

國立臺灣大學文學院臺灣文學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Taiwan Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

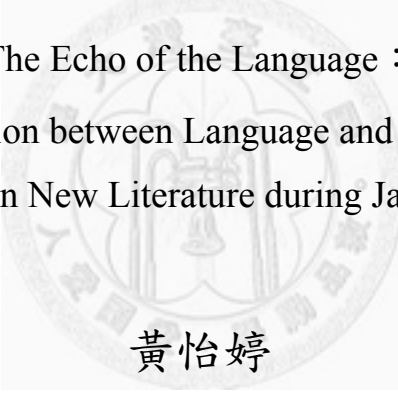
Master Thesis

語言的回聲：

語文改革運動與日治時期新文學白話文小說之關係研究

The Echo of the Language :

The Study on the Relation between Language and Literature Reforms and
the Vernacular Novels in New Literature during Japanese Colonial Period



黃怡婷

Yi-Ting Huang

指導教授：張文薰 博士

Advisor : Wen-Hsun Chang, Ph.D.

中華民國 100 年 7 月

July, 2011

謝辭

到了寫謝辭的這一步，才惦記起總在暑熱時節邁向下一階段的感覺，再出發之前，回顧一路上所受的眷顧，涓滴在心。

這本論文的完成首先要感謝張文薰老師四年來的指導，引領我進入日治時期文學研究領域，不僅提示我嚴謹的研究態度，亦給予我自由的發展空間。另外非常感謝口試委員楊秀芳老師與朱惠足老師分別對於語言學、日治時期文學研究方面提點改進意見，使我能針對不足之處補強，呈現更完整的討論面向。也要感謝高照明老師、楊秀芳老師、何大安老師於「語言學概論」、「臺灣語言概論」、「臺灣語言問題」課堂上的啟發，促使我將語言學的研究方法應用在文學研究中。研究所時期的課程豐富了我觀看事物的方式，很慶幸能在臺大臺文所度過一段。

此外，要向許多貼心夥伴們致上感謝，謝謝師姐馨霈總是為我點著一盞燈；謝謝佩樺、昱甯能適時分憂解勞；謝謝丞家和珮瑄多年來不離不棄的午餐聚會，沒有妳們，我的意志恐怕很快就會動搖。最後，謝謝爸媽無條件的支持、絕對的信任，四年前追尋心所屬的方向的我，說不定懷著一點逃避的心態，而今已經準備好可以面對了。

中文摘要

本論文以日治時期新文學白話文小說為研究範圍，探討語言之於創作的影響，依序關照的三層次為：大環境中被期許的創作語言、作家作品中實際表現出的創作語言、以及足以撐持起小說的敘事語言。

第二章先行梳理「言文一致」在日本、中國兩地的發展過程，歸納出「言文一致」與時代的交互關係；而後將焦點轉向以日本、中國為師表的臺灣文學界，以時論點出當時做為理想的文體是「中國白話文」，並借中國近代白話書寫之經驗，闡明新文學在萌芽時期即可能存有「口頭語」與「書面語」之糾葛；再則實際分析一九二〇年代新文學作家的的小說語句，由單一作家不同作品的比較，拓展至作家之間的全面比較，發現特定語句句法之表現異同；最後，接續討論語句句法產生歧異的可能原因，並列述作家群的發展動向，解讀語言對創作歷程的影響。就「言文一致」的觀點而言，新文學作家使用不熟悉的中國白話文來創作實有隔閡，創作者意識到自身的創作並非「我手寫我口」；評論者亦認知到不倫不類的白話文之可能成因，遂出現以臺灣話文為書寫系統的呼聲。

第三章由鄉土文學和臺灣話文論戰切入，帶出一九三〇年代新文學發展之背景，「臺灣話文」在此時被提出做為理想的書寫語言，本論文舉出「滿洲國」鄉土文藝論爭做為對照，凸顯臺灣做為日本殖民地，於論戰中發展出的獨特議題；接續觀察賴和、楊守愚的小說語句從一九二〇到三〇年代間發生的變化；另外針對參與鄉土／話文論戰的作家——郭秋生和朱點人的小說語句進行分析，並對照其各自的主張，檢視理論與實踐的貼合或落差。實際討論此時期的作家作品後，發現愈是彰顯臺灣話文使用的小說，所形成的敘事語言相對愈不流暢，常引起時論批評。「言文一致」在臺灣的發展不但欠缺中央力量的推動，還存在有被先行實踐的中國白話文之阻力，欲將臺灣話文落實於新文學創作中於是難上加難。

分別討論了一九二〇、三〇年代的新文學小說的發展背景與實際創作的句法呈現之後，第四章則以綜觀的角度，探究外在環境與作家內在思辨對創作語言的

影響。第一節藉由新文學對「言文一致」的受容連結起一九二〇到三〇年代語文改革運動與新文學小說的關係；第二節整合作家本身認知到的創作困境以及小說語句句法之表現，推論出新文學小說敘事語言的形成方式。過去所見和日治時期書寫語言相關的研究，多半導向兩個面向的結論，一是表述作品中的語言混雜反映出時代面目，並肯定作家多元的書寫風貌；一是以語言傾向詮釋作家的認同，彰顯其抵殖民精神。在這樣的討論之下，語言永遠是被動受選擇的。本文藉由實際分析小說文本的語句，比對創作意識的表現，並考慮小說文類的特性，發現作家們因為語言環境的殊異，所呈現出的語言樣貌不盡然都是自己能主導的，作家確實能主動選擇書寫語言，然而語言終究反身影響了思考、影響了書寫成果。

關鍵詞：日治時期新文學；語文改革運動；言文一致；臺灣話文；小說敘事語言。



Abstract

With the scope of the vernacular novels in New Literature during Japanese colonial period, this thesis explores the influence of language on literary creation. Three levels according to writing sequence are the expected literary creating language in Japanese colonial period, the literary creating language in practice, and the narrative language that can sustain a novel.

In Chapter Two, the first section elucidates the development of “the accordance between vernacular and written language” in Japan and Chinese, inducing the relationship between “the accordance between vernacular and written language” and the period in history. The second section focuses on the Taiwan literary circles that followed the steps of Japan and Chinese, pointing out that according to the journal editorials, the ideal literary style was “Chinese vernacular”. Later, with the experience of the written form in Modern China, this section elucidates that there might have been a struggle between the vernacular language and the written language at the beginning of Taiwan New Literature. The third section analyzes the sentences in Taiwan New Literature writer’s novels. With the comparison between different works of a single writer and the comprehensive comparison between different writers, the third section discusses the difference and similarity of certain syntax. The latter part of this chapter discusses the possible reasons that result in the difference of the syntax in sentences, the development of writers, and the possible influence of the language on literary creation.

Chapter Three begins with Taiwan Regional Literature and Vernacular Literature Debate, followed with the development of New Literature in the 1930s. During this period, “Taiwan vernacular” was seen as the ideal language of writing. In the first section, the Regional Literature Debate of “Manchukuo” (滿洲國) was presented as a contrast, which emphasizes the special issues that Taiwan, being a colony of Japan, raised in its debate. Through the analysis of the language of Lai, Ho (賴和), and Yang, Shou-Yu (楊守愚), the second section observes the development of their narratives in novels from 1920s to 1930s. The third section analyzes the language of Kuo

Chiu-Sheng(郭秋生) and Chu, Tien-Jen(朱點人) with their positions in the Regional Literature and Vernacular Literature Debate, inspecting the similarity and difference between their theory and practice.

After the discussion of the vernacular novels development and the syntax of literary creation in the 1920s and the 1930s in Chapter Two and Chapter Three, Chapter Four, in a comprehensive way, explores the influence of the social expectation and the writers' inner reflection on writing language. The first section deals with the linkage between the language and literature reforms in the 1920s and 1930s and the vernacular novels through New Literature circles' reception of "the accordance between the vernacular and the written language". In the second section associates the writers' awareness of the predicament in writing and the presentation in novel syntax, inferring the way the narrative language in vernacular novels is formed.

Most of the present researches on the written language in Japanese colonial period lead to two kinds of conclusions: first, to assert that the intermingling of different languages reflects the generation and to affirm the multifarious writing styles of writers in this period; second, to interpret the language preference as the identity of writers, which manifests their resistance to colonization. Under these viewpoints, language is always the passive, which waits to be chosen. Through analyzing the sentences in novels, comparing the awareness of literary creation, and considering the features of novel as a genre, I assert that writers cannot fully control their language. While they can actively choose the writing language, the language nevertheless influences thinking and writing inversely.

Keywords: New Literature during Japanese colonial period; language and literature reforms; the accordance between the vernacular and the written language; Taiwan vernacular; the narrative in novels.

目 錄

謝辭	i
中文摘要	ii
Abstract	iv
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與問題意識	1
一、 研究動機	1
二、 問題意識	3
第二節 研究範圍與研究方法	6
一、 研究範圍	6
二、 研究方法	6
1. 史料解讀	13
2. 小說文本句法分析	14
第三節 前行研究回顧	15
一、 日治時期書寫語言研究	15
二、 日治時期文學論爭背景研究	18
第四節 章節安排	20
第二章 一九二〇年代新文學小說中的敘事語言	23
第一節 「言文一致」的時代意義	23
一、 「言文一致」在日本	23
二、 「言文一致」在中國	25
三、 「言文一致」的時代意義	29

第二節	新文學觀念的興起	33
第三節	新文學文體的實踐	39
一、	「把字句」的偏誤	39
二、	「著」字的兩用	44
三、	新字用例檢討	49
第四節	一九二〇年代新文學作家的進路	53
一、	從對話滲入的臺灣話文	53
二、	創作新文學的不確實感	58
三、	一九二〇年代新文學作家的文學進路	60
四、	小結	64
第三章	一九三〇年代新文學小說中的敘事語言	65
第一節	臺灣鄉土／話文論戰的獨特議題：以滿洲國為對照	65
第二節	跨越論爭的創作者：賴和、楊守愚	75
一、	懶先生與比特先生	75
二、	賴和小說敘事語言的「變相」	78
三、	楊守愚小說敘事語言的「共相」	82
第三節	參與論爭的創作者：郭秋生、朱點人	86
一、	郭秋生的理論與實踐	86
二、	朱點人的理論與實踐	92
三、	小結	95
第四章	新文學小說敘事語言的形成	97

第一節	外在環境對創作語言的影響	97
一、	新文學對「言文一致」的受容	97
二、	新文學界的檢討之聲	101
第二節	內在思辨對創作語言的影響	107
一、	有意識的翻譯過程	107
二、	無意識的語言浸透	111
三、	小結	113
第五章	結論.....	115
參考書目	120



第一章 緒論

第一節 研究動機與問題意識

一、 研究動機

語言是存在的居所。——海德格¹

從明清、日治、國府來臺、解嚴、政權輪替，由威權統治到今日的民主化時代，臺灣語言文字的使用與表記問題，始終在政治、社會、文化、文學等各場域中作用與發酵。語言文字問題時而被視為建構「想像的共同體」——民族認同的康莊大道²，時而被簡化為表達的「工具」，彷彿為記者或作者個人所掌控，且可以任意被修改。

在同時並存著閩南、客家、南島等多族群語系的臺灣，連結至東亞文化圈的書寫文字「漢字」之存在，及其難以搖撼的文化權威，更為歷經多重殖民統治、而使混雜、斷裂幾乎成為常態的臺灣語言文字之狀況，增添其他地區罕見的複雜變數。在最近發生的「蔣黃事件」中，臺語的使用程度竟成為攻擊作家之武器的荒謬現象³，可察覺語言文字與文學創作之間或為表裡或為一體的緊密連結，似乎也可以是被論者作為劃分敵我時可供挪用的最佳資源。

1 "Language is the house of being." Martin Heidegger, translated by Frank A. Capuzzi, "Letter on Humanism" in *Pathmarks*, ed. William McNeil (Cambridge University Press, 1998), p.239.

2 安德森 (Benedict Anderson) 將「民族」(nation) 定義為「一個政治性的想像社群」，闡明民族主義乃是由想像而得的特殊文化產物，同時透過印刷媒體等的傳播，使不同地區的人們得以透過想像結合為一個共同體。換言之，現代國家是一想像的共同體，形成此一共體的因素是意識型態、情感與記憶，反而語言、地理疆域、種族並非絕對條件。班納迪克·安德森，吳睿人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散佈》，臺北市：時報，2010。

3 2011年5月24日「百年小說研討會·臺南場」於臺灣文學館舉行，第一場次邀請作家黃春明演講，講題為「臺語文書寫的教育與商榷」，演講至一半，坐在臺下的成功大學副教授蔣為文學起「用殖民地語言寫作是可恥的」標語，質疑黃春明的立場，兩人由口角衝突演變為肢體衝突，經旁人制止請蔣為文先行離場，現場風波告一段落。

閩南語的使用以及表記問題，早在臺灣新文學成立之際，即因為殖民統治與東亞現代化進程的雙重因素，而成爲其無法迴避的命題。在所有關於臺灣文學史的記述之中，被視爲劃時代重要事件的一九二〇年代新舊文學論爭、一九三〇年代鄉土文學、臺灣話文論戰⁴，都與臺灣語言文字問題直接相關。二者分別揭示了語體、語言作爲文學創作亟需突破的困囿，其中更爲細緻的議題包括中國白話文運動、臺灣羅馬字運動、臺灣話文運動等語文改革運動⁵。誕生於日常生活的口頭語言，與用以發抒情感、實踐理念的書寫文字的問題，早在當時，即成爲知識份子寫作之際縈繞不去的影子，王錦江的文字即可見諸一端：

現在最困擾臺灣漢文作家的問題之一，就是使用語言的問題。居住在臺灣的本島人，有很多人本來就是從泉、漳兩州渡海過來的；要把泉、漳話用文字寫出來都很困難了，更何況已經經過好幾代，本土化帶來語言的變遷，書寫上更是困難。可是文字要求的是**確實感**，是**言文一致**，所以如何表現**臺灣話**就是問題所在。⁶（粗體強調處為筆者所加，以下全文皆同）

在這篇發表於一九三六年的評論中，王錦江揭示了新文學創作的普世課題、也是新文學的重要宗旨：「言文一致」。以及包含自己在內的漢文作家在「言文一致」目標下所面臨的現實困境：無法在書寫之際達成某種「確實感」，無法順心表記「臺灣話」；也就是說，這是一個語言文字層面上的困境。然而這篇評論文章本身的文字，卻也在不意中顯示了一個弔詭的現象：這篇討論漢文作家困境的文章，本身是以日文寫成，與討論對象的臺灣話文根本屬於不同的語言系統。爲何在評論文章之中，「使用語言」不成爲被關注的問題？泉漳移民後代的本島語言的文字化，

4 以下簡稱爲鄉土／話文論戰。

5 陳培豐提點出1910年代後期開始便陸續發生這些語文改革運動，基本上與明治維新的日本一樣，是爲了方便現代化的攝取或教育的普及，也和文學間產生密切的關係，更促成漢文文體（style）的變化。陳培豐，〈由敘事、對話的文體分裂現象來觀察鄉土文學〉，陳芳明主編，《臺灣文學的東亞思考》，臺北市：行政院文建會，2007，頁191。

6 王錦江，涂翠花譯，〈賴懶雲論——臺灣文壇人物論（4）〉，黃英哲主編，《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）》第二冊，國家文學館籌備處，2006，頁103。

難道不需被要求使用在評論上？「言文一致」為何只用來要求作家？

亦即是，新文學發展時期的評論經常關注小說創作的語言問題，談及新文學作品用詞不倫不類云云，不過這些評論本身卻多以文言文或日文書寫，而無礙溝通，也不見要求評論文字白話文化的呼聲。此一矛盾弔詭的現象，其實提醒著關心臺灣語言文字問題的論者，「言文一致」命題與特定文類，也就是「新文學」、「現代文學」中最具代表性的文類——「小說」之間的關係。而王錦江並未清楚定義的「文字要求的確實感」，則可能是進入此一鍊結的入口。

本於對臺灣語文問題與現代臺灣社會、文化現象之糾纏難解現象的觀察，筆者認為這樣的問題絕非發端於當代，而有其前發的歷史脈絡可循。共通的語言文字系統之建立與使用，並非僅訴諸政策制訂、教育執行就能在短時間內普及實現；尤其當特定系統的口頭語言成為具有藝術性要求的文學語言之際，更非單方面的推進力所能促成與解決。語言文字的複雜性在此，但這也是個人或群體展現主體性（與其侷限）的機會。因而藉由新文學小說文本中臺灣語言文字使用方式的探討，應能關照出臺灣語言文字以及新文學小說雙方面的特質。是故，本論文將討論臺灣語文的適用條件與新文學小說文體之間的關係。

回到論文最初引用的海德格的話語，語言作為存在的「居所」，人有可能習慣於存在其中，而不見其對於自己的限制；但語言也可以是護衛、武裝、裝飾，以標記自我的存在。藉由一九二〇至三〇年代臺灣漢文小說與語言文字使用的關係，筆者希冀可以示現出當時作者所深陷、或泅泳的語言之海的狀況；探討其如何自覺或不自覺地藉由小說，開拓探索著自己與語言文字的邊境。若能提供今日臺灣語言文字現象一個相對的參照，那麼這些作家前輩看似失敗的漢文創作，在提醒後輩子孫臺灣小說與語文之間相補相剋的關係上，也具有了歷史性的意義。

二、 問題意識

從此一研究動機出發，筆者將檢視文本與史料的方式設定在以下三個面向。

（一）探討「言文一致」與新文學的理想之連結。

本論文立意於探討臺灣語言文字與新文學小說作品之間的關係。而此二者之間的緊密連結，其實來自於東亞地區所有發展現代文學時的理想：一種能普及「文學」於大眾的、非專屬於貴族的、能夠承載新時代所需的種種理念的文字表現形式。在中國，是為「我手寫我口」；在日本，則是「言文一致」的理想。本論文將從建構中國、日本兩地「言文一致」的時代意義、方式內容出發，觀察源於此二文化根源的臺灣新文學，如何共享此一標的，從而發現做為中國「化外之地」、日本殖民地所特有的困境。

臺灣「新文學」起始於一九二〇年代，甲午戰爭後長成的第一代吸收了不同於前一代的養分，成為第一批「新知識份子」。面對日本統治下現代文明的衝擊，以及一九一七年中國大陸開始了五四白話文運動的提倡；基於不願自外於世界進步大勢、亦不欲與民國成立後的中國脫離文化紐帶關係，思考、尋求文化上的立基點成為臺灣新知識分子迫在眉睫的使命感。在透過現代化以趕上文明潮流的理想驅策下，一種能夠適切吸收、傳達新知識和新思想的途徑，使廣大的群眾也能收開化之效的普及工具為急切的需求。當時的創作者期望用怎麼樣的語言寫作？為什麼需要這樣的語言？是本論文第一步想要驗證的議題。

（二）檢視新文學小說作品中的語言呈現與前述創作意識的落差。

現存研究中多有對個別作家、作品的詳細討論，當中不乏對創作語言的評析，語言的「混雜」成為日治時期以來的臺灣文學特徵，一方面反映了社會實況；一方面其混雜成分與程度，也可能標幟出個別作家的創作風格。一九三〇年代初期起始的鄉土文學／臺灣話文運動直接將語言議題提升至檯面，引起熱烈反響與討論，主張以中國白話文或臺灣話文創作者是否能分別落實自己的論點？論爭內容與創作趨勢之間的關係如何？小說中除了最易辨識的名詞搬用，例如指出「亭仔腳」是閩南語、「配達夫」則是日文這樣的特徵之外，是否能藉由語言學的角度來觀察出更多現象？

(三) 在上述兩項之後，重新闡明臺灣作家的創作困境。

創作新文學小說的不確實感除了源於外在環境的影響、創作者本身的能力，或許還有來自語言之於創作的反饋。朱惠足在談論日治時期臺灣現代小說的誕生時提到：打從一開始，小說就是在外來形式與在地傳統的交會、衝突、融合當中所衍生出來的⁷。當創作者有意識地標舉自己的創作語言選擇，可以說是呈現了認同所趨；然而當創作者在書寫過程中發展出另一套創作語言，那麼該討論的便是作者初心與結果間落差所顯現的意義。語言絕非可以完全選擇操控的工具，尤其做為創作的媒介，在作品形成過程中是不斷回應著創作者。從語言的表現是否能透析日治時期新文學作家的創作歷程？小說此一文類的特性對創作語言是否構成影響？這是在討論作家與作品之後想要推導的方向。

綜合以上所述，三層次依序想要釐清的是：大環境中被期許的創作語言、作家作品中實際表現出的創作語言、足以做為撐持小說的語言結構，希望透過這三層次的討論，呈現「言文一致」從做為語文改革運動的理想到被落實於小說作品中的樣態，拓展理解日治時期新文學創作的另一途徑。

7 朱惠足，〈第二章「越界書寫」〉，《「現代」的移植與翻譯》，臺北市：麥田，2009，頁 68。

第二節 研究範圍與研究方法

一、 研究範圍

本論文重心在於分析創作語言、書寫文字與文學創作意識的關係，研究對象則鎖定在以「白話文」創作的文學小說。「白話文」是爲了本論文研究方便而指定的名詞，意指相對於中國文言文、日文的漢字書寫方式；臺灣新文學的「白話文」參雜了中國白話、日語、閩南語的辭彙以及語法，在不同時代也因應使用者與理念的相異，而有著「漢文」「白話文」等紛陳的稱呼。礙於能力限制，本論文無法就其稱呼的變遷作系譜式的分析，只能以「白話文」來通稱這種凸顯臺灣特色的書寫方式。時代方面，在一九三七年報紙漢文欄廢止前後，文學小說已大多爲日文創作，故研究時代範圍爲一九二〇至三〇年代發表於期刊上的文學小說，包括《臺灣民報》和《臺灣新民報》(1923~1931)、《臺灣文藝》(1934~1936)、《臺灣新文學》(1935~1937)，以及《人人》(1925)、《南音》(1932)、《先發部隊》(1934)、《第一線》(1935)。

而在這大量的「白話文」創作中，再以作品發表年代爲界選擇特定作家作爲對象，以便於分析其創作意識變遷與時代的關連性。成爲分析對象的主要作家包括楊雲萍、賴和、張我軍、陳虛谷、楊守愚、郭秋生、朱點人七位作家。選取標準與策略將於下一段說明。

二、 研究方法

本論文認爲在「言文一致」目標下發展出來的臺灣「白話文」書寫行爲，在一九三〇年代鄉土／話文論戰過程中以及之後，產生了重要的變化。討論對象因此劃分爲一九二〇年代以及一九三〇年代的作家作品，一九三〇年代又分爲跨越論戰的創作者以及參與論戰的創作者。一九二〇年代的創作者選擇有：楊雲萍、賴和、張我軍、陳虛谷和楊守愚；一九三〇年代的作家則包括：賴和、楊守愚、郭秋生、朱點人。以整體創作情形歸納區分作品的時期，如陳虛谷雖在一九三〇年有兩篇創作發表，但連同一九二八年的兩篇之外再無其他小說作品，宜劃分在

二〇年代；郭秋生在一九三〇年之前已有創作，但多數作品發表在三〇年之後，且參與了鄉土／話文論戰，宜劃分在三〇年代；賴和與楊守愚二〇到三〇年代皆有豐碩創作，將分別以〈彫古董〉、〈彼特先生〉做為分期點。詳細討論篇目如下表。

楊雲萍，計九篇小說：

篇名	發表刊物	署名	發表時間	備註
〈月下〉	《臺灣民報》第二卷第十號	士林 雲萍生	1924/06/11	
〈罪與罪〉	《人人》創刊號	雲萍	1925/03/11	
〈光臨〉	《臺灣民報》第八十六號	士林 雲萍生	1926/01/01	
〈到異鄉〉	《臺灣民報》第一〇一號	士林 雲萍生	1926/04/18	
〈弟兄〉	《臺灣民報》第一一九號	雲萍生	1926/08/22	
〈黃昏的蔗園〉	《臺灣民報》第一二四號	楊雲萍	1926/09/26	東京創作
〈加里飯〉	《臺灣民報》第一三八號	東京 楊雲萍	1927/01/02	東京創作
〈秋菊的半生〉 ⁸	《臺灣民報》第二一七號		1928/07/15	東京創作

8 《臺灣民報》第二一八號登載消息：前號登載的楊雲萍之創作，題「秋菊的半生」要改為「秋菊」，1928/07/22。

〈青年〉	《臺灣民報》第二九四號	雲萍生	1930/01/01	東京 日文 稿
------	-------------	-----	------------	---------------

賴和，計十三篇小說：

篇名	發表刊物	署名	發表時間	備註
〈鬪鬧熱〉	《臺灣民報》第八十六號	懶雲	1926/01/01	
〈一桿「稱仔」〉	《臺灣民報》第九十二、九十三號	懶雲	1926/02/14、21	
〈不如意的過年〉	《臺灣民報》第一八九號	懶雲	1928/01/01	
〈蛇先生〉	《臺灣民報》第二九三、二九六號	懶雲	1929/12/29、 1930/01/18	
〈彫古董〉	《臺灣新民報》第三一二、三一三、三一四號	甫三	1930/05/10、 17、24	
〈辱〉	《臺灣新民報》第三四五號	甫三	1931/01/01	
〈浪漫外紀〉	《臺灣新民報》第三五四、三五五、三五六號	甫三	1931/03/07、 14、21	
〈可憐她死了〉	《臺灣新民報》第三六三、三六四、三六五、三六六、三六七號	安都生	1931/05/09、 16、23、30、 06/06	
〈歸家〉	《南音》創刊號	懶雲	1932/01/01	
〈豐作〉	《臺灣新民報》第三九六、三九七號	甫三	1932/01/01、09	
〈惹事〉	《南音》一卷二、六、九和十合刊號	懶雲	1932/01/17、 04/02、07/25	
〈善訟人的故事〉	《臺灣文藝》二卷一號		1934/12/18	原刊處第

				一面 截去
〈一個同志的批 信〉	《臺灣新文學》創刊號	灰	1935/12/28	

張我軍，計三篇小說：

篇名	發表刊物	署名	發表時間
〈買彩票〉	《臺灣民報》第一二三、一二四、一二五號	張我軍	1926/09/19、26、 10/03
〈白太太的哀史〉	《臺灣民報》第一五〇、一五一、一五二、一五三、一五四、一五五號	憶	1927/03/27、 04/03、10、17、 24、05/01、
〈誘惑〉	《臺灣民報》第二五五、二五六、二五七、二五八號	張我軍	1929/04/07、14、 21、28

陳虛谷，計四篇小說：

篇名	發表刊物	署名	發表時間
〈他發財了〉	《臺灣民報》第二〇二、二〇三、二〇四號	一村	1928/04/01、08、 15
〈無處申冤〉	《臺灣民報》第二一三、二一四、二一五、二一六號	虛谷	1928/06/17、24、 07/01、08
〈榮歸〉	《臺灣民報》第三二二號	一村	1930/07/16
〈放炮〉	《臺灣新民報》第三三六、三三七、三三八號	一村	1930/10/25、 11/01、08

楊守愚，計三十五篇小說：

篇名	發表刊物	署名	發表時間	備註
〈獵兔〉	《臺灣民報》第二四一、	守愚	1929/01/01	作於

	二四二號		、08	1928/12/17
〈生命的價值〉	《臺灣民報》第二五四、二五五、二五六號	守愚	1929/03/31 、04/07、14	作 於 1928/05/19
〈凶年不免於死亡〉	《臺灣民報》第二五七、二五八、二五九號	守愚	1929/04/21 、28、05/05	
〈捧了你的香爐〉	《臺灣民報》第二七三、二七四號	守愚	1929/08/11 、18	作 於 1928/02/15
〈瘋女〉	《臺灣民報》第二九一號	守愚	1929/12/15	作 於 1928/12/28
〈醉〉	《臺灣民報》第二九四號	守愚	1930/01/01	作 於 1929/12
〈誰害了她〉	《臺灣民報》第三〇四、三〇五號	守愚	1930/03/15 、22	作 於 1929/01/12
〈十字街頭〉	《臺灣新民報》第三〇六、三〇七號	靜香軒主人	1930/03/29 、04/05	作 於 1929/01/17
〈冬夜〉	《臺灣新民報》第三一一、三一三號	瘦鶴	1930/05/03 、10、17	作 於 1927/11/06
〈顛倒死？〉	《臺灣新民報》第三二一號	守愚	1930/07/12	作 於 1927/05/16
〈出走的前一夜〉	《臺灣新民報》第三四三、三四四號	瘦鶴	1930/11/03 、10	作 於 1927/05/16
〈過年〉	《臺灣新民報》第三四五、三四六號	守愚	1931/01/01 、10	作 於 1930/12/10
〈女丐〉	《臺灣新民報》第三四六、三四七號	翔	1931/01/10 、17	作 於 1928/11/28
〈彼特先生〉	《臺灣新民報》第三五〇號	翔	1931/02/07	作 於 1930/12/17
〈一個晚上〉	《臺灣新民報》第三五	村老	1931/03/07	作 於

	四、三五五號		、14	1930/11/12
〈元宵〉	《臺灣新民報》第三五七、三五八號	守愚	1931/03/28 、04/14	
〈一群失業的人〉	《臺灣新民報》第三六〇、三六一、三六二號	守愚	1931/04/18 、25、05/02	作 於 1931/03/10
〈嫌疑〉	《臺灣新民報》第三六三、三六四、三六五號	翔	1931/05/09 、16、23	作 於 1931/03/30
〈開學〉	《臺灣新民報》第三六六、三六七號	慕	1931/05/30	作 於 1931/04/10
〈沒有兒子的爸爸〉	《臺灣新民報》第三六八、三六九、三七〇號	瘦鶴	1931/06/06 、13、20	作 於 1931/04/05
〈升租〉	《臺灣新民報》第三七一、三七二、三七三號	洋	1931/07/04 、11、18	作 於 1928/02/11
〈開學的頭一天〉	《臺灣新民報》第三七五、三七六號	Y	1931/07/01 、08	
〈就試試文學家的味道吧〉	《臺灣新民報》第三八二、三八三號	Y	1931/09/19 、26	
〈夢〉	《臺灣新民報》第三八六、三八七、三八八號	Y	1931/10/10 24、31	
〈啊！稿費〉	《臺灣新民報》第三八九、三九〇、三九一號	Y	1931/11/07 4、21	
〈爸爸！她在使你老人家生氣嗎？〉	《臺灣新民報》第三九二、三九三、三九四號	守愚	1931/11/28 、12/05、12	
〈決裂〉	《臺灣新民報》第三九六、三九七、三九八、三九九號	守愚	1932/01/01 、09、16、 23	
〈罰〉	《臺灣新民報》第四〇二、四〇三號	翔	1932/02/13 、20	作 於 1928/02/02

〈瑞生〉	《臺灣新民報》第四〇四、四〇五、四〇六號	靜香軒主人	1932/02/27 、03/05、12	作於 1931/12/16
〈斷水之後〉	《臺灣新民報》第四〇七、四〇八號	村老	1932/03/17 、26	作於 1931/12/26
〈難兄難弟〉	《臺灣文藝》二卷二號	村老	1935/02/01	作於 1934/12/20
〈商人〉	《臺灣新文學》一卷一號	曙人	1935/12/28	作於 1935/12/10
〈赤土與鮮血〉	《臺灣新文學》一卷一號	洋	1935/12/28	作於 1935/12/03
〈移溪〉	《臺灣新文學》一卷五號	村老	1936/06/05	作於 1936/05/04
〈鴛鴦〉	《臺灣新文學》一卷十號	洋	1936/12/05	作於 1934/12/16

郭秋生，計六篇小說：

篇名	發表刊物	署名	發表時間
〈死麼？〉	《臺灣民報》第二七九、二八〇、二八一、二八二、二八三號	秋生	1929/09/22、29、 10/06、13、20
〈鬼〉	《臺灣民報》第三三二、三三三、三三四、三三五、三三六、三三七、三三八、三三九號	秋生	1930/09/27、 10/04、11、18、25、 11/01、08、15
〈跳加冠〉	《臺灣民報》第三七九、三八〇、三八一、三八二、三八三號	秋生	1931/08/29、 09/05、12、19、26
〈貓兒〉	《南音》一卷四號	芥舟	1932/02/22

〈幻影的消滅〉 ⁹	《南音》一卷五號	涼	1932/03/14
〈王都鄉〉	《第一線》	芥舟	1935/01/06

朱點人，計八篇小說：

篇名	發表刊物	署名	發表時間	
〈島都〉	《臺灣新民報》第號四〇〇、四〇一、四〇二、四〇三號	點人	1932/01/30、02/06、13、20	
〈紀念樹〉	《先發部隊》第一期	點人	1934/07/15	
〈無花果〉	《臺灣文藝》一卷一號	點人	1934/11/15	
〈蟬〉	《第一線》	朱點人	1935/01/06	
〈安息之日〉	《臺灣文藝》二卷七號	朱點人	1935/07/01	
〈秋信〉	《臺灣新文學》一卷二號		1936/03/03	未見原刊處
〈長壽會〉	《臺灣新文學》一卷六號	朱點人	1936/07/07	
〈脫穎〉	《臺灣新文學》一卷十號		1936/12/05	

三層次的析論將透過以下研究方法進行：

1. 史料解讀

本論文所應用的史料以日治時期的新文學文藝刊物為主，雖然在前人努力下，日治時期的許多小說作品、文藝評論已集結成冊，如前衛、遠景各有分冊臺灣作家小說集，不少學者更與個別作家的家屬合作出版作家全集，然而回到小說作品最初的刊載現場仍是必要的，既能觀察同一刊載場域中的生態，亦能避免重新集結、整頓後篇章失真的部分。舉例來說：在《賴和全集》裡，編者為使讀者明瞭，在某些閩南語詞彙後加註解釋，但其實有些括弧內的說明是小說發表於《臺灣民報》之際就已經存在，若要探討創作的意圖則必須分辨清楚哪些是原作既存的部

9 〈幻影的消滅〉原為連載小說，後因《南音》停刊只見前六集。

分、哪些是後來添加的部分；又如《陳虛谷、張慶堂、林越峯合集》中，小說〈榮歸〉開頭描述郵差送來電報一封，老秀才拜託他翻譯，讀過公學校的郵差念著日文拼音卻無法通透，刊載原文中郵差的讀法是「コウブ　ンキウダイ」，全集卻修正了郵差的斷句方式為「コウブン　キユウダイ」，應是全集編輯者認為原文排版錯誤而直接改正，但其實卻忽略斷句的訛誤或許可能來自小說設定，其目的在凸顯臺灣人族群中日語辨讀能力的參差。除了小說文本，本論文也將參照包括文藝評論、徵文徵稿活動等，以透過同時期的言論了解作品在當時文學界的位置，以及文學與社會的交互關係。

2. 小說文本句法分析

小說文本仍為最主要的討論對象，不過因應研究主題設定，本論文較不同於以情節為焦點的傳統文本分析，而將力道著重在句法分析，擬提出研究對象中刻意成就卻有破綻可循的語句。先要廣泛收集相同的句式樣本，進而分析當中不合規範者。之所以選擇句法而非詞彙為分析單位的原因，在於不同語言的詞彙混用可說是顯而易見的，然而句法的「混雜」或許更能證明新文學創作的困境。而檢證句法的不合常規的目的不在於定義對錯，而是嘗試發現歧異的存在，來印證創作之期待與實踐的落差。故句法的參照點原則是透過「比較」而產生，由概觀同一作家的不同作品為起點，再平行擴大至其他作家的作品，形成對照，為了更準確地分析句法使用，亦備有絕對參照點，一是到現今仍普遍通用的「漢語語法」，參考黃宣範譯《漢語語法》¹⁰而行；一是當時可見的語法討論，如張我軍所著《中國國語文作法》¹¹、以及臺灣鄉土文學與話文論爭中各家的發言。

10 Charles N. Li and Sandra A. Thompson, 黃宣範譯,《漢語語法》, 臺北市: 文鶴, 2005。

11 張我軍,《中國國語文作法》, 臺北: 自刊, 1926。

第三節 前行研究回顧

一、 日治時期書寫語言研究

近五年來，以日治時期書寫語言為主題的學位論文共有三本，分別是張安琪《日治時期臺灣白話漢文的形成與發展》¹²、邱雅萍《從日刊報紙「漢文欄廢止」探究「臺灣式白話文」的面貌》¹³、以及林芷琪《日本時代漢字文學中書寫語言的「透濫」現象（1920-30 年代）》¹⁴，三者提供了不同的面向思考「臺灣白話漢文」之議題。

張安琪〈日治時期臺灣白話漢文形成發展〉耙梳了臺灣「漢文」的發展過程，企圖提出本土「語言環境」做為進入臺灣白話文體發展的重要文化脈絡，觀察官方如何透過教育進行滲透、改造，同時又實行「土語溫存」政策，兩者皆為促使臺灣白話漢文發展之重要條件，故「臺灣話文」應在日本統治之初即存在，也不只為中國白話文之複製品。我亦認為臺灣的白話文提倡並非直接承繼著中國的五四新文學運動而來，鄉土文學論爭中被倡導的「臺灣話文」也並非一定得要從頭建設、無中生有，張所挖掘出的本土脈絡便能證明這一點，不過「歌仔冊」的存在是否直接成為臺灣話文的養分來源，或是該以「做臺灣話文並非難事」來詮釋，也許需要界定討論對象再做更細緻的分析。雖然張的論文是以教育面、民間文化為研究對象，當中仍有值得參照之處，如提出臺灣白話漢文兩大特徵：現代日式漢字、大量表音假借字，便能與新文學中的文句的表現彼此呼應。

邱雅萍〈從日刊報紙「漢文欄廢止」探究「臺灣式白話文」的面貌〉處理的亦是「臺灣式白話文」的在地發展，先從一九三〇年代前後外部的社會語言環境

12 張安琪《日治時期臺灣白話漢文形成發展》，清華大學臺灣文學研究所碩士論文，2006。

13 邱雅萍《從日刊報紙「漢文欄廢止」探究「臺灣式白話文」的面貌》，成功大學臺灣文學系碩士論文，2007。

14 林芷琪《日本時代漢字文學中書寫語言的「透濫」現象（1920-30 年代）》，成功大學臺灣文學系碩士論文，2008。

談起，將日刊《臺灣新民報》的漢文欄切割出來，確定其「臺灣式白話文」的存在位置，再從漢文書寫內部的分化，探討「臺灣式白話文」的演變面貌。邱認為「臺灣式白話文」這種混用模式的載體，確實已經具有某種對於殖民文化統合的反作用力，其混用的姿態遠遠超出殖民宗主可以監看、理解的程度，卻又是凝聚漢文讀寫能力者的新想像共同體的出版媒介物，當這種載體被用於抵殖民氣氛濃厚的刊物時，所帶給日本當局的威脅可想而知，也因此得以將「臺灣式白話文」的生成、發展做為「漢文欄廢止」的原因之一。邱的論文較張安琪多關注了新文學的位置，不過僅以報刊為對象提出概論，認為臺灣民報最先提倡白話文時即並非死守「中國白話文」，反而在追尋並實踐臺灣在地語言言文一致的可能性上有所致力，論文未提到日後的課題包括：尙未對於作家群們，如何運用混雜的文體完成新文學的創作，其中是否有規則性或策略性？這便是本論文想要繼續發展的議題。

林芷琪〈日本時代漢字文學中書寫語言的「透濫」現象（1920-1930 年代）〉實際地對小說中的語言提出討論，討論的對象涵蓋新文學與通俗文學，論文伊始先試圖勾勒出一九二〇至三〇年的臺灣語文環境，從時間的設定不難看出其與新文學產生時期的勾連，林提出日治時期的臺灣文學作家周旋於殖民母國、文化祖國與生身臺灣所相互重疊又彼此扞格的語言文化間，為描寫地方色彩、貼近庶民大眾，摸索出一套多元混雜的原創書寫語言，並為臺灣新文學漢字小說區分出不同的混語程度，依照臺灣話文使用的增加，分為「以中國白話文為基調，加入臺灣話詞彙語俗諺俚語」、「以中國白話文為敘事，以臺灣話文為對話的分工式混語」、和「敘事者在場的『對話性敘事』」等書寫文體，討論中詳細列舉日文漢字、漢字音譯以及臺灣話詞彙之引用，具體標示出作品的語言風貌，外來語的漢字音譯詞對照表對解讀文本實有貢獻。本論文在此分析基礎上，期能聚焦新文學的發展，更進一步以分析句法為目標，與之形成對話。

三本學位論文之外，另有三本專書著作亦帶給我許多對日治時期書寫語言的省思，分別是陳培豐《「同化」的同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與

認同》¹⁵、李育霖《翻譯闖境：主體、倫理、美學》¹⁶、與朱惠足《「現代」的移植語翻譯：日治時期臺灣小說的後殖民思考》¹⁷。

陳培豐《「同化」的同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》在第六章「臺灣人追求自主性近代化的軌跡」中談及明治時期的臺灣人以「依賴他者」方式接受文明，而後大正時期在隈本繁吉新「同化」政策下，攝取近代化的態度從「依賴他者」轉變為「自力更生」；對應國語「同化」統治的情境也從「同床異夢式的接受」，趨向「知己知彼式的對抗」，中國白話文運動正是在這樣的近代文明聲浪中起步，隨即一九三〇年代鄉土文學及臺灣話文的摸索成為知識分子的新討論課題，臺灣話的語言改革顯現出以臺灣話創作的自覺，臺灣話文論爭的兩造則分別偏向「同化於文明」、「同化於民族」的語言思想，而對抗日文的姿態是這些運動的共同點。陳主要藉由近代化論述和實際政策內容去探討近代臺灣人認同意識的內涵，提供了較為全面的語文環境背景，亦能從中攝取知識分子認同的產生模式。此外，陳培豐的單篇論文〈由敘事、對話的文體分裂現象來觀察鄉土文學—翻譯、文體與近代文學的自主性〉¹⁸和林芷琪的論文皆提到一種「一篇多語」且分工明確的文體，謂臺灣新文學小說中經常以臺灣話文來表記對話，而以中國白話文來描寫、敘述甚至說明，陳認為是由於臺灣話文未如日文或中國白話文經過翻譯的洗禮，無法成為近代文學的載體。由現代文學書寫的思考點切入提供了更豐富的討論空間，而我將更聚焦於作者的創作歷程繼續探究。

李育霖《翻譯闖境：主體、倫理、美學》裡的章節皆是由翻譯的連續與斷裂切入，探索在地文學的表達形式，並進一步推敲臺灣作家在翻譯書寫中展演的殊異主體樣貌，他認為臺灣進入現代世界體系，在很大的程度上取徑翻譯，這一進

15 陳培豐著，王興安、鳳氣至純平編譯，《「同化」的同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》，臺北市：麥田，2006。

16 李育霖，《翻譯闖境：主體、倫理、美學》，臺北市：書林，2008。

17 朱惠足，《「現代」的移植語翻譯：日治時期臺灣小說的後殖民思考》，臺北市：麥田，2009。

18 收錄於陳芳明主編，《臺灣文學的東亞思考：臺灣文學藝術與東亞現代性國際學術研討會論文集》，臺北：文建會，2007。

程可追溯到清末傳統文人翻譯中國、日本、乃至西方的文學及啓蒙論述，西洋及東洋文學的典範翻譯輸入，以及本地文人的翻譯摹寫等等。這些議題在以賴和爲首的「臺灣話文」書寫，日本殖民時期在地作家及內地作家的書寫，以及戰後包括王禎和在內的鄉土作家等，都有清晰的表達與深刻的辯證。著作第二章「翻譯作爲逾越與抵抗：論賴和小說的語言風格」將賴和小說中的化文書寫視爲一種特殊的「翻譯」過程，其「混雜」風格呈現各種翻譯的「剩餘」（包括不合語法的剩餘以及未翻譯的字詞字義等）交雜在「臺灣話文」的敘述語句中，顯露的正是「完全翻譯」（complete translation）或「翻譯」的不可能性。李的著作提示了一九二〇、三〇年代的作家做爲內在的「作家—翻譯者」，使中文書寫產生流變，翻譯做爲一種寫作策略與風格介入臺灣當時社會的「多語主義」與文化駁雜性，這些特質也同時刻劃了臺灣的殖民情境。

朱惠足《「現代」的移植語翻譯：日治時期臺灣小說的後殖民思考》透過日本殖民統治時期臺灣人與日本人書寫的小說，討論臺灣殖民現代性形構的多重與矛盾特質，其中第二章「越界書寫——一九二〇年代臺灣現代小說的誕生」闡釋了臺灣小說從傳統敘事的內部產生之過程，認同臺灣現代小說爲臺灣知識分子藉由印刷資本主義而跨越空間與國家的界線，透過書寫的實踐，試圖在這些西洋、日本、中國等民族國家的「間隙」當中，尋找一個可以理解臺灣殖民地情況的位置。朱所留意的「敘事形式」以及第三章「混淆的帝國、歧異的民族—西川滿〈臺灣縱貫鐵道〉與朱點人〈秋信〉」針對小說的語言分析皆展演了以小說爲主體的討論方法，確立將小說文本視爲現代物質、文學語言、殖民文化相互交涉的場域。

二、日治時期文學論爭背景研究

日治時期新舊文學論爭、鄉土文學以及臺灣話文運動將做爲本論文主要的背景呈示，因爲論爭的發生需要共同的媒體承載，文學創作的發表亦是，兩者置於同一場域必然有相互影響之可能。有關論爭的過程梳理、內涵詮釋已有非常充足的前行研究，茲列示較具代表性以及較近期的研究如下：

翁聖峯《日據時期臺灣新舊文學論爭新探》¹⁹全面論述數百篇新舊文學論爭相關文獻，以闡釋日治時期各種「文體」的特殊情境為重點，翁提到在日本的統治之下，不論是傳統漢文、中國白話文、臺灣話文或是教會羅馬字，都曾受到統治者的打壓，各種形態的臺灣語文固然互相競爭，但在「以大局為重」的前提下，亦嘗出現多篇呼籲新舊文學兼容並蓄的文章。翁的著作為新舊文學論爭的外在環境、發展脈絡提供縝密的考究，附記的論爭文獻一覽表暨統計表將是便利的研究背景索引。

橫路啓子《文學的流離與回歸——三〇年代鄉土文學論爭》²⁰是由一九七〇年代發生的「第二次鄉土文學論爭」切入，回溯三〇年代的「第一次鄉土文學論爭」，橫路啓子重新整理史料及前行研究以帶出論爭發展經過，進而從比較文學的視點描繪臺灣知識分子對語言現代化的概括輪廓，其中對於「鄉土」定義之多方解釋、支持或反對「言文一致」、「白話文」的相關討論嘗試釐清論爭的模糊界線。著作第六章第三節「文學中的『鄉土』」述及一九三〇年代賴和與蔡秋桐小說中的臺語敘事，是歷經鄉土話文論爭後的影響，橫路啓子並認為此現象與論爭後期以追求「鄉土色」為特徵的導向是相符合的。附錄「1930 年代臺灣鄉土文學論戰重要成員簡表」搭配中島利郎編著之《1930 年代臺灣鄉土文學論戰資料彙編》²¹，會是相當完整的史料考據。

19 翁聖峰，《日據時期臺灣新舊文學論爭新探》，臺北市：五南，2007。

20 橫路啓子，《文學的流離與回歸——三〇年代鄉土文學論爭》，臺北市：聯合文學，2009。

21 中島利郎編，《1930 年代臺灣鄉土文學論爭資料彙編》，高雄市：春暉，2003。

第四節 章節安排

第一章 緒論

第一節 研究動機與問題意識

第二節 研究範圍與研究方法

第三節 前行研究回顧

第四節 章節安排

第二章 一九二〇年代新文學小說中的敘事語言

第一節 「言文一致」的時代意義

- 一、 「言文一致」在日本
- 二、 「言文一致」在中國
- 三、 「言文一致」的時代意義

第二節 新文學觀念的興起

第三節 新文學文體的實踐

- 一、 「把字句」的偏誤
- 二、 「著」字的兩用
- 三、 新字用例檢討

第四節 一九二〇年代新文學作家的文學進路

- 一、 從對話滲入的臺灣話文
- 二、 創作新文學的不確實感
- 三、 一九二〇年代新文學作家的文學進路
- 四、 小結

本章第一節分別梳理「言文一致」在日本、中國兩地的發展過程，歸納出「言文

一致」與時代的交互關係；第二節將焦點轉向以日本、中國為師表的臺灣文學界，以時論點出當時做為理想的文體是「中國白話文」，並借中國近代白話書寫之經驗，闡明新文學在萌芽時期即可能存有「口頭語」與「書面語」之糾葛；第三節實際分析新文學作家的小說語句，由單一作家不同作品的比較，拓展至作家之間的全方位比較，發現特定語句句法之表現異同；最後，接續於第四節討論語句句法產生歧異的可能原因，並列述作家群的發展動向，解讀語言對創作歷程的可能影響。

第三章 一九三〇年代新文學小說中的敘事語言

第一節 臺灣鄉土／話文論戰的獨特議題：以滿洲國為對照

第二節 跨越論戰的創作者：賴和、楊守愚

一、 懶先生與比特先生

二、 賴和小說敘事語言的「變相」

三、 楊守愚小說敘事語言的「共相」

第三節 參與論戰的創作者：郭秋生、朱點人

一、 郭秋生的理論與實踐

二、 朱點人的理論與實踐

三、 小結

本章由鄉土／話文論戰切入，帶出一九三〇年代臺灣新文學發展之背景，「臺灣話文」在此時被提出做為書寫的理想語言。第一節舉出「滿洲國」鄉土文藝論爭做為對照，凸顯臺灣做為日本殖民地，於鄉土／話文論戰中發展出的獨特議題；第二節透過分析賴和、楊守愚的小說語句，觀察其從一九二〇到三〇年代間發生的變化；第三節對郭秋生和朱點人的小說語句進行分析，並對照其各自在鄉土／話文論戰中的發言，期能看出理論與實踐的貼合或落差。

第四章 新文學小說敘事語言的形成

第一節 外在環境對創作語言的影響

- 一、 新文學對「言文一致」的受容
- 二、 新文學界的檢討之聲

第二節 內在思辨對創作語言的影響

- 一、 有意識的翻譯過程
- 二、 無意識的語言浸透
- 三、 小結

第二章、第三章分別討論了一九二〇、三〇年代的新文學小說的發展背景與實際創作的句法呈現之後，第四章則以綜觀的角度，探究外在環境與作家內在思辨對創作語言的影響。第一節藉由新文學對「言文一致」的受容連結起一九二〇到三〇年代語文改革運動與新文學小說的關係；第二節整合作家本身認知到的創作困境以及小說語句句法之表現，推論出新文學小說敘事語言的形成方式。

第五章 結論

第二章 一九二〇年代新文學小說中的敘事語言

第一節 「言文一致」的時代意義

「言文一致」的概念在日本、中國兩地從提出到普及，皆與現代化的進程息息相關，在日本發生於明治維新前後；在中國則發揚於五四新文化運動時期。表現在文學創作上不約而同以「小說」這種文類做為發展成熟的標幟，二葉亭四迷嘗試用口語體寫成〈浮雲〉，被譽為日本第一篇近代小說；魯迅的〈狂人日記〉開創出有別於古典白話小說的新白話文體，在中國現代文學史上具有劃時代的意義。以下試分別爬梳「言文一致」在兩地的發展內容以及時代意義。

一、「言文一致」在日本

日本的近代化以明治維新為起點，不過，早在一八六七年明治天皇頒布「王政復古大號令」的一年前，前島密（1835～1919）²²就已經向末代將軍德川慶喜上奏〈漢字御廢止之議〉²³，被視為提倡廢漢字的第一人。他說：「國家根本在於國民教育，教育應不論士人、平民，普及到全體國民。普及教育就需要簡便易學的文字、文章。」²⁴前島密的倡議是由於美國黑船來航²⁵、造成日本門戶大開而醞釀出效法西方的聲音之一，認為國家的改革必須立基於人民的啓蒙，而現有的文章內容多漢字，漢字習得不易，造成學習的人少；書寫的漢字和口頭語相去甚遠，亦造成理解的人不多。前島密主張廢除繁雜的漢字，改用「日本固有的文字」——

22 前島密一八六六年時在開成所擔任翻譯筆記工作。開成所為江戶幕府設立的教授洋學、翻譯洋書的機構。

23 一八六六年十二月透過開成所的頭取（最高責任者）上奏。

24 「國家の大本は國民の教育にして、其教育は士民を論せず國民に普からしめ、之を普からしめんには成る可く簡易なる文字文章を用ひざる可らず。」前島密，〈漢字御廢止之議〉，網路資源 <http://members.jcom.home.ne.jp/w3c/hyoon/kanjihaihi.html>，最後點閱時間：2011/07/12。

25 一八五三年，美國海軍准將馬休·培里（Matthew Calbraith Perry）率領艦隊進入江戶灣（今東京灣）岸的浦賀，要求日本開國通商，史稱「黑船事件（日文：黒船来航）」。

假名；廢除漢文，改用言文一致的日本口語文，揭開日本語文改革的序幕。

〈漢字御廢止之議〉上奏時正值江戶幕府搖搖欲墜之際，建議書未見實行之可能，政局先歷經了大翻變。一八六七年十月德川慶喜向天皇「奉還大政」，十二月天皇發布了〈王政復古大號令〉，隔年三月又發佈〈五條誓文〉²⁶，正式推動明治維新。維新以後，前島密持續向明治政府遞交改革語文的建議書²⁷，甚至直接上奏天皇，希望透過詔敕的力量強制推行，主要內容著重在廢除漢字的具體步驟。同時期還有其他學者提倡改革日本語的思潮，有和前島密一樣提倡以假名代替漢字者，亦有主張羅馬字派，使得應以哪套文字取代漢字，成為另一論爭焦點。更有極端提出「改用英語」者，或認為應該「新造文字」者，極端的提倡自然引起對立的聲音，因此亦有極力主張漢字不可廢者，折衷兩造則出現「減少使用漢字」派。此時日本實施大政奉還，天皇按古制重新接掌政權，日人亦要從上古大和文化中尋找民族主義的基礎，民間出現一片復古熱；但明治維新卻同時大舉引進西學，崇尚歐美文明，新舊文化交替，使得文字改革呈現多元路線。

漢字替代系統成為論爭焦點之際，「言文一致」的訴求暫時退居次位，成為附帶議題，本來提倡廢漢字正是為了尋求較為平易的文字，使更多人能理解、使用，等到較為折衷、務實的論點出現，接續著改革文體的問題才再度浮現。明治維新帶動社會各方面的改革運動，然而書寫系統仍以漢文體為主，一旦教育普及，漢文教育擴大至貴族、學者以外的階級，在鄉村與日常口語的和語詞交混，形成半通不通的漢文使用情形，引起學者關注「言文一致」之必要性。繼前島密之後，矢田部良吉（1851~99）在一八八二年提出應該按照口語的方式寫作；一八八六年三月，物集高見（1847~1928）出版了《言文一致》，主張依照談話方式寫文章，

26 內容為「一、廣興會議，萬機取決於公論；二、上下一心，共展經綸；三、文武官員以至庶人，務使各遂其志；四、破除舊日之陋習，凡事順從天地之公道；五、廣求知識於世界，大振皇基。」

27 一八六九年五月向明治政府集議院遞交〈關於語文教育之儀（附：語文教育之施行方法、廢漢字私見書）〉；一八七三年向右大臣岩倉具視和文部卿大木喬任遞交〈施行學制之前應先搞好文字改革之卑見〉報告書。

書中並編寫了口語體的文例，從此口語體便被冠上「言文一致體」之名。物集高見說：「照說話的方式書寫下來，那樣的話，容易理解，書寫起來也更方便。」²⁸他指出雖然口語體和書寫體必然是不同的，但日本人當前的書面語與口語差別太大，即使用聲音讀出書面語也無法當做一般話語來理解。言文一致運動對普及教育和文化、表現言論思想和自由產生極大的作用，並促成了文學改良運動。

在文學界，被公認最先實踐言文一致體的是外山正一、井上哲次郎和矢田部良吉的《新體詩抄》（1882）和二葉亭四迷的小說《浮雲》（1887）²⁹。《新體詩抄》一方面介紹西方的詩作，一方面用改良的形式創作詩，進行詩歌改良之嘗試；小說改良運動則是從坪內逍遙的文論《小說神髓》為開端，當中認為應以寫實的手法來表現社會人情和世態風俗，二葉亭四迷受其影響，於《浮雲》中創造了以近代口語為基礎的言文一致體，同時他也使用日本近代口語翻譯俄國的文學作品，成為實踐日本近代白話文的先驅。

根據何群雄的脈絡梳理，到了一九〇一年，日本社會上有關「言文一致」的議論才熱鬧起來³⁰，隔年七月日語調查會的方針裡加有「採用言文一致體」一條，至此語文改革議論已漸漸能上下呼應，轉化為國家政策的一部分。一九一〇年左右，日本已有七到八成刊物是用「言文一致體」寫成的了。安田敏郎指出這是由於甲午戰爭之後，在民族意識高漲的社會背景下，「言文一致」被提升至創造「國語」和「國文學」高度的緣故³¹。

二、「言文一致」在中國

在中國，「言文一致」的概念最早應出自黃遵憲（1848~1905），他在一八六八年發出「我手寫我口」之呼聲：

28 「はなす様に、書きとりて、なるたけ、わかり易く、するがよからう」物集高見、〈言文一致〉。

29 葉渭渠，〈第六章「近代小説の萌芽」〉，《日本小説史》，北京：北京大學，2009，頁155。

30 何群雄，〈明治時代的漢字興廢之議〉，《漢字在日本》，香港：商務印書館，2001，頁30。

31 安田敏郎，《脱「日本語」への視座：近代日本言語史再考II》，三元社，2003。

我手寫我口，古豈能拘牽。即今流俗語，我若登簡編。五千年後人，驚為古斑斕。³²

在這首〈雜感〉中，黃遵憲呼籲的對象是詩歌創作者，主張不應一味仿古，而能嘗試以通俗語言寫作，往後數十年他確實依循著「我手寫我口」的方針創作，以粵語及客語入詩。黃遵憲除了詩人身分，還擔任外交官職務，駐任日本約四年期間，思想受到明治維新的啓蒙甚大，其派駐期間所著述《日本雜事詩》(1879)、《日本國志》(1887)兩部日本研究專書，以介紹明治維新的專書刺激中國的維新改革，加速中國的近代化為目的。《日本國志》中提到「文字者，語言之所從出也」³³，即書面語應與口頭語一致；而「言有萬變而文止一種，則語言與文字離矣」，這種特性使得中國的語言文字長久以來處於口頭語與書面語分離的狀態，若能合一，則通曉文字者必然增多。黃遵憲提出的改革與前島密的思維頗為吻合，足見日本語文改革給予他相當大的啓發，他的「我手寫我口」倡議是開啓近代白話書寫的重要推手，然而相關建言並未獲得清廷當政者的採納。

一八九四年清廷在中日甲午戰爭中戰敗，隔年簽訂馬關條約，康有為(1858-1927)、梁啟超(1873-1929)師徒二人召集各地舉人發動公車上書，以變法圖強為號召，這是清末第一次知識份子的聯合政治請願運動，並有效形成輿論宣傳的發展，促成國民問政的風氣，催生了許多議政的學會組織，部分知識分子在見識到西方文化的優勢之後，開始大力推廣西學。一八九八年，裘廷梁的名篇〈論白話為維新之本〉³⁴發表，明白提出「廢文言而崇白話」的主張，文中析論文言文的弊害以及白話文的優勢，他點出白話的八種益處分別是「省日力」、「除驕氣」、「免枉讀」、「保聖教」、「便幼學」、「煉心力」、「少棄才」、「便貧民」。其中，「省日力」、「免枉讀」、「便幼學」、「便貧民」等幾點益處，

32 黃遵憲〈雜感〉之二，《人境廬詩草箋注》卷一，上海：古籍出版社，1981，頁42-43。

33 黃遵憲，《日本國志》學術志二、文學，上海古籍出版社，2001。

34 裘廷梁〈論白話為維新之本〉，原刊於《蘇報》，收錄於《清議報全編》，卷二十六，臺北：文海書局，頁61-65。

確實能夠扣緊維新的時代意義立論，白話書寫使一般人民容易吸收知識，能收快速啓蒙之效。一八九九年陳榮袞也發表文章推行白話文，在〈論報章宜改用淺說〉³⁵一文中，明確提出應該用白話文辦報，使人人都能讀。在他們的大力提倡下，白話報紙陸續出刊，白話書籍也開始印行。甲午戰爭後白話書寫理論的陳述，多和參與變法維新的知識份子有關，經由他們的推波助瀾，將文言與白話的改革問題，提升至等同於國家社會改革的高度，形成緊密相關的文化議題。白話文實是用來做為啓蒙的利器，如葉維廉所述：

白話的興起，表面上看來是說文言已經變得僵死無力，事實上，它的興起是負有任務的，那便是要將舊思想的缺點和新思想的需要「傳達」給更多的人，到底「文言」是極少數知識分子所擁有的語言。³⁶

由此可知，白話書寫的提倡顯然不僅只是對於語言工具的改良，而是作為一種新思想，直接衝擊古典文學與其使用者：統治階級與士大夫知識分子。

將白話書寫過渡到文學範疇者當推梁啓超，他從進化論觀點觀察中國文學的發展，提倡俗語文學，倡導白話文，主張言文合一。梁啓超所推動的「三界革命」（詩界、小說界、文界）皆觸及形式的革新，並嘗試打破古文、時文、散文、駢文的限制，創造了一種通俗易懂的報刊政論文體「新民叢報體」，在報刊上發表大量文章。一九〇二年，梁啓超發動小說界革命時，開始將小說視為「文學之最上乘」，此語出自發表於《新小說》創刊號上的〈論小說與群治之關係〉，該文先從小說能反映社會人生、能滿足人類認識社會需要的角度切入，肯定了小說的社會價值；接著又稱道小說有「熏」、「浸」、「刺」、「提」四種感染力，足以吸引人、感動人，肯定了小說的文學價值。陳俊啓認為梁啓超的主要關切「從來就是非文學的。文學，儘管有其內在的美學藝術價值，仍然需要參與到救亡圖存的救國大

35 陳榮袞（子褒），〈論報章宜改用淺說〉，原刊於《知新報》，收錄於《教育遺議》，臺北：文海書局，1973，頁27-29。

36 葉維廉，《中國詩學》，上海：三聯書店，2006，頁216-217。

業之中。」³⁷不過經由梁啓超所點燃的小說觀點，不僅在文學思想上影響許多後輩，更使得不同階層皆能接受並閱讀白話小說。影響所及，最直接的表現就是白話小說刊物的陸續創刊，提供創作小說者實際的發表園地。從晚清白話文運動到梁啓超的新文體提出，白話書寫看似已從知識分子的理論擴展至普及實踐，但李瑞騰認為這時期的白話文運動仍有其侷限性：

（晚清的白話文運動）大部分還停留在「知道要用白話」的階段，尚未發展到「用什麼樣的白話」和「怎麼把白話用好」的階段，易言之，他們還沒有把做為文學表現媒介的白話當作經之營之的對象。所以，真正的白話文運動必須等到民初五四前胡適的「文學改良」和陳獨秀的「文學革命」了。³⁸

李瑞騰點出此時期的白話書寫大抵停留在理念倡議的層次，即使明白其重要性但對於實際操作與普及的方式仍未有清晰的認知。白話書寫的發展與成熟，必須經過文學領域中的反覆推進，而此即是下一階段的課題。

胡適的〈文學改良芻議〉³⁹和陳獨秀的〈文學革命論〉⁴⁰就是下一階段新文學運動的發難之作。一九一五年九月，陳獨秀創辦《青年》雜誌，隔年出版第二卷時，改名為《新青年》。這個刊物針對當時復古尊孔的思潮，提出反對孔教，反對舊道德之聲，提倡用白話文代替文言文，並在「文學革命」的口號下，提倡新文學。〈文學改良芻議〉提出改良文學應從八事⁴¹入手，完全針對傳統文學的形式和擬古精神而發；〈文學革命論〉則強調文學的思想內容改革，對傳統制度提出挑戰。上述兩篇文章發表後，得到錢玄同、劉半農、魯迅、周作人等人贊同。胡適又於

37 陳俊啓，〈重估梁啓超小說觀及其在小說史上的意義〉，《漢學研究》第二十卷第一期，頁 335。

38 李瑞騰，《晚清文學思想論》，漢光文化，2007，頁 191。

39 胡適，〈文學改良芻議〉，《新青年》第二卷五號，1917/01/01。

40 陳獨秀，〈文學革命論〉，《新青年》第二卷六號，1917/02/01。

41 一曰須言之有物。二曰不摹仿古人。三曰須講求文法。四曰不作無病之呻吟。五曰務去爛調套語。六曰不用典。七曰不講對仗。八曰不避俗字俗語。

一九一八年發表〈建設的文學革命論〉，其中提到「有什麼話，說什麼話；話怎麼說，就怎麼說。這是（二）（三）（四）（五）諸條的變相。」「什麼時代的人，說什麼時代的話。這是『不避俗話俗字』的變相。」文中將八事重新整頓歸納，每一條看來都指向「以說話的方式書寫」，雖未直言「言文一致」，卻彰顯了此種語體改革的核心。

胡適的文學理論獲得眾多支持，亦遭受守舊派的頑強抵抗，不過由於白話文提倡者一系列的理論闡述和創作實踐在文化界引起許多回響，五四白話文運動逐漸席捲全國。曹而云觀察到一個現象：

新文學陣營的創作實踐與理論倡導並不是同步發展的，而是呈現不平衡的姿勢。我們看到「五四」白話文運動從醞釀到正式提出的一年多時間內，新文學倡導者主要停留於理論主張的探討上，並沒有出現真正有力的新文學作品。⁴²

最先在中國現代詩壇亮相的新詩是胡適的〈鴿子〉⁴³，劉半農、沈尹默的新詩作品也刊登在同一期《新青年》上，這些詩作行文間尚留有文言文舊詩的痕跡；而第一篇現代小說—魯迅的〈狂人日記〉⁴⁴又遲了幾期才見刊登，距離一九一七年新文學理論的起頭，已有一年半之久。此後小說創作成果逐漸累積，證明了新文學實踐的突破，終至足以與舊文學抗衡。而在白話文書寫也漸成熟並成爲不可擋的趨勢的情況下，北洋政府自一九二〇年代起，明令小學課本內容採用白話文。言文一致的身分取得合法化，長久以來的語文改革訴求亦達成平衡的狀態。

三、「言文一致」的時代意義

以上分述了「言文一致」在日本與中國的發展過程，其中具有幾點共同之處：

42 曹而云，《白話文體與現代性—以胡適的白話文理論爲個案》，上海：三聯書店，2006，頁15。

43 《新青年》第四卷一號，1918/01。

44 《新青年》第四卷五號，1918/05。

其一、言文一致的推行與中央關係密切。

前島密曾擔任開成所通譯，黃遵憲曾任對外公使多年。在第一線接觸西學、西洋文化的官僚，察覺實行言文一致的必要性的時機，都是在西洋帝國逼近積弱不振的本國之際。即使其改良意見都未在當下受到重視，只在語言改革運動史上留下伏筆，而必須在維新改革思潮已成共識後，言文一致之必要性才被認知與接受。但必須注意到的是，言文一致的提出皆發端於有志之士憂國憂民企圖，目的都是為了使文字閱讀能力能普及於大眾，以振興國力、挽救國運；乍看是語言工具改革的言文一致，其主要目的在於對民族國家現狀的憂慮，顯而易見。而在中國與日本，「言文一致」既由官僚所提出，其完成也是在政府認可其作為教育、施政的通用語言才得落實；也就是說，其提倡與實踐都與中央政府的態度密切相關。

其二、言文一致的理論必歷經磨合論爭。

正由於言文一致概念的提出在於召喚新時代的來臨，革新必然與舊有的思想有所衝突，在日本有維護漢字主張，在中國出現了捍衛傳統文學價值的聲音。鞏固舊有的對立意見之外，革新的意見亦多分歧，除了因為新文體的訴求帶出新的書寫系統之訴求，會對既有書寫習慣形成衝擊之外，其含帶的全新思維模式，也將搖撼既有的知識系統。

其三、言文一致的落實皆晚於理論提倡。

作家水野葉舟（1883~1947）曾對言文一致的理論提倡發表看法：

然而，在各式書中讀著那樣的主張，那些文章讀來都是舊式表現的「漢文」，因此不免打從心底產生了那些意見只是擺放在桌上的一個理論這樣的疑惑。由這段話思考，就是說實際的表現尚不能完全轉變，顯示想法和行動無法同時有機地運作。⁴⁵

45 「しかし、その主張をいろいろの書で読んで見ると、それらの文章が悉く古い表現の「漢文」

可見理論的提倡者亦身處舊式書寫習慣之中，提出的言文一致意見尚處於發想階段，行動無法隨即回應想法，真正的實踐還需要醞釀一段時間。

其四、言文一致的最終落實皆回歸文字自身涵養。

言文一致的落實必牽涉到「如何寫出口語體」、「如何寫出白話文」等問題，在日本由於另有表記符號之議，改革運動發展期間甚至出現「改用英語說」這般極端的意見。檢證兩地言文一致的最終落實，都還是以已存在的文字系統為書寫媒介，而非新創一套書寫文字，一方面證明了舊有文化脈絡之不可根除；一方面也顯示新文體是「演進」而來，外在的倡導則加快其演進的腳步。

日本與中國的言文一致從被提出到取得合法身分，皆經過三、四十年磨難，文學成就的落實象徵新式文學之開創，被標幟為成熟近現代小說作品的〈浮雲〉及〈狂人日記〉以降，兩地的小說理論、創作持續有新的發展。一九二〇年代，作為中國「化外之地」、日本殖民地的臺灣在第一批新式知識分子的倡導下，也開啓了一系列的語文改革運動，他們對「新文體」的認知即來自於改革已獲成果、且是文化與政治上最為近切的日本與中國。張我軍是初期提出文學革命者之一，從他的說法便能窺得「移植」經驗之企圖：

這幾十年來，日本文學界猛戰的炮聲、和這七八年來中國文學界的戰士的呼吼，都不能打動這挾在其間的小島，欲說其是已麻木也太可憐了！我們臺灣的人，識二國文學的那麼多，況且此二國都是最近的師表，正可藉此

読み下し体のものなので、それらの意見が一つの机上の理づめの主張か、感能不隨の心から生じたものかといふ疑ひが生ずる。さう考へたと言ふばかりで、それを現前する表現に移し得なかつたのが全く、思慮と行動とに有機的の働きがなかつたあとを見せてゐる。」水野葉舟，〈言文一致〉，「明治文学遊学案内」，筑摩書房。網路資源：青空文庫 http://www.aozora.gr.jp/cards/000941/files/49442_41262.html，最後點閱時間：2011/07/22。

來把陳腐頹喪的文學界洗刷一新。⁴⁶

從張我軍急切的語氣可以發現，以日本、中國為「師表」——在進步開化過程中的參照對象、學習範型的臺灣，藉由文學的革新而跟上現代文明的浪潮成為新知識分子的嘶吼與吶喊。首要的訴求是為了普及文字閱讀能力化，這點和日本、中國並無二致，往後的革新亦挑起守舊派的反對，引發一場新舊文學論爭，其中亦交雜著呼喚全新書寫系統的聲響。與日本、中國不同的是，一九二〇年代的臺灣的新知識分子並非欲從本地既有的口語俗話吸取養分、找尋根源以轉化為「白話文」，而是直接延用經過改革、且獲得中國政府支持的中國白話文的成果。張我軍抱持的便是這般想法：

在中國是七八年前的舊事，現在已經進到實行期、建設期了，所以文學改革的是非已用不著我們來討論，已有人替我們討論得明明白白了。⁴⁷

如此趕進度、跳接下一階段的企圖可能為臺灣新文學的推動帶來不同於日本、中國的語文改革問題；另外，做為日本的殖民地的臺灣，由於教育政策使然，推動語文改革較諸其他兩國更添一層障礙。下一節將從一九二〇年代臺灣新文學發展的背景出發，接續檢視「言文一致」方針如何在臺灣文學場域中運作。

46 一郎（張我軍），〈糟糕的臺灣文學界〉，《臺灣民報》二卷二十四號，1924/11/21。

47 張我軍，〈文學革命運動以來〉，《臺灣民報》三卷六號，1925/02/21。

第二節 新文學觀念的興起

一九二〇年代為臺灣文學將新文學觀念付諸實踐的開端，報刊媒體上開始出現有關文學文體之意見，最早首推陳炳所寫〈文學與職務〉一文，一九二〇年七月刊載於《臺灣青年》創刊號，其中提到文字平易，作者才得以發揮思想、感情，並道：

處今日之臺灣，按今日之形式，當使文學自覺，勵行其職務，以打破陋習，擊醒墮民，面就今日之文明思想，以為百般革新之先導，為急務也。⁴⁸

雖然陳炳並未直接提出「白話文」一詞，但已經確切提出文學的表現形式需要改變，文體應由繁化簡。一九二二年同樣刊載於《臺灣青年》的〈日用文鼓吹論〉由陳瑞明提出，他將明白簡易、有助交換意見的文體稱為「日用文」，並在文中具體條列使用日用文的好處：

第一、可以速普及文化，啟發智能，同達文明之域。第二、意義簡易，又省時間，稚童亦能通信。自幼可養國民團結之觀念，其影響於國家不少。⁴⁹

並且以中國白話文為例，說明言文一致之必要性，此後陸續有黃朝琴的〈漢文改革論〉、黃呈聰的〈論普及白話文的新使命〉大力提倡改革和文、普及白話文的使用。

這些語文改革言論被提出之際，白話文小說作品接續以初生之姿到來，自一九二〇年代初期《臺灣》、《臺灣民報》即有白話漢文小說刊載⁵⁰，不過幾乎都是一次性創作，未見作者持續創作或是他人對作品的回響。要到一九二四年左右，才看得到同一作者的多篇作品被陸續刊載之現象，這些創作者正是陳建忠所謂「成

48 陳炳所，〈文學與職務〉，《臺灣青年》創刊號，1920/07/16。

49 陳瑞明，〈日用文鼓吹論〉，《臺灣青年》第四卷一號，1922/01。

50 如鷗〈可怕的沉默〉（1922）、無知〈神秘的自制島〉（1923）、柳裳君〈犬羊禍〉（1923）、施文杞〈臺娘悲史〉（1924）。

熟的小說家」：

到了賴和與楊雲萍（1906-2000）、張我軍（1902-1955）等較為成熟的小說家出現時，臺灣的現代小說已在學習西方樣式的現代小說形式、語言方面益形成熟了。⁵¹

同時代的文學評論亦能支持這個出發點，楊達在〈臺灣文壇的明日旗手〉一文中談論興起時期的作家與作品，寫道：

在作品方面，應是屬於最早期的作品，有發表在《臺灣民報》前身《臺灣》雜誌的漢文小說〈犬羊禍〉，以及一篇描寫社會運動家的戀愛的日文小說（謝春木？）。到了《臺灣民報》階段，賴和及陳虛谷開始活動之後，就漸漸熱鬧起來了。⁵²

因為有「成熟的小說家」出現，使得臺灣新文學的圈子漸漸熱鬧起來，此處所說「成熟的小說家」尚稱不上是對小說形式、技法掌握完全者，而是相對於先前的小說作者而言，其對於創作本身更具備省思能力。至少應有的特質有二：其一，作者擁有經營小說篇章的企圖，不似開創期的小說作品僅以寄託思想為最主要目標，因此持續創作、有累積為數成果是基本的條件；其二，作者擁有提升小說層次的企圖，會向外汲取相關知識以增進自己的能力，由同一作者的評論、隨筆中，可能發現其嘗試確認自身創作的主張，也可能透露出創作的苦惱。從外部影響作者的應包括一九二〇年代以來的文學文體論，成熟的小說創作者多半表現出對理論的回應，然而反過來檢視，主要的理論提出者卻不在此行列中，倡導的言論亦是以文言文呈現。白話文的創作明顯晚於理論提倡，是否便是顯示白話文小說全然由外部的理論影響所引導而生成？答案應是否定的，即使穩定小說家的出現在文體理論的出現一段時間之後，並不代表小說作者較晚體認到文體改革之必要，而是由於新文體的實踐需要時間琢磨。即使作者對特定理念、方針有所認知，立

51 陳建忠，〈第一章 差異的文學現代性經驗〉，《臺灣小說史論》，臺北市：麥田，2007，頁31。

52 楊達，〈臺灣文壇的明日旗手〉，《文學案內》2卷6號，1936/06。

即反應迫從理論家的想法也有困難。相對的，正因為是缺乏創作經驗者，才會認為這些文體改革的理念可以輕易被實現。這也就是何以最初理論的提出，仍以舊文體承載的原因。

此外，尚能援引羅秀美⁵³研究近代白話書寫⁵⁴的現象來佐證，她提出中國白話文的相關理論早於書寫的文本，而近代白話書寫與之後的五四白話運動應有所接壤，若以五四白話運動做為近代白話書寫的對照，能凸顯出三個特色：一是「救國維新的實用性高於文學藝術性」，二是「融鑄口頭語與書面語易產生糾葛」，三是「倡議書寫白話者，其個人書寫習慣仍以文言為主」。以文學發展的高度來看，與其以五四新文學運動做為借鏡，一九二〇年代臺灣文學的白話文提倡經驗無疑更接近中國文學的近代白話開展，關於第一點，由於白話文提倡與社會改革運動、報刊媒體經驗同時邁開步伐，這個時期的重要作家做為知識分子，亦參與社會政治運動、注重民眾意識的啓蒙，小說內容多無法去除「社會性」；關於第二點，雖然有了「言文一致」的呼聲，落實在書面仍顯現言文乖離之結果；關於第三點，如同上一段提及，理論提倡者多半仍無法切身實踐白話文創作。羅秀美續提出三個遠因來解釋中國文學史上的文言、白話對立情形：

一、書寫系統之分化：文言文幾乎被視為書面語的同義詞；二、文風雅俗之歸趨：文言為雅、白話為俗；三、文化階層之分野：文言文為士大夫的書寫專利、白話文則為普羅大眾的書寫工具。

雖然臺灣文學的脈絡系譜不若中國文學源遠流長，不過仍可在一九二〇年代臺灣文學的新舊文學論爭中觀察到這些現象。新文學的先驅們如賴和、陳虛谷在創作小說之外，皆有漢學素養，從事漢詩寫作，對他們來說，文言文確實為最自然的書寫工具，是表情達意的首選文體。面對一種平實文體的呼聲，作者無法輕易地達成「言文一致」。鄭軍我和張我軍各據一詞捍衛文言、白話之際，嘗提及三國志、

53 羅秀美，《近代白話書寫研究》，國立中央大學中國文學研究所博士論文，2004。

54 近代定義為 1840-1919，羅論述的範圍據白話書寫的發展情形以「近代」的後二十年為主。

西遊記就是一種平易文，支那全國皆通⁵⁵，然而讀得懂是一回事，能夠寫出來似乎是另一層問題，這是由於臺灣話的口語未曾落實在知識份子階層的書寫中，因此白話文落實於書面的困境一方面建立在過去文言文成爲主流書面語的基礎之上，一方面更由於臺灣文學的「文人白話」書寫系統無範型可循，於是乎中國白話文——一種同文脈、能讀懂、且有範型可循的文體遂被提倡，即使落實後並不全然合格，但中國白話文在概念上確實成爲創作者追求的目標、認同的文體，如同陳培豐所說：「一九二〇年代臺灣人所自稱的中國白話文與標準的中國白話文間其實存在著相當程度的差異。但是即便如此，這個文體依然被使用者「認為」就是中國白話文。」⁵⁶

除了創作者的認知使然，媒體的鼓吹亦是催化因素之一，《臺灣民報》大正十四年十一月二十二日的「徵求新年特別號廣告」提到徵文的對象爲：「各種時論、詩、歌、小說（以白話為主，但亦酌取文言）」，「白話文」訴求僅置於小說這個文類之後，爲什麼臺灣文學的白話文實踐非得由小說來承擔呢？當時的小說創作者亦能寫作詩歌、隨筆、評論等文類，看來媒體寄託白話文實踐的理想於文學創作而非實用性創作如時論，然而「言文一致」的訴求不是更該展現在直接的時評言論之上，收啓蒙之效將更爲顯著？一個可能的原因如上一段所述，因爲新文體的實踐需要時間琢磨，不只白話文小說不易形成，白話文時論亦是，然而時論必須講求及時，書寫者應以最習慣、最順暢的方式著筆，故不特別要求以白話文形式呈現。果真如此，就更彰顯出「白話文」落實於書寫的難處，新文體的載體自然而然由「小說」擔當，也因此後來的研究者多以「摸索」、「嘗試」爲當時期的小說家創作下註腳。

本章將擷取五位作家爲討論對象，包括：楊雲萍、賴和、楊守愚、張我軍、

55 鄭軍我，〈致張我軍一郎書〉，《臺南新報》五版，1925/01/29；張我軍，〈復鄭軍我書〉，《臺灣民報》三卷六號，1925/02/21。

56 陳培豐，〈日治時期臺灣漢文脈的漂游與想像：帝國漢文、殖民地漢文、中國白話文、臺灣話文〉，《臺灣史研究》第十五卷第四期，中央研究院臺灣史研究所，2008，頁 67。

陳虛谷(排序依作品初次刊載在公開媒體時間之先後)。五人的教育背景相去不遠，皆在臺灣受過家庭或私塾的漢學教育，然而公學校畢業後的求學經歷各不相同：楊雲萍、陳虛谷赴日，張我軍則留學中國；社會文化運動經驗也成為開啓不同思維的源流。陳虛谷在一九二六年的評論〈駁北報的無腔笛〉中，引用了數家之言，除了以詩聞名的大家如 Wordsworth、康白情、郭沫若，還提到如同屬 impressionist criticism 的阿納泰爾福蘭斯⁵⁷和歐泰彼得⁵⁸，也提到了廚川白村和生田春月。將這一串名單對照一九二五年二月張我軍所發表之〈研究新文學應該讀什麼書？〉⁵⁹和賴和的藏書目錄⁶⁰，可以發現當時有志朝新文學努力的臺灣作家，皆廣泛追求來自不同文化的文學涵養。張我軍嘗呼籲：「這幾十年來、日本文學界猛戰的炮聲、和這七八年來中國文學界的戰士的吼、都不能打動在這其間的小島、欲說其是已麻木也太可憐了！我們臺灣的人、識兩國文學的那麼多、況且此二國都是最近的師表、正可借此把陳腐頹喪的文學界洗刷一新。」⁶¹正提示了新文學該向中國、日本取經，其時這兩國的文學運動也都受到西歐思潮的影響，也許臺灣新文學可以說是分別受到中國、日本、西歐的影響。

就海外經驗來看，雖然除了楊守愚之外的四人皆曾親赴中國廈門一帶，但僅張我軍停留的時間最長，日後更於北京就職，較其他人更能接觸到全面的中國白話文環境，事實上，張我軍也確實成為疾呼以中國白話文為創作文體者之一，並自任指導的角色，企圖將臺灣白話文創作推至理想中的狀態，對同時期的創作經常有所評論，展露其批判性：

現在我臺灣，寫白話文的人雖日多一日，可是除幾位寫得很不錯的朋友之

57 應為 France Anatole (1844~1924)，法國作家，被認為是理想的法國文學家、精湛的藝術家、抱懷疑主義而又以幽默和文雅見長的評論家，1921 年獲諾貝爾文學獎。參考大英線上辭典。

58 應為 Pater Walter (1839~1894)，英國批評家、論說文作家及人文學者，其提倡的「為藝術而藝術」成為唯美主義運動的主要學說。參考大英線上辭典。

59 張我軍，〈研究新文學應該讀什麼書〉，《臺灣民報》三卷七號，1925/03/01。

60 參看林瑞明編，《賴和全集》三、雜卷，臺北市：前衛，2000，頁 275~327。

61 一郎，〈糟糕的臺灣文學界〉，《臺灣民報》二卷二十四號，1924/11/21。

外，還有許多寫得不三不四、全不合文法的。

一九二五年張我軍編有《中國國語文作法》（一名白話文作法）一書，就是爲了指導「如何做白話文」，同年還出版了新體詩集《亂都之戀》，宣傳廣告上寫著：「諸君不研究新體詩嗎？」顯示其對新文體的積極推崇與實踐，並對於自身有高度的自信。相較於張我軍的領導性格，其他作家則顯現出較爲謹慎的摸索樣態。如賴和與楊雲萍會透過閱讀刊物來接觸中國新文學，賴和在北京讀書的五弟經常寄雜誌回來，他自述：「當時祖國方面的雜誌如《語絲》、《東方》、《小說月報》等，我都買來看，看完就寄回家給賴和，賴和就擺在客廳，供文友們閱讀」⁶²；楊雲萍則在中學時代有機會自友人江夢筆處讀到這些雜誌⁶³。其時《臺灣民報》的「創作」版面若無新創作之發表，則刊載引介中國白話小說或翻譯成中國白話文的西洋小說。由作者們汲汲追尋的方向看來，中國白話文可視作是一九二〇年代臺灣新文學的目標文體，如同張我軍《中國國語文作法》的導言所述：

現在臺灣底人，雖然還不至完全，卻有一部，而且是一大部的人，已認識了白話文底價值，而且已經痛感著必要了，所以想學寫白話文的人非常地多。⁶⁴

該書共分爲四部分：第一篇國語文概說，說明中國國語文的範圍、種類、研究方法和效用；第二篇概略地全面介紹國語文法；第三章則是新式標點用法；第四章說明虛字用法—張我軍稱之「作文底關鍵」。以《中國國語文作法》爲輔，下一節將實際考察楊雲萍、賴和、張我軍、陳虛谷、楊守愚小說作品中的語句，嘗試由句法歧異處提點當時作者追求白話文所遭遇的阻礙。

62 陳建忠，「賴和生平與創作年譜」，《書寫臺灣：臺灣書寫：賴和的文學與思想研究》，高雄：春暉，2004。

63 林春蘭，《楊雲萍的文化活動及其思想歷程》，臺南市：臺南市立圖書館，2002。

64 張我軍，〈中國國語文作法（一名白話文作法）〉，《臺灣民報》第七十六號，1925/10/25。

第三節 新文學文體的實踐

一、「把字句」⁶⁵的偏誤

這幾位新文學創作的先鋒中，最先初啼試聲者為楊雲萍，〈月下〉是其第一篇受登載於報刊的作品，實際觀察通篇句法，首先發現「把字句」經常突出於文句中，形成閱讀過程中的障礙，條列如下：

- a-1. 靜靜輕輕的上弦月光，**把那**掛著 Curtain 的玻璃窗外柵欄和傍邊的夾竹桃的影，**做的**明細，**做的**濃紫，**做的**短短了。
- a-2. 他**把**昨天的情景，再**畫出來**他的腦袋中……。
- a-3. *瞬後，像著電光、羞恥、感激、後悔所鑄成的一大鐵鎚，**把**頭上打來的好利害！
- a-4. 他**把**凭著的安樂椅子，盡力**撞**了三回……
- a-5. Shncer Hcsbert 氏**把**構成戀愛的成分**分析**的時候，內中有一條說：『想起種種滿足自己的事情。』
- a-6. 弟**把**他心裡、**想像想像**一回，大膽就成了這篇。
- a-7. *小說既是縮寫、表現人生萬有實在的創作，（不是心醉自然主義的說法）也不能盡**把**我們的理想眼光來**解決**他。

此處將「把」字、動詞與動詞後成份以粗體標明，以清楚呈現句法組成。「把字句」的基本樣態為：「主詞—**把**—直接受詞—動詞」，句 a-7 明顯跳脫了此規範，造成「**把**—主詞—動詞—直接受詞」之句式，此處若將「把」置換為「用」、「以」，才是合乎句意、句法的語句。

再進一步探討「把字句」中的受詞部分，根據《漢語語法》，「把字句」的句

65 即帶有「把」字之文句。「把」、「被」兩介詞的使用方式較為多樣複雜，在語法學的書籍中經常以「把字句」、「被字句」為單元獨立討論。

意是「處置」(disposal)⁶⁶，即對「把」之後名詞片語之指涉物施予某處置性行爲，處置式(disposal form)說明一個人如何被處理、操縱或對待；或某個東西如何被處置；某件事如何被處理，如句 a-4 中說「他把凭著的安樂椅子，盡力撞了三回」，意即「他對憑著的安樂椅子做的事就是撞(搖)了三回」。而句 a-5、a-6 中，做爲受詞的名詞片語分別是「構成戀愛的成份」、「他心裡」，兩者皆爲抽象事物，試舉以下兩日常例句對照：「他把那個問題想了好幾次」、「我把問卷結果統計出來」，「那個問題」、「問卷結果」在句中並不受到動作直接影響，不過仍看得出抽象的事物如何被主詞所「處置」，只是處置之後轉換爲其他形式輸出。據此，句 a-5、a-6 中「構成戀愛的成份」、「他心裡」做爲「分析」、「想像」的把字句受詞是沒有疑慮的，唯句 a-5 若能在動詞之後加上補語，將更加強調出「處置」意味，例如：「Shcncer Hcsbert 氏把構成戀愛的成分分析出來」，將比「Shcncer Hcsbert 氏把構成戀愛的成分分析」更爲妥當。

除了句 a-5，其他句子皆有掌握到動詞補語之呈現，「把字句」中的動詞補語是用以說明受詞被處置後的狀態，須注意句 a-3 的動詞補語出現了瑕疵，「鐵鎚把頭上打來的好利害」，「好利害」應是用來修飾鐵鎚打下的程度，而非頭被處置後的狀態；此外，句 a-3 中的「頭上」已成爲一處所片語，不適合做爲把字句中的單純的名詞片語，我們可以將此句理解爲「鐵鎚往頭上打來」，則「把」字爲錯用；或理解爲「鐵鎚把我的頭打了重重一記」，做爲把字句則須修正處所片語——「頭上」及方向片語——「打來」兩部份。句 a-1 的結構是完整的，「上弦月光把影子做的明細，做的濃紫，做的短短了。」若說其中有什麼突兀之處，應是動詞「做」的使用，儼然是英文的置換：the shadow were made skinny, dark purple and short. 且句中安插一英文單字 Curtain，或許能支持英語句法呈現之推測。在楊雲萍往後的小說創作中，也有許多創新式動詞使用的例子，留待之後篇章討論。

〈月下〉發表之後約半年，小說〈罪與罪〉刊登於《人人》創刊號，「把字句」亦佔有相當比例，列示如下：

66 Charles N. Li and Sandra A. Thompson, 黃宣範譯，《漢語語法》，第十五章把字句，頁 355。

- a-8. 那年紀四十左右的對那青年，……，從容、熱烈地**把**他的言語**吐出**，溶化在這崇重大氣中。
- a-9. 然而料到這青年心裡，知**把他賞贊**一句——順他一句而後再勸誡他是上策。
- a-10. 替那人**把那人打毆**的那樣利害。
- a-11. *滿身的細胞冷固收縮起來，**把那被惡魔所遮蔽的天所賦的羞恥——含有對真善美探求之努力——的本性大放光明**了。
- a-12. 玻璃窗又是一響，**把那四十歲的話又遮斷**去了。

相較於〈月下〉，〈罪與罪〉中的「把字句」未見如句 a-7 明顯的語序偏誤，上列的句 a-8、a-9、a-10、a-12 皆無句法上的問題，唯句 a-11 中的「放出光明」應視為「本性」的主動動詞，並非主詞對受詞的處置動詞，不應以把字句呈現。再列出幾句其他小說中的「把字句」：

- a-13. 漏過路旁的苦楝樹的殘照，和歸時的幾群白鷺相襯，**把通靈的包巾、赤鯨魚、豚肉、芹菜和灰墨色霜降布的衣裳，都染成銅赤色。**(〈光臨〉)
- a-14. 他再**把伊田大人和他所約束的情景，畫出**腦袋中。(〈光臨〉)
- a-15. 伊和弟妹們的談話一定是**把我做**話柄的。(〈到異鄉〉)
- a-16. 囂囂地響的火船的機器的聲音同波聲相和，**把他的腦神經碎**做千萬片子！(〈到異鄉〉)
- a-17. **把窗兒一推**，將上半身伸出窗外。(〈弟兄〉)
- a-18. 他已經完全**把先前的風波付之流水**了。(〈弟兄〉)

雖然以現在慣用的句法規則觀之，仍有些許不流暢之感，但大致上沒有再出現明顯的誤用情形。相較於處女作〈月下〉裡，「把字句」幾乎散見於每一段敘事文句，後來的作品中「把字句」的突出現象有所趨緩，推知在初期的創作經驗，「把字句」是楊雲萍相當依賴的句式之一，後來對其掌握較為熟練，不合文法的現象有所改善；亦能轉以其他句式呈現同樣情節。如句 a-2 與 a-14 同樣以「把……畫出腦袋中」來描寫角色的思緒，而在〈加里飯〉中則出現了「這些事情閃光般的來往他

的腦裡」，亦能表徵前句的回想之意，卻不再依賴「把字句」呈現。

緊接楊雲萍之後，賴和的小說也於一九二六年開始發表於報刊，第一篇〈鬪鬧熱〉開頭的寫景字句一直以來都為人稱道：

*拭過似的、萬里澄碧的天空，抹著一縷兩縷白雲，覺得分外悠遠，一顆銀亮亮的月球，由淺藍色的山頭，不聲不響地，滾到了天半，把牠清冷冷的光輝，包圍住這人世間。

有趣的是，此處出現的「把字句」和楊雲萍的句 a-11 有同樣的誤用情形，當中的動詞「包圍」並不是做為處置「清冷冷的光輝」之動作，有違句法的規則，得將「把」字換做「用」、「以」較無疑慮，類似的「把」字句於楊守愚的作品中亦有跡可循：「只要是夠使敵人逃遁、隱匿的地方，牠們都把那灼灼的眼光注視到。⁶⁷」此種誤用並不會造成嚴重的理解障礙，讀者甚至不會留意到虛字用法，因為句子各部份的呈現大致上已能指出意義所在，只是如果使用不一致的情形一再出現，「不順暢」之感便會累積，或許正是造成「文筆生澀」之評判的原因之一。

張我軍《中國國語文作法》將「把」字置於「單用的前置介詞」一類，說明如下⁶⁸：

表示所用的前置介詞，中國國語中通用的，有“用”“把”“拿”三個；這三個字都可以介出倒裝的賓格。

●用

“用”就是文言的“以”字，例如：

白話——到唐朝“用”詩賦取士

67 楊守愚，〈獵兔〉，《臺灣民報》第二百四十一號，1925/01/01。

68 張我軍，《中國國語文作法》第四篇虛字用法，頁 94。

文言——殺人”以”梃與刀

●把

”把”說文”握也”；引伸起來，和文言”以”字的意義也相同，例如：

白話——到晚”把”房門掇開

文言——何以報德

●拿

”拿”字和文言”以”字的意義也有相同；所以文言”以”字用為介詞的地方，有時可作”拿”字解，例如：

白話——還要我去”拿”話嚇她

文言——君曰，是常矯駕吾車，食我”以”餘桃

由上述引文可以看到《中國國語文作法》的解說是將白話用字對照到文言用字，僅標示出「用」、「把」、「拿」都是文言中的「以」字，卻沒有說明反向操作時，該如何區別三字，等於將「用」、「把」、「拿」的用法一體化了，一個文言句子中的「以」若要寫成白話，到底是「用」或「把」或「拿」？並不能在此書中找到具體答案，此外，當中「把」字用法的舉例為「到晚把房門掇開」，就語義來看，符合《漢語語法》所述的「處置式」，但此處「把」字應當無法代換為「以」字。這是由於「用」、「以」之後的賓語是為「工具格」，表示方法、手段；而「把」之後的賓語應為「受格」。「把房門掇開」句中的「房門」是接受動作的對象，而非具有功能的工具，由此便能辨清兩者的區別。《中國國語文作法》的不足恰好印證了楊雲萍、賴和、楊守愚似以「把」字取代「用」字處的歧出，足見可能是當時新文學作家普遍的誤解。

二、「著」字的兩用

《漢語語法》中的「著」字為動態助詞，用以表示進行的姿態或由行動引起的狀態⁶⁹，一九二〇年代的新文學小說作品中使用「著」字的情形亦多如此，先以賴和的作品為主，列出數句如下：

- b-1. 萬里澄碧的天空，**抹著**一縷兩縷白雲。(〈鬪鬧熱〉)
- b-2. 在一處的，客廳裡，有好些個，**等著**看鬧熱的人，**坐著**閒談。(〈鬪鬧熱〉)
- b-3. *得參自己，不能不加倍工作，這樣**辛苦著**，過有四年。(〈一桿「稱仔」〉)
- b-4. 只有讓孩子們，在家裡啼哭，和得參呻吟聲**相和著**。(〈一桿「稱仔」〉)
- b-5. 這可說是社會的幸福，始得**留著**這樣勤敏能幹的行政官。(〈不如意的過年〉)
- b-6. *他不高興極了。「拍」的一聲**打著**桌子，敏捷地站起。(〈不如意的過年〉)
- b-7. 拿水雞的人，對蛇自然**有著**戒備和研究。(〈蛇先生〉)
- b-8. (蛇先生)獨自**提著**火斗**攜著**水雞**插帶著**竹筴... (〈蛇先生〉)
- b-9. **憑著**這報告，他們就發見蛇先生的犯罪來。(〈蛇先生〉)

其中句 b-2、b-4 中的「等著」、「坐著」、「相和著」為姿態動詞加上「著」的詞組，直接表示動作的延續；句 b-1、b-5 和 b-8 的「抹著」、「留著」、「提著」、「攜著」和「插帶著」則意味行動引起的狀態，在此「著」依然做為持續貌的記號；而句 b-9 的「著」字功用在於增補語氣，與介動詞「憑」連用，此處的「著」並沒有持續的意思，所以是否有「著」的意思都一樣；句 b-3 的「辛苦著」應為誤用，「辛苦」一般當做形容詞或副詞使用，後面不應加上「著」；最後，句 b-6 也出現了誤用，雖然「打」是動詞，然而「打」的動作在句中僅發生於一瞬間，從「『拍』的一聲」可判別得出來，那麼加上「著」便使得句意前後失調了。大抵「著」字多

69 Charles N. Li and Sandra A. Thompson, 黃宣範譯,《漢語語法》,第六章時貌,頁 214。

出現在動詞之後，而不加於介詞後，舉兩個句子為例：「我跟著他走。」「我跟他出去。」前句中的「跟」表示跟隨，做為動詞使用，後面加上「著」字表示持續貌；後句裡的「跟」表示與同，做為介詞使用，後面通常不加「著」字。

張我軍《中國國語文作法》中關於「著」的用法說明如下⁷⁰：

帶語尾的前置介詞，即是在單用借詞下面，加一個”著”或”了”字；這兩字一看似沒有什麼意味，但卻有巨大的作用。

語句中，單靠著介詞指示，很覺浮泛，若再用語尾幫助，便覺得清楚得多，如”小孩子拿棒打人”一句話，非特浮泛不清楚，語氣也似乎不順，若在”拿”字下面，加了一個語尾”著”字，成為”小孩子拿著棒打人”，既然明瞭，還覺著實。

可以發現此說明恰好與上述歸納的「著」字用法有所出入，未提及「著」字置於動詞之後的用法，而僅帶出上述例句裡的其中一種用法，即將「著」加增於動介詞之後，以增補語氣的氣勢。此外，將「著」、「了」兩字幾乎同質化，此處張我軍說明的「著」字用法確實掛在介詞類語尾討論之下，才會舉「用」、「拿」、「為」、「同」四字為例。但例證中的「拿」其實也並非介詞用法：「白話——正在那裡拿著”一本書看」，句中的「拿」意近「捧」，應視為動詞，故「拿著」表示維持著「拿」這個動作，這一層意義是在《中國國語文作法》中無法得到解釋的。

然而，藉由張我軍不妥當的舉例，似乎可以推知即使不明瞭絕對正確的語法，仍可以靠語感來成就「白話文」。下列引出陳虛谷小說中使用「著」字的句子，其用法幾乎全是用以表示進行的姿態或由行動引起的狀態：

b-10. 「電報！」「電報！」一個配達夫在外面連聲叫著，王秀才在夢中驚醒了。揉著眼睛急忙的跑了出來。〈榮歸〉

70張我軍，《中國國語文作法》第四篇虛字用法，頁100-101。

- b-11. 在一間薄暗的小室裡，**橫架著**一張仙床，床中**鋪著**一塊長方形的木盤，上方**排著**兩個角盒，一個水罐。下方**排著**一個堆滿了煙灰的碟子，碟子旁又放下一條烏色的巾。
- b-12. 床的左傍**坐著**秀才娘，右傍**橫倒著**王秀才。
- b-13. 二等車裡，**坐著**一位十五六歲的少年，他身上**穿著**一件很時式的洋服，**結著**一條色彩艷麗的領帶，他手常**拉著**領帶，眼常**注視著**磨得很光亮的黃皮靴，一隻手又常插入褲袋裡，拿出一條白巾，**拂著**落在褲子上的烟煤，又有好幾次走到洗面室，**對著**鏡梳理他那很光滑油膩的頭髮。
- b-14. 他有時**斜靠著**車窗，**眺望著**路上的風光。
- b-15. 兩旁**交叉著**兩旒的旭日旗，在微風中**招展著**。庭的四面，**圍繞著**紅藍白三樣的帳幔，頂面**遮蓋著**五彩色的天幕，**密綴著**萬國旗，真正五花十色。
- b-16. 對面一片廣場，**排滿著**宴席，席上**鋪著**白巾。
- b-17. 壇上**排著**一隻圓桌，桌頂**鋪著**一條絨巾，又有一個**滿插著**鮮花的花瓶。

陳虛谷小說中的「著」字使用有一個顯著的特色，即是常常用以描述場景，並多以排比的句式呈現，句 b-11、b-15、b-16、b-17 都是純粹對空間的描摹，以動助詞「著」堆疊起的篇章彷彿引領著我們的視線移動，一覽整個場景；句 b-12、b-13、b-14 則為對人物的側寫，王家人的姿態無一不展露眼前。不論是動態或靜態的描摹，利用「著」字的狀態表示堆砌出的篇章，像是賦予了讀者一個觀看的空間，並非全然貼近角色，而是在一段距離之外覽視著作品內部世界的事件。值得注意的是，表示持續貌的句式在中國白話文與臺灣話文中的表現是不同的，因而如上舉例證中陳虛谷在同一段落中對於「著」的大量使用，可視為一種對於母語中所無的新句式的練習。這種基於急切的練習與實踐，或許可以成為說明臺灣新文學的早期小說，常給予讀者「全知觀點」、置身事外、甚至是可直接作為劇本搬演的「camera eyes」觀感濃厚的主要成因。

「著」字在這時期的小說中，除了上述的用法，有些時候表示截然不同的意義，試提出賴和作品裡的幾句話為例：

b-18. 參心裡，正在懷疑地自問。出來到衙前，**看著**他妻子。(〈一桿「稱仔」〉)

b-19. 元旦，參的家裡，忽譁然發生一陣，叫喊、哀鳴、啼哭。隨後，又**聽著**說，「什麼都沒有嗎？」

b-20. 於是乎查大人遷怒了，**對著**這班人，就特別地憎惡。(〈不如意的過年〉)

b-21. 現在這兒童大約不**感覺著**是挨過打，在他的神經的末梢，一定感到一種愛的撫摩。(〈不如意的過年〉)

b-22. 被蛇**咬著**的人，雖無的確會死，疼痛總是不能免，使他疼痛減輕些，確屬可能，縱算不上行善，也一定不是作惡，那知卻**犯著**了神聖的法律。(〈蛇先生〉)

b-23. 蛇先生**碰著**這網仔隙，不會鑽出去，也是合該受苦。(〈蛇先生〉)

b-24. 這樣不誠實的人，**總著**儆戒、儆戒！(〈蛇先生〉)

不同於上述表示進行的姿態或由行動引起的狀態的「著」，這裡的「著」字必須以臺灣話文 tiòh 來理解。句 b-18、19 的「看著」、「聽著」分別為「看到」、「聽到」之意，賴和小說中亦有直接使用「到」字的例子，如〈鬪鬧熱〉中：「雖未**見到**結論，人們也就三三五五的散去。」「只見道路上，映著剪伐過的，疎々樹影，還**聽得到**幾聲行人的咳嗽。」句 b-21、b-22、b-23 的「感覺著」、「咬著」、「碰著」宜解做「感覺到」、「咬到」、「碰到」，「感覺到」這個用詞亦不只一次出現在其作品中，如〈一桿「稱仔」〉中有「這時候，他妻子才**覺到**缺少一桿「稱仔」(秤)。」〈不如意的過年〉裡寫到「究竟是查大人的推理，幾日後自己也**覺到**也有些不對了。」如此看來，「著」經常被用來取代「到」、「見」等動詞補語，另外也被用做介詞補語，如句 b-20 的「對著」，沒有「著」字亦可表達原意。

句 b-24 的「總著」又是另一層用法，「著」字在此表示臺灣話文中的「必須」之意，發音與上一段的「到」字同為「tiòh」。由此可見，「著」字的使用方式在一

九二〇年代的新文學小說中至少分屬中國白話文與臺灣話文兩套系統，而在表現在臺灣話文的用法上尚有不只一種意義。尤以賴和作品中最為明顯，同樣寫為「看著」、「聽著」的詞語，卻因為語境不同分別有動作延續與動作趨向、附著之意。

最後再提出楊雲萍小說中「著」字的運用，其行文間經常出現「像著」、「感著」兩詞語，列舉如下：

從那**像著**岩石的腦袋，壓出來一句。(〈月下〉)

像著臨陣的將軍—故意的服裝—同 E 君於 A 火車站下車。(〈月下〉)

像著電光、羞恥、感激、後悔所鑄成的一大鐵鎚，... (〈月下〉)

她想到、想到、想到不能極的時候，突然，**感著**沒有一物值得想到的！(〈秋菊的半生〉)

他方**覺著**肚裡的飢餓，同時又**感著**全身的可怖的疲倦。(〈到異鄉〉)

他**覺著**異常的快感。(〈到異鄉〉)

他半**覺著**可惱，半**覺著**可笑。(〈弟兄〉)

他**覺著**她們的微笑、嬌態是不得已的，是假裝的，是弱者求乞般的。(〈加里飯〉)

有個青年，**感覺著**，比他年多的，咖啡店的「夫人」(madam)的好意。(〈青年〉)

楊雲萍作品中的「像著」較類似介詞補語的用法，有無「著」字並無損句意；「覺著」、「感著」、「感覺著」的用法以「覺得」、「感到」能解釋得通，不過與賴和的「感覺著」不盡相同。賴和的作品中尚有其他相似結構的語詞如「聽著」、「咬著」來印證「著」應為臺灣話文 *tiōh* 之表示，楊雲萍的作品裡無法找到這般對照，僅

有「感」、「覺」這些特定動詞後才加有「著」字。其他動詞使用反倒經常出現以單字使用之情形：「他愛那『夫人』的清楚的姿態，他憐那『夫人』的聰明行動，他惜那『夫人』的境遇。（〈青年〉）」以此理解「覺著」、「感著」等幾乎在每一篇小說中都能看見的特點，應可視為作家個人的寫作特徵。

三、 新字用例檢討

張我軍的《中國國語文作法》最後有一附錄「新字用例」，說明了「他」、「的」兩字之分化，「他」字的分化指的是人稱代名詞使用方式，張我軍歸納如下：

數別 性別	單數	眾數
	男性	他
女性	伊	伊們
通性	佢	佢們
中性	彼	彼等

「通性」用在不知性別或男女皆有的狀況，「中性」則用在無性別之分的時候。以此來檢視張我軍小說中的第三人稱代詞，大致上都符合表格所列的用法，〈買彩票〉、〈白太太的哀史〉裡的女性代稱皆用「伊」，明顯與男性的「他」有所區隔，〈誘惑〉裡也的確前後分別以「佢們」來代稱牌桌上的人群以及主角的一家人，不過〈誘惑〉中的女性稱代詞卻轉換為「她」、「她們」，而非先前「伊」的用法。接著用以檢視其他四位作家，楊雲萍、賴和、陳虛谷、楊守愚的第三人稱代名詞使用與張我軍同樣有區分出男性與女性，不過幾乎全是「他」與「她」的分別，不會出現以「伊」代表女性的情形，也有時男女不分，全用「他」字涵蓋。賴和、楊守愚的作品中甚至曾出現以「牠」做為人稱代詞的情形：

「前回不是因得到勝利，（牠一人的批判）所以那邊的街市，就發達繁昌起來……」（賴和〈鬪鬪熱〉）

只要能夠使敵人逃遁、隱匿的地方，牠們都把那灼灼的目光注視到；牠們使盡牠們的本領，想把敵人生擒活捉；牠們到處偵察敵人的出入。(楊守愚〈獵兔〉)

兩句主詞皆是人類，卻用了「牠」來代稱；又如賴和在〈一桿「稱仔」〉中，用於主角秦得參身上的代詞竟雜有「他」與「她」兩種，在同篇小說便出現不一致的用法。相較於其他同時期作家，對理論面掌握得較確實的張我軍於進行創作時，對詞語的斟酌確實表現得較為嚴謹。

「伊」字在其他作家的作品中，既沒有成為女性第三人稱代詞的普遍用法，還被轉化為臺灣話文式的表徵：

伊的左手半把的蔥。(楊雲萍〈光臨〉)

難得那孩子，童心還在，不會倚勢欺人，誠懇地，替伊設法。(賴和〈一桿「稱仔」〉)

「無定著是因為早起我罵伊……」(楊守愚〈誰害了她？〉)

「你真好狗命，我又過加乎伊打了一下嘴巴咧。」(楊守愚〈顛倒死？〉)

引文中的「伊」指稱的對象有男性亦有女性，由上下文脈理解皆表示臺灣話文的第三人稱代詞「i」。後兩句引文為對話，更能從句子的其他成分如「無定著」、「好狗命」看出臺灣話文口語之呈現。如此一來，「伊」字和前面討論的「著」字在小說中同樣混雜了兩套語言系統的涵義。

新字用例裡又提出「的」字的分化有三：「的」用作代詞或是形容詞的語尾；「底」用作後置介詞，表示「所屬」概念；「地」則用作副詞語尾。用這樣的標準來檢視張我軍的小說，「底」其實鮮少使用，通常表示所屬概念者亦都用「的」來取代，〈白太太的哀史〉這個題名便是一例，有趣的是，《中國國語文作法》一文裡「的」、「底」區分得非常清楚，舉出一句為例：「不過有一層聊可以自慰的，是

這本書底編法，和在中國底此類的書都不同，十分確信能夠明白地指示白話文作法底初步。」做為指導守則的行文，一板一眼地遵循了當中表述的守則，可見「完全無誤」的落實並非不可能。然而進行小說創作時，遵循規則的必要性似乎就不是那般絕對。張我軍之外的四位作家也都是以「的」字涵蓋代詞或形容詞語尾以及表示所屬概念的後置介詞，用「地」當做副詞語尾，「底」字不常使用，成為臺灣白話文書寫實踐者的共同點。

張我軍的《中國國語文作法》一書並非新文學作家們唯一習得白話文句法的來源，我們甚至不能確定楊雲萍、賴和、陳虛谷、楊守愚是否曾依循其內容進行嘗試，事實上，這本《中國國語文作法》本身即是參考多本文法書籍⁷¹，再依張我軍個人見解整理而成。因此，以其為小說創作實際句法之對照，並非為了證明眾新文學作家群因為《中國國語文作法》之偏誤而受到影響，而是為了反映出新文家作家對於中國白話文句法普遍的理解與誤用，即便是兼具理論指導者身分的作家如張我軍，對句法的認知也並非完全無誤；實踐之際亦並非完全服膺。

綜觀以上的小說句法分析，可發現以下幾點是討論「言文一致」落實在臺灣新文學小說中必須留意的面向：

第一、作家對新句法的掌握程度。

如「把字句」是白話文裡才有的句式，加上句法構成較為複雜，出現訛誤的機會便提高了，從觀察楊雲萍的「把字句」變化，可以看出作家對新句法由生疏到熟悉的過程。

第二、作家受原生語言影響的程度。

此時期的新文學作家雖以趨近同化於「中國白話文」為理想，卻在創作過程

71 《中國國語文作法》小引中提到參考書目包括馬國英氏編，《國語文講義》；黎明氏編，《國語文法講義》；黎錦照氏著，《國語文法綱要六講》；同人著，《新著國語文法》；馬國英氏編，《新式標點符號使用法》；陳望道氏編，《作文法講義》；戴渭清氏編，《國字虛字用法》。

中寫出了臺灣話文式的構詞、句法。如賴和、楊守愚作品中「著」字、「伊」字的兩用，從參差的使用現象可窺知其並非有意識的分用。

第三、作家斟酌字句的程度。

從個別作家作品中語法分歧的程度能判斷其對於字句的要求程度，如陳虛谷小說中的「著」字使用方式比賴和、楊守愚來得單一，應當費了更大的心力琢磨字句，並且是有意識的加強練習；另外藉由張我軍的小說、評論文字的比較，發現他的小說字句也並非百分之百正確的中國白話文。似乎可推測這些作家在進行創作時，是掌握住一種「語感」，而並未鉅細靡遺地檢點字句。各自掌握住的「語感」不盡相同，有些則足以形成個人創作之特色。



第四節 一九二〇年代新文學作家的進路

一、 從對話滲入的臺灣話文

第二節的語句分析帶出一個值得注意的現象，即是同一漢字可以交替表記為中國白話文或臺灣話文，正如「著」字和「伊」字，「著」用來表示「到」、「必須」之意、「伊」表記成第三人稱代名詞，這些用法在漢文脈絡裡並非新創，至少在歌仔冊用字中皆可找到印證⁷²，而兩字確實又在中國白話文裡有意義可循，「同文」在此反而為新文學創作帶來游移之可能。延續此點，不妨提出一個問題：假如創作之際是以中國白話文為目標語體，何以還需要表記臺灣話文呢？除了以作家受到原生語言的影響來解釋，或許還可以從小說結構的層面來觀察，作品中出現的臺灣話文多半是在「對話」的位置出現。

臺灣新文學初期的小說，無論作者實際生活之地何在、出身階級為何，多將舞臺設定在民間農村，而以鄉間人物為主要描寫對象。以下將觀察焦點移往小說文本中的「對話」使用情形：

(一) 賴和小說對話引例

	對話	角色身分
c-1	「大人，要什麼不要？」 「汝的貨色比較新鮮。」巡警說（〈一桿「稱仔」〉）	在市場賣菜的秦得參和巡警
c-2	「有的不是鬧到法院去，後來安怎？」 「法院是有路用？法是伊創的。」（〈赴會〉）	小火車上民眾的喧嘩
c-3	「議長！」一個人爭到了發言，立了起來。「像這樣的提議，	文協召開理

72 可參見張安琪，《日治時期臺灣白話漢文的形成與發展》，清華大學臺灣文學研究所碩士論文，2006。

	吾人絕對不能贊成，吾人不應這樣卑怯，至少亦應主張：須讓吾人有普及和文教育的自由，這是吾人所當作的義務。」 (《赴會》)	事會中的發言
c-4	「拿買意氣哪，你……」 「大人，鱸鰻走了，請樓下食茶。」(《浪漫外記》)	警察大人和茶樓主人
c-5	「還我們林先生來！」 「這公堂的地方不許大家喧嘩！」二爺把大老的話譯給大家聽，教大家肅靜些。(《善訟人的故事》)	百姓和官員

(二) 陳虛谷小說對話引例

	對話	角色身分
c-6	「你的肚子是妊娠八個月了，...那時不論男女，凡是管內的人一定會來祝賀，不一定會比這番少收入呢。」 「阿啦嗎蘇！我們女人家，真是無機竅，...明天要請幾個客，要辦幾塊桌，要做什麼菜？」(《他發財了》)	巡查大人與妻子
c-7	「奧樣！恭喜、恭喜！真勞煩你，真當不起！」(《他發財了》)	眾客對巡查妻
c-8	「Kanrin-Lau Bu 這麼大的年紀，不曉得生年月日，你不是小孩子呢！」(《無處申冤》)	巡警對一般民女
c-9	「是呀！正是！正是再福，這裡寫的是サイフク。」 「死困仔裁！又是來討錢了。半月前纔寄去五拾圓，是怎樣開呢？有講要多少嗎？」(《榮歸》)	配達夫（郵差）和前清老秀才
c-10	「今天為豚兒及第高文的披露宴，蒙列位不棄，光臨敝廬，無任感佩。……」(《榮歸》)	老秀才對參加宴席群眾
c-11	「フォン，臺灣料理實在真好吃！我最愛吃臺灣料理，米粉	巡查真川大

	咯，炕肉咯，統統真好吃。有人請我，還是送到我厝去，我咯，牽手咯，小孩子咯，統統歡喜，吃了了咧。」(〈放炮〉)	人對保正和 農民老牛
c-12	他時叫著カ一チアン！又念著サアイタア一サアイタア一。 「要放屎嗎？我抱你下來。」(〈放炮〉)	巡查的年幼 兒子和老牛

(三) 楊雲萍小說對話引例

	對話	角色身分
c-13	「我看汝是做親生的，親生的兄弟，所以敢……是……汝試再想一想。若……那是……」(〈罪與罪〉)	青年對青年
c-14	「汝們倆有看見伊田警部大人沒有？」 「像沒有的。」(〈光臨〉)	保正林通靈 和村人
c-15	「Baka ne，你還不了解嗎？買書是一件頂好的事，我哪裡有阻你的呢？」 「是、是，是你故意不買給我的！哼、哼……」(〈弟兄〉)	一對居住在 東京的兄弟
c-16	「呵！是，今兒母親有爽快些沒有？」 「今兒早起啜了些泔糜。又對我說要叫你不要鬧事，……萬事皆是命運，皆是前註的……。」(〈黃昏的蔗園〉)	生活在臺灣 農村的青年 男女
c-17	「Coffee one.—咖啡一。」(〈加里飯〉)	女侍待向烹 調處複誦
c-18	「姑娘們忙嗎？」他不得已這樣問。 「喲，托蔭。」 「讀讀！再來喲！」(〈加里飯〉)	在東京的留 學生及咖啡 店女侍

全面觀察小說中的對話使用，可以看到多樣語言的置入。其中句 c-2、c-4、c-9、

c-14 和 c-16 是以臺灣話文為主，做為當時臺灣社會普遍使用的口說語，落實在工農、群眾之間的對話尤為明顯。對話中的臺灣話文的表現具備三個功能：其一，表現特定的厘俗口語，如「有路用」、「駛伊娘」、「死囡仔栽」，雖是相對低俗的用語，不過對慣用者來說，這些怒罵式的言詞已然成為言談不可或缺的部分，對讀者而言可能反而帶來親暱、臨場的感覺；其二，表現特定的詞彙，如「爽快」、「泔糜」，皆是中國白話文沒有而專屬臺灣話文語境；其三，表現特殊的語法，偶爾在句子開頭或結尾會出現一些多餘的字，形成不符合中國白話文的句式，若以閩南語來思考，便能找到對應的句法，如「敢是」表示「難道是」之意。

臺灣話文除了作為臺灣人之間的慣常對話用語，亦夾雜於日本人角色的言談，陳虛谷的作品中有不少精彩的對話呈現，如句 c-8 中的巡警脫口而出的竟是低俗厘語，陳虛谷以羅馬拼音來表記「Kanrin-Lau Bu」，或許有意隱去帶有惡意的文字，也或許因為以羅馬拼音較能貼切標記出發音、與前後文的差異可以引起讀者的注意。句 c-11 巡查大人的話裡堆疊了幾個臺灣話文詞彙「米粉咯，炕肉咯」，用於描述日本內地所無的臺灣物產、辦桌的菜餚，標顯出其身分以及對於殖民地物產的貪欲。句 c-6 則是一對巡查夫婦的對話，臺灣話文儼然佔了他們的交談很大的比例，如句中的「不一定...」「無機竅」等成份，雖然是以「姪娘」「阿啦嗎蘇」等日文字詞凸顯了其日本人身分，但就實際情形而言，在臺日人彼此交談是否會出現以臺灣話文為基底，日文加添其上的對話模式則十分可疑，只是帶給臺灣籍讀者的戲謔化效果應可以確認。

另一方面，書寫臺灣人混用日語的表現則自然貼切，如句 c-7 中群眾稱呼巡警妻子為「奧樣」、句 c-10 中老秀才為榮歸的兒子舉辦「披露宴」，表現在特定稱謂、特定場合的語言混用，是有意識的置入，反映了日本殖民為傳統臺灣社會所帶來的衝擊，可以是一種新身分的出現如「奧樣」（具有輔助公務性質的巡查夫人）、為了展現個人成就的宴席之「披露宴」（傳統臺灣社會中的宴席多在於家庭親族關係的確認如婚喪喜慶與祭典），甚至帶有位階權力象徵的引入。對照前一段提到日人混用閩南語的情形，兩種混用隱含了不同的意義，日本巡警因為職務需要和臺灣人有頻繁接觸，受到自然的語言同化，同時進行有意識的學習，以便了解與管

轄，因此他們混用的閩南語多是日常用途為主。若無此需求的日本人並不需要使用臺灣話文，像是位階較高的官員，句 c-5 裡官府「老爺」的話需要他人翻譯才能讓大家了解；又像是小孩，句 c-12 中吵鬧不休的小孩和村民老牛的溝通顯然產生了問題，後者由於不諳日文，錯以為小孩嚷著要喝汽水「サアイター」是想要「放屎」陳虛谷作品裡的日文置入是易於辨識的，多半直接使用日文漢字或假名，不過也有使用諧音借字之情形如「拿買意氣」，多元的表記方式呈現了面對外來語的磨合過程，而後才能逐漸消化使其成為自身語言的一部分。同時「拿買意氣」實為日文「生意氣」的音譯，明明有漢字卻不若「披露宴」的例子一樣直接延用漢字日文進入白話書寫，在文脈中凸顯了巡查大人的蠻橫，是以聲音的特異性來戲謔、調侃特定角色的手法。

日文置入文本在楊雲萍筆下有更進一步的展演，觀察作家一九二六年前往日本留學之後出現數篇以東京為場景的小說，小說主人翁的語言模式有所轉換，脫離了閩南語環境，如〈弟兄〉、〈加里飯〉的人物對話是以白話文夾雜日語進行，句 c-15 中爭執的兄弟，脫口而出的怒罵已成為日文；一方面也忠實呈現小說主人翁面對的「異地」語言氛圍，如句 c-18 中咖啡廳女侍的招呼語「哟，托蔭。」、「讀讀！再來哟！」皆以日文讀音表記，句 c-17 的女侍則使用英語傳達客人的點菜內容：「Coffee one.」在異地下的異文化空間——西式咖啡廳，又提供了另一層語言展示。楊雲萍的日語表記與陳虛谷有相仿之處，有漢字可循時能直接代入，如「托蔭」；沒有對應到漢字時則諧音借字表現，如「讀讀」，但也有以羅馬字拼音標示者：「Baka ne！」表現得較臺灣話文表記浮動不一。

值得注意的是句 c-3，文化協會理事發表主張之際，所使用的語言從主詞為「吾人」也可以看出，是幾近於書面語的白話文。如果此處的發話對象是臺灣鄉村農民，這樣的語言使用顯然難以達成宣導振奮的效果，卻能使發話者看來嚴謹且富於理智。與前述在臺日人卻講臺灣語文的例子並視，可發現與實際情況有所出入的語言使用，除了是作者對於人物形象刻意塑造下的結果。

總括來看，對話語言交混的內容基本上基於角色塑造之需求，角色對話若發

生在鄉村，是以臺灣話文表現為主，並有日語交雜其中；當場景脫離臺灣鄉村或是在正式的場合，臺灣話文的渲染便減弱了些。角色的語言使用彷彿成了一種位階的標幟，當不同位階的人交流時，語言便產生交混——村人以日文稱呼巡查夫人，巡查以閩南語詢問村人。爲了反映實際的語言表現，在「對話」中表記臺灣話文、日文是必然的結果，表記方式雖然不一致，使用漢文、羅馬拼音者皆有，不過大抵都是以諧音的方式找字來達成目的，而使用漢文表記臺灣話文時，便可能產生同字分用狀態。

對話語言比起敘事語言是較爲即時、靈活的，不必有完整的句式，單字單詞亦可成立，母語口語的影響痕跡便難以遮掩、清楚呈現。一九二〇年代的作家們創作出以「中國白話文」爲理想的小說，但卻在對話語言裡開始了臺灣式「言文一致」之實踐，表記方式的不一致顯示其經營的痕跡，這些不一致的痕跡也從對話語言滲入到敘事語言當中。

二、 創作新文學的不確實感

上一段論及敘事語言中的臺灣話文痕跡可能來自對話語言的渲染，而不一致的表記方式證明了作家的摸索與嘗試。接著再以賴和、陳虛谷的作品爲例，提出此時期的小說作品中敘事語言的幾項書寫特點相互印證：

第一、 過度堆疊的形容詞語。

鎮南威麗村裡，住的人家，大都是**勤儉**、**耐苦**、**平和**、**從順**的農民。（〈一桿「稱仔」〉）

這樣想來，使我對社會產生了極度**厭惡**、**痛恨**、**咒詛**的心情，同時加強了我這次赴會的勇氣。（〈赴會〉）

第二、 過於短促的斷句。

在一處的，客廳裡，有好些個，等著看熱鬧的人，坐著閒談。（〈鬪鬪熱〉）

到天亮后，各擔各色貨，多要完了，有的人，已收起擔頭，要回家去圍爐，過那團圓的除夕，償一償終年的勞苦，享受著家庭的快樂。（〈一桿「稱仔」〉）

第三、代名詞可省略之處仍一再出現

她指手劃腳罵得發性了。她見女兒在哭得像淚人兒一樣。她不禁一陣心酸，也啜泣起來，她轉想女兒平素是很乖巧，這番那裡會有錯。（〈無處申冤〉）

這些問題隨著新作品相繼發表之後漸漸趨緩，從一九二八年所發表的〈不如意的新年〉之後，賴和小說中的文句連貫已有很大的改善，陳虛谷小說對連接詞的運用亦堪稱成功。

在文本實踐外，從作者本身「逸出」文本敘述的後設觀照，亦可見嘗試、摸索的跡象。賴和與楊雲萍都會在自己的創作中，以現身的方式呈現了對於語彙選擇的不安。如「快々々々（鑼的響聲，不知有什麼適當的字）。⁷³」明明已是經過選取貼上的狀聲詞，卻在後面加註沒有十足把握。〈鬪鬧熱〉和〈一桿「稱仔」〉中亦常常用括號來聲明某句話是「俗語」、「方言」，一方面顯示作者意識到讀者閱讀至此可能感到困惑，率先體貼地說明；一方面亦代表作者體會到創作用語的歧異，必須藉由括號標示來說明。楊雲萍比起賴和有過之而無不及，處女作〈月下〉的最後接著小說本文末段寫道：

然再想起來，小說既是縮寫、表現人生萬有實在的創作。（不是心醉於自然主義的說法。）也不能盡把我們的理想眼光來解決他。至其字句不當處。（弟研究白話文的日子，實在很少。）望諸兄姊教正就是了。

這段加筆自認有「字句不當處」，且是由於書寫「白話文」而造成，可知在作者自認這還只是極為初步的嘗試性寫作。此外，楊雲萍對「創作」一事有強烈的重視，〈光臨〉的附記寫道：「我對二君說要發表一篇題叫『翩翩』的創作。但因俗務的

73 賴和，〈鬪鬧熱〉。

蜩集，和對這篇創作，我別有一種的用意與期待，所以不願草率發表。」但之後發表的創作並沒有看到以〈翩翩〉為名者；〈弟兄〉的文末附上這樣的消息：「兄弟在前載在民報的小說到異鄉，因不太滿意，所以不願續載。」文中沒有指明不滿意的部分為何，〈到異鄉〉就這麼無疾而終；〈加里飯〉最後也有一段附記：「手民的不慎，把我的拙作黃昏的蔗園（載在本報第二百二十四號），弄得許多誤字。因有空白，擇其較重要者訂正之。……」勘誤的字包括將「文成打進入」改成「文能才進入」、「負著一個的枯蔗葉」改成「負著一捆的枯蔗葉」，看來都是排版印刷時因字型相近誤植的字。楊雲萍小說後的附記提醒了我們：作家嘗試掌握創作語言之外，亦對小說整體架構、情節發展有所覺悟；在尚未完全成熟之際即面世刊登，顯現了在此一階段，實驗、嘗試行為與過程即已被受肯定，也同時是時代的要求。

張我軍在《中國國語文作法》裡這麼說：

許多舊文人，都以為白話文比文言文難寫，所以明知道白話文好也不寫白話文，這都是他們寫慣了文言文而又不肯費一點小工夫去學寫白話文底原故。其實白話文是極易做的。多讀一點以白話文寫作的書報就會做了，若希望做得不錯，再看一點文法書就可以成功。

事實上或許真是如此，對有著漢學素養的作者來說，靠閱讀報刊來增加經驗值，獲得相當程度的「語感」便有能力書寫白話文。只是語言問題對一九二〇年代的作者來說，被集中為「用白話文寫小說」的迫切性，而缺乏實作層次的準則。於是表層的問題確實逐步改善了，但用白話文寫小說之後語言產生的融合與衝突這深層的羈絆並沒有被查覺；因此當作者運用語言所費的力量小於語言作用於創作的力量，那麼對作者來說，便無法將創作推進，因此造成「無法掌握之感」。

三、 一九二〇年代新文學作家的文學進路

一九二〇年代的新文學小說作者們樹立起一塊創作的里程碑，陳建忠由「殖民地」與「文學」關係的角度切入，謂來自西方的文學類型——現代小說，似乎

是非西方作家一段無可避免的文學進路⁷⁴。在創作媒介上，則是以寫出中國白話文為目標，雖然無法與臺灣社會達成「言文一致」，但至少滿足了知識份子的「認同近代化」。對此，陳培豐提出預示的觀點：

對張我軍來說，未曾料及的結果可能不只新舊文學論爭，而是當他在批判臺灣人寫白話文不正確、不純粹之同時，也暴露了該運動在臺灣推行時的矛盾和破綻，並預告了其遲早要受到其他語言改革運動挑戰的命運。⁷⁵

而在下一波語言改革運動醞釀之際，這一波創作者也各自走往不同的發展。其中在臺灣新文學運動初期扮演點火角色的張我軍在留學中國畢業後，留在北京教書，是第一位在中國教授日語的臺灣人。在《臺灣民報》登載了他的三篇小說創作之後，再沒有新的作品產生，而將心力持續投注在「翻譯」領域直到戰爭結束。鄧慧恩指出：張我軍到中國發展，的確會比在臺灣的文人有更大的言論自由與出版自由，不像臺灣的翻譯者之譯作，多是零散不全的單篇，甚至遭遇私自出版例即遭查禁、或是迄今未見出版的命運⁷⁶。張我軍在中國的翻譯工作圍繞著日語教學，一九三六年完成了《標準日文自修講座》，當中選錄了「明治時期以降至現代的作家具有不朽之價值的作品」，附以譯文，加以詳註。對他來說，小說創作或許是與故鄉臺灣保持聯結、基於對於故鄉的憂心而進行的實踐，因此僅有短時期內集中的創作。

另一位創作期相當短暫的作者是陳虛谷，他的小說創作恰好承接了社會運動的結束，且小說題材來源似來自《臺灣民報》上的報導，以人民生活為基調，和文化協會演講的主題多有相符，都是期望人民更有自覺。因此書寫小說應為陳虛谷停止參與社會運動後，退而求其次期許啓迪民智的方式。⁷⁷陳虛谷的小說創作可見者僅四篇，在三年間於報刊上發表，一九三〇年之後戛然而止，他曾以創作語

74 陳建忠，〈差異的文學現代性經驗〉，《臺灣小說史論》，頁 30。

75 陳培豐，《「同化」的同床異夢》第六章臺灣人追求自主性現代化的經驗，頁 333。

76 鄧慧恩，《日治時期外來思潮的譯介研究——以賴和、楊逵、張我軍為中心》第五章，頁 186-188。

77 陳逸雄，〈我所認識的陳虛谷〉，陳逸雄編，《陳虛谷作品集》，彰化：彰化縣立文化中心，1997。

言為關鍵反省自身的創作：

我的文章是平凡的，二十年代寫古文式的還可以，三十年代轉白話文就遜色了，四十年代又轉臺灣式的白話文，那更糟糕，現在依然是繼承四十年代的作風，所以你說好，我不敢寫。⁷⁸

雖對新文學一直秉持推崇態度，一再鼓勵後進文學應跟著時代前進，自己亦嘗試創作新詩、小說，不過或許理想的設定和實踐的結果落差太大，最終認為自己無法負荷而退場，晚年創作僅以漢詩為主。似乎在其認知中，語言和內容的結合極為緊密，無法輕易改變隨時代需求、社會條件而更動語言使用方式。比起賴和或楊守愚，他的小說句法確實較為規矩，敘事語言中較少出現臺灣話文的滲入，或許在語言面的堅持反而為其帶來侷限。〈榮歸〉於一九四〇年被李獻璋收錄於《臺灣小說選》⁷⁹算是一筆正面評價，然而對此榮耀陳虛谷只道：「關於我的小說，自不稱意，尤其末段（指〈榮歸〉一篇）極無熱氣，不足觀也。然在當時，恰值秋歸臺，見之特寫信來獎賞，慚愧慚愧，所以一向並未對任何人講起。」陳虛谷一再提起四篇小說還不夠成熟，對外界的肯定亦不全盤接受。

楊雲萍的小說敘事語言和其他作者的差異不小，從寫景引文中看得出他相當要求語詞的鍛鍊，「陸離」、「赤銅」、「蒼紫」等形容詞充滿特異的美感。他的小說是充滿詩意的，字字句句都是凝縮過的，因此句子不長，一句話自成一段的情形很多，當中有許多斧鑿的痕跡，從動詞的運用可以見得：

剎那！羞恥、不滿、好奇、和覺得自己在那優越地位的喜悅所釀成的變態意識從他如漆的眉、嘴、耳朵、手、足流來流去！（〈到異鄉〉）

78 陳虛谷，〈寄陳逸雄信〉，寫於1958年，收於陳逸雄編，《陳虛谷作品集》，1997。

79 李獻璋1940年11月所編的漢文小說集，共收入賴和、楊雲萍、張我軍、陳虛谷、楊守愚、王詩琅和朱點人等人作品共十五篇，印刷中即遭禁止，未出版。參考網路臺灣歷史辭典（〈臺灣小說選〉條目由陳建忠編撰）。

橋下如油的水，溶了十九夜的月光。(〈到異鄉〉)

時時在覓要對我表出你自己的心中的機會的。(〈到異鄉〉)

「我哪裡有阻你的呢！」(〈弟兄〉)

因為要洩出這滿身的悲憤、寂寞和不安(〈加里飯〉)

他想著，酬那「夫人」的好意是當然的。(〈青年〉)

這些單字動詞的運用儼然已經脫離實際的用語，一方面強烈表現作家對美感的追求，一方面也展現語言的韌性和文學的陌異化，另外句型方面能看到許多工整的鋪排，如詩一般：

蚯蚓的唧唧是悲哀的調子，繁星的明滅是悽愁的象徵！(〈光臨〉)

「我那雙溪頭的幾畝田園豈不是足以耕作！我那雙溪溪流豈不是足以游釣！我那習靜樓的舊書豈不是足以披讀！...」(〈到異鄉〉)

她想到、想到、想到不能極的時候，突然，感著沒有一物值得想到的！

她沒有悲哀了，也沒有苦楚了，也沒有戀慕了！(〈秋菊的半生〉)

他愛那「夫人」的清楚的姿態，他憐那「夫人」的聰明行動，他惜那「夫人」的境遇。(〈青年〉)

換言之，作者過於執著語言的琢磨、意境的營造，也因此楊雲萍的小說始終維持不長的篇幅，寫景的字句也一再重複運用：包括〈月下〉裡「唧唧蚯蚓的韻」、〈光臨〉裡「斷續地蚯蚓的唧唧」、〈黃昏的蔗園〉裡「路傍初秋的虫們的歌唱」，以及多篇作品中「明滅的繁星」，似成了楊雲萍筆下必備的風景。三〇年代以後的楊雲萍停止了小說創作，一九四三年出版日文詩集《山河》，於文學的最終成就就是在詩的領域。

四、 小結

相對於中止小說創作的張我軍、陳虛谷和楊雲萍，賴和與楊守愚選擇繼續開拓這塊園地，面對語言的歧異，他們找到以漢語創作白話文的彈性，不至於像陳虛谷回歸言志的漢詩創作，或像楊雲萍選擇了另一種表達文體與表現語言。不過臺灣話文滲入敘事話語的情形或多或少干擾了作品經營，未能達成流利使用的狀態。陳培豐談及這時期「報紙上的白話文文章卻常顯示出臺灣話甚至摻雜日本話的漢語及文法」⁸⁰，就「言文一致」的觀點而言，使用不熟悉的中國白話文來創作實有隔閡，創作者意識到自身的創作並非「我手寫我口」；新知識分子亦認知到不倫不類的白話文之可能成因，遂出現以臺灣話文為書寫系統的呼聲。一九三〇年鄉土／話文論戰由此而生，往後的語言改革呼聲是否會使其作品產生顯著的影響，這將是下一章要處理的主要議題。



80 陳培豐，《「同化」的同床異夢》，頁 382。

第三章 一九三〇年代新文學小說中的敘事語言

第一節 臺灣鄉土／話文論戰的獨特議題：以滿洲國為對照

一九三〇年的臺灣文學界方經過一場政治運動的風暴與洗禮，即是在一九二七年臺灣文化協會的左右路線分裂後，左翼路線運動者看似掌握了民族社會運動、文化運動的主導權，但一九三一年的臺共大逮捕與隨之而來的打壓，迅即使尚未盛放的紅色花朵凋謝。這一代往赴日本、中國留學的知識份子適逢社會主義思想蓬勃的時期，返臺後持續經營讀書會、參與社會運動，其中不乏文學作者，其意識形態連帶影響新文學的發展，文學運動的左傾遂成為必然趨勢。而左翼運動的萎折看似民族社會運動的中挫，卻為至今依附從屬之的文學文化運動帶來獨立發展的契機。陳淑容指出：「隨著一九二七年臺灣文化協會分裂，總督府的壓制逐漸加深，於是原先依附於政治社會運動的文學活動有獨立脫出的傾向。」⁸¹橫路啓子亦認為左翼知識份子受到打壓後，只能在「利用白色恐怖橫行之下最低限度的合法性」⁸²的文化運動中尋求生路⁸³。新文協的領導者早已提出「促進、實現大眾文化之提高」⁸⁴、「促進大眾文化之實現」⁸⁵等主張，而文藝大眾化之宗旨到了一九三〇年仍反映在若干新起的文藝性刊物上，如趙樞馬描述《伍人報》的性格：

牠是由臺灣文化協會的幾個文藝趣好家所刊出來的、不用說其發刊的目的、是要宣傳該會的主義主張、獲得些尚未組織的群眾、並以擴大組織、完全做一種宣傳文學的效用、伍人報自發刊便大聲喊著文藝大眾化、這在當時是多麼可注目的事實呀！⁸⁶

81 陳淑容，《一九三〇年代鄉土文學／臺灣話文論爭及其餘波》，頁 63。

82 王詩琅譯，《臺灣社會運動史——文化運動》，臺北：稻香，1997 年，頁 403。

83 橫路啓子，《文學的流離與回歸——三零年代鄉土文學論爭》，頁 215。

84 連溫卿，〈一九二七年之臺灣〉，王詩琅譯，《臺灣社會運動史——文化運動》，頁 275。

85 蔡孝乾，〈轉換期的文化運動（一）〉，《臺灣民報》第 142 期，1927.01.30。

86 樞馬，〈過去的教訓—呈給臺灣文藝作家〉，《1930 年代臺灣鄉土文學論爭資料彙編》，頁 347。

引起鄉土／話文論戰的發端文章正發表於《伍人報》上，其左翼色彩不言而喻，於此時期出現的其他刊物亦可視為社會運動的產物，郭秋生如是說：

當「伍人報」「洪水」「明日」「現代生活」「赤道」諸刊物相繼而起之臺灣文藝界未曾有的壯觀時代、雖是曇花一現、也許已為臺灣新文學發生期的發展形成造就了最高的水準、同時刻印著臺灣新文學的劃期的轉向期了。⁸⁷

縱使這些刊物很快遭到查禁，但短期內的蓬勃發展仍具意義，創辦刊物與提出文藝訴求之行動恰與漸趨成熟的新文學搭上線。自一九二〇年代萌芽的新文學至此累積的作品可謂小有成果，陳芳明提出此時的一個文學現象：

一九二五到一九三〇年之間，轉載中國新文學作品的數量非常多。但是，跨入三〇年代以後，翻譯與轉載的作品便日益減少。這個現象足以說明臺灣本地作家逐漸有創作的的能力，而無需再藉助中國新文學的作品。⁸⁸

這段話說明了臺灣新文學的茁長情形，此外包含《臺灣民報》在內的眾報刊亦具備意見交流之功能，鄉土／話文論戰引發之前，關於新舊文學之異見早已開啓不同集團間的相互辯論。

有關鄉土／話文論戰的發展經過，已有豐富的前行研究可供參考，本文在此欲強調臺灣的鄉土／話文論戰特重語言選擇、語言表記問題的意義。第二章開頭討論及臺灣的新文學的發展是向日本、中國的文學運動取經，然而身為日本殖民地的臺灣，與帝國有著截然不同的政治情勢、教育方針，「言文一致」的方針運作於語文改革運動中，較諸日本、中國更添一層障礙，一九三〇年代的語文改革運動正是因應阻礙的新變。為了彰顯殖民地與帝國背景之異，試平行討論一九三〇年代的臺灣鄉土／話文論戰與一九三七年發生在「滿洲國」文學界的「鄉土文藝

87 芥舟，〈卷頭言——臺灣新文學的出路〉，《先發部隊》，1934.07。

88 陳芳明，〈文學左傾與鄉土文學的確立〉，「臺灣新文學史」第四章，《聯合文學》，頁 129。

論爭」⁸⁹。以絕對時間來看，「滿洲國」鄉土文藝論爭與臺灣的鄉土／話文論戰有先後之別；不過以相對時間來看，兩者同樣於新文學漸趨成熟之際出現，並且同樣橫跨多種出版媒體，持續經年，其形成背景及發展經過值得一探；此外，「滿洲國」的政治環境擁有「類殖民」的特性，應足以成為當時做為日本殖民地的臺灣的對照。以下先透過史料交互參照，架構出滿洲國鄉土文藝論爭發生背景。

九一八事變之後，日本在中國東北扶植「滿洲國」政權，一九二八年才見蓬勃發展的滿洲新文學在文化統制政策下，一時趨於蕭條，事變後一年文壇開始復甦，一九三三至三七年間大約出現了近兩百個新文學小社團，社團各自尋求發表園地，對應於此，共通的文學場域逐步形成。一九三七年山丁⁹⁰於評論〈鄉土文藝與〈山丁花〉〉⁹¹中讚許疑遲⁹²的作品為「鄉土文藝作品」，引起其他集團的反駁，掀起一場論爭。滿洲國的鄉土文藝論爭雖比臺灣的鄉土文學論爭晚了整整七年，不過兩者產生的環境背景約有三點共通之處：其一、新文學創作已近成熟，備受「飛躍性」發展之期待；其二、皆出現焦點刊物，並做為論爭發端文章之轉載點；其三、政治環境皆適逢左翼運動受到約束、日漸萎縮之際。

滿洲國論爭中，山丁的評論〈鄉土文藝與〈山丁花〉〉明確地點出「鄉土文藝」一詞，文中除了對疑遲作品的讚揚，也宣告對刊物《明明》之期待：

我們希望編者繼續收輯同樣創作。滿洲須要的是鄉土文藝，鄉土文藝

89 本章將交雜出現「鄉土文藝」和「鄉土文學」二名詞，「鄉土文藝」是依循「滿洲國」的論爭文章而稱，因此盡量以「鄉土文藝論爭」指稱滿洲國的論爭，臺灣則仍以「鄉土文學、臺灣話文論戰（鄉土／話文論戰）」稱之。

90 山丁，本名梁夢庚，曾任職於「滿洲映畫協會」文藝科，滿洲國時期作品有：短篇小說集《山風》、《鄉愁》，長篇小說《綠色的谷》，詩集《季季草》。《山風》曾獲第五次「盛京文藝賞」。劉曉麗，《異態時空中的精神世界》，頁 97。

91 《明明》第一卷第五期，1937/07。

92 疑遲，本名劉玉璋，滿洲國時期主要作品有：小說集《花月集》、《風雪集》、《天云集》，長篇小說《同心結》、《松花江上》，劉曉麗，《異態時空中的精神世界》，頁 82。

是現實的。

山丁花是一篇代表的鄉土文藝作品。⁹³

對此評論最直接的回響來自古丁，他指稱山丁的評論是擅自貼標籤的行為：

最近，就有「鄉土文藝」這名稱出現，那標本據說就是〈山丁花〉。〈山丁花〉已經被批評過了，孟原就比作者為左拉，山丁就說作品趕上了〈跑關東〉。其實，疑遲恐怕連「左拉」的「左」字也不知道，〈跑關東〉的「跑」字也沒讀過。

「鄉土文藝」一說出自《百科大辭書》(!)，一說無非當地的土產，其說雖不一，但終究是漂亮的標帖則無異。於是，這張漂亮的標帖就貼在〈山丁花〉上，於是，我們有了「鄉土文藝」。⁹⁴

若從山丁、古丁二人向來的文學主張來審視，這一來一往的論述看似對自我理念的捍衛。根據山丁自述，在其求學過程、投身文學之際，曾受到鼓勵要創作「反映時代的作品」，並曾受日本普羅文學感動⁹⁵，一九三二年起因地緣關係開始投稿《大同報》副刊，因而結識蕭軍、蕭紅，與哈爾濱作家群往來密切。當哈爾濱文壇迫於政策牽制而衰退，山丁一度停止創作，幾年後自謂：「一九三五、一九三六兩年就真的啞了我的言語——大約是承接了托爾斯泰底『否定了藝術』、魯迅底『文藝無用論』的影響，以往寫作的熱情截然消失了。」⁹⁶停筆兩年後再復出的他堅持一貫的信條，主張要描寫真實、暴露真實，認為「一切暴露現實生活的作品，都是鄉土文藝。凡是描寫地方色彩濃郁的作品，凡是描寫東北人民生活的作品，

93 山丁，〈鄉土文藝與〈山丁花〉〉，《明明》第一卷第五期，1937/07。

94 史之子，〈偶感偶記竝餘談〉，《新青年》通卷64號，1937/10/30，頁17-18。

95 梁山丁，〈我與東北的鄉土文學〉，《東北淪陷時期文學國際學術研討會論文集》，頁364-365。

96 山丁，〈我與文藝（代序）〉，《山風》，頁2。轉引自岡田英樹，《偽滿洲國文學》，頁89。

都屬於鄉土文藝。」⁹⁷早在一九三七年提出「鄉土文藝」訴求之前，他的創作便致力實踐此信條，而在滿洲國成立、反抗運動不再能公開進行後，仍冀望延續暴露真實的文學，這篇評論或可視作其復出文學界的探測水溫之作。

古丁對山丁提出的「鄉土文藝」大力反駁，文字中不時帶有諷刺意味：

文學不該是那樣偏狹的東西，我不主張文學局限在一個小天地裡。「鄉土文藝」倘若是有所謂「論據」的話，也無非是「大豆高粱」的唾餘兒裝在玉壺裡，好看一些而已。⁹⁸

正如岡田英樹所說，其辛辣的表達方式助長了感情上的對立，此處古丁亦擅自為山丁的「鄉土文藝」貼上了「大豆高粱」之標籤，頗有刻意貶低對方的意圖，這種情態經常在古丁的雜文中流露，如一位《明明》讀者來函建議刊物可以納入「古文藝數種」，其毫不客氣地回應道：「倘願看『古文藝數種』，請您還是買古人的作品，讀明明無益。」⁹⁹不過細究文中之主張，可發現其中仍具捍衛自身理念之真意，前例中要讀者自行去買古書，展現了自身對於「新」的推崇；而不滿山丁稱〈山丁花〉為鄉土文藝，並非真正看輕「鄉土文藝」，而是不願被貼標籤的動作限制了文學創作的自由：

忽然又想起了一件事，曰「明明的宗派性」，因為什麼有宗派性呢？因為不容「鄉土文藝」的理論和其論者。其實，這是猜疑《明明》在行進之中，也許是被看作有了一定的傾向的吧，但是，並無所謂「路」，同時也不願意有「導師」給指「路」，倘有自以為「導師」的攜著自以為是的經典來指手劃腳，我們是不憚唾棄的。所謂「我們」要包括疑遲、孟原、毛利和我。¹⁰⁰

97 梁山丁，〈我與東北的鄉土文學〉，《東北淪陷時期文學國際學術研討會論文集》，頁 370。

98 史之子，〈偶感偶記竝餘談〉，《新青年》通卷 64 號，1937/10/30，頁 19。

99 史之子，〈閒話文壇〉，《明明》第一卷第三期，1937/05，頁 36。

100 史之子，〈偶感偶記竝餘談〉，《新青年》通卷 64 號，1937/10/30，頁 20。

這段話確實呼應了「沒有方向的方向」之方針。只不過古丁在言論中特別強調這是群體的意見，不免引人疑竇，何以「我們」皆不容的意見卻能夠在《明明》發表？試看刊載〈鄉土文藝與〈山丁花〉〉當期刊物的編輯後記，有這麼一段話：

鄉土文藝，對讀者是最有力有興味的，這裡的一篇小說〈T村的年暮〉，我們以為無疑地可以入選。筆調生動。人物是活的。借用別人的話來說，田兵君關於人物的「造型的藝術」的能力，我覺得是相當的出色的。¹⁰¹

據山丁自述，他是在毛利來訪的契機，閱讀過《明明》第一卷第三號而寫下心得評論，而且編後顯示同人毛利對於「鄉土文藝」並無反對之詞，甚而借以品評其他作品，如此看來〈鄉土文藝與《山丁花》〉的刊載並無不合理之處，反而古丁於論爭當中強調「我們」之言論，有擴大個人意見為全體之嫌。

接著回頭檢視臺灣鄉土／話文論戰的訴求，黃石輝於一九三〇年八月起在《伍人報》上發表〈怎樣不提倡鄉土文學〉，強調文藝只求淺白，才能讓廣大群眾了解：

不管你是支配階級的代辯者，還是勞苦群眾的領導者，你總須以**勞苦的廣大群眾為對象去做文藝**。要以勞苦廣大群眾為對象去做文藝，便應該起來提倡鄉土文學，應該起來建設鄉土文學，斷斷不可抱著那過時代離開實際的錯誤態度了。¹⁰²

文中一再提及勞苦大眾，加上黃石輝個人參與新文協之經歷，可推測他所提倡的「鄉土文學」應來自左傾政治思想之延伸。一九二七年文協分裂，黃石輝獲選為幹部，積極參與各項事務，直到一九三一年，臺共對新文協的掌控愈加深化，原本活躍的黃石輝居然不復見於活動名單之中，陳淑容認為除了個人因素之外，也不無可能由於左翼運動的衰頹，使其決意揚棄口號掛帥的普羅列塔利亞文藝理論，

101 毛利，〈編輯雜記〉，《明明》第一卷第五期，1937/07/01，頁59。

102 黃石輝，〈怎樣不提倡鄉土文學〉，《1930年代臺灣鄉土文學論爭資料彙編》，頁4。

而朝向具有臺灣獨特個性的鄉土文學、臺灣話文邁進¹⁰³。黃石輝提出三點具體意見為「一、用臺灣話寫成各種文藝，二、增讀臺灣音，三、描寫臺灣的事物。」乍看分別涉及「文字」、「語音」和「題材」三方面，從文學形式、內容大力倡導「用臺灣話寫的文藝」，並批評當前的新、舊文學都還不夠真正「大眾化」。也就是說，在這篇被視為臺灣鄉土／話文論戰的點火文之中，作者黃石輝的主張重點其實兼顧內容與題材的選擇，而不似後來僅以主打語言問題為策略。〈怎樣不提倡鄉土文學〉發表後，《伍人報》屢遭發禁而休刊，後續討論未竟，直到一九三一年郭秋生在《臺灣新聞》上發表〈建設「臺灣話文」一提案〉¹⁰⁴，黃石輝亦緊接發表〈再談鄉土文學〉¹⁰⁵，此次主張完全著重於「臺灣話文」，無牽涉到題材選擇。之後首發對黃提出反駁者是毓文〈給黃石輝先生——鄉土文學的吟詠〉¹⁰⁶，內文質疑提倡書寫鄉土的意義：

我們要寫什麼？當然就寫我們耳邊的事，目前的景，這是當然又當然的。但是我問先生，由來很久，像那自然主義的文學、象徵主義的文學，其他什麼什麼的文字，那一種沒有染筆於鄉土的事情？沒有染筆於鄉土的景物呢？¹⁰⁷

毓文認定黃石輝主張的具有臺灣特色之「鄉土文學」訴求早已成立，無需特別提出，重點是在於表述方式上。之後點人、賴明弘也嘗試以外國文藝中的鄉土文學定義提出批判，可見論述者對於「鄉土文學」含意的重視。黃所說的「鄉土」是在於書寫接收對象，他的答辯直接略過題材判定，轉往討論創作語言的選擇：

他問我說：「鄉土文學而外，那一種的文學不善狀物？那一種的文學不善達

103 陳淑容，《一九三零年代鄉土文學/臺灣話文論爭及其餘波》，頁 101。

104 1931/07/07 起，連載三十三回。

105 《臺灣新聞》，1931/07/24 起，連載八回。

106 〈昭和新聞〉第 140、141 號，1931/08/01、08。

107 毓文，〈給黃石輝先生——鄉土文學的吟味〉，《昭和新聞》，1931/08/01，《1930 年代臺灣鄉土文學論爭資料彙編》，頁 66。

意？」這種的質問我不能回答，只好反問他幾句：「用和文來寫臺灣話亦能從心所欲嗎？臺灣現行的文言文亦能把臺灣的生活狀態充分地表現出來嗎？」¹⁰⁸

換句話說，黃石輝在第二篇論述中，是以「鄉土文學」一詞代表「用臺灣話文創作的文學」，即「使臺灣廣大民眾可解的文學」，無涉題材選用，與第一篇已有所差異。開端的論爭部分建立在這樣的錯頻之上，另外毓文對於實際「臺灣話文」的部分亦提出對立的意見。

在比較滿洲國與臺灣的鄉土文學論爭之訴求後，可以發現發端的倡導者山丁和黃石輝在「鄉土」之名下，都引起與其本意主張有所歧異的論爭。相對於無視於臺灣的言文分離現實，而亟欲延續一九二〇年代張我軍之以中國白話文書寫臺灣、以維持與中國的連結的中國話文派，黃石輝在一次回覆毓文的文章提到：「臺灣是一個別有天地，在政治的關係上不能用中國語來支配臺灣話，在民族的關係上不能用日本語來支配臺灣話。」¹⁰⁹可說是對於臺灣的現實有清楚認知下的結果。而滿洲國的鄉土文藝論爭則起因於文藝主張的相異；也就是說，環繞於「鄉土」旗幟下，即使是站在對立面的作家，滿洲國文壇所爭論的重心始終在創作的立場與理念之上，而臺灣卻從題材擴及語言文字，看似回到一九二〇年代新舊文學論爭的老路，卻更凸顯了與訴諸「五族共和」的滿洲國絕不相同的現實。

滿洲國的民族組成之複雜程度並不亞於臺灣，其文學發展過程中，鄉土文藝與「語言」使用的問題自然也存在著。

近來，又有了鄉土文學名詞的出現，一般的贊成和反對，姑置別論；在寂寞的文壇中，總是一件大喜事，因此在許多大作家的不朽之作裡，當然少不了「猛可地」、「膩忒忒地」、「媽的皮」等等，而源源創作鄉土方言了。

108 黃石輝，〈我的幾句答辯〉，《昭和新報》，1931/08/15、22、29，《1930年代臺灣鄉土文學論爭資料彙編》，頁70。

109 黃石輝，〈鄉土文學的檢討—再答毓文先生〉，轉引處同上，頁110。

……用方言寫文章，也許是「鄉土文學」不可缺少的要素之一；但是這種莫名其糊塗的方言，卻又不是我們的「文壇」所需要的吧。¹¹⁰

從上引論點可知，鄉土文學與方言書寫在滿洲國文學界亦曾引起注目，與做為日本殖民地的臺灣相似之處在於：由於與母國形成政治、文化空間上的分裂，在文學表現上企圖以鄉土色彩、方言表記呈現對外來文化的抵抗¹¹¹，根據大久保明男的分析¹¹²，滿洲國新文學小說中的對話、敘事部分皆有方言土語之應用，亦出現有日語詞彙，如「自動車」、「會社」、「博役（ボーイ）」、「米達（メータ）」的使用。然而語言表記並沒有成為其鄉土文藝論爭之焦點，可能原因有二：一方面「滿洲國」成立以前，中國已建立起「言文一致」的白話文書寫體系，強化民族共同體的語言認同，「建立」書寫系統任務已告一段落；一方面滿洲國的「五族協和」之五族各屬不同的語言系統，「協和」之名下的共存也為語言改革提供了屏障：漢字使用者遂不需將心力花費於己身文字語言無法傳承的困境上。然而這卻是臺灣文學者、論者最為憂心之處。

從《1930年代臺灣鄉土文學論戰資料彙編》蒐集的篇章根據論戰關注的焦點區分，最初於一九三〇至三一年間，討論者主要圍繞黃石輝〈怎樣不提倡鄉土文學〉及郭秋生〈建設「臺灣話文」一提案〉交流意見；接著黃純青發表〈臺灣話改造論〉¹¹³，引起多方回響，論爭內容愈加深入，討論新字問題相當熱絡；一九三二年起，原已聚焦的論爭因為新加入者再度發散，除了新字問題仍繼續演繹，另出現較為激進的批判者，指稱建設臺灣話文屬於思想手段，以及黃得時的〈談談臺灣的鄉土文學〉，重新提及鄉土文學的定位，他跳脫語言討論的原因是：

一味停滯在這個問題的範圍內，就會弄出「議論的議論」來，恐怕主要的

110 沙利文，〈文壇與方言〉，《新青年》通卷 73 號，1938/03/01，頁 101。

111 滿洲國成立初期仍延用民國時期的教科書；一九三三年改用「第一期國定教科書」；一九三四年小學三年級以上開始有日文課，一周兩節。

112 大久保明男，〈偽滿洲國漢語作家的語言環境與文學文本中的語言應用〉。

113 刊於《臺灣新聞》，1931/10/15 起，連載十四回。

純文學的理論，就忘記了。所以我在這裡要主張的並不是站在言語學的立場，是站在純文學的立場。¹¹⁴

兼擅古典、白話漢文與日文的黃得時，在論爭後期提出不是「言語學」而要站在「純文學」立場的主張，論戰至此也因為長久沒有交集而漸趨疲弱。

與滿洲國的文藝狀況對比之下，可清楚看見「語言」問題不僅在臺灣鄉土／話文論戰中，而是在臺灣新文學發展過程中做為絕對的關鍵字的現象與意義，書寫系統的一致化仍是亟待解決的問題。一九三三年之後的論戰文章雖然多有拉回文學本質討論的傾向，但語言的建設自論爭起始就無法捨棄，而部分論者所提出的新主張：「臺灣話文」做為書寫語言此一「新理想」，是否足以做為「言文一致」的二度實踐對象？以下將以作家別檢視其作品，觀察鄉土／話文論戰可能對新文學創作產生的影響。



114 黃得時，〈談談臺灣的鄉土文學〉，《1930年代臺灣鄉土文學論爭資料彙編》，頁322。

第二節 跨越論爭的創作者：賴和、楊守愚

一、 懶先生與比特先生

上一章已提及，陳虛谷、楊雲萍和張我軍的小說創作活動在一九二〇年代即告終結，繼續著力者尚有賴和與楊守愚，以整體創作量而言，後兩者確實也遠超過前三者。一九三〇年代初期，賴和與楊守愚先後各有一篇影射作者為小說主角的作品刊登於《臺灣新民報》，分別是〈彫古董〉¹¹⁵與〈比特先生〉¹¹⁶。主角懶先生與比特先生分別與賴和與楊守愚的職涯經歷有極高的重疊度：懶先生的身分設定為學校出來的西醫、曾經學習漢學，恰好能對應至賴和本身即畢業於總督府醫學校，少時於漢塾小逸堂學習的經歷；比特先生則是一名寄稿者，由於新詩被《明日》所刊登而受到他報編輯先生的注意，現實中楊守愚於一九三〇年八月發表新詩〈我不忍〉於《明日》上，同年十一月發表多篇新詩於《臺灣新民報》。小說內容反映作者經歷並非特異，但若考慮到二位作者在此之前的小說如賴和的〈一桿^稱仔〉、〈惹事〉；楊守愚的〈凶年不免於死亡〉、〈誰害了她〉，皆以下層農民與無產者為主角，主旨在於反應「生活」、「生存」處境之苦難，則一九三〇出現的這兩篇小說以具備讀寫知識能力、位處中上階層的身份為主角的角色設定，並兼具自我檢視之沉味，具備值得論議之處。

〈彫古董〉和〈比特先生〉皆是第三人稱敘述的小說，而從事寫作的懶先生與比特先生，都十分在意文學成就是否受到肯定：

（懶先生）關於醫業上的「荷老」，人家總是欣羨他的賺錢，他似不高興承受，而且有點厭膩，只有關於他所弄文字的「荷老」，會使他高興，因為這些人多小有點文藝知識，可以互相切磋，不似那些人只因為要「荷老」而「荷老」。

115 《臺灣新民報》第三百十二、十三、十四號，1930/05/10、17、24。

116 《臺灣新民報》第三百五十號，1931/02/07。

（比特）他每次看到他的稿子刊載出來，沒有不笑眯著眼睛，喜形於色，不！就是一遇到他的親友，都怕被忘卻了似的，津津報道。

兩者皆因為文學創作被肯定感到愉悅，並期待與人交流分享，〈比特先生〉中並有數段具體的評論：

「喂！比特，你老人家的鄉土小說，倒還有趣，在日本留學的學生界中，似乎有點時行起來了呢！」

「你的那篇小說，描寫得倒還不錯，不過，末一段太散漫了，一篇普羅小說是該注全力於結尾的，在這裡，該明白地指示給讀者一個出路才是，不可以只留個啞謎兒去費人家的猜測。」

「鄉土小說」、「普羅小說」等具體名詞，顯現出以分類、歸屬方式進行的文學評論環境；而第二則評論更顯示出「普羅小說」被期待具有一定範型，若為開放式結尾的小說則可能失格。比特先生雖在意作品的評價，卻並不服膺於任何主義式的指導：

「不過，我是只要社會上有什麼，就寫什麼，會不會是普羅小說，我可就不敢做保了。」

這樣一個喜出鋒頭的比特先生，變得確已愈壞了，他既不同人家講主義，甚至連廉恥也不曉得，老是一味糊塗過日。

比特先生對於自己的創作立場顯然有著獨立於類型、政治主張的堅持，但敘述者卻是以「喜出鋒頭」、「一味糊塗」的褒貶參半，透露出作者對於創作行為與評論、現實層面之間的距離拿捏尚未有著具體答案。〈彫古董〉中的懶先生則透過回覆一名求教青年的來信表達自己的創作理念：

「自己雖然有時也寫些東西，也是無聊的結果、自己排遣的方法，不是被什麼創作衝動所驅使，設使所寫的有點足使人留意，這也是自然的材料，

所構成的事跡，不是我的腦力產生出來。」

懶先生和比特先生同樣是「以生活為題材」的作者，於自述中強調創作的自然生發，而對於服膺於特定理念下的文學創作表示存疑。另一呈現在文本中的共同點是：兩者都經歷了「變相」(pìⁿ-siàng，指一反常態、性情大變)：

懶先生變了相，奇怪的依然是品行方正，沒有什麼可誅的事跡，——裡面的生活是不易看得出，筆者不敢保障——只是不再見他大做其詩，反而有時見其發表一兩篇的白話小說。

(比特先生)「我近來為什麼倒會出起鋒頭來呢！六年前在舊詩壇不是也大幹特幹了一番麼？何以當時不想出出鋒頭，這一個鋒頭，偏會留到老了的現在才來出呢，莫不是變相了嗎？」

懶先生的「變相」是指在詩壇嶄露頭角後，作品從受到老前輩稱許到受到道學家非難，而後詩的創作少了，轉而寫白話小說，案頭的《玉梨魂》、《雪鴻淚史》、《定夷筆記》已消失，重新排上《灰色馬》、《工人綏惠洛夫》、《噫？無情》、《處女地》等小說¹¹⁷；比特先生的「變相」意味過去的自己少有發表經驗，近幾年竟然活躍起來，只要有刊物邀稿，不管有沒有報酬皆答應，像是迫不及待想掏出所有作品懇求指教一般。雖然兩者的「變相」過程是截然不同的兩回事，卻都指向創作發表態度的改變。

最後，兩篇小說尚有一點共通之處——都以諷刺戲謔的結尾收束，〈彫古董〉的結尾寫到懶先生回覆了青年的信之後，一天似等到了回音，只是拾起郵差投擲的郵件，卻發現：

117 《噫！無情》為雨果《悲慘世界》日譯名；《處女地》有可能為屠格涅夫作品；賴和藏書包括有魯迅譯，阿志跋綏夫著，《工人綏惠略夫》（上海：商務，1924年再版）；鄭振鐸譯，路卜洵著，《灰色馬》（上海：商務，1924年）。轉引自〈由小見大：版本學與書籍史應用於臺灣新文學研究芻議（下）〉，<http://www.wretch.cc/blog/kulachen/16138787>，最後點閱日期：2011/06/06。

「哈々！彫古董」，他突然這樣叫喊出來，原來是他的回信退了回來，信面粘著一張受信人不明的付箋，他不禁重複著說：

「哈々！彫古董，」同時他又想起他那朋友的一笑。

比特先生到頭來也遭遇了點挫折：

他的一篇特為XX生活做的祝詞，竟被編輯先生扔到字籠去，真把他滿腔的熱誠糟踐了，但他都不為意地沾々自足。

兩篇小說的結尾都是往懶先生與比特先生頭上澆下一桶冷水，若將「懶先生」與「比特先生」視為賴和與楊守愚在累積多篇以苦難他人為主體的白話文創作、並因此招致文學界內外的褒貶後，轉而反思己身，進而投射了自身的文學理念在小說主角身上，那麼這暗晦的結尾或許也象徵了文藝進路上遭逢的阻礙。由後者看來，那樣的挫折是來自不記名的嘲弄，可說是整體社會給予抱持啓迪民智之真摯作者的一記冷箭。

二、 賴和小說敘事語言的「變相」

賴和在一九三〇年代後所發表的小說，其中敘事語言和初期之〈鬪鬧熱〉、〈一桿「稱仔」〉已經產生很大的差異，林芷琪的論文中亦觀察到這一點，認為三〇年代後的〈棋盤邊〉、〈辱？！〉、〈浪漫外記〉、〈豐作〉、〈惹事〉、〈善訟人的故事〉等篇章以臺灣話文敘事的傾向日趨明顯¹¹⁸，林的附錄中逐篇為賴和、楊守愚的小說定義使用語言，包括：中國白話文、分工式混語、臺灣話文，分工式混語又再加註混雜的情形，如「敘事雜臺灣話詞彙」、「敘事雜日文漢字」。這樣的整理大致能呈現小說語言的轉變，不過或許須考慮到題材、對話與敘事的比例將是明顯造成混語使用狀況不同的重要因素。以下且將三〇年代後作品中的敘事語句與三〇年代前類同的語句取樣對比，具體說明賴和敘事語句產生的轉變。

118 林芷琪，《日本時代漢字文學中書寫語言的「透濫」現象（1920-1930年代）》，頁62。

	一九三〇年代前	一九三〇年代後
d-1	市街上罩著薄薄的寒烟，店鋪簷前的天燈，和電柱上路燈，通溶化在月光裡。（〈鬪鬪熱〉）	賣豆腐的由市仔尾倒返來，擔上也排無幾角，電火局也已送了電，街燈亮了。（〈辱?!〉）
d-2	街上看鬪熱的人，波湧似的，一層層堆聚起來。（〈鬪鬪熱〉）	個个人的面上，都現著興奮緊張的樣子，真親像戰爭就要開始一款。（〈善訟人的故事〉）
d-3	幸他母親，耐勞苦，會打算，自己織草鞋，蓄雞鴨、養豚，辛々苦々，始能度那近似於人的生活。（〈一桿「稱仔」〉）	她每日只食兩頓，儉省些起來飼豬，因為飼豬是她唯一賺錢的手段，飼大豬是她最大的願望。（〈惹事〉）
d-4	那個兒童不明白地被他拉住，當然吃不少驚，吃驚的兒童，總有他一定的表現方式，這是誰都曉得。（〈不如意的過年〉）	兩個囡仔，突聽見這帶有日本仔腔的臺灣話，一時惶惑，也有些惧怕，答不出話來。（〈浪漫外記〉）
d-5	在一個下午，雨濛濛下著，方是吃過午飯的時候，蛇先生在庄口的店仔頭坐著。（〈蛇先生〉）	磅過甘蔗的，各個人都在爭先領取，食過中午，要趕緊返去做下半晡的工作。（〈豐作〉）
d-6	郵便！隨著撲的一聲，一封信件投擲在應接室的棹上。…便自己走去把信拿起。（〈彫古董〉）	郵便！在配達夫的喊聲裡，「卜」的一聲，一張批擲在机上，走去提起來。（〈一個同志的批信〉）

表格中標為粗體的字詞恰好能看出中國白話文與臺灣話文的對照，過去本來已經擁有能表意的字詞，在後來的作品中卻代換為他者，說明作者的確花費心思操作語言，其中以「實詞」的改變居多，如句 d-1、d-3、d-4、d-5 和 d-6 皆有之。「實詞」的變化能讓讀者直接接收到，對研究者來說亦是，林芷琪定位〈辱?!〉的書寫語言是「敘事雜大量臺灣話詞彙」，而〈可憐她死了〉為「敘事雜少許臺灣話詞彙」，應以此為主要依據；另外「虛詞」的部分多以添加形式出現，如句 d-2 的

「親像」以及句 d-1、d-4 的「仔」字。以下再針對賴和小說中的臺灣話文敘事提出兩點觀察：

第一、小說中的臺灣話文成份，是從對話部分漸次渲染至敘事部分。

在前一章曾談及，雖然新文學作者以「中國白話文」為目標書寫語言，但由於小說文類的特性使然，對話部分仍需要臺灣話文來表記撐持，發生在鄉村的對話尤為明顯。所帶來的結果是往往在這些對話前後，或是關乎人物的動作、想法的描述便也出現了臺灣話文的渲染跡象。如〈蛇先生〉幾乎通篇都是敘述，小說開頭以第三人稱視角介紹蛇先生的職業，白話文的使用堪稱流暢。但直到描述蛇先生的「想法」就出現了顯著的臺灣話文：

在蛇先生的所想，這種事情，一定不會被人非難。被蛇咬著的人，雖無的確會死，疼痛總是不能免……

相對於對人物想法、行為的記述，寫景或議論的文句則較能維持一貫的句法，顯示這樣的渲染最初或許是無意識的，到了三〇年代後的小說作品，則經常從一開頭的背景介紹就顯現出臺灣話文的樣貌：

是注生娘媽生的第二日，連太陽公生，戲已經連做三日。

這段幾乎可以全以臺灣話文讀成的〈辱?!〉的開頭，相較於〈鬪鬧熱〉「萬里澄碧的天空……」的文言式的古典情境，已然發展成完全不同的語言風貌。

第二、議論的部分仍脫不出中國白話文敘事。

前一點述及賴和小說中的寫景文句有所轉變，然則議論部分不然。這表示當作者需要陳述理念之際，直接以臺灣話文思考、表記仍有困難。就以「敘事雜大量臺灣話詞彙」的〈辱?!〉為例，其中一段講到臺上的戲是俠義英雄傳，看的人格外多，作者於此跳出發言：

我想是因為在這時代，每個人都感覺著：一種講不出的悲哀，被○縮似的苦

痛，……所以看到這種戲，就真像強惡的凶暴被鋤滅，而善良的弱小得到了最後的勝利似的。

由此可以發現「分工式文體」的敘事部分應可再分為「敘」及「論」兩造。整體而言，一九三〇年代後的賴和小說中，偏向感性、抒情層次的「敘」的部分已多能由臺灣話文承載；但傾重於理性、思考層次的「論」的部分仍必需寄託於中國白話文。

一九三五年所刊載〈一個同志的批信〉是漢文欄廢止前賴和的最後一篇發表作品，陳建忠稱之是以臺灣話文為主要語言的小說¹¹⁹，林芷琪認為這篇小說可說全篇為臺灣話文¹²⁰，能致使敘事語言全面臺灣話文化的原因正好可用上述特點做為解釋：〈一個同志的批信〉通篇以第一人稱敘述視角寫成，類似獨白的文體，從接到一封信說起，自問自答似地鋪排出情節，小說最末的作者附註寫著：「這篇有些處應該是對話，因為沒有對方的承諾，不敢妄為發表，遂成獨白，恐閱者疑誤，故特聲明。」有了這層考量，促成從頭到尾的敘述視角統一，不只沒有陳述、議論，甚至連較為抽象性的景物描寫也沒有，當然不會遭遇脫離不了中國白話文敘述的問題。〈一個同志的批信〉的敘述語言尚有值得關注的一點，其中少許臺灣話文的表記似超出字義所能容納的範圍，如：「你無錢，我敢春有百外萬？」「這些數目，是當好寄去厚伊了。」兩句中的「春」、「厚」都只取了諧音的方式表記，於字義上是斷裂的。小說發表後招致一些反對意見，徐玉書表示「那段獨白的字句，有地方使我不明瞭。」¹²¹ 貂山子讀過的感想則是：「在〈一個同志的批信〉的灰氏的計劃諒是以漢字寫臺灣白話，以謀大眾化。他的立想確實可敬，可是用了許多新進的白話漢字反見得為諸篇中最難讀的一篇。」¹²²數十年後我們檢視作家一系列

119 陳建忠，《書寫臺灣·臺灣書寫：賴和的文學與思想研究》第五章，頁 242。

120 林芷琪，《日本時代漢字文學中書寫語言的「透濫」現象（1920-1930 年代）》，頁 63。

121 徐玉書，〈臺灣新文學創社及《新文學》第一、二、三期作品的批評〉，《臺灣新文學》一卷四號，1936/05。

122 貂山子，〈讀過臺灣新文學創刊號的感想〉，《臺灣新文學月報》第二號，1936/03/02。

的作品，都能肯定這篇作品無論在左翼運動敗退之主題呈現、或敘述語言的一致性上都有較先前的作品更高的成就，然而在其同時代卻因閱讀不易而遭致負面評價，顯見臺灣話文在文學作品上的表記，仍有一段艱辛長路。

三、 楊守愚小說敘事語言的「共相」

賴和的小說敘事語言與鄉土話文論爭呈同方向的推進，後期轉為將臺灣話文做為實踐的目標，不過楊守愚的小說中看不到這樣明顯的軌跡，與賴和相當不同的是，小說語言幾乎維持著分工式混語狀態，只有在對話中才找得到臺灣話文的痕跡。其一九三〇年代前的敘事語言中偶有臺灣話文句式流露，如〈獵兔〉中的一句話：「**木一刻**，林投寨裡，又是「沙夕」地響起來了。」此種歧出很快就在往後的作品中銷聲匿跡，而由「一會兒」、「不一會兒」取代之，整體來看，運用中國白話文的連接詞相當得宜。楊守愚的分工式混語敘事語言常出現在描寫勞苦農工生活的小說中，一九三二年發表的〈斷水之後〉是表現最為分明的一篇，當中的對話的用字與敘事是有所區別的：

	敘事語句	對話語句
d-7	收起網兒，除卻三五尾小 鯽魚 ，真的只有一大堆竹刺。	「幹恁娘，合你講 草魚 你不信……」
d-8	這時，就有不少箇是快夕的跑 回去 了。	「太暗咯，著趕緊，要不，恁 返去 提幾個來。」
d-9	看夕將近可以用戽斗 撥水 了。	「不知愛 戽 幾丈遠？」
d-10	要不是有這一團在 捉魚 ，簡直要叫人疑心大地已經變成死之領域。	「 搨魚 是麼？」
d-11	在 燈光 之下，一眼就給瞧上魚籃。	「阿香，恁家的不是有 電火 ？」
d-12	雖然白夕地勞忙了一天，魚都給大人吃掉了。	「天壽斬頭！戽一 晷 一 冥 ，無半尾魚可返去孝腳尾，顛倒……」

由敘事與對話語言的對照，讓我們看到行文中夾參運作著中國白話文與臺灣話文

兩套語言系統。〈斷水之後〉開頭的幾句對話和賴和〈一個同志的批信〉有類似的情形，表記臺灣話文的方式似是捨棄字義而只取其諧音，作者在詞語後面還加上諧音的標註：「腳緊（較緊之諧音）手不緊，駛恁某咧，屎嘴（使嘴之諧音）會，都無請你做監督。」此處使用「腳」（kah）、「屎」（sái）取代「較」、「使」在表現臺灣話的語音上並無差異，不過卻能額外表達出說話者的埋怨心理，其中「腳緊」的「腳」是爲了與重點句「手不緊」形成對比，強調對方動作怠慢；「屎嘴」的「屎」則刻意使用貶低的字眼，以表示怒罵之詞。如此貼近生活的描摹格外能展現臺灣話文的特色，但也有些發生在低下階層生活的作品中的對話，是以中國白話文進行，〈一個晚上〉便是一例，這篇小說描寫一對貧窮夫妻的末路，妻子臥病在床，勸丈夫不必費心，言談間曉之以理、說之以情：

「但是我決不後悔，我更不願意再跑回去屈膝於大家庭的權威之下，不過，我總覺得非有集團組織，如公共育兒院公共食堂等設備，貧人家是談不到家庭生活的，如果妄想享受什麼小家庭的美滿、快樂，那簡直自投死窟……」

「最好你還是再去致專力於工會，事之成否，可不必較，雖然自身不能享到成功的幸福，但為了人類將來計，也得幹下去，親愛的！我們背叛大家庭的動機和初志，你該是永遠地不會忘記吧，所以我也就用我最後的『愛』與『希望』，期待你秉著這樣的毅力做去。」

這兩段發言帶著不少突兀之點，第一便是以「妻子」的身分向丈夫說話，不該這般嚴肅冗長，反而像是論者藉妻子之口吐露的言語，後來妻子還勸丈夫把兒子送給別人當養子、不要再組織家庭，展現拋棄至親而獻身全人類的大愛情操，這亦不是一個正常的「母親」會表現出的態度；第二，身爲一個「病終」之人，要對他人曉以大義應該相當勉強，卻能講出頭頭是道的長篇大論。如此看來，〈一個晚上〉表現出的目的性十分明顯，以妻子的死來成全丈夫的奮鬥，一方面沒有了家庭的負擔，二方面從至親身上獲得莫大的激勵，挑起奮鬥意識的設定堪稱巧妙。故在語言表現上，遂無法讓夫妻對話以臺灣話文呈現，妻子必須以中國白話文發言，因爲「論」的任務仍是由中國白話文來承擔。

最後綜合討論楊守愚小說語言的特性，雖然自始至終的題材都不脫啓蒙意涵與生活反省，不過創作對作家來說是極具彈性的，如同比特先生裡的一句：「我是只要社會上有什麼，就寫什麼。」取材之彈性使他不遺餘力地大量創作，成爲日治時期新文學小說作品量最豐碩的作家；從語言使用面也能窺得其不拘泥的創作態度，舉例來說，同樣表示「同時做兩件事」的用語，有時是「一壁兒」、有時是「一頭」、「一面」：

一群四處漂泊、找尋工作的窮人，一壁兒跑路，一壁兒說著話。(〈一群失業的人〉)

一頭互說著話，一頭向保正的家裡跑去。(〈開學〉)

王先生一面俯下頭兒在那燈光之下的寫字檯繕清原稿，一面嘴裡這樣敷衍著。(〈啊！稿費〉)

也有時「一壁兒」和「一面」會被混用在同一個句字中，另外具有同樣意思的「嗎」與「麼」、「的」與「底」，在楊守愚的小說中亦經常交替使用，「的」與「底」並不像張我軍《中國國語文作法》所分別般有明確的功能區分，而較像是被視爲一體的，可以隨意揀選使用。此外，在「寫景」的文句裡也看得到印證，舉兩句描摹對象類同者觀之：

一抹黑雲兒在瀰佈著，毛々の細雨在時斷時續地下，比起平日，到也覺得加有幾分凜然的冷氣。(〈斷水之後〉)

像是象徵著將有一齣悽慘的悲劇要開場似的，空際陰沉沉的彌滿了濃墨般的烏雲，太陽更是恐縮得不敢露臉。(〈移溪〉)

「瀰佈」與「彌滿」、「黑雲」與「濃墨般的烏雲」之差異顯現作家描述的活潑，比起第二章曾關注過楊雲萍作品中寫景字句的沿用情形，楊守愚運用字句則更爲靈活多變。

在現有一九三〇年代臺灣鄉土文學論爭的資料中，可看到賴和曾經加入新字討論行列，而楊守愚則不見參與痕跡。對照於其創作上，兩人的作品確實以賴和的敘事語言較趨向臺灣話文的實踐，然而楊守愚小說中亦可見靈巧的閩南語對話，可見其並非不能寫出臺灣話文表記的敘事語句，而是基於分工的理念而不為。許俊雅曾對楊守愚小說中的臺灣話文方言使用進行考究，指出楊守愚的語言特色：

考察楊氏三十七篇作品，從使用臺灣話文與中國白話文創作的比例來看，顯然後者佔了大部分，前者除了〈誰害了她〉、〈顛倒死？〉、〈女丐〉、〈斷水之後〉四篇外，我們很難找到大量使用臺灣話文創作的作品。甚至一九三一年八月臺灣話文論戰引起迴響後，守愚大部分的創作仍以中國白話文為主（除了〈斷水之後〉），這或許透漏了他早期使用臺灣話為創作基調的作品或許受賴和的影響，但後來他也面臨了使用臺灣話文創作的困境。¹²³

許俊雅並指出，比起小說中的方言使用，楊守愚的新詩之作有較多臺灣話文的痕跡。他推測可能因新詩較「短」，小說則「長」，想要表達的愈多、愈複雜，寫作也就愈困難。這個推測點出文類的不同會對創作語言之選擇產生影響，小說之「長」展現在敘事部分，後來賴和嘗試以臺灣話文承載通篇作品，楊守愚仍以中國白話文書寫對話以外的篇幅，兩者看似背道而馳，其實共同之處在於趨向選擇某種一致的敘事語言，這樣的概念應當是作家在實踐創作的過程中逐漸體得的。

123 許俊雅，〈楊守愚的小說及其相關的幾個問題〉，《臺灣文學論—從現代到當代》，頁 86。

第三節 參與論爭的創作者：郭秋生、朱點人

郭秋生和朱點人在一九三〇年代的鄉土文學論爭裡都是主要論者，論爭之初，郭秋生即在黃石輝之後發表文章，力倡以「臺灣話文」實踐鄉土文學，其重點從一開始就在於語言文字層面；朱點人則是反對黃石輝所說「一地方要一地方的文學」，認為在既定的範圍內以中國白話文描寫即是可行的辦法。兩人同時期亦有小說創作的產出，以下將分別檢視其理論與創作，針對語言表現進行分析。

一、 郭秋生的理論與實踐

於一九三一年發表的〈建設「臺灣話文」一提案〉¹²⁴是郭秋生在鄉土／話文論戰中最早的文章，其中謂臺灣話文就是「臺灣語的文字化」，只要使所說的話和所寫的字一致，那麼學習的人用思慮聯結就能明白意思。〈建設「臺灣話文」一提案〉全文長達二萬多字，先從文字成立的過程、言語和文字的關係講起，再談及言文乖離的史的現象以及臺灣所處的特殊語文環境，非常仔細地辯清當前語文遭遇的問題。只是發表後接續的幾則意見幾乎向著黃石輝〈怎樣不提倡鄉土文學〉而來，包括毓文〈給黃石輝先生——鄉土文學的吟味〉、克夫〈「鄉土文學」的檢討——讀黃石輝君的高論〉以及點人〈檢討「再談鄉土文學」〉，郭秋生的長篇論述卻沒有得到一點回饋。對於這個現象，陳淑容提出的兩個假設為：其一，郭秋生夾雜臺語、文言文、中國白話、日式文法的用語，並不是很容易理解，想要透過此篇長文吸收他的理念可能需要相當的耐心；其二，郭花費了相當的篇幅檢討中國言文不一致的歷史，感覺和主題有所脫節，亦可能因為其帶有現代語言學概念的論述，太過新穎而讓人無法接受。¹²⁵以上二點都有相當的說服力，但或許可以加入另一種思考：黃石輝〈怎樣不提倡鄉土文學〉的重點在於疾呼一種做文藝的方法，郭秋生的宗旨在於提供如何書寫臺灣話文的方法，且並不否定各種標記臺灣語的方式。前者對創作者來說是指引但也是規限，後者才是當時新文學創作者一直身

124 郭秋生，〈建設「臺灣話文」一提案〉，《臺灣新聞》，1931/07/07。

125 陳淑容，《一九三〇年代鄉土文學／臺灣話文論爭及其餘波》，頁 118-119。

陷其中的議題。書寫文字層面的取得共識一來是工具性的，容易被視為是次要的問題；二來更可能需要對於語文的專業知識能力，大多數臺灣的創作者無法負擔。因此直截的反對意見全是對黃石輝的撻伐，〈建設「臺灣話文」一提案〉則要到黃純青〈臺灣話改造論〉才見得共同討論的聲音，郭秋生所提出書寫臺灣話的原則如下¹²⁶：

1. 首先要考慮該當言語是否有音意完全一致的既成漢字，若有則適用，這點可以藉由整理歌謠、民歌來充實；
2. 若是意義相符但字音相異者，除非有慣行熟語，否則遵從言語的音韻，此點舉「雨」字為例，若用在「暴風雨」一詞中讀做「羽」，若在其他詞彙中則讀做「護」；
3. 反之，若是字音相符意義相異者，不好採用；
4. 一言語若有兩種同音義的字，務必採用較普遍通俗的一種，像「彭亨」不如以「凸風」取代；
5. 假使沒有妥當的既成文字，只管創作新字。

最後一點「創造新字」在黃純青看來擔心新字過多，反而不便，不如屈話就文、利用熟字，以字義為根本未嘗不可，但郭認為屈話就文仍無法解決言文乖離的問題，並嘗試說明新字「斷不可能過多」。大抵看來，郭秋生在論戰中提出的理論堪稱具體，下一步我們將對其小說進行探討。

在鄉土／話文論戰發生之前，郭秋生已發表過一篇小說〈死麼？〉，它的開頭是這樣的：

爾這風頭狗，難道是瞎了眼麼？就是瞎了眼去，亦有存著兩箇耳朵去聽。……

126 這幾點先在一九三一年〈建設「臺灣話文」一提案〉出現過，後來一九三二年一月一日發表於《南音》的〈說幾條臺灣話文的基礎工作給大家做參考〉又重新被表述一次，此處文字不完全與任何一次發表內容吻合，而是經筆者整理過後的樣貌。

怎樣白勺銀去換這個壞貨！

爾自己想勺，是要做什麼好呢？爾這大主大意，好本事，爾只管要出去，莫得在此累我好啦……

一個年可三十多歲的婦人，很不像人妻的形容對一個年紀略同的男人銳利地這樣漫罵。

若是抱著期待臺灣話文的心情去讀，不免產生一些疑惑，首先，人稱代詞的使用何以使用「爾」？¹²⁷若要貼近臺灣話，先前有其他作家使用過「汝」，於字音上豈不是較為接近？小說中的第三人稱代詞使用「他」而非「伊」亦同此感；再者，「難道」應是來自中國白話文的連詞，黃純青〈臺灣話改造論〉中寫道：「中國人說：『難道醉了麼？』」臺灣人說：『敢不是醉了嗎？』」「敢是」、「敢不是」也已有使用先例。引文中較能清楚判別出使用臺灣話文處在於特定的字詞，例如「大主大意」(tuā-tsú-tuā-i)；相對亦有較隱微的呈現，例如「也有存著兩個耳朵」、「莫得在此累我」、「很不像人妻的形容」這三句話似嘗試臺灣話文化，「莫得」近似臺灣話文口語會出現的「mài-leh」，只是做為書面語卻稍嫌冗贅，若修正成「也有存(剩)兩個耳朵」、「莫(不要)在此累我」「很不像人妻的形(樣子)」或許會適切些。然而此種表現正是郭秋生作品的特色之一，也是最令人詬病之處，就是文詞的不順暢，詞句較顯反覆、冗贅，再加上部分自創之詞，令人感到難解¹²⁸。其中為了貼合臺灣話文語音而「自創的詞」正呼應其在論戰中提倡的臺灣話文建設方式。郭秋生前後共有六篇小說創作，從中觀察得到以下字詞：

自創字詞	引例
過：表示「隔」	過壁的松增嫂(〈死麼?〉)
越：表示「隔」	

127 恰好正符合張我軍《中國國語文作法》所指示的中國白話文「新字用例」，第二人稱代詞為「爾」。

128 陳韻如，《郭秋生文學歷程研究(1929~1937)》第三章，頁87。

	越日，就覺得這些的理想又是一場的做夢了。(〈死麼?〉) 越日，李四爬不起床了(〈鬼〉) 過日，忽瞧金斗前懸起一幅「有求必應」的紅綾彩。(〈鬼〉) 到越日又是口裡沒有銜什麼東西回來時候。(〈貓兒〉)
娶：表示「帶」	殊不知我一夜歸到，他已經娶在這裡了。(〈死麼?〉)
怪巧：表示「奇怪」	怪巧，在心裡既是記得明白的句調，一到口裡來，現不得 隨心唱出了。(〈死麼?〉) 怎麼會這樣怪巧?(〈鬼〉) 怪巧，這倒使鄉下人不覺感上一種莫名其妙的威脅制壓。 (〈幻影的消滅〉)
否：表示「不然」	否，養母何嘗不是個女人?(〈死麼?〉)
滯：表示「住」	滯在王見嫂那裡，約有七八天的工夫。(〈死麼?〉)
取頑	阿六哥，敢會是人家取頑麼?(〈鬼〉)

這些自創的字詞符合郭秋生所謂的「諧音」表記方式，不過在他自己的創作中並沒有恆常一貫地使用，〈死麼?〉中就有另以「翌日」表示明天之處：「翌日的早晨，這個婦人竟和那個漢子相罵起來了。」自創字詞的固著性不高，唯比較口語化或是音義皆貼合者才可能提高使用頻率，「怪巧」便是經常出現在其作品中的一詞。

字詞表現影響理解的程度可以透過加註來克服，郭秋生在〈貓兒〉裡採取了這樣的手段：

作賊的人，豈有一個好衣穿？好物食？只好做第二偷的龜里（苦力），趁一些工錢吧了。

以「龜里」(ku-lí) 取代「苦力」是別出心裁的用詞，能更忠實地表現出臺灣話文

之語音，郭秋生或許注意到字面上的字義斷裂恐造成閱讀理解的困難，在字詞之後加註括號說明原意。再談到句法的部分，則至少有兩點造成不順暢的結果：

第一、偏離的詞義。

作品中偶有詞義無法對應之情形出現，引例如下：

我想到這裡來，就抱著非常的**嫌疑**，所以即時回了一信。(〈死麼？〉)

好像是突來的風雨，濺掃 A 町裡的民心，膽戰、不安**盡量**地發作了。(〈鬼〉)

耀赫的街衢也遭著號跡的洪水**洗禮**了。(〈跳加冠〉)

繼之微々の鼾聲也遂漸從他的鼻孔**壓榨**出來了。(〈幻影的消滅〉)

此種誤用和前章討論一九二〇年代小說中的句法誤用不甚相同，問題不在於虛詞使用偏誤，而在於實詞，相較之下是顯而易見的突兀。這些在文章、句子中的特異詞彙，可能是因為耽溺文句的經營所造成，或許可以連結至郭秋生經常逕自將字詞轉品使用的習性，例如「萬福伯等不得懷起一種的怪異了。(〈鬼〉)」句中將「怪異」當作名詞來使用。另一原因仍可能是為了貼合臺灣話文的語音，舉例來說：中國白話文裡有「孤獨」一詞，表示孤單寂寞之意；同樣的兩個字用來表記臺灣話文時，卻成為孤僻、不喜歡與人交際之意，發音為「koo-ták」。因此，偏離的詞義或許只是字面的現象，應進一步以語音理解，便有跡可循。

第二、多餘字詞的並列。

同樣一句話裡，會出現意義相同的用詞，引例如下：

我一時駭絕，差不多近於失心一般地，連忙去**隱**在暗黑的地方**逃避**了。(〈死麼？〉)

他便**躺一躺**身子**仰臥**於荒塚之上。(〈跳加冠〉)

誰也直在忙著所從事的工作不遺餘力。(〈王都鄉〉)

此處多餘的字詞不但對意義無所幫助，對句法亦造成破壞，使得同一句話裡存在有兩個動詞、副詞，彼此形成干擾。此外，郭秋生的句式中非常頻繁地使用「的」字與「了」字：如「他似乎是沒有法子了，他有時也低地吟起三不接四的歌兒在振動空虛的空氣了。(〈鬼〉)」尤常出現在描寫人的心理狀態的句子：

他的心裡好急了，他那兩條腿亦似乎緊急地要跪開的形勢了。(〈鬼〉)

他起莫大的恐慌了。他真是苦悶不過了。他經於只得反悔他的前非了。(〈王都鄉〉)

「的」字與「了」字的泛用對閱讀產生停頓歇息之影響，遂使得文句顯得不流暢，有重複冗贅之感。關於以上「偏離的詞義」和「多餘並列的字詞」之呈現，雖然確實作為閱讀與理解的障礙，但若將其視為郭秋生致力臺灣話文書寫之嘗試的痕跡，則必能體察其存在的意義。

郭秋生於論爭文章中嘗道：

試從我們中國白話縮圖的新民報紙上披露一看，那一篇是中國白話文嗎？豈不是只有「阮恁」換了「你們我們」的臺灣話文與「之乎也」改做「的嗎啦」的文言文而已。¹²⁹

他意識到臺灣人所寫的白話文終究不會是「完全的中國白話文」，必然會受到自身語言環境的影響，過去研究者¹³⁰皆認為郭秋生的最後一篇小說創作〈王都鄉〉幾乎是以中國白話文寫成，顯示其創作欲望和語言運用出現乖離。不過仔細檢視其中

129 郭秋生，〈還在絕對的主張建設「臺灣話文」〉，《一九三〇年代臺灣鄉土文學論爭資料彙編》，頁 447。

130 陳韻如《郭秋生文學歷程研究（1929~1937）》、陳培豐〈由敘事、對話的文體分裂現象來觀察鄉土文學〉中皆有提到。

字句，上述分析過的特點依然在這篇小說中展露無疑。若特異的句式可以視為推進臺灣話文化的努力痕跡，那麼〈王都鄉〉其實仍持續實踐著臺灣話文的建設，而這篇小說絕大篇幅是由「敘述」和王都鄉的「自白」構成，較能跳脫俗化的口語對話，因此日常生活層次的臺灣話文之篇幅減低。郭秋生的臺灣話文表記一向不是表現在能夠輕易辨識處，比如他顯然不認為「伊」代替「他」是絕對必要的改變，而將實踐力道放在細微的臺灣話文口語表現而非單純的詞彙置換。在鄉土／話文論戰中率先提出建設之見的郭秋生，刻意經營作品語言的使用，不過過於執著純臺灣話文的建設，反而未能完成小說敘事語言的一致化，使得其篇章讀來略帶滯塞感。

二、 朱點人的理論與實踐

朱點人在鄉土話文論爭中繼廖毓文、林克夫之後，向黃石輝提出對鄉土文學的檢點，關於文學語言的部分述及：「大概有學過漢文的（不必指學究）中國白話文都是看的來。已然看的來，當然是讀得成話（就是臺灣音去讀）。」又說：「至於用字，在可能的範圍內盡量採用中國白話文，因為臺灣人和中國人的文字，已經有很久的歷史了……若以中國白話文來描寫臺灣的事物，對於地方色彩是毫無阻礙的。」表面上朱點人與郭秋生分屬論爭的兩派，其實透過兩者的發言，可以發現兩派的訴求有其共通性：都認為文學要公開於大眾之前，是給「人」看的，因此被讀懂是創作的目標。於是「是否被大眾讀懂」成了爭論的焦點，朱點人筆下的「大眾」應不拘泥於勞農階層，而是泛指普遍的閱讀者，認為以中國白話文創作擁有更廣大的讀者群，不要以一地方的文學為滿足；而臺灣話文派堅持要達到啓蒙之目的，唯有以臺灣話文創作才能實現。若是臺灣話文派能及早體會郭秋生曾說的「臺灣人必然不可能寫出完全的中國白話文」，應當會理解：中國話文派的作者群們充其量是以「中國白話文」做為理想，實際創作出的文字已是與本土語言環境相交融的文字了，亦如朱點人說的「已然看的來，當然是讀的成話」。

一般認為朱點人的小說語言確實以中國白話文為主體，不過朱惠足分析了〈秋信〉中的語言後，發現不盡然：

當中還是夾雜了許多臺灣閩南語發音的詞彙，包括「稻埕」、「一區田」、「切近」、「新正」、「小可」等臺灣閩南語，以及「不器用」、「滿員」、「人氣」、「博覽會」、「鐵道」、「部員」、「改札」等以臺灣閩南語發音的日文漢字詞彙。

131

朱惠足進一步發覺小說裡的對話部分，比起敘事的部分更顯出濃厚的閩南語色彩；一如陳培豐所指出：「『一篇多語』的分工式文體並非臺灣話文派的專利，朱點人等主張中國白話文者，其作品依然逃不出這種構文模式。」而確實在除了〈秋信〉之外，朱點人的其他作品中亦顯現出同樣的特色。朱點人的小說幾乎全發表於鄉土話文論爭發生之後，就論爭立場而言，他主張以中國白話文做為創作語言，理應據此實踐，然而怎會於作品中落實臺灣話文？以下將探析小說中的敘事語言，從看似以中國白話文達成通篇的文字中，分析出受到閩南語浸潤的痕跡。

篇名	敘事語句
〈島都〉	<p>在他十五歲的冬天，恰好是K寺落成的時。</p> <p>他為著這建醮曾加多工作，而又儉腸捏肚地節省著。</p> <p>不幾日就辦好。</p> <p>因趙媽自己煩忙，不能專工去看管蹟。</p> <p>家中雖然很窮，但是很快樂的過日。</p>
〈紀念樹〉	<p>我終於回到外家來了。</p> <p>黑貓兒是我家飼的，是雌的，白貓兒是K家飼的，是雄的。</p> <p>男人的心真是不可猜測的，她死後還未週年誠實如吉村先生亦會變了相。</p>

131 朱惠足，《現代的移植與翻譯》第三章，頁139。

〈無花果〉	她們走得愈近他的心臟就悸動愈緊了。
〈安息之日〉	<p>他本來是要叫阿浪幫他剖豬。</p> <p>那麼他要牽成他的目的也就可以達到了。</p> <p>當他發了財沒有幾時就買了一間厝。</p> <p>過了幾天阿呆嫂接著李大粒的一通內容證明。</p>
〈長壽會〉	<p>約莫經過半點鐘。</p> <p>我一想到他們何以不會儉錢，就憶起他們不適當的浪費。</p> <p>我的母親聽著他快要退院了，想在他未退院之前去看他一次。</p> <p>他倆正在私語著，聽著我的聲，忙回過頭來。</p>

標上粗體的部分為可能的閩南語句式。有趣的是，許多流露出閩南語面貌之處，都和一九二〇年代以中國白話文為目標語言的創作者相仿，「著」字的兩用便是例證，而〈島都〉中的「儉腸捏肚」是賴和的〈鬪鬧熱〉就曾出現的俗諺。不過不可否認的是，朱點人「掌握」中國白話文的程度絕對遠高於前期作者，敘事語言的歧出部分相當稀少。看來從二〇到三〇年代，朝向同一目標的小說敘事語言確已逐漸覓得較為穩固的表現方式，彷彿印證了作家一九三三年的再次高呼：「我們檢點了過去的錯誤時，臺灣的文壇已在中國白話文的氛圍裡了。」¹³²

朱點人和郭秋生同為參與論爭的創作者，前者的文學造詣不論在當時或現今受到的評價都比後者來得高。賦予朱點人「臺灣創作界的麒麟兒」稱號的張深切曾直指郭秋生語言使用的不妥切：「郭秋生氏的應用法有很多不對，然而彷彿似沒有字義的臺灣話腔。」郭雖然侃侃道出具體的理論，於實踐上卻無法達成敘事語

132 朱點人，〈勸鄉土文學臺灣話文早脫出文壇〉，《一九三〇年代臺灣鄉土文學論爭資料彙編》，頁468。

言的一致。論爭走向尾聲之際，張深切提點了幾項臺灣話文的要點，並且提出「分工式混語」之概念：

若以中國白話文為主體，在對白之間而穿插臺灣話文，以靈活描寫上的實情，則亦無不可也。¹³³

此言反扣了二〇至三〇年代間為數不少的小說創作模式，由此可窺見理論與創作彼此消長的關係，最初理論嘗試指導創作，經實際操作卻不盡然完全達成，而後理論被修正再度提出，已然是實踐之後折衷了的二次理論了。

三、 小結

一九三〇年代的鄉土／話文論戰帶出以臺灣話文做為書寫系統的呼聲，雖然不似二〇年代提倡新文學者打著鮮明的「言文一致」旗幟，但臺灣話文做為書寫系統無疑才是臺灣新文學作家「我手寫我口」的方式，基本上仍是朝向「言文一致」精神的實踐。阮斐娜認為：

雖然臺灣話文運動是為了維持與日本不同的身分認同而崛起的，但是受到日本言文一致運動的啟發，對抗殖民的同化政策的支配以及逐漸侵蝕力量的對抗敘事，是學習自宗主國的語言現代化運動。¹³⁴

實際討論此時期的作家作品，發現愈是彰顯臺灣話文使用的小說，如賴和的後期作品與郭秋生的作品，所形成的小說敘事語言相對愈不流暢，常引起時論批評，應可視為如同日本、中國的「言文一致」發展過程中，理論與實踐必經的磨合之路。「言文一致」在臺灣的發展不但欠缺中央力量的推動，還存在有被先行實踐的中國白話文之阻力，欲將臺灣話文落實於新文學創作中於是難上加難。

133 張深切，〈觀臺灣鄉土文學戰後的雜感〉，《一九三〇年代臺灣鄉土文學論爭資料彙編》，頁 418。

134 阮斐娜，〈第六章 語言政策與文化認同〉，《帝國的太陽下：日本的臺灣及南方的殖民文學》，頁 209。

同時期除了新文學中可見書寫臺灣話文的嘗試，在鄉土書寫、民間故事採集裡更有豐富的臺灣話文表記，如未參與論戰的作家蔡秋桐¹³⁵，其初期創作中即帶有臺灣話文色彩，呂美親認為蔡秋桐一九三〇到三一年間所發表的〈帝君庄的秘史〉、〈連座〉、〈有求必應〉、〈痴〉等四篇小說在臺灣話文的使用比例上遠超過中國白話文，謂其最初是自然地用自己熟悉的語言進行創作；呂亦注意到蔡秋桐小說中的臺灣話文用字並非完全一致，例如第二人稱表示有時用「汝」字、有時卻用「你」字。蔡秋桐後期的小說敘事語言中，中國白話文比例反而逐漸加重，這個改變可能來自閱讀經驗的影響，如陳淑容所指出：

在閱讀《臺灣新民報》之前，他可能較少有接觸中國白話文的機會，他因此自發地以「臺灣土語」創作小說，而後模擬《臺灣新民報》上的中國白話文，漸漸地也能應用在作品中。¹³⁶

陳淑容和呂美親皆認為一九三六年六月發表的民間故事〈無錢打和尚〉已經「透濫」較多中國白話文，其小說敘事語言的改變趨勢與第二節中所討論的楊守愚頗為類似。足見臺灣話文雖是「言文一致」的確切落實對象，然而對於作家來說，尋求一種適切的敘事語言更是必須考量的目標。本文將於下一章綜觀一九二〇到三〇年代的語文改革運動與新文學白話文小說發展之關係，嘗試推導出其中小說敘事語言之形成過程。

135 有關蔡秋桐小說中的臺灣話文分析，可參考呂美親，《日本時代臺語小說研究》，清華大學臺灣文學研究所碩士論文，2006；以及呂美親，〈論蔡秋桐的臺灣話文小說——以〈帝君庄的秘史〉、〈連座〉、〈有求必應〉、〈痴〉為例〉，《臺灣文學研究學報》第八期，2009。

136 陳淑容，《一九三〇年代鄉土文學／臺灣話文論戰及其餘波》，臺南：臺南市立圖書館，2004，頁290。

第四章 新文學小說敘事語言的形成

第一節 外在環境對創作語言的影響

一、新文學對「言文一致」的受容

本文於第二章之初先行梳理了「言文一致」概念在日本與中國的開展過程，一九二〇年代起，臺灣新知識分子借鑑兩國的語言改革經驗，大力疾呼以新文學取代舊文學，張深切在〈對臺灣新文學路線的一提案〉¹³⁷文中回顧新文學的萌芽，述及新文學者指的是「摹仿歐美近代文學形式而寫出來的文學作品」，放諸東亞皆準：

大凡看諸東亞輸入新文學的歷程，多是跟著新科學的後面而來的。例如日本的輸入新文學過程，當然也不能夠脫乎比例。……就是中國文學也是經過了一樣的階段而逐漸發達的。

新文學的呼聲隨著時代潮流而來，當「言文一致」做為改革手段，目的在於使文字成為傳播新知的媒介，書寫的目的從知識階級的應酬唱和擴大至普羅階級的啓蒙，遂帶動文學文體的變革。

曾在留學或長期居留於中國的臺灣知識分子如張我軍、張深切的認知中，文學革命是與語體革命劃上等號的，而其背後顯然擔負著巨大的民族命運的任務。於是一九二〇年代起步的臺灣新文學家，即憑藉各自努力學習著與生活實況有所隔絕的中國白話文，企圖藉此讀與寫以與新時代連結。中國白話文對於臺灣知識分子、作家而言具有以下二層面的特殊意義。

第一、同文的便捷性

陳培豐觀察到「同文」運作使得東亞漢字圈的近代化經驗能彼此借鏡，近代

137 張深切，〈對臺灣新文學路線的一提案〉，《臺灣文藝》二卷二號，1935/02。

中國的文學翻譯主要由梁啟超推進，他企圖透過簡便的「漢文直譯」來翻譯日本翻譯過的西洋近代化相關書籍：

梁啟超認為由於語言上的障礙，中國人學習西洋學問之最大困難是，太過於花費時間和勞力；而學習日文便可解決這些問題；而以低成本、高效率的方式將西洋的知識財產，變成自己所有。¹³⁸

梁啟超的翻譯對中國近代文學頗具貢獻，並為後來的五四白話文運動奠下穩固的發展基礎。一九二〇年代臺灣的新文學提倡者則利用了中國白話文與臺灣漢文的同文之便，大量引介中國新文學，雜誌學藝欄常見中國白話小說或譯作之轉載，自然而然成為臺灣新文學作家的參考典範，相通的文字、急切建構新文體的心理，皆促成中國白話文成為臺灣文學的模仿對象。

第二、陌異化的文學性

小說此文類伴隨近代化而來，型式上由對話和敘事組成，坪內逍遙曾提出對敘事語言的見解：

我國俗語白話，總不免有失之於冗長之弊，而且語法並無固定規範，也缺乏音韻的美，因此用在敘述文字（指敘述事物由來的文字）或描寫文（描會事物的形狀、性質等的文字）上，有許多不適宜之處。¹³⁹

坪內逍遙認為對話部份得以置入各式角色的言談，因此使用俗語描寫對話語言是被允許的，但敘事語言則必須與其有所區隔，才能發揮貫串整篇小說的功能。對話多半是反映口語，相對地敘事語言則必須脫離口語，才不至於埋沒於對話之中。敘事語言獨立於口語之外的原則與所謂「陌生化」¹⁴⁰意義相符，被要求成為一種「非

138 陳培豐，〈由敘事、對話的文體分裂現向來觀察鄉土文學〉，《臺灣文學的東亞思考》，頁 218。

139 坪內逍遙，劉振瀛譯，《小說神髓》，頁 110。

140 俄國形構主義者認為文學語言的特徵在於它以各種方式將「日常語言」變形，造成「異化」（estranging）或「陌生化」（defamiliarizing）的效果，但如此一來，很弔詭地，反而使我們能更完

日常、非實用」的語言。中國白話文對一九二〇年代的臺灣小說作家來說，正好是一種「異化」了的語言，具備陌異化的文學性，換句話說，正是適切的小說敘事語言，已經完成與「俗話」有所區別的樣態。

基於以上兩點可能，一九二〇年代臺灣新文學對「言文一致」的想像界線不如日、中兩地般明確，也不限於「我手寫我口」，而以與臺灣現實狀況並不一致的中國白話文做為創作目標。

然而經過一九二〇年代至三〇年代前期實際創作，臺灣作家對於移植中國白話文所產生隔閡、深刻的「言文不一致」之弊病開始有了察覺。到了一九三〇年代的鄉土／話文論戰，以臺灣話文為拯救文旨的主張被提出，對臺灣作家來說，使用臺灣話文寫作才真正是「我手寫我口」，且能與目標讀者——大眾溝通心意。然而此訴求卻不如一九二〇年代的中國白話文順利成為文壇一致的共識，反而在臺灣內部由於理論層次不同，區隔出臺灣話文派與中國話文派的對立。在陳培豐的論述中，臺灣話文沒有搶到文學書寫的主導權，原因也在於上述「漢文同文」優點的反面——意即欠缺翻譯經歷的淬煉，這使得晚於中國白話文被提出的臺灣話文落實於小說創作之際面臨更大的阻礙。以目標語言進行的「翻譯」過程，是某一語言能否更新、現代化的決定性因素。張深切在前引文章中曾同時提到日本與中國的新文學皆經歷過一段致力於翻譯歐美文學而逐步昌明起來的時期，顯示現代日文與中國白話文皆是透過翻譯外來作品而後蛻變為成熟的文學載體，點出了這個日、中皆曾經歷的「翻譯」過程之重要。然而直接借中國白話文的成果為基礎再行發展的臺灣新文學，等於跳過了此過程。陳培豐認為翻譯是必要的語文近代化過程，臺灣話文在第一時間未取得被書寫、翻譯的權利，則錯失了受到淬煉的機會：

流通在知識社群中的日文和中國白話文，雖然讓生活在這個殖民地上的臺灣人，得以四通八達並且快速的方式去接觸近代化知識；但同時也折損了

臺灣人以自己最熟悉的本土語言——臺灣話文等去從事翻譯的必要性與熱情。¹⁴¹

於是知識分子們藉由日文、中國白話文接收新知，同時認為可讀解的語言便能用以創作，達成書寫之際「我手寫他口」之成果。由第二章的作家分析中，得以窺見楊雲萍、賴和、陳虛谷、張我軍以及楊守愚等五位作家都明確以「白話文」做為創作目標，時而勉勵自我多加磨練；時而流露出無法掌握白話文的擔憂。到了一九三〇年代，開始意識到「白話文」在臺灣的困境，而欲採行落實真正的「我手寫我口」——臺灣話文書寫之際，卻已經面臨了外在無官方力量推導，加上臺灣話文本內部的問題，導致較諸中國白話文的推行更加困難重重，甚至分裂。臺灣話文的內部問題在於下列兩點：

第一、臺灣話文表記問題

鄉土／話文論戰初期，郭秋生即提出〈建設「臺灣話文」一提案〉，抬高臺灣話文該如何諧音就字的議題，論戰中期一連串的新字檢討亦試圖擬訂表記臺灣話文的方針，另外還有蔡培火提出的「臺灣話羅馬字運動」。不過一直到論戰結束，表記方式仍沒有達到明確的結論，至少在新文學小說創作中，尚能看見不同作家所書寫臺灣話文的用字有所歧異。日本語言改革過程中，也曾為廢漢字後的表記問題爭論不休，直到物集高見出版了〈言文一致〉列述口語體的文例，改革之道才逐漸明朗。反觀臺灣話文的實踐，一方面淬煉的歷程還短；一方面漢文做為表意文字，不如日本的假名方便表現說話的方式。表記方式的無法統合使得言文一致的落實遭遇困難。

第二、中國白話文在地化

中國白話文原先被借來做為小說創作語言的理想範型，然而臺灣作家實際用於創作後，必然與在地的語言風格產生交融，可視為語言接觸產生的混雜，陳培

141 陳培豐，〈由敘事、對話的文體分裂現向來觀察鄉土文學〉，《臺灣文學的東亞思考》，頁 223。

豐以「臺灣式的白話文」稱之：

臺灣人雖然在心境上企圖努力寫出標準的白話文，但他們發表的白話文作品，卻與標準的白話文有很大的距離。更具體的說，當時的臺灣人所寫的白話文經常夾雜著臺灣話甚至日文，文法上也不盡然正確，乃是一種「臺灣式的白話文」。¹⁴²

如前二章所分析所示，被落實的中國白話文染上了在地色彩，對花費心力經營語言的作家來說，可能已經內化為個人的書寫語言，故雖然「臺灣話文」的確為實在的口語實踐，但對於習慣了中國白話文創作的作家來說，必須再次從頭和語言進行磨合，反對臺灣話文派者謂「臺灣話尚且幼稚，不夠做為文學的利器」¹⁴³，並非全無道理。中國白話文的在地化間接使得臺灣新文學對言文一致訴求的受容度降低。

第二章比較日本與中國的「言文一致」發展情形時，提到兩者的最終落實皆回歸文字與作家自身涵養。臺灣新文學的歸趨也是如此，即使討論臺灣話文的表記方式時，蔡培火大力提倡羅馬字之簡便易學，縱使沒有上過學的農民，一天只要學二、三個小時，四個禮拜後就能熟悉使用¹⁴⁴，看似最能達成普及識字率、教化大眾，然而最終並沒有引起廣大迴響。一九三〇年代之後除了持續有漢文創作的新文學發表，以日文創作的小說也愈來愈多，在中國白話文、臺灣話文都尚未能固著於作品中的狀態下，創作語言的表現又益加錯綜多樣了。

二、新文學界的檢討之聲

臺灣新文學運動發展至一九三〇年代，逐漸出現為數可觀的文學組織與作家陣容，陳芳明指出一九三一到三七年間被公認為臺灣文學的成熟時期，然而延續

142 陳培豐，《同化的同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》，頁 331。

143 毓文，〈給黃石輝先生——鄉土學的吟味〉，《1930 年代臺灣鄉土文學論戰資料彙編》，頁 68。

144 蔡培火，〈新臺灣の建設と羅馬字〉，《臺灣民報》十三號，1923/12/11。

上一段的討論，語言相關議題至此似乎尚未解套。以此段期間的評論文章為觀察對象，確實不少評論者提及白話文創作的質量皆有進展，肯定白話文承載新思想、新文學之態勢，東方孝義正是這麼認為：

要把新思想描寫納入這個新文學，就該用新的皮囊裝新酒，當然需要新的文體的。……國語之外，中國以及臺灣的口語文，亦即白話文得勢而大為發展。如今，白話文和新文學已成為不能分割的狀態，已有長足的發展了。

145

不過更多時候，對白話新文學的批判遠多於褒揚：

楊行東：我們不費心區別讓人迷糊的資產階級文學和無產階級文學，不管它們是白話體、臺灣話文體或和文體，也不拘泥它們在文藝上的意義深淺，一一閱讀著臺灣的著述，卻找不到多少作品可閱讀。¹⁴⁶

林房雄：我仔細閱讀了每期的「臺灣新文學」。雖然我幾乎看不懂臺灣話，但是，憑我的感覺來說臺灣日語和小說都非常幼稚。¹⁴⁷

劉捷：看看這十年來本島的文學思潮和海外文學的種種情勢，會發現臺灣獨特的臺灣文學的建設微乎其微，雖然到現在也還沒脫離建設的過程，但幾乎沒有任何文化基礎。¹⁴⁸

以日文書寫的臺灣論者楊行東、劉捷、日本作家林房雄的言論直指臺灣新文學中找不到佳作，即使白話文創作自身有所進展，但相較於日本、中國文壇，仍登不上大雅之堂。評論中並揭示臺灣新文學的創作語言繁多且不專精，「臺灣話文」和「白話文」在此被區別開來，在其他評論中有時也合稱「漢文」，創作語言多樣混

145 東方孝義，〈臺灣習俗——本島人的文學〉，《臺灣時報》一九六號，1936/03/01。

146 楊行東，〈對臺灣文藝界的期望〉，《福爾摩沙》一，1933/07/15。

147 林房雄等，〈臺灣作家的任務〉，《臺灣新文學》二卷一號，1936/12/28。

148 劉捷，〈續臺灣文學鳥瞰〉，《臺灣文藝》二卷三號，1935/03/05。

雜，彼此間的界線亦無法訂明。劉捷除了關注文學作品之表現，也批判文學思潮的發展，認為臺灣文學界歷來不斷吸收海外文學的養份，直到最近才出現具有近代形態的文藝作品。

討論及「語言」的評論大部分聚焦於「創作該使用什麼語言」：

逸生：《臺灣文藝》新年號上有一篇賴和將中國語文和臺灣語文混合而寫的〈善訴的故事〉，但，這樣的作品是要寫給臺灣人讀的呢？還是要給中國人讀的？而一些人的作品則將文言文和白話文混雜在一起，我認為這也不是值得讚許的方法。¹⁴⁹

逸生談及的文本是〈善訟人的故事〉¹⁵⁰，這篇小說屬於賴和較後期的作品，不只對話以臺灣話文呈現，敘事語言亦帶有些許臺灣話文色彩，如「**為著生又不能就捨棄頭路**」、「**這樣逐個人對他仰慕**」等的表現。逸生認為作品的語言應當一致化，避免混用不同的語言形態，可見臺灣話文與中國白話文混用的情形可能為閱讀帶來不順暢之感。逸生並未明確表示支持何種創作語言，而同時期的另二位論者則將這種複雜語言狀況下的無奈表示得更為清楚：

楊達：應該用日文？用北京話文？或者用臺灣話文？目前還沒有明確的解決方案。不過，既然對象是臺灣大眾，結論當然是應該採用自己的語言。反對派並不是說不能使用自己的語言，而是說沒有適當的文字可以表現臺灣的方言。¹⁵¹

郭一舟：我個人並不反對我們島嶼上的人以和文來寫作，但在本島卻沒有以我們的方言所寫的文學作品，對此深感遺憾。¹⁵²

149 劉捷等，〈《臺灣文藝》北部同好者座談會〉，《臺灣文藝》二卷二號，1935/02/01。

150 賴和，〈善訟人的故事〉，《臺灣文藝》二卷一號，1934/12/18。

151 楊達，〈臺灣文壇近況〉，《文學評論》二卷二號，1935/11/01。

152 〈臺灣文學當前的諸問題——文聯東京支部座談會〉，《臺灣文藝》三卷七號，1930/08/28。

楊逵述及一九三〇年代日本普羅文壇反覆爭論著「文學大眾化」的問題，在臺灣發展至語言問題，而既然要使普羅階級了解，就必須使用普羅階級的語言。楊逵和郭一舟皆表示應以「自己的語言」來寫作，並且認同用漢字書寫方言文學，郭一舟補充說明自己和朋友的通信常用福佬話文來寫，且他的論述文章〈福佬話〉系列的確能以臺灣話文讀出聲來，因此方言落實到書面是可行的，只是還需要學習與操作。兩位臺灣文學創作者都對於以臺灣話文做為書寫語言表達肯定，然而實際上楊逵本人的書寫卻絕大部分以日文進行，而郭一舟的語言學造詣雖精深，卻也未能即時開發確定出臺灣話文的表記系統。同時，中國詩人雷石榆認為臺灣應該和中國合作，統一以白話文創作¹⁵³；別所孝二則認為應該統一使用「國語」¹⁵⁴，他認為就現實考量，臺灣統治者打算徹底普及國語，「國語」的讀寫能力絕對比「漢文」有用¹⁵⁵。另一位日本作家的意見也和別所孝二相同：

河崎寬康：在今天，年輕的本島人知識分子差不多都是使用國語，同時也強調為了提昇本島人自己的文化，使用國語也是最有效的方法。¹⁵⁶

這些分歧的意見恰好與各自的身分形成呼應，雷石榆閱讀過《臺灣文藝》發現其中文章文體並不統一，尤其明顯的是文言文和白話文夾雜，認為以白話文表現稱好；日本人覺得順應國策而行較有效率。總括來說，創作語言的統一永遠尚待解決，而中國人與日本人也基於各自立場表述發言，或許正是臺灣新文學難以跨越的巨大關卡。

楊逵與郭一舟認為方言文學可以用漢字來書寫，何春喜則針對表記臺灣話文的方法提出不同的意見：

臺灣處在除了和文以外，其他語文都不准使用的現況中，要創造新的音標

153 顏水龍等，〈臺灣文聯東京分部第一次茶會〉，《臺灣文藝》二卷四號，1935/04/01。

154 指日語。

155 鄭定國等，〈反省與志向〉，《臺灣新文學》一號，1935/12/28。

156 河崎寬康，〈關於臺灣文化的備忘錄〉（三），《臺灣時報》一九六號，1936/03/01。

文學也難以普及；因此如果採用現在部分本島人基督教徒所使用的羅馬字式臺灣白話文字，並且和他們保持聯絡，努力普及這種文字，不就能達到目的嗎？¹⁵⁷

何春喜點出政策面對語文使用的限制，故想要另創拼音系統恐難落實。羅馬字表記是日本領臺前英國傳教士甘爲霖、巴克禮以及加拿大傳教士馬偕爲了傳教上的需要，制定出來的臺灣話拼音，也正是蔡培火從一九二〇年代中期到一九三〇年代推動臺灣話文表記方式，一九三五年重新被提及，顯示這段期間內著手書寫臺灣話文者依然無法規範出明確的方針。任職於中國文藝編輯部的守安理被問及臺灣話文可能以世界語或羅馬字書寫的意見，他回答：「也許在貴寶地，以夾雜漢字的日文書寫比用羅馬字書寫還來得自在也說不定。¹⁵⁸」正如河崎寬康所言，年輕一輩的知識分子在政策制定下，大部分都習慣使用日語，那麼或許直接以日語書寫是更爲快適的方式。語文禁止政策加上臺灣話文無法表記之困境、日文在官方推行下的強力普及，使得新一代創作者離白話文或臺灣話文都日漸遙遠，使用日文創作，矛盾感與挫折感接踵而生：

李張瑞：我覺得沒有方言文字是我們的悲劇。……當我們用和文書寫時，就算內容描述臺灣獨特的生活、風俗，到底可不可以說是臺灣文學？¹⁵⁹

巫永福：我們為語言煩惱，也為這個語言的文體煩惱。不管是漢文還是和文，我的描寫表現能力都不完整，因此大打折扣。這是從事創作的人們共有的煩惱吧。¹⁶⁰

李張瑞爲無法以方言創作感到惋惜、喟嘆臺灣民族的身世；身爲創作者的巫永福直截地指出造成創作障礙的根本就是語言，不管對漢文或和文都未能運用自如，

157 鄭定國等，〈反省與志向〉，《臺灣新文學》一號，1935/12/28。

158 林房雄等，〈臺灣作家的任務〉，《臺灣新文學》二卷一號，1936/12/28。

159 鄭定國等，〈反省與志向〉，《臺灣新文學》一號，1935/12/28。

160 巫永福，〈我們的創作問題〉，《臺灣文藝》一卷一號，1934/11/05。

顯示白話文、臺灣話文都還在茁長的階段，卻受到和文擠壓空間，似無法繼續發展，創作者也只停留在高不成低不就的狀態。楊達更具體地道出創作者的難言之隱：

自從日本統治以來，逐漸禁止漢語教育，在初級、中級教育又強制使用日本語，因而使創作者長久以來無法用文字表現文學上的思想或感情。¹⁶¹

文字是用以表現文學的媒介，而文學承載了作者的人情，創作者若是無法掌握文字，表情達意的效果便打了折扣，更遑論有提升文學性的可能，關於這點，河崎寬康亦有同感：

在文學的場合，語言的地位不是當為(sollen)，而徹頭徹尾擁有實存(sein)的性質。使用現在最適合有效表現自己的生活感情的語言，就是文學之道。臺灣人在描寫人的心理的微妙動態的對話時卻呈現笨拙的情形，這種情況，也是臺灣人自己沒有統一的語言和文學，所造成的不幸的根源。¹⁶²

臺灣新文學自一九二〇年代到一九三七年，不斷處於語言和文字磨合的過程，首先是對於中國白話文的追求，而受到臺灣話文的震盪，最後則是日文的收編。外在環境一再給予創作語言衝擊，使得書寫系統無法定型。此處所指外在環境的影響不只包括殖民主的規範，還包括語言改革運動過程中，無心造成的切截，立意形塑更貼近言文一致書寫方式的改革，可能因此干擾了一段成形中的書寫方式。

161 楊達，〈臺灣的文學運動〉，《文學案內》一卷四號，1935/10/01。

162 河崎寬康，〈關於臺灣文化的備忘錄〉(三)，《臺灣時報》一九六號，1936/03/01。

第二節 內在思辨對創作語言的影響

外在環境給予創作語言大方向的指導，而創作與個人的連結亦不可忽略，本節嘗試由有意識的翻譯過程與無意識的語言浸透探析內在思辨對創作語言的影響。

一、有意識的翻譯過程

爲了回應時代的期許、表達自身的認同，創作者「選擇」了不熟悉的語言進行創作，於是必須經過翻譯完成創作。王錦江有一段關於賴和寫作策略的言談，經常被大家引用：

他是一絲不苟的作家。寫作時先用文言文寫，再改寫成白話，然後修改成接近臺灣話的文章，據說有時也反過來寫。所以他的作品字字珠璣，井然有序。¹⁶³

李獻章亦知悉賴和的翻譯過程：

賴和曾向筆者提及，他在創作之初，先用漢文思考，用北京話寫了之後，再改成臺灣話。¹⁶⁴

在此擬藉由對比賴和與陳虛谷的寫景文句，來重現從文言文至白話文的轉譯過程：

作者	寫景文句
賴和	拭過似的， <u>萬里澄碧的天空</u> ，抹著一縷兩縷白雲，覺得分外悠遠，一顆銀亮亮的月球，由著淺藍色的山頭，不聲不響地，滾到了天

163 王錦江（王詩琅），〈賴懶雲論——臺灣文壇人物論（4）〉，《臺灣時報》二〇一號，1936/08/01。

164 李獻章，〈臺灣鄉土話文運動〉，《臺灣文藝》，102期，1986/09。

	<p>半..... (〈鬪鬧熱〉)</p> <p>衙門的大玄關，自昨夜裡就交叉著插上國旗了，<u>朝來在曉日的熙光中，懶倦地飄揚展捲，漾著微風的旗葉</u>，似在告人今天是歡喜的元旦。(〈不如意的過年〉)</p>
陳虛谷	<p><u>黑雲莽莽</u>，把沉沉的天空黏住，祇見一陣陣的烏鴉，很懶倦無力的樣子，從遠遠的天邊飛過，薄暗的玻璃窗外，排列著四、五株很高的松樹，在半空中亂舞著，同時發出很驚人的聲勢，像怒濤一樣的狂吼，把一座舊的木造的家屋，震撼得微微動搖起來。(〈他發財了〉)</p> <p>大庭外架起一棚大綠門，插滿了小紅旗，上面掛著一方匾，寫的是：「衣錦榮歸」四大字。兩旁交叉著<u>兩旒的旭日旗</u>，在微風中招展著。(〈榮歸〉)</p>

比較賴和與陳虛谷的兩組景色描寫，可以看到兩者主語和修飾語的相對位置相當不同，陳虛谷筆下的主語是帶頭出現，較長的述語、表語在後，賴和則有相反表現，如引文中標示底線部分呈現明顯差異。前頭我們提到賴和的書寫策略是以漢文思考，或許可以用以解釋此處的差異，最初以漢文書寫時文句必定較簡潔；轉換成白話文時，作家可能一面加進額外的形容，「拭過似的，萬里澄碧的天空」原來很可能只是「碧空如拭」四字，後來加添的部分便直接黏著在修飾對象之前，遂形成一串修飾語之後才看得到主語的情況。

一九三〇年代後，賴和的小說語言逐漸傾向臺灣話文，除了繼續有俗諺的引用，同時也致力於敘事語言句法的臺灣話文化。李育霖以「剩餘」¹⁶⁵來討論賴和小說的翻譯情形，他說：

如果我們將賴和小說語言述句中，因為在地詞彙的加入、語句的改寫、語法的變造、或因翻譯（或未翻譯）所造成諸多不符語法的成份看成語言學

165 「剩餘」是勒榭克利所指語法的例外或語法以外的語言成份。

元素「剩餘」，那麼這些「剩餘」便不應只被視為翻譯過程遺留的部分，而應有更積極的意義。¹⁶⁶

李育霖認為無法完全過度的「剩餘」可視為賴和小說語言的「逾越」，可代表其個人風格，創出新的語言契機，這段話肯定了語言的有機性。第三章第二節中業已述及賴和最後一篇作品〈一個同志的批信〉及其相關迴響，在此綜合李的意見略做討論，首先李提到這篇小說中許多日語詞語如「配達夫」、「殿」、「机」賴和皆未翻譯，因為這些詞彙儼然已經在地化，成為在地語言的一部份。「名詞」應是最容易被接受的混語型態，也經常成為判別臺灣話文語句的依據。其次談到的是「走去提起來」、「創啥貨」等閩南語詞彙，此一變造使賴和遭受「難讀、難懂」的非議，「創啥貨」這樣的諧音詞在賴和小說中不算是第一次出現，不過其小說中的臺灣話文表現多是音、義兼顧，如「你免驚」、「喰飽就暈」這般表記方式，「創啥貨」應該也還在理解範圍之內才是。〈一個同志的批信〉引起反彈聲音可能的原因是：通篇諧音借字的頻率太高。因為漢語為孤立語，讀者在接收字形的過程中同時反應出對其音義的理解，再與上下文相搭配理解出文義。若對於當中少許的字的理解產生混亂，對閱讀造成的影響不大，然而若是諧音借義的字大量出現，恐怕便成為一個問題了。諧音借字被讀者接受的程度取決於出現頻率，當漢字表記臺灣話文的頻率過高時，遂可能造成讀者的接收困難。這可能是〈一個同志的批信〉通篇約三分之一為臺灣話文，是賴和前所未有的實驗，卻也未再有開創的機會了。

賴和創作白話文、臺灣話文之際所進行文類到文類的翻譯並非單例，周作人說起晚清文人提倡白話亦有類似的翻譯過程：

我以為那時候的白話和現在的白話文是有兩點不同：第一，現在的白話文，是「怎樣說便怎樣寫」，那時候都是由八股翻白話。第二，是態度不同——現在我們作文的態度都用白話。而以前的態度，古文為「老爺」用的，白

166 李育霖，《翻譯闖境：主體、倫理、美學》第二章，頁 34-35。

話是「聽差」用的。¹⁶⁷

這段話說明晚清文人創作白話文時，是先用文言文思考，再翻譯成白話文，與賴和的翻譯歷程完全相同，同時期提倡語言變革的領袖梁啟超也曾感慨用白話翻譯外國小說遠較用文言文困難¹⁶⁸，他們同樣無法輕易跳脫文言文的思考模式。第二章介紹一九二〇年代背景時，已發現臺灣新文學運動的開展情形與中國近代白話書寫的發展十分接近，其中有一項共同特點：兩邊倡議書寫白話者，其個人書寫習慣仍以文言文為主。賴和與晚清文人皆處於文體變革初始時期，接觸新文體前，已有定型的書寫語言，書寫語言直接由思考引導，不須透過口說語言傳遞，這亦是造成言文分離的原因之一。

此外尚有一例輔證，鍾肇政在戰後仍希冀在文學領域有所發展，因此相當努力學習中國語文，待開始想要用中文書寫時，卻必須透過翻譯來達成：

我第一個採取的步驟就是翻譯。什麼樣的翻譯呢？因為我滿腦子所裝的就是日本文、日語語彙，這些日語的語彙在我的腦子裡裝得滿滿的。……也就是說，我必須靠日文來思考。所以我剛剛想要寫東西時，必須用日文來寫草稿，然後才自己把它翻譯成中文。¹⁶⁹

鍾肇政的翻譯方向是以日文思考，再寫成中文。賴和與梁啟超的翻譯為文類到文類的轉換；鍾肇政的翻譯則是語言到語言的轉換，看似不同，不過不論哪一種，皆是從思考語言翻譯成不習慣的書寫語言。個人思考與書寫的第一次連結應當由教育啓蒙，賴和與梁啟超自幼接受傳統漢學教育；鍾肇政從小念日本書、講日本話，故各自有習慣的思考語言，這個語言與個人口說語言不見得是相同的。後來因為另一種語言的書寫必要，必須進行轉換。鍾肇政將這個過程稱為「腦譯」：

167 周作人，《中國新文學的源流》，上海影印書店，頁8。

168 袁進，《中國文學觀念的近代變革》，廣西師範大學出版，頁176。

169 鍾肇政，《臺灣文學十講》，頁63。

這種情形繼續了好一段日子，然後漸漸地發現到中文進步得很快，我在想的時候照樣用日文在想，不過日文想了一個句子，在腦子裡就把它翻譯成中文，中文漸漸進步了就有這樣的本事。不但我是這樣，後來我才知道很多戰後第一代作家差不多都經過這樣的階段，就是所謂的腦譯（或譯腦）。

170

鍾肇政補充道，雖然後來已能用中文思考，但用日文講話交談的能力仍非常自然，隨時都可以上臺演講，日語對他來說，依然是最能表現個人情感的語言。河崎寬康說：「使用現在最適合有效表現自己的生活感情的語言，就是文學之道。」賴和和鍾肇政歷經時代變革，不得不跳脫自適的語言，發展另一套思考語言，並且藉由有意識的翻譯扭轉了自身的創作語言。

二、無意識的語言浸透

有意識的翻譯過程牽涉到思考與書寫的連結，無意識的語言浸透則可能蘊含口語與書寫的關係。回溯第二章、第三章進行的語句分析，小說文本中不時會出現違背書寫大原則的小差錯，例如「著」字的兩用：在賴和早期的小說中，「著」字即同時可做為中國白話文裡的持續記號以及臺灣話文的 *tiōh*，後者的表記遂與作家追求中國白話文的意圖有所扞格。對於一位一九二〇年代的新文學創作者而言，面臨「言文一致」的呼聲，其小說創作過程可能受到的影響如下——

階段一：以言文一致為目標，學習中國白話文

階段二：嘗試以中國白話文創作小說，實踐於小說中對話的部分卻有方言突出

階段三：無法確切掌握中國白話文，部分敘事語言受到對話影響出現臺灣話文的痕跡

階段四：形成臺灣式白話文樣貌的敘事語言

170 鍾肇政，《臺灣文學十講》，頁 64-65。

階段一到階段四的過程先後受到語言（自身的臺灣話文環境）和文體（小說）的影響，中國白話文對臺灣人來說，恰巧是一個既可以理解大概，又帶有「陌異化」意涵的文體，成為最初設定追求的目標十分理想，作者創作小說之際不斷摸索著可能的敘事語言，最終也許找到了一個平衡點，即以臺灣式白話文為敘事語言，堪稱一九二〇年代新文學萌芽期作者群的奮鬥成果。旋即而來的是一九三〇年代的鄉土話文論爭，再次打亂某些創作者的平衡，決心以臺灣話文達成小說創作的言文一致者終將遭遇挫折。因為若是以方言俗話書寫敘事語言，將容易與對話話語混淆，受到影響。因應文體的需求，對話語言走向臺灣話文化是合理的，敘事語言則至少必須同坪內逍遙所說，待俗話改良方可為之，總之，敘事語言必須和對話語言有所區分。

以上嘗試描述出日治時期新文學創作者的小說敘事語言形成歷程，雖則大環境相同，但不同的作家仍具有其個人的寫作風格，比如楊雲萍常以美化的單字動詞描寫人物的動作，郭秋生常使用「突地」一詞表示「忽然」等等，但他們不可能無中生有地創造出他們自己的語言，即使在語言上極端富有創造性的作家，也會受到整個可供選擇的語言範圍的影響和制約。

文學和時代是密切相關的，一九二〇到三七年間的臺灣新文學白話文小說作家在多語環境中摸索的經驗，凸顯出選擇創作語言、建立書寫系統的困境，陳芳明將之視為殖民地文學的特徵：

殖民地文學的重要特徵，表現在文學語言的駁雜與混融。日文與中國白話文，都不是臺灣作家的母語。必須穿越痛苦的語言學習過程，殖民地作家才能夠較為準確地表達他們的思考。¹⁷¹

不可否認在殖民情境下，作家們陷於對固有文化以及語言認同的掙扎，語言和其他層面的文化表現皆受到權力關係的左右，殖民宗主國以「排拒母語」來實現統治，被殖民者則可能以「復興母語」來抵抗。肯亞作家提安哥（Thiong'o wa Ngugi）

171 陳芳明，〈未完的文學工程——寫在「葉石濤專輯」之前〉，《聯合文學》第二〇六期，2001/12。

(1938~) 為非洲後殖民作家中以最富民族獨立意識者，以本土文化保護主義而聞名，他提出「反英語」的口號，堅持以母語寫作的優先性，在《返家：走向民族文化》(Homecoming: Toward a National Culture) 一書中曾說：「子彈是征服物質的武器，語言則是征服精神的武器。」¹⁷²但實際上，語言做為一種文化抵抗的策略，提安哥本身卻是以英語或「變體非洲英語」進行寫作而獲得成功的，這個現象說明運用一種夾雜著外語和母語的「混雜語言」，亦足以成就文化抵抗之目的。

以此回觀臺灣新文學白話文小說的敘事語言的混雜，雖然臺灣話文書寫到了一九三〇年代中期未見成熟之日，但無論立意以中國白話文或日語創作者，在有意識的翻譯過程和無意識的語言浸透運作之下，其作品中皆可見臺灣話文的成分，文體的落實受到一個時代之語言活動的潤澤，殖民地語境則提供其顛覆、流變的可能性。

三、 小結

日治時期新文學發展至一九三〇年代，雖有一定數量的文學社團與作家群，創作素質卻仍參差不齊，《臺灣新文學》還經常有缺稿情形，一九三六年六月九日楊守愚的日記寫道：

臺灣新文學界之漢文陣，很不幸的，執筆者十之七八都是徬徨於飢餓線上了，為追逐麵包，以致無心執筆。因此漢文陣之微微不振，也就成為不可避免的，況乎又是處在禁止漢文這一個大統治方針下。

此時距離日刊報紙「漢文欄廢止」約還有一年，新文學小說卻已經陷入死氣沉沉的生態，物質生活的不足是創作的內在阻因，而不可規避的內在阻因恐怕還是語言，對書寫語言的期許、想像限制了創作的彈性與自由，一九三六年一場文學座

172 轉引自宋國誠〈閱讀第三世界語言：民族生命的故居－提安哥的「母語尋根文學」〉之四，《臺灣立報》，2004/09/09。

談會¹⁷³中，與會者的發言仍有提出與語言相關意見者：

莊天祿：依鄙見，我認為臺灣的小說用字遣詞不夠精鍊。因為用詞不當，就顯得表現欠佳，因此發不了藝術之感性。

郭一舟：《臺文》雜誌經常刊登模仿民國的人所寫的白話文，而寫出來的「南腔北調」的不倫不類的白話文。

直到漢文欄廢止前的一九三六年，歷經了白話文提倡、新舊文學論爭以及長達數年的臺灣鄉土／話文論戰，臺灣文壇仍被莊天祿所謂的「用字遣詞」所限制，無法成就「藝術之感性」；而在語言改革上追求「言文一致」的結果，卻換來郭一舟所說「南腔北調」「不倫不類」的調侃，與一九二〇年代之初並無二致。顯見在殖民的環境下，欲追求日、中二國般足以支撐民族意識之「言文一致」目標之艱困，連半殖民地滿洲國的「鄉土文藝」題材追求亦難企及。

日治時期的新文學白話文於一九三七年失卻了發表園地，此時臺灣話文尚未穩固紮根於小說敘事語言的位置；戰後由於國民政府教育政策使然，臺灣話文仍無法透過翻譯演化過程發展成現代化的、可供論述的語言系統。陳培豐注意到：跨越戰前和戰後，鄉土文學都具有由「一篇多語」的分工式文體所形成的書寫侷限¹⁷⁴。也就是說，戰後臺灣話文依然常在小說人物對話中，以「原音」重現的姿態浮現在文列當中。以積極的角度觀之，這說明了語言本身的生命力並沒有被抹煞，從一九二〇年新文學發展期形成的「臺灣式白話文」，到今日生活中多樣的「臺灣國語」，都揭示語言接觸導致語言混雜之必然，亦提點出語言不盡然是被選擇、操控的對象，而在做為文學媒介之際，反映出時代整體與作家個體之特性。

173 陳藻香譯，〈臺灣文學當前的諸問題—文聯東京支部座談會〉，《日治時期臺灣文藝評論集》第二冊，1936/08/28。

174 陳培豐，〈由敘事、對話的文體分裂現向來觀察鄉土文學〉，《臺灣文學的東亞思考—臺灣文學藝術與東亞現代性國際學術研討會論文集》，頁 200。

第五章 結論

本文以日治時期新文學小說為研究範圍，探討語言對於創作的影響，依序關照的三層次為：大環境中被期許的創作語言、作家作品中實際表現出的創作語言、以及足以撐持起小說的敘事語言。日治時期複雜且自主性低的語言環境下，一貫的小說的敘事語言往往還沒發展得完全，卻又被另一股潮流拉著走，今日我們閱讀著這些作家前輩破碎的敘事語言，除了批判其語言改革的失敗之外，當從其書寫文字流轉的樣貌，回觀語言運作於其中的軌跡。

「言文一致」的概念在日本、中國兩地從提出到普及，皆與現代化的進程息息相關，在日本發生於明治維新前後；在中國則發揚於五四新文化運動時期，一九二〇年代，作為日本殖民地、中國「化外之地」的臺灣在第一批新式知識分子的倡導下，也開啓了一系列的語文改革運動，他們對「新文體」的認知即來自已經完成改革的日本與中國。一九二〇年代新舊文學論爭和一九三〇年代鄉土話文論爭分別為新文學創作者揭示了「中國白話文」與「臺灣話文」的兩種創作理想。然而中國白話文並不符合臺灣「言文一致」的理想，臺灣話文則有表記系統以及既有的臺灣「白話文」的問題，兩者的實踐都未能順利達成。

中國近代白話開展運動的三個特色和一九二〇年代臺灣文學的白話文提倡頗為吻合：一、救國維新的實用性高於文學藝術性；二、融鑄口頭語與書面語易產生糾葛；三、倡議書寫白話者，其個人書寫習慣仍以文言為主。在臺灣，「言文不一致」的產生更由於過去文言文為主流書面語的基礎，而臺灣文學的「白話」書寫系統無範型可循，於是中國白話文——一種同文脈、能讀懂、且有範型可循的文體遂成為權宜下的「拿來」對象。一九二〇年代創作者包括楊雲萍、賴和、張我軍、陳虛谷、楊守愚在內，即使連編有《中國國語文作法》的張我軍，都會在嘗試創作中國白話文時產生句法使用訛誤，「把字句」的誤用為例證之一。而其他介詞混淆是個作家作品中普遍可見的情形；「著」字、「伊」字同時具備表達中國白話文意義和臺灣話文意義的功能，可能由於作家受原生語言影響，致使雖然以「中國白話文」為理想的書寫語言，卻在創作過程中不經意寫出臺灣話文式的構

詞。

在鄉土話文論爭點燃之前，小說的對話表現已處處見得臺灣話文的存在，尤其發生在以鄉村為背景的小說文本，並可能有日文混雜其中。臺灣話文、日文的置入是易於辨識的，不過整體來說日語的表記方式表現得較臺灣話文更浮動不一，多元的表記方式呈現作家面對外來語的磨合過程，而後才能逐漸消化使其成為自身語言的一部分。對話部分以臺灣話文承載是內容題材的需求所致，敘事語言中的臺灣話文痕跡可能來自對話語言的渲染，而不一致的表記方式證明了作家處於摸索、嘗試之階段。

時至一九三〇年代，賴和與楊守愚的創作語言走向不同的發展，賴和嘗試以臺灣話文承載通篇作品，楊守愚仍以中國白話文書寫對話以外的篇幅，兩者看似背道而馳，其實共同之處在於趨向選擇某種一致的敘事語言，這樣的概念應當是作家在實踐創作的過程中逐漸體得的。從賴和的語言轉折可以觀察到兩點：第一、小說中的臺灣話文成份，是從對話部分漸次渲染至敘事部分。第二、議論的部分仍脫不出中國白話文。最後一篇發表作品〈一個同志的批信〉通篇以第一人稱敘述視角寫成，類似獨白的文體，促成從頭到尾的敘述視角統一，且只有「述」而沒有「論」，故能成功脫離中國白話文敘述。楊守愚的小說維持著分工式混語狀態，只有在對話中才找得到臺灣話文的痕跡，一九三二年發表的〈斷水之後〉是表現最為分明的一篇，當中的對話與敘事語言形成鮮明對照；而他的新詩創作使用方言的頻率較小說敘事語言高，故能推測文類的不同會對創作語言之選擇產生影響。

郭秋生與朱點人在鄉土話文論爭中分別主張臺灣話文建設與繼續經營中國白話文。郭秋生實際創作的小說尚未能將臺灣話文運用得宜，句子中的突兀詞彙出現的原因可能由於作者對字詞的誤解，而也可能是因為耽溺文句的經營所造成，由於自創字詞的固著性不高，唯比較口語化或是音義皆貼合者才可能提高使用頻率。陳培豐指出：「『一篇多語』的分工式文體並非臺灣話文派的專利，朱點人等主張中國白話文者，其作品依然逃不出這種構文模式。」觀察朱點人小說中的敘

事語言，確實出現臺灣話文句式的渲染，且多處和一九二〇年代以中國白話文為目標語言的創作者表現相仿。張深切曾直指郭秋生語言使用的不妥切：「郭秋生氏的應用法有很多不對，然而彷彿似沒有字義的臺灣話腔。」亦曾賦予朱點人「臺灣創作界的麒麟兒」稱號，兩者的對照提示我們有明確理論主張者不見得對作品語言有絕對的掌握，創作者必須靠一再實踐來完成語言架構。

一九三〇年代滿洲國的鄉土文藝論爭映照出滿洲國的「鄉土文藝」偏向題材訴求，臺灣的「鄉土文學」則由題材終歸趨於語言問題，一九三三年之後的論爭文章雖然多有拉回文學本質討論的傾向，但語言的建設自論爭起始就是無法捨棄的問題，而「臺灣話文」做為書寫語言成為此時期的「理想」，引發諸多意見探討其表記方式，書寫系統的一致化仍是亟待解決的問題。「語言」因此是臺灣新文學發展過程中最大的關鍵。郭秋生說：「就算我們沒有提倡建設白話文，臺灣話文的發達雖是遲緩，也必日有所長。要知道臺灣話文是從臺灣實地自然發生的東西，斷不是從半空中飛來的。」點出了語言系統的建立需要時間與時機，但時期的轉折卻使得無論白話或臺灣話文書寫，都瞬時被拗折。而實際作家對於白話文書寫普遍缺乏信心，楊守愚戰後曾提及：「在萌芽期的臺灣新文學界，同好者還是寥若晨星，慎重一點的人，又不輕易把作品發表。」¹⁷⁵因為語言系統的猶疑曖昧，且必須花費絕大部分心力於語言嘗試之間，臺灣作家創作之際的藝術性常居於次要地位，也難怪具有古典美學訓練的新文學作家要在發表作品之際戒慎恐懼了。

作家作品中的創作語言提供了其汲汲於尋求足以撐持起小說的敘事語言之線索，而影響敘事語言形成者至少可分為外在環境與內在思辨兩層面。綜觀一九二〇到三〇年代的語文改革運動，首先發現臺灣新文學對於「言文一致」的受容出現弔詭的現象，一九二〇的作家們能共享中國白話文為理想標的；一九三〇年代的臺灣話文提倡卻引起兩派論爭。這是由於中國白話文先行擔負起承載小說敘事語言的責任，並且染有在地化之色彩，已成為臺灣式白話文；而臺灣話文如陳培豐所論述未經翻譯的淬煉，遂無法進入小說的敘事語言。透過當時評論的文字，

175 守愚，〈赧顏閒話十年前〉，《日據下臺灣新文學明集 5 文獻資料選集》，頁 348。

一方面能看到臺灣話文表記方式的眾聲喧嘩，一方面也能看到作家面對語言選擇的不自由，顯示外在環境的指導、呼聲能指引小說敘事語言的形成，卻也可能對其造成衝擊。此外，作家個人有意識的翻譯過程與無意識的語言浸透，亦成爲形塑小說敘事語言的力量。

一九二〇年代的新知識分子們藉由日文、中國白話文接收新知，同時認爲可理解的語言便能用以創作，造成創作小說之際產生「我手寫他口」之情形，由第二章的作家分析中，得以窺見楊雲萍、賴和、陳虛谷、張我軍以及楊守愚等五位作家都明確以「中國白話文」做爲創作語言，時而勉勵自我多加磨練；時而流露出無法掌握白話文的擔憂。雖然中國白話文並非自身熟習的語言，但同文的便捷性、陌異化的文學性皆促成中國白話文成爲臺灣文學的模仿對象。反觀一九三〇年代被提倡的臺灣話文，一方面淬煉的歷程尙短；一方面漢文做爲表意文字，表記方式的無法統合使得言文一致的落實遭遇困難。此外，中國白話文成爲敘事語言的載體歷經一段時間，創作和語言不斷進行磨合過程，中國白話文的在地化間接使得臺灣新文學對言文一致訴求的受容度降低。

觀察一九三〇年代的刊載於報刊的評論文字，討論小說語言者無不在尋求一種統一的書寫語言，除了語種使用之選擇，臺灣話文的表記方式仍受到關注。臺灣新文學自一九二〇年代到一九三七年，不斷處於語言和文字磨合的過程，首先是對於中國白話文的追求，而受到臺灣話文的震盪，最後則是日文的收編。外在環境的指引在短時間內一再給予創作語言衝擊，使得書寫系統無法定型。此處所指外在環境的影響不只包括來自殖民主的規範，還包括語言改革運動過程中，無心造成的切截，立意要形塑更貼近言文一致書寫方式的改革，反而可能因此干擾了一段成形中的書寫方式。

貼近作家個人的創作經驗，能窺見有意識的翻譯過程和無意識的語言浸透在創作語言中的運作，有意識的翻譯過程牽涉到思考與書寫的連結，無意識的語言浸透則可能蘊含口語與書寫的關係。賴和自言創作白話文時須經過一段翻譯歷程——以文言文思考，再寫成白話文，甚至再行翻譯成臺灣話文。而戰後作家鍾肇

政，於創作之際也必須經歷類似的翻譯過程。他們皆致力進行「思考語言」到「不習慣的書寫語言」之翻譯，即使對賴和來說，目標書寫語言反而就是最親近的日常語言。這個現象與索緒爾描述的文字表現情形頗為符合：

詞語的書寫形象使人突出地感到他是永恆的和穩固的，比語音更適宜經久地構成語言的統一性。書寫的紐帶僅管是表面的，而且造成了一種完全虛假的統一性，但是比起自然的唯一真正的紐帶，即聲音的紐帶來，更易於為人所掌握。¹⁷⁶

如此看來，要掌握「聲音的紐帶」與原先能掌握的「書寫的紐帶」是截然不同的兩件事，臺灣新文學作家為了達成語文改革運動的主要訴求「言文一致」，於書寫之際所進行看似「回歸」的語言翻轉卻是一條漫漫長路。

過去所見和日治時期書寫語言相關的研究，多半導向兩個面向的結論，一是表述作品中語言混雜反映出時代面目，並肯定作家多元的書寫風貌；一是以語言傾向詮釋作家的認同，彰顯其抵殖民精神。在這樣的討論之下，語言永遠是被動受選擇的。本文藉由實際分析小說文本的語句，比對創作意識的比表現，並考慮小說文類的特性，發現作家們因為語言環境的殊異，所呈現出的語言樣貌不盡然都是自己能主導的，作家確實能主動選擇書寫語言，然而語言終究反身影響了思考、影響了書寫成果。一如托多洛夫所言：

各個文體存在於語言中，而非在使用者心中。¹⁷⁷

¹⁷⁶ 索緒爾，《普通語言學教程》，頁 37。

¹⁷⁷ 轉引自大江健三郎，《小說的方法》，頁 62。

參考書目

史料

1. 張我軍（1926），《中國國語文作法》，臺北：自刊。
2. 《臺灣人士鑑》（1937），臺灣新民報社。
3. 《臺灣民報》《臺灣新民報》（1974），臺北市：東方文化書局。
4. 《明明》（2008），月刊滿洲社，北京：線裝書局。
5. 《新青年》（2008），滿洲帝國協和會奉天省本部新青年社，北京：線裝書局。
6. 池田敏雄、莊楊林合編（1981），《臺灣新文學雜誌叢刊》，臺北市：東方文化書局。
7. 李南衡主編（1979），《日據下臺灣新文學 明集 5·文獻資料選集》，臺北：明潭出版社。
8. 王詩琅譯（1988），《臺灣社會運動史——文化活動》，臺北：稻鄉。
9. 中島利郎編（2003），《1930年代臺灣鄉土文學論爭資料彙編》，高雄市：春暉。
10. 中島利郎編（2005），《日本統治期臺灣文學小事典》，東京：綠蔭書房。
11. 黃英哲主編（2006），《日治時期臺灣文藝評論集》雜誌篇第一冊、第二冊，國家臺灣文學館籌備處。

作家作品集

1. 陳逸雄編（1997），《陳虛谷作品集》，彰化：彰化縣立文化中心。
2. 賴和（2000），《賴和全集》（一）小說卷，臺北市：前衛。
3. 張光正編（2003），《張我軍全集》，臺北市：人間。
4. 張恆豪主編（1991），《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，臺北市：前衛。
5. 張恆豪主編（1991），《陳虛谷、張慶堂、林越峰合集》，臺北市：前衛。
6. 張恆豪主編（1991），《王詩琅、朱點人合集》，臺北市：前衛。
7. 張恆豪主編（1991），《賴和集》，臺北市：前衛。
8. 張恆豪主編（1991），《楊守愚集》，臺北市：前衛。

文學專書

1. 馮為群等編（1992），《東北淪陷時期文學國際學術研討會論文集》，瀋陽出版社。
2. 鍾肇政著（2000），莊紫蓉編，《臺灣文學十講》，臺北市：前衛。
3. 何群雄（2001），《漢字在日本》，香港：商務印書館。
4. 林春蘭（2002），《楊雲萍的文化活動及其精神歷程》，臺南市：臺南市立圖書館。
5. 陳建忠（2004），《書寫臺灣•臺灣書寫：賴和的文學與思想研究》，高雄市：春暉。
6. 陳淑容（2004），《一九三〇年代鄉土文學臺灣話文論爭及其餘波》，臺南市：臺南市立圖書館。
7. 尾崎秀樹（2004），路平舟等譯，《舊殖民地文學的研究》，臺北市：人間。
8. 趙勳達（2006），《《臺灣新文學》（一九三五—一九三七）定位及其抵殖民精神研究》，臺南市：臺南市立圖書館。
9. 陳培豐著（2006），王興安、鳳氣至純平譯，《同化的同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》，臺北市：麥田出版。
10. 翁聖峰（2007），《日據時期臺灣新舊文學論爭新探》，臺北市：五南。
11. 陳建忠等合著（2007），《臺灣小說史論》，臺北市：麥田。
12. 劉曉麗（2008），《異態時空中的精神世界》，華東師範大學出版社。
13. 李育霖（2008），《翻譯闖境：主體、倫理、美學》，臺北市：書林。
14. 大江健三郎著（2008），王成譯，《小說的方法》，臺北市：麥田。
15. 朱惠足（2009），《「現代」的移植與翻譯—日治時期臺灣小說的後殖民思考》，臺北市：麥田。
16. 橫路啓子（2009），《文學的流離與回歸——三〇年代鄉土文學論爭》，臺北市：聯合文學。
17. 鄧慧恩（2009），《日治時期外來思潮的譯介研究——以賴和、楊逵、張我軍為中心》，臺南市：臺南市立圖書館。

18. 阮斐娜著（2010），吳佩珍譯，《帝國的太陽下：日本的臺灣及南方殖民地文學》，臺北市：麥田。
19. 坪內逍遙著（2010），劉振瀛譯，《小說神髓》，上海：上海譯文。

語言學專書

1. 雷蒙德·查普曼（1988），王士跃譯，《語言學與文學》，瀋陽：春風文藝出版社。
2. 索緒爾（1980），高名凱譯，《普通語言學教程》，商務印書館。
3. 羅杰·福勒（1991），徐平、昌切譯，《語言學與小說》，重慶：重慶出版社。
4. 馬丁·海德格（1993），孫周興譯，《走向語言之途》，臺北市：時報。
5. Charles N Li 等著（2005），黃宣範譯，《漢語語法》，臺北市：文鶴
6. 李子瑄、曹逢甫（2009），《漢語語言學》，臺北市：正中

學位論文

1. 陳韻如（2002），《郭秋生文學歷程研究（1929~1937）》，私立東吳大學中國文學研究所碩士論文。
2. 羅秀美（2004），《近代白話書寫現象研究》，中央大學中國文學研究所博士論文。
3. 張安琪（2006），《日治時期臺灣白話漢文形成發展》，清華大學臺灣文學研究所碩士論文。
4. 邱雅萍（2007），《從日刊報紙「漢文欄廢止」探究「臺灣式白話文」的面貌》，成功大學臺灣文學系碩士論文。
5. 呂美親（2007），《日本時代臺語小說研究》，清華大學臺灣文學研究所碩士論文。
6. 游涵宇（2008），《王禎和小說語言研究》，新竹教育大學臺灣語言與語文教育研究所碩士論文。
7. 林芷琪（2008），《日本時代漢字文學中書寫語言的「透濫」現象（1920-30年

代)》，成功大學臺灣文學系碩士論文。

8. 吳美桃 (2009)，《蔡秋桐作品研究》，中興大學臺灣文學研究所碩士論文。

單篇論文

1. 秋螢 (1938)，〈滿洲新文學之發展〉，《新青年》通卷 58~60 號。
2. 許俊雅 (1997)，〈再議三零年代臺灣的鄉土文學論爭〉，《臺灣文學論——從現代到當代》，臺北市：南天。
3. 岡田英樹譯、解說，疑遲作 (2004)，〈山丁花〉(形成鄉土文學論爭的發端之作品)，《植民地文化研究資料和分析》3，植民地文化研究會。
4. 陳培豐 (2007)，〈由敘事、對話的文體分裂現向來觀察鄉土文學〉，陳芳明主編，《臺灣文學的東亞思考——臺灣文學藝術與東亞現代性國際學術研討會論文集》，臺北市：行政院文化建設委員會。
5. 陳培豐 (2008)，〈日治時期臺灣漢文脈的漂游與想像：帝國漢文、殖民地漢文、中國白話文、臺灣話文〉，《臺灣史研究》第十五卷第四期，中央研究院臺灣史研究所，頁 31-86。
6. 張耀仁 (2008)，〈想像的「中國新文學」？——以賴和接任學藝欄編輯前後之《臺灣民報》為析論對象〉，《2007 青年文學會議論文集——臺灣現當代文學媒介研究》，臺北市：文訊。
7. 呂美親 (2009)，〈論蔡秋桐的臺灣話文小說——〈以帝庄君的秘史〉、〈連座〉、〈有求必應〉、〈癡〉為例〉，《臺灣文學研究學報》第八期。

會議論文

1. 黃仁富 (2006)，〈萬花筒下的「臺灣」想像：戰前臺灣語言書寫與文化認同想像的多歧性〉，臺北：第四屆全國臺灣文學研究生學術論文研討會，2006.06.09。