

第三章 張秀亞散文藝術的造詣

前言

張秀亞，一位在五〇年代中不可略視的女性作家，她以「美文」的形式書寫生命，且使白話文的運用，自五四以降至此，已然臻至成熟。而成爲斷裂時代中的一座橋樑，溝通著五四與六〇年代的時間，接續著大陸與台灣的空间，稱其爲美文的承繼與發揚者，實不遑多讓。

所謂的「美文」，周作人在《晨報副刊》中曾經發表一篇文章，內容提及：

外國文學裡有一種所謂論文，其中大約可以分作兩類。一是批評的，是學術性的。二記述的，是藝術性的，又稱美文……。這種美文似乎在英語國民裡最爲發達……。讀好的論文，如讀美文詩，因為他實在是詩與散文中間的橋。中國古文裡的序、記與說等，也可以說是美文的一類。但在現代的國語文學裡，還不曾見有這類文章，治新文學的人爲什麼不去試試呢？¹。

從以上可知，周作人認爲「美文」是夾雜敘事與抒情的，且抒情的成份較重，好的美文是介於詩與散文之間，成爲詩與散文的橋樑，再更進一步解釋就是在散文中含有詩質，具有詩藝。中國的古文裡的序、記、說等可以說是美文的一類，且有突出的成績，但在現代文學中美文的表現還不成熟，因此可取法外國，如蘭姆、

¹ 周作人，〈美文〉，《晨報副刊》，1921年6月8日。參見現代散文研究小組編，《中國現代散文理論》，台北：蘭亭書局，1986，頁230。

歐文、吉欣等的美文，並希望治新文學的人能積極嚐試。因此由周作人所開拓的小品典律的散文之中，和晚明小品之間有著神似的傳承，都以「獨性靈」為主要目的，強調文章的抒情性。²

而張秀亞對散文亦有相同的概念，她認為散文分抒情與說理，抒情散文往往能撥動人的心弦，使之發出共鳴，並說：「曾經有一位詩人說過：『科學乃理智的兒子，詩歌乃感情女兒。』其實，豈止詩歌是感情的女兒，一切扣人心弦的文藝作品，莫不是感情的女兒。抒情的詩句當然是，而抒情的散文亦是。因為抒情的散文乃抒情詩的延展」，抒情散文若寫到精純處，則散文與詩的界限就模糊了，「是散文，也是詩，是詩，也是散文」。³因此綜合以上所述所謂美文從感情而言是抒情的散文，從意境而言就是含有詩境，具有詩意的散文。

而從五四的大陸到五〇年代的台灣，美文的創作從少數為之，到張秀亞已臻至成熟。將張秀亞喻為美文大師，其來有致，陳紀滢就認為張秀亞的文句「如維娜斯一般的美麗而嚴肅，意境如行雲，如流水；是詩，也是歌，是真善美的大樂章」。⁴痙弦認為張秀亞的散文有種「水濛濛的美，是美文的繼承者和發揚者」，他說：「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，她筆下的城市與農莊，是一個充了愛與溫馨的世界。……張秀亞作品體現了那個時代，她的散文，是台灣永遠的田園牧歌。」。綜合上述，「詩」、「歌」、「真善美」、「大樂章」、「愛與溫馨」、「田園牧歌」這些元素構成了張秀亞的散文風格，也符合抒情的散文、詩化的散文的特點，因此「張秀亞是台灣近四十年來美文的開拓者，她的作品是繼何其芳之後的另一個高峰」，在散文的成就上，她是可以與梁實秋、林語堂、吳魯芹並駕齊趨，而在美文風格的創造上，她的影響更為深遠。因為如果沒有張秀亞，台灣一代美文作家，會延遲產生，或根本不會出現。⁵由此可知張秀亞在散文的地位不容小覷，而在美文創作的貢獻上更有其舉足輕重的地位。

本章將以張秀亞的散文文本為基礎，並依散文的主題類型、散文創作理念與

² 林耀德，〈傳統之軸與前衛之輪——半世紀的台灣散文面目〉，《聯合文學》，132期，頁148。

³ 張秀亞，〈散文的抒情〉，《我與文學》，台北：三民書局，1967，頁209。

⁴ 陳紀滢，〈讀「三色堇」後記〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁153。

⁵ 痙弦，〈把文學的種子播在台灣的土地上〉，《文訊》，2001年12月，頁91-92。

實踐及散文的藝術特色加以分析歸納，並藉此展現出張秀亞散文的藝術造詣，更呈現由張秀亞所建構的「詩化散文」的範式。

第一節 張秀亞散文的人生關懷

所謂的主題是作者有意透過作品抒發情懷、示現自我，亦即「作家的理念或用意的表現」。⁶而作品主題的根源包括了作者的性情個性、意識形態、生命歷程及生活經驗，尤其是散文所表現出了的層次更是以作者為中心，訴諸作者的直接經驗，在作品中處處「有我」之存在。⁷且因在取材與書寫的過程中，必定含有作者主觀選擇與判斷，因此「藝術作品乃是作者心靈的言語」，從作品中可以看出作者自我型塑的過程。⁸相反的，若透過主題類型的分析，我們甚而可以回塑作者的性情個性、意識形態、生命歷程及生活經驗。

因此我們將張秀亞的散文文本分析歸納之後，可以發現她從懷舊散文中孕育了文學新生命，透過文字作家將我們帶入她的過往歲月裡，看見她生長蛻變的痕跡。張秀亞曾說：「三色堇的不同花色，代表著我最喜愛的：大自然、孩童，以及我所最讚美的神聖感情——愛。」⁹對她所喜愛的大自然及孩童的描述，形成了「自然與溫情的謳歌」此主題的內容，這些都是她生活當中的真實體驗。接著這神聖的感情——愛，是她所讚美的至高無尚的感情，這樣的認知來自於她的宗教信仰，她的散文中描述許多有關宗教的事物，形成了「宗教的關愛」此一主題的內容。此外張秀亞早期的散文作品中透露著些許的悲涼的心境，這與她失婚的遭遇有極大的關聯，所以歷經滄桑的婚姻告白成為早期散文的主要內容。晚期文本則著重於對文藝的觀照，這與她博學多聞，學貫中西有密切的相關性。透過這五大主題的介紹，我們可以發現張秀亞的散文文本的主題內容，多與作者的生命與生活息息相關，從真實人生出發，所體現的亦是最真實的情感，主題內容分析如下：

⁶ 陳鵬翔，〈主題學研究與中國文學〉，《主題學研究論文集》，台北：東大出版社，1983，頁 15-16。

⁷ 洪富連，《當代主題散文研究》，高雄：復文，1998，頁 40-44。

⁸ 張秀亞，〈知音〉，《我與文學》，台北：三民書局，1981，頁 109。

⁹ 張秀亞，〈一株心靈的植物〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁 6。

一、從懷舊憶往中孕育文學新生命

因時代氛圍的影響下，許多大陸菁英份子，渡海來台，成為異鄉遊子，心中時興有家歸不得的遺憾，對故鄉、親人與過往歲月的懷念，與日俱增，因此懷舊憶往成為五〇年代文人筆下永不退場的主題。

五〇年代是屬於斷裂的時代，對張秀亞而言，這種斷裂感來自於時代，亦來自於個人的生命史。在時代裡，張秀亞面對紛亂的政局，不得不遠渡重洋，離開家鄉，來到異地；而在個人生命史中，其所需面對的是失婚的痛苦及父兼母職的辛勞，且這兩者的時間幾乎相互重疊。因此她的懷舊憶往從童年出發，歷經中學生活、文學啓蒙、大學四年到重慶的婚姻生活為止。在閱讀張秀亞的散文文本時，我們不難發現其擅長利用一些事物，將這些過往歲月串連起來，透過這些事物，形成一道回憶的洪流，引領我們進入作家的生命。

首先是對家鄉植物的眷念，在張秀亞的生活中，自然界的植物常引起她對過去的回想，藉由當下眼前的植物，往往興起對過去的眷念。而其中以海棠樹、水仙、翠竹等，最能引領她回到過去的時光。我們觀察她對海棠樹的描寫，從童年的歲月開始伴著她到大學畢業。在童年裡：

在眾香國裡，我對那色彩澹澹，香息若有若無的海棠，有一份特殊的感情。童年時，住在北方一座大城裡，舊曆年前，總是灰濛濛的欲雪天氣。這樣的時季中，父親常買來一盆的海棠，擺放在書架的上層，以及院中磚砌的花壇上。

幼年時，春寒料峭中，黃昏自學校回來，總愛伸出一根根凍得紅蘿蔔似的小姆指，一邊呵著氣，一邊和才展放的海棠花比著顏色的深淺。那平凡的花朵，素朴、鮮活，是我童年的小花。¹⁰

在海棠花影中，張秀亞度過了童年，那可愛的花朵成為她生活的一部分，尤其在臘月時節，海棠花素樸而鮮活的色彩，若有若無的香氣，出現在書房及庭院中，

¹⁰ 張秀亞，〈海棠花〉，《寫作是藝術》，台北：東大出版社，1978，頁 55-56。

成爲她童年的小花，在住後的歲月中，只要不經意的看到它，每每勾起她的思鄉之情，亦將她的思緒帶回那充滿海棠花影的童年時光。海棠花若有似無的香氣，正如童年的回憶，於現今繁忙的瑣事纏身下，在其記憶當中的位置，似乎是放置在遺忘的角落之中，但那淡淡的甜，依然在心頭，往往藉由某個媒介的觸發，縈繞整個心中。而在她的讀書時代，也有緣的遇見這平凡但深具意義的小花：

每次靜坐窗前，望著那一地的樹影，總會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，就把那些用子扔在一邊，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，似傳來清宮妃嬪環珮的微響。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。……

那是一株相當古老的海棠樹，正好植在我宿舍的窗前，它的枝極伸展開來，蔭影幾乎遮覆了小半個庭院。看花的時候，你可以自任何一朵花或一堆花裡，看到大自然的得意笑容。樹頂倘流照上日光或月華時，就更燦爛得不可逼視，彷彿幾千枝蠟燭，都同時搖曳著神秘的光燄。一切的美都使人痴呆。¹¹

她就讀學校的校址是遜清王府舊址，無論何時，只要她在窗前靜坐，望著地上的樹影，都會想起讀書時宿舍窗外的那一株海棠，這株海棠在日光和月華的照耀下，形成神秘的光燄，彷彿千枝蠟燭搖曳著，與一旁背負著古老傳說的黑黝古井，成爲兩相對比，象徵著當時她的未來與過去，宣示著過去的燦美，預言著未來的躓仆。大學四年的生活與海棠樹朝夕相處，讓張秀亞體驗到由海棠樹製造的美景，在她中心留下不可抹滅的悸動，也成爲她回憶中重要的一部分。

在張秀亞的記憶裡，尙有水仙水、翠竹等，每每會勾起她對故鄉、古城及山城的回憶，我們且看其對翠竹的描摹。在童年：

在記憶中，我最珍愛的東西，是一隻以竹筒截成的小竹碗，是我五歲的時

¹¹ 張秀亞，〈海棠樹〉，《我與文學》，台北：三民書局，1981，頁30。

候，女傭自她家的竹林中為我揀了一段巨竹做成的。堅實、厚重，拿起來卻並不是沉甸甸的，竹節的部分，看來如一條綠色的繩結，正好做了碗底，猶帶著竹林中清新的氣息，我常常以它裝盛井水，在淺碧的碗底盪漾，印著我童年的圓面孔，使我的世界，湧現在綠竹之中。¹²

小時最珍愛的東西是一個小竹碗，它有翠竹等有的清新氣息與淺碧的色彩，令她印象深刻，當小竹碗盛滿水時，映照著她童年的面孔，使得童年世界湧現在翠竹之中。在古城：

在那遜清王府改建的典麗校舍的一角，有一座小教堂，旁邊的月亮門內，故意的不種樹，也不稗種花，只任著幾竿瘦竹搖曳著，極有倪雲林的畫意。雨天，我有意的拿了一把傘，偎近這幾竿綠竹，以充滿了讚美的目光，看它枝枝葉葉無言而有力的抗拒著無情的風雨，表現出卓越、勁拔、一股強韌無比的生命力量。而在晚間，晴好的時候，我也愛看那竹葉的間隙裡，點點教堂內燈燐的輝光，那如一片月光之雨，灑落其上，正如朱自清一篇文章中的那些金色的小橘子。¹³

不論晴、雨，遜清王府的幾竿瘦竹，都展現了不同的風貌。在雨中，無言且有力的對抗著風雨，展現堅忍、強韌的生命力。在晴夜，教堂內的點點輝光，透過翠竹間的空隙，灑落而下如同金色的小橘子，令人倍感溫暖與耀眼。而這些翠竹更有其意義存在：

我常常在課餘之暇到這院子來閑坐，我望著那幾竿青竹掩映的紗窗，想像著這就是紅樓夢中黛玉所居的瀟湘館，每當夕陽西下，天邊的晚霞燃燒成一片金紫，蝙蝠繞簷撲飛，更增加了幾分淒涼況味。……

我甚至在日記上寫著：「我真願化作天香庭院中的一竿翠竹，那我可以常常伴了朝霞夕暎，來諦聽那聖堂中悠悠的鐘聲，以及和婉的頌歌了。」……離開古城已經多時了，我的學生時代也一去不返，……常常在睡夢中來到了古城母校的舊址，那石橋、流水、修竹、海棠點綴得我的夢境異常美麗，醒來夕陽半窗，不勝惆悵，但願在台早日復校，我又可以在返校節日，重

¹² 張秀亞，〈竹〉，《湖水·秋燈》，台北：九歌出版社，1979，頁 64-65。

¹³ 張秀亞，〈竹〉，《湖水·秋燈》，台北：九歌出版社，1979，頁 65。

溫半生中最甘美的舊夢了。¹⁴

翠竹每每成爲她幻想的源頭，啓發了她無限的創造力，她曾將天香庭院幻想成林黛玉的瀟湘館，當夕陽西下，天邊晚霞燃燒成一片金紫，那淒涼的況味，充滿院中。也曾幻想自己化作天香庭院的一竿翠竹，諦聽聖堂的鐘聲，接受聖潔的洗滌。而如今這一竿翠竹更成爲飾美她夢境的元素，令她魂縈夢牽，希望有朝一日能回到校園，重溫這醉人的美夢。在山城：

那詩句，又爲我展現出雨中的山城。

那多雨的沿山而建的城郭，曾灑了我的悲哀，也灑了我的快樂。在那幾年中，每天下班歸來，我總要繞道走過那迤邐的山徑。山徑上的青苔，在雨裡發著淒綠的光，像山徑兩邊被雨洗刷過的竹子。站在山徑上望去，層層的山巒，摺疊在水霧裡，好濃的綠霧啊，我覺得自己是走進山的夢裡了。

對於山城，我有第二故鄉的思戀。而窗外的雨，一絲，一絲……每爲我帶來了山城的影象，那泛著綠色泡沫的竹林，風動時灑灑的細響，那雨中一步一滑的閃著青光的石板路，那石隙裡搖曳的小黃花，更有，更有，那踏遍山城的輕便小馬車，那響澈了多雨的季節的馬頸鈴子，而那山半腰的茶亭，那樸素的小傘一般尖尖的茅頂，更時時的出現在我的心上。¹⁵

多雨的山城，灑滿了張秀亞的快樂與悲哀，在這裡經過了甜蜜的婚姻，卻也墮入了婚變的痛苦深淵。在這裡，走過迤邐的山徑，山徑上發著淒綠的光的青苔，與山徑邊的竹子相應照，形成好濃好濃的綠霧，走在霧裡，好像走在夢裡，從此山城成爲她第二個故鄉。幼時的竹碗、遜親王府的翠竹林、山城的綠霧，總在張秀亞懷舊憶往的夢裡，透過自然植物的帶領，我們跟著她回到了過去，這些植物在時間上陪她歷經大半個人生；在空間上伴她走過大半個中國。

除了這些在她過去生命階段出現的植物外，「水」在張秀亞的懷舊散文當中，亦占有重要的地位，「水」是她生命最終的依戀。張秀亞之愛「水」，到了瘋狂的程度，「一道淺水、清溪，一片澤地、泥沼，只爲了閃爍著一點清瑩的水光，也

¹⁴ 張秀亞，〈母校〉，《水仙辭》，台北：三民書局，1973，頁146-148。

¹⁵ 張秀亞，〈沒有荷葉〉，《水仙辭》，台北：三民書局，1973，頁54-55。

得到我無限的愛戀。」¹⁶。因此她曾經說過：「我想，如果將我的生活圖畫展開，會發現一道河，一片湖，一泓幽潭，同一道清溪，這些，反映出我生活的一部分，且包括了我一些生命故事的片斷。」¹⁷。是的，張秀亞的生命片斷，藉由「水」的意象連結了起來。在童年：

明慧歡愉的性格，變成沉默多感。自她（母親），我承襲了那份沉重的憂鬱，而汪洋在童年周圍的大海，又教給了我怎樣用幻想來飾美夢境；我如今猶時常在二者中沉埋。¹⁸

那一道河，靜靜的自我童年的村前流過，小河的岸邊就是打麥場，像是大地向天空展現詩頁的一部分，那麼美好，……拖著石碾的馬兒，項際那悅耳的鈴聲，就像那小河的水流一般清亮。

童年的我，常常是和老傭來到水邊看「打麥的」，而我那時童稚的心靈，卻被那條嫵媚的小河引住了。¹⁹

在她的童年，雖然自母親那承襲了憂鬱的性格，但面對汪洋的大海，帶給她無限的想像，藉此幻想飾美了她的夢境，使她的性格中同時擁有憂鬱與幻夢，而那瀲灩的清光，更啟發她對自然的眷戀，並在她童稚的心靈留下深刻的印象，在學生時代：

後來我升學到古城，學校就在湖畔，那湖水清瑩澄澈，將那附近一帶，點綴得如詩如夢。那片湖水，本如一只翡翠的盤子，中間卻被一道長堤隔分為二，堤的兩旁，垂楊披拂，將一層比水色更深的綠影，散佈湖面，湖邊凌亂的生了一些纖長的蘆葦，細弱的水蓼，在一片綠影中，輕輕搖曳，無限嫵媚。秋來以後，湖心的荷殘菱老，只有朵朵細碎的蓼花，開得極其鮮美，襯托著一片明淨的湖光，真是最好的尋詩尋夢的勝境。至今，窗前獨坐，拉開記憶的簾幃，我仍似看到那片澄澈的清光，如同明眸，無言的向

¹⁶ 張秀亞，〈山與水〉，《人生小景》，台北：水芙蓉出版社，1978，頁 37-39。

¹⁷ 張秀亞，〈水之湄〉，《湖水·秋燈》，台北：九歌出版社，1979，頁 21。

¹⁸ 張秀亞，〈苦奈樹〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁 134。

¹⁹ 張秀亞，〈水之湄〉，《湖水·秋燈》，台北：九歌出版社，1979，頁 21。

我眨動。²⁰

學校旁的那片湖水清澄澄澈，如同一只清亮的翡翠盤子，披拂的垂柳，纖長的蘆葦，細弱的水蓼，都是其中的景致，襯托著一片明淨的湖水，成為尋詩尋夢的勝景，那片美麗的湖水溶漾在她的心理：

那片湖，那片美麗的湖水，啊，與其說它溶漾於我母校的近邊，莫若說它溶漾在我的心裡……

四年的學校生活中，湖水，乃是我每日必讀的講義！

哥德的那句詩，好像是為了「我的」湖而寫的：

啊，你新鮮的湖水，

陶醉了我的心靈！

呵，可懷念的學生時代，嵌在我那碧綠年光的碧綠的湖水，還有那些在湖邊消度的晨昏，甚至於自學校走向湖邊那成排腳印，仍然那麼清晰的、清晰的，現在我記憶的柳堤上。²¹

在學生時代，什刹海是她幻想的樂園，湖中溶漾清明的湖水是她尋詩尋夢的地方，湖上搖曳的蘆葦、溫暖又憂鬱的鷓鴣啼聲，都讓她的心靈感到悸動，為此她作了一首小詩「我曾持一卷詩一朵花來到你身旁／在柳蔭裡靜聽那汨汨水響／詩，遺忘了／花，失落了／此刻再也尋不到那流走的時光」什刹海那碧綠的湖水代表著她那碧綠的年光。詩與花遺留在那流走的時光中，靠著回憶才尋回心靈的樂園，而另一首詩亦是以什刹海為背景：

今夜我泛舟湖上，

水面是一片淒迷；

只有零落幾點白露，

悄悄的沾濕了人衣。

為了尋覓詩句，

我繫住了小船；

螢蟲指引我前路，

²⁰ 張秀亞，〈山與水〉，《人生小景》，台北：水芙蓉出版社，1978，頁 37-39

²¹ 張秀亞，〈水之湄〉，《湖水·秋燈》，台北：九歌出版社，1979，頁 21-24。

微月如一片淡煙。
 山徑是如此清冷，
 林木間蟲聲細碎；
 何處飄來了一絲淡香？
 可是夏日留下的一朵薔薇？²²

她泛舟湖上，爲了尋覓詩句，在一片微黃的月色下形成淡煙籠罩的景致，有螢蟲指路，清冷的山徑，傳來細碎的蟲聲，她便沉醉在這聲色光影的享受裡。張秀亞的好友鍾梅音非常喜歡這首詩，對它頗爲讚賞，特將其送請作曲大師黃友棣爲之譜曲，名爲〈秋夕〉，亦名〈秋夕湖上〉。在山城：

而我也同樣的愛水，尤其是那一道澄靜如的大江，雖然比起山來，它是絮聒得多。

大江流日夜，
 客心悲未央。

壁上謝玄暉的詩句，又引我回到那遙遠的江干，追溯往事了。……

在北方長大的我，爲山城的綺麗風光眩迷了。終日流連勝景，屐痕處處，而我最常去的地方，要算是臨江門了，因為在那裡我可以接近我最喜歡的那道大江。……

當低頭向江流作別時，淡淡的月光，已使江面呈現出一片微茫，再也看不清那婉變的水變，只覺江水語低聲近，向我們親切的道晚。

如今一切都被時光的江流帶走了。

我獨立在窗邊，默吟著謝玄暉的佳句……²³

臨江門絢麗的光風，使她流連忘返，因爲在那裡可以接近她最喜歡的大江，浩蕩的江流帶走了她生活中的悲與樂。張秀亞雖自小承襲母親的憂鬱性格，但汪洋的大海、屋邊的小流，教給了她如何用幻想來飾美生活。古城的大學四年更不能離開她心目中的樂園——什刹海，爲何張秀亞如此迷戀著什刹海，她給了我們答案，什刹海的可愛處，在於它的「變」，在於它的「常」，晴陰風雨，春去夏來，

²² 張秀亞，〈秋夕湖上〉，收錄于德蘭所編《甜蜜的星光—憶念張秀亞女士的文學與生活》，台北：光啟文化，2003，頁1102-1105。

²³ 張秀亞，〈江〉，《北窗下》，台中：光啟出版社，1962，頁72-23。

水邊的景色不同，這是它的「變」。而它那最高度的美與宜人之處，卻永遠蘊藏在那一片朦朧水霧，以及瀲灩清光裡，引人繫戀，這是它的「常」。²⁴。而在山城之中，長江的浩瀚，每每使這個來自北地的作家，感到震撼與迷戀。總之「水」在張秀亞的生命中占有極重要的位子。

張秀亞所孕育的懷舊散文當中，我們似乎可以發現一個特色，就是對於過往歲月，她多採「空間」的視角，而忽略「時間」的樣態。這些文本之中「空間感」多於「時間感」；對「物」的敘述多於對「事」的描繪。從童年的海棠花是出現在書架上，出現在院中磚砌的花壇裡的描敘，其所代表的是「空間」的記憶，遠比「時間」記憶來的深刻。在大學時期，由海棠樹覆蓋而成的庭院，成為她每日必經之地，在這裡渡過了晨昏，渡過了悠遊的時光，這個空間外人無可侵犯，是獨立於世俗之外的桃花源。她在求學時另一個避風港即為教堂旁由幾竿瘦竹所圍成的天地，無論晴雨，這個空間總是呈現不同的風情，也總讓人驚艷，張秀甚而許願，願化為天香庭院中的一竿瘦竹，伴朝霞夕暎及諦聽悠悠的鐘聲，其背後的含意，是希望刹那即為永恆，時間能靜止在那一刻之中，在這裡空間任何事物都成為永恆。另一個屬於她私人空間的地方就是什刹海，她在輔仁大學渡過了四年的時間，在描敘這段歲月時，我們在其文本之中看不見時間的影子，她都以「空間」代替「時間」，在這段時日，什刹海就是她的歲月，就是她的青春。因此張秀亞在懷舊憶往的散文主題之中，雖然懷得是過去的時光，憶得是過往的歲月，但呈現的方式卻是女性文本之中特有的「空間感」。

另一個可探討的是女性的「戀物癖」，女性對於自己過往歲月的紀錄方式，通常是透過身旁之「物」呈現出，不同於男性以「事」為中心。張秀亞亦是如此，她的懷舊散文文本之中，透過「物」呈現了她的故事，小自「海棠花」，大到「什刹海」，她的故事藉由大大小小的「物」羅織堆疊而成，形成了女性特有的書寫方式。

另在張秀亞的懷舊散文文本之中，時時透露著對自己寫作經歷的懷想，在那段歲月當中，她是一顆燦爛的星，是眾人注目的焦點，這光榮的歷史成為她念念不忘的回憶。

²⁴ 張秀亞，〈我愛水〉，《湖上》，台中：光啟出版社，1967，頁115。

透過作家文學生命的介紹，我們瞭解了一個作家是如何誕生的。張秀亞在散文中時常回首自己的文學生命之路，從童年文學的啓蒙期、求學時期成爲「北方最年輕的作家」、到成爲山城益世報「最年輕的主編」，這一路走來，對文學的熱愛，與文學的種種因緣際會，亦成爲她最美的憶念之一。

我對文學的愛好，並非有什麼夙慧，這點文藝的根苗，還是母親爲我培植的。五六歲時，一個涼爽的秋天，母親常帶我坐在階前，望著一天小窗戶似的星顆，將故事用娓娓的調子說出，一股清泉似的，注入我的心靈。她也常常會意的說一些富於詩境的話：「秋風起了，百草都結了籽粒。你聽賣黑油的鈴鐺，叮噹叮噹的，才長齊翅膀的小雞，冷得咯咯直叫。」我呢，常常受了母親的逗引，也編造一些故事，有時雖然露出許多馬腳，可是她總點著頭，撫摸著我的兩條小辮子，任我說了下去。好的創作習性，在母親明慧溫存的懷抱裡，逐漸養成了，這一星星創作火苗，現在還在我心頭燃燒。²⁵

張秀亞對文學愛好的啓蒙，可以歸功於母親，早年父親宦遊他地之時，母親扮演重要的角色。母親常與她同望著天上的顆星，用娓娓語調，說著有趣的故事，又常對她說一些富有詩境的話，這些都變成了文學的種子，蟄伏在她心裡。同時母親不忘鼓勵她，要她自己編說故事，縱使有些小破綻，仍然微笑以對，不曾打斷，由於母親的影響，在其幼小的心靈種下了創作的火苗。接續這火苗，在求學時期，對文學的愛好，更像星火燎原般在她心中熊熊熱烈的燃燒著。

你渴望想知道我如何與文藝結緣，那本是極其偶然。記得十幾年前，我偶而讀到了一首什麼人的小詩：
一朵野花在荒原開了又落了，
想不到這小生命向著太陽微笑，
上帝給他的聰明他知道，
他的歡喜他的詩在風裡輕搖。
這是一首極其平易純樸的小詩，它那輕快的調子，逗引人喜愛，使人聯想到過路的雲雀，飄忽的晨風。接著我又讀了法國詩人梵樂希的作品的譯

²⁵ 張秀亞，〈苦奈樹〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁138。

文，我深深的愛上了他那淒麗的詩草水仙詩。而尤其是那詩中『在百靜中，呈獻我無端的淚點，』那一小節。課後在校園中的土坡上，我常低聲的吟哦，閃爍在松林後面的微紅落日，在詩頁上塗了一層神祕的色彩，啟發了我的幻想，也引起我的感傷。我也開始搖筆寫我那份童稚的憂傷。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。為了它，我將自己的精神、時間做了冒險性的投資！²⁶

張秀亞與文藝結緣極其偶然，先讀了一首輕快的小詩，讓她幻想成為大自然的一部份，接著讀到法國詩人梵樂希的詩草水仙詩中的「在百靜中，呈獻我無端的淚點」如此充滿詩境的句子，啟發了她的幻想，也引起她的感傷，從此，她開始搖筆為文，且將自己的精神、時間做了冒險性的投資——寫作。

因此求學時期的寫作歷程自然而然成為她最美的憶念之一：從擁有自己的書房，被父親稱成「窸窣索索小鼠」，終日隱身於浩瀚的書海當中，讀遍國內外各層面的文學書籍開始。十五歲第一次在天津益世報的「文學周刊」上發表散文〈秋之歌〉；十六歲作品〈夜歸〉被刊登在《大公報》上，並領取優渥的稿費；十八歲之時以八千字的散文〈尋夢草〉，發表於《大公報》上，與當時名作家何其芳的作品同期刊出；第一次自費出版自己的作品集《在大龍河畔》，成為北方最年輕的作家；第一次離家流浪，並且造訪自己的偶像凌叔華及沈從文夫婦；第一次試寫長篇詩歌〈水上琴聲〉，引起震撼。在山城成為最年輕的副刊主編，在在與寫作有關的回憶，成為其散文文本中重要的主題。進而她更認為「自我中學時代起，『寫作』似乎就對我有一份神秘的魅力。它吸引著我在這條路上一直走了下來，自生命的朝辰一直到生命的午後，虔誠的走著，默默的走著，懷了一份近乎朝聖者的心情。」²⁷。所以她說「在文藝的聖光照耀下，我是不想退場了」。

相較於「空間感」與「戀物癖」是女性對自己歷史的書寫方式，「事件」的陳述反而成為男性書寫自己歷史的方式，而這事件尤以光榮之事為主。對張秀亞而言，書寫自己的歷史，採用了這兩個方式。在文壇上優異的表現，成為她光榮的事蹟，一點一滴的紀錄下來，以建構出自己的生命。同時亦是身旁周遭之「物」

²⁶ 張秀亞，〈我的寫作生活〉，《愛的輕歌》，台北：論壇出版社，1985，頁77。

²⁷ 張秀亞，〈心聲〉，《白鴿·紫丁花》，台北：九歌出版社，1981，頁75。

呈現當時的歲月。因此張秀亞在懷舊憶往的散文文本當中，以「事件」為骨幹，以「物」為血脈，利用女性與男性不同的書寫特質，建構出屬於自己的獨特生命歷史。

二、自然與溫情的謳歌

受到五四女性文學的影響，張秀亞的散文文本中的主題，不乏對自然、母愛及童心的謳歌。這個自冰心以降，被稱為「愛的哲學」的真善美境界，透過對母愛的讚美、對自然的讚嘆及對童心的嚮往而臻至完美的境界。²⁸

因此描述母愛、童心、自然成為張秀亞達到真善美理想境界的方式，而其曾表示最愛的是「大自然，孩童，以及我所最讚美的神聖感情—愛」。²⁹對於自然她說：

我對大自然的喜愛，前面已曾約略提到，它向我所展示的，是宇宙間的創作精神，蓬勃生機，以及那無限的美，大自然，這我們生命的舞台前瑰麗神奇的佈景，啟示給我們的是可讚美的智慧與愛力。³⁰

這些大自然的景色，展示給張秀亞的是創作的精神、蓬勃的生機、無限的美及可讚美的智慧與愛力，因此她將大自然當成是自己生活的導師，使其日後讀到英國詩人華茨華斯的句子：「站在光明中，讓大自然做你的老師」，有更深的感觸與體會。至於孩童，她說：

我愛童，不只為了那嬌癡的小樣子，可愛的稚拙之態，而更為了小天使們那份雛菊的心子般金色的純真。成年人在這方面實應回頭來向孩子們學習。我們倘常保、維護自己那份與生俱來的童稚的真誠，不僅自己生活得心安理得，且也可為世界增加多少可貴的東西。常常浮漾在我心中的是曾

²⁸ 任一鳴，《中國女性文學的現代衍進》，香港：青文書屋，1997，頁32-33。

²⁹ 張秀亞，〈一株心靈的植物〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁6-7。

³⁰ 張秀亞，〈一株心靈的植物〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁6-7。

出現於杜甫、陸游詩篇中的「心尚孩」三個字，夠了，僅這三個字，已可做我生活的良箴。³¹

張秀亞喜愛孩童，除了他們嬌癡的小樣子及可愛的稚拙之態外，更為他們那顆純真的心，因此「心尚孩」成為她生活的良箴，而孩童每每成為她筆下的主角，她想回歸的正是那質樸純真的生活，希望擁有的是那天真無邪的稚子之心，這種「真」與「善」，以及大自然的「美」，成為她生活中所追求的理想境界。

對母愛的描述，亦是張秀亞所關注的，她常在作品中提及她那溫柔婉約，具有傳統美德的母親，如何侍奉公婆，如何周旋於大家族之中而毫無怨尤；至於她失婚之後母兼父職的角色，對兩個稚兒山山與蘭蘭的付出與關愛，那種母性的光輝，在作品中亦可窺管一二。她寫給兒子山山的二十四封信當中，談及謙遜、善良等多種美德，又以生活中的種種啓示與其談論生活的哲學，儼然是一個慈母嚴父的角色。

三、宗教的關愛

張秀亞是個虔誠的天主教徒，雖她非來自於天主教家庭，她與天主教的淵源來自於貞淑小學，在她就讀的過程中，與她朝夕相處的是歌詩誦經聲，而教堂中五彩的玻璃窗，在朝暉夕暉下放射出絢麗的光彩，這些啓發了當時幼小心靈的幻想，然而她並未走上信仰之路，但卻在其腦海裡已留下深刻的印象。

接著六年的中學生活與宗教完全絕緣，直到考上輔仁大學，在那大學四年當中，輔大成為她的方舟，她隱身其中，得以避過時代的驚濤駭浪，同時也在此時踏上信仰之路，她說：「從此大自然的美景，司文藝的繆斯，都不能安慰我，而基督，那最高的神，舉了一個愛字到我飢渴的靈魂之內，只有祂才是真實的，只有祂的聖心才是我的歸宿……」，之後她領洗成為了天主教徒。³²而在她往後的歲月，都受到天主教的影響，她高舉著天主教最神聖的感情——愛，面對生命中

³¹ 張秀亞，〈一株心靈的植物〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，19810，頁6-7。

³² 張秀亞，〈心曲〉，《書房一角》，台中：光啟出版社，1980，頁147

的苦難，並以「荊棘欲尖欲利，歌聲愈柔愈和」的生活態度，面對生活中的黑夜與白天。

除了將天主教最崇高的精神境界「信、望、愛」實踐在生活中，她亦將此精神表現在文學上，而其中隱而未顯的是對「真、善、美」境界的追尋，此境界是根源於愛，也就是基督最神聖的感情。除此之外張秀亞亦利用「傳記」的方式，為宗教人士立傳，她的散文集《天香庭院》所敘寫的皆是有關博大、聖潔的心靈，卓越、不凡的人物，且自己認為這冊書可能是較有價值的一本。在後記也提到這本散文結集，其中有人物的剪影、他們生活的素描和幾篇傳記，張秀亞認為她試以淡墨禿筆在紙上畫出一些影子，雖不算逼真的肖像畫，但畫中人或許可反映出生存的時代精神與氣息。而在為這些人物立傳之時，她把握了一個原則：一些瑣事，一個字，一個笑話，卻能比一些赫赫的豐功偉績更能說明了一個人物，藉此原則她為宗教人士立傳所寫的記傳式的散文篇章有〈桂花巷往事〉、〈磐石〉、〈岩穴·泉流·燭光〉、〈聖哲畫像〉等等。除此之外亦翻譯了許多教宗書籍如〈聖女之歌〉、〈回憶錄〉等。也因此張秀亞的散文作品，不論在內容上或精神上，都與她所崇敬的信仰有密切的關連。

四、歷經滄桑的婚姻告白

在山城的歲月裡，張秀亞面臨一生之中最重大的轉折，在此她為人妻，為人母。但丈夫對婚姻不忠實，讓她獨自承受了莫名的痛苦，因此失婚後痛苦的心境，母兼父職的艱辛，成為她早期散文中一個明顯的主題，也讓她早期的散文集當中瀰漫著些許悲涼的色彩。她說：「朋友們都知道我是個熱情的人，但上天卻使我的情感受盡了折磨。在人間的情感連鎖上，如今我是脫了節的一環，父親逝世，老母遠離，更可怕的是在一次的變亂中，我失去了結婚未久的丈夫！在為情慾亂絲所纏繞的世界上，我成了『月明星稀』的人物！身邊沒有家人關懷我，我也無需關懷任何親人。」³³。因為時勢所迫，她逃離了戰亂的北方，在父親逝世，老母遠離的情形下，來到人生地不熟的山城，認識了前夫，很快兩人墮入愛河，也

³³ 張秀亞，〈山城之子〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁60。

曾經歷一段甜甜蜜蜜，形影不離的日子，但不久丈夫對婚姻不忠，這使她墮入痛苦的深淵。這種痛苦的經歷，張秀亞反覆書寫，利用不同的敘事角度，或第一人稱或第三人稱。與不同的形式，或日記體或書信體，所表達的都是相同的意念。

如在〈遷居〉當中以第三人稱的敘事角度，描述雯娜的婚變，以「遷居」這個具體事物，象徵雯娜的丈夫從她心靈戶籍上「遷出」，更顯悲哀。而〈雯娜的悲劇〉則以第一人稱描繪失婚的痛苦，將自己與孩子比喻成三片落掉的葉子，「何時春風會將它們吹回樹梢！」成為最痛苦的呼喚。

又如〈結婚十年〉以書信體的方式，向讀者沉痛且激憤的自我揭露此樁悲劇，且發出「在這畸形的社會，受犧牲的，往往不是不正常的男性，而是正常的女性！」的不平之鳴，更可明白在傳統與新式觀念的衝突下，她那天人交戰與飽受煎熬的心靈。她說：「宥於禮俗，我含恨在心，難以啓齒，不敢告訴，也不能告訴，更向誰告訴！在這淒慘環境下，我縱受了十六年新式教育，卻只有將一腔痛苦，委諸天命，形影相弔，抱恨終身！」。³⁴〈或人的日記〉中以日記體娓娓道出婚變後的心情，「散文」與「日記」是文體當中最貼近作者真實情感的，以日記體的方式寫散文，本身就是呈現最真實的自我揭露，再加上描寫的主題是作者生命中最不堪回首的婚變，則需要更大的勇氣。

因此婚變的陰影籠罩在她早期的作品之中，從《三色堇》、《牧羊女》、《湖上》、《愛琳的日記》、《愛的輕歌》到《杏黃月》，都出現以失婚為主題的篇章，雖然在這悲情的傾訴當中，我們亦不難發現，對於未來，張秀亞但未完全絕望：「每晚姆媽將記著放下了簾帷，爲了你們遮擋住夜來的風雨，每晨你們也不要忘記用小手打開窗門，迎接新生的太陽呵！」³⁵。「我發誓，這是我最後一次的眼淚了。我要結束了這灰色傷感的日子，使殘燼裡，再飛出希望與新生的鳳凰。」³⁶。「天已黑了下來，我莫再盼望陰雲透出日光來吧，還是自己去燃著燈盞，照亮人生的幽徑。」³⁷。「她在微涼的海水中洗去了她的灰色記憶。」³⁸。「遙望著

³⁴ 張秀亞，〈結婚十年〉，《牧羊女》，台中：光啟出版社，1960，頁20。

³⁵ 張秀亞，〈遷居〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁13。

³⁶ 張秀亞，〈雯娜的悲劇〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁19。

³⁷ 張秀亞，〈或人的日記〉，《牧羊女》，台中：光啟出版社，1960，頁30。

³⁸ 張秀亞，〈我要完整〉，《愛的輕歌》，台北：論壇出版社，1985，頁40。

雨後初霽的天空，已掛上了彩虹的環子，一切顯得如此美麗，生，畢竟是值得留戀的，雖然它充滿了風風雨雨，悲劇與喜劇。」³⁹，當中新生的太陽、浴火的鳳凰及雨後的彩虹，象徵著未來光明的人生。海水沖去灰色的記憶、自己燃燈，照亮人生的幽徑，象徵著用自己的力量，重新出發的決心。這些都對婚變後的未來，懷抱希望，甚至到了〈千里姻緣〉一文中，細述兩人相戀到別離的過程，文後更以下文作結：

儘管他已自我的身邊走開了，但走得並不遠——仍在同一個城市中。他任何時間回來，他仍可像當年似的，在家中的藤花蔭覆的「窗口」找到了我。耶蘇曾說過一個譬喻：一個牧人的小羊，有一次離開了羊棧，牧人乃以全力去找尋它，及至尋找到了它，仍對它如昔，且將它背在肩頭，……這美妙的譬喻，極徹底的說明了一個道理：愛就是寬恕。⁴⁰

從上段的描敘，我們看出她對這段失敗的婚姻，採取了寬容的態度，心中再也無怨無悔，感情從激越澎湃到平淡寧靜，真正走出婚變的陰霾，因為超脫是一種快樂，她說：

感謝上蒼，在我的心間，春天已經過去了，夏天也已經過去了，我恬適的走入另一個沒有季候的世界，心中清淨得如同一片秋收後的禾場，上面是一片寧朗的藍空。遙遠望見，多少痴迷的人兒，辛苦流連於愛情的十字路上，我感到能超脫畢竟是一種快樂。⁴¹

五、文藝的觀照

對文藝的觀照成為張秀亞後期散文文本的主題，因其兼具中國古典文學與西洋文學的學養，也喜歡閱讀，尤其廣泛涉獵有關藝術方面的知識，再加上自己本身從事創作，因此對於文藝方面自然注入較多的關注。我們可以從幾個方面看出

³⁹ 張秀亞，〈是客舍，也是家〉，《愛的輕歌》，台北：論壇出版社，1985，頁49。

⁴⁰ 張秀亞，〈千里姻緣〉，《寫作是藝術》，台北：東大出版社，1978，頁39。

⁴¹ 張秀亞，〈聖化愛的祭壇〉，《人生小景》，台北：水芙蓉出版社，1978，頁22。

其對文藝的涉足，其中包括對藝文人物的評介及其作品的介紹與文學觀念的闡發等。

張秀亞因為學養的關係，所評介的人物及作品遍及古今及中外，以下就分別敘述之。在其〈白色之愛〉一文當中，以不同的視角評介了王維的詩，認為王維的詩中含有澹雅的色彩、作品表現高潔的情操與性格及詩中具有音聲之美等特質。其中在澹雅的色彩裡，提出王維喜用「白色」，而這白色更映襯了他高潔的人格，並且以「他的詩，不僅是能言的畫，並且是能唱的畫。他的畫，不僅是無字的詩，而是無聲勝有聲的樂曲」，一句總結王維的藝術成就。⁴²從對王維的評介，我們也可以看出張秀亞所重視的是作品中的色彩與節奏，因此她的作品在藝術上，格外重視色彩與節奏的呈現。

在現代文學方面，張秀亞對於五四文人特別鐘情，在其《書房一角》一書中，特別介紹了郁達夫、廬隱、朱湘、俞平伯、凌叔華等五四文人的作家及作品，分別從他們的作品、生平及影響各個層面仔細分析介紹，而在其中的文字描述中，我們亦不難看出她對作品的要求「在小說及一切作品中，除了文字形式及中心思想之外，我以為最重要的是氣氛」。⁴³「我覺得她文字的特徵有三點：細緻而不瑣碎；真實而不庸俗；優美而不做作」、「特別拈出『氣質』一字，這真是一個極恰當而微妙的字。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，所謂文如其人，指的正是文筆與作者的精神、氣質、心靈相吻合。」⁴⁴、「周作人曾經說散文裡應該有一種氣味，這在凌叔華的作品中，就是一種芬芳的氣味，一種茵陳木的香味，一種檀香的氣味，一種橄欖枝的青色氣味，她的作品代表東方而又結合了西方的情調，清新中帶有一種古典的趣味，這最令讀者沉酣。」⁴⁴。從以上的評介，我們可知張秀亞的文學觀，如「氣氛」、「氣味」、「細緻而不瑣碎」、「真實而不庸俗」、「人如其文」等等，而將此概念運用在她的散文文本中，可以得到最好的映照，無怪乎舒乙曾先生認為張秀亞承繼了五四文學的精神。⁴⁵

⁴² 張秀亞，〈白色之愛〉，《石竹花的沉思》，台北：道聲出版社，1979，頁126。

⁴³ 張秀亞，〈郁達夫及其「遲桂花」〉，《書房一角》，台中：光啟出版社，1980，頁22。

⁴⁴ 張秀亞，〈閩秀派作家凌叔華〉，《書房一角》，台中：光啟出版社，1980，頁109-125。

⁴⁵ 夏祖麗，《從城南走來—林海音傳》，台北：天下遠見，200，頁410-411。

至於在國外方面，張秀亞在散文篇章中為我們介紹了許多國外的作家，如叮噹詩人愛倫坡、隱逸作家吉辛、莫瑞亞珂、維金妮亞·吳爾芙等，而其中最欣賞的文人莫過於是維金妮亞·吳爾芙，當她閱讀到沉櫻女士所寄贈的《A Room of One's Own》便沉迷於吳爾芙夫人的文筆之中，進而將這本書譯為中文，名為《自己的屋子》。她認為吳爾芙夫人的文章「像是靠了馳騁想像，而得到的自天外飛來的奇句妙語」。「她將色彩、動力、音樂融入文字中，使之具有了無限的魅力，字裡行間有如精金美玉般著奇光。⁴⁶張秀亞自認這種境界，「雖不能至，心嚮往之」，因此「想像」、「色彩」、「音樂」，甚至「魅力」成為其為文的要求。

愛倫坡是張秀亞另一個心儀已久的詩人，在她有生之年，曾造訪過這位詩人的故居，對於愛倫坡的詩張秀亞下了個註腳：「他的詩篇色彩之幽麗，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，其詩的音節特別響亮而感人，人們戲稱他為『叮噹作響者』並非無因。」⁴⁷。受愛倫坡的影響，張秀亞為文特別重視文章的「節奏」，並很直率與懇切的提及，早年創作的一首試驗性長詩〈水上琴聲〉，多多少少是受了愛倫坡的啓示及影響。

張秀亞對文藝的視野，並不侷限於文學創作方面，對於藝術方面，更展現其天賦，不但計劃與法國雷煥章（Lefevre）神父合著十一冊藝術史，內容含及史前到當今西洋藝術史，同時亦利用散文評介各國藝術家，其中她最欣賞的藝術家莫過於喬治·盧奧與塞尚。她是如此評論喬治·盧奧的畫：「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。」⁴⁸「色彩」、「詩意」是喬治·盧奧畫作中重要元素，張秀亞以作家之眼看出了這點，而她所注意到的，正是其寫作散文時對自己的要求。而對於塞尚她認為：「塞尚的畫幅，其義蘊是沉潛的，初觀看之下，沒有什麼特殊引

⁴⁶ 張秀亞，〈新感覺派的創始者——維金妮亞·吳爾芙〉，《寫作是藝術》，台北：東大出版社，1985，頁121。

⁴⁷ 張秀亞，〈詩人的小木屋〉，《詩人的小木屋》，台北：光啟出版社，1978，頁16。

⁴⁸ 張秀亞，〈一個畫家——喬治·盧奧〉，《牧羊女》，台中：光啟出版社，1960，頁93。

人之處，因他宛如一位圖繪現實中一切細節，表現生活中之精髓的作家，自平凡中掇拾題材。而塞尚則將這些並不引人注意的材料，加以分析，同時極其審慎的，去發現其中解釋宇宙間『創作精神』的微妙之處。」⁴⁹。自平凡中掇拾題材，態度審慎而嚴肅，又不失其創作精神，正是藝術極致的表現，而屬於藝術一環的寫作亦應如此。

因此張秀亞以其寬廣的視野，獨到的眼光，截取各家之長，鎔鑄各個元素如：色彩、節奏、氣氛、細緻、真實、魅力、想像、詩意等，而成爲自己的散文特色。

⁴⁹ 張秀亞，〈以線條與色彩寫作的詩人〉，《石竹花的沉思》，台北：道聲出版社，1979，頁82。

第二節 張秀亞的散文觀

張秀亞乃一全才型的作家，詩、小說、散文、翻譯及傳記等各個領域均有跨足及涉獵，但在這麼多文學體制中，她獨鍾情於散文，且散文的成就亦高於其他文體。在產量與品質均優的散文文體中，張秀亞自有其對此文體的概念及創作觀。

對於散文，她認為「自如、隨意」是它的特徵，它不像小說，需要嚴謹的結構，也不像詩，需要字字句句的精練圓潤，但在自如隨意中，亦要講求精心刻意及琢磨完美，因此她不諱言：「散文實在可以說是一種最庸常，最普通的平淡無奇的文體，但是，它的特點也就含蘊在這平淡無奇之中。」⁵⁰。散文是各種文學體制中最普通、最平易的一種，一封信、一頁日記都可以是散文，而將各種文學體制加以拆解分析，每一個片段，也莫不是散文，因此散文是所有文類的基礎，是文類之母，而在它的平庸當中，卻更顯出它的重要性。因為一般人的觀念，散文是一種很自如的文體，可長可短，可深可廣，作者可以任意揮灑，天地之大，芥子之微，皆可收入筆底。但從另一個角度而言，散文這種體裁是「易寫而難工」，就如一個神妙的畫師，使作品在尺幅之中，有千里之勢，相對於散文需在不太長的篇幅，涵容一片遼廓的天地。⁵¹

另外散文是所有文體中最能代表作者心性、個性與人格的，也就是說散文最能反映出作者的生活與心情，而作者在散文中不懈追蹤的是自己的思想，因此張秀亞說：

散文是最能代表作者心性，個性，與人格的，法國作家古爾蒙（Gourmont）曾說：La pensee est L' homme meme, Le style la pensee meme，意思是說思想即人格，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隨

⁵⁰ 張秀亞，〈談散文〉，《牧羊女》，台中：光啟出版社，1960，頁115。

⁵¹ 張秀亞，〈淡藍的春〉，《人生小景》，台北：水芙蓉出版社，1978，頁119。

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，反映出作者的聲音笑貌，所以一篇大氣磅礴的作品，反映出一個性格豪邁的作家，而一篇神采飄逸的妙文，即來自一個性格瀟灑作者的筆端。⁵²

所以我們可以說，散文是最貼近作者的文體，最能夠表現出作者的性格，這是其他文類較無法做到的。

作家每每在作品當中或隱或顯的表現出自己的創作觀，也就是作家在創作時特別注意整個創作的過程中需要那些元素，而且也認為以此元素創作出來的作品就是好的作品。張秀亞認為在創作散文一定要清楚的是：「在文字中要表現的是什麼，用什麼然後執筆，以思想為主體，情感為核心，想像添翼，靈感染色彩，自然能成功一篇音調鏗鏘，叶合雅麗的美妙文章。」⁵³。以這句話為基礎，我們可以將張秀亞的散文創作觀分為五大點論述之。對於散文的創作態度應是寫我深知與感知，且嚴肅為之的；正因如此作品的內容是描寫現實且重視細微的；而創作的技巧則以想像為羽翼突破時空的限制，也就是意識流的筆法；再者作品的藝術上應特別重視節奏、色彩與新詞彙的熔鑄；最後在作品的意境上須富有詩意，「詩化散文」成為她所追求的目標。一個作家的創作觀必定會影響她的創作方向，因此我們將在下一節張秀亞的散文藝術特色中，以她的散文創作觀驗證她的散文文本，以建構出其藝術特色。

一、創作過程中的自我檢驗

張秀亞認為嚴肅的態度是創作的基本原則，如此嚴肅的態度可以從她對自己作品的要求看出，在她的作品要與讀者見面時，必定要經過自己的三讀通過，其內容包含：一、是否忠實地表達出作品的中心思想？二、在文字和表現形式上，是否合乎藝術的要求？三、讀者讀了這篇作品，是否能得到健康正確的啓示？換

⁵² 張秀亞，〈談散文〉，《牧羊女》，台中：光啟出版社，1960，頁115。

⁵³ 張秀亞，〈談散文〉，《牧羊女》，台中：光啟出版社，1960，頁117。

句話說，有價值的作品必須「忠實」表達自己的思想、合乎藝術的要求及提供正確的價值觀，如此嚴肅認真的態度，張秀亞自認是受到福樓拜的影響，在讀到福樓拜寫給他友人信中的話時，常使她感動流淚，甚而奉為信仰：

我的「包法利」若我惱火！我生平從來寫過比現在從事的更艱難的東西！即使那書中旅館裡的情景，即將費掉我三個月的時光；我覺著我有時竟要哭嚷出來，我到如此絕望！但是，我寧願死，也不願遼草將事！（But I die rather than scamp it.）⁵⁴

藝術家在這「我寧願死，也不願遼草將事」的嚴肅態度中，才能孕育出藝術的高貴與莊嚴。嚴肅的態度來自於對自己的忠實，對自己忠實也是對文藝女神忠實。張秀亞曾舉一個中古雕刻家的例子，當這雕刻家撫摸著日塑的白石雕像時，曾喜悅的高喊：「這是我自己，我自己，還是我自己！」在這倔強的語調裡，含有創作的喜悅，因此她說：「竊取他人的絲線，來織繡自己錦袍的人，不是文藝女神的忠僕」。⁵⁵

要成為文藝女神的忠僕，就必須對「對自己忠實」，對自己忠實也就是「寫我所深知，寫我所動心者」。張秀亞甚而將自己比喻成一條沉默的蠶，吐出來的，是自己心底那素色的絲，而這些都不必假借於外，也沒有任何的矯飾與矯情，所強調的也就是「真」這一字，且「真之一字，在散文中，極其重要，真是指的真情與真知而言」。⁵⁶也因此對自己忠實成為文學與生命的基本原則，她說：

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，起碼已忠實於自己，忠實於我自己的感受。但也為了這緣故，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。⁵⁷

⁵⁴ 張秀亞，〈我的寫作生活〉，《曼陀羅》，台中：光啟出版社，1965，頁331。

⁵⁵ 張秀亞，〈我的編輯經驗〉，《牧羊女》，台中：光啟出版社，1960，頁111。

⁵⁶ 張秀亞，〈散文概論〉，《心寄何處》，台中：光啟出版社，1969，頁220。

⁵⁷ 張秀亞，〈我的寫作生活〉，《愛的輕歌》，台北：論壇出版社，1985，頁79。

寫我所深知，寫我所動心，就是忠實於自己的感受，而發掘富麗的人性，更是文學的莊嚴任務，所以即使是描寫內心浮動的心緒，其價值不亞於法國大革命史，因為內心浮動的心緒是我所感知、深知的。也因此她「永不敢去寫一些別人認為驚心動魄，而對我自己卻極其陌生的東西」。她只想在她所知道的，「所能領略的範圍內，挖掘得深一些，更深一些」。⁵⁸

我們體察張秀亞的散文文本之中，「忠實」兩字已是她自我檢視的標準，她所寫的題材都是她心中所感知、所深知的，忠於自己的感知。無奈身為主婦，生活圈的狹隘，造成了題材掇捨的困難度，但張秀亞克服了此項問題，希望在有限的空間裡，挖掘得更深，也因此她由外在的現實世界的生活所感，轉而向內心世界裡挖掘，這種題材的轉向，與其創作過程中的嚴謹的態度有重要的影響關係。

二、現實的細微呈現

在〈談現代散文〉一文中，張秀亞論及現代散文的特色，其中強調一點就是現代散文作家們所選取的題材較通俗平凡，與其說他們的作品富於浪漫情調，勿寧說是更為寫實，因此描寫現實成為散文創作的元素之一。她將描寫現實的作品比喻成一面蛛網，以幾根奇異的絲線，連繫著實際的人生，用心的讀者能理出其中的關聯，能發現附著在人生上的情感絲線。也因此作家們喜歡在平常的環境及自然界取材，再以一種「藝術的技巧」，將微妙的聯想與感情表達出來，且將平凡無奇的事物，傳遞出豐富的內涵，所以她說：

現代散文作家，好像具有魔術師的手法，他們向我們展現出世界隱藏的美麗，且揭示出其神秘。是的，無論在一些看來多麼平凡的事物中，他們都能發現出奇光，甚至於一朵野花也會使他們感動得愴然淚下。⁵⁹

生活當中幽獨的樹木、緘默的岩石、低鳴的野鴿、傲骨的翠竹、柔媚的湖水等等，都是我們所熟知但卻不察的，而在一個優秀的散文創作家筆下，這些將會發出新

⁵⁸ 張秀亞，〈寫作·寫作〉，《書房一角》，台中：光啟出版社，1980，頁131-132。

⁵⁹ 張秀亞，〈談現代散文〉，《水仙辭》，台北：三民書局，1973，頁163。

的光彩，作家們將他們所見所感據實的寫下來，在他們的作品我們隱約可以看到時代的側影。因此描寫現實也就是描寫人生，「一灣銀流的天河雖然美，但終究是天上的，滔滔的黃河泥浪，才該是我們眼光的凝聚點」。⁶⁰文學唯有與現實的人生結合，才不會流於蹈空，也就是說文學應該直接間接的反映人生動態，才有其永恆的價值，所以張秀亞強調：

我們都知道，文學作品是不能離開現實與人生，即令那倡導「為藝術而藝術」的瓦特·派特，推其本意，也並不主張藝術完全擺脫人生。古今中外，最完美的文學作品，莫不含有一種現實的因素——反映當時與當地，同時，更具備一種永恆的特質——表現出那努力向上掙扎，受盡磨難而百折不撓的人類意志。⁶¹

而善於觀察的雙眼可將平凡無奇的現實人生，創造出奇異絢爛的色彩，在靜默觀照中，任何一項平凡習見的事物，都能給作家取用不盡的抒寫素材，因此從小處落墨，大處著眼，將文學與人生緊密的揉合，自然是一部永恆的作品。

在描寫現實人生的這部大書時，張秀亞認為我們不能厭棄這部書中瑣碎的部分，它的富麗正寓在它的平凡瑣碎之中，「作品的高貴與卑微，決不以所取的題材決定，而是以流溢其中的那股的精神來決定」。⁶²也就是說：「自任何的方寸之地，皆可能尋找到富麗無比，沉埋已久的龐培城。正如詩人愛默生所說：一滴水是一海洋，一粒塵是一座邱山。而同樣的，也可以說，自一顆素樸真摯的心靈，你可以尋找到最動人的瑰麗故事」。⁶³

「為什麼我不站在固定之處，而發掘得更深一些？」是她所崇信的，因此張秀亞自稱並不預備寫一些大題目，只願畫出一粒細砂、一片花瓣、一點星光，只有是對人生有啓示的，就值得她抒寫。甚而刻意描寫生活的瑣屑，希望在生活中最微細處，反映出顛撲不破的堅實真理，進而注意到現實中深具意義的精微部分。而這細微瑣屑的真正意涵來自於對事物深度的掘發，作家利用對自身深刻的

⁶⁰ 張秀亞，〈我的寫作生活〉，《曼陀羅》，台中：光啟出版社，1965，頁 325。

⁶¹ 張秀亞，〈作品與時代〉，《杏黃月》，台北：林白出版社，1985，頁 159。

⁶² 張秀亞，〈談文藝創作〉，《愛琳的日記》，台北：三民，1958，頁 113。

⁶³ 張秀亞，〈寫作二十年〉，《愛琳的日記》，台北：三民，1958，頁 6-7。

情感與思維附麗在筆端，移轉在大自然的細微處，進而撥動讀者胸臆中的心弦，這樣的散文雖然只是描寫一片草葉、一枝柳條、一點星光，但所詮釋的是博大的情懷、深刻的感情，也因此這篇散文也「堂廡遂大，境界遂深」，成爲至文。

在現實的創作信條下，參照張秀亞的散文文本主題，可以發現其取鏡近身之事的用心，從真實生命的體驗開始，取材於自然與溫情的現實生活，接著信望愛的信仰及對文藝的關愛，都是真實生活所觸及的真實感受。而懷舊憶往及失婚的心情告白，亦都是真實的心情寫照，所表達的是比現實更真實的現實。這些真實且深刻的感情，張秀亞採取的是瑣屑細微的描寫手法，以期達到一砂一世界的目的。

三、想像象徵的技巧

在散文的表達技巧方面，張秀亞發現了一個共同的趨勢，雖然現代散文多寫一些日常生活瑣事，但在分析心理方面表現的技巧與藝術，卻值得我們注意。這種技巧與藝術，是剖析二十世紀末人們的沮喪、焦慮等潛在因素，進而擁有透視內心世界的力量，而她認爲這種力量是想像力極致的表現，稱其爲「共感」。⁶⁴

在〈創造散文的新風格〉一文當中，張秀亞花了更多的篇幅來強調這種演化，她認爲新的散文已慢慢擺脫以往純粹以時間爲脈絡的寫法，而「接受了時間與空間、幻想與現實的流動錯綜性」。⁶⁵因此更注重生活橫斷面的圖繪與心靈上深度的掘發，且將掘發而出的東西分析再分析，而這在人們心中上演的啞劇，所映射出行爲後面的現實，更可表現出比現實事物更完全、更微妙、更根本的現實。這種意識流的寫作技巧，它是：

紀錄不成形的思想斷片，探索靈魂的幽隱、心底的奇秘……，筆法遂顯得更爲曲折迂迴。內容的暗示性加強，朦朧度加深，如此一步步的發展下去，

⁶⁴ 張秀亞，〈談現代散文〉，《水仙辭》，台北：三民書局，1973，頁162-163。

⁶⁵ 張秀亞，〈創造散文的新風格〉，《人生小景》，台北：水芙蓉出版社，1978，頁4。

文字更呈窅渺之致，而遂漸與詩接近。⁶⁶

這種不成形的思想片斷，能夠讓意識自由來去於過去、現在與未來之間，藉此深掘出靈魂的幽隱與內心的奇秘，也因此內容的暗示性加強了，朦朧度加深了，這種「暗示」多於「說明」的寫作方式，留餘地讓讀者思猜玩味，成為現今散文發展的一共同趨勢，而這種使文字呈現窅渺之致的方式，多取法於詩。

此外張秀亞亦特別強調這種意識流作品的技巧，主張將文字符號化，且接近於含朦朧意象的象徵主義，使得內容呈現出奇詭幽麗。她認為這種技巧在中國古典文學早已出現，如屈、宋及二李（義山、長吉），並且舉出杜甫的〈聞軍官收河南河北〉：「劍外忽傳收薊北，初聞涕淚滿衣裳。卻看妻子愁何在，漫卷詩書喜欲狂。白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉。即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽。」及李清照的〈一翦梅〉：「紅藕香殘玉簟秋。輕解羅裳，獨上蘭舟。雲中誰寄錦書來？雁字回時，月滿西樓。花自飄零水自流。一種相思，兩處閒愁。此情無計可消除，才下眉頭，卻上心頭。」。在短短數行文字當中，將今日與昔日、此地與他地、理想與實現、新感覺與舊回憶，「縱橫繚亂的交織成一片光怪陸離的，心理狀態的橫斷面」。⁶⁷使作者的意識穿梭於無限制的時空當中，這正符合了詩人霍金斯曾說過的：「在詩的世界，只有飛！」，而所謂的飛就是使作者的心靈插上想像與聯想的彩翼，以隱約迂迴之法，使文字神光離合，深具朦朧之美。由以上我們可以了解，意識流的寫作技巧就是使文字含有想像、聯想與象徵之美，且多出現於詩這種文體。

而將上述這種技巧運用於散文，且發揮到極至的外國作家，張秀亞認為：「在散文中，有豐富的想像，才顯得清靈美妙，在近代文壇上，想像力最豐富，且有一枝宛轉如意的筆，能將這生動的想像曲曲繪出的，恐怕要算是維金妮·吳爾芙。」。⁶⁸吳爾芙夫人以離奇豐富的想像、曲折迂迴的思路，構成她行文的方式，讓人有如走入迷宮，雖失之晦澀，但卻新穎可喜，而張秀亞取法於她，在〈絮語〉這篇散文中也以釣絲、小魚比喻成思想意念的凝聚，更以法國女詩人羅藹伊所說

⁶⁶ 張秀亞，〈創造散文的新風格〉，《人生小景》，台北：水芙蓉出版社，1978，頁4。

⁶⁷ 張秀亞，〈文藝的天窗〉，《詩人的小木屋》，台北：光啟出版社，1978，頁97。

⁶⁸ 張秀亞，〈散文概論〉，《心寄何處》，台中：光啟出版社，1969，頁223。

的「宛如一股綺風，在兩行石竹間穿過」，稱讚吳爾芙那充滿魅力，字裡行間散發著有如精金美玉的奇光的行文風格。

因此對「想像」的不懈追求，成為張秀亞創作散文的重要條件，而這種想像要比現實更為真實，因它所深掘的是富麗的人性，所表達的是深刻的情感，經由分析再分析，繪出人生的斷面圖，且利用豐富的想像力，捕捉微妙的流動意識，如在夏夜搖動輕羅小扇，捕捉閃爍的流螢。雖然張秀亞曾說：「我只是一個試驗而已，對心理學我是毫無研究，我也無意在作品中作深刻細緻的心理分析，我只是汲取心理活動之一面以激發一般人的深思。」⁶⁹。這種美學思維與現代主義不謀而合，都是要傾聽內在的聲音，發掘內心底層無意識的世界，可以說是一個開端。⁷⁰

雖然這些觀念在張秀亞早期的散文文本之中都曾出現過，但在〈創新散文的新風格〉一文中，等於正式宣示了她的意念，並企圖說明她欲將意識流小說的哲學基礎和創作形式與散文結合，換句話說她認為新的散文必須側重於「人類的意識流」。⁷¹

在張秀亞的小品〈畫片〉一文中，實踐了此一概念，將意識流文學的寫作手法，以短短的數百字呈現出。在〈畫片〉一文當中展現了意識流動的痕跡，作者從地上撿起一張畫片，重新固定在牆上，就是展開意識之旅，畫片上是一片銀白的雪光，意識進入了這畫片當中，亦感寒氣逼人，接著意識回到了現在，現實情境竟是三十二度的高溫，覺得自己像一些芋片，「熱得都捲了邊」。此時，意識再度流動，回到了童年時第一次踏進的滿院綠楊清蔭的教會學校的圖書館。作者的意識穿越了時空的限制，從現在回到了過去，從現實時空來到了虛擬時空，展現了意識的靈閃流動，跳躍式的思緒及無拘無束的想像力，將過去與現在，現實與虛擬交織鎔鑄在一起，展現了散文創作的新的光輝。因此林耀德認為：「短小而不

⁶⁹ 張秀亞，〈我學寫小說〉，《人生小景》，台北：水芙蓉出版社，1978，頁 59-60。

⁷⁰ 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 年，頁 5。

⁷¹ 林耀德，〈傳統之軸與前衛之輪——半世紀的台灣散文面目〉，《聯合文學》，132 期，頁 152。

輕薄的〈畫片〉似乎爲『新的散文』進行了示範。」⁷²

四、重視節奏、彩色與鑄鑄新詞的藝術

在藝術技巧方面，張秀亞可說是不遺餘力的提倡與論述，她認爲一篇文章的優劣取決於魅力之有無，魅力之於文章，有如花之於芬芳、月之於輝光、香水之於精醇一般，占有決勝的地位，而如何使文章富有魅力？就是讓文章獨具作者靈魂中的光與熱，也就是將作者的靈魂像一塊寶石般，嵌入字裡行間，使它成爲文章的靈魂。而在使文章富有魅力的寫作技巧上，張秀亞特別強調音響之美、色彩之美與煉字之巧，利用這三者以構成作家爲文的特色，將其鑲嵌在文章之中，讓文章產生獨特的光與熱。

所謂的音響，也就是節奏，張秀亞認爲宇宙中的節奏，遠勝過於它的色彩及形象，大自然的一切節響，是應和著宇宙情緒的變化，同樣的，造成文章節奏的，就是那作者背後起伏盪漾的情緒，因此爲文最不可或缺的就是節奏。節奏就是利用文字的旋節，句法的長短，造成文章具有搖曳生動之感，若文章只注重文字的雕飾，卻缺乏了節奏，就如同水上的綠膩，再怎麼彩色斑斕，總缺乏那真實之感，而文章是感情的產物，文字音響的節奏，最能表現作者內心情緒的起伏，同時表現出旋律之美。張秀亞並不諱言對於文字節奏的重視，是受到她所崇敬的詩人愛倫坡的影響，這個曾被譏爲「叮噹作響」的詩人，利用鈴 bells 這個字，重複出現在詩中，形成音樂的渦漩，而創作出一首名爲「鈴」的詩，給予張秀亞音樂上的美感，更引發她靈魂上的震顫，且而創作出一首試驗性的長詩〈水上琴聲〉。但張秀亞也特色強調：

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。而忽略了散文中的，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

⁷² 林耀德，〈傳統之軸與前衛之輪——半世紀的台灣散文面目〉，《聯合文學》，132期，頁153。

巧，更在於模倣紀錄天籟的聲音節奏，用以表達我們情緒的起落。⁷³

音樂性、節奏感一向是詩所強調的，同樣的一直被散文所忽略，因此張秀亞特別強調散文中的節奏，散文之所以動人，定有作者深刻的情緒熔鑄其中，而情緒昂揚或幽沉，可藉文字的節奏適切的表達出。她舉了一個徐志摩散文中的片斷，來說明文字如何藉由節奏發揮極致的美感：「靜極了，這朝來水溶溶的大道，只遠處牛奶車的鈴聲點綴著周遭的沈默，……聽，那曉鐘和緩清音！」，整個文句中的情境如同一張「聲」、「色」具足的動畫，大道像一卷無字的書，在讀者的面前開展，鐘聲悠揚，配合著氤氳的花香，形成清絕的神韻，那字句的長短、聲音的輕重，形成了文字的圖畫、文字的音樂，令人神往。⁷⁴此外，在所有的節奏音響中，以模倣紀錄天籟的聲音節奏，最能表達那種情緒的波動，在這大自然似靜的素材中汲取動的生命。

把最適當的色彩，塗在最恰當的空間，就是最好的藝術手法，張秀亞如此認為，這樣的觀念是受到她所崇敬的藝術家—喬治·盧奧所影響。在張秀亞欣賞盧奧的畫作時，往往被他繁複且富於變化的彩色所震撼，觀察入微的張秀亞在他在〈鐵面〉這張畫作上，看見一抹笑影，在他慣用的冷色調藍紫之中，也透出溫暖的綠黃橙色，這種濃烈的色彩形成了盧奧畫作的特色。

受其影響張秀亞為文時亦特別注意文章中色彩的呈現，文章若要動人，色彩的渲染也相對重要。她認為最善於運用色彩要屬古代詞人，翻開任一本《詞選》，都令人有五彩繽紛之感，且將色彩的運用恰到好處，使人感到澹雅得可以入畫，她舉了周邦彥的詞作：「小橋外，新綠濺濺，憑欄久，黃蘆苦竹，凝泛九江船。」淡淡的畫面，清麗的景色，綠黃溫暖的色調，令人悠然神往。而在近代歐洲詩人中，最善用色彩的算是西班牙詩人黑麥愛思（Jemenez）：「白色的玫瑰、藍色的玫瑰、……無色的玫瑰。」以「無色」代替色彩，此妙處在於「無聲勝有聲」。

同樣的，選取最精當的字，放在最適當的位置，亦是使文章含有藝術美感的方法之一。張秀亞認為將磨爛的字，賦予新的生命，這是使枯草轉綠，敗花成蜜的本事，也是呈現自己為文特色的訣竅，在琢字鍊句上需要新而妥、奇而確，

⁷³ 張秀亞，〈聲音的節奏〉，《湖上》，台中：光啟出版社，1967，頁70-72。

⁷⁴ 張秀亞，〈聲音的節奏〉，《湖上》，台中：光啟出版社，1967，頁71。

這種被稱為「文字煉金術」，使得新的詞彙不斷被創造，舊的字句，亦不斷被賦予新的生命。張秀亞認為現代散文多表達心靈的微語，這是現成的舊詞彙所無法表達的，因此作家必須在這些詞彙上下一番工夫，「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」。⁷⁵這種冶煉的過程使得舊字變新詞，再將其嵌在最能發揮其作用之處，這也是寫作的奇秘。

對於張秀亞重視節奏、彩色與鑄鑄新詞的創作藝術的實踐，我們將在第三節張秀亞的散文藝術中探討。

五、詩化的散文的創作

六〇、七〇年代以創作詩起家，亦有散文創作經驗的作家余光中與楊牧，都曾提到詩與現代散文的交融，在余光中〈剪掉散文的辮子〉一文中提及「要把散文變成一種藝術，散文家們還得向現代詩人們學習」，因此他提供一種「講究彈性、密度和質料」的「現代散文」；而楊牧則指出「文學藝術到了某一個層次的時候，是不能不講究暗示性和音樂性的」，現代散文屬於文學藝術的一環，自然需講求暗示性與音樂性。而這種散文「詩化」的趨勢，並不是只出現在六、七〇年代，早在五四時期周作人以〈美文〉一文作為引導，認為讀美文「如讀美文詩，因為他實在是詩與散文中間的橋」，且將現代散文對於美質的追求，提供了一個與詩結合的方向。因此現代散文追求詩化，是五四以來一種創作的現象，到了六〇年代的台灣，我們就不得不注意張秀亞所代表的意義了。⁷⁶鄭明嫻曾指出張秀亞「提出散文當向小說、詩等文類中汲取營養，小說中的意識流手法，詩的象徵筆法等，比余光中還明白的指出詩法對散文的功用。」⁷⁷林耀德亦認為：張秀亞對散文可取法於詩，「何止呼應了余光中『現代散文』的主張，更與自藍波以

⁷⁵ 張秀亞，〈創造散文的新風格〉，《人生小景》，台北：水芙蓉出版社，1978，頁4。

⁷⁶ 劉正忠，〈詩化散文新論——漢語性與現代性〉，《時代與世代：台灣現代散文學術研討會》，2003，頁17。

⁷⁷ 鄭明嫻，〈台灣的現代散文研究〉，《現代散文現象論》，台北：大安出版社，1992，頁164。

迄晚期葉慈的西方現代主義詩學契合無間」。⁷⁸而這些觀點都是針對張秀亞〈創造散文的新風格〉一文而來，其實在之前，張秀亞就在許多散文理論篇章中，提及散文取法於詩的觀點，以下我們就內容與形式兩方面來探討。

在內容方面，張秀亞以爲「動人的作品，莫不含有詩的意趣。我希望我的一些篇章，都是詩之延伸」。⁷⁹「在這世界上，我只愛了且保留了一件東西，那就是詩，我愛散文及小說，以及歷史，但也爲了那多多少少是詩的延展」。⁸⁰含有詩的意趣是張秀亞喜愛散文的原因之一，而追求詩的意境成爲她從事散文創作的主要傾向，她認爲詩成就了散文，增加了散文之美。而含有詩意的文章，其使用的文字在意義上負荷量是大的，也就是以「有限」的文字表達「無窮」的內蘊，亦是含有豐富的象徵及多方面的暗示。更明白的說，她認爲我國本來就是個「詩」的國度，優美的文學與藝術作品，剖開分析，詩意豐盈，反過來說，好的文章莫不具有兩種特點——「澀味」與「簡單味」，若用現今的語言來說，就是晦澀與簡練，也就是使作品單純又充滿詩意的朦朧。這種作品「其妙處在於能以象徵的手法處理文字，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。」⁸¹。而一篇作品，在形式上可能不是詩，但它的成份中，總有詩的元素在，詩就是作品中附著於文字中，游離文字之外的意趣。

就形式而言，好的散文的藝術技巧多取法於詩。更顯而易見的就是節奏，徐志摩曾說：「明白了一首詩的生命是在它的內在音節（Inernal rhythm）的道理，我們才能領會到詩的真的趣味；不論思想怎樣高尚，情緒怎樣熱烈，你得拿來徹底『音節化』（那就是詩化）才可以取得詩的認識。」⁸²。因此節奏音節是一首詩的生命，同樣地，當散文重視文中的節奏，就是某種程度的詩化，張秀亞非常重視散文中的節奏，她認爲散文中該激濺一股充沛的生命力，那節奏就是這生命的象徵——躍動的脈搏，是使文章生動的利器。其次取法於詩的就是煉字鑄句，使

⁷⁸ 林耀德，〈傳統之軸與前衛之輪——半世紀的台灣散文面目〉，《聯合文學》，132期，頁152。

⁷⁹ 張秀亞，〈作者自序〉，《杏黃月》，台北：林白出版社，1985，頁4。

⁸⁰ 張秀亞，〈我學寫詩〉，《杏黃月》，台北：林白出版社，1985，頁104。

⁸¹ 張秀亞，〈淡藍的春〉，《人生小景》，台北：水芙蓉出版社，1978，頁121-122。

⁸² 徐志摩，〈詩刊放假〉，《徐志摩全集（4）》，南寧：廣西民族出版社，1991，頁524。

每字每句達到其最大的涵容量是作詩的要求，這種被稱為「文字煉金術」的技巧，若運用在散文當中，就是張秀亞認為的：「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。」⁸³

張秀亞以「詩化」做為自己的散文創作意念，因此詩化的散文藝術成為她散文的風格之一，亦成為五〇年代女性散文的重要範式。

⁸³ 張秀亞，〈寫作二十年〉，《愛琳的日記》，台北：三民，1958，頁8。

第三節 張秀亞散文文本之藝術特色

全才的張秀亞，早年時對詩情有獨鍾，之後因感嘆不適合自己，轉而致力於散文的創作，也因其散文的創作質與量均優，而成爲注目的焦點。詩成爲她嘗試其他文類的基礎，尤以散文受詩的影響最爲深刻，因此我們可以說張秀亞的散文傳承了以詩爲文的抒情傳統，在五〇年代時提供了一個散文的範式。陳紀滢在介紹張秀亞的散文風格時，以文句如「維娜斯一般的美麗而嚴肅」讚許之，在如行雲，如流水；是詩，也是歌的讚美聲中，體現且突出了張秀亞散文的藝術特色。⁸⁴張雪茵更加強調：「她（張秀亞）的散文，有詩的意境和詩的美，有些篇幾乎就是散文詩，意境太清遠了，不含人間煙火。使讀者的心靈也隨之淨化而不沾塵俗了。」⁸⁵。從此可以看出張秀亞對美文不遺餘力的經營與嚐試，而對美文的經營與嚐試，是透過詩意與詩藝而達成的。所謂詩意，就是使文章充滿詩境，以文作畫或引詩詞入文都爲了增加文章中的意境美，而在詩藝方面，則取法於詩的特色——節奏之美，再加上色彩的渲染，及意象的運用使整篇文章內含詩語。因此詩意與詩藝的交融，使散文內含詩質。

在述寫視角方面，張秀亞較常採用靜態與微物的視角，多從靜態微物的點出發，馳騁自己的想像之後，擴大成整個線與面，因此從小處著墨，卻能涵泳整個天地。在文章的用語基調上，張秀亞多使用獨語式的告白用語，是屬作者與自己靈魂的對話方式。最後是意識流的創作筆法，此一概念在張秀亞早期的散文文本之中就可看出，而明確提及此觀念是在〈創造散文的新風格〉一文中，其中實踐意識流文學的典範作品爲〈不凋的葵花〉、〈畫片〉等，在這些創作中，張秀亞試圖將小說中意識流的筆法與散文融合，刺激了散文的質變。在這些藝術特色之中，我們看到張秀亞的散文美學及散文理論的實踐，詩化散文成爲她風格所在。

⁸⁴ 陳紀滢，〈讀「三色堇」後記〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁153。

⁸⁵ 張雪茵，〈張秀亞的詩與散文〉，于德蘭編《甜蜜的星光—憶念張秀亞女士的文學與生活》，台北：光啟出版社，2002，頁555。

一、詩化散文的美學表現

在周作人提出「美文」為散文與詩的橋樑此一概念之後，「詩化」成為美文的重要元素。何寄澎亦指出，自五四之後，所謂「詩化散文」乃由徐志摩開其端緒，以詩筆為文，奠立抒情美文的典範。⁸⁶張秀亞承繼了這個路子，且將這此特色加以發揚光大，因此她的散文當中充滿了濃濃的詩意，許多篇章可以算是散文詩的延伸。

楊昌年在《現代散文新風貌》一書中分析詩化散文的特色：「以詩句的精鍊擺脫散文舊樣的鬆散冗瑣」、「意識流動跳接迅捷，超越散文舊樣平敘明晰的舊軌」、「意象密度要求高，保留有深廣的想像天地，引領讀者循著作者想像聯想的軌線自去想像聯想」、「意象豐奇，善用複疊的意象，不用單一意象」、「注意到人為文學理應符合大自然的律動性，講求如詩作一般的音響感以造成韻律感受。同時也注意到色彩點染，視覺感受的效果」…等。⁸⁷綜合以上敘述，我們可以歸納出詩化散文在與詩交融的過程中，散文取法於詩，其中可以分為兩個部分，一為詩意的經營，一為詩藝的取法。

所謂詩境的經營，就是使散文富有詩意。張秀亞是透過以文作畫及引詩詞入文這兩種方式來達成所追求的意境。而以詩藝來說，就是取法於詩的語言，節奏是詩的生命，以此為文，形成鮮明的節奏，讓整篇文章的進展產生變化。至於色彩的點染，更使文章充滿視覺的感受。接著再以豐富的意象，複疊使用，形成富瞻且具彈性的文字。

⁸⁶ 何寄澎，〈當代散文的蛻變〉，《戰後五十年台灣文學國際學術研討會》，台北：文建會，2000，頁23。

⁸⁷ 楊昌年，《現代散文新風貌》，台北：東大圖書，1988，頁4-6。

(一) 詩境的營造

余樹森、陳旭光在論及中國大陸散文發展的概況時曾說：「以『尋找意境』為核心的詩化現象，便構成六十年代初期我國（中國）散文創作的的主要傾向：作家們將發現詩意、創作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的重要標尺；而且，一個作家散文風格成熟與否，也往往以『詩化』成就為依據。」⁸⁸。這種「詩化」就是「尋找意境」，發現詩意，因此意境的經營成為詩化的一種途徑，並且將「詩化」變成散文作家風格是否成熟的標準，足見對詩化及尋找散文中的詩意的重視。

對張秀亞而言，詩境的經營是透過兩種方式來達成的，一是以文作畫，讀者閱讀其中文字時，便在腦海中產生心象。古人有云「詩中有畫，畫中有詩」，詩與畫互為交融，造就了畫中一片詩意盎然，詩句能構成一幅圖畫，文字與圖像相互轉換，更能加深了讀者的印象。從另一個角度而言若將散文的文字轉化而成圖像，讓讀者的享受如詩如畫的畫面，便覺詩意滿地，如此增加詩意的方式在張秀亞的散文中隨處可見：

黃昏的湖上，淡淡的，吐發著草葉的青色氣息……。

月亮色的，又帶點淡藍光輝的湖水，輕輕吸吮著岸。

水下面，盤結著大團的，多思慮的暗紫色水草。對岸的樹，蔭密得分不清葉子，像一大片青苔，從天邊緣來。

岸上是清淨的，沒有樹，沒有花，只有一撮撮小草，幾滴海水似的綠著。

89

這一幅靜態的景色中，沒有太多的景物，近景是一溶湖水及一撮小草，遠景是對岸蔭密的樹，綜合起來單純淨化，但其中的色彩卻斑斕乍現，以綠而言，有充滿朝氣的青綠，有濃烈的墨綠，層次分明。湖水的色彩更是多變，有淡藍的光輝，有月亮色的倒影，有暗紫色的浮印等等。因此單純的景物，繁富的色彩，形成一幅脫俗的畫作，令人為之欣往。在張秀亞心靈中，水是她一輩子的眷戀，尤其是求學時代的什刹海，更是她心中的一片淨土，讀者雖無法親見，但透過她細緻的

⁸⁸ 余樹森，《中國當代散文報告文學發展史》，北京：北京大學出版社，1996，頁 67。

⁸⁹ 張秀亞，〈湖畔〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁 105。

筆觸，什刹海美麗的倩影精緻的呈現在我們面前，又如：

那湖水清瑩澄澈，將那附近一帶，點綴得如詩如夢。那片湖水，本如一只翡翠的盤子，中間卻被一道長堤隔分為二，堤的兩旁，垂楊披拂，將一層比水色更深的綠影，散佈湖面，湖邊凌亂的生了一些纖長的蘆葦，細弱的水蓼，在一片綠影中，輕輕搖曳，無限嫵媚。秋來以後，湖心的荷殘菱老，只有朵朵細碎的蓼花，開得極其鮮美，襯托著一片明淨的湖光，真是最好的尋詩尋夢的勝境。⁹⁰

什刹海有如一只翡翠盤子，清亮的綠，岸邊披拂的垂柳是比湖水更深的翠綠，凌亂纖長的蘆葦由水蓼的襯托下，再加上湖水滴入，成為海綠色，在一片綠影激灑下，湖心點點細碎的蓼花，更顯其鮮紅，如此美的景色，成為大家尋詩尋夢的勝境。除了這些以美景入鏡的畫面外，張秀亞以文作畫的內容，亦有預告式的暗示筆法：

記得那是一個炎熱的六月天傍晚，蟬兒在柳梢無力的嘶鳴著，村人們在燃燒蓬蒿，驅除蚊子，那苦澀的氣息，在微風中飄散著，落日已沉到村前的叢林裡，大如車輪，閃發著病態的暈紅，看來竟有幾分可怖。⁹¹

短短的幾句文字，卻透露出異常的訊號，如此的筆調在張秀亞的散文中並不多見，而所構成的畫面，點出之後不凡的遭遇。整個畫面，最醒目的要算是又大又圓的太陽，其所散發出來的不是令人感到熱力十足的金黃，而是閃發著病態的暈紅，臣服於這種氣氛下，蟬兒無力的嘶鳴，這種苦澀的氣息，藉由微風瀰漫整個畫面，令人望之駭然。

另一種經營詩境的方式是加入中外古今之詩詞，讓文章的意境與所引用的詩詞互為映襯，相輔相成。因此精通中外文學的張秀亞，為文時多會加入中外詩詞名句，襯托整篇文章的詩意，使文章呈現詩境。如：

⁹⁰ 張秀亞，〈水與山〉，《人生小景》，台北：水芙蓉出版社，1978，頁39。

⁹¹ 張秀亞，〈栗色馬〉，《愛琳的日記》，台北：三民，1958，頁81。

你，富於古典意味的花，自楚辭的篇頁走入了現代。

行吟澤畔的三閭大夫曾稱你為杜若，我們則更願逕呼你的可愛乳名：野薑花。

你皎白的裳珮翻飛於風裡，在那炫目的色彩形成的旋律中，我聽到了唐人的古詩新唱：

我心素已閒

清川澹如此

那美妙的旋律，繞飛於我午夢中的晴窗。

那天，曾有個友人專程來溪邊尋你未見，嘆惋著自己來得太遲。

我安慰她說：野薑花不會凋落，於每個晴好的秋夕，會化作一庭溶溶的月。

92

小小的短文，重現了明代小品文的風範，野薑花這個極富古典意味的花，穿著皎白的裳珮翻飛在風裡，形成炫目的色彩，在白天變為悠悠的節奏，歌出「我心素已閒，清川澹如此」的詩句，在夜晚變成一庭溶溶的月，通篇以野薑花襯托出淡淡的閒適之情，詩意的經營全在「我心素已閒，清川澹如此」一句中表露無遺，心緒閒淡如此，才能從野薑花身上體會出各種的意涵。對於霧：

霧失樓臺，

月迷津渡。

這八個字紙上展現出那一片微茫的境界。

美國一位現代詩人桑德堡，也曾寫過：

霧來了

附在小貓的足上。……

在霧中，一個富麗堂皇的世界是隱去了，我們徘徊霧中，正如讀到一首意境高遠，含蓄深厚的詩，其妙處，原只可以意會。（你在霧中一步步的在向前挪移時，正如將詩中妙句一字字的仔細涵泳。）當你隔著一片濃霧，忽然聽到你熟悉的那條小河潺潺水響，那份喜悅，確不是在陽光朗照時所

⁹² 張秀亞，〈野薑花〉，《聯合報》，1986年10月16日，第八版。

能體會得到的。⁹³

「霧失樓臺，月迷津渡」這八個字展現一片滄茫的世界，不用太多的言語，自有迷濛的意境。「霧來了，附在小貓的足上」形容霧無聲無息，輕輕巧巧地落在四週，而整個世界萬象，就在此時漸漸隱去，整個大地就像一首詩，在霧中步步挪移，就像讀一首詩，慢慢了解詩中的一字一句，當熟悉霧中的世界，詩中的隱晦亦能掌握，使人涵泳於其中。「霧失樓臺，月迷津渡」、「霧來了，附在小貓的足上」這一中一西的詩句，將整個氣氛烘托，霧的微茫，霧的輕巧，躍然紙上，同時文本中的詩意，就此表露。相同地，張秀亞在描寫雲時，也是用詩句，增加文章的詩意：

我愛那雲，

那飄去的雲……。

—波特萊爾—

有一本神秘的大書，正在你的前展開，時時刻刻等你去讀，有時，篇頁上出現的是一首美麗的詩，活動的詩，變化詭奇，至不可思議，有時它宛如春水舒波，有時宛如西風飄忽，凝神觀望，會使你悠然意遠。有時候，篇頁之上，像是只有一個斷句，你企圖把握它的意蘊嗎？而神光離合，若近若遠，使你費盡思猜……。

這本神秘的書便是天空，詩章，那斷句，便是，是奇蹟的雲，是雲的奇蹟。

行至水窮處，

坐看雲起時。

有時候，你過一片淺灘，水面燦極麗極，如同向你訴說一個神奇的故事，抬起頭，原來水上的故事只是翻版，它的原作，寫在我頭上的一片晴空，天上的雲，比水上的更綺麗千萬倍。⁹⁴

「飄去的雲」，如同美麗的詩，變化詭奇，忽東忽西，當凝神觀望時，便覺悠然意遠。「飄」形容的是雲的短暫佇足，同時也呼應了作者飄乎不定的思緒，這種意境與「行至水窮處，坐看雲起時」相襯，當抬頭看到一片晴空，如同欣賞詩作，那天空中的雲，正是詩作中的斷句，詩中的斷句，造成了美麗的佇足。

⁹³ 張秀亞，〈霧〉，《北窗下》，台中：光啟出版社，1962，頁36-38。

⁹⁴ 張秀亞，〈雲和樹〉，《曼陀羅》，台中：光啟出版社，1965，頁107-108。

(二) 詩藝的取法

詩是最精鍊的文字藝術，在有限的篇幅中所涵泳的是整個天地。詩的特色通常含有文法的跳躍性，是一種凝鍊、壓縮的文字，而其中所呈現的技巧則包括了省略、倒裝、象徵及譬喻等等。詩是張秀亞的最愛，因此寫詩的經驗自然影響了她從事散文創作的藝術，而在詩藝的取法上，張秀亞擷取了詩的靈魂，也是節奏，使其散文中擁有錯落及複踏的美感。同時她亦掇拾了詩的語言，這指的是意象的呈現，意象是文學技巧的一種表現，將文字轉化而成心象的圖畫效果，而這心象是具有暗示或象徵的可能。在這些象徵或暗示中，色彩亦占有重要的位子。

張秀亞一直非常強調文章的節奏，徐志摩曾說「節奏是詩的生命」，張秀亞卻更強調散文當中的節奏，她認為：「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。」⁹⁵。朱光潛認為造成散文節奏的要訣在於：「自然、乾淨、瀏朗。」⁹⁶。因此自然、乾淨，隨著作者的情緒瀏朗而出，形成抑揚頓挫之感，成為散文中的節奏要素。節奏美感的產生，可依尋兩個路線，一為重複，造成情緒上的重重疊聚，一為參差錯落，緩急相間，造成氛圍改變的效果。⁹⁷張秀亞非常重視文章中的節奏，散文中的節奏更是信手拈來，例子不勝枚舉：

那晚的夜色是深藍，寶島上的初寒夜，夜，涼涼的，如同小貓的腳掌。夜，就那麼涼涼的，柔柔的自窗口爬了進來，蹲在屋子裡，桌上那一星星燈光，好像是夜的眼睛的微芒，凝定的，美麗的眼睛。⁹⁸

這篇名為〈鈴聲〉的散文，節奏強烈，短短地數行文字中，用了八個「的」字，應和著鈴聲，在夜裡，更像更漏的聲音，滴滴答答展現了文章緩緩流動的節奏。「的」又像夜的腳步聲，輕輕悄悄的進入的屋子，又進入了人的心裡。「夜，涼

⁹⁵ 張秀亞，〈聲音的節奏〉，《湖上》，台中：光啟出版社，1967，頁70-72。

⁹⁶ 朱光潛，〈散文的聲音節奏〉，《中國現代散文理論》，台北：蘭亭書局，1986，頁159。

⁹⁷ 鄭明嫻，《現代散文構成論》，台北：大安出版社，1989，頁33-38。

⁹⁸ 張秀亞，〈鈴聲〉，《水仙辭》，台北：三民書局，1973，頁41。

涼的，如同小貓的腳掌」是「1-3-7」的句式，「夜，就那麼涼涼的，柔柔的自窗口爬了進來」為「1-6-10」的句式，這兩句，分別在夜一字之後加入了單句和雙句的句式，造成錯落的節奏之美。「夜，就那麼涼涼的，柔柔的自窗口爬了進來，蹲在屋子裡，桌上那一星星燈光，好像是夜的眼睛的微芒，凝定的，美麗的眼睛。」是「1-6-10-5-8-10-3-5」的句式，短可一字，長多達十字，字數漸漸增多，又慢慢縮減，如此的行文方式，若將其以詩的語言輕輕的朗誦，確有其特殊的韻致。又如：

而窗外的雨，一絲，一絲……每為我帶來了山城的影象，那泛著綠色泡沫的竹林，風動時灑灑的細響，那雨中一步一滑的閃著青光的石板路，那石隙裡搖曳的小黃花，更有，更有，那踏遍山城的輕便小馬車，那響澈了多雨的季節的馬頸鈴子，而那山半腰的茶亭，那樸素的小傘一般尖尖的茅頂，更時時的出現在我的心上。⁹⁹

這一段文字主要描寫山城的影象，綠色泡沫的竹林、閃著青光的石板路、搖曳的小黃花、掛著馬頸鈴子的輕便小馬車、像樸素小傘的茶亭，配合著絲絲霏霏的小雨，讓所有的景致都清亮了起來。同樣地，在句式的結構上，重複了七個「那」字，造成了聲音的停佇，形成了拍響節奏。若將這段文字分成兩段，以「一絲，一絲」與「更有，更有」為起始，共同的特色是句式長短明顯，短為二個字，長多達十六個字，形成句式錯落差參的美感，另在「一絲，一絲」之後多使用偶數字的句子，而在「更有，更有」之後多使用單數字的句子，自造形一種特殊的節奏。接下來另一種練音的方式就是利用整齊的句式，形成節響：

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，如霜，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，枝梢，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，在收起紙傘時笑了，陽光也笑得更燦爛了。¹⁰⁰

這一段的句式多使用偶數字句，「一樹杏花，如霜，如霰，如小蠟燭，驟然齊明，

⁹⁹ 張秀亞，〈沒有荷葉〉，《水仙辭》，台北：三民書局，1973，頁55。

¹⁰⁰ 張秀亞，〈春將半〉，《水仙辭》，台北：三民書局，1973，頁122。

亮得照眼，雨中賞花，張一把油紙傘，驀然牆上，枝梢，現出一片鵝黃」為「4-2-2-4-4-4-4-6-4-2-6」的句式，偶穿插單數字句的句子，體現了六四駢文的風範，朗誦起來，別有一番韻致，節奏自然瀏朗。

另一個詩藝的取法是意象的鎔鑄，所謂的意象，就是當一個客觀存在的物象，經由作者主觀的情感詮釋之後而生的心象，再將此一心象投射於文字當中而產生某種情境，使其成爲一種文字符號。鄭明嫻就認爲意象就是以心象爲基礎，「經由心象，作者內心的造形和思維，進一步透過文學的媒介、語言的轉義借喻等而產生的一種形象」。¹⁰¹因此將客觀存在的物象，轉變隱含特殊意義的文字或語言符號，其中的關鍵是作者內心的心象，也就是作者對客觀物象，進行心靈的鎔鑄，使其成爲獨一無二文學語言。意象的使用是張秀亞散文作品中的特色之一，其中最常使用且對她而言意義深刻的，莫過於燈、湖與月。

張秀亞曾說：「我喜歡輕柔的暗影，我更喜歡閃爍燈光。」¹⁰²。與燈的淵源來自於童年在天津看到的雙十節的傍晚的燈火，在小學時代，每一年雙十節夜晚，父親總會拉著她的手看燈去。到了大學，在什刹海邊的秋夕燈光，照亮了她的記憶，也教育了她的心靈，燈在她的心中成爲生活的導師，而燈指引方向的意象往往與父親的形象結合在一起：

我的寫字檯上有盞古舊的油燈，銅的燈座，白色的燈罩，每一點亮，就是射發出淡藍的光輝，像是秋天澄澈的湖水，充滿了柔和、寧靜的情調，更像是慈愛的眼睛，在親切的注視著我……

「啊，這盞燈的光線很柔和！」父親說著，眼睛凝望著火燄跳動的燈芯，我突然發現，他那親切柔和的眼光，和那燈輝是那麼的相似！……

桌上的燈光，將父親晃動的僵硬的影子，描在白壁上，我看到父親的眼中又射出了我所習見的慈和的柔輝。

那晚的燈影，那燈影中一雙慈愛的眼睛，如今依稀在我的眼前閃爍，使我忘記了秋夜的黝暗和秋的淒寒。¹⁰³

¹⁰¹ 鄭明嫻，《現代散文構成論》，台北：大安出版社，1989，頁71。

¹⁰² 張秀亞，〈燈〉，《湖上》，台中：光啟出版社，1967，頁46。

¹⁰³ 張秀亞，〈秋燈〉，《天香庭院》，台北：先知出版社，1973，頁5-12。

對這盞古老的銅燈有深刻感情的張秀亞，當她望見那淡藍色的燈火，就想起父親眼中的柔輝，這銅燈伴她渡過秋夜的黝暗和淒寒，正如同父親堅定且慈愛的雙眼，伴她走過生命的苦難。

在張秀亞柔美靜謐的散文世界裡，大自然的景物，每每成爲她經營意象的元素，而其中在她的生命中別具意義的，要屬「月」與「湖」，對於「月」她是如此描述：「我曾以秋收時瑩澈月色、朦朧月影，象徵一個人內心世界中，光影隱約、迷離惆恍的情景。」¹⁰⁴朦朧的月影，象徵著人的內心世界看不清，而更有朦朧的美感。又如：

月光像什麼，像秋天時候一片辭枝的葉子，有點黃，然而，還微微的像留著點陳舊的記憶。

這種淡綠色的月每是幽映於簷下、窗前的枝葉之間，我也覺得它有時像一絲縹緲的淡煙，這種淒清的月色如果以樂器的妙響來形容，那就是一枝濕濕的蕭管了。

此外，我更愛褐色的月亮，那秋收時的月亮，有時，它徘徊中天，微微呈現出古銅的顏色，使人聯想到休憩樹邊的可愛牧童的臉，以及他戴在頭上的那圓圓的闊邊斗笠。

由這張健康、純樸的臉，以及那編織草率、形色卻極富詩意的斗笠，常使人聯想到草原牧歌、田園故事。

看著這秋天特有的古銅色的黃月，我也常常想起了一位友人的詩句：

月圓，
我拉起了
杏黃窗幔，
聽我低聲的
為你愛月亮的孩子祝福。
月色太寒，
我擔心你脆如蝶衣的感情
無法忍受。……

¹⁰⁴ 張秀亞，〈自序〉，《杏黃月》，台北：林白出版社，1985，頁1。

這詩句的聲音，往往隨了月亮之升沉而高亢而低抑。多少年過去了，月色依舊，詩句依舊，每次月明的秋夜，你打開窗子，都可以聽到這似曾相識的聲音。

那聲音又在輕輕撲飛，每個詩句閃著月光的雨點，如同螢火一般……。忽然，那聲音又迅急如同雨後的秋水，使人想到吳爾芙夫人的妙句：

「月光沖潑而下。」

月光沖潑而下，窗幔也變為透明的，月光遂滿了屋子，那讀詩的聲音也溢滿了這書房的每一角落。

壁上的鐘響了幾次了，遲到的夢，被月亮裝飾著的夢姍姍才來。

夢中的月亮正好鍍亮了她那小小心靈的窗子，不再沉落。¹⁰⁵

有時月光像秋天一片枯黃的辭枝的葉子，泛黃的像陳舊的記憶；有時月光像縹緲的淡煙；有時像一枝濕濕的蕭管聲；有時像休憩路邊可愛牧童的臉及他那圓圓邊的斗笠，這些有聲有色的形容，使月亮轉變成豐富的意象，而這些意象的組合有如田園牧歌讓人感覺到靜謐與柔和。有時月光又幻化成詩句，月亮的高亢或低抑，都隨著詩句的聲音而起伏；有時月光像詩句的雨點，「月光沖潑而下」讓月光充滿屋子，如同誦詩的聲音溢滿書房的每個角落，月光所形成的詩境，不言而喻。另一個在張秀亞生命之中占有重要地位的，要算是什刹海了，她在描繪什刹海時，亦賦予它多重的意象：

那一池靜水，是我板滯的生活，那飛去的白鷺鷥，是我那一縷飄渺的幻想，一襲青衫，正是籠罩我身心的悲抑情緒！散文式的生活，詩意的幻想，悲劇的情緒，這三者，形成今日的我，我的今日，以及我的明朝！¹⁰⁶

此時的什刹海如同她板滯的生活，籠罩在什刹海那層飄渺朦朧的輕霧，如同一襲青衫，正籠罩她身心的悲抑情緒，成為她的今日與明朝生活的象徵。又如：

在學校的時候，我每受了水鴿鴿的呼喚，去到校旁的「什刹海」邊，（名為海，實際是湖。）多情的水，把堤岸都浸得鬆軟了，我總愛在上面 上深深的腳印，第二天清早，再到落葉下細細覓尋，以為快樂。課後同學們

¹⁰⁵ 張秀亞，〈月依依〉，《聯合報》，1987年10月13日，第八版。

¹⁰⁶ 張秀亞，〈短簡〉，《牧羊女》，台中：光啟出版社，1960，頁9。

的聚會，也往往是「湖邊第幾株樹旁。」幾個人常常是帶了歌譜或詩集，流連到月上時分，我自以為是最愛那片湖水的，也以湖水的知音自命。¹⁰⁷

在古城讀書的時候，學校的門前，正好是一片藍湖，為秀逸的蘆葦環繞住。那一片清光，浸潤了我的心靈，也容滙了我生命的河流。¹⁰⁸

此時什刹海轉而為多情，把堤岸都浸軟了，如同多情的人將生活中的拗執，都磨礪為顆顆圓潤的珍珠。什刹海是她學生生活的代表，她在湖邊寫詩、唱歌、尋夢，同時自詡為湖的知音，湖的美只有她知道，因此那一片清光，浸潤了她的心靈，也溶入了她生命的河流：

那天的湖水真是美極了，像是才自小睡中醒來，在湖畔叢密蘆葦下，閃耀著一股不可逼視的清瑩光輝，像是一隻柔媚的眼睛，凝望著碧空中的微雲。湖面上，飄著幾枝新生的荷葉，條是較大的榆錢，又像是嬰兒渾圓的小臉，水下面的影子，和水上面的葉片，幾乎重疊在一起，互相映照，顏色更深如翡翠了。同時，一股飄渺的淡香，不知是自新荷抑是水蓼花發出來的，像是詩人心頭的幻想，薄紗一般的輕籠著湖面，我的心靈似呈微醺狀態了，湖水的美酒是醉人的，何況更有這不分明草木芬芳？¹⁰⁹

什刹海的美在於那茂密的蘆葦下，所閃耀的那股不可逼視的清瑩光輝，像一雙柔媚的眼睛，溫柔凝視著她，又像嬰兒渾圓的小臉，天真無邪且充滿生氣，更像詩人心頭的幻想，令她心靈呈微醺的狀態，湖的本身、湖中的一切如同美酒召人沉醉。

在文學創作中，色彩沒有特定永恆的象徵意涵，但因為生活型態，時代風俗等交替影響，而逐漸內化成不同的意義，因此作家在作品中若刻意用色渲染，一方面自會帶給讀者深刻的感受，另一方面也是作家精神世界的反射。

張秀亞之所以重視作品中色彩的呈現，根源於她對繪畫方面的研究。她所崇敬的畫家喬治·盧奧與塞尚，都以大膽用色聞名，因此她將這兩位畫家作畫時的

¹⁰⁷ 張秀亞，〈澄明的湖〉，《愛的輕歌》，台北：論壇出版社，1985，頁 51。

¹⁰⁸ 張秀亞，〈湖上的小詩〉，《愛琳的日記》，台北：三民，1958，頁 15。

¹⁰⁹ 張秀亞，〈畫午〉，《曼陀羅》，台中：光啟出版社，1965，頁 22。

重要元素—「色彩」加入文學的創作裡，在所有色彩當中，她獨偏愛紫色，如果有人問她喜歡什麼顏色，她會指著窗前那一株紫丁香，紫色「象徵著幻想、美、與淡淡的哀愁」¹¹⁰。當：

對著那幾枝紫丁香，我覺得很快樂，彷彿飲了一杯濃郁的葡萄酒。
紫丁香的芬芳氤氳著，那幽柔的紫色，對她的心靈像是發出了呼召。……
紫丁香開得正盛，以深淺不同的紫色組成了季節的舞曲。
她有時埋首在那一簇簇的花朵組成的紫色浪潮裡……
花氣襲進了她的心中，連同那生澀的琴聲，伴著那片似是沖激而來的燦美的花色——那片透明的紫色，她想到達達派的畫，她想到了瑪拉美的散文：一個愛美的靈魂，神遊在洋溢著芬芳果園的天空下……。……
漸漸的，一個管弦樂隊的聲音四下裡流溢出來，那些音韻與節響，似紫藤的枝蔓一般的嫋嫋……
柔曼的音符，感人的交響，聲音挾著芬芳的香息，像吳爾芙夫人筆下的月光，流滿了她的襟袖、她的內心，使她深深的、深深的陶醉在那以淡雅的紫色代表的華麗的音樂裡。……
庭院是一片清蔭，一片紫色的影翳珊珊起舞……。
紫色的影翳，瀰天匝地，像晚天上一大片燃燒的霞雲……。
水鴝鴦的聲音是淒咽的，如果用顏色來象徵正是那叢紫丁香花，而略顯淺淡了些，因那鳴聲似自湖邊傳來，帶著被湖波洗得澄明的回音……。¹¹¹

文字當中以紫丁花為主角，帶出了令人感到幽柔的紫色，紫色不僅是顏色，也變成了季節的舞曲，隨著琴鍵的敲打，串成不連貫的音符，如同朦朧的雲霧，瀰漫於眼前，又變成水鴝鴦鳴聲，經湖水的淘洗而澄明的回音。紫色由顏色轉變而成聲音，由視覺的享受而成聽覺撫慰。除了紫丁花，顏色呈現絳紫的石竹花亦是張秀亞的最愛之一，她說：「那絳紫的花色，更代表著寧靜與思維，有時，在心靈的空寂中，似看到那一縷墟煙似的紫色，幻化為音樂演奏臺前沉沉的絲絨幃幔，華貴而又美麗，代表著幕啓前心理上的歡欣與期待，幕落後的靜謐與回想，在那

¹¹⁰ 張秀亞，〈雪·紫丁香〉，《曼陀羅》，台中：光啟出版社，1965，頁36。

¹¹¹ 張秀亞，〈和紫丁花的明晨之約〉，《白鴿·紫丁花》，台北：九歌出版社，1981，頁14-18。

懾人的沉寂中，似有神秘的樂曲在鼓翼、迴旋……」。¹¹²紫色在張秀亞的心中代表著寧靜與思維，生命中的苦難，她常以寧靜的態度面對，當她沉靜之後，更有力量去思維，尋找出另一片的天空。

除了紫色之外，在她的散文篇章中，常常是色彩斑斕的，這些色彩是隨著她為文情緒的高低起伏而濃重不同：

登上車，看著那建築奇偉的橋樑上，結實而厚重的橋欄，一根一根的向車後移去，那些含著淺紫淡綠意味的橋燈，看來竟像是情緒的象徵呢。

散步，在那裡是一大享受，白天可以看花，晚上看燈，初次到那裡，頓覺眼前一亮，因為到處是鮮明而配和得諧調的色彩。自然，其間也有沈鬱的顏色，但那種「沈鬱」引人深思，卻並不會挑起悲抑的情緒。即使走到較荒冷的地區，偶而抬頭來，看到蓊然的樹木間，閃閃躲躲的有幾棟建築，淺色的屋頂，白色的門窗，顯得是那樣的別緻而典雅，使人想到童話中與神話中的世界。

那兒的公園裡常常看到一種小木屋式的燈，以黝黑的銅罩作燈傘，燈蓋的玻璃是一種極淺的水藍色，我戲呼之為記憶的顏色，那是「勿忘我」花朵的顏色，那也是朝顏花的顏色，在那幽靜的，散佈著燈影的角落徘徊，心靈的腳步不知不覺地會走向回憶，這一種藍色的燈光，對人有一種說不出的魅力，我稱之為神秘的燈，小木屋狀的燈，住在那小屋裡的可是過去的歲月嗎？¹¹³

登上車，看到是淺紫淡綠的橋燈，而這是情緒的象徵，而象徵著何種情緒？紫色是張秀亞最喜愛的顏色之一，象徵著寧靜與思維，因此此時的情緒是恬靜與平和的。此時大自然所呈現的是鮮明且調和的色彩，當然其中也有沈鬱的色彩，但因為心境恬淡，這些沈鬱的色彩，並不會挑起任何悲抑的情緒，即使走到荒冷的林間，蓊然深邃近似墨綠的色彩，依舊未引起她的側目，而是那擁有淡色系且別緻典雅的屋子引起她的幻想，接著那屬於記憶的顏色的水藍色燈光，引領她心靈的腳步走向回憶。

¹¹² 張秀亞，〈前記〉，《石竹花的沉思》，台北：道聲出版社，1979，頁1。

¹¹³ 張秀亞，〈憶舊遊〉，《寫作是藝術》，台北：東大出版社，1978，頁59-60。

以色彩為文足見張秀亞對色彩的重視，因此她在觀畫賞畫時，亦會特別注重畫家設色的運用，我們且看她分析雪漁圖的設色是多麼細緻且深刻：

還有，此畫的設色更令人讚美——

畫家以深深，淺棕的顏色，代表霧靄煙橫的暮色，深褐色的是地面與山巒，而漁人的臉上，是微黛的棕色，再加上頰邊的黑髭與灰色的衣袖，呈現出一片晦暗的顏色，但是，奇蹟出現了，儘管積雪的竹葉上、峰巒上以及畫面前景的山坡上，是一片無力的灰白，而漁人的蓑衣下露出的衣裳，在畫面上卻鋪展出一大片純白，使人頓然有「照眼明」的感覺，像是夜空中的一片曙光，使觀者的心理上頓時解脫了沉鬱的重負，而感到了喜悅與輕快。最妙的是，在那蓑衣的邊緣，灰褐的色調中，出現了像是深色梅花濃染的衣帶——一種微棕的珊瑚色，垂垂輕縮，一端是褶疊著的，微寬；一端輕為窄長，呈現出古希臘雕刻中、風吹欲動的流暢的線條，——一位漁人的衣裝固無需這麼優美的衣帶來點綴，但畫家的本意是為了使畫面亮麗一點，氣氛柔和一些。¹¹⁴

短短的文字，將一幅畫的色彩一一細數，每一個微小的細節都不放過。「淺棕」、「深褐」、「微黛的棕色」、「黑」、「灰」、「灰白」、「純白」、「灰褐」、「微棕的珊瑚色」這十種顏色散布於整個畫面，有的是大面積如霧靄煙橫的淺棕色，地與山巒的深褐色，有小面積如蓑衣下的純白衣裳及微棕的珊瑚色衣帶，觀察細緻，且將畫家的用心點出，在一片暗沉的畫面中，自有其鮮明之處，如夜空中的一道曙光，心情上馬上由沈鬱轉而為明朗喜悅。

二、靜態、微物的書寫視角

靜態、微物述寫視角是張秀亞散文文本中所呈現的藝術特色之一。在張秀亞的散文文本之中，描寫多於敘述，所謂描寫是「在正文中針對特殊客觀呈現具體藝術形象思維的段落」，而敘述指所是「正文中關於單一事件或系列事件的處理、

¹¹⁴ 張秀亞，〈雪漁圖〉，《石竹花的沉思》，台北：道聲出版社，1979，頁134。

演繹」。敘述的進行有時間性，而描寫重視的是空間性，片斷細節的描寫，雖不能獨立呈現具體情節，但可透過描寫對客體深入的探索，深刻化客體。¹¹⁵

以上述原則驗證於張秀亞的散文文本之中，我們可以發現，其空間感高於時間性，重視的是片斷細節的描寫，因此她多使用「描寫」，對客觀事物呈現其藝術形象，而這些藝術形象多屬於靜態的描摹。如此的藝術手法多使用於詠物，張秀亞以大自然為對象，並呈現出它們的藝術形象，如詠湖時：

湖，嵌在我讀書時的古城，湖水，溶漾在我的心裡，還有那盞美麗的古銅燈，燃燒在湖邊的小屋中，透過了窗子，照影在湖心。

湖邊有一叢叢的蘆葦，燃燒著亮綠的小火燄，和湖對岸的落日，像是融匯在一起。

湖水原是深淺不同的藍色，一種透明的絲綢一般的藍，偶爾被水禽的長喙啄破，更會被一片無意間飄來的孤雲漂白，而夜晚，湖心的燈光又多麼像一個永不熄滅的夢啊，浴在波心中的燈影，那份奇麗，使人心跳。¹¹⁶

張秀亞利用了敏銳的觀察力，將湖水仔細的描摹，此時湖水是呈現靜止的狀態，她從細微之處出發，觀察到了湖邊的蘆葦，此時的蘆葦綠得發亮，與湖對岸的落日融在一起，接著湖水呈現深淺不同的藍色，連因長喙啄破的湖水，出現了不一樣的色彩，她都注意到了，並以一片無意間飄來的孤雲來形容此時的景象，那份細膩的觀察，令人折服。又如：

一個午後，是那樣的燥熱，微風也停止了吹息，天地在沈默著。這沈默是可怕的，這並非窒息的沈寂，而是暴風雨的醞釀。隔著窗子，我似乎自樹木靜止的枝葉上，看到了輕微顫慄。酡顏的薔薇花，自昨天開於後，一直在低垂著頭，此刻，似是深感到這低氣壓，它忽然起了無言的抗拒。我看見它突的一抖動，撒落了一地殘瓣，像是點點的紅蠟淚，就如此結束了它短暫的地上行旅，在這早凋之中，我似乎讀到了一曲生命的悲歌。¹¹⁷

¹¹⁵ 鄭明嫻，《現代散文構成論》，台北：大安出版社，1989，頁109-110。

¹¹⁶ 張秀亞，〈湖水•秋燈〉，《湖水•秋燈》，台北：九歌出版社，1979，頁13-14。

¹¹⁷ 張秀亞，〈風中•雨中〉，《愛的輕歌》，台北：論壇出版社，1985，頁87。

一個午後，時間彷彿靜止了下來，微風也停止吹息，天地亦沉默起來，如此沉靜的畫面，萬物止息之中，忽有一絲抖動，那是酡顏的薔薇，抖落了一地的殘瓣，像是點點紅蠟淚，在這靜止的畫面中，格外引人注目，而感到撼動，似乎讓人們聽到一曲悲歌的前奏。張秀亞描寫這段的靜態的景致，從微物出發，卻能抓住大自然帶給人們的啓示，細微之處卻能涵泳天地。再如：

最先引起我注意的是那幾片田青樹的葉子，它們在微風中有著極其美妙的律動，像是鋼琴詩人蕭邦的手，在輕撫著琴鍵，彈奏他那充滿了幻夢與色彩的圓舞曲……。…田青樹的旁邊，是一片絲瓜的葉子，平鋪如碧琉璃，什麼人住的宮殿，能有比這更燦美的屋頂！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？在一根輕細的藤蔓作的指揮棒下，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，……我望著這一片「有色有聲」的綠簡直入神了，那家的僕人送茶進來時，微笑著看了我一眼，還以為這個訪客已經入夢了。¹¹⁸

這是張秀亞訪友未遇，從屋內凝望窗外而發現的風景，原靜止的畫面，當微風吹來，田青樹的葉子像著了魔，在微風中舞動著美妙的韻律。當一片葉子以直線的姿態落下時，細細的藤蔓又如一根輕細的指揮棒，讓這片葉子隨著它的律動而奏出微顫的音樂。如此的描寫方式，豐富了綠的藝術形象，而在時間敘述當中，剎那已成永恆。

張秀亞在描寫的過程當中，採取的視角是細微的書寫技巧，整個畫面如同一個靜止的狀態，有如一幅工筆畫，張秀亞在其中細細的勾勒，輕輕的描摹，形成一幅細緻的畫作。

¹¹⁸ 張秀亞，〈綠〉，《北窗下》，台中：光啟出版社，1962，頁176-177。

三、獨語式的告白用語：自我對話

張秀亞在散文文本中多使用「獨白」(monologues) 式的話語，「獨白」是現代人在孤寂的生活中與自己靈魂的對話，它不需要傾聽者，作者透過喃喃自語的過程，將生命之中最幽微的部分自我揭露。¹¹⁹張秀亞曾如此詮釋她自己的作品，她說：「一個幽居村野的人，除了自述悲喜外，她所能做的，也只是為白雲畫像，為山泉錄音而已。」¹²⁰在這樣一個狀態下，散文文本多為第一人稱，因此敘述者與真實作者、擬制作者幾乎疊合，讀者的身影不會出現於文本之中。在她的散文文本中以日記體的形式出現，將這種獨白式的用語發揮得淋漓盡致，以〈或人日記〉為例：

卅六年一月八日

他這過於「神聖化」的夫婦感情，使我多感的心靈不能忍受，時有泫然欲泣的感覺，然而以太愛他之故，而無計可施，生為女人，在生活已現悲劇朕兆時，而不能斬斷情絲，這將是一切苦惱的源泉……

一月廿八日

我在受著人生很大的考驗，我面臨了為人妻者最難堪的問題，——他的心別有所屬……

這樣的糾紛，在一個懷有六個月身孕的我，痛苦是雙重的！

二月廿二日

我低聲向神祈求，賜一切迷途者心地澄明，漫大雲翳，幸未釀成大雷雨，在一種近乎奇蹟的狀態下，我的精神，似乎得到了一點平靜。

三月七日

三月六日，這個可紀念的日子，我參透了人生最可怕堪悲的一面——我無意中去訪一位朋友，卻看見他和她也在這朋友宅中廊前，對面而坐，神色安詳，談笑風生，她原來就是我救濟周恤過的那個女人！一個謎底，居然這麼清晰的揭曉了。

¹¹⁹ 王堯，〈「美文」的「閑話」與「獨語」——關於現代散文話語的一種研究〉，《中國現代文學理論季刊》，第11期，頁455-472。

¹²⁰ 張秀亞，〈前記〉，《牧羊女》，台中：光啟出版社，1960，頁1。

世界上，只有罪惡的父母，沒有罪惡的兒童，腹中的小生命呵，希望你的小心靈不要受到我惡劣的心境影響，當未完全成形的你，為何投生在這不幸母親的體內！

既然看清楚了這事態，從此刻起，我應該鎮定，我應該平靜，我的病弱，我的死亡，只是苦了孩子。

三月廿八日

我要努力振作，超出於人事亂絲的糾纏，在孤獨與寂寞中，我可以完成了自己的偉大……

四月八日

此後，我生活最要緊的信條不是「找他」，而是「找回我自己！」

四月九日

天已經黑了下來，我莫再盼望陰雲透出日光來吧，還是自己去燃著燈盞，照亮人生的幽徑。¹²¹

利用日記體將自己婚變的心路歷程，全盤托出。一開始提到生為女人，面對丈夫的背叛，又不能斬斷情絲時，是一切苦惱的來源，再加上懷有身孕，這痛苦與煩惱是雙重的，在這時期，向神祈求是唯一能讓她心靈平靜的方式。而更令她震驚的是這個第三者還是她曾救濟周恤的對象，如今面對這種背叛，更令人痛心，而此時跌到谷底的情緒，因腹中的孩子，有了轉機，為了孩子，她自知應鎮定，應平靜，母親的天性被激發出來。「找回自己」、「自己燃燈，照亮人生的幽徑」成為此時的信念。此中心境的轉折起伏，點點滴滴的感受，透過文字一覽無遺，而失婚的苦痛也藉由文字得以抒發，更得到了自我慰藉之效。

除了以第一人稱自述悲喜之外，張秀亞亦利用自己與他人的對話，或他人與他人的對話這些不同形式的用語，雖然不同形式，還是歸結於獨語式的告白用語，因為不論是自己與他人的對話，或他人與他人的對話，都是屬於張秀亞內心的自我對話，是作者與自我靈魂的對話，所要呈現的是自己的情緒，讀者是被動的接受者，無條件接受作者所有的情緒。如：

……晚風中更吹送來海邊那個女子堅強的聲音：

¹²¹ 張秀亞，〈或人日記〉，《牧羊女》，台中：光啟出版社，1960，頁 22-30。

「我要的是完整，否則，寧可不要！」

說到這裡，微娜止住了她凝望著那片波動的海，若有所思。

「後來呢？」我焦灼的問她。

「那個女子說完後就走到海邊，輕舉兩臂一躍入海！」微娜才說完，便輕盈的，如一隻水燕，躍入海中不見了。

「上來吧，微娜！這就是你所說驚人的結束嗎？」我癡立在海邊驚呼著，新月已上，又是晚潮欲來的時候了。

「你放心，她在微涼的海水中洗去了她的灰色記憶，她又泅上岸了。」我的耳邊送來她清脆語聲，微娜已經又站到我的身邊輕輕的拭著她濕了的黑髮：「凡妮，我們回去吧，今夕也在你的窗前點一枝白獨，模倣著那個女子向著海風長嘯，我要的是完整，否則，寧可不要。」我們踏著日影而來，又披著月光歸去。回到我那座灰色的石砌小屋，距這屋子里許是海，永遠波動的海。¹²²

藉由凡妮與微娜兩者的對話，將自己面對婚變的態度表現出來，凡妮是張秀亞，作者自己曾說：「凡妮一名，…只是作者的代名詞」。微娜也是張秀亞，她、微娜、凡妮與作者四位一體。這樣的對話方式亦以書信體的形式呈現，在張秀亞的散文文本當中，出現了「菁」與「倩」這些角色，在《湖上》此文集中，就有〈生辰〉、〈請柬〉、〈山林之戀〉、〈一年間〉、〈一個詩人〉、〈聲音的節奏〉、〈再寄菁菁〉等篇，所書寫的對象，都是菁菁，而我們細讀內容，談母親、談自然、談創作、談心中的感觸等，更可以發現菁菁此一人物虛擬的成份很大，若將這些篇章視為作者自我的對話亦不為過。而在《曼陀羅》一書中的〈寄倩小札〉亦是這樣的形式，藉由書信體將自己的感情一洩而出，這種心靈之間的對話，造成了特有的獨語式的告白用語。

¹²² 張秀亞，〈我要完整〉，《愛的輕歌》，台北：論壇出版社，1985，頁 39-40。

四、意識流的創作筆法

「意識流」此一概念來自於佛洛伊德的精神分析學說與威廉·詹姆士及柏格森關於意識流的理論。佛氏認為意識只是整個心靈的一小部份，即冰山的一角。他將意識層次分為：意識，即有人們可隨時察覺的現象；前意識，即只有人們注意，便能察覺的現象；而潛意識即人們不可察覺的現象，除了在某些特殊情況下。¹²³而在人的心理活動中這三個層次是互相影響，甚至互相交流，意識有時沒入潛意識，潛意識有時升入意識。

而威廉·詹姆士認為人的意識不是片斷記憶的銜接，而是如流水般不停向前伸展的整體，意識中各個形象之間相互浸染影響，形成一個有機體。柏格森則認為，人的意識無時無刻不在變化，在心理狀態的變化過程中，前一狀態向後一狀態推移是連續漸進而無法分割的，每一狀態都是無頭無尾，互相延伸入對方之中。¹²⁴

受意識流理論的影響，而發展出來的意識流小說是二十世紀現代主義文學中影響最深遠的流派之一，以英國為中心，復盛行於西歐與美國，其中代表作家之一的就是為張秀亞推崇的英國女作家維金妮亞·吳爾芙。鄭明嫻認為小說家們利用文中時空和敘述觀點的變化，形成了意識流小說特有的手法，其中包括，人物內心的獨白、自由聯想、象徵手法的運用及電影蒙太奇手法的運用等等。¹²⁵

利用意識流的概念而產生的意識流文學不只出現在小說或詩的範疇裡。張秀亞在〈談現代散文〉一文中提及，對於現代散文，我們必須要注意的是「現代散文在分析心理方面的技巧與藝術」¹²⁶。在作家將二十世紀末人們的沮喪、厭倦及激動的潛在因素，加以剖析，成為透視內心的力量。因此這種透視內心的力量，及為發掘內心潛意識裡的想法。張秀亞在〈創造散文的新風格〉一文更明白的說明這個概念，她認為散文的演化步驟與其他文體相仿，新的散文已脫離以前純粹

¹²³ GERALD COREY 著 李茂興譯，《諮商與心理治療的理論與實務》，台北：揚智文化，1996，頁163。

¹²⁴ 鄭明嫻、林耀德，《時代之風—當代文學入門》，台北：幼獅出版社，1991，頁27-28。

¹²⁵ 鄭明嫻、林耀德，《時代之風—當代文學入門》，台北：幼獅出版社，1991，頁28-29。

¹²⁶ 張秀亞，〈談現代散文〉，《水仙辭》，台北：三民書局，1973，頁162。

以時間為脈絡的寫法，接受了時間與空間、幻想與現實的流動錯綜性，這種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、心底的奇秘……，筆法遂顯得更為曲折迂迴。內容的暗示性加強，朦朧度加深，如此一步步的發展下去，文字更呈窄縵之致，而遂漸與詩接近。」¹²⁷。而這種不成形的思想片斷，跳躍式的思考方式所深掘出的內心的奇秘，內容上暗示性加強了，朦朧度加深了，更符合散文發展的一共同趨勢。因此意識流散文的特色就是「以迅捷、流動、飄忽、放任自由的特色，是足以表現現代人焦慮、矛盾、彷徨的心態」、「隨著敘述者意識的流動，想到哪裡寫到哪裡，情節進行是跳動而不規則的」、「去掉時空連接的說明，不必要的動作、形容、敘述全刪」等等。¹²⁸

張秀亞在提及這個文學理論之後，有了一篇實踐此理論最具典範的散文〈不凋的葵花〉。在這篇散文中大量使用象徵的技巧，「這金輪，這黃褐色的葵花，在生之道途上輾轉已久，好像凝聚著悲哀與歡笑，憂傷與安慰，煎熬與狂喜，在喜劇與悲劇中輪流作主角」、「這兩朵花，似是離開母枝已久，漸漸形成充滿了輝煌記憶的乾燥花了，它們似乎重複的訴說著什麼，意趣豐盈」、「那一朵——以斷梗說明自己『飄萍』命運的那一朵，像是水邊一隻雁鵝，在岑寂與無奈中，欲奮翅再上征程」等，這兩朵葵花象徵著兩輪金輪，如同人生旅途上的悲哀與歡笑、憂傷與安慰、煎熬與喜，不停的運轉，其背後是隱含著輝煌的記憶，而如今只剩枯槁的身軀，其中一枝斷梗，更象徵飄萍無根的身份。

除了象徵之外，文本中也使用了時間固定，而空間不斷轉換，以各種不同的空間透視人物內心的「時間蒙太奇」手法，如：早晨賞花過後，朦朧思睡，午後的驕陽又將她喚醒，陽光中的葵光，「像是如此熟悉似一些舊友親切的面孔，將我織入思念的情緒裡」，原本空間是台灣飲茶的午後，而作者的思緒卻隨著回憶流到了那響澈小馬車鈴聲的三月天的綠色山城，再回到求學時的古城，揉一揉眼，又回到了現今面對著梵谷的畫作上，跳脫迅速，空間的變換展現了作者心理的活動，而這些場景在張秀亞的心靈裡，都是富有深刻意涵的。

最後是自由聯想，由葵花聯想到了太陽波羅神馬車上金輪，又聯想到梵谷最

¹²⁷ 張秀亞，〈創造散文的新風格〉，《人生小景》，台北：水芙蓉出版社，1978，頁4。

¹²⁸ 楊昌年，《現代散文新風貌》，台北：東大圖書公司，1988，頁23。

愛的植物絲柏，這些看似零碎，但卻應和了主題，雖是旁支衍伸，但仍未脫離主線。