

南華大學人文學院文學系

碩士論文

Department of Literature

College of Humanities


Nanhua University

Master Thesis

金光布袋戲「魔」之人物與敘事研究

A Study of Character and Narrative about Devils in the Kimkong

Glove Puppetry



吳青軒

Ching-Hsuan Wu

指導教授：陳章錫 博士

Advisor: Chang-Hsi Chen, Ph.D.

中華民國 110 年 6 月

June 2021

南華大學

文學系

碩士學位論文

金光布袋戲「魔」之人物與敘事研究

A Study of Character and Narrative about Devils in the

Kimkong Glove Puppetry

研究生：吳青軒

經考試合格特此證明

口試委員：陳章錫

曾金承

高知遠

指導教授：陳章錫

系主任(所長)：陳章錫

口試日期：中華民國 110 年 6 月 30 日

謝 誌

重新再回到南華大學讀研究所專班，是一件很開心的事，回想幾年前攻讀未果，半途而廢，實有諸多遺憾，所幸，今年在南華文學所各師長的指導下，能盡己淺陋所學寫完論文，也算是完成人生一件大事。

在文學所讀書對我有相當的助益，幸雅老師在文學理論方面的指導，深厚而紮實；旻志老師教授的旅行文學，把旅行和當代思潮及文化研究結合在一起，為筆者打開了一個閱讀世界的天地。章錫老師的書法篆刻，細心督促我們習作，努力批改我們的作品，使得我們對習字練字有莫大的興趣，並自認為的有所進展。課堂所有的學生，章錫老師的指導下都很用心學習書篆技藝，努力完成自己的作品，這讓我相當感動。

章錫老師除了指導筆者書法篆刻，也是筆者論文的指導教授。在寫作過程中，從主題方向，研究方法以及論文格式，甚至資料找尋，章錫老師都能不耐其煩給予筆者正確的指引，感謝章錫老師對筆者的用心。

與同學共同修課的這一段期間，發覺身旁的同學都能相互鼓勵提點，使得在南華大學求學是一件美好的事，感謝這一年來師長同學對筆者的關心，謹以這本尚未成熟的論文感謝南華師長同學的一路相伴。

摘 要

目前台灣流行的布袋戲以霹靂及金光為主，霹靂系列劇集已二十多年，塑造的角色千餘，其風格形象雖然繁複多樣，但仍可歸類為幾個不同的類型，而道者，儒者，佛者、魔者幾乎成為定型類別，其中對魔的刻畫尤其詳盡細膩、有獨特的風格。金光布袋戲為後起之秀，而人物的設定也承續了相同的特色，在魔者的塑造，更加推陳出新。

本文以金光布袋戲劇集所刻畫的魔系人物為觀察對象，意圖顯現布袋戲中對魔的想像。第一章內容為研究的動機及方法。第二章追溯台灣布袋戲的源流，並說明其與時俱進的特色，例如說白、音樂、操偶等方面的進步，並強調在現代的消費模式中，布袋戲想在表演戲劇上有一席之地，人物的塑造、劇情的設計更是重中之重，而魔者的刻畫因此滿足了這樣的需求。

第三章的重點是對金光布袋戲中魔系人物的進行探究。先從早期不同的表演文本觀察魔系人物的樣態，再探索霹靂布袋戲的魔系人物刻畫，最後展現金光布袋戲魔系人物的各種類型。

第四章以故事為研究重點。佛國地門故事想要以抹除記憶的方式，幫助世人生活於幸福安祥的世界，反而被世人視者惡魔。佛國地門幸福安祥的理念和西方烏托邦思想、中國儒墨兩家的大同思想有相似之處，本章於此也加以比較。本章除了討論佛國地門的魔性，也藉由其他人物反抗地門的作為，來探究個人的主體意識。

第五章說明金光布袋戲中魔系人物的四種類型，佛國地門故事展現的魔性本質以及其中呈現的主體性意義。

第六章為結論，並期許台灣布袋戲能保持其與時俱進的特質，永續經營。

關鍵字：布袋戲、魔、佛教、烏托邦

Abstract

At present, the popular puppet shows in Taiwan are mainly Pili puppets and Kimkong puppets. Pili puppets series has been around for more than 20 years. It has shaped a lot of characters. Although its style image is complex and diverse, it can still be classified into several different types. Taoists, Confucianists, Buddhists, and demons have almost become stereotypes. Among them, the depiction of demons is particularly detailed and delicate, and has its own unique style. Kimkong puppets show is a rising star, and the setting of characters also follows the same trend. In the shaping of the devil, it is even more innovative.

This article takes the devil characters portrayed in the Kimkong puppets collection as the object. The intention is to show the imagination of the devil in the puppet show.

The content of the first chapter is the motivation and method of the research. Chapter Two traces the origins of Taiwanese puppet shows, and explains its characteristics of advancing with the times, such as the progress in speaking, music, and puppetry. It also emphasizes that in the modern consumption, if Taiwan puppetry wants to have a place in the drama, the characterization and plot design are the most important things, and the depiction of the devil meets such needs.

The third chapter focuses on the exploration of the magic characters in Kimkong puppets show. First observe the appearance of devil characters in the different performance texts in the early days, then explore the depiction of devil characters in the Pili puppet show, and finally show the various types of devil characters in Kimkong puppets.

The fourth chapter takes the plot as the research point of view. The Buddha Kingdom wanted to help the world live in a happy and peaceful world by erasing memories, but was regarded as a devil by the world.

In addition, the Buddhist concept of happiness and serenity has similarities with Western utopian ideas and Chinese Confucianism and Mohism. This chapter also compares them here. In addition to discussing the devil nature of the gates of Buddha Kingdom, this chapter also explores the subjective consciousness through the reactions of other characters against Buddha Kingdom.

In the fifth Chapter, we explains the four types of devil characters in the Kimkong puppets show, the devil essence revealed in the story about Buddha Kingdom, and the meaning of subjective presented in it.

Chapter sixth is the conclusion, and it is hoped that Taiwanese puppet show can maintain its characteristics of advancing with the times and continue to get advanced.

Keyword: Puppet show, Devil, Buddhism, Utopia

金光布袋戲「魔」之人物與敘事研究

目錄

謝誌	I
摘要	II
ABSTRACT	III
目錄	IV
圖目錄	VII
表目錄	VIII
第一章 緒論	01
第一節 研究動機	01
第二節 研究範圍	04
第三節 相關文獻探討及前人研究成果	08
一、相關文獻探討	08
二、前人研究成果	10
第四節 研究方法及章節安排	12
一、研究方法	12
二、章節安排	13
第二章 台灣布袋戲的源流與發展	15
第一節 台灣布袋戲的發展概要	15
一、清末到日治初期	16
二、日治時期	18
三、戰後至 1970 年	19
四、1970 年後的電視布袋戲	21
第二節 台灣布袋戲與時俱進的特質	23
一、後場音樂的演進	23
二、主演者口白的變化	24
三、布偶操作的變化	27

四、劇情本位的確立·····	28
第三節 霹靂與金光·····	32
一、歷史時間的淡化與地理空間的想像化·····	34
二、懸延無盡的故事線·····	42
三、異質文化的借用·····	45
四、傳統文化的汲取·····	47
五、人物塑造的本位性·····	50
第三章 遍地皆魔：金光布袋戲中「魔」系人物·····	53
第一節 創作文本中「魔」的考察·····	53
一、魔之本質及其在創作文本中的功用·····	53
二、創作文本中「魔系人物」的立體化·····	57
三、創作文本中「心魔」的刻畫·····	58
第二節 霹靂布袋戲中的魔系人物·····	60
第三節 金光布袋戲中的魔系人物·····	64
一、純魔：來自於外界的毀滅力量·····	65
二、心魔：內在的自我毀滅·····	69
三、人魔：道德操守的揚棄·····	75
四、擬人化的魔者·····	82
第四章 因佛成魔：金光布袋戲中「魔」之敘事·····	91
第一節 佛國地門故事之劇情安排·····	91
一、時空背景·····	91
二、主題思想背景·····	93
三、人物關係·····	96
四、情節大要·····	103
第二節 「美好世界」概念之樣貌·····	105
一、西方文化烏托邦的概念·····	105
二、儒家之大同世界·····	110
三、墨家之「兼愛非攻」與金光布袋戲中的「墨家」·····	112

四、佛教淨土及「佛國地門」	119
五、金光布袋戲中「美好世界」的演繹	125
第三節 劇中角色人物與地門的互動回應	125
一、念荼羅——未能證果的修行者	126
二、缺舟一帆渡——證佛道路的精進者	127
三、俏如來——地門迷途之點化者	130
第五章 金光布袋戲魔之類型及意涵	135
第一節 金光布袋戲魔系人物的四種類型	135
一、純魔：扁形人物的作用及侷限	136
二、擬人化之魔：魔系人物的多樣化	136
三、心魔：佛教思想的闡發	137
四、人魔：奸佞小人與被拋棄者的刻畫	138
第二節 佛國地門的魔性	139
一、不擇手段而為魔	140
二、執著成佛而為魔	143
第三節 魔系人物對「主體性」的探討	146
一、主體性的賦予：「魔」概念的擬人化	148
二、主體性的彰顯：以魔世來彰顯中原的主體性	150
三、主體性的認知：自我認同的選擇	150
四、主體性的失落：心魔	151
五、主體性的凌駕：地門的魔化	152
第四節 魔之主體性意義	154
第六章 結論	157
參考文獻	159

圖目錄

附圖一	52
附圖二	52
附圖三	52
關係圖一：佛國地門故事人物結構表.....	98
關係圖二：《墨世佛劫》智門分析圖.....	130



表目錄

表一：霹靂布袋戲魔系人物種類·····	61
表二：純魔形象描寫·····	68
表三：天恆君行為樣態·····	76
表四：炎魔操弄人性手段·····	88
表五：金光布袋戲魔系人物種類·····	135
表六：金光布袋戲威脅中原的勢力·····	139



第一章 緒論

布袋戲是通俗文學的一環，主要目的在娛樂消遣，提供大眾休閒時的娛樂，難登藝術殿堂。但在現今傳統野台布袋戲式微之下，政府急於搶救這些傳統野台布袋戲的同時，以影視發行的布袋戲雖然擄獲不少觀眾，但多多少少被視為娛樂為主的消費性產品，戲劇內容沒有值得探討推敲的地方，也沒有其作品價值。然而藉由本論文的分析，我們可以看出布袋戲以娛樂消費的姿態現身，但在源遠流長的發展下，其劇情的深度與廣度已不可同日而語，形成布袋戲本身特有的價值品牌。從金光布袋戲中對魔性主題的發揮，不僅融入中國傳統墨家、佛教的思想內涵，也汲取西方文化烏托邦的概念，更觸及近代文化研究重視主體性的探討，可以說金光布袋戲在沿續傳統布袋戲生命時，其與時俱進的奮鬥精神一直體現在作品本身，使其作品具有自我的價值，而金光布袋戲乃成為台灣本身文化中一個不可抹滅的亮點。

第一節 研究動機

隨著網際網路的發展，各種不同影音媒體的出現，各類節目的形式樣態與發行方式也隨之不斷變化。各大影音平台，除了提供本國各類節目，也提供了豐富的外國節目，相對的，某國的節目也能因為方便的影音平台讓自己的作品有更多的能見度。網飛、愛奇藝等影音平台提供了全球性的觀影機會，觀眾除了能收看本國各類節目，透過文字翻譯也能欣賞國外的各類節目。在這樣全球性的觀影機會之下，一個節目制作者，一個戲劇製作者，便有了無限的機會可以讓自己的作品有更多的機會與可能被觀賞被肯定。

日本的漫畫改編作品《鬼滅之刃》，韓國由漫畫改編真人演出的《驅魔麵館》在網飛上線後，台灣也創造了輝煌的收視成績。台灣不少的戲劇也在這樣的網路影音發行平台中展現亮眼不凡的成績，例如公共電視文化事業基金會製播的家庭喜劇《我的阿嬤怎麼那麼可愛》也締造了相當高的收視率。

隨著這一波影音平台的出現，各國節目製作者無不卯足全力製播一檔又一檔的戲劇節目，以期擄獲全球性的觀眾創造更好的業績，而觀眾又可在豐富的戲劇節目中選擇適合自己的娛樂節目。以網飛為例，除了

上述兩部戲劇，其餘諸如韓國的《上流戰爭》、《屍戰朝鮮》、台灣的《罪夢者》等，在台灣都有很不錯的知名度。

這種網際網路高度發達，各大網路影音平台崛起的狀況下，台灣布袋戲也不落人後，乘勢而起。2006年行政院新聞局舉辦台灣意象的票選活動，台灣布袋戲打敗玉山成為台灣第一意象，顯現台灣民眾對布袋戲的情感與記憶。¹台灣目前當紅的布袋戲分別是霹靂與金光，兩家布袋戲劇集除了以光碟形式發行之外，也透過影音平台發行，擁有自己廣大的觀眾群。然而台灣布袋戲並不是突然出現的戲劇形式，早在清末日治初期就已經相當流行，一直延續到現今一百多年，沒有因為時代巨輪而被淘汰，反而維持著其豐沛的表演生命力。隨著時代氛圍的變遷、科學技術的演進，台灣布袋戲總是能夠與時俱進，打造屬於自己的新生命。

在這一股影音布袋戲的潮流中，金光布袋戲打出了自己的名號。金光布袋戲現在是黃家子孫黃立綱在主持大局，在霹靂布袋戲幾乎籠罩市場一個世代多的環境下，黃立綱要樹立起另一支布袋戲大旗，其決心勇氣令人動容。在金光系列最新的劇集《血戰江湖》中，有一首片頭曲〈敢衝〉寫出黃立綱主持金光系列布袋戲的心情：

不驚江湖潮浪洶湧／不驚前途茫茫
赤手空拳闖蕩／憑兩字敢衝
我踏過萬水千山／看過世間
嚐過冷暖／忍千般苦難／才是英雄好漢」

奮力衝出／罩天黑網／大聲唱出——我的夢
混亂世界／失落世代／親手栽下希望
總有一日／轟動世間／揚眉吐氣／天下贊
乘願的夢／不願放／做勇敢揚帆的人²

〈敢衝〉這首歌的歌詞中，寫出一個懷有夢想，勇於實現的勇者形象。在《霹靂系列》布袋戲作品當道，想要轉換跑道看《金光系列》作品的人，第一道難關就是口白。布袋戲這種表演形式，是台灣人相當熟悉的表演形式，然而依舊是小眾文化。原因之一是台灣主流布袋戲以「閩南語」（台語）的發音為主，想要欣賞布袋戲的聲情之美，就一定得熟識

¹ 「中華民國總統府」網站：<https://www.president.gov.tw/NEWS/10203>，引述日期 110.02.02。

² 金光布袋戲《戰血天道》每集前的片頭曲。

「閩南語」(台語)。經過這一層，還得再克服口白的音調特質。例如：布袋戲中的女角，其聲音是經由八音才子黃文擇先生變音表現的，不熟悉布袋戲口白音調特質的人，聽到這樣女角聲音的表現，往往無法適應，更遑論要融入故事情節及同情人物心理的現象。

相同的狀況，熟悉霹靂口白音調特質後，轉換欣賞《金光系列》的作品，聽到新的口白音調往往就會打退堂鼓，不知該如何得其門而入。當然，這只是一道小小的難關，經過幾集的觀賞之後，口音也就不成問題。但這裏要說明的是，在《霹靂系列》作品大行其道的市場下，黃立綱《金光》團隊想要殺出重圍，樹立自己布袋戲的經典地位，其實並不容易。若沒有新的劇情呈現，新的角色刻畫，新的藝術創意，無異是痴人說夢。

2012年黃立綱，帶領金光團隊，製作出《決戰時刻》時，成功打響金光布袋戲的名號，之後劇集《九龍變》、《劍影魔蹤》、《魔戮血戰》等更是將作品的價值推向高峰，然而《東皇戰影》劇集之後，在劇情及人物的塑造上便已呈現下坡的狀態。與《霹靂系列》相同，劇情有時襲取老梗，人物個性疲軟無力缺少鮮明特性，橋段安排平板無奇，在布偶的操縱呈現上，聲情疲弱，動作簡化，凡此種種使得金光的戲迷失望憤懣，網路指責之聲四起。從《東皇戰影》《魃妖記》到最新的《戰血天道》一直沒有起色的跡象。

黃立綱先生面對這樣的困境，仍然想維持其金光的命脈，但卻顯得後繼無力。當霹靂現今仍以主流布袋戲的身份，在市場擄取布袋戲戲迷芳心的同時，《金光系列》在一陣榮光之後，好景不長，後期的作品難以續貂，在各網路論壇充滿批評。甚且，從《東皇戰影》開始，戲迷期盼想看的精彩作品，更是檔檔落空。從這裡，可以看得出，雖然「金光團隊」盡力用心制作與改革，卻始終迎不來那能驚豔市場、令人拍案叫絕的作品。

現代網路影音平台是一個全球化的舞台，有實力的節目都可以在這個平台上展現自己的亮點。台灣布袋戲從最早期的野台搭棚演出，後來的內台演出，到了黃俊雄時代將之搬上電視螢幕，再到黃強華領導的霹靂團隊捨棄電視的播出，轉向錄影帶市場的發行，再至現今以光碟發行，甚至放上影音平台以提供更多元化的看戲選擇，其發行的方式總是符合時代的需求。

換一個角度看，影音平台的出現讓更多元、更國際的節目有亮現的機會，想要在這些出色精彩的戲劇節目中脫穎而出，受到觀眾的喜愛與

肯定，其挑戰與困難實是有增無減。

由於布袋戲近幾十年來在台灣藝術表演舞台上的風行，進而相關研究論著亦復不少。查閱台灣博碩士論文網，相關論文便有二百多篇。

論文研究的對象五花八門各擅其場，其中對霹靂布袋戲的研究，題材包羅甚廣。例如：傳統思想方面有佛教思想的呈現，儒生形象的描繪、及道家哲學的詮釋；現代思潮的研究則包含了女性主義議題；在表演藝術方面則有關「化光現象」、「口白」、「出場詩」等專業表演技術也都是研究對象。不只如此，在文學、行銷方、歷史源流等面向，研究者也不乏其人。霹靂布袋戲可說是現今布袋戲的顯學。

相較之下，金光布袋戲的研究就沒有這麼多樣廣闊。209 篇關於布袋戲只有 6 篇以金光布袋戲為主要觀察對象。在文學方面的研究也只有寥寥幾篇。研究對象涉及「墨家論述」、「傳統故事運用」、「出場詩」、「角色營造」、「劇情分析」等。

在這樣的基礎下，本文擬以金光布袋戲為對象，補充其它方面的研究，讓金光布袋戲在這幾年在布袋戲表演經營上的成就能更為大眾了解。本文以一系列劇集為觀察對象，主要針對其藝術創發及思想內涵做分析，以期顯現其近年來在劇情經營上的功力及深度。

雖然台灣布袋戲一路上從清末、日治、走到國民政府時代，總有其創新之處，能留住台灣廣大的戲迷觀眾，但未來的路總是充滿不可預測的危機。以現在的發行情勢而言，布袋戲節目外有各類多元化的戲劇類型與之競爭，內有因百年演出而出現的審美疲勞及創意用盡的窘境，金光想要在此時做出自己一番的成績委實不易。在這樣的情形下，2012 年黃立綱以《決戰天下》及其系列作品，成功打開了金光布袋戲的知名度及前景，實是讓人敬佩。而其戲劇多元獨特的人物形象，草蛇灰線的劇情佈局，乃是其成功的主要因素

本論文研究目的主要從魔性的人物及故事角度，分析其作品的人物塑造的精彩程度，以及深入精微的文化內涵，以期了解往後台灣布袋戲能再延續再創光輝的努力方向、可行之處。

第二節 研究範圍

布袋戲在台灣人的生活中一直是如影隨形、四處可見的文化表演形式。從早期野台戲四處在台灣各地搬演，一直到現今透過光碟發行，影音平台串流，布袋戲的面目一直改變著，也一直打動著台灣戲迷的心。

記得小時候每逢年節喜慶，村落中的空地廣場總會有不同形式的表演節目，架著布幕的露天電影，真人粉墨上場的歌仔戲，歌舞形式賣著各樣成藥的康樂表演，以及隱身幕後以布偶傀儡展現於前的布袋戲，為了吸引觀眾的注意青睞，無不十八般舞藝盡出，使盡渾身解數，讓節目轟裂熱鬧，讓原本依時工作依時休息的鄉間生活，蒙上一筆輝煌亮麗的彩筆，顯現生活的動能。

時至今日，隨著工商業的發達，各項藝文表演的日益多元，各種媒體的平易近人，這類與民眾幾乎零距離的表演形式，早已退場，只依然在年節喜慶搬演著無人觀賞的聲光娛樂，聊表往日的輝煌。但是這表演形式卻沒有死亡，反而以另一種面目延續更為精進、更為上乘的表演精神。

賣藥的康樂表演與歌廳秀場有同樣的娛樂功能，歌仔戲樹立了楊麗花、葉青的不朽戲劇表演，野台電影讓步給現今的 3D、聲光斑斕的影院電影，而布袋戲也從早期的電視播出、膠卷錄影帶發行，到光碟發片、影音平台串流而展現了自己的新生命。

現今的接觸來看，提到布袋戲，人人說出口的第一當屬霹靂布袋戲。劇中戲偶偶頭精緻細膩，戲服華麗斑斕，佈景燈光絢爛璀璨，場景轉換迅速準確，隨著劇情需要，服飾可說是極盡變化能事，聲光效果也拜電腦動畫之賜，讓人嘆為觀止。

相較起來，早期的野台布袋戲、電視布袋戲似乎只是一場微不足道的兒童把戲，然而，事實上卻非如此。

民國七十、八十年代，也是筆者童年的時節，村里間只要逢年過節，都會有野台布袋戲的演出，對當時的小孩來說，都是非常重要的大事，對於野台布袋戲尚留下一段相當深刻的記憶。

每當布袋戲開演之前，總是會搭建布棚。從較早期的簡單逼仄的小戲台，到之後，螢光彩繪圖案鮮明的中型戲台，再至設有前後演出場所，讓戲偶人物出場有更多變化性的大型戲台，我們可以看出即使在野台戲時代，布袋戲與時俱進日益成長的藝術表演精神。

當時欣賞布袋戲，總是站在台下，仰望著戲台上戲偶人物的行步動作，聽其音聲笑罵，等待著大反派突然在雲霧中現形驚嚇，及享受主角英雄打敗妖魔怪物的快感。尤其以乾冰製造的雲霧效果，以燈光打造的奇異氛圍，讓觀眾有一種享受表演的愉悅。

凡此種種，一直都是布袋戲表演的重要精神。即使往後的電視布袋戲時代、甚至今日的光碟發行時代、影音平台串流時代，聲光效果、人

物動作、環境打造等，都還是布袋戲演出的重要要素。

現今野台布袋戲早已消聲匿跡，但偶爾還可以在一些香火鼎盛的鄉間廟宇，看到野台布袋戲的演出，然已不是給觀眾欣賞，而是酬神祝賀性質的活動了。

另外，在許多教育機關及文教機構的輔導之下，也有些小型的戲班表演。阿忠布袋戲以整個野台布袋戲的形式在《綜藝大哥大》中的搞笑表演，因其獨創的對白及時事的運用，竟也吸引了相當多的青睞。從野台上消失，轉戰到螢光幕前，布袋戲得到了更廣泛的傳播，同時也有了更高度的表演成果，其中最引人注目的當是霹靂布袋戲的一系列劇集了。

而在當布袋戲轉為影音媒體之後，布袋戲側重的重點似乎世有些微的偏移。

當布袋戲轉戰到影音媒體(含早期電視播出)時，布袋戲野台戲的作品風格，如聲光效果，人物動作音聲、環境氣氛渲染都還是重要的表演特質。但是由於表演的時間限制，及實景搭設的不便，在表演的劇情上都只是小品短篇性質，劇情模式固定，人物刻劃粗略，也就是不可避免之事。

所以布袋戲以媒體呈現時，劇本故事的架構安排、人物個性的設定及描繪，成為作品是否能成功最主要的因素。而這些在霹靂布袋戲的系列作品中便已實現。

其劇情的鋪設機裏藏機、變外生變，讓人看劇時常有驚喜滿足之感，而其創造的角色，如：一頁書、素還真、葉小釵、秦假仙等人更是風靡了廣大的戲迷。因其角色個性鮮明突出，讓人一眼就能辨別，甚至有所謂後援會的組織活動。

近二、三十年來，佔大多數市場的布袋戲節目以霹靂系列為主流。從錄影帶發行開始的《霹靂城》、《霹靂金光》到現今以光碟、影音平台為發行媒體的《霹靂兵鋒》，一直是台灣戲迷的最愛。

除了霹靂布袋戲之外，天宇布袋戲系列作品也朝向劇情的另出新意，人物刻畫描寫，進行布袋戲表演的生命再造，如：《天宇殺機》、《龍現江湖》等，也佔有小部份市場，曾創造出兩卷書、造天筆、真佛等角色，但後繼無力，不敵霹靂市場，於是不再有新作品問世。

在霹靂布袋戲為主的市場中，在近幾年能殺出重圍的有布袋戲節目，以金光系列的《金光風雲錄》、《金光御九界》等作品最為突出，其人物的刻畫、橋段的安排、故事的編排等，都有令人激賞的表現。

早期霹靂系列作品，有其原創性格。有許多獨樹一格的人物及經典橋段，都讓人拍案叫絕。甚至視覺營造，聲光表現配合角色故事的氛圍，都有讓人耳目一新的感受。但是一個系列的作品，演得太久總難免流於俗套，老梗套在新劇情中，相同的橋段重複再現，使得戲迷難有激情的欣賞體驗，甚至淪為快轉了事，許多戲迷所期盼張口驚奇的故事，欣賞傾心的人物都杳無蹤跡，對於霹靂難免有許多怨言失望。當然，霹靂的製作團隊想要另闢蹊徑，努力研創新劇情，開發新角色的決心，大家還是看得見，也對後期的劇情有所助益，致使霹靂系列作品，在市場上還是有一定的收視觀眾及影響力。但在這樣的環境中，正好是金光布袋戲重新崛起的大好機會。

金光布袋戲早期的作品，如《新雲州大儒俠》、《金光霹靂菩薩藏》，一直到《包公俠義傳》，一直未給人驚豔之感，從《黑白龍狼傳》已開始有戲迷的肯定。《黑白龍狼傳》之後，從《天地風雲錄·決戰時刻》開始，一連好幾個劇集都有令人眼睛為之一亮的感受。包含《天地風雲錄·九龍變》一路到《金光御九界之墨邪錄》，不管是在人物的塑造、故事的呈現、甚至在結構的安排上，都可說是匠心獨運，令人會心莞爾，堪稱是經典之作。這也是筆者想要研究金光系列的原因。

金光布袋戲在霹靂布袋戲佔據主要市場的情形之下，想要奮進出新的一番作為，並不容易。許多能編入布袋戲的創作想法，幾乎也讓霹靂布袋戲專美於前，要想創造出新劇情，新角色絕非易事。但事實證明，金光布袋戲的確做到了這一點。

在劇情上，金光布袋戲沒有蹈襲霹靂布袋戲的世界觀及江湖特質，以自創的九界佈局展開劇情的鋪排。在人物的設定上，能夠擺脫單一性格的描寫，除了有人物間的互動衝突，也有單一人物的內在矛盾，使金光布袋戲的節目有了更多的深度。

本論文研究的範圍從 2009 年的《黑白龍狼傳》到 2019 年的《戰血天道》，其間劇集發行的順序如下：

	劇集名稱	集數	第一集發行日期
01	黑白龍狼傳	26 集	2009.08.08
02	天地風雲錄之決戰時刻	20 集	2012.06.27
03	天地風雲錄之九龍變	36 集	2012.12.05
04	天地風雲錄之劍影魔蹤	20 集	2013.08.28
05	天地風雲錄之魔戮血戰	34 集	2014.01.15
06	金光御九界之墨武俠鋒	32 集	2014.09.03

07	金光御九界之墨世佛劫	32 集	2015.04.22
08	金光御九界之墨邪錄	22 集	2015.12.16
09	金光御九界之東皇戰影	40 集	2016.05.25
10	金光御九界之魘妖紀	32 集	2017.03.22
11	金光御九界之鬼途奇行錄	32 集	2017.11.22
12	金光御九界之齊神籙	32 集	2018.08.29
13	金光御九界之戰血天道	32 集	2019.05.01
14	金光御九界之仙古狂濤	32 集	2021.01.06

本論文介紹的魔系角色主要集中在《黑白龍狼傳》到《墨邪錄》中，而佛國地門的故事情節則以《墨武俠鋒》及《墨世佛劫》為主。

第三節 相關文獻探討及前人研究成果

一、相關文獻探討

台灣布袋戲這一表演形式自清末以來就在台灣生根發展，時至今日雖然搭建舞台的表演方式已日趨沒落，但轉向影視發展的布袋戲至今仍然相當流行，而且也吸引了不少青少年族群。因此，對於台灣布袋戲之研究可謂相當繁多，不論是歷史分期的特色，表演形式發展，戲劇內容的探討，甚或當今流行的霹靂布袋戲，都有相當詳盡的研究，本論文以這些研究為基本，探討後起之秀的金光布袋戲在人物及劇情上的表現，故在這裡對相關文獻作一番說明。

1、《臺灣布袋戲發展史》³

這是一本探討台灣布袋戲歷史的流變中如何形成自己風貌的著作。作者陳龍理，梳理了台灣布袋戲從唐山過台灣時期開始，經過日治時期、到戰後以至現今的演變歷程。其中幾個重要的論點，諸如布袋戲如何從「戲曲」轉變成為「戲劇」，以及布袋戲金光化的原因及過程都有詳盡的探討。陳龍廷以田野調查的方式，搜集了許多日治時期、戰後時期，以及電視表演的報章資料及影視資料，以這些第一手資料進行相關研究。作者認為，布袋戲雖然是從中國大陸流傳而來，但在台灣已經形成了自己的風格特色，這個特色的演變是一種台灣化的過程，它展現的是台灣人民生活的獨特樣貌，有其不可忽視的藝術價值。

³ 陳龍廷著：《台灣布袋戲發展史》，臺北，前衛出版社，2012年7月初版2刷。

2、《發現布袋戲：文化生態、表演文本、方法論》⁴

這一本論著，也是陳龍廷先生的大作，以前一本《台灣布袋戲發展史》為基礎，擴展對台灣布袋戲的研究面向，甚且提出相關的方法論。此論著從四個方面探討台灣布袋戲的研究，第一為方法論，探討台灣布袋戲的研究方法。第二和第三為台灣布袋戲文化生態的考察，分別從布袋戲藝師及劇場運作勾勒出台灣布袋戲的傳統風貌。最後一部分是表演文本的解讀，這一部分是實踐作者所提出方法論，以表演文本解讀的方式探究傳統布袋戲的劇情內容，甚至電視布袋戲、早期霹靂布袋戲的情節內容，並因之看出台灣社會發展的脈絡趨向。

3、《黃海岱及其布袋戲劇本研究》⁵

這一本論著，研究的對象為布袋戲大師黃海岱先生，主要針對其劇本作研究，作者張溪南。張溪南先生，花費了一番工夫取得黃海岱先生早期表演節目的劇情大綱、或得自黃海岱本人的回憶口述而加以謄錄，詳實地記錄了黃海岱一生主演過的戲劇。諸如《五虎戰青龍》、《大唐五虎將》等有關郭子儀的故事，以及《忠勇孝義傳》史豔文的故事，到較少人知的《三門街》、《昆島逸史》、《祕道遺書》等，都有相當詳盡的介紹。

《五虎戰青龍》、《大唐五虎將》、《三門街》分別改編自中國章回小說《月唐演義》及《三門街》，講述大唐明將郭子儀平亂的故事及小孟嘗李廣號召天下英雄擊破宦官劉瑾陰謀的故事。而現今最為人所熟知的史豔文故事則是改編自中國章回小說《野叟曝言》。黃海岱有深厚的漢學底子，在讀完這些章回小說之後，加以改編成叫好叫座的布袋戲節目。

另外，《昆島逸史》也是改編自章回小說，但講述的是台灣在清朝林爽文之亂後民間仍然動蕩不安的故事。而《祕道遺書》更改編了金庸的武俠小說《倚天屠龍記》。凡此種種可看出黃海岱對於布袋戲表演的執著，不依靠傳統經典的故事情節，努力推出新的劇情、新的戲碼以滿足觀眾的需求。而這種求新求變的精神，不論在霹靂或是金光都有相應的體現。

這本論著回應了陳龍廷先生提出的研究台灣布袋戲的新方法，也就是表演文本的研究取向。

4、《臺灣布袋戲的表演、敘事與審美》⁶

本書作者吳明德，針對早期至現今的台灣布袋戲分別從表演、敘

⁴ 陳龍廷著：《發現台灣布袋：文化生態，表演文本，方法論》，高雄，春暉出版社，2012年。

⁵ 張溪南：《黃海岱及其布袋戲劇本研究》，臺北，臺灣學生書局，2004年。

⁶ 吳明德著：《臺灣布袋戲的表演、敘事與審美》，臺北，臺灣學生書局有限公司，2018年。

事、審美方面進行深入剖析。例如研究許王《三國演義》的編演藝術，陳錫煌《飛劍奇俠·花雨寺》的表演技巧，都有精闢入裏的分析。對於敘事的分析，以研究霹靂布袋戲中一個橋段〈太宮斬元別〉，短短的十分鐘上下的橋段，作者將之細膩分解，從「倒敘與概述」、「複線與並進」、「全知與限知」面向等加以探討，將其這一橋段的高超的敘述技巧說明得淋漓盡致，讓現代研究布袋戲的年輕學者，有一門路鑰匙打開研究布袋戲的大門。本書的特色在於研究的取徑既有歷史背景的溯源探索，也有作品本身的結構分析；既有早期傳統表演劇作的研究，也有當今以影視方式表演的作品研究，而每一研究都細密詳盡。筆者所寫論文，希望能朝著這本書的成就點滴邁進。

5、《金光布袋戲研究》⁷

本書作者胡又天，書中的內容主要討論金光布袋戲系列劇集其中一部〈墨世佛劫〉。本書對〈墨世佛劫〉的劇情進行細膩的部析，將劇情中的每一條主線及枝線劇情分擘得清清楚楚，分列劇情中的每一橋段統計其劇情評分，及劇情節奏。經其分析，讀者更能深入一層了解本劇的結構安排，而驚嘆編劇功力之深。各主線、各支線都是完整故事，這些大小故事又時而交互影響，使得本劇不僅劇情高潮迭起，充滿張力，而呈現出相當深入的內涵主題。作者用七大元素來表達這些主題：「大世界觀與大時代感」、「超凡的強大」、「神性與人生」、「鮮血與眼淚」、「道德的抉擇」、「英雄與凡人」、「理念與思辨」。作者在這裏所呈現的是布袋戲被視為大眾文化的一環，常被認定為只是消費娛樂的肥皂劇，內容膚淺沒有深度，然而經由本書作者的闡發，也許我們該重新看待這些優秀的布袋戲作品，其作品本身的價值所在。

二、前人研究成果

近幾十年來布袋戲的表演還是以霹靂布袋戲為主，相關的研究頗多。相較之下，金光布袋戲成名較晚，受到觀眾肯定青睞之作還是遲至2012年發行的《決戰天下》，延續《決戰天下》劇情後的各部劇作表現也都相當搶眼，時至今年2021約十年的時間，也有相關的研究成果。全國博碩士論文與金光布袋戲相關的研究共有六篇，茲介紹如下：

1、〈金光布袋戲中的文學運用-以「天地風雲錄之決戰時刻」至「金光御

⁷ 胡又天：《金光布袋戲研究》，臺北，恆萃工坊，2016年。

九界之墨邪錄」為例〉⁸

本篇論文主要研究金光布袋戲劇情所融入的中國傳統文化，包含墨家成為貫穿整個金光布袋戲的主要精神，白蛇故事在劇情中的改篇運用，以及佛家思想的詮釋。

2、〈黃立綱金光布袋戲之定場詩研究〉⁹

本篇論文著重在戲劇中的文學形式表現，主要以定場詩為研究對象。論文中探討各角色定場詩的內容及其使用時機，例如出場前後出場門後使用，對人物的角色經營及情節氛圍的營造都有相當的助益。另外，本論文也探討定場詩如何運用各種修辭方法，呈現其文學藝術的成就。

3、〈懷新思舊，別開生面——以黃立綱新「金光」布袋戲為研究〉¹⁰

本篇論文以金光布袋戲的創新表現為研究對象，探討其現代化的營銷模式，中西合璧的音樂運用，以及突顯劇情張力的手法和古今交融的角色塑造等方面的創意表現，讓金光布袋戲在台灣布袋戲的傳統中展現出一定的成就。

4、〈假面與鏡子——黃立綱金光布袋戲角色研究〉¹¹

本論文目的在肯定金光布袋戲身為戲劇節目的價值及內涵，作者認為黃立綱的金光布袋戲是一種「歷史奇幻武俠劇」與霹靂布袋戲的「神魔奇幻武俠劇」有所不同。霹靂布袋戲的劇情，抽空文中國傳統文化的歷史背景，只留下此歷史背景下的某些文化元素，如儒、釋、道、俠的思想內涵，而金光布袋戲則雖然淡化了歷史背景，但在一定程度上保留了某些歷史事件和線索。

本文作者認為，黃海岱、黃俊雄塑造的角色史豔文重現在金光布袋戲中是一個無主體性自覺的角色，只是一個揹負俠之大者精神的定型人物，在現代化的戲劇創作下已是老舊的人物形象，所以在金光系列劇集中，慢慢淡出其主角位置，接替的是史豔文之子俏如來。本文作者認為「金光布袋戲拓展出人類心理為基礎，劇集時間為角色成長時間的主體性建構」不同於傳統布袋戲人物的無主體性自覺，亦不同於霹靂布袋戲

⁸ 顏伯運，〈金光布袋戲中的文學運用－以「天地風雲錄之決戰時刻」至「金光御九界之墨邪錄」為例〉，國立雲林科技大學漢學應用研究所碩士論文，2020年6月。

⁹ 陶善文，〈黃立綱金光布袋戲之定場詩研究〉，國立高雄師範大學國文學系，國文教學碩士論文，2019年12月。

¹⁰ 陳俞霽，〈懷新思舊，別開生面——以黃立綱新「金光」布袋戲為研究〉，逢甲大學中國文學系碩士班碩士論文，2019年12月。

¹¹ 盧翰廷，〈假面與鏡子——黃立綱金光布袋戲角色研究〉，國立中興大學中國文學系碩士學位論文，2018年1月。

將主體性物件化。金光布袋戲中的人物，不是一個定型的主體性，而是在時間流逝的過程中，建立起主體性。作者分析金光布袋戲劇集中出現的人物俏如來、藏鏡人、玄之玄等三人之心理狀態及變化，使得劇中的人物具體真切、栩栩如生，而這正是金光在現代台灣布袋戲中最亮眼的表現。

至今為止，對於金光布袋戲的研究共有六篇，除了其中一篇以大數據研究其銷售情形及另一篇研究音樂的運用外，關於內容研究方面就以上述四篇為主。第一、二篇是關於傳統文化的觀察，對劇情中諸子思想、佛家思想的運用及詩詞的創作進行研究，第三、四篇則涉及了人物角色的塑造討論。尤其第四篇對金光布袋戲劇集中的角色心理做了細膩詳盡的分析，展現金光布袋戲塑造人物的價值所在。

本論文在這個基礎上，從人物與敘事兩方面進一步闡釋金光布袋戲的特出之處。選定的人物以「魔」系人物為主，探討這些魔系人物及相關情節所呈顯的深度與意義。

第四節 研究方法及章節安排

一、研究方法

本論文的研究方法主要以內容分析法為主，研究的對象為金光多媒體國際有限公司所製作發行的系列劇集。針對劇集中的人物表現及故事的情節脈絡進行探討分析。

內容分析法是通過精讀、理解、探究以達到解讀某文本內容的內在意涵甚或挖掘隱於深處不夠豁顯的意義價值。本論文採取這一方法以研究金光布袋戲劇集中魔系人物的特質，藉由其各種行為進行分析探究以明瞭魔系人物的特質及其展現的時代意義。除了對魔系人物的分析，也針對一段完整的故事情節，也就是佛國地門的故事，利用相同的方法進行分析探討，透過情節脈絡的整理，人物行為理念的分析，以彰顯佛國地門故事所呈現的本質意義。

在內容分析的同時，本論文也借助其它相關的作品及思想流派以協助了解要探究的主題，諸如電影文本中的與魔相關的故事、霹靂布袋戲中魔系人物的探討、西方烏托邦思想、中國儒墨兩家大同世界的精神，以及佛教思想等，也都加以運用以協助對本論文主題的探討。希望藉由這些方法讓我們了解金光布袋戲在現代蓬勃發展的戲劇表演上，有什麼

特殊的成就與貢獻，如何在繽紛多彩的戲劇界中佔穩自己一席之地。

本論文《金光布袋戲中「魔」之角色與敘事研究》的研究方法主要受到陳龍廷《發現布袋戲：文化生態、表演文本、方法論》一書的啟發。陳龍廷說：

從創作者的觀點來研究布袋戲，即使採取文化生態等廣泛的角度，包括其所處的時代、社會等層面，我們似乎忽略了觀眾本身的觀點：他們最關注的並非劇團經營或主演個人，而是舞臺上的布袋戲表演，尤其是主演風趣慧黠的口白，或令人回味歌詠再三的後場配樂。¹²

這一段文字說明，早期對台灣布袋戲的研究以布袋戲班的主演及劇場的研究為主，可是卻忽略了作品本身的表現。但要還原當時的布袋戲表演幾乎是不可能的事。

陳龍廷這一段話，是針對傳統舞台布袋戲而言，當時時代環境沒有錄影設備，演過的節目只存在觀眾的腦海中，對於當時的布袋戲表演只能從報章雜誌以及地方耆老的回憶中窺探，表演中的劇情、人物也只能經由回憶口述此種二手資料進行研究，陳龍廷要研究當時的布袋戲的動要工作就是表演文本的取得，甚或重建。

從這個方面看來，表演文本的研究是台灣布袋戲研究的一種方法。本論文便是從表演文本中進行內容分析，以了解金光布袋戲在劇情人物方面的擴展與表現。相較於陳龍廷先生，本論文的研究對象的表演文本，因為是透過光碟發行，所以更易於取得，也更易於作精細的內容分析，更容易展現出金光布袋戲的表演特質。

二、章節安排

本論文研究黃立綱金光布袋戲的魔性人物與故事，第一章說明研究動機、研究範圍、前人研究成果以及研究方法。

第二章要探源台灣布袋戲的源流及發展。對於台灣布袋戲發展的階段，每一個研究者都有不同的角度加以分期，或是主題故事的變化，或是音樂特性的演進，甚或是表演平台的轉換。本章所切分的發展時期，主要大致以政權的轉換為原則，兼及表演平台的轉換。主要是想藉由台

¹² 陳龍廷著：《台灣布袋戲發展史》，臺北，前衛出版社，2012年，頁50。

灣布袋戲發展的脈絡以了解其與時俱進的特質，而這樣的特質讓霹靂及金光布袋戲在現今的戲劇節目中有其一定的地位。

第三章探討金光布袋戲中魔系角色的種類及其意涵。首先考察武俠電影中的魔系角色之塑造，確立魔的基本特質，並以此為基準，進而觀察在金光布袋戲中，魔系角色被塑造的不同樣貌。

第四章探討並非出自魔世而是出自佛門的魔者「大智慧」。佛教在通俗文化的描繪中，具有渡世救人的形象，在布袋戲的文本中，佛教雖然具有相同的形象，但常有所謂的「魔化」現象。本章探討金光布袋戲中佛國地門的故事，以期了解編劇如何演繹「由佛成魔」的過程，而這個過程中所展現的「大同世界」的理想，又何種樣貌。

第五章總結前兩章，說明金光布袋戲中魔系角色的四種類型及其意義，並且分析懷有救世理想的證道者如何墜入魔道深淵，並從主體性的角度探討魔系角色及故事所呈現的意義。

第六章結論，說明在傳統布袋戲的式微過程中，以螢幕媒體為主的新式布袋戲至今仍歷久不衰，必定有其原因。結論乃要揭櫫其因，讓台灣的布袋戲能堅守自己的價值走出一條永續的道路。

第二章 台灣布袋戲的源流與發展

布袋戲目前在台灣依然是相當流行的一種表演形式，布袋戲戲劇節目以「霹靂布袋戲」佔了最大宗。除了劇集的觀賞，週邊商品的發燒熱購，及劇中人物後援會的活動等，在在顯示出「霹靂布袋戲」引領出的布袋戲風潮。除了「霹靂布袋戲」風靡了一整個時代，餘如「天宇布袋戲」、「金光布袋戲」也都開創了屬於自己的戲迷。趁此風潮，阿忠布袋戲也以戲台表演的方式在〈電視笑話冠軍〉、〈綜藝大哥大〉等節目上爆紅。可以說從台灣光復後「史豔文」引起的布袋戲風潮，至今為止依然大盛。而 2020 年，雲林縣政府主辦的「雲林國際偶戲節」活動更見證了「布袋戲」在台灣發展的鼎盛。

布袋戲在台灣可說是歷久彌新、綿延百年的表演形式。當許多早期不同戲劇形式隨著聲光影視的發展而逐漸沒落同時，布袋戲卻展現了頑強的生命力在台灣生根、茁壯，綻放光彩。在凝視當今布袋戲表演時，我們不得不著重對於台灣的布袋戲源流的考察，布袋戲是如何在自身表演形式的繼承、限制上，突破自我邁向現代化的表演，而這突破的模式，是否有助於布袋戲能像動漫一樣，成為一種打破時空藩籬永續存在的表演形式。

底下分成數節探討台灣布袋戲的起源、發展，並歸納出其與時俱進的表演特質。

第一節 台灣布袋戲的發展概要

台灣布袋戲的起源發展，已有不少先進前輩，做了不少研究。例如呂理政《布袋戲筆記》、陳龍廷《台灣布袋戲發展史》對於台灣布袋戲的起源發展都有相當的研究，呂理政到各實地所做的田野考察，陳龍廷則利用舊時文獻及報章雜誌勾勒台灣布袋戲發展的樣貌，都有助於我們了解早期布袋戲表演的情形，進而看出其表演形式變化的樣貌。

追溯台灣布袋戲的起源，根據陳龍廷在《台灣布袋戲發展史》中的說法，可推到清朝末年。

台灣布袋戲的起源，來自兩百年前的泉州、漳州、潮州等地。早期的演出型態沿襲原有的模式，但是，一如其他源自中國的台灣傳統戲曲一樣，隨著台灣移民族群的重新組合，及政治、社會型態的

變遷影響，在經過漫長時間的發展之後，很自然的產生質與量的變化。從起源論而言，布袋戲當然是來自中國文化的延伸發展，但是以文化生態論的觀點來看，從中國帶到台灣的這些東西，經過客觀環境與主觀品味的改變，內涵與形式已經產生變化。¹

這段話，主要說明現在台灣布袋戲雖是從中國大陸所謂原鄉而來，但經過時空的轉變，布袋戲已成為台灣特有的表演文化，在其自身發展變化的過程中，展現了台灣文化的主體性，而不是隨著原鄉文化而變化異動。這個觀點是藉由布袋戲表演形式的考察，進一步肯定台灣這塊土地文化發展的主體性，有其自我省視、自我肯定的價值。而本文也想藉由這樣的思惟模式，勾勒出屬於台灣布袋戲自有的表演形式，不同於其它表演文化的內在價值。

回過頭來，本段文字也指出了一個研究布袋戲起源的時間界限。對於現今影視布袋戲的盛況，要回溯早期布袋戲的演出情形，從口頭傳說或文獻紀錄上我們最早可以回推到何時，前賢陳龍廷先生指出了兩百年前，也就清末時期，是一個重要的起源點。底下依時間順序，扼要勾勒台灣布袋戲發展的幾個歷史時期。

一、清末到日治初期

文獻上的研究²，能明確指出在台灣當地，布袋戲戲班表演有表演者，當屬童全、陳婆。童全生存年代為 1854 年至 1932 年；陳婆，據國家圖書館網頁台灣記憶³記載為 1848 年出生，兩位藝師的生存年代正是清末到日治初期，他們的布袋戲在音樂表演形式上都從南管漸轉為北管。

另外鹿港人林品在創設日茂行⁴，因富甲一方請來唐山布袋戲藝師數人來台搬演，其中一個人，人稱圳師。林品是清朝乾隆年間之人，由此可看出，比童全、陳婆更早，在清朝中葉台灣已有布袋戲的表演。圳師的布袋戲在音樂表演形式上為南管，他的布袋戲民間通稱「白字仔」，屬於南管音樂表演形式。「白字仔」布袋戲被黃海岱認為是比他年長那一輩的藝師所表演，黃海岱生於於 1901 年，比他年長的那一輩指的是清末那一段時期。這大概是台灣布袋戲所能追溯最早的時間點了。

¹ 陳龍廷著：《台灣布袋戲發展史》，臺北，前衛出版社，2012 年，頁 17。

² 林鶴宜：《臺灣戲劇史》，臺北，國立臺灣大學出版中心，2017 年，頁 128。

³ 國家圖書館台灣記憶，https://tm.ncl.edu.tw/article?u=016_002_0000295200，引用日期 2021.02.02

⁴ 國史館台灣文獻館電子報，<https://www.th.gov.tw/epaper/site/page/151/2235>，引用日期 2021.02.02

還有一種比較受地域局限的布袋戲，也就是「潮調布袋戲」，也就是演出時後場音樂使用「潮調」的布袋戲，其傳入的年代也早在清末時期。

19世紀上半葉以來，從彰化員林到台南都有潮調布袋戲班活動的蹤影。其戲班分佈跨越了彰化、雲林、南投、嘉義、台南縣境，流佈範圍不小。⁵

根據此段文字的說明，與南管布袋戲同時期在台灣搬演的，還有潮調布袋戲，只是流行的地域相當有限，均在台灣南部。其後，使用「潮調」音樂的布袋戲班的班名，皆以「閣」為名，如雲林西螺的「新興閣」，南投竹山的「鳳萊閣」、嘉義朴子的「瑞興閣」等。

其後，由於「潮調」音樂，比不上「北管」音樂的熱鬧，在清末日初時，就慢慢的消退了。以潮調音樂起家的西螺「新興閣」，就已經面臨這樣的情境。根據「新興閣」鐘任祥小時候與其父「鐘任秀智」之間的對話可以了解當時的情形：

鐘任祥：「阿爸，咱潮調若是跟別人相鬥戲，起初都輸給北管，人家大鑼、大鼓喧騰奔放匡匡響，咱潮調的曲調優雅迷人。只是人家那邊咚咚叫，我們這裡還靜悄悄地鋪陳劇情，氛圍，人客都會散去！」⁶

從這裏我們可以看到，清末以來流行的「潮調」布袋戲發展已有其成就，「曲調優雅迷人」，還能「鋪陳劇情氛圍」，但未能符合當時觀眾的口味，所以「潮調」布袋戲乃日益消失。

為了拉回「新興閣」的觀眾，鐘任祥乃改良其父表演的方式，融入「北管」的音樂，再加入「武打」的動作，再修改「劇情」，使得「新興閣」再度打響名號，其後進入日治時期時，成為和虎尾「五洲園」齊名的戲團。雖然鐘任祥打響了「新興閣」的名號，但因為「北管」的採用，最後，「潮調」柔和平板的風格仍然不敵「北管」熱鬧仰揚的氣氛，而不再被採用了。

⁵ 石光生著：《鍾任壁：布袋戲的傳承與技藝》，高雄，行政院文化建設委員會文化資產總管理處籌備處，2009年，頁14。

⁶ 石光生著：《鍾任壁：布袋戲的傳承與技藝》，高雄，行政院文化建設委員會文化資產總管理處籌備處，2009年，頁35。

二、日治時期

進入日治時期，於清末傳入的布袋戲漸漸興盛，台灣各地出現了許多戲班，以戲班量來說布袋戲逐漸成為台灣第一大劇種。根據林鶴宜的研究，於西元 1928 年時，台灣的戲班總共有二十八團，超過當時北管亂彈戲班的數量。⁷在陳龍廷的田野調查中，日治時期出現的戲班，光是新莊一地便多不勝數：

新莊以前的布袋戲非常興盛，最著名的包括「小西園」許天扶、「小世界」許來助、「小花園」高文波、「錦上花樓」王定、「錦花樓」黃添丁、「新興樓」邱樹、「新福軒」簡塗等。這張名單，大多是日治時代末期的新莊掌中班，幾乎都已經改採北管後場的音樂表演形式。⁸

由此可知日治時期台灣布袋戲的表演就已經相當興盛。除了以上諸戲團，還有由新莊發跡後來至艋舺發展的王炎，也是當時相當著名的布袋戲藝師。

新竹地區也有相當著名的布袋戲班「龍鳳閣」，改編古典小說《金魁星》，其受歡迎程度至據一九〇九年五月二十五日「台灣日日新報」所說：「每夜臺上，男女爭集，幾於地無立錐云」。新竹人「怪我氏」在《百年見聞肚皮集》中有一段紀載：「後來竹塹有戲唱念，皆屬泉音，最優則有林阿豬、蔡道、胡阿菊。人形戲掌中班，俗呼布袋戲，分有南管、北管，著名惟胡阿尾、西風司。」從這一段紀錄來看日治時期的新竹布袋戲表演亦相當繁盛。

鹿港地區有來自大陸泉州地的的布袋戲藝師圳師，圳師傳徒蘇總，蘇總回到西螺後，傳徒黃馬，黃馬傳給黃海岱，也就是台灣布袋戲五洲派的開創者。黃海岱大師布袋戲演出的精華時間正是日治時期。

明治年間，還有一團布袋戲來自泉州，來台後在台南搬演了一齣《晉司馬再興避難》，引起了一陣轟動，展現出布袋戲劇以商業表演的形式獲得了民眾的喜愛。台南除了泉州的表演，尚有為數不少的本地布袋戲團，如「大飛龍」顏宰、「小飛龍」顏朝、「小飛虎」吳鴻、「小集

⁷ 林鶴宜：《臺灣戲劇史》，臺北，國立臺灣大學出版中心，2017年，頁183。

⁸ 陳龍廷著：《台灣布袋戲發展史》，臺北，前衛出版社，2012年，頁31。

虎」鱸鰻師、「雙飛虎」周亮、「雙飛鳳」吳士、「錦飛鳳」薛博、「錦花閣」林城等。從這些名單可看出布袋戲的搬演在台南地區也是相當發達。日治時期布袋戲的表演可說相當興盛，而表演的音樂特質也隨著時代的巨輪慢慢的轉變。

清末及日治初期布袋戲班的後場音樂，可以發現南管及潮調是主要的音樂形式，但是潮調已經相當式微了，台灣地區的潮調布袋戲團有地方的局限性使得台灣民眾對潮調有相對的陌生性。南管在當時尚是主流，尤其是鹿港地區相當盛行南管的表演。但是此時北管的音樂也已逐漸流行起來，獲得台灣民眾的喜愛，迫使一些布袋戲班放棄南管而使用北管⁹。

到了日治時期，南管音樂的布袋戲團終不敵北管而逐漸沒落，整個日治時期的布袋戲班都轉向北管的音樂形式。「小西園」、「小世界」、「小花園」等布袋戲班幾乎都採用北管後場的音樂。¹⁰此時的黃海岱也採用的北管後場音樂。

西元 1937 年七七事變後，台灣在日本的統治下進入皇民化時期。日本總督府開始展開消滅漢文化的活動，布袋戲也因些受到影響，許多影響民心的戲碼都遭到禁演。為了日本人控制相關演出活動的方便，日本官方成立「台灣演劇協會」只允許台北「小西園」、虎尾「五洲園」、西螺「新興人形劇團」等七個戲團演出，在被壓抑的情形下，此時期的布袋戲雖未遭全面禁止而消失，也發展的情形也算是停滯了。等到台灣光復後，才又見到布袋戲演出的另一片榮景。

三、戰後至 1970 年

西元 1945 年 8 月，二次世界大戰結束，日本戰敗，台灣歸還中國，因日本皇民化政策而沉寂多年的台灣布袋戲終於迎來一片新的繁盛景象。此期不但有各地廟宇祭祀酬神的外台布袋戲，也有在戲園演出偏向商業劇場的內台布袋戲，使台灣布袋戲的發展更加茁壯昌榮。尤其在台灣全面實施戒嚴之後，禁止民間廟會的各项活動，外台戲也紛紛加入內台戲的演出，出現了許許多多諸如黃添泉、鄭一雄、鐘任壁、黃俊雄、陳俊然、李天祿、許天扶等的布袋戲藝師。

戰後有台灣布袋戲演出的戲園就相當的多，諸如台北「芳明戲院」、

⁹ 林鶴宜：《臺灣戲劇史》，臺北，國立臺灣大學出版中心，2017 年，頁 33。

¹⁰ 陳龍廷著：《台灣布袋戲發展史》，臺北，前衛出版社，2012 年，頁 339。

「萬華戲院」、台中「合作戲院」、豐原「光華戲院」、彰化「卦山戲院」、雲林「虎尾戲院」、斗六「世界戲院」、嘉義「文化戲院」、台南「慈善社戲院」、高雄「富樂戲院」等。

此時期由於布袋戲表演的興盛，布袋戲表演為符合時代需求，有其改革的必要。這表現在以下幾個方面：

第一、排戲先生的出現。

此時期以前的布袋戲劇本內容，傳承自唐山而來的籠底戲¹¹，或是配合北管演出的正本戲，其後由於新劇情的需要，布袋戲主演乃有參考中國古代章回小說改編的古冊戲，再由古冊戲的公案故事，演變而為劍俠戲。光復以前的布袋戲，大部分需要藉助其他戲劇創作形式的故事來完成表演。而「排戲先生」的出現，讓布袋戲的演出，能夠創造出屬於自己的故事。

布袋戲的排戲先生，並非我們所熟悉的編劇工作，事先就把所有的情節對白完全寫好，而是想到哪裏，寫到哪裏。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。¹²

這一段文字說明了排戲先生在布袋戲表演中的重要性，而其展現的觀眾與表演的互動關係，也影響了這個時期金光戲的發展，以及現今霹靂、金光布袋戲的表演情形。

第二、劇場技術的發展。

此時期布袋戲演出的舞台形式大致可分為兩類，一為「柴棚舞台」，也就是所謂的「彩樓」，是傳統布袋戲所採用的舞台形式。另一為「鏡框式舞台」。「彩樓」布袋戲的表演，佈景較為固定，全靠主演的精彩演藝技術吸引觀眾，受現於場景，故事內容題材較受局限。而「鏡框式」舞台在佈景上有許多的變化方式，例如：透視法繪製的立體布景，打破平面式的出場方式；繪制布景可以旋轉移動，調整更換；更甚者，「機關樓」的呈現可以實物造型呈現。凡此種種，皆有助於布袋戲創作出更天馬行空的想像劇情。

第三、音樂形式的改變。

¹¹ 「籠底戲」指的是從大陸來到台灣的布袋戲戲班，搬演的戲碼。因為這些戲齣的劇本手稿隨布偶裝在箱籠之中，飄洋過海而來，所以稱之為籠底戲。初來台灣的戲班因來不及創造新的戲碼於是就便先行搬演這些籠底戲。

¹² 陳龍廷著：《台灣布袋戲發展史》，臺北，前衛出版社，2012年，頁98。

日治時期台灣布袋戲音樂形式的主流是北管音樂。因劇情的需要不得不加以改造。日治時期已有改造戲曲音樂配合表演的情形。例如「北管風入松」便是被改造的北管音樂，適合章回小說改編的古冊戲運用。而南投「新世界掌中班」的陳俊然更出版後場配樂專用的唱片，讓音樂的運用更加富有彈性，而這後場配樂專用唱片，也是北管後場師傅所錄製。

進入戰後時期，音樂形式有更加飛躍性的改變，那便是當時「流行歌曲」的使用。其原因，根據黃春秀的說法是「皇民化布袋戲」的影響。

皇民化(布袋戲)的特點是：第一，伴奏採用西樂留聲片。第二服裝中日合併。第三、臺詞是臺語、日語併用。第四、舞臺裝置增設立體化的佈景片。¹³

從這裏我們可以看到，皇民化之後的戰後時期，布袋戲的後場音樂已漸漸為當時的流行音樂所取代。至遲在 1965 年，臺灣各地已經出現利用唱片及電唱機播放各種流行歌曲，及東、西洋音樂的掌中班音樂形式的解放，為新的劇情帶來新的可能。

排戲先生的出現、舞台的轉換、音樂形式的解放除了有各自自我演進的需求，其共同的趨勢便是配合新劇情的需要。台灣布袋戲從清末發展至今，有一個清楚的演變跡象，就是從戲曲的玩味到戲劇的欣賞。「戲曲」中的故事只是一個表演架構，許多觀眾對於表演的故事早就了然於胸，他們想看的是戲曲表演中的「動作」、「口白」、「唱腔」、「音樂」等技藝，當這些技藝符合劇情情感引發觀眾感動，便有「叫好」的情形。而「戲劇」的欣賞正好相反，雖然「動作」、「口白」、「唱腔」、「音樂」依然具有一定的表演價值，然而故事本身的發展也就是「劇情」才是觀眾看劇追劇的重要因素，「劇情」成為台灣布袋戲的重要組成。這一點下節將會再論述。

四、1970 年後的電視布袋戲

1970 年是台灣布袋戲最重要的一年。黃俊雄《雲州大儒俠》於三月二日開始在電視上播出，連播 538 集，創造出全台灣知名人物「史豔

¹³ 黃春秀著：《細說臺灣布袋戲》，臺北，國立歷史博物館，2006 年，頁 133。

文」。

黃俊雄在電視上《雲州大儒俠》的成功，為台灣電視布袋戲開創了一片新的表演天地。諸如：1970 許王《金蕭客》、1971 黃俊雄《新西遊記》、1972 黃俊卿《少林英雄傳》、1973 黃俊雄《大唐五虎傳》、1982 洪連生《新西遊記》、1983 洪連生《小流星》、1983 黃文擇《苦海女神龍》、1985 黃文擇《霹靂金榜》、1986 黃文擇《七彩霹靂門》1989 黃文擇《獅子遊俠傳》等。¹⁴

當電視布袋戲形成一股潮流，但在時代流轉過程中逐漸消逝之後，黃俊雄在《雲州大儒俠》所創造的角色「史豔文」至今依然活在觀眾的記憶中。

翁瑜敏說：

在愈演愈熾的情況下，為接續僅十集的史豔文劇本，黃俊雄拚命吸收南北各派布袋戲所長，並不時加入自己於內台戲創造「六合三俠」的人物，如「藏鏡人」、「祕中祕」均是當時家喻戶曉的角色。黃俊雄曾自嘲地說，他們演內台戲時，常有許多地痞流氓來「看白戲」，為求生存只好忍氣吞聲，在不能表達心中不滿的情況下，便創造出一個「六合大忍士」——即一個修養極好，處處吞忍的善士。¹⁵

在這一段話中，我們可以發現，在布袋戲愈來愈走向劇情本位的同時，人物角色的塑造也成為了劇情的中心，除了故事線的設置，人物的角色魅力也成為台灣布袋戲表演的重心。

黃俊雄原本承續其父黃海岱「史豔文」的故事，在台灣布袋戲的演出中打出了名號。但在現實生活的場景中，他汲取了人生的經驗，將在面對困難環境時展現出的人格特質加以具體化，形成一個戲劇中的人物。「六合大忍士」不是在一個故事或傳說中出現的人物，而是布袋戲主演者，依據人的個性特質而形塑出的人，而這個人物在劇情中展現出的人格魅力，就變成了布袋戲表演的一個賣點。「黑白郎君」的狂傲好鬥、「網中人」的黑暗邪魅、「獨眼龍」的俠義正氣似乎都活生生的生活在觀眾的生活中。人物「魅力個性」的塑造，在稍後大放異彩風行全台的霹

¹⁴ 陳龍廷著：《台灣布袋戲發展史》，臺北，前衛出版社，2012年，頁249~252，表七 臺灣布袋戲年表。

¹⁵ 翁瑜敏：〈偶戲傳家一世紀〉。收錄於黃俊雄著：《掌上風雲一世紀》，臺北，INK印刻出版有限公司，2007年，頁59~60。

霹、金光布袋戲成為一個很重要的賣點。霹靂／金光布袋戲風行後，許多魅力角色，如清香白蓮「素還真」、刀狂劍痴「葉小釵」、墨家鉅子「默蒼離」、西劍流軍師「赤羽信之介」等等人物後援會的產生就是最好的印證。電視布袋戲之後的發展，就是以錄影帶、光碟、影音平台發行為主的霹靂／金光布袋戲，這一時期布袋戲的發展，留待第三節說明。以下第二節敘述從清末到此一階段，布袋戲表演形式的演進情形。

第二節 台灣布袋戲與時俱進的特質

一、後場音樂的演進

台灣布袋戲班後場音樂的演進模式，依前歷史分期的說明，大致的方向是從潮調、南管並行再到北管。

潮調的音樂特質為「節奏緩慢、文雅悅耳、文辭婉約」，當其須與表演劇情結合時，常是以文戲為主，有一種文雅的氛围。當布袋戲的劇情從早期的籠底戲，走向正本戲、古冊戲、劍俠戲時，這形式的音樂常無用武之地，因此逐漸沒落。據鐘任壁所說，其父鐘任祥的時代，已經是潮調北管各使用一半了！

南管也有相同的情形。南管存在由來已久，一般認為是在唐宋時期就傳進福建南方泉州地區的音樂。泉州做為一個港口，早期貿易興盛，民眾娛樂事業也相對發達，南管做為音樂表演形式因而普及起來。「其唱法猶存古風」、「曲風古樸典雅，音樂細膩考究，有著清淡適性的風格。」¹⁶正因為猶存古風，當布袋戲表演隨著時代氛圍和觀眾喜好的變化而自行演進時，南管在日治時期乃逐漸在布袋戲表演場域中消失，清末民初時童全、陳婆所謂「南管雙璧」也就成為歷史陳跡。

潮調、南管等音樂形式由於不符合新時代的布袋戲表演需求，許多布袋戲團轉而使用日治時代最為盛行的「北管音樂」。為什麼北管音樂在日治時期會成為布袋戲後場音樂的主流，有其特定的原因，主要配合布袋戲的草莽精神及劇情刻畫的需要。沈平山認為：

南管戲受到音樂、曲牌的限制，只能表現在文戲上，雖然劇情、木偶技藝深獲知識分子的喜愛，卻很難吸引廣大階層的人士。……

¹⁶ 柯世宏，〈南管布袋戲《陳三五娘》之創作理念與製作探討〉，國立台灣藝術大學應用媒體藝術研究所碩士創作說明，2005年6月，第三章第一節整理。

(而)滿清末年，北管音樂漸露出民風博鬥、喧鬧的趨勢、主題以行俠仗、除惡削奸為主。對生活困頭的鄉農村夫或市井小民、奴工長傭，多少紓解了現實的壓迫與不如意。¹⁷

這段文字指出一個現象，布袋戲做為一個劇種，是源作於民間的創作精神，無論布袋戲的表演的整體風格、音樂形式、動作念白、或劇情走向都和廣大的觀眾口味息息相關。北管，相對於雅部崑曲的正聲，更符合台灣觀眾的審美口味，布袋戲為迎合觀眾採取北管為勢在必行，在另一個層面上，也協助布袋戲創作出新的符合觀眾審美口味的劇情內容。

二、主演者口白的變化

要觀察台灣布袋戲動作口白的演化，與後場音樂、劇本內容比起來更為不易。此是緣於後場音樂從潮調、南管至北管皆有其特定的形式，相互間的差異大，易於觀察、分類及比較，所以前人研究布袋戲者，有許多人把重心放在這些後場音樂與布袋戲結合的演變情形。至於劇本內容，由於演出之前，主演常有大綱式的手稿，甚或較完整的劇本，或多年後有人追述紀錄，這些資料皆可提供研究比較。

相對於上述兩項，動作口白的發展趨勢較不容易被掌握觀察。這主要是因為，早期台灣布袋戲的動作口白在戲劇演出之後，無法保存下來，沒有錄影機、錄音機的攝錄，故至今為止並沒有較為完整的研究論著。這一方面的議題牽涉到閩南語的相關知識，若是早期的口白的語音能被記錄下來當是語言資料的研究寶庫。

台灣有關布袋戲口白的研究有陳俊安一篇論文〈布袋戲口白研究—以霹靂布袋戲為中心〉。其研究對象以為當今布袋戲主流霹靂布袋戲為主，相關結論主要是口白對人物、劇情的營造作用。而陳龍廷在敘述清末時期府城台南當地的布袋戲班時，也對插敘一段布袋戲口白所使用的「口音」問題。

清末時期台灣府城是行政中心，布袋戲演出已呈現出商業體制的現象，甚至來自唐山泉州的布袋戲班來到府城表演。陳龍廷說：

來自泉州的主演「來煌司」所講的口音，與臺南當地觀眾自認為的泉州腔不同。但客觀而言，不見得是掌中班主演的口音不道地，也

¹⁷ 沈平山：《中國掌中藝術—布袋戲》，出版地不詳，1986年，頁101。

有可能是臺南當地的語言已經逐漸走向不漳不泉的新腔調語言，也就是我們現在所通行的「臺灣話」。¹⁸

這一段敘述雖然只是臆測之詞，但對布袋戲的口白觀察也能引起一些想法。首先，台灣布袋戲的演出語言毫無疑問的就是閩南語。台灣是個移民社會，大多來自福建、廣東兩省，而從福建漳州、泉州來的佔大多數。同是閩南語還分漳州口音、泉州口音，當台灣移民社會逐漸融合之後，漳泉口音有時混雜，或與台灣原住民平埔族語言同混，已經形成了台灣自己的語言特色。所以，當時府城觀眾才有這樣的反映。從這裏我們看到隨著時間、空間的變異，戲劇表演的語言問題也影響了觀眾的審美欣賞。當然，這段文字沒有提到當時的人針對這種口音的不同，有何欣賞心態上的差異，但演出時詞義上的理解若是有所隔閡，毫無疑問會影響觀眾的接受程度，當然也影響了布袋戲是否能流傳久遠的重要議題。

紀錄片導演楊力州，花了十年的心血，拍攝一部有關布袋戲藝師陳錫煌的影片《紅盒子》¹⁹，其中有一段旁白和陳錫煌弟子黃武山的對話：

旁白：「事實上，已經沒有什麼人聽得懂布袋戲的口白了。摧毀語言以及它背後的文化，比想像中容易許多。這場關於傳承的戲，很難。」

陳錫煌弟子黃武山：「布袋戲它，你上場之後，跟你平常講的是不一樣的。你要邊演邊……邊想那個……天天去熟悉那個語言，去駕馭那個語言。我也想要用客家話啊！用客來話來演其實對我來講，可能效益更大。但是講閩南話的布袋戲(觀眾)都聽不太懂了，何況又是講而客家話？」²⁰

黃武山是客家人，拜陳錫煌為師，他學起布袋戲必須克服語言上的障礙，但是熱情使他克服了這道難關。然而在後面衝向他的挑戰卻是觀眾連閩南語都聽不懂了，台灣傳統布袋戲日薄西山的窘境似乎將譜出一首輓歌。台灣布袋戲因先天性的語言特質，即以閩南語演出，雖然展現了語言之豐美韻味，但也因為其語言消逝問題，處境愈加困難。²¹而陳錫煌

¹⁸ 陳龍廷著：《台灣布袋戲發展史》，臺北，前衛出版社，2012年，頁48。

¹⁹ 《紅盒子》：楊力州導演，紀錄片，星泰國際娛樂股份有限公司，2018.10.19。

²⁰ 《紅盒子》：楊力州導演，紀錄片，星泰國際娛樂股份有限公司，2018.10.19，第49分鐘

²¹ 筆者：這裏所指的布袋戲為傳統布袋戲，即以戲台形式表演，由主演擔任口白及動作配合後

在《紅盒子》中最後的十五分鐘表演，幾乎是以默劇呈現的，便是在呈顯這樣的困境，而霹靂及金光布袋戲也正面臨著相同的困難。

除了語言上的情形，布袋戲的口白還可以有另兩個層面的觀察。其一、在考察布袋戲來源的時候，其實我們可以發現「說唱藝術」是其中一個源頭。「說唱藝術」重視「語言的表演性質」。語言結合節奏、旋律，配上敘事的文辭，讓觀眾理解故事發展的同時，也享受了聲音之美。早期布袋戲的演出，不論是配合潮調、南管或是北管，口白與音樂的搭配是很重要的表演部份。「古早有布袋戲以來，都是聽戲，聽口白而已，沒有人在看尅仔。」陳錫煌講起以前的傳統²²。便印證了口白在布袋戲表演中是相當重要的藝術技巧。

其二、布袋戲因為主演者只有一位，而戲劇中的角色卻有多位，這使得一個人的聲音如何扮演多位角色的聲音成為一個很大的學問。幾乎每一位主演者都必擁有好幾個不同的聲音呈現才能完成一個戲劇的演出。蔡文婷說：

（黃海岱）正式拜在西螺「錦成齋」門下，學習北管音樂，不僅掌頭手鼓，還習唱老生、小生和小旦，使他可以人多角，維妙維肖地唱出小旦的哀愁，小生的斯文，老生的滄桑，小丑的逗趣。讓觀眾可以只憑聲音就能清楚地分辨生、旦、淨、末、丑「五音」之不同，包括他們的性格、年紀、心情與處境。²³

吳明德說稱讚小西園許王的布袋戲表演時說：

「好聽」的口白，必須包含兩大要素，一為口白的「聲音」，一為口白的「辭采」……許王先生的口白聲音質感，緊密圓潤、澄淨瀏亮，不會有分叉破裂的滯塞感，具有很強的穿透力，兼且發聲徐疾有度、強弱分明，縱使不以「五音分明」見長，但功深鎔琢，字字傾珠玉而出，非常悅耳動聽。²⁴

場音樂的表演形式，非本文所要討論之躍上影視平台的布袋戲。傳統布袋戲的式微，語言上的障礙非是主要因素，外在環境上，多元形式的娛樂表演、感官刺激的生活追求應是最主要的因素。語言上的限制、動作上的局限、舞台的單一形式，這些表演形式難以突破則是其內在因素。

²² 鄧慧純：〈最會「請尅仔」的人間國寶 掌中戲藝師〉《台灣光華雜誌》，2019年2月。

²³ 蔡文婷：〈掌上風雲一世紀——布袋戲通天教主黃海岱〉。收錄於黃俊雄著：《掌上風雲一世紀》，臺北，INK印刻出版有限公司，2007年，頁108~109。

²⁴ 吳明德著：《臺灣布袋戲的表演、敘事與審美》，臺北，臺灣學生書局有限公司，2018年，頁10。

從這兩段文字，我們可以看到口白上的表現也有其進步的軌跡，即使不是前進的方向，也「眾聲喧譁」也呈顯不同藝師在口白上別樹一幟的獨到表現。黃海岱年紀比許王大上一個世代，黃海岱五音分明的口白表現是戲曲表演的精華傳承，當戲曲痕跡慢慢從布袋戲表演褪下之後，個人獨到的口白特色因之得以彰顯，形成布袋戲藝師個人的獨特風格，從而風靡當時的觀眾。

吳明德繼續說明：

不只有好聽的聲音，許王口白超越一般演師的地方，就在他肆口而成的「口采」非常接近提筆寫就的文章，很少有支支吾吾的冗辭贅語與「沒營養」的垃圾語，這端賴他平日勤蒐廣閱的工夫與博聞彊記的天賦而成。²⁵

口語與書面語，一為簡便直捷，一為凝鍊優美，布袋戲為說唱藝術發展而來，口語上的簡便直捷最能掌握到觀眾的審美口味。然而經由許王的鎔鑄之工利用書面語豐美潤飾口語的表現，這也應視為口白上的一種突破創新。

布袋戲表演中說唱的欣賞角度在布袋戲進入影視時代時，便漸漸消逝了。霹靂與金光布袋戲的口白運用，雖然保留了一人多角的特質，但已與早期布袋戲的口白有所不同，也有了新的變化。²⁶這一方面的變化，會於第三節持續說明。

三、布偶操作的變化

早期布袋戲若沒有錄影保存下來，很難觀察其真實的情形，幸好，近年來由於對傳統藝術的重視，政府以及一些民間文化機構開始著手調查保存這些節將消逝的傳統藝術。例如，文化部文化資產局(當時為行政院文化建設委員會)²⁷於二〇〇九年二月十七日公告，登錄布袋戲藝師陳錫煌為「傳統表演藝術類」布袋戲文化資產。其登錄理由有三點，其一為

²⁵ 同前註。

²⁶ 筆者：2020年雲林國際偶戲節男神時代開幕音樂會，有一段黃立綱的口白表演。黃立綱一人分音三角：劉三、怪老子及二齒。這一段表演是現代版的說唱藝術，黃立綱重現說唱表演的樣貌，雖然只是短短一段，應該是向早期布袋戲口白的致敬。

²⁷ 2009年時，該機構名稱為行政院文化建設委員會。

「陳錫煌先生傳承父親習藝，繼承家傳細膩操偶演出風格，除操偶技巧精湛外，布袋戲工藝製作細膩精美，具指標意義。」²⁸「繼承家傳細膩操偶演出風格」道出身為一個布袋戲主演，操偶功力乃必備的能力之一，而陳錫煌之操偶技術備受肯定。

陳錫煌乃傳統布袋戲藝師李天祿的長子，李天祿一手創建的「亦宛然」由次子李傳燦接手，陳錫煌乃另組「陳錫煌傳統掌中戲團」。在陳錫煌登錄為文化資產的前後幾年，正巧紀錄片導演楊力州要為陳錫煌拍攝一部關於年邁藝師的紀錄片。楊力州本著重於拍攝紀錄陳錫煌的生活片斷，但因傳統布袋戲藝師老成凋零，於是改為拍攝布袋戲的技藝表現，想要藉由影片紀錄下這些操偶的真功夫。

這部紀錄片²⁸在片尾收納了一場陳錫煌為保留此技藝而設計的傳統布袋戲「巧遇姻緣」。在這場戲劇中，沒有華麗的佈景特效，沒有精采跌宕的口白敘述，沒有複雜奇幻的劇情，整場戲就只有布偶的動作表演。欣賞完這短短十五分鐘的表演，對於藝師陳錫煌那精湛的、爐火純青的操偶技術，我們只能瞠目結舌，嘆為觀止，心中充滿的只有感動。所謂藝術表演的價值也就是在這一刻展現。

「巧遇姻緣」的表演純然倚靠布偶動作傳情達意。一位老者走路的姿態，跌撞蹣跚，抽著煙抖吐著煙霧，宛然一個老態畢現的老者形象。²⁹一位女子出場，身形婀娜款擺，抓髮、梳髮、甩髮的動作婉約嬌媚活脫脫一個妙齡女子嬌羞樣態。³⁰一位書生，手拿印章，沾朱泥，蓋紅印，起身壓印，每一個細微的動作都顯盡書生斯文樣貌。³¹陳錫煌操偶的技藝應當是自布袋戲發展以來對於動作發展的總結。

台灣布袋戲發展各時期的表演由於設備問題，未能流傳下來，故其發展脈絡較難描述，我們所能看到的，已是後期的影視作品的表現，與後來政府推動文化場，讓資深藝師重現當時面貌的復刻版。不過，以陳錫煌這場「巧遇姻緣」的布偶動作，正好可以作為一個向度，以為往後討論霹靂、金光布袋戲布偶動作的一個標準。

四、劇情本位的確立

台灣布袋戲發展的過程中，一直有一個明確的發展方向。以現在的

²⁸ 《紅盒子》：楊力州導演，紀錄片，星泰國際娛樂股份有限公司，2018年10月19日。

²⁹ 參見附圖 01

³⁰ 參見附圖 02

³¹ 參見附圖 03。

角度回溯這一發展的的方向，我們可以發現布袋戲的表演對於劇情的重視逐漸增加。現今布袋戲以影音的形式呈現在觀眾的面前，而吸引觀眾看劇的一個重要誘因就是精采的戲劇情節。

布袋戲的表演，除了後場音樂、布偶動作、角色口白的藝術展現之外，戲劇情節也是一個重要組成。江武昌在〈台灣布袋戲簡史〉中將台灣布袋戲做了一個簡要的分期³²：

- 第一期：籠底戲時期。
- 第二期：北管戲時期。
- 第三期：古冊戲時期。
- 第四期：劍俠戲時期。
- 第五期：皇民化時期。
- 第六期：反共抗俄期。
- 第七期：金光布袋戲。
- 第八期：廣播電視期。

這一個分期的畫分方式，其原則有三個。一為音樂形式，二為劇情內容或來源，三為表演平台，時期依照先後順序排列，但非截然畫分，交疊現象是普遍的情盾。

討論這一分期現象，全要著重在劇情內容的演化，有幾個情形先筆者先說明清楚。首先，因為籠底戲為從唐山飄洋過海來台的戲劇，不是台灣本土的創作，所以我們略過不計。

再來，所謂北管戲只是音樂形式，其實包含了古冊、劍俠、及皇民化等劇情，所以也可去掉北管這一分項；但配合北管演出的布袋戲有其固定的劇本，稱為「正本戲」，依時間順序宜放在古冊戲之前。

第三廣播電視期的布袋戲內容其實就是金光布袋戲的延伸，可以以將之去除。而皇民化及反共抗俄戲是布袋戲班屈服於政權的官樣戲劇，非布袋戲內在自形發展，故不再討論之內。那麼我們重新審視布袋戲若依劇情內容或來源分期，我們就可以得到由正本戲、古冊戲往劍俠戲、金光戲演變的方向。

正本戲為日治時期主要的布袋戲類型。代表戲齣有《武松打虎》、《取五關》、《斬瓜奪棍》、《渭水河》、《走三關》等等，還有黃海岱演出過的《到銅旗》。這些劇本大多是著重在武打的表演，故劇情多圍繞在英雄豪傑如何與敵軍廝殺的武打招式，而這些正本戲都是配合北管音樂而演出的，因為北管音樂正好配合這樣的劇情需求。

³² 江武昌：〈台灣布袋戲簡史〉《民俗曲藝》，第 67、68 期，1990 年，頁 93~126。

然而這樣簡單模式化的故事，隨著時間的演進常使得觀眾不能滿足這樣的劇情。於是台灣布袋戲的演出便另尋劇情靈感而，當時的中國章回演義小說正好成為新劇情鋪張的好材料，這就是所謂的古冊戲。

這種以章回小說為演出本的布袋戲，又分幾種不同的形式內容：以歷史章回小說改編的稱為「歷史戲」……以俠義章回小說改編的稱「劍俠戲」……而以清官辦案為主的稱為「公案戲」。³³

這種古冊戲的情節多依據原小說情節增刪，而此時期的「劍俠戲」因為大受觀眾的歡迎，正好成為下一階段的布袋戲劇情的主流。

劍俠戲以章回小說改編的劍俠劇俠為濫觴，再加入飛劍、奇俠等幻想題材，形成日治時期過渡到光復初期的劍俠戲。這時期的劇情脫離了章回小說劇情的束縛，「隨著主演者自行編造」³⁴，從此後，「自行編造」成為布袋戲劇情的主要來源，之後的金光戲，搬上電視演出的金光戲，及目前以不同媒體平台發行的霹靂、天宇、金光等布袋戲，其「自行編造」的劇情就成了布袋戲戲劇是否賣座的重要因素。

布袋戲通天教主黃海岱在日治時期演出的《忠勇孝義傳》就是屬於劍俠戲。劍俠戲是從改編章回小說的古冊戲慢慢演變出自己形貌的，《忠勇孝義傳》便改編自清代小說家《野叟曝言》³⁵。

黃海岱在改編這一本小說作為戲劇演出的當時，正是台灣日本殖民的中期，《野叟曝言》的布袋戲演出本被當時的日本殖民政府所禁止，但是黃海岱非常喜歡這一本小說和主角文素臣的為人和個性（應該摻雜著黃海岱潛藏內心裡複雜的反抗意識，不過這一點無法向黃本人求證），為能夠演出，黃海岱把小說中的人物姓名和情節做了修改，保留了小說中大部分的精神，男主角文素臣也改為史艷文，外號「雲州玉聖人」，劇名也改成《忠勇孝義傳》。³⁶

在這一段文字中，我們看到了從改編走向自行編造的重要線索——「黃海岱非常喜歡這一本小說和主角文素臣的為人和個性。」從籠底戲到北

³³ 江武昌：〈虎尾五洲園掌中劇團之流播與變遷〉。收錄於黃俊雄著：《掌上風雲一世紀》，臺北，INK 印刻出版有限公司，2007 年，頁 177。

³⁴ 陳龍廷著：《台灣布袋戲發展史》，臺北，前衛出版社，2012 年 7 月，頁 135。

³⁵ 張溪南：《黃海岱及其布袋戲劇本研究》，臺北，臺灣學生書局，2004 年，頁 98。

³⁶ 江武昌：〈虎尾五洲園掌中劇團之流播與變遷〉。收錄於黃俊雄等著：《掌上風雲一世紀》，臺北，INK 印刻出版有限公司，2007 年，頁 179。

管正本戲到古冊戲，布袋戲主演搬演的都是別人的故事，說別人的話，而黃海岱雖然也搬演他人的故事，但是是藉由他人的故事來表達的自己的內心世界，從而使布袋戲的演出有了創作者的人格精神特質。再往前進一步，當他人故事不敷使用時，便須自己創造故事情節，就完全屬於創作了。

當然，這種自行編造的創作的另一個原因還是為了吸引觀眾，基於此，一些充滿光怪陸離的視覺幻象的劇情便憑空而生，而所謂的金剛戲(金光戲)就此產生。

劍俠戲往金光戲的轉化，一開始考慮的要素並非是劇情內容的變化，而是視覺效果的呈現。

金光化是因為當時而改造的，因為如果用掌中戲的木偶，在遠處的觀眾會看不清楚，另一方面也是為了配合鏡頭的特寫。³⁷

這是黃俊雄於 2008 年接受日新司法期刊人物專訪時，對金光戲所做的說明。其中展現了以戲台形式表演的布袋戲在發展的過程中，不可避免的瓶頸，那就是木偶與觀眾的距離，過於遙遠，許多更細膩幽後的動作，甚或表情眼神的傳達，基本上要能讓觀眾理解、領悟、感動是很困難，於是新的視覺刺激便應運而生。陳龍廷述黃俊雄的說：「實際上，金光閃閃，瑞氣千條，就是叫金剛體。」³⁸這種視覺上的刺激，例如運用五色彩帶，聲音光影、煙霧火焰及木偶加力等等，都使得布袋戲的表演更加吸引觀眾的注意力。

劍俠戲變為金光戲兩大關鍵，一是後場不再使用文武場，也不只是南北管音樂，運用唱盤，各國音樂都可使用。這個改革是父親黃俊雄創始。另一個關鍵點是黃海岱徒弟鄭一雄，發明了五款顏色「金光布」，功夫展現時，五條色布甩來甩去，即「金光強強滾」，如果被破功，就出黑布，這種無言的抽象符號被觀眾認可，戲團爭相模仿，金光戲於是成形。³⁹

但布袋戲的表演若僅僅止於這些奇幻特效的的運用，久而久之引起觀眾

³⁷ 日新編輯組：〈專訪國寶級大師的金光布袋戲大師〉《日新司法》2008 年 07 月，頁 264~269。

³⁸ 陳龍廷著：《台灣布袋戲發展史》，臺北，前衛出版社，2012 年，頁 160。

³⁹ 紀慧玲：〈台灣布袋戲的百年傳奇—黃俊雄家族〉。收錄於黃俊雄等著：《掌上風雲一世紀》，臺北，INK 印刻出版有限公司，2007 年，頁 147。

的審美疲勞，依然只是一時的眩麗，而非長久之計。所以，配合這些新的視覺刺激元素的運用，新的劇情設想終要展開其天馬行空、碧落黃泉的追索想像。例如黃俊雄所編《六合血染風波城》就是金光(剛)布袋戲的典型之作。

林鶴宜對金光(剛)戲有一個總結說明：

為了票房的競爭，劇情天馬行空，光怪陸離到了極致。劇中人往往擁有至少數百年的道行，生命和行動沒有時空限制，武功更被誇張到無所不能。⁴⁰

從這一段引文，我們可以看出除了在道具、聲光的改革之外，金剛戲最大的演進就是捨棄他人的故事，杜撰一個屬於自己的風格的故事，這樣一個特質也一直存在現在的影視布袋戲中。

經過金剛戲階段洗禮的布袋戲主演，幾乎是人人都自覺到布袋戲表演有它獨特之處，而發展出來的劇情「比武俠小說還要強」……這時代的布袋戲演出內容也日趨「荒誕不經和情節離奇」。⁴¹

這段話印之現代影視平台布袋戲現況，可說是一語中的。金光布袋戲之後，由於電視、電影的普及，娛樂表演形式的多元化，以戲台演出的布袋戲便逐漸沒落，在一些因緣際會之下，布袋戲轉而躍上電視表演，李天祿將整個戲台表演，加以錄製後再在電視上播放，並未引起潮流，而黃俊雄取消了戲台，以電影的拍攝手法，拍攝布袋戲，卻帶出了另一股布袋戲的風潮，「史豔文」的名字至今還是台灣人的時代記憶。躍上電視螢屏的布袋戲正好發揮了金光戲那種在道具上五彩煙硝、在劇情上天馬行空的特質。在道具上除了實體造景，再加上聲光特效、電腦動畫的輔助，在劇情上，甚至穿越了時空，古往今來無所不至，編劇想像力的發揮至此必須登峰造極才有辦法吸引更多的觀眾，而台灣的布袋戲也給觀眾一個無邊無際的奇幻世界。

第三節 霹靂與金光

⁴⁰ 林鶴宜：《臺灣戲劇史》，臺北，國立臺灣大學出版中心，2017年，頁237。

⁴¹ 陳龍廷著：《台灣布袋戲發展史》，臺北，前衛出版社，2012年，頁165。

1970年代，黃俊雄在以《雲州大儒俠》在電視上播出引發出一股電視布袋戲熱潮，四年內連演 583 集。可惜在 1974 年，當時政府以「推行國語」及「妨害農工正常作息」為理由，禁止電視台播出雲州大儒俠與其它電視布袋戲節目。從 1981 年開始，逐漸開放電視台提供少量時段供布袋戲演出，不過仍嚴格限制其播出形式。當時政府電視上的布袋戲要以國語配音替代閩南語。然而由於語言的差異，國語無法表現出閩南語音調的節奏及韻味，其四個聲調較為平板單調不如台語七個聲調之豐富變化，因此，這個時期的電視布袋戲其戲迷與觀眾大量的流失，電視布袋戲的演出隨之愈來愈少。

因電視布袋戲戲迷的流失，從 1988 年開始，各電視布袋戲的表演重心皆轉往錄影帶出租市場。有鑑於此，真五洲園劇團黃俊雄逐漸把布袋戲表演交給下一代的黃文擇、黃強華，黃文耀三位兄弟。其中，黃文擇跟黃強華在接續了父親黃俊雄雲洲大儒俠的系列以後，擺脫「史豔文」的劇情內容，開創了日後在錄影帶市場上知名全台的霹靂布袋戲。⁴²

霹靂布袋戲雖以 1984 年的《霹靂城》為起始，但以 1988 年《霹靂金光》素還真這個角色的出現為開啟霹靂布袋戲普及大眾的關鍵。從此以後，黃海岱、黃俊雄父子所締造的大俠拯救弱小伸張正義的「史豔文」便退出戲劇界的舞台，成為布袋戲的幕後隱形者，而黃強華、黃文擇兄弟時代的素還真便華麗現身在台前，縱橫捭闔為武林和平盡心奔走。霹靂系列的布袋戲以《霹靂金光》、《霹靂眼》、《霹靂至尊》三部作品開始，到 2020 年的《霹靂兵燹決》已播出超過兩千五百多集，歷經三十多年，其間有錄影帶發行，有光碟發行，到現今也在網路上影音平台發行，它是霹靂布袋戲歷久不衰的主要作品。

以現今(西元 2020 年年底)的布袋戲潮流來台，當紅的布袋戲劇集當然還是霹靂布袋戲，似乎一支獨秀，沒有其它劇集堪與比肩。然而後起之秀金光布袋戲並不讓霹靂專美於前，也製作出好幾部膾炙人口布袋戲劇集，創造出許許多多令人喜愛的人物角色。

金光布袋戲之名來自於其所承續的劇集。黃俊雄在戰後時期演出的布袋戲常被稱為金光戲，而黃俊雄將《雲州大儒俠》搬上電視上演出後，這種金光戲的劇情內容及形式也被保留了下來，並加以運用。當黃俊雄布袋戲在電視演出的最後一個劇集《新雲州大儒俠》結束後，其預告接續的戲碼為「金光系列」。其後續的劇集名稱常會冠上「金光」兩字，如

⁴² 陶善文，〈黃立綱金光布袋戲之定場詩研究〉，國立高雄師範大學國文學系，國文教學碩士論文，2019 年 12 月，頁 45。

《金光霹靂菩薩蠻》、《金光十八龍》、《金光九天盤》，但有些並沒有，如《萬教大革殺》、《第一俠苦海女神龍》、《第一俠苦海女神龍之鷹燕龍虎榜》，其劇情內容相承稍顯凌亂，也並未造成極大的轟動。其後推《黑白龍狼傳》其劇情雖承襲《第一俠苦海女神龍之鷹燕龍虎榜》但僅是故事大綱僅部分細節有縮合之處，算是新創作的劇集，然《黑白龍狼傳》也未引起多方的關注，直到其接續作品內容情節相連貫的《天地風雲錄之決戰時刻》方獲得情睞，一路連續幾個劇集，都獲得很好的口碑。

霹靂與金光布袋戲是現今台灣布袋戲表演形式演變後較為風行的兩個系列節目。霹靂布袋戲由黃俊雄的長子黃強華及次子黃文擇開創，捨棄史豔文劇情路線開創智者素還真如何維護武林和平的系列故事。黃強華為節目的編劇總監負責劇情的創作，有「十車書」之稱；黃文擇則負責劇中角色口白有「八音才子」之稱，相較乃祖黃海岱「五音分明」應該不遑多讓。金光布袋戲則由黃俊雄么子黃立綱繼承，劇情銜接乃父黃俊雄早期在戲台上和電視上史豔文的故事，黃俊雄創造的經典人物如：「黑白郎君」、「網中人」、「獨眼龍」、「藏鏡人」仍然在金光布袋戲中奔走江湖，叱咤風雲。雖然如此，絕大部份的劇情仍屬開創性的故事。黃立綱在二〇〇六年才開始接手金光布袋戲，在二〇〇九年拍攝「黑白龍狼傳」時，開始全程擔任口白。黃立綱主要負責公司整體運作、口白配音，也會機動支援編劇、動畫製作、現場戲棚導演等，視現場的工作情況而定，是金光布袋戲的主要負責人。⁴³

霹靂與金光布袋戲皆由黃海岱、黃俊雄一脈傳承而來，又是現今兩大主要的布袋戲故事，其在表演的形式及內容上有其共通的時代特色，尤其是在劇情的表現上，兩者皆有異於早期布袋戲的表現。前一節大約論證布袋戲之音樂、口白、操偶等戲曲特質，在布袋戲隨著時代巨輪的推進下，漸漸退居劇情之後，雖然在霹靂與金光時期，布袋戲的音樂、口白、操偶也有其變化與進步，但不再本論文關心議題之內，這裏就其劇情特色加以說明。

一、歷史時間的淡化與地理空間的想像化

早期台灣布袋戲演出的劇情，其時間空間設定多涉及中國歷史與地理氛圍。

李天祿重現其早期表演劇作有南管籠底戲《蝴蝶盃》、《四幅錦裙記》、《假

⁴³ 陶善文，〈黃立綱金光布袋戲之定場詩研究〉，國立高雄師範大學國文學系，國文教學碩士論文，2019年12月，頁46。

按君》三齣，其中《四幅錦裙記》劇情如下：

正月十五元宵，蘇文貞與妻慧娘，在珠樓上賞花燈。惡霸錢顯與家僕喜天，垂涎朱慧娘的姿色美貌而心生歹念，進而勾結知縣，陷害蘇家妻離子散，欲霸佔慧娘。幸虧眾英雄、正直官員及福德正神等協助，而冤屈得以平反。⁴⁴

此段劇情大要中，「正月十五元宵」是中國人的傳統節日，「知縣」是清朝的官職名稱，很明確顯示了中國歷史年代。

李天祿另一劇本《吳定崑斬婿》，劇中第一位角色出場即自報定世背景：「在下李郭英，祖居福建泉州府安溪人氏，父母結髮生我一人，我自幼受雙親家教，落學攻書，日來學文。……為三年一望，科期將近，想卜上京赴考，……」⁴⁵其中「福建」、「上京」都指示了中國文化地理上的位置。

台灣布袋戲中歷史戲、公案戲，這些由章回小說所改編的戲碼承襲了原小說的時空設定，而劇情走向更具想像性的劍俠戲，也免不了時空背景的交代。李天祿口述劇本《飛劍奇俠》第一位出場人物，依然有交代時空背景的功用。

哎，但是最近天下紛紛各派四起了亂江湖，最可恨就是少林派真斗膽在社會上打家劫舍，無惡不做，殺人放火種種代誌亂作，致害天下百姓無不怨嘆，最近探聽來，廣西河治縣內再加添出有一派青白黨……⁴⁶

劍俠戲慢慢脫離現實生活各種束縛，增加愈來愈多的想像情節，但時空的設定仍是一個穩定的設置。時間性在這裏逐漸模糊淡化，是一個粗略的設置，但其中「少林派」的指示仍脫不了清朝時期的氛圍，而廣西河治縣依然是一個具體明確的地理指示。

黃海岱的布袋戲演出也是相同的情形。黃海岱早期的劇本如《倒銅旗》敘述唐代將領秦叔寶的故事、《大唐五虎將》唐代將領郭子儀故事、《清宮三百年》清代少林寺故事、《三門街》明朝武宗正德年間首相范其鸞故事、《忠勇孝義傳》明朝大將史豐洲之子史豔文故事，其時空背景皆為中國歷史地理氛圍。

黃海岱另有《昆島逸史》一劇較為特殊，故事時間背景在清代，而地理空

⁴⁴ 陳龍廷：《台灣布袋戲創作論》，高雄，春暉出版社，2013年，頁16。

⁴⁵ 網站「戲夢人生——李天祿珍貴文學與影像資料數位館」：「口述劇本」項下，〈吳定崑斬婿〉。<http://tl.gac.ntnu.edu.tw/node/4800>，引用日期 2021.02.02。

⁴⁶ 網站「戲夢人生——李天祿珍貴文學與影像資料數位館」：「口述劇本」項下，〈飛劍奇俠〉<http://tl.gac.ntnu.edu.tw/node/4760>，引用日期 2021.02.02。

間背景卻是在台灣。黃海岱《昆島逸史》手稿第一頁時空背景的交代如下：

滿清定鼎康熙在位 明朝遺民劉國軒之子劉永忠子劉信義 信義解姓尤
子尤大智三十一夭亡 媳婦解嫁 孫六歲 信義妻 姓朱名素貞 賢淑
培養孫兒守己相依為命 居住荒塚生活 夫妻文武雙全教守己練武打獵⁴⁷

其故事的歷史時間約在乾隆道光年間，敘述因滿清無能，惡霸紛起魚肉鄉民，尤守己乃憤而組織團練保鄉衛國。尤守己協助清廷弭平中部水沙連、水裡、埔里一帶漢族和高砂族的械鬥，並坐鎮蛤仔難，其地理空間依然屬於中國地理氛圍，卻更貼近觀眾的生活空間。與此相對，霹靂與金光布袋戲對於這種中國時空氛圍的依賴，幾近於零。

《霹靂金光》為素還真第一次出場的劇集，其劇情大綱為：

黑色十字會在正道的努力之下，近走向滅亡之時，武林中卻又出現新的邪惡勢力，霹靂門、魔火教、萬教武尊相繼顯露野心，加上大五海背後的主人白骨靈車現身，武林陷入一片黑暗之中，就在正道衰亡之時，翠環山突現神祕高人清香白蓮素還真。⁴⁸

從這一個故事梗概，我們看不出時歷史時間與現實世界的對應，只能意識到時間的流動卻無法對應到真實的歷史年代。1987年，中視電視台有一部八點檔武俠片《靈山神箭》劇情的時空設置與現實歷史亦無相關，然而劇情中設定有華山、峨嵋等九大門派，自然而然繼承了民國初年開始流行的武俠文本之時空概念。霹靂布袋戲劇情走向與《靈山神箭》有類似之處，「魔」「俠」對抗的劇情是其共通的主軸，然武當、少林、崆峒、峨嵋等具有中國武俠式的地理名詞在霹靂/金光布袋戲中已經消失匿跡，代之而起的是自創的獨樹一格的教別門派或想像而來的地名，中國地理空間的氛圍因此亦不復存在。

中國歷史時間的淡化甚至消逝，讓布袋戲劇情創作更加不受拘束，不受歷史客觀因素的局限，不論何種人物都可以憑空從任何情節中跳出。甚至連時間的本質存在，也淡化到幾乎蒼白。時間特質在劇情情節中除了需要特別的強調外，對事件或人物的影響性並不大。現實世界中的人會因時間而年華老去；武俠劇中，那此想追求的長生不老的人，也說明時間具有舉足輕重的地位；唯獨霹靂布袋戲，劇中人物與時間並未呈正相關，時間是一不重要的存在。在時間

⁴⁷ 張溪南：《黃海岱及其布袋戲劇本研究》，臺北，臺灣學生書局，2004年，頁200。

⁴⁸ 霹靂官網：<https://beta.pili.com.tw/drama-view.php?id=1038457331&type=pili>，引用日期2021.02.02。

流逝下，角色並不會因此老去；或在某一個時刻中，當時的人、未來的人、過去的人會同時存在；如果要研究人物輩分有時錯綜複雜、相互矛盾；甚至還有一個時間之城的城主可以操控時間的流動，凡此種種，可以看出布袋戲的劇情，其時間不是維持劇情世界的客觀存在，而是可以任意變動，混沌無序一個角色，編劇可以對時間進行想像，就像近年來紅遍兩岸的「穿越劇」一樣，但是更加有想像性。歷史淡化甚至空白的時間讓金光布袋戲其相像的特質，更往前邁進一步。

相較於對時間設置/描寫的想像程度，地理空間的想像性顯得更為天馬行空。霹靂布袋戲劇情對於地名的呈現，純粹出於想像，不與任何現實地理世界有任何對應，甚且也超脫武俠文本的空間設定(古代的，中國地理氛圍的)。地名雖然存在，但無足輕重，空間方位性的指涉無法有邏輯的、現實世界的說明，其主要作用是呈現一種神祕隱玄的紛圍，或暗示劇情發展的線索。

在霹靂布袋戲劇情中，地名的功能其實被教別派門的名稱給取代了，教門派別為劇中人物行動的方向指引，其早期最出名的地理空間設置便是「苦境、集境、滅境、道境。」(畫分世界的意圖)

霹靂劇集的討論，以素還真這個人物出現的《霹靂金光》為起始，其後數個劇集，其時空背景皆延續武俠文本的時空設定，一直要到《霹靂劫》集境人物的登場，才開始出現奇特的空間想像。不過，《霹靂金光》的下一檔劇集，便已埋下時空想像的線索。

(當紫霹靂放出電流，要殺談無欲一行人，時空超越人縱身其中，用一迴力盒，擋住電流，解救了談無欲一人行。)

談無欲：受你的相助，又不知你的姓名心中難過，

時空超越人：哈哈，客套客套，在下叫做時空超越人。

(中略)

時空超越人：時空即是時間與空間，時空超越簡單講就是，沒時間的束縛與觀念，我就是不受時間的束縛，並且沒時間觀念的人。

談無欲：請問高人，仙鄉高處？

時空超越人：天之下，地之上。

談無欲：天之下，地之上？

時空超越人：對，宇宙空間。⁴⁹

這一段對話，可以看成霹靂／金光布袋戲對時空態度的宣言，標示以後劇情對

⁴⁹ 《霹靂至尊》第三集。

地理空間無止境的想像。就後續的劇情看來，這一段對話有些微瑕疵：時空超越人指說明時空時，強調不受「時間」的束縛，其實應該是不受「空間」的束縛才對。時空超越人所住的仙鄉，這裏雖沒有明指，但後續劇情顯示其為「集境」成員，而「集境」是一個地方，不是一段「時間」所以「時空超越人」超越的只有空間，不受空間拘束而已。

霹靂官方網站對「集境」的交通方式介紹如下：

集境位於苦境上方，需透過時空隙縫或時空轉換台方能自由出入。⁵⁰

霹靂劇情發生的主要地域從《霹靂金光》開始便稱之為武林，有時稱之為「中原武林」，很顯然是武俠文本的沿續。而當「時空超越人」在《霹靂至尊》出現時，帶出「集境」這樣的個地方時，「中原武林」這樣的稱呼便漸漸轉換為「苦境」。「苦境」與「集境」並未連接在一起，須找尋「時空隙縫」或「挪體超空儀」等物才能往來，屬於異次元空間。

「異次元空間」的想像，讓劇情具有更多的魔幻色彩及神祕感。但另一個重點是，「中原武林」這個具有傳統性的地理名詞的消失後，代之以「苦境」的稱呼是否更加合適？答案顯然是肯定。在藝術創作的獨特性上，「苦境」的稱呼，讓霹靂布袋戲的劇情，得以脫離民初以來「武俠文本」的時空特性，形塑自我風格；在劇情設計上，霹靂一系列劇情的主軸是「描述一個混亂的地域，各個組織為了奪取天下你爭我奪，彼此殺伐，血流成河，而有心人士不忍百姓苦難，挺身維護這個區域的和平」，以這樣的觀點來看，「苦境」的稱呼適足以表現出這樣的空間背景，沒有哪一個稱呼比這更合適的了。

苦境，只是空間遐想的一個開始，「集境」是第二步，到了《霹靂劫》就出現了「滅境」。《霹靂劫》劇集開卷詞：「聖魔之戰破界限，苦滅集境三連貫。三判亂世英雄劫，更使還真心為難。」其中提到了苦、滅、集三個地方，多了一個「滅境」。很容易聯想，霹靂布袋戲是將佛家的「四聖諦」的抽象思想，拿來做為劇情的具體空間設置了。當然，後來還是出現了一個「道境」這樣一個地方。對「苦境」來說，另外三境都是「異次元空間」，四境之人無法自由來去，除了特殊方法，只能待在自己的境域。

依牟宗三對佛教四聖諦的說法：

生命有意欲，而一切現及活動中，意欲永導向一苦，是為『苦』；一切存在皆由條件集合而成，即為因緣，是為『集』；現象中之『自我』脫離束

⁵⁰ 霹靂官網：<https://m.pili.com.tw/union-view.php?gid=1494303308>，引用日期 2021.02.02。

縛而得超昇，是為『滅』；在現象中主體為求解脫及涅槃須依照一定的方法，是為『道』。⁵¹

再來看一位網友對霹靂布袋戲設置的四境所做的說明：

苦境，分三界：天界、人界、冥界；集境，分一皇、三宮、六殿、十八樓；滅境，正邪雜處對立，並沒有統一的組織，正道是以慈航渡為首對抗萬魔天指領導的邪靈。道境，是四境中層次最高的，霹靂史上《道境》只住了三個人。⁵²

兩相對比之下，很顯然霹靂布袋戲中的「四境」和佛典中的「四聖諦」不是同一件事，霹靂布袋戲借用其詞語，妝點自己的世界門面，雖不是表現佛家思想要旨，但也為劇情添加了一股獨特魅力。在這裏，霹靂布袋戲也展現出其大眾文化的特性，改變隨手可得的各類文化，成為自己的樣貌。

關於想像性的空間，從劇集《霹靂震寰宇之刀龍傳說》一到直《霹靂兵燹之間鼎天下》中一直出現的「四魍界」也是一個很令人著迷的設置，光是官網的這一段設置文字，就給人無邊的想像空間。

「四魍界」外型如一棵漂浮在宇宙中的太空之樹，但這棵太空之樹並非單純是裸植物，而是一個不屬於任何境域的全新異境。四魍界界內由上而下共可切分成四個區塊，分別代表四個國家，由上而下分別是位於樹頂的詩意天城（上天界）、位於樹幹的慈光之塔（登仙道）、位於樹底的殺戮碎島、位於樹根的火宅佛獄，四個國家彼此可以直接往來，但與四魍界以外的境界聯繫是完全阻斷的，因而造就四魍界各境奇特的風土民情。

「詩意天城」位於四魍界的最頂層，即是樹頂部分，枝葉茂盛，乃四魍界物產最為豐饒，資源不缺的境域，故又名上天界。

「慈光之塔」位於四魍界的第二層，即是四魍樹樹幹部分，境內綠竹遍佈，環境明亮清幽，且文人雅士輩出，故又名「登仙道」。

「殺戮碎島」位於四魍界的第三層，即是樹底部分，政治色彩鮮明，以戢武王為首統治，有文武大臣輔佐，政治結構可說是最完整的國度。

「火宅佛獄」位於四魍界最底層，亦即樹根部分，境內為終年不見天日

⁵¹ 勞思光著：《新編中國哲學史》，臺北，三民書局股份有限公司，2001年，頁193~198。筆者整理。

⁵² 網誌：<https://blog.xuite.net/mos1618/love/brick-view/9157353>，引用日期2021.02.02。

的幽暗暴戾環境，且只能接收由上面三境界剩下來的資源生存，如此污染，使得佛獄之人功體與常人不同，每位子民擁有屬於自己的副體。⁵³

在這樣想像的空間設置之下，總共延續六個劇集的故事因此顯得更加橫逸跌宕，精采紛呈，也塑造出了「魔王子」、「戢武王」、「無衣師尹」等經典人物。想像性的地理空間設置，是現代布袋戲一個很迷人的特質。

這種想像性的空間設置，在中國的古典小說《西遊記》亦可以找到相似的做法：

「感盤古開闢，三皇治世，五帝定倫，世界之間，遂分為四大部洲：曰東勝神洲，曰西牛賀洲，曰南瞻部洲，曰北俱蘆洲。這部書單表東勝神洲。海外有一國土，名曰傲來國。國近大海，海中有一座名山，喚為花果山。」⁵⁴

這摻雜神話傳說而想像的地理空間，也和霹靂布袋戲有異曲同工之妙。

就歷史時間的設置而言，和霹靂布袋戲對比之下，金光顯得較為樸素，劇情流動，隱約切合著中國歷史脈絡的發展，不像霹靂布袋戲那樣天馬行空、不著邊際。這主要是因為金光劇情的發展，須扣合「史豔文」這一人物，而霹靂捨棄了「史豔文」這一傳統。「史豔文」這一角色是黃海岱由《野叟曝言》這一小說改編而來，史豔文在小說中是明朝的人，這一點對金光布袋戲來講是一個不可迴避的設定，所以金光布袋戲發生的時間依然在「明朝」這樣的時間背景，只是金光仍然試圖淡化真實的歷史時間。

當金光在劇中想述及過往的歷史時，中國歷史的架構依然使用中國歷史的架構，但以代換的詞語來稱呼，例如：「太古三朝」指涉「堯舜禹三皇」，「戰朝」指涉「春秋戰國」，「始朝」指涉「秦朝」指涉，「鼎朝」指涉「三國」，「玄朝」指涉「晉朝」，「盛朝」指涉「隋唐」，明朝在劇中為故事發生的現在時間，但幾乎不使用。在這裡，每一個創造出的朝代名稱都依據相對應真實朝代的特質，歷史背景協助了金光劇情的編造發想。例如：「墨家」這一組織的運作，「徐福」這一人物的影響，這些皆須要一些基本的中國歷史知識，才能了解劇情的神妙之處。所以，盧翰廷才稱其為「歷史奇幻武俠劇」而稱霹靂為「神魔奇幻武俠劇」⁵⁵。

⁵³ 霹靂官網：<https://m.pili.com.tw/union-view.php?gid=1381809819>，引用日期 2021.02.02

⁵⁴ 吳承恩著：《西遊記》，北京，北京出版社出版集團，2006年，頁8。

⁵⁵ 盧翰廷，〈假面與鏡子——黃立綱金光布袋戲角色研究〉，國立中興大學中國文學系碩士學位論文，2019年，第三章·第六節。

金光布袋戲以《天地風雲錄——決戰時刻》(簡稱《決戰》)後之系列作品為主力之作。《決戰》的發行時間為 2012 年，距離霹靂布袋戲《霹靂金光》發行年代 1988 年，相隔二十四年。金光要在以霹靂布袋戲為主流的市場中樹立起自己特色時，其劇情的時空特質就必須不同於霹靂，以吸引追奇求新的觀眾。所以在時間上，金光選擇了中國歷史時間為背景，並未追隨霹靂那種淡化時間的處理方式。(用徐福做解說)

在地理空間上，如同霹靂的設置，金光也有自己的空間佈局及想像，稱為中土九界，據分析有如下樣貌：

中土九界的概念：

- 1 由始界(中土大陸)逐漸分裂而成的數個空間。
- 2 分裂後的主空間僅剩中原、苗疆。其他的地界皆已成為獨立的異世界空間。部分地域有可能仍與中苗有部分土地是連接著的，如羽國。
- 3 中土九界分別為中原、苗疆、魔世、鱗族、羽國、佛國、道域、妖界、仙界。
- 4 分裂後獨立的空間，以龍脈、空間通道與主空間連接，各有其獨特的生態與地理環境

其空間的想像設置，不如霹靂奇詭瑰麗，並含有民初以來「武俠文本」的特點，與時間的設定採取一致的做法。整個時空的架構，雖然進入想像的世界，又保留樸素的風格，這使得金光劇情中的人物更顯得平易近人，更有溫度和血肉。史豔文的三個兒子，俏如來、戮世魔羅、銀燕無法化光離開、無法施發氣功、俏如來「止戈流」以術法開陣之後亦無法術，只能拳腳刀槍，這都使得金光布袋戲更加貼近人世的局限，更多一些真實感，這是金光與霹靂在風格上的一大分野，而金光一直在這設定原則上開拓自己的劇情想像。

劇中扭曲空間最顯著的例子是達摩金光塔。《魔戮血戰》21 集，苗疆上演皇位爭奪戰，無暇顧及中原即將被魔世消滅的危險。在沒有苗疆幫助的情形下，俏如來負起拯救中原之責，只能四處找尋佛國之達摩金光塔以封印魔世通道。但世人無人知曉佛國位置，俏如來費盡心思，藉由一隻佛履來到一履岩，尋問該處守護僧人，未得結果後離開。其後，俏如來若有所悟，再回到一履岩，才開啟了佛國的大門。

俏如來：大師的佛國，不是俏如來的佛國。因為佛之一國，唯有心中求。心之所向，佛本往常。所謂彼岸，不過歸航。

(俏如來盤坐一履岩上，雙手合什，捧住佛履)

俏如來：佛國不在東，不在西。亦在南，亦在北。

(此時空間中捲起沙塵旋渦)

旁白：心中複誦，轉念歸空，如明鏡透澈，映照出最純粹的答案。

(此時俏如來半浮空中，空間爆破，轉眼間身在佛國入口。)

(佛國入口，為半浮石錐，俏如來盤坐其上，四週環繞赤熱熔岩，上有石塊尖刺，呈現出地獄之景。)

俏如來：經曰「地獄十八層」。地藏亦有云「地獄未空，誓不成佛。發此大願，立地成佛。乃因親入十八層中，得見佛國。」弟子俏如來，求進——達摩金光塔。

(此時，佛履飛昇，再緩緩落於熔岩中，隨即爆出達摩金光塔塔身……)⁵⁶

這一段進入達摩金光塔的片段，不管是在視覺上，情境上、或是哲思上，都堪稱是「由某通道進入其它境域」的經典之作。這段場面岩漿赤紅金黃與塔身金光燦亮相互映照，一是地獄一是天堂，而佛在其中，喻意相當明顯，輔以俏如來「十八層中，得見佛國」之說，使看劇之人彷彿也有了悟道的感受。

這場戲注解了《六祖壇經·般若品》所說：「善知識，凡夫即佛；煩惱即菩提。前念迷即凡夫，後念悟即佛。」⁵⁷當俏如來未悟離開一履岩時，是凡夫，當然找不到佛國；等稍後了悟回來，當然就找到佛國了，身未到，佛國立現。「佛之一國，唯有心中求」，任你上窮碧落下達黃泉，只要未悟，佛門便不開；若然了悟，佛國立現，這是佛家旨意之一。

回到戲劇本身，俏如來找尋的佛國就在達摩金光塔中。而達摩金光塔很顯然不在任何一個三維空間，而是從悟心中爆出。「金光布袋戲」雖然維持較為樸素的空間概念，但達摩金光塔卻是例外，也正由於樸素空間的襯托，才更能顯示出達摩金光塔的不凡及神聖，其能封印魔世也就順理成章了。台灣是佛教發達的地方，觀眾對這樣的佛理大概都能體會，故對達摩金光塔的這樣的空間表現，當能領會於心。

二、懸延無盡的故事線

霹靂／金光布袋戲雖有劇集的安排，在每個劇集末端都有一個結束點，通常是一個的大反派、大魔頭、邪惡組織的覆滅，及新勢力、新角色的崛起。以古典的小說／戲劇來說，有機結構是一部小說／戲劇完不完整，是否成功的重要因素，其終章之處通常都是有所故事發展及人物動向的收結之處，因此而呈

⁵⁶ 《魔戮血戰》第 21 集。

⁵⁷ 勞思光著：《新編中國哲學史》，臺北，三民書局股份有限公司，2001 年，頁 337。

現其整部作品的主题。

以《紅樓夢》為例，這一部卷秩浩繁的小說作為結束時，就是描寫賈家的衰敗情形及其中人物的去向，賈府被抄家，寶玉出家，寶釵守寡、襲人出嫁各個人物皆有交代，最終回不會再引出新的故事線，也不會有新的人物出現。看完最后一回，就是《紅樓夢》演完之時。

霹靂／金光布袋戲某劇集結束之處，通常只是眾多故事線中的一個主要故事線的結束，其次要的或新出的故事線通常會演變為下一個劇集的主要故事線，故事有相承接連的關係，新舊人物交互重疊，使得其劇集得以一再的無限延續，去年葉落之日便是今日新葉再生之時，生生不息，一無止境。所以霹靂自 1988 年發行《霹靂金光》開始今年 2020《霹靂兵燹決》已連發行 32 年未曾間斷。而金光自 2012《決戰》至今已發行 8 年。《紅樓夢》是一個完整結束的文本，故事發展、人物特質都已蓋棺定論，呈現其一定的樣態。霹靂／金光布袋戲則不同，它是尚未結束的作品，許多故事人物的可能性都還在未來等待著，對於劇情中一段結束的故事／人物惋惜感嘆的同時，又對另一段即將開啟的故事／人物充滿新的期待，這也是霹靂／金光布袋戲魅力來源的原因之一，也是其用來攏住戲迷的手段，而這樣的手法在早期布袋戲金光化的階段便已出現。

籠底戲、北管正本戲皆照本而演，因其劇情不合時代，而有改編章回之古冊戲，並發展出劍俠戲，「創造劇情」的需求愈來愈強烈，至金剛戲大部份劇情乃完全自創。

古冊戲雖改編自章回小說，但並非完全按照章回小說的鋪排，改編同時也出現創作，在原有的劇情中加入主演者創作的細節。陳龍廷說：

布袋戲改編自章回小說的創作，仍有其發揮的空間。透過分析，可以歸納出其基本原則。包括細節縫隙的想像，即使只有短短幾行文字的描述，在空白處卻能容許主演自由地發揮想像力。⁵⁸

這個特質展現出布袋戲劇情的特性，他一直沒有固定不變的劇情，在同樣的故事架構中任意增刪改減以適應當場表演的需要，是布袋戲劇情的一大特色。

到了金光戲時，布袋戲主演同時要負責劇情構想，操弄布偶、表演口白，常心有餘而力不足，於是有「排戲先生」的誕生。

1950 年代內臺演出鼎盛，演師既要應付演出，又要構思無止境的劇目需

⁵⁸ 陳龍廷：《台灣布袋戲創作論》，高雄，春暉出版社，2013 年，頁 22。

求，難免負荷過重，於是請來排戲先生分憂解勞，為劇團編創新劇目。編創的方式負責口述點子，並講解劇情走向，剩下的就交由演師發揮，並不逐字逐句寫下來。⁵⁹

布袋戲的排戲先生，並非我們所熟悉的編劇工作，事先就把所有的情節對白完全寫好，而是想到那裡，編到哪裏，演到那裏。這說明了布袋戲在一場演出中，其劇情並不是固定的，是隨著表演而不斷的發想。台北「亦宛然」李天祿創作《四傑傳》時，便是請「排戲先生」吳天來編劇。吳天來的工作就是：

他的工作就是前一晚先讀一段古書或小說，消化之後趁第二天下了沒戲的空檔，把故事的內容講給李天祿聽，等晚上正式演出時，他站在臺上看，看李天祿如何把他所講的故事搬上舞臺演出，就這樣慢慢磨練。⁶⁰

從這裏我們看到，布袋戲並沒一個固定的故事、固定的劇情，隨著表演不斷生成、不斷變幻，也許有個開頭，但也許沒有，似乎看不到結束，或隨時可以結束。這種懸延性的故事線，不強調其宏觀的完整性，故事劇情服務於當下的表演，滿足於當下的觀眾，說變就變，這是其和「傳統文學」很不同的地方。傳統文學作品強調從其結構完整的故事劇情或文本，傳達作者對人生的特殊領悟及感受，而布袋戲強調的是表演當下的理解與感動。

從這裏我們可以看出，布袋戲其大眾文化的特質。大眾文化的界限範疇沒有一定的界限，每一派學說都有提出自己的觀點，及界定的範疇。金元浦在〈定義大眾文化〉一文中，對大眾文化提出了十二個定義項，其第十一項為：

在後現代消弭了高雅文化和通俗文化差異之後，所形成的當代文化形式。這是一種不再區分高雅與通俗差異的文化。原先意義上的精英文化將走向終結，代之而起的是經濟、政治、科技、商業與文化的全面滲透或互相交融。⁶¹

高雅文化有其一套的精湛艱深的藝術規準與表現，久而久之形成一個固定的範式，而通俗文化不再乎這套規準，創作者／表演者隨著時地的變遷而變化著表演的內容，時地變遷指的正是經濟、政治、科技、商業、文化的流變。「台灣布袋戲」的發展正好具有這樣的特質。戰後「商業劇場」的興起給了布袋戲一個

⁵⁹ 林鶴宜：《臺灣戲劇史》，臺北，國立臺灣大學出版中心，2017年，頁236。

⁶⁰ 陳龍廷著：《台灣布袋戲發展史》，臺北，前衛出版社，2012年，頁101。

⁶¹ 金元浦：〈定義大眾文化〉《中國社會科學》2000年，第6期，頁163。

大展身手的舞台，政治上的影響使得布袋戲有了皇民化戲劇及反共抗俄劇，在電視布袋戲的時代還有「中國強」這一號人物的出現，科技對布袋戲的金光化有推波助瀾之效，而漢文化、雅文化等元素也都可以在布袋戲的表演中借屍還魂。雅文化所重視結構的特質，在通俗文化中並不受青睞，其能為觀眾所接受喜愛是因為其從未終止的創造力，而綿延不盡的故事線正是這種創造力發揮功效的溫床。

而這樣的表演精神，不論是在霹靂還是金光都被保留了下來。他們同時選擇一個接續連綿、源源不絕的表演模式，而不去創造新的、與舊劇情無涉的新戲碼。

三、異質文化的借用

文化是「人類社會由野蠻到文明努力所得的成績，表現於各方面，現成了科學、藝術、宗教、道德、法律、風俗、習慣，這些方面綜合起來就叫做文化。」⁶²一群互動頻繁的人，會形成自己的文化觀，有共同的信仰、行為標準、審美方法或知識成就。

文化有一個關注點：「一個社會群體，長久在同一認知與學習的環境下，形成獨特而且有別於他群的一套思想與行為模式。」⁶³也就是說，每個人類群體都有自己獨特的文化，而另外一個群體無所知或無法理解的。文化的不統一，是因為早期人類交通不便，無法相互交流，所以在會形成差異與隔閡。例如，台灣在清領後期，有西方傳教士馬雅各到府城台南行醫，因為當時台灣社會對西方的醫學無所知，乃視之為妖異，進而將馬雅各趕出府城，便是不同文化碰撞的例子。

隨著交通的發達，不同文化之間開始有所接觸交流，相異的文化因此會相互碰接、衝突、或是交融。展現在不同領域的文化表現，乃不可避免有融合異質文化的現象。

中國，以黃河流域發展出的漢文化為主，早在東漢時期就與印度文化有所接觸，帶入了佛教思想；魏晉時期，各地胡人在中國建立政權，卻被漢化；在唐代，北方胡人的影響使得唐太宗有了「天可汗」這屬於胡語的尊稱；元代蒙古人統治中國，也使蒙古人漢化；至晚清，西方人來到中國，西化的現象幾乎隨處可見。異質文化相互影響一直是人類歷史中普遍的現象。

台灣主要的族群是漢人，從明末時期也許更早，就不斷有大陸的漢人移

⁶² 周何、邱德修編：《國語活用辭典》，頁 868。

⁶³ 同前註。

民，從荷西時期到明鄭、清領、日治以至戰後，漢民族在台灣這塊土地上不斷的生根茁壯，壓迫了原住民的生活空間及文化，取得在台灣生存優勢，而台灣的文化傳統自然以漢文化為主流。

當異質文化進入自身文化的時候，常透過日常生活、思想行為、藝術文學等領域展現它的樣貌。如唐代的服飾裝扮真有北方胡人的特質、宋代儒學受佛學使其發展成新的「理學」樣貌，吸收新的異國元素，顯然是文化發展過程中一個無法避免的情形。

文學與戲劇也是相同。尤其在大眾文化的文本中，傳統性、莊嚴性不再那麼被重視，借調異質文化為文本服務，也是觀眾／聽眾嘗新觀奇的重要場所。

關於異質文化的借用，Dominic Strinati 有這樣一個看法：

後現代理論清楚提到對視覺印象的重視。後現代電影之標志為寧犧牲其內容、主角、本質、故事性與社會議論，也要強調風格、壯麗場景、特夜與形象。⁶⁴

他在討論美國影集「邁阿密風雲」時，又說：

該影集給人的視覺愉悅感，來自其風格與「外貌」(look)，亦即場景、佈景、人物、服裝、室內佈景與城市的樣貌，而這些視覺要素都是引發製作與觀眾欣賞影集的重要動機。⁶⁵

一個嚴肅的作品，總會重視其文本「時空脈絡」的統一和邏輯。以「新蜀山劍俠傳」為例，時空背景為中國古代，若劇中夾雜著西洋人的戲份，多少會帶來不倫不類的感受；「現代戲劇」如「犀利人妻」，若亂入一個「古代人」，觀眾入戲的程度也不會太高(當然「時空穿越劇」須另當別論)。

然而後現代的戲劇文本，就如同 Dominic Strinati 所說的，「視覺印象」大於一切，「故事」、「本質」皆可因之犧牲，因此霹靂／金光布袋戲在求新求變的過程中，加入「時空脈絡」不甚統一「異國情調」，便可言之成理。

「霹靂」劇情的時空概念，如前所言是被架空淡化的，在這個沒有現實歷史感的時空中，借用西方的「吸血鬼」來充當大魔頭，也滿足了觀眾「嘗新觀奇」的需求。其劇集《霹靂劫之闍城血印》中的「嗜血族」便是以西方「吸血

⁶⁴ Dominic Strinati 著，袁千雯等譯：《概述通俗文化理論》，臺北，韋伯文化國際出版有限公司，2009年，頁227。

⁶⁵ Dominic Strinati 著，袁千雯等譯：《概述通俗文化理論》，臺北，韋伯文化國際出版有限公司，2009年，頁229。

鬼」為發想的組織門派，被歸為「邪魔」一類。其人物外形服裝設計具有西洋風格，與漢民族的服飾差異甚大，就如同 Dominic Strinati 所言，「視覺要素」重於一切。

雖然「視覺」吸引是「嗜血族」出現在劇情中的主要因素，但「吸血」的邪惡風格也是劇情創新的重要理由，當自身文化靈感已搜羅窮盡，借用異質文化來豐富戲劇內容也是一個不錯的手段。「吸血鬼」的元素，早在 1980 年代風靡港台的「殭屍片」中被運用，也算是有前例可循。但「霹靂」劇集中的這些「吸血鬼」更加進一步展現其角色魅力，早就超越「殭屍片」中對吸血鬼的刻畫。

「金光」以後起之秀，對於異質文化的運用，當然要追踵前賢，「東瀛忍者」的角色塑造，如《黑白龍狼傳》中的「赤羽信之介」、「神田京一」、「大祭司桐山守」等，人物刻畫深膩深刻，帶點東洋風味，魅力無窮。另外在《墨邪錄》登場的「鬼飄伶」，以西洋人的服裝風格及瀟灑不羈、幽默風趣的個性擄獲不少戲迷。

在異質文化的借用上，「金光」較「霹靂」更進一步，在某些場合使用了「日語」及「英語」，更給習慣了「台語」發音的觀眾一種新奇的感受，當然使用的次數並不多，但也增添了不了的趣味性。而「日語」的使用，不僅具趣味性，也有加深刻畫「東瀛人」特色的效果。

「鬼飄伶」是「魔界」中人，「嗜血者」是「邪魔」一族，不管是「金光」還是「霹靂」，對於西洋人物的設定都以「魔」為主，差異的是「嗜血者」是害人的「魔」，是戲劇的主線，「鬼飄伶」是無害的魔，於主要劇情發展關係幾近於零。雖然只是一個「視覺角色」的炫弄，但人物個性營造的相當成功。以此看來，霹靂／金光布袋戲的發展，「人物」的塑造是一個必須著力的地方。「異質文化」的借用，也許是台灣布袋戲深根拓展的一個踏腳石。

四、傳統文化的汲取

相對於異質文化的借用的情形，傳統文化的汲取運用，對霹靂／金光來說更顯得得心應手。台灣主要是由大陸移民過來的漢民族，清領時期約二百年，漢文化在這塊土地上一直佔據主要位置，不論是生活方式、政治經濟、或是文學藝術上皆受其影響。台灣布袋戲由唐山而來，在表演的內容上本就是以漢文化為主，而清領時期的漢文化教育，讓當時的台灣更容易接受其表演的形式及內容，即使在日治時期，這一漢文化傳統仍然在布袋戲班的主演者上，發揮其影響力，其後台灣布袋戲對漢文化的汲取，乃成為其劇情發想的根源之一，現

今的霹靂／金光也繼承著這樣的傳統。

霹靂布袋戲對漢文化的汲取最明顯的是儒家文化的吸收。「霹靂王朝」一劇中出現的人物「聖夫子」便是以儒家的形象出現在劇中。「聖夫子」為儒教組織「世外書香」教主。「聖」讓人聯想到孔子「至聖先師」的稱號，「夫子」則為孔門弟子對孔子的尊稱，「世外書香」含有儒者讀書求進，不耐名韁利鎖退隱山林的意味這是出於對儒家的一般認知。而「聖夫子」的出場詩號用了南宋理學家朱熹的詩作「半畝方塘一鑑開，天光雲影共徘徊，問渠那得清如許？為有源頭活水來。」也加強了「聖夫子」儒者的形象。據蔡函吟的研究聖夫子的造形源自孔子。「由「聖」、「夫子」二詞初判此戲偶是以孔子形象來形塑的儒教人物。頭冠部分以緇撮變體並插簪再加飾纓，長白鬚鬚表示智慧，服飾上並未有儒的特徵。」⁶⁶很顯然「聖夫子」的設定是以孔子為基礎想像加工後的人物。

以此設定展開的形象包含有：「世外書香」的成員皆以「汝」替代「你」，根源於文化經典的用語；聖夫子武學名為「君子風」，乃《論語》「君子之德，風」的縮略；而進入「世外書香」的方式：「一為拔起天筆峰巨筆插入巨書開啟，另為透過一字宮牆外的文試進入。」⁶⁷則含有「世外桃源」及「科舉制度」的精神意趣。

聖夫子在劇情中的主線是尋找儒門傳人，欲傳其學「君子風」，使其不致失傳。但多年前與佛道兩教主聯手，和大魔頭「魔魁」大戰于荒龍道，雖順利戰勝，但也身中不解之招“血烙魔氣”。其後聖夫子化名隱丘，退隱居于青雲塌，因知死期將近，便費盡心力找尋傳人。其後找尋到傳人「劍君十二恨」後，便因魔氣襲心而亡。

聖夫子欲剿滅魔魁乃為武林和平。「維護武林和平」一直是武俠文本及受其影響的霹靂／金光布袋戲的劇情結構之一。小說戲劇中的「武林和平」其實也是儒家思想的「大同世界」另一種說法，雖然聖夫子使用的是武功，不是儒家思想的傳播，但也無礙於將傳統思想文化嵌入劇情發展的統一感。這是霹靂布袋戲汲取傳統文化的一個早期例證。

除了儒家文化的汲取，佛教文化在布袋戲的劇情中也有大量的置入與運用，例如故事中眾多的佛門人物及佛家思想的刻畫與詮釋。以最負盛名的霹靂當家主角之一「一頁書」為例，便是苦境佛教高僧。一頁書有一招武學招式，名為「天龍吼」又稱「千里碎腦神音」。當萬惡的敵人無法接受教化，持續為惡，不知悔改之時，一頁書便會使出「天龍吼」殲滅敵人。這樣充滿暴力血腥的武學，初看似乎與佛教慈悲精神相違，但其實卻突顯佛教旨意的深遠廣大。

⁶⁶ 蔡函吟，〈霹靂布袋戲「儒釋道」角色造型設計研究〉，國立高雄師範大學視覺設計學係碩士論文，2014年，頁47。

⁶⁷ 霹靂官網：<https://m.pili.com.tw/union-view.php?gid=1121996052>，引用日期 2021.02.02。

佛家中有所謂「一闡提」，也就是無法接受佛法者，對於無法接受佛法，而又肆意為惡者，佛家也有「獅子吼」以為警世之法。戲劇中的「天龍吼」就是在這樣的思路下想像而來的劇情。除當家主角「一頁書」之外，霹靂創造的佛家角色不下百種，著名者諸如「地藏大如」、「因果來」、「觸念來」、「無難佛」、「俠菩提」、「問菩提」、「帝如來」、「一步蓮華」、「淨琉璃」等等，這使得台灣的布袋戲，無形中傳承了一股民間的佛教文化。

布袋戲並非只是表面襲取佛教的外在表相，對佛家的義理也能透過故事情節或人物出場詩詞加以詮釋。金光布袋戲中佛國天門為救中原百姓免於魔世的危害，從隱於世外不問紅塵紛擾的世外桃源一躍為出，協助中原對抗魔世的血戮殺伐。這裏展現的是佛教救世的精神，也是所謂的「菩薩」不願成佛而留在世間救度苦難大眾的真意所在。凡此種種都可以看到台灣布袋戲對傳統文化的承襲和運用。

在這一汲取傳統文化元素的創作方法下，金光更取得了亮眼的成績。金光布袋戲是在霹靂布袋戲發展了二十多年後才闖出自己的道路。當霹靂把傳統文化元素運得熟爛之際，金光還能在其中生出新意，詮釋傳統文化中的「墨家」思想，真讓人眼睛為之一亮。

霹靂劇情主線之一，為儒釋道三教與魔教間的正反對壘。到了金光布袋戲轉而為墨家一家獨挑武林和平的重任。對於墨家的設想，金光編劇襲取墨家為天下和平不惜奔走的勞苦形象，刻畫出了「默蒼離」這個人物。默蒼離以天下和平為己任，奔走九界，探視亂源所起，以謀撲滅，這是傳統文化中墨者的形象。

在這樣的基礎下，金光編劇以「墨」為設想點，想出了幾層意義。一為墨者，黑也，也就是看不見的意思。所以墨家首領鉅子，在引導局勢時不是在台面之上，而是隱於暗中，借力使力以完成其任務。編劇甚至以此解釋，為何墨家在戰國之後便消失不見，不再出現於歷史舞台之上。這一個巧妙的設想，給人如真似幻之感，增加了看戲的趣味性。

「墨」字的第二層意義是「不光明」。金光中的墨家有一個精神，就是「一視同仁的捨得」——在面對大局的利益時，犧牲小眾是難免的，有時也是必須的。這樣一個宗旨，讓戲劇中的墨家染上了一抹血腥，見不得人，所以他們才自稱為「墨者」。也因為這一抹血腥，使得墨家必須隱於黑暗，因為雖然成就了大眾的幸福，但也犧牲了小眾的生命，隱於黑暗，是一種愧疚之意，也是贖罪之意。所以劇中的墨家鉅子傳承必須是血繼，也就是徒弟須親手弑師，以成「鑄心」之局。這是金光布袋戲襲取傳統文化元素之一，另外對「白蛇傳」故事的改造，都可以看出台灣布袋戲對汲取傳統文化的喜愛。

五、人物塑造的本位性

「故事」與「人物」是小說戲劇中兩個重要的元素，故事必須精采、人物需要魅力。在「餘延不盡的故事線」這一小節中，已稍加討論霹靂／金光布袋戲在劇情上特質，這一小節討論人物在其劇情中的地位。

《紅樓夢》是中國古典傳統中一部重要的小說，其「故事」主要描寫賈府與其週遭人物的日常生活的互動關係，「設計陷害」、「情感糾葛」、「忠義救助」等故事，寫來絲絲入扣，是其吸引人之一。但對《紅樓夢》的欣賞，除了故事情節的嚴謹密合外，眾多人物「栩栩如生」、「千態百樣」的人格特質，更深植讀者的靈魂之中。

《紅樓夢》的讀者各自形成「擁黛派」、「擁釵派」，訴說自己的想法與意見。黛玉雖然小氣易感但性情真率，寶釵能識大體難免腹黑之譏，王熙鳳心狠手辣然辦事老練，迎春和善無爭卻懦弱怕事……，其眾多人物中各有自己面貌，獨特性情。故事不用曲折離奇出人意表，人物特質早已折服讀者之心，可見小說戲劇中，「人物」的創造是作品是否成功的重要關鍵。

《水滸傳》故事不過就是「鋤強扶弱」、「殲滅外患」主題的總集，各個英雄好漢有其豪情壯志的基本情性，然宋江之心思細密、魯達之粗曠仗義、林沖之委屈求全，李逵之英勇粗鄙各有其特質風格，其人物魅力是水滸傳成為經典的重要因素之一。

台灣的布袋戲在人物刻劃上，一直是很重要的一環。戰後時期，有一齣叫《大俠百草翁》的布袋戲，其主角就是百草翁，1953年的時陣由閣派鍾任壁聘請排戲先生吳天來所編寫的，是出名的金光布袋戲戲齣，其後由閣派傳承者閣鄭武雄先生所發揚。百草翁在戲劇中是一個甘草人物與俠客英雄的混合體。劇情敘述明清時期陳哲據地為王，建立西北派意圖造反，另一方面由鬼谷子領導中原群俠建立東南派，協助朝廷平亂的過程。故事簡單模式化，但仍深受觀眾的喜愛，主要的原因還是由於人物塑造成功。

蔡坤龍對百草翁此一人物進行研究，由鐘任壁的演繹到鄭武雄的詮釋有其不同。百草翁是在鄭武雄時期發提光大，此時期百草翁的形象甘草英雄兼具，蔡坤龍說明：

簡言之，百草翁雖擁有大俠的力量，卻無大俠應富有的積極風範，而呈現出一種反英雄的人物特質。而此特質，則根植於百草翁極富人性算計

的性格形塑。⁶⁸

這樣一個人物特質，對觀眾來說是一個令人親近的角色。不想遇到事情，能躲則躲，但躲不過時也有足夠的才能解決困境，度過難關。演出時的懦弱畏事與一展才能會形成一股張力反差，很容易掘取觀眾的注意力。畏苦怕事乃人之常情，給人物一個貼近現實人生的個性，而其英雄的表現，則滿足了觀眾對英雄的渴望，在充滿煩苦的人世間，冀望一位全能者，來解決生活的困境。這樣的戲劇表現手法常出現在小說戲劇之中。

將近七十年後的今天，日本紅透半邊天的動漫作品《鬼滅之刃》也有相同的人物設定。《鬼滅之刃》劇情以殺鬼助人為主軸，主角為鬼殺隊之員「竈門炭治郎」，是一個充滿正義感，堅毅不懈的角色，與其相對比的，則是另一個鬼殺隊成員「我妻善逸」。

我妻善逸是一個膽小怕事的人，遇到鬼怪總是害怕到無法直視。在過度緊張與恐懼之下會陷入沈睡狀態，以睡姿發揮出自身苦練的精湛劍術雷之呼吸法，但自己不知道這件事情。

百草翁與我妻善逸時代相異、地域相異、文本相異，在人物的個性上卻有驚人的雷同。他們都是身負才能之士，卻具有膽小怕事的個性，但在絕境時又有超乎常人的表現，這樣一種典型性的人物在戲劇中甚為討喜。不同的是，百草翁是戲劇中的主角，而我妻善逸則被用來旁襯主角的勇敢機智。

然而在觀賞《鬼滅之刃》時，比起主角竈門炭治郎，我妻善逸的角色特質更容易讓觀眾動容。所以布袋戲掌握住這種討喜的人物性格，創造出了百草翁這樣的角色，也成就了《大俠百草翁》這齣布袋戲戲劇。

人物的刻畫，藉由故事劇情的發展更加具體深刻，當觀眾看完一部小說或戲劇後，故事情節也許會逐漸淡忘，但人物的形象卻能歷久彌新，活在往後的世代中，黃海岱在日治時所創的「史豔文」其故事細節可能需要重新複習，但「俠者」的形象卻早牢不可破。人物的塑造對小說戲劇而言是很重要的因素。

霹靂布袋戲中的人物三位眾所皆知的人物「素還真」、「葉小釵」、「一頁書」也宛如活在觀眾的生活中。素還真以巧智週旋於各大派門，試圖維持武林的無畏精神，葉小釵絕不背叛素還真的俠義之情，一頁書以出家人形象卻疾惡如仇的氣質，每一人物都展現出其自身的風格與魅力。因此在現實的日常生活裏，這些人物便有了如演藝人員的後援會。「素還真後援會」、「談無欲後援會」、「慕少艾後援會」……，登錄在霹靂官方網站便有數十個，這些都是霹靂

⁶⁸ 蔡坤龍，〈嘉義光興閣鄭武雄《大俠百草翁—鬼谷子一生傳》之研究〉，國立臺北大學民俗藝術與文化資產研究所碩士論文，2016年7月，頁102。

所創造出來的經典人物。更有甚者，為了讓這些人物更加的現實化，讓真人穿上加大尺碼的人物服裝來個角色扮演，似乎真要讓這些人物活在世上，人物的重要由此可見。

本篇論文著重在金光布袋戲人物與敘事兩個面向，金光依然承襲這樣人物本位的特質，人物的塑造表現有其精彩之處。本文在下一章將從「魔系」角色的刻畫來討論其人物的塑造的情形。



附圖一



附圖二



附圖三

第三章 遍地皆魔：金光布袋戲中「魔」系人物

一部好看的戲除了要有故事，還要有人物，前章已述及布袋戲中人物塑造的重要性。本章就以「人物」為線索，觀察金光布袋戲在人物塑造方面的表現。金光布袋戲劇情中，重要的人物可以概略分為幾個不同的類型「魔者」、「佛者」、「俠者」、「智者」這四類，這四類的分別在此先做一個說明。以組織為分，屬於魔界組織者為「魔者」，屬於佛教組織者為「佛者」；非佛非魔者，若以功夫行俠仗義者為「俠者」，若以智謀巧慧巧謀遂行其計者，則稱之為智者。金光布袋戲除這四類人物外，當然還有許許多多其它各式各樣的不同人物，例如「王者」、「奇人」、「隱士」等等，然人物眾多，無法一一探討，本章僅就「佛、魔、俠、智」四類人物進行探討，以了解金光布袋戲人物塑造的特質。

本論文探討金光布袋戲中的「魔系人物」，首先須對「魔」有一個基礎的認識。對魔的理解，可由許多不同的角度切入，為使其旨意簡潔明確，此處處理魔之形象會從創作文本中切入。觀察的線索為有關「魔」之電影作品及霹靂布袋戲對魔之形象描繪及創造。最後以此為基礎，分析金光布袋戲對「魔」之形象，所進行的多元化之創造。

在娛樂影視圈，電影作品較布袋戲節目是更為大眾的文化消費，以此為基礎可以看到較為全面性的魔系人物形象。加以霹靂布袋戲的考察，是因為金光與之為同類型之節目，而霹靂在金光之前，便可以霹靂魔角為基準分析金光布袋戲的魔系人物。以下先從創作文本中的「魔」角進行梳理。

第一節 創作文本中「魔」的考察

一、魔之本質及其在創作文本中的功用

「魔」字最早出現在東漢《說文解字》一書：「鬼也，從鬼麻聲。莫波切」魔，指涉的是鬼，人死後的靈魂。這樣的解釋和金光布袋戲中的魔者形象顯然不同。教育部重編國語字典中，魔有數種解釋，其中兩種可做為參考，一「是佛教指修道的障害、破壞者」，二「是一般指能害人性命、迷惑人的鬼怪。」兩種解釋有一共同性，就是「害人」。其分別為，一是由內而出的破壞，二是從外而來的攻擊。不管如何，「魔」的基本意義就是「害人的東西」。就《說文解字》將「魔」字解為「鬼」來說，同樣強調其會「害人」之意。

小說戲劇利用「魔」這種「害人」的特質，將其轉化為故事中的角色，凡

是那些害人的角色，常會冠以「魔」的稱呼。

金庸小說《倚天屠龍記》中有一個門派「明教」被指稱為「魔教」。這個魔教(明教)塑造出「魔」的四種指標。第一，「魔」指的是其對人的危害。魔教(明教)四大護法之一「韋一笑」，其在江湖上贏得渾號「青翼蝠王」，除稱讚其輕功了得之外，也指其「吸血害人的惡習」，吸血的原因是由於在修煉至陰至寒的「寒冰綿掌」時出了差錯，經脈中鬱積了至寒陰毒，只要運上內力，寒毒就會發作，如果不吸人血解毒，全身血脈就會凝結成冰。

「吸血惡習」是「害人」以「利己」，為了自己的生存而犧牲他人性命，是「魔」之本質。但「害人」方式各有不同，或是「一刀斃命」、或是「斷人經脈」，或是「溺水取命」，但皆不如「吸血」來得恐怖，令人驚懼。韋一笑「吸血取命的動作」帶來一種「驚悚」的感受，這「驚悚的感受」便是魔的第二個特性。韋一笑是明教四大護教法王，武功深不可測，雖然比不上「光明二使」，但在一般人眼中已是無法抵抗，所以魔的第三個特性便是「無可撼動的力量」。最後，「明教」為躲避官府的追查，行事低調隱祕，無可猜測，其「神祕」的氣氛，也是「魔」的展現。

從《倚天屠龍記》「魔教(明教)」的分析，我們可看出魔的幾層意義。第一、害人利己，第二、驚悚可怖，第三神祕詭譎，第四至強力量。當小說戲劇想刻畫這樣的魔者人物時，通常都聚焦在這四個面向的描述。中視八點檔連續劇「靈山神箭」中的「天魔」，1983年香港發行的〈新蜀山劍俠〉中的「血魔」，英國小說《哈利波特》中的「佛地魔」都展現了這些面向。

《倚天屠龍記》中所謂的魔教，其實是正面的形象，不是真正的「魔系人物」，他們的魔性是被世人所構造的。不過，正好藉由世人刻意魔化該教的思維，讓我們看出，人內心中對「魔」的認知。

1983年《新蜀山劍俠傳》對魔的刻畫，最為經典，它展現了「人」與「魔」最大的區別，魔是非人性的。其劇情敘述：

西晉時，中原正歷經五胡之亂，西蜀偵察士卒「狄明奇」誤打誤撞闖入了魔教，幸好被路過的南海派劍客「丁引」救出。狄明奇以救濟天下、保護百姓為由，求丁引收自己當徒弟，但被丁引拒絕的。丁引師弟「曉如」是崑崙派的掌門人，他有一個叫「一真」的徒弟。「曉如」師徒二人也來到魔教地盤，結果「曉如」被魔教眾魔打成重傷。一陣抵抗中，四人逃出魔教地界，並找尋瑤池仙堡要替「曉如」治傷，但因雙方的原則衝突而有了一場惡戰，導致瑤池仙堡封閉。最終一真、狄明奇、若蘭逃出仙堡，三人結伴到天刀峰尋找「李亦奇」，請她出山拯救蒼生，在「李亦奇的協助下，狄明奇與一真

聯手打敗了血魔，讓血魔無從禍害人間。¹

本劇結構簡易，主要衝突在主角（人）與魔的對抗。魔者第一次現身在樹林中的一處廢棄破舊、陰森詭異的古剎，其行動迅捷無形，時而是幽微中的兩點邪光，時而是細枝攪繞糾纏，時而如蟒蛇蜷捲束縛，主角狄奇明無力脫身，幸賴丁引相救。在古剎的這一幕中，魔之神祕力量、可怖害人的特質營造相當具體。魔的目的就是消滅人，魔不是人可以合作的對象，魔存在的目的就是害人，這是《新蜀山劍俠傳》魔的角色特質，也是大部分觀眾的魔的認知。

其後，狄奇明又誤入一處神祕之地，看到滿地的骷髏頭，適逢丁引也在此處，兩人展開一段對話：

狄奇明：閻羅王？對了，難怪這裏這麼多骷髏頭，一定是曾經打過仗。

丁引：不是打過仗，這些骷髏頭都雕了魔教的標誌，他們為了修練邪術，不惜犧牲這麼多孩子，這些都是童子骨。

（中略）

丁引：你錯了，不管你是不是童子，那些邪魔歪道絕對不會放過你的。²

這裏的魔，再次強調其「害人」人的本質，也許會有一個原因，例如為了修練，但也許沒有任何原因，就只是單純害人。

其後兩人遇到曉如與其徒一真，四人闖入魔教教壇：

狄奇明（指著一群魔者）：他們是什麼人？

一真：他們是好的，我們是忠的，明白嗎？³

奸與忠其實不是狄奇明四人與眾魔的分別，但「魔者」這一「能指」的效果過於強大，凡是冠有「魔」之名的，所有的負面形象皆與之相關。

其後，魔教教壇眾魔念起了教規口號：

領頭者：我魔教教規，替天行道者

眾魔：殺。

領頭者：守正辟邪者

眾魔：殺。

¹ 徐克導演，鄭少秋、林青霞主演：《新蜀山劍俠傳》，1983年。劇情內容由筆者整理。

² 徐克導演，鄭少秋、林青霞主演：《新蜀山劍俠傳》，1983年。

³ 同前註。

領頭者：普渡眾生者

眾魔：殺。⁴

魔教教規明白顯示魔與「正道」作對。為什麼作對，在劇情中沒有因果的刻畫或說明。魔是一個很簡單的設定，「正道」(以人為代表)以扶善鋤惡為己任，而「魔者」反之。這是魔在不同類型文本中的基本型態，各類型的文本中所塑造的「魔」都是一種強烈的「能指」，是「為惡」的一種符號。

與正道作對、殘害生命是魔的基本特徵，而在《新蜀山劍俠傳》中，對魔還有進一步的刻畫，那就是「魔擁有奪人心智的力量」，亦即讓人「入魔」。曉如修者受傷由丁引救治，「血魔」此時趁虛而入影響曉如心智，若未即時救治，將成為血魔的替身。而後在「聽泉臺」丁引亦被「血魔」奪去心智，但立刻被丁引逼出。解救了曉如之後，丁引再次被「血魔」奪去心智，此時丁引無力逼出，求助仙堡堡主時，卻入魔打傷仙堡堡主並大鬧仙堡，使仙堡堡主迫不得已自封仙堡，阻止血魔離開仙堡，在人間為惡。這是魔者最讓人懼怕的地方。

在《新蜀山》一劇中，「血魔」雖然可怖神祕，擁有至強的力量，甚至可奪人心智，但其實它是一個為「被毀滅」而生的角色。魔者並不是一個獨立存在的人物，它是為了誕生英雄才出現的，所以各類文本中「魔者」最終的結局就是毀滅。

胡又天對戲劇中的「魔者」，提出了一個看法：

因為「惡魔」的本質，其實是英雄史詩中，作者用來烘托「英雄」，讓英雄用以「踏足」的平臺。「惡魔」越強大越兇殘，就越能表現出打到他的「英雄」的強大與正義，才能給作者更多空間，去刻畫英雄如何克服逆境，付出努力犧牲，經歷痛苦折磨；也才能產生出足夠的血淚，亦即足夠劇情衝擊力來打動觀眾的心靈與淚腺。⁵

「魔者」只是「英雄」成就自己的踏足平台。霹靂布袋戲在塑造魔者時也維持相同的刻畫態度。《霹靂幽靈箭》一個魔教組織「第四魔域」，其魔王「七重冥王」便是這樣的角色。其「魔者」形象的刻畫，不是為了要展現此魔與眾不同的地方，其「魔者形象」是為了要成就主角「蟻天海殤君」的英雄形象。

七重冥王「魔者形象」的刻畫展現在「是非小徑」的一場大戰中。當時，尚未現出「真身」，以巨大「骷髏頭」形象出現的七重冥王，為了要提昇己功力，在是非小徑內部「血池肉林」不斷「吸取」宇宙神知的真氣，另一邊主角

⁴ 同前註。

⁵ 胡又天：《金光布袋戲研究》，臺北，恆萃工坊，2016年，頁54。

「蟻天海殤君」則闖入是非小徑想救回宇宙神知。⁶

這場戲中，「血池肉林」場景、「吸取」的動作，以及是非小徑上巨大的蜘蛛都在刻畫魔的神祕氛圍。「吸取」類似《倚天屠龍記》韋一笑的「吸血」，展現其「害人」特質，及陰森恐怖的氣氛，其護身形象為一巨大的骷髏頭，也是為了營造其魔者的使人畏懼的特性。儘管這樣「魔者形象」再如何令人顫慄，它最終還是作為烘托「蟻天海殤君」英雄氣質的「踏足平臺」，而其令人顫慄的感受愈深，「蟻天海殤君」英雄形象就愈加濃厚。身為「魔者」，在劇情中是一個沒有自我面目，為他人作嫁衣裳的角色而已。

二、創作文本中的「魔系人物」的立體化

魔系人物，在早期的作品中，多為扁平的角色，也就是只有單一面貌，魔系人物就是血腥害人。然而當這樣的角色不斷重複出現之時，容易讓觀眾失去新鮮感，又或者魔的深層意涵為創作者所捕獲，此時魔系人物往往會脫離扁平的形象而成為立體多元的面貌。在這個過程中，「人性」加諸魔系角色之中是最容易採形的做法，也是創作者能深化作品內涵的方法之一。霹靂布袋戲中魔系人物「七重冥王」就可以看出這種轉變。

七重冥王是霹靂早期劇情中經典的魔王角色，具有如上述魔特質，但又雜入了「人的特性」，會思考、善計謀、有各種愛恨情仇。《新蜀山劍俠傳》中的血魔，沒有智計思慮，沒有愛恨情仇，只是「害人」這個概念的具象化、只是用來增加劇情張力、做為英雄的陪襯品。而七重冥王不單單是英雄的陪襯，它有思緒智力，會安排間諜進入武林，會計謀佈局，也有恐懼忌憚，其「魔者形象」因雜入「人的特性」而減弱了許多，但也豐富了「魔者」的在劇中的人物形象。

霹靂布袋戲對七重冥王的刻畫主要集中在對苦境(中原武林)的威脅。其魔者形象與《新蜀山劍俠傳》中的血魔及《靈山神箭》中的天魔相當不同。血魔及天魔強調其令人畏懼的力量及神祕害人的特點，沒有思緒沒有愛恨，『靈山神箭』中的天魔更是如此。霹靂布袋戲雖然依此方向刻畫魔者，但加入更多「人」的特質，使他們看起來不再那麼神祕可怕。

霹靂對於「魔者形象」的刻畫，弱化了其傳統陰森恐怖、邪惡害人特點的描繪，而著重其「教派組織」縱橫捭闔的特質，也就是人爭名奪利的特質。霹靂官網對「七重冥王」有如下的介紹：

⁶ 《霹靂幽靈箭》第 11 集。

第一魔界統領者，為謀取地位曾背叛魔魁、積極調查三教之子身分，欲除之而後快。手下能人極多，散布武林各處或造謠或鏟除阻礙份子，七重冥王更是屢屢用計創造利己時勢，重挫素還真等人聲勢，被正道人士視為大敵。⁷

「七重冥王」並未像《新蜀山劍俠傳》血魔一樣，無影無形，只用一抹令人畏懼、無可捉摸的紅影來描繪其無所不在的特質。只要紅影一出現，現場就籠罩在一片詭譎恐怖之中，甚至影響人的心智理性。「七重冥王」倒是個有血有肉、堂堂皇皇的一派之主，運用巧謀心計周旋各門派，意欲統治整個苦境，其為魔的形象，充其量只不過外形較為怪異奇特，其氛圍氣場並不足以引發恐懼之感，其力量也非至強而無可撼動。

霹靂將七重冥王設定為「魔者」，主要借用「魔者」這一「能指」。其用意之一為：「魔者」指涉「害人」這一意義，先天上就是個反派壞蛋，是英雄主角必須解決的對象，在文本中對魔者的惡劣行徑不用著墨太多，便可輕易引發觀眾對魔者的仇視，而讓「英雄」對「魔者」的剿滅行動因此順理成章，師出有名。

用意之二。「魔者」除了作為陪襯的存在，也顯現一個「個體的魔」不同於「其他魔者」的自我特色。各類文本中的魔，其視覺面貌雖千奇百怪，但角色特質始終千篇一律，就是個害人的神祕而強大的力量。然而在霹靂／金光布袋戲之中便開始了「魔者」的想像。「魔者」開始有不同的風格面貌及心理特質，一個千姿百態、令人目不暇給的魔者世界於焉形成。

三、創作文本中「心魔」的刻畫

在《新蜀山劍俠傳》中，魔是外在的力量，並由外奪取人的心智。但若從佛教的觀點出發，則「魔」是由內心而產生的。內在心魔的呈現，是佛教的基本義理。網站「靈山法門提準精舍」對「魔」有這樣的解釋：

本來原始佛經，沒有「魔」這個字，據淨空老法師云：「相傳在南北朝梁武帝時，梁武帝學佛的體會，看到五濁惡世的眾生，都要受到「業力」的障礙、煩惱、痛苦的束縛、折磨，所以把「折磨」這兩個字改成「魔」這個字。就是人活在這個世間，都要受到自己前生「所造之業」

⁷ 霹靂官網：<https://www.pili.com.tw/role-view.php?rid=mingwang>，引述日期 2021.02.02。

的折磨。⁸

從這個地方來看，佛家所謂的魔是由心而生，不像《新蜀山劍俠傳》中，魔是外在的一個客觀力量。一個人內心中有障礙、煩惱、痛苦，阻礙了佛法的修行，這就是心魔。心魔是一種考驗，能克服就能走向解脫彼岸，無法戰勝就永受輪迴之苦，甚至入魔。《新蜀山劍俠傳》中丁引的入魔是外在的，不是內心煩惱障礙所形成的，丁引入魔比較像是中國民間傳說的鬼附身，體弱之時或時空陰邪就容易上身。《新蜀山劍俠傳》未刻畫出這種內在入魔的過程，其「入魔」狀態只是用來增加劇情張力，並佛家所說人內心之欲望痛苦形成的「魔」。

霹靂布袋戲中佛者「一步蓮華」與魔者「襲滅天來」⁹便是心魔的一種呈現。襲滅天來是「聖尊者·一步蓮華」為修成佛體而釋出的惡魔化身，「襲滅天來」出現之後「一步蓮華」立刻將之打敗，卻不忍殺之，導致「襲滅天來」乘勢脫逃，前往魔界，尋求庇護。以此觀之，魔有外在之魔，也有內在之魔。佛教對於凡人證道成佛有如下的說法：

復次，佛子！如來智慧無處不至。何以故？無一眾生而不具有如來智慧，但以妄想顛倒執著而不證得；若離妄想，一切智、自然智、無礙智則得現前。¹⁰

佛教承認一切眾生都有其如來智慧，能證大道，證者成佛，然須克服內心的妄想執著，是中國人對於佛教教義的普遍認知。戲劇中「襲滅天來」是「一步蓮華」證道是化出的惡體，即詮釋這種認知。劇情中沒有著意描寫「一步蓮華」有怎樣的煩惱執著，僅是概略交待此節，便進入兩者想要消滅對方的鬥智戲碼。宣揚佛教的思想不是霹靂布袋戲的目的，霹靂僅是「借用」佛教思想以為內容創作的元素，為戲劇的情節鋪設一個架構。

週旋在「襲滅天來」和「一步蓮華」之間，還有一個「吞佛童子」（簡稱吞佛）。吞佛原是魔界戰將，後來被「一蓮托生」用聖劍壓抑了其魔性，引出了其潛藏的「一劍封禪」的個性：

⁸ 網站「靈山法門 準提精舍 靈修課程」：<https://blog.xuite.net/fang0932/twblog/127277414-%E3%80%8C%E9%AD%94%E3%80%8D%E5%AD%97%E7%9A%84%E7%94%B1%E4%BE%86+%E9%AD%94%E7%95%8C%E9%BB%91%E8%89%B2%E7%9A%84%E5%A4%A7%E6%B5%81%E8%A1%8C>，引述日期 2020.02.02

⁹ 「襲滅天來」出場時間：《霹靂奇象》第 34 集出場，歿於《霹靂皇龍紀》第 50 集。

¹⁰ 網站「CBETA 電子佛典集成」：《大方廣佛華嚴經 第 51 卷》：https://tripitaka.cbeta.org/T10n0279_051，引述日期 2021.02.02

一個追求未來的人。北域傳說的兩大劍客之一，煉邪師劍鞘所封之人，外冷內熱、不拘小節，愛恨分明的性情，對人冷淡，對朋友則至情至性，在豪邁豁達之中，也有對仇恨的強烈偏執，略顯矛盾的北域劍客。¹¹

「至情至性」、「豪邁豁達」是世間認可的品性，即使身為魔界戰將依然有其善性。當「一劍封禪」再度變回「吞佛童子」時，因受「一步蓮華」的拘束教化，反而被植入一股佛性，最後協助「一步蓮華」消滅了「襲滅天來」。整個劇情走向佛性最終的勝利。不管是「一步蓮華」的勝利，還是「吞佛童子」的佛性引發，都宣告出「魔」最終還是戰勝不了「佛」的樂觀取向，「人人皆有佛性，皆可成佛」的觀念，很明確的表達在劇情中，而其交錯的多線的敘事手也讓劇情更加豐富精彩，引人入勝。其塑造出來的三個人物皆讓人印象深刻：魔者襲滅天來純粹的奸邪惡毒，吞佛童子佛魔之間的糾纏擺盪，佛者一步蓮華的鋤惡行善之心，都表現得具體真切，也是霹靂的經典戲碼。

第二節 霹靂布袋戲中的魔系人物

魔系人物對霹靂布袋戲而言是一個重要的劇情組成，其部分魔系人物往往吸引了不少戲迷的眼光，有自己的個性與風采，而不再只是襯托英雄人物的角色。前期諸如「魔魁」、「天魔」、「刀魔」、「劍魔」，後期有「棄天帝」、「襲滅天來」等。

茲引述「魔魁」一角在霹靂布袋戲劇情的中的表現，以觀其魔系人物的特色。

魔魁在與三教主決戰後，由於七動冥王叛變，含冤死於魔魁之墓當中，將其靈氣寄於祭血魔殿期盼日後重生。非常女於此處，意外遭到金小開污辱而懷有嬰孩同時，魔魁將其靈氣寄生於嬰孩，並吸收真氣成長。經一頁書等人追殺下，脫出母體成為魔胎……

長成肉身的魔魁，於海鯨島一戰，敗素還真、青陽子等人，又打死海殤君，並殲滅金魔勢力，正式統一全魔界……於海鯨島單挑三傳人，又消滅東瀛、易水樓等勢力。勁敵刺爺爺出現，幾番征戰不分勝負反結為至交兄弟。¹²

¹¹ 霹靂官網：<https://www.pili.com.tw/role-view.php?rid=ienhsieh>，引述日期 2021.02.02

¹² 黃強華：《霹靂寶典：第二部》，霹靂新潮社，2002年，頁40。

從這一段敘述中，可以印證純魔的幾個特質，一是害人利己，魔魁為了自己的復生，吸收嬰孩的真氣；二是神祕詭譎，死後尚能借體重生；三是驚悚可怖，則由戲劇演出的氛圍渲染表現；最後第四點至強力量，則由魔魁與群俠的打鬥可以看得出來。

純魔角色的個性特質過於單一，所以布袋戲中魔系人物幾乎不都不是純魔，而是「擬人化的魔」。魔魁就是這種擬人化的魔，其後的許多魔系人物也幾乎是這類的魔。

茲表列霹靂布袋戲系列劇集，在《霹靂幽靈箭二》至《霹靂圖騰》時期中出現的主要魔系人物，以見其概。(表一：霹靂布袋戲魔系人物種類)

	劇集名稱	魔系角色	種類	魔之因	劇情主題
01	《霹靂英雄榜》	魔域：魔魁	擬人化之魔	敵方（橫跨空間）	勢力擴張
02	《霹靂烽火錄》	玄都：龍閣梭羅	擬人化之魔	敵方（橫跨空間）	復國大業
03	《霹靂風暴》	魔界：龍王劍	擬人化之魔	敵方（橫跨空間）	恩怨情仇
04	《創世狂人》	魔界：天魔	擬人化之魔	敵方（橫跨空間）	治理統禦
		魔界：刀魔	擬人化之魔	敵方（橫跨空間）	恩怨情仇
		魔界：劍魔	擬人化之魔	敵方（橫跨空間）	恩怨情仇
05	《霹靂雷霆》	略	略	略	略
06	《江湖血路》	魔界：琴魔	擬人化之魔	敵方（橫跨空間）	恩怨情仇
		魔界：白無垢	擬人化之魔	敵方（橫跨空間）	智計謀略
07	《風起雲湧》	魔劍道：邪神	擬人化之魔	敵方（橫跨空間）	恩怨情仇
08	《風起雲湧二》	略	略	略	略
09	《爭王記》	略	略	略	略
10	《霹靂圖騰》	魔劍道：白衣劍少	擬人化之魔	敵方（橫跨空間）	恩怨情仇
		魔劍道：黑衣劍少	擬人化之魔	敵方（橫跨空間）	恩怨情仇

魔系人物種類	純魔	擬人化之魔	人魔	心魔
出現次數	0	11	0	0

從這一張表格可以看出，早期布袋戲對魔系人物的設想，都是以外界敵人的形象出現，但他們不是純魔而是純魔之擬人化。他們不是「正道」的絕對敵人，他們只是另外一個群體組織。

絕對敵人只有一個，就是「人之毀滅者」，群體組織可以有好幾個，可以是「人的毀滅者」也可以不是。《新蜀山劍俠傳》中的血魔就是一個純魔，只要此魔一出現，就是人類的毀滅，「魔」與「人」是絕對的兩極，也就正「非人即魔」、「非魔即人」，「魔」就是「毀滅人的力量」。霹靂布袋戲對此種「純魔」的

刻畫當以「棄天帝」為代表。

天魔劫，雙帝會，干戈相交之刻，玄貘乍然心中一動。拋天滅道，毀天絕世，魔界之皇，棄天之帝，再臨人間苦境。足尖輕點，魔神入世，剎那間，神州無法承受極天之力，再度失衡。

是誑語？是真實？睥睨人間之威，魔神現世之能，只讓人類感到，渺小若螻蟻的恐懼。¹³

這一段旁白，是棄天帝初現身時，用來描寫棄天帝之威能，棄天帝帶來的就是毀滅。與魔魁等擬人化的魔不同，棄天帝不帶有人的特質，沒有與感情的高低變化，沒有與人周旋的需要，不用智計謀略，他所面臨的就是來自正道不斷的攻擊。羅陵在《異度邪錄》中說：

霹靂史上最強大的魔王，莫過於異度魔界的創始者棄天帝了。有別以往的魔王，常常在第一次大發神威打敗某英雄人物，或殲滅某組織後便休戰一陣子。棄天帝由于行動是要毀滅整個神州，迫使整個中原正道都要阻止這種毀滅的行動。¹⁴

證明了棄天帝就是毀滅的力量。再看霹靂官網對棄天帝的介紹：

異度魔界的創始魔皇，毀滅之神，有著睥睨人世間的威嚴，藉聖魔元胎與神柱之能量，再臨人間苦境。無感無情，孤高自許，厭惡凡人的爭權奪利和自相殘殺，欲血洗神州大地…。¹⁵

身為純魔，棄天帝「無感無情」、「厭惡凡人」，可以看出他不是「擬人化的魔」，所以霹靂布袋戲中「純魔」的代表，純魔的出現其結果就是：

從識界之主玄貘，異度魔界戰神銀鍍朱武，玄宗六弦之首蒼，滅境至邪孽角，儒道釋三先天，武林第一人一頁書，劍界神話風之痕，東瀛劍聖柳生劍影，大有來頭的敵手全部都與棄天帝交鋒過，而且全數敗落。而

¹³ 《霹靂神州III之天罪》第5集。

¹⁴ 網路資料，百度百科：<https://baike.baidu.com/item/%E5%BC%83%E5%A4%A9%E5%B8%9D>，引述日期 2021.02.11。

¹⁵ 網路資料，霹靂管網：<https://beta.pili.com.tw/role-view.php?rid=qitiandi>，引述日期 2021.02.11。

為了營造神州毀滅的絕望感，更使得許多英雄人物都葬身在與棄天帝的對戰當中，中原正道可說是傷亡慘重。¹⁶

棄天帝甚至，毀掉了「神州四柱」要讓整個苦鏡大地消失，棄天帝可說是霹靂布袋戲中最經典的純魔。但前面說過，純魔就是純粹的毀滅力量，沒有人與人之間的情恨糾葛，其戲劇張力就只是來自「魔與人」之間的衝突，所以在綿延數十年的霹靂布袋戲劇集中，此種純魔的戲碼，也就只有棄天帝一個，絕大部份的魔，都還是屬於擬人化的魔，正如上表前期魔系人物所顯現的狀況一樣。

底下介紹上述表格中擬人化的魔的角色，以見此類魔的特質：

一、天魔

天魔秉持天理，期望能與正道和平共處，上雲渡山與一頁書會談，卻引起魔界之中反對者的不快。身體因素不能在正常空氣中生活，讓四魔皇趁機而入，不願見魔界內鬨，在墜天谷和魑魔和談，卻被算計兵敗遭囚血肉長城。¹⁷

二、刀魔

刀魔為了劍魔的安危，上鎮龍嶽解破封印石的封印，讓劍魔解除封印功力大增。後被白無垢請出力挺天魔，協助天魔平定魔界。¹⁸

三、劍魔

傲神州(劍魔)拋棄恩怨後與刀魔雙雙退隱，為白無垢找出助天魔平定魔界，替天魔換血，不甘安逸的退隱生活，再入武林。¹⁹

四、琴魔

愛琴成痴的琴魔，在終魔燼土為助天魔出現江湖，看重天魔之才能而幫助天魔。²⁰

¹⁶ 網路資料，百度百科：<https://baike.baidu.com/item/%E5%BC%83%E5%A4%A9%E5%B8%9D>，引述日期 2021.02.11。

¹⁷ 黃強華：《霹靂寶典：第二部》，霹靂新潮社，2002年，頁64~65。

¹⁸ 黃強華：《霹靂寶典：第二部》，霹靂新潮社，2002年，頁68。

¹⁹ 黃強華：《霹靂寶典：第二部》，霹靂新潮社，2002年，頁69。

²⁰ 黃強華原作，徐士閔編著：《刀戟戡魔錄劇集攻略本》，霹靂新潮社，2005年，頁16。

五、白無垢

天魔錄中的第一智者，淡泊名利，應天魔請求而出涼心居運籌帷幄，在一連串的风波過後，白無垢選擇了退穩的生活，。

從這裏，我們看到這些魔，²¹其純魔的特性幾乎消逝無存，他們的存在，不是以毀滅為目的，天魔的目的統一魔族穩定統治，是所謂的「明君」，刀魔、琴魔、劍魔、白無垢等就是一國的「人才」、「將相」，是為協助明君貢獻一己之力，也摻雜著自己的個人恩怨。「刀魔」「劍魔」間深厚的友情，「琴魔」與「正道人士」的友情互動，那些「驚悚可怖」、「神祕詭譎」、「至強力量」的特質都不見了。「琴魔」還愛琴成痴，「劍魔」還被「魔氣」影響，凡此種種都可以看出這些擬人化的魔，不僅擬人化，甚至是完全以人的特性在描寫了。即使後來，魔系人物中出現了結合佛教文化色彩的魔系人物「波洵」，仍免不掉「人」特質混合其中。波洵的人物設定如下：

欲界第六天之主，身具權利、智慧、力量的結合體，共有九命，能寄入功體有一定程度的高手，助其復活並擁有不滅金身，當年與五蓮法座一戰落敗，致使靈佛心失落，此番幸得曼陀、貝葉兩大首座與四釋尊者盡力護航，終於得到靈佛心與宿香順利復活，並滅菩提界以消心頭之恨。²²

佛教中有佛在說法，有欲界第六天之魔干擾佛說法之事，布袋戲以此為發想設計了一個魔系人物波洵，具有強大的力量，破壞苦境的生活，意圖恢復「純魔」的特質，但在情節的發展中，能是趨向擬人化的魔之特質，「以消心頭之恨」是人具有的「嗔心」，反觀棄天帝這樣的純魔，要毀滅神州大地，就只是純粹的毀滅力量，不帶有人情感思緒。

擬人化的魔，是布袋戲魔系人物最普遍主流的角色典型，霹靂如此，金光布袋戲也不例外，然而金光對「魔」，除了擬人化的描寫外，還有其它許多對「魔」的想像描寫，使金光的魔系人物具有更多的面貌色彩。

第三節 金光布袋戲中的魔系人物

²¹ 黃強華：《霹靂寶典：第二部》，霹靂新潮社，2002年，頁74。

²² 黃強華原作，楊宗勳編著：《霹靂封靈島劇集攻略本》，霹靂新潮社，2002年，頁36。

一、純魔：來自於外界的毀滅力量

存在於個人以外的任何環境，與個人內心無涉，純粹是害人之某個力量，其神祕詭譎不可解者，是概念最簡單的魔，也就是外界「害人者」的終極形態，今以「純魔」名之。《惡魔觀之沿革》中說：

人類遭遇到自然的惡意、人的惡意(包括自己本身的)時，會向外尋找原因之所在。而這些原因，即成了邪惡精靈，惡神，終於到最後成了惡魔。²³

「純魔」的出現，只是一個簡單的概念，由人的視野觀之，就只知覺其「害人」的屬性，至於其形態是有形的、無形的、變形的、甚至無可辨識者，皆無關緊要。黑暗林中的一叢黑影、拿著鐮刀披著黑衣的死神、「血魔」的一抹血紅、伊甸園中幻為蛇形的撒旦都可以是純魔的化身，在人無防備之處將之銷毀。

接下來，要問一個問題：「純魔」害人的目的為何？但這無法回答。「魔」是人無法探究的力量，無從探索追尋其身影，無法了解其生存機制，自然而然無法解釋其行為目的。就人而言，「魔」害人這件事並不需要因果解釋，「魔」的出現就是簡簡單單「害人」。「害人」不是其目的，只是一個自然的現象，像人呼吸一樣自然，我們無法阻止自己呼吸，也無法阻止「魔」要害人。這就是「純魔」。

台灣鄉間有一種類似這種「純魔」的概念，稱之為「魔神仔」，「去予魔神仔牽去」是鄉間百姓常有的說法。李家愷對台灣民間傳說「魔神仔」進行考察後有這樣一個結論：

被魔神仔牽(或「摸」去)，除了偶爾用於稱那些失蹤者或迷路者外，另一種常見的用法是以此形容某人一時失神、恍神、注意力渙散的神態。人們常形容那虎「被魔神仔牽(或「摸」去)的人會「愁神愁神」(gong sin gon sin)，呈現一種精神恍惚的狀態，而民間認為魔神仔就是讓人精神恍惚的元兇。²⁴

「魔神仔」會帶走人的魂魄，讓人失去正常的精神功能導致「恍惚」、「迷路」；

²³桂令夫等著：《惡魔事典》，臺北，奇幻基地出版，2015年，頁388。

²⁴李家愷，〈臺灣魔神仔傳說的考察〉，國立政治大學宗教研究所碩士論文，2010年，頁17。

「魔神仔」也會帶走人的身體，讓人「失蹤」，「魔神仔」沒有其他事情可作，就是「害人」。「魔神仔」除了害人的特質，還具有「神祕」的特質。李家愷繼續說明：

魔神仔與山林關係密切，隨著人為活動不斷地增加，魔神仔也跟著步步地退避。平溪人都說現在的平溪很少魔神仔了，要到更深、更遠的山區才有。而魔神仔活動區域的逐漸退縮，反面即是人類活動、開發的逐漸進展。²⁵

原本淺山地區是有「魔神仔」的，隨著淺山被人不斷的開發，這些「魔神仔」也就跟著往深山退去。從這裏我們看出「神祕性」是「魔神仔」的必備條件，隨著「神祕性」的消失，「魔神仔」也將不復存在。「神祕性」反應出人們對「未知事物的懼怕」，害怕其「害人」的特質。「未知的事物」未必「害人」，對「未知的事物」冠以「害人」的特質，可以提醒自己小心戒備，乃是人自我保護的一種手段，所以當我們身處的世界還有我們未知的地域存在，「魔神仔」永遠都存在在那一片黑黝黝的森林中。

1972年，台灣有一起攀登奇萊山的山難，罹難者有三人，此山難稱為「邱高事件」。當年，有三位大學生相約攀登奇萊，後來卻離奇失蹤，搜救隊上山尋找數個月，發現了他們散落在山間的物品，但始終找不到那三個人。針對這件事，流傳著各種不同的解釋，即使在現今知識普及程度高的情況，「超自然魔神仔」的說法仍然一再被提及：

巨大的懸念，甚至勾起了一些超自然的說法：據說，有搜救者在遺留物附近，看到三雙插地的筷子，所有的台灣人，肯定都知道「筷子插地」或「筷子直立」有多麼不祥的暗示。另外，流行於台灣鄉野奇談的「魔神仔」，也被流傳是邱高三人失蹤的可能原因。魔神仔心懷惡意，刻意誘導登山者「鬼打牆」，在山林間走向迷途死路，這樣的傳說在台灣，太多太多了……²⁶

在此，「魔神仔」比李家愷的「恍神說」還要再進一步，「魔神仔」會奪取人的性命。

從對「魔神仔」的觀察中，「魔」的「害人性」及「神祕性」是兩個必備的

²⁵ 李家愷，〈臺灣魔神仔傳說的考察〉，國立政治大學宗教研究所碩士論文，2010年，頁131。

²⁶ 「黑色酒吧」網站：<https://blackstory.tw/archives/691>，引述日期：2021.02.10

要件，「害人」要能成功當然必須要有足夠的能力，「強大力量」當然也順理成章，而整個「魔神仔」就給人一種驚悚可怖的感受。「魔神仔」就是最典型的「純魔」，一個外在的，害人的可怕力量，只要提到「魔神仔」就是「在害人」，沒有其它的事可以做。純魔只是一股力量，單純而專一，而其形象因其無形乃能千姿百態。李家愷在界定「魔神仔」究竟是何物(何種概念)的時候，定論為「界於鬼、怪之間的模糊性格」，鬼為人鬼，怪為物怪，是現實人、物中精神體。「鬼、怪之間的模糊性格」是很籠統性的說法，如果是人鬼，會具有人的情感特質，如果是物怪，又須符合自然界萬物的屬性。可是如上所述，「魔神仔」只是台灣人對未知力量的恐懼想像的概念化或形象化，與「人」和「自然萬物」無涉，只是「純粹的害人力量」，一種「純魔」。

金光布袋戲中屬於這樣的「純魔」角色，「純粹害人的力量，非人非物，詭譎神祕令人驚怖者」，應屬「網中人」這一個角色，但也僅限於「蛻變成人形」之前的「網中人」，蛻變之後，「網中人」便不再具有「純魔」的特性。

「網中人」是黃俊雄在 1970 年後電視布袋戲時期就創造出來的角色。但在早期「霹靂布袋戲」中，黃強華就借用了父親黃俊雄所創的這個角色，將之寫入其系列劇集中。這一系列的劇集，從 1985 年《霹靂神兵》起便出現「網中人」的劇情。

一代反派梟雄，練有蛻變大法的不死奇人，可不斷蛻變重生，破繭再出功力大增！雖為邪魔之輩，但卻重情重義，因弟子天羅影之死而與黑白郎君成為宿敵，最後兩人惺惺相惜，反結為生死至交。²⁷

此一系列的「網中人」為雖「邪魔之輩」但「重情重義」已非「純魔」，只保有「魔者」令人驚怖恐懼的特性：「蜘蛛」的形態及不斷蛻變的過程。雖然「網中人」是「邪魔之輩」，卻具有人的本性如情義特質等，並非純然害人的「純魔」。再加上對「網中人」的刻畫，著重於與「黑白郎君」打鬥的場面，情仇了結甚或者攸關臉面的輸贏，使得「網中人」之「人的形象」大於「魔之形象」，而這一類的魔者，筆者將之稱為「人魔」，將留待下節再加以敘述。故「霹靂布袋戲」中的「網中人」亦不在此節「純魔」的討論中。

「金光布袋戲」系列劇集中，「網中人」在「決戰時刻」第 5 集登場。首次登場並未顯露出真面目，但就有數位村民罹難，場景的塑造陰森可怕，讓人不寒而慄。

²⁷ 「霹靂官網」網站：<https://beta.pili.com.tw/role-view.php?rid=wangzhongren>，引述日期：2021.02.10

泣血邪魔洞好似抗拒石寒塵進入，發出數道紅光攻擊。

在泣血邪魔洞內，石寒塵發現了一座吃人石壁，

眼見村民被怪壁吞食自己卻無法即時救援的石寒塵，一時失去理智，發出數道氣勁攻擊石壁，這時石壁又發出兩道紅光，從洞外吸入兩名村民，

石寒塵雙手抓住村民，避免其被石壁吸入。

就在此時洞內飛射出數道白流，石寒塵為救人無法抽身，被數根白絲射入體內。

石寒塵：「可惡的魔物！」

石寒塵抓住白絲奮力一拉，拉出一隻蜘蛛形貌魔物，魔物將石寒塵壓制在地啃食。²⁸

「泣血邪魔洞」為「網中人」棲身之地，此時「網中人」尚為蜘蛛形態，以吸取人命為生，俠義之士石寒塵為解救村民反被啃食。此時期的「網中人」，乃純粹「害人性命」的力量，其棲息之地及殺人手法詭譎可怖，是「純魔」的經典形象。「網中人」此種「純魔」的形象的描寫，尚有另外五個場面。

表二：純魔形象描寫²⁹

集數	描寫	魔者特質
第7集	月色當空，一道道陰森的寒風在林中竄流，傳說中的泣血邪魔洞散發出一陣陣使人膽顫心驚的氣息。	詭譎可怖
第8集	脚仔王被魔物吸入洞中，但網中人嫌棄脚仔王太難吃，將其吐出，並將其踢飛。	詭譎可怖 害人取命
第10集	燕駝龍随脚仔王前往泣血邪魔洞，欲除魔物，無奈魔物實力強大，以蛛絲纏住燕駝龍脖子。	強大力量
第10集	雷狩進入泣血邪魔洞救燕駝龍，洞中久戰不利，只能帶著燕駝龍與脚仔王化光離去。	強大力量
第12集	魔物攻擊途徑泣血邪魔洞的逸敏師太，以蛛絲貫胸口，將其擊殺。	害人取命 詭譎可怖

從第5集到第12集是「網中人」的「純魔」表現，等到第14集時，「網中人」再次出現，便以「找尋宿敵黑白郎君打鬥」為其主線劇情，其「純魔」特質因此消失。

²⁸ 《決戰時刻》第5集：劇情整理。

²⁹ 《決戰時刻》劇集，相關劇情整理。

「純魔」是一種單一的概念，將「魔者」視為一個角色塑造之時勢必有其局限。「魔」概念之存在，來自於遭到某種外界「惡意」侵害之經驗，人將這種「惡意」視為魔，人只感受、看見「魔」之惡意，無心去理會「魔」到底是何種面目、本質，也沒有必要理解，因為不管何種面目本質都無所謂，其「惡意」之害人才是人關心的重點。當各類文本刻畫「魔者」之時，只要是「純魔」的角色，便是「千魔一貌」，不論形象為何，本性無所差別，因此要刻畫一個有個性、獨創的「純魔」角色，幾乎是不可能做到的。

當「網中人」脫離「純魔」的角色時，他變成一個想要奪取魔界大位的人物，為了大位費心與攻打中原，合縱連橫於各大勢力之間，展現其智慧謀略。「魔」只是一個幫派組織，其「害人」、「力量」、「詭譎」、「可怖」等特質便都消逝了，「魔」只不過是用來標示其「反派」特色的符碼。

二、心魔：內在的自我毀滅

「酆都月」，本非魔者，在《黑白龍狼傳》最後一集出場，其身分為「還珠樓」副樓主。

第一次出場，氣勢萬千，於還珠樓錦繡翠華之中現身，一現身即展現其智慧，道破「黑瀨瀨」的真實身分為黑白郎君，其說話溫文儒雅、舉止從容有度，給人高雅之感。

還珠樓為「任飄渺」所創，當時「任飄渺」失蹤，由「百里瀟湘」擔任樓主。「酆都月」一出場就顯現其主要目標：試探「神蠱溫皇」。因為「酆都月」認為「神蠱溫皇」可能就是創樓樓主「任飄渺」。「酆都月」與「任飄渺」之間的關係，是其後劇情的一條支線，而「酆都月」的特性也只在這一條故事支線展開。

《黑白龍狼傳》結束，接檔劇集為《決戰時刻》，前幾集故事敘述代樓主「百里瀟湘」想殺創樓樓主「任飄渺」並獨佔還珠樓，而副樓主「酆都月」周旋兩者之間，立場不明，只是一個配角。

對於「酆都月」的角色設定，若其心向「任飄渺」那就是忠誠的部屬，若與「百里瀟湘」合作就是共謀反叛者，倘若要等雙方兩敗俱傷自己再做收漁翁之利，那麼就是一個心機深沉之人，其個性的發展有許多的可能。而此時期「酆都月」隱而不發的中性態度，讓人覺得並非要角，沒有展現其特殊的人物特質。他沒有突出的事蹟，也少有誘人的魅力，似乎是一個可有可無的人物。

「百里瀟湘」對「酆都月」並不信任，認為「酆都月」暗中與「任飄渺」有聯繫，故用一番話語試探「酆都月」。這番話語顯露了「百里瀟湘」的內心情

感，但也觸發往後「酆都月」的內心世界，使得「酆都月」的形象更加豐富：

酆都月：「百里瀟湘，否定他人的作風、堅持自己的錯誤是一種愚昧的行為。」

百里瀟湘：「身為頂尖的劍客，你甘願一輩子受樓主的擺佈嗎？」³⁰

「百里瀟湘」表達不想受「任飄渺」擺佈的心意，無意間也刺中了「酆都月」對「任飄渺」的心結。

在《決戰時刻》中，還珠樓的劇情主要圍繞在「百里瀟湘」與「任飄渺」之間的鬥智，最後以「百里瀟湘」的失敗作結，「任飄渺」重掌還珠樓，「酆都月」協助「任飄渺」監視「百里瀟湘」，至此「酆都月」就是一個忠心耿耿的部屬形象。但到了下一檔《九龍變》時，「百里瀟湘」對「酆都月」的提問，就成了「酆都月」個性發展的一個源頭。對於樓主，他並沒有反叛之心，也稱得上忠心，然而卻有另一番相當糾結的心思。

酆都月：「樓主是我最崇拜的人，他這個安排讓我不甘心。他選擇了百里瀟湘作為遊戲的對手、選擇了你作為突破劍藝的契機，於文於武，我都被排除在外。」

宮本總司：「你何不想成因為他重視你的價值，所以要留你在身邊。」

酆都月：「我願意成為他的對手、也願意成為他的試劍石，更願意是超越者。」³¹

「酆都月」對「任飄渺」的態度是由崇拜到想要超越。對於「任飄渺」以「百里瀟湘」為鬥智對手，以「宮本總司」與比劍對象，「酆都月」不被其崇拜者看重之挫折鬱悶可想而知。打敗「任飄渺」因此成為「酆都月」最後的一股執著。抱著這樣的心思，在《九龍變》第 12 集，「酆都月」與「神蠱溫皇(任飄渺)」一場小小的鬥智，結果「酆都月」完全被「任飄渺」猜中心思而落敗。心灰意冷之下，「酆都月」一直苦尋提升功力以打敗「任飄渺」的機會。果然到了第十八集，「酆都月」得到了一個機會，而這個機會卻是「酆都月」入魔的開始。

在一次部屬匯報任務狀況時，「酆都月」得知一個叫做「憑金吾」的人。根據部屬的描述，「憑金吾」小時候本是個孝子，但到了十九歲變得孤僻，二十

³⁰ 《決戰時刻》第 11 集。

³¹ 《九龍變》第 5 集

歲還殺了自己的親生父母，連同許多村民，之後便開始了一連串的殺人遊戲。對於，憑金吾的十九戲的轉變，「酆都月」有其看法：「若不是遭逢巨變，不可能變成這種模樣。」「酆都月」能看透人生一些真實的面貌，不因為浮動的現象判斷人的本質，算是位有智慧的人，但己心戰勝「任飄渺」的心理執著一直是道勘不破的難關。就如同「憑金吾」遭逢巨變後，性情大變，「酆都月」往後的發展也漸入魔道，而其心理上的執著就是往後入魔的開端。

「酆都月」從「憑金吾」手上得到一本祕笈，在開啟祕笈的剎那，一時被書中的邪氣浸染，「酆都月」受到這股邪氣的滋擾，更加滋長其心理執著的程度。其後「酆都月」雖然恢復正常，但邪氣已然入體。內在的心理執著與外在邪氣的結合，具體呈現了「酆都月」心魔的特質，原本貴為「還珠樓」的副樓主，才淪為「魔」的附庸。

《九龍變》第 29 集，「酆都月」得到祕笈之後，習得了更高層次的劍法，趁著「任飄渺」在苗疆負傷要回「還珠樓」的途中，要與之一較高下：

任飄渺：這一次，你終於讓我刮目相看了！

酆都月：看？你曾將我看眼內嗎？你的眼中，不是只有赤羽信之介、宮本總司、百里瀟湘、甚至劍無極、銀燕、俏如來？會有酆都月的存在嗎？

任飄渺：你一直不乏機會。

酆都月：這是我自己創下的機會。

對於「任飄渺」的輕視，「酆都月」一直耿耿於懷，只能藉由打敗「任飄渺」除此心魔，然而這一次因「任飄渺」已事先佈局，導致「酆都月」再次功虧一簣，且受了重傷。

《九龍變》第 30 集，戰敗後的「酆都月」，內心的執著一發不可收拾，拖著重傷的身體行到一處林間：

酆都月(重傷)：樓主……樓主……

(突然吐出一口魔氣，臉色泛出一道邪氣)

酆都月：你看不起我嗎？你的眼中根本沒我？我一定要超越你，我一定要超越你……，對，我要變強，我要超越你。

(酆都月狂笑數聲)

(意識突然清醒)

酆都月：啊！為什麼我的心神會如此激盪？為什麼我的思緒會如此混

亂？不該是這樣？我……

(腦海浮現部屬說明憑金吾的情形)

鄴都月：原來是這樣，心魔，他是被心魔干擾。但是，為什麼會在此時發作？

(雙手抱頭，痛苦萬分)

(旁白：混亂的思緒、不止遏止的殺性，折磨著鄴都月的心智……)

(鄴都月揮劍砍死路過的兩個人)

鄴都月：殺人！殺！要殺，我一定要殺死溫皇(任飄渺)，殺掉溫皇。

這一段情節，顯示人性的消泯與魔性的勝利。受重傷的「鄴都月」還執著在「任飄渺」對他的輕視，使得「魔氣」有機可乘，滋長其負面的心緒，狂笑發洩之後，有片刻的清明，讓「鄴都月」得以反思自己：想到之前「憑金吾」由教子變為弑親者，原來是心魔的關係，而自己此刻正在經歷相同的事情。最後，這一點清明也消失了，「鄴都月」也就澈底「魔化」，此後便淪為開啟「魔界」的一把鑰匙，再也沒有自己的思緒，然而內心的那一股執念依然存在。

《九龍變》第 32 集，魔化的「鄴都月」遇到「劍無極」，因其執念雙方戰了起來，「鄴都月」敗在「劍無極」之手，再次證明自己的無能。再次受重創的「鄴都月」，不經意間看到自己再修練的祕笈，思緒更加紊亂：

鄴都月：我……我…要死了！劍無極……樓主……，我……我不甘心……我不甘心……

(拿起之前修習的祕笈)

鄴都月：強，我要變得更強，我要更強，對，更強……

旁白：無法停止的心魔，陷入瘋狂的鄴都月，做出了詭異的舉動。

(鄴都月將祕笈撕毀，一片片吞下肚子)

鄴都月：我要變得更強，變得更強，我要讓樓主記住我，我要超越，超越……

旁白：就在鄴都月將神祕書冊吞吃入腹之後，身上突然發生恐怖的變化(鄴都月的傷口全部癒合，神情變得完全不一樣，昂首闊步離開。)

此後的「鄴都月」已經沒有個人意識了，成為開啟魔界的一把鑰匙。往後「鄴都月」就只有四處奔走，為魔異的開啟做事前準備。他已經不是個角色，只是推動劇情的一個元素，已經沒有了個人的人物特色，此時的「鄴都月」就是一個「純魔」，行事可怖詭譎、但飽含「魔」力。

「入魔」是許多文本喜歡表現的主題。武俠小說《倚天屠龍記》韋一笑練功至走火入魔，須吸人血才能活命，電影《新蜀山劍俠傳》中丁引被血魔附身而心智全失，皆是入魔戲碼，但其入魔心態過程交代不多。而金光所刻畫的「酆都月」其入魔過程既細膩又完整，結合著人物之間的恩怨情仇，是相當豐富的描寫。從其內心的執著開始，至邪氣的入侵，追尋自我的超越不得，形成魔障，又不斷受外界刺激，自信心渙散，最後吞書入魔，一步一步逼進自我毀滅的境地，成功營造一個過度執著者最後的下場。

在劇情中，「我執」是「酆都月」入魔最重要的原因，「邪氣侵染」看似關鍵的一步，但若未有「我執」，急於尋覓更高深的武功，「酆都月」未必有「邪氣侵染」的機會，可以說「邪氣侵染」也是「酆都月」自招的。

《成唯識論》云：

諸識生時，變似我、法，此我法相，雖在內識，而由分別，似外境現。諸有情類，無始時來，緣此執為實我實法，如患夢者，患夢力故，心似種種外境相現，緣此執為實有外境。³²

佛教解釋，身為人(有情)不曉得從什麼時候開始，便有「我執」、「法執」的現象，執著一切「關於我者」為我執，將之認為人生真實相。但《成唯識論》認為此真實相，是由人自心(識)造作，才將之認為真實相，而人之痛苦乃由之而現，能破除「我執」方能真正導向人生的真實。

韋政通對這一段話有所說明：

就成佛的目的而言，去我、法二執，是直接有效的功夫，也是鞭辟入裏的工夫，這種工夫能使人擺脫與外界及情意我而生的一切羈絆，不斷恢復內心的自由，然後才能從事精神境界的奮鬥。

因此，唯識學主張去除我、法二執，去執才能把虛幻的人生導向真實。³³

「酆都月」執著於對「自我的肯定」，由於太過執著，尚須借助「任飄渺」的肯定，及「戰勝」的肯定。所以在為「還珠樓」做殺人買賣工作的時候，尚留意於「增進武功」的機會。以「副樓主」之成就尚須汲汲於更高的肯定，反映了人類永無止境的貪婪。就佛教觀點而言，「超越任飄渺」沒有任何固定的意義價值，其意義在於人類的賦予，使得「超越任飄渺」具有真實的意義，但這是

³² 韋政通著：《中國思想史》，臺北，水牛圖書出版事業有限公司，1995年，頁868。韋政通引《成唯識論》語。

³³ 韋政通著：《中國思想史》，臺北，水牛圖書出版事業有限公司，1995年，頁870。

「虛妄心」。

韋政通的另一個說明，就是「酆都月」入魔的最佳註解：

所執者並不在實有的外境，而是由外境投影而成的相分，眾生以幻為有，以虛為實，以假為真，在佛教看來，這是人生的大悲哀。³⁴

「我執」是人世間最常見的現象，執著於「贏」、「名」、「利」、「超越」、「肯定」等不一而足，向外執著，外境未必給予相對的回應，於是「痛苦」隨之而。2020年9月有一資優生吞安眠藥意圖自殺，該名資優生述說的原因是：「我當時很沮喪，覺得自己怎麼會只考第五名？」³⁵對於第一名的執著與「酆都月」如出一轍。

另外關於「邪氣侵染」一事，有也值得討論的地方，若沒有「邪氣侵染」，「酆都月」是否就不會入魔，以上述觀點看，其實不須要「邪氣侵染」，人因「我執」便能入魔。只是人的自我的充分肯定還隱含了自我為善的意識，所以人不可能自行入魔，必有外力之入侵，這從人做錯事，容易推諉他人的特質便可看出。所以，各類文本在演繹「入魔」的時候，總會出現一個外在的「魔源」，《新蜀山劍俠傳》丁引的入魔正是如此，更甚者，丁引並沒有內在魔，純粹是外在「魔源」作祟，而這個「魔源」正是各個文本創作者馳騁想像力的地方。

除了酆都月之外，有心魔現象的還有玄狐。玄狐是魔世之人，是魔世四大劍客之一，自認為魔從魔世來到中原，處處阻撓中原人士對魔世的對抗，過程中不斷找人比劍。比劍之時，用的招數都是模仿他人用過的招式，再加以精化深化而來，沒有屬於自己的劍招。比劍時，甚至採取同歸於盡的做法。玄狐出場，沒有任何個人恩怨，只執著於找尋劍道高手比劍，他的心思只被這一股驅力引動，沒有個人意識的選擇判斷。

原來，玄狐在魔世中，並不是魔世中的任何一個種族，而是一塊自然界中的精鐵，吸收日月精華後產生劍魂，再具化成形。可以說，玄狐就是一股單純劍意的實踐。這是一種心魔的極致表現，所謂心魔，就是一個人的所有可能性都被某一意念束縛，致使一個人單純化、極端化。從這個角度看，玄狐的單純化、極端化是最為純粹的。

與酆都月由人入魔相反，玄狐是由魔返人。玄狐原是一股心魔做動，以比劍精盡為生命之目標。但在因緣巧合之上，遇上了一位小姑娘常欣，對常欣的待人處世有諸多的好奇，這種好奇由淺而深，終至體驗了人性中所謂的感情。

³⁴ 韋政通著：《中國思想史》，臺北，水牛圖書出版事業有限公司，1995年，頁869。

³⁵ 「中時新聞網」：<https://www.chinatimes.com/realtimenews/20200920000848-260405?chdtv>，2020/09/20 08:05，引用日期2021.02.10

在與常欣的相處中，玄狐看淡了劍道的追尋，開始品嚐情感的滋味，使玄狐的生活多了一層風味，和一股人味。

從這裡，我們可以看到金光對心魔的描寫，並非只是單一扁平的描述，還有多元的對照比較，能夠更深入人心魔的意涵。

三、人魔：道德操守的揚棄

「酆都月」成為一個「純魔」，是由於「想要超越」的「我執」，對於其最終淪為一個魔者，觀眾總會產生憐憫惋惜之情，因走不出這一層「魔考」終至喪失了自我。

與「酆都月」不同，另一個角色「天恆君」有其獨特的人魔方式。「天恆君」在「金光布袋戲」中的角色，是一個由「人族」轉變的「魔族」。

在《黑白龍狼傳》中，「天恆君」是中原武林的一個叛徒，當時東瀛一個組織「西劍流」攻占中原，殘害百姓，中原群眾受其統治多心生不滿，但礙於「西劍流」過於強大，無法抵抗而歸順。一些俠義之士乃團結一起，組織「天部」及「地部」以對抗「西劍流」，「地部」由「雲十方」率領，「天恆君」乃其中一員。

「天恆君」實際上早已反叛「地部」，歸順「西劍流」，成為「西劍流」在地部的暗棋。「天恆君」找到一個機會，在「雲十方」等義士的酒菜下毒，準備一舉消滅「地部」，再回「西劍流」邀功。

「雲十方」中毒後，「天恆君」無懼其功力，乃放心顯露自己反叛組織投靠西劍流的行為，並說明原因：

天恆君：「雲十方，你想看看，我加入地門總部有多久了？五年，是整整五年囉！這五年來，我過的，是什麼日子？不是替你找尋避身之地，就是替自己找避身之所，這種一天到晚，躲躲藏藏的日子，我沒想要過？」

雲十方：「天恆君，你……」

天恆君：「我怎樣？好不容易，西劍流已經答應我，只要我能取得你雲十方的人頭，我就可以坐上西劍流中原分部的組長之一。你想，這麼好的條件，我能不心動嗎？」

趙將軍：「可惡啊！你，竟然甘願做東瀛的走狗。」

天恆君：「哼！我作一條狗，總比現在，過得連狗都不如的生活好吧！」³⁶

這是典型的「小人」的一個特質，凡事以自己的利益為前提，其餘諸如操守、

³⁶ 《黑白龍狼傳》第4集。

感情、宏願皆須拜服在利益的運作下。

「地部」的成立，是為了中原能脫離「西劍流」殘暴的統治，在組織中做事的成員，計較的應是成立宗旨是否能達成，而「天恆君」計較的卻是加入組織中自己能獲得多少利益。當「西劍流」提供更優渥的條件時，「天恆君」能立刻背叛自己的家園、發過的宏願，罔顧人格操守。這樣的人不管是在歷史上，或現實人生中，處處可見，但也最為人所鄙視。「小人」為了達到自己的目的「無所不用其極」，再如何卑鄙無恥的行為，都可以被運用來保全自己，獲得最佳的利益。底下以集數為序列，列出「天恆君」在《黑白龍狼傳》中的行為樣態：

表三：天恆君行為樣態³⁷

集數	天恆君行為樣態	樣態類型
五	雲十方發動獨門禁招，消滅眾叛徒，月牙嵐閃離，天恆君以手下為肉盾丟去逃命。	膽小怕死
五	奴才天恆君拍馬屁引起月牙嵐不快	逢場作戲
五	月牙嵐走後獨自放話怨恨	膽小怕死
五	天恆君抱起趙將軍屍身偽做受傷悲慟，編故事騙過銀燕	逢場作戲
五	埋葬眾義士屍身之後，劍無極因銀燕表示不吃飯而調侃讓他自殺，天恆君打圓場被罵。	逢場作戲
六	天恆君打算向西劍流報告天部總教位置。	出賣親友
七	天恆君拍銀燕馬屁，沒人甩他	逢場作戲
七	前方三門阻路，劍無極表示與己無關，天恆君暗自得意。	挑發逗弄
七	劍無極繼續用天恆君當媒介應敵，天恆君顫慄欲死	膽小怕死
九	劍無極走出，巧遇天恆君跟忍者對談。天恆君察覺後演戲假裝被逼供。	逢場作戲
九	天恆君被圍殺多處受傷，劍無極為其解圍而被千鳥勝砍傷。眾忍攻擊劍無極，天恆君以自身做盾擋下。	逢場作戲
九	劍無極發洩對銀燕偏心小空的不滿。天恆君順勢踩銀燕捧劍無極。	挑發逗弄

比起東瀛「西劍流」等入侵者對中原的破壞行為，「天恆君」的角色更容易引來觀眾的厭惡，因其所作所為都不被視為是人該有的樣貌，即「不配為

³⁷ 《黑白龍狼傳》，筆者整理。

人」。所以到了下一檔戲《決戰時刻》時，「天恆君」手段盡出，要為自己謀求最大的利益，所有「無恥」的行為便完全顯現出來。

牛峰：「看來武林中盛傳你天恆君背叛地部總門還成了西劍流走狗一事是真。」

天恆君：「哼，要不是看在當年同修之誼我還叫你一聲牛大仔，不然依我現在在西劍流的地位你連當我的鼻屎都不配，所以你最好把嘴放乾淨一點！」

牛峰：「否則你就要帶西劍流的人來滅我華山派嗎？」

天恆君：「沒錯！」³⁸

「天恆君」在被指責其背叛行為時，並沒有羞愧之心，還倚仗著「西劍流」勢力，裝腔作勢，囂張橫行，是小人典型的樣貌。

雲十方展開背後畫卷，吸收天恆君掌氣後反彈而回，

天恆君趕緊下跪求饒：「總門阿，是我錯了，我不是人、我是畜生，總門阿，請你再給我一次機會，我一定會改邪歸正好好作人。」³⁹

面對生命的關頭，不惜向敵人屈膝，無恥討饒，作賤自我，將「自尊」踐踏在地。除了「自尊」拋卻，「天恆君」甚至不惜出賣自己的身體，讓「炎魔」入靈為魔，以求得更多的功力。

魔氣竄升、邪能暴漲，天恆君突起異變，雲十方一時愕然。雲十方：「天恆君，想不到你不只投靠西劍流還甘願入靈成魔。」

天恆君：「只要能得到權力與力量，成魔又如何？」

雲十方：「出賣身心換取地位甚至墜入魔道，你要無恥到什麼程度？」⁴⁰

中國儒家思想，以「人」之自覺之道德心為人之主體。孟子說：「人之所以異於禽獸者幾希。庶民去之，君子存之。舜明於庶物，察於人倫。由仁義行，非行仁義也。」⁴¹孟子認為，「人」與「禽獸」幾乎無別，差別只在於人會「由仁義而行」，但禽獸依欲望而生。人會「察於人倫」，在與人的互動中，展現應有的

³⁸ 《決戰時刻》第6集。

³⁹ 同前註。

⁴⁰ 《決戰時刻》第7集。

⁴¹ 楊伯峻譯注：《孟子譯注》，中華書局，2018年，頁191。

行為分寸，對君忠心，對父母孝順，對友朋講信用，對百姓仁愛，凡事應盡量為「對方」設想，有時不免犧牲自己利益，這正儒家認為「人之所以為人」的根本意涵。所以「人」社會群體的互動中會考量到他人的想法，而只「禽獸」考慮的只有自己。而這種「考量他人」，對孟子而言，就是「仁、義、禮、智。」

「仁、義、禮、智。」皆根源於「人」內在的本性，是身為「人」的必要條件。「惻隱之心，仁之端也；羞惡之心，義之端也；辭讓之心，禮之端也；是非之心，智之端也。」⁴²「惻隱」是對他人的苦難的同情，「羞惡」是自己犯錯時自我糾正的機制，「辭讓」是對他人的尊重，「是非」是判斷對錯的能力。「天恆君」以手下作為自己生命的肉盾，犧牲他人性命為，是沒有惻隱之心，此為「不仁」；寧願做一條東瀛的狗，也不要過比「狗」不如的日子，沒有「羞惡之心」，此為「不義」；在曾為同志的牛峰面前，耀武揚耀，囂張恐赫，沒有「辭讓之心」，此為「無禮」；出賣身心換取地位甚至墜入魔道，分不清是非黑白，沒有「是非之心」，此為「無智」。

「天恆君」所表現的「人性」正好與孟子對「人」的要求，完全背道而馳。以孟子的看法，「天恆君」乃是禽獸，非是「人」。所謂「無惻隱之心，非人也；無羞惡之心，非人也；無辭讓之心，非人也；無是非之心，非人也。」⁴³「惻隱」、「羞惡」、「辭讓」、「是非」是人內在本有，當其向外發顯時，便是在社會環境、與人互動中呈現出來，也就是「仁、義、禮、智」的展現。「君子存之」就是存此「惻隱」、「羞惡」、「辭讓」、「是非」之心，「庶民去之」便是去此四心。「庶民」，一般百姓以此標準勉力而行，便是君子之道，如若去之，則流於禽獸。「天恆君」為禽獸固不待言，而其以「禽獸」之態，為人魔之時，正好顯示「人」對「小人」的徹底排斥。對於「禽獸」，人僅是輕賤之，之於「魔」，則有必除之心。

「酆都月」因為「我執」而入魔，最終淪為「魔界」開啟的先鋒。入魔之後已無個人意識，只是魔的工具。入魔的「酆都月」雖然行事詭異，一心只想找出開啟魔界的關鍵物；反觀入魔的「天恆君」，個人的意識仍然存在，入魔只是藉魔氣以提昇功力，魔力更加助長其「小人」的風格。

天恆君：「這個世界本來就是勝者為王、敗者為寇，只要西劍流稱霸天下，誰敢說我錯了、又有誰敢說我是魔？」⁴⁴

只要擁有絕對的力量，就有話語權，就可以決定誰是誰非，便能指鹿為馬。「天恆君」雖然入靈為魔，但依然沒有絕對力量，仍須仰仗「西劍流」之

⁴² 楊伯峻譯注：《孟子譯注》，中華書局，2018年，頁80。

⁴³ 同前註。

⁴⁴ 《決戰時刻》第7集。

威，也是典型的「狐假虎威」，其「小人面貌」與「魔之邪氣」正好讓人必欲除之而後快。比起禍害中原武林的「炎魔」本人，「天恆君」才是反面人物的極致，戲中主角中原領袖俏如來，便須了結這樣的人物，以昭示天下人對此等人的鄙薄與憤怒。

俏如來：「是你，天恆君！？叛徒，俏如來今天要以你祭拜地部眾士！」

天恆君：「我不要死、我不要死阿！」

（忽然天恆君再度入魔變身！）

天恆君：「『鬼燄掌』！」

（突來之招，俏如來及時反應避開，卻被眼前變化震住。）

俏如來：「這種魔氣…殺死雲十方的人是你？」

天恆君：「哈哈，心痛嗎？難過嗎？我就送你一同上路！」

俏如來：「你…真是如來也不願饒恕！」⁴⁵

「純魔」是人的外在敵人如「網中人」，「心魔」是人的內在執著如「酆都月」，而「出賣自己委身事魔」乃是人的自我的背棄。「人自侮而後人侮之」，「天恆君」乃成為一個人人必打的過街老鼠，但過街老鼠滿街都是，也不一定打得死，他們的生存能力常令人咋舌。

余秋雨筆下描述一款小人，稱之為「流氓型小人」：

流氓型小人的活力來自於無恥。西方有人說，人類是唯一有羞恥感的動物，這句話對流氓型小人不適合。

他們像玩雜耍一樣在手上交替玩弄著誣陷、造謠、離間、偷聽、恫嚇、欺榨、出爾反爾、背信棄義、引蛇出洞、聲東擊西等等技法，別人被這一切搞得淚血斑斑，他們卻談笑自若，全然不往心裡放。⁴⁶

「天恆君」正是這類人最好的註解。

在戲劇中，「天恆君」屬於「魔界」中人，但表現出來的並非「魔」的樣貌。這裏展現一個旨意，在這個世界裏，我們要降伏許許多多的魔，來自四面八方具神祕力量要毀滅我們的外魔，源於內心深層無法自拔要陷溺我們的心魔，但我們可能很難察覺，也許我們本身就是一個魔，一個毀壞他人的魔。要成為君子，這是一條漫長的修養之路，過程中，有多大的機會我們會選擇做過

⁴⁵ 《決戰時刻》，第 10 集。

⁴⁶ 余秋雨著：《山居筆記》，臺北，爾雅出版社有限公司，1996 年，頁 382。

小人，出賣自己一點點的人格和損害別人一點點利益，覺得無傷大雅，那此時，我們也就顯現了魔性，成為了一個人魔，「天恆君」便是這種人魔的展現。

《決戰時刻》的「天恆君」被「俏如來」一掌打入江中，後被「網中人」救起封入魔繭之中，便未再出現。等到下一檔劇集《九龍變》，因得「網中人」將魔氣導入之助，破繭新生，因此擁有了更高的功力。破繭而出的「天恆君」立即對上「俏如來」，要殺死俏如來以報之前殺害之仇。

俏如來：天恆君？你還活著？

天恆君：哈哈……我不但活著，而且愈變愈厲害。俏如來，你殺不了我，就是換我殺你了？

天恆君：「鬼焰掌」。

俏如來：「如來聖印」。⁴⁷

報仇可是說是「天恆君」重生以後的唯一目標，對於以「俏如來」為首的正道，他必欲除之而後快。

以「天恆君」入魔成為魔者，被殺之後還能再生的狀況來看，「魔」幾乎有不斷重生的力量。這一點也可以在「網中人」身上看見。「網中人」練有蛻變大法，每次與「黑白郎君」對敵被殺之後，都能自封繭中，再破封重生，並且功力還可以百尺竿頭，更進一步。這也反映了人世間的毀滅力量是不會消失的，它永遠威脅著人，人永遠無法脫離魔的威脅。

「天恆君」再出後，讚嘆自己的武功大為提昇，頗有「小人得志」之感，一付沾沾自喜的模樣，十足讓人厭惡。不過這一份「得志」要不了多久，立刻就被無情的摧毀。就在「天恆君」將「俏如來」打到瀕死之時：

天恆君：看到沒？我變這麼強了，這麼強了！哈哈……

（天恆君一掌準備結束俏如來的生命。）

（此時史豔文即時出現擋下一掌。）

史豔文：強，是有多強呢？喝……

（史豔文一掌打飛天恆君。）⁴⁸

天恆君汲汲營營自己功力的提昇，想要報復所有對自己不友善的人，仇視之心使天恆君更加無所不用其極。但小人之為小人，正是因為能力不足逼不得已而

⁴⁷ 《九龍變》第 12 集。

⁴⁸ 同前註。

走旁門左道，即使功力提昇，仍然只是笑話一場。「強，是有多強呢？」正是對小人魔的厭棄鄙視之語。

「天恆君」被史豔文一掌擊飛後，是「天恆君」人物塑造的分水嶺。此前的「天恆君」是一個背叛者，是個小人，為達目的不擇手段，是一個被正道人士恨之入骨的人，所以「俏如來」見到他便滿腔怒火，說「天恆君」不可饒恕。但此後的天恆君轉變為一個「丑角」，是一個在戲劇中扮演滑稽角色的人，其角色的基本風格，就是不斷的以令人發笑的方式，激發他的魔主攻擊中原正道。他是一個無法推動劇情進展的角色，是一個可有可無的存在，雖然他還是一個「背叛者」，但已經沒有人會跟他產生恩怨情仇。二次淪為魔之後(第一次由西劍流「炎魔」入靈，第二次由「網中人」輸入魔氣)，他就變成了一個諧星。

網中人前去會合魔司令等人，

魔司令：「參見主人。」

網中人：「剛才那群人逃走了？」

魔司令：「稟主人，俏如來等人在三里外的高處駐守。」

天恆君：「他們現在正在紮營，軍心未穩，請主人讓屬下帶領魑鬼大軍去將他們消滅、消滅、再消滅！」

網中人：「打開靈界內魔世的通道才是現在的重點。」

天恆君：「以主人之能，何不一舉攻破這個爛火壁，一舉開啟魔世讓主人的同伴前來幫忙，將俏如來他們消滅、消滅、再消滅！」

網中人：「哼，你知道什麼？」⁴⁹

「天恆君」一再地要除去中原正道，「消滅、消滅、再消滅」已變成他的口頭禪。當他說出口的時候，已不是咬牙切齒，滿腹恨意的樣態，而是一種滑稽、無足輕重的口氣，他所有的想法，都會被他的魔主否決，而成為一個笑話。當小人的所有技倆全部用盡，被人拆穿時，其為小人的害人能力，也就是一場笑話。

這樣的笑點，持續在下一檔戲《劍影魔踪》中出現。此時「網中人」想併吞中原的行動失敗，但成功讓「魔界」的深層勢力來到中原，此勢力的主人叫做「帝鬼」。「天恆君」在因緣際會之下，又得到「帝鬼」魔力的加持，新的名字叫做「殺生鬼言」，其功力又再提高一層，而發功的招勢便是一個笑點。

⁴⁹ 同前註。

魔將(天恆君)輕鬆避開燕駝龍攻勢，再一掌逼退腳仔王。

燕駝龍：「『太上台星、應變不停、五雷退敵』！」

就在此時，對手(天恆君)開口，「『殺生鬼言、碎』！」

燕駝龍：「『乾坤借法、陰陽相生、五雷護體』！」⁵⁰

「天恆君」新的武功招式相當簡單，與人對陣時，先念出「殺生鬼言」後，再決定要用什麼動作消滅對方，再說出那個動作，例如「殺生鬼言·碎」、「殺生鬼言·死」、「殺生鬼言·逃」等等，這樣無厘頭的招式運用，直接定位「天恆君」的丑角形象，不管是劇情中的人物，還是看戲的戲迷，對「天恆君」的態度便是鄙視、嗤之以鼻。即使是「魔」都瞧不起這樣的人物。

煞魔子找上殺生鬼言(天恆君)。

煞魔子：「殺生鬼言，帝尊有事要我問你。」

殺生鬼言：「帝尊終於肯讓我開口說話了嗎，他終於瞭解魔世還是需要我天恆…我殺生鬼言的幫助。為什麼帝尊還不攻入中原，將史家那群敗類消滅消滅再消滅？為什麼帝尊上次還想要招降史狗子？煞魔子難道你不覺得人世應該交給像我這樣忠心又瞭解人世的人來管理嗎？帝尊為什麼還不下令讓我去殺了俏如來？帝尊可知我天恆君忠心耿耿、一片丹心，一日魔世人，終日魔世魂！」

煞魔子：「夠了！」

殺生鬼言：「怎麼夠了，帝尊人呢？」

煞魔子：「帝尊要我問你問題，你只要照實回答即可。」

殺生鬼言：「沒問題，殺生鬼言知無不言、言無不盡、盡無不妙、妙語如珠。」⁵¹

在此，天恆君講話已經將「無恥」的心態展現得淋漓盡致，無妙不臻的境地了。即使身為魔的煞魔子都對他心存鄙視，「天恆君」為魔，都侮辱了「魔」的形象。金光編劇對於「天恆君」「以小人入魔」的種種刻畫得入骨三分。

四、擬人化的魔者

本節所要討論的魔，不是外界的毀滅力量，也不是執著自我而形成的心

⁵⁰ 《劍影魔蹤》，第2集。

⁵¹ 《劍影魔蹤》，第7集。

魔，也不是出賣自己而淪為魔道之魔。本節要討論的，在金光布袋戲中呈現的魔，基本上是一種擬人化的魔。也就是把魔視為人來刻畫，具有「人」及「魔」的雙重性質。人有恩怨情仇，有忠教節義，有情緒，也有理智，而純粹的魔只是一股想要毀滅人世的力量，不管是什麼形態：奇異詭譎的怪物、一抹殷紅的血影，有時也呈現人模人樣的外形。在故事發展中，他們被稱為魔，只是因為故事需要他們，需要這些魔來映襯主角的英雄形象。

「魔」，無論是什麼形象，他們都只是一個「扁型角色」，沒有自己的內在特質，沒有獨特的魅力，是一個被動角色，例如《蜀山劍俠傳》中的「血魔」便是用來刻畫凸顯「主角英雄擁有決心毅力最後消滅血魔」這個主旨而已。「血魔」功力愈深、害人程度愈高，主角英雄英勇正義的形象便愈加深刻。這樣的「魔」沒有獨樹一格、與眾不同的形象，在如「霹靂／金光布袋戲」這樣綿延無盡的劇情中，這樣千篇一律，萬魔同形的魔，很容易就會讓觀眾生厭了。為了讓「魔」有不同的角色特質，形形色色的不同人性便被加諸在這些魔身上，使得這些「魔」，具有了「人」的特質。

金光布袋戲刻畫的魔這些魔，具有上述「魔」的許多特質，諸如：至強的力量、神祕詭譎的形象、給人心生恐懼之感及任意踐踏生命。除此之外，這一節中描述的魔，都具有人各種特質，這裡稱呼這些魔為「擬人化的魔」。

西劍流「炎魔」是這類魔的最初典型，「炎魔」具有「魔」的許多特性，分析如下：

第一、害人利己

「炎魔」是在《黑白龍狼傳》第 26 集中以「復活」的方式出場。「復活」這場戲主要展現「炎魔」害人、賤視生命的特質。「炎魔」復生的方法如下：

由「西劍流」祭司以「禁術」配合「八門之力」，在「九星連珠」之時煉化史豔文次子「小空」，因「小空」有特殊體質患有巨骨症，適合「炎魔」借體重生。⁵²

重生的過程要犧牲掉人類「小空」就是「魔者」的第一特質。「魔者」為了自我生命的延續必須借用他人的身體，毀壞其肉體與心靈。對於自身以外的生命，它不會有同理心，生命在它的視角下只是個客觀的物體，他殺死一個人，猶如人捏碎一顆石頭，沒有任何情感的漣漪。

⁵² 《黑白龍狼傳》，第 26 集，筆者劇情概述。

「煉」字之義是「用火燒熔物質，使去雜質，而存其純粹為煉。」⁵³在劇情中即是，「煉化」掉「小空」做為人的本質(對魔來說是雜質)，使其成為純粹的魔體，「炎魔」便能借體重生，而「小空」的肉體及精神意識將不復存在。

「小空」被「炎魔」煉化，有另一層象徵性的意義。「小空」是「史豔文」的次子，基本上便象徵著「史豔文」忠孝俠義的精神，所以這一段「煉化」的過程要消除的不只是「人類」的肉體及本性，也要清除「人類」在社群互動中發展出來的「忠孝俠義」的精神。「魔」是對人之肉體、本性及其生命發展的澈底破壞者。「炎魔」的復活，便標舉著這樣的意識。

「神蠱溫皇」以協助「炎魔」取下「苗疆」為由，求取「炎魔」饒其性命時，「炎魔」說道：「哈哈，我可以接受你的誠意，但你若提不出完整有利的計策，我將殺你身體、毀其魂！」⁵⁴生命在魔者眼中是不須受到尊重的。

對敵人之生命視之如草芥，還不是「炎魔」最具「魔性」的地方，對部屬生命的輕賤方是「炎魔」展現其魔性的典型描繪。「炎魔」部屬之一「月牙淚」執行任務失敗，由「月牙淚」直屬長官「祭司」承受「鞭刑」之苦便是一例。

「炎魔」這樣輕賤自己部屬生命的態度，一直持續到他即將滅亡為止。

(炎魔)頹勢已成，看眾軍未動，炎魔怒火更熾，怒喝一聲隨即雙手箕張，一股雄暗引力洶湧漫開！闇力籠罩天地吸納西劍流眾人之力，功力稍差者靈力被盡抽而亡。

桐山守：「是『納靈大法』！他要吸收所有出自西劍流一脈的盪鷄斯。」

(……)

靈力入體，炎魔功力暴增，戰局瞬間逆轉，逼得史豔文、藏鏡人兩人節節敗退。

炎魔幻十郎：「怎樣，知錯了嗎？後悔了嗎？你們這般褻瀆的廢物，我要你們死的悲哀、死的淒慘、死的粉身碎骨！『幻魔訣•修羅邪燄』！」⁵⁵

「炎魔」在與「史、藏」對戰即將被消滅時，為了反敗為勝，便開始奪取其所有部屬的生命及靈力。這是「炎魔」的最後一搏，為了自己生命的延續，殘害他人的生命便成為一種理所當然，這便是「魔」。

第二、強大力量

⁵³ 周何主編：《國語活用辭典》，頁 1180。

⁵⁴ 《決戰時刻》，第 7 集。

⁵⁵ 《九龍變》第 1 集。

對於「魔者」至強力量的刻畫，表現在復活後的「炎魔」與「史豔文」與「藏鏡人」的打鬥上。「史」是中原正道最強的力量，「藏」是苗疆的第一戰神，兩人合攻尚無法打退「炎魔」，即可看出其實力。劇集中對其力量有多方面的刻畫。

(旁觀者)

神蠱溫皇：「根據雲十方的記憶，東瀛魔神除了驚人根基，最強護身之招乃是『魔之甲』。」

(場景描繪)

在場八門無法承受驚天之力，紛紛被傷。

(戰鬥者)

史豔文：「溫皇所說為真，我們必須採取極端。」

(旁白)

魔神威力震撼，但史豔文、藏鏡人聯手，一者攻、一者守，一進一退，不世仇人竟是合作無間，可是眼前魔神之力仍是無法匹敵，魔甲反彈之威使得兩人暗負內傷。⁵⁶

第三、神祕詭譎

「炎魔」復活之前本就是西劍流始祖，因其無可匹敵的實力而被稱為東瀛魔神，屬於全才型的忍者，能操縱靈力與魔力，修有神秘的忍功，並以自己所學創造出禁術。

魔的力量從何而來，是無法理解的，創作文本在解釋其力量時，必定帶著有一股神祕的氛圍。如果，魔的力量來源過於透澈明晰，以人類的智慧努力，必定有參透了悟的時候，如此一來，魔就不再神祕詭譎，而失去其為魔的身分。

金光布袋戲在刻畫「炎魔」時把握了相同的原則，「炎魔」的過往只是一個模糊可怖的片段。「靈力」、「魔力」、「忍功」、「禁術」等，旨在增加其神祕感，以顯示其力量之無可測量。

「炎魔」除了具有「魔」的特點，也具有「人」的性質。底下分析幾點「炎魔」所具有的「人之性質。」

第一、思考判斷

⁵⁶ 《決戰時刻》，第1集：筆者場景摘要。

「人」最與其它事物最大的差異在於「思考」，擬人化的魔，都是會思考，會衡量得失的角色。下面一段劇情，展現出「炎魔」是會思考計較的角色。「神蠱溫皇」是個「智者」，用計周旋於各大勢力之間，「神蠱溫皇」想協助「中原正道」消滅「西劍流」被「炎魔」視為眼中釘。「炎魔」手下「赤羽信之介」擒回「神蠱溫皇」，「神蠱溫皇」施計要讓「炎魔」放過自己，但「炎魔」沒有輕易落入圈套，和「神蠱溫皇」有一番「鬥智」的問答。

赤羽信之介帶著神蠱溫皇回到西劍流。

炎魔幻十郎：「恩！？為何你沒殺死神蠱溫皇？」

赤羽信之介：「稟流主，溫皇表示他願意獻上取苗疆之計換他的賤命。」

炎魔幻十郎：「喔，你要助西劍流統轄苗疆？」

神蠱溫皇：「欲求流主救命，當然要有所犧牲。」

炎魔幻十郎：「哈哈，我可以接受你的誠意，但你若提不出完整有利的計策，我將殺你之體、毀其魂！」

神蠱溫皇：「在威世流主面前，我絕對不敢輕言。要取苗疆不難，只要制住苗疆戰神藏鏡人。」

炎魔幻十郎：「藏鏡人本來就是西劍流必除目標之一，這根本稱不上計策。」

神蠱溫皇：「但我的計策是招藏鏡人為己用，而非誅殺。」

炎魔幻十郎：「藏鏡人心高氣傲，要他歸順談何容易，你有何方法可以控制藏鏡人，讓他聽命西劍流？」

神蠱溫皇：「憶無心。」

炎魔幻十郎：「此計不差，但及不上你命，喝呀！」⁵⁷

在這一段情節中，「炎魔」必須運用思緒與「神蠱溫皇」鬥智，分辨「神蠱溫皇」話語的真假，不像「血魔」見人就殺，幾乎就是一個「人」而不是個魔了。

第二、情緒感受

除了有會思考判斷以外，「炎魔」還會受到情緒感受的影響。「炎魔」復生後要收服欲離開西劍流的「柳生鬼哭」，雙方以比武決定「柳生鬼哭」是否須繼

⁵⁷ 《決戰時刻》第7集。

續為西劍流效勞。「柳生鬼哭」以語言激怒「炎魔」，讓「炎魔」產生不滿的情緒。

柳生鬼哭與炎魔幻十郎的戰鬥繼續，

炎魔幻十郎：「你真認為你有勝算嗎？」

柳生鬼哭：「打敗你替守執仇，是吾勝利；若敗於你，結束不老不死之身，脫離永劫不復的苦海，是吾勝利；兩敗俱傷，讓你失去一統天下之野望，也是吾之勝利！」

炎魔幻十郎：「你的回答真是讓本座不滿！小心本座讓你求生不得、求死不能！」⁵⁸

本應是踩在至高點的魔，面對屬下的離心，無法以強大的力量震懾，反倒被屬下三言兩語激起怒意，還爆氣說出洩忿之語。還有一次，「柳生鬼哭」不願與另一名同伴合作殺掉敵人，引起「炎魔」的不快，兩人在口角上也有冷嘲熱諷的情形。

炎魔幻十郎：「哼，鬼哭，你真是廢的可憐。」

柳生鬼哭：「以二對一的勝利，在流主眼中也算勝利嗎？」

炎魔幻十郎：「哼！柳生鬼哭，雖然你是不死之身，但折磨你的方法有千百種你知情嗎？」⁵⁹

面對屬下「柳生鬼哭」的質疑，「炎魔」數次展現被逼急的怒意。人性的各種「情緒」是人的弱點，魔本應當是強大的，但「炎魔」卻也有受「情緒」控制的弱點，使得「炎魔」不再那麼令人畏懼驚恐，魔不再是一個可怕的力量，而是可以與之周旋的敵人而已，這是魔的「降格」，魔的「擬人化」。

第三、操弄人性

人不是魔，但最具有魔性的地方就在於了解人性，進而操弄人性。所以在創作「魔」角色的時候，魔常常有操弄人性的情形。「炎魔」在人性上展現最多的就是「操弄人性」、「玩弄人性」，從而使擬人化的「炎魔」依然保持著「魔」詭譎殘忍的形象。

⁵⁸ 《決戰時刻》第3集。

⁵⁹ 《決戰時刻》第6集。

《決戰時刻》最令人注目的情節就是「炎魔」與「史豔文」、「藏鏡人」的對戰。「史、藏」二人此時為仇敵，但為了各自的盤算，暫時聯合起來要打敗「炎魔」。「炎魔」不像「純魔」只以詭譎的力量取勝，打鬥的過程中，還意圖挑起「史、藏」二人的恩怨情仇。

史豔文：「溫皇所說為真，我們必須採取極端。」

炎魔幻十郎：「任何極端在吾面前皆是笑話，只是你在躊躇什麼？喔，聽說這軀體是你的兒子，莫非你是不敢大義滅親的偽君子？或是想送敵人同亡？」

藏鏡人：「是嗎，史豔文。」

史豔文：「不可中計，他想各個擊破。」

藏鏡人：「著急辯解，你是心虛嗎？喝！」⁶⁰

「炎魔」重生時，是利用「史豔文」次子「小空」的軀體，所以警告「史豔文」殺了我等於是殺了自己的孩子，訴諸情感的束縛。

另一方面，「炎魔」用同一件事，告訴「藏鏡人」，如果「史豔文」殺不了「炎魔」就是不敢大義滅親，就是偽君子。「藏鏡人」最痛恨的就是「史豔文」正義凜然的君子俠者形象，「炎魔」以此激起「藏鏡人」的心結，使之無法與「史豔文」合作無間。「炎魔」也告訴「藏鏡人」，也許「史豔文」殺不了「炎魔」是因為「史豔文」也想利用這次機會，翦除掉「藏鏡人」，其中的虛虛實實難以分辨，更加讓「藏鏡人」心有忌憚而無法發揮全力。「炎魔」操弄「史豔文」的愛子之情，玩弄「藏鏡人」對「史豔文」的仇恨之心，欲使「史、藏」二人無法發揮默契，「炎魔」對於人性的掌握非常精確，一針見血，更重要的是，他能利用這樣的人性，創造一個有利於己的環境。

除了與敵人對戰時，善於操弄人性，「炎魔」在統禦自己的部屬時也使用這樣的方式。今以表格方式，顯示「炎魔」操弄人性的手段。

表四：炎魔操弄人性手段⁶¹

集數	劇情說明	操弄手段
第二集	柳生鬼哭：「呵呵呵，哈哈，這求生不能的夜叉、求死不得的修羅，這樣的痛苦全是你造成的，炎魔幻十郎！」 炎魔幻十郎：「所以桐山守的生死你不在乎了嗎？」	利用「柳生鬼哭」對「桐山守」的愛來威脅

⁶⁰ 《決戰時刻》第1集。

⁶¹ 《決戰時刻》筆者整理。

第五集	<p>炎魔幻十郎：「月牙淚，本座就給你一個選擇的機會。第一，前往靈界殺死自己的小弟，本座會赦免宮本總司反叛之罪；第二，不准公平對決，帶人手施展西劍流極刑處決宮本總司，這樣本座同樣赦免月牙嵐叛亂之罪，親情友情，你好自為之。」</p>	利用「月牙淚」對「月牙嵐」的兄弟之情來威脅
第九集	<p>炎魔幻十郎：「違背組織之令該當如何？」 月牙淚：「一人做事一人當，月牙淚該受誠靈鞭之刑。」 炎魔幻十郎：「很好，組織要的就是這種覺悟。依西劍流戒律，天王犯罪雙倍罰之，第一鞭！」 「阿！」炎魔幻十郎一鞭鞭在桐山守身上， 月牙淚：「祭司大人！」 桐山守：「第二鞭，請流主責罰。」 月牙淚：「是我的失敗，罪由我受。」</p>	利用「月牙淚」對上司「桐山守」的忠心之義來懲罰月牙淚的失敗
第九集	<p>月牙淚：「是我的錯，何必牽連祭司？」 炎魔幻十郎：「殺雞儆猴，才能讓你們知情對敵人的留情就是對同志的殘忍，本流主已經網開一面，還是要我親自動手？」 桐山守：「動手！」 「喝！」月牙淚揮鞭在桐山守身上，</p>	要「月牙淚」親手揮鞭在上司「桐山守」身上，利用同事相殘來震懾部屬
第十四集	<p>炎魔幻十郎：「既然你殺不了宮本總司，就用月牙嵐的命來換。」 月牙淚：「流主請給我最後一次機會，我一定能殺死宮本總司。」</p>	再一次利用「月牙淚」的兄弟之情
第十七集	<p>邪馬台笑：「有錯的是我，為什麼要牽連到守的身上？」 桐山守：「閉嘴！請流主懲處！」 「哼！」炎魔幻十郎於桐山守身上施法，</p>	利用部屬之上司的忠義之心來懲罰邪馬台笑

「炎魔」的部屬，是東瀛的人，具有效忠組織、敬重上司、友愛同事、愛護親人的總總人性。「炎魔」了解這些人性，但對這些人性並不尊重，這些「人性」是只「炎魔」統禦部屬的一個工具，利用這層「人性」，「炎魔」可以為所欲為貫徹自己個人的意志，而部屬仍以不會反叛。「效忠組織」是「西劍流」團體間最重要的價值，「炎魔」是這些人光大「西劍流」讓西劍流成為第一大門派

的重要因素，他們無法背叛「炎魔」，因為背叛了「炎魔」等於「背叛」了「西劍流」，所以，即使面對「炎魔」的殘暴冷酷、苛刻無情，這此「人」仍然忠心於他，但這層忠心只是表面上的，是利益交換的。「炎魔」利用這些人效忠組織的本性，只需要「高壓」的威赫，不需要「懷柔」的安撫，便能高枕無憂的遂行自己霸臨天下的野心。這是「炎魔」利用人性統禦部屬的第一層。

「炎魔」利用人性統禦部屬的第二層便是，操弄部屬間的各種情感。為了要殺死叛徒「宮本總司」，「炎魔」以弟弟「月牙嵐」之命威脅「月牙淚」狙殺「宮本總司」。「宮本總司」和「月牙淚」有同事之情，「月牙嵐」是「月牙淚」的親弟，要「月牙淚」在親情與同袍之情上權衡輕重，這是對於情感的量化。對於「月牙淚」而言，面對最後的抉擇而無所躲避時，這樣的量化情感變成必然之事，「炎魔」正是「量化情感」的推手。

另外，在「月牙淚」和「邪馬台笑」執行任務失敗時，「炎魔」要施予懲戒。但「懲戒」的對象不是執行任務的人，而是他們的上司。「懲戒上司」要有效果，須建立在部屬對上司的敬愛之心上，「炎魔」了解這些人對上司「桐山守」都有敬愛之心，所以才「操弄」其情感加以威脅。「炎魔」這一手段，很有效地達到威震部屬的目的，使得部屬不得不盡力完成任務，否則不曉得哪一個自己在意之人又要受害，這便是「炎魔」掌控人心之術。「炎魔」手段不只如此，懲戒「桐山守」時，要求「月牙淚」親自動手，等於是實際讓「部屬」自我相殘，在人的眼中看來，這便是「泯滅人性」的作為。

「炎魔」是「魔」，但降格為「擬人化的魔」本應不甚可怖，然這手「操弄人性」的手法，讓其「魔味」更加深重。「純魔」不懂人性，所以無法操弄人性，「擬人化的魔」因為了解人性，所以能夠「操弄人性」。在這裏，我們看到其實只有「人」才能操弄人性，操弄人性的魔比「純魔」更加可怕，人，才是魔化最徹底的主要因素。

第四章 因佛成魔：金光布袋戲中「魔」之敘事

佛國地門故事，分布於金光布袋戲兩個劇集《墨武俠鋒》及《墨世佛劫》中，是一個結構完整，情節曲折，又具有深層文化意蘊的故事。在這個故事中，布袋戲中毀滅人類的主角「魔」暫時被阻擋在中原之外，中原世界暫時獲得較為平和安定的日子。在這段時間，取代故事中「魔」的角色地位的，反而是佛國的地門組織。

金光布袋戲中，佛國一直是中原苦難的解救者，協助中原擊退魔世的人侵，然而在魔世退卻之後，佛國的一個支派「地門」，以解救蒼生苦難為目標，要泯除世人的記憶，因此反而成了中原人士眼中的「魔」。自認為救世的佛，在他人眼中是滅世的魔，佛國地門故事整個劇情都圍繞在這一點。在我看布袋戲的過程中，這一段故事，最讓我感受深刻，它企圖在布袋戲的娛樂性和文化承載性中取得一個平衡，使布袋戲的故事更能耐人咀嚼，能一看再看，而不是激情消費過後，食之無味的雞肋。

本段故事在中心主題的發揮上，展現金光布袋戲劇情的自我風格。之前的劇集主線已經定調在「墨世」的救世精神上，而今加入了新的救世元素—被扭曲的佛教救世宏願，這使得劇情更加深化。再加上劇中的每一個人，對此劇情主題的不同反應，使得佛國地門故事更能啟示人生的某些面向。本文擬從劇情結構、中心思想以及人物表現來解析這一段佛國地門的魔化特質。

第一節 佛國地門故事之劇情安排

一、時空背景

金光布袋戲從《決戰時刻》開始一直到《齊神錄》時空背景的設置都是相當一致的，儘管在時間上予以虛化，在空間上予以想像化，超越了現實的感受，但其時間空間的布局設定，在劇情的流動中，還是相當一致的。對金光布袋戲的時空背景能有所掌握，有助於對佛國地門劇情的了解。

對時間來說，其設定相對單純，因其劇情承接自黃海岱、黃俊雄創造的人物史豔文的故事，所以時間設定當以史豔文生存的時間為主。

一個角色的產生並非是憑空而出，黃俊雄不諱言他的「史豔文」是脫胎自他父親黃海岱的「忠勇孝義傳」。¹

¹ 張溪南：《黃海岱及其布袋戲劇本研究》，臺北，臺灣學生書局，2004年，頁96。

黃海岱在各地發搬演布袋戲的時候，時常細讀古典小說，有漢文底子的黃海岱，會將這些小說中的故事消化吸收改編成他演出的劇碼，當時他讀過一本叫《野叟曝言》的章回小說，深受小說中主角「文素臣」吸引，於是他就改編其中的故事，在各地公演。

民國二十六年七七事變之後，因《野叟曝言》中有一段情節敘述文素臣殺死日本太子，所以遭到當時統治者日本政府的禁演，所以黃海岱才將《野叟曝言》的故事改作《忠勇孝義傳》，而主角的名字也改成了「史炎雲」，藉以蒙混日本人的審查。民國五十九年，黃俊雄將其父親的「忠勇孝義傳」改編後，重新命名為《雲州大儒俠——史豔文》，並將之搬上電視螢光幕演出而轟動全台。

史豔文故事情節的發想便來自《野叟曝言》中的文素臣。文素臣的時代背景，小說中提及為成化年間。成化，是明憲宗的年號，約在明朝中葉，黃海岱的《忠勇孝義傳》時間點也就是在明朝中葉，而黃俊雄《雲州大儒俠——史豔文》及其子黃立綱的金光布袋戲系列劇集也都延用了相同的設定。《忠勇孝義傳》及《雲州大儒俠——史豔文》之故事，以史豔文的生平事蹟為主，現實生活的刻畫較為寫實，時間的延續不長，也就是在成化年間其及其前後所發生的事。

金光布袋戲系列劇集，故事較長，各劇集間情節有其脈絡及延續性，當且有神鬼妖魔，死後復生種種情事，所以時間的設定交代需更為清楚，才能呈現時間對劇情脈絡的影響，完整劇情間的時間邏輯。

金光布袋戲系列劇集是以史豔文之子俏如來為主角，所以時代基準點以明朝為準，但因劇情走向多為奇幻妖鬼之事，多有打破時間邏輯之情形，所以虛化了時間的具體詞語，將明朝稱之為「本朝」而劇情從不涉及明朝的史實。但因劇情中時常化用傳統的文化元素，致使需要交代時間背景，於是創造出「太古三朝」、「戰朝」、「始朝」、「玄朝」、「盛朝」等詞語，以表達相關的時間脈絡。例如本論文討論的對象「地門」，其建立時間更是在「玄朝」時期，以現實的歷史時間來說也就是「魏晉南北朝」。

「地門」在「玄朝」時期創建，便意欲擴展到其它地域，但因遺失「紫金鉢」無法成事，一直拖延到「本朝」重獲「紫金鉢」才有辦法實際行動，將「無我梵音」傳至其它地域——這是「地門」的時間背景。

金光布袋戲系列劇集的空間背景，也就是其世界樣貌，可以以「九界」做為概括。對於「九界」，主角俏如來在劇集中有一個較完整的說明：

師相：墨家組織，九算各自監督一界，定期回報鉅子，而鉅子也巡查九

界，忘今焉就是在鉅子巡察道域之時敗露陰謀。

俏如來：而今所現者，中苗佛道鱗羽魔，也不過七界，而魔世封印，佛國避世，九算，怎能遍佈九界？

師相：不過典章制度而已，無界可守者，便留在尚賢宮協助鉅子，傳授墨學。²

金光布袋戲的世界樣貌分成九大境界，「中原」、「苗疆」、「佛國」、「道域」、「海境鱗族」、「羽國」、「魔世」，以上七個是到《墨世佛劫》時可知的七界，其後到了《魃妖記》，「妖界」才出現，到了《仙古狂濤》，「仙界」才出現。每一個劇集的故事會聚焦在不同的境界之中，「地門」的故事就聚焦在「佛國」這一境界，但也牽扯了「中原」、「苗疆」、「海境」、「羽國」、「魔世」等處，或多或少都有相應的故事線。

對於「佛國」，因應佛教修法的不同，有各種不同的法門派別，其中「天門」、「地門」是兩個聚焦的法門派別，另有「光門」、「地藏師」等其它法門組織，但幾乎沒有劇情的開展。「佛國」中最先在劇情中出現的是「天門」，集中描寫「天門」首領，三尊之一的「菩提尊」為了拯救世人而自我犧牲的故事，詮釋出佛門救世的理念，「天門」故事接近尾聲後，「地門」的故事才開始發展。「地門」和「天門」都是佛國組織，「救世」是這些門派的主要教義，但其法門訣竅不同，「天門」以感召渡化為主，讓被渡者自我醒悟痛苦的根源為何，進而覺悟人生，解脫苦痛。而「地門」則以消除他人記憶為手段，讓被渡者過著沒有痛苦的人生，而這個設定，就讓「地門」成為「地門故事」中的大魔頭，是英雄主角必須鏟除的對象，也是這段故事的情節主線。

二、主題思想背景

金光布袋戲劇集的靈魂人物，串起各劇集的最重要主角是俏如來。俏如來是史豔文的兒子，繼承父親俠之大者的精神，為中原武林四處奔走，秉持的是武俠一脈的俠義精神，這與各種早期武俠類小說、電影、布袋戲是一脈相傳。但從《決戰時刻》第 14 集，開始這種俠義主題，就開始加入新的文化元素。

比金光布袋戲早十多年的霹靂布袋戲早已走出俠之大者式的劇情模式，進入宗教神仙式的劇情架構，在設定人物身份類型的時候，除了武林中的俠者、幫派，融入了更多的宗教門派，而這些宗教門派皆是由中國傳統文化中汲取的。霹靂布袋戲的第一主角，貫穿整個霹靂劇集的主要人物是素還真。素還真

² 《墨武俠鋒》第 27 集。

出場詩號：「半神半聖亦半仙，全儒全道是全賢，腦中真書藏萬卷，掌握文武半邊天。」詩中呈現道教或道家及儒家的自我標榜，以儒、道的身分將天下和平視為己任，展現出儒者為天下太平而奉獻自己的精神，正如范仲淹所說「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」的儒者風範。而其外形，頭戴蓮冠，手執拂塵，頗具道教神仙仙風道骨的姿態，再者其名號曰「還真」，更含有「返璞歸真」的道家情懷。若論其出場形象，有蓮花座現其足下，自空緩緩而下，隱約帶有佛家氣息，由此可知素還真這個角色，乃融合「儒、釋、道」三家的文化元素而形成的，霹靂布袋戲借助中國各家思想元素相當明顯。

霹靂布袋戲早期劇情有一明顯之架構，即「儒、釋、道」三教與「魔」教的對抗，例如《霹靂幽靈箭》中三教聯盟，與「魔魁之女」之間的爭鬥，三教之中各有一個教主，稱之為「三先天」是三教各自的領袖。依此架構，在綿延不盡的滾滾劇情中，依「儒、釋、道」三教而創造的人物及組織乃不可勝數。

以不死系人物為例，有「一頁書」屬於佛教，亦名「梵天」，是佛門高僧，其武功「千里碎腦神音」又叫「天龍吼」，有佛門「獅子吼」的意味。

「青陽子」為合修會首腦，詩號「萬里黃沙不見僧，狂風暴雨掩儒生。三教原本道為首，焉能平坐共齊名」及「地玄法定乾坤，山河江岳耀吾門。運機巧變藏虛實，廣化萬物道長存。」前者寫出「道教」要與「佛、儒」爭勝的氣概，後者寫出「道」的內涵意蘊，而後期三教人物，儒家「疏樓龍宿」、道家「劍子先跡」、佛家「佛劍分說」更是風靡了不少戲迷。

除了人物之外，以三教為主的組織亦不勝枚舉。儒家教派有「學海無涯」、「世外書香」、「德風古道」、「儒門天下」等；道教宗派有「玄宗」、「合修會」、「三清道界」、「聖龍口」等，佛教宗派有「聖域萬聖巖」、「雲鼓雷峰」、「天佛原鄉」、「鹿苑一乘」等，各門派之間與「魔屬門派」各有其縱橫捭闔的互鬥爭峰甚或恩怨情仇。

這種「儒、釋、道」三教與「魔」教之劇情架構是霹靂布袋戲的主要特色之一。後起之秀的金光布袋戲在這樣的氛圍下，若繼續使用相同的架構，就不免拾人牙慧，只能踵步前賢而不能自出機杼了。然而文藝作品要展現的就是與眾不同不隨俗流的決心，所以金光布袋戲在劇情架構的設計上，就避開了三教的文化元素。既然無法從三教汲取元素，金光布袋戲就把心思放在「墨家」元素的吸收與創化，《決戰時刻》第14集，默蒼離的出現就是「墨家」成為金光布袋戲當家主角的起始。

默蒼離，在劇中的身分是「墨家鉅子」。當俏如來面對東瀛西劍流侵略中原而茫茫然毫無頭緒時，默蒼離利用「死亡三問」點醒俏如來，要他承接史豔文的濟世精神拯救中原，其後俏如來拜默蒼離為師，學習墨家之學，默蒼離死

後，俏如來成為「墨家鉅子」，往後的劇情便一直貫穿著墨家這一條線索，雖然時隱時現，但未曾斷絕。這一點設定，是金光布袋戲要擺脫霹靂的重要嘗試，而這個嘗試可說是相當成功，為金光在布袋戲史上奠定了一方地位。胡又天對默蒼離這個角色有著極高的評價：「默蒼離是近年台灣所有藝文作品中，數一數二塑造成功的角色。這是它在產業與軟實力競賽上的價值。」³

霹靂中「素還真」想統合「儒、釋、道」三教，合力對抗「魔教」或「權謀者」、「陰謀者」，「致力於武林和平、維護百姓安寧」，這是布袋戲最重要的主題之一。而金光布袋戲亦不能自免，在劇情的設定上，「拯救蒼生於水火」自然而然成為「墨者」主要的奮鬥目標。「鉅子也巡查九界」主要就是查看各地百姓是否安寧祥和？是否幸福美滿？如有「破壞這美好幸福者」，就要加以鏟除，這就是「墨家鉅子」最主要的責任。俏如來繼承了默蒼離的「墨家精神」，在驅逐「魔世」對中原的侵略後，迎來的新的挑戰就是，「佛國地門」要為蒼生「締造美好幸福」而隨意洗除他人記憶的瘋狂行為。

關於墨家人物在形象的塑造上，其困難度遠較「儒、釋、道」為高。儒者，有文雅斯文的氣息，佛家外形特徵更是明顯，道家之拂塵頭冠也能成為辨識之方，墨家的氣息特質較難拿捏，但金光還是給予墨定人物一個與眾不同的特質，就是「隱身於幕後，不追求功名。」這個特質是從兩方面構想：一是「墨」字本身的意含，黑色，隱身於漆黑之處，二是先秦時代儒墨雖各自為顯學，可是漢朝之後，墨家學術便失傳，不復存在，金光編劇將之解釋為隱身於幕後，以做為劇情的鋪墊。「墨家九算」初登場，就把這項特質交代的很清楚。

忘今焉：多年來，我們一直遵循墨家的傳統，隱身暗處，彌平九界戰禍，這一次魔世入侵，本來是我們最好的機會，

玄之玄：但是我們沒誅魔之利，只有鉅子能掌握誅魔之利，

欲星移：當初我們的約定，是誰殺了鉅子，誰就是新任的鉅子。

玄之玄：那是我們五個人的約定，俏如來沒資格做鉅子，

欲星移：要殺俏如來，還是利用他的名聲振興墨家

鐵鏞求衣：太遲了，他比你想的更早一步，他早就利用這次的機會，與鉅子的身分，徹底破壞了墨家的名聲，

欲星移：他就這麼痛恨自己的出身嗎？

鳳后：他痛恨的應該是我們，如果他還有感情這種東西的話

……(中略)

忘今焉：那要放棄這一次顯赫墨家的機會嗎？

³ 胡又天：《金光布袋戲研究》，臺北，恆萃工坊，2016年，頁131。

鐵鏽求衣：時間會洗去群眾的記憶，都等了兩千年了，墨家還差這一點時間嗎？⁴

這一段對話是由「墨家九算」中的「五算」所進行的，「九算」就是九個智謀家。這一段對話說出了墨家的基本特質「隱身暗處、弭平戰禍」，「弭平戰禍」是現實歷史上墨家的主張，也就是「非攻」，而「隱身暗處」就是金光編劇給劇中墨家設定的特質，而這個特質彰顯了一正一反的意義。正者，乃遠離名聲的追求，務求實際的功效，能免因成名而腐敗的後果，「鉅子」代表這一層的意義；反者是隱於暗處，可以暗中作手，易於「陰謀家」從各種局勢中變換手段以謀己利，「九算」是這一層意義的代表。劇中有諺語謂「墨家十傑，一枝獨秀」，指的「一秀」就是「鉅子」默蒼離以天下為己任而功成不居的胸懷，當然「智謀第一」也是其中一義。地門的故事表現在《墨武俠鋒》及《墨世佛劫》中，而這兩部劇集也貫穿著「墨家五算」之間的爭霸算計。地門的劇情與墨家的爭鬥捲繞在一起，並且形成了強烈的對比作用，將整個地門故事的意義彰顯得更為具體明確，有深度，所以這是以布袋戲搬演的故事中最值得探討的一段劇情。

三、人物關係

佛國地門的故事從《墨武俠鋒》後半段開始，發展於《墨世佛劫》整部，到《墨邪錄》第一集結束。以劇情而言從「萬雪夜」進入佛國地門尋找「獨眼龍」，失去記憶，遇到「缺舟」開始，到「缺舟」回到「大智慧」意識中對抗魔世「元邪皇」入侵，而犧牲自我為結束。

《墨武俠鋒》前半段主要劇情為「墨家內鬥」。墨家九算中，老大「忘今焉」及老七「玄之玄」對「墨家為九界和平奔走，卻須隱身幕後」這一宗旨，心有不滿，想要讓墨家浮出台面成為一個實際的掌權者，藉以光大墨家的勢力。為了這個目的，「玄之玄」因此選擇與魔世合作進而犧牲中原百姓的生命，「忘今焉」利用自己女兒的情感讓道域「風、花、雪、月」四個好友反目成仇，以遂行自己想統治中原的野心。承繼墨家「鉅子地位」及「在暗中為武林奉獻心力的精神」的俏如來，起而對抗，消滅了「玄之玄」及「忘今焉」的野心。

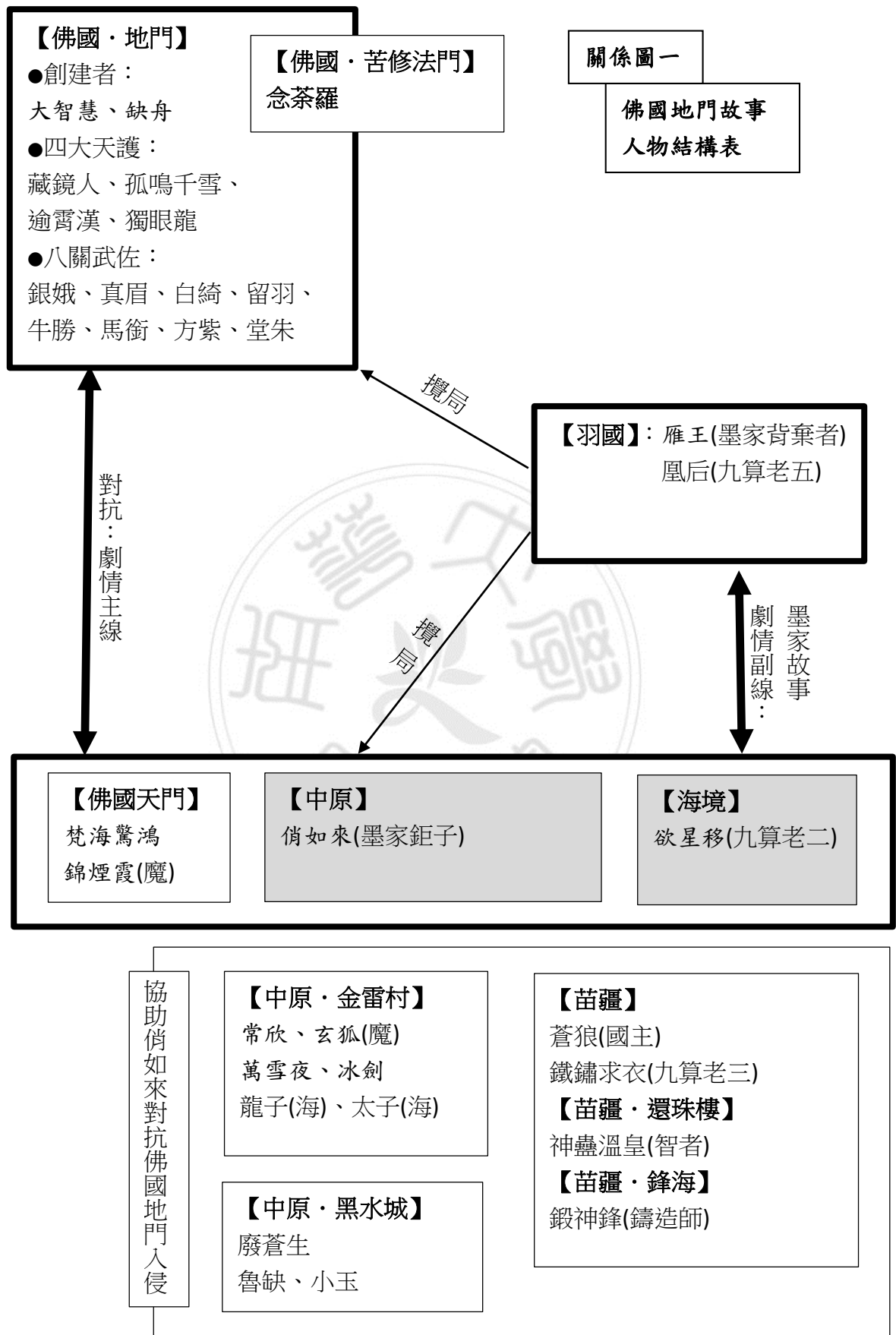
這一場墨家的內鬥在「佛國地門故事」開始時就進入了尾聲，但在同時又開啟了墨家背棄者「雁王」的暗黑故事及墨家九算中老二「欲星移」為墨家理

⁴ 《劍影魔蹤》第 19 集。

念的內心糾葛，而這二段支線故事都與「佛國地門故事」有強烈的對比效應，使得整個故事形成強勁的戲劇張力並呈現出豐盈的人生意義。第二階段墨家的故事嚴格上來說並不像第一階段的內鬥，而是墨家九算及背棄者對生命不同理念的衝突，而這衝突進一步支撐了「佛國地門故事」的主題。

在述說「佛國地門故事」之前，先對此故事的人物進行一個鳥瞰及說明，有助於掌握故事的情節發展及主題意義之彰顯。表一為「佛國地門故事」人物的關係表。





(一)、大智慧

「佛國地門」創建者及領導者為大智慧。大智慧是佛國八門之地門領袖，為 108 名高僧之「意識結合體」，在劇情的視覺形象為一顆電腦模擬的大腦，並特寫其神經元的流動情形，這個大腦意識體，名為「無垢之間」。

大智慧為追求眾生成佛之道，以洗腦方式度化眾生，在劇情就是讓無我梵音遍布佛國甚至傳達九界，創造一個平安喜樂的大同世界。但最終因俏如來的質問而承認理念錯誤，將所有被洗腦的人恢復，並在對抗魔世元邪皇時，挺身而出。「大智慧」是整個故事的大反派，在「魔世」遭受封印後，取代「魔世」成為一個具有「魔性」的組織，為以和平為己任的主角「俏如來」所要反抗的主要對象，也是本故事的劇情主線。

佛國地門中，大智慧的集體意識為無影無形，只能藉由附身凡人血肉之軀走動行事，其底下部屬四大天護、八關武佐等人皆是遭洗腦的凡人之軀。第一個遭大智慧附身者為「念荼羅」，「念荼羅」死後，第二個遭附身者為苗疆國主「競日蒼狼」。

(二)、缺舟一帆渡

缺舟一帆渡（以下簡稱缺舟），其身份為地門領導者大智慧的質疑面，負責反證、監督大智慧所推行的理念是否正確無誤。其意識附身在叛天族的肉體中，是一個血肉之軀的存在，在大智慧欲將「無我梵音」推向九界以洗除人間煩惱痛苦時，多次協助俏如來，干預大智慧主意識並多所衝突，此「質疑意識」附身在叛天者的身體上，能在佛國地門中四處行動，並顯現神通。

(三)、梵海驚鴻

佛國天門三尊之一，在佛國地門故事中堅持天門的理念，反對地門利用「消除記憶」的方式帶給眾生幸福。最後為阻止地門擴張，將地門消息封印在「顛倒夢想」⁵劍中，要錦煙霞將消息傳遞給俏如來，讓俏如來阻止這場災禍。

⁵ 顛倒夢想，是一把劍。胡又天在《金光布袋戲研究》中說明：「顛倒夢想則是這部戲最為核心的道具，天門覆滅時摩訶尊捨身將其與錦煙霞一道送出，此後，在正道與地門的兩次關鍵碰撞中，它都扮演了關鍵角色。可以說，皆因有了它，正道方面才有了與大智慧在同一水準線上對戰，進而奪取勝利的可能。」

(四)、錦煙霞

百年前與「青奚宣」為中原地界的俠士情侶，兩人行走江湖，鋤強扶弱。然錦煙霞先世為「魔世·蛟族」，具有強大的力量，當時金雷村附近之龍涎口即然爆發，引發巨大水患，青奚宣與法海聯手，將錦煙霞鎮壓在龍涎口，以其力量阻止龍涎口之爆發。

百年後脫離鎮壓的「錦煙霞」，遇到佛國天門「菩提尊」因長相相同，誤認為「青奚宣」，與「菩提尊」多所衝突。其後，「龍涎口」即將再度爆發，欲星移想再次封印「錦煙霞」，「菩提尊」不忍，犧牲自我取代「錦煙霞」，自封於「龍涎口」之上。

「錦煙霞」受「菩提尊」犧牲自我以成全眾生精神的感召，誓死守護天門，與梵海驚鴻一同對抗地門的入侵。

(五)、俏如來

俏如來為史豔文之子，拜墨家鉅子「默蒼離」為師，繼承墨家「以天下和平為己任」之精神，巡迴九界。當得知地門的意圖之後，便盡全力阻止地門的擴張。

(六)、欲星移

欲星移為鱗族海境師相，類似宰相地位，也是墨家九算之一。在魔世入侵中原的時候，因擔心魔世奪取中原之後便要染指鱗族海境，所以離開海境協助俏如來對抗魔世大軍，因此為俏如來建立深厚的友誼。俏如來身陷地門，被「無我梵音」影響失去記憶後，欲星移接任其位，率領眾人對抗地門。

(七)、雁王

「雁王」為羽國之國君，年少時登基為王便施行仁政，被羽國的百姓尊為明聖之君，因拜師默蒼離，在傳承鑄心之局失敗後，對人性失望，終于禪讓王位，離開羽國。進入中原後，便接連布局要拔除墨家九算，却又與九算之一的凰后維持一種微妙的平衡。

對人性失望後的「雁王」，以動亂九界為其人生的目標，所作所為無不挑戰着對手對人性的信念，被視為黑暗、渾沌的存在。

(八)、萬朔夜

本名萬雪夜，以身背曜日刀的少年俠客之姿行走武林，形象雖為男性，實為女扮男裝。因義父萬曙天曾被獨眼龍打敗，所以對其有莫名執著，三番兩次向其挑戰，誓言奪回天下第一刀之名，更因戀人聆秋露之死，分裂成男性人格萬朔夜與女性人格聆秋露，後經獨眼龍和冥醫杏花君相助而接受事實。此後，女性人聆秋露消失，只剩女扮男裝的萬朔夜行走江湖。

開啟佛國地門故事的，便是萬朔夜。萬朔夜為找尋獨眼龍不惜進入佛門禁地，也就是地門，多次遭記憶洗除，但有時被歸還。其遭遇是的用意之一，是藉之以形塑地門的行事風格，用意之二，是利用其心魔與佛國地門故事的主題對比接軌。

(九)、玄狐

玄狐為魔世三大劍客之一，甫一出場就自黑白郎君手中救出戮世摩羅等魔，追求劍術的極限，千里迢迢從魔世來到中原，目的是為了與打敗了鬼飄伶的俏如來一決高下。其個性靜若深淵，冷如冰霜，個性冷默寡言，相當醉心劍術，擁有極高悟性。每經過一次戰鬥，就能夠解析對手劍路，並依循對手的劍法理論，加以破解、反擊，是屬於愈挑戰愈強大的武者類型。

玄狐來自魔世，但是魔世乾山中的一塊「精鐵」，「精鐵」化成魔世的「玄狐」，沒有魔者的氣質，也沒有人世的喜怒哀樂，有單純的思緒卻無法察覺情感，因此之故，地門的「無我梵音」對其無法造成影響，大智慧認為他是地門統一九界的最大異數。

(十)、常欣

金雷村一個平凡的少女，沒有武功，沒有華麗的裝扮，個性天真樂觀，常以純粹角度，去解釋出自身對世事的一套理論，骨子里帶有一絲犧牲奉獻的責任感，因此在被錦煙霞怨氣控制當下，曾央求俏如來親手結束自己的性命。

曾親眼見證白蛟的前因後果，並適時溫暖錦煙霞的冷漠之心，而後因緣際會認識了魔世的玄狐，並決定啟發玄狐對情感的體察。對俏如來有特殊情愫，引起玄狐關切，九算利用這樣的關係，讓玄狐到地門將俏如來帶回來。

這十個人物是詮釋地門故事主要意旨的重要角色。中心點為大智慧，代表

的是取消主體性，以達成世界和平。也就是全世界只有一個「大我」而沒有「小我」。

缺舟一帆渡，是大智慧的一點理性，自我監控，在戲劇中形成一股隱藏的張力。

梵海驚鴻和錦煙霞是對大智慧主張的正面對抗，對於大智慧，他們不惜犧牲生命，要證明大智慧之非，以熱情果斷的態度，證明每一個體生命的美好。當然梵海驚鴻是以佛理對抗大智慧，而錦煙霞是站在個人情感的角度，以否定大智慧之可笑。

萬雪夜則是大智慧主張的實驗者。佛國地門故事一開始，就是萬雪夜進入地門的遊歷。缺舟一帆渡時而取走其記憶，時而歸還其記憶，目的在測試大智慧的主張是否為人生幸福的真理。最後，萬雪夜寧取回記憶而痛苦，也不要失去記憶而幸福，以具體實驗結果來證明大智慧之誤。

而玄狐和常欣則是一個平靜的對照組。常欣是武林中的一個小人物，沒有大志理想，玄狐雖然武功高強，但心思單純。在佛國地門意欲擴張的過程中，各方勢力或為私情、或為大義逐鹿紅塵時，他們始終與世無爭，在金雷村過著詳和安樂的生活，其間有吵架、氣憤、誤解，但終歸寧靜安詳，反觀地門治下被消除記憶的生活，雖然和平安詳，卻少了一股生氣。玄狐、常欣這一支線的故事，以隱微的方式襯托出大智慧理念的可笑。

最後三個人物，俏如來、欲星移、及雁王，就是在大智慧卻擴張版圖時，採取攻防戰術的三個力量。三個都是墨家的重要人物。俏如來與欲星移對抗大智慧，最主要的力量，雁王在兩者之間遊移以達成自己的目的。這四者的關係錯縱複雜，使得劇情充滿張力，高潮迭起，並深化了整個主題的意涵。

在這裡只從一個角度切入，就是金光布袋戲的主體精神：墨家同意為了大局的幸福而犧牲少數。而這一精神，正是現在佛國地門大智慧的根本原則，為了世界和平，可以犧牲無關緊要的記憶。

俏、欲、雁三個都是墨者，但雁王是背叛者，原本要承繼墨家精神卻被默蒼離逐出師門，從此雁王對人性感到失望，而成為一個澈底的黑暗者：隨心所欲，沒有任何原則。而俏如來和欲星移則是堅守救世的理念，雖然如此，在「犧牲少數」這一點上，俏如來和欲星移還是有很大的差異。俏如來雖然是鉅子繼承人，也就是同意「犧牲少數」的原則，但在實際行事上極度避免這樣的情形發生，而欲星移不同，若犧牲能換來大局，欲星移能夠果斷為之。

所以在前期俏如來面對大智慧的擴張顯得無能為力，而俏如來被地門成功消除記憶後，欲星移接手俏如來工作，就給了地門相當大的壓力。最後，欲星移果然以犧牲常欣為手段，讓地門遭受重大損失。然而這個舉動，讓欲星移陷

入了極端的自責之中，最後選擇以自我犧牲來面對自己的無情。

另一方面，墜入黑暗空洞的雁王，在與地門的角力中常穩站先機，使得大智慧顯得支離笨拙。因為地門還是有世人要幸福和樂的理念，大智慧選擇的是少數的犧牲，不是不擇手段，這是雁王和地門的最大差異。以「犧牲少數」這一意願程度而論，倘如來最不願意，欲星移次之，大智慧再次之，而雁王是任何事皆可犧牲。

結局最後，倘如來以最周全的方法，成功扭轉大智慧的偏執。缺舟回歸大智慧為抵抗另一波魔世的入侵而自我犧牲，與欲星移同樣。雁王在事成定局之後抽身而退。這些角色的展現具體呈現的主題是，犧牲是有其必要性，但人類太渺小，無權犧牲他人，必要時犧牲的只能是自己，這是人的無奈也是人的可貴之處。

金光利用這些人物成功地深化了其劇集的內涵，讓金光布袋戲具有更多的創作價值，而不只是一般的大眾消費娛樂節目。

四、情節大要

地門的故事從《劍影魔蹤》第三集，藏鏡人進入地門為伏筆，歷經《摩戮血戰》的消隱，至《墨武俠鋒》第二十三集萬雪夜進入佛國地門為開場，再至《墨世佛劫》地門大智慧力鬥元邪皇封鎖佛國退場，扣除伏筆及消隱階段，連續故事共四十二集。

地門故事，劇情緊湊，人物眾多，主題明確，是一個結構相當完整的故事。這一段故事的主線劇情，圍繞在地門大智慧想要去洗除記憶的方式帶給世人解脫與幸福，地門大智慧就是本段故事的大魔頭，而倘如來是救世的英雄。

圍繞在主線劇情的其它情節，包含墨家之間的爭鬥，魔者玄狐的自我探索，天門的抵抗，各人物角色間的恩怨情仇，皆對主線劇情要傳達的主題思想有所影響及詮釋。

佛國地門故事，大略可分成三個階段。

第一階段：以萬朔夜進入地門始，至地門攻陷地門終。

萬雪夜為尋找獨眼龍而進入地門，被地門控制記憶。萬雪夜在無水汪洋遇到缺舟，缺舟時而奪其記憶，時而歸還其記憶，試圖觀察萬雪夜失去記憶後是否過得更幸福。

同時地門「大智慧」想要將「無我梵音」擴展至九界，以達成九界淨土的理想，第一步便須奪取天門中紫金鉢，在奪得紫金鉢後，天門眾僧皆失去記憶，意識為地門所控制。

天門中接連發生失去記憶的怪事，住持之一的「梵海驚鴻」四處察探，了解地門的手段及目的，並得知與「顛倒夢想」這把劍有關連。另外「錦煙霞」為了替「一步禪空」守護天門，盡心協助「梵海驚鴻」抵擋地門的入侵。

最後，地門成功佔領天門後，「梵海驚鴻」犧牲自我要「錦煙霞」帶著顛到夢想寶劍，找俏如來解救天門，並阻止地門擴張的野心。

第二階段：天門淪陷後，地門欲擴張九界，俏如來挺身阻止，至俏如來進攻地門，卻被洗除記憶成為地門一員。

俏如來藉由錦煙霞帶來的顛倒夢想，參透地門想要擴張至九界的手段與目的，便尋思對抗地門的方法。此時缺舟以意識找上俏如來，透露有關地門的一些訊息，這一段劇情著重在缺舟與俏如來討論「以洗去記憶來消除人生中的苦痛以達到幸福」的想法是否可行，缺舟是大智慧 108 個意識之一，也想知道這條路是否可行，但缺舟又是此集體意識設置的「質疑者」，所以缺舟也想藉由「俏如來」的抵抗，以測試「大智慧」信念是否可行。另外，俏如來亦積極尋找地門的弱點及對抗的方法。

同時，萬朔夜尚在地門中尋找獨眼龍，但意識早受到缺舟的控制。在多次的洗除／歸還記憶的過程中，缺舟對地門的信念愈來愈加質疑，最後解開萬朔夜所有的記憶，讓萬朔夜自由選擇離開地門或是留下。萬朔夜選擇了離開地門，加入俏如來對抗地門的行列。

關於地門本身的描寫，主要集中在藏鏡人與千雪孤鳴的刻畫，以顯現地門信念的可行性。「藏鏡人」與「千雪孤鳴」在進入地門之前，都是江湖中，或地界敵對中出生入死、打打殺殺的人物，以佛家觀點來說，就是過著愛恨情仇生離死別的苦海生活，但在進入地門後，大智慧消除他們的記憶，並給予新的記憶，兩人便過著和樂的家庭生活，但同時也要參與地門擴張九界的聖戰。

另外支線劇情包含，金雷村村民的故事及雁王的出現。金雷村的故事主要在講述由「精鐵」幻化成人形，出生在魔世的玄狐，劍藝超絕，一心只想和頂尖高手比劍，因是精鐵幻化，所以沒有感情。玄狐來到金雷村後，認識村民常欣，常欣是一個不識江湖的平凡百姓，卻有一顆善良純樸的心，在獲知玄狐缺乏感情的覺知能力後，盡力引導玄狐的體會情感。

雁王是默蒼離鑄心失敗的人，失敗後的雁王失去的所有的人性，並玩弄起人性的遊戲，不在乎人與人之間的互動情感，不重視人生生活的道德價值，只是破壞為其遊戲取樂的目標，在「俏如來」與「地門」的戰鬥間，隨意插手影響雙方佈局以觀看結果，對「俏如來」與「地門」來說是無可預防的影響力。俏如來在進攻地門遭洗除記憶，功虧一匱，便是由於「雁王」的計謀奏效。

第三階段：俏如來身陷地門後，由欲星移接續俏如來的位置，帶領眾人對

抗地門。最後，欲星移以思能裝置，讓眾高手意識進入大智慧意識中，成功讓大智慧承認自己的信念是錯誤的，並歸還所有記憶，停止擴張。

這一階段的劇情集中在欲星移對抗地門的佈局。第一、營救身陷地門的「俏如來」，第二尋求黑水城「廢蒼生」的幫助，打造「思能裝置」以進入「大智慧」的意識中，第三拉攏智者「神蠱溫皇」的協助。第四，設計害死「常欣」，以引發「玄狐」進攻地門的意願。

欲星移的佈局，受到「雁王」的干擾，「雁王」同時也接觸「大智慧」，干擾「大智慧」的計謀。

本段劇情在情節的進展上較少，主要是人物之間信念的衝突，引發出劇情的張力，如欲星移、大智慧、雁王、缺舟之間的言語交鋒，每個角色都有其人生經歷及信念理想，每一個角色都將想將其擴展到現實世界，造成彼此間的衝突決鬥，這是本段劇情最精彩的地方，也是故事結束時能造成劇情高潮迭起的主要因素。

地門故事很容易便能看出三個階段，主要是因為故事的結構性強。在這個結構中比較容易呈現主題的意涵。例如第一階段，是地門同化天門，是佛國自身的內部理念的矛盾，同是主張救世，但手段不同。第二階段是地門靠自身能力統合佛國之後，對外界的入侵，救世的理念一變而為入侵他人的魔頭。而俏如來過於周全的對抗，無力阻止地門的擴張，須等到第三階段由欲星移領軍以較為極端的手法解決地門擴張意圖，才能稍收成效。這其中，有佛家內部思想的對比，有佛教與眾生理念的對比，第三階段還融入墨者本身理念的衝突，這麼複雜的主題脈絡，依靠這三個明顯的階段，可以很容易梳理出隱藏於劇情中的深層主題，這是金光編劇在情節安排上令人驚嘆之處。

第二節 「美好世界」概念之樣貌

一、西方文化烏托邦的概念

西方文化對美好世界的描繪，有所謂的「烏托邦」。

「烏托邦」一詞，創始於十五、六世紀英國政治家湯瑪斯·摩爾在 1516 年出版的「烏托邦」一書。「烏托邦」(Utopia)，來自拉丁文的音譯，意譯為「無何有鄉」，指涉的是一個虛無的，在現實世界中未曾出現的地方，摩爾使用「烏托邦」一詞代表「理想中一個極快樂美滿的國家。」⁶

「烏托邦」一詞雖出於十五、六世紀的摩爾，但「烏托邦」的理念，其具

⁶ 劉麟生：〈烏托邦學說的前因後果〉。收錄於湯瑪斯·摩爾著，劉麟生譯：《烏托邦》，臺北，五南圖書出版股份有限公司，2018 年，頁 26。

體描述主張則可上溯到柏拉圖的《理想國》。

柏拉圖論述理想國時，是以析辨的方式，針對城邦(國家)在各項事務中，應該如何運作以達到城邦全體人民最大幸福作細部的解說，並未給予一個圖像式的願景描繪。二十世紀初期，美國歷史學家劉易斯·芒福德，在剖析柏拉圖「理想國」運作之時，給「理想國」一個圖像式的願景描繪，有助於我們對其「理想國」宗旨的掌握。

在田間，農民可能正在耕地以備秋播。在梯田上，一群男人，女人和孩子正在小心翼翼，一顆一顆地採摘橄欖。在雅典衛城最高處的體育館里，男人們和年輕人正在鍛鍊；當他們練習投擲標槍時，陽光照在槍身上，反射的金光閃入我們的眼中。除了這些人們，在俯瞰城市的林蔭道上，一位治國者正在來回踱步，與他的學生進行著快速而認真的交談。⁷

透過這一段願景描繪，我們可以看到「理想國」中明顯的社會階層，最低處的平地上有著一群農民從事農耕生產，也就是「勞動者」；衛城高處有一群正在從事體育訓練的男人，也就是「保衛者」；另外，在林蔭道上還有一位「治國者」，也就是「統治者」正與學生們溝通討論。「勞動者」、「保衛者」、「統治者」就是「理想國」能維持其美好幸福的社會結構依據。每一階層或身分的人都有其自己的任務，能完成自己的任務就能帶給城邦(國家)幸福，也就實現了柏拉圖所謂的「正義」，而「正義」實現的地方就是世間最理想的國度。

對於柏拉圖來說，要讓「理想國」在現實生活中的出現，必須有一套相應的方法，上述的階層是一個基礎架構，實際要運行尚有許多細微的手段。例如，對於城邦(國家)保衛者的教育而言，柏拉圖要執行的是一「遮敝式的教育」。在《理想國》一書中，論及「宗教與文化」的觀點時，柏拉圖認為城邦的保衛者不應該接觸描繪恐怖地獄的文字，因為這有害於保衛者勇敢的培養。

我們還必須排除一切描繪冥府的可怕可厭的名稱：酷希圖和斯地可思、地下的鬼魂、無精力的幽靈，以及一切讓人聽到就顫抖的類似字眼。我並不是說這些怖人的故事毫無用處。但是，我們的衛士有可能因它們而精神過分緊張或情類婦孺的危險。⁸

⁷ Lewis Mumford 著，梁本彬、王社國譯：《烏托邦的故事：半部人類史》，北京市，北京大學出版社，2019年，頁44。

⁸ 柏拉圖著，侯健譯：《柏拉圖理想國》，新北，聯經出版事業股份有限公司，2019年，頁126。

因為害怕城邦保衛者受到不良的影響，對於「詩」與「故事」柏拉圖也都有嚴格的要求。

假使我沒有錯，這是因為我們必須說，在處理人上，詩人和講故事的，在告訴我們，惡人常常幸福，好人不免痛苦，不義不經發覺就頗多利益，正義則是損己利人的時候，不僅犯下了最嚴重的謊言罪。我們要禁止他們說這種的話，命令他們唱、說跟這些相反的。⁹

對於音樂，柏拉圖亦有其關於「音樂教化」的主張。他說：

錯綜複雜的音樂，或生放蕩，或生疾病。而純樸的音樂，則在靈魂裡是節制之父。¹⁰

樂教較任何其他工具更有效力，因為節奏和諧調會入據和牢附靈魂深處，賦予雍容氣象，並且使受到正當教育的人靈魂優雅，受到不正當教育的人靈魂粗俗。¹¹

凡此種種可以看出柏拉圖要建立一個自己心目中的「理想國」，必須強制摒除世間上存在著的許多與「理想國」精神相悖的事物。為了陶冶保衛者高尚善良的靈魂及保國殺敵的勇氣，他們所讀的文字、詩歌、故事，所聽的音樂都是經過篩選的，也就是說，他們的心智靈魂並非他們出生原有的，而是被有目的地培養出來的，柏拉圖認為這種被培養出來的心智靈魂，才是世界理型的真實呈現。

比「遮蔽式的教育」更進一步的是，柏拉圖賦予「理想國」執政者「說謊」的權力。依劉若韶在讀完「理想國」後，對其「執政者」有一段這樣的說明：

蘇格拉底在討論藝文教育內容時，曾經提到執政者為了城邦的公眾利益，可以向敵人或公民撒謊。在談論過執政者的選拔以後，蘇格拉底說，城邦的建立者需要向執政者和城邦其他公民說一個必要的謊言。即使這個高貴的假話 不一定能夠騙過執政者，至少要能騙過城邦其他人。

⁹ 柏拉圖著，侯健譯：《柏拉圖理想國》，新北，聯經出版事業股份有限公司，2019年，頁136。

¹⁰ 柏拉圖著，侯健譯：《柏拉圖理想國》，新北，聯經出版事業股份有限公司，2019年，頁158。

¹¹ 柏拉圖著，侯健譯：《柏拉圖理想國》，新北，聯經出版事業股份有限公司，2019年，頁153。

而這個「高貴的謊言」，便是：

我（蘇格拉底）是打算逐步把它傳達出來，首先是對執政，其次對軍人，最後對民眾。我們要告訴他們，他們的青春只是場夢，他們自我們接受的教育和訓練，僅是表面現象。自現象而言，他們在大地的肚子裡孕育滋養的全部期間，當他們自己、他們的肢體與附屬的物形成的時候，當他們的形成完畢，由大地也便是他們的母親把他們生出來的時候，這一切都只是表面現象。因此他們的國土是他們的生母乳娘，所以他們有責任為的福祉盡力，並且保衛她不受攻擊，他們還要把她的國民，看做大地的子女，自己的兄弟。¹³

蘇格拉底說完一段之後，再持續說明後半段的謊言：

在我們的故事裏，我們要對民眾說：公民們，你們是兄弟，但神祇把你們造得頗不相同。你們之間有的有指揮能力，神祇在這種人的體格裡摻進了金子，因此他們還具有最高的榮耀。他用銀子造另一種人，是為輔佐；至於要做農夫工匠的人，他則用銅鐵構成。這種門類，一般都保留遺傳在子女身上。但由於人人本屬同種，金父有時會生銀兒子，銀父有時會生金兒子……他們應當注意，他們的子身上摻雜些甚麼元素。假使金父或銀父的兒子，居然混得有銅鐵，那就表示大自然定下了階級的轉移，則身為執政者的，必不能因為這個兒子要降低其階級成為農夫工匠，而對他加以憐憫。¹⁴

柏拉圖在這一段建構「理想國」的做法中，有其卓越之見解。要培養「保衛者」的愛國之心，並認為「理想國」中三個社會階層，並非固定不動的，較之印度波羅門種姓制度的世襲階級制度，更符合現代人對理想世界的憧憬。然而，柏拉圖要將這些概念植入「理想國」中的群眾時，利用的是「神祈」的力量。以這樣的敘述看來，柏拉圖明顯知道，他所了解的美好社會結構，其實和神明沒有什麼關係，可是一般群眾或由於智識不夠純熟，亦或由於長期傳統文

¹² 劉若韶：《柏拉圖「理想國」導讀》，臺北，臺灣書店，2002年，頁127。

¹³ 柏拉圖著，侯健譯：《柏拉圖理想國》，新北，聯經出版事業股份有限公司，2019年，頁175~176。

¹⁴ 同前註。

化的浸染，無法了解「理想國」設計精明之處，柏拉圖只好灌輸「保衛者」是大地之母所生，而「理想國」中的群眾與生俱來便有不同等位的金屬成分。

「神道設教」是古代執政者最常使用的統治手段，科學知識未發達的社會，訴諸「神諭」往往是最有效率的。社會群體中的先知，因其高於常人的智慧，對現實世界的美好有其一套的宗旨思想與建造方法，也了解到群眾無法理解，於是常常讓其理論為神話合而為一，讓群眾能接受採納。

為了要達到「理想國」的目的，柏拉圖以神明之說干預了群眾的思維，以遮蔽式的教育，限制了群眾的思維，其所建立的「理想國」是柏拉圖自身的理想國。以柏拉圖被尊為希臘三哲之一的地位而言，其智慧高度足以讓他建立起一個美好的理想國度，但美好的理想國度就只有這樣一種形式嗎？群眾果真依柏拉圖的理想國邁進，他們唯一能達成的目標就是「柏拉圖的理想國」，而不會有其它的可能性，因為柏拉圖「遮蔽」、「神教」的手段，便切斷了發展的可能。在「理想國」中生活的人，有幸福美滿、有平安喜樂，但似乎就是少了「自由」的氛圍。

少了「自由」的氛圍，或許尚能忍受，依照柏拉圖「理想國」的理念，還推導出一些做法，是目前這個社會尚無法認同的。

第一是共同婚姻制。

這些治國者（包含保衛者）的妻子是共有的，他們的孩子也是共有的；父母不認識自己的孩子，孩子也不認識各自的父母。……這個制度的特點之一是，鼓勵最好的公民——最強健、最聰明、最俊美的男女——進行結合，繁衍後代。¹⁵

第二是淘汰弱勢。

就像莊稼地裡的雜草會影響莊稼的生長一樣，柏拉圖也隨時願意清除理想國中的雜草，淘汰那些身心太過畸形而不能參與到美好生活中的人。如同健壯的雅典人一樣，柏拉圖這樣做是為了驅疾治病，所以他無暇顧及那些身心殘疾之人。¹⁶

按照柏拉圖理想所建立的國度，我們至今還是無法想像，為了全體社會群眾的

¹⁵ Lewis Mumford 著，梁本彬、王社國譯：《烏托邦的故事：半部人類史》，北京市，北京大學出版社，2019年，頁38。

¹⁶ Lewis Mumford 著，梁本彬、王社國譯：《烏托邦的故事：半部人類史》，北京市，北京大學出版社，2019年，頁39。

福祉，對於那些會拖累社會發展的弱勢族群必須加以鏟除，以現今的觀點來看當然是慘絕人道，天人共憤之事，已具魔道特質。另外，忽略人類天性中的情感倫理，強制執行共妻制度，其可行性多高似乎未納入考量。估且不論社會道德形塑後的「一夫一妻制度」或「亂倫觀念」，單純「共妻」引起的內在情感傷害及隨之而來的暴力衝突，當是無可化解。這樣的理想國，雖然達到了某種幸福正義，但也傷害了許多主體生命。一個美好世界藍圖的設計者，常常在走向至善的同時，也染上了鮮血與罪惡。

二、儒家之大同世界

儒家對於美好世界的描繪，即是所謂「大同」。對於這美好世界的願景，禮運大同篇有一番描寫。

昔者仲尼與於蜡賓，事畢，出游於觀之上，喟然而嘆。仲尼之嘆，蓋嘆魯也。言偃在側曰：「君子何嘆？」孔子曰：「大道之行也，與三代之英，丘未之逮也，而有志焉。」大道之行也，天下為公。選賢與能，講信修睦，故人不獨親其親，不獨子其子，使老有所終，壯有所用，幼有所長，矜寡孤獨廢疾者，皆有所養。男有分，女有歸。貨惡其棄於地也，不必藏於己；力惡其不出於身也，不必為己。是故謀閉而不興，盜竊亂賊而不作，故外戶而不閉，是謂大同。¹⁷

與「理想國」著重於各個社會皆層能分工合作，各司其職不同，大同篇中的孔子，以執政治施政能達到社會中群眾相助和樂沒有困苦的理想為依歸。其間，對於社會群體的運作，有與「理想國」相同者，諸如：「選賢與能」與「以哲學家為統治者」，都強調執政者的聰明才智是達成美好世界的條件之一；或是「男有分，女有歸」，「壯有所用」說明在一社會群體中每個個體都有其應盡的職務，此與「理想國」各階層之群眾皆必須盡己之責意義相同。

除以上兩點之外，孔子更重視人與人之間和睦和處，互助合作的感情。「不獨親其親，不獨子其子」、「老有所終」、「幼有所長」、「矜寡孤獨廢疾者皆有所養」、「貨不藏於己、力不必為己」，每一點都表述出在孔子心目中所謂大同世界，是「人道精神」的徹底實現，這與「理想國」中，柏拉圖以一個客觀的設計者，規畫社會的至善運作，有顯著的不同。柏拉圖要達「理想國」的實踐，過程中不免了要犧牲部分個體的生命，而「大同世界」則要百分之百守護每一

¹⁷ 中國哲學書電子化計劃：《禮記·禮運》 <https://ctext.org/liji/li-yun/zh>，引述日期 2021.02.10。

個微小的生命。所以，孔子的政治理想，包含著強烈的道德意識。韋政通說：

在孔子，知識、道德、政治，是走向同一個目標的三個不同階段的學習：一切古典知識的學習，除了作為謀生的技能之外，主要在輔助德性的修養，而培養德性的目的，又是為了做一個理想的政治領導做準備。¹⁸

所以對於「遮蔽式的教育」與「神諭之說」在孔子的教導中是看不到的。孔子不是一個社會結構的設計者，他認為利用教育使人認識「仁」的意義，貫徹「仁」的精神，社會體制自然而然便趨向大同祥和，而執政者的作為就是教導百姓、富足百姓，也就是實行「仁政」。

當人民富足了，便是執政者實現「仁教」的最好契機。

子適衛，冉有僕。子曰：「庶矣哉！」冉有曰：「既庶矣。又何加焉？」曰：「富之。」曰：「既富矣，又何加焉？」曰：「教之。」¹⁹

韋政通針對這段文字說明：

「教之」是先習禮義，最後的目的，是能成為道德的存在，所謂「天下歸仁」是也。冉有問的恰當，孔子也答的好，一問一答之間，一個合乎人道社會的理想圖像已呈現在我們眼前。²⁰

教育的內容，就是孔子所提的「仁」之實現，而「仁心」的展現，如何擴充到具體的事務操作，也就是政治運作，便由孟子加以發揮。

孟子認為要創造一個美好的社會，最重要的就是推行「仁政」，而「仁政」的實際內容，約有三項：第一：民生須與教化並重。《孟子·梁惠王上》說：「王如施仁政於民，省刑罰，薄稅歛，深耕易耨，壯者以暇日，修其教悌忠信，入以事其父兄，出以事其長上，可使制梃，以撻秦、楚之堅甲利兵矣。」²¹第二、在經濟制度上主張「均平」，也就是讓社會上每一個體的財富都一樣，才不會出現貧富不均，而引起紛爭。《孟子·滕文公上》說：「仁政必自經界始，經界不正，井地不均，穀祿不平，是故暴君汙吏，必慢其經界。經界既正，分

¹⁸ 韋政通著：《中國思想史》，臺北，水牛圖書出版事業有限公司，1995年，頁84。

¹⁹ 謝冰瑩譯注：《新譯四書讀本》，臺北，三民書局股份有限公司，2006年，頁216。

²⁰ 韋政通著：《中國思想史》，臺北，水牛圖書出版事業有限公司，1995年，頁89。

²¹ 謝冰瑩譯注：《新譯四書讀本》，臺北，三民書局股份有限公司，2006年，頁321。

田制祿，可坐而定也。」²²第三、須做到「推己及人」，也就是「人道精神」的發揮，也是孔子回答冉有提問「教之」的意思。《孟子·梁惠王上》說：「老吾老，以及人之老，幼吾幼，以及人之幼，天下可運於掌。」²³「關懷他人」，一直是孔子到孟子最終的理想，也是「美好世界」實現的重要指標。

以上三點中，一、二兩點涉及政治經濟的實際操作，須有手段及方法，但不是孔孟所著重的重點，第三點才是孔孟學說的精華所在，手段方法是末端，「仁心教化」才是根本。一國之君須能「老吾老以及人之老」，尚須將此精神教化於百姓心中，如此一來「美好世界」、「大同世界」方有可能實現。馮友蘭說：

我們已經知道，照儒家所說，仁，只不過是惻隱之心的發展；惻隱之心又只有通過愛的實際行動來發展；而愛的實際行動又只不過是「善推其所為」，也就是行「忠恕之道」。王道不是別的，只是聖王實行愛人、實行忠恕的結果。²⁴

孔孟的美好世界是美好人性在現實世界中的直接呈現，注重的是個體主體價值的呈現，孟子「人性本善」觀念的提出，就是符應個體主體在現實世界的呈現必保證為善的想法。在柏拉圖的「理想國」中，肯定的價值不是人之善性，而是觀念世界之善性，「理想國」中的哲王，就是把這世界的善性實踐在其「理想國」中，所以孔孟的美好世界不會犧牲個體的微小生命，而「理想國」為達成其美好世界，少數的犧牲是必要之惡。但再進一步探究，孔孟的「王道」比起「理想國」，其實踐之路更加遙遠。對於孔孟的仁政的這三項做法，韋政通也有著相同的看法。

從實效方面看，其中教化的成就最可觀，民生和均平問題，因涉及政治制度、社會結構，以及生產技術等複雜的條件，始終只是懸諸天際的空洞理想。²⁵

三、墨家之「兼愛非攻」與金光布袋戲中的「墨家」

在春秋戰國時代，與孔子孟子一樣，為了「美好世界」而四處奔走，提倡

²² 謝冰瑩譯注：《新譯四書讀本》，臺北，三民書局股份有限公司，2006年，頁416~417。

²³ 謝冰瑩譯注：《新譯四書讀本》，臺北，三民書局股份有限公司，2006年，頁326。

²⁴ 馮友蘭著：《中國哲學簡史》，臺北，藍燈文化事業股份有限公司，1993年，頁76。

²⁵ 韋政通著：《中國思想史》，臺北，水牛圖書出版事業有限公司，1995年，頁278。

一己之說者，還有墨子其人。金光布袋戲從《決戰時刻》開始便以墨家為其貫串所有劇集的主脈絡，及至現今本論文寫作期間的《仙古狂濤》也以墨家及縱橫家之間的鬥爭為劇情骨幹，而以「仙界」意欲統一九界為劇情血肉，所以「墨家」在金光布袋戲中一直是一條重要的線索。胡又天說：

新金光的世界裏，同樣有儒、道、墨、陰陽家，以後還可能有別家。而將墨家帶上舞台的角色，是登場於第二檔《決戰時刻》第 14 集的鉅子，「孤鴻寄語」默蒼離。他先是逐步指點、考驗主角俏如來（史豔文之子史精忠），然後收之為徒，為他鑄智、鑄計、鑄心。隨著劇情的推演，我們觀眾會發現：這默蒼離不只是另一個有著絕世智計的前輩，他根本就是貫串新金光全系列無數伏筆的靈魂人物；更重要的是，編劇透過他這一個極端的人物，為我們演繹了墨家思想的極致與極限。²⁶

默蒼離一角，在劇情中的設定是「墨家鉅子」，其使命就是在隱藏在黑暗中觀看監護九界不使有動亂，致力於九界和平，一開始的劇碼就是協助俏如來抗抗「魔世」的入侵。基於這樣的劇情脈絡設定，我們先回溯一下，先秦墨家對「美好世界」的詮釋與想望。

勞思光說：「墨子思想之中心，在於『興天下之利』。『利』指社會利益而言，故其基源問是乃為：『如何改善社會生活？』，此『改善』純就實際生活情況著眼，與儒學之重文化德性有別。」²⁷在這一段文字中，我們看墨子的思想就是要建立一個「美好世界」，這與金光布袋戲劇情的精神宗旨，也就是默蒼離使命完全相同。布袋戲常汲取中國傳統文化，藉以演義宗旨，敷陳劇情，我們在此可以得到很明確的線索。

那墨家「美好世界」的樣貌又是如何？與柏拉圖之「理想國」、孔孟之「大同世界」又有何不同？首先對於「美好世界」的描繪，墨子是這樣說的：

若使天下兼相愛，愛人若愛其身，猶有不孝者乎？視父兄與君若其身，惡施不孝？猶有不慈者乎？視弟子對臣若其身，惡施不慈，故不孝不慈亡有，猶有盜賊乎？（故）視人之室若其室，誰竊？視人身若其身，誰賊？故盜賊亡有。²⁸

²⁶ 胡又天：《金光布袋戲研究》，臺北，恆萃工坊，2016年，頁130。

²⁷ 勞思光著：《新編中國哲學史》，臺北，三民書局股份有限公司，2001年，頁279。

²⁸ 中國哲學書電子化計劃《墨子·兼愛上》：<https://ctext.org/mozi/universal-love-i/zh>，引述日期 2021.02.10。

分析上段引文，墨子心中的「美好世界」就是下對上的「孝」及上對下的「慈」，將整個社會階層分成上下兩半，「下者」順從「上者」，「上者」關懷「下者」，如此一來就周全了整個社會的和諧美滿，而到達這樣的美滿狀態就是社會中的每一個個體都沒有人我之別，愛己，也愛親人，也愛非親之人，這就是「兼相愛」的精神。而如何達到「兼相愛」這樣的結果，墨子給的回答是：「兼相愛」，將目的視為手段，在邏輯上是行不通的，而墨子也無意深入探討其內蘊，只以「兼相愛」為其各種學說做法的價值依據。對於「兼相愛」說的不合邏輯，勞思光解釋說：

（對於兼相愛，）墨子不向客觀方面推究，亦不向自覺心內層反省，只扣住中間一段，欲直接轉「不相愛」為「兼相愛」。於是此後一切理論以此點為中心，是故論墨學者無不以「兼愛」為墨學之代表觀念。

就此而論，墨家提出「兼相愛」為人生或政治的手段與目的，也就是價值，但並未將「兼相愛」的價值與人性聯繫起來，故墨子的學說少有人性自覺的道德價值，而這一點價值正是儒家學說最重視的地方。而墨家便以「兼相愛」為其最終的美好世界，而為達此美好世界有有許多主張。其中之一，便是「非攻」。勞思光說：「總而言之，墨子以為戰爭攻伐於義不可，於利無得，乃天下之大害。而君子應為天下興利除害 不可不非攻。於是，非攻成為墨子學說中最重要具體之主張。」²⁹

在金光布袋戲中，這「非攻」的思想並未明白由角色明白闡釋出來，卻由劇情的舖設中顯現出來。為了對付「魔世」，墨家藉由魯家的鑄造術打造「護世之兵」，「墨狂」劍，再結合墨家的弑師傳承，也就是「血之禁印」，再加上持劍者本身的「渡世大願」，三者合一能創生「止戈流」陣法，在陣法中擊敗無法被人世毀滅的「魔之首領」。然而傳承「止戈流」者，無法將止戈流用在人世，因為止戈流在人世中毫無效果，而墨家鉅子武功也皆非上乘，另外由於須配合「渡世大願」，致使「止戈流」充滿了墨家「非攻」的精神，而「止戈」兩字正是「非攻」的註解。而墨家在平亂後便隨即要引退，不參與名利權勢之爭的設定，也呼應了「非攻」的精神。

金光布袋戲汲取墨家文化作為其劇情發展的靈魂，並非外在形式的襲用，對於義理的詮釋也下了一番苦心，有承繼發展的部份，但也有其想像創發之處。而這「想像創發之處」就是默蒼離對俏如來的「鑄心」之舉。

²⁹ 勞思光著：《新編中國哲學史》，臺北，三民書局股份有限公司，2001年，頁289。

默蒼離(底下簡稱默)：對於小空的事情，你還在猶豫。

俏如來(底下簡稱俏)：這……

默：如果是別人的弟弟，你就能毫不猶豫，丟入魔世嗎？

俏：不能這麼說，任何的犧牲總是要避免。

默：死在靈界大戰的群俠，就沒有兄弟親人了嗎？到了這個關頭才放棄，不就是一種偽善。你的覺悟不夠：史豔文太仁，而你太過偽善，史豔文可以犧牲自己的孩子，而不捨別人的孩子，但你，卻是無論誰的孩子都不捨。

俏：我……師尊。

默：你要記住，無論是誰的孩子，誰的兄弟，你都要一視同仁的不忍，同時也一視同仁的捨得。³⁰

墨家講兼愛，人我不分一視同仁，但敵人犯時，若果必須犧牲一人，才能保住自己家人，那是犧牲自己人？還是犧牲別人？

當「魔世」要從時空縫隙中入侵中原時，只要把小空的肉體（小空為史豔文的二子）丟入魔世，便能阻止「魔世」的入侵。直接面對這個難題的人是史豔文，靈界之主梁皇向史豔文說明，是否把小空丟入魔世，讓史豔文自己作決定。犧牲小空，換取中原百姓免受魔世侵擾之災，不犧牲則中原須奮起抵抗魔世的侵略。以客觀的角度思之，兩害相權取其輕，將「小空」丟入魔世為正解，這一條思路，相信也是柏拉圖的「理想國」會採用的。而以儒家的「人道精神」來看，「小空」也是一條人命，豈能犧牲？以孔孟的主張來看，對這樣的道德兩難似乎未能提供答案，但儒家經典《左傳》也許能提供解答。

《左傳·隱公四年》記錄有石碣的大義滅親的故事。

州吁未能和其民，厚問定君於石子，石子曰，王覲為可，曰，何以得覲，曰，陳桓公方有寵於王，陳衛方睦，若朝陳使請，必可得也，厚從州吁如陳，石碣使告于陳曰，衛國褊小，老夫耄矣，無能為也，此二人者，實弑寡君，敢即圖之，陳人執之，而請蒞于衛，九月，衛人使右宰醜，蒞殺州吁于濮，石碣使其宰孺羊肩，蒞殺石厚于陳，君子曰，石碣，純臣也，惡州吁而厚與焉，大義滅親，其是之謂乎。³¹

石碣要殺衛國弑君者州吁，因自己的兒子石厚與弑君者交厚，因此在設計殺掉

³⁰ 《九龍變》第 21 集。

³¹ 楊伯峻編著：《春秋左傳注》，高雄，復文圖書出版社，1991 年，頁 37~38。

州吁的同時，也殺了自己的兒子。「大義滅親」是一種道德要求，它是當一個人在面臨正義與親情的有相當矛盾的時候，能夠從正義的觀點出手，做出最合宜的選擇判斷。

史豔文是個儒俠，他的思想較多的是儒家的影子，忠孝節義是史豔文的生命精神，儒家中有「大義滅親」的思想，也被奉為一種人生價值，對史豔文來說，犧牲自己的孩子以解救中原同胞的身家性命，也是一種大義滅親，對史豔文來說，雖然必須捨捨親情，但於自己的生命理念沒有衝突之處。所以在一陣痛徹心扉的沉思後，史豔文毅然決然犧牲小空，要將之丟入魔世。

史豔文：梁皇先生，靈界的職責就是封印魔世，此時此刻，真要功虧一簣，那在魑鬼大戰犧牲的百武會壯士，莫前塵先生，黑龍與白狼呢？他們又是為什麼犧牲，盡人事，聽天命，我們真的盡了人事了嗎？到了這一步，我們誰也不能放棄。

俏如來阻止史豔文…

史豔文：我捨得，難道你們替我捨不得……殺炎魔之時，我就已經下了決心，這個決心，仍然不變。³²

這是史豔文的大義滅親之舉。回到默蒼離與俏如來的對話，默蒼離對史豔文進一步的思索是，史豔文能做出決定是因為「小空」是史豔文自己的小孩，儒家義理的薰陶，讓史豔文在關鍵時刻做出他們認為對的決定，然而如果換成是「其它人的小孩」，由於「太仁」史豔文反倒無法大義凜然完成這種犧牲。再觀「俏如來」，既捨不得「其它人的小孩」，但也捨不得「自己兄弟」，所以將「任何一個小孩」丟入魔世，俏如來皆無法做得出來，只能任由「魔世」入侵，再思後續對策，這反而造成更大的損失。比起其父能以犧牲換取大義，俏如來反而因為愛惜每一個人的生命，無法解決現實困境，所以默蒼離認為這是一種「偽善」，只為了成全自己的善名，在「小損」與「大損」的選擇下，消極地選擇了「大損」。默蒼離認為「俏如來」必須看破自己這層偽善，才能傳承墨家兼愛的精神。「一視同仁的不忍」是墨子所說的兼相愛，也是儒家的「人道精神」，而「一視同仁的捨得」是默蒼離更推進一步的「兼相愛」，犧牲若是必須，不管親疏，皆須犧牲，而這是歷史中的墨家與儒家在其學說中皆未曾提及的。默蒼離金光布袋戲的劇情中，推演了墨子的思緒，演澤了當極端的情境出現時，墨家可能會出現的思路及做法。

史豔文願意割捨其子「小空」的生命，以成全中原百姓的安寧，終究還帶

³² 《九龍變》第 20 集。

有儒者的色彩，而默蒼離要犧牲「三百里的居民」以引誘魔世，讓魔世之主「帝鬼」輕敵，以便往後的佈局，那這裡的「犧牲的意義」就完完全全是「默蒼離」自己的學說，甚至也不是歷史上墨子所能想像的。這也是金光布袋戲中「墨家」的一大特色。

俏如來(以下簡稱俏)：魔世大軍潰敗了。

默蒼離(以下簡稱默)：(魔世的)伏兵、前鋒、中路、護軍，全數被破。這是為什麼？

俏：因為訊息的不平等，帝鬼對中原的瞭解太小，而師尊除了從梁皇前的手冊當中瞭解了帝鬼，還讓父親前往魔世試探，再從和魔世先鋒交過手的人口中，瞭解了魔世軍勢的能為與特性，針對魔世最可能的部署，進行反擊。

默：只有如此，沒有其它的原因？

俏：帝鬼太過輕敵。

默：你很瞭解帝鬼，你知道他的個性，知曉他會輕敵。

俏：不是。

默：想清楚，回答我！

俏：因為……

默：因為什麼？

俏：……

默：你的見識只有如此，你是說不清，還是說不出口，最大的重點在哪裡？說不出來，你就從這裡跳下，不用跟隨我了。

俏：啊！因為一開始，師尊你便佈置了讓帝鬼輕敵的因子，師尊不救那三百里的居民，是要讓帝鬼認為中原無力抵抗魔世的侵襲，不堪一擊。天擘峽先敗後勝，是要製造中原因小勝而自滿的意象。在天擘峽錯誤的地段佈陣，則是讓帝鬼以為中原無善戰的謀士，可以一舉擊潰中原。就算帝鬼是慎重之人，連接的示弱，也會讓他在無意之中輕敵，再針對七先鋒的特長，進行反擊。

默：這當中的第一步是什麼？

俏：是……是放棄營救那三百里的居民！

默：你認為這種作法很殘忍。

俏：俏如來願意相信有更好的辦法。

默：確實有更好的辦法。你有想到了嗎？那個更好的方法。假使你想到了，你就可以阻止我，

俏：徒兒還沒……

默：那這三百里的居民，便是因為你的無能而死。³³

這一段對話展現出金光布袋戲的幾個劇情重點。一是鬥智，各大組織勢力間，權謀智巧的運用。默蒼離在面對強勢的魔世入侵時，其所帶領的中原幾乎無法正面抵抗，默蒼離採用誘敵計策以達成戰鬥目標，但這個舉動除了想要完成滅魔大業之外，也要為俏如來鑄智，「智謀佈局」是維持九界和平的基本條件。

其二是默蒼離對俏如來的指導，是逼迫俏如來思考，要俏如來認清戰爭的本質，「犧牲」是無可迴避的。中原能大潰魔世大軍是因為「犧牲三百里地的居民性命」才換得的。這是默蒼離佈的局，當默蒼離要求俏如來思考此局成功的原因時，俏如來遲遲無法說出關鍵之處，是俏如來不願正視其「師尊」默蒼離此種「泯滅人性」的作法，但默蒼離要俏如來親口說出這項事實，這是默蒼離的「俏如來」的「鑄心」，要「一視同仁的捨得」。

其三，默蒼離向俏如來揭示更深的殘酷事實是，「三百里居民的犧牲」也許是權衡之下的「小損」，能周全更廣泛的「大義」，是有價值的。但是此犧牲說穿了還是因為佈局者的無能才會造成的犧牲。默蒼離肯定「小損」帶來的「大義」的周全，但不因此而肯定「小損」的正當性，所以默蒼離始終認為自己是「罪人」，並堅持「墨家」必須隱於暗處，是見不得光，沒有資格浮上檯面享受得勝後的權勢名利，皆是由於這種「罪惡」的背負。另一個呼應此想法的作為是，墨家鉅子殺師血繼的傳統：身為墨家鉅子的最後下場，就是被繼承者親自殺害，這等於表示對所有犧牲者的敬意及微不足道的補償。這就是金光布袋戲所詮釋的墨家精神。

與柏拉圖的「理想國」一樣，默蒼離的墨家也有「犧牲部分生命」的做法，但默蒼離的墨家更能接近體察底層生命的痛苦與無奈，與柏拉圖以超越人性，以世界至善的角度所設計的「理想國」風格完全不同，柏拉是「美好世界」的設計者，而默蒼離是「美好世界」的奮鬥者。設計者須要有全面的智慧，也就是哲王才能運作一個「美好世界」；而奮鬥者除了要有全面的智慧，尚須具有承擔的勇氣，才能帶領人們走向「美好世界」。

默蒼離最後的結局，便是設局讓俏如來，殺死自己以傳承墨家鉅子的身分與精神。

俏如來：「荒謬的是，這一局唯有在識破的時候才會中計，師尊讓此局根本無解。」

³³ 《劍影魔蹤》第 12 集。

默蒼離：「除非你死，或者我死。」

俏如來：「徒兒始終想不明白的是動機。」

（此時默蒼離取出墨狂，丟在俏如來面前）

默蒼離：「這一劍過後你會明白。如果你真的看明白所有的局，那你就知道你没有其他的選擇。我說過我要為你鑄智、鑄計，這是最後一項鑄心！殺了我你就會明白這最後一項。」

俏如來：「我要承擔…因為這是我的命運、是史家人的天命，師尊，多謝你，喝阿！！！」

（俏如來拿起墨狂，一劍刺中默蒼離。）

默蒼離：「這次你做的很好…不准…恨自己…」³⁴

默蒼離結束自己，讓俏如來（史豔文長子）繼承墨家精神，而俏如來是儒俠史豔文之後，此段劇情等於是宣告以墨家兼愛的作為取代了儒家的做法，「兼愛」與「仁」的精神相同，但走的道路不同，「鑄智」、「鑄計」展現更多的智略權謀，「智心」是要承擔極端道德兩難的背負，這是金光布袋戲在中國文化汲取化用中所取得的成果。

四、佛教淨土與「佛國地門」

默蒼離死後，劇情發展的幾條線索，一是魔世的入侵，俏如來尋找佛國天門對抗魔世，第二是墨家九算想謀奪中原的爭鬥，等到《墨世俠鋒》劇時，便出現了佛國地門這個組織，想以『洗除記憶』的方式給人世帶來幸福祥和佛國地門也為人間規畫了一個「美好世界」，而且想要實現這個「美好世界」。

金光布袋戲中的空間設定為「九界」，九個不同的地域，分別是中原、苗疆、鱗族海境、佛國、道域、羽國、魔世、妖界、仙界。地域主角為中原，以中原為觀眾的認同主體，其它境界為非我族類。

中原遭受東瀛西劍流的入侵時，中原人士自力救濟，在俏如來的帶領下成功擊退西劍流。之後苗疆意圖併吞中原，接著魔世入侵，故事皆圍繞在外邦異域的侵略，以及中原本身的抵抗，當然其中還包含墨家的九算奪權戲碼。

但是等到「佛國地門」出現後，這個原本是中原同盟身分的地域，忽而變成了中原甚至是九界的敵人。與西劍流、魔世以武力攻取中原的方式不同，佛國地門是想創造一個九界的「美好世界」。西劍流、魔世的目的，是佔有中原這塊土地，對反抗人士則唯有肅清，然而「地國佛門」的目的是，建立一個「淨

³⁴ 《劍影魔蹤》第 18 集。

土」，有情眾生不再感受痛苦的世界，其手段就是清除生命個體原本含有痛苦的記憶，重新給予一組只有幸福感的記憶，使生命個體活得幸福安祥。

當佛國地門大智慧佔領天門，將天門眾僧洗腦之後，大智慧說了一段話：

眾生沉淪苦海太久太久了，現在，救贖將以佛國為起點，淨化天下罪業，遍行九界疆域，再啟輪迴重生。³⁵

另外，大智慧在同時也向梵海驚鴻示現許多安祥平和的人間場景片段：諸如心傷菩提尊自我犧牲的錦煙霞又得以和菩提尊重聚；與玄之玄理念相反的俏如來，能和玄之玄把酒言歡；而一生皆在戰場廝殺你死我活的藏鏡人與千雪孤鳴在地門中過著家庭和樂的生活。大智慧淨化所有有情人類不喜歡的東西，只剩幸福喜樂，他認為這就是人間的淨土。人應該生活在這片淨土上，大智慧認為自己有責任將這份淨土在人間中實現。大智慧解釋「淨土」的意涵：

梵海驚鴻：這是……(指大智慧所示現的場景)

大智慧：真正的淨土，真正的未來。

梵海驚鴻：什麼淨土。

大智慧：無因、無業、無罪、無悲、無苦、無欲……記憶，是痛苦的根源。

梵海驚鴻：一步…。(忘記狀)

大智慧：忘卻也是一件好事。

缺舟：這樣，好嗎？

大智慧：這樣，不好嗎？

念：這才是真正的大同世界

因果業報、無明煩惱、悲苦悲傷、欲望貪求這一切煩惱，皆來自「記憶」，只要斷絕記憶，忘卻所有，也就不再有痛苦煩惱，有情眾生就可以活在一個祥和寧靜的淨土之中，也就是所謂的「大同世界」。

以上是金光布袋戲對「佛國地門」對淨土理解的設定，基本上與真實歷史中佛教對淨土的理解相近。勞思光說：

吾人若自較高一層面著眼，以整個印度傳統思想(包括佛教)為考察對象，則吾人仍可看出佛教與印度傳統想仍有一共同之基源問題。此即

³⁵ 《墨世俠鋒》第32集

「如何離開生命之苦」？亦可稱為「離苦」之問題或「離苦」之要求。以「離苦」為基源問題時，論者自須首先認家「生命之苦」，然後方能離開此苦；故佛教之原始教義，即自此問題始。³⁶

「離苦」是佛教的基源問題也就是其終極目的，「佛國地門」對於佛教最終目的的理解，是符合其教義的。而對於這個淨土樣貌的描繪在《維摩詰經》中有一段詳細的說明。當佛在毘耶離、菴羅樹園說法時，說明諸位菩薩能行各種菩薩道行，而證得淨土時，佛對前來求法的寶積：「是故，若菩薩欲得淨土，當淨其心；隨其心淨，則佛土淨。」³⁷

如果菩薩想要建位他的清淨佛土，就要首先清淨他的心地；當菩薩的心地清淨之後，那麼他的佛土也就清淨莊嚴了！而菩薩要清淨其自心，則須做到「無我無相地來救度眾生離苦」。以此看來，佛教所謂的「淨土」和柏拉圖的「理想國」、儒家的「大同世界」、墨家的「兼愛世界」不同，佛教不需要一個客觀土地的獲得，不需要政治事務的順暢運作，「淨土」的獲得只在自心上做功課。所以當舍利子以凡心之眼，質問佛，其現今講法時的這一塊土地為何仍充滿穢惡時，即遭螺髻梵王與佛的修正。

舍利弗：「我見此土。丘陵坑坎荊棘沙礫。土石諸山穢惡充滿。」

螺髻梵言：「仁者心有高下。不依佛慧故，見此土為不淨耳。舍利弗！菩薩於一切眾生，悉皆平等。深心清淨，依佛智慧則能見此佛土清淨。」

於是佛以足指按地。即時三千大千世界若干百千珍寶嚴飾。譬如寶莊嚴佛無量功德寶莊嚴土。一切大眾歎未曾有。而皆自見坐寶蓮華。³⁸

現實世界在凡人眼中，只是污穢罪惡之地，只要能依佛智慧持續修行自然而然能得見佛國淨土。所以在金光布袋戲佛國地門的故事中，身為大反派的佛國地門不像西劍流、苗疆、魔世等攫人土地，害人性命，而是以「無我梵音」洗除世人原本之記憶，甚或更改其記憶，以使個體生命充滿幸福感，如此一來即達成佛國地門「淨土」的實現。

修佛者要達行「淨土」、「彼岸」需有方法，但苦海無邊，佛法深湛，依何法門而達「淨土」，乃使佛教分宗別派，各有各的修行法門。佛教修行的法門在六祖慧能時起了很大的變化，許抗生說：

³⁶ 勞思光著：《新編中國哲學史》，臺北，三民書局股份有限公司，2001年，頁189。

³⁷ 陳慧劍譯注：《維摩詰經今譯》，臺北，東大圖書股份有限公司，2020年，頁35。

³⁸ 陳慧劍譯注：《維摩詰經今譯》，臺北，東大圖書股份有限公司，2020年，頁46。

慧能的頓悟成佛說，宣揚的是一種簡捷的功夫。既然成佛在於「一念」，在於剎那頓悟，那麼傳統佛教所主張的讀經、念佛、坐禪等一系列修習功夫，也就失去了重要意義。……總之，慧能禪宗的創建在我佛教史上是一個根本性的變化。³⁹

要修習佛法，成為一覺者，脫離苦海輪迴，得到佛性真如，必須透過許多方法，諸如讀經、念佛、坐禪等。另外，《維摩詰經》中也有謂：「布施、持戒、忍辱、精進、禪定、智慧、及方便力，無不俱足」⁴⁰為求佛證道的方法，各種法門不一而足。而慧能認為「頓悟成佛」也是一個重要而簡捷的方佛，《六祖壇經》中提到：「善知識！我此法門，從一般若生八萬四千智慧。何以故？為世人有八萬四勞塵勞。」⁴¹在六祖慧能以前，因人間有八萬四千塵勞，故對應出八萬八千法門為修佛之法，而今六祖以一攝八萬四千，只要依其摩訶般若波羅蜜之頓悟法門，便能見性成佛。

依此萬千法門現象，金光布袋戲對佛國的設定便有「八門」⁴²之大宗派。在「佛國地門」故事中出現者，有天門、及地門兩大宗派，另有苦修法門及地藏師等小眾修行者。但著重的法門，亦即成佛之法者，只有地門。

「天門」劇情未強調其法門為何，只代表一般佛教渡世的精神，其故事以協助中原俏如來抵抗魔世入侵，以及菩提尊渡化魔者錦煙霞為主線，其後在地門出現後，成為地門要擴張九界時，最先以「無我梵音」「渡化」的對象。

地門的創建，由缺舟向梵海驚鴻說明：

缺舟：與天門同樣，是達摩金光塔內藏的八門之一。

梵海驚鴻：那方才你所說的三十六名高僧又是怎麼一回事？

缺舟：那群高僧，有感於此生有限，智慧貧乏，修行困難，因此另闢蹊徑別開法門，他們便成了地門的創建者。經歷數代之後，他們的理想得到更多的認同，地門才終於完善。由現今的大智慧掌理。

地門是因三十六名高僧急於成佛，救取捷徑而創立的，其後因為更多的高僧認同此「另闢蹊徑別開法門」的理念不斷的加入，最後集合了一〇八個高僧的意識，建構成一個「無垢之間」，自號為「大智慧」，以進行以「無我梵音」洗除

³⁹ 趙樸初、任繼愈等著：《佛教與中國文化》，臺北，國文天地雜誌社，1990年，頁278。

⁴⁰ 陳慧劍譯注：《維摩詰經今譯》，臺北，東大圖書股份有限公司，2020年，頁1。

⁴¹ 李中華注譯、丁敏校閱：《新譯六祖壇經》，臺北，三民書局股份有限公司，2007年，頁50。

⁴² 「八門」的設想，也許來自中國漢語系佛教的八大宗派。依思源〈中國佛教的宗派〉一文，提到這八門分別是：三論宗、瑜伽宗、天台宗、華嚴宗、禪宗、淨土宗、律宗、密宗。

眾生記憶解脫痛苦為證道之途。自號為大智慧者說：「這個名號代表永恆不變的法——佛法。」⁴³地門大智慧的這個證道捷徑，由缺舟與俏如來的佛理的爭辯中可以清楚的呈現出來：

缺：為什麼你會認為玄之玄罪無可逭？因為他不知悔改？但若他真正悔改了，你真該給他一個完全自新的機會。就算你真給他了，你也會認為愧對受害者，而被良心折磨，

俏：我又如何判斷，他的悔改是真是假，縱虎歸山，以直報怨，對錯之間的抉擇，總是難以取衡。怎樣的智慧，才能分辨人心？

缺：如果能真正讓一個人改過呢？

俏：俏如來願意相信能。

缺：其實你沒錯，一步禪空也沒錯，只是缺少關鍵。

俏：怎樣的關鍵？

缺：忘卻仇恨，或者說，放下，俏如來，你遲疑了……

俏：我只是在想，佛有洗去記憶的方法，而熟稔此法的菩提尊，最後卻選擇以肉身承受尚同會眾的攻擊，

缺：菩提三悟中的「來處惹何埃」，恐怕只能對單一的個體施用。

俏：或者是菩提尊認為這不是悟。

缺：你認為的「悟」，是什麼？

俏：不能放下的一切，刻骨銘心的經歷，所以才有今日的俏如來，

缺：既知痛苦，為何還惦記痛苦？

俏：昔時世尊出身釋迦族王脈，權勢在握，享盡富裕，更有妻兒相伴，卻因一次外出巡遊，逢遇生老病死景象，決心尋師求道，之後，才成就了菩提樹下的釋迦牟尼

缺：因為世尊悟了

俏：不經苦，如何了苦，不知愛恨，如何明說愛恨，頓悟是一瞬，但在這一瞬之前，早已不知經過多少累積，功成一篲，焉可忽視九仞之基，妄想強剝離七情六慾，不也形同為了逃避，而遁入空門，這樣，也算是悟嗎？

缺：哈，果真苦海無涯。⁴⁴

這一段話，標示出整個地門故事的「義理對決」。缺舟雖然是大智慧理念的質疑

⁴³ 《墨武俠鋒》第30集。

⁴⁴ 《墨世佛劫》第6集。

者，但在此的論述是屬於大智慧的洗除記憶以證大道的理念。而俏如來在此處，以墨家維持九界和平的背景，要質疑大智慧理念的錯誤之處。

先換一個角度說，若大智慧最終完成其理念，協助眾生洗除記憶換得平安喜樂的生活，其實和俏如來墨家維持九界和平的理念其實是同一歸趨，這一段文字中，缺舟並未以此點質問俏如來，僅是讓俏如來在佛門理念的論述中說明地門理念的謬誤。

缺舟所說大智慧的理念與作法的論述是：玄之玄是動亂九界的禍源，為了九界和平，俏如來將之鏟除。鏟除的過程中雙方死傷難免，又進一步引起了紛爭，缺舟認為「真正的屠刀，就是冤冤相報」。只有「忘卻仇恨」，選擇「放下」才是達到和平喜樂之法。而現在佛門，有這樣的法，能洗除眾生記憶，便能達到「忘卻仇恨」及「放下」的效果。

俏如來的反駁是，以世尊放棄富貴權勢，親到世間紅塵才能證道，來說明這些「經過」都是必須的，這是一個利用身分權威的反證，世尊是佛教創始者，其經歷無可反駁，再從經驗上看，世尊悟道也不因洗除記憶，而是經歷生老病死的景象。重視每一個個體的情感經驗，是俏如來面對地門理念的最終立場。而劇中大部分受地門影響的人，也堅持這個立場，相信大部份的觀眾也都選擇了這個立場，因此俏如來在這一波的劇情，又順理成章的成為救世的英雄，而不被認同的佛國地門就是反派人物。

然而，缺舟最後一個結論，對於義理的透析，又是一個重擊。每一個人，都選擇了願意與「記憶」、「痛苦」共存，所以每個人都願意沉淪在苦海，但每一個人人都渴望幸福喜樂的日子。所以，缺舟聽完俏如來的話後，最深的一個嘆息就是「果真苦海無崖」。地門擁有洗去記憶的能力，若能幫助眾生離苦得樂，地門的方法，未嘗不是好方法。在這個地方，俏如來尚未能說服缺舟去阻止大智慧理念的推行。

俏如來在參透梵海驚鴻帶來的顛倒夢想時，參透了地門大智慧的玄機，對大智慧的意圖，有如下的總結：

俏：而這個目的，就是創建一個無罣礙、無恐怖、無顛倒夢想的終極世界。是，地門，打算重新改造整個世界所有的人的記憶，建立他們心中所理想的佛國。⁴⁵

與「理想國」、「九界和平」一樣，「佛國地門」的理想佛國，都有「犧牲眾生」的做法，在中國的思想傳統中對美好世界的渴望，並沒有討論到犧牲的必要

⁴⁵ 《墨世佛劫》第 10 集。

性，不管是「儒家」、「墨家」都認為依照一定的原理原則，積極奮鬥一定可以達到大同的世界，而「理想國」從務實的層面卻探討了「犧牲的必要性」，針對這一點，金光布袋戲的編劇透過「墨家」演繹出了屬於默蒼離的「墨家」的淑世理念，也透過「佛教」發想出屬於「佛國地門」的救世宏願，雖然是出於戲劇張力的需求，也展現了對於這些傳統文化另一個方向的思考：一個淑世的現實運作，該如何看待伴隨而來的「犧牲」？

五、金光布袋戲中「美好世界」的演繹

美好世界這一理念企盼，是不論古今中外的政治家、文學家、哲學家們所須面對的課題。政治家透過現實操作要在人間實現和平幸福，文學家在文字中描寫世外桃源的樣貌，哲學家以玄思及系統邏輯建立幸福美好的真理。金光布袋戲在這方面也做出了自己的嘗試。中國的思想文化中，不論是儒家、墨家、還是佛教，其所提出的美好世界完全迴避了「犧牲」這一議題，避免談論兩難或取捨的困境。儒家談仁善，擴而充之，世界自然美好，墨家兼愛則國與國之間便能非攻，至於佛教以一己之力聞聲救苦，點滴行善，便能企及救世理想。相較起來面對現實層面的美好世界，佛教還要務實一些，但終究沒有談到犧牲的課題。

談到犧牲的議題，有西方柏拉圖的「理想國」。為了城邦總體的幸福，柏拉圖可以犧牲無能者，或自甘墮落者，這在中國思想中幾乎是看不到的。孟子談人皆有善性，佛家也討論一闡提也有得救的可能，這與理想國完全相異。金光布袋戲中，編劇巧妙地設想了佛家中若像理想國願意討論「犧牲」的議題時，會是何種面貌？而這樣的面貌出現在佛國地門中，使得佛國地門的劇情在具有娛樂效果的同時，又兼具文化內涵的深化。而這個主題，正好對比出金光布袋戲中墨家的犧牲論，使得金光布袋戲這一綿長的故事性有了統一的主調。能做到這一點，西方柏拉圖理想國概念的引進，是一個很重要的因素。

第三節 劇中角色人物與地門的互動回應

與「佛國地門」故事有關的人物之間的關係，與其它故事最大的差別是，其劇情的流動與衝突，不是來自角色之間的恩怨情仇、情愛糾葛，而是來自角色間理想信念的差異，而每一個角色其情節所展現的意義，在能與本故事中地門理念有所對應及詮釋。本節藉由觀察本故事中的幾位角色之故事情節，再進一步詮釋其在地門理念中的作用。

地門組織結構，統治者為大智慧，其下護法有四大天護及八關武佐，另外大智慧分化出部分意識，注入叛天族肉身，形成缺舟一帆渡，擁有無上武力，以監察大智慧要遂行的理念是否有錯。大智慧，本身沒有肉體只有意識，須藉助他人的肉體行事，一開始是念茶羅，念茶羅死後，是受洗腦的競日蒼狼⁴⁶，最後集中於缺舟的肉身，缺舟的意識散離。

一、念茶羅——未能證果的修行者

尚未被大智慧意識入侵的念茶羅，是一個在倒吊林的苦修行者。他觀察到佛門禁地(地門)有人失憶情形，便阻止萬雪夜進入佛門禁地。

萬：禁地之中，究竟有什麼

念：未知……正因未知，所以恐怖，⁴⁷

念茶羅在此出現，主要在營造「佛國地門」的恐怖形象，其本身的苦修形象就給人一種陰森的感受。萬雪夜描述念茶羅的樣貌：「傳聞佛國之中，有苦行法門，以萬千苦行，換得諸般神通。大師以髮懸樹，足不沾地，傷痕斑駁，日曬雨淋，應是修行功課。」⁴⁸為求佛法神通，以髮懸樹，傷痕斑駁，再加上「倒吊林」暗黑陰森，若往內還有所謂禁地，豈非更加可怕？這是編劇為佛國地門著上的第一道「魔」的色彩。

在第一次俏如來進攻無垢之間，念茶羅死於清醒的藏鏡人之手，其意識回到大智慧，向缺舟講了最後一段話：

我連自渡也不成，如何渡人？這麼複雜的問題，還是留給諸位佛友參悟。四大天護中的逾霄漢，也是苦行法門的修徒，希望你們……罷了，各有各的緣法，罷了，自顧尚且不暇，罷了，此身已了，何必牽掛！

在這裏提到了幾個佛教的一般想法，「自渡」就是依修行而自悟，悟道後便能成佛，而成佛者，又常回到紅塵世間，救渡眾生，也就是「渡人」。「佛國地門」就是修行得道者所做的「渡人」事業。這一點與「缺舟一帆渡」有關，也是整個佛國地門故事的起點，下一小節將會述及。

念茶羅在這裏展現的意義，是佛教思想中較為消極的一面。念茶羅在被大

⁴⁶ 競日蒼狼：苗疆國主。

⁴⁷ 《墨武俠鋒》第 23 集。

⁴⁸ 同前註。

智慧意識佔據後，便以大智慧理念行事。倘如來第一次進攻地門時，清醒後的藏鏡人憤於被操弄意識，而打死念茶羅。念茶羅看到的是，以大智慧的功德圓滿仍無法救渡眾生，所以其意識才有「罷了」的嘆息。第一個「罷了」，原本想請大智慧觀照另一個苦修行者逾齊漢，但想到佛門說因緣和合，強求也是無用，就「罷了」；第二個「罷了」，想到自己苦修一生，又有大智慧之助，尚不能自悟，也只能「罷了」；第三個「罷了」，是因生命不敵業力而消亡時，想起了四大皆空，此生是假的佛理，而產生了即使願心未遂，性命已逝，也就「罷了」的想法。這三聲罷了，呈現的是一種無奈的「放下」，被迫的「無執」，與佛教對人生精進的追求，大徹大悟，灑落解脫的情懷完全不同。念茶羅是「大智慧」願心失敗的第一個犧牲者及見證者。

二、缺舟一帆渡——證佛道路的精進者

缺舟，是地門故事的主角，也是本故事刻畫得最成功的角色，但不是說像刻畫一般角色那樣，強調其個性鮮明，情感豐富。而是其修佛者的形象。缺舟在故事中，其身份是：大智慧的質疑者，一個理念的監督者。在許多場合，他必須用言語辨析大智慧的所做所為是否有錯，也必須灌輸地門理念給佛門之外的眾生，讓他們了解地門的初衷，所以，缺舟出場時，就是一直說法，並隨時判斷是非對錯，這很像佛典中佛理的辨析。

這樣的一個劇本的寫作特色，在臺灣布袋戲的演進史上是第一次出現的，雖然是第一次，但在戲劇的表現上便給人驚豔之感，缺舟角色的成功，顯現出金光布袋戲在創作路上的精進精神。

缺舟這的角色的發想，應該是源自「文殊師利」這個佛教菩薩。劇中，雁王與缺舟的第一次會面，雁王就看到了缺舟的配劍：

雁王：此劍何名？

缺舟：文殊。⁴⁹

其後，凰后在解釋雁王的佈局時，解釋了文殊的意義。

文殊師利，佛師也。無數劫前已成佛，卻倒駕慈航，化身菩薩，與世尊與眾生說法，手持智慧劍，斬斷眾生煩惱，是智慧的化身。對照大智慧眾僧，早已修行圓滿，卻流連世上，欲為世人群求解脫。廣澤寶塔洗去

⁴⁹ 《墨世佛劫》第 13 集。

所有的記憶，正如斬斷眾生煩惱的智慧劍，雁王在當時就已經了解缺舟的真實身分，而後他便作下安排。⁵⁰

這一段文字明確點出缺舟這個角色是來自大乘佛教的思想。初期大乘佛教重視修佛者在證道成佛之後還能在紅塵世間停留，救助眾生悟道、證道，也是「自渡」而後「渡人」的意思，也就是佛教中的「菩薩思想」。日本學者三枝充惠說：

由菩薩思想的發展，誕生了一種放棄成佛、自始至終依然是菩薩、專心於解脫、尤其是濟度眾生的新大乘菩薩，其中最著名的便是觀音菩薩。⁵¹

除了觀音菩薩，他又舉出了文殊菩薩為例：

文殊菩薩是文殊師利 (Mañjuśrī) 的音譯，又音譯為曼殊師利，或譯為妙德、妙吉祥等的稱略，在《般若經》裡頻繁登場，解說大乘的教說，尤其智慧出眾。⁵²

從這裡看來，缺舟身配文殊劍，便暗示他是文殊菩薩的理念代表。缺舟與大智慧，在劇中的角色，就是代表文殊菩薩放棄成佛，停留在紅塵世間濟度眾生的宏願，但分裂成兩角，一是執行者，另一為偵錯者。

執行者，大智慧角色形象較為簡單，就是一逕地擴展「無我梵音」的影響範圍；偵錯者，缺舟刻畫就比較困難，要四處試驗、說法，這個說法形象比較接近文殊菩薩在《般若經》中的角色，所以配有文殊劍者是缺舟，而不是大智慧。大智慧自覺證道圓滿，已起我慢之心，在劇中一開始就不是證佛者，一出場便明確是反派角色，而缺舟是接近證佛的角色，有大宏願，不自以為是，重視每一個眾生的想法，不急於成佛，更能顯現其菩薩救世的精神。

大智慧認為自己的方法一定能帶給世人幸福喜樂，離苦得樂，是一能「全能」的想法，一切事務都能遵照自己的想法進行，但缺舟表現的精神是，無論如何的自認為全能，總是沒有辦法接近全能，在愈趨向自己的理想，便愈需要檢視自己的做法與腳步。當大智慧加速擴展「無我梵音」的影響時，缺舟出面提醒大智慧：

⁵⁰ 《墨世佛劫》第 29 集。

⁵¹ 三枝充惠著：《佛教入門》，臺北，東大圖書股份有限公司，2003 年，頁 123。

⁵² 三枝充惠著：《佛教入門》，臺北，東大圖書股份有限公司，2003 年，頁 126。

缺：你的動作很快。

念：你也是。

缺：現在才是真正的茶冷了，茶味有差，泡的人不對。

念：只要讓一切不存在，就不會出現後續的錯誤。

缺：不是所有的事情，都能在掌握之中。

即使已經證道，斷絕五根，不受紅塵情擾，在實現淨土的過程中，「並不能掌握所有的事情」，這也就是「並非萬能」之意，換句話說，有一些狀況「無能」的情形是無可避免的。

當地門大智慧成功洗除天門眾僧記憶後，場景轉換到缺舟與萬朔夜的一場對話：

缺舟：聽過目連尊者用神通救五百釋種⁵³的故事嗎？

萬朔夜：怎麼救？

缺舟：昔時琉璃王欲侵略釋迦族，尊者便以法鉢收納五百族民，助其避劫。

萬朔夜：成功了嗎？

缺舟：當尊者再次打開法鉢，發現族民全數化為血水。神通不敵業力。

萬朔夜：你是說天門之戰。

缺舟：還有近期有此體悟的僧者，梵海驚鴻。

萬朔夜：你在惋惜。

缺舟：用最少的犧牲，達成目標，創建理想，是很多人的共識。但這個共識的定義，也因人不同。

萬朔夜：你的想法。

缺舟：我仍在想，仍在等，仍在找。

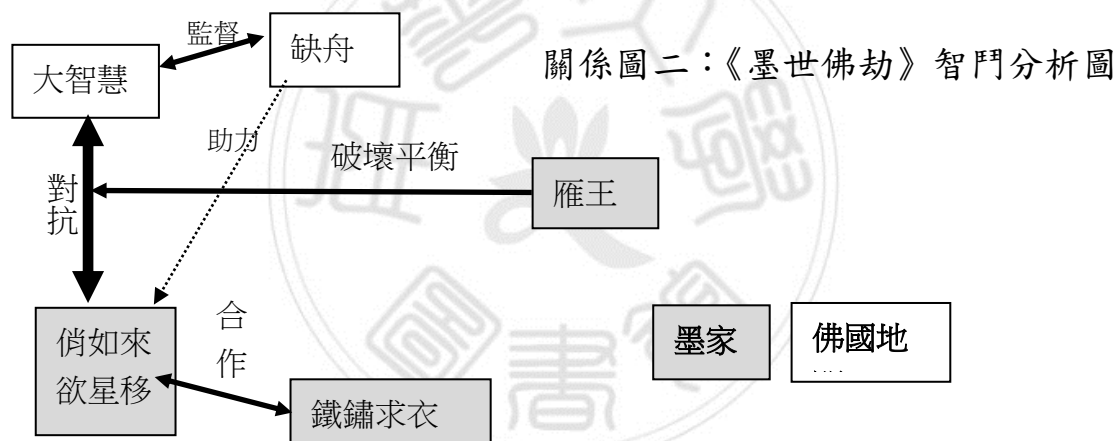
這一段對話，萬朔夜代表的是大智慧的意識，認為自己的百年修來的神通（劇情中的洗除記憶之法），一定可以解救世人，離苦得樂。但缺舟對此「神通」抱持懷疑態度，用「目連救五百釋族」故事，說明「神通再高」，甚至「全能」，都敵不過紅塵人間種種的業力牽引，因果循環。《法句譬喻經卷第二》對於「神通不敵業力」的原文是：「道德神力不能免彼宿對之罪。」佛果證得再高，從事

⁵³ 此典故出自《法句譬喻經卷第二》：「佛告目連：「卿為往看鉢中人不也？」曰：「未往視。」佛言：「卿先往視鉢中人眾。」目連以道力下鉢，見中人皆死盡，於是目連悵然悲泣愍其辛苦，還白佛言：「鉢中人者今皆死盡，道德神力不能免彼宿對之罪。」佛告目連：「有此七事，佛及眾聖神仙道士，隱形散體皆不能免此七事。」

「渡人」事業的時候，「紅塵業力」還是不可忽略的迴避的一道難關。大智慧以「洗除記憶」之法，要完成「渡世大願」就是忽略、迴避了「紅塵業力」，使其理念終歸失敗，缺舟代表的精神即是即將證果的菩薩雖然到達了「彼岸」，但仍然重視「此岸」的價值。

三、俏如來——地門迷途之點化者

智者之間的鬥爭是金光布袋戲的劇情的主要形式，智者大部份是為自己的組織出謀佈策，如海境的欲星移、苗疆的鐵鏞求衣、魔世的公子開明、東瀛的赤羽信之介；有些是為自己的人生理念為塵世貢獻心力，如墨家鉅子默蒼離、俏無來；有些是為自己的權力野心而合縱連橫，如玄之玄、忘今焉、北競王；再有一些是以權略智謀為人生遊戲，如弈棋鬥智取樂，如神蠱溫皇、雁王，這一「智鬥智」的形式是整個金光布袋戲的精神結構。「佛國地門」的故事也在這架構之中，其人物之間的「智鬥」關係如下表：



圖二《墨世佛劫》智鬥分析圖，協助釐清人物之間的關係，而底下的討論，則以各智者與佛國地門的理念互動為敘述主題。

俏如來身為金光布袋戲的第一主角，作為劇情中的英雄，他的想法就是劇情的主流思潮，也就是劇情中「政治正確」的思潮。對於地門以「洗除記憶」實現佛國淨土的理念，是完全站在對立面的。俏如來將用這種方式達成淨土理念的做法，稱之為劫難。

缺舟：換一句話說，缺舟的立場，就是地門的立場。
 俏如來：所以只要先生一句話，地門佛劫便可終止。
 缺舟：佛劫，你怎會用這個詞？

俏如來：佛門帶來的浩劫，難道不該稱為佛劫？⁵⁴

對佛國地門來說，他們是在渡世行善，可是這樣的方法，對俏如來而言卻是一場浩劫。雖然俏如來承認，這個洗除記憶的方法，對紅塵眾生確實有其助益。

錦煙霞：你講他們想建造他們的理想佛國，將人洗腦，算什麼理想佛國？

萬朔夜：也許不是這麼不可置信。我在地門的時間最久，地門之中確實一片祥和寧靜，

俏如來：也許吧！

銀燕：大哥，連你也這樣講

俏如來：如果我們遇到的是以前的叔父，我們身上的傷勢絕不止如此，地門，確實化消了叔父的戾氣。⁵⁵

劇情中，萬朔夜在地門待過一段時間，親眼見證地門的祥和寧靜，俏如來在親自遇到遭記憶洗除的藏鏡人時，感受其「戾氣」之化解，對以「九界和平」為抱負的俏如來說，佛國地門創造的世界是符合他的想望的。

之後，私底下，俏如來的弟弟銀燕，在詢問俏如來對佛門的看法時，俏如來也表現相同的態度：

銀：大哥，自上回開始，我就有一種感覺，其實，你不是這麼排斥地門的做法。

俏：我曾是佛門中人，明白眾生難渡。地門的理想，是期望真正的和平，眾生喜樂，無罪無業的和平。⁵⁶

「眾生難渡」是接承墨家鉅子身分的俏如來感受最深的事。他的師尊默蒼離為九界之和平，四處奔走、奉獻心力，在對抗魔世時，犧牲三百里居民換取中原全境的安寧，但最後無法得到中原群俠的諒解，遭受罵名。在這樣的情勢之外，俏如來必須大義滅親，親手了結自己師尊的生命，才能保全「墨家鉅子」為武林奉獻心力的可能。雖然，這個必死之局是默蒼離自己所設的，但因此也讓俏如來看到了「群眾的盲目性」，而這群群眾就是俏如來身為鉅子，畢生要守

⁵⁴ 《墨世佛劫》第9集。

⁵⁵ 《墨世佛劫》第10集。

⁵⁶ 《墨世佛劫》第11集。

護的對象。默蒼離的「鑄心計」除了要俏如來勇於承擔「犧牲小眾」的罪過外，也要俏如來真心守護這群「盲目的群眾」。就這層精神而言，墨家與佛家其實異曲同工，所以誅墨利器「墨狂」的使用三條件之一的「渡世願力」便顯現著佛家的色彩。

俏如來對這層「盲目愚蠢的群眾」，看得最明白透徹的時候，就是墨家九算之一「玄之玄」領導中原的作為，胡又天對玄之玄這個人在劇中的意義有很扼要的總結：

他（玄之玄）害死了一大堆有名沒名的人，從一個空降的，說是臥底在魔軍，但誰也沒聽過的俏如來的師叔、默蒼離的同門，一步步坐穩了「正道領袖」的位置，將愚蠢的群俠納為己用。……

他在《魔戮血戰》後期正式登場沒幾集，我們觀眾就可以從他內心獨白裡，得知他不是什麼好貨；俏如來和主角群也幾乎都從一開始就知道，他是個坑人的野心家。可是，在群俠心目中，玄之玄從尚同會的建立開始，便一直是個勇於任事、嫉魔如仇的形象。當他最終死在俏如來劍下的時候，俏如來也仍讓他在不明真相的群眾中保有英雄的名譽。⁵⁷

這個主題還延續至「佛國地門」故事結束後的《墨邪錄》，胡又天說：

最後的最後，到《墨邪錄》，當主角群幾乎已經忘卻玄之玄這個魔王，愚蠢的中原群俠還會懷念他，說如果有他領導，必定更能抵禦元邪皇。⁵⁸

在現實社會的群眾中，對於誰是英雄誰是惡魔，都難以有清楚的判斷和明鑑，遮蔽的東西太多，使人無法看清真正的局勢，所以指鹿為馬，倒黑為白。本應是英雄的默蒼離被視為奸惡之徒，本是隨意害人的妖魔反為英雄，這是盲目的群眾特質之一。經過鑄心及玄之玄事件的俏如來，很明白這個道理，就佛家渡化人心願望來說，沉迷於五根七情的眾生，就像這群盲目的群俠，是一群難渡的眾生，因此地門簡易的「洗除記憶」就是最便捷的創立淨土之法。

可是對於這樣的簡易之法，俏如來不受引誘，反認為是一場「浩劫」，他對銀燕敘述他的觀點：

遺忘，拋棄，所有的責任與痛苦都不存在，這樣輕易的人生，太不負責

⁵⁷ 胡又天：《金光布袋戲研究》，臺北，恆萃工坊，2016年，頁159。

⁵⁸ 胡又天：《金光布袋戲研究》，臺北，恆萃工坊，2016年，頁160。

了，每一個人都有選擇自己人生的機會，就是因為這樣，才顯得可貴。
正因為我曾是佛國中人，才會如此反對地門的做法。⁵⁹

這一段話強調，每一個個體的選擇才是可貴的，被賦予的記憶，雖然幸福和樂，終究不是自己的，自己才是生命的主體。對一個「渡世者」來說，「生命主體」的存在才是重要的。對個體而言，「遺忘」、「拋棄」責任與痛苦的人生太過輕易，不是成佛之道；對「渡世者」而言，洗除他人的記憶，就等於毀滅他人的主體，也就從而阻絕了眾生的成佛可能。這對佛教思想而言，是一個重要的旨意，才是「成佛」的真正意思，所以倘如來說，「正因為我曾是佛國中人，才會如此反對地門的做法」。

倘如來在第一次進攻地門的時候，遭受缺舟站在大智慧的立場，要求倘如來指出大智慧的錯誤，以阻止大智慧擴展「無我梵音」之舉。倘如來這次的說明，是對地門最後的回應，也是倘如來利用佛理宣明其人生態度：

你要我說服你，大智慧。愛恨糾纏，恩怨情仇，七苦不絕，五蘊熾盛，確實，人的一生活，充滿著各種痛苦，因因相循，果果相扣，眾生何時成佛？但是，正因錦煙霞姑娘痛苦的回憶，讓她今日領悟；正因為萬雪夜背負父債深恩，才能成就新一代大俠風範；狼主有恨，叔父藏鏡人有怒，但親情怎能割捨，因此今日倒轉矛頭，反攻光明殿。如果那真是一個美好的境界，經歷過地門的人，為何不願重回地門，就因為有這樣的痛苦，所以回憶才會美麗，所謂無悲無恨，也不過是無喜無樂的世界，這，怎能算是淨土？⁶⁰

倘如來肯定的是紅塵此岸的種種，此岸種種的經歷才是證佛道的最重要途徑，捨去了「此岸」也就沒有了「彼岸」，所以他認為地門的理念是錯誤的。

《維摩詰經》云：

佛言：「寶積！眾生之類是菩薩佛土。所以者何？菩薩隨所化眾生而取佛土，隨所調伏眾生而取佛土，隨諸眾生應以何國入佛智慧而取佛土，隨諸眾生應以何國起菩薩根而取佛土。所以者何？菩薩取於淨國，皆為饒益諸眾生故。譬如有人，欲於空地造立宮室，隨意無礙；若於虛空，終不能成！菩薩如是，為成就眾生故，願取佛國，願取佛國者，非於空

⁵⁹ 同前註。

⁶⁰ 〈墨世佛劫〉第 17 集。

也。」⁶¹

這段經文說明，菩薩要為眾生建立佛國淨土，並不是捨離眾生「於空地造立宮室」的，「若於虛空，終不能成」。菩薩要「隨諸眾生」各式各樣的根器利鈍、情感樣態、性格特質等不同的情狀，建立起其「淨土」，這才是佛教所謂的「淨土」。

劇情中，佛國地門一出場，即是反派，地門理念的虛妄荒誕，本就是一眼即知，金光布袋戲利用這個理念為反派創立新型態的「大魔頭」，從而演出一段精彩高潮有關佛門的戲碼，一新以往組織門派的「地域之爭」的情節，是布袋戲劇情很重要進步軌跡。本故事中，佛門魔性的描述，時空的錯置顛倒、佛理的爭鋒機辯，人物的理念對比，這些敘事手法的運用可謂爐火純青，令人嘆止。本論文以金光布袋戲中的魔性主題為主，下一章節會再就「佛國地門」的魔性特質做一梳理總結。



⁶¹ 陳慧劍譯注：《維摩詰經今譯》，臺北，東大圖書股份有限公司，2020年，頁34。

第五章 金光布袋戲魔之類型及意涵

以上兩章分別介紹了金光布袋戲中魔系角色的形象，以及因佛成魔的故事梗概。本章以此為基礎，分析金光布袋戲中魔系人物的四種類型，以突顯戲劇藉魔系角色想表達的主題思想，以及佛國地門魔性所展現的人性特色。另外，另闢一小節探討，魔系角色及故事的創作對「主體性」這一概念的描繪，以期彰顯金光布袋戲劇集中深化文化內涵這一特質。

第一節 金光布袋戲魔系人物的四種類型

這一小節針對金光布袋戲的魔系人物做一個分類介紹，並說明這些人物在劇情中的意義。下一張表格，是針對金光布袋戲中，從《決戰時刻》到《戰血天道》所做的魔系角色整理。

表五：金光布袋戲魔系人物種類

	劇集名稱	魔系人物	種類	魔之因	劇情主題
01	《 <u>決戰時刻</u> 》	東瀛西劍流：炎魔 中原：天恆君 魔世：梁皇無忌	擬人化之魔 人魔 擬人化之魔	敵方（橫跨空間） 出賣靈魂 敵方（橫跨空間）	勢力擴張 諷刺小人 主體堅持
02	《 <u>九龍變</u> 》	苗疆：酆都月 魔世：網中人	心魔 純魔	執著 敵方（橫跨空間）	佛教我執 毀滅力量
03	《 <u>劍影魔踪</u> 》	魔世：網中人 魔世：七先鋒 魔世：帝鬼	擬人化之魔 擬人化之魔 擬人化之魔	敵方（橫跨空間） 敵方（橫跨空間） 敵方（橫跨空間）	恩怨情仇 效忠組織 勢力擴張
04	《 <u>魔戮血戰</u> 》	魔世：戮世摩羅 魔世：滅世三尊	人魔 擬人化之魔	被拋棄 敵方（橫跨空間）	人性黑化 勢力擴張
05	《 <u>墨武俠鋒</u> 》	佛國：大智慧	心魔	執著	佛教法執
06	《 <u>墨世佛劫</u> 》	魔世：玄狐	擬人化之魔	原罪	主體追求
07	《 <u>墨邪錄</u> 》	魔世：元邪皇 魔世：應龍師 魔世：勝弦主 魔世：公子開明	擬人化之魔 擬人化之魔 擬人化之魔 擬人化之魔	敵方（橫跨空間） 敵方（橫跨空間） 敵方（橫跨空間） 敵方（橫跨空間）	勢力擴張 權利鬥爭 權利鬥爭 權利鬥爭
08	《 <u>東皇戰影</u> 》	無魔系人物	無	無	
09	《 <u>魃妖紀</u> 》	妖界：酒吞童子	擬人化之魔	敵方（橫跨時間）	勢力擴張
10	《 <u>鬼途奇行</u> 》	中原：絕命司	擬人化之魔	敵方（橫跨時間）	勢力擴張

	錄》				
11	《齊神錄》	中原：斬鉛華	心魔	心結	宗教信仰
12	《戰血天道》	道域：血神	擬人化之魔	執著（橫跨時間）	恩怨情仇

魔系角色類型	純魔	擬人化之魔	人魔	心魔
出現次數	1	14	2	3

從以上表格我們可以看到，魔系人物大約可分成四類：

一、純魔：扁形人物的作用及侷限

關於「魔」的情節設計及人物創造是霹靂和金光布袋戲的重要傳統。對於魔系角色的設計，最初都是以「毀滅性的力量」為主，以作為戲劇的主角的打擊對象，成就主角的英雄形象，魔在戲劇中只是一要附屬的角色。霹靂布袋戲中的七重冥王、魔魁、棄天帝，金光布袋戲中的炎魔、帝鬼等皆是，侵略苦境、吞併中原是這些魔王畢生的職志。這樣的角色特質，是「純魔」概念的人物化。金光布袋戲中不「純魔」形象出現的角色，就只有一個，那就是「網中中」蛻變前的「蜘蛛」形態：一個詭譎可怖害人的生物。

金光布袋戲中純魔只有一個，也就是之前介紹的網中人。網中人一開始出現，是為要營造魔世的詭譎可怖以及對中原的毀滅感，所以特別鋪陳其陰森驚悚攫人性命的一面，及至後來，與劇情中的各種人物的交流互動，乃純魔一轉而為擬人化之魔。這樣的轉變情形，可在許多重要的魔系人物中看到。實際而言，網中人的純魔現象只是為往後情節的鋪墊，不像霹靂布袋戲中棄天帝這種純粹毀滅力量的刻畫，棄天帝面對的是所有苦境正道的全面圍攻，網中人並未面對這樣的全面圍攻。

二、擬人化之魔：魔系人物的多樣化

純魔形象，是布袋戲中魔系角色的基礎特性，但因形象過於單調在連綿不斷的情節推展上，勢必成為情節中的雞肋，棄之無法增加劇情張力，留之則重複膩味，所以必須對這些純魔進行加工潤飾，以增加劇情的可看性。在這種需求下，擬人化的魔便大量出現在情節故事中。

這種擬人特性的魔，基本形象便是「侵略的力量」，再輔以人類不同個性的色彩，使這些魔相互之間有更多的差異化，於是魔系角色的創造刻畫便有更多

的展現空間，而魔系角色便擁有更細膩的主體特質：不只是對於中原的侵略者身分而已，還有魔系角色之間主體意識的衝突，對侵略目的的共識歧異，都顯示出不同的魔有不同的主體特質，並且也為劇情的張力提供了豐富的素材。

擬人化之魔，就是將把魔當成人來刻畫，基本就具有人的所有屬性，魔只是一個不同的種族，不是摧毀人的力量。對於擬人化的魔，主要是對於該魔，其魔性特質的想像，對於這種想像可以分成兩種，一是空間性的，二是時間性的。

空間性的魔，就是來自不同地域的外邦者，且須具有強大的力量，意欲毀滅主角的家園。在金光布袋戲空間設定九界中，具有此項特質的就是「魔世」，所以中原的動亂絕大部分來自魔世的威脅，而這些從魔世來的魔也具有純魔的特性但常常在情節的推動中被弱化，突顯的反而是人所具有「情感」或「個性」等等。第二章中介紹過「炎魔」，已清楚交待這項特質。其它擬人化的魔尚有「梁皇無忌」、「帝鬼」、帝鬼座下「七先鋒」、滅世三尊中的「熾焰天」、「蕩神滅」、「曼陀音」、「元邪皇」、「應龍師」、「勝弦主」、「公子開明」等等，這些魔系人物，其人的特質強於魔的特質，中原主要就是在對抗一個外邦的組織。

時間性的魔，也許來自外邦，但也不一定，但一定是從遙遠的過往，穿梭時間之流而出現的。這類的擬人化之魔，有「酒吞童子」、「絕命司」及「血神」等。

關於酒吞童子，其角色設定為妖界之主戰派領袖，是一個大妖怪，會不斷死後轉生。曾轉生成為日本大名守護織田信長，擁有王骨魔之甲。妖界主和派領袖將其逐出妖界，因心有不甘，總想要併吞其它各界。

關於絕命司，其角色設定為秦朝的徐福。徐福在協助秦始皇找尋長生不老藥時，得到意識保存的方法。藉閻王翎可以把自己的意識附身在別人的身體內，並將他人的意識覆寫。藉由這種方法，徐福的身體雖然死亡腐爛，但意識卻可以不斷的延續下去。

關於血神，其角色設定為楚漢相爭時的虞姬。當霸王四面楚歌，被漢軍圍於垓下之時，虞姬為幫助霸王逃脫，不想成為負擔，便自殺而死。死後因對項羽的執念而成為血神，想幫項羽逐鹿江山。

以上大略說明擬人化之魔設想的靈感來源。其靈感主要來自中國的歷史故事，對這些故事加以想像改編，在汲引傳統元素的同時，又賦予新的意義，並添加了故事的趣味性。

三、心魔：佛教思想的闡發

除了純魔、擬人化之魔的主體性刻畫，另一類的關於主體性刻畫的魔系角色就是「心魔」與「人魔」。

心魔指的是受到自己情緒左右，無法形成自我理性主宰，而行為極端危害人類的角色。金光布袋戲中最典型的心魔就是酆都月，酆都月執著於超越任飄渺而失去理智思考，行事漸趨極端。劇情中以其遭到魔心鑑的魔染失去本心象徵其墜入魔道，這是佛教徒對執著的認知，凡過於執著就容易迷失大道的追尋。對於這個義理的認知，更全面的展現在佛國地門故事中。

佛國地門的大智慧雖然是一個證道修行者，但在金光布袋戲劇情中是取代魔世的魔頭，對於其魔性的刻畫依然遵循魔系角色的四個面向。

「至強」方面，無人可抵禦無我梵音的影響；「詭譎」方面，在佛門禁地的刻畫中呈現；「驚悚」方面，則有「無故事的妖怪」的鋪陳；「毀滅」方面，就是眾生主體記憶的抹除。由這此方面來看，大智慧就是個魔系角色。只是個魔系角色的設定更為複雜，加入了佛家證道的理念。

但大智慧不是一個單純的毀滅者，不是純魔，他和酆都月一樣是一個「心魔」：大智慧是以其救世的姿態要來實現其美好世界的理念。就大智慧本身的目的上說，他帶給世間眾生的是幸福美滿的未來，可是其手段「洗除記憶」，對眾生來說卻是主體意識的毀滅，這就使得大智慧這個「心魔」的角色具有較深度的意涵，諸如手段與目的的背離、強迫他人接受的性質、與各方勢力週旋必須具備的鬥智能力，對我自理念設置監控者等主題，凡此都讓「大智慧」這個「心魔」的角色，擺脫其單一面貌的色彩，而在情節的推展中形成各種衝突高潮以及欣賞角度。

四、人魔：奸佞小人與被拋棄者的刻畫

人魔在角色的設定上和心魔一樣，身分上都是以人為主體。人魔指的是不是魔而自願為魔的角色人物。在金光布袋戲眾多的魔角中，人魔有二個：天恆君與戮世摩羅。

天恆君是中原人，當面對東瀛強大炎魔的進攻時，選擇依附東瀛殘害自己的同胞，當炎魔最終被消滅，而魔世大舉入侵時，又選擇依附魔世出賣中原人士。這是牆頭草兩邊倒的小人奸佞。

和天恆君不同，戮世摩羅是因為被史豔文以封印魔世為由，在大義滅親想法下被捨棄丟入魔世通道的人。身處魔世被魔世教導，以及被自己親人捨棄的恨意自然而然讓戮世摩羅成為魔世的一名要員，成為帝鬼的貼身護衛，甚至在帝鬼死亡後，取得其鬼璽而執掌魔世。

人為何成為魔？在人魔的刻畫中，展現出主動與被動的區別。天恆君因自己的利益，捨棄與同胞相處的情感，毅然決然投降敵營，甘為馬前卒，率領魔世大軍侵略中原。另一方面，戮世摩羅以身不由己的姿態化身魔將，一方面因為魔世的相助之情，一方面因為中原的背棄之恨，一出場便以一往無前的姿態為魔世打擊中原各個勢力，編劇對這兩個人物的刻畫詳盡而深刻。

魔系人物的分類如以上所述，接下來對佛國地門的魔性做一番說明。

第二節 佛國地門的魔性

金光布袋戲《決戰時刻》開始的劇情，一開始就圍繞在「外族以武力入侵中原」的模式之下，九界中「佛國」對「中原」來說是救助者，這樣的設定模式來自於中國傳統文化的影響。

「佛教文化」自東漢末年傳入中國後，經過魏晉南北朝的介紹傳播，到唐代的佛學中國化，「佛教文化」不管在執政階層，或是底層百姓中都是重要的思考模式或是行為準則。佛教徒在修佛的過程中須要對抗魔的侵擾，「魔」的含義成為人前進的障礙與敵人。所以在許多文學戲劇創作的文本中，對於可怕的敵人便常稱之為魔頭，而入侵的「外族」，也就常被稱為「魔」。霹靂布袋戲中，正道要對付的「魔」有「魔域」、「異度魔界」、「魔龍八奇」、「魔劍道」等，而金光布袋戲較為純粹只有「魔世」。對「中原」來說，最可怕的敵人來來自「魔世」，九界之中，「魔世」入侵的結果，就是「中原」全境的毀滅。底下是一張金光布袋戲自《決戰時刻》到《戰血天道》劇集情節中威脅中原勢力的表格。

表六：金光布袋戲威脅中原的勢力

	劇集名稱	劇情主軸	衝突形式
01	《 <u>決戰時刻</u> 》	東瀛入侵中原	土地侵略
02	《 <u>九龍變</u> 》	苗疆與中原爭九龍天書	土地侵略
03	《 <u>劍影魔踪</u> 》	魔世入侵中原（帝鬼）	土地侵略
04	《 <u>魔戮血戰</u> 》	魔世入侵中原（戮世魔羅）	土地侵略
05	《 <u>墨武俠鋒</u> 》	墨家內鬥	權勢爭奪
06	《 <u>墨世佛劫</u> 》	佛國地門擴張	意識侵略
07	《 <u>墨邪錄</u> 》	魔世入侵（元邪皇）	土地侵略
08	《 <u>東皇戰影</u> 》	海境、東瀛：組織爭鬥	土地爭奪
09	《 <u>魃妖紀</u> 》	海境東瀛組織爭鬥。妖界擴張。	土地侵略與爭奪
10	《 <u>鬼途奇行錄</u> 》	中原：藥物控制人類	藥物控制

11	《齊神錄》	玄武真道：利用信仰統治世人	信仰傳播、權利爭奪
12	《戰血天道》	道域：組織鬥爭	光大門派

從這一張表格，可以看出土地侵略與爭奪是劇情衝突設計最主流的方式，這合乎歷史發展的樣態：一個國家侵略另一個國家以取得更輝煌的盛世。金光布袋戲以此為主軸，以中原為主體，設計遭受外族侵略的情節。從《決戰時刻》到《魔戮血戰》四檔都是外族的侵略，先是東瀛，再是苗疆，後有魔世 2 檔，東瀛侵略中原的首領叫「炎魔」，四檔中有三檔都將外族描繪成魔的形態，可見將入侵者視為「魔」已是布袋戲劇情設計的常態，甚至到了第七檔還是以「魔世」入侵為衝突結構，更可看出這種劇情模式的普遍。

「佛國地門故事」從《墨武俠鋒》後半開始到《墨世佛劫》整部，劇情中魔世已遭封印，中原的最大威脅已經消除，然而曾是中原「救助者」的佛國卻出現了地門這一宗派，為了「淨土理想」，任意洗除世人的記憶。以劇情設計的形式而言，「佛國地門」這時取代了「魔世」的位置，成為劇情中另一個「魔」的存在。原本是淑世的理念，理應是帶領世界走向美好的引領者，為何在劇情中成為「魔」的替代者，底下分析二點理由：

一、不擇手段而為魔

美好世界的追求，淑世的理想的實現，是每一個聖賢豪傑或是平民百姓最終的願望。從柏拉圖對「理想國」的設計，到儒家的「大同世界」、墨家的「兼愛非攻」以迄佛教的「淨土」無一不是追求這樣的理想，為了這個理想，每一學說宗派都有其自己的一套理論及作法。

柏拉圖以「洞穴」為喻，設置了一個「理型世界」，而「至善」就是「理型世界」中最高的理型。¹為了達到這美好至善的世界，柏拉圖講述了勞動者分工合作的特質，保衛者該如何接受教育，哲王執政者該如何透過智慧治理國家，然而在這美好的世界中，許多音樂、文學活動都失去了其個體生命的主體，這多弱勢族群也被迫放棄自己的生命，在追求美好世界的同時，也必須面對「犧牲」的事實。

在「儒家」、「墨家」及「佛教」的學說思想中，並不存在「少部分犧牲以全理想」的議題。「儒家」實踐的大同理想是「矜寡孤寡廢疾者，皆有所養」墨家稱「民有三患，飢者不得食，寒者不得衣，勞者不得息。三者，民之巨患也。」重視的也是弱勢族群的福利。

佛教「淨土」理念中，認為世上無不可渡之人，每人皆具有佛性，皆可成

¹ 傅佩榮：《西方哲學心靈》，新北，立緒文化事業有限公司，2014 年，頁 73。

佛。《楞伽經》有樣的說法：「捨一切善根一闡提者，復以如來神力故，或時善根生。所以者何。謂如來不捨一切眾生故。」²因為「如來不捨一切眾生」，即使斷了善根的一闡提仍可生善根，從而有成佛入於淨土的可能。「斷善一闡提」是極度不信佛法之人，即使如此如來能要救度，佛教淨土也是周全每一個眾生的。

相較於中國傳統文化儒、墨、佛此種思想特性，金光布袋戲中的默蒼離之墨家、及佛國地門皆與之相悖。默蒼離遺訓要「一視同仁的捨得」與佛國地門清除眾生記憶，都是以「犧牲」周全「理想」的態度。若以默蒼離墨家和佛國地門兩者的「犧牲論」比較起來，似乎默蒼離之墨家更為接近魔道，因為那是對生命最直接的殘害，基於此點，倘如來在接受「墨家鉅子」身分負起「九界和平」的責任後，劇情的走向不再以「犧牲少數」做為劇情的意義主題，所以倘如來在劇中的悲劇色彩，不如默蒼離深刻，倘如來在對付外來的侵略者時，不用面對考慮犧牲的問題。而這個「犧牲」劇情意義就由佛國地門故事承接。

不犧牲血肉鮮明的客觀肉體，那就犧牲無血無肉抽象虛幻的主觀意識，以「洗除記憶」的神通，達到「美好世界的追求」，每個人都能活在平安喜樂的淨土，只要改換新的幸福記憶即可，地門一百零八位高僧，證得的般若波羅蜜就是這個方法，於是要利用神通「無我梵音」清除九界眾生的記憶，只犧牲「主體意識」未傷及個體血肉生命，而達成淨土，是眾高僧認為能兩全其美的辦法。

但對現實佛教而言，「清除記憶」並非通向成佛的正法。在劇中，對於「清除記憶」神通的設定，應是基於「我空」的教義，佛教講「去我執」，四大假合的「我」此生是因緣所生，並非永恆，無法持久，故無須執取，而「洗除記憶」似乎就是順理成章的手段，畢竟「釋懷」、「忘記」也是人世間面對痛苦時常用的方法。

但以外力清除個體生命的記憶，卻涉及了「主體」的概念。中國的佛教肯定「佛性」的存在，也肯定一個真常自我的存在。勞思光在解釋《大般涅槃經·師子吼菩薩品》一段經文中說：

此即以「佛性」為真我或最高主體。所謂「空」、「無我」、「無常」等，皆是對現象界說；經驗自我屬於現象異，故非真我；但破除此經驗自我，並非取消最高主體；故說「我者，謂大涅槃」；此「我」即指「真我」也。「真我」為「無明所覆」，故眾生不見真我，然「真我」在一念間即可湧現，故「佛性常恆」。觀此，可知本經之旨在於掃除小乘至般若

² 南懷瑾先生述著：《楞伽大義今釋》，臺北，老古文化事業股份有限公司，2007年，頁103。

教義中所易引起之誤解。而「中道」一詞，實指超有無之主體性言，亦與《中論》之說遙相契合；然已往佛教教義只說我空，及法空，而避免提起「主體性」或「真我」，最易使人誤解，以為根本取消主體，故本經暢說「常、樂、我、淨」以正此失。³

佛國地門最大的錯誤就是「根本取消主體」，入了修佛的魔道，這便是「佛國地門」的「魔性」。劇情中，地門大智慧說：

因果循環，惡因種下惡果，萬般帶不走，唯有業隨身，地門創造了一個無爭無求，無罪無惡的世界，是終止罪業，安詳的淨土，也是修行者最好的歸宿，在地門的世界，每一尊來世菩薩，皆能早迎大道，這樣的世界不好嗎？你不想追求這樣的世界嗎？⁴

這也就是說，這個「佛國淨土」是地門所創造的，眾生在此淨土平安喜樂，對地門來說就是得證佛果。可是對於每一位眾生而言，都只是為他人作嫁衣裳，這與「君王將相」在塵世中追求的「豐功偉業」所帶來的「一將功成苦骨枯」並無二致。缺舟代表大智慧的想法，下了一道合理自我的註解：天為洪爐，萬物為銅，天下人，誰真能為自己做主？⁵

自己以為萬能而能救天下之溺而強迫推行己意的想法，就是地門所要象徵的現象。倘如來在第二次進攻「無垢之間」對地門做了一個宣告：

也許你見過雁王所見到的地獄，但是你(指大智慧)，你從未感受到地獄，人不是你所想的這般脆弱，悟，不需要大智慧越俎代庖，真正的現實是愛與猶豫，迷惑與掙扎，這麼真實的情感，這就是眾生，大智慧，你的大同世界，能創建出來嗎？消失吧！這虛妄的世界。

一個沒有真我的佛國淨土，就是一個虛妄的世界而已。南懷瑾先生有一段話可以為「佛國地門故事」做一總評。

佛並不是權威性，也不是主宰性。佛這個主宰和權威，都是在人人自我心中。所以說一個人學佛，不是迷信，而是正信。正信是要自發自醒，

³ 勞思光著：《新編中國哲學史》，臺北，三民書局股份有限公司，2001年，頁229。

⁴ 《墨世佛劫》第13集。

⁵ 《墨世佛劫》第17集。

自己覺悟，自己成佛，這才是佛的真精神。⁶

二、執著成佛而為魔

對於「執著」這一眾生求佛的阻礙，佛教有將之區分成兩者。《維摩詰經》說：

文殊師利言：「居士！有疾菩薩云何調伏其心？」

維摩詰言：「有疾菩薩應作是念：今我此病，皆從前世妄想顛倒諸煩惱生，無有實法，誰受病者。所以者何？四大合故，假名為身，四大無主，身亦無我；又此病起，皆由著我，是故於我不應生著。既知病本，即除我想及眾生想，當起法想，應作是念：但以眾法合成此身，起唯法起，滅唯法滅；又此法者各不相知，起時不言我起，滅時不言我滅。彼有疾菩薩，為滅法想，當作是念：此法想者，亦是顛倒，顛倒者是即大患，我應離之。⁷

此段經文說明成佛的路上要去掉兩種執著，一為去我執，即我身乃水、火、風、土四者無明因緣和合而生，並沒有一定的發展方向，「我身」乃是假借一概念稱呼，「我身」覺得有病有不順，乃因執著於我身故。為了對治此「不順生病」之狀況，應「即除我想及眾生想，當起法想」。此法就是「了解萬事萬物因緣而生無自性」，則對「我身不順生病」的苦痛便可有新的體會。

再進一步，對於「當起法想」，只要「不順生病」就堅持以此「法想」對治，則又陷入另一層「執著」，亦即「法執」。維摩詰居士教人「此法想者，亦是顛倒；顛倒者，即是大患，我應離之。」此即為「去法執」。而「去法執」這一方法乃是對治「為滅法想」的有疾菩薩。因為此有疾菩薩，仍執著於消滅某法，殊不知法」亦是「各不相知」、「無決定性」。

再觀「佛門地門」的做法，可以明顯看到其「執著」性，不唯「法執」，更落「我執」。地門法執即是證得「洗除記憶」神通能讓眾生離苦得樂，便一意認定此為正法。當偁如來第一次進攻無垢之間時，缺以大智慧的身分說明了，一百零八名高僧創建佛國地門的緣起：

缺舟：初祖坐化之後，各宗派開枝散葉，在佛國各據山頭，教義分歧，

⁶ 南懷瑾先生講述：《金剛經說什麼》，臺北，老古文化事業股份有限公司，2007年，頁45。

⁷ 陳慧劍譯注：《維摩詰經今譯》，臺北，東大圖書股份有限公司，2020年，頁147。

亦有爭執，有三十六高僧，有感於生命短暫，修行日長，所以決定別開蹊徑，另尋法門，開創了地門一脈，

俏如來：這都是俏如來聽聞過的故事，…，無垢之間，就是這三十六高僧，所得到的答案，

缺舟：拋棄肉體，只餘智識。藉由當時進入佛國的鍛家之助，三十六高僧彼此串聯，共通智識，那是微妙的感覺，我們五根斷絕，不受外物侵擾，共有一個記憶，三十六人不再分彼此，這是一種複雜的交流，我是你，你也是我，徹底擺脫了我執，我們深感喜樂平安，於是繼續參悟佛理，鑽研經典，隨著時光，願意認同大智慧理念的僧者漸多，進入無垢之間的高僧，增至七十二人，終至一〇八人，這就是你所看到的大智慧，用更大的智慧思考這人間的真理

俏如來：什麼是人間的真理，

缺舟：我們不斷在黑暗中摸索思考，為何這世界，七苦不斷，為何這世界五蘊熾盛，因果業報，終不能斷，眾生苦，苦在執著，執著何在，在拋棄自我之後，我們明白了，唯有拋下我執，才能解脫。

俏如來：讓大智慧控制他們的生命，

缺舟：他們不能悟，便由大智慧替他們悟，無我梵音，就是由菩提三悟變化而來，

俏如來：不止是洗去記憶，還要重塑記憶，

缺舟：只是控制他的行為，記憶，只是其中的一部份，

俏如來：這種強逼的人生，並不是真正的意義。

三十六高僧解脫我執，證得佛法，更發願為眾生離苦得樂，因此執於此法。在梵海驚鴻以身殉天門以否定地門洗除記憶之法後，在取回記憶之萬朔夜選擇離開天門後，在清醒的藏鏡人打死大智慧的肉身念荼羅後，在俏如來、雲海過客，欲星移指責其的做法後，大智慧仍以自己之法為證佛之法，此正是維摩經所說「法執」，地門背離佛教義理，此亦其中之一。

當幾乎所有人都反對地門的做法，當監視者缺舟也強烈質疑地門的手段，大智慧之法執，又引起了內心的我執，在俏如來第二次進攻地門前夕，牽動了大智慧的無明情緒，怒相質疑：「蒼生太過執迷！」⁸而這個法執與我執回過頭來成為了大智慧的「心魔」，「心魔」一成又入魔道。前文提過的鄂都月因執著於「超越任飄渺」一事，而為「魔」所用，滋長其魔心，終而成魔。而大智慧的「心魔」也被黑暗混沌的雁王所利用而滋長妄想。

⁸ 《墨世佛劫》第 28 集。

雁王：是你對自己的法，有所質疑，存有疑慮，不夠堅定。

大智慧：法，常在，無法質疑，不存疑慮，唯有堅定。

雁王：堅定，哪來的堅定，我只看到一個虛偽、軟弱、無知的集合體。

大智慧：你並不能激怒我

雁王：懷抱著救世的理念，你為的是什麼？眾生？你想改變世界，卻不敢親手沾染血腥，到了這個地步，你還想獨善其身，保持自我聖潔！

哈，要我明說嗎？你的救世建立在虛偽，你的堅定建立在軟弱，你的聖潔更是對你無知最大的諷刺。

大智慧：沒人能抗拒無我梵音，時間一到，所有的人盡歸地門，屆時便再無殺戮。

雁王：那玄狐呢？

大智慧：特例之人，地門自有別法

雁王：說到底也是是等待，地藏王菩薩發大宏願，地獄未空，誓不成佛，眾生渡盡，方證菩提。你呢？執著於個人殺戮的小因果，遲疑、猶豫、恐懼，只是屈守在此，等待一陣又一陣的鐘聲，你的信念，承擔不了一滴血液的重量，救世，可笑。⁹

在金光布袋戲劇情的設定中，雁王是一個絕對黑暗、玩弄人心的存在，在種族上他是羽國人族，但在心態上已徹底成魔，斷絕善根，又有強大的能力(不論是在武力或智力上)在九界眾生中興風作浪，或視之為遊戲，或以之為實驗人性的場域。

雁王的目的是徹底黑化大智慧，以作為俏如來的對手，他便可以從中作手看戲。可惜，大智慧以無我梵音洗除眾生記憶以擴展地門之佛國淨土，是出於善念，對於抵抗者除以梵音洗腦，不以威逼武力為手段，致使佛國地門擴展速度緩慢。雁王便推波助瀾，利用大智慧的心魔，加強其擴展的速度。雁王指責大智慧對法不夠堅定；軟弱的只是虛偽的表現，因為實現不夠徹底；又刺激大智慧不能渡化特例者玄狐，更以地藏王大願心激化大智慧的躁進之心。到此時，大智慧的善心蒙塵，決定要將那一股質疑者的清醒力量、缺舟意識吞滅，以遂行其以無我梵音淨化九界的宏願。

大智慧雖然善心蒙塵，但卻未完全黑化。大智慧只是加速擴展速度，並未改變手段，及初心。金光編劇對地門的描寫有為有守，相當理智，畢竟一百零八名高僧的千百年的修為不是虛假，禪定之心仍在。對比其後另一劇集《齊神

⁹ 《墨世佛劫》第 23 集。

錄》中的靳鉛華，大智慧始終對世人懷有一股善意。

靳鉛華，因腦疾為玄武真神治癒，而發大善心，並因此獲得真神力量能實現神蹟救助大病之人，而廣傳玄武真道。及至後來，靳鉛華發現其所信奉的真神，乃是擁有特異能力的叛天族人，失望當下，小時候為腦疾所苦並壓抑多年的各種委屈悲痛同時迸發，因此黑化，殺了那叛天族人後獲得強大力量，終究四處殺掠，失其救世之心。

與靳鉛華的結果想對比，大智慧在俏如來點化之下，清醒後，自己追求淨土的方式有誤，乃自承錯誤而停止一切。正當此時，魔世元邪皇復生，由佛國開始要血洗九界，大智慧（進入缺舟肉身）挺身相抗，犧牲自我，阻止魔世進攻中原的腳步，讓中原有佈置迎敵的時機。佛國地門，因法執而入魔途，後又以犧牲自我證法，以圓佛教教義，金光布袋戲對佛國地門的劇情用心，讓人敬佩。

陳慧劍在解析《維摩詰經·文殊師利問疾品第五》時說：

這兩波從起「聲聞位」到「住涅槃而不棄菩薩道」，在在都提示一個菩薩即使自己未證菩薩位，也應以度眾生為首要使命，而不是以急於成佛而捨眾生於不顧；這就是「大乘菩薩道」與「獨善其身」的「聲聞道」最大的不同。他不急於證佛果，甚至根本不想證佛果，即使沉淪地獄，只要同眾生在一起，這就夠了！菩薩的心胸就是這樣。

由此看來，地門大智慧的魔性就在於，急於證自己的佛果而捨棄眾生成佛的主體性，這是佛門所不取的路途。《楞伽經》提到「菩薩一闡提」不求證入於涅槃的法相云：「二者菩薩本自願方便故，非不般涅槃一切眾生，而般涅槃。大慧，彼般涅槃，是名不般涅槃法相。」¹⁰一闡提的菩薩們，他們已經了知一切法自性本來寂滅，本自住於涅槃。涅槃自性，法本來如此而無生滅去來的，本來如此而無出無入的，所以就畢竟不求入於涅槃。眾生難渡，在眾生處渡，「一切般若智，皆從自性生，不從外入。」¹¹沒有自性無法成佛，所以當大智慧以修行是千萬劫之功，費力耗時，難於成佛時，俏如來說：「悟在自身，無法外求。」¹²地門努力，終歸是空。

第三節、魔系人物對「主體性」的探討

¹⁰ 南懷瑾先生述著：《楞伽大義今釋》，臺北，老古文化事業股份有限公司，2007年，頁104。

¹¹ 李中華注譯、丁敏校閱：《新譯六祖壇經》，臺北，三民書局股份有限公司，2007年，頁46。

¹² 《墨世佛劫》第13集。

金光布袋戲中對魔系角色的塑造，呈現出的最大特色就是對「主體性」的探討。主體性，也就是自我的身分認同。在文化研究中，對於「主體性」的認知有三個方面，一是「啟蒙的主體」，二是社會學的主體，三是後現代的主體。根據霍爾的看法，所謂的啟蒙主體乃是：

基於人是全然中心的、一致的個體，並且具有理性思考、感知和行動的能力。在人的「中心」有一內在核心……這個核心就是人的認同。¹³

而所謂「社會學主體」乃是

經由社會涵化過程而形成的社會化的自我，霍爾稱之為社會學主體，而此一主體的內核並非自動生成的，而是在與「重要」他者互動關係中形成的。¹⁴

最後一個是「後現代主體」，指的是：

去中心或後現代的自我(主體)，涉及變遷的、碎裂的與多重身分/認同。人們並不是由一種身分/認同所構成，而是由多種(時而互相衝突)的身分/認同所構成。¹⁵

啟蒙主體，是我們最能立即捕捉的主體性概念。身為一個「我」，對於我這個主體，我們自覺是統一的，協調的。我們的思考、感覺、反應在時空的場景中都會都維持著一致的風格，我們能感覺一個「我」的存在，並以之為真實。啟蒙主體就是這個日常生活中的「我」，我要做什麼？我要達成什麼？什麼影響了我？在我們的內心，有一個與週遭環境不同的東西，這就是我們對「我」的掌握，我們有能動性，是自由的，環境是外於我們自身，「我」可以對外環境加以改變。

與此相對的是「社會學主體」，此主體強調的是外在環境如社會、他人對於「我」的塑造。「我」這個主體意識，不是自行產生的，而是社會文化的薰染形

¹³ Chris Barker, Emma A. Jane 著，羅世宏譯：《文化研究：理論與實踐》，臺北，五南圖書出版股份有限公司，2018年，頁259。

¹⁴ Chris Barker, Emma A. Jane 著，羅世宏譯：《文化研究：理論與實踐》，臺北，五南圖書出版股份有限公司，2018年，頁260。

¹⁵ Chris Barker, Emma A. Jane 著，羅世宏譯：《文化研究：理論與實踐》，臺北，五南圖書出版股份有限公司，2018年，頁261。

塑出來，而在內心形成一個統一的核心。「社會學主體」的「我」強調環境對人全方位的影響，「我」以為的能動性、自由性、創造性都是受社會文化脈絡的制約，而「啟蒙主體」的「我」，強調的是我的環境的改變與創造。但兩種不同概念的「我」，有一個相同的特質，那就是「統一的內在核心」。而後現代主體的「我」就是要打破這種統一內在的核心，認為我是「去中心的」，沒有內在統一核心的，在不同的時空中，這個被社會建構出來的「我」會有所改變，我們以為的「我」只是一種完整性的幻覺，主體我是「分裂的」、「碎片化的」。

在現實生活中，並無所謂「魔」這樣的主體，我們很難找出一個「魔」詢問它對自我的認知，也無從觀察「魔」在時空的活動中如何展現一個主體的我。「魔」是被人創作出來的概念，表現在各式各樣藝術、小說、戲劇等作品中。對於「魔」這樣的概念，創作者不僅加以形象化，更被賦予其主體性，在小說戲劇等的情節中，形成一個具有主體性的人物。

一、主體性的賦予：「魔」概念的擬人化

對於「魔系人物」的刻畫，是霹靂／金光布袋戲的創作傳統，霹靂早期有儒、釋、道三教與「魔教」的對抗，金光劃分的九界，其中一界就是魔界。在這些魔教魔界中充斥著各式各樣五花八門的「魔系人物」，有些成為英雄的陪襯者，有些卻展現了自己的生命風采，擄獲不少戲迷的心，在戲迷的心中成為一個活生生的存在，金光布袋戲就創造了不少這樣的魔系人物。

現實生活中「魔」是虛幻的，創作者無法從生活經驗中去感受「魔」有什麼主體性，創作文本中的「魔」的主體性，很顯然是創作者賦予的，進一步問，作者給予「魔」的主體性，從何而來？答案很明顯就是創作者對魔的認知，這一認知成為創作文本中魔系人物主體性的來源，各魔系人物以此主體性在虛構的時空中完成自己。

金光布袋戲中最早出現的魔系人物是炎魔，他是位東瀛忍者，死後其神魂魄尋求宿主寄體重生，帶領其所創門派西劍流蹂躪中原，個性殘暴苛刻，不僅的中原抵抗者趕盡殺絕，對自己部下亦是暴虐無情。炎魔被賦予的主體性就是對異己的毀滅。炎魔在情節中的人物特質很簡單，以絕對的力量消滅中原，對於部屬只有利用的關係，炎魔在情節中的所做所為都以此為目的。創作者給予炎魔的主體性是所謂「啟蒙主體」。

炎魔有自己的想法，認為消滅中原是必然之事，殘害生靈沒有羞愧不忍之心，沒有任何社會文化脈絡要求炎魔要消滅中原，不是為恩怨情仇，不是為統一天下，他是一個純粹的「啟蒙主體」，自始致終貫徹他的生命意志。創作者並

未刻畫炎魔為何有這樣的心思，他是能動的、自由的，沒有受到任何社會文化的制約。

炎魔以一個西劍流的最高領導者，擁有最高的武力值，其領導風格就是部屬必須使命必達，要求部屬盡忠的手段就是武力恐嚇，死刑脅迫。炎魔的主體性是被創作者創造賦予的，這個主體性反映出不論是創作者、還是欣賞者，也就是一般大眾對「魔」的認知。對人而言，「魔」是「毀滅人的強大力量」，這個力量對人而言是一種「惡意」。以中原的角度而言，「炎魔」就是這股具有惡意的、毀滅人的強大力量，戲外的編劇與觀眾，戲中的中原人士在面對這股力量時就是抵抗它、終至消滅它。金光布袋戲系列劇集，此種魔的出現，先後有魔界的帝鬼、元邪皇、以及妖界的酒吞童子。

除了角色的魔系設定，「魔」概念的具體化也表現在時空上，也就是「魔界」的出現。金光布袋戲劇集早期的情節架構在中原與東瀛之間的敵對，其後是中原與苗疆的恩怨，除了「炎魔」是魔系的大魔頭之外，其餘角色都屬於人的角色。其後出現了「魔界」，魔界本身就承襲了炎魔的特質：具有惡意的毀滅人的強大力量。這個特質展現在，《九龍變》的結尾。其結尾以魔界的開啟為做為下一劇集《劍影魔蹤》的始章。魔界開啟，整個中原淪入殺戮黑暗的世界，沒有任何人可以抵抗，不管東瀛人士，還是中原頂尖俠客都慘遭殺害，其勢力威脅至苗疆。以較宏觀的角度看，就是魔界一境的勢力可以全力壓制東瀛、中原、苗疆三個境域，魔界屬魔，其餘三境為人，也就是魔與人的戰爭，在這一場戰爭，東瀛、中原、苗疆三股勢力團結一致合力抵抗魔界的入侵。

金光布袋戲劇集情節是以史豔文俏如來為主角，俏如來中原人的身分就是俏如來的主體性，以中原人的身分面對外界的侵擾，俏如來的主體身分，不容東瀛對中原的欺侮，不容苗疆對中原的覬覦，所以組織尚同會團結中原的力量以面對各方勢力的入侵。這是「啟蒙主體」，中原的主體性有其內在核心與一致性，是不同於東瀛與苗疆的。所謂「主體性」其實就是證實自己的存在，而證實此存在，就必須「異於週遭」，「紅色」證明自己存在的方法就是處於「非紅色」的色域中。金光布袋戲中，中原的主體性表現在不屈服於其餘勢力的侵略。

就「魔世」而言，創作者賦予它的主體性就是「侵略」，這個侵略是從「魔」的概念而來。也就是，魔系人物的自我認同就是侵略他人。炎魔從不關心自己部屬的生死安危，一心要奪取中原；帝鬼以將中原納入魔世版圖為一生志業；魔世的部屬網中人、熾炎天、曼陀音等人專注於消滅抵抗者。如果沒有侵略，其魔系人物的生命目的也就沒有任何著落。

「侵略」這種主體意識，可以從「戮世摩羅」身上體現。「戮世摩羅」是史

豔文的次子，因要封閉魔世通道，史豔文不惜大義滅親犧牲愛子將之丟入魔世。戮世摩羅未死，被魔世扶養教導，再次出現時，就是協助帝鬼侵略中原。及至帝鬼死亡之後，取得帝鬼鬼璽執掌摩世，第一件事便是爭討中原。這段劇情展現，出身於中原的戮世摩羅，身分是中原血脈，但在魔世的扶養下，其主體的身分認同轉而為魔世，魔世的侵略性，就體現在他的身上，帶著魔世大軍要侵犯中原。戮世摩羅的主體性，是「社會學主體」

二、主體性的彰顯：以魔世來彰顯中原的主體性

金光布袋戲劇集情節是以史豔文俏如來為主角，俏如來中原人的身分就是俏如來的主體性，以中原人的身分面對外界的侵擾，俏如來的主體身分，不容東瀛對中原的欺侮，不容苗疆對中原的覬覦，所以組織尚同會團結中原的力量以面對各方勢力的入侵。這是「啟蒙主體」，中原的主體性有其內在核心與一致性，是不同於東瀛與苗疆的。所謂「主體性」其實就是證實自己的存在，而證實此存在，就必須「異於週遭」，「紅色」證明自己存在的方法就是處於「非紅色」的色域中。金光布袋戲中，中原的主體性表現在不屈服於其餘勢力的侵略。

以創作者的主體性而言，創作者塑造一個「東瀛魔神」入侵中原的故事，也許可以從歷史背景加以推敲。生長在台灣這一塊土地的人，都知道日本接收台灣時，對不願受日本統治的台灣人民進行的武力鎮壓，以及統治後對台灣人民的剝削，在創作文本中魔化東瀛入侵者也就成為順理成章之事。以此觀之，創作文本中中原人士的主體性和創作者的主體性也就結合在一起，面對外來的統治政權，想更容易激起一個族群的共同認同，而形成一明確的族群主體。故事中中原群俠的凝聚力，歷史上台灣人意識也是在日治的統治下慢慢滋長出來的主體意識。

當然，以現今的台灣對日本的態度而言，那一段歷史認知所夾雜的情感，早已淡化消逝，「東瀛魔神」對中原迫害之之情節設計只不過是一個劇情框架，編劇無意重心挑起台灣人對日本人的仇恨，顯然戲迷也不會從情節中增重對日本的負面情緒，種族族群間的鴻溝不是創作及欣賞的中心。其主體性的認知轉而為炎魔與部屬間的統治結構，也就是弱勢族群如何形成一個主體意識，用以反抗那威不可擋的統治力量。

三、主體性的認知：自我認同的選擇

對於主體性的認知，自我認同的是如何產生，可以在「戮世摩羅」身上看出端倪。

「戮世摩羅」是史豔文的次子，因要封閉魔世通道，史豔文不惜大義滅親犧牲愛子將戮世摩羅丟入魔世。然而被丟入魔世的戮世摩羅未死，被魔世扶養教導，訓練成一名武將，當帝鬼入侵中原時，協助帝鬼擴展中原版圖。及至帝鬼死亡之後，取得帝鬼鬼璽執掌魔世。執掌魔世後，戮世摩羅做的第一件事便是爭討中原。

這段劇情展現，出身於中原的戮世摩羅，並不認為自己是中原人士，帝鬼死亡後，可以恢復自由之身的他，沒有選擇回歸中原，反而調出三名魔世大將，繼續侵略中原的任務。但在魔世的扶養下，戮世摩羅主體的身分認同轉而為魔世，而不是出生地中原，以霍爾的主體性分類來看，戮世摩羅的主體性是屬於「社會學主體」。

另一個可探討主體性認知的對象是「梁皇無忌」。梁皇無忌是魔世帝鬼的戰將，在許久以前魔世入侵中原的戰役中，因傷重而困留中原，受到中原修行者靈尊泣血冥的解救及教導，而成為中原「靈界」的領導者。在鎮守在靈界的魔世通道，阻止魔世入侵。其後，在封印被毀，魔世再次入侵人世也就是中原時，梁皇無忌更組織勝邪封盾對抗自己的家國。

梁皇無忌的詩號，可以看出這種對主體認知的轉折。「回首縱橫第六天，非神非佛非聖賢，奪命毀法雖本性，身屬魔羅心向仙。」第六天指的是佛教欲界第六天，其中住一個大魔王名為波旬，專門破壞釋迦牟尼佛的說法，第六天指的是魔世。詩號說明，梁皇無忌在魔世時縱橫天下，殺伐攻略，無人堪敵，主體性及身分認同相當明確而堅定，身為一個魔，侵略就是本性，就是魔生命的完成。雖然這個主體性根深蒂固，但在靈尊的教導之下，「守護蒼生」已經成為他最重要的本性，所以其後「心向仙」，便是確立其主體性的轉化。

從戮世魔羅和梁皇無忌的例子，我們看到一個生命個體的主體性不是與世俱來不可變更的，也不是個體無中生有出來的。主體性的產生，是伴隨者社會環境及生活背景的薰染。

四、主體性的失落：心魔

關於主體性的失落，展現在酆都月的身上。酆都月過於執著於超越他所崇拜的人，想得到其肯定，但不論如何努力用心總是沒辦法如其所願。於是，酆都月的所做所為愈行極端，生命中所有的面向的能動力逐漸喪失，只剩下「超越」的瘋狂執取。在這樣的情況下，做為一個人的能動的、啟蒙的主體性從某

一方面講便已喪失，只被一個「執念」驅動著其人生的方向。

霍爾所說的「啟蒙主體」是能思考、能感知、能行動的主動，更進一步講是有一個主控性的我，能關照自己的生命，採取適當的措施作為為自己的生命尋求出口。酆都月困在自己的執著魔障中，為超越任飄渺不擇手段，終至毀滅自己，其最大的原因便是主體性的失落。他無法掌控自己的情緒欲望，而讓情緒卻望吞噬了自己。

酆都月主體性的失落，在偏激狂進的作為中早已展現，但編劇安排了更典型的情節顯示其失落的樣態。一個巧合的因緣，酆都月得到一本祕笈，此祕笈為魔世之物，當酆都月受祕笈魔氣的感染後，行事更加瘋狂，在一連串的被打擊的事件後，完全魔化，成為魔世的一顆棋子，開啟魔世的一把鑰匙。在此，魔的概念就是毀滅，酆都月被毀滅的不是肉體而是「主體性」。

可與酆都月相對照的是天恆君。天恆君是中原人，因自己的貪念、怕死、不甘，先是選擇投靠東瀛炎魔，讓炎魔入靈取得更高的武力，再後投靠魔世，讓帝鬼改造為魔世之人。以此來看，天恆君是一個沒有主體性之人，在各大勢力中選邊生存，社會脈絡形塑的主體性在天恆君上找不到任何痕跡。反倒是「啟蒙主體」特別強韌，作為一個個體，該如何在這亂世中生存，他總是能找到一個最有利的位置為自己開創新的局面。

五、主體性的凌駕：地門的魔化

對於一個人有一個「主體性」的存在，有一個內在核心指導著其行為選擇，是「啟蒙主體」和「社會性主體」共有的特質，它使得一個人在時間的流動中或空間的變換中，能被辨認出是同一個人，是同一個存在，也是大家認為那個人該有的面貌。於是，「主體性」便產生了一個進一步的概念，某一個個體或群體，在整個社會環境中，被認為或要求應該具備某個樣子，這「某個樣子」才是正確的，無法符合這「某個樣子」就是錯誤的，應該消滅的。「佛國地門」故事，基本上可以用這樣的觀點解讀。

佛國地門由悟道的一百零八僧脫去軀殼，結集各僧意識成一個統一意識體，稱作「大智慧」者所創。悟道的大智慧發願為世人創造一個幸福和樂的世界，其祕訣在於「記憶」的抹除與改造。若每個人能抹除其痛苦的記憶，添加些平和的思緒，整個世界就是一個幸福和樂的太平盛世。對大智慧而言，這是一個強大主體意識，而這主體意識是世間唯一的真理，對人唯一的救贖，每一個世人都可藉由此種方法達到幸福喜樂的狀態。

抹除世人記憶其實就是抹除其主體性，個體有其主體性、群體有其主體

性，既稱主體性便是有其不同於他者之處。每一個主體性之間，是獨立、自主、不受影響的，也是佛教眾生平等之意。眾生因緣不同，有不同的果報，是佛教對眾生的尊重，佛教指引眾生脫離苦海，並不強求，凡強求即入魔道，佛渡有緣人，是佛教對無邊佛法的謙遜認知。

大智慧的主體性是「啟蒙主體」與「社會學主體」的雙重融合。以個體能動性的思考、感知、行動結合佛法的浸濡薰染，成就其絕對的主體性，並形成一股力量宏願以達成其最終理想，解救世人的苦難也完滿自己的成佛之路。但大智慧最大的錯誤就是悖離了佛教「眾生平等」的意旨，也就是每一個主體，相互間是獨立的，是被相互尊重的，沒有哪一個主體優於哪一個主體，更不該有凌駕控制之情形。毀滅了世人各自的主體，等於是魔對人的毀滅之舉，大智慧以佛門形象，行魔者之行徑，便是魔化的過程。

這魔化的結構同樣出現在墨家身上。墨蒼離死後，俏如來接任「墨家鉅子」之位，在鑄心之計下，俏如來接承「一視同仁的不捨，一視同仁的捨得」之遺訓，在大愛慈悲中，又夾雜著無情冷酷。墨蒼離為了抵抗魔世的入侵，不惜犧牲中原無辜百姓，以求取對中原最大的利益與安全。這樣的做法，和大智慧以抹除個體記憶以達到幸福之感，其實是如出一轍。

墨蒼離身為金光布袋戲劇集情節的精神主角，雖然並非完美的人，卻是令人嚮往敬佩的角色，其主要的原因在於承擔罪過。這罪過的承擔表現在以樹掛琉璃提醒自己傷害人命之數，以日日拭鏡提醒自己不要忘記救世初心，以弑師傳承儀式償還一生罪過，以墨家隱世表達自身的黑暗面。這是墨蒼離看透人終非萬能，無法事事盡善，所謂「犧牲」雖全大義，終是辜負每一主體生命。墨蒼離選擇以背負罵名的方式死去，因為他知道「毀害生命」就是魔的本質，「以魔制魔」終究是魔，這是默蒼離對生命本質的透視。

默蒼離謹守墨家隱於黑暗，就是認為墨家的主體性與眾生同，墨家不承接救世的榮銜，墨家僅是以自己最大但自知不足的力量，為世人求取最大的利益，這不是功勞、不是名譽、只是一分心力。

對於他人主體性的重視，是墨蒼離的一個重要的特質，以救世為己任，必須犧牲時，親疏一視同仁的捨得。不為自己的魔化手段找尋藉口，是一種無可奈何的體認。墨蒼離這一份「善意」的主體特質，魔化手段究竟是完成其善意？還是遂行其因一層「惡念」？在完成善意同時，犧牲的事實是「魔」還是「非魔」都只能任人自由心證。外在所有的是非評斷不在默蒼離的心中有一絲縈繞，這就是默蒼離的絕對主體性，是「啟蒙主體」的最壯闊的展現。

以此對照大智慧的做法，大智慧直接抹除個體記憶，等同消滅了其主體。被消滅的主體重新被寫入一段記憶，認為自己在一個幸福的國度過著喜樂的日

子，最高的領導者大智慧是這一切幸福喜樂的來源。這樣的國度，不容邪魔外道及無知世人的破壞。幸福國度中所有的個體主體，其實都只是大智慧主體的呈現，這樣的狀況不是大智慧的完滿世人的願望，而是世人在完滿大智慧的人生。大智慧的主體價值凌駕於所有的個體價值，這是大智慧為魔的原因。對於自身主體的無限堅持乃至凌駕他人的主體，不論這自身主體是善是惡都是一種魔道。

第四節 魔之主體性意義

純魔做為一個人物角色，形象過於單薄，在故事中只是一個「扁形人物」，對此種純魔角色的刻畫千篇一律就是詭譎、可怖、害人、至強，它的作用就是犧牲於主角之手，成就主角光環。《蜀山劍俠傳》中的血魔最後敗於兩個後輩俠客之手，成就兩名俠向不畏艱難解救蒼生的風采。純魔在劇情中的主體性就是侵略。金光布袋戲中，蛻變前的網中人也是這樣的角色。在魔世尚未出現之前，網中人這種純魔形象便為「魔世」鋪墊這種純魔特質，以形塑中原要對抗魔世的正當性。

由於純魔扁形人物過於單調，於是出現擬人化的魔。炎魔是最接近純魔的「擬人化的魔」，侵略是該角色最大的特質，也是中原人團結一心要消滅的力量。其主體性除了侵略意識外，還雜入了殘暴、用計的人性特質。

其後魔世的帝鬼也是一股侵略的力量，但與炎魔不同。帝鬼與部屬間的相處，恩威並濟賞罰分明，不像炎魔只是依靠駭人的處罰手段控制部屬。由此看來，帝鬼的主體性更多的是展現在對魔世的認同，其所做所為是以魔世的利益為前提，與部屬之間的相處也是在相同的原則之下。

帝鬼之後，魔世的領導者是元邪皇，其力量是魔世中最高強的。以其絕對武力統治魔世之後，接下來就是以侵略者之姿要消滅其它八界，連自己所從屬之魔世也要消滅。元邪皇最終的目的，不是要掌控整個九界而是要將九界重新接合以回到最原始的時空，也就是始界，就是元邪皇誕生生活之地，也就是其故鄉。

對中原來說，元邪皇的主體性是對自己的侵略毀滅，對元邪皇來說是故鄉的回歸。故鄉的回歸是人性之必然，是自我的認同，自我主體性的肯定。身為一個絕對力量的侵略者，戲中的中原人士等角色可能無法對元邪皇產生同情之心，但觀眾雖然站在中原人士的主體立場希望元邪皇能被擊退，但基於其初衷，也弱化的對此魔的憎惡。此種侵略主體與尋根主體之反差，使得元邪皇成為金光劇情中一個閃亮迷人的角色。

從炎魔，到帝鬼，再至元邪皇，作者對這些魔系人物的主體有愈來愈複雜的刻畫。

除了純魔、擬人化之魔的主體性刻畫，另一類的關於主體性刻畫的魔系角色就是心魔與人魔。

關於人魔的主體性，依舊可從戮世魔羅與天恆君來觀察。

人魔指的是不是魔而自願為魔的角色人物。在金光布袋戲眾多的魔角中，人魔只有一個，就是天恆君。天恆君是中原人，當面對東瀛強大炎魔的進攻時，選擇依附東瀛殘害自己的同胞，當炎魔最終被消滅，而魔世大舉入侵時，又選擇依附魔世出賣中原人士。這是牆頭草兩邊倒的小人奸佞，劇情中以炎魔及帝鬼將魔氣灌入天恆君體內，象徵其主體性的消滅。現實世界中，沒有主體性，隨波逐流，依附權勢，為非作歹是最讓人厭惡的人性，所以在金光布袋戲的世界中便被魔化。被魔他的天恆君，武力值上昇但程度有限，外在身形改變但不足駭人，與魔相處但處處受到鄙視，這裏的魔化是編劇對天恆君最深的蔑視，對是對一個人沒有主體認知的譴責。

另一個人魔是戮世魔羅。帝鬼死後，戮世魔羅執掌魔世大權，也是以侵略的姿態出現在故事脈絡中。除了其為「魔」的主體性之外，對於中原的「恨」與「情」也是其主體性之一。魔之主體讓他以魔世領導者的身分入侵中原，被父親以中原安危為由而犧牲的恨，讓侵略中原的行徑合理化為報仇的舉動，而血脈緣於中原的主體事實總壓抑在其內心深處，甚少流露。戮世魔羅身上衝突的主體性，讓戲劇張力更加的強烈。

關於心魔的主體性，呈現得最清楚的就是酆都月與大智慧。

心魔指的是受到自己情緒左右，無法形成自我理性主宰，而行為極端危害人類的角色。金光布袋戲中最典型的心魔就是酆都月，酆都月執著於超越任飄渺而失去理智思考，行事漸趨極端。劇情中以其遭到魔心鑑的魔染失去本心象徵其墜入魔道，這是佛教徒對執著的認知，凡過於執著就容易迷失大道的追尋。對於這個義理的認知，更全面的展現在佛國地門故事中。

證道的一百零八僧，執著於幸福喜樂的實現，不惜以抹除個體記憶的手段以達成其目的。這一時期的劇情魔世被擊退封印，中原理應和平安樂，如果佛國地門再能成功抹除世人記憶，那中原真要進入太平盛世，無強敵侵略，內無煩惱滋擾，所謂烏托邦、大同世界的理想就要實現。

而就在佛國地門消除記憶的計畫卻遭到所有人的反對抵抗，因為消除記憶後也等於個人的主體性的抹滅。先是萬雪夜進入地門被消除記憶後又重新取回記憶後，表明寧願因痛苦而活著也不要喪失記憶而失去那一段回憶，後有錦煙霞為了維護自己失去菩提尊的痛苦而不惜石化自己以抗抵地門抹滅自己的回

憶，再後藏鏡人因得知自己被大智慧抹除記憶感覺被愚弄而打死大智慧的寄體。凡此種種都可以看到個體生命對自己主體性的堅持，儘管痛苦悲傷，都是對自我的認同，佛國地門對於主體性的毀滅也就無異於魔世對中原的侵略；佛國地門執著於自己的理想，而走向魔道，其實就是一種心魔，無艷都月無異，最後就是主體自覺的喪失，由「實現理想」這一意識李代桃僵成為主體，其實便為「實現理想」而不擇手段，漠視每一個生命的主體性。



第六章 結論

金光布袋戲在《決戰時刻》發行之後，獲得不少的讚美與掌聲，能與當時主流的霹靂布袋戲相抗衡。霹靂與金光師出同門，都是台灣布袋戲大師黃海岱、黃俊雄之後，他們布袋戲的劇情都受到傳統的影響，但也都有自己的獨樹一幟的表現。

黃海岱時期布袋戲的劇情主要圍繞在「忠教節義」、「江湖俠客」等主題上，當這類主題不斷在戲台上被演出，出現的不是俠客的鋤強扶弱就是忠臣為國解危的情節，千篇一律的劇情發展無法再度激起觀眾看戲的熱情，此時編劇便必須設想出更能吸引觀眾，更加離奇的故事情節以維持觀眾看戲的興趣。於是布袋戲劇情情節便往更光怪陸離的方向發展。張溪南在研究黃海岱劇本《五虎戰青龍》的情節時，有這樣的發現：

第一部份的情節，反映出傳統布袋戲濃厚的教忠教孝觀念，第二部份和第三部份隱約透露凡間和仙界一樣，也有正邪下立，尤其第三部份情節已偏離戲劇主題，甚至光怪陸離。但這樣的情節，我們依稀可以在許多的布袋戲演出中「似曾相識」。雖然俗語說：「戲不夠，神仙救」，但布袋戲這種侷限在小戲台，小木偶的演出，想辦法創造戲劇的想像情節和氣氛，已成了布袋戲演師思欲創設的課題，所以在劇情上加入神仙鬼怪的戲，道具上加入金光效果，也就不足為奇。因此，為何霹靂布袋戲會愈來愈「霹靂」，甚至情節變化不只限人、神、魔、佛境界或數位空間發展，在此，我們似乎也可尋出蛛絲馬跡。¹

這段文字，我們看出布袋戲以一種戲劇表演形式，其最終的追求是觀眾的肯定喜愛。從傳統戲台時的道具、口白、聲、音樂，到躍上大螢光幕後的動畫特效無一不是布袋戲必須與時俱進的項目，除此之外，伴隨著這些項目的演進改革的就是劇情的設計及人物的創造。

現今台灣布袋戲能有這樣的成就，最重要的原因就是其與時俱進的特質：掌握時代脈動，貼近觀眾需求，找尋創意突破都是其致勝的原因。在口白上，口演擬聲技巧的突破，如八音才子黃文擇善於模擬不人物的語音特質，只要口音出現便知道要出場的人物是誰，這樣的表演方式讓觀眾更能進入戲劇的氛圍。在音樂方面，早期的潮調、南管、北管一路演進，到流行音樂的運用，本土的、西方的、日本的皆有助戲劇氛圍的塑造。另外如人物主題音樂形塑人物風格也讓人物魅力更加深入人心。

¹ 張溪南：《黃海岱及其布袋戲劇本研究》，臺北，臺灣學生書局，2004年，頁73。

在這些與時俱進的特質中，最重要的兩項因素就是人物與劇情，這是布袋戲戲劇的靈魂。劇情上，傳統舞台演出時期的故事皆是有本而來，不是先輩留下的籠底劇本，再就是由章回小說改編的戲碼，劇情圍繞在行俠仗義，助弱扶強等架構中，其後布袋戲進入金光化階段，劇情在原有的架構上更加走向光怪陸離，虛誕奇幻的方向，神仙、妖怪等現實生活中無法經驗到的人物角色一一出現在劇情中，飛劍傷人、金光護體等情節也不時出現。這一路劇情發展到現在，最重要的一個突破就是「魔」的出現，甚至出現了「魔的領地」，魔不僅是一個單純的概念，統一的個體，魔也是一個群體，魔與魔之間也有差異性的存在。魔的出現，讓劇情走向更加天馬行空無拘無束的想像特質，霹靂布袋戲的魔域、魔界有各式各樣的魔，金光布袋戲也承繼這樣的傳統，魔的戲碼佔據了大半的劇情。對於魔的想像，不僅創造出了「魔世」這一空間，收納了不同風采的魔者，也汲取佛家執著的概念，寫出了佛國地門的魔者形象，更藉以闡述一些佛家的義理思想和對主體性的探究。凡此都讓金光布袋戲的劇情，不僅更能擄獲觀眾的心，也讓戲劇更具有作品本身的價值，這是金光布袋戲想要歷久彌新的一條重要道路。

除了劇情之外，人物的形象塑造更是金光布袋戲能在霹靂大行其道的時代走出自己道路的另一個要點，尤其是對「魔系人物」的塑造。網中人純魔的形象，魔世領導帝鬼與中原、苗疆爾虞我詐的智者形象，天恆君首鼠兩端苟且偷生自甘沉淪的小人形象，元邪皇為了回到故鄉不惜毀滅九界的侵略形象，大智慧為助蒼生離苦得樂的極端手段，凡此都可以看出金光布袋戲經營魔系人物的心思與努力，由於這些複雜的人物特質，使得戲劇的張力衝突更加突顯。除此之外，這些魔系人物，脫離了早期魔與人絕對衝突的戲碼，魔只是人消滅的對象這一認知，而成為一個獨立存在的角色，重視其內心思緒情感的設想與刻畫。這一點反映出現今時代的新觀點，不同族群間除了肯定我們主體的存在價值，也能轉換角度思考非我族群其自己的主體存在價值，而這樣的設想刻畫的魔系人物就更加符應現今時代的思惟，這就是金光布袋戲人物刻畫能與時俱進之處。

由於筆者才疏學淺，在探究此課題時常有掛一漏萬的現象。本論文意圖呈現金光布袋戲的戲劇價值，而這戲劇價值正是贏得戲迷的重要因素。在論述同時，往往來不及捕捉許多靈光一閃的課題。諸如，戲中人物「常欣、玄狐」在佛國地門故事中的重要對比意涵，便未能在此論文中呈現。

另外一個不足之處在於，魔系角色所呈現的意涵。中外古今各類型的戲劇都喜歡描寫「魔」這樣的角色，這顯現人對魔的興趣。然而魔是一種虛幻的存在，在現實生活中我們幾乎沒有任何與之互動的經驗，對於一種我們無法經驗的角色，如何存在於文學戲劇作品中活靈活現，這是一個很有趣的問題？它也許反映出人心的某些特質，可惜本論文未能具體探尋這樣的現象，期待未來更學有專精的學者能在這一方面裨益本論文不足之處。

參考文獻

(依出版日期排列)

一、專書

【布袋戲研究】

- 01 沈平山：《中國掌中藝術－布袋戲》，出版地不詳，1986.10 一版。
- 02 黃強華：《霹靂寶典：第二部》，霹靂新潮社，2002 年 10 月 19 日。
- 03 黃強華原作，楊宗勳編著：《霹靂封靈島劇集攻略本》，霹靂新潮社，2002 年 11 月 10 日
- 04 張溪南：《黃海岱其及布袋戲劇本研究》，臺北，臺灣學生書局，2004 年 2 月初版。
- 05 黃強華原作，徐士閔編著：《刀戟戡魔錄劇集攻略本》，霹靂新潮社，2005 年 12 月 03 日。
- 06 黃春秀著：《細說臺灣布袋戲》，臺北，國立歷史博物館，2006 年八月初版。
- 07 黃俊雄等著：《掌上風雲一世紀》，臺北，INK 印刻出版有限公司，2007 年 3 月初版。
- 08 石光生著：《鍾任壁：布袋戲的傳承與技藝》，高雄，行政院文化建設委員會文化資產總管理處籌備處，2009 年 12 月初版。
- 09 陳龍廷著：《發現台灣布袋：文化生態，表演文本，方法論》，高雄，春暉出版社，2012 年 2 月初版第一刷。
- 10 陳龍廷著：《台灣布袋戲發展史》，臺北，前衛出版社，2012 年 7 月初版 2 刷。
- 11 陳龍廷：《台灣布袋戲創作論》，高雄，春暉出版社，2013 年 11 月初版第一刷。
- 12 胡又天：《金光布袋戲研究》，臺北，恆萃工坊，2016 年 8 月初版。

13 林鶴宜：《臺灣戲劇史》，臺北，國立臺灣大學出版中心，2017年11月初版四刷。

14 吳明德著：《臺灣布袋戲的表演、敘事與審美》，臺北，臺灣學生書局有限公司，2018年3月初版。

【烏托邦思想】

01 劉若韶：《柏拉圖「理想國」導讀》，臺北，臺灣書店，2002年7月初版二刷。

02 湯瑪斯·摩爾著，劉麟生譯：《烏托邦》，臺北，五南圖書出版股份有限公司，2018年8月初版一刷。

03 Zygmunt Bauman 著，朱道凱譯：《重返烏托邦》，新北，群學出版有限公司，2019年02月一版1印。

04 柏拉圖著，侯健譯：《柏拉圖理想國》，新北，聯經出版事業股份有限公司，2019年10月，二版四刷。

05 Lewis Mumford 著，梁本彬、王社國譯：《烏托邦的故事：半部人類史》，北京，北京大學出版社，2019年11月第2次印刷。

【佛教思想】

01 趙樸初、任繼愈等著：《佛教與中國文化》，臺北，國文天地雜誌社，1990年3月初版。

02 三枝充惠著：《佛教入門》，臺北，東大圖書股份有限公司，2003年2月初版一刷。

03 伊凡著：《這本維摩詰經很特別》，臺北，曼尼文化事業有限公司，2006年10月第1版第1刷。

04 李中華注譯、丁敏校閱：《新譯六祖壇經》，臺北，三民書局股份有限公司，2007年5月二版一刷。

- 05 南懷瑾先生述著：《楞伽大義今釋》，臺北，老古文化事業股份有限公司，丁亥 2007 年 6 月臺灣二版六刷。
- 06 南懷瑾先生講述：《金剛經說什麼》，臺北，老古文化事業股份有限公司，丁亥 2007 年 12 月臺灣二版十九刷。
- 07 于凌波著：《唯識學綱要》，臺北，東大圖書股份有限公司，2008 年 1 月修訂二版四刷。
- 08 慧明著：《圖解：金剛經》，臺北，海鴿文化出版圖書有限公司，2014 年 12 月 01 日一版五刷。
- 09 陳慧劍譯注：《維摩詰經今譯》，臺北，東大圖書股份有限公司，2020 年 11 月三版一刷。

【中國哲學】

- 01 馮友蘭著：《中國哲學簡史》，臺北，藍燈文化事業股份有限公司，1993 年 10 月再版。
- 02 韋政通著：《中國思想史》，臺北，水牛圖書出版事業有限公司，1995 年 10 月 30 日十一版七刷。
- 03 勞思光著：《新編中國哲學史》，臺北，三民書局股份有限公司，2001 年 9 月重印三版一刷。

【惡魔文化】

- 01 蒲慕州著：《鬼魅神魔：中國通俗文化側寫》，臺北，城邦文化事業股份有限公司麥田出版事業部，2005 年 6 月 1 日初版一刷。
- 02 桂令夫等著：《惡魔事典》，臺北，奇幻基地出版，2015 年 8 月 31 日四版 25 刷。

【其他】

- 01 楊伯峻編著：《春秋左傳注》，高雄，復文圖書出版社，1991 年 9 月再版。

- 02 余秋雨著：《山居筆記》，臺北，爾雅出版社有限公司，1996年2月10日九版。
- 03 謝冰瑩譯注：《新譯四書讀本》，臺北，三民書局股份有限公司，2006年1月五版七刷。
- 04 吳承恩著：《西游記》，北京，北京出版社出版集團，2006年8月第2次印刷。
- 05 Dominic Strinati 著，袁千雯等譯：《概述通俗文化理論》，新北，韋伯文化國際出版有限公司，2009年3月出版。
- 06 傅佩榮：《西方哲學心靈》，新北，立緒文化事業有限公司，2014年7月初版一刷。
- 07 Chris Barker, Emma A. Jane 著，羅世宏譯：《文化研究：理論與實踐》，五南圖書出版股份有限公司，2018年10月三版一刷。

二、學位論文

- 01 柯世宏，〈南管布袋戲《陳三五娘》之創作理念與製作探討〉，國立台灣藝術大學應用媒體藝術研究所碩士創作說明，2005年6月。
- 02 李家愷，〈臺灣魔神仔傳說的考察〉，國立政治大學宗教研究所碩士論文，2010年10月。
- 03 蔡函吟，〈霹靂布袋戲「儒釋道」角色造型設計研究〉，國立高雄師範大學視覺設計學系碩士論文，2014年1月。
- 04 章丁尹，〈霹靂布袋戲之精神、文化與美學研究〉，國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所教師碩士在職專班碩士學位論文，2014年7月18日。
- 05 蔡坤龍，〈嘉義光興閣鄭武雄《大俠百草翁—鬼谷子一生傳》之研究〉，國立臺北大學民俗藝術與文化資產研究所碩士論文，2016年7月。
- 06 盧翰廷，〈假面與鏡子——黃立綱金光布袋戲角色研究〉，國立中興大學中國

- 文學系碩士學位論文，2019 年 1 月。
- 07 陶善文，〈黃立綱金光布袋戲之定場詩研究〉，國立高雄師範大學國文學系，國文教學碩士論文，2019 年 12 月。
- 08 陳俞霈，〈懷新思舊，別開生面—以黃立綱新「金光」布袋戲為研究〉，逢甲大學中國文學系碩士班碩士論文，2019 年 12 月。
- 09 顏伯運，〈金光布袋戲中的文學運用－以「天地風雲錄之決戰時刻」至「金光御九界之墨邪錄」為例〉，國立雲林科技大學漢學應用研究所碩士論文，2020 年 6 月。

三、布袋戲文本

【金光布袋戲劇集】

- 01 《黑白龍狼傳》，共 26 集，2009.08.08 首集發行，編劇：羅陵、音樂球、黃鳳儀
- 02 《天地風雲錄之決戰時刻》，共 20 集，2012.06.27 首集發行，編劇：羅陵、素文、蘇玟、三弦
- 03 《天地風雲錄之九龍變》，共 36 集，2012.12.05 首集發行，編劇：三弦、素文、鯉魚
- 04 《天地風雲錄之劍影魔蹤》，共 20 集，2013.08.28 首集發行，編劇：三弦、素文
- 05 《天地風雲錄之魔戮血戰》，共 34 集，2014.01.15 首集發行，編劇：三弦、素文、季電、傲絕
- 06 《金光御九界之墨武俠鋒》，共 32 集，2014.09.03 首集發行，編劇：三弦、季電、傲絕
- 07 《金光御九界之墨世佛劫》，共 32 集，2015.04.22 首集發行，編劇：三弦、季電、傲絕、李白

- 08 《金光御九界之墨邪錄》，共 22 集，2015.12.16 首集發行，編劇：三弦、季電、傲絕
- 09 《金光御九界之東皇戰影》，共 40 集，2016.05.25 首集發行，編劇：三弦、季電、傲絕、左秋、阿馬、Susan、大俠、夜奔
- 10 《金光御九界之魘妖紀》，共 32 集，2017.03.22 首集發行，編劇：三弦、季電、左秋、阿馬、姜尋
- 11 《金光御九界之鬼途奇行錄》，共 32 集，2017.11.22 首集發行，編劇：三弦、季電、左秋、阿馬、姜尋
- 12 《金光御九界之齊神籙》，共 32 集，2018.08.29 首集發行，編劇：三弦、季電、左秋、阿馬、姜尋、御紅
- 13 《金光御九界之戰血天道》，共 32 集，2019.05.01 首集發行，編劇：三弦、姜尋、季電、阿馬、茶末、旅霜