

第三章 簡媜的文學創作觀

鄭明娟認為：「每個夠格的創作者都有他先驗的文學理論」¹，從叩問情愛、自我覺醒的《水問》，到探索歷史，熱愛家國鄉土的《天涯海角》，十幾年來，簡媜完成十四本散文專著，幾乎每一本書都標示散文創作的里程碑。她勇於嘗試的性格，在創作過程中不斷求新求變，為散文開創新風貌。本章試著從簡媜的著作、序文、演講及訪談紀錄中整理她的文學創作觀。

簡媜認為生命無常，但是文學可長可久，她藉文字書寫凝結時空，保留記憶，也藉文學抒發情思，餵哺眾生的心靈，文學創作是簡媜實現自我，回饋社會的舞台。

簡媜認為散文比其他文類擁有較寬的腹地涵攝現代社會每一寸肌理的變化，它是最自由的文體，可以內涵許多實驗的可能性，作者可運用詩化的語言表現文字之美，也可借用小說的虛構情節和對話技巧來擴大散文的境界。

簡媜不喜歡將零碎散亂的作品拼湊成一本書，她的創作是以「書」為單位，以計畫性寫作的方式規劃書綱，從不同角度去詮釋書的主題意識，因此能夠推陳出新，不同的書本展現不同的主題和關懷。

第一節 文學高於一切

文學是以語言文字為媒介的藝術，透過文學的創作與閱讀，產生怡情養性的作用，達到藝術化的人生。

文學在簡媜的生命中扮演兩個角色，一是展現才華、實現自我的舞台，另一個是心靈的療養院。她說：

¹ 蔡素芬記錄，〈鄭明娟、簡媜對談散文創作〉《國文天地》4卷2期，1988年7月，頁71。

文學對我扮演兩種功能，一種是個人的興趣或專長，一點點才華，有機會找到舞台去發揮，這是幸運的地方，這輩子有一個重要的舞台在那裡。另一種很奇妙的效用是它模糊了你在現實生活中的創傷，它使你在現實生活中所承受的變得比較渺小，比較不 care，你在這裡獲得了安慰跟補償。²

簡媜意識到自己在文學創作上的才華，年輕時，她把創作才華視為展露個人鋒芒的利器；中年之後，她認為才華屬於眾生所有，不是用來圖謀個人的榮祿，因而能不計功名利祿、是非褒貶，以純淨、沉穩的心潛心創作，期望自己透過創作盡情吐哺心中的華采，將文學獻給知音的人，或藉文學作品溫暖人的內心，如此就不枉蒼天賜才的恩德。另一方面，文字書寫曾幫簡媜度過難熬慘綠的青春歲月，透過閱讀和創作，孤苦貧弱的簡媜找到心靈的桃花源。文學開啓她的新生命，簡媜透過創作宣洩情感、沉思生命，並進而以寬闊的胸襟包容人世的不完美，文學想像解決現實的困厄，讓無枝可棲的少年不致於墜入偏執的怨恨情節，因此，簡媜視文學為安身立命的桃花源³。

在資訊媒體發達的時代裡，到處充斥視覺影像的刺激，現代人對圖像的接受度似乎比文字接受度高出很多，造成閱讀人口銳減，文學逐漸式微。但是簡媜對文學創作仍然十分執著，所靠的是少女時期對文學的那份「初發心」支撐，「自覺再怎麼老成、世故，再怎麼氣餒、冷淡，也不該辜負那少女」（《天涯海角》，頁 285）。

文學表現人生，書寫人性，它處理的是「人」的問題，對簡媜而言，「文學高於一切泱泱而立的」（《私房書》，頁 93）。所以，一個文學創作者不應該向政治稱臣納貢，也不該把文學當成個人謀求功名利祿的法器，作者應該超越政治、經濟的框架，以單純的心回到基本的人性，探討生命的共相。她說：

我執拗地相信文學理應是性靈之聖堂，自外於種種庸碌、矯奇且瞬間生滅的價值

²郭素妙，〈簡媜訪問紀錄〉訪簡媜於八十九年十月十八日，夜七時至十時於金石堂書店。

³參見本論文〈簡媜的斷代史——求學的孤寂與愛戀〉一節。

觀。她必須是她自己，自給自足，健步前行，腳下踢出的風塵是一分清貧三分雍容五分雲揚，留一分給天地容身。落籍文學國度者，如聖堂之修士，虔誠誦唱經文，並不為取悅他者，亦無尋覓知音之雜念，只是盡一個修行者所應為。至於，為何成為修士，那是生命歸宿的問題了。⁴

簡媜把文學視為性靈的殿堂，基於這種信念，堅決捍衛文學的本質，認為文學應該超越政治立場，文學也應掙脫經濟因素，更要超脫宗教、哲學、歷史的束縛，才能回到文學單純的國度進行創作。此外，她相信文學與藝術是衡量一個社會文明的重要指標之一，她希望能有座藝術墓園，或者一棟花園藝文大樓，以企業化經營創造現代人對藝文生活的慾望⁵。落籍文學國度的人如聖堂的修士，把一生的力氣、智慧獻給文學，在創作中修行，這種人一定對商品化保持距離，相信人的一生活總有些東西是不可被販賣或消遣娛樂。文學修士的創作動機很單純，埋首創作不是為了取悅他者，也不是想從中尋覓知音，單純為創作而創作⁶。

簡媜以純粹的心面對創作，把生命當墨條，在時間這塊大硯上慢慢磨盡，她希望自己的作品能安慰別人的靈魂，讓讀者在字裡行間得到溫暖。

簡媜相信文學給人力量，讓人在災厄中化險為夷，她假想幾個「文學救人一命」的場面：

要不是沉迷於《汪洋中的一條船》且哭得兩眼腫脹，那小孩一定跟同伴到河裡戲水，那麼，溺水的會是誰便很難說。

要不是窩在稻草堆裡讀《天方夜譚》抬頭又恰好看到藍空浮雲，那鄉下孩子不會

⁴ 簡媜，〈一個名叫早春的季節〉《幼獅文藝》1997年5月，頁23-24。

⁵ 詳見《胭脂盆地·食字獸的寶貴意見》：希望有人將我的作品印成壁紙或燒在瓷磚上，好歹增加一點閱讀率與虛榮感；再來，很想找幾個雕塑家、詩人、散文家及造景專家一起慫恿大金主買塊地經營「藝術墓園」；上頃綠茵，四季繁花，每一個死者採火葬，墓碑就是雕塑家的藝術品配合一首詩或散文（專門為他創作的）。……蓋一棟至少十二層高的現代智慧型花園藝文大樓，至少三百坪開放空間，草坪花園樹蔭加上小小的露天咖啡座，免費提供文化界做新書發表或慶祝之類的。

做起離鄉追尋黃金國度的夢，那麼人生會往哪兒走？連搖曳的野草也無法指示方向吧！

在醫院加護病房附設的「家屬休息區」裡，那少年盤坐於上舖床上，整夜捧著《金剛經》逐字默誦，誦得字中有小徑、句裡有大道。如果不是這樣，他會不會被不停息的哀嘆聲、低泣聲甚至突發的哭叫聲牽引而墜入恐懼深淵終於崩潰？

要不是《地下室手記》，那跨不過情關想要尋短的年輕人會不會走入海中、葬身魚腹？

要不是《流浪者之歌》，那深感前途茫茫又看不起紅塵俗世的青年，會不會遁入空門？⁷

文學是心靈的窗口，也是心靈的療養院，它讓鄉下孩子有了追尋的方向，也讓生活受困的人在作品中療傷止痛，獲得新生的力量。抱著這樣的使命從事文學創作，簡媜把創作視為她這生最重要的工作，並對文學創作有一股難以自拔的深情，發願在文學的國度中當一名堆文砌字的工人，透過文學創作，將生命痛快淋漓的供養眾生，將文學獻給苦苦探問生命的人。

簡媜以文字為媒介，藉由藝術的手法保存成長記憶，解開情感枷鎖，為時代留下影像，也餵哺讀者焦渴的心靈。從書寫個人愛怨情愁的《水問》到表達對家國鄉土熱愛的《天涯海角》，簡媜十幾年來創作主題不斷更迭，創作風格也因年紀和心境的轉變而有不同，她把創作分成三階段：

從事創作可能有三階石梯，第一階是對自然之流動與鄉園初情的禮讚，從中窺得一介生命如何醒轉；第二階，不得不放眼當代，體會歷史、省思社會民生，與民族之脈搏互動；第三階，覺悟到終究必須沉埋於時間，成為歷史塵土，此時心境

⁶ 參見簡媜演講，魏可風整理，〈許我一張散文臉〉，《聯合報》，2000-06-05，37版。

⁷ 簡媜，〈隨書飄浪〉上，《聯合報》，2000-08-27，37版。

不免微冷，若還能寫下去，除非恆在夜空，仰望遙遠不可及的一顆燿星。（《私房書》，頁 41）

簡媜早期的《水問》、《只緣身在此山中》和《月娘照眠床》等書偏向對自然景物的禮讚、對鄉村家園的追憶、對自我生命的回顧，創作的主题侷限在小我的生活；當簡媜藉由創作處理好自己的問題後，她放眼當代，紀錄芸芸眾生的面貌，她以台北盆地的人事為觀察描繪的對象，完成《夢遊書》、《胭脂盆地》和《女兒紅》等都會文學；近期的《天涯海角》，簡媜融史入文，藉歷史的追索、地誌的勾繪、人情的摹寫來確認身世座標。簡媜熱愛創作，但覺悟到時間將吞噬一切，辛苦吐哺的作品終將成為歷史塵土，心境不免微冷，創作的心態也常反覆矛盾，「伏案疾書時極其自重自愛，擲筆度日卻又自輕自嘲」（《私房書》，頁 139）。縱使如此，簡媜不願辜負少女時期對文學的夢，所以，不管文學的處境如何蕭索炎涼，她仍然持續不斷地創作。每個創作者埋首創作，到某個階段時也許會問「為何而寫？為誰而寫？」簡媜把「為誰而寫」分成三個階段：

一是寫作初期，為文學的夢而寫，純粹的，還未有經濟概念；二是讀者階段，作者透過商業機制得到讀者，不同作家對讀者的想像不同，有人想要的是「知音」（包括專業讀者、評論者）、有人想要的則是「市場」（廣大群眾），編輯策劃的完整性或銷售策略等等，會內化於作者的內在，影響思考的結構，如此看來，暢銷作家實在是一種特殊的才能，並非人人可以做到；三是文學史階段，作家期許自己的創作能夠達到怎樣的廣度與深度，和同時代與之前的作家相較又有怎樣的突破。⁸

簡媜寫作初期，單純是為了完成文學的夢；後來是為了「知音」和「市場」而寫，創作的目比較功利。但是，當作品廣獲專業讀者和評論者的肯定，在市場上又有一定的銷售量時，

⁸ 〈為誰而寫？為誰而讀？〉《聯合報》2002-07-28，39版。

簡媜站在文學史的角度省視自己的作品，不斷自我淬練，以期突破散文的框架，寫出深度與廣度兼備的作品。簡媜認為：「寫作最高的境界，就好比人騎在驢上，把一串胡蘿蔔懸在驢的面前它就永遠向前跑去。那串胡蘿蔔，就是『止於至善』的理想，永遠吸引作家向上攀爬。」⁹

簡媜在綠色的稿紙上辛勤地插秧，期望以文學的靈糧撫慰苦苦追尋的眾生；甚至不惜以身代薪，用文學的熱情溫暖在寂地哆嗦的孤魂。

有時，不想寫了，想慵懶度日，與雲翳說謊。看到案上一疊齊整雪白的稿紙卻又怦然心動。好像有人將春田犁得那麼美麗，我不得不慚愧地插秧。（《私房書》，頁107）

每天孜孜不倦地創作，十幾年來所完成的書都是她心靈日夜運轉的軌跡。但是，近年來社會快速變遷、政治喧騰不已，而文學日漸式微，對此，簡媜不免發出沉痛的嘆息：「看看文學在現代社會的處境，想想所剩不多的固守著孤夜寒窗的文學信眾，到底意義何在？便不由得讓心情在谷底行走」¹⁰。在創作過程中，曾經被社會沸騰的對立情緒牽引而感到沮喪抑鬱，所幸，內心不斷感受到少女時期與創作初遇的那股愛戀，爲了不辜負當年對文學的熱愛，因此，不管環境多惡劣，心情如何氣餒，都願意以最誠摯的心來供養文學。所以，中年後的簡媜，選擇遠離江湖，以文學的靈糧來饜足眾生空虛惶惑的心靈。畢竟，文學不是爲了熱鬧而來！

第二節 最自由的文體 散文

散文是中國文學中顯著而重要的一種類型，在華人的書寫世界，佔有重要的地位。

⁹蘇綾，〈簡媜和她的「山」「水」〉《文訊》27期，頁209，1986年12月。

但是，散文作者像一群遊牧民族，也像孤獨的星球。詩人有詩人組成的詩社，有各自宣揚的派別；小說也有它的流派和傳承，唯有散文作者，既不結黨成派，也不特別標榜什麼散文理論，表面上看來，每個人都可以利用他空出來的那一隻手來寫散文，但是將創作才華完全放在散文上的人卻不多見。余光中曾經不屑地說：

對於一位大詩人，要寫散文，僅用左手就夠了。許多詩人用左手寫出來的散文，比散文家用右手寫出來的更漂亮。一位詩人對於文字的敏感，當然遠勝於散文家。

11

余光中以詩和散文相比，認為詩是美麗而奧妙的，而散文則有「平庸乏味」的意思。因為當時專寫現代散文的作者很少，作品不佳，所以余光中譏笑散文為「相當保守的一個小妹妹，迄今還不肯剪掉她那根小辮子」¹²。經過余光中的點醒和反諷，有志散文創作的人勵精圖治，以創新實驗的方式開闢繁花盛開的散文世界，一洗前人對散文的刻板印象。楊牧說：

半是懸想過高，半是力有未逮，這許多年來我於散文之為藝術早產生一種又愛又恨的失戀情緒。憤慨之餘，我會覺得散文只是我所追求的文學結構裡較為次要的一環，以此藉口掩飾自己的疏懶；然而認真地說，我深知古來弄墨之人，以散文為主要媒介，堅持不分行的藝術的，代有崢嶸傑出者，而當散文臻其極高之時，本不乏立霄干雲之作，其起承之氣勢，其轉合之跌宕，其動人移人，絕不在詩之下。¹³

¹⁰簡媜，〈紅色的疼痛——序《女兒紅》〉，台北：洪範，1996，頁6。

¹¹ 余光中，〈剪掉散文的辮子〉，《逍遙遊》，台北：大林，1982，頁27。（本文原於1963年在《文星》68期發表）

¹² 見余光中，〈剪掉散文的辮子〉，《逍遙遊》，台北：大林，1982，頁29。

早年以詩為創作主軸的楊牧，認為詩是以精練的字句，營造豐富的意境，具有無窮的暗示性和音樂性，而散文在這方面的藝術性是有限的。近年來卻愈來愈肯定散文的藝術價值，認為一篇散文佳作的氣勢起承、文意跌宕，及其感人的力量絕不遜於詩作，因此致力於散文創作，留下膾炙人口的作品¹⁴。

簡媜致力創作約二十年，始終以散文作家自居。她的《七個季節》，文字精練，充滿詩的意象，她仍視此為散文小品，並謙虛地表示「不敢侵犯詩的尊嚴」¹⁵。她也曾寫過小說，卻希望這些小說，「從此消滅不再被記憶」（《夢遊書》頁7）。《女兒紅》中有少數篇章是散文與小說的混血¹⁶，但簡媜仍稱這本書為散文集。截至目前為止，簡媜是以散文作家的姿態傲視文壇，是現代散文寫作的大家。

在她的認知裡，「散文比其他文類擁有較寬的腹地涵攝現代社會每一寸肌理的變化」¹⁷，散文作者以警敏的眼光體察社會脈動、搜攬題材、反映現實、宣洩心情、描繪人事、剖記瑣屑，在速度與產量上一直具有旺盛的活力。而且「散文具有舒緩的敘述魅力，能放縱想像，濃縮情理；不論是剖析人物內在世界、紀錄社會變遷、涵泳情絲理緒，均允許作多向度的延伸與疊印」¹⁸。此外，散文也比其他文類更容易吸納人才，詩人、小說家擁有一管散文好筆的，比比皆是。「主修」散文的一往情深，「副修」者亦風姿綽約，無形中雄壯了散文隊伍，使質、量雙線並進。

簡媜認為，「散文」的概念是很自由的，它內涵了許多實驗的可能性，和自由發展的空間，也具備寬闊的腹地可以引進其他文體之所長，散文作者可以運用詩化的語言，表現

¹³ 楊牧，〈詩與散文〉，《失去的樂土》，台北：洪範，2002年八月，頁115。本文於1975年發表。

¹⁴ 楊牧從1960年到1975年，十五年中出版《水之涓》、《花季》、《燈船》、《非渡集》、《傳說》、《傳說》和《瓶中稿》等七本詩集，散文集只有《葉珊散文集》和《楊牧自選集》兩本；從1975年至今，出版《北斗行》、《涉事》等八本新詩集，散文集計有《年輪》、《柏克萊精神》、《搜索者》、《山風海雨》、《一首詩的完成》、《方向歸零》、《疑神》、《星圖》、《亭午之鷹》、《下一次假如你去舊金山》和《昔我往矣》等十一本。詳見張惠菁，《楊牧》（台北：聯經，2002），頁241—242。

¹⁵ 簡媜在〈《七個季節》的序文中表示「平生不會寫詩，偏偏飲水蝸臥之際常浮現詩的意象。縱使某些文字掉入詩缸，我還是大而化之稱為『小品』吧！不敢侵犯詩的尊嚴。」台北：時報文化，1987，頁9。

¹⁶ 保真編的《八十五年短篇小說選》收錄簡媜的〈在密室看海〉。

¹⁷ 簡媜主編，《八十一年度散文選•繁茂的庭園》，台北：九歌，1993。

¹⁸ 〈簡媜的散文觀〉，見陳義芝編，《散文教室》，台北：九歌，2002年2月，本書原名《簷夢春雨》，1994年編印後，因行銷管道不暢而停版。

文字精巧之美，也可以藉用小說的虛構情節和對話技巧，擴大散文書寫的題材。總之，散文這種文體允許不同的作家捏塑它的意義和價值，並依照自己的特性去發展出一條獨特的路¹⁹。基本上，簡媜認為散文是沒有格局限制的，它帶有狂野、自由的發展的可能性。

她說：

隨著不同階段的實驗和閱讀，發現形式是人所賦予的，就像誰都沒有辦法告訴我什麼是散文，我只要把自己的散文寫出來就是，所以依據不同題材的需要，我會做比較自由的變化，所以有些東西寫起來有點小說傾向，有的作品又似詩的表現技巧。²⁰

多年來簡媜致力於散文的耕耘，發現其實「散文」並沒有清楚明白的定義，只在與其他文體並列時才出現相對性的「散文」²¹，這意謂著作者可以在「散文」的大名號下自行決定他所要的面目。基於這種觀點，簡媜在創作中不斷實驗，力求突破散文的疆界，創造豐富多彩的散文王國。她的作品以散文為基調，卻不拘泥於散文的形式，以詩化的語言寫散文，表現語言的精巧與富麗，也豐富散文的意象；並常用小說中故事的形式、虛構的情節、對話的技巧，使散文的形式更生動活潑，闡述的內容也因此更深入多元。她和楊牧對文類都抱持「寧可信其無，不可信其有」²²的態度。

散文這個文類比詩和小說貼近現實，但並不表示散文就是寫實的文學，完全沒有虛構的問題，簡媜說：

創作活動和現實生活經驗本來就很有距離。散文容易被冠上寫實的面貌，可能跟長久以來我們閱讀或創作散文的習慣有關係，而我寧願將它當成一個文類，在裡

¹⁹ 見林麗貞紀錄整理，〈誤入散文「歧途」上〉《自由時報》，2001-06-18。

²⁰ 李瑞騰專訪簡媜，楊錦郁紀錄，〈從寂地出發，終歸於幻滅〉《文訊》革新 57 期，1993 年 10 月，頁 98。

²¹ 一般人將非詩、非小說、非戲劇的文體統稱為「散文」。

²² 張惠菁，《楊牧》，台北：聯經，2002 年 10 月，頁 136。

頭可以有許多虛構的成份、創造的活動，甚至不一定要寫自身生活經驗的東西，也就是說這些材料可以經過處理，而用散文這文類去表現，因此它允許很豐富的實驗方式。事實上，作品和現實經驗是有一段距離的，這距離是創作的距離。距離或大或小或輕或重，巧妙就在個人，而我一向不贊成散文的創作只是生活的呈現，必須有作者的野心在裡頭。²³

簡媜認為創作活動和現實生活經驗本來就很有距離，任何一個文學活動都有虛構的問題，所謂的虛構不僅僅是剪裁的能力，有時候也必須針對所要描寫的意境或最後領悟，添加一些細節進去，這些細節不見得是現實當中實際的經驗。簡媜表示：「其實，散文是虛虛實實，純粹虛構會失去散文的趣味，全部屬實又會陷入乏味」²⁴。

簡媜從高中開始提筆寫作，作品多以散文為主，她早期的創作和生活經驗比較接近，後來發現創作的視野不能只停留在自己熟悉的生活，而必須透過作者的巧思，呈現獨特的體系，讓作品內容跳脫個人的喜怒哀樂，表現豐富多元而完整的題旨。她在《下午茶》的序中表示自己筆下的世界不見得真有其人其事，只是將茶的滋味和心靈的感受相呼應，藉茶寫人事，以人事深化茶的滋味。她有意藉虛構的文字抒情說理，從各種角度去詮釋一本書的主題，是她創作的宗旨。在《胭脂盆地》的序中，簡媜進一步表示「收入這本書的故事，或多或少糅合了虛構與紀實的成分」(《胭脂盆地》，頁 1)，文學作品的價值不在人事的真假，而在文字背後所傳達的情感思想，簡媜突破散文必須紀實的框架，以虛構與紀實相糅的寫法拓殖新境，呈現多樣的散文風貌，開闢繁花熾然的散文園地。

近來有些散文名篇以虛構的情節來展現散文的風采，讓小說和散文之間的界限愈來愈模糊，這是散文作者的寫作策略²⁵。他們企圖超越傳統的散文創作，以詩、小說的形式

²³蔡素芬記錄，〈鄭明嫻、簡媜對談散文創作〉，《國文天地》4卷2期，1988年7月，頁67。

²⁴見林麗貞紀錄整理，〈誤入散文「歧途」下〉，《自由時報》，2001-06-19。

²⁵焦桐指出：「近幾年來，台灣的散文擂台似乎傾向虛構發展，時報文學獎是最明顯的例子。一九九六年，張啓疆以小說「失聰者」參賽獲散文首獎之後，四年來除了鍾怡雯的〈垂釣睡眠〉之外，郝譽翔和張瀛太分別以小說〈午後電話〉、〈豎琴海域〉參賽，連續獲得散文首獎，在不知作者是誰的情況下，這些作品被視為極佳的散文，但一旦認識作者之後，這些作品可能被歸類為虛構的小說。見焦桐主編，〈博觀約取的敘述藝術〉《八十八

或技巧來開拓散文書寫的題材和表現的深度。

但，基本上散文和小說、詩歌之間還是有一點不同。

梁實秋強調：「散文裡絕無隱飾的可能，提起筆來便把作者的整個的性格纖毫畢現的表現出來」²⁶。余光中也持相似的觀點，他說：「在一切文體之中，散文是最親切、最平實、最透明的言談，不像詩可以破空而來，絕塵而去，也不像小說可以戴上人物的假面具，事件的隱身衣。散文家理當維持與讀者對話的型態，所以其人品盡在文中，偽裝不得」²⁷。痲弦也認為：「散文是人格的直接呈現，也是未經整理修飾過的人生的坦率告白」²⁸。王鼎鈞對散文的看法是：「散文中幾乎『必須』由作者直接介入，有作者的氣質、思想，並且真情流露。所謂『文如其人』，也只有在讀散文時最容易印證」²⁹。陳芳明表示：

散文於我是極私密的文體，貼近肉體，貼近情感，貼近慾望，貼近記憶。讀我的散文，可以窺探到許多「我」。無論是思維上的自我(self)，還是心理上的自我(ego)，都成為我建構散文的重要支柱。

在書寫散文時，我是不怕「我」的。即使刻意隱藏自我或壓抑自我，「我」並不會消失，更不會泯滅。書寫本身正是一種慾望的釋放，也就是把潛藏在體內的意識流動挖掘出來。在書寫過程中，使用裝飾性的語言來掩蓋自我，也只不過是一種假面而已。假面告白的背後，仍然還是真實的聲音。³⁰

縱使作者有意在創作時藉虛構的文字隱藏自我，但對散文這種貼近作者情感和記憶的文體而言，修飾性的語言只不過是一種假面，假面的告白後，仍是真實的聲音。

簡嬪認為散文比其他的文體更容易顯露作者的人格特質、情感色澤和思想深度、文

年散文選》，台北：九歌，2000年4月，頁16-17。而簡嬪收錄在散文集《女兒紅》中的〈在密室看海〉卻被收編在保真編的《八十五年小說選》中。

²⁶ 梁實秋，〈論散文〉，收在現代散文研究小組編的《中國現代散文論》，台北：蘭亭，1986年10月，頁58。

²⁷ 余光中，〈散文的知性與感性〉，《藍墨水的下游》，台北：九歌，1988年10月，頁15。

²⁸ 痲弦，〈夢雨飄瓦：曾麗華散文中的生命美學〉《聯合報》，2001-02-26。

²⁹ 王鼎鈞，〈散文〉，《文學的種籽》，台北：爾雅，2003年7月，頁76。（本書1982年由明道文藝初版）

學功力，她說：

總的來講，散文首先會顯露作者的人格特質、氣質，第二是顯露作者情感的色澤
曾麗華的作品感覺是銀灰色的；楊牧則是高冷、杉木的顏色；余光中是暖色系，
亮度比較高；徐志摩是煙波藍，無可捉摸；林文月的散文是古銅色。 第三
是，可以顯露出作者思想的深度。第四是文學的功力，意境。³¹

散文未必是作家生活的寫真，在書寫過程中，作家有時會虛構一些情節來表現自己的觀點和內在世界。但散文作品中容或有虛構的人物、誇飾的情節，然而從作者選擇的題材，敘述的手法、語調，和呈現的思想內容，就可顯露作者的生活、性格、情感和關注的面相，並看出作者的思想深度和文學意境。

簡媜認為作者在年輕時展現的是他的才華，中歲以後，要以思想深度或文學意境來吸引讀者，因為「思想貧瘠比技巧軟弱更難堪」（《夢遊書》，頁 6），一篇好的散文應該以「主題強烈、情節有秩序，文字求優美」³²為三大要件。

這三大要件中又以「主題強烈」最重要，簡媜說：「內在視野（inside vision）將決定一部作品的重要性」（《私房書》，頁 143），所以，好的散文應該言之有物，作者藉文字或傳達知識，或辯證哲理，或描繪情感，每篇文章都應該有創作的題旨。作家要藉閱讀、觀察和省思來淬煉哲思、開拓胸襟，如此才能以哲學的鷹眼、史學的胸襟來洞澈人性，在文章中建立一套自己的美學，並對社會的諸多現象進行批評，寫出擲地有聲的作品。

此外，一般人以為散文的特色在一個「散」字，寫散文就像聊天一樣，可以乘興而談，盡興而止。但一篇好的散文，「須具有詩的圓滿，完整如珍珠；也具有小說的嚴密，緊湊如建築」³³。所以，作家要懂得佈局，嫻熟運用敘述技巧，有秩序地描繪事件的始末，

³⁰ 陳芳明，〈陳芳明散文觀〉，《陳芳明精選集》，台北：九歌，2003年7月。

³¹ 見林麗貞紀錄整理，〈誤入散文「歧途」下〉，《自由時報》，2001-06-19。

³² 汪志雲，〈攀爬於寫作的天梯——簡媜〉，《幼獅少年》119期，1986年9月，頁100。

³³ 李廣田，〈談散文〉收在現代散文研究小組編的《中國現代散文論》，台北：蘭亭，1986年10月。

情節的發展變化，及情感的跌宕轉折，寫出引人入勝的文章。

鎔文鑄字的技巧是寫作的基本功夫，簡媜說：「我最看不過去的是鬆散的，沒有紀律，不夠美感的，不夠結實的文字」³⁴，一個優秀的散文作家要有高度駕馭文字的能力，以優美的文字表現文字的質感，提升文字的密度與高度。

對於近年來散文這個文類蓬勃發展，簡媜觀察其中的變化，歸納出幾項散文發展的趨勢：

一是文體混血。二是類型化（或專題化）。三是「敘述者我」與「創作者我」之性別越界、變身，例如：不知作者是誰時，當作散文讀，知道作者後，又認為它是小說。四是出現市場性格。³⁵

以往詩、散文和小說之間的界限很清楚，後來因為散文太自由狂野，它可以跨越小說的邊界，也可以跟詩搞外遇，因此，打破文類，形成文體混血的趨勢。散文是最自由的文體，可以在吸收各個文體的養分、元素，變成詩化的散文，或者蛻變成穿著小說外衣的散文。

其次，現代散文作家已經擺脫以往親情倫理與愛情詠懷的主題，現代散文作家有意識地尋找自己的焦點題材，並且以接近專業的學養做深層耕耘，有計畫地撰寫一系列作品，為自己定位與塑型。這個類型化就是散文作者在做自我認證時最快速、最重要的途徑，譬如，他可以專攻旅行方面，成為旅行寫作，或是自然寫作、關心海洋方面的寫作，可能是都市的，可能是飲食的，可能是同志的、運動的，他可能是女性，也可能是原住民，也可能處理愛情，或是宗教、親情、友情……等等，這樣的趨勢在這十幾年中，越來越清楚，越來越明顯，這也是過去散文前輩作家所沒有的情形。

再來，就是敘事者、創作者和現實中的我，這三者並非合一的，散文逐漸打破紀實

³⁴郭素妙，〈簡媜訪問紀錄〉，2000年10月18日夜七時至十時於金石堂書店。

³⁵簡媜主講，魏可風記錄整理〈許我一張散文臉〉，《聯合報》，2000-06-05。

文學的框架，朝虛構發展，因此，散文的內容並非作者親身的經歷，敘述者「我」、創作者「我」跟現實者「我」三者之間的邊界線已趨向模糊，並互相滲透、修改，在過去前輩作家，這三者是合一的，假設梁實秋《雅舍小品》裡寫的鳥是他的實際經驗，和現實裡的我是合一的，跟創作者我是合一的，跟文本敘述者我也是合一的，三個我是合一的。但是，現在閱讀散文，讀者可能要有戒心，三個我其中的兩個我是分開的，也有可能三個我都是分開的，到底作者所寫的人事是不是真的，也無從追問了。

最後，就是商業機制介入散文創作。出版社挖掘有潛力的年輕寫手，再透過計畫引導他們寫作，這套規劃的背後，就是要以暢銷為最高原則。為了配合商業機制，寫者不能用太多自己文字上的表演或者實驗，而必須用最通俗的字眼與讀者溝通，在內容上也必須遵從出版社的規劃和指示，寫出符合市場需求的作品，這類作品通常有輕薄短小的趨勢。

散文這四種發展趨勢，可能引起既有的散文作者和閱讀人口的焦慮，簡媜認為這種焦慮不全然是壞的，因為作者可以藉此勇於嘗試實驗，去拓展散文的新境。文體的歸類是後天的，以前把不是韻文的文體統稱為「散文」，後來有所謂新詩、小說、戲劇、散文等文類之分，近年來，作家勇於實驗創新，而出現文類互相跨越的現象，針對這種現象，簡媜說：「或許有一天，我們必須學習丟開舊名號與舊尺度，直接議論『思想實體』吧！」³⁶

第三節、以「書」為單位的創作

散文的文類比較自由，一般散文家的創作也比較隨興，創作前少有規劃，想到什麼就寫什麼，等到可以出一本書時，就將作品交給出版社印行，在如此自由的創作下，單篇收攏成書的結集，常有拆散七寶樓閣之感，讓人覺得雜亂無章。簡媜一開始創作，心中隱隱然知道她需要一個秩序。她說：

³⁶簡媜主講，魏可風記錄整理，〈許我一張散文臉〉，《聯合報》，2000-06-05。

我不喜歡將零零散散、雜七雜八的作品湊在一起出書，所以我是用多篇散文，從各個不同的角度，去詮釋一個主題。³⁷

簡媜的每一本散文專著，都有其主題，她的創作不以單篇經營為滿足，而是以「書」為單位，從各個角度去探索一個主題，完整呈現作者的思想體系。簡媜把自己的散文歸入「抒情族裔」，事實上她在創作前有非常理性的規劃。有時，她在創作前心中已有藍圖，然後根據藍圖創作，呈現一本書的主題思想³⁸；有時，她將生活上的感觸記錄下來，到一定篇章時再透過編輯的方式呈現一本書的主題意識³⁹。從下面這個表格可看出簡媜每一本書的主題意識：

書名	出版年月	書的主題意識
水問	1985年2月	書寫風花雪月的大學生活，表現大學女生的純情與浪漫。
只緣身在此 山中	1986年2月	藉著對道性的追求，書寫年輕女子情愛的困境與對人生無常的感懷。
月娘照眠床	1987年2月	追憶故鄉風土人物，思索女性的命運。
七個季節	1987年12 月	逃離現實的內心風景，書寫她關心的人與事。
私房書	1988年3月	作家的心靈手札，從中可梳理作者心靈運轉的軌跡。
浮在空中的 魚群	1988年8月	對故鄉習俗的眷戀、對都城炎涼的嘲諷，並表達她對生活、文學的感言。

³⁷ 田新彬，〈涓涓清流水——秀逸出塵的簡媜〉，《我們的》，1987年3月。

³⁸ 簡媜在創作初期所出版的《水問》、《只緣身在此山中》、《月娘照眠床》是屬於計畫性寫作，後來出版的《女兒紅》、《紅嬰仔》和《天涯海角》等書都可視為計畫性寫作的書籍。

³⁹ 簡媜應報社邀請寫專欄，這些專欄上的文章大多是逸出創作軌道的小品，簡媜透過編輯策略，將發表的文章依其屬性加以編排增刪，編輯成《下午茶》、《夢遊書》和《胭脂盆地》等書。

下午茶	1989年4月	在茶水中觀照世俗人情，表達她的生活美學。
空靈	1991年5月	藉旅人的追尋，寓意禪宗各階段的體悟。
夢遊書	1991年6月	都會女子的生活觀察，書寫台北的人物情事，和熱鬧中孤寂的心境。
胭脂盆地	1994年10月	以「虛構與紀實」的筆法書寫台北盆地的人與事，主題意識和《夢遊書》相近，但內容更深、更廣。
女兒紅	1996年9月	以小說和散文混血的形式描摹女性的壯麗與高貴，探勘女性的內在世界。
頑童小番茄	1997年6月	一個單親女孩成長的生活點滴，表達對兩性關係與教養小孩的意見。
紅嬰仔	1999年5月	紀錄女人的育嬰史，對女性在孕育生命的掙扎與體會，有深入的剖析。
天涯海角	2002年3月	抒寫這座島嶼數百年來的人與事，創造女性書寫歷史的新視野。

簡媜依照創作藍圖，一一完成計畫中的書，但人生有些可規劃，有些不可規劃，繼《水問》、《只緣身在此山中》、《月娘照眠牀》後，簡媜計畫中的第四本書是以月份來串聯主題，結果只完成〈四月裂帛〉⁴⁰和〈五月歌謠〉⁴¹，第五本書則想寫一本寓言書，只不過這個計畫寫到第三本就中斷，岔出去寫《私房書》、《七個季節》、《下午茶》、《夢遊書》、《空靈》等⁴²。這些出軌的作品，簡媜戲稱為「亂臣賊子」，面對這些岔出計畫的作品，簡媜有幾種處理方式：一是針對這突來的靈感再思考，看有沒有可能再開發另一條路線⁴³；另一個處理方式是根本沒事先設計，靈感來時不忍心放掉，寫了以後無法收進書裡，就一直擱著，等到適當的時機再透過編輯的手腕，將它們收攏成冊⁴⁴。

⁴⁰ 本文收入《女兒紅》

⁴¹ 本文後來改名為〈天涯海角〉收入同名的書中

⁴² 詳見李瑞騰專訪簡媜，楊錦郁紀錄，〈從寂地出發，終歸於幻滅〉《文訊》革新 57 期，1993 年 10 月，頁 96。

⁴³ 簡媜要寫第四本書時突然冒出小品的東西，於是她問自己有沒有寫小品的能力？可不可能再開發出另一條路線？經過思考後覺得可以，因此有一段時間就抽離原來的路線，寫起小品。這些小品文後來結集成《七個季節》。

⁴⁴ 1988 年寫的〈五月歌謠〉（後改名為〈天涯海角〉），1991 年寫的〈小同窗〉（後改名為〈初雨〉），歷經十幾

從民國七十四年（1985）出版第一本散文集《水問》，近二十年來簡媜的創作源源不絕，已出版十四本散文專著⁴⁵。這樣的成果可說是十分豐碩，而且每本書都有自己的主旋律，既沒有抄襲別人，也不願重複自己。簡媜受訪時分析她的散文主題的創作背景：

我的散文性格多變，例如，因為在鄉下長大，所以我能夠抓住農村的情感，呈現在《月娘照眠牀》。中文系的背景則在《水問》與《空靈》中透徹地展現。又因為對宗教有興趣，所以寫出《只緣身在此山中》，甚至延伸這種精神，也表現在《下午茶》、《夢遊書》的某些部分。生活在都市中，所以對都市人、事、地的觀察，寫出了《浮在空中的魚群》、《胭脂盆地》等。因為身為女性，自然會對女性方面的議題深感興趣，如《女兒紅》、《紅嬰仔》等。⁴⁶

簡媜以一種高度自覺的創作理念規劃書綱，針對她關心的主題做「計畫性寫作」⁴⁷，在醞釀期，她會先確定整本書所要探索的主題，再依這個主題進行思索，並閱讀蒐集的資料，然後從各個角度切入，進行單篇創作，等累積到一定的篇章後，透過編輯理念，呈現出一本書的秩序架構，一旦出書，她就轉換方向，重新尋找新題材。因為創作上的高度自覺，她不斷開發新題材、嘗試新形式、運用新語言，每本創作集都讓讀者耳目一新，也讓簡媜成為文壇後輩學習的楷模。

簡媜在一、二十年內完成這麼多主題相異、風格不一的作品，除了她天生的敏慧與堅毅外，還有賴歲月流轉、人事變遷所賜與的啓示。她回顧自己成長的家園、留意週遭人事的變遷，並省思女性在社會上的地位，因而有源源不絕的創作題材。除了在不同的時空

年後才收入《天涯海角》。而在1999年寫的〈我有惑〉，2000年寫的〈隨書漂浪〉，2003年寫〈聖境出巡〉、〈房事恐怖片〉、〈台灣蔬果恩仇錄〉，2004年寫的〈真理的死亡證明書〉等精采的篇章，至今未收錄簡媜自己的散文集中。

⁴⁵ 簡媜還有很多零星發表的文章，因沒有特殊的名分可以結集成冊，所以至今未收入任何一本散文集。詳見參考書目。

⁴⁶ 魏可風採訪整理，〈逃難到文學裡〉，《自由時報》，2000-07-08/39版

⁴⁷ 簡媜說：「採取計畫性寫作，一定先有終極的關懷，有一個主題，很明確的想處理的題材，會去進行閱讀、思考，一個架構的設立之後，再寫作。」見林麗貞紀錄整理，〈誤入散文「歧途」上〉，《自由時報》，2001-06-18。

背景尋找創作題材外，簡媜還會根據題材內容衍生不同的表現手法：

針對不同的題材，不同的終極關懷，不同的一本書，想要尋找出跟它最相應的一種文學的描寫、技術，這也是我相當去下功夫和堅持的。⁴⁸

因此，描寫大學生活的《水問》，語言是比較雕琢、穠麗、絢爛的；《只緣身在此山中》處理的是跟佛理、跟生命哲學有關係的思考，所以在語言文字的使用就趨向空靈；在《月娘照眠牀》，簡媜一改昔日雕麗空靈，反以質樸的文字描寫童年往事，並嘗試以生活化的對白鋪寫情節的發展；《胭脂盆地》描繪都會市井小民的生活俗事，用的是比較流麗、俏皮、詼諧的語言，展現慧黠機靈的風格；《女兒紅》寫的是女性幽微哀傷的內心世界，因此語言則傾向於詭艷、深沉、濃重，她恣意穿梭於新舊時光，以小說和散文混血的形式窺探女性情感的奧秘；以悲愴的心情書寫史詩式的《天涯海角》，探索歷史的真相、哀悼土地的瘡痍、河川的枯竭，在這本書中，簡媜以巨大的篇幅、多面向的角度抒發心中澎湃的情感。這個過程需要作者高度的自覺，要自我鞭策、自我提醒，才可淡化掉過去嫻熟的修辭，而用一種比較符合主題的文字來進行撰寫。

第四節、求新求變的精神

從民國七十四年(1985)出版第一本散文集《水問》起，簡媜向來是備受矚目的作家，幾乎每本散文集都受到方家的讚譽，也有不錯的銷售成績，簡媜在創作上的成就已不容置疑。何寄澎說：

作為一個文學研究者，面對作家與作品，我恆常關心著兩個層面的問題：一是作

⁴⁸林麗貞紀錄整理，〈誤入散文「歧途」下〉《自由時報》，2001-06-19。

家是否對文學的創作有一種生死以之的信念，並且願意在藝術的國度裡不斷淬練自我、磨難自我、超越自我；一是他所經營的作品是否在文學發展的長流裡，繼往開來，推陳出新，具有鮮明的獨特面貌；換言之，無論在「人格」與「風格」兩方面，他都具備文學史的「典型」意義，足以昭示後起之秀、榮耀文學的園囿。

49

在台灣近代的散文史中，簡媜具備「生死以之」的執著和「推陳出新」的典型意義。五〇年代的女作家以「懷鄉」為主題，書寫個人生命的省思、人間世事的洞察和對傳統文化的眷慕，張秀亞的文字清新典麗，表現出自矜自信又善感多愁的情懷；琦君是記憶建構的高手，以流暢的文字敘家常，生動地描繪童年時代的人、事、情、景。六〇年代，詩和小說明顯受到現代主義的衝擊，企圖在創作技巧上求新求變，但是多數的散文家仍不肯剪掉散文那根辮子，句法單調而僵硬，題材也是千篇一律，不是耽於記遊寫景，就是描寫家庭瑣碎，要不然就是歌誦親情、友情、愛情的美好，直到七〇年代出現張曉風亦秀亦豪的散文，才一新讀者的耳目。張曉風出身中文系，又留意吸收西方文學技巧，在風格上，她能用知性來提昇感性；在視野上，她能把小我拓展到大我。她「能寫景也能敘事，能詠物也能傳人，揚之有豪氣，抑之有秀氣，而即使在柔婉的時候也帶一點剛勁」⁵⁰。八〇年代以降，作家的書寫「強烈帶有越界的色彩，思考的內容也變得非常多元而繁複」⁵¹，周芬伶、張讓、簡媜、張曼娟、鍾文音、鍾怡雯、張惠菁等人是其中的代表，簡媜在創作上的成就是箇中翹楚。近二十年來，簡媜出版十四本散文專著，每本書都有它的思想主題，也有和主題相對應的表現技巧和文字風格，她既不模仿別人，也不重複自己。

她為何有這麼豐沛的創作題材和多變的寫作技巧呢？簡媜表示：

⁴⁹ 何寄澎，〈孤寂與愛的美學——綜論簡媜散文及其文學史意義〉，《聯合文學》19卷9期，2003年7月，頁62。

⁵⁰ 余光中，〈亦秀亦豪的健筆〉，收錄在張曉風，《你還沒有愛過》，台北：大地，1981年3月，頁13。

⁵¹ 陳芳明，〈在女性與母性之間——五〇年代以降台灣女性散文的流變〉，收錄在李瑞騰主編，《霜後的燦爛》，

我一直在追求「新」跟「變」，變是從舊的階梯上而來，因此我的瓶頸是每一年都會反覆出現的，每完成一本書就是一個瓶頸，我一直是在自覺的情況面對瓶頸，我知道自己缺的是什麼，因此在心理上不會慌亂失措。我一直希望每一本書是一個完整的世界，所以我的計劃是屬於創作性計劃，我知道下一步希望完成的作品是什麼，如何從舊的桎梏走出來，補充養分，再從事新的題材。⁵²

簡媜對創作一直處在自覺的狀態，她清楚自己的創作計畫，知道自己缺少什麼，就針對不足的部分進行閱讀和省思，因此能走出舊桎梏，每本書都有不同的主題和風格。

簡媜認為創作是一種自我覺醒的過程，作品就是作者顛覆之後所收割的內在風景。每個人都有獨特的生命情境，文學創作貴在「原創」⁵³的精神。簡媜認為：如果不自覺地追趕作家的演講或熟記他人作品的精句，「很有可能逐漸失去體內的原創力量而成為他人修辭技巧裡的奴隸」（《夢遊書》，頁 143）。她在創作上，會要求自己往原創性的路去發展，不喜歡在文章中引用前人，或當代有名的作家，以及時髦的話⁵⁴。簡媜表示：「創作者必須潛入上帝的伊甸園偷嘗善惡與生命之果，上帝也以此辨識誰是真正的原創子民」（《私房書》，頁 16）。作者必須有原創的精神，深入人心，挖掘生命的真相，並藉著手中的妙筆，建築創作王國的體系，如果一味地模仿，可能逐漸失去體內的原創力，這些庸俗膚淺沒有原創力的作品可能在短時間內成為暢銷書，但最後會被時間淘汰。

生活是創作的源泉，作家透過敏銳的觀察和省思，也能從別人的生活中獲得創作的題材，簡媜說：

創作者比較擅長的是透過本身經驗很快地觸及到這個普遍性，甚至不用親身體

台南：國立文化資產保研中心籌備處，2003 年 5 月，頁 308。

⁵²蔡素芬記錄，〈鄭明嫻、簡媜對談散文創作〉，《國文天地》4 卷 2 期，1988 年 7 月，頁 69。

⁵³簡媜認為「原創，必須先設想文明未萌的原始洪荒，一個野人從叢林走出，面對浩瀚的天地，發出第一聲嘆息。」（《私房書》，頁 11）

⁵⁴林明德主持，〈散文經驗的對話〉，《幼獅文藝》64 卷 1 期，1986 年 7 月，頁 164。

驗，「另一隻眼睛」便看到了人類共通的歡喜、共同的追求，甚至是共同的痛苦。

55

簡媜具有創作的慧眼，透過本身的經驗與觀察來表現人類共通的情感與追求，創作題材不虞匱乏。她敏於觀察、巧於構思、嫻於運筆、富於聯想，從日常生活挖掘多面向的創作題材。她將鄉野的碗公花、茼蒿、竈、井、石都化入文章中，藉這些景物追念逝去的童年；也能將冬瓜茶、普洱、鐵觀音、不知春這些茶的滋味和人事相結合，編寫出耐人尋思的篇章；又用嬉笑怒罵的言詞描繪都會人的賴活哲學和挫折，無奇不有的夜市、鼎沸的菜市場和銷魂的電話鈴聲都成了寫作題材；此外，她更深入女性幽秘的內心世界，描摹她們不為人知的傷痛；並實錄自己懷孕、育嬰的歷程，在這段驚濤駭浪的過程中省思女性如何兼顧母職與自我實踐；她還企圖融史入文，藉祖譜追溯自己的身世，也重新詮釋台灣的抗日史。

一個創作者既不能模仿別人，也不該重複自己，簡媜說：「創作是一條寂寞的路只說對一半，過了中程，創作是一條暗殺自己的路」（《私房書》，頁 13），已經完成的作品像一座七寶樓閣，是成就也是桎梏，他必須以勇敢的手勢向過去揮別，另起爐灶。作者要有求新求變的信念，不斷汲取知識的養分，在創作這條路上自我超越。

簡媜的每一本創作集都努力推陳出新，呈現新題材、新思考、新結構、新語法。一般作者礙於年齡、閱歷、知識背景、生活文化等時空的限制，寫久了，很容易腸枯思竭，陷於目前的思考模式和創作技巧，爲了避免這種創作的瓶頸，簡媜自我淬鍊的方式是：

一方面從閱讀上去吸收，開拓另一眼界；一方面還是必須跟我所存活的當代現實做溝通，除了自己有一條參與的路線外，必須開拓生活範圍，參與到其他領域當中。⁵⁶

⁵⁵ 胡馨云，〈剛柔並濟的文字精靈——簡媜〉，《金石文化廣場出版情報》133 期，1999 年，頁 20。

⁵⁶ 蔡素芬記錄，〈鄭明嫻、簡媜對談散文創作〉，《國文天地》4 卷 2 期，1988 年 7 月，頁 68。

簡媜表示「思想貧瘠比技巧軟弱更難堪」(《夢遊書》，頁 6)，一本書的價值在於它所呈現的思想實體，也就是說「『內在視野』(inside vision)將決定一部作品的重要性」(《私房書》，頁 143)。作家一方面藉由閱讀開拓眼界，一方面必須拓展生活圈，參與到其他領域中。

簡媜閱讀的範圍廣泛，她喜歡讀古典詩詞、章回小說，也喜歡西洋文學經典作品，此外，她還大量閱讀非文學類的書，她「躲入書牖內，啃社會學的硬骨頭，……累時，攤悲劇心理學為簞」(《私房書》，頁 20)，她認為「這世紀風起雲湧的思潮，從事創作的人也應該去認識，會有助於創作的眼界」⁵⁷，此外，簡媜也盡可能開拓生活範圍，深入觀察週遭的人事，掌握當今受關注的議題，經過一番思索，將這些時尚的議題轉化為創作的材料，因此她的作品深具時代感。⁵⁸

早期簡媜的作品常受到批評，最常聽到的是「這不像散文嘛」，或是「散文怎麼可以照樣寫」——簡媜不認為散文永遠只是抒情說理的小品文，或是聊天式的雜文，她要以實驗的精神開拓散文的領土，簡媜自信地說：

我們可以從小說裡擷取一段，成為散文，為什麼不能在散文裡來一段「小說」，比方對話之類的？詩必須注重音律，散文為什麼不能講究音韻之美，唸起來才能鏗鏘有聲呢？⁵⁹

簡媜認為，散文應該擺脫傳統寫實呆板的框架，可以學習小說的對話技巧、情節鋪設，也可以運用詩的語言，寫出鏗鏘有聲又充滿意象的篇章。

簡媜認為創作是非常自我的，她不以作品來沽名釣譽，所以可以在創作中獨裁地決

⁵⁷ 蔡素芬記錄，〈鄭明嫺、簡媜對談散文創作〉，《國文天地》4卷2期，1988年7月，頁69。

⁵⁸ 綜觀簡媜的十四本散文集，約略可將《水問》視為象牙塔式的校園文學；《只緣身在此山中》是佛理散文；《月娘照眠牀》是鄉土文學；《夢遊書》、《胭脂盆地》是都會文學；《女兒紅》、《紅嬰仔》是女性文學；《天涯海角》是探索身世的歷史散文。從簡媜作品的主題意識可看到台灣一、二十年來現代思潮的變革。

⁵⁹ 蘇綾，〈簡媜和她的「山」「水」〉，《文訊》27期，1986年12月，頁210。

定題材、形式和技巧，她只對自己的創作理念負責，不在意別人的看法。她的用詞遣字也極其自由不羈，深富創意，她說：

我在使用文字時，是相當自由的，某個字或某幾個字，若是能造成一種意象、一種情境，我便大膽去用，而不考慮合不合章法，主詞、動詞的位置對不對，以前有沒有人這樣用過。因此，如果從嚴格的學術觀點來看，我的文字也許是不及格的。⁶⁰

簡媜善於治文鍊字，筆下的文字嫵媚靈巧、意象新穎貼切、句法鮮活流麗，有時扭曲詞性、自鑄文法，雖然不合章法，卻顯得風姿綽約。此外，簡媜用詞不拘語法，反而能賦予文字新生命，樹立個人的創作風格，是現代散文世界的奇葩。

在創作上，簡媜是自覺而自信的，她依照自己擬定的創作計畫，一步步去嘗試新題材，試驗新風格，不太在乎別人的評論，她說：

（在）每一個人都必須被政治這塊抹布抹臉的時代裡，越來越覺得文學真的是少數人的事情，少到幾乎要變成保育類特區，那麼在這樣的心境底下，會覺得從事文學活動者，是滄海一粟，既然是滄海一粟，就失去尋找知音的環境：一方面是市場的銷售、讀者的回應，一方面是評論者的肯定，對我來講並不在意別人怎樣來看待我的工作。⁶¹

事實上，簡媜是自己作品最嚴厲的批評者，她很清楚知道自己要寫什麼，要達到什麼目標，也了解自己每本書的優缺點，所以，每本書都有她的序文或後記，以說明寫作的動機和成書的過程。她認為，創作就是分斷生死，當書出版後，它就和作者脫離關係，成為社會的

⁶⁰田新彬，〈涓涓清流水——秀逸出塵的簡媜〉，《我們的》1987年3月。

⁶¹林麗貞紀錄整理，〈誤入散文「歧途」上〉，《自由時報》，2001-06-18。

資產：

文字是一個公器，經過出版後，可以有各式各樣完全不同的閱讀方式，可以是修行的、娛樂的、認真探討的，在這情況下，批評者不管是寫讀後感，或是針對作品的藝術價值給予評價也好，總而言之，他們的批評，不會影響我下一步的創作。⁶²

簡媜將已出版的作品視為獨立的個體，作品完成之後，和作者的臍帶就切斷了，因此不在乎這些作品將受到什麼樣的褒貶。她說：「好的作品會創造他自己的後代」⁶³。讀者和評論者可依個人的觀點自由詮釋，她的創作方向不會因而受到影響。

⁶²蔡素芬記錄，〈鄭明嫻、簡媜對談散文創作〉《國文天地》4卷2期，1988年7月，頁70。

⁶³見附錄，〈演講稿：簡媜談〈竹枝詞〉、〈碗公花〉〉