

# 民間社會的漢文傳統與布袋戲

陳 龍 廷

國立臺灣師範大學台灣文化及語言文學研究所助理教授

# 民間社會的漢文傳統與布袋戲<sup>I</sup>

陳龍廷<sup>II</sup>

## 摘 要

臺灣在清朝統治兩百多年以來，一直存在漢文的傳統。然而經過日本殖民統治，傳統的文人已經不再有往昔追求科舉功名的途徑之後，逐漸轉變為一種蟄伏的傳統，無論是詩社、書房教育，甚至可能是謎猜、對聯等庶民文學，或歌仔戲、布袋戲等民間戲曲的推廣者。

全面性地考察臺灣民間漢文傳統與布袋戲的關係，不僅瞭解臺灣特殊的歷史社會脈絡是必須的，直接分析掌中藝人的表演文本以瞭解這些傳統語文教材如何與舞臺表演交融，更是不可或缺的。

本文將從歷史社會脈絡，及表演文本兩方面來釐清臺灣民間漢文傳統與布袋戲的關係。首先我們跟隨布袋戲界老前輩，如黃海岱、李天祿的生命歷程，來瞭解他們如何學習語文課程。其次，藉著日治時代臺灣文學作家對傳統漢文先生的描述，來瞭解舊文人如何面對失去科舉舞臺的新時代，除了參與傳統的詩社之外，很可能就是參與民間文學的創作，尤其是講古、布袋戲、歌仔戲的排戲。還有傳統文社與布袋戲的互動關係，透過史料來瞭解布袋戲如何被列為祭典劇場不可或缺的項目，是很有趣的問題。最後，實證地考察布袋戲口頭表演，如何將包括描紅習字帖、《四書》、《幼學瓊林》、《昔時賢文》、《易經》、《官音彙解》等漢文教材展現為一種表演藝術。

### 【關鍵詞】

布袋戲、漢文先生、口頭表演、漢文傳統

<sup>I</sup> 初稿〈臺灣民間社會的漢文傳統與布袋戲〉曾於 2008 年 11 月 7 日在大同大學通識中心主辦「第二屆俗文學與通識教育學術研討會」發表，受到臺灣大學臺文所洪淑苓教授的鼓勵而將原文改寫，並增加布袋戲漢文表演等篇幅，以酬知音。另感謝兩位匿名審查人肯定「本文論證有憑有據，文字暢達，不似一般布袋戲論文泛泛之述」、「讓吾人得以瞭解臺灣布袋戲主演在受正規教育不多的情況之下，如何養成豐富口采的本事，並藉表演布袋戲機會，將優美的漢文詞彙傳播給普羅大眾」，及其所提供的寶貴意見，特此致謝。

<sup>II</sup> 國立臺灣師範大學 臺灣文化及語言文學研究所助理教授



## 前言

臺灣在清朝統治兩百多年以來，一直存在漢文的傳統。然而經過日本殖民統治，傳統的文人已經不再有往昔追求科舉功名的途徑之後，逐漸轉變為一種蟄伏的傳統，無論是詩社、書房教育，甚至可能是謎猜、對聯等庶民文學，或歌仔戲、布袋戲等民間戲曲的推廣者。目前學術界討論臺灣詩社的研究已見相當豐碩的成果，然而其他更廣泛的漢文傳統似乎一直被忽略。一般的刻板印象，可能以為雅文學與俗文學是截然二分的，然而從布袋戲與傳統漢文的關係來看，卻似乎不能這麼簡單地區分開來。本文希望從臺灣社會的語言情境，尤其是漢文傳統的角度，來考察孕育布袋戲創作力的來源。

首先，鑑於有的布袋戲主演功力之深，甚至讓觀眾信服到以為他們是高學歷者，否則為何能夠在舌辯戲齣當中口若懸河？民間藝人的語文能力從何而來，可說是相當值得思考的問題。根據田野調查顯示，布袋戲師傅除了生活中自然習得的白話音之外，還有從私塾「漢學仔先生」學到的文言音，以及向北管亂彈戲學來的清代官話的念白、套語與音樂的運用，都增加布袋戲表演語言的複雜化。

民間社會的漢學仔先生除了文言音的傳授之外，也對於布袋戲的表演創作產生相當大的影響。而教北管的師傅，不僅要瞭解後場樂器及前場各種腳色的表演方式，並需要瞭解曲文內容及演戲的相關禮俗，因此他們常被視為精通「漢文」者，而享有較高的聲望（邱坤良，1992：246）。乍看之下這種說法雖然有些奇怪，不過如果我們瞭解布袋戲表演可能來自他們教授的戲曲內容，也許就不會太驚訝。筆者認為《官音彙解》這本北管子弟班流傳的參考書，可能就是透過他們的傳播，而成為掌中戲班吸取創作靈感來源的重要依據之一。

如果要全面性地考察臺灣民間漢文傳統與布袋戲的關係，不僅瞭解臺灣特殊的歷史社會脈絡是必須的，直接分析掌中藝人的表演文本以瞭解這些傳統語文教材如何與舞臺表演交融，更是不可或缺的。本文首先從布袋戲界老前輩，如黃海岱、李天祿的生命歷程來瞭解他們如何學習語文課程。其次，藉著日治時代臺灣文學作家對傳統漢文先生的描述，來瞭解舊文人如何面對失去科舉舞臺的新時代，除了參與傳統的詩社之外，很可能就是參與民間文學的創作，尤其是講古、布袋戲、歌仔戲的排戲。還有傳統文社與布袋戲的互動關係，透過史料來瞭解布袋戲如何被列為祭典劇場不可或缺的項目，是很有趣的問題。最後，實證地考察布袋戲口頭表演，如何將包括描紅習字帖、《四書》、《幼學瓊林》、《昔時賢文》、《易經》、《官音彙解》等漢文教材展現為一種表演藝術。筆者所挑選的範例，大多是可確定出自傳統漢文相關古書的表演文本。

## 壹、布袋戲主演的語文課程

布袋戲的創作者如何從臺灣民間的漢文傳統吸取營養，轉化為豐富的語文涵養，對於著重口頭表演的藝術而言更是重要。根據筆者田野調查資料，我們來考察一下被形容為口白文雅、出口成章，所謂「虎尾好詩詞」的五洲派掌中班始祖黃海岱（1901-2007），他少年時代如何打下語言基礎的學習過程。他所身處的 1910 年代臺灣情境，但是仍有相當有代表性（陳龍廷，2003b：114）：

黃海岱從小在西螺幫忙農務，十一歲時曾經每天走四、五里路到二崙詹厝崙仔「漢學仔」讀冊。三年的私塾薰陶，養成黃海岱好學不倦的個性，奠定他對典籍四書、五經、詩詞等傳統知識的基礎。這些文史知識，加上他靈活運用詩詞問答、談經說史、聯對、字猜、純正福佬語說白等，就成為日後他聞名全臺的特色。臺灣民間廣為流傳的俗語：「虎尾好詩詞，h<sup>-</sup>bóe hó si-sû」，「虎尾」就是指黃海岱，形容他的布袋戲口白文雅，出口成章。而他所順口唸出的詩詞，都是他平日勤勉好學得來的。

這裡所說的「漢學仔」(hàn-ōh-á)，又稱「私學仔」(su-ōh-á)，比較正式的稱呼為「書房」(su-pāng)。據學者研究，清代臺灣教育設施主要分為官學與鄉學兩種，官學又分府縣儒學、書院、義塾。鄉學又可分為社學、書房。義塾、書房都屬於初級教育，而其差異在於出資者，前者為官方或富紳倡建，後者則由私人出資所設的啓蒙教育（吳文星，1978：264）。書房在日治初期幾乎普及臺灣各地，據《臺灣教育沿革志》等官方統計資料顯示，1898 至 1905 年之間，臺灣的書房數量高達一千所以上（吳文星，1978：284-285）。日治時代對於書房採取放任政策，因此書房的教師資格良莠不齊，有的由昔日具有貢生、生員、童生等科舉功名的人士擔任，或由僅略識詩書者混身其中。他們多半已經失去科舉仕途的人生規劃，而投入書房教育以謀生計，普設這種私人教授漢文的教育機構。書房教育既無法與日治時代中等教育機構銜接得上，又不可能訓練學生預備科舉考試，因此書房主要的目的就在於培養學生讀書與識字的能力。一般而言，書房大多只有一位老師，而學生或多達三、四十人，普通約十餘人，學生之間沒有程度等級的劃分，教師只有在講解時，依學生不同的程度進行。教師的收入一年多則二、三百圓，少則約數十圓。書房的地點設在教師自宅，或借廟宇等場所（吳文星，1978）。這種語文教育方式，可以說是老一輩臺灣人的共同經驗，對布袋戲的創作有相當重要的影響，不只是純正福佬語的言語訓練而已，還有與戲劇內容相關的創作。

日治初期臺灣總督府曾一度擬定「再興書院，利用書房，以圖國語之普及」的教育政策，後來則採取公學校制度與書房並行的政策，1898 年除了頒佈〈臺

灣公學校令》之外，也頒佈〈關於書房義塾規程〉，正式將書房納入政府的管理。當時的臺灣總都府公布的「公學校規則」，就明文規定以「臺灣句讀」、「本國訓讀」兩種教法來教授《增訂三字經》、《孝經》、《大學》、《中庸》、《論語》等古體漢文（川路祥代，2002：135-136）。雖然日語教育是公學校教育的主流，目的卻是以「舊慣保存」的方式，將傳統的「漢文」課程吸納成為教育體制的一部份。但後來，日本人認為《三字經》《孝經》及四書等古體漢文的教材不見得適合普通教育，於是將 1906 年臺灣總都府出版的六冊《漢文讀本》指定為公學校課本，同時鼓勵書房使用（川路祥代，2002：159-160）。不過，書房與公學校似乎一直處於競爭的狀態，主要是日治初期，漢文在臺灣社會有其日常記事、通信尺牘、商業簿記等功能，但是這層「語言工具論」的意義，逐漸被以日文為主的公學校教育取而代之。1937 年太平洋戰爭爆發，公學校正式廢除漢文科，1943 年臺灣實施義務教育，總督府頒佈廢止私塾令，於是書房完全停辦（吳文星，1978：281）。

布袋戲是一門表演藝術，而非純粹的古文訓練或臺灣語言學習課程，但毫無疑問的，黃海岱童年的漢文訓練基礎對他的表演創作有相當的幫助，即使日後已當主演，他每到各地演出時，仍然會藉機去拜會當地的漢學仔先生。他認為身為布袋戲的主演，對於傳統漢文的古典知識不需要念得太深，但是要注意如何活用在布袋戲表演。布袋戲主演的知識來源相當廣泛，連〈衛生歌〉也要研究，甚至要熟悉人體經絡分佈的醫學知識，才能讓觀眾信服。這些上知天文、下識地理的淵博知識，很可能都來自這些傳統漢文的傳播者，也就是他經常拜會的教漢文的先生。

漢學仔先生的語文能力，往往是指正布袋戲演出語音出錯時的有力監督者，有的甚至還會主動寫信給掌中戲班，指正某些詞彙應該如何念。如幫鄭壹雄排戲的蔡輝昇，曾教他某些特殊的漢字讀音，如「暮景之秋」的「景」字，必須念 éng，或「悽慘落魄」的「魄」字，必須念 thok 等。雖然這些字音例子，我們未必要奉若圭臬，但至少這反映了新港一帶漳腔漢學先生的語音見解。據田野調查得知，布袋戲主演最常參考的是《彙音寶鑑》，其作者沈富進（1913-1973），就是嘉義梅山一帶著名的漢學仔先生。由此可知，書房對布袋戲最重要的影響之一，就是臺灣話的學習與承傳。

此外，布袋戲的口頭表演可發現，臺語的文言音與白話音的混雜現象。臺語的兩種音韻系統，到底是一種負擔，或者是一種豐富的資源？這種見仁見智的問題，恐怕還得回到實際的語言歷史中考察，才能了解其中曲折。首先，我們要瞭解臺語的文言音與白話音產生的源頭，也就是傳統的漢文教育。語言學家鄭良偉研究林宗源的臺語詩，特別提到傳統漢文教學的語言使用問題（鄭良偉，1989：182-183）：

用臺語讀古文及用國語讀全一篇古文，最少有三項真重要的無仝。  
第一就是發音用臺語文言音，第二就是解釋用臺語，因為說明著愛淺白，通常用白話，所以仝一字漢字的文言音及白話音會去同時學著。這個背景對選字，抑是讀臺語詩真有幫助。第三是解說若是用

臺語，一定愛用臺語的文化背景及學生臺語經驗來做解說的基礎，所以古文和臺語直接發生關係，無經過第三語言的媒介。因為發音、解說的語言及文化基礎攏是用臺語，不是用中文，所以 ho□讀冊人感覺，臺語及古文是一體。臺語事實上因為按呢受古文的影響，過去也有 bo e 少讀過漢文的臺灣書生，掠準古文就是臺語的一部份，是臺語中較上流較文雅的文體。

傳統書房所教授的雖是文言音，但講解時，輔以口語的白話音解釋，學生同時學到兩套音韻系統：文言音與白話音。臺灣民間的漢文教育教導學生學習文言音，其原始目的是為學生打下學習古文經典的語言基礎，而日治時代的臺灣人既已經遠離科舉考試的仕途之路，因此主要的目的變成培養學生讀書與識字的能力。對一般書房的學生而言，白話音通常是被認定為並不需要學習就會的。不過有些老一輩的漢文先生在他們所瞭解的語言工具「十五音」的系統底下，仍努力發展附加的韻母系統。布袋戲主演使用最廣的臺語詞典《彙音寶鑑》。這本 1945 年文藝學社出版的字典，是戰後第一本臺灣人自己編的韻書，每一字除了改良傳統的反切之外，還標教羅白話字，主要是提供民間藝人查詢單音節漢字的讀書音，及漳腔、泉腔等白話語音。他在這本詞典中編者增補了十五個韻母，如果參考沈富進自行標注的白話字韻母，特別再區分「平聲韻母」與「入聲韻母」兩種，那麼整本辭典有九十個常用的韻母。這麼複雜的韻母系統，其目的就在於希望收錄足以表現日常生活中的語音。這些努力都值得肯定，至少它提供了不少讓民間藝人花揮創作的語言資產。

## 貳、舊書房 新時代

二十世紀初期的黃海岱，每天走四、五里路到「漢學仔」求學，那也是日本明治維新在臺灣帶來現代化建設的新時代，當年他求學的書房已經開始面臨什麼天翻地覆的變化？

1940 年代擔任臺灣相當重要的文藝雜誌《臺灣藝術》主編的江肖梅（1898-1966），他漢學根柢很高深，尤其民間故事與俗文學的日文譯作《包公案》，更是膾炙人口。江肖梅家學淵源，外祖父鄭維藩是前清舉人、大舅鄭旭東是秀才，他的父親江茂松原本也有意參加科舉，後來在日治時代開設書房。江肖梅的漢文根基，就是受教於伯父江德新、父親江茂松、父親好友張麟書。除了參與詩社之外，1919 年江肖梅任教於香山公學校教授漢文，除了教學生吟詠李白〈春夜宴桃李園序〉、歐陽修〈醉翁亭記〉等古文之外，也教學生作漢詩，更有趣的是講解燈謎的題目、作法、猜法（施懿琳，1999）。由此可見，傳統文人在面臨失去科舉舞

臺之後，大多轉換跑道而成為書房的漢文先生，如江肖梅的父親江茂松，而江肖梅本身則進入公學校的教育體制教授漢文。江肖梅以寓教於樂的方式所傳授的文字遊戲，不僅是新時代漢文老師相當典範的寫照，也是臺灣掌中戲班猜謎或融合漢文表演的重要創作源頭。

比黃海岱晚四歲的臺灣文學家楊守愚（1905-1959）曾經一方面教授漢文，擔任起「子曰店主」，另一方面撰寫新文學作品。根據他的〈小學時代的回憶〉、〈隨感錄〉可知，他先後受教於阿頭先、沈峻、郭克明等三位漢文先生（周佩雯，2001：16）。1931年他創作一系列與私塾相關的小說，包括〈開學的頭一天〉、〈就試試文學家生活的味道吧！〉、〈夢〉、〈啊！稿費〉等，內容大多圍繞著私塾教師王先生衛生活奔波之苦，自傳色彩相當濃厚。例如〈開學的頭一天〉王先生經常徘徊於現實與夢想之間，經常編織他的美夢（楊守愚，1931）：

他作夢，他夢見一大群的大學生都在他的面前迴繞著，擁擠得幾乎把一間小小的書房都塞滿得，咿咿啊啊的，誰的臉上，都同樣對於先生有幾分景仰的神色。

他夢見，他夢見一疊疊的紙幣在他的書桌上跳舞、抓、攫，真把他累夠了。裝、裝、裝得衣袋的縫線都要破裂，雖說還沒弄清牠的數目，但，總該超過他的預料以上吧？這是多麼使人滿意的一回事呀！

況在久已失館，窮居年餘的王先生？

顯然，這是舊傳統文人，面臨新時代改變時的矛盾心靈寫照。他們在阮囊羞澀、生活困窘的情境底下的白日夢，一方面企盼仍能夠博取學生景仰的眼神，另一方面也能夠獲得經濟上的實質彌補。然而因國語普及政策，私塾被迫改為推廣日語的設施，甚至「不合格書房」常被警察取締，反而將他們逼入進退不得峽谷（臺灣日日新報 9626）。對於當年民間書房制度的瞭解，除了曾擔任教師者的現身說法，受教者如何面對舊體制的心態也很重要，書房的學生如何逐漸流失而終至沒落，恐怕也是無法挽回的新趨勢。

1928年臺灣現代文學之父賴和（1894-1943）面對臺灣新的教育環境變革，而在〈無聊的回憶〉一文抒發對傳統書房的恐懼，甚至將它喻為「監獄」，而不得不選擇進日本語教育的公學校。他內心滿是無奈的感慨地評論（賴和，2000〔1928〕：238-239）：

後來上學校去，每天就有半日的自由。在當時，人們視漢文猶較重要，對於讀日本書不太關心，甚至有些厭惡，以為阻礙漢文的教育。我呢？正與他們相反，卻不是歡喜學校的功課，因為到那兒有讓我們自由嬉戲的時間。

提起書房，賴和因受過竹板體罰，而有著相當極其恐懼的情緒與厭惡感。面

對新舊時代的教育環境變革，他的情緒反應與矛盾心態，恐怕也是許多過來人的真誠內心刻畫。著名的文學家張文環（1909-1978），在一篇自傳性的文章〈茨の道は続く〉提到：他出生在山裡的部落，不像都市的小孩，能有玩具或能看戲。所以只能用在書房學習的漢文，看歌仔簿，或吟千家詩，慰藉自己的無聊（張文環，2002〔1943〕：162）。他曾經將書房的童年故事寫進小說〈論語與雞〉，雖然小說的意圖，在於呈現小孩子羨慕下山到公學校念日文的心態，以及相對的民間漢文教育的衰敗。其中有相當多透過小孩的眼光諷刺地刻畫私塾老師處境艱難與荒謬，卻也相當真實地呈現他童年時代在嘉義梅山念私塾的經驗（張文環，1979〔1941〕：65）：

書房的教育方式太單調了。在那裡，先生一天給同學用珠筆點四次教你讀。這就是「授書」。當然啦，這裡說四次，也只是村子裡的孩子們，從山裡來的小孩子只授書三次。最早的一次叫早學，早飯前大約五點左右就得上書房，同學們輪番煮好茶，然後去請先生。先生的住宅就在書房隔壁。必須去請，這也就是去稟告準備好了的意思。在煮開水的時候，另一個同學打掃。茶沏好了，先在孔子壇恭奉一杯，另一杯放在先生座席的桌上，然後去請先生。先生睡眼惺忪地座落，一面啜飲一面抽一筒煙，就在這時同學們朗聲念起來。先生不耐煩似地宣佈：大家把書拿過來。立時，讀書聲停了，同學們把翻開的書本抱在胸口一個個踱到先生桌前。有自信的先站出來，念給先生聽。讀畢，先生便執起朱筆，發出鼻音般的噤聲讀字句你點。

漢學仔的課程大多是以中國古典經文為主，但是從張文環描述的經驗來看，書房授書的經典內容似乎沒有那麼重要。反而讓他印象最深刻的是日復一日的灑掃生活教育，還有學生反覆朗讀課文，及書房先生所教授的讀書聲音旋律。

張文環這段童年對他相當重要，特別是他所學習過的語文教育，讓他日後有能力自行閱讀《七俠五義》之類的章回小說，也讓他在太平洋戰爭時期，在《興南新聞》發表文章鼓吹「應該以臺語作為一個方策，提倡優美的臺語」，並建議政府相關單位「卻實有必要加入臺語的研究」。文中批評收音機播放臺語新聞的播報員臺語低劣不堪，以及某新劇演出臺詞如「賜我真歡喜」之類的語言不倫不類。此外，他也頗欣賞林獻堂、黃純青等前輩，每當在公開場合運用流暢的臺語侃侃而談，偶然出現詩句穿插其間也是極其自然，一點都不裝腔作勢，可見其臺語教養的重要性（張文環，2002〔1942〕：106-107）。由此可見，漢文教育對於日治時代臺灣人真正的意義，恐怕不是深奧難懂的授課內容，而是置身於學習臺灣話的語言環境。語言環境對於人而言，就像是魚生活在水中的悠游自得一樣。置於外來統治之下的臺灣，傳統漢文教育成為一般人學習臺灣話的重要管道，恐怕是特殊情勢之下難能可貴的作為。

書房對於臺灣話的學習與承傳的意義，大多為人們所輕忽，直到 1960 年代

真正研究臺灣語言的學者才給予正面的評價（王育德，2000：106）：

從今日臺灣人的立場來看，筆者認為書房真正的存在意義在於：保存和傳播臺灣話。書房的老師大多已經不在人世，他們也許不同意筆者的說法，認為自己只是傳授聖人君子之學，臺灣話與我無干。但上過書房的人大概會贊成我的看法，他們說臺灣話通常比一般人流利，是支持筆者說法的有力證人。

享譽國際的臺灣語言學家王育德（1924-1985），他生於臺南，幼年及少年時期曾受過書房漢文訓練的實際經驗，他最早的書房老師是臺南的詩人趙雲石（1863-1936）。趙雲石也是臺南著名的詩社「南社」的創始會員之一，1906 年他和連雅堂、胡南溟、謝籟軒籌創南社，1921 年還曾經擔任社長（吳毓琪，1998）。據王育德說，趙雲石教學非常嚴格，但後來趙雲石去世之後，王育德便轉學到叔父王棄人的書房讀書。王棄人很會講古，曾經應學生要求為他們講《七俠五義》之類的故事。王育德中學時代，對歌仔冊產生興趣，相當迫切需要漢字方面的知識，每當放假時自動到叔父的書房報到。後來他發現：書房的老師習慣以文言音來念文章，反而無法正確地唸出歌仔冊白話的優美。不過當他們左猜右想，煞費苦心唸出正確的語音時，才知道是臺灣話的常用詞，讓他高興得如獲至寶。從保存和傳播臺灣話的角度來看，傳統的漢文教育有其特殊的時代意義。在昔日缺乏完整的臺語文教育的情況之下，至少讓唸過書房的學生因而獲得不少關於臺灣話的知識，也瞭解臺灣話同時有兩種語音系統。

## 參、參與民間文學創作的漢文先生

日治時代臺灣書房衰落的過程中，逐漸與官方制式教育的競爭之下，失去原先的活躍舞臺。然而書房的「漢學仔先」並非就此在地球上消失，而是潛伏在社會的底層，如研究者指出臺灣書房衰落，反而造成各地詩社盛行，藉詩社作為傳習漢文的場所（廖振富，1996：25）。除了詩社之外，筆者發現從日治時代乃至戰後，這些舊時代的文人直接或間接參與布袋戲、歌仔戲<sup>1</sup>創作，有的甚至成為著名的「排戲先生」。

<sup>1</sup> 歌仔戲與布袋戲一樣，早創的時代並沒有固定的劇本，完全憑「講戲」的表演方式，而讓演員自由臨場發揮，即所謂的「做活戲」。戰後臺灣相當重要的麥寮拱樂社歌仔戲團，他們曾經聘請許多編劇，其中第一位，也是最重要的一位就是陳守敬（1914-1982）。他在這份工作之前，他還做過電影的「辯士」與代書。值得注意的，他在日治時代公學校畢業，且受過漢文教育，他昔日的基礎語文書寫能力，及歌仔戲班學來俚俗易懂的用詞，使他的劇本如《金銀天狗》、《孤兒流浪記》、《真假王子》、《乞食王子》、《小女俠紅蝴蝶》等大受歡迎（邱坤良，2001：113-114）。

從這個角度，卻正好看到傳統漢文教育的傳播者另一種截然不同的形象，他們並不是躲在書齋當中吟詠風月，而是選擇走向民間大眾，以參與戲劇創作的方式，讓他們優美的語文能力與奇幻的想像力馳騁在戲偶舞臺上。

張文環的〈論語與雞〉，雖然刻意描寫民間漢文教育的衰敗現象，卻也讓我們瞭解這些「漢學仔先生」的講古能力，在臺灣民間的生活具有相當有吸引力的

（張文環，1979〔1941〕：69）：

一旦下了雨，村子裡的雜貨店口，賣起了炸豆腐，老人們便聚在那兒賭起錢來。他們吹著氣吃剛出鍋的豆腐喝酒，先生當然也不能不參加他們。先生喜歡喝酒，並且很會說些故事讓大家高興，講到列國、三國，大家便會停止賭錢，各出一份錢買豆腐和酒，在那兒享受一番桃園三結義的氣氛，於是店頭便辦喜事一般地熱鬧起來。那種熱鬧勁，加上忙碌地打在地面上的雨腳，先生的嗓音便越發地增加一份熱力。

漢文先生除了授書之外，還有特殊的本領就是講古，如這裡所舉的例子「列國」、「三國」，可能相當於布袋戲常演的《孫龐演義》、《封劍春秋》、《三國誌》等戲齣。或許我們可以大膽思考，是否這些漢文先生也會將這些演義小說的故事，轉述給布袋戲主演瞭解，讓他們將故事轉變成舞臺表演？甚至直接參與布袋戲的戲劇創作？

布袋戲的主演藉由他人閱讀章回小說的口述故事，再轉換為戲劇表演的情形時有所聞。據說臺北新莊的老秀才蘇清雲，曾經將他所看的古書，如《濟公案》、《彭公案》等章回小說故事，講給小西園的許天扶（1893-1955）聽，再由許天扶重新處理成戲劇表演（林明德，1999：35）。

傳統漢文先生與布袋戲主演的合作，除了這種被動式地講述章回小說之外，甚至也會主動參與創作天馬行空的自創故事。戰後許多參與布袋戲的創作的，不是「漢學仔先生」，就是有相當漢學根基的老先生。著名的排戲先生吳天來（1922-），原本是李天祿聘請來教小孩學漢文的老師，他曾與臺灣許多著名掌中班合作編劇，包括亦宛然的《四傑傳》、《琴刀風劍鈴》，新興閣的《斯文怪客》、《大俠百草翁》等，進興閣的《大俠一江山》，正五洲呂明國《儒俠小顏回》，劉清田《一代妖后亂武林》、《天地情仇》、《天地大劫數》等，及劉勝平的《多情流星劍》、《流星海底城》等。

1950年代曾幫寶五洲鄭壹雄編過《文中俠血戰乾坤山》、《神行俠血濺陷空島》、《神行俠血戰骷髏幫》、《天山十三俠》等戲齣的蔡輝昇，是嘉義新港一帶的漢學先生，平日以開設漢藥店為業，而天馬行空的戲劇創作是他個人的興趣。蔡輝昇除了曾經幫鄭壹雄排過戲之外，也曾經替南投新世界陳俊然排過戲。

嘉義東石的黃傳心（1895-1979），自幼師承趙鵬冲秀才，除了加入詩社作詩、教授漢文之外，據說對地理、命理、絃管、技擊等無不精通。戰後，曾任虎尾區署

秘書、虎尾中學教師、虎尾糖廠文書，雲林縣文獻委員會編輯等職務，收集過不少雲林民謠，也曾為五洲派編過布袋戲齣《虎兒道祖》等（黃哲永，1995）。但詳細的情形，還需更多的田野調查資料來證實，據筆者調查，除黃傳心外，黃海岱的徒弟胡新德之兄胡國定，也曾經參與過此戲的編劇（陳龍廷，1994b：199）。劇中主角乃老虎修煉變人形，故名之「虎兒道祖」。此劇曾風行於朴子、新營一帶，每到日落黃昏，鄉民爭相走告：「虎兒 to beh 出來啊！虎兒 to beh 出來啊！」一到晚飯後，大都趕到戲棚等著看這齣布袋戲。黃傳心與五洲園第二團的黃俊卿往來甚密，據說他曾講述許多「拳頭古」，給黃俊卿作為創作靈感，例如練功夫的三要訣「看會準、拍會著、攻會入」，讓主演據此而進一步在情節上發揮。

## 肆、傳統文社的祭祀劇場

從現代知識份子的角度來看，傳統的詩社、文社可能僅止於相當一般的社團組織而已。筆者偶然從史料卻發現：傳統文社的祭祀活動，竟也將聘請掌中戲表演列為不可或缺的項目之一。藉著史料的耙梳，可幫我們釐清傳統文人結社與布袋戲之間的互動關係，還有整個社會的特殊氛圍。

日治時代彰化的文藝活動，大多以詩社、文社的形式組成。彰化較著名的文社，除了友賢社，還有崇文社、櫟社。據 1963 年彰化詩人吳尚花所寫的〈友賢社沿革〉，該社在同治壬申年（1872）創立，由吳德功、吳德林、世得昌、賴萬青、謝振聲、陳捷華、吳學源、李文發、李文勤、白一聲、黃查畝等的 11 位發起人的子孫承傳，至今已傳至第四、五代子孫。從社員賴宗煙所撰寫的〈友賢社祭祀紀盛〉，可以瞭解該社的祭祀神與演戲的情景（蔣敏全，2008：94）：

定期輪值祭祀文昌帝君。當其時也，飲酒高歌，吟詩擊鉢，切切思思，和樂融融。八音齊鳴、野臺演戲、熱熱鬧鬧、喜氣洋洋，堪稱賓主盡歡、里民同樂。

引文所提及的「野臺演戲」，據世文萊在明治 39 年（1905）紀錄的祭祀禮儀明細表（蔣敏全，2008：112），他們每年以佃農租金十五圓來辦年會，祭拜前五日先出帖通知社友。而應辦的祭儀物品，除了分給每年卜得爐主、頭家的小五獸五座（即糖塔與龍鳳），還有就是祭拜需要的大五牲壹付、中菜碗六碗、足大花一仟（即金紙）、黃柑燈一對，以及午後請社友飲福的酒席一筵。此外，還必須準備「掌中戲一臺」。

民間傳統漢文社會因每年輪流祭祀文昌帝君，而聘請戲團來表演，是可以瞭解的，但為什麼 1905 年的祭祀禮儀還標明布袋戲班？這是饒富趣味的問題，可惜資料所提供的僅到此為止，無法讓我們繼續瞭解他們通常邀請那個掌中戲班或

演那些戲齣。筆者認為可能的原因之一，應該是掌中戲班比起大戲而言，戲金相對低廉。根據臺灣總督府文教局社會課 1928 年的戲劇普查報告《台湾にける支那演劇と台湾演劇調査》得知，戲金酬勞方面，臺灣劇團一般團員十五人到二十五人，每天開演的酬勞約十五圓至二十圓；而掌中戲班的每日酬勞，約七、八圓至十一、二圓左右（陳全永，1932：9-11）。

不過，參與文社的成員，很多是地方的仕紳文人，對他們而言經濟不盡然是最主要的考量。因此第二個重要原因，可能與二十世紀初中臺灣一帶仕紳曾參與布袋戲的變革有關，因上行下效的影響所及，而邀請掌中班表演儼然成為某種時尚流行。

1902 年左右，臺中的「集成樓」掌中班，不僅受到地方仕紳支持，而且還遠赴臺北在大和行、慈聖宮等地表演。這團掌中班的成員共八名，都是出身子弟館，最特別的是他們的表演言語，所謂一半操官腔，一半操臺灣話（土語）。發起的富紳包括吳鸞旂、楊吉臣、蔡蓮舫等人（臺灣日日新報，1902.04.30）。其中，楊吉臣曾擔任彰化街長，明治 38 年（1905）與吳德功等人創辦彰化銀行，也是 1917 年籌組崇文社的發起人之一。二十世紀初在中臺灣一帶，曾出現布袋戲的變革。他們從推動純京劇的「彰化大羅天北京調曲館」，但似乎水土不服，沒幾年就解散，到採取北管後場音樂及唱腔，而對白改採一半操官腔，一半操臺灣話的語言，可說是一場由地方仕紳所推動的戲劇語言改革。因此我們或許可以瞭解傳統文社的祭祀劇場將掌中戲列入必備項目，可能與當年地方仕紳參與戲劇改革的氣氛有關。

## 伍、布袋戲的漢文表演

昔日的漢文教育對布袋戲創作的影響，不僅是臺灣話與基礎書寫能力的訓練，布袋戲的文戲，如詩詞問答、談經說史、聯對、字猜等戲劇內容相關的創作，很可能與民間漢文教育息息相關。

臺北掌中班師傅李天祿（1910-1998），在訪問中也提到他七歲時（1916）在臺北同文齋學堂，學習漢文的經驗（李天祿，1991：51）：

長到七歲我開始入學堂讀漢文，當時日本政府尚未限制私塾和書房，有些日本人也很喜歡學漢文臺灣本土的文學傳統還是以「漢文詩」為主流。（一）我每天早上拖著長長的辮子到石橋仔頭的「同文齋」讀書。從「上大人、孔乙己、化三千、七十士、爾小子、八九十、佳作仁、可知禮也」背起，在描紅學寫字。我還記得描紅的本子只有兩頁，上面印著相紅邊的字，小小薄薄的一本。然後接著

念「人之初」、《昔時賢文》<sup>2</sup>、《四書》、《千家詩》、《唐詩》、  
《漢史》、《唐史》、《宋史》、《明史》，我只讀到《唐詩》。  
啟蒙老師是同宗的叔公李悌欽。

不過，掌中班報導人似乎有誇大之嫌。江肖梅在一篇紀錄昔日漢文教育的〈書房〉提及：當年書房的教科書，包括啟蒙的《三字經》，之後好學者念的是《大學》、《中庸》、《論語》、《孟子》等合稱的「四書」，還有《易經》、《書經》、《春秋》、《禮記》等「五經」。但日治時代之後，一般臺灣的漢文教育大都省略這些古文，而改讀《千家詩》、《聲律啟蒙》、《幼學瓊林》、《唐詩三百首》、《指南尺牘》等教材（江肖梅，1943：23）。因此李天祿在書房學過的課程，大約只有《三字經》、《昔時賢文》、《四書》、《千家詩》、《唐詩》而已，並未真正讀過中國各朝代的史書。李天祿自認為，他和叔公學的《三字經》、《四書》，對他往後的戲劇生涯產生很大的幫助，而這些基礎的語文教育課程，就夠一位布袋戲主演在舞臺上盡情發揮。

布袋戲主演與傳統漢文教育的關係密切，除了某些漢學仔先曾參與創作劇本，有的主演從而學習文言音的聲韻，甚至將漢文朗讀轉化為表演內容。尤其是表演讀書人的角色，往往以文言音來加強文雅的氣質，使整個表演不致於太缺乏說服力。例如黃俊卿的《忠勇孝義傳》運用文言音使用的場合，大多是配合增加成語的使用頻率，包括「青天白日」、「擋住去路」、「通報名姓」、「朗朗乾坤，清平世界」或「君子愛財、取之有道」等，這些詞彙以華語念起來，沒什麼白話與文言的差別，但是在臺灣語的環境，突然穿插的文言音，對於觀眾耳朵的語音判斷而言，是相當鮮明而特殊的。運用文言音，以及來自臺灣漢文教育的古文詞句，顯然目的在於增加口頭表演的可信度，或因文戲品味的而形成一種特殊的表演風格。對於戲劇表演而言，重要的是如何活用這些來自漢文先生的基礎語文知識，不過如果不要讓這些分析流於模糊的印象，就必須將布袋戲的口頭表演謄寫為書面資料。

以下根據筆者所蒐集謄寫的，包括黃俊卿的《白玉堂》、黃俊雄的《六合魂斷雷音谷》、蘇志榮的《儒俠小顏回》、陳山林的《南俠翻山虎》、柳國明的《萬花樓》、廖英啓《孫臏下山》，還有李天祿的口述劇本等，至少可以發現：從最基礎描紅習字本的口訣轉化、活用《昔時賢文》的文句、《幼學瓊林》的宇宙與混沌之辯、將《易經》乾卦與戲劇情節、源自《千家詩》的四聯白、融合《論語》、《孟子》篇名而成的四書對，科場問試的四書謎猜，還有出自《官音彙解》的套語等，都可以看得到來自臺灣民間漢文傳統的內容。

### 一、描紅習字化為功夫口訣

李天祿在臺北同文齋念漢文時，描紅習字本是一般學生學習寫字的教材。而作為學生的他，連學寫字的描紅內容也必須熟背：「上大人、孔乙己、化三千、

<sup>2</sup> 原紀錄者誤寫成「昔時嚴文」，筆者自行改正。

七十士」等。完整的描紅習字本內容如下（江肖梅，1943：23-24）：

上大人、孔乙己、化三千、七十士、爾小子、八九十、佳作仁、可知禮也。習字奉呈、氏名。

布袋戲的表演中，經常可以聽到將這些習寫字教材的內容改裝，當作口頭表演的題材，如陳山林主演的《南俠翻山虎》，劇中角色「大佛俠」曾傳授「變化千萬招」功夫口訣，顯然將漢文教育的傳統當作創作題材，別有一番趣味（陳山林，1989）：

上大人、孔乙己。  
Hoah 三聲，攏 chiâu 死。

布袋戲主演天馬行空的自由創作，當然並非完全依照書面語的表演，而是結合布袋戲原有自由活潑的創作能量。描紅習字的「上大人、孔乙己」，必須以文言音唸誦，才能傳達其特殊味道；而「Hoah 三聲，攏 chiâu 死」，則是來自生活的語言，純屬白話音。傳統書房課程的古文，雖是臺語的文言音，仍是我們日常生活的一部份。這些複雜的因素混雜在一起，使得布袋戲口頭表演所呈現出來的是文言音與白話音混雜的風格。

## 二、源自千家詩的四聯白

布袋戲的四聯白的來源，除了出自戲班學徒之間的承傳，還有出自民間漢文傳統的古代的詩句，如《唐詩三百首》或《千家詩》等。以掌中戲的腳色而言，除三花偏好白話的聯白，其餘的都可運用古代詩句。依照筆者觀察，1990 年代之後的布袋戲語言，似乎有逐漸偏好大量運用唐詩的趨勢，目的不外乎彰顯文人的氣息。例如從柳國明《萬花樓》的範例來看，他習慣將孟浩然的〈春曉〉運用在屬於正派的中年女性角色，而年長男性腳色的「老生」則吟詠張繼的〈楓橋夜泊〉。

布袋戲最偏好的大將軍上場四聯白，應是來自《千家詩》明世宗所作的詩〈送毛伯溫〉。依據筆者所收錄的表演文本，至少有五齣以上實例，但只有呂明國、許王的四聯白與〈送毛伯溫〉的詩句完全吻合，其餘多少都有些微的差異（陳龍廷，2008：160）。這首詩在臺灣民間是相當耳熟能詳的，而且是以臺語文言音來吟詠的詩句。即使不同的藝人可能會更動細節，不過一般掌中班主演都喜歡運用這首詩來彰顯大將軍的凜然氣勢，其四聯白內容如下：

大將南征膽氣豪  
腰橫秋水雁翎刀

風吹鼉鼓山河動

電閃旌旗日月高

此外，布袋戲齣皇帝上場的四聯白，有的喜歡擷取《千家詩》唐代詩人王建<sup>3</sup>的〈宮詞〉做為四聯白，而且大多已將原詩的「五色雲車駕六龍」改為「五色雲車戴九龍」，如下：

金殿當頭紫閣重。

仙人掌上玉芙蓉。

太平天子朝元日。

五色雲車戴九龍。

以上兩個四聯白範例，顯然都將原詩八句擷取前四句而來。其次，四聯白的部分文句民間藝人往往有所更動以符合劇情。例如廖英啓《孫臏下山》的王翦，似乎因奉命併吞六國，而不只是「南征」而已，而將詩句改動為「奉征」。至於皇帝四聯白的範例，幾乎沒有聽過民間藝人按照原詩「五色雲車駕六龍」來唸誦表演的。很可能的原因是原詩的皇帝形象，有著濃厚的仙道思想，似乎不如民間舞臺上「頭戴九龍冠」的皇帝那麼容易令人平易近人（陳龍廷，2008：162-165）。

### 三、作為口頭表演的四書

四書，是南宋著名理學家朱熹將《大學》、《中庸》、《論語》、《孟子》這四部著作彙集刊行的總稱，也是科學考試出題的依據而成為廣為人們熟記的教材。如此生硬的古典經文，如何轉變為趣味可親的布袋戲表演，是很有趣的問題。這些相關的布袋戲表演文本，主要可分成兩種類型：文字遊戲，以及結合劇情的漢文表演。

#### （一）文字遊戲的類型

文字遊戲的類型，比較常見的四書對、四書謎猜。以下所舉的範例，是來自「科場問試」（kho-tiû° bün-chhì）。「科場」即考試的地點，「問試」指口試，或面試。這種戲劇情境的口頭表演，可說是結合所有臺語的文字遊戲，無論是謎猜、盤嘴錦<sup>4</sup>（pôa°-chhùi-gím）、作對仔、接龍等（陳龍廷，2008：223-229）。

四書對，大多是承傳自前輩布袋戲師傅，是以輕鬆幽默的方式，將四書

<sup>3</sup> 一般坊間通行本將此詩當作宋代詩人林洪的作品，但研究者卻認為作者是唐代大曆年間的進士，以新樂府見稱的王建：「今據全唐詩，題王建作，在其名作宮詞百首中。」（葉國良，1988：195）

<sup>4</sup> 動詞的「盤」，本身就有轉換的意思，如旅途中換車，稱「盤車」，或一句話從甲傳給乙，稱為「盤嘴舌」。「盤嘴錦」也叫「盤嘴花」，通常解釋為為小事爭吵鬥嘴（董忠司，2001：1053；陳修，1991：1392），但思考其原意，將類似的語言翻來覆去，傳來傳去，相當華語的繞口令。本文以「盤嘴錦」來指稱布袋戲口頭表演中的繞口令。

當作趣味的語言遊戲。以四書作為遊戲的標的本身，就具有濃厚的漢文味道。例如出自《孟子》的篇章的聯句為題，則對以《論語》的聯句（黃俊雄，2005）：

主考官：Niâng Hüi-ông lêng Kong-sun Thiú〔梁惠王令公孫丑〕，  
 chhéng kà-bûn chài lí-lí-siōng〔請滕<sup>5</sup>文在離婁上〕，  
 ch,,n-sim kò-chú hăk-bân-chiong〔盡心告子學萬章〕。  
 怪老子：He Öe Lêng-kong khián Kong-iá Tiông〔衛靈公遣公冶長〕，  
 chè Thài-pek î hiong-tóng tiong〔祭泰伯於鄉黨中〕，  
 sian-chìn lí-jîn bú pat-çk〔先進里仁舞八佾〕。

主考官：Oh? Chiah-ê 冊你攞看透透？

怪老子：He 逐本我攞 mā 看著，he 我 teh 念--ê hiah 攞 mā 看透透 tö 著啦！

這七字一句的聯句，其實是將四書的篇章名重新排列組合。出題者已經將《孟子》的〈梁惠王篇〉、〈公孫丑篇〉、〈滕文公篇〉、〈離婁篇〉、〈盡心篇〉、〈告子篇〉、〈萬章篇〉等組成有意義的文句，不單是巧妙連綴篇名，還有大意在。連綴組成的意思是：梁惠王命令公孫丑，請騰寫文章在籬簣上，全心全意告誡孩子，要學好萬篇文章。對者也必須想辦法將《論語》的〈衛靈公篇〉、〈公冶長篇〉、〈泰伯篇〉、〈鄉黨篇〉、〈先進篇〉、〈里仁篇〉、〈八佾篇〉等篇名組成文句，這則巧思的對聯箇中大意是：衛靈公派遣公冶長，在鄉黨中舉行祭祀泰伯的典禮，祭祀之前，先進奉「李子仁」，再跳八佾舞。

而四書謎猜，謎題是「子張學干祿的上一句」。考生劉三、怪老子卻聽成「厝頂拍 kan-lōk」的諧音笑話，最後在守門將軍無意間的閒談言語，卻令人出乎意料地幫助二齒想出答案，可說使得表演藝術的趣味橫生。其實這道問題，是考驗回答者是否將整本《論語》倒背如流的功力。「子張學干祿」出自《論語·為政》第 18 則，而第 17 則是：

子曰：「由，誨女知之乎！知之為知之，不知為不知，是知也。」

以往赴科舉考試的舉子或民間漢文先生，對於《論語》的熟稔程度已是倒背如流。如果缺乏這種的功力作為前提，是不可能猜得出其中的標準答案的。

## （二）融合劇情的漢文表演

結合劇情的漢文朗誦表演，最自然的應該是隨著《三國演義》的戲劇發展而吟詠相關古文。例如諸葛亮的〈出師表〉及〈祭周瑜文〉，不但必須以流利優美的文言音吟詠，而且要配合戲劇人物的特殊內心情感（貓哭耗子），

<sup>5</sup> 此語音「kà」，可能黃俊雄一時口誤。國名或姓氏的「滕」應念 têng（沈富進，1954：182）。

才能不失其風流瀟灑的神采（陳龍廷，1991：21）。

以下舉文戲當中的對答為例，《六合魂斷雷音谷》秘雕與酒樓女子文玉之間的舌辯內容如下（黃俊雄，1979）：

秘雕：哦！查某囡仔，你 koh 有讀書 neh, h-h° ! Chhut-kháu sêng-chiang  
〔出口成章〕啊！Ha° ? Án-ne 好，有對手。Thiau-tî 聽 hâ° !  
Iú-bí-giōk i-su un-tōk jî-chông-chu 〔有美玉於斯韞匱而藏諸〕，  
kiû-siān-kè jî k̄ jì 〔求善賈而估之〕？  
文玉：K̄ jì chài 〔估之哉〕！估之哉！Ngô thài-kè chià-iá 〔吾待賈者也〕。  
秘雕：你 to 愛真好價才 beh 賣嗎？

秘雕所朗誦的「有美玉於斯韞匱而藏諸」等文句，出自《論語·子罕》第 13 則，原文是子貢與孔子之間的應答，子貢設個比喻問孔子，如果有一塊美玉，是要放在寶盒內收藏，還是要求識貨的賈人而賣？這裡的美玉，是用來比譬孔子。而孔子的回答也很巧妙，因為有道德學問的人，當然要入世造福人群，但是不能求售於人，而是待賈而估。而放在布袋戲的劇情安排，卻將應答對象的女子，其名「文玉」，正好與這則《論語》比喻的「美玉」相呼應，而待賈而估的語意，也與她「賣面不賣身」的堅貞，有異曲同工之妙。

其次，作為冒充者學舌的反諷。黃俊雄布袋戲《大唐五虎將》，其中性格相當粗獷的山大王羅太保，一見到假冒郭子儀的王奇時，他們之間的對話如下（黃俊雄，1982）：

羅太保：E-i，聽-ì 講，郭子儀，你 tö 是 chài-ko pat-táu 〔才高八斗〕，  
而且你 ê 武功也練誠好，今仔日 è-tàng 來到我羅家寨，真是阮  
兄弟 sam-seng iú-hēng 〔三生有幸〕。

王 奇：是啦！Tài-Hāk 〔大學〕、Tiong-Iông 〔中庸〕、Sù-Su 〔四書〕、  
Nḡ-Keng 〔五經〕、œg-Chiōh-Kong 〔黃石公〕、Sam-Tho 〔三  
韜〕、Sù-Liāk 〔四略〕、Sun-Chú 〔孫子〕、Chiàn-Chhek 〔戰策〕  
攏總愛讀。

羅太保：喔--，tài-hāk 〔大學〕！

王 奇：是！阮先生 tö 是 Lí-Pçk 〔李白〕，叫做李學士、hän-lîm 〔翰林〕  
大學士。Tài-hāk chi-to 〔大學之道〕，chài-bêng-bêng-tek 〔在明  
明德〕，chài-chhin-bîn 〔在親民〕，chài -chí-i chî-siān 〔在止於  
至善〕。Tì-chí jî-hiō-lêng-tèng 〔知止而后能定〕，定而后能 chêng  
〔靜〕，靜而后能 an 〔安〕，安而后能 lü 〔慮〕，慮而后能 tek  
〔得〕。Tì-s̄-sian-hiō 〔知所先後〕，tö-chek-k,,n-ì 〔道則近矣〕。

羅少保：〈？尾句 kám~是 chek-k,,n-tō-ì 〔則近道矣〕？

王 奇：攏總 sio-siāng [相像] 啦！

羅太保：喂！老細仔！伊 teh 講 he，我 ah-á thia<sup>o</sup>-lûi [鴨子聽雷]。你 kám 聽有？

雖然這裡使用的成語，如「才高八斗」、「三生有幸」等文言音的，都並非書生，而是在粗鄙無文的山大王。不過，文言音的比重上，兩個角色還是有所差別，假冒郭子儀的王奇，刻意展現一大段的文言音，與山大王羅太保相較之下更是明顯的對比。王奇，可能代表許多臺灣民間藝人對於傳統文人的想像，他們總是吊書袋子、開口閉口總不忘要搬出古書，講話總要引經據典，甚至輕易就可以背誦經文。

值得一提的範例，是蘇志榮表演他的師傅呂明國最著名的戲齣《儒俠小顏回》。這齣戲最早是由排戲先生吳天來，與呂明國共同創作的。他們將《論語》的人物化為掌中世界的人物，主角名字「尼山大儒俠小顏回」、「周遊萬邦勝孔子」等，顯然都是揉合《論語》的典故。因此他們的談吐，當然是要引經據典，「小顏回」既然是與顏回有關，當然少不了「子在，回何敢死？」或「一簞食，一瓢飲，在陋巷，人不堪其憂，回也不改其樂。賢哉，回也！」之類以臺語吟詠的著名文句。雖然目前尚未發現呂明國的原版，不過從其門徒蘇志榮的演出版本，仍可一窺究竟。戲齣的表演仍不脫東南派／西北派的善惡二元論：西北派烏色太陽盟教主「百頭獅子地龍俠」要消滅三教，挑戰東南派尼山孔子門的教主周遊萬邦勝孔子，雙方約定在生死決鬥臺一決雌雄。小顏回代替他的老師前去赴約，其對白如下（蘇志榮，1990s）：

小顏回：老先覺到位。小顏回有禮了。

古靈官：免！小顏回嗎？

小顏回：正是在下。

古靈官：恁師父周遊萬邦勝孔子，為怎樣無來？

小顏回：有事，弟子服其勞；有酒食，父兄 chōan（饌）。

古靈官：這是按怎講？

小顏回：有好 ê 物件，咱做序細 ê 人，tō 愛 h<sup>3</sup>序大先用；有代誌，做序細 ê 人，愛落來做。叫做「有酒食，父兄饌；有事，弟子服其勞」。老先覺，請問高名？

古靈官：嘿嘿！我一 ê 名，叫做「神秘古靈官」。我就是代表烏色門 ê 教主「百頭獅子地龍俠」到位。恁東南派快快投降，歸順阮 ê 教主，後來吞食萬教，一統世界，做一 ê 宇宙 ê 至尊。按爾，恁東南派 ê 人 chhiah ò-tàng 活命；若者不肯，相信免外久，恁整個 ê 東南 tō 愛 chiâu（齊）滅。

前去生死決鬥臺赴約，顯然並非有趣或輕鬆的差事，而小顏回毅然慷慨

地代替他的老師出征，並非憑藉著血氣之勇，而是對師父的敬愛之心，所謂的「有事，弟子服其勞」，典出自《論語·為政》，原文如下：

子夏問孝。子曰：「色難。有事，弟子服其勞；有酒食，先生饌，曾是以為孝乎？」

孔子與子夏談論孝道的問題，是父子之間的關係。而掌中戲則略脫離其原始脈絡，而以這句話來說明師徒關係，或許更能彰顯民間藝人所持的「一日為師，終身為父」之類的信念。小顏回代表老師周遊萬邦勝孔子前去赴約，正好將這句古典經文去頭去尾之後的新詮釋。一方面，藉由文言音與經文的吟詠而讓觀眾與漢文的傳統相連結，另一方面，也不拘泥於經文的原始脈絡，而藉此重新架構善惡的二元論述，由此打開另一個戲劇的想像世界，而塑造出「顏回夭壽戰國海、孔子七劫犯春秋」的架構，顏回為了「人而無信，不知其可」的信念而終究死在戰國海，而最後孔子為何「脫三魂、走七魄」要找尋顏回魂魄？一連串的好戲，竟然是脫胎自論語對話「子在，回回何敢死？」，不由得讚嘆民間藝人的創造力。

#### 四、幼學瓊林的混沌理論

童年時代的李天祿曾經赴臺北同文齋學習漢文，他提到的課程包括著名的《幼學瓊林》。這本臺灣民間漢文書房常見的教科書，可說是古代知識的百科全書，是駢體文寫成的，內容包含天文地理、為人處世之道等。最初的編著者是明末的西昌人程允升，至清代由屢試不舉而後回鄉隱居，以著書刻書印書販書為業的鄒聖脈（1691-1762）作了增補注釋，更名為《幼學故事瓊林》，而成為流傳甚廣的啟蒙教育名著。筆者所蒐集的版本《重增繪圖幼學故事瓊林》，是後來民國初年蔡東藩進行增補的（蔡東藩，1974）。

以下表演文本出自《六合魂斷雷音谷》，兩個新角色混沌先生、宇宙先生之間的舌辯。其對話如下（黃俊雄，1979）：

混沌先生：Khè-súi〔稽首〕！貧道，Hûn-Tün〔混沌〕先生。

宇宙先生：H-h-h-h！Ah 我 Ú-Tiü〔宇宙〕先生。

混沌先生：到底是混沌 khah 大，抑是宇宙 khah 大？

宇宙先生：<？Ài！當然嘛是宇宙 khah 大。

混沌先生：唉啊！你真愛作大 neh！Hah°，我 che 混沌是未開天地，謂之混沌哦。Ah 你混沌，是啥物意思？

宇宙先生：唉！宇宙是 pau-l² bân-siòng〔包羅萬象〕，所有 j...t-gōat-chhe° sam-kong〔日月星三光〕，攏 t,, teh 宇宙間啦。天地嘛是 t,, teh 宇宙間 neh，H-h°。Ah 你 che 混沌是未開天地，但是 chit

個混沌嘛是 tiám t,-teh 我 che 宇宙間。

混沌先生：混沌是啥物？

宇宙先生：混沌，一粒 ná 雞蛋嗎！雞蛋啊，了後才 piak 破。Piak-破，hun〔分〕作雞蛋清 kap 雞蛋仁啊，Hah°。雞蛋清，是 khah 輕 ê 物件，tö 是變作空氣；雞蛋仁，是 khah 沈重 ê 物件，是變作土地。所以 neh，khêng-lìm〔瓊林〕有一句詩 t,-teh 講。講：「hün-tün chh--khai〔混沌初開〕，khian-khun sí-tián〔乾坤始奠〕。氣之 kheng-chheng〔輕清〕，siöng-hû〔上浮〕者為天；氣之 thiông--tök〔重濁〕，hä-gêng〔下凝〕者為地」，che tiöh 是混沌 ê 意思。所以 che 混沌 tiöh 是 t,-我 che 宇宙 ê pòe-âu〔背後〕。

布袋戲的角色創造，往往藉著漢文傳統而吸取靈感。這齣戲的兩個神秘人物混沌先生、宇宙先生甫一出場，也是引經據典來說明自己名字由來，而且雙方辯論的焦點是誰大誰小，或誰先誰後。宇宙先生相當霸氣地以宇宙之浩瀚自居，也就是包羅萬象，不但包含天地，連日月星也包含在內，口氣不小。混沌先生則以《瓊林》說明宇宙誕生源自於混沌，而朗讀的文句，應出自卷一〈天文〉：「混沌初開，乾坤始奠。氣之輕清，上浮者為天；氣之重濁，下凝者為地」。有趣的是，布袋戲主演以白話的比喻來說明，讓觀眾瞭解古典書籍裡宇宙誕生的知識：最初始的世界宛若雞蛋，由此迸裂開來而有天地。雖然這樣的辯論宛若童戲一般，而兩種觀點互相平行，前者著眼於空間大小，後者卻針對時間的先後順序，雙方結辯起來並沒有什麼標準答案。但《瓊林》的論點，卻頗像目前天文物理學的宇宙大爆炸理論（Big Bang）。英國當代物理學家霍金（Stephen Hawking, 1942-）致力於研究支配宇宙的基本定律，他的著作《時間簡史》，說明了愛因斯坦（Albert Einstein, 1879-1955）的廣義相對論所隱含的時空起始於大爆炸、終結於黑洞的結論。經由民間藝人活潑解釋《瓊林》，闡述其所蘊含的古代的哲學思維，橫增不少趣味，而且正好與當下主流的科學理論有交互呼應的味道。

## 五、戲說易經

易經，雖然列儒家經典之首，卻是占卜之書。其外蒙著一層神秘的面紗，而內卻蘊藏至深至弘的哲理，可說是古人對自然與人世間的變化規律的認識框架。不論陰陽八卦的思維推測的正確性如何，但是如何將來自卜筮的經文與舞臺戲齣結合在一起，確實是相當特殊的考驗。

以下範例出自《六合魂斷雷音谷》，當六合無法對付強敵五雷天師，眾人坐困愁城之時，宇宙先生與矮仔冬瓜討論未來的對策，他建議要去尋找當今的皇帝，其理由竟然與《周易·乾卦》有關，內容如下（黃俊雄，1979）：

宇宙先生：我講 h<sup>3</sup>你聽啦！皇帝雖然是 böe sio 拍，~ -koh 真命天子，hà 作聖人，天下才一個聖人 niä-niä。因為皇帝 ná chhöe--著，介紹 h<sup>3</sup>恁師父六合逐家見面，án-ne 恁師父 tö 愛跳一級。Ah 跳一級 neh，然後 to-beh kap chit 個五雷天師爭鬥 tö 無啥物困難。

矮仔冬瓜：Ah 你宇宙先生 t,, teh 講話，我攏 chiä°無愛相信。啥物叫阮去 chhöe 皇帝，抑 beh 去 tó 位 chhöe？皇帝是 t,, he 京城。？我 che 草地困仔，我算--起來是~ chiä°流氓，也~ chiä°太保--咧，我 che 矮--仔冬瓜 ná 去見著皇帝，~-tö 去 h<sup>3</sup>掠去剗？

宇宙先生：Böe 啦！當今皇帝 hà 作嘉靖君，chit-má 已經打扮白身，到江南地面去 t,, teh 雲遊啊！Ta° 去 chhöe，我看是 chhöe 會著。Che 我解說 h<sup>3</sup>你聽啦！因為五雷天師 neh，伊 ê 運命，行到第五爻：hui-liông chāi-thian〔飛龍在天〕。Chit 個「飛龍在天」，tiōh 是 hà 作 j...t-chèng tong-tiong〔日正當中〕。Ah 恁師父六合才到第三爻，hà 作：hçk-iök î-ian〔或躍于淵〕啦！Chhiân-像 he 龍出世，抑 án-ne h-h° 已經是目 chiu tú 才剝金啊，ah t,, hia 想 to-beh 飛、beh 跳--起來 niä-niä！但是 tö 愛見--著當今 ê 皇帝了後，才會跳到第四爻，hà 作：chiong-j...t khiân-khiân〔終日乾乾〕。抑「終日乾乾」ná 跳過 tö 到第五爻「飛龍在天」，to-beh kap chit 個五雷天師拼，才有拼。Ia ná chit-má 拼--落去到 té，恁師父現死。

這齣戲的邪惡大魔頭五雷天師，氣勢已達第五爻「飛龍在天」，即日正當中的地步；而六合則處於第三爻，就像是剛誕生的龍，眼睛才剛張開而已。如果六合見到皇帝，才可能晉升一級，成為第四爻。顯然，這裡的表演策略，將《周易·乾卦》的六爻當作不同強度，並以此來定位敵我之間的局勢。當強敵已處於飛龍在天，而我方只有再尋求支援才能夠突破困境。雖然對照《周易》經文內容，顯然表演文本出現一時的口誤，而將第三爻「終日乾乾」、第四爻「或躍于淵」講顛倒。這似乎也說明了這齣戲，是主演者隨口拈來即興而成的表演；偶而的小瑕疵，只不過是一小顆「美人痣」。

## 六、昔時賢文的嘲諷

布袋戲的武戲，除了強調各式武器的對打招式之外，必須要塑造風雨欲來的氣氛。武戲的衝突、對打，可說是最後「不得不」的結果，而動武的心理動機是相當值得思考的。對立的雙方往往透過言語而產生衝突，言語的衝突過程，無論是試圖以理服人，或以言語的氣勢壓人，可說是布袋戲口頭表演相當重要的訓練之一。武戲之前的言語衝突，有時不僅充滿挑釁的火藥味，也有可能語帶幽默詼

諧。臺灣戰後戲園布袋戲許多著名的主演，幾乎都很擅長製造這類的言語衝突，而不是如某些戲班，可能直接了當說「來者何人，報名受死」，或「留名納命--來」，雙方報上名之後，就開始整個舞臺打得日月無光。以下舉一則黃俊卿早年在鈴鈴唱片灌錄的《白玉堂》為例（黃俊卿，1964）：

白玉堂：啊？原來是斗天宮 ê 道長？

龐天元：正是神劍龐天元。（鼓介）

白玉堂：今夜 chit 款態度，我看無？現在準備 hit 濟人 kah 我圍咧，按爾啥物意思？

龐天元：哈哈！你以前 iah 去採藥 ê 時陣，刳死我幾 ê 門徒。正是 chhöe 你無；抑你家已對南海斗天宮來，明明自投羅網。你看著我鋼鐵 ê 陣容，你 ò 驚！快快跪咧面頭前，受死！〈免勞動干戈，一劍送你歸天；動手 ê 以上，歸身軀變成肉醬。〉

白玉堂：一人敢死，萬人不敵。你用 chia-ê 烏鴉之眾 kah 我圍咧，你想講我 ò 懼怕~？那按爾，錯誤！自古人言講：「萬星之光，不及孤月獨明」。

龐天元：Ê？按怎樣解說？

白玉堂：咱那 hit-lö 月光暝 ê 時陣，只有 kan-nä 一個月娘 niâ-niâ，就可以照耀世界，感覺真光啦。

龐天元：Hmh！

白玉堂：月暗暝，你 koh hit-ê 星光幾那萬粒，嘛感覺無光。我可比月娘；你 chia-ê 無路用 ê 東西 kán-ná 群星啦！萬星之光，不及孤月獨明。

龐天元：小子！好誇口！

「自古人言」的引文，應該是脫胎自民間藝人熟讀《昔時賢文》的文句。《昔時賢文》是臺灣傳統漢學仔相當重要的教材，但目前所看到的都無作者，例如竹林書店最常見的版本，包括《昔時賢文》、《昔時賢文註解》或《增廣賢文》等不同標題，可能是來自不同的民間漢文先生所編纂而成的訓蒙書。範例的「萬星之光，不及孤月獨明」，應該是出自《增廣賢文》的「眾星朗朗，不如孤月獨明」。後者文句以臺語口頭念來，似乎有些繞口。爲了一聽即明白，掌中戲班引用臺灣民間的啓蒙古書，似乎是經過某種程度的口語化的改變。更重要的是，主演藉著戲齣的對白，而將文句意涵解釋給觀眾明瞭，即所謂的「拆字句」。除說明原始意涵指有月亮的晚上，星星的光芒不及月亮之外，還將場面衝突的引伸意義也說明白：白玉堂自己比喻爲月亮，而龐天元率領的門徒，則喻爲群星。在武戲對打的場合，人數的量顯然屈居弱勢，但不忘在氣勢上試圖要扳回一成。藉著詞彙語意的引申，使得枯燥的武戲添增不少嘲諷的文藝氣氛，不僅增加言語趣味，也進一步鋪張戲劇的張力。

《昔時賢文》的內容相當紛雜，不僅有勵志勸善，更多的是略帶諷刺、相當老成心態的話語，例如「畫虎畫皮難畫骨，知人知面不知心」、「強中自有強中手」、「寧有信其有，不可信其無」等，幾乎是布袋戲表演相當常見的套語。以下範例是來自《六合魂斷雷音谷》，鐵拐半仙來挑戰秘雕時，雙方對話如下（黃俊雄，1979）：

鐵拐半仙：H-？喔！你也 giâ 拐仔，我也 giâ 拐仔。我 chit 支是鐵拐，ah 你 hit 支是木拐 niä-niä，h<sup>TM</sup>h！我 chit 個鐵拐半仙好 kha 好手，來拍輸你 chit 個 ng<sup>-</sup>put-chôan〔五不全〕，ún-ku-té-miä〔隱龜短命〕，抑我~死，mä 著大病！

秘雕：哈哈！San-tiong iú-t...t-chhiü〔山中有直樹〕，sè-siöng bû-t...t-jîn〔世上無直人〕。

鐵拐半仙：哈！你 he teh chü-ôan kî-soeh〔自圓其說〕！Hah°？Soa°〔山〕中央有 hit 款樹仔直--ê，ah 世間人無 hit 款 tiâu-t...t〔條直〕--ê？你 teh 無條直啦！你 he 隱龜，永遠 bē 直！

秘雕疾惡如仇的個性，隨口拈來「山中有直樹，世上無直人」，其實是引用臺灣民間常見的《昔時賢文》。這種對於世人缺乏率真個性，所謂的「無條直」的尖銳批評，卻正好被「鐵拐半仙」拿來諷刺「秘雕」的駝背，嘲笑對方「隱龜」，「永遠 bē 直」。

## 七、官音彙解與套語

布袋戲常見的套語，除了《昔時賢文》，有些可能是出自《官音彙解》。這本在臺灣民間流傳甚廣的工具書，其編纂的原始動機，應該是為了讓漳州本地人學習官話，照理說書裡的引文應該都是當作學習官話的趣味教材。不過筆者懷疑該書某些「笑談便話」，似乎也是臺灣掌中戲班的套語源頭，例如「色不迷人，人自迷」、「身上無邪不怕鬼」、「瞞者瞞不識，識者不可瞞」等。例如《六合魂斷雷音谷》不了和尚揭穿宇宙先生、混沌先生的真實身份，其臺詞如下（黃俊雄，1979）：

不了和尚：唉呀！Môa- chià môa-put-sçk〔瞞者瞞不識〕，sçk-chià put-khó-môa〔識者不可瞞〕。我 chit-ê 不了和尚 neh 一目了然啊。劉伯溫先生 h-h°，抑你渡風塵來幫助六合，che tö 是無~著 neh！He---逐家嘛真歡迎啦！看著--~著？Ah chit-ê 混沌先生 h-h°，tö 是西南派十八地獄 ê 總首領啦。

如果《官音彙解》是透過民間的漢文先生或曲館先生的傳播，，可能在輾轉承傳的過程當中，已經將某些成語轉化為臺語，而終成為廣為流傳的布袋戲套語。至於無法直接以臺語念出來的成語，則幾乎不曾聽見布袋戲班有使用過。

此外，有些掌中戲班表演的「念 khó 仔」。布袋戲裡的念 khó 仔，幾乎完全屬於「三花腳」的念白，內容葷素不拘，其戲劇功能與四聯白相同，都是爲了留給觀眾既有節奏感，又幽默風趣的口頭表演。聽起來，就好像在欣賞民間念謠一般（陳龍廷，2008：169）。其原始的來源，筆者懷疑可能與《官音彙解》有關。從李天祿布袋戲的口述資料，可找到的範例，筆者取首句名之爲〈大娘不比二娘嬌〉。至少包括《四幅錦裙記》的錢顯（李天祿，1995VII：19）、《烏袍記》的王登貴（李天祿，1995XI：61）、《乾隆遊山東》的江阿霸（李天祿，1995XI：146）、《金印記》的丁進（李天祿，1995VII：9）、《蝴蝶盃》的魯仕寬（李天祿，1995VIII：118）等五個版本。

以下我們將李天祿的念 khó 仔與《官音彙解》對照，雖不盡相同，但仍可以發現前半段有類似或沿襲的關係（長澤規矩也，1989〔1977〕：1549）：

| 順序 | 《官音彙解》版本 | 李天祿版本                    |
|----|----------|--------------------------|
| 1  | 大娘不如二娘嬌， | 大娘不比二娘嬌，                 |
| 2  | 三寸弓鞋四寸曉， | 二娘不比大娘嬌 <sup>6</sup> ，   |
| 3  | 買得五六七錢粉， | 看見五六面上粉 <sup>7</sup> ，   |
| 4  | 粧成八九十分嬌。 | 看見八九是妖嬌。                 |
| 5  | 十一心懽懽，   | 妖嬌是妖嬌，                   |
| 6  | 十二心悄悄，   | 妖佻是妖佻 <sup>8</sup> 。     |
| 7  | 不到成雙不得了。 | 開不得科，坐不得轎 <sup>9</sup> 。 |
| 8  |          | 隔壁厝一咧查某因啊嬰，十七八。          |
| 9  |          | 伊底騷，我底瘋 <sup>10</sup> 。  |
| 10 |          | 伊底騷，我底瘋。                 |
| 11 |          | 害我心肝亂了了，                 |
| 12 |          | 心肝亂啊了了。                  |

《官音彙解》版本存在一種數字順序的邏輯，從大娘、二娘、三寸、四寸、五六七錢、八九十分、十一心懽懽、十二心悄悄。從李天祿不同版本的差異註腳來看，有的版本還多出「三寸金蓮四寸嬌」，可以顯示出與《官音彙解》版本有密切關係。民間藝人可能是繼承這樣的邏輯，而自行添增「隔壁厝一咧查某因啊嬰，十七八」等頗具臺灣念謠特色的句子（順序 8-12），最後成爲這位主演所喜歡運用的念 khó 仔。

<sup>6</sup> 有的版本紀錄爲「二娘不比大娘俏」（李天祿，1995VII：19）。

<sup>7</sup> 其他的版本，在這句之前還加上一句「三寸金蓮四寸嬌」（李天祿，1995VII：19；1995VII：9；1995VIII：118；1995XI：146）。

<sup>8</sup> 似乎念「窈窕」（iáu-thiáu）比較合理。可參考其他的紀錄「窈窕是窈窕」（李天祿，1995VII：9；1995VIII：118；1995XI：146）。

<sup>9</sup> 有的版本紀錄爲「不得開科不得嬌」（李天祿，1995VII：19-22）。

<sup>10</sup> 「騷」該念 chhio，而「瘋」念 siáu。這些書面的紀錄頗分雜，包括「伊底騷，我底瘋」（李天祿，1995VII：19-22）；「她弟騷，當到我弟瘋」（李天祿，1995XI：146）；「伊麗騷，當對我底少」（李天祿，1995VII：9）；「伊底騷，我底瘋」（李天祿，1995VIII：118）。

## 結 語

本文主要從歷史社會脈絡，及表演文本兩方面來釐清臺灣民間漢文傳統與布袋戲的關係。

布袋戲師傅的語言來源，除了生活中自然習得的白話音之外，還有從私塾「漢學仔先生」學到的文言音。布袋戲主演與傳統漢文教育的關係密切，除了某些「漢學仔先」曾參與創作劇本，有的主演也會由「漢學仔先」口中學習文言音的聲韻系統。特別是劇中讀書人角色，往往以文言音來加強文雅的氣質。昔日的漢文教育，不只是布袋戲創作者相當重要臺語基礎訓練，布袋戲的文戲，如詩詞問答、談經說史、聯對、字猜等戲劇內容相關的創作，很可能與民間漢文教育息息相關。一般而言，臺灣布袋戲主演的漢字書寫能力，往往有相當的限制。或許他們應該慶幸自己漢字書寫的限制，而使他們仍然未喪失口頭表演的靈活性。

在布袋戲的舞臺世界，將漢文傳統的文句，放在新的劇情脈絡底下重新加以謄寫（palimpsest）的，不乏其例。「有美玉於斯韞匱而藏諸」的「美玉」，脫離原始與孔子聖人德行的隱喻，而與「賣面不賣身」的風塵女子「文玉」相呼應。而「有事，弟子服其勞」，也可略脫離孝道的旨意，而以之說明師徒之間的關係。

從文學理論來看，palimpsest，是法國著名的敘事學家，也文學理論家簡耐特（Gerard Genette, 1930-）的主張，他認為文學書寫有許多將原始單一的書寫痕跡之上，並置許多後來的書寫，因而他還提出超文本（hypertexte）的觀點，許多古老的作品，經由形式轉換（transformation）或模仿（imitation）而形成許多不同的作品（Genette, 1982）。

以布袋戲的口頭表演來看，古老的詞彙經過吸收，重新轉化為創作營養。這種不斷地謄寫，經由形式轉化或模仿，而產生許多不同的作品。這也是民間文學往往看起來類似雷同，卻充滿變異性與歧異性的創作過程。

基礎語言能力的訓練，對口頭即興創作而言，確實是相當重要的基本條件。令人遺憾的是，近年來雖然有識之士大力疾呼保存傳統文化，但在實質上的作為，似乎沒注意到布袋戲語言學習與承傳的問題，而讓戲班在自生自滅的情況之下摸索。筆者曾經與年輕一輩的布袋戲主演談論語言的問題，他雖聽過臺語的聲調有八聲的說法，但是一開口就出錯。雖然某些小人物塑造很巧妙，但對白語言有些卻很怪異，偶而運用成語「人不可貌相」，卻將「貌」（māu）唸成 biāu；而孫臏的口白，自言道恩師待他「有如掌上明珠」，甚至將「下山」說成「出山」（chhut-sa<sup>o</sup>），而有「孫臏尚未出山」之類的臺詞。這些語言的錯置，如果放在好開玩笑的「三花腳」身上，博君一笑，無所謂對錯，但是出自「小生」的口中，就顯得不太恰當。這是目前臺灣布袋戲發展相當嚴重，卻缺乏重視的問題。

經由史料耙梳，可知傳統漢文先生在經歷改朝換代的時代劇變，並未從人間蒸發。他們除了積極參與各地詩社活動之外，更多的可能是參與庶民文學創作的活動，除了這種被動式地講述章回小說之外，甚至也會主動參與民間戲劇天馬行空的排戲。戰後許多參與布袋戲的創作的，不是「漢學仔先生」，就是有相當漢學根基的老先生。這種來自古典文學訓練與民間文學創作交融的文化現象，是很值得更進一步深入探究的課題。

## 參考書目

### 史料

- 李天祿 1991《戲夢人生—李天祿回憶錄》曾郁雯整理，臺北：遠流出版社。
- 李天祿 1995IX《布袋戲李天祿藝師口述劇本集》第九冊。臺北：教育部。
- 李天祿 1995VII《布袋戲李天祿藝師口述劇本集》第七冊。臺北：教育部。
- 李天祿 1995VIII《布袋戲李天祿藝師口述劇本集》第八冊。臺北：教育部。
- 李天祿 1995X《布袋戲李天祿藝師口述劇本集》第十冊。臺北：教育部。
- 長澤規矩也 1989〔1977〕《明清俗語辭書集成》原版日本東京都：汲古書院出版。  
翻印版，上海：上海古籍出版。
- 陳山林 1989《南俠翻山虎》廣播電臺錄音，約 200 小時。
- 黃俊卿 1960s《忠勇孝義傳》臺北：鈴鈴唱片 FL-601-606。
- 黃俊卿 1964《白玉堂》臺北：鈴鈴唱片 FL613~615。
- 黃俊雄 1979《六合魂斷雷音谷》雲林：金燕唱片 7013-7018。
- 黃俊雄 1982《大唐五虎將》雲林：金燕唱片。
- 黃俊雄 2005《女神龍與史豔文》宜蘭五結傳統藝術中心現場演出錄音帶。
- 蘇志榮 1990s《小顏回》現場演出錄音帶。

### 論著

- Gennette, Gérard. 1982. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris; Seuil.
- 川路祥代 2002《殖民地臺灣文化統合與臺灣傳統儒學社會（1895-1919）》臺南：成功大學中文研究所博士論文。
- 王育德 2000《臺灣話講座 3》，黃國彥譯。臺北：前衛出版社。
- 吳文星 1978〈日據時代臺灣書房之研究〉，思與言 16（3）：264-291
- 吳毓琪 1998《台灣南社研究》臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文。
- 沈富進 1954《彙音寶鑑》嘉義：文藝學社。
- 林明德 1999《小西園許王技藝保存計畫書：八十七年度成果報告》。臺北：中華民俗研究學會承辦出版。
- 邱坤良 1992《日治時期臺灣戲劇之研究》臺北：自立晚報文化出版部。
- 施懿琳 1999〈江肖梅與古典文學〉竹塹文獻 13：6-22
- 楊守愚 1931〈開學的頭一天〉臺灣民報 375。
- 張文環 1979〔1941〕〈論語與雞〉，鍾肇政譯，載於《光復前臺灣文學全集（八）閩雞》臺北：遠景出版社。
- 張文環 2002〔1942〕〈關於臺灣話〉，陳明臺譯，載於《張文環全集卷六》，臺中：臺中縣立文化中心出版。
- 張文環 2002〔1943〕〈荊棘之道繼續者〉，陳千武譯，載於《張文環全集卷六》，

臺中：臺中縣立文化中心出版。

- 陳全永 1932 〈臺灣芝居の話〉，臺灣時報昭和七年九月號：9-18
- 陳修 1991 《臺灣話大詞典》。臺北：遠流出版社。
- 陳龍廷 1991a 《黃俊雄電視布袋戲研究》臺北：文化大學藝術研究所碩士論文。
- 陳龍廷 1991b 〈史豔文重現江湖〉民俗曲藝 74：57~63
- 陳龍廷 1992a 〈一個崙背鄉戲迷口中的「新劇」〉《臺灣風物》42（4）：81-87
- 陳龍廷 1992b 〈法國「小宛然」布袋戲團之特質初探與啓示〉臺灣風物 42（2）：15-22
- 陳龍廷 1994a 〈布袋戲名演師「隆興閣」廖來興〉北縣文化 40：51~54
- 陳龍廷 1994b 〈臺北布袋戲商業劇場草創期〉臺灣風物 44（2）：192~210
- 陳龍廷 1995 b 〈發現北港的活文化〉北縣文化 45：56-60
- 陳龍廷 1995a 〈從臺灣文化生態角度來研究臺北布袋戲商業劇場 1961-1971〉，臺灣文獻 46（2）：.149-187
- 陳龍廷 1995b 〈布袋戲界老先覺—麻豆錦華閣胡金柱〉臺灣風物 45（3）：25-31
- 陳龍廷 1995c 〈轟動巴黎驚動外邦—雲林大儒俠黃海岱〉民眾日報 1995/10/11
- 陳龍廷 1997a 〈臺灣化的布袋戲文化〉臺灣風物 47（4）：37-67
- 陳龍廷 1997b 〈六〇年代末臺灣布袋戲革命的另類觀察：同時代的外國人對黃俊雄木偶表演的論述〉臺灣史料研究 10：132-139
- 陳龍廷 1998 〈布袋戲與政治：五〇年代的反共抗俄劇〉《臺灣史料 研究》12：3-13
- 陳龍廷 1999a 〈布袋戲人物的政治詮釋：從史豔文到素還真〉臺灣風物 49（4）：171-188
- 陳龍廷 1999b 〈臺灣布袋戲與民間社團曲館、武館的關係〉《國際偶戲學術研討會論文集》雲林：雲林縣立文化中心主辦
- 陳龍廷 1999c 〈五十年來的臺灣布袋戲〉歷史月刊 139：4-11
- 陳龍廷 1999d 〈李天祿布袋戲的時代意義〉臺灣風物 49（2）：141-157
- 陳龍廷 1999e 〈五十年來的臺灣布袋戲〉歷史月刊 139：4-11
- 陳龍廷 2000 〈臺灣布袋戲的文化生態探討：與民間社團曲館、武館的關係〉臺南文化新 48：43-66
- 陳龍廷 2003a 〈布袋戲研究方法論〉民俗曲藝 142：145-182
- 陳龍廷 2003b 〈布袋戲臺灣化歷程的見證者：五洲元祖黃海岱〉臺灣風物 53（3）：105-136
- 陳龍廷 2003c 〈走尋臺灣鄉野的聲音：布袋戲配音師盧守重〉傳統藝術 31：36-39
- 陳龍廷 2004a 〈臺灣布袋戲的語言表演研究〉臺灣文學評論 4（4）：123-143
- 陳龍廷 2004b 〈戰後臺灣的戲園布袋戲：布袋戲班、劇場技術與歌手制度〉文化視窗 64：94-97
- 陳龍廷 2005 〈戲園、掌中班與老唱片--南投布袋戲的生態〉，《南投傳統藝術研討會論文集》宜蘭：國立傳統藝術中心出版。頁 242-256

- 陳龍廷 2006《臺灣布袋戲的口頭文學研究》臺南：國立成功大學臺灣文學研究所博士論文。
- 陳龍廷 2007《臺灣布袋戲發展史》臺北：前衛出版社。
- 陳龍廷 2008《聽布袋戲：一個臺灣口頭文學研究》高雄：春暉出版社。
- 黃哲永 1995〈淺註黃傳心的千古絕唱〉嘉義文獻 25：47-60
- 葉國良 1988 《千家詩譯註》。臺北：五南書局。
- 董忠司 2001《臺灣閩南語辭典》。臺北：五南出版社。
- 廖振富 1996《櫟社三家詩研究——林癡仙、林幼春、林獻堂》，臺北：臺灣師範大學國文學系博士論文。
- 蔣敏全 2008〈彰化縣延續百年歷史的文社：友賢社〉彰化文獻 11：91-118
- 鄭良偉 1989《走向標準化的臺灣話文》臺北：自立晚報出版社。
- 賴和 2000〔1928〕〈無聊的回憶〉，載於《賴和全集二：新詩散文卷》臺北：前衛出版社，頁 238-239。
- 應鳳凰 1980〈布袋戲的靈魂人物「排戲先生」吳天來〉綜合月刊 136：74-80

