

第四章 從文化中國到根植台灣：蕭麗紅小說文本書寫

第一節 鄉土與國族書寫

一九七、八〇年代，台灣在政治、外交上的處境，十分艱辛困難，流行的現代主義思潮，比較關注自我，脫離寫實路線，強調自由、崇外的創作方法，必然引起關懷鄉土者的大力反對，加以帝國主義以經濟掠奪的方式殖民，更激起了反美反帝的激昂情緒。在這種矛盾的心態下，七〇年代的鄉土文學論戰，著眼於「鄉土文學」與「寫實主義」、「民族主義」的議題上。筆者觀察台灣文學從現代主義思潮轉換成鄉土文學的原因有二：一是「釣魚台」運動的發生：國民黨政府處在日本與中共之間得政治壓力，不敢爭取釣魚台的主權。留美台灣學生義憤填膺，民族精神覺醒，因愛國而產生回歸鄉土的心態，興起尋找屬於自己鄉土的東西。二是知識份子在不釣政治氛圍下，產生對台灣本土的關懷，特別針對農漁民階層相關的鄉土議題，產生深厚的情感，知識份子出現「替他們說話」的聲音：

（保釣運動）使年輕的一代，從原本只知引頸「西」望反轉來看自己的本身、自己的社會、自己的同胞和自己的鄉土，他們喊出了一個口號：「要擁抱這個社會，要愛這個社會」……在這樣的思潮下，台灣文學也有了轉變，那就是以黃春明、王禎和為代表的「鄉土文學」。這一時期的文學作家，全面地檢視了在外來的經濟、文化全面支配下，台灣的鄉村和人的困境。他們不再支借西方輸入的形式與情感，而著手去描寫當面台灣的現實生活和生活中的人。在文學的形式上，現實主義成為這些作家強有力的工具，以優秀的作品，證實了現實主義無限遼闊的可能性。¹

台灣文壇在一九七〇年代的鄉土文學運動中，以「新詩論戰」揭開序幕。唐文標首先發難，指責現代詩是詩人連鎖到讀者集體對現實的逃避，並且直指現代詩人是帝國主義的文化買辦。唐文標對現代詩批評的炮火蔓延，甚至延燒到諸多學者對現代小說的評價。他們認為現代主義作家背景是「中國文學傳統」，脫離「台灣現實社會」關懷。首先，尉天聰以歐陽子的小說為例，對病態的現代主義進行診斷。尉天聰並以民族性和社會性的觀點，對現代主義文學進行批判。「民族意識高漲，或上承五四精神作為回歸的標的」，²或「整理日據時代以來台灣作家的文學遺產作為尋根的動向」，³因此我們看到的是，強調民族性，反帝國、反封建的民族主義精神蠢蠢欲動。游勝冠在《臺灣文學本土論的興起與發展》一書中，則強調鄉土文學論戰的社會性，並提出具有批判性的文學傳統（現實主義）。⁴而劉登翰也肯定鄉土文學論戰，對台灣文學的首要影響，是重新發揚了台灣文學自日據時代以來，就已形成的民族意識和現實批判精神，這一固有的傳統。⁵當時，另一派學

¹陳映真：〈文學來自社會反映社會〉，收錄於尉天聰編：《鄉土文學討論集》，台北：遠流，1978年，頁64~65。

²陳少廷：〈五四與台灣新文學運動〉，《大學雜誌》第53期，1972年5月20日，頁18~24。

³顏元叔：〈台灣小說裡的日本經驗〉，《中外文學》，2卷2期，1973年，頁106~121。

林載爵：〈台灣文學的兩種精神：楊逵與鍾理和的比較〉，《中外文學》2卷7期，1973年12月。

林載爵：〈日據時代台灣文學的回歸〉，《文季》3期，1974年5月。

⁴游勝冠：《臺灣文學本土論的興起與發展》，台北：前衛，1995年，頁289。

⁵劉登翰：〈台灣鄉土文學的再評識〉，《台灣文學隔海觀文學香火的傳承與變異》，台北：風雲時

者朱西甯、銀正雄、彭歌、余光中等親官方文藝作家，以「中國正統論」主導的文學觀點，批評鄉土文學「流於地方主義，規模不大，難望其成氣候」，⁶甚至暗示其（鄉土文學）為「工農兵文藝」。⁷

在一九七七年的鄉土文學論戰中，鄉土文學陣營以王拓的〈是現實主義不是鄉土文學〉⁸與葉石濤的〈台灣鄉土文學史導讀論〉⁹和陳映真的〈鄉土文學的盲點〉¹⁰三篇文章，開始展開論戰文章。王拓對鄉土文學提出的現實主義論，使「鄉土文學」這個口號在現實主義精神的輝照下，成為涵蓋歷史與現實、鄉村與城市、民族文化本位及其延伸一體性的本土文學的口號了。¹¹葉石濤從台灣歷史發展出發，強調台灣風土與殖民地歷史傷痕，顯然是日據時代鄉土文學觀的繼承。陳映真則著眼於第三世界殖民地的歷史，提出民族文學論。三人的論點雖各具立場，卻有他們的共通之處，就在於：強調民族與社會意識的現實主義文學道路，也顯露了被殖民的歷史焦慮。

曾經在六〇年代，被標舉為進步與現代化的現代主義，在此被詬病為背離現實，因此，劉登翰在〈傳統、現代與鄉土〉一文中，就認為：「台灣五〇年代對西方政治、經濟的仰賴，和六〇年代台灣自身經濟機制的轉型，各種西方現代主義的文學觀念，伴隨西方文化大量輸入，並在延播中逐漸與台灣社會發展的某些機

代，1995年3月，頁105~111。

⁶朱西甯：〈回歸何處？如何回歸？〉，收錄於尉天聰編：《鄉土文學討論集》，台北：遠流，1978年，頁219。

⁷余光中：〈狼來了〉，收錄於尉天聰編：《鄉土文學討論集》，台北：遠流，1978年，頁264~267。

⁸「王拓首先回顧一九七〇年~一九七二年，鄉土文學所以被提倡的政治、社會背景，認為『鄉土文學』是相對於六〇年代背離現實的『西化文學』。接著回顧戰後一九四九年以來台灣文學背離現實的社會因素。但有恐『鄉土文學』的提法，容易被誤認為是偏隘的『鄉村文學』，排斥以都市和都市人為題材的文學作品；因而『陷入偏狹的、分裂的地方主義的觀念和感情』；並且認為都市物質文明的興起，是歷史和社會發展的客觀事實，太過感情的擁抱鄉村社會和人物，很容易陷入懷舊感傷的情緒，而成為一種『鄉愁文學』。他於是將『鄉土文學』正名為『現實主義的文學』，是根植在台灣這個現實社會的土地來反映社會現實、反映人們生活和心理願望的文學」。王拓：〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉，《仙人掌》2期，1977年4月1日，亦收錄於尉天聰編：《鄉土文學討論集》，台北：遠流，1978年，頁110~119。

⁹「葉石濤一九七七年五月發表〈台灣鄉土文學史導論〉一文，首先指出台灣的地理環境、歷史的多元因素與中國漢民族文化等影響，形成了台灣異於漢民族正統文化的風土，但因沒有創造出獨特的語言和文字，足以建立獨樹一幟的文化，仍舊跟漢民族文化割裂不開，是為漢民族文化的一支流。接著他回顧台灣從荷蘭殖民地時代，歷經清朝封建統治，以及日據殖民統治，使得台灣文學一路走來，建立的是深具「台灣意識」的、反帝、反封建的現實主義道路的文學傳統，並且期待戰後新生代的台灣作家能認清此「批判性的寫實」歷史傳統，並予以繼承。」葉石濤：〈台灣鄉土文學史導論〉，《夏潮》14期，1977年5月1日，亦收錄於尉天聰編：《鄉土文學討論集》，台北：遠流，1978年，頁69~92。

¹⁰陳映真發表〈「鄉土文學」的盲點〉，針對葉石濤的題名的「鄉土文學」與文章中「台灣意識」兩個問題進行質難，他站在第三世界的角度，認為：「在十九世紀一本帝國主義所侵凌各弱小民族的土地上，一切抵抗的文學，莫不帶有各別民族的特點，而且由於反映了這些農業的殖民地之社會現實條件，也莫不以農村中的經濟底、人底問題，作為關切的焦點。」因此，他認為如果將「台灣」的「鄉土文學」置於一切殖民地文學來看，將喪失它的個性。應該將台灣新文學放在「以中國為民族歸屬之取向的政治、文化、社會運動的一環」，所謂的「台灣意識」應該是「中國意識」。陳映真：〈「鄉土文學」的盲點〉，《台灣文藝》革新第二期，1977年6月，亦收錄於尉天聰編：《鄉土文學討論集》，台北：遠流，1978年，頁93~99。

¹¹劉登翰：〈傳統、現代與鄉土〉，《台灣文學史》下編，頁33~42。

制相呼應，使現代主義成為深刻影響台灣文學進程的一股重要文學思潮。它同時刺激了以民族文化為本位，以關懷本土現實為體現的鄉土文學思潮。在對『西化文學』的批判中，從創作到理論，發展成為一個自覺的文學運動。」¹²這段話也提到了回歸鄉土的意識，與現代化的社會發展，實為相生又相剋的歷史境遇。

三人的論戰文章，對「鄉土」所創的各種「詮釋性模糊」，其實隱含國族述權的爭奪。如葉石濤所言：「一進八〇年代，鄉土文學的名稱已被丟棄，改稱為台灣文學，呈現了多元和嶄新的面貌。」¹³至此，鄉土文學該何去何從？王德威提出值得我們思索的問題：「到底鄉土是原鄉者的寄託，還是國族建構者的隱喻？是根深柢固的原型，還是用過即丟的文類？」¹⁴

「鄉土」一辭的意涵頗為複雜分歧，即使同一陣營成員的鄉土想像，也不完全相同，筆者希望能回歸文學本身，來探討「鄉土」所呈現的複雜面貌。而不去處理複雜的鄉土論戰議題。因此，我們從女性對鄉土的書寫來討論，就可看到女性小說家對鄉土的不同詮釋。蕭麗紅的小說文本，主要是以傳統農漁村為背景，從中描寫傳統社會裡大家族的生活。因此，蕭麗紅小說中的人物，其言語、舉動都相當貼近當時的鄉土生活，真實的反映台灣傳統社會大家族的生活。例如：《千江有水千江月》就是依循著中國農民曆中的節氣順序寫成，將人情濃厚的漁村生活樸實呈現在讀者面前。

因此本節在探討鄉土與國族的書寫。蕭麗紅在《桂花巷》以前的小說，不但呈顯鄉土民風純樸，人情深厚的一面，也揭露傳統鄉土對女性經濟與情慾上的壓迫束縛。《千江有水千江月》裡她將鄉土人情與儒家禮義兼具的心靈原鄉融合為一來書寫，呈現一種美鄉土美人情的文本脈絡；《白水湖春夢》更將鄉土與佛理兼融，鄉土成為人間淨土的書寫典範。當然從對鄉土想像的轉變，蘊含著作家對國族認同的轉變。《千江》之前，蕭麗紅擺盪在中國文化的尋根與台灣鄉土的眷戀之間，其國族思想是混融的國族認同；到《桃花與正果》裡，中國文化與西方物質主義有了對比、拉扯，更凸顯小說作家對中國文化的渴望。但這種對中國文化的渴望，竟在在解嚴之後的創作《白水湖春夢》小說文本裡，獲得鬆綁。並透過描繪二二八受難家屬的悲苦經歷，蕭麗紅從文化中國的國族思維，轉為對根植台灣鄉土的認同與關懷。

一、女性鄉土想像書寫

長久以來，人類對於故鄉，一直有一種無法割捨的情感，故鄉的土地養育我們，滋潤著我們，並與我們共同成長。在中國傳統社會中，強調的血濃於水的親情，透過鄉土將親族連結而成一個網路，至親和鄉土與自己一同成長，擁有共同的回憶。因此，在七〇年代回歸鄉土的熱潮裡，蕭麗紅以典雅的台語化文字書寫鄉土，呈現蕭麗紅內心複雜的鄉土想像與思鄉情懷。蕭麗紅作品中，「鄉土」所呈現的有傳統鄉土裡，女性悲苦的命運，而引起讀者對鄉土的反思；另一方面，蕭

¹²劉登翰：〈傳統、現代與鄉土〉，《台灣文學史》下編，頁 33~42。

¹³葉石濤：《台灣文學史綱》，高雄：春暉出版社，1987 年 2 月，頁 150。

¹⁴王德威：〈國族論述與鄉土修辭〉，《如何現代，怎樣文學？—十九世紀、二十世紀小說新論》，台北：麥田，1998 年 10 月，頁 175。

麗紅也呈現自己對傳統鄉土的深情眷戀，隱約利用鄉土來建構出個人的心靈家園。¹⁵蕭麗紅的鄉土想像，來自於她對鄉土的深情與眷戀。誠如蕭麗紅所說：

我真是懷念我的故鄉，同樣的，我也一直很懷念我的童年，那些東西真的如同琦君所說的是取之不竭，用之不盡的。¹⁶

在自己的家鄉，每一個人你幾乎都認識，都和你有或遠或近的血緣關係，每一吋土地你都踏過，每一天都是真真實實「活在當下」的日子，這是任何地方所無法取代的。蕭麗紅筆下的鄉土，是懷舊的情懷，並回溯早期人們對家鄉的認同感，以及對鄉土的深情、眷戀，蕭麗紅透過書寫鄉土的小說文本，建構另一個心靈鄉土。據筆者的觀察，蕭麗紅筆下的鄉土，具有以下幾種意義：

一是從鄉土箝制女性的經濟權與情欲的方面來思考。就女性而言，「鄉土」不必然意指一個未受污染的「素樸傳統」。「剝削」、「箝制」、「壓迫」早就存在鄉土傳統之中。在蕭麗紅小說中，〈包文拯的臉〉之前的小說作品，即反映出此種女性的鄉土經驗。例如，短篇小說〈黑妮〉中，十八歲的沈妮主動追尋愛情，男友伍忠卻輕視、離開她；後來沈妮逃離家園想躲避賣作人妾的命運，最後仍被酒鬼父親押了回去。在〈那一季檸檬黃〉裡，東勢十明醫院見習護士長啞啞的男友林又新被院長的女兒看上，院長夫人爲了要啞啞退出，到處說啞啞的是非，啞啞在婆婆（祖母）的勸告下，忍痛離開林又新，離開十明醫院。傳統鄉土裡，女性的愛情、婚姻自主權，往往在「父母之命」下被剝奪，鄉土禮教束縛人性的一面，由此可知。因此蕭麗紅自己也說：「對禮教束縛太緊的人來說，離開鄉土才得以伸展手足。」¹⁷禮教、閒言閒語的束縛，父母之命的壓迫，早就是鄉土傳統不可分割的部份。同時也說明鄉土彷彿是箝制女性經濟權與情欲的枷鎖、牢籠。

蕭麗紅企圖透過小說，傳達傳統婦女面對婚戀，總是宿命地把結婚當是她唯一出路，然而結婚卻不能保證女性擁有幸福的生活，有時反成爲痛苦的來源。例如，〈冷金箋〉裡，陳家四女太卿，她的丈夫福山動不動就對他拳打腳踢，還接外面的女人回家住，太卿的兄長太源不幫忙勸，只說：「他們再壞也是夫妻……如果福山果真那般刁蠻，也是太卿前輩子欠他的，是她自己的命，只好叫她忍。」¹⁸陳家五女太荷的丈夫明石則經常拈花惹草，害太荷間接染上梅毒，最後明石甚至連家都不回，當太荷回娘家哭訴，太源也只說：「清官難斷家務事」、「有緣一撥便醒，無緣半句不聽」，要她看開些。（《冷》，頁 98）

在傳統社會中，嫁出去的女兒是潑出去的水，女性婚姻再怎麼不幸，家人也只能以「姻緣天定」來合理失衡的兩性關係。然而這種姻緣天定的宿命觀，則是

¹⁵蕭麗紅的故鄉在嘉義縣布袋鎮，是聞名台灣的產鹽地區，街市外圍，大多闢爲鹽田，少有田園和樹林，也就是蕭麗紅筆下《千江有水千江月》中貞觀的故鄉。布袋位於東石鄉南方的海濱，在清朝時，曾是台灣海峽上聞名的港口，因爲地形非常像布袋，所以原來的名字叫布袋嘴。世居民都是福建泉州府人，蔡、蕭、邱、李陳是布袋的五大姓氏，其中的蔡姓，屬於大族。在嘉義縣和雲林縣，保存了蔡姓和蕭姓族譜的，爲數不少，這些族譜對於敦親睦鄰，以及民族團結，具有極大的功能。郭大玄：《臺灣地理自然社會與空間的圖像》，五南，2005年，頁101。

¹⁶秋堇：〈織錦的鶴·訪蕭麗紅〉，《明道文藝》，民67年8月，29期，頁119~125。

¹⁷蕭麗紅：〈黑妮〉，《聯合報》，1974年4月16日，12版。

¹⁸蕭麗紅：《冷金箋》，台北：皇冠出版社，1975年3月，頁33。

傳統鄉土用來對女性失衡的婚戀關係，產生的「文化制約」。透過「姻緣天定」觀念的標舉，使得女性安於卑微的地位，忍受不幸婚姻所帶來的痛苦，傳統鄉土種種不合理的現象也因此被漠視忽略。以《桂花巷》為例，種種對女性不合理的箝制、剝削，透過鄉土書寫，讓我們看到鄉土社會如何對女性進行經濟壓迫與情慾束縛。鄉土打破鄉村寧靜、純樸的表象，呈現傳統鄉土壓迫性別的一面。

台灣傳統社會，貧富差距極大，貧者若非特殊機運則難翻身。《桂花巷》主角高剔紅生長的漁村，生活更是貧苦而危險。剔紅從小父親去世，母親為了生活，省吃儉用、勞苦工作，終致貧病而亡；剔紅的弟弟小小年紀隨船捕魚，十三歲即船難身亡；剔紅從十歲母親逝世後，就不停地繡花掙錢，掙扎著生存。為了保障未來生活，剔紅忍著身體的苦（足踝像整個被人弄斷的痛苦），狠心地纏緊小腳，來達到一生的富貴（當時說親的人，全要看腳）。

當女性在經濟上，必須依附男性的同時，婚姻成為取得幸福的唯一道路，而纏足、巧手與名節，則是女性獲取幸福婚姻必要的手段。看到村婦金花婚後艱苦的生活、憔悴的臉龐，再比較富家女何青柳出嫁的風光情景，她忍不住感嘆：

同樣的日頭，桂花巷一日，錦纏巷也是一日；李府裡一天，捕魚郎也同樣一天，……而繡花女兒們與何青柳的少主娘生活，又有什麼不同款呢？這些當然由不得誰揀，如果能夠，該挑人呢？還是——¹⁹

剔紅為了獲得幸福，反抗漁村以及婦女貧困的生活，她斷然決定以纏足，犧牲自己的身體權並斬斷對秦江海的情絲，嫁給林石港富豪辛瑞雨，以獲得依附男性而得到的經濟權。另外，《桂花巷》中的婢女、戲子等下階層的女性地位就更加的卑微，命運就更加的坎坷。例如，婢女給印六歲被賣入辛家，戲子海芙蓉五歲被賣入戲班，女性從一出身就失去身體自主的權利。《桂花巷》中的女性有的受命於人；有的任意被轉賣。因此我們在蕭麗紅的小說中，可以看出傳統台灣鄉土，事實上是讓女性淪為經濟犧牲者的原因之一。

台灣傳統鄉土，除了對女性進行經濟權的箝制外，對女性情慾的束縛以及監控，更是無情。在台灣傳統社會裡，丈夫是女性表露情慾的合法對象，若丈夫英年早逝，「未亡人」的情慾也只能隨丈夫而埋葬，否則終其一生她的情慾將會受到禮教輿論的監控。以《桂花巷》為例，丈夫病逝後，高剔紅就在這嚴密的禮教監控網下，過著與情慾掙扎的後半生。當她與戲子海芙蓉共寢談笑時，即引來下人的閒言閒語：

當大家的眼睛都是材刻的？天天眉來眼去！
兩人抱著睡著了，知道什麼時辰，年月！（《桂》，頁 229）

當她年過三十，大伯公怕她守不住，竟送鴉片煙讓她抽：

叫她斷斷續續的活，叫她有命無心，好少一份空思夢想？（《桂》，頁 247）

¹⁹蕭麗紅：《桂花巷》，台北，聯經出版社，1977年1月，頁87。

當她與捲煙人楊春樹發生關係，情慾出軌後，傳統禮教日以繼夜的批判，更造成她極大的心理壓力：「她卻為他犯下這項錯誤來，這個污點，只怕用她全身的血也拭它不掉了。」（《桂》，頁 300）即使數年後，聽到丈夫堂兄辛瑞堂私底下批評：「伊敢做，還會怕死？」（《桂》，頁 429）仍讓他寢食難安，彷彿「全世界的人，都舉著火把來尋她的罪狀」（《桂》，頁 442）

在傳統父權社會的價值觀裡，喪偶女性只能獨自承受情慾的煎熬，終身都須守貞，無法擁有情慾自主的權利。這就是傳統父權社會，透過對女性的經濟資源與性(sexuality)的掌控，來壓抑女性，掌握女性。一如邱貴芬所說：「如果在一般鄉土小說裡，土地、鄉土經常被賦予正面的意義，往往隱含救贖的可能，《桂花巷》卻提醒我們，這些鄉土傳統的正面意義不見得是女性的鄉土經驗。「剝削」、「箝制」、「壓迫」早就存在於所謂的「原鄉」，早就是我們「傳統」的一部分，不必等現代化的過程來當觸媒。」²⁰從邱貴芬的觀點我們瞭解：《桂花巷》以「女性化的鄉土經驗」質疑傳統鄉土概念隱含的「過去／農（漁）村／純樸／寧靜 V.S 現在／工商都會／剝削／污染」的意識型態架構，點出一般鄉土想像的盲點。傳統鄉土或許是男性眼中的「素樸原鄉」，但絕非女性的烏托邦。蕭麗紅在《桂花巷》就點出了傳統鄉土想像的這層迷思。

不過，在蕭麗紅的創作歷程中，鄉土還隱含了第二層的意義。鄉土對蕭麗紅而言，是純潔的懷舊的象徵。懷鄉常表現對童年鄉土經驗的懷想、對個體生命起源的追尋。一如陳玉玲所說：「童年記憶歷經時空距離與反覆書寫，已構成隔絕於成人現實世界的心靈烏托邦。」²¹「懷鄉」不只是空間上對生存地域的認同，有時更是一種時間上追本溯源的渴望。而這種渴望擴大而言，是對家族血緣的追溯、對祖先的懷想。因此，童年的鄉土經驗，往往成為許多作家懷想不盡的心靈原鄉。一如蕭麗紅所說：「一個感受敏銳，自制力又強的人，在新潮流衝擊下，忍不住對從前舊文化種種的懷念，於是她有這麼多話要說，那些書中人物便在這樣的情況下，一一被接生出來，去演變人世不同遭遇的各自生相。」（《桂花巷·後記》）

蕭麗紅的原鄉，代表著天真的童年與純潔的淨土，懷鄉憶舊之情不時流露在蕭麗紅小說中，形成其鄉土想像不可忽略的另一面向。蕭麗紅小說的愛鄉之情，在其小說文本明顯流露。例如：〈黑妮〉中的女主角，款款對其家鄉的海、海灣，沒由來的就覺得好，就覺得美。因此我們了解，童年的鄉土遂成作家內心深處純潔的淨土，傳統鄉土對女性的嚴峻考驗與束縛，並沒有因此讓蕭麗紅忘記鄉土の間倫理文化之美，反而藉別紅的口吻點出自己對古老年代的懷念：「她們那個年代，真的不同現今呢；自己生長的年代，有多好啊！別項不說，單提那龍銀，都靈異到懂得穿牆鑿壁，去投情靠義……現在再無這些了，再聽不到這些，她真的好想再活回去，再活回去從前的日子……」（《桂》，頁 467）

原鄉往往是一種被對象美化了的複雜情感意象。它是家、是祖先流動的血脈，是一種根植在每一個「原鄉人」生命中的文化記憶，也許用佛洛伊德的觀點來看，是一種回歸母體慾望的象徵。這種追溯本源、回歸鄉土的渴望，透露時空距離在

²⁰邱貴芬：〈女性的「鄉土想像」：台灣當代鄉土女性小說初探〉，收入《仲介台灣·女人》，台北：元尊文化，頁 82。

²¹陳玉玲：〈女性童年的烏托邦〉，《中外文學》25 卷 4 期，1996 年 9 月，頁 104~106。

原鄉作品裡的重要性。束縛、壓抑、困苦等負面印象，被美化或排拒於書寫之外，而溫馨、美好的一面，就成為作家構築原鄉世界的素材，起著撫慰心靈的作用。原鄉作品的書寫「是取他鄉的經驗歷史回看故土的一切，從而選擇性的符碼構築原鄉的意象。」²²一如蕭麗紅在《千山有水千江月》中，用「選擇性的符碼」所建築的鄉土，早已不只是地理上的故鄉，更隱含作者追溯生命本源、尋找生活意義、重建人間倫理的理想。因此蕭麗紅在《千山有水千江月·正色與真傳—後記》表示：「不論世潮如何，人們似乎在早回自己精神的源頭與出處後，才能真正快活……」書中有情有禮的「故鄉」，可視為蕭麗紅心靈的烏托邦、精神的活水源頭。作者以純真書寫策略的展演方式，強化原鄉的美麗，呈現一純潔無瑕的原鄉景緻，來展現對純真童年及純潔原鄉的鄉土書寫。例如，《千山有水千江月》透過貞觀的母親和阿姁們，常聚在一起打四色牌，貞觀的外公並沒有出聲干涉，就是因為她們不是為了賭輸贏，而是為了陪伴她的大姁和二姨。因為她的二姨丈早逝，而大舅到南洋當兵，十幾年斷了音訊、不知生死，這些女眷們只是為陪伴寡嫂與孀姐共渡無聊時光，和她們作伴打發時間的；所以，她們主動聚集打牌，甘心在這裡耗上大半天，以撫慰喪夫女眷的寂寞心情。透過濃厚的親情的書寫，原鄉就成為純潔美好的世界。另外，鄰里間彼此的關心包容讓鄉村間濃厚的人情味處處可見：

一天早上外公早上和貞觀外出，遇到阿啟伯偷摘瓜時，外公竟然躲的比摘瓜的人還快，不想讓四目相對造成尷尬與心結。外公躲那人的心，竟比那摘瓜的人所做的遮遮掩掩更甚！貞觀自以為懂得外公包容的心意；他怕阿啟伯當下撞見自己的那種難堪。可是，除此之外，他應該還有另一層深意，是她尚未懂過來的；因為老人家說過；他們那一輩份的人，乃是——窮死不做賊，屈死不告狀。（《千》頁，71~72）

外公體諒阿啟伯非在走投無路的狀況下，不為賊盜，外公這種寬容待人與設身處地體諒，讓貞觀深深的感動。蕭麗紅從家庭血脈的親情為中心，推而到姻親情誼，擴至鄉土人情，鄉土與親情形成一種強韌的生命共同體，人人血肉相連，環環相扣，休戚與共。

台灣鄉土的寬厚、優雅、好禮和其衍生出的許多傳統習俗，事實上所反映的另一個訊息是：台灣傳統鄉土與儒家的禮教間有多麼深刻地結合。因此，蕭麗紅小說中，儒學與鄉土人情互作印證，是其鄉土書寫的第三層意義。蕭麗紅小說中原鄉世界的另一面，是由父慈子孝、兄友弟恭、夫義婦順等儒家人倫秩序，以及禮尚往來的鄉里情意，所構築成的世界（尚禮重義的世界）。在蕭麗紅節慶民俗書寫中，已討論過，蕭麗紅如何透過書寫將台灣鄉土的寬厚、優雅、好禮和其衍生出的許多傳統習俗都做了細膩的描寫。以下我們就從這三個面向來討論蕭麗紅小說中，鄉土與儒學相互印證的地方。

第一個面向是父慈子孝的呈現。父慈子孝是傳統社會，最強調的倫理道德規範。中國傳統家庭裡，「父子」是五倫當中最受重視的一環，父子間的關係不但包含母子之愛，而後更延伸為君臣之意。例如，《千山有水千江月》中，貞觀小時候見到父親，像是小鬼見閻王，後來更因為偷拔花被父親和副廠長撞見，自己覺得

²²張寧：〈尋根—族與原鄉主題的變形—莫言、韓少功、劉恆的小說〉，《中外文學》，18卷8期，1990年1月，頁155。

羞愧，覺得自己在別人面前，有失父親的顏面，後來便躲著少見他。父親在貞觀考大學那一年因火災不幸喪生，所以小說中除了描寫貞觀為父哭喪的情節外，其餘多數都在描寫她與阿嬤、阿公以及母親間的情感。例如，貞觀從小和阿嬤、外公同住，除了母女間的情感，外公、阿嬤對貞觀的照顧也影響貞觀至深。貞觀長大後，一回到阿嬤家，還是會窩到阿嬤房裡跟她聊天，聽阿嬤講古，祖孫至親之情，在這些小小的動作可觀察出。

另外，《千山有水千江月》將父慈子孝的「父慈」形象，擴大為母親以及阿公阿嬤的慈愛。而子孝的形象，則呈現在貞觀的父親往生後，貞觀急於分擔母親的身上的重擔，堅持不繼續升學，到台南工作時的決心。還有在描寫阿嬤過世後，貞觀雖然是外孫女，不必守靈，但是因為從小和阿嬤生活在一起，阿嬤疼她如內孫一般，貞觀堅持要留下來守靈，由此可見，其小說呈現父慈子孝的儒家禮教氛圍。鄉土禮俗蘊含如此豐富的深情美意，令人懷想不盡。

第二個面向是台灣傳統社會中，兄友弟恭的觀念，也來自於儒教的倫常觀。據《千字文》：「恐懷兄弟，同氣連枝」。²³的說法，就知道台灣傳統社會是大家庭式的，因此兄弟姊妹非常多，彼此間也遵守兄友弟恭的倫常，因而彼此間的情誼也深厚。大家庭裡的孩子群，從小都會一起嬉戲、吵架、一起讀書。為人兄長，當然必須擔負起保護與照顧弟妹的責任。例如，《千山有水千江月》中，銀祥因為玩躲迷藏躲入棺材店的棺木中，不幸悶死時，大姪厲聲厲色責備銀川：

你做兄長的，小弟、小妹帶出去，帶幾個出去，就得帶幾個回來，你知道嘛？！
少一個銀祥，你有什麼面目見阿公、阿嬤、四叔、四嬸？
你還有臉回來，我可無面見眾人，今天我乾脆打死你，給小弟賠命！
（《千》，頁 18。）

《千山有水千江月》中還有一段，描寫孩子們要一起到魚塭捕魚時的情節，銀山為了展現為人兄長的風範：他怕貞觀、銀蟾會危險，堅持要大家一起出發，並在大家一同前往魚塭的路上，走的是羊腸道一般的堤岸，女生膽小，銀山讓她們走在前頭，自己當鎮後大將軍。這些描寫把銀山身為兄長的風範表現出來，以及大家族中，年長兄姐，對弟妹的照顧與關心，一如父母悉心呵護弟妹，處處可見兄姊無限的溫情流洩。

第三個面向是長幼有序、男女有別的觀念：中國號稱禮儀之邦，《禮記》是中國人尊崇的禮儀之書。《禮記》將一般人日常生活行事，以規條來規範人的所作所為，深怕一不小心踰越了應謹守的禮儀。對於長幼尊卑，《禮記》中有提到：

父母舅姑之衣裳，簞席枕几不傳，杖屨祇敬之，勿敢近。敦牟卮匱，非餒莫

²³「恐懷兄弟，同氣連枝」說明：兄弟都是父母所生，具有相同的血統；父母如果是一棵樹，兄弟就是這棵樹的枝，關係既然如此密切，就應該十分友愛，互相思念。摘自：《千字文》，台北：華一書局，1988年，頁49。

敢用；與恒食飲，非餒莫之敢飲食。父母在，朝夕恒食，子婦佐餒，既食恒餒，父沒母存，冢子御食，群子婦佐餒如初。旨甘柔滑孺子餒。²⁴

傳統中國社會，在家庭中除了對長幼有禮儀之規，有嚴格限制外，男女間的道德規範也是十分受重視的。中國是一個傳統的父權社會，男女有別的觀念，也一直存在著，男女各司其職，各盡其責，從小所受的教育與期待也不一樣。先秦《詩經·小雅·斯干》中：「乃生男子，載寢之床，載衣之裳，在弄之璋。…乃生女子，載寢之地，載衣之揚，載弄之瓦。」這句話就提到男女出生後的差別待遇，男孩出生就讓他睡在床上、玩美玉，代表尊貴；女孩出生就讓他睡在地上，玩紡織的紡錘，代表謙卑、勞動，以及女孩子所需習得的技藝。而這樣的重男輕女的觀念，蕭麗紅小說文本中，也有著墨：

在外公家吃飯，是男女分桌，大小別椅的，菜其實一樣，如此守著不變，只為了幾代下來一直是這般規矩。更小的時候，他記得銀蟾跑到銀定他們那桌，被三姑強著叫回來……（《千》，頁15。）

女孩子和男孩子所必須遵循的禮教，連在家吃飯都有一定的位置，男女分桌，乃是根據儒家「男女有別、男尊女卑」的基本禮儀與道德觀念。

至於，夫婦有信、夫唱婦隨的儒教思維，更是台灣社會根深蒂固的兩性思維。在男女結合成家庭後，夫婦男女間還是有著必須遵守的禮教，夫唱婦隨是基本禮教。《禮記》昏禮：納采、問名、納吉、納徵、請期、親迎。每一道儀式的舉行都是由男方採取主動，女方加以配合的方式。夫唱婦隨，呈現一種男尊女卑的儒家道統思想。儒家認為，夫妻間的融洽和睦，彼此相契合的合和狀態，就要遵守儒家規範的禮儀。這些禮儀是男女之間，必須謹守社會規範，即使成為夫婦也有一定的分際與準則。例如：《禮記·內則》：

禮，始於謹夫婦，為宮室，辨內外。男子居外，女子居內，深宮固門，閨寺守之，男不入，女不出。男女不同櫛枷，不敢懸於夫之揮櫛，不敢藏於夫之篋笥，不敢共湑浴。夫不在，斂枕篋簟席褥器而藏之。少事長，賤事貴，咸如之。²⁵

傳統社會就用「男女有別、男尊女卑」的觀念，來制約妻子，凡事需以夫為天，要對丈夫要柔順服從，千依百順，還需要持家有道，才算是盡到自己的本分，這也成為長期以來男女失衡婚戀觀的起源之一。

父子有親，兄弟和睦，夫婦有禮，正是儒家宗法禮教的中心思想，也在蕭麗紅將鄉土與儒教傳統融合的書寫。蕭麗紅透過書寫儒學的美德與純潔的鄉土之間的關係，來建構其小說中的完美原鄉。

最後，蕭麗紅透過佛緣圓滿來書寫心靈原鄉。小說家筆下的情禮兼具的原鄉

²⁴王夢鷗：《禮記今註今譯上冊》，台北：台灣商務印書館，1984年修訂初版，頁447~448。

²⁵王夢鷗：《禮記今註今譯上冊》，台北：台灣商務印書館，1984年修訂初版，頁471

世界，隨著作家（蕭麗紅）的成長，融入其個人學佛多年的體悟，轉化為「佛緣圓滿」的人間淨土。例如，江寶釵在論及《白水湖春夢》一書就說：「白水湖的人都佛緣圓滿，特別是作為較次性的女子之身，……更得到我佛功德無量的照拂。」²⁶佛緣圓滿的心靈原鄉與其鄉土書寫結合，讓蕭麗紅筆下的人物，能夠世俗與超凡、庸凡與高貴，相互交揉融合，毫無衝突矛盾。沉潛在佛海中的蕭麗紅，一如阿盛所云：「打滾一場，渾身無泥。」

蕭麗紅筆下的《白水湖春夢》，鄉親們相互關懷包容，彷彿一處人間的世外桃源。「白水湖不興訴訟，有糾紛走一遭里長辦公室，大都和諧、圓滿……」²⁷還有當精神異常的石榴，不知被誰欺負而懷孕時，眾人群起關心、議論：「你聽看！白水湖開天地到這時，還未聽過誰人這歎心行、腹腸！」「生這歎，就有夠可憐，還糟蹋伊，這種人這惡質，這可惱！」鄉里的議論不是鄙夷嫌棄，而是一種憐憫與同理心的慈悲，蕭麗紅把佛理與鄉土結合，用佛學解釋世間的無常與宿命。即使生命有缺憾，也在佛法中得到釋放與關懷。白水湖的婆媳之情，如先生媽與素卻間，彼此相互扶持、疼惜；黃潤妻與知理間的互相體諒、關懷。白水湖的母子之情如素卻與蒼澤，素卻經歷二二八喪夫創痛後，做裁縫栽培蒼澤，以「女性特有的生命韌度」圓滿的呵護他，使傷害減到最輕微（用寬容的心情去原諒傷害他們的人），讓蒼澤活在愛中而非仇恨。白水湖的姊妹之誼，如春水、春枝間，彼此的相知相惜。白水湖的師生情分，如邱永昭與錦菊間，一飯之恩卻能沒齒難忘；又如蒼澤與鐵城間，亦師亦友惺惺相惜的情誼。白水湖的人物，即使生命中有諸多難解的困境，最後都以人性的純美與佛理的美善來化解。

即使是世俗的愛情的描寫，在蕭麗紅筆下的男女情愛，寫來也是無私的，彼此體貼的。例如：《白水湖春夢》中的春枝與蒼澤之間，為親情、為對方，而割捨彼此的情念。還有知理與水霖間，樸實無華，默默付出情感，不求回報的情感。蕭麗紅筆下的白水湖人，幾乎都對鄉土有一份難捨的眷戀，而每個人都都能在佛光的感召下，對人有情、對事有悲，呈現一片美好的人間淨土形象。

對故鄉的思念是人生的重構，對家園的重構。它是作家精神的需要，是心靈的滋潤，也是他們人生和價值追求的重要表現。作家書寫故鄉，不只是描繪外在地理的故鄉，更重要的是作家對人生價值的建構，對生命意義的探尋。浸淫佛法多年的蕭麗紅，將個人對佛法的體悟，與對生命的感觸融入其小說文本中，造就佛緣圓滿的白水湖世界。白水湖人，每每受到生命的困惑處，往往訴諸佛法的開示與啟發，而讓生命愈發的成熟圓滿。例如：「渾沌館」的陳棋，自四十一歲即開始「換腸換肚」茹素向佛。白水湖富戶翁金策，在父親與陳棋開示下，體悟生死因果循環的道理，決定賣掉漁船，不再做殺生生意。素卻之母病痛欲死、瘋女石榴受盡人生苦痛，亦有妙還師開悟，讓困頓的生命有了重生的可能。屠夫水龍殺了三、四十年豬後，突然疾病纏身，夜夜惡夢，在關帝宮籤言啟示下，放下屠刀不再殺生。

²⁶江寶釵：〈白水湖春夢評介〉，《中國時報》第36版，1997年2月20日。

²⁷蕭麗紅：《白水湖春夢》，台北：聯經出版社，1996年12月，頁15。

《白水湖春夢》中的人物，不論是歷經二二八事件的磨難，或愛情或病痛或無常而受傷害的人物，蕭麗紅最後皆以「佛法」平撫他們、安慰他們的身心靈。對於這種現象，江寶釵的觀察是：「整部小說，如同演說因果輪迴的道場，總歸於春夢了無痕的『空觀』。」²⁸而王德威則用另一個角度來點出《白水湖春夢》與佛學間的關係：「此書雖然觸及當年的『政治禁忌』，多了一份『本土政治正確』的自省，『但蕭的寄託是她對宗教的啟悟，一心要鬧革命的讀者看了也許不會過癮，我卻以蕭的作法為無可厚非。』」²⁹

《白水湖春夢》從關懷鄉土、撫慰傷者的角度，來展現疼惜台灣的心情。並結合蕭麗紅融合鄉土情懷與佛法體悟的書寫，一如蕭麗紅所說：「若無佛法，道理就不完整……」³⁰藉由圓滿的佛法，與美麗的鄉土的書寫，蕭麗紅呈現鄉土想像的第四種意義。

二、從擺盪到明晰的國族書寫

小說家書寫鄉土國族的作品，難免蘊含個人政治、文化等意識形態的偏向。蕭麗紅在不同時期的小說中，所呈現的「國族認同」書寫，的確有所不同程度的國族想像。一般文評家，大致將蕭麗紅小說中的國族書寫，以解嚴時期（一九八七年）當為「國族想像」的分界點。

解嚴前，國民黨政府倡導中華文化，壓抑本土歷史文化的情況下，蕭麗紅與大部分的人一樣，因為缺乏對台灣歷史全盤的認識與完整的瞭解。³¹其小說作品所呈現的國族書寫，是中國與台灣混融難分的國族認同。在解嚴後，台灣歷史記憶逐漸解封，歷史創傷亦公諸於世。蕭麗紅透過書寫《白水湖春夢》一書，將白水湖這個平凡的小鎮中，三代飲食男女的生活，從民國三十八年政府遷台，到民國八十二年總統府舉辦「二二八受難者追悼會」為止的點滴，似真實似虛構的呈現。《白水湖春夢》，所寫的不是遙不可及的世界，是隨時會在我們週遭發生的故事，是台灣人民曾經共同經歷過的生命歷程。因此，蕭麗紅在頁首空白的扉頁上，放著這八個字：「寫給——在世間受傷的」當成本書的楔子，讓筆者看到蕭麗紅企圖以此重構自己的歷史記憶，呈現日漸明朗台灣認同意識的用心。

一九七〇年代，台灣當時的處境艱難：在國際上受到釣魚台事件，退出聯合

²⁸江寶釵：〈白水湖春夢評介〉，《中國時報》第36版，1997年2月20日。

²⁹王德威：〈國族論述與鄉土修辭〉，《如何現代，怎樣文學？—十九世紀、二十世紀小說新論》，台北：麥田，1998年10月，頁174。

³⁰蘇惠昭：〈江月已落故事未歇—《白水湖春夢》蕭麗紅〉，《台灣時報》第28版，1997年1月3日。

³¹台灣地區的全省戒嚴，是於一九四九年五月二〇日，由當時的台灣省主席兼警備總司令的陳誠宣告的。隨後為配合戒嚴令的實施，又在同月的二十四日由立法院通過〈懲治叛亂罪犯條例〉，對各種擾亂治安或煽動罷工等罪犯，均課以重刑。當時之所以宣告戒嚴，是國民政府在大陸的軍事行動遭到一連串的重大挫敗，統治權即將易手，為了避免作為撤退地點的台灣地區，受到戰事的波及，以及維持島上的治安起見，因此有必要實施全省戒嚴。可是，此一戒嚴令的實施，由於國共長期仍處於軍事對立的狀態，使此戒嚴的實施，前後達三十八年之久。直到一九八七年七月十四日才由蔣經國總統明令宣佈解嚴。在此戒嚴期間，台灣地區無異長期處於非時期的管制狀態，因此對各種民間結社、宗教組織或政黨活動等，都有極大的約束，對台灣地區民主政治和社會發展，可說造成了極大的影響。遠流台灣館：《台灣史小事典》，台北：遠流文化，2000年，頁129。

國以及與眾多友邦斷交等一連串外交挫敗的衝擊。知識份子認清國家的處境，意識上反省過度西化的風氣，轉而關懷台灣現實社會，重新評價傳統文化，形成「民族／鄉土」意識高漲的社會風氣。只是一九七〇年代的台灣，基本上還是「中國意識」主導的社會，只是「中國」的意涵已不同以往，當中包含兩個面向，「相對於無根的西化文學而言，它是從西方向中國立場的回歸，相對於翹望故土，反映流亡心態的官方文學而言，它又是從虛無的中國到現實的台灣回歸。」³²在如此時代氛圍中，蕭麗紅積極回溯故鄉風俗人情，召喚傳統文化，以之對抗西化浪潮。這種用心讓多數人看出蕭麗紅事實上已經流露出：對台灣鄉土的認同感。然而在中國意識主導的社會裡，如多數鄉土創作一樣，蕭麗紅小說召喚的台灣鄉土文化，常是以中國文化認同的面貌出現，含藏其中混融多元的文化想像反遭忽略。

蕭麗紅小說文本，蘊含的國族與文化想像是多元及雜揉的。蕭麗紅自小接觸的是台灣鄉間風俗習慣；長輩言談殘留的日本文化記憶；以及自學校教育、古典書籍中所吸收的中國傳統文化等思想。這混融、多元的文化想像，其實隱約反映台灣殖民歷史所造就的文化混雜（hybrid）現象。就如葉石濤所云：

台灣有它自己的面貌，它有獨特的殊相。台灣人是漢人同時又是台灣人，這兩種意識是並行不悖的。因此，一部台灣文學史必須注意台灣人在歷史上的共同經驗，也就是站在被異族的強權欺凌的被壓迫的立場來透視才行，這台灣人的三百多年來的辛酸經驗，除非是現時的台灣居民以外，無人能有這種深刻的內心感觸。³³

葉石濤的這段話，強調台灣特殊的被殖民歷史經驗，以及建基於此經驗上的台灣與中國大陸的文化差異。在寫作《千江有水千江月》之前的蕭麗紅，對台灣本土（國族）的書寫意識，並不明顯。其小說文本中，呈現的是中國、日本、台灣文化的雜揉，對於國族的認同並不明顯。一如：艾瑞克·霍布斯邦指出的，對大多數人而言：「民族認同通常都會和其他社會認同結合在一起，即使民族認同的確高於其他團體認同，情況亦復如此。」³⁴筆者於此，將蕭麗紅的國族書寫分為三期：一是中國式的台灣國族書寫；二是日本式的台灣國族書寫；三是台灣認同的國族書寫。

蕭麗紅在《冷金箋》、《桂花巷》的小說創作中，其國家、文化的認同是和其他認同結合的。例如：《冷金箋》主要描寫陳氏家族的人情瑣事與宿命觀，穿插著純潔愛情觀點，國族想像論述並非小說重點。不過透過男主角管定的家國的想像，仍可看出蕭麗紅小說中國族認同的傾向。例如，管定是留德歸國的博士，書中藉著他對中國／台灣的思念，呈現由西方視野回歸中國／台灣的文化認同：

在歐洲，一切說來，都覺得與故鄉離得好遠，只有蘇格蘭風笛在感覺裡，回到自己的家國，那音色，非常中國！非常中國！！自然就叫人想起我們廟會時，吹奏的神曲。寫到這，眼睛一閉，彷彿看到記憶裡浩蕩的隊伍，鑾輿之後，高高旋著頂大金黃傘。」（《冷》，頁34。）

³²游勝冠：《臺灣文學本土論的興起與發展》，台北：前衛，1996年，頁296。

³³葉石濤：〈「台灣文學史」的展望〉，《台灣文學的悲情》，台北：派色文化，1990年，頁99。

³⁴艾瑞克·霍布斯邦（著）、李金梅（譯）：《民族與民族主義》，台北：麥田，1997年6月，頁15。

透過留學國外的男性眼光，呈現家國之思，凸顯小說中對國族想像的對象。家鄉的種種，往往成爲國家想像的憑藉。只是管定記憶中的廟會、神曲應是蕭麗紅在台灣本土的所聞所見，然而這些卻成爲蕭麗紅的中國國族想像。例如：「是他〈管定〉自己說的，一回來才發現中國每到菜反正都好吃，在慕尼黑那五年，算是給人虐待了去。她〈認鵬〉正端著一道道菜上桌，那些白地青花的瓷器是德意志沒有的文化和色彩……他理出感覺來了：她爲什麼吸引她？那是個沒有人能比她更中國的女人……」（《冷》，頁 61）

蕭麗紅把中國與德國對舉，透顯出管定強烈的中國文化情結，也反應蕭麗紅中國式的國族想像。爲何深具「中國」特質的人事物，才能吸引男主角管定？管定所喜愛的是出現在台灣當地的人、事、物，但這些管定所懷念的事物，卻用「中國」來稱呼而非「台灣」。這種中國式的國族想像也反映在《冷金箋》中，蕭麗紅事實上描寫的是極具台灣地方色彩的謝神戲，在大學生太姿眼中，卻成爲中國想像的一部分。「家鄉謝神戲「雪梅教子」演到商琳陰魂出現，泣告奸臣害子陰謀時，戲臺、音樂、唱腔瞬間轉為『陰風慘慘的天與地』，太姿不禁感嘆：『她真不懂，這樣牽人腸腑的聲腔該如何撫弄，……中國人，中國人啊！』」

由此可知，蕭麗紅小說文本中，流露出小說家混雜交織的國族想像。這種尋根的渴望，可能是受到臺灣七十年代回歸鄉土、回歸傳統文化熱潮的表現。舉例而言，蕭麗紅在《桂花巷》中，男性的國族想像，則是向中國漢族文化尋根的渴望，也是小說家表現自己對中國漢族文化的孺慕之情，源於一種追本溯源的尋根心態。經歷三、四百年來漢族、原住民、日本等文化的融合，蕭麗紅小說所追尋「祖宗們」留下的「純淨」文化傳統，其實早已無法回歸。一如游勝冠所說：「基本上，七十年代還不是中國意識與台灣意識分裂、對立的時代，對大部份推動文學本土化的文學工作者來說，他們只是單純地回歸習以為常的『中國』的土地與人民。」³⁵在中國意識主導的時代裡，受到回歸民族／鄉土浪潮的激盪，蕭麗紅也不斷透過書寫「鄉土」，回歸到名爲「中國」，實際上爲「台灣」的鄉土與國族想像書寫的脈絡之中。

另外筆者觀察到一個有趣的現象，蕭麗紅多元雜揉的國族想像，還含有日本式的台灣國族想像。例如，《冷金箋》中，少部份對日本文化書寫的部份。只是這些日本文化的想像，則隱藏在蕭麗紅小說文本中。主要以曾經歷日據時代，殖民統治生活的長輩，他們之間的言談中爲主。例如，陳家長嫂千品整日聽著「湯島白梅」等日本歌曲，對日本愛情故事《金色夜叉》以及〈嘉義〉義竹抗日故事也如數家珍。〈心井〉一文裡，閩娃的母親受過日本教育，嘴裡常哼著：「請問芳名、川流；湯島白遊記、若戶橋的月色……」³⁶等日本歌曲，而閩娃大舅做學生時，也愛看《金色夜叉》。老一輩對日據時代的生活，多所懷念。

但戰後的一代，卻對日本文化的看法有褒有貶。例如，〈冷金箋〉，留學日本的陳家老七太滄認爲：「大丈夫不愁沒老婆，他才不娶倭邦的番女。」稱日本女性爲「番女」，很明顯呈現中國本位的思考傾向，對日本曾殖民台灣的歷史，有隱含

³⁵游勝冠：《臺灣文學本土論的興起與發展》，台北：前衛，1996年，頁 295。

³⁶蕭麗紅：《冷金箋》，台北，皇冠出版社，1975年3月，頁 133。

的「仇日」情結。留學德國的管定卻不排斥日本人，當他經日本拜訪日籍同學時，與其父藤元先生談得頗愉快。日本文化在《冷金箋》裡佔的篇幅極少，但這些殘存的日本記憶，夾雜在中國／臺灣混融的文化結構中，一方面顯示臺灣文化歷史記憶雖被打壓，但不能完全抹煞，一方面也說明臺灣文化歷史經數個殖民政權統治，早已是多元「混雜」了，要想回歸到「純淨」的臺灣本土文化，其實是不可能的事實。

蕭麗紅對於日本文化的書寫，一方面肯定日本對台灣現代化的貢獻；一方面卻又對日本的殖民行爲、帝國主義思想多所批判。例如：《冷金箋》中，長輩們對記憶中殘存的日本文化、習慣採取包容與美好的想像與態度。但《桂花巷》中，卻透過婢女們的言談，表現對日本殖民統治的厭惡與疑懼。

辛家奴婢們紛紛議論日人的言行樣貌：「倭夷大概就是番邦吧！不知是不是長得青面獠牙，看了吃不下飯？」這樣的議論呈現臺灣民間傳統中國本位的思考方式，對日本殖民統治具有「非我族類，其心必異」的疑懼。而日方欺民的招安手段，更加深這種對異族統治的厭惡與不信任感。（《桂》，頁 125。）

還有日人「解纏足」的政策，原本是解放婦女身體的好政策，卻也成爲婢女們批評的焦點。

給印語重心長言道：「怎麼說呢？不纏有不纏的理，纏有纏的用心，但是不管纏與不纏，由日本人來號令，來出聲，來叫我們不纏腳，這心裡總覺得難平，就像自己家裡的事，卻得讓別人作主一樣！」（《桂》，頁 195~197。）

臺灣延續中國的纏足風俗，在今日大眾的價值觀中，纏足本就是中國文化的一種陋習，不僅殘害身體，更是控制束縛女性的惡質文化。日本人提倡「解纏足」出發點，雖然是基於「殖民經濟」的考量，對台灣人民而言也算是一大福音。但是給印心的談話所透露的是：「臺灣人」自家事情卻不能自理，必須由「日本人來號令」，這種不平的被殖民情結與憤恨的心情。

這種不滿日人統治的心態，其實已隱含某種程度的「臺灣意識」。對異族統治的厭惡感與深惡痛絕，在婢女阿切與阿巧義憤填膺的言談中更加明顯。

阿切……不知不覺的哼起歌來：「一隻烏仔號啾啾；號到三更一半暝，找無巢、哎唷，不知什麼人啊，弄破阮的巢，給阮掠到喔！絕對不放伊干休——」……阿切見說不過人家，只得道：「烏是比喻我們……」「是所有在日本統治下的台灣人！」……阿切道：「只因日本人一起來，管起我們的事，佔了我們的家，不就弄破我們的巢穴？」「我們一時拿他沒辦法，無可奈何，暫且只有先咬了牙；好！我們這就忍你，你可別讓我們抓到，等到抓到了你，一定要你好看。」（《桂》，頁 409~411）

阿切所哼的「一隻烏仔號啾啾」是出自嘉義的民謠。《桂花巷》引用這首民謠已蘊含強烈抗日意識。透過阿切的解說，標舉在日本統治下的臺灣人，在日本殖

民壓制下，所凝聚的「臺灣意識」。只是蕭麗紅在《桂花巷》中的「臺灣意識」尚停留在「區域意識」層面，未與「中國意識」相抵觸，也仍是多元雜混的國族書寫。

至於台灣本土國族意識，早在八〇年代前後早已蠢蠢欲動。到一九八〇年後期，隨著政治與文化政策的轉變，台灣過去遭抹煞的歷史，逐漸被重視甚至被發掘出來。當代小說中的「中國意識」也逐漸鬆綁，走向以「台灣」為主體，為優先的思考脈絡。正如艾瑞克·霍布斯邦所言：「民族認同是隨著歷史推演而變動不居的，甚至可能在短時間內發生劇變。」³⁷一九八七年解嚴後，生長於台灣本土的蕭麗紅感觸更深，對於二二八事件、白色恐怖等過去被壓抑的歷史傷痕與歷史片段的衝擊，蕭麗紅矛盾的雜混的鄉土與國族書寫，也就日漸明晰，不再擺盪。蕭麗紅國族認同的變化，涉及對過去歷史的重新審查詮釋。而就像蕭阿勤所說：「如何詮釋過去，則是改變、塑造自我認同，必須面對的重要課題。」³⁸

解嚴前，歷史詮釋掌控在國民黨政府的權力中，當年政府透過教育媒體，宣揚中國歷史文化的純美，以及對中國式國族的認同，讓台灣本土文化的發展受到壓抑與損傷。諸多與台灣歷史相關的記憶，如：二二八事件、白色恐怖等歷史的真相，被官方歷史論述所壓抑所改寫，真正的史實被迫轉入地下化、民間化。只是關於台灣的歷史記憶，蘊含的能量並未消失，台灣的民間、鄉土也用記憶保存著，默默發揮其影響力。

解嚴後，台灣的歷史傷痕重現於公共領域，民間的歷史記憶被挖掘，有了重現天日的機會，並形成對抗官方歷史觀點的利器。蕭麗紅也面臨著這樣的衝擊，反映在其小說文本中的是，中國意識逐漸鬆綁、瓦解，台灣本土認同感與書寫，則日益清晰明朗。蕭麗紅在《白水湖春夢》裡，一反《桂花巷》《千江有水千江月》中的中國情結，改以選擇了二二八事件這個歷史事件當成其小說的主題。誠如李喬所說：「二二八是台灣史上，死傷最慘最多，影響最深廣的歷史事件。」³⁹而二二八事件，在解嚴前，被壓抑而潛藏在暗處，但是自從一九八七年解嚴後，而得以在公共領域討論後，「二二八便被賦予「圖騰式的神聖性」，民間的二二八歷史記憶，便成為顛覆官方說法的利器。」⁴⁰

蕭麗紅利用二二八事件的書寫，來重構自己的歷史記憶，並表明自己國族認同轉變的痕跡。《白水湖春夢》不同於歷史書寫，它是以事件發生為中心，以二二八「受難家屬」的苦難為中。一如宋澤萊所指出：「在當前的二二八事件小說中，以李喬的《埋冤一九四七埋冤》對事件的描繪最龐大完整，不過《埋冤一九四七埋冤》側重在屠殺面；《白水湖春夢》則把重點擺在遺族身上，擴及到死難者的第

³⁷ 艾瑞克·霍布斯邦（著）、李金梅（譯）：《民族與民族主義》，台北：麥田，1997年6月，頁15。

³⁸ 蕭阿勤：〈集體記憶理論的討論：解剖者、拯救者、與一種名族觀點〉，《思與言》，35卷1期，1997年3月，頁248。

³⁹ 李喬：〈台灣二二八研究之片段——由「埋怨一九四七」資料理出〉指出：「『二二八』已成為台灣人的共同夢魘、族群的共同潛意識，台灣人的意識、精神、情操……。」參見《二二八學術研討會論文集》，台北：二二八民間研究小組、台美文化交流基金會、現代學術研究基金會發行，1992年2月，頁209~227。

⁴⁰ 王蕙瑛：〈創傷與記憶——二二八民眾使與台灣主體性〉，《台灣史料研究》，第5期，1995年2月，頁68~71

三代，重現了二二八事件之後，台灣社會面臨的有形無形的壓力。」⁴¹宋澤萊的這段評論，點出蕭麗紅透過小說文本，一方面為亡者安魂、為生者療傷；一方面也藉此重塑自我的國族認同立場。

李筱峯在〈二二八事件中台灣社會名流遇害因素初探—以三十個個案為研究對象〉一文，將名流在二二八事件中，遇難的狀況分三類：「一是公開遭槍決示眾。二是被逮捕（或誘捕、騙補）之後，秘密處死，死後有人的屍體被發現，有人的屍首下落不明。三是在大屠殺或衝突中喪命於亂槍之下。」⁴²等三種情況。蕭麗紅在《白水湖春夢》之始也是從白水湖國小老師邱永昭，與雙潤醫院院長黃潤，這兩個白水湖精英，被國府特務抓走開始寫起。⁴³開始敘述邱、黃兩家家屬所經歷的椎心之痛及難以癒合的家族、歷史傷痕。

二二八事件，⁴⁴這樣歷史苦難突然降臨時，《白水湖春夢》呈現台灣人民的無助與震驚。他們面臨親人莫名被捕、尋親未果的絕望及無止盡等待的悲苦。這樣的台灣人民如何生存？如何療傷？蕭麗紅將殘酷的歷史事件用愛與慈悲薰染。

《白水湖春夢》筆下的家人，互相支持、安慰，共同度過那段悲慘的歲月。並開始建構更明確認同台灣本土與台灣意識的重塑。蕭麗紅尊重台灣本土史實，讓自己曾經曖昧不明的國族認同與書寫，有了明晰的脈絡。蕭麗紅利用邱永昭妻子素卻的痛苦，說明了初臨二二八劇痛後，台灣眾多的人民以及受害家屬的心路歷程：

當時，「……她真像一格無魂活屍！只會走來走去。那種痛苦，沒經過的人，難以理解！現在想起來：也不知彼時，她是怎樣樣回魂的？可能是婆婆……更可能是阿澤！」（《白》，頁 98。）

正如沈秀華在《查某人的二二八：政治寡婦的故事》所言：「對當年那些受難男人而言，二二八事件對他們的意義，是從事件發生到他們遇害的時刻為止，但對他們妻子而言，那正確是他們二二八的開端。」⁴⁵

蕭麗紅選擇這個歷史題材（二二八事件），把國民黨政府壓抑、封鎖的史實，透過小說書寫，來對台灣這塊土地展開認同與療傷的工作。家屬的創痛無法化解，這個歷史事件，將成為台灣人民，長期對政府缺乏安全感的來源：面對永昭不明不白的遇害，他（永昭）的父親因此「鬱滯而死」，死前詛咒屠殺者：「那種人，

⁴¹宋澤萊：〈從仿古的鄉土到實在的鄉土——特論蕭麗紅台語小說的高度成就〉，《台灣新文學》13期，1999年12月，頁138。

⁴²李筱峯：〈二二八事件中台灣社會名流遇害因素初探——以三十個個案為研究對象〉，《現代學術研究》專刊II，台北：財團法人現代學術研究基金會，1990年5月，頁1~29。

⁴³《白水湖春夢》中，邱永昭、黃潤遇害屬於李筱峯所說的第二種。二人的屍首是在四十餘年後才發現。

⁴⁴「二二八事件發生於西元一九四七年二月二十七日傍晚，台北大稻埕發生專賣局緝私人員，因取締私煙打傷婦人，又開槍射殺平民的事件，引起群眾不滿，要求嚴懲兇嫌，不果。第二天，遂爆發成為全島性的官民衝突事件。接著，南京的中央政府派軍隊來台灣鎮壓，造成嚴重的傷亡事件。據行政院公佈的資料，約有一萬五千名至二萬八千名民眾遇難，有些是和事件毫不相干的無辜民眾，其中還有台灣社會上的領導菁英，如：民意代表、教授、律師、記者，也有學生蒙冤死難，是謂『二二八事件』。」參見遠流台灣館：《台灣史小事典》，台北：遠流文化，2000年，頁129。

⁴⁵沈秀華：《查某人的二二八——政治寡婦的故事》，台北：玉山社出版事業公司，1997年2月，頁11。

出無好子孫。」(《白》，頁 102) 他(永昭)的弟弟永定也憤恨不平：「我，好好一個阿兄，無留半句話，從此無矣，誰會甘願？」(《白》，頁 103) 至於黃家，黃潤的妻子更以不讓孩子升學的方式消極地抗議屠殺者的惡行：「全白水湖，誰有他老爸的學歷？敢有路用？——先鋒十個死九個，局一變，那些想越遠，看越遠的早被收拾！書讀取，若不知人世凶險，換朝代時都在填命！還事先交他們二人按怎過日！」(《白》，頁 196)

蕭麗紅在完成《白水湖春夢》一書後，就希望本書可以為經歷二二八事件，眾多的台灣家庭發聲，並提供台灣人民面對真實歷史，並走出歷史陰影。《白水湖春夢》代表著蕭麗紅從擺盪的國族認同出走，並呈現其明晰的台灣國族認同。

蕭麗紅更看台灣人民面對歷史的悲情，常用「自我孤絕」當成抗議。例如：《白水湖春夢》兩個國小全校第一名畢業的孩子水源與水霖，被迫放棄學業，到外地學木工、水電。還有二二八受害者的遺孤，在喪父與被監控的環境中長大，內心充滿不安全感，形成敏感、退縮、沉默的個性。例如，永昭子(蒼澤)一遇到感情上的挫折即退縮。黃潤子(水源)則每天靜默地做著土木工作，隻字不提過往：「生命所有加諸身上的，這個男人都咬牙撐住！也因為這樣，他的不發一語，反而是一種最強的控訴！！」(《白》，頁 204) 蕭麗紅深刻地將受難家屬看似消極卻又強悍的無言控訴，深刻地描繪出來，蕭麗紅筆下的台灣人民在面對悲情的命運時，常是自我孤絕、含蓄內斂。而在這個歷史悲劇下的台灣人民，其堅韌的生命力，保守卻又堅毅的性格，更是蕭麗紅透過小說文本書寫，所呈現的台灣國族認同。

沈怡就說：「《白水湖春夢》是重建歷史與記憶的書寫方式，美麗勇敢綿長的生存體驗。」⁴⁶蕭麗紅的《白水湖春夢》，重建(蕭麗紅)自我的台灣歷史記憶，更重塑自己的國族認同(台灣意識)。蕭麗紅的歷史重建過程，就是將小說人物的身分重新正名。她不再以「中國人」自居，「中國」在蕭麗紅的小說文本中，由「主體」轉變為「他者」。對受難家屬而言，「搜捕者」、「屠殺者」、「威權統治者」三位一體，都是令人恐懼、仇恨的「他們」：「素卻看到半夜闖進門來架走永昭的，是『他們講的話，她一句聽無』的『穿深色褲衫的人。』」(《白》，頁 98) 無數的「他們」都成為捕殺者、統治者成為受難家屬心中根深蒂固的加害人。他者」的形象，不再是善良的、美好的原鄉、國族想像。例如，「一九四五年秋天，日本人收拾所有能攢的物項，一波一波，像海水相續而去。同一時間，中國船從對岸的福州、廈門，日夜無分駛過來。」(《白》，頁 4)「雞年冬尾以後，鎮上漸漸聚來，海關、學校、鎮公所、分局、農會、漁會、鹽行，都增加不少自中國派來的大陸人。」(《白》，頁 97) 蕭麗紅刻意將日本人與中國船平行對舉，雖有來去之別，但皆非本地「台灣人」的說明，已經很明顯的呈現一種以台灣為認同的國族書寫。另外，我們從蕭麗紅的小說語言，企圖以特殊的台語詞句用法，並找出古籍上的依據，證明台語是古老而有文化的語言，並以此拒斥政府國語政策，所造成的國語高尚典雅、台語卑下粗俗的錯誤印象。

雖然《桂花巷》、《千江有水千江月》中，也運用大量俗諺、歌謠，以及台語

⁴⁶沈怡：〈蕭麗紅推白水湖春夢—近作蘊藏人生哲理有佛味〉，《中國時報》第 35 版，1996 年 12 月 20 日。

化的文字，但其中仍雜混著日本式的、中國式的國族想像。《白水湖春夢》小說語言的使用，更貼近台灣這塊土地。尤其《白水湖春夢》對日本文化，不再像《桂》、《千》二書以中國民族為本位，拒斥日本文化，而是以台灣人民為主體的感受與歷史經驗，來看待這一段被殖民的歲月，更可看出蕭麗紅認同台灣本土混融文化的展現。例如，以日本人「解纏足」的作法，《桂花巷》以中國民族認同的立場加以排斥，到《白水湖春夢》裡，永昌母親則是以女性的立場表示感謝：「若無這款，我那有這雙腳，大街、小巷鑽，逐條路均走得穿過！」

蕭麗紅利用小說書寫，填補曾經是空白頁扉的臺灣歷史。當蕭麗紅自我的歷史記憶明晰時，台灣群眾所經歷的苦難，使得小說家（蕭麗紅）改變慣用的國族想像與鄉土書寫，明晰地完成以台灣為主體的鄉土與國族想像的書寫。蕭麗紅從《桂花巷》中，日本殖民文化與臺灣文化雜揉的交融性；到《千江有水千江月》中尋根中國文化與熱愛台灣鄉土的混融性，直至逐漸轉變為《白水湖春夢》裡明晰的台灣認同，以台灣為主體意識的國族書寫，終於轉向而成型。一如班納迪克·安德森對「民族」所下的界定：「它是一種想像的政治共同體—並且它是被想像為本質上有限的（limited），同時也享有主權的共同體。」⁴⁷台灣的鄉土、文化與歷史，從蕭麗紅的《白水湖春夢》小說文本中，台灣本土的國族書寫，無疑得到了印證。

第二節 小說文本中女性人物的書寫

人類的歷史（是 History，而非 Her story）向來以男性為主體，而非以女性觀點來書寫或解釋歷史。回顧台灣歷史亦然，從十七世紀以來，台灣漢人社會中，本來就以中國移民為主要組成分子，故台灣社會的文化傳統，主要係延續了中原「漢人儒教」的禮法制度，女性與家族的關係與社會地位，大抵不脫「男尊女卑」、「三從四德」、「男主外，女主內」等附屬於男性意志的社會生態，女性成為兩性關係中的弱者。例如，台灣社會的傳統婦女，為男性的審美觀「三吋金蓮」而忍痛纏足。⁴⁸至於受過古典漢儒教育的女性，傳授知識反倒不是重點，重要的目的在於灌輸女子「婦德」，讓女人成功地成為家庭中「賢妻良母」的角色，強化了女性附屬於父權社會的現象。

一般而言，文學傳統以男作家為中心，他們受到被國家、社會重視（國家、社會擁有權力者即為男性），常有機會作品重印，一旦作品成為經典後，作品即會

⁴⁷班納迪克·安德森（Benedict Anderson）著、吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism），台北：時報文化公司，1999年4月，頁9~12。

⁴⁸「小腳，又叫三寸金蓮，俗稱為裹小腳。裹小腳是把女子的腳用布條扎裹起來，使其變得又小又尖。這種經過緊密纏裹導致筋骨畸形的小腳被古人美化為『三寸金蓮』。並受到社會的廣泛讚美，乃至男子為此傾倒，女子為之痴迷。裹小腳成為中國婦女，判斷自己是否美麗，最主要的標準之一。民間諺語：裹小腳一雙，流眼淚一缸。『三寸金蓮』名字雖雅，但卻是女孩子以健康為代價；用血淚換來的。纏足開始的年齡，各地不同，一般是從四五歲開始，耗時三四年，到七八歲初具模樣。女性對其軀體之一部分加以修飾，很大成分是希望吸引異性。在當時男尊女卑的社會裡，一旦以男子為中心的審美觀念確立，許多女性會自覺地順應這樣的觀念。」高洪興：《纏足》，台北：華成，2004年，頁3。

一再的重印，一再的接觸讀者，形成文學（文化）傳統，女作家則因政治、社會的忽略，易被時間淘汰，作品也常隱而不顯。二十世紀初，以男性為主導的台灣新文學運動中，雖然台灣本土的男性作家，身為被殖民者，但男性擘畫的文學解殖藍圖中，依然「後設」地將民族國家或種族存亡賦予較高的價值位階，女性除了是文學中有待拯救的對象外，女性作家對於女性主體感覺世界的追尋，遂被歸入王昶雄所謂的「寫小巫的、自娛的、閨情的文學之列」。

從女性運動以降，女性因受新式教育之故，遂有「個人主義」、「自由平等」等啓蒙意識萌芽。不過傳統的台灣社會，新女性形成「部分解放」，「男權依然」的狀況，女性仍然被期待成爲「輔助者」。女性意識的覺醒，反抗「性別壓迫」的書寫，也是蕭麗紅小說文本中的主題意識之一。本節筆者以蕭麗紅筆下的女性人物類型與形象與女性情欲書寫進行探討。

一、女性人物的類型與形象

蕭麗紅筆下的女子類型，基本上有「孤女」形象、母親形象、妻子形象、婆媳形象、妯娌姑嫂形象等五種。

第一類型是「孤女」形象。蕭麗紅小說中的女性角色，常是有母無父，甚至是無父無母的「孤女」，父親不是在故事未開始時就已經過世，不然就是退居故事的背景，而母親亦常以「病危」的形象出現。例如，在〈冷金箋〉中，陳家兄妹的父母親早已過世，由長兄、長嫂（事實上是長嫂千品）代理父母職，身為長兄的太源，也只是在故事的開頭現身，替父權社會說幾句代表性的話，大嫂千品才是爲陳家思前顧後的主要核心人物。而《桂花巷》整個故事中，除了見到母親的辛勞，及剔紅怨恨父親的早逝外，對其父親根本不曾憶及或多做描述。春枝在《白水湖春夢》中，對蒼澤提及父親的管教極爲嚴格，但自始至終，也未曾見到蕭麗紅對春枝父親，有任何其他的印象與敘述的文字。這種書寫的模式，讓小說裡的男主角，大多有軟弱無能可被視爲閹割去勢的男人。一如邱貴芬在〈當代台灣女性小說裡的孤女現象〉一文中曾說：「廖輝英的《不歸路》、蕭颯《走過從前》、蕭麗紅《桂花巷》、李昂《殺夫》，這幾本小說中的男人有的不陰不陽；有的退縮到故事背後；有的慘遭殺戮。換言之，他們都被閹割，失去傳統上由男人主控的權力。」⁴⁹唯一對父親著墨較多的是《千江有水千江月》中的貞觀對父親的感受：

貞觀是從小即和母舅們親，見了她父親，則像小鬼見閻王，……有那麼一次，二人手上正拔花呢，轉頭見她父親和副廠長出來——大人其實也無說她怎樣，可是從此以後，不論銀蟾如何說，她都不肯在踩進鹽場一腳，尤其怕懼她父親。（《千》，頁 42）

此段的敘述只是貞觀針對父親的感受，不是親近或慈愛，而是凸顯貞觀見到父親，像小鬼見到閻王一般的懼怕。縱使貞觀在父親因救火喪命後，後悔自己未曾善盡做女兒的本分，但蕭麗紅也是從貞觀羨慕他人父親健在，而自己已失怙的角度來描寫的。由此可見，在蕭麗紅小說文本中，代表代表父權社會的執行者，

⁴⁹邱貴芬，〈當代台灣女性小說裡的孤女現象〉，《文學台灣》創刊號，1991年12月，頁111~118。

父親，在女兒心中，是個嚴格到令人不敢靠近的人。以致即使他們過世，其言語行爲，仍無法存在女兒記憶之中，只是他們的早逝，讓女兒有所感嘆。相較之下，母親的形象，一直在蕭麗紅文本中，佔有一定的份量。謝泳在〈中國文化中的寡母撫孤現象〉一文中，便針對此現象作了說明：

中國封建社會以男性為中心，父親被視為是權威、規範的標準。但由於這種權威被過分強調，往往對孩子的成長造成壓抑。所以，父親的不幸早逝，客觀上可能減少了孩子的壓力，他們反而更能享受到母親的慈愛。⁵⁰

蕭麗紅筆下的女性人物，十之八九都是「失怙」的孤女，大都和父親之間的互動不深，父女間親情的流動，描繪極少，這也引含蕭麗紅對父權社會，一種反動的書寫方式。

蕭麗紅小說中，女性形象的第二種類型是母親形象。在西蒙·波娃的認知中，她認為母親形象，長期受到社會的扭曲：「自從母性的宗教宣揚所有母親都是神聖的以來，母愛便被歪曲了。因為，母性的奉獻，雖然可能是十分純正的，但事實上的情形卻不如此。母性往往含有自我陶醉、為他人服務、懶散的白日夢、誠懇、不懷好意，專心或嘲諷等等因素，是一種奇怪的混合物。」⁵¹母親常將女兒視為另一個自己，她將自己的命運，縛在女兒身上，既是伸張自己女性的表現，亦是一種報復行爲。

蕭麗紅筆下的「母親」，最終或許仍是以病亡，或者淡出故事情節的方式，離開故事主軸。但母親對女主角的影響，卻是揮之不去的強烈。母親成為無意識壓迫女兒自主意識的幫兇。她複製著父權體制所要求的女性形象，並將這種形象移植到女兒的形象與價值觀中。傳統的母親單純的相信，只要女兒遵循中國傳統的女性成長模式，就會讓女兒更容易在父權社會中立足。母親無意識的迫使，並成為「迫使女兒社會化，進入被動女性角色的父權代理人。」⁵²甚至「她以身作則，為女兒豎立一個作為好母親的榜樣。」⁵³母親似乎成為強化父權社會，不平等婚戀觀的縱容者。

蕭麗紅筆下的母親常是傳統恪守婦道的母親。而女兒就為了想達成母親的期待（事實上是父權社會的制約），而成為傳統社會為家庭犧牲奉獻的女性。例如：〈冷金箋〉的玉記在婚前聽了母親的教誨後，原本連菜刀都不會拿的她，開始學烹飪，從一杯水，幾杯米學起。《桂花巷》的剔紅，更是一再想起母親的遺言，遵循母親的意思，善盡為人姐、為人妻、為人媳的本分。剔紅後來因其命運的顛簸，以及人物形象的塑造，剔紅顛覆了傳統婦女的形象，而和她母親建構的傳統女性形象，有所出入。但母親的話，在剔紅的一生中，仍著一種宿命的制約作用。以致剔紅晚年，對自己所做的「失德」之事，懷有歉意。並體認到「婦人以德潤身」的道理無誤。例如：母親對剔紅說過的話：「女兒的舉止、形式，就是她的名節，

⁵⁰謝泳：〈中國文化中的寡母撫孤現象〉，《二十一世紀雙月刊》，24期，1994年8月，頁116。

⁵¹西蒙·波娃著，楊美惠譯：《第二性·第二卷：處境》，台北：志文，1992年，頁118。

⁵²藍佩嘉：〈母職—消滅女人的制度〉，《當代》，62期，1991年6月，頁87。

⁵³李仕芬：〈當代台灣女作家小說中的母子關係〉，《師大學報·人文與社會科學類》，43卷1期，1998年4月，頁50。

比命還重要的……」(《桂》，頁 14。)還有當她發現自己懷有楊春樹的孩子時，剔紅認為這是一件攸關生死的大事，爲了湮滅證據，她將生下的小女嬰，送給日本一對無兒女的夫婦扶養，從此不知女兒下落。由這幾個例子，可見蕭麗紅筆下的母親的一言一行，影響女兒甚鉅。

但傳統母親的思維，常是無知地墨守傳統父權社會的謬誤觀念。例如，《桂花巷》中，母親一方面心疼女兒爲家庭的犧牲的可憐；一方面強迫剔紅需纏足。例如，剔紅的母親即使病危，心中念念不忘的仍是幫剔紅纏腳這件事，她拉著隔壁的阿婆的手說：

說親的人，全要看腳；伊阿爹單單只有這對紅花、白花；叫伊們小小年紀，跟著吃這些苦也罷，總不能爲此手腳碎事，坑伊女兒一輩子終身……。(《桂》，頁 13~14。)

而在臨終前更囑咐剔紅母舅：

給伊找個妥當人家，萬萬不要辜負……祖中積德，天地賦予……父母生給伊的一這一個一命一格一」(《桂》，頁 24。)

《桂花巷》筆下的母親，透過纏足，這項箝制女性身體以達到父權社會的審美標準的陋習，不僅無法去反抗，甚至爲了能依附男性而免除貧窮，讓纏足成爲女兒根深蒂固的價值觀。

到了《千江有水千江月》中，貞觀的母親，雖然也是傳統思維的婦道人家，倒是不再堅持中國固有的傳統中「女子無才便是德」的訓示，母親心中掛念的是貞觀的前程與學業。因此，她希望貞觀和男性一樣可以擁有平等的教育權。

父親生前賺的辛苦錢，我撿撿、斂斂，存了一些，加上那比撫恤金；它是妳父親生命換的，我婦人家不會創，只有守，將它買下後港二甲漁塭丟著，由妳舅、妳代看，以後時局若變，錢兩貶值，妳姐弟也有根本；妳若想再升學，該當補習，或者自修，做母親的，我都答應，家裡再怎樣，總部會少你們讀冊、買書的錢。(《千》，頁 100。)

《千江有水千江月》的母親形象，雖然還是免不了有著傳統「男尊女卑」的觀念，但是母親至少有了教育平等權的新思維，也可視爲傳統女性，超越父權制約的進步。

到了《白水湖春夢》利用傳統母親形象，與新時代女兒的形象，互作烘托，並造成小說人物對失衡的兩性關係。婚戀制度，進行反思。例如，傳統母親仍是脫離不了以「宿命」的觀念，迫使女兒須接受父權社會的束縛、壓迫。例如：素卻的母親因爲自身的遭遇，告知她做女人的苦楚。

阿卻，我若早知，人生這苦，當初不該論婚嫁，行這條路—像我五個姑表妹，……其中一個阿好姨……與我尚親，伊們姊妹，三個出家，兩個帶髮

修行；彼時若覺醒，就無今日的事！（《白》，頁 92）

母親後悔自己未能及時覺悟出家修行，來脫離人世的苦痛，言下之意，雖是希望素卻能早點認清事實，以免重蹈覆轍，可是母親還是無奈的教導她：

我若有萬一，你阿爹一定再娶一妳阿爹若再娶，妳得比這時更之輕重，……得聽新姨的話！（《白》，頁 81~82）

對於母親受到父權體制的壓迫以至於受盡委屈痛苦，素卻在為人母時，體會母親的感受，同時，也對舊時代女性的遭遇發出感嘆。素卻有感而發的說：

每個女人，都受過這款撕身、撕腹的苦，才做人母；哀哀無助，生死一線，阿好姨及早知曉出離，自己的母親並沒！（《白》，頁 91）

蕭麗紅刻意讓小說中的女性人物（女兒），發生和母親同病相憐的遭遇，一代一代的女性，都要面對男性社會不平等的婚戀對待。但蕭麗紅讓女兒去思索上一代女性的困境，是來自於宿命，還是女性自己缺乏女性自覺的緣故。一如呂寶靜在〈性別與家庭照顧〉一文中強調的：「女性（母親）便以為是利用自我犧牲的高貴情操來強化女性照顧者的角色。⁵⁴」另外，蕭麗紅小說的女性人物，對於母親「男尊女卑」、「三從四德」的思想，基本上都沒有很大的反抗性，並非她們一定都認同這種傳統的婚戀思想，但因為母親對女兒而言，她們是偉大的、慈愛的，甚至是辛苦的、聖潔的寡母形象。因此，女兒即使認為母親的思想太過傳統保守，但她們仍會溫和的接受母親的訓示。或許，蕭麗紅本身的成長背景就是處在寡母撫養子女的家庭，蕭麗紅親身感受到：母親獨立撫養她們姐弟三人的辛勞，且對母親在傳統社會中，需面對的煎熬與困境，深感不捨、不忍。因此將母親所代表「自我犧牲的高貴情操」形象，刻畫得十分生動。雖然母親在蕭麗紅的小說文本中，並非重要的角色，卻是貫穿女性人物傳統思維，很重要的關鍵人物，也是女性心中神聖偉大的象徵。例如，《桂花巷》中，剔紅的母親長期以來替漁家補破網，挑論重算錢的鹽擔子，以賺取微薄的酬勞，盡力養家的形象；《千江有水千江月》中的母親，亦是一人獨立撫養貞觀姊弟。蕭麗紅在書寫母親形象時，事實上也是自己家族史的一種投射書寫。

蕭麗紅筆下的第三種女性類型就是妻子形象。在傳統的台灣社會中，強調男尊女卑的思想。父權社會的「男尊女卑」不再是一種觀念而已，而且是一種實踐。從《詩經·小雅·干斯》載璋載瓦之說就可得知。詩曰：「乃生男子，載寢之床，載衣之裳，載弄之璋。……乃生女子，載寢之地，載衣之裼，載弄之瓦。」⁵⁵從這裡就可看出中國的男尊女卑思想，起源甚早，更說明了中國社會性別決定了尊卑。另外再用「男主外，女主內」的觀念，讓女子終其一生，躲在家庭中相夫教子、任勞任怨。從《禮記·內則篇》謂：「女子十年不出，姆教婉婉聽從。」⁵⁶就可以知道，傳統社會的女性，從小就被教育成「大門不出，二門不邁」的形象。甚至

⁵⁴呂寶靜，〈第四章：性別與家庭照顧--一個女性主義的觀點〉，王雅各主編，《性屬關係（上）：性別與社會建構》，台北：心理出版社，1999年，頁101~134。

⁵⁵屈萬里：《詩經詮釋》，台北：聯經，1983年，頁340。

⁵⁶王夢鷗註譯：《禮記今註今譯上冊》，台北：商務，1998年9月，頁482。

爲了強化女性要柔順聽從，就灌輸女子要遵守「三從四德」的美德，開始用「貞節牌坊」的貞節思想、「一女不事二夫」的烈女觀，來束縛女子追求婚姻幸福的機會。另外一些奇怪又無聊的陋習，更是變相對女子身體無形的枷鎖。例如：「裹腳」、「七出之罪」⁵⁷、「女子無才便是德」（不讓女子受教育）、「冠夫姓」等。因此我們可以看到父權社會對女性的箝制與束縛是多麼不公平的。而妻子的身分在傳統社會更是不平等婚戀制的反映。例如，傳統社會妻子地位的低落。在《千江有水千江月》中就有這樣一段，貞觀聽聞堂嫂對人的稱呼後，產生的反思：「什麼五叔公祖，多麼長串的稱呼，還不就是五叔公嘛？！只因婦人家的謙卑，後退，向來少與丈夫作同輩份稱呼；新娘子可是按禮行事，她卻這樣不諳事體，大驚小怪的——」（《千》，頁 56）

從這段對話，就可以清楚了解女性在家庭中，地位低下，更是傳統社會中男尊女卑的寫照。另外，妻子必須包容丈夫「外遇」、「三妻四妾」的行爲。在〈冷金箋〉中太卿長久忍受丈夫福山的暴力，其兄大哥太源仍只是說：

如福山果真那般刁蠻，也是太卿前輩子欠他的，是她自己的命，只好叫她忍。（《冷》，頁 33）

太荷的丈夫明石喜歡拈花惹草，不但將梅毒傳染給太荷，還在外頭姘居不回家，當她回娘家哭訴時，太源也只是勸說：

我倒以為讓他去好了，……也許是他們前輩子的前緣未結，待他去了，反正這些事，要拆也拆不散，存心撮合也攏不來，只有看緣法了：緣合則聚，緣盡則散。（《冷》，頁 98）

由此可見，妻子不僅要忍受丈夫的暴力行爲，旁人還要以姻緣天定，來美化男女失衡的婚戀制度。還有，妻子在丈夫面前沒有自尊與發言權。

剛才是銀城回房時，摸了兒子的尿布是濕的，就說了他妻子兩句，誰知銀城嫂是十分鐘前才換的尿布——伊半句未辯駁，忙著又去換，倒是銀蟾知得詳細，就找著銀城，說了他一頓——銀蟾笑道：不說怎麼行？不說我晚上做夢也會找著銀城去說的！（《千》，頁 192）

丈夫連孩子尿布濕了這種小事都能責備妻子，也不給妻子辯解的說話機會，讓人看到妻子在傳統社會中的卑微形象。

每一道菜端出時，貞觀都看見她大舅的歡娛，誰知粽子一上桌，他忽然變了臉色；貞觀低下頭去，卻聽他以日語，對著琉璃於阿姪斥喝著——貞觀聽不懂話意，卻聽日本阿姪極盡婉轉的予他解釋：「喔，他們也不是客，不會誤會的……多吃幾個不也相同，下次我知道綁大粒一些……好了，你不要生氣——」她一面說，一面不斷解開粽葉，然後三個粽子裝做一碟的，將它送到每個人面前。貞觀這才明瞭——她大舅是怪伊粽子綁太小，像是怕人

⁵⁷《大戴禮記·本命》所載：「婦有七去：不順父母去，無子去，淫去，妒去，有惡疾去，多言去，竊盜去。」王夢鷗註譯：《禮記今註今譯上冊》，台北：商務，1998年9月。

吃的樣式。(《千》，頁 239)

大舅只是因為大姪粽子綁得太小，怕招待不周失去面子，就不顧妻子的尊嚴而大聲怪罪。如此一來更突顯妻子在家庭中的委曲與可憐處境。

她母親不會做紅龜仔，貞觀從小到大，所吃的粒粽，全是母舅家阿嬤、阿姪做好拿去的；她三舅因看了提籃一眼，說她三姪道：你不會多裝一個籃仔啊？從前說是還小，如今可都是大人了；阿仲昨日站我身邊，我才看清楚他都快有我高了；十歲吃一碗，廿歲也叫他吃一碗啊？你弄這幾個，叫他們母子一人咬幾口？她三姪訕訕有話，看看大信在旁，倒也不說了。
(《千》，頁 256)

三舅不顧三姪的顏面，大聲斥罵三姪，而女性大都隱忍，而不願與丈夫起衝突。或許男性長久以來左右著女性的經濟權、教育權，以致女性即使面對這種不平等的兩性相處模式，仍是以丈夫為優先考量對象。

最後，妻子還得為丈夫守寡以表貞潔⁵⁸。在《桂花巷》中，剔紅眼見瑞雨即將撒手人寰時，忍不住大哭失聲：

惠池不滿周歲，叫阮母子依靠誰？她嘴角唸著，忽抬起頭來，她要看看，她是那樣表情；她才幾歲？他真要誤自己這長長一生？她要看他怎麼跟自己交代？(《桂》，頁 163~164)

丈夫去世對妻子而言，不僅失去經濟依靠，更失去一生情愛的寄託，貞潔烈女的舊觀念，逼得傳統婦女不敢再嫁，以免引來街坊鄰里的議論與奇異眼光，只好刻苦地將子女扶養長大，孤獨一生，為丈夫守寡。這對女性而言，是多麼不公平的事，更是男性社會對女性情慾與感情自主的箝制。

蕭麗紅透過傳統女性人物的書寫，也將女性人物間的相處情況，生動的描繪出來。例如，婆媳關係間錯綜複雜的關係。婆媳間的關係，是建立在兩人擁有共同的男性，其三角關係落在婆婆的兒子與媳婦的丈夫的層次上，婆媳之間的相處，就更形複雜。因為古代女性需仰賴男性為生，婆婆又害怕兒子被媳婦強佔，妻子又恐懼隨時被丈夫遺棄，婆媳雙方面，因爭奪同一個男性，而有直接利害關係，也就造成女性之間的緊張關係。因此蕭麗紅筆下的婆媳描寫有以下兩種類型。

一是婆尊媳卑的主從關係。在台灣傳統社會中，家庭中的親屬關係，以婆媳最為密切。傳統社會中，媳婦在家庭中的地位卑微，被要求絕對的服從。從《禮

⁵⁸「宋代隨著程朱理學，對女性的價值和生理需求被嚴重的忽視，特別是那句：「餓死事小，失節事大」的言論，更使女性掉入萬劫不復的深淵。程朱理學的確立，是在明清時期，明太祖朱元璋就在一個詔令中明確宣布：「名聞寡婦，三十以前夫亡守志，五十以後不改節者，旌表閭里，除免本家差役。」把寡婦持節跟減輕勞役掛勾，並讓家族與鄉鄰在榮譽上沾光。明朝對女性的貞烈可謂特別認真了。這造成貪圖榮利的家族，對寡婦施加壓力逼其自盡殉夫或終生不嫁。社會從上到下，迷漫著一股求旌求牌坊的風氣，更甚者還會冒填寡婦年紀，以獲名利之事，層出不窮。因此女性就成為這種陋俗下的犧牲品，被迫為亡夫守貞一生。」余德慧，《中國人的婚戀觀》，台北：張老師出版社，1990年，頁 189。

記·內則》可知：「婦事舅姑，如事父母。雞初鳴，咸盥漱、櫛、篦、笄、總、衣紳。……及所，下氣怡聲，問衣襖寒，疾病苛癢，而敬抑搔之，出入則或先或後，而敬扶持之。子婦孝者敬者。父母舅姑之命，勿逆勿怠。」⁵⁹對舅姑如有侵侮不遜的行爲，更爲人情所不容，制裁極嚴。⁶⁰這種婆強媳弱、婆尊媳卑的相處模式，是中國傳統社會婆媳相處的寫照。蕭麗紅小說《桂花巷》中，碧樓對剔紅的侍奉，如清晨捧著洗臉水侍奉、早起請安、親自爲婆婆做繡鞋，及細心地詢問婆婆壽辰等，媳婦討好婆婆的用心，昭然若見，甚至凡事都由自己親手去做，侍奉剔紅也十分盡心：

由女婢阿恨口中說出：「少主娘（碧樓）每日大清早，即過來請安，夫人還睡呢！少主娘便在外間等候，走路都提著腳後跟，怕吵了夫人睡覺。」
 「洗臉水不讓我和錦水端，這也罷，又不讓青陽替呢，都由自己捧的，少主娘她腳又纏得小，叫我們看了，過意不去。」
 「昨兒少主娘還來問錦水，要夫人的腳樣呢，馬上就見伊描了花在繡；是要給夫人作鞋呢！」
 「少主娘昨兒還問慶嫂她們呢，要知道夫人的時候到了，好給夫人做壽，鬧熱！」（《桂》，頁 380）

只是身爲婆婆的剔紅，卻視碧樓爲一外來入侵者，是搶走兒子、奪走自己在家中地位的女人，將之視爲假想敵。桂花巷辛家此一封閉空間中，婆媳之間展開一場女性間的廝殺，以一施虐者的角色對其施虐。歸納剔紅故意挑剔碧樓的事件有：切碎鹹蛋、買錯皮蛋、粗心研磨檳榔、收衣未摺等，都反映出中國傳統社會中，婆婆對媳婦的百般苛刻，而媳婦處境，卻是百般難爲的處境。尤其在鴨子事件中，更看出婆媳關係的不平等：「剔紅見四下無人，便冷聲言道：『汝不稱心吧！我把牠救活了。汝已危害死了牠，半夜三更，牠不會來跟汝討命嗎？……』」說著，看也不看她媳婦一眼，返身便走。碧樓一個人站在那裡，好久，好久過去，顆顆眼淚，滴到地上，弄濕了一大片土。」⁶¹

剔紅時時窺視著碧樓，就是等待她犯錯，好數落罪狀；長久的欺壓，讓碧樓對剔紅懷抱無限畏懼感。身爲婆婆的剔紅，在桂花巷的辛家深宅大院中，孤獨一生，守寡的歲月，多少讓她失去寬容的心，來面對媳婦的共處一室。尤其媳婦越幸福，就顯得自己的孤苦寂寞，當媳婦進入辛家後，剔紅壓抑的情慾，就時時面臨觸動與撩撥。還有她嫉妒碧樓的識字，能與自己兒子藉紙傳達情意，且兒媳夫妻間的感情好，更讓剔紅心中不是滋味、滿懷嫉妒，然而她只將全部過錯，推往碧樓身上，尤其不滿自己在兒子心中，竟落於與媳婦同等地位，所以藉故不准碧樓回信。以及對兒子掌控的慾望，剔紅的苦心設計，亟欲想逼退碧樓，更是爲了證明婆婆在傳統社會的強勢形象：

我也不要活了，我還活著有什麼用，只平白叫人笑話呢！說出了逆子惡

⁵⁹漢·鄭玄注：〈內則〉，《禮記鄭注》卷八，台北：中華書局，1970年，頁14、17。

⁶⁰「明清的律法規定凡是媳婦對舅姑侵犯，誣告者絞，罵者絞，毆者斬，殺者凌遲處死，過失殺者杖一百流三千里，傷者杖一百，徒三年，俱不許收贖。」余德慧，《中國人的婚戀觀》，台北：張老師出版社，1990年，頁191。

⁶¹蕭麗紅：《桂花巷》，台北：聯經出版社，1977年1月，頁421~423。

媳，老的卻不知自己了斷，且拚著一條老命，要與人活。」（《桂》，頁 464）

只有一條路，不是伊（碧樓）走，便是我走！你若說自己的妻好，我便回北門嶼舊家厝住，強如今日受氣。」（《桂》，頁 465）

婆媳長期不合的情況下，惠池反而要面臨兩難的抉擇，不知該是選擇新婚燕爾、知書達禮的妻子，還是選擇守寡多年、望子成龍的母親。最後惠池在「孝順」的前提下，不願違逆寡母，忍痛將妻子休棄，孝道成全了惠池與剔紅的母子親情，卻犧牲了夫妻間的情愛。剔紅也成功地掌控兒子婚戀的決定權。剔紅成爲婆媳鬥爭下的勝利者，也呈現中國傳統社會，婆尊媳卑的主從關係。

而另一種截然不同的婆媳關係是婆媳相合相容的和諧形象。蕭麗紅小說中的婆媳關係，除了《桂花巷》中的剔紅與碧樓間的緊張關係之外，大部分的婆媳關係大多是情同母女，和諧互愛的情況。例如，《千江有水千江月》中的大妗與婆婆之間：

大妗直留著這頭頭髮，是要給阿嬤做用鬢的；老人家梳髻得用假髮，原先的兩個，逐個稀鬆、乾少，大妗是留得它，隨時要剪即可剪與婆婆用度。（《千》，頁 347）

貞觀的大妗都已經要上山去修行了，對婆婆的孝心，還一直抱存著，連頭髮這種小細節的注意到了。在家庭裡的許多事都是潛移默化、上行下效的，在貞觀的大妗作人婆婆後，她的媳婦也會上行下效的孝順阿嬤、婆婆：

「阿嫂，阿展尚未離手腳，妳有時走不開，可以先擠好，叫人端來呀！」
銀城的妻子聽說，即靠過身來，在貞觀耳旁小聲說是：
「阿姑，你不知！擠出來未喝，一下子就冷了，老人胃腸弱，吃了壞肚腹啊！」（《千》，頁 199~200）

還有《白水湖春夢》裡的素卻與產婆英的婆媳關係，就好像母女般的親暱，彼此相依爲命。甚至婆婆是素卻生存下來的支持與依靠：

素卻常想：若不是有這個婆婆，在經歷永昭事件以後，她不知有本事活著無？活著要多少勇氣，全是婆婆給她！（《白》，頁 105）

蕭麗紅筆下的婆媳關係，有的是衝突有的是相依爲命的；有的是尊卑有序的，有的是彼此相愛相持的。不過身爲媳婦的女性，通常對婆婆都只有恭謹侍奉的形象，幾乎沒有出現忤逆婆婆的女性人物出現，這個現象代表著婆婆與母親一樣，是傳統社會中，地位崇高的女性人物。

另外，傳統大家庭中，女性的相處關係，還有妯娌、姑嫂的關係。林幸謙就說：「在中國宗法體制下，女性的權勢不能向男性伸展，唯有導向同性之間，造成了女性家庭成員彼此間的緊張關係，如婆媳、妯娌、妻妾間的爭鬥、猜忌。」⁶²蕭

⁶²林幸謙：〈張愛玲的「閨閣政治論述」：女性身體、慾望與權力的本文〉，《文史哲學報》，47期，1997年，頁43~74。

麗紅筆下的小說背景，大多以大家庭的形式進行小說文本的書寫。大家庭份子眾多，婆媳、妯娌、姑嫂乃至兄弟之間關係複雜。家庭份子間往往存在著兩種相對的關係，其一為避忌的關係，如翁媳之間，或是人伯與弟媳之間都要保持相當的距離。另一種為親暱關係，如姑嫂、妯娌、姻兄弟之間可以互相戲謔；這種避忌或親暱關係的習俗，具有維繫家庭中的人際關係，或增加家庭生活情趣的功能。當然，蕭麗紅習慣利用「父慈子孝、兄友弟恭」的倫常來書寫，使得筆下的人物，長幼有序，尊卑有別，家庭和諧。其筆下的女性人物，大多是農（漁）村婦女，除了要會烹飪、蒸糕、包粽、釀醬油及裁縫衣服等家務事外，還要協助男人耕種，顯示出傳統婦女勤奮的美德。因此妯娌姑嫂的互動，成為女性在大家庭生活的寫照。大致上，蕭麗紅筆下的妯娌姑嫂關係是和樂融融的，衝突性很少。但是也十分注重「先來後到」的長幼之別。因此妯娌姑嫂之間是相親相愛的。例如，《桂花巷》中剔紅為了像大堂嫂示好，親手做鞋給大堂嫂穿，大堂嫂也十分珍惜剔紅所做的鞋，像「集寶似的集」⁶³，自己珍惜到捨不得穿。妯娌間的和悌，由此可見。還有大堂嫂同情剔紅早年守寡，在丈夫想要揭穿剔紅偷情之事時，一再向丈夫求情，並表明事情若揭發，自己願與剔紅同死的決心：

你真要說？好！逼我們妯娌全去死，我們都死了，給你一個人去活。
（《桂》，頁 413）

《千江有水千江月》中，妯娌姑嫂間，也是和樂融融、和睦相處的關係：

今兒貞觀一腳踏入房內，見著她大妗、二姨的背影，忽地想通這件事來——自己母親和阿妗們，為何時常來此；她們摸四色牌；坐上大半天，輸贏不過五塊錢，什麼使她們興致呢？原來她們只為的陪伴寡嫂與孀姊渡無聊時光，解伊們的心頭悶。（《千》，頁 13）

妯娌姑嫂間相互照應，關係密切，不分彼此、情同姐妹的美好人倫，栩栩如生的呈現在讀者眼前。

《白水湖春夢》裡的素卻與母親的對話，也呈現出家和萬事興，姑嫂間需和睦相處的傳統思維：

妳還未嫁，有一些話，聽也聽無，男人、女人，本來心、性不同，妳以後總會明白！還有，日後妳大哥娶妻，得與兄嫂和睦！一世父母，二世妗仔，兄嫂，大家作夥時間長，總是會見到，莫扯破面，免我掛累。
（《白》，頁 80~81）

雖然妯娌姑嫂間是和睦相處的關係，但是彼此間還是十分注重長幼有序的倫常關係。從〈冷金箋〉中的幾段敘述，可以清楚了解妯娌之間相處十分和氣，但是仍有親疏的長幼之分。例如，認鵝為三嫂玉記洗頭的對話，起先認鵝還能偶而聊聊應對一下，後來就變成千品與玉記之間熟絡的對話著，兩人之間嬉笑怒罵，對照著認鵝的默默做事，不加入她們的對談。認鵝就是謹守著「親疏的長幼的」妯娌關係。認鵝的「合情合理」的表現，是謹守妯娌姑嫂間長幼有序的人倫思想，

⁶³蕭麗紅：《桂花巷》，台北：聯經出版社，1977年1月，頁188。

因此深得小姑太楓的欣賞：

看了她六嫂，會突然悟過來：中國那句『後不僭先』的話，是怎麼說的……
（《冷》，頁 62）

還有《冷金箋》中的大嫂千品，長嫂如母的形象，為小姑們竭盡一切的付出，更是篇小說的靈魂人物。千品無微不至的照顧著小姑，簡直是全世界最盡職的母親。例如：為太卿受丈夫虐待而打抱不平；為太荷丈夫的風流成性深感不滿；為太楓太錦的婚是著急張羅等。

在台灣傳統家庭中，妯娌姑嫂常因小事而爭吵不休，到了蕭麗紅筆下的妯娌姑嫂間，因為愛這個「大家庭」，而有了共同的寄託，而彼此重情重義，有了高尚情操的光環。卻也因此凸顯傳統社會下的女性人物，重視倫常、男尊女卑等舊觀念，無法超越傳統男權社會的束縛與羈絆。

二、女性情欲的書寫

情慾(erotic) 這個字源自希臘的「愛欲」(eros)，自古便是實現愛情、實現創造性力量及協調融洽的意思。美國女性主義作家奧菊·羅德 (Audre Lorde) 認為：「談論情慾當然應該包括女人，情慾是對女人生命力的一種肯定；一種被賦予力量的創造性能源；一種應在愛情、工作與生活之中重新培養的知識及其實踐。」⁶⁴

蕭麗紅小說中對於女性情欲的書寫，大多以女性情欲，受到傳統父權社會的禁錮，不但透過「纏足」、「刺繡」、「屋宅」等意象，來象徵傳統父權社會對女性情欲的禁錮、封鎖，還藉由幻想、夢境的形式，將傳統女性受壓抑扭曲的情慾表述出來，打破男性「節婦無慾」的神話。

在《桂花巷》中，蕭麗紅就用傳統社會的纏足習俗，代表男性禁錮女性情慾與身體的手段之一。以「纏足」為例，在中國古代，纏足是父權社會「貶抑女性」的特徵，它不但滿足男性特殊的審美觀念，更隱含禮教「男女有別」、「約束女性」、「維護貞操」等用意。因此，纏足象徵別紅在傳統社會，女性因達成父系社會的期待，而自我壓抑與束縛。小說一開始，即透過鄰家阿嬤們惡毒的眼光，來檢視別紅那雙尚未纏足的大腳，這樣的目光象徵著傳統父權社會，對女性的文化制約。父權社會將女人的身體「物化」，以迎合男人對女人在婚姻上的需求：

那些人，尤其金花和銀杏的阿娘，每次走經她家門口，……視線一落到她未纏的一雙大腳，眼裡馬上掠過一絲笑意。（《桂》，頁 4）

她（母親）特別請來隔壁的阿婆幫別紅纏腳，但阿婆卻提醒她說：「若是不綁，伊大腳方便，可以等頂替不少事，省汝許多心！」別紅的母親卻焦急回道：「說親的人，全要看腳；……總不能為此手腳碎事，抗伊女兒一

⁶⁴奧菊·羅德著，孫瑞穗譯寫：〈情慾之為用—情慾的力量〉，收入於顧燕翎、鄭至慧主編：《女性主義經典》，台北：女書文化出版社，1999年，頁 265~270。

輩子終生……」(《桂》，頁 14)

剔紅聽了，自己更是開心，母親終於想到要為自己纏足了，自己可以從此擺脫別人的纏笑和鄙視。所以當她纏完腳：

剔紅覺得自己的腳踝像整個被人弄斷，碎在纏著的布裡，成片、成塊……只要一鬆綁，所有腳上的血肉、筋骨，全會一一散開。雖是這樣，心頭卻模模糊糊，湧上一層喜悅來。」(《桂》，頁 19)

纏足在現代看來，等於是將自己折磨成近似「殘廢」，而當時的女人卻沾沾自喜的被物化。蕭麗紅在《桂花巷》中，利用剔紅對「纏足」的決心，凸顯女性長期接受父權文化規範的「支配」，以及對自己性別的矮化與漠視。正如邱貴芬所言：「當剔紅下定決心要擁有全家鄉最小的腳的同時，她不只開始書寫他一生的故事，而且她也將她自己的故事投射到受父權典範支配的論述。」⁶⁵

在纏腳布密密實實地纏繞下，被壓迫扭曲的，不只是剔紅的腳，更是她受禮教禁錮的女性自我。剔紅的纏足，使得她受到父權掌控的命運與包袱就越重，纏繞她的繩索就越多，最後，終於被父權社會的的繩索拉到窒息，而失去自我意識。傳統女性沒有獨立的地位與權力，必須透過婚姻來謀求自己的幸福。女性的幸福不是掌握在自己的身上，而是控制她經濟權生存權的「男性」，女性不得不屈從於男性的審美眼光與價值標準。在《桂花巷》中，剔紅在母親死後，歷經貧苦生活的剔紅，只有不斷地束緊自己的小腳，當成是一種爭取生存權力的覺悟：

她彎起身軀，去解纏腳布，她要重新纏一道，以後也要每日縮，每日緊；幾年來，她整個的人，都被催勒著，她要自己的腳，也知道那滋味！反正她要綁一雙全北門嶼無人有過的小腳……」(《桂》，頁 36)

這雙小腳的確讓剔紅步入辛家富裕的生活，但也讓她過著壓抑情慾、扭曲自我的一生。

另外，以刺繡之類的婦德，禁錮女性情慾，成為父權社會的另一個手段。《桂花巷》中，剔紅那雙兼具貴格與斷掌的雙手，象徵著豐富多元的女性意象。剔紅的手是屈就命運，也是掌握自主的雙手。剔紅藉著這雙巧手，年紀輕輕就能以刺繡聞名遐邇。不僅養活姊弟兩人，也引來辛大爺的注意，為自己繡出富裕安穩的未來。當刺繡這項傳統美德，將剔紅從漁村貧苦的生活中，拯救出來。同時，也將她繡入傳統大家庭的牢籠裡。剔紅身穿綾羅綢緞，過著眾人服侍的優渥生活，但她的身體不自由，她的心靈不自由，因此，傳統女性若是經濟富足，通常她的身、心，大都是受限於男性社會約束的：

長遠過去，自會變成絲絹布上，用十蕊線挑的錦繡人身：有眉有目，有嘴有鼻，差只差在動彈不得。(《桂》，頁 127)

⁶⁵ 邱貴芬：〈Taking Off: A Feminist Approach to Two Contemporary Womens Novel in Taiwan〉《Tamkang Review》，Vol. XXIII，Nos. 1, 2, 3, 4，1992 秋~1993 夏，頁 713~714。

剔紅擁有辛家的榮華富貴，卻也失去了自由，榮華富貴的代價是：剔紅長期受到眾人目光的監控，情慾、情感也長期被剝奪被控制。「刺繡」不只象徵著「富貴榮華」，也隱含著「女性的情慾受到禁錮」。剔紅本希望透過巧手抵抗「女人斷掌守空房」的命運，沒想到不但逃躲不了早年喪夫的孤獨，反而長年活在自己繡入的辛家華麗的布幕裡，成為富貴生活的魁儡。

最後我們看到另一個「深宮宅院」與女性情慾的關係。禁錮剔紅靈魂與情感的，不只是層層的纏腳布、五顏六色的繡線，更重要的是桂花巷的「辛家」大宅院。剔紅一生居住過兩個房子，一是剔紅出生的北門嶼簡陋的高厝；一是嫁入林石港深闊的辛府，這兩個房子，都是座落於磚紅色的桂花巷。它們象徵著剔紅擺脫不了的獨活命運，以及她壓抑情慾的一生。正如《桂花巷》在一開頭即說：「整個桂花巷，巷尾到巷頭，既聞不出有桂子花香，更少見一捻樹枝、樹葉……（頁1）」這句話在暗示毫無一絲花香葉綠的巷道裡，春天彷彿從未來臨，一生就只活在桂花巷中的剔紅，終其一生就是脫離不了孤獨、死寂。

在傳統的女性世界，往往將自己侷限在房厝巷弄裡，房子象徵著女人的一生。從高厝到辛府，呈現剔紅自身生命的轉變，由貧窮到富貴的剔紅，轉變的是外在的物質生活，而內在的精神生活呢？在「深宮宅院」的禁錮下，這是剔紅情慾的監獄，也是她喪失自我象徵。簡陋高厝是剔紅少女時期，飽受現實生活磨難的寫照；而嫁入辛家後，辛家華麗幽深的宅院，則象徵剔紅富裕安穩的生活，卻飽受壓抑禁錮身心的後半生。一如小說文本的敘述：

在那同樣叫做桂花巷的巷子裡，她享極人間富貴，卻也嚐夠有錢無人，那種苦心苦肝的滋味。比起屋漏接雨來，辛家桂花巷的光陰、歲月，才是她真正更苦的命運。（《桂》，頁484）

蕭麗紅筆下的女子，都是傳統社會的人物，她們大都受到父權社會的文化制約，因此他們相信姻緣天定、純潔愛情論、宿命又認命，並對失衡的婚戀制度，沒有反抗性。如此看來，蕭麗紅筆下的傳統女性人物，看似父權社會的代言人，但事實上不然。蕭麗紅利用生活在傳統父權社會的女性書寫，來凸顯不平等的兩性關係，以此喚起女性的自我意識，並利用幾個形象鮮明的傳統女性人物，其對男性社會的反抗意識，來呈現傳統女性人物的女性自我意識覺醒。其中，她在書寫女性情慾時，透過傳統女性，從隱微的女性情慾到騷動的女性情慾，甚至情慾出軌。傳統女性透過情慾自主，企圖讓被箝制、幽禁的女性意識，能夠達到擁有自覺的可能。首先，我們來談傳統女性隱微的女性情慾問題，它被壓抑於潛意識層面，轉以夢境或白日夢等幻想的形式表現。例如，〈冷金箋〉的陳家六嫂認鵲見了管定之後，直覺認為是前世冤家找上門來。她白天雖然神情自若，夜晚卻屢次夢見管定來撩撥她的心弦：

昨晚她又夢見管定，笑嘻嘻的一雙眼，把人看得低下頭，完全不是她以前看到的樣子，他問她：六嫂，你有沒有覺得我們第一次見面，就覺得以前看過了。

如果我們先碰見了；你還會是六嫂嗎？

管定眼睛一亮，連嗓音都沾了歡喜，逼近了問……

你真正的意思是說：我不是不能作主，我肯的，只是，那要看那人值不值得我去衝撞，去粉碎原有的……。

去給自己作主。我懂妳的意思，我懂。（《冷》，頁 94~95。）

這夢境雖然含蓄隱微，卻透露認鵬出軌的慾望與內心的掙扎。認鵬刻意扮演好太泊妻子的角色，但刻意壓抑的情慾，卻在夜晚以作夢的方式，宣洩潛藏的慾望。還有，剔紅表面上屈從父權禮教，強自壓抑自我的情慾；然而在潛意識裡，剔紅渴望順從一己的情慾，除去一切阻力，甚至連最疼愛的兒子都不惜傷害。在禮教目光的壓制與抽鴉片煙的幻覺作用下，剔紅年少時看過的「寡婦為姘夫殺子」的戲碼，突然浮現腦海。「半夜，婦人披頭散髮，一頭青絲，盡啣在口邊嘴上，又手提著亮晃晃的一把菜刀，進了兒子房間。趁兒子睡著……哎唷！一剝！」⁶⁶

這種類似白日夢的幻想，正是情慾對抗現實禮教壓制的一種反抗形式，它提醒人們，不要忽視情慾的潛在力量，也暗示長久壓抑的情慾終有爆發的一天。上述認鵬與剔紅二人，其個性與時代背景雖截然不同，但刻意在他人面前，保持堅貞純潔的傳統良婦的形象，卻透過幻想、白日夢的方式，隱微地凸顯隱隱騷動的女性情慾。

「愛情」需要精神（情/靈）與肉體（欲/肉）的結合才算完美。但是當愛情與情慾無法結合時，女性所背負的道德十字架是比男性沈重許多。李元貞曾說：「做一個不貞的妻子，比做一個不忠的丈夫，更為不快樂。這不只是社會指責的結果，更是權利與義務的夫妻關係使然，丈夫忠不忠於妻子，成為丈夫一種權力，妻子對丈夫守不守貞，則成為妻子的義務，……使得妻子的外遇不但變成情操問題，更變成損害丈夫所有權的問題，事情一旦爆發，妻子的下場自然比丈夫艱苦和悽慘。」⁶⁷ 台傳統女性對於丈夫的早逝，守寡是唯一的選擇。而丈夫無情的背叛，不只不會受到社會價值體系的譴責，甚至是寬容與縱容，最後再以宿命觀強迫女性接受一夫多妻，或是自我「壓抑」情欲。因此傳統社會，男性情慾、肉體的出軌，是可以被接受原諒甚至合理化。但對傳統女性而言，女性情慾、肉體的出軌，是比失去生命，還可怕的事。

蕭麗紅對於這種不合理的社會現象，也透過女性情欲的騷動到出軌，點出女性情欲自覺的意識。因此不願屈服舊禮教文化與道德制約的女性人物，面對自我情欲從壓抑到隱忍；從隱忍到騷動；從騷動到出軌。情欲地漸漸鬆綁，剔紅就成為蕭麗紅書寫女性情欲的典型的人物。剔紅站在禮教和情慾的兩邊，下也下不來，平也平不了，道德與情欲的拔河，就一次又一次的苦惱著她、糾結著她。早年喪夫，剔紅被剝奪了正常的愛情生活，而四周圍的人，又都代替上天似的窺探她、要求她，於是剔紅滿腔的情慾，是被大家庭的家教束縛著、壓抑著。直到遇見神似秦江海的捲煙人（楊春樹）後，出軌的女性情慾，就一發不可收拾了，讓剔紅燃起對愛情的憧憬，以及對情慾的想望。和秦江海未完成的愛情，是剔紅一生中生命最大的缺憾，於是當剔紅見到捲煙人（楊春樹）後，就將他當成秦江海的替身。剔紅第一次看見阿福帶來的捲煙人——楊春樹，一雙手止不住顫抖：

⁶⁶ 摘自：蕭麗紅：《桂花巷》，台北：聯經出版社，1977年1月，頁250。

⁶⁷ 李元貞：〈妻子外遇〉，《女人的明天》，台北：健行文化，1991年2月，頁30。

他，他……秦江海如何到這兒來呢？過去刻意壓抑的思念，原是要殺人滅屍，誰知竟陰魂不散，要尋來報冤，心裡經不住翻騰，但剔紅再細想：楊春樹不過只是「廿是年前，盤踞心頭的一個人影，是那秦江海的影子罷了！」（《桂》，頁 261~263）

剔紅對秦江海的思念與牽掛，加上獨守空閨的歲月實在磨人，因此情欲一次又一次受到又受到撩撥，而騷動著：

剔紅此時隱藏多年的情慾已被海芙蓉激發出來：她是沈睡了十年，這一瞬間，才又甦醒過來。（《桂》，頁 223）

海芙蓉以一女扮男裝的俳優身分，得以在禮教嚴防的家族中瞞過眾人耳目而親近剔紅，海芙蓉的容貌、個性都具有女性特質，只是聲音稍粗了些。（《桂》，頁 224）

直到剔紅遇見了楊春樹，讓她想起了秦江海，那個她爲了富貴，而放棄的初戀情人。至此，她不再放棄情慾自主的機會，因此她做出傳統女性永遠都不可能會做的決定：她完全放任情慾，讓積累的情慾「出軌」。

好！春樹是留下定了，以前她放了秦江海，是身不由己。現在……她大可給自己作主了。看不到正身，弄個影子在身邊幌，也有另一番滋味。她現在可不比從前，少年時候，什麼都擱在心裡頭想，能夠想，便已感覺甜蜜。現在，現在那裡還能像從前？（《桂》，頁 264~265）

只是她（剔紅）與他（楊春樹）之間的情慾關係，並非出自於愛情，而是傳統女性受到女性社會長期壓抑禁錮下的結果。她有自覺認爲女性需要情慾鬆綁，但她還是沒有做到女性真正的情慾自主，即是靈肉合一。因此她和楊春樹之間需謹守主、僕間的上下分際，剔紅成爲情慾的主導者，全盤推翻父權社會「男主女僕」的情慾關係；有時剔紅像對待情人般的縱容、調戲；有時又會端起架子高高在上不容侵犯。此時大伯公的去世，無疑更讓剔紅肆無忌憚，就在一夜與楊春樹藉打蚊子而交纏在一起的這一刻，讓剔紅只覺得：

自己像廚下丫鬟們在殺的一隻青蛙……刀一剝下，血即冒了出來，死了，死了，她是準死無疑！但是沒有死！那胸腔內一顆小小的心，還還撲撲在跳！（《桂》，頁 282~283）

剔紅是有意也好，無意也罷，剔紅希望讓擁有情慾滋潤的生命再活一次，她以爲自己可以擁有愛情與情慾的結合的結果，只是身陷情慾的剔紅，卻混淆了性慾與愛情的分界，如佛洛姆所說：「性慾可以被許多原因激起：因寂寞而產生的焦慮不安，征服與被征服的願望，虛榮、傷害慾，甚至毀滅慾—這些原因正向愛情一樣能夠激起性慾。」⁶⁸

佛洛姆的話正好說明了：剔紅將性慾誤認爲愛情，將性慾當成排遣寂寞、填補

⁶⁸佛洛姆著，孟祥森譯：《愛的藝術（The Art of Loving）》，台北：志文出版社，1969年，頁72。

心靈的空虛的代替品，因此最終只換來痛苦與悔恨：

她從來沒有愛過他一點，即使在那個時刻裡一兩心不能相融洽……那道感覺，便只是麻痺的顫抖。她沒有活過來，反而又死去一次！（《桂》，頁 299）

這些年，她在不知不覺裡找他（指秦江海），沒找著，卻拉了個替身——那個楊春樹……為了這，她犯下大錯，險些連命一起賠上。（《桂》，頁 490）

被視為秦江海替身的楊春樹，只是一個懂得嬉笑怒罵的身軀健壯的男人，並非剔紅心中所傾慕的理想對象秦江海。在剔紅稍縱即逝的性歡愉後，楊春樹便成為剔紅的眼中釘肉中刺，楊春樹成為剔紅貞潔的污點，是迫不及待想丟棄的工具，故她在懷孕後為永除後患，決定毫不留情地遣走他。

這也說明在有「欲」無「情」的關係中，男女也只能短暫沈溺於肉體的歡愉，卻得不到任何精神上充實的愉悅，反而更帶來男女雙方內心更深一層的悲哀。但從另一方面來看，身為女性的剔紅不再壓抑自己的情慾，讓女性的自主意識覺醒，為了追求女性的愛情與情慾，而願意承擔任何後果，正表明蕭麗紅筆下的女性，為了追求愛情與情慾，而開始產生女性的自覺意識。女性不再只是父權社會的「附屬品」，女性也可以擁有愛情與身體的自主權，雖然剔紅模糊了的愛情與情慾之間的界線，但蕭麗紅為其文本中的女性人物，找到了女性自覺意識的可貴（女性可以主宰自我的情慾），是筆者覺得蕭麗紅在女性書寫上的一大突破。

第三節 古典詩文 VS. 台語方言的小說語境

一、古典語言的使用

蕭麗紅在小說語言中，善於使用古典語言，是眾所公認的特色。蕭麗紅小說具有古樸典雅的特點，事實上是因為蕭麗紅習慣在作品中，吸納古典詩詞的精髓，加上適時加入傳統戲曲的使用，讓其小說語言具備「古色古香」的古典語言的風格。蕭麗紅有意識地、巧妙地利用這些詩文⁶⁹，成功地為其小說樹立一種典範。把過去小說中用來輔助的、修飾的、點綴的、可有可無的詩文，成為凸顯人物的形象、小說主題，甚至是小說中內延的、不能割捨的構成部分。

古典詩文與小說人物對話、情節的結合、融合，是中國古典小說鮮明的特點之一。小說穿插詩詞的寫法，雖易被譏為賣弄詩才，然其所呈現出來的美學功能，不應全盤抹煞。古典詩詞若融入敘事情節，成為小說的有機部分，不但有助抒情氛圍的渲染，也利於主題思想的闡發與人物性格情感的刻畫。當詩詞意境語小說

⁶⁹ 「中國古代的詩文是一個珍藏豐富的藝術寶庫，一個廣袤、深邃、絢麗多彩的藝術世界。進入到這個藝術世界之中，我們不僅可以超越時空，窺見不同歷史時期社會生活的風貌，窺見折射出時代之光的人的精神世界，體會到詩人和作家們的喜怒哀樂，感受到他們的人生體驗和人生感悟，領略到他們對人生和宇宙的思索，而且還會受到強烈的藝術感染，得到一種審美的愉悅。」《中國詩文精選》，台北：學生，1987年，頁2。

意象融合為一時，詩詞獨立意義喪失，而與小說人物、情節、結構融為一個整體，小說意蘊自此獲得重構，給予讀者新的審美感受。而深受《紅樓夢》等古典小說影響的蕭麗紅，在她的小說作品也具備這種「小說融合詩文」的特色。例如，在蕭麗紅早期作品〈冷金箋〉中，蕭麗紅就已穿插數首古典詩詞，來表達小說人物的性格、心境與情感。只是蕭麗紅所引用陸游的〈雙頭蓮〉與陸象山的詩詞，尚未與小說人物，融為一體，反而有種不自然的匠心匠氣。在管定自德國寄給太楓的信裡，他引陸游詞〈雙頭蓮〉上闕表述自己的懷鄉思緒。

華鬢星星，驚壯志成虛，此身如寄；蕭條病驥，向黯裡消盡，當年豪氣。
夢斷故國山川，隔重重煙水，身千里；舊社凋零，青門俊游雄記？」（《冷》，頁 35）

這闕詞後半「夢斷故國山川」的懷鄉愁緒，尚能表達管定遠赴異國求學的思鄉情懷；然而前半陸游感嘆年歲已老、豪氣漸消的語句，從尚趨青壯之年、甫至德攻讀博士的管定口中吐露出來，則顯得格格不入。而以陸象山的「抑首攀南斗，翻身倚北斗，舉頭天外望，無我這般人！」（《冷》，頁 62）來描繪太楓這二十幾歲女子的性格，也讓人有唐突牽強的感覺。因此可知，蕭麗紅在〈冷金箋〉時期，其小說寫作技巧上，詩文融合的語言特色，尚未完全成熟，詩文運用的手法，難免有些生澀牽強。

直至到《千江有水千江月》小說出版後，我們發現蕭麗紅對古典詩詞的運用，趨於成熟圓滿。《千江有水千江月》裡的大舅身雖遠離，大妗對他的情感卻是常存不變；而二姨丈夫早已身亡，二姨對他的相思之情亦未曾消滅。這綿綿不絕的相思即是人間情意常存的展現！從大妗、二姨「生死仍未休」的情感裡，貞觀想起《蘇武·結髮為夫妻》的詩句：「生當復來歸，死當常相思。」⁷⁰這首征人與妻子訣別的詩，⁷¹蕭麗紅把它用來描述被日本人徵調至南洋作戰未歸的大舅，以及為盡情義落水而死的二姨丈，可以說極為貼切。

在貞觀、大信的相戀過程中，詩詞更起了刻畫人物心境，烘托抒情氛圍的作用。大信與貞觀談到將來留英的計劃後，以《元好問·摸魚兒》的詩句，傳達自己的心意。⁷²一方面，大信藉此詩表示自己的愛情態度，傳達他去國離鄉後對貞觀不變的情意；另一方面，詩句也為兩人分離後，貞觀的悲傷孤寂埋下伏筆。直至後來，大信到澎湖服兵役，貞觀礙於禮俗，不便送大信至車站，但她的內心仍充滿著眷戀與不捨。看著大信離去的背影，貞觀想起《李賀·金銅仙人辭漢歌》的

⁷⁰蕭麗紅：《千江有水千江月》，台北：聯經，1981年6月，頁150。

⁷¹《蘇武·結髮為夫妻》：「結髮為夫妻，相愛兩不疑。歡娛在今夕，燕婉及良時。征夫懷往路，起視夜何其。參辰皆已沒，去去從此辭。行役在戰場，相見未有期。握手一長嘆，淚為生別滋。努力愛春華，莫忘歡樂時。生當復來歸，死當長相思。」鄭在瀛：《經典情詩》，台北：三言社，2005年，頁53。這首詩在描寫一對相愛的夫婦，因戰爭而必須分離，丈夫在半夜中匆促地前往軍營，星星都消逝了，在戰場上當兵，不知何時才能相見，妻子的眼淚因離別而落下，與夫君訴說著莫忘以往相處的歡樂時光，如果能活命一定要早日歸來，就算死去也要想著對方。古時因戰爭頻仍，因此而被迫分離的夫妻一定相當的多，那一種心碎、擔心、害怕的心情，由此可一覽無遺。

⁷²《元好問·摸魚兒》：「問人間，情是何物，直教生死相許？天南地北雙飛客，老翅幾回寒暑，歡樂趣，離別苦；之中更有痴兒女，君應有語，渺萬里層雲，千山暮景，隻影為誰去？」鄭在瀛：《經典情詩》，台北：三言社，2005年，頁212。

詩句：「衰蘭送客咸陽道，天若有情天亦老。」⁷³在詩句的感染下，充滿離愁的詩句，正適時地烘托貞觀的深情眷戀，點染兩人暫別之感傷氣氛。久無大信音訊的那段日子裡，貞觀以為大信改變了心意，她衝動地撕毀先前珍藏的情書，然後又在深情的淚眼中將信件找回拼補。在感情不明的反覆煎熬下，貞觀的心緒中就像《杜甫·哀江頭》的詩句：「人生有情累沾臆；江水江花豈終極。」⁷⁴貞觀睹物思人的癡情、傷痛，透過詩句生動地傳達出來。大信絕情遠去兩年多，貞觀仍沉溺在失戀的傷悲裡，望著碧雲寺的明月，她再度思及大信，而想起了《顧夔·訴衷情》的詩句：「爭忍不相尋？怨孤衾，換我心，為你心，始知相憶深。」⁷⁵這首詩正是貞觀當時心境的寫照。⁷⁶由此可知，《千江有水千江月》大量運用詩詞，並能貼切地刻畫出貞觀戀愛時的心路歷程，也間接烘托出全篇的抒情意境。

蕭麗紅除了大量使用古典詩文，使其小說充滿古典語境外，也善用傳統古典戲曲，來呈現其小說文本中豐富的文化內涵，及展現臺灣傳統社會的生活百態，為其文本憑添許多趣味性及意涵，其發揮的作用，是以戲曲來推動諸多情節的發展。例如，在《桂花巷》中，戲曲的安排，往往有助於推動故事情節的進展，或比喻出某一人物的當下情況、心境，以下是筆者所做的整理與簡介：

一是利用〈雪梅教子〉⁷⁷中部份情節，來交代富商女兒何青柳，三朝回門時，十指的金光耀眼。二是利用〈李三娘識劉之遠〉⁷⁸、〈柳金花識薛仁貴〉⁷⁹兩個戲

⁷³ 《李賀·金銅仙人辭漢歌》：「茂陵劉郎秋風客，夜閉馬嘶曉無跡。畫欄桂樹懸秋香，三十六宮土花碧。魏官牽車指千里，東關酸風射眸子。空將漢月出宮門，憶君清淚如鉛水。衰蘭送客咸陽道，天若有情天亦老。攜盤獨出月荒涼，渭城已遠波聲小。」鄭在瀛：《經典情詩》，台北：三言社，2005年，頁153。這首詩寫出送客的悲傷，使蘭花憔悴，送行人更為離情而蒼老，如果上天有情，天也會因承受不了這樣的情愁而日漸老去。

⁷⁴ 《杜甫·哀江頭》：「少陵野老吞生哭，春日潛行曲江曲；江頭宮殿鎖千門，細柳新蒲為誰綠？憶昔霓旌下南苑；苑中景物生顏色。昭陽殿裡第一人，同輦隨君侍君側。輦前才人帶弓箭，白馬嚼齧黃金勒。翻身向天仰射雲，一箭正墜雙飛翼。明眸皓齒今何在？血污遊魂歸不得。清渭東流劍閣深，去住彼此無消息。人生有情淚沾臆，江水江花豈終極？黃昏胡騎塵滿城，欲往城南望城北。」鄭在瀛：《經典情詩》，台北：三言社，2005年，頁146。這首詩在說：人生有情，睹景傷懷不由得淚濕衣襟，而江草江花依舊綻放永無窮盡，增添人們物是人非的感傷。

⁷⁵ 《顧夔·訴衷情》：「永夜拋人何處去？絕來音。香閣掩，眉斂，月將沉。爭忍不相尋？怨孤衾，換我心，為你心，始知相憶深。」鄭在瀛：《經典情詩》，台北：三言社，2005年，頁201。這首詩描寫一位獨守空閨的少婦對不歸丈夫的深沈哀怨與真摯情感。

⁷⁶ 《顧夔·訴衷情》這首詩的首兩句，怨對大信遠離不歸，毫無音訊；次三句彷彿描繪貞觀因悲傷孤寂，到月將沉落仍不能入眠的情況；接著以委屈哀怨的口吻問大信怎不來相尋，最後她忍不住以自己的深情揣度對方的心意，更流露出內心的一片癡情。

⁷⁷ 《雪梅教子》：一品夫人秦雪梅為免兒子被奸人誣陷，乃將十根手指頭戴滿金戒指，伸出轎外，好讓沿街人人來看，以證明自己清白。鄭傳寅：《傳統文化與古典戲曲》，台北：上揚，1995年，頁132。

⁷⁸ 「〈李三娘識劉之遠〉故事敘述：劉之遠少年困厄時，被劉文奎見其夜半入眠時有一蛇盤旋，知其將來有成，故將女兒李三娘嫁給他，後劉之遠出外創功業，三娘為兄嫂欺凌，在磨房產下一子，歷盡折磨，終與丈夫團聚享富貴。〈李三娘識劉之遠〉融合了《無名氏·白兔記》，與《五代史》、《劉之遠諸宮調》等文本基礎，鋪演而成的完整劇種。」《中國戲曲史漫話》，台北：木鐸，1994年，頁98。

⁷⁹ 《元·張國賓·薛仁貴衣錦還鄉》故事敘述：唐朝名將薛仁貴因精通武藝，二十二歲時，揮別父母與妻子柳金花，從軍征戰，後有功勳，被封為大元帥，衣錦還鄉，闔家團圓。《中國戲曲史漫話》，台北：木鐸，1994年，頁112。

曲來暗喻女子要一如李三娘、柳金花⁸⁰能慧眼識英雄，並啟發讀者，人若有才能，即使現在窮困，將來必能飛黃騰達的情結鋪陳。因為兩人皆在丈夫窮困時嫁之，因深信其將來必有所成，故矢志守節、受盡煎熬，終於能盼得丈夫功成名就，衣錦還鄉的美好結局。這也蘊含著中國社會用守貞女子，才能贏得敬重與善終的思維，來制約女性的守節是美德的思想。三用〈哪吒鬧東海〉⁸¹來暗示出高剔紅的一生，如同闖下大禍的玉女星，因在天庭打破琉璃盞，被貶下凡塵。仙人先唱道：「錦一排一場一本一是一假一」，後一仙姑撫著拂塵，甩將開來，唸道：「洞中方一日，世上已千年」，接著又唱：「放眼盡是瓊花玉樹；此身列仙班，早不墮輪迴萬股轉。……無奈呀，不如啊——謫貶紅塵，歷盡一生——那悲歡離合態——」⁸²利用這個戲曲來道出高剔紅註定要歷經人生的悲歡離合，嘗盡酸甜苦辣的生命滋味。人生的繁華富貴，最後終將成為幻夢一場。四是用〈梁山泊、黑宋江〉⁸³在走投無路時，吟唱一句：「他日，再來，重睹一番；以記歲月，想今日之苦——」這裡是利用宋江被逼上梁山泊的心態，來類比剔紅在母親死後，又得再一次面對的弟弟慘死，此刻的她該是萬般無奈與悲憤吧！不過在她幫弟弟蓋好草席後，心中卻有此定見：「她相信總會有那麼一天，她可以回過身來，重新看這一段日子；這段剝蝕她血肉的年月，她將是睨著眼來瞧，而不把它放在眼裡！」（《桂》，頁110。）這裡說明剔紅再度痛失親人的心情，與宋江被逼上梁山泊時的無奈情相似，在萬念俱灰之際，置死地而後生的念頭，使她油然而生一股對抗命運的狠勁，希望自己可以再重新活過一次，且對於從前的苦，也能淡然面對它。

五則是利用臺灣戲，泉州腔的九甲⁸⁴（亦稱高甲戲）、漳州音的亂彈⁸⁵。這些亂

⁸⁰兩人皆在丈夫窮困時嫁之，因深信其將來必有所成，故矢志守節、受盡煎熬，終於能盼得丈夫功成名就，衣錦還鄉的美好結局。

⁸¹〈哪吒鬧東海〉是演中國的神話史詩，故事是敘述中國三千年前商代紂王暴虐無道，天下八百諸侯興兵討伐。當時陳塘關的守將李靖，生有三子，父子四人將來都是仙界一員，其中以三子李哪吒最為不凡，李哪吒是天上玉皇大帝最為疼愛的靈珠子所轉世。一日，哪吒與家童往九灣河沐浴游泳，順使用海水盥洗混元綾，因混元綾是哪吒與生俱來的仙界寶貝，竟致使海水映紅、海底的龍宮搖動，巡海夜叉李良出水與戰，被哪吒舉圈打死，龍王三太子會戰哪吒，亦被擊斃，現出龍形，又被哪吒抽去龍筋。《封神榜》，台北：啓幼，頁94。

⁸²蕭麗紅：《桂花巷》，台北：聯經出版社，1977年1月，頁85。

⁸³〈梁山泊、黑宋江〉故事出自於《水滸傳·第十四回》：「刺髮鬼醉臥靈宮殿，晁天王認義東溪村」，到《水滸傳·第二十二回》：「閻婆大鬧暹城縣，朱全義釋宋公明」，敘述宋江被迫上梁山事，宋江因幫助晁蓋之書信要脅，怒急而殺之，只得逃亡，往投梁山泊中途經潯陽，與好戴宗共飲，乘醉在壁上題反詩，被人密告將捕至知府處斬，幸得梁山好汉救至山寨，此後為朝廷通緝，只得在梁山上暫時棲居。施耐庵：《水滸傳》，台北：華正書局，1992年。

在《水滸傳·第十八~三十八回》皆有描繪宋江：「那押司姓宋，表字公明，排行第三，祖居鄆城縣宋家村人氏。為他面黑身矮，人都喚他做黑宋江。」（第十八回）

「又且於家大孝，為人仗義疏財，人皆稱他做「孝義黑三郎。」」（第十八回）

「李逵看著宋江，問戴宗道：『哥哥，這黑漢子是誰？』」（第三十八回）

「戴宗道：兄弟，你便說『請問這位官人是誰』便好，你倒卻說『這黑漢子是誰』，這不是鹵，卻是什麼？」（第三十八回）

李逵道：「莫不是山東及時雨黑宋江？」（第三十八回）

宋江便道：「我正是山東黑宋江。」（第三十八回）

由此可知：宋江，字公明，山東濟州府崑城縣人。其排行第三，身體黑矮，有孝名，為人仗義疏財，故人稱孝義黑三郎。苗壯主編：《中國小說人物辭典》，山東：齊魯書社，1991年，頁327。

⁸⁴九甲流行於福建南部，相傳源自清初閩南的「宋江戲」。清代後期，南安嶺兜村出現了「合興班」，突破只演宋江和武打故事的局限，演出半文武戲，迅即流行於閩南各地。「合興戲」又稱「九角戲」、「戈甲戲」，後改稱為「高甲戲」。

彈、九甲等臺灣戲，演法多仿京戲，只是唱詞與台詞使用臺語發音。可視為中國戲劇的移植臺灣。《桂花巷》中利用戲子海芙蓉為投別紅之好，常唱〈守孤單〉、〈五更鼓〉、〈阮雙人〉、〈斜目看〉、〈賊冤家〉、〈嘆煙花〉等曲子，正好反映出此時別紅的心境是寂寞孤單的孤寂感、獨守空閨從夜晚獨眠至天亮的守寡生活。蕭麗紅利用這些戲曲來說明，別紅心中不由自主的怨嘆，並羨慕他人成雙成對的恩愛生活，並感嘆自身年華漸衰無人眷顧的哀愁。還有臭腳仙的故事⁸⁶是敘述一婦人勾搭上外地人，卻不巧被七歲兒子撞見，便要母親選擇親子或情夫，婦人在兩難中作出決定，手持一把亮晃晃的菜刀，「唇角有殺氣，眉眼卻有春情」，心狠手顫地斬殺親子。別紅因外遇懷孕時，也懂得這婦人的心情，前面縱有坑洞，人總要努力往前跳，跳不過的便只有死路一條；別紅面臨是偷偷生子、或告知兒子實情的難題，她也因情夫而背叛兒子，隱約透露別紅違背倫常的心境。⁸⁷

最值得一提的是蕭麗紅利用《西遊記》雜劇中的戲文三段，⁸⁸來描繪別紅人生的三種境遇與情緒，可知蕭麗紅對《西遊記》喜愛程度：

其一、利用「借鐵扇公主芭蕉扇過牛魔王火燄山」⁸⁹的劇文，來寫「當瑞雨死時，別紅心中暗忖要去哪兒借一把代表生命轉機的大芭蕉扇，搗風滅火，通過牛魔王（表示命運）佈下的寸地皆是焦土的火燄山（表示生命中的險阻、低潮期）」，此時別紅雖有滿身的富貴榮華，但別紅如何讓自己的乖舛命運化險為夷呢？

其二、利用「齊天大聖自李老君八卦爐中逃走，薰成一雙火眼金睛」⁹⁰的劇文，

傳統劇目約六百多個。宋江戲期間，劇目主要從小說《水滸傳》中取材，至合興戲時期，劇目大部分取材自京劇、布袋戲和木偶劇，亦有部份劇目改編自演義小說和民間傳說。著名劇目包括《連升三級》、《鳳冠夢》、《真假王岫》等。

「九甲」又稱九家，一般演員九名，故有此稱；另一說其名稱係指南唱北拍，及南北「交加」的同音異字，也有稱此為白字戲仔，史戲傳自泉州，臺詞全用泉州語，音樂用南管，表演風格帶點淫邪，俗稱「駛目箭」，曾風行一時。參見吳瀛濤：《臺灣民俗》，眾文，1994年5月，頁249。

九甲戲常隨戲曲改變表演風格，在臺灣民間廟會佔有一席之地。參見邱坤良：《日治時期臺灣戲劇之研究（1895～1945）》台北：自立晚報，1992年，頁133。

⁸⁵「亂彈」又稱亂談，一般稱大戲或老戲，傳自漳州；配樂依照戲目用北管西皮或福祿調，或用崑曲等不一，舞台中央帳幕掛「天官賜福」四大字，戲班名稱多用陞字，如新興陞、金英陞等。參見：吳瀛濤：《臺灣民俗》，眾文，1994年5月，頁249。又亂彈在清中葉之後，流行於臺灣，成為台灣最普遍的劇種。參見邱坤良：《日治時期臺灣戲劇之研究（1895～1945）》台北：自立晚報，1992年，頁133。

⁸⁶此戲多是江湖賣藥做戲為吸引人潮、招攬生意，這類的戲因人手不夠，通常只有四、五人，需一人兼兩角，奔來跑去之意。參見吳瀛濤：《臺灣民俗》，眾文，1994年5月，頁249。

⁸⁷蕭麗紅：《桂花巷》，台北：聯經出版社，1977年1月，頁249、372。

⁸⁸現存元末明初人楊訥所著《西遊記》雜劇。天一閣鈔本《錄鬼簿續編》載：「楊景賢，名暹，後改名訥，號汝齋。」名下有《西遊記》劇目，當即今存《楊東萊批評西遊記》。楊訥撰：《錄鬼簿》著錄，共六本二十四齣。《西遊記》雜劇，是元代吳承恩《西遊記》之前，所保存的一部最完整的西遊故事劇。李修生主編：《古本戲曲劇目提要》，北京：文化藝術出版社，1997年，頁152-155。

⁸⁹出自〈鐵扇凶威〉一齣，唐僧一行人途經一火焰山，需借得鐵扇公主之一柄重達一千餘斤的鐵扇子，一扇起風，二扇下雨，三扇火滅，才能過山。孫行者與鐵扇公主大戰，反被用扇子搗走，後幸得觀世音派水部諸神滅火，唐僧一行人終得以通過火燄山。金玟庭：《西遊記4勇闖火焰山》，台北：人類智庫，2005年，頁10。

⁹⁰齊天大聖大鬧天庭蟠桃盛會，偷吃王母娘娘的仙桃、太上老君的九轉金丹等，被玉皇大帝派遣諸將擒拿，然此妖猴因偷吃仙丹而刀槍不入，油煎不成，故被放入老君的煉丹爐中，欲燒為灰燼，誰知大聖僅被煙薰紅了一雙眼，成了火眼金睛。金玟庭：《西遊記1大鬧南天門》，台北：人類智庫，

暗示「別紅歷經人間滄桑，早已練成一雙孫悟空的火眼金睛，任何人的過去、未來，皆逃不出別紅的雙眼與掌握。」

其三、以孫悟空對豬八戒所說的一席話：「你這肥豬，豈不知我老孫一身回水瀧洞，心逐取經僧。」來暗喻「別紅連碧樓房內隱密事，如淨手聲音都知道一清二楚」。顯現別紅人雖在外邊，心卻都在裡頭，處處小心提防、觀察媳婦的一舉一動。

並以王寶釧苦守寒窯的故事，⁹¹暗示讀者別紅守寡的歲月，終是流轉不停，別紅雖不像王寶釧在寒窯中，苦熬過十八年，但有些事（如一時的出軌情事、外遇等），時間一久，自己也難免遺忘，更希望別人能忘得徹底。最後，以孟姜女故事⁹²，暗示別紅悲苦守寡的一生。並以「孟姜女哭倒萬里長城，撿了伊萬杞梁得骸骨，一路哭回來」，⁹³來譬喻「別紅此生彷彿從未真正活過」，尤其別紅從日本回來後，徒然的只是一具軀體，那三魂七魄，早歷經人間磨難而魂飛魄散。似乎也在說別紅的一生，從未真正替自己活過一天的遺憾。

二、佛家偈語的使用

在蕭麗紅小說文本裡，也常用佛家偈語來闡發全篇思想、推動小說情節之發展。例如：《千江有水千江月》，小說題目即出自貞觀、大信月下所談及的禪詩。「千山月一月，萬戶盡皆春；千江有水千江月，萬里無雲萬里天。」⁹⁴此詩為境界極高的佛家偈語。「千江有水千江月」原意為：「月如佛性，千江如眾生，江不分大小，有水即有月，人不分貴賤，是人便有佛性。」⁹⁵在小說文本裡，蕭麗紅將月喻為天地間的永恆情愛，江喻為生命有限的人身，只要此身長在，此情長存；即使此身不在，情意也會如月朗照。整首詩雖然只出現在書中與書末，然而詩意卻貫串全

2005年，頁53。

⁹¹民間傳說，王寶釧為富商之女，拋繡球選親，誤中乞丐薛平貴，乃執意嫁之，住進寒窯，氣得父親與之脫離婦女關係；後薛平貴投軍出征，王寶釧苦守寒窯十八年，吃菜梗、穿粗衣，為的就是等得丈夫平安歸來。

⁹²本事最早出現於《左傳》，後發展到唐朝《同賢記》已具備故事的雛形，有關孟姜女劇本，最早有元·陶宗儀所載名目，又鍾嗣成《錄鬼簿》記載北曲完整孟姜女戲，惜已失傳；陸續又有明·沈璟著《南宮九譜》引孟姜女傳奇兩則。徐渭《南辭收錄》所錄〈宋元舊篇〉有孟姜女送寒衣等；從明到清代，民間孟姜女故事流傳甚廣，或考據或加油添醋，都可見文人學士對其喜愛的程度。故事內容大致是敘述杞梁為避秦始皇築長城之苦役，誤闖孟家後花園，當時孟姜女恰好在池中沐浴，為其所見，遂告於父而嫁之；後官役怒杞梁逃脫，乃打殺之，孟姜女既知，一路哭城尋夫，長城崩塌，終拾得丈夫白骨而歸家。參見顧頡剛：〈孟姜女故事研究〉，收入王秋桂編：《中國民間傳說論集》台北：聯經，1980年，頁1~12。

⁹³蕭麗紅：《桂花巷》，台北：聯經出版社，1977年1月，頁337。

⁹⁴蕭麗紅：《千江有水千江月》，台北：聯經，1981年6月，頁170。

⁹⁵「以佛家的解釋來看，月亮表我們這個佛性，人人心中都有一個月亮。而『千江有水千江月，萬里無雲萬里天』中的千江，代表每一個人有一個心水，有一潭江水，這江水有月亮，只要江水清了，就和這月亮一樣能夠照天照地，反過來說，如果我們心中的江水是混濁的，即使月亮的的光芒再耀眼，江水還是無法映照出月亮的形影。一旦人的心中被某些東西給遮蔽了，原本存有的佛性就無法顯現。而『萬里無雲萬里天』也是代表著同樣的道理，廣闊的天彷彿就是我們的心，空無一物，沒有任何邪念和遐想，佛性是清朗的；雲，就代表著偶爾飄落心中的憂煩，只要人們保持天的純淨，沒有雲的遮蔽，那麼天空依然是天空，你還是原本的你。」參見藍吉富：《聽雨僧盧佛學雜集》，台北：現代禪，2004年，頁89。

篇，成為小說的主題思想。

還有貞觀與大信間的情愛，即隱喻著「千江有水千江月」意涵。兩人從相識、相戀到分離，明亮月光時時照拂，人間的情愛和天地大愛的投影，或為烏雲所遮蔽、或因風吹盪而改變，然而天地大愛，卻如明月般永恆長存。當兩人分離後，貞觀長期沉溺於失戀裡無法自拔，碧雲寺中的對聯就適時地流露如此禪機：「心朗性空寒潭月現，覺修戒定妙相圓融」（《千》，頁 362）。這對聯中的詩句啓示貞觀，若能沉靜心靈、超脫個人情愛執著，即可朗見天地大情。

「大寺鐘聲警幻夢，仙山月色浸禪心」（《千》，頁 364），則透露人間情愛不過如夢幻一場，貞觀將在這仙山月色裡，澄淨迷惘之心，體悟世間之情。

《白水湖春夢》一書，所徵引的禪詩偈語，即凸顯出全篇的佛思禪理。當翁裕勸兒子金策賣掉漁船，別再賺殺生錢後，金策反覆思索苦惱不已。直到在陳棋家瞥見寒山詩句：「秤錘落東海；到底始知休。」⁹⁶他才頓然所覺悟。蕭麗紅以這兩句禪詩，諷喻世間鑽營求利的人們，終身都帶著一根「稱仔」，在利害得失的慾網中計算，等到生命「到底」（終結）時，才肯罷休。以這樣的詩句啓悟半生在錢堆裡打滾的金策，十分符合小說人物的形象。寒山大士的詩，使金策看破人生物慾。還有節用《文益禪師·擁毳對芳叢》的詩句⁹⁷，來啓發春枝情愛如幻的道理：「髮從今日白，花是去年紅；何必待零落，然後始知空？」⁹⁸蕭麗紅所引用的這些禪詩偈語，讓身陷愛情難題裡的春枝，內心豁然澄清開朗。另外，《蓮池大師·七筆勾》的詩句「……童顏皓首，夢覺黃梁，一笑無何有；因此把富貴功名一筆勾！」⁹⁹更讓春枝了解到人生的一切執著，不過虛幻若夢，再如何汲汲營營；再如何為情愛掙扎奔勞，到頭來也是一場空，不如及早超脫覺悟。

既然人生如一場春夢，真正該面對的又是什麼人生呢？春枝開始思索這個眾生終須面臨的難題。解答直至鐵夢在大寂寺悟道時，才揭示出來。鐵夢為情所傷，經老師指引到大寂寺找沈月塘。見到月塘剎時，她想起禪宗偈子：「我來問道無餘話；雲在青天水在瓶。」¹⁰⁰偈語簡單扼要地點出佛性存於眾生內在，與其向外盲求，不如內省自身。月塘此詩所散發生命本質的光澤，讓鐵夢頓悟人生的解答其實一直在她的內心。在大寂寺一番省思後，鐵夢已能體悟志芝庵主禪詩的意境：「千峰頂上一間屋，老僧半間雲半間，昨夜雲隨風雨去，到頭不似老僧閒。」¹⁰¹白雲雖閒，

⁹⁶《寒山大士·人生不滿百》：「人生不滿百，常懷千載憂。自身病始可，又為子孫愁。下視禾根土，上看桑樹頭。秤錘落東海，到底始知休。」此詩原指人生短暫，世人卻為諸慾的驅使，而奔波勞苦，直至生命將盡方知罷休。參見星雲大師，《禪詩偈語》，台北：台視文化，1998年，頁125。

⁹⁷《文益禪師·擁毳對芳叢》的禪詩意思是說：「一般人看到事務變化的表象，只知道頭髮從今日發白，花朵是去年紅艷；其實花落髮白的因果早已種下，不必等到奔波勞苦之後，才得知諸事皆空、人生如幻。」參見星雲大師，《禪詩偈語》，台北：台視文化，1998年，頁88。

⁹⁸蕭麗紅：《千江有水千江月》，台北：聯經，1981年6月，頁176。

⁹⁹《蓮池大師·七筆勾》：「獨占鰲頭，謾說男兒得意秋。金印懸如斗，聲勢非常久。嗟！多少枉馳求，童顏皓首。夢覺黃梁，一笑無何有。因此把富貴功名一筆勾！」

¹⁰⁰《藥山禪師·偈子》：「練得身形似鶴形，千株松下兩函經；我來問道無餘說，雲在青天水在瓶。」這首詩在讚歎禪師行解合一，心中坦蕩蕩，已見自性本源。參見星雲大師，《禪詩偈語》，台北：台視文化，1998年，頁76。

¹⁰¹蕭麗紅：《千江有水千江月》，台北：聯經，1981年6月，頁290。

尚有去留之時，反倒不如老僧入定的安閒。屋子有如內心，鐵夢已漸能超脫外在凡情干擾，靜觀內在佛性，悠閒自在。

從蕭麗紅引用這兩首禪詩看來，小說人物鐵夢對佛性的體悟，已較金策與春枝更進一層。金策看破名利，春枝看破情關，兩人只是看穿人類慾望的虛幻不實，鐵夢已經進一步向內探求人生的解答。蕭麗紅利用佛家偈語，將小說人物之間對人生的體悟，栩栩如生的呈現出來，也將人物對人生的看法，利用佛家偈語來展現。

《白水湖春夢》在書末，鐵夢寄給鐵城的普願禪師的偈語，可看出她對滾滾紅塵的參悟、醒悟。「還鄉進是兒孫事；祖父從來不出門。」¹⁰²此偈語至少有兩層意涵：表面上是指兒孫往往向外發展，尋求不得才還鄉歸根；祖父則每每安居家鄉，從不向外馳求。更深層看來，應是借喻佛性本心的探求，一般眾生只知為自己的貪欲向外營求，直至醒悟所求為虛幻，才回歸自身的佛性；而先知先覺者開始即知應安居內在佛性，不為外物所役使而奔勞馳求。偈語不但貼切地關照鐵城與邱永定，身在異國心在家鄉的痛苦，凸顯鐵城歸鄉的心情，也表現鐵夢對佛理的體悟。

由蕭麗紅善於利用佛家偈語，成為其小說的主題，及思想的主軸。一如《白水湖春夢》一書，就是透過古典禪詩偈語，展現《白水湖春夢》小說的中心思想與人物角色，並隱然推動著諸多情節的發展。

三、台語的運用¹⁰³

語言是一種表達情意的工具，人與人之間藉著語言文字來傳達溝通彼此的思想，而一個作家必須熟悉語言的運用方法，才能表達自己的想法，也才能生動的活潑的描繪筆下人物的個性。百年來的台灣，先後接受過兩個外來政權統治，兩個外來政權都執行「國語」政策：日治時期，台灣人被要求以日本話為國語；國民黨威權年代，台灣人被要求以北京話為國語，統治者嚴厲控制的結果，造成百年來台灣本土語言的「噤聲」與「失聲」現象。在意識型態國家機器的運作，使台語〔泛指所有本土語言〕上不了檯面，學校教育「噤聲」，公共領域「失聲」，台語淪為社會中下階級「說」的語言，無法成為「讀」與「寫」的語言。

台語文學還是在殖民統治的重重荊棘中，試圖開出花朵。從一九三〇年代，台灣話文運動起，台灣語便已經進入詩、散文與小說的文本書寫，遺憾的是這段時間短暫，中止於一九三七年日本廢除漢文的政策之下¹⁰⁴；迄至七〇年代，始有林

¹⁰²蕭麗紅：《千江有水千江月》，台北：聯經，1981年6月，頁313。

¹⁰³「廣義來說，台語乃指生活在台灣的人民所使用的語言，包括台灣閩南語、客家語、原住民語……而台灣閩南語只是台語的其中一種；狹義來說，台語即指『台灣閩南語』。一般人所稱之台語，便是指『台灣閩南語』而言，在本論文所指之『台語』，即指此義，本文在後面的行文中，將用『台語』來簡稱『台灣閩南語』。此外，還須強調一點，由於歷史、地理……等環境因素的不同，『台灣閩南語』與中國大陸福建的『閩南語』已有不少的差異，不可混為一談。」參見吳金澤：《常用台語字源》，台北：前衛，2005年1月，頁26。

¹⁰⁴「言文一致的觀念，促使台灣文學界自覺而欲將台灣人民生活語付諸書面語，再加上在日人殖民統治下，斷絕中台關係，台灣人便無機會學習中國的白話文，於是便產生建構台灣話文的主張。因

宗源和向陽嘗試以台語寫詩，八〇年代之後風氣漸開，第二波的台語文學運動開始，從現代詩到小說、散文，創作者日多，如：宋澤萊、林央敏、黃樹根、黃勁連、陳明仁、胡民祥、陳雷、林沉默、李勤岸、路寒袖、陳雷、黃恆秋、杜潘芳格等作家的投入，加上眾多語言學家的研究，字辭典的編纂出版，才帶動了稍有可觀的台語文學風潮。¹⁰⁵

臺語化的文字一直被視為蕭麗紅小說語言的重要特色。在聯合報六九年度中長篇小說獎總評會議中，《千江有水千江月》裡的方言運用，引起了熱烈的討論，除了司馬中原認為透過方言來閱讀，會有一層「隔」之外，其餘的尼洛、彭歌、齊邦媛等人或覺別有趣味，或覺自然、合理，都不以書中的方言運用為「隔」。¹⁰⁶而後來林素美在〈問世間情為何物——我讀「千江有水千江月」〉¹⁰⁷一文中就舉例說明，蕭麗紅在小說中，使用台語的巧妙及恰當處，讓人讀起來自然而不吃力。由此可知，蕭麗紅小說的方言文字運用自然、充滿文化情趣，不因兩種語言交雜而有閱讀上的隔閡與困難。蕭麗紅巧妙地融會了台語詞彙、俗諺、歌詞等方言色彩，冶方言詞彙、俗諺、歌謠於一爐，帶來鄉土小說中，自然親切的味，而不是在透過國語，來轉化屬於台語文學的點點滴滴。

筆者在本小節中，透過蕭麗紅小說裡，台語俗諺與台語歌謠的使用，這兩方面的主題，來探討蕭麗紅小說文本中的方言運用。

一如之前所討論的，楊照以為《千江有水千江月》雖融入鄉土文學的語彙，卻剝奪了鄉土文學的批判理念。而邱貴芬則主張《千江有水千江月》的語言展露了「台語文學」打破「國語」文學生態的潛能。但真正展現蕭麗紅台語方言使用的功力是在《白水湖春夢》一書才真正展現。蕭麗紅的《白水湖春夢》一書可視

此，一九二四年，連溫卿發表〈言語之社會的性質〉；一九二九年《台灣民報》先後刊載連雅堂〈台語整理之頭緒〉、〈台語教理之責任〉二文，兩位連氏的論點已論及台灣本土語言的重要性。一九三〇年，黃石輝發表〈怎麼不提倡鄉土文學〉一文，強調「用台灣話做文，用台灣話做詩，用台灣話做小說，用台灣做歌謠，描寫台灣的事物」；一九三一年，郭秋生亦為文發表。

黃、郭兩人主張於日本文學和白話文學之外，運用台灣人最親近的台灣語另創台灣話文學的文章發表，引起全島的注目，有人贊成，也有人反對，因而展開了繼『新舊文學論爭』之又一場『鄉土文學論爭』的大論戰。一九三七年，中日戰爭爆發，日人推行皇民化運動，禁止漢文刊物，台灣話文運動遂告中止。」參見黃秀政、張勝彥：《台灣史》，台北：五南，2002年，頁88。

¹⁰⁵台灣光復後，由於二二八事件的發生，接著「白色恐怖」時期，及反共政策高壓統治，關懷台灣本土的文學遂受壓抑。七十年代以降，由於一連串的國際事件的衝擊，使得台灣本土意識的抬頭，鄉土文學躍登歷史舞台，台語文學遂在這種環境萌芽而逐漸成長。戰後的台語文學，一直到解嚴後才蓬勃發展。在此之前，除了《笠》詩刊有小篇幅台語詩的嘗試外，一般只有在小說中的人物對白才使用，其用字的主要特色，即是大量訓用現代華文，連擬音字都採華語擬音。解嚴之後，台語文作品如雨後春筍般大量出現，形成一股熱潮，但台語用字仍屬嚐試期，用字極不統一，有人創造新字，也有語文專家考証本字，再加上原有的傳統用字、華文用字，可謂百花齊放。

進入九十年代以後，台語文作家互相觀摩學習的結果，用字漸趨統一，奇怪的新創字、古字逐漸銷聲匿跡。新的台語文字，一方面有所傳承，也有所創新，但總不離「通俗性」、「語源可靠性」、「音義系統性」三大原則。其次是漢字和拼音不再自成系統，而有合流現象，即所謂「有音無字」的詞素用拼音字表示，嘗試以拼音字做為文字的一部分，台語文學的用字，漸朝統一之路邁進。參見周長楫：《閩南話的形成發展及台灣的傳播》，台北：台笠出版社，1996年，頁66-67。

¹⁰⁶彭碧玉等記錄：〈聯合報六九年度中、長篇小說講總評會議記實〉，收於《千江有水千江月》，台北，聯合報社，1981年6月初版，1996年11月2版54刷，書前頁1-30。

¹⁰⁷林素美：〈問世間情為何物——我讀「千江有水千江月」〉，《文藝月刊》221卷，1987年11月，頁37。

為小說家中，對創作台語文學的努力指標。《白水湖春夢》一書，不論在對白或敘述文字中，都運用大量台語詞彙或句構，部分詞彙甚至被標明古籍出處或原本意涵，以證明台語是古老而典雅的語言。只是許琇禎以文學語言的角度檢視《白水湖春夢》方言策略的運用，認為此書中「文學被用來傳教或證明方言書寫的可行性，使這部小說反而失去文學的感染力。」¹⁰⁸但是宋澤萊《白水湖春夢》一書卻頗為讚賞：「在文字上，她的實驗完全成功，除了少數部分必須使用北京話的對白段落外，她大半使用了台語，不但對白，敘述也使用台語。她的台語純正，具有一種幽雅的成分，實在不可多得。」¹⁰⁹由這些評價，可看出蕭麗紅用台語來創作小說，在八〇年代女作家中，是一種很新的嘗試，蕭麗紅試圖用臺灣人自己的語言，來傳達自己的意念及思想的努力，是筆者覺得十分可貴的地方。

（一）台語俗諺的運用

在鄉土小說裡，作者往往運用台灣鄉里的俗語俚諺，來增加作品的鄉土意含以及語言的表現力。蕭麗紅小說運用大量的台語俗諺，不但呈現出濃厚的鄉土情懷，更有加強人物刻畫，推動小說情節的作用，尤其放置於小說情節中，讀起來更有鄉土氣息、味道，是國語無法取代的貼切讀者的寫法。

蕭麗紅小說引述的俗諺包括諺語、俗語、治家格言、歇後語等。這些語彙之間，存在許多模糊地帶，難以明確區隔。他們不論源自於台灣或大陸，經歷長期的散布流傳，都已混有台語色彩，因此筆者統稱為台語俗諺。朱介凡在《中國諺語論》中曾經提過：「諺語是風土民情的語言，社會公道的議論，深具眾人的經驗和智慧，精闢簡白，喻說諷勸，雅俗共賞，流傳縱橫。」¹¹⁰台語俗諺，是先民智慧的結晶，長時間流傳於民間，蘊含豐富的生活智慧與人生經驗，還有濃厚的鄉土情誼。以下是筆者歸納出來台語俗諺，在蕭麗紅小說所使用的狀況。一是利用俗諺刻畫小說人物的性情。台語俗諺在《桂花巷》中，不但可看出高剔紅言語方式的轉變，更間接突顯她性情上的變化。剔紅身為一個沒受過學校教育的漁家女，鄉間的俚語俗諺是她知識的主要來源，也是她展現聰明才智、增加語言威望的方式。結婚之前，母親、鄰人所說的俗諺他總是謹記在心，默默遵循。當秦江海在廟會上揮舞大旗、深情凝視時，剔紅腦上縈繞的是娘親、前人說過的：「錢銀三、二千，不值子婿出人前」、「識人贏過識錢」、「錢是長性命人的。」¹¹¹此句俗諺所代表的意義是：「選錢財不如選人才，識人才比識錢財更為重要，只要嫁個好人才，總有富貴榮華的一天。」只是剔紅終究還是沒有聽從母親的訓示。

嫁入辛家後，剔紅為展現自己的威嚴，剔紅在差遣、管教家僕時，言語中有意無意地融入不少「古雅」的諺語。一日，福嫂誤會阿悅嫂，勾引他丈夫而爭鬧不休，旁邊的林嫂非但不勸阻，反而火上加油。剔紅看到這種情況，先罵林嫂「拆材添火灼」、「丟刀子給他們相殺」的行徑。再告訴福嫂和阿悅嫂：「利刀割肉痕易和，惡語傷人恨難消」，說明兩人惡言爭吵的害處，勸他們言歸於好。最後還叫福

¹⁰⁸許琇禎：〈論文學語言的方言策略—以蕭麗紅《白水湖春夢》為例〉，《孔孟學報》第74期，1997年9月，頁211~224。

¹⁰⁹宋澤萊：〈從仿古的鄉土到實在的鄉土—特論蕭麗紅台語小說的高度成就〉，《臺灣新文學》十三卷，1999年12月，頁114~140。

¹¹⁰朱介凡：《中國諺語論》，台北：新興書局，1964年12月，頁62。

¹¹¹蕭麗紅：《桂花巷》，台北：聯經出版社，1977年1月，頁57。

嫂到房內，勸她別再「母雞不關打老鷹」，管好自己丈夫，不要怪罪別人，並以「子孝父心寬，妻賢夫禍少」勸他要替自己和丈夫留點面子。¹¹²剔紅在勸誡福嫂等人的短短時間裡，就說了六、七句以上的俗諺格言，透顯出剔紅善用運用前人智慧結晶，建立自己話語權威的努力。經歷半生寡居歲月的磨鍊，剔紅從婚前言語的謹慎與情感的內斂，已轉化成精明厲害的一家之主。這從她「前門未啟，後門先開」的說話方式可見一般。當碧樓的母親、母姨來探看時，剔紅請來大堂嫂做陪客，眾人聊天裡，剔紅順著堂嫂的話題說道：「從來呀，不孝的媳婦，是日本女人擦粉——均勻啊，不信，嫂仔自己到處去聽聽，到處都有啊。」（《桂》，頁 400）剔紅利用台灣諺語雙關的特性，當著親家母的面，拐彎抹角地指責碧樓不孝，讓碧樓母親如坐針氈，急著打道回府。蕭麗紅利用俗諺，將剔紅剔紅這種透顯厲害又讓人抓不到把柄說話方式栩栩如生地刻畫出來。碧樓母姨所言：「親家母那些話，可是抹壁雙面光，說它好，不見得好，說它壞，倒也不一定壞！」碧樓母親也說：「她反正是——會洗臉，水免多——」（《桂》，頁 404）

蕭麗紅利用運用碧樓母姨所說的兩句俗諺，把受盡生活歷練的剔紅，她精明老練的應對方式呈現出來。

二是利用小說俗諺凸顯小說主題。《桂花巷》中高剔紅的一生都在「貴格」與「斷掌」的命運中掙扎不已，蕭麗紅就利用俗諺來凸顯這個小說主題。例如，剔紅嫁入富裕的辛家時，是她「貴格」命運的實現：「阿剔起坐舒緩，又生得依雙大紅硃砂掌，聽人說，這是貴格……切記，給伊找個妥當人家，萬萬不要辜負……祖宗積德，天地賦予……父母生給伊的這——個——命——格——」（《桂》，頁 23），「大紅硃砂掌」、「嘴形鮮明」、「柳葉枝」種種的現象，證明了惕紅的天生貴格，定享富貴。但是自古有言：「男人斷掌有官做，女人斷掌守空閨。」（《桂》，頁 171）暗示剔紅逃不出天生斷掌（喪夫守寡）的命運，宿命的安排，她注定是要守寡一生的。小時候聽人說：「命生在骨，刀削也不落。可是半句無差錯，嫁人怨誰呢！」（《桂》，頁 98）話中俗諺強調命骨是天生的，人力無可更改。蕭麗紅運用這些命相諺語，貫串高剔紅鰥寡孤獨，卻又極享榮華的一生，俗諺的使用，凸顯小說諸多重要情結。

三是利用小說俗諺傳達傳統婚戀觀。就傳統女性而言，婚姻是終身幸福所繫，相夫教子、為妻作媳是此生最大的使命。蕭麗紅小說常透過俗諺，凸顯婚姻的重要以及傳統社會對女性成為賢妻德婦的要求。例如，《千江有水千江月》中寫到昔日鬧分家的小表姪，在向貞觀外婆抱怨平惠的不當行徑時，外婆只是順著話勸說：「古早人說：惡妻孽子，無法可治。」（《千》，頁 65）一個人再怎麼樣精明、歷練，若遇上了與自己有關的惡妻孽子，亦不能如何了。因為他們與自身相關，難就難在割捨不下，難在無法將他們與自己真正的分開。外婆在講這話的同時，將小表姪對公婆不敬、吵分家與平惠的忤逆聯繫在一起，有一語雙關，點醒小表姪的效果。話未完，小表姪直漣漣的兩行淚，羞愧的流了下來。

還有「入山聽鳥音，入厝看人面。」它提醒新婦進入夫家門，要懂得察言觀色，更需要小心地體察婆婆、小媳的心意。而〈冷金箋〉的玉記引述：「歹產望後當，歹某一世人。」（《冷》，頁 29）這句俗諺，則是勸說千品要慎選姪媳婦。

¹¹²蕭麗紅：《桂花巷》，台北：聯經出版社，1977年1月，頁204~209。

由以上例子，可知蕭麗紅透過方言俗諺的書寫，達到型塑傳統女性人物的言行舉止以及傳統婚戀觀的呈現。

四是利用小說俗諺達到勸世諷俗的功效。《千江有水千江月》中，當銀城看到阿藤嫂說人閒話的行徑時，告誡家裡的女孩子「壞瓜多子，壞人多言語。」（《千》，頁 72）這是勸女孩子要謹言慎行，不要淨說些搬弄是非、沒有意義的話。傳統社會中，女孩子，如果多言語，常常會被視為搬弄是非，引起家庭爭端的根源，街口巷口的三姑六婆，也常常被定位為不好的角色，破壞家庭和諧的爭端。這句俗諺透露了傳統社會對婦女的要求，要求婦女少言，不可亂言。

《白水湖春夢》中，翁家是白水湖最有錢的人家，漁船房屋眾多。翁記開創者翁裕從地獄走一遭回來後脫胎換骨，特別勸告兒子金策賣掉漁船，不要再賺殺生錢財。他轉告金策阿公的話：「若賺失德錢，就出討債物。」（《白》，頁 56）警告金策若再賺不義之財，就會生出敗家的不肖子孫。當妻子以「人二腳，錢四腳。」（《白》，頁 63）揶揄金策時，他意識到自己二十年來，追錢追得多辛苦，竟無一日睡飽過。在看到漁船卸下僵硬的大小魚屍後，金策腦中縈繞著阿公說過的話語，就下定決心收起漁船，不再造孽。

五是利用小說俗諺傳承先人的智慧。蕭麗紅常在小說文本中，利用長輩人物間的對話，夾雜著方言俗諺，來反應先人累積的生活智慧與生命箴言。例如，《千江有水千江月》一書，就有很多這樣的情節以及方言俗諺的使用。在貞觀自覺對大信有負疚而失眠那一晚，翻來覆去，直想到外公、祖父那一輩份的人的剴切叮嚀話語：「被人負，吃得下，睡的著；負了人，不能吃，不能睏。」（《千》，頁 46）這樣的話語油然而生，讓貞觀瞭解：原來對一個人有虧欠之後，除了當下的愧疚外，事過境遷，還是會受自己的良心譴責，所以寧願被人負也不要負人。

還有在貞觀決定離家到台南工作的那一個晚上，貞觀與媽媽同床，說了一夜的話，到出門那一天，貞觀上了車，母親隔著窗口，叮嚀了一句「真曉事的人，要會接待人，和人好相處，也要知道怎麼與歹人一起，不要故意和他們作對，記得這句話：惡馬惡人騎，惡人惡人治。」（《千》，頁 101）人與人的相處，要知道圓融，遇到與自己志同道合的人，大可以放心的當好朋友，但是遇到與自己不合、處處作對的人，也不要故意還擊；不管再怎麼樣壞的人，總有一天會遇到治得了他的人。

最後，我們看到的是蕭麗紅利用方言俗諺，增添小說的趣味性。在蕭麗紅小說文本中，在人物對話中，也時而穿插幾句俗語，增加小說的趣味性。例如：《千江有水千江月》中，小朋友在為玩遊戲爭執著，沒有人肯當李世民，銀蟾取笑銀定：

哈，你莫大呆了！李世民是皇帝呢！你還不要一
銀定這時轉一下他牛一樣大的大眼睛，辯道：
妳知道什麼！阿公說過：第一憨做皇帝，第二憨做頭家，第三憨做老爸……
還不知誰呆呢！」（《千》，頁 12）

貞觀和銀蟾初到台北工作，銀蟾在假日總是往外跑，都不會因離家而覺得悶，貞觀笑道：

可不是嗎？三姪說妳：離開家裡這些時，也不心悶；天天水裡來，山裡去，真實是一放出籠，大過水牛公。」（《千》，頁 233）

「第一愁做皇帝，第二愁做頭家，第三愁做老爸……」說明中國人對於這三種職業的困難度的說明；「放出籠，大過水牛公。」說明不受束縛自由自在的歡愉。這兩句俗諺的使用使得小說文本，增添了閱讀時的趣味性。蕭麗紅在小說文本中，成功地利用方言俗諺，傳達了濃厚的鄉土情懷，並讓其小說人物性格生動鮮明、小說主題意識增強、並達到小說語言的趣味性。

（二）台語歌謠的運用

自古以來，歌謠訴說著每一個年代的生活、社會的變遷，也記錄了人們的心情，表達了人民的心聲。每一首歌都有其背後所要表達的故事與意涵，每一首歌在成調之時，都有它的心境，與其時代背景。用歌謠來投射或描寫人們的心境變化，並利用不同的歌聲，訴說歌曲所蘊含的不同意念。在小說中適時的引入歌謠，就像一部好的電影需要及時的加入背景音樂一樣，音樂比文字帶來心靈上更深刻的感動。

一般而言，合於音樂，有固定曲調的為「歌」；而不必和樂，無固定曲調的為「謠」。「歌謠」一詞早在《詩經·桃有園》篇即有：「心之憂矣，我歌且謠。」毛傳注言：「曲合樂曰歌，徒歌曰謠。」的說法。¹¹³只是「歌謠」與「流行歌曲」的關係向來眾說紛紜、混淆不清。簡上仁的《台灣民謠》、杜文靖的《大家來唱台灣歌》、莊永明的〈百年來台灣歌謠列傳〉都將民謠與流行歌曲合稱為「歌謠」，並未清楚詳細區分。¹¹⁴到近代，周作人受英國吉特生(Kidson)《英國民歌論》的影響，認為「歌謠」與「民歌」意義相同，是指「生於民間，為民間所用以表現情緒，或為抒情的敘述者。」¹¹⁵朱自清則對中國「歌謠」意義含糊不清，加以批評：「一是合樂與徒歌不分，二是民間歌謠與個人詩歌不分；而後一層，在我們現在看起來，關係更大。」¹¹⁶他認為歌謠屬民間傳唱，應與個人創作的詩歌加以區分。胡萬川不但引中外觀念說明歌謠「指的是產生民間，流行於民間，與民眾生活息息相關的歌與謠。」更從「產生與流傳的方式」說明流行歌曲與歌謠不同之處：「歌謠和民間故事同樣的都屬於傳統的民間社會，同樣的都沒有什麼作者的概念，內容都經口口相傳而時有小異，傳承的方式重傳統，不重新異。而流行歌曲和現代暢銷小說，則都是作家之作，講究的是作者的權利，他人不能隨便改動、利用，因為情中關係的是個人的名與利。」雖然早期的流行歌曲有不少是具有民謠風韻的，但他仍堅持這些作品只能稱作「有『民謠風』、『民歌風味』，或『歌謠情趣』等等

¹¹³《十三經注疏·詩經》，台北：藝文印書館，1997年8月13刷，卷第五之三〈魏·桃有園〉，頁208。

¹¹⁴簡上仁：《台灣民謠》，台中：台灣省政府新聞處，1983年6月，頁1。

杜文靖：《大家來唱台灣歌》，板橋：台北縣立文化中心，1993年6月，頁2。

莊永明：〈百年來台灣歌謠略傳〉，亦收入張炎憲（總編輯）：《台灣近百年史論文集》，台北：吳三連台灣史料基金會，1996年8月，頁169。

¹¹⁵周作人：《自己的園地》，（劇1929年北新書局板影印），台北，里仁書局，1982年5月，〈歌謠〉篇，頁42。

¹¹⁶朱自清：《朱自清文集·中國歌謠》，台北：開今文化公司，1994年8月，頁26。

的『歌曲』，而不能冒稱「歌謠」。¹¹⁷

因此，蕭麗紅引用的台語歌謠可區分為傳統歌謠與早期流行歌曲。「歌謠」包括可以詠唱或唸誦的民歌與民謠，它產生於民間，並在民間流傳久遠，作者已不可知；它表達了民眾的思想情感，具有濃厚的鄉土氣息與傳統精神，是群眾共有的文化資產。「流行歌曲」則有明確的作詞、作曲者，他們隨著時代潮流，創作群眾喜好的歌曲，透過電影、唱片、收音機、電視等科技產品廣為放送，形成風潮。台灣早期流行歌曲也受到傳統歌謠影響，往往帶有民歌、民謠的風韻，呈現濃厚的鄉土氣息與群眾情感。

台灣鄉土民謠、歌曲、童謠的運用，也是蕭麗紅小說的語言特色之一。林素美在〈問世間情是何物——我讀「千江有水千江月」〉即言：「最難得的是看到她（蕭麗紅）引用了許多閩南語歌曲來作為人物心境的比喻，這一點是其他作品上少見的，即使其他書上也有引用，我想也沒有她用的多和恰當。」¹¹⁸而胡至成〈深知身在情長在——讀「千江有水千江月」之後〉卻說：「書中用了許多台灣小調，有桃花過渡、望春風、春宵夢、思想起等多闕，或許用得過多，以致削弱了不少戲劇效果。」¹¹⁹胡至成的評價雖較為負面，但筆者卻認為台語歌謠的使用，不僅豐富了其小說文本的語言藝術，也讓蕭麗紅在八〇年代女作家中，有獨樹一格的小說語言風格。蕭麗紅小說文本，大量引用台灣歌曲小調的特點，在《桂花巷》、《千江有水千江月》以及《白水湖春夢》小說中，都明顯的例子呈現。蕭麗紅巧妙地運用台語歌曲、民謠，來暗示小說人物的心境、情節發展以及時代背景。以下筆者針對此項特色進行歸納，將其在蕭麗紅小說所產生的作用與蘊含的意義，進一步來做研究。

蕭麗紅小說文本所引用的即是這些描繪本土風俗、表達民眾心生的台灣歌謠、歌曲、童謠來表現小說的語言特色。以下我們就從這幾個方向來進行討論：

童謠大都是朗誦而不唱的。事實上，謠詞本身已有高低不同的聲調，加上吟唸時的強弱長短，它的抑揚頓挫已自然賦與了「口語的音樂化」，而具有歌曲的神韻。童謠的歌詞長短不一，字句多堪玩味，大都是孩童在日常生活嬉戲之時，口中唸唸有辭，日復一日，朗朗上口而流傳下來。當然，也有些是經成人在不失純真、清新的原則下，加以美化而使之更能順口朗誦出來的。童謠歌詞的特色在流露童稚天真無邪的想像力和心聲，加上對詞句韻腳連串的特別重視，通常無法十分兼顧歌詞的內容和意義。簡單來說，童謠就是孩童於日常生活中邊唸邊唱的歌謠。孩童有其天真活潑充滿幻想的生活天地，而童謠就是他們發揮想像力，把遊戲時的歡呼，對動植物的兒語，對天候景象的觀感，或夢裡的心願……等以單純的口語，所創作出來的詩篇。

就歷史文學價值而言，童謠確實不如民謠具有時代背景和透露人民心聲的特

¹¹⁷胡萬川：〈從歌謠到流行歌曲——一個文化定位的正名〉，《首屆台灣民間文學學術研討會》，1997年1月，頁1~18。

¹¹⁸林素美：〈問世間情為何物——我讀「千江有水千江月」〉，《文藝月刊》221卷，1987年11月，頁31~38。

¹¹⁹胡至成：〈深知身在情常在——讀《千江有水千江月》之後〉，《明道文藝》78卷，1982年9月，頁121。

性，但不可否認的，童謠更能勾起一般人的童年回憶和情懷。例如。《桂花巷》裡引用鄉間的童謠，來暗示惠池長大後的成就。惠池小時，乳母、進興嫂、老媽子幫他洗澡。見他肚臍深不見底，老媽子就說：「肚臍深深，哭著要裝金，肚臍淺淺，哭著要裝銅錢，肚臍凸凸，哭著只要娶某。」（《桂》，頁 191）這首童謠表示台灣人相信肚臍深凹的人會有財氣，肚臍凸的人會早婚的有趣說法。蕭麗紅也藉此來暗示惠池未來的無盡富貴無限才情。後來惠池稍大，戲班的海芙蓉也數著他的手指螺紋說：「一螺一體體，二螺雙腳爬，三螺無米煮，四螺有飯炊。……五、六、七螺窮穴轉，八螺富，九螺金春白，十螺中進士……十個手指全是螺！大富大貴，大富大貴。」（《桂》，頁 228）蕭麗紅藉此再度暗示惠池富貴榮華的前程，藉用童謠說明以前的人，認為看指螺的多少，便可預測未來的命運，類似的說法在鄉間流傳，成為小孩傳唱的童謠。¹²⁰

另外，蕭麗紅還引用極具本土意識的〈一隻鳥仔哮啾啾〉來點出《桂花巷》小說的時代背景。「一隻鳥仔號啾啾；號到三更一半暝，找無巢；哎唷，不知什麼人阿，弄破阮的巢，給阮掠到喔！絕對不放伊干休——」。¹²¹利用這首童謠中的「鳥」暗示小說的時代，是處於受到日本統治的日據時期，失去祖國的台灣人民。〈一隻鳥仔哮啾啾〉除揭露日本統治下，台灣人的悲憤抑鬱的心情之外，這首歌謠，也適時的出現在剔紅虐待兒媳碧樓的種種行徑當中，或許也隱喻碧樓內心受壓迫卻不敢吐露的悲哀與怨憤。

另外，蕭麗紅也利用童謠，讓小說增添點天真性與趣味性。例如：「一隻犢仔，真古錐；真一正一水，伊的牛角，一點點呀，真一古一錐。蜻蜓飛來，牛毛飛來，飛來飛去，真古錐；伊的牛角，一點點呀！真一古一錐。」（《桂》，頁 220）利用童謠中句子不斷重覆，易於誦讀，表現出孩童稚氣的一面，十分可愛討喜。

在剔紅與瑞雨歡樂婚宴中，大伯仔首先念道：「龍鳳相隨，鯨魚開嘴；夜夜相對，萬年富貴。」二伯仔接著端起甜茶卻不喝，只念：「茶盤金金，茶甌深深，新娘新郎，若不相親，這杯甜茶，阮不愛飲……」又有其他親戚念著：「冬瓜是菜，二人相愛；兒孫旺盛，七子八婿。」（《桂》，頁 119~120）利用這種以茶盤、甜茶、冬瓜來象徵夫妻甜蜜恩愛，萬年富貴多子多孫的童謠，讀來讓其小說情節更加生動。

另外，蕭麗紅也善用台灣早期的民謠及歌曲，呈現其小說文本濃厚的鄉土氣息，並能道出舊時代兒女，內心深處對情愛及情人的的思慕情懷。例如在《桂花巷》中利用歌謠來寫出人物的喜悲，以及反應世間滄桑、炎涼百態。剔紅與丈夫恩愛時光，最愛唱〈呂洞賓貪著白牡丹〉：「白牡丹呀！當青春白牡丹呀——」

¹²⁰民間童謠常因流傳而有變異，同樣是數螺的童謠一說：「一螺作老父，二螺踐腳鞋，三螺無米煮，四螺有飯炊，五螺五挖挖，六螺做乞食，七螺窮，八螺富，九螺金春白，十螺中進士。」參見陳金田(編)：《台灣童謠》，台北：大立出版社，1982年，頁 80。

另一說：「一螺一 ter lterl，二螺請腳癩，三螺有米煮，四螺有飯炊，五螺五花粧，六螺米頭長，七螺七挖壁，八螺做乞食，九螺九 uannl uannl，十螺中進士。十腳畚箕講有好吃有好披。」參見陳瓊芬等(主編)：《外埔鄉閩南語歌謠》，豐原：台中縣立文化中心，1999年6月，頁 32。

¹²¹〈一隻鳥仔哮啾啾〉據說清廷割台時，台灣志士抵抗日軍接收失敗，想起國破家亡的苦痛，就唱這首諸羅山民謠表達內心的感傷與憤恨。參見陳金田(編)：《台灣童謠》，台北：大立出版社，1982年，頁 98。

（《桂》，頁 134），藉著白牡丹盛開正象徵著剔紅最青春、美麗、幸福的時刻。藉著女婢阿恨的吟唱〈日日春〉：「阮是日日春，日日苦，天光開花到黃昏，紅花點胭脂，白花抹水粉，……阮是日日春，日日悶，……」（《桂》，頁 427）說出薄命女性等待愛人的煎熬，似乎更以名字的「恨」，及歌詞中的「悶」，來點出剔紅本來應該向日日春一樣，光彩明媚動人的，如今卻落得這般無奈的苦悶的守寡生活。

剔紅六十七歲時回憶過往的生活，就想起曾在惠池五十歲生日時，聽人唱過這首歌謠：「飲啊！杯底不可飼金魚，好漢剖腹來相見。一併步，爽快亦值錢；……興來吃酒免檢時，情投意合上歡喜；……朋友兄弟無議論，要哭要笑隨在伊；心情淤濁若不掏，等待何時阮的天？哈哈！醉落去！……」（《桂》，頁 496）這首歌謠傳達傳達了，人生最快樂的事，莫過於與好友齊聚一堂、把酒言歡，歌詞裡的意境也道出人生不必太計較、繁華若夢轉眼成空的人生寓意。這對於年過半百、歷經滄桑、漸趨淡泊的剔紅而言，無疑是此刻生命心境最好的寫照。

還有《千江有水千江月》裡利用兩句歌詞出自台語老歌〈阮不知啦！〉¹²²，用來比喻二姨與姨丈堅貞的愛情，細緻深刻的表現出二姨夫婦兩人生死不渝的情感。「春天花蕊啊，為春開了盡。」（《千》，頁 99）這兩句歌謠讓貞觀瞬間體悟，二姨夫婦兩人相互是對方的春天、花蕊，都為對方展盡青春，綻盡生命。而二姨口中反覆吟唱的〈春宵夢〉¹²³：「春宵夢，日日相同；好夢即時空，消瘦不成人……歹夢誰人放，不離相思巷……再想也是苦痛，再夢也是相思懣；春宵夢，日日相同；月也照入窗，照到阮空房；……」（《千》，頁 140）這首歌謠傾訴出二姨半生的相思與癡情。這首空閨思君的歌曲恰好形容二姨寡居的心境。不論夢裡夢外、不論甜蜜與苦痛，二姨一逕活在她守貞的世界裡，思念對她深愛的丈夫，半生的相思，人生自是有情癡！《千江有水千江月》主角貞觀戀愛的心路歷程，也是透過許多台語歌曲的詮釋，來表現兩人的緣起、緣深、緣滅。例如：七夕時與大信言談的契合，兩人的心有靈犀，更讓她坦然接受內心大信的愛情，並擁有初戀時的悸動。這時蕭麗紅就利用：「嶺上春花，紅白蕊；歡喜春天，放心開。」這幾句〈青春嶺〉¹²⁴的歌詞，說出了貞觀先前掙扎猶疑的心緒，以及貞觀認定大信是自己的春天，可以放心地為他綻放自己的青春與愛情。並透過〈我的青春〉¹²⁵的歌詞：「月色當光照你我。世間心識：真快活；定定、天清清，路闊闊。」流露出兩心

¹²² 〈阮不知啦！〉是 1938 年發表的作品，由陳達儒作詞，吳成家作曲，整首歌描繪一個少女戀愛的心境，以及深怕情郎變心的無奈愁緒。蕭麗紅引用的是第三段的首兩句。參見杜文靖：《大家來唱台灣歌》，板橋：台北縣立文化中心，1993 年 6 月，頁 198~199。收入花村松(主編)：《台灣鄉土全誌》第 12 冊，台北：中一出版社，1996 年 5 月，頁 515。

¹²³ 〈春宵夢〉是周添旺 1940 年發表的歌曲，描繪的是婦人獨守空房思念郎君的心境。整首歌詞共有三段，蕭麗紅引用了一、三段的前四句與第二段整段，但二段第六句原為「再夢也是袂輕鬆」，蕭麗紅改為「再夢也是相思懣」，強調思念夫君的意涵。參見杜文靖：《大家來唱台灣歌》，板橋：台北縣立文化中心，1993 年 6 月，頁 174~175。花村松(主編)：《台灣鄉土全誌》第 12 冊，台北：中一出版社，1996 年 5 月，頁 517~518。

¹²⁴ 〈青春嶺〉是 1936 年發表的作品，由陳達儒作詞、蘇桐作曲。整首呈現情人雙雙對對出遊的快樂氣氛。蕭麗紅引用的是第二段的首兩句。參見杜文靖：《大家來唱台灣歌》，板橋：台北縣立文化中心，1993 年 6 月，頁 190~191。花村松(主編)：《台灣鄉土全誌》第 12 冊，台北：中一出版社，1996 年 5 月，頁 509。

¹²⁵ 〈我的青春〉是 1938 年發表的作品，由陳達儒作詞，姚讚福作曲。整首有三段，蕭麗紅所引的是首段前四句，但第二句《台灣鄉土全誌》作「世間心世」，與小說稍有不同。參見花村松(主編)：《台灣鄉土全誌》第 12 冊，台北：中一出版社，1996 年 5 月，頁 515。

相知相識如清明的月光，情感已有歸屬，讓貞觀內心瞬間覺得天清路闊，快活不已。兩人情感融洽時由歌曲展現，兩人情海生變時，蕭麗紅一樣含蓄的透過歌曲，傳達貞觀內心的苦澀怨嘆。在貞觀離開故鄉到台北工作前，蕭麗紅似乎就利用〈港邊惜別〉¹²⁶歌曲中悲戚的詞句來暗示暗示兩人情深緣淺的結局：「青春夢，被人打醒，歡樂透啊，隨時變態哀！港邊惜別，天星似目淚。」前往大信的家鄉，本是歡喜不抑的事，但耳邊的歌曲彷彿預告這段愛情終如春夢一場，相聚的歡樂未盡，就轉為分離的悲哀。後來，在澎湖當兵的大信放假回來，兩人相約到故宮。回程在冰果店聽到〈鑼聲若響〉¹²⁷：「日黃昏，愛人仔要落船，想著心酸，目睛罩黑雲；有話要講盡這瞬，誰知未講喉先填；情相累，那會這樣呢？船燈青，愛人仔在這港墘，不甘分離，目睛看著他。」這首歌訴出兩人暫別時，貞觀內心深處的感傷與不捨，也為後來大信出國，兩人分手演出了前奏曲。感情生變後，大信回到台北仍不願相見，貞觀難過得睡不著覺，收音機傳來的〈青春悲喜曲〉¹²⁸呈顯出她淒愴的心境：「公園路月暗暝，天邊只有幾粒星；伴著阮，目淚滴，不敢出聲獨看天；公園邊杜鵑啼，更深露水滴白衣。叮嚀哥，要會記，不堪……」蕭麗紅利用〈青春悲喜曲〉透露貞觀深夜無眠，獨自垂淚的哀愁悲戚，也是兩人情變後，貞觀心境的寫照。尤其利用最後三句，道出貞觀內心無限的委屈及盼望再續前緣的心態。

直到大信絕然遠去後，貞觀仍無法斷絕思念，蕭麗紅適時的利用〈秋怨〉¹²⁹表達內心的哀怨、無奈，正似回鄉夜車裡的旋律：「月色當光照山頂，天星粒粒明；前世無作歹心倖，郎君這絕情。」失戀後的貞觀不怪大信而一味自責，藉著台語老歌才稍稍透露她內心的委屈無奈。失戀的傷痛延續長達兩年，昔日種種仍纏繞貞觀心中無法忘懷，直到上碧雲寺聽聞鄉間老婦所唱的〈斷情歌〉¹³⁰歌謠，她才豁然開朗：「哥愛斷情妹不驚，有路不驚無人行；楓樹落葉不是死，等到春天還會生。……」歌詞如暮鼓晨鐘敲醒貞觀哀傷封閉的心靈，讓她領悟：人生的道路隨

¹²⁶ 〈港邊惜別〉是 1938 年發表的作品，由陳達儒作詞、吳成家作曲。整首歌曲描繪戀人因父母反對而不得不分手的情境。蕭麗紅將第三段前兩句與第二段三至五句組合成一段。或許因前兩段第二句「被人來拆破」、「被人來所害」都不適合用於貞觀失戀的情況。參見花村松(主編)：《台灣鄉土全誌》第 12 冊，台北：中一出版社，1996 年 5 月，頁 516。

¹²⁷ 〈鑼聲若響〉是 1955 年發表的作品，由林天來作詞、許石作曲。整首歌詞依據船離岸的三段層次，將岸邊送行人輕怨與不捨的心情作了深刻的描繪。蕭麗紅基本上引的是首段及第二段前半，但首段後半歌詞是由三段歌詞組合而成，可說了不少改變。參見花村松(主編)：《台灣鄉土全誌》第 12 冊，台北：中一出版社，1996 年 5 月，頁 528~529。

¹²⁸ 〈青春悲喜曲〉是 1950 年發表的作品，由陳達儒作詞、蘇桐作曲。這首歌原是描繪一個護士與女病患的丈夫的戀情故事，當中女主角為對方懷了小孩，對方卻無法承擔應負的責任，她只哀怨無奈地期待愛人還記得昔日的情意。蕭麗紅引用了首段前四句、第二段前兩句，及第三段二、四句，除將「伴著阮目淚滴」、「叮嚀哥要會記」個分為兩句外，最後一句「毋通愛花不愛枝」也改成「不堪一一」詞彙改趨文雅，末尾留白給人無限的想像空間。參見花村松(主編)：《台灣鄉土全誌》第 12 冊，台北：中一出版社，1996 年 5 月，頁 524~515。

¹²⁹ 〈秋怨〉是 1957 年發表的作品，由楊三郎作曲、鄭志峰填新詞。歌詞透過秋月、秋雁、秋色描繪一個空閨的女子的思念與哀怨：昔日兩情依依，而今郎君遠走，獨留孤寂無依的自己。蕭麗紅引的是第三段的前四句，正好訴出貞觀內心的怨嘆。參見花村松(主編)：《台灣鄉土全誌》第 12 冊，台北：中一出版社，1996 年 5 月，頁 530。

¹³⁰ 《中國地方歌謠集成·台灣省情歌》裡的一首〈斷情歌〉有四句與此極為相同，差別只在小說裡阿婆是用台語唱，而〈斷情歌〉似是一首客家情歌。莊永明〈百年來台灣歌謠略傳〉曾言及台灣民謠裡，原住民、客家、福佬各族群的歌詞曲調不僅以各自的語言唱出，也有相互交流傳唱的情形，或許這首歌謠即是台灣族群文化交流的展現。參見舒蘭(編)：《台灣省·情歌(四)》第 18 冊，《中國地方歌謠集成》，台北：渤海堂文化公司，1989 年 7 月，頁 28~37。

處皆有，何必因大信斷情而絕望喪志；失戀苦痛只是生命蛻變的歷程，而不是盡頭，真情是生生不息、永不斷絕的。

蕭麗紅透過民間歌謠，道出了戀愛過程中，貞觀內心深處幽微的心緒以及貞觀與大信兩人的緣起緣滅。貞觀面對愛情時的猶疑到放心（緣起）；相契的喜悅（緣深），以至兩人的誤會，分手後的痛苦、失戀的哀怨（緣滅），並透過歌謠鼓勵貞觀使她如獲重生。

到了《白水湖春夢》小說中的歌謠，多為老一代自唱自娛的情節。台語歌曲則代表六、七〇年代青年男女的心聲。老一輩的屠夫水龍騎車到豬灶時唱的是：「竹筍離土寸寸柯，移山倒海樊梨花；有情阿娘就給娶，不尙乎伊落煙花。」（《白》，頁 112）這首歌謠引出水龍與煙花女阿采相好情事，還透露了他內心想娶阿采為妾的慾念。雖然這想法已被老祖嬭敲醒，但水龍仍忌妒將娶細姨的阿萬，他送豬肉到阿萬家喜宴途中所唱：「稻仔大肚驚風颳，阿娘大肚驚人知。」（《白》，頁 117）似乎就曖昧地暗示阿萬娶妾的緣由。此外，這兩句歌謠也間接預告了瘋女石榴被人弄大肚子一事。

〈白水湖春夢〉裡的歌謠還有早先賣魚盛仔洗貨架時口中哼的：「枋寮坐車到楓港，攀山過嶺到台東，有情阿娘就來送，阮的故鄉是台灣。」（《白》，頁 22）歌中「阮的故鄉是台灣」的涵義顯得極為突出，似乎暗示台灣這塊土地與台灣人血脈相連的關係，間接引出二二八事件。果然接下來二二八受難家屬素卻、蒼澤出場了。¹³¹

老一輩的情慾是以歌謠的形式唱出，而中生代青年純純的思慕情懷則是以台語歌曲點出。當蒼澤與內心暗戀的春枝在鐘錶店巧遇時，店裡收音機流蕩出：「我今日來流浪，看破了愛情。」（《白》，頁 119）這憂傷的旋律在蒼澤心裡投下暗影，彷彿再相聚時已預言了分離。歌詞一方面提醒蒼澤這段愛情困難重重，必須看破才能避免悲劇；在方面也暗示愛情的真意不在廝守終身，而在於設身處地為對方著想。當蒼澤中年以後領悟到春枝對他的愛惜，不自覺哼起了昔日鐘錶店播放的這首歌曲。

蕭麗紅運用歌謠並非一字不漏從頭至尾地引用，而是配合小說情節，經過選擇詞句、斟酌用字，重新調整等過程。因此，歌謠、歌曲的台語詞句蘊含了蕭麗紅個人的創意，更是其小說語言特色的重要一環。

四、小說語言的轉變：台語詞彙的運用

台語文字化與文學化是相輔相成的兩面。八〇年代之後，鼓吹台語文字化最

¹³¹查考〈中國地方歌謠集成·台灣省·情歌（一）〉，內有一首 24 句的民謠（台東人），詞中即包含賣魚盛仔與水龍所唱的這三段歌謠，只有些微字句的差別，茲引出作參考：「竹筍離土目目柯，移山倒海樊麗花，有情啊娘仔著甲聚，不通放乎伊落烟花。稻仔大肚驚風颳，阿娘仔大肚驚人知，……枋寮坐車到楓港，搬山仔過嶺到台東，有情啊娘仔來相送，阮的故鄉是站台東。」不論蕭麗紅是否引自此處，至少可能是同一歌謠的變異，而其中最大差異在於「阮的故鄉是站台東」，據此蕭麗紅小說裡的「台灣」似乎就別有深意了。舒蘭（編）：《台灣省·情歌（一）》，《中國地方歌謠集成》第 15 冊，台北：渤海堂文化公司，1989 年 7 月，頁 78~79。

力的學者有洪惟仁、鄭良偉、許亟敦等人；而致力於台語創作的作家則有宋澤萊、林宗源、向陽、黃連勁等人，其中宋澤萊在台語小說、台語詩方面皆有作品，其他三位則以詩作為主。而女性作家中就以蕭麗紅為台語化小說的代表。她從七〇年代末期到八〇年代初的小說，都具有融合台語詞彙、俗諺、歌曲於一爐的語言特色。不過《桂花巷》一書所運用的方言書寫，是利用大量的台語俗諺，呈現古樸的鄉土風味的小說語言，大抵上仍是以古典語言當成小說語言的主軸；而《千江有水千江月》一書的方言使用，則是集中於台語俗諺、台語歌謠並用，凸顯台灣鄉里世代間的傳承交替。這兩本小說所使用的台語詞彙數量並不算多，台灣本土語言的詞彙，主要出現於人物的對話裡。

蕭麗紅在《白水湖春夢》一書，不僅融合台語俗諺、歌曲於一爐，甚至大量使用台語語彙，不論在人物的對話，還是敘述事件的語言，「台語」的書寫，都獲得蕭麗紅大量且廣泛的運用。而《白水湖春夢》一書，無論在台語語彙的運作、內容的鋪排，以及台語書寫領域的開拓，都有推陳出新，再開新境的表現。尤其蕭麗紅在台語語彙創作上的用心，開展了台語文學的新界碑。

由於台語方言缺乏完整一致的書寫體系，蕭麗紅展現了其過人且驚人的台語寫作功力。她不用台語慣用的羅馬拼音書寫，而是將其使用台語詞彙利用漢字來呈現，這些台語詞彙的書寫，不只是借音而已，蕭麗紅把每一個台語詞彙，經過重重考證，也將其中所蘊含的意義也考證出來。蕭麗紅成功地掌握台語語言的旋律、節奏，以及台語語意暗含的多重喻依，成功的轉變其小說語言的特色。本小節就從台語詞彙的創造、選用以及人物對話的敘述語言兩方面來探討。

第一、蕭麗紅台語詞彙的創造、選用上，盡量選取意義與現行語文系統相關聯的字詞。其台語書寫著重在漢字系統上，即全用漢字書寫的書面語。¹³²因此，蕭麗紅小說大部分台語詞彙的產生，是以方言語音為主，盡量選取意義與現行語文系統相關聯的字詞。詞彙產生方式主要有七種：

¹³²目前，在台灣使用的台語書寫方式主要有三：即羅馬字系統、漢字系統、漢羅系統。蕭麗紅的台語書寫著重在漢字系統上，即全用漢字書寫的書面語，大致可分為本字、訓用字、擬音字、方言字四個部分。

(一) 本字：本字乃指漢字的音義皆合於該字所表達的台語詞的字，雖各方言的讀音可能不一樣，但意義的認定是一樣的。

(二) 訓用字(訓讀字)：所謂訓用字，又稱「訓讀字」，「就是借義字，是指借用一個漢字別個語言裡的意義，來代表本語言裡的詞。」對台語而言，即是借漢字在標準語中意義來表達台語詞，但該漢字之台語發音並不合於該台語詞的發音。如：你有「吃」飽抑未？(你吃飽了沒?) 我逐工「走」路去上班。(我每天走路去上班)「吃」之本字為「食」，「走」之本字為「行」，而「吃」、「走」在標準語中的意義均合台語詞「食」、「行」的意義。

(三) 擬音字：擬音字又稱「假借字」、「音借字」，「是指借用同音字或發音類似的字來表達台語詞，其意義並不合於所表達的台語詞。」這種情況在傳統民間文學及近代台語歌詞中為最常見。擬音字沒有規範用字，便會造成同樣的音、義，卻有不同的寫法的情形。

(四) 方言字：所謂方言字，即指一個地方的人，用他們方言的音寫下來的文字。方言字只流行於一方言區，別個方言區的人如果不曉得該字的讀音，就不知道該字的意思。但如果方言字流通到某個程度，往往也會成為「通字」。方言字主要有兩種來源：一種是借字，分為借形與借音；另一種是新造字。所謂借形，就是利用固有漢字的結構，賦予新的音和義。所謂借音，是借固有漢字的台語(閩南語)音，而賦予台語所要表達的意思。參見洪乾祐：《閩南語考釋—附金門話考釋》，台北：文史哲出版社，1992年，頁10~12。

第一種是約定俗成的詞彙：這些詞彙不論是擬音、借義都是一般台語書寫時通用的詞彙，看懂台語書寫的讀者，大多一望即知，不會造成閱讀上的障礙。例如：查某、查埔、囡仔、囡仔、細姨、頭家、老伙仔、外家、耳孔、乞食、頭路、菜脯、同窗、人客、所在、厝邊、暈、飼、保庇、做夥、知影、湊熱鬧、熟識、意愛、過身、教示、夭壽、白賊、假仙、鬧熱、無影、水(美)、路用、暝、日、早起、年冬、下脯、愛、攏……等。

第二種是音義近似的詞彙：選用音義接近似的漢語字詞來表達台語，著眼的是國語和台語共通之處，較易為一般讀者了解、接受。例如：新婦、阿家、翁婿、頭髮、大誌、卵(蛋)、魔神仔、法度、棕簑、芫荽(香菜)、鉸(剪)、噯、攢、怨嘆、歆羨、譁、拽到、臆、踣倒、掠、參詳、攪擾、撼頭(搖頭)、老款、亂糟糟、罕走、可惱、鬱滯、聚(多)、惡質、膨頭膨面、何覓苦、苦不得……等。當中「大誌」蕭麗紅解釋為「大大記載，書寫一番」，在音義上的確比一般常見的「代誌」更為貼切；「婆婆」寫成「阿家」而不是「大家」，或有區別眾人的「大家」及意義上的考量。夫婿用「翁婿」的確比「尪婿」更合適，¹³³還有「魔神仔」指童形光頭的小鬼，專抓小童者；「棕簑」為棕毛製的防雨衣。「噯」是大聲哭號的樣子；「攢」有準備之意；「拽」是關節有毛病、伸屈不靈活的意思；「譁」為開玩笑、起鬨的意思。

第三種是發音近似但意義不同的詞彙：這一類的詞彙完全以譯音為主，漢字意義與台語語意間有頗大差距。除約定俗成的詞彙外，純粹譯音的台語字詞，恐怕非閩南語系的讀者閱讀起來會有很大的隔閡。例如，柴耙(妻子)、一落(一袋)、一介(一次)、晟子(養育孩子)、換噉(喊餓)、堵著(遇到)、淘(毒)、戩意(合意)、趨陶(玩耍)、睇開目(張開眼)、措(放置)、清采(有精神)、凍霜(吝嗇)、清氣(乾淨)、好佳在(幸好)、曾疊(差錯)……等。其中「晟」原意為明亮、熾盛。「戩」是用來衡量貴重物品或藥物的小秤子。「睇」為斜著眼看或流盼，與「張開眼」意有不同。「措」為強制、壓迫、刁難之意，與台語的「放置」音近義異。

第四種是自創語彙：蕭麗紅小說中有許多名詞+仔的自創語彙與詞彙結構。例如：圓仔、猴仔、粽仔、繩仔、桶仔、椅仔、筷仔、鼻仔、蚊仔……等。還有利用疊字當形容詞的詞彙（這些詞以第一字為主，後面的疊詞用來修飾前字的狀態。）例如：鬧采采、熱突突、凸刺刺、興趨趨、活靈靈、水噴噴、爛兮兮、苦刮刮、紅朱朱、活跳跳、暗嗖嗖、軟剿剿……等，此外，自創生僻的形聲字作為台語動詞（這些動詞以形符代表意義類別，以聲符傳達台語語音。）做為刻畫人物的舉動。例如：措、擱（攙扶）、桐（由上擲下）、揉（推）、擗（握）、搵（握持）、搵（沾染）……等這類動詞所用的生僻字，若非《白水湖春夢》一書中有註解，恐怕讀者必須查字典才能得之其意。¹³⁴

第五種是吸納文言字詞：蕭麗紅小說尚有不少台語詞彙，是由古代文言當中

¹³³「尪」〈說文〉言：「由脛人也。」與夫婿意義無關。摘自漢·許慎（撰）、清·段玉裁（注）：《斷句套印本說文解字》，台北：漢京文化，1983年9月，頁495。

¹³⁴措（頁52）、擱（頁178）、桐（頁223）以上請參見蕭麗紅在《白水湖春夢》一書中，對以上動詞的特別註解。

吸納而來。例如：汝、鼎、麩¹³⁵、同窗、乞者、返來、行、未走之¹³⁶、無矣¹³⁷、未睬、堪之、澹矣、踣倒、夭壽、失禮、逐日、晏起、莫¹³⁸、欲~、無~、甚~、~未、~否¹³⁹、且慢、抑是、何覓苦、底時¹⁴⁰……等。

由此可知，蕭麗紅吸納了文言詞彙與句構，並將之轉化為台語用法。副詞、虛詞當中的文言字詞尤其不少，似乎成為蕭麗紅擴充此類詞彙的重要方法。小說裡文言字詞轉化為台語詞彙，或因台語保留古代漢語語彙，可見蕭麗紅小說語言轉變的痕跡，與個人台語文學寫作意識興起的種種跡象。

另外是小說寫作詞彙的轉變，有一種是承繼前作（《桂花巷》、《千江有水千江月》）的詞彙：蕭麗紅小說台語詞彙都是在前部小說語詞的基礎上擴充增加的。以蕭麗紅最後一本小說創作《白水湖春夢》來談，各種詞類的語彙數，大幅增長（以動詞增加最多），但仍有不少是前兩部小說語彙累積的成果。重複出現的詞彙有：憨呆、性地、面盆、項、外家、目框、耳孔、頭鬚、同窗、人容、吃食、影跡、厝、所在、感心、睏、歇睏、鉸、洗身、飼、保庇、做夥、做堆、嚟、入來、攢、返去、歹看、層疊、巧、生分、夭壽、這款、鬧熱、有閒、失禮、水……等。其中「鬧熱」三書都會使用，《白水湖春夢》書還特別引詩句解釋為「繁盛之景狀」¹⁴¹。

另一種是同一種詞彙寫法的轉變：「眼睛」《千江有水千江月》書作「目睛」，是偏重意義的寫法；而《白水湖春夢》書則有「睏睏」、「目睏」兩種，其中以約定俗成的台語字「睏」代替「睛」，是偏重台語發音的寫法。大聲哭喊《桂花巷》書作「號」，《白水湖春夢》書為「嚟」，兩者音義都近似，但後者較不會造成混淆。小說的台語詞彙在承繼中有轉變，看得出作者斟酌字句的用心。綜言之，蕭麗紅小說台語詞彙承繼延續的部分，大多是音義相近或已約定俗成的詞彙，基本上較無太大爭議。

第二是人物對話與敘述語言：在台灣文學創作中，小說人物的對話運用，將會影響人物性格刻畫與情節演變。作家如果想要以直接的方式，來呈現所要表達的意念以及意涵時，必須避免透過國語來轉換其人物的對話。一般認為人物對話，應盡量貼近方言口語，畢竟語言在轉換的過程中，難免會失去原始方言的原味與

¹³⁵ 「麩」粥也，《說文》曰：「皇帝初教作麩。」。摘自漢·許慎（撰）、清·段玉裁（注）：《斷句套印本說文解字》，台北：漢京文化，1983年9月，頁332。

¹³⁶ 「未走之」，「未」為文言未定詞，可放句中或句末；「走」急行，即現今「跑」字；「之」為文言助詞，整句為文言句構，意思為「無法走開」。參見邱文錫、陳憲國合編：《實用華語台語對照典》，台北縣：樟樹出版社，1996年。

¹³⁷ 「無矣」，「矣」為文言句末助詞，全詞為消失之意。參見邱文錫、陳憲國合編：《實用華語台語對照典》，台北縣：樟樹出版社，1996年。

¹³⁸ 「莫」文言副詞，不要的意思。參見邱文錫、陳憲國合編：《實用華語台語對照典》，台北縣：樟樹出版社，1996年。

¹³⁹ 「~否」為文言句末助詞。參見邱文錫、陳憲國合編：《實用華語台語對照典》，台北縣：樟樹出版社，1996年。

¹⁴⁰ 「底時」，即何時，「底」為疑問詞，唐人詩詞常用之。參見邱文錫、陳憲國合編：《實用華語台語對照典》，台北縣：樟樹出版社，1996年。

¹⁴¹ 蕭麗紅：《白水湖春夢》，台北：聯經出版社，1996年12月，頁120。

原意。方言口語有時能逼真的呈現人物神態與營造寫實的小說情境。一如劉半農先生所說：「我們應當知道各人的口白，必須用他自己所用的語言來直寫下來，方能傳達得真確，若要用別種語言來翻譯一道，無論如何總免不了有相當的犧牲。所以文言不如白話，就因為文言乃是一種翻譯品，它將白話中所有的地域神味完全消失了（文言可算得是全無地域神味的文學）；同樣，若用乙種方言，則地域神味完全錯亂，語言的功能也損失了十分之三四了。」¹⁴²劉半農先生主張要直接使用方言，才能使情節中人物的對話、神韻、地方特色，生動深刻的表現出來，可見，鄉土文學作品中，方言的使用，是十分重要的一環。鄉土小說在情節上的安排是貼近於鄉土生活，很多角色的對話都需要靈活地運用方言，而非使用國語。方言口語的使用才能傳神地逼真地將人物神態呈現出來。而且也較能營造出寫實真切的小說情境，讓讀者讀起來更有親臨現場的感覺。讀者在閱讀上，也因為作者直接使用方言書寫，省卻因再一次的「翻譯」閱讀，而喪失了方言語境的原味。

蕭麗紅小說在描繪鄉土人物時，即以方言的對白，凸顯其小說的人物性格、身份地位、世代輩份及鄉土風味。其中，《桂花巷》言語古樸典雅，鄉土氣息源於俗諺的運用，台語詞彙常為點綴性質，對人物刻畫的影響不大。《千江有水千江月》延續作者典雅的筆調，但行文較平淺流暢，台語對白的運用較《桂花巷》傳神許多。然而台語化的口白，主要集中在蔡氏家族或鄉人的對話中。¹⁴³例如：書中描寫平惠表哥和小表姪鬧事，惹得鄰里阿婆閒言閒語（兩個鄉間阿婆談論到平會的醜事）時，就運用了極鄉土粗俗的台語方言：

「真是烏魚斬頭！烏魚斬塊！才十七歲，這樣粗心膽大！」
「是啊！毛箭未發，就已經酒啦，婊啦，妳記得去年冬嗎？和王家那個女兒，雙雙在豬欄稻草堆裡，被冬防巡邏的人發現。」
「夭壽仔，夭壽仔！」
「如今又黏著施家的，也是有身了；唉，古人說的不錯：和好人做夥，有布堪纏，和壞人做堆，有子可生……」
「夭壽仔，夭壽死困仔，路旁屍，蓋畚箕仔，捲草席，教壞困仔大小，死無人哭！」¹⁴⁴（《千》，頁64）

這段對話運用了大量的方言用語，融合了台灣詞彙、諺語、俗語，極具鄉土味並寫出鄉間俚俗的風貌。台語粗話的運用，在凸顯台灣鄉里人物的路見不平、說三道四的「三姑六婆」形象。對話中的「烏魚」，乃為鄉間婦女怒罵男人的話語。「毛箭」¹⁴⁵未發，「毛箭未發」暗指人年紀尚輕，未完全成熟。「夭壽」是一句不太文雅的方言，指的是罵人短命夭折。「死無人哭」是女性罵男性後代斷絕，死時無人哭。「路旁屍」則是罵人出外橫禍慘死，無人收屍棄置路邊。蕭麗紅刻意運用台語的粗話（極為土俗的三字經），在小說中確有如同畫龍點睛般，不但強化老阿婆們對於這種「傷風敗俗」的事件，忿忿不平的形貌，也將鄉土人物罵人的口頭禪，

¹⁴² 劉復（半農）：〈讀海上花列傳（劉序）〉，收入於王以昭：《罕本中國通俗小說叢刊第一輯》，台北：天一出版社，1974年9月，頁26~27。

¹⁴³ 貞觀與大信言談間的台語詞彙就少了很多，隱然呈現著城鄉語言習慣的差異。

¹⁴⁴ 蕭麗紅：《千江有水千江月》，台北：聯經，1981年6月，頁64。

¹⁴⁵ 「毛箭」本指鴨鵝等水禽換毛時，新毛毛未剛出皮上者。

有如連珠砲一般，得理不饒人的市井小民人物性格，生動的呈現出來。蕭麗紅熟稔地利用方言、對話，平實逼真地將鄉間人物的口語習慣完整的表達出來。不過這樣惡毒的三字經，在《千江有水千江月》文本中出現的機會其實極少。小說的台語對白，大多呈現為蔡氏家族親人間的日常言談：

「從來女兒要嫁出門時，作母親的，都這樣吩咐——入山聽鳥音，入厝看人面；作媳婦，要知進退；小姑仔若未伸手夾菜，千萬不可自己先動筷子，所以啊！阿嫂哪裡管顧的到你？」（銀蟾，頁 70）

「他就是有錢無地用！買那項做什麼，我也不愛看，橫直鴨子聽雷！」（阿嬤，頁 194）

「我也不知曉！昨晚就若不的早與妳說呢，妳一直沒出房門；這邊又有人客。」（大表嫂，頁 207）

「阿嫂，阿展尚未離手腳，妳有時走不開，可以先擠好，叫人端來呀！」

「阿姑，妳不知！擠出來未喝，一下子就冷了，老人家胃腸弱，吃了壞肚腹啊！」（銀城的妻子，頁 200）

「阿嬤，捉到幾隻了？」

「才兩隻，妳也湊著找看看！」

「兩隻還不夠嗎？」

「妳沒看他那粒瘡仔；都有茶杯口那麼大！」（頁 211）

蔡氏家族人物的口白運用了台語的詞彙、句構，以台語閱讀尚稱順暢。（稱謂上也用方言呈現，例如，外婆直接寫成「阿嬤」、舅媽直接寫成「阿姪」，沒有透過國語去翻譯。）只是在對話中若不特別標明，光從台語語詞，大概無法明確地辨別說話者的輩份與性別。這種寫作的情況到《白水湖春夢》有頗大的轉變。小說的台語對白不但呈現時代輩份差異，凸顯身份地位的不同，更展露出人物個別的語言習慣。例如：故事內容描述白水湖居民數代人事的演變，因此當地人物的語言習慣，大致以世代輩份的差異來區分。經歷日據時代的老一輩的對話往往以極具鄉土味的台語呈現。然而不同身份、性格的人物又有語言習慣的差異。例如：水龍急於辯解並遷怒他人，透顯自身容易緊張與心虛的個性。半生殺豬的水龍，說話三五句不離三字經，台語粗話不但成為他的口頭禪，更流露出他易怒的個性與起伏的心緒。當他太晚到豬灶，被兄弟揶揄說去找老相好，他緊張地為自己辯解：

「——駛伊娘，車輪破風，用牽的，到阿發的店，才挖他起來補！」

「阿發仔，慢步香，補一個內胎不知影久，你要摔頭否？」（《白》，頁 115）

因腳痛躺在床上半個多月後，水龍更暴躁地喊出：

「駛伊祖媽！這身骨頭硬要崩去！」

「到明兒早，就二十天了，也不知底時會好……」

「我全身皆生銹！醫生是講底時才會好？！唉喲，伊娘——」

（《白》，頁 127、133）

水龍粗話在三出口，不但透露他生病期間的鬱悶與無力感，隱藏於背後的更

是對豬隻冤魂報復的深沉恐懼。蕭麗紅利用台語三字經當成屠夫水龍的口頭禪，不但刻畫出他急躁易怒的個性，更流露他內心的不安與慌張。蕭麗紅並利用雨水龍個性完全相反的人物翁記老闆為對比：翁金策個性平和少動怒，且怕鄉人的閒言閒語，家中伙計有什麼差錯，極少見他說重話罵人，更別說是罵粗話了。當金策家裡兩個司機起衝突，幾乎要動手了，在他勸說下大家都笑開了。金策把話聽清楚，往二人中央一站，說：「什麼大誌？門扇板關不密？」兩下都還有氣，看到金策白白一團，隔在中間，又感覺好笑：「他——」「他——」「天破嘛，也行補！什麼未解決？」……看他二人要笑不笑，金策又說：「好未？你二個，若吃甚飽去駛車！」……二人還是膨頭膨面，無一個應答，金策再說：「若無事去睏！有話就來找我講！」二人還是無話，金策又道：「若要輸贏比拳頭，就去宮口舂石獅！」……這下不止二人，在場大家都笑……。（《白》，頁 48）

蕭麗紅善用台語詞彙與俗諺的交互運用，結合開玩笑的語氣，讓金策的語言，呈現傳統台與古樸風趣的一面，正與他溫和樸實的個性相輝映。尤其從蕭麗紅大量的台語詞彙，古樸的俗語俚諺與土俗的口頭禪，使白水湖老一輩居民的語言，呈現濃厚的鄉土味。例如：開水電行的黃水霖夫婦的對話。她問過水霖：「你國小第一名畢業，媽媽卻反對你繼續升學，在做學徒吃苦，雙手黑墨墨時，你怨嘆誰？」水霖說：「我學修電器、線路、至多電著、手疼，沒算啥大苦，水源較可憐……他得搯師傅厝裡的困仔，一面做工，困仔若放尿，師娘買菜不在，抑是按怎沒來替換，他時常一領衫，濕穿到乾，乾又穿到濕……彼時，他才十五、六歲——人生有苦否？」（《白》，頁 236）

相較於此，蕭麗紅在描寫戰後出生或新生代的人物，台語對話的詞彙極少，也不具有鮮明的在地色彩。例如，身為國小老師的蒼澤與春枝，在諸多對話中，除了使用極少量的台語詞彙外，大部分都是國語詞句和文法，缺乏方言的生動氣息。（蒼澤）「小時候看伊，一直到現在，十幾年了，老闆娘好像都一樣，不肯老——」春枝也說：「伊真正是出奇美麗！大概就是書上形容的：『眉目如畫』吧！？」蒼澤笑道：「妳的形容詞，用得真好！……認真去想，好像也無比它更適當的！」（《白》，頁 150）

因此蕭麗紅利用方言對話的不同來凸顯小說人物的年紀、身份、修養等，是十分成功的。以水霖和蒼澤為例，水霖的對白明顯較蒼澤口語化很多，但他的台語比起那些貼近鄉里市井人們的對白，在台語詞彙的使用上就略顯淺白平實，與老一輩善用俗諺的古樸語風，也是截然不同的。蕭麗紅在《白水湖春夢》一書中，成功且流利地使用的台語對話，不但展現小說人物在不同世代、身份、語言習慣上的差異，也呈顯出小說人物性格形象生活習慣等的語言特色，更刻畫出小說人物深藏的心靈世界。

而小說家的敘述語言，它流露作者對所描述事物的態度，也體現作者本身的語言風格。敘述語言須與人物的語言、性格、背景相配合，聯成統一和諧的整體。在蕭麗紅台語化的文字，不只運用在人物對白裡，更表現在敘述言語上。敘述語言是小說作者敘述故事、刻畫人物、所流露出來，作者對所描述事物的態度，也體現作者本身的語言風格。蕭麗紅台語化的敘述語言，不但凸顯故事的地方色彩，也與人物語言相輝映，使得其小說，具有和諧的整體美感。蕭麗紅在創作《千江

有《水千江月》以前，蕭麗紅小說的敘述部分，大致上仍以古典的語言為主，穿插少數台語詞彙作零星的點綴。直到《白水湖春夢》一書，蕭麗紅整個小說語言風格轉變，開始出現大量的台語詞彙，全篇幾乎都可用台語來閱讀。《白水湖春夢》不但以台語營構小說的時空背景，更用台語來描述人物的思想行為。例如：小說一開始，即以一段十分古樸卻雅致的台語文字，進行戰爭前後白水湖的人事變遷的鋪敘與鄉鎮風貌的描繪。

菜市場——狹窄的一條舊路，綿延三百餘尺長；全白水湖的街、巷，大小都拓闊過，單存它留著，在替清朝做證！一色的青斗時，最悲哀、憤慨的一群，死的死，活下來的，不論被關抑是看管，種種曲虧，到後來隨著年、月老去——中、日開戰後幾年，白水湖的壯丁，逐一被徵召離鄉，戰事當吃緊彼時，飛機的掃射和槍仔滿天落，石頭和驚惶的人們同聲叫苦……在最無妄的時陣，連天都不敢趴耳來聽人間的怨嘆、叫苦聲……戰爭卻意料之外的停止！……（《白》，頁3~4）

這段文字敘述，將白水湖鄉鎮自清末到戰後的人文歷史及地理風貌清楚的寫過，並為整個故事，勾勒出極簡明的時空背景。用方言鄉音來描繪地方風土，使人物與小說情境更為鮮活寫實。此外，蕭麗紅小說人物的舉止、思想，也搭配著蕭麗紅小說人物的個性與說話習慣，並以不同語文型態，來進行情節或敘述觀點的描寫。例如，《白水湖春夢》整體而言，是以第三人稱「全知」的觀點來敘述，¹⁴⁶但書中十個章節，又各有一個主要的敘述角色，每一章節的敘述語言都配合該角色而有所調整。小說前四章分別是以賣菜錦菊、翁記老闆翁金策、二二八遺孀速卻、殺豬水龍等老一輩的白水湖居民為主要敘述人，因此這四章的敘述言語幾乎全以台語書寫。

錦菊就這般在外家後門開始擺菜攤……每日她照常四點整起來，至多差五分，煮好大小吃食，然後趕在四十五分出門！木榮會和她做夥，到大坵、內田一帶靠山邊的農家批菜，載回來後，全是她的大誌，他自己換衫褲，趕到海關檢驗所做他的工友，到中午錦菊經常趕回煮飯；菜場十一點過，就沒啥人，有時年節、拜拜搶市，她真實未走之，婆婆會主動煮好給木榮和大小囡仔吃，省她許多掛慮。（《白》，頁5）

雖然這一整段是以第三人稱敘述，但所用的本土語言（台語方言），配合賣菜婦人錦菊的話題，以平實素樸的台語行之。那語氣彷彿是錦菊平靜地陳述自己的日常生活。還有在第四章關於水龍的敘述，則以土俗的台語，表露他內心慾望：

這兩三月日，他隔二日就去枕鳳閣找阿采，本來狗兄弟一群人，誰都知那

¹⁴⁶作者常用的敘述觀點有三種：第一人稱觀點、全知觀點、有限的全知觀點。第一人稱觀點是以某一位主角為「我」，當然這位主角應是在故事中有舉足輕重的地位，而行動代表客觀的觀點，作者只描述主角的行為，讀者必需自己解讀主角的思想與感受。全知觀點是以第三人稱來敘述故事，以「他們」、「他」，或者「她」為主詞。作者不會只侷限在單一人物的知識、想法、感受，和經驗的描述上，而是所有人物的感覺與想法皆可包括在內。在有限的全知觀點時，作者以一位主角的經驗為主，但也可以知道其他人物的所有想法與經歷。因此，有限的全知觀點較第一人稱的敘述手法，更容易釐清衝突與行動，幫助讀者瞭解故事情節發展。參見柯品文：《創意作文寫作魔法書-兒童進階應用》，台北：聯合文學，2005年，頁12。

個所在未認得真，也不知阿采一堆步數，他這個老劍仙，竟然神魂都無了了！……不知真實老就剝無土豆，這陣仔透早、透晚，一躺下若死人，全身軟剿剿……二人當好時，他也想過租一間厝，和伊做長久的，但三吞四吞，看到厝裡的柴耙，就無主意。（《白》，頁 113）

這段融合台語、俚諺的鄉土味敘述，將水龍的行為與想法生動地呈現。「無了了」、「若死人」、「軟剿剿」等台語詞句，把水龍為阿采神魂顛倒、精力用盡的情況，刻畫得頗為生動；「三吞四吞」、「無主意」則把他心虛、猶豫不決的態度呈現出來。

本節論及蕭麗紅台語創作概念，小說中古典小說詩文融合傳統美學，讓我們看到蕭麗紅小說古樸典雅兼融的語言特色。其中，融合台語詞彙、俗諺、歌謠的特色，反映出蕭麗紅小說，豐富的鄉土色彩，並利用方言俗諺，適切地傳達鄉里小民的喜怒哀樂。其中，古典詩詞、偈語的運用，具有暗示主題、貫串全文的效果，也讓蕭麗紅小說傳襲著古典小說的美學手法，形成古典雅致的語言風貌。透過閱讀蕭麗紅感性細膩的文字，文言與方言融合的小說語言，看出其混融交織的語言風格，及呈現台灣混融文化的現象。