

## 析論台灣五洲園派布袋戲三代劇作之 語言風格變異\*

杜佳倫\*\*

### 摘要

本文選擇傳承脈絡相當清楚的五洲園三代劇作語言為主要分析討論的對象：第一代為黃海岱，第二代為黃俊雄，第三代以黃文擇主演的霹靂布袋戲為主，擇取三代可供比較的實際演出段落，先進行詳細的語言記錄、語料轉寫，再分別從音韻、詞彙、語法等各層面進行跨世代的對比分析，藉由量化統計及質性觀察，具體歸納三代劇作「語言腔調」與「言語風格」的差異，提出三代語言風格變化趨向，進而探討影響世代差異的語言性及社會性因素。

**關鍵詞：**台灣布袋戲、五洲園、語言腔調、言語風格、世代差異

---

\* 本論文是科技部專題研究計畫的研究成果，感謝科技部的經費資助，計畫名稱及編號是：台灣布袋戲語言的世代差異及其觀眾語言意識轉變——以五洲園三代劇作為觀察對象（MOST 106-2410-H-110-037-MY2）。本文研究期間，布袋戲語料的轉寫獲得多位對台灣閩南語有興趣的研究生及大專生大力幫助，尤其感謝目前就讀國立清華大學臺灣語言研究與教學研究所的研究助理梁之明同學，長期協助聆聽布袋戲表演片段、仔細核對大專生初步轉寫的語料。本文初稿在2019年11月東京御茶水女子大學主辦的「日本中國語學會第69回全國大會」上口頭發表，獲得慶應大學山下一夫、千田大介兩位教授熱誠的建議與鼓勵，讓本文後續得以增補、修正，在此致謝；更要感謝《清華中文學報》審查委員及編委會細心的閱讀與指正，使本文的論述更趨完善。

\*\* 國立中山大學中國文學系副教授。

## 一、前言

布袋戲源自福建泉州、漳州、廣東潮州等地區，大約十九世紀初傳入台灣，原來的表演方式隨著台灣各地族群的接觸融合，以及政治、社會形態的變遷，發展出諸多不同於福建、廣東的表演特點。陳龍廷（2007：15-26）提出「台灣化」的概念來解釋布袋戲在台灣演變的過程，該文認為台灣移民社會對於文教階層「雅」文化的偏好不夠強烈，反而提供民間「俗」文化充分的發展空間，其中布袋戲便在台灣發芽、紮根，戲曲音樂由最早的南管、潮調發展出台灣土生土長的北管布袋戲，演出劇本由以文戲取勝的籠底戲演變為以武戲擅長的正本戲，並且自發地形成諸多重要的布袋戲承傳系統，例如五洲園、新興閣、世界派……等，開創出獨特的台灣布袋戲風格。

台灣布袋戲的發展，由傳統的野台或內台現場演出，到電視布袋戲、再到有線頻道甚或電影的精緻製作；劇本的創作方式，由口耳相傳的口述劇本到專業編劇。除了舞台、劇本、音樂、演出方式等發生歷時性的改變，語言的表現也有十分顯著的世代差異情形，尤其是近年來愈益精緻化的布袋戲影音劇作，其所呈現的語言風格明顯相異於傳統的野台布袋戲。以往對於台灣布袋戲的研究多從歷史源流、表演藝術、劇本、音樂、社會現象等方面進行研究與討論（例如：陳龍廷 1991、2003、2007、2008、2010、2013；呂理政 1991a、1991b；陳木杉 2000；張溪南 2004；黃春秀 2006；謝中憲 2009 等），少數從口頭表演的角度探討語文應用美學的問題（陳龍廷 2004、2006、2008；陳俊安 2008），本文乃從「語言學」，然而尚未針對布袋戲語言進行語言學專業的細部分析，也未有跨世代劇作語言的比較研究。本文乃從「語言學」的角度切入，以五洲園三代劇作語言為主要分析討論的對象，分別從音韻、詞彙、語法等各層面進行世代差異的對比分析。以下第二節首先說明本文的研究方法與語料來源；第三節比較分析三代

劇作語言腔調的特點與差異；第四節比較分析三代劇作言語風格的特點與差異；第五節總結本文研究成果。

## 二、研究方法與語料來源

### (一)「語言」與「言語」兩種分析角度

陳龍廷(2008)從「口頭文學」(oral literature)的研究角度切入析論台灣布袋戲，嘗試將之放在語言學的理論框架中進行檢視。該文一方面採用索緒爾(Ferdinand de Saussure)的語言學概念，將語言活動區分為個人層面的「言語」(speech)以及社會層面的「語言」(language)，前者以個人的言語活動為研究對象，後者則著重於社會集體的語言系統特性。據此來看布袋戲的口頭表演，也應該區分為個人口頭表現的言語風格與社會性或地域性的語言腔調。此外，口頭言語表演還涉及了說者與聽者，亦即口頭表演者與觀眾之間複雜的語言互動關係。該文另一方面套用喬姆斯基(Chomsky)的生成語法概念，區分基底的語言能力(competence)與表層的言語表現(performance)，據此來探究布袋戲套語基礎結構的固定性與變異性，以及從中達到的即興創作成效。陳文運用語言學的理論概念點出布袋戲研究在語言層面可以深入探索的方向，但該文較著力於布袋戲口頭表演系統的共時研究，特別是套語結構的創作與分析，嚴格來看，整體研究方法較傾向文學或美學表現的探討，並未進行語言學的實際分析與研究。

本文在其研究基礎之上，將布袋戲語言分成「語言」(language)與「言語」(speech)兩種層面來進行探討，擬藉由不同世代口頭表演的語言分析與比較，一方面在「語言」層面討論布袋戲語言所反映的地方腔調變異、語言接觸干擾，另一方面在「言語」層面討論不同世

代劇作所呈現的語言風格變異。

## (二) 語言風格研究的觀念與方法

所謂「語言風格」探究的是語言在使用中表現出來的風格，亦即研究的對象並非單純的語言系統，而是涉及物理、生理、心理、社會等複雜領域的言語表現（程祥徽等 2002）。廣義的語言風格研究，包含一切語言形式的風格，涵蓋口頭語言、書面語言、文學語言或非文學語言；而狹義的語言風格研究則關注文學作品的個人風格（竺家寧 2001）。傳統的風格研究傾向文學性的分析與討論，著眼於文學作品的體裁、內容、情思、意象、藝術性；而語言風格學則析論文本的音韻、詞彙、句法來建立精確的言語表現方式（竺家寧 2001：13-14）。根據竺家寧（2001：15-18）的彙整，音韻風格分析著重在押韻、平仄、雙聲、疊韻、音節結構的解析。詞彙風格分析包括：擬聲詞、重疊詞、方言俗語、古雅用語、外來語詞的應用情形，以及詞彙結構、虛詞使用、詞彙情感色彩、新詞創構、詞類活用等詞彙使用狀況。句法風格分析則包括：造句類型、文白句式、對話安插、韻散使用、他語句法干擾等情形。而著手的方式又可以分為三類：（1）語言描寫法，亦即就單一作品或單一作家之創作進行音韻、詞彙、句法的分析與描寫。（2）比較法，亦即透過不同作品或作家的對比分析，以突顯其語言風格差異與個別特徵。（3）統計法，亦即藉由統計文本中各項語言形式的數量比例來說明作家的風格特徵。

本文研究對象是台灣布袋戲語言，屬於口頭文學的範疇，以往多著重在文學與戲劇的研究視角；本文則改以語言研究的角度切入，筆者除了在「語言」層面關注台灣布袋戲不同世代所反映的地方腔調變異及語言接觸情形，更在「言語」層面運用上述語言風格研究的觀念與方法，具體析論台灣布袋戲不同世代口頭表演在音韻、詞彙、句法

各方面的語言風格，並對比不同世代之間的差異性。

### （三）語料來源與分析比較

根據陳龍廷（2008：188-212）的彙整，台灣布袋戲重要的承傳系統有：黃海岱創立的虎尾五洲園派、鍾任祥創立的西螺新興閣派、黃添泉創立的關廟玉泉閣派、鄭全明創立的林邊全樂閣派、陳俊然創立的南投新世界派、許天扶創立的新莊小西園派、李天祿創立的大稻埕亦宛然等。其中五洲園派傳承系統雖是開枝散葉，但傳承本幹具有相當清楚、直承的世代脈絡，由第一代黃海岱創團，第二代黃俊卿、黃俊雄承之，第三代分立為黃文擇的霹靂劇團、黃文耀的天宇劇團、黃立綱的金光劇團。三個世代的語言表演風格有所繼承、亦有所創新，十分適合做為布袋戲世家表演語言風格之世代差異的比較對象。本文主要比較第一代黃海岱、第二代黃俊雄、第三代霹靂劇團黃文擇的布袋戲語言腔調與言語風格之差異表現，兼及初步探究黃俊雄布袋戲 1980、1990 年代的語言變遷，以及霹靂布袋戲 1990、2000 年代的語言變遷；未來待語言材料更為充足，將進一步詳細分析黃俊雄、黃文擇個別的布袋戲語言風格變化歷程，並且擴展加入第三代天宇劇團、金光劇團、甚至第四代黃滙峰的對比分析。

本文語料的選擇方式是：三代分別擇取時數相當、劇情相應的表演片段，並且盡量納入主演者不同時期的表演材料。然而，由於黃海岱早期演出的完整記錄不易獲得，本文僅能採取 2005 年由國立傳統藝術中心所錄製出版的「黃海岱布袋戲精選劇目 DVD」，選擇其中《史豔文——遼東充軍》（下文簡稱《史豔文》）與《包公傳》兩齣劇作表演為主要分析語料，理由是黃海岱所創「史豔文」一角後來由黃俊雄改編、塑造為經典的「雲州大儒俠」，而《包公傳》則能延伸相應 2007 年由黃俊雄所改編的《包公俠義傳》。

而黃俊雄的表演作品相當豐富，其演出時期自 1960 年代開始橫跨 50 多年；然而，很可惜筆者目前未能取得 1980 年代以前劇作的完整影音記錄。本文乃以 1980 年至 2000 年二十年之間的前後兩部作品為代表，一是 1986 年的《霹靂震九霄》<sup>1</sup> 錄影帶共 8 集，筆者擇取第 1 集進行轉寫分析；二是 1994 年《新雲州大儒俠》（下文簡稱《新雲州》）電視播出共 15 集，筆者擇取其中第 1、10 兩集為主要分析語料。希望未來能蒐集到 1980 年代以前的早期影音作品，並加入 2007 年《包公俠義傳》，進而更詳細比較黃俊雄布袋戲 1970 年以前，1980 年代，1990 年代，以及 2000 年以後等四個年代更完整的語言風格變化歷程。而黃文擇、黃強華於 1990 年代真正獨立推動霹靂布袋戲，本文亦以其 1990 年至 2010 年二十年之間的前後兩部作品為代表，一是 1996 年的《霹靂英雄榜》劇集共 50 集，筆者擇取第 35 集進行轉寫分析；二是 2005 年《霹靂劍蹤》劇集共 30 集，筆者擇取其中第 6、18 兩集為主要分析語料。未來進一步再詳細比較霹靂布袋戲 1990 年、2000 年和 2010 年以後等三個年代更完整的語言風格變化歷程。

本文語料的分析步驟為：（1）先進行詳細的語言記錄、語料轉寫；<sup>2</sup>（2）具體歸納三代劇作所呈現的音韻系統，並藉由量化統計及質性觀察，比較三代的語言腔調差異；（3）再從詞彙音韻風格、詞彙句法風格等不同面向，具體歸納三代劇作所呈現的言語風格，亦藉由量化統計及質性觀察比較三代言語風格的差異；（4）最後探討影響世代差異的語言性及社會性因素。

<sup>1</sup> 《霹靂震九霄》雖為霹靂系列的早期劇作，但主演者為黃俊雄，製作人為黃文擇。

<sup>2</sup> 這部分工作需要花費相當多的時間與心力，首先將演出口語一一轉寫為相應台語文字，再以國際音標（IPA）記錄實際語音表現。本文轉寫了三代各約 3 至 4 小時的演出段落為分析材料，先以比較三代差異為研究重點；未來將持續增加不同年代的語料數量，進而詳細分析黃俊雄布袋戲、霹靂布袋戲各自的語言風格變化歷程。

### 三、語言腔調的特點與差異

#### (一) 三代語言腔調分項比較分析

根據第一代黃海岱演出語料，其所呈現的語言腔調有以下幾項特點：

- (1) 古日母語詞，例如「二、人、日、熱」，多數聲母讀為濁塞擦音 dz-，細音韻母條件下則略微顎化。
- (2) 中古宕攝三等開口韻若干語詞的文讀韻多數讀為-iaŋ，例如「將、傷<sub>受傷</sub>、強、陽」。
- (3) 中古宕攝三等開口若干語詞的白讀韻多數讀為-iɔ̃，例如「像、傷<sub>過於</sub>、香<sub>燒香</sub>、羊」。
- (4) 中古遇攝三等開口韻若干語詞，例如「女、處、書、語」，多數讀為-i。
- (5) 中古流攝一等韻若干語詞的文讀韻多數讀為-o，例如「後<sub>後梅</sub>、口<sub>住口</sub>」。
- (6) 中古臻攝開口韻若干語詞，例如「恨、恩、斤」，多數讀為-in。
- (7) 中古梗攝開口韻若干語詞的白讀韻多數讀為-ẽ，例如「生<sub>生日</sub>、姓、更<sub>三更</sub>」。
- (8) 中古蟹攝二四等韻若干語詞，例如「買、雞、細」，多數讀為-e。
- (9) 中古果蟹止攝若干語詞的白讀韻多數讀為-ue，例如「粿、回、被」。
- (10) 中古果蟹攝若干語詞的白讀韻多數讀為-e，例如「坐、袋、短」。
- (11) 中古效果攝一等韻若干語詞，例如「報、刀、好」，多數讀為圓唇徵性的-o，實際語音略偏央。

(12) 中古山攝三四等韻若干語詞的文讀韻或讀為-ien、或讀為-en，例如「仙、展、見<sub>拜見</sub>」。

(13) 古全濁入聲語詞，例如「十、賊、日、舌」，聲調表現（陽入調）為中升促調[23]或中促調[3]。

其中(1) - (10)反映相當明顯的漳腔特色；(11) - (13)則是針對台灣閩南語發生新興變異的部分進行觀察，黃海岱的語言腔調顯然較不具新興變體。相較於此，第二代黃俊雄、第三代黃文擇演出語料所呈現的語言腔調，在(1) - (6)以及(12)、(13)具有顯著的世代差異，(7) - (11)則維持一致的腔調特點。下面乃就三代具有顯著差異的部分，將計算所得各變體出現次數之百分比平均數列表比較，並進行分析與討論。

### 1. 古日母音讀

表一：三代劇作語言腔調分項比較：古日母

【古日母】 (二人日)	dz		l	
	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	63	90.00%	7	10.00%
黃俊雄	390	80.41%	95	19.59%
黃文擇	519	99.05%	5	0.95%

如表一，黃海岱表演語料中，古日母語詞聲母高達 90% 讀為濁塞擦音 dz-；只有 10% 讀為 l-，並且集中在兩個語詞：一是「大人」的「人」半數讀為 lin<sup>5</sup>，<sup>3</sup> 二是「佬厲害」的「佬」多數讀為 lua<sup>7</sup>，也有一兩

<sup>3</sup> 本文聲調標記符號為：陰平——1、陰上——2、陰去——3、陰入——4、陽平——5、陽上——6、陽去——7、陽入——8。台灣閩南語陽上調多與陽去調合流，這時以「陽去——7」



次讀為 dzua7。相較於此，黃俊雄表演語料中，古日母語詞聲母雖也是多數讀為濁塞擦音 dz- (80.41%)，但讀為 l-的語詞百分比明顯提高，約有五分之一讀為 l-。值得注意的是，第三代黃文擇幾乎將古日母語詞都讀為濁塞擦音 dz- (99.05%)，不到 1%讀為 l-，且集中在「愈來愈……」的「愈」均讀為 lu7；此相異於台灣閩南語通行腔傾向將古日母語詞讀為 l-的變動趨向。

表二：黃俊雄、黃文擇的個別語言變遷：古日母

【古日母】 (二人日)	dz		l	
	次數	百分比	次數	百分比
黃俊雄 1986	139	<b>87.97%</b>	19	<b>12.03%</b>
黃俊雄 1994	251	<b>76.76%</b>	76	<b>23.24%</b>
黃文擇 1996	174	<b>98.31%</b>	3	<b>1.69%</b>
黃文擇 2005	345	<b>99.42%</b>	2	<b>0.58%</b>

進一步比較黃俊雄 1986、1994 以及黃文擇 1996、2005，如表二。筆者發現黃俊雄古日母語詞讀為 dz-的百分比平均數有下降的趨勢，由 87.97%降為 76.76%；相應於此，古日母語詞讀為 l-的百分比平均數有上升的趨勢，由 12.03%升為 23.24%；此符應台灣閩南語通行腔的變動趨向。然而，黃文擇 1996、2005 則皆呈現古日母語詞讀為濁塞擦音 dz-的穩定態勢，此為黃文擇布袋戲語言腔調的第一大特點。

統稱。部分擬官話音讀者之聲調改採 [ ] 上標其調值。

2. 中古宕攝三等開口文讀韻

表三：三代劇作語言腔調分項比較：中古宕攝三等開口文讀韻

【宕三開文】 (將強陽)	iaŋ		iɔŋ	
	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	68	<b>87.18%</b>	10	<b>12.82%</b>
黃俊雄	73	<b>26.64%</b>	201	<b>73.36%</b>
黃文擇	94	<b>24.74%</b>	286	<b>75.26%</b>

如表三，黃海岱表演語料中，「將強陽」一類中古宕攝三等開口韻語詞，文讀韻母高達 87.18% 讀為 -iaŋ；只有 12.82% 讀為 -iɔŋ，其中表互相的「相」在書面語詞經常讀為 siɔŋ1，例如「相思相愛」、「相信」。相較於此，黃俊雄、黃文擇表演語料中，讀為 -iaŋ 者降為 26.64%、24.74%，讀為 -iɔŋ 者提高為 73.36%、75.26%，第一代與第二、三代之間具有變體音讀的顯著差異。

表四：黃俊雄、黃文擇的個別語言變遷：中古宕攝三等開口文讀韻

【宕三開文】 (將強陽)	iaŋ		iɔŋ	
	次數	百分比	次數	百分比
黃俊雄 1986	27	<b>33.75%</b>	53	<b>66.25%</b>
黃俊雄 1994	46	<b>23.71%</b>	148	<b>76.29%</b>
黃文擇 1996	29	<b>21.80%</b>	104	<b>78.20%</b>
黃文擇 2005	65	<b>26.32%</b>	182	<b>73.68%</b>

進一步比較黃俊雄 1986、1994 以及黃文擇 1996、2005，如表四。黃俊雄 1986 此類語詞讀為 -iaŋ 的百分比平均數 (33.75%) 高於黃俊雄

1994 (23.71%)；相應於此，黃俊雄 1986 讀為-iɔŋ 的百分比平均數 (66.25%) 低於黃俊雄 1994 (76.29%)；由此可見黃俊雄布袋戲腔調的逐步變異。而黃文擇 1996、2005 此類語詞皆呈現 70% 以上讀為-iɔŋ 的穩定態勢。兩者皆符應台灣閩南語通行腔的韻讀趨向。

### 3. 中古宕攝三等開口白讀韻

表五：三代劇作語言腔調分項比較：中古宕攝三等開口白讀韻

【宕三開白】 (像香羊)	iɔ̃		iũ	
	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	38	<b>80.85%</b>	9	<b>19.15%</b>
黃俊雄	30	<b>31.25%</b>	66	<b>68.75%</b>
黃文擇	2	<b>1.46%</b>	135	<b>98.54%</b>

如表五，黃海岱表演語料中，「像香羊」一類中古宕攝三等開口韻語詞，白讀韻母有 80.85% 讀為-iɔ̃；19.15% 則讀為-iũ，其中「戶長」的「長 (tiɔ̃2/ tiũ2)」、「怎樣 (tsuã2 iɔ̃7/ iũ7)」的「樣」或讀為-iɔ̃ 或讀為-iũ，兩種變體交雜出現。相較於此，黃俊雄表演語料中，讀為-iɔ̃ 者降為 31.25%；讀為-iũ 者提高為 68.75%；到了黃文擇幾乎已完全讀為-iũ，-iɔ̃ 變體僅零星出現；三代之間呈現音讀的顯著變異。此外，同屬中古宕攝三等開口韻的「兩」，指稱數量為二時，黃海岱或讀為 nɔ̃7 或讀為 nŋ7，百分比各約一半 (nɔ̃7 = 57.14%、nŋ7 = 42.86%)；黃俊雄、黃文擇則一律讀為 nŋ7，未有讀為 nɔ̃7 的表現。

表六：黃俊雄、黃文擇的個別語言變遷：中古宕攝三等開口白讀韻

【宕三開白】 (像香羊)	iɔ̃		iũ	
	次數	百分比	次數	百分比
黃俊雄 1986	19	63.33%	11	36.67%
黃俊雄 1994	11	16.67%	55	83.33%
黃文擇 1996	2	3.85%	50	96.15%
黃文擇 2005	0	0.00%	85	100.00%

進一步比較黃俊雄 1986、1994 以及黃文擇 1996、2005，如表六。黃俊雄 1986 此類語詞讀為-iɔ̃者 (63.33%) 仍高於讀為-iũ者 (36.67%)，到了黃俊雄 1994 則轉為讀為-iũ者 (83.33%) 高於讀為-iɔ̃者 (16.67%)；而黃文擇 1996、2005 此類語詞皆呈現 95% 以上讀為-iũ的穩定態勢。此亦符應台灣閩南語通行腔的韻讀趨向。

#### 4. 中古山攝三、四等開口文讀韻

表七：三代劇作語言腔調分項比較：中古山攝三、四等開口文讀韻

【山三四開 文】(仙展見 /別節結)	ien/iet		en/et		in	
	次數	百分比	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	41	42.71%	55	57.29%	0	0.00%
黃俊雄	59	10.75%	490	89.25%	0	0.00%
黃文擇	87	13.36%	506	77.73%	58	8.91%

如表七，黃海岱表演語料中，「仙展見/別節結」一類中古山攝三四等開口韻語詞，文讀韻母讀為-ien/iet 者為 42.71%；讀為失去-i-

介音的-en/et 者為 57.29%，兩種變體的百分比平均數各約一半，可見兩項變體勢均力敵。相較於此，黃俊雄表演語料中，絕大多數都讀為失去-i-介音的-en/et，百分比平均數高達 89.25%。值得注意的是，儘管黃文擇也是讀為失去-i-介音的-en/et 者（77.73%）高於讀為-ien/iet 者（13.36%），但相較黃俊雄來看，黃文擇讀為-ien/iet 者卻明顯偏多，且在陽聲韻語詞中出現相當特殊的變體-in（8.91%），不過入聲韻語詞則無相應表現。

表八：黃俊雄、黃文擇的個別語言變遷：中古山攝三、四等開口文讀韻

【山三四開 文】（仙展見 ／別節結）	ien/iet		en/et		in	
	次數	百分比	次數	百分比	次數	百分比
黃俊雄 1986	34	16.27%	175	83.73%	0	0.00%
黃俊雄 1994	25	7.35%	315	92.65%	0	0.00%
黃文擇 1996	16	6.58%	213	87.65%	14	5.76%
黃文擇 2005	71	17.93%	282	71.21%	44	11.11%

進一步比較黃俊雄 1986、1994 以及黃文擇 1996、2005，如表八。筆者發現黃俊雄此類語詞讀為-ien/iet 者有下降的趨勢，由 16.27%降為 7.35%；相應於此，讀為失去-i-介音的-en/et 者有上升的趨勢，由 83.73%升為 92.65%；此符應台灣閩南語新興變體的變動趨向。然而，黃文擇此類語詞卻呈現反向的成長趨勢，讀為-ien/iet 者由 6.58%上升為 17.93%，特殊變體-in 也由 5.76%上升為 11.11%，至於讀為-en/et 者則由 87.65%下降為 71.21%，此為黃文擇布袋戲語言腔調的第二大特點。

5.其他：中古遇攝三等開口韻、中古流攝一等文讀韻、聲調表現

表九：三代劇作語言腔調分項比較：中古遇攝三等開口文讀韻

【遇三開】 (女書語)	i		u		ʉ	
	次數	百分比	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	29	100.00%	0	00.00%	0	00.00%
黃俊雄	61	36.09%	104	61.54%	4	2.37%
黃文擇	135	43.41%	168	54.02%	8	2.57%

表十：三代劇作語言腔調分項比較：中古流攝一等開口文讀韻

【流一文】 (後口謀)	o		io	
	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	3	75.00%	1	25.00%
黃俊雄	13	22.41%	45	77.59%
黃文擇	9	26.47%	25	73.53%

表十一：三代劇作語言腔調分項比較：中古臻攝一等開口韻

【臻一開】	跟 <small>跟蹤</small>	恩	恨	隱
黃海岱	kin1	in1	hin7	in2
黃俊雄	kin1/kun1	in1	hun7	un2
黃文擇	kin1	un1	hun7	un2

前述四項音類的語詞數量較多，三代差異相當明顯；另有三項音類出現的語詞數量雖不多，但從變體表現上亦可看出世代差異。一是「女書語」一類中古遇攝三等開口韻的文讀語詞（例如：女賊、書房、成語、處理、如何等），如表九，黃海岱一律讀為-i；黃俊雄、黃文擇

則一部份讀為-i、另一部份讀為-u；值得注意的是，黃俊雄、黃文擇另外在若干舌齒音聲母語詞出現讀為-**u**者，如「書(su1)如(dzu5)處(ts<sup>h</sup>u3)」。相應於此，止攝開口韻的舌齒音聲母語詞亦然，如「自(tsu7)此(ts<sup>h</sup>u2)事(su7)」，此乃趨同於老泉腔方音中止攝開口韻之舌齒音聲母語詞的文讀音，用以凸顯文人異士的口語腔調，此類表演手法在霹靂劇團的布袋戲語言表現中更為鮮明。二是「後口謀」一類中古流攝一等韻語詞，如表十，黃海岱將文讀韻母讀為-**o**者為75%，讀為-io者只有一次，乃將「謀」讀為 bio5；而黃俊雄、黃文擇則是多數都讀為-io(77.59%、73.53%)。三是「跟恩恨」一類中古臻攝開口一等韻語詞，如表十一，黃海岱一律讀為-in；黃俊雄、黃文擇則多數改讀為-un。

表十二：三代劇作語言腔調分項比較：陽入箇讀調

	陽入箇讀調		
	白	日	著 <sup>書</sup>
黃海岱	pik <sub>3</sub>	dzit <sub>23/3</sub>	tio <sup>?</sup> 23/33
黃俊雄	pik <sub>45</sub>	dzit/lit <sub>45/3</sub>	tio <sup>?</sup> 45/33
黃文擇	pik <sub>5</sub>	dzit <sub>5</sub>	tio <sup>?</sup> 54

表十三：三代劇作語言腔調分項比較：高升連讀調[35]

	高升連讀調[35]
黃海岱	【擬官話】住口 tsu[35] k <sup>h</sup> o[21] 好睡 hau[35] sui[21]
黃俊雄	【無我先生】阻塞 tso <sub>2</sub> [53-35] t <sup>h</sup> at <sub>4</sub> 【岩面摩陀】保佑 po <sub>2</sub> [53-35] iu <sub>7</sub> 【史艷文】雅意 ŋa <sub>2</sub> [53-35] i <sub>3</sub> 【小我紳士】趕緊 kuã <sub>2</sub> [53-35] kin <sub>2</sub> 【酷行郎】永遠 in <sub>2</sub> [53-35] uan <sub>2</sub> 【烏白郎君】祖父 tso <sub>2</sub> [53-35] hu <sub>7</sub>
黃文擇	【千山樵老】禮物 le <sub>2</sub> [53-35] but <sub>8</sub> 【方界老童】可惜 k <sup>h</sup> o <sub>2</sub> [53-35] sio <sup>?</sup> 4

<p>【忘年】老朽 n̄32[53-35] hiu2 【一頁書】兩位 lian2[53-35] ui7          【白雲驕霜】手續 ts<sup>h</sup>iu2[53-35] siək8 【靈山小嘆】小子 siau2[53-35] tsu2          【業途靈】改途 kai2[53-35] tɔ5 【蔭屍人】好像 ho2[53-35] ts<sup>h</sup>iū7          【秦假仙】假鬼假怪 ke2[53-35] kui2 ke2[53-35] kuai3</p>
<p>【陰平箇讀調】你有聽見嗎 li2 u7 t<sup>h</sup>iā1[55-35] kī0 ma?0          共你淹死 ka7 li2 im1[55-35] si0 上山來 tsiū7 suā1[55-35] lai0          深不可測 ts<sup>h</sup>im1[55-35] put4 k<sup>h</sup>o2 ts<sup>h</sup>ik4 心明 sim1[55-35] biŋ5</p>

此外，聲調部分如表十二、表十三，三代之間有兩個明顯的差異表現：一是古全濁入聲語詞的箇讀調（陽入調），三代不盡相同，黃海岱為中升促調[23]或中促調[3]，黃俊雄的調值偏高為高升促調[45]或高促調[5]，黃文擇則穩定為高促調[5]。二是出現高升連讀調[35]：黃海岱的高升連讀調[35]僅零星出現，且兩例「住口、好睡」均為仿擬官話音讀的語詞，而非穩定的聲調系統表現；黃俊雄的高升連讀調[35]則一律為陰上語詞處於連讀前字的變調表現，但唯有文人雅士或是武林高手之類的角色才有此種特殊的聲調表現。由此可見此高升連讀調[35]亦非自然的聲調系統，而是為了凸顯戲劇效果而刻意營造的腔調特色；到了黃文擇的布袋戲語言，高升連讀調[35]出現得非常普遍。除了文人雅士或武林高手，連一般較偏戲謔的丑角（如：秦假仙、業途靈、蔭屍人）幾乎都帶有這種語言腔調，然而筆者不認為黃文擇反映了陰上連讀變調為[35]的特殊音系。值得注意的是，不只陰上調語詞，有若干陰平調語詞的箇讀調也變異為高升調[35]，如表十三的「聽、淹、山」後面隨接的其他語詞（見、死、來）均為輕讀音節，因此「聽、淹、山」應讀為箇讀陰平調[55]，「深不可測」則因結構斷句為「深，不可測」，「深」也應讀為箇讀陰平調[55]，「心明」一詞乃屬主謂結構複合詞，第一音節「心」亦應讀為箇讀陰平調[55]，但這裡「聽、淹、山、深、心」卻都讀為高升調[35]。據此來看，黃

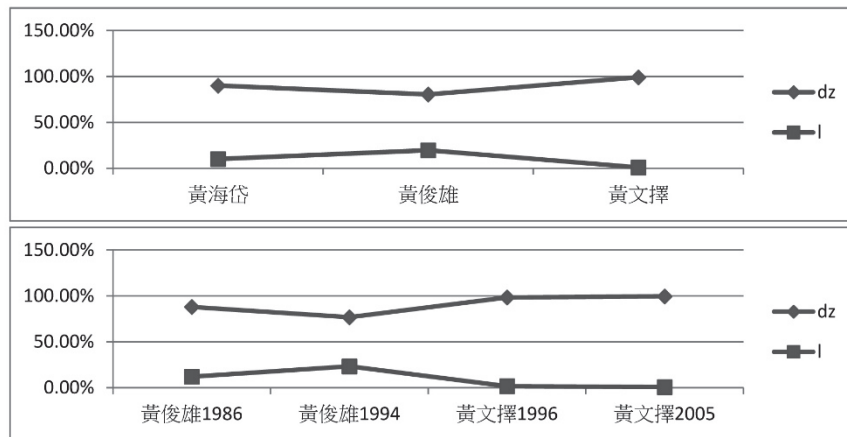


文擇布袋戲的高升連讀調[35]並非陰上語詞的自然連讀調，而是一種刻意為之的二次變調「53>55>35」，也就是說黃文擇建立了「連讀前字為高平調值[55]者均刻意讀為高升調值[35]」的戲劇音韻規則，從而連帶造成若干處於連讀前字位置但不需變調的陰平語詞，也隨著該規則而變讀為高升調[35]。此為黃文擇布袋戲語言腔調的第三大特點。

## (二) 語言腔調變化的趨向與問題思考

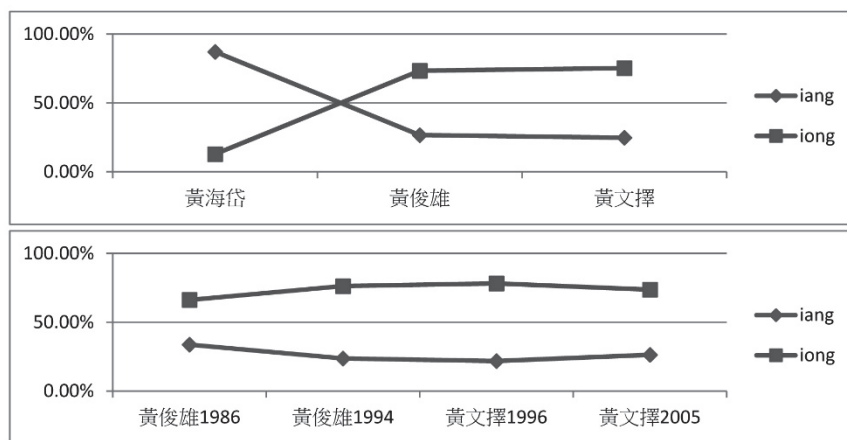
綜合黃海岱、黃俊雄、黃文擇在前述幾項語言腔調的明顯差異，如圖一至圖六，反映台灣五洲園布袋戲在三代之間具有以下若干變異趨向：

- (1) 古日母語詞，整體來看三代均以讀為 dz-者為多數，但黃俊雄的表演語料顯示讀為 dz-者下降，而讀為 l-者上升，此相應於台灣閩南語通行腔 l-變體的成長優勢。然而，黃文擇卻又恢復古日母語詞讀為濁擦音 dz-的漳腔音韻特點。



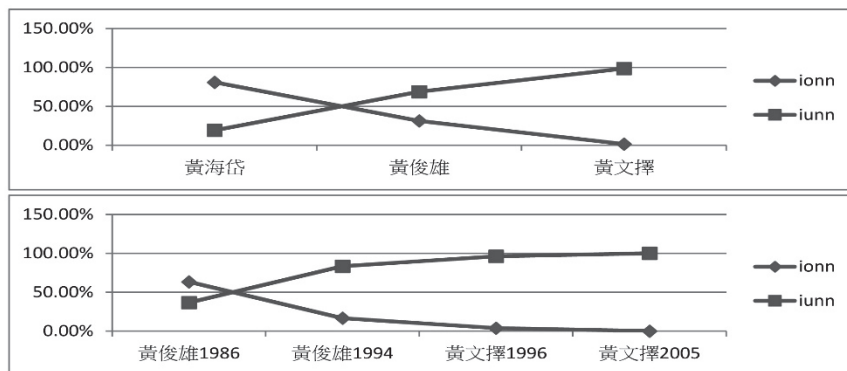
圖一：古日母

(2) 中古宕攝三等開口韻文讀語詞，第二代以後讀為-iaŋ者下降，而讀為-iɔŋ者上升，-iɔŋ變體顯然成為優勢，第二、三代大致維持穩定分布。



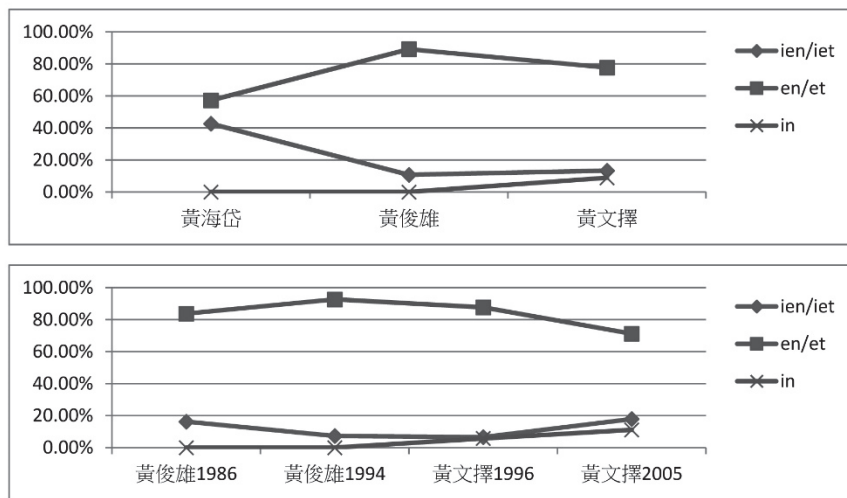
圖二：宕三開文

(3) 中古宕攝三等開口韻白讀語詞，第二代以後讀為-iɔ̃者急速下降，而讀為-iũ者快速上升，-iũ變體極具優勢，第三代已完全不具-iɔ̃變體。



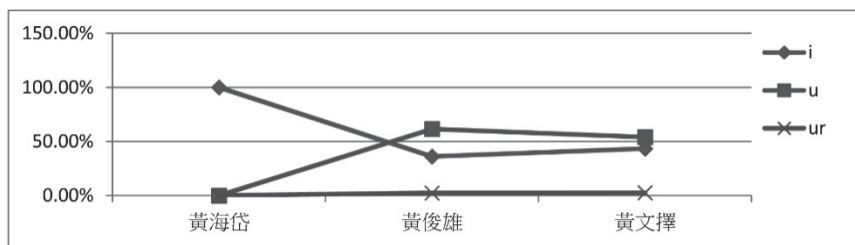
圖三：宕三開白

(4) 中古山攝三四等韻文讀語詞，讀為-ien/iet 者在第二代明顯下降，而讀為-en/et 者明顯上升，-en/et 變體具有優勢。然而，第三代讀為-ien/iet 者略有上升，陽聲韻又出現新興變體-in，表現相當特殊。



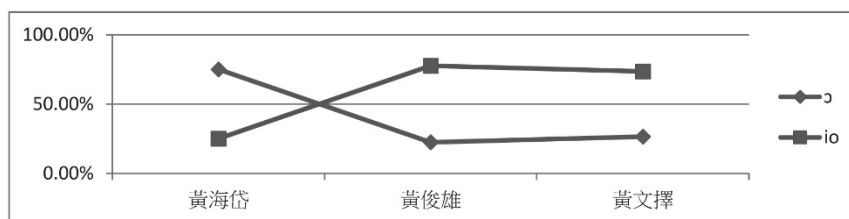
圖四：山三四開文

(5) 中古遇攝三等韻文讀語詞，第二代以後讀為-i 者下降，而讀為-u 者上升，-u 變體較具優勢，第二、三代大致維持穩定分布；並且出現特殊變體-ur。



圖五：遇三開文

(6) 中古流攝一等文讀語詞，第二代以後讀為-ɔ者下降，而讀為-io者上升，-io 變體顯然成為優勢，第二、三代大致維持穩定分布。



圖六：流一文

以上六項語音變異的優勢變體，大致趨向台灣閩南語通行腔的表現；惟霹靂劇團有若干刻意營造的文藝腔調。陳龍廷（2008：53-115）提出「言語腔調的邊界與跨越」論及台灣布袋戲各流派所使用的閩南語原來各有其所偏向的地方腔調，如斗六、西螺的亂彈布袋戲偏漳腔，台西、北港的白字布袋戲偏泉腔，隨著劇團到台灣各地表演，為了讓觀眾聽得懂表演內容，通常會刻意避免原來地域性的獨特腔調，而達到「不漳不泉」的「無腔」效果。該文進而推想：台灣布袋戲的無腔表演語言可能促成台灣優勢通行腔的出現。本文分析黃海岱、黃俊雄兩代布袋戲語言腔調的變異趨向，確實具體反映陳文所謂由地方獨特腔調（偏漳腔）趨向「無腔」特點。其中有幾個語言問題需要延伸辨析：(1)「無腔」實際上是趨近台灣通行腔，「不漳不泉」實際上是「漳泉相濫」的結果，例如上述第(1)(2)(3)(5)(6)項變異趨向，此外也包括「非漳非泉」的新興變異，例如上述第(4)項變異趨向；(2)台灣通行腔的形成是語言長期接觸的結果，一方面南部混合腔的形成帶動了布袋戲的「無腔」表演，另一方面台灣布袋戲的「無腔」表演語言也必然推動了台灣通行腔的生成與廣為傳播。

洪惟仁（1992，2003）將嘉義以南的閩南語歸為混合腔，並提出台灣閩南語融合的兩種層次：一是各個區域內的泉漳配方不等融合，形成各腔調特色；二是所有台灣閩南語均朝向優勢音共同發展，而台灣優勢音即混合腔發展到全台灣的表現。據此來看，黃海岱的語言腔調正是第一種層次的融合結果，前述音類表現都略有泉音變體的參雜，但整體上來看偏向漳腔特點；而黃俊雄的語言腔調則反映第二種層次逐步朝向通行腔發展。誠如洪文所言，南部混合腔為台灣閩南語通行腔的先驅，而自戰後 1950 年代開始五洲園布袋戲團在中南部各地熱烈演出，如前所述，劇團演出為了讓觀眾聽得懂表演內容，通常會刻意避免原來獨特腔調而趨近當地腔調。因此本文提出兩個看法：

- （1）由於當時經常至中南部各地演出的關係，南部混合腔在表演者與觀眾的交流機制中，必然影響了五洲園原來偏漳腔的布袋戲語言發生語音變異，進而將此種語音變異透過各地演出交流機制而傳播出去；
- （2）曹逢甫（2013：462-466）比較鍾露昇（1967）與洪惟仁（2003）的調查結果，據以析論台灣閩南語共同腔的浮現，該文認為鍾文的調查結果顯示台灣在 60 年代晚期漳泉分別依然清晰，「漳泉濫」的大量發生應在近 40 年交通、媒體更加發達以後。據此來看，布袋戲劇團的跨地表演，尤其是 1970 年代以後黃俊雄所創造的電視布袋戲熱潮，透過電視媒體的強力播送，理當大力促成了台灣通行腔的形成與浮現。

此外，值得注意的是，第三代霹靂劇團在語言腔調上雖大體維持與第二代黃俊雄相近的「無腔」特點，但也有其相當獨特的發展變異，包括：

- （1）古日母語詞恢復大量讀為濁擦音 **dz-**；
- （2）中古山攝三四等韻文讀語詞讀為 **-ien/iet** 者略有上升，且陽聲韻出現新興變體 **-in**；
- （3）刻意建立「連讀前字為高平調值[55]者均改讀為高升調值[35]」的戲劇變調規則；
- （4）中古遇止攝三等韻文讀語詞在舌齒音聲母條件下出現特殊變體 **-u**，此乃刻意使用老泉腔的相應文讀音來凸顯文人異

士角色的口語腔調。霹靂劇團的語言腔調變異反映了布袋戲語言愈益藝術化的戲劇特性，此與早期劇團演出乃刻意避免獨特腔調而趨近當地腔調的演出需求非常不同，霹靂劇團乃反向使表演語言相異於常民通行腔，刻意創造出布袋戲語言所獨有的復古、典雅新腔調，此緊密呼應下一節所論言語風格特點。

### 三、言語風格的特點與差異

本節分兩方面來進行黃海岱、黃俊雄、黃文擇三代布袋戲語言的言語風格分析與比較。一是詞彙音韻風格，乃彙整其演出所使用詞彙的文白音讀表現，尤其著重於書面語詞的大量使用及其所展現的音讀特色；二是詞彙語法風格，乃比較三代演出所使用語法詞之異同處，尤其著重於三代的個別特點以及具有世代差異的表現。

#### (一) 詞彙音韻風格

無論是黃海岱、黃俊雄或霹靂劇團的布袋戲語言，均大量使用書面語詞，即閩南語日常口語中不常見的文雅語詞，較貼近北方官話用語，而這類語詞在表演中的音讀呈現多半為閩南語文讀音，但也有改造為相應之閩南語詞而讀為白讀者。除了書面語詞，另有刻意模擬官話詞彙音讀者，從而造成鮮明的特異風格；還有典雅成語的連篇使用，凸顯史豔文一類文人雅士角色的言語風格。霹靂劇團更進而運用高密度的華麗漢文詞藻，甚至創製特殊用詞，刻意營造劇中武林獨特的語言風貌。

## 1. 書面語詞與文白音讀

### (1) 書面語詞+文讀音

布袋戲語言所使用的書面語詞，多半依漢字讀為文讀音，舉例如表十四，詞例所出現的語句如下文例 1) 至 20)，此類書面語詞較少出現於口語中，且台灣閩南語乃通行其他語義相應的口語詞，例如：相應於「滿腹」的口語詞為「幾腹肚 (kui1 pak4 to2)」，相應於「稽首」的口語詞為「[磕]頭 (k<sup>h</sup>ap4 t<sup>h</sup>au5)」，相應於「認識」的口語詞為「熟似 (sik8 sai7)」，相應於「去年」的口語詞為「舊年 (ku7 nī5)」，相應於「拋棄」的口語詞為「放揀 (paŋ3 sak4)」，相應於「反而」的口語詞為「顛倒 (tien1 to2)」。其中有幾個在戲文中經常出現的書面語詞：(1)「回轉」一詞乃表達歸回某處，如例 13)，往往出現在史豔文一類的文人角色口中，同樣表歸回義的口語詞亦使用「轉」，但讀為白讀音 tɿ2；(2)「帶路／帶隊」的「帶」乃表引導義，同義的口語詞為 ts<sup>h</sup>ua7；(3)「最好」的「最」乃表至極之義，同義的口語詞為「上 (sioŋ7)」；(4)「這樣」一詞乃表如此、這般，同義的口語詞為「按呢 (an2 ne1)」。此種大量使用書面語詞、改讀閩南語文讀音，而不採用口語詞的語言表現，在第三代霹靂布袋戲的表演中達到極致，經常出現「說不定 (sue3 put4 tiann7)、仍須 (dzioŋ5 su1)、反而 (huan2 dzi5)、不曾 (put4 tsan5)、可以 (k<sup>h</sup>o2 i2)」之類十分華語化的詞彙，甚至已超越語詞層面而進入整體篇章的書面雅化（參見下文的討論）。

表十四：三代布袋戲語言書面語詞＋文讀音舉例

書面語詞	文讀音	書面語詞	文讀音
滿腹	buan2 hok4	回轉	hue5 tsuan2
不遂	put4 sui7	去年	k <sup>h</sup> i3 len5
抵敵	ti2 tik8	耳熟	ni2 sik8
久仰	kiu2 ioŋ2	帶路/帶隊	tai3 lɔ7/ tai3 tui7
稽首	k <sup>h</sup> e3 siu2	最好	tsue3 ho2
擁護	ioŋ2 ho7	小二	siau2 dzi7
遲緩	ti5 uan7	親戚	ts <sup>h</sup> in1 ts <sup>h</sup> ik4
惻隱	ts <sup>h</sup> ik4 in2	不久	put4 kiu2
閒散	han5 san3	前面	tsiŋ5 bin7
忘卻	boŋ7 k <sup>h</sup> iok4	無恙	bu5 ioŋ7
住口	tsu7 k <sup>h</sup> io2/ k <sup>h</sup> ɔ2	這樣	tsit4 iũ7
黑暗暗	hik4 am3 am3	拋棄	p <sup>h</sup> au1 k <sup>h</sup> i3
認識	dzim7 sik4	反而	huan2 dzi5

- 1) 滿腹有仇恨，時常掛在心。(《包公傳》)  
buan2 hok4 iu2 ts<sup>h</sup>iu5 hin7, si5 sian5 kua3 tsai7 sim
- 2) 刺客大人不遂。(《包公傳》)  
ts<sup>h</sup>i3 k<sup>h</sup>ik4 tai7 dzin5 put4 sui7
- 3) 虎若出來，好共抵敵。(《包公傳》)  
ho2 na7 ts<sup>h</sup>ut4 lai0, ho2 ka7 ti2 tik4
- 4) 三爺，久仰久仰。(《包公傳》)  
sã1 ia5, kiu2 ioŋ2 kiu2 ioŋ2
- 5) 拜見老師，稽首！稽首！(《史豔文》)  
pai3 ken3 lo2 su1, k<sup>h</sup>e3 siu2 k<sup>h</sup>e3 siu2
- 6) 愛擁護史賢人，毋通共伊刻薄。(《史豔文》)



- ai3 iŋ2 hɔ7 su2 hen5 dzin5, m7 tʰaŋ1 ka7 i1 kʰik4 pək8
- 7) 安排要緊，毋通遲緩。(《史豔文》)  
an1 pai5 iau3 kin2, m7 tʰaŋ1 ti5 uan7
- 8) 我真共汝惻隱。(《史豔文》)  
gua2 tsin1 ka7 li2 tsʰik4 in2
- 9) 來到野外閒散。(《史豔文》)  
lau5 kau3 ia2 gua7 han5 san3
- 10) 同時忘卻了自己身負灼傷。(《新雲州》1)  
toŋ5 si5 bɔŋ7 kʰiɔk4 liau2 tsu7 ki2 sin1 hu7 tsʰiɔk4 siŋ1
- 11) 黑暗有神鬼，見我害怕。(《包公傳》)  
hik4 am3 am3 iu2 sin5 kui2, ken3 ŋɔ2 hai[35] pʰa3
- 12) 捌寡朋友，按呢認識寡遮的英雄。(《包公傳》)  
bat4 kua2 piŋ5 iu2, an2 ne1 dzim7 sik4 kua2 tsia1 e5 iŋ1 hioŋ5
- 13) 我想回轉旅社。(《史豔文》)  
gua2 siɔ7 hue5 tsuan2 li2 sia7
- 14) 去年冬天之夜。(《新雲州》1)  
kʰi3 len5 tɔŋ1 tʰen1 tsɿ1 ia7
- 15) 茲未瞻然，耳熟耳熟。(《新雲州》1)  
tse1 bi7 siam1 dzen5, ni2 sik8 ni2 sik8
- 16) 望將軍帶路。(《史豔文》)  
baŋ7 tsiaŋ1 kun1 tai3 lɔ7
- 17) 我無恙，長郎，放過他吧。(《霹靂劍蹤》6)  
gua2 bu5 ioŋ7, tiaŋ5 loŋ5, hoŋ3 kue3 tʰã55 pa0
- 18) 汝希望伊這樣喪命？(《霹靂劍蹤》6)  
li2 hi1 baŋ7 i1 tsit4 iũ7 soŋ3 biŋ7?
- 19) 汝是蜀名被夫婿拋棄可憐的棄婦。(《霹靂劍蹤》18)  
li2 si7 tsit8 miã5 pi7 hu1 sai3 pʰau1 kʰi3 kʰo2 len5 e5 kʰi3 hu7

20) 想袂到北隅狼子野心，反而算計素還真。(《霹靂劍蹤》18)

siũ2 be7 kau3 pak4 gu5 loŋ5 tsu2 ia1 sim1, huan2 dzi5 suan3 ke3 so3  
huan5 tsin1

(2) 書面語詞+白讀音

表十五：三代布袋戲語言書面語詞+白讀音舉例

書面語詞	白讀音	書面語詞	白讀音
老夫→老伙夫	lau7 hue2 hu1	小子→小囡	sio2 kiã2
棟樑→棟柱	tɔŋ7 t <sup>h</sup> iau7	東西	taŋ1 sai1
往到→往 kau3	ɔŋ2 kau3	露出馬駁	lɔ3 ts <sup>h</sup> ut4 be2 k <sup>h</sup> a1
語詞	文白夾雜	語詞	文白夾雜
並生並死	piŋ7 sɛ̃1 piŋ7 si2	九月重九	kiu2 gue?8 tɔŋ5 kau2
從頭至尾	tsioŋ5 t <sup>h</sup> au5 tsi3 bue2		

在黃海岱、黃俊雄的表演語料中，也有部分書面語詞並不完全依字讀為文讀音，反而改造為相應之閩南口語詞或者讀為白讀音，舉例如表十五，詞例所出現的語句如下文例 21) 至 26)。其中例 21) 的書面語詞原為「老夫」，改讀為較貼近口語的「老伙夫」；例 22) 的書面語詞原為「棟樑」，將「樑」改讀為較貼近口語的「柱 (t<sup>h</sup>iau7)」；例 23) 的書面語詞原為「往到」，將「到」改讀為口語詞「kau3」；例 24) 的書面語詞原為「小子」，將之改讀為較貼近口語的「小囡 (sio2 kiã2)」。而例 25) 更是將指稱某物的書面語詞「東西」刻意讀為白讀音「taŋ1 sai1」，造成陌異而又熟悉的趣味感。此外，另有少數文白交

雜的語詞亦增添詞彙音韻的活潑感，例如「並生並死」以書面語詞（文讀音）「並（piŋ7）」夾帶並列口語詞（白讀音）「生（sē1）死（si2）」；「從頭至尾」以書面語詞（文讀音）「從…至…（tsioŋ5...tsi3...）」夾帶並列口語詞（白讀音）「頭（t<sup>h</sup>au5）尾（bue2）」；「九月重九」則是採文白文白交替方式，第一個「九」為文讀 kiu2、第二個「九」為白讀 kau2，「月」為白讀 gueʔ8，「重」為文讀 tioŋ5。此種將書面語詞改讀為相應之閩南口語詞或白讀音的語言手法，在霹靂布袋戲則較為少見，少數詞例如將「露出馬腳」改讀為「露出馬骹（lɔ3 ts<sup>h</sup>ut4 be2 k<sup>h</sup>a1）」。

21) 老伙夫，包拯。（《包公傳》）

lau7 hue2 hu1, pau1 tsin2

22) (賢姪) 殺氣騰騰，這個國中的棟柱。（《包公傳》）

sat4 k<sup>h</sup>i3 t<sup>h</sup>iŋ5 t<sup>h</sup>iŋ5, tsit4 ko3 kɔk4 tioŋ7 t<sup>h</sup>iau7

23) 往到府中後面，見過汝的徒弟。（《史豔文》）

oŋ2 kau3 hu2 tioŋ1 au7 bin7, ken3 kue3 li2 e5 tɔ5 te7

24) 將小團團團團咧。（《史豔文》）

tsian1 sio2 kiã2 t<sup>h</sup>uan5 t<sup>h</sup>uan5 ui5 le0

25) 無路用的東西。（《包公傳》）

bo5 lɔ7 ioŋ7 e5 taŋ1 sai1

2. 擬官話／華語詞彙音讀

表十六：三代布袋戲語言擬官話／華語詞彙音讀舉例

書面語詞	擬官話／華語音讀	書面語詞	擬官話／華語音讀
好	hau <sup>[35]</sup>	小子	siau <sup>[21]</sup> tsu <sup>[32]</sup>
高萬丈	kau <sup>[55]</sup> uan <sup>[33]</sup> tsaŋ <sup>[13]</sup>	最著名	tsue <sup>[53]</sup> tsu <sup>[53]</sup> miŋ <sup>[13]</sup>
太陽	t <sup>h</sup> ai <sup>[53]</sup> iaŋ <sup>[13]</sup>	左擁（右抱）	tso <sup>[35]</sup> ioŋ <sup>[21]</sup> iu7 p <sup>h</sup> o7
且慢	ts <sup>h</sup> ie <sup>[53]</sup> man <sup>[33]</sup>	慢慢來	ban <sup>[53]</sup> ban <sup>[53]</sup> lai <sup>[13]</sup>
眾兄弟	tsoŋ <sup>[13]</sup> hioŋ <sup>[13]</sup> ti <sup>[13]</sup>	這個嘛	tse <sup>[53]</sup> kə <sup>[21]</sup> ma <sup>[21]</sup>
店家哪裡	ten <sup>[53]</sup> tsia <sup>[55]</sup> na2li2	我怕怕	ɔ <sup>[35]</sup> p <sup>h</sup> a <sup>[53]</sup> p <sup>h</sup> a <sup>[53]</sup>
銅肝	t <sup>h</sup> oŋ <sup>[13]</sup> kan <sup>[55]</sup>		
好睡	hau <sup>[35]</sup> sui <sup>[21]</sup>	大仔	ta <sup>[53]</sup> tsai <sup>[13]</sup>
進上來	tsin <sup>[53]</sup> saŋ <sup>[21]</sup> lai <sup>[21]</sup>	蔭二仔	im3ə <sup>[53]</sup> tsai <sup>[13]</sup>

除了書面語詞讀為閩南語的文白音讀，另有刻意模擬官話或華語詞彙音讀者，舉例如表十六，詞例所出現的語句如下文例 26) 至 32)，其中應諾詞「好」讀為 hau<sup>[35]</sup>，如例 26) 經常出現；例 30)「小子 (siau<sup>[21]</sup>tsu<sup>[32]</sup>)」一詞相對於上述改讀貼近口語的「小囡 (sio2kiã2)」一詞；此均造成特異的北方音韻風格。然而，與此不同的是，例 33) 霹靂布袋戲的「大仔 (ta<sup>[53]</sup>tsai<sup>[13]</sup>)」、「二仔 (ə<sup>[53]</sup>tsai<sup>[13]</sup>)」則是反向模擬閩南語詞彙「大个 (tua7e0)」、「二个 (dzi7e0)」，改以相應的華語音讀，此乃由劇中丑角業途靈以「大仔」稱呼秦假仙、以「蔭二仔」稱呼蔭屍人，營造出相異於文人雅士的幽默言語趣味。

26) 好睡，醒[來]，醒! (《史豔文》)

hau<sup>[35]</sup>sui<sup>[21]</sup>, siŋ2neʔ0, siŋ2

- 27) (稟王爺，頭等的指揮官，欲來求見。)  
**好!** 朝廷的指揮官到，請入裡! (《史豔文》)  
 hau<sup>[53]</sup>. tiau5 t<sup>h</sup>iŋ5 e5 tsi2 hui1 kuā1 kau3. ts<sup>h</sup>iā2 dzip8 lai7.
- 28) **銅肝**並鐵膽 (《史豔文》)  
 t<sup>h</sup>ɔŋ<sup>[13]</sup> kan<sup>[55]</sup> piŋ7 t<sup>h</sup>iŋ4 tǎ2
- 29) 任汝雪山**高萬丈**，**太陽**一出，化晴空。(《包公傳》)  
 dzim7 li2 seŋ4 san1 kau<sup>[55]</sup> uan<sup>[33]</sup> tsaj<sup>[13]</sup>, t<sup>h</sup>ai<sup>[53]</sup> iaŋ<sup>[13]</sup> it4 ts<sup>h</sup>ut4, hua3  
 ts<sup>h</sup>iŋ5 k<sup>h</sup>ɔŋ1
- 30) 彼獨角赤蛟千年的功力，哪有可能被史**小子**拍死呢。(《新雲州》1)  
 hit4 tək8 kak4 ts<sup>h</sup>iaŋ4 kau1 ts<sup>h</sup>en1 nǐ5 e5 kaŋ1 lik8, na2 u7 k<sup>h</sup>o2 liŋ5  
 pi7 su2 siau<sup>[21]</sup> tsu<sup>[32]</sup> p<sup>h</sup>aŋ4 si2 neŋ4
- 31) 消除過即个敵手，**眾兄弟**呀! (《史豔文》)  
 siau1 ti5 kue3 tsit4 e5 tik4 ts<sup>h</sup>iu2, tsoŋ<sup>[13]</sup> hioŋ<sup>[13]</sup> ti<sup>[13]</sup> ia2
- 32) (杭州) 猶故有世界**最著名**的彼咧劉家港。(《新雲州》1)  
 ia2 koŋ4 u7 se3 kai3 tsue<sup>[53]</sup> tsu<sup>[53]</sup> miŋ<sup>[13]</sup> e5 hit4 leŋ4 lau5 ka1 kaŋ2
- 33) **大仔**，我感覺蔭**二仔**有淡薄仔怪怪。(《霹靂劍蹤》18)  
 ta<sup>[53]</sup> tsai<sup>[13]</sup> gua2 kam2 kak4 im3 ə<sup>[53]</sup> tsai<sup>[13]</sup> u7 tam7 poŋ8 a2 kuai3  
 kuai3

黃海岱的表演語料中，擬官話音讀之詞彙不僅偶爾夾雜在部分語句，更常出現在若干人物出場所唱的詩詞中，如下文例 34) 至 37)，整段引入官話音韻特點：(1) 舌根聲母在細音韻條件下顎化，如「鐵甲」的「甲」讀為 tsiaŋ4；(2) 雙脣韻尾變為舌尖韻尾，如「三」讀為 san1、「店」讀為 ten<sup>[53]</sup>、「唸」讀為 lien<sup>[13]</sup>；(3) 塞音韻尾消失而舒聲化，如「雀」讀為 ts<sup>h</sup>ie<sup>[33]</sup>、「白」讀為 pai<sup>[35]</sup>、「佛法」讀為 hu<sup>[21]</sup> hua<sup>[21]</sup>；(4) 全濁清化平聲送氣，如「朝」讀為 ts<sup>h</sup>au<sup>[13]</sup>、「牌」讀為 p<sup>h</sup>ai<sup>[13]</sup>。(5) 雜入撮口韻，如「卷」讀為 tsyn<sup>[35]</sup>。

34) 【項成仁出場詩】(《史豔文》)

今奉聖旨出京闈，  
kim1 hɔŋ7 siŋ3 tsu2 tsʰi<sup>[53]</sup> kim<sup>[11]</sup> ui2  
鐵甲紛紛映日暉，  
tʰi<sup>?</sup>4 tsia<sup>?</sup>4 hun1 hun1 ia7 dzit8 hui1  
三聲餒號砲震天地，  
san1 sen1 nẽ0 ho7 p<sup>h</sup>au3 tsin2 t<sup>h</sup>en1 ti7  
雀鳥不敢空中飛。  
tsʰie<sup>[33]</sup> niâu2 put4 kam2 k<sup>h</sup>aŋ1 tsɔŋ1 hui1

35) 【喇嘛出場詩】(《史豔文》)

一朝權在手，且把人來恨。  
i<sup>[53]</sup> ts<sup>h</sup>au<sup>[13]</sup> k<sup>h</sup>en5 tsai7 siu2, ts<sup>h</sup>ie<sup>[13]</sup> pa<sup>[13]</sup> lin5 lai5 hin7.

36) 【店小二唱】(《史豔文》)

我小二的，在店中，掛招牌，  
gua<sup>[35]</sup> siau1 dzi7 e5, tsai<sup>[55]</sup> ten<sup>[53]</sup> tsɔŋ<sup>[55]</sup>, kua<sup>[13]</sup> tsiau<sup>[55]</sup> p<sup>h</sup>ai<sup>[13]</sup>  
賣好酒，賣啦好個菜，  
mãi<sup>[13]</sup> ho<sup>[13]</sup> tsiu2, mãi<sup>[53]</sup> la0 ho1 ko7 ts<sup>h</sup>ai3

37) 【妙化法師出場詩】(《史豔文》)

我坐蒲團白袈裟，  
ŋuo<sup>[354]</sup> tsuo<sup>[33]</sup> p<sup>h</sup>uo<sup>[33]</sup> t<sup>h</sup>uan<sup>[13]</sup> pai<sup>[35]</sup> kia<sup>[55]</sup> sa<sup>[21]</sup>  
逐日看經唸佛法，  
lak8 lit8 k<sup>h</sup>an<sup>[35]</sup> kiŋ<sup>[55]</sup> lien<sup>[13]</sup> hu<sup>[21]</sup> hua<sup>[21]</sup>  
三卷佛經無心看，  
sam<sup>[354]</sup> tsyn<sup>[35]</sup> hu<sup>[12]</sup> kiŋ<sup>[35]</sup> bu<sup>[13]</sup> sim<sup>[13]</sup> k<sup>h</sup>an<sup>[13]</sup>  
每日思想妖嬌花。  
mũi2<sup>[13]</sup> dzit8 su1 siɔŋ2 iau1 kiau1 hua1.

## 3. 典雅成語與趣味俗語

一般詞彙以外，布袋戲語言中往往使用大量典雅的成語或對句，三代劇作舉例如表十七，其中史豔文一類文生角色經常整個段落使用成語或對句來表述想法，如下例 38) 與例 39)，凸顯文人雅士出口成章的言語風格。相對於此，劉三、秦假仙一類說話詼諧的俗夫角色，則往往口出俗語或是趣味諧音，亦如表十七所示，但整體來說俗語或趣味諧音的出現次數確實不如典雅成語。

表十七：三代布袋戲語言典雅成語與趣味俗語舉例

黃海岱		黃俊雄		黃文擇	
四海為家	活罪難饒	萬死一生	以逸待勞	大費周章	多情自古空餘恨
聞風逃走	插翅難飛	捨己救人	心浮氣燥	世事如棋	好夢由來最易醒
心腹大患	名震天下	如雷貫耳	窈窕多情	乾坤莫測	坎坷顛簸
並肩作戰	後會有期	觀山賞水	始亂終棄	藏汗納垢	坦白從寬
出府入相	更深夜靜	作詩會文	泰山壓頂	蓄勢待發	抗拒從嚴
戰聲如雷	路隔天遙	未動聲色	摧枯拉朽	棋高一著	玉石俱焚
特不辜寬	見機而作	一派胡言	俯首稱臣	東窗事發	四兩撥千金
開籠放鳥	名通四海	瞞天過海	池魚之殃	命在旦夕	濃情密意
天羅地網	白髮如霜	如火如荼	食無求飽	回天乏術	從長計議
非同小可	三益四絕之妙	錦衣玉食	居無求安	養虎貽患	陰無獨、陽有偶
落柳牆花	群凶授首	披星戴月	橫天逆理	痛定思痛	唯妙唯肖
消災解厄	虎入羊群	日夜奔馳	萬夫莫敵	口蜜腹劍	畢恭畢敬
<b>俗語／趣味諧音</b>					
共天公借膽		囡仔三個圓飯、兩個圓豆腐湯，暗時仔會偷泄尿。【劉三】		飼鳥鼠咬布袋。【秦假仙】	
錢會當趁，名袂當買		鬼驚儂著有救，儂驚儂著無醫。【小我先生】		七月半鴨仔毋知死。【靈山小嘆】	
我消豬哥……小二哥啦! 【店小二】		多謝劉哥……又故流膏! 【劉三】		我欲共嫂仔講……「管」一支長長啦。【秦假仙】	

38) 【史豔文卜卦】(《史豔文》)

掛無亂出，爻無亂動。

kua3 bu5 luan7 ts<sup>h</sup>ut4, ŋāu5 bu5 luan7 tɔŋ7

左出青龍，右出六沖，

tso2 ts<sup>h</sup>ut4 ts<sup>h</sup>ɛ̃1 liɔŋ5, iu7 ts<sup>h</sup>ut4 liɔk8 ts<sup>h</sup>ioŋ1

39) 【通天俠贈劍】(《史豔文》)

卻之不恭，受之有愧。

k<sup>h</sup>io̯k4 tsi1 put4 kiɔŋ1, siu7 tsi1 iu2 k<sup>h</sup>ui3

寶劍贈烈士，碎琴謝知音。

po2 kiam3 tsan7 let8 su7, ts<sup>h</sup>ui3 k<sup>h</sup>im5 sia7 ti1 im1

4. 連篇穠麗詞藻

到了霹靂布袋戲，更是極力運用高密度的華麗漢文詞藻來描述激烈穠麗的武打場面，如表十八及例 40) 與例 41)；甚至創製特殊用詞，諸如武功招式或施展狀態：「捲星擊月 (kɿ2 ts<sup>h</sup>ɛ̃1 kik4 guat8)」、「雙極破心源 (siaŋ1 kik8 p<sup>h</sup>o3 sim1guan5)」、「筆散點墨 (pit4 san3 tiam2 bik8)」、「飛泓奔瀉 (hue1 hoŋ5 pun1 sia3)」、「暴雨怒潮 (pok8 u2 nɔ̃7 tiu7)」……又如武林高手名號「白雲驕霜 (pik8 hun5 kiau1 soŋ1)」、「驚虹留恨 (kiŋ1 hoŋ5 liu5 hun7)」、「琴絕絃 (k<sup>h</sup>im5 tsuat8 hin5)」、「神堪鬼齋 (sin5 k<sup>h</sup>am1 kui2 tsai1)」……以及奇異寶物名稱「血枯芽 (het4 kɔ̃1 ga5)」、「瀚海聖水 (han7 hai2 siŋ3 tsui2)」、「穢百刺 (hui7 pik4 ts<sup>h</sup>i3)」等，刻意營造劇中詭譎武林的獨特語言風貌。此種以連篇穠麗詞藻來描述故事情景，不僅超越閩南口語趨向書面雅化，更是展現極端精練麗緻的語文風格，從而改變了布袋戲做為口頭表演的大眾市井風尚，走向獨具故事宇宙觀的小眾藝奇風尚。



表十八：霹靂布袋戲濃麗漢文用語舉例

【霹靂英雄榜 35】		【霹靂劍蹤 6、18】	
探囊取物 t <sup>h</sup> am3 loŋ5 ts <sup>h</sup> i2 but8	千孔烈火坑 ts <sup>h</sup> iŋ1 k <sup>h</sup> oŋ2 let8 hue2 k <sup>h</sup> ẽ1	情如敝屣 tsiŋ5 dzu5 pi3 si2	拱手讓儂 kioŋ7 ts <sup>h</sup> iu2 niũ7 laŋ5
冒瀆聖者 mɔ7 tok8 siŋ3 tsia2	白雲驕霜 pik8 hun5 kiau1 soŋ1	巧招補拙力 k <sup>h</sup> a2 tsiau1 pɔ2 tsuat4 lik8	抱雄謀，步詭譎 p <sup>h</sup> au7 hioŋ5 bɔ5 pɔ7 kui2 kuat4
骯髒陰謀的淵藪 aŋ1 tsaŋ1 im1 bɔ5 e5 in1 sɔ3	驚虹留恨 kiŋ1 hoŋ5 liu5 hun7	引儂遐想 in2 laŋ5 ha5 sioŋ2	擊劃許久 pik8 ue7 hi2 kiu2
抑鬱寡歡 iaʔ8 ut4 kua2 huan1	水銀封體 sui2 gin5 hoŋ1 t <sup>h</sup> e2	殘酷橫戾 tsan5 k <sup>h</sup> ok4 huaĩ5 li7	掄掌而發 liŋ2 tsiaŋ2 dzi5 huat4
虛幻遙遠 hi1 huan3 iau5 uan2	螺旋削法 le5 suan5 siaʔ4 huat4	孑然一身 ket4 dzen5 it4 sin1	書平板蕩 su1 p <sup>h</sup> iŋ5 pan2 toŋ7

40) 冰泉冷澀，陰咽成聽，聲聲斷人心腸，句句挑筋勾脈，片刻，武骨不俗的情殺，既成癱地的蜀軀凡庸。(《霹靂劍蹤》6)

piŋ1 tsuan5 liŋ2 siap4, im1 im1 siŋ5 t<sup>h</sup>iŋ1, siã1 siã1 tuan3 dzin5 sim1  
ts<sup>h</sup>iaŋ5, ku3 ku3 t<sup>h</sup>iau1 kin1 kau1 mẽʔ8, p<sup>h</sup>in3 k<sup>h</sup>ik4, bu2 kut4 put4  
siok8 e5 tsiŋ5 sat4, ki3 siŋ5 t<sup>h</sup>uã1 te7 e5 tsit8 k<sup>h</sup>u1 huan5 ioŋ1

41) 棄筆拋書，玉石俱焚，東方鼎立心知對方意圖，卻是不危不避，覷機揮斬。(《霹靂劍蹤》18)

k<sup>h</sup>i3 pit4 p<sup>h</sup>au1 su1, giok8 sik8 ki7 hun5, toŋ1 hoŋ1 tiŋ2 lip8 sim1 ti1  
tui3 hoŋ1 i3 tɔ5, k<sup>h</sup>iok4 si7 put4 gui5 put4 pi7, k<sup>h</sup>i3 ki1 hui1 tsam2.

## (二) 詞彙語法風格

黃海岱、黃俊雄、黃文擇的布袋戲語言，除了大量使用書面語詞，由典雅愈趨華麗風格，在語法表現上也是逐漸傾向書面化、官話化，使用諸多非閩南口語的語法詞，到了霹靂布袋戲更是貼近現代華語，幾乎脫離了閩南語的自然口語。

### 1. 三代之間的語法轉變

本小節討論八類非閩南口語之語法詞，黃海岱、黃俊雄、黃文擇的布袋戲語言都有使用的情形，但三代之間具有顯著的使用比例差異，反映布袋戲語言愈益趨近書面化、華語化，以下具體分析說明。

#### (1) 處所介詞「在 (tsai7)」

黃海岱、黃俊雄兩代布袋戲語言的處所介詞不僅使用口語詞「佇 (ti7)」，也經常使用「在 (tsai7)」，如下文例 42) 至 45)。根據統計結果，黃海岱、黃俊雄兩代處所介詞使用「佇」、「在」的百分比平均數如表十九，兩種用法大致相當，兩代之間無顯著的差異性；然而，黃文擇霹靂布袋戲的處所介詞則大量使用「在」(73.81%)。進一步比較黃俊雄 1986、1994 以及黃文擇 1996、2005，如表二十，可見黃俊雄的處所介詞「佇」、「在」大致維持穩定的分布態勢；而黃文擇 1996 的使用狀況與黃俊雄大致相仿，但黃文擇 2005 處所介詞「在」的使用度大幅上升至 82.14%。值得注意的是，與此同時，「在」甚至零星出現做為進行體標記的語句，如例 46) 與例 47)，此顯然為極端華語化的語法表現。

表十九：三代劇作詞彙語法風格比較：處所介詞

【處所介詞】	在+L		佇 (ti7) +L	
	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	20	<b>51.28%</b>	19	<b>48.72%</b>
黃俊雄	46	<b>58.97%</b>	32	<b>41.03%</b>
黃文擇	62	<b>73.81%</b>	22	<b>26.19%</b>

表二十：黃俊雄、黃文擇的個別語言變遷：處所介詞

【處所介詞】	在+L		佇 (ti7) +L	
	次數	百分比	次數	百分比
黃俊雄 1986	27	<b>58.70%</b>	19	<b>41.30%</b>
黃俊雄 1994	19	<b>59.37%</b>	13	<b>40.63%</b>
黃文擇 1996	16	<b>57.14%</b>	12	<b>42.86%</b>
黃文擇 2005	46	<b>82.14%</b>	10	<b>17.86%</b>

42) 山西雁，汝無端在門口罵儂，欺禮太過! (《包公傳》)

san1 se1 gan7, li2 bu5 tuan1 tsai mŋ5 k<sup>h</sup>au2 me7 laŋ5, k<sup>h</sup>i1 li2 t<sup>h</sup>ai2 ko3

43) 史豔文不久在九月中旬解[到]我鞍山。(《史豔文》)

su2 iam7 bun5 put4 kiu2 tsai7 kau2 gue28 tiŋ1 sun5 e7 kau3 gua2 an1 san1

44) 庸兒，汝守在帳外靜觀其變。(《新雲州》1)

ioŋ5 dzi5, li2 siu2 tsai7 tiū3 gua7 tsiŋ7 kuan1 ki5 pien3

45) 可知原來的宮主在哪裡? (《新雲州》2)

k<sup>h</sup>o2 ti1 guan5 lai5 e5 kiŋ1 tsu2 tsai7 na2 li2

46) 藥丹就在等你。(《霹靂劍蹤》6)

ioʔ8 tan1 tsio7 tsai7 tan2 li2

47) 地理司正在藉由龍氣變化雙極心源的效果。(《霹靂劍蹤》18)

te7 li2 su1 tsia3 tsai7 tsioʔ4 iu5 lion5 k<sup>h</sup>i3 pen3 hua3 siaŋ1 kik8 sim1  
guan5 e5 hau7 ko2

(2) 詞尾「了」(liau2)

黃海岱、黃俊雄兩代布袋戲語言皆會使用「了(liau2)」來做為表示完成體或情狀改變的詞尾，處於句尾時往往讀為輕聲(liau0)，如下文例 48) 至 53)。然而，進一步將句式分為「VP+了」、「V+了+O」兩類來進行計算，如表 21。黃海岱的演出語料中「了」通常出現在動詞組的語尾，如例 48) 至 50)，此類百分比平均數高達 84.85%，「了」出現在動詞與賓語之間的句式，如例 51)「衝了命」，只有 15.15%。相對於此，黃俊雄的演出語料中轉為以出現在動詞與賓語之間的句式為多，如例 52) 與例 53)，百分比平均數上升為 71.11%，而出現在動詞組句尾者則下降為 28.89%。到了第三代霹靂劇團，「了(liau2)」幾乎都使用在「V+了+O」的句式中(89.19%)，而動詞組句尾則幾乎都改用「囉(ləʔ0)」，如例 55) 與例 56)。進一步比較黃俊雄 1986、1994 以及黃文擇 1996、2005，如表 22，可見黃俊雄變化不大；而黃文擇 2005「了(liau2)」則幾乎都使用於「V+了+O」的句式。據此，三代之間詞尾「了」所出現之句式發生世代變異，黃俊雄、黃文擇的布袋戲語言顯然更趨近官話語法、更具書面特色，尤其是霹靂劇團逐漸形成「V+了+O」與「VP+囉」的語法分工，相當殊異。

表二十一：三代劇作詞彙語法風格比較：詞尾「了」

【詞尾「了」】	VP+了		V+了+O	
	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	28	<b>84.85%</b>	5	<b>15.15%</b>
黃俊雄	13	<b>28.89%</b>	32	<b>71.11%</b>
黃文擇	4	<b>10.81%</b>	33	<b>89.19%</b>

表二十二：黃俊雄、黃文擇的個別語言變遷：詞尾「了」

【詞尾「了」】	VP+了		V+了+O	
	次數	百分比	次數	百分比
黃俊雄 1986	4	<b>23.53%</b>	13	<b>76.47%</b>
黃俊雄 1994	9	<b>32.14%</b>	19	<b>67.86%</b>
黃文擇 1996	3	<b>25.00%</b>	9	<b>75.00%</b>
黃文擇 2005	1	<b>4.00%</b>	24	<b>96.00%</b>

48) 印牌的印[予儂]帶去了。(《包公傳》)

in3 pai5 e5 in3 hoŋ9 tʰeʔ8 kʰi3 liau0

49) 望步到馬尾江，走了! (《包公傳》)

baŋ7 pə7 kau3 be2 bue2 kaŋ1, tsau2 liau[35]

50) 我稟過將軍，好來共伊問罪了。(《史豔文》)

gua2 pin2 kue3 tsiaŋ1 kun1, ho2 lai5 ka7 i1 mŋ7 tsue7 liau0

51) 臨陣衝了命，死了再復生啊! (《史豔文》)

liŋ5 tin7 tʰiəŋ1 liau2 biŋ7, su2 liau2 tsai3 hok8 siŋ1 aʔ0

52) (純陽一道氣功) 擊碎了萬斤的落石。(《新雲州》1)

(sun5 iaŋ5 it4 tə7 kʰi3 kəŋ1) kik4 tʰue3 liau2 ban7 kin1 e5 lək8  
tsioʔ8

53) 史某犯了何罪？(《新雲州》10)

su2 bɔ2 huan7 liau2 ho5 tsue7

54) 散成了無數凄豔的血花。(《霹靂劍蹤》6)

san3 sin5 liau2 bo5 sɔ3 ts<sup>h</sup>i1 iam7 e5 hiet4 hua1

55) 葉小釵也弄名戰走囉。(《霹靂劍蹤》6)

iap8 sio2 t<sup>h</sup>e1 ia7 ts<sup>h</sup>ua7 bin5 tsien3 tsau2 loʔ0

56) 汝揣錯對象囉。(《霹靂劍蹤》18)

li2 ts<sup>h</sup>ue7 ts<sup>h</sup>o3 tui3 sioŋ7 loʔ0

### (3) 副詞「就」(tsiu7/tsio7)

一般閩南語口語中用來表示承接義、立即義的副詞為「著(tioʔ8/toʔ8)」，如下文例 57) 至 60)。如表二十三，黃海岱的表演語料中副詞「著」的兩種音讀出現比例相差不多，也會零星使用「就(tsiu7)」，如例 61)，但出現比例極低。第二代黃俊雄的表演語料以「著(toʔ8)」做為主要表承接義、立即義的副詞，但「就(tsiu7)」的使用比例也上升至 16.67%，如例 62)，且其中有 7 例「就」讀為特殊音讀 tsio7。第三代黃文擇則是變為以「就」做為主要表承接義、立即義的副詞，少數仍使用「著(toʔ8)」，但都出現在「秦假仙、蔭屍人、業塗靈、惠比壽、靈山雙嘆」等扮相詼諧、說話趣味的丑角口中，其他文生武士則一律使用「就」。進一步比較黃俊雄 1986、1994 以及黃文擇 1996、2005，如表二十四，兩者皆明顯可見承接副詞使用「就」的逐步成長，以及「著(toʔ8)」的逐步衰弱，尤其是黃文擇 1996「就、著(toʔ8)」還分布相當，到了黃文擇 2005「就」的使用比例已經大大超過「著(toʔ8)」，此顯然也是華語化的語法表現。

需要特別說明的是，霹靂布袋戲的承接副詞「就」幾乎都讀為特殊音讀 tsio7，此韻母音讀並不合於古流攝三等韻在閩南語的韻讀規則，筆者推論有三項啟動變異的動因：(1) 新興變體「就(tsiu7)」受

到原來口語詞「著 (tioʔ8/toʔ8)」的主要元音音讀影響；(2) 受到「就」的華語音讀 tciou51 影響，在台灣華語發音-iou、-ou 韻尾經常弱化，音讀近似 tsio51；(3) 再加上「就」做為表承接義、立即義的副詞之使用頻率也高，較容易發生主要元音趨低的弱化音變。以上三項動因相互作用，從而產生特殊音讀 tsio7。

表二十三：三代劇作詞彙語法風格比較：承接副詞

【承接副詞】	著 (tioʔ8)		著 (toʔ8)		就 (tsiu7/tsio7)	
	次數	百分比	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	47	<b>40.52%</b>	61	<b>52.59%</b>	8	<b>6.70%</b>
黃俊雄	8	<b>4.04%</b>	157	<b>79.29%</b>	33	<b>16.67%</b>
黃文擇	2	<b>1.30%</b>	53	<b>34.42%</b>	99	<b>64.28%</b>

表二十四：黃俊雄、黃文擇的個別語言變遷：承接副詞

【承接副詞】	著 (tioʔ8)		著 (toʔ8)		就 (tsiu7/tsio7)	
	次數	百分比	次數	百分比	次數	百分比
黃俊雄 1986	2	<b>1.92%</b>	91	<b>87.50%</b>	11	<b>10.58%</b>
黃俊雄 1994	6	<b>6.38%</b>	66	<b>70.21%</b>	22	<b>23.40%</b>
黃文擇 1996	0	<b>0.00%</b>	35	<b>46.67%</b>	40	<b>53.33%</b>
黃文擇 2005	2	<b>2.53%</b>	18	<b>22.79%</b>	59	<b>74.68%</b>

57) 阮阿姊是落柳牆花，見著男子著戀愛。(《包公傳》)

guan2 a1 tsi2 si7 loʔ8 liu2 ts<sup>h</sup>iaŋ5 hua1, ki3 tioʔ8 lam5 tsu2 tioʔ8 luan5 ai3

58) 開聲性命著危險矣。(《史豔文》)

k<sup>h</sup>ui1 siã1 sã3 miã7 toʔ8 gui5 hiam2 aʔ0

59) 假使汝若死，汝著死落去。(《新雲州》1)

k<sup>h</sup>a2 su2 li2 na7 si2, li2 tioʔ8 si2 loʔ8 k<sup>h</sup>i3

60) 將兩傘交出來著無事。(《新雲州》10)

tsioŋ1 ho7 suã3 kau1 ts<sup>h</sup>ut4 lai5 toʔ8 bo5 su7

61) 伊蜀唸就醉。(《包公傳》)

i1 tsit8 lim1 tsiu7 tsui3

62) 有我地眼就不容汝天眼。(《新雲州》10)

u7 gua2 te7 gan2 tsiu7 put4 ioŋ5 li2 then1 gan2

63) 大丈夫敢做就敢當。(《霹靂劍蹤》6)

tai7 tioŋ7 hu1 kã2 tsue3 **tsio21** kã2 tɿ1

(4) 詞尾「嗎」(maʔ0)

黃海岱、黃俊雄兩代布袋戲語言多少都會使用「嗎」來做為表示是非疑問的詞尾，如下文例 64) 至 67)。如表二十五，黃海岱演出語料中僅僅出現 5 次，其他表示是非疑問多使用詞尾「無 (bɔʔ0)」或「是毋 (si7 mʔ0)」；相對於此，黃俊雄演出語料中「嗎」尾句出現 28 次，「無／是毋」尾句則出現 32 次，從百分比平均數來看，兩者使用比例大致相當 (46.67%、53.33%)。然而，第三代黃文擇則一轉大量使用「嗎」尾句 (如例 68-69) (89.02%)，只有少數語句還使用「無／是毋」。進一步比較黃俊雄 1986、1994 以及黃文擇 1996、2005，如表二十六，黃俊雄 1986、1994 變化不大；而黃文擇 2005 大量使用「嗎」尾句，更趨華語化。



表二十五：三代劇作詞彙語法風格比較：是非疑問詞尾

【是非疑問詞尾】	「嗎」尾句		「無／是毋」尾句	
	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	5	19.23%	21	80.77%
黃俊雄	28	46.67%	32	53.33%
黃文擇	73	89.02%	9	10.98%

表二十六：黃俊雄、黃文擇的個別語言變遷：是非疑問詞尾

【是非疑問詞尾】	「嗎」尾句		「無／是毋」尾句	
	次數	百分比	次數	百分比
黃俊雄 1986	13	48.15%	14	51.85%
黃俊雄 1994	15	45.45%	18	54.55%
黃文擇 1996	19	79.17%	5	20.83%
黃文擇 2005	54	93.10%	4	6.90%

64) 看老母有平安著可以嗎？（《史豔文》）

k<sup>h</sup>uã3 lau7 bu2 u7 piŋ5 an1 tio?8 k<sup>h</sup>o2 i2 ma?0

65) 無我先生，欲知史豔文的安危嗎？（《新雲州》1）

bu5 ŋɔ2 sen1 sī1, iɔk8 ti1 su2 iam7 bun5 e5 an1 ui5 ma?0

66) 史豔文是賢人嗎？（《新雲州》1）

su2 iam7 bun5 si7 hen5 dzin5 ma?0

67) 史君子，生平崇拜岳飛帝君嗎？（《新雲州》1）

su2 kun1 tsu2, siŋ1 piŋ5 tsoŋ5 pai3 gak8 hui1 te3 kun1 ma?0

68) 世上無汝需要的物件嗎？（《霹靂劍蹤》6）

se3 sioŋ7 bo5 li2 su1 iau3 e5 mī?8 kiã7 ma?0

69) 吞佛童子的身份，對咱重要嗎？（《霹靂劍蹤》18）

t<sup>h</sup>un1 hut8 toŋ5 tsu2 e5 sin1 hun7, tui3 lan2 tioŋ7 iau3 maʔ0

(5) 否定詞「不」(put4)

黃海岱、黃俊雄、黃文擇三代布袋戲語言都會使用「不」來做為否定詞，後接動詞或助動詞，如下文例 70) 至 75)。然而，如表二十七，黃海岱演出語料中否定詞「不」的百分比平均數僅約 16.33%，且多後接「能、敢」一類助動詞，其他較常使用否定詞「無 (bo5)、毋 (m7)、袂 (be7)」。黃俊雄演出語料中否定詞「不」的百分比平均數上升至 34.01%，且也可後接一般動詞，如例 72) 與例 73)，但還是以口語中常見否定詞「無、毋、袂」為多數。相對於此，黃文擇霹靂布袋戲的否定詞「不」轉而與口語常用的「無、毋、袂」相當，進一步比較黃文擇 1996、2005，如表二十八，可見黃文擇 2005 乃以否定詞「不」為多數 (62.04%)，甚至出現「不可能 (put4 k<sup>h</sup>o2 liŋ5)、不曾 (put4 tsan5)、不對 (put4 tui3)、容不得 (ioŋ5 put4 tit4)」等非常華語化的語詞。

表二十七：三代劇作詞彙語法風格比較：否定詞

【否定詞】	「不+V」		「無+V、毋+V、袂+V」	
	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	16	16.33%	82	83.67%
黃俊雄	134	34.01%	260	65.99%
黃文擇	214	51.20%	204	48.80%

表二十八：黃俊雄、黃文擇的個別語言變遷：否定詞

【否定詞】	「不+V」		「無+V、毋+V、袂+V」	
	次數	百分比	次數	百分比
黃俊雄 1986	52	29.05%	127	70.95%
黃俊雄 1994	82	38.14%	133	61.86%
黃文擇 1996	62	35.84%	111	64.16%
黃文擇 2005	152	62.04%	93	37.96%

70) 我不能同生願同死。(《包公傳》)

gua2 put4 nŋ5 taŋ5 sɛ̃1 guan7 taŋ5 si2

71) 雀鳥不敢空中飛。(《史豔文》)

ts<sup>h</sup>ie<sup>[33]</sup> niãu2 put4 kam2 k<sup>h</sup>aŋ1 tsəŋ1 hui1

72) 世人不敬仰千古完人，也許忘卻了四維。(《新雲州》1)

se3 dzin5 put4 kiŋ3 iəŋ2 ts<sup>h</sup>en1 kə2 uan5 dzin5, ia7 hi2 bəŋ7 k<sup>h</sup>iək4  
liau2 si3 i5

73) 小子不知天高地厚，竟敢以小犯大。(《新雲州》10)

siau2 tsu2 put4 ti1 t<sup>h</sup>i1 ko1 te7 hə7, kiŋ3 kam2 i2 siau2 huan7 tai7

74) (素還真) 是不佔便宜不食虧的中庸者。(《霹靂劍蹤》6)

si7 put4 tsiam3 pan5 gi5 put4 tsiaʔ8 k<sup>h</sup>ui1 e5 tion1 ion1 tsia2

75) 我有到魔界搜查，也不見伊的行蹤。(《霹靂劍蹤》18)

gua2 u7 kau3 mǝ5 kai3 sɔ3 tsa1, ia7 put4 ken3 i1 e5 hiŋ5 tsəŋ1

(6) 處置標記「將」(tsiaŋ1 / tsion1)

黃海岱、黃俊雄兩代布袋戲語言的處置式多使用口語詞「共(ka7)」為語法標記，但也出現書面用語「將」，如下文例 76) 至 79)。如表二十九，黃海岱演出語料中處置式使用「將」的百分比平均數僅約 9.09%，絕大多數都使用「共」；黃俊雄演出語料中「將」的

百分比平均數則上升至 34.65%。到了黃文擇，其處置式使用「將」的百分比平均數（72.73%）已高過「共」（27.27%），且與前述相同，使用口語詞「共」者都是「秦假仙、蔭屍人、業塗靈、惠比壽、靈山雙嘆」一類說話趣味的丑角，其他文生武士的處置式則一律使用「將」。進一步比較黃俊雄 1986、1994 以及黃文擇 1996、2005，如表三十，黃文擇 1996、2005 變化不大；而黃俊雄 1986、1994「將」的使用比例由 28.13% 上升至 41.27%。此乃反映自黃俊雄以後布袋戲語言益趨書面化的言語風格。

表二十九：三代劇作詞彙語法風格比較：處置式

【處置式】	「將」		「共 (ka7)」	
	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	5	9.09%	50	90.91%
黃俊雄	44	34.65%	83	65.35%
黃文擇	40	72.73%	15	27.27%

表三十：黃俊雄、黃文擇的個別語言變遷：處置式

【處置式】	「將」		「共 (ka7)」	
	次數	百分比	次數	百分比
黃俊雄 1986	18	28.13%	46	71.87%
黃俊雄 1994	26	41.27%	37	58.73%
黃文擇 1996	19	70.37%	8	29.63%
黃文擇 2005	21	75.00%	7	25.00%

76) 將英雲來嫁會山西雁。(《包公傳》)

tsian1 in1 hun5 lai5 ke3 hue7 san1 sel gan7

77) 我將此人斬做肉泥。(《史豔文》)

gua2 tsian1 ts<sup>h</sup>u2 dzin5 tsam7 tso3 ba?4 nĩ5

78) 透早起來將恁頭家的私生活做歌佇咧共我唸啊。(《新雲州》1)  
t<sup>h</sup>au3 tsa2 k<sup>h</sup>i2 lai5 tsion1 lin2 t<sup>h</sup>au5 ke1 e5 su1 sin1 ua?8 tso3 kual  
ti7 le?4 ka7 gua2 liam7 a?4

79) 將這個靈教堂共伊爆炸，共伊毀滅掉。(《新雲州》10)  
tsion1 tsit4 e5 liŋ5 kau3 tŋ5 ka7 i1 pok8 tsa3, ka7 i1 hui2 bet8 tiau7

(7) 被動標記「被」(pi7)

如表三十一，黃海岱布袋戲語言的被動式多使用口語詞「予(ho7)」為語法標記(84.21%)，但也零星出現書面用語「被」，如例80)與例81)；黃俊雄演出語料中被動式使用「被」的百分比平均數則上升至42%，與「予」的使用比例相差不大；到了黃文擇霹靂布袋戲，被動式使用「被」者大幅上升至88.89%。進一步比較黃俊雄1986、1994以及黃文擇1996、2005，如表三十二，明顯可見被動式標記「被」的逐步成長，以及「予(ho7)」的逐步衰弱；尤其是黃文擇2005被動式一律使用「被」為語法標記，「予」則絕大多數做為給予動詞。

表三十一：三代劇作詞彙語法風格比較：被動標記

【被動式】	「被」		「予(ho7)」	
	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	3	15.79%	16	84.21%
黃俊雄	21	42.00%	29	58.00%
黃文擇	24	88.89%	3	11.11%

表三十二：黃俊雄、黃文擇的個別語言變遷：被動標記

【被動式】	「被」		「予 (ho7)」	
	次數	百分比	次數	百分比
黃俊雄 1986	8	32.00%	17	68.00%
黃俊雄 1994	13	52.00%	12	48.00%
黃文擇 1996	5	62.50%	3	37.50%
黃文擇 2005	19	100.00%	0	0.00%

80) 擂台破，兄弟攏被殺。(《包公傳》)

lui5 tai5 p<sup>h</sup>ua3, hiã1 ti7 loŋ2 pi7 sat4

81) 事機敗露被擒。(《史豔文》)

su7 ki1 pai7 lo7 pi7 k<sup>h</sup>im5

82) 可憐的史君子被判罪三年。(《新雲州》1)

k<sup>h</sup>o2 len5 e5 su2 kun1 tsu2 pi7 p<sup>h</sup>uã3 tsue7 sã1 ni5

83) 史豔文被常萬里攻得心浮氣燥。(《新雲州》10)

su2 iam7 bun5 pi7 sioŋ5 ban7 li2 koŋ1 tit4 sim1 hu5 k<sup>h</sup>i3 so3

84) 情殺的筋脈既被吾廢掉。(《霹靂劍蹤》6)

tsiŋ5 sat4 e5 kin1 mēʔ8 ki3 pi7 ŋõ2 hui3 tiau7

85) 汝是蜀名被夫婿拋棄可憐的棄婦。(《霹靂劍蹤》18)

li2 si7 tsit8 miã5 pi7 hu1 sai3 p<sup>h</sup>au1 khi3 k<sup>h</sup>o2 len5 e5 k<sup>h</sup>i3 hu7

## 2. 個別的獨特語法

黃海岱的布袋戲語言有兩項非常獨特的詞彙語法表現，一是表示和同的連詞「同 (taŋ5)」，一是非表經歷體的動詞尾「過 (kue3)」，這兩類語法詞在黃俊雄、黃文擇的演出語料幾乎完全沒有出現。而黃俊雄的布袋戲語言則可以使用「要 (iau3)」做為表需要的情態詞，黃

文擇進而擴展出表意欲、即將、假設的用法，相對於此，黃海岱的演出語料中「要」並無這類用法。黃文擇霹靂布袋戲另有三類特殊語法用詞：一是以「讓 (dziaŋ7)」做為表示允讓、致使的語法詞；二是以「到 (kau3)」做為表示動作達成的語法詞；三是以「得 (tit4)」做為引介動作結果補語的語法詞；此皆來自華語語法影響，顯著相異於前兩代的用法。

#### (1) 同字句 (taŋ5)

如表三十三，黃海岱的演出語料中表示和同的連詞，除了一般口語詞「恰 (kaʔ4)」，如例 91)，更常使用「同 (taŋ5)」，如下文例 86) 至 89)。從百分比平均數來看，黃海岱使用「同」的百分比平均數高達 69.09%，高過「恰」的百分比平均數 27.27%；相對於此，黃俊雄則較常使用「恰」，百分比平均數為 76.12%，而較文言的句式改使用「與 (i2)」。<sup>4</sup> 相較例 89) 與例 90) 同義諺語，黃海岱使用「同 (taŋ5)」，整體語句較為口語化，另外也運用口語詞「毋 (m7)」、「戇儂 (gɔŋ7 laŋ5)」；黃俊雄則顯然書面化，不僅使用「與」，也改用書面用語「不 (put4)」、「愚人 (gu5 dzin5)」。

值得注意的是，到了黃文擇的演出語料中表示和同的連詞則絕大多數使用「與」(83.78%)，如例 93) 與例 94)。此外，進一步比較黃俊雄 1986、1994 以及黃文擇 1996、2005，如表三十四，明顯可見表示和同的連詞「恰」、「與」在第二、三代的交互興衰；尤其是黃文擇 2005 幾乎都使用「與」，此亦相應於前述其表演語言的雅化傾向。

<sup>4</sup> 黃海岱的演出語料中也有使用「與」者，但只 2 次。

表三十三：三代劇作詞彙語法風格比較：和同句

【和同句】	「同 (taŋ5)」		「恰 (kaʔ4)」		「與 (i2)」	
	次數	百分比	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	38	69.09%	15	27.27%	2	3.64%
黃俊雄	4	5.97%	51	76.12%	12	17.91%
黃文擇	0	0.00%	12	16.22%	62	83.78%

表三十四：黃俊雄、黃文擇的個別語言變遷：和同句

【和同句】	「同 (taŋ5)」		「恰 (kaʔ4)」		「與 (i2)」	
	次數	百分比	次數	百分比	次數	百分比
黃俊雄 1986	3	9.68%	27	87.10%	1	3.22%
黃俊雄 1994	1	2.78%	24	66.67%	11	30.56%
黃文擇 1996	0	0.00%	9	32.14%	19	67.86%
黃文擇 2005	0	0.00%	3	6.52%	43	93.48%

86) 紀少全汝同我是好朋友。(《包公傳》)

ki3 siau2 tsuan5 li2 taŋ5 gua2 si7 ho2 piŋ5 iu2

87) 我同三爺欲來拜訪汝呀。(《包公傳》)

gua2 taŋ5 sã1 ia5 beʔ4 lai5 pai3 hɔŋ2 li0 iaʔ0

88) 來[到]店裡同我相遂。(《史豔文》)

lai5 kaʔ4 tiam3 lai7 taŋ5 gua2 sio1 ts<sup>h</sup>ue7

89) 同賢人同死，毋同蠢儂同生。(《史豔文》)

taŋ5 hen5 dzin5 tɔŋ5 si2, m7 taŋ5 gɔŋ7 laŋ5 tɔŋ5 sɛ̃1

90) 與賢人同死不與愚人同生。(《新雲州》1)

i2 hen5 dzin5 tɔŋ5 su2 put4 i2 gu5 dzin5 tɔŋ5 siŋ1

91) 恁老父恰我好朋友。(《包公傳》)



lin2 lau7 pe7 kaʔ4 gua2 ho2 piŋ5 iu2

92) 偽裝史豔文，回城恰沙玉琳公主成親。(《新雲州》10)

gui7 tsŋ1 su2 iam7 bun5, hue5 siã5 kaʔ4 sua1 giok8 lim5 kəŋ1 tsu2  
siŋ5 ts<sup>h</sup>in1

93) 今夜，就是蝴蝶君與人邪決戰之刻。(《霹靂劍蹤》6)

kim1 ia37 tsio7 si7 ɔ1 tiap8 kun1 i2 dzin5 sia5 kuat4 tsien3 tsi1 k<sup>h</sup>ik4

94) 那眾人的大哥，要何時與兄弟見面？(《霹靂劍蹤》18)

na2 tsioŋ3 dzin5 e5 tua7 ko1, iau3 ho5 si5 i2 hiã1 ti7 kī3 bin7

(2) 非表經歷的過字句 (kue3)

黃海岱的演出語料中還有一項特殊的虛詞用法，乃在一般動詞後加詞尾「過 (kue3)」，例如 95)「遂過道爺」、96)「欲解過史賢人[到]遼東」。此「過」並非表示經歷體，亦非表示完結體，語義上極度虛化，即使省略也不影響原來句義；甚至介詞後亦可加此詞尾，例如 97)「同過這位紀少全並肩作戰」、98)「將過妖道縛咧」、99)「與過[遮的]惡賊、妖道決戰」。而黃俊雄及黃文擇的演出語料中，一般動詞後加詞尾「過 (kue3)」則均表示經歷體，完全沒有此類特殊用法。

95) 阮老父出門去上清宮遂過道爺，真久無轉來。(《包公傳》)

gun2 lau7 pe7 ts<sup>h</sup>ut4 mŋ5 k<sup>h</sup>i3 siaŋ7 ts<sup>h</sup>iŋ1 kiŋ1 ts<sup>h</sup>ue7 kue3 to7 ia5,  
tsin1 ku2 bo5 tŋ2 lai0

96) 我帶解差佻刑事組，攏總十四名，欲解過史賢人[到]遼東啊。(《史豔文》)

gua2 tua3 ke3-ts<sup>h</sup>e1 kaʔ4 hiŋ5 su7 tsɔ1, ləŋ2 tsəŋ2 tsap8 si3 miã5, beʔ4  
ke3 kue3 su2 hen5 dzin5 kaʔ4 liau5 taŋ1

97) 我拍開重圍，同過這位紀少全並肩作戰。(《包公傳》)

gua2 p<sup>h</sup>aʔ4 k<sup>h</sup>ui1 tiŋ5 ui5

taŋ5 kue3 tsit4 ui7 ki3 siau2 tsuan5 piŋ7 ken1 tsək4 tsien3

98) 將過妖道縛咧，我升堂審問。(《史豔文》)

tsiaŋ1 kue3 iau1 to7 pak8 leʔ4, gua2 siŋ1 tŋ5 sim2 mŋ7

99) (逐家) 與過[遮的]惡賊、妖道決戰。(《史豔文》)

(tak8 ke1) i2 kue3 tsiai1 ək4 tsʰat8, iau1 to7 kuat4 tsien3

不過，值得注意的是，筆者在另外一位五洲園第二代主演者黃俊郎的布袋戲語言中發現其一般動詞後加詞尾「著(tioʔ8)」也有同類的極度虛化表現。一般動詞後加詞尾「著(tioʔ8)」多為口語中表示動作的達到，例如「看著、收著、聽著、掠著、傷著、拍著、拄著」，也可後接賓語以表示該動作達至賓語，例如「接著我老師的批信」、「秀才拄著兵」、「咱就可以提(tʰeʔ8)著禮物囉」。然而，黃俊郎的布袋戲語言另有一部份「V+著+O」非表示動作達至賓語，該動詞多為雙音節結構，如例 100)「放出」、例 101)「暗助、除掉」。這裡「著」極度虛化，即使省略也不影響原來句義；甚至連詞、介詞後亦可加此詞尾，如下文例 102) 至 105)。據此，黃海岱非表經歷體的「V+過+O」以及黃俊郎非表動作達至的「V+著+O」，初步看來似乎主要用於描述動作事件的發生，且造成故事情境產生變異，可能是一種戲劇描述語言的特殊用法，需要再另外擴展研究。

100) 利用這個機會飛龍大師放出著千年海怪——食人蛟。(《雲州大儒俠》1)

li7 ion7 tsit4 e5 ki1 hue7 hui1 lion5 tai7 su1 pang3 tsʰut4 tioʔ8 tsʰen1  
len5 hai5 kuai3 sit8 lin5 kau1

101) 伊咧暗助著奸邪，除掉著史豔文囉。(《雲州大儒俠》1)

i1 leh4 am3 tsɔ7 tioʔ8 kan1 sia5, ti5 tiau7 tioʔ8 su2 iam7 bun5 lɔʔ0

102) 杭州第一才女劉萱姑恰著伊兄嫂……欣賞著花燈大展。(《雲州

大儒俠》1)

haŋ5 tsiu1 te7 it4 tsai5 lu2 lau5 suan1 kɔ1 kaʔ4 tioʔ8 i1 hiã1  
so2...him1 sioŋ2 tioʔ8 hua1 tiŋ1 tai7 ten2

103) 在著招慶寺外面設下競技場。(《雲州大儒俠》1)

tsai7 tioʔ8 tsiau1 k<sup>h</sup>iŋ3 si7 gua7 bin7 set4 ha7 kiŋ3 ki7 tiũ5

104) 將著銅鑼拍響。(《雲州大儒俠》1)

tsiaŋ1 tioʔ8 taŋ5 lo5 p<sup>h</sup>aʔ4 hiaŋ2

105) 史艷文主僕兩個儂被著大浪沖散。(《雲州大儒俠》1)

su2 iam7 bun5 tsu2 pok4 nŋ7 e5 laŋ5 pi7 tioʔ8 tua7 loŋ7 ts<sup>h</sup>ioŋ1 suã3

### (3) 要字句 (iau3)

黃海岱的演出語料中，「要」往往出現在複合詞「要緊」中表示緊急之義，如例 106)；而黃俊雄的演出語料中則可以使用「要」做為表需要的情態詞，如下文例 107) 與例 108)，此類用法乃密切相應於官話語法。到了第三代黃文擇的布袋戲語言中，「要」更擴展出現表意欲（如例 110）、表將然（如例 111）、表假設（如例 112）等用法，更趨近現代華語語法。此種要字句亦成為霹靂劇團的獨特語法用詞。

106) 要緊下山探聽史艷文的事志。(《史艷文》)

iau3 kin2 ha7 san1 t<sup>h</sup>am3 t<sup>h</sup>iã1 su2 iam7 bun5 e5 tai7 tsi3

107) 庸兒，汝要加強修養。(《新雲州》1)

iɔŋ5 dzi5, li2 iau3 ka1 kiɔŋ5 siu1 iɔŋ2

108) 奇不奇、強不強，總要學得為人處世的功夫始能稱俠。(《新雲州》1)

ki5 put4 ki5, kiɔŋ5 put4 kiɔŋ5, tsɔŋ2 iau3 hak8 tit4 ui5 dzin5 ts<sup>h</sup>u3 se3  
e5 kaŋ1 hu1 tsia2 liŋ5 ts<sup>h</sup>iŋ1 kiap4

109) 只要半刻就好，莫拒絕我。(《霹靂劍蹤》6)

- tsi2 iau3 puã3 k<sup>h</sup>ik4 tsio7 ho2, mai3 ki3 tsuat8 gua0  
110) 二哥要親自一會此人。(《霹靂劍蹤》6)  
dzi7 ko1 iau3 ts<sup>h</sup>in1 tsu7 it4 hue7 ts<sup>h</sup>u2 dzin5  
111) 我的答案要讓汝失望。(《霹靂劍蹤》6)  
ŋɔ2 e5 tap4 an3 iau3 dziaŋ7 li2 sit4 boŋ7  
112) 要走揣吞佛童子……吾必須親自一行。(《霹靂劍蹤》6)  
iau3 tsau2 ts<sup>h</sup>ue7 t<sup>h</sup>un1 hut8 toŋ5 tsu2.....ŋɔ2 pit4 su1 ts<sup>h</sup>in1 tsu7 it4  
hiŋ5

(4) 致使、允讓標記「讓」(dziaŋ7)

如表三十五，黃海岱布袋戲語言的致使或允讓句式一律使用口語詞「予(hɔ7)」為語法標記，如例 113) 與例 114)；黃俊雄演出語料中致使或允讓句式除了使用口語詞「予」，致使句多半使用書面語詞「使／令」，例如「按呢會使人心不服」、「汝這種做法令人失望」(《新雲州》10)，另有兩句例使用「讓」，例 115) 與例 116)；到了黃文擇，其致使或允讓句式轉為大量使用「讓」為語法標記(68.08%)，如例 117) 與例 118)；致使句另外也使用書面語詞「使／令／教」，例如「莫在我的面前卿卿吾吾，教人噁心」(《霹靂劍蹤》6)，但卻極少使用「予」。透過三代致使允讓句式的主要語法詞之轉變，可見其言語風格由口語(以予為主)到書面化(以使／令為主)、再到華語化(以讓為主)的變異歷程；其中讓字句成為霹靂劇團獨特的語法用詞。

表三十五：三代劇作詞彙語法風格比較：致使、允讓標記

【致使/允讓】	「讓」		「予 (hɔ7)」		「使 (su2) / 令 (liŋ7)」	
	次數	百分比	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	0	0.00%	41	100.00%	0	0.00%
黃俊雄	2	7.69%	10	38.46%	14	53.85%
黃文擇	32	68.08%	5	10.64%	10	21.28%

113) 伊欲共偷掖咧走，予汝去大落氣。(《包公傳》)

i1 beʔ4 ka7 tʰau1 hiãʔ4 leʔ0 tsau2, hɔ7 li2 kʰi3 tua7 lau3 kʰui3

114) 總望過將軍開籠放鳥……予伊故去修養。(《史豔文》)

tsoŋ2 baŋ7 kue3 tsiãŋ1 kun1 kʰai1 laŋ5 hoŋ3 niau2.....hɔ7 i1 koʔ4 hi3  
siu1 iaŋ2

115) (綠林殺手、江湖死客) 攔攔開開，讓史豔文半途絕命。(《新雲州》1)

na5 na5 tsaʔ8 tsaʔ8, dziaŋ7 su2 iam7 bun5 puan3 tɔ5 tsuat8 miã7

116) 毋免麻煩啦。讓貧道親自奉獻。(《新雲州》10)

m7 ben2 mã5 huan5 laʔ0 dziaŋ7 pin5 to7 tsʰin1 tsu7 hoŋ7 hen3

117) 吾的答案要讓汝失望。(《霹靂劍蹤》6)

ŋɔ2 e5 tap4 an3 iau3 dziaŋ7 li2 sit4 boŋ7

118) 那就讓吾一見汝書筆春秋吧。(《霹靂劍蹤》18)

na2 tsio7 dziaŋ7 ŋɔ2 it4 ken3 li2 su1 pit4 tsʰun1 tsʰiu1 paʔ0

(5) 表示動作達到的「kau3」

如表三十六，黃海岱、黃俊雄、黃文擇三代布袋戲語言主要使用「到 (kau3)」來表示空間或時間上的到達，如例 119) 與例 120)。黃俊雄、黃文擇也有使用「到 (kau3)」來引介動作程度補語的零星用

例，如例 121)與例 122)，但引介程度補語多數乃使用另一語法詞「甲 (kaʔ4)」。

值得注意的是，黃文擇霹靂布袋戲的「到 (kau3)」出現用來表示動作達到的特殊用法，如例 123)至 125)，且使用比例超過四分之一 (26.92%)。如前所述，一般口語中表示動作達至賓語為「V+著 (tioʔ8)+O」句式，「V+到 (kau3)+O」句式顯然也是華語化的殊異表現。

表三十六：三代劇作詞彙語法風格比較：表動作達到的 kau3

【到 kau3】	時空到達 【V+kau3+G】		動作程度 【V+kau3+C】		動作達到 【V+kau3+O】	
	次數	百分比	次數	百分比	次數	百分比
黃海岱	8	100.00%	0	0.00%	0	0.00%
黃俊雄	35	92.11%	2	5.26%	1	2.63%
黃文擇	36	69.23%	2	3.85%	14	26.92%

119) 我即馬奉旨欲到遼東。(《史豔文》)

gua2 tsit4 ma2 hɔŋ7 tsi2 beʔ4 tshua7 li2 kau3 liau5 taŋ1

120) 食到老想欲行善。(《霹靂震九霄》1)

tsiaʔ8 kau3 lau7 siũ7 beʔ4 hiŋ5 sen7

121) 我答應著我的義父義做到非常絕。(《霹靂震九霄》1)

gua2 taʔ4 in3 tioʔ8 gua2 e5 gi7 hu7 tso3 kau3 hui1 sioŋ5 tsuat8

122) 看著不速之客的應對，就是教示伊到懂禮貌。(《霹靂劍蹤》18)

kʰuã3 tioʔ8 put4 sok4 tsi1 kʰik4 e5 iŋ3 tui3, tsio7 si7 ka3 si7 il kau3 toŋ2 le2 mau7

123) 揣到吞佛童子，便可換取人邪的相助。(《霹靂劍蹤》6)

tshue7 kau3 tʰun7 hut8 toŋ5 tsu2, pen7 kʰo2 uã7 tshu2 dzin5 sia5 e5 sioŋ1 tso7

124) (難怪素還真去赴北辰胤的約) 才會遭到伏擊。(《霹靂劍蹤》18)

tsiaʔ4 e7 tso1 kau3 hok8 kik8

125) 得到新任務的風雪生急奔翠環山。(《霹靂英雄榜》35)

tik4 kau3 sin1 dzim7 bu7 e5 hoŋ1 suat4 siŋ1 kip4 p<sup>h</sup>un1 ts<sup>h</sup>ui3 k<sup>h</sup>uan5  
san1

(6) 引介結果或可能補語的「得 (tit4)」

布袋戲語言還有一個書面化的語法用詞「得 (tit)」，除了做為表獲得的動詞之外，黃俊雄、黃文擇都出現引介結果補語的特殊用法，如下文例 126) 至 129)，黃俊雄表演語料中僅出現 5 次，霹靂布袋戲則是經常使用，一共出現 20 次。此外，黃文擇布袋戲語言還出現以「得」來引介可能補語的用例，如例 130)，但僅零星使用 3 次，此亦霹靂布袋戲顯著華語化的語法例證。

126) (小金剛) 與天眼魔尊恰八百死客，戰得如火如荼。(《新雲州》10)

i2 t<sup>h</sup>i1 gan2 mɔ5 tsun1 kaʔ4 peʔ4 paʔ4 si2 k<sup>h</sup>eʔ4, tsien3 tit4 dzi5 hue2  
dzi5 tɔ5

127) 死得毫無全屍吾才能安心。(《霹靂劍蹤》6)

si2 tit4 ho5 bu35 tsuan5 si1, ŋɔ2 tsiaʔ4 liŋ5 an1 sim1

128) 無助的母親尋女時，愛女就憑空出現，巧得好玄。(《霹靂劍蹤》18)

bo5 tsɔ7 e5 bu2 ts<sup>h</sup>in1 sun5 lu2 si5, ai3 lu2 tsio7 pin5 k<sup>h</sup>oŋ1 ts<sup>h</sup>ut4 hin7,  
kha2 tit4 ho2 hin5

129) [秦假仙唱] 吾妻，恁死得好淒慘。(《霹靂英雄榜》35)

ŋɔ2 se1, lin2 si2 tit4 ho2 si1 sam3

130) 連伊最親信的愛將雪鴉伊攏殺得下手。(《霹靂英雄榜》35)

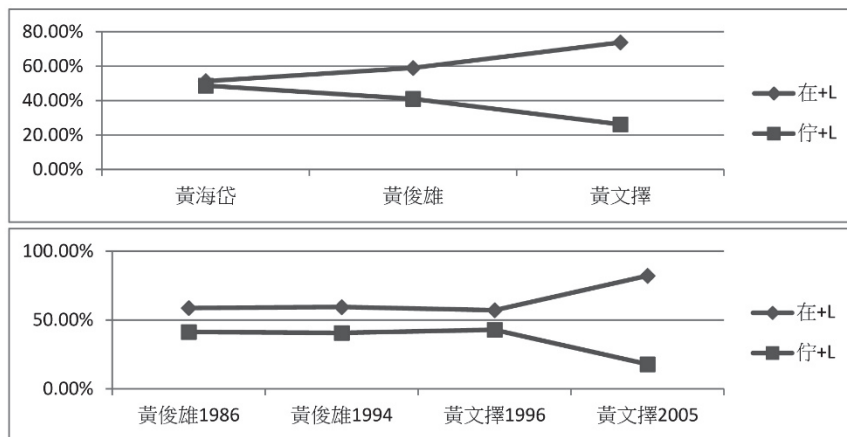
len5 i1 tsue3 ts<sup>h</sup>in1 sin3 e5 ai3 tsioŋ3 suat4 aʔ4 i1 loŋ2 sat4 tit4 ha7  
ts<sup>h</sup>iu2

### (三) 言語風格變化的趨向與問題思考

綜合黃海岱、黃俊雄、霹靂劇團三代的言語風格，詞彙音韻風格上乃一致表現書面語詞的文雅特點，並能運用閩南語的文白異讀造成音韻的活潑、趣味感。然而，黃海岱的表演語言乃以刻意模擬官話音韻來凸顯北方角色的異地口音，霹靂劇團卻改以刻意融入以華語讀念的閩南語詞彙來表現若干丑角的詼諧逗趣；此外，霹靂劇團更進而創製特殊用語、推疊華麗詞藻，以營造出劇中武林獨特的言語風情。

詞彙語法上則具有相當顯著的世代差異表現，如圖七至圖十五，反映台灣五洲園布袋戲語言在三代之間具有以下變異趨向：

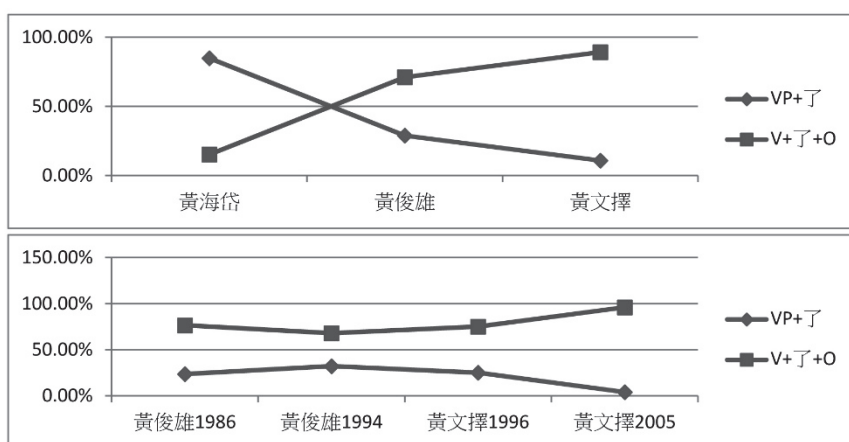
- (1) 處所介詞「在 (tsai7)」與「佇 (ti7)」，使用比例由分布相當逐漸轉變為以「在」為優勢；第三代霹靂布袋戲甚至出現以「在」表進行體的類華語用法。



圖七：處所介詞

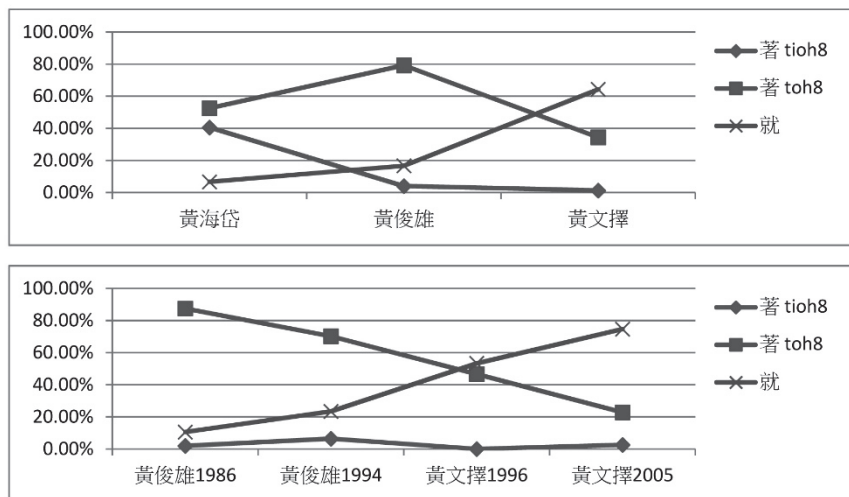


- (2) 三代都使用表示完成體或情狀改變的詞尾「了 (liau2)」，但句式上由「VP+了」逐漸轉變為以「V+了+O」為優勢；第三代霹靂布袋戲形成「VP+囉 (ləʔ0)」與「V+了+O」的語法分工。



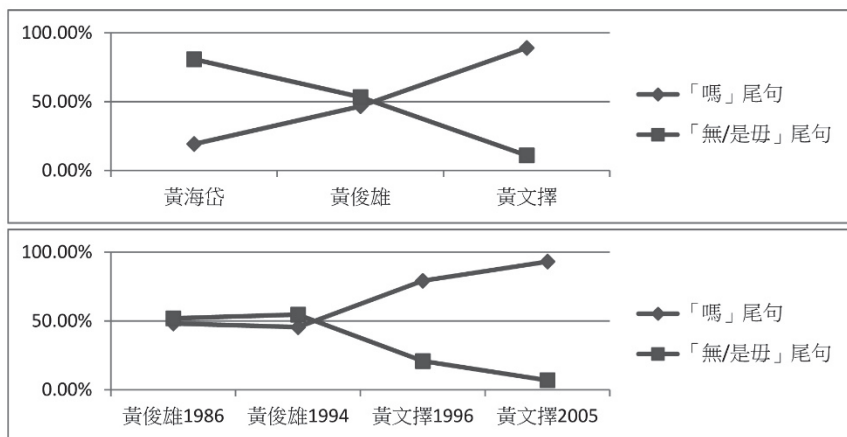
圖八：詞尾「了」

- (3) 三代所使用的承接副詞有差異：第一代黃海岱主要使用「著 (tioʔ8/toʔ8)」，兩種音讀出現比例相差不多；第二代黃俊雄以「著 (toʔ8)」為主，但「就 (tsiu7)」的使用比例也明顯上升；第三代霹靂布袋戲則改以「就 (tsio7)」為主，惟若干詼諧丑角仍使用「著 (toʔ8)」。



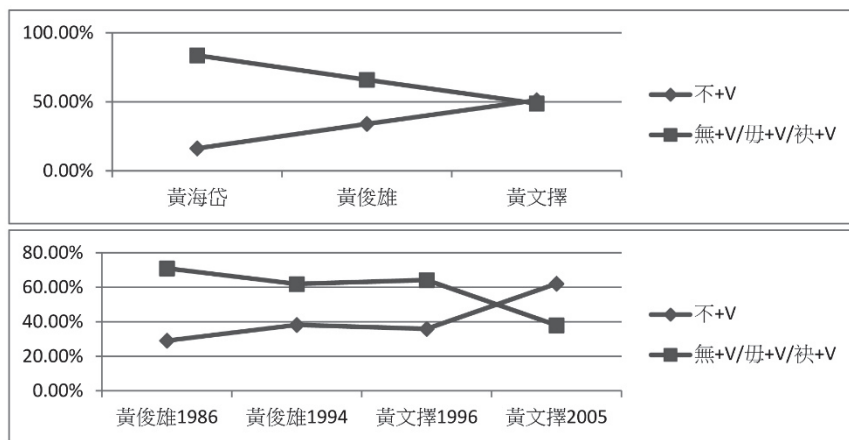
圖九：承接副詞

(4) 表示是非疑問的詞尾「嗎 (maʔ0)」，其使用比例由第一代僅少數出現，到第二代已與一般詞尾「無 (bɔʔ0) / 是毋 (si7 m7)」相當，再到第三代霹靂布袋戲則幾乎都以「嗎」為是非疑問句的主要詞尾。



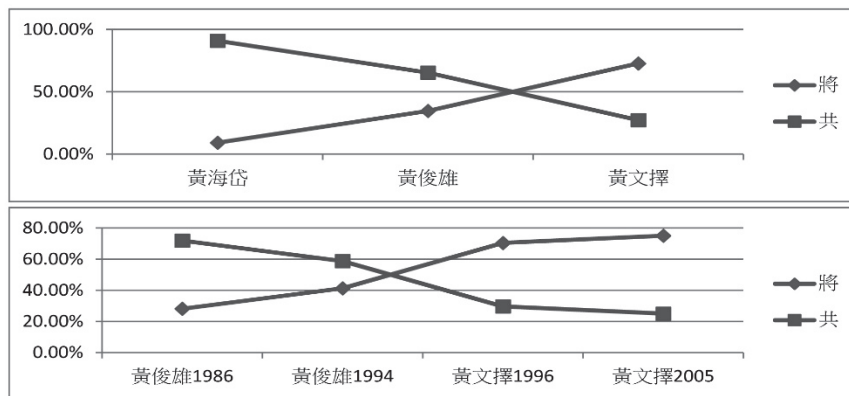
圖十：是非疑問詞尾

(5) 否定詞「不 (put4)」的使用比例，由少數而逐漸超過一般否定詞「無 (bo5)、毋 (m7)、袂 (be7)」；句式上亦由僅限於「不+助動詞 (敢/能/用)」，逐漸也可出現「不+一般動詞 (知/信/動/見)」。



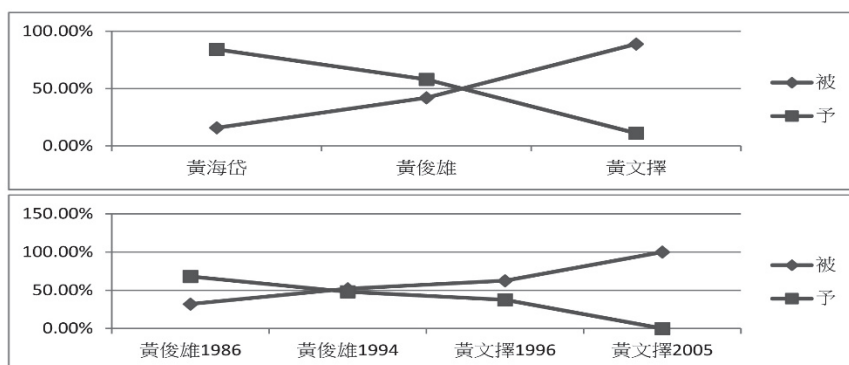
圖十一：否定詞

(6) 處置介詞「將 (tsiaŋ1/tsioŋ1)」與「共 (ka7)」的使用比例，由第一代黃海岱以「共」為主，到第二代黃俊雄兩者相當，再到第三代霹靂劇團則改以「將」為處置式的主要語法用詞，惟若干詼諧丑角仍使用「共」。



圖十二：處置式

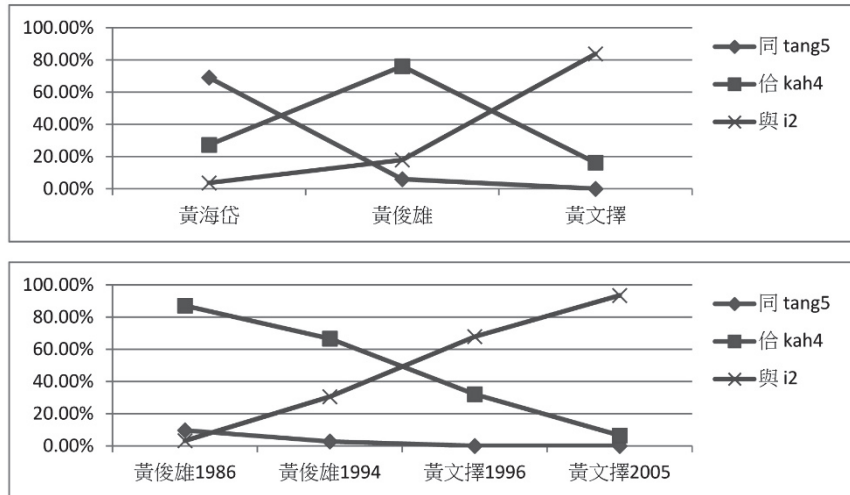
(7) 被動介詞「被 (pi7)」與「予 (ho7)」的使用比例，由第一代黃海岱以「予」為主，到第二代黃俊雄兩者相當，再到第三代霹靂布袋戲則一律使用「被」為被動式的主要語法用詞。



圖十三：被動式

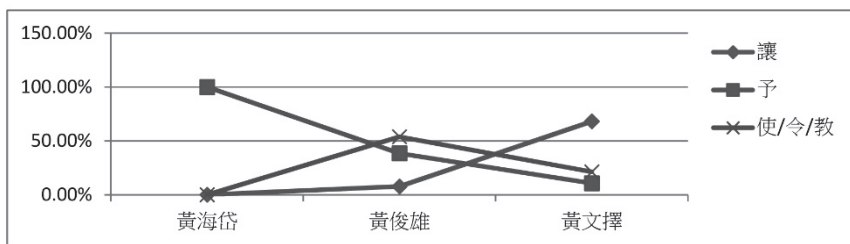
(8) 黃海岱使用表示和同的連詞「同 (taŋ5)」，極虛化的詞尾「過 (kue3)」，黃俊雄、霹靂劇團則幾乎不使用這兩個語法詞；其中表示和同的連詞，黃俊雄乃以口語詞「佢 (kaʔ4)」為主要用語，少數也使用「與 (i2)」，霹靂布袋戲則絕大多數都使用書

面用詞「與」。



圖十四：和同句

(9) 表示致使或允讓的語法用詞，黃海岱乃一律使用口語詞「予 (ho7)」；黃俊雄除了「予」，也使用書面詞「使／令」，兩者使用比例相去不多。到了霹靂布袋戲，改以「讓 (dziaŋ7)」為主要用語，少數也使用「使／令／教」，但極少出現「予」。



圖十五：致使／允讓

- (10) 自第二代黃俊雄開始使用表需要的情態詞「要(iau3)」,到了霹靂布袋戲,「要」更擴展出現表意欲、將然、假設的用法;此外,霹靂布袋戲經常出現以「到(kau3)」表示動作達到、以「得」引介結果或可能補語的殊異用法,非常趨近現代華語。

以上十項詞彙語法特點的改變,具體呈現布袋戲語言更加傾向書面化、官話化,第三代霹靂布袋戲則可說是趨向華語化。陳龍廷(2008)提出「書面文字與口頭表演的辯證」論及台灣布袋戲自1990年代以來面臨幾項語言困境:一是以文字寫定的劇本引導口白配音,因而造成布袋戲口頭表演失去活力;二是以華語為流利書寫用語的年輕編劇帶來不同語言系統的語法干擾;三是字幕文化對於口頭表演的侷限。然而,當筆者從傳統的角度提出對布袋戲語言書面化、華語化的批判時,也應該從創新的角度重新思考若干問題:為何熟習台灣閩南口語的第二、三代主演者願意全盤接受年輕編劇所寫定的劇本口白?布袋戲語言風格的世代變異儘管反映口頭表演確實漸受劇本文字的影響與限制,但是否真是一種「語言困境」?

本文從語言材料量化的分析與比較,提出音韻、詞彙、語法各語言層面的具體觀察,檢證布袋戲語言確實逐步書面化,尤其到了第三代霹靂布袋戲語言更是極端雅化、精緻化,甚至可以說是刻意的殊異化,包括第三節語言腔調所分析「古日母大量恢復讀 dz-、山攝文讀語詞出現新興變體-in、刻意建立高升調值[35]連讀變調規則、遇止攝舌齒聲母語詞出現特殊變體-tt」;以及本節言語風格所分析「以連篇穠麗詞藻來描述故事情景,展現極端精練麗緻的語文風格」,再加上「普遍使用趨近現代華語的各種語法詞」。筆者最初分析三代語言風格差異時,也認為霹靂布袋戲語言變得過於奇特,必須依靠字幕方能了解劇中人物所言,似乎形成語言上的隔閡;然而,後來實際訪談幾

位愛好布袋戲的觀眾，赫然發現這種刻意營造的語言殊異表現，實際上有助於布袋戲獨特故事宇宙觀的建立，使其武林情境超越真實生活而活躍在觀眾的想像世界中，反而吸引了現代觀眾的喜愛。據此來看，儘管第二三代主演者一方面乃在電視布袋戲的量產壓力下，需要依賴文字寫定的劇本來快速錄製足以應付市場需求的劇集，導致語言風格傾向書面化、華語化，卻也因此營造出獨特的語言風格，尤其是第三代黃文擇的極端文藝化語言，在觀眾社群中形成一種標誌性的語言脈絡，深受年輕觀眾喜愛。這也呼應了陳龍廷所引述的索緒爾語言學概念，個人層面的「言語」(speech)以及社會層面的「語言」(language)應分開來看，但是又緊密地相互連結影響：主演者運用若干語言規則或是刻意創制特殊的語言規則來營造其戲劇言語與故事語境，此種個人言語進而超越了社會集體的語言系統，但又進入某特定社群的共有語庫中，成為他們共同熟悉且喜愛的語言體系。根據筆者的初步觀察，觀眾對布袋戲語言的評論確實迥異於傳統學術角度的批判，這引發筆者延伸思考：當台灣布袋戲表演愈益趨向精緻化，並且開創新穎的語言風格，從沒落的野台獲得重生，吸引了大批不限於閩南族群的年輕觀眾，一方面布袋戲所展現的語言風貌已失去閩南方言的口語特色，另一方面新興的年輕觀眾也不見得是閩南語的流利使用者，值得筆者思索如何在語言風貌的創新與變動中重新定位觀眾社群對台灣布袋戲的語言態度，尤其是來自不同世代、不同背景的觀眾社群對於布袋戲創新語言的實際看法又是如何？此種個人言語與社群語言之間各自獨立又相互影響的複雜關係，筆者將另文從語言態度的研究角度切入探討。<sup>5</sup>

<sup>5</sup> 相關的調查分析已經撰寫成〈析論五洲園三代布袋戲劇作的觀眾語言態度〉一文，並於2020年10月16-17日在國立清華大學臺灣語言研究與教學研究所舉辦的「第十三屆台灣語言及其教學國際研討會」上宣讀。有待後續修改再投交學術期刊正式發表。

## 四、結論

台灣五洲園派布袋戲傳承脈絡相當清楚，本文選擇其三代劇作語言做為主要分析討論的對象。首先擇取三代實際演出段落，進行詳細的語料記錄與轉寫。接著從音韻、詞彙、語法等語言層面進行量化統計及質性觀察，以具體呈現跨世代「語言腔調」與「言語風格」的差異與變化趨向。最後討論影響世代差異的語言性及社會性因素。本文分析結果如下：

1. 語言腔調方面，第一代黃海岱演出語言屬偏漳腔調，第二代黃俊雄演出語言則逐漸趨近台灣閩南語通行腔，此應與劇團早期移地演出、後來藉由電視媒體而推動共同腔之浮現有關。第三代霹靂劇團演出語言則在通行腔的基礎之上，刻意創製殊異腔調來凸顯獨特角色，語言表現手法如下：(1) 古日母語詞恢復大量讀為濁擦音 **dz-**；(2) 中古山攝三四等韻文讀語詞讀為 **-ien/iet** 者略有上升，且陽聲韻出現新興變體 **-in**；(3) 刻意建立「連讀前字為高平調值[55]者均改讀為高升調值[35]」的戲劇變調規則；(4) 中古遇止攝三等韻文讀語詞在舌齒音聲母條件下出現特殊變體 **-t**，此乃運用老泉腔的相應文讀音來創製文人異士角色的獨特腔調。

2. 言語風格方面，歸納前兩代詞彙音韻風格乃一致表現書面語詞的文雅特點，並能運用閩南語文白音讀、模擬官話或華語音韻來活化音韻風格。第三代則因劇本所需往往創製日常口語不會出現的殊異詞彙，並且納入大量華語化語詞；而詞彙語法的若干顯著改變，例如：「了」字句、「嗎」字句、承接副詞「就」、否定詞「不」、處置介詞「將」、被動介詞「被」、表致使或允讓的「讓」、情態詞「要」等使用變異，具體呈現布袋戲語言隨著世代變遷益加傾向書面化、華話化，此與字幕文化及劇本創作的影響顯然有關。然而，口頭表演雖因而受到限制，卻也逐步創造出新穎、殊異的語言風格，吸引了新世代的觀



眾社群，其對此種脫離口語之文藝化語言的語言態度是筆者另外要再繼續探究的問題。

（責任校對：邱繼來）

## 引用書目

### 一、近人論著

- 杜佳倫，〈析論五洲園三代布袋戲劇作的觀眾語言態度〉，第十三屆台灣語言及其教學國際研討會，新竹：國立清華大學，2020年10月16-17日。
- 呂理政，〈臺灣布袋戲的傳統與展望〉，《臺灣風物》，第41卷第4期，1991年，頁110-134。
- \_\_\_\_\_，〈布袋戲筆記〉，臺北：臺灣風物雜誌社，1991年。
- 竺家寧，《語言風格與文學韻律》，臺北：五南圖書，2001年。
- 洪惟仁，《台灣方言之旅》，臺北：前衛出版社，1992年。
- \_\_\_\_\_，〈音變的動機與方向：漳泉競爭與台灣普通腔的形成〉，新竹：國立清華大學語言學研究所博士論文，2003年。
- 陳木杉，《雲林縣布袋戲發展史暨布袋戲宗師黃海岱傳奇》，臺北：臺灣學生書局，2000年。
- 陳俊安，《布袋戲口白研究——以霹靂布袋戲為中心》，高雄：國立高雄師範大學台灣文化及語言研究所碩士論文，2008年。
- 陳龍廷，《黃俊雄電視布袋戲研究》，臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1991年。
- \_\_\_\_\_，〈布袋戲臺灣化歷程的見證者：五洲元祖黃海岱〉，《臺灣風物》，第53卷第3期，2003年，頁105-136。
- \_\_\_\_\_，〈臺灣布袋戲的語言表演研究〉，《臺灣文學評論》，第4卷第4期，2004年，頁123-143。
- \_\_\_\_\_，〈臺灣布袋戲的白話意識與語言融合〉，《臺灣風物》，第56卷第2期，2006年，頁43-72。
- \_\_\_\_\_，〈臺灣布袋戲發展史〉，臺北：前衛出版社，2007年。
- \_\_\_\_\_，〈聽布袋戲：一個台灣口頭文學研究〉，高雄：春暉出版社，

2008年。

\_\_\_\_\_，〈《發現布袋戲——文化生態·表演文本·方法論》〉，高雄：春輝出版社，2010年。

\_\_\_\_\_，〈《臺灣布袋戲創作論——敘事·即興·角色》〉，高雄：春暉出版社，2013年。

曹逢甫，〈台灣閩南語共同腔的浮現：語言學與社會語言學的探討〉，《語言暨語言學》，第14卷第2期，2013年，頁457-484。

張溪南，〈《黃海岱及其布袋戲劇本研究》〉，臺北：臺灣學生書局，2004年。

黃春秀，〈《細說臺灣布袋戲》〉，臺北：國立歷史博物館，2006年。

程祥徽、鄧駿捷、張劍樺，〈《語言風格》〉，香港：三聯書局，2002年。

謝中憲，〈《台灣布袋戲發展之研究》〉，臺北：稻鄉出版社，2009年。

鍾露昇，〈《閩南語在臺灣的分佈》〉，臺北：國家長期發展科學委員會報告，1967年。

## Linguistic Variation among Different Generations of Oral Actors in Taiwanese Puppet Theatre

Chia-Lun Tu\*

### Abstract

This article focuses on linguistic variation among oral actors of different generations in Taiwanese *Wuzhouyuan* 五洲園 puppet theatre. The representatives of the three generations studied here are, in generational order, Huang Haidai 黃海岱, Huang Junxiong 黃俊雄, and Huang Wenze 黃文擇. The critical language data was collected by means of coding the video records. On the basis of language data, we have analyzed the language system and speech style of the oral actors, comparing variations among generations in both quantitative and qualitative aspects.

**Keywords:** Taiwanese puppet theatre, *Wuzhouyuan*, language system, speech style, variation among generations

---

\* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Sun Yat-sen University.