

曲盤・歌仔冊・笑談・布袋戲：  
「唐山過臺灣」的互文性解讀

陳龍廷

國立臺灣師範大學臺灣語文學系教授

## 摘要

昭和 9 年（1934）嘉義捷發漢書部發行的歌仔冊〈萬業不就〉的「口白」，是以第一人稱的口吻描述唐山過臺灣的小人物，因為各種工作都無法勝任而不斷轉換舞臺的悲慘命運。雖然看似不愉快的經驗，卻以幽默俏皮的喜劇手法自我調侃。目前在臺灣歷史博物館可以找到日東（Nitto）發行的〈萬業不就〉蟲膠唱片（N2001-A），文字與聲音在分離多年之後，在此不期而遇令人驚喜。此外，筆者陸續在黑膠唱片、錄影帶裡發現類似的念白，包括黃俊雄布袋戲、李讚聲的笑談表演等，而且完全融入各自完全獨特的表演脈絡，無論是《雲州大儒俠》或《桃花過渡》。

本文首先將考察歌仔冊與蟲膠唱片的特殊社會脈絡及其時代印記。其次，致力於解決歌仔冊紀錄的「凶芽」、「領」等怪異詞彙的問題，並參照其他表演文本，以瞭解這些聲音對於民間藝人表演的操作意義。最後藉著版本之間的橫向閱讀來思考差異及其創作的可能性。除了互文本性（intertextualité）的解讀之外，本文也將借助德希達的哲學思考、李維史陀所說的神話思維來理解這些民間的活力。本文並不懷抱著傳統讀者追尋真理、尋找起源等看法，而是思考一個文本如何被書寫為略微怪異的文字，並以歌仔冊的樣貌流傳，甚至被不同的民間藝人主觀性地解讀，並結合在他們各自具有其特色的表演脈絡之中。這些來自民間藝人的想像力，來自一種遊戲的活力。或許這可以讓我們進一步深刻地省思歌仔冊的意義：到底是作為一種如同作家文學般可供閱讀的作品，抑或一種等待對話或推敲的修補材料？

關鍵字：歌仔冊、臺語喜劇、布袋戲、笑談、互文性

## 壹、前言

目前所見的歌仔冊，描寫先民渡海來臺的作品並不多見。最著名的應該是〈勸人莫過臺灣歌〉<sup>1</sup>，但這首歌謠的文言味道頗為濃厚，描寫也較簡單直率，其目的具濃厚勸化意味，而極力刻畫清代渡海到臺灣的辛酸歡樂。王育德《臺灣話講座》談到「歌仔富有史料價值」，特別介紹這首歌有其特殊的隔離政治環境背景。<sup>2</sup>〈勸人莫過臺灣歌〉原文如下：

在厝無路，計較東都。  
欠缺船費，典田賣租。  
悻悻而來，威如猛虎。  
妻子眼淚，不思回顧。  
直到海墘，從省偷渡。  
不怕船小，生死天數。  
自帶乾糧，番薯菜脯。  
十人上船，九人嘔吐。（---）

上引文四言一句與歌仔冊通行的七言四句形式，<sup>3</sup>有著顯著的差異。後來偶而在家父（1933-2017）的歌仔冊收藏裡，發現一本不怎麼顯眼，卻饒有趣味的唐山過臺灣（圖1）。其內容描寫該主人翁的生活困苦，無論賣雜細、學司公、學搬戲、學打鐵都四處碰壁，最倒楣的是流落沿街賣甜桃，卻遇到一個剽悍的女顧客，因買賣糾紛而鬧進派出所等糗事。嘉義捷發漢書部發行

1 其他相關版本，參見吳守禮校註《清道光咸豐閩南歌仔冊選注》、牛津本《新刊莫往臺灣歌》、賴建銘根據道光年間刻本刊於《臺南文化》的〈勸人莫過臺灣歌〉。

2 王育德著，黃國彥譯，《臺灣話講座3》（臺北：前衛出版社，2000年），頁215-223。

3 七言形式，還有歌仔的「七子仔」、「四句連」、「相褒」等詞彙相關概念，對於民間藝人的表演，尤其是對於歌仔戲的興起具有相當重要的意義。研究者將歌仔區分為廣義、狹義兩種：廣義包括大量的閩南語民歌、小調、雜歌，以及作為說唱曲藝基礎的歌仔。狹義則指有說有唱、演述故事的歌仔。參考曾子良，《臺灣歌仔四論》（臺北：國家出版社，2009年）。

的〈萬業不就〉，分為「口白」、「唱」兩部分。後半段唱詞，從描述這位主人翁自我抱怨開始：「來臺灣無趁錢，交朋友無情義，返來厝，著呆某相交纏」。但是他返回唐山老家之後，運氣並未轉好，而是娶了一個生活習慣不好、外貌醜怪、性格刁蠻的纏足婦人，連裹腳布（腳帛）也在居家通道上亂丟，最後只有感嘆：如果娶了這種老婆，不但不會帶財，反而可能賠光家產。如果說〈萬業不就〉的口白，彰顯了來臺灣求職的辛酸歷程，可稱為「唐山過臺灣」，那麼後半段唱詞顯然可稱為「臺灣回唐山」，已屬於抱怨男人真命苦婚姻糗事。

這個風格獨特的歌仔冊文本，收錄於《憑憚攪爛相格歌》篇末，雖然也挑了一個不怎麼有吸引力的標題〈萬業不就〉，但並未見於正式封面。《憑憚攪爛相格歌》大抵是一對結婚方半年的年輕夫妻，因生活習慣差異而發生爭吵的歌謠，當一方數落「覽爛查某」時，對方也不甘示弱地回嘴「憑憚查埔」。〈萬業不就〉與之雜揉發行，除了可能基於後半段「臺灣回唐山」抱怨懶惰妻子的唱詞，也有可能為了湊足四面篇幅的出版考量。

〈萬業不就〉的紀錄者並未署名。其「臺灣回唐山」的唱詞結構，並非

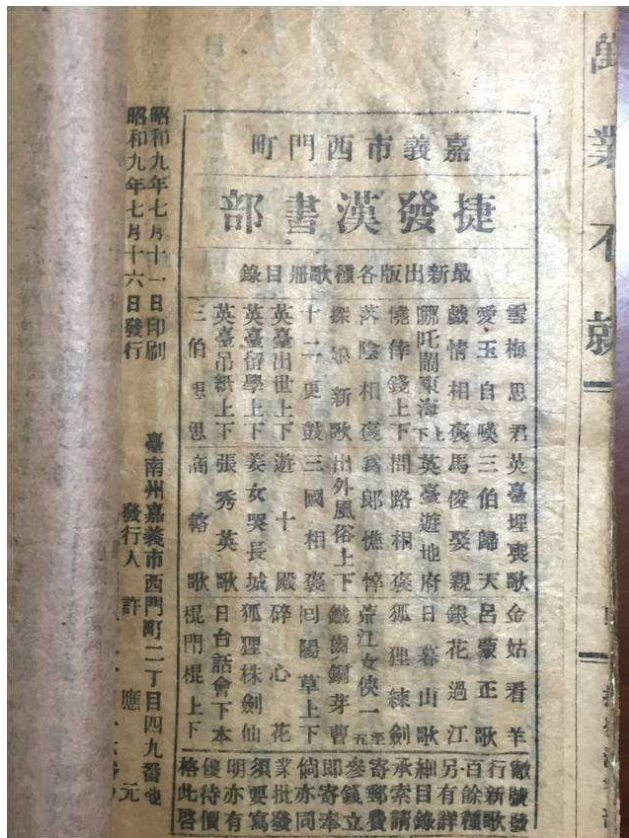


圖 1：家父收藏嘉義捷發漢書部發行〈萬業不就〉其版權頁，發行於 1934（昭和 9）年 7 月。該歌仔冊的內容分為「口白」、「唱」兩部分，不同於一般歌仔冊常見的七言形式。

資料來源：筆者提供。

如同一般歌仔冊的七言形式，這意味著僅能搭配某特定的音樂旋律，而不能如一般歌仔演唱習慣的自由選擇。除了日東唱片的演唱版本，目前幾乎找不到臺灣民間藝人曾經表演過「臺灣回唐山」的唱詞段落。

〈萬業不就〉的前半段口白「唐山過臺灣」，篇幅很短，雖無標點，但字間的空白確實依照每句的韻尾來斷句。體例上長短句不一，並非一般歌仔冊常見的七言形式，而文字也頗怪異，例如「凶芽搖一個鈴榔鼓」。或許正因為如此，幾乎很少被討論過。這個文本所標示的口白、唱，顯然是一種結合語言念白藝術與樂曲演唱的基底，是一種類似表演藝術的腳本。

如果日治時代的留聲機唱片裡能找到相關聲音軌跡，或許這些看似怪異的書面文字等問題應可迎刃而解。臺灣歷史博物館收藏「臺灣音聲一百年」的收藏計畫，也可找到與該歌仔冊相當類似的日東唱片的〈萬業不就〉（N2001-A）。筆者整理這兩種版本的序列及其內容幾乎完全一致（見附錄），可以肯定兩者密切的關連性。日東唱片的演唱者「張永吉」可能是目前能夠發現最早的相關創作者。<sup>4</sup> 如果說歌仔冊可能後製的，那麼可能也比較能夠理解文本為何文字略有差異？例如歌仔冊的「火燼就不驚燒」並不容易理解，相對於曲盤的「火爐著毋驚燒」（附錄 L31），顯然後者比較符合文本脈絡的語意邏輯。而「火燼」很可能是根據曲盤歌單或者聽寫手稿重新打字排版時，對「火爐」一詞的誤植。這是文字與聲音在分離多年後，在此不期而遇而激發出美麗的光芒。

其次，深入探究曲盤版本發行年代，也可以釐清文字與聲音的關係。日東唱片 N2001 發行年代雖然推估是 1937 年之後，<sup>5</sup> 但這批唱片應該是拷貝自博友樂。博友樂編號 T1001 的〈萬業不就〉唱片廣告，曾刊登在昭和 9 年

4 〈萬業不就〉唱片僅記錄「謝福」編曲、「張永吉外一名」唱。

5 感謝臺灣歷史博物館黃裕元研究員提供的歷史年代推估。



(1934) 7 月 15 日創刊的《先發部隊》。T1001 這張曲盤除了〈萬業不就〉，也收錄了愛愛的〈黃昏約〉，<sup>6</sup>而愛愛在博友樂工作期間很短，僅於當年的 3 月至 5 月。因此合理推估這張唱片至遲 1934 年 5 月之前發行，<sup>7</sup>也就是在歌仔冊（1934 年 7 月發行）之前早已經出版。

早期歌仔冊確實有的可能是依據「曲盤」的內容謄寫，例如 1932 年廈門會文堂編印的歌仔冊《烏貓烏狗歌》篇末記載：「原著唱念者 臺北汪思明」、「翻譯紀錄者 廈門林谷聲」，是否意味著該歌仔冊的源頭就是汪思明的曲盤？如果說歌仔冊的誕生如同筆者依據「原著唱念者」李讚聲、黃俊雄的唱片、錄影帶等口頭語音聽寫的本文（oral dictated texts），那麼聽寫的筆者可能相當於「廈門人林谷聲」的位階，也就是「翻譯紀錄者」？此外，參考同年 6 月 27 日《臺南新報》報導「太平曲盤 黑貓黑狗盤既被禁止發賣」等文獻交叉比對，或許可以推論 1932 年的可能歷史情境：泰平唱片發行的「黑貓黑狗曲盤」從當年 6 月 20 日開始在臺灣已經禁止販賣，因而歌仔冊的發行不得不移至廈門。

曲盤的聲音史料可能早於歌仔冊的例證，我們越發掘就越多。依照「臺灣音聲一百年」網站的基礎整理，1930 年日古倫美亞唱片發行秋蟾演唱的《十二更鼓》，而 1932 年嘉義捷發漢書部也收錄類似內容的唱詞，而發行歌仔冊《最新十二更鼓歌 拾盆牡丹合歌》；同樣的，1932 年純純演唱、張雲山人作詞的《戒嫖歌》，而 1933 年玉珍書店發行歌仔冊《最新流行戒嫖新歌》；1932 年古倫美亞唱片發行、純純演唱、梁松林作詞的《愛玉自嘆》，同一年的嘉義捷發漢書部，也發行歌仔冊《愛玉自嘆 孟姜女送寒衣歌》。<sup>8</sup>

6 感謝匿名審查委員提供：「臺大歌仔戲資料庫有〈黃昏約〉歌詞，出自 1934 年 7 月 16 日出版的《相思怨歌》歌本，應是捷發將同唱片兩曲分登錄於不同歌本發行。」

7 感謝研討會與談人林良哲提供曾經採訪愛愛的寶貴資料。

8 據國立臺灣歷史博物館「臺灣音聲一百年」網站（<https://audio.nmth.gov.tw/audio>，2015/5/10 檢索）。

諸如此類，唱片發行年代與歌仔冊非常接近，而且幾乎都是唱片略早，或是同一年發行，應該不僅是一種歷史偶然的巧合？

或者能據此推論：早在書面文字紀錄之前，唱片之類的口頭表演文本可能早已存在？甚至在透過當年頗具知名度的藝旦秋蟾、藝人純純或汪思明等人演唱，並經由古倫美亞等唱片公司錄製發行之前，有的早已藉著匿名藝人的走唱而悄悄流傳？而有能力表演「歌仔」的人，除了汪思明等被尊稱的「歌仔先」之外，據研究者指出戰後的臺灣還應包括賣藝盲丐、走唱者、江湖賣藝人、茶坊或酒樓的賣藝人、廣播電臺的說唱藝人等。<sup>9</sup> 這隱含了民間文化傳播的複雜課題，歌仔冊的研究者是否能僅限縮於書面印刷品與讀者之間單一面向的傳播？或者必還需思考經由「歌仔先」本身的演唱、曲盤的發行，或放送局廣播等不同傳播管道的可能性？作為另一種傳播媒體的歌仔冊，相對於口頭表演，是否有可能是一種後製的發行？

歌仔冊不同於口頭表演之處，在於後者的主體（subject）必須在場發聲，而前者一旦書寫印刷完成，似乎可完全離開其主體而單獨存在，無論主體缺席、不在場，甚至已經死亡，我們仍可以藉由文字的閱讀去接觸。但是，書寫的原始文本脈絡（context），也可能早已隨著書寫者的不在場而消失殆盡。如歌仔冊最後呈現在所有讀者面前的怪異文字「凶芽」、「領」，可能疑似模擬某些聲音，可惜我們已經無法藉著主體的發聲，來直接聽到語音並瞭解其語意，而橫阻在我們面前的，是否也是一個軌跡（trace）的遊戲，一種怪異的迂迴、延遲的活動？至少它確實脫離其原始漢字的指射意涵，而且無疑地延宕了文字符號的直接指涉。這種文字書寫本身的模糊性與歧義性，似乎意味著如果我們懷抱著文字的威望來看待，很可能會不由自主地陷入望文生義，卻無法理解的困境。德希達的解構觀點，雖然消解了我們不斷地想要追尋原始意義起源的衝動，卻也容易讓人面臨解放後的無所適從。<sup>10</sup> 慶幸的是，

9 張炫文，《臺灣的說唱音樂》（臺中：省政府教育廳交響樂團），1986年。

10 Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967. Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.

錄音、錄影等科技紀錄了笑諷、布袋戲等口頭表演的聲音／影像，這種學者所提的「第二級口頭性」<sup>11</sup>（secondary orality），則為我們打開了另一扇可能的大門。這些影音資料最珍貴的，就是保存聲音，讓我們在努力馴服歌仔冊的怪異詞彙之外，甚至還可能換個民間藝人的角度來思考：如果在他們面對的是這些略嫌怪異的書寫，他們如何能未必完全依照字面的理解，而是很神奇地跨越這些障礙，甚至展演為具有特殊風格的口頭表演？

除了釐清 1930 年代曲盤、歌仔冊兩種文本的關係，而在戰後的黑膠唱片、錄影帶也發現了類似內容的表演，包括 1971 年 9 月黃俊雄的《醉彌勒開酒店》（宇宙唱片 LS6004-6005）（圖 2），1989 年黃俊雄的《六藝劍神傳》鼎邊趵南宮和的登場臺詞，還有李讚聲灌錄的《桃花過渡》（臺聲唱片 TSL33）、1990 年代拍攝的錄影帶《桃花過渡》（星鑽出品）。臺聲唱片版的《桃花過渡》，筆者收藏了兩種版本：同樣是臺聲唱片發行 10 吋的尺寸規格，一套 4 張，唱片編號 TSL33、聲音內容完全一樣，差別僅在於圓標樣式。一者藍底圓標，內版臺音字第 0106 號，標示出版時間 1968 年 5 月（圖 3）。另一種彩框黑底圓標，內警臺唱字第 578 號，沒有標示出版年月，而且浮貼白底紅字「正聲」字樣，應該是早年正聲廣播公司的收藏（圖 4）。推估李讚聲的版本最遲 1968 年之前所發行。<sup>12</sup>

11 人類學家、社會學家、心理學家以及歷史學家所提出的口頭社會，大多指與書寫或印刷的知識完全沒有接觸的史前社會。但是這樣嚴格界定的口頭社會，在現在幾乎很難存在，因為每一種文化多少都具備書寫能力，而且也多少有過書寫的經驗。為了區分方便，翁（Walter Ong, 1912-2003）在《口頭性與文字性》書裡，將完全不接觸書寫或印刷的口頭文化，稱為「初級的口頭性」（primary orality），而接觸過書寫與印刷的口頭表演，相當於「第二級的口頭性」。特別是高科技輔助之下，包括電話、廣播、電視等傳播工具，使得人類的口頭傳播的表現形式，仍保留許多原始社會的心智型態。Ong, Walter J, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London: Methuen, 1982), P.11。

12 據鈴鈴唱片的經理廖初男說，新聞局規定從 1968 年起，出版唱片時一定要在唱片上寫上日期。參考蔡棟雄，《三重唱片業、戲院、影歌星史》（臺北：三重市公所，2007 年），頁 228。換句話說，並沒有在圓標標示發行年代的反而是更早期的唱片。





圖 2：黃俊雄灌錄的唱片〈醉彌勒開酒店〉，正好是延續他在 1970 年 3 月之後在臺灣電視公司播出《雲州大儒俠》掀起全民運動般的布袋戲流行熱潮。  
資料來源：筆者提供。

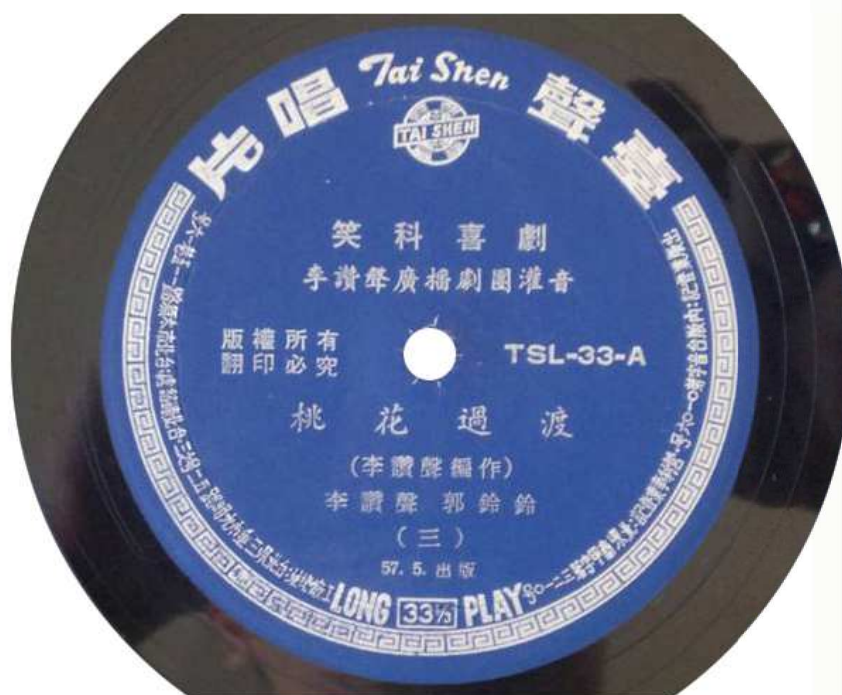


圖 3：李讚聲及藝名「海野武沙」，都經常分別出現在他所灌錄的唱片圓標上。  
資料來源：筆者提供



圖 4：李讚聲《桃花過渡》，沒有標示出版年月，而且浮貼白底紅字「正聲」字樣，應該是早年正聲廣播公司的收藏，發行年代推估最遲在 1968 年之前。

資料來源：筆者提供

以「唐山過臺灣」為核心，按照曲盤、臺語喜劇、布袋戲、歌仔冊等不同版本可整理出附錄表格。這些文本發行的時間順序，並非意味著一種絕對的權威或重要性的差別。雖然民間文學的重要特質之一「集體性」，但有時研究者卻不知不覺地將歌仔冊視為一種作家文學，是另一種可直接供閱讀的作品。這些並列的文本，無非試圖從研究方法上回應這種「集體性」的可能，並且藉著橫向閱讀的比較以解析其「變異性」，並回應我們直接面對歌仔冊時所遇見的困境。

〈桃花過渡〉的版本，創作者是戰後在臺語喜劇、歌仔戲界都相當活躍的人物「海野武沙」。他的本名李讚聲及藝名「海野武沙」這兩種名字，都經常分別出現在他所灌錄的唱片圓標上。隨著他的唱片一播放，往往伴隨著呼喊著「早くさん」而展開。「海野武沙」這個略嫌怪異詞彙，很可能是來

自「早くさん」，如果以中文理解，或可直譯為「趕快先生」，或「急智先生」。據與他合作過的演員白明華回憶說：他是一個很有戲劇天分的演員，頭腦聰明，反應快、點子多，能唱能寫又能編，擅長臺灣念歌。他早年參加過「黑貓歌舞團」，在歌舞段落之間，穿插表演的〈桃花過渡〉，就是他與白明華共同表演。<sup>13</sup>李讚聲雖然出身自舞臺劇，後來也參與葉青電視歌仔戲，並在廣播電臺嶄露頭角。據瞭解當年盛況的同業人士的印象描述：

李讚聲搭配玲玲、金塗等人的笑劇很受重視與喜愛，電臺播出時間一到，在延平北路的各家西裝店，幾乎一開店就鎖定華聲之聲。<sup>14</sup>

當年廣播界的李讚聲，可說是風雲一時的諧星要角，而與當年極富盛名的王明山、陳一明等廣播劇明星分庭抗禮，甚至傳說他與陳一明在早期中華廣播電臺創立階段，還充當吸引觀眾群的重要臺基。<sup>15</sup>

唱片版的《桃花過渡》，由李讚聲編作，李讚聲廣播劇團灌錄（實際上，應該是他自己與郭玲玲所灌錄）。李讚聲表演的作品相當多，不僅透過廣播電臺放送，也委由環球、臺聲、鈴鈴等唱片公司發行，粗估其數量至少五、六十部以上。不過，如何指稱該類型的表演，當時的唱片文案也並未統一：環球唱片稱為「臺語喜劇笑科集」，臺聲唱片稱為「臺語笑劇」、鈴鈴唱片稱為「笑科劇」。錄影帶風行的時代，李讚聲也將他擅長的《桃花過渡》拍攝為錄影帶，而由他自己與石惠君聯合表演。在錄影帶片尾，他回顧自己當年在廣播界的作品，則口頭稱為「笑劇」。從歷史發展脈絡來看，這類臺語喜劇表演非戰後才開始出現的，日治時代也出現過圓標標示「笑科」或「笑

13 白明華口述、廖秀容記錄整理，〈「黑貓歌舞團」臺柱白明華說海野武沙〉，引自「仙草—莊瓊禮、廖秀容一部落格」，2013年2月7日發表，網址：<https://blog.xuite.net/village88/twblog/173146499>。（2014年12月18日查詢）

14 蔡棟雄，《三重唱片業、戲院、影歌星史》，頁180。

15 蔡棟雄，《三重唱片業、戲院、影歌星史》，頁180。

詼」的留聲機唱片。因考量臺灣各地腔調，及戲劇傳統術語的合適性，筆者頗同意以《臺日大辭典》收錄的「笑詼」（chhiò-khoe 漳音 / chhiò-kher 泉音），<sup>16</sup> 指稱這類富有喜感的口頭表演。「笑科」一詞，似乎是從臺北流行的腔調 chhiò-khe 來書寫，而中南部民眾幾乎不可能據此而發出「chhiò-khoe」。而依照傳統戲劇的術語，「科」指的是肢體動作。例如傳統戲劇的題綱，將喜劇動作表演紀錄為「笑科」，而悲傷哭泣動作紀錄為「哭科」。但目前採集的這類型戲劇表演，較凸顯的反而是「口白」，即唱詞之外的口頭言語表演，而非強調其肢體動作。本文將以「笑詼」的書面詞彙來統稱。

黃俊雄編作／灌音的〈醉彌勒開酒店〉，則是出現在 1971 年 9 月宇宙唱片，12 吋大小，一套兩張。其時間點，正好是延續他在 1970 年 3 月之後在臺灣電視公司播出《雲州大儒俠》掀起全民運動般的布袋戲流行熱潮（圖 5），而於 1971 年 10 月《大儒俠》播出之前的空檔。同年 2 月播出的《六合三俠傳》，黃俊雄同時透過麗歌、巨世、海山等唱片公司而發行布袋戲主題歌唱片。這個時間點，正好開啟的一個新契機，在此後的《大儒俠》，更是與海山唱片全面合作的時代正式來臨。<sup>17</sup> 海山唱片的時代，陳和平曾策劃一系列廣播劇的唱片，包括《劉三遊臺北》、《二齒交愛人》、《史豔文遊地府》等。這些唱片還曾經透過廣播公司放送，首播時間從 1972 年 8 月 13 日開始，每星期日中午 12 時至下午 2 時，在中國廣播公司第二廣播網播出。<sup>18</sup> 果放在歷史的時間軸，〈醉彌勒開酒店〉或許可以視為一種布袋戲的跨界嘗試。它似乎試圖透過唱片發行或廣播電臺的傳播，來擴大閱聽大眾群的另類創作。其企圖心，或許可由這張唱片封面小標題「臺視布袋戲最新迷你型爆笑劇」看出端倪。

16 小川尚義，《臺日大辭典（上）》（臺北：臺灣總督府編印，1931 年），頁 196。

17 陳龍廷，《聽布袋戲仔唱歌：1960-70 年代臺灣布袋戲的角色主題歌》（宜蘭：國立傳統藝術中心出版，2012 年），頁 47。

18 聯合報，〈黃俊雄時間 談天說地〉，《聯合報》，1972 年 8 月 14 日，版 8。





圖 5：黃俊雄跟他的布袋戲偶。

資料來源：筆者提供

戰後的臺語喜劇表演，除了舞臺表演，往往也透過廣播電臺以及唱片發行的傳播。書面詞有時採用「爆笑劇」，例如《萬枝仙呢遊東京》的唱片封面表示「最新型輕鬆爆笑劇，保證大笑」，或李讚聲在鈴鈴唱片的灌錄發行時，有時也冠上「李讚聲爆笑劇團」的頭銜，成員則包括海野武沙、戽斗、矮仔財、玲玲、海華等演員。爆笑，這個詞彙是借用日文漢字的臺語，例如以日本著名的喜劇演員志村健（1950-2020）為首的電視節目《志村大爆笑》，也曾經紅極一時。因此從詞彙流行的領域來看，黃俊雄灌錄的這張唱片〈醉彌勒開酒店〉，或許有意向當年臺灣廣播界，或藉著唱片的臺語喜劇叩門問鼎之意。

1989 年黃俊雄的《六藝劍神傳》則屬於六合系列的布袋戲，南宮和一登場說：「嘿…，離開了中原，想著心肝都結規丸！」內容仍然出現事業不順而去賣甜桃，遇到「漚客」（àu-kheh）的糗事。而南宮和是以補鼎為業：

恁相捌——無？毋相捌啊？我姓南宮，號做南宮和 liah，外號叫做「鼎邊趖」啊。專門補鼎為生。補鼎哦！補鼎哦！金、銀、銚（se）、銅、鐵，五種鼎攏會當補。補破鼎哦！補破鼎！大細孔攏會當補，舊鼎補補咧變新鼎。抑若大孔——的，愛有銚，我即會當補。若細孔——的，無銚也會當補。哦…，趕緊來哦！趕緊來哦！

不過這已偏離本文主軸的「唐山過臺灣」，就不在以下討論。

從 1930 年代到 1990 年代所蒐集的複數文本，不僅更具有一種回顧的意味，而且有助於展望未來創作的可能視野。如果說這些不同年代、不同類型的文本視為「引用」，那麼這些民間文化的集體現象，如同莫森（Gary Saul Morson）認為的：無論是智慧警語、諺語等，不僅是為了方便記憶，而且也提供了可能考慮的美學力量。<sup>19</sup> 在此思考一下莉絲蒂娃（Julia Kristeva, 1941-）認為的互文本性（intertextualité）：所有文本的建造，如同是一種引文的馬賽克（mosaïque de citations）。所有的文本，是其他文本的吸收與變形的過程。<sup>20</sup> 熱奈特（Gérard Genette, 1930-）則操作型地定義為：兩個或多個文本之間共同出現的關係（relation de coprésence）。<sup>21</sup> 如此我們或許可以更深刻地瞭解：民間的口頭表演如何被紀錄在歌仔冊，又如何滲透到笑諷、布袋戲等不同表演場域。

本文將從歌仔冊〈萬業不就〉的口白出發，思考其相關敘事指射的段落，及其特殊時代社會脈絡。其次，致力於解決歌仔冊紀錄的「凶芽」、「領」等怪異詞彙的問題，並參照其他表演文本，以瞭解這些詞彙放在民間藝人的

19 Morson, Gary Saul, *The Words of Others: From Quotations to Culture* (New Haven: Yale University Press, 2011.), P.9-10.

20 Kristeva, Julia, *Sèmiōtikè. Recherches sur une sémanalyse*. (Paris: Seuil, 1969) P.85.

21 Genette, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*. (Paris: Seuil, 1982) P.9.

表演的操作意義。最後，藉著版本之間的橫向閱讀來思考差異，及民間藝人創作的可能性。

## 貳、歌仔冊版本的時代印記

歌仔冊〈萬業不就〉的口白，可說是對自己悲慘人生歷練上的自嘲與戲謔。從「唐山過臺灣、心肝就結歸丸」開始，這位以第一人稱自居的主人翁13歲抵臺之後，至少經歷了5種行業的奇遇，包括賣雜貨、做道士、當演員、學補鼎、賣甜桃等。最後徹底失望之餘，只能打算返鄉至唐山賣豆乾。而李讚聲、黃俊雄的表演文本，也都曾提到這5種的行業，但結尾卻發展出完全不同走向的轉折點。在此，先順著這5種行業的脈絡來解析。

這首念謠描寫的臺灣，是一個充滿無數可能，可以作夢，但也處處充滿冒險驚奇的地方。以第一人稱「我」自居的主人翁，在各種不相關的行業之間可以任意轉換跑道，但實際上卻有各自的侷限與困難需要去面對。道士、演員、補鼎師傅等，都屬於需要具備某些專門技術的行業。當道士，至少總須要能吹響水牛角製作的「龍角」，還有念咒語。龍角，大多以牛角為材料，是臺灣民間信仰執行法事的人員的重要法器。如果想要當道士，無論是紅頭、黑頭，卻連龍角也無法吹響，咒語也不會念，那麼連基本門檻也無法跨越的。

而擔任傳統戲劇的演員，總可以在宗教氣息濃厚的臺灣，神明聖誕或信徒酬神演戲的場合，混一口飯吃吧？無奈他卻遇到農曆12月，那一年當中幾乎沒有神明聖誕，也是最缺乏演戲機會的「小月」。因此他只好又換工作，找到補鼎的學徒。這似乎是個轉運的機會，他的師父鼓勵他努力工作，

而且有意將童養媳許配給他。可能的招贅夢想，使得他工作起來特別賣力鼓動風櫃。但是如此賣力，反而使他扯斷工具，「風櫃柄煞斷做二、三節」，結局當然是被師父趕出門。

既然這些需要專門技術的工作不是那麼容易，那麼從事買賣的服務業，似乎相對輕鬆吧。最後他仍選擇做了一個「賣甜桃」的小本生意，似乎又回到當初他來到臺灣，一開始所從事的服務業。不同的是，早期他是沿街叫賣胭脂、水粉等日常用品，這次他是賣甜桃。服務業雖然不需要特殊技術，但必須致力於經營客戶，至少必須克服或迎合各種不同脾氣偏好的顧客，才能夠累積業績。而他偏偏第一天出門，就遇到了種種不合理的要求的女性顧客，似乎也預告了悲劇性的結局。

本文附錄的表格有垂直、橫向等兩種閱讀方式。橫向閱讀，有助於我們瞭解不同版本的差異，尤其是空白，意味著與鄰近版本之間的差別，其間隱藏哪些個別版本的特殊創意或想像力，容後再討論。垂直閱讀，則在於解讀個別版本的相關內容。賣甜桃的敘事，以歌仔冊與日東唱片的內容幾乎完全一致，這個版本最為完整細膩，因此應該很有代表性。原歌仔冊印刷無標點，由筆者自行標點。原始的凝聲字全部保留，筆者的解讀則放在註腳。參見附錄表格歌仔冊欄位序號 L43-65，如下：

路尾手，即甲人去賣甜桃。

頭疾日<sup>22</sup>挑出門，就去遇著一個朽彪婆。

城麵<sup>23</sup>一仙<sup>24</sup>卜共我買五個？

咱叫伊不通擲，

22 即「頭一日」。

23 疑問句的發問詞「啥物」。

24 小川尚義，《臺日大辭典（上）》，頁 684，收錄漢字「錢」（sián）。Sián，很可能是來自英美貨幣最小的單位一分錢的 cent。



伊煞共我咩；  
咱叫伊不通咩，  
伊煞雙手擲。  
喜拵<sup>25</sup>我就共伊說，  
卜買汝就買，  
不買汝太買。  
伊煞歹嘴共我咀；  
我就不識看見汝這個查某，  
伊煞對胸仔共我絞，招我著去見出所。  
遇著一個巡查補，  
罵我：生理人簡即土？  
店靴區一埔<sup>26</sup>，  
長伊罰二圓，  
實在有影想著面就黑。  
臺灣兮錢真呆賺，  
諒苦<sup>27</sup>行李罔來去款，  
返來去唐山賣豆乾。

什麼樣的客人，稱得上是「朽彪婆」（àu-piu-pô）？雖然似乎相當於口語常用詞彙有「漚客」（àu-kheh），但「朽彪婆」似乎是更上一層，可惜各種辭典都沒有收錄。不過從文本脈絡來看，「朽彪婆」的特徵，首先就是狠狠殺價，毫不留情面。這裡所遇到的殺價狀況，就是想要用一分錢來購買五

25 指那個時候「彼陣」。

26 即「蹠遐拘一晷」，指在派出所被警察拘留一個上午或下午。

27 即「寧可」。

個甜桃。雖然我們缺乏客觀的物價指數來比對，不過從「啥物」這種充滿驚訝的疑問詞，顯然已經遠低於當時人對物價的一般認知。其次，就是對於貨物的挑剔嫌棄。善於殺價的客人，總是喜歡挑三減四、嫌東嫌西來增加殺價的談判籌碼。身為賣家，當然要極力捍衛自己的貨物。而賣甜桃的小商販，更要保護自己的貨物，不要被不太友善的手磨損。因此他難免要提醒客人只能用眼睛看，不能動手捏。不料他不禁止還不打緊，禁止對於某些侵略感較強的人，反而是一種強烈的誘惑。禁止捏，她偏要捻。禁止捻，她偏要雙手一起捏。遇到這種不聽話的客人，就是在考驗生意人的修養，無論如何必須和氣，才能夠生財。可是他偏吞不下這口氣，而去嗆顧客說：「要買就買，不買就別買」，因而惹來更大的反彈。其嚴重的後果，已經不是能否保護甜桃減少磨損，而是惡言相向，最後還被客人向警察機關投訴。不料，派出所的警員卻站在維護消費者的立場，訓斥他做生意不能這麼粗魯，而且被拘留半天，最後還被罰鍰兩圓。這麼悲慘的結果，完全出乎他所預料，使得他只能做出臺灣的錢很難賺的結論，只好背著包袱，返鄉回去唐山賣豆乾。這些不如意經驗的描述，多少也反映了日治初期對於臺灣的刻板印象。《臺日大辭典》也收錄了相當多臺灣相關的俗諺，除了正面讚頌臺灣到處可累積驚人財富的「臺灣錢淹腳目」，大多是負面的批評，如「臺灣糖籠，有去無回頭」；「臺灣，無三日好光景」；「臺灣路快乾，臺灣查某快過腳」；「臺灣蟬無膏」。<sup>28</sup>

上引文「見出所」、「巡查補」等的特殊詞彙，正好也透露出濃厚的時代感，尤其是歌仔冊版本發行的日治時代。見出所，是爭吵時常用的臺灣口語，意思是爭執的雙方到警察的派出所解決。<sup>29</sup>「派出所」這樣的日語漢字，直到現代的臺灣仍然繼續沿用。序號 L58 的「巡查補」，是相當具有時代印

28 小川尚義，《臺日大辭典（下）》（臺北：臺灣總督府編印，1932 年），頁 14。

29 小川尚義，《臺日大辭典（下）》，頁 353。

記的詞彙，<sup>30</sup> 李讚聲的表演文本繼續沿用，而黃俊雄則調整為戰後似乎不曾存在的「警察補」。無論如何，其相關歷史記憶，仍然在這些不同的表演文本流傳。

巡查補，是日治時代臺灣特殊的警察職務。據岡本真希子研究指出：日治初期臺灣總督府需要臺灣人協治理，但又有所顧忌，於是與臺灣民眾關係密切的警察機關，開始出現這種最基層的人員。剛開始招募臺灣人作為輔佐的警力，稱為「警吏」、「巡吏」，直到 1899 年 7 月據臺灣總督府訓令第 204 號創設了「巡查補」。不過其位階，不僅低於日本人擔任的基層警員「巡查」，而實際的待遇也僅三分之一不到的薪水而已。後來即使提高巡查補的待遇，但實際上仍未能被平等對待。尤其是佐久間總督就任期間（1906-1915），發生官兵死傷慘重的「太魯閣事件」，其中也包括不少臺灣人擔任的巡查補。但是官方慰靈儀式，即使佐久間總督極力爭取，臺灣人卻被排拒在靖國神社之外。不過這件事，可能間接使得「巡查補」這種具種族歧視意味的職稱，在 1920 年 8 月被廢除，而改為乙級的「巡查」。不過，乙級巡查的薪津、晉升，仍與甲級有所差異。<sup>31</sup>

稱謂即使有所變動，不過日治時代巡查補的形象，仍然深植人心。吳濁流在 1944 年撰寫，而戰後 1946 年發表在《新新雜誌》的小說〈陳大人〉，可說極力嘲諷擔任這種最基層警員的臺灣人，得意忘形的惡形惡狀。小說主人翁是名叫陳英慶，一旦當上了巡查補，連自己的舅舅在後車站亭仔腳劈竹篾，也要被處罰。這位「陳大人」如此神氣不是毫無源由的，因為他是當時臺灣人出身的最高官吏，不僅以離奇古怪的翻譯獲得支廳長的信賴，而且「職權超過職位，刑事又兼特工，地方上大小事，不論行政及司法他都可以

30 小川尚義，《臺日大辭典（上）》，頁 769。

31 岡本真希子，〈臺灣人巡查補をめぐる統合と排除：前期武官総督期における待遇と慰霊〉，《社会科学》41 卷 1 號（京都：同志社大学人文科学研究，2011 年 5 月），頁 49-90

過問，所以紳士、商人、老百姓等都怕他，都奉承他。」<sup>32</sup> 吳濁流的小說將巡查補的嘴臉刻畫得活靈活現：一早到處就巡視，有時藉故斥責無辜工人來耍威風，有時則是藉故刁難屠夫來獲得利益。

相對於吳濁流戰後發表的〈陳大人〉，這首 1934 年發行的念謠，卻以詼諧幽默的口吻，來描繪巡查補的嚴厲，並對照庶民沿街買賣的生活辛酸，相當鮮明地反映當時的社會情境與時代特色。日治時代的臺灣，對於當時的民眾而言，雖然是可以作夢的地方，處處是機會，無論賣雜貨、當演員或道士、補鼎師傅、甜桃小販等，幾乎每一種工作都可以試試，但也可能是讓人受挫氣餒，都還必須虛心學習箇中訣竅才能夠站穩腳步。

### 叁、話母與角色塑造

〈萬業不就〉的口白，深具先民來臺時濃厚的鄉音特色。但是特殊地方腔調一旦被寫下來，卻也可能變成怪異而難以理解的漢字。歌仔冊版本總共出現過 3 次的「凶芽」，還有僅出現過一次的「領」，乍看之下，實在難以瞭解其語意。例如序號 L04-L06：

凶芽搖一個鈴榔鼓，

食到二十外也無某領。

直到我們找到相關的表演文本，這個問題似乎變得比較能夠理解。依照附錄文本對照，「凶芽」相當於李讚聲表演文本的「hiông--ê」一詞，在 1968 年的版本總共出現了 10 次，而 1990 年代各版本則出現 11 次。有趣的是同樣是李讚聲的笑謔表演，同樣的口頭表演段落，「hiông--ê」的使用次

32 吳濁流，〈陳大人〉，收錄於葉石濤、鍾肇政主編《光復前臺灣文學全集 8：閩雜》（臺北：遠景出版社，1979 年），頁 231。



數也可增減，而理解起來並沒多少差別。李讚聲運用了大量的「hiông--ê」，來型塑令人印象深刻的角色風格。相對的，歌仔冊的「凶芽」僅出現 3 次，對照日本唱片文本卻出現 5 次。是否是付梓印刷時，被標準化而刪減不少，不得而知。橫向的閱讀，讓我們瞭解歌仔冊從口頭表演到書面化過程，似乎存在諸多可能性。對應歌仔冊版本「凶芽」、「領」等詞彙的段落，可對照李讚聲 1968 年版本序號 L04-L17 的內容如下<sup>33</sup>：

hiông--ê 一屈搖一下輪瓏鼓，  
出門看查某。  
hiông--ê 食到什（jiáp）外啊，閣猶無某，  
hiông--ê 愈想即愈艱苦。  
歸尾即共伊學搬戲。  
阮彼个戲班主叫我學老生，閣袂曉拗正字。  
叫我學老婆，閣袂曉阿婆仔氣。  
叫我學小旦，閣袂曉含唇使目箭 liah。

「hiông--ê」是什麼意思呢？出身自彰化福興的好友，偶而也會講出這種家鄉風味的「hióng --ê」，據說其意思約相當於「彼个」。有時，他會刻意地以後者來取代。但是忘情時，這些可愛的慣用詞彙也會很自然地出現。雖然不能據此直接說明「hiông--ê」與「hióng --ê」是完全相同的語意，或者民間藝人模仿時，疑似口音的差異。但顯然都是出自一種對於特殊的鄉土語言習慣模仿。至於李讚聲表演文本的「hiông--ê」，為什麼會書寫為「凶芽」？或許早期的民間藝人都很熟練這樣的詞彙，而唸出連音的「hiông-gê」？如果李讚聲曾見過歌仔冊，而能夠將「凶芽」這樣的書面詞轉換為「hiông--ê」的口頭表演，必然有他所熟悉的語言文化根源。或者李讚聲所根據的，是另

33 本文所引用的李讚聲、黃俊雄等表演文本，皆由筆者整理為書面文字，並自行斷句。

一個平行於歌仔冊的來源？雖然這兩者所熟悉的語言習慣可能略有差異，但似乎並不妨礙他們之間的互相理解。無論如何，這些詞彙顯然是位於一段話開始的位置，而且是來自對於特殊腔調口語的模擬。

其次，「領」或「liah」是什麼意思？歌仔冊版本的「食到二十外也無某領」，在李讚聲的版本「食到廿外啊，閣猶無某」，顯然省略了「領」這個句尾詞，對語意的理解而言並沒有任何差別。歌仔冊版本的「領」，在李讚聲的版本也可找到類似的對應「liah」，例如「叫我學小旦，閣袂曉含唇使目箭 liah」（序號 L21）。「liah」，在 1968 年李讚聲的版本出現了 4 次，1980 年代的則出現過 2 次。如此，我們可以確定「領」或「liah」應該是語尾的口氣，而使用場合大抵是語句的結尾處，功能頗似「呀」這類的口吻。

此外，附錄序列 L42 歌仔冊「也喜拈煞不乎我帶那」，對應日東唱片「也彼陣煞我才無地躊 liah」，顯然 liah 語音除了寫成「領」，也寫成「那」，可見紀錄為書面文字時，沒有那麼完全標準化。從統計的量來看，這個語尾詞在歌仔冊僅出現 2 次，而唱片卻出現過 5 次。

無論如何「hiông--ê」、「liah」，對於語意傳達本身而言，似乎是一種多餘。意味著省略這些詞彙，對於語意的理解並不會產生困擾。但是在美學的意義而言，這種多餘，並非是冗長、毫無意義的，相反的，它卻是一種鮮明的辨認標記，甚至是一種必要的多餘。這種多餘，能讓我們辨識一種家鄉味濃厚的人物形象，感受到他獨特的講話習慣或腔調，或個人偏好的獨特詞彙。臺灣布袋戲的藝人直率地指稱之為「話母」，即一種獨特的說話習慣或癖好。這種具有辨識度的言語，往往也與鮮明的戲劇人物結合，而具有畫龍點睛的效果。藉著「hiông--ê」、「liah」這樣的特殊口吻來創造角色，李讚聲的版本並非特例。外號「烏人」的布袋戲主演陳山林（1944-2010），

他灌錄的《南俠風雲》，該劇的角色「老人」慣用口語：他開口閉口都是以「hiông--ê」為口頭特色的話語，例如「hiông--ê 一支嘴」、「hiông--ê 大 --ê」等。下例正好也與李讚聲的表演文本類似，都是將「hiông--ê」作為開始的發語詞，而「liah」則是語尾的口氣詞（陳山林 1989）：

Hiông--ê 今仔日我毋是欲來借錢 -- 的 liah。<sup>34</sup>

這齣戲的戲劇人物「老人」，及特殊鼻音「福州話」的「福州老人」，卻被當作一對「兄弟」。這些話頭的「凶芽」、「hiông--ê」，語尾的口氣詞的「領/那」、「liah」，可能是一種臺灣民間藝人模仿並誇大的「福州話」？無獨有偶的，陳山林的師父陳俊然（1933-1997），也曾塑造一個布袋戲角色「福州老人」，講話的鼻音特別重。這些特殊的口白，幾乎可以讓觀眾閉起眼睛也能瞭解出現在舞臺上的角色就是「福州老人」。<sup>35</sup> 這些外來的語彙、語音意義等，或許未必被辭典精確的定義所限定，而是以一種「外來者」的面貌被指認出來，是一種美學上的意義。或許因李讚聲〈桃花過渡〉的撐渡伯仔讓人印象深刻，而被同時代的人認為他能以福州話穿插表演。<sup>36</sup>

黃俊雄版本二齒的「哈麥」，雖然可能來自生理上的牙齒所產生的言語特徵，卻也是一種最具辨識度的特色，可說是一種具有美學特色的話母。如同他的口白：

哈麥西康過臺灣，

哈麥想著，心肝結規丸。

對照歌仔冊版本，「唐山」被「西康」置換，正好連結了布袋戲的情節

34 完整的表演口頭文本，參見筆者所整理的陳山林《南俠風雲》，參考陳龍廷，《臺灣布袋戲的口頭文學研究（上）》（臺北：花木蘭出版社，2015年），頁255-261；以及陳山林1989年在廣播電臺錄製的《南俠翻山虎》等近200小時之音檔。

35 陳龍廷，《臺灣布袋戲創作論：敘事・即興・角色》（高雄：春暉出版社，2013年），頁108-109。

36 蔡棟雄，《三重唱片業、戲院、影歌星史》，頁180。

框架。黃俊雄的史豔文，不但延續了他父親黃海岱改編自《野叟曝言》的梗概，不僅遼東從軍、血戰沙河、大破叢林寨、泰華山，遠征南苗、最後到西苗找回玉璽，破五毒蛟而已，甚至還繼續將舞臺推展至西康，開始創造出更多新角色，包括一身雪白喪服打扮，唱著「哦！媽媽」的孝女白瓊，而且還有現身鏡子的恐怖陰影「藏鏡人」。如此放在其特殊的戲劇文本脈絡底下，帶來更遙遠的、邊疆的想像，二齒這首念謠方顯得合乎邏輯。黃俊雄的版本，取代「凶芽」、「hiông--ê」位置的口語是「哈麥」一詞，總共出現過 25 次。其序號 L04-L11 如下：

哈麥起先去兼人賣雜細，<sup>37</sup> 輪瓏鼓閣搖袂通，

哈麥伶人學師公。<sup>38</sup>

龍角管，<sup>39</sup> 哈麥歎無風，

咒語，哈麥念袂通。

黃俊雄的版本，顯然迴避了歌仔冊版本「凶芽」、「領 / 那」等詞彙，而採取另類形式的仿造：如果說歌仔冊或笑諷的表演文本，強調地方腔調特色，那麼布袋戲則相對地轉為強化角色個人特質的表演，例如二齒開口閉口的「哈麥…，哈麥」。序號 L11「咒語，哈麥念袂通」，跟歌仔冊版本的「咒語，煞念袂通」，語意上好像沒有多大的差別。這種在語意上幾乎完全一致，但在美學上卻顯得具有個人顯明風格的必要多餘，布袋戲主演常泛稱為話母。除了「二齒」一旦開口說話，似乎總是非得加上「哈麥…，哈麥」的語助詞，其他的話才講得出來。

從歌仔冊、笑諷到布袋戲，德希達的哲學，毋寧是引領我們對歌仔冊進

37 沿街叫賣胭脂、水粉等日常用品的小販。

38 臺灣民間信仰執行法事的人員。分紅頭、黑頭兩種。

39 道士作法時的法器之一，大多以牛角為材料的器具。



行一種正面思考：書寫與閱讀過程或許可視為一種遊戲，一種不斷繁衍生成的文本。閱讀本身，不再如同傳統追尋唯一真理、尋找最原始起源等執著而已，而是一種創造性的詮釋。相對於知識份子書寫為文字的文本，臺灣民間的表演，更是一種遊戲的文本，一種主觀的解讀，以德希達的話來說，是一種撒播（dissémination）。唯一的一種真實，或唯一的權威文本並不一定存在，而是如同巴赫金（Mikhail Bakhtine, 1895-1975）所提出的對話（dialogue）或多聲部（polyphonique），或克莉絲蒂娃（Julia Kristeva, 1941-）的互文本性的觀點，<sup>40</sup> 反而更能貼近民間藝人的創造性閱讀。

## 肆、空白縫隙的創造可能

多聲部或互文性的觀點，引導我們透過橫向閱讀來思考。表格呈現的空白，不僅標示了不同版本之間的增刪，更隱藏著細微且值得解讀的意涵。透過橫向閱讀，可以讓我們進一步發現民間藝人的創造可能性。

附錄表格透過橫向比對，歌仔冊與日東唱片版本在序列的內文上幾乎完全一致，或許可以視為來自相同的源頭。若以此為基石透過橫向比對，其餘文本可分為增加、刪減、調整順序等三類。

刪減只有兩處，包括歌仔冊的版本 L31-32「咱想著卜乎伊招，火爐就不驚燒。」，還有 L50-53「喜拚我就共伊說，卜買汝就買，不買汝太買。伊煞歹嘴共我咀」。李讚聲、黃俊雄的版本卻省略了這兩處細節，卻直接歸結到令人悲傷的後果。如此少了爭執的細節，卻也可獲得整體節奏更明快的效果。

---

40 Kristeva, Julia, *Semiotike. Recherches sur une semanalyse*. P12-15.

其次，調整順序可能來自表演者的主觀判斷而重組。例如歌仔冊版本序號 L09-12，在李讚聲的版本被調到 L38-41。

另一個調整順續的案例，在序號 L57-58，歌仔冊的版本與黃俊雄版本。語句對調，也意味著語氣強調的重點不同：歌仔冊強調的是女顧客的兇惡態度，而黃俊雄版本則將重心轉移至「警察補」。戰後再也沒有「巡查」之類的詞彙，而只留下「警察」這樣的日語漢字。但如果採取「警察」一詞，則缺乏如「巡查補」與前後句尾一致的押韻，或許因為如此而創造了「警察補」。

橫向閱讀增加的部分，最可以看出民間藝人的創造可能性。首先，是對某些角色特殊性格的強調。例如歌仔冊版本僅提到，他第一個工作賣雜細，然後立刻接一句「食到二十外也無某領」，似乎有些語意的突兀跳躍。李讚聲的版本，則強調「出門看查某，hiông--ê 食到廿外啊，閣猶無某」，最後才歸結「hiông--ê 愈想即愈艱苦。」

增加，也意味著想像力的擴大。歌仔冊版本僅提到「姑不終即去學搬戲」，然後立刻歸結到「貯著十二月戲煞無人請」的結果。從開花到結果，雖然可以省去過程而獲得明快的效果，但也可以不斷地擴張想像學演戲的細節，以誇大主人翁努力求職卻處處碰壁的困境。李讚聲前後發展出了兩種版本，1968 年版本如下（L15-17）：

阮彼个戲班主叫我學老生，閣袂曉拗正字。

叫我學老婆，閣袂曉阿婆仔氣。

叫我學小旦，閣袂曉含唇使目箭 liah。

「正字」相對於「白字」，指的是清代學習官話（正音）的「正字」。早年臺灣民眾，除了有志於仕途的讀書人之外，大多是北管戲班才需要學習

正音，即李讚聲說的「拗正字」（L15）。這種聽起來頗似現代北京話的語音，對於一般臺灣民眾而言，可能都是極其難以招架的課題。如果要理解正字、正音，清代蔡爽所撰寫的《官音彙解》<sup>41</sup>，應該是相當關鍵的工具書。《官音彙解》編纂的原始動機，應該是為了讓漳州本地人學習官話而編的工具書，依照這本書的使用說明，引文中標示「O」的就是漳州白話<sup>42</sup>的「白字」，而「正」標示底下的即相對應的官話。例如〈戲耍詈罵禁賭語〉所載的：<sup>43</sup>「O 做正音，正唱官腔」。指一般白話通稱的「做正音」，相當於官話所說的「唱官腔」。其相關收錄編纂原則，筆者將這段〈官話彙解小引〉標點如下：<sup>44</sup>

此書後，凡有圈者，係白音。有「正」字者，乃官音。旁有字者，註解。內白音有字者，以本字解之；或無字可解，則借別字同音者，呼平上去入。解之，有註白音者，白；音，即官音也。內中物類十全，註解明白，次序不雜，初學者一件學過一件，自然通曉。間或有忘記者，各有門類可考，不致遺失。

這個辭典具備了另一層重要的文化意義，就是將 18 世紀的漳州話詞彙編纂而成為雙語（bilingual）的辭典。辭典的編纂者為了方便讀者從生活的漳州話來學習官話，因而製作兩種語言系統的對照。例如戲劇用語「看戲」，相當是官話的「瞧戲」；「做戲」相當是「唱戲」；「揀戲文」就是「摘錦」；

41 本文依據的「霞漳顏錦華刊本」，原始封面右欄「西湖蔡伯龍先生著」，左欄「霞漳顏錦華藏板」，編者長澤規矩也並未指出成書年代，參考長澤規矩也，《明清俗語辭書集成》（原版日本東京都：汲古書院，1977 年；翻印版上海：上海古籍出版，1989 年），頁 1542。而邱坤良根據的「萬寶樓刊本」，指出成書年代 1747 年，應是依據臺灣圖書館收藏本而來。引自邱坤良，《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（1895~1945）》（臺北：自立晚報），1992 年），頁 213。

42 編者題解如下：「此書係以浙江語音與官話對照表為主，而用以學習官話之書」（長澤規矩也，《明清俗語辭書集成》，頁 1542），筆者認為這可能有所誤解。雖然作者蔡伯龍是「西湖人」，卻不一定是浙江杭州的西湖，而福州西湖的可能性應該更高。更重要的，無論是「霞漳顏錦華刊本」，或臺灣大學圖書館楊雲萍文庫收藏的「霞漳大文堂藏板」，都將出版處指向「霞漳」一地，這地名毫無疑問地是福建漳州的古稱，而與浙江無關。因此從出版地及其內文來判斷，筆者認為這本書應該是以漳州語音與官話對照為主的工具書。

43 長澤規矩也，《明清俗語辭書集成》，頁 1580。

44 長澤規矩也，《明清俗語辭書集成》，頁 1543。

「戲一坪」即「戲一本」。而生活用語「琢龜」，相當是「打盹」；「相斟」也就是官話的「親嘴」；「姑情人」，也就是「求情」；「料理完」，就是「打發明白」；「事滲做」，即「胡亂做事」；「火花」，官話就是「火熄了」；「八不八」，就是「認得不認得」；「食了了」，是「吃得精光」；「即大」，相當是「那麼大」；「共你無值代」，以官話說就是「和你無干」；「無心適」，則是「無趣」；「無采工」，就是「可惜了功夫」的意思等。

1990 年代的李讚聲文本，又繼續擴大這些學戲過程的想像（L22-24）：

hiông--ê 學來閣學去，  
學一下 khu 籠邊，  
鹹糜一下到，煙腸 at 斷兩三支。

既然沒辦法學老生、老婆、小旦，後來連小生的武打動作也辦法勝任，最後只好去蹲在戲籠旁邊，等著幫忙搬戲籠。等著等著，可能太飢餓了，一旦等到鹹稀飯上場，慌忙到手指頭都沾到稀飯湯汁，最後仍苦中作樂地舔手指頭，而戲稱自己「煙腸 at 斷兩三支」。

黃俊雄的版本對學戲過程，也不吝惜誇大想像，不僅當小生、小旦、小丑可能都無法勝任，最後只好充當跑龍套的「旗軍仔」，如下（L18-21）：

啊，我做小生，又閣無人材；  
做丑仔，無談諧；<sup>45</sup>  
哈麥做小旦，人閣穉；  
到尾仔去當旗軍仔<sup>46</sup>（tng-kî-kun-á），伶人上舞臺。

從開花到結果的過程縫隙，可以容許各式各樣的想像，不僅可以如李讚

45 指丑腳表演動作及語言的笑點。

46 跑龍套的小角色。

聲想像的去演老生、老阿婆、小旦或小生，幫忙搬運戲籠的苦差事，也可以如黃俊雄想像的去演跑龍套的「旗軍仔」<sup>47</sup>。

最後的結局，當然也可以是變異的。歌仔冊的版本最後感嘆臺灣的錢不好賺，而寧可背著行李回唐山賣豆乾。這種結局，當然是銜接著最後他回唐山之後，娶了一個不對盤的老婆的段落。相對的，李讚聲則回歸〈桃花過渡〉的「撐渡伯」身上，因而感嘆道（L61-65）：

啊…，想著面都烏，

hiông--ê 今仔日即共伊學撐渡 liah。

黃俊雄的版本則繼續擴充想像，除了加上一段去「學迺迺」，甚至去學柔道、擒拿術，最後才去電視臺充當演員。可是一旦沒戲演時，這位主人翁又開始煩惱不知道要做什麼生意（L63-73）：

生意，哈麥真歹做，哈麥共人學迺迺。

我有練一套，

擒拿法恰柔道。<sup>48</sup>

哈麥迺迺，無了時，<sup>49</sup>

抵著黃俊雄先生，倩我去演電視，

哈麥電視演了真趣味，

47 學戲作為個人職業生涯過程的表演文本，約同時代問世的〈糊塗半桶師〉（中美唱片 CS6077），可說也是另類的變異。參見陳龍廷，〈流浪的奇遇與糊塗的慧點：郭大誠臺語歌謠的口白藝術〉，《臺灣風物》61 卷 2 期（2011 年 6 月），頁 171-204。〈糊塗半桶師〉提及一位初入劇場的門外漢，卻導演的批評而徬徨在各種戲曲腳色之間。筆者依據這段口白聽寫紀錄並斷句如下：

「伊講，我若欲做奸臣仔，是無夠歹；  
抑若欲做小生，是欠人材；  
抑若欲做三花仔，是小丑仔激袂來；  
算算咧，奔旗軍仔上下臺。」

48 柔道（Jūdō，じゅうどう），日語「柔之道」，即溫柔的模式。柔道起源於古代日本武士空手搏鬥的技術。

49 指沒有遠景，結局不好。



哈麥此滿挂好歇睏的日子。

想欲閣來去做生意，

哈麥毋知對叨位做起？

歌仔冊或李讚聲的最後結局，至少都指向一個明確位置，無論是回唐山賣豆乾，或者撐船度日，而黃俊雄的版本卻是指向一個不確定的未來。過去經歷了這麼多人人生歷練，似乎也看盡社會百態，而未來仍然是一個問號結尾的句子，好像身處於一個不確定的年代。這種開放式的結局，其實相當具有現代感。

從時間順序來看，戰後的李讚聲、黃俊雄的版本可能是吸收了 1930 年代歌仔冊或日治時代曲盤（日東或博友樂）的版本。透過橫向閱讀，雖然可以發掘其類似之處，但不可否認的也存在不少差異。即使是挪用（appropriation），卻也並僅作為借來的（borrowing），僅作為一種類似或機械式的重複而已，而是有其重新創造的印記，並將原有的形式重新轉化而巧妙地與新的表演脈絡相結合。這種活潑的創作力，頗接近法國文化人類學家李維史陀所說的神話思維，是一種理智的修補術（bricolage）。修補術是法國古老的手工藝之一，指在遊戲場所設計騎馬、狩獵的障礙物的技術。與其他人類藝術相較，修補術的手段比較拐彎抹角，而且善於完成各式各樣的工作。擅長修補術的修補匠，與依照事先畫好設計藍圖來執行工作的工程師，大不相同。工程師總是仰賴事先的設計與規劃去尋找原料與工具，而修補匠則是借用身旁現有的工具和材料，來完成他的工作。材料與工具都是在偶然的情況，基於「最後總是會用得到」的原則考慮下而被保留下來。一旦修補匠接到工作，他的第一步總是先回顧，先轉向早已經存在的材料和工具，反覆清點項目之後，才開始進行與材料之間的對話（*dialogue*）。修補匠對這些材料仔細推敲，以便發現它能夠意指（*signifier*）什麼，最後才確定未來

的組合的可能。因此修補匠最後所完成的，往往並非來自理性思考底下的客觀設計，並一絲不苟地按步執行的成果，而是藉著與材料之間對話，將他自己個人的想法結合在材料之中。<sup>50</sup>如果說在李讚聲、黃俊雄等民間藝人之前，確實存在類似〈萬業不就〉的「唐山過臺灣」口頭表演聲音，或僅存歌仔冊的書面文字。那麼這些既存的文本，無非都被視為一種等待對話或推敲的修補材料。

這些民間藝人的想像力，或主觀性的解讀及創意，可說是一種來自遊戲的活力。藉著本文的比較與分析，將有助於瞭解這些民間戲劇營養的來源，也可以催促我們進一步思考，作為一種即興表演（improvisation）的「活戲」，<sup>51</sup>是如何運用這些可能的個別學習，而發展出一種令人印象深刻的表演。

## 伍、結語

垂直地閱讀附錄所列舉的五個文本，毫無疑問地，我們可以單獨地將這些不同來源的文本歸諸歌仔冊、曲盤、布袋戲、笑談等不同的範疇，並透過獨立的個別分析而分別找到其值得肯定的價值。然而，如果將這些文本，視為不同領域「作者」的個別成就，未免過於輕率大膽，反而無法看到民間活潑的創作傳統。

其次，這些跨領域文本的類似性，也不能據此而直率地認定缺乏「原創性」。無論是作者或原創性，都是書面文學經常採取的評判標準，而並非口頭傳統的標準。在此我們跨越不同的界線，跨越不同的年代（1930年代到

50 Levi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*. (Paris: Plon, 1962.) P30-36.

51 陳龍廷，〈臺灣布袋戲的即興創作及其特質〉，《民俗曲藝》181（2013年9月），頁5-48。

1990 年代），而重新以集體性與變異性來解讀這樣的文化現象。我們不僅在李讚聲、黃俊雄等不同的口頭表演裡，發掘了類似〈萬業不就〉「唐山過臺灣」口白的複數文本，也藉著吳濁流的小說〈陳大人〉，小川尚義《臺日大辭典》收錄的詞彙，乃至清代的《官音彙解》等，透過一種互文本性的可能來深入解讀。

稍微拋開作家文學思考底下的作者 / 作品（author/ work）的框架，不再將歌仔冊視為另類的書面文學，而思考其匿名性與集體性的意義，那麼歌仔冊可能並不能僅視為一種訴諸眼睛活動的閱讀文本而已。以口頭傳統的耳朵聽覺來思考，歌仔冊很有可能是作為一種口頭表演的基底，或者是平行於曲盤的另類媒體。從民間藝人「做活戲」的操作意義而言，這些文本並非僅供在廟堂之上，逐字複製機械式反覆而已，重要的是思考如何挪用，或融合到不同的表演，無論是李讚聲的〈桃花過渡〉，或黃俊雄的〈雲州大儒俠〉等不同的戲劇脈絡底下。透過垂直、橫向閱讀，按照時間順序或可推測，李讚聲可能是據他所聽過曲盤的印象發展而來，而黃俊雄可能是從早期李讚聲的版本再發展的。此外，我們也可以發現歌仔冊的「凶芽」、「領」等，並非只是多餘且怪異的書面詞，而是一種來自特殊腔調的聽覺感受。對於民間藝人的口頭表演藝術而言，這種「話母」可說是一種鮮明的印記，一種美學上必要的多餘，甚至也是一種角色塑造的重要靈感來源。

從表演文本而言，這些橫向比較的意義就非在於其相似性，而是差異性。對於民間藝人而言，更重要的反而是思考如何放在全新的戲劇脈絡底下，留下自己特殊的印記。這種創作方式如同李維史陀提出的修補術觀念，也如同本雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）的說故事者（storyteller）。<sup>52</sup> 他

52 Benjamin, Walter, Ed. by Hannah Arendt. *Illuminations*. (N.Y.: Schocken, 1969.) P83-109.

將說故事者比喻為一種最古老的手工藝形式，敘事者將個人的印記加在敘事內容之中，就像是陶器製造者，在陶土器皿上留下手印痕跡一般。對他們而言，重要的是如何將民間知識收藏為個人的觀念寶庫，還有如何面對具體的材料進行一種對話，甚至發掘材料的可能潛力，而賦予它新的符號意義。

附錄

序號	1934〈萬業不就〉／捷發《憑憚攪爛相格歌》	1937〈萬業不就〉／張永吉／日東唱片 N2001A（1934 博友樂 T1001）	1968〈桃花過渡〉／李讚聲／臺聲唱片 TSL33	1971〈醉彌勒開酒店〉／黃俊雄／宇宙唱片 LS6004-6005	1990s〈桃花過渡〉／李讚聲／星鑽出品
L01	來說到我唐山過臺灣，	來說甲我唐山過 (ké) 臺灣，	唉…，想去 hiông--ê hiáng 當時啊過臺灣，	哈麥西康過臺灣，	hiông--ê 想去 hiáng 當時啊，唐山過臺灣，
L02	心肝就結歸丸，	心肝我就結歸丸，	心肝都結規丸，	哈麥想著，心肝結規丸	心肝結規丸，
L03			人講臺灣光景好，		人講臺灣光景好，
L04	我十三歲就過來賣雜稅，凶芽搖一個鈴榔鼓，	我十三歲就過來賣雜細，彼兮 (hing-e) 搖一个鈴榔鼓。	hiông--ê 一屆搖一下輪瓏鼓，	哈麥起先去兼人賣雜細，輪瓏鼓閣搖袂通，	hiông--ê 都共伊搖一下輪瓏鼓，
L05			出門看查某。		出門看查某。
L06	食到二十外也無某領。	食到廿 (liáp) 外擱猶無某 liah	hiông--ê 食到廿外啊，閣猶無某，		哦…，食到廿外啊，閣猶無某，
L07			hiông--ê 愈想即愈艱苦。		唉…，hiông--ê 愈想即愈艱苦。
L08	錢疾下無人煞帶空，	錢無人煞恹，			
L09	格心走去甲人學司公。	激心走去甲人學師公		哈麥伶人學師公，	
L10	凶芽龍角噴無風，	彼兮龍角歎無風，		龍角管，哈麥歎無風，	
L11	咒語煞念袂通。	咒語煞念袂通 liah		咒語，哈麥念袂通。	



L12	阮先生無愛 磞，共我格 出來喧東風。	阮先生無愛 掙，共我結 (gēk) 出來癱 (giàn) 東風		予阮師父共 我趕出來， 搨東風。	
L13	到喜時無塊 去，	到 响 (hiùng) 時無地去，		哈麥彼時無 叨*位去，	
L14	姑不終即去 學搬戲。	姑不將即去 甲人學搬戲。	歸尾即共伊學 搬戲。	伶人去學搬 戲。	hiông--ê 歸 尾 即 去共伊學搬戲。
L15			阮彼个戲班主 叫我學老生， 閣袂曉拗正 字。		
	阮的戲班主 叫我學老生， 閣袂曉拗正 字。				
L16			叫我學老婆， 閣袂曉阿婆仔 氣。		叫我學老婆，閣 袂曉阿婆仔氣。
L17			叫我學小旦， 閣袂曉含唇使 目𦨭 liah。		叫我學小旦，閣 袂曉含唇使目 𦨭。
L18				啊，我做小 生，又閣無 人材；	叫我學小生，講 閣袂曉搬武顛倒 去。
L19				做丑仔，無 詼諧；	
L20				哈麥做小旦， 人閣𦨭；	
L21				到尾仔去當 旗軍仔，伶 人上舞臺。	
L22			hiông--ê 學 來 閣學去，		hiông--ê 學 來 閣 學去，
L23					學 一 下 khu 籠 邊，
L24					鹹糜一下到，煙 腸 at 斷兩三支。

L25	貯著十二月戲煞無人請，	拄著十二月戲煞無人請，	一下十二月戲無人倩，	哈麥抵著年尾時，戲煞無人倩。	一下十二月戲無人倩，
L26	到尾即去學補鼎。	到尾即去甲人學補鼎。	都走去共伊學補鼎。	哈麥恰人學補鼎。	hiông--ê 都走去共伊學補鼎。
L27			阮師父叫我都愛較拍拚，		阮師父叫我都愛較拍拚，
L28	阮司父即叫我去牽啼鋤，	阮師父叫我著牽噓呼(thì-thū)，		阮師父叫我共牽鐵托(thih-thuh)	
L29	說叫我恰骨力，即卜乎我對因大新婦。	說著我若較骨力，這欲予我對因(in)彼兮大新婦。	欲綴 in 大查某团。	哈麥配彼个大新婦。	欲綴 in 大查某团。
L30	咱想著卜乎伊招，	咱一个想講欲當(tng)伊招，			
L31	火燼就不驚燒。	火爐著毋驚燒。			
L32	憶著某	意(ik)著某	hiông--ê 為著某，	哦啊…，哈麥愛某，	hiông--ê 為著某，
L33	凶芽就不驚艱苦。	彼兮著毋驚艱苦 liah	毋驚艱苦。		毋驚艱苦。
L34	風櫃我就共伊下命惱，	風櫃我著共伊下命櫓。	彼个風櫃捎來，都下性命撸。	下命撸。	彼个風櫃捎來，都下性命撸。
L35	惱一下風櫃柄煞斷做二三節，	櫓一下風櫃柄擱斷做二三節，	撸一下傷出力，風櫃煞去予斷做兩三節。	貯托撸一下，煞做兩三節。	撸一下傷出力，哇…，風櫃煞去予斷做兩三節。
L36	阮司父黃發共我拈甲躡，	阮師父癢發共我躡甲踢	阮師父閤罵我三三八八，	哈麥阮師父罵我三三八八	阮師父閤罵我三三八八，

L37	罵我三三八八。	罵我三三八八 lo	起腳煞共我踢 liah。	順煞共我舂，共我踢。	起腳煞共我踢 liah。
L38			唉 …，hiông-ê 歸尾即走去共伊學司公。		唉 …，hiông-ê 歸尾即去共伊學司公。
L39			咒語閣念袂通。		咒語煞念袂通。
L40			龍角歎無風。		He 龍角一下捎來，煞歎無風。
L41			唉啊…，阮師父閣罵我恁恁恁。		阮師父閣罵我恁恁恁。
L42	也喜拚煞不乎我帶那，也又閣煞著滿街趕。	也彼陣煞我才無地蹣 liah，也又閣煞滿街趕 ia。		哈麥彼時錢無，人帶趕。	
L43	路尾手即甲人去賣甜桃。	路尾手甲人去擔甜桃。	歸尾即走去共伊學一下擔甜桃，	去兼人賣此个甜楊桃。	歸尾 hiông-ê 即共伊學擔甜桃，
L44	頭疾日挑出門，就去遇著一個朽彪婆。	彼兮頭一日擔出門，著拄著一个漚彪婆 liah。	頭一日擔出門，去抵著一个朽綢婆。	啊，抵著一个朽綢婆，	頭一日擔出門，去抵著一个朽綢婆。
L45	城麵一仙卜共我買五個？	一錢 (sèn) 講欲共我買五個 lo！	一 sián 講欲共我買五個啦！	五角，出我兩個！	一 sián 講欲共我買五個啦！
L46	咱叫伊不通擲，	咱叫伊講毋通擲 (lih)	hiông-ê 叫伊毋倘掟，		我叫伊毋倘掟，
L47	伊煞共我哞；	伊煞共咱拈 (níh)；	伊煞雙手共我捏。		伊煞雙手共我捏。
L48	咱叫伊不通哞，	咱叫伊毋通拈 (ni)，		哈麥我叫伊毋倘捏，	
L49	伊煞雙手擲。	伊煞雙手搯 (tínn)。		伊…哈麥強共我掟。	

L50	喜拚我就共伊說，	彼陣我就共伊說，			
L51	卜買汝就買，	欲買汝就買，			
L52	不買汝太買。	毋買汝著汰買。			
L53	伊煞歹嘴共我咀；	伊煞歹嘴共我罈。			
L54	我就不識看見汝這個查某，	我就毋捌看見汝這個查某，	hiông--ê 真受氣，歸尾都出嘴都共伊罵，	哈麥我罵伊瘡查某，	hiông--ê 真受氣，出嘴都共伊罵，
L55				哈麥伊罵我恁查埔。	
L56				兩人佇遐烏白呼，	
L57	伊煞對胸仔共我絞，招我著去見出所。	伊煞對胸仔共我絞咧，招我去見出所 nia	伊真受氣，對胸仔共我絞咧，見派出所。	去抵著一个警察補，	伊出手對胸仔共我絞咧，去派出所。
L58	遇著一個巡查補，	拄著一个巡查補	犯著一个巡查補，	共我拖去派出所。	犯著一个巡查補，
L59	罵我生理人簡即土。	罵我生理人敢這土？	閣罵我生意人七土八土，		閣罵我生意人七土八土，
L60	店靴區一埔，	煞蹣遐拘一埔，	共我掠去拘一埔，	啊…，共我拘一埔，	共我掠去拘一埔，
L61	長伊罰二圓，	轉去罰兩箍。	順續煞即共我罰兩箍 liah。	閣再…，哈麥罰金五十箍。	順續即共我罰兩箍。
L62	實在有影想著面就黑。	實在有影想著 (tíoh) 面著烏	啊…，想著面都烏，		啊啊…，想著面都烏，
L63	臺灣兮錢真呆賺，	臺灣的錢真歹賺，		生意，哈麥真歹做，	
L64	諒苦行李罔來去款，	寧可行李罔 nā 款，			
L65	返來去唐山賣豆乾。	轉來去唐山來去賣豆乾。	hiông--ê 今仔日即共伊學撐渡 liah。	哈麥共人學迺。	hiông--ê 今仔日即共伊學撐渡 liah。

L66				我有練一套，	
L67				擒拿法佻柔道，	
L68				哈麥迢迢，	
				無了時，	
L69				抵著黃俊雄先生，倩我去演電視，	
L70				哈麥電視演了真趣味，	
L71				哈麥此滿柱好歇暍的日子，	
L72				想欲閣來去做生意，	
L73				哈麥毋知對叨位做起？	

資料來源：1934〈萬業不就〉／捷發《憑憚攪爛相格歌》；1968〈桃花過渡〉／李讚聲／臺聲唱片 TSL33；1971〈醉彌勒開酒店〉／黃俊雄／宇宙唱片 LS6004-6005；1990s〈桃花過渡〉／李讚聲／星鑽出品；〈萬業不就〉／張永吉／日東唱片 N2001-A，來自國立臺灣歷史博物館收集整理，謝家欣、黃裕元 聽打校訂／呂興昌、臺史博館員志工 協助解讀校訂。

說明：一、本表格以 1934〈萬業不就〉的「口白」為主。

二、原本歌仔冊，筆者依照韻腳而重新斷句排列。李讚聲、黃俊雄等表演文本，由筆者自行整理為書面文字並斷句。

三、序號則依照全部的文本加以編排，個別文本請依照垂直欄位，跳過空白的部分。

製表人：陳龍廷



## 參考書目

- 小川尚義，《臺日大辭典（上）》。臺北：臺灣總督府編印，1931 年。
- 小川尚義，《臺日大辭典（下）》。臺北：臺灣總督府編印，1932 年。
- 王育德著，黃國彥譯，《臺灣話講座 3》。臺北：前衛出版社，2000 年。
- 白明華口述、廖秀容記錄整理，〈「黑貓歌舞團」臺柱白明華說海野武沙〉，引自「仙草一莊瓊禮、廖秀容一部落格」，2013 年 2 月 7 日發表，網址：<https://blog.xuite.net/village88/twblog/173146499>。（2014/12/18 查詢）
- 吳濁流，〈陳大人〉，收錄於葉石濤、鍾肇政主編《光復前臺灣文學全集 8：閩雞》。臺北：遠景出版社，1979 年，頁 227-255。
- 岡本真希子，〈臺灣人巡查補をめぐる統合と排除：前期武官総督期における待遇と慰霊〉，《社会科学》41 卷 1 號（京都：同志社大学人文科学研究，2011 年 5 月），頁 49-90
- 邱坤良，《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究(1895~1945)》。臺北：自立晚報，1992 年。
- 長澤規矩也，《明清俗語辭書集成》。原版日本東京都：汲古書院，1977 年；翻印版上海：上海古籍出版，1989 年。
- 國立臺灣歷史博物館「臺灣音聲一百年」網站，網址：<https://audio.nmth.gov.tw/audio/zh-TW/Item/Search>。
- 張炫文，《臺灣的說唱音樂》。臺中：省政府教育廳交響樂團，1986 年。
- 陳山林，《南俠翻山虎》廣播電臺布袋戲錄音，1989 年，共約 200 小時。
- 陳龍廷，〈臺灣布袋戲的即興創作及其特質〉，《民俗曲藝》181（2013 年 9 月），頁 5-48。

陳龍廷，〈流浪的奇遇與糊塗的慧黠：郭大誠臺語歌謠的口白藝術〉，《臺灣風物》61卷2期（2011年6月），頁171-204。

陳龍廷，《臺灣布袋戲的口頭文學研究（上）（下）》。臺北：花木蘭出版社，2015年。

陳龍廷，《臺灣布袋戲創作論：敘事・即興・角色》。高雄：春暉出版社，2013年。

陳龍廷，《聽布袋戲尪仔唱歌：1960-70年代臺灣布袋戲的角色主題歌》。宜蘭：國立傳統藝術中心出版，2012年。

曾子良，《臺灣歌仔四論》。臺北：國家出版社，2009年。

蔡棟雄，《三重唱片業、戲院、影歌星史》。臺北：三重市公所，2007年。

聯合報，〈黃俊雄時間 談天說地〉，《聯合報》，1972年8月14日，版8。

Benjamin, Walter, Ed. by Hannah Arendt. Illuminations. N.Y.: Schocken, 1969.

Derrida, Jacques, L'Écriture et la difference. Paris: Seuil, 1967.

Derrida, Jacques, Marges de la philosophie. Paris: Minuit, 1972.

Genette, Gérard, Palimpsestes, La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

Kristeva, Julia, Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

Lévi-Strauss, Claude, La Pensée sauvage. Paris: Plon, 1962.

Morson, Gary Saul, The Words of Others: From Quotations to Culture. New Haven: Yale University Press, 2011.

Ong, Walter J, Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London: Methuen, 1982.

## From Continent to Taiwan: The Intertextuality among Record, Ballad Sheet, Comedy, Puppetry Theatre

Chen, Long-ting\*

### Abstract

The ballad sheet (koa-á-chheh) ‘Unemployed Story’ (萬業不就) printed in 1934. It adopted an ironic comedy to tell those terrible experiences that a new immigrant changed his jobs and repeated again. Pleasantly surprised, we had found the same story in a record printed by Nitto that collection of National Museum of Taiwan History. Moreover, I had discovered the comedy (chhiò-khoe) of Lí Chàn-Seng (李讚聲) and the puppetry theatre (pò-tē-hì) of Ng Chùn-hiông (黃俊雄) that represented a similar situation and assimilated into their own performance.

In my paper, we’ll center my discussion on differences between writing text and oral text in order to understanding those strange characters and accents. Secondly, we’ll analyze those parallel performances and consider what meaning for oral practice. I’ll appropriate the concept of Jacques Derrida and Claude Lévi-Strauss to touch the vitality of oral performance that seemed a game of ‘bricolage’.

**Keywords :** Record , Ballad Sheet , Comedy , Puppetry Theatre , Intertextuality.

---

\* Professor, Department of Taiwan Culture, Language and Literature, National Taiwan Normal University.