

藉燈取影話傳奇

台灣皮影戲的源流、發展與現況

邱一峰

一、皮影戲的起源與傳說

皮影戲，顧名思義，戲偶的材料是用皮做的，它藉著燈光的照射，將戲偶的影像投射在影幕上，用來搬演戲齣。由於影偶的造型看起來像獼猴的樣子，因而在台灣也稱為「皮猴戲」。

影戲起源於什麼時候，大家說法不一，最早可以追溯到漢武帝與李夫人的故事。據說，漢武帝非常寵愛李夫人，後來李夫人不幸去世，漢武帝傷心過度，日夜思念不已。當時有一個叫李少翁的方士，自稱有辦法讓李夫人的靈魂出現，於是漢武帝便請他幫忙。李少翁來到宮廷，利用晚上的時候，在房間裡圍起一個布幕，幕後點起燈火，並囑咐武帝千萬不可靠近。夜晚時分，果然在布幕的裡面出現了李夫人的影子，漢武帝看了非常激動，終於忍不住走到布幕前，想看清楚李夫人的樣子，結果突然間李夫人就不見了。後來，故事流傳到了民間，就有人利用這個原理來表演，於是就產生了影戲。

無論如何，最慢在北宋時代，影戲的演出已經相當興盛，廣受民眾的歡迎，還分成「皮影戲」、「紙影戲」、「手影戲」、「喬影戲」等不同的種類。北宋高承的《事物紀原》首先提到了影戲的起源，同時也提到宋仁宗時，有人以影人做魏、蜀、吳三分戰爭之事；張耒則在《明道雜誌》中也記載了一段北宋弄影戲中有斬關羽的故事。對此，顧頡剛曾說：「三分之事極繁重，戰事之像，尚為今日拿影者極畏懼之工作。若影戲此時方創始，必不能勝表演魏、蜀、吳戰事之任務。」可見影戲表演在當時成熟的程度，不辨自明。

宋代影戲的高度發展，歷經元、明兩代，雖然少見書上記載，相信也有相當的發展。元代蒙古統治者欣賞影戲，並將之作為軍中的娛樂活動，乃隨其政治和

軍事勢力的遠播，將影戲傳到波斯、阿拉伯、埃及等地，且輾轉傳入了歐洲，成為廣受歡迎的戲劇。入清以後，影戲受到王親貴族的青睞，又大大風行起來。不但王府裡有影班，民間市井街頭也常見影戲演出。透過許多文字的記載，不但京城裡戲班眾多，甚至全國各地演出也相當興盛，包括河北、陝西、浙江、四川、福建、廣東等，都有一些影戲記錄。其中與台灣本地關係比較密切的，則是廣東潮州一帶的影戲。潮州影戲的分布範圍，包括粵東與閩南，後來隨著移民的渡海開拓，影戲也跟著傳入台灣。

一千多年以來，皮影戲在傳統戲劇中一直有著相當重要的地位，直到今日仍然是偶戲表演藝術中極重要的種類之一，與傀儡戲、布袋戲並稱為台灣傳統三大偶戲劇種。

二、皮影戲在台灣的發展與特色

台灣影戲一般認為是屬於廣東潮州影戲的系統，從它所使用的音樂、唱腔、劇目以及劇本中時常夾雜潮州方言的情形看來，是可以確定的。根據前人的訪查和諸多資料顯示，皮影戲在台灣已經存在超過了兩百年的歷史。最早的傳說出現在明末，據說來自潮州的皮影戲藝人阿萬師隨著鄭成功渡海來台，後來在施琅攻台後即隱居彌陀一地，傳有弟子五人，也讓皮影戲流傳下來。儘管故事無可考證，但最晚在清嘉慶年間，皮影戲在台灣演出已經非常興盛，台南市普濟殿至今仍保留嘉慶二十四年（西元 1819 年）刻的〈重興碑記〉，可為明證。而晚近的文字資料記載，包括片岡巖的《台灣風俗誌》（西元 1921 年）、《台灣省通誌》（1971 年）及吳瀛濤的《台灣民俗》（1994 年），均有相關文字的描述。如《台灣民俗》第十二章〈戲劇〉：

皮猴戲：一名皮影戲，或簡稱皮戲、影戲，係用獸皮（黃牛皮）剪作戲中人物，加以彩色，粘竹枝，前方張掛白紙為幕，如演電影，以燈火照映演出者，今日極少看見，為甚有保存價值的戲劇。據民國四十七年度的

調查，省內僅存九團。

皮猴戲溯源於印度，南洋一帶也很流行。本省的皮猴戲是自潮州流入南部岡山、鳳山境內的，一時也很流行。

皮猴及皮偶的身段，分：頭、胸、腰、腿、臂、手六部份，連縫一處。頭部會活動可以自由摘換。手上一條鐵絲，絲端即插入很纖細的竹枝內。皮偶另有桌椅、車馬、兵器等件。戲詞是用土語。畫面美麗及富於幻想，實為不可多得的劇藝。

如此，早期台灣農村的皮影演出以牛車為臨時舞台，並在上面以白紙為幕、點一盞燈，再加上影偶的操作，已足以構成演出形式的基本條件。這樣的形式，與宋代文獻記載的表演方式，其實差異不大。

然而，在科技發展的衝擊之下，千餘年的傳統形式，卻在這短短的數十年之間產生極大的變革。在台灣地區，早年在日治時期皇民化運動的倡導下，「東華」即與日人合作，首先創新改編日本童話劇，且對影偶的造型有相當的改良。「東華」可以說是現代影戲改良的先驅，其在各方面的創新就當時的社會而言，造成一個相當大的震撼，相對於其他皮影戲團來說，也是唯一打破傳統者。不過，為因應現實的條件，其他劇團原本堅守傳統路線的觀念，其設備也隨著物質的改善而慢慢轉變。以下分成幾個方面分別敘述：

1. 舞台

演出皮影戲的劇場結構十分簡單，最方便的是使用一張桌子、一塊布幕便成，舞台外所有的空地，只要觀眾能立足，就是劇場的範圍。

台灣皮影戲早期的表演，是利用牛車作為演出舞台的。由於皮影戲是屬於農業社會農民閒暇時所從事的一種副業，民眾多能就地取材；而牛車的使用為當時極為普遍且必需的工具，因此也就成為早期皮影演出最為簡易且方便取得的「舞台」。民眾利用豐收或歲時慶典，共同出資，聘請皮影戲來上演，或在鄉村空地，或在廟前廣場，只要推兩輛牛車作起圍來，以帆布或葦蓆造屋頂，就在此搬演。以傳統的牛車作為舞台的皮影戲，歷經相當長的一段時間，存在最久，大約到了

光復前後（約民國三十四年左右），傳統的牛車舞台才慢慢消失，而後來隨著社會的發展，則改用較為進步的「鐵牛三輪車」，但仍不脫就地取材方便的原則；但較為大型的廟會請戲，雇主則會先行在廟前廣場搭好棚架，並派人到藝人住處擔抬戲箱前往演出。如此，一直到了民國六十年，藝人們才開始擁有自己的舞台，跟隨著演出的腳步到處搭台，並沿用至今。而傳統舞台坐演的方式，則到了民國七十八年左右，各戲團才普遍改成較為輕鬆的站演方式。

至於今日一個皮影戲臺的佈置，通常它的情況大致如下：整個舞台的結構以鋼鐵或竹竿支柱組合而成，地板則以十數塊長方形木板接續成片，形成一個四方形的空間。舞台的上方及周圍用一大塊尼龍帆布覆蓋，戲臺前方中間為影窗，影窗外圍為紅布或者特製的版面，上面書著「□□□皮影戲團」幾個大字，左右各為連絡地址和電話號碼。舞台內，影窗下邊緊臨著一排燈泡，約有十多個，其中幾個為紅、藍、綠等不同顏色，做為演出時的特殊效果之用。燈泡下為一塊長條木板，供放置演出劇本和準備出場的影偶，其下約兩公尺見方的空間覆蓋一塊草蓆，做為操演者演出的活動空間。以草蓆為範圍大小的左、右、後三面周圍，則用繩索圍成上下兩層，並在繩上掛滿各式各樣的影偶，依照角色的類別加以區分，影偶所掛的位置也不同。繩筐後方則為樂師演奏樂器的地方，左後方為鑼鈸，右後方為鼓板，胡琴則掛在中間。其中，操演皮偶及唱曲道白的地方稱為「前場」，樂師演奏樂器及幫腔的地方則稱為「後場」。舞台的前方，只要能夠看得到的地方，均為觀眾觀賞演出的劇場範圍，而表演者與觀眾之間只有一幕（影幕）之隔。主演者在舞台上一邊操縱影偶，一邊唱曲及道白；助演者在兩旁配合著劇情變換道具、佈景及燈光，並幫忙主演者操作配角的動作；後場中各種樂器順著劇情推演時或齊鳴、時或間奏，偶而吆喝幾聲來幫腔助陣。整個舞台，隨著故事情節的推移，表演者、樂器與影偶之間已經融為一體，成為一個關係緊密、無法分割的整體。

2.影窗

「影窗」指的是皮影戲演出時舞台前面那塊白色的布幕。當皮影戲隨著移民從大陸潮州傳入台灣時，台灣皮影戲在各方面的演出方式也承襲了它的固有形式，成為「潮州影系」的一支。而潮州稱影戲為「紙影」，即是指將影偶置於紙幕上表演，使觀眾見之如在紙面上活動的影子般，故稱。因此，潮州影戲歷來以紙為窗，傳入台灣後，情況也是如此。

台灣早期的傳統皮影戲，其影幕是用紙糊成的，據老藝人表示，當時他們在演出前搭台的時候，會先將白米飯揉擰成糰糊，然後再把白紙黏在木框上，由於黏性相當強，可以將紙很緊密的繃住，形成牢固的影窗。至於紙的材質，最早的時候並不清楚，只知道日據時代一般所用的是日本出產的一種「雞毛紙」，不過紙製的影窗不但容易戳破，也往往一不小心便被燈火點著燃燒，相當危險。這種情形一直到了台灣光復後，約民國三十五年左右，才由紙改用為布。改變之初，所用的是當時空投下來降落傘的白布，材質相當堅韌耐用，期間也曾使用半透明的燈光紙，或是不透水的玻璃紙，但前者不耐搓磨，而後者容易鬆弛，後來隨著時代進步，遂改用化學纖維製的尼龍布，不易鬆也不易破。柯秀蓮在其所撰寫的碩士論文《台灣皮影戲的技藝與淵源》（文化大學藝術研究所，民國 65 年 6 月）中以為：「影窗的製作，最好是採用闊幅無縫的夏布，即所謂的白竹布或白府綢布，其質地純淨，柔韌耐用，且易透光。」不過，根據藝人表示，白綢布的材質雖好，但成本太高，使用並不普遍。

影窗的四周是用硬木條釘成的長方形框子，木材採用硬度相當高的「檜木」，才能經久耐用。而影窗的大小並沒有一定的規格，早期多為三尺高五尺寬，後來在大戲院演出時，為因應需要，更加大至五尺高九尺寬的規模，現在則多為五尺高七尺寬的大小。如此，將白布拉緊釘在木框四周，便成了影偶表演的所有空間——影窗。

3. 燈光

「燈光」是構成影偶生命的重要部份，因為沒有光便沒有影，如果沒有了燈

光，皮影戲將無法演出。而燈的使用方式，也隨著時代而改變。原始的皮影戲演出使用的是油燈，但油燈的燈焰不定，光線亦不夠集中，演出效果往往欠佳，觀眾不易看清，雖然它能夠隱去操縱影偶的桿影，且常有助於特技的演出，不過在使用油燈時，濃厚的煙氣透不出封閉的舞台，常常嗆得藝人受不了，而且一不小心打翻了，反而會使影窗甚至整個舞台著火，終究是弊多於利。油燈的使用，一直延續到民國三十四年左右，改用另一種「電土燈」，聽說是利用矽石滴水產生的煤氣予以燃燒後的火光照映，但卻比油燈更容易造成舞台的火燒，而投影效果亦欠佳，沒有預期的好。

約在民國三十七、八年的時候，台灣皮影戲的演出已開始使用燈泡。早先使用一個五百瓦的燈泡，但很容易把操縱桿的影子投射到影窗上，後來改為兩個五百瓦的燈泡，然後又改為四個兩百五十瓦的燈泡，其目的在打散光的焦點，使桿子的影像不會出現在觀眾眼前。呂訴上以為：「最理想的照明，是用橫條型的日光燈一、二只，裝在鉛皮製的燈槽裡，掛離影窗上約尺餘左右，使斜射的光透過影窗，可以避免不勻的焦點，同時光亮比較標準，使景物顯得非常清楚。」若單純就理論而言，似乎可以成立，現在也有一些藝人或劇團嘗試使用日光燈。不過，事實上，日光燈的光度、以及擺設的位置等，都有斟酌考慮的必要，而且在日光燈的燈光下映現的影人，顏色往往失真，反而不若燈泡映現的效果來得絢麗耀眼，因此現在大多數的皮影戲團，仍多採用燈泡做為光源，雖然難免會顯現出一根根的桿影，其實若能細心體會，反而呈現出另一種不同的味道。現在的藝人在原有的燈泡之外，一般也都添加其他紅、藍、黃、綠等不同顏色的燈泡，做為製造特殊效果之用。

燈光是皮影演出的內在生命，透過燈的使用，才有影的變換，而「『燈光』的使用是皮影戲最能傲視其他地方戲劇的地方，如果能使燈光運用得更好，皮影戲就更能受到重視了。」

4. 影偶

影偶是皮影戲演出的主體，也是敷演故事的主角。最早的影偶以素紙雕刻，後才改用皮製，此在宋人的筆記中多所論及。而中國各地因就地取材的不同，而有使用牛皮、羊皮、驢皮等不同的材質。台灣因為牛多，一般藝人多使用水牛的最外層皮和第二層皮來雕製。中國皮偶多為平面側身單目的造型，大小通常在八寸至一尺之間，但「東華」皮影戲團所用的有改為高達二尺長且為雙眼斜面者。皮影藝人多根據前人留下來的造型依樣繪製，雕刻複雜。角色分類與一般大戲相仿，分為生、旦、淨、丑、末、神仙、妖魔等，其他還有動物、植物、山水、城池、桌椅等等，造型多樣，變化多端，一般戲劇無法表現的形象，藝人多能憑圖或想像加以雕製，應有盡有。

而在順應實際需求的考量下，一方面影窗加大，以擴大觀眾欣賞的範圍，一方面也就把影偶的尺寸放大了。除了「東華」在這方面改革最力以外，其他劇團也都慢慢跟進。不過還是有少數劇團堅持傳統形式，如岡山的「福德」皮影戲團，從影偶的造型尺寸，到演出舞台的搭建、操作方式等，均與早期無異。

5.音樂

皮影戲所使用的音樂和演唱的腔調，會隨著所處地域的不同而有當地的特色。如陝西的皮影戲使用道情或碗碗腔，山西、河南所用的則以當地流行的梆子為主，山東影戲則唱大鼓和墜子。台灣的皮影戲是由潮州而來，其所使用的音樂和唱腔至今也依然沿用潮調音樂。

由於潮調的音樂和唱曲，聽起來頗類似於一般人家辦喪事時，道士悼念亡魂時所演唱的哭喪曲調（俗稱「牽亡歌」），因此，也稱之為「師公調」。它的曲調甚多，各有曲牌名稱，比較常用的有：【哭相思】、【山坡尾】、【下山虎】、【風入松】、【風入院】、【山坡】、【江頭金】、【金錢花】、【走羅包】、【緊非】、【小桃紅】、【大桃紅】、【步桂令】、【新水令】、【四朝元】、【桂枝香】、【柳娘】、【後庭花】、【一江風】、【十三江】、【步步嬌】、【甲朝元】、【堅舟】、【魂飛】、【萬相思】、【香有媳】、【奏黃門】等三十多種，各種曲調的風格不同，每一支曲牌都有它自己的調性，

有的悲傷而淒涼，有的則節奏輕快，多由劇中人物在不同的心情及情況下來演唱，配合劇情適當的渲染情節氣氛，屬於「曲牌體」。有的曲調由主演唱到尾音時必須有後場「幫腔」，這是潮調音樂的特色。

至於皮影戲音樂所奏的樂器，傳統上包括有小鼓、唐鼓、大鑼、鑊鈸、二胡、椰胡、月琴、嗩吶等，豐富而熱鬧。但現今的皮影戲團多只用唐鼓、梆子、鑼、椰胡、鑊鈸而已。看起來似乎少了些，但演奏出來的音樂卻仍然喧鬧，保有它的特色，一點也不單調。

三、台灣皮影戲的現況與展望

皮影戲從傳入台灣之後，歷經各種不同的發展階段，可以從各種不同的角度來看。在每個發展階段，不僅觀眾對於看戲的態度不同，就連藝人對於演戲的心態也不一樣。若從皮影戲庶民性的本質來看，這個起於農業社會的產物，可說每經一個階段就降低了幾分，未曾真正朝前發展。因為傳入時期的演出是人民生活不可或缺的，大多數是富有人家做為請主，配合宗教性的節慶、作醮、慶生等活動，確實做到人神共娛的功能，可說是非常純粹、非常鄉土的野台戲階段。那個時候各鄉各村的節慶活動往往連貫著下來，戲班的演出應接不暇，有時還得趕場作戲，而愛看戲的戲迷往往也就追隨戲班遠征各個大小鄉村，準時恭候，如癡如狂。所以那個時候不管是演戲的藝人或看戲的觀眾，都是在日常中融入熱愛皮影戲的心情，與生活緊密結合。

日治時代演出的皇民劇，乃是在異邦統治下不得已的作法，姑且置之不論。但到了民國四十年以後進入內台戲階段，情形便相當不同了，庶民性的意義從群眾生活中逐漸脫離，戲劇演出變成經由商業手法包裝後提供給觀眾的一種娛樂項目；而藝人也為了招徠觀眾而費盡心思，演戲變成了做生意。因此，劇目由勸說倫理道德、表彰忠孝節義的質樸涵義，一變而入天馬行空、玄想虛幻的神道領域；以往被尊為「老爺冊」的文戲，因為唱曲較多，劇情細膩冗長，令民眾觀之欲睡，

而被棄之於箱底，為迎合現代民眾的口味，乃改以光怪陸離、變化多端的武戲演出，以招攬觀眾。此與以往的演戲生態是絕不相同的。

然而，好景不常，之後隨著電影及電視的流行與興起，影視媒體奪走了觀眾，作為商業演出的內台戲因為喪失了票房，自然無法維持下去，再次退回到南部鄉村的角落裡，日益沈寂。大約從民國六十年起，皮影戲藝人凋零的凋零、轉業的轉業、散夥的散夥，只剩下寥寥無幾的數團，或因家傳技藝的使命，或因醉心影戲的堅持，勉力維持戲團的營運，等待另一個皮影重生的機會。終於自民國六十年代中期，台灣的對外關係及國際地位每下愈況，促成知識分子對台灣政治環境及社會文化的全面反省，邱坤良指出：「一種回歸『鄉土』的潮流便在此時出現，成為文化界不可輕忽的新生力量，本土戲曲就是在當時的文化氛圍中，受到前所未有的關注，對它的參與研究也逐漸展開。」除了學術界對台灣傳統本土戲劇投入大量的研究調查工作，喚起大家對本土文化的重視，接著諸如「民間劇場」及文藝季等邀演活動相繼舉行，提供了民間藝人另一個生存的空間。從此以後，皮影戲改為以民間技藝、傳統藝術的身分轉入堂會戲的觀摩階段，而與人民生活相契的廟會神誕等在廟埕演戲的情況，卻變成了沒有觀眾的演出。

從藝術的推廣和普及層面來看，皮影戲在後來的確在人民眼中的地位提高了不少，一些藝人在諸多場合中被捧為國寶級人物，然而當戲齣落幕散場之後，他們回到自己家鄉的角落，依然得面對現實殘酷的命運，眼睜睜看著皮影藝術的日益沒落。各種性質的邀演充其量也只是一種形式化的活動，無法給予民間逐漸凋零的藝人實質上的幫助。

就皮影戲的社會功能來說，大抵可分成宗教性、教育性和娛樂性等方面。由於影戲的起源一直離不開宗教的神祕氣氛，再加上長久以來它的存在向來依附於廟會祭典的娛神性質，因此其宗教性頗為濃厚。而在以往的農業社會裡，觀賞戲曲的演出成為節慶或農閒時唯一的娛樂活動，皮影戲也受到極大的歡迎，成為傳統社會一個重要的娛樂；另外，由於皮影戲的特質，本身也具有高度的娛樂效果。

此外，傳統觀念極為保守的皮影戲，老藝人在演出的劇目上向來堅持忠孝節義的題材，期望藉由演出能夠對觀眾產生教化作用，達到教育的功能。然而，影戲特殊的表演形式，產生自己獨特的藝術特性，與其他戲曲有明顯的不同。它是一種結合了文學、雕刻、音樂、雜技、繪畫等門類的綜合藝術，並隨時吸收新的因素來豐富自己；它可以根據劇本和情節的需要，自由塑造所需的人物形象，表現自己的形式；雖然在表演上不能像人戲般立體化，卻也可以展現其他戲劇所無法達到的特殊效果；它的構造有趣，也較能吸引兒童的興趣。若能根據它所獨具的特性加以發揮，必能為它開拓另一條發展的道路。

根據《台灣地區懸絲傀儡戲、布袋戲、皮影戲資料綜合蒐集、整理計畫報告書》所言，皮影戲的演出和其他劇種比較起來，有許多特殊之處：

(一) 它是利用平面映像來表現的。影幕、皮偶都是平面的，在線條與光影的變換組合下，產生出饒富趣味的效果。(二) 它的舞台輕便，不受場地或其他條件限制，可自由隨地演出。(三) 它所需的人員簡單，過去有「七個人緊，八個人忙，九個人消停」之說。從表演需要看來，只需四至七人即可。(四) 它的花費較少。影偶的雕製，影窗的設置，燈光的搭配，都並非高難度，高成本的工作。(五) 皮影戲的演出，自由度極高，不管是藝人在刻製皮偶，或操作，甚至觀眾在欣賞時，都可發揮高度的想像力，經由故事的導引，得到相當的滿足。在現代社會中，輕巧活潑的影戲，由於其可簡可繁的特質實在有較優越的條件和現代生活再一次結合。或將皮影製作納入中小學美勞課程；或將表演方式作為大專藝術科系的素材；或是由社區民眾自組社團，挑一些有趣的故事，設計一些可愛的造型，由大人帶著小孩作一些聯誼性的演出；或是由地方文化中心籌畫系列皮影的表演等等，這些都不失為影戲在現代社會生存的可行方法。因此，皮影在現代人的生活領域中，無論是在民間的活動力，或表演出的可能性，只要有心規畫，是不難實踐的。

誠然，歷來已經有許多專家學者針對這些方式，提出各種可行的方法，而且也都獲得了相當的成效。自民國七十一年起，民間劇場開辦以後，皮影戲即成爲各種政府或民間舉辦的民俗活動中表演的常客，尤其在近幾年台灣本土文化開始受到重視，應邀演出的機會也越來越多。而國立藝術學院（今台北藝術大學）及東海大學等大專院校，也曾將皮影戲納入藝術科系的課程，施合鄭基金會更曾經舉辦過皮影教授推廣課程，吸引眾多中小學老師參加，並組成「皮皮影子劇團」。凡此，皆曾喧騰一時，引起各界的關懷與注意。另外，自高雄縣成立皮影戲館之後，更積極與當地教育機構合作，推動影戲教學課程，並經常舉行皮影相關活動，如每年舉辦縣內中小學皮影戲比賽，安排皮影戲團在館內或各地巡迴演出等，都受到熱烈的迴響，在南部地方，尤其是高雄縣內，具有豐碩的成果。如今，在鄉土教材的推廣下，許多教材的編撰者也都能注意到傳統藝術，紛紛編入有關皮影戲的內容，包括音樂、美勞等課程，介紹給學生認識。

雖然在各方有心人士及機構積極的推動下，皮影戲也走出了一條新路，但是，曾經有過輝煌歲月的傳統皮影戲，卻再難尋求後繼的傳人。新的皮影戲無論在材料上及製作的方法上都已相當簡便，傳統方式反而逐漸乏人間津，年輕一輩對影偶造型和劇本創作走的是創新路線，以往保守的形象與劇目已經很難引起共鳴，因而依循著迎合現代人欣賞口味的方向前進。如今傳統影戲雖然被政府視爲重要傳統藝術而加以保存，但事實上民間才是其生命成長的活水源頭。皮影戲與其他傳統形式的戲劇一樣，在時代變化的衝擊下，觀眾的減少與藝人的老化，使其產生的戲劇危機也越來越明顯。這些話說來或許沈重，我們卻不必悲觀，只要繼續努力於尋求新的承傳方式，將它融入民眾的生活裡，甚至基礎學習教育之中，仍然會有另一番嶄新的前程。