

現代主義與六〇年代的臺灣女性散文

張瑞芬*

摘 要

在台灣受現代主義影響的六〇年代前後，傳統文學史對當時女性散文的表現極少著墨，當時重要女性散文家也普遍受忽視。然而她們用前衛的理念跨越書寫文類，開啟了散文書寫的新可能，恰恰呈現了女性文學於六〇年代一個重要的轉折位置。

六〇年代女性散文多線並行，並存在著異質的聲音與世代交替的意義。最大宗的散文寫作延續張秀亞諸人而下的抒情路線，新崛起的年輕女作家普遍為外省來臺時幼小一輩。簡宛、荊棘、陳少聰、蔣芸都因出國太早或散文寫作較晚而被忽略，丹扉、陳克環則走知性雜文專欄路線，關心時政與社會，反應女性的立場。趙雲、張菱舫、李藍在六〇年代雖然並非主流，寫作時間短，作品數量亦少，然而她們結合現代主義思潮，發展出一個相對於五四新文學白話傳統的轉折。趙雲散文充滿實驗電影與小說的越位，張菱舫以詩情散文回應余光中的散文革新主張，李藍散文則承接了張愛玲的現代主義隔空影響。在現代主義風潮中，女作家以一種違逆主要潮流的方式作了文體實驗。這實驗當時看來似乎未稱成功，然而如今重新檢視台灣當代女性散文的發展，六〇年代以現代主義作為啟蒙，開始展現了女性文學的主體性與自覺，轉變了五四跨海而來的中國性與寫實傳統，也開啟了八、九〇年代眾聲喧嘩的散文後現代世代的可能。

關鍵詞：女性散文、現代主義、六〇年代

* 逢甲大學中國文學系專任副教授。

壹、多音交響的六 0 年代女性散文

一、現代主義與六 0 年代女性散文在文學史上的缺席

散文在六 0 年代，是一個保守與前衛兩股力量相互激盪的轉型期。延續五 0 年代以降的社會價值與寫作型態仍為主流，內在卻已有騷動意志悄然萌生。整個臺灣，進入六 0 年代後，出現了作家世代差距、美學思維迥異等斷裂傾向，現代主義文學的擴張與深化，更改造了往後臺灣的美學觀念與書寫型態。¹

傳統的十年分期文學斷代法，一般將臺灣現代主義文學時期定位於六 0 年代。然而確切一點來說，五 0 年代反共文學、六 0 年代現代文學、七 0 年代鄉土文學呈現相互參差交錯的情形，並無法以十年作簡單切割。從某些觀點來看，現代主義（Modernism）與鄉土文學也並非對立面的存在，施淑拈出「現代的鄉土」一詞，江寶釵則以為：「現代主義和鄉土文學一樣也是現代化的反動（anti-modernization），是針對現代化不同反應的結果」。²臺灣文學中，現代主義的傳入並非始於一九六 0 年的《現代文學》，早在五 0 年代，隨著「自由主義」（liberalism）學者與《自由中國》的創辦，現代主義已經開始影響臺灣。聶華苓接編的《自由中國》文藝欄上，一九五四年之後就開始出現了汪度〈醉〉、楊海晏〈兩節壓癟了的黃瓜〉、朱西甯〈再見，火車的輪聲〉、司馬中原〈一粒灰塵〉這樣的現代主義小說。³

誠如陳芳明〈現代主義的擴張與深化〉所言，現代主義於臺灣社會，是一場包括現代詩、現代畫、現代舞、現代音樂、現代攝影、現代劇場等，全面性的藝術運動。現代主義於六 0 年代影響臺灣文學，其背景與臺灣社會當時的親美文化不無關係，只是臺灣的現代主義文學，將原本歐美現代主義對經濟發展（工業化、都市化）的反思，轉化成了知識份子對現實政治的冷感或抵拒，也象徵了臺灣當代文學與五四新文學傳統的割離。呂正惠一九八八年〈現代主義在台灣〉指出，從文化背景來看，一九四九年跟著國民黨撤退到臺灣來的知識份子，相對於留在大陸的五四主流（亦即創立共產黨的左派文人），是逐漸式微的自由主義一系，這樣先天的體質，導致了臺灣特有的現代主義風貌。五 0 年代以降，隨著國民黨在台灣政權的穩定，臺灣文學出現了中國五四傳統與臺灣本土傳統的雙重斷裂。

¹ 陳芳明，〈現代主義的擴張與深化〉，《臺灣新文學史》，第十四章，《聯合文學》，207 期（2002 年 1 月），頁 142-155。

² 江寶釵，〈現代主義的興盛、影響與去化—當代臺灣現代小說現象研究〉，陳義芝編，《臺灣現代小說史綜論》（臺北：聯合文學，1998 年），頁 126。施淑，〈現代的鄉土—一六、七 0 年代臺灣文學〉，施淑《兩岸文學論集》（臺北：新地，1997 年），頁 126。

³ 郭淑雅，〈國族的魅影，自由的天梯—「自由中國」與聶華苓文學〉，靜宜碩論（2001 年），頁 141-148，「文藝欄的現代主義作品」。

⁴臺灣六〇年代現代主義文學，在文學傳統雙重斷裂的文化背景，與被圍堵、切割、碎裂、過濾的語言環境中，知識份子表現而為一種對現實環境強烈的疏離感，或所謂「斷絕的，不連續的，變遷的時代感受」。⁵

在文學技巧上，「現代主義」(Modernism)基本上是一種超越論的創作觀，它挖掘內心幽黯、情慾深淵。在語言的實驗上以超現實、意識流等種種技巧，大量運用於小說、新詩及散文的創作，形成一種施淑所謂「異端的語言」。它不但抗拒官方的文藝政策與意識型態，也促使台灣當代文學開始偏離中國五四文學以降的寫實傳統。一般傳統的觀念認為，與新詩、小說相較，六〇年代臺灣散文受現代主義與西洋當代思潮影響較小，作家作品能例舉的不多。然而一九九四年柯慶明〈六十年代現代主義文學？〉在詳論現代主義詩與小說的意涵後，已然觸及此一問題。柯慶明例舉沈臨彬的散文〈巨樹〉，說明六〇年代散文事實上已模糊了「詩」與「散文」的界線。並注意到：「六〇年代，對於文字的刻意講求，強調其意象性的獨立演出，強調其內容的密度與結構上的對比與繁複，亦使不少『散文』，迥異於傳統『散文』的風格…」。⁶

柯慶明此文，已注意到六〇年代以降，臺灣現代散文開始迥異於傳統散文風格。所謂傳統散文風格，即是五四以來白話散文(也就是余光中所抨擊其尚未「現代」)的型態。「全盤西化」既成為現代主義概括的定義，余光中一句「下五四的半旗」也體現了其精神與意涵。⁷關於六〇年代散文的文學史定位，真正較為突破的是一九九五年林耀德〈傳統之軸與前衛之輪—半世紀的臺灣散文面目〉一文。林耀德指出，在文學史發展中，散文實不應被視為一種邊緣文類。臺灣近半世紀散文發展，也不一定得放在五四以降的大傳統中。散文有它自己獨創的性格，與追求現代性的思想特質。林耀德更指出：「追求『現代性』，一直是台灣現代散文發展過程中的一個巨大軸線」。他並且舉余光中的散文革新理論，和張秀亞〈創造散文新風格〉將詩與意識流小說融合散文文體的主張，說明「台灣的散文格局以源遠流長的根莖為軸，又在前衛創新的「進化」驅力之下形成轉動不已的輪輻，在台灣新文學體系中的重要地位根本不讓於現代小說與現代詩」。⁸

⁴ 呂正惠，〈現代主義在台灣〉，《戰後臺灣文學經驗》(臺北：新地，1995年)，頁9-15。

⁵ 江寶釵，〈現代主義的興盛、影響與去化—當代臺灣現代小說現象研究〉，同前註，頁123。
呂正惠，〈現代主義在臺灣—從文藝社會學的角度來考察〉，《戰後臺灣文學經驗》(臺北：新地，1995年)，頁9-15。

⁶ 柯慶明，〈六十年代現代主義文學？〉，收入《四十年來中國文學》(臺北：聯合文學，1994年)，頁129。

⁷ 引自余光中《逍遙遊》(1965年，文星)，頁1。同書中收錄之〈剪掉散文的辮子〉等多篇文章，與《焚鶴人》(1972年，純文學)中〈我們需要幾本書〉諸篇，皆為六〇年代發表於《文星》之倡議新思潮評論。

⁸ 林耀德，〈傳統之軸與前衛之輪—半世紀的台灣散文面目〉，《聯合文學》132期(1995年10月)，收入《新世代星空》(臺北：華文網，2001年)，頁200、213，楊宗瀚編。

林耀德原以新詩創作崛起，並兼擅散文與小說。他的文學評論，主要在八〇年代至九〇年代，以詩論與小說評論著稱。他的所有論述，如王浩威所稱，其實都儼然有銜接現代主義到後現代主義，以及重寫台灣史的雄心。⁹在一九八六年《一九四九以後—臺灣新世代詩人初探》導言中，林耀德指出，一九四九年，在台灣詩壇是個重要分水嶺：「一九一八年以降成長的中國新體詩脈自此崩析為二，海峽兩岸個別發展」。¹⁰學者劉紀蕙對林耀德多以「新世代」、「當代」立論，解讀為「想與前行代詩壇傳統宣稱斷裂」的方法。¹¹在〈林耀德與臺灣文學的後現代取向〉中，劉紀蕙對林耀德的文學史「解構」與「重構」企圖論述甚詳。她並且稱林耀德的「後現代計畫」是對寫實主義者開戰，向現代靠攏，並重寫文學史。因此，林耀德在《觀念對話》中，批判夏志清《中國現代小說史》對上海二〇、三〇年代現代主義新感覺派作家（如劉吶鷗）毫無討論是相當偏頗的，同時也據此提出「現代主義在中國和臺灣兩地的發展必須予以新的評估」的見解。

在〈傳統之軸與前衛之輪〉之前，林耀德並未寫過其他散文理論或散文評論。此文原是作為承接他八〇年代以下文學史完整論述的一部份，卻意外的提出這番頗有新意的見解，與鄭明嫺教授約同時期的《現代散文縱橫論》、《現代散文類型論》諸書相互呼應，並點出了九〇年代散文論述的困境與展望。

林耀德對臺灣一九四九以降散文傳統的看法，呼應了前述呂正惠的臺灣現代主義文化背景說，〈傳統之軸與前衛之輪〉指出，臺灣當代文學傳統事實上與五四新文學主流是斷裂的，當年隨著國民黨政權離開大陸的泰半是散文家，泰半並非主流（左傾）的重要小說家。林語堂、梁實秋在兩岸散文源流中的重鎮地位，亦絕非遷臺初期的大陸詩人紀弦、覃子豪所能比擬。林耀德的觀念是，一九四九年以降，臺灣當代散文有它自己獨創的性格，與追求現代性的思想特質，與中國當代散文成為平行發展的兩條軸線，林耀德的臺灣當代散文史觀，與他的新詩評論觀點，就此形成了一致性。

在世紀末林耀德的登高一呼之後，相關散文研究似未見論者再深入闡述，有關六〇年代以下散文如何受到現代主義精神或技巧影響的議題，討論甚少，針對女性作家的部分，陳芳明二〇〇三年《台灣新文學史》第十七章〈女性詩人與散文家的現代轉折〉稍有發揮，¹²除了重新省視張愛玲對台灣文學的影響之外，並

⁹ 王浩威，〈偉大的獸—林耀德文學理論的建構〉，《聯合文學》12卷5期（1996年）「林耀德紀念專集」。

¹⁰ 林耀德，《一九四九以後—臺灣新世代詩人初探》（臺北：爾雅，1986年），頁5。此書評論蘇紹連、杜十三、白靈至曾淑美、陳斐雯等臺灣戰後十七位詩人。

¹¹ 劉紀蕙，〈林耀德與臺灣文學的後現代取向〉，〈時間龍與後現代暴力書寫的問題〉，《孤兒·女神·負面書寫—文化符號的徵狀式閱讀》（臺北：立緒，2000年），頁368-394。

¹² 陳芳明，《台灣新文學史》第十七章「女性詩人與散文家的現代轉折」，《聯合文學》（2003年2月）。

略論張菱舫、李藍，將散文提昇到與小說、新詩並列的地位，對完整呈現六〇年代文學全貌，頗有突破與助益。

臺灣六〇年代現代主義，後來往下紮根，成為通行文化符碼的一部份，¹³它的技巧與精神很難以十年分期來斬截區分。本文所謂「六〇年代女性散文」一詞，只是約略的指稱，方便與同時期詩、小說等其他文類對應。西方現代主義小說，原本即著重於對內心活動的關注、人生表象與內在的混亂分歧、敘述模式的探索。既是心靈解放，也是對語言與權威的抗拒，對傳統的背叛，當時的散文和詩，也同受影響。臺灣六〇年代女性散文與現代主義有否關連？有哪些重要作家與作品？對後世代有何影響？從現代到後現代，台灣當代女性散文未在創作場域或心靈探索中缺席，然而此一論題卻長久以來呈現空白的，其原因有二，一是現代主義在台灣文學傳統中的被汙名化與受誤解，二是當時受現代主義影響的女性散文僅經過短暫實驗即隱沒文壇，未造成普遍影響，數量不多，且從極少進入文學典律如選集或教科書中。

在台灣文學發展中，七〇年代鄉土寫實與本土論述崛起之後，對現代主義精神即多所貶抑。¹⁴六〇年代現代主義文學多被視為「貧血」、「與現實游離」。在以「反殖民」、「反封建」與「寫實主義」為原則的台灣文學史論述中，不只視六〇年代現代主義文學為「異質書寫」，甚且包括三、四〇年代日據時期現代主義詩學，九〇年代後現代現象，也都被視為規則之外，擾亂秩序或不道德的「負面書寫」。正如女性主義理論學者克莉絲特娃（Julia Kristeva）所說，如同一種朝向共同象徵系統與文化體系的排他性，「伊底帕斯組織化與正常化」的文化症狀。¹⁵張愛玲之所以成為台灣文學史的巨大「問題」，與此亦不無關係。

第二個問題，則是質與量的辯證。一個作家是否入史或形成重要美學典律，和是否持續書寫亦有關係。六〇年代受現代主義影響的女性散文家趙雲、張菱舫、李藍諸人，普遍都以小說或新詩成名，散文作品不多，創作時間平均僅數年，未能持續在文壇有其能見度，相關資料不多，在兩岸當代文學史或相關論述上均少見著錄。¹⁶誠如 John Guillory 所言，文學作品是否被讀者閱讀或喜愛，對它的

¹³張誦聖，〈現代主義與台灣現代派小說〉，原載《文藝研究》（1988年7月），張誦聖，《文學場域的變遷》（臺北：聯合文學，2001年）。

¹⁴邱貴芬認為，現代派文學被貶抑的主因，其實是不像寫實主義可以套到中國式的歷史敘述，如階級對峙、中西對峙裡，臺灣文學研究者不知不覺的複製了中國文學基本研究方法。邱貴芬，〈臺灣現代主義小說與現代性的時間〉，暨南大學「重寫臺灣文學史/反思女性小說史」研討會論文（2005年5月27日）。

¹⁵劉紀蕙，〈孤兒、女神、負面書寫—文化符號的徵狀式閱讀〉（臺北：立緒，2000年），頁17。關於寫實主義對現代主義之排斥，又見林耀德《觀念對話》中，與張錯的對話〈權力架構與現代詩的發展〉（1988年），以及林耀德〈小說迷宮中的政治迴路〉（1993年）。

¹⁶鄭明娟於《現代散文縱橫論》首章〈中國現代散文芻論〉中，曾提及蔣芸。張健，〈六十年代的散文〉趙雲僅僅列名，「張菱舫」有一行簡介，籍貫誤為江蘇。李豐楙《中國現代散文選析》緒論，遍數各年代重要作家，於六〇年代只列舉張菱舫。簡介與張健同：「張菱舫之寫〈紫浪〉，其文字意象深受現代詩的啟發，極有現代感」。

長久流傳並非關鍵，真正重要的是，它是否已納入某一種文學典律（文學史、選集）或傳統脈絡（教材）裡。¹⁷像較少被收入臺灣女性小說典律的六〇年代吉錚、孟絲、叢甦，七〇年代蔣曉雲一樣，由於處於非主流地帶，她們都曾知名一時，而後無情的被歷史遺忘。

趙雲、張菱舫、李藍，包括吉錚、孟絲、叢甦等，即令作品數量不多，在文學發展或藝術成就上仍可能有不可或缺的地位。法國結構學大師傅柯（Michel Foucault）《知識的考掘》一書，曾提出所謂「知識考掘學」（archaeology）一詞，說明了棄絕正統的宗譜（genealogy）、線性的歷史觀，重視歷史演變中存在的無數縫隙（rupture; abyss），才是我們重構（或再現）歷史真相時，不可或缺的態度。¹⁸傅柯並且認為，除了一個時代的代表人物外，我們也須進一步研究那些名不見經傳的人或事，「因為他們在構成一時代的話語（一作「論述」discourse）中，亦佔有舉足輕重的地位」。文學史上隱沒的「小」女聲，可不是只有小說而已。

六〇年代女性散文在文學史上定位的困難，除了「現代主義」被負面化的印象，違逆本土男性的主流價值（線性史觀），未能造成持續影響之外，可能還因為面對散文這項文類先天的劣勢，更加被忽略與邊緣化。趙雲、張菱舫、李藍於六〇年代末或七〇年代初結集的散文專書，目前已幾無流通，公私立圖書館普遍亦不著錄或收藏，增添了當前研究的難度。

從兩岸近年的臺灣文學史撰寫，來檢測六〇年代或與現代主義有關的女性散文創作評述，可以見出相關敘述至今被忽略的程度。論臺灣六〇年代散文，由於「散文革命」理念的提出，余光中是最容易被標舉出來的範式，其他敘述則多列舉五〇年代延續而下的作家如張秀亞、琦君等。大陸學者劉登翰一九九三年主編的《台灣文學史》第十一章中，舉余光中、琦君、張秀亞、胡品清、羅蘭以概括六〇年代台灣散文表現。¹⁹袁勇麟《當代漢語散文流變論》第二章論台灣，「散文革命」部分亦列舉余光中，其他大陸學者作的臺灣散文史或臺灣文學史大致所差無幾。朱壽桐一九九八年主編的《中國現代主義文學史》，臺灣部分列於第五編，其中整整五章以現代主義詩、小說和戲劇為論述主體，未及余光中、「現代主義散文」，或女性散文議題。²⁰

台灣本地的文學史，一九八七年的葉石濤《台灣文學史綱》關於六〇年代散文部份，略提「受到西方文學重象徵、意象、感性、顛倒時空感覺的散文也出現」，

¹⁷ Guillory, John 1993. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: U of Chicago P. Lovell, Terry 1987. *Consuming Fiction*. London; New York: Verso.

¹⁸ 引自傅柯（Michel Foucault）撰，王德威譯《知識的考掘》（臺北：麥田，1993年）。

¹⁹ 劉登翰主編《台灣文學史》（福州：1993年，海峽文藝）中，散文部份由徐學負責編寫，徐學另著有《台灣當代散文綜論》（福州：海峽文藝，1994年）。

²⁰ 朱壽桐，《中國現代主義文學史》上卷（江蘇教育出版社，1998年），頁693-816。

²¹並條列出余光中、梁實秋、陳之藩及女作家張秀亞、葉曼、羅蘭、鍾梅音、張菱舫、胡品清、洪炎秋、葉榮鐘姓名，未及作品。一九九七年彭瑞金《台灣新文學運動四十年》對六〇年代散文所持的負面評價，²²亦難以補充這史論上的巨大空白。

六〇年代體現現代主義精神的女性散文，除張菱舫偶被提及，趙雲、李藍、蔣芸，幾已完全被遺忘了。作為一種邊緣的文類與性別，女性散文在男性史家的知識論述與歷史建構中是隱沒的。學者邱貴芬〈台灣(女性)小說史學方法初探〉論女性小說在台灣文學史的處境，曾為朱天心的「政治不正確」且不為臺灣本地文學史重視而憂心。邱貴芬指出，那些曾經在文壇產生衝擊，也曾積極介入文學塑造的作品，如今已鮮有人記得，因為不入史，即使享有盛名和市場，「或許百年之後談台灣小說，大多數的人甚至不知道有朱天心」。²³這項憂慮，恐怕並非虛言。六〇年代寫《海那邊》、《拾鄉》、《孤雲》的吉錚；寫〈癡婦日記〉的叢甦；寫〈花旗國〉的孟絲，范銘如〈來來來，去去去—六、七〇年代海外女性小說〉已為她們的處境抱過不平。而距今不過三十年，張菱舫等人也幾乎已成了傳奇中的人物，不但文學史上極少著錄，即便近年較具聲名或典範意義的文學選集，也少見收錄她們的單篇作品。

作為激流年代中獨特的美學範式，臺灣在六〇年代所建立的文學成就，何以獨缺散文？六〇年代，除了較具代表性而不致被文學史遺漏的余光中，還有哪些散文體現了現代主義的精神與技巧？如林耀德所說，散文並不能脫離文壇互動成長的激流急浪，六〇年代，余光中散文外，有沒有符合現代主義精神的女性書寫？她們做了哪些散文書寫的實驗？留下什麼作品？這些作品，一方面受西化當代思潮的洗禮，一方面轉變五四跨海而來的中國性和寫實傳統，同時預示了八〇、九〇年代眾聲喧嘩的散文後現代世代的到來。研究六〇年代受現代主義精神影響的臺灣女性散文，不但有助於釐清臺灣文學史上的盲點，且能與中國當代散文發展脈絡相互對應比較。此一議題，在文本資料急速喪失的當前，無疑具有研究的迫切性。

二、六〇年代女性散文的異質聲音與世代交替

在討論六〇年代有哪些重要女性散文家受到現代主義精神影響時，恐怕必先釐清「六〇年代散文」和「六〇年代作家」的義界。本文所論「六〇年代散文」，主要依寫作時間而非作家年齡來界定，指的是在六〇年代書寫、發表或結集的作

²¹ 葉石濤《台灣文學史綱》（文學界雜誌出版，1985年），頁124。

²² 彭瑞金，《台灣新文學運動四十年》（高雄：春暉，1997年），頁154。

²³ 邱貴芬，〈台灣(女性)小說史學方法初探〉，《後殖民及其外》（臺北：麥田，2003年），頁21。

品。時間上的切分，也只能大致以此為準，不能完全精準於一九六九年底。本文以下討論的趙雲、張菱舫、李藍，由於史論甚少提及，且為本文重點標舉的重要作家，因此所論雖以六〇年代其重要性為準，也包括她們整體寫作或其他文類的評述。

其次，散文作家的創作與新詩或小說不同，他們比較著重個人風格的延續或轉變，受某一時代思潮影響較不顯著，平均寫作時間也比較長。本文所論「六〇年代作家」中，有些年齡輩份較長的作者，如羅蘭、胡品清、畢璞（周素珊）、趙淑俠寫作稍晚，遲至六〇年代才加入散文文壇，小民、雪韻甚至晚至七〇年代。然而她們在時代背景、作品主題與風格屬性上，必須劃歸「來臺第一代女作家」之中，並未列入本文討論。

在六〇年代崛起，並延續至七〇、八〇年代的女性散文，除了上一世代五〇年代主流的抒情散文，與本文重點欲討論的受現代主義影響的散文之外，還有兩種很難歸位的異質聲音，容易被文學史忽略。一是於六〇年代崛起，未幾即出國留學，旅居異地至今的女作家，包括荊棘（朱立立）、喻麗清、蔣芸、呂大明、陳少聰、簡宛（簡初惠）等。²⁴由於離臺過久，或散文結集較晚，臺灣文學史上對她們敘述不多，亦難納入某一時代或本地文學譜系討論之中。荊棘、喻麗清、呂大明、簡宛等，最晚都在七〇年代初即已離臺，蔣芸與陳少聰，也都約當其時，分別前往了香港與美國。荊棘、喻麗清、呂大明、簡宛由於持續於國內出版散文集，讀者與文壇對她們較不陌生，蔣芸與陳少聰，近年已幾近為國內文壇遺忘。

簡宛（簡初惠，1939-）為臺北人，是本省籍女性中少見的旅美作家，一九六九年赴美獲美國教育碩士後旅居北卡羅那州至今。師大史地系畢業的她，兼寫散文、小說和童話，一九七一年出版第一本散文集《葉歸何處》後，陸續有《地上的雲》、《書中日月長》、《簡宛隨筆》、《合歡》等。簡宛的散文，親切溫婉，如同趙雲一般表現為教育家的明理與母性的寬容。《地上的雲》討論兒女成長，也流露自我肯定的意識，堪稱留學生文學佳作，討論者頗眾。²⁵琦君七〇年代評此書，即盛讚簡宛筆觸客觀，觀照冷靜，深得「平易樸實」佳妙。²⁶

陳少聰（1941-）原籍山東，就讀東海大學英文系，六〇年代末開始寫作散文與小說，後赴美得愛荷華大學英美碩士，旅美至今。陳少聰文筆冷靜犀利，彷彿能透視人內心的光影。由於出國後改習心理，並曾擔任心理治療師，陳少聰最擅長寫心理分析一類小說，〈水蓮〉即為此中代表作。與陳少聰出現文壇與赴美時間約同的是荊棘，原名朱立立的荊棘，在一九六四年九月〈南瓜〉一文刊載於

²⁴ 荊棘、喻麗清、呂大明散文，詳張瑞芬，《五十年來台灣女性散文·評論篇》（臺北：麥田，2006年）。

²⁵ 孫慶餘，〈地上為什麼不該有雲？〉，《書評書目》，47卷（1977年3月）。洪宏亮，〈讀簡宛《地上的雲》〉，《書評書目》，50卷（1977年7月）。

²⁶ 琦君，〈那一片上升的雲—簡宛的文和人〉，《書評書目》，65卷（1978年9月）。琦君評簡宛，另有〈親情、友情、祖國情〉，收入《琦君讀書》（臺北：九歌，1987年）。

《文星》81期後，自臺大園藝系畢業，旋即赴美求學，她甚且並未知覺自己成爲眾所矚目的文壇新人。²⁷一九八一年，荊棘以〈無著作就淘汰〉²⁸重現文壇，在隱地的賞識與鼓勵下，繼續寫作，而後才有八〇年代《荊棘裡的南瓜》與《異鄉的微笑》等散文集。

荊棘在大學時期，曾與余光中、張菱舛、江玲熟稔，並在《文星》上發表過詩作。²⁹荊棘和陳少聰的文學，同樣萌生自六〇年代台灣現代主義文學氛圍，直到八〇年代，才終於綻放於北美的異鄉。她們的作品體裁都介於小說與散文間，善於運用象徵，加上透視人物心理的敏銳眼光，使作品往往達到一種哲理思維的層次。和荊棘一樣，陳少聰也在八〇年代才改寫散文，散文量少質精，卻魅力獨具。曾出版散文小說合集《水蓮》（後易名《無槳之舟》）、《女伶》、散文集《航向愛琴海》（1994，麥田），《有一道河從中間流過》（2006，九歌）。

六〇年代末即赴港至今的蔣芸（1944-），和下文將討論的張菱舛，二人也有近似之處，同爲名門之後、從小說/詩而轉向散文，也幾乎同時隱沒文壇。蔣芸原籍江蘇，爲知名報人（曾任世界書局小說部長）趙苕狂的外孫女。蔣芸長於臺灣，就讀政大中文系時即開始投稿，早期作品散文小說兼寫，多在《中央日報》副刊、《文學季刊》或《純文學》月刊發表，³⁰曾與尉天驄、陳映真合作。一九六七年出版第一本小說集《屬於我的雨季》，一九六八年出版第一本散文集《遲鴿小築》，同年大學畢業，赴香港擔任國泰、邵氏電影公司編劇。一九七七年去港至今，曾擔任編輯，後於香港創辦《清秀》、《精品》雜誌，亦兼寫專欄。散文集有《低眉集》、《心頭還滴著昔日的雨點》、《離家以後》、《小心眼》、《港都夜雨》、《從前月光》、《相見也無事》近二十本。

使蔣芸建立臺灣文壇聲名的，是《屬於我的雨季》和《遲鴿小築》這些早期作品。在六〇年代中後期文壇，她的出現曾令人驚豔，有人甚以「超凡脫俗」、「秀逸之氣如蘭蕙，精闢之論如圭臬」來讚譽她。³¹蔣芸小說《屬於我的雨季》，透過一群青少年的迷失，找到了新生的方向，是典型受到現代主義影響的作品。《屬於我的雨季》捨棄直線敘述，改以意識流加心靈獨白的表現手法，論者評其具有現代主義技巧，卻同時展現了寫實與健康。³²同時期散文集《遲鴿小築》書

²⁷ 隱地〈荊棘「南瓜」〉（收入《隱地看小說》），當時頗為荊棘沒再繼續寫作不解與惋惜。

²⁸ 〈無著作就淘汰〉，以本名朱立立發表於《中央日報》（1981年5月4日），收入《荊棘裡的南瓜》（臺北：爾雅，1983年）。

²⁹ 荊棘〈給一個有粉紅娃娃臉的，研究微生物的朋友—For her 22nd birthday〉一詩，見《文星》84期（1964年10月）。張菱舛〈待月草〉、〈風鈴吟〉（《聽聽那寂靜》，1970年，阿波羅）文中多次提到好友朱立立（荊棘）、江玲與余光中。江玲當時就讀師大英語系，亦為《文星》作者，著有《坑裡的太陽》。

³⁰ 亞訓，〈心頭還滴著昔日的雨點—訪蔣芸〉，《自由日報》（1987年9月5日）。

³¹ 東郭牙，〈初識蔣芸〉，《青年戰士報》（1968年5月6日）。此文甚且認為，蔣芸已然兼有徐鍾珮、張秀亞、胡品清散文之長。

³² 黃華，〈評蔣芸《屬於我的雨季》〉，《自由青年》，37卷，4期（1967年2月）。

寫青春心事，則是浪漫加上現代感的文字，特具一種憂傷淒迷之美。如〈遲鴿小築〉中的文字：

曾經在兩地裡做過長長的散步，直到心中也沾滿了雨絲，拂也拂不去的，綿綿的，一日又是一日。清晨，午後，黃昏和夜晚，每一段時光都有著一層層記憶的網；你吃力的把它抖散開來，你說，我不再記得什麼了。³³（蔣芸〈遲鴿小築〉）

陳芳明謂蔣芸散文，「讀來具有特殊的夢幻風味」，「既深入女性內心，又抒發城市的憂傷」，³⁴，指的正是她從現代主義小說幻化而來的早期散文風格。只可惜在《遲鴿小築》這本散文集之後，蔣芸離開臺灣，也逐漸失去了在台灣文壇的影響力。蔣芸後期散文幾乎都是專欄短文，全寫於香港，如《從前月光》、《相見也無事》，典型香港在地風味。如《相見也無事》中〈銅鈿眼〉言香港有如搶錢世界，〈放撇〉說耍賴哲學等。除反應香港世情人事，間雜著洛杉磯旅痕記事，其後期專欄散文集，多同時有香港清秀雜誌社與遠景出版社兩個版本，成熟俐落，洞悉人心，以日常瑣記體的方式，作成熟世故之言，頗具情性與慧心。九〇年代的蔣芸，自稱喜歡短文那種「引刀成一快」的乾脆，《從前月光》的〈夜未央〉將法國礦泉水 Evian 譯成「夜未央」，用來泡龍井春茶，何等情調。有些地方甚且有張愛玲的犀利，〈情已老〉一文就這麼說：「千不該萬不該有時讀一首詩，碰巧認識那個人」。³⁵

除了這些早期旅外的女作家，六〇年代還有丹扉與陳克環。她們偏離抒情路線，改以理性/知性評論時事的姿態，撰寫專欄雜文，隱然形成了七〇年代婦運諸人如曹又方的前驅。在時代定位與文學歸屬都相當不易的情況下，著述雖多，卻因大眾文化的暢銷通俗屬性，削弱了文字技巧的認定，也較為文學史或一般評論所忽略。

此一時期的女性專欄雜文家不重文字的優美，而重在對時事與社會的反應，她們彰顯女性多元化寫作的意義，並且首先打破通俗與嚴肅文學的界線，普受一般大眾歡迎。以世代來說，是繼鍾梅音、葉曼而下女性專欄的第二代。主要代表人物即丹扉（鄭錦先，1926-）與陳克環（1926-1980）。她們的「婦人之見，鏗鏘之筆」，在七〇年代中期可匹（張曉風）的幽默諷喻，曹又方或薇薇夫人鼓吹女性權益前，擔負了婦女對社會諤諤之言的重要角色。再往下，才開啓了八〇年代黃碧端專欄的榮景。

³³ 蔣芸，〈遲鴿小築〉，《遲鴿小築》（臺北：仙人掌，1968年），頁10。

³⁴ 陳芳明，〈女性詩人與散文家的現代轉折〉，《聯合文學》（2003年2月），頁54。

³⁵ 蔣芸，〈情已老〉，《從前月光》（臺北：遠景，1992年），頁137。

丹扉原籍福建仙遊縣，生於浙江省寧波縣，早年於南京金陵女子大學畢業，在臺曾任記者、編輯、教師諸職。據丹扉近年受訪時表示，一九四九年原本只是搭朋友便機來臺遊玩，竟因此與家人兩岸睽隔，一別數十年。³⁶丹扉出現文壇的模式，是先以通俗文學雜誌為據地，一九六二年起，在《皇冠》雜誌撰寫雜文專欄「反舌集」，而後在《臺灣日報》寫「婦人之見」方塊。其文字機智幽默，理性平和，加以丹扉作風直率，好作中性打扮，能「言人之不敢言」，頗有個性，深受讀者歡迎，被稱為臺灣女性專欄作家的開山祖。桂文亞亦曾稱讚她的諷喻文快人快語，頗有不讓鬚眉的雄風。³⁷

比起稍長一輩的葉曼（1916-），丹扉算是新崛起的寫手，六〇年代中期葉曼返國，當時也正於《婦女》雜誌撰寫專欄，丹扉的專欄雜文，一九六六年以下，陸續結集《反舌集》（1966，皇冠）、《婦人之見》（1968，平原），一九六八年而下，陸續又有《吸塵集》、《搬弄集》、《見刺集》、《伐桂集》、《往返集》、《折枝集》、《管窺集》…共計二十餘本，都是專欄雜文。至九〇年代末，丹扉仍健筆不輟，於北京出版《南人北腔》、《快人快語》諸書。

與丹扉同年的陳克環，為湖北省黃陂縣人，二人為南京金陵女大同窗，³⁸陳克環念的是英文系，一九四八年尚未畢業即輟學結婚，成了空軍飛官眷屬。陳克環初來臺時在丈夫駐地桃園擔任秘書職，一九六二年第一次投稿到徵信新聞社人間副刊，在當時的主編王鼎鈞賞識下，開始了投稿寫作的歷練。³⁹初期她兼寫散文與小說，《陳克環散文集》、《陳克環小說集》（1968，大江）就是此一時期的結集。一九六八年，陳克環開始應《中華日報》主編林適存先生邀稿寫作雜文專欄，陸續結集《怒瀑集》（1970，華美）、《吐蕊集》（1976，道聲）、《風樓夜談》（1978，乾隆）、《錦繡年華》（1979，九歌）等。陳克環的雜文專欄，談文學、論交友，評時事，話制度，雖然立場稍嫌保守，並曾於鄉土文學論戰中被視為官方立場，⁴⁰然而大體說來，主題層面頗廣，仍屬深有見地。

六〇年代崛起於散文文壇的年輕女性，普遍生於三〇年代中期至四〇年代中期，她們所代表的身份背景，和五〇年代遷臺女作家已然有了不同。在主力作家琦君、張秀亞、艾雯之外，開始加入了來臺時幼小一輩、臺灣本土女性，甚至外地來歸的僑生，形成了六〇年代女性散文多元匯集，多音交響的現象。在言論無法完全自由的時代，她們所能書寫的思想、生活與感情，比起政令緊縮的五〇年

³⁶ 林麗如，〈婦人之見，鏗鏘之筆—專訪丹扉女士〉，《文訊》，159期（1999年1月）。

³⁷ 桂文亞，〈從「折枝集」談諷刺文〉，《橄欖的滋味》（臺北：皇冠，1977年），頁72-78。

³⁸ 林海音，〈剪影話文壇〉，頁224，曾言南京金陵女大出了好些女作家，丹扉、陳克環、邱七七等。

³⁹ 陳克環，〈自傳〉，《陳克環自選集》（臺北：黎明文化，1978年）。

⁴⁰ 陳克環曾於論戰中發表〈鄉土文學不容偏狹〉並引發討論，詳見陳克環〈海內·海外〉，《第三隻眼》。董保中，〈「文人的使命」與「創作自由」—兼評陳克環的「形式與內容」〉，對陳克環將色情文藝與共黨統戰合論，並指現代畫形式重於內容，亦不表贊同。載《書評書目》45期（1977年），頁4-14。

代，稍稍擴大了一些。在多元的知識背景下，開始接受社會與文化最新思潮的影響，即使當時保守的抒情美文仍為女性散文主流，許多同質或異質的聲音，卻已如繁花綻放般悄悄出現於文壇。大要言之，新一代的女性散文家，依其背景，可別為三：

（一）來臺女作家第一代中最幼小一輩

如張菱艸（1936-2003）、程明琤（1936）、簡宛（1939-）、李藍（1940-）、張曉風（1941-）、陳少聰（1941-）、曹又方（1942-）、荊棘（朱立立，1942-）、蔣芸（1944-）、喻麗清（1945-）、方瑜（1945-）、鍾玲（1945-）、呂大明（1947-）等。她們的來臺，普遍都是隨家人長輩遷徙，十餘歲以下的幼齡兒童。

（二）本土女性初學寫作者

劉靜娟（1940-）、丘秀芷（1940-）、謝霜天（1943-）、白慈飄（白恣票，1945-）。她們出生成長於二戰中，多人來農家，未有都市背景或文化上的優勢。

（三）外地來歸的僑生

林文月（1933-）自上海歸臺、趙雲（1933-）則是自越南來臺就讀的僑生。她們出生成長於海外，一九四九年或稍後回到故鄉/祖國，在台灣念大學，並於大學時期進入文壇。

六〇年代女性散文，新崛起者仍以外省籍青壯輩仍為多數，歷經戰後百廢待興的生活艱難，本土女性則普遍仍在蹣跚步履中努力掙扎。本土女性多半寫作小說先於散文，由報刊發跡而非文學雜誌，能於六〇年代即有名文壇的並不太多。反而是來臺時幼小的外省籍女性，優勢的文化背景（如方瑜、⁴¹呂大明多人，皆屬家學淵源），使她們較早步上寫作道路。而這之間，張曉風、林文月承襲中國性與古典風格，喻麗清、呂大明銜接上張秀亞的傳統，與劉靜娟、丘秀芷等散文都是崛起於六〇年代中後期，並橫跨了七〇至八〇年代的主流作者。趙雲、張菱艸與李藍，只能算是卻違逆著五〇至六〇年代寫實傳統，而且曇花一現的旁支。存在時間甚短，卻在臺灣散文發展中有著技巧啓蒙與銜接文學後現代思潮的啓蒙作用。

⁴¹方瑜的第一本散文為與丈夫合著之《交響的琴音》（水牛，1977年）。然而她早在六〇年代中期即開始發表散文，《交響的琴音》收錄的〈開在風中的紙花〉、〈雨樹上的陽光〉、〈落榜的那天〉諸文皆是。

散文這種文類，一般的解釋是除英美散文淵源之外，另有中國晚明小品、白話章回小說的精神承繼，與新詩、小說相較，受西洋當代思潮影響較小。然而在一九九五年林耀德臺灣當代散文的「追求現代性」之說後，黃錦樹〈中文現代主義——一個未了的計畫〉也提出一個新說法。黃錦樹認為，六〇年代現代主義，其實有兩個基本型，一稱「中國性—現代主義」，另一型即為「西化（翻譯）—現代主義」。⁴²對比於後者（以小說新詩為主）破碎支離的敘述邏輯。「西而不化」、「破中文」、「小兒麻痺」體（王文興）加「搖頭丸」體（舞鶴），六〇年代的散文表現，以余光中為首，加上張菱舫等女作家，「善性西化」的文字，加上中國的優位性，意識上向古典主義回航，無疑是趨近前者（「中國性—現代主義」）的。在二〇〇三年〈嘗試文、美文與現代散文〉中，黃錦樹更指出，六〇年代所稱的「現代散文」，事實上近似於歐洲現代文學語彙中「散文詩」。⁴³等同於部分回應了余光中、張菱舫詩人散文的風格。

散文的「中國性」與「言志」（抒情）傳統，相對於小說的「他者性」（otherness）與「載道」（主題），前者有較多個人性情，後者則重社會歷史脈絡。臺灣六〇年代現代散文，所移用的現代主義技巧，到底是「中國性—現代主義」，還是「西化（翻譯）—現代主義」？黃錦樹所謂「中國性—現代主義」，是否適合用來規範或說明此一時期女性散文創作的特質？

本文前已說明六〇年代女性散文的異質聲音，與作者的世代交替意義，以下即針對深受顯現代主義影響的女性散文作家趙雲（1933-）、張菱舫（1936-2003）、李藍（1940-），再作深入的挖掘，並試著回應此一觀點。對三位女作家的散文，除六〇年代所寫作之外，盡可能兼及其後作品或不同文類，冀能還原其整體原貌，並對文學史的完整再作添補。

貳、受現代主義影響的女性散文三家

一、趙雲（1933-）：實驗電影與小說的越位

在《文學雜誌》停刊後，一九六〇年《現代文學》隨即接續了譯介西洋文學理論及文本的使命，和一九五九年創辦的《文星》、《筆匯》、一九六六年的《文學季刊》、一九六七年的《純文學月刊》，共同推動了六〇年代現代主義文學風潮。當時佛洛伊德的分析學說、法國象徵主義、超現實主義和存在主義哲學思潮，影響所及，遍及一切繪畫、音樂、舞蹈、電影及文學等各種藝術表現。內在精神

⁴²黃錦樹，〈中文現代主義——一個未了的計畫〉，2001年6月，政大中文系「現代主義與台灣文學學術研討會」論文，收入《謊言與真理的技藝》（臺北：麥田，2003年），頁5。

⁴³黃錦樹，〈嘗試文、美文與現代散文〉，東吳大學「臺灣當代散文」研討會論文（2003年10月），頁5-8。

上表達孤絕、荒謬、扭曲，外在語言美學趨向解散、挑戰。在這樣的風潮之下，能將實驗電影和小說的技巧轉化或越位到散文寫作的趙雲，就是在當時一個特殊的例子。

趙雲，本名趙馥雲，與林文月同齡，原籍廣東省南海縣人，一九三三年五月二十一日生於越南，歷經戰亂與貧窮，是一個從僑居地來投奔祖國文化的僑生。臺灣在她的心中的「重生」的意義，可能和從上海回歸母土臺灣的林文月不大相同。在湄公河畔，趙雲有著一個卡波拉（Francis Ford Coppola）「現代啓示錄」一般的童年，如同「在無月無光的漫漫長夜裡」。這段可怖的童年經歷，在趙雲〈恐怖的夢魘〉一文中，有極為真切的描述。⁴⁴二次大戰期間，她的家鄉被日軍侵佔，而後接連而至的是越戰、越南獨立內戰。趙雲幼時曾跟父親誦讀唐詩，而後又隨一位老塾師讀滕王閣序、杜詩，後逃難到鄉間，煤油燈下讀《駱駝祥子》、魯迅、冰心、曹禺。父親早年擔任越南報館裡的總編輯和總主筆，對趙雲的文學生涯多少有著啓蒙作用。

發表於越南當地《自由太平洋月刊》的〈紫海〉一文，應是趙雲最早的一篇文章。⁴⁵當時大約為五〇年代中期，越南局勢混亂，她身為華文報社新聞記者，眼見著紙醉金迷的西貢和堤岸仍然城開不夜。這段經歷，在趙雲的散文〈昨日之歌〉、〈湄公河的輓歌〉、〈尚未遺忘的片斷〉諸篇中，特別有著淡淡的哀愁底色。⁴⁶一九五七年，越南獨立，在極端的排華政策下，趙雲投奔祖國臺灣⁴⁷，入師範大學社會教育系新聞組，並且認識了藝術系的東北流亡學生王家誠。一九五八年，王家誠（1932-）因趙雲〈星魚〉一文結緣，次年，二人於碧潭結婚，自此成就了人生、文學與藝術的圓。⁴⁸一九六四年趙雲與丈夫王家誠即因工作關係，帶著兩個稚齡女兒王菡、王蓁遷居臺南，趙雲與王家誠二人現已於臺南師院退休，仍持續寫作不輟。

趙雲寫作文類，包括小說（《把生命放在手中》）、兒童文學（《美的小精靈》），與論述（《兒童繪畫與心智發展》）等多種。在臺寫作始於六〇年代初，她的散文與小說是同步的。當時趙雲只是一個經濟困窘的師大公費生，在師大圖書館偶爾翻到《自由青年》的徵稿啓示，當時便以越南民間傳說為題，寫了一篇

⁴⁴ 趙雲，〈恐怖的夢魘〉，《遺落在二十世紀的夢—趙雲自選集》（臺南：供學社，2003年）。

⁴⁵ 王菡，〈雲（代序）〉，收入趙雲，《遺落在二十世紀的夢—趙雲自選集》（臺南：供學社，2003年）。

⁴⁶ 關於趙雲自述之前半生，故鄉及童年回憶，詳見〈尚未遺忘的片斷〉、〈母親的啟示〉，收入《男孩、女孩和花》（1979年，九歌，與王家誠合著），〈湄公河的輓歌〉，收入《寄情》。

⁴⁷ 趙雲曾謂「在越南出生的華裔青年，被強迫著歸化越籍。為了貫徹要做中國人的心願，也為了要追尋生命中的光」，選擇投奔臺灣。見〈昨日之歌〉，《寄情》（臺北：大地，1988年）。

⁴⁸ 趙雲生平資料，國家圖書館當代文學史料全文檢索系統，1999年《中華民國作家作品目錄》（文建會）亦可參考。王家誠（1932-），遼寧人，曾出版小說集《在那風沙的嶺上》，目前已於台南師範學院退休，近作《溥心畬傳》獲92年中山文藝創作獎。

散文〈嘆息湖〉，⁴⁹很快就在當時的主編呂天行賞識下獲得刊登。從此她得到發表與鼓勵，開始投稿報刊雜誌，並與文壇當時盛行的存在主義接上了軌。《現代文學》、《筆匯》這些雜誌都在理論上對她產生了啓蒙。

趙雲於八〇年代自述性質的〈隨緣—我的筆墨生涯〉一文，很可以說明趙雲的文學淵源與師承。趙雲曾自述：

當時文壇出現了一個花季；存在主義，超現實主義等哲學思潮，有如一陣陣醉人的薰風。沙特、卡繆和卡夫卡，把他們的哲學思想融會到文學作品裡，使我獲得很深的啟發。《筆匯》與《現代文學》，有系統地介紹世界文壇上的趨向，並經常刊登一些令人心儀的作品。我像一個在沙漠中長途跋涉的旅人，眼前乍然流動著汨汨甘泉，展開一片繁花似錦，我禁不住目眩神迷，迫不及待地吸取心靈的營養。⁵⁰

六〇年代，趙雲出版的第一本書是散文小說合集的《沈下去的月亮》（1966），並且是文星書店當時推出的八位新人作品之一。與張曉風《地毯的那一端》、康芸薇《這樣好的星期天》、江玲《坑裡的太陽》、劉靜娟《載走的和載不走的》、邵儻《小齒輪》、隱地《一千個世界》、舒凡《出走》諸作並列，被形容為「一派耀眼的新綠」。《沈下去的月亮》這本淡綠色的小書，出版未幾，即因文星歇業，「進入了一個長長的休止符中」，⁵¹至今早已絕版。

短篇小說，無疑是趙雲的文學啓蒙，而且一出手就是成熟度很高的作品。〈隨緣—我的筆墨生涯〉中，她曾自稱：「我喜歡寫短篇小說，短篇小說的性質等於實驗電影，可以容許各種創新的表達方式，創作時，有一種自我挑戰的意味」。⁵²

趙雲在六〇年代臺北接收到的現代主義風潮是全面性的，這與丈夫王家誠的藝術背景不無關係。⁵³同為優秀小說家的王家誠，寫過〈精神分析學與超現實主義〉、〈現代與繪畫〉、〈生命·無盡的等待—等待果陀的精神世界〉這些論述，⁵⁴也因此他評論起趙雲的小說時尤其精到。

六〇年代從繪畫到電影的氛圍，都使趙雲的文字全面跳脫傳統，走上現代的實驗精神。一九六六年《沈下去的月亮》這部趙雲的文學處女作，以現在的眼光

⁴⁹ 趙雲，〈人生舞台的角色扮演〉，《遺落在二十世紀的夢—趙雲自選集》（臺南：供學社，2003年），頁154。

⁵⁰ 趙雲〈隨緣—我的筆墨生涯〉，《文訊》，第39期（1988年12月）。

⁵¹ 趙雲，〈沈下去的月亮〉對此有一自述，收入隱地編《青澀歲月—作家的第一本書》（臺北：爾雅，1980年）。

⁵² 趙雲，〈隨緣—我的筆墨生涯〉，《文訊》，第39期（1988年，12月），頁239。

⁵³ 見趙雲《歲月流程》，臺南市立文化中心（1996年），頁241-244。

⁵⁴ 王家誠，《在那風沙的嶺上》（臺北：大江，1969年）；《守著火的夜》（臺南：市立文化中心，1997年）。

來看，仍然是一部極優秀的現代主義小說作品，其寫作時間，即與王家誠短篇小說集《在那風沙的嶺上》接近。趙雲《沈下去的月亮》的調性，在當時無疑與江玲《坑裡的太陽》接近，其中除了少數篇章如〈星魚〉、〈男孩，女孩和花〉是為散文之外，多為短篇小說，收錄了趙雲於一九五八年至一九六六年的作品，分別曾發表在《中華日報》、《藝術論壇》、《聯合報》、《師專青年》、《徵信副刊》、《婦友月刊》等刊物之上。

寫作《沈下去的月亮》時，趙雲尚年輕，小說裡反映的世界就已經相當成熟與蒼涼。她寫暗巷中的妓女生涯（〈訪問〉）、湄公河畔一段悲哀的戀情（〈湄公河之戀〉）、雜技團裡的醜惡人性（〈侏儒〉）、巴黎街頭畫家破碎的夢想（〈沒有色彩的城市〉）、中年主婦青春不再的幻滅（〈那失去的〉）、婦產科醫師面對初戀情人生產時的心中魔魅（〈割裂的幻影〉），夜市中的少女徘徊橋上遇一狎邪男子的驚魂（〈沈下去的月亮〉）。趙雲六〇年代小說完全體現了破碎扭曲的心靈，猶疑擺盪的人生，不確定的情愛，悲觀幻滅的希望（當時年紀輕輕就北上寫作的少女季季，《屬於十七歲的》也有著與之近似的氛圍）。然而趙雲的文字成熟度極高，使得她所傳達的異形世界不至流於矯情；意識流的技巧，甚且能恰當捕捉心靈的游離恍惚，且不作任何主題的暗示；重疊複沓的行文，往往能加速故事的節奏，並帶起戲劇性的高潮。

例如〈沈下去的月亮〉，就是這樣描寫少女被中年男子誤為娼妓，差點被強迫拉進旅社時內心的恐慌：

她跑著，蛇，滿天的蛇，焚燒的夜，那些屬於都市的喧鬧和人潮，如電影鏡頭般迅速的往後退，她跑著，跑到橋上，橋上的欄杆迅速的往後退，她撫著胸口喘息……。夜仍然清涼，她撫著胸口出神，橋上的星光閃爍，冰冷而巨大的月亮搖搖晃晃的沈下去，長長的光帶在黑暗的濁流中搖曳，……。 (趙雲〈沈下去的月亮〉)⁵⁵

《沈下去的月亮》在完全顯現出趙雲早熟敏感的心靈與寫作技巧之餘，也充分預見出她無論是散文或小說創作，都迥異於寫實主義路數。在後來〈荒謬劇場〉一文中，趙雲就曾明白道出自己一貫的創作理念：

無論文學或藝術，我一向都不太喜歡寫實主義。因為人生已經夠平凡和瑣碎，在精神領域中，希望能海闊天空的，任想像力自由自在的馳騁。寫實的作品可能具有某種震撼心靈的力量，對我來說，卻成為想

⁵⁵ 趙雲，〈沈下去的月亮〉，《沈下去的月亮》（臺北：文星，1966年），頁158。

像力的限制，所以，我喜歡探索一個超越時空的心靈空間。⁵⁶（趙雲〈荒謬劇場〉）

在夢與真實之間游移，在生存與死亡間拉鋸，趙雲六〇年代的小說和散文，均重視心靈內在的探索，生存與死亡的本質。表現在技巧上，接近「超現實主義」，所謂「自動語言」的寫作。重視意象的重疊，超出於日常慣用的語法，而創造出一種足以捕捉那些瞬現即滅的人類意識活動的語言。基本上她呈現的是抽象的世界，而非具象世界。趙雲七〇年代結集的《把生命放在手中》中，和《沈下去的月亮》無論主題與技巧都是同一系列之作，只是篇章拉長了些，而文字更為老到圓熟。一個馬戲團裡走鋼索的搏命者（〈把生命放在手中〉）、獨自帶著滿船幽靈在暴風雨夜航行的荷蘭船長（〈鬼船〉）、荒山上掃墓的人與一則梨園傳奇（〈無聲之城〉）、或守候未歸丈夫一生的棄婦（〈飛魚的夢〉）。⁵⁷趙雲在小說裡，用這樣的開頭，描寫一個老婦魔魔般的夢境：

那條魚再再地飛著，斜張著胭脂那樣紅艷的雙翅。滿身鱗片流著細碎的淡綠色的燐光。魚瞪著一雙楞然的巨眼，嘴微微地噙張著，她聽不到它的聲音，然而他可以感到他在說些甚麼。它就那樣地飛著，斜斜地、慢慢地，從她的頭上掠過來又掠過去，巨大的影子頭在暗青色的天幕上，她展開臂膀，但她無法捕捉得到。…那條魚飛著，忽而遠忽而近，忽而大而忽而小，以一種優美的姿態盤旋，淡綠的燐光，燃燒起心坎裏的一些渴望。她急遽地滑行，伸出捉不到，永遠捉不到。（趙雲〈飛魚的夢〉）⁵⁸

除了夢與真實之間超現實主義之間的神秘色彩，受實驗電影不同時空中交織的運鏡手法影響的，又如短篇小說〈無聲之城〉。正如王家誠所分析的，在〈無聲之城〉之中，鏡頭的運用如雙鏡頭，俯瞰、仰視、快速拉遠或推近……以及光、影、色彩、樂器幽細的聲音等等，都在嘗試著想給予讀者視覺、聽覺、感覺和觸覺多方面的效果。〈無聲之城〉一開始，鏡頭從山腰那座墳墓俯視著山腳往上蜿蜒的渺小行列，然後逐漸推近，終而看清了行列中的個人。第二段「遺落的籃子」，是從「山腳下望上去」，鏡頭隨著人群移向山腰。第三段「輓歌」，鏡頭是從遠

⁵⁶ 趙雲，〈荒謬劇場〉甚且說自己看戲亦同，不喜歡看太生活化的，比較喜歡抽象舞台上的粉墨乾坤。收入《遺落在二十世紀的夢—趙雲自選集》（台南：供學社，2003），頁146。

⁵⁷ 引自趙雲，《把生命放在手中》（臺北：大江，1975年）。

⁵⁸ 趙雲，〈飛魚的夢〉，收入趙雲短篇小說集《把生命放在手中》（臺北：大江，1975年），頁121。此文以小說體裁，寫趙雲庶祖母的一生。在散文集《寄情》中，〈寄情〉一文對此曾有解說。

距離的全景，慢慢地搖著：山頂的霧，天空的食屍鳥，喪幡……然後快速地落在膜拜的行列中。⁵⁹

這種飄忽傾軋的精神異狀，多線交織的敘寫手法，和無終無始的情節，對照著人的存在與價值，同時也出現在六〇年代水晶〈悲憫的笑紋〉，王文興的〈日曆〉、七等生的〈放生鼠〉、〈精神病患〉和江玲的〈坑裡的太陽〉裏。只是趙雲的短篇小說寫得仍然太少，《沈下去的月亮》（1966，文星）與《把生命放在手上》（1975，大江），這兩本短篇小說集，總結了她六〇年代在《皇冠》、《青溪》、《幼獅文藝》、《文藝月刊》上的所有努力。跨入七〇年代，她以散文承接了一切。

在寫過如實驗電影的現代小說《沈下去的月亮》、《把生命放在手中》後，趙雲的寫作逐漸出現分水嶺。她自己形容如同「被困在高原上」。年輕時喜歡短篇小說挑戰創新的樂趣，在中年之後，卻逐漸轉向為用平實的散文寫往事回憶或生活感懷。如果「實驗電影」可以概括她小說的風格特色，那麼，教育、哲理、智慧靈光加藝術品味便構成了她散文的基調。小說與散文，在趙雲的心裡有著不太等同的份量。趙雲曾謂，散文可「直接展示出作者的心路歷程」，在數量上，後來也超越了她的小說。到目前為止，《沉下去的月亮》（1966，文星出版，散文小說合集）外，趙雲散文總共結集六本：

1、《零時》（1975，大地）

※集《自由青年》專欄文章而成，寫作於 1967 至 1969 之間。

2、《男孩女孩和花》（1979，九歌）

※與王家誠合著。

3、《心靈之旅》（1988，文經）

※高雄《新聞晚報》專欄。

4、《寄情》（1988，大地）

5、《歲月流程》（1996，臺南市立文化中心）

6、《遺落在二十世紀的夢—趙雲自選集》（2003，供學社）

這六本散文，寫作在六〇年代前後的，只有《沉下去的月亮》的數篇與《零時》。然而她的所有散文作品，都符合自己小說技巧的意識流手法，與時空交織如實驗電影的情境。她的作品雖取材自自身經驗，卻往往任想像力馳騁其間，而讀者也隨之進入一個多次元的異想世界。她的散文早期在意念上受沙特存在主義影響較大，後期則把現代主義小說技巧融入散文中，表現更為圓熟靈動，理趣兼備。就主題而言，不外三者：童年流離往事的追憶、婚姻生活與藝術美學，與教育理論加哲學思考。〈大樹與盆景〉、〈挨罵的雞〉、〈讓路給小鴨子〉、〈半

⁵⁹ 王家誠在趙雲小說集《把生命放在手上》一書序文中，對趙雲早期小說的現代主義技巧剖析甚詳。

身的天使—肯尼)⁶⁰這些篇章，當然都是教育理論。雖然也頗有專業的洞見，但要見識她散文中的真性情與藝術美，仍在於童年往事與婚姻生活，這恐怕也是趙雲散文最不可取代的價值所在。

趙雲寫於六〇年代現代主義時期的散文《零時》，從復興中華文化到兒童教育，無不措意，整體看來，論理過多，情味稍欠。〈零時〉指死亡與新生的午夜，尼采、佛洛伊德加沙特，直如存在主義哲學大全；〈英雄〉是老人與海、凱撒大帝和亞歷山大；〈幸福〉則是舉格林童話，以知足為幸福青鳥的網。直到一九七九年與丈夫王家誠合著的《男孩女孩和花》，趙雲忽然如同改變書寫策略般的，換了一副平實自道的面目。這部書，是極少數成功的夫妻合著的情味散文。兩人文章不但等量齊觀，且桴鼓相應，既有各自抒發性靈之處，又有整體的和諧性。趙雲的〈白頭偕老〉固然妙趣橫生，二個齜著白森森牙齒的假骷髏並陳在桌上，揭開了夫妻結縭多年的首章，王家誠的〈時光隧道與吊橋〉亦不遑多讓，把二人性格的南轅北轍、反常合道，發揮得淋漓盡致。接下來的〈鄉居〉、〈屬於我的晨光〉，同是美好的〈田園詩篇〉。〈男孩、女孩和一朵花〉寫戰亂人生的體悟，「在荒涼如沙漠的心中，不會有花和孩子」，展現了趙雲典型教育家與母親的溫柔與剛強。

她的散文自敘傳風格和現代主義手法，其實從《男孩女孩和花》的後半〈尚未遺忘的片斷〉即已悄然成形。《男孩女孩和花》出版於一九七九年，全書以夫妻接力寫的方式，構築出亂離時代中二人的流落與遇合。《寄情》（1988）中的〈寄情〉、〈紅塵〉、〈故鄉〉、〈昨日之歌〉、〈湄公河的輓歌〉諸篇，將此一主題，又做了深化的發揮。到了後期散文《歲月流程》的第一部分「蝶夢」更擴大深化，加上親人憶往，趙雲散文的技巧筆力，均更勝於前作。

散文集《寄情》一書，書中的〈紅塵〉，基本上和〈寄情〉一樣，都是分韻分題的寫法。〈寄情〉以「玉環」、「紅寶石」、「瓶」寫庶祖母、母親、丈夫，物件牽動著人事情緣，表白甚露。〈紅塵〉的稍勝一籌在於「冬夜」、「江湖」、「鐘聲」中，雨絲和燈光交織成一面密密的網，實景與回憶如同電影蒙太奇一般疊合起來。她可以把自己、廣場上唱歌仔戲的女人、丈夫回憶中北京天橋賣藝的女子、灰色天空中孤獨掙扎的美人風箏，用浪跡天涯統合起來；一座小小的山中教堂鐘樓，穿越時空，譜出戰爭、死亡與救贖的悲涼。沈悒的底蘊和曼妙的情采，構成絕佳的藝術質感。現代主義的時空位移、多線交叉、超現實、意識流技巧，甚至電影運鏡手法，早已穿透小說，偷渡進了趙雲的散文之中：

醉在香霧裡，彷彿墜進煙雨迷濛的山裡，金露花在岩壁上綴起了串串淡紫；無聲的溪流；潔白的野薑花如展翅欲飛的蝶，抖散開縷縷幽香。

⁶⁰引自趙雲《心靈之旅》（臺北：文經，1988年）。

整個軀體，似乎已變成透明而流動的霧，溶進了花香和夜色中。

深深地吸一口氣，今夜的路燈也有點醉眼朦朧。一隻流浪狗拖著牠的影子，茫無所之地走進了陰影裏。（趙雲〈紅塵〉，《寄情》）

趙雲所用的語言，基本上已不是傳統小說的語言，而是接近現代詩的小說語言。趙雲早期小說〈沈下去的月亮〉就有過這樣的描寫：「冰冷的月亮沈重的搖晃，橋上面有燈光，把人的臉孔照得像死屍一樣的燈光。」而趙雲散文裡表現超現實的語言，和小說是一樣的。她喜歡寫夜，長巷中有低沈的梆聲，微雨的路旁，街燈昏黃。在後期散文中，也多有這樣詩化的語言：「花車碾碎了笑聲」、「無助的瞪著滿屋子凝固了的燈光」⁶¹、「死的氣氛、宛似章魚可佈的觸手，從每一個角落中延伸開來」⁶²、「冬夜是一塊凝固的冰，月亮漠然的凍結在玄色夜空」。⁶³

一九九六年的《歲月流程》，算是趙雲較晚期的散文了。其中，〈擺不脫的長巷〉如一首回憶組曲，是趙雲散文中極重要的篇章。在這篇寫她童時回憶與庶祖母的散文中，表面上說的是二個祖母的悲劇命運，事實上對照著長巷中妓女的處境。同一天空下生活著兩種女人，一種必須守候著一個男人即使他已經死去，一種則是在許多不同男人中生存下去，她們吟唱的是同一種悲歌。「一格格灰色的抽屜」，成為一組銜接的意象語，是祖母的妝檯，是人生，也是居所。「我們那灰色的房子，是長巷中的一格格抽屜，整條長巷被遺忘在一個稱作蕉風椰雨的異鄉裡」。戲台上的歌妓，唱著冷冷的哭調，「像一把很鈍的鋸，鋸著那些笑語」，趙雲〈擺不脫的長巷〉收束時的手法，離奇一如電影慢鏡頭的變化。

我驚奇的感到那歌妓的神情如此的熟悉，冷冷的，在一格格灰色抽屜裏，祖母以這樣的神情凝視著那男人的遺容…鈍鋸慢慢鋸著，黑衣的女人，出沒在夜中的，魅影裏那些慘白桔紅的臉，陰影逐漸逐漸膨脹，把那些褪了色的及如同面具般的慘白臉孔包容進去，一點點地溶化，隱沒。（趙雲〈擺不脫的長巷〉）

「連祖父的臉都還未見清就守寡了」的庶祖母。還不到二十歲的如花少女，背負著沉重的歲月枷鎖終老。趙雲〈飛魚的夢〉以小說筆法這樣形容：「棕色的蛾癡情的撲擊燈焰，支離破碎的翅膀，閃開一點點銀色的光澤」。等同於另一個

⁶¹ 趙雲，〈擺不脫的長巷〉，《歲月流程》，頁 23。

⁶² 趙雲，〈湄公河的輓歌〉，《寄情》，頁 73。

⁶³ 趙雲，〈浪漫之必需〉，《心靈之旅》，頁 58。

母親的庶祖母，幽居終老的庶祖母，是一個黑洞洞永遠無法忘記的夢魘，正如周芬伶的〈素琴幽怨〉，一個飄忽蒼白的鬼影，在魂夢間遊蕩著。

作為六〇年代現代小說的先鋒，趙雲以後來散文的寫作，承接了現代主義時期的精神與技巧。正如七〇年代以後寫《夜歌》、《攝氏 20—25 度》等散文集的季季），她也是在六〇年代抓住了現代主義時期的尾聲進入文壇的。季季的散文走寫實風，完全與其早期小說的疏離冷漠不同，在季季筆下，似乎總有一個「月亮背面」的女性背影，正在做一步一步艱難的跨越。而長夜漫漫，趙雲的長巷中有低沉的梆聲，微雨的路旁，街燈昏黃，那沉下去的月亮，如同她深沉的眼眸，幽幽的凝視著永恆的歲月。

二、張菱舫（1936—2003）：余光中散文理念的實踐

在六〇年代現代主義時期的女性散文中，張菱舫可稱最浪漫的一段傳奇。揉合現代詩的超現實感，迴旋曲般的音樂性，她的散文將文字的彈性、密度發揮到極致，在出版過《紫浪》、《聽，聽，那寂靜》、《琴夜》三本代表作之後，一九七〇年赴美，旋即在文壇上消失了蹤影。在台灣 SARS 肆虐的二〇〇三年春天，張菱舫以六十六之齡悄悄病逝紐約，留下了許多尚未發表的詩文。二〇〇六年，由妹妹張菁菁整理付梓的散文集《外太空的狩獵》，就是張菱舫後期在美作品。這是另一個幽閉隱居的張愛玲，還是抽屜中留下大量詩稿，並預知自己必將傳世的艾蜜莉·狄金森（Emily Dickinson）呢？

《外太空的狩獵》集〈外太空的狩獵〉、〈自化〉、〈意象〉三篇長文，兼而有小說的趣味、迷宮的佈局，比起她早期散文，顯有進境。三篇散文的主軸隱然互相連接，道出她後期寫作的執念—對美國現代作曲家 Philip Glass 的全心傾慕，與無盡的追尋。⁶⁴〈自化〉、〈意象〉文字高度重疊，更形成了嚙語般循環往復，如迴旋曲一樣的特殊結構。保留了她早年散文特色，更增添了內在心靈的探索，溯象徵主義與唯美主義的小溪而上，造成和弦、重唱的節奏律動效果。書末附錄的詩人張錯〈食蓮人〉一文，⁶⁵以〈食蓮人〉喻張菱舫之遠遊未歸，並提及多年來曾欲探訪，「但總落空」。二〇〇一年在紐約一場鄭愁予主持的詩歌討論會中，張菱舫曾端坐聽眾席上，望著台上的焦桐、陳義芝、許悔之諸人，當時認得她的人已經不多了。

⁶⁴張瑞芬，〈狩獵月光—張菱舫和她的詩情散文〉，張菱舫《外太空的狩獵》序文（臺北：聯合文學，2006年）。

⁶⁵張錯（張振翱，1943-），〈食蓮人〉，追懷張菱舫及六〇年代文壇諸友，《中央日報》（2003年5月20日），收入《靜靜的螢河》（臺北：三民，2004年）。六〇年代中期，張菱舫正以〈食蓮〉一文作為張錯第一本詩集《過渡》序言，余光中《蓮的聯想》自序〈蓮戀蓮〉，也引用了這個英國桂冠詩人丁尼生的詩作典故。

「張菱舫」這個名字再被提起時，是二〇〇四年十一月，仍是一則傷悲紀事，著有《被遺忘的南京大屠殺》，被大陸譽為「華裔楷模」、「人權鬥士」⁶⁶的三十六歲華裔女作家張純如，因憂鬱症飲彈自戕，轟動美國華裔社會。各種報導，都說到了「她的外祖父張鐵君是有名的政論家，她的一位姑姑是專欄作家（張菱舫）」。⁶⁷

這則報導，事實上未盡正確，張菱舫是張純如的大姨而非姑姑。張家共五個子女，張菱舫為長女，而下依序為大弟錚錚、大妹盈盈、小弟彬彬、小妹菁菁，張菱舫在一九六八年〈寫給七十歲的爸爸〉一文即曾提及。⁶⁸張純如正是張盈盈之女，也就是張菱舫的外甥女。張純如的外公（張菱舫父）為張鐵君，⁶⁹原為知名報人，曾任《中華日報》總主筆，抗戰時期參加過國民政府的工作，當年曾身陷南京，親見南京大屠殺。這段家史，間接促成了華裔第二代的張純如寫作此書的動機。

說張菱舫睽違臺灣文壇三十年，倒也不盡然。她的文稿雖少，九〇年代仍偶見發表於報刊。一九九一年，在初安民編輯的《聯合文學》七卷四期中，還以「重出江湖」為標題，編者隆重以「二十多年前名揚一時的女作家張菱舫」介紹她，並推崇她的近作小說〈螺絲轉彎〉寶刀未老。在〈螺絲轉彎〉這篇寫於紐約的小說裡，我們可以見到張菱舫以寓言童話的幻設之筆寫紐約海港，文字仍淒美詩意，一如往昔：

整城黃昏的禮服—我著上，舒適而又安逸。長長搖曳的裙裾繞明麗的河水繞飾於裙邊上，與長髮呼應。如果有微風撩拂髮際，就會像在白晝有霧氣的某些瞬間，或午後天氣突然轉變，自清水街頭到華爾街上，輕拂的霧氣嚐起來，帶點海鹹，也帶點海洋碧草的藻味，綠綠水性透亮的綠藻，總飾我長長的髮絲以仙氣，吹起聊撥到所有忙碌的心意，如一次戲謔。⁷⁰（張菱舫〈螺絲轉彎〉）

⁶⁶張純如 1968 年生於美國，母張盈盈，父張紹進，1967 年雙雙獲哈佛博士學位。張純如研究南京大屠殺始於 1994 年，成書於 1997，曾獲《紐約時報》蟬聯 14 週暢銷榜單。張純如過世後大陸為之作雕塑紀念，父母亦為她成立了「張純如紀念基金會」。

⁶⁷引自《人民日報》海外版（2004 年 12 月 7 日），及其他相關網路報導。

⁶⁸張菱舫，〈寫給七十歲的爸爸〉，1968 年寫，收入《聽，聽，那寂靜》（臺北：阿波羅，1970 年），頁 54。

⁶⁹張鐵君著有《今儒學的心物論》、《今儒學的伐交論》、《今儒學的理欲論》、《今儒學的太極論》、《革命的原理與戰略》、《國父思想概要》。1972 年且由阿波羅出版過《蓬然夢覺錄》。

⁷⁰張菱舫，〈螺絲轉彎〉，《聯合文學》，7 卷，4 期（1991 年 2 月），頁 122-129。原稿以英文作於 1982，中文定稿作於 1988。作者後記說明，「螺絲轉彎」是她滿周歲時，家住南方的清溝灣螺絲轉彎村。此文記紐約風景甚美，曾被《紐約時報》畫成插圖刊載。

張菱舫對水、漩渦、海浪、長髮、月光意象之執念，從早期散文到九〇年代新作，依然層疊往復，內在結構精整，一如往昔。她的文字，完全不是白話口語的平易，而是充滿節奏感、意象式的詩語言。一九九四年〈朔望〉這篇抒情詩一般的美文，像與〈螺絲轉彎〉文字呼應，更加發揮得淋漓盡致：

霧昇起來，捲過海灣，掀起默然，像春天那樣揮灑我的長髮。…已枯萎了的月亮，清瞿的星辰，Rader 永夜的海洋裡，漸濛漸稠的波浪。現代荒涼與夢魘，古典的美與深邃。現代的美，古典的枯萎。永夜延續，白晝燃燼。整座島嶼的深情，兩個世紀的美。我撩起 Philip Glass 樂音，晾在月光中，晾在我長長的髮絲之間，那裡，大西洋的水族在其間流浪，追逐星辰。（張菱舫〈朔望〉）⁷¹

一九九一年，張菱舫還曾為旅居紐約高齡九十二的父親張鐵君新書《國父理則學釋義》寫序。⁷²一九九四年，張菱舫寫的英文詩，被國會圖書館的詩歌圖書室選入詩選，並由專家朗誦錄音保存。⁷³在九〇年代前後，張菱舫發表的詩文另如〈一束樂音—為美國現代作曲家斐立普·格那斯作〉（《聯合報》1988.1.8）、〈獻給九十歲的父親—亦為 Philip Glass 及天下所有多情的父親作〉（《中央日報》1988.7.19）、〈自然而然〉（《中華日報》1992.11.23）、〈畫旅〉（《幼獅文藝》1990.5 月）、〈畫舞—記俄國天鵝湖芭蕾舞的古典現代畫意〉（《幼獅文藝》1994.6 月）、〈朔望〉（《幼獅文藝》1994.11 月）、〈悲丑〉（《世界日報》副刊）2002.6.16）。張菱舫近年的未刊稿亦多，詩作〈天地蜉蝣〉、〈船歌〉、〈氣象〉、〈繪音〉均作於二〇〇〇年至二〇〇二年間，精美已極，兼有讖語悲情，尤其令人感喟。⁷⁴

張菱舫創作上真正的空窗期，約為一九七〇年赴美至一九八七年間，整整十七年，完全呈現停頓狀態。在一九七〇年去美的飛機上，她還寫就一篇情文俱美的〈雲行於「七四七」弦上〉，一九八七年後，才再度恢復寫作，承接著寫了一〈浩浩然三千里滑弦〉。⁷⁵在六〇年代臺灣文壇創作量曾經豐沛的她，到底經歷了創作或人生上的什麼困頓，遂成為一個無人能解的謎。二〇〇二年十二月十八日，在一封張菱舫具名親筆書寫的短函上，曾作了如下的自我簡介。這很可能是

⁷¹ 張菱舫，〈朔望〉，《幼獅文藝》（1994 年 11 月）。

⁷² 見《中華日報》，1991 年 4 月 18 日報導。

⁷³ 見《中華日報》副刊，1994 年 2 月 1 日報導。

⁷⁴ 張菱舫在美創作之未刊詩稿與文稿甚多，多寫於九〇年代，目前正由妹妹張菁菁整理，並預計出版中。

⁷⁵ 〈雲行於「七四七」弦上〉寫於 1970 年 8 月，載於《中國時報》人間副刊（1971 年 3 月 10 日）〈浩浩然三千里滑弦〉，載於《聯合報》（1987 年 11 月 16 日）。

張菱齡去世前三個月，回顧一生，所寫的最後小傳與第一手資料，在說明她的文字風格上頗為重要，今全文具錄如下：

我一生的黃金時期，自然是二十一歲剛進臺北中華日報初為藝術記者，並承『文星』出版社蕭孟能先生兩次親自來看我，出版了我第一本抒情散文短篇小說集《紫浪》的六〇年代。一九七〇年八月二十日足履美國土地，為駐紐約特約記者後，在艱苦奮鬥之中，終於能以英文發表詩作，也算一次小小的勝利了！

在紐約近三十三年來，東山再起發表詩文的一九八七年前後，曾寫下並發表了許多篇章，也以中文以詩的形式寫作，而仍以續寫我詩情抒情的散文為己任。但忽然發現生命已在餘燼之中，逐漸熄滅之際，我最後的盼望是：我多情知音的讀者與評論者，能予我『抒情散文家詩人』的肯定。

當我終於安息於父母身旁的那一天，仰望宇宙洪荒悠悠絕望裡，我曾仍然保持著愛與希望。⁷⁶

張菱齡希望自己能稱為「抒情散文家詩人」，而她也的確是的。余光中於六〇年代的散文革新，主張散文應兼具質料、密度與彈性，張菱齡在六〇年代，就出入於音樂、舞蹈等不同藝術間，以優美的散文作了承接。當時相應於現代主義的散文革命，發端於余光中寫於一九六三年的一篇文章〈《左手的繆思》後記〉。余光中所謂的「現代散文」，其實就是對比於五四白話文的革新。在這篇小文中，余光中提出了「我們有沒有現代散文？」、「我們的散文有沒有足夠的彈性和密度？我們的散文家們有沒有提煉出至精至純的句法和與眾迥異的字彙？」這些質疑。他並且以「有聲，有色，有光；應該有木簫的甜味，釜形大銅鼓的騷響，有旋轉自如像虹一樣的光譜」，形容他心中「現代散文」的形貌。一九六五年的散文集《逍遙遊》後記，余光中又「嘗試把中國的文字壓縮，搥扁，拉長，磨利，把它拆開又拼攏，折來且疊去，為了試驗它的速度、密度、和彈性」，對散文革命作了第二波說明。

彈性、密度之說，和同時發表於《文星》的〈剪掉散文的辮子〉一文桴鼓相應，都是一九六三年（余光中歷經兩次新詩論戰之後）的事⁷⁷。《逍遙遊》作為余光中繼《左手的繆思》之後的第二本散文集，等於是用創作詮釋了自己的主張，

⁷⁶ 此份張菱齡親筆函，資料兩頁，由張菁菁自海外親自郵寄提供，收入張菱齡《外太空的狩獵》。

⁷⁷ 余光中參與的兩次新詩論戰，一是 1959 年面對言曦（邱楠）的質疑，一是 1961 年面對洛夫的「天狼星論戰」，相關現代詩論戰部分，並見《掌上雨》（臺北：文星，1964 年）。

同時也承接了他對現代詩傳統與現代兼具的理想。這段文字中，也可以見到余光中所謂速度、密度、彈性的文字，並未完全西化，仍然兼顧了中國性的特質。從他很偏愛的〈鬼雨〉、〈莎誕夜〉、〈塔〉諸作，可以看出他在聲音、氣味、顏色、節奏、質感（或許再加上典故）的講究，的確踐履了自己的理念。一九六九年，詩人白萩於〈《天空象徵》後記〉，主張白話文是青澀而不成熟的，只達到表意的程度，缺少詩的飛躍性。「我們需要以各種方法去扭曲、捶打、拉長、壓擠、碾碎我們的語言，試試我們所賴以思考賴以表達的語言，能承受何種程度」⁷⁸，此即發揮余光中之說而來。現代散文的革新在六〇年代，因應時代全面性的去舊佈新而被提出，相應的好作品，除余光中本人之外，仍甚寂寥。張菱舫的散文，在詮解余光中散文的理念上，應是一項有力的說明。

張菱舫原籍雲南省昆明市，生於一九三六年，為家中長女，原名「粼粼」，後易為「菱舫」，早期筆名「菱子」、「圈圈」皆緣此而來。以年代論，與徐薏藍、程明琤同年，是來臺第一代女作家年幼一輩。生於南京，歷經鄉下躲警報與戰亂的童年，與家人一路逃難，歷經桂林、柳州、貴陽、廣州，而後至香港、台灣。張菱舫稱，「到達台灣那一年，我已經十二歲」⁷⁹。交錯的記憶裏，時時有揮之不去的夢魘與恐懼。疾病與死亡，猶如生命中最大的陰影，一直籠罩著她。如〈紫浪〉這一篇自敘傳中篇小說裡，⁸⁰稻草墩，皂角樹林，和四月間蠶豆花掀起的紫色波浪，與墳坑裏露出雙腳的死人，共同構築了張菱舫童年的惡夢。

文山高中畢業後，張菱舫就讀淡水英專，未幾即輟學擔任報社記者。在第一本書《紫浪》自序中，她自稱在困惑的十七歲裏，曾一度醉心浪漫主義，「夢遊在浪漫主義薔薇色的氣氛裡」，找尋一種「典型」。後來使她躍出泥沼的，是「現代詩，後來是現代畫，現代音樂，和所有的現代藝術」。張菱舫稱自己是「從詩與音樂藝術世界，找到美感以消去現實醜陋的一面」，「以散文的形式，詩的語言，與現代的變化創新」，寫下龐大的篇章。⁸¹一九六四年，張菱舫並曾是皇冠簽約的基本作家十四位之一，當時這十四位，包括司馬中原、朱西甯、聶華苓、華嚴、張菱舫、瓊瑤、段彩華、季季……等。次年季季與楊蔚於皇冠諸友見證下，於宜蘭北勢溪鷺鷥潭舉行婚禮，⁸²張菱舫正是女傧相。一九六五年皇冠同人於臺北近郊情人谷野營，張菱舫〈那夜在谷底燃燼〉以淒美迷離的文字，描述了當時情景：

⁷⁸ 白萩，〈自語〉，（《天空象徵》後記），《現代詩散論》（臺北：三民，1972年），頁87-88。

⁷⁹ 引自張菱舫《紫浪》（1963年，文星）自序。

⁸⁰ 〈紫浪〉，是張菱舫少見的中篇小說，寫成於1963年，發表於《文星》，後收入《紫浪》（臺北：文星，1963年）。此書列於文星叢刊之十八，為小說散文合集。此書並獲1968年救國團優秀社會青年的「青年作家獎」。

⁸¹ 張菱舫，〈自然而然〉，《中華日報》（1992年11月23日）。

⁸² 季季，〈鷺鷥潭已經沒有了〉，《印刻文學生活誌》（2004年4月）。

他們聽到一卷長髮的漩渦裡有春天的聲音，在沿著結於髮邊的淺紫緞帶溢出來…獨坐河畔，聽你吟班強生的抒情詩緩緩從水裡流淌，飲盈盈眼波的句子，小情人神話的窗口流過月光的句子…赤雙足嘩嘩划風，將夜踢入河裡，河水凝固，凝住短暫，凝住永恆，凝不住那夜聽貝殼裡愛琴海柔柔的潮音。（張菱舫〈那夜在谷底燃燼〉）⁸³

余光中於六〇年代，曾稱美張菱舫對傳統的句法最具抵抗力，也頗受現代詩和現代畫的影響。在為張菱舫《聽，聽，那寂靜》所作的序言中，余光中指張菱舫散文是一種新散文體，「生動而且灑脫，無論在句法、節奏、意象，或詞彙各方面，都予人一種創新的感覺。而最大的特點是，對於文字的彈性，發揮到甚高的程度，便於作各種新的試驗。也就是說，抽象和具體的界限被打破了，而文字的功能，遂呈多樣化。」對她的評價是相當高的。

張菱舫的散文棄絕寫實傳統，打破抽象和具象的界限，以〈那夜在谷底燃燼〉來看，「赤雙足嘩嘩划風，將夜踢入河裡」，已經與詩句無別，「彈性」、「密度」甚高。這種散文的現代風格，在同輩女作家之中並不多見。然而張菱舫的文字，也有過不成熟的青澀期。她最早的創作多為短篇小說，據《紫浪》所收錄，約始於一九五八年〈流浪者〉、〈金雀花〉，其次是一九五九年的〈黃昏的狩獵〉、〈哦哦，戲已經完了一懷念一位異國歌手〉、〈一粒微塵〉、〈逝去的瞬間〉、〈尖屋頂下的喜劇〉諸篇。早期小說甚且帶有一些過於歐化的句型，例如〈黃昏的狩獵〉寫一個鄉野傳說的捉姦情事，文字明顯冗贅，且西化得頗「惡性」：

老頭溜進秦家後門的那天黃昏，炎熱已經退去，天空是深藍的，有橘色的雲，那個漂亮的，強壯的，愉快而輕浮的年青人的妒嫉的妻子，帶著老跛子來到河谷，…。（張菱舫〈黃昏的狩獵〉）⁸⁴

然而，這樣西化而夾纏不清的文字，在她稍後的散文中便極為少見。一九五九年從淡水英專休學後，張菱舫即擔任《中華日報》執行編輯與藝術文教記者，直到一九七〇年赴美，共達十一年之久。出入於畫廊、演奏會與文學會場之中，訓練出張菱舫即席寫作的快手與捷才，在《琴夜》一書序言中，張菱舫即自稱即使在車站中，將稿紙貼在窗玻璃上寫，一樣可以完成。整個六〇年代，張菱舫在臺北文壇以「美與靈性」的組合令人驚豔。據詩人張錯〈食蓮人〉回憶，當時張菱舫主編的「華副」幾乎每日都有詩作，推動現代詩不遺餘力，張菱舫對文學藝術與畫家動態報導甚多，由於文字優美，藝術氣息濃厚，即使是報導也如一篇篇

⁸³張菱舫，〈那夜在谷底燃燼〉，《聽，聽，那寂靜》，頁 8。此文與〈待月草〉曾收入上海文藝出版社《中國新文學大系 1949-1976》「散文卷二」。

⁸⁴張菱舫，〈黃昏的狩獵〉，《紫浪》，頁 61。

抒情散文。張菱齡昔日記者同事朱小燕也曾於〈紫浪中的菱齡〉，回憶張菱齡當時玉立亭亭的風采：「她秀髮披肩，上面繫了一枚黃色蝴蝶結，身上穿件黃色迷你洋裝，修長的身段修長的腿，舉手投足間，散發出一份少女的清純」。⁸⁵

六〇年代初，由於結識當時主編《文星》的余光中，張菱齡的作品開始在《文星》發表，由於余光中與社長蕭孟能的關係，她的書都與《文星》結下不解之緣。《紫浪》固然是由文星出版社出版，《聽，聽，那寂靜》、《琴夜》亦然。「阿波羅」，即「文星」的音譯。在張菱齡出國前，所有作品原預計三冊結集，而後《行吟的時光》因故未能付梓。這三本六〇年代散文，再加上近日結集出版的遺作《外太空的狩獵》，總計四本：

1、《紫浪》（1963，文星）散文/小說合集

* 此書〈流浪者〉、〈黃昏的狩獵〉、〈紫浪諸篇〉為小說，其餘十八篇均為散文。

2、《聽，聽，那寂靜》（1970，阿波羅）

* 此書副題為「菱齡散文集之一」，書前為余光中序文，後記為林懷民所寫。作者自序云：「西行前夕，為三本書序」

3、《琴夜》（1971，阿波羅）

* 此書副題為「菱齡散文集之二」，書前作者作序，時已在紐約。

4、《外太空的狩獵》（2006，聯合文學）

其中比較特別的是《聽，聽，那寂靜》這本散文集的作者自序，副題作「西行前夕，為三本書序」，除以上二書，曾有一本《行吟的時光》標明為「菱齡散文集之三」。這本書據作者自稱，是一本詩情談畫散文，之後卻因故未能出版。《聽，聽，那寂靜》序言文情俱美，除了對以往十一年來報社記者生涯的難捨，對昔日好友朱立立（荊棘）、江玲、余光中的懸念，還有去國的決絕心情。正如張菱齡散文一貫的朦朧恍惚，迷離於夢境與真實之間的情境。出國前夕的心情，她寫道：「春日已過，夏日，蜜蜂將雲遊去了。我必須壓減輕浮的嚮往，去登臨我的月亮。無風無雨，穩住億萬兆噸的靜寂，無生無死，一片淨土，有若磐石。」夏日、月光與沈重的寂靜，她的文字中永遠充滿著隱喻與象徵。

張菱齡的散文，從《紫浪》起，就有循環往復，如迴旋曲一樣的特殊結構。〈止於春天〉⁸⁶一文即為典型。在注滿春日的城市漫步，「一個老太婆在叫賣春天，叫賣著一盆盆孤寂的春天」；坐在博物館台階上看蓮池，「滿池塘的睡蓮葉片在下面，滿裙兜的風掀著頭髮，我坐在此，像一尊被塑成的快樂王子，無望的望著那個亮柔光的窗子，等待著燕子…」植物，蓮花，春天，王子/燕子（希望/絕望，無望的望著）等意象不斷重覆，直到曲終。層層疊疊，如蓮的千指，

⁸⁵ 朱小燕，〈紫浪中的菱齡〉，《臺灣新生報》（1993年7月22日），後易名〈張菱齡的紫浪，充滿童心與美感〉，《世界周刊》（1993年8月15日）。

⁸⁶ 張菱齡〈止於春天〉一篇寫於1963年，先收入《紫浪》，後時隔七年，又收錄於《聽，聽，那寂靜》中，足見此文對張菱齡而言，頗具特殊意義。

握不住一個夏天。無怪乎當時就讀政大的小友林懷民，對張菱舫的評語是「不常寫快樂的作家」，從來「不告訴讀者完整的故事」。她只盛一盤朦朧的夢給你。很柔、很淡、很美的「秋水中倒映的一抹昏黃的光」。⁸⁷

收錄於張菱舫第二本散文集《聽，聽，那寂靜》中的〈聽啊寂靜〉，⁸⁸也是這種迴旋曲式的代表作。結合了詩的抽象、畫的顏彩、以及層層疊疊的精密結構，構成了如長篇組詩的高密度，以及高度象徵的意涵。秋葉，月光，蔚藍海水，詞語間互相衝突的張力，共同構築了這篇林懷民所謂「超現實意味很濃」的意識流散文：

傾聽這如死的靜，聽到太平洋正漲潮，藍藍的海水在蒸發成藍藍的月光瀉下來，要淹沒這世界。地面流滿了月光，變得很滑，從大使館出來時，差點跌了一跤。幾片貧血的楓葉，很奢侈的點綴著秋。油彩分屍了那幅畫，陰冷的在藝術館牆上抽象著，風駕女巫的掃帚掃過去，將黑燃起，紅澆冷，橙黃微微哭泣著，哭得非常抽象。

踩過月光流溼的地面，立於霓紅廣告燈座之下，仰面向數噸虹光，傾聽著數噸寂靜，等待它隕落，等待它墜下來。（張菱舫〈聽啊寂靜〉）

月光流淌，虹光數噸，張菱舫文字充滿反差的張力，與詩的晦澀象徵。在張菱舫的散文中，「月光」如同一個鬼魅的陰影，總是尾隨不去，她甚至用「流著砒霜的冰涼」⁸⁹形容月光。讓人想起張愛玲那「藍陰陰的月亮」，「有著靜靜的殺機」。在余光中大約同時期的詩集《蓮的聯想》中，夏夜、月光和蓮池，作為重要意象，均曾多次出現。「涉過杜布西淺而冷的月光」、「長長的街道斟滿了月光」、「任月光漂去街的下流」、「用這樣乾淨的麥管吸月光/涼涼的月光/有點薄荷味的月光」、「你泳過多少哩的月光」，以及「去夏已死，去夏的月光/是已經潑翻的牛奶」。⁹⁰對比於新古典時期講求東方精神的余光中，張菱舫當時的文字，正如同女詩人羅英的詩，充滿了冒險的勇氣，與無窮的可能。

以藝術成就來說，除余光中外，張菱舫在六〇年代同輩作家中最稱體現現代詩的精神，在她早期散文中，以《聽，聽，那寂靜》最為貼近她的內在心靈，且最能總結她的超現實散文實驗。最早的《紫浪》，小說之外的十八篇散文，如〈下午的書房〉、〈十六歲趣事〉等多有自傳的意味。較晚的《琴夜》，是一九六九

⁸⁷ 林懷民，〈再讀張菱舫後記〉，收入張菱舫《聽，聽，那寂靜》書末。

⁸⁸ 張菱舫〈聽啊寂靜〉一文，寫作時間為 1964 年 11 月，是年荊棘、江玲諸好友赴美，11 月，余光中亦應美國國務院之邀出國講學。此文洋溢著濃濃的傷情與愁緒，與同書中的〈風鈴吟〉頗可互為呼應。

⁸⁹ 張菱舫，〈風鈴吟〉，《聽，聽，那寂靜》，頁 73-74。

⁹⁰ 引自余光中詩集《蓮的聯想》（臺北：文星，1964 年），頁 19、40、43、49、96、121。

年間採訪各音樂、舞蹈表演的報導，除了少數篇章如〈牧歌〉訪馬思聰，〈把明天送到彼岸〉訪黃友棣為長文之外，都是篇幅短小的方塊文章，每篇約僅千把字左右。

在《琴夜》中，張菱齡文字之簡潔、標題之精美，幾乎已到了無可增刪一字的程度。如〈雨中有株紅菱〉、〈有朵鬱金香黑而冷〉、〈月光流過典雅〉、〈琴音鏗然〉、〈有神話升起〉、〈越過冬天〉……等。在〈神話夜〉一文中，她以「芭蕾的魔趾，點開五個美得令人欲泣的夜晚，神話的夜，昨晚第一夜」，這樣作芭蕾舞天鵝湖表演的開場，簡直是文字的仙女棒，令人目瞪口呆的文字魔術。這，或許就是余光中所說「一種奇幻的光」，明滅閃爍於字裡行間，「撒鹽於燭，會噴出七色的火花」吧！張菱齡後期在美寫了許多精彩樂評與英文詩，文字明顯比《琴夜》長得多，近期在妹妹張菁菁的整理下，可望陸續發表結集。

在早期《聽，聽，那寂靜》中，張菱齡就有「風從栗樹滴落風聲，刺栗子落下來，擊碎夢」、「聆滿夜星語，淋滿夜星雨」、「過往如複眼分裂我」⁹¹這樣的句子。類似羅英（1940-）的超現實新詩實驗，卻加上了散文的質感、結構、聲音和顏色光影，對余光中「有聲、有色、有光」、「交響樂的指揮杖」作了完美實踐。張菱齡的散文，形塑於六〇年代，成了六〇年代現代散文一則最美的傳奇，也是女性散文家在現代主義時期最亮眼的表現。那筆落風神的蓮池仙子，已然隱沒在歲月無邊且巨大的沈寂之下，而她後期的遺作精彩紛呈，勢必將再一次令讀者驚豔。

張菱齡是遠赴異鄉的食蓮人，這美麗的名字也使人有蓮的聯想，像清涼琉璃中擎一支熾烈的紅焰，在一九九二年〈自然而然〉一文中，張菱齡這樣自述寫作於她的意義：

我的真我，就是我創作的文學！我以那樣的定力超越了我自己的悲劇性，『以藝術的悲劇超越了生命的悲劇』。超越了一切。⁹²

三、李藍（1940-）：張愛玲的現代主義隔空影響

在六〇年代，除了學院派以《文學雜誌》、《現代文學》為據地推動的文學革新之外，有一項重視心理幽黯及潛意識的書寫美學，隨著張愛玲作品的再版來到臺灣，那就是三〇年代以來受城市現代主義影響的海派小說，以及和張愛玲文學同時的劉呐鷗、施蛰存、穆時英，日本文壇上稱「新感覺派」的作品。

由於夏志清《中國現代小說史》的推崇，六〇年代以後張愛玲被引介到臺灣而聲名大噪，影響所及，致有「張派」一系。四〇年代活躍於上海的張愛玲，她

⁹¹引自張菱齡〈碎夜〉、〈蟬蛻〉二文，收入《聽，聽，那寂靜》，頁90、100。

⁹²張菱齡，〈自然而然〉，《中華日報》（1992年11月23日）。

一方面受狎邪體舊式通俗小說如《海上花》、《啼笑因緣》的影響，一方面又從西方哲學和文學上得到啓發。在聖瑪麗亞女中和港大唸書時，James Hilton 的《失去的地平線》（The Lost Horizon），以及 S. Maugham（毛姆），A. Huxley（赫胥黎）等人的小說，對她都有過某種程度的啓蒙。從這個角度來看張愛玲的現代性，事實上她所表現的文本性格（textuality）不但是都會的，菁英式的，而且是非常中國的。在散文表現上來看，張愛玲接受西方現代主義的精神，卻以純正優異的中文作表達。她不特別凸顯性別／政治議題，反而著重知性與感性的融合，建立了一套自己的直觀美學。這種傾向，在學者張誦聖來看，其實較接近一種右翼的思想模式，具有懷舊傾向，並且重新定義了女性特質。這也因此可以解釋，為什麼八〇年代張派的「閨秀作家」如蔣曉雲、袁瓊瓊、朱天文，多來自眷村第二代。⁹³

從中國性以及懷舊情結來定位張愛玲在臺灣的位置時，女作家李藍的座標因此驟然浮現。在受張愛玲散文影響的系譜，如洪素麗、李黎、袁瓊瓊、周芬伶、張讓、戴文采）裡⁹⁴，一九四〇年出生的李藍，年齡堪稱最長。與她同年或稍晚的女性散文作者，如劉靜娟、羅英、丘秀芷，乃至張曉風、陳少聰，她們的散文都沒有襲自張愛玲影響的語言特質。而李藍離所謂八〇年代以下洪素麗、李黎、戴文采的「仿張」體散文，大約還有十來年的差距。

李藍本名楊楚萍，安徽省合肥縣人。一九四〇年生於湖北的她，記憶中的童年，是硝煙炮火的嘉陵江畔，躲警報，在苦栗子林裡揀拾雨後灰色的小菌。南京下關碼頭冬日的風裏，看大人們搶上搶下的把行李運送上船⁹⁵。小說集《沒有故鄉的人》序言裡，她形容在串聯著眼淚、野蠻、侮辱的歲月中，「我們恰恰是擠在這道上的過客」。失鄉流浪的歲月中，他們如同「沒有棲止的，流浪在風雨中飢餓的蛾」。

如果不計入散文寫作風格，文學史上論李藍，恐怕要把她歸入反共鄉野小說家裡。六〇年代到七〇年代間，她以《小樓》、《綠鄉》、《短歌》、《沒有故鄉的人》、《哭泣的沙漠》、《黑鄉》多部小說奠定了聲名。一九七〇年出版的長篇小說《黑鄉》，甚且得到第四屆國軍文藝獎，與曾經得過此一獎項的張放《荒煙》、段彩華《三馬入峪》、趙玉明《咆哮大地》、桑品載《勇士們》並列一時

⁹³張誦聖，〈袁瓊瓊與八〇年代臺灣女性作家的「張愛玲熱」〉、〈台灣女作家與當代主導文化〉，《文學場域的變遷》（臺北：聯合文學，2001年）。

⁹⁴張愛玲的散文，在四〇年代的上海和蘇青被並置合觀，具有都會女性的獨立觀點。六〇年代以後，隨著《流言》、《張看》的再版，有許多女作家散文頗受影響。

⁹⁵李藍，〈故鄉之外—代序〉，收入《沒有故鄉的人》（臺北：水牛，1967年）。趙雲有一短篇小說亦名〈沒有故鄉的人〉，寫越南華人為正義殞命事，載於《幼獅文藝》（1968年1月），收入隱地編《五十七年短篇小說選》。

軍中文藝與反共文學的典型。⁹⁶《黑鄉》，是一個共產黨清算農村的悲慘故事。被劃歸中上農的趙老爹一家家破人亡，而副書記劉毅青（出身地主家庭，為劃清界限不惜活埋爹娘），驚覺甫下鄉的工作領導柳碩夫竟是離家二十載的大哥劉碩青。看穿黨的殘暴本質後，劉毅青幡然悔悟，私縱人犯，終至手足相殘，大哥劉碩青血染雪地，只留下風的哀嚎和一片慘白的冷寂肅殺。和張漱菡、徐蕙藍等名門閨秀書寫的那種離亂愛情完全不同，在李藍小說裡，寫實手法反芻著她的中國山村經驗，總是落後傳統的山鄉，掙扎的人性，胡琴啞啞的盪在冬風裏，屏脊上一片白霜，黑巷子口，不時有一兩隻野狗冷不妨的竄出來，尖刺刺的嚎叫著，把夜給戳出了一個洞，叫人聽了全身發毛。⁹⁷

李藍年幼隨父母來臺，童年在南部鄉下度過，對故鄉（〈南歸〉一文中的「T鎮」），「並無一點留戀與牽掛」。她的寫作開始得很早，十八歲，一九六三年便於亞洲文學出版社發表第一部小說《哀樂人間》。李藍師範學校畢業後，放棄了當老師的職業，與父親決裂，到臺北專業寫作。李藍《在中國的夜》裡〈那一點點蝕去的歲月〉一文，有這段慘淡歲月的詳實敘述。一九六五年李藍與作家桑品載結婚，⁹⁸她的許多小說都是在敝陋的小屋，拮据的經濟情況下勉力完成的。

相較於小說，李藍的散文成書稍晚，且產量不多，連小說／散文合集亦計入，亦僅二本：

- 1、《在中國的夜》（1972，晨鐘）。
- 2、《青春就是這樣》（1974，華欣文化中心）。

※散文／小說合集。

《在中國的夜》一書，大約結集了李藍一九六八至一九七一年之間的散文創作，她在書前自序中自言，寫散文初時是無心插柳：「開始的時候，是由於某些情緒的發抒，情感的執著與人間世相裏一些偶然的發現」，「完全是即興的，想不到竟也得到一些彩聲」。李藍的小說，如文前所述，主要集中於六〇年代，她的寫作風格，除了一九七六年改變風格的小說《紅唇》⁹⁹外，與其說受有現代主義思潮影響，不如說略略近似司馬中原、大荒一路的鄉野傳奇寫實派。到了七〇年代，她的小說寫作漸漸減少，反而寫起散文來，而且是一種帶有荒涼頹廢現代

⁹⁶ 詳見《中華民國七十一年文藝季文藝座談實錄》，「歷屆文學得獎作品」（臺北：文建會出版，1983年），頁530-532。李藍後來改變風格的《紅唇》（1976年），藉外遇疑雲寫微妙的心理角力與嫉妒情結，則不在此列。

⁹⁷ 李藍，《沒有故鄉的人》（臺北：水牛，1967年），頁9。

⁹⁸ 桑品載（1939—），筆名司陽，浙江人，十一歲隨軍來台，著名小說家與編輯。桑品載，〈李藍，我的家主婆〉，《純文學月刊》，8卷6號（1970年）。

⁹⁹ 李藍《紅唇》（1974年）一書，寫作稍晚於《凌晨兩點鐘》，為一長篇小說。據筆者手上版本，封底內頁作「沈臨彬封面設計，永裕印刷廠」，並註明郵政劃撥楊楚萍帳戶，似為自印本。書中主角程炳照，懷疑妻子紅杏出牆，與多年好友唯農之間有許多微妙的心理角力與嫉妒情結，全書窺探人性幽微，頗有現代主義之餘風。蕭毅虹，〈看山不是山，看水不是水——初評李藍「紅唇」的主題〉，《哲學與文化》，3卷、3期（1976年）。

美學的散文。「夏天的夜晚，清空是冰藍色的，上面浮著小而白的月亮，像冰塊……」，這樣惘惘的威脅，和荒涼的心情，竟和這本散文集的書名《在中國的夜》一起，讓人想到活躍於四〇年代上海的張愛玲。

張愛玲有一篇名為〈中國的日夜〉的小文，原附在一九四四年小說集《傳奇》書末，其中〈落葉的愛〉一詩，已成了許多人慣引的典故。那「金焦的手掌／小心覆著個小黑影……秋陽裡的／水門汀地上，靜靜睡在一起，它和它的愛」，把情愛糾結的紅塵作了令人驚悚的詮釋。走在亮晃晃的冬陽裏，上小菜場提回「沈重累贅的一日三餐」，「無線電的聲音，街上的顏色，彷彿我也都有份；即使憂愁沈澱下去也是中國的泥沙」。

我的路，走在我自己的國土。亂紛紛都是自己人；補了又補，連了又連的，補釘的彩雲的人民。我的人民，我的青春，我真高興晒著太陽去買回來沉重累贅的一日三餐。譙樓初鼓定天下，安民心，嘈嘈的煩冤的人聲下沉。沉到底。……中國，到底。（張愛玲〈中國的日夜〉）

100

如果我們引用前文黃錦樹〈中文現代主義——一個未了的計畫〉¹⁰¹中所指出：「中國性——現代主義」此一觀念，不難明白在現代主義美學中，某些作家是襲取它的內在精神（荒蕪、扭曲、孤絕），而非語言實驗（意識流、文類交融）的。李藍很可能就是一例。而且，遍閱張愛玲小說及散文譜中受影響的作者，很少在敘述方法上歐化/西化，反而是更向中國性——一種傳統、精純、張力飽滿的文字靠攏。在情感氛圍上，則偏向表達對舊傳統與傳統中國的眷戀與悵惘，邱貴芬所謂一方面撫慰「失落中國」的挫折，一方面延續「想像中國」的慾望。¹⁰²

張愛玲的散文，又有一點極為特殊，那就是聲音、顏色、氣味、感官的交替置換，遠遠超出了一般「擬人」、「擬象」的高度，放棄看得見的技巧，而訴諸一種「直觀美學」。在張愛玲《流言》中的〈談畫〉、〈談跳舞〉、〈談音樂〉、〈忘不了的畫〉中，一再搬演這樣的語言幻術，而以〈更衣記〉為其集大成之作。「似腳非腳的金蓮抱歉的輕輕踏在地上」、「你在竹竿與竹竿之間走過，兩邊攔著綾羅綢緞的牆——那是埋在地底下的古代宮室裡發掘出來的甬道」、「回憶這東西若有氣味的話，那就是樟腦的香，甜而穩妥，像記得分明的快樂，甜而悵惘，像忘卻了的憂愁」。

¹⁰⁰ 引自皇冠版，1968年《張愛玲小說集》，頁506。

¹⁰¹ 黃錦樹，〈中文現代主義——一個未了的計畫〉，政大中文系「現代主義與台灣文學學術研討會」論文，2001年6月，收入《謊言與真理的技藝》（臺北：麥田，2003年）。

¹⁰² 邱貴芬，〈從張愛玲看台灣女性文學傳統的建構〉，《仲介台灣·女人》（臺北：元尊，1997年），頁24。

李藍的〈在中國的夜〉，在內涵和文字上，都是張愛玲四〇年代上海時期〈中國的日夜〉的承接。李藍寫靜夜中野台戲、平劇、小販的聲音，荒涼戰亂的年代裏，有一種「狡黠的魅力」，一股「悽美而古老的蒼涼感」、「模糊又明亮」。文武場穿著灰藍罩衫，有種「忍氣吞聲和無可如何」；賣粽子的老人軟綿綿拉長的唱腔：「湖州——粽子」，兩個字拉得老長，「似乎懷著冤屈，從亙古到如今」。在用字的創新，和意象的張力上，李藍〈在中國的夜〉比起張愛玲，簡直不遑多讓。

小時候第一樁討厭的事，就是不得不跟在大人後頭，走到鑼鼓喧騰的場子裏去看戲，那樣子拼命似地敲敲打打，彷彿把整個空氣裏的分子，都要鼓動起來，它能把人帶到一種無可抵抗的激流裏去。

場子裏的空氣就猝然潮濕起來，潮濕得像一陣劈頭蓋臉而來躲都躲不及的雷雨，鑼鼓和胡琴喧嘩著，聲勢奪人地要刻意把人們一勁兒地往一個地方趕，轟隆隆從四方八面擁來，叫你逃避得了。

悽清荒涼，直逼到人的心底去，千迴百轉的唱腔和立辨忠奸的臉譜，前者是民族的聲音，後者是歷史的歸納。平劇裏頭有許多象徵的東西，不像西洋歌劇直接得像是臉對臉。尤其是那種奇怪的唱腔，幽幽的像夜路上一盞燈火，美得悽惻。平劇裏的青衣和旦角，又是那樣美艷得懾人，那樣地悽絕。（李藍〈在中國的夜〉）¹⁰³

這樣的相似程度，例如李藍《在中國的夜》中另一篇散文〈另一個天空，另一種雲〉：

在這靜寂的夜裏，窗外是一簇簇閃閃的電燈的亮光，遙遠的火車嘶鳴，計程車穿刺過去的碎裂聲，對過洋樓裏交疊的人影和笑語，洗牌的聲音炒豆子似地鏟過去鏟過去。都市的夜，有點像下遲班回家的小舞女，倦怠、慵懶，脂粉剝落。

〈油紙燈籠及其他〉中：

那圓大的落日，趕著往樹梢下頭沉下去，更沉下去……它看起來是安穩、平和、遲緩而友愛的，像古老的中國，像沒有戰爭的年月，幾十

¹⁰³ 李藍，〈在中國的夜〉，《在中國的夜》（臺北：晨鐘，1972年），頁5-12。

年和一天沒有兩權。緩慢而溫靜，如老屋裏照進來一方斜斜的太陽；太陽光裏那些浮動而微細溫暖的灰塵。

又如李藍〈廢城記〉形容臺南：「像是洗褪了色的陰丹士林大褂子，灰撲撲的，洗得發了毛，又老像是瞌睡不醒」。都是極為酷肖張愛玲的。

李藍散文之神似張愛玲，原因可能是相似的家庭背景和生活環境，她自己倒是不曾在文章中透露任何張愛玲之於她的關係。六〇年代中期，張愛玲著作在台灣由皇冠重印，當時的李藍二十餘歲，在臺北專事寫作，其受影響，或與作品閱讀有關。寫小說的人，有時事隔多年，才把真實的一面在散文中示人。例如「聶傳慶」之於張子靜，「川嫦」之於張愛玲的堂姊，在張愛玲的散文集《流言》，尤其是視為自傳的〈私語〉中，處處可以見到真實生活中小說的模特兒。李藍〈沒有故鄉的人〉中的混血兒蓓姬·蘇和流落巴黎街頭的牡丹薇，正是〈那一點點蝕去的歲月〉中的蘇珊嗎？那時候，年輕的李藍寄居在台大附近窄小的公寓學生宿舍中，認識了父母不詳的混血女孩蘇珊，「她有一頭栗色的髮，那髮從中挑開來，披垂到臉頰上，用那一雙澄藍而悲哀的眸子瞪人，像法國某一個時期畫家筆下畫的小妓女的神色——絕望、哀愁，但卻美麗。」。

真實生活中的李藍，想必有過絕望、哀愁而美麗的年輕歲月。她曾在《在中國的夜》〈那條遙遠的河〉中描述道，祖父是前清秀才，母親飽經戰亂的憂患，有著勞瘁的一生與早夭的戀情，父親則是「沈浸在線裝書」中，「有種凝冷的肅殺氣，但也是蒼涼寂寞的」。在一個大年夜後，李藍終與父親決裂，一個人坐車回到台北住處。夜晚九點，李藍文中的形容，讓人想起張愛玲逃離父親後，在母親住處「一個人在公寓的屋頂陽台上轉來轉去，西班牙式的白牆在藍天上割出斷然的條與塊。仰臉向著當頭的烈日，我覺得我是赤裸裸的站在天底下了」。

李藍〈那一點點蝕去的歲月〉（《在中國的夜》）這樣描述她絕望的心情：

街上的公車和計程車和神色倉惶的人來來往往地織著，幾乎沒有聲息，是被一個轟轟的大聲息包裹住了。這個大而厚實的城市在我眼前，但卻距離我老遠，彷彿我是站在一幅圖畫前面。整個天地是一個球形的藍瓷瓦鉢，上面灰藍的一色天體是個蓋，把這黑實的深藍色鉢子給密密地合上了，那蠕動的人群，車輛，那一串串明滅的燈光，是鉢裏跳動的精靈，牠們在鉢裏自成一體，也是一個悠久互古的世界。

104

¹⁰⁴ 相同的例子，又如李藍〈某種感覺〉（《青春就是這樣》），剖腹生產時，「手術室是大而陰涼的，有古墓的清幽與靜謐」，張愛玲〈私語〉一文也形容老宅子「陰暗的地方有古墓的清涼」的翻版。

李藍之神似張愛玲，修辭上明顯有承繼的痕跡，尤其是聲音、氣味的直觀與描摩。以當下的感官去接近理性世界，標榜「是真女子，非好女子」，展現一種強調差異的獨特女性人格美。¹⁰⁵後來學張愛玲散文的女作家，如袁瓊瓊、蘇偉貞、戴文采，無不將此「女性的」(Female)直觀美學發揮得淋漓盡致。李藍最典型的「仿張」體代表作，應算是〈色之鄉〉¹⁰⁶和〈我們看花去〉¹⁰⁷兩篇文章。她形容新芽嫩枝的綠，「碰一碰就會哭起來似的」，枝子上乍乍伸出來的淡綠，「擠眉弄眼的」，松樹有種「世故氣」，「卻有一種奇異的尊嚴感」。

在〈色之鄉〉一文中，李藍巧妙的以散文體裁，結合了張愛玲小說中「繡在屏風上的鳥」的意象和「兩片長胭脂夾住瓊瑤鼻」的伶人描寫，詮釋花光與色相：

有一種桃紅，卻是紅得悽美，紅得冷艷。古時候深宅大院高樓秀閣裏女人頭上的飾花，小姐頰上兩片長胭脂，怕都是這種悽艷的寂寞紅罷？她們本身也就是那飾花和胭脂，終年寂寂地被收在四方匣子裏，前面是院子，後面是廚房，嚴嚴地把她給封牢了。感覺上，永遠在枕上聽見那惱人的夜漏，永遠是悽其的冷雨秋風。她甚至出了嫁，做了母親，那紅依然是寂寂的，悽艷的...隨著年月，它一點一點褪了色，仍然是收在匣子裏，沒人知道她——一個美麗的死蝴蝶的標本。(李藍〈色之鄉〉)

李藍〈我們看花去〉：「開得不好的菊花，尤其邈邈喪氣，髒兮兮的，像沒有洗乾淨的絨線衫」，「水仙花養在水盂鉢子裏，清水底下墊著黑的白的石子兒。汪在石上的一層水，浮著奇異的光，像愛人目光交接時的那雙眸子。水仙這種花，彷彿只是一種象徵，那花是鬼魂……」情境亦像極張愛玲。李藍除了外在色相的描摩襲自張愛玲之外，有一處提及自己熟讀張愛玲小說。在《青春就是這樣》〈某種感覺〉中，走在書攤旁，又買下一本張愛玲小說坐下翻看，剎時覺得，張愛玲筆下的人物，竟然活生生如在眼前。

那麼熟悉的一些人，米堯晶、敦鳳、白流蘇、葛薇龍、聶傳慶，一個個都走到跟前來，打我身旁擦過。也許那十路公共汽車上走下來穿西裝的兩兄弟，就是振保和篤保，還有變了鬼又脫胎到這世上來的曹七巧，依然是「瘦骨臉兒，朱口細牙，小山眉毛」，她坐在大而黑的轎車裏，仍然枷著她那把金鎖。(李藍〈某種感覺〉)

¹⁰⁵ 周芬伶，《艷異—張愛玲與中國文學》，第4卷（臺北：元尊，1999年）。

¹⁰⁶ 李藍，〈色之鄉〉，收入《在中國的夜》，頁145-155，也收入《青春就是這樣》之中，足見李藍對此文的偏愛。

¹⁰⁷ 李藍，〈我們看花去〉，《青春就是這樣》（臺北：華欣，1974年），頁3-8。

李藍對張愛玲的承襲，在台灣文學史至少代表兩種意義，一是現代主義（中國性—現代主義）美學的隔空影響，二是女性獨特的「空間」意涵的發揮。從後殖民論述的角度看三〇年代上海的女性，事實上「新女性」的符號系統中，力現身體的美麗與性感背後，是爲了取悅男人。¹⁰⁸也正因這一點，蘇青和張愛玲的「真女人」作風，與「飲食男，女人之大欲存焉」（蘇青語）的「叛逆書寫」，成爲殊異於傳統的現象。其次，空間的概念，取代直線的時間，「在文學上的重要性其實是現代主義的具體化」。¹⁰⁹張愛玲筆下的靜態空間（門、窗、房間...），例如〈桂花蒸阿小悲秋〉，從高樓後陽台望出去，連天也背過臉去了，「城市成了曠野」；〈留情〉中焦急的電話鈴聲，迴盪在清冷的房間中。張愛玲事實上把空間加以延伸，並轉換詮釋，成爲心理和時間的借喻（trope）。類似這種手法，如李藍〈那一點點蝕去的歲月〉以「整個天地是一個球形的藍瓷瓦鉢」以喻絕望，頗得其真傳。李藍於七〇年代中期以後即赴美定居，羈旅異鄉，於臺灣文壇上再也沒有其他著作。這樣的遺憾，真也有張愛玲的些許投影。

參、結語

現代主義（Modernism 作爲一種西方反工業文明的文學運動與美學標準，五〇年代開始「橫的移植」到台灣，成熟於六〇年代，七〇年代與鄉土/寫實分裂成鮮明對比的兩方，對台灣半世紀以來的文學書寫造成了巨大的影響。然而邱貴芬教授近來於〈臺灣現代主義小說與現代性的時間〉也指出，現代主義文學在亞洲各地皆有其區域特性的變奏。臺灣的現代派文學，也有其「在地性」，其背後有相當複雜的時空因素，不是單一的「西化」或「抗拒政治高壓」即可解釋。這種多元化的關注，也應當使我們注意到，現代主義文學影響的不同文類差異與表現。

現代主義作爲一種超越論的創作觀，它挖掘內心幽黯、情慾深淵，在語言的實驗上，超現實、意識流等種種技巧，大量運用於小說、新詩及散文的創作之上，促使臺灣當代文學開始偏離中國五四文學以降的抒情傳統。一般傳統的觀念認爲，中國當代散文除英美散文淵源之外，另有中國晚明小品、白話章回小說等縱的繼承，與新詩、小說相較，受西洋當代思潮影響較小。其實在臺灣全面受現代主義影響的六〇年代，女性散文的表現恰恰呈現了一個重要的轉折位置。她們用

¹⁰⁸ 史書美指出，中國現代女性的「現代性」，與西方殖民主義關係密切。〈1939年的上海女性—從後殖民論述的角度看中國現代性之「現代性」〉，《聯合文學》，10卷、7期（1994年5月）。

¹⁰⁹ 蔣翔華，〈張愛玲小說中的現代手法—試析空間〉，《聯合文學》，10卷、7期（1994年5月）。

語言的實驗勇敢的改寫了散文的書寫身分與版圖，跨越書寫文類（詩/散文或小說/散文），開啓了散文書寫的新可能。

六〇年代女性散文，其實是多線並行，並存在著異質的聲音與世代交替的意義。新崛起的年輕女作家普遍仍以外省來臺時幼小一輩者為多。最大宗的散文寫作仍是延續張秀亞諸人而下的抒情散文，簡宛、荊棘、陳少聰、蔣芸都因出國較早或散文寫作亦晚，而較被忽略；丹扉、陳克環則走知性雜文專欄路線，關心時政與社會，反應女性的多元立場，較不以文字藝術性聞名。

六〇年代的趙雲、張菱舫、李藍散文，雖然非稱主流，寫作時間較短，作品數量亦不多，卻能結合現代主義思潮，作出重要貢獻，她們的文本，於臺灣散文發展上是一個相對於五四新文學白話傳統的轉折。趙雲散文充滿實驗電影與小說的越位，張菱舫以詩情散文回應余光中的散文革新主張，李藍散文則承接了張愛玲的現代主義隔空影響。三人的文壇與人生際遇皆不同，所相同的，是她們反逆潮流的書寫與努力。在所有的文類都在講究邊緣性（marginality）和顛覆性（subversion）的時候，從現代到後現代，臺灣當代女性散文其實從未在創作場域或心靈探索中缺席。

六〇年代受現代主義直接與間接影響的女性散文，趙雲、張菱舫、李藍，趙雲技巧上由於由小說轉化而來，較為接近當時現代派小說在文體或文字上扭曲變形的特質，張菱舫、李藍文字則屬「善性西化」，加上中國的優位性，意識上向古典主義回航，似乎較趨近黃錦樹所謂「中國性—現代主義」。無論如何，經過這樣的轉折與重鑄，如陳芳明所謂，以「橫的移植」姿態進來臺灣的現代主義，某種程度上也帶來散文加心靈的解放。從六〇年代趙雲、張菱舫、李藍，到頗有女性自覺意識的蔣芸、丹扉、陳克環，七〇年代吹起曹又方、張曉風的變奏，到八〇年代「撒豆成兵，點鐵成金」的文字精靈簡嬪的出現，都在「她們的文學」中，揉合了現代主義以降最富挑戰性的語言實驗與前衛精神。

詩人白萩曾在〈對「現代」的看法〉一文，引龐德（Ezra Pound）和艾略特（T.S.Eliot）之說，認為時間與文化都具有一種「積續性」（Duration），「現代」包括對過去的一種清晰吸納，而此種吸納又包括著和現代同時並存的一種序列。¹¹⁰「現代主義」本身的意義不止於一種運動的狂熱，而是揭示了自古典、浪漫、象徵以來，一直隱藏和支持各運動成功的重要存在因素。中國新文學的白話散文傳統移至臺灣後，在六〇年代現代主義風潮中，女作家以一種違逆主要潮流的方式作了文體實驗。這實驗當時看來似乎未稱成功，然而如今重新檢視文學史，她們的作品卻是重要的前驅，證實了散文此一文類的現代性開展過程。

被遺忘的，並不一定不重要。簡嬪在《天涯海角》中曾說：「一部歷史，往往就是一部流浪史。我們是否真可以找到一種高度，足以放眼八荒九域又能審視自己這卑微的存在？」是心靈解放，也是對權威的抗拒、傳統的背叛。臺灣當代

¹¹⁰ 白萩，〈對「現代」的看法〉，《現代詩散論》（臺北：三民，1972年），頁34-35。

女性散文在六〇年代，以現代主義作為啓蒙，開始展現了女性文學的主體性與自覺，轉變了五四跨海而來的中國性與寫實傳統，也開展了八、九〇年代眾聲喧譁的散文後現代世代的可能。

參考文獻

一、重要作品文本

- 李 藍，《在中國的夜》，臺北：晨鐘，1972年。
- 李 藍，《青春就是這樣》，臺北：華欣文化中心，1974年。
- 張菱舫，《紫浪》，臺北：文星，1963年。
- 張菱舫，《聽，聽，那寂靜》，臺北：阿波羅，1970年。
- 張菱舫，《琴夜》，臺北：阿波羅，1971年。
- 張菱舫，《外太空的狩獵》，臺北：聯合文學，2006年。
- 趙 雲，《零時》，臺北：大地，1975年。
- 趙 雲，《男孩女孩和花》，臺北：九歌，1979年。
- 趙 雲，《心靈之旅》，臺北：文經，1988年。
- 趙 雲，《寄情》，臺北：大地，1988年。
- 趙 雲，《歲月流程》，臺南：台南市立文化中心，1996年。
- 趙 雲，《遺落在二十世紀的夢—趙雲自選集》，台南：供學社，2003年。

二、單篇論文

- 王浩威，〈偉大的獸—林耀德文學理論的建構〉，《聯合文學》，12卷5期，1996年。
- 史書美，〈一九三九年的上海女性—從後殖民論述的角度看中國現代性之「現代性」〉，《聯合文學》，10卷7期，1994年5月。
- 白 萩，〈自語〉，《（《天空象徵》後記）》，《現代詩散論》，臺北：三民，1972年。
- 白 萩，〈對「現代」的看法〉，《現代詩散論》，臺北：三民，1972年。
- 朱小燕，〈紫浪中的菱舫〉，《臺灣新生報》，1993年7月22日。
- 江寶釵，〈現代主義的興盛、影響與去化—當代臺灣現代小說現象研究〉，陳義芝編，《臺灣現代小說史綜論》，臺北：聯合文學，1998年。
- 呂正惠，〈現代主義在台灣〉，《戰後臺灣文學經驗》，臺北：新地，1995年。
- 林耀德，〈傳統之軸與前衛之輪—半世紀的台灣散文面目〉，《聯合文學》，132期，1995年10月。
- 林麗如，〈婦人之見，鏗鏘之筆—專訪丹扉女士〉，《文訊》，159期，1999年1月。
- 邱貴芬，〈從張愛玲看台灣女性文學傳統的建構〉，《仲介台灣·女人》，臺北：元尊，1997年。

- 邱貴芬，〈台灣（女性）小說史學方法初探〉，《後殖民及其外》，臺北：麥田，2003 年。
- 邱貴芬，〈台灣（女性）小說史學方法初探〉，《後殖民及其外》，臺北：麥田，2003 年。
- 邱貴芬，〈臺灣現代主義小說與現代性的時間〉，暨南大學「重寫臺灣文學史/反思女性小說史」研討會論文，2005 年 5 月 27 日。
- 施 淑，〈現代的鄉土—六、七〇年代臺灣文學〉，施淑《兩岸文學論集》，臺北：新地，1997 年。
- 柯慶明，〈六十年代現代主義文學？〉，收入《四十年來中國文學》，臺北：聯合文學，1994 年。
- 張瑞芬，〈狩獵月光—張菱齡和她的詩情散文〉，張菱齡《外太空的狩獵》序言，臺北：聯合文學，2006 年。
- 張誦聖，〈袁瓊瓊與八〇年代台灣女性作家的「張愛玲熱」〉、〈台灣女作家與當代主導文化〉，《文學場域的變遷》，臺北：聯合文學，2001 年。
- 張誦聖，〈現代主義與台灣現代派小說〉，原載《文藝研究》（1988 年 7 月），張誦聖《文化場域的變遷》，臺北：聯合文學，2001 年。
- 張 錯，〈食蓮人〉，《中央日報》，2003 年 5 月 20 日，收入《靜靜的螢河》，臺北：三民，2004 年。
- 陳芳明，〈現代主義的擴張與深化〉，《聯合文學》，207 期，2002 年 1 月。
- 黃 華，〈評蔣芸《屬於我的雨季》〉，《自由青年》，37:4，1967 年 2 月。
- 黃錦樹，〈中文現代主義—一個未了的計畫〉，2001 年 6 月政大中文系「現代主義與台灣文學學術研討會」論文，收入《謊言與真理的技藝》，臺北：麥田，2003 年。
- 黃錦樹，〈嘗試文、美文與現代散文〉，東吳大學「臺灣當代散文」研討會論文，2003 年 10 月。
- 董保中，〈「文人的使命」與「創作自由」—兼評陳克環的「形式與內容」〉，《書評書目》，45 期，1977 年。
- 趙 雲，〈隨緣—我的筆墨生涯〉，《文訊》，第 39 期，1988 年 12 月。
- 趙 雲，〈荒謬劇場〉，《遺落在二十世紀的夢—趙雲自選集》，臺南：供學社，2003 年。
- 劉紀蕙，〈林耀德與臺灣文學的後現代取向〉，《孤兒·女神·負面書寫—文化符號的徵狀式閱讀》，臺北：立緒，2000 年。
- 劉紀蕙，〈時間龍與後現代暴力書寫的問題〉，《孤兒·女神·負面書寫—文化符號的徵狀式閱讀》，臺北：立緒，2000 年。
- 蔣翊華，〈張愛玲小說中的現代手法—試析空間〉，《聯合文學》，10 卷 7 期，1994 年 5 月。

三、專書

- 王家誠，《在那風沙的嶺上》，臺北：大江，1969年。
- 王家誠，《守著火的夜》，臺南：市立文化中心，1997年。
- 朱壽桐，《中國現代主義文學史》上卷，江蘇教育出版社，1998年。
- 余光中，《掌上雨》，臺北：文星，1964年。
- 余光中，《蓮的聯想》，臺北：文星，1964年。
- 余光中，《逍遙遊》，臺北：1965年，文星。
- 周芬伶，《艷異—張愛玲與中國文學》，臺北：元尊，1999年。
- 林耀德，《一九四九以後—臺灣新世代詩人初探》，臺北：爾雅，1986年。
- 邱貴芬，《日據以來台灣女作家小說選讀》，臺北：女書文化，2001年。
- 邱貴芬，《後殖民及其外》，臺北：麥田，2003年。
- 張瑞芬，《五十年來台灣女性散文·評論篇》，臺北：麥田，2006年。
- 郭淑雅，《國族的魅影，自由的天梯—「自由中國」與聶華苓文學》，靜宜碩論，2001年。
- 彭瑞金，《台灣新文學運動四十年》，高雄：春暉，1997年。
- 黃錦樹，《謊言與真理的技藝》，臺北：麥田，2003年。
- 葉石濤，《台灣文學史綱》，文學界雜誌出版，1985年。
- 劉登翰，《台灣文學史》，福州：海峽文藝，1993年。
- 鄭明娟，《現代散文縱橫論》，臺北：長安，1986年。

Modernism and Taiwanese Feminine Prose in the Sixties

*Rui-Fen Chang**

Abstract

In the sixties when modernism was impacting Taiwan expansively, feminine prose was rarely mentioned by traditional literature history, and key female writers were also ignored. However, with their avant-garde concepts, the female prose writers leaped over various literature genres, launched new possibility of prose writing, and eventually presented a significant turning point for feminine literature in the 60's.

Feminine prose in the 60's was characterized by coexisting; i.e. heterogeneous voices and meanings of generation transformation coexisted. Following the soft feeling track from popular writers such as Chang Shou-Ya, the young female writers were mostly the second generations immigrated from mainland China. Due to going abroad too early or beginning to write prose at a later stage, writers such as Chien Wan, Jing Ji, Chen Shau Tsung and Chiang Yun were neglected. Dan Fei and Chen Ko Hwan followed the road of journalism for knowledge of variety, caring about contemporary politics and society in response to the female posture. Nevertheless, Chao Yun, Chang Ling Ling and Lee Lan developed a turning point between modern and traditional literatures by contrast to the "May-Fourth new literature revolution" although their works were not so many.

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, Feng Chia University.

Chao Yun's prose was filled with an overriding spirit between experimental movies and novels, while Chang Ling Ling's prose responded Yu Kwang Chung's new ideas of prose with poem-styled feelings. Moreover, Lee Lan's prose appeared to be sequenced by space-isolated modernism from Chang Ai Ling. Under the waves of sweeping modernism, these female writers eventually conducted literature styling experiments by ways against the mainstream styles.

Keywords: modernism, feminine prose, the sixties