小說的方言使用

兼談楊青矗「工廠人」、王禎和「嫁妝一牛車」、黃春明「莎喲娜啦・再見」用語之比較

黃武忠

一

語言是一種表情達意的工具，人與人間藉着語言文字來傳達思想和情感。而一個文學家必須熟悉日常生活中的用語，才能表達自己的經驗、情感、情緒和思想；才能生動活潑的描繪人物的個性，使其躍然紙上，也能自如的運用語言文字使整個人生像一幅凸出的圖畫。尤其是一個作家，其文字的鍛鍊和使用語言的特殊方式，常能樹立作品的獨特風格。葉維廉先生說：「做一個作家，第一要件便是語言運用的凝鍊與自如，自如之外，如果還能顧及到適切和直切，譬如，因情境的遷異和換位而變動，語句行文的起伏、轉折、擊、止、緩、急隨着事件和經驗的起伏和轉折而變化，如此，便是風格建立的起點。」[註①]風格的建立，又是每個作家所追求的目標，因此，一個作家對於語言的採集、過濾與創新，以及運用自如的字句鍛鍊，該是一項鍥而不舍的工作。

文字運用的確是每位作家必須精心研習的技巧。

現列舉三家之說以供參考：

㈠胡菊人先生說：「用『報告式文字』，還是用『呈現式文字』，常是小說寫得好與不好的關鍵。報告式文字，是間接表現法，呈現式文字，是直接表現法。」註②他的意思是主張用呈現式文字來表達，較易生動有力。認爲用報告式的文字來敍述，文字是沒有力的，不親切的，寫任何體的小說都應該避免。強調要用直接呈現法，使人物自己的活動和對話自現出來。

㈡葉維廉先生說：「我先後拈出了小說表現上的幾個問題：①剔除解說式的敍述性文字；②凝縮（包括捕捉最明澈的片面）；③要求讀者做個主動的參與者而非被動的接受（或受教）者。」註③第三點所謂讓讀者做個主動的參與者而非被動的接受者，也就是作者使用主動呈現的描寫方式，把事態客觀的呈現出來，而讓讀者自己去參與和領悟其個中奧妙。

㈢沈謙先生說：「文學作品通常有三種敍述語態：①評論式語態：常用褒貶性的語詞，帶着評價優劣的意味。②描寫式語態：常用形容詞與譬喻，着重在人物與情景的形態與狀況之描繪。③表達式語態：即是『主動呈現』，多爲人物對話與有關動作的敍述。這種語態棄絕了好壞的批評判斷，也不加形容字眼，主要在呈現（Showing），而不告知（Telling）。照現代小說的技巧來講，就是作者並不直接說明人物個性與主題意義，而是要讀者參與，自己設想。依中國傳統的說法，是因其所言，會其所未言，作者運用側筆，暗示其意義，讓讀者由妙悟而自己領略。」註④

以上三者，對於文字運用的技巧雖各有看法，但是却一致提到「主動呈現」的重要。可見一個優秀的作家，他對於作品的處理，文字的運用，是需要採用「呈現式文字」來敍述的，否則很難產生優秀的作品。

那麼「呈現式文字」敍述，是要使人物自己的活動和對話自現出來。因此作者在人物對話的運用上，必須特別注意，要使人物的對話與其身份相配合，否則文學的眞實性必會喪失得蕩然無存？而作品的眞實性消失，其內容便也假得無法令人接受。王夢鷗先生說：「文藝是眞善美之總和的具體表現，倘使寫作的態度是不眞實的，寫作的對象也是不眞實的，則其作

品內容如何能說服現代人，而使之感動？」註⑤因此，一篇偉大的作品同樣要重視它的眞實性。在此一前提之下，人物的對話必須配合他的身份，所以人物出場時所使用的語言，是否該有方言存在？筆者認爲爲了要使文學作品求其「眞」，方言的使用是必要的。

「在文藝寫作中，爲什麼要使用方言？因爲文藝的要求是眞、善、美。使用方言，可有更爲眞切之感，當小說或劇本中一個廣東籍的人物出場，說幾句廣東方言，則此廣東籍的人物自覺生動地躍然紙上。如果不用方言而用普通話，此人物如果是知識份子，那還可以，如果是不識字不曾離過鄉的人，就不免差一點。」註⑥例如：一個鄉下不識字的老農，他上臺北城裏找他的兒子，他開口就是標準國語，流利的北平話，這未免太不眞實了。若讓他說句臺灣話或者半生不熟的臺灣國語，其眞實性必然增强。所以一個作家在描寫地方性鄉土人物之時，不妨使該人物在對話時偶爾使用方言。劉半農先生說：「我們應當知道各人的口白，必須用他自己所用的語言來直寫下來，方能傳達得眞確，若要用別種語言來翻譯一道，無論如何總免不了有相當的犧牲。所以文言不如白話，就因爲文言乃是一種翻譯品，他將白話中所有的地域神味完全消失了（文言可算得是全無地域神味的文學）；同樣，若用乙種方言去翻譯甲種方言，則地域神味完全錯亂，語言的功能至少也損失了十分之三四了。」註⑦劉半農先生也主張使用方言，才能使人物的對話神韻表現出來。可見文學作品中使用方言，不但是可以的事，而且是很要緊的事。

二

追本溯源，反觀中國古典文學，其作品中常見方言夾雜其間。因此方言的被使用，在中國是相當早的。從詩經，一直到金元戲曲、明清小說等，皆可發現使用方言的例證。如：

㈠詩經

小雅采綠：「五日爲期，六日不詹。」傳：「詹，至也。」按方言：「楚語謂至爲詹。」

周南樛木：「樂只君子，福履將之。」傳：「將，大也。」按方言：「將，大也，齊楚之郊，或曰京，或曰將。」

小雅巷阿：「純嘏爾常矣。」傳：「嘏，大

也。」按方言：「嘏，大也，宋衞陳魯之間謂之嘏，秦晉之間凡物壯大謂之嘏。」

大雅雲漢：「胡不相畏，先祖于摧。」傳：「摧，至也。」按方言：「摧，至也。摧，方言。」註⑧

㈡金元時代的北曲

我煞——我呵。

漢宮秋：「我煞大臣行。」按：我呵大臣行，卽我那大臣們。

村沙——粗俗。

青衫淚：「覷不的村沙樣勢。」

兩世姻緣：「乾村沙怎做的玉天仙。」

迤逗——耽閣，打斷。

漢宮秋：「忍教第一夜夢迤逗。」

金錢記：「迤逗的遲和疾，命掩黃丘。」

哼嘶——音奢遮。利害。

董西廂：「料得我兒今夜裏，那一和煩惱哼嘶。」

西廂記：「愁得來陡峻，瘦得來哼嘶。」

以上所謂的「我煞」、「村沙」、「迤逗」、「哼嘶」皆爲當時的方言。註⑨

㈢明代的南劇

手面——手段、本領

南柯記二十七：「奴家是王大姐，平日有些手面，領了東門女小旗。」

南柯記二十七：「王大姐，這等手面，怎麼防賊。」

鬼胡由——像鬼一樣飄忽不定，難以捉摸。

紫釵記三十九：「從今後悶增多，長則是鬼胡由摸不上心頭可。」

還魂記三十二：「俺三光不滅，鬼胡由還動迭，一靈未歇，潑殘生堪轉折。」

尋翠——相好的（指熟狎的妓女）

玉環記六：「我特爲先生來尋，無一個可意的尋翠奉承。」

喬貨——罵人話，卽壞蛋、假正經的意思。

焚香記五：「若有財，有何不可，只怕那喬貨又要千推萬阻，粧模做樣起來。」

一丟丟——卽今所謂「一的的」、「一丁點兒」。

東郭記二十：「一搦搦腰係着一絲絲裙兒旋，一丟丟脚用着一星星綾兒纏。」註⑩

上述所舉的「手面」、「鬼胡由」、「尊翠」、「番貨」、「一丟丟」等詞句，皆明代南劇中所用之方言，若未經註解，今人已無法看懂。

前面所提到的方言例證，只不過一小部份而已。西漢末年楊雄著方言一書，共蒐集各地方言有九千字之多。註⑪由此書可查出在中國文學中，不只詩歌裏有方言存在，經、史、子、集中，亦有方言存在。但使用方言最多的該是戲曲和小說。

明清小說中使用方言的情形，已不用多加贅述，前人早有研究。胡適先生說：「若從文學廣義着想，我們更不能不倚靠方言了。文學要能表現個性的差異；乞婆娼女人人都說司馬遷、班固的古文固是可笑，而張三李四人人都說紅樓夢、儒林外史的白話也是很可笑的。古人早已見到這一層，所以魯智深與李逵都打着不少的土話，金瓶梅裏的重要人物更以土話見長。平話小說如三俠五義、小五義都有意夾用土語。南方文學中自晚明以來崑曲與小說中常常用蘇州土話，其中很有絕精彩的描寫。」註⑫從這段話裏，我們可以知道金瓶梅、三俠五義、小五義等書，皆用了方言土語。蔣祖怡先生在「小說纂要」一書中也說：小說不特表現了他的時代，也表現它底地域。如水滸傳中多用元代的口語，所寫的地域在山東河南一帶，也在雷橫枷打白秀英一節中爲我們後人記述了當時院本演出的情形。兒女英雄傳全寫北方人的生活習慣及口語，海上花列傳全用吳語寫蘇州的一切風尚。註⑬從以上所述，我們可知明清小說亦有方言的使用。因此我們更能確信中國文學中早有方言存在，那麼方言的使用也就有其淵源。則現代人使用方言便可明正言順了。

三

近幾年來，臺灣文壇不斷地出現一些夾雜閩南語的方言作品，表現了地方色彩。因爲這些臺籍的作家們在他們的小說經驗裏；部份是臺灣土生土長的人物生活描述，爲了使人物刻劃逼眞，增加作品的眞實性，「臺語」在這批鄉土人物中被用來當對話時的語言是必然的。我讀過楊青矗、王禎和、黃春明諸位先生之作品，發現三者雖同樣在小說中使用方言，但是表

現的方式却有差別。現以「工廠人」、「嫁妝一牛車」、「莎喲娜啦•再見」三書的方言爲例，試圖將三者作一比較：

㈠楊青矗「工廠人」

本書裏可以找出下列方言。有：飽餓、挑弓、慈牛、蟾蜍皮老廢仔、老不羞、老天疼憨人、骨頭柴硬、一壠一犁、錙銖、大門圈、哈燒茶、摻進、蠟閃閃、胖皮胖皮、儉積、電土燈、機關一定藏在倉庫、扶脬、按呢啊！落取、凍霜（吝嗇）、脬屌、攏緊怕捏死、俏人病院、帥人沒帥命、曝日淋雨……等。

以上的方言字句，有些一看就懂，有些就是連會臺語的臺灣人也看不懂。那麼以臺語寫成的方言文字，而懂臺語的臺灣人却看不懂，必需藉字典，而且這些字並非一般字典可以查到，甚至辭海都沒法查出。因此這些方言字句形成了瞭解作品的最大障礙。例如：

錙銖（ㄗ ㄓㄨ）：錙，側持切，說文：本作錙，六銖也。荀子富國篇註：「八兩曰錙」。銖，市朱切。說文：「權十絫之重也，一曰十絫爲銖，又八銖爲錙，二十四銖爲兩。」皆數之少者，喻細微也。

「哈」燒茶：哈，五合切。玉篇：「以口歠飲」，淮南子氾論訓：「嘗一哈水而甘苦知矣。」哈，可作喝解。

「摻」進（ㄕㄢ）：說文：「摻，斂也。斂，收也。」楊雄方言：「摻，細也，凡細貌謂之笙，斂物而細謂之摻或摻。」詩魏風：「摻摻女手，可以縫裳。」摻摻猶纖纖也。此字楊青矗是用錯了，不管在音或義上皆爲誤。以全文之意來看，「摻進」是參雜加入之意。因此非「摻進」而是「糝進」才對。說文：「糝，古文湛以參。糝，以米和羹也。」可作參雜解。

脬屌（ㄆㄧㄠ ㄉㄧㄠ）：脬，字彙：「良愼切，音吝，閩人謂陰也。」正字通：「按方俗語，有音無字，陰不必別名脬。」

脬，匹交切。說文：「脬，膀光也。」徐曰：「按白虎通，膀光肺之府。」廣韻：「腹中水府。」博雅：「膀光謂之脬。」

脬屌（ㄆㄧㄠ ㄉㄧㄠ）：字彙：「丁了切，貂上聲，男子陰。」正字通：「此爲方言俗語

，史傳皆作勢。」可解作男子生殖器也。

「狪」人病院（丁一幺）：廣韻：相邀切。集韻：思邀切，音宵。玉篇：「狪，狂病。」廣韻：「狂也，出文字集略。」狪人卽瘋仔。

從康熙字典、說文解字中查出前面各字之本意。可以知道楊青矗所使用的方言，是爲了求其意義相合而追用古字，相信他必有很多各地方言的字典。

㈡王禎和「嫁粧一牛車」

這本小說集中，王禎和先生處理方言的方法，是用一種濃縮的手法。把臺灣人日常的話語濃縮之後，並保有方言的語法寫出來，這種方言語法與國語的文法有些差異，因此讀起他的作品，總覺得有點澀。例如：

……我着實太沒心服嘍！我的心可也太軟啦！老想他會變好，「一樣米飼百樣人」，誰曉得他會不會變好？連他阿兄都不願睬他，我還理他去？「羅漢脚一個」，「沒得飯吃去討呀」！

這段話中，王禎和用的方言，有諺語、有直譯的、有濃縮語句的，但讀起來很臺灣味。「一樣米飼百樣人」是民間流行的諺語，一般人皆能看懂。「羅漢脚一個」是地方性俗語，是指光棍、單身漢之意，沒經過解說並不易懂。「沒得飯吃去討呀！」是經過濃縮的語言，而且尙保有臺灣話的語法，所以唸起來有點聱口。若把它改成國語的文法寫出——「沒飯吃就得去乞討呀！」，就會順口一些。但王禎和如此寫是有其用意的，他是爲了使他筆下的人物能表現得更爲眞實生動。這種以臺灣語法寫成的句子，在「嫁妝一牛車」書中，相當的多，由於篇幅不多，筆者就不再多舉。

㈢黃春明「莎喲娜啦・再見」

要在黃春明小說中，尋找出方言，若不細心去研讀，實在很難發現，因爲他已經在有意無意間把方言化入作品之中，何況他所選擇的方言，又是一般人普遍皆懂的方言字句。例如：「破笠子」、「老樓簑」、「西北雨」、「草螟猴」（蚱蜢）、「憨孫哩」！、「風颱季」（颱風季）、「莫緊啦啦，免驚啦！」、「來，阿公搖，阿公惜，後壁溝仔三頂轎，一頂舖草蓆，一頂金交椅。」、「官廳」、「一枝草一點露」、「不死鬼」、「牽猪哥賺暢」……等。

這些方言在黃春明的小說中，不但不是障礙，却

反而增加了他作品語言的鮮活性。

因此，從以上的舉例中，可以歸納出一個結論：①黃春明善用淺顯易懂的方言，夾雜使用在小說的文字之中，不但表現了地方色彩，也增加了語言的鮮活。②王禎和喜用濃縮性的方言口語，而以方言的語法來處理，形諸於文字。因此讀慣了國語文法的讀者，便會覺得他的小說讀起來詰曲聱牙，可是一般懂臺語的讀者，尚能領會其中韻味。所以他的方言，還不算難懂。③楊青矗的方言，可算是最難懂的了，因爲他是在追用方言的古本字。這種追用方言古本字的精神固然可佩，然而小說寫作並不是語言學研究，實不應把那種艱深難懂的古字用在小說之中。因爲這些古字是已經死了的文字，而不是經常使用的活的文字，所以一般人不易瞭解，就是懂臺語的人也不易看懂。因此，方言在他的作品中形成了障礙，這種方言使用反而影響作品的可讀性。

所以，我很贊成黃春明所使用的方法，却不敢贊同楊青矗所用的方言處理方式。至於王禎和的方法，可與黃春明的方法交互使用，但也不要全篇一律用臺語語法來寫小說。

四

方言固然是某一地區的言語，不很能或完全不能通行於其他地方。但是我們並不能因此而放棄方言不用，因爲方言實在有它存在的價值。我們想想這幾年來崛起文壇的臺灣作家，他們的經驗一直是在臺灣感受的，他們所接觸的人物大部份還是用臺灣話交談，因此在他們寫到這些人物時，臺語總會在對話裏出現。雖然臺灣地區已推行了國語運動，而且成效良好，可是五十歲左右的鄉下人，不會講國語的人還是很多。因此儘管我們有統一的國語，筆者還是認爲作家寫到鄉土人物時，他可以使用適合該人物本鄉本土的方言。

其實國語也是一種方言，它是一種多數人所用的北平官話，只不過它被用來作爲通行的國語罷了。胡適先生在吳歌甲集序中說：「老實說罷，國語不過是最優勝的一種方言；今日的國語文學在多少年前都不過是方言文學。正因爲當時的人肯用方言作文學，敢用方言作文學，所以一千多年之中積下了不少的活文學，其中那最有普遍性的部份遂逐漸被公認爲國語文

學的基礎。我們自然不應該僅僅抱着一點歷史上遺傳下來的就自己滿足了。國語的文學從方言的文學裏出來，仍須要向方言的文學裏去尋他的新材料、新血液、新生命。」胡適先生主張，雖然有了通行的國語，而國語尚須要從方言裏去尋找新的材料，注入新的生命與活力。

因此，方言文學不但可以肯定他的存在價值，而且是要努力不斷地去發展的。那麼怎樣來使用方言呢？筆者以爲應注意三點：

㈠**不宜過分艱澀**：過分艱澀的方言文字，不但影響作品的可讀性，也可能破壞語言的美感。李喬曾說：「其實站在小說作者的立場，作者該有自由運用語言的權利，但這個權利似乎要守一些原則：1、自己要看得懂。2、不妨晦澀，但要有目的，不可爲晦澀而晦澀。3、可以出現無法納入文法標準的語言（例如瘋子的獨白，故意造成混亂等），但一般的敍述，應該是文法能够剖析的。不管如何，文學的要素，不能刪去語言文字的美的表現吧？」註⑭這是李喬對語言使用的一些看法。其實方言使用也是如此，雖然作者有充分使用方言的自由，但還是要顧慮到語言的美的表現，以及不能過分艱深晦澀。

㈡**不宜通篇濫用**：方言使用的困難，是因爲它是區域性的語言，不爲大部份人所瞭解。假如全篇作品都是以方言寫成，則作品必然會受到時間和空間的限制。甲地方言寫成的作品，只有甲地人看懂，乙地便無法瞭解。如此必會影響作品傳播和延續的生命，所以這種必須受時間或空間限制的文學作品創作，並不是文學發展的正途。因此方言的使用是選擇性的，除了選擇大家普遍能懂的方言之外，也要選擇適當的時機出現在作品之中。只要挑選具有代表性的方言字句，作妥當的安排，使方言自然出現在作品裏，則地方色彩自然顯露出來，自然不必全篇作品皆以方言寫作。

㈢**不宜擅製怪字**：有許多方言，都是只有口授相傳之音，而無寫定之字。對這些有音無字的方言，我們寧願保其音，而不擅自製造一個怪字來代替。因爲文字是一個無聲的語言，它不是一部錄音機，所以雖製造一個字出來，却很難保存其原音。而方言最大的差別是在它的口音不同，同一個字，有各地不同的讀法。就以國語、臺語、客語來說，就有很大的差別。

例如：

國語	台語	客語
我〔uo ˇ〕	〔gua ˇ〕	〔ngai ˇ〕
吃飯〔ts'ɿ fan ˋ〕	〔tɑiat pŋ̍-ɪ〕	〔ɑit fan ˋ〕
錢〔tɕ'ian ˊ〕	〔tɑ'ian ˊ〕	〔tɑ'ien ˊ〕

因此，我們知道雖同一個字，依各地方言却有各種不同的讀音。所以方言讀音的保留，比造出一個與意義相合的字，還要能表現方言的地方色彩。

總而言之，方言的使用，要在不過於艱澀、不全篇濫用、不自製怪字的原則下，去選擇運用。以最淺顯並爲大多數人皆懂的方言，化入作品之中，如此方言變成不是作品中的障礙，而是文學語言中的新生命、新血液，因爲它能增加文學的「眞」，並且强化語言的鮮活性。

註譯：

①參見「中國現代小說的風貌」再版序，葉維廉著，四季出版公司印行。頁一。

②參見「小說技巧」，胡菊人著，遠景出版社。頁十五。

③參見「中國現代小說的風貌」，葉維廉著，四季出版公司印行。頁一四三。

④參見「中國文學中的呈現語態」一文，沈謙著。（演講稿）

⑤參見「文藝美學」，王夢鷗著，遠行出版社，頁七九。

⑥參見「方言與文藝寫作」一文，甚誰作，幼獅文藝第十卷第六期。

⑦參見「海上花列傳序」，劉復作，天一出版社，頁二六～二七。

⑧參見「訓詁學大綱」，胡楚生著，蘭台書局印行，頁九四。

⑨參見「金元戲曲方言考」，徐嘉瑞著，商務印書館。

⑩參見「南劇六十種曲情節俗典諺語方言研究」，黃麗貞著，商務印書館。

⑪參見「方言」，漢、楊雄撰，晉郭璞注，四庫全書珍本別輯，商務印書館印行。

⑫參見「海上花列傳序」，胡適作，天一出版社印行，頁二五。

⑬參見「小說纂要」，蔣祖怡編著，正中書局印行，頁廿一～廿二。

⑭參見「介評賽跑」一文，壺闌提作，書評書目六十四年七月號，第廿七期，頁九〇。