

國立政治大學中國文學系國文教學碩士在職專班

一〇四學年度第一學期碩士學位論文

指導教授：竺家寧 老師



魯迅小說詞彙風格研究

研究生：林芩帆

中華民國 一〇四年 十一月

謝 誌

終於到了這一刻……雖然想像過無數次寫謝誌的畫面，卻沒想到會在真正實現時為之語塞。塞住胸口的，不是委屈、痛苦和後悔，而是驕傲、成就與感謝；也許為了論文，我犧牲太多時間、金錢、精力，但我知道——這一切都值得，就像跑馬拉松和爬大山，重要的不是結果，而是沿途經過的美麗風景，以及成功後的滿滿感動。當我回首過去認真寫論文的日子，我知道自己已盡力，我行走的速度也許如小烏龜般緩慢，但那些穩穩踩下的足跡，都留下了扎實的印記。

猶記初識竺家寧老師，是在大三聲韻學的課堂，感謝當時竺老師深入淺出的教學方式，讓我沒有將聲韻學列為「拒絕往來戶」；才能在十年後有幸成為「竺門」的弟子，跟隨恩師學習。在與老師一同討論的期間，不僅學到研究的方法，更學到研究的態度，以及不辭辛勞指導學生的教學熱忱，若不是竺老師逐段逐章的指導和嚴謹的檢視，這本論文絕對沒有這樣的成果。另外，也感謝兩位遠道而來的口試委員——歐教授秀慧和張教授淑萍對論文的肯定，而兩位委員細心的檢視、指正與提點，讓本論文更臻完善，於我助益良多。

雖然曾被許多人質疑「留職停薪」在職進修的必要性，但在寫論文的這一年裡，我不把自己當作「在職生」，也許我無法一心二用，但我可以全心把一件事情做好。這段期間，感謝支持我、鼓勵我的朋友和家人：給我機會留停完成論文的漢口行政同仁；走在我前面，時常激勵我的佳芸、憲儀、玉瑩、靖如、介好和逸竹；一面督促我，一面帶著我放空的宣諭、倩如老師、弘美老師與 301 登山社、慢跑社；給予我莫大信心和美食補給的真真；對我說了六年「加油」的同事、同窗與好友，尤其是韻如、婉瑜、佩樺、鳳文、嘉玲、芸慈的關心與協助；還有一直給予後援，無私幫忙的助教千綾；以及無條件支持我，讓我無後顧之憂的父母與兄長……若沒有這些力量在背後支撐，我無法走到終點。

最後，我更要感謝這本論文促成的長假，讓我能陪著我的毛小孩——喵君走向生命盡頭。一直很喜歡蘇軾的〈定風波〉：

回首向來蕭瑟處，歸去，也無風雨也無晴。

雖然我不能像東坡這般豁達，但人生中的風雨和陰晴，對我而言，都是生命中的寶藏，前程的凶吉非我能決定，只求在回首時，能無憾、無悔。

琴帆謹誌於臺中 2015 年 12 月

論文摘要

魯迅的小說一向以題材鄉土、風格寫實和文詞犀利著稱，其生平事蹟、思想意識與人物塑造的手法，亦是許多研究者探討、鑽研的主題。然而，對於構成其小說作品「憂憤沉鬱、冷雋尖刻、幽默精煉」風格的幕後功臣——詞彙運用，討論者卻是屈指可數。有鑑於此，本論文將從「語言風格學」中的「詞彙風格」角度出發，將魯迅小說研究由「感性認識」延伸至「理性活動」，以補足其研究視角的缺口。

「語言風格學」以「如實反映作品語言風貌」為目標，著重用「科學分析」的方法，對構成文學作品的語音、詞彙、語法採取分析、描寫、統計、比較等方法，以找出作家驅遣文字的獨特風格。因此，筆者以魯迅小說中最具特色的「詞彙風格」為研究對象，從詞彙的視角切入，期能運用科學方法對魯迅小說語言進行更真實的檢驗與更清楚的詮釋。本文架構如下：

第一章為「緒論」，說明本文的研究動機與目的，簡介語言風格學的意義與價值，並略述研究範圍、方法和前人研究成果；第二章為「魯迅及其小說的創作背景」，藉由了解其求學過程、工作經歷與政治活動來探討其主題意識的形成，藉此揣想其擇取詞彙的因由；第三章為「由魯迅小說中顏色詞的運用看詞彙風格」，首先探討顏色詞在漢語中的文化意涵與運用價值，接著以魯迅小說中所有的顏色詞做為對象，根據色彩明度和彩度的對比來分析、比較、統整，並將顏色詞修飾的對象分為人物(包括膚、鬚、髮)、景物、動物、服飾和器物，以期找出顏色詞的運用規律和特殊風格；第四章為「由魯迅小說的擬聲詞看詞彙風格」，先介紹漢語擬聲詞的定位與功能，再統計、分析擬聲詞的運用對象與狀況；第五章為「由魯迅小說的熟語和標題設計看詞彙風格」，將魯迅小說中的方言俗語、罵詈語、成語和標題結構經統計和分類等過程，歸納其呈現方法和修飾作用；第六章的「結論」，筆者試圖為本文第三、四、五章的統計、分析、描寫進行歸納和比較，以總結魯迅小說運用詞彙的技巧、特色與效果。

關鍵詞：魯迅 小說 詞彙風格



魯迅小說詞彙風格研究

目次

第一章 緒論	1~28
第一節 研究動機與目的.....	1
一、 魯迅在現代白話小說的創作上具有特殊地位.....	1
二、 魯迅開始將小說鋪陳重心由外境轉入內心.....	4
三、 魯迅的小說語言具有強烈的個人風格.....	5
四、 嘗試以詞彙分析的角度研究魯迅小說.....	6
第二節 語言風格學的意義與價值.....	7
一、 語言風格學的定義與內容.....	8
二、 語言風格學在文學研究上的運用.....	11
三、 魯迅小說詞彙風格研究的價值.....	14
第三節 研究範圍與方法.....	16
一、 研究範圍.....	16
二、 研究方法.....	18
三、 研究步驟.....	20
第四節 前人之研究成果.....	22
一、 關於魯迅的研究.....	22
二、 關於語言風格學的研究.....	25
第二章 魯迅及其小說的創作背景	29~48
第一節 魯迅的生平.....	29
一、 少年時期.....	29

二、 旅外留學時期	30
(一) 求學江南	30
(二) 旅居日本	30
三、 授課杭州紹興時期	31
四、 寓居北京時期	33
五、 遷居南方時期	35
(一) 廈門時日	35
(二) 廣州時日	36
(三) 上海時日	36
第二節 五四運動及新舊社會對魯迅創作的影響	37
一、 五四運動的源起與內蘊	37
二、 魯迅對五四的看法與響應	39
三、 新舊社會對魯迅的衝擊與影響	41
第三節 魯迅在《吶喊》、《彷徨》及《故事新編》中的主題意識	43
一、 《吶喊》中的主題意識	43
二、 《彷徨》中的主題意識	44
三、 《故事新編》中的主題意識	46

第三章 由魯迅小說中顏色詞的運用看詞彙風格49~129

第一節 顏色詞在「漢語」中的文化意涵與運用於文本的價值	49
一、 漢民族的色彩生活	49
二、 顏色詞在漢語中的表現方式	50
三、 漢語中顏色詞的文化意涵	55
第二節 魯迅善用顏色的明暗、冷暖和彩度形成對比	61
一、 運用明暗度形成黑白顏色詞的對比效果	63

二、	運用冷暖色形成顏色詞的對比效果	69
(一)	修飾臉色	71
(二)	形容美景	71
(三)	製造詭譎或諷刺效果	72
(四)	強調服裝顏色，以說明地位	73
三、	運用彩度有無形成顏色詞的對比效果	73
(一)	形容臉色、鬚髮與服色	78
(二)	描寫景物以反諷舊社會	80
(三)	象徵政治與權力色彩	81
(四)	〈鑄劍〉中的色彩搭配	82
四、	魯迅使用對比色調的統計結果	83
(一)	色彩修飾對象以景物顏色對比最多	83
(二)	色彩對比出現頻率最高的組合為黑與白	83
(三)	利用色彩對比表現悲哀與反諷意涵者占九成以上	85
第三節	魯迅善用人物與背景的色彩宣洩情感	85
一、	以顏色詞做為人物代稱	86
(一)	黑色	86
(二)	紅色	87
(三)	其他顏色	89
二、	以顏色詞修飾膚色與鬚髮	90
(一)	用紅色系膚色凸顯人物的情緒	99
(二)	用白、黃色系搭配青、灰、黑色系反映人物健康狀態	99
(三)	用黑色系膚色強調人物的性格或職務特徵	101
(四)	用白色系的鬚鬢色顯示對人物的批判	101
三、	以顏色詞修飾景色與動物	101
(一)	用昏暗天色、白色月光和冷色燈火製造悲劇效果	101

(二) 用動物的毛色象徵善惡和表達無奈·····	104
四、 以顏色詞修飾服飾與器物·····	106
(一) 用白色的囚服或喪服鋪陳死亡氣息·····	106
(二) 用紅色與金銀色系的華美服飾進行諷刺·····	107
(三) 用器物的顏色呈現對紹興故土的懷念·····	108
第四節 魯迅善用多變的構詞方式增加語言靈活性·····	110
一、 在「黑、白、紅」色系中常運用異名同義的單音節顏色詞·····	110
二、 大量使用「形容式」的雙音節顏色詞·····	110
(一) 偏正結構的形容式雙音節顏色詞·····	111
(二) 並列結構的形容式雙音節顏色詞·····	118
三、 喜歡用「比喻式」和「ABB 式」的三音節顏色詞·····	121
(一) 比喻式的三音節顏色詞·····	121
(二) ABB 結構的重疊式顏色詞·····	124
第四章 由魯迅小說的擬聲詞看詞彙風格·····	131~173
第一節 漢語擬聲詞的定位與功能·····	131
一、 漢語擬聲詞的語法定位·····	131
(一) 擬聲詞的虛實·····	131
(二) 擬聲詞與嘆詞·····	132
(三) 擬聲詞與形容詞·····	133
二、 漢語擬聲詞的功能與類型·····	134
三、 漢語擬聲詞的語言藝術·····	134
第二節 魯迅小說中擬聲詞的運用狀況·····	135
一、 魯迅小說中描摹人類言行的擬聲詞·····	135
(一) A 式·····	135

(二) AA 式	141
(三) AAA 式	147
(四) AB 式	148
(五) AABB 式.....	150
(六) ABAB 式.....	153
(七) 其他類型.....	154
二、 魯迅小說中的其他擬聲詞.....	156
(一) 描摹動物造成的聲音.....	156
(二) 描摹器物的聲音.....	160
(三) 描摹大自然的聲音.....	167
三、 魯迅小說中擬聲詞的表現特色.....	168
(一) 種類、組成結構和運用方式豐富多元.....	170
(二) 結構以單音節和雙音節為主.....	170
(三) 主要摹擬人類言行聲，且好描寫哭笑聲.....	170
(四) 大部分擔任狀語和獨立成分.....	171
(五) 魯迅小說擬聲詞的聲韻效果.....	171

第五章 由魯迅小說的熟語和標題設計看詞彙風格.....175~300

第一節 魯迅小說的方言俗語分析.....	175
一、 方言俗語的定義與在文學上的作用.....	176
(一) 何謂方言俗語.....	176
(二) 民間文學中的方言俗語.....	177
二、 《越諺》在研究紹興方言上的重要性	178
三、 魯迅小說方言俗語的運用特色.....	183
(一) 善用「紹興式的動詞」刻畫人物.....	183

(二) 善用「紹興舊俗與史事」反諷封建時代·····	189
(三) 善用「紹興名物與人物用語」營造鄉土氣息·····	196
(四) 善用「紹興諺語」製造語言趣味·····	204
(五) 善用「紹興式疊音詞」描繪故事情境·····	208
(六) 善用「音譯法」創造方言語境·····	210
四、 魯迅小說方言俗語的修飾作用·····	212
(一) 讓角色的性格更鮮明·····	213
(二) 讓時代的語境更寫實·····	213
(三) 讓小說的情感更濃厚·····	214
第二節 魯迅小說的詈罵語分析·····	215
一、 詈罵語的類別和與文學的互動·····	216
二、 魯迅小說的詈罵語現象·····	217
(一) 詈罵語中的性與性行為·····	218
(二) 貶稱指涉人格或地位·····	223
(三) 威脅類詈罵語·····	235
(四) 詛咒類詈罵語·····	237
(五) 諷刺類詈罵語·····	239
(六) 驅逐類詈罵語·····	241
(七) 說理類詈罵語·····	242
三、 魯迅小說詈罵語的運用效果·····	243
(一) 刻畫人物性格·····	243
(二) 抨擊敵我與時弊·····	253
(三) 諷刺傳統積習·····	258
第三節 魯迅小說的成語運用現象分析·····	264
一、 成語的特性和語用功能·····	264
(一) 成語的特徵與殊性·····	264

(二) 成語在文學上的效用·····	265
二、 魯迅小說的習用成語特色·····	266
(一) 近五成為對偶成語·····	266
(二) 二成四為類疊成語·····	272
三、 魯迅小說的成語活用現象·····	276
(一) 成語節縮·····	276
(二) 成語擴展·····	278
(三) 成語改寫·····	280
(四) 成語散化·····	285
四、 魯迅小說成語的運用效果·····	287
(一) 通俗多變，描摹生動形象·····	287
(二) 冷峻犀利，反諷民族性格·····	288
(三) 靈活創新，注入新生成語·····	290
第四節 由魯迅小說的作品標題看詞彙風格·····	291
一、 魯迅小說的標題結構分析·····	291
二、 魯迅小說標題結構的類型·····	293
(一) 標題在乎實敘述內容大要或目的·····	294
(二) 標題取自故事主角或關鍵物·····	294
(三) 標題與小說的旨意相反·····	295
三、 魯迅小說標題的命名特色·····	296
(一) 表現思想的重心與變化歷程·····	296
(二) 將主旨濃縮於極短的標題·····	298
(三) 點出「諷刺積習與時弊」的寫作目的·····	299
第六章 結論·····	301~315
第一節 魯迅小說顏色詞的運用技巧·····	301

一、	善用色彩對比營造諷刺意涵與冷寂的背景·····	301
二、	運用白色與黑色強調悲劇色彩與批判效果·····	302
三、	使用膚髮上呈現的不同色彩刻畫人物特質與性格·····	303
四、	慣用形容式和比喻式顏色詞，使故事情境具象化·····	304
第二節	魯迅小說擬聲詞的運用特色·····	304
一、	魯迅多用擬聲詞表現人物情緒·····	304
二、	魯迅小說擬聲詞多擔任狀語和獨立成分·····	305
三、	擬聲詞的種類、形式和聲韻搭配靈活多元·····	305
第三節	魯迅小說熟語和標題設計的運用效果·····	306
一、	穿插各式熟語，創造雅俗共賞的「革命文學」·····	306
二、	以方言創造具有國民性、地方性與個性的小說藝術·····	307
三、	活用罵詈語讓角色「說」出自我，並抨擊時弊與積習·····	308
四、	善用成語形式，豐富小說的詞彙生命·····	309
五、	將主旨和寓意濃縮於小說標題中·····	310
第四節	魯迅與同時代小說家的文學風格比較·····	310
第五節	本論文和相關領域的反思與展望·····	314

參考書目	·····	317~329
-------------	-------	----------------

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

魯迅¹是中國十分著名的現代文學家，其作品包含小說、雜文、散文詩、書信、翻譯等類型，更辦過雜誌，寫過中國小說史學專書，於報刊發表無數文章，到學校進行眾多講演，其在文學界的耕耘與付出是有目共睹的。說起他在文學創作上的獨特與重要性，錢理群先生認為：

每一個民族都有自己的一些大師級的思想家、文學家，……在我看來，魯迅正是這樣的一位具有原創性的現代思想家和文學家。他的思考的最大特點是，始終立足於中國的土地，從中國的現實問題出發；而對問題的開掘，又能夠探測到歷史和人性的深處與隱蔽處。因此，他的思想與文學就既有極強的現實性，又具有超越性和超前性。²

基於上述原因，許多對魯迅作品的研究應運而生。舉凡從民族學、心理學、社會學、教育學、宗教學、哲學、美學、文學等角度研究其小說的人物表現、修辭手法與主題意識，抑或由其書信和雜文分析其立場與思想，甚至針對其政治定位予以評判，各種相關的期刊論文構築出魯迅作品的諸多面相。

在這麼多研究之中，又以研究魯迅小說者為眾。這些研究多由主題思想、人物形象和藝術價值入手，在「感性認識」上，能協助我們理解魯迅小說的素材已經十分充足了；然而，在「理性活動」上，前人所做的卻仍有不足。黎運漢曾主張「只有感性認識和理性活動相結合，才能達到鑑賞的目的」³，所謂的「理性活動」，便是指「研究文學作品語言的語言風格學」，可惜專從語言風格學的角度探析魯迅小說的專著付之闕如，且由於魯迅晚年政治立場偏向左派⁴，臺灣對其研究起步亦較大陸和海外為晚。因此，筆者希望能從另一個途徑去審視魯迅小說的內容，從語言風格的角度探究魯迅小說的獨特風貌。

語言風格是需要靠「理性的分析手段」來如實反映作品面貌的，誠如吾師家

¹ 魯迅，原名周樟壽，字豫山、豫亭，浙江紹興人。十八歲要去南京念江南水師學堂時，改為周樹人，字豫才。西元 1918 年，周樹人首次用「魯迅」為筆名，在中國雜誌《新青年》上發表短篇白話文小說〈狂人日記〉，以筆名魯迅聞名於世，故本論文皆以魯迅稱呼之。

² 參見錢理群、王得後為《魯迅小說全編》（浙江：浙江文藝出版社，1991 年 11 月）所寫之前言，頁 1。

³ 參見黎運漢，《漢語風格探索》（北京：商務印書館，1990 年），頁 25。

⁴ 魯迅於 1930 年起先後加入中國自由運動大同盟、左翼作家聯盟和中國民權保障同盟。雖然魯迅與左聯領導有很多思想上的衝突，因而有人認為他是自由作家，但在當時多將他歸為左派和共產黨人士。國民政府因此將其書視為禁書，在民國七十八年解嚴之後，臺灣才得以一窺魯迅作品的面貌並加以研究之。

寧所說，每個人運用語言的方式、習慣都不同，每個文學家都會對語言材料進行不同程度的改造或扭曲，以表現自我的創造能力⁵，利用不同的音韻、句法、詞彙.....來表現個人風格與特徵。而要具體的說出這些特徵，便需要以科學的方法從事研究，進而從中瞭解與佐證作者的創作意識和特別之處。要談論魯迅小說，不可忽略的，就是由他「辛辣而冷峻」的矛盾性格所創造出的「對比藝術」了。在〈魯迅小說的藝術對比〉一文中，便將「崇高的悲劇美同莊諧的喜劇美的和諧統一」⁶作為魯迅小說具有獨特藝術美感的關鍵，而這些對比性，除了從小說結構與人物個性來呈現，也藉著文句內的顏色詞予以開展。若再深入探究，造成他矛盾性格的原因，正是來自傳統守舊的故鄉紹興以及象徵嶄新自由的西式國家(包括英美日德俄)二者間的迥異與衝突。夏志清認為：

魯迅對於農村人物的懶散、迷信、殘酷和虛偽深感悲憤；新思想無法改變他們，魯迅因而摒棄了他的故鄉，在象徵的意義上也摒棄了中國傳統的生活方式。然而，正與喬伊斯的情形一樣，故鄉同故鄉的人物仍舊是魯迅作品的實質。⁷

魯迅的小說為何常常將背景設在與「紹興」有同樣習俗的地方，人物往往在對話中使用「紹興方言」的道理由此可知。但是，接受了新式教育以及日式、西式文藝啟蒙的他，又不免在故事中使用許多成語和外來元素，這矛盾的書寫風格，與他自身的性格正好互相呼應。再加上他善於諷刺的書寫習慣，顏色和聲音，甚至是惡毒的詈語，都變成了他攻擊自己看不慣的敵人和中國傳統禮教觀念的利劍，更形成他書寫風貌的一大特色。

魯迅小說的思想意識與人物塑造，不僅創造他爭議性的地位和「當代先知」的稱號，他在故事使用的種種詞彙，更是建構出個人在中國新舊交接的時局裡代表的特殊風格。以下就本文的研究動機與目的，分四點說明如下：

一、魯迅在現代白話小說的創作上具有特殊地位

中國文人使用白話文創作小說的成熟期約在明初，不論是施耐庵《水滸傳》、吳承恩《西遊記》、曹雪芹《紅樓夢》和晚清具有諷刺、譴責意味的章回小說，還是明代的短篇小說「三言二拍」，都使用了較口語化的文字。然而，若要論承繼了古典中國「文以載道」的傳統，並結合西方現代的創作技巧和書寫形式者，便要以魯迅的小說為先鋒了。

西元 1917 年，在美國攻讀博士的胡適於陳獨秀創辦的《新青年》雜誌上發表〈文學改良芻議〉和〈歷史的文學觀念論〉，提出「八不主義」，強調「一時代

⁵ 原文參見竺師家寧，《語言風格與文學韻律》(臺北：五南出版社，2001 年 3 月)，頁 14。

⁶ 參見周恩珍、楊九俊，〈魯迅小說的藝術對比〉，收錄自《魯迅研究》第 13 輯(中國社會科學出版社，1988 年 6 月)，頁 270。

⁷ 參見夏志清，《中國現代小說史》(上海：復旦大學出版社，2005 年 7 月)，頁 26。

有一時代之文學」⁸；陳獨秀起而響應，提倡「國民文學」、「寫實文學」、「社會文學」，認為文學應具備承擔社會革命的功能。之後胡適更在〈建設的文學革命論〉中提出「我們有志造新文學的人，都該發誓不用文言作文」，五四新文化運動「文學革命」的號角因此吹奏得更加響亮。《新青年》更自 1918 年 4 月開始決定完全使用白話文，不但陸續刊載胡適、沈尹默、劉半農等人的白話詩，更收錄魯迅的短篇小說〈狂人日記〉，拉開中國現代白話文學的序幕。其中，魯迅的〈狂人日記〉是中國現代文學史上第一篇用現代體式創作的短篇白話小說，其指標性可想而知。

魯迅的文學底子是在家鄉紹興的私塾中打下的，對舊式文學並不陌生，也曾做過古詩和八股文，他的第一篇小說〈懷舊〉⁹和初期發表的文章亦是以文言文寫成的；十八歲時，因家道中落選擇至收費極低的江南水師學堂和礦路學堂求學，接觸到赫胥黎的《天演論》，獲得進化論與民主思想的啟蒙；二十二歲時，魯迅至日本求學，吸收許多西方的知識，更加瞭解「進化論」物競天擇的道理，也萌發「革命」的念頭，繼而付諸行動參加「光復會」的種種反清活動，可見他受西方科學民主思潮影響之大。

二十九歲回國後，歷經辛亥革命、袁世凱稱帝和張勳復辟等混亂的政局，魯迅更加確信改革要先從國民的「精神改造」做起：

凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示眾的材料和看客，病死多少是不必以為不幸的。所以我們的第一要著，是在改變他們的精神，而善於改變精神的是，我那時以為當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了。¹⁰

在他第一本小說集《吶喊》的自序中，他將棄醫從文的原因清楚地記下。當時的他對小說已頗有涉獵，舉凡《山海經》、《西遊記》、《三國演義》等古典小說，到清末的諷刺小說，接觸西方文學後，他又閱讀了果戈里、契訶夫、杜斯妥也夫斯基等俄國作家的現實主義小說，因此，既然要追隨「新知識分子」¹¹的啟蒙運動，以一般青年為閱讀的主體，發揚西方的科學民主學說，當然以可置入深厚寓意，揭發舊封建社會醜惡面的白話諷刺小說最具力量。

在《喻世明言》綠天館主人的敘言中，已有「試今說話人當場描寫，可喜可

⁸ 所謂「八不主義」，即胡適受到美國意象派詩歌「六項原則」的影響，認為白話比文言優越，於 1917 年 10 月，在《新青年》發表〈文學改良芻議〉時所提出。內容為：一、不做「言之無物」的文字。二、不做「無病呻吟」的文字。三、不用典。四、不用套語爛調。五、不重對偶：一文須廢駢，詩須廢律。六、不做不合文法的文字。七、不摹仿古人。八、不避俗話俗字」。同年 5 月，胡適又發表〈歷史的文學觀念論〉，強調「一時代有一時代之文學」。

⁹ 〈懷舊〉原刊於 1913 年 4 月 25 日《小說月報》第 4 卷第 1 號，當時魯迅署名周連。

¹⁰ 參見魯迅《吶喊·自序》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版）第一卷，頁 439。

¹¹ 此所謂「新知識分子」，指的是自西元 1917 年開始，在《新青年》雜誌上發表文章，接受新式教育，提倡西方民主和科學的思想，發動新文化啟蒙運動的思想家和文學家，如陳獨秀、劉半農、陶孟和、沈尹默、胡適、魯迅、錢玄同等。

愕，可悲可涕，可歌可舞；再欲捉刀，再欲下拜，再欲決脰，再欲捐金；怯者勇，淫者貞，薄者敦，頑鈍者汗下。雖小誦《孝經》、《論語》，其感人未必如是之捷且深也。噫！不通俗而能之乎？」¹²之言，而「俄國小說裡所表現的社會同情心，對權威和習俗所做的虛無主義式的反抗，對追求生命意義的熱誠，對自己祖國偉大的信心不移（儘管不時對她的弱點冷嘲熱諷）」¹³，更深深影響魯迅當時的思想。因此，在下定決心要為喚醒國人盡一份心力的同時，他選擇將短篇白話小說作為武器，運用其詞彙來諷刺傳統與時弊，把滿目的瘡痍和滿腔的熱血訴諸文壇。

既然魯迅在現代白話小說的進程上具有奠定基礎和推動發展的特殊地位，而其詞彙運用又融合了古今中外的特點，從其小說詞彙中歸納出屬於他的語言風格與特色，便是筆者期望能藉由語料分析所達成的研究目的。

二、魯迅開始將小說鋪陳重心由外境轉入內心

魯迅的第一篇白話小說〈狂人日記〉，作於西元 1918 年冬，刊於 1919 年 4 月《新青年》第 6 卷第 4 號。當時正值五四運動的高峰期，不只是在政治上譴責強國控制巴黎和會，反對軍閥肆虐人民、把持政權；新知識分子也在文學和思想上提出「提倡民主、自由，反對專制、獨裁」、「提倡科學、技術，反對宗教、迷信」、「提倡新道德，反對舊道德」、「提倡新文學，反對舊文學」等改革觀點¹⁴。有鑑於此，魯迅將當時老舊迂腐、弊病叢生的傳統社會和人民群众的悲苦心聲放入小說內容，希望能喚醒「即將悶死在鐵屋子中的少數清醒者」¹⁵。

魯迅不只是在小說的內容中反映了當代社會的變動；在結構上，他也受俄國文學的影響並予以改造，將「悲劇因素深深的隱藏在喜劇性的表層底下」，讓讀者在閱覽時「隱約地感到在那種冷漠和麻木的笑聲背後，有一種使人分外沉痛的旋律」¹⁶，其目的在表現「上流社會的墮落和下層社會的不幸」¹⁷；在運用詞彙時，他更是開闢了一條與中國傳統文學不同的路，將重心由「道德思想」轉至「藝術表現」，將古代白話小說中的白描手法由衣著、景色轉移到心情、臉色，並藉著顏色詞在明暗、冷暖和彩度的對比中呈現情緒的變化。

如在〈孔乙己〉中，魯迅便將孔乙己的臉色變化與內心的情感做了極生動的描繪：「孔乙己便漲紅了臉，額上的青筋條條綻出，爭辯道：『竊書不能算偷……』……他們便接著說道：『你怎的連半個秀才也撈不到呢？』孔乙己立刻顯出頹唐不安模樣，臉上籠上了一層灰色……」¹⁸，在〈祝福〉中，也以祥林嫂

¹² 參見明·馮夢龍，《喻世明言》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1994 年 4 月再版），頁 661~662。

¹³ 參見夏志清，《中國現代小說史》（上海：復旦大學出版社，2005 年 7 月），頁 18。

¹⁴ 整理自周策縱，《五四運動史》（臺北：龍田出版社，1981 年 1 月再版），頁 101。

¹⁵ 參見魯迅，《吶喊·自序》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版）第一卷，頁 441。

¹⁶ 參見林非，《中國現代小說史上的魯迅》（西安：陝西人民教育出版社，1996 年 9 月），頁 31。

¹⁷ 參見林非，《中國現代小說史上的魯迅》（西安：陝西人民教育出版社，1996 年 9 月），頁 23。

¹⁸ 參見魯迅《吶喊·孔乙己》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版）第一卷，頁 458~459。

的臉色象徵心情的改變，從二十六七歲剛來幫傭的「臉色青黃，但兩頰還是紅的」到三十好幾，再嫁又死了孩子後的「臉色青黃，只是兩頰上已消失了血色」，最後結束在就算到土地廟裡捐了門檻仍是被主人嫌棄身世敗壞門風，不准她協助準備祭祀時的「臉色變作灰黑」以至自殺¹⁹等例，都可看出其用詞的獨到與修飾手法的創新。這樣對「人物內在」的關心，也對當代和後世的小說寫作具有重大的影響力。

三、魯迅的小說語言具有強烈的個人風格

魯迅在〈我怎麼做起小說來〉一文中，除了交待是為了響應《新青年》雜誌在五四運動時期發起的文學革命外，也對其根本目的進行了說明：

說到「為什麼」做小說罷，我仍抱著十多年前的「啟蒙主義」，以為必須是「為人生」，而且要改良這人生。我深惡先前的稱小說為「閒書」，而且將「為藝術的藝術」，看作不過是「消閒」的新式的別號。所以我的取材，多採自病態社會的不幸的人們，意思是在揭出病苦，引起療救的注意。²⁰

正因如此，魯迅認為自己小說的特色是這樣的：

我力避行文的嘮叨，只要覺得夠將意思傳給別人了，就寧可什麼陪襯拖帶也沒有。……所以我不去描寫風月，對話也決不說到一大篇。……我做完之後，總要看兩遍，自己覺得拗口的，就增刪幾個字，一定要它讀得順口；沒有相宜的白話，寧可引古語，希望總有人會懂，只有自己懂得或連自己也不懂的生造出來的字句，是不大用的。……所寫的事蹟，大抵有一點見過或聽到過的緣由，但決不全用這事實，只是採取一端，加以改造，或生發開去，到足以幾乎完全發表我的意思為止。人物的模特兒也一樣，沒有專用過一個人，往往嘴在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個拼湊起來的腳色。²¹

簡單地說，魯迅的小說大抵有個沉重的主題，而非為了「消遣」；用字簡潔易懂，文言與白話時相夾雜，但維持一致的語言色調，往往在舊詞中增添新意，延續並改造了古文的生命；故事情節和人物塑造皆採自時事和自身境遇，但不影射單一人事，他是要藉各角色的殊相寫中國社會的共相，甚至於在許多角色，如〈端午

¹⁹ 參見魯迅《彷徨·祝福》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第二卷，頁10、15、20。

²⁰ 參見魯迅〈我怎麼做起小說來〉一文，原刊1933年6月上海天馬書店出版的《創作的經驗》，後收錄於錢理群、王得後編輯之《魯迅小說全編》（浙江：浙江文藝出版社，1991年11月），頁449。

²¹ 參見魯迅〈我怎麼做起小說來〉，收錄於錢理群、王得後編輯之《魯迅小說全編》（浙江：浙江文藝出版社，1991年11月），頁449-450。

節〉中的方玄綽、〈孤獨者〉中的魏連受，以及小說中許多的「我」，都含有自己一部分的特質。這便是魯迅小說親切犀利、生動感人，針針見血又發人省思的原因。也難怪作家柏楊要稱讚他的小說「沒有說教的味道，是通過藝術形象在潛移默化中改變讀者」²²，並深受其「出於一種愛心和使命感，不考慮世俗利益」²³的創作動機所影響了。

學者蔡輝振在研究魯迅小說之後，將其語言文字藝術，歸結為五大特點²⁴：

- (一) 詞彙運用精簡有力，善於交互配合使用語言，以多角度的描繪，深化作品內涵。
- (二) 以「畫眼睛」的筆法抓住一個人或一件事的重點，使語言和比喻適當貼切。
- (三) 在描述語言中，皆能依景物觀念、方言俗語的屬性，來凸顯各自特徵，使作品充滿民族性風格與濃厚的鄉土氣味。
- (四) 採用象徵的創作手法，讓讀者有想像空間去彌補內容之不足，以增加其意蘊內涵。
- (五) 在修辭技巧的運用上，運用喜劇語言、飛白，以及油滑等語言文字，誇張卻不失其真，使作品詼諧幽默、趣味橫生，諷刺辛辣有力。

綜上所述，魯迅小說的語言是極富個人特色，又能於獨特性中體現共性，相容民族性與鄉土性，風格「憂憤沉鬱、冷雋尖刻、幽默精煉」²⁵，而這些風格要如何藉由小說中的詞彙展現，便是筆者欲在此論文進行探析的地方。

四、嘗試以詞彙分析的角度研究魯迅小說

接觸到「詞彙與文化」和「語言風格學」，是在念研究所之後的事。在文學院的教育課程中，多以「文學的」、「藝術的」、「印象的」美感學習為主，若提到傳統的文體風格，則是從魏之曹丕的〈典論論文〉將文體和風格分為四類，到西晉陸機〈文賦〉分為十體、南朝梁劉勰《文心雕龍》分文體為二十二類，形成六種風格，以至宋朝陳騭《文則》、元代陳繹《文說》、清朝姚鼐編《古文辭類纂》、曾國藩編《經史百家雜鈔》，皆是先給文體分類，再指出其風格特點²⁶，而其說明風格的詞語，不外乎「典雅」、「清麗」、「溫潤」、「雄渾」、「懇切」等抽象主觀的形容詞；然而，現代的「語言風格學」則是從另一角度出發，力求「客觀的分析」。程祥徽認為其是要「研究言語氣氛所賴以體現的語言材料——語音、詞彙、語法格式，尤其注重同義成分或平行成分的選擇，以避免依個人主觀感受給風格

²² 參見陳漱渝，〈柏楊談魯迅〉（《國文天地》第7卷第4期，1991年9月1日），頁26。

²³ 參見陳漱渝，〈柏楊談魯迅〉（《國文天地》第7卷第4期，1991年9月1日），頁26。

²⁴ 整理自蔡輝振，《魯迅小說研究》（高雄：高雄復文圖書出版社，2001年9月），頁352-353。

²⁵ 參見蔡輝振，《魯迅小說研究》（高雄：高雄復文圖書出版社，2001年9月），頁340。

²⁶ 參見程祥徽，《語言風格初探》（臺北：書林出版有限公司，1991年1月），頁15-16。

下斷語，將風格的探討建立在有形可見的語言材料上」²⁷。

關於文學和語言學的差異以及語言風格學的內容，竺師家寧強調：

文學和語言學在觀念上最大的歧異，是前者重「價值」、後者重「分析」。……語言風格學總是避免對文學作品下價值判斷，而是「如實的」反映作品語言的面貌。……每個人都有驅遣語言、運用語言的一套方式和習慣，發音的調、措詞的偏好、造句的特色、或有意或無意的，都會表現出個人的風格特徵。²⁸

因此，欣賞文學作品的文字藝術、修辭技巧、主題意識、人物塑造、篇章結構與內容佈局雖不能忽略，但分析構成文學作品，屬物質基礎的「語言」，也同樣重要。畢竟不論是以「印象的、求美的、直覺的、綜合的方法」²⁹去鑑賞作品美感的文學家，還是用「理性的、求真的、客觀的、分析的方法」³⁰去研究作品風格語言學家，他們的目標都是要發見文學作品的特點，只是注重的方向和觀點不同而已，若二者能相輔相成，互補所失，則文學作品的全貌將更加清晰。正如黎運漢於《漢語風格探索》中所說：「語言風格表現的領域要比文學風格表現的領域寬廣，他既包括文學作品的語言風格，也包括非文學品的語言風格。」³¹廣闊且多面向的材料與客觀真實的特色，正是語言風格學雖為後起之秀卻能迅速推廣的原因。

前人在魯迅小說文學上的研究已是不可勝數，但在語言學的部分則仍有許多探討的空間，若能藉此機會，在前人建構的基礎上，注入語言學的客觀元素，以作品的詞彙為研究重心，藉此發掘魯迅小說獨特的語言風格，將其「獨特之因」與「如何得見」經由科學的分析加以真實化、具體化，便能讓魯迅小說的研究更全面，也更加穩固。

基於上述四點，筆者希望能從語言風格學的視角切入，為具有白話文學指標性、能在新舊文化衝擊下反思內在情感且具有獨特風格的魯迅小說另闢新途，以「詞彙」為主角分析文本，並輔以文學上的主體意識及當代文化，使魯迅小說的美感價值藉由科學分析得到另一個角度的印證。

第二節 語言風格學的意義與價值

語言風格學是建構在「語言學」的理論和方法上去研究「風格現象」的新興

²⁷ 參見程祥徽，《語言風格初探》（臺北：書林出版有限公司，1991年1月），頁20。

²⁸ 參見竺師家寧，《語言風格與文學韻律》（臺北：五南出版社，2001年3月），頁3-4。

²⁹ 參見竺師家寧，《語言風格與文學韻律》（臺北：五南出版社，2001年3月），頁89。

³⁰ 參見竺師家寧，《語言風格與文學韻律》（臺北：五南出版社，2001年3月），頁89。

³¹ 參見黎運漢，《漢語風格探索》（北京：商務印書館，1990年），頁5-6。

學科。語言學是一門以「研究人類的語言」的目的，以「從理論上闡釋語言的性質、結構和功能，通過考察語言及應用的現象，來揭示語言存在和發展的規律」為任務的學科。語言學的研究很早就開始了，古印度及希臘的學者在西元前三百多年便開始討論語法的問題；中國的先秦時代，荀子和孟子等人也已經有與語言現象和本質相關的論述³²。至於「風格學」，在西方式源自於「希臘文」。黎運漢在《漢語風格學》中提到：

希臘語 *stylos* 和拉丁語 *stylus*，原來的意思是「錐子」和「一把用以刻字或作圖的刀子」。後來他的意義發展為「寫字的方法」，接著又漸漸引申為「以辭達意的方法」、「寫字的風度」、「作品的特殊格調」、「偉大作家的寫作格調」、「藝術作品的氣勢」；進而成為一個國際科學術語，英文稱 *style*，以 *stylistics* 表示風格學。³³

在中國的部分，則是從魏晉以來就有相關研究，從廣義上來說，語言形式的風格包括文體風格、時代風格、地域風格、流派風格、作家風格、作品風格等。但若要再縮小範圍，就要從「語言風格學」的定義說起了。

一、語言風格學的定義與內容

中國傳統的風格研究，從曹丕《典論·論文》將文體風格分為四類——「奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗」開始，再由晉朝陸機、南朝梁劉勰接續，到唐朝司空圖將詩分為二十四品為止，都是以作家或作品的風格為分類的依據。而這些研究皆沒有脫離以下四特徵³⁴：

- 第一，重視綜合的印象，而不是分析性的。
- 第二，重主觀的直覺，認為客觀的、知覺的描繪出來，往往已脫離了「美」。
- 第三，傾向以高度抽象的形容詞來區分風格。
- 第四，重視體裁風格。

從二十世紀三〇到八〇年代，關於語言風格的定義眾說紛紜，根據張德明的梳理，大致可分為四類³⁵：

（一）格調氣氛論

認為語言風格是語言運用中表現出的一種言語氣氛和格調。這原是中國傳統

³² 整理至葛本儀，《語言學概論》（臺北：五南圖書出版股份有限公司，2002年5月），頁3~4。

³³ 參見黎運漢，《漢語風格學》（廣東：教育出版社，2000年），頁1。

³⁴ 參見竺師家寧，《語言風格與文學韻律》（臺北：五南出版社，2001年3月），頁1~2。

³⁵ 整理自張德明，《語言風格學》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，1994年初版），頁20~25。

文論的一種說法。

西元 1960 年，高名凱指出：「風格是語言在特殊的交際場合中為著適應特殊的交際目的而形成的言語氣氛或格調及其表達手段。」1963 年，他再補充說明：「語言中的風格是語言在不同的交際場合中被人們用來進行適應交際場合，達到某一交際目的時所產生的特殊的言語氣氛和言語格調。」也就是說，高先生將「一般交際的言語風格、文藝作品的言語風格和個人的言語風格」視為「語言風格」的意義，這個定義是功能性的。

西元 1981 年，胡裕樹則指出「語言風格是由於交際情境、交際目的不同，選用一些適用於該情境或目的的語言手段所形成的言語氣氛和格調。」亦即將「語言風格」縮小至「作家個人的語言風格」，如豪放與婉約等。

二者雖略有不同，但都強調以「言語氣氛和格調」作為風格區隔方式的論點。

（二）綜合特點論

持此論點者認為語言風格是語言運用中或言語實踐中各種特點的綜合表現。

西元 1960 年，潘允中將風格解釋為：「人們思想行為等方面所有特點的綜合表現。語言風格就是作家在運用民族語言上個人所特有的手法的綜合表現。」西元 1979 年，宋振華、王今錚認為「在語言中風格是指語言風格，也就是在語言中存在的風格現象，是在語言材料的基礎上，在實際運用語言時產生的現象，是在語言實踐中語音、語法、詞彙、修辭的基礎上形成的許多特點綜合的結果。」隔年，張靜也表示：「語言風格，是指語言運用所表現出來的各種特點的綜合。」1982 年，張志公也提出「風格是語言藝術的綜合表現」的論點。

以上諸人皆將語言風格涉及至作家個人的語言風格和語言的功能風格，這也是目前學術界比較熟悉和公認的觀點。

（三）表達手段論

此派學者認為語言風格是某種語言表達手段的體系，這樣的觀點在原蘇聯很流行。

西元 1960 年，葉菲莫夫的著作《論文學作品的語言》被譯為中文，其中便有「作家的風格不是屬於上層建築或階級性質的現象之列的。風格也就是作家慣用的表達手法，按語言手段（詞彙、成語、句子結構及應用規範）的構成來說，是全民性的，沒有階級性的。」的說法；原蘇聯的著名語言學家維諾格拉多夫也強調：「語言風格就是語義上具有封閉性，在表達上受到限制，但可協調組織的表達手段的體系，這個體系是和某種體裁或寫作，某種社會活動的範圍（譬如公文的風格、文牘的風格、電報的風格等），某種社會狀況（譬如慶祝會的風格、特別引人注目的客套風格等），社會不同成員或不同階層之間的某種語言方面的特點相適應的。」並將「語言風格」定義為「社會所意識到的，在功能上被制約

的，內部相結合的，在某一全民的、全民族的範圍內應用、選擇、組合語言交際手段的方法的總和，他和該人民的言語社會實踐中服務於另外的目的、實現另外的功能的那些表達方法互相關連著」。

(四) 常規變體論(或「語言的風格變異論」)

此論點的代表為西歐的布拉格語言學派，在他們提出「語言風格是人們在語言運用中有意識的違反標準語常規的一種變異」後，得到英國倫敦學派的支持，並影響了許多歐美的語言學家，中國的王德春、葉蜚聲、徐通鏘也起而應和。

西歐的布拉格語言學派認為，文學語言的特點是具有美學目的的對標準語進行扭曲。只有違反標準語常規，並且只有系統的進行違反，人們才有可能利用語言寫出詩來。所謂「常規」是指人們在語言運用上共同遵守的慣例；「變異」是指語言運用因時間、地點等環境不同而產生的一些變化，這是一種創造性的變通的用法。常規變異的範圍主要指語言要素的語音、詞彙、語義、語法等各方面的變異，同時還包括修辭格和文字標點、行文格式等書寫變異和其他修辭性變異，綜合表現為風格變異。

英國的倫敦學派(及弗斯學派)則進一步指出：不能脫離語言環境來解釋語言風格，包括語域(語言的用處)、方言(語言的使用者)等方面，把詩歌的風格擴大為文體風格、地域風格、流派風格、個人風格等也都是「常規的變異」。

最後，張德明先生在總結時認為：這四種論點既有區別又有聯繫，可說是相輔相成的。雖然體系、學派、方法不同，但都是針對「語言風格」下定義，因此都離不開語言要素和修辭手段，這正是其與「藝術風格」、「文學風格」和「文章風格」的不同之處。因此，他為語言風格所下的定義是——語言體系本身的特點和語言運用中各種特點的綜合表現，既包括語言的民族風格、功能風格及語體風格，也包括語言的時代風格、流派風格、個人風格和表現風格等³⁶。

另外，黎運漢也在2002年發表的〈1949年以來語言風格定義研究述評〉³⁷一文中提出幾個說法，除了上述的四種定義外，他將張德明對語言風格的結論列為「語言和言語特點綜合說」，並在張德明的分類基礎上增加「系統性特徵說」³⁸、「綜合言語個性或區別性特徵總和說」³⁹、「美學風貌說」⁴⁰等觀點，為語言風格

³⁶ 參見張德明，《語言風格學》(高雄：麗文文化事業股份有限公司，1994年初版)，頁30。

³⁷ 參見黎運漢〈1949年以來語言風格定義研究述評〉(《語言文字應用》2002年第1期，2002年1月)，頁101。

³⁸ 該說的代表學者為胡範鑄，認為「語言風格是在語言使用者的主觀心理、語言所反映的內容等各種因素的綜合制約下，運用某一語言表現出來的具有系統性的特徵」。參見黎運漢〈1949年以來語言風格定義研究述評〉(《語言文字應用》2002年第1期，2002年1月)，頁101。

³⁹ 此說的代表學者如王煥運：「在一種或一篇語言式樣中，在語音、語匯、語法以及修辭方面表現出來的具有個性區分作用的綜合言語個性叫語言風格。」和王希傑：「言語風格，就是語言運用中所表現出來的區別性特徵的總和。」見黎運漢〈1949年以來語言風格定義研究述評〉，頁101。

⁴⁰ 宗世海認為：「言語風格是制導於言語表達者個人審美趣味，由具有不同審美功能的語言要素和語言表達手段所傳達出的言語作品的整體美學風貌。」參見黎運漢〈1949年以來語言風格定義研究述評〉(《語言文字應用》2002年第1期，2002年1月)，頁101。

的多樣性做了更豐富的介紹。

除此之外，西元 1985 至 2000 年間，對岸也陸續出版許多風格學的專著，如：程祥徽的《語言風格初探》和《語言風格學》、張德明《語言風格學》、鄭遠漢《言語風格學》、黎運漢《漢語風格探索》與《漢語風格學》、王煥運《漢語風格學簡論》、鄭榮馨《語言表現風格論——語言美的探索》；臺灣部分也開始投入相關研究，如竺師家寧的《語言風格與文學韻律》及《漢語詞彙學》、曹逢甫的《從語言學看文學》、張慧美的《廣告標語之語言風格研究》和《語言風格之理論與實例研究》等書，皆為現代的語言風格學注入新的能量。

當代的語言學家們也在「語言風格」的定義上做了更完整的詮釋。程祥徽認為「現代語言風格學」要研究的不再是「用形容性詞語描繪不同文體印象的傳統文體風格論」，而是要研究「言語氣氛所賴以體現的語言材料——語音、詞彙、語法格式」，以避免主觀的判斷⁴¹。竺師家寧也說：

我們把傳統的風格研究稱為「文藝風格學」。凡是以文學的方法研究，涉及作品內容、思想、情感、象徵、意象、藝術性的，稱為「文藝風格學」。凡是用語言學的方法研究，涉及作品形式、音韻、詞彙、句法的，為「語言風格學」。⁴²

由此可知，現代的語言風格學更強調「客觀」和「求真」的統計和分析。而語言風格有什麼表現方法，語言風格學又要如何運用在文學研究，更是當代學者們持續努力研究的議題。

二、現代語言風格學在學術研究上的運用

程祥徽認為風格就是寄形於風格要素和風格手段的一種言語格調。若能從構成言語作品的風格要素和風格手段上捕捉言語作品的風格，那麼此風格將更具體與鮮明。

「風格要素」指的就是在孤立狀態下也可以顯示風格類屬的語言成分。風格要素具有「封閉性」特點，內容包括「平行的同義成分（邏輯意義相同，風格色彩不同）」和「非平行的語言成分（具有封閉性的風格色彩）」⁴³。

張德明更指出：「因為語言風格是語言體系本身的特點和語言運用中各種特點的綜合表現。所以他和語言要素——語音、詞彙、語法的關係就是十分密切的。語言要素的任何一方面都有表現風格的作用，即具有風格功能。」⁴⁴可見，要體現語言要素的風格作用，便要從語音、詞彙和語法三方面入手。

所謂「風格手段」，相較於風格要素的「封閉、孤立性質」，它則是由「中立

⁴¹ 參見程祥徽，《語言風格初探》（臺北：書林出版有限公司，1991年1月），頁19~20。

⁴² 參見竺師家寧，《語言風格與文學韻律》（臺北：五南出版社，2001年3月），頁13。

⁴³ 參見程祥徽，《語言風格初探》（臺北：書林出版有限公司，1991年1月），頁29。

⁴⁴ 參見張德明，《語言風格學》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，1994年初版），頁80。

性」的語言材料構成。高名凱在〈語言風格學的內容與任務〉中表示：「具有風格色彩的詞彙成分、語法成分（包括詞法和句法）或語音成分都是語言的風格要素。超出這範圍的風格手段就是非語言的風格手段。」程祥徽進一步說明：

運用風格手段表現風格，著重點在於語言材料的組合或結構……形成一種風格既應當依靠「孤立的語言要素」，又應當依靠「詞的意義的變化，用詞的方法和語法的結構」。所謂「詞的意義的變化，用詞的方法和語法的結構」就是語言材料的組合或結構，也正式形成風格的途徑之一——運用風格手段形成風格。⁴⁵

簡單的說，現代的語言風格學必須依靠語音、詞彙和語法三者的變化，經由分析、描寫、統計和比較等方法來探討作家和作品的獨特性，並且將其「所以如此」的原因科學、客觀的展現出來。

有鑑於此，近三十年來，研究漢語風格學的學者漸多，其研究的廣度與深度也增加不少。除了研究語言風格學理論的專著，如程祥徽《語言風格初探》與《語言風格學》、張德明《語言風格學》、鄭遠漢《言語風格學》、黎運漢《漢語風格探索》與《漢語風格學》、王煥運《漢語風格學簡論》、鄭榮馨《語言表現風格論——語言美的探索》、竺師家寧《語文風格與文學韻律》、張慧美《語言風格的理論與實務研究》之外，在實際運用於漢語語言研究的部分，約有三種類型，試述於下：

（一）詩體文藝作品類

此類研究是目前語言風格學運用最多的部份，針對古典及現代文藝作品進行韻文、詩歌的語言分析。如：黎運漢與李劍雲的《秦牧作品語言藝術》⁴⁶、徐敏綺《陳子昂〈感遇詩〉語言風格研究》⁴⁷、吳梅芬《杜甫晚年七律作品語言風格研究》⁴⁸、莊茹蘭《李商隱七言律詩語言風格研究——以音韻和詞彙為研究範圍》⁴⁹、林正芬《孟浩然五言古詩語言風格研究——以音韻和詞彙為範圍》⁵⁰、林雅惠《王昌齡七言絕句語言風格研究——以音韻和詞彙為範圍》⁵¹、李美玲《樊

⁴⁵ 參見程祥徽，《語言風格初探》（臺北：書林出版有限公司，1991年1月），頁26~27。

⁴⁶ 黎運漢與李劍雲，《秦牧作品語言藝術》（廣西：廣西教育出版社，1992年1月初版）。

⁴⁷ 徐敏綺，《陳子昂〈感遇詩〉語言風格研究》（臺北市立教育大學應用語言文學研究所碩士論文，2005年）。

⁴⁸ 吳梅芬，《杜甫晚年七律作品語言風格研究》（國立成功大學歷史語言研究所碩士論文，1993年）。

⁴⁹ 莊茹蘭，《李商隱七言律詩語言風格研究——以音韻和詞彙為研究範圍》（淡江大學中國文學系在職專班碩士論文，2013年）。

⁵⁰ 林正芬，《孟浩然五言古詩語言風格研究——以音韻和詞彙為範圍》（臺北市立教育大學中國語文學系研究所碩士論文，2006年）。

⁵¹ 林雅惠，《王昌齡七言絕句語言風格研究——以音韻和詞彙為範圍》（臺北市立教育大學應用語言文學研究所碩士論文，2005年）。

川詩的詞彙和語法——從語言風格學探索》⁵²、張靜宜《李賀詩之語言風格研究-從詞彙與句型結構分析》⁵³、林靜慧《《花間集》顏色詞之語言風格與文化意涵》⁵⁴、周碧香《《東籬樂府》語言風格研究》⁵⁵、張雅嬪《《全元散曲》擬聲詞探究》⁵⁶等，是以古典詩、詞、曲為研究對象，從音韻、詞彙和句法來探究其形式之美；劉芳薇《《維摩詰所說經》語言風格研究》⁵⁷、車婉娟《徐志摩新詩的詞彙風格研究》⁵⁸、劉美金《胡適《嘗試集》、《嘗試後集》語言風格研究——以重疊詞、類疊為例》⁵⁹、林婉瑜《楊牧《時光命題》語言風格研究》⁶⁰、林武憲《國語童詩語言風格研究》⁶¹、陳素經《台語詩的文學技巧俗語言風格研究—以《台語詩一世紀》為例》⁶²則是以佛經、新詩和台語詩的語言材料作為研究主題，將語言風格學實際運用於詩歌和韻文的語言分析之中。

（二）散體文藝作品類

此類研究針對古典及現代文藝作品進行散文、小說的語言分析，近年來數量有逐漸增加的趨勢。如：席宏達《關漢卿旦本雜劇的詞彙風格——以代詞、成語典故為例》⁶³、楊憶慈《《西遊記》詞彙研究——論擬聲詞、重疊詞和派生詞》⁶⁴、周中明《《紅樓夢》的語言藝術》⁶⁵、鍾嘉玲的《張愛玲《傳奇》小說詞彙風格研究》⁶⁶、朱碧霞《高行健小說的語言風格研究》⁶⁷等，不論是從雜劇、小說中的古詞彙、新詞、重疊詞、共存限制著眼，還是將擬聲詞、顏色詞、重疊詞、成語、

⁵² 李美玲，《樊川詩的詞彙和語法——從語言風格學探索》（國立中興大學中國文學系研究所碩士論文，2001年）。

⁵³ 張靜宜《李賀詩之語言風格研究-從詞彙與句型結構分析》（淡江大學中國文學系研究所碩士論文，1995年）。

⁵⁴ 林靜慧，《《花間集》顏色詞之語言風格與文化意涵》（國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2009年）。

⁵⁵ 周碧香，《《東籬樂府》語言風格研究》（國立中正大學中國文學研究所碩士論文，1994年）。

⁵⁶ 張雅嬪，《《全元散曲》擬聲詞探究》（國立政治大學國文教學在職專班碩士論文，2011年）。

⁵⁷ 劉芳薇，《《維摩詰所說經》語言風格研究》（國立中正大學中國文學研究所碩士論文，1995年）。

⁵⁸ 車婉娟，《徐志摩新詩的詞彙風格研究》（國立政治大學國文教學在職專班碩士論文，2011年）。

⁵⁹ 劉美金，《胡適《嘗試集》、《嘗試後集》語言風格研究——以重疊詞、類疊為例》（國立彰化師範大學國文學系研究所碩士論文，2012年）。

⁶⁰ 林婉瑜，《楊牧《時光命題》語言風格研究》（東吳大學中國文學系碩士論文，2003年）。

⁶¹ 李甘映明，《林武憲國語童詩語言風格研究》（國立臺南大學國語文學系中國文學碩士在職專班碩士論文，2013年）

⁶² 陳素經，《台語詩的文學技巧俗語言風格研究—以《台語詩一世紀》為例》（國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2008年）

⁶³ 席宏達，《關漢卿旦本雜劇的詞彙風格——以代詞、成語典故為例》（淡江大學中國文學系研究所碩士論文，2013年）。

⁶⁴ 楊憶慈，《《西遊記》詞彙研究——論擬聲詞、重疊詞和派生詞》（國立成功大學中國文學系研究所碩士論文，1995年）。

⁶⁵ 周中明，《《紅樓夢》的語言藝術》（臺北：里仁書局，1997年12月初版）。

⁶⁶ 鍾嘉玲，《張愛玲《傳奇》小說詞彙風格研究》（國立政治大學國文教學在職專班碩士論文，2011年）。

⁶⁷ 朱碧霞，《高行健小說的語言風格研究》（彰化師範大學國文學系在職進修專班碩士論文，2002年）。

代詞和派生詞作為主題，皆可看出語言風格學實際運用於散體文藝作品中的多樣性與豐富度。

（三）非文學語言類

此類研究以非文學語言類為主，起步較晚，數量也較少。包括口語體、事務體、宣傳體等，尤其以宣傳體中的政論體、新聞體和廣告體為主。如：劉美芸《數詞成語的形式結構與文化意涵》⁶⁸、王永盛等編著的《周恩來的藝術世界叢書：周恩來的語言藝術》⁶⁹、張慧美《廣告標語之語言風格研究》⁷⁰等便是從成語、政治語言和廣告標語作為研究對象，可見語言風格學能應用的廣闊性與實用性。

三、魯迅小說詞彙風格研究的價值

魯迅是一個經歷清末民初政權交替、從中國鄉間到城市，以至赴日求學，熟習傳統文教信仰和西方科學民主思想，走在時代前方的人。因此對於新舊社會的承續與動盪，衝突與磨合，包括中國傳統禮教與西方現代思想、鄉村社會與現代化城市的撞擊和選擇，有著相當程度的認知及創見，再藉由小說的內容，將所遇所聞所感放入故事，以獲得讀者的共鳴或反思。

在魯迅小說中的人物，不論是《吶喊》中生活在吃人世界裡的「狂人」、孔乙己和阿Q、被舊社會偏方所騙而失去孩子的小栓爸媽與單四嫂子；還是《彷徨》中被禮教和被冷漠的村人間接害死的祥林嫂、一味守舊卻粗鄙可笑的四銘、自以為是卻沒有真才實學的高老夫子、處於舊社會男尊女卑觀念下的女學堂學生與愛姑、代表新時代女性卻不得善果的子君；抑或是《故事新編》中付出一切卻反被撻伐與利用的女媧、反對大禹使用「導」，只知承先又自私圖利的官員、殘忍善疑的國王與阿諛做作又愛看熱鬧的后妃臣民、說空話的老子與自相矛盾的莊子……，他們都代表了舊社會傳統封建禮教的可怕與荒唐。在塑造他們的過程中，魯迅使用的語言是十分重要的化妝師，不只畫出了表像，更渲染出充滿變遷的時代背景。魯迅在清末民初多變且動盪不安的新舊社會交替狀態中，吸收西方現代小說的寫作手法，再將中西小說融合，以創造中國的現代白話小說。由此可知，魯迅小說可說是推動中國小說由古代走向現代的關鍵元素，因此，探析其語言風格便是深入探究這些元素的重要途徑之一。

在研究語言風格時，我們可以從語音、詞彙和語法三要素來進行解析，基本上，每一種作品都可以同時討論三種語言要素；然而，當無法三者兼顧時，從中擇取其一來探究和論述，也可以達到由小見大的效果。

以本文所揀選的語料——魯迅小說而言，魯迅在故事中雖偶爾使用韻語歌

⁶⁸ 劉美芸，《數詞成語的形式結構與文化意涵》（東吳大學中國文學系研究所碩士論文，2009年）。

⁶⁹ 王永盛、路則逢、張偉編著，《周恩來的藝術世界叢書：周恩來的語言藝術》（山東：山東大學出版社，1992年4月初版）。

⁷⁰ 張慧美，《廣告標語之語言風格研究》（臺北：駱駝出版社，2002年初版）。

詞，但並非非常態現象，也只是為了劇情的需要和情感的鋪陳所設計，並非獨特的個人風格，作品中常有的音樂性，也是利用排比或類疊等修辭手法醞釀而成，並非刻意押韻，因此其音韻風格並不明顯；再者，魯迅小說創作的時代本屬於民國初年，魯迅又受過傳統和新式教育，對西方學術和日本文藝更是十分嚮往，因此其詞化及語法不免有文白夾雜和日化、歐化的情形。「文白夾雜」的狀況在當時頗為普遍，非魯迅獨有，甚至有更明顯如梁啟超的「新民叢報體」者，且魯迅一直努力將自己的文章朝「順口」的方向走⁷¹，故筆者認為其屬「時代風格」，並非魯迅的特有風格；而「日語借詞」和「歐化的句法」在魯迅的小說中出現比例雖多，與魯迅的經歷及思想關係密切，然前人已有研究極透徹、全面者，如常曉宏的著作《魯迅作品中的日語借詞》⁷²便將魯迅所有作品中的日語借詞進行研究和分析，老志鈞的《魯迅的歐化文字——中文歐化的省思》⁷³更是將魯迅作品中詞彙、詞法和句法的歐化現象做了整理和省察；而在魯迅的「語法研究」上，王麗華也於《魯迅〈吶喊〉〈彷徨〉的語法研究》⁷⁴一書中將其句式、稱代詞的語法功能、介詞和連詞的句法作用以及數量結構做了完整研究，前賢的研究既已完備，筆者於本文便不再贅述。

事實上，「語音」和「語法」的特色皆不是魯迅小說的主體風格。林志浩在〈魯迅小說藝術風格的主要特徵〉一文中將其藝術風格歸納為三：（一）「憂憤深廣」的沉鬱；（二）像生活一樣樸素；（三）凝煉簡潔。針對自己所提出的論點，林志浩這樣解釋：

我所謂「沉鬱」，說的是小說的深度；「樸素」，說的是小說的表現形態；「凝煉」，說的是小說的精度。……所以用這三者來概括其風格特徵，我以為是恰當的。⁷⁵

對於這樣的說法，蔡輝振則認為不夠完善，因此以「憂憤沉鬱」、「冷雋尖刻」和「幽默精煉」三點來說明其藝術風格。另外，在語言文字的運用上，蔡先生也列舉「簡潔精煉又具立體化」、「適當貼切又抓得住重點」、「兼具民族性格與鄉土性特色」、「憂憤深廣與意蘊內涵」和「詼諧幽默又辛辣濃鬱」五點來概述⁷⁶。然而，以上的說明仍偏向印象式的形容詞，屬於「文藝風格學」的範疇，並未具體的以語料進行描述、分析、統計及比較，不是「語言風格學」的客觀結論。

有鑑於此，本文試圖以「現代語言風格學」的角度，對魯迅的詞彙進行探析，將其如何以「對比式的顏色詞」和「修飾人類言行聲的擬聲詞」表現憂憤沉鬱和

⁷¹ 魯迅曾於〈我怎麼做起小說來〉一文中說：「我做完(小說)以後，總要看兩遍，自己覺得拗口的，就增刪幾個字，一定要它讀得順口；沒有相宜的白話，寧可引古語，希望總有人會懂，只有自己懂得或連自己也不懂的生造出來的字句，是不大用的。」(出處同註9)

⁷² 常曉宏集，《魯迅作品中的日語借詞》(天津：南開大學出版社，2014年5月)。

⁷³ 老志鈞，《魯迅的歐化文字——中文歐化的省思》(臺北：師大書苑，2005年5月)。

⁷⁴ 王麗華，《魯迅〈吶喊〉〈彷徨〉的語法研究》(新北市：華藝數位股份有限公司，2009年3月)。

⁷⁵ 參見林志浩，《魯迅研究(下)》(北京：中國人民大學出版社，1988年6月)，頁277~296。

⁷⁶ 參見蔡輝振，《魯迅小說研究》(高雄：高雄復文圖書出版社，2001年9月)，頁305~311。

冷雋尖刻、以「方言」和「詈罵語」顯現家鄉紹興的鄉土特色與道地的庶民文化、以「成語」堆疊深廣的意蘊內涵，呈現身為新知識分子的多樣性和新舊社會的磨合、以「作品標題」展演思想的變化和批判思維……，期能運用科學的方法對魯迅小說的「詞彙」風格進行更真實的檢驗與更清楚的詮釋。

第三節 研究範圍與方法

魯迅自 1906 年在日本決定棄醫從文，至 1936 年去世以來，三十年間著作等身；以小說創作而言，共有《吶喊》、《彷徨》和《故事新編》三本書。再者，本文研究的關鍵既是「詞彙」，便須找出魯迅小說詞彙的特色，再以描寫、分析、統計和比較等方式進行探析。茲將本論文的研究範圍、方法與步驟詳述於下：

一、研究範圍

魯迅的著作眾多，除小說外，尚有雜文、散文詩、書信、翻譯和中國小說史學專書等類型，因此在擇取文本時筆者僅以小說單行本、《魯迅全集》中的小說部分和魯迅小說的合集為對象，茲分述於後：

(一) 魯迅小說成書年代與篇目

1. 《吶喊》：

本書收錄魯迅自西元 1918 年至 1922 年間所做的十五篇小說。分別為〈狂人日記〉、〈孔乙己〉、〈藥〉、〈明天〉、〈一件小事〉、〈頭髮的故事〉、〈風波〉、〈故鄉〉、〈阿Q正傳〉、〈端午節〉、〈白光〉、〈兔和貓〉、〈鴨的喜劇〉、〈社戲〉和〈不周山〉。最早為北京大學新潮社於 1923 年 8 月初版，同年 12 月再版，皆由周作人編輯。但自 1926 年 10 月起，改由北平北新書局出版第三版，由魯迅親自編輯為「烏合叢書」之一。1930 年 1 月發行第十三版時，魯迅將〈不周山〉抽出，餘下十四篇仍由移至上海的北新書局出版，直至 1936 年 6 月的第二十四版，皆未再變更。因歷經對日抗戰和國共戰亂，二十四版後的版本正確性無從考察。

2. 《彷徨》：

本書收錄魯迅自西元 1924 年至 1925 年間所做的十一篇小說。分別為〈祝福〉、〈在酒樓上〉、〈幸福的家庭〉、〈肥皂〉、〈長明燈〉、〈示眾〉、〈高老夫子〉、〈孤獨者〉、〈傷逝〉、〈弟兄〉和〈離婚〉。最早的版本是北平北新書局於 1926 年 8 月

所出版，由魯迅親自編輯為「烏合叢書」之一。出版至第六版時，由移至上海的北新書局接手，從 1928 年 10 月至 1931 年 7 月的第十版內容皆未變更，之後亦因時局混亂而未再出版。

3. 《故事新編》：

本書收錄魯迅自西元 1922 年至 1935 年間所做的八篇小說。分別為〈補天〉、〈奔月〉、〈理水〉、〈采薇〉、〈鑄劍〉、〈出關〉、〈非攻〉和〈起死〉。1936 年 1 月由上海文化出版社初版，由巴金所編，同年 2 月再版。

(二)《魯迅全集》與其他魯迅小說選集

1. 《魯迅全集》

1936 年 10 月，魯迅去世，魯迅先生紀念委員會即於 1938 年 6 月託上海復社發行《魯迅全集》二十卷，1973 年簡體再版，是為《魯迅全集》最早的版本，其內容只包含魯迅的著作、譯文和部分輯錄的古籍。1956~1958 年，北京人民文學出版社另外出版由馮雪峰主編的《魯迅全集》十卷，收入魯迅著作和部分書信，並加上了注釋，由於是在中華人民共和國成立後所出版，故皆使用簡體字，並以西元記載時間，且於 1961 年再版。1981 年，人民文學出版社重新編輯《魯迅全集》為十六卷，除對原本十卷中的注釋作修訂增補外，內容也增收《集外集拾遺補編》、《古籍序跋集》、《譯文序跋集》、日記和全部書信，另外附加一卷以說明作者著譯年表、篇目及注釋索引，且於 1993 年和 1996 年再版。2005 年 11 月，北京人民文學出版社根據 1981 年版為基礎，增收佚文佚信、校勘文本、增補修改注釋的錯訛。書信、日記各增加了一卷，由原來的十六卷增至十八卷，共計收錄魯迅著作十卷，書信四卷，日記三卷，索引一卷。2012 年，光明日報出版社則又依據北京人民文學出版社十八卷本的基礎，進行增補和修訂，除有所取——收錄以往「全集」或「文集」所未收錄的作品外，亦有所捨——不再收錄魯迅與許廣平的通信集《兩地書》，並將魯迅逝世之後出版的魯迅著作集（主要指《且介亭雜文》《且介亭雜文二集》《且介亭雜文末編》）和陸續發現的佚文重新編排，一律按寫作日期或發表日期的先後為序，分別重編為《人海雜言》和《荊天叢筆》（這兩個書名均來自魯迅生前構想），出版《魯迅全集》，共二十卷。

此外，香港文學研究社曾於 1973 年據北京人民文學出版社 1961 年的版本重印《魯迅全集》十卷本；臺灣亦於 1989 年解嚴後，由臺北唐山出版社在 9 月發行《魯迅全集》十三卷，但未加上注釋；同年 12 月，張瀛玉、呂榮君根據北京人民文學出版社 1981 年十六卷的版本重新編排，除改簡體字為繁體字，頁碼上稍有改動，並加上張健的文章〈魯迅的精神與文學業績〉作為序外，其他皆無不

同。1989年10月~1991年8月，臺北風雲時代出版公司陸續出版一套三十三冊的《魯迅作品全集》，由項懿君主編，亦有注釋。

2. 魯迅小說選集

1990年12月，北京人民文學出版社據《魯迅全集》的版本集《吶喊》、《彷徨》、《故事新編》和集外作品〈懷舊〉為《魯迅小說集》，但在印刷時，將目錄上的「彷徨」印成了「徬徨」。1991年11月，錢理群和王得後將魯迅的小說和一些魯迅與週刊編者的書信或文章，以及英譯本、捷克譯本、俄文譯本的序言輯為《魯迅小說全編》，由浙江文藝出版社印行。2004年11月，黑龍江人民出版社出版《魯迅小說集》；2013年8月，萬卷出版公司也出版《魯迅小說集》，但二者皆未收入〈懷舊〉。

臺灣方面，楊澤於1994年10月主編《魯迅小說集》，由洪範書店出版；1997年10月，里仁書局亦出版《魯迅小說合集》，二者除改簡體字為繁體字，且未收入〈懷舊〉外，餘者皆尊重北京人民文學出版社1981年版的原貌。

本論文所採用的版本，以北京人民文學出版社2005年出版的《魯迅全集》小說內容為主，輔以浙江文藝出版社於1991年的《魯迅小說全編》和1994年楊澤主編的《魯迅小說集》互為參照；又因本文所探討者為魯迅白話小說中的詞彙，故其於1913年4月25日刊於《小說月報》（後收入《集外集拾遺》一書）中的文言文小說〈懷舊〉，不列入討論範圍。綜上所述，筆者從魯迅總計約191600字的三十三篇小說中，擷取具有特色的詞彙進行研究，期能為魯迅的白話小說歸納出較明確的詞彙風格。

二、研究方法

誠如竺師家寧所說，「語言風格學」是語言學和文學相結合的產物⁷⁷，而現代的語文風格學，又可分為音韻、詞彙、句法三方面。本文的主要焦點，將放在「詞彙」上，探討魯迅小說中的顏色詞、擬聲詞、方言俗語、詈罵語、成語、作品標題等部分，期能對在現代白話文學佔有一席之地的魯迅小說作品進行詞彙研究。

在語言風格學的研究方法上，一般可分為語言描寫法、比較法、統計法三途徑。⁷⁸學者張德明在這三方法外，又增加「分析綜合法」和「動態研究法」⁷⁹。本文採語言描寫法、分析綜合法、統計法和比較法來進行魯迅小說的詞彙研究。分別敘述如下：

⁷⁷ 參見竺師家寧，《語言風格與文學韻律》，（臺北：五南圖書出版有限公司，2001年），頁1。

⁷⁸ 參見竺師家寧，《語言風格與文學韻律》，（臺北：五南圖書出版有限公司，2001年），頁15。

⁷⁹ 參見張德明，《語言風格學》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，1994年初版），頁13。

（一）語言描寫法

語言描寫法即是將文學作品組成的材料——語音、詞彙、語法進行調查與描寫的動作。以語言學者對陌生語言進行調查的方式來描寫文學語言。本文研究既在魯迅小說的詞彙上，便藉此法擇取具有特殊性質的詞彙，如顏色詞、擬聲詞、方言俗語、詈罵語、成語、作品標題等詞彙進行描寫，先探究其構詞方式與表現作用，再說明諸詞彙的文化意涵或運用效果，進而瞭解魯迅小說詞彙所呈現的語言風格。

（二）分析綜合法

分析綜合法又稱「分析歸納法」。「分析」即是將研究的客觀對象分解為各個部分，再認識各個部分在整體中的作用；而「綜合」則是把分析得來的各個部分有機的結合成一個整體，再認識對象的整體性，即歸納法的應用。將此方法運用於語言研究中，就是將作品分成若干部分，具體認識其構成要素、風格手段及作用；再通過綜合歸納，將其構成要素和風格手段合而為一，從整體上去探究哪些語言特點經常出現在哪類文體中，因而得出某種文體的語言風格和特點如何，有什麼樣的交際目的。在本文中，亦將使用此法分解和歸納魯迅小說的各種詞彙，例如把顏色詞依明暗、冷暖、彩度及音節數作區分，或以修飾對象和 A 式、AA 式、AB 式、ABB 式、AABB 式、ABAB 式等結構類型來分析擬聲詞，亦可以此方法歸納詞彙性質，得到魯迅小說角色和篇章命名的特色，更全面瞭解其整體風格和語言特點。

（三）統計法

統計法是運用數學方法，提出數據，以達到定量分析和精確表述的目的。研究者須先找出在文學作品中，各類語言的特點，再加以統計，以量來反映質的特徵，以便作為分析、歸納時的佐證。筆者將以統計法記錄魯迅小說中的顏色詞、擬聲詞、方言俗語、詈罵語、成語、作品標題等語言特色出現的方式和次數，並用統計表格呈現這些詞彙出現的次數與比例，以瞭解不同詞彙的出現頻率，才能據此分析和說明其現象與作用。

（四）比較法

比較法是透過兩種或兩種以上的同類事物的比較，凸顯其特性，或辨別異同、優劣的研究法。包括不同作品、作家、題材、時期、文體、風格、流派、民族、地域等方面，都可以藉由比較法更準確的掌握其不同的本質和特徵。而在同

一個文本中，也可以使用此法找出細部差異。黎運漢認為：「語言風格研究中運用比較法，既要善於從同類或相似的現象比較中，看到異中之同，更要善於找出同中之異。」⁸⁰在本論文中，筆者在眾多語料中進行比較，擇取其中出現次數較多且具特色的詞彙，如顏色詞、擬聲詞、方言俗語、詈罵語、成語、作品標題作為研究題綱。並在分析詮釋時，運用此法進行細部的比較，如顏色詞中，形容臉色可因情緒或出身不同而呈現「青白、紅、紫、灰、黃」等顏色；就算是同一種顏色，亦會有「黑漆漆、黑沉沉、黑魘魘、紅黑、烏黑、淡黑、濃黑、灰黑、昏黑、玄色」等詞彙，須通過上下文及內容描述的畫面或人物的情感來理解並比較其中差異，再分析其運用效果，從而歸結出魯迅小說的詞彙風格。

在本論文中，筆者擬先以語言描寫法和分析綜合法進行文本探究，描寫魯迅小說中的詞彙現象，再以統計法呈現這些詞彙現象的類別與出現次數，最後運用比較法尋找其中的異同，以分析、歸納、比較魯迅小說的詞彙特色。

三、研究步驟

竺師家寧《語言風格與文學韻律》將「語言風格學」的研究步驟分為三方面：分析、描寫、詮釋。並解釋如下：

分析是把一個語言片段進行解析，這需要具備語言分析的技術和訓練才有可能做到；其次是描寫，就是把語言片段各成分之間的搭配規律說出來；最後是詮釋，就是把『為什麼是這樣』的所以然說出來。⁸¹

因此本論文在進行時可分為四步驟，先蒐集資料、建檔歸類，再熟讀文本、篩選語料，並進行細部描寫、分析，最後經由統計和比較，歸納文本的詞彙特色。茲分述於後：

（一）蒐集資料，瞭解背景

此步驟的蒐集方向為魯迅相關研究和語言風格研究，資料源於圖書館及網路資訊：

1. 資料蒐集方向

筆者一方面蒐集和魯迅相關的資料，包括魯迅的傳記、著作、學者評論與研究。其中關於學者的研究，又以研究魯迅小說者為主，包含語言的運用和特色、

⁸⁰ 參見黎運漢，《漢語風格探索》（北京：商務印書館，1990年），頁28。

⁸¹ 參見竺師家寧，《語言風格與文學韻律》（臺北：五南出版社，2001年3月），頁18。

修辭技巧、敘述方式、結構安排、主題意識、人物形象等。另一方面，也查閱語言風格的相關研究資料，包括漢語語法學及詞彙學的相關書籍，如竺師家寧的《語言風格與文學韻律》和《漢語詞彙學》、王力的《漢語語法史》、《中國現代語法》、許世瑛《中國文法講話》、黃慶萱《修辭學》、劉蘭英和孫全洲主編的《語法與修辭》等書，以瞭解語法、修辭學與詞彙學的重要概念，再參考和顏色詞、擬聲詞、方言俗語、詈罵語、成語等相關期刊論文。經由閱讀、標記重點、分類歸檔等過程瞭解研究相關背景，以利後續進一步的探析。

2. 資料搜尋來源

資料蒐集的部分，亦從兩處著手。一是透過各大圖書館，如國家圖書館、國立公共資訊圖書館、政治大學圖書館、臺灣大學圖書館、中興大學圖書館、靜宜大學圖書館、政治大學社資中心等機構進行蒐尋，二是透過網際網路資源，如中國期刊和碩博士論文全文資料庫、臺灣期刊論文索引系統、臺灣碩博士論文系統等網站，建立論文研究的先備知識資訊庫。

(二) 熟讀文本，進行分類

本論文以魯迅的三十三篇白話小說為研究對象，因此筆者先熟讀北京人民文學出版社 2005 年版《魯迅全集》第一卷中的《吶喊》以及第二卷中的《彷徨》和《故事新編》，再將本論文的研究重點——顏色詞、擬聲詞、方言俗語、詈罵語、成語、作品標題等語料另行標記和分類，以電腦建檔後，更針對每一類別做細部區分，將同一類別再依結構或意義的不同加以列點，逐一構築出魯迅小說詞彙風格的特殊面貌。

另外，因為魯迅的小說常與其他創作，如雜文、散文詩、書信同時撰寫或發表，更常針對或影射當時的文學界與政治圈，故要研究其小說詞彙運用背後的主題意識，不可不先涉獵魯迅的經歷、生活與其他作品。有鑑於此，筆者也對以上內容進行閱讀，試圖藉由多元的相關語料，更全面的探究魯迅小說。

(三) 進行描寫，分析詞彙

經由蒐集和閱讀瞭解魯迅作品和語言風格學的相關資料，並根據由文本中擇取的特殊詞彙，諸如顏色詞、擬聲詞、方言俗語、詈罵語、成語、作品標題等例詞進行描寫，依序說明各類詞彙的定義，再回歸文本內容，分析其意涵、結構和功能，以檢視其於作品中的作用和效果。

以「顏色詞」為例，筆者先將魯迅小說中運用到的顏色詞，如：鐵青、通紅、烏藍、碧綠、白厲厲、黑漆漆、紅紅白白等詞彙依照其色系、描寫對象、使用頻率分別記錄下來，並回歸文本分析其意涵與功能，以找出其明暗、冷暖和彩度的

對比現象、詞彙修飾的對象和其中象徵的情感和表現方式，之後再去探討其運用效果與特色。

（四）運用統計和比較，歸納特色

在進行描寫和分析之後，以統計法計算各類詞彙的出現次數，瞭解魯迅常用的顏色詞類型和結構為何、擬聲詞的種類和運用方式如何、熟語（包括方言俗語、詈罵語和成語）的使用狀況、作品標題的結構組成，以及以上各詞彙的出現次數與所佔比例……，期能根據漢語詞彙的說明、比較和整理，歸納出魯迅小說在詞彙運用上的特殊風格與研究價值。

以「擬聲詞」為例，先將文本中出現的擬聲詞，如：哦、轟、吃吃、嗚嗚、咕嚕、哈哈、笑嘻嘻、窸窣窸窣、咯支咯支等詞彙進行記錄與分類，先按其描寫對象分為人類言行聲、動物聲、器物聲及大自然的聲音，再依其結構分為 A 式、AA 式、AB 式、AAA 式、ABB 式、AABB 式、ABAB 式等類型，以比較其運用情形，包括頻率和種類，期能藉此歸納出擬聲詞在魯迅小說中的使用特色。

第四節 前人之研究成果

本部分要論述的有兩大部分，一是關於魯迅其人其作的相關研究，包含研究其生平、小說作品、語言特色三類型的專書著作、學位論文與單篇期刊；二是關於語言風格學的相關研究，包括探討音韻、詞彙、句法三方面的專書著作、學位論文與單篇期刊。以下依據上述類別進行分項說明：

一、關於魯迅的研究

由於魯迅在推動白話文學及啟蒙知識分子上不遺餘力的付出，他留下的作品數量頗豐，也因為他在文壇上的成就，研究魯迅其人其作的前賢甚多，以下以研究成果的呈現方式分為專書著作、學位論文與單篇期刊三類型簡述之。

（一）專書著作

海內外研究魯迅的風潮一直很興盛，若在本校的圖書館以「魯迅」作為關鍵字搜尋，竟有高達 648 本相關著作，除了不斷被重編的魯迅著作以及兩岸的研究以外，更有日本及俄國的學者進行相關研究。這些研究大致可分成以下幾類：研究魯迅生平事蹟者，如朱正、林志浩、王士菁、石一歌、林非及劉再復等人皆著有《魯迅傳》，王曉明《無法直面的人生——魯迅傳》、陳光中《走讀魯迅》、李何林主編的《魯迅年譜》等書亦在探討其生平，而魯迅的親友，如其弟周作人和

周建人，其妻許廣平，其子周海嬰，其友許壽裳、馮雪峰、日人川島與阿部兼也、美國記者史沫特萊，其學生胡風、蕭軍、孫伏國、許欽文等人，也有許多關於魯迅的回憶錄；或有研究其思想與精神者，如楊劍龍的《魯迅的焦慮與精神之戰》和《鄉土與悖論——魯迅研究新視閥》、李怡《魯迅的精神世界》、敬文東《失敗的偶像——魯迅批判》、林賢治編注的《魯迅思想錄》、張釗貽《尼采與魯迅思想發展》、彭定安《魯迅思想論稿》、齊一《魯迅思想探索》、錢偉《思想與文學傳統間的魯迅》等，以及研究魯迅與五四精神者，如孫玉石所編的《走近真實的魯迅：魯迅思想與五四文化論集》、李繼凱與趙京華等主編的《言說不盡的魯迅與五四：魯迅與五四新文化運動學術研討會論文集》中，皆有許多對魯迅與五四運動提出灼見的文章。除以上專著為筆者提供許多研究背景的知識外，研究魯迅小說的專書是筆者參考的重心，其中，研究最全面者，是蔡輝振的《魯迅小說研究》⁸²，該書從魯迅小說的創作背景、作品分類、寫作技巧、思想探討、風格地位探討魯迅的小說，角度可謂十分全面，然而在語言文字運用方面，只針對敘述方式、人物形象塑造、民俗方言和修辭技巧進行論述；在風格方面，也是以文學風格，如幽憤沉鬱、冷雋尖刻和幽默精煉等藝術層面為主；其他如敘述結構和修辭形態為探討重心所寫成的《魯迅小說敘述藝術論》⁸³、以討論單篇小說寫作手法為主的《魯迅研究(下)》⁸⁴與《中國現代小說史上的魯迅》⁸⁵、從哲學心理和精神特徵切入研究的《反抗絕望——魯迅及其《吶喊》《徬徨》研究》⁸⁶，都對魯迅小說的主題意識和敘述手法有深入的研究，但在「詞彙特色」方面的論述較少，這也是筆者想藉由本文補足之處。

（二）學位論文

因為魯迅晚年公開支持左翼作家和無產階級文學，因此在戒嚴時期，臺灣鮮少知聞其作品，更遑論有所研究了。直至民國七十六年解嚴後，文學界才開始注意到民初的大陸作家，並且予以探究。反觀大陸，因為將魯迅視為共產主義的支持者和推動者，不僅常將其文章編入課文，研究其人其作者更是繁多。筆者至「中國博碩士論文」搜尋資料時，光是以「魯迅」作為關鍵字，就有 539 筆碩士論文，79 筆博士論文，而在「臺灣博碩士論文知識加值系統」輸入相同的關鍵字，也得到 32 筆碩博士論文資料；再縮小範圍，以「魯迅小說」為關鍵字搜尋後，臺灣仍有 5 本直接以魯迅小說為研究主體，大陸更有 120 筆碩士論文，7 筆博士論文研究魯迅的小說，可見其影響力之大。

綜觀兩岸對「魯迅小說」的研究方向，或是從「創作心理」、「主題思想」、「意

⁸² 蔡輝振，《魯迅小說研究》（高雄：高雄復文圖書出版社，2001年9月）。

⁸³ 趙卓，《魯迅小說敘述藝術論》（北京：首都師範大學出版社，2002年6月）。

⁸⁴ 林志浩，《魯迅研究(下)》（北京：中國人民大學出版社，1988年6月）。

⁸⁵ 林非，《中國現代小說史上的魯迅》（西安：陝西人民教育出版社，1996年9月）。

⁸⁶ 汪暉，《反抗絕望——魯迅及其《吶喊》《徬徨》研究》（臺北：久大文化股份有限公司，1990年10月）。

識形態」、「五四精神」切入，或是將其作品與其他時代、作家比較，亦有與其作品譯本相關者，或是探討魯迅小說與語文教學、科學、美學、電影等藝術主題者，因與本文並無直接相關，故此處省略不談。而與魯迅小說語言相關的研究，則有《魯迅雜文語言研究》⁸⁷、《魯迅作品語言歷時研究》⁸⁸、《《魯迅全集》白話文的量詞研究》⁸⁹、《《魯迅全集》中同素異序詞研究》⁹⁰、《從語用學角度分析魯迅作品中諷刺現象——以《阿Q正傳》為例》⁹¹、《魯迅小說的滑稽味》⁹²等。

雖然研究魯迅小說的碩博士論文多如牛毛，但多針對其思想精神、敘事方法、人物形象、他作比較、譯作分析進行研究；就算是在語言研究部分，也是以修辭、語法、反諷語言等主題為方向，或是偏向以其雜文或全集中的單一詞彙作為素材進行分析，缺乏以「詞彙」來探討魯迅「小說語言風格」的研究，這也是筆者希望能在此文中提出一個研究魯迅文學新方向的原因。

（三）單篇期刊論文

若以「魯迅小說」作為關鍵字搜尋，兩岸相關的期刊便多達六千多筆，其探討主題與碩博士論文大抵相似。再縮小範圍，以「魯迅小說+語言」為搜尋主題後，得出以下幾筆對筆者較有幫助的期刊，略述於下。首先，是以魯迅小說的語言藝術和修辭手法為研究重點者，如〈論魯迅小說的藝術成就〉⁹³、〈魯迅小說中村姑群像的語言風格〉⁹⁴、〈“雜語”與“復調”——論《故事新編》的語言特徵〉⁹⁵等篇。另外，和筆者要研究的細項相關且論述頗佳者，則有顏色詞類的〈魯迅小說中色彩詞語的運用〉⁹⁶、〈魯迅小說中的色彩〉⁹⁷、〈論魯迅作品色彩詞的藝術功能〉⁹⁸，方言俗語類的〈試論魯迅小說與紹興方言〉⁹⁹、〈小說與方言——白話小

⁸⁷ 謝易澄，《魯迅雜文語言研究》（國立清華大學中國文學系碩士論文，2006年）。

⁸⁸ 黃瓊英，《魯迅作品語言歷時研究》（華東師範大學語言學及應用語言學研究所博士論文，2007年）。

⁸⁹ 趙世亮，《《魯迅全集》白話文的量詞研究》（河北大學語言學及應用語言學研究所碩士論文，2011年）。

⁹⁰ 喬麗葉，《《魯迅全集》中同素異序詞研究》（河北大學語言學及應用語言學研究所碩士論文，2010年）。

⁹¹ 陳傑，《從語用學角度分析魯迅作品中諷刺現象——以《阿Q正傳》為例》（上海交通大學外國語言學及應用語言學研究所碩士論文，2010年）。

⁹² 蘭瀾，《魯迅小說的滑稽味》（浙江大學文藝學研究所碩士論文，2006年）。

⁹³ 崔紹懷、謝桂新，〈論魯迅小說的藝術成就〉（《湖北經濟學院學報》第4卷第8期，2007年8月），頁110~111。

⁹⁴ 江佳慧，〈魯迅小說中村姑群像的語言風格〉（《湖北民族學院學報》第30卷第6期，2012年12月），頁158~160。

⁹⁵ 朱衛兵，〈“雜語”與“復調”——論《故事新編》的語言特徵〉（《名作欣賞》第10期，2007年5月），頁30~36。

⁹⁶ 王勤紅、董振博，〈魯迅小說中色彩詞語的運用〉（《語文教學與研究》第11期，2008年11月），頁113。

⁹⁷ 石在中，〈魯迅小說中的色彩〉（《語言教學與研究》2007卷第10期，2007年10月），頁8。

⁹⁸ 郝世寧，〈論魯迅作品色彩詞的藝術功能〉（《河北大學學報》第3期，2008年3月），頁94~97。

⁹⁹ 金紀賢，〈試論魯迅小說與紹興方言〉（《紹興師專學報》第3期，1983年3月），頁43~48。

說研究領域的一個重要命題)¹⁰⁰、劉佳慧〈《越諺》民俗語匯的紹興地方特色研究〉¹⁰¹、成語類的〈大海的浪花夜空的群星——魯迅小說成語藝術初探〉¹⁰²、〈淺談魯迅小說中成語的活用〉¹⁰³、〈魯迅作品中的成語運用技巧淺析〉¹⁰⁴、人物命名類的〈悲哀的姓名，冰冷的顏色——《藥》的悲劇性舉隅〉¹⁰⁵、〈魯迅小說風俗化人名的修辭意義〉¹⁰⁶等，都提供筆者許多參考資料。

然而，這些期刊若以魯迅小說語言為研究方向，敘述層面就太淺；若探究的較深，又只局限於單篇或單本著作，範圍不夠全面，且內容仍以「修飾手法」為主，未能強調「詞彙」的風格。筆者若能吸取前人既有的研究資源，轉換角度從語言學的面向切入，針對魯迅小說的詞彙做深入而全面的研究，或許能嘗試整合先賢的成果，並開啟魯迅小說研究的新途徑。

二、關於語言風格學的研究

語言風格學在語言學中屬於較新興的學科，西方的研究起步較早，瑞士語言學家費爾迪南·德·索緒爾(Ferdinand De Saussure)首先注意到這個領域，而其學生巴里(Charles Bally)在西元 1905 出版的《風格學概說》¹⁰⁷正式為之定名。而在兩岸對語言風格學的研究上，對岸的起步較早，在此學科中，1960 年代的大陸學者高名凱可說是第一把交椅¹⁰⁸。在臺灣方面，詞彙學約於 1970 年代受到重視，已故學者方師鐸及語言大家湯廷池教授皆是較早開始提倡該學科的學者；至於「語言風格學」，則是由竺師家寧在 1990 年代帶起一股研究的風潮。以下試就專書著作、學位論文與單篇期刊三類型來簡介前賢在「語言風格學」上的研究成果。

(一) 專書

在大陸的語言風格研究中，廣為學者所依循者，有張德明《語言風格學》、

¹⁰⁰ 孟兆臣，〈小說與方言——白話小說研究領域的一個重要命題〉（《社會科學戰線》第 4 期，2004 年 4 月），頁 127~131。

¹⁰¹ 劉佳慧，〈《越諺》民俗語匯的紹興地方特色研究〉（《文化學刊》2009 年第 4 期，2009 年 7 月），頁 103~107。

¹⁰² 王曉祥，〈大海的浪花夜空的群星——魯迅小說成語藝術初探〉（《棗莊師範專科學校學報》第 3 期，1994 年 3 月），頁 64~67。

¹⁰³ 余學新，〈淺談魯迅小說中成語的活用〉（《山東省青年管理幹部學院學報》第 2 期，2000 年 2 月），頁 73。

¹⁰⁴ 辛未，〈魯迅作品中的成語運用技巧淺析〉（《語文天地》第 6 期，2010 年 6 月），頁 20~21。

¹⁰⁵ 蘇熒，〈悲哀的姓名，冰冷的顏色——《藥》的悲劇性舉隅〉（《語文學刊》2008 卷第 5 期，2008 年 5 月），頁 95~96。

¹⁰⁶ 許祖華、潘蕾，〈魯迅小說風俗化人名的修辭意義〉（《武漢大學學報》第 67 卷第 2 期，2014 年 3 月），頁 98~103。

¹⁰⁷ 參見黎運漢，《漢語風格學》（廣東：教育出版社，2000 年初版），頁 3。

¹⁰⁸ 高名凱教授曾在〈語言風格學的內容和任務〉一文中為語言風格定下「風格是語言在特殊的交際場合中，為著適應特殊的交際目的而形成的言語氣氛或格調及其表達手段」的語用意義。（見《語言學論叢》第四輯，頁 180，上海：教育出版社，1960 年）

陳光磊《關於發展漢語統計風格學的獻議》、程祥徽《語言風格初探》和《語言風格學》、鄭遠漢《言語風格學》、程祥徽與黎運漢所編的《語文風格論集》、黎運漢《漢語風格探索》和《漢語風格學》、王煥運《漢語風格學簡論》等專書，皆在「語言風格」的定義和類型上有所論述，也說明這門新興學科的研究方法與方向。而在臺灣方面，竺師家寧亦著有許多專書，介紹語言風格學的來源與定義，如：《語文風格與文學韻律》和《中國的語言與文字》二書，皆對語言風格進行了說明，也為後學提供許多研究的方向。而張慧美教授的《廣告標語之語言風格研究》和《語言風格的理論與實務研究》，也為風格學闢出一條更新穎的道途，將原本著重於文學作品風格的研究擴大至廣告標語、新聞標題和流行歌上。除此之外，由於本文的風格塑造建立於「詞彙」之上，因此，在相關的研究上，更不能忽略，如：竺師家寧的《漢語詞彙學》和《詞彙之旅》、大陸學者葛本儀所編的《語言學概論》和《漢語詞匯學》，以及語言學者王力的《中國現代語法（上）（下）》等書中所論述的詞彙、語法、音韻等概念，都帶給筆者諸多啟發，是十分重要的參考書目。

（二）學位論文

在臺灣方面，與「語言風格」有關的碩博士論文共有 39 筆，其中，針對古典詩、詞、曲和新詩、台語詩的音韻、詞彙及句法做全面研究主題最多，亦有將音韻、詞彙及句法分開進行研究者。

在專以詞彙為研究重點的論文中，亦有針對不同詞彙類型做論述的，在古典文學的部分，有將擬聲詞、重疊詞和派生詞作為主題的《《西遊記》詞彙研究——論擬聲詞、重疊詞和派生詞》¹⁰⁹，針對顏色詞類型進行研究的《《花間集》顏色詞之語言風格與文化意涵》¹¹⁰，以擬聲詞研究為主的《《全元散曲》擬聲詞探究》¹¹¹，從代詞與成語角度出發的《關漢卿旦本雜劇的詞彙風格——以代詞、成語典故為例》¹¹²等；研究現代文學的詞彙風格者亦多，如：鍾嘉玲的《張愛玲《傳奇》小說詞彙風格研究》¹¹³從顏色詞和重疊詞切入，車婉娟《徐志摩新詩的詞彙風格研究》¹¹⁴由古詞彙、新詞、重疊詞、共存限制著眼，劉美金《胡適《嘗試集》、《嘗試後集》語言風格研究——以重疊詞、類疊為例》¹¹⁵專談重疊詞，劉美芸《數

¹⁰⁹ 楊憶慈，《《西遊記》詞彙研究——論擬聲詞、重疊詞和派生詞》（國立成功大學中國文學系研究所碩士論文，1995 年）。

¹¹⁰ 林靜慧，《《花間集》顏色詞之語言風格與文化意涵》（國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2009 年）。

¹¹¹ 張雅嬪，《《全元散曲》擬聲詞探究》（國立政治大學國文教學在職專班碩士論文，2011 年）。

¹¹² 席宏達，《關漢卿旦本雜劇的詞彙風格——以代詞、成語典故為例》（淡江大學中國文學系研究所碩士論文，2013 年）。

¹¹³ 鍾嘉玲，《張愛玲《傳奇》小說詞彙風格研究》（國立政治大學國文教學在職專班碩士論文，2011 年）。

¹¹⁴ 車婉娟，《徐志摩新詩的詞彙風格研究》（國立政治大學國文教學在職專班碩士論文，2011 年）。

¹¹⁵ 劉美金，《胡適《嘗試集》、《嘗試後集》語言風格研究——以重疊詞、類疊為例》（國立彰化師範大學國文學系研究所碩士論文，2012 年）。

詞成語的形式結構與文化意涵》¹¹⁶則以數詞成語作為研究對象，可見該領域高度的廣闊性與研究價值。

(三) 單篇期刊論文

筆者在「中文期刊全文數據庫(CNKI)」以「詞彙」進行搜尋，獲得上千筆資料，而在縮小範圍，將關鍵詞設定於本文要探討的範圍——顏色詞、擬聲詞、方言俗語、成語、外來語和歐化語法後，經過閱讀、分析和擇取的過程，從中篩選數十篇對本文有助益者，略敘於下，以茲參考。

有關顏色詞的單篇期刊，如王萍〈論漢語中“單音節顏色詞+疊音後綴”結構的顏色詞〉¹¹⁷、李楊〈論顏色詞語〉¹¹⁸、周梅〈漢語“紅”色詞族的發展演變〉¹¹⁹、林承亮〈漢語顏色詞“白”在文本中的修辭闡釋〉¹²⁰、陳艷陽〈漢語顏色詞的文化分析〉¹²¹、薛坤宇〈淺析漢語基本顏色詞〉¹²²等，除探討漢語顏色詞的文化意義和組成結構外，還針對紅、白、青、黃、綠、黑等常出現的顏色單獨進行分析，或與西方的文化意涵作共時的比較，或與漢民族的文化作歷時的推演。

有關擬聲詞的單篇期刊，如史豔嵐〈漢語象聲詞研究述評〉¹²³、但國幹和劉金華〈摹聲的結構類型及摹聲詞的語法特點〉¹²⁴、李樹儼〈也談象聲詞的語法地位〉¹²⁵、邵敬敏〈擬聲詞初探〉¹²⁶、張婷〈漢語擬聲詞的詞形構成及其語法功能〉¹²⁷等，不僅為擬聲詞的定義做辨析，也說明其構成方式、語法功能及地位。

有關方言俗語、詈罵語和成語的部分雖為數較少，但仍有許多論述頗佳的文章，如：田中陽〈論方言在當代小說中的修辭功能〉¹²⁸和〈論方言在當代小說中的敘述功能〉¹²⁹、孟兆臣〈小說與方言——白話小說研究領域的一個重要命題〉¹³⁰、

¹¹⁶ 劉美芸，《數詞成語的形式結構與文化意涵》(東吳大學中國文學系研究所碩士論文，2009年)。

¹¹⁷ 王萍，〈論漢語中“單音節顏色詞+疊音後綴”結構的顏色詞〉(《重慶科技學院學報》2008卷第6期，2008年6月)，頁140~141。

¹¹⁸ 李楊，〈論顏色詞語〉(《赤峰學院學報》第30卷第6期，2009年6月)，頁69~72。

¹¹⁹ 周梅，〈漢語“紅”色詞族的發展演變〉(《楚雄師範學院學報》第25卷第6期，2010年6月)，頁40~44。

¹²⁰ 林承亮，〈漢語顏色詞“白”在文本中的修辭闡釋〉(《赤峰學院學報》第12期，2009年12月)，頁118~120。

¹²¹ 陳艷陽，〈漢語顏色詞的文化分析〉(《宜春學院學報》30卷第1期，2008年2月)，頁110~113。

¹²² 薛坤宇，〈淺析漢語基本顏色詞〉(《遼寧師專學報》2010卷第5期，2010年10月)，頁12~13。

¹²³ 史豔嵐，〈漢語象聲詞研究述評〉(《西北民族學院學報》第2期，1994年2月)，頁106~112。

¹²⁴ 但國幹和劉金華，〈摹聲的結構類型及摹聲詞的語法特點〉(《中央民族大學學報》1988年第1期，1988年1月)，頁92~100。

¹²⁵ 李樹儼，〈也談象聲詞的語法地位〉(《寧夏大學學報》第1期，1983年1月)，頁80~82。

¹²⁶ 邵敬敏，〈擬聲詞初探〉(《語言教學與研究》第4期，1981年4月)，頁57~66。

¹²⁷ 張婷，〈漢語擬聲詞的詞形構成及其語法功能〉(《新西部》第11期，2007年11月)，頁234~235。

¹²⁸ 田中陽，〈論方言在當代小說中的修辭功能〉(《中國文學研究》第3期，1995年3月)，頁86~91。

¹²⁹ 田中陽，〈論方言在當代小說中的敘述功能〉(《求索》第1期，1996年1月)，頁100~103。

¹³⁰ 孟兆臣，〈小說與方言——白話小說研究領域的一個重要命題〉(《社會科學戰線》第4期，2004年4月)，頁127~131。

柯玲〈論方言的文學功能〉¹³¹、陳叢耘和陳翠穎〈論漢語詈罵語的性別差異〉¹³²、黃偉武〈詈罵行為與漢語詈詞探論〉¹³³、高軍〈吳語中的詈詞詈語與吳文化〉¹³⁴、毛學河〈成語是古漢語特點的縮影〉¹³⁵等篇，除了說明方言俗語和成語的現象、特徵與功能外，也從文學作品中舉實例說明，讓筆者從中獲得許多相關資源。

綜上所述，語言風格學在近年來已是許多先進努力耕耘的學科，尤其在對岸，相關研究的期刊數量更是龐大，可見其重要性和實用性。

在筆者搜尋和閱覽完與研究主題相關的專書、論文與期刊後，發現其探討重心如下：

1. 在魯迅研究方面，多為探討其生平事蹟與思想者，如：傳記、親友回憶錄、剖析魯迅精神思想等類型。
2. 在探討魯迅小說的部分，多以研究人物特色、創作心理、主題思想、敘事模式等為主，或將之與古今中外的文學家進行比較。
3. 在魯迅作品詞彙運用的研究上，與小說詞彙相關者較為豐富，諸如「顏色詞」、「方言俗語」、「成語」等題材都有學者持續關注，亦有說明「諷刺現象」、「歷時變遷」、「量詞和同素異序詞」等研究面向，可惜討論的範圍多屬於少數篇章或單本小說集，未有羅納三部小說內容，對詞彙風格進行較全面的統整與分析者。
4. 在語言風格學方面，目前的研究素材多偏於單篇文章或新詩、古韻文的探析，在小說方面的探討仍屬少數。

由此情形可知，關於「魯迅小說詞彙風格」的前人研究，方向雖屬多元，但敘述品質或深度卻良莠不齊，需要經過閱讀和比較，並將多篇論文互相參照，才能更加瞭解文本內容。因此本論文試圖歸納魯迅的三十三篇白話小說，並運用語料分析的方法，將「魯迅研究」中具豐厚價值卻仍未被重視的「詞彙風格」部分顯現出來，這也正是筆者想嘗試探究此領域的目的。

第二章 魯迅及其小說的創作背景

《孟子·萬章下》有「頌其詩，讀其書，不知其人可乎？是以論其世也，是

¹³¹ 柯玲，〈論方言的文學功能〉（《修辭學習》第3期，2005年3月），頁43~45。

¹³² 陳叢耘、陳翠穎，〈論漢語詈罵語的性別差異〉（《宿州教育學院學報》第11卷第6期，2008年12月），頁6~8。

¹³³ 黃偉武，〈詈罵行為與漢語詈詞探論〉（《中山大學學報》1992年第4期，1992年4月），頁114~123。

¹³⁴ 高軍，〈吳語中的詈詞詈語與吳文化〉（《蘇州教育學院學報》第25卷第3期，2008年9月），頁17~20。

¹³⁵ 毛學河，〈成語是古漢語特點的縮影〉（《漢語學習》，1994年1月），頁28~31。

尚友也」¹³⁶之句，意在說明「認識作家及其世代有助於對其作品之理解」的道理。魯迅的時代是政局輪替而動盪的，且又處於西學東漸的初期，知識分子與百姓大眾在思想上差距極大，甚至在知識分子之間，都有各種派系與立場。然而，魯迅自身的經歷恰與這巨大的矛盾相生相長。他吸收的是嶄新的思想，但他身旁的家人與民眾卻迎以故舊的觀念，他逃脫不開，只好將心中的「彷徨」寫入小說，藉此「吶喊」，試圖喚醒麻木的群眾；把故事「新編」，靠新創的劇情針砭時人時事……。在這樣與親友、敵人和自己的抗爭及妥協中，成就了一篇篇的名作，也邁向沒有答案的終點。在對抗絕望和尋找希望的路上，他經歷的苦痛與衝擊，交錯羅織成為專屬於魯迅、特殊而鮮明的個人風格。

因此，要研究魯迅小說的詞彙，就必須試著尋他的腳步，用他的眼、用他的心去觀覽和體會當世的社會。以下，筆者就魯迅所居住之地為經，所經歷之事為緯，將其生平做簡要的鋪陳，希冀能藉此更加瞭解他的思想，以達到更精準剖析其小說詞彙風格的效用。

第一節 魯迅的生平¹³⁷

一、少年時期

魯迅本名周樟壽，生於西元 1881 年 9 月 25 日，是周系新臺門興房的第十四代子孫。當時他的小名為「阿樟」，字「豫山」，後因諧音「雨傘」，改為「豫亭」，又改為「豫才」。

周家在紹興算是一門望族，尤其他的祖父周福清（字介孚）是清同治年間的進士，曾任知縣和內閣中書，父親周鳳儀（字伯宜）是個秀才，母親魯瑞靠自學能識字讀書，可見魯迅生長在一個充滿書香味的小康之家。正因如此，祖父對子孫的期許頗高，魯迅六歲開蒙，從叔祖周玉田先生學習，誦讀《鑑略》、《詩經》、《唐詩》等歷史和文學性書籍；十二歲時，進入紹興城中的三味書屋，從壽鏡吾先生研讀《論語》、《孟子》等經書，也喜歡在課餘時描畫《蕩寇志》、《西遊記》和《二十四孝圖》的繡像，讀《山海經》、《封神演義》、《西遊記》、《茶經》、《西西叢書》等雜書。

大體而言，魯迅的童稚和少年時期，是十分快樂且備受關愛與期待的。

二、旅外留學時期

¹³⁶ 參見《孟子·萬章下》，收錄自謝冰瑩等編譯《新譯四書讀本》（臺北市：三民書局，2006 年 1 月五版七刷），頁 553。

¹³⁷ 本節參考王曉明《無法直面的人生——魯迅傳》、陳光中《走讀魯迅——一代文學巨擘的十一個生命印記》、許廣平《十年攜手共艱危——許廣平憶魯迅》、周海嬰《魯迅與我七十年》和許壽裳《詩人 鬥士 預言家——許壽裳談魯迅》等書所寫。

此處的「旅外」，泛指「離開家鄉至外地求學」。逐漸步入青年的魯迅本應依祖父的訓示，考取科舉，進京為官，跟隨其腳步才是；然而，西元 1893 年，魯迅十三歲時，卻因為祖父「介孚公」賄賂鄉試的主考官一事東窗事發入獄導致家道中落，再加上父親的秀才功名也因此事遭到斥革，隔年更是一病不起，他原本明確且光亮的道路因而中斷。家中為了幫祖父脫離處決和牢獄之災，更為了醫治父親的肺病，耗盡家財，魯迅在族人與鄉人的冷眼、冷語及藥鋪、當舖的來回奔波中飽受人情冷暖之苦，此種驟變對魯迅的影響，可以從其在《吶喊·自序》中「有誰從小康人家而墜入困頓的麼？我以為在這途路中，大概可以看見世人的真面目」¹³⁸等言論看出。

魯迅十五歲時，父親病故，祖父雖已遇赦返家，脾氣卻益加暴戾，家中和外界交涉的重擔只好交由身為長孫的他處理。但是，親戚們爭家產時的勢利和對魯迅一家由敬畏到鄙夷的轉變，還有對他不利的流言，讓他決定離開紹興，至外地求學。

（一）求學江南

西元 1898 年，魯迅十八歲時，母親為他籌措了八元的旅費，讓他去南京報考南京江南水師學堂。當時清政府正在發起洋務運動，引進西方教育制度才十餘年，一般讀書人並不以此為志，魯迅本人對此也沒多大興趣，只是家境艱難的他既無背景也無本錢，不能做幕僚或從商，要想求學只能去公費的新式學堂。在入學時，他改以「周樹人」這個名字報到，帶著不捨又決絕的心情開始他的離鄉生活。

入學半年後，魯迅發現水師學堂中的風氣不正，教員素質也不好，因此改考至剛創立不久的江南礦路學堂。在礦路學堂中，魯迅接觸了許多西方的科學書籍，如赫胥黎的《天演論》，其中「物競天擇」之說以及西方哲學思想最令他傾心。畢業後，他對前途所見渺茫，於是決定至國外繼續求學，因此以「南洋礦路學堂畢業奏獎五品頂戴」的資格，獲取了公費派往日本留學的機會。

（二）旅居日本

西元 1902 年，魯迅二十二歲，他先到日本東京的弘文學院學習日語。當時的日本留學生革命情緒十分強烈，魯迅也受此影響於隔年剪掉象徵種族壓迫的髮辮，翻譯許多介紹先進科學技術的文章，並開始思索接下來的目標。由於確知日本維新受西方醫學的助益頗深，又深覺父親受中國傳統醫學所害，所以決意至仙台醫學專門學校學醫。

西元 1904 年，魯迅二十四歲，6 月時祖父介孚公去世，8 月時他就進入仙台

¹³⁸ 參見魯迅，《吶喊·自序》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版）第一卷，頁 437。

醫學專門學校學習。當時適逢日俄戰爭（1904年2月~1905年9月）爆發，日本和俄國為爭奪東三省和遠東的利益戰得不可開交，中國卻對在自家土地上交戰的侵略者袖手旁觀，甚至宣佈「保持中立」，這也讓日俄二國的侵略態度更加強勢。

日本戰勝之後，為宣傳勝利的成果，常在學校課間休息時放映與此戰役相關的幻燈片。有一次，幻燈片中的畫面出現了日本人砍殺作為俄國間諜的中國人的畫面，而在旁圍觀鑑賞這示眾場面的，竟是一群表情麻木的中國人。這令人震驚的一幕便是魯迅「棄醫從文」的關鍵，他在《吶喊·自序》中寫道：

這一學年沒有完畢，我已經到了東京了，因為從那一回以後，我便覺得醫學並非一件要緊事，凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示眾的材料和看客，病死多少是不必以為不幸的。所以我們的第一要著，是在改變他們的精神，而善於改變精神的是，我那時以為當要推文藝，於是想提倡文藝運動了。¹³⁹

在東京，魯迅一方面修習德文，一方面寫文章，談救國。當時的他二十六歲，正期待著要闖出一番事業，然而，母親卻以一封「病重」的家書，欺騙他回紹興完成婚事。這起婚事雖已於1901年，魯迅二十一歲時講定，但他一直為逃避這傳統的束縛而不願返家，現在被召回家中，又被迫成婚，心中的苦悶自然更深，因此婚後四天，即黯然離鄉，返回日本。

之後，魯迅仍積極的翻譯外國作品，發表文章，並與好友許壽裳、袁文蕪、二弟周作人等共同策畫雜誌《新生》。沒想到，《新生》出版前夕，同志和資本皆出現狀況，最後竟胎死腹中，這讓魯迅的熱情削減不少。雖然如此，魯迅仍積極的在其他雜誌上發表文章，還和弟弟周作人一同出版了譯作《域外小說集》，可惜書的銷路很差。魯迅的經濟狀況已不佳，紹興有母親、三弟周建人和妻子朱安要接濟，在東京讀書的周作人又要和日本女子羽太信子結婚，需要金錢上的援助，在滿腔熱血處處碰壁，家中生計又需要他一肩扛起的壓力下，魯迅只好於1909年8月回國，結束了將近八年的旅日生活。

三、授課杭州紹興時期

歸國後，二十九歲的魯迅經由已在杭州浙江兩級師範學堂當教務長的好友許壽裳推薦，擔任同校的化學和生理學教員。在教書時，魯迅曾碰到學生趁他去取火柴時將氧氣混入氫氣瓶，害他因點火爆炸而受傷的「人為」意外，又參與學校因新監督夏震武守舊蠻橫而以辭職抗議等事件，在師範學堂的人際狀況既不理想，魯迅便在祖母去世¹⁴⁰後不久，辭去了師範學堂的工作，回到家鄉的紹興府中

¹³⁹ 參見魯迅，《吶喊·自序》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁438~439。

¹⁴⁰ 據文化生活出版社印行之《魯迅先生紀念集》中的〈魯迅先生年譜〉，魯迅祖母蔣太君卒於1910年4月5日，8月，魯迅便回紹興任紹興中學堂的教員兼監學。收錄自許壽裳《詩人 鬥士 預

學擔任博物學教員，不久後又兼任監學。雖然如此，魯迅的薪俸卻是入不敷出，只好讓在日本的弟弟周作人夫婦回家，希望兄弟能一同分擔家計。

就在同時，改變中國的大事——辛亥革命爆發了。而這場革命的產生，要從清朝末年的西方列國侵略說起。

中國自西元 1840 年以來，便接連經歷中英戰爭、英法聯軍、日俄侵略等戰事，為達到「富國強兵」之效，清朝在咸豐十年（西元 1860 年）到光緒二十年（西元 1894 年）間，展開為期三十餘年的「自強運動」，於外交、國防、交通、工礦和新式教育等方面進行改革，師法西方科學，大量翻譯「格致實學」，歐洲的自然科學遂傳入中國。西元 1890 年間，有許多接受過新式教育或接觸西方思想的知識分子，如王韜、嚴復、康有為、譚嗣同、梁啟超等人，一同鼓吹變法圖強，於光緒二十四年（西元 1898 年，歲次戊戌）提倡維新運動，可惜守舊派和慈禧發動政變，扼殺了僅為期百日的革新運動，清朝更在甲午戰爭中慘敗。

清光緒二十七年（西元 1902 年），慈禧下詔舉辦庚子變法，設立商部、學部、巡警部和女子學堂，振興路礦工農等實業，編練新軍，不僅廢除科舉興建學堂，還鼓勵留學；光緒三十二年（西元 1907 年）日俄戰爭之後，更效法日本，預備立憲，西化漸趨深廣。

在文學界，改革的風也熱烈的吹送著。西元 1902 年，梁啟超創辦《新民叢報》，其中不乏有西方國家人物故事和鼓勵革命的詩篇，如蔣智由的〈盧騷〉，便留下「文字收功日，全球革命潮」的名句；同時，李伯元發表《庚子國變彈詞》，將社會事件融入戲曲，梁啟超也主編《新小說》，收錄充滿對社會理想和改革精神的作品，將「小說」作為文學變動的主角，也為詩文、小說、戲曲、彈詞、歌謠等傳統文學開創新路。

西元 1903 年，《新小說》和《繡像小說》等雜誌開始連載清末的譴責小說，鄒容還創辦《革命軍》雜誌，藉文學宣傳「造反」。秋瑾、柳亞子、高旭等革命志士亦陸續發表詩文、小說，各種思想進步的刊物，如《浙江潮》、《江蘇》、《湖北學生界》、《國民日日報》的刊行，更是文學界響應革命的最好證明。魯迅當時雖遠在日本，但從他在西元 1903 年發表譯作〈斯巴達之魂〉，提倡「尚武精神」和「愛國主義」之舉，便可知道他對國內種種革新運動的支持。

就在文學界已追求新的政治觀念和社會思潮後不久，清朝推動的立憲因不合公例而失敗，革命的呼聲逐漸升高。從清光緒二十年（西元 1894 年）開始，孫中山先生便組成革命團體，除聯絡國內同志，也召集歐洲和日本的留學生，不斷於各地起義革命。在歷經十次失敗，犧牲許多革命志士，如陸皓東、秋瑾、林覺民等人後，終在宣統三年（西元 1911 年，歲次辛亥）8 月 19 日發難的武昌起義中勝利，接連光復湖北、湖南、江西、陝西、上海、南京等地，滿清勢力漸弱，中華民國正式成立。

武昌起義一個月後，革命黨人王金發至紹興擔任軍政府的都督，以共和代替專制，為長期被壓迫的人民帶來希望。不久後，魯迅受王金發委任為紹興師範學

言家——許壽裳談魯迅》，（北京：東方出版社，2008 年 11 月初版）。

堂的校長，面對這個充滿光明的新時代，魯迅積極管理學校，更支援學生創辦《越鐸日報》，針砭時弊，甚至抨擊軍政府，他的第一篇文言小說〈懷舊〉，便是作於此時。但這美好的新局面並沒有維持很久，王金發等人很快地擺起威風，不再給予學堂經費，並收買學生，搗毀《越鐸日報》館，這讓魯迅更加厭惡家鄉的陳腐風氣。

西元 1912 年 1 月 1 日，中華民國臨時政府成立於南京，教育部長蔡元培邀請魯迅擔任部員。三個月後，教育部遷至北京，魯迅被任命為社會司第一科科長和教育部僉事，自五月起住進宣武門外的紹興會館，再度離家，開始為期十四年的北京生活。

四、寓居北京時期

初到教育部任職的魯迅十分認真負責，努力想做出一些成績。然而，民國建立不久，政局紛亂，袁世凱蠢蠢欲動，其手下更是對文官們予以威嚇，要清除反袁勢力。教育部內，蔡元培已經辭職至德國留學，新任的總長視蔡元培推薦任職者為南方革命黨，急欲除之而後快，其他同僚為求自保，紛紛沉湎於嫖賭書畫古玩之中，魯迅也只能藉著抄古碑、輯故書、讀佛經來排遣孤獨與無奈。

雖然當時政治鬥爭和軍閥專政的情形猖獗，但新生的反抗力量也隨之而起。西元 1915 年（民國四年）夏天，剛參與「二次革命」討袁的陳獨秀在上海創辦了雜誌《新青年》，志在以新的文化和思想啟蒙青年。這股風潮很快從上海傳到北京和四川，由於蔡元培剛回國接任北京大學校長，將陳獨秀、李大釗、胡適、錢玄同、劉半農、沈兼士、辜鴻銘等學者引入北大，《新青年》也隨之遷往北京，北大頓時成為革新思想活躍、人才濟濟之地。西元 1917 年，魯迅介紹其弟周作人至北大任教，兩人一同住在北京紹興會館的補樹書屋中。

西元 1917 年（民國六年）不僅是他們兄弟重聚的時刻，也是個多事的年份。7 月，張勳擁立溥儀復辟，段祺瑞以擁護共和之名起兵討伐，魯迅在去職以表示對復辟的不滿後，還為了逃離戰亂先搬離紹興會館，雖然局勢在兩週內平靜下來，但段祺瑞卻獨攬政權，這種種亂象，都讓魯迅對國家和革命更加失望，終日埋首在古書碑帖中麻痺自己。

西元 1918 年（民國七年），舊友錢玄同前來找他談話，大大改變了他日後的創作軌跡。錢玄同在日本時就與魯迅相識，民國六年 9 月被蔡元培聘為北大教授後，便時常找同住北京的魯迅聊天，看到魯迅消極逃避的處世態度，他十分不以為然。隔年春天的某日，錢玄同找魯迅談話，而這段對話引起了魯迅正式提筆寫作小說的動機，在《吶喊·自序》中，魯迅如此記錄著他倆對談的過程：¹⁴¹

那時偶或來談的是一個老朋友金心異，將手提的大皮夾放在破桌上，脫下

¹⁴¹ 參見魯迅，《吶喊·自序》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版）第一卷，頁 440-441。

長衫，對面坐下了……。

「你鈔了這些有什麼用？」有一夜，他翻著我那古碑的鈔本，發了研究的質問了。

「沒有什麼用。」

「那麼，你抄他是什麼意思呢？」

「沒有什麼意思。」

「我想，你可以做點文章……」

我懂得他的意思了，他們正辦《新青年》，然而那時彷彿不特沒有人來贊同，並且也還沒有人來反對，我想，他們許是感到寂寞了，但是說：

「假如一間鐵屋子，是絕無窗戶而萬難破毀的，裡面有許多熟睡的人們，不久都要悶死了，然而從昏睡入死滅，並不感到就死的悲哀。現在你大嚷起來，驚起了較為清醒的幾個人，使這不幸的少數者來受無可挽救的臨終的苦楚，你倒以為對得起他們麼？」

「然而幾個人既然起來，你不能說決沒有毀壞這鐵屋的希望。」

是的，我雖然自有我的確信，然而說到希望，卻是不能抹殺的，因為希望是在於將來，決不能以我之必無的證明，來折服了他之所謂可有，於是我終於答應他也做文章了，這便是最初的一篇〈狂人日記〉。從此以後，便一發不可收拾，……。

也正是由此開始，周樹人以「魯迅」為筆名¹⁴²，在《新青年》的第四卷第五號發表小說〈狂人日記〉。西元 1919 年，就在魯迅藉著〈孔乙己〉述說舊時代讀書人沒落的悲哀，以〈藥〉影射秋瑾的犧牲和愚民的迷信無知時，結合了政治與文學的「五四運動」爆發了，這也讓魯迅對「喚醒鐵屋中的清醒者以毀壞鐵屋」的盼望更加濃厚。

在這一年年底，魯迅將母親和妻子、周作人妻小、二弟一家從紹興接到北京，並購買西城八道灣胡同的院落作為新宅。在這間大宅院裡，魯迅寫出許多雜文、校正《嵇康集》、翻譯日俄文的作品、出版小說集《吶喊》、編寫《中國小說史略》上卷……，另外，他也在北京大學、師範大學等學校兼開課程，更參加許多社會活動，和周作人一起協助推動新文化運動生活忙碌而充實。

西元 1923 年（民國十二年）7 月，魯迅與周作人夫妻產生了嚴重的嫌隙，詳細的情形兩人都未做說明，只知道和周作人之妻羽太信子有關。不久後，魯迅和妻子朱安搬離八道灣，至西城的磚塔胡同居住，因為這些家中的紛亂和長期累積的勞累，魯迅大病一場，從此肺疾纏身，體力漸差。在狹窄的磚塔胡同中生活雖辛苦，但魯迅仍積極編寫《中國小說史略》下卷，校正《嵇康集》，進行翻譯與演講，更創作了許多小說，如〈在酒樓上〉、〈幸福的家庭〉、〈肥皂〉與〈祝福〉。

¹⁴² 周樹人以魯迅為筆名之理由如下：（一）母親姓魯，（二）周魯是同姓之國，（三）取愚魯而迅速之意。見許壽裳口述，沈蘊芳紀錄的〈魯迅的生活——在北平大學女子文理學院魯迅座談會講〉，收錄自許壽裳《詩人 鬥士 預言家——許壽裳談魯迅》，頁 36。

為了將母親接來同住，魯迅再次遷居，於隔年 5 月下旬搬至西三條胡同。

當時魯迅除了在教育部工作外，還兼任北京大學、北京師範大學、北京女子高等師範學校及世界語專門學校講師。西元 1925 年（民國十四年）3 月，他在北京女子高等師範學校的學生許廣平¹⁴³寫信給他，兩人開始通信，情愫漸生；8 月，因教育總長章士釗非法解散北京女子高等師範學校，魯迅與眾教職員組織校內維持會，支持女師大學生運動，被章士釗違法免職。隔年 1 月，北京女子高等師範學校恢復，魯迅也得以回教育部工作。但在 3 月時，發生「三一八慘案」¹⁴⁴，魯迅因聲援學生，揭露軍閥政府暴行，陸續寫作多篇文章，被列入段祺瑞政府所通緝的黑名單中，只好至各醫院躲避，5 月才回到寓所。

西元 1926 年 8 月底，魯迅的第二本小說集《彷徨》出版，魯迅也應林語堂之邀，赴廈門大學任教，許廣平亦至廣州教書，兩人於是一同離開北京。

五、遷居南方時期

離開北京後，魯迅一直在南方任教，依地點可分為廈門、廣州和上海三個時期，分述如下：

（一）廈門時日

從西元 1926 年（民國十五年）9 月開始，魯迅在廈門大學任教。廈門大學剛成立不久，缺乏師資，像魯迅這樣的名人願意接聘，校方當然十分禮遇，在薪水方面也給得很大方，更有許多學生慕名而去，學風頗盛。只是魯迅既思念許廣平，又不適應廣州的氣候及校舍，並與教員顧頡剛等不合，因此在 10 月中旬，廣州中山大學邀請魯迅前去除任職後，即有意離職。12 月時，因不滿廈門大學的校政措施，故辭去任職，接受廣州中山大學的聘書，於隔年出發至廣州。

（二）廣州時日

西元 1927 年（民國十六年）1 月，魯迅至廣州，就任中山大學文學系主任兼教務主任。許廣平也經人推薦，擔任他的助教，開學前夕，兩人與好友常出遊、看電影、品茗、小酌，十分愉快。開學後，魯迅除須授課，又因兼任行政職而愈

¹⁴³ 許廣平（西元 1898—1968），筆名景宋，廣東番禺人，當時是北京女子高等師範學校學生，受教於魯迅的「小說史略」，後為魯迅夫人，並於西元 1929 年與魯迅育有一子海嬰。

¹⁴⁴ 三一八慘案，發生在西元 1926 年。馮玉祥國民軍與奉軍作戰期間，大沽口守軍炮擊日本軍艦，日本等國認為違反《辛醜和約》，對北洋政府提出抗議。由中國國民黨與中國共產黨共同在北京發動群眾與學生運動，進入天安門抗議帝國主義，要求廢除所有不平等條約，造成北洋政府以武力鎮壓，當場死亡 47 人、傷 200 多人。這是國共兩黨最早聯合進行的一次反軍閥抗議活動。三月十八日，段祺瑞及北京國務院通電謂本日慘案乃徐謙等鼓動所致，令通緝徐謙、李大釗、李石曾、易培基、顧孟餘五人。朱家驊、蔣夢麟、魯迅等幾十人也上了黑名單。李大釗、徐謙、魯迅等人被迫轉移，國共兩黨的領導機關則遷入蘇聯使館。

加忙碌，再加上被定位為「名人」、「戰士」，常受邀至各地演講，每天還有慕名而來的訪客，讓他無暇再創作，直至3月底搬出學校宿舍後，才較為清靜，可以讀書寫作。

然而，4月時發生大規模的「清黨活動」¹⁴⁵，蔣介石大肆剿殺共產黨成員，中山大學也有數十名師生被捕。事發後魯迅參加中山大學召開的各主任緊急會議，營救被捕人員，卻無明顯成果，魯迅只好主動捐助慰問金給被捕學生。再者，顧頡剛也在4月17日時至中山大學應聘，魯迅早與之勢不兩立，因此當即辭職。¹⁴⁶此時期政局敏感，有人便造謠說魯迅「親共」，若魯迅離開廣州，便有承認謠言而躲避之實，所以他只好繼續留在白雲樓的租屋處，偶爾演講，傾力編書和寫作，7月出版散文詩集《野草》，9月底決定先遷至上海，該怎麼走之後再做打算。

（三）上海時日

西元1927年（民國十六年）10月，魯迅移居上海景雲里，與許廣平同住。因三弟周建人在上海的商務印書館工作，他們兩家便一起開夥，互相照應。魯迅除應對經常來訪的客人和應邀至各地演講外，也繼續寫作雜文、翻譯文章，並擔任週刊《語絲》和月刊《奔流》的主編。

西元1929年（民國十八年）9月底，魯迅與許廣平之子周海嬰出生。雖然日子看似平穩，但魯迅在這幾年目睹了許多社會與政治的黑暗，又在上海閱讀了許多馬克斯主義的著作，心境與思想漸偏向唯物主義。隔年2月，應邀參加共產黨組織的「中國自由運動大同盟」成立會議；3月，中國左翼作家聯盟在上海成立，魯迅被選為執行委員，雖然並未真正擔任「發起人」，但仍因被國民黨視為「左聯」成員而遭到通緝。魯迅本是個個性倔強不屈的人，除了考慮家人安全遷居四川北路的「拉摩斯公寓」外，他並未因此而退縮，反而決定「將錯就錯」的成為共產黨成員。隔年1月，魯迅的學生間好友柔石被捕，二十天後，他與其餘左翼作家及共產黨員被國民黨警備司令部秘密殺害，讓魯迅十分憤慨。西元1932年（民國二十一年），日本發動「一二八事變」，戰火波及住家，魯迅只好四處躲避。之後，和魯迅等人一同發起「中國民權保障同盟」，並擔任總幹事的楊杏佛於1933年6月被暗殺；1935年，身為魯迅好友的共產黨人瞿秋白也被捕殺，種種「內憂外患」讓魯迅擔憂又緊張，隨時都做好了被捕被殺的心理準備。

在這樣辛苦的日子裡，魯迅依舊忙碌。除了翻譯俄文著作和發表文章外，還出版雜文集《三閒集》、《二心集》、《偽自由書》、《南腔北調集》，與許廣平的通信集《兩地書》和歷史小說集《故事新編》等書。

¹⁴⁵ 清黨，大陸民間稱四一二事件，在西元1927年4月12日，國民政府北伐途中，蘇聯顧問及中共為抵制國民黨右派北伐，發動中國境內親蘇聯勢力倒蔣。蔣介石則在得到了法國等國的支持後，與國民黨右派黨員及上海青幫成員取締蘇聯顧問並逮捕、處死中共黨員與部份民眾之事件。

¹⁴⁶ 魯迅曾在西元1927年（民國16年）5月30日致朝廷謙信中說：「……當紅鼻到粵之時，正清黨發生之際，所以也許有人疑我之滾，和政治有關，實則我之『鼻來我走』（與鼻不兩立，大似梅毒菌，真是倒楣之致）之宣言，遠在四月初上也。」信中之紅鼻乃顧頡剛。此信收錄自《魯迅全集》第十二卷，頁34。

西元 1936 年（民國二十五年）3 月，魯迅的肺病轉重，常常臥床不起，但只要一有好轉，他便持續寫作和寫信。直至 10 月中，病情急轉直下，10 月 19 日凌晨 5 時 25 分，魯迅於當時位於大陸新村的住房中病逝，結束了忙碌與充滿波折的一生。

第三節 五四運動及新舊社會對魯迅創作的影響

一、五四運動的源起與內蘊

（一）五四運動的源起¹⁴⁷

政治上的五四運動，要由自西元 1915 年（民國四年）以來逐漸高漲的反日情緒說起。西元 1914 年 8 月 23 日，日本對德國宣戰，並於 11 月 7 日全部佔領德國膠州灣租借地。隔年 1 月，日本向中國提出二十一條不平等的協定，而北洋政府竟在 5 月 9 日接納了其中大多數的要求，這讓許多民眾開始產生民族主義的愛國思想。

西元 1917 年（民國六年）8 月 14 日，北京政府向德國宣戰，成為第一次世界大戰的「參戰國」。1918 年年初，日本向段祺瑞控制下的北京政府提供了大量貸款，並協助組建和裝備一支中國參戰軍，其貸款還被用於安福國會龐大的賄選開支。同年 9 月，北京政府與日本交換了關於向日本借款的公文，作為借款的交換條件之一，又交換了關於山東問題的換文¹⁴⁸，其中對中國的侵略用意極為明確，北京政府竟同意日本的提議，引發各界不滿。中國對德國宣戰並戰勝後，應與日本同為戰勝國，但德國在山東的權益沒有收回，反而被日本擴大了，這一換文成為巴黎和會上日本強佔山東的藉口。此決議激起了中國民眾的愛國心和反抗強的情緒，使學生和新起的思想界領袖等知識分子得到群眾的支持，發起一連串反日的活動。

因此，在西元 1919 年（民國八年）的 5 月 4 日，北京發起一場以青年學生為主，包含廣大群眾、市民、工商人士等中下階層廣泛參與的一次示威遊行，目的在抗議中國政府對日本的屈辱政策。由此引起許多請願、罷課、罷工多形式對抗政府的運動，即「五四運動」。

相較於政治上狹義的解釋，廣義的五四運動則是指自西元 1914 年中日簽訂《二十一條》至 1923 年之間，中國知識界和青年學生提倡學習西洋文明，希望能依民主和科學對中國傳統文化重新省思，以自由、反抗傳統權威等思想建設新的中國，藉由白話文的推展，從思想、政治、文化領域激發人民的愛國救國熱情，

¹⁴⁷ 此部分內容整理自周策縱，《五四運動史》（臺北：龍田出版社，1981 年 1 月再版），頁 1~17。

¹⁴⁸ 山東問題的換文主要內容為：1. 膠濟鐵路沿線之日本國軍隊，除濟南留一部隊外，全部均調集於青島。2. 關於膠濟鐵路沿線的警備：日軍撤走，由日本人指揮的巡警隊代替。3. 膠濟鐵路將由中日兩國合辦經營。

並產生徹底改革中國文明之自覺的新文化運動。

(二) 五四運動的內蘊¹⁴⁹

政治上的五四運動是與文學上的新文化運動緊密結合，息息相關的。從清末西方的科學、哲學與政治、教育理論傳入中國後，中國便有一批「新知識分子」出現了。他們藉著留學日、英、德、法等國和翻譯相關作品瞭解西方事物與觀念，也因而有「革命」的意識。雖說革命須靠槍砲武力，但若未喚醒民眾群起抵抗，亦無法獲得成功，因此，此節所談之「內蘊」，應從「文學運動」和「思想精神」說起。

西元 1915 年（民國四年）9 月 15 日，陳獨秀在上海創立了《青年雜誌》月刊，於隔年九月改為《新青年》。自 1918 年（民國七年）1 月 15 日起，由陳獨秀、錢玄同、高一涵、胡適、李大釗、沈尹默以及魯迅輪流編輯，至 1922 年（民國十一年）7 月終刊為止，共出 9 卷 54 號。在創刊號上，陳獨秀發表創刊詞〈敬告青年〉，對青年提出六點要求：自由的而非奴隸的、進步的而非保守的、進取的而非退隱的、世界的而非鎖國的、實利的而非虛文的、科學的而非想像的，可見此刊物強調「自由、進步、民主、科學」的理念。西元 1917 年（民國六年），胡適在 2 卷 5 號發表了〈文學改良芻議〉，為文學革命首先發難，提出「今日之中國，當造今日之文字」，大力推廣白話文，尤以「白話小說」為佳，反對駢文、古詩文等舊文學和儒家思想，陳獨秀隨後發表〈文學革命論〉，抨擊前朝的文言文，發起白話文運動和新文化運動，魯迅也於隔年 5 月於 4 卷 5 號上發表第一篇白話小說〈狂人日記〉。

同一時期，大總統黎元洪任命當時新知識分子的領袖蔡元培為國立北京大學校長。西元 1917 年（民國六年）1 月 4 日，蔡元培就職後，開始推動各種改革，包括把學生入學的目的由「升官發財」提升至「求學研究」，以及聘任許多立場觀念不同的學者，包括保皇黨、守舊派、復古論者，以至自由主義者、激進派、社會主義者和無政府主義者等為教授，在教授間成立各種研究與輔導學生的社團，更鼓勵學生自治和成立學生組織，甚至允許學生以個人身分參加政治活動。於是，由北京大學所帶起的思想學術自由風氣，便間接提高了青年學生們的民主意識。

西元 1919 年（民國八年），陳獨秀在 6 卷 1 號上發表〈本誌罪案之答辯書〉，提出「本誌同志本來無罪，只因擁護那德謨克拉西（民主）和塞因斯（科學）兩位先生，才犯了這幾條滔天大罪的。我們現在認定只有這兩位先生，可以救治中國政治上、道德上、學術上、思想上一切的黑暗。若因為擁護這兩位先生，一切政府的壓迫，社會的攻擊笑罵，就是斷頭流血，都不推辭。」同年 12 月，羅家

¹⁴⁹ 此部分內容整理自周策縱，《五四運動史》，頁 63~104、舒衡哲，《中國啟蒙運動：知識分子與五四遺產》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2000 年 7 月初版），頁 97~101 和劉訥，《嬗變——辛亥革命時期至五四時期的中國文學》（北京：中國社會科學出版社，1998 年 9 月初版），頁 229~246。

倫在 1 月時甫由北大學生傅斯年、顧頡剛和徐彥之所創議的《新潮》雜誌 2 卷 2 號上發表〈答張溥泉來信〉：

我以為「五四」知識分子使用「思想」這個詞，有兩個涵義：(1) 意謂一種必須更換，甚至拋棄思想的思維習慣，(2) 一種可以根除傳統思維的方式。……我們的思想革命，不消說，大概就是(一)變奴性的思想為獨立的思想；(二)變專制的思想為平民的思想；(三)變昏亂的思想為邏輯的思想。

羅家倫更在信中表示，「袁世凱、張勳的罪，也並不是他們自己的罪，乃是中國人心態的本質害他們的」，可見當時的新知識分子強調的是「思想」上的民族性改革。

由此可知，五四運動除在政治上以「愛國」為號召，要求廢除種種不平等條約外，在文學上主張使用「白話文」寫作，在思想上強調應學習西方「科學」與「民主」精神，摒棄傳統孔教思想，是從北京的學者及青年學生發起，以全面更新「思想」和「文化」為目的的運動。

二、魯迅對五四的看法與響應

筆者在前一章節曾經提過，魯迅於清末民初期間，經歷國家衰亡動盪、戰爭革命頻仍，加上自己因家道中落受盡人情冷暖，留日時遭受歧視與舊式婚姻的束縛，回國後又感受到官員權威、自私，百姓迷信、愚昧，以及政壇、文壇的不良風氣，對革新的理想已由激烈轉趨平淡。

其實早在西元 1908 年，在東京留學的魯迅便有想提倡文藝運動的想法，在《吶喊·自序》中，他曾說：

……凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示眾的材料和看客，病死多少是不必以為不幸的。所以我們的第一要著，是在改變他們的精神，而善於改變精神的是，我那時以為當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了。……商量之後，第一步當然是出雜誌，名目是取「新的生命」的意思，因為我們那時大抵帶些復古的傾向，所以只謂之《新生》。¹⁵⁰

他當時寫的雜文，如〈文化偏至論〉、〈摩羅詩力說〉等，本是要於《新生》上發表；然而，該雜誌後來卻因支持者減少和資本不足而夭折，這讓他十分挫折，這挫折名為「寂寞」：

¹⁵⁰ 參見魯迅，《吶喊·自序》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版）第一卷，頁 439。

……我當初是不知其所以然的；後來想，凡有一人的主張，得了贊和，是促其前進的，得了反對，是促其奮鬥的，獨有叫喊於生人中，而生人並無反應，既非贊同，也無反對，如置身毫無邊際的荒原，無可措手的了，這是怎樣的悲哀呵，我於是以我所感到者為寂寞。這寂寞又一天一天的長大起來，如大毒蛇，纏住了我的靈魂了。¹⁵¹

也因如此，當西元 1918 年（民國七年）年初，錢玄同找魯迅為《新青年》寫文章時，他才會決定應和，並且將這應和，稱為「吶喊」：

……在我自己，本以為現在是已經並非一個切迫而不能已於言的人了，但或者也還未能忘懷於當日自己的寂寞的悲哀罷！所以有時候仍不免吶喊幾聲，聊以慰藉那在寂寞裡奔馳的猛士，使他不憚於前驅。……但既然是吶喊，則當然須聽將令的了……因為那時的主將是不主張消極的。至於自己，卻也並不願將自以為苦的寂寞，再來傳染給也如我那年青時候似的正做著好夢的青年。¹⁵²

儘管魯迅很清楚自己已非當年那個懷抱雄心，欲「振臂一呼應者雲集」的英雄，而是看清人的局限性，思想轉為悲觀與個人主義的孤獨者，卻仍在與錢玄同談過話後，決心擔任「大嚷以驚起在即將悶死人的鐵屋中幾個較為清醒者」的要角，可見他心中的掙紮與隨之而來的堅定。

既然已決定與《新青年》站在同一陣線，魯迅只好努力武裝自己，成為支持新文化運動的掌旗者，以白話文發表了小說〈狂人日記〉，且於文中抨擊傳統是「吃人的禮教」。之後又陸續發表〈孔乙己〉、〈藥〉和〈明天〉等文章，描寫傳統知識分子的沒落、革命志士無用的犧牲和愚民的可憐形貌，並在文末加上曲筆（如〈藥〉中瑜兒墳上的花環和〈明天〉中的單四嫂子沒有夢到已死的兒子），強迫自己戴上戰士的面具，積極的響應五四運動中對舊傳統文化的批判精神。

三、新舊社會對魯迅的衝擊與影響

魯迅出生之時，周氏家族仍是個顯赫的書香世家。由於祖父周福清（字介孚）是清同治年間的進士，對子孫期望甚高，魯迅身為長孫，自然從小就需接受良好的教育。自從六歲開蒙後，魯迅所讀之書，除了《鑑略》、《詩經》、《唐詩》、《論語》、《孟子》……外，亦有《蕩寇志》、《西遊記》等小說，皆是屬於傳統儒學式

¹⁵¹ 參見魯迅，《吶喊·自序》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第一卷，頁439。

¹⁵² 參見魯迅，《吶喊·自序》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第一卷，頁441~442。

的學問；十八歲時入江南水師學堂和礦路學堂，始接觸維新思潮與西方科學，及赴日留學，所接受者亦以西方的觀點為主。因此，新舊社會的交替與中西文化的對比，建構了魯迅矛盾的思想，試將其思想的來源歸結為以下三者，略述於下。

（一）中國傳統儒教文化

蔡輝振認為，魯迅思想的雛形，大抵來自於兩方面¹⁵³：

1. 承襲固有文化之精華，如：屈原浪漫的愛國思想、墨子的博愛思想，以及孔子知其不可為而為之的積極精神等。
2. 反對固有文化之糟粕，進而所產生的思想，如：反對禮教、迷信，或家族制度對國人的殘害，孝道葬送青年人的幸福，進而有「人道思想」的產生；反對貴賤有別、階級壓迫，而有「平等民主思想」等。

這樣的情形，從魯迅的小說中便能知曉。如，在〈一件小事〉中讚美車夫的善良，在〈補天〉中描寫女媧的犧牲精神，在〈非攻〉中頌揚墨子的「博愛」等，即屬於前者；反之，強調「傳統禮教吃人」的〈狂人日記〉，哀悼沒落士人的〈孔乙己〉和〈白光〉，諷刺革命比不上迷信的〈藥〉，以清朝留辮作為主題的〈頭髮的故事〉和〈風波〉，反對封建制度、父權主義與迷信的〈祝福〉、〈離婚〉和〈長明燈〉，批評老子「一事不做」的〈出關〉，嘲笑莊子「虛無思想」的〈起死〉，則屬於後者。

（二）西方科學進化思潮

西元 1898 年，魯迅至南京和日本求學，接受維新思潮，尤其是赫胥黎《天演論》的啟蒙後，便有〈人之歷史〉、〈科學史教篇〉、〈文化偏至論〉、〈摩羅詩力說〉等文章出現。關於此階段的影響，蔡振輝將之整理為五點¹⁵⁴：

1. 浪漫主義 (Romanticism) 思想：魯迅所受浪漫思想的影響，主要是英國之拜倫、雪萊，俄國之普希金、萊蒙托夫，波蘭之密茨凱維支，以及匈牙利裴多菲等人。
2. 現實主義 (Realism) 思想：魯迅所受現實主義的影響，主要是俄國的果戈裡、柯羅連科，以及陀思妥也夫斯基等人。
3. 民主主義 (Democracyism) 思想：魯迅所受民主主義思想的影響，主要是法國的盧梭 (Rousseau, Jean Jacques 1712~1778A.D.) 與孟德斯鳩 (Montesquieu, Joseph Francois 1689~1775A.D.) 等人。

¹⁵³ 參見蔡輝振，《魯迅小說研究》(高雄：高雄復文圖書出版社，2001年9月)，頁65。

¹⁵⁴ 參見蔡輝振，《魯迅小說研究》(高雄：高雄復文圖書出版社，2001年9月)，頁65-66。

4. 個人主義 (Individualism) 思想：魯迅所受個人主義思想的影響，主要是德國之叔本華 (Schopenhauer, Arthur 1788~1860A. D.)、尼采，以及卡斯巴爾·施米特 (Stirner, M. 1808~1856A. D.) 等人。
5. 進化學說 (Evolutionary Theory) 思想：魯迅所受進化學說思想的影響，主要是英國之達爾文、赫胥黎，以及海克爾等人。

因此，魯迅在日本期間，受西方思潮的影響而產生的「人性進化思想、改造國民性思想、浪漫的愛國思想、民主思想、人道思想」¹⁵⁵，讓他的思維層次更加豐富。

(三) 時代背景與個人經歷

除了中西思想的融合與取捨外，當時中國充滿內憂外患的環境、經歷仕宦家庭家道中落的成長背景、目睹國人麻木的任人宰割和漠然自私的精神衝擊，更造就魯迅既理性又懷疑，既冷峻又偏激，衝突而尖銳的悲涼風格，這也是他一直以「中間物」¹⁵⁶自居的原因。

汪暉將這樣的複雜性和矛盾性作為魯迅精神具獨特性的說明，並認為這種獨特性「來自面臨中國現實問題時的世界性的現代眼光，來自魯迅對二十世紀西方文化思潮的敏銳感受和力圖以此為基礎建構自己的思想體系的努力，來自一個介於傳統與現代，東方與西方之間的過渡性人物的歷史抉擇。」¹⁵⁷

綜上所述，在新舊社會的交替中，魯迅結合中國傳統與西方維新思想，又經歷中國飽受革命與戰爭衝擊的時代，再加上自身對人情冷暖的瞭解和屢遭挫折的經驗，創造了屬於個人具有「啟蒙性」和「悲劇性」，承襲「理性主義」同時摻入「懷疑態度」的特殊風格。

第三節 魯迅在《吶喊》、《彷徨》及《故事新編》中的主題意識

本節要討論的，是魯迅在三本小說集——《吶喊》、《彷徨》及《故事新編》中的主題意識，並試著藉此研究其變遷的軌跡，以期在分析詞彙時可得到更全

¹⁵⁵ 參見蔡輝振，《魯迅小說研究》(高雄：高雄復文圖書出版社，2001年9月)，頁76~77。

¹⁵⁶ 魯迅提出「中間物」一詞，是在1926年11月11日所著之文〈寫在《墳》後面〉中。當時他是在說明自己再以白話文寫作的同時，也不免受到一些古文、舊書及莊周韓非等古人思想的影響。對於這樣的現象，魯迅自我寬解：「……以為一切事物，在轉變中，是總有多少中間物的。……當開首改革文章的時候，有幾個不三不四的作者，是當然的，只能這樣，也需要這樣。」收錄自《魯迅全集》第一卷，頁301~302。而在〈我們現在怎樣做父親〉和〈影的告別〉等文中都有類似概念，亦即魯迅於〈寫在《墳》後面〉所言：「我的確時時解剖別人，然而更多的是更無情面的解剖我自己」，他常常在兩個對立面中拉扯著戰鬥，既不想被打倒又不認為自己能戰勝，因此其作品也具有矛盾而悲觀的特色。

¹⁵⁷ 參見汪暉，《反抗絕望——魯迅及其《吶喊》《彷徨》研究》(臺北：久大文化股份有限公司，1990年10月初版)，頁6。

面、正確的視角。

一、《吶喊》中的主題意識

《吶喊》是魯迅的第一本小說集，共收錄他從西元 1918 年到 1922 年間所寫的十四篇短篇小說，當時恰是「五四運動」氣勢正盛的時期。魯迅一路看著辛亥革命前後的動盪世局，以及封建制度所構成的宗法社會對市井小民造成的經濟剝削與精神戕害，於是以「吶喊」的方式呼籲新時代的知識分子起而響應政治和文化上的革新運動，藉此喚醒麻痺和沉睡許久的平民百姓。

以內容而言，〈狂人日記〉描寫看透禮教害人者被他人視作「發狂」的悲哀；〈孔乙己〉藉酒店夥計的眼光說明舊知識分子的可嘆；〈藥〉暗喻革命烈士秋瑾赴義後，愚民們只想以其血治病，顯現舊社會中迷信的可怕；〈明天〉同樣在說明愚民迷信與中醫誤人的情況；〈一件小事〉以車夫的善良透視自己的自私；〈頭髮的故事〉和〈風波〉點出辮子代表的政治意義，運用剪辮與否呈現習慣被壓迫的愚民樣貌；〈故鄉〉則是魯迅以自己外婆家的鄉間生活為藍本，描寫海邊農民的貧苦；〈阿Q正傳〉是本書中最長的一篇小說，魯迅用中國人的卑劣性格創造出阿Q，試圖藉他苟且敷衍、欺善怕惡、自欺欺人的精神式勝利法以至於自取滅亡的過程提醒國人；〈端午節〉中被政府欠薪的主角方玄綽與魯迅有類似的處境，而他的怯懦與無奈也說明瞭許多平民的心聲；〈白光〉揭示的是傳統士人屢試不第終而抑鬱致死的悲劇宿命；〈兔和貓〉以弱肉強食的貓捕兔仔情節，影射強者壓迫弱者的社會現狀；〈鴨的喜劇〉描述的是俄國盲詩人愛羅先珂至中國講學，養了四隻小鴨的故事，亦有一說雛鴨代表的是當時受愛羅先珂影響的文壇青年¹⁵⁸；〈社戲〉將主角回憶兒時至母親故鄉聽戲的快樂敘述的十分生動，可說是魯迅對自己幼年經驗的回顧。

總而言之，本書的人物以傳統社會中的農人、讀書人以及愚民為主要描寫對象，把他們受到奴役與迫害卻仍安於其中，彷彿自願服下慢性毒藥的情形鋪展到讀者面前，希望能喚醒「鐵屋中較為清醒的人」。具景謨認為：

魯迅描寫農民不只反映他們在經濟上、政治上、思想上所受到的種種壓迫和毒害(如〈故鄉〉)，而且還反映他們的缺乏民主主義革命的起碼覺悟(如〈風波〉)。與此同時，他還懷著「哀其不幸，怒其不爭」的矛盾心情，渴望中國農民能夠在一次新舊革命中，獲得真正的解放(如〈阿Q正傳〉就明顯的流露出這種思想傾向)。儘管當時魯迅還沒找到一條解放農民的光明大道。由此可見，魯迅是懷著「改良人生」，「改良社會」的崇高目的進行《吶喊》創作的。用他自己的話，就是為了與前驅者取同一步調，而奉行的「遵命哲學」。意在驚醒「鐵屋」裡熟睡的人們，起來徹底毀壞這座

¹⁵⁸ 此說法詳見鄭懿瀛，《魯迅與中國現代知識分子——從「吶喊」到「彷徨」的心路歷程》(國立政治大學歷史研究所碩士論文，1991年)，頁44。

「鐵屋」。所以他將這個集子命名為《吶喊》。¹⁵⁹

於是這些市井小民因愚昧思想與傳統劣質文化導致自取滅亡的悲慘人生便構成《吶喊》的主要意識，而這正是魯迅要「以子之矛，攻子之盾」，藉以點醒位於啟蒙位置的前驅者的激進策略。

二、《彷徨》中的主題意識

《彷徨》是魯迅的第二本小說集，共收錄他從西元 1924 年到 1925 年間所寫的十一篇短篇小說。當時適值軍閥鬥爭，政局混亂的時刻，魯迅在「吶喊」後並無得到熱烈且一致的響應，反倒在文壇上掀起許多筆戰的波瀾，有些支持的青年心緒太急眼光太淺，反而不懂他文中深沉的無奈與沉痛；加上當時與二弟的衝突也令他感到挫折，於是這種種的無力感，將「吶喊」著前進的戰士變為謹慎求索漫漫長路，如屈原般「彷徨」的落魄詩人¹⁶⁰。

鄭懿瀛在剖析魯迅的小說時，將他在此時期的彷徨分為五個面向¹⁶¹：

- (一) 對於他的自身處境的彷徨。
- (二) 對於中國前途的彷徨。
- (三) 對於清末以來知識分子辛勤努力的方向與成效的彷徨。
- (四) 對於知識分子以及受到知識分子影響而改變的人，他們改變的誠意和虛偽形式的彷徨。
- (五) 對於理想是否能承受現實打擊的彷徨。

這樣承擔著諸多疑問與打擊的魯迅，卻不願卻步和逃避，他選擇用創作的方式去尋找前方的答案，儘管他內心深處並不認為有此「答案」，他仍是義無反顧的寫下去了。

在內容方面，〈祝福〉述說際遇坎坷的祥林嫂被禮教（眾人的歧視與無情的議論）逼至絕境，身為知識分子的主角卻無力協助，甚至因自身的迷惑導致祥林嫂提前自盡；〈在酒樓上〉描繪的是一個本有理想，卻在現實社會中兜了圈子又回到原點的呂緯甫，心中的苦悶與無奈；〈幸福的家庭〉以一個生計辛苦的作家，為了逃避現實而幻想出「幸福的家庭」為主題，然而，故事末尾卻結束在因作家幻想時一直遭到困窘的現實幹擾，導致終究未能成篇上，文中可看出魯迅對文人不切實際的弊病與中國動盪時局的抨擊；〈肥皂〉中的主軸雖是西方傳來的肥皂，

¹⁵⁹ 參見具景謨，《魯迅小說主題意識之研究》（國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，2001年），頁 188。

¹⁶⁰ 魯迅在《彷徨》要出版時，引屈原《離騷》中的一段內容作為題辭：「朝發軔於蒼梧兮，夕餘至乎懸圃；欲少靈瑣兮，日乎乎其將暮。吾令羲和弭節兮，望崦嵫而勿迫；路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索。」

¹⁶¹ 參見鄭懿瀛，《魯迅與中國現代知識分子——從「吶喊」到「彷徨」的心路歷程》，（國立政治大學歷史研究所碩士論文，1991年），頁 54。

但主角四銘買肥皂的動機卻是源於一對乞討的祖孫。因為旁人說若將孫女用肥皂洗乾淨，也是好得很，所以四銘才一面鄙棄這種想法，一面去買肥皂給妻子洗澡，可見文人形式上接受新事物，實際上卻固守舊習氣的卑陋；〈長明燈〉中，以「自梁武帝時即點起的長明燈」象徵根深蒂固的傳統風俗習慣，當有人揚言要燒了長明燈時，全吉光屯中的居民皆激烈反抗，顯示傳統有多麼難以破壞和改變；〈示眾〉一文藉著巡警押著犯人遊街示眾，眾人群起圍觀的情形暗諷中國人的冷漠與愚昧；〈高老夫子〉中的主角是個無真才實學，喜愛打骨牌，卻因偶然發表了一篇文章便應聘至賢良女學校的文人，在講學時因準備不周而疑心有女學生恥笑他，故打算辭職以端正形象。魯迅以諷刺的手法將某些喜歡沽名釣譽，只學皮毛卻不知本質的半調子文人寫入文章；〈孤獨者〉則在描寫本來遊外回國，有理想，敢於抒發己見的魏連受，因處處被攻擊，被他人視為異類而窮愁潦倒，只能違背己意做軍閥顧問，最後死於肺病，一生孤獨而失意；〈傷逝〉描寫一對期待擁有幸福生活的青年男女，最後卻在殘酷的現實中分離，得到一人死去，一人悔恨的結局；〈弟兄〉以佛洛伊德「夢境反映心中的願望」的理論影射平時對弟弟一家照顧有加的張沛君，竟夢到出疹子的弟弟死了，自己還對姪子打罵的畫面，除了在暗諷表裡不一的偽君子外，也在文中將把疹子誤診為猩紅熱的中醫和講求科學方法的西醫做了對比；〈離婚〉刻畫的是傳統社會中婦女的悲哀。愛姑因丈夫外遇而被逐出家門，儘管其父兄十分兇悍，愛姑也理直氣壯，卻仍在七大人和夫家的威脅利誘下同意離開夫家，可見在傳統封建社會中，女性被束縛和被迫犧牲的命運。

本書的描寫對象以新舊社會中的女性和知識分子為主，然而，不論是傳統社會中的人物還是懷有熱情與理想的新青年，抑或表裡不一的假新派、偽君子，最終都脫離不了沉重的結局。書中「悲觀而無奈」的氣息，可以讓人連想到作者心中是如何憂鬱與彷徨。具景謨在比較《吶喊》與《彷徨》二書後，曾給予以下的結論：

……《彷徨》和《吶喊》相比，不僅在內容和題材上有所開拓、有所發展、有所突破，而在創作格調和寫作特色上也有明顯區別：前者重在描寫農民，後者重在描寫知識分子；前者是熱情的反抗，激昂的吶喊，後者是憂鬱的探索，和不動聲色的諷刺；前者是無情的鞭笞，後者是冷靜的解剖。而形成這種不同創作思想、內容和風格的主要原因大概一是為了革命「吶喊」、「助陣」，一是為了擺脫「迷茫」而「上下求索」吧！¹⁶²

由此可知，魯迅在激情「吶喊」過後，碰到許多挫折與成功的假像，只好破使自己冷靜下來，在「彷徨」中思考往後的道路該如何開拓，因而藉著故事中的人物，檢視這個社會與新青年的涵義，也檢視自己曾有的堅持與理想，是一種將自己複

¹⁶² 參見具景謨，《魯迅小說主題意識之研究》（國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，2001年），頁189。

雜而矛盾的心境靠寫作獲得紓解的方式。

三、《故事新編》中的主題意識

魯迅的第三本小說集是《故事新編》，共收錄他自西元 1922 年至 1935 年間所寫的八篇作品。其中，除〈補天〉（原題作〈不周山〉）為 1922 年所寫外，其他都是 1926 年後的作品，〈非攻〉、〈理水〉、〈采薇〉、〈出關〉和〈起死〉更是集中在 1934 和 1935 年的作品。

這本書比較特別的地方是全部取材於神話傳說和歷史故事，與魯迅先前以時事或生活周遭的人事物為題材的寫作方式不同，而且他也非依照故事的原貌進行書寫，反是加入現代的元素予以改編，為這些神話傳說和歷史人物創造新的註解。魯迅自己在《故事新編·序言》中談到自己對於此書的評價：

對於歷史小說，則以為博考文獻，言必有據者，縱使有人譏為「教授小說」，其實是很難組織之作，至於只取一點因由，隨意點染，鋪成一篇，倒無需怎樣的手腕；況且「如魚飲水，冷暖自知」，用庸俗的話來說，就是「自家有病自家知」罷；〈不周山〉的後半是很草率的，絕不能稱為佳作。……直到一九二六年的秋天，一個人住在廈門的石屋裡，對著大海，翻著古書，四近無生人氣，心裡空空洞洞。……仍舊拾取古代的傳說之類，預備足成八則《故事新編》。……我便奔向廣州，這是就又完全擱起了。後來雖然偶爾得到一點題材，做一段速寫，卻一向不加整理。……不足稱為「文學概論」之所謂小說。¹⁶³

除了並不認為這些創作是歷史小說外，魯迅在序言中不只提到一次這本書陷入「油滑」的弊病，對本書頗有不滿意之感。然而，他最後卻說：「不過並沒有將古人寫得更死，卻也許暫時還有存在的餘地的罷」，這也正說明瞭此書與前二者的異同——魯迅在無法大聲抨擊時事的狀況下，只能以歷史人物為媒介，給予他們新的時代背景，再加以批判中國傳統文化與思想，亦即用另一個方式接續《吶喊》與《彷徨》諷刺古今的基調。

就書中八篇作品的內容而言，〈補天〉在歌頌女媧的創造精神，並諷刺復古派以禮教束縛女媧，不榨乾最後一絲豐腴絕不罷休的醜態；〈奔月〉藉著描寫后羿這個已無用武之地的過氣英雄和因民生經濟問題與之感情不睦的妻子嫦娥的家庭生活，以及逢蒙的盜名背師，表達對不合時的英雄的嘆惋和對背叛者的不滿¹⁶⁴；〈鑄劍〉取《列異傳》中幹將莫邪為楚王鑄劍的故事加以改編，以主角眉間尺和協助復仇的黑色人宴之敖者代表「被壓迫者」和「復仇者」，以大王和其

¹⁶³ 參見魯迅，《故事新編·序言》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第二卷，頁354。

¹⁶⁴ 除此之外，〈奔月〉亦有以逢蒙暗喻高長虹，並在文中引用其發表過的文字，以達到反諷他的目的。詳見〈奔月〉篇後的註解第8條，收錄自《魯迅全集》第二卷，頁382~383。

身邊的臣妾代表「荒淫腐敗的當權者」，而最後被壓迫者和復仇者的犧牲與成功，雖為黑暗的現實帶來一絲希望，但文中人民愛看熱鬧的形象和最後人民蜂擁瞻仰喪禮的舉動，也揭露了在封建統治下的愚民樣貌；〈非攻〉頌揚的是墨子熱愛和平、反侵略且熱心為民請命的形象，並批判只會「空談」的文學家和搜括民財的政治家；〈理水〉一方面讚美大禹勇於改革，為了人民利益努力奔走的精神，一方面諷刺不知民間疾苦，只顧著自肥和享樂的腐敗官員；〈采薇〉這篇以伯夷、叔齊因認為武王伐紂是「不孝、不仁」，因而隱於首陽山，發誓「義不食周粟」，採野薇而食，最後卻因被提醒「普天之下，莫非王土」而絕食餓死的歷史事蹟為藍本所寫，意在諷刺逃避現實且守舊頑固的傳統知識分子，以及「用嘴殺人」的好事者；〈出關〉的旨意則在批判老子「無為而無不為」的消極態度；〈起死〉的原型出自《莊子·至樂》篇中的寓言。魯迅以莊子和髑髏的對話為小說的主幹，並將莊子請求司命大神讓髑髏復活後引發的一連串麻煩事描摹得既可笑又諷刺，以此譏笑莊子「方生方死，方死方生，方可方不可，方不可方可」的虛無主義。

具景謨在探討《故事新編》的特點時，將八篇小說的創作意識濃縮如下：

……採用了「以古喻今」和以現實主義和浪漫主義結合的手法，歌頌中國勞動人民的勤勞、智慧和偉大創作力（如〈補天〉、〈奔月〉）；揭露了反動統治者剝削、壓迫人民，歌頌人民抗暴復仇與反動統治者殊死決鬥的戰鬥精神（如〈鑄劍〉）；頌揚反對外來侵略，為了解除戰爭給人民帶來的災難，不惜赴湯蹈火，犧牲自己的「脊樑式」的英雄。特別要指出的是，在硝煙瀰漫的抗日戰爭時刻，魯迅還針對當時社會流行的「消極抗戰論」、「無為哲學」和所謂的「非戰」思想，創作了〈采薇〉、〈出關〉和〈起死〉這些古代題材的小說。批判了消極抗日思想，極大的鼓舞了中國人民為抗日救國的革命熱情。¹⁶⁵

姑且不論魯迅當時是否在以上思想之外，還有一些取笑敵人的意圖，《故事新編》中「反封建」、「反禮教」、「反虛無」的思想與「諷刺」的手法與《吶喊》和《彷徨》並無太大的差異，只是題材和形式皆有所不同，新編故事的做法更加創新罷了，正如楊若萍所言：「《故事新編》中的主要人物雖然都是神話、傳說、歷史中原有的人物，但魯迅並不只是蹺捨舊事，略加演義而已，而是以強烈的主觀傾向對他們進行了一番重大的改鑄。而從這樣的改鑄中，我們看到了魯迅對中國傳統文化的一貫的批判作風及褒貶鮮明的態度。」¹⁶⁶

既然這三本小說除了在人物刻劃、書寫形式上的不同外，主題意識都放在人

¹⁶⁵ 參見具景謨，《魯迅小說主題意識之研究》（國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，2001年），頁189~190。

¹⁶⁶ 參見楊若萍，《魯迅小說人物研究》（中國文化大學中國文學研究所碩士論文，1998年），頁42。

民（包括被壓迫的農民、女性、愚民和看客），腐敗的官員與政府，還有新舊知識分子的衝突上，只是以多元的角度來進行批判及頌揚，那麼，在這些角色塑造、藝術形式與內容思想之下，魯迅要如何以其特殊的「詞彙風格」為小說中的文字進行妝點，這便是筆者在本論文之後的章節中所要探討的重點。



第三章 由魯迅小說中顏色詞的運用看詞彙風格

色彩在人類的世界中佔有極大的部分，它不只存在於物質生活中的萬物，也存在精神、美感、文化和歷史層次之內，李廣元便以「色彩是人的原始本性」¹⁶⁷一言來詮釋色彩發展的廣度與深度。本章將從顏色詞在漢文化中的意涵談起，並分析魯迅小說運用色彩明度、彩度和不同色相的方式，諸如諷刺、象徵、對比、比喻、類疊等形式，藉以探討其運用形式與營造之效果，並推究魯迅如此運用的目的和意義。

第一節 顏色詞在「漢語」中的文化意涵

一、漢民族的色彩生活

在文字產生以前，顏色的運用已十分普遍。原始時期人類從大自然認識顏色，並將色彩帶入生活中，原始時期的東方人對顏色的初步運用可以追溯到距今約一萬年前舊石器時期的山頂洞人。據河北磁縣新石器時期的遺址發掘結果考證，在約八千年之前東方原始人類所製作的骨料和石料飾物的穿孔幾乎都是紅色，好像用赤鐵礦染過，這表示原始時期的東方人在自發精神的低級階段，憑著直感在自然中發現色彩，已開始建立在動物本能之上的初步色彩象徵意識和裝飾意識。至遠古時期，東方人的色彩活動混合在巫術禮儀之中，已具有象徵、裝飾、表現和模擬的意味。以器物顏色為例，中國新石器時期彩陶的主要顏色是紅、黑、白三色，偶有紫、褐等色彩¹⁶⁸；除此之外，在《山海經》中亦記載舜帝時以漆液髹物，做出日常用器具和盤皿等，其色調古拙，日常用材料已自然界的素材為多，喜用青、紅、白、黑等色組合成圖騰，並且在政治禮教上形成制度，顯現於器物與服裝衣冠之上¹⁶⁹。

林書堯在《色彩學》一書中，將中國運用顏色的歷史進程做了簡單的記載。從西周運用於建築物和衣飾的青、赤、白、黑、黃五色，到秦漢因金銀銅鐵、玉石、絹帛、漆器、陶器工藝的技術精進所帶動的豐富色彩，包括深淺不一的藍、綠、黃、紅、褐、灰及金屬、玉石、漆器等異材質衍生出的顏色；魏晉南北朝時更因民族遷移與佛教的影響，增添許多「金碧」的色調；盛唐是中國文化藝術的極盛時期，不僅繼承前朝的文化傳統，更吸收許多外來文化的精華，尤其在工藝生產上，還設置了「少府監」管理祭器、乘輿和鞍轡、皇族高官的衣飾冠戴與銅

¹⁶⁷ 參見李廣元，《東方色彩研究》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，1994年8月初版），頁3。

¹⁶⁸ 整理自李廣元，《東方色彩研究》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，1994年8月初版），頁21~22。

¹⁶⁹ 此部分內容整理自林書堯，《色彩學》（臺北：三民書局出版，1993年5月四版），頁48~49。

鐵器具的製造。以顏色來說，當時的服裝色彩鮮明，紫、黃、赤、黑、白、朱、綠搭配華麗的紋飾與玉器、銀飾、金絲、珠寶，十分絢爛。另外，唐朝時的陶瓷也流行以黃、白、綠三色彩釉，佐以赭褐、朱紅、群青、金箔等色調來表現顏色疊暈悅目的效果；宋朝時受到統治者由貴族轉移至平民的影響，用色較為單純，承唐朝之色，以白、青、黑、紫、紅、黃和金、銀為主；明朝的用色則承唐宋而來，色彩華麗中不失淨雅，當時的瓷器「景泰藍」舉世聞名。由於貿易興盛，海陸交通漸趨便利，國外的色料輸入之後，漆器的色彩更加豐富，土耳其玉藍、石藍、群青、赭紅、玫瑰紅、白粉、茄色、梅色、亮黃、銀朱、棕色等彩漆交錯羅織成美麗的錦紋。

清朝正值歐洲文藝復興和色彩科學萌芽的時期，相較於西方用色大膽明亮和前朝的絢麗華美，整個清代的顏色以藍、黑、暗綠、紅褐等暗色調為主。當時的青花瓷和染織品雖仍用到紅、紫、藍、綠、褐、黃、黑、白與金銀各色，但其主色調仍較宋明厚重¹⁷⁰。

簡單的說，世界各區域原始人的色彩認識都是從單色發現開始的。古代的漢民族從礦物質和有機物質中發現可染色的顏料，又將大自然中最穩定的三種色相黑、紅、白運用於陶器和岩畫，再慢慢增加對黑、紅、白、青、黃五色的掌握能力。當社會制度慢慢建立，色彩的運用開始作為特定意義的象徵。在《周禮·冬官考工記》中便將方位與顏色做了配對：「東方謂之青，南方謂之赤，西方為之白，北方謂之黑，天之謂玄，地之謂黃。」接著還記錄了色與色的相次關係：「青與白相次也，赤與黑相次也，玄與黃相次也。青與赤謂之文，赤與白謂之章，白與黑謂之黼，黑與青謂之黻，五采備謂之繡。」¹⁷¹由於封建社會有意地將色彩與五行結合，再連結與王朝興衰有關的「五德終始說」¹⁷²，五色的地位提高後，每一朝代崇尚之色與代表階級高下尊卑的服色都有其規則，因此中國對五色的重視與依賴程度相對較大，時間更長達兩千餘年，這也使得中國色彩的發展一直到漢代，才漸趨多元。唐代之後又因佛教的傳入受到印度和西域各國的影響，加強了色彩暈染與濃淡參差的用色技巧，產生金碧山水、工筆花鳥、沒骨畫法等風格，也豐富了中國的色彩藝術。¹⁷³由此可知，「色彩」在中國的傳統文化中已與禮制和政治融合，代表整個漢民族的心理特徵、認知方式與文化資訊。

二、顏色詞在漢語中的表現方式

¹⁷⁰ 整理自林書堯，《色彩學》（臺北：三民書局出版，1993年5月四版），頁48~69。

¹⁷¹ 參見王雲五主編，林尹註釋，《周禮今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1972年初版），頁450~451。

¹⁷² 五德終始說是戰國時期的陰陽家鄒衍所主張的歷史觀念。「五德」是指五行木、火、土、金、水所代表的五種德性，「終始」指「五德」週而復始的循環運轉，五行代表的五種德性是以相剋的關係傳遞的。鄒衍以此學說為歷史變遷、皇朝興衰作解釋，認為「五德從所不勝，虞土、夏木、殷金、周火。」木剋土、金剋木、火剋金、水剋火、土剋水。由於黑色屬水，所以秦朝崇尚黑色。

¹⁷³ 整理自李廣元，《東方色彩研究》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，1994年8月初版），頁47~70。

顏色詞是漢語中較為特別的一類，因為它不適合以「詞性」做區分。雖然在語言功能上，它是用於表示物體色彩的詞語，應屬「形容詞」，但在實際運用時，卻又會有名詞、副詞、動詞等詞性出現，性質複雜多元；但不論它以何種樣態出現，目的均是在將色彩符號化成語言。因此，劉鈞傑從「詞源概念」出發，將顏色詞分為純顏色詞、物體顏色詞、物·純顏色詞（物體顏色詞跟純顏色詞的組合）、純顏色詞的生動形式四類¹⁷⁴；楊璿則根據「顏色詞的構成語素」，將其分為純色語素型（包括單音節和複音節、純色語素跟義類語素「色」的組合）、物色語素（包括物色語素跟純色語素的組合和物色語素跟義類語素「色」的組合）、物色語素修飾純色語素再加上義類語素「色」的組合¹⁷⁵；詹人鳳則是將顏色詞分成基本顏色詞和非基本顏色詞（包括程度顏色詞、實物顏色詞、派生式顏色詞）兩大類¹⁷⁶；李堯更將色彩詞的衍生法歸納為借物法、比況法、組合法、修飾法、通感法、重疊法和外來法七種¹⁷⁷；而李紅印依「色彩認知路徑」將顏色詞分成辨色詞、指色詞、描色詞三類¹⁷⁸。

筆者參考上述期刊論文和遠征的碩士論文¹⁷⁹，以「音節數」先將顏色詞分成單音節和複音節兩大類，再於複音節項下，按「構成方式」區分為組合式、比喻式、形容式和重疊式四小類，略述如下：

（一）單音節顏色詞

即是以一個音節構成的顏色詞，如：黃、橙、白、烏、黑、青、翠、碧、綠、蒼、藍、灰、紫、褐、紅、赤、丹、朱、絳、彤、緋……。因為多從古詞語而來，長期表示顏色，因此結構十分穩固。雖然數量不多，但因使用頻率高，且適用於各種語體，也能接受程度的修飾，故具有常用性；而穩固性與常用性二特點也讓這些單音節顏色詞擁有極強的孳生力，能不斷結合其他顏色詞產出新詞。

（二）複音節顏色詞

包括雙音節、三音節以及四音節的顏色詞。隨著色彩工藝的進步，顏色由少而多，顏色詞也由單音節發展至複音節。李堯認為：「色彩詞的發展自有一個由自然到自覺、由簡單到複雜、由低級到高級的過程。」¹⁸⁰在經過長期的衍生後，

¹⁷⁴ 參見劉鈞傑，〈顏色詞的構成〉（《語言教學與研究》1985年第2期，1985年2月），頁71~72。

¹⁷⁵ 參見楊璿，〈談顏色詞的構成及語法特點〉（《貴陽師專學報》1995年第2期，1995年4月），頁81。

¹⁷⁶ 參見詹人鳳，《現代漢語語義學》（北京：商務印書館，1997年），頁175~177。

¹⁷⁷ 參見李堯，〈漢語色彩詞衍生法之探究〉（《揚州大學學報》第8卷第5期，2004年9月），頁62~64。

¹⁷⁸ 參見李紅印，〈漢語色彩範疇的表達方式〉（《語言教學與研究》2004年第6期，2004年6月），頁56~62。

¹⁷⁹ 參見遠征，〈漢語顏色詞研究〉（上海：上海師範大學碩士論文，2004年5月），頁7~15。

¹⁸⁰ 參見李堯，〈漢語色彩詞衍生法之探究〉（《揚州大學學報》第8卷第5期，2004年9月），頁62。

產生了許多複音節顏色詞。

遠征在碩士論文《漢語顏色詞研究》中將複音節顏色詞分為四種類型：

1. 組合式

即由兩個單音節顏色詞相互組合構成的顏色詞。這樣的方法在《說文解字》說明「正色」¹⁸¹以外的顏色詞時便已出現。如：「綠，帛青黃色也。」「紫，帛青赤色也。」因此，運用組合的方式創造新的顏色詞，便成為複音節顏色詞產生的方法之一。由組合式構成的複音節詞可再分為兩類：

(1) A類+B類

此類顏色詞由兩個不同的單音節顏色詞組成，如：紫紅、灰藍、橘黃、藍綠。前一個詞的作用在修飾後一個詞，構成一個「偏正式複合詞」。如：紫紅指的是帶點紫色的紅色，灰藍指的是帶點灰色的藍色。不過，有時候兩種間雜的顏色也會這樣表示，如「這件襯衫是紅藍格子的。」代表的是由紅色和藍色交錯而成的襯衫花樣；「他的皮包是藍綠相配的設計。」代表的是由藍色和綠色組合而成的皮包款式，要判斷是偏正結構的混色還是兩色交錯的並列結構，需由前後文來確認。

(2) A類+A'類

此類顏色詞亦是由兩個單音節顏色詞組成的複音節詞，但這兩個顏色詞屬於同一種顏色範圍，前一個詞的作用在表示後一個詞的明暗或深淺，因此屬於將主要語義體現在後一語素的「偏正式複合詞」。如：緋紅、墨綠、烏黑、灰白，表現的仍是紅、綠、黑、灰的顏色，只是藉由前一個詞說明程度的不同而已。

2. 比喻式

即顏色詞中的前一語素含有比喻的意味，表示像……一樣的意思。又可再分為兩種型式：

(1) 表示物體名稱的語素+色

如：米色、桃色、醬色、茶色、藕色、肉色、古銅色、咖啡色、奶油色、瀝青色、玫瑰色等。

(2) 表示物體名稱的語素+單音節顏色詞

用事物的顏色來比況，使單音節顏色詞具有某一種標記。前面的名詞語素所管的

¹⁸¹ 戰國至秦漢時期，統治者為制定禮儀規範，把顏色分為正色和間色兩種，正色是指青、赤、黃、白、黑五種純正的顏色，間色是指紺（紅青色）、紅（淺紅色）、縹（淡青色）、紫、流黃（褐黃色）五種由正色混合而成的顏色。正色和間色不得混用，成為明貴賤、辨等級的工具。

顏色範圍較窄，後面單音節顏色詞所管的顏色範疇較廣。前一語素對後一語素加以限制修飾，表明其所表示的顏色像該事物特定的色彩，從而對其色彩給以定性，使其所表示的顏色具有視覺可感性。如：米黃、桃紅、軍綠、銀白、天藍、火紅、漆黑、雪白、魚肚白、孔雀綠、鶴頂紅、薰衣草紫等；亦有將由單音節顏色詞修飾物色語素形成的實物名稱再加上語素「色」的，如：白蓮色、紅椒色、青草色等。基本上，雙音節者若在表示顏色本身，可加上語素「色」，如：米黃色、桃紅色、軍綠色，若代表一種狀態，如：火紅、漆黑、雪白等，就不能加上語素「色」，但可以重疊使用，變成「雪白雪白」、「火紅火紅」；而三音節的顏色詞因為受到語音的節奏感和語言的經濟原則等因素影響，不能再加上語素「色」，變成「魚肚白色」、「孔雀綠色」。

這類色彩因為藉著實物來做比喻，所以能具體表現顏色細微的差異，如「米黃」、「鵝黃」、「杏黃」、「檸檬黃」、「薑黃」、「土黃」等色，雖然都屬於黃色的範疇，但表達的色彩卻不同。然而，也因為這些詞彙是由比喻實物而來，所以不能拿來修飾該實物本身，如：米黃的米、鵝黃色的鵝……。再者，此類顏色詞能產性很高，可以迅速且大量孳生，如：她染了一頭橘色的頭髮，又帶著檸檬黃的帽子，整個人顯得十分明亮。但也因如此，這類詞語還有臨時性的特質，穩定性較弱，會因當時的社會狀態流行或消失。

3. 形容式

形容式顏色詞指的是由前面表示「感受」、「性狀」或「程度」等意義的形容詞素加上一個單音節顏色詞構成的詞彙形態。色彩具有三種屬性——色相、明度、純度，「色相」指的是色與色的區別，或區分色彩的名稱，不同顏色有不同色相，若兩色相混便會產生新的色相；「明度」指的是色彩的明暗程度，以光度高低造成的白灰程度做深淺濃淡的區別；「純度」指的是色彩的飽和程度，亦即一個色彩的鮮豔或純粹程度，以一個顏色所含有的色素多寡作為純度高低的依據。因此，當顏色的明度與純度發生變化時，便會出現形容式的複音節顏色詞。

李堯在〈漢語色彩詞衍生法之探究〉中把由「感受詞素」修飾表色詞素者，如：硬紅、嫩白、暖黃、冷灰等另立為「通感法」，而將此類顏色詞的衍生法稱為「修飾法」，並再細分為四類：

(1) 程度的修飾

包括以濃淡、明暗、深淺等程度形容詞對顏色詞進行修飾者皆屬之。如：濃綠、淡紫、亮黃、暗褐、深藍、全紅、淺灰、半白、花白等詞即是此類。

(2) 性狀的修飾

用形容詞修飾單音節顏色詞，表示一種狀態，如：鮮（鮮明的）綠、衰（微弱的）黃、姹（美麗的）紫、嬌（妖嬈的）黃、凝紅、嫩白、醉紅等均屬之。

(3) 用顏料的產地、年號來修飾

當某批顏料特別鮮艷美麗，前人便以其產地或流行年代作為該顏色的名稱，如「永樂紅」即指明朝永樂年間景德鎮製成的美麗鮮紅色染料，「剛果紅」、「普魯士藍」、「巴黎綠」則是以顏料的產地來代表該顏色詞。若是有些顏色常為某特定族群所使用，如軍人常穿綠色制服、海軍常穿藍色制服，就會出現「軍綠」、「海軍藍」等顏色詞。

(4) 用動詞來修飾

明代宋應星的《天工開物》記載了一些與瓷器生產有關的色彩詞，這些色彩詞是因製作方法而得名的。如「燒黃」是以燒製方法而得名。用該法衍生的色彩詞還有漂白、烤藍、祭紅、刷白等。

4. 重疊式

遠征認為此類型是單音節顏色詞加上重疊的後加成分所構成的「顏色詞生動形式」。而李堯則將此類型解釋為以單音節顏色詞自身重疊或與帶重疊的後加成分構成複音節顏色詞的衍生方法。依後者的分法，現代漢語色彩詞由重疊式衍生而來的有以下四種：

(1) AA 式

如：皚皚、皓皓、蒼蒼、青青等由單音節顏色詞自身重疊而成者。

(2) ABB 式

此類是由單音節顏色詞加上雙音節後綴形成的三音節顏色詞。如：白茫茫、紅通通、黃澄澄、黑壓壓、綠油油等。

(3) A*B 式

指由單音節顏色詞加上雙音節後綴形成的三音節顏色詞。如：灰不溜、紫不愣、烏漆黑等等。

(4) A*BC 式

指由單音節顏色詞加上三音節後綴形成的四音節顏色詞。如：黑不溜秋、黃不拉噠、紫不溜丟；或有含兩個顏色詞者，如「烏漆嘛黑」亦可屬此類。

漢語顏色詞的構成隨著漢民族色彩工藝的進步，社會文化、政治和五行的觀念演變，以及外來物品、顏料的傳入，由單音節演變為多音節，由五色發展成數十種，甚至數百種色彩，又因為命名者的創意，將物色語素、顏料產地、流行年

代和使用群體變成顏色名稱，並在韻律美的因素下加入重疊的構成方式，從唐代開始出現雙音節顏色詞以來，明清以至現代，是顏色詞發展最蓬勃的時代。而色彩不只是代表眼睛所看到的實物與景色，更可表現一個人的心理狀態。因此，由畫家、設計師、建築師等人所使用的顏色，便可知道他想要呈現的感覺與風格；同樣的，由一位作家所運用的顏色詞，也能瞭解其在作品中所要表達的情緒和寓意。藉由研究作品中的顏色詞，可以間接發掘作家的文字風格，並從中建構其作品的獨特定位元。

三、漢語中顏色詞的文化意涵

不論是「基本顏色詞」還是「實物顏色詞」都含有兩種意義，一是詞語的本義，亦即視覺透過光所獲得的色彩感知，屬於客觀認識；二是詞語的象徵意義，反映當時社會文化的精神內涵以及使用者本身的聯想和心理狀況，屬於主觀認識。

在不同民族的文化和語言當中，色彩總是被賦予某種特定的含義，這種超越色彩本身的特殊含義，有著悠長的淵源、深厚的文化背景，融入了政治、宗教、民俗及社會生活多方面的意識和內容，是民族文化和民族心理的折射。漢民族的色彩觀反映在詞匯中，就形成了漢語色彩詞特殊的文化寓意和豐富的文化內涵。¹⁸²

孫建軍認為中國的尚色文化主要顯示在「黑、白、赤、青、黃」五色上，不同的朝代，也崇尚不同的顏色¹⁸³。姚小平認為現代漢語顏色詞有「黑、白、紅、黃、綠、藍、紫、灰、棕、橙」十種¹⁸⁴；李紅印從中取出「紅、黃、白、黑、綠、藍、紫、灰」八種作為穩定而能產的基本顏色詞為辨色詞¹⁸⁵；劉丹青也從詞形、語義、派生出義項、能產性、詞性和形態六個角度逐一討論、排序，得出現代漢語應分為「白、黑、紅、黃、綠、藍、灰、紫」八種¹⁸⁶；薛坤寧則根據詹人鳳的觀點，主張提取「紅、黃、白、黑、綠、藍」六種基本顏色詞進行研究¹⁸⁷。因為不同民族的地理環境、文化傳統和風俗習慣各異，造成不同語言的顏色具有聯想性的差

¹⁸² 參見孫建軍，〈古代尚色文化與漢語色彩詞〉（《中國青年政治學院學報》2006年第3期，2006年3月），頁129。

¹⁸³ 參見孫建軍，〈古代尚色文化與漢語色彩詞〉（《中國青年政治學院學報》2006年第3期，2006年3月），頁129~130。

¹⁸⁴ 參見姚小平，〈基本顏色調理論述評——兼論漢語基本顏色詞的演變史〉（《外語教學與研究》1988年第1期，1988年1月），頁25。

¹⁸⁵ 參見李紅印，〈漢語色彩範疇的表達方式〉（《語言教學與研究》2004年第6期，2004年6月），頁57。

¹⁸⁶ 參見劉丹青，〈現代漢語基本顏色詞的數量及序列〉（《南京師大學報》1990年第3期，1990年3月），頁78~79。

¹⁸⁷ 參見薛坤寧，〈淺析漢語基本顏色詞〉（《遼寧師專學報》2010年第5期，2010年5月），頁12。

異¹⁸⁸，所以筆者試從各家說法中皆存在的漢語基本顏色詞和魯迅小說中較常見的「白、黑、紅、黃、綠、藍」六色，分別說明其在漢民族中的文化意涵，從而瞭解其於魯迅小說詞彙中的外在修飾作用與內在象徵意義。

(一) 白色

《說文解字》：「白，西方色也。倉用事，物色白。從入合二。」段玉裁注：「出者陽也，入者陰也，故從入。」¹⁸⁹《漢典網》中將白解釋為「象形。甲骨文字形，象日光上下射之形，太陽之明為白，從『白』的字多與光亮、白色有關。古人用以代表西方、秋季、金、肺等。」¹⁹⁰

在中國古代的五方說中，西方為白虎，西方是刑天殺神，主肅殺之秋，古代常在秋季征伐不義、處死犯人。所以白色是枯竭而無血色、無生命的表現，象徵死亡和凶兆。白色的心理功能由於在發展過程中受到政治功能的影響，又象徵腐朽、反動、落後、失敗、愚蠢、無利可得、知識淺薄、沒有功名、閱歷不深……，如：舉「白旗」代表投降、智力低下稱為「白癡」、知識淺薄者稱做「白丁」、缺乏鍛鍊的文人可稱「白面書生」，甚至連白字的派生詞，如「白費」、「白搭」都含有徒然、輕視、無價值等貶義；且白色在中國古代是一種平民色，當時老百姓衣飾不能施彩，故有「白衣」一詞¹⁹¹。在中國文化中，白色是一個基本禁忌詞，體現了中國人在物質和精神上的摒棄和厭惡，在葬禮上，別白色小花也代表對死者的哀悼和敬意¹⁹²。

(二) 黑色

《說文解字》：「黑，北方色也。火所熏之色也，從炎上出囟。」段玉裁注：「熏者，火煙上出也，此語為從炎起本。」¹⁹³故火煙從煙囪出而呈現之色即是黑。

古代黑色為天玄，原來在中國文化裡只有沉重的神祕之感，是一種莊嚴肅穆的色調¹⁹⁴。戰國時期的陰陽家鄒衍主張五德終始說，「五德」是指五行木、火、土、金、水所代表的五種德性，「終始」指「五德」的週而復始的循環運轉。鄒衍常常以這個學說來為歷史變遷、皇朝興衰作解釋。鄒衍說：「五德從所不勝，

¹⁸⁸ 參見於本鳳，〈英漢語言中「白」與「黑」的詞義比較分析〉（《赤峰學院學報》31卷第7期，2010年7月），頁133。

¹⁸⁹ 參見東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1990年9月），頁367。

¹⁹⁰ 參見《漢典》網站(<http://www.zdic.net/>)。

¹⁹¹ 參見李楊，〈論顏色詞語〉（《赤峰學院學報》30卷第6期，2009年6月），頁70。

¹⁹² 參見程紹華、邱月，〈黑白紅——文學作品中色彩詞的跨文化解讀〉（《社科縱橫》第25卷第2期，2009年2月），頁146。

¹⁹³ 參見東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1990年9月），頁492。

¹⁹⁴ 參見李楊，〈論顏色詞語〉（《赤峰學院學報》30卷第6期，2009年6月），頁70。

虞土、夏木、殷金、周火。」¹⁹⁵木剋土、金剋木、火剋金、水剋火、土剋水。按照鄒衍的說法，五行代表的五種德性是以相剋的關係傳遞的，由於黑色屬於水，所以秦朝崇尚黑色，因此黑色在秦朝屬於高貴的顏色。漢初認為秦朝國祚太短且暴虐無道，不屬於正統朝代，應該由漢朝接替周朝的火德，所以將正朔訂為水德；王莽篡漢後為了證明其政權的合法性，採用了劉向父子的五行相生說，並修改漢朝以前諸朝代的德性，交替順序為：黃帝（土）→夏（金）→商（水）→周（木）→漢（火），由此改漢之正朔為火德¹⁹⁶。因火對應紅色，故東漢崇尚紅色，遂產生「炎劉、炎漢」等說法。在東漢許慎的《說文解字》中，黑屬於暗色，故有許多從黑之字皆具有貶義，如：黠（滓垢也）、黨（不鮮也）、黯（大汗也）、黜（貶下也）、黥（墨刑在面也）¹⁹⁷……。而黑的無彩、無光特質，也造就了黑色的負面意涵，如：抹黑（醜化）、黑金（非法的）、黑心（邪惡的）、黑幕（不可告人的）；在大陸文化革命期間，黑色又與反革命和反動分子產生系聯，當時凡有被打倒或受批判、歧視的對象，都會加上「黑」字，如：黑會、黑牌、黑五類、黑組織、黑秀才、黑串聯、黑名單等。

由此可知，黑色在漢語中是個褒貶皆具的顏色詞，但也因其貶義之流傳廣而久遠，且西方社會中的黑色亦多具不祥、非法等聯想義，間接影響漢語的使用，所以現代漢語中「黑」的文化意涵以貶義居多。

（三）紅色

《說文解字》：「帛赤白色也。」段玉裁注：「《春秋》釋例曰：『金畏於火，以白入於赤，故南方閒色紅也。』《論語》曰：『紅紫不以為褻服。』按此今人所謂粉紅、桃紅也。」¹⁹⁸但到了漢代，「紅」開始獲得泛指紅色的意義，如《史記·司馬相如列傳》：「紅杏渺以眩潛兮，森風湧而雲浮。」司馬貞索隱：「紅，赤色貌。」唐代，「紅」的使用頻率提高，詞義範圍漸漸的擴大，基本上已失去了粉紅一義，成為表示紅色的基本顏色詞且沿用至今，如：唐代白居易〈憶江南〉：「日出江花紅勝火，春來江水綠如藍。」¹⁹⁹除了「紅」一詞外，更有「赤」、「朱」、「丹」等同義詞，更能在加上其他顏色詞和物色語素衍生出更多不同種類的紅色，與白、黃、青、黑等色同屬於能產性極高的基本顏色詞。

¹⁹⁵ 參見南朝梁·蕭統編《昭明文選》（臺北：華正書局，1990年10月）收錄之沈休文〈齊故安陸昭王碑文〉中李善注文，頁823。

¹⁹⁶ 在《後漢書·光武帝紀》：「王子，起高廟，建社稷於雒陽，立郊兆於城南，始正火德，色尚赤。唐代章懷太子李賢註：「漢初土德，色尚黃，至此始明火德，幟尚赤，服色於是乃正。」中可知東漢依新莽的說法，確立漢朝正朔為火德，因此漢朝有時也被稱為「炎漢」，又因漢朝皇帝姓劉而稱「炎劉」。

¹⁹⁷ 以上諸字皆列於黑部之下，參見東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1990年9月），頁492-494。

¹⁹⁸ 參見東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1990年9月），頁657。

¹⁹⁹ 以上古例轉引自遠征，《漢語顏色詞研究》（上海：上海師範大學碩士論文，2004年5月），頁10。

漢民族以紅色為貴，是源於古代的日神崇拜。古人認為「日至而萬物生」（《淮南子·天文訓》），感到陽光下萬物繁茂，生機勃勃，令人振奮，因而對代表太陽的紅色產生了特別親切的感情²⁰⁰。東漢明火德之後，紅色更是備受尊崇，在漢語詞彙中，紅色象徵了富貴、喜慶、成功、吉利、忠誠、利潤和美麗等意涵，如：朱門（富貴）、紅白帖（喜慶）、走紅（成功）、紅娘（促成美好婚姻）、丹心與赤誠（忠誠）、紅利（利潤）、紅顏（美女）。由於紅色代表吉祥，凡是在年節和婚宴等喜慶的日子，便會大量出現紅色裝飾；也因紅色象徵成功，所以具有強烈的政治色彩，如：紅軍、紅衛兵、紅五類、紅色政權、紅海洋……。

另外，純正的紅色因彩度（飽和度）高，較能刺激視覺感官，讓人注目或引起激奮的情緒，故在西方，常從紅色引發出暴力、危險、緊張、禁止、激情等聯想，現代漢語受其影響，亦引伸出與紅有關的負面詞彙，如：紅字（考試不及格）、赤字（透支）、紅燈（危險）等；又因在醫學上紅與鮮血有關，所以也會和發炎或血腥有關，如：紅腫、落紅。然而，總體來說，紅色在漢民族的文化象徵中，仍是帶有褒義的顏色詞。

（四）黃色

《說文解字》：「黃，地之色也。從田，芡聲。芡，古文光。」段玉裁注：「玄者，幽遠也。則為天之色可知。易曰：『夫玄黃者，天地之禱也。天玄而地黃。』土色黃，故從田。」²⁰¹李楊認為，黃是象形字，在金文中象蝗蟲之形，當是「蝗」的本義，後常直接用來指黃色²⁰²。我們可以從《說文解字》知道，黃色在古代指的是接近土地的顏色，所以五方、五行和五色對應後，中央為土黃色，象徵中央皇權與國土，因此從漢朝之後便成為帝王專用之色，如：黃袍（皇帝所穿的龍袍）、黃榜（皇帝的文告）、黃道（皇帝行經的道路或吉日）等詞彙皆與天子的權勢有關，屬於象徵尊貴、美好、崇高、神聖的顏色。

不過，相較用於服飾器物類的黃色，若是形容臉色或毛色，就具有負面意涵了，如：黃牛（說話不算話或用手段獲取不法利益的人）、黃口（幼兒）、黃髮（老人）、面黃肌瘦（營養不良）、黃疸（因膽色素過多所造成的病症）；且因東漢末年的黃巾之亂，因此「黃巾」又變成叛亂分子的代表。在現代漢語中，由於受到西方社會的影響，黃色又象徵「色情」²⁰³。

（五）青色

²⁰⁰ 參見程紹華、邱月，〈黑白紅——文學作品中色彩詞的跨文化解讀〉（《社科縱橫》第25卷第2期，2009年2月），頁146。

²⁰¹ 參見東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1990年9月），頁704。

²⁰² 參見李楊，〈論顏色詞語〉（《赤峰學院學報》30卷第6期，2009年6月），頁70。

²⁰³ 李楊舉出美國紐約《世界報》用黃色油墨印刷低級趣味的漫畫以爭取銷路，因而產生「黃色刊物」之名稱，黃色也因此與「性」連上關係。

「青」在《說文解字》中是「東方色也」²⁰⁴，是一種介於藍和綠中間的顏色。然而，青色在古漢語中，還有綠色（如：青史、青山、青草、青梅）、藍色（如：青天、青衫、青花、青雲）、黑色（如：青絲、青睞、青牛）三種意涵。語言所反映的客觀現實是無窮無盡的，人們對於客觀現實的認識愈來愈具體，而語言單位卻是有限的且相當概括的，語言中不可能具有反應外界一切事物的詞，顏色也是一樣。國外的科學研究表明，世界上可辨色彩有幾百萬種，而自然語言中的顏色詞卻是有限的。因此，出現一個顏色詞表示多種顏色的現象是很自然的，而這必然加劇了顏色詞的模糊性，最明顯的例子便是青色²⁰⁵。由於前文已解釋過「黑色」的文化意涵，故以下僅就自青色延伸出的綠、藍二色進行說明。

1. 綠色

《說文解字》：「綠，帛青黃色也。」段玉裁注：「綠衣，《毛傳》曰：『綠，閒色。』玉藻正義曰：『五方閒色，綠、紅、碧、紫、駟黃是也。木青剋土黃，東方閒色為綠，綠色青黃也。火赤剋金白，南方閒色為紅，紅色赤白也。金白剋木青，西方閒色為碧，碧色白青也。水黑剋火赤，北方閒色為紫，紫色黑赤也。土黃剋水黑，中央閒色駟黃，駟黃色黃黑也。』」²⁰⁶由此可知，在「黑、白、赤、青、黃」五正色之外，還有「綠、紅、碧、紫、駟黃五閒色」，而從敘述的內容中亦能看出古代較原始的色彩觀。若將古今色以表格做對比，其差異可見下表：

【表一】

	古代漢語顏色詞	現代漢語顏色詞
正色	黑	黑
	白	白
	赤	紅
	青	藍
	黃	黃
閒色	綠	綠
	紅	粉紅
	碧	淺藍
	紫	紫
	駟黃	咖啡

²⁰⁴ 參見東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1990年9月），頁218。

²⁰⁵ 參見遠征，《漢語顏色詞研究》（上海：上海師範大學碩士論文，2004年5月），頁18。

²⁰⁶ 參見東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1990年9月），頁656。

遠征認為「詞義的模糊性」本身就是漢語顏色詞的共同特徵之一，因為「光譜的諸色是一個漸變的動態過程。兩種顏色的過渡區域形成一種混合色，兼有其左右兩色的特點，因此表示這一過渡區域的顏色詞必然是模糊的。……因此，越是帶有普遍意義的基本顏色詞，如：紅、黃、藍、綠等，它們的模糊性就越大。」²⁰⁷那麼，現代漢語中的「綠色」，在古代的文化意涵又是如何呢？

綠色是大自然中最常出現的色調，只要有綠色，就代表無限的生機。因此，綠色象徵茂盛、希望、年少、寧靜等正面意涵，如：青青、青春、綠媛等。但從上表可知，綠色屬於間色，在古代為官職低微者所穿的服色，不如紫色在春秋時代因獲得國君與諸侯的青睞，而提升至與正色相同的地位²⁰⁸。唐代的官制便規定：三品以上服紫，四品深緋，五品淺緋，六品深綠，七品淺綠，八品深青、九品淺青，可見當時綠色和青色（在此處屬藍色）皆是中下階級的官員所穿之服色。南朝時，在梁·劉邈的〈萬山見採桑人〉詩：「倡妾不勝愁，結束下青樓。」中，青樓指的不再是「帝王華美的居所」，而是代稱「華美的妓院」，這樣的用法在唐詩中尤其普遍，如：唐·杜牧〈遣懷〉詩：「十年一覺揚州夢，贏得青樓薄倖名。」元、明時，娼家的男人要戴綠色頭巾以作為恥辱的象徵，故後人亦謔稱妻子有外遇者為「戴綠頭巾」或「戴綠帽」。另外，因為盜賊常聚集在山林綠野之間，所以也有以「綠林」來代表俠盜或山賊的用法，這些詞彙顯示了綠色的負面意涵。

在現代漢語方面，由於西方文化的影響，大自然賦予綠色的生命力再度抬頭，因此綠色正面的象徵意義愈加鮮明，「綠化」、「綠能」、「綠色和平」等詞由是增加。總而論之，綠色若用以形容自然景色或器物、玉石，多具有正面意涵；但若用以修飾臉色或服裝，便常會成為負面詞彙。

2. 藍色

《說文解字》：「染青草也。」²⁰⁹《荀子·勸學》有「學不可以已。青，取之於藍，而青於藍；冰，水為之，而寒於水。」²¹⁰之名句，可見「藍」是一種植物，可作為染劑，且其色調比青色還淺。

藍色與綠色同是大自然中常出現的顏色，且其屬冷色調，因此以藍色為基調的景物，通常讓人感覺平靜、祥和、涼爽的感覺，如：天空蔚藍、海水湛藍等；反之，若將藍色用於皮膚或衣服，他的意義便會產生負面變化，如：瘀青、青面獠牙、青衫（唐代時八、九品等職位低微者所穿的官服）。若比較古代與現代的詞彙，亦可發現「藍」在古代多與其本義（植物性染劑）相關，若是形容他物，

²⁰⁷ 參見遠征，《漢語顏色詞研究》（上海：上海師範大學碩士論文，2004年5月），頁18。

²⁰⁸ 《韓非子·外儲說》曾記載「齊桓公好服紫，一國盡服紫。當是時也，五素不得一紫。」《左傳·哀公十七年》亦有渾良夫赴衛侯之宴，被衛太子「數之以三罪而殺之」，其中一罪便是穿了國君才能使用的「紫衣狐裘」的記錄，可見在當時紫色在貴族間的流行。

²⁰⁹ 參見東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1990年9月），頁25。

²¹⁰ 參見荀子著，熊公哲註釋，《荀子今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1984年3月修訂版），頁1。

則多以「青」來修飾；然而，現代漢語中的詞彙則多用「藍」來代替青，可見青色的發展與分流。另一方面，在西方文化中，藍色是憂鬱、苦悶、沮喪的象徵，這樣的意涵也影響了現代漢語，產生許多意譯後的新詞，如：藍調、藍色星期一、藍領階級等等。但在漢語本身，藍色的引伸義則較少，是不表達人們情緒的。

顏色詞除了表示顏色本義之外，它更多的是記載著一個國家、一個民族的文化軌跡，沉澱著人們對自然萬物特有的領悟體驗、審美情趣、價值觀念等深刻的文化內涵。並且隨著時代的變遷，社會的發展，文化的進步而不斷延伸、擴展，被賦予更為形象、生動、含蓄、深刻的含義²¹¹。以上討論了白、黑、紅、黃、綠、藍六色的象徵意涵，雖是以漢語詞彙為主，但英美等西方國家對色彩的解讀，仍不免影響了現代漢語詞彙的用法。文學作品中的色彩描寫，大部分是描寫環境和條件色。因此，我們要對物體的色彩做準確的描寫，就不能受固有色觀念的限制，不能用記憶中的固有色來代替在不同光源和環境影響下顯示出來的、千差萬別和千變萬化的條件色²¹²。然而，作家在建構場景和描畫角色時，也會在色彩中加入自己的情緒與想像，此即王國維所言「物皆著我之色彩」的原因。

魯迅幼時曾自學繪畫，還喜歡在課餘時描畫《蕩寇志》、《西遊記》和《二十四孝圖》的繡像²¹³，因而對景色和人物具有強烈的感知力。當他把色彩與文學合而為一時，便容納了作家細膩得主觀情感，以語言詞彙作為材料，化實為虛，寓虛於實，不僅表達了作者的情感，也誘發了讀者的想像。

以下將討論顏色詞在魯迅小說中呈現的效果，以及其小說運用的 526 例顏色詞欲表達之目的與意涵。

第二節 魯迅善用顏色的明暗、冷暖和彩度形成對比

魯迅在小說中常運用色彩繪景狀物、渲染氣氛、刻畫人物，以達成烘托人物複雜心境、寄託作者生活理想、抨擊封建制度罪惡、直面慘淡的社會現實和凸顯人物性格特徵之目的²¹⁴。

為達到上述目的，魯迅經常在描寫景物、天色，服裝、臉色時，運用較為暗淡的色彩，使用亮色時也常運用對比造成怵目和彰顯主旨的效果。所謂「色彩對比」，是指兩種以上的色彩在一起就會彼此引起的現象，與色彩的屬性（色相、明度、彩度）、形態和所佔有的空間關係最大²¹⁵。一般來說，色彩的對比可分為在時間上同時看見兩種顏色而起的「同時對比」，以及繼續觀看其他顏色而起的

²¹¹ 參見陳艷陽，〈漢語顏色詞的文化分析〉（《宜春學院學報》30 卷第 1 期，2008 年 2 月），頁 110。

²¹² 參見劉雲泉，《語言的色彩美》（安徽：安徽教育出版社，1990 年 4 月初版），頁 51。

²¹³ 詳見本文第二章第一節之內容。

²¹⁴ 參見王勤紅、董振博，〈魯迅小說中色彩詞語的運用〉（《綜合天地》，2008 年 4 月），頁 113。

²¹⁵ 參見林書堯，《色彩學》（臺北：三民書局，1993 年 5 月），頁 119。

「繼續對比」²¹⁶。此處是以「同時對比」中不同明暗顏色間的「明度對比」與由冷暖色、無彩色和有彩色相配而成的「彩度對比」為主要研究對象，探討魯迅小說顏色詞在文本中所運用的對比效果。

如〈藥〉便運用「黑、白、灰」來塑造為了病子求偏方的華老栓再前往刑場時的天色，以暗喻其憂鬱的心境：

街上黑沉沉的一無所有，只有一條灰白的路，看得分明。²¹⁷

而在描寫華老栓烹調人血饅頭的時候，魯迅也用了「綠、紅、白、黑」等對比色來刻畫和諷刺這迷信偏方的樣貌，因為不論是碧綠還是紅白的希望，終將化為黑色的絕望：

一面整頓了灶火，老栓便把一個碧綠的包，一個紅紅白白的破燈籠，一同塞在灶裡；一陣紅黑的火焰過去時，店屋裡散滿了一種奇怪的香味。²¹⁸

魯迅一方面用顏色強調人物的心理狀態，一方面以對比手法來顯現迷信者的悲劇性與愚昧，其寫實又沉痛的無聲吶喊，已藉由色彩表達出「顏外之意」了。

筆者在本章節中，將從語言風格學的角度出發，分析魯迅小說顏色詞的運用狀況，從文本中尋找該詞彙特色和內在意蘊，並藉此方式將魯迅的獨特風格具體呈現出來。在引用文本時，皆以《魯迅全集》為綱，並於原文前後標明出處篇目及頁數，以便考證；而在擇取顏色詞時，以下四種情況不放入討論範圍，或僅計算一次，不重複計算：1. 動植物的學名及已經固定化，專門指稱某種食物或用品的專門用語，如：烏鴉、白鴉、黃鱧、黃牛、白菜、白豆（眉豆）、蓮花白（酒名）、白乾（高粱酒）、白薯（地瓜）、萬年青、白開水、黃曆（農民曆）、綠格紙（稿紙）、紅綠帖（舊時男女訂婚兩家交換的帖子）、赤練蛇、紅斑痧、白楊葉、洋灰（水泥）……因運用的目的在描述地方特產與文化，或以動植物象徵、形容人與物，而非以其顏色鋪陳故事內容，故不計算在內。但若是仍未固定化成為專有名詞，只是以顏色詞修飾名詞者，如：黑熊、青苔、白糖、黃酒等，還是放入計算範圍內。2. 當顏色詞作為人稱代詞而多次重複者，如：灰五嬭、藍皮阿五、紅鼻子老拱、花白鬍子、黑色人等，僅計算一次。3. 因魯迅習於在文中重複運用相同的句子造成強調或反諷的效果，若遇此狀況，句中所使用的顏色詞僅計算一次；但若句子組成的方式不同，則分別計算。4. 若有複合色，如：紅黑（黑中帶紅）、青白（白中帶青）、灰黃（黃中帶灰）等，皆以主色「黑」、「白」、「黃」計算；但若是兩色相雜的狀況，如：青白小花、紅紅綠綠的戲服，則兩色分別計

²¹⁶ 參見何耀宗，《色彩基礎》（臺北：東大圖書有限公司，1982年7月初版），頁57。

²¹⁷ 參見魯迅《吶喊》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁465。

²¹⁸ 參見魯迅《吶喊》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁466。

算。

一、運用明暗度形成黑白顏色詞的對比效果

按照物理學的說明，白色乃光的全部反射，黑色是光線全部吸收的情形。嚴格講起來，黑、白都不能算是色彩；但在心理與生理的另一個角度和物與物的角度來看，則另當別論²¹⁹。因黑白兩色皆屬無彩色，故在文本中，常是因明暗度而加強了對比性，若依色彩學的角度觀之，黑色與白色的認視度（明視度、能見度）頗高²²⁰，二者相配時可以讓畫面更加鮮明。筆者在探討魯迅小說運用黑白對比所產生的效果時，為方便標示，將以■表示灰黑、黃黑、紅黑等偏暗的黑色系，以□代表灰白、銀白、銀色等偏亮的白色系。此類在魯迅的三十三篇小說中共有 21 例，分屬於〈藥〉、〈風波〉、〈阿Q正傳〉、〈白光〉、〈社戲〉、〈祝福〉、〈在酒樓上〉、〈肥皂〉、〈孤獨者〉、〈傷逝〉、〈弟兄〉、〈奔月〉、〈理水〉、〈鑄劍〉、〈起死〉十五個篇章中，列舉如下：

（一）《吶喊·藥》

1. 街上黑沉沉的一無所有，只有一條灰白的路，看得分明。（頁 463）
2. 小栓撮起這黑東西，看了一會，似乎拿著自己的性命一般，心裡說不出的奇怪。十分小心的拗開了，焦皮裡面竄出一道白氣，白氣散了，是兩半個白麵的饅頭。——不多工夫，已經全在肚裡了，卻全忘了什麼味；面前只剩下一張空盤。（頁 466）

例 1 中的場景是華老栓要為兒子小栓去刑場旁取蘸血饅頭作為癆病之藥，於凌晨出發時所見。魯迅以「黑暗中浮現一條朦朧灰白的路」象徵小栓得救的渺茫希望。例 2 描寫的是小栓懷著懷疑又崇敬的心理，扳開所謂的「藥」，發現是饅頭時的畫面。將建立在革命烈士鮮血上，以可笑的迷信包裝成黑色的解藥，拗開後仍是毫無效力的白饅頭等過程用色彩的對比加以諷刺。

（二）《吶喊·風波》

3. 象牙嘴裡六尺多長湘妃竹煙管的白銅門裡的火光，漸漸發黑了。（頁 497）

²¹⁹ 參見林書堯，《色彩學》（臺北：三民書局，1993 年 5 月），頁 90。

²²⁰ 可參考何耀宗，《色彩基礎》（臺北：東大圖書有限公司，1982 年 7 月初版），頁 61 中的說明。

例 3 說明在趙七爺聽說「皇帝坐了龍庭」（指的是西元 1917 年 7 月 1 日張勳在北京扶持清廢帝溥儀復辟一事）後，特別跑到主角七斤家取笑、說風涼話，事後七斤煩惱地坐在門檻上吸煙管，火光漸滅的畫面。若火光本是紅的，漸漸發黑，便象徵著心情的絕望，再對比白色的象牙嘴與銅門，更顯得黑暗無光。

（三）《吶喊·阿Q正傳》

4. 庵和春天時節一樣靜，白的牆壁和漆黑的門。（頁 541）
5. ……只見假洋鬼子正站在院子的中央，一身烏黑的大約是洋衣，身上也掛了一塊銀桃子……。（頁 544）
6. 許多長衫和短衫人物，忽然給他穿上一件洋布的白背心，上面有些黑字。（頁 550）

例 4 以黑白兩色對比出靜修庵的門；本文在此段落前就已提過靜修庵的外觀，卻沒有提到「漆黑的門」，若魯迅有意在此處進行對比，以「黑色」象徵黑暗與絕望，應與自視為革命黨的趙秀才和錢洋鬼子到庵裡革命，將「皇帝萬歲萬萬歲」的龍牌摔碎，又棒打尼姑和竊走香爐的粗暴行徑有關。例 5 中的洋衣指的應是「黑色西裝」，而銀桃子則是「主張革命的自由黨的黨徽」，錢洋鬼子是進過洋學堂，又去日本留過學的，自然受到西方革命思想和服裝文化的影響，而代表革命黨的「銀色黨徽」，當然要襯在這與革命思想有關的洋衣上，才會顯得鮮明顯眼。例 6 則是以穿上「白底黑字」的囚服遊街示眾來為阿Q 這個荒謬人物作結。魯迅以對比的色彩，反諷了當時打著「革命」名號，行偷搶之實的新知識分子與投機者，也為搞不清楚狀況就被誣陷或欺壓的百姓抱不平。

（四）《吶喊·白光》

7. 他突然仰面向天，月亮已向西高峰這方面隱去，遠想離城三十五公里的西高峰正在眼前，朝笏一般黑魆魆的挺立著，周圍便放出浩大閃爍的白光來。（頁 574）

例 7 是文中的主角陳士成因為連十六次縣考未通過，因此產生幻聽與幻視，以為白光所照之處便是祖先埋藏銀子的地方，在挖掘房內地面不得後，聽從幻覺指示，要往西高峰裡尋時看到的畫面。依文中所述，白光的來源自然是月光，而在下半夜，月亮朝西落下是再自然不過的事。但已被科舉屢試不第的挫折接連打擊以至精神耗弱的陳士成，失去了現實感和判斷力，看著黑魆魆聳立的山峰，他只連想到考取科舉上朝時所拿的朝笏，但這個夢想是多麼遙不可及，看著白光照向山中，他彷彿在絕望中看到一絲希望。魯迅在巨大的絕望中給與陳士成的，只

是不切實際的希望，這彷彿也提醒傳統知識分子，依靠科舉進士做官只是個荒謬的夢，會讓人發瘋至死。

（五）《吶喊·社戲》

8. 其實我們這白篷的航船，本也不願意和烏篷的船在一處。（頁 593）

例 8 中的白篷船和烏篷船都是浙江紹興一帶常見的水陸交通工具，但白篷船的船篷未加油漆，或僅塗漬一些桐油與白色劣質土漆，是舊時紹興的勞動人民坐的船²²¹；而烏篷船則用黑油油漆過，舊時紹興官僚仕紳多坐這種船，船分大、中、小三種，看戲的烏篷船一般須在中船以上，船身比較高大，在船的頭艙裡鋪上木板，將船篷頂起，上面可以放椅子凳子，坐著看戲²²²。魯迅藉著黑白篷的大小與貴賤之分將平民不願與土豪劣紳為伍的心態表露無遺。

（六）《彷徨·祝福》

9. 冬季日短，又是雪天（白），夜色（黑）早已籠罩了全市鎮。（頁 10）

此處的顏色藉著景物的名稱來顯現，因為是生活中常見的元素，所以一看到就會浮現出黑白相襯，白雪被黑夜籠罩的畫面。魯迅在冬末的夜晚描述主角回想祥林嫂悲慘的遭遇，氣氛更顯沉鬱悲涼。

（七）《彷徨·在酒樓上》

10. 細看他相貌，也還是亂蓬蓬的鬚髮；蒼白的長方臉，然而衰瘦了。精神很沉靜，或者卻是頹唐；又濃又黑的眉毛底下的眼睛也失了精采。（頁 26）

例 10 中的場景發生於主角的舊識呂緯甫在度過不如意的幾年，又經歷回鄉後令他悵然的兩件事後，十分失意的至酒樓喝酒，碰上同回鄉懷舊的主角時。從主角的眼中看到的呂緯甫，與當年「敏捷精悍」的形象差異頗大，蒼白衰瘦的臉配上濃黑的眉，更顯得滄桑頹靡。

（八）《彷徨·肥皂》

²²¹ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁20。

²²² 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁16。

11. 破絮一般的白雲間閃出星點，黑夜就從此開頭。(頁 50)

魯迅的寫實小說雖不重在寫景，而重在人物內心的獨白，但偶然寫景時，卻是十分用心描繪的。白雲一般都會讓人聯想到藍天，但例 11 卻是用「白雲間閃出星點」來開啟黑夜，畫面極為生動。

(九)《彷徨·孤獨者》

12. 我四顧，客廳裡暗沉沉的，大約只有一盞燈；正屋裡卻掛著白的孝幛，幾個孩子聚在屋外，就是大良二良們。(頁 106)

「暗沉沉」代表無光的黑色，在這樣昏暗的場景中配上「白色」的孝幛，特別令人怵目。魯迅利用這樣的對比凸顯出森冷而沉重的氣氛。

(十)《彷徨·傷逝——涓生的手記》

13. 於是就看見帶著笑渦的蒼白的圓臉，蒼白的瘦的臂膊，布的有條紋的衫子，玄色的裙。(頁 113)
14. 有時，彷彿看見那生路就像一條灰白的長蛇，自己蜿蜒地向我奔來，我等著，等著，看看臨近，但忽然便消失在黑暗裡了。(頁 132)

例 13 中描寫的是兩人認識不久後，常拿著紫藤花葉至會館找涓生的子君。當時的她雖然蒼白瘦弱，衣著樸素，但臉上的笑窩和手中紫白的藤花卻透露出戀愛的訊息。魯迅雖用黑白兩色塑造子君孱弱的形象，卻也賦予她擁有愛後的生命力，可惜涓生並未珍惜子君的付出與犧牲。而在對子君表明自己已不再愛她，卻發現被父親帶回的子君在無愛中絕望的死滅時，再多的悔恨與悲哀都於事無補了。這樣的懊悔與虛空和自己曾經因不再被子君羈絆而欣喜迎接新生的心情矛盾的交織在一起，形成例 14 裡那條像長蛇般蜿蜒不定的生路，只能消失在無盡的黑暗中，灰白與黑的搭配，讓人感到涓生的無奈與痛悔。

(十一)《彷徨·弟兄》

15. 但他接著又看見夥計提著風雨燈，燈光中照出後面跟著的皮鞋，上面的微明裡是一個高大的人，白臉孔，黑的絡腮鬍子。這正是普悌思。(頁 140)

張沛君因以為弟弟的病是會致死的「猩紅熱」，因此急得到處找醫生。不相信中醫的他雖連絡了西醫，卻苦等不著；不得已只好向同寓的中醫求診，卻得到弟弟的確是得了猩紅熱的噩耗，後因西醫普悌思先生的到來，心中才又升起一絲希望。此處的白臉孔與黑鬍子，刻畫了西方人的臉部樣貌，也強調出沛君當時的激動心情。

(十二)《故事新編·奔月》

16. 還沒走完高粱田，天色已經昏黑；藍的天空現出明星來，長庚在西方格外燦爛。馬只能認著白色的田塍走，而且早已筋疲力竭，自然走得更慢了。幸而月亮卻在天際漸漸吐出銀白的清輝。(頁 377)
17. 女辛想了一想，大悟似的說，「我點了燈出去的時候，的確看見一個黑影向這邊飛去的，但我那時萬想不到是太太……。」於是她的臉色蒼白了。(頁 379)

〈奔月〉是以后羿射日和嫦娥奔月的故事原型改寫的，相較於例 16 中辛苦狩獵，早出晚歸的后羿，以及例 17 裡奉命行事，不敢埋怨的婢女，趁著傍晚吃仙藥逃走的嫦娥，和在黑夜中發出和悅光輝的月亮，顯得多麼自由又自私。魯迅藉著顛覆神話的方式，將夜行時依靠的月光和嫦娥飛升的所在地諷刺的連結在一起了。

(十三)《故事新編·理水》

18. 白鬚髮的，花鬚髮的，小白臉的，胖而流著油汗的，胖而不流油汗的官員們，跟著他的指頭看過去，只見一排黑瘦的乞丐似的東西，不動，不言，不笑，像鐵鑄的一樣。(頁 398)

〈理水〉改編自是大禹治水的傳說。文中的官員分成兩類，一類是至各地考察民生，工作是到各地蒐集飲食情報，還需試吃、評鑑、採集各地美食、籌劃展覽會募捐、保護文化與學者，身材白胖豐腴；而另一類則是跟著大禹查考山澤情形，廣徵百姓意見，決定改湮為導以整治洪水者，身材黑瘦，粗手粗腳的。從顏色白黑和身材胖瘦來看，誰才是真正用心做事，為民著想的一方，不言可喻。

(十四)《故事新編·鑄劍》

19. 此後撈出來的是一團糟的**白**頭髮和**黑**頭髮；還有幾勺很短的東西，似乎是**白**鬍鬚和**黑**鬍鬚。(頁 449)
20. 大家只得平心靜氣，去細看那頭骨，但是**黑白**大小，都差不多，連那孩子的頭，也無從分辨。(頁 449)

例 19 和 20 都是在說黑色人為眉間尺報仇並自刎，落頭至鼎中與眉間尺一同將王的頭咬死後，在一旁的臣子後妃從滾燙的鼎中打撈起三人的頭，卻找不出王頭的可笑畫面。王的頭髮是花白的，黑色人和眉間尺則是黑頭髮；王的鬍子有黑有白，也可能有黃和紅的，和黑色人的和在一起後，便無從區隔了；鬍髮尚如此，更何況是頭骨呢？魯迅雖用了黑白來對比，目的卻在模糊王和平民，以至於復仇者的界線，不論貧富貴賤，人死了之後不就是一個樣子嗎！？

(十五)《故事新編·起死》

21. 莊子——(黑瘦面皮，花白的絡腮鬍子，道冠，布袍，拿著馬鞭，上。)
(頁 485)

故事一開始，魯迅使用介紹戲劇人物出場的方式描繪了莊子的樣貌。黑瘦面皮是勤苦人的象徵，而配合這面皮的則是與之對比分明的「花白」鬍子。金玲在探討魯迅小說色彩與知識分子形象的關係時，曾說「魯迅用白色來形容中國舊式知識分子是十分適合的，恰好畫出了他們荒蕪的心田——也許他們本人和別人還以為是充實。」²²³這正恰恰給了這個自以為好心將骷髏起死回生，又豁達的要骷髏赤身離去，卻在被骷髏質問和責備時給予可笑又矛盾的回答，最後呼來保甲以逃離現場，令人啼笑皆非的莊子當頭一棒，諷刺性極強。

綜合以上 21 例，筆者認為魯迅使用黑白對比，目的在以單純而凝重的顏色鋪陳文中悲苦人物的生命起落，以喚醒正在步入文中人物後塵的知識分子、統治者與平民。正如趙春所言：「魯迅先生懷著『哀其不幸，怒其不爭』的複雜心情，運用冰冷、凝重、壓抑的冷色調，描寫他視域中的老中國芸芸眾生孤獨絕望和愚昧麻木的生存狀態以及他們生命最終湮滅的悲劇結局……在人物生命終結的『死亡情節』設計上，善於『白描』的魯迅先生都棄絕了重筆渲染的風格，將繽紛的世界化為自然肅穆的單純色，為人物辛苦掙扎但最終難以擺脫的悲劇的、鬧劇的宿命精心創設死亡場景，增強了悲劇表現力，渲染了死亡的氣氛，從而使作品蒙

²²³ 參見金玲，〈魯迅小說色彩與知識分子形象〉(《魯迅研究月刊》2005 卷第 9 期，2005 年 9 月)，頁 31。

上凝重、古樸而蒼涼的基調。」²²⁴有些作家運用黑白對比，是為了凸顯其中一個顏色，以強調黑暗或光明；但魯迅卻是以黑白相襯的方法讓畫面更加冷冽，利用完全相反的兩色來表達他眼中這個可怕社會的矛盾、荒涼與絕望，並藉著化為語言的吶喊向固陋的傳統展現他的不屈和抗爭，期望「鐵屋子」中的少數者能受此刺激而清醒，並共同努力毀壞已建造了千年、吸收人間各種黑暗與蒼白的銅牆鐵壁，為下一代創造更繽紛多彩的世界。

二、運用冷暖色形成顏色詞的對比效果

暖色常指紅、橙、黃等讓觀看者感到溫暖的顏色；冷色則指如水般冷的青綠色和藍色；黃綠色和紫色則屬於中性色。在情緒的影響上，暖色常引起觀者的興奮感，促使氣氛輕快高興，冷色則會讓人沉靜，而且容易憂鬱。若是白色和其他純色組合就會有爽快之感，黑色與其他顏色相配，反而會產生鬱悶感²²⁵。

魯迅常使用冷暖的配色造成對比效果，以達到令人怵目或反諷的效果，有時甚至會讓人彷彿看到滿腔熱血的他正在冷笑，或是流著淚無聲的號叫，留學東洋讓他有了新的識見和思想，一心要救治國人的他卻被守舊的同胞鄙視和傷害。因為離不開也無法向前走，他只能在矛盾中且戰且行，用故事來包裝自己的吶喊。

此類以冷暖色形成對比的例子在魯迅小說中出現次數最為頻繁，以下用表格的方式將魯迅小說中的冷暖色進行比較與分析，為方便標示，將以□表示冷色，以■表示暖色，若有黑白灰紫等無彩色和中性色同時出現，便以□表示。

【表二】

序號	冷色	暖色	原文	出處	頁數
1	青	紅	孔乙己便漲紅了臉，額上的青筋條條綻出，爭辯道：「竊書不能算偷……竊書！……讀書人的事，能算偷嗎？」	《吶喊·孔乙己》	458
2	碧綠	紅黑	一面整頓了灶火，老栓便把一個碧綠的包，一個紅紅白白的破燈籠，一同塞在灶裡；一陣紅黑的火焰過去時，店屋裡散滿了一種奇怪的香味。	《吶喊·藥》	466
3	青白	紅白	他們的眼睛都已老花多年，但望這這紅白的花，卻還能明白看見。花也不很多，圓圓的排成一個圈，不很精神，倒也整齊。華大媽忙看他兒子和別人的墳，卻只有不怕冷的幾點青白小花，零星開著；		471

²²⁴ 參見趙春〈簡論魯迅小說中的死亡敘事與色彩運用〉，收錄於楊劍龍，《魯迅的焦慮與精神之戰》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2013年9月），頁261~262。

²²⁵ 參見何耀宗，《色彩基礎》（臺北：東大圖書有限公司，1982年7月初版），頁65~67。

4	青	緋紅	黑沉沉的燈光，照著寶兒的臉， <u>緋紅</u> 裡帶一點 <u>青</u> 。	《吶喊·明天》	473
5	綠	紅	現在太冷，你夏天到我們這裡來。我們日裡到海邊撿貝殼去， <u>紅</u> 的 <u>綠</u> 的都有，鬼見怕也有，觀音手也有。	《吶喊·故鄉》	501
6	深藍 碧綠	金黃	<u>深藍</u> 的天空中掛著一輪 <u>金黃</u> 的圓月，下面是海邊的沙地，都種著一望無際的 <u>碧綠</u> 的西瓜。		502
7	綠	紅	我們挨進門，幾個 <u>紅</u> 的 <u>綠</u> 的在我的眼前一閃爍，便又看見戲臺下滿是許多頭。	《吶喊·社戲》	587
			這臺上的冬冬哩哩的敲打， <u>紅紅</u> <u>綠綠</u> 的晃蕩，加之以十二點，忽而使我省悟到在這裡不適用於生存了。		588
			在臺上顯出人物來， <u>紅紅</u> <u>綠綠</u> 的動，近臺的河裡一望 <u>烏黑</u> 的是看戲的人家的船篷。		593
8	葵綠色	金	她剛接到手，就聞到一陣似橄欖非橄欖得說不清的香味，還看見 <u>葵綠色</u> 的紙包上有一個 <u>金光燦爛</u> 的印子和許多細簇簇的花紋。	《彷徨·肥皂》	45
9	藍	黃	他也還如平常一樣， <u>黃</u> 的方臉和 <u>藍</u> 布破大衫，只在濃眉底下的大而且長的眼睛中，略帶些異樣的光閃，看人就許多工夫不眨眼，並且總含著悲憤疑懼的神情。	《彷徨·長明燈》	61
10	藍	黃 淡黃	在電桿旁，和他對面，正向著馬路，其時也站定了兩個人：一個是 <u>淡黃</u> 制服的掛刀的面 <u>黃</u> 肌瘦的巡警，手裡牽著繩頭，繩的那頭就拴在別一個穿 <u>藍</u> 布大衫上單 <u>白</u> 背心的男人的臂膊上。	《彷徨·示眾》	70
11	青白	緋紅	但也還彷彿記得他臉色變成 <u>青白</u> ，後來又漸漸轉作 <u>緋紅</u> ，沒有見過，也沒有再見的 <u>緋紅</u> 。	《彷徨·傷逝》	116
12	青	紅	客廳裡有許多東西，她不及細看；還有許多客，只見 <u>紅</u> <u>青</u> 緞子馬褂發閃。	《彷徨·離婚》	152
13	石綠色	粉紅	<u>粉紅</u> 的天空中，曲曲折折的漂著許多條 <u>石綠</u> <u>色</u> 的浮雲，星便在那後面忽明忽滅的眨眼。	《故事新編·補天》	357
14	青白色	桃紅	<u>桃紅</u> 和 <u>青白色</u> 的鬥大的雜花，在眼前還分明，到遠處可就成為斑斕的煙靄了。		357
15	純青	紅黃	當初本想用和天一色的 <u>純青</u> 石的，然而地上沒有那麼多，大山又捨不得用……伊於是只好摻些 <u>白石</u> ，再不夠，便湊上些 <u>紅黃</u> 和 <u>灰黑</u> 的，後來總算將就的填滿了裂口。		363

16	青	通紅	大風忽地起來，火柱旋轉著發吼， <u>青</u> 的和雜色的石塊都一色 <u>通紅</u> 了，飴糖似的流布在裂縫中間，像條不滅的閃電。		364
17	黛色 (青黑)	微黃 紅	殘膏的燈火照著殘妝，粉有些褪了，眼圈顯得 <u>微黃</u> ，眉毛的 <u>黛色</u> 也彷彿兩邊不一樣。但嘴唇依然 <u>紅</u> 得如火；雖然不笑，頰上也還有淺淺的酒窩。	《故事新編·奔月》	373
18	深藍	昏黃	衛兵們在 <u>昏黃</u> 中定睛一看，就恭恭敬敬的立正，舉戈，放他們進去了，只擋住了氣喘吁吁的從後面追來的一個身穿 <u>深藍</u> 土布袍子，手抱孩子的婦女。	《故事新編·理水》	394
19	蒼蒼 (深青)	黃	這大廳就是城樓的中一間，臨窗一望，只見外面全是 <u>黃</u> 土的平原，愈遠愈低；天色 <u>蒼蒼</u> ，真是好空氣。	《故事新編·出關》	459

綜合上表中的 19 個例子，可以依顏色詞的修飾對象和運用目的分為以下四類別：

(一) 修飾臉色

例 1、例 4、例 11 和例 17 皆屬此類，但用意略有不同。例 1 和例 4 雖然都用「青」與「紅」（「緋紅」在《漢語大詞典》中解釋為「鮮紅、通紅」）做對比，但前者是在修飾孔乙己因被揭穿偷書而惱怒、羞憤的臉色，後者則是形容寶兒病入膏肓的病容；例 11 中的「青白」說的是子君的孱弱蒼白，但在被涓生表白後，臉頰上的「緋紅」則是喜悅、害羞的表現，但是這樣的緋紅卻只是曇花一現，因為涓生「再也沒有見」；例 17 中的「微黃」、「黛色」（《漢語大詞典》解釋為「青黑色」）、「紅」都是用來說明嫦娥的倦容，而這樣仍然美麗卻漸漸走向衰敗的容色，便是讓后羿自覺無法給嫦娥更好的生活而自責的原因。

(二) 形容美景

屬於此類型者有例 3、例 5、例 6、例 8、例 13、例 14 和例 19。這五例也是魯迅小說中少數形容美景的文句。例 3 的場景是在華大媽至墳前祭拜吃了沾上革命烈士鮮血的饅頭後仍死於癆病的小栓時，碰到一樣至墳場祭弔孩子的革命烈士夏瑜母親，兩人一同看到的驚奇畫面。雖然夏瑜墳上的紅白花環特別美麗，讓他的母親忍不住想一探究竟，所以「走近幾步，細看了一遍，自言自語的說：『這沒有根，不像自己開的。——這地方有誰來呢？孩子不會來玩；——親戚本家早不來了。——這是怎麼一回事呢？』」但相對於不知道革命者犧牲性命目的，只

想著要靠其鮮血為子治病的華大媽，卻是「忙看他兒子和別人的墳，卻只有不怕冷的幾點青白小花，零星開著；便覺得心裡忽然感到一種不足和空虛，不願意根究。」徹底展現了傳統愚民自私又善妒的劣根性。

事實上，魯迅自己就在《吶喊·自序》中承認這圈花環是他刻意加上去的，因為「既然是吶喊，則當然須聽將令的了，所以我往往不恤用了曲筆，在《藥》的瑜兒的墳上平空添上一個花環，在《明天》裡也不敘單四嫂子竟沒有做到看見兒子的夢，因為那時的主將是不主張消極的。至於自己，卻也並不願將自以為苦的寂寞，再來傳染給也如我那年青時候似的正做著好夢的青年。」²²⁶可見這圈美麗的紅白花環，是作者為了仍有希望的未來積極吶喊的象徵，而和它對映的青白小花，才是整個故事淒涼情景的主調。

例 5 是主角回憶童年時潤土向他敘述自己故鄉海邊的美麗景象，雖令人神往，但他卻無機會一遊；例 6 說的是主角對故鄉和童年回憶的美好想像，然而這樣的想像終究不會成為真實；例 8 中運用「葵綠色」和「金光燦爛」來形容肥皂，十分高雅美麗，可惜四銘買肥皂給妻子的美意，全在轉述光棍對討飯的孝女有淫穢的想法，只要「咯支咯支遍身洗一洗，好得很哩！」之後，全都變了調；例 13 和 14 則是以神話的手法將女媧所在的初始天地之美表現出來，更藉由後續的內容，反射了在人類出現，帶來戰爭和算計以前的世界，有多麼單純與繽紛；例 19 則在說明老子出關前被邀請至涵穀關城樓大廳內講學時憑窗所見的塞外景色，「蒼蒼」在此處應指「深青」的天色，配上一望無際的黃土平原，遼闊又清新，也代表了老子對出關後自在生活的渴望，而要達成這個想望，卻要先在關內講課和編講義，從大家都聽講到昏昏欲睡和關尹喜把《道德經》放在充公的食物旁等內容裡，可以看出魯迅對老子和道家無為思想的諷刺。

（三）製造詭譎或諷刺效果

例 2、例 15 和例 16 三者皆屬此類。尤其例 2 運用四種冷暖相配的鮮豔色彩組成「碧綠」、「紅紅白白」、「紅黑」三詞的目的，是在描述烹調人血饅頭的過程，烤完後甚至還「散滿一種奇怪的香味」，整個畫面顯得詭譎又諷刺。革命者為了替苦痛人民抗爭而犧牲的鮮血，卻被愚昧的庸眾拿來做藥，這看在魯迅的眼中，是多麼沉痛的事。例 15 和 16 中女媧用來補天的材料是有好壞之分的，從「當初本想用和天一色的純青石的，然而地上沒有那麼多，大山又捨不得用，有時到熱鬧處所去尋些零碎，看見的又冷笑，痛罵，或者搶回去，甚而至於還咬伊的手。伊於是只好摻些白石，再不夠，便湊上些紅黃和灰黑的，後來總算將就的填滿了裂口。」一段可知，白色、紅黑和灰黑的石頭並非女媧補天的首選，但在沒有太多青色石頭，她所創造的人類又自私愚昧的阻撓她工作的情況下，她只好「將就」地使用各種顏色的石頭來補洞，之後再用火把它們燒熔在一塊。魯迅用極諷刺的

²²⁶ 參見魯迅，《吶喊·自序》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版）第一卷，頁 441。

手法改寫神話，揭露女媧補天的「祕辛」。

（四）強調服裝顏色，以說明地位

例 7、例 9、例 10、例 12 和例 18 所述都是服裝的顏色，但其間所代表的地位和身分有異。例 7 中鮮豔的「紅紅綠綠」指的是社戲中演員的戲服，給人熱鬧歡樂的感覺，然而，這在往後的二十多年，卻再也沒有看過這樣的好戲；例 9 中誓言要滅了廟中長明燈，除去迷信的知識分子，在魯迅筆下的形象，是「黃的方臉」和「藍布破大衫」，可見他心中的陰鬱和低賤的身分，也透露在傳統中國鄉村中，無權勢名位的知識分子，是多麼被人鄙視和厭惡；例 10 中身著淡黃制服的巡警和藍布大衫、白背心的囚犯，其間地位的差別顯而易見，但可笑的是，所有人關心的並非囚犯的罪與他的懲處是否符合公義，而是想看看囚犯草帽下的面貌，顯現大眾愛湊熱鬧的「看客」心態；例 12 則以「紅青緞子馬褂發閃」來敘述愛姑到慰老爺家找七大人討公道時所看到的客人服飾，可見這些人都是有地位、有財富的，從中亦可看出愛姑的心從此時便開始慢慢軟弱了；例 18 說的則是大禹的妻子抱子求見三年未踏入家們的丈夫時所穿的服色。從「深藍土布袍子」上，可想見其妻，以至於大禹生活上的簡樸，對比其他官員白胖貪吃的形象，高下立判。

從以上四類冷暖色相對運用的例子中，可以看出魯迅用意多在「反諷」，藉由可笑又可悲的知識分子和平民百姓以及可惡的權貴，來映照傳統中國的愚昧和可憐，期望能引起更多共鳴。

三、運用彩度有無形成顏色詞的對比效果

前文曾提過，黑白兩色是經由光的吸收和反射形成的視覺現象，僅有明度而無彩度，屬於無彩色，他們給人的感覺屬於冷或暖、明快或鬱結，要看與之相配的颜色或被形容的景物為何，雖說「明度越高越涼，越暗則越溫暖」²²⁷，但在文學作品中，冷暖感受與情緒效果卻會因顏色詞修飾的景物與色彩的對比而產生變化。比方說，白雪中的紅色梅花或綠竹，帶給人鮮豔美麗和充滿生機的感受；但白雪中的血滴或被大雪覆蓋的深綠色森林，卻會讓人感到恐懼和冷清。同樣的，黑夜中的黃色燈光，給人溫暖的感受；但黃中帶黑的臉色，卻讓人聯想到疲累和生病。因此，要探討黑白色系與其他顏色的對比效果，便要去思考整個情境中的氣氛和作家運用的目的。

在魯迅小說中，與黑或白同時出現的顏色也屬於多數，有時雖未明白說出「色相」的名稱，但所描述的景物色彩性強烈，如：大雪（白色）、吐血（紅色）、夜

²²⁷ 參見林書堯，《色彩學》（臺北：三民書局，1993年5月），頁143。

色(黑色)等,因其塑造出的意境的確與顏色有關,只是較偏向「比喻式顏色詞」,故筆者並未將之納入「顏色詞」的統計中,在此處則一併納入討論。以下先將由彩度造成對比的例子依修飾對象的年齡層分為幼童/少年、成人、老人三種類型,筆者再把成人拆為男人和女人兩類,列於下表中,並於其後綜合歸納與分析。

【表三】

序號	黑白	冷色	暖色	原文	出處	頁數
少年						
1	黑色 皓	青	紅	那 <u>黑色</u> 人站在旁邊,見炭火一 <u>紅</u> ,便解下包袱,打開,兩手捧出孩子的頭來,高高舉起。那頭是秀眉長眼, <u>皓</u> 齒 <u>紅</u> 唇;臉帶笑容;頭髮蓬鬆,正如 <u>青</u> 煙一陣。	《故事新編·鑄劍》	444
男人						
2	花白	青白		他身材很高大; <u>青白</u> 臉色,皺紋間時常夾些傷痕;一部亂蓬蓬的 <u>花白</u> 的鬍子。	《吶喊·孔乙己》	458
3	白		暗紅	沒有多久,又見幾個兵,在那邊走動;衣服前後的一個大 <u>白</u> 圓圈,遠地裡也看得清楚,走過面前的,並且看出號衣上 <u>暗紅</u> 的鑲邊。	《吶喊·藥》	464
4	青白		紅	蓮花白竟賒來了,他喝了兩杯, <u>青白</u> 色的臉上泛了 <u>紅</u> 。	《吶喊·端午節》	566
5	灰白 斑白		紅	涼風雖然拂拂的吹動他 <u>斑白</u> 的頭髮,初冬的太陽卻還是很溫和地來曬他。但他似乎被太陽曬得頭暈了,臉色越加變成 <u>灰白</u> ,從勞乏的 <u>紅</u> 腫的兩眼裡,發出古怪的閃光。	《吶喊·白光》	570
6	白		紅	外頭圍著一圍人,上首是穿 <u>白</u> 背心的,那對面是一個赤膊的胖小孩,胖小孩後面是一個赤膊的 <u>紅</u> 鼻子胖大漢。	《彷徨·示眾》	71
7	灰黑		土黃 紅 金閃閃 黃金	一條 <u>土黃</u> 的軍褲穿上了,嵌著很寬的 <u>紅</u> 條,其次穿上去的是軍衣, <u>金閃閃</u> 的地肩章,也不知道是什麼品級,哪裡來的品級。到入棺,是連殯很不妥帖地躺著,腳邊放一雙 <u>黃</u> 皮鞋,腰邊放一柄紙糊的指揮刀,骨瘦如柴的 <u>灰</u> <u>黑</u> 的臉旁,是一頂 <u>金</u> 邊的軍帽。	《彷徨·孤獨者》	109

8	白		黃	接著又是甲士，後面一大隊騎著高頭大馬的文武官員，簇擁著一位王爺， <u>紫糖色</u> 臉，絡腮鬍子，左捏 <u>黃</u> 斧頭，右捏 <u>白</u> 牛尾，威風凜凜：這正是「恭行天罰」的周王發。	《故事新編·采薇》	411
9	黑色	青色 青		暗中的聲音剛剛停止，眉間尺便舉手向肩頭抽取 <u>青色</u> 的劍，順手從後項窩向前一削，頭顱墜在地面的 <u>青</u> 苔上，一面將劍交給 <u>黑色</u> 人。	《故事新編·鑄劍》	441
10	黑	青		那是一個 <u>黑</u> 瘦的，乞丐似的男子。穿一身 <u>青</u> 衣，背著一個圓圓的 <u>青</u> 包裹；嘴裡唱著胡謔的歌。		443
11	黑色 黑	青 青色	金 暗紅色	並不要許多工夫，就望見六個人向 <u>金</u> 階趨進。先頭是宦官，後面是四個武士，中間夾著一個 <u>黑色</u> 人。待到近來時，那人的衣服卻是 <u>青</u> 的，鬚眉頭髮都 <u>黑</u> ；瘦得顴骨，眼圈骨，眉稜骨都高高地突出來。他恭敬地跪著俯伏下去時，果然看見背上有一個圓圓的小包袱， <u>青色</u> 布，上面還畫上一些 <u>暗紅色</u> 的花紋。		444
12	黑		紅黑 微紅	炭火也正旺，映著那 <u>黑色</u> 人變成 <u>紅</u> <u>黑</u> ，如鐵的燒到 <u>微紅</u> 。		445
13	黑色	青色		這一笑使王覺得似曾相識，卻又一時記不起是誰來。剛在驚疑， <u>黑色</u> 人已經掣出了背著的 <u>青色</u> 的劍，只一揮，閃電般從後項窩直劈下去，撲通一聲，王的頭就落在鼎裡了。		447
14	黑		黃	店主是一個 <u>黃</u> 臉 <u>黑</u> 鬚的胖子，果然很知道。	《故事新編·非攻》	473
女 人						
15	半白 慘白		朱	小路上又來了一個女人，也是 <u>半白</u> 頭髮，襤褸的衣裙；提一個破舊的 <u>朱</u> 漆圓籃，外掛一串紙紮，三步一歇的走。忽然見華大媽坐在地上看他，便有些躊躇， <u>慘白</u> 的臉上，現出些 <u>羞愧</u> 的 <u>顏色</u> 。	《吶喊·藥》	470
16	黑		黃	臉上瘦削不堪， <u>黃</u> 中帶 <u>黑</u> ，而且消盡	《彷徨·祝福》	6

				了先前悲哀的神色，彷彿是木刻似的。		
17	青白		緋紅	但也還彷彿記得她臉色變成青白，後來又漸漸轉作緋紅，——沒有見過，也沒有再見的緋紅。	《彷徨·傷逝》	116
18	純白		肉紅色 淡玫瑰	伊在這肉紅色的天地間走到海邊，全身的曲線都消融在淡玫瑰似的光海裡，直到身中央才濃成一段純白。	《故事新編·補天》	358
19	銀		赤金	再後來他們竟有熊皮褥子狐皮褂，那太太也戴上赤金耳環銀手鐲了。	《故事新編·理水》	398
老 人						
20	白		通紅	約莫有烙十張餅的時候，這才氣急敗壞的跑回來，鼻子凍得通紅，嘴裡一陣一陣的噴著白蒸氣。	《故事新編·采薇》	410
21	白 青(黑)		黃	大家都在關口目送著，去了兩三丈遠，還辨得出白髮、黃袍，青牛、白口袋，接著就塵頭逐步而起，罩著人和牛，一律變成灰色，再一會，已只有黃塵滾滾，什麼也看不見了。	《故事新編·出關》	462

除了人的膚、鬚、髮與衣飾的色彩外，魯迅在器物、景物和動物上所運用的顏色詞，則有以下 18 例：

【表四】

序號	黑白	冷色	暖色	原 文	出 處	頁數
22	烏黑		松花黃	女人端出烏黑的蒸乾菜和松花黃的米飯，熱蓬蓬冒煙。	《吶喊·風波》	491
23	黑		黃澄澄	他移開桌子，用鋤頭一氣掘起四塊大方磚，蹲身一看，照例是黃澄澄的細沙，揸了袖爬開細沙，便露出下面的黑土來。	《吶喊·白光》	573
24	白		通紅	這一對白兔，似乎離娘並不久，雖然是異類，也可以看出他們的天真爛漫來。但也豎直了小小的通紅的長耳朵，動著鼻子，眼睛裡頗現些驚疑的神色。	《吶喊·兔和貓》	577
25	雪白		朱	我回到四叔的書房裡時，瓦楞上已經雪白，房裡也映得較光明，極分明的顯出壁上掛著的朱拓的大「壽」字，	《彷徨·祝福》	6

				陳搏老祖寫的。		
26	白		紅	<u>白</u> 篷船， <u>紅</u> 划楫，搖到對岸歇一歇，點心吃一些，戲文唱一齣。	《彷徨·長明燈》	67
27	白		紅	禿頭正仰視那電桿上釘著的 <u>紅</u> 牌上的四個 <u>白</u> 字，彷彿很覺得有趣。	《彷徨·示眾》	74
28	白		紅	我這裡下 <u>大雪(白)</u> 了。你那裡怎樣？現在已是深夜，吐了兩口 <u>血(紅)</u> ，使我清醒起來。	《彷徨·孤獨者》	104
29	白		血紅 金	天邊的 <u>血紅</u> 的雲彩裡有一個光芒四射的太陽，如流動的 <u>金</u> 球包在荒古的熔岩中；那一邊，卻是一個生鐵一般的冷而且 <u>白</u> 的月亮。		357
30	白	濃綠		仰面一看，滿天是魚鱗樣的 <u>白</u> 雲，下面則是黑壓壓的 <u>濃綠</u> 。	《故事新編·補天》	359
31	黑色 黑	青		伊接過來看時，是一條很光滑的 <u>青</u> 竹片，上面還有兩行 <u>黑色</u> 的細點，比櫟樹葉上的 <u>黑</u> 斑小得多。		364
32	黑		黃	他們左邊一柄 <u>黃</u> 斧頭，右邊一柄 <u>黑</u> 斧頭，後面一柄極大極古的大纛，躲躲閃閃的攻到女媧死屍的旁邊，卻並不見有什麼動靜。		365
33	雪白	碧		女辛用手一指，他跟著看去時，只見那邊是一輪 <u>雪白</u> 的圓月，掛在空中，其中還隱約現出樓臺、樹木……他對著浮游在 <u>碧海</u> 裡似的月亮，覺得自己的身子非常沉重。	《故事新編·奔月》	379 ~380
34	白 黑		黃	可是射三箭，又拔出輕劍來，一砍，這才拿了 <u>黃</u> 斧頭，嚟！砍下他的腦袋來，掛在大 <u>白</u> 旗上。……之後就去找紂王的兩個小老婆。哼，早已統統吊死了。大王就又射了三箭，拔出劍來，一砍，這才拿了 <u>黑</u> 斧頭，割下她們的腦袋，掛在小 <u>白</u> 旗上。	《故事新編·采薇》	415
35	白	嫩碧	金黃 紅	兩人到山腳下一看，只見新葉 <u>嫩碧</u> ，土地 <u>金黃</u> ，開著些 <u>紅紅白白</u> 的小花，真是連看看也賞心悅目。		419
36	白 漆黑	青色 純青	緋紅	那 <u>白</u> 氣到天半便變成 <u>白</u> 雲，罩住了這處所，漸漸現出 <u>緋紅</u> 顏色，映得一	《故事新編·鑄劍》	435

				切都如桃花。我家的 <u>漆黑</u> 的爐子裡，是躺著 <u>通紅</u> 的兩把劍。你父親用井華水慢慢地滴下去，那劍嘶嘶地吼著，慢慢轉成 <u>青色</u> 了。這樣地七日七夜，就看不見了劍，仔細看時，卻還在爐底裡， <u>純青</u> 的，透明的，正像兩條冰。		
37	雪白	青		他從從容容地伸開那捏著看不見的 <u>青劍</u> 的臂膊，如一段枯枝；伸長頸子，如在細看鼎底。臂膊忽然一彎， <u>青劍</u> 便驀地從他後面劈下，劍到頭落，墜入鼎中，泐的一聲， <u>雪白</u> 的水花向著空中同時四射。		447
38	雪白		金	水滴從勺孔中珠子一般漏下，勺裡面便顯出 <u>雪白</u> 的頭骨來。大家驚叫了一聲；他便將頭骨倒在 <u>金盤</u> 裡。		449
39	雪白		<u>通紅</u>	楚國的郢城可是不比宋國：街道寬闊，房屋也整齊，大店舖裡陳列著許多好東西， <u>雪白</u> 的麻布， <u>通紅</u> 的辣椒，斑斕的鹿皮，肥大的蓮子。	《故事新編·非攻》	472

上述二表共有 39 例，多集中在《故事新編》，尤其是〈鑄劍〉一文便佔了 9 例。以下先討論〈鑄劍〉以外的 30 例，再另外探討〈鑄劍〉中的配色，放入第四類中說明。在分析〈藥〉、〈風波〉、〈端午節〉、〈白光〉、〈兔與貓〉、〈祝福〉、〈長明燈〉、〈示眾〉、〈孤獨者〉、〈補天〉、〈奔月〉、〈理水〉、〈采薇〉、〈鑄劍〉、〈出關〉、〈非攻〉十六篇小說中的 30 例後，可將其中的彩度對比運用分為三類：

(一) 形容臉色、鬚髮與服色

符合此類型者計有例 2、例 3、例 4、例 5、例 6、例 7、例 14、例 15、例 16、例 18、例 19、例 20 和例 21 十三處。例 2 描述〈孔乙己〉的靈魂人物——孔乙己的樣貌，「青白」是「白中帶青」，沒有血色的臉顯示他的蒼白，帶點藍的青是冷色系，且因貧血是慢性酒精中毒的症狀之一，故也有暗示他長期以酒麻痺自己的意涵；「花白」即「黑白混雜」，可見他已衰老，並非年輕人，這樣的臉色搭配鬚色，塑造出孔乙己失意而衰老的舊知識分子形象。

例 3 和例 15 都出自〈藥〉，例 3 將華老栓至刑場買瘡病偏方時看到的兵服，「白色圓圈」和「暗紅色鑲邊」正與偏方——蘸血饅頭一致；例 15 說的是夏瑜母親夏四奶奶的形貌，「半白」的頭髮說明年紀已老，「慘白」的臉色代表心情沉重憂鬱。而與「白」相對的是「朱漆」圓籃和「羞愧的臉色」，根據《漢語大詞

典》，「朱漆」即「紅漆」，「羞愧的臉色」乍看並非顏色，但仔細思考後，便可以理解那是指因兒子被當作「反賊」而羞愧到臉上發紅的顏色。代表年老心悲的「白」與夏四奶奶不知孩子革命的意義，只是認為兒子被冤枉，感到不服氣又丟臉故醞釀出的「紅」互相映襯，場面淒涼。

例 4 將〈端午節〉主角方玄綽在官俸和教員薪水都欠發，生活窘迫時，他卻沒有膽量抗議，也沒有勇氣辭職，只是賒了一瓶蓮花白，借酒精來麻痺自己的情況寫得很真實。方玄綽喝了「蓮花白」後青白中泛了紅的臉色，既戲謔又悲哀。

例 5 在描寫〈白光〉中主角陳士成的臉色，第十六回的落第令他而感到暈眩，「斑白」的頭髮暗示年歲已在不斷的科舉和落榜中變老，「灰白」的臉色是痛苦與絕望所造成，而「紅腫」的雙眼可看出他的勞乏和失落，眼前「烏黑」的圓圈則是來回搜尋榜單上以名字組成的圓形圖案產生的後遺症。所有的顏色，都是科舉將他催逼到即將發瘋的可怖狀態的跡象，作為一篇敘述傳統知識分子因科舉而毀了人生的悲劇故事，這樣的開頭是十分懾人的。

例 6 中的「白背心」是穿囚服示眾的囚犯，「紅鼻子」胖大叔、胖小孩和圍成一圈的人都是來湊熱鬧的「看客」，〈示眾〉一文雖短，但當中使用的多種服色和人物形象，營造出熱鬧、趣味的氣氛，對照造成鬧劇的主因——遊街示眾的囚犯為何被囚，以及他待會即將行刑的結局，卻非看客關心的重點，充分展露多數中國人麻木自私的性格，諷刺意味十足。

魯迅對於例 7 中〈孤獨者〉魏連殳生前的服色雖未多作描摹，然而，做了軍閥顧問後病死的魏連殳在入殮時，襯著「灰黑」瘦削臉面的，卻是「黃」、「紅」、「金」這樣閃亮鮮豔的服色，並且敘寫地十分仔細，對比起來頗不協調，難怪從主角看來，連殳是「很不妥帖地躺著」了。魯迅以魏連殳的臉色與服色的顏色明暗、彩度有無的對比，凸顯他的悲哀。

例 14 則是〈非攻〉中墨子在楚國詢問公輸般住址所見の木匠樣貌，以「黃臉黑鬚的胖子」一語說明楚國的富裕與年輕的生氣，與其先前經過，即將被楚國攻打的宋國判若雲泥。

例 16 是〈祝福〉裡剛回故鄉的主角見到已淪為乞丐的祥林嫂時的感受，「黃中帶黑」的臉色，展現出她對世間的絕望，配合她欲尋死的決心和自我毀滅的結局，魯迅將其內心的冷寂藉著不該出現在一般人臉上的黑色表現出來，反映出被傳統禮教觀念束縛的社會悲劇。

例 18 來自〈補天〉的前部，女媧剛出場時，所有的顏色都是嬌嫩美麗的，就如此句的顏色組合並非對比性強的紅與白，而是「肉紅色」、「淡玫瑰」和「純白」，這些顏色調和在一起時，給人的感覺既柔和又純淨，對比造人後因戰爭被破壞的天地，差別極大。

例 19 說的是〈理水〉末尾的情節，那時大禹已治水成功，京師中的景況因此日漸繁盛，於是富翁閹人也日漸奢侈，他們太太耳上手上的「金銀」飾品，更給人華麗之感，與先前鬧洪水時大家苦貧的模樣完全不同。

例 20 形容的人物為〈采薇〉的叔齊在起床後聽到聲響，發現是周武王伐紂

的隊伍時，急忙跑回養老堂和大哥報告的樣貌。《漢語大詞典》將「通紅」釋為「很紅、十分紅」，從叔齊「通紅」的鼻子可知天氣之寒，而嘴中噴出的「白蒸氣」則代表叔齊之急，因為他是「氣急敗壞的跑回來」的。魯迅於此使用的顏色，與他要鋪陳的氣氛相輔相承。

例 21 是〈出關〉末尾，函穀關的官員們目送老子離去的畫面。「白髮黃袍」勾勒的是老子的道家形象，「青牛」在《漢語大詞典》釋為「黑毛的牛」，與「白口袋」形成明暗的對比，這樣的仙人形貌，消失在黃塵之中，頗有意境。然而，對比老子走後關內人員對老子的評價，以及將《道德經》與充公的食物放在一起的做法，便格外可笑和諷刺。

（二）描寫景物以反諷舊社會

例 22、例 23、例 24、例 25、例 26、例 27、例 28、例 29、例 30、例 33 和例 35 皆屬於此類。其中較為特別的例 24 是在形容〈兔與貓〉中小白兔的模樣，「白色」的絨毛與「通紅」的長耳朵，煞是可愛，是魯迅小說中少數單純描述美麗事物者。

除卻此例，餘者則帶有反諷的味道，如例 22 敘述故事〈風波〉發生之地「魯鎮」的晚餐菜色——「烏黑的蒸乾菜和松花黃的米飯」，黑黃的對比照映出農家生活的辛苦；例 23 中出現的場景是〈白光〉的主角陳士成在多年應試不第，突發奇想挖掘傳家寶物時所見。從黃澄澄的細沙下挖到黑土時，他心中的喜悅可想而知，可惜埋在土下的只是一個下巴骨，情景諷刺又可怖。

例 25 描寫主角回到家鄉魯鎮等待舊曆年的「祝福」儀式時，到親戚四叔書房中看到的景象。「雪白」的瓦楞透露冬末的訊息，「朱拓」的壽字也充滿喜氣，但若對照祥林嫂在鎮上因坎坷的身世被鄙視、取笑以至絕望自殺的悲慘故事，這些安逸的場景也就失去了喜樂的氣氛。

例 26 出現在〈長明燈〉末尾，是一群孩子在廟前玩猜謎遊戲時的題目。雖然題目中的「白篷船，紅劃楫」只是在形容謎底「鵝」的毛色與腳掌可是在對應最後孩子們改編自因想滅掉長明燈，而被村民們關進廟中空房的主角說過的話，變成「我放火！哈哈！」後，新式知識分子不敵傳統與迷信的悲慘下場，便透過這可笑的結尾無情的呈現出來。

〈示眾〉以服色、臉色及各式人物營造熱鬧的氣氛，例 27 中電線桿上的「紅牌」與「白字」，也成為助陣的幫手，而這些熱鬧的畫面，都成為反諷中國人「冷血、無感、自私」看客心態的明鏡。

例 28 出自〈孤獨者〉魏連受寫給主角申飛的信，當時的魏連受已絕處逢生，變成了軍閥的顧問，這也是從前他所鄙棄的工作。雖然生計有了著落，還不愁吃穿，但從「下大雪」和「吐了兩口血」所展現的紅白意象中，可以看出魏連受惡化的健康狀態，但他不僅不在意，還希望主角忘了他，可見他早已絕望，並自我放棄了，氣氛既悲哀又諷刺。

例 29 在〈補天〉中出現了兩次，各於開頭女媧剛出場和末尾女媧死滅時。「血紅」的雲彩，如包在熔岩中之「金球」的太陽，似生鐵般冷而且「白」的月亮，構成一幅絢麗但剛冷的畫面。這裡的每一個顏色都有物象的比喻，包括「血」紅、「金」球、「生鐵」般白，讓人連想到血腥與冰冷的金屬；再者，對照前後使用的不同情境後可以發現，這些景物一直都在，只是在未造人的單純世界裡，女媧並不想理會它們；而在歷經造人、戰爭和補天之後，筋疲力盡，即將死亡的女媧，也已無暇顧及它們了。

例 30 同樣出自〈補天〉，奮力造人的女媧因疲累而倚在高山上，眼前所見之景是魚鱗樣的「白雲」和黑壓壓的「濃綠」，當無彩度但高亮度的白色碰上彩度和亮度皆偏低的濃綠時，淒清和冷寂的感受便呼應了當時女媧空虛匱乏的心境，也暗示了「啟蒙者」的艱苦與辛勞。

例 33 的畫面由〈奔月〉中的嫦娥偷吃仙藥升上月亮後，后羿仰視空中而來。眼中浮游在「碧海」中的「雪白」圓月雖美，但自己卻上不去了，因此由憤怒中引發殺意，引弓射月。眼前本屬於自己的美景卻被偷藥的妻子捷足先登，自己還傻傻地為晚餐辛苦奔波，並且差點被忘恩負義的徒弟暗算，對比在月宮上快樂生活的嫦娥，情景著實諷刺。

例 35 則是〈采薇〉中的伯夷和叔齊初到首陽山看見的美景：「嫩碧」的新葉、「金黃」的土地和「紅白」相間的小花，令人賞心悅目；然而，當他們決定採薇而食，最後絕食至死時，擁有這幅美景的首陽山竟成了他們的葬身之處，令人不勝唏噓。

（三）象徵政治與權力色彩

在魯迅的小說中，不乏以服色表示地位和權力者，但此處所謂的「政治、權力色彩」，指的是器物的作用與顏色代表的國勢與文明，並非服色。例 8、例 32、例 34 和例 39 即屬於此類。

例 32 中在女媧死屍上紮寨的禁軍，左執「黃斧頭」，右持「黑斧頭」；例 8 〈采薇〉中準備出兵「恭行天罰」的周王發，不僅紫糖色的臉顯得威嚴和凜然²²⁸，且雙手左捏「黃斧頭」，右拿「白牛尾」；在推翻商紂，來到鹿臺時，他又拿「黃斧頭」砍下紂王的頭，拿「黑斧頭」割下妲己等妃子的頭，掛在「白旗」上（例 34），三例同時運用了「黃」與「黑」。在五行之中，依劉向父子的五行相生說，各朝代德性的交替規則應是黃帝（土）→夏（金）→商（水）→周（木）→漢（火），黃色屬土，為黃帝所屬，黑色屬水，為商朝所尊；對比小說的年代背景，共工與顛頊之爭應屬於黃帝時期，伯夷叔齊則處於周武王的年代，二者崇尚的顏色不應相同，可見魯迅並無針對朝代和五行，只是以代表統治者的顏色象徵政治的威權。

而例 39 中所出現的顏色，是〈非攻〉述說墨子到達富強的楚國郢城時，在

²²⁸ 齊如山先生認為在國劇臉譜中，紫色臉的人雖有血性，但性格比較靜穆。轉引自林書堯，《色彩學》（臺北：三民書局出版，1993年5月四版），頁160。

大店鋪中看到的陳列品——「雪白」的麻布、「通紅」的辣椒、斑斕的鹿皮，肥大的蓮子。鮮豔的色彩代表豐饒的物產，也顯現楚國國力的強盛；對照貧弱的宋國都城，不僅沒有什麼好貨，還到處減價，但也沒有買主光顧。儘管如此，強國卻還要打弱國，去奪取自己不需要的東西，既不智、不仁，更不義，魯迅借由這個故事，贊同了墨家的主張與作為。

（四）〈鑄劍〉中的色彩搭配

從例 1、例 9~13 以及例 36~38，共有「青」、「黑」、「紅」、「白」、「金」五色，全出自〈鑄劍〉一文。仔細探究其中的色彩搭配，發現文中以青配黑的組合最多，舉例如下：

在例 1 中以如少年「青煙」的頭髮配「黑色人」、例 9 以「青劍」、「青苔」配「黑色人」，例 10 以「青衣」、「青包裹」配「黑瘦」的男子，例 8 以「青衣」配「黑色人」和「黑鬚眉頭髮」，例 13 以「青劍」配「黑色人」。由於此處的「青」並非指植物，也非形容天空或鬚髮，因此我們可以解讀成「藍綠色」，這樣的顏色給人的感覺較寒，而且這把青劍又是「透明如冰」的，因此身上的青衣和青包裹都可以與之融為一體；「黑」是一種無彩色，雖然此處用以形容皮膚，不可能是純黑色，但明度一定較低，低明度的顏色本來就會給人沉重的感覺，在國劇臉譜中，黑臉的人「血性極強而濁，大部份性格忠義憨直、勇猛剛烈」²²⁹，這樣的特質對於「善於報仇」的黑色人再適合不過。

青色與黑色相襯後，形成既寒且暗的氣氛，尤其不同明度並排在一起時，會造成「明色更明，暗色更暗」的對比效果²³⁰，若再對比皇宮中的「金階」、「金龍」、「金鼎」和「金盤」，它們的冷冽感便更加強烈。在象徵義方面，代表死滅、憎惡的「黑」與代表希望、理想的「青」，在以死作為復仇籌碼的〈鑄劍〉中，反而形成一種協調的矛盾。

而在例 36 的造劍過程中，依序出現「白」、「緋紅」、「漆黑」、「通紅」、「純青」等色。純青透明的鐵歷經三年鍛煉，開爐時白氣直衝雲霄再罩住屋舍，又被燒得通紅的劍映照為緋紅色，最後經過七天七夜以清晨第一次汲取的井水淬煉的步驟，才終於成為純青色、透明的兩把劍。鑄劍的手續繁複，又需長時間的冶煉，正如復仇一樣，因此，在黑色人為眉間尺復仇時，他穿上青衣，背上青劍，帶著以畫有暗紅色花紋（或許是眉間尺的血）的青布裹著的眉間尺頭顱，唱著胡謔的歌，來到皇宮為國王表演。首先，他先用炭將金鼎中的水燒燙，把「皓齒紅唇」，有著如一陣「青煙」般蓬鬆頭髮的眉間尺頭顱放入鼎中，再把水煮沸，燒到自己也像鐵「黑中透紅」時，便和眉間尺一同表演，唱歌跳舞，引國王趨前觀賞。之後，掣刀劈頸，王頭落鼎，與眉間尺交戰，在眉間尺將輸之際，黑色人自刎，入

²²⁹ 此為齊如山先生在《國劇藝術彙考》中的說法，轉引自林書堯，《色彩學》（臺北：三民書局出版，1993年5月四版），頁160。

²³⁰ 參見何耀宗，《色彩基礎》（臺北：東大圖書有限公司，1982年7月初版），頁58。

鼎相助，激起「雪白」的水花。最後王死，眉間尺與黑色人也沉入鼎底，三人變做三顆雪白的頭顱、留下黑髮白髮、黑鬚白鬚黃鬚紅鬚。因為無法分辨何者為王所有，只好一同放入金棺落葬。

魯迅將鑄劍與復仇形容得如同一首歌和一幅畫，運用各式顏色，營造豐富多彩的畫面，目的卻在訴說沉重可怖的殺戮與復仇，魯迅的悲劇美學，透過神秘的黑色人與奇怪的歌，配合明暗、冷暖色彩的對比，在〈鑄劍〉中發揮得淋漓盡致。

從以上無彩色與有彩色搭配、對比中所整理出的四類用法可知，魯迅擅長運用顏色的明暗為冷色添上一股陰沉的寒意，為暖色降溫，將熱度轉為驚心或慘烈的畫面，改變所有故事的基調，不論是以喜劇、悲劇或平鋪直敘的方式撰寫，他都會用色彩加以渲染，使人成為表現諷刺、孤寂、悲哀、絕望等情感的幫手。

四、魯迅使用對比色調的統計結果

綜合以上色彩對比，總計 79 例，為數極多。以修飾對象和對比顏色進行分析，可歸納出以下三點，試於此處說明其目的，並討論其文化意涵。

(一) 色彩修飾對象以景物顏色對比最多

上述 79 例，以黑白、冷暖和無彩有彩色對比作為修飾的對象，依數量多寡排列，依序為：

以景物顏色對比者有 41 例。其中，以自然或人為景色，如：天空、雲、月、路、家中環境等作為對比者，有 20 例；以物品顏色，如：食物、器具、門、船、骨頭、貝殼、石頭、土、動物、武器等進行對比者，有 21 例。二者合計 41 例，屬於色彩對比中運用最多的類型。

以膚色和鬚髮色為主進行對比者有 29 例。單純以臉色、膚色、唇齒色、髮色、鬚鬚色互為對比者，有 18 例；以膚色與服色對比者，有 5 例；以膚色和景物顏色對比者，有 6 例。三者合計 29 例，亦是屬於以色彩對比進行修飾較多的類型。

以服飾顏色對比者僅有 9 例。此類指的是服裝或飾品的顏色互為對比，以及用服色與景物顏色對比者。前者有 7 例，後者有 2 例，總計 9 例，屬於色彩對比中出現次數較少的類型。

(二) 色彩對比出現頻率最高的組合為黑與白

魯迅運用色彩的能力極佳，在對比色的例子中，重複運用相同詞彙的頻率很低，而不同顏色詞搭配出現的類型竟高達五十種以上之多。較常出現的三種組合如下：

以黑色系搭配白色系最多，除了僅有黑白兩色系出現的 21 例，再加上多種顏色同時出現時包含黑白色系的 4 例，共 25 例。黑白同屬無彩色，前者是明度最低的顏色，可吸收一切光源；後者為明度最高的顏色，又因純度高，沒有雜質，本應顯得很乾淨純潔才是；然而，魯迅往往在白色中添加灰、黃、青等色，如「灰白、花白、象牙色、銀白、蒼白」，或是以「烏黑、濃黑、昏黑、暗沉沉、黑魑魑、玄色、青色」等不同的黑襯出白的冷冽，營造出負面的氣氛。在魯迅使用黑白對比的 25 例中，除了有兩例在形容傍晚的天色，一例形容外國人的樣貌，沒有情緒摻在其中外，其餘 22 例，不論是形容臉色、膚色、鬚髮之色、服色、物色，還是天色、山色，都帶著悲哀、孤獨、冰冷、可怖、死滅的象徵，令人感受到強烈的蒼涼與絕望。

以紅色系搭配青色系者共有 17 例，其中包含以青紅兩色系作為對比的 13 例和多色共用時包含青紅色系的 4 例。此類型所使用的顏色詞組合非常多，摻入的顏色也較為豐富。在紅色系有「通紅、粉紅、緋紅、桃紅、肉紅、紅黑、紅黃、紅白」等詞組；而青色系的部分，除了青色本身，還有「純青、碧綠、石綠、黛色、青白、青黃、綠」等用法。李寧認為「紅色和青綠色不似黑白黑白處於亮度的最兩端是截然相對的兩種色彩，但紅和青無疑有著暖和冷的強烈對比，兩者在魯迅作品中總是先後出現，從而呈現了魯迅內心深處隱蔽的矛盾。如果說黑白是魯迅自覺通過作品展示的一個現實世界，那麼紅色和青色構成的是他掩遮了的心靈世界。」²³¹紅色系和青色系本是暖色與冷色的代表，兩者的性質完全相反，一熱烈一沉靜，一擴張一退縮，再加上兩者的明度和彩度皆高，放在一起更引人注目。魯迅小說不論是形容臉色還是景色，都經常使用這組詞語，目的便在折射他內心的矛盾與衝突，顯現強大的張力和緊迫感。然而，不論紅與青如何對立，最終的結局，仍是走向死滅或虛無的空想，冷暖的抗爭不過是一種無奈和絕望的展現。

以紅色系搭配白色系者共有 15 例。諸如「紅、朱、赤、血紅、通紅、緋紅、肉紅、暗紅」等色搭配「白、雪白、灰白、青白、皓、純白」者，皆屬於此類。在這組對比色中，顏色使用較為純粹，因為不論怎麼組合，仍是指「紅色」和「白色」，雜入其他顏色者僅有「肉紅」、「暗紅」、「灰白」和「青白」四者。紅色和白色在魯迅小說中的出現頻率原本就極高，但二者相配出現，與單獨運用仍有不同，彩度高的紅與明度高的白放在一起的結果，就是令紅色特別怵目，尤其魯迅還經常強調「通紅」、「血紅」，讓畫面更加駭人。另外，紅色在中國本應具有喜慶、熱鬧等正面意涵，但搭配象徵「喪葬、不祥、生病」的白色，紅色便添上了慘烈的負面意涵。而這樣的色調，除了出現在〈兔和貓〉可愛的白兔上、〈長明燈〉中孩子們猜謎文中對鵝毛和鵝掌的有趣比喻、〈示眾〉的熱鬧場景、〈補天〉中女媧散發的神異光芒、〈采薇〉首陽山上的美景、〈非攻〉中楚國物產豐饒的市集外，更在〈藥〉中的兵服、蘸了人血的白饅頭與夏四奶奶慘白臉上的愧色、〈端

²³¹ 參見李寧，〈熱紅冷青自嚙時——淺析魯迅作品中的一對色彩意象〉（《海南大學學報》第 23 卷第 2 期，2005 年 6 月），頁 173。

午節〉的方玄綽借酒精麻痺自己後泛紅的青白臉上、〈白光〉中頭髮斑白的陳士成雙眼紅腫，幾近發瘋的模樣、〈孤獨者〉魏連受雪夜中的吐血、〈補天〉裡血紅的雲彩與冷白的月亮、〈鑄劍〉造劍時的奇異景像與眉間尺報仇時的燦然一笑中，顯現他們極大的對比力。在黑暗的社會中，明亮且顯眼的紅色與白色，正是裝飾黑布，畫出悲慘與絕望最好的油彩。

（三）利用色彩對比表現悲哀與反諷意涵者占九成以上

在本節舉出的 79 例中，僅 6 例是在形容黑白船篷之色、夜色與月光、外國人的白臉黑鬚、呼出的白氣與凍僵的紅鼻子、竹簡上的黑字、白兔的紅耳朵，沒有刻意反諷或運用對比製造蒼涼、悲哀感受。而從黑白、紅青與紅白的色彩意象中，可見魯迅小說不論在景物、臉色、鬚髮、服飾等處，其中運用的顏色對比，有九成二都帶有沉重的絕望與幽深的哀傷，悲劇色彩濃厚。這也構成了蔡輝振所說的「憂憤沉鬱、冷雋尖刻」²³²等藝術風格，成為魯迅小說「色彩豐富，卻冷寂慘烈」的基調。

以下將就魯迅小說中較常出現的「黑」與「白」、冷色系「綠藍青」彩和暖色系「紅」與「黃」進一步探析，討論他們在魯迅作品中所造成的修飾作用和運用效果。

第三節 魯迅善用人物與背景的色彩宣洩情感

金玲在研究魯迅小說色彩與知識分子形象時，曾將三本小說中出現色彩詞語（不包括專有名詞中的和用作其他詞性者，亦即選取範圍為描述性的名詞和區別詞）的 526 處進行統計，發覺使用頻率從高到低分別為：白色系 29.7%，黑色系 21.5%，紅色系 15.9%，黃色系 9.9%，青色系 8.2%，綠色系 5.5%，藍色系 4.4%，紫色系 2.5%，，拼色系 1.5%，透明色系 1.1%²³³。由此可知，魯迅最喜歡運用的色彩類型是白色系（29.7%）、暖色系（紅與黃加總共 25.8%）、黑色系（21.5%）、冷色系（青、綠與藍加總共 18.1%）。

單音節顏色詞在詞類組合時多屬「形容詞」，作用在修飾名詞；在雙音節顏色詞中，不論是以偏正結構還是並列結構，在句子中也多擔任定語。因此，以下將就魯迅在小說中以顏色詞修飾的對象為經，顏色詞造成的風格效果為緯，舉例說明黑、灰、白、紅、黃、綠、藍、青七色在魯迅小說中運用的方式與造成的效果，並嘗試歸納和探析其詞彙風格特色。

²³² 參見蔡輝振，《魯迅小說研究》（高雄：高雄復文圖書出版社，2001 年 9 月），頁 305。

²³³ 參見金玲，〈魯迅小說色彩與知識分子形象〉（《魯迅研究月刊》2005 卷第 9 期，2005 年 9 月），頁 30。

一、以顏色詞作為人物代稱

一般來說，在人物代稱和外號中放入顏色詞的頻率並不高，但用顏色來代表人物個性，在國劇臉譜和中西藝術家的畫作中皆不乏例證。魯迅曾在《且介亭雜文·臉譜臆測》中說：

中國古來就喜歡講「相人術」，但自然和現在的「相面」不同，並非從氣色上看出禍福來，而是所謂「誠於中，必形於外」，要從臉相上辨別這人的好壞的方法。……這「樣子」的具體的表現，就是戲劇上的「臉譜」。富貴人全無心肝，只知道自私自利，吃得白白胖胖，什麼都做得出，於是白就表了奸詐。紅表忠勇，是從關雲長的「面如重棗」來的。……在實際上，忠勇的人思想較為簡單，不會神經衰弱，面皮也容易發紅，倘使他要永遠中立，自稱「第三種人」，精神上就不免時時痛苦，臉上一塊青，一塊白，終於顯出白鼻子來了。黑表威猛，更是極平常的事，整年在戰場上馳驅，臉孔怎會不黑，擦著雪花膏的公子，是一定不肯自己出面去戰鬥的。²³⁴

可見在國劇臉譜中，多以「面色」來代表人的性格特質，而這樣的文化傳統，也內化到一般人的心中，進而成為文學作品中的一種象徵了。以魯迅小說來說，他以顏色直接作為人物代稱或特徵者共有 16 例，分述如下：

(一) 黑色

以黑色作為人物名字或代稱者在魯迅小說中有「老黑」和「黑色人」：

「我叫老黑開門，」他低聲，溫和地說。「就因為那一盞燈必須吹熄。你看，三頭六臂的藍臉，三隻眼睛，長帽，半個的頭，牛頭和豬牙齒，都應該吹熄……吹熄。吹熄，我們就不會有蝗蟲，不會有豬嘴瘟……。」（《彷徨·長明燈》頁 62）

暗中的聲音剛剛停止，眉間尺便舉手向肩頭抽取青色的劍，順手從後項窩向前一削，頭顱墜在地面的青苔上，一面將劍交給黑色人。（《故事新編·鑄劍》頁 441）

第一例中的「老黑」應是個外號，而非姓名，通常以顏色做外號，可能是源自其

²³⁴ 參見魯迅，《且介亭雜文·臉譜臆測》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版）第六卷，頁 137。

膚色，但從文中無從得知；若單純以「黑色」本身沉重又無光的性質對照「老黑」管理寺廟的職務，作為迷信長久以來的守門人，倒頗為貼切。

事實上，第二例中的「黑色人」是有名字的。在文中，他向國王介紹自己：「臣名叫宴之敖者；生長汶汶鄉。」宴之敖是魯迅在和周作人失和後曾經用過的筆名，因為「宴從宀（家），從日，從女；敖從出，從放；我是被家裡的日本女人逐出的。」²³⁵「汶汶」在《漢語大詞典》中的解釋為「不明貌」，可見魯迅刻意營造的神祕感，但除了此處之外，該文全部以「黑色人」稱呼這位復仇者「宴之敖」。黑色給人神秘、沉重、絕望的感覺，再配合文中人物「聲音如鴟梟，鬚眉頭髮都黑；瘦得顴骨，眼圈骨，眉棱骨都高高地突出來」的體貌，一個「憎惡自己」、「善於報仇」的異人便出現了。

（二）紅色

除了黑色外，以紅色修飾五官，並和名字連結也是魯迅小說中的特色之一：

「這小東西不要命，不要就是了。我可是這一回一點沒有得到好處；連剝下來的衣服，都給管牢的紅眼睛阿義拿去了。……你要曉得紅眼睛阿義是去盤盤底細的，他卻和他攀談了。他說：這大清的天下是我們大家的。你想：這是人話麼？紅眼睛原知道他家裡只有一個老娘，可是沒有料到他竟會這麼窮，榨不出一點油水，已經氣破肚皮了。他還要老虎頭上搔癢，便給他兩個嘴巴！」（《吶喊·藥》頁468-469）

「沒有聲音，——小東西怎了？」紅鼻子老拱手裡擎了一碗黃酒，說著，向間壁努一努嘴。（《吶喊·明天》頁473）

「紅色」本應是忠義關公的代表面色，但當它用以形容「眼睛」時，便脫離了正面的含意。回到文本中的敘述，獄卒阿義只想從犯人身上榨出油水，連衣服也不放過，且恣意欺壓犯人的殘暴樣貌，也是「對利益眼紅」、「對弱者殺紅眼」的可怖官僚的群相。而在〈明天〉中喜歡喝酒和唱小曲的老拱，照周作人的說法，則有戲謔意義：「魯迅常說起北方老百姓的幽默，叫豬作『老拱』，很能抓住它的特色，想見咕咕的叫著用鼻子亂拱的神氣」²³⁶，這也是魯迅為中國社會普遍存在的廣大「看客」所塑造的醜陋形象。

另外，魯迅以「紅鼻子」入文不只在早期寫的小說，在西元1924年後陸續發表的短篇小說中，也出現5次：

樓梯上一陣亂響，擁上幾個酒客來：當頭的是矮子，擁腫的圓臉；第二個

²³⁵ 參見許廣平，《十年攜手共艱危——許廣平憶魯迅》（石家莊：河北教育出版社，2000年12月），頁151。

²³⁶ 參見周作人，《魯迅小說裡的人物》（石家莊：河北教育出版社，2001年9月），頁38。

是長的，在臉上很惹眼的顯出一個紅鼻子。(《彷徨·在酒樓上》頁 33)
待到增加了禿頭的老頭子之後，空缺已經不多，而立刻又被一個赤膊的紅鼻子胖大漢補滿了。(《彷徨·在酒樓上》頁 71)

「這這些些都是費話，」又一個學者吃吃的說，立刻把鼻尖脹得通紅。「你們是受了謠言的騙的。其實並沒有所謂禹，『禹』是一條蟲，蟲蟲會治水的嗎？我看絲也沒有的，『絲』是一條魚，魚魚會治水水水的嗎？」他說到這裡，把兩腳一蹬，顯得非常用勁。(《故事新編·理水》頁 386)

十一月下旬，叔齊照例一早起了床，要練太極拳，但他走到院子裡，聽了一聽，卻開開堂門，跑出去了。約摸有烙十張餅的時候，這才氣急敗壞的跑回來，鼻子凍得通紅，嘴裡一陣一陣的噴著白蒸氣。(《故事新編·采薇》頁 410)

只是抓勁已經沒有先前似的有力，眼睛也淹在水裡面，單露出一點尖尖的通紅的小鼻子，咻咻地急促地喘氣。他近來很有點不大喜歡紅鼻子的人。但這回見了這尖尖的小紅鼻子，卻忽然覺得它可憐了……。(《故事新編·鑄劍》頁 433)

從文中可以發現，這些有著「紅鼻子」特徵的人或物，在小說中都有著負面形象，不論是每天喝酒、如豬叫般嗚嗚唱歌的「紅鼻子老拱」、打擾主角和朋友閒談的「紅鼻子酒客」、搶位子看熱鬧的「紅鼻子胖大漢」、講話結巴又無理的「烏頭先生」、盲從忠臣禮節最後絕食而死的「叔齊」，還是夜夜咬傢俱的「老鼠」，都是魯迅要批判和諷刺的角色。而魯迅特別以「紅鼻子」來形容他們的原因，除了劇情需要，如「紅鼻子老拱」的鼻子是因喝酒而變紅、「烏頭先生」的鼻子是因生氣而漲紅、「叔齊」和酒客的鼻子是因天氣冷而凍紅、「老鼠」的鼻子則因溺水而嗆紅外，其實還有一個「時事背景」的因素。

西元 1926 年 1 月 30 日，素來與魯迅不合的西洋派學者陳西滢在《晨報》上揭露說魯迅的《中國小說史略》是「竊取」日本學者鹽穀溫的《支那文學概論講話》，而其消息來源據傳就是由顧頡剛所說²³⁷，此事已讓因被誣陷而受辱的魯迅十分氣憤，同年，魯迅又與同在廈門大學任教的顧頡剛等人因學術派別不同加深了嫌隙。在 1927 年 5 月 15 日致章廷謙的信中，魯迅寫到：「傅斯年我初見，先前竟想不到是這樣的人，當紅鼻到此時，我便走了；而傅大寫其信給我，說他已有補救法，即使鼻赴京買書，不在校……」²³⁸給許廣平的信也有類似的說法，且

²³⁷ 孫玉祥在《百年潮》2004 年第 4 期中發表〈魯迅為什麼刻薄顧頡剛〉一文，認為「在污蔑魯迅《中國小說史略》是抄襲日本人鹽穀溫的《支那文學概論講話》一事上，出面傳播謠言的雖然是陳源，而製造者卻是顧頡剛。這樣，我們就明白為什麼魯迅對顧頡剛如此憤恨，以至於不惜在信件和小說中對其進行人身攻擊的原因了。其一，對於一個學者來說，被別人判為抄襲者幾乎就意味著他學術生命的完結。所以，魯迅對造謠的顧頡剛深惡痛絕而對其酒糟鼻子進行沒完沒了的攻擊，對傳播這個謠言的陳源也謂之謊狗！其二，魯迅所以特別恨顧頡剛，還因為他是一個陰謀家：自己造謠不公開，卻叫陳源在報上嘰嘰喳喳。這特別讓人感到憤恨（因為他造謠）而無奈（因為他沒公開）。」

²³⁸ 參見魯迅，〈致章廷謙信〉，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版）

在後期作品《故事新編》中，魯迅屢屢用「紅鼻子」來取笑有著酒糟鼻的顧頡剛，在〈鑄劍〉中挑明「他近來很有點不大喜歡紅鼻子的人」，並直接在〈理水〉一文直接以「烏頭先生」（「顧」據《說文解字》釋為「從頁雇聲」，雇是鳥名，頁本義是頭）來影射他，又以其結巴的特徵和《古史辨》中說「鯀是魚，禹是蟲」等事蹟來表明自己對他的不滿。

可見魯迅小說人物名稱中的顏色並非隨機運用，而是存在面相概念的文化意涵和惡意攻擊的目的。

（三）其他顏色

除了黑色與紅色外，魯迅也曾以白色、藍色和灰色當作人的特徵與代稱：

「滾出去！」洋先生揚起哭喪棒來了。**趙白眼**和閒人們便都吆喝道：「先生叫你滾出去，你還不聽麼！」（《吶喊·阿Q正傳》頁545）

藍皮阿五便放下酒碗，在他脊樑上用死勁的打了一掌，含含糊糊嚷道：

「你……你你又在想心思……。」（《吶喊·明天》頁473）

「我想：還不如用老法子騙他一騙，」**灰五嬭**，本店的主人兼工人，本來是旁聽著的，看見形勢有些離了她專注的本題了，便趕忙來岔開紛爭，拉到正經事上去。（《彷徨·長明燈》頁59）

《漢語大詞典》對「白眼」的解釋為「多白的眼睛」，並舉《易·說卦》中「其於人也，為寡髮，為廣顙，為多白眼」之句和孔穎達疏：「取躁人之眼，其色多白者」來說明該詞；另外，「白眼」亦可指「露出眼白，表示鄙薄或厭惡」，可知其負面意涵頗重。回歸文本，〈阿Q正傳〉中的趙白眼是個性格勢利，見風轉舵的人，故作者便依此特徵造其名。

「藍色」在國劇臉譜中具有「強烈兇猛，人多預謀」²³⁹的性格，魯迅也曾引伯鴻先生的說法，說明國劇臉譜「白表奸詐，紅表忠勇，黑表威猛，藍表妖異，金表神靈」²⁴⁰的象徵手法，可見他也認同顏色與個性的關連，而「藍皮」既成為人物的稱呼，可見其強烈的膚色特徵，呼應阿五在〈明天〉一文中「有俠氣、熱心助人卻易怒又沒有擔當」的性格，頗為相合，從此也可知魯迅對該類「憑衝動助人卻只有三分鐘熱度」的莽夫並無好感。

至於「灰色」，則有「年紀大而血氣已經衰落，臉上無光輝的樣子」²⁴¹，比對在〈長明燈〉裡的灰五嬭，喜歡道人閒話與八卦，言語粗俗，迷信宗教，卻連

第十二卷，頁32~33。

²³⁹ 參見齊如山先生在《國劇藝術彙考》中的說法，轉引自林書堯，《色彩學》（臺北：三民書局出版，1993年5月四版），頁160。

²⁴⁰ 參見魯迅，《且介亭雜文·臉譜臆測》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第六卷，頁137。

²⁴¹ 參見齊如山先生在《國劇藝術彙考》中的說法，轉引自林書堯，《色彩學》（臺北：三民書局出版，1993年5月四版），頁161。

點長明燈的「梁武帝」都誤為「梁五弟」，這樣的形象，與廣大生活在社會底層的老百姓如出一轍，魯迅藉著這個在中國村莊隨處可見的中年婦女，描繪出當時傳統而愚昧的庸眾群相。

二、以顏色詞修飾膚色與鬚髮

除了上述 16 處直接以顏色作為人物代稱的例子外，魯迅也常在小說中以顏色形容人的膚色和鬚眉髮色，下表嘗試整理上述二者的顏色選用或配對情況，再針對 85 例中共出現 100 次的顏色詞和專在描寫眼圈顏色的 10 個詞彙進行分析、比較，試圖歸納出顏色運用與角色設定間的規律。

【表五】

序號	人物	臉/膚色	鬚/髮色	原文	出處	頁數
1	小孩子	鐵青		前面一夥小孩子，也在那裡議論我；眼色也同趙貴翁一樣，臉色也鐵青。	《吶喊·狂人日記》	445
2	街上的人們	青面獠牙		我出了一驚，遮掩不住；那青面獠牙的一夥人，便都哄笑起來。陳老五趕上前，硬把我拖回家中了。		446
3	年輕人	青		他便變了臉，鐵一般青。		451
4	大哥	青色		當初，他還只是冷笑，隨後眼光便兇狠起來，一到說破他們的隱情，那就滿臉都變成青色了。		452
5	孔乙己	青白	花白鬍子	他身材很高大；臉色青白，皺紋間時常夾些傷痕；一部亂蓬蓬的花白的鬍子。	《吶喊·孔乙己》	457
6		漲紅臉		孔乙己便漲紅了臉，額上的青筋條條綻出，爭辯道，「竊書不能算偷……竊書！……讀書人的事，能算偷麼？」		458
7		灰色		他們便接著說道，「你怎的連半個秀才也撈不到呢？」孔乙己立刻顯出頹唐不安模樣，臉上籠上了一層灰色，嘴裡說些話；這回可是全是之乎者也之類，一些不懂了。		459

8	劊子手	黑色		一個渾身黑色的人，站在老栓面前，眼光正像兩把刀，刺得老栓縮小了一半。	《吶喊·藥》	464
9	華大媽		半白頭髮	微風起來，吹動他短髮，確乎比去年白得多了。		470
10	夏四奶奶	慘白	半白頭髮	小路上又來了一個女人，也是半白頭髮，襤褸的衣裙；提一個破舊的朱漆圓籃，外掛一串紙錠，三步一歇的走。忽然見華大媽坐在地上看他，便有些躊躇，慘白的臉上，現出些羞愧的顏色。		470
11	寶兒	緋紅帶青		黑沉沉的燈光，照著寶兒的臉，緋紅裡帶一點青。	《吶喊·明天》	473
12	跌倒的婦人		花白頭髮	跌倒的是一個女人，花白頭髮，衣服都很破爛。	《吶喊·一件小事》	481
13	七斤		烏黑辮子	從前是絹光烏黑的辮子，現在弄得僧不僧道不道的。	《吶喊·風波》	495
14	七斤嫂	通紅		七斤嫂沒有聽完，兩個耳朵早通紅了。		496
15	少年閩土	紫色		他正在廚房裡，紫色的圓臉，頭戴一頂小氈帽，頸上套一個明晃晃的銀項圈。	《吶喊·故鄉》	503
16	中年閩土	灰黃		他身材增加了一倍；先前的紫色的圓臉，已經變作灰黃，而且加上了很深的皺紋……		506
17	水生	黃瘦		這正是一個廿年前的閩土，只是黃瘦些，頸子上沒有銀圈罷了。		507
18	阿 Q		黃辮子	阿 Q 在形式上打敗了，被人揪住黃辮子，在壁上碰了四五個響頭，閒人這才心滿意足的得勝的走了。	《吶喊·阿 Q 正傳》	517
19		通紅		他癩瘡疤塊塊通紅了，將衣服摔在地上，吐一口唾沫，說：「這毛蟲！」		520
20		小尼姑	通紅			「你怎麼動手動腳……」尼姑

				滿臉通紅的說，一面趕快走。		
21	方玄綽	青白色 泛紅		蓮花白竟賒來了，他喝了兩杯，青白色的臉上泛了紅。	《吶喊· 端午節》	566
22	陳士成	灰白	頭髮 斑白	涼風雖然拂拂的吹動他斑白的短髮，初冬的太陽卻還是很溫和的來曬他。但他似乎被太陽曬得頭暈了，臉色越加變成灰白，從勞乏的紅腫的兩眼裡，發出古怪的閃光。	《吶喊· 白光》	570
23		白		那是一個男屍，五十多歲，「身中面白無鬚」，渾身也沒有什麼衣褲。或者說這就是陳士成。		575
24	愛羅先珂		金黃色 長髮	他獨自靠在自己的臥榻上，很高的眉棱在金黃色的長髮之間微蹙了，是在想他舊遊之地的緬甸，緬甸的夏夜。	《吶喊· 鴨的喜劇》	585
25	祥林嫂	青黃 兩頰紅		年紀大約二十六七，臉色青黃，但兩頰卻還是紅的。	《彷徨· 祝福》	10
26		白胖		然而她反滿足，口角邊漸漸的有了笑影，臉上也白胖了。		11
27		青黃		臉色青黃，只是兩頰上已經消失了血色		15
28		灰黑		她像是受了炮烙似的縮手，臉色同時變作灰黑，也不再取燭臺，只是失神的站著。		20
29		黃中帶 黑	頭髮 全白	五年前的花白的頭髮，即今已經全白，全不像四十上下的人；臉上瘦削不堪，黃中帶黑，而且消盡了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的。		6
30	呂緯甫	蒼白	黑眉毛	細看他相貌，也還是亂蓬蓬的鬚髮；蒼白的長方臉，然而衰瘦了。精神跟沉靜，或者卻是頹唐，又濃又黑的眉毛底下的眼睛也失了精采……	《彷徨· 在酒樓 上》	26
31		通紅		他滿臉已經通紅，似乎很有些醉，但眼光卻又消沉下去了。		33
32		順姑	黃(瘦)			後來她也長得並不好看，不過

				是平常的瘦瘦的瓜子臉，黃臉皮；		
33	行乞的老婦		白頭髮	和一個六七十歲的老的，白頭髮，眼睛是瞎的，坐在布店的簷下求乞。	《彷徨·肥皂》	50
34	瘟將軍 (掌管瘟疫的神)	藍		你看，三頭六臂的藍臉，三隻眼睛，長帽，半個的頭，牛頭和豬牙齒，都應該吹熄……吹熄。	《彷徨·長明燈》	62
35	他 (欲滅燈者)	黃		他也還如平常一樣，黃的方臉和藍布破大衫，只在濃眉底下的大而且長的眼睛中，略帶些異樣的光閃，看人就許多工夫不眨眼，並且總含著悲憤疑懼的神情。		61
36	郭老娃		白鬍鬚	坐在首座上的是年高德韶的郭老娃，臉上已經皺得如風乾的香橙，還要用手捋著下頰上的白鬍鬚，似乎想將他們拔下。		64
37	女僕		黃頭髮	一個黃頭髮的女孩子又來沖上茶。闊亭便不再說話，立即拿起茶來喝。		65
38	四爺		花白鯨魚鬚	「是麼，」四爺也捋著上唇的花白的鯨魚鬚，卻悠悠然，仿佛全不在意模樣……。		64
39	巡警	面黃肌瘦		一個是淡黃制服的掛刀的面黃肌瘦的巡警，手裡牽著繩頭，繩的那頭就拴在別一個穿藍布大衫上單白背心的男人的臂膊上。	《彷徨·示眾》	70
40	萬瑤圃		花白鬍子	何校長不在校；迎接他的是花白鬍子的教務長，大名鼎鼎的萬瑤圃，別號「玉皇香案吏」的……	《彷徨·高老夫子》	79
41	魏連受		濃黑鬍眉	原來他是一個短小瘦削的人，長方臉，蓬鬆的頭髮和濃黑的鬍眉占了一臉的小半，只見兩眼在黑氣裡發光。	《彷徨·孤獨者》	90

42		灰黑		到入棺，是連殛很不妥帖地躺著，腳邊放一雙黃皮鞋，腰邊放一柄紙糊的指揮刀，骨瘦如柴的灰黑的臉旁，是一頂金邊的軍帽。		109
43	老太太		花白頭髮	站在我前面的一個花白頭髮的老太太，便發出羨慕感歎的聲音。		90
44	大良們的祖母		花白頭髮	「出去了罷！」大良們的祖母，那三角眼的胖女人，從對面的視窗探出她花白的頭來了，也大聲說，不耐煩似的。		96
45	申飛	面黃肌瘦		但是學校裡的人們，雖是月薪十五六元的小職員，也沒有一個不是樂天知命的，仗著逐漸打熬成功的銅筋鐵骨，面黃肌瘦地從早辦公一直到夜，其間看見名位較高的人物，還得恭恭敬敬地站起，實在都是不必「衣食足而知禮節」的人民。		101
46	子君	蒼白		於是就看見帶著笑渦的蒼白的圓臉，蒼白的瘦的臂膊，布的有條紋的衫子，玄色的裙。	《彷徨·傷逝》	113
47		青白 緋紅		但也還仿佛記得她臉色變成青白，後來又漸漸轉作緋紅，——沒有見過，也沒有再見的緋紅		116
48		紅活		子君竟胖了起來，臉色也紅活了；可惜的是忙。		118
49		灰黃		她臉色陡然變成灰黃，死了似的；瞬間便又蘇生，眼裡也發了稚氣的閃閃的光澤。		127
50	秦益堂	紫	花白鬍子	久之，他抬起紫漲著的臉來了，還是氣喘吁吁的……他生著幾根花白鬍子的嘴唇還抖著。「老三說，老五折在公債票上的錢是不能開公賬的，應該自己賠出來……。」	《彷徨·弟兄》	135
51	張沛君	青青		於是迎了出去，只見他臉色青		136

				青的站在外面聽聽差打電話。		
52	張靖甫	通紅		報上說……說流行的是猩……猩紅熱。我我午後來局的時，靖甫就是滿臉通紅……。		133~137
53	普悌思	白	黑鬍子	但他接著又看見夥計提著風雨燈，燈光中照出後面跟著的皮鞋，上面的微明裡是一個高大的人，白臉孔，黑的絡腮鬍子。這正是普悌思。		140
54	木公公	紫糖色		「不上城，」木公公有些頹唐似的，但因為紫糖色臉上原有許多皺紋，所以倒也看不出什麼大變化，「就是到龐莊去走一遭。」	《彷徨·離婚》	148
55	七大人	紅潤	漆黑鬍鬚	雖然也是團頭團腦，卻比慰老爺們魁梧得多；大的圓臉上長著兩條細眼和漆黑的細鬍鬚；頭頂是禿的，可是那腦殼和臉都很紅潤，油光光地發亮。		152
56	女媧	肉紅		「唉唉，我從來沒有這樣的無聊過！」伊想著，猛然間站立起來了，擎上那非常圓滿而精力洋溢的臂膊，向天打一個欠伸，天空便突然失了色，化為神異的肉紅，暫時再也辨不出伊所在的處所。	《故事新編·補天》	357
57			頭髮 漆黑	伊於是不由的蹲下身子去，將頭靠著高山，頭髮漆黑的搭在山頂上……		358
58		紅		「夠了夠了，又是這一套！」伊氣得從兩頰立刻紅到耳根……		362
59		道士		雪白鬍鬚		他們也慢慢的陸續抬起頭來了，女媧圓睜了眼睛，好不容易才省悟到這便是自己先前所做的小東西，只是怪模怪樣的已經都用什麼包了身子，有幾個還在臉的下半截長著雪白的毛

				毛了，雖然被海水粘得像一片尖尖的白楊葉。		
60	女辛	蒼白		女辛想了一想，大悟似的說，「我點了燈出去的時候，的確看見一個黑影向這邊飛去的，但我那時萬想不到是太太……。」於是她的臉色蒼白了。	《故事新編·奔月》	379
61	后羿		黑色鬚髮	身子是岩石一般挺立著，眼光直射，閃閃如岩下電，鬚髮開張飄動，像黑色火，這一瞬息，使人仿佛想見他當年射日的雄姿。		380
62	鳥頭先生	紫		「哼！」鳥頭先生氣忿到連耳輪都發紫了。	《故事新編·理水》	388
63	禹和隨員	黧黑		一群乞丐似的大漢，面目黧黑，衣服奇舊，竟沖破了斷絕交通的界線，闖到局裡來了。		394
64	年長的大員		白鬚白髮	一位白鬚白髮的大員，這時覺得天下興亡，系在他的嘴上了，便把心一橫，置死生於度外，堅決的抗議道：「湮是老大人の成法。『三年無改于父之道，可謂孝矣。』——老大人升天還不到三年。」		397
65	年長的大員		花白鬚髮	「況且老大人花過多少心力呢。借了上帝的息壤，來湮洪水，雖然觸了上帝的惱怒，洪水的深度可也淺了一點了。這似乎還是照例的治下去。」另一位花白鬚髮的大員說，他是禹的母舅的乾兒子。		397
66	官員們	白	白鬚髮 花鬚髮	他舉手向兩旁一指。白鬚髮的，花鬚髮的，小白臉的，胖而流著油汗的，胖而不流油汗的官員們，跟著他的指頭看過去，只見一排黑瘦的乞丐似的東西，不動，不言，不笑，像		398
67	禹和隨員	黑瘦				

				鐵鑄的一樣。		
68	禹	黑	黃鬚	臨末是一個粗手粗腳的大漢，黑臉黃鬚，腿彎微曲，雙手捧著一片烏黑的尖頂的大石頭——舜爺所賜的「玄圭」，連聲說道「借光，借光，讓一讓，讓一讓」，從人叢中擠進皇宮裡去了。		399
69	叔齊	蒼白		「怎麼了呀？」伯夷這才轉過臉去看，只見叔齊的原是蒼白的臉色，好像更加蒼白了。	《故事新編·采薇》	408
70	伯夷 叔齊		白鬚子	咳嗽一止，萬籟寂然，秋末的夕陽，照著兩部白鬚子，都在閃閃的發亮。		409
71	周王發	紫糖色		紫糖色臉，絡腮鬚子，左捏黃斧頭，右拿白牛尾，威風凜凜：這正是「恭行天罰」的周王發。		411
72	姜太公		白鬚 白髮	誰都知道這是姜太公的聲音，豈敢不聽，便連忙停了刀，看著這也是白鬚白髮，然而胖得圓圓的臉。		411
73	早起的 婦女	黃黃		她們大半也腫著眼眶；蓬著頭；黃黃的臉，連脂粉也不及塗抹。		437
74	國王		鬚子 花白 紅色 通黃	這時眉間尺正看見一輛黃蓋的大車馳來，正中坐著一個畫衣的胖子，花白鬚子，小腦袋；腰間還依稀看見佩著和他背上一樣的青劍。	《故事新編·鑄劍》	438
				討論了小半夜，只將幾根紅色的鬚子選出；接著因為第九個王妃抗議，說她確曾看見王有幾根通黃的鬚子，現在怎麼能知道決沒有一根紅的呢。		450
75	宴之敖者	黑色	黑鬚	前面的人圈子動搖了，擠進一個黑色的人來，黑鬚黑眼睛，		439

				瘦得如鐵。		
76		黑瘦		那是一個黑瘦的，乞丐似的男子。		443
77		紅黑		但同時就聽得水沸聲；炭火也正旺，映著那黑色人變成紅黑，如鐵的燒到微紅。		445
78	老子		白鬍子	老子像一段呆木頭似的坐在中央，沉默了一會，這才咳嗽幾聲，白鬍子裡面的嘴唇在動起來了。	《故事新編·出關》	459
79			白髮	大家在關口目送著，去了兩三丈遠，還辨得出白髮，黃袍，青牛，白口袋……		462
80	店主	黃	黑鬚	店主是一個黃臉黑鬚的胖子，果然很知道。	《故事新編·非攻》	473
81	墨子	烏黑		像一個乞丐。三十來歲。高個子，烏黑的臉……		474
82	莊子	黑瘦	花白鬍子	莊子——（黑瘦面皮，花白的絡腮鬍子，道冠，布袍，拿著馬鞭，上。）	《故事新編·起死》	485
83	司命大神	黑瘦	花白鬍子	一陣清風，司命大神道冠布袍，黑瘦面皮，花白的絡腮鬍子，手執馬鞭，在東方的朦朧中出現。鬼魂全都隱去。		486
84	漢子	紫色		漢子——（大約三十歲左右，體格高大，紫色臉，像是鄉下人，全身赤條條的一絲不掛。		487
85	巡士	赤		巡士——（且跑且喊，）帶住他！不要放！（他跑近來，是一個魯國大漢，身材高大，制服制帽，手執警棍，面赤無鬚。）		492

從上表中統計可知，魯迅在 59 個修飾膚色的例子中最常使用的「主要顏色」（如：青黃以黃色計、蒼白以白色計）為紅色系，共使用 15 次，佔 25.4%；第二為白色和黃色系，均為 11 次，各佔 18.6%；第三為黑色系，共出現 10 次，佔 16.9%。另外，在修飾臉色或膚色的詞彙中，運用兩種顏色以上者共計 18 次，以「青白/蒼白」系為最多，使用達 7 次。而在 41 處描寫鬚髮眉色的部分，魯迅使用的顏色詞有白色/雪白/全白、灰白/花白/半白、黑色、黃色四類型，以「灰白/花白/半

白」者運用最多，共計 15 次，佔 36.6%；其次是「白色/雪白/全白」者 13 次，佔 31.7%，可見其對白色系的喜愛。

而在分析其運用對象和狀況後，筆者歸納出魯迅小說顏色詞在膚髮部分呈現的風格效果，以下分別說明之：

（一）用紅色系膚色凸顯人物的情緒

在這個部分，魯迅善於捕捉人物臉色的變化，來凸顯「生氣」和「害羞」的情緒。如例 6 是孔乙己被揭穿竊書時惱羞成怒的臉色，魯迅以「漲紅」來說明其複雜心情，而文中的「青筋綻出」，事實上也是紅色的血液充滿血管的表現，為臉色之紅加強效果；例 14 中的七斤嫂因被八一嫂提起舊事而惱羞成怒，這一怒不只臉紅，更「紅到耳朵」，可見其情緒之強烈；例 19 中的阿 Q 因為蟲子抓得沒有王胡多，咬得沒有王胡響而發怒，氣到「癩瘡疔塊塊通紅」，摹寫十分貼切；例 58 說女媧因聽不懂人類官兵文謔謔的解釋而惱怒，「從兩頰立刻紅到耳根」亦形容其情緒之大；例 20 中小尼姑的「滿臉通紅」則來自被阿 Q 輕薄後因羞而怒的心情。

至於例 47 中的子君的「緋紅」臉色，並無生氣的感受，僅來自聽到涓生表白情意的驚喜與羞澀。「緋紅」在《漢語大詞典》中解釋為「鮮紅、通紅」，在《教育部國語辭典》中則是「深紅」之意，在此處也是因情緒而起的顏色。

除了面色外，魯迅還特別喜歡在「眼圈」的顏色上作文章，目的與臉色大抵相同。其中，以「紅色」修飾者便有 7 例，於此處一併舉例說明：

……眼睛也像他父親一樣，周圍都腫得通紅，這我知道，在海邊種地的人，終日吹著海風，大抵是這樣的。（《吶喊·故鄉》頁 506）

我忽而看見他眼圈微紅了，但立即知道是有了酒意。（《彷徨·在酒樓上》頁 28）

涼風雖然拂拂的吹動他斑白的短髮，初冬的太陽卻還是很溫和的來曬他。但他似乎被太陽曬得頭暈了，臉色越加變成灰白，從勞乏的紅腫的兩眼裡，發出古怪的閃光。（《吶喊·白光》頁 570）

「革命革命，革過一革的，……你們要革得我們怎麼樣呢？」老尼姑兩眼通紅的說。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 541）

不論是因環境、飲食或心境引發的眼圈變紅，在文中均帶有「悲哀」的情緒，可見魯迅在臉上運用紅色系，不只清楚而鮮明的將小說人物的情緒藉由血氣上沖形成的畫面描繪出來，也強調了人物與故事本身的悲劇性。

（二）用白、黃色系搭配青、灰、黑色系反映人物健康狀態

在魯迅小說中，若用到「白」和「白胖」，多是形容人的心情舒坦或健康狀況佳；但若是以「青白」、「慘白」、「灰白」、「蒼白」、「黃瘦」、「灰黃」、「青黃」來修飾膚色，則代表人物在精神和身體上的不健康狀態。

如例 26 和例 66 中的「白」都讓人聯想到心情安舒，體型較胖的樣貌，前者若用以比對之前的青黃臉色，差異立見；後者則可與黑瘦如乞丐的大禹及其隨員互為映襯，養尊處優的官員和辛勤治水的禹等便形成強烈對比。

當白色與「青色」或「灰色」組合成雙音節顏色詞時，則有心情苦悶鬱結，健康狀態不佳的意涵。事實上，《漢語大詞典》將「慘白」釋為「蒼白」，在「蒼白」項下延伸說明：「白而略微發青；灰白色」，「青白」項下則有「灰白」的解釋，可見「青白」、「慘白」、「灰白」、「蒼白」皆是一樣的臉色，而這樣略微發青，沒有血氣的膚色，常是慢性酒精中毒、營養不良或情緒悲傷、痛苦、驚嚇所造成的。如例 5 中的孔乙己、例 21 中的方玄綽，就有生活環境不佳，好飲酒的情形；例 30 和例 46 描述的呂緯甫與子君，則是因生活的艱辛而臉色蒼白；例 10 中的夏四奶奶和例 22 中的陳士成，都是由心理上的悲慟與打擊而影響臉色；例 60 與例 69 中女辛和叔齊臉色的變化，則來自驚恐。不論是生理還是心理，一旦與「青」搭配，便僅存負面的意義，更不用說僅用「青」來修飾臉色的例子（如例 1、例 2、例 3、例 4、例 51）了。

黃皮膚本是漢民族的通色，然而，在魯迅的小說中，有著黃臉皮的人物，卻幾乎都脫離不了身體和精神的衰瘦。如例 16 黃瘦的水生、例 32 瘦瘦的，黃臉皮的順姑、例 39 與例 45 面黃肌瘦的巡警和申飛，他們的黃都顯示了生活上的辛苦；而例 35 中欲破除迷信熄滅長明燈的「他」，則是在「黃的方臉」上「含著悲憤疑懼的神情」，充分展現出新知識分子不被世人認同的鬱悶。除了「黃色」本身，心裡的悲憤、無奈與絕望更會伴隨著青、灰、黑的臉色呈現於外，如例 27 和例 29 中的祥林嫂，從原本就不健康的「青黃」臉色到「瘦削不堪，黃中帶黑，木刻似的」樣貌，可謂內心絕望死滅的寫照，不久之後即自殺了；而例 49 中的子君則是在失去涓生的愛時，臉色陡然變做「灰黃」，最後在無愛的人間中死滅。在魯迅的小說詞彙中，「灰黑」象徵的就是死滅，從其被用以形容在努力過後仍不被接納，徹底絕望的祥林嫂（例 28）和因癆病死亡的魏連受（例 44），可見魯迅認為內心絕望與身體死亡所感受的痛苦是一樣的。

另外，魯迅也曾以黑、黃兩色形容眼圈的狀態，舉例如下：

店裡坐著許多人，老栓也忙了，提著大銅壺，一趟一趟的給客人沖茶；兩個眼眶，都圍著一圈黑線……華大媽也黑著眼眶，笑嘻嘻的送出茶碗茶葉來。（《吶喊·藥》頁 467）

殘膏的燈火照著殘妝，粉有些褪了，眼圈顯得微黃，眉毛的黛色也仿佛兩邊不一樣。（《故事新編·奔月》頁 373）

以上兩例皆用眼圈的色調說明人物的健康表現，「黑眼眶」代表因擔憂而睡眠不

足，「黃眼眶」顯示營養攝取不足，和膚色一樣表達了人物的健康狀態。

（三）用黑色系膚色強調人物的性格或職務特徵

除了在「偏正結構」的雙音節顏色詞中擔任修飾成分外，魯迅小說以「黑色」作為主要色彩來描寫膚色的例子亦不少，而且大多有強調人物性格或職務地位的效果。

如例 8 中的劊子手，魯迅即以「渾身黑色，眼光正像兩把刀」來形容他性格上的兇狠與其職務帶給人的恐怖感；例 63、67 和 68 中的黑，都在修飾用心治水的禹和其隨員，魯迅賦予他們的形象是「黑瘦的乞丐似的東西，不動，不言，不笑，像鐵鑄的一樣」，讓人從外表去感受他們堅持、努力的性格；例 41 的「魏連殳」和例 75 的「黑色人」則是顏色和性格極為鮮明的人物，在這兩篇作品中，魯迅多次強調他們的「黑」，前者的黑雖來自鬚髮，但由於幾乎包覆了全臉，因此便以「黑氣」作為修飾臉色的詞彙，後者則是「一個黑色的人，黑鬚黑眼睛，瘦得如鐵」，魯迅以「黑」形塑出他們兩人「自我憎恨、厭惡」，並依靠「復仇」而活的形象。

魯迅將例 81 的墨子形容為「像一個乞丐。三十來歲。高個子，烏黑的臉……」，再配合其為勸阻楚王攻打宋國而辛苦奔走的内容，將墨子「捨己為人」的性格描繪得頗為傳神；例 82 和 83 刻意使用相同的摹寫手法，將莊子和司命大神上場的樣貌以「黑瘦面皮，花白的絡腮鬍子，道冠，布袍，拿著馬鞭」的道士裝扮來形容，則具有極強的諷刺效果。

（四）用白色系的鬚髮色顯示對人物的批判

此部分可再細分成三類：白鬚鬚、花白鬚鬚和白/花白鬚髮(據《漢語大詞典》，「花白」即「黑白混雜」)，以下個別說明。

擁有「白鬚鬚」人物有例 36 的郭老娃、例 59 的道士和例 70 的伯夷、叔齊，從文中可得知其共通點為年紀大、個性守舊又傳統；擁有「花白鬚鬚」者則是例 5 的孔乙己、例 38 的四爺、例 40 的萬瑤圃、例 50 的秦益堂、例 74 的國王、例 82 的莊子和例 83 的司命大神，這些人物的年紀不一定很大，但在小說中都不屬於正面人物。其中，除了孔乙己是悲劇人物，秦益堂是用以諷刺主角張沛君的人物外，自私又迷信的四爺、裝模作樣而無實學的萬瑤圃、貪婪殘暴的國王、讓骷髏復活卻引發一場鬧劇的莊子和司命大神等角色的設定都含有批判的意味。

至於「頭髮、鬚鬚皆白/花白」類的人物，如例 64、例 65、例 66 中未考查山澤、民情，一味因循舊習的資深官員，以及例 72 中不傾聽民意，僅做表面工夫的姜太公，魯迅不只以鬚髮色說明他們的年老，還加之以「流著油汗」、「胖的圓

圓的臉」來強調他們以禮教、百姓為武器圖利自肥的虛假面目；而例 78、79 中的老子，則是在仙風道骨的形象包裝中，被關尹喜的種種舉動拉回凡間，反諷了道家的無為和隱居。

由上述四點可知，魯迅善於運用皮膚和鬚髮的顏色，來象徵人物的情緒表現、心理和身體狀態、個性與職務特徵，並用以批判或諷刺角色，藉由這些顏色詞，給予守舊的知識分子、迷信的老百姓、貪婪利己的官員、痛苦鬱悶的時代犧牲者更多被檢視、被關心的機會，期待喚醒較為清醒的青年，一同打破舊社會中的鐵屋子。

三、以顏色詞修飾景色與動物

此處所謂「景色」，包括自然景物、如：日月光線、山川植物、地理環境、季節氣候、建築擺設……，而「動物」則是指人類以外的其餘生物。在魯迅小說顏色詞彙中，用以修飾景物的地方共有 96 處，形容動物皮毛者有 23 處，運用比例極高。筆者分析文本後，發現魯迅用以修飾景色和動物的顏色詞，有以下幾個特色：

(一) 用昏暗天色、白色月光和冷色燈火製造悲劇效果

魯迅描述天色時，常以黑、灰、黃等色系表現昏暗的語境，舉例如下：

黑漆漆的，不知是日是夜。趙家的狗又叫起來了。(《吶喊·狂人日記》頁 449)

秋天的後半夜，月亮下去了，太陽還沒有出，只剩下一片**烏藍**的天。(《吶喊·藥》頁 463)

黑沉沉的燈光，照著寶兒的臉，緋紅裡帶一點青。(《吶喊·明天》頁 473)
宣統三年九月十四日——即阿 Q 將搭連賣給趙白眼的這一天——三更四點，有一隻大烏篷船到了趙府上的河埠頭。這船從**黑魃魃**中蕩來，鄉下人睡得熟，都沒有知道；出去時將近黎明，卻很有幾個看見的了。(《吶喊·阿 Q 正傳》頁 537)

土穀祠裡更**漆黑**；他關好大門，摸進自己的屋子裡。(《吶喊·阿 Q 正傳》頁 544)

幸虧我家的死鬼那時還在，給想了一個法：將長明燈用厚棉被一圍，**漆漆黑黑**地，領他去看，說是已經吹熄了。(《彷徨·長明燈》頁 60)

我四顧，客廳裡**暗沉沉**的，大約只有一盞燈；正屋裡卻掛著白的孝幛，幾個孩子聚在屋外，就是大良二良們。(《彷徨·孤獨者》，頁 106)

這是冬春之交的事，風已沒有這麼冷，我也更久地在外面徘徊；待到回家，

大概已經昏黑。(《彷徨·傷逝》頁128)

我的心也沉靜下來，覺得在沉重的迫壓中，漸漸隱約地現出脫走的路徑：深山大澤，洋場，電燈下的盛筵；壕溝，最黑最黑的深夜，利刃的一擊，毫無聲響的腳步……。(《彷徨·傷逝》頁129)

以上諸例，不論是雙音節的「烏藍」、「漆黑」、「昏黑」，三音節的「黑沉沉」、「黑漆漆」、「黑魑魑」，還是四音節的「漆漆黑黑」和「最黑最黑」，營造的環境皆是黑暗無光的，而在這些故事中，與黑暗並存的是悲哀的結局。在魯迅以絕望為基調的小說世界中，連「燈光」也是「黑沉沉」的，就算是在灑滿月光的晚上，魯迅筆下的景象，仍然冷寂可怖：

他看見他的母親坐在灰白色的月影中，仿佛身體都在顫動；低微的聲音裡，含著無限的悲哀，使他冷得毛骨悚然，而一轉眼間，又覺得熱血在全身中忽然騰沸。(《故事新編·鑄劍》頁434)

他走過去；他的母親端坐在床上，在暗白的月影裡，兩眼發出閃閃的光芒。(《故事新編·鑄劍》頁434)

他突然仰面向天，月亮已向西高峰這方面隱去，遠想離城三十五裡的西高峰正在眼前，朝笏一般黑魑魑的挺立著，周圍便放出浩大閃爍的白光來。(《吶喊·白光》頁574)

惘然地回身，經過院落時，見皓月已經西升，鄰家的一株古槐，便投影地上，森森然更來加濃了他陰鬱的心地。(《彷徨·弟兄》頁139)

強烈的銀白色的月光，照得紙窗發白。(《彷徨·弟兄》頁139)

天邊的血紅的雲彩裡有一個光芒四射的太陽，如流動的金球包在荒古的熔岩中；那一邊，卻是一個生鐵一般的冷而且白的月亮。(《故事新編·補天》頁357)

在第一例和第二例裡，月亮的光輝原本就不強，一旦加上「灰」和「暗」，那陰寒的感覺便更加明顯，雖然第三例和第四例中的月光是「浩大閃爍」和「潔白明亮」的，一旦與前文「黑魑魑的西高峰」和後文「古槐投影至地的森森然」共同出現，卻反而增添許多詭譎病態的氣氛。而第四例和第五例則是將月光形容成「銀白色」和「生鐵一般的冷而且白」，讓月色變得如金屬般的冰冷，成為魯迅筆下特有的寒冷月夜。

而在仍有太陽餘光的傍晚，魯迅依然維持一貫的色調，將場景鋪陳的昏暗又蕭條：

從蓬隙向外一望，蒼黃的天底下，遠近橫著幾個蕭索的荒村，沒有一些活氣。(《吶喊·故鄉》頁501)

我們的船向前走，兩岸的青山在黃昏中，都裝成了深黛顏色，連著退向船

後梢去。(《吶喊·故鄉》頁 509)

天空的鉛色來得更濃，小鳥雀啾啾的叫著，大概黃昏將近，地面又全罩了雪，尋不出什麼食糧，都趕早回巢來休息了。(《彷徨·在酒樓上》頁 31)

我獨坐在發出黃光的菜油燈下，想，這百無聊賴的祥林嫂，被人們棄在塵芥堆中的，看得厭倦了的陳舊的玩物……。(《彷徨·祝福》頁 10)

第一例中的季節是在深冬，天氣的陰晦與主角的心情不謀而合，而在造訪故鄉，終至憧憬破滅後，主角離開的時刻，又選在近晚的黃昏，充分反映了心中的苦悶；第三例中的「鉛色」是一種借物比喻式的顏色詞，《漢語大詞典》釋為「青灰色」，這樣的天色，搭配夕陽的昏黃與滿地的白雪，為主角和其友人呂緯甫不如意的生活罩上一層陰影；第四例的黃光，雖是由菜油燈所發出，但它的光線卻比黃昏更加微弱，所映照出的影像，更是令人嘆息的祥林嫂。魯迅小說中的黃光並非溫暖的象徵，而是希望枯竭、前途渺茫的圖像。

除了黑、灰、黃等色系外，魯迅也用冷色系青、綠修飾燈光和眼光的顏色：

華老栓忽然坐起身，擦著火柴，點上遍身油膩的燈盞，茶館的兩間屋子裡，便彌滿了青白的光。(《吶喊·藥》頁 463)

從此完全靜寂了，暮色下來，綠瑩瑩的長明燈更其分明地照出神殿，神龕，而且照到院子，照到木柵裡的昏暗。(《彷徨·長明燈》頁 68)

狼們站定了，聳著肩，伸出舌頭，咻咻地喘著，放著綠的眼光看他揚長地走。(《故事新編·鑄劍》頁 442)

上述第一例以「青白」來形容油燈的光，第二例以「綠瑩瑩」來說明長明燈的色澤。油燈是由植物油為燃料的燈，火光本應為溫暖的赤黃色，魯迅卻以偏白且冷的色調修飾之，目的就在鋪陳迷信偏方後形成的渺茫希望與灰暗前途；而長明燈則因為用於供佛或敬神，晝夜不息，時間一久，造成「火色變青而不熱」的現象，當這「碧綠而有光澤」的光芒照亮了神殿、藍臉的瘟神，照進關著因反對迷信而被囚禁的主角的廂房時，就形成一幅詭譎的畫面，兩者皆諷刺了舊社會中的迷信文化，也為走在時代前端，欲喚醒民眾卻反被吞噬的犧牲者抱不平。第三例以「綠的眼光」形容餓狼眼睛反射出的光，將情景描述的可怕又陰森，與眼光如磷火的黑色人與青劍一同為仇恨上色。

在魯迅小說中，描寫天色、月色與光色者有共有 54 例，其中以黑、灰、黃形容昏暗天色者有 30 例，以白色系修飾月色者有 14 例，加上以 4 例青、綠的冷色系燈光和眼光，佔了本類型的 88.9%，為小說增添了許多悲劇的陰鬱效果。

(二) 用動物的毛色象徵善惡和表達無奈

魯迅小說常賦予動物以象徵的作用，而在描述時，也會將動物的毛色作為代表形象的關鍵效果。魯迅筆下的動物，有烏鴉、狗、貓、熊、鼠、牛、兔、鴨、豹、狼九種，其中，除了狼與馬未敷陳色彩，烏鴉屬專有名詞不列入計算外，其餘動物皆說明瞭毛色，分別是黑色使用了 14 次，黃色和白色各使用了 3 次，花白使用 2 次，肉紅色和黃金色各使用了 1 次，說明如下：

阿 Q 沒有說完話，拔步便跑；追來的是一匹很肥大的[黑]狗。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 532）

這爪痕倘說是大兔的，爪該不會有這樣大，伊又疑心到那常在牆上的大[黑]貓去了，伊於是也就不能不定下發掘的決心了。（《吶喊·兔和貓》頁 579）
當我射封豕長蛇的時候，野獸是那麼多。你還該記得罷，丈母的門前就常有[黑]熊走過，叫我去射了好幾回……。（《故事新編·奔月》頁 372）

待到他看見全身，——濕淋淋的[黑]毛，大的肚子，蚯蚓似的尾巴，——便又覺得可恨可憎得很，慌忙將蘆柴一抖，撲通一聲，老鼠又落在水甕裡，他接著就用蘆柴在它頭上搗了幾下，叫它趕快沉下去。（《故事新編·鑄劍》頁 433）

先給我的那匹[青]牛刷一下，鞍韉曬一下。我明天一早就要騎的。（《故事新編·出關》頁 458）

黑色是魯迅小說作品中最常出現的毛色，除了老子騎「青牛」是出自於《史記·老子韓非列傳》和《列異傳》所記載的傳說外，餘者皆是魯迅憑空虛構的動物。細究文本內容，這些動物在文中皆帶有負面意涵，不論是追人的肥大黑狗、吃小兔的大黑貓、對人有威脅的黑熊，還是夜裡咬傢俱的老鼠，都長了一身的黑毛，可見魯迅以象徵邪惡、兇暴、陰暗的「黑色」為這些動物上色的用意。

反之，當他在描寫純潔、柔弱的動物時，便會以白色和嫩黃色修飾毛色：

這一對[白]兔，似乎離娘並不久，雖然是異類，也可以看出他們的天真爛熯來。（《吶喊·兔和貓》頁 577）

小鴨也誠然是可愛，遍身[松花黃]，放在地上，便蹣跚的走，互相招呼，總是在一處。（《吶喊·鴨的喜劇》頁 585）

還有一隻[花白]的叭兒狗，從廟會買來，記得似乎原有名字，子君卻給它另起了一個，叫作阿隨。（《彷徨·涓生》頁 118）

兔子、小鴨和叭兒狗（又名哈巴狗）在文中皆是可愛而無害的寵物，因而其毛色也與前例中於人有害的動物大不相同。

然而，在這 23 例修飾動物毛色的顏色詞中，運用了 14 次的黑色就佔 58.3% 的比例，由此可知魯迅內心的世界是惡大於善，且如小兔被黑貓吃掉、阿隨被涓生丟棄一樣，純真者易被邪惡者所害，魯迅以動物的世界延伸比喻至人類社會，

運用顏色詞表達自己對動物的喜好與對世間黑暗的無奈。

四、以顏色詞修飾服飾與器物

服飾與器物是魯迅小說中運用最多顏色詞的種類，前者共有 75 例，後者則有 65 例。魯迅在描寫服飾時，常常於一例中使用多種顏色，在服飾本身或服飾與膚髮色間以對比色彩強調人物地位的差異，該點筆者已於上一節說明過，故不再贅述。而此處要探討的，是魯迅以顏色詞修飾服飾與器物時，塑造的個人風格與運用目的。

（一）用白色的囚服或喪服鋪陳死亡氣息

在形容服飾的 75 個顏色詞上，魯迅使用最多的顏色是白色，共計 17 例，佔總數的 22.7%。而在這 17 例中，修飾囚服者有 2 例，修飾兵服者有 1 例，修飾喪服者有 6 例，修飾平民服裝、帽巾、頭繩者有 6 例，修飾洋服和戲服者各 1 例。由此可知，魯迅在修飾服裝，如囚服、兵服和喪服時，時常強調衣服的顏色，舉例如下：

沒有多久，又見幾個兵，在那邊走動；衣服前後的一個大[白]圓圈，遠地裡也看得清楚，走過面前的，並且看出號衣上暗紅的鑲邊。（《吶喊·藥》頁 464）

許多長衫和短衫人物，忽然給他穿上一件洋布的[白]背心，上面有些黑字。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 550）

在電杆旁，和他對面，正向著馬路，其時也站定了兩個人：一個是淡黃制服的掛刀的面黃肌瘦的巡警，手裡牽著繩頭，繩的那頭就拴在別一個穿藍布大衫上單[白]背心的男人的臂膊上。（《彷徨·示眾》頁 70）

第一例中的「號衣」即「清朝士兵的軍衣」，而這些士兵出現的場景，是在刑場旁，代表有犯人被公開處決；第二例和第三例中的「白背心」，都是犯人所穿的囚服，而他們的結局，只有遊街示眾後赴死一途。不論魯迅是以諷刺的幽默口吻還是無感的看客心態描述故事，怵目的白仍毫不留情的宣示囚犯的死亡。另外，和死亡具有直接關係的，便是「喪服」：

至於革命黨，有的說是便在一夜進了城，個個[白]盔[白]甲：穿著崇正皇帝的素。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 538）

頭上繫著[白]頭繩，烏裙，藍夾襖，月白背心，年紀大約二十六七，臉色青

黃，但兩頰卻還是紅的。（《彷徨·祝福》頁10）

他穿了毛邊的白[□]衣出見，神色也還是那樣，冷冷的。（《彷徨·孤獨者》頁90）

我一鞠躬，地下忽然有人嗚嗚的哭起來了，定神看時，一個十多歲的孩子伏在草薦上，也是白[□]衣服，頭髮剪得很光的頭上還絡著一大綵芋麻絲。（《彷徨·孤獨者》頁107）

首先是一乘白[□]彩的大轎，總該有八十一人抬著罷，裡面一座木主，寫的是「大周文王之靈位」；後面跟的都是兵。（《故事新編·采薇》頁410）

第一例中的「盔甲」雖是保護人的防具，但魯迅以「白」做修飾，便將當時欲推翻滿清，恢復明朝的「革命黨」形象勾勒出來，而「白盔白甲」也象徵革命黨穿的是明朝崇禎皇帝的喪服；第二例祥林嫂紮的「白頭繩」是紹興一代婦女特有的素裝²⁴²，此處是因祥林嫂的丈夫死亡，故其以白頭繩作為服喪式樣之一；第三例和第四例中的「白衣」皆是喪服，前者是魏連殳參加祖母喪禮時所穿，後者則是他自己病死時家人為他服喪時所穿，不只如此，魯迅還以一系列的「白」，如：「白白的斜角紙」、「白的孝幛」描摹送殮的場景，將〈孤獨者〉的沉重氣氛渲染開來；第五例乍看之下是很熱鬧的場景，但「白彩」其實是「出喪時用白布紮的素彩」，從後文的「大周文王之靈位」亦可知此為送葬的隊伍，魯迅將周武王以文王之屍身和牌位作為伐紂前導的歷史描寫得更為戲劇化。

魯迅在衣飾的描繪雖然沒有張愛玲那樣細膩，但他以特定色彩營造氣氛，將大量的「白色」填塞於文章中，為小說製造沉重、冰冷、死寂、戲謔的感覺。

（二）用紅色與金銀色系的華美服飾進行諷刺

除了無彩色，魯迅也會用鮮豔的紅色和華麗的金屬色修飾衣物，由於此處的金、銀不只是顏色，也代表飾品的材質，因此單獨說明，不與黃、白二色置為一類。筆者統計魯迅小說顏色詞運用在服飾上的例子，發現紅色就有14例，佔衣飾顏色詞中的18.7%，而金、銀兩色則各使用6次，共佔衣飾顏色詞中16%的比例，分別說明如下：

從前的長毛是——整匹的紅[□]緞子裹頭，拖下去，拖下去，一直拖到腳跟；王爺是黃緞子，拖下去，黃緞子；紅[□]緞子，黃緞子，——我活夠了，七十九歲了。（《吶喊·風波》頁495）

客廳裡有許多東西，她不及細看；還有許多客，只見紅[□]青緞子馬掛發閃。（《彷徨·離婚》頁152）

我也不知道她喜歡深色還是淺色，就買了一朵大紅[□]的，一朵粉紅[□]的，都帶到這裡來。（《彷徨·在酒樓上》頁31）

²⁴² 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁23。

然而還不舒適，仿佛欠缺了半個魂靈，但他當即省悟，戴上紅結子的秋帽，徑向黃三的家裡去了。（《彷徨·高老夫子》頁 85）

第一例與第二例中，紅色修飾的皆為「綢緞」材質的衣服，顯得高貴華麗，但諷刺的是，前者是「太平天國的軍官」和「清朝王爺」兩種對抗勢力的組合，而七斤老太太稱讚他們的目的只是要強調「一代不如一代」；後者則是愛姑為了替自己討公道進入慰老爺家時，看到許多穿著華服的權貴，氣勢不禁減弱的畫面。第三例中的「大紅」和「粉紅」形容的是要買來送給順姑的剪絨花頭飾，可惜順姑已病死，無法配戴了。第四例裡華美的「紅結子秋帽」是高老夫子要戴去黃三家打牌用的，但若與上文中那「紅得可恨的聘書」一比較，作者對高老夫子的鄙夷和諷刺不言可喻。

在金、銀二色的部分，常常同時出現，或與其他亮色系搭配，為衣飾增加華麗感，但其目的仍是在對比與反諷人物的悲哀：

單四嫂子還有一副銀耳環和一支裏金的銀簪，都交給了鹹亨的掌櫃，托他作一個保，半現半賒的買一具棺木。（《吶喊·明天》頁 476）

我們的傢俱很簡單，但已經用去了我的籌來的款子的大半；子君還賣掉了她唯一的金戒指和耳環。（《彷徨·傷逝》頁 117）

他正在廚房裡，紫色的圓臉，頭戴一頂小氈帽，頸上套一個明晃晃的銀項圈。（《吶喊·故鄉》頁 503）

一條土黃的軍褲穿上了，嵌著很寬的紅條，其次穿上去的是軍衣，金閃閃的肩章，也不知道是什麼品級，那裡來的品級。到入棺，是連殛很不妥帖地躺著，腳邊放一雙黃皮鞋，腰邊放一柄紙糊的指揮刀，骨瘦如柴的灰黑的臉旁，是一頂金邊的軍帽。（《彷徨·孤獨者》頁 109）

禹爺走後，時光也過得真快，不知不覺間，京師的景況日見其繁盛了。首先是闊人們有些穿了繭綢袍……再後來他們竟有熊皮褥子狐皮褂，那太太也戴上赤金耳環銀手鐲了。（《故事新編·理水》頁 398）

第一例和第二例的銀耳環、金戒指和裏金的銀簪雖美，在文中卻是拿來抵押和變賣的工具，反映角色的愁苦心情和貧窮；第三例中的閩土充滿活力，還戴著其父母因怕他死去而套在他脖子上的銀圈，看起來既快樂又自由，但在二十年後，卻是面貌灰黃而乾裂，過著困苦而麻木的生活；第四例雖運用許多亮色系來凸顯華貴的軍服，但穿著的人卻是「自暴自棄，病到骨瘦如柴，因死亡而臉色灰黑」的魏連殛，諷刺之意極濃；最後一例是在描寫京師內闊人權貴們的富裕生活，相較於因淹水而貧苦的百姓，以及辛苦奔走的治水團隊，這些奢華的服飾充滿嘲諷氣息。

魯迅運用在古代象徵權力和富貴的紅、金、銀等色，反諷小說中人物的哀愁，也流露自己深刻的同情。

(三) 用器物的顏色呈現對紹興故土的懷念

除了天色、月色與燈光外，魯迅也常在小說中放入「故鄉紹興」的地方色彩，除去改編自神話傳說的《故事新編》一書，筆者參考周作人《魯迅小說裡的人物》之考察，統計《吶喊》和《彷徨》共二十五篇小說的故事地點，發現多達十四篇具有浙江紹興的影子，僅有六篇以北京為背景，餘下五篇則無法由內容推估地點，可見魯迅對於故鄉的印象之深。既然以浙江紹興風土民情為本，描寫故鄉器物，便成為其小說內容的一部分了。以下舉例說明魯迅小說顏色詞對故鄉的修飾方式與特色：

他們往往要親眼看著黃酒從罈子裡舀出，看過壺子底裡有水沒有，又親看將壺子放在熱水裡，然後放心。（《吶喊·阿Q正傳》頁457）

紅鼻子老拱手裡擎了一碗黃酒，說著，向間壁努一努嘴。（《吶喊·明天》頁473）

岸上的田裡，烏油油的都是結實的羅漢豆。（《吶喊·社戲》頁595）

前兩例所謂「黃酒」，在《漢語大詞典》中釋為「用黃米、大米、糯米等釀造的酒。色黃，含酒精量較低。以浙江紹興所產最為著名。」紹興是魯迅的故鄉，因為以黃酒著稱，所以去酒店喝酒成為許多人民忙餘的休憩活動，在魯迅小說中，提到喝酒的篇章頗多，尤其刻意提到酒色的有三篇，其中兩處便是「黃酒」，周作人解釋：「紹興說吃酒幾乎全是黃酒，吃的人起碼兩淺碗，即是一提，若是上酒店去只吃一碗，那便不大夠資格……」²⁴³。第三例中的羅漢豆是「蠶豆」在紹興的特殊稱呼²⁴⁴，豆莢熟成之後顏色便會由綠轉黑，魯迅的故事腳本既取材於故鄉，內容出現紹興產的黃酒和羅漢豆便可以理解了。另外，在水鄉浙江中，也有一種特殊的交通工具——篷船，這種小木船的船篷呈半圓形狀，用竹片編成，中間夾竹箬，上若塗黑油便是烏篷船，若未塗，呈現竹篾片的本色，便稱為白篷船。舊時紹興官僚仕紳多坐這種船，而白篷船大抵做航船或埠船用，是人人可以出錢共坐的大木船，舊時紹興勞動人民都坐這種船²⁴⁵。魯迅在小說作品中提到黑白篷船處共計8次，列舉如下：

其實我們這白篷的航船，本也不願意和烏篷的船在一處，而況沒有空地呢……（《吶喊·社戲》頁593）

這一次船頭的激水聲更其響亮了，那航船，就像一條大白魚背著一群孩子在浪花裡躡，連夜漁的幾個老漁父，也停了艇子看著喝采起來。（《吶喊·

²⁴³ 參見周作人〈酒店餘談〉，收錄於《魯迅小說裡的人物》（石家莊：河北教育出版社，2002年1月），頁26。

²⁴⁴ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁20。

²⁴⁵ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁16和頁20。

社戲》頁 595)

看見的人報告說，河裡面上午就泊了一隻白篷船，篷是全蓋起來的，不知道什麼人在裡面，但事前也沒有人去理會他。(《彷徨·祝福》頁 12)

白篷船，紅劃楫，搖到對岸歇一歇，點心吃一些，戲文唱一齣。(《彷徨·長明燈》頁 67)

朝南走過三十家門面，再轉一個彎，就到了，早望見門口一列地泊著四隻烏篷船。(《彷徨·離婚》頁 151)

由此可知，魯迅常以顏色詞修飾器物，使之呈現故鄉浙江紹興的風土氣息，配合社會底層的人物角色，讓小說充滿鄉土氣息。

第四節 魯迅善用多變的構詞方式增加語言靈活性

魯迅小說使用顏色詞的特色，不只在對比的技巧和修飾的對象性質，他也時常打破顏色詞的語用功能，運用各種方式增加它們的靈活性，以下分別舉例說明之。

一、在「黑、白、紅」色系中常運用異名同義的單音節顏色詞

在單音節顏色詞中，魯迅善於使用異名同義或色系類似者來修飾不同對象，雖然在古代，許多單音節顏色詞代表的意義皆不同，但在現代詞彙中，顏色詞已漸漸簡化為基本的色系。因此，作家在使用時，若要形容衍生出的色彩，便要以程度、性狀、感受詞素，如：濃淡、明暗、冷暖、嫩硬等形容詞來修飾顏色詞，或是用比喻的方式用物體的名稱來代表顏色，如：米色、玫瑰色、碧綠等，所以若使用單音節顏色詞，反而成為一種讓文章更靈活多變的寫作手法。

以「黑色系」來說，他便用了「黑」、「皂」、「烏」、「墨」、「青」、「玄」等詞彙，形容皮膚、鬚髮、眼眶、眼珠、衣服、天色、山巒、沙土、植物、動物、篷船、饅頭、影子、骨頭……；在「白色系」的部分，則用了「白」、「粉」、「米」、「皓」、「銀」來描寫皮膚、鬚髮、眼珠、牙齒、唾沫、日/月光、菸鬥、衣飾、動物、篷船、饅頭、雪等物；在「紅色系」上，也曾用「紅」、「朱」、「彤」、「血」、「赤」來形容血、皮膚、鬚髮、眼眶、嘴唇、衣帽飾品、石頭、字跡、食物、動物、植物、燈/火光、聘書，可見其運用顏色詞時的用心與細膩。

二、大量使用「形容式」的雙音節顏色詞

所謂「形容式」的雙音節顏色詞，即後一個詞根為單音節顏色詞，前一個詞根為表示程度、性狀、感受的詞素，用以修飾後一個詞根，組成偏正結構，如：

濃黑、深藍、大紅、嫩綠、暗白、昏黃，或是組成並列結構，如：肥白（又肥又白）；亦有少數單音節顏色詞居前位，表示程度、性狀、感受的詞素居後位，二者形成並列結構如：白淨、黑瘦、紅活，共同修飾句中的中心詞。魯迅在小說中總共使用了 199 組雙音節顏色詞，其中，有 95 組運用「形容式」，45 組運用「組合式」，35 組運用「比喻式」，20 組為「表色詞素+色」的結構，4 組運用「重疊式」，可見魯迅特別喜歡使用「形容式」的雙音節顏色詞，使用頻率高達雙音節顏色詞中的 47.7%。

以下試探究魯迅小說中「形容式」的雙音節顏色詞，先依詞彙組成方式分為「偏正結構」和「並列結構」二類，再舉例討論不同色系的組成方式，以及其運用特色：

（一）偏正結構的形容式雙音節顏色詞

此類型為魯迅小說「形容式」雙音節顏色詞中運用最多者，共出現 81 次，多為「程度、性狀和感受的修飾」。「表程度、性狀和感受的詞素」指的是表示事物發展的程度、性質狀態和感覺的形容詞，如：「大、淡、半、花、昏」為程度詞素，「嬌、姘、鮮、新、枯」為性狀詞素，「硬、嫩、暖、冷、靜」為感受詞素。以下依黑、白、紅、黃、綠、藍、青、紫分別說明之：

1. 黑色系

在黑色的部分，該類雙音節顏色詞僅出現 5 次，其中「昏黑」佔 3 例，「濃黑」佔 2 例，分析如下：

原來他是一個短小瘦削的人，長方臉，蓬鬆的頭髮和**濃黑**的鬚眉占了一臉的小半，只見兩眼在黑氣裡發光。（《彷徨·孤獨者》頁 90）

暮靄籠罩了大宅，鄰屋上都騰起**濃黑**的炊煙，已經是晚飯時候。（《故事新編·奔月》頁 370）

「濃黑」的組合方式為「程度詞素+單音節顏色詞」，黑色本身已經是無彩度，明度最低的色彩，再加上「濃」來修飾，便有強調黑色之「深厚」的意思，用以修飾鬚眉，將人物魏連殳「沉重、灰暗、剛硬、孤獨」的形象借顏色鋪陳出來；而炊煙的濃黑，不只在於木頭燃燒後產生的煙色，更因為加上了前文所說的「暮靄」，魯迅運用程度詞素，讓畫面更加生動。

這是冬春之交的事，風已沒有這麼冷，我也更久地在外面徘徊；待到回家，大概已經**昏黑**。（《彷徨·傷逝》頁 128）

就在這樣一個**昏黑**的晚上，我照常沒精打採地回來，一看見寓所的門，也

照常更加喪氣，使腳步放得更緩。（《彷徨·傷逝》頁 128）

我似乎被周圍所排擠，奔到院子中間，有「昏黑」在我的周圍；正屋的紙窗上映出明亮的燈光，他們正在逗著孩子推笑。（《彷徨·傷逝》頁 129）

「昏」有「光線不明」之意，屬於「性狀詞素」，「昏黑」就是「缺乏光線，天色黑暗」，多指傍晚黃昏時的狀態。雖然上述三例出自同一篇小說，且皆在修飾「天色」，但在語法功能上，卻各不相同。第一例在句中擔任謂語成分；第二例則擔任定語，修飾中心詞「晚上」；第三例中的「昏黑」則便成了主語。魯迅在類似的語句中運用不同的方式安排「昏黑」的呈現方法，可見其驅遣詞彙的手法之巧妙。

2. 白色系

在白色的部分，該類雙音節顏色詞出現次數十分頻繁，共計 26 次，組合方式有「程度詞素+單音節顏色詞」、「性狀詞素+單音節顏色詞」和「感受詞素+單音節顏色詞」三種，以「花白」佔 17 次為最多，「純白」和「半白」各使用 2 次，「斑白」、「全白」、「暗白」、「潔白」、「慘白」各出現 1 次，舉例分析如下：

他身材很高大；青白臉色，皺紋間時常夾些傷痕；一部亂蓬蓬的「花白」的鬍子。（《吶喊·孔乙己》頁 457）

跌倒的是一個女人，「花白」頭髮，衣服都很破爛。（《吶喊·一件小事》頁 481）

五年前的「花白」的頭髮，即今已經「全白」，會不像四十上下的人；臉上瘦削不堪，黃中帶黑，而且消盡了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的。（《彷徨·祝福》頁 6）

不半年，頭髮也「花白」起來了，記性尤其壞，甚而至於常常忘卻了去淘米。（《彷徨·祝福》頁 21）

「出去了罷！」大良們的祖母，那三角眼的胖女人，從對面的視窗探出她「花白」的頭來了，也大聲說，不耐煩似的。（《彷徨·孤獨者》頁 96）

還有一隻「花白」的叭兒狗，從廟會買來，記得似乎原有名字，子君卻給它另起了一個，叫作阿隨。（《彷徨·涓生》頁 118）

涼風雖然拂拂的吹動他「斑白」的短髮，初冬的太陽卻還是很溫和的來曬他。（《吶喊·白光》頁 570）

小路上又來了一個女人，也是「半白」頭髮，襤褸的衣裙；提一個破舊的朱漆圓籃，外掛一串紙錠，三步一歇的走。（《吶喊·藥》頁 470）

伊一揮，那藤便橫搭在地面上，遍地散滿了半紫「半白」的花瓣。（《故事新編·奔月》頁 358）

「花白」、「斑白」、「半白」、「全白」都屬於「程度詞素+單音節顏色詞」，大多在修飾鬚髮或毛色，僅有一例「半白」在修飾花色，並與「半紫」並列組成並列式詞組。「花白」、「斑白」、「半白」皆指鬚髮色「黑白混雜」，當這一類顏色詞形容鬚髮色時，除了描繪人物樣貌，也說明角色的年齡較長或健康狀態不佳。

「潔白」、「純白」、「暗白」則是「性狀詞素+單音節顏色詞」的偏正結構顏色詞。「潔」有「乾淨」的意思，「純」則有「單一不雜」的意思，「暗」代表「不亮」，例句如下：

不一會，北風小了，路上浮塵早已刮淨，剩下一條**潔白**的大道來，車夫也跑得更快。（《吶喊·一件小事》頁 481）

見天色已是黃昏，和屋宇和街道都織在密雪的**純白**而不定的羅網裡。（《彷徨·在酒樓上》頁 34）

他走過去；他的母親端坐在床上，在**暗白**的月影裡，兩眼發出閃閃的光芒。（《故事新編·鑄劍》頁 434）

魯迅以「潔白」修飾道路，讓整個場景和心境更加明快；以「純白」形容密雪的白淨，卻又以「不定」來象徵心情的慨嘆和對未來的茫然；以「暗白」來修飾月影，既關照了月色未照亮的陰暗角落，也鋪陳了沉重詭異的氣氛。

另外，魯迅也運用「感受詞素+單音節顏色詞」的雙音節顏色詞「慘白」來形容臉色：

忽然見華大媽坐在他地上看他，便有些躊躇，**慘白**的臉上，現出些羞愧的顏色。（《吶喊·藥》頁 470）

「慘白」據《漢語大詞典》有「蒼白」之意，「慘」代表「厲害」，應屬於程度詞素，但運用在文章中，卻往往加入了作者的主觀情感，引申出「憂愁、悲慘」之意，表現人物心情的悲傷與哀慟。

3. 紅色系

在紅色的部分，該類雙音節顏色詞的運用次數比白色系還多，共計 27 次，組合方式以「程度詞素+單音節顏色詞」類最多，其中，「通紅」使用 20 次，「大紅」使用 3 次，「通紅」、「微紅」和「暗紅」各使用 1 次，舉例分析如下：

沒有的事？狼子村現吃；還有書上都寫著，**通紅**斬新！（《吶喊·狂人日記》頁 451）

七斤嫂沒有聽完，兩個耳朵早**通紅**了。（《吶喊·藥》頁 465）

他癩瘡疤塊塊**通紅**了，將衣服摔在地上，吐一口唾沫，說：「這毛蟲！」

(《吶喊·阿Q正傳》頁520)

「你怎麼動手動腳……」尼姑滿臉通紅的說，一面趕快走。(《吶喊·阿Q正傳》頁523)

他忽而覺得，她那可愛的天真的臉，正像五年前的她的母親，通紅的嘴唇尤其像，不過縮小了輪廓。(《彷徨·幸福的家庭》頁41)

「這這些些都是費話，」又一個學者吃吃的說，立刻把鼻尖脹得通紅。(《故事新編·理水》頁386)

這時昆侖山上的古森林的大火還沒有熄，西邊的天際都通紅。(《故事新編·補天》頁363)

楚國的郢城可是不比宋國：街道寬闊，房屋也整齊，大店舖裡陳列著許多好東西，雪白的麻布，通紅的辣椒，斑斕的鹿皮，肥大的蓮子。(《故事新編·非攻》頁472)

「通紅」在魯迅小說雙音節顏色詞中使用頻率雖高，但修飾的對象卻十分廣泛，「書上的字」、「耳朵」、「癩瘡疤」、「臉色」、「嘴唇」、「天色」、「辣椒」等皆可使用該詞彙來形容。「通」有「普遍、全」的意思，屬於「程度詞素」，因此「通紅」意即「很紅、十分紅」。而魯迅在運用「通紅」來修飾人、物時，也常帶有象徵的意涵，如第一例象徵書上寫滿「吃人」的事，現在還血淋淋地筆墨未乾；第二例、第三例、第四例、第六例都象徵人物氣血上沖的惱怒情緒；第八例則以新鮮、豐饒的物產象徵楚國的富裕。

還有趙白眼的母親，——一說是趙司晨的母親，待考，——也買了一件孩子穿的大紅洋紗衫，七成新，只用三百大錢九二串八。(《吶喊·阿Q正傳》頁535)

我也不知道她喜歡深色還是淺色，就買了一朵大紅的，一朵粉紅的，都帶到這裡來。(《彷徨·在酒樓上》頁31)

黃三就在他桌旁坐下，向桌面上一瞥，立刻在一面鏡子和一堆亂書之間，發見了一個翻開著的大紅紙的帖子。(《彷徨·高老夫子》頁77)

我忽而看見他眼圈微紅了，但立即知道是有了酒意。(《彷徨·在酒樓上》頁28)

「大紅」也是一個由「程度詞素+單音節顏色詞」組成的偏正結構詞組，指「很紅的顏色」。雖然意思與通紅相同，但「大紅」不能用來形容膚色，只能修飾衣服或物品，如第一例形容「洋紗衫」，第二例形容「剪絨花」，皆屬於衣飾；第三例修飾「紙（實為聘書）」，目的都在強調紅色的鮮豔。第四例中的「微」也屬於「程度詞素」，與「通」、「大」相反，「微」是「少」的意思，而此處的「微紅」應是「稍微變紅」的意思。

沒有多久，又見幾個兵，在那邊走動；衣服前後的一個大白圓圈，遠地裡也看得清楚，走過面前的，並且看出號衣上[暗紅]的鑲邊。（《吶喊·藥》頁464）

那人一隻大手，向他攤著；一隻手卻撮著一個[鮮紅]的饅頭，那紅的還是一點一點的往下滴。（《吶喊·藥》頁465）

這兩例中的「暗紅」和「鮮紅」是「性狀詞素+單音節顏色詞」類的雙音節顏色詞。前者指「不明亮的紅色」，修飾軍服上的邊飾；後者指「鮮豔的紅色」，形容「沾滿犯人鮮血的饅頭」，二者出於同一篇文章，形成「陰暗又血腥」的畫面。

4. 黃色系

「偏正關係的形容式雙音節顏色詞」在黃色系的顏色詞中僅佔6例，其中有2例「通黃」、2例「昏黃」、1例「淡黃」、1例「微黃」。舉例分析如下：

臨河的土場上，太陽漸漸的收了他[通黃]的光線了。（《吶喊·風波》頁491）並且連鬚髮也發生了問題。白的自然是王的，然而因為花白，所以黑的也很難處置。討論了小半夜，只將幾根紅色的鬚子選出；接著因為第九個王妃抗議，說她確曾看見王有幾根[通黃]的鬚子，現在怎麼能知道決沒有一根紅的呢。（《故事新編·鑄劍》頁450）

在電杆旁，和他對面，正向著馬路，其時也站定了兩個人：一個是[淡黃]制服的掛刀的面黃肌瘦的巡警，手裡牽著繩頭，繩的那頭就拴在別一個穿藍布大衫上單白背心的男人的臂膊上。（《彷徨·示眾》頁70）

殘膏的燈火照著殘妝，粉有些褪了，眼圈顯得[微黃]，眉毛的黛色也仿佛兩邊不一樣。（《故事新編·奔月》頁373）

上述四例皆是「程度詞素+單音節顏色詞」組成的雙音節顏色詞。第一例和第二例中的「通黃」即「很黃、十分黃」，此處用以形容光線和鬚子；第三例用「淡黃」修飾巡警制服，對映著其人的「面黃肌瘦」和繩子另一頭的犯人，戲謔感十足；第四例中的「微黃」則在形容嫦娥「偏黃」的眼圈，說明她因生活不如之前富足，營養不夠，美貌減損的樣子。

[昏黃]只顯得濃密，已經是晚飯時候了。（《彷徨·肥皂》頁50）

衛兵們在[昏黃]中定睛一看，就恭恭敬敬的立正，舉戈，放他們進去了，只攔住了氣喘吁吁的從後面追來的一個身穿深藍土布袍子，手抱孩子的婦女。（《故事新編·理水》頁394）

「昏」有「光線不明」之意，屬於「性狀詞素」，「昏黃」就是「暗淡模糊的黃色」，通常用來修飾天色、燈光等呈幽暗的黃色或有風沙的天色。上述兩例中的「昏黃」皆是在形容傍晚的天色。

5. 綠色系

綠色系的「形容式雙音節顏色詞」共有 8 例，「暗綠」和「嫩綠」各出現 2 次、與嫩綠相似的「嫩碧」出現 1 次、「新綠」、「明綠」、「濃綠」各出現 1 次，皆是「偏正結構」，舉例如下：

終於，腰腿的酸痛辨得伊站立起來，倚在一座較為光滑的高山上，仰面一看，滿天是魚鱗樣的白雲，下面則是黑壓壓的濃綠。（《故事新編·補天》頁 358）

「濃」表示「程度很深」，是一個「程度詞素」，魯迅以「黑壓壓」來形容山上樹木「密集眾多」，因而顯出一片「深綠」的畫面。

庵周圍也是水田，粉牆突出在新綠裡，後面的低土牆裡是菜園。（《吶喊·阿Q正傳》頁 531）

他看見眼前浮出一朵扁圓的烏花，橙黃心，從左眼的左角漂到右，消失了；接著一朵明綠花，墨綠色的心；接著一座六株的白菜堆，屹然的向他疊成一個很大的 A 字。（《彷徨·幸福的家庭》頁 42）

倒塌的亭子邊還有一株山茶樹，從暗綠的密葉裡顯出十幾朵紅花來，赫赫的在雪中明得如火，憤怒而且傲慢，如蔑視遊人的甘心於遠行。（《彷徨·在酒樓上》頁 25）

以上三例皆屬於「性狀詞素+單音節顏色詞」的形容式雙音節顏色詞。依《漢語大詞典》的解釋，「新綠」為「初春草木顯現的嫩綠色」，故其「新」雖為性狀詞素，但來源卻與觸覺感受有關，在第一例中，粉牆配上新綠，充滿了春天的氣息；第二例的「明綠」與其後的「墨綠」是一同出現的，而這樣的畫面來自於主角閉眼後產生的「視覺暫留」現象，魯迅以許多生活瑣事和民生煩惱諷刺了想創造理想中「幸福的家庭」的主角。第三例中以「暗綠」和「紅花」互襯，利用明度和彩度的對比強調山茶花的火紅，以引出文中人物愁苦與矛盾的心情。

村外多是水田，滿眼是新秧的嫩綠，夾著幾個圓形的活動的黑點，便是耕田的農夫。（《吶喊·阿Q正傳》頁 531）

兩人到山腳下一看，只見新葉嫩碧，土地金黃，野草裡開著些紅紅白白的小花，真是連看看也賞心悅目。（《故事新編·采薇》頁 419）

依據《漢語大詞典》，「嫩綠」為「青黃色」，「嫩碧」指「新綠、淺綠」，二者皆屬於由觸覺意義的「性狀詞素」修飾「單音節顏色詞」所組成的偏正關係雙音節顏色詞，在文中形容秧苗和新葉的顏色，營造春意盎然的田野風情。

6. 藍色系

藍色系的「形容式雙音節顏色詞」僅佔3例，皆屬於「程度詞素+單音節顏色詞」的偏正結構：

深藍的天空中掛著一輪金黃的圓月，下面是海邊的沙地，都種著一望無際的碧綠的西瓜，其間有一個十一二歲的少年，項帶銀圈，手捏一柄鋼叉，向一匹獾盡力的刺去，那獾卻將身一扭，反從他的胯下逃走了。（《吶喊·故鄉》頁502）

衛兵們在昏黃中定睛一看，就恭恭敬敬的立正，舉戈，放他們進去了，只攔住了氣喘吁吁的從後面追來的一個身穿**深藍**土布袍子，手抱孩子的婦女。（《故事新編·理水》頁394）

我便輕如行雲，漂浮空際，上有**蔚藍**的天，下是深山大海，廣廈高樓，戰場，摩托車，洋場，公館，晴明的鬧市，黑暗的夜……。（《彷徨·傷逝》頁127）

「深」代表色彩的濃厚，第一例與第二例皆使用「深藍」來修飾天色和服色，前者與下文「金黃的圓月」及「碧綠的西瓜」搭配成一幕美麗的景色，象徵他對故鄉人物的美好想像；後者則以衣服的顏色和樣式說明大禹妻子的簡樸形象。第三例的「蔚藍」是「類似晴朗天空的顏色的一種藍色」，作者運用這些主角因嚮往自由而幻想出的美景來對比努力維持家計，最後卻被主角拋下而死去的子君，極具諷刺性。

7. 青色系

屬於「形容式雙音節顏色詞」的青色系顏色詞有5例，全為「偏正結構」，有4例為「純青」，出自《故事新編·補天》和《故事新編·鑄劍》，1例為「深黛」，出自《吶喊·社戲》，列舉如下：

蘆柴堆到裂口，伊才去尋青石頭。當初本想用和天一色的**純青**石的，然而地上沒有這麼多，大山又捨不得用，有時到熱鬧處所去尋些零碎，看見的又冷笑，痛罵，或者搶回去，甚而至於還咬伊的手。（《故事新編·補天》頁363）

眉間尺伏在掘開的洞穴旁邊，伸手下去，謹慎小心地撮開爛樹，待到指尖

一冷，有如觸著冰雪的時候，那純青透明的劍也出現了。（《故事新編·鑄劍》頁 436）

我們的船向前走，兩岸的青山在黃昏中，都裝成了深黛顏色，連著退向船後梢去。（《吶喊·故鄉》頁 509）

「純」即「專一不雜」，因此「純青」其實就是「青色」，只是藉著「純」加以強調顏色未被其他顏色影響彩度與明度而已。第一例中的「純青」修飾女媧用以補天的石頭，第二例則在形容由「透明、純青」的鐵鑄造出的劍同樣是「透明、純青」的，無形中增加了劍本身的神祕感與特殊性。第三例中的「深黛」由代表「濃厚」的程度詞素「深」和代表「青黑色」的表色詞素「黛」組合而成，「黛」在《漢語大詞典》中有「青黑色」之意，本身已帶有「黑」的色彩，再加上「深」的修飾，便將「黃昏中的山色」生動的描繪出來了，而這樣的色澤，也象徵著主角內心的傷感與迷惘。

8. 紫色系

此類紫色系顏色詞僅 1 例，以「半紫」搭配「半白」出現：

伊一揮，那藤便橫搭在地面上，遍地散滿了半紫半白的花瓣。（《故事新編·奔月》頁 358）

與「半白」一同修飾樹藤的花瓣，形成白紫混雜的配色，在句中作為定語成分。

（二）並列結構的形容式雙音節顏色詞

「並列結構」的「形容式雙音節顏色詞」在魯迅小說中使用次數較「偏正結構」少，僅在黑色系中出現 7 次，白色系 2 次，紅色系 4 次，黃色系 1 次，總計 14 次，分述於下：

1. 黑色系

魯迅小說中黑色系的「形容式雙音節顏色詞」12 例中，「並列結構」就佔了 7 例，屬於該類顏色詞中出現頻率較高的色系，以「黑暗」佔 4 例、「黑瘦」佔 3 例，舉例分析如下：

不多久，松柏林早在船後了，船行也並不慢，但周圍的黑暗只是濃，可知已經到了深夜。（《吶喊·社戲》頁 595）

死於無愛的人們的眼前的黑暗，我仿佛一一看見，還聽得一切苦悶和絕望

的掙扎的聲音。(《彷徨·傷逝》頁 131)

有時，仿佛看見那生路就像一條灰白的長蛇，自己蜿蜒地向我奔來，我等著，等著，看看臨近，但忽然便消失在「黑暗」裡了。(《彷徨·傷逝》頁 132)

「黑暗」依《漢語大詞典》解釋，即「光線不足、不明亮」，由代表色相的「黑」和代表明度的「暗」組成一個並列關係的名詞詞組。除第一例單純在修飾天色外，第二例和第三例皆是作者的想像，象徵「無愛的人間」與「渺茫的生路」，意境同其顏色一般充滿了絕望。

在「黑瘦」的部分，3 例皆出自《故事新編》，強調人物的樣貌：

奔來的也臨近了，頭一個雖然面貌「黑瘦」，但從神情上，也就認識他正是禹；其餘的自然是他的隨員。(《故事新編·理水》頁 395)

他舉手向兩旁一指。白鬚髮的，花鬚髮的，小白臉的，胖而流著油汗的，胖而不流油汗的官員們，跟著他的指頭看過去，只見一排「黑瘦」的乞丐似的東西，不動，不言，不笑，像鐵鑄的一樣。(《故事新編·理水》頁 398)

那是一個「黑瘦」的，乞丐似的男子。穿一身青衣，背著一個圓圓的青包裹；嘴裡唱著胡謔的歌。(《故事新編·鑄劍》頁 443)

「黑瘦」即「又黑又瘦」，是由顏色詞「黑」與形容詞「瘦」以並列方式組成的詞組。魯迅在使用「黑瘦」一詞時，常與「乞丐」和「鐵」並用，如第二例和第三例皆出現「乞丐似的」；第二例說「像鐵鑄的一樣」，第三例的上文也以「瘦得如鐵」來形容黑色人，可見魯迅在無形中賦予「黑瘦」特殊的意義，象徵人物「被人輕視但堅定如鐵」的性格，才會以此形象來修飾大禹及其隨員和黑色人。

2. 白色系

僅有 2 例，一為「白淨」，一為「肥白」，分析如下：

他爽然的站著，慢慢的再定睛，然而白光卻分明的又起來了，這回更廣大，比硫黃火更「白淨」，比朝霧更霏微，而且便在靠東牆的一張書桌下。(《吶喊·白光》頁 573)

據《漢語大詞典》，「白淨」意為「潔白、乾淨」，多用於修飾面皮；但此處並非用於膚色，而是在形容「白光（月光）」，事實上硫磺燃燒時的火光是藍色而非白色，但由於此處是在形容已呈現病態的陳士成所看到的幻覺，因此以「白淨」和「霏微（迷濛）」來強調白光的樣態，以增加詭譎的氣氛。

「阿阿，可愛的寶貝。」伊看定他們，伸出帶著泥土的手指去撥他「肥白」的

臉。(《故事新編·補天》頁 358)

「肥白」是由形容詞「肥」與顏色詞「白」以並列關係構成的詞組，意為「又白又胖」，此處當作定語修飾女媧造出的人剛出世時白胖可愛的模樣，對比之後被「禮教薰陶」後可笑、甚至可惡的行徑，差異極大。

3. 紅色系

由紅色系顏色詞和其他形容詞組合而成的並列結構雙音節顏色詞在魯迅小說中共出現 4 次，分別為「紅腫」2 次，「紅活」2 次，分述如下：

但他似乎被太陽曬得頭暈了，臉色越加變成灰白，從勞乏的紅腫的兩眼裡，發出古怪的閃光。(《吶喊·白光》頁 570)

她說她曾經知道順姑因為看見誰的頭上戴著紅的剪絨花，自己也想一朵，弄不到，哭了，哭了小半夜，就挨了她父親的一頓打，後來眼眶還紅腫了兩三天。(《彷徨·在酒樓上》頁 30)

「紅腫」是「由於局部血管擴張及血液過多而引起的一部分皮膚的發紅腫脹」，因此魯迅用以修飾眼睛周圍的皮膚因疲勞或哭泣而呈現「發紅腫脹」的情形，前者更暗示了主角陳士成即將崩潰發狂的前兆。

他頭上是一頂破氈帽，身上只一件極薄的棉衣，渾身瑟索著；手裡提著一個紙包和一支長煙管，那手也不是我所記得的紅活圓實的手，卻又粗又笨而且開裂，像是松樹皮了。(《吶喊·故鄉》頁 507)

子君竟胖了起來，臉色也紅活了；可惜的是忙。(《彷徨·傷逝》頁 118)

《漢語大詞典》將「紅活」解釋為「紅潤有生氣」，因此它是由顏色詞「紅」與形容詞「活」並列組成的詞組，多用以形容人的膚色。以上二例中，前者用以修飾閩土年少時紅潤結實的手，並以之對比中年閩土粗笨開裂的皮膚，除了象徵童年的美好印象已不在，也嘆惋辛苦的農民生活；後者則在修飾子君為家事繁忙卻不以為苦，滿面紅光的幸福模樣，但再看到文後子君被涓生拋棄時瞬間變作灰黃的臉，又形成強烈對比。

4. 黃色系

此類型的黃色系顏色詞僅 1 例，以「黃瘦」的形式呈現：

這正是一個廿年前的閩土，只是黃瘦些，頸子上沒有銀圈罷了。(《吶喊·

與「黑瘦」的組成方式類似，但據《漢語大詞典》，「黃瘦」形容人「面色微黃，身體消瘦」的樣子，帶有健康不佳的負面意涵。此處的「黃瘦」在修飾閩土之子水生的樣貌，說明農民一代比一代困苦的情形。

三、喜歡用「比喻式」和「ABB 式」的三音節顏色詞

三音節顏色詞約有三種組成方式：第一，由兩個表示顏色的單音節詞素（即「組合式的雙音節顏色詞」）加上詞素「色」所構成的詞組，如：灰黑色、青白色等。第二，由一個「表示程度/性狀/感受的詞素」修飾「單音節表色詞素」，再加上詞素「色」構成的詞組，如：深藍色、暗紅色（亦有少數由表示程度/性狀/感受的詞素，加上雙音節顏色詞所形成的詞彙，如：淺粉紅）。第三，「比喻式的三音節顏色詞」，可以由「比喻式雙音節顏色詞」搭配詞素「色」構成，如：金黃色、銀白色；或是以「表示程度/性狀/感受的詞素」修飾「比喻式雙音節顏色詞」形成詞組，如：淡玫瑰、深咖啡；亦可由一個「表示色彩的事物名詞」加上「單音節表色詞素」組成，如：松花黃、孔雀藍；另有少數以「表示色彩的事物名詞」加上詞素「色」構成者，如：醬油色、紫糖色。第四，「ABB 結構的重疊式顏色詞」，如：黃焦焦、黑沉沉、金閃閃等。

筆者統計魯迅小說中的 40 組三音節顏色詞，屬於第一類者有 6 例，屬於第二類者僅 1 例，屬於第三類者有 17 例，屬於第四類者有 16 例，可見魯迅小說最常運用的是「比喻式的三音節顏色詞」和「ABB 結構的重疊式顏色詞」。以下就這兩類進行分析，並依黑、白、紅、黃、青、綠、藍、紫各色分別舉例說明。

（一）比喻式的三音節顏色詞

「比喻式顏色詞」的特性就是「借物比喻」色彩，表示「如……一般的顏色」，因此皆由前一個詞素修飾後一個詞素，屬於偏正結構的詞組。在語法結構方面，前文已說明此類型常見的三種狀況，而魯迅小說所使用的多為由「比喻式雙音節顏色詞」搭配詞素「色」構成的詞組，共計 11 例；由一個「表示色彩的事物名詞」加上「單音節表色詞素」和以「表示色彩的事物名詞」加上詞素「色」組成三音節顏色詞者各有 2 例；以「表示程度/性狀/感受的詞素」修飾「比喻式雙音節顏色詞」形成詞組者僅 1 例。在顏色運用方面，以綠色系和紅色系運用最頻繁，各為 4 次；白色系和黃色系使用 3 次；紫色系使用 2 次，藍色系使用 1 次。

1. 白色系

比喻式三音節顏色詞在白色系中共有 3 例，都是由「比喻式雙音節顏色詞」

搭配詞素「色」構成的詞組，列舉於下：

夏天夜短，老拱們嗚嗚的唱完了不多時，東方已經發白；不一會，窗縫裡透進了銀白色的曙光。（《吶喊·明天》頁 474）

強烈的銀白色的月光，照得紙窗發白。（《彷徨·傷逝》頁 139）

「阿，阿！」伊又吃了驚，覺得全身的毛孔中無不有什麼東西飛散，於是地上便罩滿了乳白色的煙雲，伊才定了神，那些小東西也住了口。（《故事新編·補天》頁 358）

前二例在句中皆使用「銀白色」作為定語修飾中心詞，「銀白」在《漢語大詞典》中釋為「白中略帶銀光的顏色」，本身就是偏正結構的詞組，此處再加上詞素「色」，成為比喻式的三音節顏色詞。第一例用以形容曙光，將太陽初升時略帶銀色的光芒描寫得很貼切；第二利用以形容月光，又讓人聯想到銀的金屬色澤，搭配白色形容冷凝的月光，形象感頗強。第三例以「乳白色」擔任定語修飾煙雲，「乳白色」據《漢語大詞典》為「像乳汁一樣的白色」，用以形容從女媧身上的毛孔飛散出的煙雲，畫面十分奇異。

2. 紅色系

紅色系的比喻式三音節顏色詞有 4 例，其中 3 例為「肉紅色」，1 例為「淡玫瑰」，說明如下：

以為他們搬了家了，很高興，然而仍然掘，待見底，那裡面也鋪著草葉和兔毛，而上面卻睡著七個很小的兔，遍身肉紅色，細看時，眼睛全都沒有開。（《吶喊·兔和貓》頁 579）

風和火勢捲得伊的頭髮都四散而且旋轉，汗水如瀑布一般奔流，大光焰烘托了伊的身軀，使宇宙間現出最後的肉紅色。（《故事新編·補天》頁 365）

伊在這肉紅色的天地間走到海邊，全身的曲線都消融在淡玫瑰似的光海裡，直到身中央才濃成一段純白。（《故事新編·補天》頁 358）

依《漢語大詞典》解釋，「肉紅色」是「肉色，似人肌膚的紅潤之色」，由「比喻式雙音節顏色詞」搭配詞素「色」所構成。在第一例中作為定語修飾剛出生小兔的皮膚，第二例則作為謂語，說明女媧的膚色與火焰相映出的顏色；第三例中有兩個比喻式三音節顏色詞，一為「肉紅色」，一為「淡玫瑰」，前者用法與第一例類似，擔任定語修飾天地，後者則是以「表示程度/性狀/感受的詞素」修飾「比喻式雙音節顏色詞」，形容「淡淡的，像玫瑰一般的」顏色，從句中的文意看來，「肉紅色」和「淡玫瑰」其實是同樣的顏色，且皆是由女媧身上散發出的光芒，用以強調傳說故事的神異感。

3. 黃色系

黃色系的比喻式三音節顏色詞有 3 例，其中 2 例為「松花黃」，1 例為「金黃色」，分析如下：

女人端出烏黑的蒸乾菜和松花黃的米飯，熱蓬蓬冒煙。（《吶喊·風波》頁 491）

小鴨也誠然是可愛，遍身松花黃，放在地上，便蹣跚的走，互相招呼，總是在一處。（《吶喊·鴨的喜劇》頁 585）

他獨自靠在自己的臥榻上，很高的眉棱在金黃色的長髮之間微蹙了，是在想他舊遊之地的緬甸，緬甸的夏夜。（《吶喊·鴨的喜劇》頁 583）

「松花黃」依《漢語大詞典》解釋，即「嫩黃色」，是由「表示色彩的事物名詞」加上「單音節表色詞素」形成的偏正結構詞組。在第一例中擔任定語修飾米飯，謝德銑認為此處大約指用黃米稻（舊早稻品種）煮成的飯，因含糠較多，故呈現松花黃的顏色²⁴⁶；第二例作為謂語修飾小鴨，則讓人覺得既溫暖又可愛，可見同樣的顏色用於不同對象，便會呈現迥異的效果。第三例的「金黃色」是「比喻式雙音節顏色詞」加上詞素「色」構成的詞組，意為「黃而微紅略像金子的顏色」，此處以定語的功能修飾俄國詩人愛羅先珂的長髮，表示其特徵。

4. 綠色系

綠色系的比喻式三音節顏色詞有 4 例，皆由「比喻式雙音節顏色詞」加上詞素「色」搭配而成，敘述於下：

他看見眼前浮出一朵扁圓的烏花，橙黃心，從左眼的左角漂到右，消失了；接著一朵明綠花，墨綠色的心；接著一座六株的白菜堆，屹然的向他疊成一個很大的 A 字。（《彷徨·幸福的家庭》頁 42）

她剛接到手，就聞到一陣似橄欖非橄欖的說不清的香味，還看見葵綠色的紙包上有一個金光燦爛的印子和許多細簇簇的花紋。（《彷徨·肥皂》頁 45）

粉紅的天空中，曲曲折折的漂著許多條石綠色的浮雲，星便在那後面忽明忽滅的眨眼。（《故事新編·補天》頁 357）

第一例中的「墨綠色」據《漢語大詞典》指「深綠色」，由於「墨」本身有「黑色如墨的」的意思，所以應為比喻式顏色詞。此處的「墨綠色」作為定語修飾花

²⁴⁶ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993 年 8 月），頁 7。

的蕊心，和前文「明綠花」對比說明人物視覺暫留的現象。第二例的「葵綠色」，意指「像葵一樣的綠色」，「葵」是一種草本植物，魯迅用其顏色比喻肥皂的綠色紙包裝，搭配橄欖的香味和包裝上金光燦爛的印子與花紋，將肥皂的精美包裝形容得頗為生動。第三例中「石綠色」中的「石」，是一種名為「孔雀石」的礦物，多呈翠綠色或草綠色，此處用以形容天上的浮雲，與粉紅色的天空相襯，目的仍在營造神話中的奇幻氣氛。

5. 藍色系

此類型在藍色系僅佔 1 例，以「比喻式雙音節顏色詞」搭配詞素「色」形成「寶藍色」的比喻式三音節顏色詞：

伊透過烏柏葉，看見又矮又胖的趙七爺正從獨木橋上走來，而且穿著**寶藍色**竹布的長衫。（《吶喊·風波》頁 493）

「寶藍色」據《漢語大詞典》指「鮮亮的藍色」，因為帶有光澤，作為布料，是比一般平民服裝高貴的，而文中所述的「趙七爺的這件竹布長衫，輕易是不常穿的，三年以來，只穿過兩次……這一定又是於他有慶，于他的仇家有殃了」便知此處以「寶藍色」作為定語修飾長衫，是有其特殊象徵意義的。

6. 紫色系

紫色系的比喻式三音節顏色詞有 2 例，是由「表示色彩的事物名詞」加上詞素「色」所構成，分析於下：

「不上城，」木公公有些頹唐似的，但因為**紫糖色**臉上原有許多皺紋，所以倒也看不出什麼大變化，「就是到龐莊去走一遭。」（《彷徨·離婚》頁 148）

接著又是甲士，後面一大隊騎著高頭大馬的文武官員，簇擁著一位王爺，**紫糖色**臉，絡腮鬍子，左捏黃斧頭，右拿白牛尾，威風凜凜：這正是「恭行天罰」的周王發。（《故事新編·采薇》頁 411）

「紫糖」即「黑糖」的別名，因為顏色接近黑色，但又帶一點紅色因而得名。上述兩例皆擔任定語修飾臉色，只是前者形容的是農村中長期風吹日曬的造成的臉色，後者則用以形容周武王姬發威風凜凜的面貌。

（二）ABB 結構的重疊式顏色詞

魯迅小說中的重疊式顏色詞數量並不算多，以雙音節顏色詞來說，僅佔 4 例，而四音節顏色詞中，AABB 式的重疊式顏色詞佔 4 例，ABAB 式的重疊式顏色詞則佔 2 例；比較起來，ABB 式的三音節重疊式顏色詞共使用 16 次，可說是重疊式顏色詞中運用最頻繁的。所謂「ABB」三音節重疊式顏色詞，是以代表顏色的詞素「A」作為實詞，其後以兩個相疊的虛詞「BB」修飾第一個音節，形成「形容詞+補語」的結構。以下依顏色分別說明討論之：

1. 黑色系

竺師家寧認為「ABB 組成的顏色詞當中，又以『白黑』兩色最常見，白和黑可以和各種不同的 BB 成分相搭配。」²⁴⁷在魯迅小說中，黑色系的 ABB 式的三音節重疊式顏色詞是所有色系中出現次數最多的，共計 8 次，其中有 2 例「黑沉沉」、2 例「黑魑魑」、2 例「烏油油」、1 例「黑漆漆」和 1 例「黑壓壓」，以下分別說明之。

屋裡面全是黑沉沉的。橫梁和椽子都在頭上發抖；抖了一會，就大起來，堆在我身上。（《吶喊·狂人日記》頁 453）

黑沉沉的燈光，照著寶兒的臉，緋紅裡帶一點青。（《吶喊·明天》頁 473）

按《漢語大詞典》解釋，「黑沉沉」用以「形容黑暗」，是由表色詞素「黑」和疊義詞「沉沉」組合成的重疊式顏色詞。「沉沉」本為「沉重」的意思，用以修飾「黑」後，便有「非常黑暗」的意思。在語法功能上，第一例擔任謂語，說明屋中黑暗無光的景象，也象徵主角內心的恐懼；第二例在句中擔任定語，雖然以「黑沉沉」形容燈光並不實在，但魯迅一向將顏色的象徵義看得比實義還重要，此處便是如此，因為「黑沉沉」強調的是單四嫂對寶兒病情的擔心害怕，而非單純描寫燈色。與「黑沉沉」類似者，還有「黑魑魑」：

宣統三年九月十四日——即阿 Q 將搭連賣給趙白眼的這一天——三更四點，有一隻大烏篷船到了趙府上的河埠頭。這船從黑魑魑中蕩來，鄉下人睡得熟，都沒有知道；出去時將近黎明，卻很有幾個看見的了。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 537）

他突然仰面向天，月亮已向西高峰這方面隱去，遠想離城三十五裡的西高峰正在眼前，朝笏一般黑魑魑的挺立著，周圍便放出浩大閃爍的白光來。（《吶喊·白光》頁 574）

「魑魑」據《漢語大詞典》，有「暗暗、悄悄」的意思，作為表色詞素「黑」的補語，組成 ABB 式的三音節重疊式顏色詞，便有「形容黑暗無光」之意。以語

²⁴⁷ 參見竺師家寧，《漢語詞彙學》（臺北：五南圖書出版股份有限公司，1999 年 10 月），頁 288。

法功能而言，上述二例的「黑魑魑」皆作為狀語，第一例修飾謂語「蕩來」，營造大烏篷船趁夜到來的隱密感；第二例修飾謂語「挺立」，和前文的狀語「朝笏一般」共同說明主語西高峰神祕的吸引力，加上後文的「周圍便放出浩大閃爍的白光來」，將主角為挖寶幾近發瘋的狀態形容得十分傳神。

岸上的田裡，**烏油油**的都是結實的羅漢豆。（《吶喊·社戲》頁 595）
窗外沙沙的一陣聲響，許多積雪從被他壓彎了的一枝山茶樹上滑下去了，樹枝筆挺的伸直，更顯出**烏油油**的肥葉和血紅的花來。天空的鉛色來得更濃，小鳥雀啾啾的叫著，大概黃昏將近，地面又全罩了雪，尋不出什麼食糧，都趕早回巢來休息了。（《彷徨·在酒樓上》頁 31）

以上二例的 ABB 式三音節重疊式顏色詞為「烏油油」。「烏」即是「黑色」，「油油」據《漢語大詞典》用以「形容濃密而飽滿潤澤」，作為補語修飾表色詞素「烏」，便有「黑而發亮」²⁴⁸的意涵。在語法功能上，第一例作為謂語「結實的羅漢豆」的主語，說明瞭羅漢豆（即「蠶豆」）成熟時的顏色；第二例擔任定語修飾山茶樹的肥厚的葉片，對比血紅的花、白色的雪、鉛色的天和黃昏的黯淡光芒，讓整個冬天傍晚的景色更有畫面。以下再看「黑漆漆」和「黑壓壓」的例句：

黑漆漆的，不知是日是夜。趙家的狗又叫起來了。（《吶喊·狂人日記》頁 449）
終於，腰腿的酸痛逼得伊站立起來，倚在一座較為光滑的高山上，仰面一看，滿天是魚鱗樣的白雲，下面則是**黑壓壓**的濃綠。（《故事新編·補天》頁 359）

依據《漢語大詞典》，「漆漆」本身就有「黑暗」的意思，再用以修飾顏色詞「黑」，便加強了黑的程度，形容「很黑的樣子」，在第一例中作為謂語，修飾被省略的主語「房間內」，目的仍在象徵主角內心的恐懼；而第二例中的「黑壓壓」，由顏色詞「黑」和代表「密集、盈滿」的疊義詞「壓壓」組成，亦作「黑鴉鴉」，據《漢語大詞典》指「黑暗無光」，此處擔任定語用以修飾「濃綠」，說明山中樹木眾多而濃密的景象。

2. 白色系

相較於眾多的黑色系 ABB 式三音節重疊式顏色詞，白色系僅有 2 例，說明分析於下：

²⁴⁸ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002 年 12 月）第四卷【烏油油】條，頁 3277。

他們的牙齒，全是**白厲厲**的排著，這就是吃人的傢夥。（《吶喊·狂人日記》頁 446）

「厲厲」據《漢語大詞典》為「憎恨」和「寒風猛烈」之意，並不適合修飾顏色詞，因此筆者參考《魯迅作品方言詞典》的解釋：「白白的意思，專用以形容兇狠動物牙齒的光澤」²⁴⁹，將「白厲厲」視為紹興地區的方言詞語；今日的金華（通行於今浙江省中部偏西）方言寫做「白利利」，仍形容「物體發白」²⁵⁰。此處作為狀語修飾謂語「排著」，說明主語「牙齒」的狀態，魯迅將形容「兇狠動物牙齒光澤」的重疊式顏色詞用在人的牙齒上，更加鋪陳出主角對於「被吃」的恐懼。至於「白皚皚」則是現代漢語中極為常見的 ABB 式三音節重疊式顏色詞：

窗外只有漬痕班駁的牆壁，帖著枯死的莓苔；上面是鉛色的天，**白皚皚**的絕無精采，而且微雪又飛舞起來了。（《彷徨·祝福》頁 24）

上例中的「白皚皚」擔任謂語修飾主語「鉛色的天」，由顏色詞「白」和疊義詞「皚皚」組成。「皚皚」在《漢語大詞典》中釋為「雪白的樣子」，常用來形容雪和為雪所覆蓋的事物，本身已具備表色功能，再加上顏色詞「白」，就形成 ABB 式重疊詞。

3. 紅色系

紅色系的 ABB 式三音節重疊式顏色詞在魯迅小說裡僅出現 1 次：

阿 Q 沒有想得十分停當，已經發了鼾聲，四兩燭還只點去了小半寸，**紅焰焰**的光照著他張開的嘴。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 541）

「紅焰焰」由表色詞素「紅」和疊義詞「焰焰」所組成，「焰焰」亦作「燄燄」，據《漢語大詞典》指「火焰熾烈貌」或「明亮貌、鮮明貌」，用以修飾顏色詞「紅」後，用以形容「紅如火焰」。此處擔任定語成分修飾燭光的顏色。

4. 黃色系

魯迅小說中的黃色系 ABB 式三音節重疊式顏色詞共出現 3 次，在句中擔任

²⁴⁹ 參見謝德銑著，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993 年 8 月），頁 3。

²⁵⁰ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002 年 12 月）第二卷，頁 1005。

定語功能者有 2 例，擔任謂語功能者有 1 例：

他移開桌子，用鋤頭一氣掘起四塊大方磚，蹲身一看，照例是黃澄澄的細沙，搥了袖爬開細沙，便露出下面的黑土來。（《吶喊·白光》頁 573）

按《漢語大詞典》，「澄澄」是「清澈明潔貌」，作為補語修飾顏色詞「黃」，可用以形容「金黃色或橙黃色」。此處作為定語修飾細沙，說明主角陳士成在房中地板挖掘寶藏時的沙土色，營造懸疑氣氛。再看「金閃閃」的例子：

一條土黃的軍褲穿上了，嵌著很寬的紅條，其次穿上去的是軍衣，金閃閃的肩章，也不知道是什麼品級，那裡來的品級。到入棺，是連殛很不妥帖地躺著，腳邊放一雙黃皮鞋，腰邊放一柄紙糊的指揮刀，骨瘦如柴的灰黑的臉旁，是一頂金邊的軍帽。（《彷徨·孤獨者》頁 109）

此處的「金閃閃」一樣作為定語修飾肩章，「閃閃」在《漢語大詞典》中用以形容「光亮四射、閃爍不定」，搭配顏色詞「金」，成為 ABB 重疊式顏色詞，形容「金光閃耀」的樣子。本句中的「土黃軍褲」、「紅條」、「金閃閃的肩章」、「黃皮鞋」和「金邊軍帽」都是為了堆疊出穿著富貴華麗的氣氛，用以對比魏連殛死亡後「骨瘦如柴的灰黑的臉」，形成反諷的效果。

七大人隨即用那一隻手的一個指頭蘸著掌心，向自己的鼻孔裡塞了兩塞，鼻孔和人中立刻黃焦焦了。（《彷徨·離婚》頁 157）

「黃焦焦」亦寫做「焦焦黃」²⁵¹，依《漢語大詞典》解釋為「形容黃而乾枯」，《現代漢語方言大詞典》釋疊義詞「焦焦」為「杭州方言：前綴成分，表示程度的加強」²⁵²。此處的「黃焦焦」擔任謂語修飾七大人的鼻孔和人中吸入鼻煙後的樣貌。

5. 綠色系

綠色系的 ABB 式三音節重疊式顏色詞有 2 例，皆為「綠瑩瑩」，用以修飾廟中久燃不滅的「長明燈」。在《漢語大詞典》中，「瑩瑩」有「明亮、亮晶晶」的意思，作為補語修飾表色詞素「綠」，成為「綠瑩瑩」一詞，形容「碧綠而有光澤」²⁵³。在句中可擔任謂語和狀語：

²⁵¹ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷中，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970 年 3 月），〈名物·色〉。

²⁵² 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002 年 12 月）第五卷，頁 4444。

²⁵³ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

你看，嘖，那火光不是綠瑩瑩的麼？外路人經過這裡的都要看一看，都稱讚……。嘖，多麼好……。 (《彷徨·長明燈》頁 59)

從此完全靜寂了，暮色下來，綠瑩瑩的長明燈更其分明地照出神殿，神龕，而且照到院子，照到木柵裡的昏暗。(《彷徨·祝福》頁 68)

第一例中的「綠瑩瑩」作為謂語修飾主語「火光」；第二例的「綠瑩瑩」則擔任定語，形容長明燈。長明燈是一種晝夜不息的油燈，舊多用於供佛或敬神，因久燃故呈青光而不熱，魯迅以「綠瑩瑩」來修飾之，除了強調其特色外，長明燈散發出的冷綠陰森的火光，也讓人感到舊傳統和禮教勢力的久遠龐大與可怕。

綜上所述，魯迅運用各種色彩的色相、明度、彩度，將無彩色、有彩色，冷色、暖色，以對比、象徵、形容、比喻、類疊等多元的方式，結合靈活多樣的語法功能，把小說中凝重、壓抑、激烈、美好、希望、絕望、冰冷、愛與恨等情緒透過顏色展現出來，雖未明說，卻比任何敘述喜怒哀樂的詞彙更令人感受強烈。正如蔣進國所說：「作為視覺的表現形式之一，色彩在文學作品中的意義，不在於如何傳神的描摹事物的本真面貌，而在於傳達出人類可以感知的世界中除可見部分之外的外延和內涵，這就是文學作品中色彩隱喻的意義。藝術家的使命不是複製這個世界，而是用心表現這個世界，色彩就是藝術家表達思想和情感最原始最具感染力的方式之一。」²⁵⁴魯迅運用黑、白、紅宣洩內心情感，以綠、藍、青、黃點染故事氛圍，不只讓故事的畫面更加豐富生動，更將抽象的思想與情感藉由色彩形成無聲卻有力的吶喊，在讀者心中不斷浸染與迴盪。

²⁵⁴ 參見蔣進國，〈色彩：《吶喊》、《彷徨》的視覺隱喻〉，收錄自楊劍龍，《魯迅的焦慮與精神之戰》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2013年9月），頁 241。



第四章 由魯迅小說的擬聲詞看詞彙風格

「擬聲詞」又稱為象聲詞、摹聲詞、狀聲詞。它是模擬自然界聲音的一種詞彙。一般來說，語言中音與義的關係是偶然的、約定俗成的，但擬聲詞的聲音和意義之間，卻有某種程度的連繫，因此有些聲音在各國的擬聲詞中語音都是相同或相近的；然而，擬聲詞雖然是摹擬自客觀事物的聲音，卻含有很大的主觀性，不只人與人間的主觀音感不會完全一樣，每個民族間的差異更大，當聲音通過我們的耳朵和大腦詮釋，再經由適合的音和適合的字來表達，呈現出的結果難免會失真或因人而異²⁵⁵。由此可知，作家在運用擬聲詞時，也會把它當作一種「修辭手段」，讓它以聲音的角度表達人、物的動作、形象和狀態，或者營造一個場景的意境，甚至加入感情色彩與褒貶，呈現作者的寫作風格。

筆者統計魯迅小說中的擬聲詞，共有 203 例，其中以描擬人的哭聲和笑聲者為多，情感色彩濃烈。因此，本章將先說明漢語擬聲詞的定義、類型和功能，藉此作為選取的標準，再探討魯迅小說中擬聲詞的形式類別與修飾效果。

第一節 漢語擬聲詞的定位與功能

史艷嵐認為，象聲詞在漢語裡是一種很有生命力和表現力的詞，自古以來就活躍在漢語中，為人們廣泛使用，第一部詩歌總集《詩經》中就有許多象聲詞，如「關關雎鳩」、「其鳴喈喈」等。但象聲詞的研究只是近百年的事，而真正把象聲詞作為一個詞類來研究，是從二十世紀五〇年代開始，在七〇年代後開始進入繁榮、活躍的階段²⁵⁶。以下筆者便參考二十世紀八〇年代至今約三十年的學者研究，嘗試歸納出漢語擬聲詞的語法定位、性質、類型和運用於語言時的藝術效果。

一、漢語擬聲詞的語法定位

在八〇年代以前，學者多將擬聲詞放入「形容詞」或「副詞」解釋，並把它和「嘆詞」歸為一類，當時學者們意見分歧與熱烈討論的，是擬聲詞的範圍與定位：擬聲詞屬於「實詞」還是「虛詞」、與嘆詞和形容詞的異同、是否該獨立成一類……。八〇年代後，學者們的意見漸趨一致，試說明於後。

²⁵⁵ 參見竺師家寧，《語言風格與文學韻律》，（臺北：五南圖書出版有限公司，2001年），頁199~203。

²⁵⁶ 參見史艷嵐，〈漢語象聲詞研究述評〉（《西北民族學院學報》第2期，1994年2月），頁106。

(一) 擬聲詞的虛實

所謂實詞，就是具有實在意義的詞，從語法功能上說，實詞能單獨充當句子成分，可分為名詞、動詞、形容詞、數詞、量詞、副詞、代詞七種；虛詞則是不表示實在意義的詞，主要作用是表示語法關係，是幫助實詞組成詞組和造句的重要手段，但不能充當句子成分，不能單獨成句（嘆詞例外），可分為介詞、連詞、助詞、嘆詞、語氣詞五種²⁵⁷。

八〇年代以前，許多學者對於象聲詞的定位有激烈的論辯。有的認為象聲詞應歸入嘆詞，屬於虛詞，如：胡裕樹、史錫堯；有的覺得它該歸入形容詞，屬於實詞，如：張靜、廖序東、張志公；還有一派主張他既非實詞亦非虛詞，是一種特殊的詞類，如：丁聲樹、朱德熙²⁵⁸。然而，不論怎麼歸屬，又總有些矛盾和問題，因此，主張象聲詞應「獨立為一類實詞」的說法越來越活躍。

張博表示，象聲詞代表的各種各樣的聲響，儘管是摸不著、看不見的，但卻可以聽得見，聽得見的象聲詞，應該具有實在的詞彙意義²⁵⁹；鄭德剛、汪凡、和徐慧也認為象聲詞是一個獨立的實詞詞類²⁶⁰；李樹儼更從象聲詞的語法特點強調它既不屬於虛詞，也與名詞、形容詞等實詞大相逕庭，因此，應獨立為一類實詞²⁶¹。那麼，擬聲詞與嘆詞、形容詞又有何不同，為何不能歸於一類？筆者將引前人說法說明於後。

(二) 擬聲詞與嘆詞

邵敬敏點出擬聲詞與嘆詞的共同特徵為「它們都是聲音的一種記錄，都能獨立成句」，不同處為「擬聲詞可作句中成分，而嘆詞不能充任句中任何成分」²⁶²；李樹儼則推翻主張象聲詞應歸於嘆詞者的說法，認為可以獨立於句子結構之外的不只象聲詞和嘆詞，不應光憑此就將其歸於一類；而象聲詞和嘆詞的被借作動詞或形容詞，充當句子成分，只是一種偶然的詞類活用現象，且嘆詞充當句子成分的能力遠不如象聲詞強。另外，象聲詞只是對客觀存在的各種聲音進行摹擬，在讀音上不具有變調現象；而嘆詞卻可以因表達的感情色彩不同，同一嘆詞可以讀不同的聲調²⁶³。

²⁵⁷ 參見孫全洲、劉蘭英主編，《語法與修辭》（臺北：新學識文教出版中心，1990年1月），頁38。

²⁵⁸ 參見史豔嵐，〈漢語象聲詞研究述評〉（《西北民族學院學報》第2期，1994年2月），頁108~109。

²⁵⁹ 參見張博，〈象聲詞簡論〉（《河北師範大學學報》第3期，1982年3月），頁87。

²⁶⁰ 參見鄭德剛、汪凡，〈現代漢語的象聲詞〉（《貴州師範大學學報》第1期，1986年1月）頁50和徐慧，〈試論現代漢語象聲詞的語法地位〉（《湖南城市學院學報》第4期，1987年4月），頁52。

²⁶¹ 參見李樹儼，〈也談象聲詞的語法地位〉（《寧夏大學學報》第1期，1983年1月），頁82。

²⁶² 參見邵敬敏，〈擬聲詞初探〉（《語言教學與研究》第4期，1981年4月），頁66。

²⁶³ 參見李樹儼，〈也談象聲詞的語法地位〉（《寧夏大學學報》第1期，1983年1月），頁81。

張博將象聲詞和嘆詞的區別概括為以下四點²⁶⁴：

1. 從摹擬聲音的角度看，嘆詞和象聲詞都是象聲的。但嘆詞是透過摹擬聲音表達人物的思想感情，象聲詞則是單純的摹擬人或自然界的聲音。
2. 象聲詞是客觀的摹擬人或自然界事物所發出的聲響，所以具有描述性；而嘆詞則只是為了表是主觀的思想感情，所以沒有描述性。
3. 從句法功能上看，象聲詞可以充當句子的各種成分，而嘆詞一般只是充當句子的獨立成分。
4. 象聲詞既然是實詞，可以充當句子的各種成分，當然就可以和其他實詞發生組合關係構成詞組；但嘆詞一般不與其他實詞組合，不能構成詞組。

之後，徐慧也於〈試論現代漢語象聲詞的語法地位〉一文提出相同論點²⁶⁵。綜上所述，擬聲詞不應歸於嘆詞一類，是可以確定的。

（三）擬聲詞與形容詞

張博曾在比較象聲詞和形容詞時，列出二者的幾個共通點：能充當句子的各種成分、能修飾名詞、有些能修飾動詞和重疊、皆具有描述性；因其不同點僅在「象聲詞」不能接受副詞「不」、「很」的修飾，還有二者描情狀物的角度不同（象聲詞以聲響方面進行描述，但形容詞則是由性質狀態方面來描述），所以將象聲詞列入形容詞的一類²⁶⁶。

然而，鄭德剛和汪凡則將上述兩點——象聲詞不能接受副詞「不」、「很」修飾；二者描述角度不同，象聲詞專門用來摹擬聲音，但僅摹仿聲音的自然形態，不對聲音的性狀進行描寫，形容詞則是表示人、事物性質、形狀或者動作行為的狀態——作為象聲詞不該歸入形容詞的依據²⁶⁷。

李樹儼將象聲詞與形容詞語法特點區別如下²⁶⁸：

1. 象聲詞不能受副詞修飾（如：很轟隆），僅能受少數數量詞的修飾（如：轟隆一聲）。
2. 不能用肯定否定並列形式提問（如：轟隆不轟隆）。
3. 一部分象聲詞雖可以重疊（如：轟隆轟隆），但重疊形式本身不具有表示程度和表達感情色彩的特點。

²⁶⁴ 參見張博，〈象聲詞簡論〉（《河北師範大學學報》第3期，1982年3月），頁88。

²⁶⁵ 參見徐慧，〈試論現代漢語象聲詞的語法地位〉（《湖南城市學院學報》第4期，1987年4月），頁52。

²⁶⁶ 參見張博，〈象聲詞簡論〉（《河北師範大學學報》第3期，1982年3月），頁89。

²⁶⁷ 參見鄭德剛、汪凡，〈現代漢語的象聲詞〉（《貴州師範大學學報》第1期，1986年1月），頁49。

²⁶⁸ 參見李樹儼，〈也談象聲詞的語法地位〉（《寧夏大學學報》第1期，1983年1月），頁82。

之後，徐慧綜合鄭德剛、汪凡和李樹儼的說法，並以「象聲詞和形容詞雖然都可以作定語，但象聲詞只表示聲音，而且要受到一定的限制，後面的中心語多數是『聲』或『一聲』；形容詞作定語時，修飾面很廣，後面的中心詞不固定，人、事、物都在他的修飾範圍內」來凸顯二者同為定語時的不同點，並強調象聲詞應作為獨立的詞類。

由上述論點，筆者將本節的「擬聲詞」定位為「摹仿人、動物、自然界聲音的物質形態，雖會因個人具有主觀音感而產生差異，但它與以表達人物感情或應答為主要目的的嘆詞不同，也不能像形容詞般受程度副詞或否定副詞修飾，是一類獨立的實詞」。

二、漢語擬聲詞的功能與類型

擬聲詞在語法功能上，可以充當句子的各種成分，有時還可以做獨立成分：

1. 作定語：如「關關雎鳩，在河之洲」。
2. 作狀語：如「麻雀吱吱喳喳地叫著」。
3. 作謂語：如「錶聲滴滴」。
4. 作主語：如「叮咚，是門鈴的聲音」。
5. 作賓語：如「你就別再打哈哈了」。
6. 作補語：如「這場雨，下得淅淅瀝瀝」。
7. 作獨立成分：如「咯支咯支，簡直是不要臉」。

在這些語法功能中，擬聲詞主要充當「定語」和「狀語」成分，不常擔任「主語」和「賓語」，作為「補語」的例子更少，且前面多帶有「得」。

擬聲詞可以依不同的標準來分類，如張靜的《詞匯教學講話》便以「聲音的音節數和結構」來分類，李鏡兒的《現代漢語擬聲詞研究》則以「表達對象」來分類。若以音節數和詞形構成來分類，可分為A型、AA型、AB型、ABB型、ABBB型、ABAB型、A裡(哩)AB型、ABCD型²⁶⁹；而以表達對象來分類的話，則可分為人聲、動物聲、自然現象聲、事物聲四類，而且由於人的發音器官不能準確地摹仿自然界的各種聲音，所以擬聲詞總帶著人為的色彩，或是以同一個擬聲詞表現不完全相同的聲音²⁷⁰。

三、漢語擬聲詞的語言藝術

²⁶⁹ 參見張婷，〈漢語擬聲詞的詞形構成及其語法功能〉（《新西部》第11期，2007年11月），頁234。

²⁷⁰ 參見李鏡兒，《現代漢語擬聲詞研究》（上海：學林出版社，2007年4月），頁77。

李鏡兒在談論漢語擬聲詞的運用時，將擬聲視為一種「修辭手段」，認為在寫作過程中可以運用擬聲詞來使文章呈現節奏感、旋律感和音樂美，因為擬聲詞使語言形象生動、通俗易懂，特別在民間文學作品和兒童文學中常用擬聲詞來突出事物特點、強化感情，使語言生動活潑²⁷¹。

邵敬敏將擬聲詞的修辭特色分為以下三類²⁷²：

1. **擬聲詞的選用**：第一，從同類擬聲詞的選用，可以瞭解不同年齡、性別、性格的人物特徵，所以擬聲詞是「因人而異」的；第二，擬聲詞對人物感情的描繪有其獨特的作用，運用不同的擬聲詞可以準確傳神地把帶有不同感情色彩的動作描擬出來，所以擬聲詞是「因情而異」的；第三，擬聲詞可以真實反映周圍客觀環境（包括時、地）的變化，所以擬聲詞是「因境而異」的。
2. **擬聲詞的移用**：擬聲詞雖是以描摹聽到的聲音為目的而存在，但人的聽覺和內心感覺、視覺、觸覺、味覺乃至嗅覺都是息息相通的，在實際使用時，擬聲詞也會被移來描寫其他感覺，造成「移用」、「通感」現象（如：「閃電呼拉呼拉的燃燒著」就是用聽覺的聲響把視覺的形象描繪出來，屬於「視覺移用」）。
3. **擬聲詞的活用**：大多時候，擬聲詞具有形容詞和副詞的特性，充當狀語和定語，但有時 A 式、AB 式和部分重疊式的擬聲詞在詞性上可以活用作動詞（如：她囁得合不上嘴）、名詞（如：先生又來了一個「囁」）和量詞（如：山溝又潮濕，一踩一咕啾冰水），在句子中擔任謂語和賓語。

這些修辭特色，除了讓擬聲詞在文學作品中的語言藝術效果更加豐富靈活，將語境中的人事物描述得唯妙唯肖外，也間接表達了作者的情緒與思想，凸顯其寫作的風格和特色。

筆者在分析魯迅小說的擬聲詞時，將以「表達對象」為第一層分類標準，再於其下按照擬聲詞的音節數和詞形構成做第二層的分類，並舉例分析其於句中的語法功能與藝術效果。

第二節 魯迅小說擬聲詞的運用狀況

魯迅小說中的擬聲詞數量頗多，經筆者統計，共有 203 筆資料。其中，又可分為摹擬人類言行聲、動物造成的聲音、摹擬器物聲、描摹自然景物聲四種，以第一種為最多，以下分別說明之。

²⁷¹ 參見李鏡兒，《現代漢語擬聲詞研究》（上海：學林出版社，2007 年 4 月），頁 167。

²⁷² 整理自邵敬敏，〈擬聲詞的修辭特色〉（《修辭學習》第 4 期，1984 年 4 月），頁 47~48+9。

一、魯迅小說中描摹人類言行的擬聲詞

此處所指人類言行的聲音，包括具體的笑聲、哭聲、咬物聲、說話聲、喘氣聲、腳步聲、腹鳴聲、被砍殺或擊打聲等，以及較抽象的心跳聲、耳鳴聲或幻聽。魯迅小說中用以描摹人類言行的擬聲詞者共有 128 例，佔全體擬聲詞的 63.1%，比例極高。其中，除 26 例單音節詞與 15 例 AB 式的雙音節詞以及少數連用單音節詞的例子外，以 AA 式所佔的 53 例為最多，AAA 式、ABB 式、AABB 式、ABAB 式等三音節以上的擬聲詞則不到 30 例。以下就音節形式分類舉例說明之：

(一) A 式

王力將此類型稱作「單字法」，即是只用一個字來摹仿某種聲音，這種聲音必須是短促的，不連續的²⁷³。魯迅小說中屬於此類型的人類言行聲共有 26 例，如：拍、噉、轟、哇、劈、嘖、噏、啞、吱、籲、都、Uvu 等，除「籲」和「都」尾音較長外，其餘都代表較短暫、急促的聲音。依其摹擬的對象，可再細分為五小類：

1. 打殺聲

阿 Q 在這剎那，便知道大約要打了，趕緊抽緊筋骨，聳了肩膀等候著，果然，**拍**的一聲，似乎確擊打在自己頭上了。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 522）他腰骨筆直了，因為他根據經驗，知道這一聲「**拍**」是主婦的手掌打在他們的三歲的女兒的頭上的聲音。（《彷徨·幸福的家庭》頁 40）

蓬的一聲，頭上著了很粗的一下，他急忙回轉身去，那秀才便拿了一支大竹杠站在他面前。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 526）

我早上走到這地方，好像頭頂上**轟**的一聲，眼前一黑，就睡著了。（《故事新編·起死》頁 489）

「拍」、「蓬」的聲母都是雙唇清塞音〔p'〕，由於在雙唇張開前氣流完全受到阻塞，在「破阻」時才發出聲音，因此聲音無法延長，在第一例中摹擬阿 Q 被「哭喪棒」打頭的聲音；第二例形容主婦用手掌打女兒頭的聲音；第三例則來自大竹杠打頭的聲音。由於「拍」的韻母是〔ai〕，「蓬」的韻母是〔əŋ〕，二者皆屬於「開口洪音」，音色響亮，又因〔ai〕是「下降複母音」，響度較〔əŋ〕為大。而在第四例中，「轟」的聲母是舌根擦音〔x〕，韻母是〔uŋ〕，雖為合口音，但加上鼻音〔ŋ〕，便產生了頭被重擊後，聲音在腦中震盪的效果。

另一個常出現的打殺聲，是「砍頭」的聲音：

²⁷³ 參見王力，《中國現代語法（下）》（香港：中華書局，2002 年 2 月），頁 168。

照著伸長脖子聽得出神的王翳的後項窩上直劈下去道：「**嚓**！」（《吶喊·阿Q正傳》頁534）

「誰知道呢。可是射了三箭，又拔出輕劍來，一砍，這才拿了黃斧頭，**嚓**！砍下他的腦袋來，掛在大白旗上。」（《故事新編·采薇》頁415）

「嚓」的聲母是舌尖後清塞擦音〔ts'〕，韻母是舌面母音〔a〕，由於發聲時氣流經由阻塞後前半衝出，後半由縫隙擠出，且具有送氣效果，而聲音結束時又是開口洪音，讓氣流全無阻礙的衝出，造成如刀子砍下，切開空氣和頸項的聲音，摹擬得十分生動。

2. 哭聲、叫聲、吐物聲

哭聲、叫聲和吐物聲皆屬於由情緒觸動而自然發出的擬聲詞，故於此一同討論。先看魯迅如何摹擬「哭聲」：

孩子就躺倒在門的右邊，臉向著地，一見他，便「**哇**」的哭出來了。（《彷徨·幸福的家庭》頁40）

「哇」是沒有聲母的單音詞，由母音〔u〕和〔a〕構成，形成一個先圓唇後展唇的「上升複母音」。由於哭聲常是憋了一陣以後才發出的，因此常含有〔u〕和〔i〕母音，如「嗚咽」、「哇」、「呱呱」等詞彙，顯示壓抑的情緒因無法忍受而流洩的情形，此處使用「哇」來代表孩子看到爸爸後突然迸發的大哭聲。接著說明「笑聲」：

「**Uvu**，Ahaha！」他們笑了。這是伊第一回在天地間看見的笑，……（《故事新編·補天》頁358）

此處因「Uvu」無法用漢字表示其音，所以魯迅直接使用英語拼音。高元音〔u〕是圓唇音，而在發出〔u〕後，只要將上門齒接觸下唇，便可發出〔v〕的音，「Uvu」在文中只是摹擬小孩無意義的叫聲，所以用英語表音是合適且更接近真實音值的做法。

除了哭、笑聲外，還有「吐物聲」：

他愈嚼，就愈皺眉，直著脖子咽了幾咽，倒**哇**的一聲吐出來了，訴苦似的看著叔齊道：「苦……粗……」（《故事新編·采薇》頁421）

以上雖用「哇」來摹擬聲音，但並非是哭聲或叫聲，而是吐出食物的聲音。這裡

的「吐」，並非不可抗力的「嘔吐」，而是在自行控制下，將食物從口中吐出的動作，可見「哇」字還含有情緒上的厭惡情感。

3. 咬齧、咂嘴聲

由於「咬齧」和「咂嘴」都是未經過喉嚨，僅從牙齒和舌頭髮出的聲音，因此筆者將魯迅文中的「咬齧」和「咂嘴」聲放入同一類。

狠命一咬，**劈**的一聲，又不及王鬚的響。（《吶喊·阿Q正傳》頁520）

「劈」的聲母是雙唇清塞音〔p'〕，韻母是展唇的母音〔i〕，原本不帶音的聲母加上響度較大的母音，就變成短促但宏亮，咬齧蟲子的聲音。

你看，**嘖**，那火光不是綠瑩瑩的麼？（《彷徨·長明燈》頁59）

嘖，多麼好……。他現在這麼胡鬧，什麼意思？……（《彷徨·長明燈》頁59）

「嘖」由聲母〔ts〕和韻母〔ɿ〕組成。〔ts〕是不送氣的舌尖前清塞擦音，配上展唇的母音〔ɿ〕，便形成表示「讚嘆」的咂嘴聲。上述兩例皆是吉光屯的村民在讚美長明燈時所發出的聲音。

4. 呼氣、呼喚動物聲

因為吐氣和呼喚動物所發出的聲音雖是實際發出，人耳可聽見的，但皆沒有實際意義，只是氣流通過嘴唇或舌頭後所產生的聲音，所以筆者將之歸於一類。

「**籲**……。」他很長的噓一口氣，先斥退了脊樑上的針，仍然想，「幸福的家庭的房子要寬綽。」（《彷徨·幸福的家庭》頁39）

「**籲**！……」伊吐出最後的呼吸來。（《故事新編·補天》頁365）

「籲」若用以表示驚怪或感慨，應屬於「嘆詞」。但魯迅文中這兩例皆屬於「吐氣」的聲音，故筆者認為仍屬於「擬聲詞」的範疇。「籲」的聲母〔ɕ〕是由於發音時氣流通道縮窄，但並未完全阻塞，使氣流摩擦而發出的，這樣送氣的清擦音，加上合口細音〔y〕和代表聲音延續的「刪節號」，就能貼切的摹擬出深深呼出氣體的長音。

再有把鞭子在空中一揮，嘴裡喊一聲「**都**」，車子就走動了。待到車子離開了大門十幾步，老子才回進自己的屋裡去。（《故事新編·出關》頁455~456）

「都」在此處念〔tu〕，是由不送氣的舌尖清塞音〔t〕和合口洪音〔u〕所構成。由於氣流由圓形的嘴唇衝出，故聲音是可以延長的，魯迅便以此作為冉有命令牛車前進的呼喊聲，呈現出聲音的力度。

5. 巨大的人聲

魯迅小說中巨大的人聲可以由眾人發出，也可以是一個人使力發出的：

靜了一會，似乎有點聲音，便又動搖起來，**轟**的一聲，都向後退。（《吶喊·藥》頁464）

只聽得**轟**的一聲，大家都唱了起來，原來是有名的賽湘靈已經開始在唱她的《下里巴人》，所以引得全國中許多人，同聲應和了。（《故事新編·非攻》頁473）

船裡面就有許多聲音一齊**噏**的叫了起來，其中還有幾個人捏著拳頭打拱；同時，船旁的坐板也空出四人的坐位來了。（《彷徨·離婚》頁148）

他剛到自己的房門口，七個學童便一齊放開喉嚨，**吱**的念起書來。（《吶喊·白光》頁571）

以上4例都屬於眾人一同發聲的例子。前2例雖同以「轟」〔xuŋ〕來表示，但第一例摹擬眾人一同後退的喧鬧聲，第二例則形容人民一同唱歌的聲音，可見魯迅對這些行為並無好惡，只是將「喧鬧」的感覺借聲音表達出來；第三例以「噏」仿擬眾人齊聲問候的聲音，「噏」和「轟」的讀音雷同，把聲母去掉後，仍保存合口的母音〔u〕及韻尾的鼻音〔ŋ〕，讓聲音在口腔及鼻腔中共鳴，造成較大較響的音效；第四例的「吱」是由舌尖後清塞擦音的聲母〔tʂ〕和舌尖元音〔ɿ〕所組成，《教育部重編國語辭典》將其解釋為「形容小動物或細碎尖銳的聲音」²⁷⁴，但魯迅卻說這是「一齊放開喉嚨念書」的聲音，因此筆者認為這是魯迅用以說明學童數不多（僅七人），念書聲也不亮的景象，可見學童們並不專心在念文章，而是等著老師喊下課的心情。

赤膊的還將葦子向後一指，從喘吁吁的櫻桃似的小嘴唇裡吐出清脆的一聲道：「**吧**！」（《彷徨·長明燈》頁68）

「**呌**！」羿仰天大喝一聲，看了片刻；然而月亮不理他。（《故事新編·奔月》頁380）

²⁷⁴ 參見教育部《重編國語辭典修訂本》網站(<http://dict.revised.moe.edu.tw/>)。

以上 2 例雖是由一個人發出的聲音，但音色響亮，音量宏大，故仍歸於「巨大的人聲類」。第一例的「吧」是由不送氣的雙唇清塞音〔p〕和低母音〔a〕所構成，由於塞音在發音時氣流到最後才破裂而出，因此出現較短暫，而低母音開口度大，發出的音響度也大，因此形成「短促又響亮」的聲音，配合小孩子「將葦子向後一指」的動作，便如同士兵拿劍殺敵一般令人驚愕。事實上，魯迅這樣形容小孩並非偶然，在雜文〈頹敗線的顫動〉中，他也曾提到「最小的一個正玩著一片乾蘆葉，這時便向空中一揮，彷彿一柄鋼刀，大聲說道：『殺！』」²⁷⁵；在另一篇小說〈孤獨者〉中，也有「我到你這裡來時，街上看見一個很小的小孩，拿了一片蘆葉指著我道：殺！他還不很能走路……」²⁷⁶的句子，這三篇作品都是他在 1925 年時所寫²⁷⁷，可知這景象可能是他當時的經歷或見聞，而這對曾認為「孩子全是天真」，並將孩子當做「未來希望」的他來說，印象極為深刻。

第二例「呔」，據《漢語大詞典》解釋為「促使對方注意的吆喝聲」。其聲母是送氣的舌尖清塞音〔tʰ〕，韻母是下降複母音〔ai〕，由於〔ai〕是開口洪音，所以響度很大，很適合用於后羿「仰天大喝」的擬音。

6. 耳鳴聲

魯迅用以摹擬耳鳴聲者有以下 4 例：

事情自然非常重大，無可挽回，便仿佛受了死刑宣告似的，耳朵裡噲的一聲，再也說不出一句話。（《吶喊·風波》頁 495）

他早就兩眼發黑，耳朵裡噲的一聲，覺得全身仿佛微塵似的迸散了。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 552）

分明就在耳邊的話，回過頭去卻並沒有什麼人，仿佛又聽得噲的敲了一聲聲，自己的嘴也說道：「這回又完了！」（《吶喊·白光》頁 571）

他一急，兩眼發黑，耳朵裡噲的一聲，似乎發昏了。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 551）

所謂的「耳鳴聲」，其實並非具體可聽見的聲音，而是表示情緒的聲音，與「心跳」、「脈搏跳動」和「血液流動」的聲音同屬較抽象的擬聲詞類型。前三例的「噲」〔uəŋ〕在前文已用來摹擬過「眾人齊聲問候」的聲音，此處用它發音時產生的口腔和鼻腔共鳴，營造聲音迴盪的效果；第四例則是用擦音〔x〕和

²⁷⁵ 參見魯迅《野草·頹敗線的顫動》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版）第二卷，頁 210。

²⁷⁶ 參見魯迅《彷徨·孤獨者》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版）第二卷，頁 94。

²⁷⁷ 〈長明燈〉為魯迅 1925 年 2 月 28 日所寫，〈頹敗線的顫動〉寫於同年 6 月 29 日，〈孤獨者〉則作於該年 10 月 17 日。

韻母〔uan〕組成的「喞」來仿擬耳鳴，因為韻母〔uan〕一樣具有母音〔u〕、〔a〕和輔音〔ŋ〕，所以亦具備音色響亮和口腔、鼻腔共鳴的特色，形成聲響於耳中旋繞振盪的感受。

(二) AA 式

王力稱 AA 式擬聲詞為「疊字法」，目的在摹仿連續的聲音²⁷⁸。這一類的雙音節疊音詞在魯迅小說中共佔 53 例，如：拍拍、嗚嗚、哼哼、轟轟、哇哇、哈哈、呵呵、嘻嘻、唏唏、吃吃、吁吁、咻咻、切切、喃喃、沙沙、轟轟、颼颼、格格、怦怦、突突，甚至直接以英語拼音表現。按摹擬的對象區分，約有八種類型：

1. 擊打聲

拍!拍拍!在阿 Q 的記憶上，這大約要算是生平第二件的屈辱。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 523）

而且奇怪，又彷彿全身比拍拍的響了之後輕鬆，飄飄然的似乎要飛去了。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 523）

這裡的「拍拍」是洋先生拿黃漆棍子打阿 Q 的頭所發出的聲音。在整個段落中，若依照聲音出現的次數，洋先生共打了阿 Q 四下，頻率為「拍!拍!拍拍!」，可見最後兩下是連續擊打的聲音。

2. 唱歌聲

老拱挨了打，仿佛很舒服似的喝了一大口酒，嗚嗚的唱起小曲來。（《吶喊·明天》頁 473）

不一會，連那老士人也在嘴裡發出哼哼聲，墨子知道他決不會再來看他手心里的字，便只寫了半個「公」字，拔步再往遠處跑。（《故事新編·非攻》頁 473）

上文兩例都是唱歌的聲音，「嗚嗚」〔uu〕在古代常作為「歌詠聲」²⁷⁹，現

²⁷⁸ 參見王力，《中國現代語法（下）》（香港：中華書局，2002 年 2 月），頁 169。

²⁷⁹ 以「嗚嗚」為歌詠聲者如《史記·李斯列傳》：「夫擊甕叩缶彈箏搏髀，而歌呼嗚嗚快耳者，真秦之聲也。」漢·楊惲《報孫會宗書》：「奴婢歌者數人，酒後耳熱，仰天撫缶，而呼嗚嗚。」宋·葉適《潘廣度》詩：「秦聲嗚嗚何處村，楚些行歌愁斷魂。」

代多用以仿擬「哭泣」聲，在此處則是摹擬「唱小曲」的聲音。《漢語大詞典》將「小曲」解釋為「民間曲藝之一。元明人用以指稱散曲之外的各種俗曲」，並引明人王驥德《曲律·論曲源》：「至北之濫，流而為《粉紅蓮》、《銀紐絲》、《打棗竿》，南之濫，流而為吳之《山歌》、越之《採茶》諸小曲」說明，可見這一類歌曲是民間流傳的俗曲，不僅具有地方特色，曲詞俚俗，內容以描述歷史傳說故事、忠孝節義事為多，而且聲調活潑，多用襯字、襯句來擴充音樂結構，以加強情感的表達²⁸⁰。因此小曲的曲調不如大曲般磅礴，以「嗚嗚」來摹聲，是很貼切的。

第二例的「哼哼」〔xəŋ xəŋ〕是指老士人聽到賽湘靈唱〈下里巴人〉後，跟著哼起曲調的聲音。由於〈下里巴人〉是戰國時楚國流行的民間歌曲，當時傳唱甚廣，曾有數千人同聲應和的盛景²⁸¹，因此老士人下意識的以鼻腔連續不絕的「哼」起歌曲，墨子只好打消問路的念頭。

3. 哭、笑聲

我一鞠躬，地下忽然有人嗚嗚的哭起來了，定神看時，一個十多歲的孩子伏在草薦上……（《彷徨·孤獨者》頁107）

泥點也就暴雨似的從藤身上飛濺開來，還在空中便成了哇哇地啼哭的小東西，爬來爬去的撒得滿地。（《故事新編·補天》頁359）

……因為這和伊先前聽慣的「nganga」的哭聲大不同了，所以竟不知道這也是一種哭。（《故事新編·補天》頁364）

先談魯迅所運用的哭聲。第一例的「嗚嗚」是由高母音〔u〕連續而成，《漢語大詞典》解釋為「歌詠聲、吟詠聲，多形容低沉的聲響」，此處應在摹擬「低沉的哭聲」。因為〔u〕是合口洪音，聲音由圓形的嘴唇流出，沒有經過舌頭或牙齒的阻礙，是一種響度高且具有共鳴的聲音。哭泣的時候，只是單純的把悲傷的情緒發洩出來，本不需要付諸言語，但此處魯迅以「嗚嗚」來形容連受死時，其姪兒虛假而連續的低沉哭聲，則另有一種諷刺的味道。

第二例「哇哇」的情緒要比「嗚嗚」更強，在紹興方言中，「嗚嗚」形容「一般哭」的聲音，「哇哇」則是「大聲哭」的聲音²⁸²。由於「哇哇」是由母音〔u〕和〔a〕結合而成，因此不只響度大，由圓而展的唇形，也造成聲音由小而大的效果。當「哇哇」聲連續時，便可仿擬還不會講話的孩子只能以嘴形的開合來表達開心和悲傷的情緒時所發出的聲音，所以「哇哇」多用以形容「小孩子」的哭

²⁸⁰ 參見教育部《重編國語辭典修訂本》網站 (<http://dict.revised.moe.edu.tw/>)，「小調」項下內容。

²⁸¹ 戰國楚·宋玉〈對楚王問〉中有「客有歌於郢中者，其始曰：『下里巴人』，國中屬而和者數千人。」的句子。

²⁸² 參見吳子慧，《吳越文化視野中的紹興方言研究》（杭州：浙江大學出版社，2007年8月），頁198。

聲。

第三例中的擬聲詞較為特別，是直接以英語拼音呈現的「nganga」，因為重複出現「nga」的音節，所以放入 AA 式討論。由於魯迅曾接受過西式教育，又自行研讀許多歐洲與英國的著作，因此對英文頗有涉獵，他刻意用英語來擬音，一方面是為了製造《故事新編》的「油滑感」²⁸³，一方面則是跳脫漢字的範疇，更精準的將聲音摹擬出來。而「nganga」的發音由鼻音〔n〕始，以母音〔a〕終，嘴型一樣需開合接替，和「哇哇」形容小孩連續哭泣的效果相似。

魯迅小說中的笑聲，是 AA 式擬聲詞裡出現頻率最高的種類，茲舉數例說明：

「你買，**哈哈**，**哈哈**！」（《彷徨·肥皂》頁 54）

「**哈哈**。自然真的。我家的王升的家，就和她家同村。」（《彷徨·傷逝》頁 131）

「**呵呵**，洗一洗，咯支……**唏唏**……」（《彷徨·肥皂》頁 55）

「**唏唏**，胡鬧！」闊亭輕蔑地笑了出來（《彷徨·長明燈》頁 62）

有眼無珠，也是可憐的事，便不由**嘻嘻**的失了笑。（《吶喊·白光》頁 571）

「**嘻嘻**！」似乎有誰在那裡竊笑了。（《彷徨·高老夫子》頁 82）

待到發揮「石勒之雄圖」的時候，便只聽得**吃吃**地竊笑的聲音了。（《彷徨·高老夫子》頁 82）

第一例和第二例的笑聲雖然都是「哈哈」〔xa xa〕，但表現的情緒卻不同。第一例是道統聽了四銘批評光棍想買肥皂幫孝女洗澡的事情後發出的大笑；後者則是涓生去拜訪久不問候的世交，得知子君死去並提出質疑時，對方冷冷回應的笑聲。可見同樣的聲音雖代表同樣的性質，卻能從前後文中感受到情緒上細微的不同。

第三到七例的「呵呵」〔xy xy〕、「嘻嘻」〔ei ei〕、「唏唏」〔ei ei〕和「吃吃」〔tɕʰ tɕʰ〕四者的笑聲較類似，皆屬於嘴型較小，脣形較平時所發出的笑聲。這樣的聲多屬於忍俊不住的竊笑，如第五例、第六例和第七例即屬之，而第三例是道統雖被四銘制止卻仍停不住的笑聲，第四例則是闊亭對欲滅燈者發出的輕蔑笑聲。由於這些擬聲詞的聲母多為塞擦音或擦音，描摹氣流由嘴中摩擦而出時所發出的聲音，與竊笑時輕輕的、壓抑的情緒十分切合。

4. 喧鬧、大叫聲

喧鬧和大叫都具有較大的音效，故歸於同一類說明：

²⁸³ 魯迅在《故事新編·序言》中說：「敘事有時也有一點舊書上的根據，有時卻不過信口開河。而且因為自己的對於古人，不及對於今人的誠敬，所以仍不免時有油滑之處。」收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第二卷，頁354。

於是**轟轟**了一陣，屋裡逐漸坐滿了聽講的人們。（《故事新編·出關》頁459）

「**荷荷**！」阿Q忽而大叫起來，抬了頭倉皇的四顧，待到看見四兩燭，卻又倒頭睡去了。（《吶喊·阿Q正傳》頁541）

《漢語大詞典》將「轟轟」〔xuŋ xuŋ〕解釋為「大聲連續作響」，如第一例即用來摹擬人們進入大廳聽老子講學時發出的聲響，代表聽講人數眾多的盛景。而第二例的「荷荷」〔xɿ xɿ〕是阿Q從睡夢中驚醒後大叫的聲音，與前者不同的是它由一人發出，且延續時間較短。

5. 喘氣、呼吸、咂嘴聲

喘氣、呼吸和咂嘴的聲音皆不需要靠喉嚨發聲，僅是氣流通過嘴巴或鼻子，以及靠舌頭抵住牙齒，嘴唇上下開合時所發出的聲音，因此筆者將其分做同一類。由於這些聲音是由呼氣或吸氣所形成，故響度均不大。

鄒七嫂氣喘**吁吁**的走著說。（《吶喊·阿Q正傳》頁536）

而況這身邊的胖紳士的**吁吁**的喘氣，……（《吶喊·社戲》頁588）

赤膊的還將葦子向後一指，從喘**吁吁**的櫻桃似的小嘴唇裡吐出清脆的一聲道：「吧！」（《彷徨·長明燈》頁68）

狼們站定了，聳著肩，伸出舌頭，**咻咻**地喘著，放著綠的眼光看他揚長地走。（《故事新編·奔月》頁442）

依《漢語大詞典》的說明，「吁吁」是「喘氣聲」。上文前三例雖皆是「吁吁」〔ey ey〕，但魯迅卻用了不同的方式來排列詞句。第一例是以成語「氣喘吁吁」呈現，第二例是將「吁吁」作為補語修飾動詞「喘」，第三例是以「喘吁吁」擔任定語修飾嘴唇，可見魯迅驅遣詞彙的靈活性。由於「吁吁」是由擦音和合口細音組合而成，所以常用以摹擬喘氣時氣流通過口腔與嘴唇時所發出的聲音。第四例改以「咻咻」〔eiou eiou〕仿擬喘氣聲，雖其聲母與「吁吁」相同，但加上三合母音的韻母後，發聲時嘴唇由展而圓，聲音較「吁吁」急促，營造狼群兇狠貪饞的樣貌。

魯迅文中與喘氣類似的擬聲詞，還有呼吸聲：

渾身一抖，放下了，伸出舌尖來舐了一舐上嘴唇，揭去碗蓋**噓噓**地吹著。（《彷徨·長明燈》頁65）

耳中聽到細碎的步聲和**咻咻**的鼻息，使我睜開眼。（《彷徨·傷逝》頁131）

第一例中的「噓噓」〔ey ey〕與「吁吁」同音，但在習慣上，前者多用作「慢慢吐氣」的象聲詞，後者則用以形容「喘氣聲」；而「咻咻」〔eiou eiou〕除了仿擬急促的喘氣聲，也可以描摹呼吸聲，如上文第二例使用以形容輕柔的鼻息聲。

咻嘴聲「嘖」可以單獨使用，也可以疊用，製造連續不斷的效果：

莊子——**嘖嘖**，你這人真是糊塗得要死的角兒——專管自己的衣服，真是一個徹底的利己主義者。（《故事新編·起死》頁488）

摹擬連續咻嘴的「嘖嘖」〔tsɿ tsɿ〕聲在此處用來表現莊子不滿的情緒，並接續責備的言詞。閱讀文句時，彷彿有一個皺著眉邊搖頭邊咻嘴的老人出現在目前，魯迅運用擬聲詞成功營造了生動的人物形象。

6. 低語聲

但在這平安中，忽而耳朵邊又聽得**竊竊**的低聲說：「這裡沒有……到山裡去……」（《吶喊·白光》頁574）

她走近兩步，放低了聲音，極秘密似的**切切**的說，「一個人死了之後，究竟有沒有魂靈的？」（《彷徨·祝福》頁7）

雙喜他們卻就破口**喃喃**的罵。（《吶喊·社戲》頁594）

低語聲就是以較輕細、低沉的聲音說話，以使在場的某些人聽不見，如第一例和第二例的「竊竊/切切」，皆念做〔tɕ'ie tɕ'ie〕，《漢語大詞典》說「竊竊」用於「形容聲音輕微細碎」，因為聲母是送氣的舌面清塞擦音〔tɕ'〕，所以一開始出現的是音量極輕的氣音，配合屬於上聲複母音，響度較小的韻母〔ie〕，自然就形成低沉而細微的聲音了。

第三例的「喃喃」〔nan nan〕按《漢語大詞典》有「低語聲、讀書聲、鳥啼聲」三意，此處用作「低語聲」。這種由鼻腔發聲，又由鼻腔收韻的發音，讓聲音悶在嘴中，無法上揚和放大，還造成一種模糊不清的聽覺效果；但加上前文的「破口」後，不僅打破成語「破口大罵」的固定結構，也形成一股衝突的趣味。因為「破口」是「用惡語大聲叫罵」，既要大聲，又要低語，便令人浮現雙喜們用詞狠、動作大，聲音卻小而模糊，以防被臺上的老旦聽到的畫面，很符合孩子們抱怨時的態度與模樣。

7. 腳步聲、寫字聲、衣物摩擦聲、握拳聲

腳步聲、寫字聲、衣物摩擦聲、握拳聲都屬於人在動作時發出的聲響，它並

非由嘴中發出，而是隨著某些行為而產生的，試舉魯迅所用之例說明如下：

只是耳朵卻分外地靈，仿佛聽到大門外一切往來的履聲，從中便有子君的，而且橐橐地逐漸臨近，……（《彷徨·傷逝》頁114）

只見他將一隻腳踏在椅子上，拉過桌上的一張信箋，從衣袋裡掏出一段很短的鉛筆，就桌上颼颼地寫了幾個難以看清的字，這就是藥方。（《彷徨·弟兄》頁141）

這一嚇，把大家的酒意都嚇退了，沙沙的一陣衣裳聲，立刻都退在下面。（《故事新編·理水》頁395）

他的雙拳，在暗中捏得格格地作響。（《故事新編·鑄劍》頁436）

第一例的「橐橐」〔tuo tuo〕據《漢語大詞典》多用以形容「硬物連續碰擊聲」，而在紹興方言中亦會以「篤篤篤」〔tu tu tu〕摹擬人穿皮鞋走路的聲音²⁸⁴，故魯迅依自己的語言習慣，用來形容皮鞋的高底跟觸著磚路所發出的腳步聲。由於腳步聲與鞋子的材質有關，因此魯迅還以「我憎惡那不像子君鞋聲的穿布底鞋的長班的兒子，我憎惡那太像子君鞋聲的常常穿著新皮鞋的鄰院的搽雪花膏的小東西」來強調子君的腳步聲多麼令他期待和失望，可見其描繪人物時用字遣詞細膩的程度。

第二例的「颼颼」〔sou sou〕依《漢語大詞典》用做擬聲詞的時候，多形容「風聲、雨聲」或「很快通過的聲音」，此處描摹筆在紙上寫字時快速移動的聲音，故屬於後者。因為「颼」的聲母〔s〕是氣流通過嘴唇時產生的擦音，可仿擬風聲，而寫字速度很快時，也會發出類似的聲音，故在本句中做狀語修飾「寫字」的動作。

第三例的「沙沙」〔sa sa〕是形容踩沙子、飛沙擊物或風吹草木等較細微的聲音。此處則用以摹擬大禹及隨員們突然進入水利局的接風宴間時，正在飽食歡飲大員們嚇得急忙退下，全場噤聲，僅剩衣物因移動而摩擦發出的聲響，與先前宴飲的熱鬧畫面形成強烈對比。

「格格」〔ky ky〕據《漢典》網的舉證，在漢語中可形容鳥鳴聲、骨節相磨聲和笑聲²⁸⁵，上文第四例使用以形容拳頭緊握時骨節相磨的聲音，從中亦可看出眉間尺聽聞父親被國王殺掉時心情有多麼悲憤。

8. 心跳、耳鳴聲

心跳聲和耳鳴聲屬於較抽象的情緒聲音，若是以「疊字法」表示，便造成有一段較長的時間都維持在該狀態的效果。如魯迅小說中的例子：

²⁸⁴ 參見吳子慧，《吳越文化視野中的紹興方言研究》（杭州：浙江大學出版社，2007年8月），頁198。

²⁸⁵ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

阿Q的心怦怦的跳了。小D說了便走；阿Q卻逃而又停的兩三回。（《吶喊·阿Q正傳》頁546）

連一群雞也正在笑他，便禁不住心頭突突的狂跳，只好縮回裡面了。（《吶喊·白光》頁571）

她覺得心臟一停，接著便突突地亂跳，似乎大勢已去，局面都變了。（《彷徨·離婚》頁156）

道統的響亮的笑聲突然發作了，震得人耳朵惶惶的叫。（《彷徨·肥皂》頁54）

前三例的心跳聲不論是以「突突」〔t'u t'u〕還是「怦怦」〔p'əŋ p'əŋ〕表示，都是在摹擬心臟因驚嚇而引起一陣強烈跳動的聲音；第四例的「惶惶」〔xuaŋ xuaŋ〕則是耳鳴聲「惶」不斷迴盪的加強版本，目的在藉著摹擬聲音的震盪效果將道統響亮的笑聲誇張化。

（三）AAA 式

在「疊字法」中，亦可重音為AAA、AAAA……，除代表聲音延續外，也呈現出較強的節奏感。魯迅小說中的AAA式共有10例，全用以摹擬笑聲，在語法功能上則全部擔任獨立句或獨立成分，列舉如下：

「哈哈！」阿Q十分得意的笑。「哈哈！」酒店裡的人也九分得意的笑。（《吶喊·阿Q正傳》頁523）

「哈哈！」兩塊肥皂！」道統的響亮的笑聲突然發作了，震得人耳朵惶惶的叫。（《彷徨·肥皂》頁54）

我放火！哈哈！火火火，點心吃一些。戲文唱一齣。（《彷徨·長明燈》頁68）

「母親又不在這裡。竟沒有出過疹子。哈哈！」（《彷徨·弟兄》頁142）

「哈哈！」他一面大笑，一面站了起來，」又是引經據典。（《故事新編·奔月》頁377）

「吾嘗登帕米爾之原，天風浩然……見一少年，口銜雪茄，面有蚩尤氏之霧……哈哈！沒有法子……」（《故事新編·理水》頁391）

哈哈！……我真只好打盹了。老實說，我是猜他要講自己的戀愛故事，這才去聽的。（《故事新編·出關》頁462）

「哈哈」〔xa xa xa〕在魯迅小說中共出現8次，摹擬不斷大笑的聲音。但在大笑背後卻隱藏著各種心思，如第一例阿Q和酒客是因欺負弱勢尼姑而得意的

笑；第二例是道統聽到光棍想買肥皂幫孝女洗澡感到荒謬而大笑不止；第三例是欲熄燈者被關進廟裡後，孩子們將他曾說過的話——「我放火」編入歌中，配合韻律以及取笑目的，便出現了「哈哈！火火火」的歌詞；第四例是沛君知道弟弟只是出疹子，而非得了猩紅熱後，因安心而發出的笑聲；第五例是后羿被逢蒙暗算但勝利後，對他的謾罵回以譏嘲時發出的笑聲；第六例是出自〈理水〉中伏羲朝小品文學家的話，話中內容是魯迅摹擬當時林語堂等人提倡的「語錄體」小品文〈遊杭再記〉而來²⁸⁶，這裡的「哈哈」呈現伏羲朝小品文學家對吸菸青年的無奈；第七例是書記先生在聽完老子講學後因自己打盹而感到不好意思的笑聲。

一般來說，大笑時的心情應該都是愉快的，魯迅卻利用多種情境，將笑聲賦予不同的情緒，靈活地運用了擬聲詞。除了仿擬張嘴大笑的聲音外，還有「呵呵呵」和「嘻嘻嘻」等詞彙組成的笑聲：

「**呵呵呵**，花兒。」她就笑起來了。（《彷徨·幸福的家庭》頁41）

嘻嘻嘻！他似乎聽到背後有許多人笑，又彷彿看見這笑聲就從那深邃的鼻孔的海裡出來。（《彷徨·高老夫子》頁83）

「呵呵呵」〔xɿ xɿ xɿ〕的結構與「哈哈」〔xa xa xa〕的差別僅在韻母上，由於〔a〕的開口度比〔ɿ〕來得大，因此聲音也較響亮。第一例的「呵呵呵」用於摹擬小孩破涕為笑的聲音，故以「呵呵呵」表現較適合。

第二例「嘻嘻嘻」〔ei ei ei〕的開口度又比前二者更小，聲音自然也更細，在此處用以形容女學生們在高老夫子背後「連續不斷竊笑的聲音」。有趣的是，魯迅以「似乎」和「彷彿」營造出似幻覺非幻覺的意象，讓人不禁懷疑這些笑聲是否為高老夫子因心虛而自行想像出來的，諷刺之情由是而生。

（四）AB式

王力認為此類型是共用兩個單字，表示兩種聲音相連的擬聲法，並將AB式稱為「單字兩用法」²⁸⁷。筆者認為在這一類是ABAB式和AABB式的原形，且因節奏與韻律之故，AB式多具有雙聲和疊韻的聲音關係。在魯迅小說中屬於此類的例子較少，有嗚咽、號啕、阿呀、咕噥、呃啾、撲通、咯支等詞彙，共計15例，依種類區分為以下六類：

1. 哭聲

²⁸⁶ 參見魯迅《故事新編·理水》註18，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第二卷，頁404。

²⁸⁷ 參見王力，《中國現代語法（下）》（香港：中華書局，2002年2月），頁168。

她接著但是嗚咽，說不出成句的話來。（《彷徨·祝福》頁16）

「幸福的家庭，……」他聽到孩子的嗚咽了，但還是腰骨筆直的思想……（《彷徨·幸福的家庭》頁40）

「嗚咽」〔u ie〕二字皆無聲母，據《漢語大詞典》解釋為「低聲哭泣，亦指悲泣聲」，或形容「低沉淒切的聲音」。〔u〕和〔ie〕二字的嘴型先圓後展，且舌位較高，開口度較小，聲音響度低，因而形成「低聲」的特色。而在嘴形張開後，哭聲便增強了：

寶兒的呼吸從平穩到沒有，單四嫂子的聲音也就從嗚咽變成號啕。（《吶喊·明天》頁476）

但他卻只是兀坐著號啕，鐵塔似的動也不動。（《彷徨·孤獨者》頁91）

「號啕」〔xau t'au〕二字的韻母皆為下降複母音〔au〕，開口度大，響度也較大，按《漢語大詞典》記載，為「放聲大哭」的意思，而在與之同音的「嚎啕」項下，《漢語大詞典》則注為「大哭聲」，故筆者將其視為擬聲詞。「嗚咽」與「號啕」的遞進關係，可由上文第一例中觀之。當寶兒虛弱但還有呼吸時，單四嫂子只是低聲的「嗚咽」，但寶兒死去後，單四嫂子就開始「號啕」大哭起來，可見二者的差異不僅在音量的高低、大小，也可以表現出悲傷的程度。因此，在第二例中，魏連受如狼嗥般的「號啕」才會那麼震撼與魄人。

2. 叫喊聲

兩人只叫得一聲「阿呀」，蹣跚踉蹌的顛了周尺一丈路遠近，這才撲通的倒在地面上。（《故事新編·采薇》頁412）

「阿呀」〔a ia〕二字的韻母皆為低母音〔a〕，開口度大，響度也高，魯迅以此作為叫喊聲，生動表現出驚嚇的情緒。

3. 含糊說話聲

七斤嫂咕嚕著，也收了傢夥和桌子矮凳回家，關上門睡覺了。（《吶喊·風波》頁497）

在《漢語大詞典》中，「咕嚕」有「小聲說話」之意。「咕嚕」〔ku nuŋ〕

二字中都有高元音〔u〕，因為脣形圓而小的緣故，聲音彷彿悶在嘴中，形成小且模糊的效果。此處七斤嫂的「咕嚕」，來自對七斤無辯犯了皇法的擔憂，以及八一嫂在勸告時點出她態度前後不一的惱羞成怒，但在破口大罵後，又自覺無法改變現狀，只好小聲抱怨著回家。

4. 打噴嚏聲

「**呃啾**」的一聲響，愛姑明知道是七大人打噴嚏了，但不由得轉過眼去看。（《彷徨·離婚》頁157）

「呃啾」〔ɿ tciou〕是魯迅仿擬七夫人在吸入鼻煙後打噴嚏的聲音。由於打噴嚏是反射性的動作，並不能依己意改變聲音，所以也無法帶有情緒感受，只是對比之前七大人「高大搖曳」的威嚴喊聲，這一幕特別令人感到可笑，頗具嘲諷意味。

5. 跌倒、落水聲

兩人只叫得一聲「阿呀」，蹣跚踉蹌的顛了周尺一丈路遠近，這才**撲通**的倒在地面上。（《故事新編·采薇》頁412）
剛在驚疑，黑色人已經掣出了背著的青色的劍，……，**撲通**一聲，王的頭就落在鼎裡了。（《故事新編·鑄劍》頁447）

按《漢語大詞典》的解釋，「撲通」〔p'u t'uəŋ〕是「形容重物落水或落地之聲」的擬聲詞。人跌倒時形同重物落地，故第一例以此詞形容亦屬適當，而這樣的聲音也讓人感受到伯夷、叔齊被看似恭敬的甲士們用力推倒時跌得有多重。魯迅藉著故事中統治者和強盜「假禮教與上天之名，行壓迫與侵略之實」的行為，反諷當代的政治與社會現象。

第二例中的「撲通一聲」作為句子的獨立成分，仿擬人頭落水的聲音，將故事中最精采可怖的場景加上音效，可讓讀者彷彿身歷其境般融入故事中。

6. 洗澡聲

「呵呵，洗一洗，**咯支**……唏唏……」（《彷徨·肥皂》頁55）

魯迅在〈肥皂〉一文中，摹擬用肥皂洗澡時所發出的搓洗聲「咯支」〔kɿ tʂɿ〕

多以 ABAB 式出現，以 AB 式形容處僅有一例，應是因為在該句中多以二字斷句，如「呵呵」和「唏唏」，因此使用雙音節詞以配合全句的節奏。

(五) AABB 式

「AABB 式」就是將前後兩個擬聲字都重疊起來，用以表示連續不斷的一串聲音的「雙疊字法」²⁸⁸。魯迅小說中的「AABB 式」擬聲詞並不多，用於摹擬人類言行聲者僅 8 例，依其性質略分為三類敘述之。

1. 哭、笑聲

他們沒有殺人的罪名，又償了心願，自然都歡天喜地的發出一種嗚嗚咽咽的笑聲。（《吶喊·狂人日記》頁 449）

忽而聽到嗚嗚咽咽的聲音了，可也是聞所未聞的玩藝，……因為這和伊先前聽慣的「nganga」的哭聲大不同了，所以竟不知道這也是一種哭。（《故事新編·補天》頁 364）

「嗚嗚咽咽」〔u ie u ie〕是「嗚咽」的雙疊字版，《漢語大詞典》釋為「悲泣聲」，在此則以疊字強調其聲音的連續不斷。特別的是，第一例的「嗚嗚咽咽」作為定語修飾笑聲；第二例卻在摹寫哭聲，哭與笑本應為兩種相反的情緒，魯迅卻用相同的擬聲詞仿擬，可見他是有意將狂人耳中的笑聲形容得如哭聲般怪異，以增加他心中的恐懼以及故事中的詭譎氣氛，並藉此反諷社會中害人以利己和對惡行冷眼旁觀的人們。

2. 咬齧、衣物摩擦聲

咬齧及衣物摩擦聲都是經由人的動作所產生的聲音，並非人本身以喉嚨等發聲器官所製造，故歸於一類說明。

他看那王鬍，卻是一個又一個，兩個又三個，只放在嘴裡畢畢剝剝的響。（《吶喊·阿Q正傳》頁 520）

那屋子裡面，正在窸窸窣窣的響，接著便是一通咳嗽。（《吶喊·藥》頁 463）

第一例「畢畢剝剝」〔pi pi po po〕的聲母皆是不送氣的雙唇清塞音，當氣流在衝破緊閉的雙唇發出聲音時，會形成一種短暫而響亮的聲音，如同物體爆裂一

²⁸⁸ 參見王力，《中國現代語法（下）》（香港：中華書局，2002年2月），頁169~170。

般，將王翬咬蟲子的聲音描摹得既有趣又生動。

「窸窣窸窣」〔ci ci su su〕是由「窸窣」疊字而成。據《漢語大詞典》，「窸窣」用以「形容輕微細碎之聲」，而「窸窣窸窣」則代表這樣的聲音持續不斷的發出；在紹興方言中，「窸窣」用以摹擬「細小的摩擦聲」²⁸⁹，在使用時常兩字相疊成「窸窣窸窣」做「擬聲詞」用²⁹⁰。第二例以「窸窣窸窣」摹擬得了癆病的小栓半夜翻來覆去的聲音，並在其後以「一通咳嗽」說明病情的嚴重程度。

另外，「畢畢剝剝」和「窸窣窸窣」的韻母皆是「展展圓圓」的型態，交替而連續發出後，讓韻律感和聲音的節奏更加清晰。

3. 念書、說話、應答聲

念書、說話與應答聲發出的原因雖不同，但都只是摹擬「說出話」時發出的聲音，於此一併討論：

方玄綽也沒有說完話，將腰一伸，**啾啾嗚嗚**的就念《嘗試集》。（《吶喊·端午節》頁 568）

「說這鬼話的人至多不過十四五歲，比你還小些呢，已經**噤噤咕咕**的能說了，你卻連意思也說不出，還有這臉說『我不懂』！」（《彷徨·肥皂》頁 47）

我很勸慰了一番；他卻除了**唯唯諾諾**之外，只回答了一句話，是：「多謝你的好意。」（《彷徨·孤獨者》頁 91）

第一例的「啾啾嗚嗚」〔ii u u〕是仿擬方玄綽在念《嘗試集》的聲音，在語法功能上擔任狀語修飾動詞「念」，「啾啾嗚嗚」作為擬聲詞時，還可以用來形容拉琴的聲音，如劉半農〈琴魂〉：「我把你拿到家中之後，隨即提起弓來，在你那四條弦上啾啾嗚嗚的拉。」可見它所表現的聲音較為悠長流暢，與「琅琅」的響亮讀書聲不同。此處的方玄綽念的是胡適的白話詩集《嘗試集》，新詩的體材與詩歌相近，誦讀時自然如歌唱般發出悠揚的聲音，從此亦可看出魯迅運用詞彙的細膩度。

「噤噤咕咕」〔tei tei ku ku〕是「噤咕」疊字後形成的擬聲詞，《漢語大詞典》將「噤咕」解釋為「小聲說話」的聲音，由於聲母〔te〕和〔k〕都屬於清音，發聲時聲帶不震動，音量自然較小，故用疊字形式仿擬不斷小聲說話的聲響便很貼切了。

「唯唯諾諾」〔uei uei nuo nuo〕在《漢典》網中釋為「答應的聲音。形容

²⁸⁹ 參見吳子慧，《吳越文化視野中的紹興方言研究》（杭州：浙江大學出版社，2007年8月），頁 199。

²⁹⁰ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第六卷，頁 5831。

自己沒有主意，一味附和，恭順聽從的樣子」²⁹¹，此處作為動詞性的謂語，描繪出魏連殳在辦祖母喪事時不同以往，不多想多說，只是從眾附議的模樣，也透露了作者自身認為人死後怎麼鋪張或隆重都沒有意義的想法。

另外，「咿咿嗚嗚」、「嘰嘰咕咕」和「唯唯諾諾」三者的主要母音也是以「展展圓圓」的結構呈現，可知在「AABB 式」的擬聲詞中，常以展圓交替的形式來製造節奏感，增加聲音的韻律美。

4. 唱戲聲

接著走出一個小旦來，**咿咿呀呀**的唱。（《吶喊·社戲》頁 593）

這裡的「咿咿呀呀」〔i i ia ia〕在摹擬唱戲的聲音。因為傳統戲曲的唱法多以鼻腔共鳴，又常在一個音中運用許多轉音，讓音節拉長，所以魯迅以「咿咿呀呀」做狀語修飾社戲中小旦唱歌的動作，形容頗為傳神。

（六）ABAB 式

「ABAB 式」是「AB 式」的「疊詞法」，亦即重複兩次 AB 式擬聲詞，讓這兩個緊密相連的聲音持續出現。魯迅小說中的「ABAB 式擬聲詞」共有 10 例，依摹擬對象的不同可再分為以下三類：

1. 洗澡聲

在〈肥皂〉一文中，光「咯支咯支」四字，就出現了 7 次。其中，光棍說了 1 次，四銘複述 2 次，四銘太太說了 2 次，道統說了 1 次，四銘聽到女兒秀兒說 1 次（事實上是他的幻覺），以下舉例說明：

你只要去買兩塊肥皂來，**咯支咯支**遍身洗一洗，好得很哩！（《彷徨·肥皂》頁 50）

你是特誠買給孝女的，你**咯支咯支**的去洗去。我不配，我不要，我也不要沾孝女的光。（《彷徨·肥皂》頁 51）

咯支咯支，簡直是不要臉！（《彷徨·肥皂》頁 52）

「**咯支咯支**，哈哈！」（《彷徨·肥皂》頁 54）

「**咯支咯支**，不要臉不要臉……」（《彷徨·肥皂》頁 55）

第一例是四銘聽到光棍看到乞討的孝女時說的，當時他雖以批判的口氣複述給妻

²⁹¹ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

子聽，但妻子卻看透了他的心思，故在第二例和第三例中以他說的話來辱罵他。

由於「咯支咯支」〔kɿ tʂɿ kɿ tʂɿ〕是仿擬肥皂起泡後塗抹在身上的聲音，而洗澡的動作又必須是持續的，因此用「ABAB式」來形容，能讓想像的時間延長，也會產生節奏和韻律，使人印象深刻。難怪在第四例中，道統聽了也忍不住拿「咯支咯支」來取笑四銘，而不斷出現的「咯支咯支」聲，在四銘的腦海中迴響，導致最後竟產生第五例中女兒在背後罵他的幻聽。其實「咯支咯支」與「不要臉不要臉」都是妻子罵他的話，魯迅運用疊詞的方式，不僅營造出詼諧的節奏感，也諷刺了表面道貌岸然，內心虛偽淫邪如四銘的假知識分子。

2. 空腹鳴叫聲

「討厭！」羿聽到自己的肚子裡骨碌骨碌地響了一陣，便在馬上焦躁了起來。（《故事新編·奔月》頁377）

「三弟，有什麼撈兒沒有？我是肚子餓的咕嚕咕嚕響了好半天了。」（《故事新編·采薇》頁420）

這裡所謂的「空腹鳴叫聲」是因為長久未進食而從胃中產生的聲音。「骨碌骨碌」和「咕嚕咕嚕」字形和音調雖不同，但聲韻結構〔ku lu ku lu〕卻是相同的。據《漢典》網的解釋，「咕嚕」作為象聲詞時，可以「形容水流動或物體滾動的聲音」，而「骨碌」則是「滾動」的意思²⁹²。魯迅將這些滾動的聲音用來形容腸胃因飢餓而蠕動的聲音，和成語「飢腸轆轆」以車輪滾動聲來摹擬空腹鳴叫聲具有異曲同工的效果。

3. 低語聲

禿頭不高興了，因為他先覺得背後有些不太平，接著耳朵邊就有唧咕唧咕的聲響。（《彷徨·示眾》頁72~73）

「唧咕唧咕」〔tei ku tei ku〕亦可寫做「噤咕噤咕」，據《漢語大詞典》用以仿擬「低聲說話」的聲音；在紹興方言中，也有以「噤裡咕嚕」〔tei li ku lu〕形容「聽不清的小聲說話聲」或「有意見、發牢騷之聲」的例子²⁹³。因為「唧咕唧咕」的唇形為「展圓展圓」交替，與說話時嘴形變化的動作一樣。而〔tei〕也常用以描摹鳥叫聲，容易讓人有音量小而輕的感覺，所以魯迅在此處形容人們竊

²⁹² 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

²⁹³ 參見吳子慧，《吳越文化視野中的紹興方言研究》（杭州：浙江大學出版社，2007年8月），頁197。

竊私語，不斷小聲討論示眾犯人的聲音，生動的寫出中國人的看客心態。

(七) 其他類型

除了以上幾種較常見的擬聲詞類型，魯迅小說也有「ABB 式」擬聲詞，以及一種類似「疊字法」和「單字兩用法」，卻不是以「雙音節詞」形式出現的擬聲詞。它是在兩個接連出現的單音節詞中，加上標點符號，以摹擬兩音中略微停頓的現象，如「A,A」或「A,B」。列舉 6 例如下：

1. ABB 式

「Uvu, Ahaha!」他們笑了。這是伊第一回在天地間看見的笑，……（《故事新編·補天》頁 358）

魯迅小說摹擬人類言行聲的「ABB 式」擬聲詞僅以上這 1 例，魯迅直接以英語標音，若寫成漢字，即是「阿哈哈」，此處是為配合前文的「Nga! nga!」和「Akon, Agon!」，才以英語拼音代替漢字摹擬幼兒的笑聲。

2. A, A 式

「不准我造反，只准你造反？媽媽的假洋鬼子，——好，你造反！造反是殺頭的罪名呵，我總要告一狀，看你抓進縣裡去殺頭，——滿門抄斬，——**嚓！嚓！**」

「**Nga! nga!**」那些小東西可是叫起來了。（《故事新編·補天》頁 358）

「**Akon, Agon!**」有些東西向伊說。（《故事新編·補天》頁 358）

第一例是在摹擬接連出現的砍頭聲。由於以刀砍頭無法在揮刀後迅速的砍殺第二次，因此若以「嚓嚓」〔ts'a ts'a〕來形容便會脫離實際情況，而魯迅在兩個「嚓」後都加上驚嘆號的做法，不僅強調刀子砍下時的力度，更算入劊子手從揮刀到提刀的時間，以聲音的停頓感製造更逼真的臨場感。

第二例和第三例是直接以英語標音，摹擬嬰兒發音叫喊的擬聲詞。若是將「Nga! nga!」和「Akon, Agon!」中的標點符號除去，便可形成「AA 式」的疊字擬聲詞，但魯迅顯然是有意的隔開兩音節，讓聲音失去連續不斷的特性，單純地仿擬小孩實際發出的音節數，更真實的呈現尚未學會說話的孩童向女媧（亦為「母親」的象徵）發聲的稚幼樣貌。

3. A, B 式

除了「A,A」形式，魯迅小說裡的擬聲詞還有以「A,B」形式呈現，表示中間有短暫停頓的單字兩用擬聲詞：

他迎上去，大聲的吐一口唾沫：「**咳，呸**！」（《吶喊·阿Q正傳》頁522~523）
拍，吧~~！他忽而聽得一種異樣的聲音，又不是爆竹。（《吶喊·阿Q正傳》頁546）

由於第一例的「咳」〔k'ɿ〕是摹擬咳嗽聲，「呸」〔p'ei〕是摹擬吐痰聲，二者加在一起，便形成阿Q「刻意刺激喉嚨，使之產生唾液，再用力吐出」的畫面，以表現阿Q因輕視小尼姑而遷怒、欺負她的病態心理。

第二例的「拍，吧~~」〔p'ai.pa~~〕則是摹擬小D被打和逃跑的腳步聲，第一聲特別響，可能是小D遭打的聲音，後面的「吧~~」則因為由遠而近且持續，故以「~~」表示聲音延續，魯迅活用標點符號，也讓擬聲詞更加符合原貌。

二、魯迅小說中的其他擬聲詞

除了摹擬人類的言行動作，魯迅也在小說中以擬聲詞摹擬動物、器物與大自然發出的聲音。因為數量不及人類言行類者為多，三者合計有75例，僅佔全部擬聲詞的36.9%，所以筆者在敘述這個部分時，改為先由發出聲音的來源分類，再按照音節數和組成結構分別說明。

（一）描摹動物造成的聲音

魯迅小說的擬聲詞源自動物者有27例，以下分類舉例說明之。

1. 鳥鳴聲

魯迅在摹擬動物聲音的時候，以「鳥鳴聲」出現最多次，如：「啞」、「咻咻」、「鴨鴨」、「啾啾」、「唧唧足足」、「啾啾唧唧」等，而其摹擬的聲音，也會因不同種類的鳥類而有所改變：

忽聽得背後「**啞**——」的一聲大叫；兩個人都悚然的回過頭，只見那烏鴉張開兩翅，一挫身，直向著遠處的天空，箭也似的飛去了。（《吶喊·藥》頁472）

烏鴉的叫聲「啞」〔ia〕與一般鳥雀清脆悅耳的鳴叫聲差異頗大，魯迅在此處還

以破折號強調聲音的延續。因為沙啞且低沉的叫聲和黑色的羽毛，烏鴉在中國民間被視為不吉利的象徵，但在日本，烏鴉卻被奉為「立國神獸」般尊崇著。林志浩認為，魯迅在這裡運用「烏鴉和其叫聲」的原因，是為了渲染陰冷、淒涼的情緒，烘托墳場的荒涼，更以「啞——」的一聲大叫反襯「死一般的寂靜」，並藉著烏鴉未如夏四奶奶的希望——飛上墳頂證明夏瑜是冤枉的——來進行對迷信思想的批判²⁹⁴。

有一天的上午，那鄉下人竟意外的帶了小鴨來了，**咻咻**的叫著。（《吶喊·鴨的喜劇》頁 585）

小鴨也已經長成，兩個白的，兩個花的，而且不復咻咻的叫，都是「**鴨鴨**」的叫了。（《吶喊·鴨的喜劇》頁 585）

以上兩例都是以「AA 式」的擬聲詞在摹擬鴨子常連續不斷的叫聲，但第一例寫的是「小鴨」，第二例則是「大鴨」，魯迅運用鴨子叫聲的變化來說明時間的推移，可見其寫作的用心與觀察的細膩。

小鳥雀**啾啾**的叫著，大概黃昏將近，地面又全罩了雪，尋不出什麼食糧，都趕早回巢來休息了。（《彷徨·孤獨者》頁 31）

小鳥雀清脆的「啾啾」〔teiou tei〕聲烘托的是南方深冬傍晚的黃昏，且鳴叫的原因在「因尋不出食糧而回巢」，將孤寂清冷的雪景與呂緯甫的心情反襯得更加寂寥，以聲與色鋪陳故事灰暗悲涼的氣氛。

這時候，太陽已經西沉，倦鳥歸林，**啾啾啾啾**的叫著，沒有上山時候那麼清靜了，但他們倒覺得也還新鮮，有趣。（《故事新編·采薇》頁 419）
他意氣漸漸勇猛，腳步愈跨愈大，布鞋底聲也愈走愈響，嚇得早已睡在籠子裡的母雞和小雞也都**唧唧足足**的叫起來了。（《彷徨·肥皂》頁 51）

上述兩例是魯迅形容動物鳴叫聲時極少出現的「AABB 式」擬聲詞，而且都以「圓圓展展」或「展展圓圓」的嘴形營造規律的節奏感。第一例是「啾啾」的雙疊字，由於二字的聲母都是〔te〕，又同含有高元音〔i〕，所以音值十分相近，將鳥雀細碎而連串的叫聲摹擬得頗為生動。此處「倦鳥歸巢」的鳴聲烘托的是大自然中美麗的春景，與〈孤獨者〉中的氣氛截然不同。

據《漢語大詞典》所載，「唧唧」可用以形容「鳥鳴、蟲吟聲」，故魯迅在第二例中以「唧唧足足」〔tei tei tsu tsu〕仿擬被四銘的腳步聲嚇醒的雞叫聲。雖然魯迅並未以擬聲詞表現四銘的腳步聲，但從文字的敘述中，讀者便能想像出當時由意氣風發的鞋聲與驚懼的雞叫聲交織而成的可笑畫面。

²⁹⁴ 參見林志浩，《魯迅研究（下）》（北京：中國人民大學出版社，1988年6月），頁 161。

2. 狗叫聲

黑狗^{ㄊㄨㄥ}而且追，已經要咬著阿 Q 的腿，已經要咬著阿 Q 的腿，幸而從衣兜裡落下一個蘿蔔來，那狗給一嚇，略略一停，阿 Q 已經爬上桑樹，跨到土牆，連人和蘿蔔都滾出牆外面了。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 532）
另有幾條狗，也躲在暗地裡^{嗚嗚}的叫。（《吶喊·明天》頁 479）

在第一例中，以「哼」〔xəŋ〕來仿擬狗叫並非常態，由於「哼」的輔音韻尾〔ŋ〕需從鼻腔發聲，因此當「哼」作為動詞時，可解釋為「發噴鼻息聲以表示輕蔑、憤怒或驚訝」、「低聲詠唱」或「痛苦呻吟」等意²⁹⁵，但用做狗吠的摹聲雖很少見，但在仔細想像黑狗「哼而且追」的行動後，便能理解這個聲音是來自黑狗奔跑時噴出的鼻息，而讓詞彙更加具有畫面感。

第二例的「嗚嗚」〔u u〕一般來說是在摹擬歌詠聲或哭聲，《漢語大詞典》也說它「多形容低沉的聲響」，但不常作為動物的鳴叫聲。在〈明天〉的開頭，魯迅曾寫到「老拱挨了打，仿佛很舒服似的喝了一大口酒，^{嗚嗚}的唱起小曲來」，而結尾則以「另有幾條狗，也躲在暗地裡^{嗚嗚}的叫」收束全文，除了反襯深夜的寧靜外，兩相映照之下，「對別人幸災樂禍，將自己的幸福建築在別人痛苦的基礎上，還很心安理得，一點也不感到慚愧羞恥」的人們，如禽獸般麻木冷漠的一面，便藉此被殘酷而真實的表現出來了。

3. 蚊子拍翅聲

魯迅作品中提到蚊子拍動翅膀的聲音時，都是以「叫嚷聲」來形容：

場邊靠河的烏柏樹葉，乾巴巴的才喘過氣來，幾個花腳蚊子在下面^哼著飛舞。（《吶喊·風波》頁 491）
^{嗡嗡}的一陣亂嚷，蚊子都撞過赤膊身子，闖到烏柏樹下去做市；他們也就慢慢地走散回家，關上門去睡覺。（《吶喊·風波》頁 497）

第一例的「哼」〔xəŋ〕和第二例的「嗡嗡」〔uəŋ uəŋ〕，雖然結構（前者是 A 式，後者是 AA 式）和語法功能（前者擔任謂語的中心語，後者作為定語修飾「一陣亂嚷」）都不同，但二者皆在摹擬蚊子飛舞時發出的聲音。「哼」與「嗡」的韻母皆有〔əŋ〕，當聲音在鼻腔共鳴時，便如同蚊子拍動翅膀時惱人的飛舞聲，魯迅一方面藉蚊子的吵嚷描繪農村夏日傍晚的情景，一方面也將蚊子亂飛亂竄，惹人厭惡的特性與〈風波〉中的鬧劇互相呼應。

²⁹⁵ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

4. 動物喘氣、掙扎聲

在魯迅作品中，這一類的擬聲詞可以出自兇狠的狼，也可以出現在瀕死的老鼠或蒼蠅身上：

笑聲即刻散布在杉樹林中，深處隨著有一群磷火似的眼光閃動，倏忽臨近，聽到「咻咻」的餓狼的喘息。（《故事新編·鑄劍》頁 441）

狼們站定了，聳著肩，伸出舌頭，「咻咻」地喘著，放著綠的眼光看他揚長地走。（《故事新編·鑄劍》頁 442）

只是抓勁已經沒有先前似的有力，眼睛也淹在水裡面，單露出一點尖尖的通紅的小鼻子，「咻咻」地急促地喘氣。（《故事新編·鑄劍》頁 433）

第一例和第二例中的「咻咻」〔ciou ciou〕仿擬的是餓狼的喘息聲，這樣的喘息聲，搭配「如磷火般的綠色眼光」與「伸出的舌頭」，顯現狼群的飢渴與殘暴，使人不寒而慄；而第三例的「咻咻」雖然也是喘氣聲，卻是源於即將溺斃的老鼠，魯迅以「急促地」鋪陳出老鼠的恐懼與掙紮。能用同樣的擬聲詞，形容兩種完全不同的動物和情況，可見魯迅靈活運用文字，而非被詞彙所囿的能力。

這使眉間尺大吃一驚，不覺提起左腳，一腳踏下去。只聽得「吱」的一聲，他蹲下去仔細看時，只見口角上微有鮮血，大概是死掉了。（《故事新編·鑄劍》頁 433）

夏夜，窗外面，常聽到蒼蠅的悠長的「吱吱」的叫聲，這一定是給蠅虎咬住了，然而我向來無所容心於其間，而別人並且不聽到……（《吶喊·兔和貓》頁 580）

上述兩例所使用的擬聲詞在都是「吱」〔tʂɿ〕，描述的皆為臨死前的哀嚎。前者說的是老鼠被眉間尺踩死時的慘叫，後者是蒼蠅被蠅虎咬住後的悲鳴（其實應為翅膀揮動的聲音）。魯迅在描述第一例時，以「吱的」擔任定語修飾「一聲」，仿擬老鼠用盡全身力氣發出的聲音；而說明第二例時，則是先用「悠長的」修飾連續發出的「吱吱」聲，再作為定語形容叫聲，渲染蒼蠅努力掙紮的畫面。

5. 動物活動聲

筆者所謂「動物活動」包括魯迅形容「兔子跳躍」、「貓打架」、「獾咬瓜」、「舌吐信」、「老鼠落水、抓物和咬物」等發出的聲音，分別說明如下。

首先是「A 式」的擬聲詞「噍」和「嗥」：

烏鴉喜鵲想要下來時，他們便躬著身子用後腳在地上使勁的一彈，「噍」的一

聲直跳上來，像飛起了一團雪，鴉鵲嚇得趕緊走，這樣的幾回，再也不敢近來了。（《吶喊·兔和貓》頁 577）

嗶的一聲，又是兩條貓在窗外打起架來。（《吶喊·兔和貓》頁 581）

「𦉳」在《漢語大詞典》中標為〔xua〕，可形容「雷聲、水聲、斷裂聲、關門聲等」迅速動作的聲音。第一例的兔子跳起便是一種迅速的動作，故以「𦉳」作為定語修飾數量詞「一聲」。第二例中的「嗶」〔xau〕本為動詞，據《漢語大詞典》釋為「吼叫」，在此則當擬聲詞形容貓打架發出的聲音，在語法功能上擔任定語修飾「一聲」。

再來要說明的是表示動物動作持續發出聲音的「AA 式」擬聲詞：

月亮底下，你聽，**啦啦**的響了，獐在咬瓜了。你便捏了胡叉，輕輕地走去……（《吶喊·故鄉》頁 504）

其間時時夾著蛇鳴：「**嘶嘶**！」可是也與蟲聲相和協……。（《吶喊·鴨的喜劇》頁 583）

「獐」是一種類似於「獾」的動物，第一例以「啦啦」〔la la〕摹擬獐咬西瓜的聲音；第二例的「嘶嘶」〔sɿ sɿ〕則是以從舌齒間摩擦而出的氣流仿擬蛇吐信的聲音。

除了「AA 式」擬聲詞外，還有「AB 式」的擬聲詞：

忽然，**撲通**一聲，驚得他又睜開眼。同時聽到沙沙地響，是爪子抓著瓦器的聲音。（《故事新編·鑄劍》頁 432）

慌忙將蘆柴一抖，**撲通**一聲，老鼠又落在水甕裡，……。（《故事新編·鑄劍》頁 433）

依《漢語大詞典》，「撲通」〔p'u t'uəŋ〕摹擬的是「重物落水或落地之聲」，這裡用以形容老鼠落入水甕的聲音，在語法功能上擔任定語修飾數量詞「一聲」。

魯迅小說中描摹動物的「ABAB 式」擬聲詞僅有一例：

眉間尺剛和他的母親睡下，老鼠便出來咬鍋蓋，……，**格支格支**地徑自咬。（《故事新編·鑄劍》頁 432）

「格支格支」〔kɿ tɕɿ kɿ tɕɿ〕在發音時嘴形以「展圓展圓」的方式交替發聲，與咬物時嘴巴開合的狀態相同，便可更貼近實際聲音。

（二）描摹器物的聲音

魯迅小說描摹器物聲的擬聲詞有 40 例，以摹擬對象區分，有「金屬和鑼鼓的觸擊聲」、「物體燃燒、爆裂或沸騰聲」、「劈物、敲擊的鈍響」、「物體落地聲」、「車聲」等具體的聲音，也有由不同物體所發出的「巨大或細微的聲響」等類型；以音節數和結構而言，則有「A 式」、「AA 式」、「AB 式」、「ABB 式」、「AABB 式」、「ABAB 式」六類，分述如下：

1. 金屬和鑼鼓的觸擊聲

由金屬所做的器物頗多，如箭頭、門環、刀劍等，魯迅不僅運用擬聲詞將它們發出的聲響描寫出來，也用不同的結構形式來說明聲音出現的方式。

第一箭剛剛相觸，兩面立刻又來了第二箭，還是錚的一聲，相觸在半空中。

（《故事新編·奔月》頁 376）

墨子拍著紅銅的獸環，當當的敲了幾下，不料開門出來的卻是一個橫眉怒目的門丁。（《故事新編·非攻》頁 473）

據《漢語大詞典》，「錚」〔tʂəŋ〕常形容「金、玉等物的撞擊聲」，由於其韻母〔əŋ〕帶有鼻音，故運用鼻腔共鳴摹擬出金屬觸擊後持續震盪的感覺。第一例以「錚」充當定語修飾數量詞「一聲」，形容箭尖與箭尖相觸時發出的清脆聲響，也強調兩箭的迅速與精準；第二例使用「AA」式說明「當當」〔daŋ daŋ〕聲的連續，因為「獸環」是一種舊式大門上銜在獸頭形裝飾口中的金屬門環，所以在敲擊大門時，會發出響亮的聲音，提醒屋內的人前來開門。「當」先用舌尖清塞音讓氣流積累後才破裂而出，又以低母音做韻腹增加響度，最後運用鼻音讓聲音產生迴盪的效果。

但叔齊剛說了四句話，卻就聽得一片嘩啞聲響，有好幾把大刀從他們的頭上砍下來。（《故事新編·采薇》頁 411）

但到底硬著頭皮，大踏步走進去了；箭在壺裡豁朗豁朗地響著。（《故事新編·奔月》頁 370）

以上兩例是運用「AB 式」和「ABAB 式」擬聲詞的句子。第一例的「嘩啞」〔xua laŋ〕兩字都有低母音〔a〕，因此響度高，再加上鼻音〔ŋ〕，便形成拔出刀劍時發出的金屬震盪聲；第二例的「豁朗豁朗」〔xuo laŋ xuo laŋ〕與「嘩啞」所發出的聲音很相似，摹擬的是壺中的箭在后羿行走產生起伏與震動時互相觸擊所發出的聲音，由於行走是連續的動作，所以也必須以「豁朗豁朗」來代表聲音的延續。

除了一般金屬與兵器發出的聲音，許多打擊樂器也會產生響亮的聲音：

那是趙太爺的兒子進了秀才的時候，鑼聲鏗鏘的報到村裡來……細細的排起來他還比秀才長三輩呢。（《吶喊·阿Q正傳》頁513）

戲文已經開場了，在外面也早聽到咚咚地響。（《吶喊·社戲》頁587）
我因為耳朵已經嚶嚶的響著了，用了心，才聽到他是說「有人，不行！」（《吶喊·社戲》頁587）

以上三例運用的都是摹擬連續聲音的「AA式」擬聲詞。第一例「鏗鏘」〔t'ɑŋ t'ɑŋ〕按《漢語大詞典》常形容「鼓聲、鐘聲、鑼聲和其他金屬器聲」，在此描寫的則是報喜的鑼聲。這也是紹興方言會使用的擬聲詞²⁹⁶，因此在今日的上海方言中，仍稱小鑼為「鏗鑼」²⁹⁷；第二例「咚咚」〔tuŋ tuŋ〕是形容鼓聲，第三例「嚶嚶」〔xuɑŋ xuɑŋ〕則在形容鑼聲。在傳統戲曲的武場中，鑼鼓是不可或缺的打擊樂器，鑼可以展現剛勁、響亮的金屬相擊聲，鼓可以展現莊嚴、有力的低沉節奏，二者交響，便營造出熱鬧喧騰的氣氛。

當鑼鼓一同演奏時，戲中的音效便更加嘈雜喧鬧：

我耳朵只在咚咚嚶嚶的響，並沒有聽到你的話。（《吶喊·社戲》頁587）
我於是忘了前幾年的咚咚嚶嚶之災，竟到第一舞臺去了，但大約一半也因為重價購來的寶票，總得使用了才舒服。（《吶喊·社戲》頁588）
這臺上的咚咚嚶嚶的敲打，紅紅綠綠的晃蕩，加之以十二點，忽而使我省悟到在這裡不適於生存了。（《吶喊·社戲》頁588）

魯迅在〈社戲〉一文中，總共出現了3次「咚咚嚶嚶」，摹擬敲打鑼鼓時的漫天聲響。但在文章裡，與之同時出現的詞彙卻是「擁擠」、「毛骨悚然」、「災難」、「不適於生存」……，可見魯迅對於戲曲的感受，除了幼時看社戲的美好回憶外，皆是「大敲，大叫，大跳，使看客頭昏腦眩」的可怕情緒。

2. 物體燃燒、爆裂或沸騰聲

魯迅小說中仿擬物體燃燒聲音者頗多，包括煙油、燈油、食物、爐柴、海水等物燃燒、爆裂或沸騰時的聲音皆屬之，以下舉例說明：

莊木三的煙早已吸到底，火逼得鬥底裡的煙油吱吱地叫了，還吸著。（《彷徨·離婚》頁151）
實在是許多工夫，才聽得濕的松針麵有些吱吱作響，可也發出一點清香，引得他們倆咽口水。（《故事新編·采薇》頁420）

²⁹⁶ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷下，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈音義·聲音音樂〉。

²⁹⁷ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第六卷，頁6169。

以上兩例是煙油和松針中的水分沸騰時發出的聲音。「吱吱」〔tʂɿ tʂɿ〕據《漢語大詞典》的解釋，多形容「尖細的聲音」，如老鼠、鳥雀、木板等物所發出者，而此處則是用以摹擬液體經燃燒沸騰時，急遽氣化的尖細高音。

火勢並不旺，那蘆柴是沒有乾透的，但居然也烘烘的響，……（《故事新編·補天》頁364）

伊於是彎腰去捧蘆灰了，一捧一捧的填在地上的大水裡，蘆灰還未冷透，蒸得水澌澌的沸湧，……（《故事新編·補天》頁365）

上文中的例子也是水因為受熱而沸騰的聲音，第一例形容的是微濕的蘆柴受火烘烤的聲音。在《漢語大詞典》中，「烘烘」〔xuŋ xuŋ〕為「火盛貌」，但魯迅卻用來摹擬烘烤的聲響，將視覺搭配聽覺，給人一種火勢既旺又響的感覺。第二例的「澌澌」〔sɿ sɿ〕依《漢典》的說明，多用以形容「風、雪、雨水聲」²⁹⁸，而在此處，則是運用其聲母〔s〕擦音的特質，以氣流從嘴中摩擦而出的〔sɿ sɿ〕聲仿擬水分被高溫的蘆灰瞬間蒸發的聲音。

在「AA式」的擬聲詞外，魯迅也以「AABB式」的「畢畢剝剝」聲來形容燈火和爆竹經燃燒而爆裂的聲音：

燈火結了大燈花照著空屋和坑洞，畢畢剝剝的炸了幾聲之後，便漸漸的縮小以至於無有，那是殘油已經燒盡了。（《吶喊·白光》頁574~575）

我給那些因為在近旁而極響的爆竹聲驚醒，看見豆一般大的黃色的燈火光，接著又聽得畢畢剝剝的鞭炮，是四叔家正在「祝福」了；知道已是五更將近時候。（《彷徨·祝福》頁21）

因為「畢畢剝剝」〔pi pi po po〕的聲母都是雙唇清塞音〔p〕，當氣流在雙唇張開的「破阻」階段形成聲音時，便有如爆炸時氣流發出的聲響一般，而「畢」和「剝」的韻母〔i〕和〔o〕又讓唇形產生「展展圓圓」的交替，更具有爆炸時大小聲交雜的音響效果。在紹興方言中，有以「燂燂」〔pi po〕仿擬「火聲」的用法²⁹⁹，魯迅則將其疊用，形成連續的爆炸聲，由於頗為生動貼切，「畢畢剝剝」在今日已普遍作為摹擬連續爆裂聲響的擬聲詞了。

3. 劈物、敲擊的鈍響

魯迅以擬聲詞描摹劈物與敲擊的聲音時，除了金屬的脆音，還有悶悶的鈍響：

²⁹⁸ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

²⁹⁹ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷下，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈音義·聲音音樂〉。

那麼，不理她，聽她站在外面老是「剝剝」的敲？這大約不行罷。（《彷徨·幸福的家庭》頁40）

（用馬鞭在蓬草間撥了一撥，敲著，說：）您是貪生怕死，倒行逆施，成了這樣的呢？（「橐橐」。）還是失掉地盤，吃著板刀，成了這樣的呢？（「橐橐」。）還是鬧得一塌糊塗，對不起父母妻子，成了這樣的呢？（「橐橐」。）您不知道自殺是弱者的行為嗎？（「橐橐橐！」）還是您沒有飯吃，沒有衣穿，成了這樣的呢？（「橐橐」。）還是年紀老了，活該死掉，成了這樣的呢？（「橐橐」。）（《故事新編·起死》頁485）

第一例的「剝剝」〔po po〕描摹的是主角的妻子劈柴的聲音；第二例更連用了6次在《漢語大詞典》中「多狀硬物連續碰擊聲」的「橐橐」〔tuo〕，來摹擬莊子以馬鞭敲地的聲音，其中還夾雜了「AA式」和「AAA式」的疊字。由於〈起死〉一文的形式偏向戲劇，全文都以對話和科白的方式寫成，因此在括弧中的擬聲詞便增強了戲劇效果，讓內容更富有聲音與畫面，也為文章添上一股滑稽的氣氛。

4. 物體落地聲

「撲」的一聲，六斤手裡的空碗落在地上了，恰巧又碰著一塊磚角，立刻破成一個很大的缺口。（《吶喊·風波》頁496）

書記先生竟打起瞌睡來，「嘩啞」一聲，刀，筆，木劄，都從手裡落在席子上面了。（《故事新編·非攻》頁460）

魯迅小說中摹擬物體落地聲的地方僅有以上2處。第一例是以「撲」〔pu〕形容六斤的碗落到地上，被磚角撞破的聲音。因為「撲」在《漢語大詞典》中有「拍打、拍擊」的意思，所以作為擬聲詞，在摹擬聲音之餘，也能讓人聯想到碗傾倒、破裂的狀態；「嘩啞」〔xua lan〕在〈采薇〉中作為「拔刀時金屬撞擊的聲音」，在第二例中則是形容物品散落一地的聲音。由於「嘩」據《漢語大詞典》有「人聲嘈雜、喧鬧」之意，「啞」則指「器物撞擊的聲音」³⁰⁰，因此亦適合描寫刀、筆、木筭掉落和四散的聲音。

5. 車聲

魯迅在小說中摹擬的車聲，包括汽笛與車輪滾動的聲音，分述如下：

³⁰⁰ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

這樣的許多回，他知道了汽笛聲的各樣：有如吹哨子的，有如擊鼓的，有如放屁的，有如狗叫的，有如鴨叫的，有如牛吼的，有如母雞驚啼的，有如嗚咽的……。（《彷徨·弟兄》頁 139）

他送出去，看他上了車，開動了，然後轉身，剛進店門，只聽得背後 gō gō 的兩聲，他才知道普悌思的汽車的叫聲原來是牛吼似的。（《彷徨·弟兄》頁 141）

車子的汽笛就是「喇叭」，第一例中，魯迅以各種聲音摹擬不同的喇叭聲，前面先以發出聲音的方式說明其音質，最後則以「嗚咽」形容某些喇叭低沉淒切的聲音；第二例直接以英語拼音將如牛吼的喇叭聲〔gō gō〕描寫出來，而形式多元的汽笛聲也顯現出沛君等待普悌思醫生的時間之長與心情的焦慮。

每月一次，照例的半空中要簌簌的發響，愈響愈厲害，……。（《故事新編·理水》頁 385）

管黔敖點點頭，看墨子上了路，目送了一會，便推著小車，吱吱嘎嘎的進城去了。（《故事新編·非攻》頁 472）

以上二例形容的是車子行駛時車輪發出的聲音。第一例是來自「奇肱國的飛車」，原本「簌簌」〔su su〕據《漢典》網解釋為「風吹物體等的聲音」³⁰¹，並不適合作為車輪滾動的聲音，但因《山海經·海外西經》的「奇肱國」傳說下，郭璞注曰：「其人善為機巧，以取百禽，能做飛車，從風遠行。」³⁰²既然是「從風遠行」，那麼以風聲摹寫車輪行駛聲，反而成為合理的形容。

第二例的「吱吱嘎嘎」〔tʃɿ tʃɿ ka ka〕據《漢語大詞典》為「形容物體受壓或摩擦時發出的聲音」，此處的管黔敖會推著滿載著沙的小車進城，是為了準備防楚國用來進攻的雲梯，因此載著重物的小車，行進時自然發出尖銳又沙啞的「吱吱嘎嘎」聲了。

6. 巨大的聲響

這裡將「巨大的聲響」另立一點，是因為在魯迅小說內，它們的性質雖有所不同，目的卻皆在強調聲音的響亮和震撼，因此歸於一類。

轟!!! 在這天崩地塌價的聲音中，女媧猛然醒來，同時也就向東南方直溜下去了。（《故事新編·補天》頁 360）

板在地上一放，空隴一聲，震得伯夷突然張開了眼睛：他甦醒了。（《故

³⁰¹ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

³⁰² 參見魯迅《故事新編·理水》註 7，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版）第二卷，頁 402。

事新編·采薇》頁 412)

當最末次開爐的那一日，是怎樣地駭人的景象呵！**嘩拉拉**地騰上一道白氣的時候，地面也覺得動搖。（《故事新編·鑄劍》頁 435）

第一例以「轟」〔xuŋ〕作為獨立成分，以在口腔和鼻腔中共鳴的母音〔u〕與鼻音〔ŋ〕形容天柱被撞斷後，天地崩塌的巨響；第二例用「空曠」〔k'uŋ luŋ〕充當定語修飾數量詞「一聲」，說明充當擔架的門板放在地上的聲音，以鼻音〔ŋ〕造成疊韻的「空曠」，形成的共鳴聲產生地板的「震盪」，將伯夷震醒；第三例的「嘩啦啦」〔xua la la〕是魯迅小說形容器物聲時唯一使用的「ABB 式」擬聲詞，在《漢語大詞典》的釋例中，「嘩啦啦」用以形容水聲和旗幟飄揚聲，此處形容的則是眉間尺父親鑄劍三年，開爐時白氣飛騰，震動天地的景象，由於白氣飛騰屬於視覺感受，此處以「嘩啦啦」修飾，也有「轉視覺為聽覺」的移覺效果。

7. 細微的聲響

相較於巨大的聲音，以下要說明的則是魯迅用以摹擬「細微聲響」的例子：

一隻斜蓋著的茶碗蓋子也**噫**的一聲，翻了身。（《彷徨·長明燈》頁 58）
那時快，對面是弓如滿月，箭似流星。**颼**的一聲，徑向羿的咽喉飛過來。
（《故事新編·奔月》頁 380）

上述兩例以單字表示的擬聲法形容的是短促而微小的聲音。第一例以原本表示悲痛、感慨、嘆息的文言嘆詞「噫」〔i〕作為擬聲詞形容茶碗蓋在杯口因熱氣而翻身的細微聲響；第二例的「颼」〔sou〕據《漢語大詞典》可形容「風聲」和「很快通過的聲音」，此處便是後者之意，以摩擦而出的氣流〔s〕作為聲母，仿擬似流星的飛箭與空氣相觸時發出的摩擦聲。

他坐在窗前的書桌旁邊，一切都靜寂，只聽得病人的急促的呼吸聲，和鬧鐘的**劄劄**地作響。（《彷徨·弟兄》頁 139）

只有桌上的鬧鐘愉快而均勻地**劄劄**地作響；雖然聽到病人的呼吸，卻是很調和。（《彷徨·弟兄》頁 142）

桌上的鬧鐘似乎更用了大聲**劄劄**地作響。（《彷徨·弟兄》頁 144）

〈弟兄〉中的「劄劄」〔tʂa tʂa〕聲共出現 3 次。按《漢語大詞典》所述，「劄劄」即「扎、刺」之意，以上 3 例雖然都是以細微的「劄劄」聲摹擬秒針行走的聲音，但其作用卻因場景與情節的改異而有所不同。在第一例中，沛君因擔心弟弟靖甫的病，等待許久的西醫又未至，聽著弟弟急促的呼吸聲和劄劄的鬧鐘

聲，心中既焦急又慌張；第二例的心情則因西醫「只是出疹子」的診斷感到放鬆，就連鬧鐘的「筍筍」都變成「愉快而平勻」的；第三例的「筍筍」聲描述的是做了「若弟弟死去，只讓自己的孩子去念書，姪兒若不服便打」的惡夢後，驚醒所聽到的鬧鐘運作聲，與弟弟轉為調勻的呼吸聲相較，彷彿更加響亮。

同樣細微的秒針行走聲，卻能運用於不同場景，以擬聲詞作為象徵的工具之一，將情緒的轉變鋪墊得如此仔細、自然，足見魯迅驅遣文字的高明功力。

(三) 描摹大自然的聲音

魯迅小說中摹仿大自然聲音者很少，僅有 8 例，而且運用的全是「AA 式」擬聲詞，可見這些聲音都是連續不斷發出的。以下依其形容對象分為「水聲」、「雪聲」和「風聲」三類，並舉 6 例說明。

1. 水聲

我躺著，聽船底潺潺的水聲，知道我在走我的路。（《吶喊·故鄉》頁 506）

於是架起兩支櫓，一支兩人，一裡一換，有說笑的，有嚷的，夾著潺潺的船頭激水的聲音，在左右都是碧綠的豆麥田地的河流中，飛一般徑向趙莊前進了。（《吶喊·社戲》頁 592）

船便在新的靜寂中繼續前進；水聲又很聽得出了，潺潺的。（《彷徨·離婚》頁 150）

在《漢語大詞典》中，「潺潺」〔tʂ'an tʂ'an〕可以形容「流水聲」或「雨聲」，而魯迅在仿擬水流聲時，也都以該詞彙修飾。如第一例和第二例，便是以「潺潺」作為定語修飾其後的水聲，而第三例則是將定語「潺潺」置於中心語「水聲」之後，作為補充說明，讓類似的句子因成分位置的變化減少重複和死板的感覺。

2. 雪聲

我靜聽著窗外似乎瑟瑟作響的雪花聲，一面想，反而漸漸的舒暢起來。（《彷徨·祝福》頁 10）

窗外沙沙的一陣聲響，許多積雪從被他壓彎了的一枝山茶樹上滑下去了，……。 （《彷徨·在酒樓上》頁 31）

雪是由空氣中的水氣遇冷凝結而成，因為十分輕巧，所以落地無聲，除非是

在物體上累積到一個重量再滑落地面，才會發出聲響。第一例的「瑟瑟」〔sɿ sɿ〕是由擦音〔s〕和半高母音〔ɿ〕組成，藉由摩擦而出的氣流摹擬風吹等細微且連續的聲音，下雪既然無聲，以雨聲或水聲，如「淅淅」、「瀝瀝」形容固然不適合，以較大的風聲，如「颼颼」、「颯颯」來仿擬亦失去輕柔的感覺，故以「瑟瑟」來強調其輕巧柔細，再以「似乎」說明這聲音是作者運用聽覺感受以摹寫視覺形象的「移覺效果」³⁰³，並非耳朵實際聽到的聲音。

第二例的「沙沙」〔ʃa ʃa〕據《漢典》網是在「形容踩沙子、飛沙擊物或風吹草木等聲音」³⁰⁴，因為「沙」的聲母〔ʃ〕也是擦音，韻母〔a〕則是響度高的低元音，所以雖為氣流聲，卻比「瑟瑟」的音量還要大，用以形容積雪由樹上滑落的聲音是合理且生動的。

3. 風聲

冷風吹進船艙中，嗚嗚的響，從蓬隙向外一望，蒼黃的天底下，遠近橫著幾個蕭索的荒村，沒有一些活氣。（《吶喊·故鄉》頁 501）

魯迅在小說中形容風聲者僅這一處。魯迅往往用「嗚嗚」〔u u〕摹擬人的歌詠聲、哭泣聲、狗吠聲，此處用以修飾風聲，乍看並不貼切，但回到語境的「冷風吹進船艙中」，便能想像這是風通過窄小的船艙時發出的聲音，搭配「蒼黃的天底下，遠近橫著幾個蕭索的荒村，沒有一些活氣」的情景，讓氣氛更加淒涼蕭瑟。

三、魯迅小說中擬聲詞的表現特色

在討論和分析完魯迅小說的擬聲詞後，筆者先將擬聲詞依結構數和摹擬對象的出現次數與比例整理成表，試著歸納魯迅小說使用擬聲詞的方式（見【表六】）；接著，再根據擬聲詞結構數和語法功能的出現次數與比例進行統計（見【表七】），期能瞭解魯迅小說擬聲詞在語法功能上的使用趨向，並從二表中探討魯迅小說擬聲詞的表現特色。請見下表：

³⁰³ 「移覺」又稱「通感」，是修辭手法之一。人們日常生活中視覺、聽覺、觸覺、味覺等各種感覺往往可以有彼此交錯相通的心理經驗，於是，在表現屬於甲感覺範圍的事物印象時，就超越它的範圍而描寫領會到乙感覺範圍的印象，以造成新奇、精警的表達效果。如：「陽光好亮，透過葉隙叮叮噹噹擲下一大把金幣」，便是以聽覺摹寫視覺的形象。

³⁰⁴ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

【表六】

音節數 摹擬 來源	A		AA		AB		AAA		AABB 和 ABAB		其它 (ABB、 A,A、A,B 等)	
	數量	比例	數量	比例	數量	比例	數量	比例	數量	比例	數量	比例
人類	26	66.7	53	55.8	15	68.2	10	90.9	18	62.1	6	85.7
動物	6	15.4	14	14.7	3	13.6	0	0	4	5	0	0
器物	7	17.9	20	21.1	4	18.2	1	9.1	7	35	1	14.3
自然	0	0	8	8.4	0	0	0	0	0	0	0	0
數量	39	100	95	100	22	100	11	100	29	100	7	100
總比例	19.2%		46.8%		10.8%		5.4%		14.3%		3.5%	
總數量	共 203 例											

【表七】

音節數 語法 功能	A		AA		AB		AAA		AABB 和 ABAB		其它 (ABB、 A,A、A,B 等)	
	次數	比例	次數	比例	次數	比例	次數	比例	次數	比例	次數	比例
定語	20	51.3	14	14.7	9	40.9	0	0	5	17.2	0	0
狀語	4	10.2	51	53.7	2	9.1	0	0	19	65.5	1	14.3
調語	2	5.1	3	3.15	7	31.8	0	0	1	3.5	0	0
補語	0	0	3	3.15	2	9.1	0	0	1	3.5	0	0
賓語	3	7.7	0	0	1	4.55	0	0	0	0	0	0
主語	1	2.6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
獨立成分	9	23.1	24	25.3	1	4.55	11	100	3	10.3	6	85.7
數量	39	100	95	100	22	100	11	100	29	100	7	100
總數量	共 203 例											

由以上表格可知，魯迅小說中的擬聲詞在結構上，以 AA 式最多，共有 95 例；其次為 A 式，佔 39 例；接著是 AABB 式和 ABAB 式，共 29 例；AB 式則有 22 例；AAA 式 11 例；其他類，如 ABB 式、A,A 式和 A,B 式最少，僅 7 例。在語法功能上，以擔任狀語為最多，有 77 例；擔任獨立成分或獨立句者居次，有 54 例；之後是擔任定語者，有 48 例；擔任調語者有 13 例；擔任補語、賓語和主語者最少，三者合計有 11 例。在語音上，則以 AABB 式在嘴形上的變化為

多，運用「展展圓圓」或「圓圓展展」的交替使文句增加節奏韻律，且多運用母音〔u〕、〔i〕、〔a〕增加響度，以鼻音〔ŋ〕和〔n〕引發共鳴，營造聲音震盪的感覺。

筆者在研究魯迅小說的擬聲詞後，按照其摹擬對象、結構特性、語法功能和語音成分等部分，將其表現特色歸納為以下五點說明：

（一）種類、組成結構和運用方式豐富多元

魯迅小說中有 203 例擬聲詞，分別用於摹擬人類言行聲、器物聲響、動物叫聲與行動聲、大自然的天籟等，數量與種類皆多；在音節與結構上，有「A 式」、「AA 式」、「AB 式」、「AAA 式」、「ABB 式」、「AABB 式」、「ABAB 式」、「A,A 式和 A,B 式」八種結構形式，組成方式多元。且魯迅小說中常運用非慣用或前人作品未使用於該對象的擬聲詞，如：用「嗚嗚咽咽」形容笑聲、「嗚嗚」修飾吹進船艙中的冷風聲、「啦啦」仿擬獠咬瓜聲、「哼」作為黑狗的叫聲、「咿咿嗚嗚」摹擬念新詩的聲音、「呢啾」當做噴嚏聲、「吱」摹擬孩童讀書聲、「簌簌」作為飛車行駛聲、「嘩啦啦」形容白氣飛騰聲，甚至直接以英語拼音「Nga! nga!」、「Akon, Agon!」、「Uvu, Ahaha!」等擬聲，可見其以仿擬「實際音值」為要點，務求達到讓讀者在視覺感受外，還能深入語境中，以表現人物情感和作者用意，並且運用如「嗚嗚」、「哇哇」、「橐橐」、「唧唧」、「吱吱」、「鏗鏘」、「噤咕」、「畢剝」、「窸窣」等富有紹興方言語音特色的擬聲詞，營造其鄉土風情，表現方式豐富多元。

（二）結構以單音節與雙音節為主

魯迅小說 203 例擬聲詞中，單音節的「A 式」有 39 例；雙音節的「AA 式」有 95 例，「AB 式」有 22 例，三者合計 156 例，佔了全部的 76.8%，對於三音節和四音節的「AAA 式」、「ABB 式」、「AABB 式」、「ABAB 式」則運用較少。可見魯迅在運用擬聲詞時喜歡以單音節與雙音節為主，且常獨立於句首和句中出現，讓聲音的修飾簡潔有力，文句充滿聲光效果，卻不會被詞彙切割，重點明確，句型緊密，全文閱讀起來流暢又生動。

（三）主要摹擬人類言行聲，且好描寫哭笑聲

魯迅小說運用擬聲詞時，多用以描摹人類說話、哭笑、叫喊以及動作時發出的聲音，比例高達全部擬聲詞的 63.1%，由此可知他在行文時，將重心放在「人物描寫」上的用心，而要將人物刻劃得如在目前，運用視覺和聽覺來摹寫來摹寫是最有效的方法。而在摹擬人類言行聲的 95 例中，「笑聲」如：哈哈、呵呵、哈

哈、呵呵、嘻嘻、唏唏、吃吃、Ahaha、嗚嗚咽咽等共出現了 28 次，「哭聲」如：哇、哇哇、嗚嗚、嗚咽、號啕、nganga、嗚嗚咽咽等則有 13 例，二者佔了人類言行聲類的 43%，可見魯迅對於抒發「人物情感」的重視。余連祥認為：

讀者對作品的欣賞是一個再創造的過程，只有尊重讀者，相信讀者的欣賞能力，才能發揮讀者的創造能力，使讀者通過簡潔、含蓄的表層去領悟深層豐富的含意。……作者只有對讀者的欣賞過程提供質的規定性，才能讓讀者在領會作者情意的基礎上，通過再創造，進一步豐富、完整作品的意義。魯迅的感情具象化由於恰到好處，故它的抒情文字通過讀者的再創造，使簡潔、含蓄與深沉和諧統一起來了。³⁰⁵

魯迅透過擬聲詞含蓄的表達作者與人物的感情，讓讀者從中感受市井小民生活的苦樂，也藉此反諷人民的可悲、無奈與麻木、虛偽，使看似客觀的聲音，披上一層主觀的情感色彩。

（四）大部分擔任狀語和獨立成分

擬聲詞充當各種句子成分的功能本來就有強有弱，一般來說，充當定語、狀語的功能最強，充當主語、謂語的功能較弱，充當賓語、補語的功能則更弱³⁰⁶。雖然擬聲詞有可以作為獨立成分或獨立成句，不影響文句內部結構的語法特點，但這亦非其主要的語法功能。在魯迅小說中，擬聲詞擔任定語的比例雖佔了 23.7%，但作為狀語和獨立成分者的比例卻高於定語，這也是其運用擬聲詞的特色之一。

魯迅小說中充當狀語的擬聲詞有 77 例，佔全體擬聲詞的 37.9%；充當獨立成分或獨立句者有 54 例，比例佔 26.6%，二者相加，比重已超過全體的六成。由此可知，魯迅在運用擬聲詞時，常常喜歡用於修飾動作，就算是擔任定語，也是先修飾數量詞「一聲」，再與之一同作為狀語形容動作發出的聲音，營造出畫面與音效相配的文句，帶領讀者讓進入故事感受人物活動與情緒。另外，魯迅刻意的將擬聲詞獨立出來，使它處於句子結構的外部，也加強了小說中的聲音效果，讓內容如同戲劇一樣搬演於讀者眼前，更顯示出這些故事來自現實生活的普遍性與真實性，以期能引起更多讀者「起而革命，打破鐵屋」的共鳴。

（五）魯迅小說擬聲詞的聲韻效果

魯迅小說中的擬聲詞修飾的對象有人類發出的聲音、器物發出的聲音、動物

³⁰⁵ 參見余連祥〈《吶喊》《彷徨》的抒情特徵〉，收錄自趙慶培等編，《魯迅研究》第 13 輯（中國社會科學出版社，1988 年 6 月），頁 253。

³⁰⁶ 參見張博，〈象聲詞簡論〉（《河北師範大學學報》第 3 期，1982 年 3 月），頁 86。

發出的聲音和大自然的聲音四種，在探究此四類聲音的聲韻效果後，筆者歸納出以下特色：

1. 在人聲方面，多用擦音和塞音做聲母，元音與鼻音做韻母

由於擦音〔f〕(ㄈ)、〔x〕(ㄒ)、〔ɕ〕(ㄑ)、〔ʃ〕(ㄕ)、〔ʒ〕(ㄓ)、〔s〕(ㄙ)(前以國際音標註明，後以注音符號表示)，在發聲時雖使通道縮窄，但並未完全阻塞氣流，所以氣流摩擦而出時往往音量較小，必須加上響度大的元音，才能增加音量，故魯迅在摹擬聲音時，常以擦音〔x〕(ㄒ)、〔ɕ〕(ㄑ)、〔ʃ〕(ㄕ)、〔s〕(ㄙ)搭配單元音〔ɿ〕(ㄛ)、〔a〕(ㄚ)、〔i〕(ㄧ)、〔u〕(ㄨ)、〔y〕(ㄩ)，形成「呵」、「哈」、「嘻」、「荷」等笑鬧聲和「噓」、「籲」等較輕的吹氣、喘氣聲；或搭配複元音〔au〕(ㄠ)、〔ou〕(ㄡ)、〔ua〕(ㄨㄚ)，組成「號」、「嘩」等哭聲；或是以元音搭配鼻音韻尾組成的〔ən〕(ㄣ)和〔aŋ〕(ㄤ)，形成「哼」、「轟」、「噲」等在口腔、鼻腔中共鳴所產生的較大的聲音，以聲母作為控制音量輕重大小的主角。

在塞音的部分，即〔p〕(ㄆ)、〔pʰ〕(ㄆʰ)、〔t〕(ㄊ)、〔tʰ〕(ㄊʰ)、〔k〕(ㄎ)、〔kʰ〕(ㄎʰ)，因為其發音方法是讓氣流通道完全阻塞，然後自然張開，使氣流破裂而出，形成「短暫的瞬音」，又無法單獨成音，所以一旦加上單元音、複元音和鼻音韻尾〔n〕、〔ŋ〕，形成「拍」、「蓬」、「咚」、「當」、「鏗」等巨大的擊打聲，「吧」、「呔」、「啣」、「咯」等由人發出的響亮叫聲和哭笑聲，「撲通」、「畢剝」、「骨碌」、「咕嚕」等由落水、跌倒、肚餓而產生的聲響，甚至是抽象但強烈的的心跳聲「怦」、「突」等音，都具有較大的音響效果。

在韻母部分，則多運用含有元音和鼻音的韻母來增加響度。如：舌尖前元音〔ɿ〕和〔ʅ〕；單元音〔ɿ〕(ㄛ)、〔o〕(ㄛ)、〔a〕(ㄚ)、〔i〕(ㄧ)、〔e〕(ㄝ)、〔u〕(ㄨ)；複元音〔ai〕(ㄞ)、〔au〕(ㄠ)、〔ou〕(ㄡ)；鼻音〔n〕和〔ŋ〕；或是元音和鼻音韻尾〔n〕和〔ŋ〕組成的〔an〕(ㄢ)、〔ən〕(ㄣ)、〔aŋ〕(ㄤ)〔əŋ〕(ㄥ)都可讓響度加大。如小說中運用了零聲母的「咿」、「嗚」、「阿」、「呀」、「咽」、「哇」、「噲」等音；或是搭配鼻音組成的「哼」、「噠」、「喃」、「Nga」……都有以鼻腔共鳴讓音節響亮的作用，聲音響度增加後，便能更貼切地摹擬人類的哭叫聲和說話聲。且在模擬人類的哭笑聲時，若運用藉由口腔和鼻腔共鳴產生的元音和鼻音韻尾，這種具有延長效果的聲音，在感情上亦能表達較為強烈的悲喜情感。

2. 在動物叫聲方面，多以擦音和塞擦音搭配元音與鼻音形成擬聲詞

魯迅小說擬聲詞的聲母在修飾動物發出的聲音時，多用「擦音」〔x〕(ㄒ)、〔ɕ〕(ㄑ)、〔s〕(ㄙ)和「塞擦音」〔ts〕(ㄊ)、〔tʃ〕(ㄕ)、〔tɕ〕(ㄑ)、〔tɕʰ〕(ㄑʰ)搭配各式元音與鼻音韻尾〔n〕和〔ŋ〕，形成「哼」、「嘶」、「嗚」、

「咻」、「吱吱」、「啾啾」、「唧唧足足」等聲音，摹擬較人聲單調、細微且短促的動物叫聲。

3. 在器物與大自然發出的聲音方面，摹擬方式多元而豐富

在描摹器物與大自然發出的聲音部分，魯迅或用「塞音」與元音、鼻音韻尾搭配形成「當當」、「鏗鏘」、「咚咚」、「啍啍」、「烘烘」、「橐橐」、「畢畢剝剝」等連續的聲響；或用「塞擦音」與元音、鼻音韻尾搭配形成「錚」、「潺潺」、「吱吱」、「筍筍」等較清脆的聲音；或用「擦音」與元音、鼻音韻尾搭配形成「颼」、「瑟瑟」、「沙沙」、「簌簌」、「淅淅」等細微的聲音；抑或搭配邊音〔1〕（ㄌ）形成「嘩啞」、「豁朗」、「空曠」等巨大的聲響；甚至是運用零聲母與元音、鼻音韻尾組成的「鳴」、「噫」……，魯迅運用多元的組合製造多元的擬聲詞，除了展現其運用文字的技巧外，也藉由各種聲韻的搭配摹擬出器物與自然發出的豐富聲響，讓故事中的聲音效果更加精準而生動。

魯迅運用顏色詞妝點畫面，再以擬聲詞創造音效，將小說營造出如在目前的戲劇效果，並將情感融入聲色，使平凡如身邊事蹟的故事自然地感動人心。



第五章 由魯迅小說的熟語和標題設計看詞彙風格

「熟語」是為一般人所習用的定型的固定短語。包括成語、諺語、歇後語、慣用語、格言等。熟語是民族語言中長期錘煉的精華，為廣大人民所熟悉，與生活密切相關，帶有鮮明的民族風格色彩和簡潔、生動的表現風格色彩³⁰⁷。魯迅小說既多用「紹興鄉村」作為背景，以生活在「社會基層」的人物作為主角，其運用的詞彙便須如實呈現市井小民的語言風格，如：方言俗語、詈罵語、成語等，才能讓作品生動寫實、如在目前。

白話小說的起源既來自於話本，便代表它是一種口頭文學，當作者要描摹文中人物的個性、特質、背景時，便需要以具個人特質的口吻進行敘述，「地方性的語言和文化」就成為小說文學裡極重要的一環。因此，不論是古代的通俗小說《金瓶梅》、《紅樓夢》，還是現代的白話文學家，如魯迅、老舍、鍾肇政、黃春明等人，都在作品裡運用了許多方言俗語，增加內容的生動趣味與文化特質。

而在方言俗語之外，還有一種俚俗下流又惡毒的詞彙——詈罵語，在日常生活的語境中，詈罵語僅是為了表達負面情緒而存在的功能性語言，但在文學作品中，它卻能讓人性格鮮明，使故事生動、更貼近人民的生活實況，並塑造作家驅遣文字的獨特風格。

除了運用方言俗語與詈罵語增加鄉土氣息、強調角色個性、貼近人民生活外，引用古文與成語修飾文章詞彙，也可以讓文句意涵更豐富簡練，將文學作品變得雅俗共賞。魯迅生逢清末民初之際，自幼學習古文，成年後又至南京和日本學習西方學術，吸收古今中西的精華後，還能加以化用與創新，形成屬於自己的風格特色，並且與方言俗語及詈語交錯運用，兼顧小說的大眾性、民族性與地方性、鄉土性，雅俗合一後，深化了作品的內涵，也增加了語言的幽默。

另外，小說的「標題」往往具有「畫龍點睛」的效果，引導讀者認識作品，提起其好奇心，甚至影響讀者是否閱讀的意願，其重要性自不可忽視。因此，魯迅在訂定小說標題時，亦費了不少工夫與心思，除讓小說內容與標題能有所關連，亦能形成先導作用，將其寫作目的藉著書名與篇目提點出來。

本章首先分析魯迅小說的方言俗語與詈罵語，並探討其使用方式，再分析魯迅小說中的成語，推究魯迅如何運用成語和改變其既有結構，並於各節最後說明魯迅運用方言俗語、詈罵語、成語之目的與效果，最後從小說的標題來研究其定名特色、選用目的與作用。

³⁰⁷ 參見黎運漢，《漢語風格學》（廣州：廣東教育出版社，2000年2月），頁149。

第一節 魯迅小說的方言俗語分析

漢民族是由古代黃河流域的華夏族以及越、楚等多種外圍民族長期融合而成的，漢民族形成後還繼續融合了匈奴、鮮卑、契丹等民族。由於時間和空間的大幅度跨越，漢民族的文化傳統中沉積著豐富多采的內涵，因而也衍生出種種不同的民俗與方言文化³⁰⁸。

魯迅在《且介亭雜文·門外文談》談到漢字的起源、演變和未來時，提到方言該「普通化」還是「專化」的問題，便主張宜在文學中運用方言俗語：「方言土語裡，很有些意味深長的話，我們那裡叫『煉話』，用起來是很有意思的，恰如文言的用古典，聽者也覺得趣味津津。各就各處的方言，將語法和詞匯，更加提煉，使他發達上去的，就是專化。這於文學，是很有益處的，它可以做得比僅用泛泛的話頭的文章更加有意思。」³⁰⁹且魯迅不只說出自己的意見，更具體的在自己的文章中實踐，把自己的母語——紹興方言放入文學作品中。

以下筆者先嘗試說明方言俗語的定義，再分析其運用於魯迅小說中的呈現方式及效果。

一、方言俗語的定義與在文學上的作用

語言是文化的載體，二者具有相輔相成的作用。從方言俗語中，可以瞭解一個地區的民俗文化；從作家將方言俗語運用於文學作品的方式裡，可以認識該文背景內的風土人情與作者的思想來源，藉此深化對作品的理解。

(一) 何謂方言俗語

《漢語大詞典》將方言解釋為「一種語言中跟標準語有區別的、只在一個地區使用的話，如漢語的粵方言，吳方言等」；至於俗語，則是「在群眾中間流傳的固定語句，用簡單通俗的話反映出深刻的道理」。俗語和方言既然都出自於民眾，則其關係自然十分密切，現在還有些通用的俗語，其實是由各地的方言所延伸出來的。

「方言」與「共同語」是相對的概念，漢民族組成多元，漢族語言亦具有許多方言變體，在漢代揚雄的《方言》裡，就提到了十多種方言³¹⁰。現今的漢語研究者對於方言的種類與分法眾說紛紜³¹¹，但正如瑞士語言學家索緒爾所說：「一

³⁰⁸ 參見沈錫倫，《民俗文化中的語言奇趣》（臺北：臺灣商務印書館，2001年4月），頁5。

³⁰⁹ 參見魯迅，《且介亭雜文·門外文談》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第六卷，頁100。

³¹⁰ 參見竺師家寧，《詞彙之旅》（臺北：正中書局，2009年12月），頁15。

³¹¹ 沈錫倫認為中國語言學界對漢語方言一般有兩種分法：一為「八大方言」（北方話、吳語、湘

個民族的風俗習慣常會在它的語言中有所反映，另一方面，在很大程度上，構成民族的也正是語言。」語言如同一面鏡子一樣反映了民族風俗習慣的全息圖景³¹²。

民族文化是最能反映出一個地區、一個社團的生活方式和群體心理的文化型態，它在語言上表現為各種特定詞語的詮釋以及方言和俚俗語的應用³¹³。因此，若要描寫一個地區內發生的故事，不加入其地人民所使用的方言俗語、地域環境、使用物品與風俗習慣，故事便不會真實，語言亦無法生動，作品中的靈魂也將消失，可見方言俗語在瞭解其所屬區域的人民生活上，佔有多麼重要的地位。

（二）民間文學中的方言俗語

孟兆臣在〈小說與方言——白話小說研究領域的一個重要命題〉一文中，說明瞭「方言」在文學作品，尤其是白話小說中的重要性：

如果你不懂小說所使用的方言，你就無從瞭解小說所描寫的地方文化風俗，就無法深刻理解小說的人物和藝術。如《紅樓夢》和《兒女英雄傳》寫的是旗人生活，《金瓶梅》寫的是中國北方山東的人情風物，《海上花列傳》寫的是海上洋場的長三、麼二。這些小說如果沒有獨特的風土人情和特定環境裡產生的獨特的人物性格和人物命運，那麼小說就沒有什麼吸引人的地方了，而這些風土人情、人物命運最適合的表達工具就是當地的方言。³¹⁴

孟兆臣還認為，白話小說起源於民間的口頭藝術「說書」，當時所使用的北方方言至今仍因此被保存，而吳聲歌曲、崑曲和蘇州評彈所運用的吳語方言，更曾因藝術產業而風行南方，可見小說方言研究的重要。另外，方言所傳達的地方文化、風俗人情與從中產生的人物性格和命運是白話小說藝術的核心，且描摹人物口吻是塑造人物性格最主要的藝術手段，好的白話小說可以藉由方言俗語將每個角色的聲口描述的唯妙唯肖，絕不重複，是不容小視的小說組成分子。³¹⁵

因此，方言不只在民間藝術中扮演娛樂大眾的角色，它在雜文、報章中也能展現作者特殊的個人風格或語言的趣味，而在白話小說上，方言俗語更是擔任了讓文中人物形象鮮活的重要角色。其中，魯迅便是一個十分重視與堅持以「四萬萬中國人嘴裡發出來的聲音」從事寫作，且以其作品實踐「博采口語」的創作準

語、粵語、閩南語、閩北語、贛語、客語)；一為「七大方言」(北方話、吳語、湘語、粵語、閩語、贛語、客語)。竺師家寧則在《聲韻學》中將漢語方言分為十類，分別為北方官話、西南官話、下江官話、吳語、閩北語、閩南語、客家語、粵語、湘語。

³¹² 參見沈錫倫，《民俗文化中的語言奇趣》(臺北：臺灣商務印書館，2001年4月)，頁3。

³¹³ 參見沈錫倫，《民俗文化中的語言奇趣》(臺北：臺灣商務印書館，2001年4月)，頁4。

³¹⁴ 參見孟兆臣，〈小說與方言——白話小說研究領域的一個重要命題〉(《社會科學戰線》第4期，2004年4月)，頁127。

³¹⁵ 整理自孟兆臣，〈小說與方言——白話小說研究領域的一個重要命題〉(《社會科學戰線》第4期，2004年4月)，頁128-130。

則的文學家³¹⁶。

二、魯迅小說與《越諺》的關係

要研究魯迅小說中的紹興方言，不只需查閱現在的吳方言字典，更要瞭解魯迅生長的年代，亦即清末民初的紹興方言使用狀況。因此，筆者以清末范寅記錄紹興方言的熟語詞典《越諺》³¹⁷作為研究魯迅小說方言的底本，搭配紹興學者謝德銑編著的《魯迅作品方言詞典》³¹⁸以及《魯迅全集》³¹⁹中的註腳，整理出魯迅小說所使用的方言，再將之和收錄與古紹興方言相關的現代上海（通行於今上海市）、蘇州（通行於今江蘇南部）、丹陽（通行於今江蘇南部）、揚州（通行於今江蘇中部）、杭州（通行於今杭州市）、寧波（通行於今浙江東北部）、溫州（通行於今浙江東南部）等地方言詞彙的《現代漢語方言大詞典》³²⁰與《漢語方言常用詞詞典》³²¹進行比對，藉此嘗試將魯迅小說的方言現象理出頭緒。以下依序說明《越諺》的成書過程、編排體例與內容價值，以解釋其在保存清代紹興方言語料上的重要性，以及筆者將之作為魯迅小說方言研究底本的原因。

《越諺》作者范寅，字嘯風，又字虎臣，別號扁舟子，又號仰山，會稽皇甫莊人，生於清道光七年，卒於光緒二十三年（西元 1827~1897 年）。

范寅一生不甚得意，十七歲父歿，因家境貧困幕遊外地。四十七歲時曾中鄉試副榜，為候選訓導，因不慕榮利，辭官回家，亦曾從商。個性、行為、語言雖古怪，但自幼好學，辭官後曾雲遊四方，考察地理、觀察天文、設計輪船、善寫文章、精於書法，可說是博學多聞，興趣廣泛³²²。

范寅在學術上的成就以《越諺》的編寫最為突出，從其自序中可以得知其寫作動機：

³¹⁶ 參見金紀賢，〈試論魯迅小說與紹興方言〉（《紹興師專學報》第 3 期，1983 年 3 月），頁 43。

³¹⁷ 參見清·范寅編，《越諺（上）（下）》（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970 年 3 月）。

³¹⁸ 《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993 年 8 月），是紹興人謝德銑將魯迅所有作品中的方言土語、風俗掌故、人名地名書名中方言色彩較濃，不加詮釋不易瞭解其確切含義和特殊感情色彩，與當時的「國語」和今日的「普通話」有一定差別的詞語記錄下來所寫成的一部特殊詞典，本文僅採其書中對《吶喊》、《彷徨》和《故事新編》三者所注的詞條（頁 3~32）做研究。

³¹⁹ 此部分參見魯迅，《魯迅全集》中的《吶喊》、《彷徨》和《故事新編》（北京：北京人民文學出版社，2005 年版）每篇小說後的註腳。

³²⁰ 《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002 年 12 月）是由李榮主編，調查當時四十處的方言，並於 1998 年年底完稿，共有四十二冊分地詞典，六卷綜合的漢語方言詞典，筆者參考後者，將與清代紹興方言相關的詞例一併進行考察工作，以釐清其古今差異與流傳情形。

³²¹ 《漢語方言常用詞詞典》（浙江：浙江教育出版社，1991 年 5 月）為閔家驥等人所編，收錄當代見於書面的常用方言詞語。凡現代作品中出現的方言詞語盡量收錄；古代小說、詩歌、戲曲中出現而現在口語裡還在使用的方言詞語酌收，例句則多採近代及現代的文學作品，筆者採用者主要是其中的「吳方言」（該書在〈凡例〉中說明其「吳方言」即「上海話」）。

³²² 整理自王敏紅，〈《越諺》與范寅的方言學思想〉（《江西社會科學》2005 年第 11 期，2005 年 11 月），頁 202。

宋趙叔向採方言之有切日用者，編之成帙，名曰《肯綮錄》；我朝康熙時蕭山毛西河先生考《隋韻》，有與越俗語相發明，將居平呼其音而不得其聞者筆記廿四條，名《越語肯綮錄》；乾隆時予鄉茹遜來先生論今證古，撰《越言釋》一卷……遜來泥古，絕筆俚言，充類至盡，將世可燬厥字書而婦孺皆言經典？宇宙無諺，其勢安能！乃叔向《肯綮》，不拘一方；西河《越語》，約略簡記，遂使於越之區邈矣……寅不敏，又不佞。人，今之人；言，今之言。不識「君子安雅」，亦「越人安越」而已矣。³²³

由於有「身為越人應保存越地方言」的責任感，范寅花了數年時間苦心蒐集鄉言俚語和民歌童謠，求古訓、找原典、考本字、辨俗字，終於在清光緒四年（西元1878年）完成《越諺》一書，並在光緒八年（西元1882年）排版印刷而成，至今有谷應山房藏版傳世，1970年3月經國立北京大學中國民俗學會重新發行。

由於《越諺》是范寅「援據句踐舊都之區，信今傳古之語所口習耳熟者」³²⁴所作，因此收錄之詞彙，屬於昔山陰、會稽兩縣城鄉之語，即今之紹興府城為主；在詞彙收錄範圍的部分，以「收採俗語而不拘泥文雅」、「土音俗字毫不改避」³²⁵為原則。

在內容方面，《越諺》分為上中下三卷，上卷為「語言諺」，收錄述古、警世、引用、格致、借喻、占驗、謠詠、隱謎、事類、數目、十隻、十當、頭字、哩字、繙譯禽音、詈罵譏諷、孩語孺歌、勸譬頌禱十八類越地的諺語歌謠；中卷為「名物諺」，收錄天部、地部、時令、人類、神祈、鬼怪、疾病、身體、屋宇、器用、貨物、飲食、服飾、禽獸、水族、蟲豸、花草、竹木、瓜果、穀蔬、臭味、形色、技術、風俗二十四類越地名物俗稱；下卷為「音義諺」，收錄一字六音、四同一異、兩字並音、疊文成義、字音各別、北方口音、重文疊韻、單辭雙義、聲音音樂、發語語助十類常用越語的讀音、意義和出處。《越諺》另附有論雅俗字、論墮貧、論漲沙、論潮汐、論古今山海變易、論見聞風俗高卑等文論以及「越諺賸語」兩卷³²⁶，以補充本文未收的婦孺常談和學士雅言，全書收錄極廣，是一本記錄地方語言詞彙的綜合性文獻。

在體例方面，《越諺》篇首有序言，述編書的旨意；次有例言，述收錄的原則；又有總目，匯總全書的條目。在每卷之前，又有小序，闡述本卷的編纂思想。在記錄詞彙時，先是注音，主要用直音法，如「菩薩：蒲殺」、譬況法，如「掙：啞去聲」、反切法，如「咪咪：明迷切也」，所注之音皆為越地土音；其次為釋

³²³ 參見清·范寅編，《越諺（上）》卷上，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈《越諺》序〉。

³²⁴ 參見清·范寅編，《越諺（上）》卷上，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈《越諺》序〉。

³²⁵ 參見清·范寅編，《越諺（上）》卷上，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈例言〉。

³²⁶ 參見清·范寅編，《越諺（上）》卷上，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈《越諺》條目總〉。

義，有的兼舉例或辨考；最後註明出處、源頭。也有簡單羅列俗諺，不予解釋，或僅簡要解釋涵義，如「眼睛生東額角頭：傲視世人」和只作必要注音與出處者。

可見《越諺》的內容以廣泛蒐集紹興語言詞彙為目的，不改避俗字，以求真實、完整收錄方言；體例以「簡煉直接」為原則，有則錄之，通俗易懂，沒有太多術語和規矩，不講究次第安排，具筆記體的特性；而其釋義方式亦十分豐富，有的直訓詞義或語音，有的描寫比況，有的設立解說，有的說明名物的產地和文化功用，力求從各個層面最直截的使讀者接受³²⁷。

侯友蘭認為：「《越諺》不僅僅是越地諺語的輯錄，而且是一本熟語詞典，它以記錄口頭俗語為目的，對於方言詞語、諺語，有一語則記一語，對於歌謠，也完全照口頭傳唱著錄，不避土音俗字。它是保存越中方言、謠諺的第一手資料，是我們瞭解越方言和越文化的難得語料。」³²⁸《越諺》輯錄的民俗語彙，可表現紹興的民俗現象，如：紹興歲時習俗、飲食習俗、信仰習俗和人生禮儀習俗等地方特色³²⁹。王敏紅將《越諺》的價值歸納為以下四點³³⁰：

- (一) 是古代越語研究的集大成者：集《越絕書》、西漢揚雄《方言》、明代祈彪佳《裡居越言》、清初毛西河《越語肯綮錄》、康熙時周徐采《越諺》、乾隆間茹遜來《越諺釋》等書於一爐。彌補祈書、周書亡佚，餘書收錄零星、短少的缺憾，內容豐、流傳廣，是越語研究者的第一手材料。
- (二) 是當時俗語的忠實記錄：《越諺》以「記錄俗語」為目的，不僅收錄學士雅言，更注重口頭俗語的記錄，為後人保留越地鄉言俚語的材料。
- (三) 對語源及俗字、本字的考辨為後人的研究提供了寶貴的資料：范寅對大多數條目都溯其源流，標注了出處來歷，更大量記載土音俗字，如合二字為一，方言特色鮮明的生造字，記越音、表越情，對今人研究極有價值。
- (四) 為我們再現濃郁的越地風情：《越諺》的內容涉及語言、時政、事理、修養、社交、家庭、生活、時令、氣候、經濟、鄉土等多方面，集中體現越地的經濟文化和風土人情，使我們看到紹興古老文化沉澱的深度和厚度，也為後人研究越文化提供語言方面的文獻資料。

范寅的《越諺》是越地古代方言學重要著作，雖然收錄詞彙仍有缺漏、收詞、釋義、注音的標準亦不明確，次第的編排並未統一，註明出處時也有不夠完整或引文有誤的狀況，但它繼承了越地的語言文化遺產，對今人研究越語詞彙和文化，推動方言學發展，具有重要意義。

魯迅寫作的時代與清末相去不遠，《越諺》在當時又是研究越方言的重要資

³²⁷ 參見王敏紅，〈《越諺》與范寅的方言學思想〉（《江西社會科學》2005年第11期，2005年11月），頁203~204。

³²⁸ 參見侯友蘭，〈《越諺》的構成〉（《湖州師範學院學報》第28卷第3期，2006年6月），頁29。

³²⁹ 參見劉佳慧，〈《越諺》民俗語匯的紹興地方特色研究〉（《文化學刊》2009年第4期），2009年7月，頁104~105。

³³⁰ 整理自王敏紅，〈《越諺》與范寅的方言學思想〉（《江西社會科學》2005年第11期，2005年11月），頁204。

料³³¹，魯迅在寫作小說時，便常用到許多《越諺》記載的紹興方言，以《吶喊》一書為例，魯迅所用到的方言可見於《越諺》的便有以下 20 條：

【表八】

序號	原文	《越諺》之記載	出處	頁數
1	大門外立著一夥人，趙貴翁和他的狗，也在裡面，都探頭探腦的 <u>挨</u> 進來。	挨：哀。強進也，循序也。	《吶喊·狂人日記》	452
2	倘肯多花一文，便可以買一碟鹽煮筍，或者 <u>茴香豆</u> ，做下酒物了……	茴香：載本草。	《吶喊·孔乙己》	457
3	我從十二歲起，便在鎮口的鹹亨酒店裡當 <u>夥計</u> ，掌櫃說，樣子太傻，怕侍候不了長衫 <u>主顧</u> ，就在外面做點事罷。	夥計：火己，役於商者。 主顧：嫖 稱其服役之家，見元馬致遠青衫淚曲。		457
4	紅鼻子老拱手裡 <u>擎</u> 了一碗黃酒，說著，向間壁 <u>努</u> 一努嘴。	擎：鯨，手託物高舉也，擎天柱。集韻。		《吶喊·明天》
5	這第一味保嬰活命丸，須是賈家 <u>濟世</u> 老店才有！	濟世：左成六年吳語世說。	《吶喊·風波》	475
6	我活到七十九歲了，活夠了，不願意眼見這些 <u>敗家祖</u> ，——還是死的好。	敗家子：浪費祖業之人。		491
7	忽然又絕望起來，裝好一碗飯， <u>搽</u> 在七斤的面前道……	搽：賞去聲，受。故與人物令其難。	《吶喊·故鄉》	493
8	這死屍 <u>自作自受</u> ！	自作自受：五燈會元		495
9	（我們這裡給人做工的分三種：整年給一定人家做工的叫 <u>長工</u> ；按日給人做工的叫 <u>短工</u> ；自己也種地，只在過年過節以及收租時候來給一定人家做工的稱 <u>忙月</u> ）	長年：雇工人之通，年長役者名此，又名長工。唐書百官志 短工：割稻麥、種田及幫忙暫雇者。唐書百官志 忙月：亦雇工人名色。但雇以做酒、晒穀用者。	《吶喊·故鄉》	502~503
10	他是能裝 <u>涼</u> 捉小鳥雀的。	涼：強去聲。設中墮人掘阱取獸皆謂涼。		503
11	這一點乾 <u>青豆</u> 倒是自家曬	青豆：毛豆剝肉煮以鹽烘乾		508

³³¹ 周作人曾為 1932 年北平來薰閣出版的《越諺》作跋，亦給其頗高的評價，可見該書在當時仍持續為學者所用的情形。

	在那裡的，請老爺……	即青豆。		
12	楊二嫂發見了這件事，自己很以為功，便拿了那 <u>狗氣殺</u> （這是我們這裡養雞的器具，木盤上面有著柵欄，內盛食料，雞可以伸進頸子去啄，狗卻不能，只能看著氣死），飛也似的跑了……	狗雞砦：豬狗雞皆待餒，盛餒物之器曰砦，音寨。		509
13	「女人……吳媽……這小 <u>孤孀</u> ……」阿Q想。	孤孀：淮南子修務訓		526
14	三更四點，有一隻大 <u>烏篷船</u> 到了趙府上的河 <u>埠頭</u> 。	白/烏篷船 埠頭：上步，市鎮街衢泊船起貨之岸者。宋史始也。	《吶喊·阿Q正傳》	365
15	「什麼法呢？我『 <u>文不像騰錄生</u> ， <u>武不像救火兵</u> 』，別的做什麼？」	文弗像騰錄生，武弗像救火兵	《吶喊·端午節》	566
16	……臉色越加變成灰白，從 <u>勞乏</u> 的紅腫的兩眼裡，發出古怪的閃光。	勞乏：乏，力竭不能再。見永樂北征錄。	《吶喊·白光》	570
17	我們魯鎮的習慣，本來是凡有出嫁的女兒，倘自己還未當家，夏間便大抵回到母家去 <u>消夏</u> 。	歇夏：新嫁女至四月杪備端午禮，迎歸中秋，備禮送去。		589
18	十幾個別的少年也大悟，立刻 <u>攛掇</u> 起來，說可以坐了這航船和我一同去。	攛掇：按康熙字典僅作誘人為非，解俗兼勸善。		591
19	過了那林，船便彎進了 <u>叉港</u> ，於是趙莊便真在眼前了。	叉港：水斜穿處。	《吶喊·社戲》	592
20	這回想出來的是桂生，說是 <u>羅漢豆</u> 正旺相，柴火又現成，我們可以偷一點來煮吃。	羅漢豆：此豆扁大，只能用菜。吳呼蠶豆。		595

有鑑於此，筆者在研究魯迅小說的方言現象時，主要依照清人范寅所編的《越諺》、謝德銑《魯迅作品方言詞典》和《魯迅全集》中的注釋，歸納各個方言詞彙，並嘗試以收錄由古越地延伸而出，至今仍在使用的上海、蘇州、丹陽、揚州、杭州、寧波、溫州等方言詞彙的《現代漢語方言大詞典》和《漢語方言常用詞詞

典》進行古今越語詞彙的比較，以分析魯迅小說中的方言俗語的運用特色與修飾作用。其中，若碰到「詈罵語」和「擬聲詞」中的方言現象，將移至其他章節中探討。

三、魯迅小說方言俗語的運用特色

研究魯迅小說中的方言俗語，須從紹興方言下筆，因為魯迅自己曾表示：「未莊在那裡？《阿Q》的編者已經決定：在紹興。我是紹興人，所寫的背景又是紹興的居多，對於這決定，大概是誰都同意的」、「阿Q該說什麼話？這似乎無須問，阿Q一生的事情既然出在紹興，他當然該說紹興話」³³²不只是〈阿Q正傳〉，在《吶喊》和《彷徨》共二十五篇小說的故事中，發現多達十四篇發生在「魯鎮」、「未莊」、「吉光屯」等具有浙江紹興影子的地點，僅有六篇以北京為背景，餘下五篇則無法由內容推估，就連改編自神話傳說的《故事新編》，都運用許多紹興方言，可見魯迅對於故鄉深刻的懷念與印象。

魯迅非常善於從人民群眾無比豐富的語言的海洋中，汲取那些十分精彩、鮮明、生動的詞彙，逼真地刻畫人物形象，反映現實生活情景³³³。而在這些以紹興土語為主的方言中，魯迅在一般用語、風俗掌故、地方名物、動植物與人名、職業名稱、諺語、疊音詞與音譯等部分精心採擷與加工；且在文內適時加入其他地區的方言，以增加人物和故事背景的契合度。關於魯迅小說中方言俗語的運用特色，於此敘述如下：

（一）善用「紹興式的動詞」刻畫人物

在魯迅小說中，有許多以紹興方言來描寫人物動作的詞彙，將人物的性格和心理狀況精確、鮮明的刻畫出來，以下舉例說明：

1. 紹興方言中的一般動詞

本處所指的一般動詞是說人平常會做的動作，不分身體、手腳、心神、眼珠、做事，魯迅小說在使用這些紹興式動詞時，其背景皆在紹興或象徵紹興的魯鎮與其進旁的龐莊，故更有描寫故鄉事蹟的真實感：

大門外立著一夥人，趙貴翁和他的狗，也在裡面，都探頭探腦的挨進來。

（《吶喊·阿Q正傳》頁452）

我們挨進門，幾個紅的綠的在我的眼前一閃爍，便又看見戲台下滿是許多

³³² 參見魯迅，《且介亭雜文·答〈戲〉週刊編者信》，收錄自《魯迅全集》第六卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁149~150。

³³³ 參見金紀賢，〈試論魯迅小說與紹興方言〉（《紹興師專學報》第3期，1983年3月），頁44。

頭（《吶喊·社戲》頁587）

化過紙，呆呆的坐在地上；仿佛等候什麼似的，但自己也說不出等候什麼。

（《吶喊·明天》頁470）

趙太爺肚裡一輪，覺得於他總不會有壞處，便將箱子留下了，現就塞在太太的床底下。（《吶喊·阿Q正傳》頁538）

只有那眼珠間或一輪，還可以表示她是一個活物。（《彷徨·祝福》頁6）

錢府的大門正開著，阿Q便怯怯的蹩進去。（《吶喊·阿Q正傳》頁544）

雙喜說，「晚上看客少，鐵頭老生也懈了，誰肯顯本領給白地看呢？」（《吶喊·社戲》頁593）

「豆可中吃呢？」（《吶喊·社戲》頁596）

「還是為她。……這真是煩死我了，已經鬧了整三年，打過多少回架，說過多少回和，總是不落局……。」（《彷徨·離婚》頁148）148

「那『小畜生』不分青紅皂白，就夾臉一嘴巴……。」（《彷徨·離婚》頁154）

在第一、二例的「挨」在紹興方言解釋為「擠」³³⁴，《越諺》中釋為「強進也，循序也」³³⁵，揚雄《方言》也有「強進曰挨」³³⁶的解釋，據《現代漢語方言大詞典》記載，「挨」在今日的杭州方言仍有「人緊緊靠攏在一起」和「在擁擠的環境中排開眾人」的意思³³⁷；第三例的「化」在此處有「燒」的意思，直至今日，上海和蘇州方言仍稱「焚化紙錢」為「化錠」³³⁸；且不只紹興方言以化為燒，在福州方言中的「化紙」亦有「焚燒祭奠物」之意，客方言中也將燒掉神祇的儀式稱為「化」，如苗栗每年正月會舉辦的「火旁龍」活動最後一個儀式便是「化龍返天」，而現在普通話也有將遺體「火化」之詞；第四例的「擎」在擎：鯨，手託物高舉也，擎天柱。集韻。

第五例和第六例的「輪」本就有「轉動」之意，此處用以形容心中盤算和眼珠轉動，亦為紹興方言動詞³³⁹，據《現代漢語方言大詞典》之例，婁底方言（通行於今湖南中部）仍有以「輪一眼」作為「眼珠骨碌一轉」的用法³⁴⁰。

第七例的「蹩」有跛腳和撲倒二義，但在紹興方言中亦可做「緩慢側移，不聲不響的行動」³⁴¹，此處描寫阿Q既好奇又膽怯的樣貌，十分貼切，但在《現代

³³⁴ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁4。

³³⁵ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷下，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈音義·單辭雙義〉。

³³⁶ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）「挨」字中的《康熙字典》條目。

³³⁷ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第四卷，頁3077。

³³⁸ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第一卷，頁663。

³³⁹ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁17。

³⁴⁰ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第六卷，頁5418。

³⁴¹ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁18。

漢語方言大詞典》裡已找不到類似用法；第七例的「懈」做「怠惰、鬆懈」解，亦屬紹興方言³⁴²，在《現代漢語方言大詞典》中，還留有以「懈」作為「失去興趣、鬆懈」的用法³⁴³；第八例的「中」要讀去聲，解釋為「適中」，紹興多以「中」當動詞，故有「中意」、「中看」、「中聽」、「中用」一類說法³⁴⁴，據《現代漢語方言大詞典》的記錄，在揚州、貴陽、婁底、丹陽、福州等地，「中」皆有「正對上、恰好合上」之意³⁴⁵，可見此用法流傳甚廣；第九例的「落局」意為「結局、解決」³⁴⁶，在今日的上海方言中，則稱「結局、收場」為「落場」³⁴⁷；第十例的「夾」按謝德銑之言，在紹興方言中是「對著，有快速的意思」³⁴⁸，據《現代漢語方言大詞典》所載，今日上海方言內亦有將「劈頭劈臉」說為「夾頭夾面」的例子³⁴⁹，所以「夾臉一嘴巴」在此處為「對著臉打巴掌」，說明愛姑丈夫對她暴力相向、不加珍惜的惡行。

2. 專寫手部動作的紹興方言

在所有紹興方言動詞中，專寫手部動作者多達 12 例，將各種不同的動作描寫得很細膩：

他不回答，對櫃裡說，「溫兩碗酒，要一碟茴香豆。」便排[□]出九文大錢。
(《吶喊·孔乙己》頁 458)

紅鼻子老拱手裡擎[□]了一碗黃酒，說著，向間壁努一努嘴。(《吶喊·明天》頁 473)

「我一回來，就想到我可笑。」他一手擎[□]著煙卷，一隻手扶著酒杯，似笑非笑的向我說。(《彷徨·在酒樓上》頁 27)

他好容易曲曲折折的匯[□]出手來，手裡就有一個小小的長方包，葵綠色的，一徑遞給四太太。(《彷徨·肥皂》頁 45)

前艙中的兩個老女人也低聲哼起佛號來，她們擷[□]著念珠，又都看愛姑，而且互視，努嘴，點頭。(《彷徨·離婚》頁 151)

第一例以「排」將孔乙己為便於計算，把錢一個個陳列出來清點的行為寫得很逼

³⁴² 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》(重慶：重慶出版社，1993年8月)，頁20。

³⁴³ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》(南京：江蘇教育出版社，2002年12月)第六卷，頁5830。

³⁴⁴ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》(重慶：重慶出版社，1993年8月)，頁20。

³⁴⁵ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》(南京：江蘇教育出版社，2002年12月)第一卷，頁5621。

³⁴⁶ 參見《漢典》網站(<http://www.zdic.net/>)。

³⁴⁷ 參見閔家驥等人所編，《漢語方言常用詞詞典》(浙江：浙江教育出版社，1991年5月)，頁349~350。

³⁴⁸ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》(重慶：重慶出版社，1993年8月)，頁28。

³⁴⁹ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》(南京：江蘇教育出版社，2002年12月)第二卷，頁1756。

真，在今日的杭州方言中，「排」仍有「一個挨一個地按著順序擺」的意思³⁵⁰；第二、三例的「擎」在《越諺》中有「手託物，高舉也」³⁵¹的記載，在此形容老拱舉酒和呂緯甫手拿煙卷的動作，但在今日的用法中，僅剩牟平方言（通行於今山東膠東半島東北端）有此詞彙³⁵²；第三例中的「匯」經謝德銑的解釋為「從懷裡或衣服袋裡拿出手來，或手伸進窄小而彎曲的地方，然後費力地把手拿出來。也就是拿出、騰出、抽出的意思」³⁵³，顯現出四銘從懷中悉心拿出肥皂的模樣，但在《現代漢語方言大詞典》中已查無此用法；第四例的「擷」本有摘取或用衣襟兜著的意思，謝德銑認為「擷」在紹興方言亦可做「撥動」解，此處的「擷著念珠」指「用手指一顆一顆地撥動著念佛珠」³⁵⁴，將尼姑手中的動作解釋地頗為精確，但筆者查閱《現代漢語方言大詞典》後，發現在「擷」字之下已無「撥動」之意。

在幾個比較大的動作上，魯迅也運用了紹興方言的動詞，讓故事因具有鄉土氣息而更加精采：

忽然又絕望起來，裝好一碗飯，**搽**在七斤的面前道，「還是趕快吃你的飯罷！哭喪著臉，就會長出辮子來麼？」（《吶喊·風波》頁493）493

阿Q走近伊身旁，突然伸出手去**摩**著伊新剃的頭皮，呆笑著，說：「禿兒！快回去，和尚等著你……」（《吶喊·阿Q正傳》頁523）

他很想即刻揪住他，**拗**斷他的竹筷，放下他的辮子，並且**批**他幾個嘴巴，聊且懲罰他忘了生辰八字，也敢來做革命黨的罪。（《吶喊·阿Q正傳》頁543）

——鬧是誰也總要鬧一鬧的，只要用繩子一捆，塞在花轎裡，抬到男家，**捺**上花冠，拜堂，關上房門，就完事了。（《彷徨·離婚》頁14）

她早已什麼書也不看，已不知道人的生活的第一著是求生，向著這求生的道路，是必須攜手同行，或奮身孤往的了，倘使只知道**搥**著一個人的衣角，那便是雖戰士也難於戰鬥，只得一同滅亡。（《彷徨·傷逝》頁126）

漢子——（**絕**住巡士的袖子，）那麼，你帶我到局裡去！（《故事新編·起死》頁494）

《越諺》在「搽」下注「搽，賞去聲，故與人物，令其難受」³⁵⁵，謝德銑認為第

³⁵⁰ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第四卷，頁3536。

³⁵¹ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷下，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈音義·單辭雙義〉。

³⁵² 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月），第六卷，頁5628。

³⁵³ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁25。

³⁵⁴ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁27。

³⁵⁵ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷下，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈音義·單辭雙義〉。

一例的用法是指「七斤嫂把一碗飯重重地放在桌子上，表示十分生氣，目的在讓七斤感到難受」³⁵⁶，據《現代漢語方言大詞典》記載，今日上海方言仍有以「捺」為「把東西重重地往下放」之例³⁵⁷；第二例的「摩」在魯迅此草〈阿Q正傳〉時本用「搯」，據《越諺》解釋：「不視而輕手撫摸曰搯，暗索曰摸。」³⁵⁸在今日的上海和蘇州方言中，仍把「摸」和「撫摩」稱做「搯」³⁵⁹，後來魯迅覺得「搯」字太冷僻，才改為「摩」字³⁶⁰。可見魯迅在運用方言時，仍會考慮其流行性，若太冷僻，也會斟酌選用，用字十分謹慎。

第三例的「拗」在《說文解字》為「手拉也。」³⁶¹，此處的「拗斷」則指「把東西用手掰斷」，據《現代漢語方言大詞典》，「拗」在現今杭州方言裡仍有「折斷」之意³⁶²；「批」在《說文解字》中有「反手擊」³⁶³之意，代表「反手打耳光」，雖在古文中偶會出現，但在白話文中並不多見，現今僅在廈門方言中有「用力斜著摔或打」的用法³⁶⁴，但魯迅在當時以紹興的口語入文，將阿Q的憤怒顯露得極為生動。第四例的「捺」意為「用手按」，此處則有「硬戴」的意思，在《現代漢語方言大詞典》中，僅婁底方言（通行於今湖南中部）存有以「捺」為「按壓、壓住」之例³⁶⁵。紹興舊時結婚時新娘頭上所帶的裝飾物叫「花冠」，也叫「鳳冠」³⁶⁶，因為祥林嫂不願在丈夫死後再嫁，因此竭力抵抗，才會被硬戴上花冠出嫁。這一「捺」字，展現出封建父權社會的威壓和女性的弱勢與悲苦。

第五例和第六例的「撻」、「緹」與「捶」皆相通，有「下墜」之意³⁶⁷。在紹興方言中，可解釋為「拉著、墜著、拖著的動作，使對方難以行動」³⁶⁸，用於子君以涓生為世界中心的心理狀態和漢子拉住莊子不放的行為，十分貼切；然而今日的「緹」只有「拴住」之意，而「撻」與「捶」則僅存「敲打」之意了。

³⁵⁶ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁8。

³⁵⁷ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第五卷，頁4707。

³⁵⁸ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷下，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈音義·單辭雙義〉。

³⁵⁹ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第六卷，頁6125。

³⁶⁰ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁14。

³⁶¹ 參見東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1990年9月），頁617。

³⁶² 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第三卷，頁2092。

³⁶³ 參見東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1990年9月），頁612。

³⁶⁴ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第二卷，頁1616。

³⁶⁵ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第四卷，頁3534。

³⁶⁶ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁23。

³⁶⁷ 參見魯迅，《彷徨·傷逝》註釋9，收錄自《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁134。

³⁶⁸ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁26。

3. 與喝酒有關的紹興方言動詞

由於紹興以產「黃酒」聞名，因此在魯迅小說中常提到黃酒和酒店，其中也不乏和「喝酒」有關的紹興方言，列舉於下：

魯鎮的酒店的格局，是和別處不同的：都是當街一個曲尺形的大櫃檯，櫃裡面預備著熱水，可以隨時溫酒。（《吶喊·孔乙己》頁457）

他們往往要親眼看著黃酒從壇子裡舀出，看過壺子底裡有水沒有，又親看將壺子放在熱水裡，然後放心：在這嚴重兼督下，羈水也很為難。（《吶喊·孔乙己》頁457）

我略帶些哀愁，然而很舒服的呷一口酒。（《彷徨·在酒樓上》頁25）

「溫酒」就是將酒用熱水燙溫，在《三國演義》中，就有「溫酒斬華雄」和「煮酒論英雄」的故事，可知在中國古代，人們喜歡喝溫酒。溫酒不僅不傷脾胃，喝起來也更香甜。謝德銑也提到：「紹興老酒以溫喝為最宜，故酒店常用馬口鐵皮至成的圓筒（俗稱爨筒，亦寫作穿筒、攪筒）盛酒，在熱水中放置片刻，使酒變熱，稱溫酒。」³⁶⁹；「羈」即為「攪雜」，顯示當時有些老酒店在酒裡加水以牟取暴利的惡行，今之上海與蘇州方言仍將「把一種東西混合到另一種東西裡去」稱為「羈」³⁷⁰；「呷」在《越諺》中為「吸飲」的意思，故「呷酒」就是「喝酒」，據《現代漢語方言大詞典》所載，現在的上海和蘇州方言中的「呷」仍是「喝」之意³⁷¹。雖然「酒文化」並非紹興獨有，但確為該地特色，以相關方言敘述人物動作，可使內容更具地方特色。

4. 特殊語序的紹興方言動詞

在紹興方言中，有一類是將既有的語言以不同構成方式呈現的地方用法，在魯迅小說方言中，類似此種用語者有二：

「革命革命，革過一革的，……你們要革得我們怎麼樣呢？」老尼姑兩眼通紅的說。（《吶喊·阿Q正傳》頁541）

倘他姓趙，則據現在好稱郡望的老例，可以照《郡名百家姓》上的注解，說是「隴西天水人也」，但可惜這姓是不甚可靠的，因此籍貫也就有些決

³⁶⁹ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁4。

³⁷⁰ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第六卷，頁6327。

³⁷¹ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第三卷，頁2223。

不定。（《吶喊·阿Q正傳》頁514）

第一例中的「革命」意為「實施變革以應天命」的「動賓結構的雙音節複合詞」。因為此詞合用已久，一般在使用時並不會分開來單獨使用，但在紹興語法中，有一種「將代詞賓語插在動補短語中」的格式，如普通話做「譯完它」，紹興方言用「譯它完」³⁷²。關於此處的用法，謝德銑說：「魯迅為日譯本〈阿Q正傳〉寫的八十五條注釋中，注釋為『革命革命，革命再革命，……』。這裡體現老尼姑對這種「革命」的厭煩和反感。」³⁷³再如阿Q曾想過的：「革這夥媽媽的命（《吶喊·阿Q正傳》頁538）」一句可知，不論是將革命二字分開，省略代詞賓語，僅留動詞「革」；還是於二字間加入他詞，如：摻入「這夥」於動賓結構中，都有紹興方言特殊句式的味道。

第二例的「決不定」即為「不能決定」。「決定」本為「動補結構的雙音節複合詞」，在句子裡作為動詞使用，若要改為否定句型，應在動詞「決定」前加上副詞「不能」，但紹興方言在可能補語的否定格式中，若帶有賓語，往往把代詞賓語提到補語前面，如：「怪伊勿得」（即怪他不得）、「壓伊勿牢」（即壓他不住）等³⁷⁴，此處雖未出現代詞賓語，但魯迅卻在無意間使用了母語的句式，將「不能決定」寫成「決不定」，這樣富有變化的紹興語法，讓作品中的詞彙更加靈活。

魯迅這些紹興式的動詞，不僅更精確的描述了人物的動作，也將各式人物的心情、個性和階級地位藉由動作表現得更加生動貼切。

（二）善用「紹興舊俗與清末革命事蹟」反諷封建時代

由於魯迅作品以紹興作為背景的篇數高達十四篇，所佔比例極高，其內容又多描述舊社會中的故事，希冀達成喚醒「封建社會中麻木人民中較為清醒者」的目的，因此文中有許多以紹興舊習和清末革命事件作為諷刺對象之處，試述如下：

1. 紹興舊有風俗

一個民族的風俗習慣雖然會因為各地區生活習慣、飲食、節慶、禁忌、禮俗和語言的不同而有所差異，但也會因人民長期的交流和融合而產生共性，再加上統治者刻意的在禮教和文字上予以規範，力求統一，各地區的風俗習慣漸趨相類，故雖有其殊性，卻也大同小異。魯迅小說中有許多關於紹興地區的舊有風俗，雖然他在作品中常強調「這是某地的習慣」或「此地還有些古風」，但若擴大來

³⁷² 參見吳子慧，《吳越文化視野中的紹興方言研究》（杭州：浙江大學出版社，2007年8月），頁267。

³⁷³ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁17。

³⁷⁴ 參見吳子慧，《吳越文化視野中的紹興方言研究》（杭州：浙江大學出版社，2007年8月），頁267。

看，亦可說這是整個中華民族的風俗文化，因此在文章中，魯迅所表現的雖是「當地特有風俗」，卻具有「以小見大」的效果。

(1) 迷信類風俗

首先要談的是「迷信類」的舊有風俗，可分成節慶、民間習俗和喪葬禮俗三方面來說，以下分別舉魯迅小說之例說明：

灰白色的沉重的晚雲中間時時發出閃光，接著一聲鈍響，是送灶的爆竹；近處燃放的可就更強烈了，震耳的大音還沒有息，空氣裡已經散滿了幽微的火藥香。（《彷徨·祝福》頁5）

施家的兒子姘上了寡婦，我們也早知道。去年木叔帶了六位兒子去拆平了他家的灶，誰不說應該？（《彷徨·離婚》頁149~150）

家中卻一律忙，都在準備著「祝福」。這是魯鎮年終的大典，致敬盡禮，迎接福神，拜求來年一年中的好運氣的。（《彷徨·祝福》頁5）

煮熟之後，橫七豎八的插些筷子在這類東西上，可就稱為「福禮」了，五更天陳列起來，並且點上香燭，恭請福神們來享用，拜的卻只限於男人，拜完自然仍然是放爆竹。（《彷徨·祝福》頁5~6）

第一例的「送灶」是一種舊有習俗，舊俗以夏曆十二月二十四日為灶神升天的日子，在這一天或前一天祭送灶神，稱為送灶³⁷⁵。中國各地至今都有此習俗，上海、蘇州、杭州等地人稱為「送灶司菩薩上天」，除夕時再把灶神接回來，叫「接灶」。送灶時把一年來貼在灶上的灶神神馬（神像）燒化，接灶時就貼上新的灶神神馬（神像）³⁷⁶。關於這個習俗，魯迅曾議論：「灶君升天的那日，街上還賣著一種糖，有柑子那麼大小，在我們那裡也有這東西，然而扁的，像一個厚厚的小烙餅。那就是所謂『膠牙錫』了。本意是在請灶君吃了，粘住他的牙，使他不能調嘴舌，對玉帝說壞話……我們中國人雖然敬信鬼神；卻以為鬼神總比人們傻，所以就用了特別的方法來處治他。」³⁷⁷語中頗多諷刺。

就因為「灶」在舊社會中代表家中的福氣，又有「灶神」依附其中，因此延伸出第二例的「拆灶」。「拆灶」是舊時紹興等地農村的一種風俗。當民間發生糾紛時，一方將對方的鍋灶拆掉，認為這是給對方很大的侮辱³⁷⁸。周作人對於「拆灶」一事便曾提出「似乎灶是那一家最高代表，拆了灶便是完全塌臺，如要恢復名譽，只有捲土重來，進行反攻，否則有人調停，即是屈服和解了」³⁷⁹，可見

³⁷⁵ 參見魯迅，《彷徨·祝福》註釋2，收錄自《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁22。

³⁷⁶ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁21。

³⁷⁷ 參見魯迅，《華蓋集續編·送灶日漫筆》，收錄自《魯迅全集》第三卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁263。

³⁷⁸ 參見魯迅，《彷徨·離婚》註釋2，收錄自《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁158。

³⁷⁹ 參見周作人，《魯迅小說裡的人物·拆灶》（石家莊：河北教育出版社，2001年9月），頁239。

在女兒或姊妹受到傷害時，父兄能想到的報復方法，也僅是習俗中具象徵意義的行為。然而在今日已無此習俗，僅留下「拆棚腳」、「拆臺腳」等用以比喻「拆臺」的上海方言俗語了³⁸⁰。

第三例和第四例說的是同一事，過舊曆年至今仍是所有華人的習慣，紹興舊俗中，為了「拜求來年一年中的好運氣」，送灶之後數天，要請「大菩薩」，舉行祝福儀禮，稱為祝福儀式。《越諺》稱「作福：歲暮謝年，祭神祖，名此」³⁸¹，祝福祭祀時用的食物（如魚、肉等）便稱為「福禮」³⁸²。梅縣人的「作福」是在農曆八月十五日前，廣州人的「作福」是在農曆一月十五日前³⁸³，而紹興人則是在歲末。「祝福」其間有許多禁忌，如魯迅在小說中所說的「臨近祝福的時候，萬不可提起死亡疾病之類的话；倘不得已，就該用一種替代的隱語」、「拜的卻只限於男人」和「再嫁者不乾不淨，敗壞風俗，祭祀時候不可沾手飯菜，否則祖宗不吃」等皆是忌諱。由此亦可知中國的節慶風俗和傳統禮教對基層人民，乃至知識階層的影響有多大。

除了一般佛道信仰和祭祖習慣外，魯迅也提到了民俗療法與消災秘方：

他們一不小心，一鬆手，阿呀，阿彌陀佛，她就一頭撞在香案角上，頭上碰了一個大窟窿，鮮血直流，用了兩把香灰，包上兩塊紅布還止不住血呢。（《彷徨·祝福》頁14）

「我想，你不如及早抵當。你到土地廟裡去捐一條門檻，當作你的替身，給千人踏，萬人跨，贖了這一世的罪名，免得死了去受苦。」（《彷徨·祝福》頁19~20）

第一例中的祥林嫂撞傷不按科學方法醫治，反用「香灰」止血，是因舊時紹興人把敬菩薩的香燒完後，剩下的香稱香灰，供在菩薩面前的水叫仙水，以為香灰可以止血，仙水可以治病³⁸⁴，至今仍有許多地方的長者相信此習俗；第二例的柳媽勸祥林嫂「捐門檻」，亦是紹興舊時迷信，說是用錢捐了廟堂的門檻，就可以贖前世的冤愆，保來世之平安³⁸⁵，現在雖已無此用法，但以錢財捐助寺廟仍是極普遍的民間做法。雖說有些習俗蘊含了老祖宗的智慧和仁慈，但從第一例的「止不住血」和第二例祥林嫂捐門檻後仍不被主人與村民接受的內容，便可知魯迅對該迷信的反感。

另外，魯迅小說中亦有與祭祀風俗有關的紹興喪葬習俗：

³⁸⁰ 參見閔家驥等人所編，《漢語方言常用詞詞典》（浙江：浙江教育出版社，1991年5月），頁53。

³⁸¹ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷中，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈名物·風俗〉。

³⁸² 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁22。

³⁸³ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第二卷，頁1826。

³⁸⁴ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁23。

³⁸⁵ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁24。

她仍然頭上紮著白頭繩，烏裙，藍夾袄，月白背心，臉色青黃，只是兩頰上已經消失了血色，順著眼，眼角上帶些淚痕，眼光也沒有先前那樣精神了。（《彷徨·祝福》頁15）

但仰面一看，門旁卻白白的，分明帖著一張斜角紙。我又想，大良們的祖母死了罷；同時也跨進門，一直向裡面走。（《彷徨·孤獨者》頁106）

第一例是祥林嫂至四爺家做女工時的裝扮。不論是初至還是再臨，頭上都「紮著白頭繩」，而這白繩也代表了服喪的標記，由此推斷，祥林嫂是在第一任丈夫和第二任丈夫與孩子死去後，才到魯鎮幫傭的；第二例的「斜角紙」，是舊時民間習俗，人死後在大門旁斜貼一張白紙，紙上寫明死者的性別和年齡，入殮時需要避開的是哪些生肖的人，以及「殃」和「煞」的種類、日期，使別人知道避忌。³⁸⁶此二者在現代的方言詞典中雖已無記載，但於小說裡除了在暗示故事走向外，也說明瞭紹興以至全中國共有之「白色象徵喪葬」的文化觀念。

（2）嫁娶類風俗

魯迅小說出現的嫁娶類風俗皆為傳統古禮，今日已不復見：

我們魯鎮的習慣，本來是凡有出嫁的女兒，倘自己還未當家，夏間便大抵回到母家去消夏。那時我的祖母雖然還康健，但母親也已分擔了些家務，所以夏期便不能多日的歸省了，只得在掃墓完畢之後，抽空去住幾天，這時我便每年跟了我的母親住在外祖母的家裡。（《吶喊·社戲》頁589~590）我是三茶六禮定來的，花轎抬來的呵！那麼容易嗎？……我一定要給他們一個顏色看，就是打官司也不要緊。（《彷徨·離婚》頁154）

莊木三正在數洋錢。慰老爺從那沒有數過的一疊裡取出一點來，交還了「老畜生」；又將兩份紅綠帖子互換了地方，推給兩面，嘴裡說道：「你們都收好。老木，你要點清數目呀。這不是好當玩意兒的，銀錢事情……。」（《彷徨·離婚》頁157）

第一例的「消夏」在《越諺》中稱「歇夏」，是指「新嫁女至四月杪，備端午禮迎歸，中秋備禮送去」³⁸⁷的習俗，然而從文中主角自稱「祖母雖然還康健，但母親也已分擔了些家務，所以夏期便不能多日的歸省了」一句，可知傳統風俗的逐漸毀壞與傳統婦女結婚後在夫家的辛苦。

第二例和第三例皆出自〈離婚〉。所謂「三茶六禮」，意為明媒正娶。我國舊時習俗，娶妻多用茶為聘禮，所以女子受聘稱為受茶。據明代陳耀文的《天中記》

³⁸⁶ 參見魯迅，《彷徨·孤獨者》註釋12，收錄自《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁111。

³⁸⁷ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷中，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈名物·風俗〉。

卷四十四說：「凡種茶樹必下子，移植則不復生，故俗聘婦必以茶為禮，義固有所取也。」；《儀禮·士昏禮》，即納采、問名、納吉、納征、請期、親迎六種儀式³⁸⁸。紹興嫁娶採古代風俗，故愛姑特別提及以強調自己沒有理由和丈夫離婚。至今日在上海方言中稱「六禮」為「財禮」³⁸⁹，有些長者仍會要求子孫婚嫁時須遵循舊俗。由此可知愛姑至慰府並非為了和丈夫離婚，而是要大家幫她討公道，要丈夫離開小寡婦。

可惜在封建制度男尊女卑的情況下，七大人和慰家老爺、少爺，都與愛姑夫家意見一致，要逼愛姑離婚，而愛姑的父兄除了至親家「拆灶」外，也無力調解紛爭，最後只能依七大人之意「互換紅綠帖」表示離婚。「紅綠帖」是舊式婚姻所用的證書，紙用紅綠二色，故名之。紅帖是男方向女方的求婚帖，綠帖是女方同意出嫁的允婚帖，如雙方同意成親，則收受對方帖子³⁹⁰。同理，若兩方解除婚姻，便歸還紅綠帖，以示不再具有夫妻關係。雖然這個風俗以及詞彙現在已隨著社會發展而消失³⁹¹，但從男方解除婚約後可以再娶，女方則難以再婚，且會遭受世人的惡意眼光看待，可以見得當時男女尊卑差異極大。

(3) 娛樂類風俗

紹興為一樸實農村，村人的生活重心雖在工作，但娛樂卻是工作之餘的要事，魯迅小說中關於紹興的娛樂活動大致屬「打牌」和「看戲」二者，列舉如下：

假使有錢，他便去押牌寶，一推人蹲在地面上，阿Q即汗流滿面的夾在這中間，聲音他最響：「青龍四百！」「咳……開……啦！」莊家揭開盒子蓋，也是汗流滿面的唱。「天門啦……角回啦……！人和穿堂空在那裡啦……！阿Q的銅錢拿過來……！」「穿堂一百——一百五十！」（《吶喊·阿Q正傳》頁517~518）

然而也偶有大可佩服的地方，即如未莊的鄉下人不過打三十二張的竹牌，只有假洋鬼子能夠又「麻醬」，城裡卻連小烏龜子都又得精熟的。（《吶喊·阿Q正傳》頁534）

「押牌寶」是一種賭博遊戲。賭局中為主的人叫「莊家」；下文的「青龍」、「天門」、「穿堂」等都是押牌寶的用語，指押賭注的位置；「四百」、「一百五十」是押賭注的錢數³⁹²，在今日的揚州、蘇州等地方言中，仍有該類賭博遊戲，稱做

³⁸⁸ 參見魯迅，《彷徨·離婚》註釋8，收錄自《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁158~159。

³⁸⁹ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第三卷，頁202。

³⁹⁰ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁29。

³⁹¹ 參見王敏紅，《《越諺》與紹興方俗語匯研究》（北京：中國社會科學出版社，2009年5月），頁206。

³⁹² 參見魯迅，《吶喊·阿Q正傳》註釋20，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁555。

「押寶」³⁹³。至於「三十二張竹牌」，指的是「牌九」牌，亦為舊時一種賭具，共三十二張，在今日還有許多地方用此作為遊藝或賭博用的骨牌³⁹⁴，正面用象牙或獸骨製成，稱牙牌或骨牌；用竹片製成的，稱竹牌³⁹⁵。但從文中阿Q贏錢後卻被莊家所騙，不僅錢被搶走，還被打罵一頓的情形可知，該類賭博遊戲多設騙局，莊家只賺不賠，否則便會耍類似手段搶錢。

另一個農民的休閒娛樂是「看戲」：

他付過地保二百文酒錢，憤憤的躺下了，後來想：「現在的世界太不成話，兒子打老子……」於是忽而想到趙太爺的威風，而現在是他的兒子了，便自己也漸漸的得意起來，爬起身，唱著《小孤孀上墳》到酒店去。（《吶喊·阿Q正傳》頁519）

這小D，是一個窮小子，又瘦又乏，在阿Q的眼睛裡，位置是在王胡之下的，誰料這小子竟謀了他的飯碗去。所以阿Q這一氣，更與平常不同，當氣憤憤的走著的時候，忽然將手一揚，唱道：「我手執鋼鞭將你打！……」（《吶喊·阿Q正傳》頁529~530）

得得，鏘鏘！悔不該，酒醉錯斬了鄭賢弟，悔不該，呀呀呀……（《吶喊·阿Q正傳》頁539）

當時我並不想到他們為什麼年年要演戲。現在想，那或者是春賽，是社戲了。（《吶喊·社戲》頁590）

紹興有很多地方戲，如：與目連救母故事（紹興人稱「鬼戲」³⁹⁶）相關的《調無常》、《男吊》、《女吊》、歷史劇《龍虎鬥》、《遊園吊打》、悲情戲《小孤孀上墳》、愛情戲《紅樓夢》、《梁山伯與祝英台》等。第一例《小孤孀上墳》是阿Q每次在被欺負時所唱的戲曲，「小孤孀」在紹興方言中就是「小寡婦」³⁹⁷，藉著唱戲，阿Q把自己的痛苦轉移到小寡婦身上，以「精神式勝利法」去咀嚼他人的傷痛，甚至將「小孤孀」作為「女人」的象徵，才會在看到吳媽時想著「女人……吳媽……這小孤孀」，魯迅藉阿Q的行為諷刺了許多虛偽而醜陋的人。

第二例的「我手執鋼鞭將你打！……」和第三例的「得得，鏘鏘！悔不該，酒醉錯斬了鄭賢弟，悔不該，呀呀呀……」都是《龍虎鬥》中的唱詞。顯現阿Q在意氣風發時想到的就是「打人」與「斬首」，足見只要能令他厭惡的人懼怕，他就會十分快活的扭曲心理。最後一例是在說「地方戲」的美好，「春賽」是春

³⁹³ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第四卷，頁3536。

³⁹⁴ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第五卷，頁4432。

³⁹⁵ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁15。

³⁹⁶ 參見王敏紅，《《越諺》與紹興方俗語匯研究》（北京：中國社會科學出版社，2009年5月），頁232。

³⁹⁷ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷中，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈名物·人類〉。

天舉行的迎神賽會。紹興舊俗，春天舉行酬謝神靈的祭祀，在節日或神的生日，準備鑼鼓、雜戲、儀仗，迎神（菩薩）出廟，周遊街巷，是謂春賽³⁹⁸。「社」原指土地神或土地廟，但在紹興，「社」是一種區功能變數名稱稱，如谷社、阮社等，社戲是社中每年春賽其間所演的「年規戲」³⁹⁹。

除此之外，如〈幸福的家庭〉中主角在女兒哭時為逗她笑所做的「貓洗臉」，也是紹興人常用以引孩子發笑的動作，紹興方言稱「張貓」⁴⁰⁰，可見魯迅不論是以紹興詞彙直稱故鄉的娛樂風俗，還是以普通話寫出紹興的文體活動，都讓故事充滿了地方風情，而這些娛樂活動，也持續傳承，尤其是「越劇」，更成為中國第二大戲曲劇種，且融合普通話，使流傳的範圍更加廣遠。

2. 清末革命事蹟

紹興自古即孕育不少烈士，如忍辱復國的越王勾踐、愛國詩人陸游，以至清末為革命而犧牲的女鬥士秋瑾等，都讓身為浙江人的魯迅為其剛烈的個性而情緒澎湃。在小說〈藥〉中，魯迅描寫華老栓至刑場旁取人血饅頭的場景，便改編自秋瑾在紹興就義的歷史事件：

太陽也出來了；在他面前，顯出一條大道，直到他家中，後面也照見丁字街頭破匾上「古□亭口」這四個黯淡的金字。（《吶喊·藥》頁465）

在《魯迅全集》為〈藥〉所做的註解中提到：篇中人物夏瑜隱喻清末女革命黨人秋瑾。秋瑾在徐錫麟被害後不久，也於1907年7月15日遭清政府殺害，就義的地點在紹興軒亭口。軒亭口是紹興城內的大街，街旁有一牌樓，匾上題有「古軒亭口」四字⁴⁰¹。魯迅藉此事一方面對為革命而犧牲的烈士獻上敬意，並嘆息其脫離群眾的根本弱點；再方面也對人民的麻木、統治階級的殘暴和想從中獲利的投機者感到悲痛。

魯迅曾在至黃埔軍校演講「革命時代的文學」時說：「大革命之前，所有的文學，大抵是對於種種社會狀態，覺得不平，覺得痛苦，就叫苦，鳴不平……有些民族因為叫苦無用，連苦也不叫了，他們便成為沉默的民族，漸漸更加衰頹下去……至於富有反抗性，蘊有力量的民族，因為叫苦沒用，他便覺悟起來，由哀音而變為怒吼。怒吼的文學一出現，反抗就快到了；他們已經很憤怒，所以與革命爆發時代接近的文學每每帶有憤怒之音；他要反抗，他要復仇。」⁴⁰²在那樣的

³⁹⁸ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁19。

³⁹⁹ 參見魯迅，《吶喊·社戲》註釋6，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁598。

⁴⁰⁰ 參見王敏紅，《〈越諺〉與紹興方俗語匯研究》（北京：中國社會科學出版社，2009年5月），頁233。

⁴⁰¹ 參見魯迅，《吶喊·藥》註釋1，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁472。

⁴⁰² 參見魯迅，《而已集·革命時代的文學》，收錄自《魯迅全集》第三卷（北京：人民文學出版

時代，他的作品便如「怒吼」，不斷諷刺舊社會的種種狀態，體現紹興與整個舊時代中「吃人禮教」與「封建社會」的可怕。

（三）善用「紹興名物與人物用語」營造鄉土氣息

「紹興名物與人物」是魯迅小說方言俗語中出現最多的類型。筆者將其再分為「器物」、「食物」和「人物」三類，分述如下：

1. 紹興的器物用語

在清人范寅所編的《越諺》裡，中卷以「名物諺」為主要內容，共分為「天部」、「地部」、「時令」、「人類」、「神祇」、「鬼怪」、「疾病」、「身體」、「屋宇」、「器用」、「貨物」、「飲食」、「服飾」、「禽獸」、「水族」、「蟲豸」、「花草」、「竹木」、「瓜果」、「穀蔬」、「臭味」、「形色」、「技術」、「風俗」二十四類，底下又再細分為數十項，可見其物之多。此處僅取魯迅小說中較具代表性者討論和分析：

但他在我們店裡，品行卻比別人都好，就是從不拖欠；雖然間或沒有現錢，暫時記在粉板上，但不出一月，定然還清，從粉板上拭去了孔乙己的名字。（《吶喊·孔乙己》頁458）

他臉上黑而且瘦，已經不成樣子；穿一件破夾襖，盤著兩腿，下面墊一個蒲包，用草繩在肩上掛住；見了我，又說道，「溫一碗酒。」（《吶喊·孔乙己》頁460）

東西，……直走進去打開箱子來：元寶，洋錢，洋紗衫，……秀才娘子的一張寧式床先搬到土穀祠，此外便擺了錢家的桌椅，——或者也就用趙家的罷。（《吶喊·阿Q正傳》頁540）

「粉板」在紹興也叫水板或帳板，在一塊長方形的木底板上，塗上白漆或老黃漆，用毛筆蘸黑墨水在粉板上寫字，可以隨寫隨揩。一般小店鋪常用它來記欠帳⁴⁰³，從《現代漢語方言大詞典》的詞條可知今日的南京、武漢和柳州方言仍稱該器物為「粉板」⁴⁰⁴。從此物可見當時人民貧困，常於店家欠帳的習慣，且此行為並非農民獨有，就連做官兼做教員的方玄綽都有「叫小廝即刻上街去賒一瓶蓮花白。他知道店家希圖明天多還帳，大抵是不敢不賒的，假如不賒，則明天分文不還，正是他們應得的懲罰」⁴⁰⁵的想法，民眾的愁苦可想而知。

社，2005年11月初版），頁438。

⁴⁰³ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁5。

⁴⁰⁴ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第四卷，頁3392。

⁴⁰⁵ 參見魯迅，《吶喊·端午節》，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁566。

「蒲包」是「用香蒲葉編成的裝東西的用具，多流行於江南」⁴⁰⁶，該詞彙今日仍通行在揚州、上海、蘇州、杭州、福州等地⁴⁰⁷，窮苦人家常塞入破棉絮等物，用以禦寒或做墊子⁴⁰⁸。此處說明孔乙己因腳不良於行而拿蒲包做坐墊，方便行動的慘狀。

「寧式床」則是「浙江寧波一帶製作的一種比較講究的床」⁴⁰⁹，從阿Q幻想將秀才娘子的寧式床搶走的內容可知，一般百姓有這樣講究的床可以歇息都不可能，更何況是住在土穀祠（即土地廟）裡的阿Q，難怪他要如此渴望了。

除了用具以外，在服飾方面，還有以下2例：

他正在廚房裡，紫色的圓臉，頭戴一頂小氈帽，頸上套一個明晃晃的銀項圈，這可見他的父親十分愛他，怕他死去，所以在神佛面前許下願心，用圈子將他套住了。（《吶喊·故鄉》頁503）

這有什麼依不依。——鬧是誰也總要鬧一鬧的，只要用繩子一捆，塞在花轎裡，抬到男家，捺上花冠，拜堂，關上房門，就完事了。（《彷徨·祝福》頁14）

例一中的「氈帽」據《現代漢語方言大詞典》所述，是紹興一帶農民常戴在頭上，以厚呢似的黑氈子製成的羊毛帽⁴¹⁰，魯迅自己解釋：「這是一種黑色的，半圓形的東西，將那帽邊翻起一寸多，戴在頭上的；上海的鄉下，恐怕也還有人戴」⁴¹¹，作者藉著江蘇與浙江一帶農人普遍的打扮描繪阿Q的形象。

例二的「花冠」，《越諺》中說「遣嫁時戴」⁴¹²，式樣較鳳冠為簡單，今日嫁娶時已未使用此頭飾。金紀賢在〈試論魯迅小說與紹興方言〉一文裡，曾提到自己詢問紹興青壇一帶（地理位置類於小說中的賀家壩）居民家鄉的嫁娶習俗，該人回答：「『花冠』是一種採用竹篾編製，上紮紙花的簡易頭冠。深山野壩的貧苦農民家結婚時，不大可能爬山過嶺遠走數十裡至城中租借『鳳冠』」⁴¹³，因此魯迅使用方言時是十分謹慎，務求接近真實的。

三更四點，有一隻大烏篷船到了趙府上的河埠頭。（《吶喊·阿Q正傳》頁

⁴⁰⁶ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

⁴⁰⁷ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第五卷，頁4726。

⁴⁰⁸ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁5。

⁴⁰⁹ 參見魯迅，《吶喊·阿Q正傳》注釋43，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁558。

⁴¹⁰ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第六卷，頁5951。

⁴¹¹ 參見魯迅，《且介亭雜文·寄〈戲〉週刊編者信》，收錄自《魯迅全集》第六卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁154。

⁴¹² 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷中，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈名物·服飾〉。

⁴¹³ 參見金紀賢，〈試論魯迅小說與紹興方言〉（《紹興師專學報》第3期，1983年3月），頁47。

537)

一出門，便望見月下的平橋內泊著一隻白篷的航船，大家跳下船，雙喜拔前篙，阿發拔後篙，年幼的都陪我坐在艙中，較大的聚在船尾。（《吶喊·社戲》頁592）

六一公公看見我，便停了楫，笑道，「請客？——這是應該的。」（《吶喊·社戲》頁596）

上述3例皆是魯迅小說中與「船」有關的方言詞彙。由於清末民初時紹興還沒有公路和鐵路，對外交通以水陸為主，因此需要船運。一般航船罩有用竹篾片和竹杆、箬殼等編成的半圓形遮掩物，人坐在船篷內，可避風雨。又分「烏篷」和「白篷」兩種，前者的船篷是用黑油油漆過的，故稱烏篷船，舊時紹興官僚仕紳多坐這種船；後者船篷未加油漆，或僅塗漬一些桐油、或塗些白色劣質土漆的船，稱白篷船，舊時紹興勞動人民都坐這種船⁴¹⁴，直至今日，紹興仍以之為交通工具，也保留了舊時用語⁴¹⁵。因此，從船篷的顏色及大小，便可知道坐船者的經濟地位。而「楫」是一種划船用具，紹興習慣稱大船的船槳叫櫓，稱手劃小船的船槳叫「劃楫」⁴¹⁶。

紹興的水鄉樣貌，不只可以從交通工具窺其一二，還可從其景物觀之：

我們日裡到海邊撿貝殼去，紅的綠的都有，鬼見怕也有，觀音手也有。
（《吶喊·故鄉》頁503）

我們沙地裡，潮汛要來的時候，就有許多跳魚兒只是跳，都有青蛙似的兩個腳……（《吶喊·故鄉》頁504）

第一例的「鬼見怕」和「觀音手」，都是小貝殼的名稱。舊時浙江沿海的人把這種小貝殼用線串在一起，戴在孩子的手腕或腳踝上，認為可以「避邪」。這類名稱多是舊時根據「避邪」的意思取的⁴¹⁷，今日已沒有使用。而「跳魚兒」則是「彈塗魚」，現代的寧波方言（通行於今浙江省東北部）仍稱「彈塗魚」為「跳魚」⁴¹⁸。魯迅曾在《集外集拾遺補編·辛亥遊錄》提及「有小魚，前鰭如足，恃以躍，海人謂之跳魚」⁴¹⁹，這些都是他曾在紹興海邊生活時的見聞。另外，魯迅小說中出現的水鄉地形方言，還有「河阜頭（市集街衢泊船起貨之岸）」、「叉港（或作汊

⁴¹⁴ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁16和20。

⁴¹⁵ 參見王敏紅，《《越諺》與紹興方俗語匯研究》（北京：中國社會科學出版社，2009年5月），頁217。

⁴¹⁶ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁20。

⁴¹⁷ 參見魯迅，《吶喊·故鄉》註釋5，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁511。

⁴¹⁸ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第五卷，頁4829。

⁴¹⁹ 參見魯迅，《集外集拾遺補編·辛亥遊錄》，收錄自《魯迅全集》第八卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁46。

港，水斜彎處)」、「匯頭(港灣墻轉處)」⁴²⁰等詞彙，皆可互為映照。

在海邊、水陸討生活外，紹興亦擁有廣大的農民，這些農民種田所得的食物，將於下文敘述，故此處僅說明魯迅小說中較有趣的「紹興器物」：

他是能裝[𦉳]捉小鳥雀的。(《吶喊·故鄉》頁503)

楊二嫂發見了這件事，自己很以為功，便拿了那[狗氣殺](這是我們這裡養雞的器具，木盤上面有著柵欄，內盛食料，雞可以伸進頸子去啄，狗卻不能，只能看著氣死)，飛也似的跑了，虧伊裝著這麼高低的小腳，竟跑得這樣快。(《吶喊·故鄉》頁509)

「𦉳」和「狗氣殺」在《越諺》中都有記載。前者是「設計墮人，掘阱取獸」⁴²¹的裝置，在《故鄉》中作為捕鳥雀的工具，今日仍作為動詞，代表「掘阱捕獸」⁴²²；後者在《越諺》中寫作「狗雞砮」，是「豬狗雞皆待餒，盛餒物之器」⁴²³(「餒」同「餵」)，魯迅亦自己於文中解釋「這是我們這裡養雞的器具，木盤上面有著柵欄，內盛食料，雞可以伸進頸子去啄，狗卻不能，只能看著氣死」，可知此物確為作者實見，農村常用以餵雞之物，至今仍可見於紹興日常用語中⁴²⁴。

與農家生活有關的紹興器物還有用具器皿的通稱「家生」、淘米用的「淘籬」、「葶薺式的圓籃」、低矮的雞舍「雞廚」、作為墊子的「草薦」和睡覺的「眠床」，而且使用地區漸趨廣泛，已非紹興獨有，還流傳至今。而從以上器具，亦可知道魯迅在描寫農村時的用心與細膩。

2. 紹興的食物用語

江浙一帶以農漁為業，所產食物亦有其特色，以下就魯迅小說中紹興食物的用語舉例說明之：

他們往往要親眼看著[黃酒]從壇子裡舀出，看過壺子底裡有水沒有，又親看將壺子放在熱水裡，然後放心。(《吶喊·孔乙己》頁457)

酒過三巡，大員們就講了一些水鄉沿途的風景，蘆花似雪，泥水如金，[黃鱔]膏腴，青苔滑溜……等等。(《故事新編·理水》頁394)

⁴²⁰ 解釋皆參見清·范寅編，《越諺(上)》卷中，(北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月)，〈名物·地部〉。

⁴²¹ 參見清·范寅編，《越諺(下)》卷下，(北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月)，〈音義·單辭雙義〉。

⁴²² 參見王敏紅，《《越諺》與紹興方俗語匯研究》(北京：中國社會科學出版社，2009年5月)，頁235和《漢語方言常用詞詞典》(浙江：浙江教育出版社，1991年5月)，頁258。

⁴²³ 參見清·范寅編，《越諺(下)》卷中，(北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月)，〈名物·器用〉。

⁴²⁴ 參見王敏紅，《《越諺》與紹興方俗語匯研究》(北京：中國社會科學出版社，2009年5月)，頁216和《漢語方言常用詞詞典》(浙江：浙江教育出版社，1991年5月)，頁184。

「黃酒」是用黃米、大米、糯米等釀造的酒，含酒精量較低，以紹興產的最為著名，因為酒色較黃，故名之，又稱為「老酒」或「紹興酒」。紹興老酒以溫喝為最宜，故酒店常用鬮筒盛酒，置於熱水中溫酒；「黃鱔」就是鱔魚，《越諺》於其名下註「其色黃」，故加上顏色詞修飾之。鱔魚多分佈於中國東南半部氣候溫暖的淡水流域，亦為江浙的物產之一。魯迅在〈理水〉中敘述了許多水鄉情境，雖是在說洪水肆虐的狀況，但其描述仍不免帶有江浙地區的影子。

在蔬菜方面，則有梅乾菜、青豆和蠶豆等植物可食：

女人端出烏黑的蒸乾菜和松花黃的米飯，熱蓬蓬冒煙。（《吶喊·風波》頁491）

倘肯多花一文，便可以買一碟鹽煮筍，或者茴香豆，做下酒物了，如果出到十幾文，那就能買一樣葷菜，但這些顧客，多是短衣幫，大抵沒有這樣闊綽。（《吶喊·孔乙己》頁457）

立刻就要吃飯了，還吃炒豆子，吃窮了一家子！（《吶喊·風波》頁491）

這回想出來的是桂生，說是羅漢豆正旺相，柴火又現成，我們可以偷一點來煮吃。（《吶喊·社戲》頁595）

冬天沒有什麼東西了。這一點乾青豆倒是自家曬在那裡的，請老爺……（《吶喊·故鄉》頁508）

第一例的「乾菜」就是梅乾菜，是浙江紹興、蕭山、杭州一帶特產。用鮮菜醃過曬乾，在飯鍋裡蒸熟可食，乾菜越蒸會越黑越軟⁴²⁵。由於成本便宜，做好後能存放好幾年，一小口又能配上許多飯，所以在農家生活中，是極佳的食物。

第二、三、四例中的「茴香豆」、「炒豆子」和「羅漢豆」來自同一種原料。《越諺》中說「羅漢豆扁大，只能用菜，吳呼蠶豆」⁴²⁶（紹興將豌豆稱為蠶豆），而用茴香和鹽或醬油一起煮熟、晾乾的蠶豆，就成了「茴香豆」，若是用炒的做成點心，便叫做「炒豆子」⁴²⁷；第五例的「乾青豆」則是「毛豆」的製成品，《越諺》解釋「毛豆剝肉煮以鹽，烘乾即青豆；生曬為白豆；可做豆腐或打油為豆油，其渣為油餅，可糞田」⁴²⁸。由此可知，不論是乾菜、蠶豆還是毛豆，都可以用許多方法加工製成不同食品，既經濟又便利，是浙江一帶農民的主要配菜，且至今仍保存當時稱呼⁴²⁹。

⁴²⁵ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁7。

⁴²⁶ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷中，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈名物·穀〉。

⁴²⁷ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁4和7。

⁴²⁸ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷中，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈名物·穀〉。

⁴²⁹ 參見王敏紅，《《越諺》與紹興方俗語匯研究》（北京：中國社會科學出版社，2009年5月），頁213。

3. 紹興的人物用語

關於「人物」，又可再細分為「職業名稱」、「地位名稱」和「姓名字號」，在魯迅小說中，與紹興有關的人物稱謂用語如下：

幸虧薦頭的情面大，辭退不得，便改為專管溫酒的一種無聊職務了。（《吶喊·孔乙己》頁457）

我家只有一個忙月（我們這裡給人做工的分三種：整年給一定人家做工的叫長年；按日給人做工的叫短工；自己也種地，只在過年過節以及收租時候來給一定人家做工的稱忙月），忙不過來，他便對父親說，可以叫他的兒子閏土來管祭器的。（《吶喊·故鄉》頁502~503）

他們跨進黑油大門時，便被邀進門房去；大門後已經坐滿著兩桌船夫和長年。（《彷徨·離婚》頁151）

你們知道：長毛時候，留髮不留頭，留頭不留髮。……（《吶喊·風波》頁495）

第一例的「薦頭」，《漢語大詞典》解釋為「以介紹傭工為業的人」，據《現代漢語方言大詞典》的記錄，揚州、丹陽、上海、蘇州、杭州等地今日皆留有此用法⁴³⁰，謝德銑補充：「在舊社會，學徒求師學藝，須有薦頭作介紹或擔保」⁴³¹，可見在傳統社會謀職，不論是官位還是夥計，都要靠說情或門路，這也是一種承襲久遠的壞習氣。

第二例和第三例的「忙月」與「長年」，魯迅已於文章中解釋得十分清楚，今日在上海、寧波等地仍有此稱呼⁴³²；《越諺》把這一類的職業名稱放在〈名物·人類〉下的「賤稱」類，足見其地位之低。第四例中的「長毛」，則是紹興舊時對太平天國農民兵的蔑稱⁴³³，因其不紮辮子，披散頭髮以示對清朝的反抗而得名。

在《越諺》的「賤稱」項後，還有名為「惡類」、「賊類」與「不齒人」的小項，都是對人的貶稱：

太太，我們見得多了：回頭人出嫁，哭喊的也有，說要尋死覓活的也有，抬到男家鬧得拜不成天地的也有，連花燭都砸了的也有。（《彷徨·祝福》頁14）

他就是著了那濫婊子的迷，要趕我出去。（《彷徨·離婚》頁154）

不拘禁忌地坐在茶館裡的不過幾個以豁達自居的青年人，但在螻居人的意

⁴³⁰ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第六卷，頁5628。

⁴³¹ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁5。

⁴³² 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第二卷，頁1552和第三卷，頁2000。

⁴³³ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第三卷，頁1999。

中卻以為個個都是敗家子。(《彷徨·長明燈》頁58)

一定是你在商朝的紂王的時候，獨個兒走到這地方，卻遇著了斷路強盜，從背後給你一面棍，把你打死，什麼都搶走了。(《故事新編·起死》頁489)

「回頭人」即「夫亡改嫁」⁴³⁴的婦女，該詞彙至今仍存於寧波方言中⁴³⁵。自宋朝的儒學家強調「守節」的重要後，「忠臣不事二君，烈女不更二夫」的觀念日益加深，而人們與女子本身也認為再嫁是極端恥辱的事，合應被冷眼看待。這便是「祥林嫂」為何如此反抗再嫁和二次喪夫後村民冷冷待她，且仍叫她「祥林嫂」之因。魯迅曾在《墳·我之節烈觀》裡評論「表章節烈」一事：「據時下道德家的意見，來定界說，大約節是丈夫死了，決不再嫁，也不私奔，丈夫死得愈早，家裡愈窮，他便節得愈好。烈可是有兩種：一種是無論已嫁未嫁，只要丈夫死了，他也跟著自盡；一種是有強暴來污辱他的時候，設法自戕，或者抗拒被殺，都無不可。這也是死得愈慘愈苦，他便烈得愈好，倘若不及抵禦，竟受了污辱，然後自戕，便免不了議論。」並在舉例分析其利弊與意義後，得出「節烈這事是：極難，極苦，不願身受，然而不利自他，無益社會國家，于人生將來又毫無意義的行為，現在已經失了存在的生命和價值」⁴³⁶的結論。

「濫婊子」是愛姑罵與丈夫私通的寡婦時所用的詈語，在此文中用以貶稱作風輕賤的女人⁴³⁷，在今日的上海方言裡，則稱「生活作風不正派(亂搞男女關係)的女性」為「濫汗貨」⁴³⁸。但若回溯其原意，「婊子」在浙江指「娼家」，即今之妓女，是極為卑賤的行業，被《越諺》置於「不齒人」一項中⁴³⁹。從以上二例，便可知道當時的紹興，以至於全中國，對女子貞節與否的嚴格規範與歧視。

「敗家子」在紹興方言中用以形容「浪費祖業之人」⁴⁴⁰，亦即「任意揮霍家產的不成器子弟」，今日更擴大指「任意浪費國家財物的人」⁴⁴¹，此處則作為批評茶館中間聊青年的用語。

「斷路強盜」在紹興也叫「攔路強盜」，在今日的徐州(通行於今江蘇省西北部)和揚州方言(通行於今江蘇省中部)內，仍稱「攔路搶劫」為「斷路」⁴⁴²，

⁴³⁴ 參見清·范寅編，《越諺(上)》卷中，(北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月)，〈名物·人類·惡類〉。

⁴³⁵ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》(南京：江蘇教育出版社，2002年12月)第二卷，頁1401。

⁴³⁶ 參見魯迅，《墳·我之節烈觀》，收錄自《魯迅全集》第一卷(北京：人民文學出版社，2005年11月初版)，頁122、129和130。

⁴³⁷ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》(重慶：重慶出版社，1993年8月)，頁28。

⁴³⁸ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》(南京：江蘇教育出版社，2002年12月)第六卷，頁5968。

⁴³⁹ 參見清·范寅編，《越諺(上)》卷中，(北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月)，〈名物·人類·不齒人〉。

⁴⁴⁰ 參見清·范寅編，《越諺(上)》(北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月)卷中，〈名物·人類·惡類〉。

⁴⁴¹ 參見《漢典》網站(<http://www.zdic.net/>)。

⁴⁴² 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》(南京：江蘇教育出版社，2002年12月)第六卷，頁6118。

在此處是死而復生的漢子發現自己衣物皆不見時，懷疑莊子是強盜所罵的話。以上三者皆屬於紹興方言中地位較低，令人不齒的稱呼；而魯迅在以下三例中，則未帶有貶意：

「這正好。你是識字的，又是出門人，見識得多。我正要問你一件事——」她那沒有精采的眼睛忽然發光了。（《彷徨·祝福》頁7）

「你怎麼會知道？那時你們都還是小把戲呢，單知道喝奶拉矢。」（《彷徨·長明燈》頁59）

伊似乎是從夢中驚醒的，然而已經記不清做了什麼夢。（《故事新編·補天》頁357）

舊時紹興稱遠離家鄉出門在外工作的人為「出門人」⁴⁴³，因含有見多識廣、看過世面之意，故屬褒義詞，該詞彙今則存於溫州（通行於今浙江省東南）和廈門方言中⁴⁴⁴。從祥林嫂因作者去外地念書和工作就如此崇敬的態度看來，大部分的鄉下人是很看得起「出門人」的；「小把戲」是紹興地區暱稱「小孩子」的用語，和「小傢夥」、「小東西」用法相同⁴⁴⁵，今日在揚州方言（通行於今江蘇省中部）裡仍保存此用法⁴⁴⁶；「伊」在紹興方言中則為對「單數第三人稱」的稱呼用語⁴⁴⁷。

魯迅小說的角色設定與姓名關係頗深，蔡輝振認為，魯迅對於小說中人物姓名的制定，以能反映這號人物形象為主，如：孔乙己、陳士成、高老夫子是知識分子；七斤一家、閩土、賀老六等為農民階級；趙太爺、慰老爺、七大人是地主官僚等，目的在助長其對人物形象的塑造，讓讀者望文生訓，知道此人之大概⁴⁴⁸。除此之外，筆者也發現魯迅小說人物的命名方式，與紹興方言、習俗與名物有關：

因為他姓孔，別人便從描紅紙上的「上大人孔乙己」這半懂不懂的話裡，替他取下一個綽號，叫作孔乙己。（《吶喊·孔乙己》頁458）

我的父親允許了；我也很高興，因為我早聽到閩土這名字，而且知道他和我仿佛年紀，閩月生的，五行缺土，所以他的父親叫他閩土。（《吶喊·故鄉》頁503）

「那不礙事。」汪得貴說，「酒席能塞得人發昏麼？酒席如果能塞得人發昏，送大菜又怎樣？他們知書識理的人是專替人家講公道話的，譬如，一個人受眾人欺侮，他們就出來講公道話，倒不在乎有沒有酒喝。」（《彷徨

⁴⁴³ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁24。

⁴⁴⁴ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第二卷，頁1115。

⁴⁴⁵ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

⁴⁴⁶ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第一卷，頁344。

⁴⁴⁷ 參見王敏紅，《《越諺》與紹興方俗語匯研究》（北京：中國社會科學出版社，2009年5月），頁238。

⁴⁴⁸ 參見蔡輝振，《魯迅小說研究》（高雄：高雄復文圖書出版社，2001年9月），頁174。

第一例中的「孔乙己」之名是由「描紅紙」而來，描紅紙是舊時供剛入學兒童描摹用的一種印有紅色楷字的薄毛邊紙。剛入學的兒童用墨筆把紅色楷字描成黑色，稱描紅或描紅字。當時紹興普遍流行的是印有「上大人孔乙己化三千七十士爾小生八九子年月日」等字的一種⁴⁴⁹。周作人也說，〈孔乙己〉中的主角是有原型的，此人姓孟，大家叫他孟夫子，目的在挖苦讀書人。他是一個破落大戶人家的子弟和窮讀書人的代表，魯迅用他的故事寫出這一群人的末路⁴⁵⁰。包括另一篇〈白光〉的人物陳士成，其實也是源自一位魯迅的本家叔祖輩周子京，後來也因發狂而死⁴⁵¹。可見在家鄉紹興，魯迅對於這類家道中落又不善營生，以及一心想考取科舉的舊儒生，是有許多見聞和同情的。

第二例的「閩土」名由來，魯迅在文章直接做了說明。紹興村民取名時，有算「八字」的迷信做法，而這樣的迷信，絕不只存於紹興，魯迅雖不反對宗教，但對於「迷信」則持負面看法，從〈長明燈〉一文便可知其思想；第三例的「汪得貴」則是紹興方言的諧音，紹興人稱冤屈而死的人為「屈死鬼」，有時用來罵人就叫「枉得鬼」，這裡的「汪得貴」是「枉得鬼」的諧音⁴⁵²。在此處在諷刺世故之人善於巴結奉承、隨聲附和卻不負責的惡習。

魯迅小說中與家鄉紹興相關的人物實在太多，除了與自己童年記憶有關和剖析自己的腳色外，〈藥〉中「夏瑜」暗指當時為革命而犧牲的紹興女烈士秋瑾、〈明天〉中「何小仙」的原型來自為魯迅父親醫病，以中藥騙人的醫生何廉臣、〈阿Q正傳〉中的阿Q的發想於魯迅家鄉的一個小偷謝阿桂和其他鄉人的軼事、〈離婚〉中的七大人源於魯迅的姑丈章介千……⁴⁵³，但其名與紹興方言並無關，且魯迅創作人物本是「雜取種種人，合成一個」⁴⁵⁴，故於此處不再贅述。

由於紹興位在浙江，鄰近江蘇、安徽、江西、福建，因此該地區的方言常有交流的機會，尤其是江蘇和浙江，亦即古之吳越和蘇杭，不僅同屬「吳方言」區，而且都面山靠海，又有平原和盆地，居民多以農和漁為業；又因紹興產黃酒，因此酒店亦多，從魯迅小說的器物名稱、食物種類、人物職稱與姓名即可窺知一二。藉由故事中的名物，讀者亦能與魯迅同遊舊時紹興鄉間，體會當時人民的勞苦和傳統的生活方式。

⁴⁴⁹ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁5。

⁴⁵⁰ 參見周作人，《魯迅小說裡的人物·孔乙己》（石家莊：河北教育出版社，2001年9月），頁19。

⁴⁵¹ 參見周作人，《魯迅小說裡的人物·縣考》（石家莊：河北教育出版社，2001年9月），頁159。

⁴⁵² 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁27。

⁴⁵³ 參見周作人，《魯迅小說裡的人物》（石家莊：河北教育出版社，2001年9月）中的〈秋瑾〉、〈何小仙〉、〈為什麼姓趙〉、〈搨客〉和〈離婚〉等文。

⁴⁵⁴ 參見魯迅，《且介亭雜文末編·〈出關〉的「關」》，收錄自《魯迅全集》第六卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁538。

(四) 善用「紹興諺語」製造語言趣味

諺語和成語雖都是語言中具極強表現力，已被長久習用的定型性現成詞彙，但兩者仍是不同的語言形式。許育菁在參考各家說法後，將兩者的不同整理為「在形式上，成語的構成成分、方式和字數較固定；諺語則具有較多變化」、「在性質上成語較為文人化；諺語則較俚俗，廣泛流傳於民間，比成語具有通俗性」、「在地域上，成語使用的地方較全面；諺語的地區性則較強」、「在運用上，成語在書面上的使用頻率較口語上的使用頻率高，且在使用時多以『詞』的結構出現；諺語則反之，且在某些語境上可以獨立成句」⁴⁵⁵四點。因此，凡魯迅在作品中使用的「紹興習用固定詞組」，筆者皆將其視為「紹興諺語」，並與其他成語分開討論。

筆者參考謝德銑的《魯迅作品方言詞典》與清范寅所編《越諺》，統計魯迅小說中使用的紹興諺語共有 18 例，以下分為兩類敘述：

1. 成語形式的紹興諺語

此處的「成語形式」紹興諺語指魯迅小說中以四個字組成的諺語。列舉如下：

四孀洗著碗，一見面就憤憤的說，「你自己薦她來，又合夥劫她去，鬧得沸反盈天的，大家看了成個什麼樣子？你拿我們家裡開玩笑麼？」（《彷徨·祝福》頁12）

吃了幾筷，滑溜溜的不知是魚是人，便把他兜肚連腸的吐出。（《吶喊·狂人日記》頁447）

然而他來送殮的時候，我是親眼看見他的，衣服很乾淨，人也體面；還眼淚汪汪的說，自己撐了半世小船，苦熬苦省的積起錢來聘了一個女人，偏偏又死掉了。（《彷徨·在酒樓上》頁33）

慰老爺她是不放在眼裡的，見過兩回，不過一個團頭團腦的矮子：這種人本村裡就很多，無非臉色比他紫黑些。（《彷徨·離婚》頁151）

「你真是枉長白大！連母雞也不認識，會當作鵝鵝！你究竟是誰哪？」（《故事新編·奔月》頁375）

第一例「沸反盈天」中的「反」通「翻」，全句說明「聲音像水開鍋一樣沸騰翻滾，充滿了空間。形容人聲喧鬧，亂成一片」⁴⁵⁶，形容祥林嫂對再嫁的強烈排斥；第二例的「兜肚連腸」是指「把吃下去的東西從腸胃裡整個兒翻吐出來，說明嘔吐的厲害」⁴⁵⁷，此處用以強調狂人對於「吃人」的恐懼；第三例「苦熬苦省」是

⁴⁵⁵ 參見許育菁，《成語古今義變研究》（臺北：國立政治大學國文教學研究所碩士論文，2011年3月），頁32。

⁴⁵⁶ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

⁴⁵⁷ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁3。

「辛辛苦苦省吃儉用」的意思⁴⁵⁸，反映了農村裡的小夥子要聘一個女子成親的辛苦。第四例的「團頭團腦」是愛姑譏諷七大人時用的詞，意為「肥頭肥腦的樣子」⁴⁵⁹；第五例中的「白大」是揚州方言（通行於今江蘇省中部），即「白食」⁴⁶⁰，在紹興還有「搖長白大」、「白長白大」一類的寫法，皆是指「一個人空活多年而沒有出息」⁴⁶¹，此為老婆子罵射死黑母雞的后羿用的話。但上述諺語在《現代漢語方言大詞典》和《漢語方言常用詞詞典》中皆已無記載。

以上5例，在語法上除第一例「沸反盈天」屬於「偏正結構」外，其餘皆為「並列結構」，且皆為「前二字」詞義等於「後二字」的形式，結構沒有成語來的緊密，只是把二個同義或近義的詞組接在一起，並利用雙聲或疊韻的關係讓它們讀起來更順口。以下3例，則是為魯迅所用，更加口語化的紹興諺語：

他的精神，現在只在一個包上，彷彿抱著一個「十世單傳」的嬰兒，別的事情，都已置之度外了。（《吶喊·藥》頁465）

「他們就是專和我作對，一個個都像個『氣殺鍾馗』。」（《彷徨·離婚》頁154）

莊子——你這人真是「不明道理」……（《故事新編·起死》頁490）

第一例「十世單傳」是以誇飾法所造，以主謂結構組成的俗諺，意為「連續十代獨子相傳，形容極其寶貴」⁴⁶²，魯迅以「彷彿抱著一個十世單傳的嬰兒」生動的比喻了華老栓對可治兒子癆病的蘸寫饅頭備嘗珍視的心情；第二例的「氣殺鍾馗」是引用自舊小說《捉鬼傳》之記載：鍾馗是唐朝秀才，後來考取狀元。因為皇帝嫌它相貌醜陋，打算另選，於是「鍾馗氣得暴跳如雷」，自刎而死⁴⁶³，後比喻臉色難看、滿面怒容的人，今之寧波方言（通行於今浙江省東北部）仍以「氣煞」形容「很生氣」⁴⁶⁴，此處是愛姑用來詈罵「丈夫」和「公公」的詞語；第三例極易理解，《越諺》將之列為「詈罵譏諷之諺」中⁴⁶⁵，此處為莊子罵漢子所用。第二例和第三例在語法上皆屬動賓結構。這些諺語皆可直接從字面上理解其意，運用性和普遍性極強，就算不懂紹興方言，也可以理解其用意與角色們在運用時的情緒。

⁴⁵⁸ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁24。

⁴⁵⁹ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁28。

⁴⁶⁰ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第二卷，頁998。

⁴⁶¹ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁30。

⁴⁶² 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

⁴⁶³ 參見魯迅，《彷徨·離婚》註釋7，收錄自《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁158。

⁴⁶⁴ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第四卷，頁3202。

⁴⁶⁵ 參見清·范寅編，《越諺（上）》卷上，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈語言·詈罵譏諷之諺〉。

2. 俚俗性強的紹興諺語

除了以四個字組成的形式外，紹興還有更具俗語性質的俗諺，其中，魯迅在小說中亦多所運用，以下共有 10 例，略為說明之：

「紅眼睛原知道他家裡只有一個老娘，可是沒有料到他竟會這麼窮，榨不出一點油水，已經氣破肚皮了。他還要老虎頭上搔癢，便給他兩個嘴巴！」（《吶喊·藥》頁 469）

但趙太爺以為不然，說這也怕要結怨，況且做這路生意的大概是「老鷹不吃窩下食」，本村倒不必擔心的；只要自己夜裡警醒點就是了。（《吶喊·阿Q正傳》頁 536）

「那年的黃鼠狼咬死了那匹大公雞，哪裡是我沒有關好嗎？那是那隻殺頭癩皮狗偷吃糠拌飯，拱開了雞欄門。」（《彷徨·離婚》頁 154）

「現在又是這麼的人荒馬亂，交通不方便，要等您的朋友們來信贊成，當作證據，真也比螺螄殼裡做道場還難。」（《故事新編·理水》頁 388）

上述四例皆是以動物來做比喻的諺語，「老虎頭上搔癢」形容「膽大妄為，自不量力」⁴⁶⁶，在第一例中用以謾罵夏瑜在獄中仍不知害怕，膽大包天；「老鷹不吃窩下食」意近「兔子不吃窩邊草」，在第二例轉而比喻阿Q雖然會偷竊，但應該不至於在自己村裡偷；謝德銑將第三例中的「癩皮狗偷吃糠拌飯」解釋為「殺頭，罵人的話，意即該殺的、該死的。此處是用「殺頭」來罵癩皮狗。糠拌飯，用米糠（紹興人叫麵糠）和飯粒拌成。鄉村裡常用來餵雞；但有時狗也敢來偷吃，所以愛姑這樣說」⁴⁶⁷，現今的杭州和婁底方言亦以「癩皮狗」比喻「卑鄙無恥的人」⁴⁶⁸；《越諺》在「螺螄殼裡做道場」下註明「譏屋窄」⁴⁶⁹，謝德銑補充說明：「螺螄是江南水生動物之一，殼硬且小，肉可食。道場：紹興舊時迷信，人死以後要請道士前來誦經禮拜，開設法場，即道場。有的道場道士多至十來人，吹打詠唱達數日，規模很大。因此全句意為『在螺螄殼這樣小的地方做道場是很難的』」⁴⁷⁰，可見魯迅在第四例中化用了原本之意，藉以喻事情之難。但在今日，杭州人卻以該諺語比喻「在狹小的地方也能做一番事情」⁴⁷¹，可見其義已由貶變為褒了。

⁴⁶⁶ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

⁴⁶⁷ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁28。

⁴⁶⁸ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第六卷，頁6306。

⁴⁶⁹ 參見清·范寅編，《越諺（上）》卷上，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈語言·詈罵譏諷之諺〉。

⁴⁷⁰ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁31。

⁴⁷¹ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第六卷，頁5899。

其餘魯迅小說裡更口語化的俗諺還有下列 6 例：

「什麼法呢？我『**文不像騰錄生，武不像救火兵**』，別的做什麼？」（《吶喊·端午節》頁 566）

「夥計本來是勢利鬼，**眼睛生在額角上**的，早就撅著狗嘴的了；可恨那學生這壞小子又都擠眉弄眼的說著鬼話笑。」（《彷徨·肥皂》頁 49）

「『**天不打吃飯人**』，你今天怎麼盡鬧脾氣，連吃飯時候也是打雞罵狗的。」（《彷徨·肥皂》頁 52）

愛姑覺得自己是完全孤立了；爹不說話，弟兄不敢來，慰老爺是原本幫他們的，七大人又不可靠，連尖下巴少爺也低聲下氣地像一個癩臭蟲，還**打順風鑼**。（《彷徨·離婚》頁 155）

「你鬧這些小玩藝兒是不行的，**偷去的拳頭打不死本人**，要自己練練才好。」（《故事新編·奔月》頁 376）

司命——（微笑，）你也還是**能說不能行**，是人而非神……那麼，也好，給你試試罷。（《故事新編·起死》頁 487）

第一例是說「文不會抄抄寫寫，武不會提水救火，比喻一個人文不文，武不武，沒有一點本事」⁴⁷²，此為方玄綽向妻子抱怨自己沒本事兼職時所發的牢騷；第二例是四銘在形容夥計「目中無人，勢利又高傲」的模樣；第三例意近於「吃飯皇帝大」，說明有什麼錯，也要先吃完飯才能處罰，所以四銘太太提醒四銘不該在吃飯時打罵孩子；第四例類似「應聲蟲」，在今日的杭州方言中則有以「順風搭屁」挖苦人「無主見，好隨著別人的話頭說話」之例⁴⁷³，此處是愛姑用以譏諷「附和別人的言語，沒有自己的主見」⁴⁷⁴，只知順著七大人的尖下巴少爺；第五例紹興口語亦作「偷來拳頭打勿煞人」。意思是未經師傅和修練，單靠一星半點的偷學，偷去的本領總是有限的⁴⁷⁵；第六例《越諺》記載於「詈罵譏諷之諺」⁴⁷⁶，此處是司命大神諷刺莊子「光有理論，卻沒有自身實踐，會說不會做」之語。

魯迅小說中的 18 例紹興俗諺，雖然因極口語化的緣故，在現代的方言詞典中有記載者並不多，但其詞不僅淺白易懂，且用誇張、生動的比喻，既靈活又貼切的表現了文中人物的性格、心情、想法和故事情境，更為作品增添許多語言的趣味感和鄉土氣息。

（五）善用「紹興式疊音詞」描繪故事情境

⁴⁷² 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993 年 8 月），頁 18。

⁴⁷³ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002 年 12 月）第五卷，頁 4438。

⁴⁷⁴ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

⁴⁷⁵ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993 年 8 月），頁 31。

⁴⁷⁶ 參見清·范寅編，《越諺（上）》卷上，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970 年 3 月），〈語言·詈罵譏諷之諺〉。

傅國通在研究浙江方言語法時，曾將「形容詞的重疊」列為浙江方言語法的特點，並將其重疊型式分為「前疊式」，如：雪雪白、冰冰冷等、「後疊式」如：噴香香、鐵硬硬和「嵌音式」，如：熱顯熱、穩打穩三類⁴⁷⁷。魯迅小說中屬於此類的疊音詞共有六種，而且都是以「後疊式」的「ABB 結構三音節詞」呈現，分析如下：

書上寫著這許多字，佃戶說了這許多話，卻都**笑吟吟**的睜著怪眼看我。（《吶喊·狂人日記》頁447）

他已經悟到這許是下巴骨了，而那下巴骨也便在他手裡索索的動彈起來，而且**笑吟吟**的顯出笑影。（《吶喊·白光》頁574）

她剛接到手，就聞到一陣似橄欖非橄欖的說不清的香味，還看見葵綠色的紙包上有一個金光燦爛的印子和許多**細簇簇**的花紋。（《彷徨·肥皂》頁45）

羿一看，仿佛覺得異樣，不知怎地似乎家裡**亂毳毳**。迎出來的也只有一個趙富。（《故事新編·奔月》頁378）

以上四者在詞性上皆屬形容詞；在語法功能上，前兩例為修飾謂語的「狀語」，後兩例則作為「定語」修飾賓語。「笑吟吟」在紹興方言中也寫做「笑盈盈」，表示「喜形於色而無聲」⁴⁷⁸，筆者查閱《現代漢語方言大詞典》，僅看到廣州方言（通行於今廣東省中南部）今仍有「笑口吟吟」的用法⁴⁷⁹。此處第一例是狂人幻想狼子村吃惡人心肝的佃戶看著他笑的樣子，第二例是陳士成想挖寶藏卻挖到下巴骨時幻想出的景象，二者的情境皆恐怖且虛妄；第三例的「細簇簇」在紹興也叫「細糾糾」，形容「細密的樣子」⁴⁸⁰，是在強調四銘買回來的肥皂包裝十分精美，花紋細緻；第四例的「亂毳毳」即「亂糟糟」，今之西安方言（通行於今陝西中部）仍有此用法⁴⁸¹，此處在說明后羿回到家中，卻發現氣氛「煩亂」的狀況。

除了形容表情、物品和景況外，魯迅小說中還有以「ABB 結構」修飾顏色的紹興方言疊音詞：

他們的牙齒，全是**白厲厲**的排著，這就是吃人的傢夥。（《吶喊·狂人日記》頁446）

岸上的田裡，**烏油油**的都是結實的羅漢豆。（《吶喊·社戲》頁595）

⁴⁷⁷ 參見傅國通，〈浙江方言語法的一些特點〉，原載於1978年6月的《杭州大學學報》，收錄於《方言叢稿》（北京：中華書局出版，2010年9月），頁76。

⁴⁷⁸ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁3。

⁴⁷⁹ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第四卷，頁3220。

⁴⁸⁰ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁25。

⁴⁸¹ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第五卷，頁4911。

窗外沙沙的一陣聲響，許多積雪從被他壓彎了的一枝山茶樹上滑下去了，樹枝筆挺的伸直，更顯出烏油油的肥葉和血紅的花來。（《彷徨·在酒樓上》頁31）

七大人隨即用那一隻手的一個指頭蘸著掌心，向自己的鼻孔裡塞了兩塞，鼻孔和人中立刻黃焦焦了。（《彷徨·離婚》頁157）

第一例的「白厲厲」在紹興方言中專用以形容「兇狠動物牙齒的光澤」⁴⁸²，在《漢語方言常用詞詞典》亦記載該詞為上海方言表示「很白（帶有可怕的意味）」的用法⁴⁸³，此處作為狀語拿來修飾佃戶、村民和婦人笑時牙齒的樣貌，以描寫他們在狂人心中的兇狠形象；第二例和第三例的「烏油油」在紹興方言中也做「烏嫩油油」⁴⁸⁴，是用以形容黑而潤澤的形容詞，前者修飾「羅漢豆」，後者修飾「山茶樹的葉子」，在語法功能上屬定語，直至今日，寧波方言（通行於今浙江東北部）仍有以「烏油油」形容「黑而發亮」之例⁴⁸⁵；第四例的「黃焦焦」在紹興方言中寫做「焦焦黃」⁴⁸⁶，形容「黃而乾枯」，在今日的杭州方言中，仍有以「焦焦」做前綴成分修飾「黃」，表示程度的加強之例⁴⁸⁷，此處作為「形容詞性謂語」修飾鼻孔和人中。

魯迅運用紹興方言中的疊音詞，讓故事的背景和情境更加生動豐富，也更符合文中影射紹興鄉村的意涵。

（六）善用「音譯法」創造方言語境

「音譯法」就是把一種語言的語詞用另一種語言中與它發音相同或近似的語音表示出來。若為純粹的音譯詞，其翻譯的主要依據仍是原文的發音⁴⁸⁸。以外來語而言，音譯時不會考慮其意義，只是依照其語音以中文標音；但在中原附近地區的方言，由於和共同語仍有很大的相似性，因此音譯時除了音調稍有不同，其語音上的差異並無外來語那麼大。魯迅小說中刻意以音譯來強調地方口音者有4例，其中1例為蘇州方言，其他是紹興方言，皆隸屬「吳語方言區」，分析如下：

⁴⁸² 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁3。

⁴⁸³ 參見閔家驥等人所編，《漢語方言常用詞詞典》（浙江：浙江教育出版社，1991年5月），頁13。

⁴⁸⁴ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷中，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈名物·色〉。

⁴⁸⁵ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第四卷，頁3277。

⁴⁸⁶ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷中，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈名物·色〉。

⁴⁸⁷ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第五卷，頁4444。

⁴⁸⁸ 參見竺師家寧，《漢語詞彙學》（臺北：五南圖書出版股份有限公司，1999年10月），頁484。

這時候，我的腦裡忽然閃出一幅神異的圖畫來：深藍的天空中掛著一輪金黃的圓月，下面是海邊的沙地，都種著一望無際的碧綠的西瓜，其間有一個十一二歲的少年，項帶銀圈，手捏一柄鋼叉，向一匹獠盡力的刺去，那獠卻將身一扭，反從他的胯下逃走了。（《吶喊·故鄉》頁502）

作者在1929年5月4日致舒新城的信中說：「『獠』字是我據鄉下人所說的聲音，生造出來的，讀如『查』。……現在想起來，也許是獾罷。」⁴⁸⁹由於杭州幅員廣大，沿海與內地，城市和鄉村的日常用語略有不同，再加上作者並無親眼看過該動物，因此就直接音譯其名了。

上例是不知道其字時直接生造同音字的音譯，在〈阿Q正傳〉中，則有故意以錯誤的音譯曲解原詞者：

假洋鬼子回來時，向秀才討還了四塊洋錢，秀才便有一塊銀桃子掛在大襟上了；未莊人都驚服，說這是柿油黨的頂子，抵得一個翰林。（《吶喊·阿Q正傳》頁544）

魯迅在《華蓋集續編·阿Q正傳的成因》一文中建議〈阿Q正傳〉的英譯本在翻譯時，「『柿油黨』不如譯音，因為原是『自由黨』，鄉下人不能懂，便訛成他們能懂的『柿油黨』了」⁴⁹⁰可見他在文中是故意以紹興方言的音調去直譯的，一方面是詳實記錄人民說話的口音，再方面也諷刺基層民眾根本不懂「革命黨」在做什麼、目的與主張為何，只是一味逢迎村中權貴和隨風轉舵，以求自保的可悲心態。這樣諷刺人民心態的句子還出現在〈長明燈〉中，當灰五孀知道主角要滅燈時，慌張的說：「那燈不是梁五弟點起來的麼？不是說，那燈一滅，這裡就要變海，我們就都要變泥鰱麼？你們快去和四爺商量商量罷，要不……」⁴⁹¹，從灰五孀連點燈者是「梁武帝」還是「梁五弟」都搞不清楚的行為，便可知一般庸眾的迷信與愚昧。

另一種魯迅小說中的音譯是將一整句話都以方言口音來表現：

「來篤話啥西，俺實直頭聽弗懂！」賬房說。（《故事新編·出關》頁460）

「還是耐自家寫子出來末哉。寫子出來末，總算弗白嚼蛆一場哉宛。阿是？」書記先生道。（《故事新編·出關》頁461）

⁴⁸⁹ 參見魯迅，〈致舒新城〉信，收錄自《魯迅全集》第十二卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁162。

⁴⁹⁰ 參見魯迅，〈華蓋集續編·阿Q正傳的成因〉，收錄自《魯迅全集》第三卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁400。

⁴⁹¹ 參見魯迅，〈彷徨·長明燈〉，收錄自《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁61。

第一例是從紹興方言音譯而成，意思是「在說些什麼，實在聽不懂。」⁴⁹²第二例則是蘇州方言，意思是「還是你自己寫出來吧。寫了出來，總算不白白地瞎說一場。是吧？」⁴⁹³而賬房和書記先生聽不懂老子講學是因為「他沒有牙齒，發音不清，打著陝西腔，夾上湖南音，『哩』『呢』不分，又愛說什麼『口而』：大家還是聽不懂」⁴⁹⁴可見方言問題一直是人們溝通時的問題之一，直至今日，若以紹興方言說話，仍是如此口音⁴⁹⁵。魯迅曾至多地講學，足跡遍及南北，他將自己的經驗放入小說中以說明老子編講義《道德經》的緣由，為歷史故事增加許多趣味和現實感。

魯迅小說中使用紹興方言俗語的數量極高，謝德銑的《魯迅作品方言詞典》共收錄了 228 條《吶喊》、《彷徨》和《故事新編》內的方言；而筆者從《越諺》搜尋魯迅小說中運用過的方言詞彙，亦計有 66 例，由於前者是參考後者所做，故二者重複的詞彙頗多，也不免有漏網之魚，且有不少方言至今已未再使用。由於方言會因時間的延續和地區間的交流而改變或相通，筆者未完全參照二書所收錄的進行說明，僅舉出較具代表性者予以討論。

在瞭解魯迅小說的方言俗語現象後，接下來便要研究其於小說中使用紹興方言所造成的修飾作用了。

四、魯迅小說方言俗語的修飾作用

魯迅在西元 1933 年回顧自己的小說創作時，對於自己創作的的原因如此解釋：「而歷來所見的農村之類的景況，也更加分明地再現於我的眼前。偶然得到一個可寫文章的機會，我便將所謂上流社會的墮落和下層社會的不幸，陸續用短篇小說的形式發表出來了。原意其實只不過想將這示給讀者，提出一些問題而已，並不是為了當時的文學家之所謂藝術。」⁴⁹⁶故鄉農村鄉鎮的在魯迅的心靈深處留下了深深的烙印，交織著童年的歡愉、少年的酸辛、青年的悲哀、成年的探索，這決定了魯迅小說創作的題材選擇與情感表達⁴⁹⁷。生活魯迅的紹興生活與家道中落的經驗，讓他看盡世間冷暖，造就了他對鄉土既恨又愛，雖冷漠卻蓄含熱烈情感，想遠離又不斷在小說中「歸鄉」的寫作特色。

白話小說是在某種方言基礎上產生的，這種方言是一種在廣大地區被廣泛使用的語言。因此，方言可說是小說之母，沒有在廣大地區、廣泛使用的方言，也

⁴⁹² 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993 年 8 月），頁 32。

⁴⁹³ 參見魯迅，《故事新編·出關》註釋 22，收錄自《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版），頁 467。

⁴⁹⁴ 參見魯迅，《故事新編·出關》，收錄自《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版），頁 460。

⁴⁹⁵ 在王敏紅《《越諺》與紹興方俗語匯研究》收錄的紹興現代語彙中，仍有對「啥西」、「直頭」和「咂末」等用法的解釋。

⁴⁹⁶ 參見魯迅，《集外集拾遺·英譯本《短篇小說選集》自序》，收錄自《魯迅全集》第七卷（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版），頁 411~412。

⁴⁹⁷ 參見楊劍龍，〈論魯迅的鄉土情結與鄉土小說〉，收錄自《鄉土與悖論——魯迅研究新視閥》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2010 年 10 月），頁 17。

就沒有白話小說，而方言所傳達的地方文化、風俗、人情是小說的精神命脈，是一部小說成功與否的關鍵因素⁴⁹⁸。以下筆者試著歸納魯迅小說方言俗語的修飾作用，以更加瞭解其運用方言詞彙的特色與風格。

（一）讓角色的性格更鮮明

小說既是一種「口頭文學」，又以描摹人物口吻來凸顯角色性格，以地方風土環境和文化習慣來鋪陳故事背景，其中含有的「地方性特色」，便成為一部成功作品的靈魂。

魯迅小說中的人物雖多，但並非每個角色都有充分表現自己的機會，有的配角僅像跑龍套一般，串串場即離開舞臺；但有的角色臺詞或自白卻特別多，生動的方言俗語，也往往出於這些人口中。如：〈狂人日記〉的狂人、〈孔乙己〉中的「我」、〈風波〉的七斤嫂、〈故鄉〉和〈社戲〉的迅哥兒、〈阿Q正傳〉的阿Q、〈祝福〉的「我」、〈孤獨者〉的申飛、〈離婚〉的愛姑……，而這些人物所在的地點，竟都是以紹興為本的「魯鎮」和「未莊」，可見魯迅以自己早期生活於紹興的經驗，創造了這些有情無情、有血有淚、個性鮮明的人物。

在人物語言（包括自白）的描寫中，方言能摹聲擬態，隨聲傳形，使讀者「由說話看出人來」，從中獲得角色的從屬地區和身分特徵等資訊。因為每一個人的語言和他所生活的自然、人文環境密切相關，什麼樣的水土生出什麼樣的語言。更深層的表現則是通過方言描寫人物語言，更簡煉傳神的顯示出人物的性格和靈魂的「深度」⁴⁹⁹。被吃人禮教恫嚇的狂人、用酒精麻痺自己，努力維護最後一絲尊嚴的孔乙己、潑辣世故的七斤嫂、善用精神式勝利法逃避挫折感的阿Q、兇悍勇敢的愛姑，以及眾多化名為迅哥兒、申飛等姓名，卻富有作者自身特質與思想的「我」，都在魯迅時時加以紹興方言的對話和自白中，以其獨特的語氣與聲音，顯現出迥異而鮮明的性格、血肉、靈魂。

（二）讓時代的語境更寫實

柯玲在〈論方言的文學功能〉中提到「方言之於文學的特殊功能」時，點出「任何文學都是在一定語境中展開的，尤其是文化的語境，沒有真切的語境，就沒有真切的文學」，並認為晚清的小說主要產生在吳語方言區，是因為當時的新小說家主要集中在吳地，即使外地作家也能操吳語，且晚清狹邪小說盛行，吳儂軟語恰好最能表現青樓女子的聰明伶俐與故作嬌羞⁵⁰⁰。

而在魯迅寫作白話短篇小說的十八年間（自1918年到1936年去世為止），

⁴⁹⁸ 參見孟兆臣，〈小說與方言——白話小說研究領域的一個重要命題〉（《社會科學戰線》第4期，2004年4月），頁127。

⁴⁹⁹ 參見田中陽，〈論方言在當代小說中的修辭功能〉（《中國文學研究》第3期，1995年3月），頁88~89。

⁵⁰⁰ 參見柯玲，〈論方言的文學功能〉（《修辭學習》第3期，2005年3月），頁45。

正值民國初年軍閥割讓與混戰時期，魯迅眼看滿清被推翻，又看到軍閥和有權勢者互相傾軋爭鬥，搜刮民脂民膏，人民更加困苦卻不思振作，被傳統惡習所囿的時代環境，忍不住將百姓的貧苦和愚昧藉由小說吶喊出來。在〈答《戲》週刊編者信〉對該週刊想將〈阿Q正傳〉搬上舞臺一事，給與了一些意見：

紹興戲文中，一向是官員秀才用官話，堂倌獄卒用土話的，也就是生，旦，淨大抵用官話，醜用土話。我想，這也並非全為了用這來區別人的上下，雅俗，好壞，還有一個大原因，是警句或煉話，譏刺和滑稽，十之九是出於下等人之口的，所以他必用土話，使本地的看客們能夠徹底的瞭解。那麼，這關係之重大，也就可想而知了。其實，倘使演給紹興的人們看，別腳色也大可以用紹興話，因為同是紹興話，所謂上等人和下等人說的也並不同，大抵前者句子簡，語助詞和感歎詞少，後者句子長，語助詞和感歎詞多，同一意思的一句話，可以冗長到一倍。⁵⁰¹

除了在對話裡以紹興方言體現階級間的隔閡與差異，魯迅也用許多江浙一帶農、漁民的生活器物與風俗文化點出社會底層正在面臨的恐懼與問題，包括對革命的誤解、被封建制度養成的奴隸性、狹隘且自尊的國際意識、盲目追尋傳統與迷信的愚昧、麻木且冷漠的看客心態……都在方言所構成的鄉土語境中被還原，更原始而真實的呈現在讀者面前，具體表現出當時文化與社會病態的種種問題。

（三）讓小說的情感更濃厚

任何言語行為，都是一個由說話者說出到聽話者接受的整體，文學言語行為同樣如此。成功的作品要爭取最大限度地獲得讀者的認同，就不能不努力激發讀者的情感，而要在情感層面爭取讀者的共鳴，方言在很多時候具有不可替代的作用⁵⁰²。

田中陽認為小說的語言風格形成有主觀和客觀兩方面的條件。所謂「文如其人」，即指語言風格和作者個性的關係，這是主觀的部分；除此之外，作品語言風格的形成還受客觀條件的制約，如作品所反映的客觀對象，對語言風格就有很大影響⁵⁰³。魯迅的個性孤獨、激憤、多疑又矛盾，這與他的生平經歷關係至深，這樣的性格深深影響他的小說，他總是激烈的批判別人，更無情的剖析自己，因此在小說中，往往出現角色帶有他的影子，甚至在〈孤獨者〉中，兩個角色對於「孩子總是好的，全是天真」與「如果孩子中沒有壞根苗，大起來怎麼會有壞花果？」的互相詰問，以及申飛對連受「你實在親手造了獨頭繭，將自己裹在裡面

⁵⁰¹ 參見魯迅，《且介亭雜文·答《戲》週刊編者信》，收錄自《魯迅全集》第六卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁150。

⁵⁰² 參見柯玲，〈論方言的文學功能〉（《修辭學習》第3期，2005年3月），頁45。

⁵⁰³ 參見田中陽，〈論方言在當代小說中的修辭功能〉（《中國文學研究》第3期，1995年3月），頁91。

了。你應該將世間看得光明些」的鼓勵與連發「但是，你說：那絲是怎麼來的？」的回應，都像是自己與自己對話一樣，在小說中尋找生命的答案。

而在作者主觀的性格之外，魯迅小說中的人物，都是雜揉各地人物而來的。他自己就曾說過：「作家的取人為模特兒，有兩法。一是專用一個人……二是雜取種種人，合成一個，從和作者相關的人們裡去找，是不能發見切合的了。但因為『雜取種種人』，一部分相像的人也就更其多數，更能招致廣大的惶怒。我是一向取後一法的……」⁵⁰⁴而在這些人中，他取材最多、最生動寫實、最有感情的，就是託詞於魯鎮和未莊的「紹興人」了，他們帶有浙東人民吃苦耐勞、勇猛善鬥的特質，也被長久的封建社會養出迂腐、愚庸、迷信且麻木的面孔。因此，帶著自己心中的痛苦、懷疑與「寄意寒星荃不察，我以我血薦軒轅」⁵⁰⁵的壯志，以及心中對紹興人愛恨交織、既哀憐無奈又期待改變的心情，魯迅以方言俗語創作出許多情感濃厚，引起讀者大眾深切共鳴和迴響的作品。

魯迅在〈我怎麼做起小說來〉中分析自己的創作目的：「說到『為什麼』做小說罷，我仍抱著十多年前的『啟蒙主義』，以為必須是『為人生』，而且要改良這人生。我深惡先前的稱小說為『閒書』，而且將『為藝術的藝術』，看作不過是『消閒』的新式的別號。所以我的取材，多採自病態社會的不幸的人們中，意思是在揭出病苦，引起療救的注意。」⁵⁰⁶所謂病態社會中不幸的人們，因為苦而麻木，也因為苦而奮起，魯迅藉由自己和書中人物的紹興式語言和情感，為讀者揭露了當時社會的樸實、無情、惡劣與病苦，也引起中國社會長久且廣大的波瀾。

第二節 魯迅小說的詈罵語分析

「詈罵語」的歷史淵遠流長，從文獻上看來，先秦時《詩經·魏風》中的〈碩鼠〉便將剝削者比喻為田鼠，控訴在上位者的貪婪無厭，是最早的詈語記載，其後在《左傳》、《戰國策》、《國語》、《孟子》等書，也出現過以「封豕」、「豺狼」、「禽獸」等詞彙罵人的例子⁵⁰⁷。之後各朝代都依其國情與勢力發展出不同的詈語。到了元雜劇和明清小說，文人為迎合市井平民的口味，力求在語言上通俗化，便參考話本、傳奇等民間文學，在文學上摻入不少詈罵語⁵⁰⁸。另外，詈罵語的使用族群廣大，上至權貴士人，下至平民惡霸，皆是它的傳播與創造者。舉凡古今

⁵⁰⁴ 參見魯迅，《且介亭雜文末編·〈《出關》的「關」〉》，收錄自《魯迅全集》第六卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁538。

⁵⁰⁵ 參見魯迅，《集外集拾遺·自題小像》，收錄自《魯迅全集》第七卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁447。

⁵⁰⁶ 參見魯迅，《南腔北調集·我怎麼做起小說來》，收錄自《魯迅全集》第四卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁526。

⁵⁰⁷ 參見翁育詩，《《水滸傳》詈罵研究》（臺北：國立政治大學國文教學研究所碩士論文，2013年1月），頁25~26。

⁵⁰⁸ 整理自文孟君，《詈罵語》（北京：新華出版社，1998年2月）頁151~152。

中外的古聖先賢、地痞流氓、士人文盲，沒有人不與之無關，詈罵語在生活、文化與文學中的重要性可見一斑。

魯迅曾於《墳·論「他媽的」》一文中發表自己對「國罵」的看法：

無論是誰，只要在中國過活，便總得常聽到「他媽的」或其相類的口頭禪。……我生長於浙江之東，……那地方通行的「國罵」卻頗簡單：專一以「媽」為限，決不牽涉餘人。後來稍遊各地，才始驚異於國罵之博大而精微：上溯祖宗，旁連姊妹，下遞子孫，普及同性，真是「猶河漢而無極也」。⁵⁰⁹

而在文末，魯迅也提到他曾看到一對父子以「媽的」作為語助詞表示親暱的用法，因此認為「國罵」的範圍越來越廣，甚至可用來表示驚異或感服。除此之外，魯迅對於「詈罵」的研究興趣還可從其文章〈辱罵和恐嚇絕不是戰鬥——致《文學月報》編輯的一封信〉、〈罵殺與捧殺〉、〈漫罵〉中看出。由此可知，魯迅在小說中運用詈罵語是有意為之，試圖藉著詈罵詞彙來表達旨意、塑造人物或形成趣味。

本節先探討詈罵語的意義與其運用於文學作品的方法，再將魯迅小說文本中的詈罵語分類解析，並研究其使用目的與效果，以瞭解其人運用詈罵語所形成的特殊詞彙風格。

一、詈罵語的類別和與文學的互動

「詈罵」是同義複詞，皆為「罵」之意。所謂「罵」，《漢語大詞典》解釋為「以惡言加人」，使用詈罵語實現詈罵行為，亦即用語言將自身的憤怒與憎惡表現出來。詈罵語產生的原因有二：一為社會原因，是伴隨人類進步而來的貧窮、愚昧、落後、野蠻、醜惡等與文明共同發展的現象；二為心理原因，當生活的艱難及社會的醜惡現象給人們的心理帶來沉重壓抑，產生負面情緒時，便會尋求表達的方式，而詈罵便是最直接、最簡便，較不容易造成惡性後果，讓人比較放心大膽使用的發洩方式⁵¹⁰。

在詈罵語的類別上，沈錫倫分為動物類、咒死咒災類、性與性行為類和人格貶損類四者⁵¹¹；文孟君分為性語、貶稱語、直陳語、驅逐語、威脅語和詛咒語六種⁵¹²；劉福根則認為先秦時期的詈語主要為禽獸類、身分類和種族類，亦有由之延伸的詛咒類，性別類要到秦漢後才蓬勃發展⁵¹³。但不論如何分類，其內容大多粗魯、鄙陋、卑劣、甚至猥褻，以達成宣洩情緒、貶低他人之目的。

⁵⁰⁹ 參見魯迅，《墳·論「他媽的」》，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁245。

⁵¹⁰ 整理自文孟君，《罵詈語》（北京：新華出版社，1998年2月），頁4。

⁵¹¹ 參見沈錫倫，《民俗文化中的語言奇趣》（臺北：臺灣商務印書館，2001年4月），頁134。

⁵¹² 參見文孟君，《罵詈語》（北京：新華出版社，1998年2月），頁52~92。

⁵¹³ 參見劉福根，《漢語詈詞研究——漢語詈罵小史》（杭州：浙江人民出版社，2008年4月），頁1。

然而，詈罵語雖是詈罵行為的活動，兩者的情況卻大不相同。詈罵行動本身就以攻擊和侮辱為目的，詈罵語則較為複雜，雖然它被創造的最初意圖是為了罵人，但作為語言形式，一旦脫離詈罵行為本身而獨立，形成生活或文學語言，就有了自身發展變化的特殊軌跡。可能繼續行使詈罵的功能，也可能變成毫無意義的口頭禪，如「他媽的」便常掛在很多人的嘴上；甚至可能完全背離原本的意圖和功能，用以表達如親暱、讚賞等與詈罵相反的語義，如「沒良心的」、「小賤人」等，失去原本辱罵的功能⁵¹⁴。

原本高雅的文學作品，與不能登大雅之堂的詈罵語應沒有任何交集，從先秦一直到宋朝，經書與詩詞就算要貶損人，也是以較莊重典雅的「文罵」為主，或是以比喻的方式將惡者比擬為禽獸；但在元朝之後，因為被異族統治，文人身價大跌，進入市井紅塵，生活艱困，於是在抒發自身不滿情緒時，也迎合平民口味，將作品變得更通俗、駁雜。如此的文學風格再加上宋元話本世俗化的特色，演變至明清小說，「俗文化」便愈發多元，以各種形式，包括較粗野的「詈罵語」，出現在文學作品中，展現它的美學價值。民國以後，白話文的地位提升，許多文學家更提升「小說」的價值，並以「為人生」、「寫實」為宗旨，創作許多反映平民生活的小說，其中，「詈罵語」便成為重要的創作元素，並且更加變化多端、迭彩紛呈，讓許多文學作品，尤其是小說，變為雅俗共賞，甚至是以俚俗為主的新型態⁵¹⁵。

在魯迅的家鄉紹興與其所屬的吳語文化區中，詈詞詈語更是吳文化的特殊載體。高軍曾研究「吳語中的詈詞詈語與吳文化」，認為詈詞詈語所攻擊所否定的往往是吳地人心目中最敏感、最看重的東西，從中可以窺視吳地百姓的價值觀、人生觀、幸福觀、審美觀等，吳語中的詈詞詈語極為豐富，他們活躍於市井裡巷、村社田頭，成為吳地人們生活的一部分⁵¹⁶。另外，高軍也將吳地的詈詞詈語分為否定他人的血統、配偶生活作風、生命狀態、人類身分、為人品德、正常智力以及攻擊生理缺陷七類，將吳地人民對性與性行為相關的動作、血統、倫理和對死亡的恐懼呈現於詈罵的詞彙中⁵¹⁷。

魯迅不僅處於這個「文學革命」和「小說革命」的時代，更生長於充滿詈罵文化的「吳地」區域，因此在魯迅小說中，每一篇作品或多或少都會出現詈罵語，它們出現的時機、形式、目的和造成的效果皆不同，筆者將於本章嘗試舉例、分類並探究之。

二、魯迅小說的詈罵語現象

⁵¹⁴ 整理自文孟君，《罵詈語》（北京：新華出版社，1998年2月），頁5~6。

⁵¹⁵ 整理自文孟君，《罵詈語》（北京：新華出版社，1998年2月），頁151~153。

⁵¹⁶ 參見高軍，〈吳語中的詈詞詈語與吳文化〉（《蘇州教育學院學報》第25卷第3期，2008年9月），頁17。

⁵¹⁷ 參見高軍，〈吳語中的詈詞詈語與吳文化〉（《蘇州教育學院學報》第25卷第3期，2008年9月），頁18。

由於魯迅小說中的詈罵語種類、方式、目的繁多，經筆者統計得出 279 例（若是同一人說的同一句話重複出現，便僅計為 1 例）後，參考文孟君依詈罵語的內容所做的分類——性語、貶稱語、直陳語、驅逐語、威脅語和詛咒語六者和詈罵語的目的——攻擊（包括侮辱、斥責、挑釁、驅逐、威脅、詛咒、嘲諷）、發洩、戲謔和點綴四者⁵¹⁸，將魯迅小說中的詈罵語分為以下六類：

（一）詈罵語中的性與性行為

此類型可說是詈罵語中最原始也最普遍的一類，其中又可再分為四小類，即「性器官類」，如：鳥、屌、鞭、球、蛋、尻等；「性行為類」，如：幹、操、入、日、禽等；「性亂類」，如：他媽的、操你媽、日你祖宗，或是專指女性性亂以及男性性亂的詈罵語詞，如：淫婦、騷貨、婊子、狐狸精、綠帽子等；「生理排泄類」，如：放屁、尿、屁等⁵¹⁹，或有兩者並用的，如：放他媽的屁……。而所有小類裡，出現次數最頻繁者，便是「性亂類」了，甚至可簡化成「媽的」、「媽媽的」，並且變成一種似口頭禪般、裝飾性的穢語，非針對特定人物詈罵了。

關於魯迅小說中的性與性行為詈罵語，舉例說明並分析如下：

殊不知這卻使百里聞名的舉人老爺有這樣怕，於是他未免也有些「神往」了，況且未莊的一群鳥男女的慌張的神情，也使阿 Q 更快意。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 538）

漢子——我不知道。就是你真有這本領，又值什麼鳥？你把我弄得精赤條條的，活轉來又有什麼用？叫我怎麼去探親？包裹也沒有了……（有些要哭，跑開來拉住了莊子的袖子，）我不相信你的胡說。（《故事新編·起死》頁 490）

從第一例可知阿 Q 在長期被村民看不起後，對未莊村民的不滿與報復心態，而他的「想革命」，也只是為了讓大家怕他，使自己快意，魯迅在無形中也說明瞭當時某些流氓、無賴參加革命的不正心術；而由第二例說話的內容中，可知漢子的粗野和無助，將一般平民單純粗俗的特質顯現無遺。

除了將「性器官」融入話語罵人外，魯迅直接將「性行為」寫入對話的例子也不少：

七斤直跳起來，撿起破碗，合上檢查一回，也喝道，「入娘的！」一巴掌打倒了六斤。（《吶喊·風波》頁 496）

「辮子呢辮子？丈八蛇矛。一代不如一代！皇帝坐龍庭。破的碗須得上城去釘好。誰能抵擋他？書上一條一條寫著。入娘的！……」（《吶喊·風波》

⁵¹⁸ 參見文孟君，《罵詈語》（北京：新華出版社，1998 年 2 月），頁 52~92 及頁 110~128。

⁵¹⁹ 參見文孟君，《罵詈語》（北京：新華出版社，1998 年 2 月），頁 52~54。

頁498)

三角臉走得最後，將到門口，回過頭來說道：「這回就記了我的賬！**入他**……。」(《彷徨·長明燈》頁61)

「我還有話要當大眾面前說說哩。他哪裡有好聲好氣呵，開口『賤胎』，閉口『娘殺』。自從結識了那婊子，**連我的祖宗都入起來了**。」(《彷徨·離婚》頁155)

前兩例都是七斤罵人的話，第一例是因為聽說皇帝要坐龍廷，自己卻沒有辮子，被趙七爺取笑，又被妻子謾罵後，因女兒六斤打破碗而遷怒的表現；第二例是在煩惱該如何是好時，發牢騷的罵詞。可見「入娘的」是七斤罵人與發洩憤怒的口頭禪，據《現代漢語方言大詞典》所述，「入娘」是溫州方言（通行於浙江省東南部）中的詈詞，即「姦淫你母」的意思⁵²⁰。

第三例中，三角臉最後一個離開茶館，跟隨方頭和闊亭去找要熄滅長明燈的人，在離開茶館前，他不忘要灰五孀先把帳記下，且接下一句「入他」。從上下文看來，三角臉詈罵的對象應是要熄滅長明燈者，而在使用詈語時，雖省略了賓語，亦即「入（在通行於浙江省中西部的金華方言裡用做「交合」的意思）⁵²¹」的對象，卻不影響讀者的理解度，可見該類詈語的普遍性與大眾化。

第四例中則以「連我的祖宗都入起來了」說明愛姑和其丈夫在吵架時所使用的詈語，由此可知當人們使用「性行為的動詞」做詈語時，其賓語並非被罵者本身，而是其母親、以至於祖宗，這使得詈語從「性行為」進階到「性亂」的層次，因為與對方的母親或長輩進行性行為，便代表自己的地位和輩分比對方高，的這也代表中國人對「宗族」的重視比個人更深，所以罵母親和祖宗要比罵本人更快意。在這一類詈語中，也有許多省略「性行為的動詞」，只留下「媽的」、「你媽的」或「媽媽的」，舉例說明如下：

然而地保進來了。「阿Q，**你的媽媽的**！你連趙家的用人都調戲起來，簡直是造反。害得我晚上沒有覺睡，**你的媽媽的**！……」(《吶喊·阿Q正傳》頁528)

他坐起身，一面說道，「**媽媽的**……」(《吶喊·阿Q正傳》頁528)

只是沒有人來叫他做短工，卻使阿Q肚子餓：這委實是一件非常「**媽媽的**」的事情。(《吶喊·阿Q正傳》頁529)

「記著罷，**媽媽的**……」阿Q回過頭去說。「**媽媽的**，記著罷……」小D也回過頭來說。(《吶喊·阿Q正傳》頁530)

但據阿Q又說，他卻不高興再幫忙了，因為這舉人老爺實在太「**媽媽的**」了。(《吶喊·阿Q正傳》頁534)

⁵²⁰ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第一卷，頁133。

⁵²¹ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第一卷，頁132。

阿Q越想越氣，終於禁不住滿心痛恨起來，毒毒的點一點頭：「不准我造反，只准你造反？『媽媽的』假洋鬼子……」（《吶喊·阿Q正傳》頁547）

「革命也好罷，」阿Q想，「革這夥『媽媽的』命，太可惡！太可恨！……便是我，也要投降革命黨了。」（《吶喊·阿Q正傳》頁538）

同時，從他肩膀上伸出一隻胖得不相上下的臂膊來，展開五指，拍的一聲正打在胖孩子的臉頰上。「好快活！『你媽的』……」（《彷徨·示眾》頁73）

「『你這媽的』！」木三低聲說。（《彷徨·離婚》頁150）

「我還有話要當大眾面前說說哩。他哪裡有好聲好氣呵，開口『賤胎』，閉口『娘殺』。」（《彷徨·離婚》頁155）

「吃得來的。我們是什麼都弄慣了的，吃得來的。只有些小畜生還要嚷，人心在壞下去哩，『媽的』，我們就揍他。」（《故事新編·理水》頁392）

「『媽的』紂王，一敗，就奔上鹿台去了，」說話的大約是回來的傷兵。「『媽的』，他堆好寶貝，自己坐在中央，就點起火來。」（《故事新編·采薇》頁414）

前7例都是〈阿Q正傳〉中的例子，而且不只阿Q說，地保、小D也這麼罵，可見這是「未莊」中基層民眾的口頭禪。由於這句話被運用的時間長，範圍廣，因此變化極多，除了單用為詈語外，亦可作為定語修飾各種人、事、物。如第四例在修飾「因沒人找阿Q做短工導致肚餓」這件事，第六例和第七例是阿Q在形容「舉人老爺」與「假洋鬼子」，第八例阿Q則用來修飾「革命」這件事，可見在阿Q的生活中，凡是令自己不順心的人事物，都可以用「媽媽的」來形容與發洩。

第九例中，莊木三用「你這媽的」罵女兒愛姑，原因是愛姑向其他船客抱怨：「連爹也看得賠貼的錢有點頭昏眼熱了」，讓莊木三惱羞成怒；第十例中的「娘殺」在紹興方言中為「娘東石殺」的略語，相當於「他媽的」⁵²²，是愛姑的丈夫用來罵她的話；第十一例是代表下民向考察員報告人民生活時，用來罵對貧苦生活不滿足的年輕人，足見落後農民對勞苦生活的習慣與欺弱怕強的陋習；第十二例則出自從戰場上回家的傷兵之口，除了可從內容中看出他對紂王的不滿外，魯迅也成功塑造了曾上戰場的士兵為「舒緩受壓迫的精神」而養成咒罵習慣的性格。

而在「性亂類」的詈語中，咒罵女性性亂的詈語也很豐富，如：

七斤嫂正沒好氣，便用筷子在伊的雙丫角中間，直紮下去，大喝道，「誰要你來多嘴！你這『偷漢的小寡婦』！」（《吶喊·風波》頁496）

阿Q很以為奇，而且想：「這些東西忽然都學起小姐模樣來了。這『娼婦們』……」（《吶喊·阿Q正傳》頁529）

⁵²² 參見閔家驥等人所編，《漢語方言常用詞詞典》（浙江：浙江教育出版社，1991年5月），頁419~420。

他就是著了那「濫婊子」的迷，要趕我出去。（《彷徨·離婚》頁154）

「哪個『娘濫十萬人生』的叫你『逃生子』？」（《彷徨·離婚》頁155）

漢子——「小舅子」才反悔！（《故事新編·起死》頁491）

巡士——（且跑且喊，）帶住他！不要放！（他跑近來，是一個魯國大漢，身材高大，制服制帽，手執警棍，面赤無鬚。）帶住他！這「舅子」！……（《故事新編·起死》頁492）

魯迅曾說：「假如指著一個人，說道：這是婊子！如果她是良家，那就是漫罵；倘使她實在是做賣笑生涯的，就並不是漫罵，倒是說了真實。」⁵²³上述六例皆未經過確認，僅是為了發洩怒氣而罵他人，故皆屬魯迅所謂的「漫罵」。如第一例中，七斤嫂罵的對象是死了丈夫，為打圓場替七斤說話的八一嫂，「偷漢」指女性與他人通姦，但此處並無法從文中得知八一嫂有此行為，可見七斤嫂只是因為惱羞成怒而口出惡言；第二例發生在阿Q調戲吳媽的事情傳播出去後，街上的女子見到他全如驚弓之鳥，因此阿Q便以代表「妓女」、「婊子」的婁底方言（通行於湖南省中部）「娼婦」來罵她們，這當然也是不實指控；第三例中的「濫婊子」是紹興方言，代表「不擇對象的與男人搞關係，十分輕賤、作風不好的女人」⁵²⁴，在今日的上海方言中則為「濫汗貨」⁵²⁵，愛姑在此處用以罵和其丈夫通姦的女子，仍屬漫罵之流；第四例有兩個性亂類的詈語，一為「娘濫十萬人生」，一為「逃生子」，二者皆屬紹興方言。前者指「母親濫交許多男人以後所生的人，即雜種」，後者指「私生子」⁵²⁶，亦稱為「私仔子」⁵²⁷，此處是愛姑為申明自己沒有罵丈夫「逃生子」，因此以詈語強調自己的清白；第五例和第六例皆是用「小舅子/舅子」罵人，「舅子」用以稱「妻子的兄弟」，本無罵人之意，但若用於與己為敵的對象，便是說對方是自己妻子的弟弟，既然自己是對方姊姊的丈夫，那麼便是在「性」上佔有了對方的姊姊，藉此侮辱對方。

另外，將「性亂類」的詈語結合「生理排泄」的例子也不少：

「放他媽的屁！」禹心裡想，但嘴上卻大聲的說道：「我經過查考，知道先前的方法：『湮』，確是錯誤了。以後應該用『導』！」（《故事新編·理水》頁396）

「放你媽的屁！」灰五嬸怒目地笑了起來。（《彷徨·長明燈》頁60）
漢子——（發怒，）放你媽的屁！不還我的東西，我先揍死你！（一手捏了拳頭，舉起來，一手去揪莊子。）（《故事新編·起死》頁490）

⁵²³ 參見魯迅，《花邊文學·漫罵》，收錄自《魯迅全集》第五卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁451。

⁵²⁴ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁28。

⁵²⁵ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第六卷，頁5968。

⁵²⁶ 二者皆參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁29。

⁵²⁷ 參見閔家驥等人所編，《漢語方言常用詞詞典》（浙江：浙江教育出版社，1991年5月），頁551。

不論是大禹心中不屑的反駁、茶店的老闆娘灰五孀的嬉笑怒罵，還是漢子加上動作的惡言，都是將「媽的」和「放屁」搭在一起，以貶低他人母親為樂的詈語。

與「性」和「性亂」有關的詈語可說是種類繁多，不只中國，連西方國家中的「性與性行為類詈罵語」也是多不勝數。推究其原因，文孟君認為應是因為「性」在重視社會綱常禮教的中國封建制度和宣揚禁慾守節的西方宗教勢力中，成為語言禁忌，進而讓更多人想要越軌違矩，當使用該類禁忌語言作為詈罵之用時，便更有一種震驚力，能痛快淋漓地發洩內心的不滿情緒⁵²⁸；沈錫倫則認為這與中國人對「宗」的重視有關，而詈罵語的本意就是讓人受到傷害，因此詈罵者必然會針對對方最重視、最寶貴的東西攻擊，損傷得越厲害，也就越有效果，而嘲笑對方沒有屬於自己的「宗」，甚至將詈語的矛頭指向對方的母親，在幻想中性侵犯其母親，實行「語言強暴」，便是侮辱對方「宗族」，使之成為與詈罵者同宗族且地位卑下者，就是讓詈罵者得勝的方法⁵²⁹。

然而，在中國此類詈罵語中，為何又多涉及女性，尤其是母親呢？沈錫倫推論其原因，指出該現象是「父系社會」原始性意識中對男性生殖崇拜的歷史遺跡，在這種陳跡下，不僅演變出男尊女卑的觀念，更讓男子從對自己生殖能力的炫耀衍生為以對他人母親性侵犯作為言語攻擊目標的惡習；再者，中國傳統的儒家觀念將「孝」放於重要位置，將之立為「仁之本」，若是以「性」和「性亂」類的詈語侮辱對方母親的人格，在更深的層次上亦即貶損了對方的父親和對方的孝悌觀念⁵³⁰。再觀西方社會，雖對女子較為尊重，但僅針對女性辱罵的「性」和「性亂」類詈語仍比僅針對男性者多，露絲·韋津利認為這是男性咒罵的「量」（使用頻率）比女性多，咒罵的「質」（冒犯性）也比女性強的緣故⁵³¹。可見中西方的詈罵語雖有文化上的差異，在使用上卻有類似的趨向。

在「性行為」之餘，和排泄器官有關的排泄物也可以被拿來當罵人的詈語，如「放屁」、「屁」：

「他就不肯積蓄一點，水似的化錢。十三大人還疑心我們得了什麼好處。有什麼**屁好處**呢？他就冤裡冤枉糊裡糊塗地花掉了。」（《彷徨·孤獨者》頁109）

「**放屁**！——不過烏老鴉的炸醬麵確也不好吃，難怪她忍不住……。」（《故事新編·奔月》頁381）

上述第一例是以「屁」作為定語修飾好處，將原本意義正向的「好處」一詞翻轉為負面的意涵，代表「什麼好處也沒有」，可見此詈語一旦用來修飾正面詞語，便有反諷的味道；而第二例則直接以「放屁」的動賓結構詞組當做罵人的話，比

⁵²⁸ 參見文孟君，《罵詈語》（北京：新華出版社，1998年2月），頁54~55。

⁵²⁹ 整理自沈錫倫，《民俗文化中的語言奇趣》（臺北：臺灣商務印書館，2001年4月），頁152。

⁵³⁰ 整理自沈錫倫，《民俗文化中的語言奇趣》（臺北：臺灣商務印書館，2001年4月），頁151~153。

⁵³¹ 參見露絲·韋津利著，顏韻譯《髒話文化史》（臺北：麥田出版，2006年），頁174。

喻「說話沒有根據或不合情理」，在此處表示后羿不相信女乙所說的「有人說老爺爺還是一個戰士」和女辛所說的「有時看上去簡直好像藝術家」的安慰話語。

在魯迅小說中的 279 例詈罵語中，此類佔了 30 例，不只比例佔第二高，罵起來也最狠毒、粗俗而難聽。

（二）貶稱指涉人格或地位

此類詈罵語是在攻擊對方時，在語言上將其作「降格性」處理，即由「人」降格為動物、鬼神、什物（各種物品器具，多指日常生活用品）等「非人」者，或由較高的社會地位降格為卑賤奸邪的「賤人」與「晚輩」，因此，可再依「降格」對象的不同，分為動物、鬼神、什物、卑賤奸邪、親屬稱謂等五小類⁵³²。

魯迅小說中，屬於此類者最多，高達 178 例，佔了所有詈語的 63.8%。首先要提的是「動物類的貶稱詈罵語」，由於在動物界中，人類一直以「靈長類」自居，認為其他動物都在自己之下，所以若將他人比為自己所厭惡的動物，如：具奴才根性，會仗勢欺人的狗、好吃懶做，看似愚笨的豬、生性兇殘的狼與狡猾的狐狸、看來呆笨的驢、偷吃又愛破壞的鼠、有毒又邪惡的蛇、屬於動物界最低等生物的蟲、名字具諧音意義「忘八」的烏龜和鱉，以及所有非人動物的總稱——畜生、禽獸，都屬於貶稱人格、地位類的詈語，以下舉例說明之：

「**癩皮狗**，你罵誰？」王鬚輕蔑的抬起眼來說。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 521）

「唉唉，你們儒者，說話稱著堯舜，做事卻要學**豬狗**，可憐，可憐！」（《故事新編·非攻》頁 468）

夥計本來是勢利鬼，眼睛生在額角上的，早就撮著**狗嘴**的了；可恨那學生這壞小子又都擠眉弄眼的說著鬼話笑。（《彷徨·肥皂》頁 49）

「你不要相信老鉢的**狗屁**！」（《彷徨·高老夫子》頁 77）

以上四例皆屬於以「狗」來罵人的句子，狗在西方社會中雖是「友善」、「忠心」的代表，但在中國，卻象徵「趨炎附勢」與「卑鄙齷齪」的人，故常有如「走狗」、「癩皮狗」、「狗奴才」、「豬狗不如」、「狼心狗肺」等詈語。上文的第一例是王鬚用以罵阿 Q 的，前文曾提過，「癩皮狗」在今日杭州方言中仍有「取笑長有禿瘡的狗」和「比喻卑鄙無恥的人」之意⁵³³，故「癩皮狗」在此處不只影攝阿 Q 是「感覺上或道德上令人反感或憎惡的無恥之徒」，更強調了他頭皮上的「癩瘡疤」，因為阿 Q 十分在意這些癩瘡疤，甚至連一切近乎「癩」的音和與「光」、「亮」、「燈」、「燭」有關的字都避諱，所以王鬚便針對其痛處攻擊，以達到最大的損傷效果；第二例是將豬和狗放在一類罵人，但本意並不在象徵，而是依著子夏徒弟

⁵³² 參見文孟君，《罵詈語》（北京：新華出版社，1998 年 2 月），頁 56。

⁵³³ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002 年 12 月）第六卷，頁 6306。

公孫高來訪時所說的話：「豬狗尚且要鬥，何況人……」來予以回擊；第三例和第四例則是將狗作為定語，以偏正結構組成的詈語，前者用以罵夥計撇嘴的勢力模樣，後者用以取笑老鉢講的話「荒謬低劣、毫無價值」。

沈錫倫在研究中國詈罵語來源時，推論以「狗」作為罵人的詞彙是「大一統心理」在語言上的反映。由於大一統心理對於保持國家統一、防止發生分裂、維持正常的國家運作機制是有積極意義的，因此中國人在政治和文學中都常帶入大一統的概念，如《禮記·禮運》的「以天下為一家，以中國為一人」和戲劇、小說喜歡「大團圓」式結局等皆屬之。因此，中國人「重群」而「抑獨」的觀念也反映在動物之上，如「群」與「美」、「善」、「義」等字皆從「羊」，羊是群居的動物，《說文解字》中更將羊釋為「祥也」；而「獨」從「犬」，《說文解字》曰：「獨，犬相得而鬥也」，說明犬群聚便會互相咬鬥，最後離散而獨行的狀況，而根據「羊為群，犬為獨」的意涵，不只罵人要以「狗」為對象，連帶有「犬」或「犬」結構的字，如：猥、狠、獄、戾、獍、獠、狡獪等，都含有貶義⁵³⁴。

與「狗」類似的詈語還有以下兩例：

獅子似的凶心，兔子的怯弱，狐狸的狡猾，……（《吶喊·狂人日記》頁449）

他們是只會吃死肉的！——記得什麼書上說，有一種東西，叫「海乙那」的，眼光和樣子都很難看；時常吃死肉，連極大的骨頭，都細細嚼爛，咽下肚子去，想起來也教人害怕。（《吶喊·狂人日記》頁449）

第一例是狂人以獅子、兔子和狐狸來比喻「吃人者」的可怕；第二例中的「海乙那」則是英語「Hyena」的音譯，是一種以屍肉為食，名為「鬣狗」的動物，二者皆帶有負面意涵。

而在犬科動物以外，還有其他動物，也可以拿來做詈罵語：

「你們的嘴裡既然並無毒牙，何以偏要在額上貼起『蝮蛇』兩個大字，引乞丐來打殺？……」（《吶喊·狂人日記》頁488）488

「禿兒。驢……」阿Q歷來本只在肚子裡罵，沒有出過聲，這回因為正氣忿，因為要報仇，便不由的輕輕的說出來了。（《吶喊·阿Q正傳》頁522）

「忘八蛋！」秀才在後面用了官話這樣罵。（《吶喊·阿Q正傳》頁526）
有一個瘦子竟至於連嘴都張得很大，像一條死鱸魚。（《彷徨·肥皂》頁72）

上文的四個例子，分別用不同的動物做譬喻，第一例以毒「蝮蛇」形容「吃人者」的惡毒；第二例則以「禿兒」和「驢」來罵留著一條假辮子的「假洋鬼子」，因「禿兒」代表沒有頭髮，是譏笑他人缺陷的詞彙，「驢」比馬小，是鄉間常用以拉車、耕田、騎乘，供人奴役的動物，地位卑下，阿Q以此二詞罵前太爺的大

⁵³⁴ 整理自沈錫倫，《民俗文化中的語言奇趣》（臺北：臺灣商務印書館，2001年4月），頁138-140。

兒子以發洩自己對「留學且剪辮者」的厭惡；第三例中的「忘八」是「鱉或烏龜」的別名，所謂「忘八」，《漢典》網舉清朝趙翼《陔餘叢考·雜種畜生王八》之考察：「俗罵人曰雜種，曰畜生，曰王八……王八，明人小說又謂忘八，謂忘其禮、義、廉、恥、孝、弟、忠、信八字也。」⁵³⁵來說明其詈罵對象，另因綠色在傳統的顏色中屬於賤色，漢代已有從事賤業者著綠巾或綠帽的例子，至明代更有「伶人當服綠巾，以別士庶之服」的規定；明朝時，吳人罵妻有淫行之夫為「綠頭巾」⁵³⁶，而鱉與烏龜又為綠色，故二者便連結為一，變成罵人的詞彙。最後一例以「死鱸魚」形容張嘴看熱鬧的人，是魯迅以戲謔的方式批評中國人「看客心態」的句子。

在動物界，「蟲」可以說是最下等的生物了，因此魯迅以「蟲」為詈罵詞彙的例子亦不少，列舉如下：

「你們要不改，自己也會吃盡。即使生得多，也會給真的人除滅了，同獵人打完狼子一樣！——同[蟲子]一樣！」（《吶喊·狂人日記》頁453）

阿Q兩只手都捏住了自己的辮根，歪著頭，說道：「打[蟲豸]，好不好？我是蟲豸——還不放麼？」（《吶喊·阿Q正傳》頁517）

他癩瘡疤塊塊通紅了，將衣服摔在地上，吐一口唾沫，說：「這[毛蟲]！」（《吶喊·阿Q正傳》頁520）

「水銀浸」周圍即刻聚集了幾個頭，一個自然是慰老爺；還有幾位少爺們，因為被威光壓得像[癩臭蟲]了，愛姑先前竟沒有見。《彷徨·離婚》頁152）鬼魂——莊周，你這[糊塗蟲]！花白了鬍子，還是想不通。死了沒有四季，也沒有主人公。天地就是春秋，做皇帝也沒有這麼輕鬆。還是莫管閒事罷，快到楚國去幹你自家的運動。（《故事新編·起死》頁486）

「人們其實並不這樣。你實在親手造了[獨頭繭]，將自己裹在裡面了。你應該將世間看得光明些。」（《彷徨·孤獨者》頁98）

動物和昆蟲的生存法則就是「弱肉強食」，沒有道德規範，所以在第一例中，狂人以「蟲子」來比喻人吃人的狀況，可說是十分貼切；第二例和第三例雖罵的對象不同，但皆出自阿Q之口，《說文解字》在解釋「蟲」字時，曰：「一名蝮，博三寸，首大如擘指。象其臥形。物之微細，或行或飛，或毛或羸，或介或鱗，以蟲為象。凡蟲之屬皆從蟲。」⁵³⁷而在「蟲」字下則雲：「有足謂之蟲，無足謂之豸。」⁵³⁸由此可知「蟲豸」是「小蟲的通稱」，因其小，作為詈語使用以喻指「下賤者」。第四例中愛姑以「癩臭蟲」來取笑被七大人、慰老爺的威光掩蓋而

⁵³⁵ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

⁵³⁶ 參見劉福根，《漢語詈詞研究——漢語詈罵小史》（杭州：浙江人民出版社，2008年4月），頁78~79。

⁵³⁷ 參見東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1990年9月），頁669~670。

⁵³⁸ 參見東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1990年9月），頁682。

被忽略的慰家少爺們。「癩」有凹下、不飽滿之意，而「臭蟲」是一種身體扁平，赤褐色，腹大，專刺吸人畜血液，體內有臭腺，能泄放臭氣的昆蟲，可說是極可惡的害蟲，在今日的上海方言中稱「癩蟲」⁵³⁹。「臭蟲」原本身體已是扁平的，再加上一個「癩」字，便將這些常以其父之權勢作威作福的少爺們被更大的威權比下去因而失去存在感之景況描寫得非常生動；另一方面，愛姑以「臭蟲」喻之，亦暗示了權貴們平常欺壓百姓，滿身銅臭的負面形象。第五例不以自然界中的蟲名為喻，而是將用於人身上的形容詞「糊塗」當做定語修飾「蟲」，說明一個人「不明事理」的狀況，強調此人「不明事理以至不配為人」，可見其程度比單用「糊塗」來罵人更強烈，而這樣的詈詞一直流傳到現在⁵⁴⁰。第六例的用法頗為特別，「繭」是某些昆蟲的幼蟲在變成蛹之前吐絲做成的殼，若用以罵人，通常是以「作繭自縛」呈現；「獨頭」在杭州方言中是指「自以為是，脾氣倔強的人」⁵⁴¹，此處的「獨頭繭」是紹興方言，紹興稱孤獨的人為「獨頭」，蠶吐絲作繭，將自己孤獨的裹在裡面，故文中主角以「獨頭繭」比喻「自甘孤獨」的魏連受⁵⁴²。

當我們不曉得要以何種動物來進行比喻時，用總括一切動物的「畜生」、「禽獸」來罵人是最簡單的方法，或是用「不是人」來貶抑其價值，亦可達到侮辱的作用：

藍皮阿五也伸出手來，很願意自告奮勇；王九媽卻不許他，只准他明天抬棺材的差使，阿五罵了一聲「老畜生」，怏怏的努了嘴站著。（《吶喊·阿Q正傳》頁477）

「就怨我爹連人情世故都不知道，老發昏了。就專憑他們『老畜生』『小畜生』擺布；他們會報喪似的急急忙忙鑽狗洞，巴結人……。」（《彷徨·離婚》頁155）

頂長方板的便指著竹片，背誦如流的說道，「裸裎淫佚，失德蔑禮敗度，禽獸行。國有常刑，惟禁！」（《故事新編·補天》頁364）

耕柱子笑道。「他很生氣，說我們兼愛無父，像禽獸一樣。」（《故事新編·非攻》頁469）

辮子而至於假，就是沒了做人的資格；他的老婆不跳第四回井，也不是好女人。（《吶喊·阿Q正傳》頁522）

「我正要告訴你呢：你這幾天切莫到我寓裡來看我了。我的寓裡正有很討厭的一大一小在那裡，都不像人！」（《彷徨·孤獨者》頁94）

⁵³⁹ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第六卷，頁6184。

⁵⁴⁰ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第六卷，頁5556。

⁵⁴¹ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第六卷，頁5771。

⁵⁴² 參見魯迅，《彷徨·孤獨者》註釋8，收錄自《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁111。

前兩例中的「畜生」，本指「被畜養的禽獸」，後用以作為形容「呆傻、愚蠢、粗俗、邪惡、墮落、貪欲或殘忍而令人鄙視、厭惡的人」⁵⁴³，此處不只以「畜生」罵人，還加上了「老」、「小」來修飾年紀，且對象不分男女，可見該詈語使用的普遍性；第三、四例以「禽獸」作為詈語，在《故事新編·補天》內頭戴冕板的士人罵裸身的女媧「裸裎淫佚，失德蔑禮敗度，禽獸行。國有常刑，惟禁！」一句的註釋下，說明該文是模擬《尚書》一類古書的⁵⁴⁴，而《故事新編·非攻》中的罵詞，則是改編自《孟子·滕文公下》孟子批評「楊氏為我，是無君也；墨氏兼愛，是無父也。無父無君，是禽獸也」的句子，二者皆用於仿古的對話中，可知該詈語流行的年代長久，且較為文雅，比喻「不知禮義或行為卑劣的人」。

最後兩例不做比喻，直接將「人之為人」的價值抹滅，用以罵戴假辮子的留學生和為了財產不擇手段的親戚，可以看出當時社會的風氣和魯迅的想法，此點於後再議。

早期人類由於社會生產力低下和對世界的認識有限，無法解釋和控制一些如洪水、山火、地震、瘟疫和生老病死的自然現象，只好創造出鬼神加以膜拜，祈求其協助降福弭災。於此同時，卻又依自己生存世界的樣式，將鬼神的世界分為天堂和地獄，將其分為善鬼和惡鬼、好神與兇神，並訂定一套積德可上天堂，做惡便須入地獄的標準，進而利用惡鬼兇神作為貶稱詈罵語，將與惡鬼有關的聯想，諸如死亡、醜陋、災禍、苦難等不吉利的事物，和不合理、無人性、醜陋的人事物連結⁵⁴⁵：

見鬼！這是我們屯上的一個大害，你不要看得微細。我們倒應該想個法子來除掉他！（《彷徨·長明燈》頁58）

大約那是**邪祟附了體**，怕見正路神道了。（《彷徨·長明燈》頁60）

以上兩例並未以「鬼」來形容人的性格，而是直接以「見鬼」批評「無中生有、不合情理」的事（滅長明燈），並用「邪祟附體」來攻擊欲破壞舊習俗者。雖然這是中國早期民智未開的表現，但就算是科學進步的現代，仍不乏有「中邪」、「收驚」等情事發生，可見該民俗觀念的沉積與流傳之深遠。

再看魯迅小說中以「鬼」形容人物，貶低其形象的例子：

然而阿Q不肯信，偏稱他「**假洋鬼子**」，也叫作「裡通外國的人」，一見他，一定在肚子裡暗暗的咒罵。（《吶喊·阿Q正傳》頁522）

「『惡毒婦』是『很凶的女人』，我倒不懂，得來請教你？——這不是中國話，是**鬼子話**，我對你說。這是什麼意思，你懂麼？」（《彷徨·肥皂》頁47）

⁵⁴³ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

⁵⁴⁴ 參見魯迅，《故事新編·補天》註釋14，收錄自《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁368。

⁵⁴⁵ 整理自文孟君，《罵詈語》（北京：新華出版社，1998年2月），頁62~63。

而且他是不敢見手握經濟之權的人物，這種人待到失了權勢之後，捧著一本《大乘起信論》講佛學的時候，固然也很是「藹然可親」的了，但還在寶座上時，卻總是一副閻王臉，將別人都當奴才看，自以為手操著你們這些窮小子們的生殺之權。（《吶喊·端午節》頁563）

阿昭長得全不像她姊姊，簡直像一個鬼，但是看見我走向她家，便飛奔的逃進屋裡去。（《彷徨·在酒樓上》頁31）

第一例的「洋鬼子」是舊時對在中國的外國人的憎稱。幾個世紀以前，由於中國社會較封閉，粵人初看到金髮碧眼、濃毛白膚的外國人，以為見到了「鬼」，遂稱其為「番鬼」、「鬼佬」、「鬼婆」，之後便有「鬼子」一詞⁵⁴⁶。但錢太爺的大兒子並非外國人，只是從國外留學回來，因此阿Q貶稱他為「『假』洋鬼子」；第二例是承第一例而來，因為洋鬼子說的話，自然就稱為「鬼子話」了。

第三例是在形容「手握經濟之權」的掌權者。「閻王」是掌管地獄的王，權勢極大，因此可用以比喻「極嚴厲和兇惡的人」，在此處是用以指責權貴「自以為是、將人當奴才看」的惡習氣；第四例是以「鬼」形容阿昭的醜陋樣貌，用以對比阿順的「長睫大眼、明淨眼白」，藉此加深對阿順病死的遺憾感受。

還有一些詞，是與「鬼」結合而成的詈罵語，如上述的「鬼子話」，以及下面兩例：

其實我豈不知道這老頭子是劊子手扮的！無非借了看脈這名目，揣一揣肥瘠；因這功勞，也分一片肉吃。……老頭子坐著，閉了眼睛，摸了好一會，呆了好一會；便張開他鬼眼睛說，「不要亂想。靜靜的養幾天，就好了。」（《吶喊·狂人日記》頁447）

「仗義，同情，那些東西，先前曾經乾淨過，現在卻都成了放鬼債的資本。我的心裡全沒有你所謂的那些。我只不過要給你報仇！」（《故事新編·鑄劍》頁440）

第一例的「鬼」作為定語修飾眼睛，是狂人用以形容「醫生」狡詐邪惡的詈語，將其妄想時疑神疑鬼的心態描寫得很生動；第二例則用「鬼債」修飾「已不乾淨的仗義、同情」，說明現在人以「仗義、同情」作為「向人借錢後收取的利息」，已經不再純粹，無形中也流露出魯迅對當時假「仗義、同情」之名強行討利息之壞風氣的厭惡。在完成〈鑄劍〉一文六個多月後，他發表了一篇〈新時代的放債法〉，文中提到：「在『新時代』裡，有一種精神的資本家。倘說中國像沙漠罷，這資本家便乘機而至了，自稱是噴泉。你說社會冷酷罷，他便自說是熱；你說周圍黑暗罷，他便自說是太陽。阿！世界上冠冕堂皇的招牌，都被拿去了……但革命家是客氣的，無非要你報答一點，供其使用——其實也不算使用，不過是『幫忙』而已。倘不如命地『幫忙』，當然，罪大惡極了。先將忘恩負義之罪，佈告

⁵⁴⁶ 參見沈錫倫，《民俗文化中的語言奇趣》（臺北：臺灣商務印書館，2001年4月），頁162。

於天下。而且不但此也，還有許多罪惡，寫在賬簿上哩，一旦發布，你便要『身敗名裂』了。想不『身敗名裂』麼，只有一條路，就是趕快來『幫忙』以贖罪。」⁵⁴⁷由此可知他對這些「精神的資本家」有多麼不屑與憎恨。

而在貶稱人格時，也可以直接敘述對方的缺點，只是此項缺點在詈罵時通常都會被放大或扭曲：

我同時便機械的擰轉身子，用力往外只一擠，覺得背後便已滿滿的，大約那彈性的胖紳士早在我的空處胖開了他的右半身了。（《吶喊·社戲》頁589）他如果罵，我們便要他歸還去年在岸邊拾去的一枝枯柏樹，而且當面叫他「八癩子」。（《吶喊·社戲》頁596）

慰老爺她是不放在眼裡的，見過兩回，不過一個團頭團腦的矮子：這種人本村裡就很多，無非臉色比他紫黑些。（《彷徨·離婚》頁151）

「瞎了你的眼睛！看你也有四十多歲了罷。」（《故事新編·奔月》頁375）

如上文第一例作者便以「彈性的胖紳士」貶稱原本在他身旁看戲，回話態度又不佳的男子，更以「胖開了他的右半身」來加強其胖；第二例裡的「癩子」在南方（揚州、婁底、長沙等地）皆用以形容「身上、頭上長癬的人」⁵⁴⁸，「八癩子」是一群小孩們利用他人的缺點「癩」和稱謂「八公公」組合成罵人的話，以作為反擊的對策；第三例是紹興方言，形容一個人「肥頭肥腦的樣子」⁵⁴⁹，在此處為愛姑看不起慰老爺的象徵；第四例是被后羿誤射家中母雞的老太太罵后羿的話，批評其把母雞看成鶉鴣的行為。

當然，身體上的缺點可以攻擊，智力、個性、精神上的失常也可以作為罵人的話：

他忽而舉起一隻手來，屈指計數著想，十一，十三回，連今年是十六回，竟沒有一個考官懂得文章，有眼無珠，也是可憐的事，便不由嘻嘻的失了笑。（《吶喊·白光》頁571）

「我想，他們說的也許是『阿爾特膚爾』。」（《彷徨·肥皂》頁51）

「那傻小子是『初出茅廬』，我們准可以掃光他！」（《彷徨·高老夫子》頁79）

「他先前雖然有些『頑』，現在可是改好了。倘是愚人，就永遠不會改好……」（《故事新編·理水》頁386）

「可惜含一點黃土，飲用之前，應該蒸餾一下的。敝人指導過許多次了，然而他們冥頑不靈，絕對的不肯照辦，於是弄出數不清的病人來……」（《故

⁵⁴⁷ 參見魯迅，《而已集·新時代的放債法》，收錄自《魯迅全集》第三卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁520-521。

⁵⁴⁸ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第六卷，頁6306。

⁵⁴⁹ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁28。

事新編·理水》頁 390)

莊子——你這人真是**不明道理**……(《故事新編·起死》頁 490)

莊子——(退後,)你敢動手?這**不懂哲理的野蠻**!(《故事新編·起死》頁 491)

「阿義可憐——**瘋話**,簡直是**發了瘋了**。」花白鬍子恍然大悟似的說。(《吶喊·藥》頁 469)

這時候,大哥也忽然顯出凶相,高聲喝道,「都出去!**瘋子**有什麼好看!」(《吶喊·狂人日記》頁 453)

第一例是陳士成在連續落第十六次後,罵主考官「有眼無珠」,不懂得文章,其實這何嘗不是一種「阿 Q 式精神勝利法」呢?第二例是由英語「Old fool」音譯而來,意為「老傻瓜」,是學生罵四銘的話,用以取笑他如鄉巴佬般的行為;第三例的「傻小子」是黃三用以罵毛家大兒子的話,並欲利用其初學麻將和涉世未深來贏他一筆錢;第四例到第七例是針對對方「愚妄無知、不明事理」來詈罵的,第四例是老學者罵舜的父親瞽叟,第五例和第六例則是莊子罵死而復生的漢子,「不明道理」為紹興詈罵譏諷的諺語⁵⁵⁰;第七例是學者們罵下民的話,可見知識分子喜歡攻擊他人「冥頑不靈、不懂哲理」,以強調自己的聰明與學養;第八例和第九例則是以他人的精神狀態作為損害對象,顯現一般人碰到與自己想法、觀念不同的人時,便會以「瘋」來貶低他人的習慣。

再者,「不知羞恥」和「不重用、不上進」也是用以貶損他人人格的常見詈語,如下方四例:

「你們男人不是罵十八九歲的女學生,就是稱讚十八九歲的女討飯:都不是什麼好心思。『咯支咯支』,簡直是**不要臉**!」(《彷徨·肥皂》頁 52)

「哈哈,騙子!那是逢蒙老爺和別人合夥射死的。也許有你在內罷;但你倒說是你自己了,**好不識羞**!」(《故事新編·奔月》頁 375) 375

「真不料有這樣**沒出息**。青青年紀,倒學會了詛咒,怪不得那老婆子會那麼相信他。」(《故事新編·奔月》頁 377)

皇上舜爺的事情,可是誰也不再提起了,至多,也不過談談丹朱太子的**沒出息**。(《故事新編·理水》頁 399)

第一例四銘太太以「不要臉」數落四銘不正經的想法;第二例是老太太誤認后羿未射死封豕、長蛇卻爭功,「不知羞恥」,皆屬於以「無恥」為重點的詈罵語。後兩例都是罵人不上進、不務正的話,前者是后羿罵逢蒙,後者是百姓罵丹朱天子。可見在中國人心中,「羞恥心」和「上進心」是多麼重要的品格條件。

而在不曉得要如何咒罵他人時,也可以直接用「可惡」、「可恨」、「討厭」來

⁵⁵⁰ 參見清·范寅編,《越諺(上)》(北京:國立北京大學中國民俗學會出版,1970年3月)卷上,〈語言·詈罵譏諷之諺第十六〉。

宣洩心中的不滿與憤怒：

——這全是假洋鬼子**可惡**，不准我造反，否則，這次何至於沒有我的份呢？（《吶喊·阿Q正傳》頁547）

「**可惡**！」四叔說。（《彷徨·祝福》頁12）

正要坐下，又覺得那聘書實在紅得**可恨**，便抓過來和《中國歷史教科書》一同塞入抽屜裡。（《彷徨·高老夫子》頁84）

「**討厭**！」羿聽到自己的肚子裡骨碌骨碌地響了一陣，便在馬上焦躁了起來。（《故事新編·奔月》頁377）

把內心的厭惡說出來，是對周遭人、事、物表達怒意最簡潔明瞭的方式。

相較於「生命」的偉大與神妙，無生命的「物」便自然降級了，更何況是隨時可以被丟棄的「什物」和令人討厭的「醜物」：

小尼姑之流是阿Q本來**視若草芥**的……（《吶喊·阿Q正傳》頁532）

老子毫無動靜的坐著，好像一段**呆木頭**。（《故事新編·出關》頁454）

卻見一個凸顴骨，薄嘴唇，五十歲上下的女人站在我面前，兩手搭在髀間，沒有繫裙，張著兩腳，正像一個畫圖儀器裡細腳伶仃的**圓規**。（《吶喊·故鄉》頁505）

毛家的大兒子進來了，胖到像一個**湯圓**。（《彷徨·高老夫子》頁85）

那**雪花膏**便是局長的兒子的賭友，一定要去添些謠言，設法報告的。（《彷徨·在酒樓上》頁119）

上文中五例皆以物品來比喻人物，不論是「草芥」和「呆木頭」這類無價值的雜物，還是刻意以人之站姿、體型、臉上抹的化妝品，如「圓規」、「湯圓」和「雪花膏」來比喻該人物，都是在貶低其價值的做法；而其中的「呆木頭」在今日的上海方言中，仍用做取笑「頭腦遲鈍者」的詈罵⁵⁵¹。若是不指定以某物比喻，亦可用雜物的總稱——「傢夥」、「東西」來辱稱之：

「你知道，他先前不是像一個啞子，見我是叫老太太的麼？後來就叫『**老傢夥**』。」（《彷徨·孤獨者》頁108）

一手抓過洋錢，捏一捏，轉身去了。嘴裡哼著說，「這**老東西**……。」（《吶喊·藥》頁465）

「——這**小東西**也真**不成東西**！關在牢裡，還要勸勞頭造反。」（《吶喊·藥》頁468）

這樣滿臉鬍子的**東西**，也敢出言無狀麼？（《吶喊·阿Q正傳》頁521）

⁵⁵¹ 參見閔家驥等人所編，《漢語方言常用詞詞典》（浙江：浙江教育出版社，1991年5月），頁3。

即此一端，我們便可以知道女人是害人的「東西」。(《吶喊·阿Q正傳》頁524)

「你看，還說教書的要薪水是卑鄙哩。『這種東西』似乎連人要吃飯，飯要米做，米要錢買這一點粗淺事情都不知道……」(《吶喊·端午節》頁562)

「我倒怕『這種東西』，沒有人要看。」書記搖著手，說。「連五個餛飩的本錢也撈不回。」(《故事新編·出關》頁463)

「還有兩個光棍，竟肆無忌憚的說：『阿發，你不要看得這『貨色』髒。你只要去買兩塊肥皂來，咯支咯支遍身洗一洗，好得很哩！』哪，你想，這成什麼話？」(《彷徨·肥皂》頁50)

「傢夥」在紹興方言中專指「日用器皿、用具」⁵⁵²，「東西」則可泛指「各種具體或抽象的事物」，但此處卻用以罵人。在第一例中，從「老太太」和「老傢夥」二詞，可以明顯看出魏連受態度上的改變；第二例是劊子手罵前來買人血饅頭治病的華老栓的話，從兩例中的「老」字，可以知道年齡也是詈罵時常拿來做加強的形容詞；因為「小東西」、「小傢夥」也可作為親暱或戲謔的稱呼，故須從上下文意才可知道是否為詈詞，第三例是康大叔罵夏瑜的話，在「小東西」後，還強調了「不成東西」，可見對他的輕蔑。第四例、第五例、第六例和第七例的「東西」分別是阿Q用來罵滿臉鬍子的王鬍和害他起色心的女人（小尼姑）、因批評欠薪教員「一手拿錢，一手拿書包上課不高尚」讓方玄綽感到不滿的前教育總長范源濂，以及被關尹喜看輕的老子《道德經》；第八例的「貨色」，本是指「貨物的品種和品質」，在揚州、上海、寧波等方言中還可用來「貶稱人的品德、思想、議論、作品」⁵⁵³，此處則被光棍拿來蔑稱「乞討的孝女」，除了貶低其地位，還增添一股色情的低俗感。

無生命的物不一定是器具，也可以是「屍體」：

「你這『死屍』怎麼這時候才回來，死到那裡去了！不管人家等著你開飯！」(《吶喊·風波》頁492)

上工之後的兩三天，主人們就覺得她手腳已沒有先前一樣靈活，記性也壞得多，『死屍似的』臉上又整日沒有笑影，四孀的口氣上，已頗有些不滿了。

(《彷徨·祝福》頁16)

上文第一例是七斤嫂為丈夫七斤晚歸而罵，在紹興方言中，「死屍」含有「沒有用的」、「該死的」意思，常用來罵人⁵⁵⁴，今日的海、丹陽和杭州等方言中仍留有以「死屍」、「活死屍」、「死鬼」來罵人的例子⁵⁵⁵。第二例是四爺四孀不

⁵⁵² 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年8月），頁9。

⁵⁵³ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第四卷，頁3850。

⁵⁵⁴ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年），頁8。

⁵⁵⁵ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第二卷，頁1322。

滿祥林嫂的工作表現和表情，因而罵其如死屍的句子。

除此之外，筆者在前面已提過中國人對「宗族」的重視，故亦有從「血統」下手，以罵人「品種」和「血統」卑賤不純為目的的詈罵語，如：

七斤嫂記得，兩年前七斤喝醉了酒，曾經罵過趙七爺是「賤胎」，所以這時便立刻直覺到七斤的危險，心坎裡突突地發起跳來。（《吶喊·風波》頁494）

「不早不遲，偏偏要在這時候——這就可見是一個謬種！」（《彷徨·祝福》頁8）

阿Q不開口，想往後退了；趙太爺跳過去，給了他一個嘴巴。「你怎麼會姓趙！——你那裡配姓趙！」（《吶喊·阿Q正傳》頁513）

不拘禁忌地坐在茶館裡的不過幾個以豁達自居的青年人，但在螻居人的意中卻以為個個都是敗家子。（《彷徨·長明燈》頁58）

罵人「卑賤」已是貶稱，還要強調其「品種」不佳，就更為損傷他人地位了。「賤胎」是紹興方言中的詈語，類似者還有「賤坯（胚）」，意思是「壞種」、「下賤的人」，是罵人從娘胎起就不是好東西的話⁵⁵⁶，難怪趙七爺對於七斤所罵的「賤胎」如此耿耿於懷；而從四爺因聽到祥林嫂在舊曆年前死去所罵的「謬種」和趙太爺因為阿Q自稱姓趙，就把他叫到府裡打罵的現象，可見時人對於宗族血統的看重。也因為光耀門楣和不讓祖先丟臉是非常重要的事，所以最後一例用紹興形容「浪費祖業」的「敗家子」⁵⁵⁷來批評坐在茶館中間聊的青年。

除了「宗族」外，在中國社會中，親屬關係的尊卑地位也是很明確的，所謂「長幼有序」即是此意。若本來就是父子、爺孫關係，後輩不管如何被貶低，都是可以接受的；但若二人並無親屬關係，卻被定為具高低關係的父子或爺孫，便成為貶稱他人地位的詈罵語了。

他付過地保二百文酒錢，憤憤的躺下了，後來想：「現在的世界太不成話，兒子打老子……」於是忽而想到趙太爺的威風，而現在是他的兒子了，便自己也漸漸的得意起來。（《吶喊·阿Q正傳》頁519）

他以為人生天地之間，大約本來有時要抓進抓出，有時要在紙上畫圓圈的，惟有圈而不圓，卻是他「行狀」上的一個汙點。但不多時也就釋然了，他想：「孫子才畫得很圓的圓圈呢。」（《吶喊·阿Q正傳》頁550）

「這真是『一代不如一代』！」（《吶喊·風波》頁492）

第一例是由阿Q衍生出的「精神式勝利法」中極著名的例子，趙太爺之於阿Q，

⁵⁵⁶ 參見閔家驥等人所編，《漢語方言常用詞詞典》（浙江：浙江教育出版社，1991年5月），頁256和謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年），頁8。

⁵⁵⁷ 參見清·范寅編，《越諺（上）》（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月）卷中，〈人類·惡類〉。

應是地位崇高的權貴，但在阿 Q 幻想自己是趙太爺的「老子（父親）」後，就立刻覺得自己高其一等了；第二例是阿 Q 依靠自欺自賤，來舒緩心中的不適，求取心理上的平衡；第三例是〈風波〉中九斤老太的口頭禪，在文中共出現八次，不斷強調「不如上一代」是件多麼糟糕可悲的事情。

另外，因為社會分工的不同和經濟因素的影響，各種職業的貴賤高低也成為人們用以抬高身價或貶低地位的對象，從事髒、累、粗、差等勞動職業或僧、道、賊盜、囚犯、奴僕、乞丐等身分的人，便成為詈罵語的一類了，如以下諸例：

「現在的長毛，只是剪人家的辮子，**僧不僧，道不道**的。從前的長毛，這樣的麼？」（《吶喊·風波》頁495）

阿 Q 本來也是正人，我們雖然不知道他曾蒙什麼明師指授過，但他對於「男女之大防」一卻歷來非常嚴；也很有排斥**異端**——如小尼姑及假洋鬼子之類——的正氣。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁525）

「對咧，男人都像了**和尚**還不夠，女人又來學**尼姑**了」（《彷徨·肥皂》頁48）

七斤嫂也沒有好聲氣，還時常叫他「**囚徒**」。（《吶喊·風波》頁498）

幾個義民很忠憤，咽著淚，怕那兩個大逆不道的**逆賊**的魂靈，此時也和王一同享受祭禮，然而也無法可施。（《故事新編·鑄劍》頁451）

漢子——（揪住他，）你這**賊骨頭**！你這**強盜軍師**！（《故事新編·起死》頁491）

從第一、二、三例中，可見清朝末年，和尚、道士一類被視為毫無生產力、地位低下的人物，與當時在農村屬於少數份子，又把辮子剪掉，和傳統士人格格不入的留學生，同被斥做「異端」；第四例是七斤嫂用來罵七斤的話，以「囚犯」來貶稱其地位；第五例和第六例則以「賊」和「強盜」作為詈語，用以責罵殺了君王的眉間尺和黑色人，以及被漢子誤以為偷走自己衣服、包裹的莊子。在《魯迅作品方言詞典》中說到「賊骨頭」是紹興方言裡稱呼「小偷」用的詞語⁵⁵⁸，直至今日，上海、杭州、寧波等地仍稱「偷盜成性的人」為「賊骨頭」⁵⁵⁹。

在貧富貴賤差距極大的時代，連「鄉下人」、「貧賤」都可以成為貶損人的詈語，而民國剛成立時，從前的地主、財閥等資本家也成為要被改造、打倒的對象，因此「土財主」就成了罵人的話：

然而未莊人真是**不見世面的可笑**的鄉下人呵，他們沒有見過城裡的煎魚！（《吶喊·阿 Q 正傳》頁516）

我的豆種是粒粒挑選過的，**鄉下人**不識好歹，還說我的豆比不上別人的

⁵⁵⁸ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年），頁24。

⁵⁵⁹ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第五卷，頁4796。

呢。(《吶喊·社戲》頁597)

「鄉下人都是愚人。拿你的家譜來，」他又轉向鄉下人，大聲道，「我一定會發見你的上代都是愚人……」(《故事新編·理水》頁387)

「他這賤骨頭打不怕，還要說可憐可憐哩。」(《吶喊·藥》頁469)

「勞形苦心，扶危濟急，是賤人的東西，大人們不取的。他可是君王呀，老鄉！」(《故事新編·非攻》頁477)

「兩個窮光蛋，真的什麼也沒有！」他滿臉顯出失望的顏色，轉過頭去，對小窮奇說。(《故事新編·采薇》頁418)

「像一個乞丐。三十來歲。高個子，烏黑的臉……」(《故事新編·非攻》頁474)

烏篷船裡的那些土財主的家眷固然在，然而他們也不在乎看戲，多半是專到戲台下來吃糕餅水果和瓜子的。(《吶喊·社戲》頁593)

「鄉下人」本是說明該人居住地的詞語，並無好壞的區別，但在上文前三例中，卻是用以批評的詈語，具有藐視鄉下人，認為其為「不見世面」、「可笑」、「不識好歹」、「愚昧」的低等人民；在第四例中，「骨頭」是人身體的支柱，如同「生命」和「人」的代稱，加一「賤」字，便貶低了其地位，據《現代漢語方言大詞典》所載，江蘇、浙江和上海等境內的方言，今也以「賤骨頭」作為罵人「不自重或不知好歹」的詈詞⁵⁶⁰；而第五例的「賤人」指「地位低下的人」，此處也有看不起の意味在；除了地位卑下，「貧窮」也是世人所厭惡的特質，所以第六例裡強盜罵伯夷、叔齊「窮光蛋」，第七例門丁罵墨子為「乞丐」；第八例中詈罵的對象雖是有錢人，但這些「佔有大量財產，往往靠剝削為生的富人」在平民的心裡是受到憎恨與厭惡的，也難怪這群孩童們要以「土財主」稱呼之，並遠離他們的船了。

(三) 威脅類詈罵語

威脅語是指含有威脅、恐嚇等語義內涵的詈罵語。在威脅語中，最為常見的是有關人身安全，甚至危及生命的威脅與恐嚇⁵⁶¹。在魯迅小說中，屬於此類者並不多，有15例，且大多出自較有權勢者的口中，舉例說明如下：

他兩手同時捏起空拳，仿佛握著無形的蛇矛模樣，向八一嫂搶進幾步道，

「你能抵擋他麼！」(《吶喊·風波》頁497)

「你的骨頭癢了麼？」王鬍也站起來，披上衣服說。(《吶喊·阿Q正傳》頁521)

⁵⁶⁰ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》(南京：江蘇教育出版社，2002年12月)第六卷，頁5444。

⁵⁶¹ 參見文孟君，《罵詈語》(北京：新華出版社，1998年2月)，頁90。

「祥林嫂怎麼這樣了？倒不如那時不留她。」四孀有時當面就這樣說，似乎是警告她。（《彷徨·祝福》頁21）

以上三例皆是很常見的威脅語，威脅人抵擋不了政治輪替、被人打和被解雇。第一例趙太爺威脅八一嫂皇帝坐龍廷，無人可抵擋；第二例王鬍威脅阿Q，「骨頭癢」在紹興語中亦即指人「自己招打」⁵⁶²；第三例四孀威脅祥林嫂工作若不認真、手腳不俐落，便等著失業，目的都在以威勢讓人懼怕。

若自覺可依仗的威勢不足，亦可運用「律法」的力量來進行威嚇：

「你竟這樣的侮辱我！說我不是人！我要和你到皋陶大人那裡去法律解決！如果我真的不是人，我情願大辟——就是殺頭呀，你懂了沒有？要不然，你是應該反坐的。你等著罷，不要動，等我吃完了炒麵。」（《故事新編·理水》頁388）

「這是萬歲爺的寶貝，當心殺頭！」（《故事新編·理水》頁398）
乾癟臉的少年卻還扭住了眉間尺的衣領，不肯放手，說被他壓壞了貴重的丹田，必須保險，倘若不到八十歲便死掉了，就得抵命。（《故事新編·鑄劍》頁439）

第一例中的「反坐」依《漢語大詞典》解釋，是指「封建社會中對誣告罪的刑罰，即把被誣告的罪名所應得的刑罰加在誣告人身上」；第二例和第三例亦是以早期惹君王不滿或殺人就得「償命」的刑罰來威脅對方的例子。

但如果對律法不清楚，傳統社會的人民還可以用「超自然」的力量來恫嚇對方：

「唏唏，胡鬧！」闊亭輕蔑地笑了出來，「你吹熄了燈，蝗蟲會還要多，你就要生豬嘴瘟！」（《彷徨·長明燈》頁62）

莊子——（窘急，招架著，）你敢動粗！放手！要不然，我就請司命大神來還你一個死！（《故事新編·起死》頁490~491）

闊亭在第一例是以「得病」來威脅欲滅長明燈者，要他停手；莊子則在第二例中威脅漢子，若動粗就讓他死去。而在將處罰交給神鬼的威脅語中，還有一種「假行天道之名行使暴力」的做法：

「照得今殷王紂，乃用驛婦人之言，自絕於天，毀壞其三正，離逃其王父母弟。乃斷棄其先祖之樂；乃為淫聲，用變亂正聲，怡說婦人。故今予發，維共行天罰。」（《故事新編·采薇》頁410~411）

他看見叔齊沒有回答，便將大刀一揮，提高了聲音道：「如果您老還要謙

⁵⁶² 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年），頁14。

讓，那可小人們只好恭行天搜，瞻仰一下您老的貴體了！」（《故事新編·采薇》頁418）

第一例為周武王出兵攻打商紂時昭告天下的告示，第二例是強盜小窮奇們在華山攔截伯夷、叔齊時假意恭敬的言語，都屬於威脅類的詈語。

（四）詛咒類詈語

此類型在魯迅小說中共出現 16 次，多是以詛咒對方死亡、生病、無後和貧賤為主的文句。沈錫倫認為，詛咒對方遭到災難與不幸也是發洩詈罵者的情緒以達到心理平衡的一種方式，因此咒死咒災類的詈語在本質上反映了原始時代生存的艱難和先民對生命價值的重視，當這種觀念以強烈的情緒發洩形成了惡意時，在語言中就有了希望對方失去最寶貴的生命或面臨生活險惡的詈語⁵⁶³。露絲·韋津利則提到，詛咒是建立在「信仰」上的，因此，詛咒並非只是字詞，而是具體的武器，會有具體的結果，這也是有些人認為「詛咒結束後詈罵方始」（因為失去信仰後，不再確信詛咒會成功，詈罵便會蓬勃成長）的原因⁵⁶⁴。

由於魯迅筆下的故事大多出自傳統中國，因此詛咒類的詈語也常出現在居於弱勢的農民，甚至知識分子的語言中：

「這老不死的！」（《吶喊·風波》頁491）

「——好，你造反！造反是殺頭的罪名呵，我總要告一狀，看你抓進縣裡去殺頭，——滿門抄斬，——嚓！嚓！」（《吶喊·阿Q正傳》頁547）

四爺將手在桌上輕輕一拍，「這種子孫，真該死呵！唉！」（《彷徨·長明燈》頁64）

莊子——嘖嘖，你這人真是糊塗得要死的角兒——專管自己的衣服，真是一個徹底的利己主義者。（《故事新編·起死》頁488）

「學生也沒有道德，社會上也沒有道德，再不想點法子來挽救，中國這才真個要亡了。——你想，那多麼可歎？……」（《彷徨·肥皂》頁49）

以上五例皆是運用咒死類詈語的例子。第一例的「老不死」在杭州方言中是對老人極不尊敬的稱呼⁵⁶⁵，但此處竟是孫女六斤偷偷罵祖母九斤老太的話，可見使用詈語並非成人的專利，孩子在耳濡目染中也已經學會；第二例是阿Q詛咒不准自己革命的假洋鬼子「滿門抄斬」；第三例是四爺因自己的姪子要滅長明燈，因此氣憤的詛咒他死亡；第四例是莊子罵漢子，不只說他糊塗，還以糊塗到要「死」來強調程度之深；第五例甚至擴大詛咒的對象，認為整個中國都要因「道德淪喪」

⁵⁶³ 參見沈錫倫，《民俗文化中的語言奇趣》（臺北：臺灣商務印書館，2001年4月），頁141。

⁵⁶⁴ 參見露絲·韋津利著，顏韻譯《髒話文化史》（臺北：麥田出版，2006年），頁154~155。

⁵⁶⁵ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第二卷，頁1188。

而滅亡了。

與「詛咒某人/某物死亡」類似的還有「詛咒某人的家人死亡」的詈罵語，舉例說明於下：

不料這禿兒卻拿著一支黃漆的棍子——就是阿Q所謂「哭喪棒」——大踏步走了過來。（《吶喊·阿Q正傳》頁522）

「……你「打了喪鐘」！……」遠遠地還送來叫罵。（《故事新編·奔月》頁377）

「這「殺千刀」的！「奔什麼喪」！走過自家的門口，看也不進來看一下，就奔你的喪！做官做官，做官有什麼好處，仔細像你的老子，做到充軍，還掉在池子裡變大忘八！這沒良心的「殺千刀」！……」（《故事新編·理水》頁395）

「要撇掉我，是不行的。七大人也好，八大人也好。我總要鬧得他們「家敗人亡」！」（《彷徨·離婚》頁150）

第一例中的「哭喪棒」是舊時紹興在為父母送殯時，兒子須拄著的「孝杖」之別稱，表示悲痛難支⁵⁶⁶，按《漢語大詞典》解釋，「亦用來貶稱其它棍棒，以詬罵持棒者」，阿Q因厭惡假洋鬼子，故以此咒稱他手裡拿著黃漆棍；第二例中的「敲喪鐘」，《漢語大詞典》釋為「西方風俗，教堂在宣告本區教徒死亡或為死者舉行宗教儀式時敲鐘，叫做敲喪鐘。因此用喪鐘來比喻死亡或滅亡」，這也是一種詛咒語。在《故事新編·奔月》後的註釋裡，提到此段內容是改編自高長虹在〈時代的命運〉一文批評魯迅「魯迅先生已不著言語而敲了舊時代的喪鐘」，以此影射高長虹多次詆毀他的事件⁵⁶⁷。第三例出自大禹妻子因其治水三過家門而不入罵所罵的話，「殺千刀」是蘇州方言，相當於北方話中的「挨千刀的」⁵⁶⁸，多為女人罵男人之語，在今之上海也叫「戳千刀」⁵⁶⁹，而「奔喪」一樣是詛咒對方親屬死亡的詈語。可見即使是極親密的人，也會因各種原因而由愛生怒，更不用說第四例中愛姑對其夫家的嚴厲詛咒了。

除了咒死外，咒災也是一種讓他人遭遇不吉利的事以發洩情緒的詈罵方式：

「「活該」！」他一想到夜夜咬傢俱，鬧得他不能安穩睡覺的便是它們，很覺得暢快。（《故事新編·鑄劍》頁432）

「我活到七十九歲了，活夠了，不願意眼見這些敗家相，——還是死的好。立刻就要吃飯了，還吃炒豆子，「吃窮了一家子」！」（《吶喊·風波》頁491）

⁵⁶⁶ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年），頁12。

⁵⁶⁷ 參見魯迅，《故事新編·奔月》註釋8，收錄自《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁383。

⁵⁶⁸ 參見謝德銑，《魯迅作品方言詞典》（重慶：重慶出版社，1993年），頁31。

⁵⁶⁹ 參見李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，2002年12月）第四卷，頁3300。

「這斷子絕孫的阿Q！」遠遠地聽得小尼姑的帶哭的聲音。（《吶喊·阿Q正傳》頁523）

第一例是眉間尺聽到老鼠掉進水甕爬不出來時所罵的話，「活該」指「事情本應如此，一點也不委屈、不值得同情」，亦屬於詛咒類的詈語；第二例是九斤老太罵孫女六斤的話，對照前文六斤罵祖母的內容，便知道許多農村人民罵人成性，不分親疏遠近、男女老幼皆無所顧忌的民風與惡習；第三例是小尼姑對阿Q的詛咒，由於中國素有「不孝有三，無後為大」的觀念，因此若以「種族繁衍不力」作為攻擊對方的內容，便能達到損傷的目的。

（五）諷刺類詈罵語

此類詈語並未見於文孟君和沈錫倫的詈罵語類別，但筆者認為此類詈罵的目的在以反話或問句諷刺對方，或者故意強調他人痛處，甚至以諷刺的語氣批評政權與制度，與上述四類並不相同，故另列一類。魯迅小說中的諷刺類詈罵語共有29例，舉例分析如下：

「忘了？這真是貴人眼高……」（《吶喊·故鄉》頁506）

「阿呀阿呀，真是愈有錢，便愈是一毫不肯放鬆，愈是一毫不肯放鬆，便愈有錢……」（《吶喊·故鄉》頁506）

阿Q「先前闊」，見識高，而且「真能做」，本來幾乎是一個「完人」了，但可惜他體質上還有一些缺點。最惱人的是在他頭皮上，頗有幾處不知於何時的癩瘡疤。（《吶喊·阿Q正傳》頁516）

政府當初雖只不理那些招人頭痛的教員，後來竟不理到無關痛癢的官吏，欠而又欠，終於逼得先前鄙薄教員要錢的好官，也很有幾員化為索薪大會裡的驍將了。（《吶喊·端午節》頁563）

以上四例均用「倒反法」假稱讚之名行詈罵之實，而要瞭解此類文句是真稱讚還是倒反法，便須從前後文來判別。

如第一、二例皆是楊二嫂用以諷刺主角不識得自己以及不願免費贈送木器所用的話；第三例是作者刻意用引號強調阿Q以精神式勝利法得到的「良好自我感覺」，並以後面的「一些缺點」反襯其可笑；第四例則用「不愛錢的好官竟也變成索薪驍將」的反差來諷刺其虛假，除造成幽默的效果外，也不禁讓人深思其中意涵。

在運用倒反法之餘，亦有使用「反問法」來諷刺詈罵對象之例：

他們便接著說道，「你怎的連半個秀才也撈不到呢？」孔乙己立刻顯出頹唐不安模樣，臉上籠上了一層灰色，嘴裡說些話。（《吶喊·孔乙己》頁459）

一見面，他們便假作吃驚的說：「噲，亮起來了。」阿Q照例的發了怒，他怒目而視了。「原來有保險燈在這裡！」他們並不怕。（《吶喊·阿Q正傳》頁516）

後來大家又都知道了她的脾氣，只要有孩子在眼前，便似笑非笑先問她，道：「祥林嫂，你們的阿毛如果還在，不是也就有這麼大了麼？」（《彷徨·祝福》頁18）

「祥林嫂，我問你：你那時怎麼竟肯了？」一個說。「唉，可惜，白撞了這一下。」一個看著她的疤，應和道。（《彷徨·祝福》頁20）

「什麼解放咧，自由咧，沒有實學，只會胡鬧。學程呢，為他花了的錢也不少了，都白花。好容易給他進了中西折中的學堂，英文又專是『口耳並重』的，你以為這該好了罷，哼，可是讀了一年，連『惡毒婦』也不懂，大約仍然是念死書。嚇，什麼學堂，造就了些什麼？我簡直說：應該統統關掉！」（《彷徨·肥皂》頁47~48）

嫦娥將柳眉一揚，忽然站起來，風似的往外走，嘴裡咕嚕著，「又是烏鴉的炸醬麵，又是烏鴉的炸醬麵！你去問問去，誰家是一年到頭只吃烏鴉肉的炸醬麵的？我真不知道是走了什麼運，竟嫁到這裡來，整年的就吃烏鴉的炸醬麵！」（《故事新編·奔月》頁371）

誰知道他將要臨近，卻已有一個老婆子捧著帶箭的大鴿子，大聲嚷著，正對著他的馬頭搶過來。「你是誰哪？怎麼把我家的頂好的黑母雞射死了？你的手怎的有這麼閒哪？……」（《故事新編·奔月》頁374）

帳房先生說，「總有人看的。交卸了的關官和還沒有做關官的隱士，不是多得很嗎？……」（《故事新編·出關》頁463）

第一例為酒客們取笑孔乙己考不上科舉；第二例是村民故意取笑阿Q的癩痢頭；第三例和第四例為村民們取笑祥林嫂的兒子死去和祥林嫂為反抗再嫁撞傷頭所留下的疤；第五例是四銘藉罵兒子來反諷新式學堂的怨言；第六例是嫦娥以「走運」來抱怨自己嫁錯人的慘況；第七例是母雞被后羿射死的老太太氣得諷刺后羿「太閒」所用的問句；第八例是帳房先生反諷老子的《道德經》只適合未做官、不得志和卸任者閱讀，聊以自慰而已。

在這樣以「咀嚼、鑑賞他人的慘況與悲哀」，最後嘲笑僅剩的「令人厭煩的渣滓」的壞習慣中，人們也喜歡輕視自己以反諷他人或故意戳人痛處，以觀察其反應：

「您是學者，總該知道現在已是午後，別人也要肚子餓的。可恨的是愚人的肚子卻和聰明人的一樣：也要餓。真是對不起得很，我要撈青苔去了，等您上了呈子之後，我再來投案罷。」（《故事新編·理水》頁388）

等到叔齊知道，怪他多嘴的時候，已經傳播開去，沒法挽救了。但也不敢

怎麼埋怨他；只在心裡想：父親不肯把位傳給他，可也不能不說很有些眼力。」（《故事新編·采薇》頁422）

「這傢夥真是『心高於天，命薄如紙』，想『無不為』，就只好『無為』。」（《故事新編·出關》頁462）

司命——（微笑，）你也還是能說不能行，是人而非神……那麼，也好，給你試試罷。（《故事新編·起死》頁487）

上文中的第一例是鄉下人以「愚人」自稱，以諷刺學者的自以為是；第二例是叔齊在表面尊敬兄長之下，心中對伯夷的不屑；第三例是關尹喜諷刺老子的虛假與逃避心態；第四例則是司命大神對莊子的嘲諷。

而在談到中國舊觀念和陋習時，魯迅也不忘使用諷刺的功力來給與抨擊：

我在留學的時候，曾經看見日報上登載一個遊歷南洋和中國的本多博士的事；這位博士是不懂中國和馬來語的，人問他，你不懂話，怎麼走路呢？他拿起手杖來說，這便是他們的話，他們都懂！」（《吶喊·頭髮的故事》頁487）

「阿，造物的皮鞭沒有到中國的脊樑上時，中國便永遠是這一樣的中國，決不肯自己改變一支毫毛！」（《吶喊·頭髮的故事》頁488）

幸而拍拍的響了之後，於他倒似乎完結了一件事，反而覺得輕鬆些，而且「忘卻」這一件祖傳的寶貝也發生了效力，他慢慢的走，將到酒店門口，早已有些高興了。（《吶喊·阿Q正傳》頁522）

從第一例的「欺善怕惡」，第二例的「安於現狀」，到第三例的「善於忘卻」，魯迅將中國人的劣根性諷刺得體無完膚。

（六）驅逐類詈罵語

顧名思義，就是具有「驅逐語意」的詈罵語，如：滾開、滾蛋、走開、去你的等常見用法。此類在魯迅小說中出現次數極少，僅4例：

「滾出去！」洋先生揚起哭喪棒來了。趙白眼和閒人們便都吆喝道：「先生叫你滾出去，你還不聽麼！」（《吶喊·阿Q正傳》頁545）

「小鬼，快滾開！這是萬歲爺的寶貝，當心殺頭！」（《故事新編·理水》頁398）

「什麼紀念品也沒有，只好算我們自己晦氣。現在您只要滾您的蛋就是了！」（《故事新編·采薇》頁418）

巡士——胡說！再麻煩，看我帶你到局裡去！（舉起警棍，）滾開！（《故事新編·起死》頁493）

第一例是阿 Q 想參與洋先生和趙白眼等人關於革命的討論時眾人用以驅趕的詈罵；第二例是護送珍寶入宮的兵士在罵圍觀孩童；第三例是山賊強盜在罵伯夷、叔齊；第四例是巡士在罵漢子，四者都有「強勢者罵弱勢者」的味道。也因為驅逐語的語氣很強勢，因此常與威脅性的詈罵語一同運用，如第二例中的「當心殺頭」和例四中的「再麻煩，看我帶你到局裡去」都是以威脅讓語勢更強硬，期能達到驅趕的目的。

（七）說理類詈罵語

相較於上述較直接、猛烈、粗俗的「武罵」，說理類詈罵語就如文孟君所謂的「文罵」，其語境較正式、典雅、莊重、委婉，如駱賓王之〈為徐敬業討武曌檄〉即是此類的代表⁵⁷⁰。但是筆者在此處所指的「說理類詈罵語」不一定都出自具有高度知識修養、聰明伶俐、人格嚴謹的文豪和思想家，有些反而是故作風雅、裝模作樣的二流人物。而詈罵的對象和內容才是導致文罵產生的原因，如知識分子彼此攻擊對方的政治思想、宗教信仰、倫理道德時，便習慣引經據典的予以抨擊，或是使用較文譎譎的字句來表達不滿。魯迅小說中，屬於此類者有 6 例，且因取材來源的關係，多出自改編於古代歷史和傳說的《故事新編》，說明如下：

蕊珠仙子也不很贊成女學，以為淆亂兩儀，非天曹所喜。（《彷徨·高老夫子》頁 81）

「老子死了不葬，倒來動兵，說得上『孝』嗎？臣子想要殺主子，說得上『仁』嗎？……」（《故事新編·采薇》頁 411）

他以為那兩個傢夥是談不來詩歌的。第一、是窮；謀生之不暇，怎麼做得出好詩？第二、是「有所為」，失了詩的「敦厚」；第三、是有議論，失了詩的「溫柔」。尤其可議的是他們的品格，通體都是矛盾。（《故事新編·采薇》頁 423）

「跑到養老堂裡來，倒也罷了，可又不肯超然；跑到首陽山裡來，倒也罷了，可是還要做詩；做詩倒也罷了，可是還要發感慨，不肯安分守己，『為藝術而藝術』。……溫柔敦厚的才是詩。他們的東西，卻不但『怨』，簡直『罵』了。沒有花，只有刺，尚且不可，何況只有罵。即使放開文學不談，他們撇下祖業，也不是什麼孝子，到這裡又譏訕朝政，更不像一個良民……我不寫！……」（《故事新編·采薇》頁 425）

「我們的老鄉公輸般，他總是倚恃著自己的一點小聰明，興風作浪的。造了鉤拒，教楚王和越人打仗還不夠，這回是又想出了什麼雲梯，要聳恿楚王攻宋去了。宋是小國，怎禁得這麼一攻。我去按他一下罷。」（《故事新編·非攻》頁 469）

⁵⁷⁰ 參見文孟君，《罵詈語》（北京：新華出版社，1998 年 2 月），頁 45。

「宋有什麼罪過呢？楚國有餘的是地，缺少的是民。殺缺少的來爭有餘的，不能說是智；宋沒有罪，卻要攻他，不能說是仁；知道著，卻不爭，不能說是忠；爭了，而不得，不能說是強；義不殺少，然而殺多，不能說是知類。」（《故事新編·非攻》頁 474~475）

在第一例中，教務長萬瑤圃以與其唱酬的乩仙蕊珠仙子說的話抨擊女學，身為賢良女學校的教務長，卻利用乩仙批評女學，格外諷刺；第二例是叔齊在周武王恭行天罰的隊伍前曉以大義的話，顯現當時以「商朝遺民」自居的人民之心態；第三例與第四例是小丙君至首陽山與伯夷、叔齊討論詩歌，以及他們兩人餓死後對他們的評價；第五例是墨子對公輸般的批評，因而有第六例中至楚國說服公輸般停止攻宋國的文句。

魯迅運用古代讀書人和聖賢說理的口吻，一方面說明瞭文中人物的想法，再方面也間接透露自己「抑儒道，揚墨家」的思想，更將時人對因死守傳統而懷疑新式學堂，甚至反對西學的想法藉故事呈現出來，拉高了小說的層次與價值。

三、魯迅小說詈罵語的運用效果

小說中常使用角色的雙向「對白」、單向「獨白」和作者的「旁白」來推動情節發展，交代故事背景，塑造人物個性和體現作者思想。而在魯迅的小說中，更常運用「詈罵語」來達到一般敘述性語言無法達到的生動語境和諷刺效果，在分析完魯迅小說中的「性與性行為」、「貶低人格或地位」、「威脅」、「詛咒」、「諷刺」、「驅逐」、「說理」等七類詈罵語後，筆者嘗試歸納其運用目的與效果，說明於下：

（一）刻畫人物性格

俄國漢學家謝曼諾夫在〈魯迅的創新〉一文中說：「舊的小說作家通常都是在主人公一出場就把他的相貌一口氣勾畫完畢，就像是急於擺脫一件枯燥無味的例行公事似的。魯迅的做法正好相反。他常常是在敘述的過程中把相貌一點一點地帶出來，逐步地展開人物的肖像。」⁵⁷¹魯迅在描畫故事中的人物肖像時，常讓他們以「對話」或「獨白」的方式說出自己的角色和個性，而在這些語言的使用中，最引人注意的莫過於夾雜於其中的「詈罵語」了。在魯迅小說的人物語言中，約莫可以分為三種類型：

1. 知識分子的迂腐

⁵⁷¹ 參見俄·弗拉基米爾·伊萬諾維奇·謝曼諾夫，〈魯迅的創新〉，收錄於樂黛雲編，張隆溪等譯《國外魯迅研究論集（1960~1981）》（北京：北京大學出版社，1981年10月），頁207。

魯迅小說中的知識分子又可再分為兩類，一類是傳統文化所孕育的舊知識分子，他們以「考取科舉」為目標，並且十分自豪於「秀才」、「舉人」的身分，好發評論，主導村中的重要事務；另一類則是受西方的新式教育所薰陶的新知識分子，他們希望能改變社會，卻屢屢遭遇挫折，因此常發出不平之鳴，或批評政治時事。據蔡輝振的統計，魯迅小說中的知識分子，在扣掉文言小說〈懷舊〉中的人物後，計有四十四人以上，分佈於二十五篇作品中，比重極高⁵⁷²。而在這些人物的語言中，不論是新或舊派的知識分子，都免不了有「掉書袋」、「尊禮教」、「自以為是」等習氣，以下分別舉例討論之。

在知識分子慣用的詈罵語裡，常有「引經據典」的習慣，如：

那青面獠牙的一夥人，便都哄笑起來。（《吶喊·狂人日記》頁446）
我看出他話中全是毒，笑中全是刀。他們的牙齒，全是白厲厲的排著，這就是吃人的傢夥。（《吶喊·狂人日記》頁446）

「忘八蛋！」秀才在後面用了官話這樣罵。（《吶喊·阿Q正傳》頁526）

「至於那些下民，他們有的是榆葉和海苔，他們『飽食終日，無所用心』，——就是並不勞心，原只要吃這些就夠。」（《故事新編·理水》頁390）

他以為那兩個傢夥是談不來詩歌的。第一、是窮：謀生之不暇，怎麼做得出好詩？第二、是「有所為」，失了詩的「敦厚」；第三、是有議論，失了詩的「溫柔」。尤其可議的是他們的品格，通體都是矛盾。（《故事新編·采薇》頁423）

第一、二例中狂人用成語「青面獠牙」和「笑裡藏刀」來罵人，第三例秀才援用明朝罵人忘記禮、義、廉、恥、孝、悌、忠、信八字的「忘八」來罵阿Q，第四例考察大員引《論語》中孔子之言來罵百姓，第五例小丙君用《禮記》經解二十七裡的孔子之言：「入其國，其教可知也。其為人也溫柔敦厚，詩教也」來發表議論，都是讀書人喜歡引用經典的表現。

知識分子的特殊習氣，還可由「好為比喻」的詈罵語中感受：

「你們要不改，自己也會吃盡。即使生得多，也會給真的人除滅了，同獵人打完狼子一樣！——同蟲子一樣！」（《吶喊·狂人日記》頁453）

「你們的嘴裡既然並無毒牙，何以偏要在額上貼起『蝮蛇』兩個大字，引乞丐來打殺？……」（《吶喊·狂人日記》頁488）

卻見一個凸顴骨，薄嘴唇，五十歲上下的女人站在我面前，兩手搭在髀間，沒有繫裙，張著兩腳，正像一個畫圖儀器裡細腳伶仃的圓規。（《吶喊·故鄉》頁505）

政府說「上了課才給錢」，他才略恨他們的類乎用果子耍猴子。（《吶喊·

⁵⁷² 參見蔡輝振，《魯迅小說研究》（高雄：高雄復文圖書出版社，2001年9月），頁206。

端午節》頁561)

耕柱子笑道。「他很生氣，說我們兼愛無父，**像禽獸一樣**。」(《故事新編·非攻》頁469)

狂人雖是得了「迫害狂」之類的病，在罵人時卻不失讀書人的「雅氣」，在第一例與第二例中運用了比喻法來斥責吃人者如狼、蟲、毒蛇一般兇殘，終將因殺盡同類而滅亡；由主角的眼中看去，第三例中張著兩腳，表情刻薄的楊二嫂，如同一個圓規，這個比喻既文雅、貼切又有創意；第四例中，方玄綽也以「用果子耍猴子」來比喻政府的出爾反爾和狡詐，譏諷感十足；第五例不只引用《孟子》中的話來做譬喻，更強調了儒家傳統上的「倫理綱常」觀念。

關於儒家學說對中國傳統知識分子的巨大影響，可以從下列的詈罵語中得到更多印證：

只是暗暗地告誡四姑說，這種人雖然似乎很可憐，但是敗壞風俗的，用她幫忙還可以，祭祀時候可用不著她沾手，一切飯菜，只好自己做，否則，**不乾不淨，祖宗是不吃的**。(《彷徨·祝福》頁16)

你看，他年紀這麼大了，單知道發瘋，**不肯成家立業**……無法可想，就照這一位所說似的關起來，免得害人，出他父親的醜，也許倒反好，倒是**對得起他的父親**……。(《彷徨·長明燈》頁66)

頂長方板的便指著竹片，背誦如流的說道，「**裸裎淫佚，失德蔑禮敗度，禽獸行。國有常刑，惟禁！**」(《故事新編·補天》頁364)

「老子死了不葬，倒來動兵，說得上『**孝**』嗎？臣子想要殺主子，說得上『**仁**』嗎？……」(《故事新編·采薇》頁411)

「即使放開文學不談，他們撇下祖業，也**不是什麼孝子**，到這裡又譏訕朝政，更**不像一個良民**」(《故事新編·采薇》頁425)

「宋有什麼罪過呢？楚國有餘的是地，缺少的是民。殺缺少的來爭有餘的，不能說是智；宋沒有罪，卻要攻他，不能說是**仁**；知道著，卻不爭，不能說是**忠**；爭了，而不得，不能說是**強**；義不殺少，然而殺多，不能說是**知**類。」(《故事新編·非攻》頁474~475)

從「女子再嫁就是不潔」、「不娶妻和無子嗣就是不孝」、「服儀不整就是失德敗度」和知識分子對「忠」、「孝」、「仁」、「智」的重視中，可見傳統士人對於禮教的尊敬與依賴，甚至已到了「盲從」的地步。

而對於清末民初起而推廣的「新式教育」系統中，舊知識分子也給予以下的評論：

「什麼解放咧，自由咧，沒有實學，只會胡鬧。學程呢，為他花了的錢也不少了，都白花。好容易給他進了中西折中的學堂，英文又專是『口耳並

重』的，你以為這該好了罷，哼，可是讀了一年，連『惡毒婦』也不懂，大約仍然是念死書。嚇，什麼學堂，造就了些什麼？我簡直說：應該統統關掉！」（《彷徨·肥皂》頁47~48）

蕊珠仙子也不很贊成女學，以為淆亂兩儀，非天曹所喜。（《彷徨·高老夫子》頁81）

終於覺得學堂確也要鬧壞風氣，不如停閉的好，尤其是女學堂，——有什麼意思呢，喜歡虛榮罷了。（《彷徨·高老夫子》頁84）

從四銘由兒子罵到中西折中的學堂，以及萬瑤圃和高老夫子對女學堂的不良評價裡，可以想見當時守舊派的知識分子對政府興學，學習洋人學術的不滿，並且將崇尚西方學問者全斥為「念死書」和「虛榮」。連身為女學堂教務長與教師的「假新知識分子」都不支持女學，何況是其他已被封建制度腐化的知識分子呢？魯迅不僅藉著人物的抱怨顯現傳統知識分子「偽君子」的形像，也反映當時守舊勢力與支持維新兩派學者間的衝突。

另外，在受過教育的知識分子心中，擁有學問是一件十分驕傲、高人一等的事情，因此也常以「看不起文盲百姓、無才女子」的心態來進行詈罵：

「胡說！會說這樣無教育的……」（《吶喊·端午節》頁567）

她所磨練的思想和豁達無畏的言論，到底也還是一個空虛，而對於這空虛卻並未自覺。（《彷徨·傷逝》頁126）

「呸，使我的研究不能精密，就是你們這些東西可惡！」（《故事新編·理水》頁388）

「你們不識字嗎？這真叫作不求上進！沒有法子，把你們吃的東西揀一份來就是！」（《故事新編·理水》頁393）

莊子——嘖嘖，你這人真是糊塗得要死的角兒——專管自己的衣服，真是一個徹底的利己主義者。（《故事新編·起死》頁488）

莊子——（退後，）你敢動手？這不懂哲理的野蠻！（《故事新編·起死》頁491）

如第一例中的方玄綽以「無教育」貶斥妻子，第二例的涓生以「空虛」和「無自覺」來反諷子君，第三例學者認為自己的研究不能精密，都是因為愚人們的阻撓，第四例的考察大員罵人民「不求上進」，第五例和第六例的莊子以「糊塗得要死」、「徹底的利己主義者」和「不懂哲理的野蠻」來痛罵死而復生的漢子，皆是傳統讀書人「萬般皆下品，唯有讀書高」的自大心理展現。

2. 勞動人民的愚弱

魯迅在開始創作小說前，便閱讀了許多歐美的著作和文章，在其文章〈摩羅

詩力說)⁵⁷³中，提到許多歐美籍的詩人和作家，如：俄小說家果戈理與柯羅連科、英詩人濟慈、拜倫與雪萊、德詩人阿恩特、愛爾蘭詩人穆爾、波蘭詩人密茨凱維支與斯洛伐茨基等人，他們的作品常有提倡自由平等、民主革命等思想，並且常以貧苦人民或封建社會為題材，揭露和諷刺社會的黑暗。

在這些西方文學家的薰陶下，魯迅懷著熱血，試圖以文學喚醒愚弱的百姓，但他不用說教的方式去抨擊筆下人物的愚昧，而是選擇以白描的方式將自己熟悉的農村勞動人民生活如實呈現，並在人物的語言中，以宣洩不滿情緒的詈罵語將中國基層百姓的犬儒心態、宿命意識、自私性格、無奈心理與欺善怕惡顯露無遺。

在〈孔乙己〉中，酒店中的酒客們將孔乙己當做生活中的笑料，不時以其傷痛來取笑他：

他們又故意的高聲嚷道，「**你一定又偷了人家的東西了**！」（《吶喊·孔乙己》頁458）

他們便接著說道，「**你怎的連半個秀才也撈不到呢**？」孔乙己立刻顯出頹唐不安模樣，臉上籠上了一層灰色，嘴裡說些話。（《吶喊·孔乙己》頁459）

當孔乙己因羞愧、氣憤而痛苦時，店裡卻是「眾人都哄笑起來：店內外充滿了快活的空氣」，這樣「將快樂建築在他人不幸上」與「冷漠的看客心態」是農民們最醜惡的一面。

其中，不懂得自省的「阿Q」是愚弱人民的集大成者：

阿Q兩只手都捏住了自己的辮根，歪著頭，說道：「打蟲豸，好不好？**我是蟲豸**——還不放麼？」……然而不到十秒鐘，阿Q也心滿意足的得勝的走了，他覺得他是第一個能夠自輕自賤的人，除了「自輕自賤」不算外，餘下的就是「第一個」。狀元不也是「第一個」麼？「**你算是什麼東西**」呢！？（《吶喊·阿Q正傳》頁517）

他付過地保二百文酒錢，憤憤的躺下了，後來想：「現在的世界太不成話，**兒子打老子**……」於是忽而想到趙太爺的威風，而現在是他的兒子了，便自己也漸漸的得意起來。（《吶喊·阿Q正傳》頁519）

他以為人生天地之間，大約本來有時要抓進抓出，有時要在紙上畫圓圈的，惟有圈而不圓，卻是他「行狀」上的一個汗點。但不多時也就釋然了，他想：**孫子**才畫得很圓的圓圈呢。（《吶喊·阿Q正傳》頁550）

但據阿Q又說，他卻不高興再幫忙了，因為這舉人老爺實在太「**媽媽的**」了。（《吶喊·阿Q正傳》頁534）

這一節，聽的人都歎息而且快意，因為**阿Q本不配在舉人老爺家裡幫忙**，而不幫忙是可惜的。（《吶喊·阿Q正傳》頁534）

⁵⁷³ 參見魯迅，《墳·摩羅詩力說》，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁65~103。

阿 Q 被侮辱後產生的自欺與自大心態，可以代表長期受欺壓的農民被威權扭曲的病態心理。在無法抵抗強權也無從扭轉命運的絕望下，地位卑微的人民逐漸養成「樂天知命」的簡樸個性和「精神式勝利」的反抗態度，以「自己是第一個（自輕自賤的人）」、「打我的人是我兒子」、「畫圈很圓的人是我孫子」、「不是我被解雇，是主人太討厭所以我不去工作」作為安慰劑，消極地在精神上得勝。而在第四例中，阿 Q 身旁的未莊人也代表了另一種農民「見不得人好」的扭曲心態，因為習慣從別人的不幸對比出自己並非最悲慘的，所以在覺得「可惜」的同時，也會產生一股「他本來就不配、別人比自己差」的優越感，以平衡自己的心情。

當與自己同等級的人看不起自己時，只要將裁決權交給比自己有權勢、有學問的人（就算此人是小孩也無妨），便能得到平反：

不料六一公公竟非常感激起來，將大拇指一翹，得意的說道，「這真是大市鎮裡出來的讀過書的人才識貨！我的豆種是粒粒挑選過的，**鄉下人不識好歹**，還說我的豆比不上別人的呢。我今天也要送些給我們的姑奶奶嘗嘗去……」（《吶喊·社戲》頁597）

上例中的六一公公忘了自己也是「鄉下人」，彷彿只要被「城裡人」稱讚過，自己就高出他人一等了，因此還會主動送豆給嫁到城裡去的「姑奶奶」，魯迅藉著勞苦人民「奴性」的展現說明了他們的無奈與悲哀。

在新知識分子努力在海外組織革命團體，發起多次革命行動之後，國內的反抗聲勢漸漸高漲，就連「勞動階級」也起而響應了：

殊不知這卻使百里聞名的舉人老爺有這樣怕，於是他未免也有些「神往」了，況且未莊的一群**鳥男女**的慌張的神情，也使阿 Q 更快意。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁538）

「革命也好罷，」阿 Q 想，「**革這夥媽媽的命，太可惡！太可恨！**……便是我，也要投降革命黨了。」（《吶喊·阿 Q 正傳》頁538）

阿 Q 的想法說出當時許多農民（包括地痞、無賴）對於革命的理解——可以讓人懼怕，使自己翻身的契機；雖然賭輸的代價是「死亡」，但賭贏後那份大家跪著向他求饒和轉換為權貴階級的希望，仍是促使他們參與革命的動機。至於「革命的意義」，則非勞苦大眾們所關心的話題，否則阿 Q 就不會在被洋先生等人排除在革命話題外時，在心中詛咒他：「——好，你造反！造反是殺頭的罪名呵，我總要告一狀，看你抓進縣裡去殺頭，——滿門抄斬，——噯！噯！」了。

無奈「忠義」的人民雖佔多數，革命黨幾經起義，竟也推翻了滿清。但在民國初期，動盪的社會氣氛仍蔓延在城鎮與鄉村，還有不少舊時代的人們，留著清朝的辮子，等著「皇帝坐龍庭」：

「辮子呢辮子？丈八蛇矛。一代不如一代！皇帝坐龍庭。破的碗須得上城去釘好。誰能抵擋他？書上一條一條寫著。入娘的！……」（《吶喊·風波》頁498）

〈風波〉一文中的七斤，並沒有在新政府上臺後感到一股新氣象，反而因為張勳復辟，自己沒有辮子而擔心不已，可見「革命」對勞動人民來說，只是代表威權的統治者換人做而已，並無「推翻封建制度，建立民主政權」的崇高意義。

3. 村婦的潑辣、長舌與勤苦

江佳慧在〈魯迅小說中村姑群像的語言風格〉中，將魯迅小說裡的村姑語言分為「潑婦語言」、「苦婦語言」、「愚婦語言」和「長舌婦語言」四類⁵⁷⁴。而在這些村婦中，貧苦和愚昧者的性格多是寡言、順從而認命的，有時甚至是以作者的角度或自賤的方式來貶低和譴責；相對的，潑婦和長舌婦的詈罵則是辛辣且惡毒的，如〈風波〉中的七斤嫂和〈離婚〉裡的愛姑，便屬於「潑辣型村婦」的代表：

「你這死屍怎麼這時候才回來，死到那裡去了！不管人家等著你開飯！」（《吶喊·風波》頁492）

用筷子指著他的鼻尖說，「這死屍自作自受！造反的時候，我本來說，不要撐船了，不要上城了。他偏要死進城去，滾進城去，進城便被人剪去了辮子。從前是絹光烏黑的辮子，現在弄得僧不僧道不道的。這囚徒自作自受，帶累了我們又怎麼說呢？這活死屍的囚徒……」（《吶喊·風波》頁495~496）

七斤嫂正沒好氣，便用筷子在伊的雙丫角中間，直紮下去，大喝道，「誰要你來多嘴！你這偷漢的小寡婦！」（《吶喊·風波》頁496）

當七斤嫂罵七斤時，是完全不顧情面的，就算是婆婆九斤老太、女兒六斤和村人們全都在的公共場合，她一樣照罵不誤，但在辱罵丈夫的行為背後，有著欲奉承趙七爺，避免家中遭禍的目的。在詈罵時，她不只以「死屍」、「囚徒」來貶稱其夫，還運用「死進城」、「滾進城」等動詞來敘述丈夫的行動，罵人力道十足；而在八一嫂為七斤說好話、打圓場時，她更指桑罵槐，一面用筷子紮女兒的頭一面辱罵八一嫂，可見其兇悍與粗野。從其詈罵中，亦可知「僧」、「道」、「剪辮者」和「寡婦」在一般民眾的認知裡，地位有多麼低賤。

另一個勇於和威權反抗的潑辣女性代表是「愛姑」，但她反抗的目的並非為了爭取婚姻自由，而是因「賭氣」而大鬧：

⁵⁷⁴ 參見江佳慧，〈魯迅小說中村姑群像的語言風格〉（《湖北民族學院學報》第30卷第6期，2012年12月），頁158。

「我是賭氣。你想，『小畜生』姘上了小寡婦，就不要我，事情有這麼容易的？『老畜生』只知道幫兒子，也不要我，好容易呀！」（《彷徨·離婚》頁149）

「要撇掉我，是不行的。七大人也好，八大人也好。我總要鬧得他們家敗人亡！」（《彷徨·離婚》頁150）

他就是著了那濫婊子的迷，要趕我出去。（《彷徨·離婚》頁154）

「就怨我爹連人情世故都不知道，老發昏了。就專憑他們『老畜生』『小畜生』擺布；他們會報喪似的急急忙忙鑽狗洞，巴結人……。」（《彷徨·離婚》頁155）

「哪個『娘濫十萬人生』的叫你『逃生子』？」（《彷徨·離婚》頁155）

上文中，愛姑所使用的不是「性與性行為類詈語」和「動物類的貶稱語」，就是「威脅」與「詛咒」類的罵詞，這些強度高、水準低的用語出現在一個鄉村婦女口中，可見其家人也是個性強勢，且支持愛姑行為的，這些推測也在其父陪她多次至慰老爺家告狀，並帶領其兄弟至親家拆灶等行為中可以得到印證。可惜這些勇敢與潑辣在代表著更大威權的「七大人」出現後，竟有了改變，尤其在七大人大喊一聲「來~~~~兮」之後，愛姑的氣勢便如失足落水般消失無蹤，頓時失語，只能順著所有「老爺、少爺們」的意思，和丈夫離婚。

由七斤嫂和愛姑身上，雖可看到不同於溫順女子的樣貌，但前者是因對威權的不安而罵丈夫；後者則在理直氣壯的數落夫家的錯誤後，因為潛意識中的「權威崇拜心理」，放棄了原本的堅持，二者的兇悍潑辣一始於懼一終於懼，顯現當時婦女仍無法脫離身處封建社會的不安定感與不平等待遇，也暗示在封建傳統勢力下，婦女追求解放和自由之路的艱難。

魯迅小說裡的潑辣村婦，還可以回溯到先秦時代的「禹太太」：

「這殺千刀的！奔什麼喪！走過自家的門口，看也不進來看一下，就奔你的喪！做官做官，做官有什麼好處，仔細像你的老子，做到充軍，還掉在池子裡變大忘八！這沒良心的殺千刀！……」（《故事新編·理水》頁395）

禹太太罵禹的源頭，來自於氣禹做官後忙於治水，不顧家庭的行為。中國一向以「盡忠職守」為美德，歷史上也以讚揚的觀點看待禹的「三過家門而不入」；但魯迅卻從「禹太太」的角度切入，將禹從聖賢的高度拉回世俗凡間，一方面抨擊封建制度下做官後隨時有可能丟官，甚至性命不保的險象，另一方面也顯示了中國婦女「不被重視」的悲哀，就如那在水利局門口擋住禹太太的衛兵們「從今年起，要端風俗而正人心，男女有別了」的言論，女子竟代表「敗壞風俗」和「邪惑人心」，在這樣的社會風氣下，潑悍似禹太太的婦女所能做的，也只有以惡毒的詈罵來宣洩心中的憤怒與不平衡了。

在這些潑辣的村婦之外，還有一類中國鄉村社會常出現的婦女形象，他們的特性是喜歡以諷刺的語言「說長道短、搬弄是非」，藉辱罵他人得到優越感，或將自己的惡行合理化：

「忘了？這真是貴人眼高……」（《吶喊·故鄉》頁506）

「阿呀阿呀，真是愈有錢，便愈是一毫不肯放鬆，愈是一毫不肯放鬆，便愈有錢……」（《吶喊·故鄉》頁506）

在〈故鄉〉中，斜對門的鄰居「楊二嫂」看到主角歸鄉，便揣測其「貴人眼高」、「因勢利而賺了大錢」，甚至憑想像就指稱主角「討了三房姨太太、出門是八抬的大轎」，之後還控訴潤土「在灰堆裡偷藏碗碟」，可說是「搬弄是非」的能手。而這一切的目的，都是為了能理直氣壯、光明正大的拿走主角家的物品，無怪乎魯迅要將其樣貌描述為「一個凸顴骨，薄嘴唇，五十歲上下的女人……兩手搭在髀間，沒有繫裙，張著兩腳，正像一個畫圖儀器裡細腳伶仃的圓規」了。

這類型的村婦有時並非有任何目的，只是喜歡打探他人隱私和傳播流言，如〈祝福〉中鎮上的女人和柳媽即屬之：

後來大家又都知道了她的脾氣，只要有孩子在眼前，便似笑非笑的先問她，道：「祥林嫂，你們的阿毛如果還在，不是也就有這麼大了麼？」（《彷徨·祝福》頁18）

這些村婦的「似笑非笑」是冷酷、刻薄且不屑的，正如魯迅所說：「她的悲哀經大家咀嚼賞鑒了許多天，早已成為渣滓，只值得煩厭和唾棄」。而這樣的情形，又在柳媽把自己和祥林嫂的對話傳播出去後，變得更加嚴重：

「祥林嫂，我問你：你那時怎麼竟肯了？」一個說。「唉，可惜，白撞了這一下。」一個看著她的疤，應和道。（《彷徨·祝福》頁20）

魯迅先將柳媽設定成「吃齋念佛的善女人」，再以她「傳播流言」的行為諷刺其善男信女的假像，將許多長舌婦偽善的面貌顯露無遺。

另一種長舌婦的類型，是〈采薇〉中「能言善道」的阿金姐，她刻意在遇見伯夷、叔齊時設計了一段問答，最後才在伯夷說出他們「不食周粟」時，冷笑著奚落：「『普天之下，莫非王土』，你們在吃的薇，難道不是我們聖上的嗎！」但當有村民將二老之死怪在她的刻薄上時，她卻編了一段故事來為自己卸責：

「老天爺的心腸是頂好的，」她說。「他看見他們的撒賴，快要餓死了，就吩咐母鹿，用它的奶去喂他們……可是賤骨頭不識抬舉，那老三，他叫什麼呀，得步進步，喝鹿奶還不夠了。他喝著鹿奶，心裡想，『這鹿有這

麼胖，殺它來吃，味道一定是不壞的。」一面就慢慢的伸開臂膊，要去拿石片。可不知道鹿是通靈的東西，它已經知道了人的心思，立刻一溜煙逃走了。老天爺也討厭他們的貪嘴，叫母鹿從此不要去。您瞧，他們還不只好餓死嗎？那裡是為了我的話，**倒是為了自己的貪心，貪嘴呵！**……」（《故事新編·采薇》頁426）

阿金姐以「語言」作為武器，創造伯夷、叔齊貪嘴的謠言替自己開罪，然而更讓人感到悲哀的，是小說末尾的一段話：「聽到這故事的人們，臨末都深深的歎一口氣，不知怎的，連自己的肩膀也覺得輕鬆不少了。即使有時還會想起伯夷叔齊來，但恍恍惚惚，好像看見他們蹲在石壁下，正在張開白鬍子的大口，拚命的吃鹿肉。」可見大眾的可怕就在沒有人重視真相，大家只想選擇讓自己輕鬆的方式去面對悲劇，這種自私又冷漠的心態，正是「看客文化」產生的源頭。

由於苦婦與愚婦多是刻苦耐勞且沉默寡言的，因此從她們口中出現詈語的機會並不多，有時還需要作者協助說明：

「**我真傻**，真的，」祥林嫂抬起她沒有神采的眼睛來，接著說。（《彷徨·祝福》頁15）

祥林嫂經歷了這麼多劫難，卻從未抱怨婆婆、先生和命運，唯一貶損的人竟是「自己」，從她不斷述說兒子被狼咬死的故事可知她的自責和懊悔有多深，只可惜她的痛苦只成為村人們取笑和解悶的談資。而另一個獨力撫養孩子的寡婦單四嫂子，在文中說的話更是寥寥可數，但作者卻不厭其煩的強調她的「粗笨」：

單四嫂子是一個**粗笨女人**，不明白這「但」字的可怕：許多壞事固然幸虧有了他才變好，許多好事卻也因為有了他都弄糟。（《吶喊·明天》頁474）
他雖然是**粗笨女人**，心裡卻有決斷……（《吶喊·明天》頁475）
他雖是**粗笨女人**，卻知道何家與濟世老店與自己的家，正是一個三角點……（《吶喊·明天》479）

魯迅對她的評價來自於「眾多看客」的心態，這樣無權勢、無依靠、無智識的村婦，正是一般人所謂的「粗笨女人」。不過這樣的女子，卻為了孩子努力工作和奔走，反觀整天在酒館裡哼唱玩笑的酒客、騙錢的庸醫和藉著幫辦喪事獲得一些好處的街坊鄰居，其醜惡的嘴臉雖令人心寒，卻又如此真實的發生在傳統社會之中。

魯迅在《南腔北調集·關於女人》曾對於女子提出評論：「私有制度的社會，本來把女人也當做私產，當做商品。一切國家，一切宗教都有許多稀奇古怪的規條，把女人看做一種不吉利的動物，威嚇她，使她奴隸般的服從；同時又要她做高等階級的玩具。正像現在的正人君子，他們罵女人奢侈，板起面孔維持風化，

而同時正在偷偷地欣賞著肉感的大腿文化。」⁵⁷⁵魯迅以村婦的詈罵，為讀者展現
在腐敗的社會風氣下，村婦們不是以潑辣的形象武裝自己的恐懼，就是用搬弄是
非的手段製造他人的不幸，藉此娛樂大眾或推卸責任，以提升自己的在村中的價
值；而那些少數的善良又刻苦的弱勢女子，就只能如大眾的玩物般，在冷眼和嘲
笑中死去。

（二）抨擊敵我與時弊

在魯迅小說的詈罵語言中，還有一種很特別的用意，是作者藉文中人物之
口，在反諷文壇上的敵人、剖析自己和抨擊社會現象的。

因為魯迅的個性耿直又剛烈，因此在其雜文中，罵人之事時有所見，許壽裳
就曾說：「有人以為魯迅多怒、好罵是一個缺點，罵他者和被罵者都不是他的敵
手，實在不值得費這許多光陰，花這許多氣力去對付……殊不知這正是魯迅的偉
大之處。他對人是持平等觀的，看準了缺點，就要憤怒，就要攻擊，甚而至於要
輕蔑。」⁵⁷⁶雖然亦有許多評論者認為魯迅某些攻擊文敵的行為是因為偏見，但許
壽裳的論點仍有其真實性，因為魯迅在小說中的對敵人的謾罵多是影射且戲謔
的，並未指明其人，也未編造其話，而是將他們對自己的攻擊呈現在故事中：

「瞎了你的眼睛！看你也有四十多歲了罷。」（《故事新編·奔月》頁375）

「哈哈，騙子！那是逢蒙老爺和別人合夥射死的。也許有你在內罷；但你
倒說是你自己了，好不識羞！」（《故事新編·奔月》頁376）

「……你打了喪鐘！……」遠遠地還送來叫罵。（《故事新編·奔月》頁377）

以上的文句都與當時高長虹誹謗魯迅所寫的文章內容有關。如第一例老太太問了
后羿年紀後，后羿「去年就有四十五歲了」的回答，是引自高長虹〈1925 北京出
版界形勢指掌圖〉一文；第二例的「那是逢蒙老爺和別人合夥射死的。也許有你在
內罷；但你倒說是你自己了，好不識羞！」等語，是在影射高長虹利用魯迅的
名字招搖撞騙，冒稱他們曾與魯迅合辦《莽原》，合編《烏合叢書》等，還暗示
讀者魯迅有參與他們的「狂飆運動」。第四例的「你打了喪鐘」，則引自高長虹〈時
代的命運〉：「魯迅先生已不著言語而敲了舊時代的喪鐘」。⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ 參見魯迅，《南腔北調集·關於女人》，收錄自《魯迅全集》第四卷（北京：人民文學出版社，
2005年11月初版），頁531。

⁵⁷⁶ 參見許壽裳，《許壽裳談魯迅：詩人鬥士預言家》（北京：東方出版社，2008年11月），頁
16。

⁵⁷⁷ 參見魯迅，《故事新編·奔月》註釋8：高長虹，山西孟縣人，狂飆社主要成員之一；是當時
一個思想上帶有虛無主義和無政府主義色彩的青年作者。他在1924年12月認識魯迅後，曾得到
魯迅很多指導和幫助；他的第一本創作散文和詩的合集《心的探險》，即由魯迅選輯並編入《烏
合叢書》。魯迅在1925年編輯《莽原》週刊時，他是該刊經常的撰稿者之一；但至1926年下半年，
他藉口《莽原》半月刊的編者韋素園（當時魯迅已離開北京到廈門大學任教，《莽原》自1926
年起改為半月刊）壓下了向培良的一篇稿子，即對韋素園等進行人身攻擊，並對魯迅表示不滿；
但另一方面他又利用魯迅的名字進行招搖撞騙，如登在當年8月《新女性》月刊上的狂飆社（他

但對於高長虹的毀謗，魯迅僅是利用小說「和他開一些小玩笑」，並且用以下兩句話來回應他：

「你鬧這些小玩藝兒是不行的，偷去的拳頭打不死本人，要自己練練才好。」（《故事新編·奔月》頁376）

「真不料有這樣沒出息。青青年紀，倒學會了詛咒，怪不得那老婆子會那麼相信他。」（《故事新編·奔月》頁377）

比照高長虹對他的誹謗和侮辱，他只是用勸告和無奈的語氣要他「自己多練練」，氣他「沒出息」，口氣並不算惡毒。而對於他與顧頡剛二人的恩怨，魯迅也在〈理水〉中，以「鳥頭先生和鄉下人之爭」戲謔地重現：

「你竟這樣的侮辱我！說我不是人！我要和你到臬陶大人那裡去法律解決！如果我真的不是人，我情願大辟——就是殺頭呀，你懂了沒有？要不然，你是應該反坐的。你等著罷，不要動，等我吃完了炒麵。」（《故事新編·理水》頁388）

西元1927年7月，顧頡剛認為魯迅對其有所誤解，所以寄了一封信給魯迅，信中說到：「誠恐此中是非，非筆墨口舌所可明瞭，擬於九月中回粵後提起訴訟，聽候法律解決。如頡剛確有反革命之事實，雖受死刑，亦所甘心，否則先生等自當負發言之責任。務請先生及謝先生暫勿離粵，以俟開審，不勝感盼。」魯迅當時正準備離開廣州，改至上海，接到此信，只能回復：「江浙俱屬黨國所治，法律當與粵不異，且先生尚未啟行，無須特別函挽聽審，良不如請即就近在浙起訴，爾時僕必到杭，以負應負之責。」⁵⁷⁸在〈理水〉中以「鄉下人」自比的魯迅，則是向代表顧頡剛的「鳥頭先生」⁵⁷⁹回應：

「您是學者，總該知道現在已是午後，別人也要肚子餓的。可恨的是愚人的肚子卻和聰明人的一樣：也要餓。真是對不起得很，我要撈青苔去了，

和向培良等所組織的文藝團體）廣告中，即冒稱他們曾與魯迅合辦《莽原》，合編《烏合叢書》等，並暗示讀者好像魯迅也參與他們的所謂「狂飆運動」。魯迅當時曾發表〈所謂「思想界先驅者」魯迅啟事〉（後收入《華蓋集續編》），揭穿了這一騙局；高長虹即進而攻擊魯迅，在他所寫的〈走到出版界〉中不斷地對魯迅進行誹謗。這篇小說寫於高長虹誹謗魯迅的時候，其中逢蒙這個形象就含有高長虹的影子。魯迅在1927年1月11日給許廣平的信中提到這篇作品時說：「那時就做了一篇小說，和他（按指高長虹）開了一些小玩笑」（見《兩地書·一一二》）。收錄自《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁382~383。

⁵⁷⁸ 參見魯迅，《三閒集·辭顧頡剛教授令「候審」（並來信）》，收錄自《魯迅全集》第四卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁41。

⁵⁷⁹ 參見魯迅，《故事新編·理水》註釋6：「鳥頭」這名字即從「顧」字而來；據《說文解字》，顧字從頁雇聲，雇是鳥名，頁本義是頭。顧頡剛曾在北京大學研究所歌謠研究會工作，搜集蘇州歌謠，出版過一冊《吳歌甲集》，所以下文說鳥頭先生「另去搜集民間的曲子了」。收錄自《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁402。

等您上了呈子之後，我再來投案罷。」（《故事新編·理水》頁388）

文中內容與〈答顧頡剛教授令「候審」〉一信雷同，反諷意味濃厚。

除了批評他人，魯迅更是無情的剖析自己，他曾在《墳·我們現在怎樣做父親》強調：「我輩評論事情，總須先評論了自己，不要冒充，才能像一篇說話，對得起自己和別人。我自己知道，不特並非創作者，並且也不是真理的發見者。凡有所說所寫，只是就平日見聞的事理裡面，取了一點心以為然的道理；至於終極究竟的事，卻不能知。」⁵⁸⁰因此，在許多小說中，他寫的主人翁都有一些自己的影子：

我想，我眼見你慢慢倒地，怎麼會摔壞呢，裝腔作勢罷了，這真可憎惡。車夫多事，也正是自討苦吃，現在你自己想法去。（《吶喊·一件小事》頁482）

周作人在《魯迅小說裡的人物》認為這件事情可能是實有的，因為魯迅寫的時間、地點、氣候都像是北京宣武門前的馬路，而且當時的確常有老太婆以「假跌倒」來尋事訛錢地騙術⁵⁸¹，難怪文中的「我」會有那麼不屑又憎惡的想法。但在看到車夫停車扶老婦人去巡警分駐所檢查傷勢時，冷漠的「我」卻被善良的車夫感動，產生「幾年來的文治武力，在我早如幼小時候所讀過的『子曰詩云』一般，背不上半句了。獨有這一件小事，卻總是浮在我眼前，有時反更分明，教我慚愧，催我自新，並且增長我的勇氣和希望」的感慨。

魯迅小說中含有自敘成分的人物並不少，也不獨下文中的「方玄綽」和「魏連殳」而已，但魯迅對於這兩人嚴厲的批評，可說是一種對自己無情的抨擊：

他自己雖然不知道是因為懶，還是因為無用，總之覺得是一個不肯運動，十分安分守己的人。（《吶喊·端午節》頁561）

方玄綽和魯迅一樣都是做教員兼做官的，而且碰到「欠薪事件」⁵⁸²時都不熱心參與。雖然文中頗有諷刺方玄綽這類愛發牢騷又口是心非的文人的味道，但也不乏剖析自己心態和省思自身作為的想法。

而在《彷徨·孤獨者》中，與魏連殳同樣經歷過「祖母之喪」⁵⁸³的魯迅更是

⁵⁸⁰ 參見魯迅，《墳·我們現在怎樣做父親》，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁135。

⁵⁸¹ 參見周作人，《一件小事·魯迅小說裡的人物》（石家莊：河北教育出版社，2001年9月），頁39。

⁵⁸² 指當時曾發生的索薪事件。1921年6月3日，國立北京專門以上八校辭職教職員代表聯席會，聯合全市各校教職員工和學生群眾一萬多人舉行示威遊行，向以徐世昌為首的北洋軍閥政府索取欠薪，遭到鎮壓，多人受傷。

⁵⁸³ 周作人在《孤獨者·魯迅小說裡的人物》（石家莊：河北教育出版社，2001年9月，頁225）提到：「第一節裡魏連殳的祖母之喪說的全是著者自己的事情……這一段寫得很好，也都是事實，

不斷的運用主角與魏連受的對話來顯現自己心中的矛盾：

「不。如果孩子中沒有壞根苗，大起來怎麼會有壞花果？」（《彷徨·孤獨者》頁93）

「人們其實並不這樣。你實在親手造了獨頭繭，將自己裹在裡面了。你應該將世間看得光明些。」（《彷徨·孤獨者》頁98）

第一例中，相信孩子都是純真善良的魏連受，和曾在《吶喊·狂人日記》末尾呼喊「救救孩子」的魯迅，立場本是一致的，但文中主角的反駁，卻讓魏連受起了懷疑，也代表作者內心的動搖；而在魏連受失業三個月，窮愁潦倒，乏人問津時，主角安慰悲觀的他時所說的話，也如同魯迅在提醒被「鬼氣」籠罩的自己，「凡事要看光明些」一般，藉著小說來分析與攻擊自己的痛處。

至於魯迅小說中藉故事人物的話語抨擊時弊的部分，就更加明顯了，舉例說明如下：

「仗義，同情，那些東西，先前曾經乾淨過，現在卻都成了放鬼債的資本。我的心裡全沒有你所謂的那些。我只不過要給你報仇！」（《故事新編·鑄劍》頁440）

前文曾經提及，在完成〈鑄劍〉半年後，他發表了一篇〈新時代的放債法〉，認為在「新時代」裡有許多「精神的資本家」，利用自己給予的人情做資本，將「回報」視為應還的利息，若不願幫忙便會因惡語而身敗名裂，「然而我不幸竟看見了『新時代的新青年』的身邊藏著這許多賬簿，而他們自己對於『身敗名裂』又懷著這樣天大的恐慌。於是乎又得新『世故』：關上門，塞好酒瓶，捏緊皮夾。」⁵⁸⁴魯迅在文中所下的結論以及黑色人所發的牢騷正代表他對這樣的行為和其引發的壞風氣感到氣惱又無奈的心情。

另外，管牢的獄卒不同情犯人，只想多得些好處；家有病患的民眾不關心犯人做了什麼，只是引頸期盼得到沾滿死刑犯鮮血的饅頭來治病；其餘人民只是麻木而好奇圍觀的看客，這些中國當代的弊病魯迅在小說〈藥〉和〈示眾〉中皆有提及，如〈藥〉中康大叔的抱怨：

「這小東西不要命，不要就是了。我可是這一回一點沒有得到好處；連剝下來的衣服，都給管牢的紅眼睛阿義拿去了。」（《吶喊·藥》頁468）

紅眼睛阿義和康大叔心中只有利益而無公理的貪婪個性，加上茶店中的眾人如聽

後來魯老太太曾說起過，雖然只是大概，但是那個大概卻是與本文所寫是一致的。」

⁵⁸⁴ 參見魯迅，《而已集·新時代的放債法》，收錄自《魯迅全集》第三卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁521。

故事一般幫腔附議的畫面，還有大家恭喜華老栓一家得到犯人鮮血饅頭的場景，對比革命烈士為幫助人民脫離封建暴政的起義目的，格外顯得悲哀而諷刺。

而在清末民初造成新舊知識分子衝突，甚至是可視為政治傾向的「頭髮」問題，也是魯迅關注的議題：

「……進城便被人剪去了辮子。從前是絹光烏黑的辮子，現在弄得僧不僧道不道的。這囚徒自作自受，帶累了我們又怎麼說呢？這活死屍的囚徒……」（《吶喊·風波》頁496）

「一路走去，一路便是笑罵的聲音，有的還跟在後面罵：『這冒失鬼！』『假洋鬼子！』（《吶喊·頭髮的故事》頁486）

然而阿Q不肯信，偏稱他「假洋鬼子」，也叫作「裡通外國的人」，一見他，一定在肚子裡暗暗的咒罵。（《吶喊·阿Q正傳》頁522）

辮子而至於假，就是沒了做人的資格；他的老婆不跳第四回井，也不是好女人。（《吶喊·阿Q正傳》頁522）

「禿兒。驢……」阿Q歷來本只在肚子裡罵，沒有出過聲，這回因為正氣忿，因為要報仇，便不由的輕輕的說出來了。（《吶喊·阿Q正傳》頁522）

魯迅在小說中提到的人物，凡不小心被剪去辮子的平民，便會被譏笑為「僧不僧，道不道」的異類，若是留學國外又沒有辮子的，就變成「假洋鬼子」，或被罵為「禿兒」，可見這個「頭髮問題」在當時的是很常見的，而且魯迅本身就是一個受害者。在《且介亭雜文·病後雜談之餘》一文中，魯迅說：「對我最初提醒了滿漢的界限的不是書，是辮子。這辮子，是砍了我們古人的許多頭，這才種定了的，到得我有知識的時候，大家早忘卻了血史……我回中國的第一年在杭州做教員，還可以穿了洋服算是洋鬼子；第二年回到故鄉紹興中學去做學監，卻連洋服也不行了，因為有許多人是認識我的，所以不管如何裝束，總不失為『裡通外國』的人，於是我所受的無辮之災，以在故鄉為第一。」⁵⁸⁵可見在被清朝統治已久的漢人社會中，「沒辮子」竟變成了「中國人的身分代表」，甚至「身為人（而非鬼）」的象徵，難怪吃過這個苦頭的魯迅要為此憎惡、憤怒許久了。

至於前文亦曾提及的「索薪事件」，魯迅也在〈端午節〉中譏諷了當時不滿教師抗議政府欠薪，而後又因自己未領到薪水起而向政府索薪的官員：

政府當初雖只不理那些招人頭痛的教員，後來竟不理到無關痛癢的官吏，欠而又欠，終於逼得先前鄙薄教員要錢的好官，也很有幾員化為索薪大會裡的驍將了。（《吶喊·端午節》頁563）

這樣「前後不一」的行為，魯迅是十分鄙薄的，尤其還有學生呈文給政府，要求

⁵⁸⁵ 參見魯迅，《且介亭雜文·病後雜談之餘》，收錄自《魯迅全集》第三卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁193~194。

「教員不上課就不要付欠薪」；更有取笑教員「一手挾書包一手要錢不清高」的大教育家，更是令其反感，因為他知道：「萬一政府或是闊人停了津貼，他們多半也要開大會的」。

魯迅一向認為：「凡有改革，最初，總是覺悟的智識者的任務。但這些智識者，卻必須有研究，能思索，有決斷，而且有毅力。他也用權，卻不是騙人，他利導，卻並非迎合。他不看輕自己，以為是大家的戲子，也不看輕別人，當作自己的嘍羅。他只是大眾中的一個人，我想，這才可以做大眾的事業。」⁵⁸⁶身為新時代的知識分子，他期許自己成為「覺悟的智識者」，在大眾的文藝上抨擊一切錯誤與罪惡，不分敵我，針砭時弊，對社會中的人事物做最嚴厲的批判。

（三）諷刺傳統積習

魯迅不只針對當時的人物和弊端進行諷刺，在他檢視中國四千年歷史的過程中，發現了許多不合常理的怪事，包括臣子的愚忠和子孫的愚孝時，他也無情地在小說中抒發其意見。如〈狂人日記〉中藉狂人之口所說的「古來時常吃人，我也還記得，可是不甚清楚。我翻開歷史一查，這歷史沒有年代，歪歪斜斜的每頁上都寫著『仁義道德』幾個字。我橫豎睡不著，仔細看了半夜，才從字縫裡看出字來，滿本都寫著兩個字是『吃人』！」⁵⁸⁷，便是對傳統禮教的懷疑與抨擊。

在魯迅小說的諷刺類詈罵語中，也有許多對傳統積習的冷嘲熱諷：

「阿，造物的皮鞭沒有到中國的脊樑上時，中國便永遠是這一樣的中國，決不肯自己改變一支毫毛！」（《吶喊·頭髮的故事》頁488）

「你們的嘴裡既然並無毒牙，何以偏要在額上貼起『蝮蛇』兩個大字，引乞丐來打殺？……」（《吶喊·頭髮的故事》頁488）

N的諷刺，源於剪掉辮子後被歧視和辱罵的經驗，以及當時女學生因剪髮而被女子學校開除的事件。這原本應是針對時弊所發的慨嘆，但魯迅卻藉N之口，將之擴大為中國人「不願改變的劣根性」。而這些「不願改變的劣根性」，包括麻木、欺瞞、自大、輕女、迷信、自私、怯懦、愚昧等等，都在魯迅小說的詈罵中一一出現，無所遁形。試分述如下：

「他，犯了什麼事啦？……」大家都愕然看時，是一個工人似的粗人，正在低聲下氣地請教那禿頭老頭子。禿頭不作聲，單是睜起了眼睛看定他……而且別的人也似乎都睜了眼睛看定他。他於是仿佛自己就犯了罪似的局促起來，終至於慢慢退後，溜出去了……長子彎了腰，要從垂下的草

⁵⁸⁶ 參見魯迅，《且介亭雜文·門外文談》，收錄自《魯迅全集》第三卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁104~105。

⁵⁸⁷ 參見魯迅，《吶喊·狂人日記》，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁447。

帽檐下去賞識白背心的臉，但不知道為什麼忽又站直了。於是他背後的人們又須竭力伸長了脖子；有一個瘦子竟至于連嘴都張得很大，像一條死鱸魚。（《彷徨·示眾》頁72）

幸而拍拍的響了之後，於他倒似乎完結了一件事，反而覺得輕鬆些，而且「忘卻」這一件祖傳的寶貝也發生了效力，他慢慢的走，將到酒店門口，早已有些高興了。（《吶喊·阿Q正傳》頁522）

然而我們的阿Q卻沒有這樣乏，他是永遠得意的：這或者也是中國精神文明冠於全球的一個證據了。（《吶喊·阿Q正傳》頁524）

魯迅曾在《墳·論睜了眼睛看》論述中國人的麻木：「中國的文人，對於人生，——至少是對於社會現象，向來就多沒有正視的勇氣。我們的聖賢，本來早已教人『非禮勿視』的了；而這『禮』又非常之嚴，不但『正視』，連『平視』『斜視』也不許。現在青年的精神未可知，在體質，卻大半還是彎腰曲背，低眉順眼，表示著老牌的老成的子弟，馴良的百姓……於是無問題，無缺陷，無不平，也就無解決，無改革，無反抗。」⁵⁸⁸因此在第一例裡，對於粗人的提問，是沒有人感興趣的，然而為何還是要看呢？這就是魯迅從日本學醫時看到教員播放出——一個中國人綁在中間，許多站在左右，一樣是強壯的體格，而顯出麻木的神情。據解說，則綁著的是替俄國做了軍事上的偵探，正要被日軍砍下頭顱來示眾，而圍著的便是來賞鑒這示眾的盛舉的人們⁵⁸⁹——的畫片中，所得出的「看客理論」，這也正是他「棄醫從文」的關鍵原因。

第二例中的祖傳寶貝——「忘卻」，則來自中國人喜歡「自欺欺人」的國民性。魯迅認為：「有時遇到彰明的史實，瞞不下，如關羽岳飛的被殺，便只好別設騙局了。一是前世已造夙因，如岳飛；一是死後使他成神，如關羽。定命不可逃，成神的善報更滿人意，所以殺人者不足責，被殺者也不足悲，冥冥中自有安排，使他們各得其所，正不必別人來費力了。中國人的不敢正視各方面，用瞞和騙，造出奇妙的逃路來，而自以為正路。在這路上，就證明著國民性的怯弱，懶惰，而又巧滑。一天一天的滿足著，即一天一天的墮落著，但卻又覺得日見其光榮。」⁵⁹⁰從魯迅的評論中可知，歷史的循環教我們以欺瞞事實來讓自己忘卻痛苦，是件比正視問題和解決困境要來的容易，於是中國人怯懦的本性便主宰了民族日漸墮落的命運。

第三例所提的劣質舊習，是「自大」。魯迅在《熱風·隨感錄三十八》中說：「中國人向來有點自大。——只可惜沒有『個人的自大』，都是『合群的愛國的自大』。這便是文化競爭失敗之後，不能再見振拔改進的原因……至於所生結果，

⁵⁸⁸ 參見魯迅，《墳·論睜了眼睛看》，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁251~252。

⁵⁸⁹ 參見魯迅，《吶喊·自序》，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁438。

⁵⁹⁰ 參見魯迅，《墳·論睜了眼睛看》，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁252。

則復古，尊王，扶清滅洋等等，已領教得多了。所以多有這『合群的愛國的自大』的國民，真是可哀，真是不幸！」⁵⁹¹因為如此，所以國人喜歡把國裡的習慣制度抬得很高，讚美為國粹，以沾染榮光，並且積極的推崇古人，反對改革，因為「中國地大物博，開化最早；道德天下第一」、「外國物質文明雖高，中國精神文明更好」、「外國的東西，中國都已有過」⁵⁹²……而這正是中國無法進步的原因。

關於封建父權社會裡累積千年的惡習，還有「輕視女性」這一條：

即此一端，我們便可以知道女人是害人的東西。（《吶喊·阿Q正傳》頁524）
頂長方板的便指著竹片，背誦如流的說道，「裸裎淫佚，失德蔑禮敗度，禽獸行。國有常刑，惟禁！」（《故事新編·補天》頁364）

中國古籍常出現男尊女卑的觀念，如《論語》有「唯女子與小人為難養也，近之則不遜，遠之則怨」的名句，國家若是滅亡，也要說是女人的錯，甚至連稱讚女子的美貌，都要用「傾國傾城」來形容國家可能因她而亡。而〈阿Q正傳〉中也故意用「中國的男人，本來大半都可以做聖賢，可惜全被女人毀掉了。商是妲己鬧亡的；周是褒姒弄壞的；秦……雖然史無明文，我們也假定他因為女人，大約未必十分錯；而董卓可是的確給貂蟬害死了」⁵⁹³的思想來反諷中國男子的心態。接受西式教育，吸收西方強調的兩性平等觀念後，魯迅無法繼續無視「中國女子的悲哀」，因此他也在雜文中抒發過不少與「婦女解放」相關的議論。如《南腔北調集·關於女人》一文，就為被批評成「奢侈」、「肉感」、「淫靡」等罪狀源頭的女子抱不平：「這社會制度把她擠成了各種各式的奴隸，還要把種種罪名加在她頭上」⁵⁹⁴，可見這些橫跨千年的「偽正人君子」的醜惡面目，也是魯迅亟欲改變的傳統觀念。

然而，比封建社會的積習更難革除的，是歷史更加悠久的「迷信」：

只是暗暗地告誡四姑說，這種人雖然似乎很可憐，但是敗壞風俗的，用她幫忙還可以，祭祀時候可用不著她沾手，一切飯菜，只好自己做，否則，不乾不淨，祖宗是不吃的。（《彷徨·祝福》頁16）

什麼東西！造廟的時候，他的祖宗就捐過錢，現在他卻要來吹熄長明燈。這不是不肖子孫？我們上縣去，送他忤逆！（《彷徨·長明燈》頁58）

這些深植於所有中國人心中的迷信思想，是不容被質疑和打破的。所以一旦有任

⁵⁹¹ 參見魯迅，《熱風·隨感錄三十八》，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁327~328。

⁵⁹² 參見魯迅，《熱風·隨感錄三十八》，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁328。

⁵⁹³ 參見魯迅，《吶喊·阿Q正傳》，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁524。

⁵⁹⁴ 參見魯迅，《南腔北調集·關於女人》，收錄自《魯迅全集》第四卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁531。

何影響宗教和祭祀的事情，如上例中曾侍二夫的不貞節女子和要滅廟中長明燈的新知識分子，一律是「敗壞風俗」和「不肖子孫」的代表，是人人得而損之、罵之的。

另一個常使是非無端生出，害人匪淺的傳統積習，是「流言」與「空話」：

照例是那鯰魚鬚的老東西的臉又緊帖在髒的窗玻璃上了，連鼻尖都擠成一個小平面；到外院，照例又是明晃晃的玻璃窗裡的那小東西的臉，加厚的雪花膏。（《彷徨·傷逝》頁115）

那雪花膏便是局長的兒子的賭友，一定要去添些謠言，設法報告的。（《彷徨·傷逝》頁119~120）

「也已經募集了一些麻，灰，鐵。不過難得很：有的不肯，肯的沒有。還是講空話的多……」（《故事新編·非攻》頁472）

與許廣平漸漸親近，終至同住的時間裡，攻擊魯迅的流言蜚語從沒少過，所以對於流言所予的傷害，他是有切身之痛的。關於謠言的可怕，他曾在《南腔北調集·謠言世家》一文提及：「笑裡可以有刀，自稱酷愛和平的人民，也會有殺人不見血的武器，那就是造謠言。但一面害人，一面也害己，弄得彼此懵懵懂懂。」⁵⁹⁵不只在第一、二例〈傷逝〉內的涓生和子君因流言而吃足苦頭，〈祝福〉中的祥林嫂和〈采薇〉裡的伯夷、叔齊，不也因為「流言」這個殺人不見血的武器而死嗎？至於第三例中的「講空話的多」，也是魯迅對於文藝界和官場文化，以至於一般百姓的嚴厲批判，因為大家習於「多說少做」的緣故，所以許多事情，是無法革新和進化的。

中國的封建帝制形成既久，君王們往往耽於逸樂，真正苦心為民著想者寥若晨星。清末民初的政局亦是如此，看盡了不顧百姓貧苦、國家衰弱，只顧自己享樂的滿清朝廷，和打革命民主之名行軍閥封建之實的新政府，魯迅只能藉著公輸般對墨子說的話來發抒心中的不滿：

「勞形苦心，扶危濟急，是賤人的東西，大人們不取的。他可是君王呀，老鄉！」（《故事新編·非攻》頁477）

「大人」和「君王」指的正是那些有權有勢的貴族與高官，但若統治階級不願「勞形苦心，扶危濟急」，國家如何有救？可惜當時政府的委靡風氣以及人民被奴役的情形沉積已久，他只能孤注一擲，去試圖喚醒鐵屋中，那些「較為清醒」的人了。

在這樣代代被強權壓迫的習慣，以及「忠孝」精神的長久灌輸下，「革命」變成一種「大逆不道」的事情，人民的「愚昧」和「奴隸性」，亦是魯迅想要剷

⁵⁹⁵ 參見魯迅，《南腔北調集·謠言世家》，收錄自《魯迅全集》第四卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁611。

除的「國民劣根性」：

「他這賤骨頭打不怕，還要說可憐可憐哩。」（《吶喊·藥》頁469）

「阿義可憐——瘋話，簡直是發了瘋了。」花白鬍子恍然大悟似的說。（《吶喊·藥》頁469）

「發了瘋了。」二十多歲的人也恍然大悟的說。（《吶喊·藥》頁469）

「瘋了。」駝背五少爺點著頭說。（《吶喊·藥》頁469）

上文前四例都是小說〈藥〉中，在茶店裡的常客聽康大叔轉述革命者夏瑜勸牢頭造反，被紅眼睛阿義打卻反說「阿義可憐」的場景。文中，不只康大叔認為「逆賊」夏瑜是「打不怕的賤骨頭」，花白鬍子、二十多歲的人、駝背五少爺也認為他「瘋了」，而華老栓一家人，則是因買到沾滿夏瑜鮮血的饅頭治病而高興；就連夏瑜的母親，也不能理解兒子的犧牲，只是一味認為「兒子是冤枉的」，可見勞苦百姓早被威權「奴役」習慣，又受傳統禮教長久「化育」下的順從性格。在魯迅的另一篇小說〈鑄劍〉中，也提到類似的場景：

幾個義民很忠憤，咽著淚，怕那兩個大逆不道的逆賊的魂靈，此時也和王一同享受祭禮，然而也無法可施。（《故事新編·鑄劍》頁451）

不論是在三千年前的周朝，還是當代的外族政權清朝，人民的「奴性」和「愚忠」仍頑強地流傳下來，形成一種「優良的傳統文化」。

詈罵語雖是一個人人在憤怒之下的產物，但有時在某些語境下，它僅帶有「口頭禪」的功能，而不具有攻擊他人的意義。魯迅在小說中，便常以「國罵——他媽的」作為修飾人物對話的形容詞：

「記著罷，媽媽的……」阿Q回過頭去說。（《吶喊·阿Q正傳》頁530）

「媽媽的，記著罷……」小D也回過頭來說。（《吶喊·阿Q正傳》頁530）

只是沒有人來叫他做短工，卻使阿Q肚子餓：這委實是一件非常「媽媽的」的事情。（《吶喊·阿Q正傳》頁529）

「放你媽的屁！」灰五嬭怒目地笑了起來。（《彷徨·長明燈》頁60）

「我還有話要當大眾面前說說哩。他哪裡有好聲好氣呵，開口『賤胎』，閉口『娘殺』。」（《彷徨·離婚》頁155）

「吃得來的。我們是什麼都弄慣了的，吃得來的。只有些小畜生還要嚷，人心在壞下去哩，媽的，我們就揍他。」（《故事新編·理水》頁392）

「媽的紂王，一敗，就奔上鹿台去了，」說話的大約是回來的傷兵。「媽的，他堆好寶貝，自己坐在中央，就點起火來。」（《故事新編·采薇》頁414）

關於「媽」的詈罵語和其變體不勝枚舉，而以「媽」用來罵人、洩憤的原因，卻也說明了「等」的觀念：「要攻擊高門大族的堅固的舊堡壘，卻去瞄準他的血統，在戰略上，真可謂奇譎的了。最先發明這一句『他媽的』的人物，確要算一個天才，——然而是一個卑劣的天才……中國人至今還有無數『等』，還是依賴門第，還是倚仗祖宗。倘不改造，即永遠有無聲的或有聲的『國罵』。就是『他媽的』，圍繞在上下和四旁，而且這還須在太平的時候。」⁵⁹⁶魯迅語重心長的疾呼，不啻是在擔心這「國罵」儼然成為中國人的代表，更希望能革除「等第」的舊觀念，不要再分階級、貴賤和高低。

許壽裳在回憶魯迅時，對於他針砭與改造民族性的積極投入，有著很深的印象：「魯迅在創作裡面，暴露社會的黑暗，鞭策舊中國病態的國民性，實在很多……魯迅提煉了中國民族傳統中的病態方面，創造出這個阿 Q 典型。阿 Q 的劣性，彷彿就代表國民性的若干面，俱足以使人反省。……他利用了阿 Q 以詛咒舊社會，利用了阿 Q 以襯托士大夫中的阿 Q，而回頭看一向被趙太爺之流殘害榨取，以至赤貧如洗，無復人形的阿 Q 本身，反而起了同情。」⁵⁹⁷魯迅利用文中人物的詈罵，從勞動人民、知識分子，以及統治階級的國民劣根性下筆進行諷刺與抨擊，便是魯迅對勞苦大眾「哀其不幸，怒其不爭」⁵⁹⁸，愛深責切的表現。

美國思想家馬庫色指出：「髒話是弱者對自己的憤怒。」弱者的悲哀是他身陷在自己完全無能為力的困境中，對自己充滿了憤恨，只有將自己做更大的放棄，故意在講「髒話」的越界行為裡去擾亂那個語言的符號價值秩序⁵⁹⁹。魯迅筆下處於清末民初時代的舊知識分子，在以「考取科舉」作為權力跳板的扭曲制度下，早已失去「民為貴，社稷次之，君為輕」的民本觀念；廣大而貧苦的百姓們，在代代傳承的「卑賤」地位和「腐敗」政權下，已經形成一種「愚弱且病態」的醜惡性格；影響社會長久深遠的儒家思想，也早就為威權所利用，成為專為權勢背書的利器，若沒有高強度的自省，是無法發現和改變的。

因此，這些鐵屋子裡的知識分子與庸眾，便是魯迅以小說作為猛藥，以市井小民的詈罵作為藥引，希望能喚醒與治療的對象。而這些生動宣洩情緒和記錄歷史軌跡的詈語，除了具美學價值和語用意義外，亦成為魯迅小說中獨特的詞彙風格。

⁵⁹⁶ 參見《墳·論「他媽的」》，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁247~248。

⁵⁹⁷ 參見許壽裳，〈魯迅與民族性研究〉，收錄自《詩人鬥士預言家——許壽裳談魯迅》（北京：東方出版社，2008年11月），頁120~121。

⁵⁹⁸ 參見《墳·摩羅詩力說》中魯迅稱讚英國詩人裴倫（今多譯為拜倫）的文句，原文為：「故懷抱不平，突突上發，則倨傲縱逸，不恤人言，破壞復仇，無所顧忌，而義俠之性，亦即伏此烈火之中，重獨立而愛自繇，苟奴隸立其前，必哀悲而疾視，哀悲所以哀其不幸，疾視所以怒其不爭，此詩人所為援希臘之獨立，而終死於其軍中者也。」收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁82。

⁵⁹⁹ 參見南方朔，《髒話/弱者對自己的憤怒·語言是我們的星圖》（臺北：大田出版有限公司，1999年3月），頁258。

第三節 魯迅小說的成語分析

成語是人們長期以來習用的固定形式，適當使用可以讓文章內容更簡潔、精闢。魯迅在小說中，除了運用方言俗語和詈罵語來貼近人民真實的生活，製造幽默趣味的語境，也運用為數頗豐的成語，增加作品的哲理性與精鍊感。特別的是，魯迅不只使用成語的習用形式，還以「縮寫、擴寫、改寫和散化」⁶⁰⁰等方式活用成語，縮小雅俗之間的界線，讓內容更豐富、靈活，也塑造了個人運用成語的獨特詞彙風格。

本節先探討成語的特徵和成語、俗語的差別，再分類與解析魯迅小說文本中的成語運用現象，以研究其使用目的和效果。

一、成語的特性和語用功能

(一) 成語的特徵與殊性

因時代、作用和領域，成語的定義也眾說紛紜，廣狹不一。《漢語大詞典》將成語解釋為「長期習用，結構定型，意義完整的固定詞組。大多由四字組成」的詞組；《漢典》認為成語是「漢語詞彙中特有的一種長期相沿慣用的固定短語。來自於古代經典或著名著作歷史故事和人們的口頭，意思精闢，往往隱含於字面意義之中，不是其構成成分意義的簡單相加，具有意義的整體性。它結構緊密，一般不能任意變動詞序，抽換或增減其中的成分，具有結構的凝固性。其形式以四字格居多，也有少量三字格和多字格」⁶⁰¹；教育部《成語典》的總編輯序中，提到編纂成語典時編輯委員會幾經討論，最後以「凡有典源，具多層表義功能的固定語」作為辭典編輯的基調⁶⁰²。

綜合以上定義，「成語」即「人們習用已久的固定詞組，多為四字格」。這些詞組的意義不能只從字面上理解，它的形式簡潔，意義卻極深刻。竺師家寧將成語的特徵歸納為以下六點⁶⁰³：

1. 在意義上來看，它是一個完整的單位，代表單一的概念，具有概括的整體意義，不是幾個意義的組合。
2. 在結構上來看，成語是緊密的固定結構。通常不能中間插入別的字，或改動其中的字，或變化字的順序。
3. 在功能上來看，它的含意大於字面。如果含意等同於字面的，就是四字格，

⁶⁰⁰ 參見余學新，〈淺談魯迅小說中成語的活用〉（《山東省青年管理幹部學院學報》第2期，2000年2月），頁73。

⁶⁰¹ 參見《漢典》網站（<http://www.zdic.net/>）。

⁶⁰² 參見教育部《成語典》網站的曾榮汾〈總編輯序〉（<http://dict.idioms.moe.edu.tw/>）。

⁶⁰³ 整理自竺師家寧，《漢語詞彙學》（臺北：五南圖書出版有限公司，1999年10月），頁415~416。

而不是成語。因此，成語具有簡鍊的表現形式。

4. 在詞彙層次上來看，雖然表面是一個詞組或短語，甚至是一個句子，但實質上它相當於一個「詞」。
5. 在形式上來看，一般由四個字組成。少於四字的，是典故，不算成語；超過四字的，是俗語，不算成語。
6. 在來源上來看，一般都有典故來源。其來源有經籍古書、歷史故事、群眾口語、佛經、聖經和西方文學。

許育菁在《成語古今義變研究》中將成語的特性分為「精煉而完整」和「習用而定型」二者⁶⁰⁴，雖然如此，但成語仍會因為社會和語言的發展不斷演變，雖然它的穩定性和其他詞彙比起來相對較高，但還是有改變原有型態或意涵的情形產生，而這也是成語能流傳久遠，孳乳增生的原因。

本章第一節討論的是魯迅小說的方言俗語，本節則討論魯迅小說的成語，俗語和成語既然都屬於熟語，亦同出於民眾習用的語言，除了有地域性的不同外，二者又有何區別？竺師家寧認為二者的差異有四⁶⁰⁵：

1. 成語是一個詞，俗語是一個句子。
2. 成語有出處典故，俗語多半來自民間，沒有固定出處。
3. 成語由四個字組成，俗語往往有五個字以上。
4. 成語不能在中間插字、不能改字、易序，俗語則不受限制。

由此可知，俗語即諺語，是一種通俗化，流傳於民眾口中的用語，所以其方言性較高；而成語則多保留古語中的意義和典故，形態較為凝固，但也可能因為語言的變遷和使用者的積非成是與靈活運用而產生改變，二者雖各有其殊性，但皆是文學作品塑造詞彙風格的重要元素。

（二）成語在文學上的效用

成語雖是固定且習用的語言，但在文學作品中卻有可能經過作家刻意的變化而改變既有形式與結構，此點在前文已有說明。而運用成語在文學作品中能產生什麼效用，則是此處要討論的問題。

在文學作品中，運用四字格的成語，可以讓形式整齊、音韻鏗鏘，並且在精鍊詞語時，又充分表達極為複雜的思想內容⁶⁰⁶。有典故的成語，凝固性較強，不易改變，但出自於群眾口語的成語因是約定俗成而來，所以在使用上便具備了大眾化、民族化的特點，較易隨語境而改變其結構和意義。

⁶⁰⁴ 參見許育菁，《成語古今義變研究》（臺北：國立政治大學國文教學研究所碩士論文，2011年3月），頁26~28。

⁶⁰⁵ 參見竺師家寧，《漢語詞彙學》（臺北：五南圖書出版有限公司，1999年10月），頁416。

⁶⁰⁶ 參見毛學河，〈成語是古漢語特點的縮影〉（《漢語學習》1994年1月），頁28~31。

而在所有文學作品中，小說可以說是融鑄作者組織結構、表達思想、鋪陳情節、刻畫人物、驅遣語言等能力為一爐的文學體裁，因此也是運用成語最頻繁且靈活的文學形式。在古典的小說作品，如：《三國演義》、《水滸傳》、《西遊記》、《紅樓夢》等書裡，成語的運用已是創造其文學價值不可或缺的一部分，在民初大加推行「白話文」之後，成語的運用不但沒有減少，更增加了許多變化，其中，魯迅對成語的「縮、擴、改、化」便是為人津津樂道的。

以下便就魯迅小說中的習用成語特色和活用現象進行分類與探析，並說明其於作品中形成的風格效果。在檢索成語，說明意義和用法時，將以「教育部《成語典》⁶⁰⁷」為主，《漢典》⁶⁰⁸為輔，說明時僅列出出處，不再附註網頁位址。

二、魯迅小說的習用成語特色

筆者統計魯迅小說中的成語，發現使用的種類和次數極多，若將其使用過的成語（包括直接引用和節縮、擴用、改寫和散化等活用形式）加總，可得到 533 筆資料，可見其小說中成語使用之頻繁；若除去活用的成語形式和非四字格成語，則有 416 例；再減去重複出現者，僅計算習用的四字格成語出現的種類，仍有多達 318 筆資料，展現魯迅運用詞彙時文雅精煉、多元生動的特色與豐富的學養。

筆者在檢視魯迅小說中的四字格成語後，發現魯迅小說選擇援引成語時，喜用對偶和類疊形式，分述於下：

（一）近五成為對偶成語

把字數相等、結構相同、意義相關的兩個句子或詞組對稱地排列在一起，就是「對偶」，根據上下聯的意義關係，對偶可分成正對、反對和串對三種⁶⁰⁹。在魯迅小說的 318 種習用成語中，就有 157 種對偶成語，運用比例將近五成，若再加上重複使用的成語，則對偶成語在魯迅小說中共出現 205 次，頻率極高。以下便以正對、反對和串對三類型分別舉例說明。

1. 魯迅小說的正對式對偶成語

⁶⁰⁷ 教育部《成語典》(<http://dict.idioms.moe.edu.tw/>) 是中華民國教育部於 2005 年 3 月時建立，編輯三十部現有成語辭典，並以各成語的出現頻次作為收錄標準後成立的資料庫，其資料庫完整而龐大，共收錄 28508 條成語。

⁶⁰⁸ 《漢典》(<http://www.zdic.net/>) 網站始建於 2004 年，是一個有著巨大容量的字、詞、片語、成語及其他中文語言文字形式的免費線上辭典，共收錄了 75983 個漢字、361998 個詞語、短語和片語，以及 32868 成語的釋義。

⁶⁰⁹ 參見孫全洲、劉蘭英主編，《語法與修辭（下）》（臺北：新學識文教出版中心出版，1990 年 1 月），頁 427~428。

第一個提出對偶分類的劉勰，將「正對」定義為「事異義同」⁶¹⁰，也就是出句和對句從不同角度說明相同、相近意義的叫正對⁶¹¹。魯迅小說對偶的習用成語以「正對」為主，佔 205 例中的 164 例，具有 80% 的出現頻率，舉例分析如後：

他贏而又贏，銅錢變成角洋，角洋變成大洋，大洋又成了疊。他興高采烈得非常：「天門兩塊！」（《吶喊·阿Q正傳》頁518）

雋了秀才，上省去鄉試，一徑聯捷上去，……紳士們既然千方百計的來攀親，人們又都像看見神明似的敬畏，深悔先前的輕薄，發昏，……（《吶喊·白光》頁570）

這麼年紀了，應該成家；照現在的樣子，結一門親很容易；如果沒有門當戶對的，先買幾個姨太太也可以：人是總應該像個樣子的。（《彷徨·孤獨者》頁109）

「又是引經據典。但這些話你只可以哄哄老婆子，本人面前搗什麼鬼？俺向來就只是打獵，沒有弄過你似的剪徑的玩藝兒……。」（《故事新編·奔月》頁377）

孔子好像受了當頭一棒，亡魂失魄的坐著，恰如一段呆木頭。（《故事新編·出關》頁455）

以上 5 例屬於性質相同，意義相近的對偶成語。第一例的「興高采烈」在教育部《成語典》中釋為「文章旨趣高超，辭采峻切犀利。後用以形容興致勃勃，情緒熱烈的樣子」，因為古今義變的關係，興和采在此指「興致」，高和烈則指「熱烈」，整個詞組受後面「非常」修飾後，成為「謂補詞組」，在句中做形容性謂語；第二例中的千、百都只是「形容數量多的虛數」，「千方百計」代表「費盡心機，想盡一切辦法、計謀」，在句中屬於謂語；第三例「門當戶對」中的「門戶」指的是「門第、家世」，當和對有「適合、相稱」之意，全詞組形容「結親的雙方家庭經濟和社會地位相當」，在句中的語法功能是形容性謂語；第四例中，引和據是「引用、根據」，經典是「經書、典籍」，全詞組在句中為動詞性謂語；第五例的亡、失指「喪失」，魂和魄一為「陽氣」一為「陰神」，二者皆可指「附於人體的精神靈氣」，在句中擔任狀語修飾「坐著」。

若是意義不同，但性質相同，仍屬於「正對類」的對偶成語，如以下 5 例：

⁶¹⁰ 南朝梁·劉勰在《文心雕龍·麗辭第三十五》提出「故麗辭之體，凡有四對：言對為易，事對為難；反對為優，正對為劣。言對者，雙比空辭者也；事對者，並舉人驗者也；反對者，理殊趣合者也；正對者，事異義同者也。長卿《上林賦》雲：『修容乎禮園，翱翔乎書圃。』此言對之類也。宋玉《神女賦》雲：『毛嬙鄒袂，不足程式；西施掩面，比之無色。』此事對之類也。仲宣《登樓》雲：『鐘儀幽而楚奏，莊舄顯而越吟。』此反對之類也。孟陽《七哀》雲：『漢祖想粉榆，光武思白水。』此正對之類也。凡偶辭胸臆，言對所以為易也；征人資學，事對所以為難也；幽顯同志，反對所以為優也；並貴共心，正對所以為劣也。又以事對，各有反正，指類而求，萬條自昭然矣。」參見《文心雕龍讀本下篇》（臺北：文史哲出版社，1983年11月），頁133-134。

⁶¹¹ 參見孫全洲、劉蘭英主編，《語法與修辭（下）》（臺北：新學識文教出版中心出版，1990年1月），頁428。

他對我講書的時候，親口說過可以「易子而食」；又一回偶然議論起一個不好的人，他便說不但該殺，還當「食肉寢皮」。（《吶喊·狂人日記》頁449）

那是趙太爺的兒子進了秀才的時候，鑼聲鏗鏘的報到村裡來，阿Q正喝了兩碗黃酒，便「手舞足蹈」的說，這於他也很光采，因為他和趙太爺原來是自家，細細的排起來他還比秀才長三輩呢。（《吶喊·阿Q正傳》頁513）

親戚本家都說到「舌敝唇焦」，也終於阻擋不住。（《彷徨·孤獨者》頁91）這一天真是「車水馬龍」，不到黃昏時候，主客就全都到齊了，院子裡卻已經點起庭燎來，鼎中的牛肉香，一直透到門外虎賁的鼻子跟前，大家就一齊咽口水。（《故事新編·理水》頁393-394）

你瞧，這是什麼話？「溫柔敦厚」的才是詩。（《故事新編·采薇》頁425）

第一例的「食肉寢皮」據教育部《成語典》的考證，語本《左傳·襄公二十一年》：「然二子者，譬於禽獸，臣食其肉而寢處其皮矣。」後來形容「痛恨到極點」，是由兩個動賓結構詞組組合而成，在句中擔任動詞性謂語；第二例是引用自《詩經·大序》的句子，後用「手舞足蹈」形容高興到了極點，在句中作為狀語修飾動詞「說」，凸顯阿Q的興奮情緒；第三例中的「敝」指「破碎」，「焦」為「乾枯」，整個詞組在句中擔任狀語，形容「費盡唇舌」仍阻擋不了魏連受將家鄉的房子給照顧祖母的女工住，可見魏連受剛硬的個性和親戚們的勢利；第四例是「車如水，馬如龍」的節縮，在語法功能上為形容式謂語，說明水利局辦理接風宴時「門前車馬往來不絕、繁華熱鬧的景象」；第五例是由兩個並列結構的詞組「溫柔」和「敦厚」組成的對偶成語，在句中擔任主語，說明古學者對「詩歌」的舊有觀念。

在這些正對式的對偶成語中，也有兼具「類疊現象」的，如以下五例：

據「探頭探腦」的調查來的結果，知道那竟是舉人老爺的船！（《吶喊·阿Q正傳》頁537）

禹爺走後，時光也過得真快，「不知不覺」間，京師的景況日見其繁盛了。（《故事新編·理水》頁398）

含著大希望的恐怖的悲聲，遊絲似的在西關門前的黎明中，「戰戰兢兢」的叫喊。（《吶喊·白光》頁575）

我很勸慰了一番；他卻除了「唯唯諾諾」之外，只回答了一句話，是：「多謝你的好意。」（《彷徨·孤獨者》頁91）

「她在大人面前還是這樣。那在家裡是，簡直鬧得六畜不安。叫我爹是『老畜生』，叫我是『口口聲聲』『小畜生』，『逃生子』。」（《彷徨·離婚》頁155）

第一例和第二例屬於「ABAC式」的類疊成語，由於「頭」和「腦」，「知」和

「覺」在此處意義相同，因此他們也是「正對式」的對偶成語。第三例、第四例和第五例屬於「AABB式」的類疊成語，第三例是由兩個形容詞詞組「戰戰」和「兢兢」構成，在句中作為狀語修飾「叫喊」，展現陳士成發瘋後「戒慎恐懼」地喊著「開城門來」的可怖像貌；第四例是由表示「恭敬的應答聲」的「唯唯」和「諾諾」組成，形容魏連殳在辦祖母喪事時對於主角慰問「連聲稱是」的模樣；第五例是由「口口」和「聲聲」組成，教育部《成語典》說明其為「不停的陳述、表白或把某一說法經常掛在嘴邊」之意，在此強調愛姑在夫家的強悍和憤怒。

2. 魯迅小說的反對式對偶成語

魯迅小說的習用四字格成語中，屬於「反對式對偶成語」者有 27 例，佔對偶成語的 13.2%。所謂「反對式對偶成語」，是指「出句和對句的意義相反」⁶¹²，亦即劉勰所說的「理殊趣合者」⁶¹³。以下舉 10 例說明之。

幾年來的文治武力，在我早如幼小時候所讀過的「子曰詩云」一般，背不上半句了。（《吶喊·一件小事》頁 483）

許多時沒有動靜，把總焦急起來了，懸了二十千的賞，才有兩個團丁冒了險，逾垣進去，裡應外合，一擁而入，將阿 Q 抓出來；直待擒出祠外面的機關槍左近，他才有些清醒了。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 547）

他說善於玩把戲，空前絕後，舉世無雙，人們從來就沒有看見過；一見之後，便即解煩釋悶，天下太平。（《故事新編·鑄劍》頁 443）

以上 3 例都由兩個概念相對的詞組組成。第一例的「文治武力」在《漢典》中解釋為「以文治國的盛績與以武禁暴的偉力」，因此雖一文一武，一治一力，但皆是指治理國家時「恩威並施」的方法，只是在此用以反諷政治與聖賢經傳對教化的無用；第二例由「裡應」與「外合」兩個主謂結構詞組組成，看似相對，講的卻是「裡外互相配合攻擊」的方法，確實是「理殊趣合」；第三例乍看是「前」、「後」相對，實則「空前」和「絕後」都有「無與倫比」的意思，二者仍指向一意。此類反對式對偶成語還有以下三例：

做菜雖不是子君的特長，然而她於此卻傾注著全力；對於她的日夜的操心，使我也不能不一同操心，來算作分甘共苦。（《彷徨·傷逝》頁 119）

在這天崩地塌價的聲音中，女媧猛然醒來，同時也就向東南方直溜下去了。（《故事新編·補天》頁 360）

您是貪生怕死，倒行逆施，成了這樣的呢？（橐橐。）還是失掉地盤，吃

⁶¹² 參見孫全洲、劉蘭英主編，《語法與修辭（下）》（臺北：新學識文教出版中心出版，1990年1月），頁 429。

⁶¹³ 參見南朝梁·劉勰，《文心雕龍讀本下篇》（臺北：文史哲出版社，1983年11月），頁 133。

著板刀，成了這樣的呢？……（《故事新編·起死》頁485）

第一例的「分甘共苦」比喻「共同享樂和承擔艱苦」，甘苦雖互為反義，卻是要「同享同擔」，缺一不可；第二例的「天崩地塌」比喻「聲勢驚人，如天地崩塌」，在此作為定語修飾聲音，所以魯迅特地在其後加上「價」這個副詞性詞尾；第三例的「生死」意思雖相反，但「貪戀生存」就是「害怕死亡」，二者義反而旨同。

在反對式對偶成語中，亦兼有 AABB 式和 ABAC 式的「重疊成語」：

「也許有罷，——我想。」我於是吞吞吐吐的說。（《彷徨·祝福》頁7）
其次，是《中國歷史教科書》的編纂者竟太不為教員設想。他的書雖然和《了凡網鑒》也有些相合，但大段又很不相同，若即若離，令人不知道講起來應該怎樣拉在一處。（《彷徨·高老夫子》頁76）
甚至於跟著看怎樣采，圍著看怎樣吃，指手畫腳，問長問短，令人頭昏。（《故事新編·采薇》頁423）

第一例的「吞吞」和「吐吐」看似相對，其實是以吞下又吐出，吐出又吞下的動作來形容「說話不直截，要說不說的樣子」；第二例的「即」和「離」一為接近，一為遠離，組合在一起則形容「忽近乎遠，態度不明確」；第三例「問長問短」中的「長」和「短」並非指距離，而是以之強調「仔細詢問」的樣態。

3. 魯迅小說的串對式對偶成語

「串對」是由兩個意思緊相串接的語句構成的對偶。串句的兩句不是平列的，相互間構成連貫、遞進、因果、條件等關係，順接而下，有如行雲流水，連綿不絕。因此，串對又叫「連對」或「流水對」⁶¹⁴。魯迅小說中的串對式對偶成語不多，共有14例，出現頻率較低，以下試舉9例進行分析：

幸而車夫早有點停步，否則伊定要栽一個大筋斗，跌到頭破血出了。（《吶喊·一件小事》頁481）

伊用筷子指著他的鼻尖說，「這死屍自作自受！……」（《吶喊·風波》頁495）

上述2例是由「因果關係」構成的串對成語。第一例是因為「頭破」所以「血出」，整個詞組在句中擔任補語修飾跌倒後的狀態；第二例則是「因自己做錯事，所以由自己承擔不良後果」，在此作為謂語，也是兼有「類疊」的對偶成語。

⁶¹⁴ 參見黎運漢、張維耿，《現代漢語修辭學》（臺北：書林出版有限公司，1991年9月），頁146。

以下兩例是由「目的關係」構成的串對式對偶成語：

把總近來很不將舉人老爺放在眼裡了，拍案打凳的說道，「懲一儆百！你看，我做革命黨還不上二十天，搶案就是十幾件，全不破案，我的面子在那裡？破了案，你又來迂。不成！這是我管的！」（《吶喊·阿Q正傳》頁550）

不，不！不忙，不忙！兄弟以為振興女學是順應世界的潮流，但一不得當，即易流於偏，所以天曹不喜，也許不過是「防微杜漸」的意思。（《彷徨·弟兄》頁138）

第一例是把總對舉人老爺說的話，強調自己「為了警戒眾人因而要誅殺一人」的決心；第二例「防微杜漸」在教育部《成語典》是「在錯誤或壞事萌芽的時候及時制止，杜絕它發展」的意思，所以「防微」的目的，即在「杜漸」。

除此之外，還有以「承接關係」構成的串對式對偶成語：

但他立刻「轉敗為勝」了。他擎起右手，用力的在自己臉上連打了兩個嘴巴，熱刺刺的有些痛；（《吶喊·阿Q正傳》頁519）

不過伯夷還是懶得看，只聽叔齊朗誦了一遍，別的倒也並沒有什麼，但是「自棄其先祖肆祀不答，昏棄其家國……」這幾句，「斷章取義」，卻好像很傷了自己的心。（《故事新編·采薇》頁413）

第一例是在「轉敗」後「為勝」，說明「扭轉危敗局勢，獲得勝利成功」的承接現象；第二例則在「斷章」後「取義」，先截取別人的詩文或談話中的某一段落並改變意義以為己用，兩詞組先後承接，成為具有負面意涵的對偶成語。

在這類型的對偶成語中，還有以「轉折關係」構成的例子：

因為我已經深知道自己之討厭，連自己也討厭，又何必「明知故犯」的去使人暗暗地不快呢？（《彷徨·在酒樓上》頁32）

他忽而舉起一隻手來，屈指計數著想，十一，十三回，連今年是十六回，竟沒有一個考官懂得文章，「有眼無珠」，也是可憐的事，便不由嘻嘻的失了笑。（《吶喊·白光》頁571）

第一例中的成語可分解成「雖然知道不對，卻故意去做」，形容令人厭惡的行為；第二例則是以「雖有眼睛卻沒眼珠」來責罵人「缺乏辨別能力」，此處用以描摹陳士成「幾近發瘋的前兆」。

最後一例是由「遞進關係」構成的對偶成語：

「可是賤骨頭不識抬舉，那老三，他叫什麼呀，「得步進步」，喝鹿奶還不夠

了。他喝著鹿奶，心裡想，『這鹿有這麼胖，殺它來吃，味道一定是不壞的。』」（《故事新編·采薇》頁426）

教育部《成語典》將「得步進步」解釋為「已經前進一步，仍舊不停的向前逼進。比喻野心很大，貪念極為濃厚」，因此有一步一步遞進的關係。「得步進步」也是 ABCB 式的「類疊」成語。

（二）二成四為類疊成語

在魯迅引用的四字格成語中，類疊成語便佔了 113 例，去除重複者，仍有 75 種類型。其中又可分成 ABAC 式 44 例、AABB 式 41 例、ABCC 式 12 例、AABC 式 10 例、BACA 式 4 例、ABCA 式 2 例。以下分別說明：

1. 魯迅小說的 ABAC 式成語

佔魯迅小說類疊式成語最多數量的 ABAC 式中，出現頻率最高者為使用 7 次的「自言自語」，舉例如下：

那老女人又走近幾步，細看了一遍，**自言自語**的說，「這沒有根，不像自己開的。——這地方有誰來呢？孩子不會來玩；——親戚本家早不來了。——這是怎麼一回事呢？」（《吶喊·藥》頁471）

歎一口氣，**自言自語**的說，「寶兒，你該還在這裡，你給我夢裡見見罷。」（《吶喊·明天》頁479）

這位 N 先生本來脾氣有點乖張，時常生些無謂的氣，說些不通世故的話。當這時候，我大抵任他**自言自語**，不贊一辭；他獨自發完議論，也就算了。（《吶喊·頭髮的故事》頁484）

七斤嫂站起身，**自言自語**的說，「這怎麼好呢？這樣的一班老小，都靠他養活的人，……」（《吶喊·風波》頁495）

「呵，人要使死後沒有一個人為他哭，是不容易的事呵。」他**自言自語**似的說。（《彷徨·孤獨者》頁100）

「自言自語」就是「獨語，自己對自己說話」，因為人在一般情況下並不會這麼做，所以「自言自語」通常都帶有一些無法抒發的情緒，只能自己獨語。如上述 5 例中，第一例和第四例帶有疑惑和苦惱的情緒，第二例和第五例則有感嘆、悲哀的心情，第三例中 N 先生的自語，也是因憤慨而起。可見魯迅小說成語不只修飾人事、景物，更含有強烈的情緒。

而在 ABAC 式中，還有許多 B、C 字相同，僅改換 A 字的例子，如：「昏

頭昏腦」、「傻頭傻腦」、「呆頭呆腦」、「沒頭沒腦」、「探頭探腦」：

罵聲打聲腳步聲，**昏頭昏腦**的一大陣，他才爬起來，賭攤不見了，人們也不見了，身上有幾處很似乎有些痛，似乎也挨了幾拳幾腳似的，幾個人詫異的對他看。（《吶喊·阿Q正傳》頁518）

「就是吹熄了燈，那些東西不是還在麼？不要這麼**傻頭傻腦**了，還是回去！睡覺去！」（《彷徨·長明燈》頁63）

伊接著一擺手，紫藤便在泥和水裡一翻身，同時也濺出拌著水的泥土來，待到落在地上，就成了許多伊先前做過了一般的小東西，只是大半**呆頭呆腦**，獐頭鼠目的有些討厭。（《故事新編·補天》頁359）

「這是什麼悶胡盧，**沒頭沒腦**的？你也先得說說清，教他好用心查查去。」（《彷徨·肥皂》頁49）

大門外立著一夥人，趙貴翁和他的狗，也在裡面，都**探頭探腦**的挨進來。（《吶喊·狂人日記》頁452）

這些成語多有負面意涵，前三者是在罵人頭腦遲鈍、昏沉、糊塗；後二者是在形容人無來由和四處窺探的行為，而從這些相類又具變化的形式，亦可看出魯迅在遣詞用字上的靈活性。

2. 魯迅小說的 AABB 式成語

魯迅小說的 41 例 AABB 式成語，大多是由形容詞 AB 重疊擴展而成，如：忙碌→忙忙碌碌、曲折→曲曲折折、空洞→空空洞洞、明白→明明白白、恭敬→恭恭敬敬、乾淨→乾乾淨淨、從容→從從容容、模糊→模模糊糊、隨便→隨隨便便……；亦有由動詞和名詞重疊擴展的例子，但此類通常 AB 不成詞，僅能先自行成為 AA 和 BB 的形式，再組合成 AABB 的成語，如：躲躲+閃閃→躲躲閃閃、搖搖+擺擺→搖搖擺擺、斷斷+續續→斷斷續續、吞吞+吐吐→吞吞吐吐、口口+聲聲→口口聲聲……；還有少數由擬聲詞和數詞所重疊再組合的例子，如：唯唯諾諾、三三兩兩。

在語法功能上，魯迅小說中的 AABB 式成語多做定語和狀語修飾中心詞和動詞，以下以使用頻率最高的恭恭敬敬（共出現 5 次）、吞吞吐吐（共出現 3 次）、從從容容（共出現 3 次）、模模糊糊（共出現 3 次）舉例說明：

老栓一手提了茶壺，一手**恭恭敬敬**的垂著；笑嘻嘻的聽。滿座的人，也都**恭恭敬敬**的聽。（《吶喊·藥》頁467）

方太太怕失了機會，連忙**吞吞吐吐**的說：「我想，過了節，到了初八，我們……倒不如去買一張彩票……」（《吶喊·端午節》頁567）

但我現在就是這樣子，敷敷衍衍，**模模糊糊**。（《彷徨·在酒樓上》頁29）
他診過脈，在臉上端詳一回，又翻開衣服看了胸部，便**從從容容**地告辭。
（《彷徨·弟兄》頁138）

第一例的「恭恭敬敬」擔任狀語，是形容華老栓和其他茶客「極其恭敬」地聽康大叔講話的神情，魯迅用「恭恭敬敬」而非「恭敬」的原因，是為了加強程度；第二例的「吞吞吐吐」在句中作為狀語修飾說話的方式，可見方太太自己也覺得難以啟口、不好意思；第三例的「模模糊糊」和其前面的「敷敷衍衍」雖在句末，在語法功能上仍擔任定語修飾「這樣子」，說明呂緯甫以「表面應付」、「不清楚」的態度過日子；第四例的「從從容容」擔任狀語修飾白問山告辭的樣貌，對比他對病人家屬報告的嚴重病情和沛君的著急，醫生的遊刃有餘實在諷刺，魯迅藉著這樣的反襯，顯示了他對中醫的批判心情。

由以上例子亦可知，魯迅的 ABB 式成語，多具有強調作用，用以修飾人物的態度、行為和情緒，僅 2 例是在形容景物，顯示魯迅對故事人物形象與性格描述的用心。

3. 魯迅小說的其他類疊式成語

除了上述兩類類疊成語外，魯迅小說中的 ABCC 和 AABC 式成語亦不少，二者相加共有 22 例。以種類而言，前者有大名鼎鼎、兄弟怡怡、死氣沉沉、威風凜凜、怒氣沖沖、氣喘吁吁、得意洋洋、精赤條條和興致勃勃 9 種，後者有井井有條、斤斤計較、念念有詞、忽忽不樂、津津有味和面面相覷 6 種；以次數而言，則以「氣喘吁吁」的 4 例和「面面相覷」的 5 例為最多；以語法結構而言，ABCC 式有 5 例擔任謂語，4 例狀語，3 例定語，AABC 式則 10 例都擔任謂語，可見雖然這兩類類疊式成語都屬於形容性詞組，但其語法功能卻大多與擔任狀語和定語的 ABB 式不同。以下舉例說明之：

何校長不在校；迎接他的是花白鬍子的教務長，**大名鼎鼎**的萬瑤圃，別號「玉皇香案吏」的，新近正將他自己和女仙贈答的詩《仙壇酬唱集》陸續登在《大中日報》上。（《彷徨·高老夫子》頁79）

接著又是甲士，後面一大隊騎著高頭大馬的文武官員，簇擁著一位王爺，紫糖色臉，絡腮鬍子，左捏黃斧頭，右拿白牛尾，**威風凜凜**：這正是「恭行天罰」的周王發。（《故事新編·采薇》頁411）

以上兩例 ABCC 式成語皆擔任定語，第一例在修飾中心詞「萬瑤圃」，第二例在修飾前面的「王爺」。兩例中的成語看似正面稱讚，實則可從其他線索，如「萬瑤圃的別號、與女仙的唱酬事蹟」以及「恭行天罰」發現魯迅反諷虛偽的知識分子和專橫統治者的負面用意。

「他只說沒有沒有，我說你自己當面說去，他還要說，我說……」鄒七嫂氣喘吁吁的走著說。（《吶喊·阿Q正傳》頁536）

於是都興致勃勃的跑到什麼園，戲文已經開場了，在外面也早聽到冬冬地響。（《吶喊·社戲》頁587）

上述二例 ABCC 式成語的語法結構都是狀語，用以修飾其後的動詞，前者說明「呼吸急促」的身體現象；後者形容主角一開始對看戲「興趣濃厚」的心情。

下列 4 例則是擔任謂語的例子，這也是 ABCC 式和 AABC 式成語在魯迅小說裡最頻繁出現的語法功能，分析如下：

他想：「北京？不行，死氣沉沉，連空氣也是死的。」（《彷徨·幸福的家庭》頁35）

那穿衣也穿得真好，井井有條，仿佛是一個大殮的專家，使旁觀者不覺歎服。（《彷徨·孤獨者》頁90）

大員們一面膝行而前，一面面面相覷，列坐在殘筵的下面，看見咬過的松皮餅和啃光的牛骨頭。非常不自在——卻又不敢叫膳夫來收去。（《故事新編·采薇》頁396）

這樣地經過了煮熟一鍋小米的時光，眉間尺早已焦躁得渾身發火，看的人卻仍不見減，還是津津有味似的。（《故事新編·鑄劍》頁439）

第一例是在形容主語「北京」，作者藉主角之思表達自己對北京的不良印象；第二例在修飾主語「穿衣」，以強調和解釋「穿得真好」；第三例說明主語「大員們」的動作如何；第四例在修飾「看的人」的態度。四例都屬於「形容詞性謂語」，修飾了人物的感覺、行為和心情。而在看過完整的句子後，也會發現其中的「正面成語」，其實都在諷刺文中人物，如第二例在反諷「維護傳統迷信，大殮也需事事遵循習俗」的人；第三例在譏笑在接風宴上大啖美食，不顧民生疾苦的國家官員；第四例則藉著這群旁觀者的奢靡生活影射中華民族「看客心態」的劣根性。

魯迅小說中較少出現的是 BACA 式和 ABCA 式的類疊成語，前者有「似笑非笑」、「得步進步」和「毅然決然」；後者有「微乎其微」和「聞所未聞」，而其語法功能也頗靈活，可以擔任狀語、定語和謂語。可見魯迅小說在運用成語時的靈活和雕琢之用心。

在這些習用成語中，魯迅選用對偶、類疊、譬喻等類型，以及狀語、定語、主語、謂語、補語等語法功能，賦予文章多元的風貌，讓小說的文句更加豐富多采，音節韻律和諧；除此之外，他還加以活用成語，將之改變為新的形式，為舊詞彙注入新活力，創造出更多的「魯迅式成語」。在討論完魯迅小說的「習用成語特色」後，筆者接著要研究的是魯迅小說「成語活用」現象。

三、魯迅小說的成語活用現象

余學新和王曉祥將魯迅小說的成語活用形式分為「縮寫」、「擴展」、「改寫」、「散化」四類⁶¹⁵；辛未擴大研究範圍，將魯迅作品中的成語運用技巧細分為「換序」、「換字」、「仿擬」、「濃縮」、「擴用」、「化用」六種⁶¹⁶；筆者則採用前者的分法，並將「換序」、「換字」、「仿擬」皆放入「改寫」類一併討論，以期在探究魯迅使用成語的習慣與喜好外，也能一同分析「成語活用」的運用現象。

在魯迅小說使用的 533 個成語中，扣除引用原成語的部分，筆者發現其活用成語的例子竟高達 110 筆，可見魯迅在成語活用上具有創造力豐富，使文章生動可讀，既典雅又通俗的特點。以下便舉例探討魯迅小說中成語活用的「節縮」、「擴展」、「改寫」及「散化」現象。

(一) 成語節縮

所謂「節縮」，就是將成語原有的字數減少，變成三字或二字。魯迅使用節縮法的方式有「藏詞法」和「省略法」，前者是將成語的一部分隱藏，僅呈現一部分，來代替全體的修辭法，如：以「而立」代表「三十而立」；後者則是刻意略去成語不符合文章內容的一部分，僅採另外一部分來修飾人事物，如〈阿 Q 正傳〉中魯迅敘述阿 Q 看到小尼姑的心情為「他於是發生了回憶，又發生了敵愾了」，可知其對小尼姑的憤恨與厭惡，但這並非因為他們「同仇」，所以魯迅僅用「敵愾」來表達。

筆者計算魯迅小說中的節縮成語，計有 12 例，羅列並說明如下：

其實舉人老爺和趙秀才素不相能，在理本不能有「**共患難**」的情誼，況且鄒七嫂又和趙家是鄰居，見聞較為切近，所以大概該是伊對的。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 478）

這一場「**龍虎鬥**」似乎並無勝敗，也不知道看的人可滿足，都沒有發什麼議論，而阿 Q 卻仍然沒有人來叫他做短工。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 530）

我的母親是素來很不以我的虐待貓為然的，現在大約疑心我要替小兔**抱不平**，下什麼辣手，便起來探問了。（《吶喊·兔和貓》頁 581）

赤膊的還將葦子向後一指，從**喘吁吁**的櫻桃似的小嘴唇裡吐出清脆的一聲道：「吧！」（《彷徨·長明燈》頁 68）

「昨天在城裡聽見曹公子在講演，又在玩一股什麼『氣』，嚷什麼『死』了。你去告訴他：不要**弄玄虛**；死並不壞，也很難，但要死得于民有利！」（《故事新編·非攻》頁 472）

⁶¹⁵ 參見余學新，〈淺談魯迅小說中成語的活用〉（《山東省青年管理幹部學院學報》第 2 期，2000 年 2 月），頁 73 和王曉祥，〈大海的浪花夜空的群星——魯迅小說成語藝術初探〉（《棗莊師範專科學校學報》第 3 期，1994 年 3 月），頁 64~67。

⁶¹⁶ 參見辛未，〈魯迅作品中的成語運用技巧淺析〉（《語文天地》第 6 期，2010 年 6 月），頁 20~21。

以上 5 例是在省略原成語中的一個字後所形成的節縮成語，第一例本為「患難與共」，此處僅用「共患難」三字作為定語修飾情誼；第二例節縮自成語「龍爭虎鬥」，在教育部《成語典》中「比喻各強爭鬥」，在這裡用於阿 Q 和小 D 身上，顯示兩個爭著被奴役的愚人互鬥的可笑，對照「龍虎」二字，既詼諧又發人深省；第三例是由成語「打抱不平」的「打」省略後而來，第四例為省略「氣喘吁吁」的「氣」所成，第五例是將「賣弄玄虛」的「賣」略去不寫，三者雖減少一字，語意和語法功能卻與原成語無異。魯迅在不影響成語本義的情況下，活用了成語的節縮法。

若成語習用已久，那就算僅出現二字，讀者一樣知道其本義，因此魯迅也更進一步的節縮成語為二字：

禹簡截的回答道。「我就是想，每天孳孳！」（《故事新編·理水》頁 399）

但他是一個世上無二的鑄劍的名工。（《故事新編·理水》頁 434）

這回我給他煉成了世間無二的劍，他一定要殺掉我，免得我再去給別人煉劍，來和他匹敵，或者超過他。（《故事新編·理水》頁 435）

第一例的「孳孳」亦寫為「孜孜」，是成語「孜孜不倦」的節縮語，此處是禹提醒堯統治者應有的做事態度時所說的話；第二例和第三例皆是「獨一無二」的節縮語，由於「獨一無二」屬於「並列結構」，且「獨一」即「無二」，因此不論使用前者還是後者，意思皆已完足。

魯迅在節縮成語時，有時也會刻意略去與文意不符的部分，僅採自己所需的詞彙入文，如：

但對面走來了靜修庵裡的小尼姑。阿 Q 便在此時，看見伊也一定要唾罵，而況在屈辱之後呢？他於是發生了回憶，又發生了敵愾了。（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 522）

由於阿 Q 和小尼姑並無相同的敵人，所以不適合用「同仇敵愾」來修飾文句，但當阿 Q 看到小尼姑時，心中一方面浮起對和尚尼姑的輕視，一方面記起了先前被假洋鬼子打的屈辱，因此產生「抵禦怨恨的人」的想法。可見阿 Q 的勝利，是建立在「欺負比自己卑賤、弱小者」之上的，這也是魯迅要反諷的國民劣根性之一。若加上「同仇」，文意便不合實際情況，也失去作者要表達的寓意了。

另外，當成語不只四字時，雖然文中運用的是四字詞語，卻仍為成語節縮後的產物：

一位白鬚白髮的大員，這時覺得天下興亡，繫在他的嘴上了，便把心一橫，置死生於度外，堅決的抗議道……。（《故事新編·理水》頁 397）

有兩片磨得特別光，連夜跑到山頂上請學者去寫字，一片是做盒子蓋的，求寫「**壽山福海**」，一片是給自己的木排上做扁額，以志榮幸的，求寫「老實堂」。（《故事新編·理水》頁391）

第一例的成語原為「天下興亡，匹夫有責」，但此處僅留「天下興亡」，並將之作為「謂語句中的主詞」了；第二例的「壽山福海」實為「壽比南山」和「福如東海」兩成語的節縮與合併，因同為「祝人長壽」的賀詞，故合併之後，意思不僅未改變，還使文句變得更加精簡。

（二）成語擴展

此處的「擴展」，是指在原有成語外，再增加字數，以增加趣味、加強語氣或使其更符合文意的運用技巧。如魯迅寫〈狂人日記〉時，說狂人因得了「迫害狂症」，所以「語頗錯雜無倫次，又多荒唐之言」，便是將「語無倫次」擴展後的結果。

魯迅小說中成語擴展的例子共有 15 例，此處舉出其中 10 例說明與分析：

這一夜，就是我對於中國戲告了別的一夜，此後再沒有想到他，即使偶而經過戲園，我們也漠不相關，精神上早已**一在天之南一在地之北**了。（《吶喊·社戲》頁589）

一個赤膊孩子擎起他玩弄著的葦子，對他瞄準著，將**櫻桃似的小口**一張，道：「吧！」（《彷徨·長明燈》頁62）

仇人相見，本來格外眼明，況且是相逢狹路。（《故事新編·鑄劍》頁447）

以上 3 例，若直接以原成語呈現，不僅句意不變，在語法功能上也不影響句子的組成，不需更換位置或增加其他字詞修飾。其擴展方式是加上白話文來拉長句式，如第一例本為「天南地北」，說明精神上早已遠離「中國戲」；第二例原為「櫻桃小口」，加上表示和某種事物或情況相似的助詞「似的」，只是將文言成語原本慣於省略的部分補充回去；第三例原本未加「本來」，加上之後，只是再次確認「仇人相見格外眼明」是「一向如此」的，和原成語並無不同。這些成語擴展的目的並非翻譯原詞彙，所以並非成語散化，而是外加其他字詞改變成語固定的形式，刻意打破原本定型的詞組，讓句式更靈活。

魯迅擴展成語的目的，有時是為了更符合文中旨意，或諷刺文中人物，如以下 3 例：

語頗錯雜無倫次，又多荒唐之言；亦不著月日，惟墨色字體不一，知非一時所書。（《吶喊·狂人日記》頁444）

其時幾個旁聽人倒也肅然的有些起敬了。（《吶喊·阿Q正傳》頁513）
誰知道他將到「而立」三之年，竟被小尼姑害得飄飄然了。（《吶喊·阿Q正傳》頁525）

第一例形容狂人因病而顯現的狀況，若直接說他「語無倫次」，則狂人日記的內容便無法讓人理解和供醫家研究，但加上狀語「頗」後，便減輕了「說話顛三倒四，毫無條理」的程度，讓讀者得以繼續閱讀，並從中瞭解作者隱含的諷刺；第二例與第一例類似，作者以「有些」來降低村民對阿Q的尊敬程度，是為了符合文中的語境——村民尊敬阿Q是因為他在酒後自己說與趙太爺是本家，輩分還比趙太爺中了秀才的兒子長三輩，可見村民的麻木和愚庸，魯迅藉著擴展、改造原本意義莊重的成語，反諷了一般人的奴隸性和阿諛心態。第三例活用成語「而立之年」，在「而立」後面加上一個「三」，說明阿Q目前是三十三歲，魯迅不直接以數字表示，而刻意擴展具有「三十歲始能自立於社會，並有所成就」的正面成語，目的就在反諷阿Q以屆「而立三之年」卻仍昏昧可笑，只知自欺欺人的性格。

另外，擴展成語還有增加詞彙以補充成語，讓句子意思更完足的作用：

三太太從此不但深恨黑貓，而且頗不以大兔為然了。（《吶喊·兔和貓》頁580）

但是，談話是總不投機的了，於是不多久，我便一個人剩在書房裡。（《彷徨·祝福》頁5）

不到兩個時辰，我的意興早已索然，頗悔此來為多事了。（《彷徨·在酒樓上》頁24）

言外頗有替連及道歉之意；這樣地能說，在山鄉中人是少有的。（《彷徨·孤獨者》頁107）

第一例是在成語「不以為然」中間，補上被省略的賓語「大兔」，讓讀者更清楚文意；第二例是把成語「話不投機」擴展後，改變其語法功能，將原本作為謂語修飾主語的詞組變成可以單獨使用的陳述句；第三例是在成語「意興索然」中間加上「早已」充當狀語，用來修飾謂語「索然」，強調主角回鄉不到兩個時辰，興致卻已經消失殆盡的感受，雖然僅加上二個字，但從中展現的強烈情緒由此呈現；第四例運用的成語為「言外之意」，此處在中間補充作為定語的「頗有替連及道歉」來修飾「之意」，讓意思更加完備。

上述7例雖然也是加上其他詞彙來擴展成語，但擴展後意義卻與原本略有不同，無法直接換回原成語。而從魯迅多變的成語擴展方式和其所造成的作用，可以看出他在創作時的用心與活用成語的深厚功力。

(三) 成語改寫

「成語改寫」亦即改變原本形式固定的成語，讓它的意思更符合作者想表達的意涵。魯迅改寫成語的方式有「換序」、「換字」、「仿擬」三種，在小說中共有 51 例，佔成語總數 532 例中的 9.6%，以下分別列舉和討論之。

1. 換序成語

此類型是指將成語的順序刻意互換，且換序後的成語在當時並未形成固定習用的模式。在魯迅小說中換序成語出現次數最少，僅有 2 例：

仇人相見，本來格外眼明，況且是相逢狹路。（《故事新編·鑄劍》頁 447）
人們卻還在外面紛紛議論。（《故事新編·出關》頁 460）

第一例是「狹路相逢」的換序成語，第二例的原詞則是「議論紛紛」，二者在換置詞彙順序後，意義並無改變，而且語句反而變得更流暢。魯迅將古成語先將賓語「狹路」和補語「紛紛」置於動詞前的形式，改為白話文形式，將賓語「狹路」放回動詞「相逢」之後，把「紛紛」移至「議論」之前，作為定語修飾動詞，這與當時文壇普遍受西方語法影響的現象亦有相關。

2. 換字成語

所謂「換字」，亦即在成語中，以另一個或兩個與原本詞彙意義相似的字進行替換的意思，雖然成語的整體意涵相同或僅有些為改變，該句仍可以原本的成語進行修飾，句子卻會因換字而變得更靈活或更切合句意。魯迅在小說中為成語換字的頻率頗高，形式也很多，有時一個成語還可以因改換不同的字而產生兩種以上的形式，例如：

他定一定神，四面一看，更覺得坐立不得，屋子不但太靜，而且也太大了，東西也太空了。（《吶喊·明天》頁 478）
我也是忘卻了紀念的一個人。倘使紀念起來，那第一個雙十節前後的事，便都上我的心頭，使我坐立不穩了。（《吶喊·頭髮的故事》頁 484）

以上 2 例都是「坐立不安」的換字成語。教育部《成語典》將「坐立不安」解釋為「形容焦急、煩躁、心神不寧的樣子」，而前文的第一例講的是單四嫂子死了兒子後，心中痛苦又不知該做什麼事的心情，因為沒有「不安」，所以用「不得」會更加貼切；第二例的用法則和「坐立不安」無異，因為「安穩」本就為同義複詞，此處形容 N 先生想起武昌起義犧牲慘重時心中的煩躁。

他知道無可措手，只得順著褲腰右行，幸而在盡頭發見了一條空處，透著光明。（《彷徨·示眾》頁71）

大家顯出苦臉來了，有些人還似乎手足失措。（《故事新編·出關》頁460）

「無可措手」和「手足失措」本做「手足無措」，在教育部《成語典》為「手腳無處安放，形容人惶恐不安，不知如何是好」的意思。魯迅在使用時，因顧慮成語和文意的契合度而換字，如第一例把「足」拿掉，才能承接後面「只得順著褲腰右行」的文意；第二例以「手足失措」形容手腳失去放置的地方，將函穀關的眾人因聽不懂老子講學而不知該做什麼的心理生動描寫出來。

萬籟無聲。只有打出來的骨牌拍在紫檀桌面上的聲音，在初夜的寂靜中清徹地作響。（《彷徨·高老夫子》頁85）

咳嗽一止，萬籟寂然，秋末的夕陽，照著兩部白鬍子，都在閃閃的發亮。（《故事新編·采薇》頁409）

此2例是將成語「萬籟俱寂」的後兩字做了改換，但意思不變。第一例刻意將「萬籟無聲」和「只有打出來的骨牌拍在紫檀桌面上的聲音」放在一起對比，格外諷刺。

「你再沒有可托的朋友了麼？」我這時正是無法可想，連自己。（《彷徨·孤獨者》頁100）

這幾句話很震動了我的靈魂，此後許多天還在耳中發響，而且說不出的狂喜，知道中國女性，並不如厭世家所說那樣的無法可施，在不遠的將來，便要看見輝煌的曙色的。（《彷徨·傷逝》頁115）

「無法可想」和「無法可施」皆為改換成語「無計可施」的例子。「無計可施」在教育部《成語典》意為「想不出計策來」，而上述第一例的「無法可想」，程度上比「無計可施」更嚴重，因為不只沒有計策，而且連想都無法想；第二例則僅把「計」換為「法」，因為涓生要強調的是對新時代女性獨立意識抬頭的稱許，所以不用帶有積極情感的詞彙「計策」，僅以較中性的「辦法」來修飾，足見魯迅選詞的用心。

我覺得這似乎給了我當頭一擊，但也立即定了神，說出我的意見和主張來：新的路的開辟，新的生活的再造，為的是免得一同滅亡。（《彷徨·傷逝》頁126）

孔子好像受了當頭一棒，亡魂失魄的坐著，恰如一段呆木頭。（《故事新編·出關》頁455）

以上兩個成語是「當頭棒喝」換字後的形態，但意思略有不同。「當頭棒喝」在教育部《成語典》是「比喻使人立即醒悟的警示」，而「當頭一擊」和「當頭一棒」僅取「使人立即醒悟」的意思，因為重點並非「警示」，而在「醒悟」，這醒悟卻不如成語本義具有正面意涵，反而促成涓生與孔子做出更自私的決定。

除了這些具有二種不同換字形態的成語外，魯迅作品中還有許多成語換字的例子，以下舉例說明之：

待到淒風冷雨這一天，教員們因為向政府去索欠薪，在新華門前爛泥裡被國軍打得頭破血出之後，倒居然也發了一點薪水。（《吶喊·端午節》頁562）

從先前的阿Q看來，小D本來是不足齒數的，但他近來挨了餓，又瘦又乏已經不下於小D，所以便成了勢均力敵的現象……。（《吶喊·阿Q正傳》頁530）

「稟大人，他們都是以善於吃苦，馳名世界的人們。」（《故事新編·理水》頁396）

以上3例屬於換字後意義不變者。第一例「淒風冷雨」的原型是「淒風苦雨」，在教育部《成語典》中為「形容天氣惡劣或比喻悲慘淒涼的境況」之意，而此處便是援用「比喻悲慘淒涼的境況」來形容當時以境況慘烈的「索薪事件」⁶¹⁷；第二例的「不足齒數」原本應為「不足掛齒」，教育部《成語典》釋為「指人或事物輕微，不值得一提」，在此說明阿Q對小D的輕視；第三例則是改換「馳名中外」為「馳名世界」，其實「中外」既是指中國和外國，就與「世界」同義。魯迅雖然只是換句話說，沒有改變成語的原義，卻讓文章內容更加豐富靈活。

在改換「同義」詞語之餘，魯迅也會進一步替換「近義」詞語，經替換後的成語意思和原型略有不同，但仍不脫離原本的用法，只是程度上有所增減或形容重心稍有不同，若換回原成語亦無不可，只是換字後的成語更符合全句旨意。關於該類型的換字成語，以下試舉5例說明：

可惜他又有一樣壞脾氣，便是好喝懶做。（《吶喊·阿Q正傳》頁520）

阿Q最初是失望，後來卻不平了：看不上眼的王胡尚且那麼多，自己倒反這樣少，這是怎樣的大失體統的事呵！（《吶喊·阿Q正傳》頁520）

「要撇掉我，是不行的。七大人也好，八大人也好。我總要鬧得他們家敗人亡！慰老爺不是勸過我四回麼？連爹也看得賠貼的錢有點頭昏眼熱了……。」（《彷徨·離婚》頁150）

⁶¹⁷ 指當時曾發生的索薪事件。1921年6月3日，國立北京專門以上八校辭職教職員代表聯席會，聯合全市各校教職員工和學生群眾一萬多人舉行示威遊行，向以徐世昌為首的北洋軍閥政府索取欠薪，遭到鎮壓，多人受傷。

「聽說前幾時還開過一個展覽會，參觀者都『嘖嘖稱美』，——不過好像這邊就要動兵了。」（《故事新編·采薇》頁408）

在第一例中，魯迅將「好吃懶做」改為「好喝懶做」，雖只有一字之差，卻更準確說明孔乙己嗜「酒」如命和借酒精麻痺自己的性質，並且加深了他與酒店連結的緊密，讓一個由酒店夥計敘述的故事更具真實性；第二例本為「有失體統」，教育部《成語典》釋其為「不符合身分、規矩、禮儀」，而作者改「有」為「大」，目的在強調體統不符的程度之大。

第三例的第一個成語是愛姑在發怒時罵夫家的話，卻把「家破人亡」改成「家敗人亡」，「破」的意思是「分裂」，「敗」則為「毀壞」。以程度而言，後者比前者更嚴重，因為家庭分裂，可能僅限一代，但家庭毀壞，還有一蹶不振，世代衰頹的意涵，可見愛姑的憤恨之深；第三例的第二個成語是愛姑抱怨父親看到夫家和解的錢，就「頭昏眼熱」，忘了堅持討回公道。「頭昏眼熱」是從「頭昏眼暈」換字形成的，「頭昏眼暈」原本只在形容生理上「頭腦昏沉，視覺模糊」，並無心理和情緒的影響，但改換為「頭昏眼熱」後，便能讓讀者感受到莊木三心中的動搖，增強了情緒的效果。

第四例的成語原型是「嘖嘖稱奇」，教育部《成語典》解釋為「表示驚奇、讚嘆」。魯迅將「奇」換為「美」，並沒有影響原本「讚嘆」的意涵，而是把重心由「驚奇」改為「美麗」，使之更符合「展覽會」的句意。

王曉祥在討論魯迅活用成語「改」的形式時，稱讚他以一字之改，精細地揭示了錯綜紛雜的事項，從而概括了人們在探知人物形象在客觀世界中的實際體驗與思維結果⁶¹⁸。從魯迅小說中的「換字成語」，讀者得以窺見他對詞彙運用的謹慎與創新，並且更加瞭解文中人物的心情與想法。

3. 仿擬成語

「換字成語」與「仿擬成語」皆是將成語原本的一到二字改換為他字的成語活用方法。孔昭琪將魯迅作品中的「仿詞」分為反義、同音、類屬和綜合四類型，而以「反義關係」的仿詞為最多⁶¹⁹；辛未則引魯迅之言，將「翻造」作為仿擬成語的依據⁶²⁰。筆者此二者的研究，並參考「修辭學」中對仿詞修辭的定義⁶²¹，將「仿擬成語」設定為在現有成語的比照下，更換詞語中的某個語素，臨時仿造出新詞語者。因此，仿擬成語承襲原成語的形式，造出與原成語反義或異義的新詞語，且無法如「換字成語」一樣換回原成語仍不影響句意。以下舉例說明之：

⁶¹⁸ 參見王曉祥，〈大海的浪花夜空的群星——魯迅小說成語藝術初探〉（《棗莊師範專科學校學報》第3期，1994年3月），頁67。

⁶¹⁹ 參見孔昭琪，〈魯迅的仿詞藝術〉（《泰安師專學報》第1期，1997年1月），頁38。

⁶²⁰ 參見辛未，〈魯迅作品中的成語運用技巧淺析〉（《語文天地》第6期，2010年6月），頁20。

⁶²¹ 黎運漢、張維耿將「仿詞修辭」定義為「在現成詞語的比照下，更換詞語中的某個語素，臨時仿造出新詞語的修辭方式。」參見《現代漢語修辭學》（臺北：書林出版有限公司，1991年9月），頁143。

這使我很感激，然而也使我很不安：怕我終於辜負了至今還對我懷著好意的老朋友。（《彷徨·在酒樓上》頁29）

「那麼，就並非因為他們言行不一致，倒是因為少了呀！」（《故事新編·非攻》頁391）

以上兩例屬於「反義關係」的「仿擬成語」。第一例本為「不懷好意」，在此處則反用為「懷著好意」，以更切合文意；第二例是反用「言行一致」之意，改為「言行不一致」，除了意義相反外，也讓成語變得更白話。

魯迅小說中亦有僅改變其中一個與原詞性質相似，意義卻不同的字，仿擬原有成語形式造出新詞語者，如以下4例：

夜半在燈下坐著想，那兩條小性命，竟是人不知鬼不覺的早在不知什麼時候喪失了，生物史上不著一些痕跡，並S也不叫一聲。（《吶喊·兔和貓》頁580）

我很擔心；雙喜他們卻就破口喃喃的罵。（《吶喊·社戲》頁594）

伊自己也不知道怎樣，總覺得左右不如意了，便焦躁的伸出手去，信手一拉，拔起一株從山上長到天邊的紫藤，一房一房的剛開著大不可言的紫花，伊一揮，那藤便橫搭在地面上，遍地散滿了半紫半白的花瓣。（《故事新編·補天》頁359）

大家把他圍起來，連日連夜的責以大義，說他不顧公益，是利己的個人主義者，將為華夏所不容。（《故事新編·理水》頁391）

第一例原是「神不知鬼不覺」，在此處卻以「人」代替「神」，說明小兔的遭黑貓毒手，沒有「人」知道，將這件事的層次與現實拉得更近；第二例把「大罵」換成「喃喃的罵」，使程度減弱，從「大聲咒罵」變為「低聲地罵」，更能描寫出孩子們的抱怨方式；第三例是將「妙不可言」仿造為「大不可言」，雖然「妙」與「大」皆屬形容事物的形容詞，但性質卻不同，此處既在強調花的「形狀」，當然不能使用「美妙」來修飾，而要以「巨大」來造詞才切合實際；第四例則用「責」不用「曉」，目的在說明下民們為了保護自己，強推某人為代表去晉見大員，為使推舉之事順利，大家用半強迫半威脅的方式「責備」他，而非只是以道理「讓他明白」。以下民們的自私想法比照後文的「說他不顧公益，是利己的個人主義者」，諷刺性十足。

除此之外，魯迅小說中還有形式不變，但詞彙改變得更為明顯的「仿擬成語」，例子如下：

伊於是只好攬些白石，再不夠，便湊上些紅黃的和灰黑的，後來總算將就的填滿了裂口，只要一點火，一融化，事情便完成，然而伊也累得眼花耳

響，支援不住了。（《故事新編·補天》頁363）

那頭是秀眉長眼，皓齒紅唇；臉帶笑容；頭髮蓬鬆，正如青煙一陣。（《故事新編·鑄劍》頁444）

第一例源自成語「頭昏眼花」，教育部《成語典》釋為「頭腦昏沉，視覺模糊」。「眼花耳響」仿造其語法結構，形容女媧為了補天疲累到「視覺模糊，耳朵充滿雜音」的狀態；第二例則是仿造「濃眉大眼」，將「濃」、「大」改為「秀」、「長」，將眉間尺陰柔秀氣的樣貌描寫得很傳神。

當然，魯迅小說亦有既換序又改字，或者兼有擴展和換字者，如：

他們知書識理的人是專替人家講公道話的，譬如，一個人受眾人欺侮，他們就出來講公道話，倒不在乎有沒有酒喝。（《彷徨·離婚》頁150）

眉間尺遇到了這樣的敵人，真是怒不得，笑不得，只覺得無聊，卻又脫身不得。（《故事新編·鑄劍》頁439）

第一例是先將成語「識禮知書」換序為「知書識禮」，再以「理」取代「禮」，強調有錢有勢的老爺大人們是「通曉道理，熟讀詩書」的，一定會還愛姑一個公道，與末尾大人們逼愛姑離婚的內容相對，格外嘲諷；第二例是由「哭笑不得」而來，教育部《成語典》將「哭笑不得」解釋為「形容令人又好氣又好笑的感觉，亦可形容處境尷尬」，與文中的「怒不得，笑不得」意思相同，但以不同形式呈現，文句便更加靈活了。

（四）成語散化

這裡的「散化」，是「散文化」的意思，也就是將成語以更白話的方式表達出來，如魯迅在〈藥〉的末尾形容華大媽穿著「襤褸的衣裙」，便是將「衣衫襤褸」散文化，使之更加通俗。

魯迅小說中的成語散化現象共有15例，以下舉出其中9例加以說明：

我看出他話中全是毒，笑中全是刀。（《吶喊·狂人日記》頁446）

小路上又來了一個女人，也是半白頭髮，襤褸的衣裙。（《吶喊·藥》頁470）

我向來沒有這樣忍耐的等待過什麼事物，而況這身邊的胖紳士的吁吁的喘氣，這臺上的冬冬唶唶的敲打，紅紅綠綠的晃蕩，加之以十二點，忽而使我省悟到在這裡不適於生存了。（《吶喊·社戲》頁588-589）

沛君不但坐不穩，這時連立也不穩了。（《彷徨·弟兄》頁138）

傳說也不少：有的說，周師到了牧野，和紂王的兵大戰，殺得他們屍橫遍野，血流成河，連木棍也浮起來，仿佛水上的草梗一樣。（《故事新編·采薇》頁414）

然而禍不單行。掉在井裡面的時候，上面偏又來了一塊大石頭。（《故事新編·采薇》頁424）

第一例即「笑裡藏刀」的白話敘述，加上一「全」字，既強調程度之多，也與前一句的「話中全是毒」相對，句式工整；第二例是「衣衫襤褸」的散文化，與第三例將「氣喘吁吁」變為「吁吁的喘氣」一樣，都將文言文中的「主謂結構」改成白話文中「偏正詞組」，讓句子顯得更通俗；第四例原是成語「坐立不安」，此處加上連接詞「不但」、「連」和副詞「也」，便將坐不穩與立不穩的嚴重程度做了區隔，強化沛君的不安；第五例和第六例是「血流漂杵」與「落井下石」的白話譯文，只是加上了副詞「也」及「偏偏」，文章就流暢生動起來，再輔以前後文的成語「屍橫遍野」、「血流成河」、「禍不單行」，不僅全句意思更充足，文白互相配合說明，可謂交錯得宜，足見魯迅驅遣文字的深厚功力。

在直接散文化的方式外，魯迅還會在散文化時增加其他形容詞或副詞補充說明，讓內容更豐富：

不更事的勇敢的少年，往往敢於給人解決疑問，選定醫生，萬一結果不佳，大抵反成了怨府，然而一用這說不清來作結束，便事事逍遙自在了。（《彷徨·祝福》頁8）

她談得高興了，說話滔滔地泉流似的湧出，說到他的病狀，說到 he 生時的情景，也帶些關於他的批評。（《彷徨·祝福》頁107~108）

他吃驚，有些失措，吃吃地說，「是我。我想還是去請一個西醫來，好得快一點。他還沒有來……。」（《彷徨·弟兄》頁139）

第一例是「少不更事」，魯迅不只改變成與結構，讓它由主謂詞組變成名詞性詞組，還增加了「勇敢的」來修飾少年，配合後面的嘲諷，「不更事」和「勇敢的」便格外諷刺；第二例則是將「滔滔不絕」散化為「滔滔地泉流似的湧出」，除了將成語的原意「水勢盛大，連續不斷」和引申義「說話連續不斷」結合為一，也可看出魯迅受歐化語法影響的痕跡⁶²²；第三例則是拆開成語「驚慌失措」後的白話形式，並且加上「有些」來修飾失措，說明不知如何是好的程度，讓文句的意義更準確。

前文亦有提到魯迅會同時運用二種方法活用成語，如下列的文句，便是先「節縮」成語後，再予以「散化」的例子：

幸而她撒嬌坐在他的禦膝上，特別扭了七十多回，這才使龍眉之間的皺紋漸漸地舒展。（《故事新編·鑄劍》頁442）

⁶²² 王力將「的」字的使用稱做「記號的歐化」，而因增加許多「的/地」造成句子延長的現象，亦是一種「方式末品的歐化」。參見王力，《中國現代語法（下）》（香港：中華書局，2002年2月），頁258和266。

作者先將成語「展眼舒眉」節縮為「舒眉」，再將之以白話文寫出來，讓文章更通俗；並且用與文意相符的形容詞「籠」修飾眉，用副詞「漸漸」來描述國王情緒緩慢平復的現象，以反諷國王的專橫與跋扈。

四、魯迅小說成語的運用效果

魯迅處於清末民初之交，接受傳統和新式西方教育，又適逢推廣白話文的「五四運動」，身為帶領舊知識分子轉型為新知識分子的先鋒，魯迅選擇雜糅二者，不只顧及傳統，更兼具創新，讓小說淺顯易懂卻不失文學美感，散發既精煉又通俗，既幽默又諷刺的個人風格。王曉祥認為魯迅小說的成語運用有五個特點：⁶²³

1. 通俗生動，準確形象。
2. 把握神韻賦予新義，增加了作品濃鬱的哲理氣息。
3. 反用其義，加強了諷刺的美學魅力。
4. 形式上適當活用，使行文流暢，增強語言表達能力。
5. 高度概括，勇於創新。

由此可見魯迅小說在成語運用上的成功。

筆者在分析完魯迅小說的習用成語特色和成語活用現象後，將其運用效果分為四點，敘述於後。

(一) 通俗多變，描摹生動形象

魯迅在雜文集《墳》出版時，寫了一篇後記，裡面提到自己對「作為文學改革之初的中間物」的看法：「以文字論，就不必更在舊書裡討生活，卻將活人的唇舌作為源泉，使文章更加接近語言，更加有生氣。至於對於現在人民的語言的窮乏欠缺，如何救濟，使他豐富起來，那也是一個很大的問題，或者也須在舊文中取得若干資料，以供使役……」⁶²⁴雖然魯迅「正苦於背了這些古老的鬼魂，擺脫不開，時常感到一種使人氣悶的沉重。就是思想上，也何嘗不中些莊周韓非的毒，時而很隨便，時而很峻急」，他甚至認為自己「主張青年少讀，或者簡直不讀中國書，乃是用許多苦痛換來的真話，決不是聊且快意，或什麼玩笑，憤激之辭」⁶²⁵，但不可否認的是，「舊書」和「中國書」對他的文學陶冶與思想訓練是

⁶²³ 參見王曉祥，〈大海的浪花夜空的群星——魯迅小說成語藝術初探〉（《襄莊師範專科學校學報》第3期，1994年3月），頁64~67。

⁶²⁴ 參見魯迅，《墳·寫在《墳》後面》，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁302。

⁶²⁵ 參見魯迅，《墳·寫在《墳》後面》，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁302。

極具力量的。

魯迅在擇取由「舊中國書」裡來的成語時，為了「使文章更加接近語言，更加有生氣」，所以特別謹慎、躊躇，「好看難懂」的不用，「艱澀冷僻」也不引，反而使用許多「口語化」的成語，如：一模一樣、一無所有、大吃一驚、川流不息、不以為然、不知不覺、手足無措、交頭接耳、成群結隊、自言自語、低聲下氣、吞吞吐吐、明明白白、爭先恐後、恍然大悟、面面相覷、恭恭敬敬、氣喘吁吁、探頭探腦、莫名其妙、與眾不同、糊裡糊塗、總而言之……，這些成語融入白話文句，不僅沒有「掉書袋」之感，還讓內容更加淺顯。此外，魯迅也適時地將成語節縮、擴寫和散化，如：「無二」（節縮自獨一無二）、「龍虎鬥」（節縮自龍爭虎鬥）、「抱不平」（節縮自打抱不平）、「語頗錯雜無倫次」（擴寫自語無倫次）、「將櫻桃似的小口一張」（擴寫自櫻桃小口）、「真是怒不得，笑不得」（擴寫自哭笑不得）、「笑中全是刀」（散化自笑裡藏刀）、「說話滔滔地泉流似的湧出」（散化自滔滔不絕）、「掉在井裡面的時候，上面偏又來了一塊大石頭」（散化自落井下石），讓小說更加通俗。

在修飾人事景物時，魯迅活用成語，改換或仿造詞彙以符合句意與人物形象，如：以「好喝懶做」形容孔乙己、用「破口喃喃的罵」形容小孩子的抱怨、將愛姑的詛咒改成「家敗人亡」、以「大不可言」修飾神話中的紫花、用「人荒馬亂」說明洪水蔓延時的亂象、仿造濃眉大眼為「秀眉長眼」烘托眉間尺陰柔的性格、改換頭昏眼花為「眼花耳響」形容女媧補天後的疲累……，魯迅活用成語所造成的效果，不僅讓人、事、物更加生動，而且運用自然，全無斧鑿痕跡。這在民初常於寫作時文白夾雜的作家中，是十分難得的，而這樣跳脫時代群體作家的特色，源自魯迅大量閱讀古今中外的書籍、往返於家鄉和不同城市的生活經驗，以及對自己「邁向新生」的期許和要求。

（二）冷峻犀利，反諷民族性格

魯迅在寫作文章時，常喜歡運用「諷刺」的手法點出自己的意見和批評。在寫作小品文時，也提出「生存的小品文，必須是匕首，是投槍，能和讀者一同殺出一條生存的血路的東西；但自然，它也能給人愉快和休息，然而這並不是『小擺設』，更不是撫慰和麻痺，它給人的愉快和休息是休養，是勞作和戰鬥之前的準備。」⁶²⁶如果說魯迅的小品文篇篇都像匕首和投槍，那他的小說就是「勞作和戰鬥之前的準備」，因此在滑稽幽默的劇情裡，不時會現出利刃的鋒芒；在黑暗冷寂的基調下，又會流露一絲希望的光芒。魯迅就在這樣的寫作目的下，運用成語作為表面看來溫和和安全，實則冷峻犀利的武器，為「諷刺」做包裝。

魯迅小說運用成語反諷所欲達成的效果，是為了凸顯「知識分子的虛偽面貌」、「愚弱的國民性」和「自欺欺人的民族性」：

⁶²⁶ 參見魯迅，《南腔北調集·小品文的危機》，收錄自《魯迅全集》第四卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁592~593。

河裡駛過文人的酒船，文豪見了，大發詩興，說，「**無思無慮**」，這真是田家樂呵！」（《吶喊·風波》頁491）

他雖然是他的老朋友，一禮拜以前還一同打牌，看戲，喝酒，跟女人，但自從他在《大中日報》上發表了《論中華民國皆有整理國史之義務》這一篇**膾炙人口**的名文，接著又得了賢良女學校的聘書之後，就覺得這黃三一無所長，總有些下等相了。（《彷徨·高老夫子》頁77）

以上兩例諷刺的是許多中國文人的虛偽。第一例「無思無慮」仿自「無憂無慮」，形容農民「思慮全無，心情怡然自得」的悠閒，但從僅接於後的「但文豪的話有些不合事實，就因為他們沒有聽到九斤老太的話」一句以及九斤老太、七斤、七斤嫂之後的抱怨，就知道田家之樂，只是文豪的截取和想像，而田家之苦，又有誰關心呢？第二例在描述當時有些假冒愛國文學家的「假學者」，只因發表了一篇文章，便一躍成為學校教師，卻言行不一致的情形。「膾炙人口」雖是「比喻美妙的詩文為人所讚賞、傳誦」的成語，用於此處卻卻是在刻意諷刺高老夫子一類人物的投機與虛偽。

然而不到十秒鐘，阿Q也**心滿意足**的得勝的走了，他覺得他是第一個能夠自輕自賤的人，除了「**自輕自賤**」不算外，餘下的就是「第一個」。（《吶·阿Q正傳》頁517）

〈阿Q正傳〉是魯迅小說中諷刺意味最濃厚的小說。從中衍生出的「精神勝利法」代表「妄自尊大、欺弱怕強、麻木健忘」等國民普遍存在的精神病症。如上例中的「心滿意足」和「自輕自賤」，就是在諷刺阿Q自欺欺人的性格。

除了阿Q，魯迅小說還有許多「反用成語」以抨擊傳統陋習或觀念的例子：

可是祥林嫂真出格，聽說那時實在鬧得厲害，大家還都說大約因為在念書人家做過事，所以**與眾不同**呢。（《彷徨·祝福》頁14）

坐在首座上的是**年高德劭**的郭老娃，臉上已經皺得如風乾的香橙，還要用手持著下頰上的白鬚鬚，似乎想將他們拔下。（《彷徨·長明燈》頁64）

好容易，莊木三點清了洋錢；兩方面各將紅綠帖子收起，大家的腰骨都似乎直得多，原先收緊著的臉相也寬懈下來，全客廳頓然見得**一團和氣**了。（《彷徨·離婚》頁157）

幾個義民很忠憤，咽著淚，怕那兩個**大逆不道**的逆賊的魂靈，此時也和王一同享受祭禮，然而也無法可施。（《故事新編·鑄劍》頁451）

第一例雖用「與眾不同」稱讚祥林嫂，其實正透露了自宋朝以後婦女受「節烈觀」所害的現象；作者形容第二例的郭老娃，先以「皺」、「乾」、「白鬚」強調其

「年高」，再反用「德劭」反諷其「守舊和迷信」，諷刺效果十足；第三例以「一團和氣」作為〈離婚〉的結尾，反觀前面的出軌、拆灶和惡言相向，這虛假的「和氣」格外諷刺，將中國傳統「大事化小，小事化無」的民族性鋪墊出來；第四例以「大逆不道」嚴厲批評殺害君王的黑色人與眉間尺，表面看來是在說明「義民」的忠心和憤慨，但對照「眉間尺父親」為君王鑄劍卻被王所殺的「暴行」，以及君王殘暴專橫的行徑，諷刺之意由此而生。

「我的確時時解剖別人，然而更多的是更無情面地解剖我自己」⁶²⁷，魯迅在面對自己時，也發現許多累積自民族性的缺點：

他自己雖然不知道是因為懶，還是因為無用，總之覺得是一個不肯運動，十分安分守己的人。（《吶喊·端午節》頁561）

當是時，便是廉吏清官們也漸以為薪之不可不索，而況兼做教員的方玄綽，自然更表同情於學界起來，所以大家主張繼續罷課的時候，他雖然仍未到場，事後卻尤其心悅誠服的確守了公共的決議。（《吶喊·端午節》頁562）

「你還是早點回去罷，你一定惦記著令弟的病。你們真是『鵲鴿在原』……。」（《彷徨·弟兄》頁146）

從〈端午節〉中方玄綽兼做官員和教員，以及遇到「索薪事件」時選擇的態度，可嗅出一絲作者自身的影子。魯迅一方面因為長久看見類似的惡事在社會上循環發生，一方面又因自己本身經歷而養成的「悲觀性格」，而產生以「安分守己」、「心悅誠服」來反諷自己的內容。至於第三例的緣起，周作人也從自己的日記中找到了事件的原型，正是他生病時的情景⁶²⁸。可見魯迅藉張沛君以自剖，以「兄弟怡怡」、「鵲鴿在原」等形容兄弟相親的成語來反諷人自私本性的寫作目的。

姜建在討論〈魯迅個性與魯迅小說的喜劇藝術〉時提到：「魯迅的笑話缺乏透明的亮度和歡快的節奏，而具有某種沉重的陰冷的色調，除了有分明的笑而外，還有不很分明的淚，這是一種『冷面幽默』。」⁶²⁹魯迅反用成語諷刺國民性和傳統沉積下的民族性，讓小說在形式之美與內容的哲理中，散發出另一種冷峻的光輝。

（三）靈活創新，注入新生成語

魯迅在評論清人張南莊運用方言俗諺所寫，帶有諷刺和油滑氣的章回小說

⁶²⁷ 參見魯迅，〈寫在《墳》後面〉，收錄自《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁300。

⁶²⁸ 參見周作人，《魯迅小說裡的人物·弟兄》（石家莊：河北教育出版社，2001年9月），頁235。

⁶²⁹ 參見姜建，〈魯迅個性與魯迅小說的喜劇藝術〉，收錄自江蘇省魯迅研究學會編，《魯迅與中外文化》（杭州市：江蘇教育出版社，1988年8月），頁158。

《何典》時，說：「成語和死古典又不同，多是現世相的神髓，隨手拈掇，自然使文字分外精神，又即從成語中，另外抽出思緒：既然從世相的種子出，開的也一定是世相的花。」⁶³⁰可見他認為「成語」是「由現世中不斷變化、新生」，而非「死板的古典」。

有鑑於此，魯迅在改換和仿造成語，為成語注入活水之餘，更延續了他們的生命，讓他們成為「當代的新詞」。如：

然而阿Q不肯信，偏稱他「假洋鬼子」，也叫作「**裡通外國**的人」，一見他，一定在肚子裡暗暗的咒罵。（《吶喊·阿Q正傳》頁522）

「**勞形苦心**」，**扶危濟急**，是賤人的東西，大人們不取的。他可是君王呀，老鄉！」（《故事新編·非攻》頁477）

第一例的「裡通外國」，是指「暗中與外國勾結，進行陰謀活動」的行為，魯迅用以說明阿Q對留學國外且剪去辮子者憤恨不屑的情緒。由於魯迅在學成歸國時，便屬於阿Q口中的「假洋鬼子」，而阿Q代表的又是當時中國的一般大眾，因而這由己身經驗出發的段落和創發的成語，在當世和後代動盪的政治氣氛下，便成為代表「內奸」的詞彙了。

第二例中的兩個成語，一是仿自「神勞形瘁」和「苦心孤詣」所造的「勞形苦心」，一是改自習用成語「扶危濟困」的「扶危濟急」。前者用以形容「身體疲勞，精神困乏」，後者則指「幫助處境危難，救濟生活急迫、困苦的人」，二者都是公輸般對墨子學說的評價，並強調君王重視利益，而非人民的心態。魯迅在仿造成語，並改換字詞後，賦予了舊成語不同的意涵與重心，並且獲得廣大讀者的共鳴，成為新時代的熟語，收錄於《漢典》中，豐富了成語的群體，也保存了該時代的語境。

第四節 由魯迅小說的作品標題看詞彙風格

在魯迅的作品中，共有三十三篇白話小說，再加上三本小說集的集名，總計三十六個「標題」。這些標題大多能涵蓋作品的內容與旨意，並且讓讀者從中瞭解作者的寫作目的。在本節中，筆者便分別從魯迅小說的標題結構、類型與特色來討論魯迅訂定標題名稱的目的，期能藉此更全面研究魯迅小說的詞彙風格。

一、魯迅小說的標題結構分析

筆者先於下表分析魯迅小說作品的三十六個標題結構，再於其後進行討論：

⁶³⁰ 參見魯迅，〈《何典》題記〉，收錄自《魯迅全集》第七卷（北京：人民文學出版社，2005年11月初版），頁308。

【表九】

序號	書名 / 篇名	結 構
1	《吶喊》	並列結構的複音節詞
2	《彷徨》	連綿詞
3	《故事新編》	主謂結構的複音節詞
4	〈狂人日記〉	第一層是偏正結構的詞組，第二層（狂人/日記）是偏正結構的複音節詞
5	〈孔乙己〉	並列結構的多音節詞/專有名詞
6	〈藥〉	名詞
7	〈明天〉	偏正結構的複音節詞
8	〈一件小事〉	第一層是偏正結構的詞組，第二層（一件/小事）是偏正結構的詞組
9	〈頭髮的故事〉	第一層是偏正結構的詞組，第二層（頭髮/故事）是偏正結構的複音節詞
10	〈風波〉	並列結構的複音節詞
11	〈故鄉〉	偏正結構的複音節詞
12	〈阿Q正傳〉	第一層是偏正結構的詞組，第二層（阿Q）是派生詞/（正傳）是偏正結構的複音節詞
13	〈端午節〉	第一層是偏正結構的多音節詞，第二層（端午）是偏正結構的複音節詞
14	〈白光〉	偏正結構的詞組
15	〈兔和貓〉	並列結構的詞組
16	〈鴨的喜劇〉	第一層是偏正結構的詞組，第二層（喜劇）是偏正結構的複音節詞
17	〈社戲〉	偏正結構的複音節詞
18	〈祝福〉	動賓結構的複音節詞
19	〈在酒樓上〉	第一層是介詞結構的詞組，第二層（酒樓上）是偏正結構的詞組，第三層（酒樓）是偏正結構的複音節詞
20	〈幸福的家庭〉	第一層是偏正結構的詞組，第二層（幸福/家庭）是並列結構的複音節詞
21	〈肥皂〉	偏正結構的複音節詞
22	〈長明燈〉	第一層是偏正結構的多音節詞，第二層（長明）是偏正結構的複音節詞
23	〈示眾〉	動賓結構的詞組
24	〈高老夫子〉	第一層是偏正結構的詞組，第二層（老夫子）是偏正結構的詞組，第三層（夫子）是並列結構的複音節詞

25	〈孤獨者〉	第一層是偏正結構的詞組，第二層（孤獨）是並列結構的複音節詞
26	〈傷逝〉	主謂結構（傷痛消逝）或動賓結構（傷懷往事）的詞組
27	〈弟兄〉	並列結構的詞組
28	〈離婚〉	動賓結構的複音節詞
29	〈補天〉	動賓結構的詞組
30	〈奔月〉	動賓結構的詞組
31	〈理水〉	動賓結構的詞組
32	〈采薇〉	動賓結構的詞組
33	〈鑄劍〉	動賓結構的詞組
34	〈出關〉	動賓結構的詞組
35	〈非攻〉	偏正結構的詞組
36	〈起死〉	動賓結構的詞組

由以上表格可知，魯迅《吶喊》和《彷徨》的篇目標題，以「偏正結構」居多，共佔 25 例中的 15 例，比例高達 6 成。其中屬於「詞組」者有 9 例，屬於「複音節詞」者有 6 例，可見魯迅早期在訂定小說標題時，喜歡從文中尋找關鍵詞彙或以組合的方式創造詞彙來凸顯主旨；而這些詞組和複音節詞也以「名詞性」居多，可見魯迅喜歡從「人、事、物」的角度出發，再延伸比喻或象徵小說的中心旨意。

然而，在晚期作品《故事新編》裡，除〈非攻〉外，魯迅都刻意運用「動賓結構」來組合標題，使這些詞組具有「動詞」的特性。一方面是為了符合「改編傳說故事」的設定，讓讀者一眼就可看出故事的原型，如〈補天〉來自「女媧傳說」、「奔月」來自「后羿和嫦娥」、「理水」來自「大禹治水」等；再方面則能造成整齊精煉的效果。可見魯迅在後期創作小說時，連標題的統一性都做了考量。

另外，不論是前期還是後期的作品，魯迅的標題字數至多只有五個字，如〈頭髮的故事〉和〈幸福的家庭〉，而以兩個字為標題者，包含小說集的名稱，則有 21 例，可知其驅遣文字時對「簡潔凝煉」的高度要求。

二、魯迅小說標題的類型

蔡輝振在討論魯迅小說的寫作技巧時，認為魯迅「作品標題的選擇」有三種類型：「直接反映內容」、「間接反映內容」和「兼具二者，以微言深含意蘊者」⁶³¹，這是從「標題內容」的角度來分類的結果。筆者在分析魯迅小說標題類型時，則以其「訂定標題之目的」為出發點，將其類型分為下列三種：

⁶³¹ 參見蔡輝振，《魯迅小說研究》（高雄：高雄復文圖書出版社，2001年9月），頁132。

(一) 標題在平實敘述內容大要或目的

屬於此類者有〈頭髮的故事〉、〈風波〉、〈鴨的喜劇〉、〈社戲〉、〈示眾〉、〈離婚〉、〈補天〉、〈奔月〉、〈理水〉、〈采薇〉、〈鑄劍〉、〈出關〉、〈非攻〉、〈起死〉等十四個小說標題與《吶喊》、《彷徨》、《故事新編》三本小說集集名。

所謂「平實敘述內容大要」，指的是以簡潔的文字說明小說中「事件」的大要。如〈風波〉說的是民初因「皇帝坐龍廷」的「復辟事件」造成的動盪與虛驚；〈社戲〉是由主角在北京看戲所引發的兒時回憶寫起，將童年在農村與玩伴看社戲的樂趣描述得十分生動；〈離婚〉則簡明扼要的將舊社會中男女解除婚約的過程與男尊女卑的無奈寫出來；《故事新編》中如〈補天〉、〈奔月〉、〈理水〉等標題也全是小說內容的濃縮，因此讀者只要看到故事的標題，便能瞭解內容的方向與大要。而《吶喊》、《彷徨》、《故事新編》三本小說集的集名則是以「寫作目的」為標題，將小說集內的所有故事串在一起，並為它們的存在賦予任務及目標。

這樣的命名方式雖能讓人快速瞭解作品內容，但亦有讓讀者失去想像空間，產生好奇感的缺點。因此，魯迅也嘗試以「故事主角或關鍵物」作為標題名稱，讓讀者增加想像空間，且在閱讀時體會作者下標的原因。

(二) 標題取自故事主角或關鍵物

〈狂人日記〉、〈孔乙己〉、〈阿Q正傳〉、〈高老夫子〉、〈孤獨者〉、〈兔和貓〉、〈白光〉、〈藥〉、〈肥皂〉、〈端午節〉、〈長明燈〉、〈在酒樓上〉等十二篇小說即是標題取自故事主角或關鍵物的篇章。

「狂人」、「孔乙己」、「阿Q」、「高老夫子」都是小說主角的名字，而單從這些稱謂上，就可以瞭解其特質，如「狂人」代表其瘋狂的個性，「日記」則可說明此故事為狂人自行記錄而成；「孔乙己」雖是村人取的外號，但從「孔」字便透露出該人物屬於傳統知識分子的線索；「阿Q」與「正傳」的組合更令人好奇，一方面是因為該名字結合中國式稱呼常有的詞頭「阿」和英文「Q」，不用「列傳」、「自傳」、「外傳」、「內傳」、「別傳」，而用「言歸正傳」中的「正傳」，跳脫傳記文學應有的名目，頗具新意。另外，「Q」還帶有圖象意涵，周作人便提到魯迅覺得「Q」上邊的小辮好玩，所以故意造出這樣的名字⁶³²；至於「高老夫子」更是直接強調其職業，「老夫子」本為舊時對老師的敬稱，後轉為諛稱或對讀書人的戲稱，帶有戲謔的味道，十分符合文章內容。

「孤獨者」與「兔和貓」雖是文中角色的代稱，卻含有象徵和比喻的意味。前者代表主角魏連受「孤獨」的陰冷特質；後者則用兔和貓借喻「人民」與「統治者」的關係，並從旁觀者的角度批判統治者對人民的壓迫和威逼，並流露自己對貧苦大眾的悲憫情緒。

〈白光〉、〈藥〉、〈肥皂〉三者是以故事中的關鍵物作為標題。「白光」就是

⁶³² 參見周作人，《魯迅小說裡的人物·阿Q》（石家莊：河北教育出版社，2001年9月），頁85。

月光，是主角陳士成發瘋後從月光幻想出來，照向寶藏所在地的幻影，也是最後讓他往西高峰去，葬身萬流湖的關鍵；「藥」則有雙關意義，一方面點出舊社會以蘸犯人血的饅頭作為癆病藥的迷信，一方面凸顯自己「揭出病態社會中不幸人們的病苦，引起療救的注意」的寫作目的；「肥皂」也是小說中串起故事主線的物品，頗有希望能滌除假道學和舊思想的含意。

〈端午節〉和〈長明燈〉是以專有名詞作為標題名稱的例子，「端午節」說明欠薪和索薪事件發生的時間，具影射當時真實事件的目的；「長明燈」因置放於佛像前，盡夜長明不熄，故又稱「無盡燈」，文中主角因欲熄燈而被軟禁在廟中，魯迅以此為標題，頗有諷刺傳統迷信之意；〈在酒樓上〉以地點為小說標題，是很創新的做法，雖然故事主體並非發生在酒樓，但卻是以兩人在酒樓上的相遇和談話帶出故事內容，再由兩人於酒樓分別作為結尾，故「酒樓上」可視為故事始末的關鍵地點，當作標題亦頗適當。

（三）標題與小說的旨意相反

魯迅小說標題與內容主旨相反，含有強烈反諷意義者有〈明天〉、〈一件小事〉、〈故鄉〉、〈祝福〉、〈幸福的家庭〉、〈傷逝〉、〈弟兄〉七篇，雖例子較少，卻令人印象深刻。

〈明天〉、〈祝福〉、〈幸福的家庭〉三者從字面上看來屬於正面意涵，但內容卻是負面的。「明天」本是帶有「無限希望」的詞彙，小說卻是在描述單四嫂子悲慘的遭遇，雖然在文章末尾，魯迅以「只有那暗夜為想變成明天，卻仍在這寂靜裡奔波」點出標題，為排遣悲哀與無奈而將希望寄予未來，但全文的基調仍是屬於悲劇的；「祝福」是舊時江南一帶年終的習俗，《越諺·風俗》記載為「作福，歲暮謝年，祭神祖」⁶³³，這看來充滿喜悅與歡樂的標題，卻是在敘述祥林嫂一生的悲劇和滅亡的過程；而以〈幸福的家庭〉為撰文主題的主角，自己的家庭生活卻貧困擾攘，導致他對「幸福家庭」的空想無法延續，二者都是標題和內容反差極大的例子。

〈一件小事〉、〈故鄉〉、〈傷逝〉、〈弟兄〉四者的反差沒有〈祝福〉和〈幸福的家庭〉大，標題也不含正向或負面意義，但在閱覽內容後，卻會發現作者定題目時的反諷用意。「一件小事」就字面上來看代表一件不重要的事，但在小說結尾，作者卻說「幾年來的文治武力，在我早如幼小時候所讀過的『子曰詩云』一般，背不上半句了。獨有這一件小事，卻總是浮在我眼前，有時反更分明，教我慚愧，催我自新，並且增長我的勇氣和希望」⁶³⁴，可見這件事情對他而言極為重要，但若是由冷漠而麻木的庸眾觀之，就會變成沒有意義的小事了。

一般而言，若以「故鄉」為標題，應是一篇說思鄉或歸鄉的故事，但魯迅的

⁶³³ 參見清·范寅編，《越諺（下）》卷中，（北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月），〈名物·風俗〉。

⁶³⁴ 參見魯迅《吶喊·一件小事》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第一卷，頁483。

〈故鄉〉，說的卻是「離鄉」的哀愁，且文中提到的家鄉人事，皆已面目全非，令人不勝唏噓。〈傷逝〉可以指「傷痛消逝」，也可以指「傷懷往事」，從文中的敘述看來，二者的意義兼具，因為小說一開始，就說「如果我能夠，我要寫下我的悔恨和悲哀，為子君，為自己」，感覺是在「傷懷往事」；但結尾又說「我要遺忘；我為自己，並且要不再想到這用了遺忘給子君送葬。我要向著新的生路跨進第一步去，我要將真實深深地藏在心的創傷中，默默地前行，用遺忘和說謊做我的前導……」⁶³⁵，彷彿是在強調「傷痛消逝」，然而，不論是指何意，主角涓生的悔恨也換不回子君的生命，全文點出舊時代中女性的悲哀。

至於「弟兄」二字，本是代表儒家五倫裡「長幼有序」的原則，但在故事一開始不斷強調「兄弟不計較，彼此都一樣」的沛君卻在弟弟靖甫生病時做了「若弟弟死亡，便送自己的子女去上學，逼姪兒待在家，不服就打」的夢，對比同事們「兄弟怡怡」、「鵲鳩在原」的稱讚，格外諷刺。

三、魯迅小說標題的命名特色

魯迅小說的三十六個標題，除了《故事新編》中的八篇是有系統的以兩個字排列，形式整齊統一外，其餘標題在結構與類型上並非一致性，雖然如此，但筆者在探討其命名目的後，發現它們的名稱具有特殊用意和共同特色，以下舉例說明之。

（一）表現思想的重心與變化歷程

魯迅的三本小說集分別名為《吶喊》、《彷徨》和《故事新編》，《吶喊》是其於1918~1922年間的作品，《彷徨》收錄的是1924~1925年間的小說，《故事新編》除了〈補天〉（原先題作〈不周山〉）是1922年的作品外，其餘七篇皆為1926~1935年間所做，可見這些作品代表了魯迅不同時期的思想，也記錄了他想法轉變的歷程。

我在年青時候也曾經做過許多夢，後來大半忘卻了，但自己也並不以為可惜。所謂回憶者，雖說可以使人歡欣，有時也不免使人寂寞，使精神的絲縷還牽著已逝的寂寞的時光，又有什麼意味呢，而我偏苦於不能全忘卻，這不能全忘的一部分，到現在便成了《吶喊》的來由⁶³⁶。

青年時期的魯迅，曾懷抱學醫救人的志向，雖然因為在日本求學看到中國人麻木觀看同胞被砍頭的投影片決定棄醫從文，但他當時學習和撰文的出發點都是

⁶³⁵ 以上兩段原文皆出於魯迅《彷徨·傷逝》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第二卷，頁113和133。

⁶³⁶ 參見魯迅《吶喊·自序》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第一卷，頁437。

為了「喚醒愚弱的國民」。直至他在日本籌辦的雜誌《新生》胎死腹中，回國後又經歷了辛亥革命、二次革命、袁世凱稱帝、張勳復辟等事蹟，讓他對國家、政府、人民日漸失望，也不再如年輕時那麼慷慨激昂了。然而，他心中仍未熄滅的希望之火，被金心異（即錢玄同）挑起後，便決定以「吶喊」為名，將對未來的希望放入小說中：

說到希望，卻是不能抹殺的，因為希望是在於將來，決不能以我之必無的證明，來折服了他之所謂可有，於是我終於答應他也做文章了，這便是最初的一篇《狂人日記》。從此以後，便一發而不可收……在我自己，本以為現在是已經並非一個切迫而不能已於言的人了，但或者也還未能忘懷於當日自己的寂寞的悲哀罷，所以有時候仍不免吶喊幾聲，聊以慰藉那在寂寞裡奔馳的猛士，使他不憚於前驅。至於我的喊聲是勇猛或是悲哀，是可憎或是可笑，那倒是不暇顧及的；但既然是吶喊，則當然須聽將令的了，所以我往往不恤用了曲筆……⁶³⁷

由此可知，魯迅創作《吶喊》的目的是為了配合革命的前驅者，既然如此，那麼文章的風格就必須偏向積極與光明，就算是悲哀的劇情，也要在其中添上一些希望。如同在〈藥〉的夏瑜墳上憑空加上花環，在〈明天〉末尾強調明日仍會到來，在〈一件小事〉中鼓勵善良負責的車夫，在〈社戲〉裡描述家鄉的可愛與農民的純樸，便是魯迅在寫作間，刻意「夾雜些將舊社會的病根暴露出來，催人留心，設法加以療治的希望。但為達到這希望計，是必須與前驅者取同一的步調的，我於是刪削些黑暗，妝點些歡容，使作品比較的顯出若干亮色」⁶³⁸之因。

在試圖以「吶喊」為革命先驅者助威後，魯迅僅存的熱情卻被統治者的殘暴、貪婪、無理，人民依然愚昧、麻木的看客心態，以及同伴的變化狠狠地消滅，甚至讓他開始懷疑從前的理念了：

後來《新青年》的團體散掉了，有的高升，有的退隱，有的前進，我又經驗了一回同一戰陣中的夥伴還是會這麼變化，並且落得一個「作家」的頭銜，依然在沙漠中走來走去，不過已經逃不出在散漫的刊物上做文字，叫作隨便談談。……得到較整齊的材料，則還是做短篇小說，只因為成了遊勇，布不成陣了，所以技術雖然比先前好一些，思路也似乎較無拘束，而戰鬥的意氣卻冷得不少。新的戰友在那裡呢？我想，這是很不好的。於是集印了這時期的十一篇作品，謂之《彷徨》，願以後不再這模樣。⁶³⁹

⁶³⁷ 參見魯迅《吶喊·自序》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第一卷，頁441。

⁶³⁸ 參見魯迅《南腔北調集·《自選集》自序》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第四卷，頁469。

⁶³⁹ 參見魯迅《南腔北調集·《自選集》自序》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第四卷，頁469。

魯迅感受到自己絕望的心漸漸被黑暗吞噬，於是努力的掙扎，企盼能藉著《彷徨》中的故事尋找自己戰鬥的意義和新的生路。「路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索」，屈原在《離騷》中的詩句，是他寫作《彷徨》的目標⁶⁴⁰，而〈題《彷徨》〉詩中「寂寞新文苑，平安舊戰場，兩間餘一卒，荷戟獨彷徨」⁶⁴¹的孤軍奮戰者，正是魯迅自己。這也是《彷徨》書中的作品多帶有悲觀、批判、諷刺意味的原因。

1926年秋天，魯迅在廈門大學任教，因為在「戴上面具吶喊」和「帶著傷痕彷徨前行」仍未得到前進的目標與真理的答案，所以魯迅在宿舍中選擇遺忘目前，回顧過去：

逃出北京，躲進廈門，只在大樓上寫了幾則《故事新編》和十篇《朝花夕拾》。前者是神話，傳說及史實的演義，後者則只是回憶的記事罷了。⁶⁴²

雖說是拾取古代傳說而作，且魯迅對於這些文章的評價，僅「油滑」二字：「其中也還是速寫居多，不足稱為『文學概論』之所謂小說。敘事有時也有一點舊書上的根據，有時卻不過信口開河。而且因為自己的對於古人，不及對於今人的誠敬，所以仍不免時有油滑之處……不過並沒有將古人寫得更死，卻也許暫時還有存在的餘地的罷。」⁶⁴³然而，這些小說之所以「油滑」，並非因其來自古代的神話傳說，而是魯迅在「新編」時，加入了時事與自身思想的緣故。

從魯迅三本小說集《吶喊》、《彷徨》、《故事新編》的書名中，可以發現作者不斷變化，卻又保持相同調性的思想主旨，不論是從初始為「遵命」擔任「前鋒」進行猛攻，中期因迷惘成為「遊勇（即失去統屬而逃散的兵士）」的自我求索，還是最後借古諷今的竭力「掙扎」，他從未忘記「為人民而戰鬥，為青年而寫作」的初衷，而這也正是魯迅作品能感動讀者，且歷久彌新的主要原因。

（二）將主旨濃縮於極短的標題

魯迅的小說標題雖短，卻往往具有含括全文旨意的特點，可說是言近旨遠，具體而微。在魯迅小說的三十三個標題和三個集名中，字數僅有一或二個字者就有 22 例，佔了全體的六成以上，可見其善於將主旨濃縮、抓出關鍵字詞的能力。

舉例而言，〈白光〉、〈藥〉、〈肥皂〉屬於文中的關鍵字；〈風波〉、〈社

⁶⁴⁰ 魯迅將屈原《離騷》中的詩句：「朝發軔於蒼梧兮，夕余至乎曇圃；欲少留此靈瑣兮，日忽忽其將暮。吾令羲和弭節兮，望崦嵫而勿迫；路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索。」作為《彷徨》一書卷首的題辭。

⁶⁴¹ 1933年3月2日，魯迅在送《彷徨》一書給日本人山縣初男時，於書上寫了〈題《彷徨》〉一詩。收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第十六卷，頁364。

⁶⁴² 參見魯迅《南腔北調集·《自選集》自序》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第四卷，頁469。

⁶⁴³ 參見魯迅《故事新編·序言》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第二卷，頁354。

戲〉、〈示眾〉、〈離婚〉、〈補天〉、〈奔月〉、〈理水〉、〈采薇〉、〈鑄劍〉、〈出關〉、〈非攻〉、〈起死〉則簡縮自小說內容；〈明天〉、〈故鄉〉、〈祝福〉、〈傷逝〉、〈弟兄〉雖較抽象，但仍將故事的旨意藉由與之相反的概念凸顯出來。而在三個字以上的標題中，長至五個字者僅 2 例，其餘仍以三到四個字居多，又有許多如〈孔乙己〉、〈端午節〉、〈長明燈〉、〈高老夫子〉等詞彙緊密性較高的專有名詞，讓標題更加簡潔有力。

（三）點出「諷刺積習與時弊」的寫作目的

若從字面意涵分析魯迅小說的標題，會發現除了在《故事新編》的八篇作品受限於神話傳說外，其餘標題按詞彙意義約可分為三類：〈狂人日記〉、〈孔乙己〉、〈阿Q正傳〉、〈高老夫子〉、〈孤獨者〉是以小說主角作為標題名稱，並把其特質或身分——迫害狂、舊知識分子、平民、老學究、孤寂的人——借標題表達出來，這是一類；〈頭髮的故事〉、〈祝福〉、〈長明燈〉、〈示眾〉、〈離婚〉、〈風波〉則是將傳統社會的體制、習俗、律法或當時社會的動盪作為標題名稱，讓讀者從之嗅出一絲內容的線索；還有一類如〈藥〉、〈明天〉、〈兔和貓〉、〈鴨的喜劇〉、〈幸福的家庭〉、〈弟兄〉等看似正向光明的標題，但在吸引讀者進入故事內容後，卻會發現這些標題強烈的批判與反諷意義。

這三類標題的詞彙意義，不論是強調主角身分特質，說明抨擊對象，還是諷刺虛無的希望，魯迅透過這些標題所架構出的形象，是一個高舉大纛、衝鋒陷陣的「戰士」，而其所攻擊的敵人，便是「傳統的積習」、「國民的劣根性」和「革命後的弊端」。他毫不掩飾的將其寫作目的和心境藉由篇目標題與小說集名公諸於眾，也顯露出其訂定標題的用心以及嫉惡如仇的個性。

正如魯迅所說：「中國人的不敢正視各方面，用瞞和騙，造出奇妙的逃路來，而自以為正路。在這路上，就證明著國民性的怯弱，懶惰，而又巧滑……世界日日改變，我們的作家取下假面，真誠地，深入地，大膽地看取人生並且寫出他的血和肉來的時候早到了；早就應該有一片嶄新的文場，早就應該有幾個兇猛的闖將！」⁶⁴⁴對他而言，「真的新文藝」應是衝破一切傳統思想和手法的闖將，必須「敢於正視，這才可望敢想，敢說，敢作，敢當」⁶⁴⁵，他甘於做這樣的闖將，以如刀鋒般的小說標題作為前導，引領讀者進入文中，經由這些手段撻伐虛偽的統治者、鞭笞麻木的國民、喚醒沉睡的青年，來達到「改變國人精神」的文藝革命目的。

以「喚醒鐵屋中較為清醒者」為目的著手寫作小說的魯迅，為了讓更多人看懂他的作品，並從中瞭解隱藏於休閒和文藝背後的語重心長，特意運用通俗的方

⁶⁴⁴ 參見魯迅《墳·論睜了眼看》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第一卷，頁254~255。

⁶⁴⁵ 參見魯迅《墳·論睜了眼看》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第一卷，頁251。

言、粗鄙的詈罵、形式多元靈活的成語和反諷、批判性極強的標題，來營造幽默詼諧又憂憤沉鬱的寫作基調，帶讀者揭開舊社會虛偽、威逼、愚昧、麻木又悲哀、痛苦的醜惡面紗。然而，在這些諷刺與冷峻之下，隱含的卻是他對未來熱切且激憤的期待心情和奮鬥精神，這樣矛盾的情感，以及活用熟語的方式，便塑造出魯迅獨特的寫作風格，讓他的文字充滿力量與後勁。



第六章 結論

夏志清在評論魯迅時，認為他的小說在結構上純熟運用了西方小說的技巧，跳脫中國傳統說故事的方法，稱他為「現代中國短篇小說的始祖」⁶⁴⁶；而在內容的部分，夏志清則強調：「作家魯迅的主要願望，是做一個精神上的醫生來為國服務。在他的最佳小說中，他只探病而不診治，這是由於他對小說藝術的極高崇敬，使他只把赤裸裸的現實表達出來而不摻雜己見。」⁶⁴⁷正因為如此，筆者在研究魯迅的小說詞彙時，發現他在詞彙中注入的情感與意蘊，是深厚而沉重的，他藉著顏色詞反諷傳統舊習並營造冰冷的氣氛，運用擬聲詞刻畫人物並還原語境，使用熟語展現文學之雅與鄉土之俗，讓文學更接近平民大眾。所以筆者先瞭解其身世與創作背景，再透過語料分析、統計分類、描寫與比較等方法，歸納出魯迅小說詞彙的運用技巧。本章即以綜合論述的方式，將本論文的研究成果分別總結說明於下：

第一節 魯迅小說顏色詞的運用技巧

一、善用色彩對比營造諷刺意涵與冷寂的背景

魯迅在小說中常運用色彩在明暗、冷暖和彩度的對比來營造怵目與慘淡的場景，以達成反諷的目的。在所有色彩對比中，以無彩度的暗色黑與明色白對比最多，共 25 例，佔所有色彩對比 78 組例子的 32.1%；其次為冷色系青色與暖色系紅色的對比，共 17 例，佔 21.8%；第三為無彩度的白色系與暖色系紅的搭配，計有 15 例，佔 19.2%，三種色系的對比便佔了所有色彩對比組合的七成以上。

在色彩對比的過程中，魯迅多以「景色」進行對比，比例高達 52.6%，如：「有時，彷彿看見那生路就像一條灰白的長蛇，自己蜿蜒地向我奔來，我等著，等著，看看臨近，但忽然便消失在黑暗裡了。」（《彷徨·傷逝》頁 132）、「黑沉沉的燈光，照著寶兒的臉，緋紅裡帶一點青。」（《吶喊·明天》頁 477）；也有以膚色和鬚髮色為主，在臉上兩兩比較或與景物形成對比者，如：「白鬚髮的，花鬚髮的，小白臉的，胖而流著油汗的，胖而不流油汗的官員們，跟著他的指頭看過去，只見一排黑瘦的乞丐似的東西，不動，不言，不笑，像鐵鑄的一樣。」（《故事新編·理水》頁 398）、「那頭是秀眉長眼，皓齒紅唇；臉帶笑容；頭髮蓬鬆，正如青煙一陣。」（《故事新編·鑄劍》頁 444），佔全體對比色的 35.9%；亦有少數以服飾顏色進行對比的例子；還有一例中出現四種以上顏色的文句，如：「一條土黃的軍褲穿上了，嵌著很寬的紅條，其次穿上的是軍衣，金閃閃

⁶⁴⁶ 參見夏志清，《中國現代小說史》（上海：復旦大學出版社，2005 年 7 月），頁 21。

⁶⁴⁷ 參見夏志清，《中國現代小說史》（上海：復旦大學出版社，2005 年 7 月），頁 35。

的肩章，也不知道是什麼品級，哪裡來的品級。到入棺，是連受很不妥帖地躺著，腳邊放一雙黃皮鞋，腰邊放一柄紙糊的指揮刀，骨瘦如柴的灰黑的臉旁，是一頂金邊的軍帽。」（《彷徨·孤獨者》頁132）、「那白氣到天半便變成白雲，罩住了這處所，漸漸現出緋紅顏色，映得一切都如桃花。我家的漆黑的爐子裡，是躺著通紅的兩把劍。你父親用井華水慢慢地滴下去，那劍嘶嘶地吼著，慢慢轉成青色了。這樣地七日七夜，就看不見了劍，仔細看時，卻還在爐底裡，純青的，透明的，正像兩條冰。」（《故事新編·鑄劍》頁435）這些例子在對比時表現得是景物的冷寂蒼涼、人物的悲哀與不祥、角色間的貧富與苦樂，反諷和悲哀色彩濃烈。

二、運用白色與黑色強調悲劇色彩與批判效果

「白色」系和「黑色」系是魯迅小說中運用最頻繁的兩個色系，前者共佔了526處顏色例子的29.7%，後者則佔了21.5%⁶⁴⁸。在這些顏色詞修飾的對象中，有作為人物代稱（人物代稱不包括人名，僅指人物外號或特徵）者，如：「黑色人」、「老黑」、「趙白眼」等；有修飾膚色和鬚髮者，如：「他身材很高大；臉色青白，皺紋間時常夾些傷痕；一部亂蓬蓬的花白的鬍子」（《吶喊·孔乙己》頁457）、「但他似乎被太陽曬得頭暈了，臉色越加變成灰白，從勞乏的紅腫的兩眼裡，發出古怪的閃光。」（《吶喊·白光》頁570）、「五年前的花白的頭髮，即今已經全白，全不像四十上下的人；臉上瘦削不堪，黃中帶黑，而且消盡了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的。」（《彷徨·祝福》頁6）、「原來他是一個短小瘦削的人，長方臉，蓬鬆的頭髮和濃黑的鬚眉占了一臉的小半，只見兩眼在黑氣裡發光。」（《彷徨·孤獨者》頁90）、「於是就看見帶著笑渦的蒼白的圓臉，蒼白的瘦的臂膊，布的有條紋的衫子，玄色的裙。」（《彷徨·傷逝》頁113）、「咳嗽一止，萬籟寂然，秋末的夕陽，照著兩部白鬍子，都在閃閃的發亮。」（《故事新編·采薇》頁409）、「前面的人圈子動搖了，擠進一個黑色的人來，黑鬚黑眼睛，瘦得如鐵。」（《故事新編·鑄劍》頁439）、「莊子——（黑瘦面皮，花白的絡腮鬍子，道冠，布袍，拿著馬鞭，上。）」（《故事新編·起死》頁485）等。

而在人物之外，還有修飾景色、器物、動物和服飾者，如：「他走過去；他的母親端坐在床上，在暗白的月影裡，兩眼發出閃閃的光芒。」（《故事新編·鑄劍》頁434）、「強烈的銀白色的月光，照得紙窗發白。」（《彷徨·弟兄》頁139）、「天邊的血紅的雲彩裡有一個光芒四射的太陽，如流動的金球包在荒古的熔岩中；那一邊，卻是一個生鐵一般的冷而且白的月亮。」（《故事新編·補天》頁357）、「他穿了毛邊的白衣出見，神色也還是那樣，冷冷的。」（《彷徨·孤獨者》頁90）、「黑漆漆的，不知是日是夜。趙家的狗又叫起來了。」

⁶⁴⁸ 參見金玲，〈魯迅小說色彩與知識分子形象〉（《魯迅研究月刊》2005卷第9期，2005年9月），頁30。

(《吶喊·狂人日記》頁 449)、「我四顧，客廳裡暗沉沉的，大約只有一盞燈；正屋裡卻掛著白的孝幛，幾個孩子聚在屋外，就是大良二良們。」(《彷徨·孤獨者》，頁 106)、「我的心也沉靜下來，覺得在沉重的迫壓中，漸漸隱約地現出脫走的路徑：深山大澤，洋場，電燈下的盛筵；壕溝，**最黑最黑**的深夜，利刃的一擊，毫無聲響的腳步……。」(《彷徨·傷逝》頁 129)、「朝南走過三十家門面，再轉一個彎，就到了，早望見門口一列地泊著四隻烏篷船。」(《彷徨·離婚》頁 151)、「這爪痕倘說是大兔的，爪該不會有這樣大，伊又疑心到那常在牆上的大黑貓去了，伊於是也就不能不定下發掘的決心了。(《吶喊·兔和貓》頁 579)」等例。

從這些白與黑的顏色中，我們感受到的是魯迅小說裡眾多悲劇人物悲傷、絕望、堅定、執著、破滅的情緒，還有他對狡猾、奸邪、守舊與禮教的抨擊；看到的是景物中昏暗、冰冷、殘酷、死亡的象徵。這些隱藏在色彩中的意涵，展現了魯迅對封建制度和傳統社會最無奈的悲觀心境和批判意識。

三、使用膚髮上呈現的不同色彩刻畫人物特質與性格

筆者在統計魯迅小說中顏色詞的修飾對象時，歸納出修飾人物膚髮色的例子佔了 526 處顏色詞的 100 例，若再加上以顏色作為人物代稱的 16 例和修飾眼圈的 10 例，便佔了全體顏色詞的 24%，高於景色、動物類的 22.6%，雖不及服飾、器物類的 26.6%，但其用意卻有別於一般小說中僅寫實地描述人物樣貌的修辭效果，不僅以「眼圈微紅」、「漲紅了臉」、「耳輪發紫」、「面黃肌瘦」、「臉色蒼白/鐵青/灰黑/黃瘦/紅活」、「髮色斑白/全白」摹寫人物的情緒和健康狀態，反映市井小民的貧困與悲哀，他還將膚髮色的內涵擴大，以顏色對人物性格與職務特徵進行刻畫與批判，讓抽象的色彩具有更多力量與意義。

以鬚鬚的顏色來說，擁有「白鬚鬚」的是〈長明燈〉的郭老娃、〈補天〉中尋找仙藥的道士和〈采薇〉的伯夷、叔齊，它們都有年紀大、個性守舊又傳統的共通點；擁有「花白鬚鬚」者則是孔乙己、〈長明燈〉裡自私又狡猾的四爺、〈高老夫子〉文中虛假又無實學的女學堂教務長萬瑤圃、〈弟兄〉裡家內紛爭不斷的秦益堂、〈鑄劍〉內殘暴貪婪的國王、〈起死〉的莊子和司命大神，雖然他們的年紀不一定很大，但在小說中都屬於負面人物；至於「頭髮、鬚鬚皆白/花白」者，有〈理水〉中一味因循舊習，不願實地考查山澤、民情的資深官員，以及〈采薇〉裡表面上尊重民意，卻說一套做一套的姜太公、〈出關〉內看似無為如仙人般，實際上卻被關尹喜等人取笑的凡夫老子，魯迅不只以鬚髮色說明他們的年紀已老，更以小說中諷刺性十足的內容來強調守舊的知識分子、迷信的老百姓、貪婪利己的官員等人物以禮教、百姓為藉口爭名競利的虛偽面目，魯迅在設定這些角色時在顏色詞中放入了批判和反諷的目的。

相較於白色系的譏諷效果，魯迅也運用「渾身黑色，眼光正像兩把刀」來修飾〈藥〉中的劊子手，說明其兇狠性格上與恐怖職務；以「黑瘦的乞丐似的東西，

不動，不言，不笑，像鐵鑄的一樣」形容〈理水〉的大禹和其隨員，以「像一個乞丐。三十來歲。高個子，烏黑的臉……」描述〈非攻〉的墨子，強調他們堅忍不懈的性格；以「兩眼在黑氣裡發光」摹寫〈孤獨者〉「魏連殳」，用「一個黑色的人，黑鬚黑眼睛，瘦得如鐵」描繪「宴之敖者」，塑造兩人因生活中的痛苦經歷「自我憎惡」，最後走上「復仇」之路的形象。

除此之外，魯迅也常以膚髮色配合景色與服飾，形成對比、映襯等效果，營造視覺上的矛盾與亮點，讓小說中隱晦卻豐沛的情感在讀者心中造成更大的迴響與餘韻。

四、慣用形容式和比喻式顏色詞，使故事情境具象化

魯迅在描摹人事物的色彩時，常運用「表示程度、性狀、感受的詞素」來修飾表色詞素，形成「濃黑」、「昏黑」、「淡黑」、「全白」、「花白」、「暗白」、「慘白」、「深藍」、「蔚藍」、「嫩綠」、「新綠」、「明綠」、「純青」、「深黛」、「通紅」、「大紅」、「淡黃」、「微黃」、「昏黃」、「半紫」等偏正結構的雙音節顏色詞以及「白淨」、「黑瘦」、「黑暗」、「紅活」、「紅腫」、「黃瘦」等將形容式的詞素放在表色詞素後的並列結構雙音節顏色詞，讓同一個顏色在明度和純度的影響下產生許多不同的色相，豐富了小說的色彩。

除了形容式顏色詞外，魯迅也常以「表示物體名稱的語素」搭配表色詞素或詞素「色」，構成「漆黑」、「雪白」、「月白」、「血紅」、「桃紅」、「金黃」、「鐵青」、「醬色」、「鉛色」、「米色」、「金色」等雙音節顏色詞與「松花黃」、「銀白色」、「乳白色」、「葵綠色」、「石綠色」、「寶藍色」、「肉紅色」、「紫糖色」等比喻式三音節顏色詞來修飾角色、景色、服飾、動物與器物，或者結合「程度詞素」和「表物詞素」，組成「淡玫瑰」等詞彙。運用他物的顏色將文內場景的色彩更精準的呈現出來，讓讀者能感受每一個同色系卻不同色相的顏色間細微的差異，達到讓人身歷其境的效果。

筆者統計魯迅小說中的形容式和比喻式顏色詞，前者佔了雙音節顏色詞的47.7%；後者則佔雙音節顏色詞的17.6%，佔三音節顏色詞的42.5%，可見魯迅慣用形容式和比喻式顏色詞讓故事的人物與景象更具體、逼真，如同影像重現般令人印象深刻。

第二節 魯迅小說擬聲詞的運用特色

一、魯迅多用擬聲詞表現人物情緒

擬聲詞是一種「對聲音的記錄」，聲音本為客觀事物，但卻因為「人們對音的感受並不相同，摹擬時不免帶上主觀色彩，再加上即使相同的聲音，在不

同的外界條件中也會有若干變化」⁶⁴⁹，故而衍生出許多效果。在魯迅小說的擬聲詞中，摹擬人類言行聲者佔了全體的 63.1%，可見他對於「塑造人物形象」的重視，既要以聲音創造「如聞其聲」的感覺，且要符合角色性格，運用擬聲詞時便會帶有角色的感情；因此，在摹擬人類言行聲的擬聲詞裡，又以仿擬「哭聲」和「笑聲」者為多，佔該類的 43.2%。以笑聲來說，魯迅運用了「哈哈」、「呵呵」、「哈哈」、「呵呵」、「嘻嘻」、「唏唏」、「吃吃」、「Ahaha」、「嗚嗚咽咽」等詞，來表現人物的情緒，呈現故事中的語境；在哭聲的部分，則運用「哇」、「哇哇」、「嗚嗚」、「嗚咽」、「號啕」、「nganga」、「嗚嗚咽咽」等詞，來形容聲音的大小和持續時間；而在音節上，多以「AA 式」和「AAA 式」的結構為主，以重疊方式營造出聲音連續不斷的效果，富有節奏與韻律感。

二、魯迅小說擬聲詞多擔任狀語和獨立成分

擬聲詞在運用時多擔任定語和狀語⁶⁵⁰，雖然充當「獨立成分」或「獨立成句」是漢語擬聲詞的顯著特點⁶⁵¹，但卻非其主要的語法功能。但魯迅在小說中使用擬聲詞時，在語法功能上卻多擔任「狀語」和「獨立成分/獨立句」，前者佔全體擬聲詞的 37.9%，後者佔 26.6%，比例皆高過定語和其他語法成分，可見魯迅喜歡在動作上加入聲音修飾，並將擬聲詞獨立於句子結構之外，以強調聲音效果。

在充當「定語」的例子裡，如：「月亮底下，你聽，**啦啦**的響了，獐在咬瓜了。你便捏了胡叉，輕輕地走去……」（《吶喊·故鄉》頁 504）一句，將獐咬瓜時發出的「啦啦」聲模擬得頗為生動；而「連一群雞也正在笑他，便禁不住心頭**突突**的狂跳，只好縮回裡面了」（《吶喊·白光》頁 571）一句，則把心臟跳動的抽象聲音具體地描寫出來，為畫面增添不少緊張、神經質的感覺。

而作為「獨立成分/獨立句」處於句子結構之外時，如：「**拍！拍拍！**在阿 Q 的記憶上，這大約要算是生平第二件的屈辱」（《吶喊·阿 Q 正傳》頁 522）連用單音節與雙音節的擬聲詞，摹擬洋先生以棒子敲擊阿 Q 頭頂的聲音；甚至還有一句話幾乎全以擬聲詞構成的例子：「**呵呵**，洗一洗，**咯支……唏唏……**」（《彷徨·肥皂》，頁 55），不僅讓人有身歷其境之感，更利用音效將小說中戲謔的戲劇張力呈現得淋漓盡致。

三、擬聲詞的種類、形式和聲韻搭配靈活多元

魯迅小說中共有 203 例擬聲詞，數量豐富，而其摹擬對象包括「人類言行聲」、「器物聲響」、「動物叫聲與行動聲」、「大自然的天籟」等，修飾生動，

⁶⁴⁹ 參見邵敬敏，〈擬聲詞的模擬性與結構義〉（《思維與智慧》第 5 期，1989 年 5 月），頁 33。

⁶⁵⁰ 參見張博，〈象聲詞簡論〉（《河北師範大學學報》第 3 期，1982 年 3 月），頁 86。

⁶⁵¹ 參見李鏡兒，〈現代漢語擬聲詞研究〉（上海：學林出版社，2007 年 4 月），頁 133。

方向多元；在音節與結構上，有「A 式」、「AA 式」、「AB 式」、「AAA 式」、「ABB 式」、「AABB 式」、「ABAB 式」、「A,A 式和 A,B 式」八種組成形式，如實仿擬各種聲音節奏，讓小說內容更貼近真實語境。

在聲韻搭配上，魯迅多運用「塞音」和「擦音」擔任聲母，以氣流破阻或摩擦而出的效果控制音量的長短與大小；再搭配含有母音和鼻音的韻母來增加響度，以口腔和鼻腔的共鳴營造聲音震盪的效果，如「呵」、「哈」、「嘻」、「瑟」、「籲」、「號」、「咻」、「轟」、「喲」、「吧」、「拍」、「怦」、「突」、「咚」、「當」、「咯」等擬聲詞皆屬之。

另外，魯迅小說中常在修飾某些聲音時使用他人未在該人事物上運用過的擬聲詞，如：用「嗚嗚咽咽」形容笑聲、「咿咿嗚嗚」摹擬念新詩的聲音，以「哼」修飾黑狗的叫聲、「呢啾」修飾噴嚏聲、「吱」仿擬孩童讀書聲，將「簌簌」作為飛車行駛聲、「嘩啦啦」形容白氣飛騰聲，甚至直接音譯英語拼音「Nga! nga!」、「Akon, Agon!」、「Uvu, Aha!」，或是運用如「嗚嗚」、「哇哇」、「橐橐」、「唧唧」、「吱吱」、「鏗鏘」、「噤咕」、「畢剝」、「窸窣」等富有紹興方言語音特色的擬聲詞，可見其對於「還原語境」和「接近真實」的寫作要求，並運用多元靈活的擬聲方式表現人物情感和展現地方特色的用心。

第三節 魯迅小說熟語和標題設計的運用效果

一、穿插各式熟語，創造雅俗共賞的「革命文學」

魯迅在小說中加入紹興方言的元素，包括顏色詞、擬聲詞、慣用語與諺語，並大量在人物對話中使用「詈罵語」，不僅展現地方特色和基層農民文化，也讓人物的性格更加鮮明，以達到使作品表現「中國當代社會真實樣貌」之目的。

在使用熟語時，魯迅也秉持讓白話文「明白如話」的原則，將「似識非識」的冷僻字放棄，務求「從活人的嘴上，採取有生命的詞匯……只說些自己能懂的話」，進而強調「舊語的復活」與「方言的普遍化」須搭配「選擇」的工夫，並「以字典確認所含意義」⁶⁵²，足見其擇取詞彙的用心。因而在通俗、寫實之餘，魯迅在以上的前提下，兼顧文學的藝術美感與舊語言的精華，在其三十三篇小說中，他活用了 533 個成語，除去重複使用者，還包含 316 種習用已久的四字格成語，以及 110 筆活用「縮寫、擴寫、改寫、散化」後創造的成語新形式，將小說塑造成「雅俗共賞」的「革命文學」，希望能讓更多青年讀者從中體會作者諷刺國民劣根性、傳統與封建餘毒的用心，起而喚醒愚昧的大眾，一同毀壞鐵屋。

就連其於希望破滅，被黑暗與絕望吞噬，心境空洞蕭索之際，仍仿擬當權者、勢利者、貧困者、腐儒、愚民和作為革命先驅犧牲者等角色不同的語言特徵，將

⁶⁵² 整理自魯迅《且介亭雜文二集·人生識字糊塗始》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年 11 月初版）第六卷，頁 306~307。

現實血淋淋的以筆墨搬演於世人面前，犀利的剖析敵我和新舊社會，以殘酷的文學創作寫出革命時代底下的刺激、傷害、感動與真誠。

二、以方言創造具有國民性、地方性與個性的小說藝術

周作人認為思想與文藝是不能脫離「地方性」的，而唯有「具有國民性，地方性與個性」的作品，才是真誠且充滿生命力的文學藝術⁶⁵³。魯迅雖然沒有發表如其弟般重視或評論地方文藝的文章，卻將他與周作人共同的理念實踐於小說作品中。

在魯迅小說中，運用了許多紹興方言，如「白厲厲」、「烏油油」、「黃焦焦」等顏色詞和「橐橐」、「鏗鏘」、「畢剝」、「窸窣」等擬聲詞；尤其是紹興方言中描寫細膩又具形象力的「動詞」，如：「挨（擠）進門」、「化（燒）過紙」、「肚裡一輪（轉動）」、「蹩（緩慢側移）進去」、「懈（怠惰、鬆懈）了」、「中（符合）吃」、「不落局（解決）」、「夾（對著）臉一嘴巴」、「排（陳列）出九文大錢」、「擎（高舉）著煙捲」、「匯（費力拿出）出手來」、「擱（撥動）著念珠」、「捺（故與人物，使人難受）在面前」、「拗（掰斷）斷竹筴」、「批（反手擊）他嘴巴」、「捺（用手按）上花冠」、「縋（拉著）住袖子」等詞彙，都將每一種不同的動作做了最符合情境的生動解釋；而在「溫（燙溫）酒」、「羶（攪雜）水」、「呷（吸飲）酒」等動詞中，也能看出紹興的「飲酒」和「賣酒」文化。這些用詞，雖然大部分還能以方言說出，但在文字運用上卻已慢慢被普通話取代，魯迅在無形中也保留了許多當時的方言詞彙。

除了動詞，魯迅也常在故事中提到紹興的舊有習俗與歷史文化，如與迷信和禮教有關的「送灶」、「拆灶」、「迎福神」、「搗門檻」、「以香灰治病」、「喪家門口貼斜角紙」、「消暑」、「三茶六禮」、「紅綠帖」；與娛樂有關的「壓牌寶」、「竹牌」、「春賽」、「社戲」，以及「在古軒亭口處決秋瑾」與的歷史事蹟，都帶有既獨特又普遍，既單一又全面的特質。另外，魯迅也運用許多「紹興名物與人物用語」，如：「粉板」、「蒲包」、「氈帽」、「花冠」、「烏/白篷船」、「鬼見怕」、「觀音手」、「跳魚兒」、「狗氣殺」、「涼」、「黃酒」、「蒸乾菜」、「茴香豆」、「羅漢豆」、「薦頭」、「忙月」、「長年」、「回頭人」、「斷路強盜」、「出門人」、「小把戲」、「枉得鬼」……，讓這些有著紹興當地習俗文化鋪陳語境的故事，更深入人心。雖然讀者不一定是江浙一帶的居民，但一樣能感受到魯迅對家鄉深厚的情感與嚴厲的批判，進而移情、聯想至自己的故鄉；再加上中國眾省雖各有地方風情，大體上仍有相似的歷史文化與宗教禮俗背景，所以更能造成見微知著的效果。

在日常生活用詞外，魯迅還在小說中摻入「紹興式的成語和諺語」，如：「沸反盈天」、「兜肚連腸」、「團頭團腦」、「枉白長大」、「氣殺鍾馗」、「老

⁶⁵³ 參見周作人，《談龍集·地方與文藝》，收錄自《周作人散文全集》（桂林：廣西師範大學出版，2009年初版）第三冊，頁103。

虎頭上搔癢」、「癩皮狗偷吃糠拌飯」、「螺螄殼裡做道場」、「打順風鑼」、「偷去的拳頭打不死本人」等，掌握了紹興方言中喜歡運用對偶式四字格，使節奏、音韻、結構整齊均衡的特色⁶⁵⁴，表達含蓄委婉的隱晦風格，以及採取比喻、象徵、借代等手法讓詞彙形象更生動的地方審美特徵⁶⁵⁵；甚至直接以「擬音」的方式為人物對話進行「音譯」，創造真實的方言語境。

誠如周作人所說，一個成功的鄉土作家，「須得跳到地面上來，把土氣息泥滋味透過了他的脈搏，表現在文字上，才能表現真實的思想與文藝」⁶⁵⁶，魯迅小說便是在無形中展現了「國民性、地方性與個性」的文藝作品。

三、活用詈罵語讓角色「說」出自我，並抨擊時弊與積習

詈罵語留存時間已久，不僅在東漢許慎《說文解字》中就有對「罵」和「詈」的解釋，從先秦時代便有對詈罵語言的相關記錄，只是從漢朝時的「編織惡言以加罪於人」慢慢演變為「以惡言相詈辱」，將重心轉移為「用粗野或惡意的話侮辱人」，以表達憤怒、仇恨、憎惡、威脅，甚至諧謔、調侃、親暱等情緒了⁶⁵⁷。

然而，歷史悠久的詈罵語在文學作品中嶄露頭角卻是宋元後的事，因為俗文學的興起，詈語從市井語言躍升為文學內容的一部分，加上明清時小說的頻繁使用，詈罵在文學中空前興盛。隨著這波「潮流」，魯迅也承襲著俗文學家的筆調，將市井間以至權勢者的詈罵實況，真實且生動的記錄下來，讓它們成為形塑角色特色、性格，讓人物說出心中憤懣、痛苦與不滿的媒介，目的就在呈現基層人民的生活樣貌，並藉此抨擊當時統治者、投機者、革命者的弊端與累積已久的迷信、禮教等舊習。

魯迅小說的詈罵語共有 279 例，其中以「貶稱指涉人格或地位」者最多，共佔全體的 63.8%，「和性與性行為有關」者次之，佔 10.8%，「諷刺類」居第三，有 10.4%，可見一般人民最常用的詈語仍是最狠毒且與禮教觀、地位、人格高低密切相關者。因此在「貶稱指涉人格或地位」與「和性與性行為有關」二類之下，還有一些從弱勢者口中出現咒人遇難或死亡的「詛咒語」和以權勢威逼他人的「威脅類」詈罵語，都可以說明詈罵者對自己、他人、制度和社會不平的心態。

而在「諷刺類」詈罵語中，表現的則是魯迅對自身看過或受過的傷害起而反抗與回擊的思想。包括因地位卑下變得自欺、自私、麻木、勢利的人民，表裡不一的政府官員和知識分子，文壇上的批評者或與自己政治立場不同的敵手，消極和欺善怕惡的國民性，甚至曾經矛盾、迷失的自己，都是他諷刺的對象。

⁶⁵⁴ 參見吳子慧，《吳越文化視野中的紹興方言研究》（杭州：浙江大學出版社，2007年8月），頁252。

⁶⁵⁵ 參見吳子慧，《吳越文化視野中的紹興方言研究》（杭州：浙江大學出版社，2007年8月），頁254~255。

⁶⁵⁶ 參見周作人，《談龍集·地方與文藝》，收錄自《周作人散文全集》（桂林：廣西師範大學出版，2009年初版）第三冊，頁103。

⁶⁵⁷ 參見劉福根，《漢語詈詞研究——漢語詈罵小史》（杭州：浙江人民出版社，2008年4月），頁1~2。

透過詈罵語，魯迅不只讓人物「說」出自我，將知識分子的迂腐、勞動人民的愚弱與村婦潑辣、長舌又勤苦的面貌描寫得栩栩如生，使小說貼近世俗與人民的生活，更藉此抨擊了一切他看不慣、容不得的觀念、惡行與舊習，包括身在其中的自己，也毫不留情地予以批評，讓本來僅為侮辱人而存在的詈罵語，擁有更多反應作者思想和展現文學藝術的價值。

四、善用成語形式，豐富小說的詞彙生命

相較於不斷在演進和變化的詈罵語，擷取文學精華與口頭習用語的成語，可說是通俗作品中文雅精煉的代表詞彙。在魯迅小說 416 例舊有的四字格成語裡，出現頻率最高的是意義淺顯、結構整齊的類疊式與對偶式成語，前者佔了全體的 27.2%，後者則佔 49.3%，當然其中亦包含兼有類疊和對偶者，如：一模一樣、似笑非笑、吞吞吐吐等。由於漢文化本來就有「以偶為佳」、「以四言為正」的審美要求，以及體現「節奏感」和「音樂美」的音律特色，因此這兩類成語本來就是前人在創造「四字格的經典形式」時最常出現的類型，不僅可提高語言的美感與效率，還便於記憶⁶⁵⁸，包括魯迅作品中偶爾出現的紹興式四字格習用語和其自行仿擬造出的新成語，都有對稱形式的運用，可見漢文化中對於語言結構、音韻、詞性對應均衡，以強化語意表達和節奏美感的特點。

除了習用的四字格成語，魯迅更突破詞彙固有的形式，活用「節縮」、「擴寫」、「改寫（包括換序、換字和仿擬）」、「散化」四方法，將成語變得更靈活、多元、生動和通俗。如將「福如東海、壽比南山」節縮為「壽山福海」以精簡語言，將「同仇敵愾」節縮為「敵愾」、「語無倫次」擴寫為「語頗錯雜無倫次」、「好吃懶做」改為「好喝懶做」、「嘖嘖稱奇」改為「嘖嘖稱美」、仿造「破口大罵」為「破口喃喃的罵」、摹擬「曉以大義」為「責以大義」、仿擬「濃眉大眼」的形式為「秀眉長眼」以符合文中故事的語境，擴展「言外之意」為「頗有替連受道歉之意」等方法讓詞彙的意義更加完備；而成語換序和散化後則會讓文句更接近白話文語法，如將「狹路相逢」換為「相逢狹路」、把「笑裡藏刀」散文化成「笑中全是刀」等；成語換字後也能讓一個成語擁有更多變化，如「坐立不得」和「坐立不穩」是「坐立不安」的換字成語，「無可措手」和「手足失措」是「手足無措」的換字成語……。

魯迅在承襲舊有文化與詞彙之餘，更勇於以各種方式打破傳統形式，將之化為己用，一方面「使文章更接近語言，更加有生氣」⁶⁵⁹，再方面也以成語作為反諷民族性格的武器，犀利地剖析虛偽自欺的文人特質、麻木冷漠的看客心態和追求精神勝利的阿 Q 性格，更為語言注入新生命，如其創造的「裡通外國」、「勞形苦心」、「扶危濟急」等成語，不但沒有消失，反而還成為現代習用的成語，

⁶⁵⁸ 參見莫彭齡，《漢語成語與漢文化》（南京：江蘇教育出版社，2001年8月），頁2~3。

⁶⁵⁹ 參見魯迅，《墳·寫在《墳》後面》，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第一卷，頁302。

增加了漢語詞彙的活用方式與數量，也形成個人作品的獨特風格。

五、將主旨和寓意濃縮於小說標題中

合計魯迅的三本小說集名稱與其中的三十三篇白話小說標題，共有三十六個詞組。其中，《吶喊》和《彷徨》中以「偏正結構」的詞組佔六成；《故事新編》則刻意運用「動賓結構」來組合標題，結構頗為整齊一致，可見魯迅在為小說命名上的苦心安排。而這些標題的字數六成以上是一字或二字，字數最多者不過五個音節，且這些標題的類型有「平實敘述內容大要或目的」，如〈頭髮的故事〉、〈風波〉、〈鴨的喜劇〉、〈社戲〉、〈示眾〉、〈離婚〉、〈補天〉、〈奔月〉、〈理水〉、〈采薇〉、〈鑄劍〉、〈出關〉、〈非攻〉、〈起死〉等十四個小說標題與《吶喊》、《彷徨》、《故事新編》三本小說集的集名；「取自故事主角或關鍵物」，如〈狂人日記〉、〈孔乙己〉、〈阿Q正傳〉、〈高老夫子〉、〈孤獨者〉、〈兔和貓〉、〈白光〉、〈藥〉、〈肥皂〉、〈端午節〉、〈長明燈〉、〈在酒樓上〉等；以及「與小說的旨意相反」，如〈明天〉、〈一件小事〉、〈故鄉〉、〈祝福〉、〈幸福的家庭〉、〈傷逝〉、〈弟兄〉等三種。這三類標題以直述、強調和反諷的方式將小說深遠的旨意收束於簡潔的標題中，既能引起讀者的好奇心，又能畫龍點睛的直指核心或運用反語增強譏諷的效果，可見其善於將主旨濃縮、抓出關鍵字詞的能力。

第四節 魯迅與同時代小說家的文學風格比較

魯迅在中國近代白話文壇上的地位眾所周知，老舍曾稱讚他：「在文藝上，他博通古今中外，可是這些學問並沒把他嚇住……古體的東西他能做，新的文藝無論在理論上與實驗上，他又都站在最前面；他不以對舊物的探索而阻礙對新物的創造。……他長於古文古詩，又博覽東西的文藝，所以他會把最簡單的言語（中國話），調動得（極難調動）為宕多姿，永遠新鮮，永遠清晰，永遠軟中透硬，永遠厲害而不粗鄙。」⁶⁶⁰楊義認為：「魯迅是『五四』新文學運動由文體革命進入思想革命階段的首倡者。他的小說因而顯示了文學革命與思想革命相結合的實績」⁶⁶¹朱自清也推崇他：「魯迅的憎正由於他的愛，他的冷嘲其實是熱諷，是『理智的結晶』。」評論家嚴家炎更將中國近代小說發展的過程概括為「中國現代小說在魯迅手中開始，也在魯迅手中成熟」⁶⁶²，可見其小說成就之高。

然而，從二〇年代以至四〇年代的中國小說作家，除了鄉土文學的代表作家魯迅以外，還有「為人生而藝術」的葉聖陶、冰心和「為藝術而藝術」的郁達夫、

⁶⁶⁰ 參見老舍〈他是這個時代的紀念碑〉，收錄於黃郡怡等編，《采薇奔月》（臺北：亞洲圖書有限公司，2007年1月），頁181和186。

⁶⁶¹ 參見楊義著，《中國現代小說史》（北京：人民文學出版社，1986年9月初版）第一卷，頁156。

⁶⁶² 朱自清與嚴家炎的說法皆轉引自王渡〈病態社會的醜陋與悲哀〉，收錄自黃郡怡等編，《采薇奔月》（臺北：亞洲圖書有限公司，2007年1月），頁9。

郭沫若等人，在同樣的時代裡，他們之間的風格有何異同，魯迅在該時代又如何被定位，這便是以下筆者試圖簡單說明的內容。

葉聖陶（本名葉紹鈞）在 1921-1937 年這段期間，完成了六本短篇小說集和兩本童話集。他曾自言：「空想的東西我寫不來，倒不是硬要戒絕空想。我在城市裡住，我在鄉鎮裡住，看見一些事情，我就寫那些。我當教師，接觸一些教育界的情形，我就寫那些。中國革命逐漸發展，我粗淺的見到一些，我就寫那些。小說裡的人物差不多全是知識分子和小市民，因為我不瞭解工農大眾，也不瞭解富商巨賈和官僚，只有知識分子和小市民比較熟悉。」⁶⁶³正因為如此，他的作品背景和人物多來自教育界，如小說〈校長〉、〈抗爭〉和〈城中〉都點出了懷著熱情，亟欲革新的老師無法和傳統愚昧而自私的舊社會抗衡的無奈；而〈飯〉則以諷刺的筆調說出師生間的相處以及當時教員與平民孩子生活的拮据；在其小說〈倪煥之〉和〈英文教授〉中，葉聖陶也把當時的五四運動、五卅遊行和共產黨員大屠殺事件寫進小說中，並藉著人物的悲慘晚年，塑造憂愁與批判的筆調，其中頗有自我影攝和批評的味道。

另外，葉聖陶在〈孤獨〉、〈秋〉和〈多收了三五斗〉中，也將衰老酒徒的淒涼、獨身職業婦女的困境與貧苦農民的純樸形象與心理活動描寫得十分生動。由此可知，他與魯迅都能秉持「現實主義」的態度，以「寫出人民真實的生活」、「真誠地，深入地，大膽地看取人生並且寫出他的血和肉來」⁶⁶⁴為目標，並用諷刺和悲觀的筆調批判文中人物，包括自我譴責。他曾解釋自己「寫小說會偏於『為人生』一路」的原因為「彷彿覺得對於不滿意不順眼的現象總得『諷』它一下。諷了這一面，我期望的是在那一面，就可以不言而喻。所以我的期望常常包含在沒有說出來的部分裡」⁶⁶⁵；但是，在同樣穩健的寫作技巧與相似的動機下，他所描述的市民人物卻與魯迅主要摹寫的鄉土人民有所不同，使用的筆調更沒有魯迅犀利，比起僅負責寫出冷酷事實的魯迅，葉聖陶有一種「藝術與職業的責任感」，常在作品中充滿溫婉、同情的「人道主義」，對包含勇氣與懦弱、善良與孤離的人性採取不偏不激的看法，以致其作品常帶有「說教」的意味⁶⁶⁶，正如其自言：「我的小說並不怎麼純客觀，我很有些主觀見解，只是寄託在不著文字的處所……我的小說不盡是『諷它一下』的東西，明白寫出主觀見解的也有」⁶⁶⁷；可見葉聖陶並無魯迅獨有的「黑色幽默」和利用「冷嘲熱諷」流露出的「對封建制度與社會現象的嚴厲批判」，以及「只探病而不診治」，赤裸裸的寫出現實卻不

⁶⁶³ 參見葉聖陶，〈《葉聖陶選集》自序〉，收錄自《葉聖陶集》（南京：江蘇教育出版社，2004年11月）第十八卷，頁317。

⁶⁶⁴ 參見魯迅，〈墳·論睜了眼看〉，收錄自《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年11月初版）第一卷，頁255。

⁶⁶⁵ 參見葉聖陶，〈《葉聖陶選集》自序〉，收錄自《葉聖陶集》（南京：江蘇教育出版社，2004年11月）第十八卷，頁316。

⁶⁶⁶ 參見夏志清，〈《中國現代小說史》〉（上海：復旦大學出版社，2005年7月），頁52。

⁶⁶⁷ 參見葉聖陶，〈《葉聖陶選集》自序〉，收錄自《葉聖陶集》（南京：江蘇教育出版社，2004年11月）第十八卷，頁316-317。

摻雜己見，一針見血的鋒利筆觸⁶⁶⁸。

冰心（本名謝婉瑩）與葉聖陶、廬隱等人因關心現實社會問題而寫的「問題小說」，內容都是積極入世的，目的在喚起人們對被損害被侮辱的弱者予以同情，所以特別注重創作的思想性和社會價值，以「服務現實人生」為文學創作的目的，同屬「人生派小說」的作家群⁶⁶⁹。她在大學時期針對青年的痛苦與迷惘種種問題所寫的「問題小說」，以及回國後所寫的短篇小說，如〈兩個家庭〉、〈斯人獨憔悴〉、〈去國〉、〈寂寞〉、〈離家的一年〉、〈別後〉和〈西風〉，都是以寫實的眼、感性的心和細膩的文詞寫成的，內容講述新一代青年與頑固守舊父輩間的矛盾與痛苦、生離死別的寂寞、貧苦孩子羨慕他人的悲傷、中年職業單身婦女後悔過去生活的傷感……，可以說她較成功作品的基調是「寫實」與「憂傷」，並且善於描寫人物的心理狀態⁶⁷⁰，這個部分她受魯迅影響頗大，因為當時魯迅的〈狂人日記〉曾被視為問題小說的先驅，而冰心十分喜歡這篇小說，並以「藉小說發表自己的思想」為創作小說的重要追求⁶⁷¹，但若說到對社會問題批判的「深度」和「廣度」，她則遠不及魯迅⁶⁷²。

相較於「人生派小說」作家群主張的「現實主義」和「人道主義」，由郁達夫、郭沫若等人於 1921 年組成的「創造社」則提倡「浪漫主義」和「唯美主義」，屬於以「表現自我體驗、苦悶與情緒」為寫作特色的「藝術派」作家群⁶⁷³。

郁達夫和郭沫若與魯迅有類似的求學經驗，亦即都留學日本，並且吸收了許多歐美文學作品的養分。郁達夫（本名郁文）與魯迅同為浙江人，在留學時特別喜愛俄國的小說，而其寫的小說〈沉淪〉說的是留日的中國學生在頹廢和自暴自棄後決定自殺的過程，把身為中國人卻不成才的羞恥、苦悶、情欲透過大量的自白寫出來；而〈春風沉醉的晚上〉、〈遲桂花〉和〈守禮〉等作品，更在頹廢之餘，寫出「人道主義」和「個人主義」的精神，重心仍脫不開謹守禮教與道德的範疇⁶⁷⁴。以真誠自省的部分來說，魯迅與郁達夫具有自我剖析的勇氣，且善用主角的獨白，將心理的層次描摹得極為深刻，殷宏霞還將二人作品的相似處歸納為「皆在挖掘歷史罪惡的淵藪」、「抒寫二十世紀初葉中國知識分子普遍的精神困境」和「反映人類孤獨的情緒」三點⁶⁷⁵；但郁達夫的小說側重自我表現，帶有濃重的主觀抒情色彩，在直抒胸臆之餘，沒有多少情節，也不講究結構⁶⁷⁶，與魯迅鄉土小說重視客觀描繪，具有深刻內容、豐富象徵和緊密結構的表現明顯不同。再者，雖然作家都免不了「由自家的性格心理產生筆下人物」，但郁達夫在許多

⁶⁶⁸ 參見夏志清，《中國現代小說史》（上海：復旦大學出版社，2005 年 7 月），頁 35。

⁶⁶⁹ 參見楊義，《中國現代小說史》（北京：人民文學出版社，1986 年 9 月初版）第一卷，頁 303~304。

⁶⁷⁰ 參見夏志清，《中國現代小說史》（上海：復旦大學出版社，2005 年 7 月），頁 56。

⁶⁷¹ 參見楊義，《中國現代小說史》（北京：人民文學出版社，1986 年 9 月初版）第一卷，頁 229~231。

⁶⁷² 參見林非，《中國現代小說史上的魯迅》（西安：陝西人民教育出版社，1996 年 9 月），頁 14。

⁶⁷³ 參見嚴家炎，《中國現代小說流派史》（北京：人民文學出版社，1995 年 11 月），頁 78~79。

⁶⁷⁴ 參見夏志清，《中國現代小說史》（上海：復旦大學出版社，2005 年 7 月），頁 77~78。

⁶⁷⁵ 參見殷宏霞，〈魯迅與郁達夫小說創作芻議〉（《山東農業工程學院學報》第 32 卷第 1 期，2015 年 1 月），頁 143。

⁶⁷⁶ 參見嚴家炎，《中國現代小說流派史》（北京：人民文學出版社，1995 年 11 月），頁 80 和 85。

小說，如〈過去〉、〈煙影〉、〈在寒風裡〉等作品中脫不開良心、道德的儒家思想，以及自傳式的頹廢氣質和傷感氣味⁶⁷⁷，缺乏魯迅那般以農民生活為主體，具有明確抨擊對象和反面諷刺的風格，因此無法長期引起讀者共鳴。

郭沫若（本名郭開貞）早期的風格偏向頹廢與個人的浪漫主義；自中期轉而將文藝作為社會革命的工具，一改之前對「浪漫、幻美」的追尋為強烈的「左傾思想」，並於1925年5月發表〈革命與文學〉一文，主張「我們所要求的文學是表同情於無產階級的社會主義的寫實主義的文學」⁶⁷⁸；他還在寫給成仿吾的信裡說道：「芳塢喲，我們是個革命途上的人，我們的文藝只能是革命的文藝。我對於今日的文藝只在他能夠促進社會革命之實現上承認它有存在的可能，而今日的文藝亦只能在社會革命之促進上才配受得文藝的稱號，不然都是酒肉的餘腥，麻醉劑的香味……真實的生活只有這一條路，文藝是生活的反映，應該是只有這一種是真實的……現在是宣傳的時期，文藝是宣傳的利器，我徬徨不定的趨向，於今固定了。」⁶⁷⁹後期則轉為寫實主義的悲憤。

他早期的歷史小說〈鵪鶉〉、〈函穀關〉和晚期的〈孔夫子吃飯〉、〈孟夫子出妻〉也運用「現實主義」的筆法，客觀的寫出真實性極強的故事，並融入當代文人的精神氣質，抒發了他早年「貶老揚莊」與晚年「批判儒家」的心情⁶⁸⁰，更以〈月光下〉、〈波〉、〈地下的笑聲〉等小說寫出國家被侵略的痛苦與國民自私怯懦、冷酷愚昧的悲哀，以及追求光明希望的激情。這些反對舊傳統道德習俗、批判儒家思想、帶有憤世意味和浪漫主義色彩的作品以及晚期偏向現實主義的歷史小說，在表達情感時的熱烈氣勢和動人情調雖與魯迅相當，二人文筆皆生動靈活，情感豐沛，又能從歷史許故事中擷取許多戲劇和小說的材料；但與魯迅不同的是，他在創作時並非以「文學啟蒙」與「為人民發聲」為目的，而是以政治意識作為創作的主旨，與魯迅創作小說的用意在根本上是不同的。

嚴家炎認為「創造社作家」郁達夫與郭沫若的小說之所以為「自我小說」，是因為他們受浪漫主義和表現主義思想的影響，常從身邊瑣事、自我經歷中取材，以第一人稱自我描述的手法，使作品進染著一層自我擴張的思想色彩，並側重表現作者自我的心境，袒露作者自我的性格、氣質和靈魂⁶⁸¹。這樣的創作方式和魯迅確有相似之處，而所不同處則在「創作目的」上，前者僅是為「表現自我的苦悶」，後者卻是欲「表現人民的悲痛」。

綜合說來，魯迅影響了二〇年代前期中國諸小說流派的發展趨勢：葉紹鈞所代表的人生派小說逐漸與現實主義主潮合流；王魯彥、許欽文、臺靜農等人的鄉

⁶⁷⁷ 參見夏志清，《中國現代小說史》（上海：復旦大學出版社，2005年7月），頁78。

⁶⁷⁸ 原出於1925年5月的《創造月刊》第一卷第三期，此處為筆者轉引自楊義，《中國現代小說史》（北京：人民文學出版社，1986年9月初版）第一卷，頁585。

⁶⁷⁹ 參見郭沫若〈致成仿吾書〉，收錄自郭沫若著，黃淳浩編，《郭沫若書信集》（北京：中國社會科學出版社，1992年初版），頁238~239。

⁶⁸⁰ 參見林非，《中國現代小說史上的魯迅》（西安：陝西人民教育出版社，1996年9月），頁300~303。

⁶⁸¹ 參見嚴家炎，《中國現代小說流派史》（北京：人民文學出版社，1995年11月），頁99~100。

土寫實派小說自始就受了這種主潮的影響；風行一時的浪漫抒情派小說為期不久就發生分化及變遷，連它的代表性作家郁達夫也從感情上接近魯迅，發展為文學主張上贊同並試作現實主義的作品⁶⁸²，可見魯迅在當時文壇的指標性地位。

在創作題材方面，人生派「廣而不專」，幾乎無相對集中的題材領域，浪漫抒情派「專而不廣」，幾乎侷限於青年知識分子；魯迅則以農村題材為重點，兼寫知識分子，領域集中卻不窄狹⁶⁸³。在寫作動機方面，魯迅雖有葉聖陶與冰心的「現實主義」思想，以諷刺古今的手法為人民發聲，卻不願將「仁義道德」作為創作的宗旨；帶有郁達夫和郭沫若「浪漫主義」的積極精神，卻不願將文藝變成「頹廢」的自我抒發和宣揚「政治」的工具。他堅持走自己的路，以鄉土農村為出發點，在小說中表現出強烈的「地方色彩」與「風俗人情」，為「五四」時期與之後的鄉土作家提供典範性的作品。正如老舍所說：「他以最大的力量，把感情、思想、文字，容納在一兩千字裡，像塊玲瓏的瘦石，而有手榴彈的作用。」⁶⁸⁴魯迅的文字力量與獨特，不只來自結構形式與詞彙運用的創新和技巧的純熟，更來自那隱藏在它那懦弱、多疑、憤激，反映俗世也被俗世所染的假像後，真誠芳潔的人格本質⁶⁸⁵。

較為可惜的是，研究該時代小說詞彙風格的論著極少，筆者目前又僅針對魯迅小說詞彙進行研究，因此無法比較魯迅與同時代小說家間的詞彙風格異同。若之後該類研究日益增加，期能更深入探討此部分。

第五節 本論文和相關領域的反思與展望

關於魯迅的研究，自他 1936 年去世後到現在都不曾停止，由於他在小說、雜文、散文詩、書信、翻譯，以及對於政治、文學、歷史的獨到看法成就均高，因此相關的研究也相當龐大紛雜。

筆者僅從其中擷取「小說」的部分，針對「詞彙風格」的範疇，去除前人已研究頗為全面的「歐化部分」與「日語借詞」，將其他數量和特色較為豐富，前人研究雖多但未全面統整的「顏色詞」、「擬聲詞」、「作品標題」和「熟語（包括方言、詈罵語和成語）」三者提出來探討，以相關而零散的研究為參考，結合文本語料的整理、比較與分析，嘗試歸納出其獨特的風格特色。然而，魯迅小說的詞彙特色卻不只如此，包含其於「重疊詞」的運用、「數量詞」的風格特色、在「虛詞」上的驅遣方式和「新詞」的創造力等處，都還有許多討論和研究的空間；而魯迅的其他作品，如雜文和散文詩中的詞彙風格，也是可以一併放入比較

⁶⁸² 參見楊義，《中國現代小說史》（北京：人民文學出版社，1986年9月初版）第一卷，頁169。

⁶⁸³ 參見楊義，《中國現代小說史》（北京：人民文學出版社，1986年9月初版）第一卷，頁418。

⁶⁸⁴ 參見老舍〈他是這個時代的紀念碑〉，收錄於黃郡怡等編，《采薇奔月》（臺北：亞洲圖書有限公司，2007年1月），頁186。

⁶⁸⁵ 參見曾昭旭〈一面明亮而破裂的鏡子——代出版前言〉，收錄自魯迅，《魯迅小說合集——《吶喊》《彷徨》《故事新編》》（臺北：里仁書局，1997年10月），頁4。

和歸納的語料。期待未來仍有機會更深更廣的探討這些遺珠之憾，讓魯迅作品的詞彙風格研究能更加完整和豐富。





參考書目

參考書目內容分為專書著作、學位論文、期刊論文和網路資源四項，皆依作者姓名筆畫排列，古代學者在姓名前註明朝代，並置於該項目最前，外國學者之姓名則以中文翻譯表示，置於該項目最末。各參考書籍和文獻的排列順序為作者、書名、出版地、出版社、出版年月；學位論文依序為作者、學位論文名稱、出版學校、出版年月；期刊論文依序為作者、篇名、期刊名、卷期、出版年月；網路資源則註明網頁名稱和網頁位址。

一、專書著作

- 東漢·許慎著，清·段玉裁注，《說文解字》，臺北：萬卷樓圖書有限公司，1990年9月。
- 清·范寅編，《越諺（上）（下）》，北京：國立北京大學中國民俗學會出版，1970年3月。
- 丁 帆，《中國鄉土小說史》，北京：北京大學出版社，2007年1月。
- 王 力，《漢語語法史》，北京：商務印書館，1989年4月。
《中國現代語法》，北京：商務印書館，1985年6月。
《中國語言學史》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，1996年11月。
《中國現代語法（上）（下）》，香港：中華書局，2002年2月。
- 王 蘋，《漢語修辭與文化》，杭州：浙江大學出版社，2007年6月。
- 王曉明，《無法直面的人生—魯迅傳》，臺北：業強出版社，1992年12月。
- 王敏紅，《《越諺》與紹興方俗語匯研究》，北京：中國社會科學出版社，2009年5月。
- 王麗華，《魯迅《吶喊》《彷徨》的語法研究》，新北市：華藝數位股份有限公司，2009年3月。
- 王麗華，《現代漢語構詞與詞類》，新北市：華藝數位股份有限公司，2009年8月。
- 文孟君，《詈罵語》，北京：新華出版社，1998年2月。
- 江蘇省魯迅研究學會編，《魯迅與中外文化》，杭州市：江蘇教育出版社，1988年8月。
- 老志鈞，《魯迅的歐化文字——中文歐化的省思》，臺北：師大書苑，2005年5月。
- 汪 暉，《反抗絕望——魯迅及其吶喊彷徨研究》，臺北：久大文化股份有限公司，1990年10月。
- 沈 謙，《修辭方法析論》，臺北：宏翰文化事業股份有限公司，1992年3月。
- 沈錫倫，《語言文字的避諱、禁忌與委婉表現》，臺北：臺灣商務印書館，1996

- 年6月。
- 《民俗文化中的語言奇趣》，臺北：臺灣商務印書館，2001年4月。
- 何耀宗，《色彩基礎》，臺北：東大圖書有限公司，1982年7月初版。
- 何永清，《現代漢語語法新探》，臺北：臺灣商務印書館，2005年3月。
- 呂叔湘、朱德熙，《語法研究和探索》，北京大學出版社，1983年12月。
- 呂叔湘，《語文常談》，臺北：書林出版有限公司，1993年7月。
- 呂淑湘，《語法學習》，香港：三聯書店，2008年1月。
- 李澤厚、林毓生等著，《五四—多元的反思》，臺北：風雲時代出版公司，1989年5月。
- 李榮主編，《現代漢語方言大詞典》，南京：江蘇教育出版社，2002年12月。
- 李廣元，《東方色彩研究》，哈爾濱：黑龍江美術出版社，1994年8月。
- 李鏡兒，《現代漢語擬聲詞研究》，上海：學林出版社，2007年4月。
- 李宗英、張夢陽編，《六十年來魯迅研究論文選（上、下）》，北京：知識產權出版社，2010年2月。
- 李繼凱、趙京華、黃喬生編，《言說不盡的魯迅與五四——魯迅與五四新文學運動學術研討會論文集》，北京：中國社會科學出版社，2011年7月。
- 李怡，《魯迅的精神世界》，臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2012年1月。
- 吳子慧，《吳越文化視野中的紹興方言研究》，杭州：浙江大學出版社，2007年8月。
- 金健人，《小說結構美學》，臺北：木鐸出版社，1988年9月。
- 於根元，《新編語言的故事》，北京：商務印書館，2012年10月。
- 林志浩，《魯迅研究（下）》，北京：中國人民大學出版社，1988年6月。
- 林書堯，《色彩學》，臺北：三民書局，1993年5月。
- 林非，《中國現代小說史上的魯迅》，西安：陝西人民教育出版社，1996年9月。
- 林賢治，《魯迅的最後十年》，上海：復旦大學出版社，2011年3月。
- 周策縱，《五四運動史》，臺北：龍田出版社，1981年1月再版。
- 周慶華，《語言文化學》，臺北：揚智文化事業股份有限公司，1997年8月。
- 周作人，《魯迅小說裡的人物》，石家莊：河北教育出版社，2001年9月。
- 周作人，《周作人散文全集》第三冊，桂林：廣西師範大學出版，2009年。
- 周海嬰，《魯迅與我七十年》，臺北：聯經出版社，2002年5月。
- 竺師家寧，《中國的語言和文字》，臺北：臺灣書局，1998年3月。
- 《漢語詞彙學》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，1999年10月。
- 《語言風格與文學韻律》，臺北：五南圖書出版有限公司，2001年3月。
- 《五十年來的中國語言學研究》，臺北：臺灣學生書局，2006年11月。
- 《詞彙之旅》，臺北：正中書局，2009年12月。
- 南方朔，《語言是我們的星圖》，臺北：大田出版有限公司，1999年3月。

- 南方朔，《在語言的天空下》，臺北：大田出版有限公司，2001年5月。
- 南方朔，《語言是我們的希望》，臺北：大田出版有限公司，2002年7月。
- 孫全洲、劉蘭英主編，《語法與修辭》，臺北：新學識文教出版中心，1990年1月。
- 徐少知編，《魯迅散文選集—《野草》《朝花夕拾》及其他》，臺北：里仁書局，2002年5月。
- 夏志清，《中國現代小說史》，上海：復旦大學出版社，2005年7月。
- 高桂惠，《追蹤躡跡——中國小說的文化闡釋》，臺北：大安出版社，2006年9月二版。
- 陳光中，《走讀魯迅》，臺北：華品文創出版股份有限公司，2012年7月。
- 郭沫若著，黃淳浩編，《郭沫若書信集》，北京：中國社會科學出版社，1992年。
- 許廣平，《十年攜手共艱危：許廣平憶魯迅》，石家莊：河北教育出版社，2001年5月。
- 許壽裳，《詩人鬥士預言家——許壽裳談魯迅》，北京：東方出版社，2008年11月。
- 張席珍，《華文教學的注音問題》，臺北：黎明文化事業股份有限公司，1980年12月。
- 張德明，《語言風格學》，高雄：麗文文化事業股份有限公司，1995年10月。
- 張慧美，《廣告標語之語言風格研究》，臺北：駱駝出版社，2002年12月。
- 張堂錡，《個人的聲音：抒情審美意識與中國現代作家》，臺北：文史哲出版社，2011年3月。
- 常敬宇，《漢語詞彙與文化》，臺北：文橋出版社，2000年。
- 常曉巨集，《魯迅作品中的日語借詞》，天津：南開大學出版社，2014年5月。
- 崔希亮，《漢語熟語與中國人文世界》，北京：北京語言文化大學出版社，1997年7月。
- 莫彭齡，《漢語成語與漢文化》，南京：江蘇教育出版社，2001年8月。
- 湯廷池，《國語語法研究論集》，臺北：臺灣學生書局，1979年8月。
- 葉慶炳，《中國文學史》，臺北：臺灣學生書局，1987年8月初版。
- 程祥徽，《語言風格初探》，臺北：書林出版有限公司，1991年1月。
- 閔家驥等編，《漢語方言常用詞詞典》，浙江：浙江教育出版社，1991年5月。
- 舒衡哲，《中國啟蒙運動—知識分子與五四遺產》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2000年7月。
- 馮雪峰，《馮雪峰憶魯迅》，石家莊：河北教育出版社，2001年1月。
- 黃慶萱，《修辭學》，臺北：三民書局，2002年10月三版。
- 黃郡怡等編，《采薇奔月》，臺北：亞洲圖書有限公司，2007年1月。
- 傅國通，《方言叢稿》，北京：中華書局，2010年9月。
- 楊澤主編，《魯迅小說集》，臺北：洪範書店，1994年10月。
- 詹人鳳，《現代漢語語義學》，北京：商務印書館，1997年。

- 楊如雪，《文法 ABC》，臺北：萬卷樓圖書有限公司，1998 年 9 月。
- 敬文東，《失敗的偶像——魯迅批判》，臺北：紅螞蟻圖書有限公司，2009 年 3 月。
- 楊 義，《中國現代小說史》，北京：人民文學出版社，1986 年 9 月初版。
- 楊里昂、彭國樑編，《魯迅出版文選》，長沙：嶽麓書社，2010 年 4 月。
- 楊劍龍，《鄉土與悖論——魯迅研究新視閥》，臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2010 年 10 月。
- 楊劍龍，《魯迅的焦慮與精神之戰》，臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2013 年 9 月。
- 葛本儀，《語言學概論》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，2002 年 5 月。
《現代漢語詞彙學》（修訂本），濟南：山東人民出版社，2004 年 10 月二版。
- 趙慶培等編，《魯迅研究》第 13 輯，中國社會科學出版社，1988 年 6 月。
- 趙英等編，《魯迅研究資料》，北京：中國文聯出版公司，1988 年 7 月。
- 趙 卓，《魯迅小說敘述藝術論》，北京：首都師範大學出版社，2002 年 6 月。
- 趙元任著，丁邦新譯，《中國話的文法》，香港：香港中文大學，2002 年增訂版。
- 鄭遠漢，《言語風格學》，武漢：湖北教育出版社，1998 年 12 月二版。
- 鄭欣淼、孫鬱、劉增人主編，《2002 年魯迅研究年鑒》，北京：人民文學出版社，2004 年 8 月。
- 劉月華、潘文娛、故韡著，《實用現代漢語語法》（增訂本），北京：商務印書館，2001 年 5 月。
- 魯 迅，《魯迅小說合集——《吶喊》《彷徨》《故事新編》》，臺北：里仁書局，1997 年 10 月。
- 魯 迅，《魯迅全集》（共十八卷），北京：北京人民文學出版社，2005 年版。
- 黎運漢、張維耿，《現代漢語修辭學》，臺北：書林出版有限公司，1991 年 9 月。
- 黎運漢，《漢語風格學》，廣州：廣東教育出版社，2000 年 2 月。
- 劉雲泉，《語言的色彩美》，安徽：安徽教育出版社，1990 年 4 月初版。
- 劉 訥，《嬗變——辛亥革命時期至五四時期的中國文學》，北京：中國社會科學出版社，1998 年 9 月。
- 劉福根，《漢語詈詞研究——漢語詈罵小史》，杭州：浙江人民出版社，2008 年 4 月。
- 蔡輝振，《魯迅小說研究》，高雄：高雄復文圖書出版社，2001 年 9 月。
- 錢理群、王得後編，《魯迅小說全編》，浙江：浙江文藝出版社，1991 年 11 月。
- 錢理群，《魯迅詩化小說研究》，南寧：廣西教育出版社，2003 年 8 月。
- 錢理群，《魯迅作品十五講》，北京：北京大學出版社，2003 年 9 月。
- 謝德銑，《魯迅作品方言詞典》，重慶：重慶出版社，1993 年 8 月。

- 簡政珍，《語言與文學空間》，臺北：漢光文化股份有限公司，1999年2月。
- 顏瑞芳、溫光華，《風格縱橫談》，臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2002年。
- 羅肇錦，《語言與文化》，臺北：國文天地雜誌社，1990年10月。
- 譚君強，《敘述的力量——魯迅小說敘事研究》，昆明：雲南大學出版社，1999年。
- 鐘敬文、林語堂等著，《永在的溫情：文化名人憶魯迅》，石家莊：河北教育出版社，2000年12月。
- 嚴家炎，《中國現代小說流派史》，北京：人民文學出版社，1995年11月。
- 21世紀研究會編，張明敏譯，《色彩的世界地圖》，臺北：時報文化，2005年6月。
- 大山正，《色彩心理學：追尋牛頓和歌德的腳步》，臺北：牧村圖書有限公司，1998年3月。
- 千千岩英彰，《不可思議的心理與色彩》，臺北：新潮社文化事業有限公司，2002年9月。
- 卡爾·古斯塔夫·榮格(Carl Gustav Jung)著，馮川·蘇克編譯，《心理學與文學》，臺北：久大文化股份有限公司，1990年10月初版。
- 韋芬莉(Victoria Finlay)著，周靈芝譯，《黑色，Black》，臺北：時報文化，2005年5月。
- 韋芬莉(Victoria Finlay)著，戴百宏譯，《紅色，Red》，臺北：時報文化，2005年3月。
- 韋芬莉(Victoria Finlay)著，周靈芝譯，《白色，White》，臺北：時報文化，2005年5月。
- 愛娃海勒(Eva Heller)著，吳彤譯，《色彩的性格》，北京：中央編譯出版社，2008年1月。
- 露絲·韋津利(Ruth Wajnryb)著，嚴韻譯，《隣話文化史》，臺北：麥田出版社，2006年3月。

二、學位論文

- 朱碧霞，《高行健小說的語言風格研究》，彰化：國立彰化師範大學國文研究所碩士論文，2003年。
- 阮芸妍，《中間物思想重探——魯迅書寫中的主體問題研究》，新竹：國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2010年。
- 邱靖雅，《唐詩視覺意象語言的呈現——以顏色詞為分析對象》，新竹：國立清華大學語言研究所碩士論文，1999年。
- 李美玲，《樊川詩的詞彙和語法——從語言風格探索》，臺中：國立中興大學中國文學研究所碩士論文，2002年。
- 吳麗靜，《鄭愁予詩的音律風格研究》，臺北：國立政治大學中國文學研究所碩

- 士論文，2009年。
- 車婉娟，《徐志摩新詩的詞彙風格研究》，臺北：國立政治大學國文教學研究所碩士論文，2012年5月。
- 具景謨，《魯迅小說主題意識之研究》，臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，2001年1月。
- 周麗萍，《論魯迅小說的反諷藝術》，吉林：東北師範大學碩士論文，2006年。
- 林靜慧，《《花間集》顏色詞之語言風格與文化意涵》，臺北：國立政治大學國文教學研究所碩士論文，2010年6月。
- 林奇佐，《書寫魯迅——重思魯迅小說及思想養分》，臺南：國立成功大學台灣文學系碩士論文，2010年。
- 陳秀貞，《余光中詩的語言風格研究》，嘉義：國立中正大學中國文學研究所碩士論文，1993年。
- 陳逸玫，《東坡詞語言風格研究》，臺北：淡江大學中國文學研究所碩士論文，1996年。
- 翁育詩，《《水滸傳》詈罵研究》，臺北：國立政治大學國文教學研究所碩士論文，2013年1月。
- 疏淑貞，《中國現代小說中的原鄉意識——以魯迅、沈從文、老舍、張愛玲為例》，臺北：國立政治大學國文教學在職專班碩士論文，2006年。
- 常紀，《魯迅國民性批判及其當代意義》，吉林：吉林大學碩士論文，2006年4月。
- 許育菁，《成語古今義變研究》，臺北：國立政治大學國文教學研究所碩士論文，2011年3月。
- 莊培堅，《魯迅小說死亡主題研究》，彰化：國立彰化師範大學國文研究所碩士論文，2011年。
- 張雅嬪，《《全元散曲》擬聲詞探究》，臺北：國立政治大學國文教學研究所碩士論文，2012年5月。
- 黃燦銘，《魯迅的「改造國民性」思想研究》，臺東：國立臺東大學教育研究所碩士論文，2003年。
- 傅嘉琳，《張愛玲小說色彩與配色之研究》，臺北：國立臺灣科技大學設計研究所商業設計組碩士論文，2004年。
- 傅化誼，《論魯迅小說的我》，宜蘭：佛光人文社會學院文學研究所碩士論文，2006年。
- 楊若萍，《魯迅小說人物研究》，臺北：中國文化大學中國文學研究所碩士論文，1998年。
- 遠征，《漢語顏色詞研究》，上海：上海師範大學碩士論文，2004年5月。
- 鄭懿瀛，《魯迅與現代中國知識分子——從「吶喊」到「徬徨」的心路歷程》，臺北：國立政治大學歷史研究所碩士論文，1991年。
- 趙家芬，《色彩詞的傳達特性——以台灣現代作家張曼娟的作品所展開的探討》，

- 雲林：國立雲林科技大學視覺傳達設計研究所碩士論文，1997年。
- 廖明秀，《魯迅對神話傳說人物形象再造之時代意義研究》，雲林：雲林科技大學漢學資料整理研究所碩士論文，2008年。
- 歐秀慧，《詩經擬聲詞研究》，嘉義：國立中正大學中國文學研究所碩士論文，1992年。
- 劉祖光，《魯迅肉體生命意識之研究》，臺北：國立政治大學東亞研究所博士論文，2005年。
- 劉美芸，《數詞成語的形式結構與文化意涵》，臺北：東吳大學中國文學所碩士論文，2009年。
- 鍾嘉玲，《張愛玲《傳奇》小說詞彙風格研究》，臺北：國立政治大學國文教學研究所碩士論文，2012年5月。
- 顏健富，《論魯迅《吶喊》、《彷徨》國民性建構》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2003年。

三、期刊論文

- 丁金國，〈解讀漢語風格範疇〉，《語文研究》第3期，2006年，頁44~51。
- 丁金國，〈語言風格的研究平面〉，《煙臺大學學報》第4期，1991年，頁65~73。
- 於海飛，〈論實物色彩詞及其形成理據〉，《北方論叢》2005年第6期，2005年6月，頁81~82。
- 方松熹，〈談談語序的修辭功能〉，《舟山師專學報》第2期，1995年2月，頁60~63。
- 孔昭琪，〈魯迅的仿詞藝術〉，《泰安師專學報》第1期，1997年1月，頁38~42。
- 孔維霞，〈漢語擬聲詞研究綜述〉，《語文學刊》第20期，2009年10月，頁144~145。
- 毛學河，〈成語是古漢語特點的縮影〉，《漢語學習》1994年1月，頁28~31。
- 王曉祥，〈大海的浪花夜空的群星——魯迅小說成語藝術初探〉，《棗莊師範專科學校學報》第3期，1994年3月，頁64~67。
- 王光漢、萬卉，〈成語溯源規範淺議〉，《辭書研究》第6期，1994年6月，頁53~64。
- 王吉輝，〈成語的範圍界定及其意義的雙層性〉，《南開學報》第6期，1995年，頁68~72。
- 王克非，〈近代翻譯對漢語的影響〉，《外語教學與研究》34卷第6期，2002年6月，頁458~463。
- 王黎君，〈魯迅小說中的模糊語言〉，《魯迅研究月刊》第3期，2003年3月，頁67~70+39。
- 王敏紅，〈《越諺》與范寅的方言學思想〉，《江西社會科學》2005年第11期，2005年11月，頁202~205。
- 王萍，〈論漢語中「單音節顏色詞+疊音後綴」結構的顏色詞〉，《重慶科技學院學報》第62期，2008年，頁140~141。
- 王勤紅、董振博，〈魯迅小說中色彩詞語的運用〉，《語文教學與研究》第11期，

- 2008年11月，頁113。
- 王倩倩，〈漢語顏色詞構詞分析〉，《語文學刊》，2010年1月，頁24~25。
- 王開志、周洪林，〈論郭沫若歷史小說的浪漫氣質〉，《郭沫若學刊》，2014年第3期，2014年6月，頁55~58。
- 古遠清，〈魯迅小說的比喻特色〉，《齊魯學刊》第5期，1979年5月，頁46~49。
- 史豔嵐，〈漢語象聲詞研究述評〉，《西北民族學院學報》第2期，1994年2月，頁106~112。
- 田中陽，〈論方言在當代小說中的修辭功能〉，《中國文學研究》第3期，1995年3月，頁86~92。
- 田中陽，〈論方言在當代小說中的敘述功能〉，《求索》第1期，1996年1月，頁100~103。
- 田優禮，〈顏色詞與文化〉，《丹東師專學報》第22卷第2期，2000年6月，頁53~54。
- 石在中，〈魯迅小說中的色彩〉，《語言教學與研究》第10期，2007年10月，頁8。
- 冉啟斌，〈亮度原則與臨摹順序——漢語異韻擬聲詞的語音規律與成因〉，《語言科學》第8卷第6期(總第43期)，2009年11月。
- 巨積蘭，〈色彩語言的文化符號意義比較〉，《大連民族學院學報》第12卷第6期，2010年11月，頁548~552。
- 仲華，〈笑與點睛——魯迅小說人物描寫瑣談之一〉，《鞍山師範學院學報》第0期，1982年，頁68~69。
- 朱衛兵，〈「雜語」與「復調」——論《故事新編》的語言特徵〉，《名作欣賞》第10期，2007年5月，頁30~36。
- 朱崇科，〈論魯迅小說中的賤民話語〉，《中國文學研究》，2011年第1期，2011年1月，頁76~80。
- 江結寶，〈罵辭的行為資訊——詈罵語言的語用學研究〉，《江淮論壇》2011年第4期，2011年4月，頁188~192+187。
- 江佳慧，〈魯迅小說中村姑群像的語言風格〉，《湖北民族學院學報》第30卷第6期，2012年12月，頁158~160。
- 李樹儼，〈也談象聲詞的語法地位〉，《寧夏大學學報》第1期，1983年1月，頁80~82。
- 李堯，〈漢語色彩詞衍生法之探究〉，《揚州大學學報》第8卷第5期，2004年9月，頁62~64。
- 〈論色彩詞的取象〉，《西南民族大學學報》2010年第11期，2010年11月，頁217~221。
- 李慶祥，〈中日顏色詞語及其文化象徵意義〉，《外語研究》2002年第5期，2002年5月，頁43~47+80。
- 李紅印，〈漢語色彩範疇的表達方式〉，《語言教學與研究》2004年第6期，2004年6月，頁56~62。
- 李寧，〈熱紅冷青自嚙時——淺析魯迅作品中的一對色彩意象〉，《海南大學學

- 報》第 23 卷第 2 期，2005 年 6 月，頁 172~176。
- 李 楊，〈論顏色詞語〉，《赤峰學院學報》第 30 卷第 6 期，2009 年 6 月，頁 69~72。
- 李 波，〈郭沫若自敘傳小說中的孤獨者形象〉，《文學教育(上)》2014 年第 9 期，2014 年 9 月，頁 22~24。
- 李素娟，〈文化的鏡像——漢語色彩詞的漢民族文化折射〉，《西安社會科學》第 28 卷第 4 期，2010 年 8 月，頁 96~99。
- 何增富，〈淺談魯迅小說的諷刺與幽默〉，《西華師範大學學報》第 3 期，1981 年 3 月，頁 38~44。
- 邵敬敏，〈擬聲詞初探〉，《語言教學與研究》第 4 期，1981 年 4 月，頁 57~66。
〈擬聲詞的修辭特色〉，《修辭學習》第 4 期，1984 年 4 月，頁 47~48+9。
〈擬聲詞的模擬性與結構義〉，《思維與智慧》第 5 期，1989 年 5 月，頁 33~34。
- 但國干、劉金華，〈摹聲的結構類型及摹聲詞的語法特點〉，《中央民族大學學報》1988 年 S1 期，頁 92~100。
- 余學新，〈淺談魯迅小說中成語的活用〉，《山東省青年管理幹部學院學報》第 2 期，2000 年 2 月，頁 73。
- 吳 戈，〈漢語顏色詞語構、語義文化簡析〉，《河南師範大學學報》第 28 卷第 1 期，2001 年，頁 69~72。
- 吳子慧，〈從《越諺》看紹興方言詞匯一百年來的變化〉，《浙江學刊》2011 年第 6 期，2011 年 6 月，頁 103~107。
- 辛 未，〈魯迅作品中的成語運用技巧淺析〉，《語文天地》第 6 期，2010 年 6 月，頁 20~21。
- 竺師家寧，〈論擬聲詞聲音結構中的邊音成分〉，《國立中正大學學報(人文分冊)》第 6 卷第 1 期，1995 年 10 月。
〈語言風格學之觀念與方法〉，《揚州大學學報(人文社會科學版)》，2003 年 3 期，頁 29-34。
- 金紀賢，〈試論魯迅小說與紹興方言〉，《紹興師專學報》第 3 期，1983 年 3 月，頁 43~48。
- 金 玲，〈魯迅小說色彩與知識分子形象〉，《魯迅研究月刊》2005 卷第 9 期，2005 年 9 月，頁 30~33。
- 孟兆臣，〈小說與方言——白話小說研究領域的一個重要命題〉，《社會科學戰線》第 4 期，2004 年 4 月，頁 127~131。
- 林承亮，〈漢語顏色詞「白」在文本中的修辭闡釋〉，《赤峰學院學報》第 12 期，2009 年 12 月，頁 118~120。
- 林燕卿，〈從「黃色」看中西文化差異〉，《重慶科技學院學報(社會科學版)》第 15 期，2010 年，頁 126~128。
- 周 梅，〈漢語“紅”色詞族的發展演變〉，《楚雄師範學院學報》第 25 卷第 6 期，2010 年 6 月，頁 40~44。

- 周志鋒，〈論《越諺》方俗字〉，《古漢語研究》2011年第4期，2011年4月，頁43~49。
- 姚小平，〈基本顏色調理論述評——兼論漢語基本顏色詞的演變史〉，《外語教學與研究》1988年第1期，1988年1月，頁19~28+80。
- 郝世寧，〈論魯迅作品色彩詞的藝術功能〉，《河北大學學報》第3期，2008年3月，頁94~97。
- 郝文華，〈色彩繽紛的「青」系字〉，《鄭陽師範高等專科學校學報》第30卷第5期，2010年10月，頁43~45。
- 祝艷艷，〈漢英顏色詞「紅」所表現的中西文化差異〉，《鄭陽師範高等專科學校學報》第30卷第5期，2010年10月，頁140~142。
- 柯玲，〈論方言的文學功能〉，《修辭學習》第3期，2005年3月，頁43~45。
- 哈森，〈論現代漢語擬聲詞〉，《內蒙古師範大學學報》31卷第5期，2002年10月，頁21~25。
- 侯友蘭，〈《越諺》的構成〉，《湖州師範學院學報》第28卷第3期，2006年6月，頁25~29。
- 侯友蘭、徐陽春，〈《越諺》詞語的結構、注音與釋義〉，《紹興文理學院學報》第27卷第5期，2007年10月，頁46~51。
- 徐慧，〈試論現代漢語象聲詞的語法地位〉，《湖南城市學院學報》第4期，1987年4月，頁52~57。
- 徐桂梅，〈魯迅小說語言中的“日語元素”解析〉，《魯迅研究月刊》2012年02期，2012年2月，頁45~51。
- 袁傲珍，〈《越諺》與紹興人的文化模塑〉，《紹興文理學院學報》第16卷第4期，1996年12月，頁7~12。
- 陳艷陽，〈漢語顏色詞的文化分析〉，《宜春學院學報》30卷第1期，2008年2月，頁110~113。
- 陳叢耘、陳翠穎，〈論漢語詈罵語的性別差異〉，《宿州教育學院學報》第11卷第6期，2008年12月，頁6~8。
- 高名凱，〈漢語語法的基本結構〉，《語文學習》第1期，1952年1月，頁14~19。
- 高名凱，〈語言與思維〉，《語文學習》第11期，1959年11月，頁32~34。
- 高軍，〈吳語中的詈詞詈語與吳文化〉，《蘇州教育學院學報》第25卷第3期，2008年9月，頁17~20。
- 倪立民，〈魯迅著作中的外來詞研究〉，《杭州大學學報》第27卷第1期，1997年3月，頁84~90。
- 郭昭第，〈漢語文學的人物命名策略〉，《天水師範學院學報》第1期，2003年1月，頁39~42+75。
- 郭鴻傑，〈現代漢語歐化研究綜述〉，《西安外國語學院學報》第15卷第1期，2007年1月，頁21~24。
- 陳漱瑜，〈柏楊談魯迅〉，《國文天地》第7卷第4期，1991年9月，頁25~28。

- 殷宏霞，〈魯迅與郁達夫小說創作芻議〉，《山東農業工程學院學報》第 32 卷第 1 期，2015 年 1 月，頁 143~145。
- 許錫強，〈探究《藥》的人物命名藝術〉，《教書育人》第 7 期，2003 年 7 月，頁 19~20。
- 許祖華、潘蕾，〈魯迅小說風俗化人名的修辭意義〉，《武漢大學學報》第 2 期，2014 年 2 月，頁 98~103。
- 張 博，〈象聲詞簡論〉，《河北師範大學學報》第 3 期，1982 年 3 月，頁 83~90。
- 張 憶，〈情無盡，長歌音不絕——《傷逝》語言的音樂特質〉，《魯迅研究月刊》第 5 期，1996 年 5 月，頁 25~28。
- 張劍樺，〈論語言風格的要義〉，《山西師大學報》第 4 期，2001 年 4 月，頁 104~108。
- 張慧美，〈語言的風格作用〉，《中國語文》，第 545 期，2002 年 11 月，頁 19~32。
- 張劍樺，〈試論語言風格學研究中的幾個問題〉，《蘭州大學學報》第 4 期，2002 年 4 月，頁 146~150。
- 張 婷，〈漢語擬聲詞的詞形構成及其語法功能〉，《新西部》第 11 期，2007 年 11 月，頁 234~235。
- 張積家、段新煥，〈漢語常用顏色詞的概念結構〉，《心理學探新》2007 年第 1 期，2007 年 1 月，頁 45~52。
- 張 聖，〈文學語言中的色彩詞〉，《承德民族師專學報》第 28 卷第 4 期，2008 年 11 月，頁 39~40。
- 張曉霞、劉海燕，〈郁達夫小說創作的真實性〉，《文學教育(上)》2015 年第 2 期，2015 年 2 月，頁 46~48。
- 黃偉武，〈詈罵行為與漢語詈詞探論〉，《中山大學學報》1992 年第 4 期，1992 年 4 月，頁 114~123。
- 黃 丹，〈漢語「白」顏色詞群分析〉，《樂山師範學院學報》第 24 卷第 8 期，2000 年 8 月，頁 42~45。
- 彭嘉強，〈魯迅作品俚俗詞的語言風格〉，《中國語文》，第 532 期，2001 年 10 月，頁 63~68。
- 崔紹懷、謝桂新，〈論魯迅小說的藝術成就〉，《湖北經濟學院學報》第 4 卷第 8 期，2007 年 8 月，頁 110~111。
- 崔 璨，〈五四「問題小說」中的家長形象——以冰心、廬隱、王統照、葉紹鈞等為例〉，《重慶三峽學院學報》第 30 卷第 6 期，2014 年 6 月，頁 83~88。
- 程紹華、邱月，〈黑·白·紅——文學作品中色彩詞的跨文化解讀〉，《社科縱橫》第 25 卷，2009 年 2 月，頁 145~146+148。
- 程紹華、楊艷華、王昕，〈基於認知的漢英色彩詞「黃」的聯想意義對比〉，《大連民族學院學報》第 2 期 2014 年 2 月，頁 159~161+193。
- 傅憎享，〈論《金瓶梅》的罵語與罵俗〉，《學術交流》1990 年第 2 期，1990 年 2 月，頁 129~135。
- 葉維廉，〈兩間餘一卒、荷戟獨徬徨——論魯迅兼談「野草」的語言藝術〉，《當

- 代》第 68 期，1991 年 12 月，頁 1~9。
- 楊 璿，〈談顏色詞的構成及語法特點〉，《貴陽師專學報》1995 年第 2 期，1995 年 4 月，頁 81~84。
- 董娟娟，〈從第三人稱代詞看漢語的歐化現象〉，《江西科技師範學院學報》第 1 期，2008 年 2 月，頁 82~85。
- 鄭德剛、汪凡，〈現代漢語的象聲詞〉，《貴州師範大學學報》第 1 期，1986 年 1 月，頁 45~50。
- 趙京立，〈張愛玲小說中的色彩意象〉，《天津職業院校聯合學報》第 9 卷第 4 期，2007 年 7 月，頁 122~126。
- 黎運漢，〈語言風格與表達對象〉，《修辭學習》第 6 期，1998 年 6 月，頁 4~5+3。
- 黎運漢，〈語言風格定義的內涵新析〉，《畢節師範高等專科學校學報》，1999 年 2 月，頁 20~24。
- 黎運漢，〈1949 年以來語言風格定義研究述評〉，《語言文字運用》第 1 期，2002 年 1 月，頁 100~106。
- 黎運漢，〈近二十年來漢語風格學研究的成就和發展趨勢〉，《揚州大學學報》第 7 卷第 3 期，2003 年 5 月，頁 36。
- 謝耀基，〈漢語語法歐化綜述〉，《語文研究》第 1 期，2001 年 1 月，頁 17~22。
- 劉鈞傑，〈顏色詞的構成〉，《語言教學與研究》1985 年第 2 期，1985 年 2 月，頁 71~77。
- 劉丹青，〈現代漢語基本顏色詞的數量及序列〉，《南京師大學報》1990 年第 3 期，1990 年 3 月，頁 77~80。
- 劉 燕，〈從顏色詞的文化內涵看中西文化差異〉，《呼蘭師專學報》第 19 卷第 2 期，2003 年 6 月，頁 67~68。
- 劉佳慧，〈《越諺》民俗語匯的紹興地方特色研究〉，《文化學刊》2009 年第 4 期，2009 年 7 月，頁 103~107。
- 潘 峰，〈談現代漢語基本顏色詞的範疇〉，《湖北成人教育學院學報》2005 年第 4 期，2005 年 4 月，頁 50~52。
- 薛坤宇，〈淺析漢語基本顏色詞〉，《遼寧師專學報》第 5 期，2010 年，頁 12~13。
- 蘇 熒，〈悲哀的姓名，冰冷的顏色——《藥》的悲劇性舉隅〉，《語文學刊》第 5 期，2008 年 5 月，頁 95~96。

四、網路資源

- 中國期刊網：<http://cnki50.csis.com.tw.utorpa.lib.nccu.edu.tw/>
- 國家圖書館：<http://www.ncl.edu.tw/mp.asp?mp=2>
- 教育部《重編國語辭典修訂本》：<http://dict.revised.moe.edu.tw/>
- 教育部《成語典》：<http://dict.idioms.moe.edu.tw/>
- 《漢典》：<http://www.zdic.net/>

五、辭典光碟

《漢語大詞典》3.0 版，香港：商務印書館，2010 年 9 月第 4 次印刷。

