

方言與口承文學的互為性問題

——以吳方言與吳語山歌為例*

鄭土有

[提要] 方言和口承文學都是在一定的區域中逐漸形成的。方言是口承文學表達的語言載體，方言詞彙、語音是編創口承文學作品的重要部件，也是各種修辭手法得以實現的基礎；口承文學的編創，不斷豐富方言的詞彙和內涵；口承文學中保留了豐富的方言詞彙，為方言學的研究提供了豐富的語料。兩者相輔相成，關係密切。本文從吳方言和吳語山歌的關係入手，探討兩者之間的互為性問題。

[關鍵詞] 方言 口承文學 互為性 吳方言 吳語山歌

[中圖分類號] H07 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2012) 03 - 0077 - 09

方言屬語言學研究的對象，口承文學屬文學研究的範疇，表面上看兩者似乎並無多大關聯，但事實上由於口承文學是由民眾口頭編創、傳播、傳承的文學，方言是其主要的語言載體，口承文學是用方言講唱的文學，因此兩者關係極為密切。本文旨在探討兩者之間的關係，圍繞互為性問題而展開。互為性主要是指兩者在同一地理環境、文化環境中共生，相互依存，彼此影響，交互作用，形成一種良性的共榮關係。為了分析的針對性，本文主要以流傳於中國江南地區的吳方言與吳語山歌為分析個案。

一、共生：江南水鄉孕育了吳方言和吳語山歌

關於吳方言的形成歷史，由於缺乏早期文獻的記載，目前有各種說法。但無論是中原華夏語還是楚語的演變，都是在江南地區這一特定的區域中逐漸形成的，在此文化的薰陶下逐漸形成自己的特色。

考古發掘資料顯示，在遠古時代，江南地區就已經有了人類生活的遺跡，如1963年在浙江省

* 本文係教育部人文社會科學研究2005年度規劃基金項目《活態民間敘事詩“讚神歌”研究——以江蘇省蘆墟鎮沈氏家族傳唱活動為個案》（項目編號：05JA750.11-44007）的研究成果之一。

建德縣（原壽昌縣）李家公社新橋大隊後山坡的烏龜洞發現了一枚古人類牙齒和十餘種古動物化石。^①1974年又在此洞發現了一顆人類犬齒和哺乳動物化石。經鑒定古人身體結構和現代人區別不大，屬於新人階段，距今大約10萬年左右。^②大量新石器時期遺址的考古成果證明，江南地區的原始族群與生活在中國大地的其他原始族群相比，文明程度已處於較高的水平，如在浙江省浦江縣黃宅鎮渠南村發現的浦江上山遺址（距今11000~9000年），在出土的夾炭陶片表面，發現較多的稻殼印痕，胎土中夾雜大量的稻殼，通過對陶片取樣進行植物矽酸體分析，顯示是經過人類選擇的早期栽培稻。在距今8000~7000年的浙江蕭山跨湖橋遺址，發現了先民使用的獨木舟。尤其是位於浙江杭州灣以南寧（波）紹（興）平原上的餘姚縣河姆渡文化遺址（距今8000~5000年），經1973年11月和1977年10月的兩次發掘，出土了大量的石、陶、骨和木製作的生產和生活用具，證明河姆渡人已經在從事相當發達的農業生產。在第四文化層居住區發現的米粒、稻穀、稻杆、稻殼、稻葉的堆積，其厚度為20~50厘米，最厚的達1米多，其數量之巨、保存之完好，在新石器考古史上非常罕見。主要分布在太湖地區的良渚文化（距今5200~4000年）^③，先民們主要從事農業生產勞動，已過著穩定的定居生活；手工業也已非常發達，形成了分工細緻的專業隊伍，玉器、陶器、紡織品的製作都已專門化，達到了當時的最高水平；大型墓葬中不僅隨葬有大量的玉器，還有奴隸殉葬。學者們推測，在良渚文化晚期已經出現了國家的雛形。

上述考古發現向我們展示了江南地區從舊石器時代到新石器時代的史前社會發展序列，充分說明在史前時期江南地區生活著一支有別於中原地區、單獨發展的原始族群，他們創造了一個源遠流長、自成體系的文化樣態。這些先民們在長期的生產和生活過程中形成了種種獨具特色的文化，包括語言、習俗、社會制度等。

從史籍記載來看，先秦時期江南人所使用的語言是古越語，完全不同於中原地區。《孟子·滕文公上》記載：“今也南蠻馯舌之人，非先王之道，子倍之師學之，亦異於曾子矣。”“馯”是伯勞鳥，意思是說南蠻人說話像鳥鳴一樣。林惠祥先生指出：“越語在古時確是大異於北方諸族語言，而且其性質也確實不像一字一音的孤立語，而像是多音拼合的膠著語，因此以北方語言譯它每須二三字譯一字，且譯得很不妥切。”^④這種多音的膠著語，在講單音的中原人聽來，仿佛像鳥鳴一樣，所以被稱為“鳥語”。語言學界之所以認為後來的吳語並非源自古越語，主要是歷史上該地區曾因戰爭發生數次大規模的人員遷徙和被佔領、統治的緣故。

最早的是“太伯奔吳”事件。司馬遷在《史記》卷三十一“吳太伯世家”中記載：“吳太伯，太伯弟仲雍，皆周太王之子，而王季曆之兄也。季曆賢，而有聖子昌，太王欲立季曆以及昌，於是太伯、仲雍二人乃奔荊蠻，文身斷髮，示不可用，以避季曆。季曆果立，是為王季，而昌為文王。太伯之奔荊蠻，自號句吳。荊蠻義之，從而歸之千餘家，立為吳太伯。”^⑤“顏師古注《漢書·地理志》云：‘句，音鉤。夷俗語之發聲也，亦猶越為于越也。’所以‘句吳’就是‘吳’，‘于越’就是‘越’。其他冠首詞的發語詞性質也都可以一一考見。”^⑥由此可見，周太王之子太伯、仲雍南奔，到達今常熟、無錫一帶，他們基本遵從了當地土著的生活習慣和語言，也許對古越語有所“改造”，但當時民間通行的應該是古越語。

其次是“楚滅越”。楚滅越的時間有多種說法，一般認為是楚威王七年（前333），至秦王政二十四年（前223）秦滅楚，楚國統治吳越地區差不多一百年左右的時間，治理是比較嚴格的，特別是《史記》卷四十“楚世家第十”記載考烈王元年（前262）封令尹黃歇於吳，號春申君，據《越絕書》卷二“越絕外傳記吳地傳第三”記載春申君治理無錫湖，造龍尾陵道，作吳兩

倉、吳市、諸里大閘、獄廷、楚門等，說明當時楚國積極加強對江南地區的統治，官吏、兵將、食客眾多。後來春申君被奉為蘇州府城隍，上海簡稱為“申”及流經上海的河稱為黃浦江（又稱春申江），均說明楚國統治對該地區的深刻影響。上古南方漢語只有楚語，原本不說漢語的吳越各地被楚國收服後，楚語對當地語言完成了第二次“改造”，因此有學者認為吳語是在楚語的基礎上發展而來的，今日老湘語與吳語有許多共同之處，似可證明。

第三次“改造”發生於秦漢至東晉時期。秦始皇統一中國後，分全國為三十六郡，於吳越地東置會稽郡、西置鄣郡。漢初曾一度合併，後又改會稽為吳郡，漢武帝時改鄣郡為丹陽郡；至東漢又分置會稽、吳郡。秦漢置郡設官駐兵，中原移民主要聚居點應在郡治的吳（今蘇州）、會稽（今紹興）、宛陵（今宣城）及一些重鎮如秣陵（金陵，今南京）等處，吳語應是以這些地方為中心發展起來的，故後來吳語分別以蘇州為蘇南吳語中心、紹興為浙江吳語中心、宣城為皖南吳語中心。西晉末，永嘉之亂（310年）後，大批北方達官貴人南遷，對江南地區的語言產生了極大的影響，出現了“吳語”的說法。如《世說新語·排調》中記載：“劉真長始見王丞相，……劉既出，人問見王公云何。劉曰：‘未見他異，惟聞作吳語耳。’”至此吳語基本成型。可以說，吳語是在江南地區以古越語為根基，結合楚語與中原話逐漸融合而成的漢語方言之一。

同樣，口承文學在江南大地上也應該很早就已出現。新石器時期因無文字記載，無法知曉其情形。至遲至春秋戰國時代，已有“吳歎”（“歎”又作“愉”）之說。屈原《楚辭·招魂》中說：“吳愉蔡謳，奏大呂些。”漢代王逸注：“吳、蔡，國名也。愉，謳，皆歌也。大呂，六律之名。”左思《吳都賦》云：“荊豔、楚舞、吳愉、越吟，此皆南方之樂歌，為《詩三百篇》所未收者也。”由此可見，吳愉、越吟在當時已有一定的影響，西漢劉向《說苑·善說》中記載的《越人歌》當屬越吟之一。到三國時期，江南人所唱的歌謠，已引起上層人士的仿作。《世說新語·排調》記載：“晉武帝問孫皓，聞南人好作《爾汝歌》，頗能為不？皓正飲酒，因舉觴勸帝而言曰：‘昔與汝為鄰，今與汝為臣。上汝一杯酒，令汝壽萬春！’帝悔之。”這《爾汝歌》從形式上看，與南朝的吳聲歌曲差不多，應是當時江南民間頗為流行的歌曲。至東晉以後，吳歌聲名鵲起。宋郭茂倩《樂府詩集》卷四十四引《晉書·樂志》曰：“吳歌雜曲，並出江南。東晉已[以]來，稍有增廣。其始皆徒歌，既而被之管弦。蓋自永嘉渡江之後，下及梁、陳，咸都建業，吳聲歌曲起於此也。”^①此記載明確說明吳歌雜曲原是江南地區民間早已流傳的歌謠，東晉以後被統治者採錄配樂，成為正式場合演奏的音樂歌曲，其數量是相當龐大的，僅“吳聲歌曲”所收就有四百多首。明代是吳語山歌發展的又一個高峰。從馮夢龍搜集記錄的《掛枝兒》、《山歌》中，我們能基本瞭解當時的盛況。

總之，無論是吳方言還是吳語山歌，都是在江南這塊古老的、具有悠久歷史文化積澱的土壤上生長起來的區域文化，它們都是構成江南文化的基因，又都呈現江南文化的顯著特點。

二、吳語山歌：吳方言天然的“語料庫”

口承文學產生、流傳於人們的口耳之間，兼具文學性和生活性的雙重屬性。由於它是普通民眾在勞動、休閒、民俗儀式等日常生活中以自娛自樂為目的而講述、演唱的文學，故自然而然地採用方言作為敘事、抒情的語言。因此，口承文學的搜集記錄可以為方言研究提供豐富的資料。

首先，歷代的民間口承文學作品中保存了許多歷史上的方言土語、詞彙，可以為方言史的研究提供佐證。方言作為一種日常交流的工具，會隨著時代的發展而不斷變化發展，如現代吳語

中的混“腔司”(chance)、鸞徒(Gander)、退“招勢”(Juice)、麥克風(Microphone)、盞三(on-sale)、派對(party)、“老虎”窗(roof window)、席夢思(Simons)、時髦(Smart)、沙發(sofa)、史的克(拐杖Stick)等等，都是20世紀30年代在上海這一特殊的環境中形成的。口承文學雖然不太為文人士大夫所重視，但在中國歷史上也有少數或由官方組織、或由個別特別鍾愛民間口承文學的文人記錄下了不少作品。通常又分為兩種情況：一是將原本用方言講唱的口承文學作品用當時通行的官話記錄下來，如《詩經》；一是原汁原味地記錄下口承文學作品，如馮夢龍的《山歌》；後者對於方言研究來說是不可多得的歷史資料。

就吳語山歌的記錄來看，最早出現吳方言詞彙的記載是宋代郭茂倩的《樂府詩集》卷四十四“吳聲歌曲”中所收錄的南朝民歌。雖然“被之管弦”後經過了文人的一定加工，但不少作品仍保留著民間歌謠的本色，語言方面以官話記錄為主，但字裡行間仍交雜了少量的吳語詞彙，如人稱代詞“儂”：“夏口樊城岸，曹公卻月樓。觀見流水還，識是儂淚流。”（《吳歌三首》之一）“君既為儂死，獨生為誰施。歡若見憐時，棺木為儂開。”（《華山畿》之一）可見“儂”在當時江南地區是普遍使用的人稱代詞，直到唐末吳越王錢鏐（852~932）時期仍然如此。宋吳僧文瑩《湘山野錄》記載了這樣一件事：

開平元年，梁太祖即位，封錢武肅（鏐）為吳越王。時有諷錢拒命者。錢笑曰：“吾豈失為一孫仲謀邪？”拜受之。改其鄉臨安縣臨安錦軍。是年延故老，旌鉞鼓吹，振耀山谷……以飲鄉人……鏐起執爵於席，自唱還鄉歌以娛賓。曰：“三節還鄉兮掛錦衣，吳越一王駟馬歸，臨安道上列旌旗。碧天明明兮愛日輝，父老遠近來相隨。家人鄉眷兮會時稀。鬥牛光起兮天無欺！”時父老雖聞歌進酒，都不之曉。武亦覺其歡意不甚淡洽。再酌酒，高揭吳音，唱山歌以見意。詞曰：

你輩見儂底歡喜，（原注：吳人謂儂為我）

別是一般滋味子。（原注：呼味為寐）

永在我儂心子裡！

歌闌，合聲賡贊，叫笑振席，歡感閭里。今山民尚有能歌者。^⑧

這段記載非常生動地描繪了一千多年前，吳越王錢鏐衣錦還鄉到臨安的情景，他仿照漢高祖劉邦的《大風歌》，高興地唱起來，但鄉親們都聽不懂，不能盡興，於是他“高揭歌喉，唱山歌以見意”，山歌雖然只有三句歌詞，但卻是鄉音土語，立即引起共鳴，“叫笑振席，歡感閭里”。從這三句歌詞來看，它比六朝吳聲歌曲記錄的吳歌更加樸實、通俗，鄉土氣息特別濃厚。研究吳語山歌的學者認為它是歷史上用吳語演唱並完全用吳語記錄下來的第一首吳語山歌。

馮夢龍搜集整理的《掛枝兒》、《山歌》則完全是用吳語記錄的作品，堪稱吳語忠實記錄的典範，對研究吳語山歌和吳方言均有很高的資料價值。《掛枝兒》寫刻殘本存九卷（現藏上海圖書館），無序、跋及署名。卷一至卷八完整，卷九殘存一部分。從姚梅伯的《今樂府選》（浙江圖書館藏）中可補一卷半，恰為十卷。卷一“私部”、卷二“歡部”、卷三“想部”、卷四“別部”、卷五“隙部”、卷六“怨部”、卷七“感部”、卷八“詠部”、卷九“謔部”、卷十“雜部”，全部作品達435首（包括除正文外評注、附錄中引用的作品），是明代民間時調小曲之集大成。這部專集所採錄的作品，絕大部分來自民間、市鎮。馮氏自己創作或他人創作、擬作的都有說明，成分並不太多。《山歌》全書也是十卷：卷一到卷四“私情四句”、卷五“雜歌四句”、卷六“詠物四句”、卷七“私情雜體”、卷八“私情長歌”、卷九“雜詠長歌”、卷十

“桐城時興歌”，共計歌詞383首（包括評注引用的異文和桐城時興歌在內），其中前九卷全篇使用吳語記錄。

“五四”以後，隨著中國現代民俗學運動的開展，對吳語山歌的搜集整理也取得了很大的成績，而且大多是以吳音記錄的。如劉復1919年8月利用暑假在家鄉江陰收集歌謠20首，並在《歌謠週刊》第24號以《江陰船歌》之名發表。他所收集的民歌，不僅以當地吳音記錄，並在每首歌謠後作了音、義注釋或加以考訂。周作人稱“半農這一卷《江陰船歌》，分量雖少，卻是中國民歌的學術的採集上第一次的成績”。^⑨同年，顧頡剛利用在家鄉蘇州養病的機會，搜集了200多首吳歌作品，1920年10月至12月在《晨報》上連續刊載了三個月，後又在《歌謠週刊》第64~95期連續刊登了近一年。1926年《吳歌甲集》出版了單行本，分上、下兩卷，上卷兒歌50首，下卷民歌50首。《吳歌甲集》受到了學術界的高度評價。胡適在序言中說：“我們很熱誠地歡迎這第一部吳語文學的專集出世。頡剛收集之功，校注之勤，我們都很敬服。……這部書的出世真可說是給中國文學史開一新紀元了。”^⑩

中華人民共和國成立以後，有兩次對吳語山歌的搜集整理活動，一是五六十年代，如1952年8月，蘇南文學藝術界聯合會號召全區文藝工作者搜集和整理民間音樂，其他各類文藝團體也紛紛下鄉搜集民間歌謠，以豐富創作素材；1959年中國民間文藝研究會研究部和江蘇省文聯、文化局聯合對常熟白茆新民歌的調查等；1960年5月至8月，中國作家協會上海分會、上海群眾藝術館、上海文藝出版社等單位組織有關人員在郊區奉賢進行山歌的搜集工作，內部出版了長篇敘事山歌《白楊村山歌》和《哭嫁歌》。^⑪二是八十年代中期至九十年代中期的歌謠集成工作。這次搜集整理的成果是空前的，各區縣、各鄉鎮都彙編了資料本。據《中國歌謠集成·上海卷·後記》介紹：“根據1987年12月統計，全市350多個街道、鄉、鎮編纂的民間文學集成資料本，共選收歌謠23529首，22個區縣編纂出版的歌謠分卷中，共收歌謠5418首。”^⑫其數量極為可觀，同時還保留了不少錄音帶、錄影帶，最終編輯出版了《中國歌謠集成·江蘇卷/上海卷/浙江卷》和《中國民間歌曲集成·江蘇卷/上海卷/浙江卷》。根據忠實記錄、保持原貌的原則，每首歌都附有原始資料，如採錄地點、時間、演唱人、搜集者等。對歌中方言，都作了註注，對歌中涉及的民俗事項都作了必要的解釋。

上述各個時期的吳語山歌作品保存了豐富的吳方言資料，成為吳方言研究不可多得的語料庫。

其次，口承文學作品一旦形成之後，雖然會隨著口頭傳播而不斷發生變異，但核心母題和某些主要詞彙具有超穩定的特點，尤其是在一些韻文類的作品中。如《山歌》中的方言詞彙有的在今天吳方言中已不再使用，但在民間演唱的山歌中仍然保持著。在常熟市發現的手抄本敘事山歌《白六姐》^⑬中就有許多歌詞和馮夢龍《山歌》中的短篇山歌相似，有的甚至完全一樣，如：

馮夢龍《山歌》		常熟《白六姐》	
卷四 《被席》	紅綾子被出松江， 細心白席在山塘。 被蓋子郎來郎蓋子我， 席襯子奴來奴襯子郎。	一、《嗚怨私情》	郎似細花被面出松江， 姐似虎丘白席在山塘。 前世必然來相會， 兩處相逢共一床。
卷二 《研光》	姐兒見子有情郎， 好似雲遊僧投飯入齋堂。 嗚像染坊店裡畫石 ^⑭ 貪色鬼， 研子多多少少光。	四、《小姐游春》	姐兒肚裡熬情郎， 好象遊方僧和尚入齋堂。 染店裡劃石貪鈔棍， 不知劃仔多少光。

卷一 《瞞娘》	阿娘管我虎一般， 我把娘來鼓裡瞞。 正是巡檢司前失子賊， 枉子弓兵曉夜看。	十四、《娘女盤答》	娘拿因像虎樣看， 因拿娘來鼓樣瞞。 娘道殺人場上偷刀賊， 縱有官兵難守看。
卷一 《孕》又三	眼淚汪汪哭向郎， 我吃腹中有孕受人當。 娑婆樹底下乘涼奴踏月， 水漲船高難隱藏……	十六、《杭城贖藥》	眼淚汪汪哭叫郎， 腹中有孕啥人當？ 娑婆樹底下奴踏影， 水漲船高難隱藏。

口頭詩學學派學者在研究史詩的過程中發現，口傳史詩中經常存在一種“特殊語言”，這種語言完全不符合作品搜集時當時當地的語言規範，而是保留了古老的形態，這些詞彙可能連演唱歌手也已不知道它的含義，但仍在口傳中保留著。上述《白六姐》中的詩句可能就屬於這種語言。類似的情況，在其他吳語山歌中也同樣存在。這種語言現象的存在，可以起到“以今證古”的作用，為方言史研究提供寶貴的資料。

第三，口承文學豐富了方言詞彙，促進方言詞彙的傳播。文學具有想像性，其詞彙一方面來自生活，來自民眾的日常生活；同時，民間優秀的故事家、歌手往往又是語言的“天才”，不斷豐富方言詞彙。如《山歌勿唱忘記多》中唱道：

山歌勿唱忘記多，搜搜索索肚皮裡還有三千九百籬，
吭嗨吭嗨扛到吳江垂虹橋上去唱嘞，
壓坍仔長橋再要塞滿東太湖。

山歌余仔一太湖，唱勿盡五姑娘苦情要比鯽魚肚皮裡格魚子還要多，
礮糠搓繩難起一個頭，百丈長格繩索只好一寸一寸慢慢搓。^⑤

歌手肚子裡的山歌能裝滿三千九百籬筐，多到能壓垮垂虹橋（吳江縣城著名的石拱橋）、塞滿太湖，痛苦像魚子一樣多，用礮糠（碾米時脫下的稻穀外殼）搓繩，多麼誇張的想像。這些詞彙進入生活領域後，無疑豐富了人們的生活語言。

三、吳方言與吳語山歌的文學性建構

文學作品的文學性主要體現在故事情節和人物形象方面，曲折、出人意料的故事情節和豐富、獨特的人物形象通常是由想像、比喻、象徵等一系列修辭手法來完成的，因為方言往往有獨特的詞彙、語音，所以口承文學的文學性建構離不開方言，如果用官話講唱或記錄，許多修辭手法就不復存在，例如諧音、韻腳等。就吳語山歌而言，主要體現在以下幾方面：

第一，獨特的方言詞彙構成比喻、象徵的手法。如《五姑娘》中描寫五姑娘的嫂子“辣椒心”的奸刁和刻薄：“東家娘娘是鯽魚背上格一個長骨頭”，鯽魚背上原本只有魚鰭沒有骨頭，這是吳方言中的一句俗語，如果說一個人像鯽魚背上長骨頭，意思是非常難以交往的人。而楊金大受妻子的挑撥，惡待兩個妹妹：“鵝眼烏珠看人要數到楊金大，……”^⑥，“鵝眼烏珠看人”也是吳方言中的俗諺，眼烏珠即眼睛，鵝因為頭頸很長，形容把人看低，引申為不把人當人看。通過這兩個形象的方言俗語就把楊金大及妻子的行為表現得淋漓盡致了。又如徐阿天的外貌是通過“辣椒心”的角度描寫的：

東家娘娘面孔浪胭脂榻得紅堂堂，覺得眼面前格個長年賽過武大郎格兄弟武二郎，
身胚結棍就像城牆頭浪一扇大閘門，相貌堂堂阿是羅漢轉世進仔楊家大門牆。^⑦
形容身材魁梧的人為武松或者是羅漢比較常見，但以“城門”來比喻，則別具特色。

除了人物形象的塑造外，在情節描寫方面，豐富多層次的方言俗語往往也能起到畫龍點睛的作用，如《五姑娘》中楊金大千方百計阻止妹妹與長工徐阿天的戀情：

楊金大勸化五姑娘任佢要想開，勿要做蘇州寒山寺格隻大鐘懊惱來^⑧。五小姑娘咬緊牙關答覆一句話：“阿天是梁山伯，阿妹就是祝英台”。

楊金大聽仔面孔氣得就像樹葉青，一跳三尺罵佢一聲小賤人。佢若要與阿天來相會，篙子梢上葉放青。若是佢與阿天來相會，扁擔頭浪出冬筍。若是佢與阿天來相會，冬菜鬚裡打菜心。若是佢與阿天來相會，鐵樹開花梢梢嫩；若是佢與阿天來相會，雞蛋生腳到南京；若是佢與阿天來相會，紅腳桶裡大翻身；若是佢與阿天來相會，西山老虎勿吃人；若是佢與阿天來相會，黃狗出角變麒麟；若是佢與阿天來相會，東洋大海起蓬塵。……^⑨

這一連串極具生活化的比喻，大都是吳語中所特有的俗語，如篙子梢上葉放青（撐船的竹篙上長出竹葉）、扁擔頭浪出冬筍（毛竹扁擔上長竹筍）、冬菜鬚裡打菜心（醃菜壇裡的青菜長出菜心），通過這一系列不可能發生的事，來表現楊金大的不近人情和拆散妹妹戀情的決心。

吳語敘事山歌以私情山歌為主，其中男女主人公約會、交歡是繞不開的情節，而直白描寫男女交歡又是傳統道德所不允許的，因此，在長期的編創、演唱的過程中，歌手們通常會採用比喻的手法來體現，將男女的性行為描寫得非常隱晦、優美。如流傳於江蘇省吳江的《鮑六姐》中的“桑園相會”是這樣敘事的：

上采桑來下采桑，桑園地上自有佢位俏情郎，桑園地裡噯不涼席困，伊拉兩個只得豆麥落沉當涼床。……

郎要來勒姐要來，兩人末雙雙眠倒來，郎是好一比格隻白馬上橋頭要來得噯，姐是像煞格隻小雌雞吃水口口面朝天。

郎要來勒姐要來，兩人末雙雙眠倒來，郎是好一比清水江裡格條螞蝗過江團團十八曲，姐是像煞塘上造橋凸起來。

桑園地上涼悠悠，姐搭佢丹情郎阿哥困勒一橫頭，姑娘頭上丈二青絲頭髮捏勒佢郎手裡，像煞丹陽人出外賣絲綢。

桑園地上涼悠悠，姐搭佢丹情郎阿哥困勒一橫頭，兩隻煞白臂膊環勒情郎肩上噯，像煞斜塘掬仔三隻頭白藕上蘇州。

桑園地上涼悠悠，佢搭佢丹小弟兩個困勒一橫頭，佢頭上兩隻耳朵捏勒佢郎手裡口噯，像煞江西人出外挑擔賣餛飩。^⑩

這些比喻都來自於日常生活，既形象生動又隱晦，既描述了性行為的過程又避免了過於露骨，而成年聽眾一聽就能明白。

第二，通過諧音雙關手法來表情，起到含蓄的藝術效果。吳語山歌最大的修辭特點之一是採用諧音雙關的手法，表達內心的感情。而諧音雙關的實現與方言的讀音有密切的關係。這種修辭手法，在南朝吳聲歌曲中就已出現，如《子夜歌四十二首》之六：“見娘喜容媚，願得結金蘭。空織無經緯，求匹理自難！”其中的“匹”字，有“布匹”和“匹偶”的雙關意義。說的是“布匹”，而實際是指男女匹配的意思。運用雙關語時，往往是兩句為一組，如“空織無經緯，求匹理自難”，上句說的是織布如果沒有經緯，等於空織；下句便把上句的意思申明“這是難以織成布匹的”，意思是我想和你匹配是很難的！

在馮夢龍搜集的《山歌》中，比喻、雙關語也比比皆是。如卷一《睭》：“思量同你好得場駢，弗用媒人弗用財。絲網裡捉魚盡在眼上起，千丈綾羅梭裡來。”馮夢龍在《睭》這首山歌後注：“笑不許，睭不許，只此便是周南內則了。眼上來，梭裡來，影語最妙，俗所謂雙關二意體也。”眼，同時指“網眼”和“人眼”；“梭”和“睭”同音。其他如：“挾絹做裙郎無幅，屋簷頭種菜姐無園。”（卷三《送郎/又》）幅與福、園與緣諧音。“便是牢裡罪人也只是個樣苦，生炭上薰金熬壞子銀。”（原注：吳歌“人銀”同音。）（卷一《熬》）熬既指金屬在火上烤又指人受煎熬，語義雙關；銀與人諧音。“好似新出小雞娘看得介緊，倉場前後兩邊傲。”（卷一《走》）傲即“廩”，糧倉，與“熬”諧音。指男女雙方可望不可及，內心受到煎熬。“壽器上剝灰材露布，老陰陽到處說新墳。”（卷一《贈物》）為活人準備的棺材稱為壽材，製作時先粘上麻布再用生漆塗刷，以保護其木材。露布即布露出來，雙關指暴露。陰陽指風水先生，殯葬時為人相墓、擇日。新墳與“新聞”同音，這裡指消息傳播開來。

在情歌中運用隱喻雙關的手法，有的含蓄優美，有的坦露粗俗。馮夢龍為求“真”而忠實記錄，保持了原貌。直到現在吳語山歌在口傳中還保存這種諧音、隱喻雙關的修辭格式，如《五姑娘》中：“徐阿天腳步慢一慢，相思毛病上身三分三，五姑娘無心，伊當二月裡楊柳發芽有青又有意，伊認清爽仔村窠好來尋找格位姣娘拿私情攀。”其中的“青”與“情”諧音。《鮑六姐》中：“陳三白好酒越陳越好吃噠，私情路越走越恩情。好一比格個長腳蒼蠅飛勒拉飴（音晴，情）糖上噠，著身容易脫身難。”其中“飴”吳語發音“晴”，與“情”諧音。

在吳方言的基礎上，通過諧音、雙關等修辭手法，無疑增強了吳語山歌的藝術性。

結語：非遺保護中的方言與口承文學

如上所述，方言和口承文學都是在一定的區域中逐漸形成的。方言不僅是人們日常生活交流的工具，而且其本身也是地域文化的體現，地域文化的元素不斷沉積於方言之中；口承文學有的始生於此地，有的則外地流傳到此地，但也已融於當地文化之中。兩者都成為了區域文化的有機組成部分，共存於同一自然環境、人文環境之中。由於方言和民間口承文學的存在，才使得各地的地域文化豐富多彩，呈現出文化的多樣性。方言是口承文學表達的語言載體，方言詞彙、語音是編創口承文學作品的重要部件，也是各種修辭手法得以實現的基礎；同時，口承文學的編創，又不斷豐富方言的詞彙和內涵；口承文學中保留了豐富的方言詞彙，為方言學的研究提供了豐富的語料。兩者相輔相成，關係密切。這從吳方言和吳語山歌的關係中可見一斑。

然而，在當下的中國，隨著城鎮化的推進和人們生活方式的改變，方言和民間口承文學都面臨著消亡的危險。以江南地區為例，自上世紀六七十年代以來，在田野唱山歌的習俗在民間就已經基本消歇了。至上世紀八十年代進行搜集整理時，許多老歌手已經二十多年沒有演唱過了，記錄下來的是存在於歌手記憶中的歌，而不是存活於田野的歌。時至今天，吳語地區能夠演唱山歌的著名歌手絕大多數已經去世，僅存少數在特殊場合演唱山歌的情況，如廟會期間唱的“讚神歌”，但情況也不樂觀，能夠演唱讚神歌的歌手也大都在六十歲以上了，後繼乏人。吳歌已於2006年列入中國第一批非物質文化遺產代表作名錄。吳方言的情況稍好，但由於在幼兒園、中小學中強行推廣普通話，有的學校不允許學生在校期間講吳語，因此目前很多小孩不會說吳語，或者說不好吳語，因此保護吳方言也成了當務之急。

保護方言和以方言為載體的口承文學，首先要提高人們認識和保護的自覺性，真正認識到其

對國家和民族文化的重要性；其次，政府主管部門需要制定一套完整的制度和行之有效的措施，特別是要重視從兒童抓起，如編寫適合幼兒教學的方言童謠及遊戲，在中小學開設鄉土課程，用方言講故事、唱民歌等。由於口承文學具有趣味性、娛樂性，更能引起兒童的興趣，所以在一定程度上能夠起到方言和口承文學聯動保護的功效。

①黃正維、孟子江：《浙江哺乳動物化石新產地》，北京：《古脊椎動物與古人類》，1964年第1期。

②陳鐵梅：《我國舊石器時代考古學的發展與評述》，北京：《考古學報》，1988年第3期。

③牟永抗、魏正瑾：《馬家浜文化和良渚文化——太湖流域原始文化的分期問題》，北京：《文物》，1978年第4期。

④林惠祥：《南洋馬來族與華南古民族的關係》，廈門：《廈門大學學報》，1958年第1期。

⑤（漢）司馬遷：《史記》，第五冊，北京：中華書局，1982年，第1445頁。

⑥周振鶴、游汝傑：《方言與中國文化》，上海：上海人民出版社，1988年，第154頁。

⑦（宋）郭茂倩：《樂府詩集》，第2冊，北京：中華書局，1989年，第639~640頁。

⑧轉引自容肇祖：《一千年前的一首吳音山歌》，北京：北大歌謠研究會《歌謠》，第二卷第七期（1936年5月26日）。

⑨周作人：《中國民歌的價值》，北京：北大歌謠研究會《歌謠》，第六號（1923年1月21日）。

⑩顧頡剛輯：《吳歌甲集》，北京：北大歌謠研究會，1926年；上海：上海文藝出版社，1990年影印。

參考文獻：

[1]（明）馮夢龍等：《明清民歌時調集》，上海：上海古籍出版社，1987年。

[2]姜彬主編：《江南十大民間敘事詩》，上海：上海文藝出版社，1989年。

[3]顧頡剛等輯：《吳歌·吳歌小史》，王熙華整理，南京：江蘇古籍出版社，1999年。

[4]石汝傑、宮田一郎主編：《明清吳語詞典》，上海：上海辭書出版社，2005年。

⑪上海：上海文藝出版社，1961年內部出版。

⑫《中國歌謠集成·上海卷》，中國ISBN中心，2000年。

⑬手抄本由曹浩亮保存至今，由其父龔桂福等人手抄，流傳於常熟地區。根據手抄本及曹雲亭、龔桂福演唱內容整理而成《白六姐》，由王建東、葉黎儂、曹浩亮採錄注釋，刊於《中國·白茆山歌集》第162~220頁，上海：上海文藝出版社，2002年。長歌共18節（套），連開頭和尾聲，共2,500餘行。

⑭畫石，即劃石。

⑮口述者：張雲龍；記錄者：張舫瀾；記錄時間：1964年1月2日。高福民、金煦主編：《吳歌遺產集粹》，上海：上海文藝出版社，2003年，第197頁。

⑯⑰陸阿妹等口述：《五姑娘》，南京：江蘇人民出版社，1984年，第17、11頁；第19頁。

⑱蘇州諺語，因鐘聲發出近似“懊惱來”的聲音，“懊惱”作後悔的意思解。

⑲高福民、金煦主編：《吳歌遺產集粹》，上海：上海文藝出版社，2003年，第265頁。

⑳蔣連生演唱，張舫瀾、馬漢民記錄。搜集時間：1982年2月28日；地點：莘塔公社新村。江蘇省民間文學工作者協會蘇州分會1983年5月油印本。

[5][美]約翰·邁爾斯·弗里：《口頭詩學：帕里—洛德理論》，朝戈金譯，北京：社會科學出版社，2000年。

作者簡介：鄭土有，復旦大學中文系教授、博士生導師。上海 200433

[責任編輯 劉澤生]