

台灣藝閣名義與日治時期妝扮景觀初探

蔡欣欣

國立政治大學中國文學系教授

中文摘要

台灣的藝閣，從清代史料中身影乍現，歷經了日治時期與戰後的發展演化，與各時期政經社會文化的發展樣貌相互綰結，潛藏了眾多人類學、社會學、民俗學、文化學、工藝學與藝術學等信息值得探究。本文先以古代文獻與台灣日治時期的報刊資料作為考察對象，首先就台灣藝閣的孳生根源與名義內涵進行探究，大抵台灣的藝閣是傳承自閩南的臺閣文化，在搬演場合與妝扮樣式上多有類同；而台灣的臺閣之所以命名為「藝」閣，或因以民間與文人「詩意」為內核，通過構圖型塑與工藝製作來呈現其「藝術性」；雖說從咸豐時期已有由妓女妝扮藝閣，然在康熙時期應尚無「藝妓」名稱的出現，不過日治時期用藝妓來妝扮藝閣已然成為一種風氣。至於日治時期的藝閣景觀，除延續清代歲時節慶與迎神賽會的演出場合外，神社祭典、始政紀念日與展覽會等則成為新興的演出場域與演出時機，並使得妝扮的題材、樣式與功能越趨多元化，從詩文典故到小說戲曲，從台灣史事到日本風情等，妝扮者也有孩童、演員與妓女等不同身分，既有風土習俗與思想情感的反映，也有認識史實、教化規範的功能，還有廣告宣傳與誇耀競技的目的，而其動員與組織是奠定在血緣、地緣和業緣的社會人際網絡之中。

關鍵詞：藝閣 臺閣 日治時期 台灣 迎神賽會 歲時節慶

The Study of Taiwanese Ei-Ga, the Fine Art Performance, and Dressing Exhibitions during the Japanese Colonial Era

Hsin-Hsin Tsai

Professor, Department of Chinese Literature

National Chengchi University

Abstract

When first appeared in Qing Dynasty's historical documents then developing and evolving through Japanese colonial age and post WWII. Taiwanese fine art performance, also as known as "Ei-Ga" (藝閣), is strongly influenced and mixed with the evolution of social, economical and cultural changes, thus it fulfills the characters of anthropology, sociology, folklore, science of culture and craft to be researched. The study of this article based on the documents of ancient times, newspapers and periodicals during Taiwan's colonial age. The first procedure of this research is trying to figure out the rooting and deriving the name and interior of Taiwanese fine art performance. It was basically inherited of the "Stage Performance", or "Tai-Ga" (臺閣) from southern Fujian Province, so as to realize that their styles of performing environments and dressings are quite similar. The reason why Taiwanese changed this performing art's name from its original one "Tai-Ga" into "Ei-Ga" was the appearing of "Art conceptions" were to constructed on scholars' core ideas "poetry" and were built up through the complex of picture-drawing and artificial sculpture. There is no solid evidence to identify that geisha, the performers' name, were not existing during the Emperor Kang Xi (康熙, 1654~1722 A.D.) era; but in the Emperor Xianyang (咸豐, 1850~1861 A.D.) era, prostitutes played the roles as geisha was a common situation. The perspective of

Taiwanese fine art performance added many new elements as Taiwan under colonization by Japanese, it inherited traditional celebrations, festivals and worship ceremonies from Qing Dynasty, also it mixed with Japanese worships, authorization memorials, and even economic exhibition activities all together, thus to become a newly developed performing site and era, and also it vaporized different subjects through variable dressings, appearances, and functions; subjects cover from poetry and customs to novels and plays; it, too, covers from Taiwanese historical events to Japanese customs; players were composed of children, actors and even prostitutes. “Ei-Ga” represents and reflects traditions, customs, thoughts and emotions in one hand, and it settle a function to recognize history and to regulate and educate people that couldn’t be done at schools; moreover, it even has a purpose of propaganda and match-flaunting. Lastly, the mobilization and organization of “Ei-Ga” was constructed on socialized interpersonal networks of family bloods, similar communities and colleagues relationships.

KEY WORDS : “Ei-Ga” “Tai-Ga” the Japanese Colonil Era Taiwan
worship ceremonies celebrations and festivals

台灣藝閣名義與日治時期 妝扮景觀初探

一、前言

在台灣廟會神誕或慶典活動中，經常可見到「妝扮故事」的藝閣身影。藝閣其實就是所謂的「臺閣」，根植於人們的歲時禮儀與節慶生活之中，在中國已有綿延久遠的歷史傳統，足跡幾乎遍及了幅員廣闊的大陸各省市。屬於民間傳統文化一環的臺閣，隨時空流轉有所積淀傳承也有所變革發展，而無論是由本身衍生出改革與創新的「演化變遷」，或者是因外來文化的刺激與影響產生的「異化變遷」¹，都投射出各特定時空場域所寓含的文化意涵與功能價值。是故如「藝閣」乃是台灣庶民百性、文人騷客乃至於研究論述與報刊報導中對臺閣的特有稱謂，這樣的名義有無其獨特的指攝內涵？而台灣藝閣的孕生根源為何？演出場合與妝扮題材又有哪些？在台灣的歷史發脈絡中又呈現何種景觀呢？凡此歷來並未有專文進行全面性或系統性的深入論述。

尤其台灣的藝閣，從清代史料中身影乍現，歷經了日治時期與戰後的發展演化後，竟然出現被稱作「現代藝閣」的電子琴花車，輕薄暴露的衣著與輕歌曼舞的表演，不僅取代了傳統藝閣的地位，還讓其他的民間遊藝潰不成軍幾無立足之地。是故從藝閣興衰演化的歷史烙印中，可以綰結到各時期政經社會文

¹ 尹建中先生曾指出民間傳統：「係指某地區的一群人之日常生活方式。這種日常生活方式，與歲時祭儀，生命循環均有密切關係。」並指出其至少是由十一種不同因素所形成的。而其產生的文化變遷現象，即可區分為「演化變遷」與「異化變遷」兩大方式。其論點請參見其〈民間傳統的傳遞與發揚〉一文，載於《中國民間傳統教學之研究》台大考古人類刊第9種（台大：考古人類學系）。

化的發展樣貌，而其中所潛藏的人類學、社會學、民俗學、文化學、工藝學與藝術學等方面的信息頗值得探析。檢視目前所蒐羅到攸關台灣藝閣的專文，僅有如雅堂〈詩意〉主要敘述詩意內涵與裝置實例²；榮峰〈詩意閣〉記錄了日皇裕仁遊台時的大稻埕藝閣名錄³，葉榮鐘〈記落地掃與詩意藝閣〉描寫鹿港地區賽會遊行中的藝閣妝扮⁴，宋光宇〈迎神繞境的前導——蜈蚣閣和詩意閣〉則簡述此兩種藝閣的消長；其後又發表有〈蜈蚣閣·藝閣·電子琴花車——一個歷史的觀察〉則以男人好色與製造商機兩個現象，詮釋「在迎神賽會時看公眾女郎」此民俗文化的社會功能與象徵意義；而吳金泰〈蜈蚣閣·藝閣·電子琴花車——一個歷史現象的再觀察〉則根據對北港媽祖廟會慶典活動的觀察，從香陣結構、信仰意義與民俗角度提出不同的結論⁵。上述文章除後兩篇屬於較學術性的探討外，其餘多是屬於記錄性或報導性文字。此外，在分論台灣藝陣或是研究台灣藝姐時也會牽涉到藝閣的論述，前者如吳騰達與黃文博等⁶；後者如呂訴上與邱坤良等，邱旭伶更撰著有《臺灣藝姐風華》一書⁷，另有部份與藝姐相關文章或學位論文亦略有述及，可是有關藝閣的論述篇幅與層面都極其有限，觀點也都大致相互沿襲。因此筆者有意延續碩士論文〈臺灣地區現存雜技考述〉中對古代臺閣與台灣藝閣的歷史脈絡的初步管窺，以及在〈從藝閣的發展興衰看民間傳統文化的變遷〉⁸的基礎上，對台灣的藝閣文化進行全面的深度研究。

² 雅堂即為連橫，該文載於《臺灣詩薈》第4期（南投：臺灣省文獻委員會，1992年3月），頁263-266。

³ 榮峰，〈詩意閣〉載於《臺北文物》第5卷第4期（1957年6月），頁148-150。

⁴ 葉榮鐘，〈記落地掃與詩意藝閣〉載於《臺灣風物》第17卷第4期（1967年8月），頁11-14。

⁵ 宋光宇，〈迎神繞境的前導——蜈蚣閣和詩意閣〉載於《民俗曲藝》第60期（1989年7月）；宋光宇，〈蜈蚣閣·藝閣·電子琴花車——一個歷史的觀察〉載於《歷史月刊》第82期（1994年11月）；吳金泰，〈蜈蚣閣·藝閣·電子琴花車——一個歷史現象的再觀察〉發表於《歷史月刊》第82期（1994年），頁74-85。

⁶ 吳騰達，《臺灣民間藝陣》（台中：晨星，2002）與黃文博，《臺灣藝陣傳奇》與《臺灣藝陣傳奇續卷》（台北：臺原出版社，1991年12月）。

⁷ 呂訴上，《臺灣電影戲劇史》中有〈臺灣戲劇的女優團演變史〉（台北：銀華出版社，1961年9月），頁287-292；邱坤良，《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（1895-1945）》（台北：自立晚報，1992年），頁106-120；邱旭伶，《臺灣藝姐風華》（台北：玉山社，1999年）。

⁸ 〈從藝閣的發展興衰看民間傳統文化的變遷〉，收錄於「休閒與大眾文化研討會論文集」（中華民國戶外休憩學會出版，1991年12月），考察藝閣在台灣社會文化變遷的軌痕及原由，而歸結出有社會形態的轉變、電動科技的取代、寺廟文化的質變與商業利益的引

因此本文擬先以古代文獻與台灣日治時期的報刊資料作為考察對象，首先就台灣藝閣的孕生根源與名義內涵進行探究，並粗窺其在清代與日治時期的妝扮景觀。

二、藝閣之名義探析與歷史溯源

藝閣，為台灣對「臺閣」的特有稱謂，根據清翟灝《通俗編》中所載，早在宋代每歲酒庫「迎新」開煮的活動中，就已出現用木床或鐵架高舉妝扮為神佛鬼怪人物的臺閣：

武林舊事，迎新引酒有以木床鐵擎，為仙佛鬼神之類，凌空駕動，謂之臺閣。今江浙間迎神賽會者猶多效之⁹。（卷三十二）

這些臺閣參與由官私妓女、鼓樂社隊、布牌及其他雜劇百戲諸藝的遊藝隊伍，浩浩蕩蕩地行進宣傳以招攬顧客。而揆諸南宋時其他記述歲時慶典、風俗人情的筆記典籍，亦有不少可與之互證者：

《夢梁錄》：臨安府點檢所，管城內外諸酒庫，每歲清明前開煮，中前賣新迎年，諸庫呈覆本所，擇日開沽呈樣，各庫預頒告示，官私妓女，新麗妝著，差僱社隊鼓樂，以榮迎引。……次八仙道人、諸行社隊，如魚兒活擔、糖糕、麵食、諸般市實、車架、異檜奇松、賭錢行、漁父、出獵、臺閣等社。（卷二，頁149）

《西湖老人繁勝錄》：開煮迎酒候所，……或用臺閣故事一段，或用群仙，隨時裝變大公。（頁114）

基於當時酒的販售營運是由官方來執掌的，因此每逢寒食節「開沽煮酒」與中

誘等因素。

⁹ 《武林舊事》卷3中載：「戶部點檢十三酒庫，例於四月初開煮，九月初開清。先至提領所呈樣品嘗，然後迎引至諸所隸官府而散。每庫各用匹布書庫名高品，以長竿懸之，謂之「布牌」。以木床鐵擎為仙佛鬼神之類，架空飛動，謂之「臺閣」。雜劇百戲諸藝之外，又為漁父習閒、竹馬出獵、八仙故事。」收錄於《東京夢華錄外四種》（台北：大立出版社，1980年10月），頁378-379；下引《夢梁錄》、《西湖老人繁勝錄》資料均出自此書，故直接於原文後標著頁數。

秋節前後「開沽新酒」之時，都要舉行歡迎儀式安排妓女與諸社會作為宣傳隊伍¹⁰。再者，除了官方的慶典活動外，臺閣也是廟會神誕中的「社會」成員，由諸行社會組成的「臺閣社」，在每逢神明聖誕時會用「臺閣迎獻」：

《夢梁錄》：初八日，錢塘門外霍山路有神曰祠山正佑聖烈昭德昌福崇仁真君，慶十一日誕聖之辰。……其日都城內外，詣廟獻送繁盛。……臺閣巍峨，神鬼威勇，並呈於露臺之上。自早至暮觀者紛紛。（卷一，頁 144）

《夢梁錄》：三月三日上巳之辰……，兼之此日正遇北極佑聖真君聖誕之日。……下保民安。諸軍寨及殿司衙奉侍香火者，皆安排社會，結縛臺閣，迎列於道，觀睹者紛紛。（卷二，頁 146）

《夢梁錄》：每遇神聖誕日，諸行市戶，具有社會迎獻不一。如府第內官，以馬為社，七寶行獻七寶玩具為社。又有錦體社、臺閣社、窮富賭錢社、……（卷十九，頁 299）

此即為清代江浙等地迎神賽會演出的前身。然揆諸文獻仍未對臺閣名義有進一步的闡釋，如從字義來加以考察，臺與閣若視為複合名詞，或意指此為承載妝扮故事的移動式「舞臺」，或是指稱所結縛搭設的「亭臺樓閣」景致；另也有將臺閣寫作「抬閣」的，此則標示出由人力「扛抬」的特點，如：

清洪亮吉《南樓憶舊詩四十首》中云：才過中元又下元，賽神蕭鼓巷頭喧。年來臺閣多新鮮，都插宮花扮杏園。（原注：賽神會中，每用七八人扛一桌，上扮金元院本諸故事，名曰臺閣）¹¹

清梁章鉅《稱謂錄》：好事者或又摘某詩句或傳奇，飾稚小童婦而為之，名曰抬閣。

¹⁰ 宋代都城中酒的銷售，如《都城記勝·酒肆》所載：「天府諸酒庫，每遇寒食節開沽煮酒，中秋前後開沽新酒。各用妓弟，乘騎作三等裝束：一等特髻大衣者，二等冠子群背者，三等冠子衫子襠褲者。前有小女童等，及諸社會，動大樂迎酒樣赴府治，呈作樂，呈技藝雜劇，三盞退出，於大街諸處迎引歸庫。」收錄於《東京夢華錄外四種》（台北：大立出版社，1980年10月），頁93。

¹¹ 轉引自車文明，《20世紀戲曲文物的發現與曲學研究》（北京：文化藝術出版社，2001年7月第1版）頁72-92，車文明在書中認為臺閣是清代賽社獻藝中出現的一種新型態，其實不然。

大抵所妝扮的「故事」題材多半從詩句、傳奇與院本戲曲中加以挑選；妝扮者或基於重量的考量，乃至於有著「潔淨」的意涵¹²，是故有別於南宋時的「妓弟」身分改由男女（或為男扮女裝）孩童來擔任。而有鑑於場景架設與安全性等理由，或者使用鐵捆、鐵芯、鐵竿與鐵環等作為支架裝備，如明代于侗《帝京景物略》中的描述：

歲四月十八日弘仁橋元君誕辰，都士女進香。……又夸環者，為臺閣。鐵竿數丈，曲折成勢，飾樓閣，崖木，雲煙形，層置四五兒嬰，扮如劇演。其法環鐵約兒腰，平承兒尻，衣綵掩其外，杆暗從衣物錯亂中傳，下所見雲梢煙縷處，空坐一兒，或兒跨像馬，蹬空飄飄¹³。

運用鐵竿彎曲扭轉成亭臺樓閣、山崖樹木、雲彩煙霞等形狀，再讓孩童扮飾成劇中的各色人物坐在鐵環上，以長衣下垂遮住鐵架，看上去真彷彿凌風微步飄然似仙般。而從「層置四五兒嬰」的描述中，可以約略窺知妝扮人數與年齡歲數的訊息。因人數的多寡不僅攸關著承載著重量，也牽連著演出的困難度與技術性，而這遂也使得臺閣或又稱為「重閣」的，如清代《天津楊柳青小志》中所載：

會之中有重閣者，人之上飾一人至二人，故曰重也。其法以鐵捆長三尺餘者，縛于肩背上，端縛坐小兒八、九歲瘦而慧者，飾為美女形，隱其鐵捆，化裝作一假手托茶盤蓋碗，美女翹足鳳鞋而立其上，婆婆團扇以舞也。或立于鳥籠之鉤上，或立于琵琶弦子軸上，其衣飾裝綴之美秀奢麗為各方所不及¹⁴。

重者，是指人上有人之意，亦即裝置的樣式為「雙層」或者更多層，以三尺餘長的鐵捆綁縛在扛抬者的「肩背」上，以各種砌末造型來裝飾隱藏鐵捆，孩童妝扮為美女樣貌，搖曳團扇以展現「舞姿」神態。在清代聞名遐邇的天津皇會

¹² 妝扮臺閣與宗教儺儀有著相當的關聯性，因此以「侏子」來加以扮飾有其歷史傳統與儀式意涵，相關論述將日後以專文闡析。

¹³ 引自明代于侗，《帝京景物略》卷3〈弘仁橋〉（上海：上海遠東出版社，1996年11月），頁205。

¹⁴ 引自孫景琛、劉伯恩，《北京傳統節令風俗和歌舞》（北京：文化藝術出版社，1986年9月），頁146-147。

「神誕之前，每日賽會，光怪陸離，百戲雲集」(《津門雜記》卷中)，即有著「重閣會」與「抬閣會」的遊藝社團：

早年出會秩序……十一為重閣會，以一人馱一人，為戲一齣，如思春跑驢下山趕妓，惟花鼓則唐鑼旋板，分立相公相婆，以一人馱二人，尤為吃力。十二為抬閣，高可兩丈許，亦以鐵芯飾諸器物，而縛五七小兒于上，行時必以長竿為仰叉，納頂顛，小兒兩肩胛下衛之，其中有上壽一招，為會中心必不可少者¹⁵。

其中「抬閣」是用高約兩丈多的「鐵芯」網綁孩童，再用長竿在孩童腋下輔佐支撐。文中雖無述及所扛抬的形式，但卻指出《上壽》為不可或缺的，此應即指《麻姑上壽》的人物妝扮，因為皇會乃是慶祝天后娘娘聖誕的廟會，信眾們以此題材來向神明傳達賀壽慶生的虔誠心意。至於「重閣」則是由人「馱」人的方式，除《思春》、《跑驢》、《下山》與《趕妓》等「單人」戲文的妝扮外，還有相公與相婆二人的《花鼓》妝扮，不僅負荷力加倍且難度也更艱鉅，而妝扮者可能立足於唐鑼「旋板」的裝置道具上，以呼應其在劇中所使用的歌舞器樂。

正由於以人力來扛抬或用人體為行動載體，體力負荷與路程遠近都成為影響的要素，因而也出現以其他動力來輔助行進的臺閣。如《陶庵夢憶·楊神廟臺閣》所載：

楓橋楊神廟，九月迎臺閣。十年前迎臺閣，臺閣而已。自駱氏兄弟主之，一以思致文理為之。扮馬上故事二三十騎，扮傳奇一本，年年換，三日亦三換之。

楊神廟的臺閣是以「一人一騎」的「馬上故事」來妝扮傳奇戲齣，每年乃至於每日妝扮的劇目都不相同，約由二、三十人組成。主事者駱氏兄弟對於妝扮極

¹⁵ 此段《天津皇會考》的文字載記，或以乾隆六年楊一昆《皇會論》中所記述的各種民間歌舞為考察對象，參引自孫景琛、劉恩伯，《北京傳統節令風俗和歌舞》(北京：文化藝術出版社，1986年)，頁146-150。

其講究，妝扮者必須「與傳奇中人必酷肖方用」，從品貌形象到氣質神態都需具備先行「人人決倒」的相似性；然後上至帽冠下至鞋履，「全副精神」在服飾穿戴的材質與花樣上推敲，即使花費鉅金也在所不惜。維妙維肖的妝扮，甚至讓民眾在賽會後只記得劇中人物的稱謂，而忘卻妝扮者世俗的真名實姓，如此才達到張岱所謂臺閣需兼具「華重美都」與「文理細緻」的審美訴求¹⁶。

是以若綜合上述文獻史料中對臺閣的描繪，大抵可歸納出臺閣為「社火遊藝」中的成員，其以「妝扮故事」為主體，或以木床為基底，或用鐵架來擎舉，或以人體為托裝，通過人力扛抬或以馬匹載運的方式來行進。從南宋以來便在迎神賽會、歲時節日與官方慶典中妝扮，並隨著時代演進與地域文化的變異，也出現紛歧多樣的各色名目¹⁷。

三、台灣藝閣之孕生源流

至於台灣藝閣的孕生，除延續古代臺閣文化的傳統外，泰半來自於閩南漳泉的移民族群，誠如眾多方志與府志中的記載：

居臺灣者，皆內地人，故風俗與內地無異。……卒歲臘先祖及諸神祠，皆與內地無異。婚喪沿俗，禮以貧富為豐歉，悉類內地。俗信巫鬼，病者乞藥於神，輕生喜鬥，善聚黨，亦皆漳、泉舊俗。（謝金鑾《續修臺灣縣志》〈地志·風俗〉卷一）

從婚喪喜慶、宗教信仰，甚至於結黨聚夥與好武械鬥等習氣，都與漳泉如出一轍，以此類推台灣藝閣的興起，應也是承繼閩南漳泉的臺閣風俗。雖然筆者並

¹⁶ 《陶庵夢憶》載：「蓋自有臺閣，有其華無其重，有其美無其都，有其華重美都，無其思緻，無其文理」（台北：漢京文化事業有限公司，1984年3月），頁32-33。

¹⁷ 筆者彙整大陸全國各省所編纂的《中國民族民間舞蹈集成》、《舞蹈志》與風土民俗專書及相關論述等資料中關於臺閣的資料，梳理出臺閣有背閣、背棍、背肘、背裝、背垛、背歌、背芯、托閣、肘閣、肘歌、扛閣、擡閣、重閣、背閣、藝閣、馬閣、撓閣、水車閣、蜈蚣閣、龍閣、鳳閣、垛子、平垛、抬芯、鐵枝、鐵棍、擡杆子、桌子戲、彩臺、彩架、山車、亭子、節節高、扮景、出會景、古事、扛妝、抬妝、高抬、裝人、高妝、小兒扮戲、托裝、鬧裝、擡妝、肩頭坪、水色、蹺色、飄色、馬上故事與馬色等不同名稱。這些不同省域的稱謂，大抵關涉著其組成臺閣的行動載體與舞臺型製，極其多元複雜，故將另以專文論述之。

未夠掘到直接證據，然而從閩南地域臺閣的活動生態與演出樣式中，發現閩台兩地確有類同之處，閩南臺閣極可能為台灣藝閣挹注了相當的養分。由於福建歷來便一脈相承著「信鬼尚祀，重浮屠之教」（《宋史·地理志》）的信仰傳統，因此伴隨相生的各種歲時節慶的民間祭祀儀典，以及寺廟道觀神佛聖誕的賽會活動，遂也成為當地常民文化生活中不可或缺的部分。如宋代陳淳《上趙寺丞論淫祀》中即載¹⁸，漳州當地從城鎮到村落有眾多供奉巫道仙靈的廟寺，「逐廟」、「隨月」都有迎神祭儀與賽會活動；而無論是妝扮神像、儀仗隊伍以及組織優戲隊，四方百姓無不鑿資參與更相爭賽，其中所謂的「優戲隊」中興許即有臺閣的妝扮¹⁹；而明清時「今之巫覡，江南為盛，而江南又閩、廣為甚」（謝肇淛《五雜俎》），福建尚鬼信巫的風氣仍然熾盛，如明萬曆陳懋仁《泉南雜誌》中即言：

迎神賽會莫勝于泉，游閑子弟每遇神聖誕期，以方丈木板搭成几案，案索綯綺繒周翼扶欄，置几於中加幔於上，而以姣童妝扮故事，衣以飛綃設以古玩，如大士手提筐筥之屬，悉以金珠為之。旗鼓雜沓貴賤混并，不但靡費錢物恆有鬥奇角勝之禍。

在神明廟誕的賽會活動中，用木板搭成桌案四周圍以扶欄，上置椅几披上布幔，由姣好容貌的孩童來妝扮故事，根據文字的描繪即是所謂的「臺閣」；而根據清乾隆《泉州府志·風俗》卷二十引明黃景昉《溫陵舊事》對溫陵（即泉州）一地迎神賽會的翔實描繪，其中也包括了「好事者又或摘某詩句、某傳奇，飾稚小僮婢而為之，名曰抬閣」²⁰的遊藝隊伍。再者，為轉換陰陽驅寒迎暖開始農

¹⁸ 引自陳淳，《北溪大全集》第43卷，文淵閣《四庫全書》（台北：臺灣商務印書館，1986年）冊1168，頁851-852。

¹⁹ 南宋時皇室偏安江南，福建泉州由於海上經貿的繁盛，遂成為支持國家財政經濟的重要命脈。當時宋室將「南正宗外司」遷至泉州，「西正宗外司」移到福州，不少皇族宗室遂陸續進入閩地「時外宗宦在泉者三千三百餘人」（《泉州府志》），同時也隨之帶來了教坊伶優與家班妓樂；而正由於南宋皇室分居於臨安與福建二地，再加上閩浙之間商賈交易往來頻繁，閩人浙官浙官閩人的情形也時有所見，因此宋代臨安流行的臺閣很可能也會傳播到閩地來，類似例證如《西湖老人繁勝錄》中所載，福建鮑老一社有三百餘人前往都城臨安參與社火獻藝。

²⁰ 轉引自陳桂炳，《泉州民間風俗》（北京：中國文聯出版社，2001年1月）第4章〈歲時節俗〉，頁178，筆者檢索明楊思謙修、徐敏學、吳維新纂的萬曆版重修《泉州府志》中

耕桑織生產，從秦漢以來便傳承下來的「迎春」禮儀，也從宋遼時開始有各種遊藝隊伍參與「迎春」的行列²¹，是故如明崇禎年間王世懋《閩部疏》即云：

閩俗重歲首。……迎春日，多陳百戲，盛亭臺之飾，坐嬰兒高檉上，兒皆慣習；飲啖自若，了無恐怖。千夫百騎，繞堂皇而出，唱呼跳舞，勞以歷書。惡少輩多舞狻猊，求索尤甚，即藩臬長無奈之何。士女傳觀，填街塞巷。

在亭臺上矗立著聳高的長矛，嬰兒坐於其上自在地飲食，「兒皆慣習」因此能夠面無懼色。雖然在史料中並無直接指陳此為「臺閣」，然從描繪的文中的確是呈現出臺閣的景觀。而此也可在明陳鴻的《莆靖小紀》中搜尋到相關輔證：

明朝迎春妝扮故事百餘架，點綴春光，俱是里長答應。用桌一只，後造一屏，二人扛抬，飾小兒為男女坐桌上，無甚好衣服。鼎革後，春架借各班戲子妝扮，新造高大木架，用四人扛，倩好女兒童三四人飾新鮮衣服，演熱鬧故事，更相競賽²²（己巳康熙二十八年）。

從行文敘述可知明代此百餘架迎春的「妝扮故事」，應即是臺閣或名之為「春架」，乃是由里長負責組織，由兩人扛抬桌子上所妝扮的兒童；然而清代之後則改由戲班伶人妝扮，服飾穿著與扛抬木架都比明代來得講究華麗，彼此之間更相互較勁彼此競賽其妝扮的優劣。陳鴻在此雖無記敘當時春架的數量，但其後則有「各戲班妝春架，共三十六架，十分華麗」（甲戌康熙三十三年）、「元宵，王總鎮妝架，與民同樂」（癸酉康熙三十二年）、「十二月二十九日迎春，戲子二十八班，共妝春架四十架，官民共賞新年」（乙亥康熙三十四年）、「正月十一日迎春，妝春架三十八架」（丁丑康熙三十六年）²³從歲末、新春到元宵等不同時間與不同春架數量的紀錄，可見當時民間的參與極為熱烈。

未見有此條資料的著錄。

²¹ 有關迎春禮俗與民間立春習俗的起源演變，在簡濤，《立春風俗考》（上海：上海文藝出版社，1998年12月）中有非常精詳的論述。

²² 轉引自福建省戲曲研究所，《福建戲史錄》（福建：福建人民出版社，1983年3月），頁90-91。

²³ 轉引自福建省戲曲研究所，《福建戲史錄》（福建：福建人民出版社，1983年3月），頁90-91。

以「戲子」來妝扮春架，自然能將臺閣「妝扮故事」的詩文畫面或戲曲場景描摹得生動逼真；然除了「化妝扮飾」作為靜態人物物象的模擬外，也可能調動歌舞音樂等藝術手段，去「喬裝扮演」物象的動作樣態。這遂使得「妝扮故事」可能具涵有「妝扮／裝扮」的雙重指攝內涵²⁴。如清李彥彬在《榕亭詩抄》中所描繪：

行春太守駕星輶，十里中原凍冰消；南陌凝煙羅燕勝，東郊迎歲轉龍杓。柳風送暖青旗拂，榕海生潮彩仗飄；朱旆樓臺吹蜃市，錦棚朱翠按鸞簫（棚皆以繒彩結成樓臺，置人其上，亦有能吹簫度曲者）。輪寶新控蠻王騎，納賦偏乘賈舶潮（作蠻夷貢獻之狀，亦梯航向化之意也）；霞繞碧城回鶴馭（飾鶴形，一仙人控之，飄飄然有凌空之意），波翻珊網捧鮫綃（飾人形，背負魚蟹）。鱗童行水瑤裳濕，龍母噓雲貝闕搖（裝龍王，傍列侍從）；又望函關占氣度（老子過函谷關故事），妝憐魔舞捧花嬌（作百蠻舞于馬上）。珠娘煙峒盤龍髻（作蠻女倚望樓，二蠻童立其下），王母霞衣襯鳳翅（結鐵縷一，仙女立其上）；紅索飛仙藏繡襪，綠么度曲倚欄橈（作秋千戲于棚上，且行且作，旋轉如飛；又有用玻璃飾彩舟，兩人並坐舟中，彈琵琶度曲，亦琅琅可聽）。金瓶壓背裝香象（裝大象負一瓶），繡帽垂鬟擁紫貂；人話桑田麟脯進（作麻姑晉酒），會逢銀漢鵲橋遙（牛女渡河）。步虛花史司桃實（作蟠桃樹，一仙女立其下），按拍香几認藕苗（藕苗仙女名）；炬撤蓮燈歸紫禁（二宮人攜金蓮燈，一宮妃步其後），舟牽雀舫憶藍橋（多作彩舟及仙女故事）。隨車近睹銅牌字（飾仙鹿其上），控馬時鸞寶帶腰；更把添籌歌聖壽（棚作海屋添籌故事），黃堂深處曲新調²⁵。

在清嘉慶年間（1796～1820）福州民間的迎春臺閣裝扮盛況中，除了有各色人物與場景的化妝扮飾外，也有「吹簫度曲」與「琵琶度曲」的表演。因此如果

²⁴ 由於「妝扮／扮演」二者在藝術形式上仍有些的差異，故本文中在使用妝扮字義時將取其狹義，以便與扮演區隔。然而若是文獻史料的載記，則依存史料的書寫。

²⁵ 轉引自福建省戲曲研究所，《福建戲史錄》（福建：福建人民出版社，1983年3月），頁125-126。

由優伶來擔綱裝扮，勢必更可以得心應手地由單純的「裝扮其象」，進化到「演其行狀」的「扮演」層次。扮演，馮俊杰認為此是連結言語、動作、唱歌等外層因素的要素，是組構戲劇形式的根本內在條件²⁶；而洛地也指出「扮演（故事）」是構成戲劇的本質屬性「一班演員裝扮成別種模樣，狀其形，言其語，行其事，謂之戲劇」²⁷，是以對於增添「表演」成分的臺閣而言，其實已然具備了戲劇的雛形因子，而且也成為戲曲傳播的另類渠道。誠如《福州風俗竹枝詞》中所描述：

（以木板為臺，上布劇景，以善唱者分坐其中，旁夾笙簫和之，四人昇前后，謂之臺閣。）紙作林亭致自佳，笙歌粉墨雜淫哇。傳神博得聲聲采，昇過前街又后街。

構成間架費安排，點綴風流弁與釵。賣弄柔喉過鬧市，鸞笙象管更和諧。

（雛妓之有色藝者，扮為戲劇，各乘一馬，沿途歌唱，夾以笙簫，謂之馬上。）

跨鞍雛妓絳櫻唇，遮面琵琶亦可人。觀眾徒知評色相，誰憐麗質委風塵。

粉紅黛綠雜前陳，一段沿街起軟坐。畫燭光中蕪澤裊，執鞭半是墮鞭人²⁸。

這兩首民國三十年代的福州「臺閣」與「馬上」的妝扮，前者善唱者「粉墨」塗妝打扮為「弁與釵」，坐在精心設計的園「林亭」臺景致的「間架」上，在「笙簫」樂隊的伴奏下「賣弄柔喉」，由人扛抬行走過鬧市的「前街後街」，維妙維肖的「傳神」樣態，受到觀眾熱烈的喝采讚揚；後者乃有「色藝」的雛妓，騎

²⁶ 馮俊杰認為對於戲劇而言，如果沒有扮演的要素，那麼言語、動作、唱歌就通通成為無目的、無聯繫與無作用的個別行為，因此戲劇系統中有著內外兩層結構要素，內層要素即是扮演，是聯繫言語、動作、唱歌等外層要素的動因和媒介；而外層要素則是扮演的外在顯現與完成，往往因為扮演的結構方式不同而形成不同的戲劇體制。請參見《戲劇考古》（北京：北京文化藝術出版社，2002年1月），頁18。

²⁷ 洛地認為在眾多百戲中，裝扮與非裝扮是一大界線；裝扮了，演事與不演事更是一大界線。裝扮其象、演其行狀就是所謂的扮演，而扮演故事是戲劇的本質。請參見〈中國傳統戲劇研究中缺憾一二事〉與《戲弄·戲文·戲曲——中國戲劇三類》中的相關論述，頁27及頁14，收錄於《洛地文集》戲劇卷1（藝術與人文科學出版社，2001年5月）。

²⁸ 出自《華報》，1935年～1936年，此乃清末福州詩社文人曾對當時福州民情風俗進行分類題詠，在《福州竹枝詞》中記錄有〈馬上〉與〈臺閣〉的詩文。轉引自福建省戲曲研究所，《福建戲史錄》（福建：福建人民出版社，1983年3月），頁128-129。

在馬上手彈琵琶「沿途歌唱，夾以笙簫」，二者其實都儼然具有著妝扮曲唱的「喬裝扮演」的質性。

另在李彥彬的詩文中也提供了大量裝扮臺閣的具體形象，包括了神佛靈怪、蠻夷異族、飛禽走獸以及花木蟲魚等，雖未能十分確切其妝扮的故事題材，但似乎有少數是以「蠻夷」為對象，以及大多數與超凡脫俗的「神仙」題材有關。其實妝扮題材的選擇，往往也隱喻著特定的文化指攝與功能意義。如前述天津皇會時裝扮「麻姑上壽」向天妃娘娘祝壽；《陶庵夢憶》中村里扮演水滸的「馬上故事」以及掌管雨水電電的神佛臺閣，希冀以此能達成「及時雨」的禱雨祈願。是故如蠻夷題材或人物的妝扮，或用以宣揚國威強盛與中西交通，因此四海歸心進貢稱臣，如泉州民間的「騎番貨」臺閣妝扮²⁹，當然也還夾雜著新鮮奇特的異族情趣；至於神仙題材的臺閣妝扮，可能也寓意著人們祈福賜瑞、禳疫避災的心理，意欲透過妝扮的「中介」儀式與神靈溝通乃至轉換身分，而發揮追求長生、祈求祥瑞的賜福目的。

因而臺閣的題材既潛藏著民眾的價值觀念，也寄託著宣揚知識教化人心的職能，再加上妝扮樣式與參與程度都較戲曲更為簡易普遍，所以成為賽會社火中經常可見的戲曲流動景觀。有清一代閩地臺閣妝扮的風氣便頗為興盛，如地方志與文人詩詞中不乏相關的記載與吟詠³⁰，這些史料中透露了妝扮臺閣的時空，如歲時節慶的元旦、神明聖誕的賽會以及官方慶典的立春等活動；由「童男女」、「童男」、「髻童」等擔任被妝扮者，站立於彩架或彩棚之上，甚或是馬匹之上；而臺閣則由官方主持辦理或商家行業承辦，基本上是全民參與的，因此連貧困之家也都得「竭力從事」，這是由於裝飾臺閣往往是「窮極珍貝」，藉此街衢相互誇耀乃至於官衙舉辦競賽評比。而根據陰陽五行的說法，童男屬於少陽也是春天的象徵「春者少陽之選也」（《春秋繁錄·官制象天》），所以迎春

²⁹ 此為泉州民間踩街活動中規模較大的、獨具特色的一項遊藝節目。表演者把一座戲臺抬著走，戲臺呈長方形，戲臺周圍結綵如遊牧民族的帳篷；人在臺上進行表演，演員裝扮成西番（外國人），手持番鼓，沿戲臺左右兩邊曼舞；臺中設寶座，上置番貨，如羚羊、犀角、檀香、龍涎等，都是從海外進來的番貨；臺下則有樂隊伴奏，自成一種與傳統不同的曲調，別有一番情趣。參考自陳垂成，《泉州習俗》（福州：福建人民出版社，2004年），頁160-161。而台灣鹿港的「竹閣蕃」與此有些類近，且民間傳說亦來自泉州。

³⁰ 請參見福建省戲曲研究所，《福建戲史錄》（福建：福建人民出版社，1983年3月），頁90-91。

禮儀中以童男來妝扮臺閣是有其儀式意涵的。不過或因故事題材的需要，也有以「男扮女妝」或女性孩童參與的記載。

而這些童男女或者出身為雛妓，或者是僱請家境貧窮的子弟「上會童子均非願心，實因家貧被雇而至」（清《沽水舊聞·抬閣會曬死西王母》）³¹，當然也有因祈願賜福所扮飾者³²，無論何者其都得要與外在天候相抗衡，有時則還會有意想不到的意外產生，如清同治李禧《紫燕金魚室筆記·八美圖》中記載有一妝扮「八美圖」的男童，竟因容貌皎俏而引來殺身之禍，官方遂出示禁止妝扮臺閣的諭令。文中還述及了所謂的「蜈蚣棚」：

距今四十五年前五月二十八日，太平媽宮迎天妃香踵事增華盛極一時，粉閣彩閣外，別有蜈蚣棚數架。蜈蚣棚者，搭木條如橋狀，木條相接處鑿圓孔，中貫以軸，木條能轉折自如，軸長數尺，以壯夫撐于肩上，棚長一二丈不等，上以童男女扮故事，龍頭鳳尾，遊行道上，活動如蜈蚣，故俗以是名之。³³

由於臺閣相當注重景致陳設與造型設計，五花八門的故事題材，雖讓臺閣組構出千姿百態的景觀，但基於臺閣本身的材質用料與外型結構，也為臺閣憑添更繽紛多樣的圖像造型與稱謂。龍頭鳳尾的「蜈蚣棚」由數十塊的木條組成「閣棚」，其間再以活樺相接成串上置木板，上坐著妝扮故事的孩童，在卸接樺眼處則橫穿木棍用以扛抬，因為以木條節節相接，彎彎曲曲委蛇而行，形似蜈蚣的模樣而得名，這種蜈蚣閣在清代的台灣文獻中亦可得見。因此由上所述可知臺閣在閩地流傳久遠，且深受官方重視與民間喜愛，所以當漳泉移民播遷來台時，自然也會將妝扮臺閣的風氣在台灣延續發展。

³¹ 《沽水舊聞》記載清末民初津門掌故 145 篇，最早載於天津《益世晚報》，1934 年薈萃成集由益世報館出版。〈抬閣會曬死西王母〉為光緒 10 年春 3 月 20 日的慘事，因被雇者每日給津前二千文，故窮人家子弟爭先應募。出會當天天氣炎熱又缺乏水分補充，導致孩童脫水而亡，後因此皇會禁行抬閣。全文請參見頁 99-100。

³² 如台灣南部認為臺閣有所謂的「厭氣」，可以保佑孩童平安成長、功名富貴，而能否參與扮演還得由神明擲筊請示同意並添香火錢方能扮飾。

³³ 本資料筆者首見於曾學文，《廈門戲曲》（廈門：鷺江出版社，1996 年 7 月），頁 9，但未標注出處，後經核對與福建藝術研究所陳翹先生所提供的資料類同，故將二者合併引錄，在此說明也致謝。

四、台灣藝閣之命義內涵辯析

在披覽解讀福建的臺閣史料後，對於閩地臺閣的妝扮樣式、故事題材、演出時地與功能意義等已有初步的輪廓勾勒，以此來與台灣的藝閣史料進行比對，二者之間確實有脈絡可循。目前所見台灣藝閣的史料，以康熙年間陳逸〈艋舺竹枝詞〉與劉其灼〈元宵竹枝詞〉³⁴中的記載為最早：

誰家閨秀墮金釵，藝閣妖嬌履塞街。車鼓逢逢南復北，通宵難博幾場諧。
鰲山藝閣簇青雲，車鼓喧闐十里聞。東去西來如水湧，儘多冠蓋庇釵裙。

陳逸為台灣府東安坊人，康熙三十三年（一六九三年）為台灣府貢生，此詩約作於一七一九年之時；劉其灼為台灣府東安人，康熙五十四年（一七一五年）歲貢，詩作時間不詳。二者均反映了藝閣遊行的熱鬧景況，人群雜沓婦女出遊，還有車鼓等民間遊藝喧闐通宵。詩文中關於藝閣的描繪極其簡略，前者使用「妖嬌」一詞來形容，或者是指陳妝扮者的意態身份；後者從「簇青雲」、「十里聞」的對仗來舛想，或者是譬喻其高聳的妝扮樣式。大抵廟會慶典與歲時節慶仍是藝閣主要的演出場合，是以曾擔任台灣海防同知朱景英，在清乾隆三十七年（一七七二年）所撰《海東札記》中亦言³⁵：

俗喜迎神賽會。如天后誕辰、中元普度，輒釀金境內，備極鋪排，導從列仗，華侈異常。又出金傭人家垂髻女子，裝扮故事，昇遊於市，謂之「抬閣」，靡靡甚矣。

民眾鑿資在媽祖生與中元節等賽會活動時，鋪排儀仗隊伍與遊藝陣頭來慶賀祈福，其中也有僱請年幼女子「妝扮故事」遊行街市的「抬閣」，妝扮華麗排場豪奢。此或猶如清道光二十七年（一八四七年）秋渡臺的丁紹儀在《東瀛識略》中所描繪：

³⁴ 二詩均引自陳香，《臺灣竹枝詞選集》（台北：商務印書館，1983年），頁168、258。

³⁵ 《海東札記》為「臺灣文獻叢刊」第19種，頁28-29。朱景英，湖南武陵人，清乾隆34年（1769年），由寧德知縣，擢台灣海防同知；乾隆39年，遷北路理番。

又有擇童男女之美秀者，飾為故事，名曰臺閣。數架、十餘架無定，每架四人舁之，先以鼓吹，遍歷街市，及署而止，官乃賚以銀牌³⁶。(卷三習俗)

挑選秀美的男女孩童來妝扮故事，由四人扛抬以樂隊伴奏領導遊街的「臺閣」，以官署為終點站並賞賜銀牌。是故此臺閣妝扮乃是由官衙所主辦？還是軍民同樂的活動呢？目前欠缺更具體的資料可以佐證，不過「臺閣」可推知應是「臺閣」音近相訛的緣故。

此外，在卒於清咸豐壬子（一八五二年）年間劉家謀的《海音詩》中，則指出了臺閣的另類演出場合：

山邱零落黯然歸，薙上方晞露易晞；歌哭驟驚聲錯雜，紅裙翠袖映麻衣。
註云：「賽神，以妓裝臺閣，曰『倪旦棚』；今乃用之送葬。始作俑於某班頭；至衣冠之家亦效之，可慨也夫！」³⁷

原先在賽會中由「妓女」妝扮的臺閣，又稱之為「倪旦棚」。本來是妓女們基於同業的族內情誼而妝扮相送「部頭」，但其後民間竟然仿而效之。假若再旁徵清光緒十七年（一八九一年）台南知府唐贊袞《臺陽見聞錄》中的描述當更清晰³⁸：

臺南郡城好尚鬼神。遇有神佛誕期，斂費浪用。當賽會之時，往往招攜妓女，裝扮雜劇，鬥豔爭妍。迎春大典也，而府縣各書差亦或招妓裝劇，騎而前驅，殊屬不成事體。他如民間出殯，亦喪禮也；正喪主哀痛迫切之時，而親友輒有招妓為之送殯者。種種冶容誨淫，敗壞風俗。余蒞府任後，即出示嚴禁。

在神誕賽會、迎春大典以及喪葬出殯等場合中，其實都有所謂「招攜妓女，裝扮雜劇」、「招妓裝劇」、「裝扮遊街」的情景。不過基於喪葬儀典向來被視為是

³⁶ 《東瀛識略》為「臺灣文獻叢刊」第2種，頁35-36。丁紹儀，無錫人，清道光丁未秋渡台，嘗佐台灣道全卜年幕。在台勾留八閱月，凡台事之堪資談助者，輒筆識之，並附所見，便成此書。至同治辛未年又嘗游閩；並於每日後再識數行，然後於同治12年付梓。因此文中也述及有福州郡之事，本段文字中閩台二地之風俗便皆有述之。

³⁷ 劉家謀，福建侯官人，道光29年（1849年）任台灣府學訓導。其《海音詩》收錄於《臺灣雜詠合刊》一書，「臺灣文獻叢刊」第208種，頁12。

³⁸ 唐贊袞，《臺陽見聞錄》卷下〈風俗·賽會〉，「臺灣文獻叢刊」第30種，頁145。

肅穆哀戚的場合，因此用妓女濃妝豔抹裝模作樣來妝扮雜劇故事，實被視為是「冶容誨淫，敗壞風俗」需加以管制禁止。原本因族內情誼而相送「部頭」的喪葬臺閣，最初是對先輩凋零表的緬懷追思之意，在臺灣民間如南管子弟或是舞龍社團都有此禮俗。但其後部分民間喪家為鋪張排場突顯身分地位，則競相邀請各種遊藝團隊來誇耀聲勢。從唐贊袞《臺陽集》的詩文中，更能立體生動地感受到妝扮樣貌與觀眾風靡的情景：

臺俗：賽會，出喪，常招妓裝扮雜劇，名為「臺閣」；冶容誨淫，敗壞風俗。余力禁之。」詩云：「□聲打鴨怯鴛鴦，拂袖撩裙罷曉妝；莫笑長官心似鐵，舞腰不惜柳枝忙！玉纖雙挽彩繩紅，爭看嬋娟入碧空，一夜嚴霜珠朵落，殘花無計避東風。」³⁹

檢視上述從康熙、乾隆、道光、咸豐到光緒的文獻史料，可知清代台灣的藝閣還有「臺閣」、「臺擱」、「抬閣」或「倪旦棚」等稱謂，其以「妝扮故事」為主體，由稚齡女子或是妓女來擔任妝扮者，以「行進遊藝」的方式在賽會、慶典與喪葬場合中遊行。顧名思義，「閣」與「棚」都是指稱妝扮故事人物的閣臺或棚架，而「倪旦」如以閩南方言念之，則與指稱臺灣妓女的「藝旦」極為近似，的確在台灣民間也有將藝閣稱為「藝旦棚」、「藝旦閣」或「藝閣」的，所以「藝」字或有詮釋為因為妝扮者的藝旦身分而得名的⁴⁰，此說法也有著幾分的可信度，因為藝閣的確有由「藝旦／妓女」來妝扮的現象，只是值得研議的是台灣究竟何時開始將妓女稱為「藝旦」？

綜觀目前學界對於藝旦的研究，藝旦或作藝姐、藝妓、歌妓、詩妓、校書等稱呼，都是用來稱謂具有才藝或才能的娼妓。依連雅堂在〈臺灣語講座〉中對藝旦的詮釋：「妓女曰藝旦，謂有彈唱之藝也，亦曰閣旦。枝山談旦為戲劇腳色之名，金元市語呼婦人為旦。」（《三六九小報》第五十二號，一九三一年三

³⁹ 唐贊袞，《臺陽集》收錄於《臺灣關係文獻集零》一書，「臺灣文獻叢刊」第209種，頁173。

⁴⁰ 如呂訴上認為劉家謀《海音詩》「倪旦棚」的「倪」字不知何據，今則通用「藝」字，所以可稱為「藝旦棚」、「藝旦閣」或「藝閣」。請參見其〈臺灣戲劇的女優團演變史〉載於《臺灣電影戲劇史》（台北：銀華出版社，1961年9月），頁287-288。

月三日)藝旦是具有「彈唱賣藝」本領的妓女；而根據其進一步在〈藝旦考釋〉中對「藝旦」詞源的考釋，「旦」的字源本即指不需配樂便能歌唱的歌妓⁴¹，「夫「旦」本歌伎之名，臺灣以稱妓女，而加之以藝，風雅典贍，有非他處所能及者矣。」(《三六九小報》七十四號，一九三一年五月十六日)因而台灣以「藝旦」來稱呼具有表演才藝的娼妓，不僅風雅且最能突顯其善歌的「技藝」特性。

揆諸台灣藝旦的興起背景，大抵要從清康熙對墾殖移民頒布「不准攜帶家眷」的禁渡政策肇始，即使其後放寬限定與解除禁令⁴²，也已然在台灣形成男女比例不平均的社會現象。是以這遂使得從內地或本島，買賣貧家女子的娼業因應而生。道光年間(1821~1850)「一府二鹿三艋舺」等通商要港的商賈雲集，用以接風洗塵、交際應酬的娼寮酒樓陸續興建，如當時艋舺的「凹斗仔」名冠全台，客源遠及福州、泉州等閩南沿海都會⁴³。劉家謀在《海音詩》以及陳肇興在《陶村詩稿·赤崁竹枝詞》中即載：

睥睨東邊列屋居，冶遊只費杖頭餘。那知切里微邨外，別有催科到女閭。

(自註：大西門內，右旋而北，面城居者，皆狹邪家；肩挑負販之人，百錢即可一度。主者多蔡姓，收淫嫖逃婢實之，日斂其買笑之姿；斂資未盈，輒遭苛責。或勒負債家婦女為之，以償所負，尤為不法。)

水仙宮外是儂家，來往估船慣吃茶。笑指郎身似錢樹，好風吹到便開花。

可推知咸豐(一八五二年、一八五九年)之時，台南安平港與水仙宮一帶已有妓院的開設⁴⁴，如對照《臺灣日日新報·黃花可人》的報導：

有藝旦色者艋中有名歌也，自少即以彈唱馳名。最工南腔，凡巨紳豪商之知音者，無不爭加賞識。乃曾幾何時，年已五十餘歲矣。雪鬢漸侵，青春

⁴¹ 請參見《三六九小報》，第74號，1931年5月16日。

⁴² 雍正10年(1732年)首次解除携眷入台的禁令(乾隆4年又禁，9年又開放，12年再禁，25年再開放)，乾隆55年(1790年)設立出入台灣的官渡，光緒元年(1875年)正式廢除禁渡政策。

⁴³ 參考自王一剛，〈萬華遊里滄桑錄〉，載於《臺北文物》第2卷1期(1952年4月)，頁52。

⁴⁴ 轉引自許丙丁在〈臺南教坊記〉一文，收錄於許丙丁原著，呂興昌編校《許丙丁作品集》下(台南：台南市立文化中心，1996年5月)，頁469。

不再。鳳姿遞減，紅粉漸銷桃花之面。非復曩日妖嬌柳葉之眉，不比往時秀麗。以為老則誠老矣，然而買笑樓前時彈古調，迷香洞裏常譜新詞，誦一篇之長恨驚咽猶存，唱三疊之陽關鶯喉尚在。(一八九八年六月一日)

艋舺地區的「藝旦色」藝姐雖已年逾五十，但彈唱南腔的聲韻悠揚不減當年。如果其從少時即以彈唱馳名，那麼約莫在咸豐年間（一八五〇年～一八六〇年）便已經有藝旦存在，因此劉家謀所述「倪旦棚」極有可能就是藝旦所妝扮的；而連雅堂也在〈花南雜記〉中，描繪了清光緒甲申十年（一八八四年）到戊申（一九〇八年）之間部分名妓的品貌與才藝⁴⁵：

甲申之後，勾欄中有四美人之號。……四美之外有女如雲、而芍仙、玉釵、春娥、金美諸妓各以色藝者。繼起者又有明春、杏元，皆足增光花園。某年報賽，南妓各粧臺閣，而明春亦炫粧麗服，作洛川神女出遊狀，真有翩若驚鴻、矯若遊龍之態，一時觀者塞途。……南人呼妓名曰藝旦，為藝旦者，需解彈唱，琵琶獨抱，自唱南詞。其情纏綿，其音婉轉，聽之使人哀感。亦有靡曼之曲，名曰小調，花間月下聞之，恍如小兒女之語喁喁也。

記載了光緒中晚期時藝旦裝「臺閣」以及唱南詞與小調的事蹟。南詞或稱南曲、南腔、南音與南管，由於「海通以前，臺之商業與泉州關連，「一府二鹿三艋舺」亦多泉人貿易，故勾欄最重南詞，以泉人之好之也。」⁴⁶（《雅言》）在特定客群對象的嗜好品味下，南詞自然成為藝旦具備彈奏唱曲才能的首選曲類。而對照清光緒二十年（一八九四年）《安平縣雜記·風俗現況》的史料：

酬神唱傀儡班，喜慶、普渡唱官音班、四平班、福路班、七子班、掌中班、老戲、影戲、陣鼓戲、採茶唱、藝姐唱等戲。迎神用殺獅陣、詩意故事、蜈蚣杵等件⁴⁷。

⁴⁵ 許丙丁註解連文中的甲申為光緒 10 年（1884 年），戊申為光緒 34 年（1908 年），引文轉引自許丙丁在〈臺南教坊記〉一文，錄於許丙丁原著，呂興昌編校《許丙丁作品集》下（台南：台南市立文化中心，1996 年 5 月），頁 472-474。

⁴⁶ 連橫，《雅言》，「臺灣文獻叢刊」第 166 種，頁 35。

⁴⁷ 引自《安平縣雜記·風俗現況》，「臺灣文獻叢刊」第 52 種，頁 15。

則似乎透露出當時「藝姐唱」以「戲劇形式」在喜慶、普渡等「節慶廟會」演出的訊息。根據上述的史料，清代雖從道光後期即開始有妓女的行業在台發展，但藝旦、藝姐之名很可能直到咸豐、光緒時才出現⁴⁸，而即使上推到道光年間，也距離康熙時陳逸與劉其灼的竹枝詞甚遠；是故將清代早期出現的「藝閣」名稱比附於「藝旦」的說法實可再斟酌。因而或從另一個角度來思考，藝閣的「藝」興許是標示其裝置樣式的藝術性、藝術價值，在《安平縣雜記》中記載了「迎神用殺獅陣、詩意故事、蜈蚣秤等件」，所謂「詩意故事」如依連雅堂〈詩意〉中所言：

臺灣迎神，輒裝臺閣，謂之詩意。而所裝者，多取小說，牛鬼蛇神，見之可哂。夫臺閣既曰詩意，則當采詩之意，依畫之情，表美之術，以成其高尚麗都之致。使觀者徘徊不忍去，而後足以盡其能事。唐人絕句之可為詩意者，如沈香亭北，如銅雀春深，生香活色、綺膩風流；而豆蔻梢頭珠簾盡捲，尤足以現其盈盈嫋嫋之態也⁴⁹。

迎神賽會中的「臺閣」就是「詩意」，臺閣要符合詩意的內涵，必須採擷詩文的意境，依附圖畫的情致，表現美感的技術，才能夠發揮「高尚麗都」的藝術造詣，而獲得「觀者神為之移」的效果，如唐人詩文就是妝扮臺閣的好題材。因此連雅堂認為以往取材於「小說」的臺閣，內容荒誕不經或色情淫穢，猶如其所舉例從前所妝扮的《小上墳》、《陰陽河》般，而此也透露出小說其實還含括了鄉孺婦人喜聞樂見的「戲曲」故事。

這種說法的確符合了詩意故事的「詩情畫意」，所以榮峰也指出藝閣因「**取意詩句**」故可名之為「詩意閣」，基本上是裝藝閣名人的精心傑作，名符其實可以代表其「藝術」精髓⁵⁰。然仔細思忖連雅堂的觀點，便不難體會其是以知識份子的文人品味，來諦觀庶民百姓的民間文化，因此難免會賦予「見之可哂」、「識者唾矣」的評價。進一步檢視這兩齣都可歸屬於「家庭戲」的戲文，《小上

⁴⁸ 呂訴上與邱旭伶都指出台灣藝姐是發生在清末同治到台灣收復前，但不知根據為何。

⁴⁹ 連雅堂〈詩意〉一文，載於《臺灣詩薈》第4期，1924年5月，頁363-366。

⁵⁰ 榮峰，〈詩意閣〉載於《臺北文物》第5卷第4期（1957年6月），頁148-150。

墳》又名《丑榮歸》或《飛飛飛》，是敘述劉祿敬與蕭素貞夫妻重逢悲喜交集的場面；《陰陽河》又名《賞中秋》、《地府尋妻》是描寫張茂深在陰陽交界處與亡妻李桂蓮會面的情節。兩齣戲文都傾向於民間情感生活的質樸抒發，雖然看起來通俗淺白、粗獷直露，但卻能夠在夫妻悲歡離合的人生際遇中，深刻地展現普羅大眾抗拒命運承受苦難的擔當與樂觀。這種濃郁真醇、強烈寫實的生命激情，在豐富的身段作表與技藝絕活烘托下，將表演性、觀賞性以及藝術穿透力發揮得淋漓盡致。

是以這種小說、戲曲的臺閣題材，顯然比「**凡詩意不能不取材自閨閣柔情蜜意，悱惻芬芳**」，更能夠貼近市井人情與發揮娛樂教化價值。而誠如義大利維柯所提出的「詩的智慧」，這種人類「自發性／創造性」的集體智慧，總是充滿著一種「詩意」，讓民間文化形式伴隨著愉快、輕鬆、詼諧與靈動，充盈著生命的活力與創作的泉源，因而這種根植於民間智慧的「詩意」，顯然比單純僅指攝文人詩詞的「詩意」，更能突顯出藝閣名稱的藝術內涵；而這種民間詩意的靈活變通性，也會隨著時代與人文的脈動而有所變異，由此來觀照台灣藝閣題材與樣式的演化變遷，更可梳理出其所相互呼應的文化內涵⁵¹。

而此也恰符合了藝閣又稱為「詩意」或「詩意閣」的意涵，題材的選擇固然構成了詩意的內核，然還需要構圖型塑與工藝製作等環節的完備，如連雅堂即言「**復選其人物，考其衣服，布其景色**」才能成為一種藝術。而《臺灣日日新報》也云：

但所謂詩意者，要有古今事跡，一經裝出，令人知為某人某事，且點綴棚閣之物，亦宜有廣告的意味，乃見其佳。（一九一八年六月十九日）

詩意閣取材的古今事跡，要讓人一看即能心領神會，而且妝扮棚閣的景物宜具有「廣告」的意味。此即是連雅堂所述「**詩意之中，最須用意者，如樓臺花木。何也？樓臺以指其地，花木以明其時，斷不可隨便布置，若遠近內外，則在裝**

⁵¹ 維柯認為「詩性智慧」乃人類走出蒙昧之後最早的一種智慧型態，體現出人類早期普遍的文化心理特徵。當然在不同的文明中，這種詩性智慧的具體特質與表現型態會有所差異。請參見傅柯著、朱光潛譯，《新科學》（上海：商務印書館，1989年），筆者此觀點尚未發展十分成熟，日後將持續深入研析。

者之點染爾。」(《詩意》)對於可標示時間地點的樓臺花木，在裝置上絕不可馬虎隨便，最好還能發揮招攬生意的廣告功能。正由於妝扮藝閣可以對出資組織者的經營事業或參與社團加以「廣告」，還能對所擁有的權勢、財力與技藝進行誇耀展示，因而商家與社團紛紛出重資打造能夠作為自家廣告的藝閣，甚至於提供金牌獎賞迎神行列中的優勝隊伍。如《臺灣日日新報》所載：「由各閣詩意、閣底佈景、人物、服裝細為評章。」(一九二二年九月二十六日)；「意匠四十點，故事三十點，服裝二十點，人物十點。」(一九二八年九月二日)說明了題材、布景、人物、服裝等環節，都成為比賽時評定分數優劣的標準。是以藝閣的「品評角競」，幾乎成為日治時期迎神賽會、節慶活動中的重要盛事。

再者，藝閣或也有稱為「藝姐閣」的，如春城在〈五十年北市見聞錄〉一文中，除摘錄連雅堂對詩意閣的見解以及創造的成績外，其註云「北市俗稱詩意閣為藝姐閣，裝八仙過海之類，至於閣長而狹者為蜈蚣閣」⁵²，此顯然是日治時期的現象反映，當時藝妓除了以曲唱侑酒、演劇票戲、灌錄唱片與拍攝電影外，也參與民間賽會或官方慶典中的藝閣妝扮⁵³，誠如《臺南日報》中報導稻江恭迎各地媽祖的賽會：

聞至十八日決定詩意，已八十三閣。別有一閣延長數丈，係八仙過海者，各有帶騎，又附有許多各族。各子弟團之秘密競爭者，各有暗中裝飾，就中有一團用百零二人藝妓裝成故事者，務要爭奇聞巧，不落人後。亦有一團別費數千圓者。(一九二五年六月二十日)

為求出奇制勝「輸人不輸陣，輸陣就壞看面」，子弟團們無不絞盡腦汁各出絕招，甚或動用一百零二位藝妓來妝扮藝閣，而這些藝妓的妝扮自然也成為評分與觀賞的焦點所在，如黃拱我〈臺南迎媽祖竹枝詞〉「爭奇鬥艷變輕裝，翠袖紅裙列道旁。博得空評高中選，誇來詩意紫雲娘。」(註云：評選藝棚，紫雲乃

⁵² 引自春城，〈五十年北市見聞錄〉，載於《臺北文物》第5卷第1期，1956年4月，頁1911。筆者懷疑下列《臺南新報》的報導即為春文中所言，而一百零二位藝妓所妝扮的應即是「蜈蚣閣」。

⁵³ 有關藝妓的各種表演才藝，可以參考《一段女性表演史研究——以日治時期臺灣藝姐戲與查某戲為論述中心》(文化藝碩，2005年5月)。

藝妓名)」⁵⁴便對藝妓紫雲大加讚許，而藝閣又可稱為「藝棚」。

是故歸結從清代到日治時期文獻史料與報刊報導等對於藝閣的描繪，雖然仍無法翔實得知台灣臺閣稱為「藝閣」的緣由，然從「詩意」、「詩意故事」與「詩意閣」等稱謂中，或可詮釋藝閣是以民間與文人「詩意」為內核，通過構圖型塑與工藝製作來呈現其「藝術性」；而雖從咸豐時期已有由妓女妝扮藝閣，然在康熙時期應尚無「藝妓」名稱的出現，不過日治時期用藝妓來妝扮藝閣已然成為一種風氣，所以藝閣又有「藝旦棚」、「藝旦閣」或「藝姐棚」等名稱。至於在《安平縣雜記》中所述及的同樣也用來迎神的民間遊藝「蜈蚣柁」，臺灣民間也普遍將其歸屬於藝閣的行列中，因其外形十分類似一隻百足的大蜈蚣在蠕動而得名，或也有稱作「蜈蚣柁」、「蜈蚣棚」、「蜈蚣節」、「蜈蚣陣」與「百足真人」的，與福建文獻《紫燕金魚室筆記》中的描述如出一轍。

宋光宇指出台灣清代史料中的抬閣即為蜈蚣閣，在大正年間被批評為「白布纏頭，鬼狀噁心」，所以為了求變才以花枝招展的詩意閣（後被稱作「藝閣」）順勢取代⁵⁵；劉還月則採集田野提出與「王爺信仰」相關的收服蜈蚣精傳說⁵⁶；黃文博更指出蜈蚣閣為構成「刈香」型廟會神明繞境活動的指標之一⁵⁷；而吳金泰依據北港八旬老翁的回憶，指出在媽祖廟會繞境活動中用以祝壽祈福的「龍鳳閣」即是蜈蚣閣⁵⁸。如對照吳文所形容的「龍頭鳳尾」形狀，其實正與《紫燕金魚室筆記》中的描述相同，而且演出時機也恰好是在天后娘娘誕辰之際。

⁵⁴ 黃拱我字瘦菊，日治時代為《臺南新報》記者，詩文俱佳，1949年歿於台南市，著有《詩文合編拾零集》。

⁵⁵ 宋文對蜈蚣閣與藝閣演變的看法，筆者無法得知其依據為何，也不贊同。請參見宋光宇，〈迎神繞境的前導——蜈蚣閣和詩意閣〉載於《民俗曲藝》第60期（1989年7月）；〈蜈蚣閣·藝閣·電子琴花車——一個歷史的觀察〉載於《歷史月刊》第82期，（1994年11月）。

⁵⁶ 劉還月指出相傳最初福建沿海某地居民為了蓋王爺廟，破土時驚動了蜈蚣精，從此地方上不得安寧，廟宇一直無法落成。後來王爺大怒，施展法力收服了蜈蚣精，從此成為王爺的部將，常代表王爺出巡。最後終於得道升天，成為百足真人，蜈蚣陣因而流傳下來，請參見劉還月先生《臺灣民俗誌》中〈百足真人當先鋒〉一節，頁130-131。

⁵⁷ 黃文博指出「刈香」為西南沿海一帶，對神明「遶境」活動的特有稱謂，其需具備四個基本條件：人群廟（原廟、大廟）主辦，轄境角頭廟參加；香期（繞境時間）在三天以上，香路遼闊；定期或經常性不定期舉行，具有歷史性；香陣結構龐大嚴密必有蜈蚣陣。請參見〈西南沿海「五大香」的現況比較研究〉（1989年），民間文學研討會論文。

⁵⁸ 吳金泰，〈蜈蚣閣·藝閣·電子琴花車——一個歷史現象的再觀察〉發表於《歷史月刊》第82期（1994年），頁74-85。

所以蜈蚣閣應是原本閩南一帶的藝閣樣式，主要是因為其外在的形式結構而得名。然而蜈蚣閣在台灣所衍生的民間傳說究竟又代表著何種意涵呢？

大抵在迎神賽會中常見的民間遊藝，基本上都具足著祈福祥瑞、避邪除疫的宗教意涵，或者有部分是從生活中生發的鄉土娛樂性技藝。蜈蚣會分泌劇毒原本是「五毒」之一，自身具有著百毒不侵的物性。所以在民間醫療「以毒攻毒」的觀念中，蜈蚣正好是一切毒物的剋星，因此能夠護佑身體健康。早期先民渡海來台之時，由於衛生條件不佳瘟疫肆虐，尤其是西南沿海一帶地勢潮濕，蟲蟻蛇蠍等毒物猖獗，是故民眾便混合了早期被視為「瘟神」，後被賦予神格的「王爺」信仰而發展出收服蜈蚣精的傳說。因此在這樣的風土背景與庶民情懷下，蜈蚣閣儼然也被黏貼上掃蕩邪魔、逢凶化吉、保境安民與開路解運的功能，凡是廟會活動中有蜈蚣閣的參與，必然要以其打頭陣作為開路先鋒或是結尾壓軸；且信徒們也會匍匐或跪拜於蜈蚣閣出巡的路徑上，讓棚閣從身上經過去除壞運；或者是在蜈蚣閣「圈廟」時，讓其從身旁穿梭蛇繞以求得好運等；而當蜈蚣閣經過廟宇或戲臺時，劇團則需以「扮仙」儀式來隆重迎接；而要妝扮的孩童需經過「生肖」挑選不得犯沖，且以抽籤問卜的方式決定其所妝扮的人物與座位⁵⁹。

凡此種種當然都更突出了蜈蚣閣的「神性」，遂使其也擁有比其他藝閣更多的宗教儀式功能。然而隨著時代社會的演進，這些民間觀點也與時俱變而有所調整。如根據日治時期報紙史料統計，可以發現蜈蚣閣在「天上聖母」與「城隍」慶典時出陣的機率最高，與王爺信仰直接關聯者幾乎沒有，而且分布地域也以北部為多，如宜蘭、羅東、新竹、台北等地。不過若以鄉鎮遊藝隊伍繞境巡行的順序而言，在開路鼓與大旗之後就是「蜈蚣藝」以及「各郊團及有志者大藝閣詩意故事數十閣」與其他陣頭十來種（《臺灣日日新報》一九一九年四月二十九日）。一般而言，蜈蚣閣是用「節數」來計算長度，以木條或木箱搭成每節的棚閣，每一節上只妝扮一個孩童。整體長度由一、二丈（《紫燕金魚室筆記》）

⁵⁹ 通常蜈蚣頭與蜈蚣尾，代表的神職地位最高，孩童未來的成就也就越突出。上述現象為筆者通過田野訪談與親身參與時所集結的民間說法與現象觀察，在劉還月、黃文博等田野派學者的採錄報告中，亦持相同的採錄結果。

到六、七丈（《臺北市志稿》）等不同，因而形成「二十節之蜈蚣閣一閣」、「蜈蚣節一排」、「蜈蚣棚一組」、「蜈蚣閣五架」、「蜈蚣閣二檯」等不同的計數方式與妝扮樣式。如《臺灣日日新報》報導新竹竹邑街庄迎北港媽祖及竹蓮寺觀音菩薩：

始昇神輿出遊，其大鼓隊多至壹百八拾六，鑼鼓亦不下百餘陣。詩意藝棚有十五閣，蜈蚣閣二，一扮昭君和番，一扮十八羅漢朝觀音。扮羅漢者，概選禿頭兒十三四歲以充之，裝束頗有可觀。（一九〇九年十二月九日）

此二閣蜈蚣閣分別妝扮《昭君和番》與《十八羅漢朝觀音》的戲齣，但每一閣應該都由數節棚閣所組成；而葉榮鐘紀錄鹿港的「蜈蚣節」，通常妝扮的戲齣為《八仙過海》、《十二金釵》、《十八羅漢》，人數最多的是「海反」即《水淹金山寺》，基本上都是人數較為眾多的故事題材。或也正因為蜈蚣閣組織龐大的緣故，是以只有在媽祖、城隍與王爺生等大型廟會祭典中才能容納。如台灣西南沿海著名的「五大香」⁶⁰，就都擁有蜈蚣閣的繞境巡行，而其節數泰半為三十六、六十四、七十二與一〇八等數目組成，或與「三十六天罡、七十二地煞」的民間信仰有關。其中如信奉保生大帝的「學甲香」，歷年來都選擇以宋代故事如《薛丁山征西》及《狄青大戰八寶公主》等充當蜈蚣閣的妝扮題材，這其中或許隱喻著以同時代的人事物，作為人神之間溝通的「中介」，更能傳達出慶賀、親切與緬懷的意味。

五、日治時期台灣藝閣之妝扮景觀

一八九四年甲午戰爭清廷戰敗，中日簽訂馬關條約，一八九五年五月八日，台灣、澎湖及附屬島嶼正式割讓日本，日方任命樺山資紀為台灣首任總督，從此台灣成為日本殖民地達五十年（一八九五年～一九四五年）之久。台灣總督府對於台灣的傳統宗教信仰活動，初期為鞏固統治地位，採取尊重寬容的態度，揭櫫信仰自由的口號放任發展；統治穩固的同化時期，則積極利用民間宗教信

⁶⁰ 此五大香分別是台南縣學甲慈濟宮的「學甲香」、麻豆代天府的「麻豆香」、佳里金唐宮的「蕭隴香」、西港慶安宮的「西港香」以及安南區土城聖母廟的「土城仔香」，此都屬於「刈香型」大型廟會祭典。

仰力量，作為協助殖民統治的重要工具，建醮賽會等都獲得執政者的支持與鼓勵；七七事變後實施軍事統治，奉行國策提倡「皇民化」運動，從逐漸抑制到大幅整頓民間宗教活動，傳統寺廟被關閉祭祀團體也被解散⁶¹。因此向來依附在歲時節令、廟會祭儀與政治慶典等活動中的藝閣，在日治初、中期仍相當活躍，且隨著政策態度與社會經濟的變革，萌生出迥異於傳統的演出契機與多元的妝扮景觀。

從日治時期報刊史料的檢閱中，可以發現具有著祈福敬奉與趨邪逐疫功能的祭祀慶典，仍是藝閣最主要的活動場域。台灣本島從南到北舉凡各種神祇聖誕，如天上聖母、關聖帝君、東嶽大帝、青山王、城隍爺、玄壇元帥、保儀大夫、法主公、威靈公、大士爺、大將爺、虎爺等佛道乃至於民間宗教的神明，以及如開漳聖王、保生大帝與三山國王等漳泉客的祖籍神等賽會活動中都有藝閣的身影。如《臺灣日日新報》報導宜蘭街民恭迎東嶽大帝巡境：

起行遶境，南北管鑼鼓陣總計二百二十五陣，蜈蚣閣十四閣，詩意閣二十餘閣。而宜蘭青年團之藝閣授賞，一等敬安社之《五娘打荔枝》，二等為同社之《東坡遊赤壁》，三等順安社之《地獄鋸形》。本年之藝閣，俱皆出自意匠排置，頗堪悅目。（一九二四年五月七日）

當日參與慶典的團隊頗為眾多，甚至有遠道從基隆來的藝陣，「紅男綠女，街道擁塞不開。入夜則有梨園子弟及藝妓排場」，參拜者與觀者合計約有數萬人，場面熱鬧活動內容也極為豐富，由意匠精心設計的藝閣更是悅目可觀。通常神明繞境的巡行線路與時間短長，乃依據其祭祀圈之大小而決定，少則一日多則一星期不止餘，從白天啟程到日暮結束，然也有所謂的「迎暗藝」是特別在夜晚舉行的⁶²。

⁶¹ 邱坤良在《日治時期臺灣戲劇之研究》（台北：自立晚報，1992年6月）中將日治時期的台灣史分成三個階段：一、1895-1918年，日本佔領台灣到第一次世界大戰期間，日軍以武力征服台灣的反抗勢力，建立統治基礎，對台灣一切舊俗採取「寬容」的態度；二、1919-1936年，面對世界性的民主、自由及民族主義思潮，日本政府以文官總督治理台灣，以「內地延長主義」來籠絡台灣民眾；三、1937-1945年，在第二次中日及世界大戰期間，台灣社會文化被全面壓制，日本對台灣實施軍事統治、提倡皇民化運動，強迫台灣人民日本化。頁9。

⁶² 如台北城三大廟會之一的青山王慶典，就有聞名全省的「迎暗藝」活動，筆者認為此與

神社，為日治時期代表天皇神國統治理念的一種宗教措施，也是當時控制台灣人民思想信仰的工具。明治年間的神社多設置在台北州，以安撫台人的反日情緒拉攏人心為政策主軸；大正年間則逐漸向南部與東部地區發展，制訂神社法規以提升其地位與功能；昭和年間台灣神社行政趨向高壓，為配合戰爭體制而普建各地神社加強宗教管制。兼具有宗教、觀光與休閒功能的神社，無疑成為日治時期藝閣妝扮的新據點，如《臺灣日日新報》報導：

縣社嘉義神社大祭，廿七日午後一時，恭迎神輿起程。……本島人餘興行列，鑼鼓旌旗、北管獅陣、詩意閣、連環棚、十三音、福州團，同時巡繞市街日暮到噴水池邊晚膳。（一九一九年十一月一日）

此大正八年在嘉義神社的大祭，所參與的遊藝團隊仍是台灣傳統陣頭為主，各商行與同鄉會也都以相關題材來自我宣傳廣告；然對照昭和十一年在推行皇民化運動前夕的神社祭典，則屬於日本風味的遊藝隊伍比重明顯增加。如《臺南新報》對大溪神社的報導：

是日之催物及餘興如左，一、奉納生花展覽會。二、御神輿街內渡卸。三、提燈行列。四、武者行列。五、樽神輿練出。六、藝閣行列。七、變裝者探索。八、寶探索。九、奉祝臺灣劇。十、奉祝活動寫真。十一、旗行列。十二、奉祝素人劇。十三、相撲。十四、煙火打揚。（一九三六年十月二十七日）

通常神社的祭神多為日本國神，以街庄與社為設置原則。日本政府通過在台灣各地興建神社的體系網絡，來鞏立神社中心主義的政策，強化地方行政涵養普及敬神的思想，進而訓練人民忠君愛國的精神。因為民間信仰常常能夠深入地成為社會的道德規範，所以古來不少統治者為箝制思想，常利用宗教力量作為統治國家的工具。

主神神格有關，而且可以上溯到儺戲的傳統，如泉州在元宵節時有所謂的「裝人」，可能與台灣元宵的裝藝有所關連，此將在日後繼續深入研析。

此外日本政府為展現台灣作為「日本帝國主義模範殖民地」的功績，也經常舉行各種官辦展覽活動，如品評會、共進會、教育展覽會、衛生展覽會、產業展覽會、紀念性質展覽會等，這些展覽都有其「作用性／目的性」功能。是故為了廣為宣傳吸引人潮，或利用當地的神誕祭典舉行各地方產業為主題的展覽活動，或將各種展覽活動結合宗教祭典來宣傳造勢。如《臺灣日日新報》中報導：「六月十七日，臺灣施政第三十年紀念日，總督府乘時開大展覽會。」大稻埕本島人諸士為表示慶祝之意，特別開會議協議決定奉迎北港、台南、彰化、鹿港、關渡等五地全島著名媽祖出境來北，《臺南新報》亦載：

為祝始政三十年紀念，特迎北港二媽、臺南、新港、鹿港、關渡慈聖宮各媽祖。……又藝閣團體及個人所裝者，預定八十三閣，亦達至百閣。皆優秀拔萃，詳細當有再報。茲就當日行列中，頗奪目惹人注意者，先摘之如下 一、福州團裝飾閩江白面女遊船之實景，及人上立人之演戲，頗為出色；一、林熊徵氏扮裝二十名少女，分乘兩玉仔船在車上扒龍船，望之儼然；一、江山樓裝唐明皇遊月宮，無數仙女，在閣上彈唱，清音嘹亮，聽之悅耳；一、紳商合裝鬧東海之閣以少女扮裝無數水族，配以海景蜿蜒如長河，稱為未曾有之長閣，尤為新案；一、扮裝軍艦，時時發砲，並澳底上陸，令人感想三十年前之歷史；一、打鐵團扮裝實景，在閣上甲乙打，音韻鏗鏘，是又勞慟必要之感；靈安社，以數十名少女，扮裝蟠桃會、蝴蝶隊、燕子隊、夜叉隊等，尤見新奇。（一九二五年六月二十二日）

這次始政紀念會的藝閣裝置果然不同凡響，有閩江風情的展示，有古典神話的素材，有歷史場景的回顧，有行業實況的寫真等，既能抒發思古之幽情，也能作為時代剪影之投射。而除了化妝扮飾得維妙維肖外，有的藝閣還兼有彈唱、動作演練乃至於演戲等喬裝扮演。所謂「始政紀念日」是緣起於一八九五年六月十七日，台灣首任總督樺山資紀進入台北城，舉行始政典禮故訂此日為「始政紀念日」，為官方重要的光榮勝利慶典。每年除了固定的祝祭儀式外，每逢十周年就會擴大舉辦慶祝活動，且隨著統治時間的延展，組織規模與活動內容也

越發盛大。尤其日方在歷經三十年的統治後，對於台灣的基礎建設、經濟生產、殖民教化等都有顯著的成績，因此總督府有意藉由三十週年的始政紀念日來誇耀治理成果⁶³。所以除了設置四個會場展示各項政績外，也設計各種餘興表演節目，果然引爆了民眾參與的熱潮。如媽祖神輿遊行成為大稻埕、萬華等地的盛事，是故《臺灣日日新報》有載：

臺北市萬華本島人一邊，為祝始政三十年紀念，去廿三日下午一時，恭迎各地神輿繞境。……各團及有志所裝飾詩意閣，于前報而外，尚有增加數閣，統計曰百六十臺。是日上午八時，打放煙火取齊同九時半始，蜿蜒行進至本社前。首由神龍獻瑞，次福州團踏檣，續有義安社裝飾九曲黃河陣，及七擒七縱故事，各連結七臺。而七擒七縱，裝置各種猛獸，獸口噴出煙火；其次義英社，假裝數十少年義勇團，手執國旗，旗中書下三十年來甲子；次為內地七福神一臺，及裝飾桃太郎故事，俱出新意匠。其他各行列委員，均出藝閣。而諸有志及音樂團，暨一般商郊，或帶故事或自家廣告，或置活動機關，頗費苦心裝飾。數十音樂團各出新製繡旗，□有地方音樂團參加。行列之中，以西門市場生魚商團，裝飾蒲島太郎連結廿三臺，作為長蛇狀。其中佈置各種水族類，一見而知為生魚商之廣告也。(一九二五年六月二十九日)

萬華地區以邀集各地神輿繞境，作為始政三十週年的慶祝。雖因天公不作美而改期，然第二次參與的商家與陣頭更為踴躍，而且「尤加飾意匠，各種事增華，一新向來面目」，所以對於藝閣的裝置也格外苦心設計，或表現故事內容情節的如《九曲黃河陣》，或加以活動機關如《七擒七縱》的猛獸能噴火，或作為自家廣告宣傳的如《蒲島太郎》的水族展示，讓人一望即知是經營生魚生意的。特別是義英社的《少年義勇團》手折日本始政三十週年的國旗妝扮，以及日本藝

⁶³ 由於歷史的成因，「始政紀念日」向來都是日治時期總督府官定的重要節日之一，尤其每逢十週年慶祝活動規模更為盛大。但 1945 年時因為太平洋戰事的蔓延，總督府無心力籌備而未舉辦大規模的慶祝活動，而隨著日本的戰敗此節日也劃上休止符。有關幾次大規模的「始政紀念日」慶祝活動內容，參考自程佳惠，《臺灣史上第一大博覽會——1935 年魅力臺灣 SHOW》(台北：遠流出版公司，2004 年 1 月)。

閣裝飾的《七福神》與《桃太郎》故事等，從裝置的技術到題材的演化等，藝閣遂成為時代社會政治經濟文化變遷的鮮明見證。而這種「官神合作」的統治現象，在當時雖遭致不少知識分子的批判⁶⁴，然也有些知識份子利用這樣的機會，從藝閣的裝置題材上突顯台灣本島的人文歷史。如一九二三年四月當時還是皇太子的裕仁來台，大稻埕的仕紳們以藝閣陣頭遊行予以歡迎，《臺灣日日新報》即載：

臺北各處對皇太子殿下御奉迎之事，……聞所準備詩意得十餘臺，皆託連劍花氏，別寓意匠，粧置恰切臺灣故事，且具有忠孝廉節，布置幽雅者，南北管數陣，亦選擇其最優秀者。（一九二三年三月二十四日）

特別邀請連雅堂以台灣史實為題材，以具有「忠孝廉節」的內涵與「靜肅幽雅」的設計為訴求，而連氏也特別針對主事者與商行，挑選與其身家背景或經營事業相關的素材，以便標誌出其個別的鮮明特色，且也發揮了廣告的宣傳效益。據《臺灣日日新報》報導當天展示的藝閣有：

詩意閣十九閣如下，一《華封三祝》，二《擊嵌鼓腹》，三《兩階舞羽》，四《鳳鳴岐山》，五《麟吐玉書》，六《東寧貴瓜》，七《義馬報恩》；八、《俠客射鹿》，九《節婦訓子》，十《閣秀品茶》，十一《吳鳳》，十二《北港進香》，十三《逸士種梅》，十四《孝子尋母》，十五《仙人泛舟》，十六《遺老鋤藥》，十七《賢王課耕》，十八《淑妃教織》，十九《才媛草檄》，以上皆臺灣歷史。（一九二三年五月一日）

仔細核看可以發現，其實從第六到第十九臺藝閣才是屬於「台北歷史風俗」（應作台灣）的，如為「水果商組合」取材自《臺灣志略》，描寫台灣縣西瓜園盛產西瓜，冬天收西瓜進貢清宮的《東寧貢瓜》；取材自《平臺紀略》，描寫朱一貴

⁶⁴ 如 1926 年 3 月 7 日《臺灣民報》報導：「近年來官神頗能合作，例如官廳想要開什麼會，而欲那會熱鬧時，必迎神來捧場。於是乎，官藉神威，那個會必定熱鬧起來；而神藉官力，也就漸漸加威起來。如去年始政紀念日，臺北的迎媽祖就是其一例。今年三峽品評會時，說是也迎了什麼神。而這次將開〈在舊曆正月十五起三日間〉的北港郡的展覽會，又要迎三日的媽祖將藉官力大展其神威，而該展覽會也將藉神威而大熱鬧一番了。官神合作的色彩越來越濃厚！」

之變，北路營參將羅萬倉陣歿，其坐騎悲鳴不實而死的《義馬報恩》；為屠戶金萬成」取材自《釋華佑遊記》，敘述鄭芝龍在台時，與普陀山僧釋華佑及蕭克，由蘇澳入山遍歷各番社，腹饑射鹿為食的《俠客射鹿》；為「辜顯榮」取材自《臺灣縣志》，描寫台灣縣婦林氏年少二十嫁辜湯純，年少守寡撫育二子為宗族稱頌的《節婦訓子》；取材自《臺灣通史》，紀念清嘉慶年間柯朝移武夷茶種於台北鱒魚坑，發育甚佳銷售各地的《閩秀品茶》；為「林本源家」取材自《通事吳鳳傳》，記錄阿里山番理事吳鳳因諫番人馘首惡俗不聽，殺身以成人的《吳鳳成仁》；取材自《臺灣通史》，描寫道光七年，福建水師提督王得祿蕩平海賊蔡牽之亂，奏列祀典派官致祭北港天上聖母的《北港進香》；為「李春生家」取材自《臺灣縣志》，敘述李茂春孝廉於永曆十八年入台，在台南市永康里結草廬種梅誦佛的《逸士種梅》；取材自《臺灣縣志》，記錄福建泉州安海人蕭明燦，於永曆九年避亂來台，年方五歲與母相失，及長尋得母歸極盡孝養的《孝子尋母》；為「貿易商泰豐號」取材自《彰化縣誌》叢談，懷想花蓮秀孤巒山多菊花，海中有一浮嶼皆仙居的《仙人泛舟》等；為「藥材商乾元號」取材於《臺灣通史》，描寫明太僕寺卿沈光文隱居羅漢門，教化番童濟以醫藥的《遺老鋤藥》；為「米穀商和豐號」取材自《鳳山縣志》感思明寧靖王朱術桂入台之後，墾田竹滬親課佃人耕稼的《賢王課耕》；為「綢緞商裕源號」取材自《臺灣府志》紀念延平郡王妃董氏，勤儉恭謹率諸姬妾婢婦紡織，并製甲冑諸物以佐軍用的《淑妃教織》；取材自《臺灣通史》描寫陳永華妻子洪氏，協助夫君書寫公文的《才媛草檄》等⁶⁵。

此外，還有如華封人祝堯帝多福多壽多男子的《華封三祝》，百姓鼓腹擊壤歌頌帝德的《擊壤鼓腹》，禹王時舞干羽於兩階使三苗服的《兩階舞羽》，周王德及禽獸的《鳳鳴岐山》以及孔子誕生的《麟吐玉書》等藝閣，則多半寓含著「歌頌聖德」的意味。原來上述有關台灣史實的藝閣是「大稻埕」的商紳所決定的；而取材自古代聖賢的藝閣是由「艋舺」的仕紳所提供的（《臺灣日日新報》

⁶⁵ 有關這次歡迎皇太子的藝閣資料，在連雅堂〈詩意〉、葉榮鐘〈詩意〉，以及〈臺灣社會生活〉，載於《民俗叢書》第106冊，頁177-179中均有記載，但均不甚相同，因此透過日治時期報紙的報導，正可以相互佐證且勾勒全貌。

一九二三年四月二十五日)。活動中則特別邀請「**審查委員審查採點，決定分甲乙兩種**」授給特製紀念銀盃，皇太子殿下觀賞後也頗為欣喜，還特地「**賜金千圓**」以為獎賞。根據《臺灣日日新報》所載：

詩意閣如青果問屋商團所作之東寧貢瓜，其裝飾全部配以各種果子苦心慘澹，優秀美麗，不特含有廣告意匠，且現出古昔交通不便，帆船渡海維艱，其背影當年狀況，如古人躍於目前，令人不禁情深懷古之思。可惜審查委員，一概平等置之於甲，其他如仙人泛舟，遺老鋤藥，俠客射鹿，才媛草檄，賢王課耕，吳鳳成仁，逸士種梅，閨秀品茶，雖亦為甲，則遜一籌矣。(一九二三年五月十日)

經由文獻史料與日治時期報刊資料的統合，對於這次活動的組織形式與藝閣景觀，大抵可以勾勒出一具體的全貌，而讓我們得以穿越時空回到歷史現場。

六、小結

是以台灣的「藝」閣，其實就是具有傳統民間文化特質的「臺閣」，伴隨著台灣歷史風土人情的流轉，兼具了詩意、藝術性與藝旦等多重的意涵，且也孕生出其獨特的文化意涵與妝扮景觀。如發揮祈福敬奉與驅邪逐疫的宗教儀式功能，在廟會神誕中成為世俗人類與神聖神明相互溝通的媒介，既向神明表達人們崇敬祝禱的意願，也化身成為神明降臨人間賜福眾生，具有著「人化神」的二元特性⁶⁶；繼而也結合了人文世界中的秩序排列觀，從妝扮的腳色身分中投射出對世間成就的寄望，被視為真正具有吉祥、平安及長壽等「賜福」靈力。

至於在歲時節日與生命禮儀等場合的藝閣妝扮，則寓有著「過渡關口」的儀式功能，因為「歲時／生辰」本身即具有週期循環與起始結束的雙重意義⁶⁷，

⁶⁶ 有關信仰與宗教儀式的意涵觀念，可參見王嵩山，《扮仙與作戲》(台北：稻香出版社，1988年5月)。

⁶⁷ 二十世紀初，荷蘭學者范瑾尼在其《生命禮儀》一書中，曾從人類複雜多變的儀式行為中，理出某些具有相同性質的禮儀，將其歸為同一範疇，並指出這項儀式所想傳達的訊息是相同的。因而，它們具有一個共同的儀禮模式——三部式生命儀禮模式，「分割」「過渡」「結合」。也就是說從某個情境「脫離」而出，繼而進入一「中介」的狀態，當

是以如喪葬場合的藝閣妝扮，從清代到日治時期雖然飽受批評，但其本始卻是源自於社團成員族群內部的喪禮儀節，此其中其實蘊藏著中國文化的「情義」精神，只是後來流風所及而所有質變，如《三六九小報·風俗畫速寫》中所述：

生榮死哀，葬式一事，要重崇嚴，表示哀悼。如嵌城近來，××階級，每見出殯時，盛展華麗。如藝閣馬隊，莫不爭奇鬥豔，悲喜弗分。不知者皆以為××神繞境，視之為懋孝男者，其言不謬矣。哀音吹奏嘆煙花，藝閣科中坐麗華。若果靈魂長不死，棺中應唱太平歌。（一九三二年十一月十三日）

各喪家爭奇鬥豔誇耀排場聲勢，使得哀悼之情完全蕩然無存。再者如各種官方慶典，也同樣借重藝閣所吸引的人潮魅力，來進行廣告宣傳或法令公告，尤其日治時期如神社祭典、始政紀念日與展覽會等新興的演出場域與演出時機，每每都存在著政令宣導或官神合作的意味。由於藝閣並不侷限在固定的活動場域中，而是隨著神祇或是遊藝隊伍在大街小巷中穿梭巡繞，因此能夠將自小說、戲曲、詩文典故、歷史史實乃至於社會時事等素材，透過意匠的巧思設計以及商家的精心打造，將其所具有的信息意涵在更寬廣的空間，以及更大量的人群中傳遞散播。

是故從藝閣的妝扮題材中，可以感受到風土習俗、思想情感的反映，也能夠發揮認識史實、教化規範的功能，還可達到廣告宣傳與誇耀競技的目的，不僅能夠真實地映照出各時代的社會樣貌與人文思維，甚還能透露出統治當局所規範的思想意識與形象塑造。至於藝閣的妝扮者有孩童、演員與妓女等不同身份，此遂也關涉到藝閣的演出樣式，是單純靜態「化妝扮飾」的情節展現，或是參雜著音樂動作動態「喬裝扮演」的故事表演。而有鑑於藝閣的動員，是奠定在血緣、地緣和業緣的社會人際網絡之中，因此宗親族群、子弟社團以及商行會社的組織參與，無形中也搭建起聯繫地方情感與休閒娛樂的社交功能，當然更不能忽略其繁榮地方、刺激商機的經濟效益。

過程圓滿結束時，再重新「整合」，回到一個穩定的現狀中。所以開始與結束常是一體兩面。

