

臺灣新詩中的母語現象

——以台語詩為觀察主體

林子弘

一、母語文學的萌發與中輟

母語文學的興起並不是近二、三十年的事，早在二〇年代初期萌發的台灣新文學運動，不僅是針對舊文學做全盤反動，同時對本土語文的革新，也有相當多樣的見解。當時謝春木的日語作品，張我軍的漢語作品，以及賴和的台語作品，都是各樹一幟；而日語、漢語、台語這三種迥然不同卻又互相干涉的寫作方式，也正好顯露出當時台灣作家在寫作語文上的困惑與抉擇。

這些不同的寫作方式，除了在「語言論」、「工具論」等方面有所差別之外，最主要的認知差異還是在於「文學史觀」的問題。由於受到中國新文學運動的影響，也基於對日本殖民

者的反動，加上族群的自省自覺，因此當時普遍的寫作傾向是：

摻雜台灣的日常用語、日式漢語，這樣的表現方式，才是二〇年代台灣文學的創作主流。初期雖然亦有林子瑾、蔡培火等主張羅馬字（白話字）的寫作，但一則羅馬字向來的使用範圍局限於教會人士，在以漢文化為主體的台灣社會，相對的僅是少數人使用；二來則是台灣的文學運動，帶有文化向上的使命，殖民地台灣的文化人，以文學做為文化的表現核心，既要表現台灣漢文化的表現特質更不會排斥漢字，……，選用中國白話文為基調，……，避免了母語無法充分文字化之現實困境，但從他們隨時摻雜台灣的日常用語、諺語、俗語、俚語，恰恰反映了「台灣味」，也接近了寫實文學的形式表現，內容更是以土地與人民為表現的核心，這一套台灣式中國白話文之辦法，主導了二〇年代的文學創作（注一）。

這種折衷的表現方式，實有其特殊的時空背景。然而因對台灣話文的需求和有心人士的推展，以台語為主體的母語文學，也自然因運而生。不過就當時的現實場域、民族意識、作者心態、乃至寫作工具等主客觀因素言，純粹以台灣話文表現的文學作品，其發展仍有諸多限制。

因此關切台語的論調雖然早在二〇年代中期就已經出現（注二），甚或已有提出「鄉土文學」呼籲的新聲（注三），不過直到一九三〇年八月十六日，黃石輝發表〈怎樣不提倡鄉土文學〉後，始引爆台灣第一次鄉土文學論戰。

積極參與無產階級運動的黃石輝在受到相關理論啟發後，便極力倡言其主張。他曾說：「你是台灣人，你頭戴台灣天，腳踏台灣地，眼睛所看的是台灣的狀況，耳孔所聽見的是台灣的消息，時間所歷的亦是台灣的經驗，嘴裡所說的亦是台灣的語言，所以你的那枝如椽的健筆，生花的彩筆，亦應該去寫台灣的文學了。」他更強調：「用台灣話做文，用台灣話做詩，用台灣話做小說，用台灣話做歌謠，描寫台灣的事物（注四）。」這便是台灣第一次鄉土文學論戰的導火線。次年，他又發表〈再談鄉土文學〉（注五），於是引起廖漢臣（毓文）（注六）、林克夫（注七）、朱點人（注八）的針鋒相對，稍後賴明弘、林越峰、王詩琅、張我軍、楊雲萍等也持反對的立場；而郭秋生、黃純青、李獻璋、莊垂勝、賴和、葉榮鐘、陳虛谷、楊守愚等則附和黃石輝的主張。

在這次語文改革風潮中，主張「屈文就話」的台灣話文派，和認為應該「屈話就文」的中國白話文派，彼此相互叫陣攻訐，甚至在同一陣營裡也有不同的雜音（注九）。而論戰的結果雖是贊同台灣話文者佔了上風，但是後繼的推動與研發卻無疾而終，論戰在一九三二年《南音》停刊後逐漸平息（注十）。表面上雖沒有形成立即而具體的成果，但其影響卻是十分深遠。葉石濤就表示：

台灣話文的建立運動，顯示台灣新文學已經從語文改革的形式進到內容的追究，向前跨了一大步，這些各種主張，其目的在於使台灣新文學如何才能打進廣大的台灣民眾裡，使得台灣新文學成為台灣民眾的精神食糧，影響民眾變成近代化的人民，獲得民族解放（注十一）。

隨著台灣文化與社會運動的進展，以台灣話文為基礎的文學火種，也在此階段奠定基礎。然而在三〇年代蓬勃發展的台灣新詩，隨著日本侵略腳步的加快，殖民控制與壓迫也隨之加劇。一九三七年四月一日，台灣總督府下令停止報刊「漢文欄」，同年七月，中日戰爭全面爆發，九月，日本當局開始強力推行「皇民化運動」，意圖以同化消滅台灣人的民族意識。皇民化運動展開後，日語成為唯一的合法語言，漢文教授與學習遭到全面禁絕，不僅停止台灣話播音，甚至連演出地方戲劇也都必須使用日語，台灣人民的生活受到最嚴格的管制。在這樣艱難的情況下，台語文學的發展又陷入困境，語文禁絕加上刊物缺乏，更讓許多作者失去表演的舞台，於是台語文學這個才初萌芽的幼苗，便進入酷寒冰封的休眠期。

二、臺灣新詩中的母語現象：日據時期

臺灣新詩中的母語現象，可以上溯至二〇年代，甚至更早（注十二）。而從第一次鄉土文學論戰開始，至一九三七年全面禁絕漢文這段短暫的時光，台語詩的雛形已然誕生。包括：賴和、徐玉書、蘇維熊、楊少民、楊華、……等，都是相當重要的作家。賴和的〈流離曲〉便已具體地展現台語化的構詞習慣：

墾墾！闢闢

忍苦拚力！

一分一秒工夫，

也不甘去休息。

鋤鋤！掘掘！

土黑砂白，

開開！鑿鑿！

石火四迸。（注十三）

如「忍苦拚力」、「也不甘」……等，都是典型的台語用法。此外在〈農民謠〉中，賴和也以自注讀音（「淨」讀「滌」，「到」讀「較」）的方式（注十四），試圖解決漢字書寫與台語讀音之間的歧異。

稍後楊華於《南音》接續發表的〈心絃集〉（注十五）五十二首，也有不少夾雜台語詞彙與文法結構的典雅小詩。例如：

露水的愛情是一慣的

有頭有尾。

不管伊是花開也是花謝，

伊的愛情是一樣咧！

許俊雅也認為：「楊華在《南音》發表的這一組作品，與他其他的作品截然不同點，在於使用閩南語詞彙，語法次數增加，及使用了些許郭秋生所創的新字。」不過「這些詞彙的使用多以擬音為主，兼顧其義者較少，對於不懂閩南語的讀者而言，可能為一大隔閡。（注十六）」不過他同時期的另一首創作〈女工悲曲〉，就有更細膩的刻畫：

星稀稀，風絲絲，

淒清的月光照著伊，

搔搔面，拭開目眇，

疑是天光時。

天光時，正是上工時，

莫遲疑，趕緊穿寒衣。

走！走！走！

趕到紡織工廠去，

鐵門鎖緊緊，不得入去，

纔知受了月光欺。

想返去，月又斜西又驚來遲；

不返去，早飯未食腹裡空虛；

這時候，靜悄悄路上無人來去，

冷清清荒草迷離，

風颼颼冷透四肢，

樹疏疏月影掛在樹枝。

等了等鐵門又不開，

陣陣霜風較冷冰水，

冷呀！冷呀！

凍得伊腳縮手縮，難得支持，

等得伊身倦力疲，

直等到月落，雞啼。（注十七）

這首詩寫的是女工因對工作的戒慎緊張，導致心神不安、作息失常，誤把月光當成天光，而趕赴工廠枯守空等的淒清窘況，全篇充滿弱勢族群的恐懼無奈。此詩採用接近民間歌謠的形式，而諸多借用漢字展現的台語詞彙，以及台語專有的詞序結構，也充分呈顯台語文學的本土特色。

母語展現是當時臺灣新詩中非常值得期許蓬勃的一股力量，然而這樣的理想，卻因統治者的政治考量而中輟。這不僅是臺灣新詩發展的重大損失，更是對母語文學茁長的根本斷傷。

三、臺灣新詩中的母語現象：國民政府時期

一九四五年八月十五日，日本天皇下詔宣布無條件投降，第二次世界大戰隨之結束，台灣歸還中國，這對台語詩的發展，本該是個充滿希望的轉機。但因政策錯誤與用人不當等負面因素，反而引起更多的誤解與悲劇。

就語言政策來看，一九四六年四月一日「國語推行委員會」成立；九月十四日，禁止中等學校使用日語；十月二十五日，廢止新聞雜誌日文版；這些猝然的舉動，不僅造成文化銜接的斷層，更形成日後以漢語為絕對本位的生態。「官方推行國語，不只是單純的語言問題，而是深富意義及影響力的政治政策，更是殖民手段的具體運作。」^(注十)而一九四七年「二二八事件」爆發後，影響所及，不僅讓台灣同胞對國民政府的美麗憧憬徹底破滅，更使省籍對立與歧視普遍存在於社會各階層。

一九四九年國共戰爭局勢逆轉，百餘萬軍民撤守來台，這些渡海轉進的黨政軍人員，更全面地接管各種傳播媒體。他們借推動「國語」之便，大肆壓抑母語的學習與傳播，於是本來可望有所成長的台語詩，在享受短暫的陽光之後，再次被嚴寒的冰雪覆蓋。且「由於國民黨政權的強行推動『國語』（華文）政策，造成母語慘遭壓抑。台語詩的寫作轉化成台語流行歌曲，變成抒發台灣中下階層的心聲，無法進入純文學的殿堂。」^(注十九)「台語詩再次成爲無奈的伏流隱匿」^(注二十)，這項時代的悲劇，也的確是難以釋懷的遺憾。由於政治因素的干涉，台語的存在與傳播總受到嚴重的禁制打壓，林宗源〈講一句罰一元〉雖然是以諷刺的手法表現，但也是幾十年來台語在教育界被嚴重歧視的實況：

講一句罰一元

台灣話真俗

阮老父每日予我幾張新台幣

講一句掛一次狗牌

台灣話未咬人

阮先生教阮咬即個傳彼個

講一句跣一次黑板

台灣話未 人

阮跣黑板不知犯啥罪

講一句打一次手心

台灣話有毒

阮的毒來自中原河洛的所在

先生 伊講廣東話為何無打手心

先生 伊講上海話也無跂黑板
 先生 伊講四川話也無掛狗牌
 先生 伊講英語為何無罰一元

先生提起竹仔枝打破阮的心（注二一）

相信這三、四十年來在台灣受過基礎教育的本省子弟，都有因講台語而被罰錢、掛狗牌、罰站、甚至打手心的不愉快經驗，而詩人最後用廣東話、上海話、四川話，乃至英語來對比台語所遭受的不公平待遇，的確也令人鼻酸。

台語文學一直受到壓抑是不爭的事實，直至七〇年代末的鄉土文學論戰之後，時代文風雖已逐漸走向鄉土化，但是支持台語文學的園地，也只有《笠》詩刊和《台灣文藝》（注二二）等刊物，以及小部份出版品的單打獨鬥。事實上，在一九七七年台灣第二次鄉土文學論戰爆發之前，也只有林宗源和向陽這兩位本土詩人嘗試著台語詩的開拓。

林宗源是台灣第一位全心投入母語詩創作的詩人（注二三），他曾說：

母語是生產文學的語言，也是台灣文化的命脈（注二四）。

透過母語創作出來的文學，才是台灣文學，才會當顯出台灣文學的特色（注二五）。

母語是各種族感情及精神的結晶體，母語也著是文學建築的基礎。詩是生命的舞蹈，一種語言精確表現的文體，無用母語，口語的聲調就會及文字的音韻一致，感情及精神自然就無法度十分來表現（注二六）。

因此他總結出「台語文學就是台灣人用台灣人的母語寫的文學（注二七）」的論點，這種強烈的意識形態果然引起許多爭議，雖然有不少人無法認同，但是他為弱勢語言發出的怒吼，也讓台語詩產生一股堅強的對抗力量。

至於向陽不僅是台灣當代極重要的現代詩人，在七〇年代台語詩的創作上，更有著劃時代的貢獻。關於其創作母語詩（方言詩）的過程與動機，他曾如此加以自剖：

六十五年元月中旬，當時大三學生的我在陽明山山仔后寫下第一批嘗試的方言詩「家譜·血親篇」四首。其時我初入詩壇，因為父親病重，「想藉詩來代父親說話，來探尋父親的生命」，於是開始使用母語寫詩（注二八）

方言詩的創作，在我是一種生命的抉擇與考驗。這當中，包含有我對詩壇曾有過的一段「晦澀黃昏」之側面澄清，對生長的鄉土之正面呈現，以及試圖裁枝剪葉，將方言適度地移植到國語文學中的理想。而最重要的是，對「人間愛」，我許久以來即抱有頗為深摯的感情（注二九）

母語的根源也是血統的遺傳，這是自然而然、無可抑遏的感動。雖然向陽在台語詩的起步不是最早，但由於他在修辭與格律上曾經多所努力，所以不論是在內容或藝術的成就，都有令人嘆服的表現。在《土地的歌》這部母語詩集中，向陽的成就尤具有時代指標，對藝術性向來薄弱的台語詩來說，他的台語詩的確是獨樹一幟：

不管安怎陳阿舍是好人

雖然不是官虎也不是代表

伊惜花連枝愛，千里馬同款

為著庄裡的代誌四界走縱

教咱爬樹得愛帶樓梯

當咱上樹替咱搬梯走

早時的阿舍，甕內的鱉

住山腳的破草寮，受盡啼笑

雙手二塊薑，前窗破後壁補

膽赤到目油流了無地賒

男兒立志出頭天，陳阿舍

立志過橋放拐賺大錢

聖手仁心，文火慢攻才是漢草本性
陳阿舍「花陀」再世替病人儉錢
街頭巷尾驗病免費，抓藥另議

賺食而已，阿舍做什成什
副業是司公而且會曉看風水
天靈靈地靈靈無錢不靈有錢靈
人生死而已，風水蔭子孫
解決生解解決死，陳阿舍好人一個
順便會得解決自己的腹肚皮

阿舍在庄真飽學
賒杉起厝現錢收入買土地
阿舍在庄是好人
賒豬賒羊倒賺嫁妝娶新娘
天頂星萬種地地下人百款
唯一千里馬阿舍大家攏講嶄

如今庄內一塊地，都市計劃路開過

地是阿舍的，阿舍是大好人一個

一切全為本庄的交通和發展

不是官虎不是代表但是伊四界走縱

惜花連枝愛，陳阿舍是好人一個

風水問題，路絕對未使開過彼塊地（注三十）

這首詩是以反諷為主要表現技巧，同時大量使用俚俗諺語以呈顯鄉土特色，刻畫生動彷彿如歷歷在目。向陽也自述：「這首以反諷技法表現的詩當中，連題目總計使用了十七句俚諺，直接套用原來俚諺意指的，如『馬無夜草不肥』意指『人無橫財不富』、『教咱爬樹得愛帶樓梯，當咱上樹替咱搬梯走』意指『不安好心』、『雙手二塊薑』意指『兩手空空』、『前窗破後壁補』意指『破屋陋舍』，加以轉用者如『甕內的鱉』意指『窮途末路，無法出頭天』、『舉刀探病牛』意指『毫無醫術醫德』，加以借用者如『做什成什』意指『維妙維肖』、『天頂星萬種地下人百款』意指『人各有不同』，改變反用者如『惜花連枝愛』在第一段意指『愛己及人』，末段則有嘲諷陳阿舍自私的意指。」是以「在一首詩中大量運用俚諺，而又轉借其意符加以延伸、改變，達到文本顛覆效果，向陽其實也從民間俚諺中為現代詩開拓了豐富的新的世界，同時讓舊的符號通過意指的轉變得到了新的詮釋。……向陽使用俚諺入詩的作品，隨著意符和意指的延伸，也展現了反諷的戲劇張力，而落實到社會現實主義的文學風格的底立。（注

三二一

隨著民智開通與政治解禁，在第二次鄉土文學論戰之後，台語詩再次萌發蓬勃的生機，包括宋澤萊、林央敏、黃勁連、黃樹根等，也先後接續點燃台語詩的火種，台語詩的學術價值與地位也被重新評估。而在這次激烈的論戰之後，不少創作者都已認清文學需從土地生活出發的事實，這一點，更直接成為凝聚台語詩發展的新動力。加上鄭良偉、洪惟仁、陳冠學等研究者加入陣營，使台語詩不論是在理論建設或創作表現，在進入八〇年代以後，更有一日千里的進展。

解嚴以後，多元差異已被社會普遍認同，台語詩的發展因此益形壯盛。一九九一年五月，林宗源、向陽、黃勁連、陳明仁、莊伯林、林央敏、李勤岸、胡民祥等二十人組成「蕃薯詩社」（注三二），更是重要的集合。而其他的母語通訊或雜誌刊物，也對母語詩的創作推廣有頗多助益。是以在解嚴後的臺灣新詩中，各種母語現象的紛呈是更加繽紛燦爛。

四、從義？從音？——臺灣新詩中的母語抉擇

漢字的基本架構包含形、音、義等三部分，然而就寫作的文字言，由於各種母語多半未和「官話」同步演化，因此在口語和書面的表達就會出現愈來愈大的落差。而臺灣數十年巨變不斷的政治環境，更嚴重影響文學書寫的生態，因此在一九八〇年以前的母語詩創作多半是夾雜些許的台語詞彙或語法，但卻以漢字作為主要的表達工具，形成所謂「不中不台的中

文詩(注三三)」。就連台語詩的健將——林宗源，在他早期詩作〈一個孩子咧哭〉中，也有這樣的現象：

一個孩子咧哭

他的目屎流落去土腳

他的腸子咧哭

抬頭

一片一片的烏雲

一重一重的牆仔

把他關咧

他跪落去做土人

做土炮

點著伊內心的火

那個孩子很歡喜

他能夠家已搵食

吓免靠他驚死的老父

過著不好過的日子

他有目睷

他有頭殼

他有拳頭母(注三四)

這裡的「目屎」、「土腳」、「家已搨食」、「目睷」、「頭殼」、「拳頭母」……等等，都是典型的台語詞彙；但是「孩子」（囡子）、「他」（伊）、「那」（彼）、「把」（給）、「能夠」（會凍）……等等，卻又是漢語的用詞。這種「半漢半台」的困境，也始終出現在以台語為主要母語的文學作品。從三〇年代至八〇年代，除了對少數漢字根源的追溯之外，台文書寫的進展不啻是原地徘徊。

而在八〇年代以後，政治的禁忌逐漸破除，借用漢字、造字的情形早已司空見慣，而拼音派的興起，更代表另一股新興勢力。而在解嚴之後，這樣的趨勢尤為明顯。然而這就如日前教育部檢討「注音符號」存廢，及推行「漢語拼音」與「通用拼音」之間所產生的種種論爭，各種不同政治信仰與族群情感的抉擇，自然也以不同的面貌呈顯出不同的書寫結果。（注三五）不過就目前台灣新詩對母語的處理態度，大致也以「全漢（字）」、「漢（字）羅（馬字）」，以及「全羅（馬字）」或是使用其他拼音模式等三種，為主要的書寫方式。

就事實的需求與使用言，這三者互有優劣，也各有其擁護者。一般來說，「全漢」的使用與閱讀在「約定俗成」的習慣上佔有絕對優勢，因此對一般人來說是較為簡易可行，然而由

於必須經常面臨找字、選字，甚至是造字，故其舛誤的可能也同樣居高不下，此外其音讀的貼切度也最低，這些都是不容易克服的根本問題。就如：

雖然春天定定會落雨

毋過有汝甲阮來照顧

無論天外屋雨話落外粗

總等有天星來照路

汝是春天上嬌花的蕊

為汝我毋驚淋駕澹糊糊

汝是天頂上光彼粒星

陪汝我毋驚遙遠俗艱苦

春天，春天花蕊歸山壠

有汝才有好芳味

暗暝，暗暝天星滿天邊

無汝毋知佗位去(注三六)

在這首簡單的小詩之後，作者即自行加註八條（其中漢字、台語音標 TIPA、注音符號皆

並用)，由此亦可知要貼切表達台語的（注三七）困難。而其中的「嬌」字（一般皆誤用「水」字替代），是上溯古文的根據。而「恰」字雖見於《說文》，然卻不知其所本，應為一新造字。其他如「定定」當是台語「常常」之意，這樣的選字雖顧及發音，然而在意義的貼切卻是相去十萬八千里。又如「歸」字在此的用法，實也面臨同樣的窘況。因此企圖以「全漢」的方式來表達台語，不是流於作者「各說各話」的師心自用，就是陷讀者於「瞎子摸象」的五里霧中（注三八）。

是以單就音讀的準確性言，「全羅」或拼音的方式應當是最為精確。早在西元一六二七年，荷蘭傳教士甘迪第斯（Ge-agius Candidius）在新港社傳教時便以拼音的方式，而長老教會以羅馬字拼寫的台語聖經也行之有年，近年來更有不少學者附和羅馬字或其他拼音法的使用。然而由於基礎教育不足，因此「全羅」或全拼音在使用推廣的侷限也是最大。例如：

si¹ kue¹ ua² tua⁷ ping⁵ (西瓜倚大牙)

這是採用民國八十七年教育部公告「臺灣閩南語音標系統」的寫法，倘若完全不加文字註釋，是否也能清楚表達？

此外，單以羅馬字來表現是否也會產生類似的問題？

ho² chiu² tim⁵ ang³ te² (好酒沉甕底)

至於完全以拼音方式寫成的新詩，更可能成爲一篇莫知其所以然的「天書」？

Zurnqaf hitpeng si gurn daw,

Lagguh pigaf dagke di zoirzhaan,

Doaxkoy sayzhaan, jixkoy dah koarpe,

Goar si kvoarguu ciah zhao koiq uxnzue.

圳腳那邊是我家，

六月埤腳大家在作田，

大哥駛田，二哥踏割耙，

我是看牛吃草又混水。(注三九)

而各種台文系統的「眾星爭輝」，也使得原本琅琅上口、簡便易行的台語，變得莫測高深且難以適從，故其邁向實用之途，也還有一段漫長的路程。

至於「半漢半羅」的模式，則以漢字的書寫爲主，在必要時佐以音標記號，或是以拼音替代部分文字，如改寫後的〈搬布袋戲的姊夫〉(注四十)即是：

彼一日，阿姊倒轉來

帶醃腸水果、帶真濟

好 sng² 的物件，阮上合意的

是姊夫愛弄的，一仙布袋戲翁仔

有一年，庄裡天公生

公厝的曝票仔場，掌中劇團

做戲拜天公，阮上愛看的迄 (hi⁴) 仙

為江湖正義走 chong⁵ 的，布袋戲翁仔(注四一)

這其中的「好 sng²」、「走 chong⁵」便是以拼音代字，而「迄 (hi⁴) 仙」則以拼音的方式注音。此外也有更偏重拼音比例的表现模式：

人客，入來坐

我的姊妹 khia¹ 口門嘴

想 beh 問伊 kam 會記得

故鄉的消息，hi¹-koh

恐驚伊比我 khah 生疏

早就 hi¹-bat 眠夢

會 tang 笑 kap 哭的日子

笑容是 hi¹ 人客の割引

目屎無 beh SABISUH

是半暝流 ho 家己

上好的享受(注四二)

這其中除了漢字和台文之外，還夾雜日文，是以一種追求獨立語文的趨勢也相對明顯。除此之外，所謂「台華並呈」的方式，也有創作者的卓見，與調和爭議的構想：

【台灣文·台語】

孱弱呢の日頭光

當開始代替路燈的的時陣

叨會凍測量透早の長度

原來造物之神

留一寡時間

互早起來の鳥仔

有一個閣卡長の日時

【中國文·華語】

當微弱的陽光

開始代替街燈時

就可測量清晨的長度

原來造物者

留著一些時間

讓早期的鳥

有個更長的白天(注四三)

這樣的表現方式，確實是能凸顯母語的特色。而作者在對等的語句，卻有意使用不同長

短的句式轉譯，其實也有區別兩種語言差異的深刻用心。

總的來看，「半羅半漢」的書寫似乎在意階段是最為可行，它兼有各家的優點，也能有調和漢字與台語差異的可能。只是「台文」的使用並非只是單純的工具問題，實還包含複雜的民族情緒和政治因素。而在客家族群，甚或是原住民族，也都有類似的困境與考量。只是這樣的書寫紛歧是否仍將透過政治的干涉而統一，抑或是任其自行汰弱留強，這反倒是更值得關注與深思的未來動向。

五、結論

從二〇年代台灣新文學運動的展開直至新世紀的開端，母語文學走的是一條艱辛而又坎坷的崎嶇小徑，歷經不同的統治政權，也屢屢遭遇各種的策略打壓，但是一股愈挫愈奮的生命力，卻讓母語文學不絕若縷地存活下來，度過酷寒漫長的嚴冬，期待迎向百花齊放、百鳥爭鳴的溫暖春天。

源於七〇年代而於八〇年代勃興的台語文學運動，不僅是全面性地母語回溯運動，同時也是針對本土文化的再探尋。而以「台灣意識」來詮解台灣鄉土學作品的特性，也具有劃時代的意義。

基於文學良知的覺醒，也伴隨著自主意識的高張，解嚴之後，各縣市也開始大力推動閩南、客、原住民等母語教學。而自一九九六年起，各項本土母語也正式列入中小學課程，這

對所有竭力於母語文學的開拓者來說，無疑是最大的欣慰與肯定。而在各種教材與教法蓬勃發展之餘，我們似乎也可以預見母語文學的美好未來。此外各種有關本土語言、文化系所的籌設與開辦（注四四），更代表著專業研究能登上學術殿堂，以上的種種，都讓母語文學的明天充滿璀璨的希望。

然而提倡母語，並非就要完全排除現有通行的共同語（國語），作為一種不同族群的溝通工具，共同語自有其存在必要，然而母語的情感根源與思維模式，更有保存發揚的價值。洪惟仁就表示：

一個人學好他的母語，不只是一種權利，也是一種責任和義務。

語言本身不只是一種傳達意思的工具，他更是一種記載文化的工具。一個民族透過自己的母語，保存了自己的傳統文化，如果這套母語消滅了，那麼整套傳統文化也必然失傳。（注四五）

十四世紀展開的歐洲文藝復興，造就了一批偉大的方言文學家，同時也是最優秀的文學家。包括：義大利的但丁（Dante）、佩脫拉克（Petrarch）、薄伽丘（Boccaccio）、亞里奧斯多（Ariosto）、英國的威克立夫（Wyclif）、喬叟（Chaucer）、莎士比亞（Shakespeare）、日耳曼的路德（Luther）、法國的拉勃雷斯（Rabelais）和西班牙的塞凡提斯（Cervantes）等，他們都是一流的文學天才，也是第一流的方言學家。（注四六）

母語就是民族的語言，因此「文學既是透過語言文字來表現人類社會的種種事象，那麼社會

大眾的語言很自然就應該是當地作家用來創作文學的語言，作家對於該民族語言的最大功用就是將之提煉成文學語言，使之更完美精緻、更有表現力（注四七）。所以「一個作家對於自身使用母語的關心，乃是型塑其文學生命，使之更加深刻的不二法門；也是一個作家向生長他的土地表達愛心、向他的同胞表示敬意的可行途徑；更是一種文學創作題昇其地域性，進而成爲人類共同資產的難得考驗（注四八）。」

隨著台灣本土化運動的落實，許多人開始認真地追尋台灣這片土地上各種過去、現在與未來，而這樣的關注也由小眾的認同轉變成普遍的集體訴求。然而母語的獨立性是否能獲得承認，在廿一世紀開端也正是如此的關鍵時刻，誠然如：「代誌」、「歹勢」、「好康」、「黑白講」、「強強滾」、「阿兵哥」……等語彙早已融入台灣的一般通行語。但是母語的未來究竟會是一「蓬生麻中」的「不扶而直」，或是「白沙在涅」的「與之俱黑」，我們其實也無法預測。而政府相關單位是否仍放任讓母語發展的力量因彼此歧出而相互抵銷，或是能有深思熟慮的規劃，都是值得觀察的重點。不過就整體文學的發展來說，母語文學的未來仍有很遼闊的空間，尤其對偏重藝術層面的詩歌來說，我們所擁有的一切，固然必須珍惜，但是仍有太多匱乏，需要我們持之以恆地開發努力。

（本文作者為國立台灣戲曲專科學校講師）

注：

- 一、林瑞明〈張我軍的文學理論與小說創作〉，收錄於彭小妍主編，《漂泊與鄉土——張我軍逝世四十週年紀念論文集》（台北市：文建會，一九九六），頁一二八。
- 二、連溫卿在一九四二年十月一日發表於《台灣民報》第二卷第十九號的〈言語社會的性質〉以及同年的十月十一日、二十一日也發表於《台民報》第二卷第二十、二十一號的〈將來的台灣語〉等文，都是在強調保存並整理改良台灣話的重要，而連雅堂在一九二九年十一月二十四日，分別於《台灣民報》第二卷第二八八、二八九號發表〈台語整理之頭緒〉、〈台語整理之責任〉也有類似的看法。（以上參見廖毓文〈談灣文字改革運動使略下〉，《台北文物》第四卷第一期，一九五五年五月，頁九六—九八。）
- 三、一九二七年六月，鄭坤五曾在《三六九小報》連載題為〈台灣國風〉的台灣山歌，並強調用台語寫作。黃石輝就宣稱：「台灣鄉土文學的提倡，算是鄭坤五氏最先開端的。」（以上參見吳守禮，〈近五十年來台語研究之總成績〉（台北市：大立，一九九五），頁五十三。）
- 四、黃石輝〈怎麼不提倡鄉土文學〉，《伍人報》第九—十一期，一九三〇年八月十六日，轉引自廖毓文〈談灣文字改革運動使略下〉，《台北文物》第四卷第一期，一九五五年五月，頁九九。
- 五、黃石輝〈再談鄉土文學〉，《台灣新聞》，一九三〇年七月二十四日，轉引自廖毓文〈談灣文字改革運動使略下〉，《台北文物》第四卷第一期，一九五五年五月，頁一〇〇。

- 六、廖毓文〈給黃石輝先生——鄉土文學的吟味〉，《昭和新報》，一九三一年八月一日。
- 七、林克夫〈鄉土文學的檢討——讀黃石輝君的高論〉，《台灣新民報》第三七七號，一九三一年八月十五日。
- 八、朱點人〈檢一檢鄉土文學〉，《昭和新報》，一九三一年八月二十九日。
- 九、如郭秋生在一九三一年十一月七日、十四日於《新民報》第三八九、三九〇號發表〈讀黃純青先生的〈台灣話改造論〉〉，就針對黃文逐條批駁。黃純青則在十一月二十一日《新民報》第三九一號發表〈與郭秋生先生論台灣話改造論〉回應。郭秋生又在十一月二十八日、十二月五日於《新民報》第三九二、三九三號發表〈台灣話文的新字問題——謹呈黃純青先生〉來表明立場。可見當時就算是相同陣營的同志，也會有不同的主張。
- 十、日籍的台灣文學研究專家中島利郎，於二〇〇〇年八月十日捐贈其意外獲得的一九三三年份《台灣新民報》給籌備中的國立台灣文學館，由於這份資料的面世，延長了台灣第一次鄉土文學論戰的後續時間。根據一九三三年份的《台灣新民報》中登載的文章顯示，當時鄉土文學論戰仍持續發燒，甚至波及到一九三四年的《新高新報》，這對台灣文學史的研究，實在是一項重大的發現。（參見《自由時報·藝術特區版》，二〇〇〇年八月十一日；另當日其他報紙藝文版也有相關報導。）
- 十一、葉石濤，《台灣文學史綱》（台北市：自立晚報，一九九〇，頁五十一）。
- 十二、根據羊子喬的說法：「在鄉土文學論戰之前，於《人人》第二期（一九二五年十二月卅一日）即有鄭嶺秋〈我手早軟了〉及梨生〈小疑〉兩首台語詩的出現；甚至遠在東京醫專就學的吳新榮也在一九三〇年的《南瀛》創刊號，發表〈阿母呀！〉及一九三一年的《里門會誌》發表〈故鄉的輓歌〉等台語詩。」（見羊子喬，〈日據時期的台語詩〉，收錄於《台灣現代詩史論》（台北市：文訊，一九九六），頁八十三。）
- 十三、轉引自林瑞明編，《賴和全集（二）【新詩散文卷】》（台北市：前衛，二〇〇〇，頁一〇三。原載《臺灣新民報》三二九、三三二號，一九三〇年九月六日、十三日、二十日、二十七日）。

十四、詳見林瑞明編，《賴和全集（二）【新詩散文卷】》，頁一二三。

十五、發表於《南音》第一卷五、六、七、八號，九、十合刊號、十一號，一九三二年三、四、五、六、七、九月。

十六、許俊雅〈「薄命詩人」楊華及其作品〉，《台灣文學散論》（台北市：文史哲，一九九六），頁一七五。

十七、轉引自林川夫主編《臺灣鄉土文學選集（一）》（台北市：武陵，一九九一），頁八十一—八十一。原載《台灣文藝》第二卷

第七號，一九三五年七月。

十八、陳王玲《臺灣文學的國度·女性·本土·反殖民論述》（台北縣蘆洲市：博揚文化，二〇〇〇），頁二〇七。

十九、羊子喬〈日據時期的台語詩〉，收錄於《台灣現代詩史論》，頁八九。

二十、林央敏主編《台語詩一甲子》把一九三一—一九六九之間的台語詩稱為「歌謠詩」，也是類似的看法。

二一、林宗源〈講一句罰一元〉，收錄於趙天儀等編選，《混聲合唱——「笠」詩選》（高雄市：春暉，一九九二），頁二六六。

一九八一年八月五日作。

二二、《台灣文藝》於一九六四年四月創刊，《笠》則於同年六月創刊。

二三、林宗源曾表示：「我自一九五三年著咧學寫台語詩，不是夠七〇年代中期才及向陽開始用台灣話寫現代詩，一九五三年到

一九七〇年我也有寫寡。」（見林宗源，〈按我的經驗講寡戰後台語詩的狀況〉，收錄於黃勁連等著，《抱著咱的夢》（台北

市：台笠，一九九二），頁五五。）

二四、林宗源〈沉思與反省〉，《台灣文藝》一〇四期，一九八七年一月，頁十三。

二五、林宗源〈按本土文學看台灣語言〉，《台灣文藝》一〇七期，一九八九年六月，頁九十八—一〇五。

二六、林宗源〈我對台語文學的追求及看法〉，收錄於鄭良偉編注，《台語詩六家選》（台北市：前衛，一九九〇）附錄四，頁二

一一—一二三。

二七、同註二十七，頁二一四。

二八、向陽〈土地：自尊和勇健〉，《土地的歌》（台北市：自立晚報，一九八五），一九〇。

二九、向陽〈情調的節點——一個寫詩人的自述〉，《銀杏的仰望》（台北市：故鄉，一九七九），頁二。

三十、向陽〈馬無夜草不肥注〉，《土地的歌》，頁七五—七八。

三一、林淇濤〈向陽〉，〈從民間來、回民間去——以台語詩集《土地的歌》為例論民間文學語言的再生〉，《台灣詩學季刊》第三期，二〇〇〇年一二月，頁一三五。

三二、該詩社並定期（半年）出版書籍形式的《蕃薯詩刊》為機關刊物，其內容包括：評論、詩、散文、小說，甚至還有客語詩的創作，迄一九九六年六月止，已出版七冊。（目前暫停出刊）

三三、以上參見林央敏，《台語詩一甲子》（台北市：前衛，一九九八），頁四八。

三四、林宗源〈一個孩子咧哭〉，《食品店》（台北市：笠詩社，一九七六）；一九七〇年三月二八日作。本詩後來又經作者改寫成完全台語化的形式，收錄於《林宗源台語詩精選集》（台南市：南市文化，一九九五），頁五〇。

三五、各種不同的標音方式實在是台語詩在寫作推廣時的最大問題。如鄭良偉在《台語詩六家選》就兼用「教會羅馬字」及「注音符號」（這裡的「注音符號」是根據蔡培火「閩南語國語對照常用辭典」所調整的），而路寒袖《春天花蕊》用的是「台灣語文學會」制訂的「台灣語言音標方案」（Taiwan Languages Phonetic Alphabets）簡稱「台語音標」（TLPA），它是根據教會羅馬字刪改而成。至於林央敏則採用台北市政府於一九九八年二月制訂公告的「國台客通用音標」和教育部頒佈的「注音符號第二式」。杜十三則參考廈門大學出版之《閩南語大辭典》。至於其他私人研發改良的音標或新字，更是不勝枚舉、蔚為奇觀。

三六、路寒袖〈春天花蕊〉，《春天花蕊》（台北市：平氏，一九九五），頁一〇一—一〇三。

- 三七、按：《說文解字注·十篇下》引《方言》曰：「，美也，南楚之外曰。」
- 三八、如麥穗在《台語寫詩的用字探討——兼談向陽〈咬舌詩〉中的台語用字》（《臺灣詩學季刊》第二三期，一九九八年六月，頁二〇—二三）中，就對向陽的部分台語用字有所質疑。
- 三九、莊勝雄《二·現代詩》，《普實台文介紹與運用》（台北市：前衛，一九九五），頁九九—一〇〇。（按：此為一依據教會羅馬字所改良的台文拼字系統。）
- 四十、漢字原文見向陽《土地的歌》，頁二〇—二三
- 四一、收錄於黃勁連編《台灣演詩專集》（台南市：鹿耳門天后宮，一九九三），頁二八。
- 四二、陳明仁《我的姊妹Mimi門嘴》，收錄於李勤岸等著，《台灣詩神》（台北市：台笠，一九九六），頁二一五—二一七。
- 四三、林央敏《閩卡長》（更長），《駛向台灣 航路》（台北市：前衛，一九九二），頁一一五。
- 四四、如一九九七年真理大學創立「台灣文學系」，新竹師院亦成立「台灣語文及語文教育研究所」碩士班；二〇〇〇年成功大學成立「台灣文學研究所」碩士班，以及近來諸多以本土文化為重點的系所乃至學院紛紛成立，在在也顯現此方面的努力與成就。
- 四五、洪惟仁《學者背後看不見的壓力》，《自由台灣》第九期，一九八六年六月。轉引自林央敏，《橫看台語文字化——台語文學運動之五》，《台語文學運動史論》（台北市：前衛，一九九六），頁七四。
- 四六、參見傅東華主編《歐洲文藝復興與方言文學的關係》，《文學手冊》（台北市：大漢，一九七八），頁二九—三一。
- 四七、林央敏《台灣文學的兩條脈流——兼論台語文學的地位》，《台語文學運動史論》，頁一四六。
- 四八、向陽《用心用愛寫臺灣——我為什麼用台語寫現代詩》，《喧嘩、吟哦與嘆息——台灣文學散論》（台北縣板橋市：駱駝，一九九六），頁一四七—一四八。