

臺灣歷史與文化研究輯刊

花木蘭文化出版社 出版

七編 9

臺灣布袋戲的 口頭文學研究 (上)

陳龍廷 · 著



臺灣歷史與文化 研究 編輯刊

七 編

第 9 冊

臺灣布袋戲的口頭文學研究（上）

陳龍廷 著

國家圖書館出版品預行編目資料

臺灣布袋戲的口頭文學研究(上)／陳龍廷 著 -- 初版 -- 新北市：

花木蘭文化出版社，2015〔民 104〕

目 6+190 面；19×26 公分

(臺灣歷史與文化研究輯刊 七編；第 9 冊)

ISBN 978-986-404-180-0 (精裝)

1. 臺灣文學 2. 文學評論

733.08

103027820

ISBN-978-986-404-180-0



臺灣歷史與文化研究輯刊

七 編 第 九 冊

ISBN：978-986-404-180-0

臺灣布袋戲的口頭文學研究(上)

作 者 陳龍廷

總 編 輯 杜潔祥

副總編輯 楊嘉樂

編 輯 許郁翎

出 版 花木蘭文化出版社

社 長 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話：02-2923-1455 / 傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 hml810518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2015 年 3 月

定 價 七編 10 冊 (精裝) 台幣 20,000 元

版權所有・請勿翻印

臺灣布袋戲的口頭文學研究(上)

陳龍廷 著

作者簡介

陳龍廷

現任：臺灣師範大學臺灣語文學系教授。

國立成功大學臺灣文學系博士，法國國立高等實踐研究院（E. P. H. E.）宗教科學與文化人類學博士候選人。

研究領域：臺灣文學史、臺灣戲劇史、臺灣歌謠與文化研究、臺灣口頭文學研究、文化人類學等。近年來參與的研究計畫，包括臺灣音樂館「臺灣布袋戲主題歌 1960-70」（2012）、科技部研究計畫「聽的延伸：1960-70 年代黃俊雄布袋戲錄音史料考察 (I)」（2014）「身體的知識與監視：日治時代臺灣民族誌的考掘之二」（2012）、「民俗詞彙與論述形構：日治時代臺灣民族誌的考掘」（2011）、「民族誌與文學想像：日治時代臺灣民俗書寫的考掘」（2010）、臺北縣政府文化局「庶民生活與歌謠 臺灣北海岸的褒歌考察」（2010）、「南投縣傳統表演藝術普查計畫」（2006）、「布袋戲主題知識網建置計畫」（2005）等。

主要著作：《臺灣布袋戲創作論：敘事·即興·角色》（春暉 2013）、《聽布袋戲仔唱歌：1960-70 年代臺灣布袋戲的角色主題歌》（傳統藝術中心 2012）、《庶民生活與歌謠 臺灣北海岸的褒歌考察》（春暉 2010；北縣文化局補助出版）、《發現布袋戲：文化生態·表演文本·方法論》（春暉 2010）、《聽布袋戲：一個臺灣口頭文學研究》（春暉 2008；國家文化藝術基金會出版補助）、《臺灣布袋戲發展史》（前衛 2007）。

提 要

本書是從口頭文學的視野來研究臺灣布袋戲的著作。

首先從歷史發展來考察布袋戲的語言問題。臺灣從移民社會，轉型為土著社會的過程，移民分佈語與言腔調所形成的邊界，如何被布袋戲等表演藝術所跨越？而這些邊界的跨越，對於臺灣各地語言的腔調產生什麼作用？對於「臺灣話」的形成過程，扮演什麼樣的角色？

其次，針對臺灣布袋戲的套語、文戲、武戲笑諷戲等主題進行分析。本書將舉例論證布袋戲的即興表演的能力，是奠基在套語的固定與變化之上。而布袋戲演出的段落，本書分析文戲、武戲笑諷戲等不同的典型場景或主題。文戲，主要是文字遊戲方面，包括臆謎猜、猜藥味、作對仔、科場問試等。武戲表演，在此僅討論武戲前的叫陣場景。還有介於文戲與武戲之間的口角衝突的主題，包括庄腳人與讀書人等兩類不同的衝突場景。笑諷戲，則包括諧音、外來語、供體與譬相，以及語法的喜感的語言喜劇，及包括預期與事實顛倒、事件的交互干擾，以及「化裝」產生的情境喜劇。



目次

上 冊

第一章 緒 論	1
第一節 問題的提出	4
第二節 文獻回顧	8
一、從民間的隨筆到官方的調查	8
二、學院研究的傾向與省思	10
(一) 布袋戲流派或區域型的研究	11
(二) 布袋戲音樂的研究	11
(三) 布袋戲偶雕刻研究	11
(四) 霹靂布袋戲現象的研究	12
第三節 研究對象與範圍	14
一、錄音資料	17
(一) 唱片	17
(二) 錄音帶	21
二、影音資料	25
第四節 研究方法	31
一、口頭傳統的相關理論	32
(一) 作為與公眾接觸的模式	32
(二) 作為文學承傳的過程	33
(三) 作為一種創作的過程	33
(四) 作為錄製的作品	33
二、語言學的理論	35
(一) 言語／語言的關係	35
(二) 歷時性／共時性的觀點	36
(三) 言語的創造性	37
(四) 語言的社會性	38
第五節 口頭文本的整理與批判	39
一、收藏與引用	39
二、敘述者／作者	41
三、表演文本／書面文本	44
四、臺語書寫的理論與實踐	46
第二章 布袋戲臺灣化的歷程與承傳發展	53
第一節 唐山過臺灣的布袋戲	57
一、戲劇發展的社會土壤	58

二、艋舺的鬚鬚全拼命	58
三、府城、鹿港的南管布袋戲	60
四、好暝尾的潮調布袋戲	61
第二節 從後場音樂的變革到自由創作	62
一、孕育正本戲的搖籃：北管子弟館	63
二、武戲霸王的誕生	67
三、古冊戲的誕生	68
四、金剛戲的廬山真面目	71
五、解嚴前後的時代新趨勢	75
第三節 布袋戲的承傳系統與發展	80
一、虎尾五洲園承傳系統	80
二、西螺新興閣承傳系統	82
三、關廟玉泉閣承傳系統	84
四、林邊全樂閣承傳系統	85
五、南投新世界承傳系統	86
六、新莊小西園承傳系統	87
七、大稻埕亦宛然承傳系統	88
第四節 小結：布袋戲的兩種審美態度	89
第三章 布袋戲發展歷程的語言考察	93
第一節 布袋戲白話意識的覺醒	94
一、戲劇、語言與觀眾階層	94
二、「白字」在文學史的意義	96
第二節 言語腔調的邊界與跨越	104
一、布袋戲流派、移民與語言	105
二、布袋戲與臺灣語的融合	108
三、流派與腔調的最後邊界	111
第三節 臺灣民間社會的漢文傳統與布袋戲	112
一、布袋戲主演的語文學習課程	113
二、參與民間文學創作的漢文教育者	117
三、漢文傳統對布袋戲創作的影響	119
四、作為風格轉換的文言音表演	121
第四節 書面文字與口頭表演的辯證	126
一、口頭表演的重要性	127
二、「字幕」的輔助與侷限	129

(一)「字幕」文化的歷史社會淵源……	130
(二)布袋戲傾向文言化表演……	131
(三)布袋戲主演放棄臺語表演……	132
(四)口頭表演完全配合華語字幕……	133
三、漢字文化圈的高低語言現象……	135
第五節 小 結……	136
第四章 布袋戲的套語分析……	139
第一節 布袋戲與戲曲語言……	140
第二節 布袋戲表演言語的基本結構……	144
一、上臺引……	146
二、四聯白……	146
三、獨白……	147
(一)自稱……	147
(二)姓名……	147
(三)社會位置……	147
(四)戲劇動機……	147
四、對白……	148
五、旁白……	150
(一)描述雙方發生衝突的經過……	151
(二)描述場景氣氛……	151
第三節 套語範例之一「四聯白」……	152
一、常見的四聯白……	153
(一)大花的四聯白……	156
(二)三花的四聯白……	157
(三)生的四聯白……	159
(四)旦的四聯白……	162
(五)公末的四聯白……	165
二、源自古書的四聯白……	166
(一)將軍的四聯白……	167
(二)皇帝的四聯白……	169
三、特殊獨創的四聯白……	171
第四節 套語範例之二「念 khó 仔」……	173
一、烏狗娶某歌……	175
二、一个大頭哥……	178

三、癩哥歌·····	180
四、大娘不比二娘嬌·····	181
五、起瘡歌·····	182
第五節 套語的變異空間·····	183
一、文辭的彈性變化·····	184
二、文句長短的組合·····	187
第六節 小 結·····	188

下 冊

第五章 文戲與武戲的主題分析·····	191
第一節 文字遊戲的主題·····	193
一、臆謎猜·····	194
(一)《六合魂斷雷音谷》的範例·····	195
(二)《南俠翻山虎》的範例·····	196
二、猜藥味·····	201
(一)猜漢藥·····	202
(二)猜西藥·····	205
三、作對仔·····	208
(一)四書對·····	208
(二)笑談對·····	209
四、科場問試·····	211
第二節 口角衝突的主題·····	219
一、庄腳人的言語衝突·····	219
二、讀冊人的言語衝突·····	225
第三節 武戲叫戰的主題·····	228
一、直接叫戰·····	228
(一)《忠勇孝義傳》的範例·····	229
(二)《五美六俠》的範例·····	230
(三)《六合魂斷雷音谷》的範例·····	231
二、間接叫戰·····	233
第四節 小 結·····	235
第六章 笑談戲的主題分析·····	237
第一節 語詞喜劇·····	238

一、諧音的喜感	239
二、外來語的喜感	241
(一) 反諷的喜感	242
(二) 影射男女關係	244
三、供體與譬相的喜感	245
(一) 供體的喜感	245
(二) 譬相的喜感	246
四、語法的喜感	247
第二節 情境喜劇	248
一、預期與事實顛倒	250
(一) 《南俠：無價值的老人》的範例	250
(二) 《西漢演義》的範例	253
二、事件的交互干擾	254
(一) 《南俠翻山虎》的範例	255
(二) 《萬花樓》的範例	263
三、「化裝」產生的喜劇	267
(一) 醜男扮女裝	267
(二) 文盲冒充雅士	270
第三節 小 結	273
第七章 結 論	275
引用書目	279
附 錄 布袋戲演出文本例舉	293

第一章 緒 論

提到法國，就想到巴黎鐵塔；提起美國，腦海會浮現自由女神，提到「臺灣」，您會想到什麼？答案竟然最先浮現腦海的是布袋戲。行政院新聞局舉辦「尋找臺灣意象」活動，經兩個月來，七十八萬多票的熱烈響應，票選結果，布袋戲拔得頭籌（130,266 票），其次是玉山、臺北 101、臺灣美食及櫻花鉤吻鮭。根據筆者的統計，以此次票選活動的表演藝術項目來看，布袋戲獲得總票數的 24.95%，不但超過雲門舞集的 2.1%，甚至將歌仔戲的 1.83% 遠遠拋在後面。雖然這不過是一次的意見調查，但相當程度反映臺灣民眾長年累積下來的整體印象。布袋戲能夠代表臺灣意象，這意味著百年本土藝術文化禁得起考驗，即使曾經經過政治的壓制，仍有相當強勁的生命力，仍深受民眾喜愛廣為流傳，甚至現在更躍升為國家意象代表。

1980 年代以來，隨著本土意識的抬頭，日漸沒落的傳統民間藝術逐漸受到矚目，尤其最具有臺灣特色的布袋戲，在解除戒嚴的過程，往往被當作民族文化的象徵，而成為各級選舉活動的超級助選員。過去統治者所灌輸的中國的認識論，即將轉變為臺灣的認識論。更清楚地說，以陸地作為思考中心的認識論，轉變為海洋中心的認識論。在學術的發展過程中，認識論的轉變，就會產生新的知識。在舊的認識論控制底下的「看不見的」領域，突然之間變成「看得見的」，並非這些東西不存在突然被發明出來，而是因為在有色眼鏡的遮蔽之下而完全忽略了。如法國學者阿圖塞 (Louis Althusser, 1918~1990) 重讀影響深遠的著作《資本論》所深刻反省的哲學問題：「看不見的」 (*l'invisible*)，是被「看得見的」 (*le visible*) 認識場域 (*champ*) 所定義的。

所謂的「看不見的」，其實是被禁止觀看的，被排除在可看見的範圍之外的（Althusser, 1996 [1965]: 19~21）。布袋戲立足臺灣的過程，曾經開出多麼美麗的花朵，曾經結出多麼豐盛的果實，這二百多年來的歷史真實，卻在過去二十年來臺灣政治社會的變革時，突然被知識份子「看見」，這正好是認識論斷裂（*coupure épistémologique*）的時代。

這股本土文化的波瀾，表面上百花齊放，然而卻逐漸遠離民間活力源頭。民間戲劇一旦進入表演藝術的殿堂之後，卻有導致「櫥窗化」的危機。另一方面，老藝人逐漸凋零走入歷史，民間藝術文化嚴重流失情況卻未見改善。因此，除了各項保存紀錄等研究計畫之外，更重要的是必須避免應景式的文化政策，重新瞭解臺灣民間文化的生態環境，甚至尋找民間藝術的再生機制與創作力的活水源頭，避免落入「僵化劇場」的困境，更應該是當務之急。換句話說，尋找民間戲劇有機養成的環境與創作力，是最更值得我們嚴肅深思的議題。筆者認為，應該從民間戲劇的文化生存環境，及表演創作理論兩種層面來釐清問題。

臺灣民間戲劇的生存環境，從戰後各鄉鎮都有可供布袋戲、歌仔戲、新劇等臺語戲劇活動演出的戲園，到現在幾乎完全消失。以往幾乎只要是曾經熱鬧興盛的人群聚落，就有戲園。戲園可說是昔日繁華笙歌景象的象徵。南臺灣放眼看去，雲林的虎尾、北港、西螺、斗六，嘉義的嘉義市、中埔、大林、梅山、朴子、布袋、水上、蒜頭，臺南的白河、後壁、新市、大灣、滬汪、麻豆，高雄的鹽埕、鳳山，屏東的內埔、枋寮、萬丹、林邊、東港等戰後繁華熱絡的鄉鎮，都曾經有可以演出布袋戲的戲園。在戲園表演布袋戲，稱為「內臺戲」，更確切地說，就是商業劇場的形式。商業劇場的環境，原本提供民間藝人相當穩定的經濟環境與學徒培訓的場域，以支撐他們旺盛的創作。1970年代晚期，原有的表演生態環境幾乎完全改變，臺語的戲劇活動幾乎完全退出戲園，剩下祭祀謝神的表演空間。在廟前酬神演出的祭祀劇場，即報章媒體中所謂的「野臺戲」，民間藝人稱之為「民戲」、「外臺戲」或「棚腳戲」。曾經盛極一時，相當臺灣人共集體記憶中童年時代的布袋戲，到了1970年代晚期，竟然沒落到「觀眾有時連一人也沒有」的地步。經過多年來對布袋戲生存環境的關注，與商業劇場歷史變遷的研究，現代的社會，如果布袋戲這樣的藝術，要能夠自立自強、強勁地存活下去，那麼最重要的還是創造出適合劇團生存的生態環境，重新找回觀眾，而不是只是一昧地倚賴公部門

微薄的補助（註1）。

其次，從表演創作的層面來看，臺灣民間戲劇的嚴重沒落，最重要的是活潑的母語文化逐漸失去美麗的光芒。舞臺上的布袋戲或歌仔戲表演，即使再生動，年輕觀眾的母語理解能力如果一再低落，原本直接訴諸口頭-聽覺（oral-aural）過程的口頭文學（oral literature），可能成為無法理解的「化石」。布袋戲的豐富的語言文化資產，都是我們生活在這塊島嶼上的人民所共同擁有的璀璨瑰麗寶藏。這些在舞臺上狂野地綻放的布袋戲口頭文學，原屬於臺灣記憶的一部分，但當前布袋戲的推廣與保存，卻尚未正視這個區塊。他們大多侷限在基本認識的階段，教導學生如何操作木偶，而且過份推崇為聽不懂臺語的外國人設計的，幾乎完全默劇化的短劇表演。以致於一旦想要代替劇中角色開口說臺詞時，年輕一代的學藝者，語言能力非但生硬不自然，甚至錯誤百出。這樣的問題並非布袋戲傳承特有的，而是整個臺語文化被優勢的國語政策壓制的結果。而以往調查中所能蒐集到的布袋戲書面資料，可能是出自主演編排情節的演出綱要，或排戲先生的口述，經由識字不多的劇團學徒紀錄下來的粗略抄本。對於戲劇實際演出的原味口白，通常停留在「只可意會，不可言傳」的階段。這些推廣傳統戲劇承傳的盲點，幾乎完全忽略布袋戲精彩的口頭表演（verbal performance）。

筆者研究布袋戲已逾二十餘年的經驗，很慶幸地在臺灣文學的研究領域受益相當多。本論文相當勇敢地跨出這關鍵的一步，將蒐集的有聲資料，尤其是早期出版的LP唱片、錄音帶等有聲資料，轉換為書面文本。雖然這只是一小步，但筆者相信這對於整個布袋戲，或傳統戲曲的研究，乃至於母語文學、語言學的研究，都是相當重要的一大步。對於戲劇研究而言，本研究可以提供接近真實口白表演的文本，可培養讀者更豐富多元的文學造詣，並提供文學史上幾乎空白的母語戲劇文本。對於語言學者而言，本研究所蒐集的口頭書面化的資料，可以提供更多語料讓我們瞭解近五十年來關於臺語的語音差異、語言轉換、語言混雜等語言現象。本論文更大的企圖，並非歷史性的懷古回顧，而是進一步瞭解臺灣布袋戲創作力的源頭，如語言學家所追求的，尋找可以不斷生成的語法結構。

（註1）筆者主張從適合表演藝術生存的生態環境著手，才可能吸引更多的人才投入，才可能出現引起觀眾共鳴的優秀作品。請參見（陳龍廷，1994b；1995a；2004b；2007a）。

第一節 問題的提出

眾所周知的，源於中國的布袋戲，在兩百年來臺灣化的過程，如何成爲親近民眾，成爲相當具有代表性的臺灣文化之一？這個問題是我們最有興趣的核心。爲了解決這個問題，必須瞭解布袋戲與民眾生活言語的關係，及口頭表演所再現的臺灣的民間生活，面貌究竟是什麼樣子。語言負載著文化，而文化主要是通過口頭論述和文學形式來傳達，我們藉此認識自己，及自己在世界上的定位。

世界上許多殖民地的主要文化傳統是口頭的，但在還沒寫下來、還不能被人所認識時，可能就被統治者的強制語言所阻擋困擾，因此在人們眼中的殖民地，根本不存在任何可以拿得出來的文化。〈非殖民化文化：走向一種後殖民女性文本的理論〉一文引用加納女作家 Ama Ata Aidoo 的訪談，提到（羅鋼、劉象愚，1999：463）：

人們不應該認爲，所有文學都必須是書面的，我的意思是，人們不應該過於忽略口頭文學。口頭上文學的交流是立竿見影。---我們不必總爲讀者而寫作，我們可以爲聽眾寫作---所有用聲音講述的文學都是那樣容易就能夠被記起。我們與傳統的距離不是那麼遙遠。

這樣的論點提醒我們：是否應該回過頭來，重新檢討口頭文學的重要性？甚至應該顛覆我們過去所習以爲常的認知模式：試想一種不是訴諸書面—視覺的文學概念，而是訴諸聲音-聽覺的口頭文學？

現代語言學之父索緒爾（Ferdinand De Saussure, 1857~1913）是活躍在二十世紀初期的瑞士語言學家，在他去世之後，他的學生將上課的筆記及他個人手稿整理成《普通語言學教程》出版。這本書對於二十世紀的學術界有相當巨大而深遠的影響，1960年代結構主義（*structuralisme*）、符號學（*sémiologie*）等思潮，多少都看得出他所激發的學術浪潮。索緒爾當年在課堂上，曾經石破天驚地提出他的觀點：研究語言，不應只是透過文字書寫（*l'écriture*）來認識語言，而且更要重視口頭言語的重要性，他說（索緒爾，1985：35~36；Saussure，1985：45）：

語言和文字是兩種不同的符號系統，後者唯一的存在理由，在於表現前者。語言學的對象不是書寫的詞和口說的詞的結合，而是由後

者單獨構成的。但是書寫的詞常跟它所表現的與口說的詞緊密地混在一起，結果篡奪了主要的作用，人們終於把聲音符號的代表看得和這符號本身一樣重要，或比它更加重要。這好像人們相信，要認識一個人，與其看他的面貌，不如看他的照片。

作為語言學家，索緒爾並沒有完全抹煞文獻的價值，他認為研究母語有時要利用文獻，或有些距離我們較遠的語言，也要求助文獻資料，但他希望我們對於文字的效用、缺點有所警覺，而且更明確地說，語言的真相不應當被文字的威望所遮掩住。雖然說文字的本質就在於紀錄口頭語言，但文字的威望往往凌駕在語言之上，甚至被用來強調「文明／野蠻」的差別指標。缺乏文字作為紀錄工具的口頭傳統社會（oral societies），往往被認為是野蠻的社會。由此可知為什麼有些口頭溝通的社會，即使缺乏有效的文字紀錄工具的民族，仍然要堅持不是很完善的文字工具，他們潛在的心態不過是為了讓眾人相信他們自己也屬於文明社會。

歐美的古典學者，對於希臘的史詩（epic）研究得越深入，他們就越相信強調口頭與文字的差距並不正確。歐洲的文學史起源於希臘史詩《奧狄賽》（*Odyssey*）、《伊里亞得》（*Iliad*），這些書寫形式的作品出現於西元前七世紀以前，這些作品既然被寫下來，那麼到底是誰寫下這些偉大的作品？換句話說，希臘史詩的書寫者，或我們所說的「作者」（author）到底是誰？學界通常將這兩部史詩的作者，歸在「荷馬」（Homer）名下。但問題並非從此束諸高閣，反而是爭論的開始。這就是學術著名的「荷馬問題」（Homeric Question），主要議題包括：荷馬是單獨一個人，或是許多人的統稱？荷馬是我們現在所認知的「作者」，或是表演者（performer）？

一般都相信荷馬確有其人，大約生於西元前八世紀的希臘，但這兩部史詩是到了西元前七世紀雅典的庇西斯特拉圖（Pisistratus）王朝時代，才由文人用文字寫下來的，編成兩部史詩。因此關於這兩部史詩與荷馬之間的關係，歷來爭論很多。十七、十八世紀義大利的歷史學家、語言學家，也是近代社會科學的創始者維柯（Giambattista Vico, 1668~1744），在他的論著《新科學》的第三卷〈發現真正的荷馬〉，提出下列幾項重要發現（朱光潛，1984：55~83）：

- 一、論出生地，幾乎所有希臘城邦都曾聲稱荷馬就出生在他們那裡，但從著作本身的證據來看，《奧狄賽》的作者可能是希臘西部偏南的人，而《伊里亞得》的作者可能是希臘東部偏北的人。

- 二、論時代，兩部史詩風格懸殊，出現的時代間隔長達八百年之久，所以絕對不是某個人在某時期所寫的作品。兩部史詩所描寫的英雄，既有那麼多的文明習俗，又有那麼多野蠻習俗，爲了不使野蠻與文明混淆，因此就必須假設兩部史詩不可能出自一人之手，而是由先後兩個不同時代的詩人創造出來，編在一起的。
- 三、從語言學證據來看，《奧狄賽》曾讚美說書人把故事說得很好，形容他講故事就像是一位音樂家或歌唱家。用荷馬史詩來說書的人正是如此，他們都是村俗漢，各憑記憶記憶保存史詩中的一部份。說書人周遊希臘各城市，在市場或宴會上歌唱荷馬史詩，這個人唱這一段，那一個人唱另一段。說書人 (*rhapsodes*) 這個詞源自兩個字的組合，意思是把歌編在一起，而這些歌是從他們本族人中蒐集來的。根據猶太人約瑟夫所持的意見，荷馬不曾用文字寫下任何一篇詩。
- 四、真正的荷馬，並非希臘的某一個人，而是希臘各族民間神話故事說唱人的總代表，或僅存於理想中的詩人。據說荷馬很窮，在希臘各地市場流浪，歌唱自己的詩篇，他的貧窮，可說是說書人或唱詩人的特徵。而說書人或唱詩人大多是盲人，所以稱爲「荷馬」，因「荷馬」一詞在伊阿尼亞土語就是盲人的意思。《奧狄賽》所描寫的在筵席或歡宴中唱歌詩人，都是盲人。他們有特別驚人的持久記憶力，他們就是這些詩篇的作者。

這位經歷過文藝復興與啓蒙主義洗禮的學者，已經敏銳地發現兩部史詩風格差異懸殊，不是出自同一人之手，而史詩的創作，應是來自希臘各地的說書人或唱詩人。而從史詩作品本身，如何證實從口頭的傳統過渡到文字書寫？1930年代帕里 (Milman Parry, 1902~35) 將這些歸在「荷馬」名下的史詩進行分析，他發現許多來自口頭創作的技巧，包括重複出現的套語 (formula)、慣用場景等，因而推斷這些早期的希臘文學屬於口頭詩學。雖然《奧狄賽》、《伊里亞得》都是被書寫成文字的作品，但帕里重新讓我們認知到古希臘社會「非書寫」(unwritten) 的文化層面的重要性。古希臘文學毋寧說是用聽的，而不是用讀的。即使古希臘擁有文字書寫的文學，但值得指出的是，那些古希臘書寫的文獻，仍然偏好採取口頭對話的形式，顯然他們是屬於口頭社會 (Thomas, 1989; Foley, 1990)。

當代歐美學界的學者，對於索緒爾所提的「口頭言語」作更深刻的沈思，口頭的本質是什麼？口頭的本質與文字的本質有什麼關係？研究人類意識進

化過程的美國學者翁（Walter Ong, 1912~2003），在《口頭性與文字性》一書指出：人類的文化史經歷了三個不同處理與儲藏知識的階段：從最古老的口頭文化(oral culture)、書寫文化(writing culture)，到電子文化(electronic culture)（Ong, 1982：1~3）。書寫文字的出現，不只改變人類的表達方式，也改變人類的思考方式，及文學藝術的形式。口頭文化世界的知識傳授，在缺乏文字作為紀錄知識的媒體的情況之下，知識傳遞主要靠師傅與學徒之間的口傳心授。學徒的學習是經由反覆聽到的知識，並掌握口訣套語的意義，重新組織、消化吸收，最後才成為自己的知識（Ong, 1982：9）。從西方學界的視野重新思考，我們所熟悉的詩詞、散文、小說等文學形式，其實是屬於書面文學的範圍，即翁所說的「書寫文化」。書面文字對讀者而言，無論寫作的主體是否已經消失或死亡，都沒有任何差別。一旦說出來的話語變成文字，它既不能選擇讀者，也不能控制文章的語境。書面文字大多訴諸視覺感官，可以任由讀者的自由意志任意反覆閱讀，不受時間的限制。而神話、傳說故事、民間戲曲、講古等，屬於口頭文學的範圍，即翁所說的「口頭文化」。口頭場合的說話者，敘述主體必須出現，憑著他活生生的意志而賦予話語生命力。而話語一旦說出口，都是立即讓人聽到、讓人理解。口頭所憑藉的是我們的聽覺感官，且必須在有限的時間內立即讓聽眾完全明白，因此敘述者的言語必須淺顯易懂，甚至輔以表情動作的說明。

在過去不具備錄音條件的情況之下，書面語言佔有相當大的優勢，但「電子文化」包括唱片、錄音帶、廣播、電視等紀錄與呈現言語的媒介，使我們重新認識到口頭乃是語言的第一種形式。現代的錄音技術，可在語言發生演變之前及時收集共時性的言語。使用書面語言，或使用錄音裝置，這是兩種不同的媒介工具與人體對應的不同器官，一者訴諸聽覺，一者訴諸視覺。事實上，這是兩種不同的語言具體的形式，前者為語音形式，後者為文字形式，兩者都需要依賴現成的語彙以及語法。差異點在於：書面語通常被認為比起口頭要「謹慎」，不僅盡量符合文法規則，而且藉助標點符號、段落、空白、字形、斜體字等手段表現，讓讀者獨自一人閱讀來領略其中意思。相對而言，口頭表現方式比較自由鬆散，有時只是簡短的語彙，或以不同修辭的方式來重複相同的意思，或以姿態動作、音調來加強所要表達的感情，甚至可隨時糾正已經說過的話。

從口頭文學的視野出發，我們會發現相對於書面文學，布袋戲可說是相當重要的庶民生活經驗的文學。葛蘭西（Antonio Gramsci）曾倡導「實踐哲學」