

第一章 緒論

冰心散文是「中國現代文學史上最初的美文」，「也是閨秀散文最早最典型的代表¹」；自冰心以降，至五〇年代（1950 - 1959）的東渡女作家，大多深受冰心文風的影響，承襲她那古典閨秀的抒情傳統。這是「溫柔敦厚」的詩教餘風，也是中國文學的正統。

崛起於一九三四年的張秀亞，雖未曾明言受到冰心文學的影響，但她對於「母愛與童心」的謳歌，至終仍匯入五四閨秀散文的長流，她說：「美與愛是我一生所追尋，所歌頌的，我只是一個在白雲下撿取花瓣的笨小孩啊！」²帶著這顆「永不褪色的童心」，她以純淨的心靈，以忠實的態度，創作出獨具魅力的抒情散文，贏得「散文聖手」、「美文大師」的稱譽。

然而，畢業於輔大西語系，教授「英美文學研究與翻譯」的她，長期浸淫在西方典籍中，深受其影響自是必然，如：自稱「寧願死，也不願潦草將事」的福樓拜，影響了她的寫作態度；韋伯的《復歸於土》、吉辛的《四季隨筆》、華茲華斯的抒情詩，啟迪了她對於自然的浪漫情思；愛倫坡、波多？爾、吳爾芙影響了她的創作技巧，或在文章的旋律，或在意象的呈演，或在心靈意識的捕捉，展現出朦朧、流動、多變的書寫特質。

她的美文博採中西，既承襲五四的抒情傳統，也注入西方的文藝思潮，在浪漫、象徵、現代主義的相互滲透下，透過文體的越界書寫，呈現新奇的寫作藝術，表現勇於突破的創作力；在傳承中有變革，「理性與感性統一³」，形構成屬於她自己的散文美學。

¹張瑞芬：〈鞦韆外的天空——學院閨秀散文的特質與演變〉《逢甲人文社會學報》第2期，2001.5。

²王怡之：〈濃郁友情—錦盒——珍藏秀亞的書札詩箋〉《甜蜜的星光（上）》，頁328。

³黑格爾：《美學》（北京：商務印書館，1981.7第一版；1996.6第九刷），頁28。

第一節 研究動機

從〈張秀亞年表暨文壇時事紀要(附錄一)〉窺知,於1950-1964年,曾客居台中模範村十餘年,參照此時所發表的散文集,依先後次序有:《三色堇》《牧羊女》《凡妮的手冊》《懷念》《湖上》《愛琳的日記》《少女的書》《兩個聖誕節》《北窗下》《曼陀羅》等⁴,考察書中關於模範村的文化地景,例如:田園牧歌景觀、竹籬笆花牆、攤販市集等;皆以大量篇幅描述當年的人文地貌,並且敘述村民與城鎮的空間關係,文本因而呈現獨特的地理書寫,於是,在研讀文本之餘,也觸發下列的研究動機:

按《臺中市鄉土史料》所記,在日據時期,稱為「大和村」的模範村,是中部最典型的「移民村」;⁵村落盡是一棟棟日式木屋,木屋鱗次櫛比地並列著,訴說殖民地的歷史故事;老屋外潺潺溪流環繞,沿著溪流往前行,小路盡頭是蓊鬱的農林場,走在美如詩的田埂上,彷彿走進地景天堂;於是,她藉由「文字描繪」,構築這田園牧歌的景觀。而在構築這景觀的當兒,作者意圖表達何種意涵?藉「木屋之愛」延展到「田園之愛」,又如何形塑成她的「地方感」,進而激發出濃濃的「地方之愛」?

「竹籬笆地景」向來是區域的「空間表徵」(space of representation),村民如何透過此地景,彰顯「親愛、精誠」的場所精神,並藉以傳遞國族主義,形塑成「母國文化」的菁英社群?而在張秀亞散文中,竹籬笆內外的地理書寫,又呈現何種空間張力?表達出何種象徵意涵?

當年模範村最熱絡的地方是市場,尤以「攤販市集」所創造的流動空間,構築成村民與村民、村民與攤販的嘉年華會,呈顯族群融合的歡樂景象,因此,文本描繪得鮮明生動,歷歷如繪,這是五〇年代最經典的空間詩學。至於常民文化

⁴十本散文集由「國家台灣文學館」編為:

《張秀亞全集 2(散文卷一)》~《張秀亞全集 4(散文卷三)》。

⁵呂順安主編:《台中市鄉土史料》(耆老口述歷史叢書七)

(南投市:台灣省文獻委員會,1994.11 初版)

如何嵌入菁英社區，形塑成族群融合的歷史記憶？透過這歷史記憶，如何構築她的地方認同？三個文化地景所指涉的意涵，就成為本論文所研究的課題。

另一個研究課題是：張秀亞的散文理論偏重「技巧論」，強調「文章的色彩美與音樂美」，且將理論實踐在散文創作中，因此，她的作品設色豐富，尤以白色系的字質居多；考察文本的「白色意象」，包括：「白衣、白屋、白雲、白鳥」意象，這些又呈演出何種意涵？

水是孕育、滋養生命的母體，一切生物要仰賴水才能成長，喜愛臨水而居的張秀亞，其散文的「湖泊、溪河」意象，與其生命經驗有何相關？藉此傳達何種心靈密語？若能透過水的意象呈現，解開她的生命之謎，建構她的生命軌跡，想必能找出其創作的的神祕泉源，得以感通作者的創作心靈。

花是「死亡與再生」的象徵，是中國文學永恆不變的母題，她藉由「三色堇」系列、「石竹花」系列、「百合花」系列，呈現何種「原始意象」？依此探索作者的內心幽微處，想必能構築一部心靈跋涉史？從而拼貼作者的生命圖像。

音樂美是張秀亞著重的創作技巧，藉由文本的詩與樂的意象，呈演節奏與詩韻的美感，或如神啟世界的再現，或如悲涼哀婉的旋律，其與作者的心靈樂音有何契合？藉此捕捉作者的內在靈動，藉以詮釋作者的心靈密碼，從而更深入了解文本的意涵。

第三個研究課題是：關於張秀亞散文的風格，學者多認定其承襲五四美文的抒情傳統，然而，以西洋文學批評的觀點而言，她的抒情散文屬浪漫主義風格？屬象徵主義風格？抑或兼容並蓄，涵融各家的文學觀？

按《美學辭典》所述：「浪漫主義文學特別富於幻想性，多描寫理想，用幻想中的理想世界對現實進行批判，抒發強烈的個人情感。⁶」又說：「浪漫主義文學往往著力描寫自然景色，抒發作家對自然的感受。⁷」在張秀亞散文中，常引用浪漫詩人華茲華斯的詩句，尤愛描繪大自然的景觀，如：〈田園之歌〉、〈澄明的

⁶轉引自 蕭蕭：〈張秀亞純心靈的浪漫主義詩風〉《張秀亞全集 1（詩卷）》（台南：國家台灣文學館，2005.3 初版），頁 39。

⁷蕭蕭：〈張秀亞純心靈的浪漫主義詩風〉，頁 40。

湖水>、<春天的歌>、<回到自然>、<牽牛花>、<我愛水>、<湖上的小詩>、<一枝新綠>、<草>、<新月>、<霧>、<水鴿鴿>、<海棠樹>、<苔>、<雨>、<荷葉>、<龍膽花>等，文本表達對於自然的禮讚，呈現樸實單純的美感。也有極富迷人幻象的篇章：<小獵人>、<湖畔>、<牧羊女>、<幻想曲>、<落雨的日子>、<湖上>、<榭寄生>等，文本運用想像活動，「表現個人的精神和生活」，充滿著浪漫的藝術魅力。

那麼，她的抒情散文「純屬浪漫風格」嗎？散文集的<四葉草>、<月>、<寂寞>、<幕啟 幕落>、<午後>、<琴>等，文本瀰漫著淡淡的神秘色彩，呈顯出「象徵主義的朦朧情調」。按《西洋文學批評史》所述，象徵主義乃源於一種信仰：「即每一個人的內心都潛藏著，一種部分遺忘部份活著的原始語言。這種語言和音樂及夢，有非常密切的關係。」⁸ 依此可知，象徵主義的美學觀影響著她的創作技巧，之所以強調文章的旋律及朦朧的夢境，想必是襲自象徵派的書寫手法。

然而，她的創作技巧完全承襲象徵手法嗎？果如許珮馨<北窗下的尋夢女 論張秀亞散文的傳承>所論，張秀亞的美文傳承自：「西方象徵主義文學 書寫自然的隨筆、文學研究會及新月派文學」⁹嗎？又，後人咸認「張秀亞是凌叔華在台灣的傳人」，凌叔華融合文理與畫理於作品中，藉色彩與節奏的統合，以美化文本，使作品臻於高妙的意境，吸引讀者反覆咀嚼，低吟沉思，文本因而耐人尋味。就此而言，張秀亞的創作受到凌叔華的影響嗎？這是本論文所探討的另一主題。

第二節 文獻回顧

張秀亞散文是女性文學的經典，引領一代文學的風華，鼓舞女性投入寫作行

⁸衛姆賽特等著 / 顏元叔譯：《西洋文學批評史》（台北：志文，1972.1 初版），頁 549。

⁹許珮馨：<北窗下的尋夢女 論張秀亞散文的傳承>（高師大）《國文學報》5 期，2006.12。

列，締造台灣女性散文創作的高峰。對於張秀亞散文的評論，刊登於期刊的論文，篇數可觀，不勝枚舉，這類屬「印象式批評」的論述，大多觀點雷同，無非就其文字技巧及情感表現，來析論她的散文風格，以應鳳凰 黃恩慈的〈在文字草原裡尋夢的牧羊女——張秀亞〉為箇中代表。文中論述：「張秀亞散文婉約優美，善於運用象徵手法創造意境，形成一種朦朧而空靈的美感。¹⁰」我以為兩人的評論過於籠統，落入以偏概全的弊病。研讀張秀亞的散文，其中屬象徵主義風格的，只有十來篇短文，她的散文大多屬於浪漫主義的風格。

〈在文字草原裡尋夢的牧羊女——張秀亞〉一文，如此論述張秀亞散文創作的風格：

從五〇年代「平凡、素樸而詩意化的」文字鋪陳，到六〇年代展現生活中「最細微瑣碎卻顛撲不破的真理」；七〇年代因厭倦都市生活而歸趨田園的平淡風格，至八〇年代的「回顧歷來創作的足跡」¹¹

在研讀《張秀亞全集》後，知其於五〇年代即創作不少田園篇章，而非始於七〇年代。於一九五七年初版的《湖上 自序》中，她寫道：「如果我的心中還剩得有溫熱，有愛，我要把它們給予那純樸的小牧女；如果我還保留這份寫作的興趣，我要在地上寫了，而非在紙上。這是我幾年來心理上的一點轉折。表現於篇章中的，是對都市生活的厭倦，對人生化妝舞會的厭棄，以及對田園生活的渴慕。情感平淡，文字更平淡¹²」；這本書中有〈春天的歌〉、〈山林之戀〉、〈再寄菁菁〉、〈回到自然〉等，盡皆抒發回歸自然，歸真返樸的心境。於一九五八年出版《愛琳的日記》，書中實錄田園生活的篇章，包括：〈老屋與貓〉、〈鄉居〉、〈榭寄生〉等；並詳盡介紹吉辛(C.Gissing)的《亨利 瑞克若夫的手記》(The private Paper of Henry Ryecroft)，著墨於吉辛那「隱逸的生活，平淡的文筆」，藉陶

¹⁰ 《明道文藝》345期，2004.12。

¹¹ 《明道文藝》345期，頁75。

¹² 《張秀亞全集3》，頁10。

淵明的詩句：「少無適俗韻，性本愛邱山。久居樊籠裡，復歸得自然。」形容吉辛其人其文。¹³吉辛對於自然的熱愛，深深地影響著她，此時的她，一心嚮往寧靜恬淡的生活，文風必也轉趨平淡自然。

又如：姚儀敏〈綵筆具有雙飛翼的張秀亞〉所論，她認為張秀亞「重視主觀的熱烈情感，與豐富的想像力，服膺湖畔詩人華茲華斯的話：『詩是情感自然的流露。』」因而將她歸屬在「浪漫主義派」，稱她為「浪漫主義的信徒」。¹⁴這評論與應鳳凰的論述相同，皆落入以偏概全的缺失。綜觀全集可知，張秀亞雖服膺華茲華斯的創作，但學貫中西的她，擅長博採眾家的菁華，而走出自己的創作之路；她的抒情散文有傳承五四前輩的書寫，也有前衛的文體越界的實驗，呈現繁複、流動、諧美的風格，欲用某派主義框架她的散文美學，立論終將顯得欠缺周延。

又，姚文評論她那「清新而深奧的風格」，文中寫道：「她的文字直接地對讀者產生了連續不斷的印象，有視覺的、聽覺的、觸覺的和潛意識的，她廣泛的使用這種意識流筆法，來捕捉靈感的流動過程。¹⁵」屬「凌叔華傳人」的張秀亞，雖曾翻譯「凌叔華的老師 吳爾芙」的著作，亦曾坦言：「多少年來，我對吳爾芙夫人的文章有一種深摯的偏愛。¹⁶」但張秀亞的創作仍趨向傳統，屬前衛的作品大多是實驗書寫的創作，尚未形成「廣泛的」創作手法，歸納《張秀亞全集》各卷，運用意識流筆法的有：〈寂寞〉、〈寂寥〉、〈畫片〉、〈雨夜〉、〈一串叮咚〉、〈午後〉、〈落雨的日子〉、〈幕啟·幕落〉、〈獨行，在黃昏〉、〈初夏又來了〉、〈今天的月亮〉、〈杏黃月〉、〈十葉樹〉、〈不凋的葵花〉、〈鈴聲〉等十餘篇，想必是嘗試「創造散文新風格」的實驗書寫吧！

至於博碩士論文方面，有：朱嘉雯《離亂中的追求 五四自由傳統與台灣女性渡海書寫》（以下簡稱「朱文」）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》（以下簡稱「羅文」）傅如娟《張秀亞散文研究》（以下

¹³ 《張秀亞全集 3》，頁 246。

¹⁴ 《甜蜜的星光（下）》，頁 807~808。

¹⁵ 同上，頁 808。

¹⁶ 《張秀亞全集 5》，頁 176。

簡稱「傳文」)、游曉婷《張秀亞散文研究》(以下簡稱「游文」)四篇。「朱文」依出生先後,列舉蘇雪林、謝冰瑩、沉櫻、孟瑤、張秀亞、聶華苓等作家,論述其女性書寫特質與五四自由傳統的關係;其中,藉張秀亞的譯作 吳爾芙《自己的房間》,與張秀亞作為「女性互文」而互相詮釋,進而析論張秀亞的女性書寫,富有「流連文字與微物書寫」及「女女相繫與古今互文」的特質。作者以張秀亞〈慈母〉為例,藉文本的「忍茹、緘默、怨訴、悲嘆、幽暗、苦澀」等語言,歸結說明:「女性書寫致力於打造女人語言文字的原鄉,猶如吳爾芙之渴望所有女作家都有安心創作的物質空間一般。¹⁷」同時又認為「女作家藉微物書寫,以探究情感的深度,成就一部非常『私我』的書。¹⁸」文中就「女性互文」的層面,從琦君之繫論於李清照,「乃至張秀亞選譯吳爾芙《自己的房間》」,再歸結論述:「女性與女性的互文與互相詮釋以求自我實現、自我成長的足跡,確是不容忽視的。女作家因而從女性互文及古典文學的閱讀中找到抒發情緒的著力點。¹⁹」

朱文剖析精闢,深中肯綮,但仍見兩處錯誤:

其一,張秀亞榮獲中山文藝獎的是《北窗下》,而非《三色堇》一書。²⁰

其二,關於張秀亞的寫作歷程,作者敘述:

早年她以平凡、純潔、素樸而詩意取勝,中年之後則擅於描寫生活中的瑣碎,她曾說,希望在生活中最細微處,顯發顛撲不破的真理。晚年則趨於恬適平淡,表現在作品中的是對都市繁囂的厭倦,以及對田園生活的渴慕²¹

一如本論文第五頁所述,早於五〇年代,張秀亞即表達歸返田園的心願,也創作不少田園生活的作品,此與其愛好自然,恬淡自適的天性契合;而非等到繁

¹⁷朱嘉雯:《離亂中的追求——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,2002.5),頁132。

¹⁸朱嘉雯:《離亂中的追求——五四自由傳統與台灣女性渡海書寫》,頁134~135。

¹⁹朱嘉雯:《離亂中的追求——五四自由傳統與台灣女性渡海書寫》,頁139。

²⁰朱嘉雯:《離亂中的追求——五四自由傳統與台灣女性渡海書寫》,頁131。

「張秀亞在台灣出版的第一本書《三色堇》,使她同時成為中山文藝獎第一屆的得獎人。」

²¹朱嘉雯:《離亂中的追求——五四自由傳統與台灣女性渡海書寫》,頁134。

華落盡的晚年，待參透萬事之後，才表露此心跡及呈顯這文風。

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》這篇論文，作者論述清晰，頗有見地。關於論文的內容，本文不再歸納整理，只就其中三項論述，提出個人不同觀點，期能探究文本的真正意涵。

按「羅文」所論，於一九五五年，百餘位女作家創立「婦協」，揭櫫「反共文藝」的創作宗旨，並提供發表作品的管道，女作家擁有屬於自己的社群，因此，「造就了女性作家的大量出現，成為文學史上一種特殊的現象。²²」就此看法，論文重複強調敘述（參見：頁 15，頁 21~22），卻隻字未提武月卿所主編的《中副 婦女與家庭》版，殊為極大的缺漏。武月卿的〈婦週〉創刊於一九四九年三月十三日，這是「《中央日報》在臺灣第一個與讀者見面的專刊」。於〈婦週〉滿週年時，武主編曾發表感言，提及創刊的始末，文中寫到：在創刊之初，由謝冰瑩、徐鍾珮供應稿件；待三、四個月後，稿件已開始積壓，「編者每日接讀稿件，平均約計一萬字」。²³顯見當時〈婦週〉受歡迎的程度。而當年的女作家，如：艾雯、孟瑤、鍾梅音、林海音、琦君、張秀亞等，大多透過〈婦週〉結識文友，進而結為一生的知己²⁴。針對此事，琦君亦曾屬文道：

月卿姊主編的「婦女與家庭版」，內容廣，構想新，變化多。由於她的週刊，鼓舞起女性作者的寫作情趣，也使大家由文字之交，進而成性情之友，月卿姊實在有非常大的功勞。²⁵

隨著投稿女作家的激增，武月卿慇懃造訪各作者，宴請作者北上歡聚，「欲組

²²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》（政大中文系國文教學碩士論文，2004.7），頁 21。

²³武月卿：〈「婦週」家常閒話〉《中央副刊 婦女與家庭》第 7 版，1950.3。

²⁴參照本論文〈第二章 張秀亞小傳〉，於〈模範街紀事〉一文：

「九月六日，〈悼朱振雲女士〉首度刊於武月卿主編的〈婦女與家庭〉版，與孟瑤〈職業婦女〉同版刊登，因而結識同屬模範村的孟瑤。」

²⁵琦君：〈悼念月卿姊〉《燈景舊情懷》（台北：洪範初版，1983.2），頁 75。

成文壇一支美麗的隊伍」。²⁶於是，在她的積極奔走下，成就了五〇年代女作家輩出的盛況；就這方面而言，武月卿功不可沒，豈能輕忽不提？

「羅文」又論述，身為「婦協」創會會員，本該負有政治任務，「但我們觀察到張秀亞在五〇年代的多描寫平凡、潔淨、素樸且詩意化的『人生』，與當時稱為文學主流的反共文學或懷鄉文學大相徑庭。²⁷」接著又於〈第五章第一節永恆的鄉愁〉中論述，她認為「懷鄉」是張秀亞文學中不變的母題，文本透過「水與花」的意象，呈演出「鄉愁」的意蘊。對照前後所論述的內容，想必是筆誤以致觀點矛盾所致，作者主要在論述「懷鄉是張秀亞文學中不變的母題」這句話吧。然而，果如「羅文」所述：張秀亞的早期散文與主流的反共文學大異其趣？研究《全集 2-4》三卷，通篇以「反共」為題材的，有：〈燕子〉、〈星與燈〉、〈心音濤聲〉、〈要做女貞德〉、〈遙寄〉、〈月明中〉；於文末宣示「反共必勝」的，有：〈雯娜的悲劇〉、〈我譯「聖女之歌」〉、〈秋日小札〉。又在散文創作外，揭櫫「戰鬥文藝」的理念，她慷慨激昂地寫道：

在目前這個大時代中，我們，每一個執著筆的朋友，更應該熟記譚嗣同對梁啟超的話：『讓我以血，你以筆來喚醒大家吧。』用筆蘸著血以喚起同胞，挽救國族的危亡，這是時候了，朋友們，讓我們共勉完成這神聖的大業！²⁸

置身於五〇年代，充滿戰鬥文藝的氛圍，尤其東渡來台的她，歷經對日抗戰、國共內戰，過著顛沛流離的生活；其散文留有反共文學的餘音，想是必然之理；關於「羅文」的看法，顯然有待討論。

「羅文」著墨於論述「張秀亞的意識流技巧」，她以〈創造散文的新風格〉為例證，認定張秀亞取法於吳爾芙，意圖「將意識流小說的哲學基礎和創作形式與

²⁶張秀亞：〈依依夢裡無尋處〉《張秀亞全集 8》，頁 418~423。

²⁷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》，頁 32~33。

²⁸〈談文藝的創作（代跋）〉《張秀亞全集 3》，頁 306。

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』。²⁹認為她不僅提出自己的創作理論，而且將理論實踐在創作上，融意識流的筆法於散文中，「這樣的嘗試使得散文產生質變」。³⁰參照本論文第六頁所述，於八冊《張秀亞全集》中，藉意識流的手法，以創作散文的，僅約十餘篇，所佔篇幅不多，且多屬中、晚期的創作（〈寂寞〉、〈午後〉、〈幕啟·幕落〉、〈落雨的日子〉等四篇除外），應仍屬於實驗書寫的階段；若以此論定她「特別強調這種意識流作品的技巧，主張將文字符號化³¹」；進而「使得散文產生質變」。欲將張秀亞視為「前衛的現代主義」的作家，立論似乎不夠周延。

傅如娟的《張秀亞散文研究》，以《張秀亞全集》為研究版本，將張秀亞的著作歸納為「生平、散文觀、散文型態、散文內涵、寫作藝術」五章，各章以三至五節詳加闡述；其中，在論及「懷舊憶往」的散文時，文末歸結道：

她在文句間所流露出來的是淡淡的淺愁，是無害的不傷人的，常能在情緒的悲傷頂點，援用古典詩句或超脫的心境來化解，呈現出溫柔敦厚的情調。當她屢屢回顧過去的生涯時，也重新省思了自己的生命歷史，藉著文字的書寫，來對自我生命加以詮釋和探索。所以張秀亞懷舊憶往的作品，不只表達了對故鄉故人故事的回憶與懷念，也是自我的省思與覺察的體認。³²

「哀而不傷」是張秀亞散文的基調，也是襲自「古典閨秀」的抒情傳統。她在懷舊憶往中，透過對於故園的思念，而構築自己的生命歷程，拼貼成自己的生命圖像；誠如「傅文」所述，懷舊散文不僅表達對於故鄉的思念，「也是自我的省思與覺察的體認」，其所呈現的意涵正是作家的心靈跋涉史。

「傅文」又藉朱嘉雯所論，關於「女作家的微物書寫」的觀點，以析論張秀

²⁹同上，頁 68-71。

³⁰同上，頁 165。

³¹同上，頁 69。

³²傅如娟：《張秀亞散文研究》（政大中文系碩士論文，2005.12），頁 111。

亞的生活小品文，歸納有：「寫人情」、「記物趣」、「描景緻」三類；並依此三類析論其散文內涵，包括：懷舊憶往、自然禮讚、生活感悟、市井浮繪、宗教情懷等，文末歸結論道：

在懷舊憶往部分，她以抒情為主調，回憶為主軸，掌握了多重意象的運用，如湖、水、月、花、木、雲、雨等，構組了柔美、靜謐的世界，呈現詩般的意境。³³

張秀亞擅長運用繁複意象，呈現散文中的美感，這是研究者常論及的創作手法；「傳文」歸納《張秀亞全集》的文章，以極長篇幅詳細羅列之，如以近三千字論及「花」的書寫，卻未能剖析「花」的意象所呈演的意涵，析論顯得不夠深入。向來著重「形式與內容統一」的張秀亞，其透過文本意象的經營，意圖呈演出何種意涵？尤其是重複書寫的意象，譬如：「湖邊的白石屋」、「白衣」、「白鷹」、「水」、「花」等，若能深入詮釋其象徵意涵，想必能感通作者的內心幽微處，而走進作者的內心世界。

再者，「傳文」以一萬三千餘字介紹〈張秀亞的生平〉，通篇歸納自《張秀亞全集》及于德蘭主編的《甜蜜的星光——憶念張秀亞女士的文學與生活》，除此再無蒐集、參考其它相關資料，如此書寫的作家生平事蹟，其可信度究竟如何？能否供作後人研究之史料？當作家在書寫自己時，難免心生顧忌，或隱諱不寫，或適度美化；再透過其生花妙筆的修飾，猶如裝上柔焦鏡片的攝影鏡頭，拍出的沙龍照似真似假，觀者能否據以判定真人實景？更何況，《全集》所述之事，如：時間、人物、空間、事跡，設若未經過考證，即引用並作為史料，相關生平事蹟的記載是否屬實？若後人未加詳察即引用之，將落入以訛傳訛，失之既遠，對於作家的記憶將日漸模糊，因而謬誤百出了。

游曉婷的《張秀亞散文研究》針對張秀亞所寫的作家，詳加歸納析論之，有

³³傅如娟：《張秀亞散文研究》，頁 136。

京派作家：周作人、俞平伯、沈從文、凌叔華、蕭乾等；有京派之外的作家：盧隱、冰心、蘇雪林、郁達夫等；除此，亦提及她所吸納的西方文學：英國隨筆、吉辛的自然書寫、吳爾芙的意識流小說。³⁴在上述作家中，深刻影響張秀亞的散文創作的是誰？在哪些方面受其影響？張秀亞如何據此建構其散文美學？若能列舉文例參照說明，論述必更精闢，更富說服力。

「游文」論述〈張秀亞散文的藝術特色〉，包括：微物書寫的表現、色彩繽紛的畫面、生動起伏的節奏、豐富多元的意象四項；其中，在〈色彩繽紛的畫面〉中，她寫道：

在繽紛的色彩中張秀亞最喜歡紫色，她曾說：「如果有人問我喜歡什麼顏色，我要指給他看窗前那一株紫丁香。紫丁香，象徵著幻想、美，與淡淡的哀愁。」而張秀亞就恰好具備這三種特質，所以紫丁香非常適合當她的心靈伴侶。除了紫丁香，張秀亞還喜愛石竹花、紫羅蘭、鳶羅等植物，這些都是紫色的，可見張秀亞對紫色真的情有獨鍾。所以，她寫過好幾篇文章都充滿了紫色的色調。³⁵

儘管於〈雪·紫丁香〉、〈和紫丁香的明晨之約〉中，張秀亞皆提及「最喜歡紫丁香」，但是歸納統計《張秀亞全集 2 - 4》三卷書，卻發現她最常書寫的顏色是「白色系」，在三卷散文集中，高達 25% 的比例；至於「紫色系」則僅運用過 3% 的次數，由本論文的〈第四章意象與象徵〉中的統計表³⁶可知；因此，當論述張秀亞的「創作技巧」時，在關於色彩字質的運用上，就不能忽略「白色」字質的析論，立論得以更周延。

至於，已發表的學術論文，有：許珮馨〈北窗下的尋夢女——論張秀亞散文的傳承〉、石曉楓〈作家的「隱性宣言」——張秀亞散文創作理論及其實踐〉、

³⁴游曉婷：《張秀亞散文研究（佛光大學中文系碩士論文，2007.6）》，頁 11~45。

³⁵游曉婷：《張秀亞散文研究》，頁 118。

³⁶余英馨：《張秀亞散文中的台中書寫》（東海大學中文系碩士論文，2007.6），頁 111~112。

周芬伶〈張秀亞詩小說與散文詩的文體實驗〉、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〉、吳偉特〈張秀亞女士文章中的宗教意涵〉等十餘篇³⁷，就其中與本論文相關的論述，提出個人見解與之討論，藉以探究張秀亞散文的意蘊。

按許珮馨〈北窗下的尋夢女——論張秀亞散文的傳承〉一文（以下簡稱「許文」），論及張秀亞散文的源流有三：「一是融合了西方象徵主義文學的傳統；二是汲取西方書寫自然隨筆的養料；三是承繼了早期文學研究會與新月派文人的美文傳統。」³⁸其中，關於傳承自象徵主義的觀點，猶如承自浪漫主義的看法般，皆屬以偏概全的論述，於前文已論及，此不再贅述。至於汲取西方隨筆的看法，文中提及蒙田、蘭姆、吉辛的影響；張秀亞散文多次提及此三人，尤以吉辛的《四季隨筆》居多，受其影響自無庸置疑。當新文學運動展開之際，大量翻譯作品問世，其中，以英國隨筆最受喜愛，當時的作家普遍受其影響，張秀亞是箇中之一；於周作人的〈美文〉中，他寫道：

外國文學裡有一種所謂論文，其中大約可以分作兩類。一批評的，是學術性的。二記述的，是藝術性的，又稱作美文。這種美文似乎在英語國民裡最為發達，如中國所熟知的愛迪生，蘭姆，歐文，霍桑諸人都做有很好的美文，近時高爾斯威西，吉辛，契斯透頓也是美文的好手。³⁹

一九二一年，周作人率先提出「美文」一詞，並以包括吉辛在內的英國隨筆為例，可見這類隨筆深受作家認同，必將研讀仿效，一時蔚為風潮。對於張秀亞文風的轉變，文末總結論述：「凌叔華的含蓄恬靜的語法，是張秀亞一直追尋的目

³⁷其餘發表的學術論文，有：許芳儒〈當詩人推開她的窗——以《文心雕龍·物色》析論張秀亞《北窗下》的美文書寫〉、簡弘毅〈跨越海峽的一代——關於張秀亞的文學史閱讀與考察〉、王小琳〈張秀亞散文論〉、劉素梅〈張秀亞六十年代的散文理論與實踐〉、曾進豐〈風格，美麗的——論詩人張秀亞抒情傳統之建構〉、許琇禎〈傷感寫實——張秀亞小說之美學構設〉、戴華萱〈愛的成長紀事——張秀亞小說中的主體性論述〉。

³⁸許珮馨：〈北窗下的尋夢女——論張秀亞散文的傳承〉，頁 135。

³⁹現代散文研究小組編：《中國現代散文理論》（台北：蘭亭書店，1986.10 初版），頁 23。

標，張秀亞的作品由早期的穠麗到後期的恬淡的改變，凌叔華蘊藉的風範的確起了引領的深遠作用。⁴⁰」論者以訛傳訛，引文未經求證，誤認張秀亞後期的散文，始轉變為恬淡的風格，其實早於五〇年代，她的散文創作已趨向恬淡，而這轉變又如何受到凌叔華的影響，若能引用例證，加以參照析論，必更富說服力。

又，按石曉楓〈作家的「隱性宣言」〉所論，論文由創作心態、想像發揮、技巧琢磨、內涵意境四方面，探討「張秀亞的散文理論及其創作體現」；其中，著墨最多的是散文藝術的經營，就四點論述：（一）文字形象美、色彩美、音響美的講究（二）豐富新鮮的意境營造（三）象徵、聯想、意象、隱喻的使用（四）意識流創作手法的加入。文末以一段話歸結其創作技巧：

觀察張秀亞散文理論的成形與創作的展現，在五、六〇年代初，確實仍以傳統嚴謹的散文創作技巧為鍛鍊；但六〇年代中後期的創作、七〇年代末的理論提倡，其實都展現了與「現代主義」文學遙相唱和的濡染之跡。⁴¹

通篇剖析張秀亞的「詩化散文」技巧，並運用意識流手法，突破文類的框架；對於張秀亞在「小說化散文」的越界書寫，論文卻隻字未提，且論定其「在五、六〇年代初，確實仍以傳統嚴謹的散文創作技巧為鍛鍊」，石教授的論述應有討論的空間。

也許因為創作得早，加以西方文學的薰染，在創作初期，張秀亞就有文體的越界書寫，除了「詩化散文」外，還有「小說化散文」的實驗，研究她的早期散文集，藉小說體裁寫散文，使散文故事化的，有：〈小獵人〉、〈燕子〉、〈湖畔〉、〈星與燈〉、〈詩人同荅荅〉、〈牧羊女〉、〈幻想曲〉、〈落雨的日子〉等十餘篇。就其創作手法而言，〈小獵人〉、〈湖畔〉、〈幻想曲〉、〈牧羊

⁴⁰許珮馨：〈北窗下的尋夢女——論張秀亞散文的傳承〉，頁 157。

⁴¹石曉楓：〈作家的「隱性宣言」——張秀亞散文創作理論及其實踐〉（台南：張秀亞文學研討會，2005.10.1~2），頁 36。

女>、〈星與燈〉純屬虛構，充滿浪漫的想像；〈燕子〉屬寓言故事；〈琴〉、〈詩人同荅荅〉藉象徵手法表達；〈午後〉、〈幕啟·幕落〉、〈落雨的日子〉側重描寫意識流，捕捉心理的流動。她的早期散文創作手法不一，呈現多元、繁複的散文美學；相較於同時代的女作家，張秀亞已算是稍顯「前衛」的作家了。

按周芬伶〈張秀亞詩小說與散文詩的文體實驗〉所論，探究張秀亞作品中的「小說詩化」及「散文詩化」，就其越界書寫的來龍去脈多所析論，藉由清晰的論述，表達獨特的見解，頗能啟人深思。文中論道：「張秀亞似乎偏愛這些界於小說與散文之間的散文故事，它應是中間文類，也是越界書寫的一種。」⁴²這看法在張秀亞的早期散文獲得印證。

證諸張秀亞的早期散文，「散文詩化」的篇數不多，僅〈她的解脫〉、〈月〉、〈寂寞〉三篇，她以亦詩亦文的筆調，表達深邃的哲思，雖未曾標誌「散文詩」三字，但仍屬「散文詩」的實驗書寫。在三冊《全集》中，有十餘篇「散文小說化」的書寫，每篇動輒三、四千字，甚至多達五千餘字⁴³，將其編入短篇小說集亦無不可。作者有意藉由散文與小說的越界書寫，突破散文創作的框限，使書寫更自由、更開闊，表現獨特的藝術魅力；因此，芬伶師認為「張秀亞是具實驗性格的作家。」⁴⁴關於張秀亞的實驗創作，論者多就「詩化散文」的層面進行剖析，極少探討其「小說化散文」的越界書寫，甚至將意識流的手法歸結為「散文詩化」的技巧，就此觀點而言，兩位教授的論述恰可互相補足，提供作為研究張秀亞文學之參考。

另外，發表於「張秀亞文學研討會」的論文，有：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〉，文中引用四類專書理論，包括：

(一) 美學專書：邱明正《審美心理學》、董學文編《美學概論》、童慶炳《中

⁴²周芬伶：〈張秀亞詩小說與散文詩的文體實驗〉（台南：張秀亞文學研討會，2005.10.1-2），頁25。

⁴³〈栗色馬〉一文，多達五千餘字。

⁴⁴周芬伶：〈張秀亞詩小說與散文詩的文體實驗〉，頁9。

國古代心理詩學與美學》、王旭曉《美學原理》、張紅雨《寫作美學》、曾祖蔭《中國古代文藝美學範疇》、張法《中西美學與文化精神》。

(二) 文學理論專書：王景科《中國散文創作藝術論》、王長俊《詩歌意象學》、楊春時《藝術符號與解釋》、張少康《中國古代文學創作論》、胡有清《文藝學論綱》、毛正夫《中國古代詩學本體論闡釋》、吳曉《詩歌與人生 意象符號與情感空間》。

(三) 修辭學專書：黎運漢 / 張維耿《現代漢語修辭學》、王本華《實用現代漢語修辭學》、向宏業等《修辭通鑑》、黃慶萱《修辭學》。

(四) 心理學專書：錢谷融 / 魯樞元《文學心理學》、彭聃齡《普通心理學》、劉雨《寫作心理學》、《格式塔心理學》。

在一篇萬餘字的論文中，引據四大類、二十二本專書的論述，再扣除六頁餘字的散文集的引文，則顯然理論太多，而論述太少。此論文架構分兩部分，先就兩本散文集的「虛實交流現象做分析」；後就此「譬喻修辭中虛實交流的美感」做詮釋；然而，在第一部份的論述中，僅依據修辭學的理論，將兩本散文一一分類，做歸納整理的工作，卻未曾深入探究，殊為可惜！若能分析此手法所生的文學作用，進而論述其所生發的美感，使前後兩部分的論述緊密銜接，更能闡釋她的創作技巧的美學。

按許芳儒〈當詩人推開她的窗——以《文心雕龍·物色》析論張秀亞《北窗下》的美文書寫〉所論，作者根據〈物色〉的創作論，從內容的考察與形式的檢驗，析論《北窗下》的美文書寫，頗見獨特見解；然未就此構設她的散文美學，僅以「五〇年代的張秀亞早已把『不為自然而自然』的環保觀念內化於她的創作之中⁴⁵」一句，歸結為張秀亞的「散文美學的生成」，結語顯然太過粗略。另外，行文論及她的散文講究辭采，藉「用字精準，富感染力」來呈現，論文寫道：

⁴⁵許芳儒〈當詩人推開她的窗——以《文心雕龍·物色》析論張秀亞《北窗下》的美文書寫〉（台南：張秀亞文學研討會，2005.10.1~2），頁17。

為了凸顯所寫事物的特殊性，張秀亞在用詞遣字上煞費苦心。有時為了表達文字的蘊意，她不是挖掘深奧的詞句讓讀者費解，而是反覆思索推敲，選擇最平易的詞字，來表達最深刻的含義。⁴⁶

張秀亞所強調的「文字鍊金術」，不僅在於「平易的詞字」，而在於文字的「色彩」與「節奏」，她的散文在平易簡潔中，呈現細緻的字質美，因此，王鼎均以「絲綢般精美⁴⁷」形容她的散文，可見其對於張秀亞散文之了解。

至於析論散文的「音韻之美」，則舉〈落日〉一文為例，「推敲每一小節句末結尾的字音」，依平聲、仄聲字的音調，詮釋文句所表達的情感；歸結「合韻有味，富節奏感」的創作。⁴⁸此論述雖頗具創見，然深受西方文學影響的她，何以在創作時仍留意末字的平、仄聲，猶如辭賦家般地創作散文，則未見任何闡述。推敲文本的音韻，應屬自然成韻，而非刻意為之；若強以「平仄聲」的觀念加在她的散文創作，這說法難以說服別人。

按吳偉特〈張秀亞女士文章中的宗教意涵〉（下以「吳文」稱之）所論，她對於宗教信仰的虔誠，猶如她對於文學的執著，都是生命中的摯愛；於是，她把寫作化為祈禱，把文字獻給聖母，頌讚聖母的慈愛；把文字獻給自己，醫治內在的創傷；把文字獻給讀者，撫慰讀者的心靈，誠心為讀者祈福。她的文字如同天籟，是靈魂的樂音，上達天庭，繚繞人間；而這「上敬天，下愛人⁴⁹」的思想，揭櫫「聖道」的創作理念，構築她的散文美學，傳承「古典閨秀」的抒情傳統，向來是中國文學的雅正之音。

然而，人性也有醜陋的一面，思緒常處於善惡拉鋸中，那由善念獲勝的，就被稱為善人；那由惡念獲勝的，就被稱為惡人；因此，書寫人性敗德的真實，是否也是一種「醜的美學」？而這「魔道」的創作美學，雖是文學中的變調，非屬

⁴⁶同上，頁 13。

⁴⁷何賓：〈張秀亞紀念文學講座吸引文學愛好者〉《紐約新聞》B2，2006.11.27。

⁴⁸許芳儒〈當詩人推開她的窗——以《文心雕龍·物色》析論張秀亞《北窗下》的美文書寫〉，頁 15-16。

⁴⁹吳偉特〈張秀亞女士文章中的宗教意涵〉（台南：張秀亞文學研討會，2005.10.1~2），頁 15。

詩教的抒情傳統，但評論者亦應等同視之，賦予相當的重視與客觀的評價，畢竟在散文的世界，正調與變調相互激盪，才能演奏出多元、繁複的文學之美。

又，論及張秀亞的創作動力源於何方？「吳文」引用〈寫作 寫作〉所述，因而認為「負笈古城時，在東交民巷前的一片花園，聽到一名法國小女孩的歌聲；於是，每逢寂寞時，她的心中就響起這支歌，這是她的創作動力。⁵⁰」然而，僅只如此，就能讓人持續創作長達七十年？當飽受病魔侵襲時，她也寫了不少未發表的作品⁵¹；若非擁有堅強的信念，凡人豈能做到？這股創作動力源於何方？與其說是小女孩的歌聲，不如說是宗教信仰激勵著她，使她永不停歇地寫作。她把寫作視為成聖的過程，把作品獻給聖母瑪利亞，懷著對於聖母的愛，她勤奮不懈地寫啊寫，寫作於她如同對於聖母的愛，生死以之，至死不渝，豈容輕易放棄？因此，在接受訪談時，她說：「宗教給我的啟示太大了。祂告訴我們生命是永恆的。我常覺得祈禱是世界上最美的事——我們要把日常的活動都看成祈禱，都變成一首讚美天主的詩，這就是快樂！」⁵²在她的中心，寫作是祈禱，是頌讚天主的詩歌，是快樂的泉源，她終生樂在其中，從中獲得生命長存的意義。

按簡弘毅〈跨越海峽的一代：關於張秀亞的文學史閱讀與考察〉，論文〈前言〉提及，將從張秀亞的「個人創作經歷」及「與台灣文壇的互動關係」，「重新閱讀張秀亞其人及其文學史位置」，期能「重新賦予一個更清楚的文學史座標落點」。⁵³論文題目有新意，頗引人矚目；然而，通篇論文僅歸納各學者的觀點，未曾提及個人的見解；亦未就張秀亞在文學史的定位，「重新賦予一個更清楚的文學史座標落點」，僅在文末引用？弦的論述作結，而？弦的論述已被多人引用，就此而言，結語與前言銜接不謹密，論文結構略顯鬆散。

又，於〈女性寫作空間〉一節，論及五〇年代的文壇現象，寫文學刊物、女性作家、男性作家，論述過於廣泛，主題不很明確；若集中析論張秀亞文學與男

⁵⁰同上，頁 14。

⁵¹未發表的作品，後編入《張秀亞全集 9》。

⁵²夏祖麗：〈享受人生的張秀亞〉《甜蜜的星光（下）》，頁 820。

⁵³簡弘毅〈跨越海峽的一代：關於張秀亞的文學史閱讀與考察〉（台南：張秀亞文學研討會，2005.10.1~2），頁 4。

性創作之不同，並深入探究張秀亞於女性作家的影響，藉以判定張秀亞文學的成就與價值，想必能「重新賦予文學史的定位」，為她的文學人生下個嶄新的詮釋；論文能引發新意，更具參考價值。

第三節 研究方法與論文架構

一、依章節順序，說明研究方法：

(一) 傳記書寫

以〈張秀亞年表暨文壇時事紀要〉（附錄一）《張秀亞全集 1-15》、《甜蜜的星光——憶念張秀亞女士的文學與生活》、相關文獻史料、報章雜誌相關內容、于德蘭的傳真信函、文友的散文集為傳記資料，運用歷史研究法，按照她的遷移史，由出生地畢孟村到終老於加州橙縣，拼湊她的生命圖像，構築她的心靈跋涉史，期能有助於張秀亞散文之研究。

(二) 在地書寫

卜居模範村近十四年，是創作最豐沛的時期，共出版十冊散文集，包括：《三色堇》、《牧羊女》、《凡妮的手冊》、《懷念》、《湖上》、《愛琳的日記》、《少女的書》、《兩個聖誕節》、《北窗下》、《曼陀羅》等書；今由「國家台灣文學館」將其收編入《張秀亞全集 2 - 4》三大冊。其中，《北窗下》印行二十三版，勇奪首屆「中山文藝散文創作獎」，可見其受到讀者喜愛的程度。就十冊散文的文化地景，包括：田園牧歌景觀、竹籬笆花牆、攤販市集，探究三個地景的文化意涵：

1. 根據 Mike Crag 的《文化地理學》、Tim Cresswell 的《地方：記憶、想像與認同》、馬丁·海德格的《存在與時間》，探究田園牧歌的景觀，藉以管窺張秀亞由疏離到歸屬的「地方感」的建構過程。

2. 根據 Castells Manuel 的「流動空間理論」、E.J.Hobsbawm 的《民族與民族主義》、Benedict Anderson 的《想像社群》，就二個面向考察竹籬笆花牆的表徵意涵。

3. 根據巴赫金的「狂歡化理論」、諾柏格·斯卡爾茲的《實存 空間 建築》，

析論村民與小販所構築的空間詩學，並探究其所傳達的意涵。

（三）意象與象徵

透過「白色、水、花、詩與樂」的意象呈現，探討其原型象徵意涵及張秀亞散文的象徵意涵，藉以詮釋作者的心靈密碼，建構作者的心靈軌跡，得以捕捉那幽微的內在靈動。據華勒克／華倫的《文學論》、朱光潛的《文藝心理學》、色彩學理論，析論散文集的「白色」意象，所呈現的原型象徵及私設象徵的意涵。據 Erich Neumann 的《大母神：原型分析》、卡爾 榮格的《心理學與文學》、張春興的《現代心理學》，論述散文集的「水」的意象，歸結為「回歸生命母體」，完成尋根的旅程，補償失落故鄉的匱乏。據《大母神：原型分析》卡爾 榮格的《心理學與文學》，析論文本中「花」的系列意象，歸結為「死亡與再生」、「懷鄉」、「聖女」的象徵意涵。據 Northrop Frye 的《批評的剖析》、李達三的〈文學與神話〉、尼采的《悲劇的誕生》，考察「詩與樂」的意象，如何透過敘述結構，呈演「四季循環」的原型。

（四）女性書寫

透過日記／書簡及懷舊散文，論述其女性書寫的特質，藉以建構其散文美學，歸結為「五四『女書』的傳承與變革」。據 Michael White / David Epsom 的《故事．知識．權力 敘事治療的力量》、朱蒂斯．赫曼的《創傷與復原》、托爾斯泰的《藝術與人生 藝術論》，詮釋日記／書簡的敘事治療，以探索作者的內心世界。又據 Simone de Beauvoir 的《第二性》、孟悅／戴錦華的《浮出歷史地表》、陳玉玲的《女性童年的烏托邦》，探究文本的童年記事，歸結為「母子同體」的聖境，及母親系譜的追尋。

藉冰心、凌叔華、廬隱的作品，和她的抒情散文相對照，考察其承襲五四女書的內容，構築「真與愛」的美文質地，呈顯聖道的創作觀。再根據芬伶師的〈張秀亞詩小說與散文詩的文體實驗〉、E.M.Forster 的《小說面面觀》，考察散文中文體的越界書寫，探究其「散文小說化」及「散文詩化」的文類。

就其女性書寫的特質，藉黑格爾的《美學》什克洛夫斯基的「陌生化」理論，

探討散文所呈現的風格，歸結為「簡淨雅淡，詩韻天成」的形式，「幽微感傷，情思聖美」的內容，文本的「形式與內容統一」，能發揮「情致」的動人效果。

二、依章節順序，說明論文架構：

第一章 緒論、研究動機、文獻回顧、研究方法與論文架構

第二章 張秀亞小傳

依出生地「畢孟村 邯鄲縣 天津 北平 重慶 北平 台北 台中模範村 台北 新店 終老橙縣」的脈絡；按她的遷移史，敘述生平事略；其中，客居模範村十四年餘，共出版十冊散文集，可說是創作的高峰，因屬本論文研究的核心，故以一萬六千餘字逐年記事，並藉文獻史料、田野調查、于德蘭傳真信函，書寫〈模範村史略〉（舊稱「大和村」），以之同張秀亞散文相對照，有助於了解文本的意涵。至於其它生命史略，非論文研究之主題，每小節僅以約四千字簡述，藉以凸顯傳記的題旨，得以管窺作者的生命故事。

第三章 模範村的文化地景

以十冊散文集及〈張秀亞小傳〉，依序論述模範村的三個文化地景。從台灣開發史，提及日帝計畫性移民，在各城鄉興建日式木屋，尤以在模範村的日式木屋聚落最有名，是當時的「移民村」。本章以張秀亞的木屋為中心，往外連結的田園地貌，探究所構成的田園牧歌的空間意象。從竹籬笆建築史，考察其如何形塑成菁英社群，如何凝聚村民的「想像共同體」，形塑成母國文化的區域，表達「親愛、精誠」的場所精神。從攤販市集的史略，論述庶民與菁英融合的過程，文本呈現獨特的情感空間，形成模範村的人文地景。

第四章 意象與象徵

統計十冊散文集，關於色彩字的運用，以白色字居多，故析論白色意象所呈現的意涵。根據韋勒克／華倫的《文學論》，書中對於「傳統象徵」(Traditional Symbolism)和「私設象徵」(Private Symbolism)的定義，歸納中國文學及聖經中，「白色意象」所呈演的「傳統象徵」意涵，有：「死亡、聖潔、真純、恬淡」的象徵；以之對照張秀亞的早期散文，探究其中「白衣、白屋、白雲、白鳥」意象，

在「傳統象徵」的意涵外，尚見哪些「私設象徵」的意蘊？

根據埃利希 諾伊曼的《大母神：原型分析》，探究中國古典文學中，藉「水的意象」所呈演的「原型的」(archetypal) 象徵意涵，就是：「生命母體、愁、時間」的象徵；以之對照散文集的象征意涵，剖析「湖泊意象」的原型敘述結構，探究「溪河意象」所構成的生命河道圖，形塑成作者的生命歷程。又按《大母神》的論述，析論《山海經》及《中國花卉詩詞全集》，藉「花的意象」所呈演的「原型的」(archetypal) 象徵意涵，有：「死亡與再生、愁、人品」的象徵；與張秀亞散文相對照，就其「三色堇、石竹花、百合花」系列，探究其原型結構，及其所呈現的意蘊。

據諾斯羅普 弗萊的《批評的剖析》，析論中國古典文學中，藉由「詩與樂」的意象，呈現的「普遍象徵」的意涵，歸納有三項：「永恆循環、精神靈視、神啟/魔怪」的象徵；以之考察張秀亞散文的「詩歌意象」，論述文本如何透過敘述儀式，呈演「四季循環」的敘述結構；用來考察散文中的「琴詩意象」析論其所呈演的「神啟意象」的原型。

第五章 女性書寫與散文美學

藉日記的文本敘事，及書簡的私密對話，展現其女性書寫特質，歸結為受到廬隱的影響；再藉童年紀事，呈顯「母子同體」的聖境，及母親系譜的追尋，展現其女性書寫美學，歸結為受到冰心、凌叔華的影響。就其女性書寫的特色，析論其散文美學的建構，一方面承襲五四女書的正調，彰顯「真與愛」的閨秀美文；一方面受到西方文學的影響，在「散文詩化」及「散文小說化」，呈現文體越界的變調書寫；因此，歸為「簡淨雅淡，詩韻天成」；「幽微感傷，情思聖美」的風格，彰顯黑格爾《小邏輯》所言：「形式與內容徹底統一的，才是真正的藝術品⁵⁴」；故以黑格爾的美學觀，論述她的散文藝術的魅力。

第六章 結論

⁵⁴轉述自 蔣孔陽：《德國古典美學》（北京：商務印書館，1980.6 第一版；1997.12 五刷），頁 231。

第二章 張秀亞小傳

前言

在中國現代文學史上，張秀亞是個舉足輕重的作家，不僅在於她的獲獎無數，而是在於她「把美文這支快要熄滅的火把帶到台灣」⁵⁵，她不提倡任何主義，更不侈言長篇理論；她只是不停地寫作七十年，默默地發表六十九本著作。她繼承五四「古典閨秀」的美學，融中西文學與哲學於一爐，使優美的文辭煥發哲人的智慧，創作出諧美深邃、亦柔亦俠的文風，深深影響晚進的女作家，「台灣婦女文學奠定可大可久的基礎」⁵⁶，使婦女在鍋鏟與筆墨間，揮灑出一片亮麗的天空。因此，五、六〇年代的台灣，婦女作家人才輩出，獨領文壇風騷，張秀亞可說功不可沒啊！

張瑞芬教授在〈張秀亞的散文美學及其文學史意義〉寫道：

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。終身的散文創作凝結在藝術的頂峰，以不懈的努力，為散文這項文類作了有力的「隱形宣言」，實現了「以作品給人印象，而不以人給人印象」的自我期許。她的理論和創作佳績，如弦所稱，成為和林語堂、梁實秋、吳魯芹比肩的台灣當代散文大家。與蘇雪林、沉櫻這些銜接新舊時代的勇敢女性一樣，歷經婚姻的困境，在自己的書房裡，編織理想的夢土，又如同在黑暗的隧道裡，奮力要鑿出靈魂的光芒。張秀亞的散文，是俗世滔滔中，一朵誠實而沉默的小白花，靜靜在風中佇

⁵⁵ 弦：〈張秀亞，台灣婦女寫作的燃燈人〉《張秀亞全集 15》，頁 19。

⁵⁶ 弦：〈張秀亞，台灣婦女寫作的燃燈人〉，頁 21。

立，而時間永遠是最後的選家。⁵⁷

張教授所言實非溢美之詞，對於這樣一位承先啟後的作家，該有人？她書寫傳記，提供後人研究之史料。然而，至今《張秀亞傳》尚付之闕如，坊間僅見兩篇兩千餘字的〈小傳〉⁵⁸、一篇論文中六千餘字的〈張秀亞：尋藝術的牧羊女〉⁵⁹及一篇論文中一萬三千餘字的〈張秀亞的生平〉⁶⁰，及張秀亞代跋附錄於《三色堇》的〈苦奈樹——我的生活及文藝道路〉；至於詳細的〈張秀亞年表〉則不多見，於羅淑芬的《五〇年代女性散文的兩個範式——以張秀亞、艾雯為中心》，其論文僅〈附錄：張秀亞、艾雯著作年表與五〇年代藝文大事〉，關於張秀亞的年表，不僅缺漏太多，而且盡摘錄自《張秀亞全集》，既不曾由張秀亞子女刪訂過，亦不曾考證過《全集》的資料是否屬實，顯然所附之年表過於簡略；就連《張秀亞全集 15》所附之〈年表〉，尚見些許錯誤⁶¹，必得詳加考證，方可援引參用。

有鑑於此，本論文除詳列二十八頁的〈張秀亞年表暨文壇時事紀要〉（參見附錄一），再參照此〈年表〉所記《張秀亞全集 1-15》《甜蜜的星光》報章雜誌相關內容、其他作家的散文，及于德蘭十餘次的傳真信函。採歷史研究法，根據張秀亞的遷移史，將上述資料綴連成生命軌跡，藉以構築張秀亞的生命圖像。

受論文篇幅所限，三萬餘字的〈張秀亞小傳〉，實不能詳述其生命故事。本文以〈1950 - 1964 年，客居台中時期〉為核心，還原當時模範街之地貌，並逐年詳述其生平事蹟；至於其餘則因與論文主題不相干，各羈旅地僅以四千來字略述。

⁵⁷ 《張秀亞全集 2》，頁 35-55。

⁵⁸ 1 應鳳凰：〈小傳〉《張秀亞全集 15》，頁 144 - 147。

2 應鳳凰、黃恩慈：〈在文字草原裡尋夢的牧羊女——張秀亞〉《明道文藝》第 345 期，2004.12，頁 71 - 75。

⁵⁹ 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》，（政大國文教學碩士班 92 學年度學位論文，2004.7），頁 25 - 33。

⁶⁰ 傅如娟：《張秀亞散文研究》，（政大中文系碩士論文，2005.12），頁 11-38。

⁶¹ 本篇論文〈附錄一〉詳列〈張秀亞年表暨文壇時事紀要〉，該年表參閱：《張秀亞全集 1-15》、《甜蜜的星光（上）（下）》、報刊雜誌的報導及作品等，再由于德蘭（張秀亞長女）多次考訂增刪而成。與之同《張秀亞全集 15》中的〈年表〉，兩相參照比對，當可發現錯誤處。如：〈年表〉記「張秀亞生於冬初」，則與實際不符。按于德蘭所言：張秀亞生於「農曆 9 月 16 日，時序應為秋末。」又如：張秀亞渡海來臺後的〈年表〉，《全集》只記出版事宜，過於簡略，無法從中了解作家的生平事略。

期盼此〈小傳〉能補其它各篇之不足，更期待完整的《張秀亞傳》能出版，能全備地保存作家史料，裨益於相關研究之參考。

第一節 山圍故國遠清江

我夢中踐履故鄉城外的寒霜，
似隨昔日一串駝鈴進城
回憶的手指輕撫受傷的白石橋欄；
橋下不聞魚躍，病黃的燈影沉迷，
點點的星光是離人的眼淚。
張秀亞《我的水墨小品·懷鄉篇》

一、畢孟村與邯鄲縣

(一) 出生地方

一九一九年農曆九月十六日，她誕生於河北省滄縣（黃驛縣），瀕渤海之陽的畢孟村。

滄縣是宋朝詞家李之儀的故鄉，是一個文風鼎盛的地方；坐落於滄縣渤海邊的畢孟村，卻是荒涼的「苦海鹽灘⁶²」。不知起自何時，海水漸漸退落，留下一大片鹹溼的土地，和一輪金黃色的太陽。不久，不畏艱苦的人們來了，他們選擇在此定居，胼手胝足，開墾荒地，終日與大自然搏鬥。

當春水滋養大地，村民趕著栽植苧麻，好在夏天收割製作繩索。仲夏時節，黃褐色的土牆外，一畦畦油綠的苧麻田，亭亭立於艷陽下，墨綠的葉影在水田舞

⁶² 1 《張秀亞全集 2》，頁 160。

2 《張秀亞全集 5》，頁 158。

動。⁶³ 孟夏時節，村邊的棗花盛開，當晨曦乍現，朝暉在樹林糝上金粉，成片金色的、青色的、橄欖色的棗花紛飛，騰湧著一季燦爛的花海，預告果實纍纍的訊息。⁶⁴

翠綠的棗子迎風搖曳，秋，悄悄蒞臨。小河歌唱著流過村前，頌讚著岸邊打麥場上豐收的喜悅。「打麥場上，鋪滿金黃的麥穗，拖著石碾的馬兒，來往奔馳著，頸際的鈴聲和著小河的歌聲，演奏成動人的『秋收之歌』。⁶⁵」

農閒時候，男人往茶館聚集，抽菸、閒聊、喝茶、喝酒，「走到街上，常見有人拿著酒瓶走過⁶⁶」。寒風中，傳來算命盲人敲打銅鑼的聲音，劃破清靜的長街，顯得格外淒清，「小鎮完全沉浸在蕭瑟的秋意裡了⁶⁷」。

畢孟村是她的第一故鄉，對於故鄉熾燃的愛，催逼她走上文藝創作之路。⁶⁸ 一九二五年，祖母病歿後，她與母親隨父仕宦邯鄲，離開那美如詩的家鄉。

（二）原生家庭

她的母親陳芹，約一八九三年生於浙江山陰縣，是家中幼女。「據陳氏家譜所載，歷代科第功名⁶⁹」，代代考取循吏，大多擅長刑名之學。遜清末年，她的外祖父出仕北方，於是，攜眷定居河北。當他京官任內病逝，未曾留下豐厚產業，只留下滿架詩書，並遺言「以詩禮傳家」。她的母親自幼承受詩禮之教，過著恬靜的生活，喜愛吟誦唐詩及元曲，又擅長繪畫，擅長女紅，尤其精於刺繡，擁有一雙巧手，為家人縫製刺繡出精美的衣物。

⁶³ 《張秀亞全集 6》，頁 393-394。

⁶⁴ 《張秀亞全集 4》，頁 17-18。

⁶⁵ 1 《張秀亞全集 7》，頁 277-278。

2 《張秀亞全集 4》，頁 91-92。

⁶⁶ 同上。

⁶⁷ 同上。

⁶⁸ 《張秀亞全集 3》，頁 136。

⁶⁹ 于德蘭編：《甜蜜的星光（上）》（台北：光啟，2003.9 初版），頁 93。

「十九歲，她嫁到畢孟村的張家⁷⁰」，一個北方地主家庭，遠嫁渤海郡的少婦，得接受苦海鹽灘的考驗，得侍奉長年臥病的婆婆，得周旋於眾多妯娌間，於是，她變得抑鬱寡歡，體弱多病了。加以「她的父親張里鵬仕宦異鄉，偶爾年節才返鄉」⁷¹，母親縱有滿腹委屈，也只能對著一盞孤燈，暗自傾訴內心的淒苦；對於母親所承受的苦楚，她如此敘述道：

我的父親又終年負笈在外，一切都由她自己來擔當，她唯一的辦法就是忍讓，就是緘默，一些閒言閒語，她只作未曾聽到。過著這樣的生活，她的內心是抑鬱的，記得有一個夜晚，我一覺醒來，聽不到那習聞的剪裁衣服的刀尺聲，睡眼矇矓中，彷彿看到母親在對燈低語，似在怨訴，似在悲嘆，聲音極其低微，我聽不大清楚，轉過身去又睡著了，她白天受了人家的閒氣，只有在夜深時分對著一盞孤燈傾訴，而第二天晨起，我仍見到她去祖母房中端茶點煙，臉上仍浮漾著那溫和的笑容！她長年忍茹的結果，是體弱多病。我記得她一病倒，我們那間屋中的窗簾就都放了下來，光線更顯得幽暗，家中更整天氤氳著藥爐中透發出來的苦澀而芬芳的氣味。姊姊和我，都在稚齡，只呆呆的倚立在几桌前發怔，更不知如何安慰母親。⁷²

母親欲訴無人，孤檠獨對的愁苦，深深烙印在她的心上，對於她的性格有著深層的影響。日後，張秀亞在婚姻上的隱忍退讓，終生守著有名無實的婚姻，忍受非凡的艱辛，母兼父職，身兼數職，扮演母親、教授、國代、作家的角色，且能逆來順受，甘之如飴，堅忍的性格想必襲自母親吧！

母親極樸素，不施脂粉，不愛裝飾，喜穿著素色衣服，「夏天是月白色，春、

⁷⁰ 此乃據《甜蜜的星光（上）》，頁 93 所言。然，參見《張秀亞全集 4》，頁 232 寫道：

「母親二十歲時嫁到我家」。推估應是虛歲與實歲之誤。

⁷¹ 1 《甜蜜的星光（上）》，頁 94。

2 《張秀亞全集 4》，頁 232。

⁷² 1 《張秀亞全集 4》，頁 232。

2 《張秀亞全集 2》，頁 160。

3 《張秀亞全集 2》，頁 182。

秋冬季則是深藍或玄黑⁷³」；也不常戴首飾，只在「耳邊戴著一對極細小的金圈環；過年時，在髮髻插一朵紅？花⁷⁴」，就是最華麗的裝扮。

母親雖不愛裝飾，卻精於刺繡。曾在一塊青緞布畫了一枝幽蘭，以金色絲線為幼女繡了一個眼鏡套。⁷⁵這個眼鏡套伴著她成長，在幾度遷徙中，卻不慎遺失，令她遺憾終生。

母親曾教她拈針配線的竅門，雖未學到刺繡的精髓；但是渡海來台後，「一雙兒女制服上的學號，及自己旗袍上的花」，可全是親手刺繡的呢！

提及母親的刺繡功力，長女于德蘭信中寫道：

母親除了刺繡我們制服上的學號，她還常常繡其它的小動物、小花，及自己旗袍上的花。母親的手十分巧。⁷⁶

在侍奉翁姑之餘，母親帶著五歲的「君子」（張秀亞小名），坐在石竹花開的院階前，「像說故事似的教我欣賞那有圖有文的方塊字」。她喜用詩意的方式，激發「君子」熱愛大自然，觀察自然景象：

當我幼時，我的母親常常抱我在膝上，指著簷前的燕子，為我講那個懂得寓言的公冶長的故事，我羨慕這一位古人，自己也就常常躲到林間的大樹下面聽鳥叫，希望弄懂牠們在說些什麼，結果我並未了解。⁷⁷

有時，涼爽的秋夜，坐在階前麥桿編的蒲團上，「望著滿天小窗眼似的星子」，

⁷³ 1 《張秀亞全集 4》，頁 233。

2 《甜蜜的星光（上）》，頁 95。

⁷⁴ 《張秀亞全集 4》，頁 233。

⁷⁵ 1 《張秀亞全集 2》，頁 181。

2 《甜蜜的星光（上）》，頁 93。

3 《張秀亞全集 2》，頁 160。

⁷⁶ <于德蘭的傳真信函>，頁 69。

⁷⁷ 《張秀亞全集 4》，頁 311。

母親數著星星，要小孩輪流編星星的故事：

她令我望著滿天小窗眼似的星子，鼓勵我自己編一些故事，但我往往說著說著編不出，接不上了，她總是鼓勵我再繼續說了下去，那雙細長、明亮的充滿了愛意的眼睛注視著我，她更摩撫著我的頭髮，耐心的聽下去，這點創作的靈焰，她是以豐盈母愛為我點燃了。⁷⁸

從母親啟蒙識字，觀察星宿鳥禽的經驗，為童年的張秀亞「創造了美同喜悅」，孕育了她的浪漫情懷，使她服膺華茲華斯，早年的她是浪漫主義的信徒；加以蒙受五四作家的影響，終於走上「美文」創作之路。

一九二二年四月二十八日，爆發「第一次直奉戰爭」。五月四日，奉軍戰敗出關，李景林潰兵一路殺燒搶劫，直向鎮上湧來；房子被燒毀好幾間，一片殘破景象。罪惡的軍閥使她的童年蒙上陰影，想起一張張凶惡的臉孔，連夢中也會戰慄！直到一九二八年，蔣總司令北伐告成，她才恢復寧靜的童年生活。

這段童年的經驗，在她心中埋下效忠蔣中正的種籽，在〈生命的長流中洄瀾與浪花〉中，她寫著：

罪惡的軍閥，在我歡樂的童年，罩上了一層陰影，想到那段悲慘的日子，我忍不住會流下淚來。我深深的感念 先總統蔣公，在民國十七年掃蕩盡北方的軍閥，使我的童年煥然有彩，過了一段幸福的歲月！⁷⁹

歷經時代的動盪，她結出反共愛國的果實。以致大學畢業後，她毅然跋涉六十日夜，到達重慶投入抗戰行列。又於一九四九年六月，當國軍撤退到台灣，三十歲的她揮別故鄉，帶著兒女渡海來臺。直到一九八一年的春天，輾轉傳來慈母

⁷⁸ 《張秀亞全集 2》，頁 184。

⁷⁹ 〈生命的長流中洄瀾與浪花〉《張秀亞全集 9》，頁 333。

病逝的消息，「她始終不曾再見慈母的容顏⁸⁰」，徒留滿懷的惆悵，令她終生遺憾。

她的父親張里鵬，約一八八〇年生於畢孟村。他是道地的北方人，有北國男兒俠義豪爽的性情；一生擔任公職：「曾任河北省任邱、行唐、邯鄲縣長；北伐後，河北省府遷保定，代理省府駐天津辦事處處長。⁸¹」

父親終年仕宦在外，只在年節時返鄉。四歲那年的大年夜，是一個淒寒的深夜，大家在祖母跟前吃團圓飯時，父親帶著一身雪花回來，也帶來新年禮物，那是：

一些中華書局出版的兒童故事，同兩本厚厚的藍皮燙金字的大書——多年以後，我才知道那是《辭源》，我揉揉眼睛，看了又看，我從未見過那麼厚的書，多有趣啊！⁸²

一九二五年，在她六歲那年的除夕夜，祖母病逝於那間充滿草藥味的房間。殯殮完畢，「事奉祖母十五年的母親，首次帶著兄妹坐著馬車，經過四日夜的水旱路程，終於在薄暮時分，到達父親七百里外的任所⁸³」。父親在城內租一棟古宅，於是，全家在邯鄲定居。

（三）第二故鄉

邯鄲是古趙國首都，古戰場遺址。只因首次離開故鄉，格外想念花海般的棗

⁸⁰ <于德蘭的傳真信函>，頁 69。

信函中問：「渡海來台後，張秀亞曾否回到大陸探望親友及故鄉？」

于德蘭來函：「從未回去過，當年許多名作家邀她去大陸，均未回去過。」

⁸¹ 于德蘭編：《甜蜜的星光（下）》（台北：光啟，2003.9 初版），頁 563。

⁸² 《張秀亞全集 6》，頁 40-43。

⁸³ 1 《張秀亞全集 4》，頁 217。

「服事了祖母十五年的賢慧的母親，才第一次攜帶著姊姊和我，隨父親同赴七百里外的任所。」

2 <于德蘭的傳真信函>，頁 5。她將抄自原文的「姊姊和我」，刪改為「兄妹」。

3 <于德蘭的傳真信函>，頁 69。她回答信函中的問題時，寫著：

「姊姊多為堂姊，只有哥哥是親的。」

樹林和泠泠的溪流，她顯得落寞寡歡，心事重重。父親縣署的老工友孫榮把她舉放在肩頭，帶著她到城隍廟看戲；揹著她「攀登趙武陵王遺下地叢臺」。有時雨後，他們走上幾里路，到城外挖「箭頭」；孫榮把挖到的綠銹箭頭送給她，她把它們收藏在小籃子，不時拿在手上玩賞。⁸⁴

那古色斑斕的兵器，是邯鄲一年最美的回憶。

是年，父親卸縣長職，擬想定居天津，卻因阮囊羞澀，只得攜眷返鄉。

三月十二日，孫中山病逝；軍閥三面割據，國家情勢混亂。此時，父親帶著她們歸返小鎮。不久，李景林潰兵「過境」小鎮，母親陪嫁的金飾及家中銀洋，全被搶劫一空。軍閥走了，來了一群土匪，他們放火燒農舍，父親差點被子彈打中，家人無不嚇得直打哆嗦。⁸⁵

年節近了，家裡殘破不堪，只好投靠城中舅舅。個把月後，父親在天津一教育機構謀到職位；一九二六年孟春，全家遷居天津。⁸⁶

二、天津十年

（一）白河橋畔

到達天津，暫住旅社兩個月。之後，「在白河畔，貼近教堂的高聳鐘樓，租賃一棟寬敞的房屋。⁸⁷」大她七歲的振亞哥，入津沽鄉郊一所初中就讀，在校中膳宿，放假帶來幾箱新文藝的小說及散文，充實書齋的圖書。

⁸⁴ 1 《張秀亞全集 4》，頁 217-221。

2 《張秀亞全集 2》，頁 161。

⁸⁵ 1 《張秀亞全集 2》，頁 161-163。

2 張偉：〈奉系軍閥的特點〉《遼寧大學學報（哲學社會科學版）》第 29 卷 3 期，2001.5

李景林屬奉系軍閥，而奉系軍閥「不僅其頭目是土匪出身，而且其領導集團的核心人物多有綠林經歷。」

⁸⁶ 《張秀亞全集 9》，頁 334。

⁸⁷ 1 《張秀亞全集 3》，頁 22。「姊姊更將後院一間小室，佈置成她的書齋。」

2 《張秀亞全集 5》，頁 159-160。「哥哥放假回來，總帶來幾箱子書……」

3 按〈于德蘭的傳真信函〉，頁 69。她寫道：「姊姊多為堂姊，哥哥是親的。」

《全集 3》之「姊姊」應該是「哥哥」。

由於已屆學齡，於是，她穿起藍衣黑裙，入貞淑小學就讀。這所小學由天主教若瑟院的中國修女主持，圖書館有很多兒童文藝書籍，她貪婪地讀起《小朋友》《十姊妹》《虎友》。最先讀的是中華書局出版的《小朋友》，書的封面畫上一片掩映在荷葉下的荷花影子，「那淺綠輕紅，渲染了兒時的夢境⁸⁸」，她不禁思念起孟莊的老家，在老家窗檻上搖曳生姿的海棠，村前潺潺的小河。

和孟莊相同的是，新家依傍著河畔。當薄霧籠罩，晨曦照著水面閃爍星光，她揹著書包，站在岸邊，目送漁夫欸乃划過輕霧，感受詩般的浪漫情調；然後，她緩步走過河上的小木橋，看白鵝野鴨河邊戲水，腦海裝滿白河的風光，走進高聳著哥德式鐘樓的校門。就這樣，完成六年的上學儀式。⁸⁹

一九二六年七月九日，蔣總司令誓師北伐。一九二八年，國民政府改北京為北平，改直隸省為河北省，省府由天津遷至保定，天津升格為特別市；由她的父親代理省府駐天津辦事處處長。十二月二十九日，北伐大功告成。⁹⁰

終於剷除軍閥，社會祥和安定，出版界欣欣向榮，這是文藝氣息濃厚的年代。文藝書籍內容精湛，售價又很低廉，幾角錢可買到一本；她和哥哥遂大量購存書刊，累積藏書近兩千餘冊。

就讀小二時，解老師將她的習作拿到「益世報館」，幾天後，〈雨天〉刊登在〈兒童週刊〉。老師親自為她去領稿酬，幾打公雞牌的「施德樓」鉛筆，及印著荷葉同青蛙圖案的彩色信紙信封。⁹¹自此，她養成收藏卡片、信紙的嗜好，在美麗的紙張題詞後，將它贈送給文友及讀者。

作品被打成鉛字，刊登出來了！遏止不住的熱情，驅使她不停地寫。夜晚，家人酣睡時，她坐在茉莉花檯邊，鋪開稿紙，捻亮小燈，在「爐煙似的月色」中，沙沙地寫；父親因而呼她為「悉悉索索的小鼠⁹²」。

⁸⁸ 《張秀亞全集 7》，頁 230。

⁸⁹ 1 《張秀亞全集 5》，頁 84；389。

2 《張秀亞全集 8》，頁 16。

⁹⁰ 李雲漢：《中國近代史》（台北：三民，1986.3 初版，1993.8 第八版），頁 272 - 273。

⁹¹ 《張秀亞全集 5》，頁 161。

⁹² 1 《張秀亞全集 9》，頁 13 - 14。

隨著習作常被刊登在兒童週刊，她開始閱讀新文藝書籍，無意間，在哥哥書架上，發現廬隱的《海濱故人》。那夢樣般的愛情故事，向她展現無窮的魅力，引發她的浪漫遐思：

我開始幻想了，世界上真有這樣的一些女孩子們嗎？如果真的有，她們又在什麼地方呢？是不是每個女孩子有一天都可像她們一樣，說著一些人所不懂的話，發著一些人所不解的嘆息，我開始希望自己有一天也和她們一樣，由於讀了這本《海濱故人》，那狹小的生活圈子，在我竟成了一個枯燥的沙漠，我開始苦望著一片淡藍色的海洋。⁹³

廬隱是她在新文藝國度中最初邂逅的作家，而《海濱故人》則是新文藝的啟蒙書籍，深深影響著她的文學創作。

（二）詩人小亞子

一九三二年六月，她自貞淑小學畢業；隨即考入省立河北第一女師。河北女師創建於光緒三十二年，是一所聲譽遠播的名校。在齊國樑校長的倡導下，圖書館大量充實新文藝書刊，校園出版許多刊物，成為培育作家的沃土。⁹⁴李霽野、曹禺、蕭乾曾在此執教；凌叔華、王怡之、羅蘭是校友。

初中時期的她，一頭黑亮的短髮，一張清秀的瓜子臉，白白淨淨的臉上，細長明亮的丹鳳眼，流露慧黠而夢幻的眼神。中學六年，最愛上習作課。一位老師批閱過她的文章，用毛筆寫了：「有如此聰明才力，將來定可名噪文林。」又有一

² 《張秀亞全集 6》，頁 281。

³ 歸人：〈記張秀亞〉《甜蜜的星光（下）》，頁 562。

⁴ 封德屏：〈以文字作水墨畫的藝術家〉《幼獅文藝》297 期，1978.9，頁 63-70。

⁹³ 《張秀亞全集 5》，頁 160。

⁹⁴ 張敬銘：〈張秀亞少年時代的詩〉《甜蜜的星光（下）》，頁 692-693。

文末，編者註：「張敬銘女是早年出身天津女師，與張秀亞女士有同窗之雅。」

位老師，在她的作文簿上，畫了一百分下加三道橫線，對她說明：「無法再給予更高分，只好畫三橫線表示。」⁹⁵ 老師激發她努力寫作，經常在校刊發表作品。

由於北京政局不穩，大多報業移至天津，天津一時報業鼎盛⁹⁶。小亞子開始向「三大報⁹⁷」(指：《大公報》、《益世報》、《庸報》。)投稿。一九三四年一月二十三日起，〈寂寞〉、〈秋之歌〉相繼刊登於《益世報·文學週刊》；九月十九日，於〈文學週刊〉發表處女詩作〈夏天的晚上〉。時〈文學週刊〉由南開大學教授負責編輯，主編柳無忌先生為《朱湘文選》作序時，寫道：「我在天津益世報主編文藝副刊(在臺的女作家張秀亞是一個經常的投稿者)。⁹⁸」因為習作經常刊登在副刊，所以她的寫作興趣倍增了！除了上課以外，幾乎全心投資在文學上。就這樣，為她贏得「小小詩人」的雅號。

初二時，小小詩人加入校刊編輯行列，與高兩屆的王怡之常在編輯室相聚，兩人志趣相投，從此結為莫逆。回憶當年編輯的情景，八十四歲的王教授說：

她比我們矮半頭，活潑又幽默，大家好愛她，暱稱她「小亞子」，多親熱甜蜜的稱呼！很快的她成為這個小小編輯部的靈魂。每次她總是人還沒進門，就傳來清脆快樂的聲音「小亞子來嘍！」⁹⁹

一九三五年七月二十五日，〈夜歸〉一詩刊登於天津《大公報·小公園》，不

⁹⁵ 姚儀敏：〈綵筆具有雙飛翼的張秀亞〉《中央月刊》第 24 卷 5 期，1991.5，頁 102-105。

⁹⁶ 袁昶超：《中國報業小史》(香港：新聞天地社，1957.7 初版) 頁 49。

⁹⁷ 1 袁昶超：《中國報業小史》 頁 85 - 86。

「天津《大公報》創刊於 1902 年，即光緒 28 年，創辦人是英欽之等……於民國 15 年停刊幾個月……至民國 15 年 9 月 1 日復刊。由吳鼎昌、張季鸞、胡霖主持發行。該報編排醒目，便於閱覽；通訊特稿，報導詳實；副刊文字，另有風趣。這是它在津滬一紙風行的原因。」

2 袁昶超：《中國報業小史》 頁 89。

「天津《益世報》創刊於 1915 年 10 月 10 日，創辦人是比利時籍的天主教天津副主教雷鳴遠……雖為天主教友刊行的出版物，但其宗教意味並非濃厚。當益世報創刊之時，係在日本向我國提出二十條件之後，雷氏即以喚起民眾抗日為己任。」

3 曾虛白主編：《中國新聞史》(國立政大新聞研究所發行，1966.4 初版) 頁 360。

「天津《庸報》創刊於 1927 年，董顯光任社長。民國 20 年，約銷行 2 萬份。」

⁹⁸ 柳無忌：〈朱湘：詩人的詩人〉，? 弦編：《朱湘文選》

(台北：洪範書店，1977.5 初版，1981.6 三版) 頁 9。

⁹⁹ 王怡之：〈記我與張秀亞 68 年的友情〉《中華副刊》第 19 版，2001.8.29。

僅獲得八元銀洋的稿費(當時一名女傭月薪不過三元銀洋),也?她未來的文學道路,開拓出美好的願景。八月,<老人>刊登於<小公園>。十三日,主編蕭乾來信獎譽她:「可以比丁玲好」,並告訴她:「我們要低了頭幹!」主編來信鼓勵,贈送稿紙和書報,令她感懷在心,沒齒難忘。¹⁰⁰

在蕭乾的鼓勵下,她開始以筆名「陳藍」寫散文,「陳」是外祖家的姓;「藍」是黎明曉空的顏色,代表純潔、詩、理想與夢。以「張亞藍」寫小說,是將筆名與本名合併。至於以本名寫詩,只因當時詩作不多,想偶用本名無妨。她曾默默注視這三個筆名,說:「你們三個好好努力吧,看看誰比較有點發展。」¹⁰¹

隨著發表的作品漸豐,詩人小亞子享有些許盛名。為了保護這早慧的作家,蕭乾把讀者給她的信保管起來,來信告訴她:「你要以作品給人印象,而不要以人給人印象。」他經常來函指導她如何寫作,使她確立了:「嚴肅、認真、獨創」是一生寫作的南針。蕭乾是她的文藝啟蒙師,也是最積極鼓勵她走上創作之路的編輯,兩人結下深厚的文字友誼¹⁰²。

(三) 與文藝作家

之後,散文詩<二月杪>、散文<寫給自己>發表於《武漢日報》。因為投稿之故,她和主編凌叔華通了幾封信。一九三六年春天,時任武漢大學的凌教授北返省親,來函邀約到北平一遊。於是,在一個夏末秋初的傍晚,她獨自尋到了她的家。回憶初見面的一刻,她說:

¹⁰⁰ 《張秀亞全集 15》,頁 139。

¹⁰¹ 1 《張秀亞全集 15》,頁 331。

2 涂靜怡:〈唯美的女詩人張秀亞〉《甜蜜的星光(下)》,頁 666。

¹⁰² 1 《張秀亞全集 6》,頁 386 - 387。 2 《張秀亞全集 7》,頁 367 - 370。

作者皆以「她」稱呼這位「寫作上的老師」,指誰而言呢?

據〈于德蘭傳真信函〉,頁 70。

她敘述:「鼓勵她的主編應為蕭乾。你猜的寫作與當時政治環境有關,家母用意在保護他們是極有可能的。」

她看來比書中的照片略顯清？，如畫的眉目間，有一種難以描畫的靈秀之氣，那也許就是我們平時所說的書卷之氣吧。她的語聲是那般的悅耳，有一種金屬之聲，極富音樂的美感，使當時我這未出校門的讀者不僅有點驚訝：上天給他的那麼多！¹⁰³

她參觀她的工作室，和她談起寫作的問題，那機智與風趣的談話，使人如同沉浸在優美的文章中。當晚，她因為太累了，就在凌的書桌前睡著了，還是凌媽媽幫她脫下鞋子的呀！隔天傍晚，凌主編帶她往西斜街看望沈從文先生。

沈先生看見滿臉稚氣，身材矮小的她，他以湖南口音，輕柔地說：「陳藍原來是個小孩呀！」¹⁰⁴對於這溫文儒雅的作家，她這麼描繪：

著了件洗得發白的灰布長衫，襯托著他那張蒼白的臉，近視鏡片下，兩隻眼睛閃爍著智慧的光芒，那光芒不是鋒利的，卻是溫煦的，但是卻似有一股透視的力量，照澈了人的內心。¹⁰⁵

三十來歲的沈先生，喜愛玩賞古瓷盤，書齋的牆壁掛滿式樣色彩不一的古盤；樸實的古盤不像漢人的文物，在細問之下，始知沈先生出身行伍，擁有祖母苗僑族血統，難怪他的作品「在質樸單純中雜揉著粗獷氣息」，她想著。¹⁰⁶

隔天要上課，於是，她帶著兩位作家簽贈的書，連夜搭火車返回天津。因著三位作家的提掖，她立志「讓生命燃燒在文學的祭壇上」。一有寫作的問題，即刻寫信去請教，他們總是詳盡解答，並且贈送參考書籍。這種提拔後進，善待讀者的態度，令她深受感動！作家的風範烙印在她的心底，影響了她與讀者的互動關係，日後她也盡力提攜年輕作家，鼓勵他們走上文學創作之路。

¹⁰³ 《張秀亞全集 5》，頁 377。

¹⁰⁴ 《張秀亞全集 9》，頁 405 – 408。

¹⁰⁵ 《張秀亞全集 5》，頁 379。

¹⁰⁶ 《張秀亞全集 5》，頁 379。。

於後期師範二年級（高二）時，常在《庸報·新詩週刊》發表詩作。〈詩刊〉的編輯祥羽鼓勵她將作品集結成書；於是，向父親索來三十銀洋，將已發表的散文、小說彙編成《在大龍河畔》，自己設計封面，祥羽編輯校對，自費請天津「北方文化流通社」，於一九三六年十二月二十五日出版，再由祥羽介紹給一家書店總代銷。

「當一九三五年，蔣光堂以五萬元將《庸報》賣給日本關東軍特務土肥原賢後¹⁰⁷，祥羽仍繼續完成不少愛國詩作。一九三七年七月七日，爆發「盧溝橋事變」，日軍在印刷廠發現油墨未乾的〈白河〉，詩中抒發祥羽心中的悲憤；日軍將他逮捕入獄，翌年瘐死獄中，時二十來歲。

三、北平與重慶

（一）負笈古城

由祥羽編輯的《在大龍河畔》出書後，她獲邀參加北平天津作家集會，而被稱譽為「華北最年輕的作家」。一九三七年三月二十日，第一首散文詩〈花園〉發表於《中央日報·詩刊》；同時，她以「秀亞、陳藍、張亞藍」等筆名，於報刊雜誌發表書評。

一九三五年八月起，日軍策動「華北自治」；華北陷入空前的危急。父親見時局動盪，辭去省府職位，於一九三七年孟夏，偕母親歸返故鄉。七月七日晚十一時許，爆發盧溝橋事變；八日午前四時四十五分，日軍攻擊宛平城，展開全面進攻中國的行動。¹⁰⁸

眼見「天津胡塵處處」她赴北平投靠才從師大英文系畢業的哥哥。哥哥計畫投入抗日工作，「他將變賣《莎翁全集》的錢塞在我的手中，搭往南下的火車走

¹⁰⁷楊東伶：〈為日軍侵華「鼓」與「呼」的《庸報》——五次治安強化運動過程中《庸報》的頭版分析〉（天津：師範大學新聞傳播學院，2004年發稿）

¹⁰⁸同上，頁309-310。

了，從此再也未見他的身影¹⁰⁹。

父母回孟莊，哥哥去重慶，頓失依靠的她，只得返回天津，完成女師學業。七月，為了升學，她來到北平，住進西城隅女子公寓。一週後，「七七」槍響。北平風聲鶴唳，隨時被敵軍攻陷：

七月二十八日，國軍副軍長佟麟閣與一四三師師長趙登禹陣亡，宋哲元前往保定，棄守北平。天津守軍與日軍血戰一晝夜後撤退，天津遂於三十日陷落。至是，華北兩大名城悉告陷落。¹¹⁰

北平淪陷後，日軍大舉進城，報社紛紛南遷。為了生活，她任教於附設小學的私立中學除了小學一、二年級的合班國語，三、四年級的合班自然勞作，五、六年級的合班歷史外；尚得？授初中一、二年級的地理及高中一、二年級的英文；可說是「全天授課¹¹¹」呢；另外，她還兼任圖書館館長和館員。儘管身兼三職，但月薪只偽幣十二元！¹¹²

十月二十一日，她發表八千字的〈尋夢草〉，與何其芳大作同時刊登《大公報·散文特刊》。顯然蕭主編有意提攜她，使她有機會與名家切磋，獲得更多啟發，提昇寫作境界。

是年，十一月二十日，國民黨政府宣佈遷都重慶。「北平大學多南遷，輔大獨留故都，與敵偽惡勢力抗衡。¹¹³」一九三八年，輔大在創校十三年後，首次招收女生。辭去教職，她考進什剎海（湖）畔的輔大，受業於英千里、沈兼士的門下。大學女舍 瞻霽樓，由聖神會修女管理，平日是男生禁地。幽靜的女院一

¹⁰⁹ 1 《張秀亞全集 2》，頁 165 - 166。

2 于德蘭：〈關於張振亞〉《張秀亞全集 15》，頁 524 - 525。

「一九七〇年代，我舅舅曾透過各種管道尋找我母親……後來還是由我在美國與我舅舅通信……媽媽以前小心翼翼地一直擔心影響對岸的親人，她常常說：『她是最重感情的人，但也很怕感情決堤，父母已不在了，很心傷，健在的親人只要知道彼此平安就好了。』」

¹¹⁰ 李雲漢：《中國近代史》，頁 311。

¹¹¹ 黃秋芳：〈激流與風暴交奏出來的河唱〉《甜蜜的星光（下）》，頁 779。

¹¹² 黃秋芳：〈激流與風暴交奏出來的河唱〉，頁 779 - 780。

¹¹³ 質素：〈輔大二三事〉《中央副刊》第 10 版，1967.7.8。

角是「天香庭院」，據說就是《紅樓夢》中修竹掩映的「瀟湘館」。「女院後門過了磚砌的石橋就是什刹海」，什刹海是一道長堤劃為二的人工湖，湖邊搖曳著蘆葦和水蓼花，堤上成蔭的老柳樹；她喜愛在堤上徘徊，溶漾的湖泊是心靈的水鄉。

一九三九年四月，她皈依天主教，何濟瑞神父為她取聖名「則濟利亞」；這原是古羅馬的音樂主保，她很喜歡這個名字，她說：「我願心中，也永遠向天唱著無聲的讚歌。」¹¹⁴是月，主編的《輔仁文苑》創刊，〈水上琴聲〉、〈幻想曲〉、〈海的女兒〉，及散文詩〈花環〉等皆刊於此；《文苑》發行至第十一期，因投日的周作人來函而停刊。

（二）山城歲月

一九四二年六月，輔大畢業留校任助教；於大年夜，因不堪日偽壓迫，與同學三人跋涉六十天，抵達山城重慶。時于斌主教負責的《益世報》在重慶復刊，他曾閱讀她的〈永恆的生命〉一文，留有深刻的印象；於是，派秘書探聽、邀請她投效報社；經過筆試後，錄用為〈語林副刊〉主編，是當時各大報最年輕的編輯。不久，透過編輯工作，結識了張道藩、陳紀滢、謝冰瑩、尹雪曼等人；與王藍不僅是同事，而且與其家人成為摯友。¹¹⁵

既屬報社員工，故住在中華路桂花街的宿舍。在包飯桌上，認識酷似雪? 的于? 伯，他是于主教的親弟，「與另外三位秘書呂永泰、張書年、胡秋塘司事務」¹¹⁶，既一同隨侍在主教左右，於是，兩人常同往嘉陵江賞月，往青木關登山，度過豐富的山城歲月。一日，輾轉收到家書，獲知父親不堪土八路侵擾，抑鬱成疾而病歿故鄉的訊息。十月十日，於天主教「真原堂」與? 伯成婚，不知這是圓滿的喜劇，還是人生悲劇的開始？婚後，兩人客居市郊青木關，過著純樸靜謐的山村生活。為了扮演好妻子的角色，她以大多時間洗菜、淘米、補襪子；「曾有五年時間，

¹¹⁴ 〈永恆的生命〉《張秀亞全集 2》，頁 283~288。

¹¹⁵ 《張秀亞全集 9》，頁 307；344~357。

¹¹⁶ 《張秀亞全集 9》，頁 483。

不親筆硯，也很少看書¹¹⁷」，她寫道。

一九四四年夏天，於重慶醫院生下小若瑟，不幸遭醫生用產鉗夾住，終致窒息而死，葬於嘉陵江畔南山之麓。¹¹⁸這是婚後重大的打擊，也是死別之缺口，於是，在小若瑟祭辰時，總會以文章悼念他，藉以「補償」內心的缺憾。隔年，於重慶醫院生下一子；值主教赴美參加「舊金山會議」，故由他命名為金山。在育嬰之餘，續任〈語林〉編輯，兼任于主教秘書；於是，她仍滯留重慶，丈夫則往南京工作。再也料想不到，別離從此種下不幸的種籽，風流不羈的丈夫，「流連浮華世界的櫥窗」，漸漸心有別屬……。

（三）勝利還鄉

一九四六年，抗戰勝利，全家返古城。她獲聘為母校英文講師，於是，住在輔大後門的一條街上。時土八路正圍攻縣城，在槍砲斷續聲中，「母親搭乘火車，三天兩夜後，才到達五百里外我的居處¹¹⁹」，她寫道。母女偕行，回古宅，探望獨居的姑媽。銀髮的姑媽守著老屋，守著翠綠古柏、瑩白玉簪花的庭院，庭院是她的療傷之所，玉簪花永遠綻放在她的心中。¹²⁰

一九四七年，中共展開全面叛亂行動。五月二日，么女德蘭誕生；由于主教依法國聖女小？蘭為姪女取名。此時，「丈夫卻行蹤詭秘，經常托詞不回家」，令她陷入惶懼不安，只覺「跌落泥塘，無人援手」，「柔弱的心靈再也無法忍受」。¹²¹正在這時候，義籍洛庚神父請她翻譯四十餘萬字的《聖女之歌》，為了忘記一切逼人的苦難，於是，她「伏案研讀咀詠」，沉湎於寫作中，「那清澈、嘹亮的聖女之

¹¹⁷ 〈千里姻緣〉《張秀亞全集 7》，頁 40~48。

¹¹⁸ 〈哀歌〉《張秀亞全集 2》，頁 151~153。

？〈寫給小若瑟〉《甜蜜的星光（上）》，頁 81~86。

¹¹⁹ 〈母親〉《張秀亞全集 2》，頁 81~82。

¹²⁰ 《張秀亞全集 2》，頁 260；371

¹²¹ 〈或人的日記〉《張秀亞全集 2》，頁 205~213。

歌，逐漸在我身邊悠揚，像一陣桂子淡香，漂浮過鬱暗的心靈幽谷。¹²²」

一九四九年三月十九日，國共和談破裂。二十日，毛澤東發布命令：「令解放軍徹底殲滅國民黨，解放全國人民¹²³。」四月二十三日，共軍攻陷南京；之後，大舉渡江南侵，國軍節節敗退，國家處於風雨飄搖中。「二十四日，二十二架載著中樞官員的疏散專機從上海飛抵台灣¹²⁴」。五月底，上海淪陷；物資日漸缺乏，物價急速飆漲，經濟瀕臨崩潰；於是，她決定「離平去滬轉京，拜謁過于斌總主教後，再赴滬來台¹²⁵」。六月九日，在大陸淪陷前夕，她帶著一雙稚齡子女及未完成的譯稿，偕同于家親友，在上海搭乘「華聯輪」，顛簸了幾千里路，抵達從未謀面的基隆港。

此際東渡來台，？伯未能同行；他在大陸退守時，踏上台灣的土地。從此，他像飄走的一片雲，偶爾捎來一紙短箋，留下的卻是憂懼與淚水。為了「不違背在聖母前許諾的誓言¹²⁶」，對於這個不忠實的丈夫，她以寬恕的愛等待他回頭，她說：

儘管他已自我的身邊走開，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¹²⁷

就這樣，她從北平等到台灣，從少婦等到白頭，終生信守著婚姻的承諾，如同信守著對於聖母瑪利亞的信仰；她把宗教信仰具體實踐在婚約，與孤燈、稿紙、筆墨相伴，以寫作填補一生的孤寂，在寫作中，「完成自己的偉大」；在寫作中，戰勝生命的悲劇。

¹²² <我譯《聖女之歌》>《張秀亞全集 2》，頁 278-279。

¹²³ 台灣版《中央日報》第 1 版，1949.3.22。

¹²⁴ 台灣版《中央日報》第 2 版，1949.4.25。

¹²⁵ 《張秀亞全集 9》，頁 441。

¹²⁶ 梁宜玲：<念秀亞>《甜蜜的星光（上）》，頁 296。

「婚配為天主教七大聖事之一，如無正當理由，經教宗特別許可，是不能離婚。故秀亞一生仍保持正式婚姻關係。」

¹²⁷ 《張秀亞全集 7》，頁 48。

第二節 閉戶著書多歲月

可記得

老屋的油碧竹簾

疏落有如此刻

窗外沁人的白雨

雨珠悄然於濕階照影

似天上星花燦麗。

張秀亞 <老屋之憶>

一、 台北與台中

(一) 渡海來台

在顛沛流離中，「她斷續譯竣《聖女之歌》，寄交香港的洛各朗神父交真理學會出版¹²⁸」；「獲得一筆三百美元的譯費後，她在北市金華街買了一座十九個榻榻米大的小屋¹²⁹」，安頓一家三口，展開羈旅異鄉生涯；滿心期待能「光復神州」，歸返故里，與母親、哥哥團聚。

一九五〇年，通貨膨脹極嚴重，物價波動很厲害；且她必須照顧兩名稚齡幼孩（三歲的金山和一歲的德蘭），短期無法外出謀職，僅靠菲薄私蓄過活，經濟的窘困，令她深覺「台北居，大不易。」於是，她重拾筆桿，藉〈生活〉一詩，訴

¹²⁸ 《張秀亞全集 12》，頁 59。

¹²⁹ ①于德蘭：〈秋夕湖上永恆之歌——紀念母親張秀亞女士升天週年〉《甜蜜的星光（上）》，頁 511。

「在小學之前，我們住台北金華街，一幢母親翻譯厚書《聖女之歌》的譯費所典的小屋，也是我們台灣第一個家。」

②據〈于德蘭傳真信函〉，頁 71，她敘述：

「我們 1949 年住金華街 61 號（台北）（現中正紀念堂址）。」

③張秀亞：〈譯寫迢迢四十年〉小民編：《走過歲月》

（台中市：晨星出版社，1987.11.20 初版，1992.5.20 九刷），頁 215~224。

說來台之心境及搖筆桿之決心：

我不知道什麼是生活，
是裝著晝夜雙輪的輕車
載著我的詩和夢
在人間石子路上輾過
壓碎了多少青春的日子
那些美麗，多虹彩的蚌殼

我日日守望在窗前
看年華的綠蔭裡
映現出快樂女郎的花色陽傘
失望老者的黑色陽傘
像晨星，升起又墜落
還有那幻滅的灰衣婦人
影子後面飛逐著白塵

我不知道什麼是生活
只覺得像是
秋風吹落的第一片葉
晝午睡起後惺忪眼中
網在蛛絲裏的黃色日影
又像一絲銀白的蜥蜴
爬上了暗夜中發光的玻璃

我不知道什麼是生活，

詰問著那個過來人 相濡中的我
 她依然雙頰盛艷，無語的微笑：
 「癡子，問什麼？
 搖吧，用你的筆桿，
 為生活的水池中，
 再畫出一個亮，圓的漩渦！」¹³⁰

繼十月四日於《中副》發表這首詩；初旬，她寫就〈雯娜的悲劇〉一文，由陳紀滢先生轉交《新生報副刊》刊登，這是來台發表的第一篇散文。十一月十五日，她以筆名陳宛筠發表〈她呵，我們的好母親〉，這首頌讚蔣夫人的詩作，為她獲得首屆「婦聯會」新詩徵文首獎，這也是來台後所獲得的第一個獎項。

十二月，于家親友認為台中是文化城，較適合定居；於是，紛紛遷居台中市。在聖誕節前夕，帶著五歲的金山、三歲的德蘭，她們來到台中農場邊的向上路（今向上路一段）。未拓寬前的向上路，「是單向通車的路，路很小一條¹³¹」，而且「未鋪裝柏油，每天泥灰滿天飛¹³²」，是一條窄小的泥巴路。

由於親朋的協尋，她以佰元台幣租賃兩間日式木屋，這原是農夫儲藏米穀的倉庫，中間一道木槿編成的籬笆，與屋主的住室隔開。¹³³就這樣，與于家妯娌比鄰住了半年；親戚住向上路二十九號，她們住向上路三十一號¹³⁴。那是一棟有著寬敞卻荒涼的庭院，竹籬笆圈住滿園的寂寞，令她生發濃濃的鄉愁；於是，她「跑遍台中的馬路，以壹元買來一包三色堇的花籽¹³⁵」，在後院播種三色堇，又在前院

¹³⁰①《中央副刊》第6版，1950.10.4。

②此詩共四節，作者刪去末節，將詩作編入《秋池畔》詩集。

¹³¹余英馨訪談／記錄：〈「模範街故事」訪談稿之一〉（附錄三，頁2），此據60餘歲的模範街簡清河先生口述。

¹³²《聯合報》第3版，1958.11.10。

「旅居於本市西區模範村的昔日青島市長李先良，為了其住宅附近的道路未鋪裝柏油，昨日跑至台中市府，怒責林金標市長無能。」

¹³³《張秀亞全集3》，頁192。

¹³⁴據〈于德蘭傳真信函〉，頁71。

¹³⁵《張秀亞全集2》，頁67。

栽植剪邊蘿及桂樹，期待滿園的花香驅散心中的陰鬱。入秋後，庭院的柚樹意外結出一枚柚子，淡香的柚子牽引出她的邯鄲鄉情，卻也帶來極大的愉悅。為這「顛沛中平凡」的驚喜，她提筆記下，永誌留念：

一抬頭，樹間竟不知何時推出一輪淡黃月，呵，那不是月，卻是悄悄長成的一枚柚子，這是僅結的一枚碩果！爬到樹上，將它摘了下來，和孩子們分食之餘，感到極大的喜悅，那淡黃的果皮，正好是蘭蘭的一頂尺寸合適的華冠。¹³⁶

半年內，于家親戚為了謀職，陸續搬去其它城市。¹³⁷為舒緩經濟壓力，她退租兩棟房屋，於一九五一年六月下旬，雇輛行李車，裝載「瓶瓶罐罐、焦炭、糙米……¹³⁸」，牽著孩子的手，緊隨在車後，走向空曠的郊野，遷居郊外的「模範西巷三號」。

關於這次遷徙，她在〈遷居〉一文，如此敘述：

表面上，對朋友們講，是疏散聲中，遷地為良；實際上，還不是為了離開敞麗庭院，別覓小型居處，藉以緩和經濟逼迫！¹³⁹

回想當年隨母遷居，于德蘭在信函中寫道：

剛到台灣，變亂中，搬家並不稀奇。想當年經濟壓力一定有，模範西巷三號房子較小，可舒緩經濟壓力吧？而且在巷子內，向上路的在大街上。巷子內對幼兒成長可能較安全。¹⁴⁰

¹³⁶ 《張秀亞全集 3》，頁 27~29。

¹³⁷ 據〈于德蘭傳真信函〉，頁 74。

¹³⁸ 《張秀亞全集 2》，頁 75。

¹³⁹ 《張秀亞全集 2》，頁 74。

（二）模範村史略

光復後的模範村即日據時期的大和村，至今村內仍留有一條「大和路」，見證當年的殖民景觀。「模範西巷三號」後改為「模範二街十六號」；隨著向上路拓寬後，又改為「模範街二巷十六號」。¹⁴¹此巷位居今之模範新村，處繁榮市區一隅，顯得老態龍鍾，歲月遺跡畢現。

模範新村即今公益路以南、向上路以北、民權路以西、英才路一帶。一九三八年（昭和十三年）起，日本政府計畫性移民來台，選定此地興建大批官舍，供應旅台公務員及官員居住。¹⁴²日據時期名為「大和村」，光復後改為「模範村」，是中部最典型的「移民村」。村內盡是日式木屋，據當地耆老口述：

當時大和村的宿舍分為甲、乙、丙等級。近民權路巷底，即靖龍里一帶，多為較大的房子，約有一百多坪大；是日據時代高級官員所住。近模範街兩邊，為老師、警員所住。¹⁴³

四、五十年代，只有向上路中間有一條柏油路，路的兩旁都是石子路，還沒有柏油路。它的兩旁都是日本住宅，門口圍竹籬笆，每一戶的竹籬笆都種著粉紅色的燈籠花。每一戶都有著小庭院，種著一、兩棵芭蕉或柚子樹，觀賞用。主要也是屋子不寬敞，民權路那邊的住宅就都是前、後院，較寬敞。¹⁴⁴

日本人佔領台灣時，凡是無人承認的屍骨，就全放在「百姓公廟」。而大和村

¹⁴⁰ 《張秀亞全集 2》，頁 74。

¹⁴¹ 據〈于德蘭傳真信函〉，頁 70。

¹⁴² 呂順安主編：《台中市地名沿革》（南投市：台灣省文獻委員會，1996.2 初版），頁 56。

¹⁴³ 呂順安主編：《台中市鄉土史料》（耆老口述歷史叢書七），（南投市：台灣省文獻委員會，1994.11 初版），頁 132。

此據「西區分組座談紀錄」所記，由 1927 年出生的模範街陳昭民先生口述。

¹⁴⁴ 余英馨訪談 / 記錄：〈「模範街故事」訪談稿之一〉（附錄三，頁 4）。

是當時市郊最早開發的地區，因此，它的周圍有不少「無主墳」、「百姓公」。據當地耆老口述：

後龍的百姓公廟，在英才路邊，經國大道上。一邊是模範街九巷，一邊是向上北路。每年七、八月都演戲，很熱鬧。¹⁴⁵

大和村要蓋日本房子，在整地時，挖到一些死去的臺民或日人的骨頭，凡是無人承認的，就集中起來，蓋一座廟存放，就是百姓公廟。¹⁴⁶

「一九四五年十月二十五日，陳儀將軍在公會堂（後改為中山堂）接受日軍投降」¹⁴⁷，台灣從日軍手中收復，台灣人民以歡欣鼓舞的心情，「迎接來自大陸的國民政府」。當年的情景，李筱峰教授寫道：

全島各大市鎮都有當地青年自動自發組織地方團體，用來維持地方秩序，保護日本留下的敵產，以便讓國民政府能順利接收。當時台灣人對於這些來自「祖國」的接收人員的心理，作家吳濁流曾這樣描述說：「對這些接收人員，台灣人打從心底以對待英雄的方式歡迎。」（吳濁流《台灣連翹》）儘管台灣人民歡天喜地迎接「光復」，歡迎新來的「祖國」，但是新來的中國政府卻以「征服者」的態度對待台灣。¹⁴⁸

一九四六年，國民政府接管台灣的第二年，搶劫案件頻傳，社會治安嚴重惡

¹⁴⁵ 《台中市鄉土史料》，頁 135。

此據「西區分組座談紀錄」所記，由 70 餘歲的模範街周萬元先生口述。

¹⁴⁶ 同上，頁 136。由 1923 年出生的向上路一段居民林錫年口述。

¹⁴⁷ 李筱峰：《台灣史 100 件大事（下）》（台北：玉山社，1999.10 第 1 版 1 刷，2000.5 第 1 版 6 刷），頁 6。

¹⁴⁸ 李筱峰：《台灣史 100 件大事（下）》，頁 6。

化，「一年之間刑事案件增加 28 倍」。¹⁴⁹光復初年，國民政府接收台灣時，尚無力管理土地房產；只得「隨各單位霸佔，佔了屋殼就是單位私有的，而土地是財產局的」。¹⁵⁰一九四九年，國民黨撤退來台，相中建設優良的大和村，擬在此安頓官員及軍眷；於是，陸續搬來許多國代、立委及空軍、陸軍、警察的眷屬，加上原有的台灣住戶，這裡成為官、軍、民同流的社群。隨著時代變遷及住戶的遷徙，官、兵、民漸漸融合為一，形成特殊的社區文化，當地耆老簡清河口述：「眼前看得到的，大和村民國七十三年才改建成五樓以上的大廈，全都是空軍眷村改建的。」另一模範街居民吳秀玉說：「模範二街都是內地人，附近不是國代，就是立委」。¹⁵¹

走出「模範二街」街底，觸目即是孫立人將軍的宅院。「後壟仔就是出名有水，只要是下雨天，地上就會出泉」。¹⁵²溪水沿著宅院牆邊往外流，鄰近大門邊，流向改良場。孫府左邊一條灌溉溝渠，溝渠清澈冰涼，沿著溝岸茂密低垂的綠葉覆蓋溝面，若不注意，不知那是一條溝，常常跌落水溝，幸好不會摔傷。撥開溝面的綠葉，跳進溪流般的溝渠，在裡面泡水，這是村童最好的享受。孫府旁的溪流有魚、蝦、泥鰍、鰻魚、土虱、石螺，婦女在溪邊洗衣服，洗好衣服，捲起褲管摸田螺，這是夏天常見的景致。¹⁵³

當時「摸蜆兼洗褲」的情景，模範街居民吳秀玉口述：

孫家坐落的左手邊，那條溪有很多人在洗衣服，我有時也去那邊洗，不是省水，是要去摸田螺，田螺很多！每次都裝了整桶回來 那是石螺，很好吃，很乾淨！¹⁵⁴

在孫府大門前，有條兩輛車身寬的溝渠，¹⁵⁵三條溪流岸邊種著楊柳、水松、

¹⁴⁹李筱峰：《台灣史 100 件大事（下）》，頁 10。

¹⁵⁰〈「模範街故事」訪談稿之二〉（附錄三，頁 3）。

¹⁵¹余英馨訪談／記錄：〈「模範街故事」訪談稿之二〉（附錄四，頁 6）。

，此據張秀亞老鄰居吳秀玉女士口述。

¹⁵²〈「模範街故事」訪談稿之二〉（附錄四，頁 7）。

¹⁵³〈「模範街故事」訪談稿之二〉（附錄四，頁 7-8）。

¹⁵⁴〈「模範街故事」訪談稿之二〉（附錄四，頁 8）。

七里香、椰子樹。直到向上路拓寬，剷除樹木，溝渠加蓋後，冷冷溪流從此消失。¹⁵⁶「孫家地坪達四百坪¹⁵⁷」，庭院有山有水，像皇帝的後宮花園，孫將軍未出事前，村民可進去參觀；一九五五年起，他被幽禁在院內，從此禁止會客。¹⁵⁸直到一九八八年獲得平反，在孫府慶祝九十壽誕，賀客盈門，重現昔日熱鬧景象；一九九〇年十一月十九日孫將軍病逝，「兒子移居美國後，目前只大太太和姨太太幽居此地¹⁵⁹」。

一九三一年，屬農民廳的農林改良場，從東勢搬到孫宅正對面，「土地面積約幾十甲¹⁶⁰」，大多是「抄封田」，據當地耆老林火塗口述：

「聽說改良場靠南面原是林爽文的住地，所以那一帶多成為抄封田 就我聽說的，現在模範村附近，向上路一帶，都是抄封田。」

問：「抄封田有多大？」林火塗先生：「約有幾十甲地。」¹⁶¹

改良場種尤加利樹，颳大風的時候，村民跑進樹林撿拾木柴，「堆得滿屋都是，就可以燒很久了」；收割的時候，改良場的工友會丟些稻穀讓村民撿拾；採收地瓜的時候，也留些地瓜讓居民挖取；農林場種了許多果樹：龍眼、荔枝、柿子、橘子等，隨居民自由採摘，「改良場種什麼，居民就吃什麼」。改良場四周都是稻田，赤腳在田埂上賽跑，是老一輩村民集體的回憶，每當她們聚會時，總會想起在改

¹⁵⁵ <「模範街故事」訪談稿 之一> (附錄三，頁 2)。

¹⁵⁶ <「模範街故事」訪談稿之二> (附錄四，頁 7)。

¹⁵⁷ 《聯合晚報》第 7 版，2001.1.10。

¹⁵⁸ <「模範街故事」訪談稿之二> (附錄四，頁 7)。

¹⁵⁹ <「模範街故事」訪談稿之一> (附錄三，頁 2)。

¹⁶⁰ <「模範街故事」訪談稿之二> (附錄四，頁 8)。

據吳秀玉口述：「從這裡（指向上路一段）過大馬路，到美術館一帶，都是改良場啊！」

¹⁶¹ ①《台中市鄉土史料》，頁 135。（口述者：林火塗先生，1915 年出生，五廊街 102 - 3 號）

②「抄封田」指林爽文造反時所抄封的土地。

許雪姬總策劃：《台灣歷史辭典》（台北：文建會，2004.5.18 一版，2004.9.1 二版），頁 369 - 370。

「抄封租」指林爽文事件後，清廷將其同黨之田充公，歸於官府，官府設立佃首徵收田租，除去正供外作為閒款，留存官府運用，稱為「抄封租」。

良場的時光¹⁶²。

村民吳秀玉憶及改良場的美，她微笑著緩緩敘述道：

很美，真的！然後去田埂賽跑。現在去台北，一見面，大家都六十幾歲了，還是在回味這個改良場。¹⁶³

民國四、五十年，模範村最熱鬧的地方是「第六市場」，就是現今「從三巷與八巷的路口延伸到整條巷子」。在八巷口，有間不寬敞的木造市場（今興成汽車修護廠），牆壁釘了幾個木架，一層一層排列，架上擺放各類蔬果，地上也擺放著果菜。市場外的泥巴路，小販們坐在地上販賣貨物，村民簇擁著來選購。更有許多挑菜沿巷道叫賣的菜農，印象較深刻的是：一個用雙管大腳踏車，從龍井載著蕃薯下山，沿街叫賣：「蕃薯，三斤賣一元哦」的歐里桑，他的生意還不錯呢！¹⁶⁴一些農婦提著裝滿荔枝、桃子的竹籃，來到外省人家門前，按電鈴兜售水果，外省人怕遇到壞人，他們會站在樓上陽台，探頭看看外面，再開門讓她們進去。¹⁶⁵中午過後，巷口常見爆米花的小販，蔗糖加爆米花，這是四、五〇年代最受歡迎的零食，深受模範村童的喜愛。

二、模範街紀事

（一）牧羊女之歌

一九五一年六月，揮別雪白柚花，揮別槿花籬落，在溪流濺濺的模範西巷，她買了一棟日式木屋，安頓一家三口。西巷寬約兩輛車身，一百五十餘步深；巷

¹⁶² <「模範街故事」訪談稿之二>（附錄四，頁7~8）。

¹⁶³ <「模範街故事」訪談稿之二>（附錄四，頁7~8）。

¹⁶⁴ <「模範街故事」訪談稿之一>（附錄三，頁3）。

¹⁶⁵ <「模範街故事」訪談稿之二>（附錄四，頁8）。

內清一色是尖頂小閣樓的日式木屋，「這棟六十坪的木屋，環繞著爬滿牽牛花和大紅花的竹籬笆¹⁶⁶」；「它有前、後院，後院很寬，種了龍眼、芭樂、木瓜樹¹⁶⁷」。坐在前院竹籬笆下眺望前方，可以望見孫府左側的溪流；打開後窗，可看到「那片色如碧玉的水田，和昂揚瀟灑的長椰¹⁶⁸」，而繞行農林場外的灌溉溝渠，潺湲的水聲常「響徹她的晨風新夢」。

自童年至中年，她總愛居住在「水鄉」；「水」是魂之所繫，是心靈的原鄉。於是，模範街的溪流水田是她的安息地，大地以它的美醫治她的傷痕，使她在遭受國亡家破時，堅毅地忍耐著人生的憂患。此時，母兼父職的她，「感到生命裡除了兩個孩子，就是這支筆。¹⁶⁹」當下她暗自決定：「用這支筆寫心中的事，眼前的物¹⁷⁰」。她堅定地相信：只要握緊手上的筆，任憑風吹雨打，都能為孩子撐開一張遮雨的帆篷。

憑著對於寫作的信念及興趣，也為了賺稿費養家，投稿生涯得向外拓展；於是，她殷勤筆耕，以本名發表諸多作品。六月十日，〈山城之子〉刊於《明道文藝》；六月十二日起，在《中副》接連刊登：〈種花記〉、〈同情〉、〈哀歌〉、〈母親〉、〈旅程〉、〈孩子與鳥兒〉等散文，及英詩譯作：〈老羅彬〉、〈出征賦別露笳斯坦〉。九月六日，〈悼朱振雲女士〉首度刊於武月卿主編的〈婦女與家庭〉版，與孟瑤〈職業婦女〉同版刊登，因而結識同屬模範村的孟瑤。時任教台中師專的孟瑤，住在今向上路一段的師專宿舍；兩人既是鄰居，又是文友，自然常相往來，從此結為莫逆。

除了隔幾條街的孟瑤外，她的「芳鄰¹⁷¹」還有對面的老奶奶家，及屋後養豬

¹⁶⁶ <「模範街故事」訪談稿之二>（附錄四，頁6）。

¹⁶⁷ 據 <于德蘭傳真信函>（附錄二，頁2）。

¹⁶⁸ 《張秀亞全集 9》，頁378。

¹⁶⁹ 莊秀美：〈返景入深林 訪女作家張秀亞女士〉《張秀亞全集 15》，頁369。

¹⁷⁰ 莊秀美：〈返景入深林 訪女作家張秀亞女士〉，頁369。

¹⁷¹ 張秀亞以〈芳鄰〉為題，寫了兩篇散文：

① <「芳」鄰〉《張秀亞全集 2》，頁130~133。此「芳鄰」指廖家所養的豬仔。

② <芳鄰〉《張秀亞全集 9》，頁378~381。此「芳鄰」指對面的老奶奶家。

戶的廖家。由於「二巷住的都是內地人，而且都是國代、立委¹⁷²」，除了「同巷的趙自齊委員外，還有隔街的王任遠部長¹⁷³」，稱得上是菁英階層的高級社區。「巷中孩童很多，與她的兩個稚齡幼孩，年紀相若，因著孩子們成為好友，家長也漸漸地熟稔了」¹⁷⁴。其中，老奶奶家也有一對孫兒女，與她的子女年紀相近，每天清晨，老奶奶叭嗒著旱煙管，帶著四個小蘿蔔頭，到天主教惠華醫院附設的幼稚園去；黃昏時刻，老奶奶領著他們散步回家，把他們交給等在巷口的媽媽。老奶奶的溫馨接送情，令她感懷在心，提筆為文，永誌不忘。

屋後隔著竹籬牆的廖家，在後院養了很多豬仔，豬舍正對她的臥室窗子，臭味襲鼻，擾人美夢；在溝通無效後，只得央求警員，她向警員告狀：「我家後面的人養豬，很臭啊，這地方是高級住宅區，怎麼可以養豬呢？」當時許多人藉養豬謀生，人豬共處一室的情形很普遍，因此警員未稍加理會。

儘管如此，她仍深愛這日式小屋，這是「她寫作最豐的一幢房子¹⁷⁵」；居住在此十三年餘，她完成了九本散文集、三本小說、六本翻譯、一本詩集、一本傳記，並與雷文炳神父合撰《西洋藝術史綱：第一冊》。對於此時的她，么女于德蘭敘述著：

在台中時，大家剛來，台灣環境早期均艱辛，但家母因突然遠離慈母，先生不在身旁，獨力帶幼兒，當然心中比他人更多苦楚，後因寫作也點燃了人生的希望。¹⁷⁶

一九五二年四月，她當選「中國天主教女青年會」首屆理事。自大二皈依天主教，宗教信仰始終是她在試煉中的幫助，賜予她無比的勇氣，使她默默背負著十字架，為了忠於天主，終生母兼父職，守著有名無實的婚姻，無怨無悔，鍾情

¹⁷² <「模範街故事」訪談稿之二>（附錄四，頁6）。

¹⁷³ <于德蘭傳真信函>，頁85。

¹⁷⁴ <芳鄰>《張秀亞全集9》，頁378。

¹⁷⁵ 據<于德蘭傳真信函>，頁61。

¹⁷⁶ 據<于德蘭傳真信函>，頁60。

以終。六月，在陳之藩夫婦的支持下，她把在臺發表的散文集結成書，交由陳紀瀅任發行人的「重光文藝出版社」出版。《三色堇》一出版，「立即受到梁實秋先生的讚譽，及文友的祝福和勉勵¹⁷⁷」，於是，她的筆握得更緊，以寫作為終身志業的信念更堅定。在書末，她寫道：

人生的打擊，頻頻的落到我的頭上；苦難的烈火，不斷的鍛煉著我；婚姻的悲劇，我只以無言的沉默來接受了。這有時雖使我落淚，但無形中鑄成了我的勇力與堅定。我不願模仿古代的女詩人，去用一聲嘆息，一點眼淚來解釋宇宙。¹⁷⁸

歷經爐火的鍛鍊，在動盪的歲月中，她「真實體認到生活的莊嚴肅穆和神聖的一面，所以這本書可說是突破風格的開始。¹⁷⁹」七月十九日，台中出版的《海島文藝》創刊號問世，執筆者有：張秀亞、楊念慈、孟瑤、謝冰瑩、江楓……等，這是中部第一本純文藝雜誌，她常在此發表作品，因而結識了楊念慈、江楓，他們是常相往來的文友。¹⁸⁰剛出版首部長篇小說《美虹》的孟瑤，也常徒步到模範西巷拜訪她，兩人雖性格不同，卻都「遭逢悲劇式的婚姻¹⁸¹」，因此相知相惜，同為五〇年代受矚目的台中女作家。曾有記者在《聯副 藝文天地》，側寫〈台中兩個女作家的遭遇〉，文末總結兩人的友誼：

張秀亞像一片深綠的湖水，帶著秋天的蕭條和冷靜；孟瑤卻如氾濫的河水，挾帶著山石泥沙以俱奔。她倆之間結起的友情，也不是偶然的，她倆

¹⁷⁷ 莊秀美：〈返景入深林 訪女作家張秀亞女士〉《張秀亞全集 15》，頁 366。

¹⁷⁸ 張秀亞：〈苦奈樹（代跋）〉《三色堇》（台北：爾雅出版社，1981.7.20 初版，1997.7.20 十印），頁 149。

¹⁷⁹ 莊秀美：〈返景入深林 訪女作家張秀亞女士〉《張秀亞全集 15》，頁 370。

¹⁸⁰ 《聯合報》第二版，1952.7.19。

¹⁸¹ 克風：〈藝壇側寫：台中兩個女作家的遭遇〉《聯合報 藝文天地》第五版，1953.12.4。

「孟瑤是剛健帶有男子性格的女性，因為個性的距離，主動的與她的丈夫離婚，她要獨自開闢一個天地，創造一個人生。」

也互相需要不同性格的安慰與支持。¹⁸²

九月，金山就讀「台中師範附屬小學」；德蘭是幼稚園中班。將兩個孩子送進學校後，她有大半天的空間，可用來寫作、翻譯，於是，她的創作更勤了，筆力更健了！

秋末，繁露舉家遷居台中，住所鄰近中山公園。本名王韻梅的她，自三十六年隨軍來台，即從事寫作，作品常見於《中副》及〈婦女與家庭〉週刊。時三十四歲的她，正夢想著朝專業作家的路發展，於是，她搭了半小時餘的三輪車，登門造訪模範巷的張作家，「從那天起，我幾乎時常找機會去和她閒談」，繁露說。一九六〇年，獲知老友榮頒「首屆散文創作獎章」時，繁露描述第一次拜訪她的印象：

出來接見我的，竟是一位精神飽滿、面色紅潤的健美的女性，鼻樑上架著一副黑邊眼鏡，她白淨豐滿的臉蛋展露出親切慈藹的動人的笑容，她的笑立刻縮短了我這個陌生客與她之間的距離，她使我不在「生人」面前顯出警扭與窘態。¹⁸³

一九五三年一月三日，〈牧羊女〉刊於茹茵主編的《中副》。七日，〈或人的日記〉刊於〈婦女與家庭〉第一五一期；十四日，第二篇〈或人的日記〉刊於第一五二期。在日記中，她直抒悲劇婚姻予她的痛苦：

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，他的心思別有所屬，這是我早就預測出來的，但想不到他竟這麼匆遽，不理智的表現出來了。我想到走與死，但前一條路會苦了孩子，後一條路，是弱者

¹⁸²克風：〈藝壇側寫：台中兩個女作家的遭遇〉《聯合報 藝文天地》第五版，1953.12.4。。

¹⁸³繁露（王韻梅）：〈謙和寬厚的張秀亞〉《甜蜜的星光（下）》，頁 580-582。

的表現，致使我徘徊不決。¹⁸⁴

想必是日記散發的感染力及憂傷，令主編心生造訪之念！五月，一個主日上午十點多鐘，武月卿的座車忽然停在她家門外，「這在我那靜寂的生苔的門前，是頗為罕見的事」，她的小孩一邊高喊：「媽媽」，一邊向外巴望著。時任《中央日報婦女與家庭》版的武主編，驅車登門造訪為刊物執筆的作者，並邀約孟瑤、繁露餐敘；席間論及她正透過週報，組成文壇一支美麗的隊伍，並鄭重邀請中部文友加入團隊。¹⁸⁵十九日，在《婦女與家庭》版上，刊登筆名「碧川」的〈也無風雨也無晴——記張秀亞女士〉一文：

我知道她早已從亂流激湍中，游登草色青青的彼岸，吟哦著「大江流日夜」而怡然自得了……引楊柳枝一首，以慰您的情懷，「垂垂雨雪一春愁，歷歷樓台閱劫休，拼向高空舞濃絮，東風哀怨莫回頭」。¹⁸⁶

碧川的安慰深深打動她的心。她透過主編和新婚的碧川聯繫，從此魚雁往返，兩人結為文友。「碧川」即後之「琦君」，「在蘭蘭小時候，曾收她為乾女兒，因此，琦君與家母通信相互均以乾親互稱之。¹⁸⁷」在〈于德蘭傳真信函〉中寫道。

琦君於〈悼念月卿姊〉一文，憶及此事亦曾敘述道：

那時秀亞一連出版了《七弦琴》《牧羊女》等散文集，我拜讀後化名為「碧川」，寫了一篇〈也無風雨也無晴〉的短文，以表欽佩之意，請月卿姊暫為保密。害得秀亞著實緊張了一陣子，後來謎底揭穿，相互大笑。秀亞直

¹⁸⁴武月卿主編：《中央副刊·婦女與家庭》152期，1953.1.14。

¹⁸⁵張秀亞：〈依依夢裡無尋處〉《張秀亞全集8》，頁418-423。

¹⁸⁶碧川（琦君）：〈也無風雨也無晴——記張秀亞女士〉《甜蜜的星光（下）》，頁556-557。

¹⁸⁷據〈于德蘭傳真信函〉，頁38。

到現在還不時戲稱我「碧川老人」。¹⁸⁸

藉由《婦週》拉攏文友的情感，鼓舞女作家的寫作熱情，婦女相繼投入寫作行列，一時蔚為文壇主流。七月五日，強颱風蒂來襲。八月初，《牧羊女》由台北市虹橋書店出版。在書中〈前記〉，她寫道：

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，俯首默觀波流蕩漾，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。¹⁸⁹

這本書廣受讀者喜愛，她收到許多讀者來信，給予「同情」並獎勉，讀者的迴響激勵著她更努力創作。中旬，強颱風妮娜橫掃中部。不堪兩次秋颱肆虐，她家的竹籬笆遭風吹垮，庭院果樹被連根拔起，木屋內漏雨聲不歇。望著殘破的家園，憂鬱全攏上心頭，霎時間，愁煩至心悸病發，「讀書、寫作全在醫生禁止之列」；但躺臥病榻的日子，「直如荒山中日月」，令人難以消度啊！於是，她著手整理完稿的短篇小說。

九月，透過陳之藩好心的引介，把這本小說集《尋夢草》交由商務出版。此際，羸弱的她，坐在空藥瓶旁，為這書寫下〈前記〉，宣誓告別夢幻的過去：

《尋夢草》之後，再也不睡眼矇矓的吟唱曉風殘月，夢破之後，我意識到自己原是置身於破碎了的門檻上。向雪萊、魏爾倫、王爾德道聲再見，我勇敢的投入現實荊棘的懷抱。¹⁹⁰

¹⁸⁸琦君：《燈景舊情懷》（台北：洪範書店，1983.2 初版），頁 75。

按《牧羊女》出版於 1953 年 8 月；《七弦琴》出版於 1954 年 1 月；當琦君發表這篇短文時，這兩本書尚未集結出書，想必是憶及 30 年前的往事，以致於無心的筆誤。

¹⁸⁹張秀亞：〈前記〉《牧羊女》（台中市：光啟出版社，1960.11 初版，1967.3 五版），頁 3。

自稱「張秀亞迷¹⁹¹」的陳之藩，曾在報上發表〈《尋夢草》讀後〉一文，他敘述著：

當我合上這本小書時，手涼如冰，夜寂如死，黑暗中好像有朵朵愛情的火焰在搖曳，但朵朵全是瑩白的。¹⁹²

因著這篇閱讀心得，作者與讀者成為「寫作上通信的諍友」，常以書信聯繫，交換寫作心得；不僅如此，她也與陳夫人結為知交，倆人常有書信往來，編入《曼陀羅》的〈寄如姊〉一文，文中談創作理想，談生活雜感，在誠懇的心靈交流中，顯見深厚的友誼。

十二月二日起，她應武月卿之邀，開始為《婦女週刊》寫稿，定名為〈凡妮的手冊〉，首篇〈工作，莫悲傷！〉刊於第一九六期；翌年十二月二十九日，於第二四九期全文刊畢，共二十九篇。¹⁹³與艾雯的〈主婦隨筆〉刊登相同版面，又同期刊畢；倆人以文會友，結為一生的知己。

一九五四年一月，短篇小說集《七弦琴》由陳暉的大業書店出版。她在書前〈作者自序〉中寫著：

我一向是慣於自述悲喜的，但在這集子裡已找不到我的自畫像。在大時代的旌旗下，我失落了自己，我將懷抱著七弦琴，為了人類的哀樂而歌唱。¹⁹⁴

藉著序言，她揭櫫此後的創作信念：將不再為自己書寫，要為全人類而寫，

¹⁹⁰張秀亞：〈尋夢草前記〉《尋夢草》（台北市：台灣商務印書館，1953.9 初版，1965.12 三版），頁 4。

¹⁹¹據〈于德蘭傳真信函〉，頁 39。

「本月（1月）8日（前二天），散文大家陳之藩來信說：『我從來就是個張秀亞迷……』；他們當年是寫作上通信的諍友。」

¹⁹²陳之藩：〈《尋夢草》讀後〉《甜蜜的星光（下）》，頁 530。

¹⁹³張秀亞：〈自序〉《凡妮的手冊》（高雄市：大業書店，1956.4 再版），頁 1。

¹⁹⁴張秀亞：〈作者自序〉《七弦琴》（高雄市：大業書店，1954.1 初版，1957.4 再版），頁 3。

為大時代而寫。待《七弦琴》出版後，約二月中旬，她北上參加「首屆國代會議」，為表達歡迎之熱誠，台北文友提早舉行「每月一次的女作家慶生會」。提及這維繫五〇年代女作家情誼的慶生會，林海音的次女夏祖麗回憶道：

一九五四年一月二十五日，老四祖葳滿月那天，林海音邀了一桌住在台北的文友，算是滿月酒，琦君、張漱菡、黃媛珊、黃貺思、張雪茵、鍾梅音、陳紀瀆夫人、劉咸思、王文漪、劉枋、王琰如，連她一共十二人……王文漪就興致勃勃地建議，以後何不每個月聚餐一次，輪到誰生日的月分，就當壽星不出錢。每月一次的女作家慶生會就是這樣開始的，一直維持了三十多年。¹⁹⁵

餐會間，林海音主動邀稿，於是，她利用開會空檔，寫了〈談詩 兼評詩集「時間」〉，分三篇接連三天，刊於林海音主編的《聯合副刊》¹⁹⁶，《聯副》加黃仁主編的《藝文天地》才是完整版。時林海音在祖葳滿月後，到報社執行主編一個半月，她大幅改革《聯合副刊》，使它轉為文藝味濃的刊物，除翻譯作品及報導國外文壇動態外，並邀約諸多女作家投稿，有：謝冰瑩、張秀亞、孟瑤、琦君、張漱菡、艾雯、繁露……等，「我們因為向《婦女週刊》投稿而結為好友，所以拉稿並不難！當時她們都是擁有大量讀者的作家了。¹⁹⁷」林海音寫道。

三月，成立九個月的高雄新創作出版社，在負責人：馬各、尹雪曼、王書川的策劃下，組成編輯委員會，以王書川的「甘蔗板小屋¹⁹⁸」為工作坊，編輯一冊《自由中國創作小說選集》。這選集收編張秀亞等四十五名男女作家的小说，作家陣容之浩大，編輯氣魄之宏偉，在五、六〇年代的出版界，堪稱「前無古人」之

¹⁹⁵ 夏祖麗：〈林海音與聯副〉《聯合副刊》第 37 版，2000.10.5。

¹⁹⁶ 張秀亞：〈談詩（上）（中）（下）〉《聯合副刊》第 6 版，1954.2.17~19。

¹⁹⁷ 林海音：〈流水十年間〉《聯合副刊》第 8 版，1982.11.1。

¹⁹⁸ 王書川：〈老友遠去，寒雲路幾重？ 悼馬各先生〉《文訊》。

「馬各看到高雄大業書店資金不豐，出版文藝書籍已達相當的程度，決定邀請尹雪曼及筆者，在高雄鼓山一九九號我的甘蔗板小屋會商，成立屬於文友的出版社，名稱是他想的，叫『新創作出版社』。」

創舉，在「當代小說史」上，當記下一筆。

作品見報第三年，張漱菡出資編印《海燕集》；這是台灣第一本女作家小說集，關於這本書的介紹，張漱菡曾屬文道：

決定用『海燕集』三字，寓意是海燕為一個勇敢而意志堅強的飛禽，它們振翼藍空，不畏艱險 飛躍萬海峽，回到溫暖的故巢。這是何等的氣魄，也正是我們反攻大陸的影射！ 又因為我所認識的作家中十分之九都是女性，編這本集子所邀請撰稿的也就限於女性了，無形中似乎成了一本女作家專集，實際上並無絲毫其它用意。¹⁹⁹

待《海燕集》出版後²⁰⁰，由北部返風城的她，在文壇沉寂了半年。一九五四年八月，她從風城遷居文化城，住在近模範村的三民路上。自此，台中四名女作家：張秀亞、孟瑤、繁露、張漱菡，相互照應，往來頻繁，常邀約到台中公園散心。讓孩子在放心的視線內玩耍，她們環坐在榕樹下，對著湖泊喝茶，嗑瓜子，談文說藝。而當溽暑時，「孟瑤常是一襲藍布單袍，另三人多愛穿紗質旗袍，手中還搖著蒲扇。²⁰¹」公園「納涼會」是難得的清閒時光，她們格外珍惜這時刻。

一九五五年，散文創作的豐收年。二月，〈月·小白鴿〉獲選編入《初級中學標準教科書國文第二冊》。三月起，由大業書店出版《凡妮的手冊》及《懷念》二本散文集。透過教科書的編印，及散文集的熱賣，她成為家喻戶曉的散文家，深受到讀者的喜愛，而她也熱誠地接待讀者，藉由文字的交談，與讀者的心靈交流，有些讀者因而成為作家。

四月二十七日，武月卿主編〈婦女與家庭〉第二六四期後，為準備留學事宜，請辭編輯職務。自二六五期起，改由李青來主編〈婦女與家庭〉。前後主編風格大異其趣，武主編大量刊登女作家文稿，週報呈現濃厚的文藝氣息，不僅每期刊

¹⁹⁹張漱菡：〈關於海燕集〉《中央副刊》第6版，1953.11.28。

²⁰⁰《海燕集》為台灣第一本女作家小說選集，於1953.12.2由海洋出版社出版。

²⁰¹于德蘭：〈甜蜜的星光，由台中公園想起〉《聯合副刊·春節特刊》A8版，2004.1.24。

頭插畫不同，與刊頭插畫呼應的，是一幅極細緻的插圖，或陳其茂、陳庭詩、陳洪甄的木刻，或牛哥、王樹剛、藍戈壁的漫畫，盡皆圖文並茂，閱報真是美麗的享受！李主編則將週報逐漸導向綜合版，不僅版面銳減為第六版的三分之一，而且至多刊登一篇文藝創作，餘則多為家務及保健常識，週報主題在於「家庭生活」。十月十二日，張秀亞〈遙寄阿泉〉刊於第二八七期，之後未見任何作品刊登此週報；其他文友的作品亦漸銷聲匿跡，〈婦女與家庭〉終屬於家庭保健版，再也不見女作家的文藝創作。

七月，武月卿負笈美國；嫁與留美的陳師孟，婚後定居舊金山。每年聖誕節前，她仍捎來祝福的卡片，卡片夾著家居相片，問候台中的文友；透過信函的往還，她們仍密切聯繫。這份因著《婦女週刊》結緣的友誼，即使在一九八二年三月十八日，武女士哮喘病逝舊金山後，文友對她的感念仍綿綿不絕。當她過世不久，林海音寫道：

《婦週》的風格是文藝性濃於實用性，刊的多是生活散文小說、婦女問題論著，極少數是有關炒菜、洗窗子、補襪子之類的。這也就是為什麼作者多是文藝女作家。月卿對在台灣的女性作家，提供了這塊寫作園地，可說是頗有貢獻和影響。²⁰²

正因感懷這份文字情誼，在〈依依夢裡無尋處〉中，張秀亞憶及與月卿姊的情誼，她以三句短語，表達對於武編輯的思念：

時間會將友情的美酒釀得更為濃郁，
愈飲，愈是沉酣。²⁰³

²⁰²林海音：〈剪影話文壇〉《聯合副刊》第8版，1983.5.6。

²⁰³張秀亞：〈依依夢裡無尋處〉《張秀亞全集8》，頁418-423。

八月一日起，應林海音之邀，隔雙週為《聯副》寫專欄，在〈一枝短笛〉的專欄中，她以書信的體裁，藉著與菁菁的對話，而與讀者的心靈交流，邀請讀者走進她的內心世界；因此，這十二篇專欄引起廣大的迴響，深深感動年輕讀者的心。如小說家歐陽子（本名洪智惠），曾說：「高中就讀北一女時，最喜歡讀張秀亞的散文，在大學開始寫作時，同學們誇我是『張秀亞第二』，還讓我得意非凡呢！」²⁰⁴從歐陽子對於她的仰慕，可見她廣受年輕學生的青睞。

是月，時就讀「復興崗政工幹校（今政戰學校）」高二的桑品載，透過報社轉信，與她通信半年後，穿著軍服，戴著軍帽，搭了六小時的車程，抱著一顆大西瓜，造訪居住模範西巷的她，她以馬克吐溫的幽默，指點他成為作家的路，就是：「只要寫，不斷的寫，就知道怎麼寫了。」然後，引介他結識楊念慈、端木方等作家，串起一段幾十年的友情。²⁰⁵

暑假，豐原養病的楊念慈，在醫生診斷病癒後，轉到台中市立中學任教，住在三民路單身教員宿舍。他常步行到附近的漱菡家，再一起搭乘三輪車探望孟瑤；然後，拜訪對街的秀亞。他們坐在榻榻米上，喝綠豆湯，品茗清茶，「就那樣促膝對坐，高談闊論起來。²⁰⁶」台中居這些年，文友搭著三輪車互訪，倒也培養了醇厚的友誼。

十月，一個主日下午，時就讀「台中農學院（今中興大學）」大二的高希均，為其主編的《積穗》雜誌，搭二號公車，隻身拜訪她，「她不僅一口答應寫稿，還送了她的散文集」；日後，這本不定期出版的《積穗》就常出現她的散文。²⁰⁷她對於讀者的「慷慨」，在文壇享有盛名，黃仁主編的《聯合副刊·藝文天地》曾描述：

她在每星期中都要在郵工手中接得幾封忠實讀者的信……還有不少女士，一而再，再而三的往來魚雁，久了便成為朋友……若有讀者自遠方來，

²⁰⁴ 林海音：〈剪影話文壇·女子弄文誠可喜〉《聯合報》第8版，1983.6.24。

²⁰⁵ 桑品載：〈去拜訪張秀亞〉《甜蜜的星光（上）》，頁197~209。

²⁰⁶ 楊念慈：〈昨夜有夢〉《甜蜜的星光（上）》，頁272~273。

²⁰⁷ 高希均：〈點燃一支蠟燭——秀亞女士的啟迪〉《甜蜜的星光（上）》，頁174~177。

只要談得投機而兩心相印，她也會「徐孺下陳蕃之榻」招待訪客，住上一宵或二宿的，但，這必定限於女性的遠客……²⁰⁸

回想「小亞子」時期的她，也曾因為仰慕作家，獨自拜訪凌叔華、沈從文，獲得許多勉勵及贈書；也曾因為熱愛寫作，獲得主編蕭乾的提攜及指點；前輩善待讀者的風範，樹立了好作家的典型，令她感念在心，身體力行。

一九五六年元旦，短篇小說集《感情的花朵》出版，她在〈前記〉道出此刻的心境：

生活曾經把我的杯子裡裝滿了苦酒，我並未拒絕，卻一飲而盡，涓滴未留。如果我曾經是個怯懦的人，由那時起，我已是個勇敢的人。引吭唱完一支悲涼的歌，我將那些音符抄在紙上，成了一篇篇也許可以稱為「作品」的東西。²⁰⁹

飽嚙生命的憂患，三十七歲的她煮字療傷，在寫作中，望見陰霾外的藍天，她像浴火鳳凰，遭火紋身後，智慧變得更圓熟，文字因而更醇厚。同月九日，中國青年寫作協會舉辦「四十四年度全國青年最喜閱讀文藝作品測驗」，她的三部散文集《三色堇》、《牧羊女》、《凡妮的手冊》入選，顯見著作廣受閱讀之程度。是日，她北上專題演講「喬治桑及其作品」三天。這是首次以作家身分應邀演講，她極珍惜這難得的經驗，因此，閱讀所有喬治桑的小說及傳記，盼能清晰地介紹這名「十九世紀照耀於法國文壇的田園小說家」。她喜歡閱讀喬治桑的小說，每當浸潤在小說的世界，細細咀嚼書中的智慧，那些晶亮錚鏦的金句，深深撞擊著她的心靈，影響了她的寫作風格。

一月二十二日起，繁露開始在《中副》連載小說〈養女湖〉，全文約四萬餘

²⁰⁸ 《聯合副刊·藝文天地》第6版，1955.9.1。

²⁰⁹ 張秀亞：〈前記〉《感情的花朵》（台北市：文壇出版社，1956.1.1），頁1。

字，至二月二十六日刊畢。是年，專業作家的繁露創作的散文、小說，屢屢刊登於《中央副刊》，且與台中文友的詩文同版刊登，顯見中部文風鼎盛，不愧為「文化城」之美譽。

春季，軍中服役的余光中，以筆名「光中」翻譯十九首英詩：〈冬日的下午〉、〈日落和日出〉、〈秋之邊緣〉、〈靈魂的選擇〉、〈春的光輝〉……；及他所創作的小詩：〈晴日〉、〈虹〉、〈巨鷹之影〉、〈單行道〉、〈傍晚〉……等十一首不超過十五行的新詩，詩作見報率頻繁，流露充沛的創作力。懷著對於英文詩的熱愛，當部隊休假時，他帶著自己的詩集《舟子的悲歌》及《藍色的羽毛》，南下台中模範西巷，和她討論譯詩問題，倆人因而結為詩友。

六月，張漱菡即將嫁入崔家。秀亞和繁露到布莊挑選一塊透花的衣料，做為送給準新娘的結婚賀禮，姐妹淘中的小妹將出閣，暫別台中文藝圈，欣喜的容顏難掩依依離情。²¹⁰九月，從少尉編譯官退役，在東吳兼課的余光中，攜新婚妻子范我存到台中度蜜月。擔心旅館棉被不乾淨，到模範西巷張秀亞家借被子，「媽媽笑著說正好哥哥有一床新洗曬好的被子給她們用呢。²¹¹」白天，她敞開竹籬門扉，歡迎遠來的訪客，許多文友曾拜訪過這間小木屋。

這一年，她的六首小詩：花園、梅、「憶環姊²¹²」、池塘（原詩名「池」）、秋之華、林鳥；及四首譯詩：甜美的阿芙頓、歌、白晝已逝、湖上之鳥等，相繼發表於《中副》，可說是詩作最豐收的一年。十二月，她將十六歲至三十七歲發表的新詩，自天津《大公報》〈小公園〉的〈夜歸〉，至《中央副刊》的〈林鳥〉共二十四首詩，以大二寫於瞻霽樓的敘事長詩〈水上琴聲〉為詩集名，集結編印成書，由彰化樂天出版社出版。

（二）湖上 光啟

²¹⁰于德蘭：〈甜蜜的星光，由台中公園想起〉《聯合副刊·春節特刊》A8版，2004.1.24。

²¹¹于德蘭：〈甜蜜的星光，張秀亞女士的文學與生活——寄給母親〉《甜蜜的星光（上）》，頁483。

²¹²小詩〈憶環姊〉，《中副》第6版，1956.3.24。此詩未收入《水上琴聲》及增編的《秋池畔》。

一九五七年春天，雷煥章神父在中市創立光啟出版社²¹³。他在忠孝路租賃一棟日式木屋，在狹窄的辦公室中，擺放五張簡陋的木桌，五名編輯面對面坐著，審稿並討論編務，就這樣，在偌大的斗室中，開拓「光啟」的出版事業。

一天，雷神父騎著嶄新摩托車蒞臨模範巷，誠摯地邀請她加入編輯部，並洽談出版及翻譯事宜。那輛摩托車停在「綠色木門²¹⁴」外，引來鄰居小孩駐足觀看，深巷霎時熱鬧了起來。三月，她將去年發表的文章彙集成編，以其中一篇〈湖上〉為書名，交由「光啟」編印成冊。關於〈湖上〉的創作，她敘述著：

一天，在台中公園的水邊走過，水上的綠影，使我聯想到讀書時古城中碧湖上的水佩風裳，向那水上的花片，更使我想到天際歸舟。坐在樹下那把游椅上，藉了月光的照明，我寫成了那篇〈湖上〉。²¹⁵

《湖上》深受讀者喜愛，很快成為絕版書。一九六七年，「光啟」將它重排印行；至一九八四年，共發行了十九版。這書風靡了藝文界，文友鍾梅音從《水上琴聲》選了〈秋夕〉詩，送請大師黃友棣為其譜曲，邀請女高音張震南教授獨唱，再把〈秋夕〉詩與鍾梅音作詞的〈當晚霞滿天〉合併，「由鍾梅音出資灌成唱片」，²¹⁶這首歌至今仍傳唱不歇。

自《湖上》出版後，她積極與「光啟」合作，書籍多由「光啟」出版；因為信任法籍的雷煥章神父，於是，她推薦許多新文藝作家，如：蘇雪林、琦君、林海音、喻麗卿、歸人、思果、陳曉薈、林雙不……等，在「光啟」出版書籍。五、六〇年代，「光啟」出版大量文藝叢書，與「大業」、「文壇」並稱「三大文藝出版

²¹³五〇年代，光啟出版社的地址是：台中市忠孝路 197 號；登記發行人是：朱勵德先生（神父）

²¹⁴據〈于德蘭傳真信函〉（附錄二，頁 2）

「原先是綠門（還是東海二位男同學讀者幫忙油漆的）。」

²¹⁵張秀亞：〈寫在第十版前面〉《湖上》（台中市：光啟出版社，1967.3 初版，1984.2 十九版）

²¹⁶①王成聖：〈最善良的作家女強人——張秀亞蕙質蘭心〉《甜蜜的星光（上）》，頁 233~234。

②陳劍秋：〈女作家，玲瓏心〉《甜蜜的星光（上）》，頁 417~418。

社」，締造了「光啟」的全盛時期。²¹⁷

憶及這段與「光啟」合作的時光，在〈譯寫迢迢四十年〉中，她寫著：

記得那時家門附近的巷口才建立起一座髹漆成鮮紅色的電話亭，在小學開學前數日……三個人一起擠進那小小的電話亭裡，我開始向光啟出版社負責的神父打電話……「神父嗎？我想向你們預支一點稿費，稿子隨後就寫來，因為我的兩個孩子要開學了，我要為他們繳學費……」²¹⁸

每當接到她那預支稿費的電話，神父總是毫不遲疑地答應，且派人當天親自送來稿費；神父以愛善待母子三人，令她銘感在心，益發殷勤筆耕，密切與「光啟」合作。就這樣，她與「光啟」維繫了二十餘年的夥伴關係。

隨著在文壇漸享盛名，是年秋季，「靜宜女子英專²¹⁹」創辦人蓋夏院長聘她任英文系教授，講授「翻譯」必修課程。在授課之餘，她重拾譯筆，任教「靜宜」七年，為天主教翻譯不少經典：《心曲笛韻》、《恨與愛》、《友情與聖愛》、《回憶錄 聖小德蘭》、《改造世界》等，全交由「光啟」出版發行。這些書廣受教友甚至非教友喜愛，尤以《回憶錄 聖女小德蘭》書，至今已發行十四版。

一九五八年，一個春雨綿綿的日子，一名讀者推著單車，撐把黑布傘，尋到她家門口，遞進一張拾元紙鈔，說：「在街上買不到《牧羊女》，只好向作者本人買書。」於是，她把僅存的一本書送給她了。²²⁰

五月，紀錄木屋生活的《愛琳的日記》，由三民書局初版。在〈四版序言〉中，

²¹⁷雷煥章神父：〈憶張秀亞女士〉《甜蜜的星光（上）》，頁 289~290。

²¹⁸張秀亞：〈譯寫迢迢四十年〉小民編：《走過歲月》（台中市：晨星出版社，1987.11.20 初版，1992.5.20 九刷），頁 215~224。

²¹⁹蔡英文：〈肆 都會發展期 光復以來〉《台中市發展史》（編輯：賴順盛／曾藍田，台中市政府發行，1989.6.30），頁 408~409。

「三十七年大陸變色，蓋夏修女率同修女數人，追隨政府播遷來台。初辦『天主教英語專科學校』於本市自由路，後因人數激增，民國四十三年遷於本市復興路，四十五年奉准立案，並定名為『私立靜宜女子英語專科學校』。五十二年改制為『私立靜宜文理學院』，並成立夜間部。」

²²⁰張秀亞：〈再版序言〉《牧羊女》（台中市：光啟出版社，1960.11 初版，1984.2 十八版），頁 4。

她寫著：

我在這簡陋的小屋中發現了傳統所留下的芳香以及家庭中特有雰圍，我日日沉酣其中，而不思他遷。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。這本愛琳的日記中，留下了我在台中木屋中生活的紀錄，以及在那小窗前雕成的珊瑚珠串。²²¹

老木屋雖簡陋，屋頂漏水，鉛管鏽裂，但「它是家母最喜歡，寫作最豐的一棟房子²²²」，于德蘭說。這有著三扇門、七個窗，出門得帶成串鑰匙的木屋，給她們許多美好的回憶，「在木屋中居住的那幾年，也許是我一生中最快活的時光了²²³」，她在〈四版序言〉寫道。

五月五日，她當選「婦女寫作協會」理事。由於身兼數職，集作家、教授、國代、理事於一身；加以公務在身，必須北上開會；於是，她以當年「不到佰元的月薪²²⁴」，僱請一位炊飯的小姑娘，此後客居台中的歲月，她都僱請女傭料理家務，好能專心從事寫作。

為籌備曙光女中，七十歲的盧德思修女在姚景如修女的陪同下，風塵僕僕地從新竹到霧峰教育廳，為爭取政府支持，趕著辦理各式證件。盧姆姆是德國人，

²²¹張秀亞：〈寫在《愛琳的日記》四版付印前夕〉《愛琳的日記》（台北：三民書局，1958.5 初版，1960.10 二版，1963.11 三版，1968.8 四版）。

²²²據〈于德蘭傳真信函〉，頁 61。

²²³張秀亞：〈寫在《愛琳的日記》四版付印前夕〉《愛琳的日記》。

²²⁴〈「模範街故事」訪談稿之一〉（附錄三，頁 4）。

簡太太：「只有軍官才會請女傭煮飯啦！」

簡先生：「請一個女傭頂多 100 元而已，應該不超過 100 元。那時的錢很大，一個高麗菜最多才兩角而已。」

三十歲來華傳教，創辦輔大女院，是一位極關愛她的老師，猶如生命中的第二個「慈母」；姚修女是她的輔大同學，後成為「曙光」首任校長。倆人既是輔大師友，當連袂到台中時，自然造訪她的家；然後，三人同往霧峰，處理設校事宜。

七月，金山考取市立一中初中。德蘭就讀師範附小五年級，常邀請鄰居到她家看故事書，逗逗寵物，逛後院的果園；「面對果園的書房，有扇大大的窗戶²²⁵」，窗前一張書桌，桌上攤著稿紙；書架擺放許多書。就在這間書房的「北窗下」，她完成一篇篇高妙的作品。

八月，短篇小說集《女兒行》由「光啟」初版。這有著淡雅美觀的封面，十篇簡短故事的小說集，極受年輕學子的喜愛，「復興崗幹部學校的文學班，採用小說集的〈雪〉作為講義，這是使我興奮的事²²⁶」，她寫道。

一九五九年四月初，她北上靜修女中大禮堂，參加「中國天主教女青年會」第二屆年會，並歡迎于斌總主教；會中，她與蘇雪林當選為理事。會議結束，她拜訪北部文友，聚會的當兒，巧遇余光中。甫獲愛荷華大學藝術碩士學位，返台任師大英語系講師的余光中，在閒聊時，向她提及：「一九五〇年九月，考入台大外文系三年級時，曾受業於英千里老師，從老師的『英詩』課獲益最多。²²⁷」余光中所言，她深表同感。憶及古城讀書時，也曾修習英師三年半的課，「聽他講授過『理則學』、『文藝復興』和『浪漫詩人』以及亞理士多德的『詩學』。²²⁸」「他是教我最久，使我獲益最多的一位²²⁹」，她回答 原來她和余光中是同門師姐弟呢！

返家後不久，《女兒行》由「光啟」再版。〈再版題記〉中，她寫道：

很久以來，因為瑣事煩冗，心情欠佳，寫作的情緒，也轉趨低潮，但這本《女兒行》再版的消息，對於日趨消沉的我是一大興奮劑。在默默中，我

²²⁵ 正琴：〈小心目中的大作家——紀念于伯母張秀亞女士去世周年〉《甜蜜的星光（上）》，頁 443~444。正琴註明：「這扇窗就是《北窗下》」。

²²⁶ 《張秀亞全集 11》，頁 263~264。

²²⁷ 張秀亞：〈吾師〉《聯合副刊》第六版，1959.11.12。

²²⁸ 張秀亞：〈吾師〉《聯合副刊》第六版，1959.11.12。

²²⁹ 張秀亞：〈吾師〉《聯合副刊》第六版，1959.11.12。

似聽到了我在作品中發出的心聲，得到了回應。²³⁰

當「寫作情緒陷入低潮」時，偏又遭逢「八七水災」，「交通通訊幾乎全部斷絕²³¹」，文稿無法郵遞，因此，是年新文藝創作多寫於災前，除在報刊發表五篇詩文外，未見任何新文藝書籍出版。自三月九日起，她在茹茵主編的《中副》發表〈老僕孫榮〉、〈莫瑞亞珂〉、〈雨〉三篇散文；五月一日，〈漁婦〉刊於《海洋生活》五卷五期；六月二十七日，在《聯副》發表〈晝午〉，與林海音的連載小說〈曉雲〉同版刊登，時《聯副》與《萬象版》合為完整的第七版，各佔版面的二分之一。七月，繼《露德百年紀念》出書後，再為教會寫就《現任的教宗是誰？》，交由「光啟」出版，這是她所寫的第二本傳記文學。

八月六日，艾倫颱風過境，旺盛西南氣流挾帶著豪雨，加以山洪爆發，河川潰決，終致釀成「八七水災」。據《台灣歷史辭典》中，陳鴻圖所撰：

8月7日至9月3日，台灣中南部的降雨量高達800至1200公厘，特別是8月7日當天的降雨量已高達500至1000公厘，接近其平均全年降雨量。災區範圍廣及十縣三市，死亡及失蹤者千餘人，受傷者數千餘人，房屋全毀者2萬3215戶，半毀者1萬8754戶。²³²

儘管洪水浩劫，災區滿目瘡痍，但中市西區只「公館²³³」一帶，因為麻園頭溪水量暴漲，致使農地頓成湖泊，房屋傾頹坍塌，災民逃進台中菸廠的臨時收容所。所幸模範村除了停電外，並無任何災情傳出²³⁴，想必是日人優良的排水設施，

²³⁰ 《張秀亞全集 11》，頁 264。

²³¹ 許雪姬總策畫／周蕙玲主編：《台灣歷史辭典》（編撰研究：中央研究院近代史研究所，文建會發行，2004.5.18 一版一刷，2004.9.1 二版一刷），頁 55。

²³² 許雪姬總策畫／周蕙玲主編：《台灣歷史辭典》，頁 55。

²³³ 陳文達：〈台中市地名沿革〉台灣省文獻委員會撰：《台中文獻第五期》（台中市政府發行，1997.11），頁 55。

「公館 涵蓋今日台中市縱貫鐵路以西，民權路以南、安福東街以北、五權路以東一帶。」

²³⁴ 據〈于德蘭傳真信函〉，頁 75。

「八七水災與我們沒有相關，也談不上重建家園的問題。」

及居民能確實做好防颱工作，致使災害減至最輕微的狀況。在風狂雨驟的時節，但「為稻梁謀」，筆仍不能歇息；於是，她著手翻譯《心曲笛韻》，十二月底，委由「光啟」出版。

十一月十二日，於《聯副》發表〈吾師〉一文，以紀念英千里老師。對日抗戰時，英師既是輔大教務長，也是國民黨的北平負責人，當日軍侵略北平時，遭日兵逮捕被關進黑牢，嚐盡凡人所不堪嚙之苦，直到抗戰勝利才重見光明。²³⁵因著效忠於國民黨，一九四八年冬，北平遭中共圍困後，政府派專機將他搶接來台。

²³⁶回憶當年情景，時就讀清大的英若誠說：

那年我二十歲，聽說父親突然赴台，我從清大奔回家，父親人已飛到上海；聽說他只帶走一個小箱子，和我們七個子女都沒有話別，他以為很快就能回來了……²³⁷

東渡來台的英師，任教台大兼系主任，終生懷著反攻大陸，歸返故園的美夢，獨居在溫州街的宿舍；一九六九年十月八日，病逝於台北，葬於天主教大直公墓，至終未曾再見親人一面，就連病逝的消息，大陸的親人亦無從聽聞。「直到一九七九年，我在美國遇見白先勇，他告訴我父親已過世十年了……」，英若誠悠悠地說。²³⁸

國共內戰，兩岸隔絕，不知造成多少人倫悲劇？英千里教授如此，張秀亞教授亦如此。據于德蘭信函所述：「家母來台以後，就從未回去故鄉；當年許多名作家邀她回去大陸，她均未回去過。²³⁹」之所以如此，于德蘭寫道：

媽媽以前小心翼翼地一直擔心影響對岸的親人，她常常說：「她是最重感

²³⁵彭歌：〈聞其子，思其父〉《聯合副刊》第8版，1980.7.11。

²³⁶《聯合報》第3版，1953.1.5。

²³⁷《民生報·文化新聞》第14版，1993.5.20。

²³⁸《民生報·文化新聞》第14版，1993.5.20。

²³⁹〈于德蘭傳真信函〉，頁69。

情的人，但也很怕感情決堤，父母已不在了，很心傷，健在的親人只要知道彼此平安就好了。」²⁴⁰

一九六〇年二月初，台省鐵路恢復全線通車。²⁴¹中旬，她北上參加「第三次國代會議」，在議會堂中，遇見僑居海外多年的徐鍾珮²⁴²，久別重逢，分外親切，總有聊不完的話題；於是，倆人連袂出席「婦女寫作協會」舉辦的歡迎茶會。適逢「八七水災」後半年，北部文友極關心災區文友的近況，於是，邀請她們談談近況。茶會上，徐鍾佩報告〈旅美觀感〉，她則報告〈我在台中〉²⁴³，除簡介中部文壇動態外，並積極推薦光啟出版社，使北部文友信任「光啟」，極樂意在「光啟」出書。

這次出差三十來天，母子第一次遠別，於是，她寫二十四封家書，名為〈寄山山〉，以親切的筆調，談待人接物的道理。未料這組刊登報上的書信，引起教育部長黃季陸的注意；一天，他的黑頭車忽然停在狹窄的巷弄，鄰近小孩紛紛圍攏著觀看，就像歡迎巨星蒞臨般地熱絡。²⁴⁴

五月四日，在「中國文協」十週年紀念大會，獲頒首屆散文創作獎章。這是第一次因為散文創作，而公開接受表揚，她形容受獎的心情，說：「我似乎聽到一些可感的聲音說：『寫下去吧，繼續著寫下去吧，別失望，別消極，別萌退志！』」²⁴⁵既已堅定寫作的志向，於是，她搖筆更勤了。在下廚、教書之餘，將近一年的時間，全用來翻譯「莫瑞亞珂」所著的《恨與愛》一書，追述翻譯的情景，她敘述道：

²⁴⁰于德蘭：〈關於張振亞〉《張秀亞全集 15》，頁 525。

²⁴¹《聯合報》第 3 版，1959.8.31。

²⁴²《聯合報》第 1 版，1960.2.15。

²⁴³《聯合報》第 3 版，1960.2.25。

²⁴⁴于德蘭：〈秋夕湖上永恆之歌——紀念母親張秀亞女士升天週年〉《甜蜜的星光（上）》，頁 510-511。

²⁴⁵張秀亞：〈一年來的寫作生活〉《張秀亞全集 9》，頁 241。

因為已過了交稿的日期甚久，每天我不得不在格子紙上拚命趕路。有時候，揮動一兩下鍋鏟，再回到桌邊寫上幾行，如此往返五、六次，可以燒好一個菜，同時，也勉強在紙上收穫到兩千字。²⁴⁶

就這樣，完成二十四萬字的譯著。享有文名的她，經常敞開家門，歡迎學生來訪。據鄰居吳秀玉口述：「假日，常有學生來找她，她很好客，也會和學生談笑風生；我們住在後面都聽得到她們的談話。²⁴⁷」訪客多為文藝青年，如：就讀台大外文系三年級的王文興，正埋首閱讀翻譯小說，為籌組現代文學社，南下台中尋訪張教授。又，時為東海外文系二年級的的王靖獻（楊牧），他以筆名「葉珊」出版詩集《水之湄》，深獲雷煥章神父的讚賞，介紹他結識模範西巷的詩人，在日式木屋中，他們聊著濟慈、雪萊、華茲華斯，給予年輕的楊牧增進不少啟發。

（三）北窗下的獨白

一九六一年三月二十五日，應《中副》主編薛心鎔（筆名「言曦」）邀稿，開始寫散文連載〈北窗下·前記〉，至七月十日的〈北窗下·夜〉，歷時近四個月，共刊登六十二篇。追憶當年母親寫作的情景，于德蘭敘述著：「五十年代的台灣炎夏，別人家媽媽都坐在門口乘涼聊閒天，我從未見媽媽坐在門口，她總是揮汗如雨地在她的『北窗下』寫作。」²⁴⁸終日在教書、寫作、公務、家務中打轉，哪能與鄰居「聊閒天」？既以寫作明志，該說的話已在文字中表達，何須勞煩口舌？雖與鄰居維持泛泛之交，在深巷中獨來獨往；然而，一個真誠的作家，總能因著文字覓著知己，因此，在自己的「孤獨國」中，她雖孤獨卻不寂寞。

八月，結束在王文漪主編的《婦友月刊》上的專刊，專刊中，她以母親的和藹和少女談論：生活、愛好、詩、畫、靜、風度、健康、友情、愛情、婚姻、快

²⁴⁶張秀亞：〈一年來的寫作生活〉，頁 241。

²⁴⁷〈「模範街故事」訪談稿之二〉（附錄四，頁 9）。

²⁴⁸于德蘭：〈秋夕湖上永恆之歌——紀念母親張秀亞女士升天週年〉《甜蜜的星光（上）》，頁 508~509。

樂、服務等十二則《少女手冊》；然後，將十二篇雜文輯為《少女的書》，交由婦友社出版。十月，據耶穌降生的故事改寫的《兩個聖誕節》，由「光啟」出版，屬宗教文學類書，這本書為教友而寫，因而發行量不多，絕版後即不再版。

是月，徐復觀任東海中文系主任，聘請余光中兼課，教授「新詩」一門課。課餘，他常搭車下山，拜訪老友張教授，談詩論文，切磋創作心得。一日，張教授邀學生到家用餐，恰巧余光中來訪，她要學生作陪，「自己在餐桌與廚房間忙進忙出」。對於這次「珍貴的文字饗宴」，後來成為「飲膳文學作家」的譚彥，描述與兩位大師用餐的心情，她說：

面對兩位當代文學大師，我有一份新鮮、興奮又靦腆的感覺，除了聆聽他們典雅的對話，我十分欣賞老師那天的廚藝（有一盤美味的鍋燒鴨至今難忘），席間老師不斷呼我為「高足」，事後我告訴老師心中的不安，老師呵呵大笑，趁機鼓勵我：「那你就勇敢一點，把稿投到中副吧，讓更多人看到你的文章，日久你就成為作家啦！」²⁴⁹

獲得老師的鼓勵後，譚彥開始向《中副》投稿，只要作品一刊登，她就帶著報紙拜訪老師。在雅緻的日式木屋中，與老師品茗談心，聆聽老師的創作歷程，「甚至聽過老師輕描淡寫地提起她的婚姻」。²⁵⁰這段北窗下的師生情緣，在心田播下寫作的種籽，待譚彥出國後，為英語報系寫飲膳文學，這粒種籽才抽芽、茁長、結果。

一九六二年一月，孟瑤應南洋大學邀請，前往新加坡講學，她們的「四人幫」遂宣告瓦解。二月，聶華苓應徐復觀之邀，到「東海」兼一教席，與余光中合教「創作課程」，由余光中教詩，聶華苓教小說。每個星期五，聶華苓到大度山，週末，她與教「詞選」的陳曉薈搭二號公車，到山下探望心悸病發的張教授，三人

²⁴⁹譚彥：〈北窗情緣 憶秀亞師〉《甜蜜的星光（上）》，頁 401~408。

²⁵⁰譚彥：〈北窗情緣 憶秀亞師〉，頁 401~408。

成為無話不談的朋友。

五月，《北窗下》由「光啟」出版。這本書深受廣大讀者的喜愛，共發行二十三版，並榮獲「首屆中山文藝散文創作獎」。作家喻麗清說：「這是帶領我走上寫作之路的第一本書。從此以後，我就愛張秀亞女士²⁵¹」，「甚至後來同學都叫我『張秀亞第二』²⁵²」。因為這本書，在獲知考取北醫藥學系時，她立即加入「耕莘」寫作班，成為作者的學生，進而成為作家。

提及張秀亞代母，喻麗清娓娓道來：

每次去看她，她都不厭其煩地把我介紹給沉櫻、葉蘋等前輩作家。也因為她在我二十出頭時就拿我當作家看待，那份榮耀一直伴我走在寫作這條漫漫長路上，使我不敢懈怠，也終身感激。²⁵³

隨著《北窗下》風靡了中學校園，時熱中小說創作的少年林懷民，多次獨自從嘉義搭火車北上台中，尋訪心儀的張作家，請求指點小說創作的技巧。在她的指點下，大四的林懷民出版了小說集《蟬》，是當時文壇矚目的作家。

自渡海來台後，持續寫作十餘年，擁有廣大讀者群的她，無形中和讀者建立起深厚的情誼。她重視與讀者的聯繫，每天下午二點至五點，是看信回信的時間；然後，她將信函珍藏在信箱，捨不得丟棄。²⁵⁴曾有小讀友梁華忠來鴻：「在北窗下、在湖上，您的作品曾經令一顆平凡的心激動、平靜、喜悅和充滿希望。²⁵⁵」還有一位小女孩，在寒冷的冬天，從高雄搭火車北上，尋到她的家門前，徘徊不敢叩門，悵然地歸返南部。兩天後，寄來「一封綠色信封，裡面是綠色信紙和一個幾分高小木娃娃²⁵⁶」，信中說：「我只要看到你寫作的環境，我就滿足了！附上一個

²⁵¹ 喻麗清：〈想念代母〉《甜蜜的星光（上）》，頁 284~285。

²⁵² 宋雅姿：〈依然清亮，一如最初——專訪喻麗清女士〉《文訊》245 期，2006.3 出版，頁 11~18。

²⁵³ 宋雅姿：〈依然清亮，一如最初——專訪喻麗清女士〉，頁 14。

²⁵⁴ 亞衡：〈訪學者詩人兼作家的張秀亞女士〉《甜蜜的星光（下）》，頁 827~833。

²⁵⁵ 清揚：〈小讀者的問候——給張秀亞老師的話〉《甜蜜的星光（上）》，頁 162。

²⁵⁶ 亞衡：〈訪學者詩人兼作家的張秀亞女士〉《甜蜜的星光（下）》，頁 832。

小木娃，就讓她代替我，永遠陪伴在你的身邊吧。²⁵⁷」小木娃象徵讀友的愛與祝福，它發自真誠的內心，任何物品無可取代。她愛極這個小木偶，把它擺在北窗下的桌案，讓讀者的愛激勵著她，永不放棄寫作。

十一月，譯作《回憶錄 聖女小德蘭》由「光啟」出版。「法國聖女小德蘭在世短短二十四年」，完成這本不朽的名著。當甘國棟神父邀請翻譯時，她「始終猶豫，不敢應命」；在神父耐心遊說下，她終於應允了！根據諾克斯英譯本，並參酌法文原文，逐字逐句譯成中文；請鄭聖沖神父對照法文及英譯本，詳細審閱刪訂，力求信雅達兼備。²⁵⁸《回憶錄 聖女小德蘭》廣受教友閱讀，共發行十四版；在她的譯作中，發行量僅次於《恨與愛》一書。

一九六三年五月，譯作《改造世界》由「光啟」出版。這兩年，她以翻譯為主，主因在於：「我是想藉了翻譯可以多學習到一點人家的寫作技巧及表現手法，並且，可以多認識一些文字，以為研讀西洋名作的準備。²⁵⁹」對於翻譯歐美名著，她向來有著濃厚的興趣，認為這是「文化交流的神聖工作」，而且「佳妙的譯品，也等於一篇完美的創作！」²⁶⁰在〈寄倩小札〉一文，她描述從事翻譯工作的心情：

異國的作品，好似在浩瀚的海洋裡發現一片新大陸，而翻譯的工作，則是將這片新地上的優美風光介紹給他人英國浪漫派的詩人濟慈，在初次查查波曼（Chepman）譯的荷馬作品時，曾喜極賦詩，將讀此奇文偉作的歡愉，譬喻為：「看到天上出現了一顆新的行星；發現了一做新的島嶼。」²⁶¹

正因有此體認，所以，自二十歲翻譯《同心曲》，至五十四歲翻譯《自己的屋

²⁵⁷張秀亞接受訪談時，三次提及「小木娃」的故事：

①譚彥：〈北窗情緣 憶秀亞師〉，頁 401-408。

②夏祖麗：〈享受人生的張秀亞〉《甜蜜的星光（下）》，頁 821。

③莊秀美：〈返景入深林 訪女作家張秀亞女士〉《甜蜜的星光（下）》，頁 928。

²⁵⁸張秀亞：〈譯者前記〉，里修小德蘭著／張秀亞譯：《回憶錄》

（台北：光啟出版，1962.11 初版，1996.8 十四版），頁 1-3。

²⁵⁹張秀亞：〈一年來的寫作生活〉《張秀亞全集 9》，頁 241。

²⁶⁰張秀亞：〈翻譯與創作〉《張秀亞全集 9》，頁 274。

²⁶¹《張秀亞全集 4》，頁 369。

子》；三十餘年來，她陸續譯了十四本名著，引領讀者走進世界文學的殿堂，從而寬闊了自己及讀者的視野。西方典籍涵養了她的思想，啟迪了她的創作自覺，豐富了她的創作養分；當遊走在中國與西方，古典與浪漫之間，她嘗試著突破傳統的框架，從事文類的越界書寫；相較於五、六〇年代的女作家，她是最具有實驗精神的一位。她是女性書寫的「提燈人」，握著手上的一枝筆，如同擎著一盞燈，指引後代女作家一條明暢的路徑；在傳統與現代的激盪中，走出屬於自己的創作之路。

六月，「靜宜英專」改制為「靜宜女子文理學院」，並且增設夜間部。此後，她的教學生涯十分忙碌！每每在吃過晚餐，搭乘三輪車趕赴校區，日日周旋在「三台」，即「講台、灶台、硯台」之間，但寫作的筆仍未曾稍歇。

深秋時節，大度山上蘆葦花翻白，陳曉薈來函邀約與聶華苓三人同遊「夢谷」。一日，「甫遷居潭子月餘的童真²⁶²」，翩然蒞臨模範西巷，於是，她與來訪的童真一道赴約。第一次尋訪夢谷，夢般美的記憶，她如是描繪：

大度山上的夢谷，我還是第一次去，不，應該說我早就在夢中認識了走向它的道路，但在陽光之下，我還是第一次去尋訪，谷兩旁的苦楝樹，點綴在它們枝頭的金鈴子，以及那像一團綠色火燄似的毛竹，曾點綴在我們走過的路徑上，也將永遠點綴在我的記憶裡。還有，那甘於長久生存在寂寞裡的小黃花——多奇怪啊，偌大的一片土地上只有這麼兩朵！那橋下細細的水流在說些什麼呢？它日夜潺湲著向前流去，總是保持著一定的節奏，它就是夢谷的代言人吧，或者，它就是谷旁過路的時間的足音！²⁶³

此時，來台已八年的雷煥章神父，有感於向東大學生傳教，學生常以「唯物

²⁶²童真：〈令繁花自呈豐姿〉《封德屏主編：聯珠綴玉——十一位女作家的筆墨生涯》（台北：文訊雜誌社，1988.7 出版），頁 95~104。

²⁶³張秀亞：〈燈前〉《張秀亞全集 5》，頁 421。

論」質疑「有神論」，為了證明：「自原始人起就喜愛均衡之美」，「人是有靈性的，唯物論是錯誤的」；於是，由雷神父蒐集資料，指示寫作綱領，再由張教授執筆為文，預計編撰二十冊的《西洋藝術史綱》，從史前藝術到當代藝術，詳述各世紀的藝術特色。²⁶⁴

一九六四年四月，《西洋藝術史綱：第一冊》由「光啟」出版；這本介紹史前、近東古代、克里特藝術的書，「可填補當時台灣西洋美術史料之不足，指引有志者一條入門的途徑，它是具有參考價值的書²⁶⁵」。

客居台中十餘載，她伏案寫作，從未懈怠，稱得上著作等身，文采斐然，創作成就有目共睹。是年，她屢屢獲獎，先是中國文協頒發「首屆榮譽獎章」，後由婦協頒「文藝特殊貢獻優秀婦女獎」，文壇聲譽如日中天。

頒獎典禮後，她與文友：琦君、徐鍾珮、姚葦、葉蘋、王文漪接受電台訪問。談個人寫作生活，並專訪剛獲獎的她，透過收音機，那標準的京片子，在深巷迴盪，鄰居才知道這兒住了個名人呢！²⁶⁶

七月，輔大參加聯招，招收首屆大學部學生，由于斌樞機任輔大校長。八月，金山考取台大經濟系。時接獲母校徵召，於是，她返母校任教。離開中部前夕，「是塵沙飛揚的大風天，她在住處不遠的溪邊徘徊，向溪邊的友人（水松）告別；撿拾樹下的松針，以及芳香的松果，想帶到台北，將它永遠置諸案頭，聊以稍慰離思²⁶⁷」；「再向農場做最後巡禮，對巷口的柳絲深深凝視²⁶⁸」。然後舉家北遷，賃屋和平東路二段 30 號，展開台北新故鄉的生涯。

²⁶⁴程榕寧：〈張秀亞喜歡均衡之美〉《甜蜜的星光（下）》，頁 909。

²⁶⁵賴瑞瑩：〈靈動的藝術大書〉《張秀亞全集 14》，頁 41。

²⁶⁶正琴：〈小心目中的大作家——紀念于伯母張秀亞女士去世周年〉《甜蜜的星光（上）》，頁 445。

²⁶⁷張秀亞：〈水松〉《張秀亞全集 5》，頁 30~32。

²⁶⁸張秀亞：〈綠樹〉《張秀亞全集 6》，頁 86~88。

三、台北與美國

(一) 輔大生涯

新居位於現今「靈糧堂」隔壁，那是一棟小平房，屋前有個大庭院。²⁶⁹第一個主日，全家到新生南路「聖家堂」望彌撒，那肅穆、諧和的氣氛，吸引住他們，是永恆的心靈之家。望過彌撒後，「循著新生南路那條兩岸開遍杜鵑的水圳走回家，由於形體暫居的家屋同心靈的家如此相近²⁷⁰」，身心都沐浴在恬適而安謐中，母子三人同行享受一段最甜美的時光。初抵台北，人生地不熟，端賴文友協助：琦君、璋如送來豐盛食物，並供應零星的日用品；怡之採糧，送麵包，抱病幫忙看家；海音、沉櫻、鍾珮、翟霞、冰瑩親自擺設花束及花鉢，親自送來書桌、餐桌等家具；「使我每坐在這椅子上，在桌上展開稿紙或書卷，心中立刻為友情的暖流浸透。²⁷¹」從此，她必參加每月一次的女作家聚會，琦君曾對乾女兒德蘭說：「每次聚會，你媽媽真幽默，她講了一、二句話，讓大家都開心得不得了。²⁷²」文友間真情相待，互相照顧，維持一生的情誼。

任教輔大時，她戴著黑框眼鏡，身穿旗袍短袖，足登矮跟皮鞋，笑容可掬地站上講台；時或補充文壇掌故、時人趣事；時或說些英美作家的軼聞；說著說著，時常忍不住笑出聲來，因此，學生取其外號為「笑咪咪」，羅青、蕭蕭、張大春都曾是她的學生。一九六六年，因為「房屋租賃契約」到期，故遷居華僑新村安東街409巷39弄43號，這是寧靜的文教區，交通方便，離市場近，生活很便利。²⁷³十一月十二日，《北窗下》獲首屆「中山文藝創作獎」，她上台接受頒獎表揚。也許因為生活太忙碌，是年，她的心悸病復發，「心悸亢進，痛苦非常」，不能讀書

²⁶⁹ 參閱：？ <于德蘭傳真信函>（附錄二，頁1）。

？《甜蜜的星光（上）》，頁431。

²⁷⁰ 《張秀亞全集9》，頁506。

²⁷¹ 《張秀亞全集9》，頁280。

²⁷² <于德蘭傳真信函>，頁39。

²⁷³ <于德蘭傳真信函>，頁76。

寫字，只能聽音樂、看雲彩，放慢生活步調，讓心情更閑散，好能恢復健康。²⁷⁴

三年租約到期，因輔大沒有宿舍，故暫住吉林路的輔大城中辦事處。²⁷⁵一九七〇年暑假，金山、德蘭先後赴歐、美留學。是年，央請移居美國的沉櫻郵寄吳爾芙的《自己的房間》；三年後，譯畢此書，由林海音的「純文學」出版。這是台灣最早印行的吳爾芙譯著，女作家爭相購書研讀，她們的女性自覺被喚醒了，創作觸角不斷向外延伸，向內探索，因而立下書寫版圖的新的里程碑，揭開女性書寫的新的一頁。

一九七二年，金山、德蘭先後完成碩士學業後，委由于樞機主持婚配聖事，兄妹同年在美國教堂完婚，婚後定居紐約、加州。藉參加婚禮之便，她申請休假一年，赴美考察文教，赴西東大學演講，應聘任西大的客座教授。在美一年，參觀紐約大都會博物館，將館中珍藏和編寫的《西洋藝術史綱》相印證，猶如他鄉遇故知般地親切，令她流連忘返，不忍遽去。²⁷⁶返國後，著手完成《西洋藝術史綱：第十冊》；一九七七年十月，由「光啟」出版後，她忙著整理行李，準備遷居新店中央新村。

（二）幽居新店

中央新村建於一九七一年，共六百四十四棟透天別墅，供大陸來台國大代表們的住屋。亦為首屆國大代表的她，深感居無定所之苦，於是，加入抽籤購屋行列。新居位於二街四十號，與《中副》主編孫如陵在同一條街，兩戶相隔不過十餘家，老鄰居守望相助，互相扶持，自然來往密切。²⁷⁷

²⁷⁴於下列篇章，曾提及此事：

？《張秀亞全集 5》，頁 73。

？《張秀亞全集 5》，頁 127。

？《甜蜜的星光（上）》，頁 423。

²⁷⁵<于德蘭傳真信函>（附錄二，頁 1）。

²⁷⁶《甜蜜的星光（下）》，頁 828。

²⁷⁷《甜蜜的星光（上）》，頁 221。

二街的住宅區坐落在潺潺溪畔，走進靜謐的巷道一側，一戶綴滿黃蟬花的小樓，就是她的家。屋後溪邊盛開著純白的野薑花，她曾借蘇雪林教授的話，形容野薑花是「詩人的花」，是屈原《楚辭》中的「杜若」，賦予她浪漫憂鬱的遐思。那「清淺水流的邊岸」，是她經常拜訪的地方，她曾寫道：

每次在清淺水流的邊岸，它以那麼純美的形象與我的目光猝然相遇時，我總要小立片刻，希望自那一花一葉，捕捉到詩人的火一般熾烈、水一般的清澄的眼神，在我依花佇立之頃，它的縷縷香息，彷彿轉化為一種楚辭式的詩之語言，告訴我當年那位三閭大夫如何在湘江澤畔，徘徊覓句，而他的歌詩之聲，又如何連同他的忠貞之思，沁透了花的瓣瓣心心，形成了永恆的純潔與芳馨！²⁷⁸

每天清晨第一件事，就是祈禱；每個主日到新店中華聖母堂望彌撒，風雨無阻，從未間斷；自二十歲領洗，在天主的眷顧下，她安然走過死蔭的幽谷，回首這一生，她滿懷感謝與讚美，她說：「我要使自己超脫痛苦，發出藍寶石一樣的光輝，用這個光輝來照亮痛苦的別人，使他們發現人生的燦爛。」²⁷⁹

一九七八年八月七日凌晨，傳來于樞機崩逝的消息；藉〈有淚如？〉這篇祭文悼念他，紀念他堅苦卓絕的一生，感念他對於家人的照顧。隔年，捎來增添第三個孫子的訊息，於是，她到美國同兒女住了四個月，享受含飴弄孫的天倫之樂。一九八一年春天，輾轉獲知慈母病逝的消息，在教堂為她舉行追思彌撒，祈禱母女能在天國團聚，以彌補一生的缺憾。一九八二年，她從輔大榮退。然後，赴美西考察文教，「親見愛倫坡手稿及威廉 布萊克〈猛虎〉詩的原稿²⁸⁰」，得以一償「小部分」的夙願。一九八四年七月，赴洛杉磯參觀奧運前夕，突然風濕關節炎病發，腿疾從此糾纏著她，病情日漸加劇，甚至痛徹心扉，令她「常含著淚，無

²⁷⁸ 《張秀亞全集 8》，頁 331。

²⁷⁹ 程榕寧：〈張秀亞喜歡均衡之美〉《甜蜜的星光（下）》，頁 905。

²⁸⁰ 《甜蜜的星光（下）》，頁 941。

法入眠。²⁸¹」子女要她赴美同住，她以「眷戀家園」為由婉拒，事實因為不願打擾兒女的生活，所以獨居在中央新村，陪伴她的是滿園的綠意及門楣的黃蟬花，還有窗外清亮的蟬鳴鳥唱。

腿疾令她不良於行，只好避免外出，過著深居簡出的隱逸生活；腿疾也影響她的寫作，使她的創作量銳減，然而她仍創作不少未發表的作品。一九九二年，傳來哥哥張振亞病逝鄭州的消息。自東渡來台，再也未見大陸親人一面，礙於戒嚴時期的兩岸政策，唯有透過德蘭與哥哥聯繫，才能關懷彼此近況，聊慰思親之苦。雖然緣慳一面，但是鄉愁未減，怕影響彼此生活，她把濃濃鄉愁化作鉛字，深深地烙印在心版，作為永世不息的愛戀。

（三）終老橙縣

一九九四年，飽受關節炎困擾，高齡七十五歲的她，因下床跌倒，躺臥地上兩天，未進任何飲食，幸好買菜的女工如約按鈴，察覺屋內久久未應，趕緊聯絡金山的同學，兩人破門而入，將她送往耕莘醫院檢查。隔天，消息登上《聯合報》，這才驚動王藍家人，趕赴醫院探望並相勸動手術；兒女亦連夜歸國，送母親轉診台大醫院，由劉華昌醫師開刀。住了幾個月的醫院，子女決定不再「姑息」她，準備將她接往加州同住，好能安心醫病及復健。²⁸²

自渡海來台之日起，在台灣已深根四十五年，她把生命的菁華奉獻給台灣，對於這塊土地的鄉親，存著血濃於水的情感；雖屬於第一代外省作家，但她的心早已歸屬台灣，就這樣，帶著割捨不了的情誼及收藏多年的幾袋卡片，她與德蘭登上華航班機，欲定居於加州橙縣，與女兒家人一同居住。移居美國的她，「在安定、安靜的生活之餘，有時會想念台北的家，院中的花草樹木；也十分思念台北

²⁸¹ 《甜蜜的星光（上）》，頁 376。

²⁸² 樸月：〈此情已自成追憶〉《甜蜜的星光（上）》，頁 368~379。

的文友們，常寫卡片給文友，或在電話中聊天。」²⁸³遷居美國的日子，她與文友保持密切聯繫，台灣的朋友也經常赴美探望，情誼不因時空的改變而滋生距離。轉述自于德蘭的電話，她說：

我的母親非常熱愛台灣，她在台灣居住這麼多年，台灣就是她的家鄉。以前我們勸她搬來美國，和我們住在一起，怎麼勸她都不聽，要不是那次跌倒，傷得太嚴重，她也不願意搬來美國。

赴美不久，傳來外子客死異地旅程的訊息。她沒有哭泣，沒有眼淚，只平靜地寫道：「世界上的悲劇，都是這樣啟幕的——沒有什麼特別，很簡單的幾個字：『他已經走了！』」²⁸⁴晚年的她，嚐盡人生的憂患，婚姻早已不再是心靈的陰影，有的只是寬恕與祝福；回首前塵往事，她了無遺憾與愧疚。一九九八年八月十六日，她以七十九歲的高齡，坐輪椅出席「于斌樞機主教辭世二十週年紀念會」，對著現場數百位列席者講話，這是她最後一次在公開場合露面，此後，她在女兒家安心養病，偶有老友來訪，就是生活中最大的喜樂。

二〇〇一年五月四日，中國文協頒贈「終身成就榮譽獎章」，她因為腿疾未能回台領獎，由《中副》主編林黛嫻代領。之後，小民寄來大會手冊，德蘭去函道謝，附寄一束母親壓的乾燥小紫花。「不久，因肺積水現象導致聲音沙啞，她被送進加州橙縣醫院檢查，行前仍百般不願地說：『我沒病，我還有兩篇短篇小說及長篇小說要寫！』」²⁸⁵於是，家人懇求天主再給母親一段時間，讓「她與女兒同度生日，度過溫馨的母親節，看到孫女帶上方帽」；於六月二十九日，在臨終前，和子女說的最後一句話是：「我要去見天父，我原諒一切，我一點也不害怕。」²⁸⁶然

²⁸³? <于德蘭傳真信函>，頁 77~78。

? 小民：<憶秀亞大姊兩三事>《甜蜜的星光（上）》，頁 321~324。

²⁸⁴《張秀亞全集 9》，頁 517。

²⁸⁵《甜蜜的星光（下）》，頁 978。

²⁸⁶《甜蜜的星光（上）》，頁 473。

後，她了無憾地安息主懷，回歸天家。七月十四日，安靈於洛杉磯羅蘭崗天主教「天堂母后」墓園，享壽八十二歲。²⁸⁷

她生於「五四」，於「五四」緊急住院，如文曲星落凡間，然後復歸天堂，為文學生涯畫下完美的句號。她是中國現代散文史的瑰寶，被列為「現代兩岸五大才女作家²⁸⁸」之一，文學成就臻於「光榮的頂點²⁸⁹」，備享極高的稱譽與榮耀，令兩岸讀者緬懷不已。

綜觀她的一生，在流離失所的境況中，依然持守著內心的寧靜；她將一切交託給天主，信靠天主的帶領，順應人事的變遷，於是，遷徙不定的生活，反倒豐富創作的題材，那美如詩的畢孟村、古戰場邯鄲、薄霧瀰漫的白河、柳樹成蔭的什刹海、魂牽夢縈的嘉陵江、溪流濺濺的模範村、瑩白的詩人之花；盡皆鮮明地活躍在字裡行間，構築她那獨具特色的懷鄉文學，吸引讀者細細咀嚼，回味不已。

以豁達的胸襟，以堅忍的性格，她迎接人生的每個挑戰。而這性格也在婚姻上表露無遺，雖然礙於教規及忠於母職，以致終生母兼父職，獨力養育子女，讓子女在她的羽翼下順利茁長；非凡的堅毅或源於北國兒女的天性，或動盪時局所造就，或深受母親所影響，使她在文弱的身軀內藏著頑強的靈魂，她所展現的生命鬥志，令人衷心佩服。

她的堅毅不僅表現在婚姻，而且表現在寫作上。自十四歲起，在副刊發表作品；至臨終前，仍念念不忘寫作，旺盛的創作力如堅強的生命力，即使關節炎病發的晚年，手指關節疼痛難當，她依然握緊手上的筆，奮力完成不少作品；此由其過世後，子女所整理出版的《全集》可獲知。從〈寂寞〉、〈秋之歌〉到〈夢回中部舊居〉、〈一朵野花〉，她持續寫作長達七十年，毅力之堅定無人可比，終能成就不朽的文學大業。據馬斯洛所言，她是一個能自我實現，經驗心靈的滿

²⁸⁷ 《甜蜜的星光（下）》，頁 1047。

²⁸⁸ 大陸文藝界列為「現代兩岸五大才女作家」：張愛玲、蘇青、梅娘、林海音、張秀亞。

²⁸⁹ 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 2》，頁 25。

足與完美感，一個真正幸福的人。她以書寫超越生命的悲劇，使生命轉悲為喜，獲得永恆的價值與意義，她的人生因為寫作而圓滿，因為寫作而永誌讀者的心田。

第三章 模範村的文化地景

前言

按 Mike Crang 的《文化地理學》所述：「地景暗含自古至今對大地的集體塑造。地景並非個人資產；地景反映了某個社會文化的信仰、實踐和技術。地景就像文化一樣，反映出這些元素的匯集，因為文化也不是個體的資產，而且只能夠在社會中存在。²⁹⁰」而柏克萊學派的創始人 Carl Sauer，更將「文化區」及與其搭配的地景，定義為「物質與文化形式的獨特組合而形成的地區。²⁹¹」因此，他認為「文化地景就是有機區域的極致表現。²⁹²」文化地景表達城鎮的區域性格（regional personality）及生活方式（genre de vie），人們透過「象徵地景（symbolic landscape）」的塑造，不論是建築風格，或者是市集景觀，都是建構城鎮的意象元素；當閱讀每個城鎮的獨特面貌，並且「知覺」人與城鎮的關係時，就能感知地景所表徵的人文意涵，「召喚起鄉土傳統和地方圖像²⁹³」，凝聚對於地方的認同與歸屬。

於 1950 - 1964 年，卜居台中模範村的張秀亞，藉「文字描繪（word - painting）」記載村落景觀及地景變遷，她「試圖在作品裡召喚地方」，使地方再現於文本空間；而讀者在閱讀這「重編碼（double encoding）」過的地景，詮釋其空間符號所指涉的意涵，感受文本所創造的地方經驗，也通過這條「路徑」，來指引「場所」的方向，到達地理的「中心」，想像五、六 0 年代的台中景觀，喚起了對於土地的地方感，從而激發強烈的戀鄉情懷。

模範村是張秀亞鍾愛的地方，客居此地十三年餘，雖然生活備極艱辛，卻是

²⁹⁰ Mike Crang 著 / 王志弘等譯：《文化地理學》（台北：巨流圖書，2003.3 初版），頁 18。

²⁹¹ 《文化地理學》，頁 22。

²⁹² 《文化地理學》，頁 22。

²⁹³ Tim Cresswell 著 / 徐苔玲、王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》（台北：群學出版，2006.5 一版 2 印），頁 101。

創作能量最豐沛的時期。一如美濃之於鍾理和，北平之於林海音，模範村之於張秀亞，它是文本中的象徵地景；因此，研究《張秀亞全集》中的模範村，管窺當年社區的文化地貌，可從中「梳理出相關的空間元素」，藉以探究外省「族裔地景」的文化意涵。

從《張秀亞全集 2 - 4》可獲知，用來表徵模範村的文化地景如下：

一、田園牧歌景觀。

日據時期，稱為「大和村」(今仍見「大和路」的殖民遺跡)的模範村，是旅台的日本高官及公務員的「移民村」；村內興建「甲、乙、丙」三等級宿舍，甲級宿舍佔地百來坪，大多融合西洋風情的日式洋房建築，坐擁幽敞翳鬱的庭院，展現高官隱祕、疏離、獨尊的氣派。乙、丙級宿舍佔地不到五十坪，有前後小庭院，屬日本傳統民居建築，供作低階官員的住宅；戶戶毗鄰而立，居民以日語交談，談論家鄉人事，形塑母國文化，一方面「調適」懷鄉情結，一方面標示領域的主權，區分「臣屬文化」的階層，藉以擴張政治及文化的疆域。

日本占領台灣五十年，積極推展殖民地建設，著力於醫療衛生工作，改善自來水道及地下水道的設施，總督府以照顧日本官眷的心理，對於「大和村」的建設不遺餘力，使其成為當時殖民地建設的模範。一九四一年十二月，爆發太平洋戰爭。一九四三年三月，盟軍飛機開始空襲台灣。一九四五年十月二十五日，陳儀將軍接受日軍投降，即所稱的「台灣光復」。自光復台灣以後，日本官眷迅速離台；國民政府接收台灣，將「大和村」改名為「模範村」。一九五〇年底，光復後的第五年，遷居模範村的張秀亞，迷戀那田園牧歌般的景觀，那溪流環繞的日式木屋，那翳鬱遼闊的農林改良場，那著木鞋櫛樹下捉迷藏的孩童，那撐油紙傘雨中漫步的村民，無一不是魂牽夢縈的家園，盡皆化作散文中的景觀，構成一幅美麗的田園景致。

援引 Mike Crang 的《文化地理學》、Tim Cresswell 的《地方：記憶、想像與認同》、馬丁·海德格的《存在與時間》、Christian Norberg - Schulz 的《實存·空間·建築》為論述根據，考察東渡來台的張秀亞，如何將地方銘刻在文本空間，

如何透過文字描繪，以構築鄉村意象；從而內在於地方經驗，建構並保存其地方感（sense of place），從而生發「地方之愛」的過程。

二、竹籬笆花牆。

終戰後，國民政府接管台灣。「首先，設立了一個和中國大陸各省不一樣的制度，叫做『台灣省行政長官公署』，作為統治台灣的總機關；由陳儀擔任行政長官兼警備總司令。²⁹⁴」相中模範村的優良建設，於是，他們在此安頓來台軍眷；軍眷們就地取材，砍削竹片，編就竹籬笆圍牆，做為住宅與巷道的區隔，流傳既久，竹籬笆地景化作社區的「空間表徵（space of representation）」，它具有豐富的意象元素，藉由特殊的建築語彙，敘述一個特定時空的文化意涵。

就文本所呈現的「竹籬圍牆」或「槿花籬落」的特徵，從二個面向考察軍眷如何透過此「象徵地景」，藉以創造國族空間，形塑國族認同，傳遞國族主義的歷程：

第一個面向：據 Castells Manuel 的「流動空間理論」，考察村落為保留「母國文化」，刻意與閩南族群區隔，形塑成「菁英文化」的社群。「竹籬笆花牆」是階級隔離的符碼。

第二個面向：據 E. J. Hobsbawm 的《民族與民族主義》及 Benedict Anderson 的《想像社群》所論述，考察社區「親愛、精誠」的場所精神。「竹籬笆花牆」是國族的空間意象。

三、攤販市集。

五、六 0 年代的模範村，村民互動最活絡的地方是：「第六市場」及沿巷兜售的攤販市集；尤以攤販市集所創造的「臨界（liminal）空間」，最能展示村落樸實的文化魅力。這種透過花農、菜農、鞋匠、爆米花商人 等自由流動的空間配置，表徵出族群融合的「社會記號（socio - semiotically）」；又透過小販的叫賣聲，召喚村民匯聚到此銷售地景，形塑成「小型嘉年華會」的景觀，交織成和諧愉悅

²⁹⁴李筱峰：《台灣史 100 件大事（下）》（台北：玉山社，1999.10 第一版一刷，2000.5 第一版六刷），頁 6~7。

的空間詩學。

援引巴赫金所著《拉伯雷研究》中的「庶民觀」，析論「小販的叫賣聲」何以創造出「情感空間」？又據諾伯格 斯卡爾茲的《實存 空間 建築》的「生存空間概念」，探究從區域外進入「範域」的攤販，其對於聚落消費文化的影響；最後根據巴赫金的「狂歡化理論」，來論述文本中「爆米花」的人文地景，及其所構築的「情境美感」，藉以促進人際的親密感，形成牢固的「幸福空間」的網絡。

文本對於模範村的景觀著墨雖多，但學者對於張秀亞的地理書寫，相關研究論述仍付諸闕如，本章以《張秀亞全集 2 - 4》及〈張秀亞小傳〉為研究範圍，探究其中「模範村的文化地景」的意涵，期能更深入了解：地景如何牽動作家的心靈？如何構築作家的「地方之愛」，進而影響作家的在地書寫。

第一節 田園牧歌景觀

一八九六年，據台的第二年，為了統馭所管轄的領地，日本政府開始計畫性移民來台，在各鄉鎮大興土木，建築一棟棟日式民宅，藉著複製東洋的建築，以強化殖民母國的文化色彩，進而塑造執政的權威感；此由〈第二章模範村史略〉所記，從耆老的口述歷史中，大致可獲得印證。

誠如成大建築系傅朝卿教授所述：

日本在明治維新時，學了一套新的都市與建築的觀念與手法，並且引以為豪。所以當日本到台灣後，很快的就把他們習自西方，認為是心目中理想的西方式樣移入台灣，另一方面也藉由這些與台灣傳統建築相較，顯得雄偉嚴肅之西方式樣，來塑造一種政治上之權威感及建設上之現代感。當然，因為鄉愁及文化殖民意識而跟隨日本人到台灣的各種日本式樣的建築

也為數甚多。²⁹⁵

於一九五〇年底，舉家遷居模範村的張秀亞，雖然曾經投入對日抗戰，效身於重慶「益世報」社，想必極痛恨日帝侵華的行徑；但是初履模範村，乍見東洋風情的村落，那有著小閣樓、煙囪、前後庭院、許多窗扉的木屋聚落，無一不魅惑著來自北國的她；於是，她將居住十三年餘的木屋，收編入個人的文化記憶庫，藉由「殖民地景（Colonial Landscape）」的書寫，木屋與語言纏繞成標記網絡，木屋成為歷史記憶的載體，木屋是文本的關照場域，「是一連串有自己記憶、想像和夢想的地方」，因而多次現身在《全集》中，儘管它「有三個門，七個窗，每達到遠一些的地方去，門窗便都得加一把小鎖²⁹⁶」外出的不便使她如此自嘲：「我覺得自己彷彿是都德名著《小物件》中那位舍監先生，身上掛著成串的鑰匙，走起路來，玲玲有聲。而我的一串鑰匙，代表的是孤獨與憂鬱。²⁹⁷」每當外出返家，走進寧靜的巷口，一推開門扉，卻是一把冰冷的鎖，令她感覺如此寂寞；但她以愛營造家園，透過家屋內部的佈置，及播植綠意盎然的庭園，創造溫馨的居家感受（homeliness），家成為休息的私密地方，「當從外界的繁忙紛擾退回到家中，對於這個有限空間裡發生的事情，可以有某種程度的掌握。家就是你可以做自己的地方。²⁹⁸」擁有「自己房間」的存在感，令她緊緊依附著家園，「寓居（dwelling）」在狹窄的木屋，從這個安全地點往外觀望世界，既能「牢牢掌握自己在萬物秩序中的位置」，又能馳騁著更遼闊的想像空間，從而生發深厚的心理依戀。當憶及木屋生活點滴，她曾經屬文敘述：

這一切渲染了我生活的畫面，那幾年 在木屋中居住的那幾年，也許是

²⁹⁵ 傅朝卿：〈台灣日治時期殖民政府眼中的台灣本土建築——文化多樣性的觸媒〉

《多元文化與後殖民空間：空間再詮釋》（台南縣：崑山科技大學空間設計系，2005.8 出版），頁 65~66。

²⁹⁶ 《張秀亞全集 3》，頁 19。

²⁹⁷ 《張秀亞全集 3》，頁 19~20。

²⁹⁸ Tim Cresswell 著 / 徐苔玲、王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》，頁 42。

我一生中最快活的時光了。而那木屋內外，在西風中多語的門窗，那半堵要待樺樹修補的牆垣，那為煤煙燻得黑黝黝的廚房中壁燈的罩子，處處使我聯想到歐文 W. Irving 筆下的古老宅院，昔日那些聚於斯、食於斯的人們，他們遷來得比我早一些，離去得也比我早一些，我雖未及見他們，但在那些煤煙燻燎的痕跡中，我似乎聽到了他們的聲音，看到了他們的影子，而生出無比的親切之感，我在這簡陋的小屋中發現了傳統所留下的芳香以及家庭中特有氛圍，我日日沉酣其中，而不思他遷。²⁹⁹

木屋是想像與記憶的載體，它承接著過去與現在，又藉由書寫延展到未來；它在有限的建築空間，透過無邊際的心靈空間，往無限的時空不斷延伸，終與遷居台北的她互相感通；於是，她「知覺」到木屋的真實存在，「知覺」到靈魂「寓居 (dwelling)」於木屋而存在，由衷滋生「在之中」的存在價值感。她與木屋歷史形成了情感連帶，她將情感「投射」到斑駁的木屋中，這就強化了她對於木屋的「認同」。按海德格的「生存論上的空間性」所言，「此在本身有一種切身的『在空間之中的存在』，不過這種空間存在唯基於一般的在世界之中才是可能的。³⁰⁰」因而他說：「居住是生存的要質。」由此可知，她依寓於木屋而存在，她居住在木屋之中，「對於木屋如此熟悉而依寓之，逗留之；她已融身在木屋之中³⁰¹」，融情於木屋的「實存感」，她與木屋構成親密的「幸福空間」，令她「日日沉酣其中，而不思他遷」。她的存在紮根於木屋，木屋因著她而有了生息；這對於木屋的依戀，化作「生命中的一股強大的整合力量」，使失婚困頓，羈旅異鄉的她，在孤獨抑鬱中，找到生命重整的力量，獲得再出發的契機。當她坐在木屋的北窗下，重複臨窗書寫的儀式，猶如聖徒面窗祈禱一般，她帶著朝聖者的心情，日以繼夜地伏案筆耕；也就在筆耕的當兒，她反芻生活的點滴，拼湊生命的圖像，碎裂的心靈得

²⁹⁹ < 寫在《愛琳的日記》四版付印前夕 > 《張秀亞全集 3》，頁 307。

³⁰⁰ 馬丁·海德格著 / 王慶節、陳嘉映譯：《存在與時間》(台北：桂冠圖書，1993.7 初版二刷)，頁 81。

³⁰¹ 馬丁·海德格著 / 王慶節、陳嘉映譯：《存在與時間》，頁 77。

以統整，從而尋獲生命的價值；至此，「木屋之窗」已然化作神聖地景，成為靈魂永恆的依歸，也是她的情感寓居之所。

她由北窗之愛擴及木屋之愛，藉木屋書寫延展為地方書寫，透過「地方和情感的詩意召喚，激起對於地方的強烈熱情³⁰²」。在她的散文中，木屋是生活的詩學，也是繆思的精靈；木屋是創作的寶庫，也是文化地景的極致呈現，藉木屋聚落、潺湲溪流、田園農場、樸實村民的「文字描繪」，集體塑造成田園牧歌的景觀，傳達自然浪漫的空間美學。以下列舉文例詳加論述之：

初冬的十二月，街巷散佈著老榕樹斑駁的影子，到處靜靜的，只聽到有節奏的木鞋的脆響，澄澈微藍的空氣中，飄散著人家槿花籬落的淡淡香氣。我們住進了中部一個城市的一棟木屋，那是座年代悠久的老屋，板壁黑黝黝的，屋頂有個尖尖的小閣樓，還有一截很久未飄起炊煙的低矮煙囪，如再掛起格子布的窗帷，就極富北歐傳奇小說中插圖的意味了，常常有些著了木鞋的小孩，在門邊？樹蔭裡捉迷藏。³⁰³

還有呢，鳥啼而外，那一聲聲悠悠的雞鳴，在我木屋的前後左右，互相唱和，此起彼落，透過那一片白濛濛的朝霧，譜出一片王摩詰詩句的意境，可祝福的安詳靜穆的早晨，曉雞唱過了幾遍，近鄰的人家，都在推窗啟扉了，晨炊的清煙，滲入白霧中，只化作一片微藍。送牛奶的鈴聲響了，聽來異樣親切，我深深意識到身在人間，當太陽的一抹嫣紅，塗上閣樓尖頂時，賣蕃薯老人的佝僂身影，出現在我的門前了，多新鮮的大地產物，多便宜的價格，一元錢可以買到三斤。我的窗子是臨街的，當我讀書之時，常是巷中主婦們和賣菜老嫗爭論白菜豌豆價錢的時候，那是可怕的聒噪，但是，感謝美麗的清晨，在那蔚藍的可愛光影裡，這些應受叔本華詛

³⁰² 《文化地理學》，頁 61。

³⁰³ 《張秀亞全集 2》，頁 177~178。

咒的噪音，也顯得如此充滿了女性的機智與溫柔！³⁰⁴

我最喜歡在田間的小路上散步了，那麼曲折，狹窄遙遠的路的盡頭，是穀倉同一些山毛櫸，還點綴著一些茅舍，凌亂而有序，素樸而美麗，一些輕輕搖曳著的光影，好似按照米勒的名畫描的。鷹鳥在天上無聲的旋飛，樹下面牧牛的小孩鬆開了手中的繩子。我轉眼望見，田疇間晃動著一個少女的身影，她穿著摺痕清晰的，才漿洗過的花布衫子，裸露著健康的發紅的雙足，揮動著一把鋤頭，在翻動著泥土。大地的脈搏，似乎在她有力的手臂下跳動了。³⁰⁵

移居海島中部，我住的巷口邊有一道灌田的小渠，終日蜿蜒前流，雖然不深不廣，但水色清亮得可喜，徘徊它的邊岸，我覺得自己有如置身塞納河畔的釣者，目的原只在自水底撈取那深沉的靜謐！³⁰⁶

文本藉由模範村的人文地貌，展現前工業的鄉村典型景觀。那著木屐的孩童，那踏實的勞動者，那攤販市集的景象，那雞鳴、鷹飛、穀倉、茅舍、溝渠，盡皆匯聚成和諧的空間元素；再以日式老屋為核心，從家園往外延伸，連結每個空間元素，構築生存空間的界域（horizon），形成地景的文化網絡，突顯模範村的獨特美感，呈現精緻的「表象藝術（representational art）」。

她把家屋與田園緊密相繫，將「木屋之愛」移情到生存空間，從而滋生「主觀和情感上的依附」，按 Tim Cresswell 所論，「空間轉而成為地方」，這根植於地方的認同與歸屬，驅使她由「木屋之愛」擴及「地方之愛」，於是，田園牧歌景觀成為「有意義的地域（a meaningful location）」，標誌著心中對於土地的依戀。誠如藝評家 Lucy Lippard 所言：「地方是一個人生命地圖裡的經緯。它是時間與空間的、個人與政治的。充盈著人類歷史

³⁰⁴ 《張秀亞全集 3》，頁 79~81。

³⁰⁵ 《張秀亞全集 2》，頁 319~320。

³⁰⁶ 《張秀亞全集 4》，頁 76~77。

與記憶的層次區位，地方有深度，也有寬度。³⁰⁷」把地方銘刻在文本空間，形塑成一座情感倉庫，在攝錄進五 0 年代的村落地景時，同時也記錄了個人的生命地景，透過文字書寫這條路徑，情感與地方得以相互牽掣，心靈空間與實存空間融合為一，從而激發出更強烈的地方感。

文本藉著文字描繪，來「編派空間的秩序」，她以老屋為場所中心，從老屋的外部：黑黝黝的板壁、尖頂的閣樓、低矮煙囪；到內部的私密空間：書房當街的北窗。從靜態的住宅景觀：巷道的老榕樹、門邊的櫛樹蔭、白濛濛的朝霧、巷口的灌溉溝渠；到動態的景物活動：木鞋脆響、捉迷藏的小孩、鳥啼雞鳴、送牛奶的鈴響、爭論菜價的主婦與小販。就這樣，由外而內，由靜而動，依序鋪排景觀中的「物體 (thing)」，藉以展現住宅古典樸拙的性格。³⁰⁸ 作者又透過「實質之窗及心靈之窗」的開口，「導進外面的世界，使得室內室外互相連繫³⁰⁹」；於是，人物、老屋、庭院、巷弄，有了良好的互動，居所被想像成「一個意識活動的系統」，它涵括多種不同性格的場所，呈顯生動而幽靜、繁複而嚴整的空間美學。

從「住宅」這個中心場所出發，導引她前往田園的路徑。「在田間的小路上散步」是她的「時空慣例 (time - space routine)³¹⁰」，這是每天必經的路徑，是她最喜歡且遵循的習慣。當走在這條「曲折、狹窄」的路上，「從照面的存在者那裡取得了一種『著眼點』³¹¹」，於是，她選定「路的盡頭」定睛望去，而「著眼」於穀倉、山毛櫸、茅舍、鷹鳥、孩童；視線由遠而近「望去」，而「著眼」於「田疇間，揮動著鋤頭，翻動著泥土的少女」。按海德格的「寓居理論」所述，這般的觀望使她「知覺」到現成之物，並將「知覺之物」收藏並保存在內心，從而產生了存在的內在性，油然興起「依寓於世界之中」的存在感。³¹²而這心靈空間的存在感，

³⁰⁷ Tim Cresswell 著 / 徐苔玲、王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》，頁 68。

³⁰⁸ 諾伯格 斯卡爾茲著 (Christian Nordberg Schulz) / 王淳隆譯：《實存 空間 建築》 (台北：臺隆書店，1994.2 六版)，頁 31。

「住宅的性格由具體的『物體 (thing)』如壁爐、桌子及床等所決定。」

³⁰⁹ 諾伯格 斯卡爾茲著 (Christian Nordberg Schulz) / 王淳隆譯：《實存 空間 建築》，頁 25。

³¹⁰ Tim Cresswell 著 / 徐苔玲、王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》，頁 58。

³¹¹ 馬丁·海德格著 / 王慶節、陳嘉映譯：《存在與時間》，頁 88。

³¹² 馬丁·海德格著 / 王慶節、陳嘉映譯：《存在與時間》，頁 88~89。

也逐漸強化她的「時空慣例」，因此，她更喜歡在田間小路散步，久之，「身體的移動性在空間與時間裡結合」，也就「固著」了「存在的內在性」，於是，「路徑及場所變成記憶，時間和空間變成了生命中的歷史³¹³」；模範村變成她的家鄉，她生存於其中，村莊成為充滿回憶的場所。日後，她移居台北，夢中與舊居相遇，牽引她走回過去的歲月；在〈小城·老屋〉中寫道：「我又置身於那一道長巷中了，是由於路燈的指引呢，還是由於心靈的導引？我又看到了那竹子圍牆，那綠色的門，和探首窗外的芒果樹 我不知怎麼一來就走進了那房子 那曾經儲存我十五年的快樂與憂愁的房子，這所可愛的老屋與我的生活是分不開的，它的每一方寸空間，都縈繞著我的回憶。³¹⁴」就在懷念家園中，滋生濃濃的「地方之愛」，及依戀於地方的歸屬感。

第二節 竹籬笆花牆

按〈模範村史略〉所記，於日據昭和年間，日本政府選定大和村一帶大興土木，把它建設成為優良的移民村落，用來安置旅台的日本官員及其眷屬。在一九四九年十二月，中國大陸陷入共軍手中，國民政府播遷來台，「一年內，將近百萬大陸軍民湧進臺灣³¹⁵」，台灣社會頓時陷入空前混亂，不僅物價指數急劇攀升，「已是『光復』之初的七千多倍，堪稱台灣通貨膨脹最嚴重的時期³¹⁶」；而且盜殺搶案頻傳，社會治安加速敗壞，島國居民人人自危。為安頓旅台大陸官員及軍眷的生活，國民政府相中時已建設完善的模範村，透過集村的聚落型態，「實施族群隔離政策³¹⁷」，軍民砍伐舉目可見的竹林，一方面就地取材，建材無匱乏之虞；一方面編竹籬不需複雜技術，官兵不須集訓，即可迅速動工；於是，官兵剖削竹片編成圍牆，用作區隔住宅與巷道的設施。待一段時日後，為避免外人窺探，也為美化

³¹³ 諾伯格 斯卡爾茲著（Christian Nordberg Schulz）／王淳隆譯：《實存 空間 建築》，頁 30。

³¹⁴ 〈小城·老屋〉《張秀亞全集 5》，頁 41~44。

³¹⁵ 李筱峰：《台灣史 100 件大事（下戰後篇）》，頁 28。

³¹⁶ 李筱峰：《台灣史 100 件大事（下戰後篇）》，頁 28。

³¹⁷ 李筱峰：《台灣史 100 件大事（下戰後篇）》，頁 28。

居家環境，於是，軍方協助村落的居民，在竹籬笆下栽植燈籠花和牽牛花，藉由重塑地景的儀式及「竹籬笆花牆」的圖³¹⁸，凝聚「村落共同體」的歸屬感，有意識地建構成「獨立、內聚、忠黨、愛國³¹⁸」的社群文化。

社區的「竹籬笆花牆」的景觀，是外省族裔的流亡地景，它豎立在木屋的庭院外，阻隔視線與外物，區隔私領域與公領域，成為「排他性的符號與象徵³¹⁹」；它象徵外省族群國族認同的核心，在模範村的歷史地景中，可說是富含政治意蘊的「空間表徵 (space of representation)」。下列就二個面向，考察當地如何重塑「竹籬笆花牆」，並藉以創造國族空間，成功傳達國族主義的觀念：

第一個面向是：每戶在日式民居建築「竹籬笆花牆」，透過花的陰性元素與竹籬的陽剛特質，平衡配置出自然浪漫的疆域，在這個有邊界、可控制的領域中，人我的互動頻繁，村民可掌控認同感，擁有獨特的地方感，因而增強對於社區的歸屬；但也因為過度濃烈的地方感，致使社區居民「發展出與周圍以閩客族群為主」的『主社會 (host society)』不盡相同的價值觀、文化表現和生活方式³²⁰，因而形成一個封閉的文化地景；從張秀亞的〈「芳」鄰〉及〈芳鄰〉兩篇散文，可窺知當時不同族群相處的情形，例如書寫「『芳』鄰 養豬戶」一家：

時臨夏初，對我的竹籬空院，也不曾冷落、忘卻，一樣點綴得花繁葉滿。
屋後人家種的絲瓜，也踰牆而來，光亮亮的，沉甸甸的，有如一隻守財奴的錢袋。只是那家主人，也不忘及時迎對著我的走廊，纍纍的風乾起大肥腸，小香腸，豬頭，排骨，色彩斑斕，血漬殷殷 每當黃昏風涼，我們一家三口，圍桌進晚餐時，那邊茅屋的主人，也在殷勤的為那些烏衣仙子們焚蒿草，驅蚊蠅，與其「室中」的清芬氤氳混合。我一舉箸，只覺清煙繚繞，異香撲鼻 一天寫了一張紙條，凡七易底稿，煞費推敲，才成文

³¹⁸ 顧超光：〈竹籬笆建築：高雄縣鳳山和岡山眷村發展的歷史脈絡〉
《中華民國建築師雜誌》29卷9期，2003.9。

³¹⁹ 《文化地理學》，頁45。

³²⁰ 陳豫：〈眷村的形成〉《和平學報》1期，1998.11。

如下：「天氣漸熱，希望你們把豬舍每日清除，以重衛生為妙。」寫完了自覺無語病，才叫女傭自後院竹籬縫裡遞了過去。我自己則徘徊廊廡之間，等待消息。沉寂中，忽聽那家女主人一聲怒吼：「你這個女人，真是豈有此理，難道你家不吃豬肉？」外加男主人一串低音的咕嚕，我只有掩耳疾走。³²¹

前工業時期的台灣鄉間，村民多以養豬為主業或副業，或是家庭主要的經濟來源，或為賺取額外收入，作為貼補家用。屋主將寬敞的庭院改建成豬舍，方便就近飼養照料豬仔，造成人豬共處的情景；這是台灣人習以為常的民情，加以物質生活普遍不佳，鄰居多能諒解養豬戶的行徑。但來自北平的她，對於台灣的養豬文化，顯然不敢苟同，為此與養豬戶失和；此由〈「附錄四：模範街故事訪談稿（之二）」〉可知。想像初履台灣的她，因為教育程度的差距，因為宗教信仰的不同，因為語言文化的隔閡，為適應島國的風土民情，必也走過一段艱辛的歲月。張秀亞如此，多數外省人亦如此；不同族群因誤解而爭執的事件，村落間時有所聞，已是慣見的社會現象。正因如此，屬外省菁英階層的村民，當飽嚙異鄉漂泊之苦時，懷著「同是天涯淪落人」的心情，總因著同情而相互照應，也凝聚了「血濃於水」的情誼，此由〈芳鄰〉一文，時已遷居台北的作者，憶及「對面的那家芳鄰 老奶奶」，她細膩地描述著：

每日，天才一濛濛亮，著了一件青布衣裳的老奶奶，手中就托著她自老家帶來的、有小孩手臂長的，鑲著玉石嘴子的旱煙管，一邊叭嗒叭嗒的抽著煙，一邊帶著她那可愛的孫兒女走到我家的竹扉前，她那乳名「大頭」的孫兒，大聲的喊著我的兩個孩子 及至孩子們都跑到門外，和她身邊的孩子們「會師」，她那多皺紋的臉上，展現出晨光般燦爛的笑容，她寫意的叭嗒著她的旱煙管，帶著幾個小蘿蔔頭，到惠華醫院修女們附設的幼稚

³²¹ 《張秀亞全集 2》，頁 130~133。

園去了 我剛走入廚房，燃起木炭泥爐，老奶奶又來了，她手裡拿著一大包東西，及至走到屋內，她掀開了包在外面的那條新毛巾，將幾個熱騰騰的新出蒸籠的饅頭，幾枚新煮的雞蛋，連同裝盛的大盤，擺在我手裡

322

感念老奶奶的呵護備至，她滿懷感激與祝福地說：「別了那條長巷中親愛的鄰居們，老奶奶的影子，及其他鄰居的聲音笑貌，時時漾動於我的心中，願上天祝福這些善良的人！」³²³由此可知，「長巷的內地人」語言可溝通，食物可共享，文化可交流，鄰居守望相助，相處和樂融融猶如一家親。以〈「芳」鄰〉和〈芳鄰〉相較，窺知「竹籬牆內外」的人文景觀，展現截然不同的文化特色。竹籬牆內的外省鄉親情誼，屬內聚力強以致排拒閩客族群，為形塑成母國的文化地景，於是，竹籬牆內的居民，以家鄉的方言交談，享用家鄉的美食，持守家鄉的風俗習慣，藉成功複製母國的情感空間，以「補償及調適」失落家園的「匱乏」；這是置身在特定時空下，不得不如此的作法。透過文本的地方書寫，推想五〇年代的張秀亞，對於台灣的人文地景，應是選擇性的地方認同，她認同村落的「田園牧歌景觀」，眷戀居所往外延伸的鄉村地貌；她認同居住同巷的內地人，卻未必認同島國的本土民情，故以「疏離」的心境觀察閩南族群。之所以如此，就情理而言，想是必然之理。就情感面析論，當時因著國共內戰，被迫離開家園，離開大陸親友，帶著一雙稚齡子女，隻身來到異鄉的她，既得適應島國的風土民情，又得母兼父職，肩負家庭大計，其內心之愁苦不難想像；本以為暫時避難到此地，在不久的將來，就要反攻大陸，歸返故園；於是，懷抱著「反攻神話」的大夢，即使身在台灣，依然心繫大陸，日以繼夜，重複做著歸鄉夢；夢中，家鄉的親友、城鎮、故事，串連起對於地方的記憶，這些記憶化作詩意的召喚，召喚著她重返故園，從而激起濃濃的鄉愁；她的心被「故園之思」所填滿，再也無心營造竹籬外

³²² 《張秀亞全集 9》，頁 378~381。

³²³ 《張秀亞全集 9》，頁 381。

的人際網絡，竹籬外的空間變成疏離的關照場域，「竹籬笆花牆」因而形成社群區隔的象徵。

就社會面析論，據李筱峰教授所述，當時移入台灣的大陸人士，儼然成為一大族群，多人位居政府機關要津，主導著國家政策的運作。³²⁴這些菁英階層與群眾有著分明的區隔，唯其如此，才能構築主流菁英文化的社群；此從〈「模範街故事」訪談稿〉中，村民吳秀玉口述：「我們這一排是本省人³²⁵」；「她們（張秀亞）那一排是內地人比較多啊³²⁶」；「我們這附近不是國大代表，就是立法委員；除了我們本省人住右邊這一帶，你看，三軍總司令都是住在我們這附近呢，國大代表上面全部都是啦。³²⁷」又從〈第二章模範村史略〉所述，得知當年菁英階層的居民有：孫立人將軍、王任遠部長、今台中市長胡自強一家，及包括張秀亞、趙自齊在內的諸多國代、立委等，他們大多住在鄰近巷道，甚至全巷住戶皆外省族群；平日往來頻繁，彼此照顧，情誼深厚。誠如曼威 柯司特（Castells Manuel, 1992）〈流動空間：資訊化社會的空間理論〉所論：

如果菁英要保持他們的社會凝聚，發展一組他們可以相互理解並且支配他人的規則與文化符碼，建立他們的文化／政治社群區分「內」與「外」的邊界，那麼，菁英自己不希望、也不能變成流動。一個社會的制度越民主，菁英就越需要和群眾有清楚的區別。真正的社會支配源自下列事實：即文化符碼嵌埋在社會結構裡的方式，造成只要持有這些符碼便開啟了通向權力結構的道路。³²⁸

藉 Castells Manuel 的論述，以考察這隱密、隔離的村落地景：「竹籬笆花牆」

³²⁴ 李筱峰：《台灣史 100 件大事（下戰後篇）》，頁 28。

³²⁵ 〈「模範街故事」訪談稿（之二）〉（附錄四，頁 5）。

³²⁶ 〈「模範街故事」訪談稿（之二）〉（附錄四，頁 6）。

³²⁷ 〈「模範街故事」訪談稿（之二）〉（附錄四，頁 6）。

³²⁸ 曼威 柯司特（Castells Manuel, 1992）／王志弘譯：〈流動空間：資訊化社會的空間理論〉《城市與設計學報》1 期，1997.6。

可說是階級隔離的象徵符碼，它不僅用來區隔內地人與閩南人，也用來區隔菁英階層與中低階層，排拒本土常民文化的入侵，使籬內居民保有純粹的母國文化，形塑成主流的菁英文化的社群。因此，身兼數職的張秀亞，在家務、寫作、教書、開會中，南來北往，疲於奔命，再無餘力與本省鄰居周旋，僅能與熟悉的菁英社群互動；這是現實社會面所致，實非個人意志所願。

第二個面向是：透過竹籬特徵所提供的視覺掌控，籬內的人可輕易從竹籬空隙窺視籬外的世界；這與外界保持若即若離的空間符碼，指涉出當年懷抱「反攻神話」的外省族裔的心境，雖然羈旅台灣，卻是心懷大陸，滿心想歸返故園，他們是被迫放逐的「離散族裔」，如同無根的、易坍的「竹籬笆花牆」，它標誌著「離散 (diaspora)」的記號，詮釋外省族群的歷史記憶的創傷。「竹籬笆花牆」是「族裔 (ethnicity)」心靈的？說，它敘述著社區文化的傳承，以及獨有特殊的社區性格。居民藉助自我結社來認同族裔文化，透過此象徵地景來創造無限的想像空間，使來自大陸不同省籍的族群，能超越方言及文化的分野，「因而凝聚出一種越界存在的關係場域³²⁹」，將其形塑成高度同質化的社群，建構出「生命共同體」的同胞愛，總體敘述著「國族認同」的空間情感。

「竹籬笆花牆」是無聲的語言，籬內籬外自成兩個宇宙，於是，作者在散文中這般寫道：

在暑氣全消的黃昏，我坐在籬邊，透過稀疏的籬落，可以看到鄉人在附近的小溪中「電魚」，他們手中持著的小燈閃閃爍爍，電魚的工具更發出嘶嘶的微響，這已是純粹「近代化」的捕魚方法了，更缺少了那份靜靜的垂釣的樂趣。試想划著一葉小舟，停泊在月光鍍銀的水面，憑了釣竿一支，釣絲一線，將水上的我和水底無邊的寂靜，聯繫在一起，釣取那空明的一滴，來滋潤心靈，是何等的樂事！「急功近利」的電魚者，怎

³²⁹ 鄭毓瑜：《文本風景 自我與空間的相互定義》（台北：麥田出版，2005.12 出版），頁 18。

能領會這些？³³⁰

遷入這棟房屋以後，任何地方皆未修葺，只築了一道竹籬圍牆，籬牆內，自己形成了一個世界。我每日總坐在窗前那把籬椅上，有時，書同筆使我感到厭倦，我便靜靜的凝望著那霉濕的牆壁，我遂變成了安德森小說中的人物：在一堵牆上，彷彿看到了許多東西，一些在這世界上失去了的，或猶未顯現的東西。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。我開始希望有一隻貓，來做我的伴侶。³³¹

文本以竹籬笆區隔私領域及公領域，在動靜分明的場域中，呈顯極端不同的區域文化。在私領域內的我，「透過稀疏的籬落」，冷眼觀看公領域的「電魚」景觀，一方面哀悼溪河美景的結束，感歎科技對於自然的斷傷，在人與地景的關係上，提出個人的批判與省思，表達對於自然生態環境的關懷；就在物質文明漸現代化時，也憧憬著過去的黃金歲月，從而興起滄海桑田的慨嘆，這是輓歌地景的典型書寫。一方面使自己從熟悉的生存空間抽離出來，終日禁閉在自我的心靈空間，藉由籬牆上所提供的「路徑」「霉濕的跡印」，神遊於「故鄉外祖家的老屋」，在虛擬的想像地景中，解構現實疆界的轄制，得以越界歸返故園，彷彿親臨老屋現場，親眼望見：屋脊的獸頭、褪藍的鏤花障、雪白粉連紙窗，還有一隻隨意進出的貓；在想像空間中，「知覺」老屋與我的關係，從而獲得慰藉；於

³³⁰ 《張秀亞全集 3》，頁 189。

³³¹ 《張秀亞全集 3》，頁 176。

此，想像空間與心靈空間交相融合，創造出疑似「外祖家老屋」的空間，得以「補償」潛意識中失落家園的「匱乏」。然而，一旦落入現實中，「知覺」我與實存空間的關係，心靈就更寂寞了，因此，她寫道：「我開始希望有一隻貓，來做我的伴侶。」

由竹籬笆外的輓歌地景，到竹籬笆內的想像空間、心靈空間的書寫，藉由文本空間的轉換、地景的張力，以及空間元素的並置，例如：竹籬內的我、鄉人溪中電魚；窗前藤椅上的我、籬牆上霉濕的跡印、外祖家的老屋等，在兩個不同的關係場域中，皆由「竹籬內的我」為中心，往外延伸「望去」，連結其它空間元素，於是，想像空間、實存空間、心理空間三者並置，拼貼出「疏離」的感覺結構，益發凸顯客居異鄉之孤寂。又為了排遣鄉愁，她定居在外省菁英社群的區域，居民凝聚東渡的共通經驗，分享族群共同的地方記憶，形塑族群的「認同主題」，建構一體感的外省「移民」的社群，藉以「補償及調適」被迫遠離親人的悲哀。

按峇巴（Homi K. Bhabha）「意識形態上的替換（ideological displacement）」所述：

國家政治上的統一是由一種轉化手續，不斷地將不同的，甚至互相敵視的現代空間，轉化成一個古老的、神話似的指涉空間——簡單說來，就是空間上的不同變成時間上的同：領土變成傳統、人民變成一體。³³²

村民透過「竹籬笆花牆」的景觀，計劃性地構築「文化中國」的認同，護守住中國家鄉的文化，他們以家鄉話交談，烹煮家鄉的飲食，談論家鄉的人事，效忠中國國民黨，傳承「光復神州」的使命，複製中國故鄉的「範域」在竹籬笆內，形構一個「忠黨愛國」的「場所精神」；而所謂「場所精神」的意義，按胡寶林教授所述，它就是：「在都市景觀中，在整體都市空間架構的涵構（context）中，包

³³²轉引自：蘇子喬：〈「悲情城市」與「香蕉天堂」中的國族認同及其對當前主流國族研究的啟示〉《當代》219期，2005.11.1。

括所有地緣的歷史、共同記憶、空間性格 (character of space) 空間品質 (quality of space) 等，所能呈現的領域感 (domain feeling) 歸屬感 (belonging) 集合感 (gathering) 自證感 (identification) 和方向感 (orientation) 的整體品質。³³³ 這是「由國家機器的敘述行為，製造、執行出國族的本質屬性和整體性³³⁴」；村落的竹籬笆地景文化，具體印證艾瑞克 霍布斯邦 (E. J. Hobsbawm) 所言：「不是民族創造了國家和民族主義，而是國家和民族主義創造了民族³³⁵」。竹籬笆花牆是國族的意象，也是村落的文化符碼，它以「水平式的空洞時間 (empty time)」，讓來自不同省份、說不同母語的外省族裔，都在社區的生存空間內，透過「想像與記憶的同時性與即時性的過程」，形塑同質性高的「想像社群 (imagined community)」，建構村民共同的生活規範和國家認同，從而「產生強烈的歸屬感與同胞愛，以達成鞏固民族國家既有體制的目的」。³³⁶ 藉由「竹籬笆花牆」凝聚居民的「想像共同體」，把對於家園的真摯情感，擴充為國家民族的大愛，激發團結共榮的民族意識，彰顯「親愛、精誠」的場所精神。

第三節 攤販市集

西元 1950 - 1964 年，張秀亞客居於模範村，僻靜的村落就屬「第六市場」最熱鬧；市場位於今模範街三巷到八巷之間，每天大清早，菜農、花農們用扁擔挑著農作物，紛紛步行來到巷口，或沿街兜售，招攬生意；或擺置巷道，任村民挑選，於是，主婦與菜販在討價還價之際，操演著互動規則與角色扮演，在「同時現身，來自各方，面對面相遇的銷售空間³³⁷」，構築一個地域化的消費地景，創造出不尋常的空間，透過這互動頻繁的人際空間，而衍生出「情感倉庫」的象徵意

³³³ 胡寶林：〈邁向非傳統美學和生態文化遠景的公共藝術〉《美育》120 期，2001.3。

³³⁴ 胡寶林：〈邁向非傳統美學和生態文化遠景的公共藝術〉，頁 100。

³³⁵ 艾瑞克 霍布斯邦 (E. J. Hobsbawm) 著 / 李金梅譯：《民族與民族主義》(台北：麥田出版，1997.6 初版，1999.11 初版四刷)，頁 14。

³³⁶ 廖炳惠編著：《關鍵詞 200》(台北：麥田出版，2003.3 初版)，頁 138。

³³⁷ 《文化地理學》，頁 160~161。

涵，這是五、六〇年代最典型的鄉村經濟景觀，也是極富地方色彩的傳統市集地景。

在《張秀亞全集》中，真實記錄當時攤販市集的景觀，摘要列舉三則如下：

她無聊的坐在走廊前梳理著頭髮，一個同院的孩子，正蹲在地上玩弄她拋在牆邊的藥針的盒子，一個不知趣的小販在巷中搖著鈴子，賣著他的枝仔冰，玎玲玎玲的，更給這初秋增加了一些淒涼的況味。³³⁸

靜寂的晝午，正是人們午睡的時候，長巷裡，很少行人走過。驀然的，一陣掠過櫛樹枝梢的微風，送來一聲聲悲涼的呼喚：「爆米花啣！」一個黑衣的身影，推曳著沉重的爆米機，自我家的短籬外走過了。那淒涼的呼聲，在平靜如一池秋水的空氣中起落著，只有樹巔一兩聲急促而響亮的鳥鳴，有意無意的應答著他，更不曾引起其他的回應。那身影越走越遠了，那聲音也漸漸的聽不見了。³³⁹

每天傍晚，老婦人更以那裝花的竹籃，裝放上她的茶葉蛋與一些碎煤，放在擔子的一端，另一端呢，是爐火同鍋子，在那盞古舊的玻璃燈的照映下，走過了一條條的長街同深巷，每天重複的、機械的，走著她不變的路子，黯淡的眼睛，茫然無表情的凝視著遠方，天晴時，星光照耀著她的身影，落雨時，她的手中多了一把傘，此外，再沒有什麼陪伴著她了。她一步步的向前踏著，更一聲聲的呼喚著：「五香 茶葉 蛋啊」拖了一個長長的尾音，在空氣中蕩漾。一聲比一聲更淒厲，一聲比一聲更悠長，這聲音每使我繞室徘徊，悽然欲淚。³⁴⁰

³³⁸ 《張秀亞全集 4》，頁 173。

³³⁹ 《張秀亞全集 3》，頁 30。

³⁴⁰ 《張秀亞全集 4》，頁 187。

作者以旁觀者的敘述觀點，刻意與小販保持距離，書寫聽聞小販叫賣聲的感覺，藉由籬外的叫賣聲與籬內的靜寂，營造「蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽」的氛圍，在動靜分明的兩個場域中，構築人物與空間的張力，小販與地方的交往面貌因而更清晰了。作者雖不直接現身於攤販市集，並化作消費空間的一名元素；但她的心靈仍穿透藩籬，緊隨著小販的叫賣聲，而穿梭在長巷內，構築心理空間與消費空間融合的「認同意識」，文本地景變成一座「情感倉庫」，收藏著庶民的地方圖像，因而透顯出悲涼的空間美感。

除此，在《全集 2 - 4》冊中，尚銘記其它攤販市集的景觀，例如：「巷中叫賣柚子聲³⁴¹」；「午后，掠過櫛樹梢的微風，送來一聲聲悲涼的呼喚：『爆米花啣！』³⁴²」；「常在午夜的時候，窗外的月光閃現出淡綠的顏色，巷中小販的呼賣聲，往往使我淒然淚下³⁴³」；「巷口那個老鞋匠，當他工作的時候，伴著那小釘錘的叮叮響聲³⁴⁴」；「幾個賣菜的老婦人，在門外放下擔子閒話家常呢，那繁瑣的談話中，也有美呵。³⁴⁵」；「我的窗子是臨街的，當我讀書之時，常是巷中主婦們和賣菜老嫗爭論白菜豌豆價錢的時候，那是可怕的聒噪聲³⁴⁶」；「窗外呼賣荔枝的小販³⁴⁷」；「在晴美春朝，深巷中那賣晾衣竹的人，一邊叫賣，一邊敲著那顏色青青的竹竿³⁴⁸」等。文本藉由小販所構築的流動地景，把「市場力量」鑲嵌於小販與村民、小販與小販、村民與村民的互動中，透過隨機的、自由流動的空間配置，以及釋放情緒與生命力的呼賣聲，創造一個獨特的「情感空間 (affective spaces)」，形塑成多向度、多變化的市場型態。這種去扁平化的集市趣味與基調，正彰顯「庶民本質中的隨興、漫淡和偶然性³⁴⁹」，使文本為「自由、坦率、不拘形跡的氣氛所滲透³⁵⁰」。

³⁴¹ 《張秀亞全集 3》，頁 29。

³⁴² 《張秀亞全集 3》，頁 30~34。

³⁴³ 《張秀亞全集 3》，頁 66。

³⁴⁴ 《張秀亞全集 3》，頁 321。

³⁴⁵ 《張秀亞全集 3》，頁 321。

³⁴⁶ 《張秀亞全集 3》，頁 80。

³⁴⁷ 《張秀亞全集 4》，頁 172。

³⁴⁸ 《張秀亞全集 3》，頁 44。

³⁴⁹ 鄭冠榮：〈巴克汀的敘述、身體、庶民觀〉《興大人文學報》35 期，2005.6，頁 500。

³⁵⁰ 巴赫金著 / 李兆林譯：《拉伯雷研究》（石家庄：河北教育出版社，1998.6 第 1 版），頁 174。

銘記於 1957 - 1965 年發行的散文集的叫賣聲，它們純屬庶民所創作的「音樂」，它是最素樸的民間歌謠，唱出「勞苦群像」的心聲；那帶著情感的叫賣聲，穿越實存空間的距離，潛入作者的心靈底層，而激盪起無限的「同情」，於是，她的情感隨著叫賣聲而與小販交會，就在情感空間與實存空間的交融中，召喚起對於地方的依戀。相較於五 0 年代中期前，她對於本土民情的認同，這時期的張秀亞，較能認同中下階層的閩南族群；雖然仍有不少「懷鄉」的創作，但是羈旅台中近十年的她，逐漸將她的關懷移入本土庶民，所以，她用她的筆實錄小販的叫賣聲，透過叫賣聲銘刻小販圖像，以同情和憐憫的筆鋒，典藏這時期的地方記憶，成為台中地理書寫的代表。

小販的叫賣聲是庶民文化的「市集語言 (marketplace language)」，也是模範村的市集文化的符碼，那來自各地所組合的符號，指涉出「地域化於時空中的市場文化³⁵¹」，各地不同的文化要素，在模範巷道匯聚起來，一方面藉由「自由自在、不拘形跡的廣場式的交往³⁵²」，使自發情感滲透到村落各戶人家，從而連結村民與家園的關係，增強人對於土地的依戀，凝聚社區意識和族群認同；一方面藉由攤販市集所構築的景觀，做為最具穿透力的空間符碼，詮釋在「中國主流文化³⁵³」的籠罩下，本土常民文化解構菁英文化的疆界，在模範巷上演帶有鄉土意識的戲碼，透過不同社群文化的匯流，「凝聚出一種越界存在的關係場域」，創造地方的特殊文化及魅力，形構一幅既傳統又現代的「意義地圖 (maps of meaningt)」；如同梁炳琨及張長義教授所論述：

Jackson (1989) 認為文化是意義的地圖，是群體建構社會關係的方式，

³⁵¹ 《文化地理學》，頁 150~151。

³⁵² 《拉伯雷研究》，頁 175

³⁵³ 梁炳琨 / 張長義：〈地理學的文化經濟與地方再現〉《地理學報》第 35 期，2004.3，頁 93。
「自 1963 年『中華文化復興運動委員會』成立，強調復興中華文化的文化政策，政治作戰文化在台灣，統領著當時台灣文化生活形式，為當時政府建構大中國主流文化於台灣的一個主要霸權計劃，制壓了台灣鄉土意識，也窒息了本土常民文化生活之發展（劉還月，1986）。」

因此群體如何建構社會關係，可經由意義地圖得以經驗、理解和詮釋。³⁵⁴

本土常民文化的符碼嵌埋於外省菁英社區，這是族群融合的「社會記號(socio-semiotically)」，它標誌著容納多元的經濟文化景觀，可說是一座「地方意義的庫藏³⁵⁵」，蘊藏居民共同的歷史記憶與社區規範，它「因而導致地方的實踐，形塑成特定的地方文化³⁵⁶」，「再現一個獨特的文化形式」，不僅可用來營造地方的吸引力，而且供作「外在世界認知本地的途徑」。在張秀亞散文中，銘記了這段地方經驗，透過「文字描繪」使其成為公共記憶，穿越時空的轄制，恆久留存在讀者的心中；於是，文本是地方歷史的載體，地方是文化記憶的泉源。

除了藉由小販的叫賣聲，來呈現文本的情感空間外，更有那從區域外進入「領域³⁵⁷」(domain)的集市貿易，例如：「穿梭巷道賣小鴨的老婦人³⁵⁸」；「當太陽的一抹嫣紅，塗上閣樓尖頂時，賣蕃薯老人的佝僂身影，出現在我的門前了³⁵⁹」；「長屋中靜靜的，那個賣花的女孩子走過去了，她也許已叫賣一上午了，但是有誰欣賞她小園中的方馨呢，那滿滿的一籃花朵，仍沉甸甸的壓在她的臂彎上。我方才買了她一束蓮馨花，這可憐的賣花女又多贈了我兩枝大麗花³⁶⁰」；「巷口釘釘錘響的老鞋匠³⁶¹」及「鐵製爆米機停歇在巷口的爆米花商人³⁶²」等；這些鑲嵌於生活場域的符碼，組構成「生存空間的元素³⁶³」(The elements of existential space)，元素與元素在空間互動，聯繫成「一個複雜的」動場³⁶⁴(dynamic field)，建構「多元、流動、混雜」的攤販市集文化。

³⁵⁴ 梁炳琨 / 張長義：〈地理學的文化經濟與地方再現〉，頁 91。

³⁵⁵ 梁炳琨 / 張長義：〈地理學的文化經濟與地方再現〉，頁 92。

³⁵⁶ 梁炳琨 / 張長義：〈地理學的文化經濟與地方再現〉，頁 92。

³⁵⁷ 諾伯格 斯卡爾茲著 (Christian Nordberg Schulz) / 王淳隆譯：《實存 空間 建築》(台北：臺隆書店，1994.2 六版)，頁 23。

「『路徑』將人類環境分割成一些或多或少知名的區域。我們將定性的稱此為『領域』。」

³⁵⁸ 《張秀亞全集 3》，頁 14。

³⁵⁹ 《張秀亞全集 3》，頁 80。

³⁶⁰ 《張秀亞全集 4》，頁 170。

³⁶¹ 《張秀亞全集 3》，頁 321。

³⁶² 《張秀亞全集 3》，頁 30~34。

³⁶³ 《實存 空間 建築》，頁 17。

³⁶⁴ 《實存 空間 建築》，頁 33。

又，在〈米花〉一文，以近三千字的篇幅，聚焦在「爆米花」的景觀描繪，用來形塑成「小型嘉年華會」的地方質感：

還是去年的秋初，這地方第一次出現了爆米花的人的蹤跡，那個著了褪色黑衣、微有絡腮鬍鬚的中年男子，用一條已呈灰色的白布帕子包著頭，伴著他那具笨重的鐵製爆米機，停歇在巷口。一些晚飯後閑著無事的婦人孩子們，懷著無限的好奇心，環繞著他成了一個圓圈，更有些孩子們興奮的疾馳著，歡呼著，興沖沖的跨進了自家的門檻，仰著小臉，望著窗前的母親：「給我一個空的牛奶罐罐，我要裝一罐白米去爆米花，一元錢爆一罐米花。」無數隻小手捧著一罐罐的白米，走到巷口，滿臉歡笑的擎托給那個黑衣人。「先給我爆！」「先給我爆！」一個個的小身軀湧上前來了，顫抖的童音竟像是哀求，小手掌中一張張的一元票子飛舞如同旗幟。厚厚的煤灰，此刻已遮掩不住他臉上的笑容，他望著那些米罐在笑，孩子們則望著他的黑臉在笑，這單純的微笑，竟像是有感染的作用，周邊一些成年人也開始在笑了，笑，充滿了這巷口的廣場上，這個爆米的黑衣人好像主持著一個愉快的晚會。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，同一些閒盪的成年人及老者，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³⁶⁵

文本透過生活場域的紀實，以「黑衣人同爆米機」為人際空間的核心，婦人、孩子、壯丁、老者、小狗盡交會在歡樂的廣場，在這個壓縮的空間中，「笑」成為共通的語言，村民在米花中相逢，在米花中親近家園；就在這個美麗的時空，「一

³⁶⁵ 《張秀亞全集 3》，頁 33。

切等級都被廢除了，一切階層和年齡都是平等的。³⁶⁶」村民不僅與黑衣人互動，而且彼此「以你為導向 (thou - orientation)」，在面對面的雙向互動中，產生「我們關係 (we - relationship)」的消費空間³⁶⁷，那識與不識的交織成綿密的人際網絡，構築成和諧歡樂的「空間詩學 (spatial poetics)」，呈顯素樸的「地方性美感經驗」；而這具體落實在生活場域的美學，不僅增強村民的地方認同與依戀，而且凝聚了集體記憶的「情境美感」，銘刻在地方的「歷史圖像」中，成為地方的瑰寶，向後人導覽著地方的故事，是人們對於地方的情感連帶，從而激起心底的戀鄉情懷。誠如李謁政教授所述：

集體記憶是作為生活過的景象與社會性集體記憶的符合。對於記? 書寫與建構的保存，有助於促成：重尋體會上一代與同時代人們具體的生活經驗，和這經驗所構築的世界，使人們有根土的感覺，特別能有一種形上的愛鄉土的信念與依戀，形成共同的生活世界，各群體間深屬不可刻裂的關係。在生活者的眼光中，集體記憶不只是特殊懷舊的鄉愁，更是具體地於社會現實中，有歷史時間的凝視向度，面對新的時空情境，向子孫們似故事般地導遊著。³⁶⁸

在張秀亞的散文中，重複書寫「田園牧歌、竹籬笆花牆、攤販市集」三景觀，藉以表徵景觀的文化及心理意涵。從日式木屋與鄉村風光所編織的畫像，烘托出文本空間的古樸之美，形塑她那五 0 年代美文的基調；從中也透顯出外省族裔的過客心境，因此，她守在木屋北窗下，反覆書寫故園之思，藉文本地景之「在場」，補償實景之「不在場」，聊以撫慰滿懷的鄉愁。而這羈旅心情最具體的呈現，就在

³⁶⁶ 《拉伯雷研究》，頁 290。

³⁶⁷ Richard Pet 著 / 王志弘等譯：《現代地理思想》(台北：群學出版，2005.4 初版)，頁 68。

「舒茲 (Schutz, 1967; 1970) 認為，『以你為導向 (thou - orientation)』源於跟另一個人的面對面互動，如果這是雙向的，如果雙方都有意要面向對方，就會產生『我們關係 (we - relationship)』。」

³⁶⁸ 李謁政 (南華大學環境與藝術研究所副教授)：〈建構社區美學：邁向台灣集體記憶之空間詩學〉《環境與藝術學刊》第 3 期，2005.6，頁 9。

「竹籬笆」的空間意象；透過竹籬笆與社群的場域關係，表徵菁英文化與「大中國主流文化」的意蘊，她以回溯的筆法，寫故鄉的人、事、物、景，將故園鑲嵌於文本空間中，使竹籬牆內遙想故土的她，藉神遊所創造的想像空間，使自身化作家園之一景，與久別的親人團聚。然而，她也常透過「稀疏的籬落」，來窺探籬外的世界，例如：寫鄉人溪中電魚，寫草屋的豬群，寫雨中的景象，大多屬負面的書寫；於是，在〈寂寞之歌〉中，她自述：「籬外是一道青山，青山上點綴著雲朵，籬上的花朵，無聲的搖曳著，一切對自己都是如此的冷漠，一道籬牆，彷彿把自己同世界都隔絕了。³⁶⁹」時值 1950 - 1956 年，東渡來台的前六年，滿心期盼著反攻大陸，歸返故園，故未作久居台灣之計，自然歸屬於菁英階層的社群，與籬外閩南族群維持疏離的關係。而 1957 - 1965 年，在客居台中十來年後，雖然依舊心繫故園，文本仍交織「身在台灣，心繫中國」的圖像，但是她已逐漸關注中低階層的村民，透過書寫攝錄進庶民的生活實景，尤其對於「攤販市集」的描繪，更是極其細緻而動人，引領讀者走向五、六 0 年代的台中。

或許為了保持觀察的客觀，或許為了語言溝通的困難，她刻意與庶民階層保持距離，而極少現身於銷售空間；她以旁觀者的敘述觀點，寫籬外傳來的小販的叫賣聲，寫村民與小販討價還價的聲音，寫廣場上村民與米花商的歡樂市集，文本融消費空間與情感空間於一，在若即若離的人我互動中，流露出人道關懷的真情，彰顯悲天憫人的宗教情懷。

文本透過村落地景的書寫，表達她那既關懷本土，又疏離本土的流亡心境，這心境也構成她的早期散文的筆調，呈顯潛意識中的美麗與哀愁，形塑成微帶感傷的散文美學。而此時尚缺乏本土意識的她，在無意識的情況下，攝錄進五、六 0 年代的模範村地貌，為模範村的地景變遷留存實錄，後人得以從中管窺模範村的地理變遷史，存留一部古典而雋永的地理書寫，這是張秀亞散文集的一大貢獻。

³⁶⁹ 《張秀亞全集 2》，頁 456。

第四章 意象與象徵

前言

「意象是感受的遺跡性之再呈演³⁷⁰」，而「再呈演的意象就成為象徵³⁷¹」。象徵是以可見的符號來表示對於看不見事物的感受，例如：十字架代表耶穌的愛，鴿子代表和平，蓮花代表佛陀，這種具有暗示和類似性的象徵，常被書寫在文學中，是約定俗成、普遍的、傳統的象征意涵；又如：月亮象徵李白，菊花象徵陶潛，向日葵象徵梵谷，皆因書寫的事物反覆出現而成為象徵，它是原創的、獨特的、私設的象征意涵。

本章以《張秀亞全集 2 - 4》為研究範疇，援引韋勒克及華倫合著《文學論 文學研究方法論》(Theory of Literature)，對於「意象、象徵、神話」的「文學釋義」(Biographic Literature)，析論文本的「白色意象」，包括：白衣、白屋、白雲、白鳥四意象，所呈演的傳統與私設的象征意涵。根據卡爾 古斯塔夫 榮格(Carl Gustav Jung, 1875 - 1961)《心理學與文學》及埃利希 諾伊曼(Erich Neumann)《大母神：原型分析》(The Great Mother)二師徒的論述，析論作品中「水的意象與花的意象」之原型，藉由原型結構探究其「原始意象」的義蘊，追溯作者內在心靈的流動，詮釋作者的心靈密碼，解開作者生命之謎，得以拼貼其生命圖像。再根據諾斯羅普 弗萊(Northrop Frye, 1912 - 1991)巨著《批評的剖析》(Anatomy of Criticism)，書中論述的「敘述結構理論」，來析論文本的「詩歌意象」，其透過敘述儀式所呈演的「四季循環」之原型；並藉著考察「琴詩意象」的呈現，來探究其「神啟意象」之原型。

為考察「白色、水、花、詩與樂」四個意象，所呈現的「原型的(archetypal)」

³⁷⁰WELLEK 等著 / 王夢鷗等譯：《文學論 文學研究方法論》(台北：志文出版，1976.10 初版，2000.11 再版)，頁 280。

³⁷¹同上，頁 283。

象徵意涵，於是，回溯中國古典文學的抒情傳統，從《山海經》、《中國古典短篇小說》、《昭明文選》、《樂府詩》、《古詩十九首》、《唐詩》、《宋詞》、《元曲》、《台灣詩》、《新詩》等文本的象徵意涵，來揭示《張秀亞散文》的原始意象，及其所呈演的原型結構，藉以探索作者幽微的內在靈動。

在〈寫作 寫作〉一文，作者揭櫫個人的文藝創作觀，她說：

有些字的聲音，有如響亮的鑼鈸，有的如尖銳的豎笛，而有的聲音幽咽低抑如玉簫、蘆管，只合吹奏於月明風清之夕，悠揚於曉風新夢之中。文章原是靈魂的樂章，我們豈能忽視它的節奏之美？³⁷²

塞尚是以色彩來作詩，而我們不是也可以文字凝成的意象來做一幅畫圖嗎？「一行深色的字，如同一個聖潔的藍衣女子，持著閃亮的風燈，自我的眼前走過。」³⁷³

秉持著「文中有畫」的創作觀，她把色彩巧妙地應用在散文中，透過文字色彩的視覺意象，與個人的特殊經驗相連結，鮮活地呈顯心靈的隱秘。統計三冊《散文卷》的色彩設計，作者使用的色系次數列表如下：

³⁷²張秀亞：《書房一角》（台中：光啟出版，1970.6 初版，1980.2 五版），頁 138。

³⁷³同上，頁 137。

色系	白色	青色	綠色	黑色	紅色	藍色	黃色	灰色	金色	銀色	碧色	紫色	玄色	翠色	橙色	棕色	褐色	其它
三色 次 董	112	32	29	63	52	32	15	31	16	9	4	8	3	1	1	2	0	5
牧 羊 女	90	21	28	54	34	43	18	7	7	19	5	5	1	1	0	3	1	2
凡 妮 的 手 冊	75	13	17	19	22	29	15	13	5	10	5	6	1	5	0	2	0	3
懷 念 次	50	8	20	20	21	25	11	7	6	12	0	8	2	1	0	2	0	2
湖 上 次	80	18	38	42	45	32	29	9	11	19	13	8	1	8	0	1	6	3
愛 琳 日 記	73	8	29	35	44	41	15	7	16	16	9	7	0	1	0	1	2	15

少女的書	15	1	3	3	0	3	0	1	1	2	1	1	0	0	1	0	0	0
兩個聖誕節	22	0	3	2	6	2	0	0	1	2	2	0	0	0	0	0	0	0
北窗下	33	30	46	9	18	37	9	2	7	16	9	22	1	3	0	0	1	2
曼陀羅	90	29	46	56	44	43	36	19	20	22	10	22	1	1	0	2	1	11
總計	640	160	259	303	286	257	148	81	92	127	49	87	10	21	2	13	11	43
比例 %	25	6	10	12	11	10	6	3	4	5	2	3	0.4	0.8	0.1	0.5	0.4	2

依上表窺知，作者喜用白色系的字眼，統計三卷散文集，白色字高達 25% 的比例。白色透露著靜謐的氛圍，「在色彩感情上是非常寂寥的³⁷⁴」，然而作者偏愛

³⁷⁴黃永武：《詩與美》（台北：洪範書店，1984.12 初版，1987.12 四版），頁 66。

白色，藉白色的質感與人、事、物、景的聯想，呈演出豐富的象徵意涵，不僅裝飾散文天地的美，而且鋪陳一條探索其心靈的捷徑。詮釋文本的「白色意象」，感通作者的悲喜情感，激盪起心靈的共鳴，從而走進她的內心世界。

第一節 白色意象的呈現

一、原型象徵 (Traditional Symbolism) 的意涵

按色彩學所說，白是明度最高、最輕的色彩；它象徵「光明、神聖、純真、祥和」，也表示「輕快、樸素、恬淡、空虛」的意涵。³⁷⁵在五時色中，白色代表秋色，因此，皇帝秋季穿著白色的正式衣，以白玉做為冕旒的裝飾，其餘公卿諸侯只能用青玉、黑玉。白色曾是尊貴的顏色，白色魅力所及，就連鄰國日本，古代天皇也穿白色和服。白色雖是尊寵的象徵，卻因為缺乏華麗文飾，「正可表現心中哀傷之意，所以又當喪色」，意味著「肅穆和尊敬」。³⁷⁶

白色在文化的象徵意涵，深深影響著文學創作。作家透過色彩言語的表達，呈現鮮明的視覺意象，甚至「再呈演」這個意象，「其特性即從瞬間透出永恆的微愠」，於是，此意象就變成作品的象徵。³⁷⁷據韋勒克／華倫合著的《文學論(Theory of Literature)》所述，在文學作品中，白色所指的「原型象徵」的意涵，歸納有下列四項：

³⁷⁵ ①林書堯：《色彩學概論》(台北：三民書局，1971.4 修訂四版)，頁 94。

②林文昌：《色彩計劃》(台北：藝術圖書公司，1987.9 初版)，頁 82~84。

³⁷⁶ 賴瓊琦：《設計的色彩心理——色彩的意象與色彩文化》(中和市：視傳文化事業有限公司，1999.3.1 二版一刷)，頁 226~227。

³⁷⁷ 《文學論——文學研究方法論》，頁 301~350。

(一)「死亡」的象徵

在《史記·刺客列傳》一文，描述荊軻動身刺秦王，其與送行人訣別的場景：

太子及賓客知其事者，皆白衣冠以送之，至易水之上。既祖其道……士皆垂淚涕泣，又前而為歌曰：「風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還」……於是荊軻就車而去，終已不顧。³⁷⁸

「白衣冠」暗指荊軻刺秦王之結局，它是喪服的象徵。在寒冷的易水濱，成片雪白衣冠，隨風飄颺，寒風中，傳來激昂的筑樂，及壯士慷慨的歌聲，這白衣與歌樂的交織，天地間瀰漫著肅穆的悲情；這悲情聚焦在白色與音樂的意象，正凸顯出勇者無懼的烈士形象。作者把烈士框架在讀者心中，引發讀者內心的尊敬與嚮往，匯聚成沛然抵抗暴政的力量，達到其「發揚人物生命」的創作目的。

魯迅在《吶喊》、《徬徨》兩本小說，運用白色象徵死亡的意涵，使文本流露出悲涼的況味³⁷⁹，例如：〈藥〉這篇小說中，夏瑜墳頂開著一圈紅白的花，那是死亡與生機的象徵。為國捐驅的烈士，儘管生前孤獨，但是靈魂不朽，那「不很精神，倒也整齊的紅白的花」，是陰冷中的生機，是絕望中的盼望，是社會文化改革的動力。

(二)「聖潔」的象徵

在神話及宗教中，白色常是「神的純潔無疵和富有權能的標誌」，例如：希臘神話中的宙斯是雪白公牛的化身；易洛魁部落在仲冬舉行的白狗祭，至今仍是印

³⁷⁸瀧川龜太郎編著：《史記會注考證》（台北：宏業書局，1976.9.1再版），頁1004~1005。

³⁷⁹在兩本小說中，運用白色象徵死亡的是：〈藥〉、〈白光〉、〈孤獨者〉、〈傷逝〉。

地安人最神聖的節慶。³⁸⁰以白色象徵聖潔，聖經中多處敘述：

燈臺中間，有一位好像人子，身穿長衣，直垂到腳，胸間束著金帶。他的頭與髮皆白，如白羊毛，如雪，眼目如同火焰。³⁸¹

那掌管七災的七位天使，從殿中出來，穿著潔白光明的細麻衣，胸間束著金帶。³⁸²

就蒙恩得穿光明潔白的細麻衣，這細麻衣就是聖徒所行的義。³⁸³

「白衣」是聖徒的記號，如同天使般圍繞在寶座前；除此，聖經中的「白雲」、「白馬」亦用來象徵聖潔的意涵。無獨有偶的，李白在夢遊天姥山，神遊天上仙境時，仙境忽然消失，夢境旋即破滅；跌落現實中的他自我安慰道：「且放白鹿青崖間，須行即騎訪名山。³⁸⁴」按《李白詩選譯》所述，「相傳神仙喜騎白鹿」；詩人藉「白鹿」象徵神仙，表達捨棄權貴思想，仿效神仙求訪名山，好讓自己「開心顏！」

(三)「真純」的象徵

中國古典詩作中，常以白色象徵純真的愛情，而《詩經》正是此類詩作之濫觴；例如：〈蒹葭〉三節詩中，藉三句依附在蘆葦葉上，顆顆晶瑩，永不乾涸的

³⁸⁰梅爾維爾著 / 歐陽裕譯：《白鯨記》（台北：志文出版社，1984.8 初版），頁 267。

³⁸¹〈啟示錄〉1 章 13~14 節。

³⁸²〈啟示錄〉15 章 6 節。

³⁸³〈啟示錄〉19 章 8 節。

³⁸⁴李白：〈夢遊天姥吟留別〉《詹金英等譯注：李白詩選譯》（四川：巴蜀書社出版，1991.10 一版），頁 136。

白露，象徵永不止息的愛情，亦坦率表露：戀慕伊人，可望不可即的纏綿情意。

這種藉「白露」象徵純真愛情的詩作，在李白的〈玉階怨〉詩，表達顯得含蓄宛轉，情韻綿邈，耐人尋思。詩中，以「侵羅襪」的「白露」象徵等待良人歸來的真情；而夜深露重，因佇立過久，以至羅襪溼透，少婦空閨獨守，其心中之怨，可想而知。

李白詩的白色，除象徵真愛以外，也用來象徵「無機心」；「無機心」就是「無機詐之心」，亦即「真純的心意」。在〈江上吟〉一詩，他寫道：「仙人有待乘黃鶴，海客無心隨白鷗」，此「白鷗」的典故出自《列子·黃帝篇》³⁸⁵，鷗鳥尚能分辨人之存心，更何況是我們呢？《列子》〈鷗鳥忘機〉文中，未使用任何「白色」字眼；李白詩藉「白鷗」與「黃鶴」相對，由黃鶴樓的典故抒發「飄然欲去求仙」的想法；由「白鷗」抒發「擺脫富貴之心，尋回真純本心」，隨群鷗共舞，達到物我相忘的境界。

(四)「恬淡」的象徵

綜合上述，白色與「衣、花、鹿、露、鷗」構成的語彙，可延展出豐富的象徵意蘊，除此，文學中的「白雲」亦常用來象徵「恬淡」的心境。所謂「恬淡的心境」，意指：樂天知命，守窮固節，過著幽雅清淡的生活。

陶潛詩風貴在樸實自然，故少用顏色字入詩，然在少數帶著色彩字的詩句中，「白雲」是較常書寫的語詞。如：「青松夾路生，白雲宿檐端」³⁸⁶；「悲商叩林，白雲依山」³⁸⁷，他藉「白雲」自由舒捲的情態，展示澹泊樂天的內心，「詩的意蘊遠超出物象之外」。

深受陶潛影響的王維，最喜用白色系入詩，「尤以『白雲』一詞將近詩作一半

³⁸⁵ 莊萬壽註譯：《新譯列子讀本》（台北：三民書局，1979.1 初版，1993.3 七版），頁 89。

³⁸⁶ 陶潛：〈擬古之五〉《郭維森／包景誠譯注：陶淵明集》（台北：地球出版社，1994.8 一版），頁 244~245。

³⁸⁷ 陶潛：〈閑情賦〉《郭維森／包景誠譯注：陶淵明集》，頁 348。

以上，可見王維對『白雲』一詞情有獨鍾³⁸⁸。如：「白雲回望合，青靄入看無」³⁸⁹；「寂寞柴門人不到，空林獨與白雲期」³⁹⁰；「湖上一回首，青山卷白雲」³⁹¹；「惟有白雲外，疏鐘聞夜猿」³⁹²。他藉「白雲」象徵閒靜隱逸，優遊自得的生活美學。

二、張秀亞散文的象徵意涵

(一) 白衣意象

根據以上敘述，「白衣」意象的呈現可用來象徵「死亡」及「聖潔」，延展出「肉體之腐朽」與「靈魂之永生」的意蘊，這種富含宗教意味的意象使用，正是「白衣」的「原型象徵」的意涵。

篤信天主教的張秀亞，在她的散文中，文本所呈現的「白衣」意象，語境飽含強烈的宗教意味，例如：

一個著了白色亞麻布裙衫的牧女，棕髮、黑睛、跣足，悄立山坡，初秋的美麗、感傷，似乎都寄託於這白色女郎的身影中了。幾朵浮雲似的白羊，似是懷了無限的眷戀，依恃、環繞在她的身邊，翹足引頸，爭嚙著她手中一串褐色的野果。³⁹³

參照〈啟示錄十五：6〉及〈馬太福音十八：12~14〉³⁹⁴的經文，此「白衣

³⁸⁸ 王碧蘭：〈王維詩中顏色字探析〉《東方人文學誌 4 卷 3 期，2005.9》，頁 113~126。

³⁸⁹ 王維：〈終南山〉《鄭安生等譯註：王維詩選譯》（四川：巴蜀書社出版，1990.6 一版，1991.1 二刷），頁 112。

³⁹⁰ 王維：〈早秋山中作〉《鄭安生等譯註：王維詩選譯》，頁 179。

³⁹¹ 王維：〈欽湖〉《鄭安生等譯註：王維詩選譯》，頁 203。

³⁹² 王維：〈酬虞部蘇員外過藍田別業不見留之作〉《鄭安生等譯註：王維詩選譯》，頁 124。

³⁹³ 〈牧羊女〉《張秀亞全集 2》，頁 223。

³⁹⁴ 〈馬太福音〉十八：12~13《新約聖經》，頁 25。

「他豈不撒下這九十九隻，往山裡去找那隻迷路的羊麼？若是找著了，我實在告訴你們，他為這一隻羊歡喜，比為那沒有迷路的九十九隻歡喜還大呢。」

牧女」象徵「天使」；「白羊」象徵「世人」；而這是聖經中最普？的象徵。天使尋找失路小羊，引領小羊歸回羊圈，拯救小羊的靈魂，不再沉淪，獲得永生。這類根植於教會文化的原型象徵，在張秀亞的散文中，多次藉「白衣」意象來呈現，如：「光流般閃進屋內的白衣少年³⁹⁵」象徵「天使」；「在馬槽中，用白色襪襪裹著的男嬰³⁹⁶」象徵「救世主」；「著了白衣的短小身影³⁹⁷」象徵「化身天使的小若瑟」；其中「白衣」皆有「聖潔」的原型象徵的意蘊。

文本藉「白衣」意象的使用，在呈現「聖潔」的宗教意蘊外，又延展出「真純」愛情的意涵，這類語象聯想所暗示的象徵手法，在《張秀亞全集》中處處可見，援引數例說明如下：

在朦朧的光影中，瑪利亞的容顏似乎更顯得聖潔而美麗了，跪在岩洞中祈禱的，著了白長衣的年輕童貞之母，使若瑟憶起了他昔日對她的讚美：開放在深谷中的百合花³⁹⁸

十月十日，在真原堂裏，我們著了舊衫，舉行了簡單而嚴肅的婚配儀式。我有兩句詩記述當時：「真原結夫婦，飄然白袷衣」³⁹⁹

這愛情，這沒有人影和足音擾亂的沉默愛情，這由美妙文字織成的更美妙的愛情，使我沉酣了，這愛，真如同我看到的一本新書上說的：「使我憂慮，使我快樂，使我愛黎明，使我愛晚霞，使我流淚，使我愛純潔的白袍」，生活的百合花開了，是白色、純潔、高貴，但卻擾人心曲，動人心弦」⁴⁰⁰

³⁹⁵ <地上的聖誕節>《張秀亞全集3》，頁382。

³⁹⁶ <地上的聖誕節>，頁390。

³⁹⁷ <寫給小若瑟>《張秀亞全集4》，頁223。

³⁹⁸ <地上的聖誕節>《張秀亞全集3》，頁389。

³⁹⁹ <雯娜的悲劇>《張秀亞全集2》，頁78。

⁴⁰⁰ <舊箋>《張秀亞全集2》，頁264。

「白裕衣」象徵「聖潔與真純」，意味著：在天主及教友面前，所宣示的婚約之純潔無瑕，必當堅貞信守，永矢不渝。又如：藉「白袍」的色彩意象與「百合花」的植物意象，聯想出語境所暗示的「純潔高貴卻擾人心弦的初戀滋味」。

作者運用白衣意象，除呈現「聖潔」與「純真」的原型象徵外，亦延展出個人在作品所建立的「私設象徵 (Private Symbolism)」，藉由這原創的「私設象徵」，在傳統的象徵意涵中，注入一股活水，使作品活化了起來，意象顯得更鮮明飽滿。文本中，藉由「白衣」與藝術家的聯想，呈顯出「純潔高貴的藝術之神」的意象，由此暗指「個人尊崇的聖道的藝術鑑賞觀」，亦即「文以載道」的實用美學思想；諸如此類的表達，文中屢見不鮮，歸納說明如下：

喬治 盧奧作畫時，喜歡著一件白衣，戴一頂醫生般的白帽⁴⁰¹

在富麗堂皇的舞台之上，鄧肯只披了一襲白衣，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。⁴⁰²

她著了一件白麻紗的長衣，坐在窗前，她的手指靈活的在琴鍵上跳動著那動人的淒咽的調子，春水一般的在室內旋流。⁴⁰³

走遍了長街深巷，尋求你的詩句吧，何必擔心歸遲，在一座看不見的高樓上，有一個白衣的人，在為你高擎著蠟燭。⁴⁰⁴

倩，雷暴之後讀到信片，頓覺天地開朗，我真幸運，我心中的那支銀燭，

⁴⁰¹ < 一個畫家 喬治·盧奧 > 《張秀亞全集 2》，頁 277。

⁴⁰² < 奇女子鄧肯 > 《張秀亞全集 2》，頁 402。

⁴⁰³ < 夏天裡的玫瑰 > 《張秀亞全集 3》，頁 105。

⁴⁰⁴ < 新月 > 《張秀亞全集 4》，頁 30。

便是那個著了白衣裳的小歌手 吾妹 燃亮的了。⁴⁰⁵

「喜歡著白衣作畫的盧奧」；「披一襲白衣，以靈魂舞蹈的鄧肯」；「著白麻紗長衣彈琴的女子」；「為詩人高擎蠟燭的白衣人」；「著了白衣裳的小歌手」等；皆以「聖潔」的原型象徵外延出「聖道美學觀」的意蘊，語意在邏輯線索中，架構出深邃的「肌質（texture）」，層層相扣的意蘊，使「白衣意象」的象徵意涵，呈顯出「有機整體」的秩序美，是結合感性與理性的象徵表現手法。

（二）白屋意象

延續「聖潔」與「真純」的原型象徵這條線索，作者藉白色創作了白屋的意象。文本呈現的「白屋」多屬夢幻之屋（除「音樂家的白屋⁴⁰⁶」外），這夢幻小屋包括：白屋、白木屋、白石屋，以及白霧籠罩下的世界；它是作家之屋、畫家之屋、詩人之屋；它屹立於山巔水湄；它是「詩與美」的化身，它象徵作者純淨、靜謐、孤獨、堅毅的心靈世界。

文本採「白衣意象」的表現技巧，作者意圖藉「白屋與詩人、藝術家的聯想」，例如：「詩人與白木屋⁴⁰⁷」、「畫家與白木屋⁴⁰⁸」、「作家與白石屋⁴⁰⁹」等意象，呈顯出「詩與美」的象徵意涵。「詩與美」是張秀亞散文中的白色密碼，也是她的心靈密碼，因此，在白色意象群組中，屢見類似的表現手法。

在「白衣意象」的呈現，「白衣」嫁接在鄧肯、盧奧等藝術家身上，只作表層的象徵意涵的敘述；而在「白屋意象」的呈現上，作者藉一段文字的描述，把「白屋」嫁接在詩人、畫家身上，使語境聚焦在人與屋的關係，框架出「美麗而

⁴⁰⁵ <寄情小札>《張秀亞全集4》，頁367。

⁴⁰⁶ <雨點譜成的樂曲>《張秀亞全集2》，頁138。

「三個女孩去遊山，遇到驟雨，就在那曲澗流水處，一個過路的行人指點說：水邊那棟白色房屋，是一個音樂家的住宅。她們就到那疏簾低垂的房內去避雨。」

⁴⁰⁷ <詩人同荇荇>《張秀亞全集2》，頁464。

⁴⁰⁸ <畫家和孩童>《張秀亞全集3》，頁109。

⁴⁰⁹ <珊瑚珠>《張秀亞全集3》，頁238~239。

孤獨的心靈之屋」，意象顯得既鮮活又深邃，非常耐人尋味：

一個詩人，偶爾流浪到這座島上，在那茶田旁邊的一座白色木板房中住了下來。那白色的房子，有一面臨街的窗，藤蔓為這樸素的窗口織起綠色的纏絡。詩人每天靜靜的坐在窗前，把他那線調勻整的側影嵌入窗口。他那憂鬱的目光偶爾自窗內瀉了出來，同時更瀉出了那朗朗讀詩聲音。也許那是世界上最美妙的音樂，因為那是詩人最真摯的心聲。⁴¹⁰

她看到林間那一棟白色的木屋了，也看見窗子裡那個老畫家僵僵的身影。這個畫家已經很老了，頭上的白髮比我還多一些，這個寂寞的畫家，他以四壁為自己建築了一座方的城，將自己禁錮其中已好多年了。⁴¹¹

那座像貝殼的白屋，靜靜的嵌在海岸上，像是已經有一些年了，到底它是什麼時候建造的，沒有人知道，那個小屋，開著卵圓形的窗子，好像是一隻眼睛，眼睛中映動著一個人影，那便是在窗下辛勤工作著的珊瑚女。……這個珊瑚女所做的，有如一個嚴肅的文藝工作者，琢磨著他的字句，直到它們晶瑩圓潤，由內至外，透發出智慧的奇光與瑰麗，像雪萊所說的詩人們一樣，將快樂與美麗贈給讀者，將辛苦留給了自己⁴¹²

由上述文字可知，詩人及畫家都是作者的化身，而「白屋」象徵作者的心靈世界。以一顆純淨、孤獨的心靈，在靜謐的屋內，她堅毅地持守著信念，終日孤檠獨對，用筆編織「詩與美」的夢境。

在延續「白衣意象」的原型象徵這條線索，作者藉聖經「石」的宗教意涵，文本出現十五次「白石屋」，其中，「重複(repetition)」書寫四次「湖邊的白石屋」，

⁴¹⁰ < 詩人同荳荳 > 《張秀亞全集 2》，頁 464。

⁴¹¹ < 畫家和孩童 >，頁 109。

⁴¹² < 珊瑚珠 > 《張秀亞全集 3》，頁 238~240。

相較於出現二次的「白木屋」以及四次的「白屋」，「湖邊的白石屋」被書寫的「頻率 (frequency)」很高。⁴¹³這種「針對同一事件卻多次描述的重複現象」，正是作者意圖為之，其心靈之通關密語。

這座「湖邊的白石屋」，文本如此描述：

「多少年前，這湖邊有一座石砌的屋子，唔，石頭砌的，白色的石頭。」
 「想一想，孩子，該是多麼美麗的光景，一座玲瓏的石頭屋子，那麼光潤，那麼整齊秀麗，遠遠的望去，整像一隻溫馴的白鴿，才洗刷淨了牠的羽毛，停留在清澈的水邊。」⁴¹⁴

我一任鄉夢撒上我的眼簾，我夢見湖水邊我那白色的小房子，我的那些書卷同畫冊，我坐過的那把紫色的椅子，還有那一架小風琴，琴旁扔著那拜爾琴譜，上面印滿了我昔年的指痕。當春天的百靈鳥吐出第一聲歌唱時，那將是勝利的時光，快樂的日子，我要回到故鄉去，坐在那小白房子前，享受茶藤架下溫暖的陽光。⁴¹⁵

作者藉〈馬太福音〉十六章十八節：「我要把我的教會建造在這磐石上。」的意涵，賦予「白石屋意象」呈顯出「永恆穩如磐石」的意味。白石屋屹立人間，歷經風雨飄搖，「常保持著它本身的純淨與內在的靜謐⁴¹⁶」，於此，「白石屋意象」延展為「作者純真心靈⁴¹⁷」的象徵。

文本重複運用「白石屋」與「湖泊」的聯想，藉「湖泊意象」延展「白石屋

⁴¹³這四篇散文是：

- ① 〈湖畔〉《張秀亞全集 2》，頁 142~150。
- ② 〈秋日小札〉《張秀亞全集 2》，頁 376~378。
- ③ 〈石屋〉《張秀亞全集 4》，頁 103~104。
- ④ 〈前記〉《白鴿•紫丁花》，頁 3。

⁴¹⁴〈湖畔〉《張秀亞全集 2》，頁 143。

⁴¹⁵〈秋日小札〉《張秀亞全集 2》，頁 378。

⁴¹⁶〈前記〉《白鴿•紫丁花》，頁 3。

⁴¹⁷同上。

意象」的內涵，使「湖邊白石屋」的意象呈現，飽含更繁複的象徵意蘊。參照〈張秀亞小傳〉所記，作者曾經負笈古城，愛戀什刹海（湖），什刹海是魂魄所繫，是心靈的原鄉。以此「水緣」詮釋「湖邊白石屋」的意象，可知「湖邊白石屋」是理想的寫作環境，是真、善、美的心靈境界；它象徵「詩與美的聖善之所」，象徵「生命的迦南美地」。「湖邊白石屋」是靈魂永恆的皈依。

（三）白雲意象

除了使用白衣與白屋意象，呈現繁複的象徵意涵外，作者運用白色屬性與雲朵特性的聯想，呈演出「白雲意象」的視覺效果；並把它持續「再現（representation）」於文本中，成為白色意象群組象徵系統的一部分。於是，在張秀亞散文中，「白雲意象」的呈現，就變成一種象徵。⁴¹⁸

按《色彩學概論》所言，白色具有「最輕、最亮、無彩色」的屬性，將其用在廣大的面積，易使人獲得「色感覺的平衡」。⁴¹⁹雲朵具有「浮動、善變」的特性，賦予雲朵「最輕、最亮」的白色，當「白雲」出現在無邊際的天空，就予人「輕靈、均衡、遼闊」的視覺印象；而當凝神觀照時，把情感投射到白雲身上，在「物我交感，渾然忘我」時，生發出「閒淡曠遠」的美感。⁴²⁰

這種由「白雲意象」所觸發的「閒趣」，再由「閒趣」延展出「恬淡」的象徵意涵，可說是中國古典詩歌的抒情傳統。在《張秀亞全集》中，亦不乏此象徵實例：

她愛馳騁於初秋田野，向著天邊大堆的白雲放歌，她更喜歡手執一莖秋葦，漫步於山邊水湄，倦了就在芳草上小憩，仰頭將她的幻想掛在遠空，

⁴¹⁸參照 RENE / WELLEK 著 梁伯傑譯：《文學理論》（台北：大林出版社），頁 283。

⁴¹⁹林書堯：《色彩學概論》，頁 164。

⁴²⁰朱光潛：《文藝心理學》（台北：開明書店，1969.12 重 1 版，1976.10 重 10 版），頁 34~53。

化作一道絢爛的長虹。所以有人說她是個隱士。⁴²¹

陽光輝耀。群山寂靜。我徘徊山坳，有白雲如帶。山中終日無人，泉聲更覺清越……我開始愛上了山中的生活。⁴²²

看呵，你還不是世界上最快樂的人麼？ 白雲為你而舒捲，草葉為你而顫動，光影為你而變化，水霧為你而溟濛，波紋為你而蕩漾。⁴²³

在傳統的象徵意涵外，作者藉「白雲意象」與女神、藝術家的連結，列舉文例如下：

看到白雲，你沒想到那雲後的女神？看到水仙，你沒想到四月的女郎？那思想一萌生，那形象就存在了。愛蒂，是神人採？了我衷心的讚美而生的，這是一個神話似的人物，我向藍空歌唱它的純潔，祝福它的青春。⁴²⁴

天地間有這麼一位偉大的畫師，卻不為多數人所知、所識。人們終日為了些不值得注意的事耗盡精神時間，卻難得駐足片刻，欣賞一下這位畫師的傑作，瞧頭上這片天空吧，瞧樹梢那縷白雲吧，天空的顏色無時不在變化，淺藍、銀灰、淡橙、深紫，但沒有一種顏色是不美的。⁴²⁵

她在歌唱中換氣之時，極其自然，時而如白雲舒卷，時而如春水乍融，使一支歌前前後後，渾為一體，不見痕跡，極見功夫，使人嘆服。⁴²⁶

⁴²¹ < 碑文 > 《張秀亞全集 2》，頁 374。

⁴²² < 山中歲月 > 《張秀亞全集 2》，頁 333。

⁴²³ < 回到自然 > 《張秀亞全集 3》，頁 88。

⁴²⁴ < 幻想曲 > 《張秀亞全集 2》，頁 251。

⁴²⁵ < 談畫 > 《張秀亞全集 3》，頁 330。

⁴²⁶ < 聆歌記 > 《張秀亞全集 4》，頁 384。

依文本所述，「看到白雲，你沒想到那雲後的女神？」「將變化多端的白雲喻為畫師的傑作」；「以白雲舒卷形容聲樂家的歌聲」，作者透過「白雲」意象與藝術美感的聯想，在內心呈演出「自然、閒適、浪漫」的感受，意象的刻畫因而更靈活清晰。這種將白色與詩人、藝術家連結，呈現「真、善、美、聖」的意涵，是張秀亞散文中的「象徵基型」，文本可見諸多類似表現手法。

值得一提的是，在呈現的「象徵基型」中，作者藉「著色的聽覺（Color - hearing）」呈演聲樂所引起的意象，藉「白雲舒卷」、「春水乍融」形容「渾為一體的歌聲」，統合色彩與音樂的意象，予人「清亮、明朗」的聽覺印象。

據朱光潛《文藝心理學》引用奧特曼（Outman）的實驗所述：

有些人聽高音生白色的感覺，中音生灰色的感覺，低音生黑色的感覺。有些人從低音到高音順次生黑、棕、紫、紅、橙、黃、白諸色覺。法國象徵派詩人嘗根據這種現象發揮為「感通」說（Correspondance）。依他們看，自然界中聲色、形相雖似各不相謀，其實是遙相呼應的，由視覺得來的印象往往可以和聽覺得來的印象相感通，所以某一種顏色可以象徵某一種形相或是某一種音調。⁴²⁷

除此，前人的研究報告也顯示，「關於色聽（Color hearing）的高音應以高明度的色彩來表示。⁴²⁸」文本以「白雲舒卷」的視覺摹狀緩緩升高音調的聽覺，呈顯出清朗、天然的唱腔，這種音色「感通（Correspondence）」的技巧，頗符合「色彩音樂」的原理。

除此，作者把白雲「自由浮動」的特徵和個人意念互相統合，使意象「再現」於文本中，藉以指涉「私設象徵」的意涵。例如：

⁴²⁷ 朱光潛：〈聲音美〉《文藝心理學》，頁 334~335。

⁴²⁸ 《色彩學概論》，頁 100。

母親，船兒在逆流中顫搖，在急湍中旋轉，風起雨落，面目已非。如今它靜靜的暫時停泊在這兒，預備做更遠的航行，讓天上的星點照亮它的桅杆，剪一片白雲做它的風帆。船兒幾經舫危，而未破碎，淚與哀愁，只洗盡了船頭的油彩 那些生命中不必要的幻想。⁴²⁹

我一直也不曾去會見這個人，這個在文藝上的啟蒙師，但是他給予我寫作上的影響既深且鉅，向著遠天的白雲，我寄上無限的感激與祝福。⁴³⁰

她說著，轉過身來，為那病孩打開了一扇窗子，為了可以透進些新鮮的空氣，然後，掩上門走了。就像一片白色的雲影般，轉瞬在那孩子的前面消失了蹤跡。⁴³¹

文本藉由「飄浮白雲」和「內心思念」的連結，延展出「祝福」的意蘊，文例依序象徵：「作者對母親、作者對編輯、女孩對病童」的祝福，且請白雲把這祝福飄到彼岸，把濃濃的思念送給親友。

將「白雲意象」延展出「心靈羽翼」的意涵，在「我有無窮憂鬱，自白雲飛來⁴³²」的文句；「憂鬱」與「白雲」相聯想，「憂鬱」隨外在環境而起，寄語「白雲」帶走滿腔「憂鬱」；句中「白雲」呈現「憂鬱」的意涵。

「白雲」做為「心靈羽翼」的象徵，文本尚呈現「孤寂」的意蘊。例如：

番石榴的葉子繼續的落著，在風中旋轉著，有悉悉的微響，幾根光禿的枝子，擎托著一些細碎的流雲，那些小小的雲片，像一群白羊似的互相推擠著，又像是一張張撕掉的書頁，上面像是記載著她的一些往事，她又似聽

⁴²⁹ < 生辰 > 《張秀亞全集 3》，頁 57。

⁴³⁰ < 寫作二十年（代序） > 《張秀亞全集 3》，頁 167。

⁴³¹ < 寄山山 > 《張秀亞全集 4》，頁 276。

⁴³² < 寫作二十年（代序） > ，頁 169。

到那橋洞下的流水，那斷續的笛聲，和那一聲：「嗯，這是我的小樹葉！」地上的日影顏色更淺淡了些，窗上有翅子拍動的微聲，是一隻畏寒的蜻蜓，一個可憐的失路者，牠想在這裡尋求一點溫暖嗎？大概終要「失望」的。⁴³³

文本聚焦在人、落葉、白雲、蜻蜓，將其框架成一幅窗景；這幅窗景以「凝望白雲的人」為核心，藉白雲把時間拉回過去；當沉浸在往事中，人變成嵌在窗前的一景，至蜻蜓畫破寂靜，人才回到現實。作者藉「白雲意象」延展為「時間意象」，從而加深「世事茫茫難自料」的悲涼；又把「時間意象」延展為「空間意象」，以「動態」襯托「靜態」，更烘托出內心之孤寂。

（四）白鳥意象

作品在「白鳥意象」的呈現，不乏上述「象徵基型」的表現手法，例如：在〈幻想曲〉一文，作者敘述道：

次晨，海猶在朝霧中微睡，我隔窗外望，見一隻水鳥飛過，那純白顏色，輕盈雙翼，直似海濱遇到的那個女孩子的化身。我好奇的想知道她的名字，我想，她或許是遠方的一個公主，偶爾旅行到這一座海島，或許是一個天真的女兒，把最純潔的感情，交付給波動的大海。然而，最好莫如把她看做一位女神，什麼能比這解釋再美呢。海的女兒說，只有詩人，保存了這麼多的幻想！那間白色的房子，是可祝福的，我們該叫它幻想之宮，居住其中的，該是心靈最透明，美麗的詩人。⁴³⁴

文本藉由「白色水鳥」和「海的女兒」的連結，來象徵「詩與夢的藝術女神

⁴³³ <午後>《張秀亞全集4》，頁175。

⁴³⁴ <幻想曲>《張秀亞全集2》，頁244~259。

的畫像」。文本所瀟灑的「詩境」，是作者所嚮往的最美的境界；而「海的女兒」，是作者心中的理想的我，她是「詩與美」的女神，臻於生命最美的極致。本文原刊《輔仁文苑》第二輯，顯見輔大時期的作者，意圖藉此表明「成為詩人」的人生大夢；並藉此突顯個人「浪漫」的美學觀。

以「白鳥意象」呈演個人的美學觀之外，文本持續再現的「白鴿意象」，亦指涉「純潔、和平」的原型象徵的意蘊。如〈小白鴿〉一文：

鄰家女伴，餵養了一隻皎白、玲瓏的小鴿子，比最純潔的少女心靈還要潔白。每天早晨，剪邊蘿在我的窗外燃起小紅燭，芭蕉在晨風中展曬羅裙的時候，牠便飛來了，飛上我窗外最高的屋脊，好像為宇宙詩句畫了一個美麗的逗點。牠的羽毛素潔光潤，好像一把摺疊起來的白紈扇。 牠和我更熟稔了，由餐桌又跳上我的肩頭，微斜著頭，像一把溫熱的小熨斗，僅僅的熨貼著我的面頰。可愛的小鴿子呵，你懷著無限的柔情，具有諸般美麗，當一些親人們遠離了的時光，又給我帶來了溫暖⁴³⁵。

按朱光潛「移情作用說」，他認為「移情作用（Empathy）的意義是『感到裏面去』，這就是說『把我的情感移注到物裏去分享物的生命。』⁴³⁶」在〈小白鴿〉中，作者把情感移注到鄰家女飼養的白鴿身上，分享白鴿自然而純潔的友誼；又將白鴿的友誼延展為鄰家女的善意，於是，白鴿延展為「和平」的意涵。在散文中，作者三次書寫「白鴿與湖畔白石屋」的意象，舉文例說明之：

「多少年前，這湖邊，有一座石砌的屋子，唔，石頭砌的，白色的石頭。」
 「想一想，孩子，該是多麼美麗的光景，一座玲瓏的石頭屋子，那麼光潤，那麼整齊秀麗，遠遠的看去，整像一隻溫馴的白鴿，才洗刷淨了它的羽

⁴³⁵ 〈月 鴿〉《張秀亞全集 2》，頁 141。

⁴³⁶ 朱光潛：〈美感經驗的分析（三）物我同一（移情作用）〉《文藝心理學》，頁 37。

毛，停留在清澈的水邊。」⁴³⁷

上述〈湖畔〉一文，重複出現在〈石屋〉及《白鴿·紫丁香》書之〈前記〉，而於《白鴿·紫丁香》〈前記〉中，作者敘述道：

在這篇文字裏，我是以白鴿象徵一間石屋，這素樸、簡單而堅牢的小屋，該是一個理想的寫作環境；石屋，更如一個作者的純真心靈，在世紀的風雨中，屹立於山麓水湄，常保持著它本身的純淨與內在的靜謐。⁴³⁸

「藉白鴿象徵白石屋，象徵一顆純淨與靜謐的心靈」，這是運用「純潔和平的白鴿」意象，來表達所嚮往的創作心靈的狀態，可說是「白鴿」的傳統象徵意涵的再現。

諸如此類，運用「移情作用 (Empathy)」來刻畫「白鳥意象」，將其外延為象徵意蘊的技巧，屢屢見於散文中；如以「白鷹、白鷺鷥、白羽」的意象建構「個人的象徵 (Private Symbolism) 體系」，列舉文例詮釋如下：

「你外祖母家大門內的映壁牆上，由當地油漆彩畫的工匠，畫有一隻白鷹。那隻神氣活現的大鷹，低頭斂翼的站在一棵老松樹的枝子上 一天一場暴風雨，將鷹爪上畫的鍊條沖洗得掉了顏色，好像中間斷裂開似的，第二天牆上畫的這隻大白鷹當真就不見了。後來有當地的農人說：他曾在河邊看到這隻大鷹喝水呢。」⁴³⁹

記得幼時在一個深冬的夜晚，大雪封閉住門窗，燈已將熄，爐火不溫，我偎在祖母的膝前，等候著那到鄉村去上學的叔叔歸來，祖母一邊摩挲著我

⁴³⁷ 〈湖畔〉《張秀亞全集 2》，頁 143。

⁴³⁸ 張秀亞：〈前記〉《白鴿·紫丁香》(台北：九歌出版社，1981.7 初版，1995.11 初版 7 印)，頁 3。

⁴³⁹ 〈母親篇之二〉《張秀亞全集 2》，頁 184。

的面頰，一邊對我說：「不要睡呀，聽我為你講鷹鳥的故事」我愛這隻鳥兒，為了牠那神話中海勾力士般英爽的姿態，更為了牠那使人感動的，眷戀故土的深情！⁴⁴⁰

文本透過回憶的筆法，藉母親及祖母口述的「白鷹傳說」，使「白鷹傳說」與畢孟村的親人及村民相連結，延展出「眷戀故土的深情」；藉「傳說中從老家牆上飛走的白鷹」，指涉出「音訊渺茫未知的親人」，由此內涵外延為「鄉愁」的意蘊。「白鷹意象」三次呈演在文本內，顯見作者藉以表達「鄉愁」的意圖。

這種運用「白鷹意象」，來象徵「鄉愁」的寫法，想必受到唐詩的影響？在崔顥名作〈黃鶴樓〉詩，藉一去不復返的黃鶴，興起對於故園的思念。詩中連用三個「黃鶴」，由「仙人」意象，延展為「鄉愁」的象徵。又如：李白傳世的〈登金陵鳳凰臺〉詩，以「鳳凰」指涉「顯貴」，藉「鳳去臺空江自流」的連結，觸發古今興亡的感慨；再藉山水景物的視覺印象，延展出「長安不見使人愁」的故園幽思。

另外，在張秀亞散文中，使用「白鳥意象」，呈顯「鄉愁」的意涵，尚見「白鷺鷥、白鷺、白羽」。文本藉故鄉湖水與之連結，興發詩與美的回憶，延展為「淒美的鄉夢」的意蘊。例如：

在淚光中，我似乎又看到了故鄉的湖水……那微睡的鷺鷥，在秋月下，白得如此玲瓏……秋漸漸的深了，我一任鄉夢撒在我的眼簾。⁴⁴¹

那時候，我正讀書於古城……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，

⁴⁴⁰ 〈鷹的夢〉《張秀亞全集 4》，頁 109~110。

⁴⁴¹ 〈秋日小札〉《張秀亞全集 2》，頁 378。

毛落在那一叢蘆葦上，幻化為一朵白色的蘆花。⁴⁴²

文本聚焦在「我、湖、白蘆花」，框架出湖邊白蘆花的景色。作者擬藉移情作用，呈現「物我合一」的境界，但「我」與「白蘆花」無相似處，於是，藉「一片白羽毛」與「心靈羽翼」的聯想，使「白羽意象」延展為「心靈羽翼」的意涵，「我」能「羽化」飄落到蘆葦叢，「幻化為白蘆花」。藉「移情作用」的運用，「白羽」化為「白蘆花」，延展為「鄉愁」的意蘊。

第二節 水的意象呈現

一、原型的 (archetypal) 象徵意涵

據埃利希·諾伊曼 (Erich Neumann) 《大母神：原型分析》論述，容器是女性本質的原型象徵，「它所容納的水是生命的原始子宮，無數神話人物都由它誕生」，因此，呈現水的意象就是大母神的「原型」。這種以「容納」母題為主的水，是孕育、滋養生命的海洋、湖泊、池塘；而活動力旺盛的溪流，則被尊為結實者和原動力；至於溪泉的水源處，其「誕生」和創造力的母題則更突出。⁴⁴³

除善良形象的基本特徵外，大母神也有恐怖的變形特徵，「她同時是生命和死亡女神」，她朝向死亡和消解，引起不幸、憂愁、孤獨的虛無感。因此，水的意象所呈現的意涵，也象徵著「黑暗、毀滅、愁緒」等負面的意蘊。這種善惡對立的特徵，是女性原型矛盾性質的表達，也是「水」所指涉的正反面向的象徵意涵。

444

女性基本特徵和變形特徵的統一，就是「大圓 (the Great Round)」。大母神

⁴⁴² < 宛青的信 > 《張秀亞全集 3》，頁 221。

⁴⁴³ (德) 埃利希·諾伊曼著 / 李以洪譯：《大母神：原型分析》(北京：東方出版社，1998.9 第 1 版)，頁 47~48。

⁴⁴⁴ 《大母神：原型分析》，頁 215~216。

是天上地下的原始海洋的統一體；她圍繞著自己創生的大地，並在世界的盡頭，把萬物收回原始海洋中；她始於黑暗，也終於黑暗；如此循環不息，完成生命圖形回歸的歷程。⁴⁴⁵

下列按《大母神：原型分析》的論述，探析中國古典文學中，藉「水」的意象所呈現的「原型」象徵意涵：

（一）「生命母體」的象徵

在中國古典文學中，出現「仙境」的系列故事，有：〈黃原〉、〈劉晨阮肇〉、〈柳毅傳〉、〈桃花源記〉、〈西遊記〉等，五則故事呈現的共同母題是「傍水的洞穴」。

〈劉晨阮肇〉敘述：書生二人「攀援藤葛」，登入「絕巖邃澗」的山洞；度山出大溪，巧遇二女的故事。〈柳毅傳〉敘述：儒生柳毅應諾訪洞庭水府，受到熱誠款待，賓主盡歡的情節。〈黃原〉敘述：青犬領黃原走入洞穴，洞穴「列植懷柳，皆女子，姿容妍媚」。〈西遊記〉中，孕育石猴靈根的仙山福地，就在溪澗源頭的水簾洞。至於陶潛建構的桃花林，也在水源處的山洞內。

「洞穴」是「女性大地——子宮的象徵，是指明進入冥府神秘黑暗之路的聖地⁴⁴⁶」，可說是大母神的負面基本特徵；然而當洞穴瀕臨水濱，或臨滋養生命的湖泊，或臨創造生命的水源，在獲得營養及照護後，它轉為「容納與誕生」的正面基本特徵，就由黑暗進入光明，成為「生命母體」的象徵。

當主人公由溪湖走入洞穴，他們正走進一座安全、豐美、幸福的「仙境」；這時的主人公幻化為躺在子宮，受到母體孕育及保護的胎兒。因此，主人公走入「仙境」，回到人間的過程，象徵母體孕育胎兒至嬰兒誕生的歷程，對於孕育生命的母體而言，完成這歷程是神聖的、幸福的；對於主人公而言，走入洞天福地，

⁴⁴⁵同上，頁 215~246。

⁴⁴⁶《大母神：原型分析》，頁 172。

意味著回歸母體，尋找生命的根源，唯其如此，人才感覺生命圓滿，人生了無遺憾！

(二)「愁」的象徵

誕生是大母神自身矛盾性質最典型的表達，諾伊曼如此寫道：

誕生不僅被經驗為朝著光明、進步的正面發展，也是從潛意識中睡眠的夜間極樂世界的逐出；誕生不僅被經驗為釋放到生存中，也被經驗為被子宮天國所拒棄。⁴⁴⁷

就《大母神》所論述，誕生屬於大母神變形特徵的呈現。當人帶著「出生創傷」來到世上，一種遭受母親拒棄的自我經驗，使人帶著潛意識（Unconscious）的憂愁與無助誕生；詩人「努力回溯潛意識的創傷意象」，「賦以意識的價值，並經過轉化使之能為他的同時代人的心靈所理解和接受。⁴⁴⁸」而在詩作反覆出現創傷意象，於是，它就成為約定俗成的「原型」。

探析中國詩歌史的流變，與「誕生」緊密聯繫的「水」，經常被聯想成「愁」的「原型」，或象徵「離愁」，或象徵「鄉愁」，或象徵「國愁」，或象徵「閒愁」，或「思愛成愁」，詩人筆下的「水」，飽含豐富而華麗的意蘊，成為文學中「愁」的象徵母題。例如：

藉「水」的意象，象徵「國愁」：「人生有情淚沾臆，江水江花豈終極⁴⁴⁹」；「問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流⁴⁵⁰」；「峰巒如聚，波濤如怒，山河表裡潼關

⁴⁴⁷ 《大母神：原型分析》，頁 66。

⁴⁴⁸ 引用：榮格《論分析心理學與詩的關係》第 15 卷。

轉引自葉舒憲：《探索非理性的世界》（成都：四川人民出版社，1988.5 第 1 版），頁 55。

⁴⁴⁹ 杜甫：〈哀江頭〉《張淑瓊主編：杜甫（上）》，頁 89。

⁴⁵⁰ 李煜：〈虞美人〉《張夢機 / 張子良編註：唐宋詞選註》，頁 40。

路⁴⁵¹」。

藉「水」的意象，象徵「鄉愁」：「泉源在左，淇水在右，女子有行，遠兄弟父母⁴⁵²」；「臨水遠望，泣下霑衣。遠道之人心思歸，謂之何！⁴⁵³」；「月送征鴻飛杳杳，思隨流水去茫茫，蘭紅波碧憶瀟湘⁴⁵⁴」；「酒一樣的長江水 / 醉酒的滋味 / 是鄉愁的滋味⁴⁵⁵」。

藉「水」的意象，象徵「離愁」：「請君試問東流水，別意與之誰短長？⁴⁵⁶」；「不願君如東流之水，到海不復回。有情之月無情水，黯然消魂別而已⁴⁵⁷」；「在茫茫的渡頭 / 看我漸漸地離岸 / 水闊，天長 / 對我揮手⁴⁵⁸」。

藉「水」的意象，象徵「閒愁」：「世情何處淡，湘水向人閑⁴⁵⁹」；「花自飄零水自流，一種相思，兩處閒愁⁴⁶⁰」。

藉「水」的意象，象徵「思愛成愁」：「蒹葭蒼蒼，白露為霜，所謂伊人，在水一方⁴⁶¹」；「深知身在情長在，悵望江頭江水聲⁴⁶²」。

(三)「時間」的象徵

按諾伊曼《大母神》所述，掌管生死的大母神，同時掌管「生長和演變」，

⁴⁵¹張養浩：〈山坡羊〉《羅亢烈輯箋：元曲三百首箋》（台北縣：漢京文化事業，1980.9 初版），頁 69。

⁴⁵²〈竹竿〉《袁愈嫻譯詩：詩經（上）》（台北：台灣古籍出版，1996.10 初版），頁 136。

⁴⁵³〈巫山高〉《余貴榮選注：樂府詩選》（台北：華正書局，1987.10 初版），頁 5。

⁴⁵⁴孫光憲：〈浣溪沙〉《張夢機 / 張子良編註：唐宋詞選註》（台北：華正書局，1977.12 初版），頁 31。

⁴⁵⁵余光中：〈鄉愁四韻〉《張默 / 蕭蕭編：新詩三百首（上）》（台北：九歌出版社，1995.9 初版，2000.1 第 3 版 4 印），頁 380。

⁴⁵⁶李白：〈金陵酒肆留別〉《張淑瓊主編：李白（下）》（台北：地球出版社，1989.4 初版），頁 345。

⁴⁵⁷丘逢甲：〈別離行送頌臣〉《陳昭瑛：台灣詩選注》（台北：正中書局，1996.2 初版），頁 171。

⁴⁵⁸余光中：〈三生石〉《張默 / 蕭蕭編：新詩三百首（上）》，頁 388。

⁴⁵⁹劉長卿：〈秋杪江亭有作〉《張夢機等選註：江南江北（唐詩）》（台北：時報文化出版，1984.10 初版，1985.3 第 2 版），頁 136。

⁴⁶⁰李清照：〈一剪梅〉《謝碧霞 / 劉漢初選註：曉風殘月（宋詞）》（台北：時報文化出版，1984.10 初版），頁 116。

⁴⁶¹〈蒹葭〉《袁愈嫻譯詩 / 唐莫堯譯注：詩經（上）》（台北：台灣古籍出版社，1996.10 初版），頁 272。

⁴⁶²李商隱：〈暮秋獨游曲江〉《陳永正譯注：李商隱詩選譯》（四川：巴蜀書社出版，1991.10 第 1 版），頁 222。

所以「她是時間女神」。女人從出生到有月經再到受胎，始終「受到時間的制約並依賴時間，所以，女人遠比男人需要確定時間；男人則傾向於征服時間，傾向於無時間性和永恆。⁴⁶³」女人的時間感建立在生命圓形回歸的歷程，而男人則認為時間是「永恆的」，是朝向未知加速延展的。⁴⁶⁴「逝水」象徵明確說明兩性時間觀的不同。

孔子曾佇立江邊，對著滔滔不絕的江水，嘆道：「逝者如斯夫！不舍晝夜。」既嘆時間消逝之不著痕跡，又嘆時間之「無時間性」，因而興發「征服時間」的鬥志。這不凡的「千年一嘆」，影響後世文人對於「逝水」的印象，也成為文本「逝水」意象的母題。

杜甫以詩論詩，評「初唐四傑」的詩風：「爾曹身與名俱滅，不廢江河萬古流⁴⁶⁵」藉「江水」意象的呈現，象徵四傑文學之不朽，並抒發「立言以征服時間」的價值觀。然而，在「征服時間」的過程，文人意識到興衰無常的現實，於是，把知覺投射到「滾滾逝水」，藉「逝水無情」的意象，呈演「時間無情、歷史無情」的意涵，例如：「滾滾長江東逝水，浪花淘盡英雄」；「逝水移川，高陵變谷，那識當時神禹⁴⁶⁶」；「唯見碧流水，曾無黃石公⁴⁶⁷」。

除男性視角的「逝水」時間觀外，女性詩人藉「逝水」象徵，呈顯何種時間觀呢？

李清照〈鳳凰臺上憶吹簫〉：「惟有樓前流水，應念我，終日凝眸。」詩人把情感投射到「流水」，藉動態的「水」襯托「靜態的人」，從而映照出內心之孤寂。這「臨水自照，藉水觀心，明心見性」的過程，就是「自我生命回溯」的歷程。類似的表現手法，常見於女詩人的作品：

⁴⁶³ 《大母神：原型分析》，頁 231。

⁴⁶⁴ 《大母神：原型分析》，頁 231~233。

⁴⁶⁵ 杜甫：〈戲為六絕句〉《張淑瓊主編：杜甫（下）》，頁 291。

⁴⁶⁶ 吳文英：〈齊天樂〉《朱昆槐選註：春夢秋雲（詞選）》

（台北：時報文化出版，1992.3 第 2 版 1 刷，2000.5 第 3 版 1 刷），頁 239。

⁴⁶⁷ 李白：〈經下邳圯橋懷張子房〉《張淑瓊主編：李白（下）》，頁 227。

「溪下水聲長，一枝和月香⁴⁶⁸」，文本聚焦在「溪流、花香、月影」，框架出心靈的圖像；又藉「溪流」意象，呈演「臨水觀心，回歸自己」的意涵。又如「白衣斜進水裏／一道銀亮的姿勢／瀉出互相閱讀的驚喜／年少時的想望⁴⁶⁹」，捕捉刹那的視覺印象，藉「流水」象徵「歸返年少的驚喜」，二者有異曲同工之妙！

二、張秀亞散文的象徵意涵

(一) 湖泊意象

按《大母神：原型分析》所論述，湖泊是生命的原始子宮，是孕育、滋養生命的母體，一切生物仰賴她才能成長，所以，湖水是神話人物的「原型 (archetype)」。⁴⁷⁰ 在張秀亞散文中，她運用象徵手法，持續呈演「湖泊」意象，「湖泊」也成為散文的「原型」。在〈湖上的小詩〉，她寫道：「湖水是大地的眸子，多少年來，我深深的愛著湖水，那大地之母的溫柔眼波。⁴⁷⁰」湖水是「大地之母 (Earth Mother)」也是「太初之母 (Primordial Mother)」，象徵「生育、溫暖保護、豐饒、生長、富足⁴⁷¹」；戀慕著湖水，就是戀慕著母親，當「心靈浸潤在湖水的清光中」，生命就獲得滋養，人生充滿「美與光明」，因此，在《湖水•秋燈》〈前記〉，作者敘述：「湖水營養了我。⁴⁷²」對於這句話的詮釋，文中寫道：

那湖，在我是值得感謝的 直到今天，我仍不時的以一掬記憶中的清澈的湖水，洗去我心上偶然飛來的塵埃；我仍不時的將心靈不勝負荷的重載，輕輕的卸給湖面上那些田田的荷葉，請它們暫時為我擎托，容我自己

⁴⁶⁸朱淑真：〈前題〉《任日鑄：宋代女詞人評述》(台北：台灣商務印書館，1984.12 初版)，頁 133。

⁴⁶⁹沈花末：〈水仙的心情〉《張默編：剪成碧玉葉層層 (現代女詩人選集)》(台北：爾雅出版社，1981.6 初版，1997.3 第 7 印)，頁 166。

⁴⁷⁰《張秀亞全集 3》，頁 181。

⁴⁷¹張漢良：〈「楊林」故事系列的原型「結構」〉《張漢良：比較文學理論與實踐》(台北：東大圖書，1986.2 初版，2004.1 第 2 版)，頁 179。

⁴⁷²張秀亞：〈前記〉《湖水•秋燈》(台北：九歌出版社，1979.7 初版，1980.11 第 4 版)，頁 5。

靜靜的蘊積我的生命力，再繼續走我筆直的、聖經上指示我的真、善、美的路。每當我內心感到貧乏，生活感到枯寂時，我就將此心浸潤在那一片湖水的光中⁴⁷³

從作者所自述，知文本呈現的「湖泊」象徵意涵，與《大母神》的論述不謀而合。「湖泊」是「生命母體」的「原始意象 (primordial image)」，當親近湖泊時，就是回歸生命母體，回歸靈魂的天堂，而這追尋生命根源的心理，是人類與生俱來的渴望，也是共有的「集體潛意識」。引用芬伶師書中所述：

佛洛伊德的弟子蘭卡 (Otto Rank, 1884 - 1939) 曾提出「出生受傷」和「回歸母體」學說，他認為在母親分娩過程，嬰兒受到恐懼和痛苦的震盪，出生創傷於是成為所有心理因素的根源，與創傷一起產生的，就是回歸母體天堂的願望。⁴⁷⁴

把這願望表現在文學創作，就是普遍一致的象徵意涵，就是「集體潛意識」的內容，也是所謂的「原型 (archetype)」。⁴⁷³ 下列就文本的「湖泊意象」，來探究其呈現「原型」的方式，並詮釋作者的心靈密碼，以〈澄明的湖水〉為例作說明：

我每受了水鴿鴿的呼喚，去到校旁的「什剎海 (湖)」邊……有一個黃昏，我發現湖岸旁有一間小屋，是以木板潦草搭成的……一領乾淨的蓆子上，是一把月琴……那女人在窗口支頤而坐，她的面容上似乎閃動著幸福的笑影，但我再一向她凝注，卻發現她是個瞎子……我輕輕扣敲那木屋的窗櫺……我問她：「你既然看不見東西，為什麼還要住在水邊，那不是很冒險的事嗎？」……「我既然看不到湖水，住在湖邊，還可以常常伴守它，

⁴⁷³ <前記>《湖水 秋燈》，頁 3~4。

⁴⁷⁴ 周芬伶：《艷異——張愛玲與中國文學》（台北：元尊文化，1999.2 初版），頁 147。

並且在風起雨落時，我還可以聽到湖水的微響，好像和我說話一樣，我愛湖，沒有它我簡直不能活下去。」……我羨慕這個盲者，讚美這個智者⁴⁷⁵

文本聚焦在「發現湖邊女盲樂師」的經過，分析其敘述結構：「動機（水鵠的呼喚） 時間（黃昏） 洞穴（湖邊小木屋） 仙境奇遇（與盲樂師談心） 因事起興」。以之對照《幽明錄》中的〈黃原〉：

漢時太山黃原，平旦開門，忽有一青犬在門外伏，守備如家養。原繼犬，隨鄰里獵日垂夕，見一鹿，便放犬，犬行甚遲，原絕力逐，終不及。行數里，至一穴，入百餘步，忽有平衢，槐柳列植，行牆迴匝。原隨犬入門，列房櫳戶可有數十間，皆女子，姿容妍媚，衣裳鮮麗；或撫琴瑟，或執博碁。至北閣，有三間屋，二人侍值，若有所伺。見原，相視而笑：「此青犬所致妙音婿也。」 既暮，引原入內。內有南向堂，堂前有池，池中有臺，臺四角有徑尺穴，穴中有光映帷席。妙音容色婉妙，侍婢亦美。交禮既畢，宴寢如舊。 半日至家，情念恍惚。每至其期，常見空中有駟車髣髴若飛。⁴⁷⁶

探究小說的敘述結構，大致可析論為：「動機（繼犬畋獵） 時間（日垂夕） 洞穴（至一穴） 仙境奇遇（與妙音結合） 返人間如在仙境」的情節安排。兩篇文本的敘述結構大多雷同，由此窺知，〈澄明的湖水〉一文是「散文仙境故事」的基型。

在〈澄〉文，「湖岸旁的木屋」是「仙境故事系列」的母題，象徵「生命母體」，是生命的根源；而湖水是「大地之母」，是滋養、保護、生長的象徵。對於女盲樂師而言，傍湖而居，依水而生，意味著「由黑暗進入光明，由死亡進入再生」的

⁴⁷⁵ 〈澄明的湖水〉《張秀亞全集 2》，頁 330~332。

⁴⁷⁶ 徐志平編著：《中國古典短篇小說選注》（台北：洪葉文化，1995.1 初版，2000.9 修訂版二版三刷），頁 158。

歷程，猶如嬰兒必須經過子宮的養護及陰道的歷險，才能重見光明，獲得新生。對於作者而言，「女盲樂師」是靈魂的伴侶，象徵精神的富足與幸福，故作品出現三次複本（另兩篇，見於〈荷葉〉、〈雪〉）；至於其它文本的「湖畔詩人、畫家」，盡皆作此象徵意涵。如同〈黃原〉中的「妙音」，「女盲樂師」是原型女性，「代表美的極致，一切欲望的滿足⁴⁷⁷」；而當作者進入小木屋，與「女盲樂師」談心，就是回歸生命母體，得到肉身的庇護與精神的滿足，達到圓滿的人生境界。

如諾伊曼及蘭卡所述，「出生創傷」一方面使人渴望「回歸母體」，一方面使人帶著憂愁與無助誕生；這種藉由遺傳所形成的「愁」，是人類共通的原始經驗，藏在靈魂深處的「集體潛意識」。在「愁」的類型中，最根源的就是「鄉愁」，從英文「故鄉（Mother Land）」或「祖國（Mother Country）」的字義得知，故鄉是具體而微的祖國，母親的子宮是原始的故鄉，子宮的羊水則是生命的根源，也是靈魂的水源。

於大陸淪陷前夕，渡海來台的張秀亞，承襲《詩經》以來的抒情傳統，透過詩歌、散文的形式，藉由「湖水意象」的呈演，把「鄉愁」型塑在文本內，使潛意識的創傷經驗獲得「補償」和「調節」；讀者從中找到一條「回歸母體」的路，使漂泊的靈魂有所依歸，匱乏的生命尋獲「補償」與「平衡」。張秀亞散文所呈演的「鄉愁」，可說自五〇年代以來，「懷鄉系列」散文的「原型」，就其表現手法論述之：

湖邊是靜靜的，透發著淡藍的光輝，水面上，凌亂的浮著一些浮萍同荷花的落瓣，像是一些零星的不成片斷詩句，我們將手帕覆在長苔蘚的青石上，在上面坐了下來……苓苓向我講著她看過的人，讀過的書，同飄忽在心頭的一些夢影……如今，多少年過去了，何處是我尋求的那水鄉呢，那美麗的水草豐美之地？每逢初秋，我常常會憶起了那片湖水，以及當日湖

⁴⁷⁷張漢良：〈「楊林」故事系列的原型「結構」〉，頁 179。

邊的清話，同苓苓那一雙閃著烏黑光澤的眼睛。⁴⁷⁸

四年的學校生活，多半的光陰我是在湖濱度過，做了湖岸老柳下的一座塑像，守著夕陽，伴著臨水的白岩，我的心靈，似變成了一隻神秘的杯盞，將那澄藍的湖水，連同湖畔的靜寂，全部盛接……⁴⁷⁹

在淚光中，我似乎又看到了故鄉的湖水，湖邊我常坐的青石，石邊更有那凌亂的菖蒲，如同古英雄繡了的青劍……我一任鄉夢撒上的眼簾，我夢見湖水邊我那白色的小房子，我的那些書卷同畫冊，我坐過的那把紫色的椅子，還有那一架小風琴……⁴⁸⁰

文本藉「回溯 (flashback)」的手法，將時間凍結在 1938 - 1943 年，而以什剎海為敘述主體，連結人、事、物、景，組構成一幅美麗的記憶地圖；在記憶和懷鄉之間，重新回顧負笈輔大的歲月，由此洞察什剎海在生命史的關鍵意義；繼而透過文字的敘寫，重構一個永恆的故鄉，使曾經失落的故鄉再現，藉以補償生命的匱乏，調節「回歸母體」的焦慮，得以化解濃濃的鄉愁。

(二) 溪河意象

「大母神是從大地子宮中流出的百河千川的女主人」；「大母神是天上和地下的原始海洋的流動的統一體」；因而，所有江河湖海、泉水激流從她而出，至終歸返於她，完成循環不息的生命軌跡。⁴⁸¹而「溪流是結實者和原動力」，它有旺盛的活動力，和靜謐的湖泊不同。張秀亞捕捉溪河意象，組構動態的生命河道圖，用來

⁴⁷⁸ < 秋 > 《張秀亞全集 4》，頁 262。

⁴⁷⁹ < 湖上的小詩 > 《張秀亞全集 3》，頁 181。

⁴⁸⁰ < 秋日小札 > 《張秀亞全集 2》，頁 378。

⁴⁸¹ 《大母神》，頁 226-230。

詮釋個人的生命史，在上溯生命長河的歷程中，藉著思親與回顧，尋找「溪流」的源頭，實現「回歸母體」的心願。

散文呈現的生命河道，由環繞畢孟村的「那道澄明的小河」向前滑流，流向天津的白河之畔，文本著墨於賃屋而居的親人，藉「書齋」、「看燈」、「生辰」三個面向，在思親中拼湊生命圖像，列舉文例說明之：

十歲時全家遷居天津，在白河之畔，貼近教堂的高聳鐘樓，我們租賃了一座較寬敞的房屋，姐姐更將後院一間小室，佈置成她的書齋……父親更為我在書齋窗口掛起一道竹簾，在書桌上又加了一條綠絨桌毯，使小室更增加了幾分美與靜謐，假期中，我整天關在那屋子裡，似懂非懂的讀了一本又一本。⁴⁸²

小學時代，每一年雙十節夜晚，父親都拉著我的手「看燈去。」至今，每逢西風落葉的秋天，雙十前後，我常憶起父親那灰呢的衫子，那花白的頭髮，以及那被菸蒂頭燻得微黃的手，是這一隻可感的手，帶我走過那一帶如畫的橋，引我看到一盞盞輝明的希望的燈……⁴⁸³

她以強韌的母愛為繩纜，一端牢牢的繫在船頭，一端緊緊的縮在她的手中，她是多麼怕船兒飄走了呵 但一陣時代的罡風吹來了，吹斷了慈母手中的繩纜，船兒飄走了，飄遠了，水邊，只有那個心碎的老婦人，手中空持著那段了的繩纜。⁴⁸⁴

按《大母神》所論，「書齋」象徵「子宮」，與母親指涉相同的意涵，前者指滋養精神的糧食，後者指滋養的物質糧食。而「燈」象徵「希望與光明」，父親就

⁴⁸² <書齋>《張秀亞全集3》，頁22~26。

⁴⁸³ <燈>《張秀亞全集3》，頁51~53。

⁴⁸⁴ <生辰>《張秀亞全集3》，頁54~57。

是那燈。這條生命之河，不僅訴說自身的潛意識，也訴說第一代外省族群的心聲，它來自於「集體潛意識」，它是「從潛意識中激活的原始意象」。

河水繼續往前流，流向北平姑母的家，那是一幢古宅，圍牆披著藤蘿的敗葉，院子挺立著十幾株柏樹，「回溯」當時情景，作者描述：

姑母著了件黑色的長衣，拿了柄銀亮的剪刀，正在修理柏樹枝，要把它們編成拱門狀，這使人不期然而然的想起了老安諸和他的天鵝。她曲著腰身，扯動著那些枝桠凌亂的枝柯，黑色的衣裳，映襯著她那銀白髮絲……⁴⁸⁵

文本聚焦在姑母的衣著及動作，以「老安諸和他的天鵝」翻譯這意象，框架敘述「守著虛幻的愛情，選擇終生獨居」的姑母的印象。對照〈湖畔〉、〈幻想曲〉、〈落雨的日子〉，皆以「女神」及「天鵝」和「黑衣女子」連結，呈演出「孤獨、高貴、夢幻」的意涵；顯然作者有意藉此詮釋姑母的人生。

溪河載著往事，緩緩向前延展，時空倒回一九四三年的嘉陵江畔：

那時和？伯新婚未久，他常常伴著我，走過濕滑的蹭蹭山徑，來到江邊，一坐就是半日。眼前，是匆匆奔流的大江，頭上，常有一隻山鷹在高空浮雲間盤旋……月光欲現未現之頃，對岸山坡上人家的燈光亮了，先是一點，兩點，像是春天乍來時，那缺少耐性的小雛菊 當低頭向江邊作別時，淡淡的月光，已使江面呈現出一片微茫……⁴⁸⁶

透過回溯與內在獨白，藉由江邊場景：江流、山鷹、燈光、月光，固著美麗的記憶，使記憶化作圖騰，鑄刻在潛意識內，以「補償」與「平衡」失婚的缺憾，在回眸中，醫治心靈的創傷，讓生命長河衝破險阻，奔向未知的彼岸。

⁴⁸⁵ 〈舊箋〉《張秀亞全集 2》，頁 260。

⁴⁸⁶ 〈江〉《張秀亞全集 4》，頁 58。

沿嘉陵江畔，青碧的南山麓，是小若瑟的墓地，悼念小若瑟，作者寫著：

我更記得埋葬你時，忘記了為你穿雙小襪子，任你赤裸著一雙小腳去了，
 地上有萎的松針同棘刺枯枝，會刺疼了你的腳掌吧，你哭了嗎？從那滴答
 的雨聲，習習的風聲裡，我似聽到那悠悠的江水混合著你的嗚咽。⁴⁸⁷

嗚咽的江水是作者潛意識的傾訴，訴說著失去愛子的創痛，《全集》三次呈演此「心理意象」，它指涉出何種意涵？作者為何「重複書寫⁴⁸⁸」這「創傷經驗⁴⁸⁹」呢？據佛洛伊德「精神分析」中的「自由聯想」理論，當人能盡情宣洩心中的一切，必能釋放積聚在潛意識的痛苦，藉以收到心理治療的效用。⁴⁹⁰因此，她不斷地書寫這段往事，只因那是心中長久的傷痛；而重複書寫為的是療傷止痛，藉以治愈失去愛子的悲慟。在自我療傷的過程，藉書寫讓小若瑟復活，魂魄歸返夢中，母子得以團聚，重溫天倫之樂，藉以填滿失去愛子的空缺，從中尋獲療傷的契機。

生命長河沿著記憶的邊岸，流向 1950 - 1964 年的台中，山溪環繞木屋，巷口傳來潺潺水響，她描述此刻心境：

島山鄉居，流水繞牆，每天望著這蜿蜒而去的山溪，我更懷念起什剎海來，
 自那澄明的水中，我的靈魂曾受過神聖的洗禮呵！⁴⁹¹

⁴⁸⁷ < 寫給小若瑟 > 《張秀亞全集 4》，頁 222。

⁴⁸⁸ 《全集》三次呈現「小若瑟之死」：

① < 雯娜的悲劇 > 《張秀亞全集 2》，頁 78。

② < 哀歌 > 《張秀亞全集 2》，頁 151~153。

③ < 寫給小若瑟 > 《張秀亞全集 4》，頁 222~225。

⁴⁸⁹ < 創傷的固著：潛意識 > 《佛洛伊德著 / 葉頌壽譯：精神分析引論·精神分析新論》
 （台北：志文出版社，1985.9 初版），頁 264。

「一種經驗如果在很短暫的時間內，使心靈遭受非常高度的刺激，以致無論用接納吸收的方式或調整改變的方式，都不能以常態的方法來適應，結果最後又使心靈的有效能力之分配，遭受永久的擾亂，我們便稱之為創傷的經驗。」

⁴⁹⁰ 張春興：《現代心理學》（台北：東華書局，1991.4 初版），頁 674。

⁴⁹¹ < 我愛水 > 《張秀亞全集 3》，頁 120。

此刻，我靜坐窗前，又似看到了那五月中靜謐的故鄉小鎮，蜻蜓的透明翅膀，與朵朵的水蓼花，在小河的畔岸上織著一個夏天的夢。⁴⁹²

落雨了，圓池上碧水又漲了幾許？我想到那澄明的池面，我想到那盈盈的眼淚，映著那眼波，是頰上的明霞，一朵，兩朵，三、四朵。這些天來，不知為什麼，心情異常的不好，常常想起一些童年舊事，想起父母同一些親人們，夜晚有時無法入睡，聽著四鄰的雞啼，一聲接著一聲，心中真有一種難言的況味。⁴⁹³

按《大母神》所述：「女人懂得自然界的一切訊號，她與大自然的生命緊密地聯繫在一起。⁴⁹⁴」渡海來台，島上鄉居，溪河意象不再連結親人呈現，一樣澄明的溪河卻照見孤獨的身影，因而加深心底的失落，於是，她說：「諦聽靜寂，常覺得自己變成了一座孤島⁴⁹⁵。」在孤寂中，她把鄉愁「投射」到溪河、池塘，且請碧水帶來親人的消息，就這樣，「溪河」轉為「鄉愁」的象徵。

文本藉由溪河、池塘，重複書寫「鄉愁」，把愁緒「投射」到字裡行間，以釋放鬱積的苦悶，達到文字療傷的作用；因此，它是旅臺大陸作家慣用的書寫方式，它書寫同一時代集體潛意識的痛，它呈演出懷鄉散文的原始意象。

在「回歸母體」及「鄉愁」的意涵外，溪河意象尚呈顯「時間」的原型象徵意涵。時間之流，逝水無情，沖淡了生命的悲與喜，隔斷了她與他的情誼，淘盡一切幸福的回憶，「即使相逢，也已無法走向昔日⁴⁹⁶」。在時光的流逝中，歷經痛苦的淬煉，靈魂因而更健壯了；就在療傷止痛之餘，心靈轉歸於平靜。「生命小河依然默默向前滑流」，她完成尋根旅程，實現人生的使命。

⁴⁹² <河>《張秀亞全集 4》，頁 92。

⁴⁹³ <寄情小札>《張秀亞全集 4》，頁 366。

⁴⁹⁴ <精神變形>《大母神：原型分析》，頁 306。

⁴⁹⁵ <生活的情趣>《張秀亞全集 4》，頁 164。

⁴⁹⁶ <橋>《張秀亞全集 4》，頁 200。

第三節 花的意象呈現

一、原型的 (archetypal) 象徵意涵

按《大母神》所論述，原型女性充滿自身矛盾的功能，最典型的對立是植物的「死亡與再生」的逆轉現象；這現象使人體認植物與世界存有「神秘參與」的關係，因而發展出「圖騰崇拜」的儀式；由此可見，「圖騰崇拜」的起源和原型女性密切相關。⁴⁹⁷

大女神統治大地的糧食，所有農產品從她而出，她又是農業女神，「在任何地方都是產生於大地的食物的統治者，而且與人的營養有關的一切習俗都從屬於她⁴⁹⁸」；因此，「大女神常與一種植物象徵聯繫在一起⁴⁹⁹」：

在印度和埃及是蓮花；對於伊西斯、得墨特爾或後來的聖母瑪利亞是玫瑰。花朵與果實是希臘母親——女兒女神手中所持的具有代表性的象徵，谷穗是拉斯沙姆拉女神的象徵，是伊施塔爾和得墨特爾，賽麗斯汗斯佩斯以及聖母瑪利亞的象徵，瑪利亞具有地母神特徵，所以是「叢束聖母瑪利亞」。蘋果、石榴、罌粟花種籽和其它果實或枝葉，也可以是生育力的象徵。在蘇美爾，枝苗已與大女神聯繫在一起，而在伊施塔爾和克里特女神的無數形相中，枝葉和花朵都是大女神崇拜中的崇拜對象——初民受到「神秘參與」如此強烈的影響，依照一種獨特的趨向與外在世界的石頭、植物、人、動物、星星等等融為一體，往往把自身轉變為它物。⁵⁰⁰

正因女人和植物息息相關，所以藉植物來象徵生命歷程，例如：「蓮花、百

⁴⁹⁷ 《大母神》，頁 278。

⁴⁹⁸ 《大母神》，頁 270。

⁴⁹⁹ 《大母神》，頁 270。

⁵⁰⁰ 《大母神》，頁 270~273。

合花、玫瑰象徵靈魂」；「花朵象徵處女」；「綻放的花朵象徵心理與精神最高發展的狀態」，因而「從女性花朵中誕生是神聖誕生的原型形式」，宗教界的女神多從盛開的花朵中誕生。⁵⁰¹另外，深受「神秘參與⁵⁰²」影響的初民，在「圖騰崇拜」的驅力下，將自己和植物融為一體，他們將自身轉變為植物；人類與植物親密無間，如同與母性子宮的緊密聯繫，於是，初民的神話或童話故事，常見「人變為植物」的情節，後人將此類神話歸為「變形神話」。

以下根據《大母神》的論述，析論《山海經》及《中國花卉詩詞全集》中，藉由「花」的意象所呈現的「原型」象徵意涵：

（一）「死亡與再生」的象徵

《山海經》是本奇書，書中保存上古社會流傳的神話故事，其中幾篇呈現「死亡與再生」的原始意象，援引數例說明如下：

有神十人，名曰女媧之腸，化為神，處栗廣之野，橫道而處。⁵⁰³

炎帝之少女名曰女娃，女娃游於東海，溺而不返，故為精衛，常銜西山之木石，以堙於東海。⁵⁰⁴

又東二百里，曰姑媯之山。帝女死焉，其名曰女尸，化為媯草，其葉胥成，其華黃，其實如菟丘，服之媚於人。⁵⁰⁵

⁵⁰¹ 《大母神》，頁 273~274。

⁵⁰² 轉述自卡爾·容格等著 / 黎惟東譯：《人類及其象徵》（台北：好時年出版社，1983.8 出版），頁 24。

「許多未開化的人推論：人有一個不亞於他自身的『叢林靈魂』，這靈魂化身在野生動物或樹木上，藉著這種關係，人類個體有種心靈同一性。這是著名的法國民族學家魯臣所謂的『神秘參與』。」

⁵⁰³ 袁珂注：《山海經校注》（台北：里仁書局，1982.8 出版），頁 389。

⁵⁰⁴ 袁珂注：《山海經校注》，頁 92。

夸父與日逐走，入日。渴欲得飲，飲于河渭；河渭不足，北飲大澤。未至，道渴而死。棄其杖，化為鄧林。⁵⁰⁶

這幾篇神話所呈現的「原型」結構是：「主人公 死亡 變形 再生」。「變形」必定發生在「死亡」之後，而所變之「形」必定延續死亡前的特質，例如：從女媧之腸，變形為橫陳於田野的神；從溺斃東海的女娃，變形為銜木石填海的精衛鳥；從待字閨中的帝女，變形為服之媚於人的嫫草；從夸父木杖，變形為桃花林。初民透過與植物相關的神話，揭示潛意識的生命觀與宇宙觀：唯有通過肉體的死亡，才能獲得靈魂的再生，化為大自然永存人間；而大自然是祖靈所化生，因此，人類應當祭拜天地，與天地聲息相通，才能蒙受祖靈的庇祐。

初民觀察親人死亡的情形，累積相同經驗中的「心理遺跡」，藉變形神話的原始意象，傳遞「死亡與再生」的生命觀與宇宙觀；這觀點是原始人的集體潛意識，卻普遍存在國人的意識中，它是國人心理遺傳的「原型」，也是中國文學永恆不變的母題。

（二）「愁」的象徵

花卉是大自然最美的意象，它雖不言語，但花瓣卻展現最豐富的意蘊，因而成為詩人吟詠的對象，所謂「雲想衣裳花想容」；「蝶為才子之化身，花乃美人之別號」，盡皆讚美花的美，然而，「花」果真成為「美」的代詞了嗎？

研究《中國花卉詩詞全集》，詩集中的花卉意象不全用作美的象徵，諸多詩詞呈演出「愁」的意涵，有：「國愁」、「鄉愁」、「離愁」、「閒愁」；依《大母神》所論述，這是大母神自身矛盾的逆轉現象。⁵⁰⁷花的美麗與哀愁，如同日昇日落，潮起潮落，光明與陰影，這是花朵自身矛盾的表達，也是自然界生態的「原型」。

⁵⁰⁵袁珂注：《山海經校注》，頁 142。

⁵⁰⁶袁珂注：《山海經校注》，頁 238。

⁵⁰⁷相關論述，參閱第二節〈水的意象呈現〉，此不再贅言。

下列以《中國花卉詩詞全集》為例，析論「花」系列的詩詞中，其呈現的「愁」的象徵意涵：

藉「花」的意象，象徵「國愁」：「故國庸岷外，孤根楚苑中」（高惟几〈海棠〉）⁵⁰⁸；「青鳥不傳雲外信，丁香空結雨中愁」（李煜〈山花子 春恨〉）⁵⁰⁹；「藕花相向野塘中，暗傷亡國，清露泣香紅」（鹿虔扈〈臨江仙〉）⁵¹⁰。

藉「花」的意象，象徵「鄉愁」：「南國富嘉樹，騷人留恨詞」（朱熹〈柚花〉）⁵¹¹；「羈客有家歸未得，對花無語兩含情」（楊巽齋〈杜鵑花〉）⁵¹²；「客路向南何處是，蘆花千里雪漫漫」（郎士元〈奉使鄂渚〉）⁵¹³；「想見東郊攜手日，海棠如雪柳飛綿」（陸游〈醉中懷眉山舊游〉）⁵¹⁴。

藉「花」的意象，象徵「離愁」：「瓊枝玉樹分明見，愁絕懷人水一方」（徐夤〈蘆花〉）⁵¹⁵；「滄浪渡頭柳花發，斷續因風飛不絕」（戴淑倫〈柳花歌送客往桂陽〉）⁵¹⁶；「細看來，不是楊花點點，是離人淚」（蘇軾〈水龍吟〉）⁵¹⁷；「點點相思色，秋來一斷腸」（狄觀光〈秋海棠〉）⁵¹⁸。

（三）「人品」的象徵

中國文人深信花有七情六慾，能感悟人的情義；花有魂魄，能化作花魂，為人哀歌，因此，曹雪芹〈葬花吟〉道：「昨宵庭外悲歌發，知是花魂與鳥魂。花魂鳥魂總難留，鳥自無言花自羞。」在《成都紀》記載：私通繁靈妻的望帝，在悔罪之餘，去國隱居山林；望帝離世時，魂魄化為杜鵑鳥；鳥鳴淒厲，一朝泣血，

⁵⁰⁸ 鄭國光 / 曲奉先編著：《中國花卉詩詞全集（壹）》（河南人民出版社，1997.10 第1版），頁990。

⁵⁰⁹ 《中國花卉詩詞全集（參）》，頁3569。

⁵¹⁰ 《中國花卉詩詞全集（參）》，頁3613。

⁵¹¹ 《中國花卉詩詞全集（貳）》，頁1556。

⁵¹² 《中國花卉詩詞全集（貳）》，頁1865。

⁵¹³ 《中國花卉詩詞全集（貳）》，頁2930。

⁵¹⁴ 《中國花卉詩詞全集（壹）》，頁1008。

⁵¹⁵ 《中國花卉詩詞全集（參）》，頁2933。

⁵¹⁶ 《中國花卉詩詞全集（壹）》，頁1098。

⁵¹⁷ 《中國花卉詩詞全集（壹）》，頁1151。

⁵¹⁸ 《中國花卉詩詞全集（參）》，頁2885。

血染蜀地花卉，鳥逝化為杜鵑花。人變形為花，花變形為人，藉人與花生命互轉的原始意象，豐富文學的象徵意涵，這是遺傳至今的「神話母題」，也是「集體潛意識的代言」；而「這些神話母題以相同或類似的方式出現於一切時代的所有民族⁵¹⁹」，而且「不自覺地出現在現代人的潛意識中⁵²⁰」。

一如《大母神》所論述，文人賦予花朵人格化，花之人格化的極致，便是把花等同於人，花的本質與人的氣質合一，於是，「花」轉為「人品」的象徵。援引《中國花卉詩詞全集》為例，作為佐證說明：

藉「百合花」意象，象徵「聖潔」：「盡向杲日麗，不畏炎風飄」（呂陶〈百合〉）⁵²¹。

藉「梅、蘭、竹、菊」意象，象徵「堅貞高潔」：「念爾零落逐寒風，徒有霜華無霜質」（鮑照〈梅花落〉）⁵²²；「幽蘭品高潔，盛世流芳動」（許圖南〈畫蘭題贈焦山華嚴閣〉）⁵²³；「無人賞高潔，徒自抱貞心」（劉孝先〈詠竹〉）⁵²⁴；「菊花如志士，過時有餘香」（陸游〈晚菊〉）⁵²⁵「秋菊有佳色，裊露掇其英。泛此忘憂物，遠我遺世情」（陶潛〈飲酒〉）⁵²⁶。

二、張秀亞散文的象徵意涵

（一）「三色堇」系列意象

依《大母神•植物女神》所論述，種子在大地的子宮，接受大地的滋養，從黑暗中生，成長，茁壯，「最終在果實中達到了『自身』，果實就是昇華了的種

⁵¹⁹ 《大母神》，頁 13。

⁵²⁰ 《大母神》，頁 13。

⁵²¹ 《中國花卉詩詞全集（貳）》，頁 2563。

⁵²² 《中國花卉詩詞全集（貳）》，頁 2。

⁵²³ 《中國花卉詩詞全集（肆）》，頁 4275。

⁵²⁴ 《中國花卉詩詞全集（參）》，頁 3981。

⁵²⁵ 《中國花卉詩詞全集（參）》，頁 3123。

⁵²⁶ 《中國花卉詩詞全集（參）》，頁 3076。

子」，它是種子的「再生之所」。⁵²⁷種子歷經大地子宮的死亡，然後在廣袤的田野復活，之後變形為花朵，至終變形為果實，正顯示：「通過死亡才能賜予生命，通過痛苦才能獲得新生」的道理。⁵²⁸

植物的「死亡與再生」的原始意象，上溯自上古神話故事，以「特殊形式的記憶表象」，存在人類的集體潛意識中。作家捕捉這意象，從靈魂深處提取這心理遺跡，透過文筆的「加工造型精心製作，使之成為一部完整的作品⁵²⁹」。熱愛大自然的張秀亞，在她的散文中，藉著「花」的意象，包括：三色堇、牽牛花、紫荊、非洲菊、番石榴等（以「三色堇系列」稱之），呈演出「死亡到再生的生命超越過程」，亦即榮格所說的「變形與救贖原型⁵³⁰」。

舉散文集中的〈種花記〉為例：

在那一片病黃色的後院土地上，我一鏟一鏟的挖了下去，鏟子下面，出現了玻璃渣、碎瓦片，還有一些烏黑的煤屑。挖了寸多深，我便把那凝結著希望與美麗的花籽。幾粒像黑芝麻似的種子，埋了進去。一連幾個晴朗酷熱的日子，早晨澆過水的土壤，日午便為太陽的火球曬得冒煙，接著又是幾天滂沱的大雨，種花的後院又成了一片汪洋，對著那消息沉沉的一方土地，我無言的扼腕徘徊。又過了兩天，我懷著絕望的心情來問訊土中的消息，呵，我不禁發出了一聲歡呼。一個奇蹟出現了：我看到一個身長幾乎只有十分之一吋的小小勇士，披了兩片綠色盔甲，躍出地面。至此，我才明白袁中郎為什麼用「如種出土」來形容那盎然的生機了。好個精神奕奕的 Green Knight（綠冑武士）！一抬頭，一群紅紅酒糟鼻的醜火鴨，正高視闊步的流連在我的「花園」中，小姑娘舉起了竹枝掃

⁵²⁷ 《大母神》，頁 68。

⁵²⁸ 《大母神》，頁 334。

⁵²⁹ 榮格著 / 馮川、蘇克譯：《心理學與文學》（台北：久大文化印行，1990.10 初版），頁 93。

⁵³⁰ 轉述自張漢良：《比較文學理論與實踐》，頁 174。

「構成集體潛意識的原型人物，包括影子、智慧老人、兒童、母親和相等的少女。夢中的主角在邂逅這些人物的途中，往往經歷一段變形與更新的過程，榮格稱之為『變形與救贖原型』。」

把，牠們才呼嘯著搖擺而去！我的天，我的那些綠青武士的一身披掛沒有了，只剩下一段火柴樣的根株，由於火鴨的入寇，落得了這淒涼景況！看呵，那麼一個小小的「光桿兒」，仍然忍耐著驕陽的曝曬，熱風的捉弄，面對著不可知的運數，茫然而立，小小的脊背挺得筆直。過了三天，小小的光棍左右果又飛出了新綠的翅膀，可愛得像個小天神，生機經過斷喪卻似乎變得格外豐盈。但因了這「城市」不設防的緣故，又？遭鄰家的大母雞及群雞的摧殘。一次次的悲劇的考驗，已鍛鍊出它生命力的強韌！今天，當那個炊飯的小姑娘告訴我：「種的花兒已打了苞」時⁵³¹

文本描述三色堇的「變形與更新的過程」：在一片病黃的土地，種了黑芝麻似的種籽，歷經「火球的烤晒，連日的滂沱大雨」，這是變形過程的第一次挫折；然後，種籽變形為「綠青武士（Green Knight）」；之後，火鴨入寇，綠青武士變形為「光桿兒」，這是變形過程的第二次挫折。然而，埋葬大地的種籽，終究戰勝死亡的威脅，歷經兩次考驗而成熟，終於再生為花苞，實踐生命超越的目的。

從三色堇的死亡與再生，作者領悟了生命的真理，這是神話故事「追求（Quest）與啟蒙（Initiation）的原型⁵³²」，也是「三色堇」系列意象的「母題」。

再舉〈牽牛花〉為例：

我遂在那籬牆下面，撒下了牽牛花的種籽。幾天過去，小小翠禽似的葉子，開始展翅了，更那麼輕輕的，活潑的，攀附上那破敝顛搖的竹籬了，漸漸的它們的翅與密接，延展成一片單純的綠。我種下的牽牛花長得尺高了，又經過幾場微雨，如波的綠葉上，豎起了桅杆似的花苞了。花開後，

⁵³¹ 《張秀亞全集 2》，頁 67~70。

⁵³² 《比較文學理論與實踐》，頁 174。

「夢中人的變形過程表現在神話儀式中，便是追求（Quest）與啟蒙（Initiation）的原型，在前者中，主角經歷一段長的旅程，克服不少艱鉅的困難，創下了豐功偉業，成為國家的救星，最後做了國王的駝馬。在後者中，主人公由蒙昧無知，經過一些考驗而成熟，而領悟出人生的某種真相。」

一片竹籬上的風光頓改，滿目是鮮明的色彩，是可愛的形象。一天早晨，我拉起窗簾，照例又去探看那些花兒，但卻驚詫的看到一片裸露的竹籬，已卸去了它那一身錦袍，牽牛花的枝葉，被剪刈成一片凌亂，堆積在後園的地上。我檢視著地上的殘剩的根株，將它們引到旁邊那株田青樹上。當田青樹長得高過了我的屋脊，在空中向浮雲招手時，一朵、兩朵、三朵的牽牛花也在最高的田青樹梢睜開了它們惺忪的眼睛，我看到他們以俯瞰著大地微笑，不由得使我聯想到王爾德童話中那攀登在枝梢的小天使。⁵³³

這藉由「變形與救贖原型」結構，呈現「死亡與再生」的母題，在〈牽牛花〉一文，文本的原型結構如下：「撒下牽牛花的種籽」，這是種籽之死；然後，種籽變形為綠葉，綠葉延展成綠波，再變形為花朵，而「花朵和樹木是神話中的原型誕生地⁵³⁴」，如：化為嫵草，綻放黃花的女尸；手杖化作桃花林的夸父；「在衡石山、九陰山、洞野山上，赤樹、青葉、赤華的若木⁵³⁵」。接著是「被剪刈成一片凌亂，堆積在後園地上的枝葉⁵³⁶」，這是變形過程的第一次挫折；「把殘剩的根株引到田青樹」，牽牛花獲得超越挫折的契機；隨著田青樹的抽長，牽牛花終於重獲新生。歷經「變形與更新的過程」，牽牛花超越生命的挫折，昇華到更高的境界，臻於小天使般的美的極致。

文本透過共有的結構與母題，回歸到「神秘共享」的集體經驗，因而提昇藝術創作的高度，這也驗證榮格所說：「藝術作品的本質在於它超越了個人生活領域，而以藝術家的心靈向全人類的心靈說話⁵³⁷」；又說：「一個用原始意象說話的人，是在用千萬個人的聲音說話⁵³⁸」，因此，「詩人（作家）是集體潛意識的代言

⁵³³ 《張秀亞全集 3》，頁 115~117。

⁵³⁴ 《大母神》，頁 248。

⁵³⁵ 《山海經校注》，頁 437。

⁵³⁶ 《張秀亞全集 3》，頁 115~117。

⁵³⁷ 《心理學與文學》，頁 111。

⁵³⁸ 《心理學與文學》，頁 92。

人⁵³⁹」。

另外，在《張秀亞散文》中，也藉著「屬女性象徵的果樹⁵⁴⁰」，運用「主人公死亡 變形 再生」的原型結構，呈演出「死亡與再生」的母題，例如：象徵「容納」的番石榴，落在大地死亡，種籽變形為花朵，再生為青色果實，而「果實是大母神生育力的象徵⁵⁴¹」。又如：棗樹林變形為青色花海，再生為細小的棗子；而風落的棗子，回歸大地子宮的孕育，誕生為芽蘗，變形為棗樹、棗花，至終昇華為果實。諸如此類，落在大地子宮的果子，反覆循環「死亡 變形 再生」的過程，既是回歸母體的歷程，也是生命圓形回歸的歷程。

果樹的「死亡與再生」，驗證「大母神是昇華與再生的力量」，也驗證《大母神》所論述：

女性變形特徵的精神方面，即通過痛苦和死亡、獻祭和肉體與靈魂的泯滅，而達到更新、再生和不朽。但是，只有在被變形之物完全溶入女性原則時，這種變形才是可能的；也就是說，死亡是要回歸於母親容器(Mother Vessel)之中，無論其為土、水、山、冥界、骨灰罈、棺材、洞穴、山、船或巫術盆。⁵⁴²

(二)「石竹花」系列意象

植物經過不斷的變形，正在「腐爛」的種籽變為莖芽，長出葉片，生成花蕾，綻放出色彩紛呈的花朵，這種形式與色彩的變形在逆轉中達到高峰，凋零的花朵變形為飽滿的果實，再生為形式、色彩、氣味、味道、密度更豐富的樣貌。⁵⁴³

植物的「變形秘儀」所呈顯的逆轉現象，也在「誕生與拒棄」的功能中彰顯。

⁵³⁹ 《心理學與文學》，頁 20。

⁵⁴⁰ 《大母神》，頁 48。

⁵⁴¹ 《大母神》，頁 270。

⁵⁴² 《大母神》，頁 301。

⁵⁴³ 《大母神》，頁 51。

種籽的誕生不僅是朝向陽光的發展，而是「從潛意識中睡眠的夜間極樂世界的逐出——是初始家園的喪失。⁵⁴⁴」誕生是生之喜悅，也是放逐的虛無；因此，人窮其一生都在尋找「返鄉」之路。這是集體潛意識中「永恆存在」的內容，是神話學的母題，也是不變的原型，在《山海經》中亦多處記載：

崇吾之山 有木焉，員葉而白木付，赤華而黑理，其實如枳，食之宜子孫。⁵⁴⁵

符禺之山……其草多條，其狀如葵，而赤華黃實，如嬰兒舌，食之使人不惑。⁵⁴⁶

歷兒之山……多木厲木，是木也，方莖而員葉，黃華而毛，其實如揀，服之不忘。⁵⁴⁷

不周之山……爰有嘉果，其實如桃，其葉如棗，黃華而赤木付，食之不勞⁵⁴⁸

從《山海經》保存的植物資料看來，初民多從視覺印象判斷植物的功效，色彩鮮豔的花卉和形狀奇特的果實多具療效，這也是原始人傳遞給現代人的心理遺跡。於大陸淪陷前夕，東渡的張秀亞，眼見歸鄉夢碎，只好寄情花卉的栽植，藉以治療思鄉病根；藉由文學形塑鄉夢，以「白鷹、湖泊、溪河、花卉」意象呈演「鄉愁」，在不斷書寫中，醫治，補償，調適心靈的分裂和匱乏，因此，在《張秀亞散文》中，「鄉愁」是訴說不盡的神話母題。

文本以「花」的原始意象，包括：石竹花、紫茉莉、玉簪花、海棠、水蓼、蘆葦、杏林……等（以「石竹花」系列稱之），呈演出「鄉愁」的象徵意涵，不論對於親人的思念，或者對於故土的懷念，都「以獨特的情感強度為標誌，瞬間

⁵⁴⁴ 《大母神》，頁 66。

⁵⁴⁵ 《山海經校注》，頁 38。

⁵⁴⁶ 《山海經校注》，頁 23。

⁵⁴⁷ 《山海經校注》，頁 118。

⁵⁴⁸ 《山海經校注》，頁 40。

再現神話情境⁵⁴⁹」，因而激發人們內心的迴響。以下列舉文例詮釋之：

猶憶兒時在那晨風輕拂，種植著很多石竹花的階前，母親要我坐在一個矮凳上，她開始教我讀「方字」。⁵⁵⁰

慈愛的母親走了，悄然的走了，留在我心中沉甸甸的悲哀，殷紫，猶如牆頭那些紫茉莉——她當年手植在我書房窗外的、永恆的茉莉！⁵⁵¹

母親穿了一件玄色的綢衫，執著一卷紙色微黃的詩集，在廊前曼聲吟哦，她的心中，也許為了家人的歸訊遲遲而多感觸，她教我讀「清明時節雨紛紛」的句子，我也半解半不解的隨聲誦讀。猶記那時，院前那株杏樹，傍著牆陰，悄悄的才欲著花，已呈露出幾點霰雪似的白色，枝梢殘雨，以輕柔的韻節，一點一聲的滴落到生遍苔痕的地上，似為那詩句加一生動的注釋。⁵⁵²

以之參照上述《山海經》原文，其「原型」結構為：「母親（山）——我（木、草、木厲木、嘉果）——花、實——療效」；可知文本以「母親——我——花卉——讀詩（字）」的「原型」結構，再現《山海經》的神話情境，又以不同花卉標誌對於母親獨特的情感，譬如：藉別稱「母親花」的「石竹花」，呈演母親啟蒙認字的情境，如同芳香清麗，純潔的母愛；藉「遠香清絕，至暮尤烈，堪稱『人間第一香』⁵⁵³」的「紫茉莉」，呈演不能見慈母最後一面的悲哀，及馨香遠播，芳香長存的母愛；藉「殊麗粲粲，暖香宜人⁵⁵⁴」的「杏花」，具象呈演出母親教導讀詩

⁵⁴⁹ 《心理學與文學》，頁 92。

⁵⁵⁰ < 母親篇之二 > 《張秀亞全集 2》，頁 183。

⁵⁵¹ < 母親篇之二 > 《張秀亞全集 2》，頁 181。

⁵⁵² < 詩與我 > 《張秀亞全集 2》，頁 470。

⁵⁵³ 《中國花卉詩詞全集（貳）》，頁 2565。

⁵⁵⁴ 《中國花卉詩詞全集（貳）》，頁 1331。

時的意境。

在〈我愛花〉一文，書寫對於姑母的思念，藉「姑母 我 皎白玉簪花療效」的神話原型結構呈現，而以「皎白玉簪花」象徵慈愛的姑母，姑母是榮格提及的「智慧老人⁵⁵⁵」這個原型人物，她是「睿智、和善、慈祥的精神性格」的彰顯，她以玉簪花和慈愛引領「我」走出婚變的困境。因此，每當憶及往事，作者如此陳述：

時光流轉，又是多少年過去了，我每悄然獨坐，眼前便會展現出那在陽光晨風中搖曳的潔白花朵，那如銀的髮絲，青布的衣裳。同時，一個慈愛的柔聲，又伴了詩與美注入我的心靈：「玉簪花，多麼鮮潔，多麼可愛。」⁵⁵⁶

猶如「胡馬依北風，越鳥巢南枝」，對於故土的懷念，是人類先天的心理原型，文本藉由「花」的原始意象，刻畫對於故園的記憶痕跡，彰顯「集體潛意識原型的『自畫像』」；例如藉「蘆花、水蓼、荷、柳」標誌著對於什剎海之眷戀：

水面上，更有一些年輕的女孩子赤足在採鮮藕，什剎海在荷葉的搖曳，蘆葦的太息中已另有一種感傷的情調，但當星光落在水面時，你已可依稀聽到詩神環珮。島上鄉居，流水繞牆，每天望著這蜿蜒而去的山溪，我更懷念起什剎海來，自那澄明的水中，我的靈魂曾受過神聖的洗禮呵！⁵⁵⁷

在湖邊的長堤上坐了下來，身後正有一株老柳，以它千萬條柔絲將我們織

⁵⁵⁵轉述自張漢良：〈「楊林」故事系列的原型「結構」〉《比較文學理論與實踐》，頁 176。

「榮格認為神話、民間文學與夢中的精神因素，通常是由一個智慧老人（the Wise Old Man）代表。『夢中的他，可能扮成巫師、醫生、僧侶、老師、祖父，或其他任何有權威的人。每當主角面臨絕境，除非靠睿智與機運無法脫困時，這位老人便出現。主角往往由於內在或外在的原因，力有未逮，智慧便會以人的化身下來幫助他。』」

「這位老人，一方面象徵著知識、深思、卓見、睿智、聰敏與直覺，另一方面也象徵著道德意義，諸如善意和助人等美德，這些特點使得他的『精神』性格清楚顯現。」

⁵⁵⁶〈我愛花〉《張秀亞全集 2》，頁 372。

⁵⁵⁷〈我愛水〉《張秀亞全集 3》，頁 120。

在一片清蔭裏，我們傾聽著枝葉間漏下來的嘶啞蟬聲，沒有人說一句話，只偶爾交換一個會意的微笑，附近的水蓼花也許覺得這情境太寂寞了，在風中搖搖頭，灑下幾個小花片來，代替嘆息。往事如一滴清圓的露珠，滋潤了我的心靈，今天，我已接受到護守天使最好的祝福了。⁵⁵⁸

上列兩段文字，運用「母親(水) 我(們) 花卉 療效(靈魂受洗、滋潤心靈)」的神話「原型」，形塑日夜夢回的什刹海。作者透過「回溯(flashback)」的手法，將時間凍結在北平輔大期間，而把空間框架在什刹海邊，藉由回想凝觀湖泊的景致，以靜態的花卉和動態的人物，嘶啞的蟬鳴和蘆葦的嘆息，刻畫「蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽」的氛圍，再以「蘆葦、枯荷、綠柳、紅蓼」的色彩及形狀，襯托澄澈的藍湖更明艷動人，呈顯出「純淨清境中的純真畫意的詩情⁵⁵⁹」。憑藉「花卉」及「湖泊」的意象，以文學塑造一幅又一幅的故園畫像，讓故園之美定格在心靈深處，變形為永恆的心靈圖像，使自己及同時代的外省族群，得以「補償」及「調適」失落家園的悲哀。

(三)「百合花」系列意象

具母女雙重身份的大女神，變形為「純粹的女性精神」，就是「超越一切重負和實體的精神整體。⁵⁶⁰」她變形為精神之母，「掌管著從基本元素層面向精神層面的變形」，召喚人們過著「精神富足的生活，而非庸俗的物質主義的生活。」⁵⁶¹她是生命終極的本質與精華，因此，常以綻放的花朵來象徵，譬如：「百合花代表貞潔女神⁵⁶²」，在基督教中，它是「靈魂重生」的象徵；在天主教中，玫瑰代表聖母瑪利亞；在佛教中，蓮花代表佛陀……；盡皆以花的鮮豔及芬芳象徵「至高無

⁵⁵⁸ < 晝午 > 《張秀亞全集 4》，頁 172。

⁵⁵⁹ < 一株心靈的植物(代序) > 《張秀亞全集 2》，頁 176。

⁵⁶⁰ 《大母神》，頁 337。

⁵⁶¹ 《大母神》，頁 343。

⁵⁶² 《大母神》，頁 341。

上的女性智慧的表現」⁵⁶³。屬於女性的智慧非指抽象的智識，而是「充滿仁愛的智慧⁵⁶⁴」；生命散發活力和救助力，使恩澤廣被人間，如花之馨香遠播，久久自芬芳。

花卉女神的精神變形，使原型女性的意象變為「精神的女創造者⁵⁶⁵」，呈現「永恆女性」的宗教意涵。篤信天主教的張秀亞，在散文創作時，藉著「花」的原始意象，包括：百合花、玫瑰花、蓮花、曼陀羅 等（以「百合花」系列稱之），呈顯出「聖女」的象徵義蘊，以下列舉文例闡述之：

一朵只知向著藍空微笑的素樸百合花，才是裝盛陽光美酒最多的玉盞，這件事如果對讀者有所啟示，那便為「單純」二字的可貴。單純，乃是開啟一切，獲致一切的鑰匙。因為那小村女心地單純、潔淨，所以終其身能成為聖女。⁵⁶⁶

在朦朧的光影中，瑪利亞的容顏似乎更顯得聖潔而美麗了，跪在岩洞中祈禱的，著了白色長衣的年輕童貞之母，使若瑟憶起了他昔日對她的讚美：開放在深谷中的百合花。⁵⁶⁷

但是大自然呢，卻從不曾為了人們的冷漠而失望，季節一到，她便毫不吝惜的，展放了田野中的百合，那雅潔的顏色，比后妃的華裳更鮮麗。⁵⁶⁸

文本藉百合花的基本特徵：顏色、形狀、生長地，與聖女、瑪利亞、后妃連結在一起，賦予百合花「純、雅、潔」的精神變形特徵，使百合花精神化與神聖

⁵⁶³ 《大母神》，頁 338。

⁵⁶⁴ 《大母神》，頁 343。

⁵⁶⁵ 《大母神》，頁 348。

⁵⁶⁶ <我譯《聖女之歌》>《張秀亞全集 2》，頁 279。

⁵⁶⁷ <地上的聖誕節>《張秀亞全集 3》，頁 389。

⁵⁶⁸ <回到自然>《張秀亞全集 3》，頁 87。

化，因而變形為「聖女」的永恆意象，「女性及其基本特徵與變形特徵化作大圓，再變形為植物的女主人⁵⁶⁹」，最後變形為精神的女創造者，一如聖母瑪利亞及聖女勃娜黛，原型女性的形象彰顯在人間，永遠教化著人類。

又如：屬於聖母瑪利亞的神聖玫瑰是「仁愛」的極致花朵，是「大地至高無上的精神展示⁵⁷⁰」，散文如是敘寫著：

她跪在那裡，她對天主的熾熱愛情，使她整個的身心燃燒起來，如同一朵跳動的燦爛的小小火焰！天使展翅飛去了，碧色的天空，淨無雲翳，只有那消失了的 angel 銀白羽影，猶似在窗前那對明眸中閃動。我們可以想像出那時刻瑪利亞的心情，一朵愛的玫瑰幽幽的在她心頭開放了。⁵⁷¹

在人生的荊棘叢中穿過時，愛琳的頭巾上已滿是棘刺，她的面頰也被刺傷，但是，她仍舉起來吻著那尖利的棘刺，直到她的頰上現出了更多殷紅。她一邊走著，更一邊唱著小歌，同時，將籃中仁愛的玫瑰沿途散落，使她走過的徑路上，充滿了芬芳。⁵⁷²

人們說，她的微笑如一片晨光，言語如一支頌歌，她的心中，有著愛的玫瑰在開放。她那顆充滿了仁愛的心，使她的居室洋溢著玫瑰花的芳馨⁵⁷³。讓我們自今起以祈禱的精神來度過二十四小時吧，使自己的言語、行為都充滿了良好的意念，使一日的二十四小時成為一朵朵的玫瑰，穿成一串愛的連禱。⁵⁷⁴

⁵⁶⁹ 《大母神》，頁 348。

⁵⁷⁰ 《大母神》，頁 338。

⁵⁷¹ < 地上的聖誕節 > 《張秀亞全集 3》，頁 384~385。

⁵⁷² < 愛琳 > 《張秀亞全集 4》，頁 112。

⁵⁷³ < 玫瑰園 > 《張秀亞全集 4》，頁 22。

⁵⁷⁴ < 禱 > 《張秀亞全集 4》，頁 122。

至今已有兩千年栽培史的玫瑰，芬芳馥郁，香滿花徑，引人賞花流連不去，古人又稱為「徘徊花」。在西方，玫瑰是聖母瑪利亞的象徵，崇拜聖母的天主教徒，望彌撒時誦讀《玫瑰經》，導領靈性往上提昇；於是，篤信天主教的她，藉「玫瑰意象」表達「仁愛」的意涵，想是必然之理。文本連結玫瑰的基本特徵及原型象徵，藉「芬芳」與「聖母」的原始意象，呈顯出「仁愛」的心理原型，並以「沿途散落籃中玫瑰」、「充滿仁愛的心」、「愛的連禱」，具象化潛意識的「自畫像」，使抽象的「仁愛」變形為「愛的實踐」，而有「愛的連禱」的宗教行動；從而向更高的精神層面擴展，於是，「玫瑰」再變形為「愛的使者」，象徵道德實踐的宗教意涵。

第四節 詩與樂的意象呈現

一、原型的 (archetypal) 象徵意涵

按諾斯羅普 弗萊 (Northrop Frye, 1912 - 1991) 巨著《批評的剖析》所述，「原型」是典型的或重複出現的意象，是可交流的象徵；跨越語言和文化的障礙，隨著歌謠、民間故事、戲劇走遍全世界。⁵⁷⁵在一種「關聯域 (context)」中，所謂「普遍象徵」意指「高度程式化的文學原型⁵⁷⁶」，慣以「儀式」的敘述方式呈現。

據此「文學人類學」的文化視野，弗萊認為文學中的神話和原型象徵有三種組織形式：

原型意義理論 (一)：神啟意象 (apocalyptic imagery)

神啟式的世界即宗教的天堂，它揭示人類心中嚮往的「理想國」，是花園、農場、叢林、公園、綿羊，它們和人的世界、神的世界合而為一，各自的社會屬性

⁵⁷⁵ 諾斯羅普 弗萊 (Northrop Frye) / 陳慧等譯：《批評的剖析》(天津：百花文藝出版社，1998.11 第一版)，頁 99-111。

⁵⁷⁶ 《批評的剖析》，頁 106。

及個體屬性也相同，每一種範疇都具有神性的「具體共相 (concrete universal)」。⁵⁷⁷

原型意義理論 (二)：魔怪意象 (demonic imagery)

魔怪世界是夢魘和「替罪羊 (pharmokos)」的世界，是願望徹底被否定的世界，是地獄的具體彰顯。它以「嘲仿 (parody)」⁵⁷⁸手法表達主題，藉殘暴的獨裁領袖和「替罪羊」的形式，呈現悲劇和反諷結構的文學基型。⁵⁷⁹

原型意義理論 (三)：類比意象 (analogy imagery)

神啟世界在人類世界的對應物，稱為「天真的類比 (analogy of innocence)」。⁵⁸⁰於此類比意象中，精神人物是慈愛、多謀、有魔力的老人；天真的孩童是最顯著的類比。在低模仿作品中，呈現「經驗的類比 (analogy of experience)」世界；於此世界，城市是迷宮般的現代大都市，孤獨與疏離是情感的危機。⁵⁸⁰

據《批評的剖析》所論，析究中國古典文學中，藉「詩與樂」的意象，呈現的「原型」意涵，歸納有下列三項：

(一)「四季循環」的象徵

「原型賦諸文學類型表現，常與四季循環的主要階段相應。⁵⁸¹」藉四季循環的儀式結構，呈現的原型意義，舉例說明如下：

春天、黎明、生的階段：以「傳奇、祭酒神之狂熱合唱歌、狂文狂詩的文類」⁵⁸²為主，譬如劉禹錫〈踏歌行〉：「唱盡新詞看不見，紅霞影樹鷓鴣鳴」；「新詞婉轉遞相傳，振袖傾鬟風露前」，以清新活潑的筆調，寫南方熱鬧的民俗歌舞，呈顯民

⁵⁷⁷ 《批評的剖析》，頁 158~164。

⁵⁷⁸ 《批評的剖析》，頁 167。

「魔怪意象的中心主題之一就是嘲仿 (parody)：即憑藉含蓄地指出其對『真實生活』的模仿來諷嘲的藝術。」

⁵⁷⁹ 《批評的剖析》，頁 167~173。

⁵⁸⁰ 《批評的剖析》，頁 174~184。

⁵⁸¹ 李達三著 / 蔡源煌譯：〈文學與神話〉《李達三：比較文學研究之新方向》(台北：聯經公司，1978 出版，1982.4 再版)，頁 238。

⁵⁸² 〈文學與神話〉《李達三：比較文學研究之新方向》，頁 239。

間文學的生命力。⁵⁸³

夏天、天頂、結婚或勝利的階段：以「喜劇、田園詩、牧歌的文類⁵⁸⁴」為主，譬如王維藉「獨坐幽篁裡，彈琴復長嘯⁵⁸⁵」，書寫澄淨的心靈；杜甫藉「白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉⁵⁸⁶」，敘述官軍收復叛賊基地之狂喜。

秋天、日落、死亡的階段：以「悲劇及輓歌的文類⁵⁸⁷」為主，譬如陸機借死者口吻，以三首〈輓歌詩〉：「豐肌饗螻蟻，妍姿永夷泯⁵⁸⁸」；「悲風徼行軌，傾雲結流藹⁵⁸⁹」，陳述死亡的痛苦。

冬天、黑暗、解體的階段：以「英雄敗北、神明式微的神話，或諷刺詩文⁵⁹⁰」為主，例如楚漢之爭，項王戰敗，於是，「悲歌慷慨自為詩」，抒發不平之餘憤，而悲吟道：「力拔山兮氣蓋世，時不利兮騅不逝，騅不逝兮，可奈何？虞兮虞兮，奈若何？」⁵⁹¹」流露出對於時運不濟的憤懣及無奈。

(二)「精神靈視」的象徵

弗萊認為「追尋神話」是文學中的重要神話，他在〈文學的原型〉（1951）一文論述：

⁵⁸³ 譚潤生：《唐代樂府詩》（台北：黎明文化，2000.3 出版），頁 237~238。

劉禹錫〈踏歌行〉如下：

「春江月出大堤平，堤上女郎連袂行。唱盡新詞看不見，紅霞影樹鷓鴣鳴。」

「陶蹊柳陌好經過，燈下妝成月下歌。為是襄王故宮地，至今猶自細腰多。」

「新詞婉轉遞相傳，振袖傾鬟風露前。月落烏啼雲雨散，遊童陌上拾花鈿。」

「日暮江頭聞竹枝，南人行樂北人悲。自從雪裡唱新曲，直至三春花盡時。」

⁵⁸⁴ 李達三著／蔡源煌譯：〈文學與神話〉《李達三：比較文學研究之新方向》，頁 239。

⁵⁸⁵ 王維：〈竹里館〉《張淑瓊主編：王維》，頁 143。

「獨坐幽篁裡，彈琴復長嘯。深林人不知，明月來相照。」

⁵⁸⁶ 杜甫：〈聞官軍收河南河北〉《鄭騫校訂／周鳳五賞析：江南江北（唐詩）》，頁 120。

「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。」

⁵⁸⁷ 李達三著／蔡源煌譯：〈文學與神話〉《李達三：比較文學研究之新方向》，頁 239。

⁵⁸⁸ 陸機：〈輓歌詩（其二）〉《周啟成等注譯：新譯昭明文選（二）》（台北：三民書局，1997.4），頁 1261。

⁵⁸⁹ 陸機：〈輓歌詩（其三）〉，頁 1262。

⁵⁹⁰ 李達三著／蔡源煌譯：〈文學與神話〉《李達三：比較文學研究之新方向》，頁 239。

⁵⁹¹ 司馬遷：〈項羽本紀第七〉《史記會注考證》，頁 151。

如果我們將追尋神話視為意象的一種模式，我們就能一眼以實現的成就來衡量英雄的追尋。這便為我們提供了主要的原型意象模式——至若視追尋為其註定的循環之靈視，則姑且稱之喜劇靈視，俾與悲劇靈視對照。⁵⁹²

依喜劇靈視來看，「詩樂」世界如詩中琴，屬於逍遙自適的意象，譬如：「松風吹解帶，山月照彈琴」(王維〈酬張少府〉)⁵⁹³；「客心洗流水，餘響入霜鐘」(李白〈聽蜀僧濬彈琴〉)⁵⁹⁴；又如詩中歌：「江南可採蓮，蓮葉何田田！魚戲蓮葉間」⁵⁹⁵，藉「一人唱，多人和」的採蓮歌，歌詠良辰美景中嬉遊的樂趣，呈顯和樂淳樸的意象。反之，在悲劇靈視看來，「詩樂」世界如詩中胡笳、詩中琵琶、詩中笙、詩中鬻策，流瀉低抑悲涼的曲調，呈演出憂傷怨慕的意象，例如：「嘶酸雛雁失群夜，斷絕胡兒戀母聲」(李頎〈聽董大彈胡笳弄兼寄語房給事〉)⁵⁹⁶；「弦弦掩抑聲聲思，似訴平生不得志」(白居易〈琵琶行〉)⁵⁹⁷；「媧皇遺音寄玉笙，雙成傳得何淒清」(王穀〈吹笙引〉)⁵⁹⁸；「枯桑老柏寒飈飈，九雛鳴鳳亂啾啾」(李頎〈聽安萬善吹鬻策歌〉)⁵⁹⁹。

(三)「神啟／魔怪」的象徵

「神啟象徵」傳達一個無限悅人心意的世界，凡屬「天真的類比」藝術，包括：田園的、浪漫的、虔敬的、頌讚的、喜劇的題材，皆呈現「與神合一的天堂」

⁵⁹²轉引自 李達三著／蔡源煌譯：〈文學與神話〉《李達三：比較文學研究之新方向》，頁 240。

⁵⁹³鄭安生等譯注：《王維詩選譯》(四川：巴蜀書社，1990.6 第 1 版，1991.1 第 2 次印刷)，頁 145。

⁵⁹⁴張淑瓊主編：《李白》，頁 391。

⁵⁹⁵余貴榮選注：《樂府詩選》(台北：華正書局，1987.10 出版)，頁 8。

⁵⁹⁶劉征等選注：《品藝詩》(北京：人民文學出版社，1989.4 第 1 版)，頁 105。

⁵⁹⁷《品藝詩》，頁 114。

⁵⁹⁸《品藝詩》，頁 120。

⁵⁹⁹《品藝詩》，頁 103。

意象；⁶⁰⁰例如：「窈窕淑女，琴瑟友之」(〈關雎〉)⁶⁰¹，詩人藉「琴瑟」意象，象徵戀慕之情，是不朽的戀歌，也是「情詩」的原型；「鼓咽咽，醉言舞，于胥樂兮」(〈有駘〉)⁶⁰²；「鼓瑟鼓琴，和樂且湛」(〈鹿鳴〉)⁶⁰³；詩中「鼓與琴瑟」的意象，皆象徵「君王宴客，賓主盡歡的情景」。「相思無別曲，併在櫂歌中」(駱賓王〈棹歌行〉)⁶⁰⁴，藉「櫂歌」意象，呈演相思之情，抒情真摯自然，詩風綺麗，引人遐思。

「魔怪象徵」表述一個荒謬、野蠻、疏離的世界，一如「天真的類比是神啟世界在人類世界的對應物⁶⁰⁵」般，「經驗的類比」世界與魔怪世界也密切聯繫，凡屬毀滅的、亂倫的、同性戀的、怪誕的、邪惡的、悲劇的題材，呈演出「墮落混亂的地獄」意象；如司馬遷寫紂王荒淫無度，殘暴敗德的行徑：

好酒淫樂，嬖於婦人，愛妲己，妲己之言是從。於是，使師涓作新淫聲，北里之舞，靡靡之樂 以酒為池，懸肉為林，使男女裸相逐其間，為長夜之飲。百姓怨望，而諸侯有畔者，於是紂乃重刑辟，有炮烙之法 九侯女不淫，紂怒殺之而醢九侯⁶⁰⁶

司馬遷運用寫實手法，聚焦在「淫聲鄙樂，酒池肉林」的商紂，作為「魔怪象徵」的對應人物，呈現「經驗的類比」意象，象徵「暴君亡國之必然」，藉此告誡後人：歷史殷鑒不遠，當以紂王為借鏡，勿再重蹈覆轍。

二、張秀亞散文的象徵意涵

⁶⁰⁰ 《批評的剖析》，頁 183。

⁶⁰¹ 袁愈嫻譯詩 / 唐莫堯譯注：《詩經》，頁 4。

⁶⁰² 《詩經》，頁 827。

⁶⁰³ 《詩經》，頁 348~349。

⁶⁰⁴ 譚潤生：《唐代樂府詩》，頁 57。

⁶⁰⁵ 《批評的剖析》，頁 174。

⁶⁰⁶ 司馬遷：〈殷本紀第三〉《史記會注考證》，頁 55。

(一) 詩歌意象

卡西爾 (Ernst Cassirer, 1874 - 1945) 認為「人是符號 (象徵) 的動物 (animal symbolicum)⁶⁰⁷」, 而「符號 (象徵) 的記憶是一種過程, 靠著這過程, 人不僅重複他以往的經驗而且重建這種經驗。⁶⁰⁸」因此, 「人類必須經過神話和詩歌的象徵 (symbolic) 語言的時代⁶⁰⁹」, 才能開始運用理性抽象思維的語言。弗萊吸收並發揚卡西爾的觀點, 把全部文學作為象徵系統來考察, 他從「歷史整體」來研究文學的象徵形式, 因而特別強調『文學的傳統觀』⁶¹⁰。

建基於這種文學整體的發展觀, 弗萊又從卡西爾對於神話思維的研究, 及史賓格勒《西方的沒落》一書獲得啟示, 他提出「文學循環觀」的「敘述結構理論」:

1. 春天的敘述結構：喜劇。
2. 夏天的敘述結構：浪漫故事。
3. 秋天的敘述結構：悲劇。
4. 冬天的敘述結構：反諷與諷刺。

藉此「敘述結構理論」, 弗萊說明: 「文學的敘述方面是象徵交流的一種重複進行的行為, 換言之, 是一種儀式。⁶¹¹」透過「儀式」貯存傳統與歷史, 於是, 「神話儀式成了一种最具權威的族性和歷史記憶形式⁶¹²」; 而「詩歌是一種復活和

⁶⁰⁷ 恩斯特 卡西爾 (Ernst Cassirer) / 結構群審譯: 《人論 (AN ESSAY ON MAN)》 (台北: 結構群, 1989.9), 頁 41。

「關於『symbolicum』一字, 本書譯為『符號』; 清華大學潘英海教授譯為『象徵』。」

⁶⁰⁸ 《人論 (AN ESSAY ON MAN)》, 頁 81。

⁶⁰⁹ 《人論 (AN ESSAY ON MAN)》, 頁 240。

⁶¹⁰ 參見葉舒憲: 《探索非理性的世界——原型批評的理論與方法》(四川: 人民出版社, 1988.5 第 1 版), 頁 110~111。

「艾略特從歷史觀出發, 提出『非個人化』的理論……主要是從創作方面, 即從文學表現的內容方面提出傳統問題的。」

⁶¹¹ 《批評的剖析》, 頁 107。

⁶¹² 彭兆榮: 《文學與儀式: 文學人類學的一個文化視野》(北京: 北大出版, 2004.12 第 1 版), 頁 4。

再生的儀式。⁶¹³」

熱愛讀詩寫詩，以詩人自居的張秀亞，在〈詩與我〉一文自敘道：

對於詩，我一直保持著那份不渝的愛，只為有了詩，我才能獨立於生活的懸崖，凝望著清麗的澗花溪草，悠然自得；只為有了詩，我才能忍耐冬日荒原的寂寞，而魂遊於百合花的香息，欣然色喜，在那無邊的寂靜中，我常常屏息而聽，我似乎聽到小溪自足邊過路，知更鳥在柳林歌唱，實際，那一段美妙清韻，既非小溪的長歌，更非鳴禽短曲，卻是宇宙的內在聲音，應和著我歌唱的心靈。⁶¹⁴

她以詩心感通萬物，靜聽宇宙的聲音，在凝神觀照時，「將物的氣魄情狀充實於心中，使物與我的情趣往復迴流感盪⁶¹⁵」，觸發物我合一的聯想，創造出萬物有情的詩境，這詩境點化張秀亞文學的風景，把文本渲染成一幅藝術美景。以《張秀亞散文》的「詩歌意象」為考察⁶¹⁶，論述文本如何透過敘述儀式，呈演「四季循環」的「原型」：

〈重來！〉敘述：小女孩在兩次獨唱失敗後，仍堅定地要求伴奏「重來！」認真莊嚴地唱好《天倫歌》，歌聲折服每個聽眾，贏得如雷掌聲。文本藉由「現在過去 現在」的「鏡框式結構」，框架出「勇者形象」，聚焦在小女孩「挫敗至成功」的過程；情節以「兩次獨唱失敗，遭來聽眾訕笑」為「考驗 (basenji)」，再以「堅定地要求伴奏『重來！』」作為「清除障礙形成喜劇的『契機』(resolution)⁶¹⁷」；通過兩次「品行的試金石」，判定她是經得起淬鍊的黃金；於是，劇情達到

⁶¹³轉述自：《文學與儀式：文學人類學的一個文化視野》，頁 2。

⁶¹⁴〈詩與我〉《張秀亞全集 2》，頁 471。

⁶¹⁵黃永武：《詩與美》，頁 19。

⁶¹⁶「詩歌意象」即「詩與歌的意象」；本節論述的「詩」一詞，除指「單首詩」外，尚含括：「文本所呈顯的『詩境』」。

⁶¹⁷《批評的剖析》，頁 193~194。

「喜劇結尾時，通過那種使主人公與女主人公歡聚在一起的情節技巧產生了一種新型社會，它在主人公的周圍結了晶。這種結晶現象發生的時刻，也就是行動『契機』(resolution)，又叫

「觀眾所認為的理想的、合宜的社會狀態，所以就產生了與觀眾交流的行動⁶¹⁸」，文本如此呈演「happy ending」：

那歌聲，更像是秋林中一隻孤獨的鶯鳥在鳴唱，那鳴聲，宛如一片溫柔的陰影，鋪展上聽眾的靈魂深處。這時，全場靜極了，雪後的黃昏一般靜寂，沒有人再笑，也沒有人說話，甚至於連那些方才鼓掌喝倒采的小頑皮們，也不敢發出一聲咳嗽，每個人似乎都懷了懺悔，驚異，尊敬的心情肅然的來諦聽這美妙的歌聲，那小姑娘的認真莊嚴的態度，使每個人都懾服了⁶¹⁹

歷經兩次獨唱的挫敗，小姑娘視危機為轉機；在「通過品行的試金石」後，證明自己經得起「考驗」；從而化身為「勇者」，贏得「響徹全場的掌聲」及「虔敬的注目禮」。

<星與燈>敘述一則反共浪漫的故事，而「追尋」(quest)構築情節浪漫的網絡。故事具備三個主要階段：大隊長領軍的我方「對抗」(agony)敵方日軍，這是故事的第一階段；我軍「游至河心，向山頭敵軍射擊」，陷入「生死關頭」(pathos)的第二階段；大隊長身受重傷，仍義勇退敵，「主人公明確證明他是一位英雄」，屬「承認」(anagnorisis)的第三階段。⁶²⁰浪漫故事以「對抗」為原型主題，展開一連串奇妙的冒險故事；而「對抗 生死關頭 承認」構築的形式，是情節中「成功追尋」的儀式。

於此「追尋」儀式中，出現「英雄人物」(hero)與「敵對人物」(antagonist)的衝突，「一切圍繞著英雄與其敵人的衝突進行，而且讀者的所有評價都與英雄聯繫在一起。⁶²¹」英雄是「春天、黎明、活力」的原型人物，敵人是「冬天、暗夜、

喜劇的發現 (comic discovery)，或曰「承認」(anagnorisis) 或「認可」(cognitio)。」

⁶¹⁸ 《批評的剖析》，頁 193。

⁶¹⁹ <重來>《張秀亞全集 3》，頁 134。

⁶²⁰ 《批評的剖析》，頁 226。

⁶²¹ 同上，頁 227。

死亡」的原型人物，讀者則象徵「居住的世界，是大自然的循環運動⁶²²」；文本藉由辯證式原型人物的衝突儀式，建構浪漫故事的「原型」結構。

通過追尋儀式的過程，英雄終獲得「新娘」為報酬，如同榮格所言，這是「自我願望的滿足」，⁶²³也是「追尋神話中的原型意象模式⁶²⁴」。在〈星與燈〉一文，大隊長不僅領軍擊退日軍，而且獲得女主角的愛情，實現如願以償的夢幻，呈演「神啟世界」的意象。

除敘述結構與原型人物外，尚以「對岸的山頭」為「顯靈點 (point epiphany)」，象徵「命運之輪的頂端，也就是悲劇性主人公的跌落點。⁶²⁵」文本對於「顯靈點」的描述如下：

在這靜謐中實在蘊釀著暴風雨，和諧中有著動亂，詩裡面交織著人類的噩夢。對岸的山頭，榛莽中深藏著敵人。在這邊的山上，隔著松柏，可以隱約看到敵人的砲台，伏在黃昏的光影裡 四野瀰漫著同志們嘹亮的歌聲，雨點般的，灑遍了遠山近谷。⁶²⁶

大隊長領軍痛擊敵軍，我軍攻佔山頭，敵軍淪為潰逃之兵，勝敗命運如同「黎明與暗夜」的轉換。作者運用「顯靈點」的反諷意涵，使敵我之間的衝突，在詩歌意象中獲得化解，然後，真正的神啟世界方才再現。

〈詩人同苓苓〉敘述一則「愛情」悲劇，悲劇的中心在於主人公對於詩歌的熱愛；為了執著所愛，他「沉醉於自己的全知全能的夢境中」，憑藉著「酒神戴奧尼索斯式的攻擊意志⁶²⁷」，抵擋苓苓所象徵的「世俗價值觀」。在面對「生之苦 (Angst)」的「關鍵時刻 (Augenblick)」，詩人選擇「用美感反映來對抗痛苦，用

⁶²² 《批評的剖析》，頁 227。

⁶²³ 《批評的剖析》，頁 234~235。

⁶²⁴ 李達三：〈文學與神話〉，頁 240。

⁶²⁵ 《批評的剖析》，頁 248~252。

⁶²⁶ 〈星與燈〉《張秀亞全集 2》，頁 154~155。

⁶²⁷ 《批評的剖析》，頁 264。

藝術才華來鍛鍊智慧⁶²⁸」，他是「處於命運之輪頂端的原型人物，即位於地面上人類社會與天堂中更美好的事物之間的中央⁶²⁹」；正因為處於人類境界的最頂端，所以容易遭受「雷殛」，成為雷神的犧牲品。文本中，苓苓含怨離去，留下守著孤寂，對窗吟詩的詩人；「詩人之孤寂」是「對犧牲的模仿」，呈演出悲劇的「原型」。

情節末尾，詩人「發現」通向過去與未來的路，因而頓悟「詩人生而孤獨」的真理，劇情「以平靜結尾⁶³⁰」，文末這般敘述著：

詩人默默的守望著窗前，一日復一日，有一日當風雨過後，天空現出一點藍色的星光來時，他的眼睛突然閃亮了，藍色的燈光，在他的注視下也不禁搖曳起來。詩人在苦笑，星星同燈都聽見他的微語：「苓苓的來去，只是為了解釋我的這句詩。」⁶³¹

透過詩人在「關鍵時刻」的「發現」，他找到一條自我超越的路，把悲劇昇華為淨化的力量，從痛苦中淬煉生之意志，詩人——悲劇英雄人物，他「把我們從追求塵世滿足的貪慾中解救出來，並提醒我們還有另一種存在和更高的快樂⁶³²」，賦予悲劇的「原型神話」更深邃的意涵。

<琴>以「反諷⁶³³」結構，寫熱愛詩樂的男孩之孤寂。故事藉女孩的揶揄來象徵「惡勢力」，而把「觀念放到生活的對立面⁶³⁴」——作詩與彈琴的男孩身上，提出對於生活的解釋，藉此做為敘述的中心主題。

⁶²⁸ 尼采著／劉崎譯：《悲劇的誕生》（台北：志文出版社，1971.3 初版，1983.5 再版），頁 32。

⁶²⁹ 《批評的剖析》，頁 254。

⁶³⁰ 《批評的剖析》，頁 253~254。

「通常被稱為悲劇或與悲劇劃歸一起的戲劇，常常以平靜結尾，如《辛柏林》，甚至以歡喜結束，如《阿爾克提斯》和拉辛的《愛斯帶》，或者以一種模稜兩可、不易界定的情調結尾，如在《菲羅柯貳貳斯》。」

⁶³¹ <詩人同苓苓>《張秀亞全集 2》，頁 469。

⁶³² 《悲劇的誕生》，頁 138。

⁶³³ 《批評的剖析》，頁 277。

「反諷與諷刺之間的區別主要在於：諷刺是激烈的反諷，其道德準則相對而言是明確的……純粹的猛烈抨擊或當面斥責是諷刺，原因是它很少含有反諷；另一方面，當讀者肯定不了作者的態度為何時，或讀者自己的態度應該如何時，就是諷刺成份甚少的反諷了。」

⁶³⁴ 《批評的剖析》，頁 286。

情節以主人公的人性弱點，表現悲劇中儀式的必然性，男孩象徵現實社會的「替罪羊 (pharmakos)」，他是「對人類生活的不協調性的反諷」，也是「從人類社會被排擠出去的完全無辜的犧牲者⁶³⁵」，而「他的原型就是基督」。

文本聚焦在男孩彈奏梵樂希的《水仙詩》：

泉呵，你這般柔媚地把我環護、抱持，我對你不詳的幽輝真有無限憐意；
我的慧眼在這碧琉璃的靄靄深處，窺見了我自己的秀顏的寒瓣淒迷。

（沉櫻譯）

這首 300 多行的長詩，表達「人生有限，藝術無窮⁶³⁶」的心聲，反諷出「文雅而高貴的悲愴感」，儘管現實生活令人絕望，但「純淨的詩」是心靈淨土，在詩的國度中，靈魂得享安息。那悲涼音調是靈魂的樂章，琴聲與心聲合一，但女孩依舊不解琴韻，依然無知地嘲弄著；終於惡勢力得逞，黑暗轄控著男孩；送走古琴後，男孩到遠方流浪。這是「混沌再臨、神明式微、英雄敗北的冬天⁶³⁷」。

（二）琴詩意象

文學呈現的神啟意象，是人心嚮往的天堂，如花園、小樹林、玫瑰花，屬於淳樸的田園意象；如城市、建築物、石頭，屬於美善的「礦物」世界；至於詩與樂的意象，則是《聖經》所描繪的神啟世界的再現。⁶³⁸以《張秀亞散文》中的「琴詩意象」為例⁶³⁹，析論其呈演「神啟意象」的「原型」：

⁶³⁵ 《批評的剖析》，頁 18。

⁶³⁶ 波特萊爾等著 / 莫渝譯：《法國十九世紀詩選》（台北：志文出版社，1979.11 初版，1996.5 再版），頁 422。

⁶³⁷ 李達三：〈文學與神話〉，頁 239。

⁶³⁸ 《批評的剖析》，頁 159。

⁶³⁹ 「詩歌意象」即「詩與歌的意象」；本節論述的「詩」一詞，除指「單首詩」外，尚包括「文本所呈顯的『詩境』」。

許久，許久，我呆立在那裡，是那神秘的水上琴聲將我的形體化成石頭了，只有我的心靈還在應著琴聲的節奏跳動著。不知過了多少時候，琴聲忽然止了，只有水聲還在向黃昏絮語著，水邊的柳條在輕輕的飄動，似仍想撲捉住那飛揚而去的一個個音符⁶⁴⁰

文本聚焦在「琴聲、水聲、柳條」的印象，藉聽覺與視覺的感官交綜，製造「音色交錯」的效果，呈顯出「靈魂與琴韻合一」的意蘊，彷彿《聖經》〈啟示錄〉中神啟世界的再現：

我聽見從天上有聲音，像眾水的聲音和大雷的聲音。並且我所聽見的好像彈琴的所彈的琴聲。他們在寶座前，並在四活物和眾長老前唱歌，彷彿是新歌。除了從地上買來的那十四萬四千人以外，沒有人能學這歌。⁶⁴¹

這種「唱天上新歌」的天堂景象，在人間的對應物是「水上琴聲」；「琴聲」在天真世界是淨化心靈的象徵，是「墮落文化中，唯一純粹而滌除雜質的火焰⁶⁴²」；當心靈應和著節奏，就能「體現從天上所發出的和諧的音樂⁶⁴³」，因而經歷神啟式的世界，彷彿在施恩寶座前與眾聖徒同唱新歌，並將這首靈魂的樂歌獻給上帝。

在天真類比的世界中，散文以盲樂師為精神性人物，象徵「樂天知命」的性情；而以琴聲象徵「永恆的靈魂樂音」：

樹下面那間小屋，一半為雪封住，但一股斷續的月琴聲，卻自裡面傳了出來，我知道是那個伴著湖水而居的盲樂師，又在調弄他的弦索了，那聲音，在一片雪光中飛揚著，另有一種冷冷的清韻，他為什麼偏要在這晨光彈奏

⁶⁴⁰ 〈曲澗〉《張秀亞全集 4》，頁 94。

⁶⁴¹ 〈啟示錄〉十四：2~3。

⁶⁴² 《悲劇的誕生》，頁 131。

⁶⁴³ 《批評的剖析》，頁 177。

他的月琴呢？是為了給雪封的世界增加一點聲音吧？周遭是太寂寞了。可敬佩的老樂師！雪壓著他的屋簷，湖上的寒氣瀰漫了他的室中，但對音樂的熱愛，燃燒在他的心裡。⁶⁴⁴

按弗？所述，「雪屋」再現《聖經》中神啟式的礦物世界⁶⁴⁵，而雪屋中傳來的泠泠琴聲，是「雅各的夢中登天之梯⁶⁴⁶」，是「但丁和葉慈筆下的高塔和旋轉的樓梯⁶⁴⁷」，它是通往天庭的窄門；藉著「進入永恆的藝術世界」，盲樂師的靈魂得以不朽。「琴聲」是神在人間的對應物，是「天真的類比」意象。

盲樂師「藉音樂表現意志」，用美感反映對抗貧病之苦，展現「不斷超越一切現象的永恆生命」，透過戴奧尼索斯藝術及其悲劇的象徵，盲樂師以「天真」的琴樂說：「像我這太初的源泉一樣吧！我不斷創造而在騷動的現象之流中獲得滿足！⁶⁴⁸」她是戴奧尼索斯文化的覺醒者，以音樂除去人們肩膀上的重擔，「把人們從追求塵世滿足的貪慾中解救出來，提醒我們還有另一種存在和更高的快樂⁶⁴⁹」。

盲樂師是「擁有魔力的老人」，也是「悲劇英雄」的象徵。

除水上琴聲、雪光琴聲外，散文也藉著植物世界的形成，譬如：窗外庭園的綠景、雨打青草綠苗等，在喜劇靈視中，呈演神啟意象：

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。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

⁶⁴⁴ <雪>《張秀亞全集 4》，頁 84。

⁶⁴⁵ 《批評的剖析》，頁 159。

「《聖經》中神啟式的世界再現了下列定式：礦物世界 = 城市 = 一幢建築物、一座廟宇、一塊石頭。」

⁶⁴⁶ <創世記>二十八：10~17。

⁶⁴⁷ 《批評的剖析》，頁 163~164。

⁶⁴⁸ 《悲劇的誕生》，頁 112。

⁶⁴⁹ 《悲劇的誕生》，頁 138。

直線為弦弓，奏出了嫋嫋的微顫聲音。⁶⁵⁰

文本透過琴樂的聽覺意象，描繪午后的「一片綠海」，呈演出「隨風飄揚的樂曲⁶⁵¹」；又以華麗的圓舞曲形容心靈的喜悅，「化靜態的敘述為動態的演示」，呈現「立體的實臨的感受」，勾勒出「無限悅人心意」的植物天堂；於此，人的意念與創造植物的神融為一體，神的世界、人的世界、花園、小屋合而為一，再現〈啟示錄〉中新天新地的景象：

天使又指示我在城內街道當中一道生命水的河，明亮如水晶，從神和羔羊的寶座流出來。在河這邊與那邊有生命樹，結十二樣果子，每月都結果子，樹上的葉子乃為醫治萬民。⁶⁵²

田青樹與絲瓜構築的綠色世界，如同《聖經》中的生命樹；而我們是樹上的枝梢，汲取生命樹的養分，使身心靈滋長茁壯。作者取材自田園意象，藉「音色交錯」的設計，反映內心對於自然的頌讚，實踐生活的美學，臻於「崇高的庸俗⁶⁵³」的境界。

張秀亞透過「白色、水、花、詩與樂」四意象，呈演出既傳統又原創的意涵，提昇其美文的藝術魅力，顯見她那匠心獨運之筆力。其中，「水」與「花」是女作家慣用的心靈密碼，譬如：生長於蘇州的艾雯，藉由「水」形塑「鄉愁」，於〈水的戀念〉中，她寫道：「自幼就深深地戀上了水」，不論是涓涓細流，抑或是浩瀚江海，「像一個貴婦人愛她項圈上每一顆名貴的珠子般，我一視同仁地摯愛著。⁶⁵⁴」

「水」引她惦念起姑蘇的鄉親，甚至鍾情於和水相關的「橋」；「靜止的橋和奔流的水」是魂夢中的故園，也是永駐心頭的鄉愁。又如：最愛書寫「桂花」的琦君，

⁶⁵⁰ 〈綠〉《張秀亞全集 4》，頁 129。

⁶⁵¹ 《詩與美》，頁 49。

⁶⁵² 〈啟示錄〉二十二：1~2。

⁶⁵³ 〈綠〉《張秀亞全集 4》，頁 130。

⁶⁵⁴ 艾雯：〈水的戀念〉《青春篇》（台北：爾雅，1987.5 初版），頁 171。

曾敘述：「桂花是母親最愛的花」，「任何嬌豔的春花，都不及桂花的淡雅高潔。⁶⁵⁵」因此，她筆下的桂花總伴著母親現身，列舉文例可知：

母親最愛桂花 我在上海讀書時，住在學生宿舍，第一年人地生疏，與人格格不入，總是泡一杯從故鄉帶來的桂花茶，邊喝邊思念母親。⁶⁵⁶

桂子飄香的深秋是母親忙碌的季節，也是哥哥和我最快樂的日子。⁶⁵⁷

桂花飄落如雨，地上不見泥土，鋪滿桂花，踩在花上軟綿綿的，心中有點不忍。這大概就是母親說的「金沙鋪地，西方極樂世界」吧。母親一生辛勞⁶⁵⁸

琦君的桂花是「母親」的象徵，是「回歸母體」的符碼，也是「鄉愁」的記號；其與艾雯的「水」、張秀亞的「水」與「花」的象徵意涵雷同，由此推知，「水與花」是第一代外省女作家的原始意象，藉以彰顯集體潛意識的「原型」。然而，張秀亞的「水」在「鄉愁」的意涵外，更是母親系譜的追尋，她憑藉著「溪河意象」，組構自己的生命河道圖，編織一部心靈跋涉史，賦予文本更深層的意涵，使作品富有獨特的美感。至於「白色」及「詩樂」意象的呈現，在極富色彩與音韻的字質中，呈演出繁複的意蘊，彰顯最大的藝術表現力。

歸結「白色、水、花、詩與樂」四意象，其呈顯的意涵多與作者的宗教信仰有關，例如：藉由《聖經》中「聖潔」的「白色意象」，以呈現散文的「白屋」、「白衣」意象；藉由基督教的「百合花」意涵及天主教的「玫瑰花」意涵，以呈現文本的「三色堇」與「百合花」系列的意蘊；至於透過〈啟示錄〉的「聖徒唱新歌」

⁶⁵⁵琦君：〈秋花遠比春花淨〉《萬水千山師友情》（台北：九歌，1995.2.10 初版，1995.2.20 初版三印），頁 125。

⁶⁵⁶琦君：〈茶邊瑣語〉《留予他年說夢痕》（台北：洪範，1980.10 初版，1984.8 十版），頁 185-195。

⁶⁵⁷琦君：〈鄉思〉《琴心》（台北：爾雅，1980.12 初版，1986.8 十七印），頁 67。

⁶⁵⁸琦君：〈桂花雨〉《桂花雨》（台北：爾雅，1976.12 初版，1984.1 二十一版），頁 145。

的景象，指涉出「詩與樂」所呈現的「神啟意象」，更是顯而易見，不言可喻。顯然作者意圖藉這四個意象，以彰顯其「聖道」的創作觀，並突顯出「秀亞體」的散文風格，以展現獨特的散文魅力。

第五章 女性書寫與散文美學

前言

在男性中心的中國文學史，女性文學向來「不在場」；自五四新文化運動以來，久被壓抑在父權底下，反遭邊緣化的女性文學，經過冰心、凌叔華、盧隱的奮鬥，創作出至今仍耀眼的女性散文，開啟了女性散文藝術的先河。這群新知識女性憑著一枝筆，在文本空間宣告自己的「在場」；藉由作品銘記女性的身影，編織女性的心靈跋涉史，「建構女性本體的話語系統」，終於使女性「浮出歷史地表」，活躍於現代文學的舞台，寫就了中國文學史上的新頁。

一九三四年初，十四歲的「小亞子」，開始在報刊發表作品。伴隨濃烈的寫作興趣，她廣泛閱讀新文藝書籍，包括：盧隱的《海濱故人》《歸雁》；冰心的《春水》《往事》；凌叔華的《花之寺》《女人》等，這些作品滋養了她的散文內涵，豐富了她的書寫形式，形構成她的散文審美觀。

《海濱故人》是啟蒙她的一本新文藝小說，這本書激起了她的浪漫遐思，引領她走進遼闊的文學天地，於是，她研讀盧隱的所有著作。⁶⁵⁹「盧隱，她是被『五四』的怒潮從封建的氛圍中掀起來的，覺醒了的一個女性⁶⁶⁰」；「她是先驅者，卻不是一個大覺悟的思想者，她被纏繞在主導意識型態的魔圈中，卻從不曾超脫⁶⁶¹」。盧隱擅長以日記或書信體，透過「獨語式」的傾訴，率真表達自我的聲音，作品因而帶有自傳色彩；她寫新女性的迷惘與憂懼，在新舊文化的衝突中，徬徨歧路無所依恃，至終步入毀滅的悲劇。

⁶⁵⁹張秀亞發表一篇評介盧隱的文章，七千餘字的論文中，除介紹盧隱的生平事蹟，也評論盧隱的自傳體小說。原文刊登於《純文學》1卷5期，1967.5；後收入《書房一角》（台中：光啟，1970.6初版；1980.2五版）。

⁶⁶⁰<盧隱小傳>《中國現代文學百家：盧隱代表作》（北京：華夏出版），頁387。

⁶⁶¹孟？／戴錦華：《浮出歷史地表：中國現代女性文學研究》（台北：時報文化，1993.9初版），頁82。

沉浸在廬隱的文本世界，幾年後，當張秀亞遭逢困厄，悲涼絕望時，廬隱那獨特的書寫形式，自然成為她的敘事模本；在台中時期的散文創作，因而呈現諸多「獨白式」的日記書信體。在不斷書寫中，她宣洩滿腔鬱悶，統整創傷經驗，藉以尋獲療傷的契機；並「在獨語中，召喚讀者進入『文本語境』⁶⁶²」，藉以「平衡」逃離孤寂的渴望；散文因而呈演出「情真語直」的風格。這獨屬於「秀亞式」的日記書信體，想必襲自廬隱的女性書寫吧！

在五〇年代的女作家中，艾雯也偏好書信日記體的書寫，她透過「日常生活語境」，娓娓訴說身邊的瑣事，「在『閒話』中還原日常生活的交流場景⁶⁶³」，在寫作時顧及「缺席的在場

讀者」，於是，她「以舒展的筆調，無拘無束地對讀者談著生活中最普通的人和事⁶⁶⁴」，她的「談天式」小品散文，呈現「閒適自得」的風格。⁶⁶⁵相較於張秀亞的日記書信體，不論在敘述的旨趣，或者在語境的塑造，皆呈顯迥異的風格；因此，在〈張秀亞的散文美學及其文學史意義〉中，張教授認為「張秀亞散文第一期，書信日記體的獨白手法與艾雯無異⁶⁶⁶」，這看法應當有待討論。

「母愛及童年」是冰心文學的母題，五〇年代走過「五四」的來臺女作家，或者因為思鄉情切，或者因為扮演母職，盡皆取法冰心的散文藝術，一時蔚為閩秀散文的正統，張秀亞美文更是箇中翹楚。透過回憶式散文的書寫，在「懷舊（nostalgia）」的情愫中，她憧憬著「母子同體」的聖境，以「平衡」及「補償」

⁶⁶²李曉紅：《中國當代散文審美建構》（深圳：海天，1997.10 第一版；1999.8 二刷），頁 21~25。

「西方當代解釋學家利科認為，談話交流總是在一定的語境中由談話的雙方共同進行的。他根據談話雙方在交流中所處的位置和交流的方式，把它分為『日常語言交流的語境』和『文本語境』。」

「『日常語言交流的語境』指談話的雙方在日常生活中，面對面擁有的共同的對話情境。作者與交流者擁有共同的時間和空間，彼此共同觸發話題，並共同創造對話的情緒和氣氛。」

「『文本語境』使文本脫離了作者及交流者而獲得一種自主性。在文本語境中，不再有那種作者和交流者所共同擁有的日常對話情境了，讀者與文本的交流也不再是日常語境中那種面對面的交流，而是與想像中的交流者的對話。」

⁶⁶³《中國當代散文審美建構》，頁 22~24。

⁶⁶⁴《中國當代散文審美建構》，頁 22。

⁶⁶⁵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》（政大中文系國文教學碩士班碩士論文，2004.7），頁 133~134。

⁶⁶⁶《張秀亞全集 2》，頁 46。

潛意識的「匱乏」；也在回歸母體中，追尋母親的系譜，回溯母女關係及兄妹情誼，從中微觀自我的生命歷程，建構自我生命成長的主體。

凌叔華是二〇年代京派的名家，也是影響張秀亞深遠的前輩，咸認張秀亞是她在台灣的傳人。⁶⁶⁷其小說於張秀亞散文之影響，就在那「抒情、詩意的美學理念⁶⁶⁸」，張秀亞極認同她的美學觀，因而提出「文字煉金術」的技巧說，強調「文章的色彩美與音響美」，而這也構成了張秀亞美文的藝術魅力；誠如范銘如教授所論：

文筆及學養更臻純熟練達的張秀亞，甚至將五四時期猶見文白夾雜、詰屈聱牙的白話文提煉至愈發純淨華麗的境界。張秀亞的「美文」風格，不僅是京派的嫡傳，亦是京派的改造。⁶⁶⁹

張秀亞的美文「上承五四閨秀餘韻，下開現代前衛新姿⁶⁷⁰」；在古典與浪漫，傳承與變革中，開闢屬於自己的創作蹊徑。承襲廬隱、冰心、凌叔華的女性書寫，輔大西語系畢業的她，自然蒙受西方經典的影響；不僅熱愛閱讀西洋文學，而且翻譯、評介不少書籍；在中西方文學的洗禮下，她以五四傳統為軸，以西方典籍為輻，在東方與西方、傳統與現代之間，試圖踩著「前衛之輪」往前行，走出屬於自己的創作之路。她是富有創作自覺的作家，早於五〇年代，來臺的散文創作初期，就不斷思索、建構自己的創作理論，並且實驗「文體越界」的書寫，嘗試拆解文類的框架，使作品形式「陌生化」，在流動的藝術風格中，迸放旺盛的創作熱力，展現不凡的文學成就。

本章就張秀亞的早期散文創作，以日記書簡系列及懷親憶舊的文章為核心，論述其女性書寫的特質，歸結其屬五四古典閨秀的傳承，呈現「真與愛」的美文

⁶⁶⁷張瑞芬：〈張秀亞的散文美學及其文學史意義〉《張秀亞全集 2》，頁 39。

⁶⁶⁸范銘如：〈京派 吳爾芙 台灣首航〉《中國女性文學研究室學刊》第 6 期，2003.5。

⁶⁶⁹〈京派 吳爾芙 台灣首航〉，頁 9~10。

⁶⁷⁰范銘如：〈新文學女作家小史〉《中國女性文學研究室學刊》第 5 期，2002.9。

質地；再以芬伶師對於「越界書寫」的詮釋，及張秀亞的散文理論，就「散文小說化」及「散文詩化」兩個面向，考察其作品中較屬前衛的文類實驗。藉此鑑賞其早期散文的風格，歸結為：「簡淨雅淡，詩韻天成」的形式；「幽微感傷，情思聖美」的內容；完滿彰顯「理念與感性合一」的散文美學。

第一節 女性書寫的特質

一、 日記／書簡 系列

「文學是通往自由、輕快、想像力及理性的工具。⁶⁷¹」透過文字記錄自己一生的事件，藉由「事結構來組織「創傷經驗」，「並賦予經驗意義」，不僅能重塑作者的生命，而且擁有「反抗灰暗長夜」的力量，為人們帶來無窮的希望。

當人被痛苦綑綁時，內心常有失敗者的自我觀感，因而思緒混亂，看不清真相，從此跌落痛苦的深淵；反之，人若將難題「外化 (externalizing)」，和難題劃清界線，「從一個非充滿問題、新的觀點描述自己」，並且「觀察自己與問題的互動」，提出關鍵的自我問話，必能釐清問題所帶來的影響。⁶⁷²

「界定外化的問題」以後，再透過「重寫故事 (restorying)」的方式，寫下所觀察的事實及意義，藉由探索、重組、敘事的過程，就能啟發人的創造力，尋思出解決的方法，從而擺脫問題的操控，使受壓制的心靈重獲自由；誠如 Myerhoff 所述：「我相信與問題的外化相關的治療能夠促成生活與關係的『重寫』⁶⁷³」。同理，當 Michael White 論及「敘事與寫作這套兼容並蓄的治療法」時，他說：

我們發現寫作可以帶來新的觀點和「許多可能的世界」，也帶來生活經驗

⁶⁷¹ Michael White / David Epston 著 / 廖士德譯：《故事•知識•權力 ? 事治療的力量》（台北：心靈工坊文化，2001 初版），頁 247。

⁶⁷² Michael White / David Epston 著 / 廖士德譯：《故事•知識•權力 ? 事治療的力量》，頁 44-50。

⁶⁷³ 《故事•知識•權力 ? 事治療的力量》，頁 47。

重大面向的「重造」故事，促使人「重新寫作」自己生活與關係的特權⁶⁷⁴

總之，透過「敘事文本 (narrative text)」將真實生活轉變為文字，藉由文字敘述來連結生活經驗的各個面向，使人與自己、與家人、與問題的關係都重新被描述，就能重新審視過往的「創傷經驗」，「重新謄寫 (retranscription)」生命歷程中的檔案文件，即使是「日記」或「書簡」這兩種無聲的語言，亦饒富「? 事治療」的力量，使人在敘述創傷故事，在「轉變創傷回憶」後，得以重獲療傷的復原力量。⁶⁷⁵

(一) 日記 創傷的追憶與哀悼

依據上列所述，文字? 事帶來的療傷價值，在私密文件中表露無遺。擅長獨白式書寫的張秀亞，極愛藉由日記所創造的「隱秘而安全的空間」，把內心自我的聲音寫進文本，吟哦著幽微真醇的女性音質。她以「日記」書寫作為療傷儀式，在創傷的追憶與哀悼中，積極探索婚姻的傷痕，反覆宣洩創傷的記憶，感覺並詮釋創傷的事件，終於把「羞辱與恐懼」的失婚故事，轉換為「平靜與盼望」的生命之歌，回歸失落已久的世界。

對於「愛兒才滿週歲，身懷六甲」的她，面對薄情寡義的丈夫，無處可? 訴滿腔的悲憤，只得訴諸筆墨，藉由文本空間的「在場」，做「本我 (id)」與「超我 (superego)」的心靈對話，在〈或人的日記〉與〈愛琳的日記〉中，反覆敘述心理的創痛及轉換情傷的過程，摘錄其中幾則內容，詳加論述如下：

⁶⁷⁴ 《故事•知識•權力 ? 事治療的力量》，頁 247。

⁶⁷⁵ 參見：

? 《故事•知識•權力 ? 事治療的力量》，頁 216~220。

? 朱蒂斯•赫曼著 / 楊大和譯：《創傷與復原》(台北：時報文化，1995.7 初版 1 刷，1999.3 初版 4 刷)，頁 230~244。

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！一夜孩子醒來幾次，拍著他，我疲憊而又焦躁，我從無欺人之心，負人之念，人生的酷刑，為什麼該偏偏由我來承受 腹中的小生命呵，希望你的小心靈不要受到我惡劣的心境的影響，尚未完全成形的你，為何投生在這不幸母親的體內！⁶⁷⁶

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，如今，我已無所希冀，無所盼望，我只要設法來充實自己，愉悅自己，我將閉戶讀書，和古今哲人往來，對語，我可以發現快樂，安慰，與智慧。呵，我何以曾經那般愚昧，為了一個薄倖的人，犧牲了自己的寂寞國土？⁶⁷⁷

命運中的打擊，一個接著一個來了，無論在任何方面，似乎都做了一個冷酷的結論，這真是生命的秋天，愛死去了，恨也死去了，憂傷也死去了，我站在階前，一陣西風，帶來了一陣凜寒，我覺得自己是一株樹，落盡了最後的一片葉子，如今，只那一株泛著碧玉顏色的樹幹，向著藍色的漠漠的遙天，天邊的雁影，也是如此的稀疏了。樹在冷風裡要倒下去嗎？不，在這淒寒中，在這孤寂中，我卻感到格外蓬勃的生機 我又彷彿聽到了春天的呼喚，它的腳步聲，似乎很遠，卻又似乎很近了。⁶⁷⁸

文本仿盧隱〈或人的悲哀〉為題，題旨皆敘述「陷入感情漩渦，徬徨無依的悲悽」；但前者以日記形式記錄「走過外遇風暴，自我生命成長的故事」，後者則

⁶⁷⁶ 〈或人的日記〉《張秀亞全集 2》，頁 208。

⁶⁷⁷ 〈或人的日記〉，頁 210。

⁶⁷⁸ 〈愛琳的日記〉《張秀亞全集 3》，頁 211。

以書信表達「徬徨歧路，顛頓致死的她者（亞俠）的故事」。同樣為情所傷，但篤信天主教的張秀亞，在「覆述創傷事實」，及「細述情感狀態」後，仰望所信靠的聖母，經歷了從神而來的平安，她說：「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，我在一種近乎奇蹟的狀態下，我的精神，似乎得到了一點平靜。⁶⁷⁹」於是，她將婚姻問題「外化（externalizing）」，平靜地凝視自己與問題的關係，進而尋獲「獨特的結果（unique outcome）」或「閃亮的事件」。「我生活最要緊的信條不是『找他』，而是『找回我自己！』⁶⁸⁰」當她與自己簽署「獨立宣言」時，就解構了父系社會的壓迫，決定「超越人事亂絲的糾纏」，不再附庸於父權的支配，她要「擺脫夫家的猜疑污蔑⁶⁸¹」，掙脫現實環境的束縛，勇敢追尋自己的天空；當下決定「重拾拋卻的稿紙卷帙⁶⁸²」，她「把自己寫進文本」，「用語言飛翔也讓語言飛翔⁶⁸³」，她要透過自己的奮鬥，努力改變自己的命運。走過婚姻的風暴，她的女性意識覺醒了！憑藉著「閉戶讀書，和古今哲人往來」的「界定儀式⁶⁸⁴（definitional ceremonies）」，她找到生命的方向與意義，「重寫」生命的故事為「在孤獨與寂寞中，完成了自己的偉大。」

透過「外化 解構 重寫」的觀點，在「日記」的敘述治療中，她漸漸回歸正常的生活，雖然婚姻依然破裂，她依然天天感傷，「但是終有一天，創傷將不再是她生活中最重要的一部份。⁶⁸⁵」她將與創傷的過去和解，將不再被創傷所

⁶⁷⁹ < 或人的日記 > 《張秀亞全集 2》，頁 206。

⁶⁸⁰ < 或人的日記 >，頁 212。

⁶⁸¹ < 結婚十年 > 《張秀亞全集 2》，頁 203。

「在傳統習俗上，你做男子的有了很多優越的憑藉，人們，尤其是你的家人們，對你貞靜自守的妻子，遂多微詞了：『你不會伺候你的丈夫！』由於你的薄倖，我的頭上竟落了莫須有的罪名！」

「在你離家別娶的漫長歲月中，我岑寂孤苦，自守榮獨，而妯娌姑嫂，對我妄加了多少猜疑污蔑！」

⁶⁸² < 結婚十年 >，頁 202。

「當我們在一起的歲月，我曾拋卻我的稿紙卷帙，夜長燈昏，踰伏在小樓一隅，代你繕擬著未完的文件及信札。」

⁶⁸³ 埃萊納·西蘇：< 美杜莎的笑聲 > 《女性主義經典》

（顧燕翎／鄭至慧主編，台北：女書文化，1999.10 初版 1 刷，2003.1 初版 5 刷），頁 95。

⁶⁸⁴ 《故事·知識·權力——事治療的力量》，頁 219。

⁶⁸⁵ 朱蒂斯·赫曼著／楊大和譯：《創傷與復原》，頁 253。

支配，於是，在〈愛琳的日記〉中，她又寫道：「活著，畢竟是可讚美的。⁶⁸⁶」藉著「日記」的追憶與哀悼，她與正常生活再度聯繫，仰賴「敘事治療」的力量，終能完成「創傷與復原的療程⁶⁸⁷」。

「尼采謂一切文學余愛以血書者。」張秀亞的日記是心靈的史錄，是「強烈情感的自然流露」，可說是「傷痕文學」的典型。她秉持著精微靈澈的心性，刻畫「銘留在記憶中抹滅不去的亮斑」，在建構「自我書寫」的美學中，毫無虛飾地披露自己的心路歷程，清晰地呈顯出自我的人生圖景，展現真實的散文生命的內涵。日記的敘事文本既治療自己，更以「獨具魅力的審美型態」，感動廣大讀者的心靈，引發廣泛的迴響。

（二）書簡 私密的對話

除了「日記」以外，又以「書簡」作為與丈夫、友人的心靈對話，或談婚變的愁苦，或談故鄉的人事，多屬單音模式的表達，她通過獨白式的書信，以抒發靈魂的密語，宣洩鬱積的煩悶，此類獻給自我的書信，仍屬「敘事治療」的文件載體，具有「解構並重寫生命故事」的作用。

例如：〈結婚十年〉

我謹在這最後一封信中，向你臚陳我們悲劇的因素，使你的良心醒覺，一方面，也警戒趨趨婚姻的門前的無數女子，不要冒冒然和一個男子論嫁娶！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！人靜更深，以交子夜，十年結婚的紀念日，就如此黯淡的度過了。我舉起案頭的苦杯，一飲而盡，以澄澈見底的杯子，

⁶⁸⁶ 《張秀亞全集 3》，頁 213。

⁶⁸⁷ 《創傷與復原》，頁 202。

「復原工作分三階段展開。第一階段最重要的工作是建立安全感，第二階段最重要的工作是追憶與哀悼，第三階段最重要的工作是與正常生活再度聯繫。」

象徵我身心的無垢。別了，過去的陳跡！別了，失去的影子！我要離開這憂苦的涯岸，孤帆遠引，歸真返璞，擺脫盡蝕心的回憶！⁶⁸⁸

又如：〈秋日小札〉

在淚光中，我似乎又看到了故鄉的湖水 當春天的百靈鳥吐出第一聲歌唱時，那將是勝利的時光，快樂的日子，我要回到故鄉去，坐在那小白房子前，享受茶靡架下溫暖的陽光。菁菁，不要感傷吧，那時候，你將隨我去，帶著你手摘的寶島上一籬新茶。⁶⁸⁹

兩封信所抒發的愁緒內容雖不同，然皆抒發「生別離」的痛苦，不論丈夫的金屋別居，或者與父母的隔海遙望，都是「表達對方的缺席不在場」，而「表達缺席就等於說『我留下，對方離去』；表達缺席因此就等於孤單，它歷史性地屬於女性。⁶⁹⁰」屬於她的「生離的孤單」將是「無期限的等待」，她也因此擁有「恆久持續的特權」，就是持續落入「女人 等待

寫信」的情境中；於是，她敘述這般憂愁是「一段蝕心的回憶」，是「心理創傷的核心經驗⁶⁹¹」，唯透過筆端宣洩潛意識中積存的痛苦，在反覆「重溫創傷經驗」時，憑藉「敘事文本」以統整創傷記憶，從「追憶與哀悼」的儀式中，明確辨識出「閃亮的事件」，就是：「決心離開憂苦的涯岸」及「期盼勝利時光的蒞臨」，再透過對於「閃亮事件」的強化，「干擾（interference）」貯存在記憶的資料，使「記憶痕跡（memory trace）」漸漸衰退，得以轉變創傷的記憶，尋找未來的可能性，就是：「歸真返璞，擺脫盡蝕心的回憶」及「我要回到故鄉去，坐在那小白房子前」，因而獲得再出發的契機。由此可知，在文本空間中，「信函是重新界定自己與問題

⁶⁸⁸ 〈結婚十年〉《張秀亞全集 2》，頁 204。

⁶⁸⁹ 〈秋日小札〉《張秀亞全集 2》，頁 378。

⁶⁹⁰ 胡錦媛：〈書寫自我：《譚郎的書信》中的書信形式〉《中外文學》22 卷 11 期，1994.4。

⁶⁹¹ 《創傷與復原》，頁 176。

關係的工具」，藉由書簡系列的書寫，她重塑自我的形象，並重寫自我的生命故事。

張秀亞的「書信體」散文，雖是「與丈夫」、「與菁菁」的書信，其實是「與自己」的書寫，是「本我」與「超我」的心靈對話，如同日記般的敘事文本，故仍屬獨白式的單音書寫。

除「獨白」式的書信外，也有雙音模式的書簡，例如：二十四篇〈寄山山〉的信件，第一次離家遠行的作者，在牽腸掛肚之餘，經由文本空間所提供的「路徑」，召喚愛子踰越時間／空間的距離，母子如促膝長談般地談論處世之道，以及傳遞思念之情，藉以替代自己的「缺席」，「補償並平衡」因為「缺席」所引發的愁緒，這是中國傳統「家書」的筆法。此外，也有回覆讀者及友人（繁露、菁菁、倩、宛青等）的信函，例如：

吾友，我不再苦惱了，當真，我苦惱什麼呢，我等待什麼呢，我的心靈的杯盞，已承受了那自然的贈予，承受了寧靜帶來的甘美，我坐在陽光下寫這封信給你，靜謐浸透了我，如一支熄滅了的白燭，幸福之感也浸透了⁶⁹²

倩，

外面在落著雨，我坐在小屋的窗前寫這封信給你 這些天來，不知為什麼，心情異常的不好，常常想起一些童年舊事，想起父母同一些親人，夜晚有時無法入睡，聽著四鄰的雞啼，一聲接著一聲，心中真有一種難言的況味。⁶⁹³

林姐，前天讀到你的信，為之悵然，你說你的內心每感到煩亂，在這已涼天氣未寒時候，你當真患著季節的感傷並嗎？我以為雖在秋日，我們仍要在心中保留著永恆的春天 轉化你的憂愁為喜樂吧，如同在暗夜中等待

⁶⁹² 《張秀亞全集 3》，頁 226。

⁶⁹³ 《張秀亞全集 4》，頁 366。

黎明鍍銀了你窗前的峰頂。⁶⁹⁴

透過書信的回函，「通信者構成書信的交流圈」，經由文本空間的「在場」，分享彼此的生命經驗，靈魂得以相互聯繫，在心靈交流中，「發展出無止境的意義」，不僅撫慰孤寂的心靈，逆轉哀傷的愁緒，而且擺脫創傷的過去，再造一個理想的自我，完成「解構並重寫生命故事」的歷程，於是，她寫道：「幸福之感浸透了我」；「在心中保留著永恆的春天」。

當心靈飽受創傷之際，憑著細膩敏銳的感知，捕捉微妙靈動的心理，藉由日記與書簡以表現真實的生命情態，此「鬱積於內，不暇擇音」的書寫，正是作者「創作主體審美心態的自由舒展」，文本因而「進入完全是一種純個人化、純藝術化的狀態⁶⁹⁵」，流露出純真、純美的女性音質；誠如袁中郎〈陶孝若枕中嚶引〉所述：「夫鬱莫甚於病者，其忽然而鳴，如瓶中之焦聲，水與火暴相激也；忽而展轉詰曲，如灌木之縈風，悲來吟往，不知其所受也。而呻吟之所得，往往快於平時。」張秀亞的「敘事文本」是有病呻吟，為情造文，「赤裸描述心靈歷程的軌跡」，呈現一部女性的心靈跋涉史。她書寫生命的創傷，意圖說明生命是不完美的，並藉此尋找生命的主體性，透過重複書寫個人的創傷史，從中學會：原諒、接受、包容，進而重建圓熟的生命，徹底逃脫悲慘的命運。文本帶著「事治療」的力量，就在療傷止痛之餘，也能引發讀者的共鳴，令讀者感通文本的內在情意。

托爾斯泰在《藝術論》寫道：「不但感染力是藝術的唯一標準，就連感染力的程度也是藝術性質唯一的度量器。感染力越強烈，越是好藝術。⁶⁹⁶」至於藝術感染力的深淺，端賴三個條件而定：

(一)所傳達的情感具有多大的獨特性(二)這種情感的傳達有多清晰(三)

⁶⁹⁴ 《張秀亞全集 3》，頁 234。

⁶⁹⁵ 李華珍：《中國新時期女性散文研究》（合肥：安徽大學出版，1996.12 第 1 版），頁 25。

⁶⁹⁶ 托爾斯泰著 / 耿濟之譯：《藝術與人生——藝術論》（台北：遠流出版，1981.2 初版，1983.1 第 3 版），頁 200。

藝術家真摯程度如何？換言之，藝術家自己體驗他所傳達的那種感情力量如何。⁶⁹⁷

藉此三條件審視張秀亞的散文，其散文所茲生的審美閱讀效應，能贏得廣大讀者的喜愛與接受，印證了托翁的「藝術感染力」說。於《牧羊女》再版序言，她寫道：「自這本書出版後，我接到很多讀者的來信。」又自⁶⁹⁸：「在春雨綿綿的日子，曾有位讀者尋到作者家門口，遞進一張十元紙鈔，向作者本人購買一本《牧羊女》。」⁶⁹⁹在《牧羊女》前記，並自陳創作理念：「我始終以為，為文亦如同做人，最忌造作，最忌偽飾，文章中，照樣容不得虛偽的法利賽人！要想引起讀者的同情共鳴，必先放進自己的真情實感。⁶⁹⁹」她忠實於自己的生命體驗，毫無遮掩地宣洩在文本，「率真地訴說自我的生存負累」，展現真實的生命情態，想必這是張秀亞散文之所以動人的原因吧！

二、 女性書寫美學

西蒙 波娃 (Simone de Beauvoir, 1908 - 1986) 認為兒童在成長過程中，常透過兩種方式反射最初與母體的分離，一種是：「衝到母親的懷裡，尋找那怡人的溫暖」，從母親的撫愛中否認誕生的分離；一種是：「在母親的注視下，去進行自我確認，感受到自我存在的重要」。⁷⁰⁰母親的注視所生的魔力激發兒童的創造力，為了吸引慈母的注視，兒童會成為「淘氣的小孩」，扮演各種角色，有時是小天使，有時是小惡魔，期望能吸引慈母的關愛，感受到最深的幸福。

按榮格所論述，隨著年歲漸漸增長，此「淘氣小孩」常轉化為「兒童原型」，

⁶⁹⁷ 《藝術與人生 藝術論》，頁 201。

⁶⁹⁸ <再版序言> 《牧羊女》(台中：光啟出版，1960.11 初版，1984.2 第 18 版)，頁 4。

⁶⁹⁹ <前記> 《牧羊女》，頁 190。

⁷⁰⁰ 西蒙 波娃著 / 陶鐵柱譯：《第二性》(台北：城邦文化，2002.5 初版 10 刷)，頁 275。

它是『原初心靈 (original mind)』的呈現及運作⁷⁰¹，「是完整自我的心靈狀態，充分擁有人類原始的本能、慾望、純真和心理力量；流露出渾然天成、未經雕琢的本性。⁷⁰²」因此，「淘氣小孩」是童年回憶的核心，成為女性「回憶散文」的母題。

屬於「淘氣小孩」的回憶，總是溫馨而甜美的，它伴隨著「善良母親」的原型，勾勒出「母子同體」的神聖極樂的境界，喚起女性對於母親系譜的追尋，從而回歸生命的本源，建構自己的家族歷史。誠如西蒙·波娃所言：「女性眷戀著以往擁有自由、關愛和希望的童年」，於是，童年記憶就成為女性最愛書寫的題材，例如：冰心的散文創作多取材於童年，藉由家族記憶的書寫，謳歌天倫之愛，在〈童年雜憶〉中，她寫道：

回憶的潮水，一層一層地捲來，又一層一層地退去，在退去的時候，平坦而光滑的沙灘上，就留下了許多海藻和貝殼和海潮的痕？！這些痕？裡，最深刻而清晰的就是童年時代的往事。我覺得我的童年生活是快樂的，開朗的，首先是健康的。該得的愛，我都得到了，該愛的人，我也都愛了⁷⁰³

冰心擁有一個愛的童年，她的新詩、散文、小說中，「愛成為解釋世界的密碼」，透過這密碼把世界編定為「充滿童心、自然、母親及無冕之王——愛」的文學國度⁷⁰⁴，在永恆的文學國度裏，她擁抱著甜美的童年的夢。又如：凌叔華〈愛山廬夢影〉，藉由對山靜坐，而喚起童年的記憶，記憶的核心仍是「淘氣小孩」和「善良母親」，母與子、與山形構成快樂天堂，那是「屬於『過去自我』的天堂」，是「真正擁有自我的一段黃金時光⁷⁰⁵」，正因如此，它總是令人深深地眷戀。

冰心、凌叔華如此，深受兩人影響的張秀亞，屬於她筆下的童年，又呈顯出

⁷⁰¹ Carl G. Jung 主編 / 龔卓軍譯：《人及其象徵：榮格思想精華的總結》（台北縣：立緒文化，1999.5 初版），頁 102~104。

⁷⁰² 陳玉玲：〈女性童年的烏托邦〉《中外文學》25 卷 4 期，1996.9。

⁷⁰³ 《冰心作品精選》（桂林：廣西師範大學，2000.1 第 2 版，2002.10 第 3 刷），頁 88。

⁷⁰⁴ 孟？ / 戴錦華：《浮出歷史地表：中國現代女性文學研究》，頁 72~73。

⁷⁰⁵ 陳玉玲：〈女性童年的烏托邦〉，頁 103。

何種意涵呢？

(一)「母子同體」的聖境

童年尋夢是張秀亞散文的一個主題，而「淘氣小孩」和「善良母親」是其中原型。她透過筆墨喚回童年的記憶，「帶回生命中一個遺忘已久的片斷⁷⁰⁶」，在自然樸實的文字中，抒發獨特細緻的審美感受，令人感受「母子同體」的愛與溫暖。例如：「母親藉『桃』與『逃』的諧音，告誡逃避學『方字』的她⁷⁰⁷」；又如：「曾為一枚銅幣而撒謊，母親向僕人求證，察明女兒是否誠實⁷⁰⁸」；「善良母親」對於「淘氣小孩」的教育，是寓教於樂且寬嚴並濟的，她是作者教育兒女的典範，因此，在〈寄山山〉一文，又重複敘述「『桃』與『逃』」的故事，藉以教導兒女當熱愛閱讀。

再者，文本以童年為中心，從各手法描寫母親的身影，援引數例，論述如下：

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，叮噠叮噠的，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。⁷⁰⁹

文本聚焦在「母與子」，以秋風、星斗、鈴鐺、小雞為烘托，框架出「母愛與童心」的絕美畫像。在這幅畫像中，作者從正面描寫「編故事的母親」，透過「望

⁷⁰⁶ 《人及其象徵：榮格思想精華的總結》，頁 104。

⁷⁰⁷ 《張秀亞全集 2》，頁 183。

？《張秀亞全集 4》，頁 290。

⁷⁰⁸ 《張秀亞全集 4》，頁 217~221。

⁷⁰⁹ 《張秀亞全集 2》，頁 163~164。

說聽」三個連續動作，描寫一位感受細膩靈敏，富有詩心的母親；她啟迪女兒的創作靈感是：「帶望說逗引」五個動作，可說是透過身教，隨機點燃創作的火苗。這是對於母親的形象描寫。

除此，作者也描述當時的感受：「如一股清泉寺的注入我的心靈」，這是對於母親的思維描寫。文本透過形象描寫與思維描寫，清晰描摹兒時的記憶，呈現「母子同體」的天堂情境；也許是這情境太美了，它永恆定格在作者的心中，所以，於一九八一年三月，她發表了〈母親篇之二〉，文中再次描述這幅畫像，並寫道：「這點創作的靈焰，她是以豐盈母愛為我點燃了，如今，還在我的心臆中熾燃著，閃爍著⁷¹⁰」。

又如綜寫母親臥病的身影：

她每一臥病，我們的住屋，就成為一個幽暗陰鬱的小世界。房門關起來了，窗簾垂下來了，一個小小的藥爐上，終日繚繞著清香而又澀苦的藥材味道，門隙開處，只有女傭陪著那個駝背的鄉村醫生進來，那個老醫生每次替母親診脈後，總是輕啣著說出同樣的症狀：「氣血兩虧」，在那樣的日子，我不敢再唱，再跳，也不敢大聲叫嚷，只倚坐在女傭的身邊，手中搬弄著玩膩的泥娃娃，並無聊的舔著那個小小「糖人」。⁷¹¹

文本透過正寫側寫交融的手法，描寫母親的病情及自己的感受。「幽暗陰鬱」純係作者心理的反映，正文不直接描寫，卻以景物暗示：關起的房門、垂下的窗簾、小小的藥爐、繚繞的藥味，烘托出幽暗的氛圍及陰鬱的心境，是為側寫。駝背老醫師為母親診病，屬客觀的描寫，是為正寫。接著寫自己的心境：不敢唱、跳、叫；只玩著泥娃娃，舔著小「糖人」；不直接描寫感受，卻藉著空間的細節描述，渲染母親臥病時，自己內心的「孤寂與惶恐」。全文藉正側綜合而寫，以母親

⁷¹⁰ 《張秀亞全集 2》，頁 184。

⁷¹¹ 《張秀亞全集 2》，頁 182。

臥病為題材，透過景物的細節描寫，指涉出情感細節的意涵，具象鋪陳「母子同體」的情境，刻畫入微，鮮明靈動，對於「淘氣小孩」而言，面臨即將失去「善良母親」的危機，這是生命的重要關口，也是一段刻骨銘心的記憶，因此，在《張秀亞全集 4》，作者再次描寫當時的情景。

又如〈生辰〉一文，正寫母親如何為自己慶生，並說些吉祥的祝辭；然而，童稚的心卻不能體貼母親的心意，文本這麼敘述：

這流溢著純樸母愛的純樸祝詞，在一個讀小學的孩子聽來，毫不感興，我只吃著一些其它的食品，偏偏不去拈一顆花生，嘴裡還低聲的說：「媽，吃長生果就長壽，這叫迷信呵！」母親並不言語，只以一雙充滿愛意的眼睛凝注著我，我一壁吃著麵條，見母親坐在桌子對面，默默的以纖長的手指沙沙的剝著花生的皮殼，並將滿滿一握的雪白花生仁遞到我的前面來⁷¹²

藉由「回溯 (flashback)」的筆法，將時空凍結在特定的記憶片段，並聚焦在正寫母親的動作，及勾勒母親的神情上；母親的專注相較於作者的淡漠，母女間形成強烈的對比，透過形象描寫與情感描寫的張力，在記憶和懷舊間，凸顯母愛的專注與執著，並暗指失去母愛的哀愁。

一如冰心與凌叔華般，張秀亞的童年回憶仍屬「母子同體」的聖境，「淘氣小孩」與「善良母親」反覆出現在文本，構成張秀亞回憶散文的母題。據拉岡「精神分析學」所論，當人在現實生活中失去母愛，內心體驗到深沉的「匱乏」，繼而嚐試在文字間找尋對母愛的渴望，如同拉岡所言：「人的慾望源於分裂和匱乏⁷¹³」。但這種「匱乏」是個無底洞，沒有任何對象能填滿⁷¹⁴，只得透過重複書寫，期待能填滿內心的「空」。重複書寫已消逝的童年，指涉出童年不再的空白，於是，透過緊密地書寫，期能「補償」心理的匱乏，「平衡」對於童年的「傷逝」；誠如

⁷¹² 《張秀亞全集 3》，頁 55。

⁷¹³ 王國芳 / 郭本禹：《拉岡》（台北：生智文化，1997.8 初版），頁 196~197。

⁷¹⁴ 《拉康結構主義精神分析學》，頁 173。

陳玉玲教授所論：「童年的失落和匱乏，成為女性自傳中的『戀物癖（erotic fetishism）』，惟有不斷地以文字和意象去捕捉童年自我的影像，才可以撫平對於童年的依戀。⁷¹⁵」由此可知，女性作家的童年書寫，正是書寫生命史的「美麗與哀愁」，唯有通過這個悼念儀式，她才能找到真正的自己，繼而重建自我生命的主體。

（二）母親系譜的追尋

母親是生命的源頭，書寫母親是書寫生命的根，這也是女性書寫中常見的母題。張秀亞對於母親的依戀，猶如冰心詩所述：

造物者
倘若在永久的生命中
只容有一次極高的應許
我要至誠地懇求著
我在母親懷裡
母親在小舟裡
小舟在月明的大海裡

冰心透過「我 母懷 小舟 大海」的意象，指涉「子與母、人與宇宙合一」的關係，意圖說明「在生命初始的時刻，自己與母親、孩子與母親是一個完滿的生命體。」為追尋生命體的完滿，人將回溯生命的根源，建構自己的母親系譜，回歸「母系銀河」的天體樂園，生命因而更圓滿。

小學即閱讀冰心《春水》詩集的張秀亞⁷¹⁶，自然深受女詩人的影響，她以童年回憶為線索，探索深藏在潛意識的家族事蹟，透過輻射狀的描寫手法，拼湊個

⁷¹⁵陳玉玲：〈女性童年的烏托邦〉，頁 103。

⁷¹⁶《張秀亞全集 2》，頁 81。

人的母親系譜，重建一個完整的自我。引《張秀亞全集 2 - 4》為例，詳加析論如下：

草長鶯飛的江南，原是母親的生地，外祖家 浙江 餘杭縣陳家，在遜清一代，累世功名，我的外祖父，以位高俸薄的京官終於任所，留下滿架詩書，同一個敗落世家。母親是他的幼女。⁷¹⁷

母親出於浙江省的一個世家，自幼受詩禮之教，她在幼時，即與家人隨著做京官的外祖父遷居北方，二十歲時嫁到我家 一個道地的北方地主家庭，上下人眾達七十餘口，各支各房皆住在一起，妯娌眾多，口舌是非亦多 六歲時，祖母歿世，我才跟母親隨父宦遊。⁷¹⁸

六歲前，父親宦遊異鄉，留母親在家伺候祖母及兄妹兩人，她因而深受母親的影響。於《全集》中，雖四次提及「父親終年宦遊在外」一事⁷¹⁹，卻極少描寫六歲前的父親印象，以及父女相處的情景；意圖委婉表達父親「不在場」的缺憾，這缺憾隨母親在大家庭所受的磨難而加深，她既憐惜母親，又想替代父親來保護母親，然而稚齡的她終究無計可施；於是，這矛盾又痛苦的經驗，「在潛意識積壓多了，至終形成情結 (complex) ⁷²⁰」。這情結使她由懼怕失去母親，轉為緊緊膩黏著母親，因此，筆下的慈母多伴隨童年記憶而現身；母子同體的聖境，既是愉快

⁷¹⁷? 《張秀亞全集 2》，頁 160。

? 《張秀亞全集 4》，頁 47。

「外祖家原是籍隸浙江山陰，代出循吏，後代更多精研刑名之學，自外祖父出仕北方，即定居河北。」

⁷¹⁸ 《張秀亞全集 4》，頁 232。

⁷¹⁹ 此事件寫於：

? 《張秀亞全集 2》，頁 81。

? 《張秀亞全集 2》，頁 160。

? 《張秀亞全集 2》，頁 182。

? 《張秀亞全集 4》，頁 232。

⁷²⁰ 張春興：《現代心理學》，頁 460。

「潛意識中的不愉快經驗，積壓多了就會形成情結 (complex)。」

溫馨的，也是憂愁陰鬱的，對於父親終年不在，母親所承受的愁苦，文本清晰地描述：

兩位伯母尖銳的嗓音，似是在對母親說著譏諷的話，我那時聽不大懂，只看到母親的頭低垂下來，一語不發，而大滴的眼淚，卻一點一點的緩緩的落到她素色的衣襟上，此情此景，使我怔住了，只呆呆的一段小木樁似的貼立在母親身邊。⁷²¹

母親的淚沉落到她的潛意識裏，使她「承襲了那份沉重的憂鬱⁷²²」，並將憂鬱「昇華 (sublimation)」為內心的堅忍與強悍，藉以「調適 (accommodation)」父親不在的失衡狀態。深受母親影響的性格，成為她的行事風格，也影響了她的一生；多年後，歷經戰亂、婚變、疾病、貧窮的試煉，儘管內心抑鬱不堪，但她依然堅忍以對，頑強地抵抗困境，堅決不向命運低頭，終能扭轉頹勢，反敗為勝，走出一條璀璨的人生路。

當拼湊母親系譜時，也傾聽自己的聲音，探索自我的內心世界；藉由綿密地書寫，將其建構成一部心靈跋涉史，呈現不凡的生命旅程。

除敘述生命的本源 母女關係外，文本所呈現的人倫之愛，尚見兄妹之間的情誼：

正在凝神寫作的姊姊，也不禁被我逗引得笑了起來，為了避免我經常來擾亂，她決定將書齋的三分之一劃給我，我遂高高興興的喊老廚伕把我那架小風琴抬了進來，琴蓋上還擺了我幾本少年雜誌，這一個角落，便是我的天堂了，姊姊更在地上以粉筆畫了一道線，算是我們分界的「白」河。⁷²³

⁷²¹ 《張秀亞全集 2》，頁 182。

⁷²² 《張秀亞全集 2》，頁 160。

⁷²³ 《張秀亞全集 3》，頁 23。

我有一個姐姐，她對我非常的愛護，我現在時時流著眼淚思念她，我和她分別已二十三年了，在這麼長久的時間，我失去了姊姊的愛顧。⁷²⁴

據〈于德蘭傳真信函〉及〈關於張振亞〉一文所述，作者的兄姊皆早逝，唯兄妹二人陪伴母親；《全集》中的「姊姊」皆指「哥哥 張振亞⁷²⁵」。既然兄妹手足情深，文本何以不明寫「哥哥」？想必礙於當年的政治現實，只有謹慎行事，「怕影響對岸的親人⁷²⁶」，怕給自己惹來麻煩吧，畢竟隻身來台的她，仍須養育稚齡子女，異鄉生存不易，自然得格外謹慎！

文本九次提及「姊姊（哥哥）⁷²⁷」，與書寫父親的篇幅約可等量齊觀。按「張振亞年長作者七歲⁷²⁸」，極疼愛唯一的妹妹，鼓勵她走上文學創作的路，可說是生命史的關鍵親人。由於父親的「不在場」，故將情感「轉移（displacement）」到哥哥身上，藉以「補償」潛意識的「匱乏」，得能獲得父愛的滿足感；加以母親體弱多病，經常臥病在床，哥哥適時化為守護神，扮演「善良母親」的角色，使她生發「歸屬和被重視的感覺」；於是，在哥哥的呵護照顧下，她生活在安全和諧的環境，依然享受飽滿的母愛，置身於「母子同體」的樂園。在生命歷程中，亦父亦母的哥哥，其重要地位無人可替代，因此重複而細緻地書寫，藉以「補償」二十三年失去哥哥的缺憾，也許這是她以「姊姊」稱呼「哥哥」的心理因素吧！

蘭卡（Otto Rank，1884 - 1939）認為「出生創傷是所有心理因素的根源，與

⁷²⁴ 《張秀亞全集 4》，頁 333。

⁷²⁵ 參見：

？ 〈于德蘭傳真信函〉，頁 69-70。

？ 于德蘭：〈關於張振亞〉《張秀亞全集 15》，頁 524。

⁷²⁶ 于德蘭：〈關於張振亞〉，頁 525。

「媽媽以前小心翼翼地一直擔心影響對岸的親人 彼時居於當年的環境，怕互相影響，均小心行事，各自過著各自的日子，這均是時代的悲劇 」。

⁷²⁷ 參見：

？ 《張秀亞全集 2》，頁 163；165-166；446-447。

？ 《張秀亞全集 3》，頁 22；27。

？ 《張秀亞全集 4》，頁 131；217；232；333。

⁷²⁸ 于德蘭：〈關於張振亞〉，頁 524。

創傷一起產生的，就是回歸母體天堂的願望。⁷²⁹」冰心以「大海」為「母體」的意象，「回歸大海」就是實現「回歸母體」的願望；承襲冰心的「童心與母愛」的文學，張秀亞藉由童年的記憶，追尋自我的母親系譜，使支離破碎的自我，形成主體人格的同一性，找回真實而完整的自己。

第二節 散文美學的建構

一、五四「女書」的傳承與變革

冰心、凌叔華、廬隱是五四第一代女作家，也是張秀亞心儀的抒情「美文」⁷³⁰前輩；冰心那「童真與母愛」的女性書寫特質，凌叔華那「詩化的抒情意境」，廬隱那「自剖式的傷痕書寫」，不論創作的形式或是內容，盡皆影響了她的散文創作；因此，？弦稱張秀亞為「美文大師」，稱她是「美文創作版圖的完成者」，？弦曾屬文論道：

她選擇性的？取了上一代女性書寫的優良品質，篩去其中的糟粕，再經過深刻的體會，長期的反芻，集其大成地融匯在自己的作品之中。⁷³¹

然而，她不僅承襲五四前輩的女性書寫，而且深受西方經典的影響，包括：喬治 吉辛（George Gissing，1857~1903）的《四季隨筆》、瑪麗 韋伯的《復歸於土》、威廉 華茲華斯（William Wordsworth，1770~1850）的抒情詩、愛倫坡（Edgar Allen Poe，1809~1849）、波特？爾（Charles Baudelaire，1821~1867）、屠格涅夫（H.

⁷²⁹周芬伶：《艷異——張愛玲與中國文學》，頁 147。

⁷³⁰「現代散文研究小組」編：《中國現代散文理論》（台北：蘭亭書店，1986.10 初版），頁 23。

1921.6.8，周作人於《晨報副刊》發表〈美文〉一文，率先提出「美文」的觀念：

「外國文學裡有一種所謂論文，其中大約可以分作兩類。一批評的，是學術性的。二記述的，是藝術性的，又稱作美文……讀好的論文，如讀散文詩，因為它實在是詩與散文中間的橋。」

⁷³¹《張秀亞全集 2》，頁 11。

C. Tytreheb, 1818~1883) 的散文詩；奧斯加 王爾德 (1854~1900) 的童話；特奧多爾 施托姆 (Theodor Storm, 1817~1888) 的《茵夢湖》；哈姆生 (Knut Hamsun, 1860~) 的《牧羊神》，並曾翻譯維金尼亞 吳爾芙 (Virginia Woolf, 1882~1941) 的《自己的房間》，在論及吳爾芙的寫作藝術，她寫著：

她的文字就是這般的跳擲，像一股亂流急湍，像一陣沒有定向的風 她有她自己的邏輯路線，而我們常是望塵莫及。多少年來，我對吳爾芙夫人的文章有一種深摯的偏愛，但是，她文字的魅力，她處理文字的秘訣，在我卻是一個難解的謎。⁷³²

西方典籍啟迪她的思想，寬闊她的視野，滋養她的文學內涵：吉辛的隨筆、韋伯的小說、華茲華斯的詩教她「以心靈之眼」體察自然的變化；愛倫坡、波多萊爾的詩？她「節奏與散文的合一」；吳爾芙的作品？她「用筆捕捉心靈意識的流動」；而詩、小說、隨筆的大量閱讀，令她跳脫前輩女性書寫的風格，勇於突破文類的框架，試驗文類的越界書寫，這是五四「女書」的變革，也是文類的實驗與創新，相較於當時的台灣女作家，張秀亞無疑是個先行者。

(一) 傳承 「真與愛」的美文質地

張秀亞生於一九一九年，既是「五四運動」爆發那年，也是新文藝急遽發展的年代。

一九二二年起，冰心相繼出版詩集《繁星》、《春水》，出版短篇小說集《超人》、散文集《寄小讀者》、《往事》等；走向詩、小說、散文的跨文類書寫，是中國現代第一位跨文類創作的女作家。冰心「追求內心的自由」，及凸顯原創的革新精神，

⁷³²維金尼亞 吳爾芙著 / 張秀亞譯：《自己的房間》

(台北：天培文化，2000.1 重排初版，2003.5 重排初版 6 印)，頁 195。

對於張秀亞的創作有著深遠的影響。

張秀亞跨足散文、新詩、小說、翻譯、評論的創作，一生著作等身，可謂「全才作家」；⁷³³ 弦認為「她與冰心都是站在時代的前哨，拓殖文學新領域，開風氣之先的大作為、大奔赴⁷³³」的人，但論及「創作的規模及氣勢」，張秀亞實凌駕冰心之上，她繼承冰心的「美文」質地，使其在台灣文壇發光發熱，形塑成女性書寫的主流思潮。

冰心之於張秀亞，不僅啟迪她的跨文類創作，而是那由「真與愛」所構築的美學，成為張秀亞依循的文學信仰，奉行不渝的「聖道」創作觀。在《水仙辭》〈前記〉中，她自述：「絕對的美是真、善、聖的綜合，值得我們行行重行行，終生去追尋。⁷³⁴」這與冰心在《散文集》的〈自序〉：「因著基督教義的影響，潛隱的形成了我自己的『愛』的哲學。⁷³⁵」張秀亞所追尋的美學，具體彰顯冰心的「愛」的哲學，兩人思想可謂不謀而合。

當論及個人的文學觀，張秀亞寫道：

一個作家有惻隱之心，慈悲之心，才能以一雙悲憫的眼睛觀照世界，才能洞燭一切，了解一切，一種自他的靈魂深處發出的愛之輝光，使他的作品有了生命。只有這樣一位心地溫熱的作家，才能在篇章中強調生存感、倫理感，而具有了極深厚的感人的力量。抒情的散文中的基調自然是情感，這是毋庸贅述的，而這情感分析開來，不外是對人的愛——人類愛和同胞愛，以及對物的愛——對一草一木、一花一鳥亦皆懷著感情。⁷³⁶

以「真與愛」為底蘊，錘鍊內心的情感，在「平凡的小小事物上」，自覺地發現生命之「美」；這獨具魅力的審美觀照，這對於「平凡美」的浪漫情懷，恰與冰

⁷³³ 弦：〈張秀亞，台灣婦女寫作的燃燈人〉，《張秀亞全集 2》，頁 7。

⁷³⁴ 《張秀亞全集 6》，頁 9。

⁷³⁵ 《冰心散文集》（台南：新世紀出版，1969.8 初版），頁 4。

⁷³⁶ 《張秀亞全集 5》，頁 195。

心的散文美學相契合，冰心曾敘述道：

我不是一個有學問的人，也沒有噴溢的情感，然而我有堅定的信仰和深厚的同情。在平凡的小小的事物上，我仍寶貴著自己的一方園地。我要栽下平凡的小小的花，給平凡的小小的人看！⁷³⁷

承襲冰心的散文美學外，她也深受凌叔華的影響。凌叔華是「五四女性知識分子中最接近自由主義的『新閨秀派』小說家⁷³⁸」，中學時的張秀亞在拜讀《花之寺》後，忻慕於作者的才情，密切與作者通信，並獨自造訪作家。在《張秀亞全集》中，「六次描寫當時的情景及側寫作家的印象⁷³⁹」，包括：〈其人如玉 憶閨秀派作家凌叔華女士〉、〈我與文學〉、〈書房的一角 以文藝綴飾人生，使思想成為一支歌〉、〈閨秀派作家凌叔華〉、〈尋找藍花的人〉、〈靜夜回想

凌叔華與我〉等六篇作品，詳細描繪拜訪凌主編的過程及魚雁往返的信函。凌叔華是「生命中的藍花」，能與作家近距離的接觸，象徵文學大夢的實現；凌叔華的謙和幽默、平易近人，以及生活美學，在在給予她莫大的啟迪，因此，後人咸認「張秀亞是凌叔華在台灣傳人，是京派文學在台灣的代表⁷⁴⁰」。

凌叔華小說於張秀亞散文之影響，在於那「細緻而不瑣碎，真實而不庸俗，優美而不做作⁷⁴¹」的字質。她融合文理與畫理，藉富有色彩及節奏的字句，「將平

⁷³⁷ 《冰心散文集》，頁 9。

⁷³⁸ 張瑞芬：〈張秀亞的散文美學及其文學史意義〉《張秀亞全集 2》，頁 38。

⁷³⁹ 當時見面情景，記於下文：

？ 〈其人如玉 一憶閨秀派作家凌叔華女士〉《張秀亞全集 2》，頁 270~273。

？ 〈我與文學〉《張秀亞全集 5》，頁 162

？ 〈書房的一角 以文藝綴飾人生，使思想成為一支歌〉《張秀亞全集 5》，頁 310。

？ 〈閨秀派作家凌叔華〉《張秀亞全集 5》，頁 372。

？ 〈尋找藍花的人〉《張秀亞全集 8》，頁 189。

？ 〈靜夜回想 凌叔華與我〉《張秀亞全集 9》，頁 405~409。

⁷⁴⁰ 張瑞芬：〈張秀亞的散文美學及其文學史意義〉《張秀亞全集 2》，頁 39。

「張秀亞向來被歸為京派文學在台灣的代表，她與林海音被稱為『凌叔華的兩個台灣傳人』。」

⁷⁴¹ 〈閨秀派作家凌叔華〉《張秀亞全集 5》，頁 373。

凡的，甚至有點俗劣的材料，提煉成無瑕的美玉⁷⁴²」，使文本空間呈現靈秀的詩境，在雅緻的筆墨外，予人「一種舒適的呼吸⁷⁴³」，文字顯得極耐人尋思。她的小說「交織進雅緻的古典趣味和瀟灑的浪漫遐想⁷⁴⁴」，可說是京派文學的典型，歷來評價甚高，因此，夏志清稱其為「二〇年代女作家之冠」。

舉《凌叔華小說集》為例，加以說明之：

這腮上薄薄的酒暈，什麼花比得上這可愛的顏色呢？ 桃花？我嫌她太俗。牡丹？太艷。菊花？太冷。梅花？也太瘦。都比不上。⁷⁴⁵

她的思潮很溫和的散漫著，好似四月底的晚風輕輕的落在一畝麥花上吹起甜綠的香氣，又輕輕的落在別一畝上了。這常做成她腮邊慈祥的笑容。她的象牙色的頭髮迎著落日餘暉發出銀色的光。⁷⁴⁶

原來對面是連亙不斷的九龍山，這時雨稍止了，山峰上的雲氣浩浩蕩蕩的，一邊是一大團白雲忽而把山峰籠住，那一邊又是一片淡墨色霧氣把幾處峰巒渲染得濛濛漠漠直與天空混合一色了，群山的腳上都被煙霧罩住，一些也看不見。⁷⁴⁷

過一會兒漸轉漸高，愈高愈急促，歌聲隨之漸高，這音聲裏滿著火山爆裂的高熱與急雨決堤的奔放；但是，這聲音辨得出只是一個人單獨的狂呼，為了失了最大愛戀不能制止的哀呼 以後歌聲已寂，只有若斷若續的琴聲，好像九秋寒蛩在深夜裡的淒咽，又似乎嚴冬的枯樹戀著枝頭幾塊敗

⁷⁴² < 閩秀派作家凌叔華 >，頁 376。

⁷⁴³ < 閩秀派作家凌叔華 >，頁 373。

⁷⁴⁴ 轉述自 范銘如：< 京派 吳爾芙 台灣首航 >，頁 7。

⁷⁴⁵ < 酒後 > 《凌叔華小說集 1》（台北：洪範書店，1984.11 初版，1986.6 第 3 版），頁 5。

⁷⁴⁶ < 有福氣的人 > 《凌叔華小說集 1》，頁 73。

⁷⁴⁷ < 瘋了的詩人 > 《凌叔華小說集 1》，頁 196。

葉，載著晚霜，迎著凍風，作出那若有若無的遲滯憔悴的怪音。⁷⁴⁸

藉上列優美的字質，參照張秀亞的「抒情散文」的理論，顯見兩人創作觀之神似處：

張秀亞認為「抒情的散文是抒情詩的延展，抒情的散文寫至精純處，二者的界限往往混淆莫辨了，是散文，也是詩，是詩，也是散文。⁷⁴⁹」至於如何寫出極富魅力的「詩化散文」？她又強調「文章的色彩美及音響美⁷⁵⁰」，這是「文字的煉金術」，是創作美文的必要條件。她認為「文章是靈魂的樂章，唯文字節奏能表現作者內心的情緒。⁷⁵¹」在〈聲音的節奏〉中，她寫道：

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。寫文章的技巧，更在於模仿記錄天籟的聲音節奏，用以表達我們情緒的起落。⁷⁵²

除文字的音樂美以外，一篇精緻動人的散文，尚應「注意色彩的渲染⁷⁵³」。她認為「懂畫理的作家，能使她的文章益臻妙境」；而「把最適當的色彩，塗在最恰當的空間，就是最好的藝術手法。」⁷⁵⁴把「抒情散文」的理論寫在文章，得以創作質量俱優的美文，例如〈雪 紫丁香〉一文：

生長在南國的孩子，你見過雪嗎？你愛雪嗎？也許曾點綴於你生活篇頁上

⁷⁴⁸ 〈春天〉《凌叔華小說集 1》，頁 112。

⁷⁴⁹ 〈散文的抒情〉《張秀亞全集 5》，頁 194。

⁷⁵⁰ 〈寫作是藝術〉《張秀亞全集 7》，頁 13~25。

⁷⁵¹? 〈寫作是藝術〉，頁 18。

? 〈寫作 寫作〉《張秀亞全集 5》，頁 387。

⁷⁵² 《張秀亞全集 3》，頁 76。

⁷⁵³ 〈寫作是藝術〉，頁 17~18。

⁷⁵⁴ 〈寫作是藝術〉，頁 17~18。

的，只是碧於天的春水吧？在我的故鄉，到了冬季，是常常落雪的，紛紛的雪片，為我們裝飾出一個銀白的庭園，樹，像是個受歡迎的遠客，枝上掛了雪的花環，閃爍著銀白色的歡笑。我喜歡在落雪的清曉到外面去散步，雪後的大地是溫柔而寧靜的，一點聲息都沒有，連那愛聒噪的寒雀都不知躲到哪個屋簷下尋夢去了。我一邊走著，時時回顧我在雪地留下的清晰的腳印，聽著雪片在我的腳下微語，我不知道那是抱怨還是歡喜？有時，我更迎著雪後第一次露面的太陽，攀登附近的小丘山，站在那銀色的頂巔，等著看雪融的奇景。雪封的山，原像一個耐人思猜的謎語，被一層白色的神秘包裹著，它無言語，它無聲息，它不顯露一點底蘊，只靜靜的坐在那裡，毫不理會我這個不知趣的訪客。⁷⁵⁵

文章藉連續設問句開頭，表達熱切引介故鄉雪景的心情；在熱切中隱含對於故鄉的思念。文本透過字質的色彩及節奏，藉銀白的大地及寧靜的氛圍，營造一片空靈的空間意象，這是靜態景物的描寫；又透過「邊走邊回顧腳印的我」，文本在動靜對照中，益發顯得寧靜，呈現「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅」的意境。再藉由「走著 回顧 聽著」延展空間印象，文本瀰漫著遼闊的銀白世界，「我」獨自走在其中，顯得何等寂寥；在熱情與靜寂的文字張力中，鄉愁伴隨著神秘的白色，它靜靜地在文本空間不斷延展；雖不說鄉愁，而鄉愁自見。這講究字句鍛鍊的散文美學，及營造詩化的抒情意境，想必襲自畫家兼作家的凌叔華吧！關於此觀點，范銘如教授亦作如是觀。她認為張秀亞雖與凌叔華關係密切，且翻譯、推崇吳爾芙的《自己的房間》；但她不曾繼承凌、吳的性別關懷，反倒「擇取凌、吳的辭章與抒情意境，淬鍊出精醇淡雅的張氏美文」。⁷⁵⁶

在冰心、凌叔華之外，她也受到盧隱的啟迪。盧隱是個「感情豐富外露，靈

⁷⁵⁵ <雪 紫丁香>《張秀亞全集4》，頁180。

⁷⁵⁶ 范銘如：〈京派 吳爾芙 台灣首航〉《中國女性文學研究室學刊》第6期，頁11~12。

海波濤洶湧，『個性是特別頑強』的敏感女性⁷⁵⁷」；在〈寄異云〉中，她如此自我表白：「我並不畏縮，我雖屢經坎坷，洶浪，惡濤，幾次沒頂，然而我還是我，現在依然生活著。⁷⁵⁸」她那堅持自我、率真熱情的性格，使她「熱就要熱到沸點，冷也要冷到冰點。⁷⁵⁹」她認為「能這樣，才配了解人生。」在給異云的書信中，她寫著：「無論在什麼環境中，我總未曾忘記過『自我』的偉大和尊嚴；所以我在一般人看起來是一個最不合宜的固執人，而在我自己，我的靈魂卻因此解放不少，我除非萬不得已的時候，我總是行我心之所安。⁷⁶⁰」於是，她把這執拗矛盾的個性，充分揮灑在文字中，「很天真地把她的『心』給我們看⁷⁶¹」；這毫不掩飾的矛盾本色，使她的創作呈現「憂鬱和感傷的情愫」，而她也耽溺於其中；在〈愁情一縷付征鴻〉中，曾向摯友石評梅自陳道：

我嚮往想作英雄， 但此念越強，我的哀愁越深，為人類流同情的淚，
固然比較一切偉大，不過對於自身的傷痕，不知撫摸憫惜的人，也絕對不是英雄。⁷⁶²

正因如此，她書寫生命的傷痕，書寫新女性的徬徨無依，她的亞俠、露沙、麗石徨惑於「封建禮教與遊戲人生」的衝突，陷溺於「情感與理智」的困境，顯得既勇敢又怯懦，既多情又冷酷，她們為愛情而生，也為愛情而死。廬隱擅長以書信及日記的形式，使人物藉由私密的對話，坦率表露自我的聲音，不論在小說或散文集，皆呈現諸多書信或日記，形構成獨特的藝術風格；例如：《或人的悲哀》《海濱故人》、《曼麗》、《象牙戒指》等書信體小說；《麗石的日記》、《藍田的懺悔錄》、《歸雁》等日記體小說；〈雷峰塔下〉、〈寄燕北故人〉、〈愁情一縷付征鴻〉

⁷⁵⁷ 錢虹：〈序言〉《廬隱散文選集》（天津：百花文藝出版社，2004.8 第1刷，2004.8 第2版），頁4。

⁷⁵⁸ 〈二、寄異云（云鷗情書選）〉《廬隱散文選集》，頁137。

⁷⁵⁹ 〈四〇、寄異云〉《廬隱散文選集》，頁152。

⁷⁶⁰ 〈四、寄異云〉《廬隱散文選集》，頁139。

⁷⁶¹ 錢虹：〈序言〉《廬隱散文選集》，頁5。

⁷⁶² 〈愁情一縷付征鴻〉《廬隱散文選集》，頁93。

鴻>、《云鷗情書集》等書信體散文；這是廬隱創作藝術的結晶，最能表現她的真實生命。

《海濱故人》是廬隱的成名作，也是張秀亞最先邂逅的新文藝，「為她展現出新鮮而綺麗的境界⁷⁶³」，使她「欽慕著廬隱的作品」⁷⁶⁴，因而閱讀廬隱的所有著作。廬隱的書寫特質於張秀亞的早期散文，清晰可見承襲的脈絡；例如：〈或人的日記〉、〈愛琳的日記〉、〈日記抄〉等日記體散文；〈雯娜的悲劇〉、〈結婚十年〉、〈秋日小札〉、〈短簡〉等四十餘篇書信體散文；摘錄其中幾則，明顯可見廬隱創作的遺風：

我縱失望，惆悵，卻永不承認自己瀕於絕境，我痛苦，但痛苦中更切實感到自己的存在；我孤獨，但只有在孤獨中才得機會和自己的靈魂對話。在擾攘喧囂中，靈魂被遣散得多苦，誰又聽到它的荒原夜哭？在痛苦中，我從不呻吟，在孤獨中，我尚未感到空虛，儘管沒有人影笑語來裝點生活，但一人小窗獨坐，欣賞過多少次風細月明。這情趣，比詩更曼妙！⁷⁶⁵

想起多少個夜晚，我佇立於寒風之中，甚至於將頭枕在門栓上，仔細辨聽他的足音。夜深風冷，達數小時之久，誰知他卻在那裡和意中人曲意承歡。這真是 但見新人笑，那聞舊人哭！我的性子是激烈的，熱情尤其奔放，但一受到刺激，便永遠絕訣，毫不留戀顧惜。⁷⁶⁶

我愛憂鬱，多幻想，神經脆弱，每因細故改變了精神上的溫度晴陰。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。我絕不能因此而怕生活，不敢正視現實，因天既生我，不能自棄。⁷⁶⁷

⁷⁶³ 〈我與文學〉《張秀亞全集 5》，頁 160。

⁷⁶⁴ 〈《海濱故人》廬隱〉《張秀亞全集 5》，頁 336~351。

⁷⁶⁵ 〈短簡〉《張秀亞全集 2》，頁 195。

⁷⁶⁶ 〈或人的日記〉《張秀亞全集 2》，頁 208。

在張秀亞的早期作品中，呈現大量日記／書信的體裁，大多以痛苦為底蘊，以最自然、最真誠的文字，毫不矯飾地吐露靈魂的悲哀，這「鬱積於內，不暇擇音」的散文美學，猶如盧隱「表現自我生命⁷⁶⁸」的創作觀，文風皆彰顯黑格爾所說：「美就是理念⁷⁶⁹」的審美觀，即「美本身必須是真的，美與真是一回事⁷⁷⁰」的意思；就這方面而言，張秀亞與盧隱的書寫美學頗一致。

然而，有著虔誠宗教信仰的張秀亞，持守著「聖道」的創作觀，不論在題材的選擇，或者在情思的表達，例如：在書寫婚變之苦後，總以「祝福慰勉法」作結；這「由低抑至昂揚」的筆調，正是「勵志」類散文的基調，也是「聖道」創作觀的表現手法，此想必與其虔信天主有關吧。至於盧隱則「不信任任何形式的宗教，只求心之所安而已⁷⁷¹」，她以直率的筆寫心中事、心中情，以同情的筆寫「新女性的困境」，她的坦率任情充分彰顯在作品中。盧隱是掏心掏肺，毫不掩飾地寫；張秀亞則為闡揚「聖道」觀，做選擇性地書寫。

（二）變革 文類實驗的越界書寫

不僅承襲冰心、凌叔華、盧隱的美文質地，「處於新舊世代交替」，學貫中西，著重原創精神的張秀亞，自不甘於老依循前人步伐，卻走不出屬於自己的創作之路；於是，她以五四前輩的創作為根基，熔西方經典於一爐，藉「跨越文類，實驗文類⁷⁷²」的越界書寫，在傳承與變革，東方與西方，抒情與哲思中，擴充散文的涵容面，「創造散文的新風格⁷⁷³」，展現澎湃的創作能量，成就不凡的藝術高度。

何謂「越界書寫」？按芬伶師對於「越界書寫」的詮釋如下：

⁷⁶⁷ <日記抄>《張秀亞全集 2》，頁 510。

⁷⁶⁸ <文學家的使命>《中國現代文學百家：盧隱代表作》（北京：華夏出版），頁 355。

⁷⁶⁹ 蔣孔陽：《德國古典美學》（北京：商務印書館，1980.6 第一版；1997.12 五刷），頁 235。

⁷⁷⁰ 蔣孔陽：《德國古典美學》，頁 235。

⁷⁷¹ <盧隱自傳 其他>《中國現代文學百家：盧隱代表作》，頁 378~379。

⁷⁷² 周芬伶：<夢之華——張秀亞詩小說與散文詩的文體實驗>《芳香的祕教：性別、愛欲、自傳書寫論述》（台北：麥田，2006.12 初版），頁 183。

⁷⁷³ 張秀亞：<創造散文的新風格>《張秀亞全集 6》，頁 273~275。

越界在文學創作中為文類之相互滲透，跟『出位⁷⁷⁴』不同的是，後者是部分犯規，前者為全面犯規，也就是把小說散文化，散文小說化，詩散文化，或散文詩化，在她(張秀亞)的文集中被標誌或視為散文詩的作品也不少，被視為詩小說的也不少，令人難以分辨文類。⁷⁷⁵

依此定義考察《張秀亞全集 2 - 4》，從兩個面向析論其在散文類的「越界」：

第一個面向是「小說化散文」的文類實驗。在她的早期散文中，諸多散文小說化的篇幅，將其歸為「散文故事(Prose tale)」的文類；而「散文故事」可分三種：傳奇(如：阿瑟王的故事) 譬喻的小故事(Parable) 諷喻的小故事(Allegory)；「後二種都是以簡短的故事體裁，曉諭人生的大道理及道德教訓⁷⁷⁶」。依芬伶師的看法，她認為「張秀亞似乎偏愛這些界於小說與散文之間的散文故事，它應是中間文類，也是越界書寫的一種。⁷⁷⁷」下列就「散文小說化」的越界，亦即「散文故事」的文類，列舉文例論述之：

<燕子> 這篇三千餘字的故事，仿自《王爾德童話集》的<快樂王子>。藉擬人法開展故事的內容，敘述一隻棲息南洋島嶼的燕子，歷盡千辛萬苦，飛往嵩山之麓，用溫熱的小身軀，溫暖了飢寒交迫的母女；當達成使命以後，它安然死在小姑娘的手上。⁷⁷⁸故事的敘述包括：時間(冬末春初)；空間(南洋島嶼 中國嵩山)；人物(燕子、母女)；對話(小燕子與老燕子、小燕子的呼喚 母與女)；事件(頭 中 尾) 據佛斯特《小說面面觀》道：「故事是按時間順序安排的事件的敘述。情節也是事件的敘述，但重點在因果關係(causality)上。⁷⁷⁹」以佛斯特的觀點考察<燕子>這則故事，雖然具備小說的元素，但是缺乏因果關係的情節開展，仍不能將其歸為小說類，僅屬於「譬喻小故事(Parable)」一類，應

⁷⁷⁴林央敏：〈散文出位〉《文訊》14期，1984.10。

⁷⁷⁵周芬伶：〈夢之華——張秀亞詩小說與散文詩的文體實驗〉，頁145~146。

⁷⁷⁶張秀亞：〈散文概論〉《張秀亞全集 5》，頁291~292。

⁷⁷⁷周芬伶：〈夢之華——張秀亞詩小說與散文詩的文體實驗〉，頁178。

⁷⁷⁸張秀亞：〈燕子〉《張秀亞全集 2》，頁124~129。

⁷⁷⁹佛斯特(E.M.Forster, 1879~1970)著/李文彬譯：《小說面面觀》(台北：志文出版，2002.1 新版1刷)，頁114。

是「散文小說化」的越界。在三冊《全集》中，呈現許多「譬喻小故事」的篇幅，例如：〈湖畔〉、〈星與燈〉、〈幻想曲〉、〈落雨的日子〉、〈愉快的晚餐〉、〈槲寄生〉、〈幕啟 幕落〉、〈午後〉等，作者明顯偏愛這類故事性的散文。

〈詩人同苓苓〉也是一則三千餘字的故事，通篇運用大量對話，以鋪排事件的開展，及刻畫人物的個性；按佛斯特所論，「詩人」同「苓苓」是「依循著一個單純的理念或性質而被創造出來的『扁平人物(flat character)』」⁷⁸⁰。文中未賦予「詩人」姓名，只描繪白屋詩人臨窗吟詩的聲調及目光，「他」指涉愛詩者的「類型(types)」；「苓苓」則諷喻天真善良卻不愛詩的「類型」，她願意伸出友誼的手，陪伴寂寞的詩人，卻不願意欣賞他的詩，走進他的內心世界；她只是庸俗的朋友，絕非靈魂的伴侶。她之於詩人的責難：「這是你的藝術，你太看重藝術，而忽略了人生。去吧，詠你的詩去吧，尋你的詩去吧，你這個天才，你這個癡子，詩是一切嗎？詩能代替一切嗎？」⁷⁸¹這段話是昏昧庸眾於獨異詩人的評價，刻畫出「詩人熱愛世界，世界卻遺棄詩人，詩人忠實的記錄下時代的感受，但是他的時代往往不認識他」⁷⁸²的孤寂；因此，愛詩成癡的他，注定走一條寂寞蒼涼的人生路。文本透過「對比設計」的手法，藉「庸眾與獨異」的人物類型，諷諭媚俗之於藝術的戕害。於《全集 4》另有一篇〈琴〉，亦屬「諷喻的小故事(Allegory)」，也是「小說化散文」的越界書寫。

〈栗色馬〉以畢孟村為背景，以「我」為「敘述觀點(point of view)」，乍讀之下常誤以為是一篇傳記書寫；然而，從時間及人物的考察，可知其屬虛構性的故事，依張秀亞的散文論，它屬於「散文故事」中的「傳奇」。這篇「傳奇」開宗明義寫道：「那正是北方軍閥混戰的時候，父親才去世不久，我自 城被送回故鄉，偎依在我唯一的親人 祖父的身邊」⁷⁸³。參照〈苦奈樹(代跋) 我的生活及文藝道路〉，在這篇「自傳」書寫中，作者自述：「二十六年夏天，因為時局動盪，

⁷⁸⁰ 《小說面面觀》，頁 92。

⁷⁸¹ 《張秀亞全集 2》，頁 469。

⁷⁸² 〈我學寫詩〉《張秀亞全集 2》，頁 474。

⁷⁸³ 《張秀亞全集 3》，頁 258。

年邁的父親不願再在大都市逗留，偕同老母，遄歸故鄉。我那時後期師範尚未畢業，只有住在校中。⁷⁸⁴」再參照〈憶父〉一文，推估：「其父逝於一九四三年，作者年二十四，正客居山城。⁷⁸⁵」又，據〈苦奈樹〉所記，作者的祖父早逝，由此可知，故事的祖父純屬虛構，屬小說類的人物書寫。

五千餘字的〈栗色馬〉，故事內容有：時間、地點、人物、對話，及事件的鋪排；但事件的開展極不合邏輯，如文末描述：當馬兒被搶，祖父嘆道：「唉，如果那個綽號『沒耳朵』的搶匪頭兒來了，他也不會硬搶我們的馬呀，我聽說他是一個俠義的漢子呢，可嘆你們卻。」祖父的話還沒說完，搶匪立刻把馬歸還。⁷⁸⁶這般奇蹟式的事件，在「傳奇」故事中屢見不鮮，按佛斯特所論，它不是小說的「情節」，純屬於「故事」的形式；類似〈栗色馬〉的越界書寫，在《全集》中，尚有：〈小獵人〉、〈牧羊女〉等。然而，作者獨鍾「散文故事」的文體，藉文體實驗展現其原創精神，在承襲五四「女書」特質之餘，也標誌著「張秀亞式」的散文新風格；誠如芬伶師所言：「她的越界書寫只能說是張秀亞式的，風格與美學終歸於作家個人所有，如此獨特性才具備普遍性的基礎。⁷⁸⁷」

第二個面向是「散文詩化」的文類實驗。張秀亞早期的散文創作，不僅呈現「小說化」的現象，而且呈現「詩化」的越界，篇數雖不如「散文小說化」多，亦未標明「散文詩 (poem in prose)」的字眼，但是「在小巧、精緻的散文形式中，含蘊著詩的靈魂，呈顯豐盈的詩意⁷⁸⁸」，即使是「一首不諧韻的自由體，也可以說它是詩——散文詩。⁷⁸⁹」按張秀亞對於「散文詩」的詮釋，既把「散文詩」視為「詩」的一類，卻把「散文詩」編入散文集，可見她對於這文類的歸屬也覺得模

⁷⁸⁴ 《張秀亞全集 2》，頁 165。

⁷⁸⁵ ? 〈憶父〉《張秀亞全集 2》，頁 445。

? 〈山城之子〉《張秀亞全集 2》，頁 109。

? 〈父與女〉《張秀亞全集 2》，頁 196。

⁷⁸⁶ 〈栗色馬〉《張秀亞全集 3》，頁 267。

⁷⁸⁷ 周芬伶：〈夢之華——張秀亞詩小說與散文詩的文體實驗〉，頁 147。

⁷⁸⁸ 〈談散文詩〉《張秀亞全集 8》，頁 301~302。

「散文詩此一體例，大概是舶來品，我國的古典文學作品中，好像還沒有和它相似的『成品』，它和我國的那些篇不太講求格律的古詩也並無相同之處。」

⁷⁸⁹ 〈散文概論〉《張秀亞全集 5》，頁 293~294。

糊，想必這就是她不曾標明「散文詩」的原因吧！儘管如此，她愛極這「無名有實的詩歌」，早期即實驗「散文詩化」的書寫；以下列舉文例，一一論述之：

她逃避災荒般逃出了人語的壓迫，人影的追捕，頹然的，悄然的倒在地上，像一尊被推倒的希臘女神石像，她翹起頭向上面望著，是一圈密密匝匝的松柏，自那截小煙囪似的根株上，冒出了濃綠色的煙。她覺得自己像是這綠煙的一點渣滓。再向上面瞧，雲彩和日影做著追逐的遊戲。她想，天空是一片海水，我便是故事裏沉在藻荇間的人魚 遠遠的淡黃的日影，描繪出幢幢奔忙的人影，空氣裡，浮蕩著喧嘩的人語，大家在追捕她這個逃犯呵，這個自現實中越獄到空靈幻想中的年輕女犯。⁷⁹⁰

< 她的解脫 > 藉象徵手法表達「欲掙脫現實的牢籠，逃往幻想的世界，求得靈魂的解脫」⁷⁹¹。芬伶師認為：「這篇散文詩與波特萊爾的〈死〉，屠格涅夫的〈當我不在人世的時候〉，魯迅的〈死後〉類似，可見散文詩的主題與形式承襲性很強。⁷⁹²」關於散文詩的承襲性，由張秀亞〈不眠的夜〉與屠格涅夫〈我在夜間起床〉相較可知，摘錄文本末段詩句，說明如下：

我口渴，我窒息了 斑斑舞蹈的色彩，音符，退下去吧， 我要躲進安謐的長夜帷幔裡，我暈眩，我要休憩 。疲憊，這條蛇一般扯不斷的繩索，將我緊緊的？在床柱間 。我要掙扎，我要去撞那扇黑色的門（睡眠或者死 ），達到黎明或永生。⁷⁹³（〈不眠的夜〉）

啊！這是我既往的一切，是我的全部幸福，是我曾經做過、愛過的一切，

⁷⁹⁰ < 四葉草 > 《張秀亞全集 2》，頁 134~135。

⁷⁹¹ < 四葉草 > 《張秀亞全集 2》，頁 134~135。

⁷⁹² 周芬伶：〈夢之華——張秀亞詩小說與散文詩的文體實驗〉，頁 150~151。

⁷⁹³ < 四葉草 > 《張秀亞全集 2》，頁 135。

一切 永久地、一去不返地和我告別！我躬身行禮，送別我逝去的生活，然後躺到床上，彷彿進入墓穴一般。啊，但願進入墓穴！⁷⁹⁴

（〈我在夜間起床〉）

兩首詩的形式及筆調相似，皆以沉鬱的筆調，真誠的情感，直抒失眠的心境。前者為張秀亞早年作品，直抒「思緒之狂亂及心靈之疲憊」；後者為屠格涅夫暮年所作，抒發「老年的孤獨與豁達」，在抒情中隱含人生哲思。兩首詩的題目相似，但抒發的主題不同，〈不眠的夜〉編入散文集，〈我在夜間起床〉編入散文詩集，顯然定其文類仍見仁見智，這介於散文與詩之間的文類，也是「散文詩化」的越界書寫。

我不敢如此猜度她，她只是一個人間人，卻走著夢中的道路。 她只是一個不幸的逃亡者 一個寂寞襲擊下的逃亡者。她和風賽跑，不敢回眸，身後，有一座幽囚過她的，荒涼古堡，她如今向前面飛去了，要把寂寞留給路上的飛塵。多少人整日為了閃避寂寞，而跳著，唱著，逃亡著，失掉了靈魂似的佯笑著。我卻為了他們的笑而笑了。笑得很輕，我只要窗前那沉思的女神石像聽到。這世界上，儘管有人逃避寂寞卻也有人熱愛寂寞。 我故意把窗子關閉起來，把寂寞幽閉在我無聲的心房裡 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，保持著自然淺淡的光影和天然清淺的顏色！⁷⁹⁵

〈寂寞〉藉象徵到寫實的手法，低抑到昂揚的筆調，抒發寂寞心境的變化，在苦悶色彩中，飽含生活美學 「開在幽谷的花最香，無人見的星星最有光」⁷⁹⁶。

⁷⁹⁴屠格涅夫（H. C. Tyreheb, 1818~1883）著 / 朱憲生等譯：《屠格涅夫全集 10》（石家莊：河北教育，2000.7 初版，2000.12 第 2 版，2001.5 第 3 刷），頁 400。

⁷⁹⁵《張秀亞全集 2》，頁 221~222。

⁷⁹⁶《張秀亞全集 2》，頁 222。

張秀亞的〈寂寞〉與波特萊爾的〈孤獨〉，屠格涅夫的〈當我一人獨處的時候〉，三篇散文詩的形式不同，但表達的主題雷同，盡皆描述「在孤獨寂寞中，邂逅真我」的情思；散文詩的承襲性藉此可知其梗概。

張秀亞針對「散文詩化」的越界，曾有精闢的見解，在〈談散文詩〉中，曾論述道：

散文詩這種文體，宛如畫中的山水小品，易寫而難工，著筆也許並不難，難在於短小的篇幅中，含蘊著深厚的哲思。散文詩此一體例，大概是舶來品，我國的古典文學作品中，好像還沒有和它相似的「成品」，它和我國的那些篇不太講求格律的古詩也並無相同之處。初看之下，覺它款款道來，如同散文，而讀畢之後，才知其晶瑩圓潤，芳馥滿口，是一首「無名」而『有實』的詩歌。⁷⁹⁷

早於五〇年代，張秀亞即有「散文詩化」的書寫，卻將其收編入散文集，可見對於散文詩的歸屬尚未定位，仍屬於實驗書寫的階段；直到七〇年代，先後出版散文詩集《我的水墨小品》及散文詩、散文合編的《石竹花的沉思》，然後她發表了〈談散文詩〉一文，正式將散文詩視作「文體」，稱其為「無名而有實的詩歌」；後人據此而將《我的水墨小品》歸為《詩卷》一類。經過多年的思考，她提出以上觀點，認為散文詩是獨立的「文體」，是西方文學影響下的產物；視散文詩為獨立的文類，無形中提升散文詩的地位；於是，她時常發表散文詩作，作品風格越顯繁複，呈現豐富的文本世界。

二、散文風格的呈現

不論藉由日記、書簡的自剖式書寫，或者透過散文小說化、散文詩化的越界

⁷⁹⁷ 《張秀亞全集 8》，頁 302。

書寫，張秀亞的抒情散文都呈現內容（意蘊）與形式的和諧，能「生發普遍的感動人心的力量」；按黑格爾的美學觀，這是「理性與感性的統一⁷⁹⁸」，是「情致（pathos）」作用的發揮，是文學中的絕美呈現。

黑格爾認為「美是理念的感性顯現」；而「理念就是內容；感性顯現就是直接呈現於感覺的外在形狀，就是表現的方式。」⁷⁹⁹文學的表現形式和體現的意蘊密切吻合，並且飽含「使一切力量得到實現的潛能⁸⁰⁰」，延展出「言有盡而意無窮」的張力，吸引讀者沉浸在文本中，咀嚼內容所蘊含的豐富性，體認理性的價值和力量，這力量必顯現為感動人的情致，能深刻感動讀者的心靈。因此，黑格爾《美學》論道：「能表現情致的個人心靈必須本身是一種豐滿的心靈，有展開它自己和表現它自己的本領。⁸⁰¹」

張秀亞正是一個心靈豐滿的作家，她生長於新文藝最輝煌的時期，蒙受中西文化的洗禮；遭逢時代大動盪的局勢，經歷顛沛流離的困頓；憑著堅定的寫作信念，煥發出五四「女書」的光華，「奠定台灣婦女寫作運動的基石⁸⁰²」，「開拓出另一片遼闊的美文世界⁸⁰³」。

詩人？弦稱她的成就「到了光榮的頂點⁸⁰⁴」，封她為「一代美文大師」，繼承與發揚美文的創作，把美文的「情致」發揮得淋漓盡致，她說：「我自承在文章的寫作上，有如一個珊瑚女工，我注意它的形式，更珍愛那自內裡透發出的光澤。⁸⁰⁵」正因如此，她的散文「不見雕琢的痕跡⁸⁰⁶」，在內容與形式上，都呈現個人獨特的

⁷⁹⁸ 黑格爾著 / 朱光潛譯：《美學（第一卷）》（北京：商務印書館，1979.1 第二版，1996.6 第 9 刷），頁 25。

⁷⁹⁹ 《美學（第一卷）》，頁 25。

⁸⁰⁰ 《美學（第一卷）》，頁 305。

按朱光潛的詮釋：「使一切力量得到實現的潛能，就是一般所說的『富於暗示性』或『言有盡而意無窮』的意思。」

⁸⁰¹ 《美學（第一卷）》，頁 299。

按朱光潛的詮釋：「展開就是轉向外在事物。」

⁸⁰² 弦：〈張秀亞，台灣婦女寫作的燃燈人〉，頁 25。

⁸⁰³ 〈張秀亞，台灣婦女寫作的燃燈人〉，頁 24。

⁸⁰⁴ 〈張秀亞，台灣婦女寫作的燃燈人〉，頁 25。

此乃梵樂希稱頌波特萊爾的話，？弦引用之。

⁸⁰⁵ 《張秀亞全集 9》，頁 300。

⁸⁰⁶ 《張秀亞全集 9》，頁 300。

藝術風格。

(一) 簡淨雅淡，詩韻天成

在〈散文概論〉中，揭櫫審美的四個條件：簡淨、純真、韻致、想像⁸⁰⁷；其中，簡淨與韻致屬創作技巧，意指透過語言的「陌生化」，打破語言的慣常性，破壞語言的機械性和自動化，使讀者由此感受到語言本身的活力，感受到語言的豐富性和詩意性，從而擺脫舊有的感知定式，從麻木不仁的感受中獲得解放，進而喚起對於事物的審美感受。⁸⁰⁸

張秀亞運用「語言陌生化」的書寫，使散文呈現「簡淨雅淡，詩韻天成」的風格，她主要透過兩個途徑，以實現創作美文的目的：

第一個途徑是：藉「簡 (Simplicity)」與「淨 (Cleanness)」的「刪節」功夫，使作品呈現「簡淨雅淡」的樸實美。刪除冗言贅字，字字工穩凝鍊；不雕琢不堆砌，「去其糟粕，留其精純」，如「清水出芙蓉，天然去雕飾」般，自然吸引讀者沉浸於其中，令讀者感受到語境新奇的美感，以及文字所煥發的魅力。在散文的創作理論中，她屢次提及「刪」的重要：

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是極大的，所以簡美到極點，乃成為力與智的凝鍊，作品至此，沒有讀者會不感受到你文字的魅力！⁸⁰⁹

鄭板橋撰寫一副對聯：「刪繁就簡三秋樹，領異標新二月花。⁸¹⁰」對聯的意思

「我始終服膺那一句話：『不見雕琢的痕跡，才是真正的藝術。』寫文章正如詹姆斯·凱樂所說：『先必有所欲言，其次是能夠言所欲言。』」

⁸⁰⁷ 《張秀亞全集 5》，頁 296~300。

⁸⁰⁸ 方珊：《形式主義文論》（濟南：山東教育出版社，1994.4 第 1 版，2002.2 第 2 刷），頁 56~60。

⁸⁰⁹ 〈寫給青年朋友的信——談寫作〉《張秀亞全集 8》，頁 320。

是：造物主透過刪繁就簡的功夫，使自然界呈現新穎活潑，氣象萬新的景象；正如張秀亞〈雨窗前〉所述：「大自然中的一切景象，原皆和藝術、文學中的妙品互相詮釋。藝文作品至相當優美處，也翕然的符合了大自然景象中展示的美的原則。⁸¹¹」從體察自然的變化中，感悟了散文創作的法門，因此，在〈寄林姐〉中，她寫道：

我試著自秋天體味文章三昧：不必要的枝葉同顏色，都予以刪落，只留下那婀娜而遒勁的，代表向上的生命力的樹幹，與豐美的果子。有這樣的作品寫出，乃是一個作者最大的歡欣，而生活著，也要有秋天那種素樸的情調。⁸¹²

創作美文的秘訣在於：運用省淨素樸的文字，呈顯自然雅淡的風格，這刪落冗詞贅字的功夫，正是「語言陌生化」的作用，也是「情致」發揮的結果；誠如黑格爾所言：「使人感到快樂的表現必須顯得是由自然產生的，而同時卻又像是心靈的產品。⁸¹³」因此，富有強大感染力的美文，必是「製作得很自然⁸¹⁴」的藝術品；而張秀亞的散文正呈現這風格。她於一九五五年發表〈我寫《田園之歌》〉（後改書名為《湖上》），敘述邇來心境的轉變，由衷渴慕田園生活，於〈序言〉寫道：

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，我不曾借來金絲銀線，來在我的紡機上織？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。⁸¹⁵

⁸¹⁰轉引自“方珊：《形式主義文論》，頁 61”。

⁸¹¹〈雨窗前〉《張秀亞全集 8》，頁 349。

⁸¹²〈寄林姐〉《張秀亞全集 3》，頁 231。

⁸¹³《美學（第一卷）》，頁 210。

⁸¹⁴《美學（第一卷）》，頁 210。

⁸¹⁵《張秀亞全集 9》，頁 193。

「寧願做一條沉默的蠶」，靜靜地吐出素色的絲，把絲獻給「純樸的牧女」。她要忠實於自己，創作屬於自己的書，「寫出蘊蓄心中已久的話，唱出屬於自己的歌！」⁸¹⁶把歌聲「獻給少數的知音」，走一條寂靜的創作之路。

第二個途徑是：藉語言的音律及色彩美，使作品呈現天籟般的詩韻。她以靈耳諦聽自然，以靈視靜觀萬物，以慧心體察世事，再運用文字的節奏及色調，適當地表現在文章中，「使文章激濺著一股充沛的生命力⁸¹⁷」，與創作主體的生命律動一脈相承，展現生命的本色，彰顯最美的情致，令人感染到文字的詩意。在張秀亞散文中，透過作畫、寫詩的筆法，藉由自然的詩韻，創造屬於自己的語言風格，使作品飽含耐人尋味的意境，展現自我的藝術世界，具體驗證黑格爾所言：「美的生命在於外形的顯現⁸¹⁸」；其散文富含「聲韻美」及「色彩美」的語言，這種新鮮獨特的詩性語言，是「人類最初的、真正的美的語言⁸¹⁹」，也是「語言陌生化」的運用。

按什克洛夫斯基的「陌生化」理論，他認為「陌生化是作品藝術性的真正源泉⁸²⁰」，其可透過三方面來表現：從作者來說，他要破除慣常化，獨具慧眼，善於觸發，在生活中尋獲動人的素材，即具備「平凡中見偉大」的能力。從作品來說，要把普通素材「變形」為藝術品，通過「抽取（篩選與拆解）組構、配置」的程序，使其在「性質、外形、大小、色彩都煥然一新，賦予它們以最大的藝術表現力⁸²¹」，作品蘊含藝術魅力，必能引人入勝，這是「化腐朽為神奇」的意思。從讀者來說，完成「變形」的作品，不僅予人感官的新奇，而且觸動感受的「差異」，令人擺脫僵化的感知，滋生震撼激情的印象。⁸²²

藉什克洛夫斯基的理論，摘錄《全集 2 - 4》為例，論述作者如何透過「陌生化」的途徑，呈顯「詩韻天成」的語言風格：

⁸¹⁶ 《張秀亞全集 9》，頁 193。

⁸¹⁷ < 蠶的回首 > 《張秀亞全集 6》，頁 394。

⁸¹⁸ 《美學（第一卷）》，頁 7。

⁸¹⁹ 李曉紅：《中國當代散文審美建構》（深圳：海天出版社，1997.10 出版，1999.8 第 2 刷），頁 37。

⁸²⁰ 方珊：《形式主義文論》，頁 62。

⁸²¹ 《形式主義文論》，頁 65。

⁸²² 《形式主義文論》，頁 62~71。

我讚美著黎明的藍風，熔銀樣的泉水，一朵向著太陽笑的野花，青青一枝柳，那美，那輕盈，都會使我對這世界生出多量的溫愛。⁸²³

蘭蘭的搖籃是一隻小白船，媽媽的手臂在輕輕的划，划呵，划呵，划進了夢之國。⁸²⁴

窗紙的破洞處，鑲著兩隻黑黝黝的眼睛，燦亮，美麗，帶著笑意的孩子的眼睛。⁸²⁵

水底有一團團的紫色水草，凌亂，糾結，宛如詩人的愁緒一般。⁸²⁶

在銀亮的曉光中光彩煥發，枝葉微動，神態莊嚴，似是一個詩人將自己整個的生命化成了一枝不朽的大筆，向著雲，向著天，寫下了他無限的愛與熱誠的祝福。⁸²⁷

有時我站在屋前看著小兔兒在草地上跳躍而過，像兩團煙，兩團雲，更像綠海上濺起的兩朵活潑的浪花。⁸²⁸

張秀亞透過善感的心靈，「抽取」生活事物為題材，例如：〈在搖籃旁〉、〈榭寄生〉、〈水草〉、〈椰〉、〈溫情〉等，「這些在自然界原本瞬間消逝的事物，文學卻使它們永恆了⁸²⁹」，就這個意義來說，「文學也是征服了自然⁸³⁰」；因此，她

⁸²³ 〈苦奈樹（代跋）〉《張秀亞全集 2》，頁 164。

⁸²⁴ 〈在搖籃旁〉《張秀亞全集 2》，頁 390。

⁸²⁵ 〈榭寄生〉《張秀亞全集 3》，頁 192。

⁸²⁶ 〈水草〉《張秀亞全集 4》，頁 95。

⁸²⁷ 〈椰〉《張秀亞全集 4》，頁 119。

⁸²⁸ 〈溫情〉《張秀亞全集 4》，頁 210。

⁸²⁹ 《美學（第一卷）》，頁 210。

⁸³⁰ 《美學（第一卷）》，頁 210。

的創造心靈是和諧愉悅的。配合和諧愉悅的情緒，藉由長短句的交錯「配置」：在一個長句之後，接著寫了兩句相呼應的短語詞，短語詞多由兩個雙聲或疊韻所構成的形容詞，如：「燦亮，美麗」同屬疊韻複詞；「凌亂，糾結」同屬雙聲複詞；透過音韻造成文字的韻律，以增加散文的音樂美感；或者藉由兩個類疊語詞的組構，如：「那美，那輕盈」既屬類字詞又具押韻效果；「向著雲，向著天」及「兩團煙，兩團雲」屬 AAB 型的疊義詞；「划呵，划呵」則由虛詞構成的類疊語詞；通過不同結構的類疊語詞的運用，製造反覆迴旋，音韻變化的旋律美感。又在兩個短語詞間標以逗號區隔，例如：「那美，那輕盈」；「划呵，划呵」；「燦亮，美麗」；「兩團煙，兩團雲」等，作者打破標點符號的習慣用法，將兩組形容詞或名詞視作兩短句，透過長短文句的張力，藉以製造文章的節奏感，使意蘊「產生不同的情調」。

然後，配以文字的色彩美，有：藍、銀、青、白、黑、紫、綠等純淨的色澤；如：「藍風、青柳」象徵「希望與生機」；「白船」象徵「聖潔的母愛」；「紫色水草」象徵「糾結的鬱悶」；「綠海」象徵「廣闊而生意盎然」的草原；「黑黝黝的眼睛」象徵「純真與神祕」；這些色彩使字質增添燦美的光華，展現更細緻的質地。就這樣，顏色、音韻、情緒相互協調一致，語境「產生完整而統一和諧⁸³¹」，顯出「單純的定性和一致性⁸³²」，鮮明地表現創造心靈的內容，平凡的景物因而「變形」為精緻藝術，進而提昇作品的趣味及境界。通過「語言陌生化」的程序，散文呈現「詩韻天成」的風格，吸引讀者感染文字的魔力，感知作者創造心靈的美，走進多彩繽紛的文本天地。

（二）幽微感傷，情思聖美

「簡淨與韻致」的形式美之外，在美文的四個條件中，「純真與想像」則指涉

⁸³¹ 《美學（第一卷）》，頁 319。

⁸³² 《美學（第一卷）》，頁 321。

意蘊（內容）美⁸³³；唯有形式與內容合一，如黑格爾《小邏輯》所述：「內容與形式都須得徹底統一的，才是真正的藝術品。⁸³⁴」

所謂「純真」指「真情與真知」，這是抒情散文的靈魂，也是一等好文章的要素。⁸³⁵作家必得忠實於文藝女神，忠實於寫作，忠實於自己，「直抒胸臆，信筆寫來」，誠懇親切，情真語直，才能引發讀者共鳴，令讀者感通其意。關於「純真」的散文美學，張秀亞如此敘述：

我永不忘托翁的一句話：「作者應本所經驗於自然或人生的感情，傳達給他人成。」他又說：「這感情，必得是最高的感情！」也許由於人生經驗的不足，有許由於抒寫能力的不夠，代替了「最高的感情」，我這支筆所能表現的，只是「最真的感情。」我始終以為，為文亦如同做人，最忌造作，最忌偽飾，文章中，照樣容不得虛偽的法利賽人！要想引起讀者的同情共鳴，必先放進自己的真情實感，「以火引火，以情引情。」文章亦然。我自知文字？陋，但自己總希冀一日能夠達一種境界，即是喀萊爾（T. Carlyle）所說的：「簡單，誠實，自然，巖隙裡散布著花光燦爛的綠原。」⁸³⁶

「為文貴在真誠」，把「真情真知」傳達給讀者，是高貴的創作心靈，她不僅提出此審美觀，而且具體實踐在創作中。在她的早期散文集，如：《三色堇》、《牧羊女》、《凡妮的手冊》、《懷念》四書，多以日記及書信的體裁，透過自我心靈的對話，吐露婚變及流亡的愁緒，「蓄極積久，不能自遏」，真情流露，痛徹心扉，文本漫漶著深沉的憂傷，字字感人肺腑，引發讀者的共鳴。

在出版四本散文集後，「生命的小河，經過悲喜的激濺，轉歸於平靜，雖然仍

⁸³³ < 散文概論 > 《張秀亞全集 5》，頁 296~300。

⁸³⁴ 轉述自 蔣孔陽：《德國古典美學》（北京：商務印書館，1980.6 第一版，1997.12 五刷），頁 231。

⁸³⁵ 《張秀亞全集 5》，頁 298~299。

⁸³⁶ < 牧羊女 前記 > 《張秀亞全集 2》，頁 190。

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。⁸³⁷」於是，在《湖上》〈自序〉中，她提筆敘述：「多少年來，在風雨中奔馳，在巉岩上跋涉，太多的艱苦，代替了太多的幻夢，我已不再向著一片霜葉要求春花的艷麗，我已不再那麼癡⁸³⁸」；可以想見，她由於心境上的轉折，使得創作風格也趨向改變自第五本散文集《湖上》起，由「幽微感傷」的文風，譬如：〈幻思〉、〈湖上〉、〈鳥兒的悲劇〉、〈古城秋色〉、〈生辰〉等；轉趨「平淡素樸」的文風，譬如：〈請柬〉、〈山林之戀〉、〈再寄菁菁〉、〈回到自然〉、〈牽牛花〉、〈庭園〉等；而關於文風的轉變，於〈再版題記〉一文，她曾自陳：

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。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虛真的東西。⁸³⁹

當入世漸深，「生活的實相」，讓她學習擺脫過去，篤實地活在當下，於是，她開始書寫田園生活，「把心中的愛獻給那純樸的小牧女」，而當回歸大自然，即使書寫生命的創傷，也「表現出一種心靈的溫柔親密，一種退讓任運的喜悅，一種在煩惱痛苦中的泰然自若⁸⁴⁰」，就像「在怨訴的樂調中滲透著對苦痛的喜悅和讚頌⁸⁴¹」，這是「通過眼淚的微笑」，是患難中的喜樂，呈現浪漫型藝術的風格。

參照〈或人的日記〉和〈愛琳的日記〉二文，前者吐露婚變的愁苦，是惶亂中的私密對話；後者在怨訴中激發意志，「在痛苦中看到更高更強烈的喜悅⁸⁴²」，她在日記中，陳述這段心路歷程：

⁸³⁷ 〈湖上 自序〉《張秀亞全集 3》，頁 9。

⁸³⁸ 〈湖上 自序〉，頁 10。

⁸³⁹ 《張秀亞全集 3》，頁 155。

⁸⁴⁰ 《美學（第一卷）》，頁 203~204。

⁸⁴¹ 《美學（第一卷）》，頁 204。

⁸⁴² 尼采：《悲劇的誕生》（台北：志文，1971.3 初版，1983.5 再版），頁 145。

這真是生命的秋天，愛死去了，恨也死去了，憂傷也死去了，我站在階前，一陣西風，帶來了一陣凜寒，我覺得自己是一株樹，落盡了最後的一片葉子，如今，只那一株泛著碧玉顏色的樹幹，向著藍色的漠漠的遙天，天邊的雁影，也是如此的稀疏了。⁸⁴³

呵，可憐的人，你愛的是朝霞麼，你愛的是玫瑰麼，你只是怕朝霞飄走，玫瑰凋謝，而「自我」將由寂寞伴隨。你怕的是暗夜麼？是冰冷的霜雪麼？你只是怕「自我」處在黑暗與凜寒之中。如果把「自我」完全忘卻，則又有什麼可憂懼的呢，如果不再顧慮到自己，而處處想到「你」想到「他」或「她」，這便是一個聖人與一個凡人間的區別了。⁸⁴⁴

告別了淒暗的過去，我遙望著春天的遠景，在一片寂寞中，我立刻似聽到黃鸝的鳴唱了。耳邊是一片清越的江流淙淙，多麼優美的境界，我終竟尋到了，回顧來時的道路，只是一片煙籠霧罩的榛莽，呵，如果我停留在那兒，我將永在榛莽中徘徊，而看不到這白月朗照，大江湧流的如畫景色了。⁸⁴⁵

她以美感對抗人生的悲劇，在純真感傷的筆調中，展現「痛苦中的鎮定與自由」，呈演悲劇英雄式的浪漫美學；誠如符立中〈赴一場歷史盛宴——記張秀亞〉一文，用來形容她的文字「精緻淒艷」，就像「在生命幽谷編織幻夢，交錯著朦朧和感傷的『秀亞』式魅力。⁸⁴⁶」指的就是早期的散文風格而言。按黑格爾《美學》所論，她的自足自樂的自欣賞，這「沐神福似的和悅靜穆」，是「理想的最高度純潔」，也是理想的藝術形象；當環境的衝突越多，矛盾的破壞力越大，她越能堅持

⁸⁴³ 《張秀亞全集 3》，頁 211。

⁸⁴⁴ 《張秀亞全集 3》，頁 212。

⁸⁴⁵ 《張秀亞全集 3》，頁 212~213。

⁸⁴⁶ 《幼獅文藝》583 期，2002.7。

自己的理想，從而彰顯出主體性格的深厚和堅強。⁸⁴⁷當解脫塵世的煩惱和糾葛，她的筆端流瀉著感恩與和悅，表達聖善純美的情思，呈現「聖道」的散文美學。在〈愛琳的日記〉末，她寫著：

給予比接受更有福，神呵，讓我做個有福的人吧，給我機會，給我勇氣。
以我自己做榜樣，平和、寧靜、無怨、無嗔，像那路邊的松樹，山頂的白雲，依草的花片一般，在生存的一剎那，展現出詩與真來。⁸⁴⁸

在給林妲的信中，以「沐神福的靜穆」，她滿懷感恩地寫著：

如果痛苦來了，像一片暗雲般籠罩住你，那麼，你便擁抱痛苦，你便歌唱痛苦吧，為了它是值得讚美的，是誰說過：「神要使人夜間歌唱，他必要造夜。」我說：「神為了要顯出白晝的光燦，他必要造夜。」感激夜，為了它是白晝的前驅。⁸⁴⁹

秉持著虔誠的宗教信仰，這屬於神性的「最高度的純潔⁸⁵⁰」，在《北窗下》一書，表達得淋漓盡致，完滿彰顯「聖美」的風格，「她結合了詩、散文、寓言和隨筆，如碾珠作塵般將小品美文推向一種新高度⁸⁵¹」；「學者咸認它是張秀亞散文創作的藝術巔峰⁸⁵²」。

列舉《北窗下》之文例：

就因為有這輝光的照耀，人類才度過了歷史上無數黑暗的甬道。讓我們用

⁸⁴⁷ 《美學（第一卷）》，頁 202~228。

⁸⁴⁸ 《張秀亞全集 3》，頁 213。

⁸⁴⁹ 《張秀亞全集 3》，頁 230。

⁸⁵⁰ 《美學（第一卷）》，頁 225。

⁸⁵¹ 張瑞芬：〈張秀亞的散文美學及其文學史意義〉《張秀亞全集 2》，頁 47。

⁸⁵² 石曉楓：〈作家的「隱性宣言」——張秀亞散文創作理論及其實踐〉，頁 5。

全力來唱一支生命的頌歌，愛的頌歌，讓我們讚美人生那神聖莊嚴，美的一面。⁸⁵³

我感謝，感謝我又能看到新的太陽升起來，我又能呼吸著今晨鮮潔的空氣，感謝過去的一切已與昨日的夕陽沉落，而我又站在這裡，充滿了新的、活躍的生命力⁸⁵⁴

舉《聖經 詩篇》為例：

神啊，你的慈愛何其寶貴，世人投靠在你翅膀的蔭下，他們必因你殿裏的肥甘，得以飽足，你也必叫他們喝你樂河的水；因為在你那裡，有生命的源頭，在你的光中，我們必得見光。⁸⁵⁵

當稱謝進入他的門，當讚美進入他的院，當感謝他，稱頌他的名；因為耶和華本為善，他的慈愛存到永遠；他的信實直到萬代。⁸⁵⁶

對照上述各文例，知《北窗下》中多如《詩篇》的讚美詩，此想必與作者的宗教生活息息相關。平日，她勤讀經、多祈禱，過著敬虔的靈修生活，體驗天主滿滿的愛，自然懷著聖美的情思，流瀉於筆端的自是「聖道」的美學觀。

相較於五〇年代的女作家，張秀亞是一位具有創作自覺，企圖建構創作理論的先驅。在《張秀亞全集》中，曾多次論及個人的創作理念，她認為「文藝作品的基調是博愛與同情，它與宗教的極致是一樣的。⁸⁵⁷」而作家是「以筆，以血，

⁸⁵³ < 生命的頌歌 > 《張秀亞全集 4》，頁 20。

⁸⁵⁴ < 禱 > 《張秀亞全集 4》，頁 122。

⁸⁵⁵ 《詩篇》：三十六篇 7~9 節。

⁸⁵⁶ 《詩篇》：一百篇 4~5 節。

⁸⁵⁷ 《張秀亞全集 3》，頁 298~300。

以淚，重造一個充滿了愛與光的和煦人間⁸⁵⁸」，作家藉由寫作「使讀者及自己高貴化、神聖化⁸⁵⁹」；因此，她相信「一本傑作能使讀者充滿高貴、虔敬與美的情操⁸⁶⁰」；也唯有「一個充滿高貴情感的靈魂，才能寫出真正感人的作品⁸⁶¹」；這種「文以載道」的創作觀，應是受其宗教信仰所影響吧！宗教雖然開闊了她的視野，使她結識許多西方學者，也為教會翻譯了多本名著，得以萃取西方典籍之精華，使作品的意涵更深邃；加以襲自「五四美文」的抒情傳統，融西方與中國、神學與文學於一，從而創造屬於自己的「散文新風格」，展現文類實驗的原創精神。然而，宗教卻也框架住她的美學觀，窄化了她的創作題材，作品因而呈現諸多相同內容，譬如：湖泊、植物、憶往、畫片、聖經故事、藝術家故事等，大多反覆出現在不同文類中，創作文類雖顯多樣化，但題材廣度稍嫌不足，許是受到「聖道」美學觀的轄制吧。

儘管如此，憑著堅韌的創作毅力，她全心經營「散文大業」，將所揭櫫的「隱性宣言」實踐在創作上，彰顯「真、善、美、聖」的意蘊，而與「簡淨、韻致」的形式美徹底合一，體現「理性與感性統一」的美學，發揮動人的「情致」作用；因此，她的散文感動廣大的讀者，影響了後期的女作家，如：六〇年代的歐陽子、喻麗清；至七〇年代以降的張曉風、陳幸蕙等，無不受到張秀亞抒情散文的影響。她的散文寬廣了女作家的國際視野，使她們在承襲前人的文風時，能汲取西方典籍的養分，勇敢突破文體的框架，在傳統中注入一股活泉，讓二、三〇年代的抒情散文，獲得再造的契機，「變形」為獨特的「散文新風格」；使「女書」園地綻放繽紛的花朵，呈現百花齊放的勝景，吸引讀者沉浸於文學的花園中。

⁸⁵⁸ 《張秀亞全集 3》，頁 299。

⁸⁵⁹ <春天的聲音>《張秀亞全集 5》，頁 12。

⁸⁶⁰ <與菁菁談寫作>《張秀亞全集 3》，頁 274。

⁸⁶¹ <談文藝創作（代跋）>《張秀亞全集 3》，頁 300。

第六章 結論

她，崛起於天津；成名於台灣。自十四歲起，即在報刊發表作品；大學至淪陷前，皆以小說及翻譯為創作重心；東渡來台後，起初小說及散文創作並重，當散文引起廣大的迴響，才漸漸以散文創作為主；就這樣，她殷勤筆耕一生，創作二十八冊散文、四冊新詩、十冊小說、十三冊翻譯、三冊傳記、十一冊藝術史綱；可說著作等身，成就斐然，人稱她是「用筆墨匯成生命長河」的人，對於創作不輟的她，誠是至高無上的禮讚。

歷來對於張秀亞散文的評論，簡短如陳之藩的〈《尋夢草》讀後〉，大多刊登於副刊，屬千餘字內的心得報告；亦有刊於期刊的萬餘字論文，如：侯江〈張秀亞淪陷時期作品淺析〉⁸⁶²、許珮馨〈北窗下的尋夢女——論張秀亞散文的傳承〉⁸⁶³等；至於研討她的文學，在張教授逝世第四年，由「文訊」主辦的「永不凋謝的三色堇——張秀亞文學研討會」，於「國家台灣文學館」舉行；國外則由「紐約華文作家協會」舉辦過兩場「張秀亞女士紀念文學獎座」。她將生命奉獻給文壇，創作的藝術成就，令晚輩望塵莫及；然而，至今已發表的相關論文，屬十萬字以上的碩論，區區只有三篇；至於博論則少之又少了！相較於同時代的作家，如：對於林海音文學的研究，至少已發表十五本碩論；又如：對於琦君文學的研究，至少已發表十一本碩論⁸⁶⁴；後人對於張秀亞文學的關注，顯見有所不足。

由於張秀亞的著作豐富，且其一生創作的菁華，多在台中時期所著，故以此為研究核心，旁及其餘作品，期使論述能更周延；散文是書寫自己的文學，因此，透過傳記的書寫，得以詮釋作品的內蘊，感通作家的創作心靈。本以為成名甚早的她，一生平順，少遇風雨，寫其傳記將無從下筆；待蒐集相關資料後，方知處於時局動盪的她，飽經戰火的侵襲，為逃躲連天烽火，而過著顛沛流離的生活；

⁸⁶² 《中國現代文學研究叢刊》1期，1994.2，頁142~152。

⁸⁶³ 《(高師大)國文學報》5期，2006.12，頁135~160。

⁸⁶⁴ 據「國家圖書館全球資訊網」的「全國博碩士論文資訊網」搜尋可知。

加以母兼父職，獨力養育子女，異鄉謀生不易，日子之艱辛不難想像；然而，在艱辛的歲月中，她依然握緊一枝筆，日以繼夜地爬格子，那北窗下揮汗寫作的身影，是現代文學史上最美麗的詩篇。她的人生猶如她的美文，流露著傳統婦女隱忍、剛強的性格；她用筆寫就她的人生，用筆為人生開創出璀璨的道路。

在書寫〈張秀亞小傳〉時，亦獲得下列兩項心得：

(一) 作家的養成絕非偶然，自有其主觀與客觀的因素。來自河北畢孟村的張秀亞，生性浪漫多感，喜愛沉思遐想，生活充滿了幻夢，這是與生俱來的性格。兒時承襲母親的明慧憂鬱，「汪洋在童年周圍的大海」，學會「用幻想來飾美夢境」⁸⁶⁵；母親培植她的文藝根苗，大海滋養她的創作生命，沉埋在母親與大海中，想像力因而更豐富，靈感因而源源不絕，文學意蘊也更深邃了，譬如：藉由「水」的意象，呈演出「生命母體」的象徵；而「母子同體的聖境」是童年最美的記憶，成為張秀亞回憶散文中的母題。

在她的散文中，透過「水」構成生命河道圖，圖繪一幅心靈跋涉史，藉以完成尋根之旅；而豐富的人生閱歷，既是創作的寶藏，也是書寫不盡的題材，它鮮明地活躍於文本中，由此可知，唯有生於偉大的時代，才見偉大的作家；譬如：安史之亂於杜甫，靖康之難於李清照，國共內戰於張秀亞，遭逢戰亂使作家沉湎於寫作，「藉以忘記一切逼人而來的苦難」；從而養成一顆崇高的創作心靈，這是作家養成的客觀因素。

(二) 唯透過口述歷史，尋找作家的蹤跡，方能建構更精確的生命史。在書寫〈張秀亞小傳〉時，傳記核心在於「1950年底—1964年暑假」，客居台中模範村的十三年餘；除採逐年記事外，亦重塑當時人文地景及地名沿革，因此，在研究作品，蒐集文獻史料之餘，仍得透過訪談紀錄，藉由地方耆老：吳秀玉、簡清河、陳昭民等人的口述，蒐集第一手資料，構築五〇年代的村落地景，寫就了〈模範村史略〉一文。從論文書寫中，深刻認識到：唯有讓村民站在自己的立場，描述自己的生活經驗，才能彌補文獻史料的不足，使作家成為有血有肉，活躍於字裡

⁸⁶⁵ 〈苦奈樹（代跋） 我的生活及文藝道路〉《張秀亞全集 2》，頁 160~161。

行間的人；讀者從而更貼近作家的心靈，與作家回到時間之流，「重回歷史現場」，親歷往昔的生活，如此，將可「觸及作家生命的真實」。

誠如芬伶師所言：

文學史如果只靠作品支撐，將會失去生命的光澤，與歷史的連貫性、系統性。是故，做現當代作家研究者，至少做一次採訪是最基本的禮貌，對於年老體弱的作家，也希望進行搶救的工作。我們有幸跟作家生在同一時代，為他們留下歷史見證以昭後代，讀人如讀史，如此不枉為同代人。⁸⁶⁶

延續〈模範村史略〉的人文地景，取「田園牧歌景觀、竹籬笆花牆、攤販市集」為空間意象，藉其所表徵的文化意涵，敘述此景觀的歷史及地貌，並管窺作家建構「地方感」的心理過程。書寫〈模範村的文化地景〉時，亦獲致下列兩項心得：

（一）文本藉由「日式木屋」為中心，往外延伸構築「田園牧歌」的景觀；再透過實存空間與心理空間的連結，形塑成對於地方的依附與歸屬，這是五〇年代的她，對於地方的認同。而在「竹籬笆花牆」的地景中，「竹籬笆」是階級隔離的符號，是外省族裔的流亡地景；它指涉出「大中國文化領導權」的意涵，使村民陷入「意識形態（ideology）」的掌控中，形塑成「忠黨、內聚」的菁英社群，得以保有母國文化，建構「生命共同體」的凝聚力；正因凝聚力太強，以致排斥本土庶民文化，刻意與庶民保持距離，也許這是張秀亞散文少寫閩人之故吧？在她的早期散文中，著墨於人物的篇章，描寫父母的有：〈母親〉、〈生辰〉、〈慈母〉、〈憶父〉、〈父與女〉；描寫子女的是：〈孩子與鳥〉、〈童心〉；描寫姑母的有：〈舊箋〉、〈我愛花〉；描寫哥哥的是：〈書齋〉；描寫友人的是：〈旅程〉、〈碧文〉、〈過秦嶺〉、〈老僕孫榮〉；寫卑微人物的有：〈遺珠〉、

⁸⁶⁶ 〈讀人如讀史——口述歷史與作家傳記研究〉《芳香的祕教：性別、愛欲、自傳書寫論述》，頁 222。

<山城之子>、<雲>、<寫給阿泉>、<小鎮>、<米花>、<槲寄生>、<送傘的女孩>等；其中，除<米花>、<槲寄生>、<送傘的女孩>三篇寫本土庶民外，餘皆著墨於大陸親友，顯見來台初始，懷抱「光復神州」的夢，滿心期盼歸返故里，猶未能生根於台灣，故與本土仍顯疏離；自<鄉居>所述：「在暑氣全消的黃昏，我坐在籬邊，透過稀疏的籬落，可以看到鄉人在附近的小溪中『電魚』⁸⁶⁷」因為與本土維持遠距關係，所以「透過稀疏的籬落」向外觀望，籬內籬外形成兩個世界，過客的心境略可從中窺知。

(二)與庶民疏離的生活哲學，依舊表現在她的散文中。她透過傾聽與觀察，保持距離的美感，客觀描繪市集的景象，卻少親歷其境，參與其中；例如：短籬外，傳來一聲聲悲涼的「爆米花?！」⁸⁶⁸深巷中，老婦人淒厲的「五香 茶葉 蛋啊」的聲音。⁸⁶⁹「窗外呼賣荔枝的小販⁸⁷⁰」；又如：藉旁觀者的觀點寫爆米花的場景，攝錄進對話與爆米花的特寫，著墨於村民與爆米花商的互動，通篇未見作者參與其中。她以報導文學的筆法，書寫眼所見耳所聞，目的在於客觀紀實，然而「我」的「不在場」，倒也凸顯「我」與村民的疏離，「我」之孤獨不難想像。

也許因為語言的隔閡，也許因為飽經憂患，使她慣於孤獨；當子女相繼留學，定居海外，即使風濕關節炎病發，以致關節疼痛變形，生活起居大不便，她仍獨自幽居新店，為的只是不願打擾子女的生活。在<牧羊女 前記>中，她寫道：「孤獨與寂寞做了我的雙翼，我是一隻愛唱卻不善唱的鳥⁸⁷¹」；儘管如此，在孤獨與寂寞中，她完成了美麗的生命樂章，名將永誌於現代散文史上。

屬於她的生命樂章，藉由四個意象呈現。受凌叔華及中西詩人的影響，張秀亞強調文章的色彩美，認為「懂畫理的作家，會使她的文章益臻妙境⁸⁷²」。她的散

⁸⁶⁷ 《張秀亞全集 3》，頁 189。

⁸⁶⁸ 《張秀亞全集 3》，頁 30。

⁸⁶⁹ 《張秀亞全集 4》，頁 187。

⁸⁷⁰ 《張秀亞全集 4》，頁 172。

⁸⁷¹ 《張秀亞全集 2》，頁 190。

⁸⁷² <寫作是藝術>《張秀亞全集 7》，頁 16~18。

文設色豐富，色彩斑斕，以近二十類的色系，冶煉字質的視覺美感，把文本鋪陳得像一幅「散文畫」，吸引人沉酣於文章的意境。在〈寫作是藝術〉中，舉周邦彥的詞、王維的詩、法國羅藹伊夫人的詩為例，說明色彩之於美文的價值。全文並未提及「畫家喬治 盧奧與塞尚」，而於《全集 2 - 4》三冊，僅〈一個畫家 喬治 盧奧〉中，略述盧奧的習畫史及其畫風，以「在他慣用的冷色 藍、紫之中，也透出了溫暖的綠、黃、橙色⁸⁷³」，論其色調的轉變所展現的畫風。至於塞尚的畫作，於她的早期散文，則從未被提及；因此，若按羅淑芬的《五〇年代女性散文的兩個範式——以張秀亞、艾雯為中心》所論：

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重要元素——「色彩」加入文學的創作裡。⁸⁷⁴

上述文中析論：張秀亞之提倡「色彩美」的創作技巧，實根源於兩位畫家的影響，此說法明顯失之牽強。再者，就文本的色彩設計，統計三冊《散文卷》，「藍、紫、綠、黃、橙」色系，皆非她最愛書寫的色調，其中，紫色佔所有顏色字的 3%；而橙色字則僅佔 0.1%，她的作品極少用橙色字系列⁸⁷⁵；若以此斷定：張秀亞的技巧說，根源於兩位畫家的畫風，其論述顯然欠缺說服力。

其實，單就她的技巧說而言，則不能不提及凌叔華的文學，凌叔華那「融合文理與畫理」，極富色彩與韻律的作品，正是張秀亞最愛的美文，與她的創作理論相契合，張秀亞之所以被視為「凌叔華的傳人」，想必這是其中一個原因吧！

「水」向來是女性書寫中常見的意象，它呈演出繁複而多變的意涵；譬如：琦君文學的「水」是「靜水」與「淨水」，那是母親（即大祖母）的內心世界。她曾這般描繪母親：「母親像一潭靜止的水，表面上從看不出激動的時候，她的口中，

⁸⁷³ 《張秀亞全集 2》，頁 276。

⁸⁷⁴ 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》，頁 87-88。

⁸⁷⁵ 參見本論文之〈第四章 意象與象徵〉，列於〈前言〉的統計表。

從不出惡毒之言，旁人向她打聽什麼，她就說：『我不知道呀。』或是：『我記性最壞，什麼都忘了。』⁸⁷⁶」母親的心平靜無波，能容人所不能容，忍人所不能忍，因而口不出惡言，亦不妄加論斷；然而，母親何以能長久如此？難道她的內心「沒有一點顛簸嗎？」原來滌盡生命罪惡的水，源於供在觀音菩薩前的「淨水」，於〈水的懷念〉一文，琦君寫道：「每天，母親都用小竹勺舀一杯山泉，恭恭敬敬地捧到佛堂裡，供在觀音菩薩前面，叫做淨水。⁸⁷⁷」「淨水」是「好香甜的水」，喝了能夠「變個觀音面」，使人內心充滿善念，自然心如靜水，了無縠紋。

又如：張秀亞筆下的「水」無宗教意涵，它是生命母體的象徵，是生命的根源，也是靈魂的原鄉。她對於水的依戀，猶如對於母親的思念，綿綿不絕，亙古不變。在〈我愛水〉中，文章開頭即自述：

我愛水，多少年來，生活的戲劇雖幾易布景，但我總喜歡濱水而居，為了在夢中可以聽到那潺湲的柔聲，明晨啟扉，更可見到那一片照眼的清光。一灣澄明的流水，靜靜的向前滑流著，滑流著，把我的思念與憂慮都帶走了，最後只將我留在岸邊，悄然獨立，盈耳只有那琤琮微響，向我訴說一個無終結的故事。⁸⁷⁸

大陸淪陷前夕，東渡來台的她，至終未能歸返故里，迄未再見慈母容顏，唯有將思念託付流水，倩流水帶去滿腔的孝思與鄉愁；加以自童年起，和水結了不解情緣，因此，「濱水而居」意味著「不忘故園」，每聽到潺湲的水聲，就是聽到故鄉的呼喚，喚醒自己「光復故土，勿忘親人」；對於故園親人的思念，將是「一個無終結的故事」，它化作筆下永恆不變的母題。

除了藉「水」的意象，呈現懷鄉的意涵外；她也藉由「花」的意象，呈演出對於母親的感念。自一九四九年六月，匆匆赴上海搭船抵台，從此與母親隔海遙

⁸⁷⁶琦君：《桂花雨》（台北：爾雅出版，1976.12），頁 22。

⁸⁷⁷琦君：《母心似天空》（台北：爾雅出版，1981.12），頁 9。

⁸⁷⁸《張秀亞全集 3》，頁 118。

望，終日巴望返鄉，卻苦於無計可施，成為一生的遺憾。一九五一年十月，發表〈母親〉一文，文末抒發此心情：

徒然把垂老的母親，拋置於故鄉，這成了我終生恨事。今春有友人自鐵幕逃出，告訴我說：母親已因思我成疾。母親呵，何日國土光復，我重賦歸來，獻上我的愛與悔，蹣伏在你的身邊，拉住你的手，低聲說：「媽，我又回來了，這次，永遠也不離開你」⁸⁷⁹。

透過綿密的書寫，藉由「水」與「花」的意象，反覆訴說內心的思念，以「補償」母親「不在場」的空缺，好「調適」遠離親人，漂泊異鄉的悲哀；因此，它是張秀亞早期散文的主題，既呈顯出她的心靈密語，也道盡當時外省族裔的流亡心情。

她以「散文小說化」的越界書寫，藉由四篇散文的「詩歌意象」，透過四季的敘述結構，呈演故事的開展內容與主題；譬如：〈重來〉以喜劇收場，屬春天的敘述結構；〈星與燈〉構築浪漫故事的情節，屬夏天的敘述結構；〈詩人同苓苓〉呈演悲劇的原型，屬秋天的敘述結構；〈琴〉以反諷結構，寫詩人之孤寂，屬冬天的敘述結構。她通過這四篇敘述結構，說明「詩歌的復活與再生」，藉以表達詩歌之不朽，及一顆熱愛詩歌的心。在〈詩與我〉中，自述道：

我愛自然，卻更愛詩。對詩，我有著刻骨鏤心的愛；至於愛自然，也為了那涼雲，暮葉，衰草，寒煙，可以為我翻譯出詩的意蘊。⁸⁸⁰

在表明對於詩的熱愛後，緊接著又敘述道：

⁸⁷⁹ 《張秀亞全集 2》，頁 85。

⁸⁸⁰ 《張秀亞全集 2》，頁 470。

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。⁸⁸¹

詩神可遇而不可求，當靈光乍現，她邂逅了詩神，捕捉那點如流星般閃爍的微光，靈魂沉浸在美感中，剎那即化作永恆；而這透過詩歌意象，所呈演的「天堂聖潔極樂世界」的景象，屢屢出現在她的早期散文中，例如：〈詩與我〉、〈我學寫詩〉、〈一個詩人〉、〈湖上的小詩〉、〈一卷詩〉、〈女詩人和舟子〉、〈談詩〉等，盡皆表達詩句所給予的溫暖和感動；其中，以〈湖上的小詩〉這篇散文，最能彰顯這略帶感傷的淒美。她把什剎海（湖）與詩歌意象相連結，形塑成一幅絕美的畫像，永恆定格在內心深處，化抽象的鄉愁為具象的景物描繪，藉以補償失去故鄉的空缺，滿腔失落感終昇華為故鄉愛；正因如此，素來以詩人自居的她，在繼承五四美文之餘，譬如：襲自冰心、凌叔華、廬隱的女書特質，除此，也有「散文詩化」的越界書寫，這是散文的實驗創作，在傳統與前衛之間，呈現她那獨特的藝術魅力，之所以被稱為「散文聖手」、「美文大師」，也許是肇因於此吧！

綜觀張秀亞的寫作人生，論其在散文史的地位與貢獻，可從下列兩個面向來考察：

第一個面向，就散文史的地位來考察。

在台灣現代文學史中，她是持續創作最久的女作家，將近七十年的創作生涯，完成散文、新詩、小說、翻譯、評論、傳記、藝術史等七類書籍，可說是寫作文類最豐富的一位，她所成就的藝術廣度及高度，迄今無人能企及。就其散文創作而言，她承襲五四閨秀文學的特質，使其在台灣文壇大放異彩；她是台灣女性書寫的先驅，其抒情散文影響眾多女作家，譬如：歐陽子、喻麗清、趙淑俠、譚彥、

⁸⁸¹ 《張秀亞全集 2》，頁 472。

沉思等，甚至年輕的曉風亦曾與其通信，而陳幸蕙亦登門拜訪過。礙於五〇年代的國家政策，無法閱讀二、三〇年代的大陸著作，台灣出現一個「閨秀美文」的斷層；但是，文學的種籽從來不曾枯萎。張秀亞把五四的「古典閨秀」帶進台灣，經由張曉風、陳幸蕙、簡媜承接相同脈絡，形成現代散文的主流思潮，延續「溫柔敦厚」的抒情傳統，建構「哀而不傷」的詩教美學。據此而言，張秀亞是抒情美文的奠基者，必將永誌於台灣現代文學史。

第二個面向，就文壇的貢獻來考察。

由於蒙受蕭乾、凌叔華、沈從文的鼓勵，她毅然走上文藝創作的路；懷抱著感恩回饋的心，她極力提攜後進，作家無不銘感在內，紛紛屬文表達感激，如：高希均、桑品載、蕭蕭、羅青、喻麗清、樸月，都是仰慕她的讀者。除此，她竭力協助「光啟」，推薦新文藝作家，如：蘇雪林、琦君、林海音、艾雯、思果、歸人，促使他們樂意將作品交由「光啟」出版，從而締造了「光啟」的出版盛世，更鼓動了散文創作的熱潮，使散文擁有廣大的讀者群，造就台灣散文史上最輝煌的年代；因此，五、六〇年代堪稱為「散文的世代」。就此而言，張秀亞居功厥偉，她的貢獻將永遠銘刻在文壇。

在「張秀亞女士紀念文學講座」上，王鼎鈞論及她的文學成就，說：「五〇年代，張秀亞的崛起就像是文學寫作的提燈人，為後來的作家指明方向。」然後，他以「現代散文史上，一位很重要的女作家」，來評價張秀亞在散文史的定位。⁸⁸² 他的評論與？弦所說「台灣婦女寫作的燃燈人⁸⁸³」，兩人觀點可謂不謀而合，同為她的寫作人生下了最美的腳註。

⁸⁸²朱文漢報導：〈張秀亞文學講座 華埠舉行〉《世界日報》，2006.11.27。

⁸⁸³？弦：〈張秀亞，台灣婦女寫作的燃燈人〉《張秀亞全集2》，頁5。

參考書目

凡例：本論文參考書目及學位、期刊論文，各文類皆以「出版」或「發表」之先後，作為順序編排之。

壹、張秀亞著作書目

一、散文著作

1. 《懷念》(高市：大業，1955.10 初版)
2. 《凡妮的手冊》(高市：大業，1956.4 再版)
3. 《愛琳的日記》(台北：三民，1958.5 初版；1968.8 四版)
4. 《牧羊女》(台中：光啟，1960.11 初版；1984.2 十八版)
5. 《北窗下》(台中：光啟，1962.5 初版；1988.3 十九版)
6. 《曼陀羅》(台中：光啟，1965.5 初版；1979.6 九版)
7. 《湖上》(台中：光啟，1967.3 初版；1979.12 十八版)
8. 《我與文學》(台北：三民，1967.6 初版；1981.3 五版)
9. 《心寄何處》(台中：光啟，1969.9 初版；1980.11 九版)
10. 《書房一角》(台中：光啟，1970.6 初版；1980.2 五版)
11. 《張秀亞自選集》(台北：皇冠，1970.10 初版)
12. 《水仙辭》(台北：三民，1973.2 初版)
13. 《天香庭院》(台北：先知，1973.7 初版)
14. 《秀亞自選集》(台北：黎明文化，1975.1 初版；1982.3 三版)
15. 《人生小景》(台北：水芙蓉，1978.6 初版；1980.12 七版)
16. 《寫作是藝術》(台北：東大，1978.8 初版；1985.9 再版)
17. 《詩人的小木屋》(台中：光啟，1978.9 初版；1983.2 再版)

18. 《張秀亞散文集》(台北：立文，1978.10 初版)
19. 《湖水 秋燈》(台北：九歌，1979.7 初版；1980.11 四版)
20. 《三色堇》(台北：爾雅，1981.7 初版；1997.7 十版)
21. 《白鴿 紫丁花》(台北：九歌，1981.7 初版；1995.11 初版七印)
22. 《石竹花的沉思》(台北：道聲，1981.10 三版)
23. 《杏黃月》(台北：林白，1985.12 初版)
24. 《與紫丁香有約》(台北：九歌，2002.3 初版；2004.1 初版四印)
25. 《張秀亞全集 2 (散文卷一)》(台南市：國家台灣文學館，2005.3 初版)
26. 《張秀亞全集 3 (散文卷二)》(台南市：國家台灣文學館，2005.3 初版)
27. 《張秀亞全集 4 (散文卷三)》(台南市：國家台灣文學館，2005.3 初版)
28. 《張秀亞全集 5 (散文卷四)》(台南市：國家台灣文學館，2005.3 初版)
29. 《張秀亞全集 6 (散文卷五)》(台南市：國家台灣文學館，2005.3 初版)
30. 《張秀亞全集 7 (散文卷六)》(台南市：國家台灣文學館，2005.3 初版)
31. 《張秀亞全集 8 (散文卷七)》(台南市：國家台灣文學館，2005.3 初版)
32. 《張秀亞全集 9 (散文卷八)》(台南市：國家台灣文學館，2005.3 初版)
33. 《北窗下》(台北：爾雅，2005.10 重印初版)
34. 《我與文學》(台北：三民，2006.6 重印初版)

二、小說著作

1. 《尋夢草》(台北：商務，1953.9 初版；1965.12 三版)
2. 《七弦琴》(高市：大業，1954.1 初版；1957.4 再版)
3. 《那飄去的雲》(台北：三民，1969.7 初版；1979.10 五版)
4. 《藝術與愛情》(台北：三民，1970.1 初版；1979.4 四版)
5. 《那飄去的雲》(台北：三民，2005.1 重印初版)
6. 《張秀亞全集 10 (小說卷一)》(台南市：國家台灣文學館，2005.3 初版)

7. 《張秀亞全集 11 (小說卷二)》(台南市：國家台灣文學館，2005.3 初版)

三、新詩著作

1. 《水上琴聲》(彰化：樂天)
2. 《秋池畔》(台中：光啟，1966.12 初版；1979.4 五版)
3. 《我的水墨小品》(台北：道聲，1978.6 初版)
4. 《愛的又一日》(台北：光復，1987.4 初版)
5. 《張秀亞全集 1 (詩卷)》(台南市：國家台灣文學館，2005.3 初版)

四、翻譯著作

1. 里修小德蘭著 / 張秀亞譯：《回憶錄：聖女小蘭德》
(台北：光啟，1962.11 初版；1996.8 十四版)
2. 凱樂著 / 張秀亞譯：《改造世界》(台中：光啟，1963.5 初版)
3. E.Cassirer 著 / 張秀亞譯：《論藝術》(台北：大地，1972.10 初版)
4. Virginia Woolf 著 / 張秀亞譯：《自己的房間》
(台北：天培文化，2000.1 初版；2003.5 初版六印)
5. 《張秀亞全集 12 (翻譯卷一)》(台南市：國家台灣文學館，2005.3 初版)
6. 《張秀亞全集 13 (翻譯卷二)》(台南市：國家台灣文學館，2005.3 初版)

五、藝術專書

1. 《張秀亞全集 14 (藝術史卷)》(台南市：國家台灣文學館，2005.3 初版)

貳、專書

一、傳記文學

1. 林海音：《剪影話文壇》
（台北：純文學，1984.8 初版一刷；1984.12 初版二刷）
2. 安德烈 莫洛亞著 / 陳蒼多譯：《傳記面面觀》
（台北：商務印書館，1986.12 初版）
3. 小民編：《走過歲月 當代 27 位散文名家回憶前塵往事》
（台中：晨星，1987.11 初版；1992.5 第九版）
4. 封德屏編：《聯珠綴玉：十一位女作家的筆墨生涯》
（台北：文訊雜誌，1988.7 初版）
5. 林海音：《隔著竹簾兒看見她》（台北：九歌，1992.5 初版）
6. 卡爾 榮格著 / 劉國彬等譯：《榮格自傳 回憶 夢 省思》
（台北：張老師文化，1997.8 初版一刷；2003.1 初版十六刷）
7. 王國芳 / 郭本禹：《拉岡》（台北：生智文化，1997.8 初版）
8. Willam Mckinley Runyan 著 / 丁興祥等譯：
《生命史與心理傳記學：理論與方法的探索》（台北：遠流，2002 初版）
9. 于德蘭編：《甜蜜的星光 憶念張秀亞女士的文學與生活（上）（下）》
（台北：光啟，2003.9 初版）

二、文學批評理論

1. 朱光潛：《談文學》（台北：開明書店，1958.6 初版；1966.11 四版）
2. RENE&WELLEK 著 / 梁柏傑譯：《文學理論》（台北：大林）
3. 徐進夫譯：《文學欣賞與批評》（台北：幼獅）（影印本）

4. 尼采著 / 劉崎譯：《悲劇的誕生》(台北：志文，1971.3 初版；1983.5 再版)
5. 韋勒克等著 / 王夢鷗等譯：《文學論 文學研究方法論》
(1976.10 初版；2000.11 再版)
6. 李達三：《比較文學研究之新方向》
(台北：聯經，1978.5 初版；1982.4 增訂再版)
7. 廚川白村著 / 陳曉南譯：《西洋近代文藝思潮》(台北：志文，1979.3 再版)
8. 廚川白村著 / 林文瑞譯：《苦悶的象徵》
(台北：志文，1979.11 初版；1999.8 再版)
9. 托爾斯泰著 / 耿濟之譯：《藝術與人生 藝術論》
(台北：遠流，1981.2 初版；1983.1 三版)
10. 劉若愚著 / 杜國清譯：《中國文學理論》
(台北：聯經，1981.9 初版；2001.5 初版六刷)
11. 亞里士多德著 / 姚一葦譯註：《詩學箋註》
(台北：中華書局，1983.8 十版三刷)
12. 卡爾 榮格等著 / 黎惟東譯：《人類及其象徵》
(台北：好時年，1983.8 初版)
13. 張漢良：《比較文學理論與實踐》
(台北：東大，1986.2 初版；2004.1 二版一刷)
14. 維金尼亞 吳爾芙著 / 劉亮雅譯：《吳爾芙》
(台北：光復書局，1987.12 初版)
15. 趙滋藩：《文學原理》(台北：東大，1988.3 初版)
16. 葉舒憲：《探索非理性的世界 原型批評的理論與方法》
(四川：人民，1988.5 第一版)
17. 恩斯特 卡希爾著 / 結構群譯：《人論》(台北：結構群，1989.9 初版)
18. 卡爾 榮格著 / 馮川等譯：《心理學與文學》(台北：久大，1990.10 初版)
19. 恩斯特 卡希爾著 / 黃龍保等選譯：《神話思維》

- (中國社會科學, 1990.12 初版)
20. 周芬伶：《艷異——張愛玲與中國文學》(台北：元尊文化, 1992.2 初版)
 21. 張淑香：《抒情傳統的省思與探索》(台北：大安, 1992.3 初版)
 22. 泰瑞 伊果頓著 / 吳新發譯：《文學理論導讀》
(台北：書林, 1993.4 初版; 2003.10 增訂二版二刷)
 23. 何寄澎編：《當代台灣文學評論大系 散文批評卷》
(台北：正中, 1993.5 初版; 1998.3 再版)
 24. 方珊：《形式主義文論》(山東教育, 1994.4 第一版; 2002.2 第二刷)
 25. 巴赫金著 / 李兆林譯：《拉伯雷研究》(河北教育, 1998.6 第一版)
 26. 埃利希 諾伊曼著 / 李以洪譯：《大母神：原型分析》
(北京：東方, 1998.9 第一版)
 27. 諾斯羅普 弗萊著 / 陳慧等譯：《批評的剖析》
(天津：百花文藝, 1998.11 第一版)
 28. 蕭馳：《中國抒情傳統》(台北：允晨, 1999.1 初版)
 29. 王岳川：《后殖民主義與新歷史主義文論》
(山東教育, 1999.4 第一版; 2005.3 第四刷)
 30. 趙毅衡編選：《新批評文集》(天津：百花文藝, 2001.9 第一版)
 31. 米歇爾 福柯著 / 莫偉民譯：《詞與物：人文科學考古學》
(上海：三聯書店, 2001.12 第一版)
 32. 佛斯特著 / 李文彬譯：《小說面面觀》(台北：志文, 2002.1 新版一刷)
 33. 黃鍵著：《京派文學批評研究》(上海：三聯書店, 2002.6 第一版)
 34. 朱剛：《二十世紀西方文藝文化批評理論》(台北：揚智文化, 2002.7 初版)
 35. 張彥加：《散文詩新論》(北京：中國社會科學, 2002.7 第一版)
 36. 廖炳惠編著：《關鍵詞 200——文學與批評研究的通用詞彙編》
(台北：麥田, 2003.3 初版)
 37. 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：文化資產保存研究中心，2003.5 初版)
38. 戴維 方坦納著 / 何盼盼譯：《象徵的名詞》
(台北：米娜貝爾，2003.7 初版)
39. 彭兆榮：《文學與儀式：文學人類學的一個文化視野》
(北京大學，2004.12 第一版)
40. 鄭毓瑜：《文本風景：自我與空間的相互定義》(台北：麥田，2005.12 初版)
41. 周芬伶：《探索西遊記與鏡花緣》(台北：商務印書館，2006.3 初版)
42. 李瑞騰主編：《永恆的溫柔 琦君及其同輩女作家學術研討會論文集》
(中央大學中文系琦君研究中心，2006.7 初版)
43. 周芬伶：《芳香的祕教：性別、愛欲、自傳書寫論述》
(台北：麥田，2006.12 初版)
44. 周芬伶：《聖與魔 台灣戰後小說的心靈圖象 (1945-2006)》
(台北：刻印，2007.3 初版)

三、美學理論

1. 朱光潛：《談美》(台北：開明書店，1958.6 初版)
2. 姚一葦：《藝術的奧秘》(台北：開明書店，1968.2 初版；1969.3 二版)
3. 朱光潛：《文藝心理學》
(台北：開明書店，1969.12 重一版；1976.10 重十版)
4. 姚一葦：《美的範疇論》(台北：開明書店，1978.9 初版；1997.7 六版)
5. 黑格爾著 / 朱光潛譯：《美學》
(北京：商務印書館，1979.1 第二版；1996.6 第九刷)
6. 蔣孔陽：《德國古典美學》
(北京：商務印書館，1980.6 第一版；1997.12 五刷)
7. 李澤厚：《美的歷程》(北京：文物，1981.3 第一版)

8. 朱光潛：《西方美學的源頭》（台北：金楓，1981.3 初版）
9. 黃永武：《詩與美》（台北：洪範，1984.12 初版；1987.12 第四版）
10. 李澤厚：《美學論集》（台北：三民，1996.9 初版；2001.8 初版二刷）
11. 朱光潛：《西方美學史（上）（下）》（台北：頂淵文化，2001.6 初版一刷）
12. 彭鋒：《美學的感染力》（北京：中國人民大學，2004.10 第一版）

四、散文理論

1. 鄭明嫻：《現代散文縱橫論》
（台北：大安，1986.10 長安初版；2001.10 大安再版三刷）
2. 現代散文研究小組編：《中國現代散文理論》
（台北：蘭亭書店，1986.10 初版）
3. 鄭明嫻：《現代散文類型論》（台北：大安，1987.2 初版；2001.5 二版五刷）
4. 楊昌年：《現代散文新風貌》（台北：東大，1988.2 初版）
5. 簡政珍：《語言與文學空間》（台北：漢光文化，1989.2 初版）
6. 鄭明嫻：《現代散文構成論》（台北：大安，1989.3 初版；2004.4 三版三刷）
7. 鄭明嫻：《現代散文現象論》（台北：大安，1992.8 初版；2001.10 初版二刷）
8. 余樹森：《中國現當代散文研究》（北京大學，1993.4 第一版）
9. 李光連：《散文技巧》（台北：洪葉文化，1996.5 初版）
10. 李華珍：《中國新時期女性散文研究》（合肥：安徽大學，1996.12 第一版）
11. 李曉紅：《中國當代散文審美建構》
（深圳：海天，1997.10 第一版；1999.8 二刷）
12. 周荷初：《晚明小品與現代散文》（湖南人民，2004.3 第一版）
13. 傅瑛：《中國現代散文研究》（安徽大學，2004.11 第一版）
14. 蔡江珍：《中國散文理論的現代性想像》
（北京：中國社會科學，2006.3 第一版）

五、女性主義理論

1. 孟? / 戴錦華：《浮出歷史地表：中國現代女性文學研究》
（台北：時報文化，1993.9 初版）
2. 托里 莫以著 / 陳潔詩譯：《性別 / 文本政治：女性主義文學理論》
（板橋：駱駝，1995.6 初版）
3. 格蕾 格林等著 / 陳引馳譯：《女性主義文學批評》
（板橋：駱駝，1995.7 初版）
4. 顧燕翎主編：《女性主義經典》
（台北：女書文化，1996.9 初版；2003.3 再版五刷）
5. 鍾慧玲主編：《女性主義與中國文學》（台北：里仁，1997.4 初版）
6. Patricia Ticineto Clough 著 / 夏傳位譯：
《女性主義思想：慾望、權利及學術論述》（台北：巨流圖書，1998.1 初版）
7. 陳玉玲：《尋找歷史中缺席的女人》（嘉義縣：南華管理學院，1998.5 初版）
8. 張岩冰：《女權主義文論》（濟南：山東教育，1998.12 初版；2005.3 四刷）
9. 顧燕翎 / 鄭至慧主編：《女性主義經典》
（台北：女書文化，1999.10 初版；2003.1 初版五刷）
10. 蘇珊 S.蘭瑟著 / 黃必康譯：《虛構的權威 女性作家與敘述聲音》
（北大，2002.5 第一版）
11. 西蒙 波娃著 / 陶鐵柱譯：《第二性》（台北：城邦文化，2002.5 初版十刷）
12. 林秀玲：《現代文學的女性身影》（台北：里仁，2004.2 初版）
13. 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，2006.5 初版）

六、心理學理論

1. 佛洛伊德著 / 葉頌壽譯：《精神分析引論 精神分析新論》
（台北：志文，1985.9 初版）
2. 杜聲鋒：《拉康結構主義精神分析學》（台北：遠流，1988.10 初版）
3. 張春興：《現代心理學》（台北：東華，1991.4 初版）
4. Carl Theft of the Spirit 著 / 汪芸譯：《失竊的靈魂》（台北：遠流，1994.9 初版）
5. 朱蒂斯 赫曼著 / 楊大和譯：《創傷與復原》
（台北：時報文化，1995.7 初版；1999.3 四刷）
6. 陸揚：《精神分析文論》（山東教育，1998.12 第一版；2002.7 第三刷）
7. 麥克 懷特等著 / 廖世德譯：《故事 知識 權力 ？ 事治療的力量》
（台北：心靈工坊，2001.4 初版）

七、色彩學理論

1. 林書堯：《色彩學概論》（台北：三民，1971.4 修訂四版）
2. 林文昌：《色彩計劃》（台北：藝術圖書，1987.9 初版）
3. 大山正：《色彩心理學：追尋牛頓和歌德的腳步》
（台北：牧村圖書，1998.3 初版）
4. 賴瓊琦：《設計的色彩心理：色彩的意象與色彩文化》
（中和：視傳文化，1999.3 二版）
5. 中井義雄等著 / 林昆範譯：《現代色彩學》（台北：全華科技，1999.9 初版）
6. Taylor Hartman 著 / 魏易熙譯：《顏色密碼：從顏色看性格》
（台北：聯經，2000.1 初版）

八、空間理論

1. 諾柏格 斯卡爾茲著 / 王淳隆譯：《實存 空間 建築》
(台北：台隆書店，1994.2 六版)
2. 朱文一著 / 王淳隆譯：《空間 符號 城市：一種城市設計理論》
(台北：淑馨，1995.10 初版)
3. 傅朝卿：《日治時期台灣建築 (1895 - 1945)》
(台北：秋雨文化，1999.12 初版；2003.5 二刷)
4. Mike Crang 著 / 王志弘譯：《文化地理學》(台北：巨流圖書，2003.3 初版)
5. Richard Peet 著 / 王志弘等譯：《現代地理思想》(台北：群學，2005.4 初版)
6. 潘朝陽：《心靈 空間 環境 人文主義的地理思想》
(台北：五南，2005.6 初版一刷，2005.12 初版二刷)
7. 崑山科大空間設計系編：《多元文化與後殖民空間：空間再詮釋》
(台南：崑山科大空間設計系，2005.8 初版)
8. Tim Cresswell 著 / 徐苔玲、王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》
(台北：群學，2006.5 一版二印)

九、文化理論及其它

1. 呈兆熊：《論中國之花卉：中國花卉與性情之教》
(香港：中文大學新亞書院，1965.6 初版)
2. 王孝廉：《花與花神》(台北：洪範，1980.10 初版；1986.11 七版)
3. 馬丁·海德格著 / 王慶節、陳嘉映譯：《存在與時間》
(台北：桂冠，1993.7 初版二刷)
4. Eric J. Hobsbawm(艾瑞克·霍布斯邦)著 / 李金梅譯：《民族與民族主義》
(台北：麥田，1997.6 初版；1999.11 四刷)
5. 何小顏：《花與中國文化》(北京：人民，1999.1 初版)

6. Benedick Anderson 著 / 吳叡仁譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（台北：時報文化，1999.4 初版一刷；2000.1 初版三刷）
7. Ernest Gellner（艾尼斯特·葛爾納）著 / 李金梅等譯：《國族與國族主義》（台北：聯經，2001.8 初版）

十、「文學史」等相關著作

1. 袁昶超：《中國報業小史》（香港：新聞天地設，1957.7 初版）
2. 曾虛白編：《中國新聞史》（國立政大新聞研究所，1966.4 初版）
3. 衛姆塞特等著 / 顏元叔譯：《西洋文學批評史》（台北：志文，1972.1 初版）
4. 李雲漢：《中國近代史》（台北：三民，1986.3 初版；1993.8 八版）
5. 白少帆等編著：《現代台灣文學史》（遼寧大學，1987 第一版）
6. 賴順盛等編著：《台中市發展史》（台中市政府，1989.6.30 初版）
7. 袁珂：《中國神話史》（台北：時報文化，1991.5 初版）
8. 郭紹虞：《中國文學批評史》
（台北：五南，1994.8 初版一刷；2003.1 初版二刷）
9. 呂順安主編：《台中市鄉土史料（耆老口述歷史叢書七）》
（南投市：台灣省文獻委員會，1994.11 初版）
10. 張勝彥等編著：《台灣開發史》（台北：空大，1996.1 初版；2002.2 八刷）
11. 呂順安主編：《台中市地名沿革》
（南投市：台灣省文獻委員會，1996.2 初版）
12. 李筱峰：《台灣史 100 件大事（上）（下）》
（台北：玉山社，1999.10 初版；2000.4 六刷）
13. 高季芹編：《西方二十世紀文論史》（北京大學，1999.11 第一版）
14. 古繼堂等編著：《簡明台灣文學史》（台北：人間，2003.7 初版）
15. 朱棟霖等主編：《二十世紀中國文學史》（台北：文史哲，2000.9 初版）

十一、「中國古典文學」相關著作

1. 瀧川龜太郎：《史記會注考證》（台北：宏業書局，1976.9 初版）
2. 張夢機等編注：《唐宋詞選註》（台北：華正書局，1977.12 初版）
3. 莊萬壽註譯：《新譯列子讀本》（台北：三民，1979.1 初版；1993.3 七版）
4. 羅? 烈輯箋：《元曲三百首箋》（台北：漢京文化，1980.9 初版）
5. 袁珂注：《山海經校注》（台北：里仁，1982.8 初版）
6. 謝碧霞選註：《曉風殘月（宋詞）》（台北：時報文化，1984.10 初版）
7. 張夢機等選註：《江南江北（唐詩）》
（台北：時報文化，1984.10 初版；1985.3 二版）
8. 任日鎬：《宋代女詞人評述》（台北：商務印書館，1984.12 初版）
9. 余貴榮選註：《樂府詩選》（台北：華正書局，1987.10 初版）
10. 張淑瓊主編：《唐詩新賞 王維》（台北：地球，1989.4 初版）
11. 劉征等選註：《品藝詩》（北京：人民文學，1989.4 初版）
12. 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》（台北：五南，1989.5 初版）
13. 鄭安生譯注：《孟浩然詩選譯》
（四川：巴蜀書社，1990.6 第一版；1991.1 二刷）
14. 鄭安生譯注：《王維詩選譯》
（四川：巴蜀書社，1990.6 第一版；1991.1 二刷）
15. 倪其沁譯注：《杜甫詩選譯》
（四川：巴蜀書社，1990.6 第一版；1991.1 二刷）
16. 吳承恩：《西遊記（上）（下）》（台北：聯經，1991.5 初版；1997.12 五刷）
17. 陳永正譯注：《李商隱詩選譯》（四川：巴蜀書社，1991.10 第一版）
18. 詹? 等譯注：《李白詩選譯》（四川：巴蜀書社，1991.10 第一版）
19. 郭維森譯注：《陶淵明集》（台北：地球，1994.8 初版）

20. 徐志平：《中國古典短篇小說選注》
（台北：洪葉文化，1995.1 初版；2000.9 修訂二版三刷）
21. 陳昭瑛：《台灣詩選注》（台北：正中，1996.2 初版）
22. 袁愈嫻譯詩 / 唐莫堯譯注：《詩經（上）（下）》（台北：古籍，1996.10 初版）
23. 周啟成等注譯：《新譯昭明文選（二）》（台北：三民，1997.4 初版）
24. 鄭國光編著：《中國花卉詩詞全集（全四冊）》
（河南：人民，1997.10 第一版）
25. 譚潤生：《唐代樂府詩》（台北：黎明文化，2000.3 初版）
26. 歐純純：《唐代琴詩之風貌》（台北：文津，2000.10 一刷）
27. 邱宜文：《山海經的神話思維》（台北：文津，2002.7 一刷）

十二、「現（當）代文學」相關著作

1. 《海燕集》（台北：海洋，1953.12 初版）
2. 艾雯：《曇花開的晚上》（台中：光啟，1962.5 初版；1968.1 三版）
3. 《冰心散文集》（台南：新世紀，1969.8 初版）
4. 《廬隱精選集》（台北：宏業，1970.5 初版）
5. 艾雯：《不沉的小舟》（台北：水芙蓉，1975.4 初版；1978.3 五版）
6. 琦君：《桂花雨》（台北：爾雅，1976.12 初版；1984.1 二十一版）
7. ? 弦編：《朱湘文選》（台北：洪範，1977.5 初版；1981.6 三版）
8. 琦君：《留予他年說夢痕》（台北：洪範，1980.10 初版，1984.8 十版）
9. 琦君：《琴心》（台北：爾雅，1980.12 初版，1986.8 十七印）
10. 琦君：《母心似天空》（台北：爾雅，1981.12 初版）
11. 張默編：《剪成碧玉葉層層：現代女詩人選集》
（台北：爾雅，1981.6 初版；1997.3 七刷）
12. 艾雯：《漁港書簡》（台北：水芙蓉，1983.2 初版）

13. 琦君：《燈景舊情懷》（台北：洪範，1983.2 初版）
14. 《凌叔華小說集 1》（台北：洪範，1984.11 初版；1986.6 三版）
15. 《凌叔華小說集 2》（台北：洪範，1984.11 初版）
16. 艾雯：《綴網集》（台北：大地，1986.3 初版）
17. 艾雯：《青春篇》（台北：爾雅，1987.5 初版）
18. 卓如編：《三十年代中國作家選集：冰心》（大台北，1990.2 初版）
19. 冰心：《寄小讀者》（台北：新潮社，1992.1 初版）
20. 周家如等編：《中國新文學大師名作賞析：蘇雪林、廬隱、凌叔華、馮沅君》（台北：海風，1992.3 初版）
21. 琦君：《萬水千山師友情》
（台北：九歌，1995.2.10 初版，1995.2.20 初版三印）
22. 張默等編：《新詩三百首（上）（下）》
（台北：九歌，1995.9 初版；2000.10 三版四印）
23. 艾雯：《青春篇》（台北：爾雅，1996.10 初版）
24. 計蕾編選：《中國現代文學百家：凌叔華》（北京：華夏，1997.1 第一版）
25. 戴錦華編選：《中國現代文學百家：廬隱代表作》
（北京：華夏，1997.1 第一版）
26. 廬隱：《海濱故人》（台北：九儀，1998.9 初版）
27. 《冰心作品精選》（桂林：廣西師範大學，2000.1 第二版；2002.10 三刷）
28. 魯迅：《野草》（台北：桂冠圖書，2001.2 初版）
29. 《廬隱散文選集》（天津：百花文藝，2004.8 第一版；2004.8 第二版）

十三、「西洋文學」相關著作

1. 《聖經》（香港：聖經公會印發）
2. 哈姆生著 / 新興書局編輯部譯：《牧羊神》（台北：新興書局，1958.3 初版）

3. 波特萊爾著 / 胡品清譯：《巴黎的憂鬱》(台北：志文，1979.8 再版)
4. 波特萊爾等著 / 莫渝譯：《法國十九世紀詩選》
(台北：志文，1979.11 初版；1996.5 再版)
5. 梅爾維爾著 / 歐陽裕譯：《白鯨記》(台北：志文，1984.3 初版)
6. 王爾德著 / 巴金譯：《童話與散文詩》(香港：三聯，1990.1 初版)
7. 吉辛著 / 李霽野譯：《四季隨筆》
(台北：志文，1991.2 初版；1998.12 再版)
8. 施托姆著 / 葉文等譯：《茵夢湖 遲開的玫瑰》
(台北：志文，1991.4 初版；1995.6 再版)
9. 維金尼亞 吳爾芙著 / 張秀亞譯：《自己的房間》
(台北：天培文化，2000.1 重排初版；2003.5 六印)
10. Wordsworth 著 / 楊德豫譯：《華茲華斯抒情詩選》
(台北：書林，2002.1 初版)
11. 屠格涅夫著 / 朱憲生等譯：《屠格涅夫全集 10》
(河北教育，2000.7 初版；2001.5 三刷)

十四、「文學風格」相關著作

1. 程祥徽：《語言風格初探》(台北：書林，1991.1 初版)
2. 鄭遠漢：《言語風格學》(湖北教育，1998.12 二版)
3. 張德明：《語言風格學》(高雄：麗文文化，1995.10 初版)
4. 竺家寧：《語言風格與文學韻律》(台北：五南，2001.3 初版)
5. 顏瑞芳等著：《風格縱橫談》(台北：萬卷樓，2003.2 初版)
6. 王之望：《文學風格論》(台北縣：學海，2004.5 初版)
7. 周振甫：《文學風格例話》(江蘇教育，2006.3 第一版)

？、報紙、期刊及單篇論文

一、期刊單篇論文

1. 封德屏：〈以文字作水墨畫的藝術家〉《幼獅文藝》297期，1978.9。
2. 司徒衛：〈五十年代自由中國的新文學〉《文訊》第9期，1984.3。
3. 劉心皇：〈自由中國五十年代的散文〉《文訊》第9期，1984.3。
4. 張素貞：〈五十年代小說管窺〉《文訊》第9期，1984.3。
5. 周伯乃：〈西方文藝思潮對我國六十年代文學的影響〉
《文訊》第13期，1984.8。
6. 齊邦媛：〈江河匯集成海的六十年代小說〉《文訊》第13期，1984.8。
7. 張健：〈六十年代的散文〉《文訊》第13期，1984.8。
8. 張默：〈從繁富到清明：六十年代的新詩〉《文訊》第13期，1984.8。
9. 林央敏：〈散文出位〉《文訊》第14期，1984.10。
10. 黃維樑：〈精雕龍與精工甕——劉勰和「新批評家」對結構的看法〉
《中外文學》18卷7期，1989.12。
11. 姚儀敏：〈彩筆具有雙飛翼的張秀亞〉《中央月刊》24卷5期，1991.5。
12. 胡錦媛：〈書寫自我：《譚郎的書信》中的書信形式〉
《中外文學》22卷11期，1994.4。
13. Bernard Duyfhuizen 著／黃嘉音譯：〈書寫體敘事的傳遞和踰越〉
《中外文學》22卷11期，1994.4。
14. 林耀德：〈傳統之軸與前衛之輪〉《聯合文學》132期，1995.10。
15. 蕭嫻嫻：〈我書故我在——論西蘇的陰性書寫〉
《中外文學》24卷11期，1996.4。
16. 陳玉玲：〈女性童年的烏托邦〉《中外文學》25卷4期，1996.9。
17. 曼威 柯司特著／王志弘譯：〈流動空間：資訊化社會的空間理論〉

- 《城市與設計學報》第 1 期，1997.6。
18. 蕭蕭：〈台灣散文詩美學（上）〉《台灣詩學季刊》第 20 期，1997.9。
19. 陳文達：〈台中市地名沿革〉《台中文獻》第 5 期，1997.11。
20. 蕭蕭：〈台灣散文詩美學（下）〉《台灣詩學季刊》第 21 期，1997.12。
21. ? 弦：〈崇高的女性，引人類上昇〉
《中央月刊（文訊別號）》9 卷 149 期，1998.3。
22. 廖輝英：〈女作家們寫些什麼？〉
《中央月刊（文訊別號）》9 卷 149 期，1998.3。
23. 陳豫：〈眷村的形成〉《和平學報》第 1 卷，1998.11。
24. 陳其南：〈空間理論與後現代主義地理學〉
《環境與世界（高師大地理學系）》第 3 期，1999.11。
25. 胡寶林：〈邁向非傳統美學和生態文化遠景的公共藝術〉
《美育》第 120 期，2001.3。
26. 張瑞芬：〈鞦韆外的天空——學院閨秀散文的特質與演變〉
《逢甲人文社會學報》第 2 期，2001.5。
27. 張偉：〈奉系軍閥的特點〉《遼寧大學學報》29 卷 3 期，2001.5。
28. 樸月：〈此情已自成追憶——悼念張秀亞阿姨〉《文訊》第 190 期，2001.8。
29. 景尼：〈〈溫情〉不溫情——〈溫情〉中的作者為何袖手旁觀〉
《國文天地》17 卷 5 期，2001.10。
30. 方美芬：〈張秀亞研究資料〉《文訊》第 194 期，2001.12。
31. ? 弦：〈把文學的種子播在台灣的土地上〉《文訊》第 194 期，2001.12。
32. 王小琳：〈張秀亞散文論〉《第五屆兩岸中山中國文學學術研討會》，2002.6。
33. 符立中：〈赴一場歷史盛宴——記張秀亞〉《幼獅文藝》583 期，2002.7。
34. 范銘如：〈新文學女作家小史〉《中國女性文學研究室學刊》第 5 期，2002.9。
35. 張慧美：〈語言的風格作用〉《中國語文》第 545 期，2002.11。
36. 楊宗翰：〈散文詩人屠格涅夫〉《笠詩刊》第 234 期，2003.4。

37. 范銘如：〈京派 吳爾芙 台灣首航〉
《中國女性文學研究室學刊》第 6 期，2003.5。
38. 顧超光：〈竹籬笆建築：高雄縣鳳山和岡山眷村發展的歷史脈絡〉
《中華民國建築師雜誌》第 345 期，2003.9。
39. 梁炳琨／張長義：〈地理學的文化經濟與地方再現〉
《地理學報》第 35 期，2004.3。
40. 李添富：〈格律與風格〉《輔仁國文學報》第 20 期，2004.7。
41. 應鳳凰、黃恩慈：〈在文字草原裡尋夢的牧羊女 張秀亞〉
《明道文藝》345 期，2004.12。
42. 應鳳凰：〈張秀亞和她的時代〉《文訊》233 期，2005.3。
43. 賴瑞瑩：〈靈動的藝術大師〉《文訊》233 期，2005.3。
44. 高天恩：〈奇麗的異色薔薇 張秀亞與文學翻譯〉《文訊》233 期，2005.3。
45. 范銘如：〈我觀察 我思味 我同情 張秀亞小說創作〉
《文訊》233 期，2005.3。
46. 張瑞芬：〈張秀亞的散文美學及其文學史意義〉《文訊》233 期，2005.3。
47. 蕭蕭：〈張秀亞：純心靈的浪漫主義詩風〉《文訊》233 期，2005.3。
48. ? 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〉《文訊》233 期，2005.3。
49. 劉素梅：〈張秀亞六十年代的散文理論與實踐〉
《東方人文學誌》4 卷 1 期，2005.3。
50. 鄭冠榮：〈巴克汀的敘述 身體 庶民觀〉《興大人文學報》第 35 期，2005.6。
51. 李謁政：〈建構社區美學：邁向台灣集體記憶之空間詩學〉
《環境與藝術學刊》第 3 期，2005.6。
52. 王碧蘭：〈王維詩中顏色字探悉〉《東方人文學誌》4 卷 3 期，2005.9。
53. 于德蘭：〈美文一生：張秀亞教授全集出版〉《中外雜誌》87 卷 3 期，2005.9。
54. 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》，2005.10。
55. 吳偉特：〈張秀亞女士文章中的宗教意涵〉《張秀亞文學研討會》，2005.10。
56. 戴華萱：〈愛的成長紀事——張秀亞小說中的主體性論述〉
《張秀亞文學研討會》，2005.10。
57. 許芳儒：〈當詩人推開她的窗——以《文心雕龍·物色》析論張秀亞
《北窗下》的美文書寫〉《張秀亞文學研討會》，2005.10。
58. 許秀禎：〈傷感寫實——張秀亞小說之美學構設〉
《張秀亞文學研討會》，2005.10。
59. 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》，2005.10。
60. 曾進豐：〈風格，美麗的存在——論詩人張秀亞抒情傳統之建構〉
《張秀亞文學研討會》，2005.10。
61. 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》，2005.10。
62. 蘇子喬：〈「悲情城市」與「香蕉天堂」中的國族認同及其對當前主流國
族研究的啟示〉《當代》第 219 期，2005.11。
63. 宋雅姿：〈依然清亮，一如最初——專訪喻麗清女士〉《文訊》245 期，2006.3。
64. 汪修榮：〈沈從文寂寞的教授生涯〉《傳記文學》88 卷 4 期，2006.4。
65. 墨韻：〈聆聽水上琴聲——〈秋夕〉張秀亞詞〉《乾坤詩刊》39 期，2006.7。
66. 〈張秀亞的文學生活〉《紐約華文作家協會·純文學雙月刊》20 期，2006.11。
67. 許珮馨：〈北窗下的尋夢女——論張秀亞散文的傳承〉
《高師大國文學報》第 5 期，2006.12。
68. 劉紹鈴：〈生活在「他」方——台灣女性（抒情）散文之空間內外〉
《2006 青年文學會議——台灣作家的地理書寫與文學體驗》，2006.12.16。
69. 王鈺婷：〈流亡主體、台灣語境與女性書寫——以徐鍾珮和鍾梅音五 0 年
代的散文創作為例〉《2006 青年文學會議——台灣作家的地理書寫與文學體

驗》，2006.12.16。

70. 于德蘭：〈松濤 花氣 文情 安於平淡的王怡之〉《文訊》260 期，2007.6。

二、報紙相關新聞及文章

1. 武月卿主編：《中央副刊 婦女與家庭》51 期，1950.3.12。
2. 武月卿主編：《中央副刊 婦女與家庭》152 期，1953.1.14。
3. 張漱菡：〈關於海燕集〉《中央副刊》6 版，1953.11.28。
4. 克風：〈藝壇側寫：台中兩個女作家的遭遇〉
《聯合報 藝文天地》第 5 版，1953.12.4。
5. 張秀亞：〈談詩（上）（中）（下）〉《聯合副刊》第 6 版，1954.2.17~19。
6. 張秀亞：〈憶環姐〉《中央副刊》第 6 版，1956.3.24。
7. 張秀亞：〈吾師〉《聯合副刊》第 6 版，1959.11.12。
8. 于德蘭：〈上天對我獨厚〉《中央副刊》第 10 版，1963。
9. 質素：〈輔大二三事〉《中央副刊》第 10 版，1967.7.8。
10. 于德蘭：〈我愛那一片綠〉《中央副刊》，1978.5.18。
11. 彭歌：〈聞其子，思其父〉《聯合副刊》8 版，1980.7.1.1。
12. 于德蘭：〈憶乾媽 悼胡葉霞翟女士〉《世界副刊》，1981.9.24。
13. 于德蘭：〈難忘春暉〉《世界副刊》，1982.5.25。
14. 林海音：〈流水十年間〉《聯合副刊》8 版，1982.11.1。
15. 林海音：〈剪影話文壇〉《聯合副刊》8 版，1983.5.6。
16. 林海音：〈剪影話文壇 女子弄文誠可喜〉《聯合報》8 版，1983.6.24。
17. 夏祖麗：〈林海音與聯副〉《聯合副刊》37 版，2000.10.5。
18. 王怡之：〈記我與張秀亞 68 年的友情〉《中華副刊》19 版，2001.8.29。
19. 于德蘭：〈神秘的聖誕禮物〉《聯合副刊》，2003.2.18。
20. 于德蘭：〈難忘青春歲月〉《世界副刊》，2003.7.17。

21. 楊東伶：〈為日軍侵華「鼓」與「呼」的《庸報》 五次治安強化運動中《庸報》的頭版分析〉《天津：師範大學新聞傳播學院發稿》，2004。
22. 于德蘭：〈甜蜜的星光，由台中公園想起〉《聯合副刊 春節特刊》A8 版，2004.1.24。
23. 陳芳明：〈時間的峰頂 迎接《張秀亞全集》出版〉《人間副刊》E7 版，2005.3.21。
24. 陳希林／林采韻：〈快樂兒女為張秀亞出全集〉《中國時報 文化藝術》E8 版，2005.3.25。
25. 于德蘭：〈母心，我心〉《聯合副刊》，2005.6.4。
26. 張殿報導：〈中國女性文學讀本 百年八十位女作家入列〉《聯合報 讀書人》C5 版，2005.6.12。
27. 林小慧報導：〈張秀亞手稿捐北京現代文學館〉《星島日報》A4，2006.5.17。
28. 陳青報導：〈張秀亞手稿贈中國現代文學館〉《世界日報》，2006.5.29。
29. 〈北京中國現代文學館收藏張秀亞作品及手稿〉《世界副刊 華人文壇消息》，2006.6.5。
30. 朱文漢報導：〈張秀亞文學講座 華埠舉行〉《世界日報》，2006.11.27。
31. 何賓報導：〈張秀亞紀念文學講座吸引文學愛好者〉《紐約新聞》B2 版，2006.11.27。
32. 黃維義報導：〈「張秀亞紀念文學講座」座無虛席〉《明報 社區新聞》，2006.11.27。
33. 宋怡幀報導：〈張秀亞文學講座 法拉盛開講〉《世界日報》，2006.12.4。
34. 王靜報導：〈張秀亞女士紀念文學講座文教中心舉行〉《紐約新聞》B2 版，2006.12.4。
35. 〈台灣婦女寫作的燃燈人 我天主教名作家張秀亞紐約文學講座紀實〉《教友生活月刊》，2007.1.14。
36. 〈第二場張秀亞紀念文學講座成功舉辦〉《自由時報》，2006.12.5。

37. 《中央日報》1949.3.12~2007.6。

38. 《聯合報》1951.9.16~2007.6。

肆、碩博士論文

1. 張佩珍：《台灣當代女性文學中的母女關係探討》
(南華大學文學研究所碩士論文), 2001.6。
2. 朱嘉雯：《離亂中的追求——五四自由傳統與台灣女性渡海書寫》
(中央大學中文所博士論文), 2002.5。
3. 何佳燁：《冰心小說研究》(東海大學中文研究所碩士論文), 2002.6。
4. 簡君玲：《若即若離——八、九〇年代台灣女性文學中的“母女角色”探討》
(清華大學中文研究所碩士論文), 2002.6。
5. 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》
(政治大學中文系國文教學碩士班碩士論文), 2004.7。
6. 林鈺雯：《琦君散文的抒情傳統》
(彰師大國文研究所國語文教學碩士班碩士論文), 2005.6。
7. 陳松玲：《張曉風散文的宗教意涵與美學研究》
(彰師大國文研究所國語文教學碩士班碩士論文), 2005.6。
8. 傅如娟：《張秀亞散文研究》(政治大學中文研究所碩士論文), 2005.12。
9. 游曉婷：《張秀亞散文研究》(佛光大學中文研究所碩士論文), 2007.6。

伍、工具書

1. 周錦編：《中國新文學大事紀》(台北：成文，1980.5 初版)。
2. 文訊雜誌社編輯：《光復後台灣地區文壇大事紀要(增訂本)》
(台北：文建會，1985.6.初版；1995.6 二版)。

3. 封德屏主編：《1996 臺灣文學年鑑》（台北：文建會，1997.6 初版）
4. 文訊雜誌社編輯：《1997 臺灣文學年鑑》（台北：文建會，1998.6 初版）
5. 文訊雜誌社編輯：《1998 臺灣文學年鑑》（台北：文建會，1999.6 初版）
6. 南華大學編譯出版中心：《臺灣文壇大事紀要》（台北：文建會，1999.9 初版）
7. 文訊雜誌社編輯：《1999 臺灣文學年鑑》（台北：文建會，2000.10 初版）
8. 杜十三總策劃：《2000 臺灣文學年鑑》（台北：文建會，2002.4 初版）
9. 靜宜大學編纂：《2001 臺灣文學年鑑》（台北：文建會，2003.4 初版）
10. 靜宜大學編纂：《2002 臺灣文學年鑑》（台北：文建會，2003.9 初版）
11. 靜宜大學編纂：《2003 臺灣文學年鑑》（台北：文建會，2004.8 初版）
12. 靜宜大學編纂：《2004 臺灣文學年鑑》（台北：文建會，2005.7 初版）
13. 林瑞明總編：《2005 台灣文學年鑑》（國家台灣文學館，2006.10 出版）
14. 許雪姬總策劃 / 周蕙玲主編：《台灣歷史辭典》
（台北：文建會，2004.5.初版；2004.9 二版）
15. 封德屏主編：《張秀亞全集 15：資料卷》
（台南：國家台灣文學館，2005.3 初版）
16. 于德蘭：〈于德蘭傳真信函〉，頁 1~81。
17. 宋雅青：《張秀亞的神修歷程》（台南：聞道，2006.12 初版）