戲劇研究　第6期
Journal of Theater Studies
2010年7月　頁51-80

論福建民間傀儡戲的祭儀文化特質*

葉明生
福建省藝術研究院研究員

前言

位於東海之濱的中國南方的福建省，歷史上屬閩越國故地。許多古老的文化藝術，雖歷經千百年歷史，至今在民間尚有大量遺存，唐宋以來曾經在這塊土地上盛行的傀儡戲，即是其中的一種。傀儡戲在福建流行的品種有多種，如提線、杖頭、藥發、布袋、鐵枝、肉傀儡等，時至今日許多傀儡形式在民間依然活躍，惟提線與布袋兩種最具影響。甚至成爲中國木偶藝術的重要標誌，在世界各國藝術界中頗具聲望。

但是，論及與宗教祭祀關係最爲密切的，還是提線傀儡戲。提線傀儡戲的前身即是中古社會漢代以來的「賓婚嘉會皆作魁儡」的「喪家樂」[1]。而傳入福建的提線傀儡戲（以下簡稱傀儡戲），即承襲其母體文化——祭祀儀式文化，在千百年的歷史長河中，與民衆的社會生活（其中包括宗教與娛樂文化生活）產生密切的聯繫。並且從中發展出許多內容豐富、形式多樣、色彩繽紛的祭祀儀式文化來。而正是由於傀儡戲所具有的祭祀儀式文化特質，使這種融合宗教與藝術文化於一體的民間藝術，在各種複雜的歷史社會條件下歷劫不磨，至今在民間社會仍具頑強的生命力。爲此，本文著重就傀儡戲與祭祀儀式文化相關的歷史文獻資料、祭祀儀式特徵及祭祀儀式戲劇形態作一些探述，藉以向海內外專家求教。

---

* 本文初稿完成於2003年，2010年再次受聘於中山大學中國非物質文化研究中心兼職教授，對本文作了重要修改，並作爲該中心研究的成果呈獻給大家。特此說明。

1 〔晉〕司馬彪（？-約306）撰，〔梁〕劉昭注補：《後漢書志第十三·五行志一》（北京：中華書局，1982年），第11冊，頁3273。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、福建傀儡戲的祭儀文化軌跡

傀儡戲雖有宗教和娛樂兩種功能，但從它傳入福建以來，在歷代的一些文獻資料中，很少看到論及與娛樂的聯繫，而更多的是關注它與宗教祭祀方面的存在因素。因此，我們將歷代相關之史志文獻和稗記資料所載錄的傀儡戲與祭祀儀式的一些信息加以縷析，從中亦可見傀儡戲在祭祀儀式中衍變及發展的一些歷史軌跡，從而對福建傀儡戲的祭祀儀式文化特質有初步的了解。

（一）漢唐傀儡戲濫觴信息

傀儡戲始於何時傳入福建，因史料闕載，無從稽考。至近代，僅在閩中的莆田縣民間發現一則漢代流傳傀儡戲的傳說，其內容爲「漢武帝時，東越王余善，與其兄郢相攻殺，帝遣兵討之，餘善竄入廣業深山中（莆田縣境內），士卒無聊，善命捏泥爲頭，編竹爲身，取藤爲線，作傀儡戲」。[2]此說是否有據，無可證實，姑且存疑待考。但有文字記載福建傀儡戲的存在，是唐代會昌年間（841-846）閩人進士林滋的《木人賦》。該賦除了描述提線傀儡的結構、表現形式外，亦點明它與宗教祭祀所具有的關係。如該文賦稱：

> ……原夫始自攻堅，終資假手，雖克已於小巧之下，乃成人於大樸之後。來同闢地，舉趾而根柢則無；動必從繩，結舌而語言何有。……低迴而氣岸方肅，佇立而衣裾屢振。穠華不改，對桃李而自逞芳顏；朽質莫侵，指蒲柳而詎驚衰鬢。既手舞而足蹈，必左旋而右抽；藏機關以中動，假丹粉而外周。……是則貫彼五行，超諸百戲，……。[3]

考林滋爲閩縣（今福州）人，其所作《木人賦》爲觀提線傀儡戲而有感而發。從其文中所述「貫彼五行，超諸百戲」一語中，可知唐時的「木人」（傀儡）與宗教活動的「五行」及民間伎藝的「百戲」都有關係，透過文中信息，可知當時的「木人」是二者兼容並蓄的一種藝術形態。這種被稱爲「木人」的傀儡戲，至五代間在福建的一些大寺廟法事儀式中常有演出。《雪峰山志》卷五，即有一首五代間人伊庵權所詠福州名剎雪峰寺演傀儡的詩，其詩云：

---

[2] 莆田縣誌編輯委員會編：《莆田縣戲劇史》，1960年未印稿，頁1。

[3] 〔唐〕林滋：《木人賦．以周穆王時有進斯戲爲韻》，錄自〔清〕楊浚輯《閩南唐賦》（清光緒二年〔1876〕刊本），卷1。泉州市文物管理委員會資料室藏本。

臺灣大學學術期刊資料庫

蒲缽盛來一物無，豈同香積變珍珠。日月並輪長不照，木人舞袖向紅爐。[4]

從詩文中可見其時寺廟活動中「木人」之樂舞表演情況，它與唐代段安節《樂府雜錄》所述「傀儡子」之「其引歌舞有郭郎者」情況相似。而《雪峰山志》記述僧人眞淨文詩「鮑老當年笑郭郎，人前舞袖太郎當。及乎鮑老出來舞，依舊郎當勝郭郎。」[5]其中也述及傀儡之舞蹈形式。以上資料說明福建於唐、五代間之傀儡戲濫觴情況。

（二）宋代傀儡戲史料

宋代，是福建傀儡戲開始走向興盛的時代，從後世所錄稗記中，有關北宋傀儡戲的祭祀資料僅有明代人柯潛（1423-1473）〈重修陳盧園記〉述及一則閩中傀儡戲資料，其中云：

後周顯德中（954-960），濟川（陳洪進）歸里祭祀，用傀儡郭郎戲，觀者如堵。[6]

據考，陳洪進（914-985）字濟川，仙遊縣楓亭鎮人，係五代後周駐泉州軍政大員，其「歸里祭祀」也用「傀儡郭郎戲」，可知當時傀儡戲在當地祭祀中的盛行情況。

宋代福建傀儡戲的盛行情況，可見於地方文獻，特別是南宋紹熙三年（1192）中國著名理學家朱熹（1130-1200）之〈勸農文〉最具影響。該文稱：

約束城市鄉村，不得以禳災祈福爲名，斂掠錢物，裝弄傀儡。[7]

禁傀儡戲的地方爲閩南之漳州府，時朱熹任漳州太守，他禁止傀儡戲的理由很簡單，原因是傀儡戲以「禳災祈福」的名義「斂掠錢物」。由之可見閩南傀儡與「禳災祈福」之宗教活動的密切關係及在當地的盛行程度。不惟朱熹禁傀儡，他的門生陳淳（1153-1217）還將傀儡列爲「淫戲」而力倡禁絕，他在給當時的漳州知府傅伯成（1143-1226）呈送一篇〈上傅寺丞論淫戲〉的文章中說到：

---

[4] 潘守正編：《雪峰山志》（福州：雪峰崇聖禪寺，1955年），卷5，頁93。

[5] 同前註，頁94。

[6] 〔明〕柯潛：〈重修陳盧園記〉，引自〔清〕鄭得來：《連江里志．歲時》（雍正六年〔1728〕手抄本），卷1，頁2。楊亞其先生2001年提供過錄本。

[7] 〔宋〕朱熹：〈勸農文〉，收入龍巖地方誌編輯委員會編：《龍巖州志．藝文志一》（福州：福建省地圖出版社，1987年），卷13，頁329。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 某竊以此邦陋俗，當秋收之後，優人互湊諸鄉保作淫戲，號「乞冬」。群不逞少年，遂結集浮浪無賴數十輩，共相唱率，號曰「戲頭」，逐家聚斂錢物，豢優人作戲，或弄傀儡。[8]

從當權者將傀儡列入「淫戲」的黑名單一事來看，可見其時傀儡戲的流行十分普遍，以至被執政者視爲氾濫成災，非於嚴厲禁絕不可。

與漳州傀儡戲同時，興化府（今莆田市）的民間社戲中，傀儡戲也佔盡優勢、出盡風頭，於當地宗教民俗儀禮中幾乎無處不在。時人劉克莊（1187-1269）於其詩詞大量出現詠傀儡之詩篇，如其〈聞祥應廟優戲甚盛二首〉之一云：

> 空巷無人盡出嬉，燭光過似放燈時；
> 山中一老眠初覺，棚上諸君鬧未知。
> 遊女歸來尋墜珥，鄰翁看罷感牽絲；
> 可憐樸散非渠罪，薄俗如今幾偃師。[9]

透過其詩句，我們可以感受到傀儡戲在社戲演出時，那種萬人空巷和戲場下人頭攢動的繁盛景象。傀儡在當時社會條件下，成爲最主要的娛樂觀賞藝術之一種，除了它自身在百戲中所具有的形式簡便、易於掌握、且經濟實惠之發展條件外，其與宗教民俗關係密切也是最重要的因素。但從劉克莊的詩詞中已可見，當時的傀儡已演故事，其中有一部分已初具向藝術娛樂型發展的趨勢了。

（三）明代傀儡戲資料

明代，是中國戲曲發展的一個鼎盛時期，傀儡戲的地位和市場有相當一部分被南戲的劇種所取代，如泉州、興化等地傀儡戲後來都以南曲爲主要聲腔。由於海鹽、崑山、餘姚、弋陽四大聲腔之興，特別是南方弋陽腔之廣泛流傳，傀儡戲多從城市退避於民間，並且迫使許多宗教傀儡紛紛改唱弋陽諸腔之曲調，從而加速了福建城市傀儡戲向戲劇化衍進的步伐。但在閩北、閩東及閩西等地，傀儡戲雖借用當時流行的弋陽腔衍變的大腔、四平腔或高腔爲音樂聲腔，但仍與宗教祭

---

[8] 〔宋〕陳淳：《北溪文集》卷27，收入〔清〕沈定均續修《漳州府志．民風》（清光緒三年〔1877〕版），卷38，頁17。

[9] 〔宋〕劉克莊：《後村先生大全集卷十．詩》，收入《四部叢刊》（上海：上海商務印書館縮印賜硯堂鈔本一），卷21，頁180上。

臺灣大學學術期刊資料庫

祀儀式相依存，並一直流傳至今。有關明代傀儡戲的史料並不太多，這裡引其二、三以說明各種社會條件不同的傀儡戲形態的相關資料。

就傀儡戲的存在而言，它最大的市場爲民間寺廟歲時祭祀的迎神賽社活動。特別在鄉村，地方戲曲（指人戲班）並不普遍的地區，傀儡戲成了所有祝賀佛道聖誕儀式唯一的選擇。我們在明天啓年間（1621-1627）修訂的一冊邵武市坎下村中乾廟的廟志《中乾廟衆簿》中，發現其中「演戲慶賀聖誕」有「傀儡先生」之存在，現摘引其中部分內容如下：

> 今正德三年戊辰歲、伯椿復思日建法懺夜無水陸恭奉不爲敬心。……今將年例八月初五日，值年勸首演戲一本慶賀聖誕。如無戲者，合衆公罰錢一十二千正，其錢以作修廟之資。……一計尊長看戲食湯。……一計主壇先生、傀儡先生，住持食晚飯。[10]

「傀儡先生」的存在，意味著當地「演戲一本慶賀」的戲是傀儡戲。從中可見傀儡戲在閩北農村祭祀活動中社會影響之一斑。

至於傀儡戲與平民百姓社會生活的關係，除了演戲娛樂和演史傳授歷史及社會知識兩方面外，它與老百姓的宗教生活也有密切的聯繫。明人謝肇淛（1567-1624）在《長溪瑣語》中，記載了一則閩東傀儡戲在民家的演出情況，其所述事件雖屬怪誕不經，但說明當地傀儡戲在平民之家演出的現象。據該文稱：

> 大金所一民婦懷孕彌月，家中偶抹傀儡，演《五顯傳奇》。場中扮一小鬼使，藍面獠牙，頭生二角。婦見之忽驚，就寢所，產一兒，異形怪狀，與適所見，分毫無別。落地即作鬼聲，叫喚跳躍。婦恐怖，亟呼姑，姑引鐵錐擊死之。堂中戲場猶未終也。[11]

值得注意的是，這家人演出的傀儡戲《五顯傳奇》，正是明代在閩東北最流行的傀儡劇目中的四平戲《華光傳》（詳見下述）。而這裡演出的傀儡戲不是一般娛樂觀賞性的演出，而是閩東習俗有孕產婦患有「怪病」之「禳災遣霞」法事儀式活動。所謂「遣霞」即道教閭山派驅逐孕產中的「流霞厄煞」。從上資料可見，閩東民間傀儡戲已是法事傀儡與戲劇傀儡相融合的既道既戲的藝術形態了。

---

10 見邵武市坎下村《中乾廟衆簿．朝賀》（天啓二年〔1622〕民間自刻本），卷1，頁79-91。

11 〔明〕謝肇淛：《長溪瑣語》，收入林慶熙等編：《福建戲史錄》（福州：福建人民出版社，1983年），頁44。

臺灣大學學術期刊資料庫

（四）清代福建傀儡戲

傀儡戲進入清代，可以說已達到全盛時期，全省城鄉皆所流行。至清中葉後，傀儡戲的商業化演出趨於頻繁，因受明清小說的影響，宏篇巨制的連臺本戲和神話劇大量出現，這種態勢延續至清末，由於新興地方戲皮簧（亂彈）劇種的衝擊和國家遭受內擾外患之災難，傀儡戲的發展態勢受到遏制，各種形態的傀儡戲均告式微。

這一時期的傀儡戲史料也相對多一些，這裡引幾則資料以說明之。從傀儡戲社會流行的廣度而論，在人文發達、交通便利、手工業經濟發達的福州、莆田、泉州等地區，傀儡戲的演出活動也最爲興盛，如清初興化府仙遊縣楓亭鎮鄭得來所著《連江里志》所引歐趨樓《拾墨記》「興化風俗」中說到：

> 莆陽人好鬼巫，中元祭祀，鄉人皆集社廟，每延黃冠登壇設醮，演傀儡戲，自申至寅，達旦而罷。[12]

據筆者近三年間對莆田、仙遊的田野調查，這種通宵達旦的傀儡戲演出多與超度儀式的目連戲演出有關（詳見後述）。不惟興化府如此，泉州、漳州亦然，社廟醮儀演傀儡、特別是在七月十五日中元節及秋后賽社酬神，傀儡目連戲成爲民間演劇的主流，至今莆田、仙遊農村其影響尚著。

福建之閩東、閩北及閩西之大片山區農村，傀儡戲依然以其宗教法事功能爲主導，其或稱「神戲」（閩東）、或稱「還願戲」（閩北）、或稱「香火戲」（閩西），民俗儀式是傀儡戲衍存發展的載體，而民家之禳災還願演出在這些地區最爲興行。如清雍正七年（1729）武平縣林寶樹（1673-1734）《一年使用雜字》中云：

> 有行香火提傀儡，賽過良願香火戲。
> 華光菩薩並觀音，三位夫人隨人許。[13]

上述閩西客家傀儡戲之「香火戲」中，有「華光」、「觀音」、「三位夫人」的劇目，它們是福建民間廣泛流行的祭祀劇《華光傳》（即《五顯傳奇》）、《觀音傳》、《夫人傳》（下文另述），成爲平民社會還願戲中最突出的代表作。正

12 〔清〕歐趨樓：《拾墨記．興化風俗》，收入〔清〕鄭得來編：《連江里志．歲時》，卷1，頁2。

13 〔清〕林寶樹：《一年使用雜字》，收入武平縣誌編輯委員會編：《武平縣志．詩文選》（北京：中國大百科全書出版社，1993年），頁884。

臺灣大學學術期刊資料庫

是由於祭祀儀式以傀儡戲劇爲號召，使之在醮儀中產生巨大的凝聚力，因此在客家的武平縣曾又一次遭到官府之禁止。《武平縣志．禮俗志》即記云：

> 舉邑建醮，費無算，日夜嬉遊。有雜演傀儡者，有藉醮聚賭者，當道加以厲禁，不能止。[14]

在閩南，傀儡戲的發展條件較山區更快，民衆的社會生活與傀儡戲結下不解之緣，生老病死、婚喪喜慶，無不與傀儡戲有關聯，特別是許多與謝各種神明的「謝神戲」在閩南極爲流行，以至也引起一些家族之禁忌。如惠安縣百奇村《郭氏族譜》中「開列禁條以訓誥後嗣」條例中載：

> 一、家禁用線戲，此乃道釋教謝神體，禁之方今凡五世矣。[15]

據族譜中落款處「嘉慶拾二年歲次丁卯初冬三日，肇汾宗純甫頓首拜書」考證，此譜修於嘉慶十二年（1807）年前，以「五世」往上推算，可知該族禁止「謝神戲」約在清初康熙間或更早的明末清初。

傀儡戲所具有的祭祀品格，在一些文人眼裡頗覺怪誕，對其表現形態的「不仙不佛不妖魔」迷惑不解，如晚清詩人魏杰（1796-1876）詩云：

> 不仙不佛不妖魔，戲弄全憑數線拖。
> 換個頭顱形便改，一身能變百身多。[16]

從詩人對於傀儡戲的觀察，可以想見，其時福州傀儡戲在民間的演出形式及宗教活動範疇，其中「不仙不佛不妖魔」，即是對於傀儡戲科法活動及演出形式的祭祀儀式特徵最直觀的描述，事實上，在福州地區曾經流行的「詞明線戲」（即四平腔傀儡戲），正是這種宗教祭祀色彩極爲濃重的傀儡藝術形態。

（五）現代以來的傀儡戲

近現代以來，雖然中國社會已發生了許多變革，但是由於民間傳統文化的根深蒂固，傀儡戲的數量雖有減少（主要是城市），但它的宗教功能與祭儀特質，並未發生太大變化。如宋以來在中原流行的中元「普度」之演傀儡目連戲，一直

---

14 丘復（1874-1950）：〈禮俗志〉，收入武平縣誌編纂委員會據民國三十年版整理：《武平縣志》（1986年內部版），下冊，卷19，頁417。

15 福建省戲曲研究所編：《福建戲曲史資料》（福州，1963年內部刻印本），第10輯，頁28。

16 〔清〕魏杰：〈傀儡〉，《逸園詩抄》（福州，咸豐八年〔1858〕壽泉精舍刻本），卷4，頁1下。官桂銓輯錄。

臺灣大學學術期刊資料庫

至今尙沿舊俗，特別是閩中的莆田、仙遊地區和閩南泉州、晉江等地，傀儡目連戲的演出依然存在。在閩南地區，《永春縣志》對此詳有記載，其志云：

> 七月：「七夕乞巧」。是月也，寺觀多作「盂蘭盆會」以薦亡，廣施楮錢，謂之「普度」。召七子班或木頭戲演《目連救母》及《玄奘取經》故事娛神。十五爲「中元節」，民家祭其先祖多用此日。[17]

其時，閩南泉州、廈門等地能演這種「目連傀儡」的班社爲數不少，其演出規模也不小，據說「全部戲恆演至匝月，縮簡者亦須七天，七天戲金約二、三百，並須供給膳宿」，此種傀儡戲的功能是「專供喪家及超度鬼魂之用。」[18]

至於福州城廓的傀儡戲，雖有「儒林景戲」和「線戲」，但是演出亦不出祭祀儀式範圍，故時人鄭宗楷《福州便覽》稱：

> 儒林景戲和線戲，都是用木偶來演唱，人在幕後代唱，可是現在這種戲很少了。據說這種戲是迷信家謝神而演的。[19]

從文中情況，可知省城民間傀儡戲之銳減，但即便是如此，而其「謝神」之祭祀性質尙未變化。

二十世紀五〇年代初至九〇年代初之四十年間，幾經「反封建迷信」和「文化大革命」之掃蕩，許多人都以爲民間的傀儡戲被剷除殆盡了，那種千餘年與宗教共存的法事傀儡及「傀儡目連戲」早已蕩然無存了。然而，在近十年的田野調查中，筆者在閩東、閩西、閩北發現了大量的原生形態的宗教傀儡戲——大腔傀儡戲和四平傀儡戲，並在莆田、仙遊、泉州等地觀摩了六、七場的傀儡目連戲。由此可見，傀儡戲在社會文明充分發展的今日社會，依然有他們的立足之地。這不僅反映了傀儡戲這一民間藝術頑強的生命力，同時也說明，這種具有宗教祭祀文化特質的傀儡戲，所具有的深厚的社會基礎，有它存在的合理性和傳統性，這是很值得人們去探討的具有深層文化意義的東西。

二、福建傀儡戲的祭祀儀式特徵

傀儡戲由於與生俱來的祭祀文化因素，因而從民間宗教儀式活動中得到得

---

17 臥雲樓主人編纂：〈禮俗志．歲時儀節〉，收入鄭翹松：《永春縣志》（中華書局，1930年），卷15，頁5。

18 陳佩眞等編：《廈門指南．戲劇》（廈門：新民書社，1931年），頁9。

19 鄭宗楷、周子雄、姚大鍾編：《福州便覽》（福州：環球印書館，1933年），頁146。

臺灣大學學術期刊資料庫

天獨厚的發展機遇，大約於宋元明三代的歷史階段中，它在中國南方之民間道教——閭山教的發展時期，與之產生融合，甚至成爲閭山教的一個分支——梨園教[20]，在福建廣大城鄉流行開來，形成了一個既以傀儡表演形式爲主體，又以道法活動爲本體的「既道既藝」、「既儀既戲」的宗教藝術形態。

當然，以傀儡溶道法的「梨園教」尚不能取代民間道教，它亦具有特定文化意涵的道法範疇，其最主要的特徵是在所有道法儀式活動中，不能脫離傀儡形式或傀儡意識的存在，都與傀儡的表現形式分不開。但是，在歷史進入十五世紀之後，地方戲曲在民間盛行，一些城市中的傀儡戲因應市民娛樂文化的需求，戲曲演出的大量增加，如福州、莆田、泉州等地的傀儡戲，除了保存極少的道壇科儀和棚上儀式外，傀儡藝人兼道士的職業現象除個別宮廟存在，社會已不多見。但在閩東、閩北及閩西的一些農村，由於「梨園教」已成爲鄉民社會生活中消災避難、祈祥保安的組成部分，與道壇並行不悖，從而得以延綿不絕，並保持其原生形態。在這裡，筆者從傀儡內壇科法儀式、傀儡外壇棚上儀式兩方面作一些簡略的介述，從而觀照福建傀儡戲祭祀儀式文化的一些基本特徵。

（一）傀儡內壇科法儀式

傀儡的內壇科法儀式，實際上具有兩方面的科法成分，一是傀儡師行持與道教閭山派道師基本相同的一部分道法科儀；一是傀儡師在傀儡壇或持傀儡以行持之科法，而本節所指的即爲後者。設傀儡壇行科法，或操傀儡以行科法，在民間俗稱「厓師傀儡」，其名可稱傀儡法事，即寓藉傀儡名義以行科法之義。此類科法多在「戲筵」之內壇[21]、或在民家所設傀儡內壇中舉行。屬於內壇儀式的這一部分科法，亦屬秘法範疇，其中的許多儀式科目，如「十保」（保病患者脫災難）、「遣霞」（爲孕婦患怪病去霞煞）、「贖魂」（爲久病者找回魂魄）、「還願」（還所許過的一切願賬）、「和神」（用賄賂神鬼手段以出煞）、「搜間」（以包公傀儡索室搜鬼）、「破胎」（以蛋卜兒童災病以求禳解）、「和合」（爲不和者作和合、爲和者作分離法）、「謝天」（結婚演傀儡以去煞求

[20] 有關「梨園教」的教派、道壇及科法情況，詳見筆者另著〈梨園教，一個揭示古代傀儡與宗教關係的典型例證——以閩東梨園教之法事傀儡戲爲例〉，收入《國際偶戲學術討論會論文集》（雲林縣：雲林縣政府，1999年），頁122-135。

[21] 梨園教道師稱沒有傀儡戲演出的道壇儀式爲「平筵」。而稱有傀儡演出的道壇儀式爲「戲筵」。「戲筵」之內壇多設戲台下大廳正中，而外壇即爲戲棚。

臺灣大學學術期刊資料庫

子）等。我們可以從其中的「搜間」、「破胎」等科法以領略各地區傀儡不同科法之大概。

1、四平傀儡之「搜間」科法

「搜間」，或稱「包公搜間」，是與戲棚上之「包公判台」相連結的一個傀儡科法，它主要流行於浙江南部和福建東北部的壽寧、政和、松溪等地的高腔系統之四平戲傀儡的一些道壇。

搜間，是傀儡壇驅鬼出煞科儀中最具代表性的一個科法形式。儀式的背景多是民家有重病患者，在長期無法治癒的情況下，疑爲鬼煞藏匿房內，因此在舉行「十保」或「贖魂」儀式的內容中增入「包公搜間」、「判台」的內容，以祈驅鬼出煞使病人及早康復。

搜間是一個由傀儡師持「包公」戲偶入房驅逐病魔的法科，並無絲毫「娛樂」之成分。除病家允許靠近的人（不犯沖、體魄健壯者）之外，不會有觀眾，而傀儡師因「驅鬼除煞」事關重大，亦有一番諸如「請神」、「存變」、「藏身」、「去穢」等一系列科法要行持，其後方能請「包公」之戲偶「起馬」赴病人房中搜邪逐鬼。在入病房之際，傀儡師先將筊杯帶子繞於腰處，然後將「包公」偶身掛於胸前（提線板倒勾後肩背之筊杯帶上），筊杯則懸掛手腕上，傀儡師雙手捧「鬥燈」（病患者之星辰燈）入病房。入房後，將「鬥燈」放於患者床前或近床桌上，而後操「包公」行「四門罡」，施「眞武訣」、「度橋出煞」等秘訣，搜羅房中匿鬼，並手提「包公」行搜間之「判台詞」云：

> 唸！天也朦朧地朦朧，戲台折倒起（開）封。龍圖相公當場坐，日判陽來夜判陽（陰）。判了多少皇親並國戚，判了多少鬼神驚。龍圖口是判官筆，一判天開，二判地裂，三判人長生，四判鬼消滅！但有祈安（或還恩）弟子△△演辦戲文一台，今則人散神散，恐有下道邪神不散，貪戀福主門庭。龍圖相公當場判斷，判爾土公滅去土母，判爾三災滅去八種，判爾五瘟滅去時氣。左差張龍、右差張（趙）虎，搜檢本屋之上，羅城界內、羅城界外，上及椽頭瓦蓋，下及洋溝水路，間房內閣、廚櫃籠箱，偏僻之處，有礙之方，檢搜內外，不正家光，五路傷亡，五瘟時氣……一宗爲禍等鬼，順我者上吾金橋，外方遊戲，北海遊船；不順吾者，龍圖相公把爾配落酆都，千年不得轉，萬年不得歸。急走，急走！　！　！拆橋斷

臺灣大學學術期刊資料庫

道。[22]

在傀儡師厲聲吶喊之後，速退出房，丟聖筊驗筊，以察鬼煞是否驅除。而後用「天將符」貼於房門，行「鎖閉法」。回到戲棚後，當即解下「包公」偶身致辭詞曰：「包相入間，搜除邪氣，勞苦功高，安坐高台，隨吾梨園神擔遊行天下，護園救民，咸香安慰。」[23]一般而言，傀儡師至此即行傀儡法事「田公掃台」科儀，並行「送神」科儀，全部儀式即可結束。顯然，這種借「包公」以驅鬼的道法現象，是比較古老的科法形式。但在明清之後地方戲驅鬼多用鍾馗，可見傀儡戲之「包公判台」、「搜間」，其所傳遞的是傀儡戲中較早的儀式科法信息。

2、閩北大腔傀儡之「破胎」科法

原屬延平、邵武、建寧三個府轄的福建北部地區，習慣上稱閩北，現大部分均屬南平市所轄。在該地區歷史上道教教派有很多，傀儡戲之宗教儀式活動，無法在民衆社會宗教生活方面取主導地位，因而，它的祭祀功能相對薄弱。也就是說，當地傀儡壇師尚不足以完全以道師身份主持地方道法醮儀，因而，其傀儡壇雖也具有閭山教部分科法，但僅是作爲與傀儡戲的「還願」活動需要的相關陪襯法科而存在，簡言之，那裡的傀儡道壇活動比閩東傀儡壇要少得多。當然，作爲閭山教的一個支派，它也有許多的「內壇」科法儀式活動。

閩北傀儡壇除所具有的一小部分「公共」科儀（與一般道壇相同的科儀）外，其中也有許多與民衆生產、生活極爲密切的「秘法」，這些秘法多屬小法術，在傀儡壇科儀本，《秘法科書》中有詳細的載錄。如南平市延平區虎山村傀儡班「翠雲台」的「秘法」中，記載有「治小兒離乳夜啼法」、「治刀傷出血法」、「叫小兒讀書法」、「趕野豬法」、「收蟲蟻法」、「驅邪患法」、「戲弄法」、「和合請神」、「和合符諱」、「和合符式」、「和合法」、「安胎紙板」、「淨身掛鬥」、「變身法」、「安鑼鼓法」、「封台法」、「化房屋」、「驅邪掛諱」、「祈神祝保」、「安產催胎」、「驅邪治瘟符」、「請猴王」、「破胎科」等等。此外，其他科書還載有「安宅」、「造灶」、「上樑」、「興爐」、「送太歲」、「送流霞」等小型科法。而上述每一種法都有與

[22] 佚名：《頭時又包相判台科》（壽寧縣後坑村吉慶壇謝法仲民國三十年〔1941〕抄本），頁12-14。

[23] 壽寧縣高厝下村保安壇吳乃宇（81歲）口述。

臺灣大學學術期刊資料庫

之相適應的靈符、秘訣、神咒或罡步科法資料，從而組成許多大大小小的科法，以適應民衆宗教祭祀之需要。由於其內壇科法很多，很難一一介紹，現選「破胎法」爲例，從中可以得到一些具體的了解。

所謂「破胎法」，實際上是傀儡師在傀儡壇供奉閻山教夫人神（即陳靖姑）、演陳靖姑收妖的「夫人戲」（當地稱《海遊記》）的背景下，爲一些有小恙的嬰幼兒所作的祛邪保安法。而「破胎」的具體實施爲打破雞蛋以驗病症，它來源於遠古時代的巫法——蛋卜中的一種。「破胎法」，通常是在嬰幼兒有病或不安寧，而家長不敢投醫問藥的情況下，借傀儡壇演「夫人戲」的時候，前往求神問卜的一種法科。在病家聞知演傀儡「夫人戲」時，就與傀儡師聯繫，傀儡師就會指導其準備向各家「討破胎蛋」，所謂「討」實爲出錢買。「破胎蛋」全用雞蛋，一般要有十二個左右，除自己家用一個，一家只能買一個，但有病人家、有孕人家及有幼兒人家不買，怕傷害他人或自己幼兒。如果愛玩水的兒童，還要買一個鴨蛋。「破胎蛋」買來後，每個都要放在被「破胎」的孩子臉子繞一遍，以示建立親體關係，打破的雞蛋不超過九個，在「破胎」過程中，傀儡師例有「請破胎神」、「祈神祝保」、「藏身掛鬥」、「變碗」、「變蛋」、「收煞」、「唱十二生肖」、「破蛋掩胎」等小科儀進行，如「收煞」科中「收煞詞」云：

> 天門收天煞，地門收地煞，人門收鬼煞，吾今收上東方寅卯辰煞……，天上千千凶神，地下萬萬惡煞，五方吐煞，三十六宮奶母化婆童子，前世父母、五路童子、天吊午酉、河泊水官、男女傷亡、天羅地網殺神，風驚雨驚、雷驚電驚、男驚女驚、聲音驚、睡夢驚、禽驚獸驚、六畜等驚，捉來押下蛋中討分明。[24]

然而，「破胎」的目的就是打破雞蛋以判別小兒所患病的病因與吉凶情況，以施救治。據科儀本稱，其判斷標準爲「蛋色黃，冤家口牙驚重，病人氣急，有運（願）未還；蛋色黑，出門驚起，有哭聲驚，有『利刃』（煞名）或『白布上卦』；蛋係長，有『生蛇』（煞名）或墓雜，傀儡願上卦……。」[25]傀儡師根據卜蛋之像以詮解之。最後爲患者（多爲病兒之衣服代之）「安魂」，並爲之「存

[24] 佚名：《秘法科本》（南平市延平區虎山村「翠雲台」謝法凌民國三十年〔1941〕抄本），頁83。

[25] 同上註。

臺灣大學學術期刊資料庫

變」爲「哪吒太子」、「三宮母娘」之類的神體，以抵禦病邪煞，並在兒衣上蓋陳林李三夫人法印（或田公師傅之印），敕以神符，化帛謝神，儀式即告完成。

此儀一般在傀儡班三天「夫人戲」結束的最後的一天晚上傀儡師坐於戲棚下，左手拿雞蛋、右手執鈴刀，以刀破蛋，一個個地施行之。病家在「破胎」後，奉神符、捧星辰鬥燈及兒衣回家。傀儡壇才開始拆戲棚，安田公師父神位。至於打破的雞蛋，歸傀儡師和藝人們作夜宵之用，病家不會帶回家。此儀筆者於2002年農曆6月24日田公元帥生日時，在永安市春水鄉黃景山萬福堂傀儡壇的演出中已觀摩過，據傀儡師王華先生介紹，大田、永安兩地傀儡之「破胎」科法大體相同。

（二）傀儡戲外壇戲棚儀式

福建傀儡戲在戲棚上舉行的法事儀式可稱「外壇」儀式，但也有兩種形式，一是傀儡師在戲棚上所作的「請神」、「上疏」、「存變」、「去穢」（即出煞）、「安慰」（即安神）等科法；一是傀儡師操傀儡在戲棚上作「請神」、「出煞」、「鎮台」之類的法事性舞蹈表演。由於滄海桑田之變，以及古代儀式資料之喪失，目前對於莆田、泉州、漳州等經濟發達地區的傀儡戲儀式資料，多無完整保存，無法知其原始面貌，但在交通不便的閩東、閩北、閩西的一些山區傀儡戲中，尚保存一定數量的儀式資料。這裡選其數例，提供學術界作研究之參考。

1、泉州傀儡戲「大出蘇」

泉州傀儡戲的歷史十分悠久，至遲於五代間已流行。由於明清以來傀儡戲的娛樂性得到城市居民的讚賞，因而刺激藝人對於技藝性的創造，從而使當地傀儡戲很早就向藝術型發展。受其影響，傀儡師的職業傾向則從「半道半藝」轉到技藝性方面，傀儡戲的道壇功能除少部分宮廟之道師兼傀儡外，民間藝人多無「內壇」科儀活動，而僅存少量「棚上」科儀之形式了。

泉州傀儡戲棚舊稱「八卦棚」，由「十條竹桿三領被」搭成，傀儡戲的「開台」儀式稱「大出蘇」，俗稱之「田公踏棚」。「大出蘇」的古本形式不詳，近年發表的陳天寶，蔡俊抄記錄本《大出蘇》，僅是保存下來的一部分。該儀式由「請戲神」、「獻花香」、「辭神」三部分組成。「請戲神」包含三段內容，前

臺灣大學學術期刊資料庫

段爲「請神人」（傀儡師）作請神的科儀中的暗咒（密念），念請神詞，諱符及唱【大囉咀】（咒語「嘮哩嗹」）；其次由一演師操田相公偶身作「金」、「木」、「水」、「火」、「土」之造型表演，並唱出田相公的身世；三段則爲請上中下三界高眞及閻羅天子、城隍、觀音、灶君諸神，其中主要念一篇「疏意」。「獻花香」，是傀儡演師以田相公偶身舞蹈獻香、花、燈、燭，並以【地錦襠】唱田相公之身世。「辭神」，也是演師持田相公偶身，以【地錦襠】唱四季風景，最後唱一段「祈保詞」，其詞云：

> 【地錦襠】（相公唱）上馬落馬來管軍，勸恁世上人，做兄弟，做夫妻，相邀相惜相和順。今旦弟子請我來賽願，賽願後，保庇弟子出了大陣小陣好兒孫。登科連枝乞人編，編出一段好戲文。嘮哩嗹，嘮哩嗹，嘮哩嗹……。[26]

從中可以了解田相公對於觀衆（世人）的祝願，但是，從這裡卻看不到「踏棚」中最關鍵的「出煞」內容，這大概是受時代政治影響之故，使之未能保存下來。

2、莆仙傀儡戲的「踏棚」

莆仙傀儡戲，是閩中之莆田、仙遊兩地講興化語地區，以「興化腔」（南戲聲腔）演唱的傀儡戲，其歷史可上溯至宋代，明代以來，受興化戲「七子班」的影響，傀儡戲逐漸蛻脫於宗教，成爲與人戲「七子班」相抗衡的一支戲劇隊伍。據初步統計，僅1950年初，就有傀儡近百班。由於傀儡向藝術化發展，宗教功能相應削減，從近年筆者在莆仙的三年調查中，尚未發現道師兼藝人現象，也未見傀儡壇之科儀本，可見莆仙傀儡戲之科法儀式已基本無存，唯一保留的僅有開場的「田公踏棚」和「武魆淨棚」的部分棚上儀式了。

莆仙傀儡的「田相公踏棚」，又稱「相公踏筵」，凡新戲台開台或新一年的開場戲，傀儡班都要演此儀式。「踏棚」儀式有三項內容，一是傀儡師於小屏風後念密語，其義爲「請神」（但很簡短），二是出田相公戲偶舞蹈之，其中有三段詞，稱「上詞」、「中詞」、「下詞」，上、下詞所唱均爲「囉哩嗹」反復顚倒地唱，惟中詞有念「大白」（朗誦式口白）及曲文，其大白爲「家住杭州府，一生愛鑼鼓，有人攀請我，登台舞一舞。」然後有靈牙將軍（狗頭狀戲偶），鐵

[26] 陳天保、蔡俊抄記錄：〈泉州提線木偶戲傳統劇本大出蘇〉，收入福建省泉州地方戲曲研究社編：《泉州地方戲曲》第1期（1986年11月內部版），頁160。

臺灣大學學術期刊資料庫

板將軍及風火二童上台一起舞蹈。其意在蕩淨妖氛，使境內平安。

然而，具有「出煞」意義的，是其第二出「武魆淨棚」。武魆是一個花臉裝扮，戴黑鬍鬚，身穿黑靠的戲偶人物，在此人物出場時，場上鑼鼓大作，武魆雄威大發，作五方驅除狀。在此同時，棚後傀儡師還向台前撒紙錢，氣氛十分嚴肅。 其在武魆定場後念四句大白云：

蕩蕩青天不可欺，未然作事我先知，

善惡到頭終有技，只爭來早與來遲。[27]

在舞「武魆」時，戲東或傀儡班主還要在棚前上香，在武魆進棚時，戲棚上下鞭炮大作，鑼鼓齊鳴，氣氛緊張而肅穆。顯然，這是一出「出煞」的儀式演出，淨棚之意涵在此表露無遺。唯「武魆」之名，以往未有考證，此實爲古代儺儀衍變而來，據《說文解字注》：「魆，旱鬼也……《周禮》有『赤魆氏，除牆屋之物也。』《周禮．秋官》之屬赤魆氏。掌除牆屋，以蜃炭攻之。以灰灑毒之。」據該書詮解，其所除之「物」應爲「精物、鬼物，故驅之。」[28]可見莆仙傀儡戲（包括七子班）之「武出魆」均從儺儀中衍化而來的儀式劇目。

另外，與莆仙戲之目連戲演齣戲俗相關連的儀式，還有莆田縣傀儡班於目連戲演出後的《張公打洞》及仙遊縣傀儡班演目連戲後之《觀音掃殿》，二劇均爲宗教儀式劇，亦含「淨棚」出煞之意，限於篇幅，僅此附帶說明之。

3、閩北大腔傀儡戲之「封台」

「封台」，在閩北傀儡戲中亦稱「遮台」，實爲「存變」戲棚之意思。其意在傀儡師以道法將傀儡戲棚以科法作一些變化，使之成爲神仙宮殿或神聖之處所，從而使得當地邪魔鬼怪不致擾亂戲棚上下及鄉里。「封台」由兩部分組成，一是「封台法」，一是「封台儀」。「封台法」是具有內壇法術性科儀的秘法舉動，而「封台儀」則與其他傀儡台相近的儀式戲劇性的「踏棚」演出。以下對二者分別作一些簡介。

「封台法」，是傀儡師在傀儡棚上下施行的法術科儀，所謂「封台」（包括遮台），實際是保護戲台，以確保演出時藝人與觀眾平安的法術舉動。行持時，

27 據2001年5月31日晚觀摩莆田江東萬興木偶班演出《相公踏棚》記錄。

28 〔漢〕許愼（約58-147）撰、〔清〕段玉裁（1735-1815）注：《說文解字注．九篇上．鬼部》（上海：上海古籍出版社據經韻樓藏板影印，1981年），頁435。

臺灣大學學術期刊資料庫

傀儡師多未穿道衣，先在壇前（戲台前供田公神壇）行「請神」、「上疏」等科儀，而後上傀儡棚伯「去穢」、「變身」、「變台」、「安神」等科法段落。其「去穢」的意義在出煞，「變身」是將傀儡師存變爲「田公正神」，其主要內容爲「變台」，不但要將戲台變爲「金樓玉殿牡丹台」，而且將上所有的方位都諱以神符、神咒以把守，同時還要將所用物品如桐油燈（諱風火院）、神位紙板（諱三清）、後台的鑼鼓等都要諱以「雷電」之類，以確保戲台成爲神聖之地。所用的秘訣有「田公訣」、「四大天王訣」、「眞武訣」、「大鵬鳥訣」、「白鶴訣」、「金牌訣」、「玉印訣」、「青龍訣」、「白虎訣」等。其「變身法咒」中云：

> 本師變吾身，祖師化吾身，先師二郎變吾身，吾身不是非凡身，吾身爲田公身，身出正神及現形，吾奉田公元帥敕令。左腳穿鐵靴，右腳穿鐵鞋，六甲將軍在吾左，六丁將軍在吾右，大落金鐘藏三魂，小落金鐘藏七魄，靈鐘（幢）寶蓋藏吾身，前有毫光照萬里，後有黑暗闊萬鍾，吾奉田公急急如律令敕。[29]

在上述法術性科儀完成後，傀儡師才動鑼鼓，操傀儡偶身作「封台儀」的儀式性表演。在閩北之南平、永安等地，封台儀式劇有《太白仙祝保》、《田公鎮台》、《福祿壽三星》、《奏主》等劇目。《太白仙祝保》的表演內容都在於表達對願主的祈求保佑的心意，這是閩北及閩西高腔之傀儡戲的特有儀式劇，大概與元明南戲中的對「太白金星」的信仰有很大的關係；《福祿壽三星》是表達福、祿、壽三位星君和財神、魁星、麻姑等諸神仙對戲主的美好生活的祝願；《奏主》是最簡單的儀式劇，出一黃門官對名將韓擒虎傳達萬歲爺對他的封賞和賜婚，使之大富大貴的旨意；而與各劇種「踏棚」相近的應是《田公鎮台》，此劇僅出田公偶身，其造型與閩南穿袍服的田公，以及與閩東穿武甲身的田公以及閩西的滑稽相的田公，亦不相同。其田公紅臉，頭插雙雉翎，坦胸露肚，跣足。在其出場自頂家門之後，有一段「鎮台詞」（俗稱「田公罵台」）云：

> 我今開了南天門一看，看見一州又一府，看見一府又一縣。——今日弟子虔心奉請，千家相請千家靈。（俺）院內，有了招寶七郎、和合二仙，上有華光在院內，三伯公公，四伯婆婆，左有金花小姐，右有銀花小娘。……上定住風火院，保佑合鄉寧安樂，梓里和平保安康。但願弟子唱

[29] 佚名：《遮台秘法》（南平市塔前鎮壟坪村清末袁道林抄本），頁17。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 連天。此鼓不是非凡鼓，乃是院內收妖鼓，此鑼不是非凡鑼，乃是院內鎮精鑼，此鈸不是非凡鈸，乃是院內太上老君金伽鈸。鈸內打出一樸瓜，收妖滅怪去埋藏，但願弟子唱古文……，過一里轉往一處，院內存名聲。但願弟子唱天天開，唱地地裂，唱人人長生，唱鬼鬼滅亡。唱得萬里邪魔不敢當，凶神惡煞送外方。不怕南方兩丁火，押落北方壬癸水中藏。今日弟子來相會，合鄉人等保平安。[30]

從上引閩北「封台儀」之《田公鎮台》內容考察，當地之傀儡戲歷史及田公信仰之歷史已相當久遠。單就其中田公唱到的「鈸中打出一樸瓜」和「手拿樸瓜定太平」之「樸瓜」考證，其「樸瓜」即葫蘆，與元代刊本《三教搜神大全》中的「風火院田元帥」插圖之田元帥所持之「葫蘆」完全相同，而這種以「葫蘆」（閩北稱樸瓜）爲法器的傳說在福建全省惟閩北流行，可見其傀儡之田公信仰和《田公鎮台》歷史之悠久。

4、閩東四平傀儡戲「田公掃台」

閩東壽寧縣四平傀儡戲的「梨園教」棚上儀式，其內容與形式都十分豐富而複雜，雖然，其中傀儡師穿道袍並有許多秘法在棚上行持，但因戲台下多另設內壇，故其科儀乃屬「外壇」性質。四平傀儡班之棚上最主要的科儀有在劇目演出前的科儀「頭時科」（即「棚上請神科」所有傀儡戲之神誕戲前舉行）、「祭台」（新戲台之開台祭煞演出），前者僅有傀儡師在棚上屏風後的「藏身」、「請神」、「上疏」、「出煞」的科法表現，而後者則增加有「敕水去穢」、「灑淨」、「割雞敕符」、「度金橋出煞」，提傀儡鍾馗偶身收五方鬼之表演等內容；而一般傀儡戲全部劇目演出的最後一夜，要舉行「出煞」之儀式，其科儀有許多棚後秘法存變方形式，然後田公元帥身被提出來作「田元帥踏四門罡」、「拆金橋」、「拆彩台」、「安田公」等科儀舞蹈表演。因有關此科儀內容已另文介紹，此不復贅。[31]

---

30 佚名：《請神科》（南平市延平區虎山村「新福興台」紀鴻炳丁丑年過錄本，後改封面爲《木偶據通用》），頁32-35。

31 有關閩東壽寧梨園教科儀及《田公掃台》之科法，詳見筆者〈梨園教，一個揭示古代傀儡與宗教關係的典型例證——以閩東梨園教之法事傀儡戲爲例〉一文。

臺灣大學學術期刊資料庫

三、福建傀儡戲的儀式戲劇形態

自宋代以來，福建傀儡戲與民間「禳災祈福」之祭祀儀式已經無法分開，只要有傀儡戲的地方，地方上迎神建醮都少不了傀儡戲的存在，難怪惠安《郭氏族譜》稱傀儡戲（線戲）爲「乃道釋教謝神體」（即謝神戲）。然而，從社會祭祀儀式而言，它仍屬於客體，從屬於道釋祭祀主體，依附祭祀儀式而存在，這也是它最重要的社會存在意義。若按儀式分工而言，傀儡戲依然屬「娛神」或「酬神」之藝術形態。當然，它與純粹以娛神爲目的的地方戲尚不能等同，其中最重要的差異是傀儡戲還有「通神」的功能，並在演出中「以戲代儀」，行其特有的儀式活動，代神明爲民衆作諸多賽願祈安、驅兇納吉的科儀，這種傀儡戲劇之演出與傀儡法事科儀的並行，構成了特有的文化現象——儀式戲劇形態。

福建傀儡戲的儀式戲劇形態十分豐富，而各地傀儡戲劇種又都有它特有的儀式戲劇之劇目，從而構成了題材廣泛、內容複雜、形式多樣、色彩斑斕的儀式戲劇群，分佈於福建各地。福建傀儡戲儀式戲劇的特徵是，每一種儀式戲劇都與其祭祀儀式有特定的文化意義的關聯，有些儀式劇目還有特別指定的文化概念，不是所有儀式都能演出的，如福建全省各地傀儡班在祈安清醮、祈雨驅蝗、過關還願等祭儀中多演夫人戲、華光戲（即《夫人傳》、《華光傳》），菩薩生日、求子還願儀式中演「觀音戲」（《香山傳》），消除火災或還願儀式中演「蛇王戲」（或稱《度仙記》、《九使傳》），在莆田等到地祭台或還大願儀式中則演「田公戲」（《田公下凡》、《願》、或《田公收妖》），在福州五月的驅瘟逐疫的儀式中則演「五帝戲」（即《五皇傳》），在泰山神神誕之際及消災延壽儀式中則演「泰山戲」（《泰山首卷》），在爲兒童消災儀式中則演「南北斗戲」（《北斗戲》）在爲老人求壽儀式中則演《彭子求壽》，在爲死亡者超度亡魂儀式中，則演「目連戲」，在爲結婚喜慶人家之儀式中則演出《織錦回文》（《竇滔》）、《劉禎劉祥》等劇目。以上所述儀式與戲劇，或是道壇與傀儡班共同完成，或由傀儡班單獨完成。爲了揭示傀儡戲儀式劇目與儀式之內在關係及其文化特質之底蘊，現擇其中有代表性的幾種來介紹之。

（一）祈安清醮中的夫人戲

「夫人戲」，是傀儡戲演福建道教女神陳靖姑爲民收妖救難題材的神話劇的一個總稱，是福建傀儡戲流行最爲廣泛的一種儀式戲劇形態。在民間，幾乎所有

臺灣大學學術期刊資料庫

的夫人戲的演出，無不出現於各地不同的祭祀儀式上。其中比較突出的是閩東閩西的上元祈安清福（多與正月十五之神誕有關）和祈雨驅蝗，閩北的九月初九的祈安秋福之兒童過「重陽關」，閩中福州的驅瘟逐疫儀式，閩中莆田的請癘府大神[32]治麻消痘的「癘戲」，兒童過關的「北斗戲」儀式等；而各地夫人戲劇目版本與演出形式也不盡相同，閩東壽寧、政和的夫人戲是由梨園教道師兼藝師來演出，祭祀儀式與傀儡戲演出高度融合，其演出爲三、四天，劇目稱《奶娘傳》，閩北、閩西的祈安還願儀式中演夫人戲最多，藝人兼行道師之儀式，劇目稱《海遊記》係明代小說《海遊記》衍繹而來，可演三天。而閩西則比閩北之內容擴充一倍，亦可演三日夜，劇目稱《夫人傳》；福州傀儡班多於祈雨及兒童過關儀式中演出，儀式由道壇主持，傀儡班僅負責演出，其劇目亦可演三天，劇目稱《陳靖姑》，其情節來自清小說《臨水平妖志》；莆田傀儡戲的夫人戲有兩種，一稱「癘戲」爲驅痲痘瘟疫而演出，其劇情與福州傀儡班同，一爲「北斗戲」係爲兒童過關（或過十六歲）而設的禳災納吉的還願戲，兩種演出情節完全不同，「癘戲」要由道師主持儀式，而「北斗戲」儀式則可由傀儡師代行。由於閩東壽寧梨園教所演《奶娘傳》較具儀式劇特色，故特別給予介紹之。

閩東壽寧縣的四平傀儡班，因具有道教閭山教的法事科儀，以及傀儡師兼道師的傳統，民間道派及民眾認同其宗教特性，故以「梨園教」稱之，傀儡師亦自稱「梨園正教」弟子。夫人戲是梨園教最重要的兩本神戲之一，所謂「神戲」，有兩層文化涵義，一是指演的不是一般情節的戲，而是民眾共同尊奉的神明爲題材的戲，一是指演這種神戲是由傀儡壇之法事科儀（指有通神的作用）同時舉行，這種「神戲」實爲具有嚴格宗教意義的儀式劇。壽寧梨園教的夫人戲通常在三種情況下演出，一是每年正月十五日前後，鄉人爲陳靖姑誕辰而舉行的既有慶祝神誕之意，又含上元祈求平安的清醮活動；二是婦女、兒童有病久治無效，故請梨園教到家中做的「過關」、「遣霞」、「十保福」、「贖魂」之類的法事儀式，並兼演夫人戲；三是在特殊年份中產生的嚴重旱災、蝗災、瘟疫、痲痘等災情的時候，特別演夫人戲以禳災。三者中，以上元祈安清醮儀式演出最爲頻繁，如該縣下房村每逢太歲年（大年）演「華光傳」，歲次年（小年）演「夫人戲」，成爲近六百年曆史之傳統習俗，故當地民眾又稱之爲「年例神戲」。

梨園教的夫人戲劇目爲《奶娘傳》（或稱《平妖傳》）全劇爲六本，每本又

32 癘府大神，即管痲痘之神。

臺灣大學學術期刊資料庫

有若干的拍（場），在儀式中可演三天，由於其中一天爲慶誕日（祭祀正日），所以分爲四天演出，以與儀式相始終。《奶娘傳》之劇情以陳靖姑上閭山學法、收妖除怪、掛帥平蠻、祈雨救旱、降虎拿蛇、驅魔鎮鬼爲線索，將其法術活動與家庭生活兩條線在劇中展開，形成驚險、悲壯、生動而美麗的神話圖景。有關《奶娘傳》劇本情況詳見另著[33]，本文姑且從略。

《奶娘傳》的儀式意義，遠不止於劇目本身，因爲《奶娘傳》的演出，按民俗慣例要由傀儡師在儀式神誕正日下午，在傀儡壇和傀儡棚之間舉行「請婆神過關」之科儀，每年在此儀式中，都有百餘名嬰兒和少年藉此機會行「過關」之禮儀。其中特別具有傀儡法事意識的是戲棚上的過關場面，傀儡師將所有過關人的衣物（包括衣服、長命縷等）紮成數捆，分別由傀儡偶身之陳夫人、林夫人、李夫人、陳二郎（海清）、閭山王母娘、王將軍、楊將軍等人物捧著——從戲台上過重重之關厄，而陳靖姑的法身（身法服、拿法器的偶身）還抱著一個童子偶身領著一隊戲偶，在傀儡師的「婆神科」科儀中，完成整個過關程序[34]。此外，在《奶娘傳》的演出中，不斷地出現民間信衆在戲台前請傀儡師爲其作許願、還願、禳解等小法儀，這些也都是屬「夫人戲」戲劇中的最常見的儀式文化現象。

從上述陳靖姑（夫人神）神誕祭祀之醮事儀式，以及儀式中之演夫人戲，又在夫人戲的引發下，道壇（傀儡壇）行夫人教科儀——「請婆神過關科」，而這一「過關」儀式又在傀儡棚上，由傀儡師操傀儡來完成，在演夫人戲期間還有不斷的道壇科儀的進行……，這些都說明夫人戲之戲劇演出，與祭祀儀式已高度融合、渾然一體，因此說，這種儀式戲劇所具有的文化特徵，是古代傀儡將儀式與戲劇高度融合的結果，其文化意蘊十分深邃。

（二）消災還願的蛇王戲

在閩北的大腔傀儡戲中，有一本名叫《度仙記》的儀式劇，演的是福建古代傳說中的蛇王故事，因他係水族，所以成爲民衆想像中的消除火災的神，這種還願戲，也可以稱之爲「蛇王戲」。有關蛇王的傳說，源於閩中福清縣黃蘗山之民

33　《奶娘傳》之劇情，詳見吳乃宇記述，葉明生校訂：《福建壽寧四平傀儡戲奶娘傳》（臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，1997年）。

34　有關祈安醮儀中的過關科儀情況，詳見葉明生：〈壽寧縣下房村的元宵會與「請婆神過關」〉，《民俗曲藝》第90期（1994年7月），頁193-246。

臺灣大學學術期刊資料庫

間信仰神——蕉蟒神王（即蛇王，蕉蟒亦作蕉猛），在五〇年代發現的清乾隆、嘉慶年間福清、平潭的四平傀儡戲（當地稱「詞明線戲」）手抄本中，也有一本非常出名的神戲《九使傳》，演的就是當地蛇王「九使」與其父蕉蟒神王的傳說故事，閩北永安等地的《度仙記》，應是受閩中傀儡戲流傳的影響，或是當時（明代）有手抄話本流行所致。

在閩北之深山密林中，農民墾荒闢地時，經常引起大火災，據說這是觸犯了神靈，必須馬上跪地叩頭向蕉蟒神王許下口願，請神消滅火災，並許下演三天的傀儡戲之願，山火即當自滅或即時降下大雨以將火滅之，筆者於南平虎山村作田野調查時，村民屢訴許願之靈，而友人劉曉迎在永安市黃景山萬福堂傀儡作還願儀式調查時，亦報告《度仙記》演出的個案情況[35]。可見在閩北山區傀儡戲於消災還願儀式中演「蛇王戲」是很普遍的現象。

福清民間產生的蛇王傳說，是古代蛇崇拜的衍化物，這種遠古的自然信仰在歷史流行過程中，加進了特定的歷史背景——唐代之黃巢之亂，而將蛇王父子加以人格化，在爲大唐清剿黃巢叛亂中立功而成爲人間正神，供人瞻拜。其劇情少有人知，現略述如下：

福清縣黃蘗山有一黃蘗洞，內有千年蛇妖修練成人，與人類友善，並不爲害。山下住一秀才劉孫禮和其妹劉三娘，兄妹相依爲命。一天劉三娘被蛇妖攝入洞內。劉孫禮發誓救妹，前往江西龍虎山學道法以除妖救妹。當劉學成道法持劍趕到黃蘗洞一口氣殺死了八個蛇妖，其妹劉三娘聞訊趕來求情。告訴他這是她與蛇王生下的十一個兒子，並求其兄刀下留情。劉心軟只好罷手。而留下來的只剩九使，十使，十一使三兄弟了[36]。蛇王無奈命三子往閻山學法，以護國救民，時黃巢造反，九使兄弟往洛陽救駕，後又助唐將李克用除滅朱溫。獲王封爲正神。劉孫禮甥舅同歸仙班。

閩北之蛇王傳說還多了許多情節，其中最重要的是：焦廣利（即九使三兄弟）爲救旱災與北海龍王抗爭，私開水倉以救民。龍王派三女前往爭戰被擒，太白金星暗察其中原故，奏上天庭，玉皇派其爲媒，爲九使三兄弟與龍王三女成婚。並以蕉蟒三子開水倉救旱成功封之爲護國救民天王。蛇王三子及其舅劉孫禮

35 劉曉迎：〈永安市黃景山萬福堂大腔傀儡戲與還願儀式〉，《民俗曲藝》第135期（2002年3月），頁97-166。

36 作者按：稱人名爲「使」，似有誤，古人稱神之子爲「舍人」，是一種尊稱，恐此中之「使」爲「舍」之訛。

臺灣大學學術期刊資料庫

一切人等皆受封入仙宮。

「蛇王戲」，亦分六本演出，是家庭還願謝恩儀式的儀式戲劇，在民家要舉行這樣四天的儀式演出，除請傀儡班、請道師外，還要辦十餘桌的酒席，在鄉村可不是一件小事。還願儀式在四天內完成，第一天上午（或下午）在傀儡師到達民家之際，即要建傀儡棚，傀儡師作「封台」、「請蕉蟒神」之法事科儀，當晚演一本，其後除上午外，下午與晚上要連續演兩天，第四天下午演完最後一本要大宴親友，以表謝意，晚上傀儡師（或道師）要作「變獻科」、「還願祝保」、「賞軍退將」、「送火」、「送神」（蕉蟒神）等科法儀式。其中最具象徵意義的是傀儡神壇邊的被請來的一株芭蕉樹，據稱：「接火」請神，先是用油茶籽在還願人家附近最近的一叢芭蕉樹下焚燒，留下炭火。此時傀儡師吟誦發表文後，率接火隊伍，一路敲鑼打鼓，吹嗩吶，放鞭炮，來到赤壁洞（芭蕉樹下），拾撿炭火，請蕉蟒神（挖一株芭蕉）回壇安奉。將炭火放於爐內，將芭蕉直立於神壇旁。在安放時，傀儡師要喊「蕉蟒天王到」，這時傀儡台上其他傀儡師需牽動蕉蟒偶身，口中應答「到」，意神已到身。以後才能演傀儡戲[37]。這種以芭蕉樹爲「蕉蟒蛇王」之化身，除了劇中的蕉蟒以枯芭蕉葉爲素食，後觀音爲其取名時以「蕉」爲姓，以「蟒」爲名的傳說外，恐怕還與民間之原始巫術之感應術有關。可以想像，如果沒有芭蕉樹的出現，村民還願則沒有祀神主體，感覺缺乏神鑑，爲此，以芭蕉之爲化身，即既寓芭蕉之身似蛇，芭蕉樹之不易燃火外，還寓芭蕉之立壇中猶如神降臨爲鑑，還願者通過儀式而確認口願已還，精神也得以解脫。這種戲劇的內容與儀式事象的融合，亦爲儀式戲劇在民衆社會生活中的功能性增加許多神秘的色彩。

（三）超亡普度中的目連戲

歷史以來，經濟文化發達、佛教信仰盛行的福州、興化（即莆田、仙遊）、泉州三地區，也是傀儡戲之目連戲最流行的地方。至今這些城市的郊區及農村，以超亡普度爲儀式的活動依然盛行，而與之相應存在的傀儡目連也僅在一個特殊的歷史時期（即二十世紀五〇至七〇年代）曾經中斷，但在八〇年代後期，又悄悄興行起來，其中以莆田、仙遊兩地最爲活躍。其中不惟民間超度儀式的頻率很高，而且在莆田能演目連戲的班社也特別多。

37　劉曉迎：〈永安市黃景山萬福堂大腔傀儡戲與還願儀式〉，頁146。

臺灣大學學術期刊資料庫

衆所周知，目連戲是以佛教題材的目連僧下地獄尋母救母故事而得名。在我國，自宋代就有於七月「自過七夕便演《目連救母》雜劇，直至十五日止」之記載[38]。福建傀儡戲之目連戲，至遲於南宋末即已流行，理由是福建在宋代十分流行「盂蘭盆會」，不惟民間百戲、傀儡盛行，甚至連寺廟也出現「盂蘭盆會，因怪像以招遊人，遂成虛市」之現象，其名稱甚怪，「謂之看死佛」[39]。而在莆田、仙遊之「中元節禳祀，鄉人皆集社廟，每延黃冠登壇設醮，演傀儡戲，自申至寅，達旦而罷。[40]」顯然，其所演即目連戲。從該資料所述「延黃冠登壇設醮」聯繫到當代莆仙目連戲之演出是與道壇（或釋教）各行其事之事實，可知當地超度儀式之道壇科儀與傀儡戲演出，很早就一分爲二了。即道壇法師與傀儡師於儀式中已有各自明確的分工，傀儡戲則僅演目連戲了。

然而，莆仙傀儡目連戲，不僅是作爲超度儀式的附屬體而存在，而且，其本身仍具十分明確的儀式功用，作爲儀式戲劇，它本身的宗教功能並未減弱，而且在戲中還有目連人物「現身演法」，直以法師身份爲亡靈行超薦之能事，此爲道壇法師所不能做到的。這也是莆仙目連戲之最具儀式戲劇特殊之處。

莆仙傀儡目連戲的版本有多種，這是以往根據超度之家的規模及要求而採取的繁簡處理的不同演出形式所致，有「前目連」、「目連本傳」之分，可演五至七天，一般演目連本傳則通常爲三天。而平常人家則多從頭一天傍晚丑時點燈演至第二天夜半，計一日兩夜，兩度點燈，稱之爲「雙火目連」；自日出夜至當天深夜，謂之「單火目連」；從日出演至日落，則爲「無火目連」。近年筆者在莆田的傀儡目連戲調查中，發現莆田縣農村多爲白天演出之「無火目連」，而仙遊縣民間仍依舊習慣從頭天下午演至第二天日落，亦應屬「單火目連」。儀式期間一般都無法將《目連救母》之內容全部演完，僅選其中與目連救母線索相關的部分來演，而且其中大多演目連尋母上西天、目連下地獄十殿尋母之情節爲主。

傀儡目連戲之演出，原來是爲超度亡親之魂而設，以往儀式之舉行多在具有孝親意義的中元節。但從清代以來，由於目連戲多演出於兵燹、疫災或非正常死

38 〔宋〕孟元老：〈中元節〉，《東京夢華錄》（北京：中國商業出版社，1982年），卷8，頁55。

39 〔宋〕梁克家（1127-1187）：〈土俗類．歲時〉，福州市地方誌編輯委員會編：《三山志》（福州：海風出版社，2000年），卷40，頁643。

40 〔清〕鄭得來著、鄭孝賜補訂：《連江里志略．歲時》（雍正六年〔1728〕手抄本），楊亞其先生2001年提供過錄本。

臺灣大學學術期刊資料庫

亡之喪禮，完全成爲爲超度「冤魂惡鬼」而設，故其儀式意義也發生了變化，如莆田縣民間，一年中除正月不演目連戲（怕年頭招鬼禍，引起全年不吉利），其他時間都可以根據儀式需求而演，可謂「非時之祭」中的「非正常之演出」。但在正常情況下，超亡普度的儀式多移至下元演出（即十月十五日前後），其中原因很多，一是將祭祖鬼、祀亡親與中元節之祭祀「孤魂野鬼」區別開來；二是藉下元水宮大帝有主解厄之神功，以解除家庭因厄運帶來的災難；三是中元節時（七月十五日），正是農事最繁忙時節，天氣炎熱，祭品易變質，不宜祭祀；四是下元節正值秋社，與傳統之秋報社神以謝恩之祭祀結合起來。成爲一種以祭祀亡魂、解除厄運、報祖謝神等多種祭祀意識整合在一起的一種儀式。而傀儡目連戲無疑也成爲既可超度之魂，又可謝恩酬神，甚至還可以藉機解厄消災的多功能之最佳選擇。

在近年之莆仙傀儡目連戲的調查中，發現其作爲儀式戲劇所具有的儀式文化特徵有如下幾方面：

1、傀儡目連的儀式排場

傀儡班在到達演出地點即要搭棚安傀儡戲神田公之香火神位，以祈求本班人員及觀衆之平安。在目連戲要開演前，於戲棚前之左方（或右方）安「大哥壇」，所謂「大哥」，即白無常，即民間相傳能抓鬼的鬼頭，以他鎮台，可以鎮五方十類孤魂，而傀儡偶身之「白無常」亦掛於「大哥壇」一方。這種神壇之設，體現了目連戲儀式所具有的宗教性。

在未動鑼鼓前，傀儡師（班主）先給供於後台小神龕之田公元帥上香，然後提劇中主要人物羅蔔之偶身到田公壇前施禮致意，繼則下戲棚到棚前「大哥壇」上香致禮。其後，其他藝師分別提劇中之傅相、劉青提、益利、銀奴等人物偶身，亦於田公壇及大哥壇叩首行香。然後，鑼鼓大作，全班唱田公神咒「囉哩嗹」出田公踏棚，再出黑臉神武魆踏棚，作五方驅逐之表演。在這些棚上儀式後，目連戲才能開演。此外，在傀儡目連戲全部演出結束時，在仙遊民間要演一出〈觀音掃殿〉的折子戲，其內容雖是《香山傳》觀音出家白雀寺之一段情節，與目連戲無關，但是觀音持拂帚出現於戲棚，寓其神功可以掃清妖氛、蕩滌污穢，有一種直觀之「逐除」之象。同時，也寓觀音的出現使信衆百難皆消。其後，傀儡師掀起棚上草蓆以清水一杯潑於台板上，以示戲棚從此潔淨，戲班也不留痕跡，戲棚也消逝了，此與道壇之「斷後科儀」相同，儀式意義不言而喻。

臺灣大學學術期刊資料庫

2、傀儡目連戲中的「超薦」儀式

雖然，在每一場的超度儀式中，道壇與傀儡班的分工已很明確，道壇（或僧侶）負責超度的一切科儀，而傀儡班負責演戲。但是傀儡目連，在戲棚上卻是一場由目連主持的超薦儀式，直接對戲棚下的喪亡之家作超度亡靈的表演，這種「以戲行儀」的儀式事象，在中國各種戲劇中均爲罕見。

「目連超薦」，是莆仙傀儡戲《目連救母》第三本第十四出〈三殿告訴〉（即「過血池地獄」）中的一段戲。在演這一齣戲時，舉辦超度儀式的戲東們都將家中填寫好的要超度的亡靈之姓名、生辰、亡故原因的名單及其衣物，按交錢數額之多少，按序列交給傀儡師，各家之眷屬提祭品按序排列於戲棚前，等著戲中目連上場時，傀儡師按名單序列一一爲之超度。在這些亡靈的名單中，有些是上輩女性爲生產（分娩）而不幸死亡的，也有男性因戰爭或政治而斃命的，也有家貧未厚葬、子女長大爲報恩而爲之重新超拔的，還有一些是家人投河、雷打、服毒、車禍等非正常死亡的。由於個別人的倡議而共同舉行超度儀式，許多亡靈只有在超度儀式後，才能蕩滌靈魂、滌除污穢而被供入宗族祠堂或家堂，而被列入祖神行列。因此，亡靈的「超度」是儀式中最關鍵的程序。

戲棚上傀儡目連戲的超度形式，是以直觀形式表現出來。在戲棚左側，通常裝一扇可開啓的地獄門，有一傀儡師負責，而當裝成目連的偶身一手持錫杖、一手持招魂幡出台，他以錫杖打開地獄鐵圍城，放出許多的鬼來，而這些都是台下眷屬要求超度的亡魂。當台上「目連」揮舞錫杖頓開地獄門時，便有一位亡魂（戲偶）被另一傀儡師從地獄門提出來，當傀儡師念到此亡魂的名字時，其家屬就會擁到台下，嚎啕大哭，一邊燒紙錢，一邊大喊亡者名諱。然後從台上接下亡者名單、衣物在壇邊焚之，以示亡靈已被超升上西天。當然，每一個被提出來的偶身，有男女老壯之別，此與台下超度之亡靈應具一致性，而傀儡師提「目連」之作超薦之表演亦具嚴格的祭祀意義，其中亦有一些儀式的規則要遵循，這在《目連救母》之劇本中都有明確的說明。如：

> （目連白）多蒙我佛慈悲。弟子超度許多罪人，望我佛如來接引。（原註：目連行超度儀式，先超度蘭盆勝會筵內已有民眾按吩咐寄牒之亡人，向台內念密語，逐一宣讀筵內各亡人的宮社名稱，後用招魂旗調魂，口念各亡魂的姓名。）
>
> （唱）【詞】由（念音爲「佛」）子所造諸惡孽，皆由無始念嗔癡，眾生

臺灣大學學術期刊資料庫

無邊誓願度，（又）煩惱無盡誓願斷。彌陀佛，阿彌陀佛，南無阿彌陀佛！[41]

顯然，這種由台上目連直接爲亡魂所作的超度拔薦儀式，比道壇（或僧侶）所作的超度科儀更具直觀性、容易引起親眷的共鳴，從而產生一種無形的「感應」效果，給亡者親屬帶來更多、更親切的精神安慰，這可以說是傀儡目連戲最具典型意義的儀式劇特徵。此儀式劇現象誠如日本著名教授田仲一成先生所說：「法事中有『目連戲』，目連戲中有『法事』，兩相呼應，溶爲一體，難以分辨。所以此處目連戲，與其說是『戲劇藝術』，毋寧說是『宗教儀禮』更爲妥當。[42]」田仲教授這一番話同樣也概括了傀儡目連戲的儀式意義。

此外，莆仙傀儡目連戲的演出，與道壇的科儀活動也有一些配合及互動的形式，如道壇在爲亡者超度科儀時，戲棚上的演出必須停止，使全體參與祭祀人員能沉緬於莊嚴肅穆的儀式中；傀儡棚中之目連（偶身）也要由傀儡師提之以參拜道壇，至少也表現傀儡目連戲與道壇之科儀系同求一氣、意識相通；道壇在「請神」中遍歷宮廟各神香火時，也到傀儡棚上田公香火處行香致意……這些也表明道壇對於傀儡目連戲的祭祀性的認同。這些看似簡單的舉止背後，我們可以了解到傀儡目連戲在社區祭祀儀式中的社會認同及地位，從而對於傀儡目連戲的深層文化內蘊亦有更全面的體察了。

泉州傀儡目連戲中的祭祀儀式戲劇文化特徵也很突出，如戲棚上擺設僧侶普度壇場，作普渡施食之佛教科儀，而且傀儡師也當場拋灑供品以「度孤」，這種傀儡戲劇與祭祀儀式的溶合可以說體現儀式戲劇的完整和極致。限於篇幅，不容引申敘述，特此說明之。

41　鄭壯丹、謝寶校訂：莆仙戲《目連尊者》，第三本，未刊稿，頁399。

42　田仲一成：〈新加坡莆仙同鄉會逢甲普度目連戲初探〉，收入福建藝術研究所編：《藝術論叢》第5輯《福建目連戲研究文集》（福州：福建省藝術研究所內部本，1991年），頁69。

臺灣大學學術期刊資料庫

論福建民間傀儡戲的祭儀文化特質

葉明生

福建省藝術研究院研究員

福建省有許多古老的文化藝術，雖歷經千百年歷史，至今在民間尚有大量遺存，唐宋以來曾經在這塊土地上盛行的傀儡戲，即是其中的一種。福建傀儡戲品種繁多，但與宗教祭祀關係最爲密切的，還是提線傀儡戲。提線傀儡戲源於漢代「賓婚嘉會皆作魁儡」的「喪家樂」。它承襲其母體文化——祭祀儀式文化，與民眾的社會生活（其中包括宗教與娛樂文化生活）產生密切的聯繫。並且從中發展出許多內容豐富、形式多樣、色彩繽紛的祭祀儀式文化來。而正是由於傀儡戲所具有的祭祀儀式文化特質，使這種融合宗教與藝術文化於一體的民間藝術，在各種複雜的歷史社會條件下歷劫不磨，至今在民間社會仍具頑強的生命力。

福建傀儡戲祭儀的形態，我們可能以通過歷代文獻資料，從中探尋福建傀儡戲祭儀文化的軌跡；而福建傀儡戲的儀式文化特徵主要表現於兩方面，一是民間道壇活動相關的「內壇」之傀儡法事，一是傀儡棚上之「外壇」儀式戲劇演出。在儀式戲劇形態方面，福建傀儡戲保存了大量的宗教性傳統劇目，如夫人戲、觀音戲、田公戲、目連戲等，這些劇目既保存古代祭儀文化的特點，同時也保存了傀儡藝術中的精華。通過對傀儡儀式文化的探討，對於縷清傀儡戲的發展歷史及其文化特徵都具有重要的文化價值。

關鍵詞：傀儡戲　宗教　祭儀　文化特質

臺灣大學學術期刊資料庫

Ritual Culture in Fujian Folk Puppet Drama

Ming-sheng YE

Senior Fellow, Fujian Academy of Arts

There are many ancient cultural aspects and arts in Fujian province which have been preserved in the communities over hundreds of years. Puppet drama, which has been popular in this land since the Tang and Song dynasties, is one of them. There are many kinds of puppet drama in Fujian, but the one which is closest to the religious ritual is that of marionettes. Marionettes in China first appeared during the Han Dynasty as a part of the funeral rituals. It inherited its matrix, the ritual culture, and is closely connected to people's social life (including religion and entertainment). It has thus developed many different and rich ritual cultural elements, fusing religion and art in one folk art, enabling it to last under different complex social and historical conditions until the present day.

The development of the marionette ritual in Fujian can be traced from documents in different time periods. The ritual culture of the marionette in Fujian is presented in two ways: the first one is the ritual performance in the shrines, and the second one is the theatrical marionette performance on stage. In regard to theatrical performance, the marionette performance in Fujian preserves many traditional religious programs, such as: Furenxi, Guanyinxi, Tiangongxi, and Mulianxi. These programs preserve not only the features of the ancient ritual but also the essence of the puppet drama. It is very important to understand the historical development and cultural features of puppet drama through the exploration of the ritual culture which engendered it.

Keywords: puppet drama　religion　ritual　cultural feature

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

司馬彪撰，劉昭注補：《後漢書志》第11冊，北京：中華書局，1982年。

田仲一成：〈新加坡莆仙同鄉會逢甲普度目連戲初探〉，收入福建藝術研究所編：《藝術論叢》第5輯《福建目連戲研究文集》，福州：福建省藝術研究所內部本，1991年。

丘復：〈禮俗志〉，收入武平縣誌編輯委員會據民國三十年版整理：《武平縣志》，1986年部版。

朱熹：〈勸農文〉，收入龍巖地方誌編輯委員會編：《龍巖州志》，福州：福建省地圖出版社，1987年。

吳乃宇記述，葉明生校訂：《福建壽寧四平傀儡戲奶娘傳》，臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，1997年。

佚名：《中乾廟衆簿》第1卷，天啓二年（1622）民間自刻本。

____：《頭時又包相判台科》，壽寧縣後坑村吉慶壇謝法仲民國三十年（1941）抄本。

____：《秘法科本》，南平市延平區虎山村「翠雲台」謝法凌民國三十年（1941）抄本。

____：《遮台秘法》，南平市塔前鎮壟坪村清末袁道林抄本。

____：《請神科》，南平市延平區虎山村「新福興台」紀鴻炳丁丑年過錄本。

林滋：《木人賦》，收入《閩南唐賦》，錄自楊浚輯《閩南唐賦》第1卷，清光緒二年（1876）刊本，泉州市文物管理委員會資料室藏本。

林寶樹：《一年使用雜字》，收入武平縣誌編輯委員會編：《武平縣志》，北京：中國大百科全書出版社，1993年。

臥雲樓主人編纂：〈禮俗志〉，收入鄭翹松：《永春縣志》，北京，中華書局，1930年。

孟元老：〈中元節〉，《東京夢華錄》，北京：中國商業出版社，1982年。

柯潛：〈重修陳盧園記〉，收入鄭得來編：《連江里志》第1卷，雍正六年（1728）手抄本。楊亞其先生2001年提供過錄本。

陳淳：《北溪文集》，收入沈定均續修《漳州府志》第38卷，清光緒三年（1877）版。

陳佩眞等編：《廈門指南》，廈門：新民書社，1931年。

陳天保、蔡俊抄記錄：〈泉州提線木偶戲傳統劇本大出蘇〉，收入福建省泉州地方戲曲研究社編：《泉州地方戲曲》第1期，1986年11月，頁136-160。

許愼撰、段玉裁注：《說文解字注》，上海：上海古籍出版社據經韻樓藏板影印，1981年。

梁克家：〈土俗類〉，福州市地方誌編輯委員會編：《三山志》，福州：海風出版社，2000年。

莆田縣誌編輯委員會編：《莆田縣戲劇史》，1960年未印稿。

福建省戲曲研究所編：《福建戲曲史資料》，福州，內部刻印本，1963年。

葉明生：〈梨園教，一個揭示古代傀儡與宗教關係的典型例證——以閩東梨園教之法事傀儡戲爲例〉，收入《國際偶戲學術討論會論文集》，雲林縣：雲林縣政府，1999年。

_____：〈壽寧縣下房村的元宵會與「請婆神過關」〉，《民俗曲藝》第90期，1994年7月，頁193-246。

臺灣大學學術期刊資料庫

鄭宗楷、周子雄、姚大鍾編：《福州便覽》，福州：環球印書館，1933年。

鄭牡丹、謝寶校訂：莆仙戲《目連尊者》，第三本，未刊稿。

鄭得來著、鄭孝賜補訂：《連江里志略．歲時》，雍正六年（1728）手抄本，楊亞其先生2001年提供過錄本。

歐趨樓：《拾墨記》，收入鄭得來編：《連江里志》第1卷，雍正六年（1728）手抄本。楊亞其先生2001年提供過錄本。

劉曉迎：〈永安市黃景山萬福堂大腔傀儡戲與還願儀式〉，《民俗曲藝》第135期，2002年3月，頁97-166。

潘守正編：《雪峰山志》，福州：雪峰崇聖禪寺，1955年。

劉克莊：《後村先生大全集》，收入《四部叢刊》，上海：上海商務印書館縮印賜硯堂鈔本（一）。

謝肇淛：《長溪瑣語》，收入林慶熙等編：《福建戲史錄》，福州：福建人民出版社，1983年。

魏杰：〈傀儡〉，收入《逸園詩抄》，咸豐八年（1858）壽泉精舍刻本。

臺灣大學學術期刊資料庫