

# 臺灣民俗與民間文化

第一單元：

曾永義教授



本作品轉載自 Microsoft Office 2007 多媒體藝廊，依據  
[Microsoft服務合約](#)及著作權法第 46、52、65 條合理使用

五年的時間說短亦長，若五年後真能盼得園門大開，這將是一場美麗的等待。然而，就卅五年後這份期盼仍然落空。

「這件計劃是政府的既定政策。時間上，不應該再拖了。民俗技藝園是活的，關係著老藝人的傳承問題。若待老成凋謝，後繼無人，不啻是我們民族文化的大損失。我們期盼蘇市長秉其素有的魄力，及發揚保存民俗藝術的共識，早日完成這項計劃，千萬別讓這份報告畫形同虛設。」曾教授如此表示。

一份完整周詳的規劃書，若無法落實執行，眾人的智慧、努力徒然枉費。不僅曾教授，相信所有關心民俗技藝未來的人，都期待能早日嘗到「遊園驚嘆」的滋味。曾教授甚至熱切地說：「如果執行者在實際運作上有問題，參與規劃報告的學者專家都是現成的顧問，我們願意竭盡所能，協助民俗技藝園早日完成。我相信，執行過程中的困難，一定可以結合眾人的智慧予以解決。」

但願主其事者也具有這份解決難題的信心，結合政府與民間力量，共同為這座民俗技藝大觀園戮力以赴。

### ◎曾永義

## 台灣地區民俗技藝的探討與 民俗技藝園的規劃

四十年來，雖然舉國上下，同心協力，使我國家在經濟建設方面逐漸步入已開發之林；但是在文化建設方面則不止新文化尚未建立，而舊文化已瀕臨摧殘殆盡的邊緣。有識之士莫不因此感到憂心忡忡。近年由於政府、學者與傳播界共同體認「民俗技藝」為民族文化之根源，於是保存和發揚「民俗技藝」成爲文化建設的重要課題，多方努力的結果，於今可謂著有成績。

那麼什麼是「民俗技藝」呢？它的特質和功能又是如何呢？這是我們首先要弄清楚的問題。

### 一、民俗技藝的特質與功能

「民俗技藝」事實上包含兩個層次，一是「民俗」，一是「技藝」。

所謂「民俗」，簡單的說就是「人民的風俗」，也就是指一個地區的人民所具有的傳承文化。它的特質，按照日本民俗學家務台博士的歸納是：①它是反覆行之的習慣，並因而被類型化、集團化。如鄉土的風俗習慣，就是在不知何時、不知誰造的情況下，由父輩傳給子輩，子輩傳給孫輩，經年累月，透過鄉土人物不斷反覆而來的產物。由於反覆不斷，便不可能是個人的創造，而是集團的創造；也由於它的集團化，便衍生了各種類型。民藝、禮俗、口傳文學、歌舞、遊戲，無一不具有集團性質，又無一不具備一定的型格。②它帶有顯著的實踐性，並基於鄉土生活的實踐要求而反覆行之。民俗之所以被反覆行之，來自於鄉土集團



實踐上的要求。這種實踐的性格，也就是在生活發根的性格，使人們得以用熱情去參與集團的生活。失去這實踐性，「傳承」也就從鄉土生活中脫落殆盡。當然，所謂「在生活中發根」，其意味不只是衣食住等直接生活實體，也含有如宗教一類更重要的生活意義在內。<sup>②</sup>它不管是個體化或普遍化，通常帶有顯著的特殊性。因此，鄉土上的人，縱使在自己的傳承與其他同類型的傳承會合時，也要認為自己的傳承與其他同類型的傳承會合時，也要認為自己的傳承是其他鄉土所完全缺乏的特殊東西。而這個特性，使他們更強化了實踐的熱情。

「民俗」的特質如此，它與高度文化之間的關係又如何呢？德國著名的民俗學家漢斯·諾曼（Hans Naumann, 1866—1951）把民族共同體分為上層與基層兩類，上層是指導者、貴族、才智階級等高度精神文化的擔當者階層；基層則是農民、鄉土人物等傳承文化的擔當者階層。不過，上層文化是以基層文化為其胚胎，從其中覓出成長的泉源。因此，沒有基層文化，精緻的上層文化也就沒有開花的可能。

日本民俗學者岡田謙教授更說：民俗絕非固定不移，而是常隨時代有所變易的。它受新的文化的影響，會加以適應、改變自己的形貌；相對地，也使新文化的形貌有了改變。因此，若要求取固定的民俗，勢必徒勞無功。在反覆運作之中的民俗，不斷地有著不絕止的變化，我們因之更不能不去注意它變化的形貌。由此就有了一定的法則，只有先掌握此一法則，民俗意識的改善之道才能開展出來。法則存在於事實之中，除此無他；依照事實，才談得上法則（註一）。

由以上可見「民俗」在鄉土地域傳承文化的基礎上，具有類型化、集團化和實踐性、特殊性、變異性等特質，它是上層的精緻文化的胚胎和基礎。

其次所謂「技藝」，根據文化建設委員會主任委員陳奇祿教授的意思便是指「技術和藝術」（註二），也就是我們現在常說的手工藝術和表演藝術。那麼所謂「民俗技藝」便是指那些在鄉土地域傳承，具有類型化、集團化和實踐性、特殊性、變異性等特質的手工藝術和表演藝術而言了。它作為上層的精緻藝術的胚胎和基礎，其重要性，正如清人劉獻廷《廣陽雜記》卷二所云：

余觀世之小人，未有不好唱歌看戲者，此性天中之詩興也；未有不好小說書者，此性天中之書興也；未有不信占卜祀鬼神者，此性天中之易與禮也。聖人六經之教，原本人情，而後之儒者乃不能因其勢而利導之，百封禁止遏抑，務以成周之易制，茅塞人心，是何異聖川使之不流，無怪其法亂法敗也。

他把民間歌謠、戲曲、小說、占卜、祭祀看作是高文典冊、王者據以教化人倫的「六經」之前身，這是多麼洞澈明慧、高瞻遠矚的見解！再如拉普普（Anos Rapoport）在所著《住屋形式與文化》（House Form and Culture, Eagle Wood Cliffs, N.J., 1969）一書中也指出「民俗傳統直接而不自覺地把文化——它的需求和價值、人民的慾望、夢想和情感——轉化為實質的形式。它是縮小的世界觀，（民俗建築傳統）是展現在建築和聚落上的人民的「理想」環境。」（註三）。他雖然止說那可以目睹，可以觸及的民俗建築而言，但已使我們具

體而深切的領會到先民文化的內涵，而由此也提供了我們重建或創造現代藝術文化的豐厚基礎。

總上所論，我們可知「民俗技藝」實質上是民俗文化具體的表徵，由於它繫繫於生活、屬於全民所有，所以它最能體現民族的意識、思想和情感，發揮民族的精神、流露民族的心聲。又由於它與時推移，所以它既是一切藝術文化的根源，同時也是現代藝術文化的先機；它不止可以使一個民族世代相傳、綿延不絕，同時也可以使當代國民的生活內容豐富、品質提高。則「民俗技藝」之為用，豈不「大矣哉」！

民國七十一年政府所公布的「文化資產保存法」，其「實施細則」第五條中說明「民族藝術」的內容包括有：「編織、刺繡、鑲玉、木作、髹漆、竹木牙雕、漆器、篆刻、摹擬、作筆製墨、戲曲、古樂、歌謠、舞蹈、說唱、雜技等。」這些是就「保存法」第三條第三款所稱「民族及地方特有之藝術」，「指足以表現民族及地方特色之傳統技術及藝能」。而所謂「民族藝術」，根據尹理中教授的解釋是：「一群人、一個民族對其所生存的空間、所處的時代、以及所承續的歷史傳統，三者相互調適、彼此輝映，而設之於內，形之於外所產生的藝術。它也是一種民間廣大群眾，經常或日常用以表達情感、信仰、價值，反映心態、調適環境、配合節慶禮儀的一種生活方式。因此民族藝術多少帶有質樸的民俗性格（註四）。

可見所謂「民俗技藝」是偏向於「民間廣大群眾」而命名的；所謂「民族藝術」是偏向

於「民族技藝」與「民族藝術」其實是一而二，二而一，無須作任何分野的。

## 二、民俗技藝的內涵與現況

### (一) 民俗技藝的內涵

此處我們要談「民俗技藝」的內涵和現況。先說內涵。

「民俗技藝」的內涵「文化資產保存法實施細則」所列舉的不過是犖犖大者，其實它實是紛披雜陳，幾於煙波浩渺，無所底止。也因此古人籠統的把那些「審曲而執，以飭五材，以辨民器」（見考工記總敘）的手工藝家叫做「百工」；把那些非宮廷雅樂部伍之聲，由併攬歌舞雜奏、源自山野的「散樂」叫做「百戲」或「雜技」（見周禮春官旋人與書唐書音樂志）。但如果我們提綱挈領予以分門別類，則所謂「百工」就是陳主委所說的「技藝」，也就是「手工藝」；所謂「散樂、百戲、雜技」就是陳主委所說的「藝能」，也就是「表演藝術」。這兩大部門之下，自然還包涵好些種類，每一種類之中又有許多品目。

對於「民俗技藝」的分類，除了「工藝」和「藝能」，學者的見解相同之外，其他部門之下的種類和種類之中的品目，便見仁見智，言人人殊了。

我們對於「藝能」的分類法是：由於發展完成的「大戲」具有綜合文學和綜合藝術的價值，因此我們如果了解大戲的藝術構成因素，那麼對於「藝能」所包含的種類，便大體不差。筆者曾對於做為大戲的中國古典戲劇下過這樣的定義：（註五）



中國古典戲劇是在表演故事，以詩歌為本質，密切結合音樂和舞蹈，加上雜技，運用構唱文學韻致相生相成的敘述方式，通過角色扮飾，以代言體，在狹隘的舞台上所表演出來，實為娛樂教化的綜合文學和藝術。

從這個大戲的定義中，我們雖然可以分析出九個構成因素，但就表演藝術而言，只有詩歌、音樂、舞蹈、雜技、講唱五個因素而已。我們如果再就民俗藝術的觀點來看，那麼這裏的詩歌應當是「歌謠」，這裏的音樂應當是「民樂」，這裏的舞蹈應當是「鄉土舞蹈」；而由於大戲往往以「小戲」為雛型，又與「偶戲」相互影響，所以小戲和偶戲自然也屬於「藝術」的種類之中。

如此說來，民俗藝術就包括了以下八個種類：歌謠、民樂、鄉土舞蹈、雜技、講唱、小戲、偶戲、大戲。對於這八個種類再簡單說明如下：

歌謠：有人說：「歌謠的萌發，是人類歷史上第一次不自覺的藝術創作。它的淵源起於勞動呼聲。」（註六）杜文瀾的古謠諺凡例也說：「謠諺之興，其始止發乎語言，未著於文字。」可見歌謠是和語言同時發生，同樣用來流露人們的心聲、表達人們的思想和情感。我們如果把歌當作「樂歌」，把謠當作「徒歌」，那麼「謠」就要比「歌」來得早。

歌謠一般依其性質長短分作號子、山歌、小調、長歌等四種。而我們將台灣地區所見的歌謠依其來源與地域分作福佬系、客家系、土著系、大陸系四個品目。每個品目之內更包含許多的山歌、小調。譬如網碧霞女士所能唱的客家山歌就有七十四支之多（註七）。

民樂：此處指的是民間的器樂演奏而言。一般由樂器和演奏方式，可分作獨奏樂、鑼鼓樂、

鼓吹樂、絲竹樂、混合樂等五種。但由器樂與其他七類民俗技藝都發生密切的關係，所以我們將台灣地區所見的民樂，分作民間純器樂、舞蹈音樂、宗教音樂、戲劇音樂等四個品目。民間純器樂包括南管、北管、八音、什音、十三腔、太平鼓、廣東音樂、潮州大鑼鼓、福州音、興化八樂、山東魯聲等；舞蹈音樂包括車鼓樂、客家三腳採茶戲音樂、土著音樂、牽亡陣音樂等；宗教音樂包括佛教音樂、道教音樂、土著音樂、紅姨音樂等；戲劇音樂包括歌仔戲、亂彈戲、梨園戲、高甲戲、客家採茶戲、白字戲、皮影戲、傀儡戲、布袋戲、大陸各地方戲等劇種音樂。

舞蹈音樂、戲劇音樂由於都可以游離它們所寄託的藝術本身而作單獨的演奏，所以也屬於「民樂」的大範圍之中。

鄉土舞蹈：呂氏春秋古樂篇說：「昔葛天氏之樂，三人操牛尾，投足以歌八闕。」可見在太古之初，原始歌謠和原始舞蹈就有結合的情形。這種情形即是歷代不衰的所謂「踏謠」（註八），亦即且歌且舞。也因此「鄉土舞蹈」幾乎不獨立存在，台灣地區所見，大抵都依存於雜技、小戲之中。也因此，我們將舞蹈成分比較重的別為民族舞蹈和山地舞蹈兩個品目。

雜技：在秦漢有所謂「角觥戲」（註九），因為「角觥」是取角技為義，亦即「技藝競賽」，故所包頗廣。就張衡西京賦所描述的漢武帝平樂觀競技而言，其中含有角力特技、化散歌舞、假面弄獸、武術表演，其後東漢六朝百戲、唐雜戲、宋雜劇，皆性質相近；也就是它們的性質為雜要特技，因此我們這裏稱之為「雜技」。就台灣地區所見的雜技，大抵有雜龍、

舞獅、車鼓陣、宋江陣、八家將、跳鼓陣、布馬陣、高跳陣、鬥牛陣、水族陣、七響陣、特技、國術等十二個品目；此外像跳繩、扯鈴、毬子、陀螺、風箏等也應當屬於雜技的範圍，但由於近年已被視為為健身運動，因此我們特予列出，歸屬於「民俗體育」這一類類之中。講唱：講唱文學和藝術在我國也起源發達得很早，先秦的騷辭、俳優、俳官、方士都是顯赫的說唱家，六朝的說肥瘦，唐人的轉韻，乃至於宋人諸宮調、唱賺、陶真與說話，元明詞話與明清彈詞、鼓詞等都是——脈相傳、源遠流長。民國以來，更發皇清人遺業，同樣著有成績。政府遷台，雖見中衰，但最近又受到重視和提倡，聲譽乎頗有中興氣象。

說唱藝術中含有極其豐富的故事情節和音樂滋養，許多小戲都因它而茁壯為大戲，它可以一變而為大戲。（註十）所以它是非常重要的民族藝術。我們將台灣地區所見的說唱分作說故事、唱故事和說唱故事三個品目。說故事如評書、相聲，唱故事如雜曲、牌子曲，說唱故事如鼓詞、彈詞、漁鼓、板訃、琴書、台灣七字唱等。

小戲：這是指演員少至三兩個，情節極為簡單，藝術形式尚未脫離鄉土歌舞的戲劇之總稱；由於它的裝飾非常簡陋，所以叫做「醜扮」；由於它的演出在平地，所以叫「落地掃」。中國歷代戲劇，像西漢「東海黃公」、曹魏「遼東妖婦」、唐代「參軍戲」與「踏高娘」，乃至於宋金「雜劇院本」、明人「過錦戲」、清皮黃中的「小放牛、鉅大釘」等都屬「小戲」的範圍。近世由鄉土歌舞形成的小戲，往往以花鼓戲、秧歌戲、採茶戲為其名；而

台灣地區所見，除客家三腳採茶戲外，都屬「車鼓戲」的範疇，像牛犁、桃花過渡、病子歌、五更相思、晚茶車鼓等（註十一）。

傀儡戲：是指用個人所演出的戲劇，在中國有非常悠久的歷史和傳統，可分為傀儡戲、皮影戲、布袋戲三個品目。傀儡在西漢用為喪家之樂，東漢始為宴饗娛樂，宋代最為發達，有藥發傀儡、杖頭傀儡、水傀儡、肉傀儡之別；皮影在北宋已能表演三國故事；布袋戲傳說起於明清之際泉州秀才梁炳麟。現在台灣地區所見的傀儡戲屬於懸線傀儡，皮影戲係屬潮調；布袋戲最為發達，於世界傀儡戲中，就藝術而言，堪稱巨擘。（註十二）

大戲：對「小戲」而言，指演員足以扮飾各色人物，情節複雜曲折，藝術形式已屬完整的戲劇之總稱。在中國傳統的主流戲劇中，像金元北曲雜劇、宋元南曲戲文、明清傳奇和雜劇、清代皮黃等都是。今日台灣所見的地方大戲，屬於本土的只有歌仔戲和客家採茶戲，其他像梨園戲（又稱南管戲）、高甲戲、亂彈戲（又稱北管戲）、四平戲、潮州戲，是早期傳入台灣的大陸戲劇；像粵劇、閩劇（福州戲）、越劇（紹興劇）、評劇、秧劇（秦腔）、豫劇（河南梆子）、豫曲（河南曲子）、江淮戲、漢劇、楚劇、湘劇、川劇、晉劇（山西梆子）等都是晚近政府遷台以後傳入台灣的大陸地方戲劇。

誠如上文所說，大戲是綜合的文學和藝術，所以就藝術文化而言，它的層次最高，地位最為重要。

以上屬於「藝能」的八類，看似各自獨立，其實是血脈相關。譬如歌謠、音樂、舞蹈是



隨時隨地都可以結合在一起的，而如果音樂、舞蹈結合一起又加上令人驚嘆或滑稽的動作就成了「雜技」，如果歌樂結合再加上故事情節就成了「說唱」，如果歌舞樂結合又加上代言的簡單故事和粗陋的妝扮就成了「小戲」；如果小戲相信結合或注入大型說唱的音樂和故事就成了「大戲」，而「偶戲」發展的結果無不成為大戲的縮影。所以「藝能」八類的發展關係，就好像長江大河，微瀾雖微，而汲取多方，終致浩浩湯湯，波瀾壯觀。其蘊能可謂之歌舞，其終致成就的「長江大河」可謂大戲。

其次說到工藝的內涵。「工藝」一詞早見於宋代太平御覽，其中有「工藝」部門，但所包括的是射、御、書、數、畫、巧、圍棋、投壺、博奕等，甚至清代編的淵鑑類編，其所謂「工藝」，除上述內容外，還包含文學在內。可見古人對於「工藝」的觀念和我們現代頗有差別。再看周禮考工記：

國有六職，百工與居一焉。……審曲面勢，以備五材，以辨民器，謂之百工。……知者創物，巧者述之守之，世謂之工。百工之事，皆聖人之作也。德合以爲民，技主以爲器。……天有時，地有氣，材有美，工有巧，合此四者然後可以爲良。

可見我們現代的「手工藝家」，在古人就叫「百工」。而所謂結合天地材工四者的長處，才能產生良好器物的觀念，竟與近代設計理論所主張的「合乎機能」、「合乎目的」、「發揮素材之美」等條件相一致。

我們今日所謂的「傳統工藝」，其實也可以說成「傳統手工藝」。英國近代社會批評家拉斯金·莫里斯肯定手工藝的道德價值，認爲其所具有的人性內涵，在工業化社會中是無法求得的（註十三）。

台灣地區的手工藝在分類上，台灣大學人類學系根據製作方式與使用材料之標準，區分爲十三類二十六目：①雕刻（木、石、竹、牙角）。②編織（竹、草、藤）。③捏塑（陶、捏麵人、畫糖人）。④彩繪（民俗畫、廟畫、臉譜、鏡屏）。⑤漆器。⑥琺瑯。⑦印染。⑧刺繡。⑨剪黏（剪紙、剪粘）。⑩糊紙。⑪打邊（金銀、佛帽、木桶）。⑫鑲嵌。⑬灌漿（製陶）。

而我們根據調查所得，分作以下八類六十七目：

雕塑：木偶雕刻與頭面製作、木雕、竹雕、毫芒雕、傳統石雕、神像雕刻、廟宇木雕、硯台、琢玉、雕刻、蔬果雕刻、皮偶雕刻、冰雕、陶器浮雕、螺鈿等十五目。

編織：閩草編、斗笠、蒸籠、燈籠、花燈、油紙傘、扇子、竹編、蓑衣、草鞋、竹籐編等十二。

繪畫：彩繪、木書畫、民俗版畫等三日。

塑藝：泥塑、皮塑、剪粘、土黏香布袋戲偶、糖塔、陶藝、燒烤玻璃、獅頭製作、交趾陶等九日。

剪裁：剪紙、剪影等二日。

女紅：中國結、香包、刺繡、漢宮花等四日。

童玩：彈子、風箏、陀螺、扯鈴、九連環、捏麵人、吹糖、國劇臉譜、草編、廢物利用自製玩具、絨布童玩、摺紙、畫糖等十三日。

其他製作：毛筆、製香、銀器、土壺、錫器、糊紙、製紙、漆器、皮鼓等九日。

手工藝的類別和日用品隨時都在變化，以上所述，也不過我們耳目所及而已。

## (二)民俗技藝的現況

由上面對於目前台灣地區「民俗技藝」的簡單介紹，儘管未能周全，但已可見其內容多麼的繁富！然而這繁富而原本植植於生活、深具民族意識思想情感，為民族藝術文化之基礎的「民俗技藝」，在現代急速變動的社會裏，其情況又是如何呢？

人人都知道今日的「民俗技藝」已非昔日，其沒落衰頹的情況，恰如夕陽在望。其所以導致沒落衰頹的原因，也人人都知道一則由於曾挫折於日本人對台灣的高壓統治，企圖根絕台灣的中華文化，禁止台灣本土藝術活動的緣故；再則由於近數十年來台灣社會由農業進入工商業，新媒體媒體崛起與生活環境變遷的緣故。我們且來看看一些記者的報導和一些學者的感嘆。

台灣光復後到今天，而化的結果，使社會結構及農村結構產生巨大的變化。雖然先後幾種手工藝，如竹藝，一時有興起的模樣，但因為半手工代替手工，及工業化所帶來的塑膠產品大量充斥市場，手工價格驟低，不足餬口，而使傳統手工藝逐漸破滅消法，宗教信仰類的手工也出現機械印刷出來的現代紙錢。這一切象徵傳統手工的「尋古法製」幾乎成為過去。一個舊的工藝社會已成形的出現了。（郭振昌「台灣傳統手工藝發展小史」，載時報新聞周刊民國七十五年六月廿九日）

目前傳統民藝原有的製作材料往往來源匱乏，一些容易到手的新材料很快的替代了牠們；新的、外來的工具，也毫不猶豫的予以借用，而效率往往狂放倍。在這樣的時代，倘使不去檢查手工的、材質和模式的審美精神的話，傳統民藝的趣味還剩下什麼？比方說，我們曾想紀錄過一位以「恢復脫胎法造佛像」為職志的藝人，做他的更研究方法研究。可是看他用化學黏土塑造模型，用油畫的筆刷塗抹德國出品的西方康膠液的時候，雖然他說明「效果是一樣的」，但在我們心中，古代生漆和胡棟的脫胎佛像技法，真的已經遠去了。（雷耀「尖壁中的民藝」載七十四年五月八日中國時報人間副刊）

有一次跋涉蜿蜒的山道，再訪前述的客家山村裏，仍會唱山歌的人。……這些禪山歌比賽前茅的老人，興奮的爭相發表他們的歌。然而我們失望了，他們大抵把「復興文化選賢人，增進國家萬年興」的口號朗誦的反覆填充，使我們已無法欣賞他們的演唱了。那原本傳達私情、睿智、浪漫且富韻味的歌調，從農作人們的口中，這個山頭飄飄另一個山頭。何以在低俗性的比賽舉辦有年之後，變成這樣索然無味的東西。（同上）

小時候，在嘉義地區廟宇的迎神賽會或其他廟會時，「日戲軒」、「精忠軒」、「義義軒」等布袋戲，是我這逃不脫的「好戲子」。我不但看了很多她們演出的戲碼：像三國演義、封神榜、水滸傳、東周列國誌、精忠岳飛等；而且入迷得常去看他們「掛戲」、「救戲」。演戲時，掌中傀儡的舉手投足，南管北管的配音，文雅風趣的台詞，生旦淨末丑的「多聲帶」聲音，融合在歷史章回小說中。教忠教孝，當然很叫入著迷，可是掛戲、救戲的羅羅，和中規中矩的戲班分工，更使人喜愛難忘。正統的布袋戲舞台寬不過五公尺，高不過三公尺，「掛（演）戲」的只有主演及助演二人。舞台上戲中角色以二人為常態，二人以上就很例外。通常且多以左右兩子、上蒼下輔。因傀儡大小與當人手掌大小很相適，舉止動作就如風逼真。記得月戲軒掛演水滸傳中「宋江殺惜」一段戲，掌中調優惜，板鼓打扮，梳頭照鏡，縫衣吃飯，柳腰款擺，



有韻有致；臺中宋江則能行虎步，威振杆岸，及至演到殺情高潮，則變成戰慄猶豫，步履蹣跚，「擡工」如飛，實在令人感動。就是在打殺的武戲裏，砍刺格鬥也都動作確實、移位合適，使你的拳速，使他的武松，使劉的魯智深的打殺，也各有不同的架勢和揮打方式。演戲者的細心謹慎演出，賦予了舞台上優麗以栩栩如生的單止動作和嚴人的個性，拉近了傀儡與人的距離。戲中歌唱的深富傳統文化音樂色彩的南管北管，讓臺精緻如德異的文武場，鑼鼓、絃、嗩吶、胡琴的吹打演奏，使整個布袋戲的戲劇文化，融合了文學、歷史、音樂、語言而呈現在觀眾面前，使人在觀賞幾久久難忘。而現在的「金光戲」，雖然在布景、燈光、舞臺、攝影上動腦筋找點子吸引大眾趣味；然而卻沒注意到這種推廣，會逐漸摧毀布袋戲的文化藝術。在「史魁文模式」的金光戲裏，布袋戲的主要戲劇藝術「擡」技，因傀儡與手掌大小不成比例，無法發揮，每個布袋戲人物在舞台上只能見尾不見頭，沒有美感；舞台音樂則日本流行歌、西洋交響曲、熱門音樂亂塗一氣，令人「耳煩」；尤其劇本全無內容，只是一堆莫名其妙的相互打殺，看時一陣亂開關的，看完後却是一片空白。除了仍留一些插科打諢的「口白」外，布袋戲藝術的精緻美善都難以找到。（李鴻禧「正統布袋戲的日薄西山」，載中國論壇）

目前上演的布袋戲偶，色澤俗點，角色的個性呈現與傳統人物的趣味大相逕庭。亮片、塑膠珠子、小燈泡這些新材料，絲毫不能及和錯的一一登場。由於演出場地比往日大的關係，戲偶的體裁也從八九寸放大到二三尺高。原本的那種優雅、製工精細的老戲偶，像像溫板，真正恰如其分，在目前除了李天祿的「赤崁燕」劇團存有一批，每年臺灣完莫之外，只有台南和鹿港的文物館裏收存了一些。（雷輝，同上）

歷史悠久的我國傳統說書行業，在台北項菜僅存的台北「文化說書場」，面臨即將收攤改建的厄運，老闆張吉輝和說書人陳賢蘭時天表示，將呈請政府扶助增進這個古老沒落的行業，否則他們轉業後，說書就成絕響。「文化說書場」位於台北萬華三水街的市場內，於台灣說書業最盛的台灣光復時成立，至今已百

三十六年歷史。十多年前，由於說書業者興起，說書場日益蕭條，同行紛紛改行。唯有張吉輝苦撐著破舊的招牌店面，成其本場唯一僅存的職業說書場。（見民國七十一年二月三日中國時報）

地方戲最能保存口傳文化資產，……有許多大陸一流地方劇團當年效忠政府，跟著來台，像閩劇三劇團、上海地方戲中團，都是早年聲名遠播的地方劇團。最後，這些劇團的團員由於生活，紛紛改行從事他業，當頭仰的有之，當船員的也不乏其人；隨著他們的失蹤，這些地方團藝也就跟著煙消雲散，而今許多當年有志推廣戲曲的人士耗耗。目前民間有大陸戲劇研究社的組織，教育部也每年撥一筆錢，請他們公演一次，就算盡到保存地方戲劇的責任。可是，每年大陸地方戲劇公演的以老葉友居多，這些「羊毛」身上不、評劇、川劇等等，都是一個味！國劇、豫劇，現在研究大陸戲曲的以老葉友居多，這些「羊毛」身上不、評劇、川劇等等，都是一個味！國劇、豫劇，現在研究大陸戲曲的以老葉友居多，這些「羊毛」身上不

、評劇、川劇等等，都是一個味！國劇、豫劇，現在研究大陸戲曲的以老葉友居多，這些「羊毛」身上不

、評劇、川劇等等，都是一個味！國劇、豫劇，現在研究大陸戲曲的以老葉友居多，這些「羊毛」身上不

中秋節也是三宮大帝誕辰，各地廟宇皆有慶典活動，為了適應潮流，甚有些地區「改電影」代替傳統的野台戲，因此使得歌仔戲團單主大嘆生意愈來愈難做了。時天下午在基市義民社區、仁愛區、中正區、中山區均有慶祝三宮大帝誕辰和福德正神生日的儀式，不過參加人數不甚踴躍，只有老一輩著男猛女雷「基本演目」——「基本觀衆」。……為了不使太冷場，部分社區在舉行祭祀之後，就放映電影供「人神共賞」。據了解有些宮廟的管理會因為籌募善款不足，無力支持演出野台戲的演出，乾脆以收電影方式，既省時又省力。以野台戲團神保一種慶典傳統，不過歌仔戲團的僅留價格不低，較富成名的歌仔戲團演出一兩大場至少要三萬元之譜，搭戲台也要一萬，如酬神兩天，花費十分可觀；如果請臺中戲團演出，價格比較便宜

況且布袋戲有年輕觀眾，氣氛亦很熱烈，布袋戲班人員簡單，並有流動式舞台裝置，只要一個人來司配音，二個師傅在台上操作戲偶，即可奏功。另外一種助興節目是舉辦社區民眾聯歡會，邀請本市的體育團團及一些三流歌手輪番上陣，歌舞一番。這種拼湊式聯歡，一場得要八千元左右，包括一位女司儀，三四名男女歌手，四人一組的「大樂隊」，節目演出現冷場的時候，再找台下觀眾上來即興答事，拖延時間。甚至在觀眾的鼓勵之下，也會出現奇裝異服的高潮戲，這種尷尬情況，如果供奉在正對面而廟內的神明有如，不曉得有何感觸。此類電影算是比較經濟實惠的助興方式，但是老一輩的寺廟管理人均不表贊同；因為他們主觀上認為廟神演出如果沒有拜台戲，就顯得不論不類。放映電影雖然所費不高（按：五千元即可），然而也有後遺症，一則選映目前的首輪電影，會遭到電影業者的抗議，再一方面也會失去了某些戲團想私人「打交遊」的機會。最嚴重的要算是佳徒事後要「查帳」，積管理委員會公佈廟神演出支付情形時，必有爭論。基於上述原因，各地方的廟神活動，仍然以演外台戲為主。不過有素質水準的歌仔戲班已經很難見，時下有些歌仔戲所搬演出來的「忠孝節義」戲碼，內容與史實大有出入，戲中穿插了黃色笑話，圓台路流行歌曲，瓦腔走板的異日錯歌曲也成了主題曲，穿古戴戲的演員隨著音樂旋律大跳地動可、浪翻歌，更令台下觀眾看得莫名其妙。本省目前尚存幾家正統的歌仔戲團，因社會型態的變遷，應邀擔任廟神演出的機會愈來愈少。班底子也有「流離無人」之嘆！這些劇團負責人對於此種現象十分憂愁，如果他們要維持傳統演出水準，在廟旁方面必須「據理力爭」，不能自貶身價；但是價格太高，又乏人問津，看來這一行業即將走入式微的。（陳水旺特稿，載民國七十二年九月二十二日民衆日報，標題為「廟神活動救救電影或演出歌仔，適應潮流，對台戲面臨存廢關鍵」）

語云「窺豹一斑」、「嘗蠶而知全鼎」。當前台灣地區「民俗技藝」的情況，以上我們所舉的不過九牛一毛而已，但由此已足以見其危機了。這種「情況」和我們所作的田野調查完全

相符，我們所以引用一些記者的報導和學者的感嘆，也無非要強調「英雄所見略同」而已（註十四）。

### 三、民俗技藝的調查與研究

台灣地區的民俗技藝既已淪落到有如上述的地步，於是見識的學者憂心忡忡了。余英時教授說：「我們的文化遺產在現代反傳統和藝西化的雙重打擊下，已沒有多少剩下來。」（註十五）。漢寶德教授更具體的說：「以迎神賽會與喪葬習俗來說，現代化所帶來的新工具，只是助長了傳統惡習的氣焰。在過去用木偶或歌仔戲奉神的，今天則用歌女或武打電影等粗俗節目表演奉神。電子揚聲器、播音車；吵鬧、嘈雜，既失去了傳統賽會中那種質樸與誠信的氣氛，而幼稚可笑的，誇大荒誕的形式，推廣了迷信的力量。……據新聞報導，鄉間有在喪禮中以脫衣舞娛眾的情形。本省傳統社會中，喪禮中已有雇用哭客的惡習，以誇張並不在的悲哀的感覺。如今竟藉孝子的禮儀來追求聲色之娛，其低俗之甚，實非一個自稱文化大國的國民所可想像。」（註十六）。於是政府積極的注意文化復興和文化建設之道了，學者也奉獻心力以所學謀求維護與發揚之道了。

在這種情況之下，就民俗技藝而言：民國六十九年二月教育部根據行政院頒布的「加強文化及青樂活動方案」，初步委託台大等七個學術團體和相關研究單位，以三個月時間從事民俗技藝初步的探討和了解，因囿於經費（每單位約新台幣一萬五千元），如台大人類學系



止能以郵寄問卷方式進行調查。是年七月教育部乃正式委託台大人類學系和政大邊政研究所作「民俗技藝」的調查和研究，為期三年。台大負責工藝和地方戲曲，於民國七十一年十一月出版《中國民間傳統技（應作工）藝訪查報告》；政大負責民間音樂、說唱、雜技和大陸地方戲曲的調查研究，於民國七十三年五月出版《中國民間傳統技藝調查與現況》和《中國民間傳統技藝論文集》。民國七十四年改由文建會繼續支持這項工作，民國七十五年四月，政大提出《中國民間傳統技藝第四年度研究計畫報告》和《中國民間傳統技藝人才現況調查初步電腦資料整理》，同年六月台大提出《中國民間傳統技藝與藝能調查研究第四年報告書》。

另外台灣省政府教育廳亦於民國七十年七月委託國立藝專從事《台灣藝術專長人才》的調查工作，於翌年七月出版名錄和介紹七十位民間藝人的專輯。這些調查和研究工作雖未必做得盡善盡美，甚至於頗有未切實際的情形，但無論如何，對於台灣地區目前的民俗技藝已經做了全面的了解，對於民俗技藝的維護與發揚之道也有了良好的起步。

政府如此，在民間方面也先後成立了兩個基金會，民國六十八年一月由民族音樂家許常惠教授發起成立「中華民俗藝術基金會」，翌年六月企業家施合鄭先生捐資成立「施合鄭民俗文化基金會」。這兩個基金會在學者專家的協力支持與奉獻之下，對於民俗技藝的維護發揚與調查研究可謂不遺餘力，而且著有成績。

中華民俗藝術基金會雖偏向於民俗音樂的維護與發揚，但成立七年來仍有許多重要成績

：如舉辦「民間藝人音樂會」、「第五屆民間劇場」等有關民俗技藝的重要活動，承辦有關民俗技藝的調查和規劃、舉辦有關民俗技藝的會議和講座和出版中華民俗藝術叢書及唱片等。此外，基金會每年選出版年刊。而這些出版物都成為台灣民俗技藝的重要文獻。

施合鄭民俗文化基金會六年來所出版的「民俗曲藝」雜誌，至三月止已出版四十六期，為目前國內研究及記錄的刊物；至於其活動則稍偏向於偶戲和地方戲曲，曾經主辦「皮影戲藝術研習會」和「傀儡戲藝術研習會」，而且一連四屆為文建會承辦「民間劇場」，對民俗技藝的維護與發揚貢獻甚大。

此外像民國七十四年十二月成立的「西田社布袋戲基金會」，則旨在蒐集散失的布袋戲戲偶、戲棚，並延請優秀演師開班授徒及出版有關的圖書和錄音帶。又洪建全文化基金會、信誼文化基金會，也配合其活動內容或節令，偶而也有涉及民俗技藝的活動。

至於學者有關民俗技藝的研究而著為專書的，近年來也不乏其人。這些學者不只本身研究，往往也影響到年輕的一輩，如早期的俞大綱先生，和現仍活躍的許常惠教授皆是。以許教授為例，他不止孜孜矻矻的，數十年來毫不間斷的為民族音樂奉獻每一分心力，同時更在師範大學音樂研究所指導研究生從事民俗技藝的研究。這也是他所以贏得「民俗曲藝大導師」之封號的主因（註十七）。至於民間藝人，也各自在其不同的領域中努力，許多技藝高超者受到國內外重視，而應邀出國示範表現者亦不乏其人。

民俗技藝在目前儘管式微，但有政府、學者和一些可敬愛的藝人的共同努力，料想前途還是頗為樂觀的。

## 附註

- 註一：以上有關「民俗」的觀念，取材自林瑛先生所譯《民俗台詞》創刊號創刊人之一阿田誰教授「關於民俗」一文，見民國七十五年三月十五日自立晚報「民俗月報」。
- 註二：見光華雜誌《民俗采風》陳奇聲序。
- 註三：見張政謨、漢寶德校訂《住居形式與文化》頁八，民國六十五年台北瓊興象出版社出版。
- 註四：見尹建中《民族藝術在文化變遷過程中之角色與功能》，載社教雙月刊第十一期。
- 註五：見筆者所著《中國古典戲劇的形成》，載中國國學第十期。
- 註六：見張紫晨「歌謠小史」。
- 註七：見賴碧霞女士所著《台灣客家山歌》，收入中華民俗藝術叢書第六，中華民俗藝術基金會企劃，百科文化事業公司編印。
- 註八：見拙文《唐戲譜流傳及其相關的問題》，載香港浸會書院《唐代文學研討會論文集》。
- 註九：見史記大宛列傳及張衡西京賦。
- 註十：見拙文《中國地方戲曲形成與發展的歷程》，載第二屆國際漢學會論文集，中央研究院編印。
- 註十一：同註十。
- 註十二：布袋戲為世界偶戲之冠冕乃筆者觀察比較其他偶戲所得的結論。
- 註十三：見日人前田香次《現代工藝》中所引述。
- 註十四：此外，陳建中也感嘆「民歌的沒落」（民俗曲藝第十六期），簡上仁也感嘆「鄉土民謠逐漸銷聲」（民俗曲藝第十七期），師坤茂在「傳統民間劇場之功能及其在現代社會的發展方向」（民俗曲藝第二十期）一文中也感嘆「民間技藝活動的沒落」，劉遵月在「轉瞬間上的民俗與戲曲」一文中對於民俗戲曲的變遷更不勝今昔之感。

我們田野調查所看到的情況學上文未及的數例如下：

(一) 喪亡陣本為帶領死者亡魂到達西方極樂世界，而在喪葬儀式中所表演的鄉土陣頭，有小丑、小生、老婆三種脚色，穿著青紅黑白不同顏色的衣服，裝飾著紙卷、傘、蒲扇，當五寶（銅鈴、牛角、敬石、木魚、拍板）響動時，他們就隨著樂聲歌舞，但是現在從事這一行業的人，已將其中的民間宗教信仰和傳統的孝道觀念剝落淨盡，而大搞其「五子哭墓」等虛浮甚至違反社會倫常的話劇；也因此影響了喪亡陣本身的生存。

(二) 北管樂曲和戲劇演出的方式，通常有三種：出陣、鑼場和梨園登台。「出陣」即是在宗教活動中，配合神祇廟會遊行，作流動式的演出，一般人稱為「大鼓陣」或「鼓吹」，所演奏純為器樂曲，俗稱「牌子」，所用樂器以韻竹、扁笛、大蘭、鈔、鼓為主，音韻很大，喧嘩熱鬧，喜事曲牌多屬「朝廷牌子」，如一江風、朝天子、將軍令、翻轉壽等；喪事則曲牌多哀怨淒涼的「離林牌子」，如十里能、不足路、陰陽別等。「鑼場」最常見到，平時訓練或逢喜慶、婚喪、神誕、壽筵，都可用此形式演出。其內容可用單獨吹牌，也可唱戲曲。通常全隊排成U字形，缺口朝向廟門或大廳門，領手（鼓手）居中領導演奏進行，其他打擊樂器和絃樂器、吹奏樂器分文武場，兩旁排定次序，演唱者居中間坐，有時演唱者兼吹奏樂器時，則不單獨居中而坐。鑼場所用戲曲，在性質上除了清奏牌子之外，還有唱曲的演出，唱曲按總綱（劇本）演唱，是不用舞台的戲曲表劇，其中有不成文的規定，即開鑼時一定要「扮仙」，接著再演唱正戲的曲子。「梨園登台」又稱「菊部登台」，不但要在置戲台，還要妝扮，身段動作和唱腔都要中規



中庭。武場打擊樂在舞台右側，文場管絃樂團在左側；每場戲開鑼時，與雷場一樣，都要「扮仙」，然後領軍戲，正戲之後，還要生丑「磨團圓」。

北管戲團組織業成于蔣經在任日非常興盛，而今精雅劇團止剩台中新榮一團而已。子弟戲活動數多的武團一團，但大多已無能乃西「藝團登台」了。普通子弟團的成員都屬高齡，而又非戲中人，甚至有的與姓名存實亡，譬如盛極一時的彰化四大館翠華團、集樂軒、祥和齣、月華團，如今只剩翠華團還繼續活動，而也無法注入新血輪，近年公開演奏的次數已顯著減少了。至於集樂軒、命仙班仍在，而止見數位曲大打得響亮；月華團則止僅在社區廟內找到唯一可資應酬的兩把彩旗；當年最有錢的祥和齣，更只剩下一個管理委員會，而戲、樂器、總團等已無一存，曲友則只剩一名年屆七十有五的陳老先生。北管的衰落已是黃昏日暮了。

目前本高雄一帶的皮影戲團有數十個，但都改右團名。日據時代，皮影戲和台灣其他民間劇種一樣，受到日本當局壓迫，不得正式演出，只有東華皮影戲團參加當時日本人導演的「台灣演劇協會」，演出日本童話色彩的「堂民戲」始能繼續存在。光復後皮影戲又復盛行，但到民國五十年左右，只剩下十幾個，而今維持固定班底的僅有高雄縣內的大社鄉「東華」、「合興」與彌陀鎮「復興團」、「永興樂」四團而已。皮影戲快已日薄西山了。

註十五：見民國七十四年三月四日聯合報余美玲「燈籠輝映，提高文化素質」。

註十六：見民國七十五年八月二十五日聯合報黃寶德「文建會應慎具右派訂政策的功能」。

註十七：見民國七十四年三月二十六日自立晚報「大後藝苑」。

◎ 曾永義

台灣地區民俗技藝的探討與  
民俗技藝園的規劃

(下)



四、民俗技藝的保存與發揚

民俗技藝由於社會變遷遽致衰落，不止我們台灣地區為然，整個亞太地區都深深感受到這種壓力。就拿民國六十九年十二月一日起在台北圓山大飯店舉行三天，來自中日韓美菲美馬等國專家學者四十餘人的第三屆「亞太文化傳統保存會議」而言，會中所宣讀的十餘篇論文，其討論的主題即包括：



(一)民俗與民藝保存與發揚之國家政策。

(二)民俗與民藝在社會變遷過程中所擔負的角色。

(三)民俗音樂及民俗戲劇之保存與發揚。

(四)民俗技藝及民間藝術之保存與發揚。

(五)民俗節慶及民間宗教之保存與發揚。

論題中的所謂「民藝」、「民俗技藝」、「民間藝術」的界限似乎尚不夠清楚，但相信不出我們這裏所說的「民俗技藝」的範疇。四個論題都涉及「保存與發揚」，顯然是學者同感今日亞太地區的民俗技藝已沒有往日的的光彩。

日本前文化廳無形文化民俗文化課長福田保男以「日本保存與發揚民俗文化」為題發表日本政府對保存與發揚民俗技藝所作的努力。他說西元一八九七年，日本覺醒到保護文化財產的重要性，開始制定法律，用以防止一些存在於寺廟內的珍藏流失。一九五〇年國會通過「保護文化財產法」用以保護有形的文化財，一九五四年修訂，將無形文化財也列入，但直到一九七五年才將「民俗文化財」也列入其中。於是保存民俗文化的全國性措施從三方面進行：(一)實地調查民俗文化基本資料。(二)資助訓練年輕一代的民俗文化後繼者。(三)以影片、錄音或文字記錄有關民俗文化的種種。日本政府同時籌辦日本民俗音樂與舞蹈節，支援年度性的全國民俗藝術集會和五項地區性的民俗藝術聯歡，國家劇場每年也演出民俗音樂舞蹈；而在地方上也紛紛成立民俗博物館以蒐集和展示文物，並實行訓練民俗文化的後繼者。

在第三屆「亞太文化傳統保存會議」裏，韓國代表柳雲素也發表了「韓國民俗藝術與手工藝的保存與推廣」的經驗，他說：西元一九六二年一月十日韓國政府公佈「文化資產保護法規」，「人類文化財」的評定則開始於一九六一年，有十六種音樂、十七種手工藝術、十一種民俗面具舞劇、九項民俗節慶被評定。到一九八〇年十月，已有一百五十位藝人被任為六十一項民俗藝術的人類文化財。這一百五十位藝人傳授二百五十三位徒弟，其中一百零九人已學有所成。在一百五十位藝人之中，有二十三位是擅長於十七項不同的民俗手工藝術，並有二十八位徒弟。目前韓國有兩個對外公開介紹傳統民俗手工藝術的場合。其一是「一年一度」的「韓國國家藝術展覽」，用以展示純粹傳統且獨特的民俗手工藝；屆時研究藝術的教授和學生都會藉此機會觀摩。其二是「傳統手工藝術展覽」，所展出的作品較偏重傳統技藝，而受到好評的作品則可以得到總統獎、總理獎、文化新聞部長獎、漢城市長獎、鼓勵獎、參展獎之類的獎勵；得到總統獎的藝人就列為人類文化財。政府每個月給人類文化財藝人生活津貼韓幣二十五萬元（約合新台幣一萬三千元），另設「候補人間文化財」，每月支領韓幣十萬元。「人類文化財」藝人有義務至少授徒二人，學生每月支領韓幣三萬元。此外，政府也協助藝人將作品賣給觀光商店、飯店及其他地方。

反觀我國，「文化資產保存法」遲至民國七十一年五月十八日始經立法院三讀通過，比日本晚三十年，比韓國也晚二十二年，而所謂「重要民族藝術」和「民族藝術」更迄未指定。雖然，舉國上下對於民俗技藝的保存與發揚其實相當的重視，而且積極的在推行之中。

譬如前總統家淦先生在第三屆「亞太文化傳統保存會議」的致詞中，強調「我們文化的精髓存在於我們的民俗文化中」，他認為使傳統技藝繼續與我們的生活有密切關聯，從而豐富我們的生活內容，才是根本的維護與發揚之道。他舉紐西蘭瑪奧里族人，如何使他們優美的木料藝術品繼續存在於他們的新建築中為例，來說明他這種觀點。他說：「瑪奧里族人曾向政府申請資助設置一所傳統藝術工藝傳習所。政府限於經費未予補助，但却給予他們使用一塊幾公頃土地的權利。在這塊土地上有幾處熱水噴泉和一處滾熱的泥漿池，瑪奧里族人乃用傳統型式的木柵將這塊地圍起來，在裏面建造了許多瑪奧里傳統型式的房子。他們把這個村子名為「極樂之村」，對參觀者收取入場費。他們在這個村裏設立了一個「紐西蘭瑪奧里美術工藝研究所」收徒授藝，傳習瑪奧里的傳統工藝技術。自然教師和門徒大多是瑪奧里族人，作為訓練課程的一部分有傳統瑪奧里的木雕屋柱、壁板和桁樑等的製作。他們把這些雕刻很便宜的賣給當地建造新屋者做材料，甚至於超越了瑪奧里族雕刻工藝的中心而成為紐西蘭的重要觀光地區。這樣面臨絕滅的瑪奧里傳統藝術獲得了新的生命。」（註十八）他接着說：「這個瑪奧里族的「極樂之村」的成就，可以做為我們亞太地區保存瀕臨於滅絕邊緣的傳統藝術的一個啓示。」

又如行政院近日更依據七十五年全國行政會議第四中心議題「發展地方教育，加強文化建設」工作項目第六項之決議，指示由行政院文化建設委員會擬訂「加強文化資產與觀光事業結合實施計畫」，其中有關「民族藝術」的實施要點如下：（一）編列年度計畫，積極辦理的傳統藝術的一個啓示。」

民族藝術之研討會、座談會及觀摩展演比賽。（二）透過廟會、節慶推展民族藝術活動，以傳播媒體發揚、宣傳。（三）錄製重要民族藝術影視帶、幻燈片、錄音帶等的保存之，並提供觀光旅遊單位宣傳。（四）輔導優秀民族藝術活動團體或個人在國內或國外表演宣揚。這四項措施已經包含對民族藝術的保存和發揚的具體辦法。

又如行政院文化建設委員會主任委員陳奇祿教授在「文化建設工作的構想和展望」中也特別指出「我們中國人把文化滲入於生活裏，我們的文化建設工作，生活文化的建設也許比高度文化的建設還重要。」（註十九）他在「關於民俗文化保存的幾點淺見」中，除了倡議設置「民俗技藝表演中心」外，更主張配合時序節季的民俗藝術活動來發展觀光事業。他因為曾經歷英國莎翁四百年誕辰時，莎翁的故鄉 Stratford 一連七天舉行莎翁事蹟展覽會，戲院每夜演出莎翁名劇，使整個小鎮都瀰漫著莎翁的氣氛，所以他覺得我們中國人有很多時序節季，平均分佈在一年之中，如過年、元宵、清明、端午、七夕、中秋、重陽、冬至等等，在往昔，圍繞著這些節季，都有各種娛樂藝能活動，如果我們今日再予提倡，它們對豐富我們的生活會有相當的貢獻，對我們的觀光事業也會有很大的幫助。

甚至於立委黃榮秋在向行政院所提出的質詢中，也敦促政府寬列預算使地方戲曲能薪火相傳；（註二十）台北市議會也特別舉辦「傳統文化資產、民族藝術及民俗的保存」座談會；（註二十一）鹿港也舉辦「從文化扎根邁向文化大道之道」座談會，（註二十二）台北市也成立「民俗體育運動委員會」；凡此也都可以看出學國上下對於民俗藝術文化的保存與發



揚的關切。

### (一) 近年國內對「民俗技藝」所作的保存工作

而舉國上下也確實具體而熱烈的在推行民俗技藝保存與發揚的工作，其中最值得注意的是教育部於民國七十年核定復興劇校增設「綜藝科」，七十一年暑假開始招收國小高年級學生，修業年限八年，以養成特技和曲藝的專業人材；再縱觀近年來舉國上下所做的維護與保存工作，大約有以下幾個方向：

1. 舉辦活動：透過各種類型和大小不同的規模，舉辦民俗技藝的展演活動，藉此以激揚民俗技藝的生機，而國民也從參與的娛樂中再認識再反省作為我民族藝術文化根源的民俗技藝，在今日社會中所具有的功能和所應扮演的角色。

為此教育部除輔導大陸地方戲劇演出外，近年更一年一度舉辦「民族藝術大展」，行政院文建會的「文藝季」、台北市政府的「藝術季」、高雄市政府的「文藝季」、省政府的「春秋二季巡迴藝術季」，在活動中，「民俗技藝」的展演是不可缺少的一環；尤其文建會一連五年在青年公園舉辦的「民間劇場」、台北市政府近年所舉辦的「元宵節花燈車遊行大會」和「民俗藝術月活動」(註二十三)，高雄市政府民國七十年七月所舉辦的「民俗文物生態特展」更是吸引了數十萬人次的觀眾。

2. 學校教育開始注意民俗技藝：由於民俗技藝活動的熱烈展開，各級學校的青少年，對於民俗技藝耳濡目染的結果，也發生莫大的關懷與興趣。以學校社團而言，文大、淡江、世新、黎明工專、銘傳、德明、光武等大專院校，或有所謂「地方戲曲研究社」，或有以手工藝為主的「民藝社」，或有專門舞龍和弄皮影的「民俗社」，真是五花八門、琳瑯滿目。而像宜蘭頭城國小的踢毬雜劇國術，鹿港海埔國小的國術，斗南石龜國小和佳里延平國小的陣頭小戲，雲林仁和國小的各種民俗技藝，台北市育仁啓能中心的功夫扇舞、教化國小及西園國小的跳繩和毽子、中和秀山國小的北管戲，屏東德文國小的山地舞、貢寮和美國小的舞獅，板橋莒光國小的布袋戲，基隆中正國中的扯鈴，彰化永靖國中的舞龍舞獅高跳國術，嘉義民雄國中的舞龍舞獅扯鈴和高跳，台北市古亭國中的各種手工藝、內湖西湖工商的舞龍、深坑東南工專的扯鈴陀螺舞龍等，從小學到大專，都把民俗技藝納入他們的課外活動之中。而國立藝專設有民俗工藝課程，東海大學美術系設有皮影戲課程，國立藝術學院設有傳統藝術中心和南管音樂課程。

3. 設研習班以傳承技藝：民國七十年七月台灣省政府教育廳就二十二項手工藝設立研習班分別委託各縣市政府教育局執行，免費供有興趣的國民學習；民國七十三年十月更將內容擴及藝能，由各縣市文化中心或教育局承辦，各民間社團協辦。班別分兩種，其一為研習班，時間為五日以上，一個月以下；其二為訓練班，時間在一個月以上，每班以四十人為度。研習結果並舉辦區域展和全省聯展。

於是文建會也委託大陸地方戲劇研究會舉辦「地方戲劇演藝人員研習會」，聘請各類劇

種的老藝人為師，招收五十幾名會員，分為十二類，每天晚上七點到九點在劍潭青年活動中心練習各種地方戲的唱唸做打，為期半年。（註二十四）鹿港也由全國民俗才藝活動籌備會擬定「民間技藝研習專案」，用以蒐集民間藝人資料，對民間藝人授以「鹿港藝人」榮譽證書及紀念牌，並甄選有基礎或興趣的青少年為民間藝人傳人，舉行盛大的古老拜師儀式以提昇藝人地位，同時舉辦技藝研習活動。（註二十五）宜蘭縣文化中心迄今也兩度舉辦歌仔戲研習營，以發展文化中心的地方特色。

謂各地文化中心擁有自己特色以充實軟體，展現地方特色是文建會陳主委的構想，因此民國七十四年七月在台南市文化中心揭幕了「國際音樂營」，十月在南投縣文化中心開辦了「第一屆亞太地區偶戲觀摩展」；由於南投縣目前已有二十幾個布袋戲團，在偶戲的發展上條件優越，台南市音樂風氣普遍，民衆有強烈的參與感；所以很容易構成地方性藝術的風貌，甚至於可提昇為國際性的藝文活動重鎮。如此則宜蘭縣是歌仔戲的發祥地，苗栗縣是客家山歌的老家，彰化縣是南北管的重鎮，台南縣是宋江陣的大本營；如果各縣市文化中心都能選擇該地區最具風格而技巧最精湛的工藝或藝能，全力做好保存工作，加強研習傳承，那麼各文化中心就都可以別樹一幟，而民俗技藝的傳承也無須憂慮了。

## (二)近年國內對「民俗技藝」所作的發揚工作

其次再來觀察近年國內對於民俗技藝的發揚所作的取向。最值得注意的是「以民俗技藝

作文化輸出」，筆者所知道的起碼有以下七項：

1. 民國七十年十月二十二日中華民國青少年民俗運動訪問團前往美菲兩國作一個月十五場的巡迴表演。迄七十二年共三度出國。
2. 民國七十一年十月台南南聲社赴法國里昂市演奏南管，受到極為熱烈的迴響。
3. 民國七十二年中旬惠旭中國結飾研究會應新加坡和德國、法國、比利時政府之邀，前往表演中國結的藝術，並在德國藝術學院和電視台作短期講學。
4. 民國七十三年九月十九日至十月二十五日以小西園掌中劇團為主的中華民國布袋戲訪問團赴美國十二州十三所大學及鄰近城鎮中小學演出四十場。
5. 民國七十四年七月八日至二十三日，中華民國布袋戲訪問團再度赴美日巡迴表演十場演出三星期。
6. 民國七十五年九月行政院文化建設委員會和三民主義統一中華民國大同盟舉辦「中華民族工藝品中南美洲巡迴展」，展出工藝品一百四十四件。
7. 民國七十六年三月廿五日行政院文化建設委員會「北管與傀儡戲訪問團」赴歐洲巡迴演出三星期。

此外像年年都出國的大專青年才藝訪問團，以及漢唐樂府和亦宛然也都在民國七十五年赴美國巡迴表演南管和布袋戲。

近年來出國表演的民俗技藝團體自然不止如上所述，但由此已可見大家共同體悟到「以



民俗技藝作文化輸出」的意義和價值。

### (三)筆者對於「民俗技藝保存與發揚」的看法

而筆者在這裏對於「民俗技藝的保存與發揚」要特別強調的有兩點：其一是先要認清民俗技藝的不同層次，方作適當的保存與發揚；其二是對於民俗技藝作文化輸出，要有所選擇和安排。

筆者觀察民俗技藝演進的層次，在同一個時代的同一個社會裏，大約有三個層次。其一是一極具原始性或傳統性而瀕臨滅絕的，其二是扎根於傳統的創新有所涵容和開展的，其三是保留傳統的某些因素而在形式技巧內容上極盡創新之能事已屬變態轉型的。

對於極具原始性或傳統性而瀕臨滅絕的民俗技藝，當急之務，莫過於作調查、蒐集、整理、研究的功夫，然後再作完整性的保存，使之繫一線於不墜。保存的最佳方法，莫過於設置民俗技藝展示與表演中心，也就是「民俗技藝園」。這個構想其實就是把文建會所舉辦的「民間劇場」永久性、固定性的進一步體現。筆者給「民間劇場」所下的定義是：「廣場奏技、百藝觀摩。」如果將「百藝」的內容擴大為經過鑑定而具有藝術文化水準和價值的整個「民俗技藝」，選擇合宜的地點作詳密的規劃，使之可以終年演出和展示。則在園裏，擅長各種工藝絕活的藝人，將他們製作藝品的過程，鉅細靡遺的呈現出來；而各種藝能則定時輪番，將自家最本然的面目，毫不假修飾的呈現出來。那麼我們的國民，對於傳統的民俗技藝

，或者要認識，或者要重溫，或者要反省，只要踏入園裏，便隨時可以「耳濡目染」；而外國觀光客也可以從中了解真正的中國；如此一來，這樣的「民俗技藝園」，就成了活生生的傳統民俗藝術文化的殿堂。在殿堂裏的藝人，給予豐厚的報酬和崇高的地位，以期他們所擅長的技藝，能夠由收徒授藝而原原本本的傳遞下去。譬如高雄許福能先生的復興閩皮影戲是台灣目前維持固定班底的四個劇團之一，較之光復初的百餘團來說，皮影戲藝術可以說瀕於滅絕；宜蘭縣大福歌仔戲團，表演的是歌仔戲早期的形式，也就是保存着歌仔戲由醜扮小戲的「落地屈」甫將進入大戲的階段，尚未完全發展與轉型；李天祿先生的亦宛然掌中劇團和許王先生的小西園掌中劇團則都保留北管布袋戲時代的傳統演出技法；凡此就傳統民俗技藝的維護與保存而言，都是極具意義而刻不容緩的要納入「民俗技藝園」之中。

其次對於扎根於傳統的創新有所涵容和開展、可塑性較高的民俗技藝，則當考慮其推展與發揚之道。因為這一層次的「民俗技藝」是以傳統為基礎，加入可以使之豐富、使之煥發而揉和為一體的新因素，如此既能保存傳統的美質，同時也能涵蘊當代的精神和情趣，必能為廣大的群眾所接受而進入日常的生活之中。譬如簡上仁先生的田園樂府，每次的台灣民謠演唱，台上台下打成一片，獲得極為熱烈的回響，緣故誠如他自己所說的「在鞏固傳統精神之下，不斷充實自己，吸收外來的音樂理論和技巧，灌輸新的養分，賦予新的活力，使台灣民俗歌謠無論在形式內容以及意義上都能配合現代，不僅具有地方性的獨特色調，更富有國際性的氣息。」明華園演出的歌仔戲，則能注意情節的布置和場面的調劑，同時運用現代聲

光電化和電影藝術的技巧，所以使得歌仔戲藝術在傳統的基礎上發揮得淋漓盡致，極聲色耳目之娛。萬人為之空巷，全場為之若狂；也因此使草台的歌仔戲進入有如國父紀念館那樣的國家藝術殿堂。凡此都使我們想到，我們與其毫不選擇的，甚至盲目的接受外來的娛樂，不如就我們傳統的民俗技藝中，擇其可塑性大的，予以再生發，庶幾藉此來豐富我們的生活，提升我們生活的品質。

至於保留傳統的某些因素而在形式技巧內容上極盡創新之能事已屬蛻變轉型的這一層次，如果也論及其推展之道，相信持反對意見的人必然相當的多。但是藝術大抵隨着時代而推移，尤其以可塑性極高的民俗藝術為然。其間有的蛻變得面目全非而猶不更易名稱，但是這種蛻變往往是一種新生藝術的前身，就整個藝術文化的體系而言，其實更富意義。譬如唐代的「變文」原是一種韻散組合交相運用的說唱文學，而到了晚唐五代的「劉家太子變」，雖然尚習稱「變」，但其實是純以散文敘寫的「話本」，也就是唐代變文發展的結果，備文散文分化，純用散文的便成了宋代話本的前身。而話本在宋代另開局面，有極其輝煌的成就。現代的歌仔戲和布袋戲，先吸收聲光電話，終於走上螢光幕而成為「電視歌仔戲」和「電視布袋戲」，誰都知道它和傳統的歌仔戲與布袋戲大相逕庭，幾於脫胎換骨。其主要原因是劇場發生根本性的改變，由舞台走上螢光幕，以致表現方式大異其趣。然而它們既然仍以歌仔戲和布袋戲為名，則其與傳統歌仔戲和布袋戲自然有相當程度的關聯。這就好像南雜劇和北雜劇，其實是不同的劇種，但明代的南雜劇既然承元代的北雜劇而同以雜劇為名，則其間自

然頗有相通的因子。電視歌仔戲和布袋戲儘管變化了許多歌仔戲和布袋戲的傳統，但就因為它們依存於電視，而深入每個家庭之中，而適合影響了許多當代的觀眾。則它們進入電視以後的蛻變，便有如枯木逢春，如果能在主題思想和藝術手法上盡心留意提升，則就推展民俗技藝以豐富生活而言，仍是有其不可忽視的意義。

總上所論，則傳統與創新實是民俗技藝生生不息的原動力。我們亟需保存維護的是面臨滅絕或即將轉型的而具有完整傳統的民俗技藝，使之猶能薪水不熄的展現在經過設計規劃的「民俗技藝園」之中；我們應當推展發揚的是可塑性高或能兼容並蓄具有生發創新、適合現代人的民俗技藝，使之與我們的生活結合，從而提升我們生活的品質。

## 五、民俗技藝園的緣起

說到高雄市「民俗技藝園」的緣起。必須追溯近年政府對於文化建設的關切和積極的推動。早在民國六十六年九月蔣總統經國先生擔任行政院長時，所提示的國家十二項建設中，就包括成立縣市文化中心，次年六月行政院孫院長運璿先生又在院會中提示十二項建設中的文化建設，及施政方針中之倡導國民育樂活動，請當時任政務委員的陳奇祿教授主持，並於十二月通過「加強文化及育樂活動方案」，包括十二項措施（註二十六），為政府推行文化工作的主要內容。其中「文化資產保存法」更於七十一年五月十八日三讀通過，使我國在文



化實物的保存上有了政策上的立法依據。保存法的內容包括古物、古蹟、民族藝術、民俗及有關文物，以及自然文化景觀等五項。其中「民族藝術」部分（註二十七），更明確規定「政府對於即將消失之重要民族藝術，應詳細製作紀錄及採取適當之保存措施，並對具有該項民族藝術之個人或團體給予保護及獎勵。」

中央決策如此的重視文化建設，於是各級政府也積極的在執行。其中有關文化資產保存者，台北市政府首先在民國六十七年提出「中華民俗文物村」的構想，試圖將已失落的民俗文物予以復原，而作比較完整的展示，乃委託中央研究院民族學研究所進行規劃，提出報告。報告書指出中華民俗文物村在設施上應具下列特性：其一傳統性，指應能顯示中華文化及其歷史意義；其二獨特性，指應顯示台灣特有的地域性格；其三整體性，指應能系統的表現民俗文化的全貌，包括人和自然的關係，人和人的關係，以及人和超自然的關係；其四教育性，指應將優良傳統、國家文化政策表現在各種設施之中，使具有啓發作用，以達到社會教育的目標。這是一個重要而可行的計劃，可是由於預定地無法確定，加上土地徵收和財源籌措的困難，喧騰數年之後，終於不了了之。

民國六十九年二月，陳奇祿教授接着有設置「民俗技藝表演中心」的主張。他首先說到日韓兩國對於民俗文物保存的措施：

韓國民俗村位於漢城近郊，佔地二十三萬坪，內設有商店、民居、宅邸、官衙等建築物的原大小模型二百三十餘幢，建造都很精確仔細，而且不斷繼續擴充。其民俗活動的展示方

式分蠟像和真人表演兩類。前者為生活起居的靜態展示，相當逼真；後者則為手工藝製造等的動態展示，並在現場販賣成品。此外，民俗村內並定期舉辦古典民俗舞蹈和古式婚禮等民俗活動表演。

和韓國民俗村類似的文物保存設施在日本有名古屋近郊的明治村。日本明治村和韓國民俗村不同的地方，在於明治村的建造物均有所本，有許多且是舊有重要建造物的移建。在村中的五十三項展示物中，包括有國家指定的「重要文化財」八項：三重縣廳舍、聖約翰教堂、西鄉從道邸、札幌電話局、東松家住宅、東山梨郡役所、品川燈台、菅島燈台附屬官舍，紀念物一項：蒸氣火車頭，還有「有形文化財」一項：名古屋衛戍病院。

陳教授又提到另一種保存民俗文物的方法，是把具有傳統風貌的某一地區或某段街道予以凍結，不讓它改變形態。許多發展快速的國家，都採取這種途徑。日本的所謂「町並」保存，就是這類工作，經指定的已有二十多處，京都的祿寧坂和祇園新橋的傳統聚落群是最負盛名的。

其他類似韓國的民俗村，陳教授未提及的尚有夏威夷的「波里尼西亞文化中心」和位於南投縣魚池鄉的「九族文化村」，前者用以展示大洋州東經一百八十度以東，散在赤道南北的島嶼王國文化，如夏威夷、摩亞、社會、東加等；後者用以展示台灣高山族排灣、魯凱、卑南、曹、布農、阿美、泰雅、賽夏、雅美等九族部落文化。

陳奇祿教授於民國七十年就任新成立的行政院文化建設委員會主任委員，他對於「民俗

技藝園」的構想，乃於七十二年十二月一日由文建會邀集台北市政府、內政部、觀光局、交通部及專家學者研商，分別就學者專家所勘定的信義計劃區內山邊公園預定地、圓山動物園一號公園預定地及市政府提議的木柵動物園範圍內這三個地點交換意見，擇一作爲「民俗技藝園」的園區。遺憾的是，其結果還是「無疾而終」。幸而陳主委鍥而不捨，終於在七十三年初的行政院院會裏獲得當時高雄市長許水德先生的支持。

文建會和高雄市政府於是劍及履及的，於四月二十四日由陳主委偕同觀光局長虞爲先生和一些學者專家，實地堪察了高雄市政府提供的兩處地點，其一是蓮池潭東側，其二是龜山南側。經分析比較後，蓮池潭東側的優點是：①屬於都市計劃公園預定地，徵收容易。②基地範圍內民屋拆遷補償問題較簡單。③對外連絡道路便捷。④可利用現有人力從事與民俗技藝相關的生產。⑤與鄰區可做整體規劃較具發展彈性。⑥在既有社區環境之間，可產生積極參與之機會。缺點是：①地勢毫無隱蔽，景觀不佳，無現有古蹟可資利用。②距牛屏山較近，易被工廠空氣污染。③距離鐵路太近。而龜山南側的優點是：①有現成之古城牆、城門可利用，基地環境較有神秘感。②景觀頗佳，不易受水泥廠污染。缺點是：①土地取得需與軍方磋商，牽涉較廣。②基地內眷村拆遷問題困難。③位於住宅及學校旁，易破壞住宅安寧。④對外交通不便。兩相衡量利弊得失，終於擇定蓮池潭東側爲「民俗技藝園」的預定地。其後有關單位及專家學者幾經集會研討，並於民國七十四年二月二十五日在高雄市政府的一次集會裏，委請筆者主持規劃事宜，翌年四月二十二日高雄市政府正式與財團法人中華民俗藝

術基金會簽約，規劃期限爲一年。年來參與規劃的工作同仁，莫不兢兢業業、竭盡所能，而今幸不負使命，終底於成。

## 六、民俗技藝園的規畫

### (一) 規畫的理念

「民俗技藝園」的緣起及有關「民俗技藝」的種種問題有如上述。而若說到「民俗技藝園」的實驗和前身，則是文建會自民國七十一年以來一連舉辦五屆的「民間劇場」。筆者主持自民國七十二年以來的一連四屆，筆者製作「民間劇場」的兩個基本概念是：其一在內容形式上是「廣場奏技、百藝競陳」；其二在功能目標上是「動態文化樹窗」。而爲了確實展現「百藝競陳」的面貌，被邀請參加「奏技」的類別和團體，逐年有所增加：七十一年二十四類二十六團體，七十二年二十七類五十一團體，七十三年四十三類八十團體，七十四年增至九十七類一百三十七團體，參加展演人數達一千七百餘人，七十五年更爲紀念先總統蔣公百年誕辰，擴大至一百零九類一百六十九團體，參演藝人高達兩千人。而爲了發揮「動態文化樹窗」的效能，又必須將這五花八門、紛披雜陳而第一流的民俗技藝作別其部屬、析其層次和鑑定優秀的功夫，然後作全面的展現。所謂的「部屬」即上文所說民俗技藝的兩大部門和九個種類，所謂「層次」即上文所說民俗技藝發展中的三個類型。而所謂「動態文化樹



窗」的觀念是：一般稍具規模的商店都有「櫥窗」，用來展示各種成品。在故宮博物院和歷史博物館也有許多「櫥窗」，用來展示先民的器皿和藝品。我們從前者可以了解商品的式樣和品質，因之可以名之為「商品櫥窗」；我們從後者可以了解文化發展的軌跡，因之可以名之為「文化櫥窗」。櫥窗中的東西都是經過精心安排的，都可以教人一覽無遺的。文建會所策劃的「民間劇場」其實也具有「文化櫥窗」的意義和功能。因為只要進入民間劇場，就可以對我民俗技藝作一全面的巡禮，從中再認識、再了解、再反省我們的藝術文化，因此，如果說它和故宮或歷史博物館有什麼不同，那麼一個是靜態而永久性的，一個是動態而暫時性的；也就是說像故宮或歷史博物館，可以稱之為「永久性靜態文化櫥窗」，而民間劇場則可以稱之為「暫時性動態文化櫥窗」。

每一屆民間劇場都吸引廣大而眾多的群眾，據青年公園派出所的估計，在五天五夜的展演中華民國七十四年的觀眾達六十萬人次，七十五年更多達八十萬人次。群眾對民俗技藝的熱愛和「民間劇場」對社會所產生的影響，是有目共睹的。然而為了這五天五夜的活動，承辦其事的施合鄭民俗文化基金會或中華民俗藝術基金會都要忙碌幾個月，邀請十幾位教授來策劃，發動百餘位學生來服務，劇場搭建的花費亦不少，無論人力經費都是不經濟的，而所謂「動態文化櫥窗」的功能，其實也只是「暫時性」而已。也因此每一次民間劇場結束之後，記者總要呼籲「提升民俗技藝正是時候」（註二十八），總要催促文建會陳主委「民俗技藝園」的構想趕緊體現（註二十九）。因為「民俗技藝園」是民俗技藝永久性固定性的展演場所

，具有「永久性動態文化櫥窗」用來維護保存發揚民俗技藝的偉大功能，而它的儘早體現實在也是舉國上下所熱切期盼的！

而今「民俗技藝園」的規劃已經完成，在「永久性動態文化櫥窗」的基本理念下，對於觀眾我們希望達到給予娛樂、觀光和教育的目的。觀眾一進入園區就感到無比的安適和悠閒，在安適悠閒的心境下很愉快的觀賞各色各樣、引人入勝的民藝大展，而由認識、了解、欣賞所引發的共鳴中，激揚起豐厚深遠的民族意識思想和情感，從而將民族藝術文化扎入每個人的心靈之中；對於外國觀光客，我們所提供的恰是一個可以真正認識了解中華傳統藝術文化的場所，使他們在琳瑯滿目的驚嘆之中，也饜了一身中華藝術文化的華采。而對於民俗技藝的維護保存與研究發揚，除了憑藉園區裏長年不斷的展演，使民俗技藝永遠活生生、精益求精外，更要使「民俗技藝園」成為具有民俗技藝資料蒐集整理展示和研究的任務，同時具有民俗技藝研習訓練和傳承的功能。

為了達成以上所敘述的目的和功能，我們設立規劃小組的組織，以便確實執行。而在「民俗技藝園」的規劃上分作三大部門；其一，「活動內容設計」即所謂「軟體規劃」，其中前四組即按照上文所述「民俗技藝內涵」的九種類別依其性質之相近加以分組，所增加的「民俗小吃土產組」，則為了便在園區的觀眾於飽覽精采的技藝之餘，也能夠享受清新美味的口腹之慾，同時將具有地方特色的土產買回家享用或作紀念品，而從中也可以使觀眾了解中華的飲食文化和鄉土風物。其二，「實質環境規劃」即所謂「硬體規劃」。其中「建築規劃

組」除園區一般性需要外，更配合活動內容及其設計，規劃出各種建築及其相關的配置；「室內規劃組」則就各建築之實際運用需要加以規劃，而「景觀規劃組」則使之展現出中國鄉村和庭園的風貌。其三，「經營方式規劃」則對未來十年內「民俗技藝園」在經營上可能發生的事故詳密考量。

不止硬體或軟體的各組之間要密切配合，硬體與軟體的整體之間尤須融合無間。軟體的設計理念已見上述，至於硬體的規劃理念則大抵如下：

民俗技藝園硬體之設置，主要為重現傳統中國民俗技藝所存在的空間形態，而且為一濃縮式與集中式的表現，以凸出每種空間的特性，使參觀者能在短時間內獲得強烈的印象，而每種空間皆有所本，使與古代傳統的空間相符，如此才能使人感覺逼真，同時具有研究與學術上的價值。我們所作的規劃性質，即在復現一個適合傳統民俗技藝展演的環境，這個實質的環境中，包括了許多較小的環境，小環境中又包含許多空間，這空間有室內的也有室外的，室內外空間互相穿插，並與大環境空間產生相關關係。這部分的操作，表現在基地土地之使用與地貌之重整，使基地能具備進一步利用之有利條件。其次我們在基地上安排土地使用分區計劃，配合軟體之內容和活動設計，按其性質分區，作為基地分區利用之指標。然後將各分區內的建築設施定出其空間計劃，擬定其空間內容，包含使用性質與空間量。最後按照定性定量的結果，並遵循上位計劃之準則進行建築物及室內和景觀的規劃。

透過這樣的理念，我們希望民俗技藝園的實質環境規劃達成下列的目標：

1. 塑造傳統民俗技藝活動所需的空間形式，遵循傳統規模，並賦予現代基本的需求設備。
2. 以傳統的建築形式來構成一組空間，包括市街、廣場，使園區內所見，皆被納入一種中國的傳統村落的氣氛中，此中有台灣所見的市街風貌，也有大陸江南水鄉的特色。
3. 在有限的基地中，集約使用土地，按其活動強度使密集區和疏鬆區分明，因而有狹窄熱鬧的市集景象，也有楊柳垂岸的大片草地與自然山水。同時預留空地，作為將來必要時擴建之用，而使之成為蓮池潭之綠地系統的一部分。
4. 提供民俗技藝研習訓練和傳承的空間，設立「民俗技藝傳習所」；提供民俗技藝資料蒐集整理展示和研究的空間，設立「民俗技藝資料館」。
5. 將各區依其機能上之關係作合理之安排，使之各得其所，並兼顧管理上之方便以促進各分區之活力而達成預期之效能。因之，小吃區、工藝區與藝能表演區三者圍成一組共生關係；而資料館區、傳習所區與住宿區三區又另行圍一組關係。
6. 交通系統之建立，園內以不出現機動車為宜，而以採用運河船運和陸上三輪車為主，使園內交通能同時具體便利、舒適和情趣等多元性好處。
7. 定出建築物之形式、材料與風格系統，按照各種不同之使用類型定出交通站、小吃合院、街屋、寺廟、室內戲樓、半室內劇場、戲亭、資料館、傳習所、住宿區及其他相關服務設施之設計方向，以期使整個園區之建築風格能產生統一而和諧。



## (二) 規畫的成果

我們的規劃報告書凡三十五萬餘言，實質環境設計圖共六十餘張，另附錄藝人資料卡一千餘張、相片四百餘張、幻燈片一千三百餘張。規劃報告書分總論、活動內容規畫、實際環境規劃、經營方式規劃四章。其中活動內容規劃又分民樂歌謠說唱、雜技小戲、偶戲大戲、工藝、民俗小吃與土產五部分，每部分均先就學術立場作導論，然後再作調查、分類介紹和鑑定。所獲得的優良或重要的藝人與團體，宜於優先納入或適時納入民俗技藝園者如下：

民樂：

北管：彰化梨春園、台北靈安社、宜蘭總蘭社、彰化冰洲樂軒。

南管：鹿港聚英社和雅正齋、台南南聲社、台北華聲社和漢唐樂府、高雄國聲南樂社、台

中清雅堂、嘉義青雲閣、澎湖集慶堂。

山東魯聲：魯聲國樂社。

鑼鼓樂：侯佑宗。

興化八樂：台北資興堂。

閩南什音：台南縣李仙化。

客家八音：屏東李辛春。

歌謠：

福佬歌謠：陳冠華、簡上仁、董添木、鄧惠芳。

客家民謠：賴碧霞、楊兆楨、吳有機、吳兆勳。

說唱：

相聲：陳逸安、魏龍豪、丁仲、吳國良、張國棟、高振鵬、周胖子。

鼓詞：孫澈、張天王、王書圓、李椿年、馬元亮。張天王說唱藝術團、龍說唱藝術羣、大

漢曲苑、漢雲說唱藝術團。

彈詞：楊錦池、程松甫、吳韻集。

台灣說唱：吳樂天、陳寶蘭、楊秀卿。

舞蹈：

西藏舞：高楨。

髮舞：蘭嶼雅美族。

排灣族舞：包秀琴。

雜技：

舞獅：台南縣永昌宮金獅陣、廣東皇后醒獅團、台北兩廣醒獅團、台南兩廣同鄉會醒獅團

、陸軍汽基醒獅團、北投清江獅、空軍防砲祥獅隊、貫寮和義國小舞獅團、彰化水靖國

中獅團、彰化海埔國小獅團、全勝堂國術館、屏東青獅宋江陣。

舞龍：中山科學院巨龍隊、東南工專舞龍團、聯勤四四巨龍隊、西瀾工商舞龍隊。

戲法：張自強、尹敬武、竺翊漢、吳浩然、侯天森。

宋江陣：溪湖鎮振興社宋江陣、芳苑鄉路上振興社、台南鹿耳門天后宮宋江陣、七股龍山宮宋江陣。

布馬陣：田尾新海布馬陣、程牛屎、林榮春、西螺樂元堂布馬陣。

鬥牛陣：溪州鎮有道館鬥牛陣。

國術：大龍洪拳國術館、勝傑國術館、中華武藝訓練中心、貢寮和美國小。

高跷：邱家藝術高跷開基本團。

特技：李榮華少年民俗技藝團、中華民俗技藝補習班、國立復興劇校綜藝團、台北市古中國特技團、藝宰特技團。

#### 民俗體育：

跳繩：基隆中正國中民俗運動團、台北市西園國小、台北縣蘆洲國小、北國民俗活動隊、

民和國中跳繩隊、基隆市信義國小。

陀螺：葉錫燦中國陀螺俱樂部。

踢毽：溪口國中、國小毽子隊、三重市光華國中、蘆洲國小民俗體育隊、台北市西園國小

、頭城國小民俗體育隊、宜蘭東光國中。

扯鈴：台北市南港國小、西園國小、台北縣中港國小、蘆洲國小、黃顏萍。

功夫舞：張迎春、林立慧。

沈星鍾；張世昌。

#### 小戲：

車鼓陣：清水新明珠車鼓團、彰化線西鄉老人會、林秋雲民俗技藝團、總龍綜合藝術團、

春機車鼓團、六甲少女車鼓團。

採茶戲：麻豆鎮千鶴民俗技藝團、民間老人藝術發採茶團。

牛犁陣：線西鄉老人會、旭陽民間技藝團、麻豆千鶴民俗技藝團、麻園駛犁藝術團、總龍

綜合藝術團。

跑旱船：斗南石龜國小民俗技藝團、台北市長安國小民俗技藝團、聯動電子著民俗遊藝團

。 客家三腳採茶戲：新竹莊木桂。

#### 偶戲：

皮影戲：許福能復興閩皮影劇團、張德成東華皮影劇團、張天寶合興皮影劇團、張歲永興

樂皮影劇團。

傀儡戲：林讚成新福軒傀儡劇團、許建勳福龍軒傀儡劇團、薛忠信錦飛鳳傀儡劇團、陳輝

隆集福軒傀儡劇團、蘇連興萬福興傀儡劇團、梁寶全新錦福傀儡劇團、吳澄煌園仔內大

戲館。

布袋戲：黃海岱五洲園掌中劇團、李天祿亦宛然掌中劇團、王炎真西園掌中劇團（現團主

為陳文雄）、許王小西園掌中劇團、陳俊然新世界掌中劇團、鄭全銘全樂閣掌中劇團、



劉春蓮新紫雲掌中劇團、林添盛明成寶掌中劇團。

#### 大戲：

秦腔：大西北秦腔研究實驗劇團。

豫劇：海軍飛馬豫劇隊、中原豫曲劇團。

川劇：四川秦餘川劇團。

越劇：高瑾越劇團、周彌彌再興越劇團、孔文英中華越劇團。

粵劇：饒望儀正風樂府、關子龍紅橋粵劇團。

評劇：馬錫慶河北評劇團。

閩劇：台北市福州同鄉會康樂委員會業餘閩劇社。

江淮戲：劉禹人光復江淮戲商業餘戲劇團。

歌仔戲：宜蘭蘭陽傳統歌仔戲團、宜蘭大福歌仔戲團、宜蘭新英歌仔戲團（以上第一層次，以下第二層次）、台中國光歌仔劇團、員林新和興歌劇團、羅東萬春歌劇團、北港統一歌劇團、高雄公民姊妹歌劇團、龜山勝興歌劇團、台北友聯歌劇團、三重新琴聲歌劇團、嘉義新南光歌劇團、高雄日光歌劇團、台中新春園業餘劇團、新竹錦上花歌劇團、台北勝珠歌劇團、高雄慈月園歌劇團、高雄玉青歌劇團、路竹港聯歌劇團、台北陳美雲歌劇團、台北愛國歌劇團、永和王桂冠歌劇團、屏東明華園歌劇團、高雄藝社歌劇團、羅東建龍歌劇團、台中成功歌劇團、桃園進興歌劇團、台北宏聲歌劇團、苗栗新永安歌

劇團、台北新台北歌劇團、三重梅發歌劇團、台中金馬歌劇團、草屯雲興少女歌劇團、高雄鈴鈴歌劇團、台北藝聲歌劇團、台南新南興歌劇團、新營勝利歌劇團、高雄天香社歌劇團、高雄新忠歌劇團、三重新明光歌劇團、南投美雲歌劇團、台北新國聲歌劇團、高雄錦華興歌劇團、澎湖青燕歌劇團、台北新櫻歌劇團、台北正秀技歌劇團、台北麗麗歌劇團、台北民安歌劇團。

北管戲：台中新美國北管劇團、羅東福蘭社、宜蘭總蘭社、台北靈安社、彰化梨春園、林口樂林園（以上第一層次僅新美國為職業團體，以下為第二層次）、宜蘭建龍歌劇團、宜蘭宜蘭英歌劇團、宜蘭西北麗華歌劇團、南投美雲歌劇團、台北愛國歌劇團、台北福聲歌劇團、台北民安歌劇團、台北王桂冠歌劇團、台北青燕歌劇團、北港統一歌劇團、高雄錦華興歌劇團、雲中玉歌劇團（以上皆歌仔戲團兼演北管戲者）。

南管戲：台南南聲社、鹿港聚英社。（甚少演出）

四平戲：宜蘭宜蘭英歌劇團（第一層次，以下第二層次）、宜蘭西北歌劇團、麗華歌劇團、新竹新永光歌劇團、中壢勝拱樂歌劇團、新竹李劍鳴新永光歌劇團、桃園金典社歌劇團、桃園進興歌劇團、中壢金輝歌劇團、苗栗德泰居順歌劇團。

高甲戲：員林生新樂歌劇團、彰化正新麗園歌劇團、三重新金英歌劇團、三重新錦珠歌劇團（以上第一層次，以下第二層次）、三重新琴聲歌劇團、新竹錦上花歌劇團、台中光明珠南管業餘劇團、台南勝錦珠南管劇團。

採茶戲：新竹李劍鴻歌劇團、苗栗新美蓮歌劇團、新竹新光歌劇團（以上第一層次，以下第二層次）、中壢勝拱樂歌劇團、中壢新興社歌劇團、桃園進興歌劇團、苗栗德泰居  
順歌劇團、中壢金輝社歌劇團、桃園金興社歌劇團。

#### 工藝：

木偶雕刻、頭面製作：許協榮、徐新森、李傳燦、陳錫煌。

木雕：李松林、施鎮洋、張火龍、楊朝財、蘇海萍、張大牧、林榮坤。

竹雕：陳銘欵、陳春明、翁明川。

神像雕刻：蔡火土、吳清波、黃龜理、陳燕興。

毫芒雕：樓水譽。

硯台：謝苗、邱清貴、謝次郎。

傳統石雕：詹文魁、陳炳輝、許義雄、傅辛枝。

琢玉：許得任、許添和。

瓢刻：黃溪文、羅鳳珠、龔一勛、羅岳峰、林凌。

冰雕：徐旺火。

螺鈿：陳志升、陳雨強。

蘭草編：蕭素雲、李貴美、蕭碧蓮、鄭夢、吳萬妹、翁玉燕。

花燈：符敦堅、邱東軒、吳榮安。

草笠：陳進財、江林菊、江崇茂、江春禪、江朝強、江林滿、江張亂、江春榆、江鄭永、

#### 江福祿。

燈籠：張心飽、謝水木、吳敦厚、周清標。

油紙傘：林阿貴、林義雄、郭富信。

扇子：施南棠、施耀南。

竹藝：吳聖宗、彭淵、張桂蓮、高樹根、劉靜枝、林根在、林聰旗、李康賢。

蒸籠：蕭文清、蔡茂松、蕭光育、鄭發玉。

蓑衣：李復利、吳立來。

草鞋：陳李賢、蔡蟬。

竹籐編：楊文真、翁明輝、張平山、盧靖枝。

彩繪：陳壽彝、洪素鳳、蔡草如、潘麗水。

木書畫：葉錫露、陳瑞宏、侯法孔、李安雄。

泥塑：陳慶良、劉昌銘、葉勇助、林信雄、王福良。

皮塑：詹鏗轟。

剪粘：李世逸、黃順安、葉青奇、江清露、王保原。

土黏香布袋戲：施建宏。

糖塔：鄭振山。



陶藝：林葆家、崔國慶、黃金田、黃賢文、張基競、林福盛、羅源泉、吳開興。

燒烤玻璃：鄭光耀、楊庭參、曾永森。

風箏：謝金鑑、李上百。

陀螺：劉永和、王茂田、陳季懷、林信雄。

扯鈴：吳成筠、朱德智、蔡伯恩、黃介川。

九連環：曹樹德、許益權。

捏麵人：黃文榮、蘇文貴、廖清旗、王文金。

吹糖：陳東慶、翁登賢。

國劇臉譜：王小明。

草編：姜月英、何文宏。

草蓆：周謝春、黃謝春蓮、翁玉燕、吳萬妹、謝春子。

自製玩具：謝金鑑。

摺紙：洪恆倫。

獅頭製作：施竣雄、翁羅玉。

交趾陶：林添木、劉銘侮、蘇俊夫、林洗沂、高枝明、林再興。

剪紙：江玉霞、陳秀鳳、洪世昌、哈億平、李煥章、何如竹、陳力堅。

剪影：潘塗老、馬有志、楊志清。

中國結：伊甸殘障、陳夏生、圓夏、龔文和、中國結推廣中心。

香包：郭景文、粘碧華、林寧寧、劉玉雪。

刺繡：台北大塊齋、修家賓、黃月琴、高子安、馬良寅。

漢宮花：黃清蓮、謝瑞英。

毬子：李元忠、蔡伯恩。

畫糖：吳富雄、辛鴻儀、林秀玉、趙清泉、張秀吉。

毛筆：張金鐘、蕙風堂、勝大莊。

製墨：唐文彬、陳四家、陳嘉德、林其盛。

製香：施金玉、施美玉、李壽春、李棟樑。

銀器：趙谷娟、歐陽朝健、許木生。

絲布童玩：尤金科。

土甕：林燦棟。

錫器：陳萬能。

糊紙：黃金水、林銀城、蔡燈泉、辜照雄、張徐沛。

蔬果雕：吳吉強、吳淵泉。

皮影戲偶：陳處世、張德成、許福能。

製紙：李崇猛。

津器：陳火慶、王鹿村。  
皮鼓：施學全、游榮三。

以上經由我們鑑定而希望優先納入園中的「民俗技藝」，我們展演的構想是：民樂歌謠說唱的表演較為簡單自由，因此不必拘於室內舞台，各露天舞台，乃至於鄉鄉、小亭、廣場皆可獻藝。雜技小戲由於內容簡單易懂、趣味性高，最能吸引觀眾，故表演場次宜多，使上午中午晚上在廣場、露天劇場乃至於室內劇場皆可觀賞。大陸地方戲劇中只有「海軍飛馬豫劇隊」和「高瑾越劇團」極具水準，可經常邀請演出；其他隸屬於「大陸地方戲劇協進會」的各種劇種，演員多為鄉親票友，或為國劇演員臨時客串，水準參差不齊，其中川劇、越劇、閩劇、粵劇、秦腔尚可一觀，每年可邀請各演出三次，每次連續二三天，至於水準較差的江淮戲、湖南花鼓戲、漢劇、晉劇、評劇，則每年止須入園一次，演出兩場以為點綴。台灣地方大戲中南管戲已無職業戲班，北管戲僅剩一團；四平戲、高甲戲、採茶戲合乎傳統的，平均也只剩下三四團；歌仔戲班雖然很多，但深具傳統的也只有宜蘭地區的三兩業餘劇團。我們把這些屬於第一層次的劇團列為園區中表演的重點，以達成保存民族藝術文化的目的，而以第二層次的劇團為輔、第三層次的為點綴性的表演。除南管戲和傳統歌仔戲的演員必須在園中的「民俗技藝傳習所」培養外，其他劇種的演員經由提供更多的演出機會，當可提升技藝，同時也可使該劇種獲得再生的能力。台灣地方大戲每星期以演出八台，每台分日夜兩場為宜。偶戲中的布袋戲屬第一層次的尚有八團，屬第二層次者有五十團；皮影戲、傀儡戲可

表演者總數不到十團；因此偶戲仍同大戲，以第一層次為主體，以第二層次為輔，同時積極培養新血輪以為薪傳。偶戲每星期仍以演出八台，每台分日夜兩場為宜。工藝方面我們從調查所得的六十七種中選擇四十五種作為長期展示，不止展示成品，同時展示製作的過程。

為了襯托「民俗技藝園」的「民俗」氣息，同時為了使入園的觀眾在飽覽各色各樣的奇技絕藝外，尚能一享口腹之福，我們因此更規劃了「民俗小吃與土產」，我們要納入園中「小吃土產區」的有八類四十九種，這些民俗小吃與土產將會使民俗技藝園顯得更活潑和更具觀光的價值。

而根據活動內容設計所作的實質環境規劃，我們將技藝園分為藝能表演區、工藝製作展示區、街市區、鄉村地區、景園區、庭園區等六個情味不同的區域，其中主要區域及建築設施則包括：入口有南北及西岸龍舟碼頭三處，小吃土產區採閣樓形式，工藝區採街市形態，劇場分室內（大小各一）、半室內（大小各一）、室外、亭台四種類型；民俗技藝資料館用以展示民俗技藝資料以供參觀和研究，民俗技藝傳習所則供藝師傳習技藝，住宿區供藝人住宿，及其他行政和公共設施。報告書之內容則分構想與策略、意象來源、建築計畫、空間內容、配置計畫、土地使用計畫、地貌重整計畫、水系統重建計畫、交通系統計畫、公共設施計畫、外部空間計畫、景觀及造園計畫、植栽計畫、現況自然生態保存利用計畫、建築構造計畫、建築材料及色彩紋理計畫、室內裝修及布置計畫、水電及消防設備計畫等十八部分，期使民俗技藝園的實質環境達到盡善盡美的地步。



最後依據活動內容及實質環境規劃所作的經營分析及其財務分析，則大致獲得以下四點結論：

其一，由於本園被賦予特殊目的，因此在分析四種可能的經營方式，即(一)純由官方經營，(二)純由民間經營，(三)官民合營，及(四)財團法人方式經營，我們考慮到民俗技藝園本身自給自足，然後有力量自求發展與維持高水準的品質與環境，我們建議以財團法人的方式為宜。其二，就建園開園方面分析：第一二年取得需要的土地；第三至五年為整地建園期；第六年開始正式對外開放經營。

其三，就需要的資金而言，共需各類資金十七億四千五百萬元，除基金十三億四千萬元外，其他中長期融資四億五百萬元，可透過經營利潤，至第十年逐年還清。其中土地需七億四千萬，財團法人基金六億元；中期貸款五千五百萬元，將自第五至八年分四年還清，長期貸款三億五千萬，將自第六至第十年分五年還清。

其四，自第六年開園起至第十年各年之收入與支出如下：

年 度	六	七	八	九	十
收 入	二五八五六〇	三一五七〇〇	三六〇〇六〇	三九四九九二	四一四六一六
營業費用及利息	二九一八九三	三〇七三〇八	三二一〇三五	三二二四八二	三三〇三三一
稅 前 利 潤	(三三三三三三)	八三九二	三九〇二五	七二一一〇	九四二八五

由上表可看出，除第六年有三千三百餘萬元的虧損外，以後皆有盈餘，而第十年的盈餘高達九千四百餘萬元。可見「民俗技藝園」的遠景是非常樂觀的，民俗技藝藉此來從事保存與發揚的工作是大有可為的。

### 結語

總上所論，可見民俗技藝與廣大群眾的生活息息相關，深涵民族之意識思想與情感，實為民族藝術文化的根源，雖然在現代急速變化的社會中，其衰微的程度已教人怵目驚心，但其內涵仍然品目繁多，紛披難陳，其可欣可喜者，尚且如餘霞散綺、耀眼奪目；當今具體切實面可行的保存研究與發揚之道，莫過於及時設置「民俗技藝園」，而今民俗技藝園之規劃又已完成，且遠景極為樂觀，則當務之急又莫過於促其早日實現；否則，儘管規劃完成而苟延時日，一旦時過境遷，那麼不但費盡心血的規劃將形同紙上談兵的具文，而整個民俗技藝也將因為沒有正確的導向和適宜的場所而更形衰頹甚至於滅絕，那時再徒喚奈何、再痛切後悔，則為時已晚了。我們相信執其權柄的衮衮諸公都是明達的，都深知一個國家民族如果沒有根是無法立足當代的！

編者識：本文略有刪節。

## 附註

註十八：嚴前總統在文中說這個馬奧里族人復興文化的事蹟是陳奇祿教授幾年前在他訪問紐西蘭歸來後告訴他的。

註十九：見民國七十年八月廿九日、卅日中央日報副刊。

註二十：見民國七十四年五月七日民生報。

註二十一：見民國七十二年十一月二十日民生報。

註二十二：見民國七十年六月廿一日自立晚報。

註二十三：台北市政府為「發揚民俗藝術，使傳統文化與國民生活相結合」，於民國七十一年元宵節舉辦花燈活動，七十二年舉辦元宵節花燈遊行大會，七十三、四年舉辦元宵節民俗藝術活動（其中最大項目為花燈車遊行大會），自七十五年開始更進一步舉辦「民俗藝術月活動」。見民國七十五年八月廿七日中華文化復興運動推行委員會台北市分會「七十六年台北市民俗藝術月活動座談會資料」。

註二十四：見香火地方戲專輯「南腔北調東說西唱」。

註二十五：見自立晚報七十年七月十七日彰化訊。

註二十六：十二項措施是：①設置文化建設和文化政策推行的專管機構。②發動民間熱心人士組織文化建設協進委員會，策動成立文化基金會，以推動整體文化建設。③舉辦文藝季。④設置文化獎。

⑤積極檢討「著作權法」，早日予以修訂完成，以促進文化的成長。⑥修訂「古物保存法」為「文化資產保存法」，設置文化資產管理委員會，並指定台灣地區的史蹟。⑦加強文藝人才的培育，並提高國民文藝鑑賞能力。⑧音樂水準的提高。⑨國劇和話劇的推廣和扶植。⑩文化活動中心的設立。⑪傳統技藝的保存和改進。⑫民間設立文化機構的鼓勵。

註二十七：「文化資產保存法」第四章為「民族藝術」，包括第四十條至第四十四條，文中所引為第四十四條，其他四條如下：

第四十條 教育部對於民族藝術應進行全面性之調查、採集及整理，並依其性質分別由教育部或地方政府指定或專設機構保存或維護。

前項之調查、採集及整理，教育部得委託地方政府、團體或專家進行。

第四十一條 教育部得就民族藝術中擇其重要者指定為重要民族藝術。

前項重要民族藝術喪失或減損其重要性時，教育部得解除其指定。

第四十二條 教育部為保存、發揚及傳授傳統技藝，對於重要民族藝術具有卓越技藝者，得遴聘為藝師；其遴聘辦法由教育部定之。

第四十三條 對於民族藝術之傳授、研究及發展，教育部得設專門教育、訓練機構或鼓勵民間為之。

前項專門教育或訓練機構，得聘請藝師擔任教職；其設置辦法由教育部定之。

註二十八：見民國七十五年十二月二日民生報記者陳小波報導。

註二十九：見民國七十四年十月一日聯合報記者陳長華報導。



# 版權聲明

頁碼	作品	授權條件	作者 / 來源
1			本作品轉載自 Microsoft Office 2007 多媒體藝廊，依據 <a href="#">Microsoft 服務合約</a> 及著作權法第 46、52、65 條合理使用。
33			本作品轉載自 Microsoft Office 2007 多媒體藝廊，依據 Microsoft 服務合約及著作權法第 46、52、65 條合理使用。
2-32	「臺灣地區民俗技藝的探討與民俗技藝園的規		曾永義，「臺灣地區民俗技藝的探討與民俗技藝園的規劃」，財團法人施合鄭民俗文化基金會，《民俗曲藝》期刊 48-49 期。本作品由『財團法人施合鄭民俗文化基金會』授權使用，您如需利用本作品，請另行向權利人取得授權。