

第二章 台灣藝閣的起源

目前在台灣，每當廟宇舉辦迎神賽會或慶典活動時，除了能見到各色各樣的神轎與藝陣表演之外，有些地方還能看見裝飾華麗、燈光絢麗的藝閣，出現在迎神賽會的活動之中。而「藝閣」就是由小孩子扮演成各種神話、戲劇的人物，立坐於美侖美奐的閣台上，藉此以呈現民間傳說或小說戲曲中的故事情節，供人觀賞。而在台灣西南沿海部份地區，在神明遶境出巡的藝陣中，更特別出現一列長長的隊伍，上面坐滿數十位裝扮成歷史人物的小孩，在兩旁大人的扶持下，以人力扛抬或裝輪推行的方式前進，因為行走時有如百足的蜈蚣爬行，所以民間將其稱為「百足真人」的「蜈蚣陣」，相傳百足真人是王爺的開路部將。藝閣與蜈蚣陣，這兩種節慶展演，時常出現於台灣民間的迎神賽會活動之中，事實上，特殊展演項目都是最初隨著閩南漳、泉州移民傳入台灣的。其最初之功能，主要是在迎神賽會或慶典活動之中，來表達人們對神明的虔誠之心與增加熱鬧喜慶氣氛。發展至今，兩者所呈現的性質，似乎有些類似之處，但又有明顯的差異，不免讓人好奇兩者的由來與彼此之間的關連性。

第一節 藝閣的由來

藝閣是一種設置著各種佈景、人物的閣臺，基本上屬於「民間遊藝民俗」的一項展演活動。而所謂的民間遊藝民俗主要以流行于民間的群眾文化娛樂活動為內容，以普通民眾所喜聞樂見或自發參與表演的形式為標誌。¹依照目前所見文獻的記載，藝閣是在台灣才有的稱呼，中國大陸一般都稱為「臺閣」。在《中國民間美術全集（14）游藝篇社火燈彩卷》中，呂品田曾提到臺閣是社火²的一種表現型式：

臺閣，也稱「妝扮故事」，是一種遊行展示裝扮人物造型或佈置道具、彩幡繡旗之實物造型的社火活動類型。臺閣藝術流行於全國各地，它以生動活潑、花枝招展的動態造型，深受大眾的喜愛。作為社火的一種活動類型，臺閣在民間有著豐富的表現形態。就其一般形態而言，多用桌子或木板為臺，上面布景裝飾，或由俊俏少兒妝扮成各種故事角色坐立其上，或以善唱者分坐其中，旁伴笙簫鼓吹，由眾人扛抬著巡遊於街市。除人力扛抬的方式外，藉舟車、牛馬負載妝扮人物或器物造型，也是臺閣巡遊的常見方式。³

¹潘魯生，《民藝學論綱》，北京：工藝美術出版社，1998，頁184。

²社火，原是指民俗節日民間迎神賽會所扮演的雜戲、雜耍，後用以統稱民俗節日（廟會、集會）民間舉辦的各種遊樂演藝活動。

³王朝聞、鄧福星等編，《中國民間美術全集（14）游藝篇社火燈彩卷》，台北：華一書局，1994，頁5。

而「臺閣」一詞，早在宋代已有文獻上記載，如《武林舊事》卷三〈迎新〉：

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。每庫各用布匹書庫名高品，以長竿懸之，謂之「布牌」。以木床鐵擎為仙佛鬼神之類，駕空飛動，謂之「臺閣」。雜劇百戲諸藝之外，又為漁夫習間、竹馬出獵、八仙故事。⁴

在宋代官方酒庫迎新開煮活動中，已明確描繪出「臺閣」的型態，即為用木床或鐵架高舉仙佛鬼神等妝扮人物，駕空飛動。而且此時臺閣所表演的型態，也可能已有故事的情節，如《西湖老人繁勝錄》〈開煮迎酒候所〉一文：

有十三庫、十馬、上馬。每庫有行首二人，戴特髻，著乾紅大袖；選像生有顏色者三四十人，戴冠子花朵，著豔色衫子；稍年高者，都著紅背子，特髻。每庫各用丫鬟五十餘人，執勸盃之類。或用臺閣故事一段；或用群仙，隨時裝變大公。⁵

⁴宋·孟元老等著，《東京夢華錄外四種》，台北：大立出版社，1980，頁 378-379。

⁵宋·孟元老等著，《東京夢華錄外四種》，台北：大立出版社，1980，頁 114。

宋代的臺閣活動，除了出現在官方的慶典活動外，也會出現在民間廟會神明聖誕的迎神賽會之中，如《夢梁錄》卷二〈三月佑聖真君誕辰〉：

三月三日上巳之辰，兼之此日正遇北極佑聖真君聖誕之日。…
…諸宮道宇，俱設醮事，上祈國慶，下佑民安。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。⁶

又如《夢梁錄》卷十九〈社會〉：

每遇神聖誕日，諸行市戶，俱有社會迎獻不一。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、過雲社、女童清音社、蘇家巷傀儡社、青果行獻時果社、東西馬塍獻異松怪檜奇花社、魚兒活行以異樣龜魚呈獻、豪富子弟緋綠清音社，十間等社。⁷

由上文可知，臺閣為廟會神誕中「社會」之一。而社會，則是指由同一行業的「諸行市戶」所組成的團體，當然其中也有一些是由同

⁶宋·孟元老等著，《東京夢華錄外四種》，台北：大立出版社，1980，頁146。

⁷宋·孟元老等著，《東京夢華錄外四種》，台北：大立出版社，1980，頁299。

樣喜好或技藝的人所組成，如青果行的時果社、七寶行的七寶玩具社等。通常在各種神誕日，慶典遊行時迎獻。臺閣社也出現其中，雖然我們無法確知臺閣社組織成員的身份，究竟是職業藝人，還是業餘愛好者。但綜合宋代歷史文獻，如《武林舊事》、《夢梁錄》、《西湖老人繁勝錄》等記載可知，臺閣早在宋代已是百戲遊藝隊伍中的一支，人們用木床或鐵架來高舉各種角色人物，並結縛成各種小說故事中的情節景象以進行展演。⁸

從上述的內容可知，藝閣發展到了宋代已漸趨成型。至於宋代的「臺閣」前身究竟是什麼呢？目前仍無法從文獻資料上找到確切的答案，或許是因臺閣，只是人民為了酬謝神恩所準備的活動，早期並不沒有特別受到重視。目前在台灣對於藝閣由來的研究，有兩大起源說。一是陳正之在《樂韻泥香—台灣的傳統藝陣》一書中，主張藝閣應起源自漢代佛教的「點燈」，自東漢明帝為弘揚佛法，下令正月十五日夜（上元）「燃燈表佛」，點燈之風俗經後代仿效，逐漸成為民間的傳統習俗。到了唐代道教盛行，皇帝們都認為「點燈」始於道教，故定每年的上元為燈節。因為皇帝喜歡，底下的大臣們自然會迎合皇帝的喜好。所以唐代每年的元宵節，都非常熱鬧，甚至還會出現高百尺的燈山「山棚」，如《雍洛靈異小錄》中提到唐代燈節的情況：

⁸蔡欣欣，〈從藝閣的發展興衰看民間傳統文化的變遷〉，《休閒與大眾文化研討會論文集》，1991，頁 90-91。

唐朝，正月十五日，許三夜夜行，其寺觀街巷，燈明若晝，山棚高百餘尺，神龍以後更加嚴飾，士女無不夜遊，車馬塞路，有足不躡地，浮行數十步者。⁹

此外，又從靜態的燈山「山棚」發展出另一種動態的展演，即有人妝扮神仙故事來作表演的「鰲山」。詩人尚子湮，在其詩中曾寫到：「紫禁煙花一萬里，鰲山宮闕隱晴空，玉皇高扶雲霄上，人物嬉遊陸海中。」¹⁰ 從這些的展演，我們可以看出當時元宵節花燈的氣派、豪華與種類的多彩多姿，不過這兩者都還是屬於靜態定點的表現，後來到了唐肅宗時，又發展成可以移動的「山車」與「陸船」，而所謂的「山車」，是在車上搭棚閣，加以彩繪，做成山林之狀，並有裝扮神仙的故事在其中；而「陸船」是用竹縛成船形，裝飾彩繪，人就在其中扛著行走。這兩種都可以活動自如，並有樂工演唱彈奏配樂，其樣式及表現方式，與今日藝閣相似。

另一是蔡欣欣在《台灣地區現存雜技考述》一文中，主張藝閣應是起源自宋代的「肉傀儡」與「訝鼓戲」之綜合。而所謂的「肉傀儡」在《都城紀勝》一書中，耐得翁將其解釋為「小兒後生輩為之」，一般都認為是幼童在大人的托舉下表演各種的技藝。因此學者常任俠認

⁹陳正之，《樂韻泥香—台灣的傳統藝陣》，台中市：台灣省政府新聞處，1995，頁194。

¹⁰陳正之，《樂韻泥香—台灣的傳統藝陣》，台中市：台灣省政府新聞處，1995，頁195。

爲臺閣類似於宋代的「肉傀儡」，由小兒妝扮成故事，身體不動，有如傀儡，取其體輕，易于抬行。¹¹ 並以其故鄉安徽穎上每逢舊曆十月一日祭祀城隍神爲例，指出在迎神賽會活動的隊伍中，出現類似「肉傀儡」演出的「肘哥」、「抬哥」、「悠哥」三種，其人數多則五六人，少則二三人。而「肘哥」是一個大力者肘舉小兒而行；「抬哥」是作一亭臺，數人抬之而行；「悠哥」與「抬哥」相似，不過上面可以轉動，前面擊鼓爲導。其表現的形式，也類似於宋代的「訝鼓戲」。¹²此外，另一學者周貽白也認爲在民間迎神賽會中的「抬閣」，都是由白晳小兒扮爲戲劇故事人物，或坐或立，裝以木座，由人肩抬而行，也可視爲「肉傀儡」。¹³

至於「訝鼓戲」究竟是什麼呢？在宋《續墨客揮犀》卷七〈教軍士爲訝鼓〉有云：

王子醇初平熙河邊陲，寧靜講武之暇，因教軍爲訝鼓戲，數年間遂盛行于世，其舉動舞按之節與優人之詞，皆子醇初製也。或云子醇嘗與西人對陣，兵未交，子醇命軍士百餘人裝為訝鼓隊，統出軍前，虜見皆愕，貽進兵，奮擊大破之。¹⁴

¹¹常任俠，《東方藝術叢談》，上海：文藝出版社，1984，頁 77。

¹²常任俠，《東方藝術叢談》，上海：文藝出版社，1984，頁 77。

¹³蔡欣欣，《台灣地區現存雜技考述》，政治大學中文研究所碩士論文，1989，頁 126。

¹⁴蔡欣欣，《台灣地區現存雜技考述》，政治大學中文研究所碩士論文，1989，頁 127。

由此可知，「訝鼓戲」的出現，不管是利用操兵的閒暇或用來對付西人的戰術，都是由王子醇所創作與教導軍士的。然而有關「訝鼓戲」表演的形式與內容為何，在文中並未說明之。惟在《朱子語錄》卷一百三十九中有云：「如舞訝鼓，然其間男子、女人、僧道、雜色，無所不有。」¹⁵

「訝鼓戲」的表演方式，可能是由人們裝扮成各種角色來作表演。其表演方式，也與臺閣相似。再加上常任俠指出「訝鼓」的名稱，目前還存在於福建的漳州與泉州間，俗字作「迎閣」或「閣棚」，有可能是「訝鼓」的轉音。¹⁶ 綜合藝閣的兩大起源說，我們可以推測藝閣發展，在宋代已漸具成型。到了明清時代，藝閣發展更為蓬勃，如晚明文人張岱在其《陶庵夢憶》卷四〈楊神廟台閣〉中提到：

楓橋楊神廟，九月迎台閣。十年前迎台閣，台閣而已。自駱氏兄弟主之，一以思緻文理為之。扮馬上故事二三十騎，扮傳奇一本，年年換，三日亦三換之。其人與傳奇中人必酷肖方用，全在未扮時一指點為某似某，非人人絕倒者不之用。迎後，如扮胡槌者，直呼為胡槌，遂無不胡槌之，而此人反失其姓。人定，然後議扮法，必裂繒為之。果其人其袍鎧須某色、某緞、某花樣，雖匹錦數十金不惜也。一冠一履，主人全副精神在焉。

¹⁵蔡欣欣，〈從藝閣的發展興衰看民間傳統文化的變遷〉，《休閒與大眾文化研討會論文集》，1991，頁 89。

¹⁶常任俠，《東方藝術叢談》，上海：文藝出版社，1984，頁 78。

諸友中有能生造刻畫者，一月前禮聘至，匠意為之，唯其使。裝束備，先期扮演，非百口叫絕又不用。故一人一騎，其中思緻文理，如玩古董名畫，一勾一勒不得放過焉。¹⁷

從上可知，主事者駱氏兄弟對於臺閣活動的用心，考慮到體力負荷與路程遠近的因素，改以一人一騎的「馬上故事」來取代以往人力扛抬或用人體為行動載體的表演方式。此外，對於妝扮的主題、人物、服飾也十分講究，即使花費昂貴也在所不惜。主事者也希望妝扮的人物在演出時能達到維妙維肖的效果，最好是民眾在觀賞迎神賽會之後，只記得劇中人物的稱謂，而忘記妝扮者的真實姓名，期待自己這樣的用心能達到當時臺閣的理想審美標準。

而張岱所處時代對於臺閣審美的標準為何呢？我們可從《陶庵夢憶》卷七〈及時雨〉的內容中找到答案：

壬申七月，村村禱雨，日日扮潮神海鬼，爭唾之。余里中扮《水滸》，且曰：《水滸》者，龍眠、松雪近章侯，總不如施耐庵，但如其面勿黛，如其髭勿鬣，如其兜鍪勿紙，如其刀杖勿樹，如其傳勿杜撰，勿戈陽腔，則十得八九矣。於是分頭四出，尋黑矮漢，尋梢長大漢……用重價聘之，得三十六人。梁山泊好漢，個個呵活，臻臻至至，人馬稱妮而行，觀者兜截遮攔，直欲看殺玠。五雪叔歸自廣陵，多購法錦宮緞，從以台閣者八：

¹⁷明·張岱，《陶庵夢憶》，濟南：山東畫報出版社，2006，頁70。

雷部八，大士一，龍宮一，華重美都，見者目奪氣亦奪。蓋自有台閣，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。¹⁸

由此，我們可看出當時的人民對於臺閣活動的熱衷與用心，希望自己的臺閣能夠符合當時的理想審美標準，即「華重美都」與「文理細緻」。此外，如明代于侗《帝京景物略》〈弘仁橋〉一文中，提到臺閣的外在形式：

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。道傍動色危嘆，而兒坐實無少苦。人復長杆掇餅餌，頻頻啖之。路遠，日風喧拂，兒則熟眠。¹⁹

從文中可看出，此時臺閣的閣臺上已運用鐵枝彎曲來折成各種不同形狀來作變化，也看出當時妝扮的人數與年紀。孩童妝扮成各種人物，坐在鐵環上，再用巧妙的方式將鐵枝藏住，如以長衣下垂來遮住鐵枝，讓看到的人覺得孩童彷彿像神仙一樣飄在空中。事實上，孩童

¹⁸明·張岱，《陶庵夢憶》，濟南：山東畫報出版社，2006，頁135。

¹⁹明·于侗，《帝京景物略》，上海：上海遠東出版社，1996，頁205。

坐在鐵環上，也是非常辛苦的，既要忍受風吹日曬，還得保持姿勢，不可隨意亂動，爲了讓孩童不覺得辛苦，所以也會拿餅乾給孩童吃。

這些的表現方式，已很類似現在台灣的藝閣活動。如台灣藝閣的閣臺上，時常運用鐵枝能彎曲的特性來作造型的變化，早期多作「活枝」，而所謂的「活枝」即指藝閣裝置架構較活潑有變化。譬如主幹上坐一人，再由主幹延伸出副支，主幹那人左右各拉一人，並且配合假手及服飾來掩飾枝幹架構，以便塑造各種造形（圖 2-1-1~2-1-3）。²⁰而且早期的藝師(製作藝閣的人)也非常注重鐵枝的作法，幾乎竭盡所能用各種方法來隱藏鐵枝，盡量不讓觀眾看到。如葉榮鐘在〈記落地掃與詩意藝閣〉一文中提到：

……匠人絞腦汁的地方並不在這些，他們的心計在於如何表現詩意，尤其是傾注全力去搞那枝鐵枝。譬如標題『環珮空歸月夜魂』，這是表現王昭君的故事，閣棚上裝一個美人抱琵琶騎在馬上。馬當然是紙糊的，架在雙瞪瞪上的三寸金蓮當然是假足，那末真足收在那裡呢？使觀眾莫名其妙，就是他們苦心孤詣的所在……²¹

此外，以餅乾來慰勞妝扮的孩童，讓他們不覺得辛苦的方式，也在台灣發展成妝扮的孩童向觀賞者擲平安糖的方式，多了宗教與趣味

²⁰陳彥仲等編著，《台灣的藝陣》，台北：遠足文化出版社，2003，頁 14。

²¹葉榮鐘，〈記落地掃與詩意藝閣〉，《台灣風物》，第 17 卷第 4 期，1967，頁 13。

的意義。由此可知，台灣藝閣的表現方式在明代時，就可看出一些端倪了。

圖 2-1-1 活枝作法：以蜘蛛爲主幹，向外延伸



資料來源：七股藝師金國銓先生提供（2006.5.27）

圖 2-1-2 坐在鐵枝上的孩童



圖 2-1-3 用外衣來掩飾鐵枝



資料來源：筆者自攝（2006.4.16）

又如清翟灝《通俗編》卷三十一〈俳優〉一文中，提到臺閣在清代的發展，其敘述為：「武林舊事，迎新引酒有以木床鐵擎，為仙佛鬼神之類，駕空飛動，謂之臺閣。今江浙間迎神賽會者猶多效之。」²² 由此可知，臺閣到了清代，已普遍出現在中國各地的迎神賽會之中，除了江浙地區外，在福建的地方縣志中，也有相關的記載，如《平和縣志》：「立春，前一日，有司備儀節，迎春於東郊。民間結采架，選童男靚妝立架上，扮為故事，數人肩之以行，先詣縣庭，謂之呈春。」，又如《上杭縣志》：「凡春祈，每坊各推祈首，率樂戶迎神。一歲中遇諸神誕日，各坊裝臺閣故事，排儀杖鼓樂，迎神遊街，即貧戶亦竭力從事。」²³

綜合上述有關臺閣的文獻資料可知，臺閣展演到了明清時代已普遍出現在民間迎神賽會之中，而且其名稱與表現的形式也隨著地域的差異開始出現多樣的變化。如蔡欣欣〈台灣藝閣名義與日治時妝扮景觀初探〉一文中，曾提到臺閣在中國大陸有著各色各樣的名稱，如背閣、背棍、背肘、背裝、背垛、背歌、背芯、托閣、肘閣、扛閣、擡閣、重閣、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、扛妝、抬妝、高抬、裝人、高妝、小兒扮戲、托裝、鬧裝、擡妝、春架、肩頭坪、水色、飄色、馬色與馬上故事……等。²⁴ 由

²² 翟灝，《通俗編—四》，臺北：廣文書局，1969，頁14。

²³ 蔡欣欣，《台灣地區現存雜技考述》，政治大學中文研究所碩士論文，1989，頁132-133。

²⁴ 蔡欣欣，〈台灣藝閣名義與日治時妝扮景觀初探〉，《台灣文學學報》，第8期，2006，頁186。

此可知，臺閣之名雖首見於宋代文獻，但經過長時間的發展變遷，其內涵已更加豐富與多元化。此外臺閣也可說是民間民俗文化的表徵，在歷史傳承中不斷的變異，又在變異之中穩定地傳習，反映出每一個時代人民的心理特質，審美標準與價值觀念。

第二節 藝閣的入台

有較多漢人來台墾殖，大約開始於荷蘭東印度公司的招募。在這之前，已有中國商人、漁民和海盜進入台灣活動，只是人數不多。後來在荷蘭東印度公司的鼓勵之下，漢人人口大量增加，到了荷蘭統治末期，台灣的漢人人口可能已有三萬五千人到五萬人之間。²⁵ 後來鄭成功驅逐荷蘭人，以台灣為反清復明的基地，建立台灣歷史上第一個漢人政權。鄭氏政權不只帶來龐大的軍隊，也致力於招徠人口，其移墾的範圍雖以承天府(台南市)為中心，主要集中於今日高屏溪和濁水溪之間，但零星分布最北可達雞籠、滬尾(基隆、淡水)，最南亦擴展至琅嶠(恆春)。鄭氏時期台灣的漢人人口約有十二萬，雖然後來鄭氏政權降清，有部份的人口被遣回大陸，漢人人數一度減少，但清領時代無論渡台禁令之有無、鬆嚴，移民仍舊不斷，至乾隆末期，全台漢人已過百萬，割臺前夕，約有兩百五十餘萬。台灣的漢人主要來自福建與廣東兩省，其中又以泉州人、漳州人與客家人最多，論及各籍地

²⁵周婉窈，《台灣歷史圖說》，台北市：聯經出版社，1998，頁 61。

率，大概漳、泉之民約占十分之七八，而客家人僅占十分之二三。

福建自唐宋以降即以「信巫尙鬼，好淫祠」而著稱于世，粵東客家人對鬼神祭祀的重視，亦相去不遠。到了明清，這種習氣未嘗稍改，如明謝肇淝《五雜俎》云：「今之巫覡，江南為盛，而江南又閩、廣為甚。」²⁶ 閩粵社會風氣既然如此，相對地隨著各種歲時節慶或寺廟道觀神佛聖誕，產生出各種不同的祭祀儀典、迎神賽會的活動，進而成為福建、廣東兩省人民生活很重要的一部份。藝閣亦屬於廟宇迎神賽會的活動之一，因妝扮藝閣的費用頗高，非一人之力所能及，必須集資方可能進行。所以藝閣妝扮大多會依附於廟宇所舉辦迎神賽會活動之中，尙未興建廟宇的地方，是不太容易能見到藝閣身影的。如明萬曆陳懋仁《泉南雜誌》中即提到：

迎神賽會莫勝於泉，游閒子弟每遇神聖誕期，以方丈木板搭成抬案，索綯綺繒週翼扶欄，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。²⁷

文中所敘述的「以方丈木板搭成几案，案索綯綺繒週翼扶欄，置几於中加幔於上，而以姣童妝扮故事」，指得應該就是藝閣，而其出現的時間也是在廟宇因神佛聖誕所舉行的迎神賽會活動之中。所以，

²⁶方寶璋，《閩台民間習俗》，福州：福建人民出版社，2005，頁310。

²⁷引自蔡欣欣，〈台灣藝閣名義與日治時妝扮景觀初探〉，《台灣文學學報》，第8期，2006，頁187。

藝閣活動與廟宇迎神賽會之間有著密切的關係，事實上，藝閣也是人們爲了酬謝神佑所準備的民間遊藝展演活動。台灣早期的漢人移民，也主要來自福建與廣東兩省，尤其是漳、泉兩地，自然也會將當地的風俗習慣，如藝閣這項民俗文化帶來台灣，最初傳入的類型有「裝台閣」和「蜈蚣閣」，正如謝金鸞《續修臺灣縣誌》中所描述的：

居臺灣者，皆內地人，故風俗與內地無異。正月元日慶新歲，上元燈節，二月春社……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。²⁸

至於藝閣，何時隨漢人移民來到台灣，在文獻上並沒有詳細的記載，只能從相關的資料來做推論。在目前有關於台灣藝閣的史料中，以康熙年間陳逸〈艋舺竹枝詞〉與劉其灼〈元宵竹枝詞〉爲最早的記載。其竹枝詞內容分別爲：「誰家閨秀墮金釵，藝閣妖嬌履塞街。車鼓逢逢南復北，通宵難得幾場諧。」²⁹ 與「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。」³⁰

而陳逸與劉其灼兩人，爲康熙三十三年（1694）與康熙五十四年（1715）台灣府的貢生。雖然在竹枝詞中有提到藝閣，但對於藝閣的描繪過於簡略，並未對藝閣之意作詳盡的解釋。陳逸只用「妖嬌」一

²⁸ 謝金鸞，《續修臺灣縣誌》，台北：台銀文叢 140 種，1962，頁 51。

²⁹ 陳香，《臺灣竹枝詞選集》，台北：商務印書館，1983，頁 168。

³⁰ 陳香，《臺灣竹枝詞選集》，台北：商務印書館，1983，頁 258。

詞來形容藝閣妝扮者所表現出來的感覺，劉其灼也只用「簇青雲」一詞來形容藝閣高聳的妝扮樣式，此外，劉其灼在竹枝詞中所提到的鰲山，即是指有人妝扮神仙故事來作展演，和藝閣的意思相近。

後來到了清乾隆年間，曾擔任台灣海防同知的朱景英所撰的《海東札記》裡，也提到：

俗喜迎神賽會，如天后誕辰、中元普渡，輒釀金境內，備極鋪排，導從列杖，華侈異常。又出金傭人家垂髻女子，裝扮故事，舁遊於市，謂之「擡閣」，靡靡甚矣。³¹

由此推論可知，藝閣出現在台灣的迎神賽會的時間，最晚可能為康熙中葉。在《海東札記》中提到的「擡閣」，應該就是今天的藝閣。從上文的敘述可知，當時台灣民間對於迎神活動是十分熱衷的，即使花費昂貴也在所不惜。在迎神賽會的隊伍中，也時常出現由年幼的女子妝扮故事來舁遊街市的「擡閣」這項民間遊藝展演活動，其寫成「擡閣」二字，或許是想表達其人力扛抬的特點。

又如清道光二十七年（1847）秋渡來臺的丁紹儀在其《東瀛識略》中所描述的：

又有擇童男女之美秀者，飾為故事，名曰臺擡。數架、十數架無定，每架四人舁之，先以鼓吹，遊歷街市，及署而止，官乃

³¹ 朱景英，《海東札記》，台北：台銀文叢 19 種，1958，頁 28-29。

賚以銀牌。³²

在這段文字的敘述中，提到臺閣二字，此二字宜作「臺閣」才對。雖然無法了解此臺閣妝扮是由誰主辦的？但我們可以推知當時的臺閣是由四人扛抬前進，妝扮人物的條件必須是美秀的童男童女，比賽結束之後，官署會給予銀牌以作鼓勵，此臺閣表演的模式已與今日相近。

此外，咸豐二年（1852）劉家謀的《海音詩》中，也提到「倪旦棚」這個名稱：

山邱零落黯然歸，薤上方嗟露易唏；歌哭驟驚聲錯雜，紅裙翠袖映麻衣。賽神，以妓裝臺閣，曰「倪旦棚」；今乃用之送葬。始作侷於某班頭；至衣冠之家亦效之，可概也夫！³³

上文中提到「以妓裝臺閣，曰『倪旦棚』」，若從字面上來思考，「棚」應該是指妝扮故事人物的棚架，與「閣」的意思一樣，而「倪旦」二字應是指妓女的意思，若再以閩南方言念之，則與指稱台灣妓女的「藝旦」相似。³⁴ 而倪旦棚出現於喪葬出殯的場合，最初是因妓女們基於同業的情誼而妝扮相送，事實上這是中國情義精神的一種展

³²丁紹儀，《東瀛識略》，台北：台銀文叢 2 種，1957，頁 35-36。

³³王凱泰、馬清樞、何徵、劉家謀，《臺灣雜詠合刻》，台北：台銀文叢 28 種，1958，頁 12。

³⁴蔡欣欣，〈台灣藝閣名義與日治時妝扮景觀初探〉，《台灣文學學報》，第 8 期，2006，頁 195。

現，在台灣民間的南管子弟或舞龍社團都有這樣的習俗。³⁵ 只是後來卻發展成爲部份喪家爲突顯身份地位，競相邀請來誇耀排場聲勢，使其原本的涵意受到曲解。然而我們從《海音詩》的內容亦可知，臺閣傳入台灣之後，就連喪葬出殯的場合都可見到其身影，此種情形也可從清光緒十七年（1891）奉調來台的台南知府唐贊袞《臺陽集》一書中看到，如「臺俗：賽會、出喪，常招妓裝扮雜劇，名爲『臺閣』；冶容誨淫，敗壞風俗，余力禁之。」³⁶，而這樣禁止的情形，在其《臺陽見聞錄》一書中，更有詳細的記載：

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，而親友輒有招妓爲之送殯者。種種冶容誨淫，敗壞風俗。余蒞府任後，即出示嚴禁。如有妓女膽敢裝扮游街者，或經訪聞，或各段籤首指名稟送，立准將該妓女拏辦；其妓館查封，招妓之家並分別提究，此風漸息。³⁷

從文中的敘述中可知，光緒時期的台灣，除了神佛誕期的迎神賽會、歲時節慶之外，就連喪葬出殯的場合，都可看到妓女妝扮於閣臺

³⁵蔡欣欣，〈台灣藝閣名義與日治時妝扮景觀初探〉，《台灣文學學報》，第8期，2006，頁195。

³⁶唐贊袞，《臺灣關係文獻集零一十六臺陽集》，台北：台銀文叢309種，1972，頁173。

³⁷唐贊袞，《臺陽見聞錄》，台北：台銀文叢30種，1958，頁145。

上，參與遊行的景象。但當時的台南知府唐贊袞對此情形不表贊同，認為這樣是會敗壞風俗的，尤其喪葬出殯的場合最不適合，因為喪葬出殯應該是肅穆哀戚的，不該出現濃妝豔抹、裝模作樣的妓女來妝扮故事。喪家這樣的作法，將使得哀悼之情蕩然無存。對此不良的風俗，唐贊袞力主嚴禁之。

從上文可知，藝閣出現在台灣的迎神賽會的時間，最晚應為康熙中葉。而有關於何地是臺閣傳入的起源地，亦因資料的不足，只能作相關的推論。若從台灣歷史的開發過程來作思考，台南可說是漢人移民最早開發的據點，所以台南有可能是藝閣傳入的起源地。在清代有關於藝閣的文獻記載，如朱景英《海東札記》中有提到「擡閣」的敘述，又如唐贊袞在其《臺陽見聞錄》與《臺陽集》中，對於台灣藝閣活動，也有詳細的描述。兩人文中所提藝閣情形，可能就其於台灣府城所見而加以記載。由此可知，台南地區很有可能是藝閣傳入的起源地，然後再逐漸傳布全台，成為台灣迎神賽會中遊藝展演的活動之一。

至於臺閣傳入台灣之後，何時開始出現「藝閣」這個名稱，因相關的歷史文獻都沒有提及，已很難從文獻資料中找到答案。雖然康熙年間陳逸與劉其灼兩人有提到藝閣，但並未對藝閣之意作解釋，因而目前有關於藝閣之意的解釋並無定論。據蔡欣欣的研究，以往臺閣的演出，多半由妓人來妝扮，不知是否是基於以「妓藝者」來妝扮「獻藝」³⁸，而出現「藝閣」這個名稱。此外，前文提到劉家謀《海音詩》

³⁸蔡欣欣，《台灣地區現存雜技考述》，政治大學中文研究所碩士論文，1989，頁 136。

中的「倪旦」二字，若以閩南語念之，與「藝旦」相似。³⁹ 然而在台灣民間也有將藝閣稱為「藝旦閣」的說法，如在雲林北港有關於藝閣的鄉土教材內容中，對於「藝閣」之涵意，其定義為：「藝」是指以南管樂器彈唱的藝旦；「閣」乃是架子上置放食物的木板。⁴⁰ 因此，藝閣的「藝」字，或許是因為妝扮者的身份為藝旦而得名。但值得思考的是在台灣社會裡，何時開始將妓女稱為「藝旦」呢？綜觀目前學界對於藝旦的研究，都是用來稱謂具有才藝或才能的妓女。如連雅堂在〈藝旦考釋〉中對「藝旦」詞源的考釋：

按《說文》：「藝，種也。」，《詩·楚茨》：「我藝黍稷。」引伸為才藝。所謂「藝旦」，謂其有彈唱之藝也。「旦」字雖見於元曲，顧此尚非語源，《晉書·樂志》曰：「但歌四曲，自漢世無絃節，作妓最先唱，一人唱，三人和。是但歌不被管絃，凡能但歌者即謂之『但』。」《淮南子·說林訓》：「使但吹竽」，註：「但，古不知吹人，以徒歌，故云不知吹。」此則「但」之本義也。元人創戲劇，棄「人」留「旦」，與生相偶，則所謂「戲旦」也。章太炎《新方言》：「今傳奇有云『旦』者，起自元曲，則所謂『作伎最先唱』者，本是「但」字，直稱其人為「但」，猶云使「但」吹竽矣。古語流傳，訖元猶在，相承至今。」夫「旦」本歌妓之名，臺灣以稱妓女，而加之以藝，風雅典贍，

³⁹蔡欣欣，〈台灣藝閣名義與日治時妝扮景觀初探〉，《台灣文學學報》，第8期，2006，頁195。

⁴⁰顏昭武等編撰，《從笨港到北港》，雲林：雲林縣政府，2002，頁3-40。

有非他處所能及者矣。⁴¹

由上可知，「旦」字原是一種清唱形式的描摹，後來用來指稱清唱者，即歌伎，台灣則稱為妓女，再加上一個「藝」字，賦予藝旦一定的內涵，藉此表達台灣藝旦優於他處的緣故。此外，藝旦又可稱為「藝姐」，學者呂訴上也為「藝姐」釋義，進一步詮釋「藝」即「才」，剛好印證了傳統文人對「藝」的看法：

藝姐的字義解釋云：「藝者，才能也。《禮記》云：『月以為量故功有藝也。』又在周禮云：『會其什伍而教之以道藝，藝是禮、樂、射、御、書、數也。』」⁴²

而台灣藝旦出現的背景，應該與清康熙對台灣墾殖移民所頒布的「不准攜帶家眷」的禁令有關。雖然此禁令在光緒元年（1875）正式廢除，但已造成台灣社會出現男多女少不平均的現象，也促使買賣貧家女子的娼業因應而生。到了道光年間，「一府二鹿三艋舺」等通商要港，因商業繁榮也帶動妓院酒樓的興起，入夜之後燈火輝煌，絃歌盈耳。⁴³ 所以在咸豐年間劉家謀《海音詩》中，所提到倪旦，很有可能就是藝旦。雖然學者邱旭伶曾指出，台灣出現藝姐的時間是在清末

⁴¹連雅堂，《雅堂文集》，台北：台銀文叢 208 種，1964，頁 27。

⁴²江寶釵，〈日治時期臺灣藝旦養成教育之書寫研究以「三六九小報花系列」為觀察場域〉，《中正大學中文學術年刊》，第 6 期，2004，頁 35。

⁴³王一剛，〈萬華遊里滄桑錄〉，《臺北文物》，第 2 卷第 1 期，1952，頁 52。

同治年間到台灣光復前後，⁴⁴ 但不知其根據的原因為何。

若依照上述的史料作判斷，藝旦之名很有可能在咸豐時就已出現，就算上推到道光年間，也距離康熙時陳逸〈艣舻竹枝詞〉與劉其灼〈元宵竹枝詞〉甚遠。因此他們竹枝詞中所出現的藝閣之藝，應該不是指藝旦，其藝可能是在突顯臺閣裝置樣式的藝術性與藝術價值，其意應為藝術之閣。總括來說，雖然我們無法從歷史文獻上明確的找出，台灣何時開始出現「藝閣」這個名稱與「藝閣」之「藝」所代表的意涵究竟為何。但可以絕對肯定的，當時所謂的「藝閣」確實是台灣「民間遊藝民俗」的一項展演活動。

綜合上文可知，雖然臺閣傳入之後，在名稱上出現了變化，如「藝閣」、「倪旦棚」等，但其展演的形式還是以「妝扮故事」為主體，由童男童女或妓女來擔任閣臺上的人物，前進的動力還是以人力扛抬為主。而清代臺閣出現的時機，除了歲時節慶、迎神賽會外，就連喪葬場合都可見到其身影。由此可知，臺閣這項民俗文化來到台灣之後，經過長時間的發展演變，除了傳承之外，也有變化的一面。而其傳承與變化的原因，正如尹建中先生所認為的，一是以「演化變遷」的方式，即自身的改革與創新；另一是受到外來文化的刺激與影響，而產生「異化變遷」的現象。⁴⁵

⁴⁴江寶釵，〈日治時期臺灣藝旦養成教育之書寫研究以「三六九小報花系列」為觀察場域〉，《中正大學中文學術年刊》，第6期，2004，頁60。

⁴⁵尹建中，《中國民間傳統教學之研究》，國立台灣大學考古人類學專刊第9種，1987，頁170-171。