

巧成真 布袋戲偶 藝術。

洪淑珍 著

雲州大儒俠史艷文，
是五六年級生的童年玩伴，
無論是誰，
曾在頭頂上叨一段布袋戲口白，
雲州大儒俠史艷文的幕後雕刻
聖手是誰？
對台灣布袋戲有興趣，
就不能不認識「巧成真」。

彰化學 015
巧成真
布袋戲偶藝術

洪淑珍◎著

【推薦序】

台灣布袋戲偶藝術櫥窗 匠心獨運巧成真

林明德

在台灣民俗藝術裡，布袋戲是偶戲的重鎮，也是獨步全球的本土劇種。

布袋戲，或稱掌中戲、掌中木偶戲，是中國南方傳統地方木偶戲的一種，內聚口白、文學、音樂、雕刻、刺繡、彩繪、操偶、燈光與舞台等藝術形式，融匯成一種包含視覺、聽覺與想像的綜合藝術。

關於布袋戲的起源，根據泉州或漳州的民間傳說，大概可以歸納為四點：一、產生的靈感是來自懸絲傀儡；二、形成的時間約在明末清初；三、創始者為落第文人，或梁炳麟或孫巧仁；四、起源地點在泉州。布袋戲隨移民傳入台灣近二百年，由內地化逐漸成為本土化的表演藝術。

戲偶是布袋戲的「演員」，分生旦淨丑雜，其形貌隨著布袋戲的發展，而有所改變。台灣布袋戲包括三大類型，即：傳統布袋戲、金光布袋戲與電視布袋戲。早期傳統布袋戲偶大多仰賴進口的「唐山尪仔」，其中以泉州江加走的「花園頭」最出名，彰化徐析森以之作為仿刻的藍本，並且逐漸發展出特色，奠定「阿森仔頭」的地位，也締造「巧成真」戲偶雕刻事業。「巧成真」雕刻家族，是由徐析森於一九四〇年代初期所創立，開始從事神像、布袋戲的盔帽製作與戲偶的粉修，進而發展戲偶的製作。當時台灣布袋戲團

分布南北，戲偶雕刻師出現五大傳承體系，包括：彰化「巧成真」徐析森父子、員林「山仔頭」許協榮父子、虎尾王太興師徒、高雄劉金維師徒以及屏東蘇明雄師徒。徐氏戲偶雕刻造詣深受劇團主演的賞識，例如：「五洲園」黃海岱、「小西園」許天扶、「亦宛然」李天祿等。他的技藝與事業，由長子徐炳根、次子徐炳標與三子徐柄垣共同繼承；目前「巧成真」戲偶雕刻則由徐柄垣及其三子徐世河接棒。

戲偶製作涵蓋雕、塑、繪三種技藝，徐析森因緣際會投入傳統戲偶雕刻，從模仿到自成一家，於劍俠戲偶頗具原創精神，至於金光戲，則發揮大想像，融入個人的美學觀念，雕出台灣布袋戲的獨特形象，並推動多元的戲偶藝術。

在台灣布袋戲發展史上，徐析森一家與黃海岱一門，關係密切，一是主演，一為雕師；更妙的是，徐析森與黃海岱，徐炳標與黃俊卿，徐柄垣與黃俊雄、黃強華的搭配，共同打造了台灣布袋戲的新天地。

徐氏第二代徐炳標的成名，與「內台戲霸主」黃俊卿的「尪仔戲」有很大的關係。黃俊卿是黃海岱的長子，經營「五洲園二團」，在一九六〇年代，戲路滿檔，為了配合內台的金光戲，黃俊卿馳騁想像，徐炳標刻出許多引人遐思的角色。

一九五二年，徐柄垣開始從事雕刻，長久以來，他歷經傳統布袋戲、劍俠戲、金光布袋戲、電視布袋戲、霹靂布袋戲與電影布袋戲，並且配合劇情雕出千彙萬端的戲偶，其作品類型包括傳統戲偶、金光戲偶、電視木偶、電影木偶與收藏木偶，琳琅滿目，堪稱布袋戲偶藝術的「櫥窗」。他匠心獨運，作品多樣，最具代表性的當推「雲州大儒俠—史艷文」，黃俊雄授意，他憑空神思，雕刻偶相；這是黃俊雄布袋戲生涯的轉捩點，也是他戲偶雕刻生涯的里程碑。半世紀

以來他歷經開創、穩定、成熟、顛峯等進程，為黃俊雄、洪連生、黃強華等人的戲偶造型，成功雕刻了史艷文、苦海女神龍、二齒、祕雕、素還真、葉小釵、亂世狂刀、莫召奴、青陽子……。藉木偶詮釋現代人「七頭身」（比例）的審美標準，可見他過人的識照。

基本上，徐柄垣承傳父親的不只是雕刻與粉彩，身處戲偶雕刻家族裡，讓他見識戲偶角色的概念，他整合報章雜誌、電影卡通漫畫的人物，以及生活周遭的人事物，使之成為取象的憑藉。

徐析森「巧成真」一門三代的戲偶雕刻藝術，是台灣布袋戲發展的重要史頁，也是人文彰化的榮耀，更是珍貴的文化資產。

洪淑珍出身雲林，畢業於台大農學院，是我在中華民國民俗藝術基金會執行長任內的得力助手，進入台北大學民俗藝術研究所，請我擔任指導教授；三年之間，進行田調，交叉訪談耆老，解讀「巧成真」的奧祕，為徐氏一門三代的戲偶藝術顯影。個人認為《巧成真布袋戲偶藝術》的出版既展示亮麗的成績，也毋寧見證了彰化人文資源的豐厚。

- 本書承蒙阮淑敏、吳明德、陳羿錫、徐炳垣、徐炳標、許國良等前輩惠賜珍藏照片，以及阮淑敏、陳羿錫、陳峰煙、徐炳垣、徐炳標、徐世河、徐楊敏、莊岳勳、許王、許欽、黃俊雄、蔡枝東、楊衍德、劉祥瑞、鍾任壁、蘇世德等前輩接受訪談，豐富本書，特此一併致謝。（列名皆以筆畫排序）

【目錄】 contents

- 〈叢書序〉 啟動彰化學——共同完成大夢想…………… 林明德 002
〈推薦序〉 匠心獨運巧成真…………… 林明德 006

第一章 台灣布袋戲偶雕刻…………… 013

台灣布袋戲的發展與戲偶變遷…………… 014

一、布袋戲的名稱與起源…………… 014

二、布袋戲傳入台灣…………… 019

三、台灣布袋戲的發展與戲偶變遷…………… 020

台灣本土戲偶雕刻師的形成…………… 043

一、台灣早期布袋戲偶的來源…………… 044

二、台灣第一次自製的布袋戲偶頭——珞頭…………… 048

三、本土戲偶雕刻師形成的背景…………… 050

四、台灣布袋戲偶雕刻分期…………… 059

五、台灣戲偶雕刻的五大傳承體系…………… 068

第二章 彰化「巧成真」譜系…………… 071

徐析森生平及其傳人…………… 074

一、徐析森刻神明的師承…………… 074

二、徐析森的生平…………… 077

三、徐析森的家庭及朋友…………… 100

四、徐析森的傳人…………… 102

徐柄垣的雕刻生涯	107
一、習藝階段	108
二、兄弟分家	112
三、電視布袋戲時期	124
四、「霹靂」的影視布袋戲	137
五、近況：為收藏者而作	143
六、技藝傳承	145
第三章 彰化「巧成真」戲偶藝術	147
徐析森的戲偶藝術	149
一、傳統戲偶：從模仿到自成一家	150
二、劍俠戲偶：原創精神的表現	155
三、徐析森作品的風格與特色	168
四、「台灣江加走」的評價	169
徐炳標的戲偶藝術	175
一、成名——黃俊卿的「尪仔戲」	176
二、「尪仔標」的金光戲偶	178
三、電視木偶的挫折	181
徐柄垣的戲偶藝術	186
一、作品分期	187
二、創作來源	200
三、影響與評價	209
第四章 結論	213
「巧成真」年表	222

第一章
台灣布袋戲
戲偶雕刻

台灣布袋戲的發展與戲偶變遷

一、布袋戲的名稱與起源

布袋戲，又稱掌中戲、掌中木偶戲，是中國南方傳統地方木偶戲的一種，結合文學、音樂、造型美術、舞台等各種藝術形式，而成為一種包含了視覺、聽覺、想像的多功能藝術媒體。¹

中國的戲曲劇種，因其藝術層次的高低和故事情節的繁簡，分為「小戲」、「大戲」兩大類，大抵來說「小戲」是戲劇的雛型，「大戲」是戲劇藝術完成的形式。² 小戲繼續發展以後，注入不同的表演藝術，如：說唱、大戲劇目或舞台藝術，可以發展成大戲。³

掌中木偶戲在發展過程中，也表現出類似的情況，因此掌中木偶戲按其演出形式的繁簡可分為兩大類：

第一類流行於河北、河南、湖北、四川、湖南等地。偶身約九寸長，形象粗獷，裝置極為簡單，僅有一擔，一至二人演出。演出內容多為插科打諢或簡單的動作戲，時間很短，表演藝術也無法精微。中國大部分地區的掌中木偶戲，

1 王嵩山：《扮仙與作戲》，台北：稻鄉出版社，1988，頁39。

2 「小戲」、「大戲」的觀念，首先由曾永義教授於一九八六年在其〈中國地方戲曲形成與發展的徑路〉文中提出，該文發表於中央研究院「第二屆漢學國際會議」，收入1988.4出版之《詩歌與戲曲》，台北：聯經出版事業公司。「所謂『小戲』，就是演員少至三兩個，情節極為簡單，藝術形式尚未脫離鄉土歌舞的戲劇之總稱；反之，則稱為『大戲』，也就是演員足以扮飾各色人物，情節複雜曲折，藝術形式已屬於完整的戲劇之總稱。」

3 曾永義：〈中國地方戲曲形成與發展的徑路〉，《詩歌與戲曲》，台北：聯經出版事業公司，1988，頁116。

都屬於這種走村串戶、流浪賣藝的形式，各地方對這種表演形式的稱呼也不相同⁴。此種小戲階段的掌中木偶戲可以「肩擔戲」稱之。

第二類就是流行於閩南、台灣一帶，稱「掌中戲」或「布袋戲」的掌中木偶戲。偶身從八寸到三、四台尺都有，製作較為精細，戲偶配件齊全，偶頭面部刻畫精美，具有角色特徵。演出時，各個行當都有完整的程式動作，比起人戲毫不遜色。各種道具種類繁多，操作方法上也更加複雜。後場音樂的藝術表現與大戲幾無二致，不僅可以演出折子戲、段仔戲，還有連台本戲。⁵

以戲曲發展的徑路來看，則第一類形式較簡單的肩擔戲，應該是第二類掌中戲或稱布袋戲的雛型，亦即掌中木偶戲的產生，是由形式較簡單的肩擔戲開始。這種鄉野技藝的構成元素很少，因此可以隨時、隨處產生；也因其簡單，所以分布雖廣，卻大部分始終停留在雜耍的型態，必得有許多條件的配合，才能發展成融合各種表演藝術的戲劇形式。因此，掌中木偶戲雖然分布甚廣，但發展成有規模的戲劇組織，唯有閩南、台灣一帶的「掌中戲」或「布袋戲」而已。福建的泉州、漳州、潮州，近世以來是中國南方重要的貿易港，也是人文薈萃、百工競藝之地，其雕刻、刺繡、漆繪名師輩出，古典幽雅的南管、潮樂，提供了發展布袋戲的絕佳條件。而台灣的布袋戲則是隨泉州、漳州、潮州三地的移民直接傳入台灣。

「掌中木偶戲」的名稱，主要是針對戲偶的造型與操演

4 例如：河北和北京一帶，稱為苟立子戲或耍傀儡子；浙江平陽稱帳幔戲；四川稱被單戲；安徽鳳陽稱肩擔戲；天津叫托偶戲；湖南稱木偶孩戲；福建叫起仔仙戲；台灣民間通稱為布袋戲或掌中戲。見阮昌銳：《淺談中國傳統偶戲》，台北：省立博物館，1988，頁11。

5 以上參考徐志成：《「五洲派」對台灣布袋戲的影響》，國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，1999，頁6-7。

方式而言。文獻中最早提到「布袋戲」一詞的是清嘉慶年間（1796～1820）刊印的《晉江縣志》卷七十二〈風俗志〉：

「木頭戲」俗名傀儡。近復有掌中弄巧，俗名「布袋戲」。演唱一場，各成音節。⁶

民間關於「布袋戲」名稱的由來，可謂眾說紛紜，經整理可得以下幾種說法：

- （一）是因為早期藝人常以一口布袋，背著戲偶、戲台，翻山越嶺，四處演出。
- （二）是因其演出的戲偶，身體、四肢均以粗布縫製而成，活像有頭有手的一只布袋。
- （三）是指演出時，為了方便，將戲偶隨手投在戲棚下一個用布縫成的布袋裡，演完之後，袋口一收，繼續往下一站去。⁷
- （四）是因為早期演出戲台十分簡陋，底部以布幔圍住，演師像是躲在布袋裡。⁸

有關閩南布袋戲的起源，並無文獻資料可考，唯在泉州、漳州、台灣等布袋戲流行的地區，戲班都有相類似的傳說。根據沈繼生先生所記錄的漳、泉地區傳說為：

閩南民間傳說：布袋戲興起於明朝，創始人是個落第的秀才。漳州民間的說法，這個落第秀才，懷才不

6 福建省戲曲研究所編：《福建戲史錄》，福州：福建人民出版社，1983，頁103。

7 以上三種說法參考呂訴上：《台灣電影戲劇史》，台北：銀華出版社，1961，頁411。

8 參考呂理政：《布袋戲筆記》，台北：台灣風物雜誌社，1995.7月再版，頁36。

遇，以編演諷刺劇為業，嘲諷時弊，又怕授人以話柄，就製作木偶，託辭嘲諷之言出自偶人之口，免於惹禍。泉州民間的說法，這個落第秀才流落民間說書，但又愛面子，不願拋頭露面，採用「隔簾表古」。後來有位線偶師傅在簾前聽說書，覺得秀才的語言藝術很好，就建議他手托偶人做些表情動作更能傳神，便授與線偶的表演藝術，成了「有表演的說書」，是為掌中木偶戲的雛型。⁹

台灣所記錄的傳說，則內容更為豐富，根據《台灣省通志》卷六〈學藝志·藝術篇〉記載：

相傳：此戲發明於泉，約三百年前，有梁炳麟者，屢試不第，一日偕友至九鯉仙公廟卜夢。仙公執其手，題曰：功名在掌上。夢醒，以為是科必中，欣然赴考。及至發榜，又名落孫山，廢然而歸。偶見鄰人操縱傀儡，略有所感，自雕木偶，以手代絲弄之，更見靈活，乃藉稗史野乘，編造戲文，演於里中，以抒其胸積。不料震動遐邇，爭相聘演，後遂以此為業，而致巨富，始悟仙公托夢之靈驗。¹⁰

相似的說法，也流傳於漳州，只是主角換成漳州南門外的秀才孫巧仁。¹¹

以上對於布袋戲起源的說法，都僅止於傳說，無法作

9 沈繼生：〈譽滿中外的閩南掌中木偶戲〉，《泉州木偶藝術》，廈門：鷺江出版社，1986，頁56。

10 台灣省文獻委員會：《台灣省通志》第一冊，1971，頁33。

11 江武昌：《台灣布袋戲的認識與欣賞》，台北：國立台灣藝術教育館，1995.6，頁17。

為定論，但是這些傳說，不論始自泉州或漳州，都共同表現出三個特點：（一）布袋戲產生的靈感是來自懸絲傀儡；（二）形成的時間在明末清初；（三）創始者為文人。至於布袋戲究竟起源於泉州，或是漳州，我們從木偶雕刻的形制看，布袋戲偶與泉州提線傀儡相同；而木偶雕刻師以泉州名家最為著稱；¹² 早期使用的後場音樂以梨園戲和泉州傀儡調為主……諸點觀之，福建布袋木偶戲起源於泉州，應是較可靠的說法。¹³ 漳州地區流傳的另一個傳說，或可說明漳州布袋戲來自泉州：

據傳明末清初，泉州有個很有名的布袋戲班，裝帶人形木偶乘船渡海，準備到台灣演出布袋戲，半路遇上颱風，翻了船，為漳浦白石鄉漁民搭救，倖免於難。該泉州布袋戲班藝人十分感謝白石父老們，所以在居留白石鄉期間，藝人們為當地群眾表演布袋戲，並教他們演出技藝。¹⁴

泉州布袋戲向漳州傳播，也流行於潮州部分操閩南語的地區，以及非閩南語系的福州。在漳、泉、潮三地稱為布袋戲、掌中戲或小籠（與人戲稱大籠相對應），在福州則稱為景戲或穿頭戲。而隨著漳、泉、潮三州移民唐山過台灣，布袋戲也傳到了台灣。¹⁵

12 參見陳瑞統：《泉州木偶藝術》，鷺江出版社，1986，內有多篇介紹泉州木偶雕刻家江加走之文章。

13 江武昌：前揭書，頁11-12。

14 林其泉編註：〈閩台六親〉，廈門：廈門大學出版社，1992.11，頁338。

15 江武昌：前揭書，頁17。

二、布袋戲傳入台灣

布袋戲傳入台灣確切的時間，至今尚無充分的資料足以說明。¹⁶ 從早期的田野調查資料，可以了解：台灣早期的布袋戲藝人，大都活躍或出生在清朝中葉時期，即嘉慶、道光、咸豐三朝（1796～1861）；¹⁷ 而台灣布袋戲諸門派中，譜系較久遠清晰者，也可上溯到十九世紀中期；¹⁸ 江武昌先生對照他在中南部地區的調查，推論：「十九世紀中葉應是閩南掌中技藝發展的巔峰時期，同時也正是台灣掌中戲發展的最初階段。」¹⁹ 這是目前比較明確的說法。

布袋戲傳入台灣以後，發展極為迅速，演出活動最多的地點是在與大陸往來頻繁的港口，所謂「一府二鹿三艋舺」的台南、鹿港及艋舺。²⁰ 日治初期，布袋戲與亂彈、九甲、四評（平）、白字戲、傀儡戲等，成為當時重要的劇種；²¹ 到

16 一般推論是在清中葉（呂理政：《布袋戲筆記》，台北：台灣風物雜誌社，1995.7再版，頁30）；或更明確地說在道光（1821～1850）、咸豐（1851～1861）年間（邱坤良：《日治時期台灣戲劇之研究》，自立晚報社，1994.7，頁173-174）。

17 如：中部的黃馬（1863～1928）；北部的鬍鬚全（1854～1932）、貓婆（1848～？）；或同治年間（1862～1874）活躍於鹿港的算師、狗師、施阿圳，見沈平山：前揭書，頁95。

18 例如「新興閣」布袋戲的師承，始自族人鍾五全（1818～1857）傳鍾登風（1840～？）、鍾登祿（1854～1887）、鍾登壽（？），再傳弟子鍾任秀智（1873～1959），傳子鍾任祥（1911～1980），創「新興閣」（1923），再傳子鍾任壁。（參考林鋒雄：〈台灣布袋戲的發展——以西螺新興閣為例〉，《1999國際偶戲學術研討會論文集》，1999.6，頁352）。另沈平山則謂鍾五全於乾隆年間（1736～1795）來台，見前揭書，頁332，然此說仍有存疑。

19 江武昌：〈台灣布袋戲簡史〉，《民俗曲藝》67、68期，1990.10，頁90：「從目前可知的幾個家傳的掌中戲藝人家族渡海來台或第一代師承「唐山師父」演出掌中戲為業的先人的年代上來看，大多是在十九世紀初期至中期的這段期間內才開始有演劇事業，而且在1850年前後，陸陸續續有許多泉、漳、潮三州的掌中戲班藝人來台演出或定居下來傳徒。」

20 〈風俗近況〉，《安平縣雜記》，台灣文獻叢刊第五十二種，1959，頁14-15：「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、車鼓戲、採茶唱、藝旦唱等戲。」

21 風山堂：〈俳優と演劇〉，《台灣慣習記事》第一卷第五號，1901，台灣慣習研究會，記台灣當時重要劇種：「亂鳴（彈）、九甲、四評戲、白字戲、傀儡戲、布袋戲、車鼓戲、滑稽戲。」

了一九二〇年代，幾乎無地不有此戲，觀者之眾，堪與當時風行全島的亂彈戲、歌仔戲，互相匹敵。根據一九二八年，台灣總督府的調查報告，全省一百一十一個劇團當中，以布袋戲班最多，計有二十八團，高於亂彈的二十六團，歌仔戲的十四團，其分布為：台北州二團，新竹州二團，台中州四團，台南州十五團，高雄州五團。²²

三、台灣布袋戲的發展與戲偶變遷

台灣布袋戲的發展歷程中，因為表演元素的改變，產生了不同類型的布袋戲，例如：就後場音樂區分，有南管布袋戲、北管布袋戲和潮調布袋戲；就劇目區分，有籠底戲、²³古書（冊）戲、劍俠戲和金光戲等類型；而就表演空間與傳播媒介來看，則有野台戲、內台戲、電視布袋戲、廣播布袋戲和電影布袋戲。這些類型的布袋戲，在演出形式上的差異，有因多項表演元素不同而極為顯著者，如：古冊戲與金光戲；也有因單一表演元素不同以致差異不大者，如：南管布袋戲與北管布袋戲。目前一般人所認知，差異最大、壁壘最為分明的兩大類型，則為：傳統布袋戲與金光布袋戲。此兩類型的差異，一在劇本；二在表演方式；三在戲偶。而自一九七〇年三月，黃俊雄在台視成功演出《雲州大儒俠——史艷文》以來，電視布袋戲已成為「傳統」與「金光」之外，另一種類型的布袋戲。雖然電視布袋戲無論在劇情編排、燈光布景、配樂各方面，仍不脫金光布袋戲的範疇，但

22 台灣省總督府文教局社會課：《台灣に於ける支那演劇及台灣演劇調》，1928，內容經邱坤良修正（《日治時期台灣戲劇之研究》，台北：自立晚報社，1992，頁138）。

23 籠底戲，乃戲班稱其師承先輩所傳的單齣戲目，或稱「落籠戲」，其意為與戲籠俱存的壓箱底戲齣。

由於電視提供的鏡頭與剪接技術以及特殊畫面效果，使得電視布袋戲呈現出迥異於舞台表演的特質。同時，為了因應電視演出，布袋戲在戲偶形制、操偶方式、口白錄音上所做的改變，使得這種「改良的金光布袋戲」亦可視為新類型的布袋戲。

布袋戲在台灣發展的歷程中，不斷從民間汲取養分，孕育、發展成為與其原鄉風格不同、面貌多樣的台灣布袋戲，成為台灣三大偶戲（布袋戲、皮影戲、傀儡戲）當中最富生命力的一支。戲偶既為布袋戲的「演員」，則其形貌自亦隨著布袋戲的發展、變遷而產生變異，換言之，布袋戲偶在台灣也進行著本土化的過程。不同於皮影戲偶由演師自己製作，以及傀儡戲偶形制的固定、統一，布袋戲偶從仰賴進口「唐山尪仔」，到形成戲偶雕刻專業，並隨著台灣布袋戲的多元發展，數十年間，產生了多種不同類型的布袋戲偶，堪稱世界偶戲發展的異數。

台灣目前使用的布袋戲偶，依其形成之先後，可大別為三種類型：傳統戲偶、金光戲偶與電視木偶。而布袋戲由使用傳統戲偶，到產生金光戲偶，其間出現了劍俠戲偶。劍俠戲偶可視為台灣布袋戲偶本土化的標竿，其形成的軌跡可從日治末期皇民化布袋戲以及戰後的反共抗俄劇得到線索。配合戲劇演出的需要，戲偶從泉州戲偶的造型規範中得到鬆綁。劍俠戲偶所展現的原創精神，提供了金光戲偶乃至電視木偶發展的空間，可謂彌足珍貴。

以下就台灣布袋戲發展歷程中所形成的三大布袋戲類型，及其與戲偶變遷之關係，作一說明：

（一）傳統布袋戲

1. 傳統布袋戲的類型

(1) 南管、白字仔和潮調布袋戲

台灣是典型的移民社會，傳統戲曲的演出形式，相較於原鄉，雖然具有比較大的可變性，但由於戲曲活動仍保有祭祀的原始功能，因此在傳入之始，台灣的傳統戲曲普遍帶有相當的穩定性與保守性。

布袋戲是以「戲曲布袋戲」的形式傳入台灣，按其使用的戲曲音樂，分成南管、白字仔和潮調布袋戲等三種。台灣的南管布袋戲，所使用的後場音樂屬於泉州南音，樂調典雅悠揚；劇情以文戲為主，動作細膩，由泉州師傅傳入而盛行於泉人聚居的北部地區，特別是艋舺一帶，儼然是南管布袋戲的重心。著名的藝人有「金泉同」的鬚鬚全、「龍鳳閣」的陳婆、「哈哈笑」的呂阿灶、「亦解頤」的洪福、「奇文閣」的鄭金奎（1887～1960）……等人。

白字仔布袋戲的戲曲音樂亦屬南管系統，但較南管通俗，流行於漳州地區，由漳州師傅傳入，盛行於台北新莊、彰化、台南。潮調布袋戲則由潮州師傅傳入中南部，流行於台中、彰化、南投、雲林、嘉義、台南、屏東等潮州人的聚落。

(2) 北管布袋戲與外江布袋戲

一九一〇年代，布袋戲發展出以武戲見長的「北管布袋戲」，產生的原因，一方面是北管為當時最流行的戲曲音樂，另方面為後場樂師凋零，台灣本地台灣本地足堪勝任的後場難尋，於是改用較普遍的北管為後場。²⁴ 以師承南管布袋戲的「小西園」許天扶（1893～1955）為例，他十五歲

24 改用北管後場的方式有兩種：其一是全盤取用北管戲的劇本，例如：《天水關》、《晉陽宮》、《倒銅旗》……，因此，許多北管子弟館的教戲先生或子弟，也能成為演師或整籠，所演稱為「正本戲」；其二是只採用北管音樂來配戲，演出的劇目仍是先輩所傳的「籠底戲」。