

鍾理和「故鄉四部」版本比較研究

鍾怡彥

私立美和技術學院

兼任講師

高雄縣美濃鎮廣林里朝元 95 號

(07) 681-4080

g4080@ms41.hinet.net

# 鍾理和「故鄉四部」版本比較研究

## 《中文摘要》

目前所刊行的「故鄉四部」是屬於前稿，而非最後的定稿，因此，本文的版本比較是以前後二手稿為主要資料，歸納出兩者之相異處，分為詞語的選擇、句式的選擇、修辭手法和敘述語言等四方面來探討，主要分析作者之修改對作品的影響。

關鍵詞：

山火、竹頭庄、阿煌叔、故鄉四部、親家與山歌、鍾理和

## 壹、前言

「故鄉四部」<sup>1</sup>是由〈竹頭庄〉、〈山火〉、〈阿煌叔〉、〈親家與山歌〉四篇組合而成，根據鍾理和生平年表的紀錄，這四篇作品創作時間分別為〈竹頭庄〉一九五〇年四月廿七日寫成，同年十一月廿七日寫成〈山火〉，十二月十七日寫成〈親家與山歌〉，〈阿煌叔〉則寫成於一九五二年三月。作品的時代背景設定在民國三十五年四月，是鍾理和依據戰後返回故鄉時的見聞所寫下的作品。這四篇作品被彭瑞金先生譽為「戰後僅見的描述台灣農村景況最深入、最動人的傑作」，<sup>2</sup>作者以細膩的筆從最生活的角度去呈現當時的農村景象，兼具寫實的深意又蘊含了作者委婉的情意。

鍾理和生前爲了要讓它們能夠發表，曾經修改多次，甚至還爲這四部寫了「後記」，來說明他寫作的原因，只是在當時「反共文學」風氣的盛行下，無法被文壇接受。他灰心的與鍾肇政說：

〈故鄉〉既然聯副都不能要，我看「自由談」更未必要，此作和時代的要求是背道而馳的，無人要，本極自然的事。<sup>3</sup>

直到一九六四年十月，「故鄉四部」才以遺作發表於《台灣文藝》第一卷第五期，從此，「故鄉四部」即以此版本通行，不過，由於當時的疏忽，使得目前所看到的版本，包含一九九七年出版的《鍾理和全集》<sup>4</sup>，都屬於前稿，而作者修改過的後稿，卻一直到筆者寫論文時才發現。在此要說明的是，全集雖然屬於前稿，但其中的文字與前稿卻不盡相同，這是依照《台灣文藝》所刊登的版本。所以，筆者在比較版本時，除了將以前稿、後稿的比較爲主外，會旁及《全集》，分詞語的選擇、句式的選擇、修辭手法和敘述語言等四方面，來比較其間的差異。

---

<sup>1</sup> 收於《鍾理和全集3》，財團法人鍾理和文教基金會出版，頁27-82。

<sup>2</sup> 彭瑞金：〈土地的歌、生活的詩—鍾理和的《笠山農場》〉收於《鍾理和全集4》，頁296。

<sup>3</sup> 見《鍾理和全集6·一九五九年九月廿四日致鍾肇政函》，頁73。

<sup>4</sup> 鍾鐵民編（1997）：《鍾理和全集》。財團法人鍾理和文教基金會出版。以下簡稱《全集》。

## 貳、詞語的選擇

首先是詞語的選擇，這部分將分北京話、客語的運用、詞義的照應、虛詞四個項目來討論。

### 一、北方詞彙

鍾理和於一九三八年到大陸，直到一九四六年戰爭結束後才返台，其間共有八年的大陸經驗，而這一時期影響他的北方語言，卻一直延續到後來。「故鄉四部」屬於返台後早期的作品，受北方語言的影響比其他後期作品來得深，尤其以「兒」化詞用得最多。下面，筆者將比較兩二手稿與全集間的差異。

首先是手稿與《全集》的比較，《全集》裡有手稿沒有的兒化詞和北方詞彙，如：〈竹頭庄〉「一邊（全集加：兒）有一搭」（頁 28），兩份手稿都只用「一邊」，不是兒化詞。此外，也有手稿是北方語言，而《全集》做了修改，如〈竹頭庄〉「關（全集改：求）了三天神」（頁 29），兩份手稿用「關」這是大陸的詞彙，全集改為「求」；又如〈阿煌叔〉「他又躺了一忽（後稿改：一會兒，全集改：一會）」（頁 65），三個版本都不一樣，手稿用的都屬於北方語言，《全集》則把兒化詞去掉。

其次是前後手稿的比較，〈竹頭庄〉中「我們可一點兒也——」（頁 29），後稿改為「我們可一點也」，「這是什麼年頭兒（後稿改：年頭）」（頁 37），兩者都將原來的兒化詞改為一般用法；「有鬍渣的漢子（後稿改：男人）」（頁 29），「漢子」常用於北方語言中，作者將他改為一般常用的「男人」。還有種情形是改為北方語言的，如〈親家與山歌〉中「餓著肚子的小猴兒」（後稿改：兒們）」（頁 70），明顯的後稿將「小猴子」改為北京話「小猴兒們」。最後則是兩稿都使用北方語言，如〈阿煌叔〉「他望了一忽（後稿改：會兒）」（頁 61），「一忽」和「一會兒」都是北方用法，但後者現已通行於一般口語了。

兩份手稿對北方詞彙的運用，差別並不大，因為這四部作品的語言特色，是屬於返台早期的風格，北方詞彙的影響還是很深，這點鍾理和也知道，但基於當時的政治環境，他無法做太大的改變。在手稿中，還有另一種語言特色，那就是客語詞彙，作者對此也做了若干的修改，下文將對此作分析。

## 二、客語的運用

除了北京話的影響外，另一個影響鍾理和文學語言的就是客家話，客語是他的母語，作者在創作時是以客家音讀寫的，而這些詞彙都是口語的習慣用法，因此，自然就會將這些帶有特殊結構的詞彙寫入作品中。然而，這些帶有客語成分的詞彙，常因編者的語言習慣而遭到修改，如下面的例子：

- 1、龍妹做（全集改：坐）了月子（〈竹頭庄〉頁30）
- 2、我發愁管嗎用（全集改：幹嘛）（〈竹頭庄〉頁31）
- 3、有一個很小的人歪坐在靠壁（全集改：牆）的竹椅上。（〈竹頭庄〉頁33）
- 4、收到劉清妹油香（全集改：香油）錢五十元（〈山火〉頁52）
- 5、田塍（全集改：壟）上有一個灰色的人（〈親家與山歌〉頁80）

例1以客語來讀和「做」一樣，讀成〔zo〕，而非「坐」的讀音〔cɔ〕，所以應該是「做」而非「坐」；例2「管嗎用」則是客語的習慣用法，意指有什麼用；例3客家話稱「牆」為「壁」；例4「油香」則是客語語法；例5「田塍」是客語用法，意指田畦。以上五個例子都與手稿不同，編者依自己的語言習慣，將客語改為國語，不過，卻失去了原來的味道，這也是《全集》與手稿的不同所在。

接著是作者自己的修改，首先是將非客語改為客語，如〈竹頭庄〉「裡面便是丈母的家（後稿改：屋子）」（頁36），「家」是國語的用法，客語稱為「屋子」、〈阿煌叔〉「有時也不免由哪一個唱隻（後稿改：支）山歌」（頁60），「隻」和「支」在國語讀音一樣，但客語卻不同，前者讀作〔zad〕，後者讀作〔gí〕，而客語稱山歌的讀音是讀為後者，因此在後稿中修正過來。除了將國語改為客語外，尚有將客語改成國語，如〈阿煌叔〉「紅白分明的紅龜板（後稿改：糕）」（頁59），「板」是客語用來稱所有米製品的專有名詞，作者在修改時，可能考慮到非客家族群讀者不懂此意，因此改為「糕」。

本文要特別說明的是手稿的客語用詞，前稿中用的「二」，除〈山火〉「我們父子二代」（頁45）外，在後稿都改為「兩」，這是因為客家話多用「兩」，少用「二」；還有前稿中所有的「口」，後稿都改為「嘴」，亦因客語在稱人體器官時多用「嘴」，只有在稱呼非生物時會用「口」，因此作者加以修改。

就客語運用方面，後稿顯然比前稿用的多，因為後期作者在其他作品中，已經有意識的將客語寫入，後稿應該也是受此影響，而《全集》運用最少的，這是由於編者語言習慣的關係，將原有的客語詞彙改為國語，是《全集》中常見的現象。接著，本文將討論兩份手稿中詞義的照應，這也是作者修改的重點。

### 三、詞義的照應

詞語的意義往往是從上下文裡顯示出來，因此詞語的組合，詞義的照應，就成了詞語選擇和推敲的所在。詞義上下照應得好，可使表達嚴密，生動有味。<sup>5</sup>

在手稿中，為使詞義能互相照應，鍾理和做了許多的修改、刪除，例如：

1、哪裡不呈現旱災的**面目**（後稿改：荒涼景象）呢？（〈竹頭庄〉頁 33）

由於作者要說明的旱災的景象，而「面目」大多指人的行為，並不適合用來描寫災害，因此改為「荒涼景象」，才能說明當時的情況。

2、山火**的**（後稿刪除）外**邊**（後稿改：沿）的竹林**，**（後稿改：仍）完好無恙，（後稿加：它們）彷彿在（後稿加：合力）抗拒**宿命**（後稿改：無情）的破壞**，**（後稿加：而）築起一道堅強的青色碉堡，把燒跡團團圍住了。（〈山火〉頁 46）

「的」刪除，因為整句讀起來，是多餘的字。「外邊」改為「外沿」，因為「外邊」通常指以外的地區，也就是山火以外的地區，而改「外沿」，則具體的界定竹林範圍，是在山火的邊緣地帶。「，」改為「仍」，能強調竹林的完好。「宿命」改為「無情」，因為宿命可好可壞，這些竹子的宿命不一定是被破壞，因此作者改為「無情」，加強了破壞的程度。

3、那種嚷嚷然**的空氣**（後稿改：氣息），立刻把我激盪起來了。（〈阿煌叔〉頁 59）

「空氣」無色無味，感覺不到，是自然、客觀的存在，而「氣息」則是可以感覺到的，它可以經由人為而產生，是主觀的感覺，因此，改為「氣息」較貼切。

4、玉祥看著婦人和孩子，**茫然失措**（改稿改：愕然良久）。（〈親家與山

<sup>5</sup> 見石雲孫（1985）：《詞語的選擇》。安徽教育出版社。頁 125。

歌〉頁 75)

「茫然失措」意指不知所措，前途不明；而「愕然良久」則是指突然受到驚嚇，一段時間後才恢復。兩者以後者較能表現出玉祥的心情，因為玉祥剛從戰場回到家，突然面對撫養問題時，當然會受到驚嚇，然而在驚嚇過後，他卻能負起這個責任，若用前者，就不會有這感覺。

鍾理和對詞義的掌握，後稿比前稿更精確，這也是修改的重點所在，可看出他對字義推敲的用心。而修改最多的，是下面要討論的虛詞。

#### 四、虛詞

虛詞是相對於實詞的，包括有副詞、連詞、介詞、助詞、嘆詞。虛詞一般沒有詞彙意義，只有語法意義。單獨地看，詞義很虛，但運用在句子上後，可以表達出細緻的甚至是實在的意思，而這些意思對內容表達來說是重要的，是實詞無法代替的。<sup>6</sup>鍾理和的改筆中，除實詞的錘鍊外，對於虛詞的選擇也是巧運匠心。一個句子中，或刪去，或增添，或改換一兩個虛詞，都可看出修辭的功力與為文的用心。因此，在所有的修改裡，以此部分的刪改最多。

首先是刪去的部分：

- 1、人下去一大半，也陸陸續續<sup>的</sup>上來了不少。（〈竹頭庄〉頁 32）
- 2、走到有兩條小河匯合，河岸有<sup>著</sup>一排高聳入雲的竹叢的山嘴（〈山火〉頁 43）
- 3、子弟唸書麼？利益在哪裡<sup>呢</sup>？（〈山火〉頁 47）
- 4、這是人的眼睛，<sup>而且</sup>隨即（改稿加：，）我認出了那是女人。（〈阿煌叔〉頁 64）
- 5、織成了在幻燈裡才會有的荒唐<sup>的</sup>故事。（〈親家與山歌〉頁 71）

例 1 刪除結構助詞「的」，因為「也陸陸續續上來不少」就已經可以完整表達意思了。例 2 刪除動態助詞「著」，可使全句緊湊。例 3 刪除了語氣助詞「呢」，因前面已經有一個語助詞，這裡刪除可使語氣緊湊不會散漫。例 4 刪除了連接詞「而且」，使句子更精鍊。例 5 刪除是結構助詞「的」，是因為前面已有一

---

<sup>6</sup> 見《詞語的選擇》頁 131。

個「的」了，要避免重複。以上是刪去虛字的例子，下面再看增加的部分：

- 6、阿秀家裡，半個月來就淨吃蕃薯葉子（加：嘍），蕃薯還得給小孩留著。  
。（〈竹頭庄〉頁30）
- 7、（改稿加：顯然，）家裡的山林也未能例外（改稿加：地），  遭到了前所未有的人為的劫火！（〈山火〉頁43）
- 8、提起阿煌叔，要是把時間往回倒退二十幾年，（改稿加：則）我倒也是很熟的。（〈阿煌叔〉頁58）
- 9、她的臉孔，像豬；眼睛細得祇有一條縫，（加：也）像豬；厚嘴唇、厚眼皮，（加：更）像豬；不思想東西，心靈表現著空白，（加：又是像豬）。（〈阿煌叔〉頁64）
- 10、困苦地搖晃（改稿加：著），彷彿（加：已）失去支持下去的氣力和意志了。（〈親家與山歌〉頁69）

以上五例都是增加虛詞，一般說來，不加上這些虛詞，原句也是通順的，但加上後跟原文相比，表達的效果就不一樣了。例6中，加了語氣助詞「嘍」，感嘆的語氣就躍然於紙上了。例7加了連詞「顯然」和結構助詞「地」，更能強調家裡的山林無法逃過的浩劫。例8增加了副詞「則」，強調了「我」以前就認識阿煌叔。例9加了「也」、「更」、「又是」，這三個詞都是副詞，「更」比「也」的語氣強，而「又是」則是「更」的再加強，強度一層一層的遞進，比原句更能強調「像豬」的特點。例10則增加了動態助詞「著」和副詞「已」，「困苦地搖晃著」增加了動態的感覺，表示目前的狀態，強調失去的氣力和意志。這些增加虛詞的例子，都可使文句的語氣轉變。

最後，則是改換的例句：

- 11、他的（改稿改：那）青白透明的臉，也（改稿改：此時）透出微紅，使我多少（改稿加：還能）讀出他昔日的機智和活潑。（〈竹頭庄〉頁35）
- 12、沒有雞了麼（改稿改：嘛），就只好宰鵝。（〈山火〉頁50）
- 13、秀妹，好姑娘，很好——（改稿改：哪！）（〈阿煌叔〉頁62）
- 14、可是（改稿改：而）現在，（改稿加：便）不同了。（〈親家與山歌〉頁70）



例 11 將結構助詞「的」改爲副詞「那」，語氣較重，「也」改爲時間副詞「此時」，表示他的臉現在就透出微紅，有強調的作用。例 12 將語助詞「麼」改爲「嘛」，是因爲「麼」不常用於一般中文，是屬於北方用法，因此作者修改爲「嘛」。例 13 將原有的詞彙「很好——」改爲語助詞「哪」，有感嘆的意謂。例 14 先將連詞「可是」改爲「而」，再加上「便」，使兩者有的關係更爲密切，讓語氣緊湊，強調「現在」真的不同了。由以上四個例子可知，改換虛詞可以收到很好的表達效果。

後稿中虛詞的修改佔了很大部分，本文不再一一列舉。此外，鍾理和有他的習慣用字，在兩份手稿中，所有的「旁」都寫成「傍」，這是屬於別字，其實在其他的作品手稿中都有這種寫法。另外，主角的名字，也由「阿錚」改爲「阿和」，更加強了這四篇的真實性。除了詞語的選擇外，前後稿在句式方面也有很大的不同，即下面要討論的重點。

## 參、句式的選擇

句式的選擇和運用，又稱爲鍊句，亦稱句子的錘鍊。句式如果選擇、運用得好，可以更有效地表達思想感情，準確地反映事物，增強語言的表現力，增添文章的文采，從而收到更好的修辭效果。<sup>7</sup>且句式亦爲形成篇章風格的重要方法，篇章要有統一和諧的風格，選用恰當的句式是不可少的。<sup>8</sup>由此可知，句式選擇的重要性，鍾理和對於句子的運用，也是經過琢磨的，本文將針對「故鄉四部」的前後手稿來分析其句式的選擇，並依句子的類型，分爲插說句、主詞在前與後、賓語在前與後和山歌的運用等，比較修改前後的藝術技巧。

### 一、插說句

句子裡常有一種不與各類句子成分發生特定結構關係的成分，既不是主語、謂語、賓語，也非定語、狀語、補語，它自身是一個獨立的意思，此即稱爲獨立成分。凡是句中插入獨立成分的即爲插說句。這類句子中的獨立成分位置不很固定，<sup>9</sup>本文主要以鍾理和常用的三種句式來分析：

首先是句首插說，將插說句放在句首，有引起對方注意、觀察、傾聽或思考

---

<sup>7</sup> 見林興仁（1983）：《句式的選擇和運用》。北京出版社。前言，頁 1~2。

<sup>8</sup> 見鄭文貞（1991）：《篇章修辭學》。廈門大學出版。頁 296。

<sup>9</sup> 見《句式的選擇和運用》頁 75~81。

的作用。如〈親家與山歌〉：

前稿：「在唱歌呢」

後稿：「你聽，在唱歌呢！」

「你聽」是獨立的成分，表示感嘆與驚訝，後稿改為插說句，有引起人注意的作用。

其次是句中插說：

前稿：一大群水牛，間或也挾雜了三數條黃牛——在他們身邊很自在地在吃稻苗。

後稿：一大群水牛在他們身邊自由自在的吃著稻苗。（〈竹頭庄〉）

前稿用「間或也挾雜了三數條黃牛」，來補充說明前面「一大群水牛」，然而這插說是無意義的，有畫蛇添足之嫌，因此後稿將它刪除，使句子精簡。

最後則是句末插說，先看刪除插說句的例子，如〈竹頭庄〉：

前稿：一條有著大角板的黃牛，在路坎下吃得搖頭擺尾，一邊心不在焉的看著火車，瞳仁上反映著馳走著的火車的映像。（頁 28）

後稿：一條有著大角板的黃牛，在路坎下吃得搖頭擺尾，一邊心不在焉的看著火車。

由於前面已經寫了牛正在看火車，所以不需要說明瞳仁上反映的東西，若加上去，則顯得拖泥帶水，刪除後，句子更簡潔。在手稿中，除了刪除外，尚有將直述句改為插說句的，如〈山火〉：

前稿：它們每株個別的歷史，如何經由農會，或新埔和員林的苗圃，經過無數手續和周折，轉運再轉運，然後才被移植到現在的地方——至今我還記得清清楚楚。（頁 46）

後稿：它們每株的個別歷史——如何經由農會，或新埔和員林的苗圃經過無數手續和周折，然後才被移植到現在的地方，至今我還記得清清楚楚。

前稿的插說句在後面，說明「我還記得清清楚楚」，而後稿則在「它們每株的個別歷史」後，改為插說句，因為要補充說明的是它們的歷史，後面則改為直

述句，因為要強調的是當時轉運的辛苦。

前稿：我和哥哥說起一路上自己所看到各地山火的災情<sup>□</sup>那是如何地慘重，如何地沒有理性。（頁47）

後稿：我和哥哥說起一路上自己所看到各地山火的災情<sub>——</sub>那是如何地慘重，如何地沒有理性。

前句用直述句來描寫，無法強調出重點，而後稿改為插說句，將「那是如何地慘重，如何地沒有理性」寫成補充說明山火的災情，可以讓災情的慘況突顯出來。

除了上述的三種主要插說句式外，尚有用破折號或括號的形式插說，這是用破折號或括號來點明這是插說句，常用來做補充說明。雖然插說句補充說明、承上起下的作用，但有時不須使用時還用，則會有拖泥帶水之感，除了增加的外，也有刪改的，如〈山火〉：

原文：一片經過細心選擇與照顧的果樹園——龍眼、荔枝、枇杷、椪柑等，也所剩無幾了。（頁45）

改作：一片經過細心選擇與照顧的果樹園，也所剩無幾了。

由於前面已經說是果樹園，因此不須再多加解釋，若加上這插說句，則顯得拖泥帶水，刪除後，反而簡潔有力。再看：

原文：眼睛看不見，手摸不著——人們是不肯花冤枉錢的。（頁47）

改作：眼睛看不見，手摸不著；人們是不肯花冤枉錢的。

由於破折號後面的句子並非用來說明的，而是一種表示結果的句子，因此不須要插說句。

在比較了兩份手稿後可發現，前稿使用了很多插說句，而後稿則有很多改為直述句，改為插說句的只有前述的兩例而已，其餘有修改的都是改為直述句。

## 二、主語在前與後

漢語的句子，一般是主語在前，謂語在後。若主語倒裝在謂語之後，這種句

子稱爲主語在後句。<sup>10</sup>在後稿中，有許多這類句式的修改，如〈竹頭庄〉：

前稿：在我左邊另一排車窗下，有兩個農夫在閑聊。（頁 29）

後稿：有兩個農夫在我左邊另一排車窗下聊著天。

此句中，主語是兩個農夫，前稿主語在後，謂語在前，強調的語氣會落在謂語，這是主語倒裝在謂語之後的句子，而後稿將主語提至謂語前，則強調的重點就轉移到主語。因爲作者的重點並非是謂語，而是主語「農夫」，所以將句子恢復爲正常句式。再看〈山火〉：

前稿：像這樣失去控制的瘋狂的山火的燒跡，一路上，我不知道已看見多  
少了。（頁 43）

後稿：一路上，我即已看見了許許多多像這樣失去控制的瘋狂的山火的燒跡。  
。

前稿將主語放在後面，是可以凸顯謂語也就是燒山的行爲，但作者想要強調他已經看了很多這種情形，因此將主語提前，恢復正常的位置，這樣就強調了主語的感覺。

### 三、賓語在前與後

賓語一般是在動詞之後，稱爲賓語在後句。但有時爲了特殊需要，可把賓語提前，置於動詞或主語之前，即稱爲賓語在前句。<sup>11</sup>除了一般的句式外，在對話中，則有不是全部賓語都提到主語之前，而只挪動一部份，還有一部份留在動詞之後<sup>12</sup>的情況，可以強調提前的賓語，這種句法，在後稿中也有很多的改作，如〈竹頭庄〉：

前稿：「天火？唔，在七月嘛！我家貼了一張……」（頁 30）

後稿：「天火？」有鬍渣子的男人說：「嗯，在七月嘛！我家壁上就貼了一張，……」

後稿將前稿改爲一部分賓語提前的句法，比前稿更能強調「天火」這件事。

---

<sup>10</sup> 見《句式的選擇和運用》，頁 121~122。

<sup>11</sup> 見《句式的選擇和運用》，頁 127。

<sup>12</sup> 見《句式的選擇和運用》頁 128。

前稿：「——沒米吃的人家，鎮裡有多少，誰也不知道。……」（頁 30）

後稿：「沒米吃的人家，他又說：「鎮裡有多少，誰也不知道。……」」

此句與前例相同，是要強調「沒米吃的人家」，因此將賓語提至主語前，可收到加深印象的效果。再舉〈山火〉的例子：

前稿：「你知不知道他們為什麼燒山？我說了誰也不會相信：他們深怕到了秋天天火會燒下來……」（頁 44）

後稿：「你知不知道他們為什麼燒山？哥哥說：「我說了誰也不會相信：他們深怕到了秋天天火會燒下來……」」

此例將「你知不知道他們為什麼燒山」提到主語前，比原來的句子更強調這個問題的嚴重性，也可突顯出哥哥的氣憤。最後再看〈親家與山歌〉的修改：

前稿：「——你沒變多少；就是阿錚嫂瘦點！」（頁 76）

後稿：「你沒變多少，玉祥說，自妻手裡接過茶：「就是阿和嫂瘦點。」」

後句將前句改為賓語部分提前，強調了「你沒變多少」。此種句法在改作中很常見，限於篇幅，本文不再列舉。

#### 四、山歌的運用

除了客語詞彙顯露了作者的方言痕跡外，將山歌融入作品中，可使作品產生濃濃的客家韻味，亦可使作品更為活潑，「故鄉四部」的〈親家與山歌〉開始出現了傳統客家山歌的運用，甚至以山歌為名，這是在當時的作家中，很少有的現象。在比較兩份手稿後稿發現，後稿對山歌做了大幅度更動，以下將詳細說明。

前稿：一想情郎就起身，路遠山高水又深，來到山頭鳥雀叫，樹影茫茫不見人。（頁 72）

後稿：一想情郎甲河灘，甲河灘水彎復彎，

首先是將上述山歌改為「一想情郎甲河灘，甲河灘水彎復彎，」這首山歌改自前稿的「三想情郎甲河灘」，歌詞略作變化，將「三想」改為「一想」。再看下一首的改作：

前稿：二想情郎伯公埤，伯公神前說囑詞；有靈郎前傳一句，小妹何時不想

伊！（頁73）

後稿：郎心輕薄灘頭水，流出灘頭即不還。

此首的位置改成前述「一想情郎甲河灘」的後二句，歌詞為「郎心輕薄灘頭水，流出灘頭即不還。」與前稿的詞句相同。作者以兩句兩句出現的方式，帶出山歌的情韻。

其次，為涂玉祥所唱的歌，後稿亦有所不同，前稿為：

下面的，也是他常愛唱的好歌之一。

柑子掉落井中心，一半浮起一半沈；你若要沈沈到底，莫來浮起動郎心！（頁74）

改作為求文意通順，將文句稍做修改，刪除了「下面的，也是他常愛唱的好歌之一」文句和這首山歌，同時加強了他唱山歌時的情景：

他抱著木棉數，以猴子的輕捷，攀援而上，爬上最高處（加：便立在那裡）俯瞰群山，然後徐靜地引吭高歌，（加：歌聲在群山之間引起沈宏的回音。）（頁74）

改稿中加入了形容涂玉祥歌聲的詞句，使得原本沈靜的文句，頓時有了聲音，較前稿來得生動。

再來，是「三想情郎」這首也有所更動：

前稿：三想情郎甲河灘，甲河灘水彎復彎，郎心輕薄灘頭水，流出灘頭即不還。（頁79）

後稿：二想情郎伯公埤，伯公埤前說囑詞。有靈郎前傳一句：小妹何時不想伊！

最後，「四想情郎」的部分也加以刪改：

前稿：四想情郎上高崗，山路斜斜水樣長，路上逢人權借問：哪條山去即逢郎？（頁81~82）

後稿：三想情郎就上崗，———

將「四想」改為「三想」，並且只寫出第一句的歌詞，其餘的以「——」來

表示，前稿將整首歌詞寫出，給人一種就此停住的感覺，但改稿的修改，卻傳達出餘韻無窮的情境，如同電影將鏡頭逐漸拉遠，留給觀眾更多的想像一樣。

至於山歌傳達出怎樣的情韻效果，可以從作者的敘述中看出。當作者聽到第一首山歌時，心情就不知不覺的愉快起來：

歌聲圓韻婉轉，調子纏綿悱惻；卻也不離牧歌的樸素真摯。這是一種很動人的山歌。**我靜靜地聽著，讓它在我心裡重新喚起從前聽到它時相同的優美的感覺。**（後稿改：從前我聽到它時總要生起一種優美的感覺。現在我靜靜地聽著，讓自己重新沈醉在那同樣的感覺裡面。）（頁 72）

歌聲喚起了作者對山歌的回憶，使他下文的描述詞語也就不再沈重而顯得活潑了。從山歌的出現開始，作者文筆從原本的黑暗、絕望面轉而變為光明面，這是山歌所帶來的轉折。

〈親家與山歌〉透過生動、活潑的山歌，表現大地兒女熱忱真摯、積極樂觀的天性，突破前面三部破敗的場景，陰暗的生活內容，頹廢、無奈的人性，迸發鮮明、活潑的生命色彩，在極端險惡的生活背面，透露出一股強大的生命力量，<sup>13</sup>這是作者所想傳達出來的意思。

比較完句式的運用後，鍾理和另一個修改的重點就是修辭，因為修辭可以影響語言風格，所以他對修辭是很重視的，本文接著即來分析修辭手法的異同。

## 肆、 修辭手法的比較

修辭是在特定的語言環境下，選擇恰當的語言形式，表達一定的思想內容，以達到增強表達的言語活動。<sup>14</sup>因此，作品能否完整表達作者的感情，其修辭手法的運用就很重要。本文所討論的修辭手法，主要是比較兩份手稿的異同，分比喻、模擬、誇張和設問。

### 一、 比喻

比喻在語言運用中有著十分重要的修辭作用，恰當地運用比喻可以使深奧的道理顯淺化，抽象的事物具體化，概念的東西形象化。也可以使語言形象生動，

---

<sup>13</sup> 見許素蘭（1977）：〈毀滅與新生〉。《台灣文藝》五十四期。頁 54~62。

<sup>14</sup> 見黎運漢、張維耿編（1994）：《現代漢語修辭學》。書林出版社。頁 103~105。

無論是寫人、狀物、寫景，巧妙地運用比喻可以使形象栩栩如生。<sup>15</sup>鍾理和擅長以比喻來將物體形像化，而他最常使用的是明喻和隱喻兩種方式，因此本文將以原稿來分析他運用的情形。

### (一) 明喻

明喻是明顯地用喻體來比喻本體，即本體、喻體、喻詞同時出現，鍾理和運用的比喻手法中，以此種方式最常用。

鍾理和是位善用比喻手法的作家，在他的作品中，有很多用比喻來營造適當的氛圍，其中又以明喻的手法最多，用得最好。在「故鄉四部」的手稿中，對於比喻的修改也是最多，在這些改作裡，有將比喻句改為非比喻句有明喻改為暗喻，其中以改為非比喻句的情形最多，以下舉例說明之。

首先是刪除比喻句，比喻的功用是多方面的，但不需比喻時，仍要將它割捨，鍾理和在改稿中，就有很多將比喻刪除的例子。如〈竹頭庄〉：

前稿：火車是夠破陋的了，**像坐在搖籃裡**，……。（頁 27）

後稿：火車破陋不堪，筭頭弛鬆，……。

在前稿中，作者將火車的搖晃比喻成搖籃，但因作者在這句中，主要是要說明火車的破陋，而非搖晃的程度，因此，將比喻句刪除，改為直述句，直接描寫火車的情況。

前稿：在稻田上面，眩耀的陽炎，閃爍而搖曳，**彷彿一道金色的流霞**。  
（頁 28）

後稿：耀眼的陽炎，在稻田上面閃爍搖曳。

流霞應該是傍晚時才會出現，而且給人的感覺是溫度不高，然而，作者所描寫的卻是燠熱難耐的正午時分，比喻運用並不妥當。後稿將比喻句刪除後，則顯得簡潔有力。接著是〈山火〉的例子：

前稿：令旂蓋著厚厚一層灰塵，手觸著，就濛濛地飛揚起來，**像一團雲**。  
。（頁 49）

---

<sup>15</sup> 見《現代漢語修辭學》頁 103~105。



後稿：令旂蓋著厚厚一層灰塵，稍微碰一下就濛濛地飛揚起來。

後稿以直述句代替比喻句後，能清楚地描述灰塵飛揚的情形，不需再透過雲來想像。

最後則是〈阿煌叔〉：

前稿：兩條腳，這時已變成了多餘的贅物，長長地拖在後面，跟著腰部的擺動，**尾巴似的**掃來掃去。（頁 60）

後稿：兩條腿，這時已變成了多餘的贅物，長長地拖在後面，隨著腰部的扭擺，掃來掃去。

用尾巴來比喻兩條腳，是很難令讀者想像的，因此，作者修改時，將比喻刪除。

前稿：阿煌叔晃著**像岩石**粗碩的體幹，立在蕉陰下，左手插腰，滿足地眺望著陽光如灑的田壟。（頁 61）

後稿：阿煌叔晃著粗大的軀幹立在蕉陰下，左手插腰，滿足地眺望著陽光如灑的田壟。

後稿不用比喻也能生動的形容阿煌叔壯碩的軀幹，以直述句替代比喻句，代表了鍾理和後期的文學風格。

## （二） 隱喻

隱喻是將喻體和本體說成同一個東西，常用「是」、「就是」、「等於」等喻詞聯繫本體和喻體，也有將喻詞省略的。

在〈山火〉中，亦有將明喻改為隱喻的例子，如：

它**像把**（改：是看不見的）鐵爪子，緊緊地抓著每個人的心。（頁 51）

作者將「像」改為「是」，以隱喻的方式來改作，原文的「像把」鐵爪子是明顯看得到，似乎有一把爪子在抓著人心；而改作的「是看不見的」鐵爪子，則說明了這爪子是隱形的，在人們沒有感覺的情形下，抓住了每個人的心。

## 二、摹擬

摹擬為對人和物的聲音、色彩、形狀的描繪的修辭方式，其中擬聲的修辭法，是運用象聲詞來摹擬事物所發出的聲音。鍾理和在〈竹頭庄〉對擬聲作了修改，這也是唯一修改的例子：

前稿：車廂咿咿啊啊吼叫著，搖簸並且震盪，……。 (頁 27)

後稿：車廂一邊吼叫著搖簸震盪得十分利害，……。

前稿以「咿咿啊啊」來摹擬火車車廂受到搖晃摩擦發出的聲音，後者則刪除，以「一邊」來代替。

## 三、誇張

接著是誇張的修辭法，即將客觀事物或現象加以誇大或縮小，以增強語言表達效果的修辭方式，就稱為誇張，是文學創作中常用的手法。<sup>16</sup>手稿中，也有將非誇張的修辭改為誇張，如〈竹頭庄〉的改作：

前稿：那姿勢，幾乎使人疑心他就是那樣子一直由天亮坐到天黑，再由今天坐到明天。(頁 39)

後稿：看上去，這一切似乎都已原封不動的經過了幾個世紀，今後仍可照樣再過幾世紀。

此句是在說明炳文的落魄，他以對世事不聞不問，連移動身體都懶，令作者也不禁感慨，前稿的敘述，是作者將心裡的懷疑如實的寫出，由天亮到天黑，由今天到明天，時間並不長，而後稿則以時間的誇張，來強調炳文的頹廢，原封不動的過了幾個世紀，而且還可以在過幾個世紀，來說明炳文維持這個姿勢時間之久，比前稿更能表現作者的驚訝情緒。

---

<sup>16</sup> 見《現代漢語修辭學》頁 119~120。

## 四、設問

設問是爲了增強表達效果，而故意自問自答或問而不答的修辭方式。<sup>17</sup>在鍾理和的作品中，此種修辭法也隨處可見，它可改變文章平敘的語氣，使文章變得活潑不呆板，亦可引起讀者的注意。手稿中的改作如〈山火〉：

山像小孩，時刻要人保護，十年種樹，也經不起一根洋火！（後稿加：你說是不是？）（頁54）

原文增加一句成爲設問，除了能改變文章的語氣外，也可強調山林保護的重要性，這是作者要激起讀者注意與思考的問題。

由以上的分析可知，鍾理和對修辭的運用是反復斟酌，其中以比喻的改作最多，使後稿呈現出與前稿不同的風格。接著，本文即要探討由詞語、句式和修辭表現出來的敘述語言，前後手稿的不同之處。

## 伍、敘述語言的比較

詞語、句式和修辭的選擇和運用，最後都會集中表現在在敘述語言中，而形成作者的語言風格。敘述語言除了對人物、事件、環境等進行生動具體的描述，還對人物性格成長的某些特點、事件發展的某些環節、環境氣氛演變的某些方面作適當交代和說明，或插入某些議論、抒情等，從而與人物語言聯成一個統一和諧的整體，構成形象生動的生活圖面。檢視「故鄉四部」的手稿，可發現鍾理和在敘述語言上做過很多修改，筆者將分人物敘述和事件敘述兩部分來比較，可發現其間的不同處。

### 一、人物敘述

在〈故鄉四部〉中，〈竹頭庄〉、〈親家與山歌〉、〈山火〉這三篇中，人物的塑造並不明顯，雖然作品中有人物的描寫，可是並不突出，反而是以背景爲敘述的中心，是在對農村與迷信陋習的描寫中，體現出對這塊土地、這般鄉民的愛恨的複雜情感，這四部中以第三部〈阿煌叔〉的人物性格最爲突出，是一篇以人物爲主導的作品，<sup>18</sup>本文將以炳文和阿煌叔爲探討對象。

<sup>17</sup> 見《現代漢語修辭學》頁154。

<sup>18</sup> 羅尤莉（1996）：《鍾理和文學中的原鄉與鄉土》。東海大學中文研究所碩士論文。頁43。

首先是在〈竹頭庄〉裡的炳文，作者是以今昔對比的方式來描寫。炳文是作者從前要好的朋友之一，「是一位機智、活潑，肯努力、有希望的青年」，可是由於戰亂、天災、失業等一連串的打擊，使這位青年有巨大的轉變，試比較兩份手稿的敘述：

前稿：他那三角形的頭，只有疏疏幾條黃毛，都像患過長期瘧疾的人一樣倒豎著；**陰淒淒**的眼睛，由塌落的眼眶深處向前凝視；**口腔凹陷**；細細的脖子；清楚可數的骨頭；手裡**捏**著一本也是我所熟稔的線裝「三國誌」。（頁 34）

後稿：他那三角形的頭只有疏疏幾條黃毛，都像患過長期瘧疾的人一樣倒豎著；**黃黃**的眼睛，由塌落的眼眶深處**無力地**向前凝視；細細的脖子，**長長的手腕**；清楚可數的骨頭……他手裡**捲筒地握**著一本也是我所熟稔的線裝「三國誌」。

「陰淒淒的眼睛」改為「黃黃的眼睛」，用色彩詞來形容眼睛，這裡黃是屬於濁色的黃，給人不舒服、不健康、懶散的感覺，較「陰淒淒」來得生動；「眼眶塌落深處」後加了「無力地」，將眼睛無神的形態描寫的很傳神；「口腔凹陷」與「長長的手腕」都是在形容炳文的體貌，前者可將他的臉更具體的描述出來，表示他營養不良，瘦到只剩骨頭，而後者則不再寫臉部，將焦點移到手部的描寫；原文的「；」改為「…」表示還有很多可以寫，但不需要再敘述了，「捏著」改為「捲筒地握著」，除了將書的狀態寫出外，「握」比「捏」更能精準的掌握字義，而書是被捲成筒狀握在手裡，表示這本書根本就沒在閱讀。作者描寫的細膩，使這位頹廢的炳文清楚的呈現在眼前，這可看出作者的描寫功力。

接著再看阿煌叔：

前稿：阿煌叔晃著**像岩石粗碩的體幹**，立在蕉陰下，左手插腰，滿足地眺望著陽光如灑的田壟。**一邊，舉起右手在**不住滴著水珠**的臉上**，一把一把**的**，**抹了**，然後**擦在**褲腰上。**在發達**壯闊的胸脯上，長著茸茸的毛。**這**毛和頭髮一樣，**是**又黑、又粗、又亮**的**。他的臉孔，稜角分明。很大的一張口。**肯定的**視線，有著除開向實生活的舞臺面以外不看其他的人們所具有的誠意**，**和喜悅。（頁 61）

後稿：阿煌叔晃著粗大的**軀幹**立在蕉陰下，左手插腰，滿足地眺望著陽光如灑的田壟。**他的臉孔還**不住滴著水珠**他用右手一把一把地抹著**，然後**往褲腰上一擦**。**他的**壯闊的胸脯上長著茸茸的毛。**它**毛和頭髮一樣又黑、又粗、又亮。他的臉孔，稜角分明。**有一張很大的口**。視線**肯定**

沈靜，有著除開向實生活的舞臺面以外不看其他的人們所具有的誠意和喜悅。

比較這兩句可發現，後稿幾乎是句法的修改，將前稿拗口的句子，改爲一般的直述句，也將其中的比喻修辭刪除，整段敘述較前稿來得通順，讓人對阿煌叔的形像一目了然，不必因爲句式的難懂而產生隔閡，這是作者後期著重平順的語言風格。這段文字所描寫的，是阿煌叔年輕時候的形象，強壯、勤勞，深受眾人敬重的人，因此作者在心中留下非常深刻的記憶。可是在經過環境的巨變，生活的打擊之後，阿煌叔——這一位作者童年所崇拜的英雄，卻以另一種衰頹的面貌在作者眼前出現：

前稿：由兩個洞裡發射出來的黃黃的眼光，表示了對于不速之客的奉訪，並不比自己的發問有更多的關切。我很熟識這種眼光，是要把一切人們認為有價值的東西，統統嘲笑進裡面去的。（頁 65）

後稿：男人那兩道自深深的洞裡透出來的黃黃、懶懶的眼光，表示了對於不速之客的奉訪，並不比自己的發問有更多的關切。這種眼光我很熟識，它是要把一切人們認為有價值的東西統統嘲笑進裡面去的一種眼光。

後稿「男人那兩道自深深的洞裡透出來」作者直接指明這眼光是從男人身上發出的，前稿的「兩個洞」後稿改爲「深深的」，給人一種沈重、透不過氣的感覺；後稿對這種眼光，除了黃黃的是代表不健康外，又加上了「懶懶的」這個形容詞，具體描述了這種給人不愉快的眼光。從前阿煌叔的視線是肯定，流露出對生活努力與希望，然而現在的阿煌叔卻變了，他的眼光不再充滿希望，作者先從眼光來描寫阿煌叔的轉變，而且後稿的修改中，在句末處再次強調了這眼光。可見作者對眼睛的重視，他認為最能寫出人物靈魂的，就是眼睛的描寫。再看阿煌叔人生觀的轉變：

「在從前，誰不知道我是吃雞頭的人！（後稿加：可是一切都沒有用！我不再做傻瓜了。）」（頁 67）

後稿加的一句話，可以清楚地知道阿煌叔已經頹廢了，他不願意再像從前一樣辛勤工作，因爲他認為這是沒用的，他不願意再做傻瓜了。阿煌叔是徹底的毀壞了，作者以前後兩種不同的形像來描述他，形成強烈的對比，而在改作中，鍾理和將原本拗口的句法，改爲通順的句式，這是前後手稿的不同之處。

## 二、事件敘述

兩份手稿除了在人物敘述上有較大的不同外，在事件敘述上，也有很大的差異，尤其是後稿增加了許多前稿沒有的文字，如〈山火〉：

那意思是說到了相當時日以後，我們便可以坐享其利了。（後稿加：事實，也就是這種力量驅使著有些人們不顧一切的向前苦幹。）（頁 45）

後稿補充說明了為何人會努力向上，就是因為日後的享受，若沒有增加後面的敘述，則讀者很難聯想到人們都受這種力量的驅使。

在「故鄉四部」中，這方面增加最多的是〈阿煌叔〉：

前稿：一邊，和自己約定，再也不讓自己第二次上這地方來了。那屋裡的陰暗、凌亂、黴味、酸氣和腐敗，還有那蜚螂，這些被認為不健康的東西，是最易令人發生一種錯覺的。（頁 67）

後稿：我邊走邊想：以後也許沒有機會到這裡來，也不打算第二次上到這裡來。阿煌叔那浸透了可怕地扭曲了的感情的言語停在我的心上，就如不易消化的食物在肚子裡一樣會令人感到不舒服。這裡一切都可怕：那屋裡的陰暗、凌亂、黴味、酸氣和腐敗，還有那蜚螂，那滿地的屎堆。一個人長久地和這些被認為不健康的東西生活在一起，是會不會發生心理上的變態，就像病菌使人體的細胞組織發生病態一樣？而阿煌叔是不是一個最好的例子？

前稿作者並沒有批判，只是和自己約定不再到這裡，對於心理狀態沒多作說明，而後稿則批判了阿煌叔的心態，作者對阿煌叔的話提出了反思，他認為阿煌叔的語言很可怕，那是一種扭曲的價值觀，還有屋子周圍的骯髒、腐敗，所有可怕的東西都在那，一個人在那種環境下長久的生活，是會受到影響的，最後以兩個設問句來做結，而這兩個問句答案是肯定的。因此作者說：

我祇希望，那句話祇是他個人的一種錯覺（改稿改：由他那不正常的心理所發生的一種偏見，有害的偏見）……。（頁 67）

希望阿煌叔這種不健康的觀念，不是常態，那只是由他不正常的心理所產生的偏見，而不會影響其他人。

以上是後稿與前稿的比較中，增加的敘述語言，而這些敘述，卻能更完整地表達作者心中的話，將前稿不足之處補足。

最後還有「後記」的部分，這「後記」雖然是鍾理和爲了發表而增加的，但兩份手稿的內容卻不一樣，下面就是這兩篇「後記」：

前稿：

作者於三十五年春返臺。當時臺灣在久戰之後，元氣盡喪。加之，連年風雨失調；先有潦患， 潦沒田禾；後有旱災，二季不得下蒔。尤以後者災情之重，為本省過去所罕見。天災人禍，地方不寧，民不聊生，謠言四起。嗣經政府銳意經營， 興革利弊， 乃有今日吾人所見之繁榮。一是破壞、貧困、徬徨；一是進步、富足、農村安定，民樂其生。雖短短十數年，其間差別， 有不 （全集改：豈）可以數字計 者。滄海桑田，身歷其境，難免隔世之感。

本篇所記，即為作者返臺時所見一斑。讀者中，曾目睹當時情狀者，則當 渠 （全集改：你）再回首看今日之臺灣時，定能與作者同深感慨。

後稿：

作者於三十五年春返臺，當時臺灣在久戰之後，瘡痍滿目，故鄉已非記憶中那個可愛的故鄉。

作者在傷心之後，即將當時所見和所聽到的一切忠實地——相信很忠實地——記在這篇報導性質的文字「故鄉」之中。從一方面看，則時過境遷，「故鄉」似已無發表價值，但唯其如此，我們無妨把它當作一面鏡子，來照今日的台灣，那麼我們便可以看出過去和今日的台灣有怎樣的的不同。尤其如果這個過去是破敗的、貧困的、徬徨的，那麼這面鏡子便越要照出今日的繁榮，富足和安定來。

它必然會如此！

這也就是作者敢於把「故鄉」拿出來發表的理由。

以前稿的「後記」看，作者的寫作動機，是想要將當時天災人禍給客觀的報導出來，用了一半的篇幅是在寫各種災害，然而又怕犯了政府的大忌，因此在後面補充說這是要印證今日的繁榮。後稿對此卻只以一句話帶過，大部分的篇幅是寫他寫這四篇作品，只是客觀的報導，並且可以和今日台灣做比較。在語言文字上，前稿文句較文言，用了很多四字句的排比，也有映襯的修辭，在風格上較為華麗，而後稿則全用直述句，文字平淡，文句讀起來比起前稿通順很多，這是兩者最大的差別。

## 陸、 結論

「故鄉四部」的後稿中，只有〈親家與山歌〉有寫下日期，改稿完成的時間是民國四十七年七月十八日，與最後完成的〈阿煌叔〉相隔有六年，而這六年間，鍾理和的寫作風格，已經有了很大的轉變，從早期的華麗，轉為後期的樸實，

文字運用也已經非常成熟了，因此，在整理比較後，可以歸納出幾個重點：

第一，後稿在詞語上的修改，集中在虛詞方面，鍾理和對虛詞的刪改，是經過仔細斟酌的，因此，後稿比前稿更能精確地掌握詞義。

第二，在句式的選擇方面，後稿修改最多的是句子的順序，也就是主語和賓語位置在前與後的調整，使句子更平順，其次是插說句，鍾理和也做了不少的修改，這可使文句緊湊，避免拖泥帶水。而在山歌運用方面，後稿將前稿原有的五首山歌，修改成只剩三首，就民間文學的角度看，似以前稿為佳，因為它用了比較多的山歌，但作者改寫自然有他的藝術技巧，而且改寫後，亦不失客家山歌的韻味。

第三，在修辭手法面，後稿改最多的是比喻改為直述句，直接影響就是敘述風格較前稿來得樸實。

第四，敘述語言因受詞語、句式和修辭的影響，因此後稿的語言較前稿來得平順，少見拗口的句子，行文也多以直述方式來描寫，已接近後期作品的風格。

由於前後手稿文字差異太多，無法一一列舉，另外，《全集》的修改主要是在字詞，文句並沒有做什麼修改，因此限於篇幅，無法在正文中比較。希望將來「故鄉四部」能以後稿的版本重新出版，將作者用心修改的部分，完整的呈現在讀者面前。



## 參考文獻

### 中文部分

石雲孫（1985）：《詞語的選擇》。安徽教育出版社。

林興仁（1983）：《句式的選擇和運用》。北京出版社。

許素蘭（1977）：〈毀滅與新生〉。《台灣文藝》五十四期，頁 54～62。

彭瑞金（1989）：〈土地的歌、生活的詩—鍾理和的《笠山農場》〉收於《鍾理和全集 4》。頁 293～301。

鄭文貞（1991）：《篇章修辭學》。廈門大學出版。

黎運漢、張維耿編（1994）：《現代漢語修辭學》。書林出版社。

鍾鐵民編（1997）：《鍾理和全集》。財團法人鍾理和文教基金會出版。