈絡，對劇場文化間的變化、戲團因素、觀眾層的反應、時期點的劃分等，已有相當深入綜合性的解析。²⁵ 歷年關於皮影戲商業劇場時期的研究，也從這年開始，筆者不再重新贅述。²⁶ 這時期所留下的商業劇場資料，如，戲單（見圖 10）、報紙分類廣告（見文末圖錄 25、26）、廣告設計（見文末圖錄 28）也較先前更為豐富，以廣告而言，廣告通常是伴隨著經濟和商品流通的結合體，往往是以推銷產品為主軸，在推銷產品同時，所形成的一種文化。商業劇場既是以商業利益為主，劇團的藝術呈現，當然就具有「廣告」所具備的「商品」推銷形式。「廣告」的內容，它不單單只是記錄一項商品的宣傳和做為一種商品行銷，更具有當時期所要表現的一種文化與流行表徵。如：1952 年 11 月 23 日，《內外タイムス》報紙（報紙日期為：昭和 27 年 11 月 23 日）的廣告。強調劇團和上演地點時間外，對於劇團的劇藝手法、歷史沿革等亦有介紹。再以 1959 年 5 月 9 日，《東臺日報》，其報紙的廣告介紹內容如下：

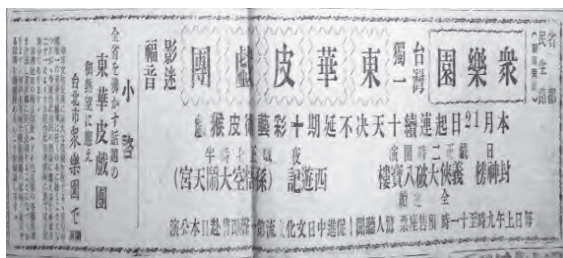


圖 8 1952 年 11 月 23 日，「東華」於臺北市眾樂園戲院演出，刊登在日本報紙《內外タイムス》的報紙廣告。（東華皮影戲團提供）

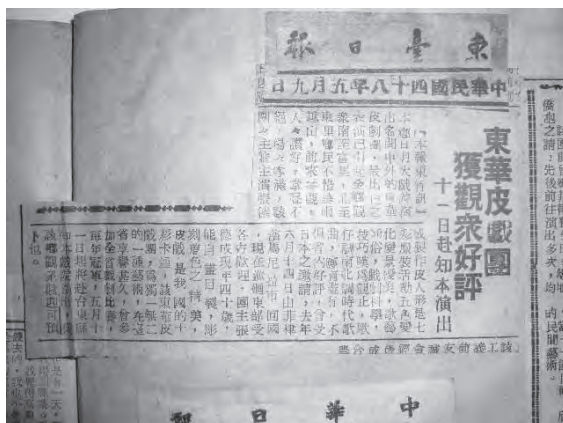


圖 9 1959 年 5 月 9 日，刊登《東臺日報》東華皮影戲團於臺東縣埤南鄉知本戲院演出的報紙廣告。（東華皮影戲團提供）

25 石光生，〈論張德成皮影戲「內臺演戲記錄」（1952-1967）反映的臺灣內臺戲劇文化〉，《民俗曲藝》，（146）（2004），頁 157-217。

26 林美鸞，〈光復後臺灣地方戲劇演出情形與社會轉型關係初探（1945-1970）——以東華皮影戲團、新興閣掌中劇團、拱樂社為例〉（嘉義：國立中正大學歷史研究所碩士論文，1996）。

本鄉日月大戲院演出名聞中外的東華皮劇團，最出色之表演已引起全鄉觀眾南至富里，北至東里鄉民不惜暴雨越山，……，曾參加全省戲劇比賽，每年冠軍，五月十一日起將赴臺東縣知本戲院演出，……。²⁷

《東臺日報》的廣告內容，內容仍強調演出劇團風格。但在內容作較為詳細的介紹。報紙廣告刊載，讓閱報消費群，藉由報紙的廣告刊登內容，了解劇團所擁有的演出特色達到吸引觀眾消費的效果。劇團的歷史介紹與事蹟，有助於吸引觀眾的目光。

簡言之，劇團的廣告，它訴諸皮影戲劇團、表演地點、時間和藝術特色的相結合。報紙、戲單、廣告看板（見文末圖錄 27、30）等的出現，顯現了皮影戲以廣告形式，吸引觀眾的手法。但除廣告藝術取向以外，另一方面，這些報章的大量出現，印證了 1952 年後，皮影戲的劇場演出活動，與其他劇種一樣，活躍於商業劇場的演出，見證了戰後臺灣商業劇場的蓬勃發展，呈現了這時期皮影戲商業劇場的黃金期。不過，此時期的皮影戲發展，隨著文獻資料的發現與整理，仍有幾點十分重要。對於日後的皮影戲演出，產生不同的影響。



圖 10 1953 年 12 月 1 日到 5 日，東華皮戲團於臺南縣六甲鄉六甲戲院演出的廣告戲單。（東華皮影戲團提供）

一、音樂的改革

商業劇場皮影戲的音樂類型，究竟何種？依前人的研究，可知當時皮影戲所使用的音樂出現了北管、歌仔調以及流行歌曲。但皮影戲所使用的音樂類型，僅只於這三種？或許總不夠完善。商業劇場有來自不同的劇種，究竟皮影戲的音樂種類有何種？先藉由 1958 年所印製的廣告戲單，看出使用音樂體例的端倪。

27 詳見張德成《各類新聞剪報》，〈東華皮戲團獲觀眾好評〉，《東臺日報》（1959 年 5 月 9 日）。

該廣告戲單的內容，除了鉛印出劇團的簡介、皮影戲的歷史脈絡以外，介紹音樂內容方面，印製出「歌仔調」、「南音（南管）」、「都馬調」、「北調（北管）」、「時代歌曲」等五項音樂類型。由此吾人大致可知，1958年之時，皮影戲在商業劇場的音樂體系，存在了這五項音樂系統。單純從音樂的類別分類，除了

「時代歌曲」是當時的現代音樂以外，其餘皆為傳統戲劇的音樂體系。而時代歌曲又延伸出國語、臺語歌曲、電影歌曲、西洋音樂歌曲、日本歌曲、輕音樂（Easy Listening）等。在音樂的改革下，又產生女歌手與西洋樂隊制度。

（一）歌手制度的出現

傳統戲曲的「歌手制度」由目前的資料發掘，最早於1952年7月由東港「復興社」在嘉義大光明戲院演出的廣告詞「中西奏樂美女演唱」為始。顯然布袋戲已經運用了女歌手的演唱，做為劇種演出的特色。以偶戲的傳統表演形式來講，傳統偶戲的演出，角色性別的演出說唱，都為主演者一人所分飾多角演出。可是歌手制度的出現，卻顛覆了以往傳統偶戲的演出法則，就是在特定角色的演出或演唱，不再由主演者一人所負責，產生了分工主飾角色的概念。傳統皮影戲的演出，所有的唱念作答、說學逗唱，都由主演者所一人負責和掌控全場，不曾有過歌手的產生。

商業劇場的演出，相當競爭。如何吸引觀眾進場消費，為首要目標。標新立異、吸收其

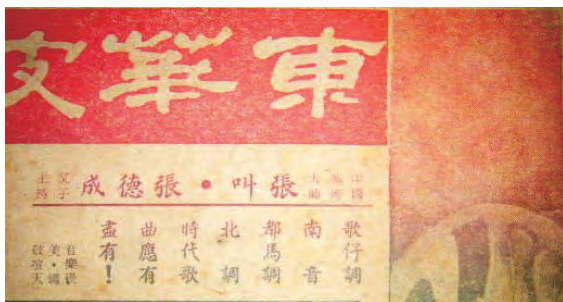


圖 11 1958 年戲單上記錄演出音樂的型態，計有：歌仔調、南音、都馬調、北調、時代歌曲等音樂。（東華皮影戲團提供）

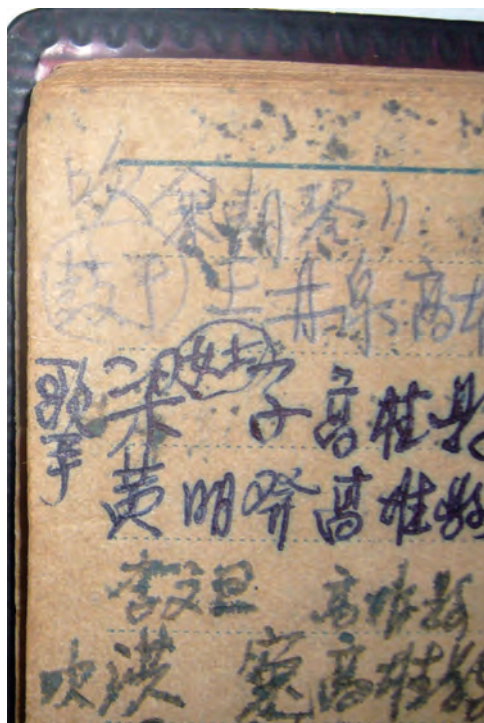


圖 12 「東華」張德成手寫記載演員名單手冊，記錄女歌手梁女士。（東華皮影戲團提供）

他劇種風格、當代流行文化、歌曲等，豐富自我的表演特色，當然就成為吸引觀眾進場消費的條件之一。當其他劇種，開始出現了歌手制度後，皮影戲也順應產生。當時「東華」所聘請的女歌手，除了小鳳（本名林鳳妹）以外，有梁子、柯玉霞、洪惠珠等共 5 人。

可是相較於布袋戲來說，皮影戲廣告主軸，並不以女歌手為廣告項目。吾人檢閱當年「東華」所留下的廣告物件，其廣告的內容多是以，「視覺燈光的變化」、「劇本情節的曲折離奇」、「流行音樂形式」、「劇團主演」、「劇團歷史」、「特效變景」等項目，作為廣告的噱頭。以女歌手演唱，做為吸引觀眾的號召，反而不見在皮影戲廣告的項目內，或許當年的皮影戲演出，廣告並不注目在女歌手的演唱方面上，而是以新奇鬥怪的場面、劇本內容等，做為吸引觀眾手法。女歌手演唱的流行歌曲，是含入所謂的「時代歌曲」、「歌藝優美」的廣告項目欄內，這一些皮影戲所聘用演唱的女歌手，其歌藝方面的風格、歌聲特色等，因無廣告刊登的女歌手肖像和演唱的影音資料，著實無法了解。也許正因如此，演唱時代歌曲的皮影戲幕後女歌手，也就較為陌生。皮影戲的女歌手演出，未能如布袋戲，特為主角戲偶編寫出主題曲，發展出專為戲偶主角的主題曲。皮影戲的女歌手，相較於布袋戲的女歌手來說，也就較不被人所熟知，而逐漸消失在曾經存在過的皮影戲商業劇場演出的歲月中。

（二）西洋樂隊的形成

商業劇場演出時，現場的女歌手演唱，並無像現代有伴唱帶的產生，女歌手「時代歌曲」的演唱，必須搭配類似早期藝人走唱的形式，有那卡西（即日文ながし）的樂隊演奏，也就是西方的樂器伴奏，方可以現場的方式呈現。初期的皮影戲「西洋樂隊」使用，大抵為吹奏人物的「過場」，以西方樂器吹奏流行音樂，作為皮影戲偶人物間的過門音樂。若由表演角度而言，有一種新式流行文化的象徵。當然為何組織西洋樂隊的演奏，是一種新式流行的象徵？或許與過往臺灣受到殖民者的統治下，只要殖民者帶來不同於傳統本土的文化，就視為一種前衛、現代流行的觀念有關吧。戰後的皮影戲，將這股流行文化的型態，引用進入商業劇場的表演。因而形成商業劇場西方樂隊的出現，以迥異以往的傳統音樂，做為演出。如張德成記錄當時西洋樂隊成員計有：阮宝丁（サクソ（薩克斯風））、簡清福（西洋鼓）、姓名不詳（黑達仔（黑管））、姓名不詳（洋琴）、陳順清（小喇叭）等人。

皮影戲在商業劇場所使用的傳統音樂體系，在退出商業劇場後，逐步消逝。不過，從影戲的相關紀錄，劇場所使用的音樂文化遺緒，並非因皮影戲商業劇場的退守而有所消失，而是以不同的型態，出現在不同的場域。反而將其蛻變的音樂文化，進而延伸至不同的表演。在劇場音樂蛻變的影響下，演師開始將其音樂體例，運用於外臺的酬神戲。如，1964年5月4日，於大樹鄉統領村酬神演出，當日與彌陀區的布袋戲競演，就使用了不同種類的音樂，吸引觀眾。使用的種類計有西洋樂曲，如：Sail Along Silvery Moon、Midnight Blues、The Joker等。隔年8月12日，於鳳山市場的普渡儀式，也運用不同的音樂形式為演出。²⁸至1986年的民間酬神戲演出，仍能見到商業劇場音樂改革後的遺緒。臺語歌曲的播放開場，就是延續了商業劇場的音樂開場形式。

二、戲偶的改進

皮影戲偶的改革，嚴格而論早於日治時期，就已存有影偶改革的萌芽。這時期的改良模式，多在影偶的操作方面。從東華皮戲團所留下日治時期的舊式影偶，就顯露出影偶改良的端倪。

如：日治時期的末期，演出《桃太郎》與瀧澤千惠子所編寫的《猿蟹合戰》皇民劇本，劇中的桃太郎、「帝雉」、「蟹」、「莎勇」戲偶造型，就具有影偶改良和創意的雛形。在改良同時，也對皮影戲偶人形



圖 13 商業劇場時期所使用過的黑管（Clarinet）樂器（東華皮影戲團提供）



圖 14 商業劇場影偶第二階段的改良影偶造型，竹桿尚未拆卸。影偶據皮尺丈量為55公分，色澤彩繪已有留白，偶頭出現了西方漸層的彩繪法。（東華皮影戲團提供）

28 詳見張德成 1964、1965、1971、1986 年《隨身日記本》。

的裝置，也做了較以往不同的改變，但影偶真正改革卻始於商業劇場時代。戲偶的改良代表著時代變異和藝術創作的趨向。商業劇場的影偶改革，除了因應觀眾視野的反應以外，²⁹也象徵出藝術的新創作。然隨著新創作劇本的產生，影偶的重新雕製也隨即展開。³⁰或許可說在觀眾反應影偶尺寸過小的問題下與新劇本的創作同時，影偶開始銳變。戲偶的蛻變，依筆者的劃分，可分成幾個時期，第一時期為 1955-1961 年、第二時期為 1962-1965 年、第三時期為 1966 年。從戲偶在不同時期的變化，呈現商業劇場的戲偶雕作，發展成為深具臺灣皮影戲偶或劇團影偶的特色。再從當時所雕製而出的影偶，不僅在色澤彩繪、人物造型、雕刻圖案更具精緻且具傳統特色，表達出了皮影戲偶雕刻方面藝術的進展。而這些演進不僅呈現影偶在不同時代的不同處，也表現出藝人在皮影藝術方面的精進與創作過程。

三、廣告文化的生成

「廣告」通常是伴隨著經濟和商品流通的結合體，往往是以推銷產品為主軸，在推銷產品同時，所形成的一種文化。商業劇場既是以商業利益為主，劇團的藝術呈現，當然就具有「廣告」所具備的「商品」推銷形式。透過廣告的宣傳，將信息傳遞到觀眾眼中，讓觀眾藉由廣告的內容前來消費，以達到商品銷售目的。戰後的商業劇場時期為增加營收，延伸出「廣告」的文化型態。商業劇場皮影戲演出的「廣告」，是為劇團招攬、加強觀眾前來看戲的手法，宣傳得透不透徹，有時也會影響到觀眾前來看戲和劇團的成績。「廣告」的宣傳，與劇團的營收有一定的關聯。商業劇場的演出，是一個非常競爭和現實的環境，「廣告」宣傳，就是為劇團鼓勵觀



圖 15 1952 年 11 月 21 日，「東華」於臺北市眾樂園戲院演出的付費宣傳冊封面。(東華皮影戲團提供)

29 「在菲律賓(賓)4月18日由吧西市到岷里拉市王彬街今光大戲院，同日開始上演，……，在菲成績普通，為皮人形過小，而發音口音有1點影響，而該院無冷氣，……。」詳見《東華皮影戲團各地上演紀錄表》第一本，頁139。

30 張能傑，〈論民族藝師張德成新編皮影戲〉（臺北：國立臺北大學民俗藝術研究所碩士論文，2008），頁108-109。

眾，前來消費的行銷手段。

畢竟劇場劇團演出，是建立在觀眾的消費之中。在「廣告」的宣傳中，劇團為了區別劇種或者吸引觀眾的目光，遂在廣告的內容，加以設計，形成商業劇場廣告文宣的獨特美學。相當特別的是，皮影戲商業劇場廣告，除了有免費性質（如，戲單、看板）的以外，出現付費性質的廣告文宣，內容鉅細靡遺的刊載劇團所有的演出動態、歷史、檔期、戲文等。付費廣告的出現，極具現代的電視周刊的概念。商業劇的廣告文化生成後，並沒有因退出商業劇場後而消失，反而延伸到酬神戲文化，在原無廣告型態的酬神性質，逐漸產生了外臺酬神戲的廣告文化，直到 1980 年以前的酬神戲，仍可見到，或許是在商業劇場廣告文化下，所連帶產生的一種影響。³¹

四、舞臺布景的美學設計

皮影戲進入商業劇場體系後，原本演出於酬神戲的舞臺裝置，面對商業劇場的表演舞臺略顯過小，所以勢必變更原有的舞臺裝置。

此外，受到不同劇種舞臺布景的影響，開始設計出獨特的皮影戲舞臺布景。布景形式又可細分成：「鏡框式舞臺」與「布絨式舞臺」。這兩種舞臺布景的外觀設計。布景設計的兩個基本目的是：幫助觀眾了解，和表達藝術的特質。³² 西方戲劇的表演性質，對布景的運用和形式相當著重。步入商業劇場演出的皮影戲舞臺布景，在當代流行文化的氛圍下，設計不同以往酬神戲的表演布景。皮影戲的鏡框式舞臺設計，在影窗兩旁各繪上三支龍柱，以西方透視法原理創作，表現由近處到遠處的感官效果。在布景上方，

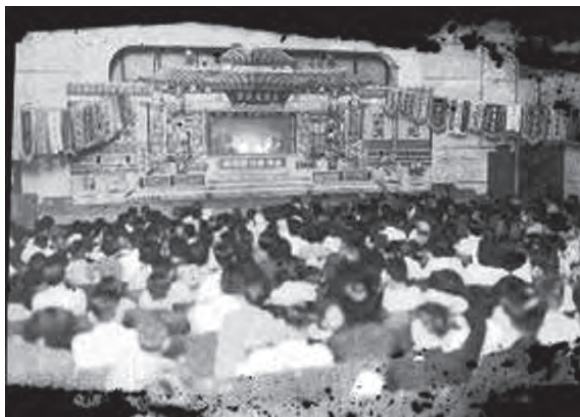


圖 16 東華皮影戲團鏡框式舞臺的設計（東華皮影戲團提供）

31 張能傑，〈臺灣戰後商業劇場的廣告美學與文化——以皮影戲為例〉，《靜宜中文學報》，（9），（2016），頁 91-134。

32 布羅凱特著，胡耀恆譯，《世界戲劇藝術的欣賞》（臺北：志文，2001），頁 626。

懸掛各式各樣由每個劇場所頒發的錦旗，做為宣傳。舞臺的兩側則懸掛日戲、夜戲演出劇碼的內容插圖看板，向觀眾預告劇情的內容。商業劇場舞臺布景的設計，為日後酬神戲的舞臺，開創了新的思維。劇場之後的酬神戲舞臺，以商業劇場的舞臺布景形式為底，作為酬神戲的舞臺布景裝置，影響到往後的酬神戲的舞臺發展。

五、劇本體裁的編寫

劇本的創作，除是一種文學的表徵以外。更可由劇本的創作內容看出創作者的構思、來源取向與時期的演變和場域觀眾的關係變化。自 1945 年到 1952 年間，臺灣的民間戲曲受到外在環境的影響，而開始相逕走入商業劇場演出，開拓出戰後商業劇場的黃金期。

在皮影戲方面，「東華」進入商業劇場演出後，所挑選演出的劇本為《鄭三寶下西洋》、《四鵬嶺》、《八寶珠》、《穿金寶扇》、《楊文廣》、《北遊記》、《封神榜》、《郭子儀》、《八寶樓》、《西遊記》、《南遊記》、《金水橋（樊梨花掛帥）》和《濟公傳》、《薛仁貴征西》等劇本，又以《西遊記》和《濟公傳》為主軸。上述的劇本，多是為中國的章回小說、或者是以中國的神怪小說、臺灣民間故事為底本而加以潤飾改編。由《東華皮戲團各地上演紀錄表》一書所記載的演出戲文欄中，以《濟公傳》與《西遊記》二種劇目為最常的演出劇本，兩齣戲演出共達 500 次。二

劇在日、夜戲的演出中，多有互換。³³ 直至 1956 年，寫作出《萬劫北交趾》後，《西遊記》的演出，才替換成《萬劫北交趾》。但為何《濟公傳》劇目並無更易，仍持續



圖 17 1955 年 3 月 14 日，「東華」於彰化縣員林鎮員林戲院演出《薛仁貴征西》廣告看板照片。可知當天亦有《薛仁貴征西》劇本的演出。（東華皮影戲團提供）

33 據《東華皮戲團各地上演紀錄表》內文記載，自 1952 年 9 月 7 日入嘉義文化戲院《西遊記》為夜戲的演出劇本，直至 1954 年 11 月 1 日於彰化縣社頭鄉榮興戲院演出才將《西遊記》改為日戲的演出時程。

演出？如果由演出時間和場地來看，自 1952 年至 1956 年東華皮戲團以《西遊記》演出，幾乎遍及南部高雄以北的各大戲院。至 1959 年，初次進入花東等地後的商業劇場演出，再以《西遊記》演出，爾後，《西遊記》才完全退出商業劇場的演出本。筆者以為若單從《西遊記》與《濟公傳》的劇情演出來看，二者雖然都是取材自中國的章回小說，但皮影戲的《濟公傳》與章回小說《濟公傳》的內容完全不同，多為藝人本身的自行創作，只是引藉濟公打抱不平、鋤強扶弱的性格與題材，而臨時自由發揮。相較於《西遊記》演出，多按照章回小說的情節走向演出，雖《西遊記》的劇本演出仍可憑演師的想法，自由添加情節。

但對比《濟公傳》來說，《濟公傳》的情節，更具靈活和更加的富有變化性。皮影戲在進入 1950 年代商業劇場中期以後，劇本的創作內容開始不再侷限於章回小說為底本的劇本創作，而是以一種演師的自我創作為題材的演出。1955 年後，陸續編寫出《北交趾》與《世外奇聞》這兩本。這兩本所創作的新劇本，開始不同於先前的演出方式。《萬劫北交趾》又之稱《北交趾》，內容故事背景發生在唐代。約略敘述天庭四教儒、釋、道、因天數的循環，必須人間、仙界共同面臨一千五百年的大災難。共分成五大本，每本各有齣名。依序為〈聚仙會〉、〈遠凌關〉、〈九龍島〉、〈混元一巧陣〉、〈白龍江〉、〈青城島〉，〈大排都天神煞陣〉，〈孫碧何鬧地府〉、〈陰陽地獄塔救母〉、〈大破都天神煞陣〉、〈大破青城島〉，〈大破天嶺島〉、〈大破金仙島〉、〈大破成山島〉、〈大破陰陽島〉、〈先天化血陣〉，〈吸血轉輪陣〉。

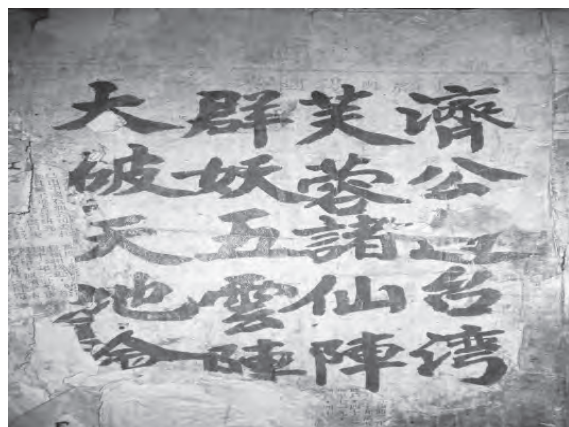


圖 18 張叫編寫的《濟公傳》——《濟公過臺灣》劇本（東華皮影戲團提供）

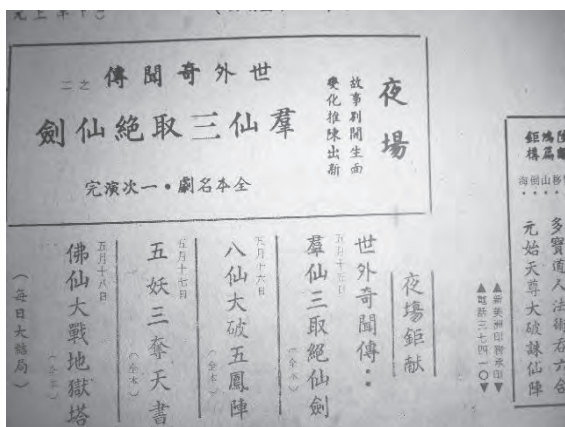


圖 19 1958 年演出《世外奇聞》全本，戲單的印製。（東華皮影戲團提供）

《世外奇聞》，「世外」依字面解釋，有「塵世之外、世俗之外」的意思，「奇聞」有「從古至今，稀有不常見到的事情」之意調。就其劇本所要告訴大眾的意思，即有「流傳於世俗之外，罕見的故事」。而劇本名稱的定名，筆者認為即可能以「世外桃源」劍俠的章回小說名稱，加以融會而成。劇情內容共分成幾大齣，即〈聖佛鬥法眾妖仙〉、〈群仙三取絕仙劍〉、〈八仙大破五鳳陣〉、〈五妖怪三奪天書〉、〈佛仙大戰地獄塔〉、〈仙劍三進沖天樓〉、〈廿四仙大破飛龍城〉、〈神怪血戰骷髏島〉等八齣。

商業劇場的新編劇本，民間藝師將豐沛的創作生命力，以不同創作拼貼式手法，藉由傳統本質與融合自己的創作構想，呈現出了自己新編劇本的特色，也具備了一種當代商業劇場的表演文化。而這一些豐沛的創作力，正是民間藝術不容缺少的部分，也因有民間皮影戲演師豐沛的創造力，豐富了民間皮影戲的藝術特有表演，以及延續民間藝術生命力之所在。

伍、1966-1970 年皮影戲商業劇場的結束

臺灣商業劇場的沒落，原因相當複雜。有電視崛起的影響、³⁴劇場文化的消褪、社會環境的變異、觀眾群的流失、影音多元等諸多因素，這些因素，促使商業劇場的娛樂文化，逐漸消失。也反應了大眾，消費娛樂方式的改變。以往了解皮影戲的商業劇場結束點，為 1967 年。但透過更多東華皮影戲團的商業劇場資料發掘，1968 年至 1970 年，仍有商業劇場的戲路安排。只不過演出前被臨時終止，故而皮影戲的商業劇場結束點，並不止於 1967 年，而應將其推後至 1970 年。1966 年至 1970 年為皮影戲劇場演出的最後尾聲。為何會以 1966 年為定點？筆者以《東華皮戲團各地上演紀錄表》所記載的場次，1966 年後皮影戲的演出場次大幅下降，如：1965 年場次為 123 場，1966 年僅剩 28 場，1967 年為 4 場，1970 年為 7 場。場次的大幅減少，代表著皮影戲商業劇場表演，已失去消費觀眾的青睞，更代表著劇場文化的沒落。至 1970 年後已無皮影戲戲院演出的任何紀錄，換句話說，1970 年後皮影戲已完全退出商業體系。

34 詳見〈第九屆第二次會員大會〉，《臺灣省地方戲劇協進會》（1972），頁 27-28。

以下將論述 1966 至 1970 年，近 5 年皮影戲的劇場發展。1967 年「東華」在高雄的甲仙明星戲院演出完最後一場戲院的檔期後，結束了劇場的演出活動，停歇近 3 年後，1970 年的皮影戲劇場演出，又出現戲院的何種演出契機？這段時期內，又突顯出皮影戲的何種發展？

一、1966 年皮影戲劇本最後變革——「排戲先生」吳天來的編寫

1950 年後，在商業劇場密集的演出之下，布袋戲產生了排戲制度的「排戲先生」。³⁵歌仔戲也定期網羅人才編寫劇本，如陳守敬、葉海、鄧火煙、陳震川、廖文燦等人。³⁶布袋戲有相當多的排戲先生出現，較為人所了解的，則有吳天來和陳明華兩位「排戲先生」。吳天來與陳明華二位的「排戲」，各有其風格。皮影戲在商業劇場密集的演出之下，雖有創作或者汲取講古藝人的講古題材，編寫成劇。但總歸是由演師一人所負責，尚未產生劇本與演出分工的現象。

在布袋戲或歌仔戲出現了排戲或編劇者的時候，皮影戲在 1966 年後開始有排戲先生的參與。皮影戲的商業劇場演出劇本，並無如布袋戲團一樣具有排戲先生，³⁷或如歌仔戲團聘請編劇人員的參與，³⁸所有的演出本全部都出自演師所一手抄寫。而有關皮影戲「排戲先生」的加入，則於 1966 年後，才有「排戲先生」吳天來的紀錄出現。³⁹布袋戲的商業劇場演出，除了演師的演出技術的精湛以外，不容忽視的是劇本劇情的懸疑和刺激。

而創作這些劇情的誕生，便須仰賴「排戲先生」，「排戲先生」的加入，對於布袋

35 「在布袋戲界，有兩位飲譽臺灣縱貫線的超級重量級排戲先生——吳天來與陳明華，他們兩人均是從北到南一路為各戲團排戲，……。」吳明德，《臺灣布袋戲表演藝術之美》（臺北：臺灣學生書局，2005），頁 124。

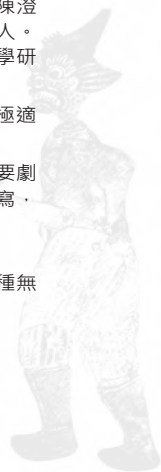
36 「1950 年代『拱樂社』開始了內臺定型劇本的寫作之後，由於逐漸走向『錄音團』的表演方式，……，因此團長陳澄三先生不惜重金開始網羅人才定期編寫歌仔戲劇本。這些編劇包括了陳守敬、葉海、鄧火煙、陳震川、廖文燦等人。……。」劉南芳，〈臺灣內臺歌仔戲定型劇本的語言研究——以拱樂社劇本為例〉（新竹：國立清華大學中國文學研究所博士論文，2011），頁 7。

37 「排戲先生的職責，並非西洋戲劇的『編劇』或『導演』的概念所包括的，他純粹是臺灣商業劇場中的產物，有極適合這塊土地的生命力。」陳龍廷，《臺灣布袋戲發展史》（臺北：前衛，2007），頁 101。

38 「就在官方不斷倡導劇本改良的同時，由陳澄三先生所領導的『拱樂社』，可以說是當時完全依照劇本演出的重要劇團。而陳澄三先生之所以改變以往幕表戲的演出方式，……，從此他所屬的劇團都是以四萬元一本的高價請專家編寫，……。」見楊馥菱，《臺灣歌仔戲之比較研究》（臺北：學海，2001），頁 73。

39 關於排戲先生吳天來，據李天祿敘述如下。

「我覺得吳天來最擅長安排各種恩怨情仇，他還有一種本事，就是能把無理說成有理，大概當編劇的人都要有這種無中生有的本事吧！」陳龍廷，《臺灣布袋戲發展史》，頁 102。



戲排戲先生的出現，是一種表演與觀眾的互動關係，而不是強迫接受的單向關係。⁴⁰此時，便亦出現了眾多「排戲先生」編劇者。「排戲先生」的吳天來，曾為「亦宛然」、「新興閣」、「五洲園」、「小西園」等，編排出許多相當多戲齣。吳天來的編劇特色，就是他能將布袋戲的主演所擅長的角色，予以發揮，而且能以相當特殊的手法，將死的說成活的，永遠在演出沒有結局的結局。吳天來除了替布袋戲

編寫劇本以外，也曾替「東華皮影戲團」張德成，寫過有關皮影戲的劇本。在李天祿的穿針引線下，張德成與布袋戲的「排戲先生」吳天來認識。⁴¹1963 年前的商業劇場演出的優劣，因劇本因素，導致演出品質不佳，所佔的比率不多。可是 1964 年後，張德成已經開始發現皮影戲的劇本演出，有較不符觀眾的口味，雖有不符觀眾的口味，但依然有其市場。觀眾反應劇本不良的情況，反倒不多。但隨著臺灣娛樂事業的多元化，及社會的變遷，皮影戲所新編的劇本內容，在商業劇場快速流行、瞬息萬變之下，出現不符劇場觀眾的看法。如：1965 年 4 月 16 日，於臺北縣中和鄉中和大戲院演出，提到說明：

……另一所枋寮演第一天日大片盜賊三船主演大滿，三四天國產凌波主演清宮秘史狸貓換子，大滿，我團大失敗……。⁴²

雖然紀錄上寫錄演出不盡理想，但若由 1965 年整年總體的演出評斷，演出成績依然能有「超」與「優」的階段，顯示這時期皮影戲還有觀眾的市場，而且以先前的劇本做



圖 20 東華《各類新聞剪報》，1964 年 3 月 10 日，「賣五洲二團」於臺南縣麻豆電姬戲院、「新世界掌中戲」陳俊然於雲林縣斗六鎮光華戲院演出的報紙廣告。（東華皮影戲團提供）

40 「布袋戲的排戲先生，並非我們所熟悉的編劇工作，事先就把所有情節對白完全寫好，而是想到那裏，演到那裏。必須強調的是，這種特殊處，正是布袋戲生命力的來源，它使表演與觀眾的關係，成為活生生的互動關係，而不是強迫接受的單向關係。」陳龍廷，《臺灣布袋戲發展史》，頁 98。

41 皮影戲是否有排戲先生的引入，目前尚無有任何資料的發現。但根據東華皮影戲團張德成 1966 年的隨身日記本記載發現，有關皮影戲的排戲先生紀錄，最早是在 1966 年。當時張德成前往臺北拍攝由李翰祥所執導的《天之驕女》電影之時，李天祿前來與張德成會面相談，在亦宛然李天祿的引介之下，張德成與李天祿二人前到吳天來的住所，討論有關劇本的問題。詳見張德成 1966 年隨身日記本，1 月 1 日記事欄。

42 詳見《東華皮影戲團各地上演紀錄表》第二本，頁 402。

為演出，觀眾還能接受，所以對劇本的改革幅度不大。可是 1966 年後，整體商業劇場的演出，完全改變。先前的皮影戲新編劇本，已較不符觀眾的喜好。從 1966 年後的演出評語可知，演出皆為下滑現象，整體平均為「可」和「劣」。反應了皮影戲商業劇場的演出，所呈現變化。觀眾反應劇本的內容趨勢，相當明顯。商業劇場觀眾，已開始流行出不同的欣賞品味角度，代表著商業劇場消費群已逐漸改變。同時期布袋戲演出的劇本蔚為流行，反觀皮影戲的劇本內容演出，對觀眾而言，或許已不符觀眾的欣賞口味。如，1966 年 11 月 13 日，「東華」於臺南縣六甲鄉鴻都戲院演出，提到：

……，缺陷戲文……。⁴³

透過上述的例子，吾人發現隨著劇場文化的瞬息萬變。皮影戲在劇場演出的劇本，到 1966 年左右，已出現難以迎合當時觀眾的胃口，加上新興娛樂的多元化，皮影戲漸漸難以受到內臺觀眾的歡迎。劇本演出不符觀眾的口味，勢必就須尋找新的創作來源與題材，以符合觀眾的期待。這時期的張德成，開始將皮影戲的劇本演出觸角，延伸到劇場布袋戲的演出本中。布袋戲的演出劇本，既能夠吸引觀眾前來消費，勢必有其獨特的地方，「東華」張德成有意將皮影戲的演出劇本，發展類似布袋戲劇本的型態階段。1966 年因拍攝黃梅戲《天之嬌女》電影，張德成北上，透過亦宛然布袋戲李天祿的介紹與排戲先生吳天來認識。⁴⁴

1966 年張德成，與布袋戲「排戲先生」吳天來合作。這樣的合作關係，有兩方面的意義。其一，皮影戲與布袋戲曾經都有過排戲先生的參與和討論，不過，皮影戲「排戲先生」吳天來的參與是 1966 年後，要比布袋戲晚上許多。就 1966 年後皮影戲劇本的編寫而論，「排戲先生」劇本的寫作參與，反應了 1966 年後的布袋戲商業劇場演出，仍有觀眾市場。而布袋戲「排戲先生」吳天來，不但替布袋戲編寫過相當知名的劇本，也曾替「東華皮影戲團」編寫過劇本。「排戲先生」吳天來的參與，勢必將皮影戲的劇本寫作內容，帶往商業劇場布袋戲的編寫方式，突破以往的皮影戲劇本寫作範圍。其二更表示，除了先前日治時期由日人所編寫的皇民劇本，有分工的現象外，戰後皮影戲商業劇

43 詳見《東華皮影戲團各地上演紀錄表》第二本，頁 425。

44 詳見張德成 1966 年《隨身日記本》，1-2 月份記事欄。



場劇本的演出，亦有分工的出現。但張德成與吳天來、李天祿三人的談話，以及吳天來 1966 年 2 月南下高雄，同張德成討論過何種適合皮影戲的劇本演出，已隨著當事者的相繼過世，而無法詳加了解，相當可惜。只能由張德成日記本短暫文字記載，了解約略的討論經過。當排戲先生吳

天來，將皮影戲劇本完成後，皮影戲已黯然的退出商業劇場的行列當中，未能將吳天來所排演的戲齣，完整的搬至商業劇場中演出。若皮影戲能將吳天來所安排為皮影戲編寫的皮影戲劇本，搬入商業劇場演出，相信是商業劇場皮影戲劇本的另一種嘗試與突破。石光生曾對商業劇場研究與觀察，提到：

由於皮影戲內臺演出的劇本多為傳統劇目，稱不上現代突破，……。這期間流行文化主導下的中外電影、舞臺劇（新劇）、歌舞團、勇於嘗試創新的布袋戲與歌仔戲、馬戲團與魔術團等強調聲光的表演形式與電影媒體陸續出現，且流行文化傳播的方式轉為急促快速時，皆明顯影響、牽引著喜新厭舊的民眾的美學觀與藝文品味。……但是傳統戲曲藝術（如戲劇文學、文武場、演藝方法）反而在新觀眾眼中變得越來越陌生和遙遠，……，靜默的觀眾其實才是決定某個劇種興盛與衰退的關鍵因素。⁴⁵

石光生為商業劇場演出劇本所下的結論，但此論述觀點也許不夠明確。嚴格來講，所稱的皮影戲劇本的不符時宜，透過文獻資料的比對，是要指 1966 年之後，也是皮影戲商業劇場後期之事。「東華」先前的傳統劇本，雖是傳統劇目，但以內容而言，亦是一種迥異傳統的新創作。反之，就是當年的一種現代突破或者現代創新的劇本，只是隨著時期的發展，商業劇場觀眾的欣賞口味，也逐漸改變。若以《記錄表》來看，1966 年以前，東華皮戲團尚能維持一定的演出市場，而皮影戲的傳統劇本或者新編的劇本，亦有吸引觀眾之處。依照石光生所言的劇本「現代突破」觀點，多年的演出，「東華」的張德成，

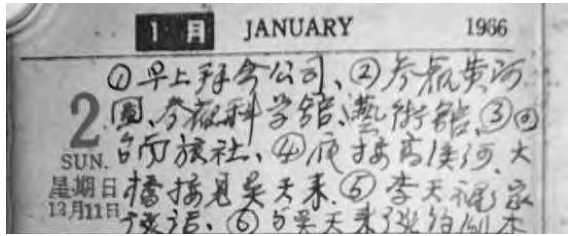


圖 21 1966 年 1 月 2 日，張德成隨身日記本，記錄與吳天來談論演出劇本的紀錄。（東華皮影戲團提供）

45 石光生，〈論張德成皮影戲「內臺演戲紀錄」（1952-1967）反映的內臺戲劇場文化〉，頁 205-206。

並非沒有察覺或意識到整體劇場的文化演變，只是開始著手改變「現代突破」之時，商業劇場的觀眾欣賞口味，已先於皮影戲劇本的再創作之前。若從皮影戲的劇本「現代突破」來看，皮影戲 1956 年後，所新編的劇本《萬劫北交趾》和《世外奇聞》，並非是傳統劇目，雖內容是以不同劇本或章回小說的拼貼方式呈現，但有經過演師多方面的修改，與傳統劇目有所不同。而《北交趾》的劇本寫作，更是如同布袋戲「排戲先生」所編寫無結局的寫作方式，在當時已是相當先進的「現代突破」，是嘗試創作出新的劇本型態，以符合瞬息萬變的劇場生態。

皮影戲的衰退，有其時代潮流的因素，每一個時代，都有其符合時代流行的分子在。當這個流行的分子退燒後，也代表這個流行文化的退出之時。商業劇場文化和時代的變異，皮影戲意識到了劇場環境的變化，自我開始對表演內容有所改變，去符合時代的潮流。但畢竟觀眾和時代的變異的快速演變，皮影戲雖有變化，去符合時代和環境文化。但觀眾已不感興趣，這也是劇團一個不得不去接受的事實。1947-1965 年間，曾經風靡當時劇場的皮影戲的劇本與藝術魅力，在 1966 年後已經很難如早期，那樣的受到觀眾的青睞，也表示著皮影戲新編的劇本以及呈藝表現，已經漸漸趕不上現代觀眾的口味，另一方面更呈現商業劇場的環境與文化變遷。

二、影偶的全面創新

如上述，吾人除了劇本以外，影偶的全面改變，也是 1966-1970 年的重要變異。影偶的全面改革，嚴格而講，是在 1966 年所完全蛻變。⁴⁶由上述章節，吾人看到 1956 年後，「東華」漸於皮影戲偶上做改革。可是 1966 年所新雕製的新影偶，在商業劇場完全使用時，皮影戲商業劇場演出，已經進入尾聲。如，《東華皮戲團各地上演紀錄表》記載：

……，本團麻豆戲院改新皮人形，第一次入麻豆，第二入六甲此院都失敗，
缺陷戲文。……。⁴⁷

⁴⁶ 詳見張德成 1966 年 1-9 月份的《隨身日記本》記載。

⁴⁷ 詳見《東華皮戲團各地上演紀錄表》第二本，頁 425。



由該紀錄中，可以看出商業劇場的新皮人形演出。這批由 1966 年間所雕刻的影偶，在退出商業劇場後，就成為酬神戲演出的主要戲偶。張德成在 1966 年 9 月 16 日，隨身日記本中記載提到：

3 桌外去土庫（高雄市楠梓區土庫的清福寺）演戲，夜演最新的皮人形，戲文武林劍俠。……。⁴⁸

由此可知，1966 年農曆七月的酬神戲演出，是以最新的皮影人形做為演出偶，呈現在 1966 年戲偶的改革，多已完成。而 1966 年後所雕刻的新影偶，就成為往後影偶雕刻的基礎，延續這時期商業劇場影偶模式。透過記錄可以了解「東華」的皮影戲偶，在 1966 年之時，已經發展完備。相當可惜的是，整體商業劇場環境傳統戲曲演出，已逐漸失去市場。皮影劇團期許新式的影偶變異，能夠再次引起劇場觀眾的興趣，可是仍無法吸引住觀眾，在在突顯了 1966 年皮影戲商業劇場的文化與環境，逐漸沒落的事實。戲劇的興盛衰退，先決條件取決於觀眾的喜好，喪失了觀眾，等於失去表演的市場。

綜觀而論，1966 年雖有劇本以及戲偶上的完全變異。可是 1966 年是商業劇場皮影戲的分水嶺，當年「東華」也曾改變劇本，類似布袋戲排戲的演出模式，但在實現這樣的劇本演出前，尚未引起觀眾的共鳴，皮影戲已經先行退出劇場行列，當商業劇場的觀眾對於劇場內皮影戲表演，失去了興趣的時候，就等於皮影戲失去了劇場的表演舞臺與市場。皮影戲只能退守到外臺酬神戲的演出，從張德成所記載的《外臺演戲紀錄本》可知，1966 年後商業劇場只演出 28 場，但自 1966 年後，「東華」的酬神戲場次，開始大幅增加。如：1967 年 54 場、1968 年 58 場、1969 年 46 場、1970 年 54 場，反應了皮影戲將重心轉往酬神戲的演出場域，繼續維持著皮影戲生存的一線生機。

三、1970 年商業劇場演出的最後曙光

自戰後 1945 年，「東華」開始走入商業劇場體系後，隨著商業劇場體系的蓬勃發展，開創了皮影戲的商業劇場演出佳績。而「東華」劇場演出，在 1962 年達到高峰，全年演

⁴⁸ 詳見張德成 1966 年 9 月份的隨身日記本記載。

出 229 次，此後，則逐年銳減。逐年的銳減，代表商業劇場的皮影戲演出，雖然繼續演出、技術依然維持，但畢竟劇場的消費市場改變，退出劇場的行列，只是時間的早晚問題。1967 年 6 月 30 日，張德成在高雄縣甲仙鄉明星戲院演出完後，當年度則完全停演。張德成留下了：

……，絕路了以後入演注意，但是全是嘉義方面人移居來此居住，枉費，第一天失敗，原因後坪（後場）害的了，此院經理很好，……。⁴⁹

紀錄中，張德成以一句「絕路了！以後入演注意」道盡了商業劇場演出的辛酸與無奈。「絕路了」其一方面更意味了，商業劇場皮影戲演出沒落的事實。1968 年 4 月，屏東縣南州鄉南州戲院、屏東縣滿州鄉滿州戲院、臺北縣中和鄉中和大戲院等，戲院經理、負責人來信，親自中止演出合約。

1968 年底所排設 1969 年當年度的戲院檔期，如，臺北縣三峽鎮漚汪戲院、萬華戲院、屏東縣里港鄉土庫戲院、鳳山南臺戲院、屏東縣萬丹鄉綿豐戲院、屏東縣高樹鄉舊寮戲院等，全被終止。所安排的戲院中、北部檔期，則完全被戲院的負責人和院方給臨時解約。原因無他，就只因戲院無須皮影戲再次前往演出。戲院終



圖 22 1970 年 5 月 26 日，「東華」於臺東縣太麻里金山戲院演出時，最後的廣告「戲單」。（東華皮影戲團提供）

止皮影戲的演出，代表劇場環境，已經產生不同欣賞方式。另一方面，時代因素與劇場文化也悄然改變。然，1970 年 5 月，在多方交涉下，臺東方面的商業劇場，應允張德成前往演出一個月。⁵⁰ 在臺東縣市的劇場演出約定後，隨即聯絡先前舊有的後場人員，以張德成的紀錄可知，有北管後場人員、西洋樂隊手與傳統的皮影戲演出人員。⁵¹ 由此能看到 1970 年的戲院演出，「東華」仍以北管音樂與潮調音樂，並搭配西洋的樂隊為演出主軸，劇本則是先前的《濟公傳》與《世外奇聞》全本。可為何張德成無安排由布袋戲「排戲

49 詳見《東華皮影戲團各地上演紀錄表》第二本，頁 427。

50 見 1970 年 5 月 21 日到 6 月 20 日臺東地區等三所戲院「租購」合約書，此後，則結束了長達 20 餘年的商業劇場演出。

51 詳見張德成《東華演員記帳本》。

先生」吳天來所編寫的劇本？得和吳天來為張德成所編述皮影戲的劇本內容，再做分析。不過，張德成提到，在太麻里、知本戲院演出不盡理想，5 天的檔期只演出 2 天即下檔，反應了劇場的消費觀眾，已無法再次接納皮影戲的演出形式，張德成於金山戲院，演完最後的商業劇場檔期後，退出商業劇場的行列。此後，「東華」張德成不再進入商業劇場的體系中演出。當然，「東華」張德成的退出，有其時代的因素。1960 年代末期，臺灣的商業劇場，傳統戲曲的演出是日薄西山的狀態，取而代之的是新興表演娛樂。傳統戲曲又開始回歸到酬神戲演出行列，皮影戲亦是。時代因素的改變，1960 年代末，「商業劇場」的娛樂取向，逐漸褪色，已非當代臺灣流行文化的主流。

「結束」是另外的一種「開始」；也是一個「契機」。「今日世界」的出現，對於「東華皮影戲團」的商業劇場演出而言，或許是 1970 年商業劇場末期的另一個演出「機會」。

「今日世界」全名為「今日世界育樂中心」，藝人多半簡稱「今日世界」。「今日世界」的出現，或許是「東華皮影戲團」在「商業劇場」演出的最後餘暉。「今日世界」的出現，或許是一種奇蹟，有其特殊意義。⁵²「今日世界」的出現，為逐漸沒落的傳統戲曲商業劇場演出，提供了新的演出場地。其類似「戲院」的形式，但卻有形似現代百貨公司的多角化經營理念。1969 年五洲園布袋戲的黃俊雄，曾在「今日世界」的「松鶴廳」連演 1 年 7 個月的布袋戲，後受到臺灣電視公司聶寅先生的青睞，進入電視演出。1969 年於「今日世界」演出的「真五洲」黃俊雄，曾力薦張德成參與「今日世界」的演出。⁵³ 1969 年黃俊雄在「今日世界」戲劇演出，力邀張德成，前來「今日世界」演出皮影戲，發信給張德成，談及有關皮影戲在「今日世界」中的演出方式，



圖 23 「今日世界」的廣告文宣封面（東華皮影戲團提供）

52 陳龍廷，《發現布袋戲：文化生態·表演文本·方法論》，頁 316。

53 詳見 1969 年「真五洲」黃俊雄書寫於東華張德成明信片。

欲建立「今日世界」多種劇種的演出形式。1970年黃俊雄推薦張德成，前往「今日世界」與相關節目的經理洽談演出事宜。不過，演完臺東方面的戲院檔期後，張德成與「今日世界」的經理，討論了有關演出的相關問題後，在雙方諸多細節的考量下，張德成沒有參與「今日世界」的演出行列，留下皮影戲商業劇場演出機會的最後遺憾。「今日世界」的演出機會，劃下了「東華」商業劇場演出的最後句點，也象徵臺灣的皮影戲，在商業劇場體系下演出的告終。

如果，再將1970年代的商業劇場擴及至傳統戲曲，以布袋戲為例，布袋戲雖晚於皮影戲退出商業劇場，可1970年後的布袋戲，尚在於商業劇場演出者已寥寥可數，1970年後，只剩五洲園二團黃俊卿，1976年2月20日，於高雄市南興戲院演出《黑眼鏡》、孫正明木偶劇團的孫正明於南興戲院上演《聖俠小顏回》、1978年8月14日，五洲園三團黃俊雄於臺北萬華區佳樂戲院藍廳上演《六合三俠傳》。歌仔戲更已在商業劇場絕跡。或許1970年代後，是為臺灣傳統戲曲，商業劇場演出的最後「大收煞」。自此以後，已無傳統戲曲在商業劇場中出現，更象徵著臺灣傳統戲曲的商業劇場年代，已經正式結束。

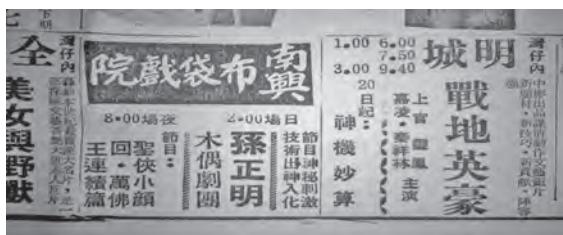


圖 24 東華《各類新聞剪報》，1976年1月17日，「孫正明木偶劇團」孫正明於高雄市籬仔內南興戲院演出《聖俠小顏回》、《萬佛王》的報紙廣告。（東華皮影戲團提供）

陸、結語

「商業劇場」即是臺灣戲劇發展上，相當重要的一個階段。商業劇場是當時的一種常民文化與生活的一部分。它的發展有歷史層面與時代背景，在時代與歷史的交構下，建立出一段臺灣傳統戲曲、新興娛樂相當重要的歲月。透過皮影戲商業劇場的初步建構，臺灣的商業劇場雛形與建立，起始於日治殖民時期。各種戲曲在「戲院」相互的競演、追求利益的競爭演出中，逐漸發展出相當完善的表演方式。透過東華的劇場文獻資料，吾人可以看出，皮影戲商業劇場的一個輪廓。



一、皮影戲商業劇場的歷史

皮影戲真正的劇場演出，始於日治時期，而止於 1970 年。在日治時期，日人興建出現代劇場後，皮影戲開始進入商業劇場的體系。戰後社會氛圍有別戰時體制，臺灣的皮影戲與其他劇種一樣，再次進入商業劇場。在流行文化的發展之下，促使皮影戲的劇場演出，越之蓬勃。商業劇場興盛，有其時代背景與流行文化潮流，反之，當劇場文化與潮流消退之時，也就為商業劇場的衰落。商業劇場傳統戲曲的沒落與消失，象徵著社會的改變，而社會型態的改變，也牽引著觀眾對於戲曲演出的喜好。1966 年後，皮影戲曾經試圖藉由布袋戲的排戲制度，革新先前的劇本內容。但在排戲編寫完劇本完成之前，皮影戲已先行黯然退出商業體系，使得由排戲先生所排寫的劇本，未能實現在皮影戲的戲院演出。此外，1970 年今日世界育樂中心的出現，再次燃起皮影戲戲院演出的希望。不過在雙方的商討結果下，使得「今日世界」的皮影戲演出，無法成行；留下了皮影戲戲院演出的最後遺憾。退出商業劇場的劇團，代表著劇場生態觀眾的改變，觀眾的消失，反應著新興娛樂的再出現，而商業劇場的褪色，更象徵著一種臺灣社會文化的變遷。當時代演進，戲院的觀眾，對於劇場內皮影戲表演，失去了興趣的時候，等於皮影戲失去劇場的表演舞臺與市場。最終只能退守到外臺的酬神戲的演出，繼續維持著皮影戲生存的最後一線生機。這也是傳統戲曲，在社會型態轉變下，所必須遭受到的宿命與不得不面對的事實。

二、劇場演出的變革

商業劇場的演出，相當競爭。生存主要建立在觀眾的消費，須面對來自不同劇種的競演以外，新式或爭奇鬥艷的演出效果，也是吸引觀眾的手法。在此情形之下，出現了演藝和文化上的革新，如音樂演奏、舞臺美學、廣告文化、新編劇本文學等。這些演藝上的變異，除了表達皮影戲商業劇場的表演風格以外，也反應了皮影戲在劇場演出上的另一種文化。而這些劇場的演藝改革與文化，在退出商業劇場後，持續的影響到日後皮影戲的酬神演出。反之，當目前吾人在酬神戲的演出，出現現代音樂、舞臺設計的視覺效果，或多或少是一種商業劇場演出變革下的一種遺緒。

最後，筆者援引臺灣文學作家洪醒夫的《散戲》，做為結尾。洪醒夫的書寫，描寫出歌仔戲的演出，具有布景壯麗和燈光特點的展現，臺下滿滿的觀眾，象徵了傳統歌仔戲，也曾有過一段風光的歲月。而其故事以 1980 年代左右為背景，點出 1980 年臺灣經濟正快速起飛，社會型態急速轉變，舊有的農村風貌，被工商社會凌駕，曾在農村風光一時的「外臺歌仔戲」，在社會的轉變下，急速衰微。這是文學家洪醒夫，對於存在於民間酬神戲沒落的一種感嘆。以玉山歌劇團的演出，象徵歌仔戲團不再風行且凋零的總縮影。或許作家筆下的歌仔戲沒落，正要闡述傳統戲曲，受到社會型態的轉變，日趨衰微的寫照。其實如果吾人將此一情景，轉換成皮影戲的商業劇場，或許存在於臺灣歷史文化下的皮影戲商業劇場演出，與洪醒夫筆下的歌仔戲，同樣都面臨過相同的場景與命運。曾經風華過的商業劇場，造就了無數傳統戲曲、新興娛樂相互競技的場面，觀眾席的掌聲、商業劇場孕育出的傳統小吃、人聲鼎沸的戲院前的市集，已隨時代的扭轉，不復往矣。直至今日皮影戲的商業劇場，已成過往的歷史名詞。如今再次回憶皮影戲的劇場歷史，只能由圖像、文獻資料，細數品嘗回憶那段曾經存在臺灣皮影戲的「戲院」黃金歲月。



參考書目／

一、專書

- 中央委員秘書處編印（1954），《四十一四十二年度反共抗俄總動員運動會報紀錄彙編》。中央委員會秘書處，動秘議字會 NO.000437 號。
- 石光生（1995），《重要民族藝術藝師生命史——皮影戲張德成藝師》。臺北：教育部。
- 吳明德（2005），《臺灣布袋戲表演藝術之美》。臺北：臺灣學生書局。
- 李功勤（2009），《艱困與榮光——臺灣政治發展史論》。臺北：幼獅。
- 林永昌（2013），《高雄市歌仔戲的發展與變遷》。新北：稻鄉。
- 林尚義（2012），《劇場藝術的多元發展與設計：從劇場形式解析舞臺設計》。新北：華藝。
- 胡耀恆（2001），《世界戲劇藝術的欣賞》。臺北：志文。
- 徐亞湘（2000），《日治時期中國戲班在臺灣》。臺北：南天。
- 張叫（1948），《日戲》演出紀錄本。
- 張德成（1950），《戲劇雜事記錄簿》。
- 張德成（1951），《請戲人明細案卷》。
- 張德成（1951-1970），《東華演員記帳本》。
- 張德成（1952），《東華皮戲團各地上演紀錄表》。
- 張德成（1962），「臺灣省訓練團」《地方戲劇班》第一期，第一、二本上課筆記。
- 陳正茂等編著（2008），《新編臺灣史》。臺北：新文京開發。
- 陳龍廷（2007），《臺灣布袋戲發展史》。臺北：前衛。
- 陳龍廷（2010），《發現布袋戲：文化生態·表演文本·方法論》。高雄：春暉。
- 彭懷恩（2008），《臺灣政治變遷史》。臺北：風雲論壇。
- 黃秀政、張勝彥、吳文星等合著（2002），《臺灣史》。臺北：五南。
- 楊馥菱（2001），《臺灣歌仔戲之比較研究》。臺北：學海。
- 楊馥菱（2002），《臺灣歌仔戲史》。臺北：晨星。
- 葉龍彥（1998），《日治時期臺灣電影史》。臺北：玉山社。
- 葉龍彥（2001），《臺灣戲院發展史》。新竹：新竹市立影像博物館。
- 臺灣省地方戲劇協進會（1972），《第九屆第二次會員大會》。臺中，臺灣省地方戲劇協進會。
- 臺灣銀行經濟研究室（1970），《臺灣經濟發展之研究》第二冊。臺北：臺灣銀行。
- 趙既昌（1985），《美援的運用》。臺北：聯經。
- 戴寶村（2006），《臺灣政治史》。臺北：國立編譯館。

二、期刊

- 石光生（2004），〈論張德成皮影戲「內臺演戲記錄」（1952-1967）反映的臺灣內臺戲劇場文化〉，《民俗曲藝》，（146），頁 157-217。
- 張能傑（2016），《臺灣戰後商業劇場的廣告美學與文化——以皮影戲為例》，《靜宜中文學報》，（9），頁 91-134。

三、學位論文

- 林美鸞（1996），〈光復後臺灣地方戲劇演出情形與社會轉型關係初探（1945-1970）——以東華皮戲團、新興閣掌中劇團、拱樂社為例〉。嘉義：國立中正大學歷史研究所碩士論文。
- 張能傑（2008），〈論民族藝師張德成新編皮影戲〉。臺北：國立臺北大學民俗藝術研究所碩士論文。
- 劉南芳（2011），〈臺灣內臺歌仔戲定型劇本的語言研究——以拱樂社劇本為例〉。新竹：國立清華大學中國文學研究所博士論文。

四、報紙、總統府公報

〈總統致詞原文〉（1940年3月3日），《總統府公報特刊》，第二版。

《戒嚴法》（1948年5月19日國民政府修正公布）。

〈蔣總統告全國軍民同胞書〉（1952年1月1日），《總統府公報》。

臺灣省政府臺灣省警備總司令部，戒字第一號。



附錄／圖錄



圖 25 1952 年 11 月 28 日，刊登於《華報》「東華皮戲團」在臺北市眾樂園戲院演出的報紙廣告宣傳。(東華皮影戲團提供)



圖 26 1959 年 11 月 25 日，刊登於《中華日報》「東華皮影戲團」於雲林縣北港鎮大復戲院演出的報紙廣告。(東華皮影戲團提供)



圖 27 1953 年 1 月 12 日，攝於《新生報》的「東華皮影戲團」廣告看板。演出劇名為《西遊記》和《八寶連環樓》。(東華皮影戲團提供)



圖 28 1955 年「東華皮影戲團」廣告設計的印模。圓圖字體為「東華」，上方小字為「正觀音山」。(東華皮影戲團提供)



圖 29 1956 年 7 月，「東華皮戲團」張德成所繪製的廣告看板。看板劇情為《萬劫北交趾》「無極天尊救唐營」橋段和《濟公傳》。(東華皮影戲團提供)



圖 30 1961 年 9 月 16 日，「東華皮戲團」於臺中市復興路南台戲院外的廣告看板。(東華皮影戲團提供)

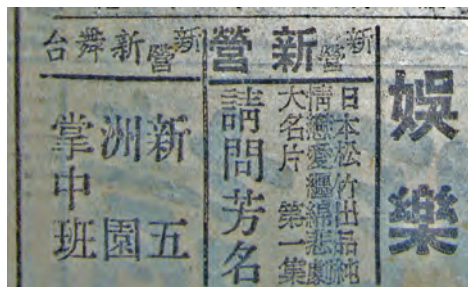


圖 31 張德成所剪輯《各類新聞剪報》本，1956 年 4 月 8 日，「新五洲園掌中班」於臺南縣新營鎮新舞臺戲院演出的報紙廣告。（東華皮影戲團提供）



圖 34 《各類新聞剪報》，1956 年 1 月 1 日，於高雄市灣子內民生戲院，臺語電影《瘋女》的廣告。（東華皮影戲團提供）



圖 32 張德成《各類新聞剪報》本，1962 年 3 月 20 日，越劇團（河南梆子）與黑貓歌舞團於高雄戲院即將演出的報紙廣告。（東華皮影戲團提供）

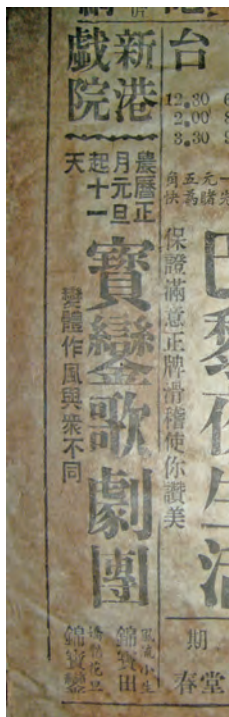


圖 33 東華《各類新聞剪報》中，1956 年 1 月 1-11 日，位於新港戲院演出的「寶鑾歌劇團」廣告。（東華皮影戲團提供）



圖 35 1955 年 5 月 18 日，東華皮影戲團位於南投縣草屯鎮銀宮戲院演出，日夜大爆滿破開臺以來最高紀錄照片。（東華皮影戲團提供）



圖 36 1954 年 5 月 11 日，東華皮影戲團於宜蘭市宜蘭中山堂戲院演出，觀眾購買門票情形。該廣告看板為《西遊記》——孫悟空大戰妖魔。（東華皮影戲團提供）

