

第二章 民間文學中廖添丁敘事的俠義化

廖添丁活躍於民間，「劫富濟貧」的俠盜意味深植在廣大民眾認知中。而廖添丁本是人物指稱符號，經由民間文學將其生平事蹟予以加工，原本單純人名符號發生質變，摻入通過閱讀接納，生成新的能指。因此民間文學將廖添丁塑造何種形象類型？又如何將其形構呈現於讀者眼前？同時產生哪些文學價值，以達到符合心理需求？諸多疑問皆是本章企圖釐清的核心問題，以下將以竹林書局出版之《義賊廖添丁歌》¹為主，輔以相關民間故事內容，兩相參酌，加以論述分析。

第一節 民間文學中廖添丁的形象

在民間觀感中，廖添丁是與「劫富濟貧」劃上等號，論及他的相關事蹟，「義賊」、「俠盜」、「飛俠」等諸多稱謂便一一呈現，不難發現，俠義與盜賊於此結合，這點得自民間對其生平事蹟的傳頌，尤其是民間文學如何將兩者融為一體，為民眾接受，進而深入民心，建構起根深柢固的形象概念，箇中頗耐人尋味。

俠是一種特殊的社會人群²，指稱具備某種氣質特色、某種理想的人。這類人格特質出自於俠本身行事作為所秉持的信念，顯現獨特個性化，劉若愚認為：「最好不要把遊俠看成一種社會階級或職業集團，他們是具有強烈個性、為了某些信念而實施某些行為的一群人。」³即言之，俠行為必然符合某些行事準則，展現出人格個性行為，可視為一種精神產品，此外，這些氣質特徵必須滿足廣大民眾願望，切合其內心深層意識趨向，才能確立俠於社會中之地位。

俠一詞最早可見於《韓非子》。〈五蠹〉指出：「儒以文亂法，俠以武犯禁」⁴韓非以法家重法觀念出發，認為俠是破壞法律規範的蠹害，因而法治社會必須禁

¹ 竹林書局出版之《義賊廖添丁歌》全本共六集，編著者為負責人林有來，為七字歌仔簿，每頁共十二行，每行四句二十八字，內容敷唱廖添丁為人個性、北上奮鬥、犯下搶案、劫富濟貧與玩弄日警等故事。詳見林有來編著《義賊廖添丁歌》，新竹：竹林書局，1990.08，九版。

² 此定義參見汪涌豪著《中國遊俠史》第一章，上海：復旦大學出版社，2版，2005.04，頁14-53。

³ 參見劉若愚（美）著、周清霖、唐發饒譯《中國之俠》，上海：三聯書店，1991.09，頁4。

⁴ 參見《韓非子·五蠹》，《諸子集成》，台北市：世界書局，1954.12，頁344。

絕俠。從此處可看出兩點：一是俠與武密不可分：武代表著力量展現，亦為其犯禁之手段工具，是俠之所以為俠不可或缺的重要成分；二是俠對社會規範的侵犯：他們勇於衝破秩序限制的牢籠，違背社會規範，這種不受桎梏之精神隱含有追求自由的性格。

對於俠的觀感，還可由《史記》窺其端倪。〈遊俠列傳〉提及：「今遊俠，其行雖不軌於正義，然其言必信，其行必果，已諾必誠，不愛其軀，赴士之阨困，既已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德，蓋亦有足多者焉。」⁵司馬遷認為俠的行為違背正義原則，此處正義所指稱的是社會價值標準，然從俠的性格論，他們「其言必信，其行必果」⁶，這正是孔子以為「士」的最低標準，〈太史公自序〉論及寫作遊俠列傳的用意時亦提到：「救人於危，振人不贍，仁者有乎；不既信，不倍言，義者有取焉。」⁷強調俠為救他人危難，不惜付出生命、不仗恃自身能力與不誇耀自己之德的形象，符合儒家「見危授命，久要不忘平生之言」⁸的仁義標準，於此不難看出，太史公對俠是隱有褒揚之意的。

太史公以為俠是有義者，使得後世談論俠，皆與義不可分割。李德裕作〈豪俠論〉，便將俠與義鎔鑄為一體，認為兩者關係密不可分，其指出：「夫俠者，蓋非常人也。雖然以諾許人，必以節義為本。義非俠不立，俠非義不成，難兼之矣。」⁹俠之所以為俠，必因義成；義之能成義，乃現於俠；俠與義被聯繫並稱，不可須臾離也。自此「義」成為俠用以樹立自身道德規範的核心概念，俠以「義」為觀念中心，形成俠義道德和俠義準則，並將其作為一種觀念形態而擴大延伸，最終使俠不僅成為一種行為方式，而且也成為一種人格特徵¹⁰，兩者結合成行動信念，劉若愚即論述俠義行為具備八種信念¹¹：（1）助人為樂（2）公正（3）自由（4）忠於知己（5）勇敢（6）誠實（7）愛惜名譽（8）慷慨輕財。歸納此八項

⁵ 參見〈遊俠列傳〉，瀧川龜太郎編著《史記會注考證》卷一百二十四，台北市：宏業書局，頁1285。

⁶ 《論語·子路》子貢問曰：「何如斯可謂之士矣？」子曰：「行己有恥，使於四方，不辱君命，可謂士矣。」曰：「敢問其次。」曰：「宗族稱孝焉，鄉黨稱弟焉。」曰：「敢問其次。」曰：「言必信，行必果，硜硜然小人哉！抑亦可以為次矣。」曰：「今之從政者何如？」子曰：「噫！斗筲之人，何足算也！」可見言信行果為孔子所認為士之最低標準。

⁷ 參見〈太史公自序〉，瀧川龜太郎編著《史記會注考證》卷一百三十，台北市：宏業書局，頁1346。

⁸ 參見《論語·憲問》。

⁹ 參見李德裕著〈豪俠論〉，《全唐文》卷七百九，臺北市：大通書局，1979.07，頁9218。

¹⁰ 參見汪聚應著〈諸子思想與中國俠的人格精神〉，《中國文化月刊》第254期，2001.05，頁35。

¹¹ 同註3，頁4-6。

信念無不涉及道德層面內涵，可見俠的行爲奠基於強烈的道德意念與力量，同時構築俠所以爲廣大民眾崇拜的心理基礎。

利用俠的觀點檢視廖添丁，可以發現，在民間文學中，尤其是民間說唱歌本，他被塑造爲義賊、義俠，這樣的形象建構了民眾印象，並於其中帶有濃厚崇拜意味，所強調的重點在於義而非賊，重在俠而輕盜，義與俠正面的意義取代盜與賊的否定表徵，換言之，廖添丁被說唱者俠義化，形象塑造融入濃厚俠意味，箇中形象可從以下行爲特徵一窺究竟：

一、熱愛自由

自由是俠義精神不可或缺之要件，俠者對自由理想的追求，一方面是反抗，另一方面是俠者的生活態度¹²，他們不受拘束、勇於反抗規訓，企望突破現狀，以求優遊自在的生活，滿足了一般民眾渴求而不敢爲之矛盾心理。《義賊廖添丁歌》即描寫出廖添丁自小熱愛自由的形象：

添丁自小着真賢 困仔朋友正興交 因爹土名廖阿九 帶著臺中牛麻頭
日本來即改清水 伊帶草地一庄圍 添丁真愛去外位 因爹不乎伊離開¹³

說唱者道出廖添丁從小便想離家外出，但因父親不同意而無法離開，然廖添丁並不因此打消念頭，積極等待可以離開的時機。歌本接續寫道其終於掌握機會得以離家：

心肝想卜去都市 塊等路費候時機 勇馬縛在將軍柱 無塊提錢緊籠寮
小可乎我粘麼了 那閣有錢夏袂條 示大錢頭縛死死 無通加乎因子兒
這欸我真無趣味 不行無恰好時機 遇着蔡揚去散步 添丁即甲借三元
有錢今就行有路 車費那有免箱多 今有路費着緊行 不敢言起甲半聲

¹² 參見韓云波著〈中國民間文化中的遊俠精神〉，《新東方》第六期，1995，頁55。

¹³ 此處運用之歌本材料，乃以竹林書局所印行之《義賊廖添丁歌》（新竹市：竹林書局，1990.08，第9版）爲本，以下皆同，不另爲註解。

透早即袂人之影 天邊海角無塊听 看卜天邊野海角 不帶在厝人束縛

「勇馬縛在將軍柱」將廖添丁追求自由的形象總括展現，廖添丁利用蔡揚散步的機會，向他借三元以資路費，便趁其父親熟睡未醒，收拾行囊，同時為避免驚動他人而破壞計畫，未加以計畫周詳，便毅然決然離家遠行，追求自由夢想，擺脫父親的束縛。這段文字呈現廖添丁不屈服於父親威權，勇於突破現狀、追求理想的行為，將其熱愛自由的形象發揮極致，切中俠的行為信念。

廖添丁對自由的追求，除展現於不受拘束、勇於突破現況外，同時亦可呈現其心中所懷抱的雄心壯志，它驅策俠為追求夢想不惜挑戰權威、反抗規範。如：

決心愛去帶台北 車費一元過一角 今有路費無要緊 驚因老爸困精神
箱晏走袂通過面 秤彩伐落緊起身 驚人起來卜煮飯 衫褲欸好就出門
離開是卜走真遠 趕緊離開臭水庄 我真無愛帶草地 希望台北大市街
我那有接好機會 即共老爸伊通批

此段寫出廖添丁不願住在鄉村，希望到都市闖蕩一番，開創自己的事業，點出其追求自由，以求實現自我理想的心理願望。而廖添丁離家北上，始終抱持著「開創事業、揚名立萬」的想法，如歌本所言：

添丁汝即無腹內 廣甲靴明野不知 招汝允好感有呆 免本來去揭鳳梨
鳳梨免本逞好揭 這欸算是小濶賊 有想卜做着恰殺 無大入手真不達
.....
做小賊仔省路用 這欸我真無讚成 卜着展咱的本領 劫富助貧做犧牲

其間當張富提議偷盜，以供自己花用，廖添丁聽完後，便義正辭嚴地予以拒絕，認為此行為無異是小賊，既然有計畫做，便要做大事，應該展現自己的本領，劫富濟貧，幫助他人，此表明廖添丁有遠大志向，不願從事雞鳴狗盜之事。因為俠的豪情壯志內容符合廣大民眾心理需求，所以其違背綱紀倫常的行為得以合理化，展現俠在追求自由的心理背後具備著遠大志向。

二、武術與技藝高強

俠以義為依歸，視仗義行俠為己任，義成為其行動最高信念標準，正所謂「義非俠不立，俠非義不成」，義與俠是不可須臾離也。為了濟危助困、拯民於難，俠必須具備某些技藝、能力、方法及手段，以求完成先天賦予之內在使命；而從民眾觀點論，俠是心中正義化身，為世間主持公道公平，必定擁有超乎常人的本領，不然何以達至人民要求？故為滿足民眾企盼，克盡俠義精神，則必須透過「武」以為完成之手段，因此，讀者在俠客身上寄予的希望越大，社會越是需要俠客來主持正義，文學中俠客的武功就必須越高超¹⁴，「武」即成為俠賴以行義於世不可或缺的工具。

在歌仔冊中，廖添丁道出自己有劫富濟貧的志向，為實現此願望，必然須擁有高強的武藝，因此談唱者便設計相關故事加以呈現：

伊都即年小粒只 腳手靴好就真奇 人即無塊通看起 看伊塊試即知機
有廣無做嗎奉笑

.....

雙腳一縱上厝頂 則時看無廖添丁 這號工夫駛煩惱 跳上厝頂遂看無

.....

確實腳手袂箱呆 看是普通的人才 胆量果然有影在 那無做堆簡的知
起初塊廣我不信 力準是塊廣風神 看伊這欸的勢面 腳手粒接身軀輕
看見一條的烏影 跳落塗角也無聲

內容是以張富的眼光進行描寫，表現出廖添丁身手敏捷，膽識過人之一面。張富本以為廖添丁身材嬌小，似無過人之處，對其身手抱持懷疑，心中以為廖添丁只是吹噓而已，直到見他俐落迅速地翻牆躍頂，不禁讚賞感佩。接著廖添丁簡單點出自身武藝由來。如：

我是小漢着有練 阮公出名拳頭先 看就知影朗免展 我的暗器野恰遷

¹⁴ 參見陳平原著《千古文人俠客夢：武俠小說類型研究》，臺北市：麥田文化，1995.04，頁55。

逐項我都練有着 下打暗器金錢鏢

其武藝得自家學，拳法、暗器是其拿手功夫招式。而在民間傳說故事中，對廖添丁武藝部分的描述亦可為之參照。首先：

而且，他會壁虎功，普通人是沒有辦法飛簷走壁的，但是他就是有這項本領，所以當時日本警察要抓他，怎麼也抓不到。¹⁵〈少年廖添丁一〉

再者：

他在日月潭時有一群日本警察要抓他，日本警察包圍住他，他卻能在水面上行走，日本人都捉不到他。¹⁶〈廖添丁故事（一）〉

以上兩則故事，內容著重在敏捷身手，可飛簷走壁，甚至行走於水上。與歌本相互參照，可知廖添丁身懷武藝，故能行俠於世。

另外則有其他故事補充說明其高超武藝師承，並有學藝過程的描述，內容與歌本大相逕庭：

〈廖添丁的故事（二）〉：

趕出去之後廖添丁就四處流浪，無意間遇到了一位唐山來的術士，他是跑江湖的，當時他正在提水煮飯，廖添丁就說：「老伯！我幫你提水。」廖添丁就在那裡幫他提水，跟他閒聊，七聊八聊，就跟那個老伯在那裡學了一些功夫。¹⁷

〈少年廖添丁二〉：

廖添丁曾經犯了罪被捉去關，說是和大陸人在一起，不曉得是關在同一間牢房還是什麼的，那個大陸人覺得自己老了，不想再回大陸了，就將自己

¹⁵ 參見胡萬川、黃晴文總編《清水鎮閩南語故事集（二）》，台中豐原：中縣文化，1997.06，頁29。

¹⁶ 參見胡萬川、黃晴文總編《清水鎮閩南語故事集》，台中豐原：中縣文化，1996.06，頁3。

¹⁷ 同註15，頁37。

一身的武藝傳授給他，他的功夫聽說是這樣來的。¹⁸

前者提及其武藝乃是流浪時所學；後者則是在牢獄中習得。兩則內容共通點在於廖添丁的武藝師承自唐山人，此點與歌本提及得自家學，差異極大。姑且不予深究孰是孰非，可見民間文學將廖添丁形塑成具有高強武藝之人，因此能劫富濟貧，展現俠義行事。歌本尚有一段故事，同樣表現廖添丁武藝之高強：

古川看伊即格屎 出手就卜共伊獅 古川真氣卜皆煽 添丁起腳踏一偏
心肝想卜甲伊典 出手乎我汗一邊 柔道倦伊袂得倒 真正見少體面無
添丁腳緊手又好 叫伊柔道着閣學 二人帶塊武一困 添丁真真好猴拳
古川下方大辭本 假廣今冥着伊巡 添丁無愛閣出手 咱有面子今着溜

此段描寫廖添丁與日本警部發生衝突，日警顏面盡失，最後假借當值巡查名義，落荒而走。此處內容除凸顯廖添丁功夫之高，更重要的是對日警權威加以羞辱，對長期受日警欺壓的聽眾／讀者而言，尤是大快人心。

除描寫廖添丁武術高強外，歌本亦提及廖添丁精通易容術，扮相維妙維肖，經常令人真假難辨。歌本提到：

煞落卜偷大龍峒 去買衫褲來變裝 歸街刑事行無宿 就是添丁偷板橋
則時搜查拿無人 現在塊張警戒網 壬汝先走都無隙……
着買衫褲來變裝 二元外銀買門好 繫排買來單兮落 人不知伊客和老
改裝人看是客婆 變裝古然客婆派 通人來看嗎不知 客話兮廣即利害
騙人因著龍潭來 粧比客婆野恰水……
振恭看着正沙愧 人才袂須因阿昧 客婆簡有即年水 阿英參伊帶做堆
添丁假甲正細字 振恭全然無嫌疑

廖添丁卓越的易容技術，使他躲過日本警方嚴密的搜查，同時得以扮成客家婦女，「改裝人看是客婆 變裝古然客婆派 通人來看嗎不知」稱讚其扮相神似，不

¹⁸ 同註 16，頁 7。

露破綻，呈現其易容術之精妙，得以順利潛進王振恭家，而不被識破原來身份，再次展現其過人之處。

由上述可見，武術與技藝乃俠所必備，行俠需憑藉武藝而實踐，欲塑造廖添丁成爲一位俠，自然需描寫其武功高強、身手敏捷之形象，才能符合爲俠的標準。

三、臨危不亂

俠經常面臨充滿危難、情勢急迫的情況，除要有高強武藝以實現義的行動內涵，亦需具有臨危不亂、沈著應付的性格特質，在危險時刻，能鎮定以對，解決所遭逢的難題，表現出有勇有謀形象，不致淪爲暴虎馮河之徒。因此臨危不亂之人格形象，是俠必備性格要素。歌本於此有所著墨：

添丁看著有烏影 胆頭真在全無驚 比較別人無生命 落水倚泗做伊行
添丁真正好腳手 溪流恰大嗎的泗。

張富欲獨吞贓款，起意將廖添丁推落淡水河鐵橋，面對水勢浩大，危及性命時刻，他卻從容不迫，泗水以度難關，不禁稱讚其「胆頭真在全無驚」，表現臨危不亂精神。而犯案後，面臨日警大規模嚴密搜捕，也能鎮靜回應，逃出天羅地網般特別搜查，亦令人爲之稱快：

添丁真賢想計謀 石司去塊放屎尿 伊即變裝假打石 日本仔衫無愛穿
用空城計退魏兵 南部笠仔戴一頂 假做打石成成成 變裝打石兮司阜
腳手英甲專石灰 頭壳欺欺烟那巫 巴隻住衫假蹺龜 添丁石頭乙直打
刑事瓦來塊調查 一个青年好穿插 敢有來帶者宿腳 探偵瓦來青瑾瑾
門對問着伊本身 什麼代志化要緊 阮故打石看無真 人報走對這條路
一定走對三重埔 有看緊報派出所 此个警網大匪徒 胆量簡即靴年好
青天白日搶大和 知影我个緊去報 驚對別位這角無 打石恰無對足看
那知即去報警官 探偵就者四分散 添丁胆在話賢攔 賊寨野未註皆敗
探偵對面看不知 實在幸運好加再 人廣賊計狀元才 真个司阜煞愛笑

那有人塊替打石 門著特務奚奚趙 塊赴省人拿無着 一个匪徒大代志
官廳警網卜拿伊

利用精湛易容技巧，化身刻石師傅，而日本刑事大肆偵查，嚴密追捕，其中危急情況不禁令人捏把冷汗，然其仍能沈著鎮定應對，一副若無其事的樣貌，膽大心細，順利矇騙日警，躲避追捕，大大凸顯冷靜、機警、沈著之神情。

四、恩仇必報

「報」是中國文化重要傳統概念，以俠而論，所面對的問題在於報恩與報仇。他們秉持的觀念是受人滴水之恩，必湧泉以報之，若有怨仇，定竭心盡力以復，形塑出俠在恩仇上性格磊落分明的特質，抱處所謂「嘗有德者後報之，有怨者必以法滅之」¹⁹之行爲信念。

有德必報是中國傳統倫理道德基本準則，建構人際間關係連結，《詩經》即言：「無言不讎，無德不報」²⁰說明對有恩於己之人必加以回報的觀點。因而俠視此爲行事處世準則，將有恩德不報視爲個人恥辱。在歌仔冊中即塑造出這類形象：

下方專塊拿鱸鰻 歸路專是警察官 我提衫褲乎汝換 那乎嫌疑卜安蓋
感謝朋友正好意 礁衫者袂乎嫌疑 那是嫌疑打半死 感謝朋友恩如天……
受著兄長賢痛疼 真有愛顧出外人 恩比泰山野恰重……
初回交倍即好面 比親兄弟野恰親 汝着小心恰要緊 不通乎人看咱輕
受著大兄真顧愛 閣二三工我就來 做堆不是廣這擺 省款後日汝着知

廖添丁被張富推落河中，遇到漁夫搭救，由於犯案後，日警緝捕甚嚴，凡有嫌疑必逮捕審問，漁夫便提供衣物予以替換，並熱情招待，「感謝朋友正好意」、「感謝朋友恩如天」、「恩比泰山野恰重」三句顯現廖添丁深切感懷恩情的形象，將此德視爲如山若天，並計畫加以回報。

¹⁹ 參見〈季布樂布列傳〉，瀧川龜太郎編著《史記會注考證》卷一百，台北市：宏業書局，頁 1091。

²⁰ 參見《詩經·大雅·抑》，《十三經注疏》，藝文印書館，頁 647。

除知恩必報外，報仇解怨亦為俠必行之事。俠特重自由、公平、正義，以及愛惜名譽，所有行事風格建立於義之上，因此針對任何有辱個人名譽及違義之事，必然加以報復。俠報恩仇重在以自身力量完成，不假手他人，「快意恩仇」的一個基本條件是根據自己的願望、依靠自己的力量手刃仇敵，以求得到復仇的快感²¹，若藉助旁人力量，即便得報恩仇亦非光彩之事。於是乎，恩仇必由己親自報還，才是符合俠義作為。此俠義形象，歌本內容亦有所提及：

後日即甲伊瓊救 絕對無放伊干休
添丁那行那埋怨 也無流甲一元銀 人情全無仝我拵 看活到時艱苦吞
暫且乎伊快活用 時到即來甲伊瓊 不信伊有外本頂 一系我都無諒情
錢頭捲得做伊行 我也無愛廣出聲 打草驚蛇的知影

張富獨吞贓款且欲加害其性命，此仇不共戴天，因此廖添丁道出：若有相逢之日，定是「絕對無放伊干休」、「一系我都無諒情」，必報此仇而後快。內容後續提及張富因心懷不正終遭報應，不僅失去錢財，而且疾病纏身，朝不保夕，廖添丁得知消息，不但不對其施予嚴厲報復，甚至升起憐憫之心，表明願意提供協助：

添丁听川仔討論 廣伊有看着新聞 張富有錢無讓份 棟無數月斷乙文
張富走著花蓮港 汗汝靴錢今空空……
在着花蓮塊現勢 汝卜報冤去尋伊 伊閣解姓甲換名 從頭到尾廣汝听
奉打厝燒煞生痛 今也免甲伊輸贏 伊兮奪我即多錢 兮來現勢報應天
現做現報看見見 人即不通那精生 那甲這欸得報應 我也不閣甲伊瓊
遇着卜閣提乎用 代念初次願同情 換做不是花蓮港 我兮決定鬪幫忙
听伊症頭致靴重 平平是手染血人

當他得知張富「奉打厝燒煞生痛」的遭遇，即決定「今也免甲伊輸贏」，甚至決定「我兮決定鬪幫忙」，不記前嫌地提供援助。報仇是俠重要信念，但上段歌本內容敘述明顯與此概念矛盾衝突，關於此點，陳平原認為這並非慈悲心發，而是

²¹ 同註 14，頁 174。

需要手刃仇敵一瞬間的「快意」²²，然而向仇敵伸出援手若非出自憐憫，僅是求復仇快意之滿足，不啻將其貶抑為好勇鬥狠之徒，減損崇拜價值，再者，俠以濟困扶危為信念，在此標準下，仇敵有難，若袖手旁觀，將個人私怨凌駕於義，豈非有違個人信念？因此當仇敵陷入困境而援之以手，尤為俠「快意恩仇」性格境界昇華。彈唱者如是設計，塑形出廖添丁拋開私讎、成就公義形象，更鮮活表述其愛恨分明之俠義形象，而受民眾尊崇。

五、敢作敢當

俠標舉「義」的大旗，為追求自由、維護社會公義真理，經常採取激烈手段，以挑戰奸邪威權，其行事作為也因此不見容於社會法律與統治階級，是統治者欲滅除而後快之人。他們勇於反抗，勇於濟危扶弱，對於自身所作所為同樣勇於擔當，自承一切後果，寧願自處危難之中，也不願牽累無辜民眾，陷人困厄，因為這基本上違背俠拯人於難的信念，如：聶政刺殺韓相俠累，事成，自皮面決眼、自屠出腸而死，以免累及嚴仲子，即為顯例²³，達到所謂「無求生以害人」²⁴的行為標準。正因為俠勇於任事、敢為敢當，促使民眾樂意將心理想望寄託在他們身上，藉助俠的力量，企盼其主持公道，化身正義。此類形象在歌本中得到發揮：

煞寫字條有一張 不是阿英按宰樣 無影甲我帶同鄉 偷汝現金甲短槍
真正姓名廖添丁 汝都恰有借我用 不通官廳去聲明 汝那卜去報官廳
純然阿英不知影 冤枉卜乎汝無命

²² 陳平原指出：「武俠小說中常見俠客為仇敵之過早死去而痛哭，或者出手援救陷於絕境的仇敵，並非俠客受到人道的感召而大發慈悲，而是因為俠客和讀者都需要手刃仇敵這一瞬間的『快意』。」。同註 14，頁 179。

²³ 〈刺客列傳〉載：（聶政）見嚴仲子曰：「前日所以不許仲子者，徒以親在；今不幸而母以天年終。仲子所欲報仇者為誰？請得從事焉！」嚴仲子具告曰：「臣之仇韓相俠累，俠累又韓君之季父也，宗族盛多，居處兵衛甚設，臣欲使人刺之，終莫能就。今足下幸而不棄，請益其車騎壯士可為足下輔翼者。」聶政曰：「韓之與衛，相去中間不甚遠，今殺人之相，相又國君之親，此其勢不可以多人，多人不能無生得失，生得失則語泄，語泄是韓舉國而與仲子為讎，豈不殆哉！」遂謝車騎人徒，聶政乃辭獨行。

杖劍至韓，韓相俠累方坐府上，持兵戟而衛侍者甚衛。聶政直入，上階刺殺俠累，左右大亂。聶政大呼，所擊殺者數十人，因自皮面決眼，自屠出腸，遂以死。

韓取聶政屍暴於市，購問莫知誰子。於是韓縣之，有能言殺相俠累者予千金。久之莫知也。詳見〈刺客列傳〉，瀧川龜太郎編著《史記會注考證》卷八十六，台北市：宏業書局，頁 1001。

²⁴ 參見《論語·衛靈公》

由於之前乃假託是王家婢女阿英同鄉，取信於王振恭，因此當廖添丁犯下王振恭家搶案後，離去前留下字條，說明此事與阿英毫無關聯，表明真正身份，承擔一切後果，同時威脅王家若是報警處理，牽連冤枉無辜阿英，定來要其性命。另外在其被逮捕後，面對警方訊問，亦表現敢為敢當的形象性格：

板橋也是我添丁 敢作敢當免恁刑 錢乎張富捲去用 全是實在的口供
我乎張富捲這棟 喜時我人險起戇 錢無即偷大龍峒 到者總認感有防
實在口供共汝認 敢做我無化小人

「敢作敢當免恁刑」描述廖添丁不逃避、不掩飾，不需日警刑求，便勇敢承認兩次搶案皆是其所為；同時利用廖添丁親口說出：「實在口供共汝認 敢做我無化小人」之語，再次凸顯其光明磊落，勇於承擔後果之俠義形象。

六、慷慨輸財、樂於助人

俠視拯人於危、救人於難為己任，劉若愚提及俠的第一項信念即是「助人為樂」，認為此乃俠最明顯的個性。他們樂於助人，好善樂施，慷慨大度，這類性格經常以濟困助貧之事展現，充分發揮「振人不贍，先從貧賤始」²⁵的救助精神。

廖添丁最為人津津樂道的事蹟即是「劫富濟貧」。「劫富」呈現於搶劫富商的內容；「濟貧」情節則是歌本內容中構成廖添丁形象的重要部分更，將搶劫這類違法亂紀之行爲，予以道德化：

五百外元真賢用 也有助人做犧牲 一个中年來死某 我去贈伊二百元
援助一位二百五 六十外歲食伸勞 二十九歲死牽手 因厝帶著和尚州
三个子兒野真幼 名是號做劉鷄求 我卻甲伊不相識 死某袂得通身密
一个跳港卜自殺 做這二層真價達 這個名叫猪屎江 賬櫃差伊寄銀行

²⁵ 參見〈遊俠列傳〉，瀧川龜太郎編著《史記會注考證》卷一百二十四，台北市：宏業書局，頁1286。

廖添丁將得手的五百元現款，一部份援助中年喪妻，獨力扶養三個年幼孩童的男人；另一部分則幫助遺失雇主錢財，企圖投水自盡的勞工。兩位皆是廖添丁「甲伊不相識」之人，但他同樣慷慨輸財，救濟危難困苦，尤其是「也有助人做犧牲」，這點呼應廖添丁先前表明「卜着展咱的本領 劫富助貧做犧牲」的志向。

中國傳統人際關係強調「回報」——有恩報恩，有仇復仇。遊俠雖然對別人加於自己的恩惠牢記在心，報答心切，但從不因對別人有恩而沾沾自喜，不圖回報。他們不僅解救貧困之人，更肯救助危難之人²⁶。中國古代的俠義倫理認為，濟危扶困、見義勇為，是天經地義的職責，俠所行使的正義使命完全出乎自身的系統自律性，並不期待著受惠者回報²⁷。換言之，俠並不將自己施與他人的恩惠當成恩情，而是將之視為天經地義、片刻不離其身的天職，既是應承擔之天命，自然無求回報，充分發揮俠體恤眾生、樂於助人之性格。正如《義賊廖添丁歌》提及：

其一：

可惜呆命無子兒 看汝做只小生理 暗頭賣甲卯戌時 多歲野閣袂暈屯
塗豆即爛真賢群 提刈助贈伊做本 苦憐老叔無子孫 暗時絕對不通賣
咱人多歲目周花 那卜帶此巷仔底 大街去賣即有多 別項又閣欠資本
塗豆都着加忌群 暗頭出來到這拵 野未賣敢五角銀 听着替伊塊艱苦
歲頭又閣即年多 添丁真正有量步 緊提廿元乎暫度 銀票咱着夏伊好
萬一失落着花羔 賣小也着恰早倒 箱過勞動命兮無 我是看汝即年老
度的過日算真賢 不通冥賣甲日單 勞動過頭人快糟 汝有可憐我呆命
恩人號做省大名 後日不即的知影 通說阮老牽手听 小人名叫廖添丁
汝着換款去耕營 生理那做有決定 無本我的閣贊成 拜託耳空斟足听
有人甲我號全名 免閣外久就知影 話廣了後做伊行

²⁶ 參見王齊著《中國古代遊俠》，臺北市：臺灣商務印書館，1998.12，頁6。

²⁷ 參見王立著《偉大的同情－俠文學的主題史研究》，上海：學林出版社，1999.02，頁88。

其二：

那食話廣那好世 且問汝只老阿伯 恁厝治倒著立家 米糕炊去有到甜
一暗趁塊外多錢 東風恰利刀仔箭 食老骨力是卜年 老大人工加減賣
無趁看卜倒位提 厝內頭嘴靴年多 阮厝對面巷仔底 困仔一捲筒仔粽
連阮老的六個人 伊也認真鬪相共 洗衫趁來鬪幫忙 困仔野閣正細漢
父老子幼真為難 孤我一枝手塊趁 度食三嚙野按按 添丁听着安年生
就卜援助淡薄錢 叫伊老人听人耳 我卜共汝鬪扶持

上引兩段情節相似，皆是廖添丁犯案後，在街旁所遇見的小販，兩人年紀理應安享天年，然迫於家境，不得不早出晚歸，沿街叫賣，謀賺蠅頭小利以維生計，廖添丁與之相談後，憐憫之情油然而生，故將劫盜所得分與兩人，資助本錢，使其能另謀安定生活。除此之外，內容呈現「話廣了後做伊行」的不求回報的性格精神，將俠助人不求報之形象，明顯道出。

第二節 民間文學中廖添丁的塑形模式

一部優秀敘事作品，除有曲折離奇、興味豐盈的故事情節，參與其中的人物角色亦必然經過精心刻畫，進而與內容相輔相成，構築令人百讀不厭之不朽鉅作。人物既是敘事文本十分重要的一環，因此，豐富多樣化形象性格便是人物成功第一步；其次，如何將故事人物鮮活呈現於讀者面前？同為敘述者不容小覷之課題。換言之，人物性格多樣化需搭配某些塑形模式，才能賦予角色生命，令其活躍於文字段落中。以下即從三方面論析歌本中所運用之形象塑形模式。

一、二元對立書寫人物

「二元對立」或稱「二項對立」，這是結構主義文論中重要的原理，亦是其進行文學批評時具體分析方法。所謂二項對立，指的是任一系統中一對差異項的

確定，以及在此確定之中對某種價值的分析²⁸。它將研究對象梳理出某些結構成分，從其中發掘對立性、聯繫性、排列性與轉換性的關係，認識到對象中並非存在單一結構，而是複合式組織，即所謂：

當研究物件被分解為一些結構的成分後，研究者就可以從這些成分中找出對立的、相互聯繫的排列、轉換等關係，而這些關係或結構又總是體現為兩事物被置於相互對立的位置，形成區別和對比，從而產生另一層次上的各自的意義，研究者因此可以從另一個角度重新認識和把握物件結構的複雜性。這就是所謂「二項對立」的結構原則。²⁹

物件中整體意義的生成、掌握，取決於結構成分間相互對立、聯繫後所形成的區別與對比，而凸顯其意涵。「二元對立」強調的是「差別」—某個單位個體之所以有「意義」完全在於它與另一單位或個體有所分別，有其獨特性³⁰。意義得自於個體單位間在相同結構位置相互對立、參照而生成，因而具備獨特性，所以當相對關係消失解除，原本處於結構中的有機體因參照而生成的意義也會隨之消失，自然失去其中獨特性。

「二元對立」原則展現基本二分法，透過系統中各相關基本元素彼此對立，藉以產生價值和意義。結構主義認為人類社會一切文化活動系統皆能運用此項原則加以分析，從而析解出意義之所在，文學亦是如此。結構主義批評家把文學批評的重心轉移到作品本身，力圖通過對大量文學作品結構的分析找出文學作品構成的普遍規律，以揭示文學的本質及其意義。二項對立分析是結構主義的基本方法，主要是將一部文學作品分解成相互對立又相互聯繫的二項對立，再把這些對立組合起來，使之成爲一個完整的有機系統。當文本析理成許多相對立的結構元件，評論者與讀者得以從形式分析結合內容分析，對整體意涵獲致全面性理解。王蔚認為：

²⁸ 參見王陽著〈索爾·貝婁與二項對立〉，《外國文學評論》第2期，1996.02，頁47。

²⁹ 參見王蔚著〈善惡之間一對《羅生門》的結構主義解讀〉，《山東外語教學》第1期，2005.01，頁94。

³⁰ 參見高辛勇著《形名學與敘事理論》，台北市：聯經出版公司，1987.11，頁108。

人類思想的表達以及種種概念的成立往往又離不開其對立面的存在。由對立或差異(毫無相涉的差異除外)所形成的對立結構通常是幫助讀者獲得意義的不容忽視的基礎。沿著這條思路去追尋敘事文本表層形式下所掩蓋的文本內涵，常常會使我們獲得許多意外的收穫。長期以來，這一策略不僅是敘事文本經常採用的敘事手段，而且也已成為一種行之有效的文本分析方法。³¹

文學本身即蘊含無數結構，從事文學分析，正是企望發掘蘊藏其中的意念。從創作角度看，二項對立可表現為修辭的一種手段；從批評角度看，讀者總是被迫去探尋質的相似和差異，找出某種聯繫，進而從轉折中引出意義，即表現為閱讀活動對文本的二項對立的重構³²。

人物與故事是敘事文本重要組合元素，是分析敘事文本不可忽略的一環，藉由對立模式，文本得以展示人物形象，建立其中所欲傳達的意念，引領閱讀者感知、享受情節，同時自行從人物對立中形成批判與建立價值，進而認同文本的觀點。二元對立關注文本中各成分對立關係上，以求達到理解內容意義的目的，因此，將之套用於人物及其行為動作的分析，可以幫助讀者理解故事中人物形象意義。

將此項原則用於分析《義賊廖添丁歌》，不難發現，其中亦蘊含著三種對立的層面，包含善／惡、貧／富以及官／民等面向，賴以構成故事內容，同時建構廖添丁鮮明的人物形象。

(一) 善與惡對立

在歌本中首先呈現的是善與惡的對立，這是以張富與廖添丁在旅社中共謀犯案的情節中展現：

添丁汝即無腹內 廣甲靴明野不知 招汝允好感有呆 免本來去揭鳳梨

³¹ 同註 29，頁 94-95。

³² 同註 28，頁 48。

鳳梨免本逞好揭 這欸算是小濶賊 有想卜做着恰殺 無大入手真不達
用風吹線倉竹廣 線頭皆縛草爾公 鷄吞過喉就兮戇 束着袂吼也袂藏
這欸專拿掩鷄古 一隻賣着幾落元 半冥偷收衫仔褲 我是專門轉這徒
做小賊仔省路用 這欸我真無讚成 卜着展咱的本領 劫富助貧做犧牲

從道德面論，兩人商議從事犯罪，是不被容許的行為，從內容中可以窺見，廖添丁鄙棄與不願從事張富那種「揭鳳梨」、「掩雞古」、「偷收衫褲」的小賊行徑，「劫富助貧做犧牲」才是目的所在。張富犯罪為的是自身利益；廖添丁則是為他人謀福；兩人行為出發點雖不符於「善」，但由於兩人動機目標不同，造成對立情況——張富劃歸為惡、廖添丁則歸入善。其中「劫富濟貧」的犯案動機符合儒家「君子喻於義，小人喻於利。」（《論語·里仁》）、「君子義以為上。」（《論語·陽貨》）等行事作為標準，因而將廖添丁原本應受批評的部分，轉向「善」的標準規範靠攏。換言之，行為是否合於善，「義」是極為重要的評斷關鍵。

義確立了善惡分野，合義則善，違義即惡。在人類社會中，善賞惡罰是早已根植於道德價值上的信念，法律即是此觀念中具體明文的執行工具，然對一般民眾而言，「報應」才是賞善罰惡的根源概念，惡人得到懲罰才能確立人遵循善惡規範。歌本中亦展現此精神：

張富後面捲銀票 有想詐心的計謀 鐵橋行未過一半 張富早着想心肝
不管兮死野按盤 卜報伊嗎驚警官 手對添丁的肩甲 皆奢落去鐵橋腳
銀票四千過二百 有錢免驚閣袂飽 我是好意報趁錢……
是汝加忌卜討死 命底定帶你自己 陰魂不通相交纏 是汝性第箱押霸
即着來死鐵橋腳 担我免閣偷雞鴨 錢有免驚腹袂飽 張富錢提做伊去……
錢頭共人捲這棟 事業做那下成功……
到處想塊人查某 又敢野閩卜食醋 乎人打甲塊叫苦 閣乎人罰二仟元……
做磁仔店驚地動 正實遇着這號空 自想大碗小碗捧 無宜了甲斷一項
紙行也煞火燒厝 歸宮燒去正工夫 厝內物件搬袂付……
梅毒發甲歸身軀 梅毒身軀巢發生 橫玄便毒起雙平 簡下這欸來報應
敢是僥負廖添丁 街路奉看人兮笑 無甲一錢通食藥……

無甲一領通替換 褲底膿血朗堅肝 變甲無人通敢看 想卜自尽吊深山

張富與廖添丁犯案得手後，因分贓而起衝突，張富因此起了歹念，欲謀害廖添丁，以便獨吞錢財，捲款逃至後山花蓮，歌者設計三件事，令張富得到報應懲罰：先是貪圖女色而遭毆打賠錢；投資生意皆血本無歸；最後還因喜好漁色、花天酒地，罹患梅毒，無錢醫治。文本中直接評論「簡下這欸來報應 敢是僥負廖添丁」，將張富這般為惡之人盡情懲戒，唾棄心術不正、奸險狡詐之無義者，以此凸顯廖添丁所代表的善，滿足民眾內心道德需求。

（二）貧與富對立

歌本中第二種對立表現於貧與富，這是上階層資本家與下階層勞動民眾間的對立。歌本記錄廖添丁共犯有四次搶案，分別是：板橋茶商江協源、大稻埕茶商王振恭、大和行辜顯榮、以及杉木商國舍等搶案。從清末起，茶、糖、樟腦等產業成為臺灣島上重要經濟活動，是廣大勞動民眾賴以維生之標的，進入日治時期，官方控制茶、糖、樟腦、稻米、木材等經營權，交由資本家經營並予以保護，尤其茶在日治初期臺灣農村中呈現高利貸金融活動³³，嚴重剝削低下勞動階層，壓迫其經濟生活，周婉窈即指出：

臺灣的資本主義發展，受到國家力量的高度保護，因此對勞農階層利益與權益的剝奪相當嚴重。……由於統治者與資本家往往同屬統治民族，因此資本家的剝削就變成統治民族對被殖民者的經濟壓迫。³⁴

勞農階層面對資本家的壓榨，是充滿極深的無力感與不滿，在現實生活中，他們無法改變現狀，只好求助於文學，希望獲得抒解。歌本中廖添丁出身農家，搶劫對象都是當時資本家，得款後又多有濟貧之事：

³³ 參見涂照彥著、李明峻譯《日本帝國主義下的臺灣》，台北市：人間出版社，1999.02，頁 492-495。

³⁴ 參見周婉窈著《臺灣歷史圖說》，台北市：聯經，1998.10，頁 154。

添丁真正有量步 緊提廿元乎暫度 銀票咱着夏伊好 萬一失落着花羔
賣小也着恰早倒 箱過勞動命兮無 我是看汝即年老 度的過日算真賢
不通冥賣甲日單 勞動過頭人快糟……
換來廣起廖添丁 五百外元真賢用 也有助人做犧牲 一个中年來死某
我去贈伊二百元 援助一位二百五 六十外歲食伸勞

上述內容 表現出廖添丁具有憐憫心、關懷弱勢階級的形象，濟貧的情節緊接劫富後登場，展示統治與被統治兩階級之對立，滿足被壓榨民眾的需求，正如柯榮三所言：

中下階層的勞動人們對於讓資本家們嚐嚐苦頭的情節，當然大感有趣，……誰是懲罰大資本家的最佳人選？現實中，讓日本警察頭痛萬分、甚至心生畏懼的廖添丁，劫富濟貧、機智靈活又武藝高強的廖添丁，正足以肩負中下層人們的心靈寄託。³⁵

廖添丁成爲勞農民眾的代言人，其中形象建構，正是經由資本家與勞動者之間的對立，透過彈唱者口述，得以躍然於紙上。

（三）官與民對立

官與民對立亦是歌本內容中重要的二元對立模式。日本領台初期，由於各地抗日活動迭起，爲加強控制社會治安，建立統治秩序，賦予警察相當大權力，包含戶口普查、擴大偵察權、犯罪即決等，嚴加控管台灣人民，形成高壓統治。歌本內容中描述廖添丁面對日本警察嚴密追捕下往往能全身而退，甚至將日警玩弄於股掌上，將其俠的形象發揮淋漓盡致：

添丁真賢想計謀 石司去塊放屎尿 伊即變裝假打石 日本仔衫無愛穿

³⁵ 參見柯榮三著《有關新聞事件之台灣歌仔冊研究》，國立成功大學台灣文學系碩士論文，2004.06，頁 178。

用空城計退魏兵 南部笠仔戴一頂 假做打石成成成 變裝打石兮司阜
腳手英甲專石灰 頭壳欺欺烟那巫 巴隻住衫假蹺龜 添丁石頭乙直打
刑事瓦來塊調查 一个青年好穿插 敢有來帶者宿腳 探偵瓦來青瑾瑾
門對問着伊本身 什麼代志化要緊 阮故打石看無真 人報走對這條路
一定走對三重埔 有看緊報派出所 此个警網大匪徒 胆量簡即靴年好
青天白日搶大和 知影我个緊去報 驚對別位這角無 打石恰無斟足看
那知即去報警官 探偵就者四分散 添丁胆在話賢攔 賊寨野未註皆敗
探偵對面看不知 實在幸運好加再 人廣賊計狀元才 真个司阜煞愛笑
那有人塊替打石 門著特務奚奚趙 塊赴省人拿無着 一个匪徒大代志
官廳警網卜拿伊

上述呈現廖添丁面臨日警嚴密搜捕，化裝成刻石師傅，並與日警從容應對而不露馬腳，展現臨危不亂，沈著化解危機的形象，而日警竟無法識破其偽裝，更是凸顯廖添丁俠的形象。另有一段則是描寫廖添丁與日警交手過程，寫出其武藝高強，挑戰日警權威。古川警部為替藝旦阿免報仇，想藉警方身份欺壓廖添丁，不料交手後，身手不敵廖添丁，反被羞辱，最後藉口巡察任務在身，落荒而逃。此呈現廖添丁武藝高強之形象，並從廖添丁與日警間的對立，滿足聽眾內心慾望需求。

通過以上三組對立項，將故事意念烘托於其中，塑造整體氛圍，提供閱讀過程中不可或缺的趣味性，同時故事主角行事作為藉由對立情節被清楚展現，使讀者得以形塑理解角色，確立形象內涵。

二、場景設計凸顯人物

場景即敘述故事的實況，包含時間、空間以及人物身處其中的感知描寫，即是將事件構成要素置放於故事時間內而自然發生講述，因此，時間上，場景中的敘事時間與故事時間大致呈現相等情況；空間上，場景提供故事人物行動的空間背景；人物感知上，則描述出人物身處時空中的心境、情緒與襯托性格。

在敘事作品中，對話是被經常運用的敘述形式，場景也因此常以「對話」³⁶形式呈現。對話是信息相互交流的方式，語句、語氣以及語言內容直接得自於個人才質性情，語言運用是思維模式表達，不同個性才情之人所使用的語言內容必然為之相異，這在無形中令文本角色形象鮮明，提供一條認識人物的途徑。人物相互之間所說的話使讀者能夠了解他們的個性和思想，並獲得有關他們的行動的信息。經由故事中兩個以上人物對話，使得整個內容持續發展，同時將人物性格表現於讀者面前³⁷。即如《義賊廖添丁歌》便常以對話呈現廖添丁的形象。

添丁汝即無腹內 廣甲靴明野不知 招汝允好感有呆 免本來去揭鳳梨（張富）

鳳梨免本逞好揭 這欸算是小濶賊 有想卜做着恰殺 無大入手真不達（廖添丁）

用風吹線倉竹廣 線頭皆縛草爾公 鷄吞過喉就兮戇 束着袂吼也袂藏（張富）

這欸專拿掩鷄古 一隻賣着幾落元 半冥偷收衫仔褲 我是專門轉這徒
做小賊仔省路用 這欸我真無讚成 卜着展咱的本領 劫富助貧做犧牲（廖添丁）

上述內容是廖添丁與張富兩人之間的對話，張富先是慫恿廖添丁一同竊盜，但廖添丁表示偷鳳梨只是小賊行爲，既然想做就要做一番大事，接著張富向其吹噓自身偷盜功夫如何巧妙，再次受到廖添丁駁斥，強調小賊無用，欲將自身本領用於劫富濟貧，從事「犧牲」的事業。在兩人對話之中，道出廖添丁劫富助貧性格，其具備雄心壯志的形象亦經由人物話語清楚呈現於讀者面前，同時更有強調廖添丁爲盜與眾不同的意味，因爲他犯罪乃是基於「劫富濟貧」的中心思想，是一「有所爲而爲之」的「義賊」、「俠盜」³⁸。

³⁶ 熱奈特（亦譯爲簡奈特）認爲場景最常以對話形式出現。參見傑哈·簡奈特著《敘事的論述—關於方法的討論》，廖素珊、楊恩祖譯《辭格（三）》，臺北市：時報文化，2003，頁141。

³⁷ 參見阿瑟·阿薩·伯杰著、姚媛譯《通俗文化、媒介和日常生活中的敘事》，南京：南京大學出版社，2000.11，頁52。

³⁸ 同註35，頁172。

「劫富濟貧」是廖添丁重要形象，除上段內容由廖添丁直接陳述外，另有一段內容同樣藉由對話方式予以呈現：

可惜呆命無子兒 看汝做只小生理 暗頭賣甲卯戌時 多歲野閣袂暈屯
塗豆即爛真賢群 提刈助贈伊做本 苦憐老叔無子孫 暗時絕對不通賣
咱人多歲目周花 那卜帶此巷仔底 大街去賣即有多 別項又閣欠資本
塗豆都着加忌群 暗頭出來到這拵 野未賣敢五角銀 听着替伊塊艱苦
歲頭又閣即年多……我是看汝即年老 度的過日算真賢 不通冥賣甲日單
勞動過頭人快糟 汝有可憐我呆命 恩人號做省大名 後日不即的知影
通說阮老牽手听 小人名叫廖添丁 汝着換款去耕營 生理那做有決定
無本我的閣贊成 拜託耳空斟足听 有人甲我號仝名 免閣外久就知影

此段是廖添丁犯下王振恭家搶案後，遇見賣花生湯的老伯，大清早即辛苦挑擔叫賣，在與老伯閒聊之中，得知老伯無子息，每日早出晚歸賺取，微薄利潤，賴以維持生計，憐憫之心油然而生，即將所得金錢資助老伯從事其他生意。內容呼應先前廖添丁劫富濟貧性格，延伸描繪憐憫善良形象，並通過對話形式描寫，使人物性格形象鮮活。魏明指出：

人物的思想性格、內心波瀾以及作品的精神意蘊主要不是由敘述者，而是由小說中的人物以直觀而又蘊含個性的言行向讀者展示，由讀者自己去分析思考，敘述者不妄加評議。³⁹

人物間話語交流，直接向讀者展示故事人物，藉由其對話，讀者自行感受、分析、思考與評價，對話的場景話語，其節奏多半較快，閱讀時常常有種親臨其境的感覺，彷彿故事、敘述和閱讀三者同步等速進行⁴⁰，當讀者能親身融入故事中，閱讀參與過程就越強化，進入情節程度也越深，無形中角色性格形象亦深化讀者

³⁹ 參見魏明、韓曉著〈場景：《紅樓夢》中的旋轉舞臺—《紅樓夢》中場景描寫的戲曲化色彩〉，《華僑大學學報》（社會科學版）1期，2004，頁102。

⁴⁰ 參見劉世劍著〈論小說敘事話語的節奏〉，《社會科學戰線》4期文藝學研究，1998，頁161。

理解，形成角色性格的認知與認同。

除以「對話」建構場景外，景物的描寫是爲了烘托人物的思想、心理、性格和行動，適當的景物描寫將使讀者獲得特殊的審美感。透過景物的描寫，故事才能呈現更豐富之生命力。文學中欲表達心理層面時有兩種方式：一是直接描寫，透過人物內心獨白，與讀者裸裎相見；二則是間接敘寫，藉由營造周遭環境氣氛，襯出人物心中意念；兩者相比，後者較前者多了體會、思考的空間，給讀者更多參與機會，因此在敘事文本中，景物描述是作者經營作品的著力點，高辛勇亦論及：

場景可能有各種不同功用：除了充當行動的空間背景、製造氣氛外，又可增強人物的情緒感覺，與之形成衝突對比，或是象徵襯托人物的心境。⁴¹

人的一切行動無法獨立於環境之外，成功的場景建構，在無形中映照人物心情，景物提供人物心情反射背景，讀者通過場景氛圍，得以觀照出身處其中所有人物的感知行爲，進而獲得理解。

歌仔是一種由彈唱者陳述故事的說唱文學，因獨自說唱，如僅是單調地講述故事，很難吸引讀者目光，所以必須針對故事加以處理，營造眾多場景，才能將讀者拉進故事，形構富戲劇性的情節。

歌者通過場景建構整體故事，描述人物，使故事產生戲劇性，擺脫單純口述所造成的單調無趣，同時借用對話或景物，簡化必須大費周章描繪人物形象的手續，達到凸顯人物的目的，無形中增加讀者參與思考空間，自發性完成對人物的理解。

歌仔冊中常使用景物描寫手法，構築空間氛圍，烘托身處其中角色行爲活動與心理層面，使人物在場景中活躍，如歌本所述：

歸暗袂困拂拂跳 無眠行路棟袂條 下方暫且宿這搭 袂恰箱棟罔暫腳
蕃薯止饑度兮飽 食閣又兮止嘴乾 驚有惡蛇着細二 下方袂輸上元冥
半醒半困目柵薛 听着遠遠雞塊啼 萬里無雲滿天星 下方甲好月光冥

⁴¹ 同註 30，頁 174。

諒約趕緊困一醒 明仔早起允好天 看星又閣也不明 這揸不知幾點鐘
不通閣踐卜養靜 量早着來緊起騰 幾點全然不知影 雞啼鳥鴨塊應聲
東平折霞無可定 趁早趕緊閣再行

上述描寫廖添丁私自離家，露宿野外，缺乏飲食，擔心養父前來尋找，因而無法入眠，聽遠方雞鳴，望滿天星月，內心忐忑不安，但為追求理想而毫不妥協，此時無雲晴朗夜空的場景，襯托出他追求理想的心情是無所罣礙的。後又睡去，不久便醒，看天上星辰已不明，時間將近破曉，聽見周遭禽鳥鳴聲，似乎催促上路，當下便起早趕路。整段內容在主角半睡半醒中完成，運用聽覺、視覺景物將人物行動、心情呈現於讀者眼前，可以發現他是熱切的、是急迫的、是滿懷希望的，同時將角色形象活現於場景內。

三、敘述操作表現人物

敘事是人類古老語言活動之一，它是信息發送及傳遞的模式，促使人與人之間進行思想交流活動，其中包括兩個基本層面—敘述和故事，敘事是透過敘述表述故事，以進行訊息交換過程。換言之，敘事本身即是一種行為過程，敘述在此間擔任行為功能媒介，而功能必透過主體加以作用，其中主體任務由敘述者擔任，即所謂「表達出構成本文的語言符號的那個行為者」⁴²。因而在敘述文本中必然存在一個敘述者，它與作者之間不可絕對等同，M·比爾茲利(M.C.Beardsley)提到：

文學作品中的說話者不能與作者劃等號，說話者的性格和狀況只能由作品的內在證據提供，除非作者提供實在的背景或公開發表聲明，將自己與敘述者聯繫在一起。⁴³

⁴² 參見米克·巴爾(Mieke Bal)著、譚君強譯《敘述學：敘事理論導論》(第二版)，北京：中國社會科學出版社，2003.04，頁19。

⁴³ 參見M·比爾茲利(M.C.Beardsley)著《美學》，紐約英文版，1958，頁240。此處轉譯自羅剛著《敘述學導論》，雲南：雲南人民出版社，1999.07，第三版，頁213。

作品的內在證據是指「敘述行為所處的真實或虛構之整體情境」⁴⁴，能夠掌握這個情境的主體定然是敘述者，趙毅衡亦論述：「敘述者決不是作者，作者在寫作時假定自己是在抄錄敘述者的話語。」⁴⁵作者以寫作主體的姿態存在而置身於文本外，僅負責營造出作品真實或虛構的情境；敘述者則以敘述主體的身份進入文本，真正參與其中並提供敘述行為，它是語言主體，肩負講述呈現故事的責任，兩者並不屬於同一層次。因此，研究文本必須從敘述者所處的敘述層次著手，而非直接切入文字寫作主體，所以，熱奈特強調：「只有敘述論述的層面能夠直接進行文本分析。」⁴⁶

敘事理論雖將作者劃分於敘述文本之外，但無庸置疑，構成作品一切元件皆是創作過程的產物，所謂敘述者無非是作者在文本中的心靈投影，或者是他故弄玄虛的一種敘事謀略。文本分析允許暫時拋開作者，以便切入文本的深層，這使敘事作品得以原原本本地進行解讀和分析，這對作品自身是極為有益的。畢竟在閱讀過程中，讀者從文本得到訊息，所理解獲得的是敘述者的意念，它來自敘述者語言傳遞，是否能直接與作者意圖劃上等號？這點值得深思。但是如果因此將作者完全摒除於文本之外，在探求其間意圖的過程上便會形成斷裂。敘述者意念有時等同作者，有時卻並非如此，因為也許作者為了呈現反諷意味，會操縱敘述者展現與作者原意背道相馳的意圖，而變成不可靠的敘述者，若讀者無法辨別其中含意，所理解的信息將會與作者產生距離，因此仔細探究敘述者傳遞的信息，是提供使讀者接近作者想法的切入點。楊義即指出：

認真地考察從真實作者到文本敘述者的心靈投射的方式，在許多場合往往具有解開文本蘊含的文化密碼的關鍵性價值。⁴⁷

作者捏塑敘述者，賦予他敘述主體的任務—即具備表述事件的權力，同時，藉由這個主體功能將創作意涵挹注至文本中，敘述者如何表現事件？於其中感知了什

⁴⁴ 同註 36，頁 77。

⁴⁵ 參見趙毅衡著《當說者被說的時候：比較敘述學導論》，北京：中國人民大學出版社，1998，頁 5。

⁴⁶ 同註 36，頁 77。

⁴⁷ 參見楊義著《中國敘事學》，嘉義縣大林鎮：南華管理學院，1998.06，頁 217。

麼？這些皆是作者心靈層面的投射，敘述者於此擔任作者的代言人，透過文本向讀者傳遞信息。反言之，讀者若欲探求作者意念所在，也必經由敘述者而完成。敘述者負起作者與讀者意念交流的重要媒介和關鍵，因此，敘事理論所主張作者→敘述者→讀者間的單向主客體關係也應為作者、敘述者、讀者三者間主體雙向交流，如此才能構成創作與閱讀的過程。

（一）敘述視角操作

故事是透過敘述者的言語行為而表現，敘述者對事件本身所做的編排、加工、理解陳述，決定文本的整個行為方式與行為過程，這些經常是透過敘述視角體現。講述事件關係到一個最基本的問題，即是敘述者選擇與運用何種敘述視角以呈現整體事件？敘述視角的選擇是敘述者的一種敘述策略，它為表現敘述者所欲展現的意義而進行，亦即敘述者藉由敘述視角介紹整起事件來龍去脈，並且發送欲傳達的信息。敘述視角的選擇和確定，不單是個技巧問題、藝術形式問題，它與作品的內容和作家為表現這一個內容所採取的整體構思都密切相關⁴⁸。因此，決定敘述視角並非任意為之，而是有意識的選擇，透過它，讀者得以接收信息，進一步理解敘述者、甚至於作者，在敘事中所展現主觀態度與認知。易小斌認為：

敘事視角是作者和文本的心靈結合點，是作者把他體驗到的世界轉化為語言敘事世界的基本角度；同時它又是讀者進入這個語言敘事世界，打開作者心靈窗扉的鑰匙。⁴⁹

它既是作者敘述某個故事的視角，又是作者提供給讀者的視野。通過它，作者可以將故事的發生、發展、情節的衝突和高潮、時間順序、前因後果、人物角色、中心思想等等呈現出來；通過它，讀者能感覺到作者所要表達的一切，分享到作

⁴⁸ 參見王健紅著〈小說敘述視角淺探〉，《貴州大學學報》（社會科學版）第 18 卷第 2 期，2000.03，頁 60。

⁴⁹ 參見易小斌著〈試論小說敘事視角的藝術功能〉，《鷺江職業大學學報》第 10 卷第 1 期，2002.03，頁 70。

者的感受，讀者可以跟作者、敘述者一起為小說的主人公的快樂而快樂，為他們的悲傷而悲傷⁵⁰。敘述視角縮短讀者與敘述者之間的距離，令讀者得以迅速進入文本中，感受其中提供的內容與樂趣，並由敘述者的想法入手，進而發掘作者的意念，也就是說，敘述視角提供一條捷徑，使創作閱讀交流過程能夠快速進行。

因此，視角是接近文本意圖的重要方式，亦是探尋內容意涵的切入點，不禁要問：何謂視角？熱奈特認為關於這個問題的討論，簡言之，即是在誰看(qui voit)和誰說(qui parle)兩層面上區分，敘事理論對於視角定義的廣泛探討與龐雜，經常並未將敘述聲音與敘述眼光做一區隔劃分。敘述聲音是敘述者的聲音，是對事件進行陳述；而敘述眼光則是感知事件的方法，即是利用何種感覺對事件從事察覺工作，涉及一般感官知覺，以及對事物的特定看法、立場觀點與感情態度。講述一個故事的最基本問題在於敘述者對敘述視角的選擇和運用，它既然是敘述者呈現事件的策略，自然反映出事件與敘述者之間某種關係結構。祖國頌指出：

敘述視角強調的是敘述行為發生時，敘述主體、被述客體與接受主體三者間的相互關係，它既體現著敘述主體的行為特徵，又包含敘述行為的所指內容及行為指向等意義。敘述視角除了包含敘述者講述故事時的觀察「角度」，它還含有敘述行為發生時的一切技術性的策略和方法，所有敘述的技術性問題都應在敘述者的權限之內。⁵¹

敘述者在文本中掌握視角，通過它進行感知，並將事件表述出來，運用不同視角對事件的認知程度也會不同。由於敘述者在小說故事的敘述中，可以用自己的眼光和聲音，也可以採用人物的眼光和聲音，因此表現出敘述者對故事事件整體的感知程度之差異。簡言之，在故事中，敘述者對於視角的操控與運用，即為展現故事的一種主動性策略與手法，可以引領讀者或近或遠地玩味故事、融入情節，正如華萊士·馬丁(W.Martin)所論：

⁵⁰ 參見張少揚著〈簡論小說的敘述視點〉，《江蘇教育學院學報》(社會科學版)第4期，1998，頁59。

⁵¹ 參見祖國頌著〈論小說的敘述視角〉，《漳州師範學院學報》(哲學社會科學版)第2期，2003，頁34。

敘述視點不是作為一種傳送情節給讀者的附屬物後加上去的，相反的，在絕大多數現代敘事作品中，正是敘述視點創造了興趣、衝突、懸念、乃至於情節本身。⁵²

視角決定故事內容吸引讀者閱讀的動力，一部好文本在視角運用上必然苦心孤詣，才能令讀者深為故事內容所牽引。所以，確認一篇或一段話語的感知主體或視角是掌握文本旨趣與藝術特點之關鍵，使閱讀者能在敘事話語中找到理解的線索。

由於視角在敘事文本中佔有關鍵地位，也就成為研究文本的重點問題之一。著名的敘事學家熱奈特即借用托多洛夫的概念對此加以說明⁵³：(1) 敘述者 > 人物，此時敘述者知道的比人物要多，或更精確而言，敘述者所透露的比任何人物知道的多，這相當全知全能敘述者的敘事；(2) 敘述者 = 人物，敘述者只透露某個既定人物所知，所呈現的是限制視野；(3) 敘述者 < 人物，敘述者透露的比人物還少，即是客觀行為式敘事。他認為常用的「視角」、「視野」和「觀點」等術語，因具有特定視覺涵義，容易混淆，而採用「聚焦」(Focalization) 進行劃分，分為「無聚焦」(non-focalisé) 或「零聚焦」(focalisation zéro)、「內聚焦」(focalisation interne) 與「外聚焦」(focalisation externe) 等三種類型。

使用零聚焦敘述，呈現的是對事件全盤掌握無所不曉的感知，即是在講述故事時，對於所欲表述的成分完全地掌控，故事中任何角色的一切感知行為、內心思維與情節轉換皆無法逃離其眼光，此時敘述者位於文本高處，俯瞰整起事件，將發生於故事中一切全盤展開於讀者面前，通過此聚焦敘述，讀者可自由接收得自情節、人物全面性的信息。在歌仔冊中，此類型聚焦方式經常被使用，如《義賊廖添丁歌》：

四千二百門好分 四千二百三份分 一份門好千四銀 我着英皆分双份
先來食酒甲買烟 是卜加分省麼兮 本事汝不入去提 我也卜踏開手禮

⁵² 參見華萊士·馬丁 (W.Martin, 美) 著、伍曉明譯《當代敘事學》，北京：北京大學出版社，2005.03，頁 128。

⁵³ 同註 36，頁 231-232。

汝做榮人不免加 添丁氣甲博博叫 張富就塊想計謀 我是甲汝塊廣笑
汝卜加分無不着 汝塊迫迫廣著巡 無做半項卜加份 甲那不識見着銀
那卜來去客店分 不敢想卜分恰加 廣笑那有安年个 我捲一困無關係
即晏渡船敢無宅 過溪無船通好叫 我行做頭過鐵橋 張富後面捲銀票
有想詐心的計謀 鐵橋行未過一半 張富早着想心肝 不管兮死野按盤
卜報伊嗎驚警官 手對添丁的肩甲 皆奢落去鐵橋腳 銀票四千過二百
有錢免驚閣袂飽 添丁看著有烏影 胆頭真在全無驚 比較別人無生命
落水倚泗做伊行 添丁真正好腳手 溪流恰大嗎的泗

此段內容是張富與廖添丁犯案得手後，因分贓問題而起爭執，張富先假意順從廖添丁，內心其實思考如何獨吞贓款。故事首先敘述廖添丁的表情反應是「氣甲博博叫」，而後陳述張富心中想法與行動，將其形容為「詐心的計謀」、「早着想心肝」，「卜報伊嗎驚警官」則呈現其心理活動，考慮周詳後便下手將廖添丁推落橋下，並點出「有錢免驚閣袂飽」的愉快心情。接著敘述廖添丁落水情形，稱讚其「胆頭真在全無驚 比較別人無生命」、「真正好腳手」，描繪出有膽識、臨危不亂的形象。敘述者運用零聚焦將故事敘述展現於讀者眼前，自由且全面地描述故事發展、進入人物內心與描繪角色形象，並進行評論，引領讀者閱讀故事。

另有一段內容亦運用相同方式，將廖添丁搶劫辜顯榮的案件經過表述於讀者面前。

添丁趕甲青瑾瑾 到位尋無辜大人 大和鵠仔著內面 對伊問去足青真
借幾百元先來用 我个姓名廖添丁 鵠仔假意允伊肯 偷廣電話乎探偵
添丁知伊廣電話 盜開金庫加忌提 一枝短槍著內底 慢走探偵來加衰
表子汝敢安年做 我是帶着恁頭家 這支短槍是舊體 二百元銀加無提
大和鵠仔臭表子 敢廣電話乎官廳 無愛收拾汝狗命 短槍借我卜起行

廖添丁毆打日警後，走投無路，欲向辜顯榮借錢，恰好辜顯榮不在，遇見大和鵠仔，廖添丁一見面便表明欲借錢花用，大和鵠仔假意應允，卻暗中通知警方，此行為被廖添丁發覺，於是他自行盜開金庫，搶奪一把短槍與二百銀元，衡量警察

將至且已達到目的，在警告大和鵠仔後，便趕緊離開。

從上述兩段例子可以發現，敘述者在其中全知性掌握故事所有成分，在內容陳述過程中，似乎是其中圍觀者之一，親眼看見事情發生經過，而對人物進行主觀權威性評論，將人物與故事淋漓盡致地發揮；讀者經由其引領，亦成爲全知讀者，接受來自敘述者的全面轉述，事先瞭解故事人物所無法知道的訊息，明白事情將會如何發展。

由於零聚焦全知性敘述具有直接性、權威性特質，敘述者與故事之間有一定距離，而且在真實世界中人並無法洞悉他人內心思維活動，因此讀者對於所傳遞的有關故事情節、人物形象、內心看法等信息，不免產生疑慮，正如周萃所論：

敘述者對於是件和人物的評論可以強調故事情節的意義，但這種公開的介入無論多麼睿智雄辯，都會使讀者對他這種神一般的權威性產生懷疑，從而對作品本身所描繪的事件產生懷疑，這就不可避免地拉大了讀者與故事之間的距離，削弱了事件的真實性、說服力和感染力。⁵⁴

全知權威性敘述易於故事與讀者間形成隔閡，使文本索然無味，爲避免因懷疑而造成閱讀接受過程中斷，敘述者經常同時利用人物自身感知陳述故事，構成聚焦者爲故事人物的情形，此即所謂「內聚焦」，或稱爲人物視角。

使用「內聚焦」時，敘述權力交由故事中某一人物，或是主角，或是配角，亦可是無參與故事的旁觀角色，藉由人物感知能力，獲得事件訊息，申丹即提到：「所謂『人物視角』實質上是敘述者用人物的眼睛來替代自己的眼睛。」⁵⁵事件中所有一切由人物呈現，擺脫全知視角敘述邏輯上的不合理，讀者容易相信人物傳述的內容，同時理解人物形象。換言之，由於敘述者與人物合而爲一，使讀者產生一種與作品中的人物促膝交談、推心置腹的親切感，並使人物可以直接出面抒情、議論，袒露自己的情感，深入刻畫心理活動⁵⁶，有助於讀者縮短與情節、人物間距離，增加故事、人物形象的感染力。

⁵⁴ 參見周萃著〈第三人稱敘述者及其在文本中的介入〉，《黑龍江社會科學》第2期，2005.12，頁105。

⁵⁵ 參見申丹著〈視角〉，《外國文學》第3期，2004.05，頁57。

⁵⁶ 同註49，頁71。

在歌仔中，說唱者即擔任敘述者功能，直接面對聽眾講唱，聽眾反應決定歌仔內容演出成功與否，以及能否吸引聽眾購買歌仔冊賺取利潤⁵⁷，為了使說唱內容更具可聽性和可信度，說唱時往往化身為故事人物，將人物一切言行舉止，透過肢體動作、語言聲調呈現在聽眾面前，營造身歷其境的感覺，因此，在敘述上必然運用內聚焦的人物視角，以塑造效果：

所過地方我無色 車站卜來廣恰小 北勢閣過到造橋 元早後龍改北勢
外線開通卅外年 後龍北勢幾落里 輕便通坐袂延遲 者專看海塊出產
着是崎頂甲香山 新竹大站多人等 竹北原早紅毛田 客人專著這方面
查某耕作正認真 湖口楊梅安平鎮 平鎮換名改埔心……
台北不知野賴遠 我知閣去到桃園 這塊婦女足感甲 做實不敢卜立腳
也有賣菜甲挑柴 只地小站山仔腳 慢車逐位都有宿 不比快車宿恰少
听人治會夏夏趙 第一好額林板橋 人塊叱台北到位 落車着閣爬樓梯
出口收單真多位 相爭契袂棟出開 通人緊趕卜出口

此處寫廖添丁離家，乘車北上之事。敘述者以廖添丁為視角聚焦，將沿途所見所聞經由主角之口說出，廖添丁具備追求自由的角色形象，離家北上正是遂其心志，隨著火車移動，主角亦一站一站簡述地方風情，其興奮之情溢於言表，人物形象亦同時凸顯，當讀者閱讀此段時，由於人物聚焦，似乎也一同搭車北上，感知相同景致，而產生參與感及親切感。

內聚焦除使讀者輕易進入故事情節，由於角色人物的評價與描繪是藉由內容中某一人物視角所發出，在形象評斷上不似全知聚焦呈現強烈權威性，敘述者希望以此拉近讀者與故事人物之間的距離，使讀者直接進入人物內心意識，而產生認同感，因此利用敘述情境的轉換，以達到目的，同時，經由接受人物的感覺與價值判斷，在信息反映的過程中，生成審美感：

⁵⁷ 臧汀生引吳瀛濤語曰：「歌仔先自編自唱，而於唱念的一邊，同時推銷他自己所印的『歌仔簿』。」並指出：印行歌仔簿的書商和彈唱者，是將它當作商業上獲利或謀生工具。參見臧汀生著《臺灣閩南語歌謠研究》，臺北市：臺灣商務印書館，1984.04，第2版，頁60-62。

伊都即年小粒只 腳手靴好就真奇 人即無塊通看起 看伊塊試即知機
有廣無做嗎奉笑……

雙腳一縱上厝頂 則時看無廖添丁 這號工夫駁煩惱 跳上厝頂遂看無
路頭咱着顧伊好 行來行去假迫迤 確實腳手袂箱呆 看是普通的人才
胆量果然有影在 那無做堆簡的知 起初塊廣我不信 力準是塊廣風神
看伊這欸的勢面 腳手粒接身軀輕 假意食烟那塊行 雄雄恍惚着一驚
看見一條的烏影 跳落塗角也無聲 添丁雄雄瓦來到 看伊手骨捲一包
帶者絕對不通逗

此段是以張富作為感知主體，透過他的眼光將廖添丁的外貌、能力呈現於讀者面前。起始五句是張富因廖添丁身材嬌小卻自言其身手矯捷，內心產生的不信任感與鄙視；接續寫他看廖添丁施展身手後，不禁由衷佩服讚賞。敘述者將聚焦主體置於張富身上，藉由另一參與故事中的角色眼光，將主角廖添丁武藝高強、靈活敏捷的形象，活靈活現地表述，使讀者一如張富般對其發出讚嘆，為之鼓掌叫好。

然使用人物聚焦，由於人物本身感知有一定侷限性，此時信息傳遞必然受到相同限制，接受者所接收到的訊息也因此受限，無法得知事件下一步會如何演變，僅能緊緊跟隨人物感知逐漸揭示事件結果，造成在整個敘事過程中出現朦朧之處，吸引讀者企圖解開謎團的衝動，進而產生閱讀效果：

一位全車兮人客 廣帶新竹塊倚家 叫我着听乎上細 有榮即去因兜坐
……

新竹朋友塊招介 伊廣台北真汁來 客棧築宮都熟賽 困費二角三飯菜
听伊廣破無煩惱 初即出門熟賽無 客館宿暗都也好 出外不敢想迫迤
二人那行那廣話 幸福汝我來交倍 兮得兄弟來做火 緊來客店北門街
做陣越入北門館 兩人全宿做一番 散酒角二買一罐 先來小解恰安全
兮來做堆真無疑 添丁就塊先問伊 事實汝做省干己 貴府倒位塊豎店
初逢汝朗不知影 久着知我的真名 我的職業無一定 有錢通趁馬上行
事業我嗎無決定 小弟名叫廖添丁 我真咸慢無路用 總是望汝恰牽成
汝我全宿一宮房 先來參考通不通 看汝平手目血人 汝敢實在帶下港

我著台中臭水庄 瞞騙父母偷出門 做人愛着恰肴鑽 春春提提到死酸
張富廣乎添丁听

內容是以廖添丁為聚焦視角，他初到台北，人生地不熟，無所依靠，此時出現一位同車之人，熱情邀約，因為聚焦於人物，讀者與人物所知相同，只知這位同車人客來自於新竹，其餘信息一概不知，對於這位陌生人，廖添丁竟然與他同行，投宿旅店，飲酒聊天，並將自己背景全盤供出，希望他介紹工作。由於從故事中獲知有限，對於廖添丁的行為不免啓人疑竇，而勾起讀者亟欲一探究竟之念頭。換言之，由於敘述者與敘述人物視角重合，講述起來能夠口到、手到、眼到、神到，他採取的往往是限知的角色視角，角色變了，視角也隨著流動，累積限知而成為全知⁵⁸，令讀者逐漸獲得信息內容，增進內容效果。

（二）敘述者干預

至於第三種聚焦模式，因於歌本中未見使用，故不討論。而除以聚焦視角模式塑造人物外，敘述者亦經常向講述的故事與本文進行干預，藉以陳敘故事和人物形象。敘述者干預一般以通過敘述者對人物、事件、以及文本本身等角度進行評論為方式而運用，表明敘述者面對故事諸要素所呈現的意識型態、見解看法與評價論斷，主要企圖在於展示與統一其價值觀。

歌仔說唱者與敘述者角色是合為一體的，歌仔冊是彈唱者編寫說唱內容的書籍，也是其賴以維生的工具，為吸引讀者購買歌本，賺取利益，經常於內容中，針對主要人物展開直接評論，藉此強化人物形象，引發共鳴，使讀者依循他所給定的意念，深入理解事件與人物，從而達到講述與接受情境中價值評論上的一致性，喚起讀者認同感與購買慾，因而產生許多敘述干預的情形。即如：

心肝想卜去都市 塊等路費候時機 勇馬縛在將軍柱

廖添丁自小即有離家的念頭，希望到都市創一番事業，敘述者在此用「勇馬縛在

⁵⁸ 同註 47，頁 242。

將軍柱」將懷才不遇企盼離家的形象加以呈現。另一明顯之例，則是張富因想獨吞贓款而將廖添丁推落橋下，此時敘述者評論廖添丁勇敢、臨危不亂與身手矯捷的形象：

添丁看著有烏影 胆頭真在全無驚 比較別人無生命 落水倚泗做伊行
添丁真正好腳手 溪流恰大嗎的泗

「胆頭真在全無驚 比較別人無生命」是陳述者對主角的直接評價，可以發現，此時故事敘述被跳脫，將讀者引導於關注主角形象上，接受他所表明判斷與價值，進而掌握故事中所欲傳達有關人物形象的信息，對內容產生認同。

相同敘述干預情形，在楊秀卿所敷唱的《廖添丁傳奇》中，經常可見，可以針對歌本角色進行主觀評論，如：

講甲廖添丁會用得講，妝神成神，妝鬼成鬼，即馬打扮作客婆誠大派⁵⁹

此處是廖添丁扮成客婆潛入王振恭家的情節，敘述主體直接對主角行為描述進行干預，稱讚其易容術之高超。又如：

啊！錢若紙咧，這溶誠緊呢，五百外箍嘛誠快用，嘛有助人做人情⁶⁰

「錢若紙咧，這溶誠緊呢」此句是彈唱者的想法，將五百元大鈔比喻如紙一般，用於助人，一下便用盡了。再如：

人講既是彼款的人，山可改，性難移⁶¹

將廖添丁再次惹是生非的原因，歸結於江山易改本性難移。其他部分仍有：「人

⁵⁹ 參見楊秀卿，楊再興彈唱《廖添丁傳奇》第六回扮客婆偷茶行，台北市：台灣台語社，2003.04，頁81。

⁶⁰ 同註59，頁99。

⁶¹ 同註59，頁119。

講山東的響馬，當作北京的珍珠客」⁶²意指誤把壞人當好人。以上敘述干預若移出故事內容，並不影響故事推展，卻使人物形象遜色幾分。因此，敘事中加入敘述干預，可以有畫龍點睛的功效，同時吸引聽眾注意，喚起認同，增加參與感。

偉大的敘事文學一定要有敘述人個性的介入⁶³。敘述者的個性反映於呈現故事的感知角度與其中顯露出的價值觀。敘述者設計人物形象表述的技巧，在讀者理解人物上，佔有不可等閒視之的地位，浦安迪在討論敘述者的重要性，即論述：

同一材料如「柳毅傳書」或「待月西廂」的故事，在不同的時代、不同的作者、不同的說話人的手中，風格意義都不同，構成的「說話」也不同，顯見敘述人的口吻意義重大。這也是世界文學史反復証明了的事實。……而構成「說話」的過程，在某種意義上講，就是敘事的修辭過程。⁶⁴

敘述者掌握如何處理故事素材的權力，這可以視為修辭技巧，而人物是敘事文本中重要一環，經由敘述者操控聚焦視角與直接干預對人物的塑造，令讀者得以進入故事氛圍，理解認同內容人物行事作為，最終完成審美過程，構成美感。

第三節 民間廖添丁敘事的文學功能

文學功能建立在文學活動的基礎上，而文學活動體現於兩個層面：一是作者創作文本；二為讀者閱讀闡釋過程。作者利用文字將其所感知的現實世界聯繫呈現，揭示構成外部世界的一切本質；而讀者則憑藉自身經驗，引入文本內，增進深化個人對自然、生活、道德、歷史認知的視界。文本擔任文學活動中介角色，並結合作者與讀者實踐文學功能。

不難發現，文學功能帶有心理活動意味，是作者與讀者心中與生俱來審美本質得以發揮之處，而透過文學特性予以外化和表現。在人民日常生活中，民間文

⁶² 同註 59，頁 151。

⁶³ 參見浦安迪著《中國敘事學》，北京：北京大學出版社，2001.04，頁 15。

⁶⁴ 同註 63，頁 19。

學作品是不可缺少的良師益友，有著教育和娛樂的社會功能和作用。它教化人民生活層面和道德意識之內容，且在傳媒未發達之時代，其亦為廣受人民最喜愛的娛樂工具。換言之，民間文學扮演了文學功能媒介，提供傳述者傳達意念的舞台，並滿足閱聽民眾心理要求。

歌仔冊是民間關於廖添丁敘事的豐富且有趣的材料。歌仔屬於一種說唱曲藝，藉由說唱者口述表演，將故事陳述於聽眾。曲藝以多種形式的說和唱作為主要表演手段，用以敘述故事、塑造人物、反映社會生活、表達思想感情。《中國大百科全書》則提到：「曲藝體現著中國各民族人民在不同歷史時期的思想崇尚、道德觀念，以及藝術欣賞方面的心理習慣、美學觀點等。」⁶⁵歌仔接觸社會廣大低層民眾，直接體現了民眾思想、社會生活、道德觀念等文學功能，這些是由說唱者與閱聽者之間交流行為所建構完成。藉由分析歌本文學功能，可以發覺作者與讀者面對文學作品生成的意識行為，正是歌本文學功能真正內涵。以下即從抒情娛樂、知識傳遞與社會教化三方面，分析論述其中蘊含的文學功能。

一、娛樂功能

歌是最早文學形式，本身即具有「嗟嘆之不足故永歌之」的抒情功能，臧汀生認為：「娛樂與抒情為歌謠之主要功能，娛樂是為正面，抒情則是負面。」⁶⁶娛樂抒情是人心理層面需求，無論是正面，抑或負面價值功能，歌謠撫慰了民眾心靈，使情感獲致紓解，任何一種情緒甚或是痛苦的情緒，只要能得到自由暢快的表現，最終都能產生快樂⁶⁷，所有文學之所以能引發閱讀，正因為內心擁有欣喜、快樂、痛苦、憂傷的情緒皆能從作品得以排遣昇華，解脫或緩和情感，最終達至令人愉悅的境地。

人們讀大眾文學作品，欣賞大眾文藝的各種綜合藝術，目的是很明確的，這種目的既不是為了尋求深刻的道理，也不是為了實現變化的超越，他們首先想到

⁶⁵ 參見中國大百科全書編輯部著《中國大百科全書·曲藝條》，台北市：錦繡出版社，1992.10，頁12。

⁶⁶ 同註57，頁80。

⁶⁷ 參見馬連芬著〈情感宣洩與通俗文學〉，《安徽大學學報》（哲學社會科學版），1995第2期，頁54。

的是追求精神娛樂，並通過這種娛樂得到休息⁶⁸。精神釋放是人與生俱來的本能，尤其是從事並完成勞動的過程中，定然積累不少壓力和情緒，如何宣洩？成爲面對生活重要課題，於此文學被用以宣洩情感，維持心靈精神的平衡。娛樂、消遣是文學的一個功能，生活在複雜、高節奏的世界裡的人們，在緊張勞動之後，希望完全脫離這個嘈雜的充滿壓力的世界，走進一個虛無縹緲的幻想世界裡，不需自己過於複雜的思考和強制性注意力的集中，完成欣賞的過程⁶⁹。

對廣大群眾而言，閱讀文學並非只是希望得到道德教化，心靈獲得撫慰，情感得以抒發，更是民眾接觸文學所期盼獲致的功能。尤其民間文學面對的群眾，教育水準普遍不高，他們所有的知識大都從民間文學而來，進而建構起對整體社會的認知。以歌本爲例，藉由內容敷唱，進行消遣娛樂和抒發感情，換言之，人們透過歌仔仙的「講古」，所產生的情愫、嚮往以及形象編造，不獨獨是一種美感的存在，更能讓人暫時遺忘了現時世界裡的無奈與壓迫，他像是個精神治療師，用簡單的口傳故事，醫治了人們空虛與受傷的心靈。⁷⁰

因此，當彈唱者傳唱廖添丁相關故事時，所有聽眾是隨著故事內容而牽動心中一切情緒。當他與張富共謀犯案，飛簷走壁，人們敬佩他身手矯健、武藝高強；而被推入水中，千鈞一髮之際，又不禁爲之捏把冷汗；其在日警嚴密搜捕下往往全身而退，聽眾怎能不鼓掌稱快，一吐長期受欺壓之氣憤；又搶劫富商、接濟貧苦，使身處困苦之聽眾滿足想望、燃起希望，亦是情感的抒解；最後壞人受到報應，窮困潦倒，疾病纏身，滿足民眾心中「惡有惡報」的觀念。可見，《義賊廖添丁歌》所敷講內容，滿足廣大聽眾內心需求，人們隨著主角事蹟或喜或樂、又怨又憎，所有在現實世界不能成真的部分，在歌本中都借主角而實踐，廖添丁成爲被壓迫階層的代言者，替人民完成心中想爲卻不敢爲的部分，提供群眾抒情娛樂的功能。

⁶⁸ 參見劉曄原著《大眾文藝學》，北京：北京廣播學院出版社，2002.01，頁 50。

⁶⁹ 參見項立剛著〈通俗文學作品讀者的心理動因探析〉，《齊齊哈爾師範學院學報》第 1 期，1994，頁 57。

⁷⁰ 參見林博雅著《台灣「歌仔」的勸善研究》，南華大學文學研究所碩士論文，2004.12.31，頁 25。

二、教育功能

說唱藝術蘊含著廣博的知識，堪稱知識的寶庫，在早期教育不甚普及的時代，歌本扮演民眾獲得知識重要媒介，人民得以從其中獲致基本認知，具備教育價值。江帆即認為：「民間口承敘事教育價值體現於直接與間接的兩個層面。直接的價值主要體現於各種知識的傳授。……這些知識主要包括歷史知識、文化知識、生活知識、生產知識、社會知識等等。」⁷¹可知民間文學具有教育民眾、傳遞知識的功能，是民眾重要知識來源管道。

在《義賊廖添丁歌》中可以窺見當時人民生活情況、歷史相關知識、以及地名沿革等，由於歌者到處走唱，聽眾眾多，其中所提到的相關知識，對於當地或非當地的聽眾，無疑有助於他們認識自身或其他地方人情及歷史，如：

海線火車未開通 野未開通海岸線 行到勝興買車單 加忌卜去不招伴
伊對小路盤過山 原早站名十六份 車錢大約二元銀 那對大路行恰近
小路透對戶蘆墩

海線鐵路通車於大正 11 年（1922 年）⁷²，廖添丁離家則為明治 35 年（1902 年）之事，當時海線鐵路並未開通，介紹當時鐵路交通情況，符合歷史資料。歌本尚提及廖添丁從勝興站出發，原本站名為十六份，車錢二元銀。經查三義鄉公所資料發現，勝興站位於縱貫線基隆起點一六四、六公里，建於明治 40 年 4 月（1907 年），原名「十六份信號場」，昭和五年（1930 年）四月一日改為驛站，開辦客貨業務⁷³，此處雖與歷史不相吻合，但是其介紹勝興原本地名名稱卻是無誤的，對廣大民眾而言，仍有史地教育功能。其他內容亦有地名沿革的說明：

帶著台中牛麻頭 日本來即改清水

⁷¹ 參見江帆著《民間口承敘事論》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2003.02，頁 25。

⁷² 資料來源參見臺灣鐵路管理局網站，網址：<http://www.railway.gov.tw>。

⁷³ 資料來源參見三義鄉公所網站，網址：<http://www.sanyi.gov.tw>。

牛麻頭即牛罵頭，麻罵二字音諧，原為拍瀑拉（Papora）平埔族牛罵頭社居住地，大正9年（1920年）因開鑿出清澈泉水而改名為清水⁷⁴。歌本中提及日本來即改清水，與實際相符，為聽眾解釋當地地名的由來。除地名沿革外，還有當地情況的介紹：

元名者是戶蘆墩 也有炒麵煮米粉 恰早五碗一角銀 日本台灣占去管
終戶蘆墩改豐原 看咱愛食省麼欸 多少雖在咱交關

內容先介紹豐原舊名葫蘆墩，日據時期（大正9年）改稱現名，同時描述豐原熱鬧的情形，有許多美食可供選擇，為其他聽眾介紹豐原的情況。這種有關地理人情的敘述，在歌本中，唱者利用廖添丁乘車北上的情節做一番描述：

三叉改三義路彎 四面專山崎甲權 這塊敢是苗栗管 停車宿著銅鑼灣
南勢近磅空箱迫 日本技師袂曉測 閣六車站到新竹 閣去停車是苗栗
坐點外鐘到苗栗 所過地方我無色 車站卜來廣恰小 北勢閣過到造橋
元早後龍改北勢 外線開通卅外年 後龍北勢幾落里 輕便通坐袂延遲
者專看海塊出產 着是崎頂甲香山 新竹大站多人等 竹北原早紅毛田
客人專著這方面 查某耕作正認真 湖口楊梅安平鎮 平鎮換名改埔心
.....

台北不知野賴遠 我知閣去到桃園 這塊婦女足感甲 做實不敢卜立腳
也有賣菜甲挑柴 只地小站山仔腳 慢車逐位都有宿 不比快車宿恰少
听人治會夏夏趙 第一好額林板橋 人塊叱台北到位 落車着閣爬樓梯
出口收單真多位 相爭契袂棟出開 通人緊趕卜出口 恰早袂設後車頭

此處借用廖添丁的眼光描述所見之事，將豐原至台北鐵路沿線站名與當地情況，生動鮮活呈現於聽眾眼前，如：後龍北勢兩地，唱者言及「者專看海塊出產」，指出當地以海為生；新竹竹北一帶，則指出居民多為客家人；至桃園，寫出婦女勤奮之情景；最後抵達台北，以車站描述台北繁華熱鬧之景象；以上有關地名沿

⁷⁴ 參見洪敏麟編著《台灣舊地名之沿革（第二冊下）》，臺灣省文獻會，1983.06，頁145-146。

革、風土人情等說唱內容，提供其他外地民眾認識這些市鎮的相關知識，使他們不需親身到訪，也能對這些地方產生初步瞭解，臧汀生即論述：「昔日台灣交通不若今日之便，遠地不論，即如同縣，往來亦少，遂有見多識廣者，以地名物產為歌，一者逞其見識，二者用以教人。」⁷⁵歌本實具有教育功能，為民眾增廣見聞。

三、社會教化功能

文學無法與社會劃清界線，本身具有相當程度社會功能，它展現於社會教化之上，荀子認為：「人之於文學，猶玉之於琢磨也。」⁷⁶文學之於人有塑造化育之功，將內心美善特質發掘凸顯。民間文學與社會群眾關係密切，自然具備相同功能，江帆論及：

民間口承敘事以生動的人物、形象化的情節，寓是非褒貶於其中，不但對社會群體的行為進行協調與規範，同時，對社會個體的人格塑造、社會規範的養成、社會發展的有序化也具有潛移默化的作用。⁷⁷

民間文學的社會功能表現於社會整體秩序的建立，建置符合大眾道德規範的核心概念，這是一種傳道教化功能，傳達出社會認可的價值觀念與行為模式，具有促進社會和諧進步作用。

歌仔是早期民間重要休閒娛樂媒介之一，透過歌仔仙生動說唱故事，引發聽眾閱聽興味，具有濃厚社會性。說唱藝術迅速反應社會生活，與社會關係密切。它的社會價值集中體現為謳歌真、善、美，揚棄假、惡、醜⁷⁸。歌仔關懷社會各階層人、事、物，極力頌揚美善，同時阻勸醜惡，這是經由歌仔冊中的故事情節加以完成的。歌仔冊的內容大多為講述歷史或傳統民間故事，這些傳統的故事正

⁷⁵ 同註 57，頁 75。

⁷⁶ 參見《荀子·大略》

⁷⁷ 同註 71，頁 26。

⁷⁸ 參見汪景壽著《說唱：鄉土藝術的奇葩》，台北市：淑馨出版社，1997.02，頁 16。

是傳統道德教育的最佳管道⁷⁹。同時在歌仔仙輕鬆詼諧、鮮活生動地敷唱中，對廣大聽眾進行潛移默化式道德教育過程，達到匡正社會秩序風氣的目的。

歌者講唱《義賊廖添丁歌》，除了對廖添丁事蹟加以傳頌，亦藉由張富於搶劫板橋茶商江協源之後，因欲獨吞所得贓款，下手謀害廖添丁的情節，於後半部鋪演惡人受懲的故事內容，進行端正風氣、維護秩序、勸善絕惡的社會教化功能，導正聽眾內心道德觀念。故事如下：

張富報應宰樣報 這鑿卜廣測袂落 箱捷奉看袂清楚 秤秤彩彩人听無
錢頭共人捲這棟 事業做那下成功 閣再落去就卜廣 順勢來編即有通
論起古書扣歸鑿 甲阮歌句袂相共 彼時添丁塊活動 也不知影伊的空
列位恁即皆听看 張富甕肚大心肝 敢用化雄的手段 終錢共捲去後山
捲廖添丁這棟錢 盤山過嶺去花蓮 有錢開拔用袂善 富戶也無伊今天
到位查某夏命開 生理是塊做招牌 出入對人正格屎 查某對伊真奉待
對待朋友是格愧 廣話又閣愛鷄歸 菜店奉灌碗桶水 煞乎查某大落衰
捲人這棟兮錢項 去作磁仔粗紙行 搶人兮錢廣靴凍 袂曉通看好呆人
好呆人色袂曉看 無想久居帶後山 即兮乎人皆却侃 花蓮錢了足大灘
伊想一員單二員 卜騙別人不奉騙 下曉解名閣換姓 無人知伊搶人錢
到處想塊人查某 又敢野閩卜食醋 乎人打甲塊叫苦 閣乎人罰二仟元
無想人面野青份 醋桶也敢食歸斤 對待朋友錢閣倫 即着加了二千銀
想甲乎人塊恐嚇 親像著塊賊劫賊 恰慘身軀有錢虱 想真了錢無布目
做磁仔店驚地動 正實遇着這號空 自想大碗小碗捧 無宜了甲斷一項
紙行也煞火燒厝 歸宮燒去正工夫 厝內物件搬袂付 存我衫褲此身軀
想著卜哭無汨滓 初接着錢夏命開 無疑到者即失敗 卜返台北驚人知
物件乙概燒了了 乎人打去帶衰邵 穿甲只身正見少 三四嚙未食真飶
紙店極驚火燒厝 清去內面足工夫 經過都也無外人 梅毒發甲歸身軀
梅毒身軀巢發生 橫玄便毒起雙平 簡下這欸來報應 敢是僥負廖添丁
街路奉看人兮笑 無甲一錢通食藥 恨咱恰早做不着 諒苦來拘土治廟
有錢咱兮廣大話 朋友不甲人交倍 無疑今日即狼狽 錢無來去偷拿鷄

⁷⁹ 參見蘇姿華著《台灣說唱黃塗版歌仔冊研究》，逢甲大學中文研究所碩士論文，2004.06，頁 263。

俗話錢識人不識 閣被火燒即食力 那想恰早面憂葛 變出原形閣做賊
不是做呆天無報 不去偷鷄錢又無 是我過去做不好 勸人奸雄不通學
無甲一領通替換 褲底膿血朗堅肝 變甲無人通敢看 想卜自尽吊深山
無錢症頭逐項到 頭毛袂輸刁工流 暢著先代痛尾後 張富到者絕路頭

上段關於張富受到報應的故事情節佔了《義賊廖添丁歌》不少篇幅，可分為兩部分。前半部先由歌者敷唱張富所遭遇的種種報應，由於他性喜漁色，而被騙了不少錢財，又覬覦他人女子，遭人毆打，而且還需賠錢；經營紙店、磁器等生意，又分別遇上火災與地震，導致血本無歸；然報應並未因此結束，因其經常出入煙花之地，最終染上梅毒，而錢財早已花費耗盡，無力求醫，貧病一身。後半部則以張富為主角來進行勸善教化，透過悔恨自己當初的行為，提醒人們，諸惡莫作，「奸雄不通學」。

綜觀歌本內容，廖添丁與張富所從事正是盜賊行為，而兩人後來遭遇竟有天壤之別，關鍵在於廖添丁搶劫富人，接濟貧苦；張富則是搶劫富人，供一己花用；行為皆始於惡，然前者終於善，而後者墮入惡，不同目的，最後境遇亦不同。因此歌仔仙設計懲惡情節，令惡人得到懲戒，對廣大民眾而言，有著循循善誘或警惕規勸作用，呈現出歌本具有勸善教化功能。

歌本透過豐富「俠」形象與作為，將廖添丁予以俠義化，並透過二元對立模式，使其成為於當世行義之俠客，滿足民眾內心期盼，提供娛樂功能，又因廖添丁行為多有違法之處，故藉由廖添丁濟貧與張富受懲惡之情節，一方面教化民眾，另一方面將廖添丁行為合理化，呈現廖添丁俠盜、義賊之形象。