

國立政治大學中國文學系  
國文教學碩士學位班論文

指導教授：陳芳明

張秀亞散文與台灣現代主義文學



研究生：黃寶萱

中華民國一百年七月

## 致謝感言

這一個求學歷程的終點得來不易！

歷程的開始，感謝學校提供一個在職進修的管道，讓仍想繼續汲取更多知識的教師有得以鑽研的空間，並回饋給所教授的莘莘學子，環環漣漪，激盪文學更美的境界。

一路上，感謝諸多教授的指導與提攜，每一門課程吹來的春風皆如此溫煦，教室裡，有寬闊的思想空間任我們發揮，也有嚴謹的思辯態度待我們型塑，每當假日背著沉重的書袋隨坡而上百年樓，心情是興奮且雀躍的，期待即將開始的討論，激盪文學更美的火花。

歷程的終點，回顧這一段人生中最長的求學生涯，歷經三所職場的遷調、家庭身分的改變、身體亮起紅燈而必須暫停的挫折……最感謝的，莫過於 陳芳明教授一路上的支持與關懷，他是學術的恩師，更是親切包容的長輩，一路上引領我摸索前進， 芳明教授身體力行在文學界迅疾而持續的創作，是我緩慢步伐的警鐘，大師之所以為大師，給學生最無價的身教。最後感謝家人無怨的付出與照顧，是背後無聲而堅強的後盾。不久，兩個孩子即將面世，這一個歷程的終點是另一個人生新局的開始，未來我亦會告訴他們，再多轉折都不要放棄原始而正確的初衷，才能激盪學習更美的延續。

黃寶萱 于 101.7.2

# 章節目錄

<b>第一章 緒論</b>	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究概況與成果	3
第三節 研究範圍	9
第四節 論文架構	10
<b>第二章 台灣五、六〇年代現代主義文學與女性散文書寫</b>	13
第一節 臺灣現代主義文學的發展	14
一、自由主義傳輸與現代主義濫觴	15
二、知識份子的內在驅力	16
第二節 台灣現代主義與五四散文的結盟與分立	19
第三節 台灣現代主義文學理論與美學特質	22
一、現代詩、現代小說	23
二、現代散文	28
第四節 台灣現代主義文學與女性散文書寫	30
一、台灣女性文學的發軔	31
二、同輩女性作家的書寫視角	34
<b>第三章 張秀亞及其文學觀</b>	40
第一節 張秀亞的文學淵源與實際評論	41
一、中國文學	42
二、西方文藝	55
第二節 張秀亞文學的跨界書寫	65
一、詩意的散文	66

二、小說體散文	69
三、散文式新詩	70
四、翻譯式散文	72
<b>第四章 張秀亞的現代主義散文書寫</b>	<b>75</b>
第一節 散文理念的開拓——西方的技巧，東方的精神	75
第二節 營造：語言文字的鍛鑄	80
一、用五彩為視覺糝上繽紛	80
二、以具體形象勾勒聲音	83
三、文字的節奏性宛如音符跳躍	85
四、持靈巧之筆在感官間遊走	89
第三節 挖掘：內心空間的奇秘	90
一、意識流寫作	92
二、在「夢」的國度探險追尋	95
三、幽隱感傷的「懷舊」、「鄉愁」	97
第四節 探索：心靈活動的題材	104
第五節 書寫：女性情懷與母性對話	109
<b>第五章 張秀亞散文創作歷程與理論</b>	<b>113</b>
第一節 散文創作歷程	113
第二節 「散文」的詮釋與見解	115
第三節 「作者」的使命與信條	120
第四節 「作品」的原色與技巧	125
<b>第六章 張秀亞散文的歷史定位</b>	<b>131</b>
第一節 掀起台灣現代主義文學波瀾	131
第二節 張秀亞散文在文壇的典律與影響	133

參考書目 .....139

附錄 張秀亞散文作品／理論整理列表 .....147



# 張秀亞散文與台灣現代主義文學

## 第一章 緒論

### 第一節 研究動機與目的

張秀亞，生於一九一九年的外省籍女作家，是臺灣文壇上重要的散文作家，她幾十年精彩的人生著作，以學院派的專業素養與對自然的熱忱愛好，與同輩作家渡海來台後，以精妙字句、想像豐富的美文受人矚目。而她的文章除眾家稱說的古典抒情韻味，還透露何種端倪？有學者提出張秀亞是來台第一代女作家中「翻譯文學與散文理論的先行者」<sup>1</sup>，那麼張秀亞用翻譯帶來的新觀念與散文理論的提出，為台灣六〇年代現代主義散文創作的興盛，奠下何種影響？現今台灣發展仍不完備的散文理論，在張秀亞手中已開啓何種思維？又張秀亞在五十年寫作歷程裡，如何漸次呈現台灣現代主義的美學風格？這些都是筆者欲探索發掘的部份。

在張秀亞著作等身的文學創作中，自五〇年代起，便得見許多創作理論，雖是分章散見，或是自敘、或是酬贈友人、或是揭示後進，都可體會出張秀亞用心於散文的經營。至六〇年代，〈創造散文的新風格〉為她先前的創作實驗畫下轉捩點，正式宣示新的散文時代的到來。篇中內容揭示：「新的散文已逐漸的擺脫了往昔純粹以時間為脈絡的寫法，而部分的接受了時間與空間、幻想與現實的流動錯綜性。在描寫方面，不只是按時間順序排列起來的貫串事件，而更注重生活橫斷面的圖繪，心靈上深度的掘發；不只是敘述，不只是鋪陳，而更注重分割再分割。」<sup>2</sup>又說：「新的散文由於側重描寫人類的意識流，紀錄不成形的思想斷片，探索靈魂的幽隱，心底的奇祕……筆法遂顯得更為曲折迂迴。內容的暗示性加

<sup>1</sup>張瑞芬〈張秀亞、艾雯的抒情美文及其文學史意義〉《台灣當代女性散文史論》（台北：麥田出版，2007年），頁234。

<sup>2</sup>張秀亞〈創造散文新風格〉《張秀亞全集6》（台南：國家台灣文學館，2005年），頁274。

強，朦朧度加深，如此一步步的發展下去，文字更呈窈窕之致，而逐漸與詩接近。」<sup>3</sup>張秀亞強調寫作須側重人類的意識流的這一段文字，將思想片斷與靈魂幽隱揭示出來，明顯具現代主義的傾向。接著又提出使秋草變綠、殘花成蜜的「文字鍊金術」：「(在)字詞上，重下一番功夫，推敲它、鍛鍊它、伸展它，並試驗其韌性、張力，以及負荷、涵容的能力。」<sup>4</sup>這些著重字句雕琢的功夫皆恰切符應現代主義探討的範疇——一是心靈、一是技巧。可以說，張秀亞在文字上的鍛鑄與散文理論的提出，呼應現代主義「文字技巧的追求」；張秀亞在創作空間與意識思維上的謀求，呼應現代主義「心靈空間的拓展」，兩條繩索交繞出一股不能不被重視的端倪。另一方面，余光中也是在戰後將現代主義帶到台灣的先驅者，但他並不全然迷信西方現代主義，以拋棄絕對的墮落與疏離，用西方的技巧、東方的精神，訴諸自我救贖與營造生命憧憬——而這，正好呼應了散文創作的張秀亞，因為張秀亞與西方現代主義之間，相同的是著重心靈空間與文字鍛鍊，不同的是西方現代主義強調人性的悖離與醜陋面，而張秀亞卻強調人性的善良與光明，由此，筆者企圖訴說的——張秀亞開展了台灣現代主義的改造，如同余光中。

本論文開展的主軸在於：張秀亞的現代主義寫作風格、畢生創作作品與自身提出之散文理論是否符應？作品與理論間隨個人經歷成長的牽引與變動關係、其它文類有無呼應散文創作理論、寫作風格對女性散文的影響等等。著眼於文學的演進，本就無所謂迸發式的潮流，台灣現代主義潮流的興盛也是如此，必然有著前人的蘊育與鋪墊——本論文試圖透過詳密而全盤的作品分析，以表格全幅呈現，再歸因出張秀亞創作生涯中極具價值的散文理論，如何在台灣五〇年代的文壇播種現代主義文學苗種；並探索作品中的藝術技巧、空間語境和文體的跨界書寫，如何呈現女性生命省思和覺察，在不同於西方現代主義文學外，另闢一畦看似結盟，卻又分立的感性天地。

---

<sup>3</sup>張秀亞〈創造散文新風格〉《張秀亞全集 6》，頁 274。

<sup>4</sup>同上註。

## 第二節 研究概況與成果

台灣文學在反共懷鄉的五〇年代，女性作家輩出，在這些女性作家群中，張秀亞在五四時期就已在文壇初試啼聲，嶄露鋒芒，渡海來台後，更是致力於散文創作，她善感亦富哲理的散文風貌，有別於當時反共意味濃厚的文學潮流，用一種清新、細膩的筆觸，在封閉的時代中，注入一股清流。目前在國家圖書館的當代文學史料系統，就其作品、評論、翻譯、傳記等方向查詢後可見，在評論資料上有 148 筆，多是朝向單篇作品的研究和作品風格的概述，而對張秀亞進行整體論述的學位論文則有 9 位。張秀亞在散文創作上樹立的典範，詩文曾被翻譯為英文、法文、韓文，在台灣、香港、中國大陸有擁有廣大讀者群，這眾多的迴響與關注，是應得到研究者的重視，相較於同時代林海音與琦君，實際上對於張秀亞的整體文學理論的研究仍不稱豐碩。楊照〈文學的神話·神話的文學〉<sup>5</sup>中指出，台灣整個五、六〇年代，反共文學與現代主義文學，與其說是前後接替，不如說是並肩共存，這二十年間，不少作家是兼寫反共文學和現代主義文學的。在這樣的時代背景下，就目前的相關研究資料，探討張秀亞在台灣現代主義文學裡以一散文女性作家之姿扮演的角色。

### 一、專書

在專書論述上，二〇〇二年 11 月 30 日至 12 月 1 日，由國立文化資產保存研究中心主辦的《霜後的燦爛——林海音及其同輩女作家學術研討會論文集》中，范銘如〈京派·伍爾芙·台灣首航〉一文中，凌叔華閱讀吳爾芙《自己的房間》後，將感動與啓發傳承給自己的兩位「凌迷」林海音與張秀亞，看似不相干的吳爾芙與京派就這樣被一條隱形的線牽連到台灣文壇並產生變化，更論張秀亞帶著與京派深厚的淵源，以文筆及學養純熟練達的境界，將五四時期文白夾雜、詰屈聱牙的白話文提煉至愈發純淨的華麗美學，在散文為主的創作中，以京派的

<sup>5</sup> 楊照《文學、社會與歷史想像——戰後文學史散論》（台北：聯合文學，1955），頁 111。



抒情、詩意的美學，將這條隱形的線繼續延展下去。朱嘉雯在〈推開一座牢固的城門——林海音及其同時代女作家的五四傳承〉以在大陸形成斷層，卻在台灣接軌的一支五四文學傳統女作家隊伍為考察對象，探究並重構五四婦女解放議題及自由主義傳統在台灣展現，進一步闡述了張秀亞承續凌叔華、廬隱等三〇年代女作家的書寫軌跡，台灣環境使她免於被改造和整肅的命運，而得以專注於創作，展現才華，使五四文學精神得以在台灣繼承與開展。相同論述在朱嘉雯二〇〇二年中央大學中國文學研究所博士論文《離亂中的追求——五四自由傳統與台灣女性渡海書寫》中亦有所論，並在其第六張專述張秀亞從維吉尼亞·伍爾芙（Virginia Woolf 1882—1941）<sup>6</sup>獨立與自由寫作的啟發，流連文字與微物的書寫，闢得了自己一套書寫典範，開啓一場靈魂探險。范銘如〈新文學女作家小史〉《中國女性文學研究室學刊》第五期（淡江大學，中國女性文學研究室），提到「戰後遷台女作家」，在台灣文壇的失語噤聲時期，藉文化生態的變動嶄露頭角，張秀亞就是此時期的佼佼者，她的作品題材多樣，典雅精奧，將白話文提升至美文境界。以上剖析張秀亞文獻者，或縱論一時代風格而提及張秀亞，或僅提及其生命歷程某些片段記憶，但對於其文學理論尚待全盤而周整的分析。

二〇〇五年3月國家台灣文學館出版《張秀亞全集》十五冊，除了將張秀亞畢生創作整理出版，網羅新詩、散文、小說、翻譯、藝術史，內容詳盡外，也涵括張秀亞未集結出版的文章，除了作家本身的創作外，也收錄各界作家與文友對他的評論與懷念。痲弦的總論〈張秀亞，台灣婦女寫作的燃燈人——從早期學思生活的發軔到「美文」創作版圖的完成〉中，痲弦稱其為美文大師，評述她的意義已對其時代造就出「光榮的頂點」，在台灣文學發展史上，因為她奠定婦女寫作運動的基礎，才使得這一代女性寫作者，具備了對西方女性思潮的因應能力；因為她文學理念的啟迪、引領、激發，成就年輕一代的美文作家。同書，張瑞芬的導讀〈張秀亞的散文美學及其文學史意義〉以張秀亞的師承、作品評論、欣賞作

---

<sup>6</sup>維吉尼亞·伍爾芙是意識流作家中成就最高的女性。她是英國著名學人勒克利·斯蒂芬爵士的女兒。其代表作品包括《達洛維夫人》、《海浪》和《到燈塔去》。伍爾芙與其它男性意識流作家不同之處在於，她的小說往往富有詩意，在語言上更像詩體散文，富有唯美主義的情調。但其小說內容的晦澀難懂卻和其他意識流作家的作品別無二致。例如，在其代表作《海浪》中，作者沒有設計貫串全文的主要情節，而是時刻強調瞬間感覺的重要性，認為生命的本質在於感覺。小說具有顯著的存在主義色彩。維吉尼亞·伍爾芙對現代主義文學的發展持悲觀態度，認為這個時代的文學中沒有大師，只有試驗者，而現代派小說不過是兩個尖峰之間的峽谷而已。

家，分析隱藏於其思想底蘊的情感世界與文學理論，進一步揭示張秀亞是台灣文壇散文理論的先行者。這些圍繞在張秀亞周圍的資料與文獻一併收錄在《張秀亞全集》，成爲一套完整且引領讀者走入她文學世界的窗口，重新喚起文學界對張秀亞的重視，也代表張秀亞在台灣文學史上有重新閱讀與建構的必要。

二〇〇六年由陳芳明先生與張瑞芬共同主編之《五十年來台灣女性散文》<sup>7</sup>，循著時光隧道的宏觀視角，重新回顧戰後女性散文的流變，在向來以男性主導的文學世界中，省視女性散文家開發出的新語言與新感覺。並於張秀亞評論中提及張秀亞散文最值得注意的，除了散文理論的完備外，就是她以創作響應現代主義的實驗。值得注意的是，陳芳明先生〈在母性與女性之間——五〇年代以降台灣女性散文的流變〉<sup>8</sup>提出張秀亞與現代主義之間的關係，「她創作技巧值得注意的地方，並不是在地化，而是對於「想像」的不懈追求。她在五〇年代出版的五冊散文集《三色堇》（1952）、《牧羊女》（1954）、《凡妮的手冊》（1955）、《懷念》（1957）《湖上》（1957），相當出色地掌握了文學的音樂性，她的主要特色在於運行緩慢的節奏，使情緒與想像同步釋放出來。」<sup>9</sup>事實上，張秀亞在〈創造散文新風格〉裡便曾揭示她的寫作理念：「新的散文中喜用象徵、想像、聯想、意象以及隱喻，因而極富於『言在此而意在彼』的味道，企圖重現人們心中上演的啞劇，映射出行爲後面的真實，生活的精髓，並表現出比現實事物更完全、更微妙、更根本的現實。」<sup>10</sup>陳芳明先生認爲這種審美原則，與現代主義美學思維完全吻合，亦是女性散文書寫的一個重要突破，他說：「張秀亞所要挖掘的，無非是被壓抑在內心底層的無意識世界。具體而言，現代主義者常要探觸的，便是所謂的『政治無意識』（political unconscious）。張秀亞散文建構的記憶、懷舊、思親、念友等等圖像，無非是在政治大環境中被壓抑下來的。她的抒情、頌歌、喟嘆，可以說都是來自內心的呼喚」<sup>11</sup>。張秀亞的抒情散文，大約預告了日後女作家的走向——現代主義的風潮即將席捲台灣。

<sup>7</sup>陳芳明、張瑞芬主編《五十年來台灣女性散文》，台北：麥田，2006年。

<sup>8</sup>陳芳明〈在母性與女性之間——五〇年代以降台灣女性散文的流變〉收錄陳芳明、張瑞芬主編《五十年來台灣女性散文·選文篇上》，頁11。

<sup>9</sup>收錄於李瑞騰主編《霜後的燦爛——林海音及其同輩女作家學術研討會論文集》（台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2003年），頁300。

<sup>10</sup>張秀亞〈創造散文新風格〉《張秀亞全集6》，頁274。

<sup>11</sup>陳芳明、張瑞芬主編《五十年來台灣女性散文·選文篇上》，頁17。

二〇〇七年張瑞芬《台灣當代女性散文史論》是以臺灣女性散文創作為主要研究對象，以歷史性的在地化台灣女性文學批評為立場，內容涵蓋面廣，挖掘出許多已被重視或幾乎被遺忘的重要作者與作品，以呈現較為接近原貌的半世紀女性散文完整版圖。時間橫跨臺灣近半世紀（1949—2005）從五〇年代女性散文的背景與價值；六〇年代現代主義對散文創作的衝擊；七〇年代鄉土派與古典派散文的分流，至「張愛玲旋風」在八〇年代產生的散文支流女性散文的發展與流變，論述了現代散文的義界、中國與臺灣現代散文史的範疇分界，將重要女性散文作家及其作品的再省視。文中並點出多位女作家在台灣文學史中不可缺席的位置，其中詳論張秀亞的抒情美文及其文學史意義，與喻麗清、呂大明的繼承，開啓一條文壇系譜的討論空間，呈現臺灣女性散文諸項議題，為臺灣文學與散文研究領域，開啓另一項視窗。

## 二、學位論文

學位論文方面，二〇〇四年羅淑芬《五〇年代女性散文的兩個範式——以張秀亞、艾雯為中心》<sup>12</sup>在五〇年代的女性散文當中，有兩個值得注意的範式，分別是張秀亞所建立的「詩化散文」，追求散文的「純粹性」，與艾雯建立的「私密散文」，追求散文的「私密性」。她們都以「美文」的方式書寫散文，提供台灣文學史的另一書寫視角，且開拓女性散文的美學新版圖。論者試圖以時代背景為經、個人生平為緯，劃出二位女性作家的歷史座標，並介紹這兩位作家的文學生命。其次就張秀亞散文的藝術造詣進行探討，另以艾雯的散文為對象，分析她的散文主題，將這兩位作家的書寫特質與意涵作為分析的焦點。

同年，唐玉純《反共時期的女性書寫策略——以「台灣省婦女寫作協會」為中心》<sup>13</sup>試圖以反共時期「台灣省婦女寫作協會」為中心，探究女性在反共時期如何跳脫官方政策，開拓出屬於女性獨特書寫的文學領域。並從文學、性別、政

<sup>12</sup> 羅淑芬《五〇年代女性散文的兩個範式——以張秀亞、艾雯為中心》台北：國立政治大學，2004年。

<sup>13</sup> 唐玉純《反共時期的女性書寫策略——以「台灣省婦女寫作協會」為中心》南投：暨南國際大學，2004年。

治與歷史各方考察交互分析，以期在「男性統治」的概念下，論述文學場域的實況與女作家在附屬的身分下「發聲」的「空間」，探究女作家在「反共抗俄」戰鬥場域書寫的性別權力意義。

二〇〇五年師大中文所博士論文許珮馨《五〇年代的遷台女作家散文研究》，論述「從五〇年代起遷台女作家，群起浮現於戰後台灣文壇的社會背景，與她們的集體創作呈現高度同質性的原因與特色，以及分析她們與五四美文傳統的脈絡沿襲，並點出她們在戰後台灣女性散文史上，所扮演的重要位置與呈顯的歷史意義。」以上點明「遷台女作家」在散文上的貢獻，主要是銜接五四新文學時期美文的傳統，以官方「國語政策」的角度分析「遷台女作家」，在五〇年代傳播以中文書寫的「白話散文」上所做的貢獻，並論述其在台灣文學史上的歷史定位。進而從五〇年代文壇的「遷台女作家」所建立的美文傳統，來觀察「閩秀散文」的美學主流之傳承與變異，此論文較著重於當代整體時空背景之論述，與閩秀散文美文傳統。同年，傅如絹《張秀亞散文研究》<sup>14</sup>研究內容主要有兩個方向：一是對張秀亞本人的介紹，二是對張秀亞散文的研究。在張秀亞本人的介紹，以「大龍河畔的尋夢者——啓蒙孕育期」、「迎向藍天的苦奈樹——亂離成長期」、「北窗下的三色堇——文學巔峰期」、「自己的房間的實踐者——旅美安養期」來概括張秀亞的生平與重要經歷，跟著張秀亞生命的地圖行走，見證了苦難漂流的年代，期透過作家作品真實的呈現，將探討主題分爲「生活小品」、「文評書序」、「書信體式」三種型態。在內涵上，則分「懷舊憶往」、「自然禮讚」、「生活感悟」、「市井浮繪」、「宗教情懷」五大主題。接著分析張秀亞散文的寫作藝術：一是詩化散文的散文美學表現，從文字的詩境與詩意的塑造、節奏的注重、意象的鑄鑄，意識流的手法，都使張秀亞的散文呈現濃厚的詩味，也說明她的散文都是「詩的延伸」。二是洗鍊的文字與豐富的辭采，以「文字的鍊金術」，將那些磨爛了的文字呈現出新的生命，使得她的散文有思想，也有文采。三是簡明的結構，張秀亞寫作的態度嚴謹，不是筆隨意走的隨性創作，因此對於結構佈局的重視，是她創作時的自我要求。四是細微事物的書寫視角以及獨語告白的書寫手法，前者使張秀亞的散文掌握到「剎那間的永恆」，具體傳神的寫出瞬間的變化與感動。後者

---

<sup>14</sup>傅如絹《張秀亞散文研究》台北：國立政治大學，2005年。

使張秀亞的情感毫不矯飾的流露，真實紀錄了作家生命中的痛苦與悲哀，也收到自我慰藉之效。文中整理以上幾種特點，論張秀亞散文文章的敘述手法與藝術風格。

二〇〇六年張靖敏《張秀亞散文研究》<sup>15</sup>以張秀亞作品中數量最多、評價最高的散文為主要研究對象，旁及詩、小說、翻譯及藝術史的探討。以文本分析為主，參照相關的文獻、資料，進行整理歸納，並佐以文學理論分析，以瞭解張秀亞散文的各個面向及藝術經營。

二〇〇七年游曉婷《張秀亞散文研究》<sup>16</sup>從張秀亞的「創作及理論淵源」、「主題內涵」、「散文理論」、「跨類書寫」四個面向進行分析，探討其文學特質及成就，呈現出她在文學史的重要地位。研究架構大致為：緒論；散文風格與理論溯源，列舉如周作人、俞平伯、郁達夫、冰心、廬隱、蘇雪林、凌叔華、沈從文等人與多位西方作家，對張秀亞的創作及散文理論的啓迪；接著論散文的主題內涵，論述張秀亞散文大多取材自生活點滴，內容皆是她的心靈寫真；再論散文理論及實踐，張秀亞很早就提出散文創作論，在豐富完備的理論基礎上，創作出成就極高的抒情美文；最後將重點放在她現代主義的文學實驗上，呈現其創作與理論的突破性，與其跨類書寫表現。

二〇〇九年李珮吟《張秀亞抒情散文修辭格研究》以陳望道《修辭學發凡》所提出之四大類辭格為基礎，參考唐松坡、黃建霖《漢語修辭格大辭典》和成偉鈞、唐仲揚、向宏業先生《修辭通鑑》等書所提出的各種辭格，研究張秀亞抒情散文的修辭技巧，歸納出三十一個辭格。其間參考各種修辭學專書、論文及期刊，斟酌損益而構成本論文的理論體系。在此體系之下，摘錄張秀亞抒情散文中的文例，進行論述：分析其修辭形式、評論其修辭功能以及比較修辭格之間的異同。

綜觀以上文獻，本論文試圖在前人的評論基礎上提出不同的研究視角：首先，張秀亞於五、六〇年代現代主義萌芽、興盛時，全面整理在散文創作與自身

---

<sup>15</sup>張靖敏《張秀亞散文研究》高雄：高雄師範大學，2006年。

<sup>16</sup>游曉婷《張秀亞散文研究》宜蘭：佛光大學，2007年。

文學理論相互映照中呈顯出的意義。其次，張秀亞的創作與文學理論，對台灣六〇年代現代主義文學思潮的關聯——如何以一撩動的漣漪，興發起下個十年的波瀾！甚至當張秀亞走入六〇年代時，她的作品以何種姿態符應自身早先提出的理論主張，張秀亞用翻譯帶來的新觀念與散文理論的提出，為台灣六〇年代現代主義散文創作的興盛，奠下何種影響？以兩相檢視、互為印證的分析視角，為張秀亞對「台灣現代主義思潮」與「女性書寫意識」的影響，進行不同視角的歷史性分析。

### 第三節 研究範圍

本論文探究以張秀亞的散文作品為主，以其他文類作品為輔，一方面因張秀亞對散文情有獨鍾，來台後幾乎以散文創作為主，一方面因她的散文質量均佳，成就較其他文類為高。散文雖不具備如小說般章節架構和情節人物等等安排，卻是最能貼近作者思想與生活的文體。既然散文是作者不帶有面具的真實存在，以它為研究範疇，看張秀亞如何使這溫柔細膩的寫作風格，詩化散文的寫作特色，成為台灣文壇散文寫作的典範之一。在許多著作中得見其散布各篇的散文理論與見解，也曾對某些作家提出文章分析，但張秀亞從未整理並提出一套完整的散文理論。本論文研究方向，首先以西方現代主義傳輸台灣的大時代背景，聚焦於台灣五〇年代，以歷史的時間軸為經；以女性書寫在五〇年代的拓展出的空間概念為緯，讓經緯的交攝與拓展，呈現張秀亞及其所處時代文壇風氣的主流與伏流。其次，以張秀亞的散文作品為主，輔以新詩、小說、譯著等其他作品，歸因其散文理論與自身作品印證之相互關係；終其一生，理論與文風之間的牽引變動性；張秀亞不同於其他作家，提出的豐富而充分散文觀，在六〇年代現代主義興盛時期，具有之影響與歷史定位。期能藉由以上探討，對張秀亞的散文美學及其文學史意義，滌瀟出另一種新視野。

## 第四節 論文架構

單一作家的研究論述通常有兩個研究議題，一是作家作品研究；一是以某一議題作為作品題材或主題研究。張秀亞因散文而聞名文壇，散文也是她來台後獨鍾的文類，在許多著作中得見其零星的散文理論與見解，也曾對某些作家提出文章分析，但張秀亞從未提出一套完整的散文理論，故本論文結合上述兩種研究方向：首先，以西方現代主義傳輸台灣的大時代背景聚焦於台灣五〇年代，再以女性書寫在五〇年代的拓展出的空間概念為佐，讓兩者交攝與拓展，呈現張秀亞及其所處時代文壇風氣的主流與伏流。其次，以張秀亞的散文作品為主，輔以跨文類書寫，經由作品建構張秀亞的散文觀與創作理念，以作品探究為基礎，勾勒出作家在作品中呈顯的風格與特色。最後，由張秀亞作品推因對六〇年代現代主義興盛的影響，再以回溯的視角，以其自身提出的理論，審視張秀亞創作作品的符應處以及演變脈絡。本論文的章節安排如下：

### 第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

第二節 研究概況與成果

一、單篇／專書

二、學位論文

第三節 研究範圍

第四節 論文架構

### 第二章 台灣五、六〇年代現代主義文學與女性散文書寫

第一節 臺灣現代主義文學的發展

三、自由主義傳輸與現代主義濫觴

四、知識份子的內在驅力

第二節 台灣現代主義與五四散文的結盟與分立

第三節 台灣現代主義文學理論與美學特質

一、現代詩、現代小說

二、現代散文

第四節 台灣現代主義文學與女性散文書寫

一、台灣女性文學的發軔

二、同輩女性作家的書寫視角

### 第三章 張秀亞及其文學觀

第一節 張秀亞的文學淵源與實際評論

一、中國文學

二、西方文藝

第二節 張秀亞文學的跨界書寫

三、詩意的散文

■ 四、小說體散文

三、散文式新詩

四、翻譯式散文

### 第四章 張秀亞的現代主義散文書寫

第一節 散文理念的開拓——西方的技巧，東方的精神

第二節 營造：語言文字的鍛鑄

五、用五彩為視覺糝上繽紛

六、以具體形象勾勒聲音

七、文字的節奏性宛如音符跳躍

八、持靈巧之筆在感官間遊走

第三節 挖掘：內心空間的奇秘

四、意識流寫作



五、在「夢」的國度探險追尋

六、幽隱感傷的「懷舊」、「鄉愁」

第四節 探索：心靈活動的題材

第五節 書寫：女性情懷與母性對話

## 第七章 張秀亞散文創作歷程與理論

第一節 散文創作歷程

第二節 「散文」的詮釋與見解

第三節 「作者」的使命與信條

第四節 「作品」的原色與技巧

## 第八章 張秀亞散文的歷史定位

第一節 掀起台灣現代主義文學波瀾

第二節 張秀亞散文在文壇的典律與影響

## 參考書目

## 附錄 張秀亞散文作品／理論整理列表

## 第二章 台灣五、六〇年代現代主義文學與女性散文書寫

西方現代主義文學是 1890 到 1950 年間流行於歐美各國的一個國際文學思潮。在縱向上，前承古典主義文學、浪漫主義文學和現實主義文學，後接後現代主義文學。在橫向上，包括象徵主義文學、表現主義文學、未來主義文學、意識流文學、意象主義文學和超現實主義文學六個分支流派。法國詩人夏爾·波特萊爾 (Charles Baudelaire, 1821-1867) 和美國詩人愛倫·坡 (Edgar Allan Poe, 1809-1849)，被認為是現代主義文學的遠祖，波特萊爾的《惡之花》首先發出不同之聲，以絕對之姿，拋棄浪漫主義心儀的田園生活，轉而以憤世嫉俗的態度揭露城市的醜惡和人性的陰暗，這奠定了後來盛極一時的法國象徵主義文學的創作基調；而愛倫·坡則講求靈魂升華須反自然、反說教，強調形式美和暗示性、音樂性，這些後來都成為現代主義文學中詩歌的重要表現手法。

現代主義，是一種挖掘內心幽暗與情慾深淵的創作，表現在文學上，則是語言文字的實驗、超現實、意識流等技巧。「現代主義作為一種西方反工業文明的文學運動與美學標準，五〇年代開始『橫的移植』到台灣，成熟於六〇年代，七〇年代與鄉土／寫實分裂成鮮明對比的兩方，對台灣半世紀以來的文學書寫造成了巨大的影響。」<sup>17</sup>雖然五〇年代紀弦的「現代派」揭竿而起，但也由於他個人的原因使得「西化」與「反傳統」之未竟，台灣全面受到現代主義影響而開花結果出現在六〇年代，而現代主義文學的伏流在五〇年代即已孕育，包括現代主義作家、遷台女性作家、本省籍作家，都在反共文學大張旗鼓的年代，作家們看似禁聲封鎖，實則暗自孕育並吸收另一方養分並歡欣咀嚼，因為現代主義文學的精神，恰切適合做為突破窒悶的反共牢籠，強調心靈解放、抗拒權威的特質，在女性散文作家群的柔性訴求中提供一個更好的管道。

在現代主義風潮中，女作家散文群不同於男性主導的反共文藝，進行了文體實驗。這截然不同於剛硬的柔性筆觸，在如今重新檢視台灣當代女性散文的發

---

<sup>17</sup>張瑞芬〈現代主義與臺灣六十年代女性散文——以趙雲、張菱齡、李藍為主〉《海峽兩岸現當代文學論集》(台北：台灣學生書局出版，2004年)，頁451。

展，五〇年代的伏流，到六〇年代以現代主義作為潮流，開始展現了女性文學的主體性與自覺，配合五四以來的反傳統與西化，也飄揚了女性散文的書寫大旗。

## 第一節 台灣現代主義文學的發展

在傳統對文學分期上，習慣以十年為一個階段，其實細就而論，所謂四〇年代「皇民文學」、五〇年代「反共文學」、六〇年代「現代文學」、七〇年代「鄉土文學」，都並不是截然劃分的結果，這種類似強迫劃分的手法，亦或只是對於文學發展的方便性歸屬，陳芳明先生在〈後現代或後殖民——戰後台灣文學史的一個解釋〉針對這種斷代式的標籤方式提出說明：「這種分期方式不僅是斷代的，而且是斷裂的（rupture），似乎難以尋出前後時代發展的關聯性。每十年做為一世代，很明顯的，絕對不是準確的分期，如果要達到精確的目的，恐怕要把文學與政治、經濟、社會等各層面的發展結合起來，才能獲得眉清目秀的解釋。」<sup>18</sup>因此在論西方現代主義對台灣的發展，需綜觀政經環境對文學的影響與操縱、背後交織羅列的現象，才能突顯文學時代的意義。

創辦《現代文學》的白先勇說：「《現代文學》的創刊以及六〇年代現代主義在台灣文藝思潮中崛起，並非一個偶然現象，亦非一時標新立異的風尚，而是當時台灣歷史客觀發展以及一群在成長中的青年作家主觀反應相結合的必然成果。」（白先勇 1988）這是文學思潮本身的因素。五、六〇年代之際，殷海光、雷震等鼓吹自由主義；勞思光等介紹存在主義；紀弦在《現代詩》鼓吹自象徵主義以來的現代主義流派；夏濟安的《文學雜誌》直接為《現代文學》鋪路，而《現代文學》正是傳播現代主義最具影響力的刊物

在文學家主觀的本身因素之外，台灣歷史的客觀因素亦左右了文學步調，從五〇年代以後，國民黨在台灣政權逐漸穩定，其後「臺灣文學出現了中國五四傳統與臺灣本土傳統的雙重斷裂」<sup>19</sup>因此，當論述現代主義於六〇年代影響臺灣文

<sup>18</sup>陳芳明《後殖民台灣——文學史論及其週邊》（台北：麥田出版社，2002年），頁26。

<sup>19</sup>張瑞芬〈現代主義與六〇年代的台灣女性散文〉《逢甲人文社會學報》第13期（2006年12月），第2-3頁。

學時，不可忽視的是，在這之前的文學背景，與臺灣社會當時的親美文化有著直接關係。只是臺灣的現代主義文學，將原本西方現代主義對「經濟」、「社會」的反思，在中央執政者手中轉化為「政治」上的投射，而地方知識份子部份加以附和，部分則表現出對現實政治口號的冷感或抵拒，進而追求實質上的思想自由、言論自由，造成當時臺灣文學上下訴求不同的割離。

## 一、自由主義傳輸與現代主義濫觴

五〇年代文學發展，在國內有政策壓制戕害，在國外受到美蘇兩邊對峙的權力操控，整個大環境營造出的氛圍力量與台灣統治者的鉗制張力，兩相交互，文壇發展因此被國際情勢與國內政治同時牽引。陳芳明先生說：

美國現代主義思潮，便是由於帝國主義文化與台灣親美文化的相互激盪而終於在島上開花結果。<sup>20</sup>

二次大戰結束後不久冷戰開始，美國高層在重新整編後呈現高度反共氣氛。這個氣氛在 1948 年 7 月美國與國民政府簽訂「中美經濟援助協定」後，更加深國民黨的政治決策，美國目的在於國共對抗中，加強國民政府的對抗力量，然而國民政府還是在 1949 年失敗，遷台後，原本美國因為國民政府失敗而停止的援助，後因為韓戰爆發，美國基於對防堵共產主義的政治利益考量，於 1950 年下半年恢復。從此到 1965 年 6 月止，在這 15 年的期間，國民政府為了回應美援的支持，除了表現在經濟政策制定的配合，在文化宣傳方面，亦大力宣揚「自由民主」的美式口號，對外號稱「自由中國」，以便與中國共產黨所統治的中國大陸相互區隔。在文化意識上不斷強調反共抗俄的宗旨下，台灣在政治、經濟、軍事形成對美的強力靠攏。

為了回應美國的援手，國民政府不但出資獎助由雷震主持的《自由中國》刊行，更透過大量美國文化的傾銷，塑造台灣社會文化上的親美「形象」。但「形

<sup>20</sup> 陳芳明〈現代主義文學的擴張與深化〉《聯合文學》207 期（2002 年 1 月號），頁 143。

象」之下，國民政府卻伸出另一隻手，對自由主義進行權力干涉，透過 1954 年發起的「文化清潔運動」進行公開的思想檢視，抵制知識份子過於積極的追求思想自由與言論自由，又於隔年繼之以「戰鬥文藝」的提出，呼籲國內作家們肩負起戰鬥任務，以文字思想討伐共產大陸。在「戰鬥性第一，趣味性第二」的宣傳文學壓制下，自由主義者的思想都無法逃脫政治體制的規範與限制。於是，1956 年夏濟安主編《文學雜誌》創刊號繼之而起，表達對權威統治的反對立場，也成為爾後《現代文學》的前聲，台灣文壇前後兩大論派也就在這樣的情形下，產生作家的重疊與結盟<sup>21</sup>：

臺灣文學中，現代主義的傳入並非始於一九六〇年的《現代文學》，早在五〇年代，隨著「自由主義」(liberalism)學者與《自由中國》的創辦，現代主義已經開始影響臺灣。聶華苓接編的《自由中國》文藝欄上，一九五四年之後就開始出現了汪度〈醉〉、楊海晏〈兩節壓癟了的黃瓜〉、朱西甯〈再見，火車的輪聲〉、司馬中原〈一粒灰塵〉這樣的現代主義小說。<sup>22</sup>

現代主義表達的是個人內在精神世界的解放，這部分與政治的、外在的自由主義相異，在文學上恰巧獲得倖存的空間。因此，與美國關係的建立，原是為穩定政局與經濟的手段，然而伴隨而來的是美式文化的輸入——文學上的現代主義與政治上的自由主義，兩者縱使思潮不同，卻在台灣這塊獨特的時空背景下巧妙的連結。

## 二、知識份子的內在驅力

五〇年代前期，政府在台灣進行「清共」和「肅清」，嚴重打擊了台灣知識份子，故學者有以「失聲啞啞」及「文化斷裂」來論述此時台灣知識份子的抑鬱。原因在於當時得以存活的台灣知識份子，國民政府為要清除日本殖民遺毒，於是明令禁用日文，因語言被強迫置換造成集體失語現象，以致形成台灣文學典型的

<sup>21</sup>陳芳明《後殖民台灣——文學史論及其週邊》(台北：麥田出版社，2002年)，頁174。

<sup>22</sup>郭淑雅，《國族的魅影，自由的天梯——「自由中國」與聶華苓文學》，靜宜碩論(2001年)，頁141-148，「文藝欄的現代主義作品」。

斷裂；而隨國民政府來台的外省籍文人，則經歷另一種遺忘，忘掉內戰中的是非血腥，與三〇年代以前的文學傳統決裂，兩種斷裂在整個政治社會大局勢的影響下，出現台灣文學史上的斷層現象<sup>23</sup>。這些都著因於政府為鞏固在台政權，利用政治力量積極深入教育、文化、語言與社會各階層，致使五〇年代反共文藝大盛其道。

官方意志箝制文學領域時，過度宣揚反共文藝和太多浮濫無文的作品，造成文藝上的災難和蒼白，當國民黨在台灣的政治、經濟已初步建設，而慢慢地眼見反攻大陸已成夢想，成為不可能的空談，五〇年代前期雄霸文壇的反共文藝，便逐漸走向脫離現實處境的夢囈，和敗落而不可挽回的頹勢。它非但無法得到所有知識份子的共鳴，連一般民眾也與以唾棄，政策性文學於焉變為統治的工具。

因此當作家們已經無法從蒼白荒蕪的文學作品中得到文藝的價值，迫使他們另外找尋文學出路，遂拿取西方現代主義作為逃離現實的文學工具，以表示作家內在對於存在的困惑以及對歷史的無力感，雖然台灣並沒有經歷過西方資本主義發展的歷程。但在這些知識份子眼中，為了因應時代潮流，更為了填補五〇年代文學的斷層，台灣自由主義精神由現代主義蛻變成了文學創作的新型式，在《現代文學》中因選文品位固定，編輯傾向明顯偏於現代主義，不知不覺中，形成一股現代主義文學的創作潮流。西方現代主義文學思潮就在台灣內外政治環境促使下，漸次展開。

台灣現代主義文學引進的現代文學理論，由於缺乏清楚的認知與條理，從尼采、卡夫卡、佛洛伊德、艾略特、齊克果、海明威等隨意引介，經過知識份子吸收消化再吐而為絲蕊，在台灣，現代主義文學首先強調的卻是——「大統治機器前，個人完全不受尊重，人性受到嚴重藐視、扭曲的時代，強調自我解放的意識

---

<sup>23</sup> 舒乙說：「自從錢鍾書先生、冰心先生、蕭乾先生先後去世，九十多歲、一百多歲的三〇年代作家幾乎全都凋零了。接下來七、八十歲的人找不到，人也許還活著，但沒有作品，無法有像冰心那一輩那樣大師的地位，這是一個斷層。接下去是六十幾歲的，但六十幾歲的地位和成就恐怕還不到。這個時候，台灣有一批像林海音、張秀亞、徐鍾珮，還有晚一點的林文月等人，她們實際上是冰心、凌叔華、黃廬隱這批三〇年代女作家的承傳，這個軌跡非常清楚。……而林海音、張秀亞她們這一批到了台灣，雖然台灣當時的禁錮也很多，但畢竟還是比較寬，所以她們出來了，那個環境成就了她們。」見夏祖麗〈文格與風格〉《從城南走來——林海音傳》（台北：天下遠見出版，2000年），頁410-411。

仍然是值得寶貴的覺醒」<sup>24</sup>。台灣現代主義文學，之所以被形容是既反叛又逃避，在於它放棄了來自政治、社會的文學傳統使命，接受了歐美現代主義以人為探索為前提，但也過分強調意識流敘述與視角的跳躍，使得文意奇詭、支離破碎，這種文學作品雖極力避免與政治機器的運作發生衝突，但過分強調了個人內在經驗，傾向與社會隔絕。不可否認的，在那個大統治機器前，個人完全不受尊重，人性受到嚴重藐視、扭曲的時代，強調自我解放的意識是值得寶貴的覺醒，而且也是有勇氣的反叛。這些影響當時文學創作模式的同時，論者有以思想貧弱、視野不廣評述之，彭瑞金曾如此評論散文說：

六〇年代的散文走的是五〇年代的陳舊步調，與詩、小說都分別理清繁亂，逐漸各有抉擇的情況比起來，散文不但呈現了枝葉漫渙的雜亂，散文寫作者多半沒有進入時空的軌道，仍然是漫不經心的寫作，應是主要的現象。懷鄉回憶散文之外，便是抒情、寫景散文，記遊、記趣散文；還是五〇年代散文情緒的延續，張秀亞、羅蘭、琦君、薇薇夫人、胡品清、王鼎鈞、子敏、鍾梅音等以中學生程度的青春男女為閱讀對象寫作的散文，儘管發揮了上天入地漫無限制選取題材的寬鬆特質，也能以柔性抒情的文藝腔調陶醉這些特定的對象，但也正如船過水無痕，這些沒有時間、空間刻痕、未善盡作家天職的作品，也只能隨風流逝。<sup>25</sup>

雖然，沮喪和疲倦驅使政策性文學下部份欲想掙脫的作家，以柔性抒情的文藝腔調，寬鬆而無限制地選取題材，但筆者認為不必然要以「未善盡作家天職的作品」定位之。畢竟在當時社會背景以「戰鬥性第一」為價值主流時，女性作家另闢蹊徑，訴諸不同於冷硬口號的感性生活，既自我紓解，也陶醉他人。以張秀亞而言，她以悲憫的心看待生活週遭的小事物，也曾自謙的表示「只有詩、夢幻、荏弱和一點點對人的同情和溫暖，而缺乏科學、觀察的精神，成熟和一點點嚴酷」<sup>26</sup>這句話道出她文學寫作上的溫厚與愛，她和同時代的琦君、林海音，兼有對人性美善的堅持與母性特質的呈現。

<sup>24</sup>彭瑞金〈埋頭深耕的年代〉《台灣新文學運動四十年》(台北：自立晚報社文化出版部，1991年)，頁110。

<sup>25</sup>彭瑞金〈變調的散文即失落的戲劇〉《台灣新文學運動四十年》，頁145。

<sup>26</sup>吳慧君〈張秀亞和她的散文世界〉《幼獅文藝》297期(1978年9月號)，頁93。

當男性主導的文壇反映出的價值觀，是刻意忽略幽微複雜的思緒，以追求誇張式的單一光明，這種被政策領導的陽剛筆端，呈現出來的文字，具有放諸四海皆準的政治性。此套配合國家文藝政策而形成的美學標準，造就五〇年代的反共文學，在反共文學高度支持政策文藝的旗幟下，現代主義文學不必然是長驅直入的傾軋台灣，而是以一細微曲折的姿態，被「選擇性」的開展散播。但台灣六〇年代的現代主義文學被譏為「內容貧乏」、「思想蒼白」，也許這並不是現代主義本身的問題，而是台灣的現代主義文學者的選擇，選擇以現代主義作為面對執筆重任的表現法則。

與男性作家相較，女性遠離政治中心，以在地化生活範疇的空間書寫為基調，用想像、喟嘆、抒情、懷鄉、隱喻等等特質，呈現思維中的複雜情感，專注於生活感性細膩的描寫，一反男性強調的時間歷史感，這種用空間書寫取代歷史時間書寫的差異，強化出五、六〇年代女性書寫的特質，也因為女性作家散文的柔軟度更勝男性作家，她們所創造出的美學特質，更易於在社會角隅散佈、流傳。

## 第二節 台灣現代主義與五四散文的結盟與分立

「五四運動」，是中國思想文化的轉折點，對於文學創作的影響甚鉅。大陸五四時期的左派運動者主張文學革命，以郭沫若、巴金、臧克家、艾青等人為代表；右派運動則以浪漫主義為中心，以徐志摩、聞一多、梁實秋等人為翹楚。呂正惠曾針對台灣現代主義與五四運動的關聯指出：

除了西化與反傳統之外，五四精神還具體表現為民族主義與愛國主義，表現為平民主義、人道主義與現實主義。在國民黨數十年的教育下，五四新文學運動變得只是以『白話』代替『文言』的白話文學運動，而五四新文化運動的內涵也降低為『西化』與『反傳統』，至於五四知識份子基於救亡圖存所發展出來的強烈的現實主義的關懷則完全被淡化了。<sup>27</sup>

<sup>27</sup> 呂正惠〈現代主義在台灣〉《戰後臺灣文學經驗》（臺北：新地，1992），頁 6~8。



陳芳明老師進一步指出，如果五四精神必須以平民主義、人道主義、現實主義來定義的話，這種精神已經在台灣漸進深耕並且傳播。<sup>28</sup>五四運動不必然等同台灣現代主義，在台灣的土地是有選擇性的吸納適合當時社會思潮的養分，自由主義與五四運動都是它擷取部份的對象。

當時大陸五四時期的女性作家，在時代舊觀念與西方思潮新啓蒙間，時而展現反抗與另類的個性，時而沉沒在根深柢固的社會舊觀念裡，愈透過書寫，愈深刻體會自己與時代背景間的千絲萬縷，從而開始了她們「物體、客體、非主體走向主體的成長過程」<sup>29</sup>在成長的空間裡，得到自我覺醒與啓發的機會。使得女性作家除了關懷社會問題外，也強調個性解放的宣揚。朱嘉雯即提出：「五四女性知識份子中與自由主義最接近者，可以凌叔華為代表。」<sup>30</sup>因此當國共政局轉易，國民政府在 1949 年失敗遷台後，傳承五四精神的來台女作家，如林海音、孟瑤、張秀亞、琦君、徐鍾珮等人，承續了凌叔華、廬隱等三〇年代女作家的書寫軌跡，與大陸整肅改造的環境相較，台灣相對提供了寬鬆的寫作場域，來台女作家得以專注於寫作才華的展現，為台灣文壇的發展，進一步闡述與延續。

承續五四與自由主義精神文學淵源的張秀亞，在不輟的創作歷程中，自與大時代環境時勢所趨的現代主義思潮，在五〇年代有了結盟式的隱微書寫，更在六〇年代正式揭竿、再詮釋。但是，在張秀亞身上，我們可以看到她有現代主義者重心靈空間與文字鍛鍊，卻反對一味強調人性的悖離與醜陋面，她訴諸人性之「善」與「光明」；在張秀亞身上，我們也可以看到她有五四精神的血脈，強調自我覺醒與個體解放的自由，卻沒有極力與中國傳統、歷史進行切割的意味，她反而推崇中國敦厚、謙讓、至善、寧靜致遠的文化。張秀亞作品有著台灣現代主義與五四散文的結盟與分立——她的藝術技巧是西方的、精神是東方的。

巧的是，余光中也是在戰後將現代主義帶到台灣的先驅者之一，早期

---

<sup>28</sup> 陳芳明〈台灣現代文學與五〇年代自由主義傳統的關係——以《文學雜誌》為中心〉《後殖民台灣——文學史論及其週邊》（臺北：麥田，2002），頁 181。

<sup>29</sup> 孟悅、戴錦華《浮出歷史地表——中國現代女性文學研究》（臺北：時報出版，1993），頁 35。

<sup>30</sup> 朱嘉雯〈推開一座牢固的城門——林海音及同時代女作家的五四傳承〉收錄於李瑞騰主編《霜後的燦爛——林海音及其同輩女作家學術研討會論文集》，頁 212。

余光中的文學生涯是延續後五四時期的浪漫主義，在文字藝術上表現繁複的想像與譬喻的技巧，並嘗試深入了解西方移植台灣的現代主義，在五〇、六〇年代專注於經營台灣現代主義精神。其後，在理論上，他提出彈性、密度、質料、速度四項主張，旨在針對五四作家的散文語言之弊病加以批判改革，意圖創造出與眾不同的散文；就作品而言，他為了實踐自己的散文理論，對修辭、意象語及結構都富於實驗精神，因此其抒情散文尤其有獨特的行文特色，其雜文也能兼顧辭章之美。余光中一方面對抗傳統的陰影，另一方面卻又對抗當時現代主義者負面精神的作法。在那時代每一位詩人都想開闢自己的一條文學道路，但若一直遵循五四時期的白話文，其文學生命必然提早告終，因此余光中警覺到：只有從五四另闢途徑，審美觀念才能提升，他提出的第一個口號是「降五四的半旗」，在告別、致哀下，他將文字轉化成藝術、昇華成藝術。余光中的年代是苦悶的年代、他的詩則是最好的出口，他的藝術技巧亦是西方的、精神亦是東方的。

意象的經營，不必然要依賴奇僻的字句。最尋常的文字，做最恰當的銜接，也可以造成奇異的聯想。現代主義的改造，是中年以後的余光中從事的重大文學工程，他巧妙地利用了現代主義的技巧創造開闊的想像空間。所以，當其他詩人抱持冷漠的疏離時，余光中詩中不僅沒有疏離，反而是充滿了救贖。同樣的，現代主義者勇於斷裂時，他選擇的卻是銜接。<sup>31</sup>

余光中不全然迷信西方現代主義，拋棄絕對的墮落與疏離，訴諸自我救贖與營造生命憧憬，恰到好處是他在兩個向度上的拿捏，而這正好呼應了散文創作的張秀亞。現代散文的張秀亞一如現代詩的余光中，開展了台灣現代主義的改造。

---

<sup>31</sup>陳芳明〈余光中的現代主義精神—在《冷戰的年代》到《與永恆拔河》〉《後殖民台灣—文學史論及其週邊》（臺北：麥田，2002），頁215。

### 第三節 台灣現代主義文學理論與美學特質

國民政府在五〇年代接受美國經濟的扶植，文化上勢必大量獲得西方資訊，現代主義作為一種西方反工業文明的文學運動與美學標準，從五〇年代「橫的移植」到台灣，成熟興盛於六、七〇年代，對台灣半世紀以來的文學書寫造成巨大的影響：

現代主義的美學特質強調一種內心超越的創作觀，它挖掘內心幽暗與深淵；在語言實驗上，超現實、意識流等種種技巧，在六〇年代大量運用於小說、新詩及散文的創作上，促使台灣當代文學開始偏離中國五四文學以降的抒情傳統。<sup>32</sup>

西方現代主義有兩種取向，一是以它的叛逆性與限制性的社會形成一種張力；二是以它超然於社會，無涉於現實的純藝術性指向失落的人性。這兩種取向，葉維廉〈洛夫論〉裡提到「在本質上，是針對知識思想工具化、隔離化、單線化的現行社會而發；在策略上，一則向內追求一種失去的圓融，一則向外行動以求突變，兩者都帶有烏托邦意欲，都要打開藝術潛藏的解放力。」五〇年代台灣現代文學正好藉用兩種取向，一方面僅可能不去碰觸敏感、尖銳的現實問題，而轉向自己內心的探索，走進感覺與潛意識的世界，甚而進入夢的國度；另一方面，用另類的姿態與行動，包括對傳統藝術形式的破壞，並在不受形式邏輯拘束下自由聯想，轉而向外求新求變，以致一九五〇年開始，很多打著現代主義的旗子的刊物已陸續出版，《現代詩》創刊於一九五三年，《創世紀》一九五四、《文學雜誌》一九五六、《筆匯》一九五九，《藍星》一九五八。<sup>33</sup> 現代主義的火種從不同的刊物蔓延，從不同的方向燃燒，有些是從外省作家從大陸帶來的五四後的現代主義，如覃子豪、鐘鼎文、紀弦、

<sup>32</sup>張瑞芬〈現代主義與臺灣六十年代女性散文——以趙雲、張菱齡、李藍為主〉，收錄徐國能主編《海峽兩岸現當代文學論集》（台北：臺灣學生，2005年），頁457。

<sup>33</sup> 中華民國期刊論文索引影像系統/國家圖書館.期刊文獻中心  
<http://www.read.com.tw/cgi/readncl/login.cgi>

聶華苓、夏濟安；有些從海外支援，如李經（盧飛白）<sup>34</sup>與夏志清等；有些是從本省作家如楊熾昌，台灣文學經過現代化的洗禮，文字鍛鍊、創作技巧、想像空間，無疑都大幅提升。由此特質作為立論背景，進一步聚焦於張秀亞的抒情散文，兩相對照下，實已與現代主義精神有異曲同工之妙。陳芳明先生說：

張秀亞的現代抒情散文，大約已經預告了日後女性作家的取向。她在五〇年代從事美文經營時，並未意識到現代主義的風潮即將席捲台灣。她的書寫方式，也不必然與現代主義思維契合。不過，她哲理式的沉思，透過內心意識的活動浮現出來，頗多與現代主義美學不謀而合。<sup>35</sup>

同時代女作家開始與現代主義結合——特別又如張秀亞提出大量現代散文觀，不妨說五〇年代台灣現代散文的美學特質已向現代主義靠攏。由於「現代主義」一詞在西方原是寬泛而籠統的概念，在不同社會發展背景下，分支甚多，被引進台灣後遂被當作一個統一的名詞而未加細分，本章節將概要陳述現代主義在台灣五、六〇年代的展現，而不節外提及西方現代主義的根源性探討。

## 一、現代詩、現代小說

在光復以後的台灣純文學領域中，最早開啓台灣現代主義先河的領域是現代詩。一九五一年由鐘鼎文、紀弦、覃子豪於《自立晚報》創刊《新詩周刊》，成為台灣光復後第一個刊登新詩的報章，開啓台灣在現代詩中角頭爭鳴的新局面。紀弦進一步在一九五三年創辦《現代詩》季刊，在創刊宣言中標識的「現代」兩字，宣告台灣文學進入另一種文化場域的重要里程碑。一九五六年組成「現代詩社」，正式宣告現代派的成立，致力推動台灣現代詩的發展，同年發表〈現代派信條釋義〉明明白白刊登於《現代詩》十三期封面，揭櫫現代派六大信條，提出

<sup>34</sup> 王潤華〈盧飛白（李經）先生的文學觀及批評理論〉與〈美國學術界對盧飛白的艾略特詩論字評價〉，《中西文學關係研究》（臺北：東大，1987），246-275。

<sup>35</sup> 陳芳明〈在母性與女性之間——五〇年代以降台灣女性散文的流變〉收錄陳芳明、張瑞芬主編《五十年來台灣女性散文·選文篇上》，頁12。

理論的原則與信仰：

第一條：我們是有所揚棄並發揚光大地包容了自波特萊爾以降一切新興詩派之精神與要素的現代派之一群。

第二條：我們認為新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承。這是一個總的看法，一個基本的出發點，無論是理論的建立或創作的實踐。

第三條：詩的新大陸之探險，詩的處女地之開拓。新的內容之表現，新的形式之創造；新的工具之發見；新的手法之發明。

第四條：知性之強調。

第五條：追求詩的純粹性。

第六條：愛國。反共。擁護自由與民主。

紀弦所謂新興詩派包含甚廣，如象徵派、達達派、超現實派、這立體派等等，總稱為現代主義，藉由借鏡西方主要文學藝術流派，統合創作技巧與經驗，為當時現代詩作者，指引一條依從的方向。紀弦並在內頁刊出〈現代派信條釋義〉<sup>36</sup>闡釋其現代派的六大信條：

第一條：所指稱的新興詩派，包括 19 世紀的象徵主義，20 世紀的後期象徵派、立體派、達達派、超現實派、新感覺派、美國的意象派、及純粹詩運動，總稱為「現代主義」。

第二條：新詩不論在中國或日本總之是「移植之花」，非唐詩、宋詞之類的「國粹」。必須汲取西方營養才能使新詩打破國界，獲得國際聲譽。

第三條：強調新的內容之表現；新的形式之創造；新的工具之發見；新的手法之發明。總之詩要有新的內容與形式，要求日新又新。

第四條：知性之強調。反對浪漫主義，重知性，排斥情緒告白，要求以高度的理智從事創作。

第五條：追求詩的純粹性。排除非詩的雜質，使之淨化、醇化。要求每一詩行，甚至每一個字，都必須是純詩的而非散文的。

<sup>36</sup>紀弦〈現代派信條釋義〉《現代詩》13 期（1956 年 2 月號），頁 4。

第六條：愛國。反共。擁護自由與民主。用不著解釋了。

從第六條的釋義「用不著解釋了」來看，似乎是增列這條「教條式」的信條，給有關當局「審閱」，唯恐在當時政治肅殺的氣氛下，因而罹職罪名，因為在他爾後對此信條的推動上，是消極而聊備一格的，由此簡單的六個字的釋義可見，紀弦主觀性格的率真與豪邁。其後，覃子豪在《藍星詩選》第一期發表〈新詩向何處去〉一文，表達對新詩現代化的看法，企圖將新詩由紀弦主張的錯誤方向中拉入正軌，主張古典傳統，這場新詩論戰總歸是整個詩壇都往現代化的方向走去。

葉維廉也曾說：「現代主義是個非常複雜的運動。」他將現代主義的基本特質與精神作下列四點簡要的說明，而這四點是針對現代詩所做的定義<sup>37</sup>：

- 一、現代主義以「情意我」世界為中心。
- 二、現代詩的普遍歌調是「孤獨」或「遁世」。
- 三、現代詩人並且有「自我存在」的意識。
- 四、現代詩人在文字上是具有「破壞性」和「實驗性」兩面的。

由紀弦提出現代派信條中對現代詩的理念，參照葉維廉比較現代詩與現代主義的關係，可以歸納出以現代主義精神表現的現代詩，是以「我」作為文學出發點，強調自我意識，吸收西方現代主義的創作手法，並且強調表現詩情，突顯音樂性與美術性，進而勇於突破嘗試新的寫作手法。紀弦作為現代詩派的領袖人物，他不是極端的另立新派的現代主義者，而比較像是做統合整理的工作，因此他的理論不免有些混亂，其詩作如〈春之舞〉、〈未濟之一〉、〈阿富羅底之死〉、〈四月之月〉、〈跟你們一樣〉、〈存在主義〉等，屬於以意識活動為主要的作品，結構多變，意象跳躍，語言朦朧晦澀，〈一片槐樹葉〉又表現出繫念故國、鄉愁抒情之慨，以整體象徵取代了晦澀之感。

而在現代詩派成立後，台灣文壇批評議論聲浪也接之而起，進而在五〇年代末到六〇年代初發生兩次現代詩論辯，除了紀弦之外，覃子豪、黃用、羅門、余

<sup>37</sup>葉維廉《秩序的生長》（台北：時報文化出版社，1986），頁35。

光中、鍾鼎文、洛夫、白荻、蘇雪林等人也都加入了爭論議題，爭論過程反而引起更多人對現代文學西化的關注，雖然這兩次論辯對台灣文壇衝擊不小，但余光中回顧這個歷程在〈從古典詩到現代詩〉強調：「我認為：反叛傳統不如利用傳統。狹窄的現代詩人應該知道如何入而復出，出而復入，以至自由出入。」<sup>38</sup>百分之百的反傳統，是不可思議的。真正的反傳統，至少有一個先決條件：認識傳統，進而推波助瀾於鑄鑄古典傳統與新思維的現代主義詩創作大潮。

小說方面，興盛期在一九六〇年由白先勇、王文興、歐陽子、陳若曦、李歐梵、劉紹銘等人創辦《現代文學》抗議政治因素造成的沉悶文學環境，以台大外文系學生之身分，揭起現代主義小說傳播者的任務：

本刊是我們幾個青年人創辦的。創辦的動機一是我們對中國文學前途的關心，二是我們在這幾年來一直受著對文學熱愛的煎磨與驅促。這煎磨和驅促滴水成川，乃匯合成創作的、批評的、倡導的和揭發的欲望，寢食不忘，癢熱難息。

我們願意《現代文學》所刊載的不乏好文章。這是我們的最高理想。我們不願為辯証「文以載道」或「為藝術而藝術」而花篇幅，但我們相信，一件成功的藝術品，縱使非立心為「載道」而成，但已達到「載道」的目標。<sup>39</sup>

現代主義小說家勇於探索筆下人物的內心世界，而這世界普遍根基於人的情感取向，作品主題深化於情節之中難以辨析，也造成作者與讀者的距離漸行漸遠，這刻意塑造的果實，現代小說家也不以為意，在強調藝術、膜拜技巧的心理行為下，認為這才是文學真理所應呈現的，他們正在「努力」：

我們不想在「想當年」的癱瘓心理下過日子。我們得承認落後，在新文學的界道上，我們雖不至一片空白，但最少是荒涼的。祖宗豐富的遺產如果不能善用即成進步的障礙。我們不願被視為不肖子孫，我們不願意呼號曹雪芹之名來增加中國小說的身價。總之，我們得靠自己的努力。<sup>40</sup>

<sup>38</sup>黃維樑《火浴的鳳凰：余光中作品評論集》（台北：純文學出版社，1979），頁6。

<sup>39</sup>劉紹銘〈現代文學發刊詞〉《現代文學》1期（1960年），頁2。

<sup>40</sup>同上註。

簡而言之，他們的編輯理念有三：一、創刊初衷本於對中國文學前途的關心與對文學的熱愛。且不標榜任何具體的風格。二、肯定文學藝術的完成。依據「他山之石」的進步原則，向西方近代文學作品、藝術潮流和思想批評做為借鑑。三、有感當時文學水準之落後，強調試驗、摸索、創新藝術風格以自立門戶，而不是依傍前代文學遺產。在這種「他山之石」的進步原則下，《現代文學》以專輯方式先後介紹西方文學作家如卡夫卡、卡謬、艾略特、吳爾芙、喬哀思等一些西方現代派大師的作品和理論，以及存在主義、象徵主義、意識流等西方現代哲學和文學的流派與觀點，使得知識分子的生活題材進入小說領域，為當時教條化、庸俗化的文學潮流注入一股新潮。

而台灣現代小說中佛洛伊德的影響仍然是基礎性的。除了以泛性論開發台灣作家懷疑傳統的性道德，暴露傳統性道德所造成的生命困頓和人性自傷。另外，以精神分析方法，發覺人的內心生活。表現個人內心世界就成為六〇年代台灣現代派文學的主要題材，並以意識流手法變革台灣小說技巧。意識流的概念起於美國心理學家和實用主義哲學的創始人威廉·詹姆斯，但對意識流文學影響最大的當推佛洛伊德，他認為在文學藝術創作中恰恰需要放鬆意識和理智對於潛意識的控制力，使潛意識獲得任意馳騁、自由聯想的機會，根據這個學說產生的意識流手法，在台灣的現代小說是運用最廣泛的。因此其特點是：不按邏輯法則的規定，不受時空觀念的牽制，擺脫因果關係的考慮，遵照心理時間的概念，進行放射性的自由聯想、回憶，或對直覺的瞬間情緒進行入微的描寫。這種寫法最適宜展現人物內心的隱密世界，而且在很大程度上影響作品的結構、語言的型態和面貌。

總歸以上來說，現代文學的新詩、小說家的基本態度有以下主張：純藝術，即所謂藝術的純粹性，紀弦也曾經把「詩的純粹性」口號喊得很響，為藝術而藝術，是站在主流的主張傾向。其次是反理性，現代文學家否認世界存在理性和正義，強調直覺、感性、夢幻、錯覺、無意識和潛意識，排斥理性和思想邏輯，強調表現人的心靈世界，不把客觀世界引起的內心感受和理性思維作為重點，唯此才能表現出人的瞬息萬變、複雜微妙的內心生活。第三是反傳統而不完全割裂傳統，強調對於文學傳統，特別是社會、道德、文學的舊有規範，進行鑄鑄古典於革新，產生新的創作思想和運筆技巧。



## 二、 現代散文

現代散文簡而言之即「白話散文」，民初以來，針對不同屬性的強調，有「小品文」、「美文」、「文學散文」、「新散文」、「絮語散文」、「純散文」等各種異稱<sup>41</sup>，內容則涵括隨筆小札、心情抒懷、旅行遊記、敘事論理等。「散文」指的是非韻文的「散行文體」，其特色就在於「散」，相較於詩、小說，散文相對的具有形式上自由與揮灑的空間，語句多寫實描述，主題明確而意象明晰，文字客觀且形式自由，讓讀者透過作者的觀感去省思揣摩，在讀與寫之間消弭隔閡。現代散文文體的開發與大量出現，始自《自由中國》的文藝欄。《自由中國》半月刊自一九四九年十一月於台北刊行，到一九六〇年九月停刊為止，它是整個五〇年代散文版圖的擴張搖籃。《自由中國》作為一份政論性刊物，所承載的言論不必是嚴格推論，是為了解說而不是證明，儘管和國民黨有反共救國的共同基礎，但也不必然接受官方的權力支配，當時發表文章的散文家以大陸人士為主，如吳魯芹、思果、陳之藩、張秀亞、黃思騁、琦君、王敬羲等，在與國民黨政治主張的抗衡下，為現代散文寫作帶來一片遼闊而自由的寫作場域，散文寫作在五〇年代後會成為重要的文體，這時期作家的開拓，可謂功不可沒。

在台灣處於急劇動盪的過渡時代中，傳統與西方文化猛烈衝撞，表現在散文上，我們聽到了歷經戰亂滿懷憂患意識的知識份子徘徊於中西文化中擇取良方的不安足音；觸到了寄居於喧囂鬧市中心的純淨心靈為抵禦偏枯的物質文明所闢出的方寸田園；也看到門外即天涯的浮浪感與失落感中萌生的哀怨意象<sup>42</sup>。總使散文成績絢爛，但台灣現代散文一直較少理論家的關心，彷彿散文的隨意與任性，不可如小說新詩般有統整性的結構、內容、理論，也彷彿兩造的格局不可相提並論。但仍有少數人對散文抱持著嚴謹慎重的態度。關於散文的理論與做法，余光中是台灣散文中為數不多的理論與實踐並重者，他提出若干具體的見解，即是「彈性、密度與質料」，從他的散文中不難看出對字句的琢磨與聲律的推敲，如〈丹佛城〉「直聊到舌花謝盡眼花燦爛」；〈山盟〉的「依次是驚紅駭黃悵青惘

<sup>41</sup> 鄭明嫻《現代散文類型論》（台北：大安，1987），頁 15-22。

<sup>42</sup> 黃重添《台灣新文學概觀》（台北：稻禾，1992），頁 475-476。

綠和深不可泳的詭藍漸漸沉溺於蒼黛」與〈唸呵西部〉「在什麼也沒有的天空下，看什麼也沒有發生在什麼也沒有之上」等，別出心裁的語句，奮力創造迥異的字彙，佈局聲音上的講究，著眼於「壓縮，搥扁，拉長，磨利，拆開，併攏，折來疊去」的句型設計，以表現不同的情感，如平穩，如澎湃，如激昂。他注意到細膩的情感與內心情緒的掌握，他也強調生活的枝節與想像的釋放。楊牧對散文的看重亦如是，他開闢散文創作的多種可能，舉凡文論、自傳、社評皆有涉獵且獨闢徑，他在〈詩與散文〉中提出「引車賣漿者流的聲音是我師，古人刻意的聲音是我師，甚至西方文字中其尤為駭異的聲音也是我師，承其三者，渾化之，攪拌之，過濾之，沉澱之，終於變成我生理的一部分」他文中的平凡、古典與西化融合為屬於他個人的獨特的寫作方式，這段用心思索散文藝術的文字，也帶給讀者閱讀上的新境與啟發。

這些寫作方向的開發，為後來各種美學思潮，不僅提供了豐富的管道，且自新文學運動之後，散文作者與作品的數量都多於現代詩與現代小說。但散文的內容過於龐雜，諸如小品散文、日記散文、尺牘散文、序跋散文、傳記散文等，而諸多作品皆以小品散文為形式，其中寫作小品散文的又以女性作家為多，「小品散文」在台灣五〇年代的散文界居於主流。對於這類作品的作家，鄭明嫻有以下解讀：

由於編輯方針及市場導向諸種因素，女性散文家優美柔麗的文句、溫婉綿邈的情感，成為一般讀者訴求的主要對象。台灣地區崛起的重要女性散文家，包括在大陸時期已開始寫作的蘇雪林、琦君、胡品清、張秀亞，以及在台灣開始寫作的張曉風、蔣芸等人。這類作家可以琦君為代表……她的散文值得重視的是，她那文化貴族的魅力，加以感受敏銳、文字圓熟，剖析家常瑣事亦能深得三昧。但是仍不免情溢乎文、文不勝質，這實也是中國自冰心以降女性作家感性散文一貫的通病。<sup>43</sup>

著重生活瑣事與細微情感體會抒發的「情溢乎文」與「文不勝質」，在某種評論

---

<sup>43</sup>鄭明嫻《現代散文縱橫論》（台北：長安，1986），頁13。

角度來看，似乎也成為當時代女作家的寫作特質的評語，張秀亞曾於〈牧羊女序〉裡自敘從《三色堇》後已不再圖繪個人悲喜，但一些新寫的小品文，仍不免為舊日的習性暈染，如集子中〈結婚十年〉、〈或人日記〉、〈父與女〉等，莫不染有濃重的悲傷，這也每當寫完一篇時，張秀亞莫不嘲弄自己竟又走上之前的路子，無可奈何的，她只能一方面自詡堅強，另一方面超越憂鬱與悲傷，自亂流激湍中，奮力泅泳到草色青青的彼岸，站在高處，低頭俯瞰，憶往來時路，以距離感作為欣賞的元素，超越情感後，仍以「忠於自己」、「言為心聲」之姿，讓這種瑣語抒情文字得以昇華，成為女作家們採自心靈原野含蘊至情，樸實秀美的一面。

#### 第四節 台灣現代主義文學與女性散文書寫

西方現代思潮對當代文學的影響是全方位的，傳統文學，已不能滿足新社會人們精神、情緒和感覺方面的需求。在文學領域，西方現代主義文學作品也被大量地翻譯和介紹。伴隨著思想界不斷掀起的西學熱，女性主義與文學也在傳輸之列。評論者運用這些新方法，分析解剖當代作品的內在要素，呈現文學作品的深層意識，探索意識形態的運作模式。作家們紛紛從中學習各種寫作技巧並運用到創作中。台灣文壇的女性文學發軔於五〇年代，它的到來，維繫在女作家群體意識的形成，筆端中漸次呈現對命運與現實的思考，這時期的「大量」與「特出」，標誌文學史上前所未有的女作家群體身影：蘇雪林、謝冰瑩、嚴友梅、華嚴、張漱菡、郭良蕙、孟瑤、琦君、張秀亞、胡品清、潘人木、繁露、艾雯、蓉子、鍾梅音、林海音……等。她們的文藝歷史背景，落於大陸五四時期作家隨著國民政府的遷移大舉來台上，林海音、琦君等人均在台灣文壇大放異彩，形成台灣現代散文的萌發。政權的搬遷在此等同於文學權力的移植。我們看到這些作家在當時蔚為一時風氣，大師級雜文隨筆任意出手，隨即成為極大迴響。部分論者以為此現象與當時政府極力推動「反共文學」有極大關係，甚至認為來台作家是依附權力的特種階級。不可否認，政府文藝政策確實可以干預台灣文壇走向，因為五〇年代的反共懷鄉，大陸來台男性作家受縛且熱衷於反共文藝，女性文人反能述說心靈情感空間與生活環境，而本省籍作

家接受日本教育，語言轉換困難，未能佔有一席之地。因此促成大陸來台女作家在文壇享有聲譽盛名，以作品走入個人內省世界的深沉、感官經驗世界的紛呈、潛意識和夢的世界的幽微。

## 一、 台灣女性文學的發軔

尋找戰後女性作家的成長軌跡，必須考察她們所置身的時代環境，陳述在國家政策、社會環境和所屬族群底下的女性境遇。台灣在戰後、國府遷台後因為執政者主體性的底定，作為主導的國家政策便宰制著台灣政治、教育、經濟各範疇的發展。以「戒嚴」和「解嚴」的指標來界說這些領域的開展，標幟台灣這塊特殊地域的「階段性發展」。在經濟上，政府由五〇年代以來一連串的「土改」<sup>44</sup>、「經建計畫」、「財政革新」動作，使台灣社會屬性由農業轉型到工商業，刺激「農村都市化」、「都市現代化」，拉近南與北、城與鄉存在的差距。迨一九八七年政治解嚴之門打開，民間經貿的投入藉政策尺度的放寬，衍生成與公營事業抗衡，甚或凌駕的局面。台灣大環境的經濟力上揚，個人與家庭的經濟條件亦成正向趨勢的提昇，女性在充裕與不虞匱乏的基礎上建次登上文壇。

女性在這種環圍得到教育資源後，受教權普遍、教育程度提高、出國留學意願增加等現象，間接誘發女性意識的知覺與醒悟，進而跨越傳統藩籬，陸續湧入「公共領域」做「社會性」的參與。此外，男性主導的政治與文藝，剛硬且背離自由意識，反而催生出女性作家細膩陰柔的筆端。細究當時女性作家作品，有逐漸由原初「身邊瑣事的陳述」，進入更深邃的「美學內容和語境」，這種隱微的轉折與時代背景密切相關。她們以務實的態度，面對與書寫居住地台灣的種種問題，使她們普遍受到讀者歡迎。因此，台灣文學在反共懷鄉的五〇年代，展現了與戰前的大陸和日據時期不同的風貌，外省女性作家輩出、人數激增，由一九五五年成立「台灣省婦女寫作協會」以降的十年間，光是協會登記的會員人數，即已超過三百人，在台灣文學史上形成一種特殊現象。當時的女性作家有的是在大

---

<sup>44</sup>戰後台灣的土地改革首先嘉惠廣大農民、縮小地主與農民貧富差距的是1951年的「三七五減租」，1951年第一次「公地放領」和1953年的「耕者有其田」。

陸即已成名的資深作家，如蘇雪林、謝冰瑩，更多的是來台後才真正琢磨出創作才華的新秀，如林海音、張秀亞、琦君、聶華苓、郭良蕙、艾雯、孟瑤、潘人木……等，這些人文名響、創作豐，由女性興起的文壇氣象甚至更活躍於男性作家。

五〇年代台灣文學界的女作家們大部分是在「大陸時期」跨越大學入學考試門檻，而進入高等教育殿堂深造的，譬如，琦君畢業於「浙江杭州之江大學」，潘人木和孟瑤做過「重慶中央大學」的學生，張秀亞就學於「北平輔仁大學」。其中林海音是一個異數，父親的早逝讓她提早告別歡樂的童年時代，「在別人還需要照管的年齡」，已負擔起「許多父親的責任」<sup>45</sup>，因而在北平世界新聞專科學校畢業時她就投入社會職場謀起生活來。她們接受「五四文化運動後的新式啓蒙教育」<sup>46</sup>，醉心於精神覺醒、古典文學的浸濡與新文藝的吸收，這群個性解放的五四女作家如冰心、廬隱、馮沅君、凌叔華、蘇雪林等人的女性文學：以「反映婚姻自主、戀愛自由」、「選擇最具女性味的母題『愛的哲學』和真善美理想為療救社會秘方」、「與女性意識的覺醒緊密相連」三個創作顯示女性追求自我的發展<sup>47</sup>。

女作家們帶著大陸的生長背景來台，在台灣的平凡生活裡開創題材也追憶往昔。當蘇雪林從法國返台定居後，面對女作家筆端下的萬紫千紅，直說「台灣的新文壇是靠女作家支持的」<sup>48</sup>。這也間接透露女性意識的初萌，影響所及，女性作家文中思想走向突破、寫作技巧越發創新、感情詮釋直抒胸臆、字句簡鍊、深入淺出，從而奠基不同於反共文藝的台灣文學。相對的，台籍女性在脫離日據時期的多重剝削之餘，對中文無法順利駕馭的艱難處境成了進軍台灣文壇的絆腳石，並陷入「語言不通」的困境，造成她們戰後第一個十年普遍「噤聲」的現象。因此，一九四九前後「渡海登岸」的外省籍女性卻挾帶「高學歷」、「諳中文」的優勢在台灣文壇嶄露鋒芒，並衍成五〇年代台灣文學界蓬勃的景象。五〇年代台灣的女性創作幾為這批來台女作家群囊括殆盡。

<sup>45</sup>林海音《城南舊事》（台北：爾雅出版社，1998年），頁237。

<sup>46</sup>張秀亞〈創造散文新風格〉《張秀亞全集6》，頁274。

<sup>47</sup>任一鳴《中國女性文學的現代衍進》（香港：青文書屋，1997年6月出版），頁31-34。

<sup>48</sup>蘇雪林序，吳裕民編《女作家自傳》（台北：中美文化出版社，1972年），頁2。

在戒嚴體制初現時期，討論女作家作品當以這群女作家為對象，文學活動集中於副刊、雜誌的個別性投稿，與文學社團的集體性結社行為兩類表現。對女作家們來說，文學傳播媒體：副刊和雜誌的存在為她們的「文學能量」提供可予釋放的文學場域，成為她們日後「作品成書」的一種過程，讀者透過這些管道來接收她們的成果，因而抬升她們的「文氣」。另外，「聯副」與女作家的關係，從一九五一年創刊開始，這個副刊網羅張漱菡、張秀亞、郭良蕙、王琰如、於梨華、蕭傳文、琦君、謝冰瑩、孟瑤、艾雯、畢璞、聶華苓等與中央「婦周」重疊的女作家班底。女作家在「聯副」活絡的情況，尤其在林海音接下主編之後，文學創作表現更加持續不斷。

來台女作家們的結社現象中，分為個公眾與私人的女性團體，前者是帶官方文藝色彩的「中國婦女寫作協會」，另一個是聚會性質取向的「女作家慶生會」。「婦協」於1955年5月5日成立，成員大部分為「各縣市從事婦女工作者」，「真正的」女作家約三十多人，僅占總數三分之一。成立的宗旨明言：鼓勵婦女寫作，研究婦女問題，以實踐三民主義，增強反共抗俄力量。<sup>49</sup>要求參與成員必須負有時代使命的共識感及呼應官方所倡導的「戰鬥文藝」號召。「婦協」成了五〇年代女作家公眾的匯聚處所，藉由這個文學團體的集合，她們一面創作一面舉辦各種座談會進行藝文切磋，並以提振官兵士氣為目的將社交活動伸入金、馬前線，以開展國際性文藝交流為理想，將觸角拓展到海外。「女作家慶生會」的成立始末在林海音「沒有組織的組織」文章敘述中呈現出來：

民國四十二年十二月，我生了一個小女嬰，滿月時邀聚一桌女文友，算是請滿月酒吧。吃過飯，王文漪興致勃勃的建議說，我們為什麼不像今天這樣，每月聚餐，輪到是誰生日的月分，就當壽星不出錢。大家同意她的建議，又多邀了幾位女文友，就隨便叫它「慶生會」<sup>50</sup>。

「女作家慶生會」無章程規範、無組織和無制度化的特色，雖勉強歸類為廣義的

<sup>49</sup>薛茂松〈近四十年來台灣地區文學社團基本資料〉《文訊》28期（1987年2月），頁80。

<sup>50</sup>吳琬瑜《台灣父權家庭制度下女性處境之解析》（東吳大學社會研究所社會理論組碩論，1992年），頁57。

「結社」行爲，然和「婦協」相比，卻缺乏一種團體約制力約束成員，使成員在文學創作與文學性活動上隨性發揮所長。但也因爲「沒有組織性」而顯得隨性，缺乏嚴肅的立社宗旨而顯得自由，女作家們在以興致出發的自由意願驅使下，反而投注更多的熱情。縱使她們所寫的大多都是身邊瑣碎事務，文風多少被評爲「纖細」、「柔弱」，成爲五〇年代文風「萎縮」的代表<sup>51</sup>，當時台灣社會生活，傳統觀念仍盤根錯節，制約女性自我意識的解放，此時正處於起步階段的台灣女性文學，還表現爲對母愛的謳歌和對溫馨家庭生活的嚮往，時代潮流的限制，讓她們的反叛性與控訴相對之下溫和許多，但另一方面卻爲當時台灣文壇留下另類典範，提供新的書寫視角。

## 二、同輩女性作家的書寫視角

女性作家意識初萌，影響所及，讓作家文中思想走向突破、寫作技巧越發創新、感情詮釋直抒胸臆、字句簡鍊、深入淺出，細分之可就空間語境、生命省思、內心世界三方面對女性作家與作品舉例分述。

就空間語境來說，區域、空間與地方，透過作家的文字書寫，有時候也被賦予了另一種生命與另一層意義：由單純的地理，轉換爲充滿文學氣息的人文地理、文化地理。這時透過作家的書寫筆端與憶舊思維，採取文學性的角度去重新詮釋、解讀那存在腦海的記憶。居處地由「中國」轉變爲「台灣」，「家鄉」觀念的轉變，是五〇年代的女性文學，由於是外省來台第一代，憶舊懷鄉成了最普遍的題材，迥異於當時主導論述的明顯特色。

在琦君散文中，最出色的應推擁有濃厚故事成分的懷舊散文，在回憶早年生活裡，不論寫人、事、物，都將讀者帶領到她的往昔時代裡，那集眾人寵愛於一身的中國原鄉，「在處理『過去』與『現在』這兩種截然不同的題材時，琦君常常不會讓兩者斷然化開。她總是讓『現在』的身邊瑣事，牽引我們回到『過去』的

<sup>51</sup> 范銘如〈台灣現代主義女性小說〉《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》（台北：麥田出版社，2002年），頁83。

古典鄉愁中。或由『過去』的鄉村風光，帶領我們進入『現在』的浮華世界裡。」<sup>52</sup>這段敘述琦君的文字，看似由時間著眼，其實卻也代表著由空間的變異，造就時間推移後對空間的眷戀，和對中國原鄉的懷想。

而蕭傳文與其他來台大陸女作家背景相似，都來自於良好的家庭背景，造就出深厚文學涵養，她的作品以小說及散文為主，散文充分表露出純樸的中國傳統民風與美德，體現作者各個不同時期的生活和心情，也同時勾勒了時代若隱若現的面貌，雖沒有華麗的辭藻，沒有曲折離奇的故事，但卻充滿了對人世的關懷與愛。在〈一雙布鞋〉裡面蕭傳文提到繼母怎麼做一雙布鞋給自己的過程：

先用筍殼剪好底樣，疊上三四層棉布，另用斜布條縫邊，沿邊用細密的針腳縫上兩圈，這叫襯底。最吃力的手續還在後頭，在襯底上疊上二十來層甚至更厚（男人及小孩穿的），這叫疊鞋底，接下來還得用粗針及麻繩一針針地縫，直到中指因為頂著針都生出了厚繭。<sup>53</sup>

這樣手工製鞋的過程，如果不是樂於製履，那麼就是對於穿鞋的人極具感情，才會願意這麼針針線線地做著女紅裡最困難的工作，一直到離開家鄉，蕭傳文都把這雙布鞋帶在身邊。

作為美文開創者的羅蘭，在五〇年代就已寫出一首首綺麗的散文詩，也被譽為「自由中國第一本散文集」，她的文章大量運用書信、獨白、日記，拉近與讀者距離，在〈小小茉莉〉中，也以來台第一代女作家之姿寫下懷念姑蘇家園：

儘管江南的夏來得稍遲，暑氣依然迫人。炎熱的夏天晚上，一家人在天井裡納涼該是最愜意的時候了，端一張小竹凳子緊挨著大人的靠背椅、竹榻，揮動著大蒲扇，身上散發著香肥皂和爽身粉的味道，清涼的晚風更送來一陣陣幽幽雅雅的茉莉花香，分不清來自花壇抑是母親他們的髮髻上……噢，茉莉花真香，真好聞！那樣微微搖晃，是伏在母親肩頭，還是乘著滿載了香花的小船去下鄉？<sup>54</sup>

<sup>52</sup>鄭明嫻《現代散文縱橫論》（台北：長安，1986），頁 67-68。

<sup>53</sup>陳芳明、張瑞芬主編《五十年來台灣女性散文·選文篇上》，頁 52-53。

<sup>54</sup>陳芳明、張瑞芬主編《五十年來台灣女性散文·選文篇上》，頁 175。



充滿鄉土色彩的「天井」、「小竹凳」、「竹榻」、「大蒲扇」、「茉莉花香」無一不是可愛鄉土的原色風貌，以景憶人，想起溫暖關愛自己的母親髮髻上的味道，如孩童般依伏母親肩頭，這動作也象徵著人永遠離不開鄉土的牽繫，不管走得再遠始終與家鄉一線牽連，土地永遠是原鄉人依伏的對象與寄託，這篇善良而仁厚的文章就像她其它的作品一樣，在懷鄉中別有一股時空位移的情趣。

而女作家的生命省思較男性來的細膩而深刻。如徐鍾珮的情感明淨，語言簡潔而知性，不同於一般的抒情婉約，在一清如水的思維裡，伴著輕柔而穩定的呼息，彷彿如見作者在暈黃爐火的房側盤腿而坐，領略智慧的醍醐：

居英二載，竟出其不意的愛上了寂寞。……我除讀報寫作外，大半時間花在欣賞寂寞，我不愛收音機，卻愛生一盆熊熊爐火，坐看火舌吞吐。甚至我走遍倫敦，想買一炷香，伴靜中的我。<sup>55</sup>

每逢倚榻而坐，四周萬籟俱寂悄然無聲時，似乎四圍是一泓清水，洗盡一身世俗煩惱，似是飛來的聰明遍滿全身。這種不求諸外，卻求諸內的女性細膩省思，在教條式的文藝政策口號下，愈顯清輝。

艾雯的文學創作，以散文為主，且持續不懈，從最早的《青春篇》到最近的《花韻》，約三十本，數量豐富。自覺是蘇州人的緣故，也為了懷念蘇州「上有天堂，下有蘇杭」，來到台灣之後，艾雯喜歡自己動手栽種花草，是文藝圈裡有名的「綠手指」。她認為種植可以直接參與另一種生命的繁衍和成長，感受自然生命綿延不絕的奇妙，得到生存的啓示和心靈的喚醒。張秀亞也曾讚美艾雯的作品融合了抒情的美與哲理的深思：「作家而外，艾雯堪稱得起是一位藝術家，在她的心上棲息著美與真，以及孩童般的純摯。……作品則是擷自她心裡的一隅，帶著她純真的感情與深沉的哲思。」不僅詠物寄情，闡發哲理，也將哲理化入生活之中。2003年她出版《花韻》，以優美的文字，搭配插畫，細細描繪出草木的形姿，原本極為平常的事物，到了她的筆下，變成豐富的生活經歷，以及關懷萬物的愛心，這些都是支持她永遠青春的原動力。即便艾雯後來的寫作拋開憶舊懷

<sup>55</sup>陳芳明、張瑞芬主編《五十年來台灣女性散文·選文篇上》，頁76。

鄉，專事於文章之昇華象徵與幻設技巧，仍不可抹滅在五〇年代艾雯在憶往抒感上造成廣大讀者的吸引力。

反映女性婚姻的問題與生存的處境，一直是林海音文學創作中很重要的主題，而「婚姻」亦是女性極為關注的議題，在當時新舊交融的時代裡，妻職與母職的拉鋸，常常在碎裂的婚姻裡上演。在〈陽光〉一篇裡，透過一位知識女性的眼光，看著失去老師疼愛、保護的師娘，帶著兩個孩子離開，原因不外乎男性的另結新歡，但師娘展現出的是傳統性與現代性並存女性特質——她在自述言語中的細膩含蓄、矜持有方，展現新時代女性堅強自尊的一面，而一句「畢竟是女人」卻也流露出女性對自身性別本質的定義：脆弱、溫良、對男性的依賴。兩者的矛盾構成師娘人生選擇的兩面性，一是遠走他鄉，一是選擇原諒，全家團圓，前提是，如果老師懇求和好如初。<sup>56</sup>散文以第一人稱和半知視角敘述這一段婚姻生活，以「陽光」貫串全文，並出現於許多場景，而失去丈夫的女性的自立，正如迎接晨曦的溫暖，在對生命的省思後，選擇重新出發，堅強地迎接生活。林海音作品多取自往事回憶和女性生活，正如此篇一樣，觀察細微、文筆細膩，在典雅柔美女性自覺意識愈加闡發。

琦君，文字雅潔，字裡行間常散發出人世的感慨，而她作品的生活氛圍是早已逝去的歲月留下的一縷輕煙，以〈髻〉為例，一種流貫全篇溫柔敦厚的情緒，哀而不傷、怨而不怒的情懷，透露出超越人生的領悟。文中以髻髮為線索，寫出母親與姨娘的恩怨與哀愁，姨娘不張狂卻美貌取寵的反襯，使帶有悲劇色彩的母親，自身人性色彩更加扭曲。身為人子的琦君超然於情緒的糾結之上，以對人生洞察的細膩與深度，切入時代與傳統的衝突矛盾，以經過人世滄桑的感情伏流為軸心，左右著兩個女人髮髻的故事，成為全文的命脈，琦君站在全知作者的觀點，將家庭中的恩恩怨怨，全部昇華為富有永恆價值的生命省思。

在女作家們的內心世界裡，有平凡之瑣事，也有想像之發揮、省思之精到，在理性的眼光下呈現內心世界耐人尋味的意境。因此，在表現內心世界方面，女作家更善於向內探求。1948年鍾梅音舉家遷往台灣，定居蘇澳，因離鄉背井的

<sup>56</sup>孫玉石《星光燦爛的文學花園》(台北：雅書堂文化，2005年)，頁193。

思鄉情愁，又眼見蘇澳的風光明媚，於是鍾梅音提起筆來開始寫作，她的〈鄉居閑情〉給人一種特別的審美感受：

即使在天空黑沉沉地壓了下來，彷彿畫家潑翻了墨汁在宣紙上，驟雨夾者震撼宇宙的雷聲以俱來的日子，從令人心悸的閃電裡，隔窗可以窺見海水像死去了，一切都在造化的盛怒之下屏住氣息，然而我知道，這些都要過去的，代替而至的將是一片更美麗而清新的畫圖。<sup>57</sup>

「閑情」是屬於自己也是屬於群眾的，爲了生存與發展，人們必須構成繁複的人際關係，害怕孤獨與寂寞是人之天性，一般人看待鄉村不免感到枯燥貧乏，而這卻恰巧契合作者忙中求閑的心境，一片「屬於我的草坪」，在物我交融中「閑情」得以釋放、個性得以伸展，彷彿一片靜謐綠地靜靜等待主人光臨，而閑者，便是主人。讀者讀之，可以獲得一種心境轉換、別有洞天的審美享受。

張秀亞歷經婚姻的困境，在糾結矛盾的情感世界中，擅長在自己的書房裡透過窗扉看外面的世界，也透過窗扉探究內心世界，在跳動不定而又細微難捉的意識流裡，深深的飛繞，心語如高低音符，譜出一張張回憶的臉譜。

天空是一片海水，我便是故事裡沉在藻荇間的人魚……沉在海底，深深的，深深的。

凌亂的思想，這無慈的鐵砧，在敲擊著我的頭腦：金色的，銀色的，藍色的星火，在跳動，飛繞……。啊，多少遺忘的節拍，又在我的心版上跳起踢踏舞，高音，低音……一陣大雷雨似的鑼鼓過去了，留下一聲細碎珠顆似的耳語……多少臉譜，組成了光與色的輪盤，在旋轉，又在我昏亂的頭腦裡吹揚起火熱的塞外風砂。<sup>58</sup>

在另一篇文章〈杏黃月〉中，她打破時空的間隔，把時間的流逝和

<sup>57</sup>王宗法《當代台港文學名作賞析》（福建：海峽文藝，1989年），頁169。

<sup>58</sup>張秀亞〈四葉草〉《張秀亞全集2》，頁134-135。

空間的景物變換交融，將內心世界與客觀世界的錯綜交織聯繫在一起，心靈的鳴奏曲在時間與空間的藝術中轉化。杏黃月象徵著女子的追求和希望，也象徵那逝去的時光；熱帶魚是一種暗示，也是一種烘托，牠是女子思路紛繁時的呈現物，時間無窮流轉吞噬有限的青春，但青春的美麗又在短暫的存在中獲得永恆的價值：

玻璃缸中的熱帶魚都游到水草最密的方向去了。街上的嘈雜的人語聲、歡笑聲暫時沉寂了下來。誰家有人在練習吹簫，永遠是那低啞的聲音，重複著，重複著，再也激揚不起來了。月亮也似仍在原來的地方徘徊著，光的羽翼在到處撲飛。門外像有停車的聲音，像是有人走到門邊……她屏止了呼吸傾聽著。那只是她耳朵的錯覺，沒有車子停下來，也沒有人來到門前，來的，只有那漸漸逼近的月光。<sup>59</sup>

全篇以月亮的移動運行來貫串全文，並與玻璃缸中的熱帶魚相互呼應，作者採全知觀點進行，讓讀者亦有觀看全局的感受。月亮初昇，主角看著室外聚散的人群漫步街口小巷，聊著家常話題，話語細碎彷彿熱帶魚啾啾的泡沫，凡塵俗事間嘈雜難纏的事務，亦如缸中交橫錯雜的水草，全文中不斷出現的杏黃色月光，和低啞徘徊的簫聲，襯著過往回憶，直至夜深人靜，等待的人沒有來，反到讓主角誤以為的車聲，像極了「美麗錯誤的韃韃馬蹄」誰是歸人，誰是過客，只有月光明白。這一篇以女性細膩幽微的觀點來鋪陳心中存在的繁複思緒，文章主題很難以一兩句話揭示出來，只能在鋪設的形象迷宮中找到一股渴求的情緒，它讓人感到對逝去的美好生活的悵惘，把內心世界的紛呈表現得淋漓盡致。張秀亞清麗，富哲理的文字，使讀者自然而然地陷入她的心靈深處，「忠於自我」是她寫作的不二法門，「自我」就是不違背初衷，忠實的反應內心世界，也因為一顆不鈍的心，才能「寫所深知的，寫所動心的」，而女性文藝隊伍的書寫視角，也如張秀亞一樣，感受生命的充實與心靈飽滿。

---

<sup>59</sup>張秀亞〈杏黃月〉《張秀亞全集5》，頁91。

### 第三章 張秀亞及其文學觀

一九一九年生於河北省渤海之濱的張秀亞，湖澤海洋給她裝飾童年故鄉的養份，那思潮般起伏的海波上終日有雪白水鳥展翅高飛，風景雖美，卻是地瘠民窮的「苦海鹽灘」，在那片栽不活樹木的土地上，韌性堅毅的人們，要活下去就要比大自然更強壯，張秀亞就在這平原上茁長，幼年即隨父親宦遊於河北邯鄲縣古寺古蹟，思古之幽情在小小心靈中萌芽，六歲時遭逢軍閥亂國，次年舉家遷居天津，生活安定後，張秀亞開始了大量閱讀的生涯，不論是兒童刊物還是文藝雜誌，出版業的蓬勃發展，給了張秀亞創作的靈感，在諸多報刊中都有她創作的足跡。小學畢業後，考入當時富有盛名河北省立女子師範學院，在師長鼓勵下，開始以「陳藍」、「張亞藍」筆名於《大公報》、《益世報》、《國聞週報》發表作品，至一九三六年，將幾年來的創作集結成冊，出版成第一本作品《在大龍河畔》，宣告了張秀亞以小說創作開啓的文藝之路，隔年旋即在《大公報》文藝版內刊登八千字散文作品〈尋夢草〉，一九三八年考入輔仁大學，先後修讀文學系、西洋語文學系，得以接觸並翻譯西洋文學，正式啓蒙張秀亞對西方文學的涵養。一九四二年於輔大畢業後擔任《益世報》副刊編輯，在這之後十年的時間仍陸續出版詩、小說，與翻譯文學，並渡海來到台灣，一九五二年以本名張秀亞在台灣的第一部作品也是第一部散文集《三色堇》出版，在這之前無人知道這位女作家將在寶島文壇上產生什麼重大影響。著作等身的張秀亞出版過八十二種著作，篤信天主教的她在文字中堅持人的精神價值與永恆，勤讀勤寫又延伸美術與翻譯興趣，一生創作不輟，曾分別獲得中國文藝協會散文獎章、中央婦工會文藝金獎章、中山文藝獎、婦聯會新詩首獎、台灣省婦女寫作協會文藝特殊貢獻優秀婦女獎等，二〇〇一年以高齡八十二歲病逝於加州，她畢生致力於散文寫作，一字一句就像台灣五十年來時代變遷的圖像紀錄，也具體而微的表現人生，而像詩一般延伸的散文，也成就張秀亞的美文書寫。「她之所以被譽為美文大師，乃在於她精緻的文句來自生活的觀察，凝煉之後有美感的哲思。」<sup>60</sup>

戰後女性作家的成長軌跡與置身的時代環境裡，我們看到張秀亞勃發於此時

<sup>60</sup>〈與紫丁香有約·張秀亞其人其文〉《張秀亞全集9》，頁107。

的文壇領域，集中精力發展散文創作。在時代洪流裡，橫跨五十年的寫作歷程，我們看見她創作資歷的完備、熱衷美文經營、教壇啓發後進學子、社團與出版界的活躍、虔誠宗教情懷、對生命光明無盡追尋……這些鋒芒，造就出不僅是五〇年代憶舊散文的翹楚，更是六〇年代現代主義文學的先行者。一位女作家母性與女性的光輝，張秀亞足稱當時極具代表性的散文作家。

## 第一節 張秀亞的文學淵源與實際評論

三〇年代中國文壇重要作家，如凌叔華、廬隱、郁達夫、沈從文等人，在張秀亞創作歷程中，都不同程度的成爲往來或寫作學習的對象。她認爲廬隱對婚姻愛情的衝撞是思想的超越，顯現張秀亞內心思維渴望掙脫；她對郁達夫的淒沉優美表達認同，顯現張秀亞對詩文雅緻沉著的追求；她對沈從文自然純樸的文風嘆服，顯現張秀亞以自然成文的美文爲訴求；而凌叔華及其所代表的「京派」文學，也影響了張秀亞早期的文學風格。范銘如即認爲，「張秀亞的『美文』風格，不僅是京派嫡傳，亦是京派的改造。」<sup>61</sup>這也確立了張秀亞一生的寫作風格——即文字的精鍊與純淨。縱使婚後兩年便經歷情感的流亡與挫折，張秀亞也從沒有真正徹底放棄過這精純筆端。除了上述中國現代作家對她的影響之外，舉凡古典文學之詩詞、西方文學的翻譯與介紹、藝術作品評論鑑賞，都沒有在她的作品中缺席。散文是包羅萬象的，在張秀亞散文裡也包羅萬象的寫出對她有影響的、她有興趣的文藝世界，透過整理她的作品集，羅列出佔有一定篇幅下筆談論的對象，約有 52 位<sup>62</sup>之多，在她身上我們可以看到藝術之間是沒有國界沒有隔閡的，散文可以寫得像詩，也可以寫得像小說，評論畫作的論述也可以拿來評論散文，散文的揮毫也可以寫得像一幅畫一般，諸如此類表現手法，恐怕只有學養風華深厚之人如張秀亞才能做到了。

<sup>61</sup>范銘如〈京派·吳爾芙·台灣首航〉《霜後的燦爛—林海音及其同輩女作家學術研討會論文集》(台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2003年)，頁198。

<sup>62</sup>有冰心、廬隱、凌淑華、俞平伯、沈從文、梁啓超、徐志摩、朱自清、蘇雪林、劉大白、戴望舒、郁達夫、朱湘、穆穆、呂大明、謝靈運、陶潛、黃遵憲、吳芳吉、小民、張漱菡、孟瑤、琦君、鍾梅音、蓉子、哈姆生、瑪利、韋伯、吳爾芙、佛克納、吉辛、奈都夫人、鄧肯、喬治·盧奧、塞尚、梵高、梅耐爾、契斯特頓、F·陶穆森、蒙田、安德森、哈德森、福樓拜、海明威、聖佩甫、喬治桑、康拉德、莫瑞亞珂、艾倫坡、聖女小德蘭、華茲華斯、德瑞莎、米羅等 52 人。

張秀亞處於台灣文學的轉折時刻，她的文學淵源不適合用單一線索或分類法<sup>63</sup>去歸納，而應該是以她為圓心所畫出的圓弧都是影響她創作法則的源頭，張秀亞直接說出她的作品風格源自於誰也好，她在作品中又評論了誰也好，有意識或無意識的效法也好，她所接觸的人都是她擷取靈感的對象，綜觀這些對張秀亞有形無形的影響，對於她後來形成的寫作特質與文學理論，頗具關鍵性，因此筆者在論其文學淵源時一併提出她曾經評論的作家，有評論有批評才知何者可學何者可棄，這才是造就張秀亞同時具有中國與西方，古典與現代的視野，新詩、小說與散文皆有所長，在文藝舞台上才能如此——「跨界演出」。

在討論文學淵源，張秀亞表達對某一作家的讚賞與敬佩時，其實就是下了批評的功夫，唯有經過分析取捨，知道作家作品優劣後，才能去蕪存菁地加諸在自己的創作手法上，一個具有責任感的作家，必不囫圇吞棗的胡亂吸收，定要經過咀嚼消化的過程，再幻化為筆下的英華，吐露芬芳。可是我們在許多理論家身上都可以看見，作品與實際批評間產生的差距，從另一方面來看，散文創作者自己的創作信念也無形中織入理論批評中，而造成主觀偏頗。基於上述，試將張秀亞的文學淵源與實際提出的評論，分為兩大方向作為論述，一是中國文學，二是西方文藝，並挑選張秀亞曾以較多篇幅介紹的作家，作為以下展開的對象。

## 一、中國文學

### （一）廬隱

廬隱（1898-1934），原名黃淑儀，福建省福州人。一九二一年開始小說創作，並參加文學研究會，當時的她是校園風雲人物，領導許多社團與學生組織。一九二二年大學畢業時順應五四的風潮漸退，廬隱開始冷靜思索人生，探索女性解放的真正出路，一九二三發表的《海濱故人》就反映了對女性心路歷程的探尋，使她特出於當時文壇躋身於名作家之列。個性剛硬的她，不認為為了生存須向社會

<sup>63</sup>學界多對張秀亞的淵源分為四大類：五四遺風、京派文學、美文傳統、翻譯文學。

屈服，因此曾經以她在學期間鍛鍊出的領導風範，擔任過中學校長、雜誌編輯，卻也先後經歷母親、丈夫、兄長、摯友的亡故，在種種悲哀中她體悟女性的命運常是受到諸多牽制與壓抑，作品在這種哀傷煎熬中透露成熟思維。她筆下的內容多以青年人的愛情婚姻為題材，在愛情的追求下，往往遭遇不幸的婚姻帶來的痛苦，或在理想與現實、理智與感情衝突下產生的悲觀與苦悶。也基於此，她表達女性的命運主要是在婚姻方面，而這些女性個性陰鬱倔強，大多出身貧微，命運坎坷，鍾情的對象恰巧多半是已婚男子，且為了生活，不得不處心經營地支撐著，如果以之對照廬隱自己的婚姻，似乎可說故事內容其實是她自己的真實反映。這些生命歷程與細膩情致的筆調，造就她的小說極富特色，她是當時年代裡，少數探討女性婚戀問題及人生歸宿的作家。若說廬隱能顯示出她在當代特異的思想與藝術價值，就是因為她走出了知識女性的情感地帶，帶著問題意識，真實的把握了她們的情感並昇華之，細微的為她們的心路歷程探索方向，深刻揭示女性群體悲劇的原因、矛盾與無奈。張秀亞在《書房一角》作家評傳裡提到廬隱：

那個「總喜歡穿白紗的裙子，用雲母石作枕頭，仰面睡在草地上默默凝思」的《海濱故人》中露沙的小影，也正是她自己的素描。一個如此喜歡白色衣裙的人，喜歡到白雲深處尋求心靈家鄉的人，自然是一個思想超越，生活不限庸俗的作家，我之欽羨廬隱的作品，不只是為了她是我在文學的國度中最初邂逅的一位作家，而更為了這個緣故。<sup>64</sup>

「思想超越，生活不限庸俗的作家」說明了張秀亞對廬隱的確切認識。相較於同時期女作家群的寫作模式，廬隱是其中思想較為新進，行動較為明確的，由於就讀於古典根基深厚的女高師國文系，因此仍受豐富的中國傳統文學薰陶，卻又在五四新思潮影響下，與其他作家一樣選擇滌去古典至美的文言傳統，拋開了之乎也者，接受外國文學作品的洗禮，促使她女性文學世界的形成，並以一種特有的哀切動人、優美流暢的文筆，真切自然的任意揮寫，她極少在形式上著墨寫作技巧，更以毫無遮掩之姿，對讀者坦露自己真實的思想和情感。

舉凡如〈一個作家〉、〈一封信〉、〈兩個小學生〉等，她的作品寫的多是

<sup>64</sup>張秀亞〈《海濱故人》廬隱〉《張秀亞全集 5》，頁 351。



自己的現狀以及親身所見所感，「真」就成為她最顯著的特色，她襟懷坦白，總是將自己的苦悶和憂傷，憎惡和憂傷，直接宣洩到紙上，讓讀者和她一起品嚐這人世間的苦澀。無論是控訴婚姻、抨擊軍閥政府、苦思人生價值、書寫青年男女對戀愛婚姻自由的熱烈追求，這些問題都帶有鮮明的時代印記。廬隱的作品真實記錄五四風潮下的青年男女，以及新舊文化衝擊下內心的焦慮與徬徨，反映在婚姻愛情面的焦灼情緒，進而探索生命與感情的真義，大量採用書信體表現人物隱密複雜的內心世界。這些文章內容明顯影響到婚姻同為坎坷的張秀亞，她頗多嘗試在文章中敘述自己的婚姻生活，反映無慈的感情羈絆了她多少歲月，擅用內心獨白寫心靈微語，兩個人同樣受古典文學薰陶，同樣接受新思潮洗禮，同樣在婚姻裡掙扎顛仆，也同樣在痛苦中昇華人生觀感，這位在早期即深深影響張秀亞的作家，在張秀亞的文學啓發上不可不謂重矣。

## （二）冰心

冰心（1900-1999）原名謝婉瑩。幼年的冰心是在大自然的懷抱和祖父、父母親的溺愛中長大的。她在〈冰心全集·自序〉中曾說：「我從小是個孤寂的孩子，住在芝罘東山的海邊上……整年整月所看見的，只是青鬱的山，無邊的海，藍衣的水兵，灰白的軍艦。所聽到的，只是山風，海濤，嘹亮的口號，清晨深夜的喇叭」，終日在海隅山陬奔遊的冰心，在這樣的自然生活環境，影響和陶冶了幼年的心靈，使她從小便愛海，愛自然，思索她從自然裡體悟的事務。冰心正式開始創作，是在「五四」運動以後，她從《新潮》、《新青年》、《改造》、《晨報》副刊等刊物中，獲得了很多新的知識和新的思想。魯迅先生寫的小說，尤其使她震動，在時代的背景影響下，她毅然投入創作的行列，這一條曲折而漫長的創作道路，她一走就是五十多年。既然冰心是在「五四」精神召喚下，開始創作活動的一位女作家，不僅詩式的散文引起廣大讀者迴響與模仿，另一方面對現實社會問題的關注和文筆的雋永的追求、感情的細膩澄澈亦贏得讀者的讚賞。

她思想的理論基礎基本上是以「愛」為軸心，幾乎環抱所有議題，也許是基於中國傳統思想的束縛和思想純潔使然，除了愛情以外，都是她欲感動讀者的話題。在她以此為主軸，奠定自己作品的社會意義和歷史作用的同時，由於家庭生

活優裕，生活圈子侷限，對一般市井人民的生活較少接觸和了解，加上書香門第所受的文化教育，諸如此類的條件使她的思想的往著細膩、飄盪、清麗、流暢發展，這種情致最適宜寫自己的感情和自然風景。五四運動風潮過後，基督教教義和泰戈爾哲學在她身上發生了影響，使她更加以「愛」為思想指導原則，在讚美和描繪的自然景色的同時，也塗上了自己的感情色彩，注進了自己溫軟平和的主觀情調。但這卻致使對現實社會的關心更少了，而將自己放入家庭圈圍中，加上原本即非常喜愛接觸自然的個性，喜愛徜徉大自然的天地裡，兩相交融，合為由抽象的愛的觀念出發，去歌頌母愛，歌頌童真，歌頌自然。

在行文上，她表現的多是心頭上那一點思想情緒，便不需受到嚴謹結構的約束，常保持著如流水般的自然，但她不像周作人舒徐自在，也不像徐志摩自由無羈，她是介於兩者之間<sup>65</sup>。在文字上，將中國古典文學緩緩灌注在新文學中，適度而自然的調和兩者，形成了冰心體的美的極致。在這裡，我們可以說張秀亞生活背景與冰心極為類似，除了擅長融合新舊文學，亦是相當喜愛自然景象、四季風貌的描寫，加上《曼陀羅》中收有二十四篇〈寄山山〉，詳細而瑣碎的生活叮嚀，非常類似冰心此類代表作《寄小讀者》。兩個人的作品在這些方面同質性極高，或有批評家評論這種寫作視野狹仄，境界不高，但若從另一角度來看，她們不約而同對兒童神態的天真、心地的善良晶瑩流露的疼愛，彷彿寫作時的筆，化為母親照顧稚子的細緻，將純潔的情感融合大自然的一景一物，帶給孩子接觸生活的素材，沉浸在愛的氛圍和自然的洗禮。

### （三）凌叔華

凌叔華（1900-1990）原籍廣東番禺，對凌叔華影響極大的是她的父親凌福彭，父親傳給她先天的藝術秉賦，熏陶了她的才情，也提供了她起步的優越環境，造就出整部中國現代文學史上是個不容忽視的女性小說家，她別緻的取材與精緻的表現，使她突出於眾多作家群，也使五四文學更加豐富多采。她的散文作品大多散溢靈氣的抒情意味，與國內生活的情思，她遊記之外的散文，以一兩千字的短章呈現，精小而雋永，閱讀這些篇章是感受她精神氣質的捷徑。而張秀亞在居

<sup>65</sup>余樹森《中國現當代散文研究》（北京：北京大學出版社，1993年），頁286。

留那古城的時日裡，就曾拜訪了她當時崇拜的對象——凌叔華，張秀亞除了受到親切的招待，也在她的一字一句寫作風格的影響下，在未來的創作道路上傳承的一抹延續的色彩。在〈其人如玉——憶閩秀派作家凌叔華女士〉裡，張秀亞曾經說到：

她以藝術的精神來處理生活，生活乃漸變成藝術的本身。」工詩、善畫、了解藝術真諦，且一直生活於藝術氣氛裡的叔華女士，該當之無愧吧？<sup>66</sup>

中國文學在批評一個作家的文章時，常以「氣質」一字論之，每個作家的作品境界之高下，微妙且精細的決定其個人的氣質，張秀亞以「其人如玉」一詞，恰當地詮釋了凌叔華所謂的文如其人，指的正是文筆與作者的精神、氣質、心靈相吻合，她本人具有東方典型的美，作品深幽、嫻靜，把女性溫柔的氣質表露得淋漓盡致，「閩秀」不只是她自己的氣質，也是她作品的氣質。

凌叔華的作品向來以小說著稱，在翻譯西洋作品上多所著墨，緣因於她出身燕京大學外文系，曾著手翻譯外國名著《傲慢與偏見》，惜未能成冊，後來又零星翻譯其他西洋文學作品，甚至翻譯自己的作品，這算是她在翻譯功夫上最特出之處。後來因為她的小說要翻譯成英文，結識了英國著名女作家維吉尼亞·吳爾芙，吳爾芙曾鼓勵她盡情從事寫作，表達寫作的重要，不需在意多麼直接地由中文翻譯成英文。事實上，吳爾芙寧願譯者盡量接近中文的語言風格和意義。兩位中西女作家密切往來了幾年，直到凌叔華的《古歌集》在英國出版，成為當時的暢銷書，並被翻譯成多國文字。不只如此，作家兼畫家的她，還經常出入名門閩秀、貴族女士的居所，用自己獨到的細微觀察，用畫的，用寫的，維妙維肖的塗抹她們的千姿百態，極盡展現她們的內心世界，婉轉幽微的寫下她們的內心世界，使她的文字在清新、優美之外，更有一種耐人尋思之處，把人物的心理活動與故事情節的開展結合起來，把人物不可捉摸的心緒，化為外在的語言和行動，閱讀之，可以享受「批評家說的一種舒適的呼吸」。

張秀亞又說：「凌叔華女士不僅有的是才華，而且有的是誠懇，這誠實的高

<sup>66</sup>張秀亞〈其人如玉——憶閩秀派作家凌叔華女士〉《張秀亞全集2》，頁273。

貴的心靈，形成了她高貴的氣質也形成了她作品中高妙的意境。」<sup>67</sup>她以藝術家的靈魂和詩人的敏銳，呈現出一個不同凡俗的世界，在這個世界，對美好生活的細膩觀想是必要的。她的作品不管是文字還是畫作，都反映出她對於美的渴望。凌叔華的文筆毫無矯飾，卻有一點惆悵，而讀者與作者的心靈藉了文字的橋樑而相遇，交會出不可逼視的熒亮，讀者的心中會感到震撼、激盪，這股力量來自凌叔華心中的蘊藉——情感，而這力量，取決於她的氣質。張秀亞除了上述篇章提到凌叔華外，在〈閨秀派作家凌叔華〉、〈尋找蘭花的人〉、〈靜夜回想〉、〈寫作二十年〉、〈書房的一角〉皆有敘述她的身影，小小年紀即長途追尋她的存在，足見自稱「凌迷」的張秀亞對她的推崇與讚佩。

#### (四) 周作人

周作人（1885-1967）對新文學運動的傑出貢獻可分為理論建設和散文創作兩個方面。理論建設最鮮明的是提倡「人的文學」。在他發表〈人的文學〉裡提出了關於「人」的概念，一再強調「人的真理的發現」，論述了什麼是人性，什麼是人生，它的意義不僅在文學上，也在政治上的重視人、尊重人。散文創作方面，他以親切自然的逸趣妙言引領讀者探尋他寫作的趣味，以他自己的個性為本質進行創作，不特定依附、遵循古典文學或西方文學的區隔，他就是寫屬於「周作人」的散文風格，在平凡的事物上寫出動人的天理物趣。從一九一九年開始寫新詩，到一九二一年倡導寫「美文」之藝術性散文，他擅長的文類逐漸向小品散文寫作靠攏。

評論家因為周作人後來的偽職，對他五四風潮以後的思想表現評價甚為低沉，因為政治思想和人生態度的變化，必然反映到他的文學觀點。現實鬥爭日益嚴酷激烈，使一些思想上較弱的知識分子感到困惑，從而動搖倒退；更主要的則是他自身主觀上的原因，即缺乏堅信的主義，更不能審時度勢把握時代的脈搏和方向。作為文學革命的提倡和力行者，周作人創作了大量具有自己藝術風格的散文，這是他對五四以來新學的傑出貢獻。周作人說：「現代散文在新文學中受外

---

<sup>67</sup>同註 68。

國的影響最少」，它「好像是一條淹沒在沙土下的河水，多少年後又在下流被掘了出來，這是一條古河，卻又是新的。」胡適在〈五十年來中國文學〉談到五四以來的散文創作時，對周作人的散文藝術有很高評價，他說：「這幾年來，散文方面最可注意的發展乃是周作人等提倡的小品散文。這一類的小品，用平淡的談話包藏著深刻的意味。」

周作人散文的最大特色是沖淡平易，一種近乎隨心所欲、漫不經心的文筆。他的散文，多寫周圍的日常生活，人人都看得見，感受得著；即便是一些重大的問題，他也是以一個普通的見聞者、參與者的身分敘述。他不故作高深的議論，沒什麼豪言壯語，就是精闢的警句也很少見到，但平淡的文字中卻已蘊含生活情趣與人生哲理。他無論談事，談人，談政治，談文藝……，都像同人話家常，敘舊情。人們讀周作人的文章，一點不覺得艱難，甚至覺得有些淺顯。但在這平易淺顯之中也包涵著深刻。他是讓人在不知覺中，一點一滴地接受他思想情感的影響。

### （五）俞平伯

俞平伯（1900-1990）生於蘇州，其曾祖俞樾是清末著名學者，父俞陛雲為探花，俞平伯自幼受到古典文化的熏陶，一九一五年考入北京大學預科，早年參加五四新文化運動，為新潮社、文學研究會、語絲社成員，一九一八年他的第一首新詩《春水》和魯迅的小說《狂人日記》一起刊登在《新青年》上，成為中國白話詩創作的先驅者之一，也是繼胡適以後紅學的一位代表人物。他雖然以紅學名世，但他卻更是多方位的古典文學大家，還是五四時代開創新體詩的重要詩人，而舊體詩詞的創作也至為豐富。他既是文學研究大師，也是中國現當代文學史上重要的作家、詩人。張秀亞曾論他的文章「憑一時的感興，意到筆隨，任其宛若風行水上，自然成文，而文章自能意態自然，如春水舒波，白雲乍捲，具有無限的風致。」<sup>68</sup>並表示他的文章在詞句方面，以自然平淡的方式來表現推敲琢磨的藝術技巧，當「絢爛至極化為平淡，切磋琢磨至極，亦歸於自然矣」。張秀

<sup>68</sup>張秀亞〈《燕知草》的作者——下筆千言，離題萬里，才高氣清，縹緲難蹤的俞平伯〉《張秀亞全集5》，頁364。

亞進一步說明「自然並非草率」，最巧妙的工匠精工雕琢的藝術品，使人全然不見其雕琢的痕跡，作家亦然，在字句上求工又不露痕跡的結果，便形成了一種巧奪天工的自然：

平伯的散文是夠美妙的了，寫得可謂超逸已極，但是我認為最值得稱道的還是他解釋前人詩詞的文字。他自己說他所寫的這樣的文章是：「下筆千言，離題萬里」，而我們只覺得清詞麗句絡繹奔會於他的腕下，他的想像力，更如同行空的天馬，引著我們讀者來到一極其高妙的境界，他這一類的文章文筆恣肆，變幻奇詭，但是我們只覺得他寫得美，寫得深，寫得可愛。<sup>69</sup>

俞平伯一生追尋的就是那種迷離恍惚，似晦實明的詩的境界。張秀亞善於寫景入情，因此服膺於他善於寫景的才華，她認為俞平伯的描寫並非刻板的描繪，景中若沒有情，便失之滯悶，情若不寓於景，便流於浮泛，他的文章，在情景交融這個部份安排得相當完美，也映入了張秀亞的文章風格之一。

## （六）沈從文

沈從文（1902-1988）曾被蔡元培譽為「風格家」，不僅在小說、散文獨創一格，在極富風謠意味的小詩與文字溫潤的批評，亦樸素有味，有人說他是一個自由思想者，張秀亞則覺得他是一個唯美派作家。在寫作上，最富有魅力而被津津樂道的，是他充滿泥土氣息的小說。小說背景圍繞在湘西沅水流域，描繪富有傳奇色彩的苗族人民生活。作品中，極其講求字句的妥貼、優美，也充滿了美的憧憬，他筆下的船伕、老兵、村姑莫不誠摯純樸，和他們所置身的環境：河流、原野、花園、渡口等等，莫不形成諧和的存在，從而互相詮釋，這也規範了沈從文創作的兩種風格：一是對於鄉村牧歌式的繪畫風格抒情小說，一是對於城市文明病態的揶揄諷刺小說，他反對左派文人凌厲、火暴的作風，更曾說過：「一切的美麗皆足以使人發呆、變癡！」他對文學的理解是「生命」、「人生」、「愛」與「美」。

沈從文也曾努力於將散文、小說、新詩融為一體，主張打破三者的界線，不

<sup>69</sup> 同註 68，頁 368。

因襲舊有觀念，嘗試開拓新的體例，這種實驗性或許可在《漁》這篇小說中找到例證，故事中的吳姓兄弟逃到隱密的山林廟宇，路途中沿著木魚聲、誦經聲及蟲聲，涉水上山，朦朧黑夜下，彷彿使他們回到仇恨的記憶深處，他們在那裡尋求族人的回憶與心靈寄託，文中並雜糅大量抒情幻想成分。而他的散文《湘行散記》和《湘西》綺麗的文字烘托神秘的湘西自然風光，達到一種美麗的情致，包含了理性與情感、節制與放縱、古典與浪漫的交融。這些種種主張對張秀亞後來在文學上的「跨領域書寫」實驗、心靈探索、自然環境與對美文寫作的追求，有著深厚影響與淵源。

在張秀亞創作歷程上，沈從文扮演發掘一顆明星的角色，除了在她投稿之初，寄出鼓勵信鼓舞張秀亞，也在擔任報刊主編時，選錄張秀亞的投稿文章，提攜意味濃厚，更在兩次與張秀亞會面之際，以前輩之姿殷殷告誡：「文章寫的好不要急急的寄出去發表，要把它擺在抽屜裡，將它爛一爛，再多多的想一想，然後再拿出來修改一下，這樣，文章就更有火候了。」<sup>70</sup>又說「一個作家之於文字，就好像雕塑家手中的黏土，要盡量的摔它、拉它、試驗它的韌性與張力，而使多少年來用得老舊的文字，在文章中發揮出新奇的作用。」<sup>71</sup>他就是這樣和藹而謙虛的教導一些後學者，使人知道文藝創作是一項嚴肅的工作，不是輕易的一蹴可幾的。在他再三的以勗勉後進之心向張秀亞約稿下，張秀亞的投稿經驗越加豐富，更篤定了地說：「一位寫出感人作品的作家，定然有一顆博大而熱誠的心靈。」這便是在沈從文為人與為文中得來的省思。

### (七) 徐志摩

徐志摩（1897-1931）在中國文壇上十分活躍的詩人和散文家，眾所公認他的作品風格濃艷華麗、熱情奔放，在他情感豐富的歲月裡，寫下多少令人讚賞與想望的篇章，年輕的生命正處於散發光熱的頂顛時驟然消逝，又留下多少唏噓。他的詩集有《志摩的詩》、《翡冷翠的一夜》、《猛虎集》、《雲遊》、散文集有《落葉》、《巴黎的鱗爪》、《自剖》等。文學評論家向來對他的評價毀譽參半，但論及

<sup>70</sup> 張秀亞〈山坡上的石頭小屋〉《張秀亞全集9》，頁493。

<sup>71</sup> 同上註。

他的天賦，他又是個不折不扣思想博達而才氣橫溢的人。朱自清與茅盾曾推舉他為獨步文壇的精英份子。徐志摩的作品表現了追求解放和嚮往自由，善於抓住剎那的感動，用豐富的想像流淌於字裡行間，在他年輕時期大量閱讀西方文藝，吸收開放爽朗的空氣使然，徐志摩勢必和舊中國產生尖銳的矛盾，這種解放的追求首先反映在婚姻與感情的自主中，造就他在愛情議題的極大比重，除了表現自己對人生理想的追求，也許多篇章強調「愛情」的力量，濃烈的文字來自於無法自制的感情。在藝術技巧上，他說：「我的筆本是最不受羈勒的一匹馬，看到一多的謹嚴的作品，我方才憬悟到我自己的野性；但我索性的落拓，始終不容我追隨一多他們在詩的理論方面下這麼細密的功夫。」（〈猛然集·序〉）於是他積極向西方藝術技巧學習。張秀亞在〈聲音的節奏〉評徐志摩〈我所知道的康橋〉一段：

這平直素樸的一段散文，僅這麼寥寥幾句，給人的感覺是詩的柔麗與清新。只那調子，已予人無限的喜悅。當曙色映白了你的窗子，探首外望，一片漠楞楞的銀色水汽，大道像一卷無字的書，在你的眼前展開，鐘聲開始悠揚，氤氳繚繞在空中，有如一片淡淡的花氣……形成這片斷清絕神韻的，更有那字句的長短，聲音的輕重，太美了：「聽，那曉鐘和緩的清音！」這是字的圖畫，字的音樂，諧和完美，達到文字所能攀登的最高峰巔！<sup>72</sup>

徐志摩特別強調作品的音節，因此他十分注意韻律的和諧，善用各種方式形成文字的律動，如〈滬杭車中〉用「匆匆匆！催催催！」的疊字，狀擬車輪前轉滾動的急速感，並使音調鏗鏘有節奏。但他並不為音調而音調，而是以內容來配合情感的表達，不因形式偏廢主文。在談到波特萊爾作品時，徐志摩在〈波特萊的散文詩〉提到：「本來人生深一義的意趣與價值遠不是全得向我們深沉、幽玄的意識裏去探險出來？全在我們精微的完全知覺到每一分時帶給我們的特異震動，在我們生命的纖微上留下的不可錯誤的微妙的印痕，追摹那一些瞬息轉變如同霧裏的山水的消息，是藝人們，不論用的是哪一種工具，最愉快亦最艱苦的工作。」追求藝術與感動的平衡並達到極致之境，不放過一絲些微的消息，是他在這一段所著力強調的。而向來被認為作品風格難以模擬、無人能出其右的徐志摩，在張

<sup>72</sup> 張秀亞〈聲音的節奏〉《張秀亞全集3》，頁075。



秀亞的評斷中，雖然愛他奔騰的氣勢與豐富的情感，但在《牧羊女》〈談散文〉篇中提出「文字累贅，堆砌，只能欣賞，不可模擬」一句，道出張秀亞的取捨，原來在〈我的寫作生活〉中，有著令人莞爾一笑的解答，那就是張秀亞年輕時在鍛鍊文筆的道路上，曾模仿著徐志摩，只不過沒能學得其滋味，「卻越寫越累贅，正是我模仿那濃的化不開的散文大師成功的證明！徐志摩不曾教給我行文如何流暢，但自他我學得了，如何在文字上用功夫，如何美化文字，如何以文字給人活生生的印象！」因為化不開，所以不流暢，就是這種華麗、繁複、多變使然，能作為張秀亞寫作經驗上的寶貴印記，就如同文壇上給徐志摩的兩極化評價一樣，孰可學，孰不可學。在這裡我們可以說，張、徐兩人與其他在文壇上富有盛名的大家一樣，汲取中西文藝的精隨，再揉合、融化、陶鑄成自己的一部分，展現出屬於自己的學養風華。

#### （八）朱自清

朱自清（1898-1984）是中國著名詩人和傑出散文家，郁達夫在《中國新文學大系散文二集》裡說：「文學研究會的散文作家中，除冰心女士外，文字之美，要算他了。」作為散文大家，他的文體風格是中國傳統的美學風範，他的一些代表作，如《綠》、《荷塘月色》、《匆匆》、《背影》、《給亡婦》等一發表，溫柔敦厚的行文立刻讓人感受它真摯的存在並廣為流傳。他是在五四浪潮的推動下，走上生活道路，開始文學生涯的。朱自清的生活經歷雖然簡單，但是卻經歷相當長的一段摸索期，才能在文學上達到如此光輝的思想境界。在北京求學時期，他受的影響比較複雜，一方面他受到世界進步思潮的洗禮，受到五四時代風雨的滋潤，思想意識有所覺醒；另一方面又受到西歐唯心主意哲學思想的浸蝕，有不少消極的作品，但前者是主要的。他在時代精神感召下，戰鬥情緒大為昂揚，雖然學的是哲學，卻選擇了文藝來表達自己對人生的看法，抒發對現實的感受，熱情地呼應了五四的風風雨雨，當五四運動落幕，他的思想又走向修正的道路，改採一種中庸的人生觀。

在朱自清創作總體中，散文是主要且多樣的，有抒情敘事，有遊記特寫，也

有隨筆小品。其間有對現社會現實的描寫，有對人生無情的揭露，有對個人生活白描的敘說，也有對自然景色的描繪，這些反映了他在文藝創作上的努力耕耘。再者，他從來不用猛烈刺激的言詞，也從來沒有感情衝動的語調，他遵循的是對客觀事物進行仔細的觀察，深入的體會，以「平淡如秋水」的意境征服讀者閱讀的味蕾。

朱自清的文章中所表現的思想核心，借用他自己的話來說，是「思想近乎圓通，但……本意只是中和。」他的行文——尤其是早期的作品，是那樣的細膩悠忽，真如「春日輕風，在群樹間微語一般。」另外，他曾說過，他所愛的是「翠竹叢裡一萬個金點子，以及枕頭邊一對小黃橘子」，他的文章亦彷彿如之。他文章的可愛處，在於美好得如一塊璞玉，濃郁的人情味，形成了它的晶瑩與溫潤。<sup>73</sup>

朱自清散文藝術有高度的成就。他的作品篇幅都極短小，多只有千餘字，立意要在極短的篇幅中構思他的藝術品。樸實可愛與帶有濃厚人情味是他的特色，生活所見都是寫作素材，但他十分重視藝術手法，善於對生活素材進行去蕪存菁的提煉和選擇，從而疏密相間、詳略得宜、或實或虛地表達了主題，在有限篇幅中創造了雋永的意境。朱自清散文之所以能夠引人入勝，還在於他力求丟棄敷衍平庸的寫作手法，講究剪裁技巧，根據主題要求探究布局，進行創造構思，若主題不同，其謀篇也就各異；同時他又重視藝術辯證規律，常於對立中求一致，以強化形象的方法增強藝術效果，使作品顯得丰采，富有魅力。朱自清的散文具有一種素樸的美，他要求「真」，「真就是自然」，以為藻飾過於強調，真誠心意就會轉為晦暗。他要求語言要「回到樸素，回到自然」。他從不濫用綺麗詞句來雕琢描寫的對象，而是常以簡潔的筆墨，去描摹客觀現象，抒發主觀情愫。往往是寥寥數言，便道出事物的本質，顯千情萬態於輕描淡寫之中；以發自肺腑之聲，直訴讀者心靈。但朱自清也絕非一味淺露，而是寓靈感於樸實，常也依據忽然觸發的感受，憑藉豐富的想像力，使描寫對象生動活現，創造了氣象萬千風味各異的畫面，把讀者引入如詩似畫的境界，獲得無窮的美的享受。

<sup>73</sup>張秀亞〈朱自清的散文〉《張秀亞全集 6》，頁 346。

張秀亞在〈讀《花棚下》漫談散文〉裡表示，「試將朱自清與徐志摩來相比，顯然的可以看出一個是屬於靜態的美；一個是屬於動態的美。而在色調上也可以看出一個是淡如秋水；一個是艷若朝霞。多少年來，這兩位作家代表了散文寫作上的兩種趨勢。」兩個作家都是張秀亞推崇的先驅，在秉性的要求與寫作的基調上，張秀亞的作品的基礎底蘊顯然多是偏向朱自清「自然」與「真誠」的路子上，而藝術手法的堆砌，浪漫幻想的塑造，又顯然受到徐志摩筆鋒的激勵，兩位大師的作品，足見張秀亞對其肯定與感佩。

### （九）郁達夫

郁達夫（1895—1945）在一九二一年公開發表的小說《沉淪》是新文學運動以來第一個出版的小說集，並且因為作品題材的新穎和大膽的筆法，吐露許多讀者內心的隱密，露骨率真的筆法在封建觀念仍深的五四時期，批露人性的苦悶。他後期的作品則帶有較濃厚的感傷，以《遲桂花》為代表，作品情調往往悲觀消沉，他用灰色的雙眼看社會，把社會內層的黑暗、破碎、沉淪、掙扎表現出來，這和他個性上的同質性不可分割。但另一方面，這部作品又具有一種清新的自然田園風，他毫不粉飾的敞開心扉，走下作家的高台，與讀者同在，並讓讀者走入他的內心世界，讚美純樸自然的山居人，曲折表達厭惡現實，尋求理想世界的精神懷抱，將清新自然的山村美景與同樣優美純樸的人格融成一體，通篇雖不無遠離現實鬥爭的隱逸情緒，但其內容並不像有些評論者所說的那樣完全消極。<sup>74</sup>善於以自然景物來襯托人物的感情變化，創造情景交融的意境是郁達夫的另一項特點，他的小說中幾乎每一篇都有自然風光的描繪，以此達到小說美化的目的，這一點也是張秀亞作品極欲強調的風格，在她讚美郁達夫作品的同時，也將旖妮風光再再呈現於自己的作品中。

談到文字的節奏性，郁達夫的文章也讓張秀亞留下深刻印象，在〈聲音的節奏〉裡評郁達夫散令人擊節嘆賞的一段文章：

---

<sup>74</sup>王嘉良、金漢、胡志毅編著〈遲桂花〉《星光燦爛的文學花園—現代文學知識精華：小說·戲劇》（台北縣：雅書堂文化，2005年），頁34。

(他的)調子是低沉的,如同暗夜迷路的人魚之啜泣,如果你讀它是在晚上,檯燈的強烈光芒,將會妨礙你欣賞這段文字的淒美,那麼熄了燈吧,索性叫窗外的星子陪伴你來讀,那低抑輕重的文章節奏,是那樣悲哀的震撼著你的存在,你忍心麼,不以心聲應答那作者的心聲?<sup>75</sup>

郁達夫以輕筆淡墨渲染背景,著眼氣氛之製造,聲音的節奏,構成美的意境與氛圍,對於烘托人物與情緒達到一種藝術效果,看似清淡,其實是頗費經營。走進他的文學世界,給予讀者深刻的情緒感染,不論是情感濃艷還是蕭疏淡遠的境界,皆透露出屬於自己的風格的情調和趣味。

張秀亞又說「在小說及一切作品中,除了文字形式及中心思想外,我以為最重要的是氣氛,哈代小說《還鄉》中那荒涼氣氛,施多姆的《茵夢湖》中那種秋暮的哀傷情味,皆能幫助讀者把握作品中的神髓,氣氛之在作品中一如神韻之在圖畫中,視之無形,觸之無物,虛無縹緲,若有若無,在筆墨之中,更在筆墨之外,其所表現的,是一種瀰漫於天地之內、方寸之間的情緒,以及一個作者獨有的那份情致,這種情緒情致的有無,決定作品中境界之有無。」<sup>76</sup>郁達夫寫感情,雖然強烈但也有克制的一面,張秀亞較為欣賞感情的克制這一部分,在評郁達夫《遲桂花》所表現的「是一種克制的感情,因為克制,所以顯得更濃烈,更真摯,而也更美麗,以摒棄愛來表現愛,以抑制熱情來表現熱情,這種愛,這種熱情,才是更值得歌頌的,天下唯有至情人,才能作無情態,《遲桂花》一篇所表現的,正可作如是觀。」<sup>77</sup>這一篇充滿真摯感情的文字,表現出「發乎情,止乎禮」的一段如秋花般明麗嫵媚的戀情,遲桂花正是一個象徵,亦在清芬中透露出「自是尋春來較晚」的無可奈何。

## 二、 西方文藝

<sup>75</sup>張秀亞〈聲音的節奏〉《張秀亞全集3》,頁076。

<sup>76</sup>同上註。

<sup>77</sup>張秀亞〈郁達夫及其「遲桂花」〉《張秀亞全集5》,頁325-326。

## (一) 吳爾芙

英國女作家吳爾芙(1882—1941)在著作中，以意識流手法開啓女性自我意識與書寫空間，她的閱讀者——張秀亞，不但立刻產生共鳴，喚醒過去的記憶，更進一步闡釋分析其作風，將自己的寫作格導向與吳爾芙相呼應。維吉尼亞·伍爾芙生長在安逸和富貴的環境，一生都不須爲生活奔波。她的第一份稿酬的用途，是買了一隻漂亮的波斯貓犒賞自己，如同其他千金女孩一樣有個夢幻的情懷。但是生命總會在某個時刻剝奪人的幸福，在給了她一個幸福的婚姻後，卻又讓瘋狂降臨她的生活，再三發作的精神疾病讓她數次厭世，從一九〇四年一直到一九四一年，近四十年的折磨令她痛苦不堪，最終在蘇塞克斯的馬斯河解脫，不再害怕瘋狂，也不用擔心會給家人如同不定時炸彈的驚懼。伍爾芙的個性極度敏感，思維跳躍幾至失控，但是當想像過於豐富，幻想過於離奇，對於文學創作者來說，卻帶來積極的意義，想像的奇特和寫作的隨意，讓讀者讀她的文章，如走迷津而難以把捉到清晰的路線時，勢必吸引人們探索伍爾芙瘋狂與創造性之間的關聯，她筆下的文字彷彿在「瘋狂的熔岩」中滾燙過、翻攪過，才在平凡的人世間慢慢冷卻，結晶出獨特又變異的創作主題。

伍爾芙的創作豐富，小說方面，從一九一五年的《遠航》開始，《夜與月》、《雅各布之寶》、《黛洛韋夫人》、《波浪》、《到燈塔去》、《幕間》等作品相繼問世。她的小說創作觀裡，因爲不滿傳統創作手法，因此致力於描繪內在的、主觀的、更具有個人特點的經驗，著眼於理論和創作，探索改革小說形式的各種可能性。尤其是在以意識流手法的創作中，極欲表現「直覺的意識和自發的情感」的融合無間，從而使她的作品成爲意識流小說的代表作家。有學者指出，意識流小說家爲了突破時空的限制，表現意識流動的多變性、複雜性，經常採用蒙太奇這類電影中表現事物多重性的一系列手法，如「多視角」、「特寫鏡頭」、「閃回」等，而伍爾芙與其他意識流作家不同之處在於，她也加入這類手法，但是作品內容更富有詩意，文字的運用更像詩化散文，並有著唯美主義的情調。論起張秀亞與吳爾芙之間的關聯緣因於凌叔華，影響最強烈的，莫若翻譯《自己的房間》這本書了，在〈讀書偶得〉張秀亞評論著：

我曾執筆嘆息了多少次，面對著這樣一篇妙文，我深感到自己字彙的貧乏，竟找不出妥當的字眼來形容它，勉強說來，這篇文章像是水晶般的透明，波浪般的動蕩，春日園地般的色彩繽紛，秋夜星空般的炫人眼目。最妙的是：上一個句子給你的鮮明印象，你還未來得及給予適當的反應，接著在下一句中，她又推出一個更繁富神奇的，當你正在想借了其他句子的幫助，找到它的詮釋時，而她那支筆卻又輕盈而俏皮的溜走了。<sup>78</sup>

她對書中的內容反覆讚嘆，認為吳爾芙夫人的作品，是以文字形成的一種奇蹟。活潑、輕俏、空靈、閃著智慧的光澤，她的風格本身就是一種美麗的存在。吳爾芙文章優美深邃，張秀亞如此傾醉推崇並不令人意外，她並將這本書翻譯引介給讀者：「讓思想將釣絲垂到的水中，等待意念靜靜的凝聚；她要我們在寫作時眼睜睜的巴望著現實；她更說，一個作家的脊椎應該是正直的，這是千古不易之論！」<sup>79</sup>張秀亞在〈書〉一篇裡，提到關於讀書的藝術，揭示了吳爾芙所說：「讀書要竭力的來與作者相適應，做他的合作人與同謀者。」也就是「使你的想像力和作者的想像力同時發揮效能，藉了運用想像力，一個讀者可以自書中享受天堂之福，也可以嘗到地獄之苦。」讀者若能與作者的心靈共鳴，才能和諧融於文字氛圍。「輕輕的將心靈摺進書頁就可以了，一張白紙，幾行墨跡，其中什麼都沒有，然而，其中有著一切。」作為吳爾芙夫人忠實的讀者，張秀亞創作道路因之留下深刻的痕跡，甚至模擬她寫作筆法與特殊用句，如「釣絲」、「意念」、「一尾細鱗」，成為下段文章：

一個人可以一晝夜坐在那裡，沉酣在思想之中。思想，給予它一個它不大配得上的嘉名——已經使它的釣絲垂到河中了。時間一分一分的過了，它在這裡那裡擺動著，於映影及藻荇之間，隨著水勢浮沉或升降，直到——你知道那微微的一拽——在一個人的釣絲的一端忽然凝聚上意念：隨即小心翼翼的把它拉拽起來，並細心將它們擺開，啊，擺在草上，才見出我的那份思想是多麼細小，多麼的無關重要；就像那種小小的魚兒，一個釣術高明的漁人寧願把它再放回水中，以便使它長得肥大一點，有朝一日值得烹煮，值得大嚼。

<sup>78</sup>張秀亞〈讀書偶得〉《張秀亞全集5》，頁175。

<sup>79</sup>張秀亞〈自己的房間·譯者前記〉《張秀亞全集12》，頁499。

現在，我不願以那樣的思想來擾亂你們，然而，如果你們小心的觀著，在我下面的一些言語中，你們可以找到它——那尾細鱗。<sup>80</sup>

吳爾芙善於挑選極具實感、顏色、形狀、感覺的字眼，來狀擬「鳶飛戾天，魚躍於淵」的想像，似是明說，卻是暗示地為文字增加了一種難以明說的妙喻。對於追隨其後的人而言，她瑰奇的幻想，波詭雲譎的想像，像是筆上的雙翼，難以望其項背，而只有嘆服的份。吳爾芙曾說，生活是一個光彩奪目的光圈，是一個半透明的包裹，將人類的意識都包在裡面，而意識則是半流動的立方體，透過這種意識的流動，展開了一個神秘幽微，朦朧深邃，細緻而色彩繽紛的世界，這個世界不但使詩融入了小說的領域、繪畫的領域，整合而為一個跨界藝術的表現體。張秀亞認為這種跨界藝術的表現體，使我們諦聽到聲音的節奏，色彩形成的夢境，心靈中的光和影之移換，神經纖維的戰慄，交織而成的人生樂章。

作為一個狂熱喜愛寫作，並樂此不疲的現代主義作家，散文體也許更適合伍爾芙那探幽索微的思維觸角和縱橫無忌的筆頭，更能淋漓盡致地表現出她的才華。淵博的學識、機智的思維、不同凡俗的趣味使她的隨筆自然地具有一種高貴的格調。它們娓娓道來，用其獨特的敏銳和機智，給你一種高雅的、智慧上的享受。正是印證了這「誰也模仿不了的完完全全的英國式的優美灑脫、學識淵博」。<sup>81</sup>她喜歡寫作，並非因為什麼目的而寫。讀她的散文，便會感受到高雅的趣味和淵博的學識，這來自於她運用多視角描寫鏡頭以及冷僻長句的筆法。她指出現代小說的重心應該轉向對內心世界的表現，而作家的任務就是表現心靈的感受。傳統小說既不適合表現現代的心靈，更應該完全取代。這種見解在當時被視為現代主義的美學宣言，她所信奉的美學原則進一步推升「意識流」的風潮。當讀者對於某個意象產生的共鳴，比較接近精神上的奔放狀態與知性上的聯想，而不是存在上的整體震撼。當我們經過某種意象的衝擊，而興發出一種存在上的改變，就好像作家的存在就是我們的存在，這時候意象就深深打動讀者靈魂，讓人處在迴盪的震撼之中，依據自己的存在處境而訴說感悟，有了這種深切的感動之後，所

<sup>80</sup>張秀亞〈吳爾芙夫人的散文傑作——《自己的屋子》〉《張秀亞全集 8》，頁 148。

<sup>81</sup>維吉尼亞·吳爾芙著，孔小炯、黃梅譯《純淨之泉—吳爾芙隨筆集》(台北：幼獅文化，1994年)，譯序。

有的共鳴才會接著出現。於是讀者在精神上掌握到了某種意象的典型特質，在知性上發現到這些特質其實潛存在我們過去的許多生活經驗脈絡中……。<sup>82</sup>而吳爾芙以豐富的想像、曲折迂迴的思路，構成她行文的方式，成為意識流小說的代表作家之一，讓張秀亞除了發出崇拜的讚嘆聲之外，如走入迷宮之中，沉浸於這種輕靈美妙的生動想像，這種意象的發生場域就是一種空間。當女性大膽的將意識無限拓展、跳躍、轉換，這種女性書寫的特質洩而出，在女性自覺的迴盪與傳承影響下，張秀亞以「空間」的塑造，開拓出屬於自己自由彩繪的舞台，她用筆端勾勒出讓思想馳騁的空間，用文字展開意識之旅，帶領讀者進入她的空間生活。

張秀亞眼中的吳爾芙，企圖以銳利的感覺，把握住人生的底蘊，並利用銳不可擋的感覺，置於描寫與敘述上，打破傳統的時空排比，將過去、未來、現實、夢境合而唯一，同時，以出人意表的手法，以空間代替時間上的發展，因為放棄空間，而注重時間的剎那，有時便足以代表永恆。但是另一方面，這些足以令人嘆服追隨的讚美並非讓張秀亞全盤接受，張秀亞表達了不認同的地方，那就是著眼於吳爾芙超乎常人更纖細、更敏銳的神經，讓她在精神上伸向現實境界的觸鬚，常過份地探索人類心靈的無奈與悲哀，陷入無止境的絕望，這變成了並非表現人生希望的樂章，而是歌頌心靈的悲歌。這過於發展的纖維束，反應人心底的黑洞，便與張秀亞強調人性光榮、光明與救贖背道而馳。因此筆者在第四章論張秀亞現代主義散文書寫的首要定義，即是以「西方的技巧，東方的精神」為主軸展開，強調有所取決，有所不為的透析力與魄力，嘗試引領出適合東方——中國——台灣應表現的精神價值。

## （二）吉辛

喬治·吉辛（1857-1903）是英國小說家、散文家，發表過二十三部長篇小說，《新格拉布街》、《在流亡中誕生》、《愛奧尼亞海岸遊記》、《狄更斯的研究》、《四季隨筆》等是吉辛的著名代表作。他出生於英國約克郡，求學時期因優異的成績，進入渥文學院（曼徹斯特大學前身），並領取獎學金，但最後學業中斷的

---

<sup>82</sup>加斯東·巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯《空間詩學》，頁 23。



原因是偷竊坐牢——爲了一名年輕娼妓。吉辛窮困的一生，不減他對文學的愛好與追求，作品裡對於大自然恬靜生活，有著深刻的嚮往。在這本由短篇結集而成的作品《四季隨筆》，書中充分反映了春、夏、秋、冬細膩的自然美景，優美流暢的行文，是英國文學中小品文的佳作，其中一段描寫冬天景色之筆「山楂上最初雪似的閃光沒有逃過我的眼睛，在它生的岸上我守候著最初的櫻草。而且我在叢莽中發現了白頭翁。開著金鳳花發光的草地，長著猿猴草的窪地令我久夕凝視。……我每次凝視它們的時候，都益發嘆賞驚訝。它們，又一次過去了。」他的文筆清麗雋永、典雅細膩，並不因爲經濟困窘，感情齟齬而有所改變。本書的主要素材來自吉辛自己的雜記本，筆記中許多題材，被擴展成爲隨筆收入書內。書中主人公就是吉辛自己的化身；書中很多意見就是作者自己的意見，不過這並不能說是吉辛的自傳，因爲他的晚年生活和書中所寫的大異其趣。只能說作者對本書「渴望的成分遠勝過回憶」。閱讀他的著作，張秀亞對吉辛文字的可愛與清新印象深刻，除了看出他生活上的抑鬱與孤獨，同時也發覺存在於其中的平和寧靜、恬淡自然，甚至借用李白「清水出芙蓉，天然去雕飾」來形容其文章的優美與雅趣。吉辛抑鬱的性格，讓張秀亞認爲在陰雨天或是幽悄的黃昏，最適合置放在書架第一格中的吉辛來絮語對話，他冷眼觀世的態度，看似淡漠卻不悲觀，凝結於篇頁上水晶般的智慧，最使人嘆賞。

### (三) 奈都夫人

沙拉金尼·奈都（1879—1949）是印度著名的民族詩人，同時又是一位傑出的政治家。父親在印度尼山大學擔任校長的職務，倡導科學教育，母親是一位女詩人。她從小受到書香的薰陶，同時也適性的發展自己的人格思想，對於美術、詩歌、文學以及大自然產生濃厚興趣。從十一歲時開始寫出第一首詩後，接下來的寫作生涯讓奈都夫人在印度文壇上佔有一席之地。其後在英國的大學生活，更鍛鍊出一手英文寫作能力。她的作品《金門檻》、《時間的鳥》、《折斷的翅膀》陸續出版，曾被選爲英國皇家文學協會會員。她充分掌握詩的韻致，賦予寫詩題材的多面向，融合了對政治的熱衷與革命思想，舉凡祖國的歌頌、生命的熱愛、社會人民的生活等，洋溢強烈的愛國情操，透露出個人活躍的生命觀感，並在政黨

活動中嶄露頭角。她在一首詩裡說：「我唱出了雄偉的歌聲，響起召喚鬥爭的號角，我將怎樣燃燒起——那使你們從奴役中覺醒的火焰！」作為一個政治家，號召民族運動，雖然多次入獄，但是她更勇敢地領導與推動，她的詩和政治生命有著不可分割的情懷。

張秀亞在〈時還讀我書〉談奈都夫人時，深深為她獨特風格與風範著迷，她說願意在浸淫書香世界時和女詩人奈都夫人為伴，而披了紫紅紗麗的衣著，閃爍著舍利子的黑眼睛，帶有濃厚印度風格的耐都夫人，在讀者耳邊唱出一支弄蛇者之歌，這歌曲濃縮著詩人熱情的生命力，向著希望的旋律探旋而上：「濃醇如同一盞烈酒，馥郁如同夏日晚間的茉莉。我總是心靈悸動著聽她婉妙的歌。但在兩支歌之間，我每合卷小憩幾分鐘，為了我單純的心靈，無法接受那麼繁複的節響。」不隨生命的悲哀起舞，用最熱烈的情懷擁抱生命，用詩歌征服失落與挫折，這種精神在張秀亞面對婚姻低潮時，給了她最正面的鼓舞；在她棄絕西方無盡挖掘內心醜惡時，給了她相同的信念與支持，進一步融合中國文化人格精神的昂揚勃發，在張秀亞的心靈中發展出一套不完全是西方，也不同於東方的視野，憑靠自己的信念與追求寫出一篇篇對於文學、藝術的理念。奈都夫人的作品如同綿密灑落的繽紛花雨，起伏旋繞在心頭。

#### (四) 塞尚

塞尚（1839-1906）生於法國南部鄉村，他最大的成就，是對色彩與明暗精關的分析，他反對學院派的思想僵硬，也反對印象派的追求，把稍縱即逝的自然現象作為追求的目標，他不僅是後期印象派的代表人物，更是整個西方傳統藝術的一位終結者。「使繪畫遠離了視覺現實的純粹可視性以及一切社會功利和文學的傾向，從而進入到畫面自身結構的形式探索和表現中。這意味著一個純藝術的現實，現代繪畫的起始正是萌芽在這個關鍵點上。」<sup>83</sup>

塞尚是喜愛孤獨的，在繪畫之路上表現獨特的智慧，他視野的領先，技法的

<sup>83</sup>赫伯特·里德著，王柯平譯《西方藝術史論名著》（北京：中國人民大學，2004年），頁240。

創新，讓他雖然是踽踽獨行，但所做的研究和探索卻引領一條通往不凡的路。塞尚發現，要直接表現出虛幻感是異常困難的事。他將感覺轉化為一種藝術精神的追求。並且使藝術在自然的變化中得到持續不斷的外現，從而使人類感到自然的永恒存在。這種形而上的繪畫概念，也是詩歌與哲學的概念。他的油畫具有靜謐莊重的特色，選擇的題材多為平凡事物，但由這些平凡的題材，表現出感情的寫真，即使是一張面孔與一株小草，他都以嚴肅的態度來處理，各種東西的價值都相同，都是能創造出一幅幅構圖精湛色彩豐富的傑作。張秀亞在〈月夜讀畫〉說塞尚善於表達情感「使人聯想到一個朝采澗藻，夕餐丹霞的幽人，以他豪邁縱橫的筆觸，寫下他心靈的狂想曲，在他的筆下，大地舞蹈，林木悲吟，不只有色，且似有聲，我之所以愛看他的畫幅，以之作書讀，當詩誦，原因在此。」<sup>84</sup>被稱為「現代繪畫之父」的塞尚在畫《聖維多利山》畫作時，張秀亞論它不是一幅單純的畫，而是一幅具有生命動力的作品：「那座畫幅中間的山，像是畫家的靈感與情緒形成的一股神祕的氤氳，一團原始的星雲，青煙似的盤旋上升，一直的升至高空浮雲之間，而天空呢，更神奇了，那不是靜如春水的長天，而是充滿了線與色的舞影，說到那色彩，是多麼溫潤鮮活，使人想到藍玉和翡翠，但又有著玉和翠所沒有的生命的動力。」<sup>85</sup>又說，文學、藝術、音樂，三者間有著極其密切的關係，取決藝術作品是否優美，皆可以一個標準來衡量——即是文藝創作者是否利用色彩線條，文字以及音符表現出宇宙間那股創造的精神。是以在〈以線條與色彩寫作的詩人〉一篇，張秀亞看塞尚畫的花朵在一些橫、豎的線條之下，靈動美妙如款款欲飛之勢，技巧把握住「對比」與「平衡」的原則，讓一間幽暗的書房，飄逸出一股春天的意趣，花的生命似從畫作中透顯出來了，這種從細碎中呈現價值的作法，極似張秀亞在散文中描寫生活平凡瑣事所欲彰顯的精神，縱使曾被譏為視野不寬，但在她心中明白曉得文學、藝術、音樂一切以美為出發點的文藝作品，都應涵容這種「從細微見不凡」的特質，亦可以說，張秀亞與塞尚的相同處，都是以嚴肅的態度來處理入文、入畫的題材。

### （五）蒙田

<sup>84</sup>張秀亞〈月夜讀畫〉《張秀亞全集5》，頁182。

<sup>85</sup>同上註。

蒙田（1533-1592）文藝復興時期法國作家，以《隨筆集》留名後世。《隨筆集》在西方文學史上佔有重要地位的原因，在於作者用文字展現真實的自己，文章的一開頭就明白指出：「我考慮我自己。」他在著作中充分的剖析自己，詳述關於自身的一切，這一度造成流行的一句話，讓人們開始重視自己的存在，引導人們重新認識自己、認識生命。在這本著作裡中，蒙田這麼描繪自己：

倘若我不能被某種樂趣所吸引，倘若不是純粹出於我個人的意願，而是受別人的什麼支配，我就會一事無成。因為我是這樣的人：除了健康和生命會令我擔憂之外，我是什麼都不想操心的，而且我也不願意以身心之苦去換取任何東西。<sup>86</sup>

他主張人應追求屬於自己的幸福和快樂，才能成為創造生活的主人，縱使生命短暫，越要使之過得豐盈飽滿。他始終不變的是對生活的熱愛與享受，並把生命視為自然的厚賜，慢慢賞玩和細心品味生命中美好的時光，務使開心如意的生活才是人生的傑作。<sup>87</sup>張秀亞愛上了這種真誠面對自己，真正過著自己的生活的作家作品，她說，蒙田是在一個幽靜的所在，靜靜過著日日雷同的日子，並如實關照出「真正的自己」：

每晨，他望完了彌撒，用過了早餐，便自那高高的磚塔俯視地面，日日年年，他背誦得出周遭的一草一木，記得住一隻小鳥的鳴嚶，一朵花的開落，你想，這樣的日子會使他厭煩麼？不，他每次眺望，都感到愉快與新奇，宛如見到一片向所未見的景色，不管能入他眼簾的是甚麼習見的景物，在他都是新奇而有趣的小品隨筆的材料。<sup>88</sup>

張秀亞認為他以豐富的想像力，賦與平凡的事物新的視野與魅力，在寫作上，他就像一位魔術師，善於以一雙觀察的眼光來看世界，使有限的東西，幻化出多變新奇的色彩。縱使是每一天自海上升起來的一輪太陽，也絕不是昨天的那一個。蒙田對生活享講究方法，關心生活樂趣的大小，這種以「發現」的心情挖掘生命

<sup>86</sup>吳光遠《蒙田，一個法國紙幣上的人》（台北：海鴿文化，2009年），頁21。

<sup>87</sup>同上註，頁23-24。

<sup>88</sup>張秀亞〈對話〉《張秀亞全集3》，頁095。

細小的不同與感動，正恰如張秀亞在幽居歲月，一人在自己的房間裡搖筆寫下窗外一方窗子四季的變換般，看似平凡卻又滿心喜悅。

本章開頭提出處於台灣現代文學轉折時刻的張秀亞，面對中國傳統與西方新思潮傳輸，再加上五四文化運動的變革，多重衝擊交會下，她的文學師承與淵源已不適合用單一分類法縱軸歸納，站在十字路口的張秀亞，以她為圓心所畫出的圓弧都應是影響她創作法則的源頭，她所接觸書裡書外的人都是她擷取靈感的對象。因為如此，不僅在觀念上融合了中國與西方，古典與現代，在文體書寫上也將新詩、小說與散文三體跨文類書寫，她彰顯出藝術之間沒有國界、沒有隔閡，張秀亞盡力呈現文藝舞台擇優汰劣、創新實驗的「跨界演出」。

在她的作品集中，提到中國諸多重要作家，如凌叔華、廬隱、冰心、俞平伯、周作人、徐志摩、朱自清、郁達夫、沈從文，西方藝界如哈姆生、伍爾芙、塞尚、奈都夫人、吉辛、蒙田等人，在張秀亞創作歷程中，不同程度的成為交往或寫作靈感的啟發：廬隱對女性心路歷程的探尋，走出了知識女性的情感地帶，把握情感與昇華，深刻揭示女性衝突與無奈；冰心以「愛」為軸心環抱所有議題，並且甘於將自己放入家庭生活的範疇中，去歌頌母愛、童真與自然；凌叔華作品散溢靈氣的抒情意味，精小而雋永，以微妙且精細的方式表現其個人的「閨秀」氣質；周作人理論建設和散文創作表現「人的文學」與「美文」的藝術性，以平淡包涵深刻的意味；俞平伯風行水上，自然成文的意態自然，宛若巧奪天工般的文字刻畫，情景交融淋漓盡致；沈從文以一顆博大而熱誠的心靈，使文章唯美溫潤而樸素有味，充滿泥土氣息，並打破文體界線，嘗試開拓新的體例與對美文寫作的追求；徐志摩濃艷華麗、熱情奔放的風格，表現人生理想的追求與愛情的想望，並強調作品的音節，注重韻律的和諧以配合情感的表達；朱自清平淡如秋水的意境與濃厚人情味，配合藝術手法提煉和選擇，在有限篇幅中創造了耐人尋味的意境；郁達夫露骨率真的批露人性的苦悶，他毫不粉飾的敞開心扉，走下高台與讀者同在，除了尋求理想世界的精神懷抱更著力自然風光的描繪。再如伍爾芙突破時空的限制，表現意識流動與想像，探幽索微的思維和縱橫無忌的筆頭，轉向對內心世界的表現，推升現代文學「意識流」寫作手法；奈都夫人對祖國的歌頌、生命的熱愛；塞尚的孤獨情調；蒙田的如實關照……對張秀亞作品熟悉的讀者不

難發現，以上種種，都是張秀亞人格、作品、理論呈現的風範與論述，這些對中西文藝學家藝術特質的「分論」，其實就是張秀亞藝術特質的「總論」，張秀亞如同海綿般恣意獲得來自四面八方的資源與養份，以輻射狀向內吸收，再以輻射狀向外展現她的——跨文類學養風華。

## 第二節 張秀亞文學的跨界書寫

文學的生命在於創造，文字風格在於作家個性與文學類型交融出來的，它們在作家長期經營的文字試鍊中逐漸成型底定，過程中的變化透出作家成長背景的動向與品質格調，經歷時間洗滌終成風格典型。王鼎鈞說：「寫作是把內在語言轉為書面的語言，『書面語言』是文字，是有組織的文字，是經過組織能夠使作者表達心靈的文字，文字是一種媒介，對學習寫作的人來說，它是一種工具，可以操練使用發揮它的性能。」<sup>89</sup>既然文字是種工具，可以操練之以符合作者寫作的的需求，那麼便沒有一定的格式與邊界。以散文為例，爲了反映現代人的多變複雜的心靈與情緒，諸如思緒、探索、焦慮、苦悶等，「散文必須在思想上、形式上都有新的突破，散文家們必須不再僅僅倚仗才情、靈感、直覺以及個體特有的生命體驗寫作，他們必須廣泛的閱讀與思考，使創作主體的思想日益豐富，並從二十世紀豐富絢爛的文學成果中汲取營養，立志在文體上、形式上、語言上創新拓展，創造出真正屬於這個時代的琳瑯滿目的新文體。」<sup>90</sup>以小可以見大，以單一可以見整體，論散文既是如此，何況爲其他文體？爲了符合現代文學的新形式，文學也必然透過新形式加入其他元素進行演化，演化方式是文類之間的交流，真正的文學大師，是可以突破文體框限，另闢風氣。因此，散文可以像詩，詩可以像小說，而譯介文學亦可以融入其中，利用其他文體的優點，在原本舊有的藩籬中激盪出新的火花，或可爲多變複雜的心靈與情緒，帶來抒發的出口。

綜觀張秀亞一生的創作歷程，前後五十年的歲月中，不斷努力實踐她所信仰的文學價值，以及對「美文」風格的文字探求，不論是散文、小說、詩都開創另

<sup>89</sup>王鼎鈞《文學種籽》(台北：明道文藝雜誌社，1996年)，頁9。

<sup>90</sup>黃雅莉《現代散文鑑賞》(台北：文津，2004年)，頁10。

一番新格局。痙弦稱張秀亞為「美文的傳承者與發揚者」。張秀亞對於文字技巧或許精益求精，但對於美感的追求或品味的提升，她對文字的開拓就顯出其意義，愈寫至後期，京派、美文已不能滿足，遂用現代主義來營造新氣象。陳芳明先生認為張秀亞的美學營造，恰可與現代文學相呼應：

（張秀亞）這種審美原則，其實與現代主義的美學思維完全吻合。這是女性散文書寫的一個重要突破。……她的抒情、頌讚、哀傷、喟嘆，可以說都是來自內心的呼喚，而張秀亞認為，這些都是比現實事物「更完全、更微妙、更根本的事實。」<sup>91</sup>

張秀亞如此提升散文的美學層次，並把己身在大陸奠定的文學基底，或者更可以說，她在台灣跨文類書寫上，興起推波助瀾的效果，將「創造散文的新風格」的養份，加入台灣社會環境與文學土壤，在五〇年代文學裡開拓一股清流，更為六〇年代台灣現代主義的興盛，耘出適合播種的沃土，她不必然是有意識的推動現代主義於台灣的文壇中，但她透過接觸的作家作品，經由閱讀再閱讀，滌鍊出一股推動文壇轉變的風潮，即是張秀亞所主張的思維，多所與現代主義美學不謀而合。因此當現代文學透過新形式加入其他元素進行演化時，張秀亞突破文體框限，不斷嘗試創作一種新的可能，當散文可以像詩，詩可以像小說，而譯介文學亦可以融入其中，利用各文體的優點交融出抒發情緒的出口。以下歸納張秀亞為文類跨界書寫的形式，可分為詩意的散文、小說體散文、散文式新詩、翻譯式散文等。

## 一、詩意的散文

詩與散文在我國文學傳統上向來被區分為「韻」與「無韻」，為文學的二大主流。詩的發展較為專精，大抵以抒情為主，技巧成熟豐美；散文則品類繁多而複雜。正由於二者基本筆調的不同，散文以達意為本務，因意義上的真實，審美

---

<sup>91</sup> 陳芳明〈在母性與女性之間〉《霜後的燦爛—林海音及其同輩女作家學術研討會論文集》，頁64。

感受的直接，較易理解與共鳴。詩則重韻致，以跳脫的想像，表達大膽而誇張的感情。然而在西方文學觀念影響之餘、五四運動全盤西化的口號下，使得原有的文學傳統在「白話」風潮中，以另一種方式改頭換面。文學的發展必定是經過長期的累積而形成，其間也必然要透過縱向的延續與橫向的移植。詩化的散文，就是一個改頭換面後的名詞，介於韻文與散文之間，散文裡有詩化的形式，以詩的手法表現散文的體裁，整體來說還是屬於散文，但也擁有詩豐富靈活、精練優美的特質，透過作者的主觀情感，感受到詩意的情境，比起純粹的散文，更能營造出這類感覺。張秀亞〈色彩·音響的世界〉節錄以下數行，即能表現鮮明的詩意散文特色：

笛管生澀，洞簫嗚咽。  
還是到記憶中去借來那隻布穀，為我唱出春天的聲音吧。  
這哩，小河邊的柳樹林裡，也有布穀，並且唱的聲音更美麗。  
好吧。  
好吧。  
且來聽布穀。……  
巷子裡，那個賣花的孩子又來了，滿是嫣紅姹紫的車兒裡，搖顛著一個可愛的春天。  
車兒在門前輾過  
留下了春天的腳印  
抱歉，我並未買花  
因為——  
我的小園中已有個富於色彩同音響的春天了<sup>92</sup>

若依照楊昌年在《現代散文新風貌·詩化散文》<sup>93</sup>裡揭示詩化散文的表現特質來分析，整段文章，以散文形式表現詩作風格，有詩句的精鍊但擺脫散文鬆散冗瑣；透過呼喚記憶中的布穀，表現潛意識迅速跳接，超越散文舊樣平敘明晰的舊軌；以不穀鳥、嫣紅姹紫的花朵、孩童、花園表現春天意象的豐奇，善用複疊意象，

<sup>92</sup>張秀亞〈色彩·音響的世界〉《張秀亞全集 7》，頁 282-284。

<sup>93</sup>楊昌年《現代散文新風貌》(台北：東大，1988 年)，頁 4-6。



保留深廣的想像天地；「笛管生澀，洞簫嗚咽」帶有濃厚古典氣息，新詞與古典詞彙相間使用，表現新舊融合的可行應行與繁複之美；長短句式錯落參差，以長句造成氣勢，以短小詞語形成切頓，運用標點使用時打破散文常規；「好吧。好吧。」兩句像極布穀鳥鳴叫時短促的感受，呈現如詩作一般的音響感與韻律美，有詩作「點」的精美深刻，保留散文「線」的延展具象。再如〈小憩〉一篇，對於艷陽鋪展，形容如華麗孔雀的肩巾，到夕暮，手提金縷鞋又匆匆走了，對日光游移的描繪有著具體的形象色彩與動感，擬人法使用是詩作中常用的修辭技巧，春天斑鳩活潑的鳴唱對比出人鎮定、沉靜，如石像呆坐的沉穩，句末重複前句「別笑我……」，使文章產生回環旋繞的美感，跳接式的時間推移，不只顯現流暢又連貫的節奏感，也帶出深刻的人生意涵，既有著詩的凝鍊，也有散文鋪陳美。又如〈一串叮咚〉寫一隻失了翅膀的蜻蜓，趁著風吹動簾帘時飛舞入屋，停在窗檻上，兩隻灼灼的複眼，發出了藍色的奇光，神秘的亮藍，帶領人進入記憶的書冊。這篇有著詩的形式的散文，如果進一步將它分行，其實就是一首名符其實的現代詩：

蜻蜓

是雨把你這陌生的遠客帶了來的。

不是雨，

不是雨，

不是雨，不是雨帶來的。

蜻蜓不見了。

藍色的記事冊在燈光下閃著那麼美麗、幽沉，而又炫人眼目的藍色。

往事？

往事夾在藍色的記事冊裡，

往事像煙紋一樣的藍，

像落雨的夜晚一樣的黑藍。

蜻蜓拍翅的聲音。

是蜻蜓拍翅的聲音嗎？

是往事在拍翅。

你在拍翅嗎？<sup>94</sup>

以上諸種，將詩化散文的概念，對照張秀亞的這三篇作品舉隅，幾乎全部皆可符應，毫無疑問的，張秀亞在創作歷程中，除了在前期寫作現代詩，其後浸淫現代散文表現形式，這之中更以現代詩的特質融合現代散文，在散文鋪陳直述裡展開詩的繽紛多采。余樹森在《中國現當代散文研究》提到：「回顧五〇年代末及六〇年代的中國散文界，尋求詩意已構成散文創作的主要傾向，作家們將發現與釀造詩意、創造意境，當作散文構思的靈魂；評論家們將詩意與意境，當作散文審美評價的重要標尺；而且，一個散文家風格成熟與否，也往往以詩化的成就為依據。」<sup>95</sup>交互更迭的力量推動舊有不敷使力的文學進行演化，中國傳統文學有其僵硬陳舊的部份，五四新文學的也有其口語粗陋的一面，兩者勢必需要截長補短，能看穿此點的作家便會以深厚的文學根基，「把老文學浸到新語言裡，使它再度年輕、發育，而且成熟。文藝復興的但丁，浪漫運動的華茲華斯，現代小說的海明威，現代詩的艾略特，莫不如此。他們不但放逐了舊文字，抑且創造了新文字；不但是語言的革命家，抑且是語言的藝術家。」<sup>96</sup>張秀亞做的，雖不至於放逐舊文字，她突破藩籬勇於嘗試的作風，的確開啓文學領域裡許多新的想像。

## 二、小說體散文

文體互相滲融與文類的跨越，在打破界限後文體與文體間的模糊地帶，有時存在更饒富意境的閱讀風味，「小說體散文」既有小說多面向的敘述立體結構，又有散文線形的修辭和肆意鋪敘，在寫作散文時，隱含著虛構的故事情節，因為它仍在散文的範疇之內，其實就是散文的一種。散文這一文類的小說化，主要是源於作者情動於中而形於言的謳歌，生動且鏗鏘的展現文學創意，執筆者想要呈現的道理與情懷不直接表明，而寄託在情節的人物、場景等要素，以敘事的手法推展情節，將濃郁的抒情色彩娓娓道來，使讀者藉由閱讀，一窺作者隱藏於內心

<sup>94</sup>張秀亞〈一串叮嚀〉《張秀亞全集 6》，頁 24。

<sup>95</sup>余樹森《中國現當代散文研究》（北京：北京大學出版社，1993 年），頁 53。

<sup>96</sup>同註 95。

的所有情感，讓讀者在感動之餘低迴品味而共鳴。散文形式繽紛，描寫特性的精緻深入，技巧繁複且自由，加以採用小說強調「動作」、「人物」、「情節」、「環境」與完整圓實的結構，兩相融合下，確是開拓新視野與強烈敘事風格的另類方法。

散文文類的包容性很強，之所以能融入小說，是因為掌握了敘事結構的外緣，卻跳脫了敘事結構的規範。但是「小說體散文」有更大的伸縮空間，在「動作」的要求及形成上，可說是非常自由，多是呈現一篇表白式抒情散文，但在結構上仍採取小說形式。試看〈一串叮嚀〉裡描述女主人翁朦朧間似看到母親拿著一把銀亮的剪刀，在剪著燭花，一閃一閃的燭光跳躍在她的眼簾上，又變成一個個的小圓片，小圓片像是星光，又像是月亮，末了又變成母親手中的團扇，搧著溫柔的風，吹拂著她的額髮，適意的風，越來越輕細了，越來越溫暖了，帶著青青小麥的芳香，帶著故鄉老宅窗前石榴樹的芳香……那團扇微微的搖著，搖著，又成了母親的臉，母親的臉與孩子的臉上緊緊相黏，是溼溼的，黏黏的，有雨，有汗，有淚。張秀亞順著筆調的感覺自然成章，在架構上，以短篇小說結構，用故事性表現人物與情節，不只有線性的陳述，也有面向的鋪陳，以一個銀亮的圓物體作為貫串全文的線索；在內容上，涵容散文跳接式意識流手法與表白之抒情化，隨著回憶與聯想，加入心理小說般的細密深刻、情景交融，進入遙遠的母親的年代，如此跨越文類樊籬，用小說的技巧，承載散文隨性而寫，無所不包的題材，更能創造藝術中的涵容境界。傳統文學一般以詩與散文的短小即興為一種區塊，而以小說、戲劇的篇幅龐大與設計架構為另一區塊，小說體散文既發揮小說格式提供的完整性，也把握散文自由抒發的風格，迥然不同的兩邊，在這個年代開始了跨越。

### 三、散文式新詩

「散文式新詩」如同「詩意的散文」是處於散文和詩之間的一種文體。在形式上，表現散文的形體，內涵上則流著詩的血液。它比詩文字更完足，更有散文流暢明朗的特色，論韻味，比散文的文字更精鍊圓熟。因為脫離不了詩的本質，必然將新詩中轉化、譬喻、倒裝、象徵等技巧多所呈現，是新詩多元形式的一種。

波特萊爾說：「散文詩將是二十世紀的主要形式。」強調外在的散文自由形式，與內在的詩的韻律合而為一後，使技巧意義性更明顯、更富隱喻意味。散文詩之所以被分類為新詩的一種，在於它不僅於畫面上具有散文的流暢性，還具有詩的意象，欣賞時憑感情來領會。白靈在《一首詩的誕生》論詩與散文的形式關聯：「型態分析法不畏懼散文，它甚至可以用散文來寫詩，當然，此散文是精要的，它的詩意有時不建立在詩的分行效果上，而是其畫面的自足及緩緩宣洩。」而張秀亞認為兩者間的內涵上，詩是情感與想像的語言，是不可分析的；散文則是思想的語言，是脈絡分明的。她曾在〈詩與我〉表達對詩的喜愛與臣服：「詩，這一隻神奇的雲遊鳥，當牠自我的頭上飛過，我在飛的靈魂裡與牠猝然相遇，難以言狀的是我那份驚喜，如同兩顆流星，在幽邃的高空，擦肩而過，閃爍出兩個永生時間中的一點微光。在那片刻，我的靈魂如同水波，在一瞬間僥近了水蓮，雖只是一剎那，但是，美整個統治了我。」<sup>97</sup>如何使那凌波微步的神，在粗糙的紙上留下了清淺的足印，如何把這比游絲更飄渺的意象，凝了有形的詩句，怕是張秀亞在寫新詩上最在乎也最謹慎的了，因為詩不只是文字的排比，而是靈魂的歌唱。她也認為，散文與詩的分野，並非韻的問題，如果詩意盎然，意境高妙，沒有押韻的自由體，可以是一首好詩，反之，一篇了無意境，缺乏詩意的押韻文字，實際也依然是篇散文，這些都取決於內容有無詩意。簡言之，分段形式並不是「散文式新詩」獨有的特色，我們不能把所有分行的文字都稱得上是詩，也並非所有分段的詩就是散文詩，具有詩意，才是判斷的價值標準。

張秀亞的詩如同散文喜愛描寫大自然，又不經意的加入一股淡淡的憂傷，現實生活的憂傷並沒有令她對生命失望，反是用另一種宗教情懷使之釋然，詩是他精神指標的最高向度，散文是她的創作主力，用這種情調融入詩作與散文，在她的創作中時有所見，而在詩作中直接命名之為「散文詩」的，如〈散文詩——青苔詩集擇錄〉、〈散文詩〉、〈井（散文詩）〉、〈荒園〉、〈紅茶——憶山城〉等，而無散文詩字眼卻具散文詩特質篇章如〈她呵，我們的好母親〉、〈樂師的夢〉、〈母與子——一張畫引起的聯想〉等亦分見著作中，以《張秀亞全集 1》未集結詩中收錄的〈散文詩〉為例，一開頭即用轉化方式，描述一縷詩魂從古老

<sup>97</sup>張秀亞〈詩與我〉《張秀亞全集 2》，頁 472。

典籍中幽幽飄飛而出，它沉酣於站在山巔等待黎明、來到橋下閱覽黃昏、諦聽雨中樓頭的簫管、沉落海底化爲一個晶瑩珠顆，更愛與詩人一同在群星之間流轉……。短短幾句，給人多麼奇異的上下求索視覺歷程，這詩的靈魂，本身即是藝術的化身，所以他同藝術一般，愛自然、愛孩子、愛沉靜、愛想像，上天下地的追尋一切想望，令人詫異的，詩魂竟哀傷有了人的形體，身形的桎梏令它無法擺脫形體的重量，無奈地跟隨人世間的藝術窠臼，只能表現不熟悉的自己，只能癡癡懷念原本靈魂的鄉土。文章透過靈魂的訴說，強調雖然來自古典，但痛棄人爲的束縛，渴望無拘無束的表現自然的美是它最大的心願，這不啻是這首詩的標題「散文詩」所欲表達的內涵嗎？形式上看似近於散文，卻在訴諸讀者的想像和美感的能力上，此點又近於詩，它想像的跳脫與求索，充分顯現現代詩應具備的元素。不僅如此，細細讀之，又具有語音上的節奏感，全文以三段呈現，首段押韻以「ㄣ」韻之「詩魂」、「黃昏」、「晚雲」、「追尋」；中段押韻以「ㄨ」韻之「藝術」、「鄉土」呈現；末段押韻以「ㄨ」韻之「衣裳」、「飛翔」示之，讀來語句節奏鏗鏘，韻律性不言自出。依照張秀亞的論點，散文是思想的語言(Language of thought)，而詩則是感情與想像的語言(Language of imagination and feeling)；散文多半涉及事實，而詩則是訴諸性靈，兩者間各有強項，身爲懂於創新力行嘗試的文學家而言，文體之間的藩籬本不需過於服膺，融合之，進而感動之，才能使讀者體驗到一種新鮮而深刻的作品。這種輕柔和對文學的悸動，和在張秀亞《我的水墨小品》序前詩裡提到的一樣：「如在夢中，我把詩冊輕掩，諦聽它那縈繞的回音，度靜寂於音樂，引光明照耀幽隱。」

#### 四、翻譯式散文

張秀亞的文學創作時代與「五四運動」關係密切，五四是中國思想文化的轉捩點，對於當時所有文學創作者的影響甚鉅，而台灣現代主義與五四運動的關聯密不可分，西化與反傳統是當時大舉揭竿的號召，在台灣極欲吸收另方養分的土壤，西方傳輸的新思潮是它擷取的對象——「翻譯」是他們的途徑。透過再書寫、再翻譯，愈深刻體會自己在成長的空間裡，藉由西方文本

滌慮自我覺醒與啓發的靈感。張秀亞認為二次世界大戰後，面對彷徨不安的社會，敏銳的文藝學者，更感到悽惶與憂慮，進而想藉外來思潮，找尋心靈的寄託。張秀亞在〈翻來譯去〉一文中明白揭示：

翻譯是一種藝術，它的妙處，在於能夠以另一種文字重現原作，把握住其形式上的特點，及精神的所在，這整個的過程宛如創作，所以有人稱翻譯為創作，有時候，它比創作更難，創作要表現的是自己的心聲，而翻譯則需攝取來人家的靈魂。<sup>98</sup>

在這時期的翻譯式散文，已不是如實轉換語言表達文本的最初衷而已，重點在於比較後的選擇，在中國傳統文學的主線下，如何呈現外來著作，並將一點靈光、一個觀念、一些技巧傳達給國人——在讀者可以接受的同時亦能吸取新知。以此為表徵，現代主義的傳輸，在台灣文學的領域內起了變革，以新穎的形式，表現現代人繁複淒迷的感覺，以求宣洩發揮。在這種情形之下，「橫的移植」的口號，已由一些詩人們提了出來，在新舊融合的過程中，翻譯式散文表現出西方語文慣性的長句氣勢與繁複句型，甚至因中西用語不同，而造成意義上艱澀隱晦之處。張秀亞作品橫跨新詩、散文、小說、翻譯四大領域，〈聖女之歌·譯者前記〉裡的一段文字，可以看作是張秀亞對翻譯文學的取決與心路歷程：「……因作者所用筆法近乎寫實，文字樸茂而繁細，敘事則自有其『存真』的價值，但另一方面，卻失去了原文的美點：流暢與輕盈，這在讀者的接收消化上，不免會打幾分折扣。有時大段的有關背景的敘寫，中國一些讀者或著並不感覺興趣，所以，在翻譯時……為了使材料生動，我才應用我的創作自由，……讀者容易接受，乃是文學作品的第一要義。」<sup>99</sup>而面對文章最重要最動人部份，張秀亞更是傾其深厚文學基礎地字斟句酌，務使讓原文益加揚起光輝，願在「存真」的基礎上彰顯「美」與「流暢」。

在張秀亞全集翻譯卷導讀中，高天恩〈奇麗的異色薔薇——張秀亞與文學翻譯〉提到，終其一生，張秀亞的創作與翻譯是雙管齊下的，於台灣靜宜大學、輔

<sup>98</sup>張秀亞〈翻來譯去〉《張秀亞全集5》，頁277。

<sup>99</sup>張秀亞〈聖女之歌·譯者前記〉《張秀亞全集12》，頁057。

仁大學教授，講授翻譯及現代文學課程二十五個寒暑。漫長的創作生涯八十餘本著作裡，有十三本是西方典籍的翻譯作品，關於文學與翻譯作品的關係，如同白薔薇花園一樣，需要播種異色的種子，來年春天才會繽紛綻放異色的美麗。張秀亞不遺餘力的將西方作品譯介到台灣文壇，動人的是，因為她筆耕的播種與成就，她的詩文作品也被譯為韓文、法文、及英文，介紹流布於海外，美國大學更以「張秀亞」作為專題研究。因為她的媒介而延伸的價值，實是海內外文壇的珍寶。



## 第四章 張秀亞的現代主義散文書寫

在 1960 年創刊的《現代文學》常被視作臺灣現代文學或至少臺灣現代小說的起點；也有說法認為 1953 年紀弦創辦的《現代詩》，三年後宣告成立現代派，可視為臺灣現代文學的起點。總括而論，落在台灣這塊土地上的現代主義，表現在文學上的詩的現代化要比小說的現代化早出幾年，但真正達到了現代化的鼎盛時期卻是小說。台灣文學上的現代主義轉折，使詩人意欲擺脫中國五四文學的抒情傳統，開始對被壓抑的渴望與情緒展開探索，如同現代主義小說般，追求極致表現：一是外在語言的改造，二是內心世界的深挖。談到語言的鍛鑄，文學家們不只滿足於文字的表達，更加意識到文字的節奏與速度，進而意象、聯想、音樂性無不開始受到關注。這些形式的追求正是呼應內心世界的浮沉，因為在潛意識的空間裡，允許墮落、邪惡、沉淪、卑賤的存在。而張秀亞的現代主義書寫是變造的，她有著文字的鍛鍊與音樂性追求，也具備空間拓展與意象聯想，但在潛意識裡卻棄置墮落與邪惡，追求光明與救贖，她的技巧是西方的，精神是東方的。

台灣現代主義文學表現在詩論上，有余光中、楊牧等巨擘；表現在小說上，有七等生、白先勇、王文興等大家，那麼使現代文學三足鼎立的另一支主流，散文，在五、六〇年代，是否也發展出足以研究討論的部份？縱使散佈在張秀亞篇章中的吉光片羽並不被作家本身整理歸納，而本章節企圖在現代文學理論拼圖裡貧弱的散文理論，對比出張秀亞的手稿，期能整理出端倪，並與第五章「張秀亞散文創作理論」作一契合。

### 第一節 散文理論的開拓——西方的技巧，東方的精神

在新文學運動的前十年，對於現代散文理論的主要內容，就是對於現代散文觀念的探討，這一觀念包含散文的概念、性質和特徵，其核心就是散文的審美觀<sup>100</sup>，當時對散文提出理念的大家，如魯迅、周作人、朱自清、梁實秋等人，都是

<sup>100</sup> 余樹森《中國現當代散文研究》（北京：北京大學出版社，1993年），頁17。



理論家兼作家，在發表理論時兼行在創作中實踐，善於將人生經歷融化為散文，散文創作裡又體現創作理念。張秀亞是當時代散文理論仍顯荒蕪中，即是身為創作者且明確提出嶄新散文觀的一位，她的創作觀雖然不具周密之整體性，但多篇幅的論及，若能集結並歸納之，便可見出其中難能可貴之處，如〈談散文〉、〈寫作生涯〉、〈詩與我〉、〈作品與時代〉、〈聲音的節奏〉、〈我的寫作經驗〉、〈關於如何寫散文〉、〈寫作二十年〉、〈我的寫作生活〉、〈散文的抒情〉、〈雜文·小品〉、〈傳記文學〉、〈散文概論〉、〈寫作·寫作〉、〈談現代散文〉、〈創造散文新風格〉、〈我學寫小說〉、〈談序跋〉、〈驀的回首〉、〈寫作是藝術〉、〈中國文學中表現的正氣〉、〈談寫詩——答客問〉、〈名作家的精神世界〉、〈文藝小簡〉、〈談散文寫作〉、〈文中之味〉、〈談散文詩〉、〈我的筆耕生涯〉、〈寫給年輕朋友的信〉、〈漫談寫作〉、〈寫作取材的角度〉、〈文藝園林中的清越之聲〉、〈我為什麼要寫作〉、〈夜讀偶記〉、〈翻譯與創作〉林林總總數十個篇幅的散文觀，散見在她五十年的寫作歷程裡，雖然沒有特別的意識將它們系統的整理，但數量之豐，見解之廣，是張秀亞畢生吸收中西文學，並配合散文創作歸納領悟出的結晶，從文藝本質、創作手法、源流取法、藝術表現、文類批評、內容風格，無一不談，張秀亞對文藝認真之態度，從她諄諄叮嚀青年創作的途徑，到自身的嚴格要求，皆可體會到對文學的重視與謹慎。這一些，是張秀亞在散文理論的開拓上，功不可沒的地方，若仔細加以研究，對散文理論的脈絡與進程，定有相當幫助。

除了單純在篇幅中提出文藝創作理論，在針對其他作家的評介上，也可以看見張秀亞對文藝的看法，對於評論的對象，有古典作家、現代作家、西方作家、中西畫家等等，對於中國與西方文藝涉獵之豐厚，有足夠的文學底子才能做出精闢的評論與去蕪存菁的眼光。她有感於西方現代社會的荒謬性及其對人性的扭曲和異化，在寫作精神上反其道而行之，深入挖掘人的意識和潛意識活動，提倡對人的主觀世界的真實展示，關注人性和人的生存狀況，高揚文學自身應有的表現功能；在技巧上，以西方現代主義文學大量運用想象、象徵、隱喻、暗示、時空顛倒、內心獨白、意識流等創新技巧，著重表現人的內心生活和心理真實，這種「西方的技巧，東方的精神」在張秀亞的文本中佐證歷歷。

她的文筆不以寫作文學理論為職志，而是在漫長創作歷程中的點點星光，擷出領悟的結論，提出前瞻性的視野，但不忘指出一個稱職的作家在寫作上，並無捷徑——只是認真、認真，還是認真。關於寫作態度，張秀亞以為除了「嚴肅」二字以外，更無其他適當的字了：

文學的工作，是屬於靈智的活動，是以作者的心靈面對人類的心靈，再訴諸讀者的心靈，它所能及的，以及它所面對的對象是如此的崇高，一點點的輕忽與鬆懈，都是褻瀆了這份神聖莊嚴的工作。<sup>101</sup>

貝多芬(Beethoven, Ludwig Van 1770-1827)曾說：「文學便是心靈向心靈的傾訴。」這句話也曾打動張秀亞的心，從事寫作誠然是一件痛苦的事，因為一邊搖著筆桿，張秀亞一邊也情不自禁的會想：是否有人在傾聽著我？而自五〇年代中期以來，她在小說及散文的寫作上，有意描寫生活中的瑣屑點滴，那並不盡然是避重就輕，而是希望自生活最細微處，「反映出那顛撲不破的堅實真理」<sup>102</sup>。務求面對心靈層次之崇高時，能毫不隱藏人類靈魂最尊貴處，從現實痛苦昇華超脫，並拉高讀者心靈層次，她更進一步駁斥邪惡與墮落，文學裡無可救藥的沉淪，將抹滅人性中原本「美麗的，光明的一面」，她曾指出人生的本質，是由生活、欲望、痛苦三者一體，生活的欲望，使人們造成了種種過惡，面對過惡，自有宇宙的法則以痛苦來懲處，人於是在懺悔掙扎著力求解脫。「一切藝術的目的，就在於寫出這痛苦，而能示給人超脫的路子」<sup>103</sup>一如《浮士德》的不耐寂寞而靈魂墮落，未了靠了懺悔，拔除了一切靈魂上的過咎，得到超脫；又像但丁的《神曲》，自地獄篇寫到超升至美麗的天國樂園，皆是人生自墮落到升騰的歷程：

自這沉落到升騰之中，便有無限的掙扎，矛盾存在於中，文藝作家，便是寫出人性中那向上的，美麗的，光明的一面，如何戰勝了墮落的，醜惡的，黑暗的一面，而自「邪惡中提取出了善；醜惡中掘出了美；虛偽中尋出了真。」

<sup>101</sup>張秀亞〈寫作二十年〉《張秀亞全集3》，頁173。

<sup>102</sup>張秀亞〈寫作二十年〉《張秀亞全集3》，頁171。

<sup>103</sup>張秀亞〈談文藝創作〉《張秀亞全集3》，頁298。

「自邪惡中提取出了善；醜惡中掘出了美；虛偽中尋出了真」一段話，一語道盡她反對西方現代主義文學裡極力渲染心理之無常、落寞與孤絕，文學既是心靈向心靈的傾訴，何能「寫筆」與「讀眼」相偕向下沉淪，對於作者身負的使命，張秀亞給予嚴謹而慎重的使命。

在〈中國文學中表現的正氣〉一文中，張秀亞語重心長地以長文表達自己對中國傳統「仁愛與正義」的精神皈依，而志與氣又是形成文學作品靈魂的要素，所以更認為「培志與養氣」雖是修養性靈的步驟，卻與作者從事文學創作有密切的關聯，她說：「培養心志，是我們涵養正氣的第一步工作」<sup>105</sup>。縱使她讚佩吳爾芙夫人文筆之細微精妙，海明威描述心靈之深刻，仍毫不留情的批判他們的作品終究推向危疑的懸崖峭壁：

美國的海明威，他曾被稱為兩次大戰中美國的代言人，他曾獲得諾貝爾獎金，而他的作品文學雖然優美、精鍊，但那也只是表現出人類在那種沒有精神原則的迷茫中，無可奈何的掙扎，他書中的人物，靠了掙扎與「色厲內荏」的逞強行動，來賦給生命一點意義，而忘記了指導人類的最高法則：仁愛與正義。再如英國四十年代的感覺派女作家吳爾芙夫人，她以為人不過是一個透明的包袱，其中包著的只是一些流動的意識與神經纖維而已。脫離了心靈的指導，正義的法則，這兩位著名的作家不曾在作品中為人類指點出路，為自己也未曾找到出路，末了這兩位大作家一個據說是玩獵槍走火，一個是自殺，讀者在他們的文章中，看到的也只是懸崖絕壁之前，一塊上面寫著「此路不通」的牌子。<sup>106</sup>

中國文學的傳統路線強調精神與正氣，是以文藝作品的基調應是博愛和同情；寫作態度應是忠實、耐苦、窮而後工。文學如果只靠文字的鍛鑄，那只是沒有底蘊的馬戲團在黑夜裡表演，穿著彩衣的小丑耍弄著亮眼的火把，一陣嬉鬧鼓噪結

<sup>104</sup>張秀亞〈談文藝創作〉《張秀亞全集3》，頁298。

<sup>105</sup>張秀亞〈中國文學中表現的正氣〉《張秀亞全集7》，頁27。

<sup>106</sup>張秀亞〈中國文學中表現的正氣〉《張秀亞全集7》，頁37。

束，只留一地碎屑與唏噓，華麗背後空虛，正好可以與小丑眼角總會畫上的那一滴淚相呼應了吧。那麼文學的「底蘊」是甚麼？它是一個中心思想，也是一個指導原則，更是作者末了要揭示給讀者的價值觀，作品的靈魂如果不夠堅強，儘管美麗，也只是俗套爛調。「此路不通」的牌子還放在近代西方作家如卡繆、沙特、卡夫卡這幾位存在主義的大師跟前，他們抓住了社會人類生活的表象，以及感覺、神經、生理、病理學上的情況，大加渲染與仔細摹描，強調心理上那種無常之感，空虛、落寞之感，生存的孤絕之感，人與環境、習俗不相諧調的陌生之感，這忽略了人類心靈中高貴一面的部份，讓自幼受中西文學薰陶，為人溫煦的張秀亞在〈名作家的精神世界〉裡以罕見的嚴厲口吻痛斥病態文學，她不盲從於單一主流，以截長補短，融合中西之姿，融合古典與現代，既重視寫作技巧，亦昇華精神世界：

現在世界上有一些人，往往忽略世界文學名著中所揭櫫的更高更美的、人類所憧憬的精神世界，而只斷章取義，看到其描繪人類心理、生理的病態的一方面，且鹵莽滅裂，妄加引申、模仿，好像恨不得使全世界變成一個大病房，拖著全人類的心靈陷入唯物主義的泥淖，使萬物之靈的人類，在心靈上與其原始的近親爬蟲動物，一同匍匐在灰褐色的地球表面，豈非文明的人類對自己的一大愚蠢的諷刺！<sup>107</sup>

對照在成長過程接受許多溫暖的親情與師友的勉勵，張秀亞的成長歲月充滿陽光與歡樂，堅實的人格，又受到大自然燦美的洗禮，一點一滴如星辰般在黑夜中點亮為文思維，張秀亞凝聚的這些許光亮，非如同丑角手中的火把，而是與書本中前人晶瑩的智慧相互輝映，從而奠定筆下基調——忠實、光明、堅毅、向上的指導原則。縱使入世漸深，這些特質也從未在她身上退卻。「一個作者的心靈，應與他的時代的脈搏一起跳動，在作品中反映出現實，指示出路標。」<sup>108</sup>一個作家如何才能表現出對人類的愛與關注呢——那就是寫出引領人類走向快樂的目的。張秀亞用一種極專注、極堅實的態度，執起青枝，在一字一句裡表現真理，她從不舞文弄墨的戲弄文字，而是欲從文學中體現人生究竟，縱使是生活細碎的

<sup>107</sup>張秀亞〈名作家的精神世界〉《張秀亞全集 7》，頁 192。

<sup>108</sup>張秀亞〈寫給青年朋友的信〉《張秀亞全集 8》，頁 321。

片段，張秀亞都能用她的眼、她的耳、她的心——細細觀照，以求與讀者心靈碰觸、對話，數十個寒暑的創作生涯裡，她思屬、忖度如何在寫作技巧創新突破，向西方技藝取經，又極力捍衛中國文學經典精義，一言以蔽之，她主張的現代文學實現了：藝術、技巧、創新、雕琢的「西方呈現」；人、主體、自我、內心世界的「中國典律」，兩相融合，凝煉出以下文學藝術的精采呈現。

## 第二節 營造：語言文字的鍛鑄

張秀亞的寫作才華是多方面的，涉獵各種現代文學體裁，早年以詩打開創作的天窗，因為她喜愛詩的含蓄，能在短短幾行中抒發性靈，展示遼闊的境界；來台後著力書寫散文，在優美的文句中注入哲理；作品集散見小說，強調心理層面，表現氣氛；亦透過《西洋藝術史綱》撰寫，使精神與心靈沉浸在美感與和諧之中，無形地啓發文字風格的塑造。面對文學與藝術，張秀亞藉著對「美」的追求，牽連起文學作品藝術的環扣。在散文上，辭采是它的外衣，也是讀者與作品接觸時的第一印象，張秀亞在創作散文時，兼具古典文學與西洋文學的美，增加文字、辭采的表達能力與多樣性，而辭采之美不僅需錘鍊文字，也要賦予心靈層次，沒有意蘊的文章是她所駁斥的，如何使文章在精神內涵的光輝下，仍散發藝術的精心雕琢，這一點張秀亞是身體力行，從一而終的。

張秀亞多方面的寫作才華最終落腳在散文，雖不至於「過盡千帆皆不是」，但「弱水三千只飲一瓢」，那一瓢，在她嘗試寫詩寫小說之後，目光落在她獨鍾的散文。在〈談散文〉篇裡，不諱言想要寫出好的文學作品，必須先自散文入手，中國語言文字有其獨特的美學特質，在每一個方塊字之內，都蘊含鮮明的靈活性，三五句就能表現幽微意境，求其輕靈美妙後方能在寫作上有所成就，如何輕靈美妙、諧和雅麗，引領作家終身追尋的表達方式，除了首要的內涵外，外在藝術形式，需從辭采、感官、具象、節奏著手。

### 一、用五彩為視覺糝上繽紛

文章的目的之一即是用文字豐富讀者的視覺饗宴，以達辭采之美，在張秀亞的許多篇章中，多用顏色表現文字美感，如〈我學寫詩〉的藍色憂鬱；〈米花〉裡黑色鐵鑄的臉；〈宛清的信〉裡幻化的白色羽毛與白色蘆葦；〈水仙辭〉裡氤氳的鵝黃燈影等等，繽紛滿眼地寫出我們充滿色彩的世界，就算是相同景物，依著不同時間太陽射出的光艷也有不同變換，張秀亞善用極豐富的色調，用五彩之筆一點一滴地為大地塗色，著色處不是畫紙，而是稿紙。在〈旅程〉裡，她彷彿正為蒼茫世界披上新衣：

真是天蒼蒼野茫茫的境界呵，西邊，落日蒙著一層金紫雲紗，和憂鬱蒼灰的大地，戀戀吻別。……東方，在淺棕色的叢莽上，展現出珍珠色的天空，凝望著一一惜別的落日同大地，那透明的眼波，似乎要泊出一滴同情之淚了。環顧四周，穹廬似的灰雲遮覆下，地面似是一座廣大無垠的運動場，一堵半頹的圍牆，橫在路邊，做了一面球網，一隻無形但有力的大手，一下托出了那晶瑩白圓的月球——它似乎在微微盤旋滾轉，默默地運行，一時還看不出動靜。地上幾莖枯了的蓬蒿，搖曳著寒風，散布著侵人的淒冷。<sup>109</sup>

隨著傍晚至夜的降臨，時間悄悄遞嬗，催促著文人捕捉顏色的變換，紫金晚霞、蒼灰大地，在高調與低調間對比映襯；淺棕叢莽、珍珠色天空，在旅程裡與透明眼波相遇；濃厚灰雲、晶瑩白圓的月球、枯褐蓬蒿在旅程裡散布浸人淒冷。一層又一層簡潔凝鍊的顏色勾勒於讀者腦海，色彩變換中，張秀亞又賦予濃厚情感，西方的金紫天空又與東方的珍珠色對應，上演惜別戲碼，天與地的戀戀吻別，不正是旅人告別家鄉踏上路途的「惜別」回憶嗎？一幕一幕映入旅人眼裡，多愁善感的人不禁落下一滴同情之淚，情入於景，景襯出情，讀之，色雖豐，卻一無繁縟之味，精采的寫作手法令人擊節。張秀亞曾為著週遭荒冷環境，深感剝奪她對大自然美麗的奢侈享受，她最無法忍受的是寂寥的不毛之地，單調貧乏的灰色城市是她摒棄的，所謂人如其文，大自然的色彩，如同人生旅程的色彩，與張秀亞淡泊簡淨但卻充滿生命力的處事原則如出一轍。

再看她如何以一支白銀燭台為引子，襯出夜的黑海，進入珍珠色的夢境，更

<sup>109</sup>張秀亞〈旅程〉《張秀亞全集2》，頁91-92。

驚覺短燭早已悄悄抖落珊瑚色的淚，一場如夢似幻的演出，主角是作者，是夢，也是銀燭，紛紛拂拭著想像的征塵：

入夜，我燃著一支燭，看它亭亭的立在白銀的燭臺上，像是一座倨傲的小燈塔，又像是一株年輕的白樺，屹立山巔，和我一同俯看著夜的黑海，諦聽那潺潺的微波。窗外的風雨聲中，偶爾傳來清脆的車鈴，又漸漸的遠了，微弱不聞。我思念的羽翼飛向遠方，直到一個珍珠色的輕夢將我籠罩，好像秋日的微雲籠罩大地，又好像一片殘荷將湖水遮覆。門外風雨消歇，星子悄然來叩戶，我完全不曾知道，直到午夜，我才自那夢的國度回來，黯然的拂拭著衣上想像的征塵，我更驚悸的看到短燭在抖落珊瑚色的淚，它已守候我太久太久了。<sup>110</sup>

通篇貫串全文的是賦予擬人性格的蠟燭，亭亭的佇立，它倨傲，它年輕，它擁有足夠的歲月可以燃燒，作者拿它比擬自己——1958年的張秀亞正值壯年，她的生命強度正如屹立的蠟燭燃著熾熱的光亮，此時她已出版《牧羊女》、《凡妮的手冊》、《懷念》、《湖上》、《愛琳的日記》，在寫作路途上正逐步走向高峰，但情感上的糾結也同時困擾著她。「時間的消逝」彷彿是她作品中永恆的無奈，時間的過渡也彷彿情感的過渡，因為時間總是無形揭露真實世界的原型，從入夜到午夜，蠟燭已殘年，珍珠色的輕夢已成珊瑚色的淚，一切美好總以惆悵作結，伴隨無可奈何的結局。也許是張秀亞伏案搖筆，累了便在書桌上小憩，走向夢的國度導演夢境，盡忠職守的蠟燭仍燃亮守候，當她夢醒，驚覺天色已晚，「作者」、「夢」、「銀燭」交織「白銀」、「黑海」、「珊瑚」、「珍珠」色彩畫境。秋日微雲，殘荷覆水，風雨消歇，星子閃動點點星光，雖無句句色彩字，卻句句是顏色，張秀亞不以真色示人，而是以畫面示色，這比一股腦兒的顏色堆疊，更具若有似無的想像韻致。文學作品是心靈向心靈的傾訴，些許作者為了強調字面張力，一味的在字詞上濃妝豔抹，大量使用色彩性詞語，並重複意像，虛浮誇張，反而弄巧成拙。散文文字呈現的風格本有著多樣性的風貌，如何措詞適中，修辭適切，端看作者才學的涵養與拿捏，酸甜苦辣「恰到好處」的調味，才是真手藝。

<sup>110</sup>張秀亞〈寄林嬋〉《張秀亞全集3》，頁237。

## 二、以具體形象勾勒聲音

聲音沒有具體形象，又一發即逝，難以捕捉，在文學裡以文字表現聲音猶為困難，在中國文學作品中，以聲音描摹特出的文章，總不漏提唐代白居易的《琵琶行》與劉鶚《老殘遊記》的〈明湖居聽書〉，前者是「詩」，後者是「小說」，文體不同，對聲音精采的描寫是有目共睹，並以膾炙人口之姿，在讀者間傳頌。

《琵琶行》<sup>111</sup>裡以實體描述抽象的聲音，先用一段疊字，堆疊出弦樂樂音奏出的樂章，嘈嘈又切切錯雜紛呈，但卻如珍珠般圓潤和諧，緊接著連奏時如間關鶯語滑潤如水，停頓時如凝脂暫歇，此時的無聲是為了突顯接下來的「銀瓶乍破」，兩者間對比張力十足，氣勢奔騰，從原本的柔軟滑順陡然進入誇張式的撕裂，最後終了於無聲的江心秋月，一切透過音樂欲訴說的話就在無聲勝有聲之中留給讀者想像空間。這些詩句都是用生活中具體的聲音作比喻，形象地描繪了各種不同的音樂節奏和旋律，最特別處在於用珍珠相擊的聲音模擬琵琶彈撥樂器的音響效果，相當特別。〈明湖居聽書〉裡，著重描寫高音旋繞迴環，像一絲鋼線拋入天際，原以為夠高，卻又更往上拔尖，整個地聲音層層轉繞而上，用攀爬陡峰比擬，把聲音的高危奇絕，用懸崖峭嶺的視覺巧妙連結，愈翻愈險，愈險愈奇，然後陡然一落，再把聲音比喻為飛蛇，在黃山三十六峰中盤旋而下，一圈一圈順暢的回轉象徵聲音的美妙動聽、輕靈自如，末了如同《琵琶行》的結尾——止於無聲。兩篇文章都是善用譬喻法和具象化，將聲音的高低起伏、抑揚頓挫，寫得栩栩如生、活靈活現，以具體形象勾勒聲音的筆法，成為感官描摹必談的佳文。而張秀亞又在另一個文體——「散文」裡，再次呈現精采，與前二者有異曲同工之妙，試舉〈鳥兒的悲劇〉一文：

兩隻鳥兒有時是獨奏，有時是二部合唱，有時卻是服從一根不可見的魔杖的指揮，突然止響，全室乃陷於一種寂靜，使人覺得好像離開那萬花撩亂的春日園林，而來到一藍湖之畔，眼前這份寂靜，並不予人淒清之感，卻似有無

<sup>111</sup> 白居易《琵琶行》「大絃嘈嘈如急雨，小絃切切如私語。嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤。間關鶯語花底滑，幽咽泉流水下灘。水泉冷澀泉凝絕，凝絕不通聲漸歇。別有幽愁暗恨生，此時無聲勝有聲。銀瓶乍破水漿迸，鐵騎突出刀槍鳴。曲終收撥當心畫，四絃一聲如裂帛。東船西舫悄無言，唯見江心秋月白。」



限甘美滋潤心頭。

在那一片靜謐中，不知什麼時候，忽然一個音符迸發出來，如同一點星火，使人的心頭頓覺一亮，忽的，那一點神奇的星火跳躍得更活潑了，如熊熊的火焰熾燃起來，那光與熱整個的溫煦了我這小小的宇宙。我注視著那兩個褐色衣裳的小歌手。牠們在歡欣的以全部的生命唱出這一支歌，音符愈繁複，牠們的小頭頸也轉動得越靈活迅速一些，在我的眼前，牠們似是漸漸的卸除了那件黯淡的褐色衣裳，而變得極其炫麗，富於色彩，牠們的心胸間，似乎突發出一種更鮮豔的顏色，像熱情的紅襟知更鳥一般，象徵著春日的歡欣，夏季的熾熱。<sup>112</sup>

在這段文字裡描寫的主角是春日園林裡兩隻褐鳥，有默契般的時而獨奏時而合唱，妙的是默契之源來自於「一根不可見的魔杖的指揮」，無形的指引牠們，鳥兒的服從似乎把平凡的鳴叫轉變為交響樂章，又突如其來的沉默如樂譜的休止符，在聽眾的諦聽中停頓，更引起接續欣賞的想望，那想望被比做處於藍湖之畔的靜靜等待，沒有淒清，卻有無限甘美滋潤心頭。一個音符、一點星火、心頭一亮，從單音到多音，從一個亮點到熊熊火焰熾燃起來，甚而「光與熱整個的溫煦了我這小小的宇宙」，除了這種漸進式筆法外，這段文字也擅用對比映襯，從鳥兒聲音帶來的感受，無論是寂靜、熱鬧、撩亂、淒清，繁複多變的充斥作者的耳裡，在筆下抽象轉具象的摹寫中，在萬花齊放的春天，給予我們如真的「視感」體驗，縱使，牠僅是個發聲歌唱的鳥兒！張秀亞擅於將聲音的變化跳躍用另一種畫面形式作書寫，這種表現方式就像〈琵琶行〉以「水」的流動、凝止、迸破，形容琵琶樂音，劉鶚的〈明湖居聽書〉則是以攀山之奇、下飛之險來表現說書人高妙的歌喉，在〈鳥兒的悲劇〉這一篇則是以心頭靈光的乍現，勾勒出聽到鳥鳴時引起人心的共鳴感，各有擅長也各臻佳境。

再看另一篇佳作〈重來〉，述說一位上台演唱的孩子努力克服心理障礙，成功擄獲聽眾感官的過程：

那孩子隨著風琴發出歌聲，那柔弱而顫抖的聲音，甜美的如同一瓣瓣的小玫

<sup>112</sup>張秀亞〈鳥兒的悲劇〉《張秀亞全集3》，頁45。

瑰花片，在音樂的風裡，飛落到每個人的心上。那歌聲又像是一些小珠子，透明而圓潤，只因那小歌者心中有點惶悚，珠顆中間遂缺少了那根串連的線兒，只任那些小珠子零散的拋擲迸落……。<sup>113</sup>

文中一句句顫抖而柔弱如玫瑰花瓣的美聲，展現了一段極巧妙的譬喻，從孩子稚嫩的喉頭發出的歌聲，清新而甜美，同花瓣般令人憐愛，瓣瓣隨著微風，帶領人們回想起孩提時都有過上台的羞怯經驗，伴隨回憶飄散一陣淡淡花香，串聯了一段共有的回憶，意象躍然紙上，栩栩如生。「飛」這一個字除了扣合花瓣的飄落的應有動作，也間接說明那孩子稚嫩歌喉的細膩，輕輕悄悄地由上而下降落在聽者的心海上，「選字」向來是張秀亞在散文理論上不斷強調的要素，在這一段文章裡用得最巧妙的動詞莫非這一個字了，她著墨在選字的功夫由此可見。而「珠顆中間遂缺少了那根串連的線兒，只任那些小珠子零散的拋擲迸落」這段話，像極了「大珠小珠落玉盤」的表現手法，只不過白居易要表現的是「錯雜紛呈」的音律，而張秀亞表現的是珠顆中間缺少了的線，源於一那顆「惶悚」的心，這之間譬喻之精到，就在「只任那些小珠子零散的拋擲迸落」一句完結後，留下「回憶」與「現實」斷了線的無限惆悵。事隔三年那孩子「重來」之後的歌聲，如同帶著神異的翅膀飛越聽眾席間，歌聲中所表達的已是一種超越年齡的成熟與懷思，經過時間洗滌掉的羞澀，彰顯演唱歌曲的內蘊。張秀亞透過文字的藝術性，透視那孩子的內心，將「聽覺的聲音」與「內心的聲音」用精妙的技巧表現具體形式，也把自己善於觀察的意念透明的表現出來，以藝術處理生活，張秀亞的週遭並不缺乏美，因為她的每一刻感動都閃耀著內在晶瑩。

### 三、文字的節奏性宛如音符跳躍

文字音響的節奏，能表達作者心理情緒起伏的原因，來自於中國文字一字一音，容易表現語言的抑揚頓挫、語調的升降起落，做為文藝創作者，諦聽世界的節奏並為文章寫下音響，是有慧心的文人的必要工作，余光中曾在〈剪掉散文的辮子〉一文中說：「現代散文要講究彈性、密度與質料」彈性是對於各種語氣能

<sup>113</sup>張秀亞〈重來〉《張秀亞全集3》，頁131。

夠兼容並蓄、融合無間的表現能力，以現代人的口語即為節奏基礎，緊湊的有機組織和伸縮自如的節奏是值得注意的技巧。和諧的節奏每能使人興發美感，而和諧與美感的互文成全，更會啓悟我們美的認知。散文的音樂美主要體現在聲音與節奏，張秀亞對文章節奏的注重，自也不在話下，她曾舉皇甫松的詞句「畫船吹笛雨瀟瀟，人語驛邊橋」讀之，頓覺一片淅淅雨響，也同時聽到那細碎如雨的人聲低語。又舉周清真詞句「情似雨餘黏地絮」，讓人無法快讀，只能以低抑的聲音表現的用字，充分表現離別情緒的依依不捨。種種此類分析，彰顯張秀亞對聲音節奏的重視，她多次在著作中提及文字須有節奏感，如流水般律動，用字精準，才不會如死水一灘。試舉她自己的作品〈雲和樹〉：

亭亭的，亭亭的

獨立於山之阿。

樹，在晨曦中，在夕暉中，靜靜的佇立，儼如波納比倫山上，悄然沉思的希臘女神；更如一個殉教的聖女，手執綠色的橄欖枝，向永恆的生命與愛在招呼著……。

樹，青色的樹木，是希望、向上、青春、生命的標誌。這裡，櫻峰的古樹，無語獨立，像是一個覓句的詩人，白雲在他的頭上起落，群鳥在他的頭上啣啾，他無言的觀望、諦聽，到天際去撲捉他的飄忽靈感，等待著那顆明滅的星子。<sup>114</sup>

這段文字的初始，即使讀之不明全篇涵義，也會被它的節奏感深深吸引，如聽歌劇音樂般，光是因節奏旋律，就足以打動人心，若分析平仄，前二行「亭亭的，亭亭的 獨立於山之阿」，除了「立」字為仄聲外，其餘一連串和平聲，唸來頗有一種縹緲虛無與平和寧靜，這與文意不啻是完美的結合。證明著散文如其他文體一樣，是可以利用字音之平上去入，製造明亮或鬱抑的情調。接下來的兩段運用排比、疊句形塑誦讀時的節奏，造成重複的美感與多層次意境；用譬喻、轉化融

<sup>114</sup>張秀亞〈雲和樹〉《張秀亞全集4》，頁240。

合多面向描摹，像是古樹的生命週期，一層一層隨著四季的「節拍」昇華著。向上攀昇，不只是外表的延伸，也是精神的象徵，召喚永恆的生命與愛。通篇充滿律動與節奏，彷彿古樹想要傳遞些什麼，但「他無言的觀望、諦聽」，從晨曦到夕暉，話，就讓一明一滅的星子去訴說吧！

一般說來，優美的「詩」富有音樂性，膾炙人口的「小說」須有節奏性，而好的「散文」必備的是藝術性，現代散文的發展有和詩、小說融合的傾向，是一種兼具了音樂性和節奏性、藝術性三位一體的文體，文學在節奏性的表現上，連續的短句易形成短促的張力，可以表現出激越的情感；相接的長句則易造成緩遲的調性，顯露出舒平之感。張秀亞在提及散文理論時不斷強調文字的節奏性，但筆者認為她在散文寫作時更進一步的融合了「詩」、「小說」、「散文」三者，而且這個實驗很早就開始了，試舉〈心靈踱步〉節錄的一段：

又是陰天，浮雲的簾幃還未曾拉開。火車行過那長遍茅草的山坡，漸漸的速

(藝術性)

(節奏性)

度快了起來。她覺得那垂垂的草葉，好像她的思緒，如波，如帶，紛披，凌亂。<sup>115</sup>

(音樂性)

「又是陰天，浮雲的簾幃還未曾拉開」屬於藝術性，是散文寫作的基調；「火車行過那長遍茅草的山坡，漸漸的速度快了起來」屬於節奏性，火車的節奏隨著漫漫青草的密度逐漸加快，車輪壓過鐵道的聲音由小到大、由大到小，紛雜的意念卻有著「更行更遠還生」之感；「她覺得那垂垂的草葉，好像她的思緒，如波，如帶，紛披，凌亂。」何以說如詩般具有音樂性呢？若把這一段話的標點符號稍作更改並且分段，就成為一首具有音樂性的現代詩了：

她覺得那垂垂的草葉

好像她的思緒……

如波，

如帶，

<sup>115</sup>張秀亞〈心靈踱步〉《張秀亞全集 5》，頁 427。

紛披，

凌亂。

從音樂性來看，「如波，如帶，紛披，凌亂」用四個連接的短句彰顯思緒的不安、起伏，對比於「連綿陰霾的浮雲」與「茅草長遍的山坡」，一則短促，一則連綿無盡，我們看到了連續短句的張力對比連綿的長調，字句由綿長起始，末以短句促收，戛然而止，卻可有餘韻無窮之感。從文意來看，文中女主角的愁緒，好似徐志摩〈再別康橋〉裡「軟泥上的青荇，油油的在水底招搖」從原本平野山坡看到的草葉比擬成繁亂的思緒，而繁亂的思緒又轉變為如水波下糾結纏繞的水草。我們可以說深具學養的張秀亞擅長的是「融合」，她不僅融合中西藝術，融合古典與現代，融合詩、小說、散文寫作手法，用詞講究精準、生動之外，還賦予文采斐然的雋永，讀之回味再三，常常令人掉落思緒的漩渦深淵，久久不能忘懷。這種詩、小說、散文交互融合，以強調文章律動美感的寫作方式，更有其它例子：

我曾經追尋，我曾經失落；而今我已不再失落，因我已倦於追尋。 日子乃

(節奏性)

如一池春天的靜水，一分浮塵，三分萍碎。 屋中已是一片薄暗，而簾外更

(藝術性)

有一道簾子，那一片迷濛，是雨，是霧，也不是雨，也不是霧。<sup>116</sup>

(音樂性)

無論是藝術家還是文學家，在追求作品音樂性時，喜歡利用多樣動作的調和來表現節奏；利用繁雜畫面的統一來表現節奏；利用長短字句的對比來表現節奏。張秀亞在追尋作品節奏時，一併加入了藝術性與音樂性，著力讓句子在類疊之下又排比起來，三者並存的融合模式更形突顯，如前四句不斷出現的「我」，除了表達以自我為中心的思考方向，語言連續的複沓和詠嘆的旋律，使情感逐漸加深，從「曾經追尋」、「曾經失落」的過去式，到而今「不再失落」、「倦於追尋」的現在式，時間的行進與動作的終止配合的令人擊節。接下來「一池」、「一分」、「一片」、「一道」，配合文意呈現，杳渺之思緒也更加綿長，如一段又一段的投影片畫面播放著，而究竟「是不是霧」「是不是雨」，句句讀來，又如詩之有韻。短短幾行，如畫之鮮明，如戲劇之活躍，氛圍中盡是情

<sup>116</sup>張秀亞〈春將半〉《張秀亞全集 6》，頁 107。

致，文字的節奏性不消分說早已如音符跳躍。節奏是張秀亞非常強調的藝術手法，文人為大自然寫下的聲音，但是經由上述所舉例子，分析她的散文，發現在她藝術手法的背後，蘊藏更寬廣的文體融合現象，論之，實難僅用一種文體為之了。

#### 四、持靈巧之筆在感官間遊走

感官之間的意象轉換是一種運用具體生動的語言，通過更換感受角度來描述事物的性狀和情貌的修辭方式，使人如臨其境，如見其人，有著感同身受的效果。人的感官有聽覺、視覺、觸覺、嗅覺、味覺等，每一種感受真真實實、分分秒秒地出現在生活裡，而每種「知覺」感受雖不同，但對事物的體驗也有其相通之處，利用語言文字將一個感官移到另一個感官的形象描述，多方刺激讀者的感官，便能啓發讀者另類聯想與體會，甚至撩動一抹會心領首，看〈過秦嶺〉的一段：

魚目似的朦朧白月在黎明的銀海裡浮沉著，一陣微風，帶著沁人的涼意，似乎把人的髮梢都浸透了。<sup>117</sup>

在上文裡，先把朦朧白月的光暈比作魚目，讓人直接聯想魚所優遊的地方是大海，而白月與大海之間如何連結？作者下來就把月光的散落與投射（視覺）比作銀「海」，白月理所當然的就成為海中之物，吹來的涼風似乎也理所當然沾染濕意，把人的髮梢都浸透了（觸覺），而髮梢的「浸」字又與心理的「沁」形成一種默契的呼應，所謂「夜涼如水」，觸類而旁通的感官移就，用譬喻或轉化等修辭技巧，將原本的視覺轉為觸覺，讀者心裡的想像空間自然隨之擴大。〈色彩·音響的世界〉有更精采的妙語：

我沒到橡皮樹下，也未在樹蔭裡啜飲咖啡，而我的心靈啜飲的原是那感人的布穀聲啊，春天的聲音，又濃郁，又芳醇，極度的快樂中更帶著微微的香辛

<sup>117</sup>張秀亞〈過秦嶺〉《張秀亞全集2》，頁457。

心靈不能啜飲，布穀聲也不能被感觸，而這一段文字，卻用抽象心靈啜飲春天的布穀聲（聽覺），這聲音竟也嚐來濃郁又芳醇（味覺），大自然給人的感受無疑是歡欣的，因此隨之而來的快樂感受豪邁且熱辣，如同那椒麻似的香辛味令人陶醉。整段由想像開始，接著進入到聽覺，又再進入到味覺，受到味覺的感動，又返還回來影響心理情緒行爲。各感官交相爲用，互換官能的感受領域，在這裡張秀亞用的恰到好處。英國音樂家馬利翁說：「聲音是聽得見的色彩，色彩是看得見的聲音。」<sup>118</sup>這篇名爲〈色彩·音響的世界〉表現了聲音與色彩既然可以互通，那麼其它感官之間相互作用的模式也必然存在於各種美的藝術領域中。

再如〈杏黃月〉「杏黃色的月亮又忍不住向她笑了，這笑竟像是有聲音的，輕金屬片的聲音，琅琅的。」以巧妙的聯想觸發情思，以視覺感受暗示心理感覺，又將視覺的轉化爲聽覺的，突顯明快朗麗的月色，帶給人的美好感受。又如「那低咽的簫聲又傳來了，幽幽的，如同一隻到處漫遊的光焰微弱的螢蟲飛到她的心中……對，她已將它捕捉住了，那聲音一直在她心底顫動著，且螢火蟲似的發著微亮」這段文字在聲與色的轉化中實現了情語與景語的融合，營造出幽深靜謐的詩意。張秀亞善於以多面向的藝術感覺，運用通感的手法以色擬聲、以聲擬色，構建散文的美感。<sup>120</sup>在本節裡，提到了視覺、聽覺、節奏、通感等藝術表現方式，配合張秀亞慣用秀美的眼探索世界，發掘生命中的感動，無形流露著悲憫惻隱的感懷與悸動，她對散文的崇敬，寄寓於對散文的苦心經營與推陳出新，在她身上我們看到文字藝術與崇高心緒的完美結合。

### 第三節 挖掘：內心空間的奇秘

散文是閱讀作者思想情感最好的媒介，讀者可以透過文字的表述探索作者內

<sup>118</sup>張秀亞〈色彩·音響的世界〉《張秀亞全集7》，頁283。

<sup>119</sup>李元洛〈論詩的通感美〉《詩美學》（台北：東大，1990年），頁536。

<sup>120</sup>孫玉石〈杏黃月〉《星光燦爛的文學花園—現代文學知識精華：散文·詩歌》（台北縣：雅書堂文化，2005年），頁196-197。

心世界。要認識作者，讀詩太過跳脫，讀小說太過情節，唯有讀散文可以看到人心底的動機與想望，進而延伸進入更深層的潛意識領域。當讀者在閱讀中遭遇一個清新的意象，受其感染而禁不住興發起白日想像，依恃它另眼看待現實生活，這種沒來由的激動與另一類眼光的萌生，這種不能以因果關係解釋的閱讀心理現象，法國哲學家巴舍拉稱之為「迴盪」<sup>121</sup>。讀者透過分析，甚至可以發現連作者自身都沒有意識到的「意識流」，探索散文，其實就在探索一個「深沉」的領域。倘若作者在創作散文時，又「有意識」的以「意識流」方式書寫，那麼之中可玩味的意境，勢必更加曲折深邃，如幽暗迷宮般吸引好奇的讀者進入，卻又深陷其中。雖不至於百思不得其解，卻也得再三低迴沉吟。

作家創作散文的常見現象，即是用外在風景寫內在風景，探索「心底的奇秘」，探索方式各家不同，或以輻射式的架構，以一個特定的點向中心四周伸展、放射，堆疊出敘寫的中心；或以並列式的架構，擷取數個事件的片段畫面構成；在張秀亞的寫作手法之一是向心靈空間無盡的挖掘，敘述的主角彷彿停留在一個禁閉的空間裡，滯悶感透過文字襲捲而來，因為出不去、走不出那肉做的銅牆鐵壁——內心，所以只好無止盡的向下探索，陷入現實與回憶、幻境與夢境的泥淖中，例如在〈三葉草〉一文裡，向下的挖掘與探索的第一步，就是「幽閉」，也就是獨處，耐得住寂寞的人才能有足夠的空間向心靈深處走去，但是不要將自己埋葬，「生活就是沙灘，陷在裡面，越掙扎，越陷得深」<sup>122</sup>。當像下掘挖的思緒遇到瓶頸時，開始產生如夢似幻的錯亂，忽冷忽熱，如水如火，似是而非，沒有絕對也沒有止境，張秀亞的心靈之旅，飛躍了現實生活的有形區隔，在虛實的跨越跳接中，交織情感的流竄與熱度。〈四葉草·不眠之夜〉的咖啡，是促使張秀亞在意識流裡衝撞追尋的興奮劑，它敲醒昏沉迷濛的思緒，但是勉強疲累的身軀去思索，得來的結果只是「糾纏」、「亂鳴」、「昏亂」、「飛砂」，不但找不到正確答案，反而如無槳的小舟在急流裡橫衝直撞：

杯口邊，醞釀著一股咖啡的香味，像是一個幽靈，在惡作劇的磨難著我……。

唉，我的長髮，是糾纏的、叢密的枝葉，裡面，像藏著多少亂鳴的鳥雀……。

<sup>121</sup>加斯東·巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯《空間詩學》，頁 23。

<sup>122</sup>張秀亞〈未集結散文·三葉草〉《張秀亞全集 9》，頁 163。



我的血液，也在歌唱，像是才融的無數道溪流……。凌亂的思想，這無慈的鐵砧，在敲擊著我的頭腦：金色的，銀色的，藍色的星火，在跳動，飛繞……。啊，多少遺忘的節拍，又在我的心版上跳起踢踏舞，高音，低音……一陣大雷雨似的鑼鼓過去了，留下一聲細碎珠顆似的耳語……多少臉譜，組成了光與色的輪盤，在旋轉，又在我昏亂的頭腦裡吹揚起火熱的塞外風砂……。<sup>123</sup>

多麼令人讀之沉吟的一段文字，彷彿掉入讓人狂亂的夢境，一字一句充斥混雜的事物和暗示性的描寫，又像將各色濃烈的水彩料全部翻攪，融入小說戲劇般的換景手法，常是在當下的心境起筆，引發她的聯想，心靈空間無止境的挖掘，如同上文所述「沒有絕對」，也「沒有止境」。余樹森在〈當代散文的審美反思〉提到相類似的見解「隨著創作思維的多元化、感情的多層次、感覺的飄忽性，在結構行文上，自然要衝破……一個中心、一條曲線、幾個轉彎、首尾相應的框架，出現了交叉、疊印、拼接、組合的結構形式」<sup>124</sup>，結構行文的變革與創新在文學的演變上勢不可擋，特別是在西方文學大舉輸入的年代。以下是張秀亞融合中西多種藝術手法，將心理狀態表現於極致的三種方式。

## 一、意識流寫作

文學創作的過程，不外乎作者對外界事物的體會、感悟、省思後，留存下來的成熟想法，但是在這整理的過程之中，尚有不成型的片段與破碎的畫面一一浮現，尚未成形的意識與思索完成的圓融，如同新釀好的酒的活脫，對比陳年老酒的沉穩，後者雖然滑順老練有餘，但新鮮滄辣不足！意識流映射出行為後面的真實與純粹，表現出比表象事物更微妙，更根本的現實，因此當它被作者描述出來時，往往能給人更奇特更驚異的視覺感受。「意識流」一詞是心理學辭彙，是在1918年梅·辛克萊評論英國陶羅賽·瑞恰生的作品《旅程》時提出於文學界。

藝術技巧上，「內心獨白」是很重要的表現形式，在設定背景時，需是沒有

<sup>123</sup>張秀亞〈四葉草·不眠之夜〉《張秀亞全集2》，頁135。

<sup>124</sup>余樹森《中國現當代散文研究》（北京：北京大學出版社，1993年），頁83。

其他人傾聽的情況下，一個人物把自己的感思全盤而直接的表露出來，這種意識流文學最常用的技巧，特點就是在獨白中看不出作者操弄的手，或者說，如同影舞者一般，不露痕跡掌握小說中人物的真實意識流露。在布局安排上，意識流是根據作者的意識為展開情節的線索，順著意識的流動，感覺的進展而進行，可以說是一種「無形式的形式」，因為它一開始出現於心理學術語，因此把人類的心念比喻為流水，瞬息萬變、無法捉摸。人的精神作用變動無常，其現象永流不斷，相繼推湧以起，諸多精神現象的顯現並非偶然與孤立的，它有其內在理路思源而融匯成流，正如無數水滴合成一流而不露痕跡。<sup>125</sup>學術界一般認為意識流是象徵主義文學在小說領域的體現。但是由於其技巧獨特、成就很高，因此通常把意識流文學當成一個獨立的文學流派來處理。張秀亞在〈談現代散文〉一文中提及，對於現代散文必須要注意「現代散文在分析心理方面的技巧與藝術」<sup>126</sup>，她認為意識流不只出現在小說或詩的範疇裡，現代散文也有這種潛在因素，並且新的散文已脫離以往純粹以時間為脈絡的寫法，加入了空間、幻想與現實，四者交錯流動。這種側重描寫人類的意識流，張秀亞指出：「記錄不成形的思想片段，探索靈魂的幽隱、心底的奇祕……，筆法遂顯得更曲折迂迴。內容的暗示性加強，朦朧度加深，如此一步步的發展下去，文字更呈窈窕之致，而遂漸與詩接近。」<sup>127</sup>既然要描寫人類意識流，要探索靈魂的幽隱、心底的奇祕，或許我們可以說，張秀亞強調的「真」，除了是心靈那些永恆的真理——愛、光榮、惻隱、自尊、感情、犧牲等，也可以說是毫無遮掩矯飾的內心世界——以及它所表現的靈敏和深刻。將「真實」融入在此一探討範疇裡，我們更能理解張秀亞在追求西方現代主義文學時，仍然能夠回應她在其它地方的文學理論，這之中的特色包括：深層心理刻劃、非理性世界和理性世界的跨界糾纏，以及多重時間的交錯。

「意識」往往並非獨立存在而是互為因果。這種不成形的思想片段，跳躍的思考方式，將散文幻化成一面深度的透視鏡，讀者不但可以從散文看到作者隱藏的「真實」感情思想，還可以深入去探索他的潛意識。潛意識是心理活動的基本能力，也是人類動機意圖的泉源，它像一座迷宮一般，有時連作者本身都察覺

<sup>125</sup>楊昌年《現代散文新風貌》(台北：東大，1988年)，頁21。

<sup>126</sup>張秀亞〈談現代散文〉《張秀亞全集6》，頁140。

<sup>127</sup>張秀亞〈創造散文新風格〉《張秀亞全集6》，頁273。

不出自己意識的內涵，它是一個神秘深沉的領域。張秀亞諸多篇章即有此種寫作方法，試舉〈幻思〉一文裡，先敘明背景與環境，晚秋的天空，大地浮沉在一片澄藍，月與星子逐一出現，使人想起原野上小羊頸邊的銅鈴，那些鈴子似乎在風中互相撞擊，發出清脆的聲韻來，月亮初出，空氣遂燦亮透明，到處閃著光芒，像是有神秘的蒲公英的花片，到處飄飛著：

她正讀著一本古國的歷史，那些字跡似乎把她帶到迢遠的地方，她微合著眼睛……，但窗外的月光把她喚醒了，她站了起來，看見水壺在小爐上吐著白氣，她抬起落在足邊的毛線球，更將一條厚厚的黑色肩巾披了起來，轉過身去捻熄了藍色的檯燈，月光像是得到她的默許，將屋子頓時佔據了一半，打更人響亮的敲著梆子，才自巷口走過……。

這封閉了她十年的屋子，在月光下卻顯得如此陌生神秘了……，她睜大著眸子，環視周遭，屋角地氈上，一座銅塑的愛神雕像，仆倒在那裡，面孔吻著地，只翹著兩張飛不起的堅硬小翅膀，旁邊，還散亂的扔著幾支菲利浦牌的香煙空盒，上面那個黑衣老人，有著拿破崙三世的 moustache，似是像那銅像發出了惡意的嘲笑，他的笑聲好像瀰漫在發綠的月光裡，月光更照著她對面的那張圈椅，椅子是空的，一雙拖鞋仍然擺在前面，落滿了灰塵……。短牆外傳來了敲竹板子的聲音，那聲音裡幻出玻璃手提燈的微光，照著賣餛飩人的擔子……，夜漸深了，鐘針指在十二點上。<sup>128</sup>

這段文字整個閱讀起來就像是蜻蜓點水似的，左飛右點，視線目光所及之處就讓意識的流動多了一幕，不置可否的，意識的伏流不被當事人意識到，它隱藏在毫不起眼之處，彷彿遼闊叢莽之一株嫩綠，絲絲微微，不去探求便不察覺其存在。時間從一開始降臨的夜晚起始，當第一顆星星悄然乍現，帶著明滅光芒來到，就已開啓主人翁意識流的脈絡，夜晚，是特別容易讓人產生「幻思」的時刻，黑夜的籠罩，愈將近「午夜」，鐘針指在十二點上，愈讓人卸下虛假的外衣，擺脫嚴肅的防備，黑夜星子的出現，如同打更人的提醒——可以開始作夢了，而一旦開始便很難停止，就向前述的蜻蜓一樣，不會只點水一次就甘心作罷。從文章段落

<sup>128</sup>張秀亞〈幻思〉《張秀亞全集3》，頁035。

看得到，一個個畫面依序出現「原野上的小羊」、「神秘的蒲公英的花片」、「遙遠的古國歷史」、「面孔吻地的愛神雕像」、「菲利浦牌香煙空盒上面的拿破崙三世」、「對面那張空的圈椅」、「落滿灰塵的拖鞋」、「賣餛飩人的擔子」……分不清到底是視線還是思緒，錯雜分呈的一起湧現在星子乍現到午夜十二點之間，而每一個畫面又可以再追溯背後的意境，像是迷宮般令人摸不著頭緒，也像是「發綠的月光」般弔詭，被動的讀者此時只能被一條隱形的線牽引著，隨著畫面迅速飄忽的流轉而移動步伐。「空虛」是這段文字極度強烈的氛圍，一個個和「她」互動的對象都是不著邊際的事物，這樣虛實交錯，心理成份跳動而不規則混列，意象動人的敘述手法，加上豐富的想像、曲折迂迴的思路，構成行文的方式，便是意識流作品的特色，讓讀者除了發出崇拜的讚嘆聲之外，如走入迷宮之中，沉浸於這種輕靈美妙的生動想像。

內心獨白所呈現的意象，其發生場域就是一種空間。當女性大膽的將意識無限拓展、跳躍、轉換，這種女性書寫的特質流洩而出。在女性自覺的迴盪與傳承影響下，張秀亞以「空間」的塑造，開拓出屬於自己自由彩繪的舞台，抓住帶有任何特質的細節加以重點刻畫，反覆渲染，用筆端勾勒出讓思想馳騁的世界，用文字展開意識之旅，帶領讀者進入她的空間生活。

## 二、在「夢」的國度探險追尋

閱讀張秀亞的文本，可以發現在她中後期的作品中，多所出現夢的世界，在夢的國度裡，她幻想、她嘆喟、她省思，那是一個尋覓自己夢想的國度，遮蔭她走過殘酷摧折的感情現實，也卸下生活的束縛，無盡的騁懷。接續上一部份意識流的探討，另一層面表現張秀亞探索內心世界的表現方式，就是獨立飄然的「夢」的國度。在〈湖畔〉一篇裡是她為人樂道的夢的描寫，她在描寫夢境時，不約而同的，場景多出現在自己的小屋與專屬的房間，彷彿在獨立不受打擾的空間裡，才能安全的作夢、寫夢，但是夢雖然代表著自己的想望，但是追尋不到時，失落與哀愁也應運而生，這種失落也代表羈絆著自己的千頭萬緒，試看其中一段：

尋夢草，是不可尋的。為了免得你紅潤的嘴唇，吐出灰雲一樣的嘆息。而你年輕光潤的額頭，也不致為悲哀的鐮刀所傷了。還是回去吧，離開這多夢的湖邊，回到我們山後的小屋，拉起褪色的藍窗幃，遮起了明燦的月色，如同遮去了昨日的夢一樣……。<sup>129</sup>

夢，是不可觸碰的；尋夢草，是不可尋的；多夢的湖邊，是不可續居的，張秀亞的夢境，似乎是逃離現實的國度，也是所傷青春的地方，同「關閉起窗子，幽閉起寂寞」般，作者明知「可」與「不可」之間不是用藍窗幃可使遮攔乾淨，彷彿在現實世界的書房與廚房裡倦了的張秀亞，任著幻思在枝葉間結網，夢想在樹與樹之間漫遊，攪起一片綠色的泡沫，卻從未停止敘述夢的故事。「月」是伴隨夢境出現，不可或缺的元素，它代表夢境之所以能夠出現的號角與徵兆，但是水能載舟亦能覆舟，張秀亞在夢境裡獲得慰藉，也在夢境裡消磨了青春，她愛夢，但最後不得不「拉起褪色的藍窗帷」遮去她不想再續做的夢……。

今夜的月光真好，又像當年我在船頭上望見的，……呵，怎麼，我又有了尋夢的念頭了，那是，那是，因為今夜的月色太好了，像一片將要辭枝的葉片，有點黃，但又像殘留著陳舊的記憶，也有一點兒淡綠……。孩子，還是回去吧，離開這多夢的湖邊，回到我們山後的小屋，拉起褪色的藍窗幃，遮起明燦的月色，如同遮去了昨日的夢一樣……。<sup>130</sup>

曾經尋著這草的人，眼神快樂的放著光芒，卻在疏忽間從指縫中流失了它，徒勞的一場空成為結局，住在白石屋裡身著烏紗黑衣的女子，繼著這追尋的夢想，最終卻說出這段支吾卻又感傷的話，原本斷然說著夢不可尋，卻又忍不住看著月色興起尋夢草的念頭，而月一下是枯黃的生命，又轉瞬變成淡綠的新生命，兩極化的發展，正呼應作者矛盾的心理反應，到底該不該循著夢到遙想的國度。文中出現的刪節號是回憶也是跳脫，一會兒看著今夜月色，又一會兒回到尋夢時光，又急著拋開陳舊記憶，拉起藍窗幃遮去昨日的夢。這意識的流轉，彷彿就是張秀亞在理想與現實裡擺盪琢磨，卻又不得結果，只好吐出「像灰雲一樣的嘆息」，哀

<sup>129</sup>張秀亞〈湖畔〉《張秀亞全集2》，頁150。

<sup>130</sup>張秀亞〈湖畔〉《張秀亞全集2》，頁150。

悼那「為悲哀的鐮刀所傷的額頭」。

世界像是快破碎了，但風還繼續在撕著，揉著，圍著它。房舍像是在搖撼，牆壁在顫動，掛在簷前的風鈴在拼命的響著，響著，那清脆的金屬聲，時而掩沒在風的怒濤裡，時而又清晰可聞：叮玲、叮玲……。虛掩著屋門，半關著的窗子被風推開了。風以迅疾的步子帶著灰塵、落葉吹了近來。屋子的主人在睡著，睡得很平靜，夢中的世界是沒有風的。<sup>131</sup>

散文是以書寫自我本質為訴求的文學類型，從自我流洩而出的情感，形於言、形於文字，而情感得以抒發，張秀亞面對婚姻的破裂、獨立撫養兒女的壓力，一個人靜靜寫作時，搖著筆桿進入遙想的、隱微的空間——夢的情境，風揉亂了夢中人的長髮，卻無法揉亂她的清夢，因為夢中的世界是沒有風的。現實世界被風撕裂著破碎著，摧枯拉朽般狂揚起塵灰，屋裡的主人睡的平靜；張秀亞的個人世界也在傳統社會的束縛下尋求著平靜。夢裡外的形形色色，心靈中的光和影之交換，神經纖維的觸動……在充斥聲音、色彩、光影的夢的世界裡，她企圖締造另一個世界，抒發另一個層面的自己。

### 三、幽隱感傷的「懷舊」、「鄉愁」

人的一生踽踽獨行於生命的曠野，而生命有如一片空白，這時，過往的回憶成為創作的靈焰，往往便閃現出璀璨的火花，那潛伏已久，不屈不撓的生命力突然昇華，將靈魂的強力都放在作品上，加蓋上屬於自己的圖章。這個圖章裡面，有他當時的時代精神，民族色彩，地方人文，生活百態與自己的靈魂，這樣的作品中便散發出一種獨特的美。懷舊散文的「舊」，在具體上，可以指向家鄉以及在時光流逝中所經歷的人事物，在精神上，它是經過淬煉後沉澱在腦海的記憶，懷舊的書寫必然是從記憶中挖掘，並加上一段追索的過程。

張秀亞早年心性的陶冶，起始於早年渤海濱的小鎮，那裡有她親情的溫暖與

<sup>131</sup>張秀亞〈風〉《張秀亞全集 5》，頁 417。

文學浸淫的快樂；中學時古城的美麗記憶，成為她現實中的避風港，也是恣意幻想泅泳的年代；戰時避亂的山城，有著為人妻為人母的悲喜，審度著感情與人生的真義。她的鄉愁，來自於濃得化不開的種種，也來自於小鎮、古城、山城交織的回憶，在〈春將半〉裡有這麼一段：

家鄉，永遠是遊子心中最美的一角，那井邊，那灰色的磚屋前，一樹杏花，如霧，如霰，如小蠟燭，驟然齊明，亮得照眼，雨中賞花，張一把油紙傘，驀然牆上，樹梢，現出一片鵝黃，雨後的一抹斜陽，照著樹上的雨滴，多麼動人的含淚的微笑啊，於是，那在城中上學才回鄉不久的孩子，在收起雨傘時笑了，陽光也笑得更燦爛了。<sup>132</sup>

灰色磚屋牆角、井邊、樹梢上一抹斜陽、孩子、一把油紙傘……家鄉裡的事物縈繞在張秀亞的腦海，每一個都是靜謐甜美的回憶，非但揮之不去，還時常現其蹤影。在同一篇裡還寫著家鄉的水仙，在小小的花心裏，凝結著一個鵝黃色的故鄉的夢，花心化成燈蕊，搖顛在懷鄉者的眼臉上與氤氳陳木香味的廳堂裡，細細小小的品味著，伴隨一縷縷的香供煙，濃烈懷舊之感不言而喻。

「家鄉」觀念的轉變，是五〇年代女性文學迥異於當時主導論述的明顯特色，過去中的我不斷出現，與現實中的我彼此關照。在張秀亞的生活中，台灣從一個暫時寄安的落腳處，蛻變為一個長居久安的新家園，這對女性而言，是個重新發展的立足點。張秀亞如何從固有的主體性和意識形態下解套，尋求再建構的可能，為台灣塑造一個新故鄉的雛型？范銘如在〈台灣新故鄉—五十年代女性小說〉裡提到，反共與懷鄉文學，是五〇年代文壇的兩大主流。但是兩者實為表裏，它們借助原鄉神話的敘述與再製，敷衍出入失樂園的歷史緣由及返鄉的欲望。家，在文學中的意義，與其視為一種實質的存在，不如將它看成一種辯證的概念。畢竟，「家」的概念只有在離開家才能產生。不管時間或距離的長短，在家的外面，才能知覺家裡與別處的不同；故鄉與異鄉也總須經由某種移位、置換後才產生對某一方的認同或選擇。<sup>133</sup>中國人生於斯長於斯的千年印記，始終流淌在我們

<sup>132</sup>張秀亞〈春將半〉《張秀亞全集 6》，頁 016。

<sup>133</sup>范銘如〈台灣新故鄉—五十年代女性小說〉收錄《中國女性書寫—國際學術研討會論文集》(台北：台灣學生，1999 年)，頁 359。

的血液裡，多少騷人墨客寫出膾炙人口的鄉愁文學，只要有共同經驗的人，每凡讀後，都心頭發酸眼眶泛紅罷。

「家鄉」的轉換即是一種「空間」的轉換，在交替轉換間，原鄉與新居的遷移，在女性主體意識下也隨不同的空間文化建構出，因此，進一步來說，「家」對女性而言並非一種單一性與絕對性，畢竟在傳統社會價值觀念裡，男性才是「家」的權威象徵，可以決策、可以發號施令；女性則是「家」的付出操持者，立場被動、聽候決策。縱使基於人性總會懷鄉的立場，男性作家表現出來的是政治氣味濃厚的反共文藝，女性作家則在懷舊的同時，也樂於迎接新居的安置。那麼，在這樣的意識與心境下，五〇年代的台灣處於政治文化的真空狀態，女性擁有著力點，創造屬於自己的思想與實質空間，張秀亞說到：

家代表的是保障與認同，它所指涉的位置在五十年代女性文本中似乎從中原微微往邊緣挪移。在尚未被建構完全的空間中，她們得以建立一個允許他們用不同角度觀察和體驗現實的新家園。<sup>134</sup>

然而在閱讀張秀亞的文本時，過去北平、天津的一景一物不斷出現，若回溯其整個創作歷程可以發現，「懷鄉」佔去文本的大半。因此在私密空間的「書房」踽踽獨行外，便是在書寫懷舊內容上，大肆呼喚過往回憶的重現，呼喚同時，不但穿越時間限制，也跳脫空間隔閡，在新家園遙想舊都古城的點滴，也暗示女性創作的主體性。

在〈回家〉一篇裡，久違的家鄉，在靜夜長路映著路邊殘燈中，使人憶起故鄉那一片湖水，「湖水」向來是張秀亞永不褪色的主題，它與家鄉的掛勾糾葛極深，即使久違，市街的喧囂仍然滌不去那濃厚的過去。相似的場景通常是引發鄉愁的導火線，就如路頭「轉彎處的一個餛飩攤子，以它那盞如矇矓睡眼的煤氣燈，與那一團團木棉似的蒸騰白氣，吸引了幾個食客。」猜想，那三兩食客莫不是前來尋求家鄉味的慰藉，隨著三輪車慢慢的輾過一些街巷，張秀亞隔著車簾上的玻

<sup>134</sup> 范銘如〈台灣新故鄉—五十年代女性小說〉收錄《中國女性書寫—國際學術研討會論文集》，頁 369。



璃，目光逡巡著一些人家的屋瓦，在雨中閃著光彩，那就像是夢中不斷出現的景色，於是她向那些街巷、那些屋子、樹木、燈桿，輕輕的在打著招呼：「你們都好嗎？我又回來了。」張秀亞在求學的日子裡，什刹海是她寄託幽靜心靈所在，那湖的沁涼、澄明，是她精神的渴望。在湖水圍繞的空間裡，想像詩人俯身藍湖之畔，將影子浸入水中，覓得一些精純的詩句，彷彿自己就是那掬水之人，文思得以在湖水洗滌下透鍊出一縷縷幽芳：

我永遠渴望著這樣一片水，不廣，不深，卻是沁涼，澄明，蔚藍，沒有睡蓮，藻荇這些凌亂的點綴，只有一片柔軟的小草如織的鑲起不太整齊的花邊，散發著淡淡欲無的清香，輕籠著湖水的幽夢。<sup>135</sup>

而舊遜親府址天香庭院，亦是時常駐足懷想的地方，一片綠意盎然的景緻刺激著靈感與冥想的興發，每次當她靜坐窗前，望著一地的樹影，總不期然而然的想起了在古城讀書時宿舍窗外那一株海棠：

在那一株海棠樹下，我和同學們消度過不少的晨昏。讀書倦了，就把那些冊子扔在一邊，彼此告訴著一些有關這座古老建築的傳說，談到恐怖處，樹邊暗影裡，似傳來清宮嬪妃環珮的微響。樹下不遠的地方，是一口古井，很大，很深，雖經填了起來，但望去仍是黑黝黝的。我們看看那古井，又望望樹頂的華蓋，一些無知的心靈，竟充滿了幻想、快樂和疑懼，不知二者當中，何者象徵我們的過去，何者象徵我們的未來。<sup>136</sup>

無論何時，只要在窗前靜坐，地上的樹影總會勾起古城裡海棠樹的一抹回憶——青綠淡雅的樹影與一旁黑黝黝的古井對比鮮明，望進神秘又無從探知的井底，象徵回到過往；望向翠綠扶疏的華蓋，卻又似一顆無知的心靈在張望著探求未來。一仰一俯間，過去與未來的時空界限似乎模糊了，意識，讓週遭頓時停止運行，只流動的思慮在竄流、在奔騰。

〈遺珠〉在張秀亞的懷鄉記憶裡，描寫天香庭院的宿舍，它是一處同時具有

<sup>135</sup>張秀亞〈澄明的湖水〉《張秀亞全集2》，頁331。

<sup>136</sup>張秀亞〈海棠樹〉《張秀亞全集5》，頁39。

私密感，也有著信賴與安全的地方，那個地方原是與室友共住的一間房，但同屋的學友已於期末後回去，只剩下張秀亞一個人。看著兩格方窗，悠閒地呼吸海棠樹散佈的芳香，接下來開始敘寫她的房間內擁有的擺設，向院子的方向開著。窗下是一張小櫃桌，抽屜裡放著雜物，櫃子裡放著書籍，桌前有一張小凳。而那一扇經過改造的米色西室門，開在樓下的甬道裡，自敘性情向來馬虎又疏懶的她，總是懶得上鎖，在求學時的一方空間裡，這處校舍一隅，是與身體、心靈產生緊密關聯的，對張秀亞一顆年輕坦蕩的心而言，世界上沒有什麼可鎖的秘密。在抗日戰爭爆發後，張秀亞協同友人來到四川重慶，在山城歲月影響與變化最鉅的，莫過於感情的甜蜜與失婚的痛楚，縱使如此，她仍用細膩的筆觸描寫山城：

我永遠忘不掉那山城，山城中我每天走的一段路——由七星崗，經棗子嵐雅  
扭到張家花園的一段路——路邊是一道圍屏似的高山，山上，時時傳來清脆  
的斧錘聲，一股炸開防空洞用的火藥氣息，在雨濕的空氣中散佈開來。應和  
那清脆的斧錘敲擊聲，每有一道山泉細流，喧嘩著沖潑而下，把山腳細碎的  
黃花，濺得寒星似的霎眼……浮現在這清麗的景色之上的，是一個黑臉膛大  
眼睛的小男孩，手裡捧著一碗朱紅色的辣椒麵條。離開山城日久，這小身影  
在我記憶中更增加了深度……。<sup>137</sup>

雖然記憶被婚變的陰影籠罩，但在悲傷中我們仍可見到張秀亞對自然的謳歌，對人事的感懷，懷舊裡的地景，並不因此而蒙上陰影。巴舍拉提出空間概念時，以詩意的想像取代客觀理論思考，發展出一種詩意思象的現象學取徑，「空間」因而從心智的客體轉變成為與靈魂深刻迴響的力量<sup>138</sup>。他提出空間中的「原型意象分析」，認為原型本身即為原初意象、物質意象，也是共通於所有人類之間的意象，討論的範疇包含：家屋、閣樓、地窖、抽屜、匣盒、櫥櫃、介殼、窩巢、角落、微型、私密感、浩瀚感、內外感、巨大感、圓整感。所有人類對於這些空間意象都有類似模式、但個別面貌殊異的心靈反應。這種心靈反應總結在「居住空

<sup>137</sup>張秀亞〈山城之子〉《張秀亞全集3》，頁104。

<sup>138</sup> 這種與靈魂深刻迴響力量產生的意象，在讀者心裡共振，徹底捉住讀者眼光，於是詩人的眼光就是讀者的眼光；詩人的存在就是讀者的存在，讀者會認為書中的意象就是由自己創造出來的，這就是巴舍拉《空間詩學》一書所包括出文本的空間內蘊。

間作用之實感」中。<sup>139</sup>因此，實體的房舍、家具與空間使用的需求，在這種心靈脈絡的反應下才能顯出其現實意義的來源。舉例來說，當讀者在閱讀中體驗到家屋的正面意象時，大多都會聯想到童年誕生的家屋，以及在其中的幸福感、安全感、寧靜感、圓整感。這種體驗猶如在一個圓實的原初窩巢裡，體驗到對世界的原初信賴感，這種信賴感，讓蒙昧無知的小孩也有對於整個宇宙完全信賴的衝動。

源基於此，「書房」是另一種空間的象徵。自小的張秀亞在在求學生涯時，與姐妹們共有一間不小的書房，裡頭有著父親因重視教育而添購的上千冊書籍，張秀亞沉迷於浩瀚文海裡，除了上學，鎮日待在書房中浸染五四文人的著作，由書房塑造這樣一個空間，讓小小心靈的創作靈感得以引發，也開啓日後投稿寫作的契機。這段在書房中思想與靈性的馳騁，就是她往後文學生命的萌芽。張秀亞是極易滿足的人，這個特質表現在買書、看書上淋漓盡致，從小就跟隨姊姊沉浸在書的芳香裡，終日馳騁在小小的書圍，與鳥一般臨風顧盼並自得其樂。每當出門遠遊之前，必定小心收藏好的，是書。返家時打開門鎖，走進屋中，第一個得到愛撫的，也是書，書佔據了張秀亞大半的時間，她與書互相依偎，讓她忘卻了寂寞，在她的作品裡，提到「書房」的次數不可勝數，試舉一段為例：

我自己設計了木架，高及天花板，一層層的分列著我喜愛的書本。在我心頭上，清晰的印有一張他們的戶口詳表。

陰雨天，或是幽悄的黃昏，我便要請書架第一格的辛吉，來和我絮語了。這個抑鬱終生的作家，藝術而外，我更喜歡他那冷眼觀世的態度，淡漠而不悲觀，只譏諷的微笑著，而不流為激憤的咒詛。那凝結於篇頁上水晶般的智慧，最使人嘆賞。……

靜靜的日子，我願意和女詩人奈都夫人為伴。她常是披了紫紅的紗麗，閃爍著舍利子一般的黑睛，在我耳邊唱出一支弄蛇者之歌。濃純如同一盞烈酒，馥郁如同夏日晚間的茉莉。我總是心靈悸動著聽她婉妙的歌。……

此外我常到書架的第三格上，一訪白屋中的吳生，以及《人境廬》裡，「我

<sup>139</sup>加斯東·巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯《空間詩學》，頁 27-28。

手寫我口」的黃遵憲。透過那些閃光的字句，我往往默默體念到作者心頭的  
澀苦，而無端的陷於濃重的感傷。……<sup>140</sup>

書房中層層羅列整齊的書架是張秀亞的心靈遣興，童年書房的安全感與浩瀚感在潛意識中醞釀發酵，書，成為她人生路上一個不可或缺的伴侶和撫慰。而在閱讀中產生的迴盪，成了一個遙遠的聲音，這個聲音存在內心深處，當張秀亞走進記憶的深處，記憶的極限，她都會聽到這遠遠傳來的聲音，她與書本之間所交流的，是一個充滿秘密的方向，這空間、這境地、這氛圍，成了滋潤生命的泉源，帶領她走過生命乾涸苦痛。執卷，常常讓張秀亞進入幻思的境界，在〈時還讀我書〉裡，仲夏微風吹拂的一個傍晚，一個純樸的村女，提了一只白色瓷甕，到泉邊汲取清水，沁涼的水滴，滋潤了她的乾渴。這在她是最高也是最美的享受。張秀亞自喻她只願終生做這個村女，書中的涓滴，是她渴望已久滋潤微渺生命的泉源。在這屋中書架、架上書本，不只是每日的經驗，她是張秀亞敘事裡的一條線索，透過它，張秀亞將寓居場所以透視眼光估量，並且是維繫歲月的珍寶，沒有它，人只不過是個離散的存在。空間就像是人的延伸：「它是額外的皮膚、甲殼，或是第二層衣服，住屋不僅遮蔽與保護，也會揭露和展示。住屋、身體與心靈持續互動，住屋的實質結構、家具裝修、社會習俗與心靈意象，同時促成、塑造、支持與限制了在其範圍內展開的活動和觀念。」<sup>141</sup>在這裡要進一步說明的是，此處的宿舍與前所述「居住空間作用之實感」——以及在其中的幸福感、安全感、寧靜感、圓整感，猶如兩端不斷拉長動線中的無限小與無限大。居住空間的實感，讓身體閱讀著住屋，這種體驗猶如在一個圓實的原初窩巢裡，讓意識逐漸萌發生芽；萌芽後的意識，有秩序的在空間裡穿梭，承載著越來越多的記憶，建立起對家園、對文化、對世界的實際掌握，如同同心圓般，向外一圈圈蕩出思想的漣漪。換言之，「家」的空間意涵所提供的安全感，越過邊界，提供回憶裡的鄉城，也提供著持續變化居所的環境，一種多元視角。

張秀亞中譯了吳爾芙《自己的房間》，並對吳爾芙書寫中的女性特質大加讚

<sup>140</sup>張秀亞〈時還讀我書〉《張秀亞全集 2》，頁 339。

<sup>141</sup>Linda McDowell 著，徐苔玲、王志弘譯《性別、認同與地方——女性主義地理學概說》(台北：群學，2006 年)，頁 125。

賞，即便沒有特別著力在女性意識上作發揮，張秀亞仍然能在文學上看穿吳爾芙的銳利真實，在某種程度上，兩人敏慧心靈和寫作風格也有同質性。在〈感覺派小說的創始者——維金妮亞·吳爾芙〉一文中，張秀亞指出吳爾芙注重意識和感受，將色彩、動力、音樂融入文字中，使之具有無限魅力，幾乎生活在一個純粹感覺性的「空間」裡，盡情發揮、騁其才華，而在「自己的房間」裡，就是最好的實踐場域。「家鄉，永遠是遊子心中最美的一角」，在描繪家鄉地景時，張秀亞在文中不懈追蹤著的，是她自己的思想，而讀者又追蹤在她身後，「路儘管曲折，儘管紆迴，只要作者有風趣，讀者便會毫不疲憊的跟著走。到了終點，無論如何都不要使讀者空跋涉一場，至少，作者得指示一點新的東西：一個理想，一個概念，一個意蘊，最要者，一種感情！」<sup>142</sup>在張秀亞細膩的鄉愁裡感受得到人與空間的依存。

#### 第四節 探索：心靈活動的題材

從現代主義作家觀點來看，內心層次的探討或許比著重於外在世界的描繪更貼近「寫實」。內心層次的剖析探討，對一位作家而言，是影響作品的關鍵。張秀亞的日常生活圈並不甚廣，生活周遭的一景一物、一花一草、孩童、小販、小貓狗……等大量生活細節都成爲了書寫題材，縱使或有「書寫瑣碎」之譏，張秀亞依然得以屹立文壇之因，也在於她用最深情細膩的書寫視角，賦予他們各自的張力，適時佐以想像，拓展成一種帶有某種氛圍的「情境空間」，寫自己與他人心靈微語。

在寫作上，我有一個時期，曾企圖自室內走到戶外，如今我才發現在戶外停留的太久了，我要回到屋檐下，回到心靈的內室裡來，諦聽他人以及自己靈魂的微語——那才是人類真正的聲音。<sup>143</sup>

我在屋子裡，一扇關著的門，兩扇關著的窗，使我暫時與這世界隔離開。但

<sup>142</sup>張秀亞〈牧羊女前記〉《張秀亞全集2》，頁189-190。

<sup>143</sup>張秀亞〈我與文學前記〉《張秀亞全集5》，頁10。

是我忘不掉外面的一切，在這暫時的與世隔絕的生活中，我只是在默默的思索著：如何能使自己活的更有意義一些，使自己的心靈更接近世界，使自己的小小篇章形成了一個個的環節，使心靈與心靈之間，密切的結合起來。<sup>144</sup>

曾有人批評張秀亞寫作對象狹隘，視野不寬、格局不大，但張秀亞自己也曾分析自己，在寫作上，最大的苦惱即是題材的掇拾，女人生活的圈子本已狹隘，且家庭所限，也無法與現實做廣泛的接觸。她曾說：「即使在外國，文才清逸如曼珠斐爾，也還是以寫她籠中金絲鳥的一篇為最成功，何況低能如我？生活至今仍是一道高高的屏風，遮起了窗外的重巒疊嶂，而我紙上的風聲雨聲，也不過自一瓶墨水而來。」<sup>145</sup>不同於小說家可以創造情節與人物篇章，那麼散文作家寫作的題材何來？惟生活週遭耳！基於此，張秀亞寫作的兩個信條是：寫我所深知者，寫我所動心者，即是表達「忠實於我自己、忠實於我自己的感受」，那就是一點一滴於生活事裡品味感受。但也爲了這緣故，所能寫的也自覺更爲稀少。簡宗梧曾說：「我們可別以爲白話文的寫作，只是『心有所思，便有所言』，『我手寫我口』，所以非常容易。其實，從心靈感受的對象，轉化爲內在的文辭，以至寫成文章，它的過程可真是障礙重重。」<sup>146</sup>，脫口欲說的話，透過思維的不斷反芻，最後吐出一絲一縷，才能織錦成匹。形式與內在文學的莊嚴任務，是發掘富麗的人性，用靈魂的聲音表現生活中深邃的部份。一篇描寫心靈層次的文章，實際也許並不亞於一篇經典文學名著，關鍵只在「是否寫好了它」。

在張秀亞筆下的事物，總能將細微的特質用鮮明的筆調表達特出的特質，在〈山城之子〉張秀亞就用一篇不短的篇幅，寫下一段與小男孩的緣分。那是一個黑臉膛大眼睛，手裏捧著一碗硃紅色的辣椒麵條的小男孩——記憶中的畫面總會停留在矮小的川娃兒，著了一身淺藍土布衫子，捧著一碗辣椒末染成硃紅色的麵條咀嚼著，兩把野火似的明亮眼睛，卻有幾分膽怯。因緣際會下，與這小男孩發展出溫暖關懷的相處歷程。天真的小孩，給了她無限真摯的依賴之情，在分離時刻的害羞與誠懇，深深打動具強烈人情關懷的張秀亞。

<sup>144</sup>張秀亞〈一年來〉《張秀亞全集 5》，頁 156。

<sup>145</sup>張秀亞〈寫作生涯〉《張秀亞全集 2》，頁 353。

<sup>146</sup>簡宗梧《現代文學欣賞與創作》（台北縣：空中大學，1987），頁 67。

在〈米花〉當中，以賣爆米花的市井小人物為素描中心，在熱鬧的廣場陪襯出另一種歡樂，他無聲的形象、憨笑的面容靜靜地做著粗糙的工作，代他發聲的，是一聲一聲「碰」的響聲，張秀亞筆下歡樂的廣場，聚焦在墨黑如鐵鑄的微末人物。

這寂靜的郊外住宅區，每週除了巡迴電影的放映日外，要算是爆米花的人到來的那天最為熱鬧了，廣場上麇集了婦人孩子，同一些閒蕩的成年人及老者，大家正好藉此機會「聯誼」，喧嘩的笑語，伴奏著爆米機的響聲，孩子們托著裝米的牛奶罐馳騁著，更有各色各樣的小狗，追隨在小主人的身後躡著，嗅著，……這一群的中心，便是那一架笨重的黑鐵爆米機，同其旁那憨笑著爆米花的人，爆米機中熊熊的火光，照耀著他那一身黑色的衣服，黑色的臉，竟也像是鐵鑄的……。<sup>147</sup>

〈旋轉的燈柱〉文中，也是另一個靜默的場景，襯托它的是炎熱的夏日午後，鳳凰木搭配著午後高溫群魔亂舞著，車輛無奈的爬行於熾熱柏油路，靜默，是爲了盡速閃避酷暑，向遠方那片半圓暗藍衝去：

馬路兩邊，鳳凰木開得正盛，樹頂上東一堆西一堆盡是那些花朵燃著的野火，火焰照得人幾乎睜不開眼睛。羽毛般的葉片在輕掄著，影子重重疊疊的落在柏油路上。路，光潤而長，灰色的衛生院的汽車，緋色的甲蟲似的計程車，怯伶伶的單車，和那瘋狂了的野馬似的摩托車……玩具似的被一條無形的繩子拉著，在馬路上滑過，摩托車上的騎士戴著輕便的白盔，上身伏在車背上，衝鋒似的向著前面那一片亮藍的天空及半圓暗藍的遠山衝去。路兩旁鳳凰木如火如荼的開著，枝柯交搭著，成了一道道的拱門。<sup>148</sup>

騎士爲了閃躲熱浪的侵襲，瘋狂踩著油門向前奔馳在快被燒融的柏油路上，對比著怯憐憐無力前趨的人力單車，描寫一段瞥眼所見的道路景象，張秀亞可謂是筆觸細膩、視野敏銳。

<sup>147</sup>張秀亞〈米花〉《張秀亞全集3》，頁33。

<sup>148</sup>張秀亞〈旋轉的燈柱〉《張秀亞全集5》，頁096。

〈幕啓·幕落〉張秀亞藉由舞台上的表演者與整個場景扞格不入，排戲時導演與表演人中間權力與弱勢之間的互動，用以暗喻自己與現實社會的關聯如同二者，當別人一心以為的喜劇，在自己的生命裡卻以悲劇上演，張秀亞化身而為文章當中女子，當她正為兩三句台詞侷促不安時，不禁將心思轉入紛亂的幻想，看到暮色漸漸的落下來，像是黑色的霧，跳躍式的先落到牆頭，又跳進窗裡，就像一隻狡獪的黑貓，縱身一跳，跳進她沒關鎖好的心裡頭，無奈與衝突的黯淡之中，她趕快去回憶一堆堆的往事，想利用它們將這隻黑貓趕走……。一段表演者的生活感觸讀來令人尋味。又如〈遺珠〉一文裡，眼見偷兒竊取校舍錢財，張秀亞不寫痛斥不齒的感受，反將自己也比作偷兒，竊取浩瀚煙海般的典籍書庫而惶惶不安，面對市井小民迫於生活做出無奈卻不符合道德的行為時，張秀亞選擇以同理心、包容感來看待，不因自身優越的讀書人身份而自命清高，將整個生命生活融入市井生活，在平凡中發現真實意蘊與真理，卻又以不凡眼光做出回應，她用心品味生活，用細細咀嚼後的智慧凝煉出如珠顆的圓潤光澤，富有哲理色彩但不矯揉造作，把市井生活背後的一點意義，一點啟發，用慈悲雙眼一一閱讀。

在〈我寫作道路上的足跡〉一文中，張秀亞明白揭示她對大自然的愛好，並期許自己能小處著眼、大處著手，大自然景物都是用來寫天地之心的美妙筆觸、六和之內的生之喜悅，藉著參悟大化神奇，引發心靈對它的讚美。張秀亞有著一顆自足的心，一切不待外求，她的內心，豐富的不可狀擬，雖以一間小室為城垣，但在這城內，張秀亞過得並不寂寞。她以想像與幻想，安排出無限美麗的景色，也許別人不能看到，但，她與深愛她的讀者卻能默默的欣賞。

曾獲得中山文藝獎的散文集《北窗下》，裡頭包含七十篇作品（含前記），除了敘事的純熟筆觸之外，作者隱含對台灣在地生活的深刻情感，與一景一物的喜悅感動，是揭露她已將視角置於台灣並付出情感，用善感的生活體悟，重新開啓另一扇扉頁，寫下新家園的點滴記憶：

眼前，是匆匆奔流的大江，頭上，常有一隻山鷺在高空浮雲間盤旋，這真是一幅出於大手筆的名畫，構圖疏朗，設色單純，我們高興能做了點綴這幅巨畫的小人物，而沉酣於畫面的美麗中，兩人都靜靜不作一語，因為，要說的



話江水都已代表我們說了。<sup>149</sup>

在那幾年中，我實際上讀書的時間並不多，而大部分的光陰，都用來研誦大自然每個晨昏為我準備的活頁文選了，我最愛讀的那篇是湖上的風光，尤其是其中夏日的片段。<sup>150</sup>

張秀亞以細膩敏感的神經、柔婉深刻的筆觸，捕捉客觀事物並賦予內心體驗，透過情感的累積讓草木、屋瓦、悲喜有了一種新風貌、新味道，縱使如霉濕的牆壁與跡印，都能透過張秀亞的眼，思辨體悟出一種情致，透露對生命的關照：

我便靜靜的凝望著那霉濕的牆壁，……我在那些霉濕的跡印上，像是看到了故鄉外祖家的老屋，那屋脊上的玲瓏怪異的獸頭，那糊著褪色藍綢的鏤花槓障，那窗眼上新換的雪白粉連紙——上面還塗了一層桐油，發出一股濃烈的味道……。<sup>151</sup>

那窗眼還留了一個沒有糊紙，上面遮起一塊花綢的小簾子，任一隻有烏雲蓋雪的黑白相間的皮毛的貓兒出進，兩隻神秘的眼睛，作者用像是寒夜搖曳在深巷的紙燈籠比喻，更引申想像是才擦亮的黃銅門環……。

全書七十篇章，都可讀出張秀亞的精神生活境界，她說：「在窗內，我掬取靈海中的點滴；自窗外，我擷取一幅人生小景」<sup>152</sup>。無論是風起、雨落、鳥鳴、蟲唱，都是每日在北窗演奏的音樂，甚而星點的閃耀，雲影的推移，月光的隱現，晦明變化，形成窗外不同畫面，張秀亞每日靜視窗前，仔細諦聽這細微音響與景色誘發的創作靈焰，「我遂每天將默坐窗前時心靈的感受記錄下來……每天以不同角度，用眼睛去觀覽一切，綴成了這幾十篇短文。」<sup>153</sup>這獨自一人觀覽的時空，不容別者介入，張秀亞獨自穿梭於自己構築的時空中，用書寫之筆為現實人生創造永恆的特質。

<sup>149</sup>張秀亞〈江〉《張秀亞全集3》，頁58。

<sup>150</sup>張秀亞〈江〉《張秀亞全集3》，頁59。

<sup>151</sup>張秀亞〈老屋與貓〉《張秀亞全集3》，頁176。

<sup>152</sup>張秀亞〈前記〉《張秀亞全集3》，頁3。

<sup>153</sup>同上註。

## 第五節 書寫：女性情懷與母性對話

強調個性解放的五四女作家如冰心、廬隱、馮沅君、凌叔華、蘇雪林等人的女性文學，既以反映婚姻自主與戀愛自由、選擇具母性議題的「愛的哲學」、真善美理想為療救社會秘方、女性意識的覺醒緊密相連等創作，顯示女性追求自我的發展。在接受五四文化運動後的新式啓蒙教育後，醉心於精神覺醒、古典文學的浸濡與新文藝的吸收。這群女性作家的努力營造，使著作在無意識間與男性主導的文藝政策悖離，透過這種悖離，「女性散文」呈現全新美感；因為是無意識，「母性特質」未能脫離父權文化論述，仍舊存在於生活瑣事的柴米油鹽與賢妻良母的持家育兒裡。張秀亞早年受到凌叔華的影響，兩人淵源至深，薰習間也獲知凌叔華與英國著名意識流小說家維吉妮亞·吳爾芙之間的往來佳話，因此在愛屋及烏之下，很早就接受吳爾芙的文學及觀念。維金尼亞·伍爾芙鮮明女性主義的寫作觀點，帶給了張秀亞有關女性意識的啓蒙，因此張秀亞雖然沒有明顯之女性主義提倡，卻有著鮮明的「女性自覺」<sup>154</sup>。在伍爾芙著作中，以意識流手法開啓女性自我意識與書寫空間，在她的作品中，早在一九二九年就嘲笑批判西方的男性價值——以戰爭作為主題的著作往往比論及在一個客廳中的女子感情的著作重要。這對熟悉當代女性主義的讀者而言，不難理解為什麼最難照映「時代性」和「社會性」的家庭倫理及男女關係，只是男性批評家口中的瑣事，而不屑贅言駁斥。她的閱讀者——張秀亞，不但立刻產生共鳴，喚醒過去的記憶，更進一步闡釋分析其作風，在女性自覺的迴盪與傳承影響下，張秀亞以「空間」的塑造，開拓出屬於自己自由彩繪的舞台，她用筆端勾勒出讓思想馳騁的空間，用文字展

---

<sup>154</sup> 任一鳴曾為「女性文學」、「女性主義文學」、「女性意識」、「女性自覺」做過詳盡分析。首先，「女性文學」隨著時代演進，女性思維解放的需要不是一種題材所能限制的，它變成女作家藝術地把握世界的一種獨特的情感和思維眼光，從中昇華出的必然是既有女性的、又有人類普遍共有的精神內涵，因此女性文學是一種開放的、發展的系統，它是女性作家或以強化的女性意識，或以淡化的女性意識或以女性無意識潛意識表現的、包括女性生活在內的和超乎女性的全人類生活的一切精神的和意義的文學。「女性主義文學」表現的是一種修正的態度，也表現一種解構的策略，它批判以男性為主體的文化；倡導積極參與反對性別歧視的鬥爭；要求重新評價文學史，嘗試重鑄傳統文學理論和文學批評方法，甚至繼續探討文學中的種種性別意識，總之，這是一種女性文化的創建，女性主義文學批評本身就是一種批評文化。「女性意識」就是女作家的主體意識之一，首先體現為女作家明確的性別自認，即「女性自覺」。在這大前提下，女作家以其特有的經驗關注女性生活、女性生存處境、女性命運，並以其特有的眼光關照社會，過濾人生從而對人生社會，尤其是女性生活有更多的發現、更深的理解。《中國女性文學的現代衍進》（香港：青文書屋，1997），頁 21-26。

開意識之旅，帶領讀者進入她的空間生活。因之，她的散文，語言詞句清麗、韻味深長，是詩化的語言，豐富的詩詞引用與修辭技巧，給予讀者無限的想像空間與繽紛畫面。透過文字，鮮明呈現書寫視角中的女性情懷與母性對話，在女性與母性環繞下，以抒情、頌歌、喟嘆，呼喚內心情感。張秀亞的散文作品中有著「女性文學」裡豐富的「女性意識」與「女性自覺」，憑藉著她敏銳的感受力和豐富的想像力，為讀者建造出一座清新美好的閱讀花園。

張秀亞在文學創作上雖然沒有顯明的女性主義的提倡，但在反共意識高漲的五〇年代，政策領導文藝的潮流中，她首先選擇以細微事件表達最真實的感情，因此在她的文本中多是溫情歌頌對大自然的眷戀，與對出生地、求學的古都、避難的山城、滄桑的婚姻、情感的流露，用細膩筆法雕塑出創作裡不可或缺的主題，在大陸來台的女性作家與其同輩中，為台灣文壇帶來一股柔中帶剛的文學氣息，實為激發六〇年代女性主義興盛的一道伏流，並在女作家群日益龐大的今日，回溯出張秀亞在時代中為女性文學開闢的一條蹊徑。

其次，在妻職、母職與自我的拉鋸裡，中國傳統男性對女性審美的理想與情懷，多是以表現出嫵靜的風姿為顯著特徵，男性自古便如此定位另一半的內在型態，妻職是對夫而言，母職是對子而言，女性在終其一生須守護的家園，總是自願或非自願的遵照千年來固若金湯的規範。既然「嫵靜」是女性內在彰顯的顯著特徵，表現於外的就是端莊的風度以及含蓄的情調，化身而成文學，就被稱之為「閨秀」式的風格，在女性發聲園地已相當窄化的中國文壇，一旦出現了第二性的文字之聲，幾乎脫離不了這個框架，是以，這是中國歷代女性文學所反應出來的共同特徵，也可以說是中國歷代女性作家作品的個性特點。要扮演好妻職，又要扮演好母職，那麼，真正的自己何時才能出現？恐怕只有在夜深人靜只有自己還醒著的時候，才能有一方空間看看自己，奢侈的作著屬於自己的夢，當天空泛著魚肚白，光線亮眼時，只能悄悄走出夢的國度，這也是為什麼女性作家透露內心世界與想像的時間點，總是落在月兒升起星子閃爍的黑夜，這時候真正的文學藝術創作在感情的炙燃與掙扎下，才能呈現一種精神的昇華。張秀亞的作品就是這種以「美的感受」、「女性視角的關懷」與「精神的昇華」衝突拉鋸下，給予讀者閱讀時的激盪。

除了西方的吳爾芙在女性扮演的角色上給了張秀亞深刻的啓發，東方的盧隱、郁達夫在情感濃烈與狂熱上，也影響了張秀亞。盧隱在種種悲哀中體悟到女性命運常是受到牽制與壓抑，作品在這種煎熬中透露成熟思維。她表達女性的命運主要是在婚姻方面，呈現女性的情感與昇華、矛盾與無奈，盧隱寫成了《或人的悲哀》，張秀亞也有個〈或人的日記〉，篇名與筆調正有著異曲同工之感。同樣在婚姻路上嚐過苦果的張秀亞，在〈來時的道路——回顧來時路，蒼茫橫翠微〉亦敘述著結婚後三年的歷程，終於認清婚姻事實的她，體認到與于犁伯個性上的迥異，兩個不相同的靈魂被一個錯誤的紅線綁縛，最後的結局完全與幸福美滿背道而馳，張秀亞自述「拋棄了書卷，而來縫補犁的襪子」，不啻是一種身為妻職所應放下最鍾愛的筆硯轉而在家事中任勞任怨的悲哀！若愛情終究是忠誠而甜美的，那麼這種犧牲對女性來說或許值得，畢竟回報的是鸚鵡情深的美麗，可嘆惋的是張秀亞卻雙手捧著負心的淚水，一顆完整的心隨著于轉身關上的門而破碎。向來給人認為光明聖善的她，逃不過憤怒詈斥的情緒，文筆再如何溫文儒雅，仍舊寫下數語悲切痛心：

斑斕的星輝下，蝙蝠到處亂飛著，橋下送來淡淡的荷葉清香。那些美麗的往事，卻如同燈影一般的消失了。如今，只有孤零的我，凝望著窗外茫茫的夜空，我幾次都要哭出聲來了。<sup>155</sup>

結婚兩年，你已終日流連於秦樓楚館，終於金屋別築，含恨莫訴的，只是我！

156

我們艱難締造的心上愛情聖殿，也為另一個女人拆除淨盡。名義上，我依然是你的妻子，事實上，你卻是別人的丈夫，我弄不清這是人間悲劇，還是喜劇。<sup>157</sup>

你忘記了過去艱苦的日子，一心追逐人間的歡樂，像浮士德博士，把靈魂交給了魔鬼，換來了妖艷的海倫！你從我同孩子們中間隱去了，做了另一個女

<sup>155</sup>張秀亞〈懷念〉《張秀亞全集2》，頁417。

<sup>156</sup>張秀亞〈結婚十年〉《張秀亞全集2》，頁203。

<sup>157</sup>張秀亞〈雯娜的悲劇〉《張秀亞全集2》，頁76。

人的丈夫！另一些孩子的父親！<sup>158</sup>

字裡行間張揚著強烈的痛楚，毫不留情的撕裂原是溫婉纖柔的妻子，轉而高聲直指尋求歡愉與壞人家庭的兩人，自謂縱使受了十六年新式教育，卻只能將一腔痛苦訴諸於天。矛盾掙扎如此，大喜大悲如此，如歌如泣的情感跌宕起伏，如此直訴胸臆的手法，或可說，張秀亞內心世界除了用意識流來探尋挖掘其隱密，另一個層面是捨棄幽微，正似性情中人的蘆隱其大膽分明的陳述，正似情感豐沛宣洩的郁達夫！不過張秀亞再怎麼痛徹心扉，終究只能自行療癒這段灰色感傷的日子，用一雙手、一隻筆，撥去浮雲，走入自然與家人的愛。將近十年的沉澱，原本沸騰糾結的心情在〈苦奈樹〉見出轉化為釋懷的坦然，幸福並非單獨所能發現，情感的破洞無法用縫襪的針彌補，唯有受到阻礙被愚弄的生命，才能被命運之神引入正途。失婚的女性一旦從愛情的夢幻中踉蹌回到生活的現實，從「最高之天」墮於「最深之淵」，目光的焦點從丈夫逡巡到一雙兒女身上，成為另一個寄託。妻職轉向為母職，可以確定的是，後者是不會變調的角色。人生中不可承受之重莫過於「情」，而最大的悲劇莫過於婚姻的挫敗，婚姻愛情往往在生活的現實刮削下，漸露出殘酷的面貌，當變調的婚姻不再幸福，走樣的日子，如跌落泥塘的孩子驚慌失措，面對婚姻的挫折張秀亞堅強走過，憑藉的是父親背脊佝僂但不變的溫暖，更多的是親友與兒女的支持，在——沉澱過濾後，昇華為文字中海闊天空的精神世界。

---

<sup>158</sup>張秀亞〈雯娜的悲劇〉《張秀亞全集2》，頁78。

## 第五章 張秀亞散文創作歷程與理論

### 第一節 散文創作歷程

一九三五年，張秀亞以「陳藍」筆名進入文壇，至一九六三年她的第一本小說集《在大龍河畔》出版，不出幾年便贏得了「北方最年輕作家」的美譽。她中學唸的是省立天津第一女師，大學於輔仁大學教會學校就讀，在校時的同窗多半都是女性，在那保守的年代，女性寫的多是反映自己心靈世界的作品，以及在那轉折時代女性所承受的社會壓力。張秀亞以寫女性、了解女性、表現女性、創造女性文學，這樣的書寫向度，定調出屬於她的作品風格，也因為在無意識下反映出的女性心靈世界，在今日女性主體意識抬頭的社會看來，別具意義。

年輕時期的張秀亞，初試啼聲便享有盛名，小說、詩、散文並進，但也正如同她本人所認知的，文學道路只是剛起步，多少帶有點青澀味，只是一個初步的嘗試而已：

(文章中)缺少美麗線條，繁富色彩。篇章中既不曾組織一個理想，字句也缺少炫目的光澤，只可算作是一個年輕人在青石板上亂塗的筆道，我揮動這隻右手來亂塗，目的在洩露這世界的殘酷。<sup>159</sup>

然而這並不代表此時的寫作只是無意義的呻吟，從一九五三年起，直到一九四八年遷居台灣，在大陸時期的張秀亞已展現她的創作才華，發表多部作品如《尋夢草》、《水上琴聲》、《皈依》、《幸福的泉源》等，並於對日戰爭期間擔任四川《益世報》副刊編輯，文筆也已臻成熟。這些條件使她來台灣後能立即在文壇佔有一席之地，豐沛的寫作能量更在經歷幾番情感波折後迸發閃耀光芒。光是在五〇年代，張秀亞就出版了《三色堇》、《牧羊女》、《尋夢草》、《七弦琴》、《凡妮的手冊》等十二部作品，一如在大陸時期，這些作品涵括詩、散文、小說及翻譯等各種文

<sup>159</sup>張秀亞〈在大龍河畔自序〉《張秀亞全集 10》，頁 55。

類。值得注意的是，來台後張秀亞將原本專注心力的小說創作，逐漸放在散文經營上，甚至在一九五八年《女兒行》後便再未有小說的問世，實是在文學創作上的重要轉折。張秀亞捨棄承載較多現實重量的小說，來蘊含生命變換、挫折加諸在她身上的痕跡：「我曾避開大道，尋覓一條通幽的蹊徑，我更不會寫有「起承轉合」的故事，因為實際人生中，也許沒那麼整齊而規律的起承轉合，我缺少曲折的想像，所以更寫不好傳奇。」<sup>160</sup>全心經營散文的張秀亞，她的創作毅力與才華展露無遺，「只有她的抒情散文，質量俱優，在台灣女性散文中建立了半世紀來難以超越的藝術高度。」<sup>161</sup>她這些散文創作，即便在國族主義高漲的五〇年代，抑或是六、七〇年代紛擾的文壇變動中，都沒有改變其本質，沒有跟著大潮流搖旗吶喊，她一心專注寫作，實踐對散文藝術的追求與抒情傳統的堅持：

在文學的諸種體制中，也許因性之所近，小說之外，我獨鍾散文。因它雖需要精心刻意，琢磨完美，但它並不像說部，需要結構謹嚴；不像詩，一字一詞都要精鍊圓潤。自如，隨意，是它的特徵。一個思想，一股情緒，一種感觸，可以像一口溫馨的吹息，在這支簡單不過的蘆笛上，吹弄出諧合的樂音。

張秀亞認為思想即人格，風格即思想，換一句話，也就是風格即人格的意思，最能詮釋這句話的意義的，她以為莫過於散文了，因為散文是一種很自如很隨便的文體，可長可短，大之可以談天說地，小之可以談到身邊瑣事，自自然然的由作者心胸間流溢出來，如同一泓清泉，反映作者的聲音笑貌。散文，是最能以文字氛圍呈現作家性情質感的文體，它能在文字中洋溢情調與氣息，外在形式與內在情韻巧妙的配合下，給予讀者整體的情境氛圍，故以散文作家為例：冰心的婉約細膩、朱自清的高潔清秀、郁達夫的率真熱情、徐志摩的濃艷華麗、林語堂的幽默雋永，種種氛圍利用敘事、節奏、結構、情緒、語言、色彩等，協調出和諧與完善，以文字塑造的情境氛圍不僅代表作家搖筆之姿，更是內在人格的投射。試看張秀亞塑造的文字，常以一種獨立飄然、幽隱傷感卻又具人情關懷的氛圍在散文大戲中上演。她曾說「散文，尤其是抒情的散文，比之其他文體，更是作者生

<sup>160</sup>張秀亞〈感情的花朵〉《張秀亞全集 11》，頁 75。

<sup>161</sup>張瑞芬〈散文卷導讀：張秀亞的散文美學及其文學史意義〉《張秀亞全集 2》，頁 43。

活與心情的反映」<sup>162</sup>，作者在文中不懈追蹤的是他自己的思想，而讀者又追蹤在他身後。也因張秀亞強調在「散文」裡，「作者」透過「作品」指示讀者一些新的東西。因此在整理張秀亞散文理論時，筆者以下便以散文的詮釋與見解、作者的使命與線條、作品的原色與技巧此三方面展開。

## 第二節 「散文」的詮釋與見解

古代散文的名義，是以漢朝的「文章」開始的，至南北朝的「文筆」，唐宋的「古文」，除了詩歌、小說、戲劇外，凡是散行的文章，都可視為廣義的散文，隨著歷史演進，散文概念的逐漸定型，是趨向於「無韻文」的詮釋，但是這種解釋算是一種泛論概念，正因為古代沒有產生文學性散文的概念，所以便沒有專門的散文分類。真正對散文進行認識，以一種特定的文學樣式出現於讀者眼前的，算是要到五四之後的現代散文，或稱小品文，是根據西方文論傳輸中國的影響下逐步成形。五四時期先是出現《新青年》、《每週評論》、《新生活》等以議論文為主的雜感文。這一文體以魯迅為創作中成就最高，散文詩集《野草》表現了彷徨中上下求索的心路歷程，也反省自己的空虛情緒與剖析自我的心理。其他作家如朱自清，是少數用白話文寫出經典名篇的散文作家，以具有綿密情致的抒情散文著稱；冰心這一時期以表現自然、愛與孩童為主軸，文字清新風格較婉麗；林語堂、郁達夫、徐志摩、郭沫若等人在散文創作中也是極其絢爛，藝術樣式也更趨多樣完備，但是歸結現代文學的三大領域：散文、新詩、小說中，關於後二者的理論眾多而完備，獨散文理論的研究，向來被認為處於寂寥的狀態，「七十年來既沒有系統化的理論產生，也缺乏堅實的散文批評，既不能為作品定位，也無法提示作者創作、指導讀者閱讀。散文居於一種自生自滅的狀態。」<sup>163</sup>雖然在五四運動的時候，散文小品的成功，幾乎在小說戲曲和詩歌之上，看似達到一種極致，論起對於它的顯著研究成果，仍缺乏通盤且公認的共識。但依據陳信元在〈台灣地區現代散文研究概論一九四九～一九八七〉一文中，現代散文的研究也未必是全然悲觀，這篇勾勒台灣近四十年的散文研究成果，有心研究提出論述者亦不乏

<sup>162</sup>張秀亞〈牧羊女·前記〉《張秀亞全集2》，頁189。

<sup>163</sup>鄭明嫻《現代散文類型論》(台北：大安出版社，1987年)，頁1。



其人。張秀亞雖然沒有具備嚴謹學術思辯的專業批評，更沒有針對散文理論寫成專書，但透過整理分析分散在諸篇的文評與創作經驗，不可不謂在散文理論的耕地上，播上重要的種子，也擷取了現代主義的重要元素，透過散文篇章，介紹於台灣文壇。<sup>164</sup>

在散文的詮釋與見解上，張秀亞重視「風格」，風格一詞最初涵義為品評人物的用語，指人物的風度、品格等，魏晉時期開始有人借用來分析詩文的特點，此後便漸漸成為文評的專用術語。「散文風格」，是散文在自身發展過程中自然形成的，在論及散文情景交融的境界時，若能看出當時代散文獨有的風格，便可說是更高層次的主題境界，研究它有助於探索散文發展的演變，並繼續延伸散文在新形勢下豐富而多樣化的發展。「文學作品根植於時代的土壤，因此社會風雲、政治動盪、人文變化，都會給作品風格一定的影響。所以在通常的情況下，時代精神、風俗習慣會選擇具有時代精神的文學家，而文學家又總是順著社會風尚，發展他獨特個性。」<sup>165</sup>在當時創作的時代直接而深刻影響著張秀亞，張秀亞也用作品影響了文壇潮流，向來被認為是「美文」前驅的她，雖然曾被認為作品蒼白貧弱、視野狹仄，但近年來許多學者開始給她不同的評價，特別在散文理論這一塊，張瑞芬在〈張秀亞、艾雯的抒情美文及其文學史意義〉提到：

張秀亞以散文質量豐碩、對京派美文的承接、提出散文理論，以翻譯結合創作理念多項開創性，在重新檢視五〇年代作家作品的風潮中，很快被當作一項重要指標。<sup>166</sup>

既然在檢視五〇年代作家作品的風潮，張秀亞是一項重要指標，在整理與歸納張秀亞在論述散文新風格時，便可以看出張秀亞對散文文體的見解：

首先，她認為「散文文體自如而隨性」，可長可短，大之可以談天說地，小之可以談到身邊瑣事，如同一泓清泉，反映作者的聲音笑貌，不像說部，需要結構嚴謹，也不像詩，一字一詞都要精鍊圓潤，因此自如，隨意，是散文最大的特

<sup>164</sup>以下關於張秀亞散文理論的提出，原文與出處見附錄「張秀亞作品表格」。

<sup>165</sup>李光連《散文技巧》(台北：洪葉文化，1996年)，頁318。

<sup>166</sup>張瑞芬《台灣當代女性散文史論》(台北：麥田，2007年)，頁199。

徵，一個思想，一股情緒，一種感觸，都可以像一口溫馨的吹息。雖然是即興之筆，自由取材不受拘束，看似任意為之，難就難在渾然天成不瑣碎的表現。透過作品，我們的確不難發現張秀亞的文筆表現，正是透過生活點滴，由心胸間流溢出來，無所不談卻夠深刻、夠生動，因此我們可以說，散文的極致來自於自如隨意的自我表現。

其次，「散文演化的步驟」上，已逐漸的擺脫了往昔純粹以時間為脈絡的寫法，部分的接受了時間與空間、幻想與現實的流動錯綜性。在描寫方面不只是按時間縱軸的順序性，更注重生活橫斷面的型塑與心靈上深度的掘發；在敘述、鋪陳之外，分割再分割，側重描寫人類的意識流，紀錄不成形的思想斷片，探索靈魂的幽隱，心底的奇祕。張秀亞更具體的指出，如此暗示性、朦朧度一層更深一層的窈窕文字，已逐漸與詩的跳躍與奇幻靠攏。依據佛洛伊德精神分析學派的說法，如果說意識是心靈的表層，潛意識就是心靈不被注意的內層，「潛意識意識化」便能了解驅動個體行為的潛在力量。鄭明嫻〈散文意象論〉也提到：「心象是作家的一種夢，是理性與非理性交雜、意識與潛意識相互融匯的心靈狀態。」<sup>167</sup>運用在文學上，就成為筆調所暗藏的內涵與思維，一旦遇到外在環境的觸發，就會迸發出熾亮火光。

第三，「能表現出現實中的根本」。新的散文因為喜用象徵、想像、聯想、意象以及隱喻，與新詩有著異曲同工之妙，自然多了「言在此而意在彼」的味道，不只如此，更企圖重現人們內心中上演的啞劇，映射出行為後面的真實，生活的精髓，並表現出比真實事物更完全、更微妙，更根本的況味。例如在〈寫作是藝術〉裡張秀亞嘉許美國詩人桑得堡寫霧的妙句「霧來了，附在小貓的足上。」寫霧之輕，之落地無聲，不但攝取了外物之魂，更能生動表現出現實的根本：

一個高明的作家……善於以富於「實感」(Sense of reality)的字來形容具象的事事物物，更以之形容抽象的事事物物，以實為實，更以虛為實，如是，他們腕下的文字，乃具有一種形象之美，在讀者的心目中喚起逼真的印象，

---

<sup>167</sup>鄭明嫻《現代散文構成論》(台北：大安，1989年)，頁73。

達到了王國維所說的「不隔」的境界。<sup>168</sup>

散文寫的是真人，敘的是真事，亦即著重實錄的精神，只是若如同史實般照本宣科，未免平淡無味，若能引起讀者的共鳴也是一種藝術，因此文章須在所見所聞的實感下，加以美化並賦予情趣，能使作者思想情感更精確的表達出來，也將更加栩栩如生，將之與詩、小說、戲劇相比，散文是最切近現實的文體，也是它區別於其它體裁的顯著性。

第四，新的散文家，皆「致力於新的詞彙之創造」，嘗試以文字的組曲，表達出心靈的微語，這也往往非現成的陳腔濫調所能達成，必須得在陳舊了的字詞上，重下一番功夫，用鮮活的語言表達作者的靈思，在文章中任一個側影、一個梗概、一個片段中「推敲它、鍛鍊它、伸展它，並試驗其韌性、張力，以及負荷、涵容的能力，並將一些字詞重新加以安排、組合、驅遣，使它閃耀出新的光輝，有了新的生機」，張秀亞給這推敲的過程一個華麗的稱呼——「文字鍊金術」，用推敲鍛鍊表現一字一句的特點。

在散文的體制與內涵上，張秀亞認為理想的作品應該兼有深度與廣度，而散文較其他文體較易取巧的一點，是它輕快，自由，伸展自如。但就因為這，下筆一不留神，過於廣泛的「散漫」容易代替了「凝練」。因此「整飭、嚴謹、收斂」，也成了張秀亞認為寫作時當牢記於心的三件事。在當時一般所說的散文，指的是狹義的散文——即純文藝性的散體文，這種散文，乃是小品文之別稱，大抵凡是形質兼顧，情文並茂的抒情、敘事、寫景的文字，以優美的辭藻，委婉曲折的表達出高妙意境、人生哲理者均屬之。張秀亞曾整理散體與詩體如下：

(一)、散體：

1.說部

2.非說部：

---

<sup>168</sup>張秀亞〈寫作是藝術〉《張秀亞全集 7》，頁 16。

傳記、戲劇、論文、雜體散文（純散文）：歷史、遊記、隨筆、

書札、日記、報紙時文、講演詞、回憶錄、散文故事（傳奇、譬喻

的小故事、諷喻的小故事、諷刺文）

## （二）、詩體

進一步的說，散文與詩的分野，則絕非韻的問題，它取決於內容中「詩意」的有無。如果詩意盎然，意境高妙，則一首不協韻的自由體，可以是一首絕妙的好詩，而一篇意境平凡，詩意毫無的協韻文字，實際也依然是篇散文。張秀亞認為，散文是思想的語言，而詩則是感情與想像的語言；散文多半涉及事實，而詩則是訴諸性靈；由事引申，而給予我們思想上的啓迪的，是散文；而大開了想像的門戶，使我們體驗到一種新鮮而深刻的感情的，是詩。

至於散文與詩以外文體的比較：各種文體諸如戲劇、文學批評、小說，中間莫不包含了散文，分析開來，每一片段，莫不是散文。因之，散文是各種文體之母，散文也汲取各文體養分豐富自身，張秀亞在散文開拓上的成果眾所皆知，在創作上嘗試吸收詩、小說、翻譯文學、西洋美術等優點，以多樣式類型運用，表達在意識流散文、書信體散文、小說體散文、日記體散文、寓言體散文等，風格多變形式不拘。

張秀亞曾說，好的散文莫不是「風格保存了內容，而內容影響了風格」，那麼何謂優美的散文？蘇軾有「寄至味於淡泊」一句，意指淡泊之中可以含有濃郁的味道，因此文貴有味，這趣味是由一事、一物所引起的優美感受，文章如何優美，且看她所提出的要點：

（一）簡淨：文字能簡明，才能淨，能澄淨，才能如拭潔的水晶燈——光可鑑人、晶瑩可愛。如果別人以一百個字表現出來的，我以十個字表現出來，這就是最經濟的手腕，也是最藝術的手腕。

（二）純真：在散文中，純真，較之在小說，戲劇中，尤為重要，因為一篇

抒情的散文，如果要動人，不能像小說戲曲似的，可以依賴情節，只靠流溢紙面上的作者的真情，引起讀者的同情與共感。

(三) 美妙的韻致：散文之美，非指字面上的裝飾之美，主要的是風致天然，「美於中而形於外。」內在的義蘊美，表現於文字，方才能有美妙的韻致。

(四) 豐富的想像：張秀亞給維金妮·吳爾芙下達最直接的評論，她說她的想像之離奇，思路之曲折，使人如走迷津，雖失之晦澀，但新穎可喜；行文之美，更是如楊柳拂風，菡萏出水，搖曳生姿。

綜上而論，中國傳統的文章，總是帶有功利的目的，而過於強調了文以載道的功能，時序到了現代，散文受到了閱讀市場、審美意趣無形的影響，不再僅限於功利群體的關注，更著重在個體心靈的關懷。在想像、韻致、純真、簡淨等等的美學要求下，更飛昇而入進到心靈闡釋的審美境域，意識流的嬗變使散文從多面向、多角度，八面玲瓏地展示人生，不僅在深度，也在廣度上肯定人的地位，至此，散文不僅僅反映時代精神，而是呈現著多元整合的審美態勢，勾勒心底的奇祕與波瀾。當然，在五四的推波助瀾下，個體意識的探索可說抵禦了政治上的功利主義，標舉心靈自由和精神自由的旗幟，發掘人的內省意識，表現散文的獨立存在，而非功利的依附，而這也是張秀亞極欲強調的概念。

### 第三節 「作者」的使命與信條

張秀亞服膺一位美國作家的話：「寫作可以成爲愛的工作，生活的禱語，是一種能夠使你個人及讀者高貴化、神聖化的工作，你給予，卻比接受更爲有益。你應該只想到給這世界加添點什麼，而不想取出。因你加添上的這點東西，而世界變得更美一些，好了一點。」張秀亞意指作者不僅存在筆墨之中，更應存在筆墨之外，使讀者領略文字的真趣，作者也應發揮他的智慧與才華，使文字凝結成象徵，具有多方面暗示性，言在此而意在彼，使讀者展卷時，利用想像力在作品中尋幽攬勝。李正西《中國散文藝術論》提到「不管作者怎樣精心選擇他的風格，

總要打上其個性的烙印。經驗豐富的作家，憑藉他慣於選擇語言、詞語和句法模式的能力，來表達他的個性或基本觀點。」<sup>169</sup>畫作，突顯畫家主觀意識；散文，反映作家使命與性格。也許，身為作者的一支筆並未能給世界上增添什麼，但張秀亞以心中的一點靈焰，燃亮了手中的一支蠟燭。在這一點微亮中，人們將樂觀的矚目未來，看到一片原野上，搖曳著春天的綠影，關於作者的使命與終身所應遵循的信條，張秀亞闡示作家的寫作信條，應是正氣、忠實、窮而後工的。

作家的生命歷程往往受到環境的影響，而環境也構成作家生命的特質，這看似交互影響的不變定律，其實卻僅只是大方向的塑造，真正影響作家不變的信條，還是根基於作者自身的信條與信念，看是明知不可而為之的精神，亦或是隨波逐流、隨機應變，凡主觀價值都是個人可以主導的。在提及作者應具備的寫作信條時，她特別強調「正氣文學」，而正氣文學最簡明的解釋乃是孔子之「詩三百，一言以蔽之，曰思無邪。」作家筆端需有浩然正氣，整個生命是對於絕對真理的追慕，只有志行芳潔的人文章才能燦爛光輝。這股正氣，在一些作者的精神生活中，迴旋、激盪、醞釀、生發——至其極處，寫出來的東西，亦不是一張白紙，數行墨痕，而是和著血、和著汗、和著淚。也可以說是作者心靈最卓越的成就，最動人的錄音，達到了人性靈性境界的最高點。一篇中充滿正氣的文章，所啓示的已經突破了唯一的範疇，而達到了道德的境界，進入了宗教的領域，豈止可以啓迪人類的心靈，進而可以淑世、救世。同時，反觀西洋的文學作品中如卡謬、沙特、卡夫卡這幾位存在主義的大師，他們抓住了社會上同人類生活的表面現象，以及些許感覺上，神經方面一些心理、病理學上的情況，而大加渲染，仔細描摹，強調心理上那種無常之感，空虛、落寞之感，真誠地孤絕之感，人與環境、習俗不相協調的陌生之感，而忽略了人類心靈神性的、高貴的、超越物質的一面。

作家的個性、意識、經驗、歷程都是散文各式主題的來源，散文可寫的面向之廣，天地之間萬事萬物都是素材，作者取決什麼引導至文章之內，應著眼於從事文藝寫作的態度，這個態度，不外「忠實」。文學作品所表現的，是真實的情操，所以「忠實」乃是寫作的要訣，如果寫作的態度不夠忠實，不夠認真，則無

<sup>169</sup>李正西《中國散文藝術論》(台北:貫雅文化出版社,1991年),頁124。

法表達作者的真實情操。雖然曹丕的《典論·論文》提到「文以氣爲主，氣之清濁有體，不可力強而致」。「氣」，就是作家的性情、氣質，它影響著文章的高下並且不可強致，端賴作者稟賦的高低，但是張秀亞認爲，即便如此，面對文字的運用，仍切忌造作、矯飾，務以忠實爲根本。王國維曾經說過：「詞人之忠實，不獨對人事宜然，即對一草一木亦須有忠實之意，否則所謂游詞也。」所謂對一草一木忠實，亦即作者對所書寫的草木及任何對象，皆懷著感情，如此則芳草、鳴禽、流水、夕陽都與作者通情愫。一位散文家在一篇作品中所描寫的可能是一片草葉、一方窗子、一枝柳條，而由於他將自己的深刻的情感，深刻的思維附麗在筆端，移轉到所寫的那扇窗、那枝柳上面，遂在讀者的胸臆中撥動了那根神秘的心弦，對作者發出了回聲，引起了共鳴。這樣的散文，寫的雖是平凡的事物，但自小處落墨，卻自大處著眼；儘管描寫的對象是一片草葉、一方窗子、一枝柳條，而所象徵的、所詮釋的卻是博大的情懷、深刻的感情、與放之四海皆準的真理，而這篇散文也「堂廡遂大，境界遂深」，成爲妙文，成爲至文。

張秀亞曾自謙自己的寫作談不到有什麼寶貴的經驗，只是越寫，越覺得「忠實」兩字的可貴：忠實於文藝女神，忠實於讀者，忠實於自己而已。表現在散文裡，真正的「知」與「情」，乃是一件重要的事，一切題材的可用與不可用，皆可以此二句衡量而定取捨。尤其是在篇章中的「真知識」與「真感情」，較其他文體更爲重要，因爲寫小說我們可以利用故事與結構來贏得讀者的愛好；寫詩可以利用幻異的想像，飄渺的靈境引得讀者嘆賞流連；而散文只是藉了片段，使讀者窺知全體，它短小的體裁，不容人做更多的鋪排，然而它卻要達意、抒情、清通、曼妙，作者便不得不下一番真功夫了。

最後一項是「窮而後工」，張秀亞認爲「嚴肅」即是它的表現。文學的工作，是屬於靈智的活動，是以作者的心靈面對人類的心靈，再訴諸讀者的心靈，它所能及的，以及它所面對的對象是如此的崇高，一點點的輕忽與鬆懈，都是褻瀆了這份神聖莊嚴的工作，所以在寫作上並無捷徑，只是「認真，認真，還是認真」。文學的莊嚴任務，是發掘富麗的人性，一篇描寫內心戰鬥的文章，實際也許並不亞於一篇法國大革命史，問題只在是否寫好了它。這樣，透過了作者的筆端，才能顯示出人間生活，見出其偉大處及軟弱處，卓越處與荒謬處，可笑處與堪哀處，

而引人深思，發人深省。

談到寫作前的預備，張秀亞認為：「好的作品」需要「好的作者」做「好的準備」，如何準備也是一門值得注意的事，準備周全便能呈現作者下筆前籌劃的功夫。首先，多讀——欣賞名家作品，仔細玩味，涵詠沉浸，將自己整個精神投入其中，化身為作者本人，對其中的一切與以接納感受，而欣賞它的時候，也不只是揣摩玩味其字句，而是在字句以外，去發現作者的用心與深意。

其次，多觀察——靠了犀利的觀察，作家乃能發現宇宙及人生之奇祕。所以一個好的散文家，不是抄襲人生及自然，而是發現人生，發現自然，創作乃能成為創作。寫山，我們可以刻畫出山的靈魂；寫水，可以圖繪出水的神韻，而這「靈魂」，這「神韻」是反映於作者的心版，然後才轉移到紙上。

第三，多思維——讀書訓練作者的技巧，觀察使文章有新型，而思維則賦文章以新意，亦即注以新的生命。詞藻不過是文章的形貌，而義與理才是文章的神髓，思想，乃是文章的靈魂。思維即稱量，即權衡，即體味。對一事一物，會看得透一些，想得深一些，寫出文章，自然比人家清楚一分，深刻一分。詞藻不過是文章的形貌，而義與理才是文章的神髓，思想乃是文章的靈魂，呼應了英國詩人艾略特曾說過的一句話：「豐富的思想，做成豐富的藝術」。

第四，多寫作——即可以筆不生鏽，腦不生鏽，文思暢通，下筆如神。在散文中表現真正的「知」與「情」，乃是一件重要的事，一切題材的可用與不可用，皆可以此二句衡量而定取捨。尤其是寫散文，表現於篇章中的真知識與真感情，較其他文體更為重要。寫小說可以利用故事與結構來贏得讀者的愛好，寫詩可以利用幻異的想像，飄渺的靈境引得讀者嘆賞流連，而散文只是藉了片段，使讀者窺知全體，它短小的體裁，不容人做更多的鋪排。張秀亞提出一個「沉澱說」：等到喜怒哀樂的感情已成過去，它們的痕跡卻有如那奔流河水未攜去的細沙，靜靜的嵌在心靈的河牀上，最後，通過敏銳的感覺與生動的回憶，再去玩味，再去思索，再去低徊歎歎。如今，這昔日曾震撼過整個存在的感情，已和自己有了一段距離，對它，已能保持一份客觀的冷靜，更澄明的看出，可喜者之所以為可喜，



可悲者之所以為可悲。思遠情深，寫出來則更為感人，誠如嚴滄浪所說：「言有盡而意無窮」了。

有了以上四種準備後，便可開始文藝創作的過程，這個過程可以簡單的分做三個步驟，一是觀照，二是發現，三是再造。其實，將創作過程分作觀照、發現與再造是西洋作家的說法，我國的學者，對創作的過程，也有類似的解釋：「詩人對於宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外，入乎其內，故能寫之；出乎其外，故能觀之；入乎其內，故有生氣；出乎其外，故有高致。」所以一個文藝作家，實際上應該有「跳躍」的本領，時而潛入物內，時而縱身物外。

身為一個作家，張秀亞自寫作《湖上》開始，便有意的洗去筆端的油彩，想走一條更平實的路，她表示最初寫作是以「手」來寫，後來是以「腦」來寫，到最近一、二年，便是以「心」來寫了。儘管文字沒有什麼太多的轉變，但寂寂人靜後，一盞孤燈知道作者將在紙上付出的是多少心血。在寫作的屋子裡，一扇關著的門，兩扇關著的窗，使人暫時與這世界隔離開，在這暫時的與世隔絕的生活中，張秀亞默默的思索著：如何能使自己活得更有意義一些，使自己的心靈更接近世界，使自己的小小篇章形成了一個個的環節，使心靈與心靈之間，密切的結合起來。因此，欲寫出美妙的抒情散文，應該在心智、心性方面有著雙重的修養。心智方面，自然指的是多揣摩名家的作品，諳習他們達意表情的技巧，並盡力馳騁自己的想像力與聯想力，能以利用一些譬喻、象徵表現出自己微妙的感情。至於心性上的修養，則是設法將自己的心性擴大，將天地萬物裝盛其中，涵容一切，包被一切，體察一切，同情一切，所謂與草木通情愫，與花鳥共哀樂。

美國的海明威，他曾被稱為兩次大戰中美國的代言人，也曾獲得諾貝爾獎，張秀亞認為他的作品文學雖然優美、精鍊，但那也只是表現出人類在那種沒有精神原則的迷茫中，無可奈何的掙扎，他書中的人物，靠了掙扎與「色厲內荏」的逞強行動，來賦給生命一點意義，而忘記了指導人類的最高法則：仁愛與正義。再如英國四十年代的感覺派女作家吳爾芙夫人，她認為人不過是一個透明的包袱，其中包著的只是一些流動的意識與神經纖維而已。脫離了心靈的指導，這兩位著名的作家不會在作品中為人類指點出路，為自己也未嘗找到出路。中國文學

的傳統路線是唯心的，強調精神價值的超性生命，足以矯治異國文壇上近代一些作家的短視、淺見，而導人類於正途。好的文藝作品最好能運用經濟的筆法，以期文約而旨豐，使作者於有限的文字之外，更覺有一股無窮的妙趣瀰漫於無限的遼闊中，待他生著彩翼的慧心，遨遊其間，探勝尋幽。以此觀之，若能以人類的心智、心性為立足點，除了深層探究人的生存境遇外，人生而存在的性靈價值更不容忽視，散文與閱讀者進行靈魂的溝通和對話，雖然獨屬於作者「我」的個體描述，卻沒有脫離「人」應有的靈魂價值，張秀亞堅持著生命進程中精神獨立的人格，堅持著個體對於善美生命的感動，散文是她彰顯生命與語言的利器，傳遞著生而為人應有的意蘊與昇華。如此，融合中西與截長補短的見解，是張秀亞在這方面最顯著的貢獻。

#### 第四節 「作品」的原色與技巧

張秀亞曾說：「用字如用兵」，選字與擇字是作家下筆前，常苦思斟酌的，而作者與文字之間的關係，一如名將之與士卒，萬千卒兵驅策安排妥當，運籌帷幄中則氣勢翻騰勢如破竹，或可行雲流水意到筆隨，若使用不當則陣前倒戈一敗塗地。又如雕刻家與他斧鑿下的石塊，順應原石的紋理色澤，構思出成品的表現主題與形貌，技巧與原石之間得以相得益彰——文字是供作家驅遣的，使作品具有魅力的寫作技巧——那引著詩人、作家、藝術家終身追尋的表達的方式——即文藝作品的基調：博愛、同情、重獨創、時代意義與想像力。當作品中擁有對人類、對週遭的愛與同情，並且富含當時代的精神價值與民族特性，更重要的是擁有自我獨創的見解與想像思維，這才具備一種獨特的藝術性。張秀亞認為吳爾芙的敏銳的感覺與遣詞造句力求新穎、細緻，獨創性相當強烈。如果有人以「亂世之文詭以麗」，來形容這位曾親歷身經兩次世界大戰的女作家的文字，便有失偏頗，「因為穿過了陰影，她的文字散佈著智慧的星光。」<sup>170</sup>在論一篇作品時，不應只見其外不求其內，透析作品的內涵後，她賦予對吳爾芙作品的推崇。

文藝作品最重要的內涵，總括來說是它的中心思想，張秀亞在一篇短文中說

<sup>170</sup>張秀亞〈寫作是藝術·感覺派小說的創始者——維金妮亞·吳爾芙〉《張秀亞全集7》，頁119。

過：作品的中心思想，有如華燈中那點輝明的光焰，文字技巧，像是燈傘上的花飾，只是用來襯飾，顯得那熒然的一點更為華美、光燦，增加了它照明我們心靈的度數——因此在每次展紙以前，她總是用點時間來思索一個問題：在篇章中，要向讀者朋友說明的是甚麼？文學作品中，如抽去了感情的因素，其感人的力量自會相對的減少，作品自應擷取人生小景中動人的片段、感人的情節，加以描述，予以渲染。同時，更盡可能的使一份深刻的感情，附麗在能與之相和諧的背景中，以「景」烘托「情」，更以「情」來生動化「景」，以其情景相生，使讀者讀到深度的感受。倘若仔細吟味動人的好文章，其中必含有：「最深沉的感情閃現出的火花」；「最深刻的智慧呈現出的晶瑩」；與「最深徹的感悟閃現出秋潭般的清澄明淨」。而作品的靈魂需要堅強，形式上則求其完美，一些描寫風雲月露的文章，儘管美麗，卻因用了一些輾轉抄襲的俗套爛調，遂掩其創作的光輝，作者如果在文章中尋到了別人卻丟失了自己，這是個不小的損失。

張秀亞認為一些女作家們常以寫作取材不廣與愛寫小狗小貓，而為文學評論家所詬病，她們也往往謙遜的認為此乃自己文字的缺點。其實小狗小貓甚至小花小草又何嘗不可寫，端在能否注意到描寫的角度而已。一山一水，一鳥一獸，通過其靈思的過濾，詩心的燭照，智慧的詮釋，妙手的渲染，皆可神奇的化為一個象徵，象徵出人間的真理，發射出人性的光輝。一個作家，要面向著文義的舞臺面，拉開現實的帷幕，而以敏銳的透視力，穿過物象之表，看到其深邃幽微之處，用靈智之光，將之照明，而以神聖莊嚴的精神，來從事這神聖而莊嚴的工作。文藝作品中所要表現的是什麼呢——自古今中外的文藝名著裡，尋到了這個問題的答案：人性。

人生的本質，生活與欲望痛苦三者乃是一體，生活的欲望，造成了種種過惡，而對此過惡，大自然的法則即以痛苦來懲處它，因感受到痛苦，產生一種懺悔的情緒，在懺悔的心情下，人乃掙扎著力求解脫。一切藝術的目的，就在於寫出這痛苦，而能給人超脫的路，像歌德的《浮士德》，自浮士德博士不耐書室的寂寞到油然而生享受「人間歡樂」，由於他心中世俗的欲念，而靈魂墮落，最後靠女主角格瑞思的指引，得以懺悔，拔除了一切靈魂上的過咎，得到超脫。又像但丁的《神曲》，是自地獄篇寫起，篇末寫到超升至美麗的天國樂園。這兩部作品並

不是傳教的文字，而是說明人生自墮落到升騰的歷程，自這沉落到升騰之中，便有無限的掙扎，矛盾存在於中。文藝作家，便是寫出人性中那向上的，美麗的，光明的一面，如何戰勝了墮落的，醜惡的，黑暗的一面，而自「邪惡中提取出了善；醜惡中掘出了美；虛偽中尋出了真。

凡是偉大的作品、樂曲、畫幅，莫不是抉發人心中的愚昧、弱點、缺陷造成的悲劇、提供人們去思味，引起他們的徹悟，而思有以矯正，絕非僅對那慘痛的呼號加以錄音，僅將那灰色景象加以重描，而是在那錄音與重描中，涵蘊著一種偉大的呼聲，甚而可以是說一種呼籲，企圖使彼此間的距離縮短，這種努力，與造物的目的吻合，是以一篇作品是以痛苦開始——使百花成蜜，葡萄變酒的醞釀期的那份痛苦，而以喜悅終結。作品的意義在於此，如此則人間終將撤去肅色冬景而現出一片溫煦，以遏制那股不期然而至的降臨人間的風霜。

中國古代散文美學家對修辭的看法，著名的如《文心雕龍·情采篇》：「夫鉛黛所以飾容，而盼倩生於淑姿；文采所以飾言，而辯麗本於情性。故情者，文之經；辭者，理之緯；經正而後緯成，理定而後辭暢，此立文之本源也。」散文的內在情性和外在形式不可偏廢，文章的本源在理辭的經緯架構中存在。而當代中國文學的創作理念，受到西方現代主義的影響，著重在作品中表現語言文字的操作，作品的藝術之美從傳統走向現代，作家們的眼光未曾離開過它，作品的技巧向來是兵家必爭之地，欲在文壇佔有一席之地，技巧與佈局不可不慎。因此張秀亞在論及作品藝術時，強調「用字如用兵」——選字，是考驗作家功力的關鍵。兵家勝敗常關乎一著，而作品成敗則存乎一字，一篇文章也許因為一個字而增潤光輝，也能因一個字不當使用而美感盡失。試舉張秀亞〈雪漁圖〉：

老漁人以執釣竿的、掩在衣袖中的手遮住了唇邊的鬚鬚，那神態是如此的生動，似可聽到他在輕輕的呵氣——他的吹息噓暖了那根微顯結節的細竹釣竿——這一根細竿，輕盈如絲的橫斜過畫面，以那麼美麗的軟側的線條，通過了蒼茫背景上的一抹微褐，通過了竹叢，以及竹上的皚皚白雪，似在漁人及晚風的吹息下翕翕微動，在這淒暗的畫面上，這釣竿竟也似有生命的。<sup>171</sup>

<sup>171</sup>張秀亞〈雪漁圖〉《張秀亞全集 8》，頁 123。

此幅描寫冬天雪花紛飛，漁夫獨自在江邊行走的景象。江岸的叢竹，被積雪壓得低低的，空氣中一片灰白的雪色。漁翁因寒冷雙手拱縮，身形佝僂。冒著嚴寒獨自地緩步前進，全身上下與四周景物一致，均沾滿了雪花，整幅景象令人不禁有寒意襲來之感。畫幅上沒有任何款識，據考訂可能是《全唐詩》中，鄭谷「雪中偶題」的詩意圖。張秀亞善寫文也善品畫，往往將眼前畫面用文字生動描摹，彷彿就像電影般上演於前，這種作法，多是善用細膩的描摩與動詞精準的使用，表現「詞達」與「求物之妙」的效果，將冶煉意旨的功夫顯現出來。

除此之外，中國文字有著單音節、多聲調的特質，較其他文學更易掌控音韻節奏，掌控聲音得宜，能因此影響讀者的情感，高揚的音節激發昂揚的情緒，反之低緩的音節調節出疏緩之感，因此，文章的節奏是張秀亞不懈追求的藝術形式。文章要有節奏，需應和大自然的節響與宇宙情緒的變化，如寒暖，晴陰，風雨。而造成文字節奏的，該是那起伏蕩漾於文字後面的作者的情緒，好像流水受了風的鼓盪形成了穀紋與潺湲，如此，才不是死水一潭。在一篇動人的散文中，有著最自然而優美的節奏，隨著情緒的昂揚或幽沉，形成了起伏。寫文章的技巧，更在於模仿紀錄天籟的聲音節奏，用以表達我們情緒的起落。沒有節奏的文字，是沒有脈搏的靜物；沒有進展的文字，是一灘死水；節奏，在利用文字的韻節，句法的長短，形成那份搖曳與生動；進展，則端賴流貫句與句中的思想有以促成，無此二者，文字雕飾得如何華美，如何色彩斑斕，也只是死水上的綠膩。節奏的形成，不亞於意象的製造，它是文章的靈魂之歌，應該有諧和的節拍，文章的節拍所表現的，正是作者情緒的昂揚或低沉，如果說，文章中該激濺著一股充沛的生命力，那麼節奏正是這生命的象徵——躍動的脈搏，這脈搏的有力或微弱，端視作者能否巧妙的選字、擇聲，並智慧的控制字句的長短組合。

總結本章張秀亞散文創作歷程與理論，在歷程上，張秀亞五十年創作中，前後提出的論點相符，筆者分析歸納後，發現這一不算短的創作歲月，張秀亞無一相違背之處，這是她的堅持，也是她的嚴謹，更是具備一個文學界大家所應具備的遠見，在著作等身的篇章裡，能不忘記初衷地持筆不懈，足以讓芸芸讀者，甚至是些許理論與作品相違背的作家，刮目相看的地方。以下，以時間性歷程來舉例說明：談散文文體的「自如、隨意，與生活不可分割」出現於 1953〈牧羊女

前記>與<談散文>、1957<我的寫作經驗>、1965<讀《花棚下》漫談散文>、1969<散文概論>、1981<談散文寫作>、1984<寫作取材的角度>。

指示「作者應以胸臆間的意蘊與感情與讀者共鳴」出現於1952<一株心靈的植物>、1953<牧羊女前記>與<談散文>、1957<關於如何寫散文>、<我的寫作經驗>與<書>、1958<寫作二十年>、<談文藝創作>、1969<散文概論>、1970<寫作·寫作>、<新月派詩人朱湘>、1981<文中之味>。

談「思想及人格、風格及思想」出現於1953<談散文>、1957<關於如何寫散文>、1969<散文概論>、1978<創造散文新風格>、1981<談散文寫作>。

談「寫我所深知、寫我所動心之真實」出現於1955<寫作生涯>、1957<我的寫作經驗>、1958<談文藝創作>。

談「偉大的散文作品在掘發人心中的愚昧，並增進仁愛、智慧之至善」出現於1957<月夜>、1958<談文藝創作>、1970<寫作·寫作>、1978<中國文學中表現的正氣>、<莫瑞亞珂>、1979<藝術家中的隱士—盧奧>。

談「散文寫作的藝術技巧」——修辭、鍊格、選字、推陳出新」出現於1957<聲音的節奏>、<關於如何寫散文>、1966<散文的抒情>、1970<新月派詩人朱湘>、1978<寫作是藝術>、<驀的回首>、未集結散文<夜讀偶記>。

最後「寫作態度之嚴肅、不願潦草將事」出現於1958<寫作二十年>、1965<我的寫作生活>，其他未列舉之散文觀也多所呈現前後符應的一致性。除此之外，對照張秀亞提出的散文理論，和自身作品之間關連性，也呈現多次正相關，以本論文附錄之「作品印證」節錄文章為例，表現「對大自然的尊重與生命力」符應次數九次，表現「心靈的微想、意識的跳躍」符應次數十六次，表現「琢鍊字句的功夫」符應次數十七次，表現「空間書寫」符應次數七次，諸如此類可表現的尚有許多，而此段筆者加引號框出的敘述，皆可在本章關於「散文」、「作者」、「作品」見之。張秀亞用從一而終的嚴謹進行創作，用自己主觀奉行的標準訴諸文章當中，才能在驗證檢驗之下體現真正的價值，不論文章作何擅變，在半世紀

的筆耕不輟的歲月，證明張秀亞在不斷吸收中西文藝的過程裡，極有遠見的取材並定調一套她所堅持的散文創作理論。



## 第六章 張秀亞散文的歷史定位

### 第一節 掀起台灣現代主義文學波瀾

張秀亞的散文，以純樸自然的清麗筆觸，傳達一種超然物外的性靈之聲，也透露著關懷人情的光明美好，她一生的創作歷程，從一九三六年的第一部小說集《大龍河畔》，到一九八四年出版的最後一部散文創作《海棠樹下小窗前》，半世紀的創作歷程，她不斷實踐自己的文學理念，以及對文字藝術的錘鍊與探求，成功奠定散文理論與實踐的先驅。張秀亞的作品，就是散文理念的印證；張秀亞散文理念的提出，適足以從作品見出意涵，她實踐了「以作品給人印象，而不以人給人印象」的自我期許，作品廣受讀者喜愛，成為第一代散文創作者中作品豐盛的一位，在時代的脈動下，為五〇年代、六〇年代的台灣文壇注入現代主義文學的針劑。漫長歲月她不故步自封，陶醉於已有的成品與成就，認清創作的天地原本無窮，文藝的境界無限深遠，身為文壇長青者更應加緊向前探求。

台灣的六〇年代向來被認定為現代主義文學興盛的時期，一九五六年紀弦提出現代派信條中對現代詩的理念，強調自我意識，吸收西方現代主義的創作手法，突顯音樂性與美術性。這是現代主義在台灣揭竿而起的第一步，散文繼之而起的時刻，學者的目光大多聚焦在一九六三年余光中發表〈剪掉散文的辮子〉，直指此文揭示現代散文接下來的道路，也興發了現代主義成為重要元素融入了散文創作，但是從一九五六至一九六三的八年之間，台灣沒有第二人針對現代主義散文書寫進行示範與呼籲？事實上在一九五三張秀亞《牧羊女》一書就已開始談散文理論，也開始向讀者介紹現代主義文學重要指標作家吳爾芙夫人，這個微妙的開始與其呈顯出的端倪，雖不致於動搖余光中在〈剪掉散文的辮子〉所提「現代散文要講究彈性、密度與質料」一句話的地位，但張秀亞甚早開始的散文理論論述，在一九五七年即已提出「聲音的節奏與進展」、「人性心靈的掘發」、「鍊格、選字、去陳言、鑄新詞——探其深度，試其韌性，試其剛柔，使方使圓，悉合我意」等語，在未及六〇年代現代主義興盛前即已提出，甚至確切的說，這篇文章



早於余光中「現代散文要講究彈性、密度與質料」等語，更早於余光中一九六五年《逍遙遊》中「把中國文字壓縮、槌扁、拉長、磨利、把它拆開又併攏，折來且疊去」之名言！當後進學者奉余光中所言為現代主義文學圭臬時，筆者不禁欲言「張秀亞，實不惶多讓！」。其後張秀亞於一九五八提出「人生自墮落到升騰的歷程」，表達意欲接受西方現代主義挖掘內心世界的做法，但堅持否定將人心推落至醜惡的深淵，轉而賦予中國傳統歸依之真善美。在她融合東西方寫作元素下，截長補短，有所取而有所不取，進而致力於表現語言文字的鍛鑄與辭采、用五彩為視覺糝上繽紛、以具體形象勾勒聲音、文字節奏宛如音符跳躍，以一靈巧之筆探索內心世界，理論與創作相互符應，為台灣六〇年代現代主義的興盛鋪上紅毯，引領著眾作家行於其上，她為文的前瞻性應獲得更如雷的掌聲。

現代主義文學思維和文學形態的斷裂，是五〇年代的文學現象，中國與台灣的文化在兩個空間分裂與各自發展。現代主義的文學思緒在大陸迅速沉寂，然而它在台灣的文學空間裡接續發展，釀成了醒目的文藝潮流。張秀亞在戰後離開家園到台灣定居的空間遷移中，以豐厚的文學根基、柔性的筆調，為此時斷裂與空白的台灣文學塗上接合劑。台灣現代主義思想興盛，向來也被解讀為女性主義興盛的契機，在諸多女作家都朝向這方面進行女性意識寫作與強調文字實驗與鍛鍊的年代，張秀亞在五〇年代已發聲為下個十年進行播種。綜觀張秀亞一生的創作歷程，文類涵蓋詩、散文、小說與翻譯，不斷努力實踐她所信仰的文學價值，以及對美文風格的文字探求，於創作之外提出深具意義的散文理論，牽引出六〇年代現代主義興盛之端倪。張秀亞挖掘的是壓抑在內心底層的潛意識。她建構的懷舊、思親等圖像，皆透過抒情喟嘆呈現內心的呼喚，而張秀亞本身於六〇年代的作品，也符應早年所提出的文學理論，証諸她本身就是一部文字實驗的活字典，以高貴的靈魂、雅致的心思、博且約的文采、細膩的美學，在文學發展長河中，以一女性與母性姿態，為台灣六〇年代現代主義的興盛鋪墊與發聲。

綜上而論，雖然張秀亞在一九七八年〈創造散文新風格〉才正式作出台灣現代主義散文理論的看法前，這些年間，實可見其許多相關論述散見諸篇，張秀亞自身雖然沒有提出完整的散文理論，但是做為讀者不能不去正視張秀亞在這個領域的貢獻，如同筆者在本論文開始即強調的「張秀亞以西方的技巧，東方的精神，

開展了台灣現代主義的改造」，她漸進式的譯介西方文學作品，將他們的理論介紹到台灣，在當時極欲吸收新養分的文壇，其卓著的貢獻，一如余光中。

## 第二節 張秀亞散文在文壇的典律與影響

相對於詩與小說，散文向來被視為保守且邊緣的一種文類，在五四以來「言志」的傳統下，女性作家的作品多被賦予端莊賢良的期待，心靈幽暗面與情慾的探索，向來有如禁地般少人觸及。在這種保守的主流下，張秀亞在身處其情的同時，亦可見出不同流俗的異向思索，在她的作品面向中，既有心靈解放，也具有對男性權威的抗拒；既冷靜自鑒，又放情吶喊內心忖度後仍無法融消的傷痕；既是承繼五四以來的中國寫實傳統，亦呈現女性文學中的主體性與自覺性。將張秀亞文字風格奉為圭臬的文壇後浪，包括胡品清、喻麗清、呂大明、樸月、張菱舫、丘秀芷、劉靜娟、歐陽子等人，都曾為文提及張秀亞對她們日後寫作的影響。這群人當中，特別直接而明顯的呈現在喻麗清、呂大明兩人的文字風格中。

散文作品橫跨七〇至八〇年代的喻麗清、呂大明，在文壇上首次出現的時間雖與張曉風約略，卻因長期旅居國外而不於文壇居於主流，以致討論研究者甚稀。但說到在文學典律上兩人偏向抒情古典路線，皆自謂受張秀亞啓迪與深刻影響時，不得不在文學系譜上評點與張秀亞的傳承關係。張瑞芬曾提出：

林文月、方瑜，乃至於張曉風、陳幸蕙等中文系出身的女性散文家，在七〇年代崛起，代表散文書寫上對古典傳統的回歸，匯集了承襲張秀亞美文的呂大明、喻麗清，向上銜接了抒情美文傳統。<sup>172</sup>

喻麗清 1945 年生於浙江金華，祖籍浙江杭州，三歲時隨父母遷居台灣，高中時期就有「秀亞第二」之稱，自喻寫作風格極受張秀亞影響，甚至深及生活與處事態度，由此已可清晰見出喻麗清寫作風格脈絡的承襲。台北醫學大學藥學系

<sup>172</sup>張瑞芬《台灣當代女性散文史論》，頁 347。

畢業後，隨即赴美。1969年返台後孜孜於耕莘文學院青年寫作班總幹事，1972年再度赴美，並在紐約州立大學教授中文，後任職美國柏克萊加州大學脊椎動物學博物館，現居美國。從十七歲開始寫作至今，已三十多個年頭，在創作歷程中曾任海外華文女作家協會會長、台北醫學大學北加州校友會會長，她直接而清楚表明創作靈感導因張秀亞，無論是持家、育兒、教書等生活瑣事中，以隨筆札記紀錄之心情，如同張秀亞般清新文麗。甚至在喻麗清皈依天主教時在，張秀亞即是她的教母，張除了在她散文集《青色花》作序，讚美她「文溫以麗，旨遠神清」外，喻麗清也在〈想念代母〉一文她直截了當地說張秀亞的《北窗下》就是帶領她走上寫作之路的第一本書。出版有詩集《短歌》、《愛的圖騰》，散文集《千山之外》、《青色花》、《無情不似多情苦》、《蝴蝶樹》、《依然茉莉香》、《帶隻杯子出門》，小說集《愛情的花樣》、《喻麗清極短篇》等。作品經常選入國內外選集與教科書中，並獲新聞局優良著作金鼎獎，中國文協散文獎章、兒童文學小太陽獎、文建會最佳少兒讀物獎等多項肯定。喻麗清寫作面向相當寬廣，除上述的詩、小說外，另有報導文學、小說、兒童文學等，概列如下：

## 詩

- 一九七六 《短歌》，光啓出版社。
- 一九九三 《愛的圖騰》，漢藝色研。
- 一九九九 《沿著時間的邊緣走》，格林文化。
- 二〇〇二 《未來的花園》，爾雅出版社。

## 散文

- 一九六七 《千山之外》，光啓出版社。
- 一九七二 《青色花》，光啓出版社。
- 一九七五 《牛城隨筆》，光啓出版社。
- 一九七八 《春天的意思》，爾雅出版社。

- 一九七九 《流浪的歲月》，爾雅出版社。
- 一九八〇 《闌干拍遍》，爾雅出版社。
- 一九八三 《無情不似多情苦》，爾雅出版社，獲台灣作協散文文藝獎章。
- 一九八七 《蝴蝶樹》，爾雅出版社，獲台灣新聞局優良著作金鼎獎。
- 一九九〇 《依然茉莉香》，王開平編選，爾雅出版社。
- 一九九四 《帶只杯子出門》，麥田出版社。
- 《尋找雨樹》，林白出版社。
- 一九九五 《闌干拍遍》，河北教育出版社。
- 一九九六 《在海風裡飛翔》，雲南人民出版社。
- 一九九八 《喻麗清人生情感散文》，湖南文藝出版社。
- 二〇〇〇 《飛越太平洋》，陝西太白文藝出版社。
- 《山霧居手記》，四川人民出版社。

### 報導文學

- 一九八七 《把花戴在頭上》，與唐孟湘合著，爾雅出版社。
- 一九九一 《沿著綠線走》，時報出版公司。

### 小說

- 一九八〇 《紙玫瑰》，光啓出版社。
- 一九八八 《喻麗清極短篇》，爾雅出版社。
- 一九九一 《愛情的花樣》，爾雅出版社。
- 一九九五 《愛情的花樣》大陸版，時事出版社。

### 兒童文學

一九七八 編選《兒歌百首》，爾雅出版社。

二〇〇一 藝術家小傳，三民書局。

喻麗清嘗試創作多種文類，在諸多文類中，她自喻「詩」才是她靈魂與精神的皈依，但讓她馳譽文壇的卻是「散文」，她善於探索生命無常與生活微細感觸，頓悟藝術之雋永與人生之愛，觀察喻麗清早期的作品《千山之外》、《青色花》等著作，每一段故事雖然略顯青澀，細嚼其中所追求的空靈淡雅與慈愛心境，十分近似張秀亞文字的風格。而《帶隻杯子出門》則被譽為喻麗清散文歷程的全新出發，表現出一種獨特的生活美學，在深刻浪漫中亦見清新雋永，從小處透露出靈性的追尋與耐人尋味，這一系列的抒情成為她散文寫作的主軸，除了知性與感性的平衡，亦兼具了動人心弦的感觸，細膩的美感經驗亦承襲了張秀亞、艾雯美文的寫作哲思。她彷彿隨性地告訴讀者——帶隻你自己的杯子，漫步在這個處處美景的大千世界吧！

不僅創作量豐且廣，橫跨諸多文類之外，喻麗清習畫亦十多個年頭，在《喻麗清極短篇》、《愛情的花樣》、《未來的花園》等書中，可以看出她繪畫的天分與藝術學養，將畫作欣賞與文學結合，使文中有畫，畫中有文，這點與她所聲聲師承張秀亞可謂異曲同工之妙。

旅法華文女作家呂大明，1947年生於福建南安，1949即被家人帶至臺灣，她在臺灣的人文與自然環境汲取文學養份，並從父母那裏獲得克己謙和與浪漫唯美的薰陶。在充滿文藝氣息的家庭中長大，少女時期的她便開始對繆斯女神頂禮，加入了人才濟濟的耕莘文學院青年寫作班。1966年，尚在臺灣國立藝術專科學校就讀，便以散文〈秋山，秋意〉拿下耕莘文學院寫作比賽散文組亞軍，並獲得了擔任評審的張秀亞欣賞。兩年後，第一部散文集《這一代的弦音》，即由慧眼識才的張秀亞作序出版。不久，此集又榮獲臺灣幼獅文藝文學獎首獎。於臺灣藝術專科學校畢業後至英國牛津學院高等教育中心進修，取得利物浦大學碩士後進入法國巴黎大學攻讀博士。她曾任光啓社節目部編審和臺灣電視公司基本編劇，先後編寫過《孔雀東南飛》等廣播電視劇200多部、英國任密西塞郡M.C.C.S特約編劇、歐洲華文作家協會副會長等職。這樣的求學歷程與人生經歷使具有中

國古典文學深厚底蘊的她，寫下了大量融合中西文化與古今中外文學藝術的散文佳作，例如在 2010〈粗糙與精緻〉一文中，論到自然主義小說家莫泊桑與陸機〈文賦〉的比較，她提到莫泊桑以一枝精緻的筆描寫筆下粗糙又悲哀的小人物，這些人物內心充滿慾望，沒有太高的道德水準，捉住人類生存競爭的有利條件，缺乏往崇高精神領域探索的目標。莫泊桑嘗試透過這類在生存競爭中浮沉的人物，淨化了齷齪的人生，並用他的文采激起讀者悲憫的情緒。而陸機的〈文賦〉談到文藝創作與批評的標準，正是要將文章講求遣辭的妍蚩、字句要表達意象外，更要懂得操斧伐柯裁剪的藝術，並細心觀察宇宙的佳妙韻律。她表示莫泊桑的創作不是前無古人，但他用字斟句酌的修辭的功夫激起讀者悲憫的情緒，已達到〈文賦〉的標準，因此莫泊桑在法國文壇的地位，因他精雕細琢的藝術流下嘆詠。

其它關於呂大明出版的散文集有《大地頌》《英倫隨筆》《寫在秋風裏》《來我家喝杯茶》《南十字星座》《尋找希望的天空》《冬天黃昏的風笛》《幾何緣三角情》以及在大陸出版的《流過記憶》《伏爾加河之夢》《塵世的火燭》等。《來我家喝杯茶》是旅居巴黎的呂大明，集生活藝術和哲學所寫下的文章。她醉心於一切美的事物，喜歡散步在美的領域中，在炎炎長夏，呂大明的散文如一杯清涼茶，清新了讀者的視野。《南十字星座》喻人生如旅，生命的列車載著所有人向四面八方的時空飛奔，旅途中車窗外絕美的景色上演了原野上的風鈴草花、星空夜裡的燦爛、黃昏幕景的遲遲逗留不去。書中一貫地包含了呂大明人間至情與生活哲思，著意刻畫著美的闡釋。而《冬天黃昏的風笛》則透過英國湖畔詩人柯爾雷治的「古渡孤舟」，表達舟中如人生一般，上面載滿了驚奇、美與智慧，在人生這場夢中，每個人都是如過客來去匆匆，有一天時光也會將塵土當成我們的饋贈……。

回顧呂大明的創作歷程，散文創作的初始和〈中央副刊〉、天主教光啓社、耕莘文教院與張秀亞有極深的淵源<sup>173</sup>，她曾在耕莘文教院的寫作班受教於張秀亞，在二十二歲時出版《這一代的弦音》就已有「小秀亞」美譽，與張秀亞的《北

---

<sup>173</sup>呂大明《來我家喝杯茶》（台北：爾雅，1991年），頁105-106。

窗下》非常近似，文采的麗詞佳句和抒情狀景，都可見張秀亞的深刻濡染。比起其他文學體裁來，散文是最需要自在心態、率性而為的真性情與優美典雅的文字表述的。呂大明的散文之所以與眾不同，主要特徵在於她的散文乃屬一種中西薈萃的典雅。在台灣文壇上，像呂大明這樣能在散文中顯示學貫中西的文化修養與廣博學識實不多見，這也許就是她之所以稱為「小秀亞」的原因，張秀亞不也是如此學貫中西嗎！關於作者的責任與使命，呂大明認為一個作家的責任就是「寫」，把自己內心蘊藏的最美好、最寶貴的東西寫出來。祖慰曾評介其作品：「如屈原的詩一般，一草一木無不是現代悲歌喜唱的移注。」呂大明長年旅居的生活，累積了海外旅人的苦澀，但是她把一切昇華為筆下溫馨的美、眼中婉約的情。張秀亞亦曾謂呂大明「字句全被詩意浸透」，強調出她為文時的仔細講究，因此呂大明無論散文，甚至電視劇，她所著意的是情緒的捕捉，氣氛的製造。在孜孜於筆耕的日子裡，努力有了收獲，她受到台灣文藝界的回饋，獲得臺灣耕莘文教院散文獎、青年文藝創作散文獎、全國青年散文寫作獎、臺灣省新聞處文學獎，我們可以說，在她娓娓道來的異域風情敘述中，有著風土人情所反映的民族性格與文化差異，並將中西文化差異的所感所思結合起來，凸顯其所賦予的文化精神。我們看到了這位以「藝術家命中註定只能受雇於美神」自勉的女性作家身影，正嚮往一種優美的意致與美文境界。

痙弦認為，張秀亞是美文大師，是現代美文的繼承者和發揚者：「張秀亞作品中的山，是沒有土石流的山，她寫的水，是不曾污染的水，她描述的原野，是翻飛著白鷺鷥的原野，她筆下的城市和農莊，是一個充滿了愛和溫馨的世界。」在光怪陸離的時代，她的真、善、美具有喚醒心靈與洗滌思慮的作用。<sup>174</sup>她在台灣文壇代表的典範系譜，秉承五四餘風，自俞平伯、周作人、沈從文等的京派美文書寫嫡傳，至喻麗清、呂大明直線性的師承與仰望守候，佐以凌叔華自由主義路線、廬隱、郁達夫大膽濃烈、吳爾芙意識流的啟發衍伸等等，足見張秀亞吸取諸家之長，發展出獨具一格的美文風格與散文理論，在文壇上的接受與傳承，其文字典範在下一個文學世代中萌芽，如三色堇般永不凋謝，亦開啓台灣現代主義散文書寫的前導。

---

<sup>174</sup>向陽〈湖水·秋燈 張秀亞〉《台灣現代文選》（台北：三民，2004年），頁20。

## 參考書目

### (一) 研究文本

張秀亞《張秀亞全集》台南：國家台灣文學館，2005。

《張秀亞全集1·詩卷》

張秀亞《水上琴聲》彰化：樂天出版社，1956。

張秀亞《秋池畔》台中：光啓出版社，1966。

張秀亞《我的水墨小品》台北：道聲出版社，1978。

張秀亞《愛的又一日》台北：光復書局，1987。

《張秀亞全集2·散文卷一》：

張秀亞《三色堇》台北：重光文藝，1952。重排新版，台北：爾雅出版社，1981。

張秀亞《牧羊女》台北：虹橋書店，1953。重排新版，台中：光啓出版社，1960。

張秀亞《凡妮的手冊》高雄：大業書店，1955。

張秀亞《懷念》高雄：大業書店，1955。

《張秀亞全集3·散文卷二》：

張秀亞《湖上》台中：光啓出版社，1957。

張秀亞《愛琳的日記》台北：三民書局，1958。

張秀亞《少女的書》台北：婦友社，1961。

張秀亞《兩個聖誕節》台中：光啓出版社，1961。

《張秀亞全集4·散文卷三》：

張秀亞《北窗下》台中：光啓出版社，1962。

張秀亞《曼陀羅》台中：光啓出版社，1965。

《張秀亞全集5·散文卷四》：

張秀亞《我與文學》台北：三民書局，1966。

張秀亞《心寄何處》台中：光啓出版社，1969。

張秀亞《書房一角》台中：光啓出版社，1970。

《張秀亞全集6·散文卷五》：

張秀亞《水仙辭》台北：三民書局，1973。



張秀亞《天香庭院》 台北：先知出版社，1973。

張秀亞《人生小景》 台北：水芙蓉出版社，1978。重排新版，台中：晨星出版社，1985。

《張秀亞全集7·散文卷六》：

張秀亞《寫作是藝術》 台北：東大圖書公司，1978。

張秀亞《詩人的小木屋》 台中：光啓出版社，1978。

張秀亞《湖水·秋燈》 台北：九歌出版社，1979。

《張秀亞全集8·散文卷七》：

張秀亞《石竹花的沉思》 台北：道聲出版社，1979。

張秀亞《白鴿·紫丁花》 台北：九歌出版社，1981。

張秀亞《海棠樹下小窗前》 台北：星島出版社，1984。

張秀亞《愛的輕歌》（《凡妮的手冊重排新版》） 台北：論壇出版社，1984。

張秀亞《杏黃月》 台北：林白出版社，1985。

《張秀亞全集9·散文卷八》：

張秀亞《張秀亞自選集》 台北：皇冠出版社，1971。

張秀亞《秀亞自選集》 台北：黎明出版社，1975。

張秀亞《張秀亞作品選》 西安：陝西人民出版社，1987。

張秀亞《杏黃月》 武漢：長江文藝出版社，1993。

張秀亞《月依依》 北京：人民日報出版社，1996。

張秀亞《荷塘之憶》 西安：陝西人民出版社，1998。

張秀亞《張秀亞人生情感散文》 長沙：湖南文藝出版社，1998。

張秀亞《與紫丁香有約》 台北：九歌出版社，2002。

《張秀亞全集10·小說卷一》

張秀亞《在大龍河畔》 天津：海風社，1936。

張秀亞《皈依》 山東：保祿印書館，1941。

張秀亞《幸福的泉源》 山東：保祿印書館，1941。

張秀亞《珂蘿佐女郎》 重慶：紅藍出版社，1944。

張秀亞《尋夢草》 台北：台灣商務印書館，1953。

《張秀亞全集11·小說卷二》

- 張秀亞《七弦琴》 高雄：大業書店，1954。
- 張秀亞《感性的花朵》 高雄：文壇出版社，1956。
- 張秀亞《女兒行》 台中：光啓出版社，1958。
- 張秀亞《那飄去的雲》 台北：三民書局，1969。重排新版，2005。
- 張秀亞《藝術與愛情》（《尋夢草》重排新版） 台北：三民書局，1970。
- 《張秀亞全集12·翻譯卷一》
- 張秀亞《聖女之歌》 香港：新生，1952。重排新版，台北：大地出版社，1974。
- 張秀亞《自己的屋子》 台北：純文學出版社，1973。
- 張秀亞《自己的房間》（《自己的屋子》重排新版） 台北：天培出版社，2000。

## （二）專書

- 于德蘭《甜蜜的星光——憶念張秀亞女士的文學與生活》台北：光啓文化事業，2003年9月。
- 王鼎鈞《文學種籽》台北：明道文藝雜誌社，1996年1月。
- 王德威《如何現代，怎樣文學？十九、二十世紀中文小說新論》台北：麥田出版社，1998。
- 方祖燊《散文的創作鑑賞與批評》台北：中央文物供應社，1982年6月。
- 皮述民、邱燮友、馬森、楊昌年《二十世紀中國新文學史》板橋：駱駝出版社，1997年8月。
- 冉欲達《文學描寫技巧》中國：新華書店，1988年10月。
- 古繼堂《簡明台灣文學史》台北：人間出版社，2003年7月。
- 朱光潛《文藝心理學》台北：開明書局，1993。
- 朱壽桐主編《中國現代主義文學史》南京：江蘇教育出版社，1998。李光連《散文技巧》台北：洪葉文化出版公司，1996年5月。
- 李豐楙、呂正惠、何寄澎、林明德、劉龍勳、賴芳伶、簡宗梧合著《中國現代散文選析》台北：長安出版社，1991年2月。
- 余樹森《中國現當代散文研究》大陸：北京大學出版社，1993年4月。
- 余樹森《散文創作藝術》大陸：北京大學出版社，1988年5月。

余光中 《逍遙遊》台北：大林出版社，1973。

余光中編 《中華現代文學大系》台北：九歌出版社，1989。

何寄澎編 《當代台灣文學評論大系（五）散文批評卷》台北：正中書局，1993。

沈謙、趙衛民、張堂錡《文學創作與欣賞》台北：國立空中大學，2002年8月。

沈謙《修辭學》台北：國立空中大學，1996年11月。

柯藍《中國散文詩創作概論》北京：人民文學出版社，2006。

邵玉銘等《四十年來中國文學》台北：聯合文學。

周芬伶、鍾怡雯《散文讀本》台北：二魚文化事業有限公司，2002年8月。

季薇《散文研究》台北：大中國圖書有限公司，1966年5月。

周麗麗《中國現代散文的發展》台北：成文出版社，1980年7月。

范培松 《散文瞭望角》台北：業強出版社，1993。

范培松 《中國散文批評史》南京：江蘇教育出版社，2000。

范銘如 《眾裡尋她：台灣女性小說縱論》台北：麥田出版社，2002。

曹文軒《中國近代名家散文選》台北：來來書城，2003年3月。

郭明幅《琳瑯書滿目》台北：爾雅出版社，1985年7月。

陳芳明、張瑞芬主編 《五十年來台灣女性散文·選文篇上、下》台北：麥田出版社，2006

陳正治《修辭學》台北：五南圖書有限公司，2001年9月。

陳幸蕙《七十五年散文選》台北：九歌出版社，1986年。

陳幸蕙《七十六年文學批評選》台北：爾雅出版社，1988年3月。

陳信元《中國現代散文初探》台中：台中縣立文化中心，1990年12月。

陳惠齡《現代文學鑑賞與教學》台北：萬卷樓圖書公司，2001年9月。

黃文吉《中國詩文中的情感》台北：台灣書店，1998年3月。

黃永武《字句鍛鍊法》台北：洪範書局，1986年1月。

黃慶萱《修辭學》台北：三民書局，1992年9月。

黃維樑《中國現代文學導讀》臺北：臺灣書店，1998年10月。

許達然《台灣當代散文精選》台北：新地出版社，1995年1月。

馮永敏《散文鑑賞藝術探微》台北：文史哲出版社，1998年12月。

張春榮《修辭散步》台北：東大圖書公司，1991年9月

張春榮《修辭行旅》台北:東大圖書公司,1996年1月

張春榮《修辭萬花筒》板橋:駱駝出版社,1996年10月

張春榮《修辭新思維》台北:萬卷樓圖書公司,2001年9月

張春榮《現代散文廣角鏡》台北:爾雅出版社,2001年

張高評等著《中國散文之面貌》台北:中央文物供應社,1984年5月。

張雪茵《散文寫作與欣賞》臺北:臺灣書店,1977年1月

張曉風《中華現代文學大系·貳·散文卷》台北:九歌出版社,2003年10月

張瑞芬《五十年來台灣女性散文·評論篇》台北:麥田出版社,2006。張春榮《現代散文廣角鏡》台北:爾雅出版社,2001。

張誦聖《文學場域的變遷—當代台灣小說論》台北:聯合文學出版社,2001。

彭瑞金《台灣新文學運動四十年》高雄:春暉出版社,1997。

楊昌年《現代散文新風貌》台北:東大圖書公司,1983。

楊昌年、皮述民、邱燮友、馬森《二十世紀中國新文學史》板橋:駱駝出版社,1997。楊牧《文學的源流》台北:洪範書局,1984年1月

賈平凹《散文研究》大陸:河北大學出版社,2001年1月

董季棠《修辭析論》台北:文史哲出版社,1994年10月

齊邦媛《霧漸漸散的時候》台北:九歌出版社,1998年10月

廚川白村《苦悶的象徵》魯迅譯,台北:聯經出版社,2000年7月

鄭明嫻《現代散文縱橫論》台北:大安出版社,1988年9月

鄭明嫻《現代散文構成論》台北:大安出版社,1991年11月

鄭明嫻《現代散文現象論》台北:大安出版社,1992年8月

鄭明嫻《現代散文類型論》台北:大安出版社,1992年5月

鄭明嫻《現代散文欣賞》台北:東大圖書公司,1992年10月

鄭明嫻《現代散文類型論》台北:大安出版社,1997年5月

鄭明嫻《現代散文》台北:三民書局,1999年3月

劉心皇《現代中國文學史話》臺北:正中書局,1975年10月

魏怡《散文鑑賞入門》台北:國文天地雜誌社,1989年11月

應鳳凰《光復後臺灣地區文壇大事紀要》台北:行政院文化建設委員會,1985年6月

### (三) 單篇論文

《留下一個永恆的花季-張秀亞教授追思紀念會特刊》台北:文訊雜誌社, 2001 年 11 月 9 日

王小琳《青春與家國記憶——論五〇年代遷台女作家的憶舊散文》「林海音及其同輩女作家學術研討會」論文, 台北:國立文化資產保存中心籌備處, 2002 年 11 月 30 日、12 月 1 日

朱嘉雯《推開一座牢固的城門——林海音及同時代女作家的五四傳承》「林海音及其同輩女作家學術研討會」論文, 台北:國立文化資產保存研究中心籌備處, 2002 年 11 月 30 日、12 月 1 日

范銘如〈京派·吳爾芙·台灣首航〉《林海音及其同輩女作家學術研討會》, 2003。

范銘如〈我觀察·我思味·我同情〉《張秀亞全集 10·小說導讀》台南:國家台灣文學館, 2005。

陳芳明〈台灣新文學史第十二章——五〇年代的文學侷限與突破〉《聯合文學》第 200 期 2001 年 6 月。

陳芳明〈台灣新文學史第十七章——女性詩人與散文家的現代轉折〉《聯合文學》第 220 期 2003 年 2 月。

陳芳明〈在母性與女性之間——五〇年代以降台灣女性散文的流變〉《林海音及其同輩女作家學術研討會》, 2003。

張瑞芬〈被邊緣化的台灣當代女性散文研究〉《文訊雜誌》第 205 期, 2002 年 11 月。

痲弦〈張秀亞, 台灣婦女寫作的燃燈人——從早期學思生活的發軔到「美文」創作版圖的完成〉《張秀亞全集 1·總論》台南:國家台灣文學館, 2005。

蕭蕭〈張秀亞:純心靈的浪漫主義詩風〉《張秀亞全集 1·詩導讀》台南:國家台灣文學館, 2005。

張瑞芬〈張秀亞散文美學及其文學史意義〉《張秀亞全集 2·散文導讀》台南:國家台灣文學館, 2005。

高天恩〈奇麗的異色薔薇〉《張秀亞全集 12·翻譯導讀》台南:國家台灣文學

館，2005

賴瑞瑩〈靈動的藝術大書〉《張秀亞全集 14・藝術史導讀》台南：國家台灣文學館，2005。

應鳳凰〈張秀亞和她的時代〉《張秀亞全集 15・資料導讀》台南：國家台灣文學館，2005。

簡弘毅〈跨越海峽的一代：關於張秀亞的文學史閱讀與考察〉《張秀亞文學研討會論文集》，2005。

仇小屏〈論譬喻修辭中的虛實交流—以張秀亞《北窗下》、《水仙辭》為考察對象〉「張秀亞文學研討會」論文，台南：國家台灣文學館，2005年10月1、2日

石曉楓〈作家的「隱性宣言」—張秀亞散文創作理論及其實踐〉「張秀亞文學研討會」論文，台南：國家台灣文學館，2005年10月1、2日。

齊邦媛〈閨怨之外—以實力論台灣女作家〉余光中主編《中華現代文學大系評論卷》，1989。

#### （四）作家、作品評論

小民〈崇高的平凡美—張秀亞及她的作品〉《石竹花的沈思》台北，道聲出版社，1981年10月。

王樸〈永不凋謝的三色堇—為張秀亞拍攝「作家錄影傳記」〉《聯合報》，2000年12月28、29日。

丘秀芷〈重讀《三色堇》〉《爾雅人》，第55期，1989年1月15日。

沈謙〈第三隻耳朵和第三隻眼睛—析論張秀亞〈重來〉的寫作技巧〉《幼獅少年》，1985年10月。

呂大明〈開在心靈潭畔的花朵—讀《三色堇》有感〉《台灣新生報》，1985年6月14日。

吳慧君〈張秀亞和她的散文世界〉《幼獅文藝》，第48卷第3期，1978年9月。

林海音〈剪影話文壇—女子弄文誠可喜〉《聯合報》，1983年6月24日。

林明德〈中國現代散文選析—張秀亞〔〈種花記〉、〈杏黃月〉、〈心曲〉〕〉《中國現代散文選析・第二卷》台北：長安出版社，1985年3月。

尙德敏 〈迎向藍天與陽光的苦奈樹—訪張秀亞女士〉《中華文藝》，1981年12月。

封德屏 〈以文字作水墨畫的藝術家—訪作家張秀亞〉《幼獅文藝》，第48卷第3期，1978年9月。

施國英 〈張秀亞：〈星的故事〉〉《中國現代散文欣賞辭典》上海：漢語大詞典出版社，1990年1月。

高大鵬 〈悼張秀亞談美文〉《青年日報》，2001年11月15日。

夏祖麗 〈張秀亞在享受人生〉《她們的世界》台北：純文學出版社，1981年6月。陳幸蕙 〈北窗下的一枝彩筆—張秀亞女士訪問記〉《中華日報》，1983年10月10日。

陳紀澄 〈讀《三色堇》後記〉《三色堇》台北：重光文藝出版社，1952年6月。

陳宗敏 〈張秀亞《牧羊女》欣賞〉《中華日報》，1974年6月10日。

莊秀美 〈返景入深林—訪女作家張秀亞女士〉《大華晚報》，1985年8月19日。

黃秋芳 〈激流與風暴交奏出來的合唱—張秀亞女士心性中的柔與韌〉《文訊雜誌》第38期，1988年10月。

喻麗清 〈北窗下的牧羊女〉《中央日報》，1989年12月7日。

## （五）學位論文

張君慧《蘇雪林散文研究》，東吳大學中國文學研究所碩士論文，1999年。

羅淑芬《五〇年代女性散文的兩個範式——以張秀亞、艾雯為中心》，政治大學中國文學研究所碩士論文，2003年。

黃怡文《林海音及其散文研究》，臺北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文，2003年。

陳彙心《艾雯散文美學研究》，臺北市立教育大學中國語文學系碩士班碩士論文，2006年。

唐玉純《反共時期女性書寫策略——以「台灣省婦女寫作協會」為中心》，暨南

大學中國語文學研究所碩士論文2004年。

許珮馨《五〇年代的遷台女作家散文研究》，國立台灣師範大學國文研究所博士論文，2006年。

朱嘉雯《亂離的自由——五四自由傳統與台灣女性渡海書寫》，中央大學中國文學研究所博士論文，2001年）。

邱珮萱《戰後台灣散文中的原鄉書寫》，高雄師範大學國文研究所博士論文，2002年。

張靖敏《張秀亞散文研究》，高雄師範大學回流中文碩士班碩士論文，2005年。

傅如絹《張秀亞散文研究》，政治大學中文研究所碩士論文，2005年。

游曉婷《張秀亞散文研究》，佛光大學文學研究所碩士論文，2006年。



## 附錄 張秀亞作品／理論整理羅列



<p>1 《三色堇》 1952 重光文 藝,1981 年爾 雅重印 張秀亞全集 2</p>	<p>◎ &lt;遷居&gt;73 雯娜是對文學略有修養的人，在作家們當中最服膺「讚美孤獨」的莫泊桑，「幽居十年」的福樓拜。因為說來似乎容易，實際上，當杳無一人，只剩下「寂寞」以空洞的白眼注視你時，你會變得那麼恐懼、膽怯、悲哀，不期然而然的想到死亡。</p> <p>◎ &lt;苦奈樹&gt;172 世界雖有它的苦難，戰亂，但也有它的美麗，光明。銀色的曙光，終會透進了沉沉的夜幕，面臨苦難，我絕不悲觀，一如暗夜來臨，我將秉燭待旦。我永遠服膺佛克納的話：「在寫作裡，只容心靈那些永恆的真理——就是愛、光榮、惻隱、自尊、感情、犧牲！」</p> <p>◎ &lt;一株心靈的植物&gt;176 我始終服膺一位世界名作家的話：「文學作品應強調文字的藝術性，只有通過文字中的藝術，作者的</p>		<p>◎ &lt;種花記&gt;67 自從搬到這個房子來，我一直以為是跌進了沙漠中——階上沒有一點草青，窗外沒有一絲花香。一道掛著幾片白雲的竹籬，圈住了前後院空漠不毛之地，也圈住了我的寂寞。我抱怨荒冷的環境剝奪盡我最後一點不算奢侈的享受——大自然的美麗。</p> <p>我終日渴望著一抹綠色，一點點象徵著生命與活力的顏色。</p> <p>68-69 它在外面欣然的茁長著，坐在房中的我，隔了一層窗紗，用幻想為它織出了錦繡前程，我夢著它一天生長高大，渲染美麗了我的院角，我的心靈……。至此，我似乎對生命，對美麗，都有了把握。</p> <p>70 桂冠詩人丁尼生 (Tennyson) 曾在一篇序曲裡歌讚過：「生命的芽蘗，用了盲目、衝動的力量，向著光明，向著地面頂撞。」神奇的生命力呵，瑰麗的生命力呵！我以為它一點也不是盲目的、衝動的，而是智慧、勇敢、百折不撓的。當我撫摸著枝頭那飽滿的蓓蕾時，我似看到那年輕美麗的生命女神加冕了。</p> <p>◎&lt;遷居&gt;73 雯娜是對文學略有修養的人，在作家們當中，她最服膺「讚美孤獨」的莫泊桑，「幽居十年」的福樓拜。因為說來似乎容易，實際上，當杳無一人，只剩下「寂寞」以空洞的白眼注視你時，你會變得那麼恐懼、膽怯、悲哀，不期然而然的想到死亡。自她的丈夫從她心靈的戶籍上報「遷出」時，寂寞帶了憂悶，以排山倒海的氣勢，一起向她湧來。幸而她持著最後一塊木板，未被憂寂的狂浪吞噬——那便是對人生的冷淡——當人對快樂冷淡時，對悲哀竟也</p>
---	--	--	---

意念及理想才能透  
明的表現出來。」

有幾分陌生了。於是，又安詳鎮定的  
活了下來。

◎ <雯那的悲劇>77 我們結婚於今  
七年，我情感的蟲蛾，也為你牢釘在  
牆壁上等長的時間！

78 我同兩個孩子，是你樹上落掉的  
三片葉，何時春風會將它們吹回樹  
梢？

◎ <旅程>91-92 真是天蒼蒼野茫茫  
的境界呵，西邊，落日蒙著一層金紫  
雲紗，和憂鬱蒼灰的大地，戀戀吻  
別。……東方，在淺棕色的叢莽上，  
展現出珍珠色的天空，凝望著一一惜  
別的落日同大地，那透明的眼波，似  
乎要泊出一滴同情之淚了。

環顧四周，穹廬似的灰雲遮覆下，地  
面似是一座廣大無垠的運動場，一堵  
半頹的圍牆，橫在路邊，做了一面球  
網，一隻無形但有力的大手，一下托  
出了那晶瑩白圓的月球……它似乎  
在微微盤旋滾轉，默默地運行，一時  
還看不出動靜。地上幾莖枯了的蓬  
蒿，搖曳著寒風，散布著侵人的淒  
冷。

◎ <山城之子>103 桂冠詩人華茨  
華斯（Wordsworth）說過：最不起眼  
的花朵（the meanest flower）也會感動  
你的心靈尋找情感的寄託，心靈的熨  
貼，正不必到仙袂飄舞的高貴仕女當  
中，那正是到沙漠田中淘金的愚舉。  
一隻不知名的鳥雀，一個牧牛的小  
孩，賣菜的老嫗，倒往往是蘊藏情感  
最豐富的寶庫呢！

◎ <燕子>124 春天來了，原來就  
未褪青的叢林裡，飄織起一層更綠的  
煙靄。許多道歡樂的溪水，跳躍歌唱  
著，形成了小小的交響樂隊，絢爛的  
野花，為草地的淺綠裙袍上，綴上許

			<p>多玲瓏五彩的鈕釦。</p> <p>小燕子好像觸到了甚麼回憶，牠呢喃的向同伴們講：「春天來了，我要飛回中國大陸去了。」這言語引起年紀較長燕子的呵斥：「夢話！你怎能到那而去呢，那簡直是冒險！中國大陸上，到處瀰漫著血腥氣，密層層的遮在鐵幕裡，人民的鮮血，匯成了紅色的河流，人民的枯骨，堆成了銀色的方尖塔，哼，那便是共匪的紀功豐碑！……」。</p> <p>◎ &lt;四葉草·她的解脫&gt; 134 天空是一片海水，我便是故事裡沉在藻荇間的人魚……沉在海底，深深的，深深的。</p> <p>&lt;四葉草·不眠之夜&gt; 135 杯口邊，醞釀著一股咖啡的香味，像是一個幽靈，在惡作劇的磨難著我……。唉，我的長髮，是糾纏的、叢密的枝葉，裡面，像藏著多少亂鳴的鳥雀……。我的血液，也在歌唱，像是才融的無數道溪流……。凌亂的思想，這無慈的鐵砧，在敲擊著我的頭腦：金色的，銀色的，藍色的星火，在跳動，飛繞……。啊，多少遺忘的節拍，又在我的心版上跳起踢踏舞，高音，低音……一陣大雷雨似的鑼鼓過去了，留下一聲細碎珠顆似的耳語……多少臉譜，組成了光與色的輪盤，在旋轉，又在我昏亂的頭腦裡吹揚起火熱的塞外風砂……。</p> <p>◎ &lt;湖畔&gt; 150 尋夢草，是不可尋的。爲了免得你紅潤的嘴唇，吐出灰雲一樣的嘆息。而你年輕光潤的額頭，也不致爲悲哀的鐮刀所傷了。還是回去吧，離開這多夢的湖邊，回到我們山後的小屋，拉起褪色的藍窗幃，遮起了明燦的月色，如同遮去了</p>
--	--	--	---

				<p>昨日的夢一樣……。</p> <p>◎ &lt;星與燈&gt;小說／散文跨文 (敘述抗戰時期)</p> <p>◎ &lt;苦奈樹(代跋)--我的生活及文藝道路&gt;160 我生在渤海之濱，那思潮般起伏的海波上，終日有雪白的水鳥，展翅飛過。但風景雖美，卻是地瘠民苦。記得幼時，一天父母帶我行過郊野，母親指著那白茫茫的，浮著鹹花的土地嘆息：「真是苦海鹽灘」！172 我永遠服膺佛克納的話：「在寫作裡，只容心靈那些永恆的真理——就是愛、光榮、惻隱、自尊、感情、犧牲！」在文學的道路上，我雖有幾年蹣跚學步，但我仍然是個未得門徑的人，一些過去的篇章，只算是一個里程碑，在這碑下，埋葬了我過去的苦樂，也埋葬了我過去的影子，我開始又向前奔馳。</p> <p>一個有生氣的靈魂，總是向上掙扎的，如果我過去的生活是失敗了，我願與苦難再戰鬥一個回合。我的武器，是對正義、光明、愛與真理的信仰。</p> <p>◎爾雅版新增篇目&lt;一株心靈的植物&gt;(代序)178 我以「三色堇」作為此集的書名，還另有其意義，三色堇的不同花色，代表著我最喜愛的：大自然，孩童，以及我最讚美的神聖感情——愛。</p>
2	<p>《牧羊女》 1953 虹橋， 1960 年光啓 重印</p>	<p>◎ &lt;其人如玉——憶閩秀派作家凌叔華女士&gt;273「她以藝術的精神來處理生活，生活乃漸變成藝術的本身。」工詩、善畫、了解藝術真諦，且一直</p>	<p>◎ &lt;前記&gt;189 在文學的諸種體制中，也許因性之所近，小說之外，我獨鍾散文。因它雖需要精心刻意，琢磨完美，但它並不像說部，需要結構謹嚴；</p>	<p>◎ &lt;前記&gt;191 雖然自《三色堇》之後，我已發誓不再圖繪個人的悲喜，但一些新作的小幅，仍不免為舊日的色碟所染。……這每每使我笑，無可奈何的嘲笑自己，儘管一方面自詡堅強，實際上卻做了一個守成之子，守著這一份「過去」留下的悲哀遺產，低能到不知怎樣揮霍它。</p>

生活於藝術氣氛裡的叔華女士，該當之無愧吧？

◎ <一個畫家——喬治·盧奧>276

他的作品使觀眾第一眼得到的印象是醜陋拙劣，但再一凝眸，便會覺得那斑斑色彩中，閃耀著內在的晶瑩，第三次再加注視，便會情不自禁，完全沉酣於那醇厚的詩意中。他的畫面中，無形中流溢著一股惻隱、悲憫的情緒，就是這種崇高的情緒，譜成了詩，也形成了美。

277 他具有詩人的氣質，有著憂鬱的心性，但又懷抱著理想。他有著基督徒的悲觀，又有著藝術家的熱情。他覺得人間是不堪駐足的荆棘叢，但心頭的理想之燭，卻從不熄滅。（他曾說）：「如果我曾消耗時間去圖繪薄暮，我也該有權力來描畫黎明！」

◎ <我譯《聖女之歌》>281 他這裡所說的創作自由，指的即是「利用想

不像詩，一字一詞都要精鍊圓潤。自如，隨意，是它的特徵。一個思想，一股情緒，一種感觸，可以像一口溫馨的息，在這支簡單不過的蘆笛上，吹弄出諧合的樂音。

散文，尤其是抒情散文，比之其他文體，更是作者生活與心情的反映。

作者在文中不懈追蹤著的，是他自己的思想，而讀者，又追蹤在他的身後。路儘管曲折，儘管迂迴，只要作者有風趣，讀者便會毫不疲憊的跟著走。到了終點，無論如何，他不要使讀者空跋涉一場，至少，作者得指示一點新的東西：一個理想，一個概念，一個義蘊，最要者，一種感情！

◎ <碧文>239 記得那時我正在古城一個教會大學唸書，在敵偽鐵蹄下，使人直有窒息之感，我想在死水裡撩起一些波紋，在靜靜的簷頭掛起一隻鈴子，發生一點聲響，那也可以當作生命

憂鬱可說是一宗不幸，悲哀乃是人生的災厄，但如能自亂流激湍中，奮力泅泳到草色青青的彼岸，俯首默觀波流盪漾，低吟著「大江流日夜」，則萬頃波濤，與岸上的我，中間已保持了一段詩意的距離，我得以盡情的欣賞，未始不是生命中特殊的享受。天寒袖薄，手執青枝，驅逐著字句的羊群，逐幻想的水草而居！我的生命，藉了鬱鬱的水草，塗上一抹青碧。

◎ <或人的日記>206-207 每天，我向著四面靜寂的牆壁

聽鐘聲細數著宇宙的脈搏，看日影懶懶的拖著燦爛的金縷鞋，步下石階，真是滿腔心事欲語誰？

207-208 我想起誰的幾句詩：我心疼，我口渴！我如今已不只心疼，不只口渴，天地在我的眼前迴轉，我暈眩，我似乎被縊死，又被解救過來！以前我始終看到人生最優美的一面。我永遠以一個孩子似的赤誠之心對人。但如今才知道，這不幸的感情悲劇的演出，一半是由他的負心，一半是由她的負義！

我想呼喊，缺少力氣，我想哭泣，沒有眼淚，我想起立，幾番又仆倒了。我想睡眠，我的眼臉沉重，但是我的神經被摧折，我的心靈在滴血，勉強倒在床上，我沒有夢，我連個噩夢都沒有！

◎ <寂寞>221 那纖細的鐘針才挪動了一點，水上的波紋還沒有逝去！你也看見了嗎？方才，僅僅三分鐘以前，有一顆流星在眼前飛過——那女孩子跑過去了，長髮在林間展開，像一面憂鬱的旗幟。

她只是一個人間人，卻走著夢中的道

像」，以想像來貫串事實的斷片，彌補缺漏及縫隙，同時應用想像，賦給舊事以生命，使之在筆端再生。這本書文筆活潑，而不脫離實際；美麗，而不流為空幻。作者體貼入微的描寫出小村姑心靈的感受，細膩，委婉，真使人疑心作者具備了一個少女的靈魂。

◎ <談散文>

300-301

對以下作者提出簡要批評（節錄）：

梁啟超：深得文章三昧，那即是在文章中，情感的份量放得很重。打開他的一部《飲冰室文集》，不論哪篇文章，莫不悲壯，熱切，慷慨，激昂，內在的情緒，形成了文字的起伏波動，形成了文字的自然節奏，響徹了讀者的心靈。人家說他的筆端帶有情感，確是很恰當的批評。

徐志摩：熱情奔放，但文字累贅，堆砌，只能欣賞，

的音樂來聽呵！我想創辦一個刊物。

◎ <我的編輯經驗> 294 原則上，作品的靈魂需要堅強，形式上則求其完美，一些描寫風雲月露的文章，儘管美麗，卻因用了一些輾轉抄襲的俗套爛調，遂掩其創作的光輝，作者如果在文章中尋到了別人卻丟失了自己，這是個不小的損失。……一種刊物，即使微渺如本刊者，在這時代，也負著一個艱鉅的使命！——那是領導個人奔向理想正鵠，糾正社會不良風氣，而完成反共抗俄的大業。

◎ <談散文> 298

（節錄）散文是各種文學體制中最普通，最平易的一種。散文的風格：思想即人格，風格即思想，換一句話，也就是風格即人格的意思，最能詮釋這句話的意義的，我以為莫過於散文了，因為散文是一種很自如很隨便的文體，可長可短，大之可以談天說地，小之可以談到身

路。——她只是一個不幸的逃亡者——一個寂寞襲擊下的逃亡者。

222 當太陽升上來，我更關閉起窗子，幽閉起寂寞。願我的心靈，如一張不褪色的靜物畫，保持著自然淺淺的光影和天然清淺的顏色！

我關閉起窗子，幽閉起寂寞。

◎ 227-228 <牧羊女> 我似乎自一場幻夢中醒來，走到院中，竹扉什麼時候又被誰關上了？不見了那個牧羊女同小水手。只在屋簷下，雨絲飄不到的地方，晾著一件白色亞麻布裙衫，在風中像一縷幻想般輕輕飄舉……。我真有幾分迷茫，小牧女，連同她的故事，是真實的，抑是畫中景色啓發了我的幻思？天色晦暗下來，畫中景色，逐漸朦朧，連同畫中那牧女的白衣。（是想像亦或真實？）

◎ 271 <其人如玉——憶閨秀派作家凌叔華女士> 我隨她走進那間做麗的屋子，屋角擺著一道畫案，堆了許多卷軸。上面鋪了一張宣紙，紙上才畫了幾筆秋山老樹，室中央是一張精緻的茶桌，幾大朵向日葵，插在一隻黑釉的瓦罐裡。（女作家書寫空間鋪陳）

	<p>不可模擬。</p> <p>蘇雪林：使人如飲醇酒，如品佳茗，已達爐火純青的境界。</p> <p>吳爾芙夫人：想像過於豐富，幻想過於離奇，讀她的文章，如走迷津，難以把捉到清晰的路線。</p> <p>梅耐爾：適合中國人口味，文筆秀逸，神清如水，有著極柔婉的情調，美妙的韻致。</p> <p>契斯特頓：雄渾，恣肆，亦莊亦諧，文字如同口語，平易淺顯，充滿了機智的妙趣，閃爍著天才的火花，可以說是散文中的上品。</p>	<p>邊瑣事，自自然然的由作者心胸間流溢出來，如同一泓清泉，反映作者的聲音笑貌。</p> <p>299-300 散文與其他文體的比較：各種文體：戲劇，文學批評，小說，中間莫不包含散文，分析開來，每一片段，莫不是散文。</p> <p>要想寫出好的文學作品來，必先自散文入手，求其清靈美妙，才能在寫作上有成就。</p> <p>詩是情感與想像的語言；散文則是思想的語言。詩是不可分析的，而散文則是脈絡分明的。</p> <p>其中包括了定義、辨證、結論，各步驟。</p> <p>300 散文寫作的涵養：以思想為主體，情感為核心，想像添羽翼，靈感染色彩，自然能成功一篇音調鏗鏘，諧合雅麗的美妙文章。</p>	
<p>3 《凡妮的手冊》</p> <p>1955 大業，1984 年論壇</p>	<p>◎〈時還讀我書〉評吉辛 338 陰雨天，或是幽悄的黃昏，我便要請書架第一格中的吉辛，</p>	<p>◎〈寫作生涯〉352 文學，是莊嚴而美麗的工作，在我，卻成了生命加在頭上的苦難。爲了它，我將</p>	<p>◎〈自序〉309 我在篇頁上發出了心靈的呼聲：擺脫了虛偽與虛榮，讓我生活在大自然的懷抱裡吧！這一本小書，缺少新奇的情節，刺激的場面，但它是我一年來心情的忠實</p>

<p>重印 易名爲 《愛的輕歌》</p>	<p>來和我絮語了。這個抑鬱終生的作家，藝術而外，我更喜歡他那冷眼觀世的態度，淡漠而不悲觀，只譏諷的微笑著，而不流爲憤激的咒詈。那凝結於篇頁上水晶般的智慧，最使人嘆賞。</p> <p>評奈都夫人 339 我願意和女詩人奈都夫人爲伴。她常是披了紫紅的紗麗，閃爍著舍利子一般的黑睛，在我的耳邊唱出一支弄蛇者之歌。濃醇如同同一盞烈酒，馥郁如同夏日晚間的茉莉。我總是心靈悸動著聽她婉妙的歌。但在兩支歌之間，我每合卷小憩幾分鐘，爲了我單純的心靈，無法接受那麼繁複的節響。當翻讀到詩集的最後一頁，她悄然的收起管弦，但我的心靈中，仍綿密的灑落著那繽紛的花雨。</p> <p>340 在各種書籍中，我尤喜愛詩人的著作，起伏在我心頭的，是奈都夫</p>	<p>自己的精神，時間做了冒險性的投資。</p> <p>353 在寫作上，我最大的苦惱是題材的掇拾，女人生活的圈子本已狹隘，且事實所限，也無法與現實做廣泛的接觸。即使在外國，文才清逸如曼珠斐爾，也還是以寫她籠中金絲鳥的一篇爲最成功，何況低能如我？生活至今仍是一道高高的屏風，遮起了窗外的重巒疊嶂，而我紙上的風聲雨聲，也不過自一瓶墨水而來。加以我寫作的兩個信條是：寫我所深知者，寫我所動心者。我想，我即使筆拙，但我如此寫法，起碼已忠實於我自己，忠實於我自己的感受。但也爲了這緣故，所能寫的也更覺稀少。但文學的莊嚴任務，是發掘富麗的人性。一篇描寫內心戰鬥的文章，實際也許並不亞於一篇法國大革命史，問題只在是否寫好了它。</p> <p>354 當唯實主義的波濤，淹沒了全世界文學的領域時，我獨珍惜人類心頭的一點</p>	<p>紀錄。</p> <p>◎〈工作，莫悲傷〉311 痛苦的泥沼，似是越陷越深了。在人前，我是慣於用響亮的笑聲，來掩過內心的啜泣。痛苦，真像一道魔術的河流，才欲掛帆遠去，它又湧起一片洄瀾，船頭遂也動盪了。</p> <p>啊，痛苦，誰能說得清是什麼樣子的呢？我們即使模仿一個見了月亮的狂人，撕碎了衣裳，揉亂了長髮，以之繞身數匝，然後用頭向冰岩上撞去，但仍不能體驗出痛苦於萬一，痛苦是看了熱情漸漸死去，生命的小舟在沙灘上擱淺，諸種痛苦中以這種心靈的痛苦爲最劇烈。</p> <p>◎〈我要的是完整〉314-318（內心獨白）</p> <p>◎〈客舍爲家〉327 我愛過他，以我全部的心靈與意志。爲了這愛，我已付出了太多的代價，這愛情，曾經裝飾過我的生活，美化過我的心靈，但一切終似朝露，在人生的夕暮，消失了蹤跡，抬起頭來，只見一片灰濛濛的天空。幾隻鳥雀，在層層濕雲下，無聲的逐飛。</p> <p>◎〈時還讀我書〉337 我愛書，其次，我愛孩童，再其次，我愛自然。</p> <p>◎〈要做女貞德〉379 金門對岸，群魔叫囂，海水聞聲也憤怒了，配合著我們戰士的炮火，發出正義的怒吼。這是出戰的時候！已有我們認識的幾個大兵詩人同作家，向炮火濃烈處跑去了，你可曾聽到他們嘹亮的歌聲嗎？</p> <p>大時代的新女性，恥於做纖腰束素的楚宮人，而個個應以愛國復國的女貞德自命！</p> <p>◎〈題畫——題勃朗格的畫《自田間</p>
--------------------------	---	--	---



	<p>人的哥：以詩歌的悲哀，征服生命的悲哀。</p> <p>◎〈奇女子鄧肯〉402 在富麗堂皇的舞台之上，她只披了一襲白衣，赤裸著蒼白的雙足，以她的智慧與妙悟，將海水的律動，棕枝的搖曳，藉人體的自然動作表現出來。只此一端，她已非藝人，非藝匠，而是藝術之神的化身，在一舉手，一投足裡，都有她的靈魂在，而這纖美的靈魂，已為藝術所滲透。一切的舞姿，她純出於獨創，而法自然，因她取法於自然，所以隨處發現，宇宙的心靈，應答著她自己的心靈。歐洲的舞蹈藝術，自她而得到了新生命的流注。</p>	<p>靈光，即使我走的是荒草沒脛的路，我也要一直走了下去。我怕走擁擠的大路，我愛寂寞。</p> <p>〈再版後記〉409 這本散文集是在我生活最煩亂，最黯淡的階段寫成的，我有很多的理由來稱它為一串陰霾的日子，但是，在我的氣質裡，仍有著航海者祖先倔強成分的遺留，因之，最暗晦的辰光，往往是最惕勵奮發的時候，這是為甚麼當鹹味的清淚沾濕我口角之時，我仍能搖筆不輟；這也是為甚麼我不忘在夜殘燈泡的背景上，畫出一顆晶亮的曉明星，把希望的光輝給了讀者們，也照亮了我自己的心隅。</p>	<p>歸來》&gt;396 我隨手把一本畫冊打開來，立刻，我似已離開了這間屋子，這個世界，而隨著你，畫中的女郎，漫步於郊野。這可愛的黃綠色的郊野，到處都是秋天的腳印。你的身影是那般秀美，正像一株四月的小樹，你腳下著的是一雙荷蘭農民的木鞋，在畫面上踏過時，似乎發出清脆而動人的聲響。你的步履匆忙，雙眉間鎖著愁思，到底是為了甚麼呢？畫中的女郎？</p>
<p>4 《懷念》</p> <p>1955 大業，1985 年林白重印 易名為《杏黃月》</p>	<p>◎〈絮語〉437 我間或也模仿那個敏感的女詩人吳爾芙，以幻想繪出一道藍色河流，靜靜的坐在岸邊，垂綸河中，等待著不成形的思想慢慢凝聚，凝聚成幾尾銀</p>	<p>◎〈作品與時代〉（節錄）413-416 文學是不能擺脫現實，離開人生的。一篇動人的作品，出於一個有感化力號召力的人物相似，具有崇高的靈魂，崇高的情愫，有所愛亦有所</p>	<p>◎〈絮語〉437 我間或也模仿那個敏感的女詩人吳爾芙，凝聚成幾尾銀色的小魚，但驀的午鐘響了，小魚兒遂被驚散，沒入水中。我也只好趕快收起釣絲小艇，繫起那條白圍裙，慌慌張張的趕入廚房裡去，機械的切著我的白菜同洋芋。當我在這菜葉煤屑的天地裡團團亂轉時，偶爾也不安分的一抬頭，看到了繆斯女神，在碧綠的</p>

色的小魚，但驀的午鐘響了，小魚兒遂被驚散，沒入水中。我也只好趕快收拾起釣絲小艇，繫起那條白圍裙，慌慌張張的趕入廚房裡去，機械的切著我的白菜同洋芋。當我在這菜葉煤屑的天地裡團團亂轉時，偶爾也不安分的一抬頭，看到了繆斯女神，在碧綠的芭蕉叢中，匆匆而過，她輕蔑的投我一個白眼：「難道你這終日計算著蔬菜的價格、油鹽的分量的人，狹隘的心地中，除了柴米以外，還有隙地安置我那奇妙的弦琴嗎？」

◎〈我學寫詩〉477-478 我最先喜歡劉大白的詩，爲了他那詩格的清秀，澹雅；後來，我更嗜讀劉半農的詩句，爲了它簡單純樸；此外，我更愛徐志摩詩中奔騰的氣勢，生動的描寫，與含蘊其中的真摯感情。終於，我醉心於受法國詩影響最深的戴望

憎，有所攻訐亦有所讚美，有所否定亦有所肯定。

時代的文學運動端賴嶄新的靈感。作品內容力求堅實、博發與浩然正氣。

作家筆端需有浩然正氣，整個生命是對於絕對真理的追慕，只有志行芳潔的人文章才能燦爛光輝。

◎〈詩與我〉472 詩，這一隻神奇的雲遊鳥，當牠自我的頭上飛過，我在飛的靈魂裡與牠猝然相遇，難以言狀的是我那份驚喜，如同兩顆流星，在幽邃的高空，擦肩而過，閃爍出兩個永生時間中的一點微光。在那片刻，我的靈魂如同水波，在一瞬間偎近了水蓮，雖只是一剎那，但是，美整個統治了我。

我真不知如何才使那凌波微步的神，在我粗糙的紙上，留下了清淺的足印，如何把這比游絲更飄渺的意象，凝了有形的詩句。

473 至此我才明白，

芭蕉叢中，匆匆而過，她輕蔑的投我一個白眼：「難道你這終日計算著蔬菜的價格、油鹽的分量的人，狹隘的心地中，除了柴米以外，還有隙地安置我那奇妙的弦琴嗎？」

◎〈過秦嶺〉457 魚目似的朦朧白月在黎明的銀海裡浮沉著，一陣微風，帶著沁人的涼意，似乎把人的髮梢都浸透了。

◎〈我學寫詩〉457 我的憂鬱心性，和喜愛大自然的性情，自幼即很顯著，我喜歡看那一股暮色的藍波，流入花蔭，我更喜歡在月明如畫的夜裡，尋覓孤星的蹤跡。一片掛起長虹的天空，更是我心靈舞蹈的場地，我的憂鬱自藍空飛來，我的歡喜也自藍空飛來，而最適合表現內心這份感受的，莫過於詩了。

◎〈有寄〉483 我如今是住在島上一個小城裡，一棟小木屋，四周都是鄰舍，有如密集的蜂房，我終日封閉在裡面，想以痛苦來釀造蜜汁，這是一個近乎愚昧而又不能自己的企圖。房子很小，但有很多的眼睛——門窗達十個。

◎〈日記抄〉510 我愛憂鬱，多幻想，神經脆弱，每因細事改變了精神上的溫度陰晴。這是病態，但既非人力所能祛除，我姑且自慰的想，即使是病症，也自有它的美麗處。

	<p>舒。</p>	<p>爲什麼愛默生說： 「不是韻，而是韻的斟酌才成詩，不是字，而是字的安排才成了詩。」詩神最欣賞的是：將對她的崇敬，寄寓於對詩的苦心經營——推敲，她才激於憐憫，自指間散落出幾個奇絕的新詞，做爲賞報。 ◎〈我學寫詩〉475 英國詩人柯列瑞芝曾說過，詩句的來源有兩種：一種來自默想，且有韻律及獨創性；一種來自理智及觀察，條理清晰而意境平淡，我的詩句（如果那還可以稱爲詩句的話。），完全是屬於前一種。 ◎〈日記抄〉509 作家在創作上不妨倔強、狂妄，切忌亦步亦趨，踏別人足跡。</p>	
<p>5 《湖上》 1957 光啓， 《1999 年中 華民國作家 作品目錄》及 再版本均作 1967 張秀亞全集 3</p>	<p>◎ 〈一個詩人〉 評 F·陶穆森 〈雛菊〉069 一些批評家譽他爲最真摯果敢的詩人，像雪萊一般，有豐富、強烈而敏捷的想像力，同時，更有著最深摯的感情。更說他是一個純潔而高貴的靈</p>	<p>◎〈一年間〉067 發覺祖國的文化富藏，謳歌自己國族的精神，寫出自己時代的命運，同時，以一隻感人的筆爲作品敷上地方色彩，才是每一個寫作者該努力的，也是「致永恆」的秘訣。 ◎〈聲音的節奏〉</p>	<p>◎〈自序〉009 這集子中沒有清脆的笑聲，更不會點綴著淚珠的圓光，它缺少新奇與刺激。也許由於近年來，生命的小河，經過悲喜的激濺，轉歸於平靜，雖然仍挾帶著回憶的泥沙，但它只默默的向前滑流，已唱不出風雨中喧麗的歌。 平淡，是這集子的內容，但這平淡中實寓有一個人生命的故事。 ◎〈書齋〉023 每天自學校回來，我便逕奔那間屋子，以前對我都是禁書</p>

魂，單純的有如一  
個孩童。他的詩篇  
的確是他完美而率  
真性格的最好說  
明。

◎ <聲音的節奏  
>評徐志摩散文

075「靜極了，這朝  
來水溶溶的大道，  
只遠處牛奶車的鈴  
聲點綴著週遭的沉  
默，……聽，那曉  
鐘和緩的清音！」  
這平直素樸的一段  
散文，僅這麼寥寥  
幾句，給人的感覺  
是詩的柔麗與清  
新。只那調子，已  
予人無限的喜悅。  
當曙色映白了你的  
窗子，探首外望，  
一片漠楞楞的銀色  
水汽，大道像一卷  
無字的書，在你的  
眼前展開，鐘聲開  
始悠揚，氤氳繚繞  
在空中，有如一片  
淡淡的花氣……形  
成這片段清絕神韻  
的，更有那字句的  
長短，聲音的輕  
重，太美了：「聽，  
那曉鐘和緩的清  
音！」這是字的圖  
畫，字的音樂，諧  
和完美，達到文字  
所能攀登的最高峰  
巔！

075 我悟出宇宙諸般  
聲音之瑰麗，尤勝過  
色彩及形象，它的節  
奏，說明了宇宙的生  
命。至此，我遂了  
解：寫文章不可或缺  
的一點是節奏。

是的，文章要有節  
奏，大自然的一切節  
響，是應和著宇宙情  
緒的變化——寒  
暖，晴陰，風雨。而  
造成文字節奏的，  
該是那起伏蕩漾於  
文字後面的作者的  
情緒，好像流水受了  
風的鼓盪形成了穀  
紋與潺湲，如此，才  
不是死水一潭。

076 動人的文字，是  
以意象、語言與聲音  
以及音響的節奏組  
成的，我們一向太注  
意詩的節奏了，而忽  
略散文中的，其實，  
在一篇動人的散文  
中，有著最自然而優  
美的節奏，隨著情緒  
的昂揚或幽沉，形成  
了起伏。寫文章的技  
巧，更在於模仿紀錄  
天籟的聲音節奏，用  
以表達我們情緒的  
起落。

◎<月夜>093 凡是  
偉大的作品、樂曲、  
畫幅，莫不是抉發人  
心中的愚昧、弱點、

的典籍，如今我也可以掀動閱讀了，  
每一頁都對我展示了一個新的王  
國。有時……我於書齋中讀到掌燈時  
分，直到晚飯擺在堂屋，那個患風濕  
病的跛足老廚伏滿院蹣跚著，怪聲怪  
氣的喊我，我才像一個幽靈似的，悄  
悄自那玻璃門開處顯現，這每引得母  
親氣惱。

◎<米花>033 這寂靜的郊外住宅  
區，每週除了巡迴電影的放映日外，  
要算是爆米花的人到來的那天最為  
熱鬧了，廣場上聚集了婦人孩子，同  
一些閒蕩的成年人及老者，大家正好  
藉此機會「聯誼」，喧嘩的笑語，伴  
奏著爆米機的響聲，孩子們托著裝米  
的牛奶罐馳騁著，更有各色各樣的小  
狗，追隨在小主人的身後躡著，嗅  
著，……這一群的中心，便是那一架  
笨重的黑鐵爆米機，同其旁那憨笑著  
的爆米花的人，爆米機中熊熊的火  
光，照耀著他那一身黑色的衣服，黑  
色的臉，竟也像是鐵鑄的……。

◎<幻思>035 晚秋，大地浮沉在一  
片澄藍裡，空氣是濕潤的……。  
天上，一顆顆的星子陸續出現了，使  
人想起原野上小羊頸邊的銅鈴，呵，  
那些小鈴子似乎在風中互相撞擊  
著，發出了格外清脆的聲韻來……。  
月亮自那堵矮牆上出現了，空氣燦亮  
透明，到處閃著光芒，像是有神秘的  
蒲公英的花片，到出飄飛著……。  
她正讀著一本古國的歷史，那些字跡  
似乎把她帶到迢遠的地方，她微合著  
眼睛……，但窗外的月光把她喚醒  
了，她站了起來，看見水壺在小爐上  
吐著白氣，她抬起落在足邊的毛線  
球，更將一條厚厚的黑色肩巾披了起  
來，轉過身去捻熄了藍色的檯燈，月

評郁達夫散文 076  
更引我擊節嘆賞的，還有郁達夫的一段文章，調子是低沉的，如同暗夜迷路的人魚之啜泣，如果你讀它是在晚上，檯燈的強烈光芒，將會妨礙你欣賞這段文字的淒美，那麼熄了燈吧，索性叫窗外的星子陪伴你來讀，那低抑輕重的文章節奏，是那樣悲哀的震撼著你的存在，你忍心麼，不以心聲應答那作者的心聲？

院子裡有一架葡萄，兩顆棗樹，去年採取棗子的時候，他站在樹下，兜起了大褂，仰頭在看樹上的我，我摘取了一顆，丟入他的大褂兜裡，他的哄笑聲，要繼續到三五分鐘，今年這兩顆棗樹，結滿了青青的棗子，在風起的半夜裡，老是有熟透的棗子辭枝自落，妻和我有時後且哭且談，總要到更深人靜方能入睡，在這幽幽的談話中間，最怕聽

缺陷造成的悲劇、提供人們去思味，引起他們的徹悟，而思有以矯正，絕非僅對那慘痛的呼號加以錄音，僅將那灰色景象加以重描，而是在那錄音與重描中，涵蘊著一種偉大的呼聲，甚而你可以是說一種呼籲，企圖使彼此間的距離縮短，理解增進，而仁愛、智慧、正直，彼此諧合無間的生活下去。這種努力，與造物的目的吻合，也即是儒家所說的達到至善的路徑。

◎〈我的寫作經驗〉137-138 就形式上看來，再沒有比寫新詩容易的了，實際上，再沒有比寫新詩困難的了，因為詩不只是文字的排比，而是靈魂的歌唱。詩人之異於常人，在他能以一雙超現實的，孩子一般的眼睛觀測宇宙，在謬斯的琴歌中，他的心靈常陷於一種沉酣狀態，夢遊狀態，心靈卸卻了世俗的外衣，而返回於原始的混沌真純，唯其如此，寫的詩才能富詩意，有詩境。這

光像是得到她的默許，將屋子頓時佔據了一半，打更人響亮的敲著梆子，才自巷口走過……。這封閉了她十年的屋子，在月光下卻顯得如此陌生神秘了……，她睜大著眸子，環視周遭，屋角地氈上，一座銅塑的愛神雕像，仆倒在那裡，面孔吻著地，只翹著兩張飛不起的堅硬小翅膀，旁邊，還散亂的扔著幾支菲利浦牌的香煙空盒，上面那個黑衣老人，有著拿破崙三世的 moustache，似是像那銅像發出了惡意的嘲笑，他的笑聲好像瀰漫在發綠的月光裡，月光更照著她對面的那張圈椅，椅子是空的，一雙拖鞋仍然擺在前面，落滿了灰塵……。短牆外傳來了敲竹板子的聲音，那聲音裡幻出玻璃手提燈的微光，照著賣餛飩人的擔子……。夜漸深了，鐘針指在十二點上。

◎〈湖上〉042-043 她一人坐在那裡默默凝思，她偶一抬頭看到湖畔那邊的椅子上，好像坐了一個黑色上衣的少年人，手執一朵白蓮。他見到她，立即向她走來，握住她的手：「你好麼，依利沙！」「呵，還好，我沒有想到在這兒能遇到你……。」「你寫了許多詩吧？」「不，那不是詩，那是眼淚……。」她淒然的說。「我深悔當年的言語傷了你的心，希望你能給我一次補過的機會，今後的歲月，我願拋棄了一切來陪伴你寫詩。」

「不，不必了，謝謝你，孤獨已陪伴我這麼久了，我以習慣與它為伴。」她緊緊握住他的手，泫然淚下。她抬起頭，一切的幻景都在她眼前消失了，月亮升得更高，露水落了下來，湖上景物顯得更為朦朧如夢，只有湖心那一朵睡蓮在風中搖曳，如此燦白

到的，就是滴答的墜棗之聲。

這是那作者憶念他亡兒的文字，如果以色彩來狀擬這篇文章的情緒，該是霜晨一片珍珠色的蒼灰，它的節奏，正像白草掩蔽下半涸的溪水，更如一片蕭颯的秋聲。

◎〈對話〉

095-096 你知到法國作家蒙田麼？都知道他那部文集是『以極誠實的態度』寫出來的，在一本書上說：在蒙田生命的最後十五年間，他大部分的光陰是在他的磚塔中度過的，在那個幽靜的所在，他是過著真正的自己的生活，所以，才能寫出了『真正的蒙田』。每晨，他望完了彌撒，用過了早餐，便自那高高的磚塔俯視地面，日日年年，他背誦得出周遭的一草一木，記得住一隻小鳥的鳴轉，一朵花的開落，你想，這樣的日子會使他厭煩

非關才學，而關氣質。試驗了再試驗，製作了再製作，我終於以一聲嘆息，結束了詩人的美夢，而又走向散文的道路。

138 散文較其他文體較易取巧的一點，是它輕快，自由，伸展自如。但就因為這，下筆一不留神，「散漫」容易代替了「凝練」。整飭，嚴謹，收斂，而也成了寫時當牢記於心的三事。138 寫小說，我只願撮取人生一個橫斷面，操筆描繪其景象，再滲以象徵性的意境，更注意渲染其氛圍氣，使小說中充滿了「渺茫的暗示，柔美的象徵，詩的印象。」

140 「寫吧，把生活的無慈，以及加於人性尊嚴的侮辱，盡量寫下來吧，使一些昏睡的都清醒起來；怠惰的振奮起來；懦弱的堅強起來。戰鬥吧，不怕觸怒了邪惡，人活著一日，就要繼續鏖戰，勝利，永遠屬於那對真理有信心的！」基於這對邪惡不妥協的態度，基於這謳

美麗，宛如月光凝成的。

◎〈鳥兒的悲劇〉045 兩隻鳥兒有時是獨奏，有時是二部合唱，有時卻是服從一根不可見的魔杖的指揮，突然止響，全室乃陷於一種寂靜，使人覺得好像離開那萬花撩亂的春日園林，而來到一藍湖之畔，眼前這份寂靜，並不予人淒清之感，卻似有無限甘美滋潤心頭。

在那一片靜謐中，不知什麼時候，忽然一個音符迸發出來，如同一點星火，使人的心頭頓覺一亮，忽的，那一點神奇的星火跳躍得更活潑了，如熊熊的火焰熾燃起來，熾燃起來，那光與熱整個的溫煦了我這小小的宇宙。我注視著那兩個褐色衣裳的小歌手。牠們在歡欣的以全部的生命唱出這一支歌，音符愈繁複，牠們的小頭頸也轉動得越靈活迅速一些，在我的眼前，牠們似是漸漸的卸除了那件黯淡的褐色衣裳，而變得極其炫麗，富於色彩，牠們的心胸間，似乎突發出一種更鮮豔的顏色，像熱情的紅襟知更鳥一般，象徵著春日的歡欣，夏季的熾熱。

◎〈回到自然〉086 悵鬱中，我曾到書本尋求解脫，偶爾，一些飽和著智慧的句子，透發出一股濃烈的香息，使我沉酣。但心靈雖得在篇頁上飽飫，如一枝繾綣枝柯的蜜蜂，不忍遽去，而生命卻變成了一片秋葉，因終年夾放在書頁中，遠離了陽光、空氣，而漸漸萎縮了。

驀然的，一個聲音發自窗外：離開你那悶熱的屋子，看看外面澄藍天宇，明媚的風光吧。

◎〈對話〉095 我有一顆自足的心，一切不待外求，我的內心，豐富的不

麼？不，他每次眺望，都感到愉快與新奇，宛如見到一片向所未見的景色，不管能入他眼簾的是甚麼習見的景物，在他都是新奇而有趣的小品隨筆的材料。實在，這並沒有甚麼奇怪的地方，他的豐富的智慧與想像力，賦給每件平凡的事物一種新的光彩，和新的魅力，所以，在寫作上，他就像一位魔術師似的，使有限的東西，生出萬千奇妙的變化。我如此說，並非反對寫作自廣泛的人生取材，而是說自靜觀默，一件平凡而習見的事物，自能給詩人取用不盡的抒寫素材。雖說日光之下無新事，但自一雙善於觀察的眼光看來，每一天自海上升起來的，都是一輪新的太陽，它絕不是昨天的那一個。

◎〈再版題記〉  
155《湖上》是我的第五個散文集

歌真理正義的精神，我寫了一些小篇章，一股堅強的生命力，在我的筆底盪漾迴旋，這一篇篇的文字寫得不盡愜意，但是，識者會看出一個倔強的生命不屈不撓的精神，我寫文章，每是竭盡了最後一滴心血。

141 一個作者不是攝影師，不是模仿，而是創造，創造之謂，以感情滲入，以技巧透出而已。

141 一日日的寫著，一日日的讀著，我更深感於文學與「生活」二者是不分可剖的，而這「生活」，在文定作品中，指的是經過作者情感、心靈所濾過、透過、融融會過的生活。

142 我的寫作談不到有什麼寶貴的經驗，只是越寫，我越覺得忠實兩字的可貴：忠實於文藝女神，忠實於讀者，忠實於自己。

◎〈關於如何寫散文〉（節錄）143-157  
一、在寫作散文前的預備功夫：甲、多讀——欣賞名家作品，好的散文，莫不

可狀擬，我雖以竹籬為城垣，但在這城內，我過得並不寂寞。我以想像與幻想，安排出無限美麗的景色，也許別人不能看到，但，我這城中的人卻默默的能夠欣賞。

◎〈書〉103 關於讀書的藝術，確如英國女作家吳爾芙夫人所說：「讀書要竭力的來與作者相適應，做他的合作人與同謀者。」也就是「使你的想像力和作者的想像力同時發揮效能，藉了運用想像力，一個讀者可以自書中享受天堂之福，也可以嘗到地獄之苦。」換言之，也就是讀者能與作者的心靈共鳴，才能和諧融溶於無間。我們不必像浮士德博士似的，將靈魂抵押出去才能享受到一切，只要靜靜的，輕輕的將心靈摺進書頁就可以了，一張白紙，幾行墨跡，其中什麼都沒有，然而，其中有著一切。

◎〈門〉113 人需要在戶外的陽光下生活，但有時也需要關在門裡邊，寫作《波華利夫人》成名的佛祿貝，如果不是關在那扇門的後面，藏在小屋裡六年，他也不會拿出那本厚厚的大書，而成了文壇上的巨人。關起了門，靜靜坐在那把古老的圈椅上，沿著心靈的溪水，緩步前行，終於在那邊岸上如一塊青石般凝定了，垂綸釣取那思想幻成的銀色小魚。再不就低下頭，夢遊那思維的森林，走到那古木參天，日影隱蔽的林中深處，去邂逅那名為「諸伊」的年老智者，他特贈你一顆明珠，也許你會聽到那半人身半羊身的牧羊神，以一枝蘆葦的笛子，像你吹出最神異的曲調。……將你自己關在門裡面吧，忍耐寂寞，忍耐貧苦，才能得到幽獨的祝福，縱使一扇門隔開一切，而當外面的世界，

結，內容與前面幾個集子略有不同……自《湖上》開始，我有意洗去筆端的油彩，而想走一條更平實的路子。我最初寫作是以「手」來寫，後來是以「腦」來寫，到最近一、二年，我是以「心」來寫了，儘管文字在形式上沒有多大的轉變，但寂寂人靜後，一盞孤燈，知道我在紙上付出的是多少心血，也許由於入世漸深，對世界另有一種感悟，我覺得要做一個真實的人，必不能在紙上寫一些贗真的東西，清夜苦吟，到不是刻意求工，只是防止筆端一滑，滲入了一些成分，使文字摻了假，如此一來，既不能表現自己，又不能感動讀者，則搖筆展紙，所謂何來？

是「風格保存了內容，而內容影響了風格」的，欣賞它的時候，也不只是揣摩玩味其字句，而是在字句以外，去發現作者的用心與深意。乙、多觀察——靠了犀利的觀察。作家乃能發現宇宙及人生之奇祕。所以一個好的散文家，（或任何文體作家。）不是抄襲人生及自然，而是發現人生，發現自然，此創作之所以為創作。如此，寫山，我們可以刻畫出山的靈魂，寫水，可以圖繪出水的神韻，而這「靈魂」，這「神韻」是反映於作者的心版，然後才轉移到紙上。丙、多思維——詞藻不過是文章的形貌，而義與理才是文章的神髓，思想，乃是文章的靈魂。

二、次一步的準備工作：要多寫——多寫，自然可以筆不生鏽，腦不生鏽，文思暢通，下筆如神了。

三、寫些什麼？在散文中表現我們真正的「知」與「情」，乃是一件重要的事，一切題材的可用

以最甜美的柔聲，向你隔門輕喚時，你能抑止住那份心跳，把「進來」二字咽回去，你才可以有所成就，聞足音則喜，你將失去空谷下面的一些富藏。

◎〈重來！〉131 那孩子隨著風琴發出歌聲，那柔弱而顫抖的聲音，甜美的如同一瓣瓣的小玫瑰花片，在音樂的風裡，飛落到每個人的心上。那歌聲又像是一些小珠子，透明而圓潤，只因那小歌者心中有點惶悚，珠顆中間遂缺少了那根串連的線兒，只任那些小珠子零散的拋擲迸落……。



與不可用，皆可以此二句衡量而定取捨。尤其是寫散文，表現於篇章中的真知識與真感情，較其他文體更為重要，因為寫小說我們可以利用故事與結構來贏得讀者的愛好，寫詩可以利用幻異的想像，飄渺的靈境引得讀者嘆賞流連，而散文只是藉了片段，使讀者窺知全體，它短小的體裁，不容人做更多的鋪排，然而他卻要達意抒情清通曼妙，作者便不得不下一番真功夫了。

寫說理的散文，要鞭辟入裡，透徹犀利，表現出自己真正的知識與深邃的智慧。寫抒情的散文，如何寫法，在這兒我提出一個「沉澱說」。等到你那喜怒哀樂的感情已成過去，它們的痕跡卻有如那奔流河水未攜去的細沙，靜靜的嵌在你心靈的河牀上，最後，通過你敏銳的感覺與生動的回憶，再去玩味，再去思索，再去低徊歎歎。如今，這昔日曾震撼過你

整個存在的感情，已和你有了一段距離，對它，你已能保持一份客觀的冷靜，更澄明的看出，可喜者之所以為可喜，可悲者之所以為可悲。思遠情深，寫出來則更為感人，誠如嚴滄浪所說：「言有盡而意無窮」了。

四、如何寫散文：

甲、鍊格——鑄鍊自己特殊的風格。文章的風格，譬如人的風骨，格調有高低，風格有雅俗。姚鼐曾經說過：「所以為文者八，神、理、氣、味、格、律、聲、色。」又說：「神理氣味文之精也。」但這兒所說的「文之精」，就是文章的風格之所繫。文國維更在他的《人間詞話》一書中拈出「境界」二字以闡明文章的格調。他的意見是：文章之格，繫於一真字（這與我們前面所談的散文內容，正好互相印證。）另外，我國藝術家一向注重「氣韻」。

文章一道，關乎性靈，所謂「吐納英華，莫非性情」……

想要寫出格調高雅的散文麼？那麼應自敦品勵學始。乙、選字——寫散文，要選取那最精當的字，淘汰那繁冗重複的字，這無形中產生了兩種效果，一是用字可以妥貼，二是用字可以簡鍊……用字如用兵，對之應該有操縱的力量，才運用得宜。丙、要推陳出新——散文一如其他的文學作品，要表現的是真理。我們謳歌真理，卻要以我們自譜的新聲。A、去陳言——韓愈：「唯陳言之務去，戛戛乎其難哉」B、鑄新詞——去陳言是消極的避免，鑄新詞則是積極的創造。對字句，我們不只按照平常的用法安排它，且探究其本義，試驗它與其他字詞結合後所可發揮的性能，試其含義的廣度，探其含蓄的深度，試其韌性，試其剛柔，久而久之，字句在筆端，直如雕塑家手上的黏土，使方使圓，悉合我意。C、要有重心——這重心也可以稱為中

		<p>心，指的是一個中心思想或中心觀念 D、要有「實感」——多應用具體的字，少用抽象的字。以具體的字表現具體的事實，更以具體的字狀擬抽象的事態，如此才會使文字有了立體的感覺。E、要條理分明——寫散文之時，題目定了，第二步就要像一個建築師一般，在腦中畫一藍圖，更順著理則學畫一個路線，預備在文中何處點題（定義），如何詮釋描繪（辯證），再如何作結（推論），思想情緒，循此路線發展，自自然然會成功一篇理路清晰有條不紊的好散文了。</p>	
<p>6 《愛琳的日記》 1958 三民</p>	<p>◎〈寫作二十年〉（代序）167 在居留那古城的半月，我曾拜訪了我當時崇拜的作家凌叔華女士，在她那裡，我受到親切的招待，她在文學藝術上有極大的成就，她的一字一句至今猶在我的生活中閃著奇光。 170 法國批評家聖佩甫所說的：「科</p>	<p>◎〈寫作二十年〉171 最近這兩三年來，在小說及散文的寫作上，我有意描寫生活中的瑣屑，那不是避重就輕，而是希望自生活的最細微處，反映出那顛撲不破的堅實真理。 172 沒有節奏的文字，是沒有脈搏的靜物；沒有進展的文字，是一灘死水；節奏，在利用文字的韻</p>	<p>◎〈寫作二十年〉164 悲多汶說：「文學便是心靈向心靈的傾訴。」但從事寫作有時實在是一件痛苦的事，因為你一邊搖著筆，一邊情不自禁的會想：是否有人在傾聽著我？ ◎〈老屋與貓〉176 我便靜靜的凝望著那霉濕的牆壁，……我在那些霉濕的跡印上，像是看到了故鄉外祖家的老屋，那屋脊上的玲瓏怪異的獸頭，那糊著褪色藍綢的鏤花榻障，那窗眼上新換的雪白粉連紙——上面還塗了一層桐油，發出一股濃烈的味道……。那窗眼還留了一個沒有糊紙，上面遮起一塊花綢的小簾子，任</p>

學、觀察的精神、成熟、力、一點點嚴酷……」都是我的文字中所缺乏的。我有的只是：詩、夢幻、荏弱、一點點對人的同情與溫愛。我的失敗處，也是我文字的缺欠，一句話——正如佛羅貝所說的：「我厭惡現實。」

171 在人生的小徑上蹉跎愈久，我更了解寫作的素材，要向人海的幽深處去覓尋。我遂有意的放棄了描寫幅度廣闊的世相，而開始向宇宙的深邃蠡測。我發現：自任何的方寸之地，皆可能尋到富麗無比，沉埋已久的龐培城。正如詩人愛默生所說的：一滴水是一個海洋，一粒塵是一座丘山。而同樣的，也可以說，自一顆樸素真摯的心靈，你可以尋到最動人的瑰麗的故事。

171 近年來，鄉居埋首，我更研讀了一些如美麗小說家安德森的作品，他的文字，似比愛倫

節，句法的長短，形成那份搖曳與生動；進展，則端賴流貫句與句中的思想有以促成，無此二者，文字雕飾得如何華美，如何色彩斑斕，也只是死水上的綠膩。

172-173 節奏，造成它的秘訣半在選字，半在擇聲；進展，形成它的秘訣，在於疏通思想的泉源，使它婉轉流溢於文句中，形成一種內在的，神秘的力量。選字，在於把那年代磨爛了的字，賦予新的生命，這是使枯草轉綠，敗花成蜜的本事，也是造成自己文字特點的訣竅。

173 關於寫作的態度，我以為除了嚴肅二字以外，更無其他適當的字了，文字，不，文學的工作，是屬於靈智的活動，是以作者的心靈面對人類的心靈，再訴諸讀者的心靈，它所能及的，以及它所面對的對象是如此的崇高，一點點的輕忽與鬆懈，都是褻瀆了這份神聖莊嚴的工作，所以，在寫作

那隻可愛的貓兒出進……。我記得那是一隻好看的貓，有烏雲蓋雪的黑白相間的皮毛，更有兩隻神秘的眼睛，像是寒夜搖曳在深巷的紙燈籠，更像是才擦亮的黃銅門環……。

178 我拉開了抽屜，拿出那許久未曾觸動的針線盒，找了一條花綢，為貓兒繫在頸際。那小動物在屋中走動著，兜圈子，綑結在夕暮的陽光中發著亮。我感到一陣心跳，生活中的一灘死水被攪動了，在那粼粼的細浪中，我似又看到我釣起過，又跳入水中的閃光的小銀魚。

◎〈曼陀羅〉202 在寫作的道途上，我也許有意走著創新的路子，在現實的生活中，我只是一個背負著過去的女奴，我無力擺脫了它，我太軟弱，我太怯懦，我畢竟是個女人！

◎〈月明中〉208 這海島的景色太美了，尤其在這月光的洗禮之下，飛鳥斂翼，蟬兒無聲，只有一道天上射來的月光，像一隻華麗的金船，在夜的柔波上悄然泛行。

◎〈宛青的信〉221 澄明的水上，反映出夕陽的綺麗，像是充滿了回憶的心靈。坐在湖邊的大石上，我諦聽著遠處鷓鴣的呼喚，手中的詩卷，與眼前的景色，似乎滲融為一了，而在暮色籠罩的湖上，似乎連我自己都消失了，我像是變成了一片白色的羽毛，在湖上忽高忽低的飄著，飄著，最後，羽毛落在那一叢蘆葦上，幻化為一朵白色的蘆花。

◎〈寄林嬈〉237 入夜，我燃著一支燭，看它亭亭的立在白銀的燭臺上，像是一座倨傲的小燈塔，又像是一株年輕的白樺，屹立山巔，和我一同俯

坡以及吳爾芙夫人更進了一步。他寫的是何等纖細，何等瑣碎，然而，是何等的動人。他不寫戰爭，他不寫愛情，凡是一些從前作家們認為可以汲取的題材，他都一概加以屏棄，他寫著心理病態者的一隻手，他寫著一個無聊的鄉村醫生袋中的一個紙團……是的，一隻怯怯的蒼白而顫抖的手，一個揉得皺了的小紙團，他以之為中心，而刻畫出那些卑屈的，可憐的，小人物的心理。

◎〈宛青的信〉  
224 哈德生，這大自然的愛者，生就一副活潑寧靜的性格，由他的文字中，更可見出他那高雅的心性與情操。他的文字是那樣的輕盈，自然，簡潔，充滿了林中的溫馨及大地的芬芳。雖然皆以小鳥小獸為主題，字裡行間，卻滲透了同情、愛心，句逗間透出了森林中的音樂，鋪滿了燦爛的

上，並無捷徑，只是認真，認真，還是認真。

◎〈談文藝創作〉  
293 文藝是生活的紀錄，人性的研究，世間的素描。它是自大千世界中林林總總的形象裡提取出來的精彩、動人的片段，同時，也是人類靈魂的聲響的錄音。

293 一個作家，要面向著這(按：文藝)舞臺面，拉開現實的帷幕，而以敏銳的透視力，穿過物象之表，看到其深邃幽微之處，用靈智之光，將之照明，而以神聖莊嚴的精神，來從事這神聖而莊嚴的工作。

296 一個作家的信條，應該是：不寫不可信而可能的，寧寫不可信而可能的。這樣，透過了作者的筆端，才能顯示出人間生活，見出其偉大處及軟弱處，卓越處與荒謬處，可笑處與堪哀處，而引人深思，發人深省。

297 文藝作品中所要表現的是什麼呢——自古中外文藝名著裡，我們尋到了這個問題的答

看著夜的黑海，諦聽那潺潺的微波。

窗外的風雨聲中，偶爾傳來清脆的車鈴，又漸漸的遠了，微弱不聞。我思念的羽翼飛向遠方，直到一個珍珠色的輕夢將我籠罩，好像秋日的微雲籠罩大地，又好像一片殘荷將湖水遮覆。門外風雨消歇，星子悄然來叩戶，我完全不曾知道，直到午夜，我才自那夢的國度回來，黯然的拂拭著衣上想像的征塵，我更驚悸的看到短燭在抖落珊瑚色的淚，它已守候我太久久了。

◎〈珊瑚珠〉240 光陰一日日的向前流過，她(按：珊瑚女) 不曾注意到她那光潤的前額，卻為時間的利刃所傷，她在鏡子中已找不到昔日的自己，只見到臉上為悲哀布下的細網。她嘆息著藏起了鏡子，走出戶外，呵，一片茫無際涯的蒼灰與深藍！無言的天空無情的大海平分了她生命的布景，她沒有羽翼衝破了那深灰，她沒有小舟划破那一片深藍，她將儲存在心底的財富——一個個的夢，都擲在大海裡，任它化作泡沫，終於消失，她還得再轉回屋子，向著那些珊瑚珠微笑，流淚，那是生活。

◎〈寫在《愛琳的日記》四版付印前夕〉308 在這棟木屋中，我日日以寫作自遣，我曾將一個文藝工作者譬喻為珊瑚女工，一日日的她用全部的心力來製作那顆顆晶瑩的珊瑚，務使它圓潤、優美，她不惜以自己的汗與淚來潤澤它，使它由內至外閃現出奇光，等到她將琢磨好的珠顆送走，再開始去琢磨另外的一些，正像雪萊所說的，將快樂與美贈給讀者，將辛苦留給自己。

陽光同纖柔的陰影，並且，筆法又是那樣灑脫，沒有一點矯揉造作的痕跡，他的文字自然的像什麼呢，猶如輕風在吹息，溪水在緩流。

◎〈一位隱逸的作家〉評吉辛

246.....但只就這些段落，就可看出作者的抑鬱，孤獨，但也可以看出他那平和，寧靜，恬淡寡欲的心性與對自然的熱愛。他文章的優美處，是自平淡中見出雅趣來，我們實在找不出適當的字來形容他文字的可愛，如果勉強要來形容，也許只有借用李白的句子：「清水出芙蓉，天然去雕飾。」

案：人性。

298 人生的本質，生活與欲望痛苦三者乃是一體，生活的欲望，使我們造成了種種過惡，而對此過惡，大自然的法則即以痛苦來懲處它，(此乃宇宙的正義。)因了感受到痛苦，乃生一種懺悔的情緒，在懺悔的心情下，人乃掙扎著力求解脫。一切藝術的目的，就在於寫出這痛苦，而能示給人超脫的路子，像歌德的《浮士德》，自浮士德博士不耐書室的寂寞而油然而享受「人間歡樂」之後寫起，由於他心中世俗的欲望，而靈魂墮落，末了靠了女主角格瑞思的指引，得以懺悔，祓除了一切靈魂上的過咎，得到超脫，又像但丁的《神曲》，是自地獄篇寫起，末了寫到超升至美麗的天國樂園。這兩部作品並不是傳教的文字，而是說明人生自墮落到升騰的歷程，自這沉落到升騰之中，便有無限的掙扎，矛盾存在於中，文藝作家，便是寫出

		<p>人性中那向上的，美麗的，光明的一面，如何戰勝了墮落的，醜惡的，黑暗的一面，而自「邪惡中提取出了善；醜惡中掘出了美；虛偽中尋出了真。」</p> <p>300 從事文藝寫作的態度，不外「忠實」二字，文學作品所表現的，是真實的情操，所以，「忠實」乃是寫作的要訣，因為如果寫作的態度不夠忠實，不夠認真，則無法表達作者的真實情操。王國維曾經說過：「詞人之忠實，不獨對人事宜然，即對一草一木亦須有忠實之意，否則所謂游詞也。」所謂對一草一木忠實，亦即作者對所書寫的草木及任何對象，皆懷著感情，如此則芳草、鳴禽、流水、夕陽都與作者通情愫。</p> <p>301 想博得藝術之神的青睞，你就得拋棄了一切，等到你一無所有，幾陷絕境，一片空冷之中，你聽到文藝女神走上你那顫搖的樓梯板。</p> <p>302 踽踽獨行於人生的曠野，生命有如一</p>	
--	--	--	--



		<p>片可怕的空白，這時候，創作的靈焰，往往便閃現出極其璀璨的火花，那股潛伏已久，不屈不撓的生命力突然間噴激昇華，這時，一個作家倘孤注一擲的將靈魂的全部強力都放在作品上，往往會成為震鑠古今的不朽巨構。</p> <p>304 一個天才作家的特徵，就是能在他的作品中，加蓋上塗抹不去的自己的圖章。這個圖章裡面，有他當時的時代精神，民族特質，地方色彩，生活動態，自己的靈魂，這樣，他的作品中便閃發出一種獨特的美，這也就是哥德所說的「獨特的藝術。」</p> <p>305-306 文藝創作的過程，可以簡單的分做三個步驟，一是觀照，二是發現，三是再造。……將創作過程分作觀照、發現與再造是西洋作家的說法，我國的學者，對創作的過程，也有類似的解釋：「詩人對於宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外，入乎其內，故能</p>	
--	--	--	--

			<p>寫之；出乎其外，故能觀之；入乎其內，故有生氣；出乎其外，故有高致。」所以一個文藝作家，實際上應該有「跳躍」的本領，時而潛入物內，時而縱身物外。</p> <p>（節錄）</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.在黑暗中提煉人性中的真善美，偉大的文藝作家必是一心向上的理想家</li> <li>2.文藝作品中表現出的原色，即是「人性」</li> <li>3.文藝作品的基調：博愛、同情</li> <li>4.寫作態度：忠實、耐苦、窮而後工</li> <li>5.作品重獨創、時代意義與想像力</li> </ol>	
7	<p>《少女的書》</p> <p>1961 婦女月刊社，此書為王文漪編《婦友》所撰寫勵志性雜文，後收入《心寄何處》第二部</p> <p>1969 光啓</p>	◎〈談詩〉：弗羅斯特〈落雪黃昏駐馬林旁〉		
8	<p>《兩個聖誕節》</p> <p>1961 光啓，宗教小故</p>			

事，非純文學 散文			
9 ☆ 《北窗 下》  1962 光啓 張秀亞全集 4		<p>◎〈小屋・寫作〉 080 女性書寫空間</p> <p>◎〈石屋〉103 女性 書寫空間</p> <p>◎〈琴〉106 音樂以 及一切其他的藝 術，皆是藝術家以自 己的心靈向聽者、觀 者、讀者的心靈傾 訴，來自他們(她們) 心中的一絲清韻，也 代表生命中至美的 精粹。</p>	<p>◎〈前記〉010 在這一部將近八萬字 的小品中，我將寫下我的思緒。我的 感喟，描繪下窗內人的心理，及窗外 面的陰晴風雨，也許有時似是沒有連 貫性和連續性，但細心的讀者不難發 現，一根縹緲的細絲在聯繫著它們。 我不預備寫一些大題目，我只願畫出 一粒細砂，一片花瓣，一點星光。只 要是對人生有啓示性的，我就覺得是 值得抒寫的。</p> <p>◎〈雲〉015 雲有時是一篇曲折的傳 奇，有時是一篇華麗的六朝文，有時 則是一首風格簡淨的陶詩。 它有時乘晨風而過，迅疾有如時光的 列車，留下縹緲的煙紋，散在遙遠的 天邊，駛向不可知的遠方。 它有時在夕暮展現，扁舟容與，輕輕 渡過銀河，我似乎聽到那緩緩的打槳 聲，水花濺在銀河兩岸，濕了河畔小 憩的牧童星的銀笛。</p> <p>◎〈新月〉029 蕉園中，採集果實的 工人已散去了，裝載果實的車兒也去 遠了，只有一只澄黃透熟的果實被遺 留了下來。 小舟已停泊在水邊，槳手已上岸去 了，疏星微雲都願登舟遠航，怎奈舟 子遲遲不歸！ 昨夕開窗，你可曾驚訝的看到那一個 單括號，括著一句永遠寫不完的詩 句？ 幾次我開窗，爲了月色太寒，但爲了 這一個銀色的謎語太費人思猜，我還 是在窗前站住了。 030 在日光下，這世界像個瘋人；在 月光下，這世界卻像個哲人，默默的 陷入沉思，思味著那互股難解的謎</p>

				<p>語。</p> <p>◎〈蔭〉115 我有時倦了，就走出了書齋同廚房，在那一片綠蔭裡將自己隱藏起來，任著幻思在枝葉間結網，夢想在樹與樹之間漫遊。聽著群鳥、午雞和不遠處農場的雉雞，在這靜謐的綠色海洋裡攪起泡沫。</p> <p>◎〈綠〉129 一條亮綠的絲瓜，已沉沉的垂下來了，誰知道這錦囊中藏了多少佳句呢？在一根輕細的藤蔓做的指揮棒下，一片葉子服從著那音樂的律則，以下落的直線為弦弓，奏出了嫋嫋的微顫聲音。</p>
10	《張秀亞散文集》			
	1964 大業			
11	《張秀亞選集》			
	1964 大業			
12	《曼陀羅》	◎〈讀《花棚下》漫談散文〉385 散文是一切文體的基礎。它的特徵是：在短短的篇幅中，涵容著一片無限遼闊的天地，誘使許多作者探索追尋，更使得無數讀者流連嘆賞。	◎〈我試寫《湖上》〉377 自《湖上》開始，我有意的洗去筆端的油彩，而想走一條更平實的路子。我最初寫作是以「手」來寫，後來是以「腦」來寫，到最近一、二年，我是以「心」來寫了。儘管文字沒有什麼太多的轉變，但寂寂人靜後，一盞孤燈知道我在紙上付出的是多	◎〈生活的情趣〉163 生活的節目，偶爾為我留下一點餘暇，我有時靜靜的坐在那裏，任著分分秒秒在寂靜中漏掉，這時光，每每會聽到神奇的音樂，有時一隻蚊蟲在我的面前飛過，空氣被攪動來，那拍翅的聲音，就像一個牧人的鈴子，多甘美的震顫！我凝視著這被嘉底諾呼為旅伴的小動物，充滿了好奇的欣賞著牠，牠的聲音竟好像有傳布作用的，每一根屋角的蛛絲都似乎發出了共鳴，在那聲音中，一層更深的寂靜，就像白霜落在湖濱一般，飛上我的屋子。
	書信、憶舊、小說並陳	386 試將朱自清與徐志摩來相比，顯然的可以看出一個是屬於靜態的美；		◎〈幕啓·幕落〉166 她看到暮色漸
	1965 光啓			

一個是屬於動態的美。而在色調上也可以看出一個是淡如秋水；一個是艷若朝霞。多少年來，這兩位作家代表了我們散文寫作上的兩種趨勢。

387 評《花棚下》：使我們想像到睿智的作者，獨坐冥想，更以一隻神奇的筆，引流她的靈泉，將點點智慧的涓滴，滋潤人們的內心。這些文章，讀來如貝多芬的四重奏，字句宛如音符，表現出她思維的微妙變化與起伏。

◎〈我試譯《恨與愛》〉391 評析《恨與愛》：這篇小說通篇採用的是一種獨白(Monologue)式的自述，稍有寫作經驗的人都會知道，這事一種相當「冒險」的寫法，筆端稍一鬆懈，就容易流為板滯、單調。一篇冗長的自白，乃是對一個作者才分功力的最好考驗，他的文字，得如同那變化萬狀的大海，時而波平

少心血。

◎〈我的寫作生活〉(節錄)

- 1.欣賞具有瑰麗的想像、深厚的同情、濃重的感傷、悲劇性格、與萬化合一的詩人性格。
- 2.錘鍊字句同時與樸質無華之風格並存。
- 3.節奏是脈搏；進展如水，是鮮活文字的盎然生機。
- 4.寫作態度：寧願死也不願潦草將事。

漸的落下來，像是黑色的霧，先落到牆頭，又跳進窗裡，然後又像一隻狡獪的黑貓，縱身一跳，跳進她沒關鎖好的心裡頭，……黯淡，黯淡，……她趕快去回憶一堆堆的往事，想利用它們將這隻黑貓趕走。

◎〈靜夜思〉188 在這些聲音裡，我們的心中有些東西是被催眠了，有些卻被喚醒了。在這些聲音裡，一個自我是隱去了，另一個自我開始在那裡凝想……。那聲音，像是跳動的火焰，像是激濺的清流，在那裡燃燒著，蕩滌著……。

◎〈回家〉205 夜是靜的，路是長的，人行道邊的積水，映著路邊殘燈，閃現出藍色，使人頓憶起故鄉那一片湖水，我和它已是久違了。市街的確是太寂靜了，使人以為是置身於一本畫冊裡。小城中的人是慣於早眠的，只有路轉彎處的一個餛飩攤子，以它那盞如矇矓睡眼的煤氣燈，與那一團團木棉似的蒸騰白氣，吸引了幾個食客。三輪車慢慢的輾過一些街巷，我隔著車簾上的玻璃，看到一些人家的屋瓦都在雨中閃著光彩，我的目光在上面逡巡著，像是溫習著夢中的景色，我向那些街巷，那些屋子，以及屋旁的樹木，電燈桿，輕輕的在打著招呼：「你們都好嗎？我又回來了。」

◎〈問〉216 孩子大聲的哭了出來，小肩膀很厲害的聳動著，她的臉貼在孩子的臉上，她不知道怎的自己也流淚了，留出她滿腔的心酸。兩個問號在她的心上漸漸擴大：做個家庭婦女？還是做個職業婦女？

◎〈雲和樹〉240 亭亭的，亭亭的

如鏡，時而洶湧澎湃，只有如此，才能保住讀者那份興趣，使他不忍釋卷，這實在是一種費力而不討好的寫法，也許只有大藝術家才敢一試。

◎〈我的寫作生活〉397 越寫越累贅，正是我模仿那「濃的化不開」的散文大師成功的證明！徐志摩不曾教給我行文如何流暢，但自他我學得了，如何在文字上用功夫，如何美化文字，如何以文字給人活生生的印象！

397 評論瑪利·韋伯：我喜歡她瑰麗的想像，深厚的同情，以及那濃重的感傷氣質，最使我傾心的，還有她那以悲劇精神處理生活的態度，以及那與萬化冥合，與自然成爲「單一」的詩人性格。

398 此外，她更告訴我，一個熱愛藝術的人，應該忍耐著荒涼的日子，那荒涼也許會使你痛苦，但這痛苦，將

獨立於山之阿。

樹，在晨曦中，在夕暉中，靜靜的佇立，儼如波納比倫山上，悄然沉思的希臘女神；更如一個殉教的聖女，手執綠色的橄欖枝，向永恆的生命與愛在招呼著……。

樹，青色的樹木，是希望、向上、青春、生命的標誌。

這裡，櫻峰的古樹，無語獨立，像是一個覓句的詩人，白雲在他的頭上起落，群鳥在他的頭上啁啾，他無言的觀望、諦聽，到天際去撲捉他的飄忽靈感，等待著那顆明滅的星子。

滋養了你的藝術！  
400 評哈姆生《牧羊神》：富有生命，乃在於他文章的生動的節奏

(Rhythm)，節奏是文章的脈搏；富有魅力，乃在於他文章在疾徐自如中有進展(Procession)，宛如水，不假人力，風力，自自然然的流！節奏，進展，造成了文章的盎然生機！這是活鮮鮮文字與死板文字的分別！沒有節奏的文字，是沒有脈搏的靜物，沒有進展的文字，是一灘死水；節奏，在利用文字的韻節，句法的長短，形成那搖曳，那生動；進展，句與句中間流貫的思想有以促成。無此二者，文字雕飾得如何華美，如何色彩斑斕，也只是死水上的綠膩！

400 選字，在於要把那年代磨爛的字，賦予新的生命，這是一種化腐朽為神奇的本事，這是使枯草轉綠，百花成蜜的本事，



		也是造成自己文字特點的秘訣。(同《愛琳的日記》〈寫作二十年〉) 401 評福樓拜：「寧死也不願潦草將事！」即在藝術家的這嚴肅態度中，才孕育出藝術的高貴與莊嚴！「藝術家的一切自由輕快，都是用過份壓迫得到，也就是偉大努力的結果！」		
1 3	《我與文學》 抒情、議論 1966 三民 張秀亞全集 5	◎〈讀書偶得〉 評吳爾芙 《自己的一間屋子》：175 企圖讚美這一篇作品，我曾執筆嘆息了多少次，面對著這樣一篇妙文，我深感到自己字彙的貧乏，竟找不出妥當的字眼來形容它，勉強說來，這篇文章像是水晶般的透明，波浪般的動蕩，春日園地般的色彩繽紛，秋夜星空般的炫人眼目。最妙的是：上一個句子給你的鮮明印象，你還未來得及給予適當的反應，接著在下一句中，她又推出一個更繁富神奇的，當你正在想借	◎〈杏黃月〉：現代主義實驗代表作 ◎〈一年來〉女性書寫空間：156 我在屋子裡，一扇關著的門，兩扇關著的窗，使我暫時與這世界隔離開。但是我忘不掉外面的一切，在這暫時的與世隔絕的生活中，我只是在默默的思索著：如何能使自己活得更有意義一些，使自己的心靈更接近世界，使自己的小小篇章形成了一個個的環節，使心靈與心靈之間，密切的結合起來。 ◎〈散文的抒情〉194 欲寫出美妙的抒情散文，應該在心智、心性方面有著雙重的修養，心智方	◎〈《我與文學》前記〉009 由於生活節目的調整，我已有將近兩年的時光未曾親近筆硯，這段「沉默」的時期，我並未冷落了文藝女神，實際上，我卻與她更接近了，落葉的微響，我認為是她的環珮，小園中的芳馨，我以為是她的吹息，正如睡蓮偎近了水波，我的精神似更接近了文學與藝術，只是寫得較少，而讀得較多了。 ◎〈雨夜〉020 一個沒帶傘的行人，站在門邊略避雨的尖利、冰冷、刺人的鋒「金滴(滴去水部)」，望著顫抖的路燈光芒，默思著他今天因雨而遲誤了的一場約會。他的目光逡巡著：郵政支局的門緊閉著，外面，是兀自默立的郵筒，發著黃綠色的光，(像是一枚吳爾芙夫人筆下的蘋果。)他默默的嘆息著： 遲了，遲了！ 時光的列車在雨中照樣開出去，沿著神秘的軌道，駛向不可知的終點。雨在落著，落著，城市在半睡半醒的狀態中，疲憊的街道擁著洗得發白的



了其他句子的幫助，找到它的詮釋時，而她那支筆卻又輕盈而俏皮的溜走了。

176 她會挑選那極具實感的，表現顏色、形狀、感覺的字眼，來狀擬她那「鳶飛戾天，魚躍於淵」的想像，似是「明說，卻是「暗示」，為她的文字增加了一種難以言喻的美妙處。

177 她的幻想，瑰奇的幻想，波詭雲譎的幻想，和她的想像，是她彩筆上的雙翼，對它，我們只有嘆服的份兒。

◎ <月夜讀畫>

評塞尙 182

塞尙的畫，原本就不是一幅單純的畫，而是一幅感情的寫真，使人聯想到一個朝采澗藻，夕餐丹霞的幽人，以他豪邁縱橫的筆觸，寫下他心靈的狂想曲，在他的筆下，大地舞蹈，林木悲吟，不只有色，且似有聲，我之所以愛看他的畫幅，以之作書讀，

面，自然指的是多揣摩名家的作品，諳習人家達意表情的技巧，並盡力馳騁自己的想像力與聯想

力，能以利用一些譬喻、象徵表現出自己微妙的感情。……至於說到心性上的修養，則是設法將自己的心性擴大(按：將天地萬物裝盛其中，涵容一切，包被一切，體察一切，同情一切，所謂與草木通情愫，與花鳥共哀樂。)

197 寫抒情的散文要有真正的感情埋藏於胸中，或有真正的感觸蘊結餘心裡，但當你心潮澎湃，不能自己時，卻先不要執筆，須俟情感冷靜，感情凝結，感情沉澱，然後為之。

◎<文字的寶盒>

200 只有那些以自己整個的心靈來寫作，在篇頁上記錄下當代人的感受，使時代的脈搏跳動於紙上的，而能使讀者展卷之餘，為之歌哭奮發的，能夠在任何一個時代中皆找到它的知音。

塵沙在低泣，它在思念那陽光朗麗的白色的晝午，賣花人推著一車春天走過去。

◎<我愛雲>054-055 雲默默的停留在窗外，那美麗的灰色的影子，正好說明了一個失去了春天的季節。

灰色的影子逐漸擴大，瀰漫了窗外，也延展於室內，那溫柔的色調，正如心頭一股淡淡的惆悵，卻混合著對黎明的期待，與對薄暮的依戀。是的，淡淡的惆悵，淡得如水，淡得如上弦月的一片微茫，淡得如秋天夕暮的日影，淡得不可比擬，不可書寫，不可言說，然而這情緒卻是真真實實的存在，在於我的心中，以及宇宙的心中。

◎<杏黃月>091 玻璃缸中的熱帶魚都游到水草最密的方向去了。

街上的嘈雜的人語聲、歡笑聲暫時沉寂了下來。

誰家有人在練習吹簫，永遠是那低啞的聲音，重複著，重複著，再也激揚不起來了。

月亮也似仍在原來的地方徘徊著，光的羽翼在到處撲飛。

門外像有停車的聲音，像是有人走到門邊……她屏止了呼吸傾聽著。

那只是她耳朵的錯覺，沒有車子停下來，也沒有人來到門前，來的，只有那漸漸逼近的月光。

◎<旋轉的燈柱>096 馬路兩邊，鳳凰木開得正盛，樹頂上東一堆西一堆盡是那些花朵燃著的野火，火焰照得人幾乎睜不開眼睛。羽毛般的葉片在輕搨著，影子重重疊疊的落在柏油路上。路，光潤而長，灰色的衛生院的汽車，緋色的甲蟲似的計程車，怯伶伶的單車，和那瘋狂了的野馬似的摩

當詩誦，原因在此。

182 評《聖維多利山》畫作：那座畫幅中間的山，像是畫家的靈感與情緒形成的一股神祕的氤氳，一團原始的星雲，青煙似的盤旋上升，一直的升至高空浮雲之間，而天空呢，更神奇了，那不是靜如春水的長天，而是充滿了線與色的舞影，說到那色彩，是多麼溫潤鮮活，使人想到藍玉和翡翠，但又有著玉和翠所沒有的生命的動力。

183 我對藝術所知甚少，但我知道司文學、藝術、音樂的女神，原是姐妹，三者間本有著極其親密的關係，無論是繪畫、文學、音樂的作品，是否優美，皆可以一個標準來衡量——那即是：一個畫家，作家，音樂家，是否利用色彩線條，文字以及音符表現出宇宙間那股創造的精神。

◎<圖繪感情的畫

托車……玩具似的被一條無形的繩子拉著，在馬路上滑過，摩托車上的騎士戴著輕便的白盔，上身伏在車背上，衝鋒似的向著前面那一片亮藍的天空及半圓暗藍的遠山衝去。路兩旁鳳凰木如火如荼的開著，枝柯交搭著，成了一道道的拱門。

◎<一年來> 156 我在屋子裡，一扇關著的門，兩扇關著的窗，使我暫時與這世界隔離開。但是我忘不掉外面的一切，在這暫時的與世隔絕的生活中，我只是在默默的思索著：如何能使自己活的更有意義一些，使自己的心靈更接近世界，使自己的小小篇章形成了一個個的環節，使心靈與心靈之間，密切的結合起來。

師>190 塞尚的一些傑出的作品，給予人的第一個印象是缺少「情趣」，他的題材皆極平凡，並不深刻動人，但是他的作品卻極有吸引人的魅力，那完全在於他的色彩與構圖，他對於一個蘋果，一張面孔，一株樹木，以及一枝枝小小的欹斜的鬱金香，皆以同樣嚴肅的態度來處理，在他這持著客觀態度的畫家的眼睛裡，各種東西的價值都是「齊一」的。

◎<海敏威的思想與技巧——《海敏威創作論》序>評《海敏威創作論》214-215 衝突發生了，他並不畏葸，他本是不服輸的，他進而企圖克服，即使不免挫敗，他仍然要掙扎，是什麼樣的心念在支持著他呢？——只因他深知欲肯定其生存之價值意義，維持其個人的榮譽與尊嚴，捨此之外，更無其他的途徑，為此，他才敢於和

		<p>自然力及環境鏖戰，即使在死蔭的籠罩中，他也毫不退卻，他知道，即使敗陣下來，他的胸前也會綴飾上一顆發光的寶石——那光榮的標誌。</p>		
<p>1 4</p>	<p>《心寄何處》前、後二部均專欄雜文  1969 光啓，前半為中央日報方塊專欄（以「心井」為名），後半即《少女的書》</p>	<p>※〈散文概論〉堪稱直至今日散文理論總彙整 ◎〈沈從文其人〉267 在寫作上，他極其講求字句的妥貼、優美；在生活上，則充滿了美的憧憬，他最不耐左派文人那種凌厲、火暴的作風。他在一篇小說中說過一句話：「一切的美麗皆足以使人發呆、變癡！」可見他對於詩及美嚮往的程度。 ◎在〈書評·文評〉〈批評·天才〉中特別提出“新文藝”中寫批評的文章</p>	<p>◎〈雜文·小品〉261 普通所說的散文，指的是狹義的散文——即純文藝性的散體文（廣義的散文，當稱為散文，一切非詩、非韻文的作品皆屬之，說部、戲劇、論文……皆包括在散體文 Prose 之內），這種散文，乃是小品文之別稱，大抵凡是形質兼顧，情文並茂的抒情、敘事、寫景的文字，以優美的辭藻，委婉曲折的表達出高妙意境、人生哲理者，均屬之，也就是我們平時所說的小品文。 ◎〈兩種小說〉265 有一位西洋的批評家，曾將小說分為兩種，一種是「人的小說」，一種是「詩的小說」。 265 這種「人的小說」的特點是善以對</p>	<p>◎〈靈感之來〉250 其實，靈感是什麼？形成它的不過是兩隻大張著的眼，與一顆敏感的心而已。</p>

		<p>話、行動，來繪圖人物的性格，使之躍然紙上。</p> <p>而「詩的小說」則不然了，它旨在表現情緒及氣氛，使之氤氳於篇章之中，使讀者不知不覺的，受到它的浸潤與感染。</p> <p>◎ &lt;傳記文學&gt;</p> <p>272 一位傳記作家，能夠擺脫主觀的愛憎，平心靜氣的去寫一個人物，才會引人愛讀，畫面上有陽光、有陰影，才會顯的生動、逼真，沒有人願意看一個純粹「陽面」的臉，一兩筆暗影的渲染，則更會使那人物顯得栩栩欲活。</p> <p>◎ &lt;翻來譯去&gt;</p> <p>277 翻譯是一種藝術，它的妙處，在於能夠以另一種文字重現原作，把握住其形式上的特點，及精神的所在，這整個的過程宛如創作，所以有人稱翻譯為創作，有時候，它比創作更難，創作要表現的是自己的心聲，而翻譯則需攝取來人家的靈魂。</p> <p>◎ &lt;散文概論&gt;</p> <p>291-304</p>	
--	--	--	--

		<p>1.什麼是散文</p> <p>文學：一、散體：</p> <p>（一）說部</p> <p>（二）非說部：</p> <p>傳記</p> <p>戲劇</p> <p>論文</p> <p>雜體散文（純散文）：歷史、遊記、隨筆、書札、日記、報紙時文、講演詞、回憶錄、散文故事（傳奇、譬喻的小故事、諷喻的小故事、諷刺文）</p> <p>二、詩體</p> <p>2.散文與其他文體的比較 293</p> <p>散文與詩的分野，則絕非韻的問題，而完全取決於內容——詩意的有無。如果詩意盎然，意境高妙，則一首不協韻的自由體，可以是一首絕妙的好詩，而一篇意境平凡，詩意毫無的協韻文字，實際也依然是篇散文。</p> <p>295 大體說來，散文是思想的語言 (Language of thought)，而詩則是感情與想像的語言 (Language of imagination and feeling)；散文多半涉及事實，而詩則是訴</p>	
--	--	---	--

諸性靈；由事引申，而給予我們思想上的啓迪的，是散文；而大開了想像的門戶，使我們體驗到一種新鮮而深刻的感情的，是詩。

### 3.散文的風格 296

風格即人格，而各種文體中，最能詮釋這幾句話，由字裡行間，見出作者的心性，品格，趣味的，莫過於散文了；因為，散文是一種很自如隨便的文體。

它如一泓清泉，它反映出作者的笑貌，如琤琤的水韻，更傳出了作者的心聲。一篇淵深宏富的散文，海涵地負，大氣磅礴，反映出作者性格的豪邁，而一篇神采飄然，氣韻高妙的文章，有如白雲在天，舒卷自如，表現出作者性格的清逸瀟灑。

### 4.什麼是優美的散文

296

一、簡淨：文字能簡，始能淨，能淨，方能如拭潔的水晶燈，光可鑑人，晶瑩可愛。如果人家能以一百個字表現出來的，我能以十個字表現出來，這是最經濟

的手腕，才是最藝術的手腕。

二、純真：在散文中，純真，較之在小說，戲劇中，尤為重要，因為一篇抒情的散文，如果要動人，不能像小說戲曲似的，可以依賴情節，只靠流溢紙面上的作者的真情，引起讀者的同情與共感。

三、美妙的韻致：散文之美，非指字面上的裝飾之美，主要的是風致天然，「美於中而形於外。」內在的義蘊美，表現於文字，方才能有美妙的韻致。

四、豐富的想像：評維金妮·吳爾芙 300 她的想像之離奇，思路之曲折，真個使人如走迷津，雖失之晦澀，但新穎可喜。行文之美，更是如楊柳拂風，菡萏出水，搖曳生姿。

#### 5.如何寫散文 301

寫散文，不論是抒情或者說理，最忌含糊紊亂，模稜兩可，執筆為文，總要在敘寫的層次上，遵循一定的路線與步驟，這些步驟，簡言之不外是：定義、辯證、結



			<p>論。設若我們寫散文時，思想情緒循著這個路線發展，自自然然的形成了條理清晰，脈絡分明的文字。</p> <p>6.散文名家評介 303 梁啟超、朱自清、徐志摩、梁實秋、錢歌川、蘇雪林。</p>	
1 5	<p>《書房一角》 第一輯：作家評傳 1970 光啓</p>	<p>◎〈書房的一角〉提及張秀亞的文學淵源：凌叔華、廬隱、蘇雪林、謝冰瑩、周作人、郁達夫、俞平伯(燕知草作者)</p> <p>◎〈郁達夫及其「遲桂花」〉評郁達夫 325-326 〈遲桂花〉所表現的是一種克制的感情，因為克制，所以顯得更濃烈，更真摯，而也更美麗，以摒棄愛來表現愛，以抑制熱情來表現熱情，這種愛，這種熱情，才是更值得歌頌的，天下唯有至情人，才能作無情態，〈遲桂花〉一篇所表現的，正可作如是觀。</p> <p>◎〈《海濱故人》廬隱〉評廬隱 351 那個「總喜歡穿白</p>	<p>※〈散步，在黃昏〉：現代主義實驗代表作 2</p> <p>◎〈寫作·寫作〉382-388 (節錄)</p> <p>1.一篇作品是以痛苦開始——使百花成蜜，葡萄變酒的醞釀期的那份痛苦，而以喜悅終結。作品的意義在於此。</p> <p>2.文學莊嚴的任務在於發掘富麗的人性。</p> <p>3.文字的內容，形成文字的靈魂，它使人類的心靈結合得更緊密。</p> <p>4.作者與文字之間的關係，一如名將之與士卒，一如雕刻家與他斧鑿下的石塊——文字是供作家驅遣的。</p> <p>5.文字與音樂的關係：我們的心間不是藏有一張素琴嗎？細心的將它撥動，再用靈魂的耳朵去諦</p>	<p>◎〈風〉417 世界像是快破碎了，但風還繼續在撕著，揉著，團著它。房舍像是在搖撼，牆壁在顫動，掛在簷前的風鈴在拼命的響著，響著，那清脆的金屬聲，時而掩沒在風的怒濤裡，時而又清晰可聞：叮玲、叮玲……。</p> <p>虛掩著屋門，半關著的窗子被風推開了。</p> <p>風以迅疾的步子帶著灰塵、落葉吹了近來。</p> <p>屋子的主人在睡著，睡得很平靜，夢中的世界是沒有風的。</p> <p>418 霎時間，日光在雲隙裡露出頭來，瞥視了這幾乎被風撕得半碎的世界，只一瞬間，就又縮回頭去了，世界又變得如此灰黯——像是一塊被拋擲的抹布。</p> <p>遠處有消防車的尖銳鳴聲，像是一些魔術的線絲，又將這半碎的世界繞縛了幾匝——風在這大城的另外一個角落，又做著玩火的遊戲。</p> <p>◎〈散步·在黃昏〉423 她像衝破了玻璃缸的一尾金魚，在那清新如水的空氣中啜喋著，那帶著濃郁草木芳香的夕暮，使她回憶起在城中的湖水，那天她們坐在船上，在一叢蘆葦和水草中穿了出來，荷花落瓣和細小的紅</p>

紗的裙子，用雲母石作枕頭，仰面睡在草地上默默凝思」的《海濱故人》中露沙的小影，也正是她自己的素描。一個如此喜歡白色衣裙的人，喜歡到白雲深處尋求心靈家鄉的人，自然是一個思想超越，生活不限庸俗的作家，我之欽羨廬隱的作品，不只是爲了她是我在文學的國度中最初邂逅的一位作家，而更爲了這個緣故。

◎〈新月派詩人朱湘〉評朱湘 356 新月派的詩人是極端的注重技巧的，他們認爲，技巧是「從印象到表現的過度」，他們主張把最妥貼的字句，安放在應安放的地方。他們強調：「它（字句）的聲調，或它的空氣（atmosphere）也要與詩的情緒相默契！」是的，默契，這是一個關鍵性的字，詩文的一切諧和與美，皆源於「默契」——字句與字句間的默

聽吧，如果它的高低節響，正好與我們表現的歡騰或與我們悲抑的情緒配合，那我們這個句子就會在形式以外，另具一種感動人的力量了。

魚在水面上打轉，形成了一個美的循環，當她們的船穿越過橋洞時，每個人的手中都多了一把新採的蓮蓬……。想到這裡，她看了看她自己那一雙手，手中什麼都沒有，那天手中拿的蓮蓬，詩集都失落了，這麼多年來，只是右手中指上多了一個繭，一個歲月 and 筆桿磨成的繭，她無言，又任著一雙手垂了下來。

◎〈心靈踱步〉427 又是陰天，浮雲的簾幃還未曾拉開。火車行過那長遍茅草的山坡，漸漸的速度快了起來。她覺得那垂垂的草葉，好像她的思緒，如波，如帶，紛披，凌亂。

契，字句與主題間的默契，甚至於我們可以說，作者與宇宙間創作的精神間有默契，才能寫出一篇生命騰躍，元氣淋漓的作品，而讀者與作品間有默契，才能高山流水意會神通。

朱湘的詩，對於字句與義蘊間的契合，以及表達之恰如其分一點上，是極其注意的，他不僅使詩句能夠在有限中表現出無窮的情趣，且能使之在節響上收到音樂的效果。

358-359 朱湘雖描繪自然偶有妙句，但在精神上，實不應將他列入自然詩人。

描寫自然的詩大抵可分為三種，一種是以人為中心，而以大自然為人物活動的背景，心靈舞蹈的場地，自然的作用只是烘托、陪襯。二是以自然為主，而使人的情緒附麗其上，以「情」來渲染「景」。三是表現人與自然冥合，物我為一，渾

然忘機。此三者中，當然以第三種境界為最高，只有精神達到這種程度的詩人，才堪當自然詩人之名而無愧。

359 真正的自然詩人，絕不逃避現實和現實中的痛苦，他只大張著手臂，去接受一切，擁抱一切，去承擔一切，他更欣然的去迎接現實中的一切要來的，即使是痛苦也罷。朱湘雖曾被一些批評家稱為自然詩人，而他並未從自然中獲得晶瑩的智慧。

◎<《燕知草》的作者——下筆千言，離題萬里，才高氣清，縹緲難蹤的俞平伯>評俞平伯 364 他對文章的主張是：憑一時的感興，意到筆隨，任其宛若風行水上，自然成文，而文章自能意態自然，如春水舒波，白雲乍捲，具有無限的風致。但在詞句方面，他並不反對推敲琢磨，這看來似是矛盾，而其



實並不，絢爛至極化爲平淡，切磋琢磨至極，亦歸於自然矣。「自然並非草率」，此言極是。最巧妙的巨匠精工雕琢的藝術品，使人全然不見其雕琢的痕跡，刻意求工的結果，形成了極度的完美，自然。

368 平伯的散文是夠美妙的了，寫得可謂超逸已極，但是我認爲最值得稱道的還是他解釋前人詩詞的文字。他自己說他所寫的這樣的文章是：「下筆千言，離題萬里」，而我們只覺得清詞麗句絡繹奔會於他的腕下，他的想像力，更如同行空的天馬，引著我們讀者來到一極其高妙的境界，他這一類的文章文筆恣肆，變幻奇詭，但是我們只覺得他寫得美，寫得深，寫得可愛。

370 平伯一生追蹤的就是那種迷離恍惚，似晦實明，似明終晦的詩的境界。

◎ < 閩秀派作家凌



叔華>評凌叔華

372 是誰說過的：  
介紹一篇作品並不容易，而介紹一個作家更難，因為評介者難以完全擺脫自己的主觀，而完完全全的翻譯出另一個富麗人性的存在。我們試圖去評介一個作家，只有盡力去衝破自己的成見與情感的翳障——那片模糊我們智慧的薄霧，去探尋，去掘發作者的真正自我。能夠與作者晤談，了解其深厚的人生背景，並走進其作品中，窺探到其創作的世界。不然的話，我們也只是一個徘徊廊外的陌生人。

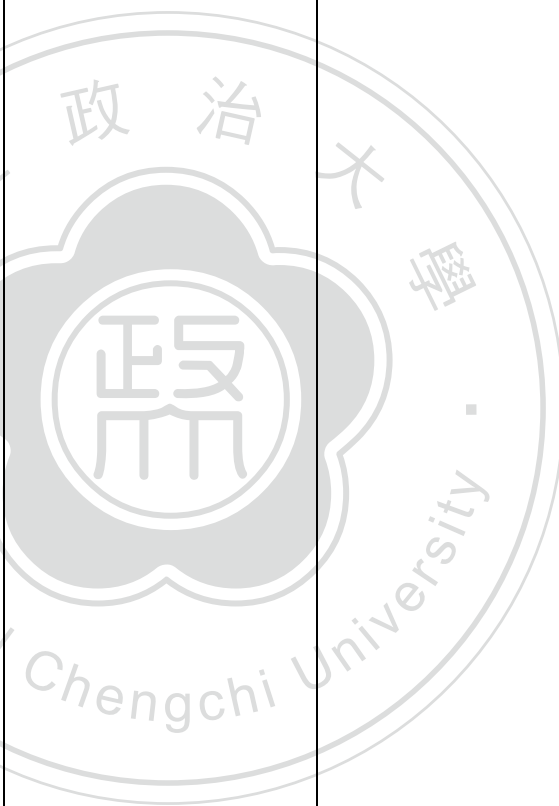
373 她的文字在清新、優美之外，另有一種繫人之處——即筆墨以外，更有一種耐人尋思之處，她的作品中有一種特殊的「空氣」，也就是一個批評家說的一種舒適的呼吸。

374 法國的批評家聖佩甫(Sainte Beuve)批評一個作家的文章時，特別

拈出「氣質」一字，這真是一個極其恰當而微妙的字，每個作家的作品的境界之高下，決定於其個人的氣質，這與我國的「文如其人」一語，正好互相詮釋，所謂的文如其人，指的正是文筆與作者的精神、氣質、心靈相吻合。

讀者與作者的心靈藉了文字的橋樑而相遇，如同天邊兩顆流星在猝然相會的一剎那，發出了不可逼視的燦亮，讀者的心中會感到震撼、激盪，而那一個個的黑字，至此乃變成活的，有生命的。這股力量來自作者心中的蘊藉——情感，智慧的組合，而這種組合的分量，取決於他或她的氣質。

374-375 凌叔華女士不僅有的是才華，而且有的是誠懇，這誠實的高貴的心靈，形成了她高貴的氣質也形成了她作品中高妙的意境。



1 6	《張秀亞自選集》  1972 皇冠, 散文, 小說, 詩合輯			
1 7	☆《水仙辭》  1973 三民 張秀亞全集 6	◎〈一位散文家〉評俞平伯 071 他最善於寫景, 但並非刻板的描繪, 景中若無情, 其病在呆滯, 情不寓於景, 其病在浮泛, 而他的文章, 句句似在摹景, 而句句是在寫情, 所以讀來不病其呆滯, 不病其浮泛, 此中消息, 並不難言。他字句間表現的外界之景, 與感覺心象, 勻融無間。 ◎〈喬治桑及其田園小說〉079《魔沼》是喬治桑用以自遣且用以娛人的作品, 實在是一幅畫, 也是一支歌。其中有的是簡單而富人情味的故事, 純樸而優美的情緒, 浮現在那可愛的田園景色之中, 這裡面有著她對出生地諾恩的回憶, 充滿了溫情與愛	※〈詩箋〉表現更上層樓的意識流寫法 ◎〈談現代散文〉140 (節錄) 現代散文家的特點一、現代散文家寧願寫得深, 更甚於寫得廣。二、我以為現代散文作家們所選取的題材比較通俗平凡。三、現代的散文作家們, 與其說是富於浪漫情調的, 勿寧說是更為寫實的。四、現代散文作家們創作了新的辭彙。	◎〈前記〉010 近年來由於生活的節目屢更, 在寫作上, 我是怠惰得近乎停滯了。每天升來的一輪新的太陽, 對我是一個絕妙的諷刺。多少次, 向了那白月的冷面孔, 我關上了窗子, 扔掉了這支筆, 我更難為這半是空白的生命下一定義。如果勉強解釋我的筆懶, 我也許可以說, 多年以來, 我深感自己的空疏, 曾想靜靜的讀一點書, 使自己像那個希臘的雕像, 拿著白石的瓶子, 多汲取一些知識的井泉—我自己深深的體會到: 如果只在紙上塗寫, 而不去叩敲文壇前賢的門扇, 是一件多麼可怕的事。 ◎〈水仙辭〉015 水仙, 亭亭的自水上出生, 小小的花心裡, 凝結著一個夢——鵝黃色的蕊, 是故鄉綺窗前的油燈的光暈, 顫搖在懷鄉者的眼瞼上, 顫搖、顫搖, 看似那麼近, 卻又那麼遙遠。不, 也許不是燈影, 是故鄉老宅裡, 那氤氳著茵陳木香味的廳堂裡, 紙窗上的日影遲遲。 016 水仙, 出生在瑩白的瓷鉢裡, 俯瞰著一鉢的細石和流水, 靜靜的, 倦怠的散發著一陣陣青色的氣息。它的影子描在窗紙上, 糊窗的粉連紙才用桐油抹過, 猶帶著桐花濃烈的香味。舊年近了, 天氣欲雪, 到處是蝙蝠翅膀。只有這裡有陽光——幾撮細碎的陽光, 閃爍在水仙花的心子裡。



意，表現出她對鄉村生活的傾心，對鄉民的愛，以及對全人類的那種女性的泛愛精神——有的是熱情，有的是悲憫。

◎〈水手作家康拉德〉083 康德拉所有的作品中，都具有一種特別動人的氣氛。他作品的每一頁都引我們進入一種新的境界——一片康德拉創作的天地，那較現實中的一切，更能展現出事物的內涵。他的風格是具有魔力的，他所用的那些字詞，精確而有力。另外，他的作品之所以感人，便在於他對心理狀態有極細密的分析。

016 才糊的窗紙上，留了一個空窗榻，一隻乖巧的狸貓時時穿出、穿進——於是，皎黃的日光忽隱忽現。

◎〈一串叮咚〉024 那隻失了翅膀的蜻蜓又趁著風吹動簾帘時飛進來了，飛進來了，兩隻灼灼的複眼，發出了藍色的奇光，啊，那樣神秘的藍色……，而又那麼閃亮得懾人。它停在窗檻上了，窗檻上什麼也沒有。

不，窗檻上有一本厚厚的記事冊，題名為「我的記憶」的記事冊。藍絨的封面，燙金的字，上面是幾個大字：往事，

誰的往事？

蜻蜓的複眼灼灼的，浸潤在藍色記事冊發出的光輝裡，呵，蜻蜓，是雨把你這陌生的遠客帶了來的。

不是雨，不是雨，不是雨。

不是雨帶來的。

蜻蜓不見了。藍色的記事冊在燈光下閃著那麼美麗、幽沉，而又炫人眼目的藍色。

往事？

往事夾在藍色的記事冊裡，往事像煙紋一樣的藍，像落雨的夜晚一樣的黑藍。

蜻蜓拍翅的聲音。

是蜻蜓拍翅的聲音嗎？

是往事在拍翅。

你在拍翅嗎？

031 孩子的眼睛又合成一條縫了，她的耳邊只有窗子上那沙沙的細雨聲，屋子裡的人語聽不清楚了，她朦朧間似看到母親拿著一把銀亮的剪刀，在剪著燭花，燭光跳躍在她的眼簾上，一閃一閃的，末了，又變成一個個的小圓片，這小圓片最初像是星

光，……漸漸的，又變成月亮，那豐滿皎白的月亮，不，不是月亮，是母親手中的團扇，那溫柔的風，吹拂著她的額髮，啊，是多麼的適意，是多麼的適意……，風，越來越輕細了，越來越溫暖了，是四月的風，是初夏的風，帶著青青小麥的芳香，帶著故鄉老宅窗前石榴樹的芳香……，輕輕的吹著，篩著，濾著，濾著她那一段可愛的日子，那日子裡，不再有悻怖，不再有憂苦，更不再有淒苦的眼淚，有的只是恬靜，只是輕柔，是的，母親的吹息一般的輕柔，……那團扇微微的搖著，搖著，啊，不是團扇，是母親的臉，那樣皎白的母親的臉，母親的臉緊緊的貼著她，孩子的臉上是溼溼的，黏黏的，有雨，有汗，有淚。

◎〈快樂春節〉035——往事，因了回憶的拂拭，而再度燦爛閃爍，有如古銅的門環……。

◎〈鈴聲〉046 我的心靈也化成了一個飛蛾，隨了那玲瓏的清韻，在你們那雅潔的小室迴旋著，(雖然那裡我還未曾去過)，但我穿綴著你多少次來信的片斷，我想像得出那屋子的裝潢和陳設……，我的心靈，隨了那蕩漾的鈴聲的旋律，掠過了那白紗的窗幃，那平滑的桌面，那桌上的淡棕色的貝殼飾物，那仿古銅瓶裡的鬱金香……，還有我寄給你的那些小擺設：玩具貓，木刻的鳧，和印著你晨起額印的枕巾……。

玲玲，玲、玲……，電話鈴兀自響著，我心靈的蛾子也到處撲飛著，在那雅潔的室內。……

◎〈詩箋〉098 月亮又像一顆巨大，渾圓的珠顆，在天空旋轉著，旋轉著

				<p>——一隻紙鳶似的向高處升騰，它一直飛到那高樓的尖頂上，似是疲倦了，再也飛不起來，它的臉更紅了，更紅了，看來好像是飽飲了陽光的美酒，然後落在地上的一枚酸蘋果。是的，一枚酸蘋果——那熟悉的團圓的月，看來卻是如此的陌生。</p> <p>◎〈春將半〉散文詩：107 我曾經追尋，我曾經失落；而今我已不再失落，因我已倦於追尋。</p> <p>日子乃如一池春天的靜水，一分浮塵，三分萍碎。</p> <p>屋中已是一片薄暗，而簾外更有一道簾子，那一片迷濛，是雨，是霧，也不是雨，也不是霧。</p> <p>107 廊外，日影遲遲，終日不聞足音，不聞笑語，偶然間夢——破——鼠——窺——燈——而往往枕上一個未凝成的鄉夢，也被小鼠嚙碎，怔忡悵惘之餘，空聞那一聲聲鄰家的啼雞，有玉笙吹徹小樓嗎？只怕那已是過去的音樂了，那已失於細雨之中，消失於菡萏的殘香之中。</p>
18	《天香庭院》 1973 先知	翻譯《自己的屋子》後改名為《自己的房間》		
19	《秀亞自選集》 1975 黎明			
20	《人生小景》 1978 水芙蓉， 1985 晨星重印	◎〈朱自清的散文〉346 朱自清的文章中所表現的思想核心，借用他自己的話來說，是「思想近乎圓通，	〈創造散文新風格〉正式宣示新的散文時代的到來，這項宣稱晚於實際創作實驗十年之久	

但……本意只是中和。」他的行文——尤其是早期的作品，是那樣的細膩悠忽，真如「春日輕風，在群樹間微語一般。」另外，他曾說過，他所愛的是「翠竹叢裡一萬個金點子，以及枕頭邊一對小黃橘子」，他的文章亦彷彿如之。他文章的可愛處，在於美好得如一塊璞玉，濃郁的人情味，形成了它的晶瑩與溫潤。

◎〈弦音〉評呂大明 361 性恬靜，喜思維，她的筆下有一種幽草澗花般清寂的意味。

362 她著意的是情緒的捕捉，氣氛的製造，這樣的作品不是供人排遣時光的，而是訴諸心靈的。

◎〈生動的浮世繪〉評穆穆《三十五歲的女人》一部寫實主義的小說 367 這是一個動盪而紛亂的世紀末，小說的藝術發展到今日，已不只是提供藝術的消遣品，而

格>273-274 散文演化的步驟，和其他文體的作品相若；新的散文已逐漸的擺脫了往昔純粹以時間為脈絡的寫法，而部分的接受了時間與空間、幻想與現實的流動錯綜性。在描寫方面不只是按時間順序排列起來的貫串的事件，而更注重生活橫斷面的圖繪，心靈上深度的掘發；不只是敘述，不只是鋪陳，而更注重分割再分割。

新的散文由於側重描寫人類的意識流，紀錄不成形的思想斷片，探索靈魂的幽隱，心底的奇祕……筆法遂顯得更為曲折紆迴。內容的暗示性加強，朦朧度加深，如此一步步的發展下去，文字更呈窈窕之致，而逐漸與詩接近。

新的散文中喜用象徵、想像、聯想、意象以及隱喻，因而極富於「言在此而意在彼」的味道，企圖重現人們內心中上演的啞劇，映射出行為後面的真實，生活的精髓，並表現出比真

另有其意義與使命，那是：巧妙的攝取今時此地人心上的浮光掠影、笑紋淚痕。小說不能像詩一般的空靈高蹈，它要反映現實，但在「反映」以外，它更得具有超現實、超時代的價值，才算是一部傑出的作品。爲了達到這藝術上的崇高目的，作者勢必應用雙重手法——外延的及內涵的。他得有勇氣縱身人海深處，如覓取珊瑚枝一般潛入海底，去尋找比糾結的藻荇更錯綜的眾生相，而同時要深刻的觀察、思維、感覺，最後將這觀察、思維、感受表現出來，使讀者循著字句導引，達到一種境界——在文字以外，領悟出一種東西。他要寫出「霧失樓臺，月迷津渡」的茫茫人間，他得寫出這歡哭無端的愚昧人生。總之，他能在淚光笑影以外，揭發人生最深刻的秘密及痛苦——惶

實事物更完全、更微妙，更根本的現實新的散文家，皆致力於新的詞彙之創造；因爲他們要以文字的組曲，表達出心靈的微語，而此一理想，往往非現成的陳腔濫調所能達成，所以他們要在那些被前人用得陳舊了的字詞上，重下一番功夫，推敲它、鍛鍊它、伸展它，並試驗其韌性、張力，以及負荷、涵容的能力，並將一些字詞重新加以安排、組合，使它閃耀出新的光輝，有了新的生機；對此，我們姑稱之爲使秋草變綠、殘花成蜜的「文字鍊金術」。

◎ <我學寫小說>

318 小說中的動人處不在其敘述的事件震古鑠今，而在其象徵之深邃與代表之廣度。

◎ <談序跋> 341 在序跋之中，既可涉及文學批評及鑑賞方面，又可談到寫作的法則、技巧，作者的性情、學養，以及文章與人的「相關度」，總之，在序跋

惑、猶豫、探索、追求、爭逐，以及愛與死的糾纏。

◎〈淡藍的春〉  
370 平時閒居讀書，我每喜以一個作家的作品為研讀單元，在「一個作家筆下」作「比較文學」的小型研探，以發現他或她在哪種文體上顯得才高，哪種文體上顯得脆弱，如此研讀起來雖較費時費事，但興趣盎然。

370-371 在當代我國的作家中，寫詩同時也寫散文，且各臻其妙的，為數不少；而寫小說更兼寫散文，兩種作品皆為讀者喜愛的，亦有數位，吾友薏藍乃其中之一。

371 她的散文中有畫，是因為她的散文中頗多寫景之處，她寫景時能寓情於景，情與景融，同時，她的文中更含有哲理，所以能夠意境深邃，不同流俗。

372 單純而又充滿詩意的朦朧，其妙處在於能以象徵的

之中，我們可以在一種極其輕鬆自然的態度下，寫下他要寫的，說出要說的，是夏日漱石所說的那種有餘裕的文學作品。

◎〈驀的回首〉394  
在文章中，我更以為節奏的形成，不亞於意象的製造。節奏，說得通俗一點就是拍子，文章是靈魂之歌，自然應該有諧和的節拍，昔人評文，每喜歡說「令人擊節」，文章的節拍所表現的，正是作者情緒的昂揚或低沉，如果說，文章中該激濺著一股充沛的生命力，那麼節奏正是這生命的象徵——躍動的脈搏，這脈搏的有力或微弱，端視作者能否巧妙的選字、擇聲，並智慧的控制字句的長短組合。

手法處理文字，幽隱、含蓄，詞約而旨豐，以有限的文字來表現無窮的意義，如此則文字的負荷量才加重，而內在的「堂廡始大，境界遂深」，一篇散文，遂能進入了詩甚至於哲學的範疇。

◎〈印度古今女傑〉379-380 寫傳可以說是始自希臘的普魯塔克，他寫傳時著眼於一個人物的微言細行，而不喜炫誇其輝煌的事功。後來傳記有一個時期陷於呆板乏味而沉悶，一些傳記家皆為偏見所左右，不是將所寫的人物貶入地獄，即是將所寫的人物捧到高空。

380 在一篇傳記裡，讀者有權力來要求傳中的敘述盡量地如實，且以趣味的「燈光」燭照得格外生動，近代的傳記遂開一新紀元——於篇中供給了關於人物的莊嚴記述，且如同小說一般的優美可誦，這便需要作者在寫

	<p>傳的時候竭力創造一個有血有肉的人。</p> <p>◎〈蘇雪林先生與文學〉評蘇雪林 404 她存粹是詩人的性格，愛憎分明，是非感強烈。她並非不冷不熱的「溫吞吞」生活著。她有時真像赤子一般的純真可愛，絕不受成見偏見的遮障和影響。絕高的文才使她能夠言所欲言，忠直的性格使她敢於言所欲言，她絕不會矯揉做作。</p>		
<p>2 1 《寫作是藝術》 1978 東大</p>	<p>◎〈莫瑞亞珂〉 115 異於海明威及卡繆，我們覺著莫瑞亞珂是一個能引導人類的心靈「出埃及」的引路者，他強調的是愛，善，與樂觀。(儘管他以惡為題材) 由他的作品，我們可以歸納出幾點 (節錄): 性善的哲學、樂觀的看法、忠恕為懷、反習俗，反成見，不妥協的態度。</p> <p>◎〈感覺派小說的</p>	<p>◎ 〈寫作是藝術〉 015 (節錄) 使作品具有魅力的寫作技巧——那引著詩人、作家、藝術家終身追尋的表達的方式：</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. 使文章具有內涵</li> <li>2. 使文字富於形象之美</li> <li>3. 使文章富於色彩之美</li> <li>4. 富於音響之美</li> <li>5. 從事靈魂的探險</li> <li>6. 利用寫作的特技：誇張、倒裝</li> <li>7. 應用對比的原</li> </ol>	<p>◎〈思鄉的季節〉058 晴美的秋光裡，游離著若有若無的一絲芳馨，如同一支流浪者的夜歌。硃砂色的水蜻蜓，是一個最勤奮的讀者，它不停的為秋光的十四行詩圈圈點點。</p> <p>◎〈誰來晚餐〉〈圖與文〉〈生活漫筆〉〈色彩的美感〉〈「盜名」新解〉描寫生活之細碎。</p>



創始者—維金妮亞·吳爾芙>  
118-119 她曾說,生活是一個光彩奪目的光圈;是一個半透明的包裹,將我們的意識都包在裡面了。她更以為人不過是個半流動的立方體(流動的乃是意識),由此可以看出,她是多麼的注重意識和感受。  
119 維金妮亞·吳爾芙在作品中,常以過份的注重剝那,而犧牲了空間。她像是比我們有較多的纖維束,她更像是比我們多生了一些精神上的觸鬚。

則,一是形象上的對比,一是情感上(或人物性格上)的對比

8. 盡量提取人生感人的一面,而加以濃縮,達到精鍊的地步。

◎<中國文學中表現的正氣>027 培養心志,是我們涵養正氣的第一步工作。有些學者看出了心志與正氣的直接間接的關係,而志與氣又是形成文學作品靈魂的要素,所以更認為培志與養氣雖是修養性靈的步驟,但也與文學創作有密切的關聯。

037 近代存在主義的一些作家,如卡繆、沙特、卡夫卡這幾位存在主義的大師,他們抓住了社會上同人類生活的表面現象,以及些許感覺上,神經方面一些生理、病理學上的情況,而大加渲染,仔細摹描,強調心理上那種無常之感,空虛、落寞之感,生存的孤絕之感,人與環境、習俗不相諧調的陌生之感,而忽略了人類心靈中神性

的、高貴的、超越物質的一面。再推上去說，如美國的海明威，他曾被稱為兩次大戰中美國的代言人，他曾獲得諾貝爾獎金，而他的作品文學雖然優美、精鍊，但那也只是表現出人類在那種沒有精神原則的迷茫中，無可奈何的掙扎，他書中的人物，靠了掙扎與「色厲內荏」的逞強行動，來賦給生命一點意義，而忘記了指導人類的最高法則：仁愛與正義。再如英國四十年代的感覺派女作家吳爾芙夫人，她以為人不過是一個透明的包袱，其中包著的只是一些流動的意識與神經纖維而已。脫離了心靈的指導，正義的法則，這兩位著名的作家不會在作品中為人類指點出路，為自己也未曾找到出路，末了這兩位大作家一個據說是玩獵槍走火，一個是自殺，讀者在他們的文章中，看到的也只是懸崖絕壁之前，一塊上面寫著「此路不通」的牌子。

			我們的文學的傳統路線是唯心的，強調精神價值，超性生命，足以矯治異國文壇上近代一些作家的短視、淺見，而導人類於正途。	
2 2	《詩人的小木屋》  1978 光啓	◎〈詩人的小木屋——過訪愛倫坡故居所見所思〉141 他在寫作上最大的成就無疑還是他的詩。他的詩有人認為是寫作上的奇蹟：「美好得有如希臘古廟的石柱」，「精緻得有如義大利的鑲嵌」。另外，它的詩篇色彩之幽麗，氣氛之深沉，讀後令人久久不能忘懷。此外，其詩最大的成就，是使字句與音樂形成一完美的結合，他認為詩乃是節奏之美的創作（the <b>rhythmical creation of beauty</b> ），其詩的音節特別響亮而感人，人們戲稱他為「叮噠作響者」並非無因。 ◎〈歌詠自然的詩人〉238 評聖女小德蘭、謝靈運、陶潛、華茲華斯	◎〈談寫詩—答客問〉187(節錄)明朗或晦澀的寫作態度皆源於忠實。 ◎〈名作家的精神世界〉192 現在世界上有一些人，往往忽略世界文學名著中所揭櫫的更高更美的、人類所憧憬的精神世界，而只斷章取義，看到其描繪人類心理、生理的病態的一方面，且鹵莽滅裂，妄加引申、模仿，好像恨不得使全世界變成一個大病房，拖著全人類的心靈陷入唯物主義的泥淖，使萬物之靈的人類，在心靈上與其原始的近親爬蟲動物，一同匍匐在灰褐色的地球表面，豈非文明的人類對自己的一大愚蠢的諷刺！	◎〈牧羊女·牧笛·我〉234 也許因為自幼看了不少有關牧羊女的圖片及詩文，「牧羊女」在我的心中，乃構成一框美妙的畫圖，引發了我的想像與聯想。我常常想，終日與朵朵白雲般溫馴的羊兒為伴的人，必是純潔可愛的，因此，往往成為詩人最喜描繪的題材，因為，單純的心靈如單純的郊外的小草花，可能是盛放陽光的美酒最多的杯盞。
2	《我的水墨			

<p>3 《小品》</p> <p>小品文，詩合集</p> <p>1978 道聲</p>			
<p>2 ☆《湖水·秋 4 燈》</p> <p>1979 九歌</p>		<p>◎〈北窗之下讀畫記〉——我欣賞一幅好畫，如同賞味一篇優美的文藝作品</p> <p>347 中國的畫家、詩人在畫花卉，在詠花卉時，將花卉作為自我的象徵，才將它描摩得、描寫得如此的神韻清絕，娉婷有致，他們是在疏疏落落的花朵中間，甚或一朵中間，來寄寓他或她的自我，其表現的方式是主觀的，譬喻的，諷託的；而西洋的詩人畫家，則是以客觀的眼光來觀照花朵，儘管他們描繪，他們歌讚，但在畫面上，詩句裡，仍然花是花，我是我，即是至其最高地步，也不能達到物我合一、物我兩忘的境界。</p> <p>◎〈談我的兩本書〉367（節錄）我以每一篇文章為一個新的開始，我企圖在寫作的技巧上，另闢蹊徑，務使之不再蹉</p>	<p>◎〈色彩·音響的世界〉282 笛管生澀，洞簫嗚咽。</p> <p>還是到記憶中去借來那隻布穀，為我唱出春天的聲音吧。</p> <p>這哩，小河邊的柳樹林哩，也有布穀，並且唱的聲音更美麗。</p> <p>好吧。</p> <p>好吧。</p> <p>且來聽布穀。</p> <p>283 我沒到橡皮樹下，也未在樹蔭裡啜飲咖啡，而我的心靈啜飲的原是那感人的布穀聲啊，春天的聲音，又濃郁，又芳醇，極度的快樂中更帶著微微的香辛味。</p>

			<p>跼因循於自己以往的圓圈路，而能稍有改進。</p> <p>我的一顆悸動的心，時時想超越自己以往在寫作上達到的意境，而如英國詩人雪萊詩中的雲雀，能夠「高些」、「再高些」</p>	
2 5	<p>《石竹花的沉思》</p> <p>1979 道聲</p> <p>張秀亞全集 8</p>	<p>◎〈師法造化的詩人文士〉058 詩人，文士們在探索造化的奇祕時所做的努力，所採的步驟，我們可以將之分作三個階段，那即是：靜觀、思維、感悟。他們所從事的這探索的工作，也就是美國的哲人卡西瑞所說的「發現自然」的過程。</p> <p>059 我們可以說：一、是他們自無窮大化中得到的一種恬適、快樂與慰藉之感。</p> <p>061 華茲華斯是英國的湖畔詩人，他住處附近的景色在綺麗中帶有幾分沉鬱之美，凝重的山容，微波的湖面，蔥菁的幽草碧樹，由他的深沉的雙眸，傳達到他內在</p>	<p>◎〈燈下〉037 我常是希望自己一日能縱身一躍，超越過了自我。而事實上，想做到這一點是如此的困難。在自己這理想未曾達到以前，常是缺少興致來執筆畫蛇，而一拿起筆來，也像是一個笨拙的舟子，小船每是在停滯的湖面上，迴旋猶豫。</p> <p>我常是希望文字能夠有一種深度與廣度，此二者原是支撐文字建築物的兩根支柱，我最大的心願是如同詩人葉芝 (Yeats)，為自己砌成小屋一椽，立起兩根堅實的支柱，雖然平凡、樸拙，但希望時代風雨不能摧毀它，在我這也許會終成奢望與空夢——雖不能至，而我是心</p>	<p>◎〈鐘樓·河水·葡萄藤〉016 那座教堂的鐘樓是哥特式的吧，像一根輝耀的彩燭，插入天空。</p> <p>還記得鐘樓下面是那小學的運動場，青草在上面燃燒著綠色的、清涼的火焰。</p> <p>繞著運動場的矮矮磚牆，是一條曲曲的水溝，自附近那家染坊，每天流出淺藍色的水，帶著靛青的刺激的味道，襲進跳躍在場中的孩子們的鼻孔。</p> <p>不遠處，是那日日眨著眼睛的河水，晚上，成暗藍色，清晨，卻是銀亮的，而當河中的魚兒，將更亮的鱗片閃光借給河面的時候，水波就格外的燦爛了。</p> <p>◎〈雪漁圖〉123 老漁人以執釣竿的、掩在衣袖中的手遮住了唇邊的鬚鬚，那神態是如此的生動，似可聽到他在輕輕的呵氣——他的吹息噓暖了那根微顯結節的細竹釣竿——這一根細竿，輕盈如絲的橫斜過畫面，以那麼美麗的欹側的線條，通過了蒼茫背景上的一抹微褐，通過了竹叢，以及竹上的皚皚白雪，似在漁人及晚風的吹息下翕翕微動，在這淒暗的畫面上，這釣竿竟也似有生命的。</p>

的靈眼，幻化成一種「靈視」的景象。由此出發點，他得以窺見了永恆的彼岸，由自然界美景的昭示，他擺脫了冬日的憂苦的外套中的「舊我」，而出現了「新我」，他的內心遂充滿了快樂，所以他才說：在一呼一吸之間，他覺得已與天帝——造化的精神相交通，而感到無限的舒暢與輕快。

062 陶淵明更曾說過：「願言躡清風，高舉尋吾契。」這兩句，是心靈提升到快樂最高境界的絕好說明，在穆然的清風之中，詩人的心靈飄然高舉，要尋求宇宙間那奇祕的最大的快樂的泉源，最後，乃尋到了心之所契，心之所依，終於心凝形釋，與萬化冥合，這是真正的「樂」之至境。

063 二、是詩人、文士於天地之間展現的大自然的造化神工之中，發現了秩序，法則，與自強不息的

嚮往之。

◎〈文藝小簡〉

052-053 我的心靈就在一支筆的伴隨下，開始在格子紙上散步，宛如我自己偶爾在人行道的方磚上漫步。

但靈感並不像一隻餵養熟了的黃鳥，一呼招就飛到眼前，在靈感遲遲不至的時候，我就聽從一位文友的勸告：「如果寫不出來的時候，就看書吧。」

書中的字句，往往為一顆漫無著落的心靈，供應了棲息的一枝，我最常拿來讀的是一本唐詩，我覺得好詩等於浩瀚的海洋，其中涵容了一切。

前幾天看到一篇梭羅寫的〈冬日漫步〉其中有一段是：

丁丁的伐木聲，現在偶然還聽得到，森林仍舊很高興的，不存戒心的替斧頭發生回聲；可是這種聲音不常有，有了它的點綴，這裡的景致更充滿了野趣，天地間的一切，似乎皆努力把這聲音也化成自然界的一部份。

	<p>精神。</p> <p>064 三、是一些詩人文士，由造化的手蹟中，得到了深刻的感悟，進而洞徹了生之奇祕，生出了光明的憧憬，充滿了愛與恕的精神。</p> <p>068 四、詩人文士們由於體認到「造化」的創造化育的精神，進而認識出人在宇宙之間，與一切的受造之物的關係——也就是人與有生之物之間的親誼的關係，這個我們姑稱之為「擴大的倫理」的關係。</p> <p>069 五、由於通徹了造化的奧義，我們的詩人、文士們深刻的悟解了生命的真正意義，而能表現出了不憂，不懼的坦蕩襟懷。</p> <p>◎〈以線條與色彩寫作的詩人〉081 那花枝在一些橫、豎的線條之下，在一室之中，卻有款款欲飛之勢了——是那麼的靈動，美妙。塞尙能技巧的把握住「對比」的重要與「平衡」的</p>	<p>而這與我們古籍中的「伐木丁丁山更幽」的意趣全然相同，我們只用了七個字，且因字少，而益見幽趣，而梭羅卻用了那麼多的句子，自這種比照中，見出中外詩人所見相同，而我們的詩人在用字之精簡高妙上，似更勝一籌。</p> <p>詩人喜歡用具體的字形容抽象的或半抽象的東西；更以抽象意念的字詞，形容具象的一切；而更喜歡以動詞形容靜態的東西，而以靜定的字使事物之動態凝聚靜態化。</p> <p>054 詩人霍金斯曾說過：「到詩的世界，只有飛！」這句話真是一語破的，把握住寫詩的奧妙，與讀詩的要訣。他在這裡說的飛的意思，即是使心靈插上想像與聯想的彩翼，如此，才能形成妙詩，同時，在讀詩時能有妙悟。</p>	
--	--	---	--

效果，那乃是美的原則，而一間枯寂幽暗的書室之中，一只藍瓶氤氳出一股春天的意趣，我們向了那靜靜的畫面，凝視復凝視，在畫裡一室寂寂之中諦聽復諦聽，好似看到了春日的來臨，也如聽到了它的腳步。

◎〈白屋詩人〉評吳芳吉 093 他的詩，可以說融匯了新舊，綜合中西的長處，同時，他的詩才與學力也鑄就了他的詩篇與眾不同的詩魄，他在詩之國中卓越的表現，當然與他寫詩的主張有關，在他這部詩稿的自敘中他曾說：

詩貴有學，不貴有才，所謂學者，學以高尚其志氣，學以開拓其心胸，學以仁民愛物，學以明體達用而已。……文字中西全異者也，文藝，中西半同者也，文理，中西全同者也，舍其全異，取其全同，酌其或同或異，吾知



必其生氣蓬勃，光輝煥射……。

他主張寫詩的人必得以深厚的學養為根基，根基堅實，枝葉才能繁茂，而始能綻開詩之葩，結出詩之實。同時，他更主張在詩的原理與技巧方面，更應採取、融匯西洋詩家的長處，如此，詩才如接木的花枝，揚芬吐蕊。

◎〈藝術家中的隱士—盧奧〉096 他曾畫過一幅《禱》的藝術傑作，那濃濃的墨圈，顯示出兒童畫中一般的太陽。然後，他以黃、以綠的顏色，渲染出大地的風景線，一片天蒼蒼、野茫茫的境界，隱隱約約顯示出幾個渺小的人影，一根根幼樹般的佇立在那裡。但，我們如對這畫面凝視稍久，不禁受到那色彩的震撼，且會聽到一股清澈的聲音，迴旋起伏於其中，這代表著人類心靈內室的音樂，肅穆的祈禱，其中混合著



希冀、盼望，因為無比的熱切，所以也無比的感人。這聲音孌孌的自畫面升起，如一團星雲，直達天聽；這畫面凝聚著宗教徒的虔信、理想與憧憬，注視再注視，我們會發現自己也含蘊在畫面中的「禱語」之中，「祝福」之內，那點綴在大地風景線上的人影中，也有我在，超越了現實的物質界，精神昇華那充滿真、善、美的一片靈境之中。

◎〈以「微小」解釋「偉大」的女詩人〉評德瑞莎 103

德瑞莎卻不是那麼褊狹的，她是向了宇宙間的造物者發出了至誠的至情的詠嘆，也可以說她是爲了宇宙間普遍的真理而謳歌，所以，她的詩自表面看起來是抒情的，而實際上卻有海涵地負的廣度，以及無比深邃縹緲的，形而上的寓意與內蘊。

她爲文作詩的著眼點是博大的，她思

想的核心是精深的，而她著手、提筆，卻自細微、平凡處出發，所以讀來無比的親切。

◎〈愛國的歌手〉評黃遵憲 107「我手寫我口，古豈能拘牽。」這乃是他寫詩的原則，在晚清科舉時代，舉人出身的他，對寫作有這樣嶄新的見解，不能不說是獨具隻眼。

◎〈白色之愛〉評王維 114-116（節錄）在幾次細心研讀之後，我發現王維的詩具有幾種特點，而這幾點也許是前人所未曾提到過的：

一、是澹雅的色彩——他在詩句中，也運用他畫家的技巧，加以著色、渲染，而這種淡雅的色調，正與他恬澹襟懷一致。

二、高潔的情操、忠貞的性格——了解他對於代表高潔的白色事物——白雲、白鳥、白鷺、白水……的愛好，我們就自然而然的明白他何以有可讚

可嘆的恬淡的襟懷  
與高雅的情操了。  
三、詩中具有音聲  
之美——他的詩，  
既是他靈魂中商  
籟，我們自其中，  
更不難發現出那以  
字句「奏發」出來  
的音樂：

倚仗候荆扉，  
雉鳴麥苗秀。

(渭川田家。鷓，鳴叫  
之意。

屋上春鳩鳴，  
村邊梨花白。

(春中田園作)

古木無人徑，  
深山何處鐘？

(過香積寺)

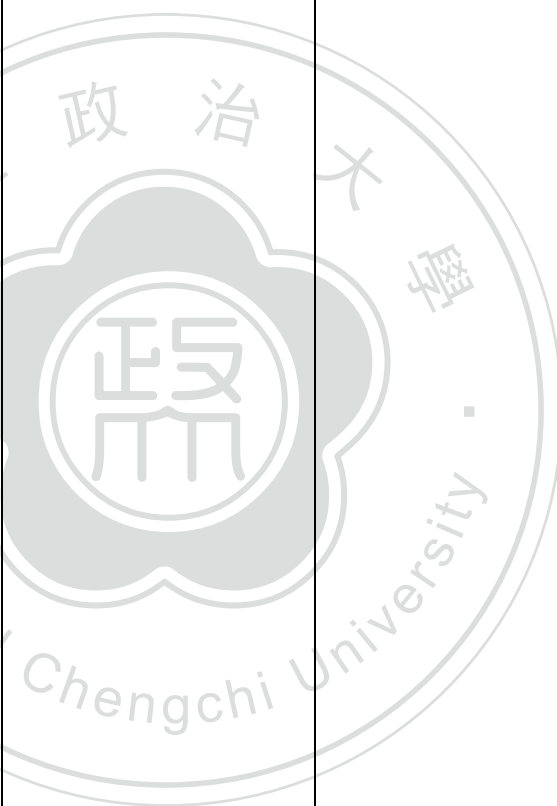
◎〈畫家中的劇作  
家〉評梵高 118 在  
西洋的畫家中，我  
之喜歡梵高，僅次  
於我之喜歡塞尚。  
梵高的畫，感情濃  
郁，有時真擔心當  
年他那揮灑如意的  
畫刷，縱橫於畫布  
上時，會不會為那  
份過濃的感情而偶  
爾凝滯！他的畫，  
自另一個角度看，  
實在是一篇篇的煌  
煌文學鉅製，它們  
誘使我這藝術殿堂  
外的過客，常常拋  
擲了手中的書卷，  
而投入他那色彩斑

爛的宇宙中。

120 梵高的畫，具有一種神秘的魅力，開始時他先以獨創的明麗的色調，震撼我們的心靈，及至我們走進他的圖畫中，其中深邃啓示，更引發了我們哲學的思維。

◎〈畫家中的夢幻者〉評畫家米羅

126 他更進一步的在詩境中探討，他的畫，遂具有了詩的靈魂，而創造出與他過去迥然不同的「造形的世界」——因為，他的許多詩友們的聲音，以及詩神的琤琤的環珮，使他渾然達到忘我的境界，而一日日的自昔日的創作型模中蛻變出來。他所要表現的，不是我們眼中所見到的一切，而是一個深於情、圓於智的畫家以其敏銳的觸鬚，所獲得的詩之意象——這意象，也可以說是由於深刻的透視現實而獲致的精髓，套用一位法國寫實主義文學大師的話



來說，那乃是比真實「更真實的」真實。

◎〈吳爾芙夫人的散文傑作——《自己的屋子》〉

143-144 吳爾芙夫人，更被人稱為近代感覺派小說的鼻祖。在她的筆下，展開了一個神秘而幽微，朦朧而深邃，細緻而色彩繽紛的世界，是她，使詩侵入了小說的領域，更侵入了繪畫的領域，也侵入音樂的邊界。

在她的作品中，我們諦聽到聲音的節奏，色彩形成的夢境，心靈中的光和影之移換，神經纖維的戰慄。在這些聲音、色彩、光影之中，她企圖把握住「個性」，並以「情緒」來表現人生的真理。

144 是的，穿透了她所有的作品，我們看到她企圖以銳利的感覺，刺穿人生重要包裹，而把握到人生的底蘊。在她的感覺銳利不可當，而她的文筆，也是鋒利不可

當，她把握住了真實的核心——真理——人生的奧義。人們認為她最大的成就，乃是跳出了小說的「敘事」的傳統，利用她豐富的想像力與幻想力，安排出一種極其新穎的形式。在時空的描寫方面，她放棄空間，而注重時間——剎那，因為，剎那有時亦足以代表永恆。

144 她曾經說過：生活是一個光彩奪目的光圈；是一個半透明的包裹，將我們的意識都包在裡面。她把意識看得如此重要，在她，人只是一個半流動的（此乃指意識）立方體而已，她的神經像是比我們更纖細一些，更敏銳一些，她在精神上的伸向現實境界的觸鬚，好像比我們格外靈動。她將敏銳的感覺搜尋來的印象、色彩、聲音，加以圖繪，加以錄製，在她筆下，遂形成了一個五彩繽紛的，音樂

盒子似的小小的宇宙，在她這個宇宙裡，主宰著一切的乃是「意識」。

145 在描寫與敘述上，她不僅是打破了傳統的時空排比，而將過去與未來，現實與夢境作一拼合，同時，往往以出人意表的手法，以空間的敘述，來代替時間上的發展。

148 一個人可以一晝夜坐在那裡，沉酣在思想之中。思想，給予它一個它不大配得上的嘉名——已經使它的釣絲垂到河中了。時間一分一分的過了，它在這裡那裡擺動著，於映影及藻荇之間，隨著水勢浮沉或升降，直到——你知道那微微的一拽——在一個人的釣絲的一端忽然凝聚上意念：隨即小心翼翼的把它拉拽起來，並細心將它們擺開，啊，擺在草上，才見出我的那份思想是多麼細小，多麼的無關重要；就像那種小小的魚兒，



		<p>一個釣術高明的漁人寧願把它再放回水中，以便使它長得肥大一點，有朝一日值得烹煮，值得大嚼。現在，我不願以那樣的思想來擾亂你們，然而，如果你們小心的觀著，在我下面的一些言語中，你們可以找到它——那尾細鱗。</p>		
26	<p>《白鴿·紫丁花》  1981 九歌</p>		<p>◎〈談散文寫作〉 165 散文，在文學作品的諸種體制中，是一種很自如的文體，在不太長的篇幅內，可以涵容著無限遼闊的天地，而其取材的範圍，更可以說是極其繁富：世界之大、小草之微，無不可以用來寫成一篇美妙感人的散文。 散文之味，有如花之清芬，茶之香馨，酒之芳醇，是自其內蘊散發出來的。散文之味，也就是那吸引讀者一讀再讀——「咁唔不厭循簷讀」的那股魅力。 166 藝術與文學儘管在表現的手法上不同，但其在創作的原</p>	

		<p>理上是相通的。</p> <p>一位散文家在一篇作品中所描寫的可能是一方窗子、一枝柳條，而由於他將自己的深刻的情感，深刻的思維附麗在筆端，移轉到所寫的那扇窗、那枝柳上面，遂在讀者的胸臆中撥動了那根神秘的心弦，對作者發出了回聲，引起了共鳴。</p> <p>◎〈詩箋〉204 它不似「詩的心情」——那麼飄然高舉；不似「小說的心情」——那麼縝密且多思慮；不似「戲劇的心情」——那麼分幕、換景、倏忽、急驟。散文的心情或者可以說是恬淡、澄明、不沾不滯，近乎哲學的境界吧。</p> <p>◎〈文中之味〉274-275 文章中之情、之趣、之味，藉了高明作家的妙筆，以象徵、以譬喻、以隱約而迂迴的表現手法，使得文字神光離合，深具朦朧之美，才可引導讀者心靈深入其中，更運用其豐富的想像力、活潑的聯想力搭築成可渡的橋樑，遂</p>	
--	--	---	--

			<p>能達到作者精神境界的涯岸，於是，讀者作者之間，高山流水，意會神通，一篇傑作中的妙趣真味，乃得在讀者的心版顯現出來。</p> <p>◎〈談散文詩〉301 在文藝創作的體制中，散文詩確實是有的，在英文裡它被稱為 <i>poem in prose</i>，意謂此類作品，詩意豐盈，而不講求固定的格式及韻律，換言之，即是詩的靈魂，含蘊在小巧、精緻的散文形式中，亦即以玲瓏的散文水晶瓶，裝盛芬芳的詩之佳釀也。</p>	
27	<p>《海棠樹下小窗前》 1984 星島</p>	<p>◎〈感情的世界——我讀莫瑞亞珂〉405 莫瑞亞珂的作品，可以說是浸潤著愛，更交織著愛。他以冷靜的彼處，間接而又迂迴的手法，利用錯綜的心理描繪，向讀者透發出愛之絮語。 406 他的筆法，隱約、迷離，未了，光焰閃爍，他的作品對我們的內心發生了照明的作用。 412 莫瑞亞珂在其</p>	<p>◎〈我的筆耕生涯〉315 入世漸深，我接觸到了現實中更多的層面，而現實中的風雨，卻毫不能影響我對人生樂觀的看法——這自然是自幼接受了太多的溫暖的親情，以及師友的勵勉，使我度過了歡笑的少年時代的關係，而大自然在這方面也是有份的，它為我在心理上布置了燦美的背景，使我感到人生是如此的亮麗——這</p>	

作品中，多是先展現所寫的人物內心世界中的荒寒景象，然後再使愛的光焰投影其中。就由於這個緣故，深入其作品中的批評家咸認為他是個樂觀的哲學家，他以為人們心中的「蛇結」終會解開，人與人之間的無形的牆垣終會被拆除，而一些人的沉淪於罪惡感的靈魂，終會得到拯救。愛之曙光終會再照心扉。

◎〈清音逸響〉評小民 457 是的，她有一顆善良而溫柔的心，這也是她作品感人的原因之一。她的作品，無論是何種體裁，皆如同三月陽光，予人無限和煦親切之感，篇頁上都閃爍著那鎔金似的陽光。她的文字中的「感情」與描寫的「境地」，能融溶為一，她以一隻明淨俐落的筆，描繪「人生」的風景線，更以淡淡的色調，渲染大地上的風景線，將一幅人間的

些更有助於增加我精神上的強韌度。同時，我自書本上接受到的晶瑩智慧，更對我的寫作，有著極其深厚的影響。

◎〈寫給青年朋友的信〉320 能寫，而又會刪，所謂損之又損，留下的乃是精簡中含蘊的精粹，這簡鍊的文字，自會呈現出一種單純之美，而這純美的文字，在感情及哲理的負荷量上是極大的，所以簡美到極點，乃成為力與智的凝聚，作品至此，沒有讀者會不感受到你文字的魅力！

321 一個作家如何才能表現出對人類的愛與關注呢——那就是寫出了人的快樂，人的痛苦，寫出引人類走向快樂的正鵠；挖掘出人類痛苦的癥結，免得人類重蹈歷史上錯誤的陷阱——唯物論的謬說形成的災害。

◎〈寫作取材的角度〉325 我們的一些女作家們常以寫作取材不廣與愛寫小狗小貓，而為文學評論家所詬病，她們也

	<p>寫真，呈現在你的眼前。</p> <p>◎〈山水有知音〉468-469 謝靈運、陶淵明的「娛我」、「適我」以及丁尼生的由自然得到啓迪的「探究精神」，終不及置身荒僻之地的柳宗元對大自然體會的深刻，柳宗元是以單純、博大的心胸去體會大自然的一切，在暮色中漸漸幽隱的山色，他卻辨識出造物者的真容，而水音、樹聲以及萬籟，更使他體會出造物主的愛之回聲，進而將山容暮色譜入了他的生命之歌。</p>	<p>往往謙遜的認為此乃自己文字的缺點。其實小狗小貓甚至小花小草又何嘗不可寫，端在能否注意到描寫的角度而已。</p> <p>一山一水，一鳥一獸，通過其靈思的過濾，詩心的燭照，智慧的詮釋，妙手的渲染，皆可神奇的化爲一個象徵，象徵出人間的真理，發射出人性的光輝。</p> <p>◎〈文藝園林中的清越之聲〉470-473 評散文女作家的寫作傳統與創新。</p>	
28	<p>《與紫丁香有約》</p> <p>此書集若干舊作而成選集，並非新作</p> <p>2002 九歌</p>		
	<p>未集結散文</p> <p>〈略談我散文寫作的經驗〉（全集 15 P.247）〈抗戰時期中我的文藝生活〉（全集 9 未集結散文）</p> <p>◎〈評《橋影簫聲》〉評張漱菡 178 作</p>	<p>※〈十葉樹〉：現代主義實驗代表作 3</p> <p>◎〈夜讀偶記〉244 我喜歡一些閃著靈智的光彩的文字，一位天才作家，所描寫的，不是事物的表面，而是人類的內</p>	<p>◎〈三葉草〉163 有人住在沒有天花板的房裡，和天上的星星對語。但是，我呢，把自己幽閉了起來。我自己警告，幽閉也是好的，但是不要將自己埋葬。生活就是沙灘，陷在裡面，越掙扎，越陷得深，我想起一篇讀過的砂葬了。起初是泥沙埋了那旅人的雙腳，終於埋到他的眉邊。……</p>

	<p>爲一個藝術者，她更不缺少那片悲憫的胸懷，她睿智而又清晰的看到了人間醜惡的百態，卻也懷了深厚的母性的同情，看到了人——這最軟弱的生物，如何受到了社會的扭曲，環境的捉弄，情欲的操縱，愚昧的支配。人，由於無力，更由於無知，而陷於一種無可奈何的悲劇境界，蒼涼悲勁，可歌可泣，大有生死兩難之慨。</p> <p>◎〈永生的花朵——我讀《心園》〉評孟瑤 182</p> <p>◎〈琴韻心聲——我讀《琴心》〉評琦君 186</p> <p>◎〈我讀《海濱隨筆》〉評鍾梅音 203</p> <p>寫雜文是很難從事的工作，過端矜持，易流於說教；過於輕鬆，則易流於俏皮，過多的徵引更易流於炫弄，在這本雜文集子中，這些瑕疵完全沒有，它有的是莊嚴，有的是諧趣，作者不笑謔，不嘲諷，她有的是</p>	<p>心。這種有深度的作品，宛如酒中之醇，才最是耐人尋味。作者只以腦與手是寫不出這樣的作品來的，他得以心靈寫才成。文藝作品不是說教或說理，而應是自始至終一直浸潤於情感的氣氛中的。一篇文章，是否來自作者的內心深處？表現得深刻而真摯？這是我們選讀、評介的標準之一。</p> <p>醇與純，原是一篇傑作不可缺少的「美德」，前者指其內蘊，後者指其形式——文字。</p> <p>我們愛一塊玲瓏剔透的翡翠，我們也讚美一塊百鍊的純鋼，我們喜愛一些作者那如翡翠的美好，如純鋼般有力的文字，我們更不能忽略了他們在這方面表現的才力、與工夫。精純的文字，如同一個提琴家奏出的一絲清韻，其中沒有一點的雜音。文字的精純，這該是我們選讀、評介的第二個標準。</p> <p>◎〈翻譯與創作〉271</p> <p>現在正值二十世</p>	<p>我也許還沒有埋得這麼深，因爲我還看見頭上那一點金色的星光。</p> <p>163</p> <p>憂鬱的份量便這麼大，不多不少，恰恰使你拍拍翅膀飛不起來。</p> <p>◎〈我寫《田園之歌》〉193</p> <p>這是幾年來我心理上的轉折，表現於篇章中的，是我對都市生活的厭倦，化妝舞會的厭棄，以及對田園生活的渴慕。情感平淡，文字更平淡，我不會借來金絲銀線，來在我的紡機上織出炫麗的色彩，我寧願做一條沉默的蠶，吐出來的，是出自肺腑的素色的絲。</p> <p>◎〈十葉樹—前言〉276</p> <p>也許，我的一支筆並未能給世界上增添什麼，但我願以我心中的一點零焰，燃亮了手中的一支蠟燭。在這一點微亮中，人們將樂觀的矚目未來，看到一片原野上，搖曳著春天的綠影。</p>
--	---	--	---

悲天憫人的心地，以清美而純摯的文字，圖畫出哲學的真理。作者在這裡的著重點不在揭露，不在詮釋，在批判。評判，這神聖的工作需要獨立的見解，而她的獨立的見解，是來自不偏不倚富於學養的心靈。

◎〈我譯《心曲》〉218 我在日記上曾寫過：「掀開書頁，我好似看到一片朦朧的微光，心頭充滿了喜悅與希冀，我一行的讀下去，時而似聽到一陣婉轉的笛韻，時而似聞到一股飄忽的芳馨，時而又看到淡藍的天宇，煙淨雲收，彩虹斜掛，而沉醉在那最高度的精神之美裡。」

◎〈歌唱的是心靈〉評琦君 265 在琦君的文章中，有一種清新俊逸之氣，這賦予她文字無限的魅力，文章的氣韻，原是得自天機，發自靈府。正如郭若虛所說：「固不可以巧密得，復

紀七十年代，二次世界大戰後，人們並未享受到和平的幸福，天生敏感的文學藝術工作者們，對此杌隉不安的世居，更感到悽惶、憂慮與不安，進而想藉謬斯姐妹之助，發現心靈的鎮定劑。因此，在音樂、藝術及文學的領域內，起了一種新的變化，各以新穎的形式，表現出現代人繁複的感受、淒迷的感覺，以求宣洩發揮，以求謀取解決之道。縱觀世界上文學藝術界發現的情況，的確如一位文學史家所言，使我們有目眩之感。在這種情形之下，一些有心人士遂擔憂我們的作品配合不上時代的步伐。「直的繼承」，抑是「橫的移植」的口號，已由一些新詩人們提了出來。當真，我們目前實不應故步自封，陶醉於已有的「成品」之中，創作的天地原本無窮，文藝的境界無限深遠，我們更應加緊向前探求。

		<p>不可以歲月到。」 完全是來自那崇高的心靈。</p> <p>◎〈讀書偶得〉評 蓉子</p> <p>◎〈山坡上的石頭 小屋〉評沈從文</p> <p>439 他殷殷的囑告 這些初走上文學之 路的孩子們：「文章 寫的好」不要急急 的寄出去發表，要 把它擺在抽屜裡， 將它爛一爛，再多 多的想一想，然後 再拿出來修改一 下，這樣，文章就 更有火候了。「一 個作家之於文字， 就好像雕塑家手中 的黏土，要盡量的 摔它、拉它、試驗 它的韌性與張力， 而使多少年來用得 老舊的文字，在文 章中發揮出新奇 的作用。」</p> <p>他就是這樣和藹而 謙虛的教導一些後 學者，使人知道文 藝創作是一項嚴肅 的工作，不是輕易 的一蹴可幾的。</p>		
2 9	其他文類 (詩、小說、 翻譯、藝術 史)呼應散文 創作觀			



