第五章 張腔作家與台灣散文書寫

前言

在台灣當代文學史研究中，相較於小說與詩，散文是較少被關注的文類，歷年來的散文理論、批評多爲單篇論文或零星珠玉，雖有佳篇，但一向缺少系統性的架構，也鮮有散文批評專著，即使有如鄭明俐教授歷年不輟的散文研究專著、或林燿德的散文理論等，但似乎未能受到文壇普遍的採用與重視，也未能形成一股研究風氣。此外，何寄澎教授的歷年國科會計畫與單篇論文；楊昌年、沈謙、張堂錡、鹿憶鹿等教授對散文的分類、研究、定位與分析……，有關散文的整體研究正在逐漸積累當中，然而這與散文作品積累的成果與閱讀人口往往不成正比。這種文類失衡的狀態亦顯現在台灣現代散文教學中，現今中文系所的散文教學相較於其他文類亦屬後起課程，[1]而專事研究現代散文的碩博士論文仍少。散文並非「文之餘」，在期待「散文出位」的同時，當代學者對散文理論、文本的整理與研究實屬重要且需要。

散文作爲一種書寫方式，較常被界定在「文學的」、「抒情的」、「小品的」、「美感的」、「個人的」等等條件之下，從而成就了它在文學類型中某些足以與它種文類區辨的「特徵」，若在此特徵之下評論散文，其實是窄化了散文書寫的可能性，也減少了閱讀散文的樂趣，散文書寫其實有著更多自由、也需要更多自由。張腔女作家們的跨文類散文書寫，掙脫了敘事、論理、抒情的羈絆，而以綜論：歷史、

[1] 有關「中文系所的現代散文教學」資料可參見：全國各中文系所現代散文相關課程總表。例如逢甲大學張瑞芬教授便開設「現代散文專題研究」課程，其課程的授課大綱中有頗多的現代散文研究相關資料。

哲學、政治、知識、思想、權力……的方式而無所不包，不但可以是僞百科科全書式的滂礴論述，也可以是清淡如水的居家瑣碎，這才是真散文的文學之美。

張腔散文求「真」，她們書寫自我內在的聲音，在文字烏托邦裏安身立命，德希達說過：「書寫真的就像一個迷宮，因爲它既沒有起點也沒有終點。我們永遠在移動。時間與空間、論述的時間與廟堂或住家之間的對立再也沒有意義。我們活在書寫之中。書寫是一種生活方式。」對張腔女作家而言：「我寫，故我在。」寫作是她們最奢靡的實踐：爲了証明存活在這個世界並非一場虛妄、爲了有存活的理由和勇氣，因此「書寫，仍在繼續中。」張腔女作家們在年少時即開始寫作，迄今多人仍創作不輟，她們的散文作品，已與台灣散文書寫密不可分。

對台灣散文文壇而言，張腔散文的出現，改變了自五四以來的寫作傳統。五四精神強調以文學救國，以寫作完成正統的經國大業，那是一種溫柔敦厚的寫實筆法，作品中的感時憂國，有時不免成爲一種功利取向。張腔散文卻從描寫社會的寫實轉向描寫自我，挖掘內心的幽暗、深沉面，不斷刺探人性的險惡。張腔散文看穿了生命的悲情，戳破人性的真象，她們在意的是人身爲人的價值。張腔作家的負面書寫，在於釋放壓抑的人性，故其作品敢於背德。人生是瑣碎而千瘡百孔的，道德只是人生的烏托邦，於是她們的作品描寫：放逐、流亡、心靈解放、自我救贖。張腔散文挑戰了官方文學，創造出文學的自主性空間，她們的現代主義筆法在台灣生根，讓文學從心理層面出發。文學不是科學，文學沒有對錯，文學不應受政治干涉，所以張腔散文以意識流呈現複雜的內心世界，追求心靈的昇華。相對之下，五四文學的感時憂國傳統反而是瑣碎淺薄的。由此， 張腔散文在台灣散文文壇不但建立了自我的藝術高度與能見度，她們的寫作筆法也影響了後輩作家。

本章論「張腔作家與台灣散文書寫」， 第一節論「張腔作家的文學思維」，第二節論「張腔作家的藝術評價」，將張腔作家與其同世代、前後作家比較，考察張腔散文建立的藝術高度與貢獻，並由此肯定張腔散文的文學定位。

第一節 張腔作家的文學思維

藉由對張腔女作家文學思維的探討，我們得以了解她們對文學的執著與堅持，張腔女作家的創作追求的是真心誠意的文學，祖師奶奶張愛玲便認爲：若是爲了完全貼合大眾的心而創作，或可左右民眾一時的愛憎，但終不能持久，也寫不出真情實意。張愛玲的許多作品裏多描寫的是沒出息、不乾淨、不愉快的這等人，對於這等人她卻說：

> 他們最能夠代表社會的空氣，同時也比較容易寫。從前人說：「畫鬼怪易，畫人物難」，似乎倒是聖賢豪傑惡魔妖精之類的奇蹟比較普通人容易表現，但那是寫實功夫深淺的問題。（〈我看蘇青〉，《餘韻》，頁 80）

張愛玲認爲若作家的寫實功力進步到像托爾斯泰那樣的程度，就能將一般的小人物寫得成功，畢竟讀者身邊多的是平凡百姓，他們能近距離觀察自己的同胞，故作者描繪的小人物是否逼真如實便顯而易見了，相反的，偉大的英雄人物對讀者而言總是距離遙遠，故讀者也較難察覺作家描寫的不足之處，畢竟鬼怪奇蹟難見，小人物則近在身邊，作家的寫作功力便由此顯現。對於普通人，無論好壞我們都能原諒，因爲他們的存在，才見證了真正的生活，作家對一般人若帶著同情理解的敬謹之心，才能將平凡生活如實呈現，這樣的創作理念也正是朱天文曾一再表白的：

> 我心裏常有一種從此不寫了的衝動，因為再怎麼寫，也寫不過生活的本身。作者的一通篇文章，往往還不如平常人的一句平常話。那些廣大在生活著的人們，「不寫的」大眾，總令我非常慚愧。因為人，才是最大的奇蹟和主題。[2]

朱天文不僅一次在作品中或訪談中提到：「再怎麼寫，也寫不過生活的本身。」對張腔女作家而言，她們想寫出自己的真情實意，以真心打動人，早慧的她們追

[2] 黃秋芳：〈在文學之外：朱天文走過「炎夏之都」〉，《自由青年》（1988 年 1 月第 79 期）。

求的是一種內化的純真，爲了維護文學的尊嚴，她們要求作品要有寫實作基底，她們是不避庸俗的，作家們開放自我是爲了讓內在的聲音作自然的呈現，朱天心這麼說：

> 我覺得創作到這個階段，我早以文學為上，為了文學，而去解放自己，甚至犧牲了家庭教養，不再是那麼中規中矩。所以，基本上，我會排斥用理性的方式去重新整理自己。[3]

張腔女作家的創作理念說來簡單卻不易實行，因爲一旦作家的寫作技巧到達純熟，要完全捨棄技巧是頗爲難的，然而成功的作家大都經歷過這樣從絢麗歸於平淡的過程，張腔女作家雖擅長文字鍊金術，也熟稔所謂細節書寫，但她們要求的是作品平實卻有深度，即使講究技巧但不能流於賣弄，袁瓊瓊提到：

> 如果各大報得獎作品可以視為一種指標的話，臺灣現在流行的是奇炫華麗的文體，極盡繁複，極盡奇想，而且細碎繁瑣，充滿了二十年前臺灣作家不敢或根本未想過的內容和細節。什麼時代出現什麼文字，書市裡百花齊放，其實也反映了我們目前社會的樣樣目不暇給。一切都來不及，來不及看，來不及聽，來不及想。(〈老時代的回聲〉,《食字癖者的札記》,頁 169)

袁瓊瓊擔憂的是若文學作品：只剩下華麗文字而沒有內涵、只有奇想而沒有根柢、徒留細節而沒有主體……。這樣只顧感官刺激而不能讓讀者駐足思考的創作，終究是無法留下永久回聲的文學。張腔女作家對感官的極度擬真，來自於對文學藝術性的講究，好的作品不只是強調官能刺激，也不僅是提供七情六慾，而須表達作家個人在思想上的原創性，能啓發讀者進一步反思自生命，張讓對文學如此定義：

> 對我，寫作是官能以外的存在方式，一種自我定義。而文學，尤其小說，是寓思考於感動的遊戲，它強調沉潛，要求的是停駐，而不是速度。好的文學講求慢與精，粗製濫造來自媚俗，來自對搶攻急食的快速胃口。[4]

---

[3] 楊錦郁整理：〈始終維護文學的尊嚴—李瑞騰專訪朱天心〉,《文訊雜誌》(1993 年 6 月第 53 期總號 92)。

[4] 張讓：〈對月嗥呼—張讓創作觀〉，廖咸浩編：《八十四年短篇小說選》(台北：爾雅，1996 年)，頁 220—221。

在影像與資訊倏忽即逝的高速時代，文學成了作家們奢侈的實踐，僅有少數有閒、有心人關注，故作家們只能爲自己而寫，或爲了那可能潛在的讀者而寫，正因這些優秀作家的堅持與執著，經典文學乃得以再現。張腔女作家各體兼備的手法，使得她們的作品在任何一個斷面都是精彩的，恰如戴文采對優秀作品的期待：

> 我想每一篇優秀的小說中的任何一段落，都應該是藝術化的散文，當所有段落串連時，出現經營得體的反思或批判或震撼。我的確不認為散文是直接的反思、批判或震撼。正如我不認為沒有任何反思、批判或震撼的小說是小說一樣。(〈對散文的片面想法〉,《天才書》, 頁 26)

張腔女作家雖未對自己的創作觀作系統性陳述，然而她們各人的各種文學思維仍是相生相容，互相包納的，她們的超齡洞悉力讓作品的見解深刻，相似的理念讓她們各自創作了相近卻不同的文學風景，融合了雅俗，也跨度了時空。

對大部分的全方位作家而言，他們大都是：「右手寫詩，左手寫散文」，要不就是「右手寫小說，左手寫散文」，不可諱言的，散文創作常是他們的「副產品」，在寫詩、寫小說、寫評論、寫劇本後的「文之餘」，然而他們的散文仍是精彩絕倫，正因台灣散文家多兼擅小說與現代詩，故散文書寫中常融入了其他文類的技巧，出現了文類雜揉的現象，在分析他們的散文時，詩論、小說理論的挪用均有助於散文研究，以張腔女作家爲例，由於她們擅用各體文類的寫作技巧，故在解讀她們的作品時，參酌詩論、小說等理論便將頗有助益。張腔女作家中的朱天心有頗多跨文類的文本，她的作品既可當純散文來閱讀，也可當作小說來解讀，例如：《擊壤歌：北一女三年記》、《古都》、《漫遊者》、《二十二歲之前》，對於題材的撰擇，朱天心這麼說：

> 如果這只是一個念頭，或是一時的感念我便會選擇選散文的方式，因為這種體裁是最自然，也是最直接能感動人心的表達方法。所以我最常寫散文的形式。但如果我遇到的是一件較為複雜的，而且人物的出現又較多的故事，有時候甚至還有時間性的話，我便會選擇以小說的形式了。[5]

[5] 黃喬彬：〈朱天心這個人〉,《東海文藝季刊》(1986 年第 21 期)。

在朱天心作品中屬於較富自傳性的文體頗多，其中還包含了她的記憶建構、歷史書寫……，複雜而多彩，當作家把最富深思的技巧用於小說等文類之後，作家們仍需另一扇窗來抒發自我，這扇窗也許就是散文，提供作家們私密的、自傳性的書寫。其實散文的特性便是「易寫難工」，任何人皆可提筆，但傳諸名山之作仍屬少數，張腔作家的散文創作相較於其他文類作品也許「量少」，但是「質精」，仍是值得研究的典範，以李藍爲例，她的散文不似小說的飛揚狂放，顯現了她較浪漫沉潛的一面，也紀錄了她世俗生活的喜樂：

> 我寫散文，不過是近兩三年的事。開始的時候，是由於某些情緒的發抒，情感的摯著和人間世相裏一些偶然的發現。星星點點，確也予人一番喜悅，一番哀愁。……我把它們寫下來了。完全是即興的，想不到竟也得到一些彩聲，因而也就這麼寫下去了。(〈序〉,《在中國的夜》，頁 1)

散文一直是跟讀者距離最近，也最貼近生活的文類，惟其如此，生活經驗成爲散文的先決條件，豐富的生活便是散文的沃土，李藍散文中的一花一世界，呈現的是她生活中的細微感受，帶給作者與讀者同樣的寧靜致遠，叫人歡喜。張腔女作家在寫作散文時，大多抱著這種如實以對的平淡風格，蘇偉貞亦如是，她在散文中減去了她小說中較多的空靈冷冽，以較充沛的感情抒寫同情與人間至愛，讀其散文如對故人，喜嗔之餘，自有迷人的意趣與情調，例如：「我要領著拿破侖上天池濯纓，上太行山磨劍——一路上正好調笑他的個子太過矮小。我要執諸葛亮的羽扇爲他搧涼。順道到王羲之的墨池裏，染黑那一襲蒼白的長裙。」(〈窗，窗下〉,《歲月的聲音》，頁 4)化用古典又富含新意與童趣，文氣頗盛卻用字精簡，符合了她自己對文字的嚴格要求：「文字表達的準確度非常重要。至少要能夠讀起來通順。」[6]其實她的散文雋永，早已超過文詞通順的境界，她在散文中或論時光流逝的感慨，或記生活中的點滴喜悅與悲傷，間或穿插深具詩意的詰問——「一隻握筆的手在燈下，幾乎等於一個問號。」蘇偉貞在散文裏這麼剖析自己：

> 最不平的時候，總想要沉得住氣，一如文章的格調。這許多年，燈下日子不謂不多，大抵心安便是落筆處，對象一直不是別人，在眼及處，喜歡有

[6] 丁琬：〈紅顏未老—訪蘇偉貞〉,《明道文藝》(1981 年 3 月第 60 期)。

另一雙眼神，或者沉思、或者調侃、或者狂放，知道快樂、悲傷、想法都有共依。……說來，何必要日子如散文呢？也許散文不過人情二字，簡直就是生活。(〈都在書生倦眼中〉,《歲月的聲音》, 頁 4)

蘇偉貞的思維深刻，充滿智性及敏慧，她的散文風格澄靜，自成一派現代風貌。的確,「散文不過人情二字,簡直就是生活。」散文是生活的美學,靈動的「活」文學，偏向白描而非工筆的文學，戴文采也這麼說：

一直是個笨懶疏狂之人，任何事情都只能用自己的方式勉力而為。用我自己的界分來看，我的散文可能注定是散散的，白描的，只有具象與抽象之分，不可能在格局上成大器，因為我把立格局的志向，都給了小說。(〈對散文的片面想法〉,《天才書》, 頁 26)

散文的文類性格便在於閒散無心，起落無痕，也因如此散文可較不講究情節、佈局，如此的特性讓散文自由隨意、空間寬廣，作者在散文中捕捉瞬間的心靈狀態，無論是溫柔敦厚、憨然霸氣、平易入理……，各有不同的散文風貌。張讓是張腔女作家中散文作品最多的人,她的散文觀也最爲清晰,試看她對散文的見解：

好的散文，總引領我到一個想像的空間，自由馳騁。……我並非說我的散文已經做到這點，而是要說我仍在追求那個空間。當我攤開稿紙，試圖捕捉流動的思維，除了明白曉暢，我希望能重新創造那飛越或深潛的心靈狀態……我所嚮往的空間便是那「意無窮」背後，讓人思索、回味的餘韻。或者可以說是,「一語而不道破」的藝術。(〈想像的空間—代序〉,《當風吹過想像的平原》, 頁 2－3)

散文雖不強調技巧、少標榜主義，然而它所呈現的是本色自然，要求的是輕靈而不落俗套，最忌諱庸脂俗粉的繁重油彩，如同張讓提到的「言有盡而意無窮」的境界。好的散文，是由單純的直線走向曲線、平面走向立體的過程，雖是主觀的語言，但卻能與讀者保持對話的關係，作爲一切文體之母的散文，其實擁有了最大的空間。

不論何種文體，張腔女作家中多人持續的筆耕不輟，已是文壇的最佳典範，

正如蘇偉貞所說：「成爲一個作家，沒有不寫的權利。」[7]面對書寫時的封閉狀態，她們只有不斷跟自己對話，在寫作的道路上，她們永保新鮮的心情，「新鮮的做，新鮮的寫」讓她們的作品永遠充滿新意。

第二節　張腔作家的藝術評價

張腔女作家的散文成就是值得肯定的，雖然她們在小說上的成就大部分已得到認同，然而在台灣文學史上，我們仍須替她們的散文作品找到適當的定位，除了肯定她們的小說家身份，也還原她們作爲散文家的卓越成就。張腔女作家包含：李藍、袁瓊瓊、蘇偉貞、戴文采、張讓、朱天文、朱天心等人，其中的李藍已鮮少被提及；現旅居美國的戴文采也幾乎不爲一般讀者所知；已出版九本散文集，共十餘本作品卻仍多人不識的張讓，她的母親曾對她的「無名」感到難過，雖然張讓的作品是許多「有名」的人拿來當範本的。(〈天華之外〉,《剎那之眼》，頁3)而其餘張腔女作家：袁瓊瓊、蘇偉貞、朱天文、朱天心的小說雖備受推崇，但她們的散文作品也常被忽視，她們不僅是小說家也是散文家、思想家，我們應該正視她們的散文成就。

一九五二年張愛玲飄然遠離「亂世」上海文學圈。[8]一九八五年與張愛玲同時代的作家柯靈在三十多年後回過神來〈遙寄張愛玲〉，字裡行間遠兜遠轉，其實主要訴說一個感慨：「等待不是現代人的性格，但我們如果有信心，就應該有耐性。」[9]即使是卓有成就的作家，在文學史中被忽略的情況也比比皆是，而被一般的消費大眾所遺忘的作家更是所在多有，但作家們即使在當時被忽視，並無掩其文學史上的功過得失。歷史是公平的，如果我們有信心，張腔作家終會得到更多的采聲，成爲文壇可敬的名字——李藍、袁瓊瓊、蘇偉貞、戴文采、張讓、朱天文、朱天心。將她們置於時間長河，我們可以說，時間似乎並沒有真正過去。對於這些好

[7] 吳億偉：〈閱讀寫作，永遠都是新鮮事—訪問蘇偉貞女士〉,《文訊月刊》(2003 年 5 月)，頁 73。

[8] 「亂世」語出：張愛玲：〈我看蘇青〉,《餘韻》(台北：皇冠，1987 年)，頁 95，文中提到：「我想著：『這是亂世。』……將來的平安，來到的時候已經不是我們的了。」。

[9] 柯靈：〈遙寄張愛玲〉，鄭樹森編：《張愛玲的世界》(台北：允晨，1989 年)，頁 12。

作家，等待是不嫌煩的事，等待張腔女作家，等待張腔女作家的作品。

爲了釐清張腔女作家所建構的散文圖象，並見證她們在時間的長河裏對張腔的承受與轉化，也爲了觀察她們對後繼作家的影響，本論文在此對張腔作家與同世代作家作一共時性比較；對張腔作家與前後世代作家作一歷時性的探討，由此定位張腔散文的藝術評價。

張腔女作家包含：李藍、袁瓊瓊、蘇偉貞、戴文采、張讓、朱天文、朱天心等人，其中僅李藍出生於四〇年代、於六〇年代開始發表作品，算是其他六位作家的文壇前輩。其他諸人均於五〇年代出生，常被列入嬰兒潮一代作家，此六位作家雖屬同世代作家，但作品的發表年代先後略有不同，但大致上是從七〇、八〇年代開始在文壇上綻放光彩。[10]由於李藍與其他諸人開始發表作品的年代較爲不同，故本論文在此處將李藍與其餘六人分開論述，即以李藍與趙雲作同世代比較，其他六人作同世代的相互比較；而將此七位張腔女作家再放回台灣文學史，與前後世代作家作一探討。

台灣當代女性散文在六〇年代開始展現了女性文學的主體性與自覺，承繼了五四跨海而來的中國性與寫實傳統，李藍在此時以張腔呈現現代主義的精神與技巧，與此同時還有一位女性作家趙雲，她也在散文中勇敢地以語言實驗現代主義，李藍與趙雲都是「當時知名，而後被歷史遺忘的典型」，她們同樣在散文中演練現代主義，故此處以此二人作一比並，由此窺知張腔作家與同世代作家的關係。

籍貫廣東省南海縣的趙雲，生於一九三三年的越南，隨著年齡漸長，爲了要「完成作爲一個中國人的願望」[11]，也因爲越南獨立後的極端排華政策，她於一九五七年來台求學，後畢業於國立台灣師範大學社會教育系(新聞組)，曾任教於台南師專，現已退休。她在教學之餘，未能忘情寫作，因爲興趣廣泛，所以她的寫作文類亦多：論文、散文、小說、兒童文學均有涉足。她的散文作品有《零時》、《男孩女孩和花》、《歲月流程》等等。趙雲的散文常帶著哲理性和自傳性，其小說則受現實主義、實驗電影的影響，張瑞芬便稱趙雲的作品是：「實驗電影與小說的越

[10]張腔女作家的出生年代、重要作品的發表年代，可參見本論文附錄。

[11] 趙雲：〈源〉，收入：趙雲、王家誠合著：《男孩女孩和花》(台北：九歌，1979)，頁 171。

位。」[12]趙雲將實驗電影與小說的技巧轉化到散文寫作，以散文「直接展示作者的心路歷程」。

趙雲的文學創作以四十歲爲分水嶺，在這之前她偏愛短篇小說，之後則以散文爲主。她說自己愛上散文或許是受到年齡和思想的影響，而漸漸喜歡較平實的散文，她的散文有著女性書寫擅長的清麗流暢，而由於飽經戰亂的成長背景，使得她多愁善感，以致作品充滿迷離、淒楚的情調；也由於生長在東西文化合流的異國(越南曾爲法國殖民地)、新舊交替的時代，她的作品呈現了多元的面貌。趙雲說自己是：「屬於理論型的人，我的散文多半偏向哲理性。」[13]然而她也自承：「寫小說的經驗，使散文中滲進一些小說的痕跡。」[14]她在散文中使用意識流手法，也穿插如時空交織或電影情境的筆法。

李藍與趙雲，她們同樣以現代主義精神與技巧，在六〇年代進行散文革命，不同的是，李藍承襲張腔，並極力發揮女性獨有的「空間」意涵，在張腔作品中：空間取代時間；瑣碎細節扭轉家國大敘述；呈現跨越時空的歷史感。[15]趙雲的散文在表現技巧上，較接近「超現實主義」呈現極爲抽象的語言，在夢與真實之間布滿神秘色彩，她的書寫策略也許更接近現代詩的表現，與李藍擅長的張腔式文字鍊金術有所不同。

張腔女作家中：袁瓊瓊、蘇偉貞、戴文采、張讓、朱天文、朱天心等六人均於五〇年代出生，在此將她們視爲同世代作家來相互比較。

袁瓊瓊一向樂於自己身爲「寫作人」的身分，「很喜歡寫，也願意寫。」袁瓊瓊曾說過：「曉風姐一次說到：『財富與天分都是恩賜，是上天借給我們在這一生裏使用的。』她這話讓我覺得天分是儻來之財，不用白不用。如果繼續寫下去了，

[12] 張瑞芬：〈現代主義與台灣六〇年代女性散文—以趙雲、張菱舲、李藍為主〉，發表論文於淡江大學「第八屆文學與美學國際學術研討會」(2003 年 10 月)，頁 12。

[13] 王菡：〈遺落在二十世紀的夢—趙雲七十歲的成績單 〉，《文訊》(2003 年 12 月第 218 期)，頁 93。

[14] 趙雲：〈自我的剖析(代序)〉，《歲月流程》(台南：市立文化中心，1996 年)。

[15] 在張腔作品中，「空間取代時間；瑣碎細節扭轉家國大敘述；呈現跨越時空的歷史感」可參見：1、蔣翔華：〈張愛玲小說中的現代手法—試析空間〉，《聯合文學》(1994 年 5 月號 115 期)。2、本論文第二章第二節「探索事物的細節技藝」；第四章第一節「(一) 冷眼與熱情下的歷史感」；第四章第四節「細節書寫」部分。

或許是這種貪小便宜的心情。」[16]由於這種樂觀幽默的心境，讓她一直持續寫作與閱讀，「寫作人」成爲袁瓊瓊生命中的印記與圖騰，而讀者有幸，藉由她的作品分享了她的美妙經驗。

王文興曾說過袁瓊瓊的作品是：「人情練達」，[17]她的小說向來可以排在世界文學裡的，[18]沒有枝微末節的道德觀，只有深入挖掘的內心世界，總讓人疑惑她究竟超前了多少時代？多少地域呢？在今日這種言論自由無限上綱的年代，也產生了多元壓力與顧忌，但仍見她勇敢說真話的膽識與洞見，恰如她在《食字癖者的札記》中，收錄了歷年《讀書人》版「不道德書評」的專欄文章，她的批評常是毫不留情的，鞭辟入裡的觀察，讓讀者覺得好像就坐她對面的板凳上聽私房話，當時院牆外殺聲震天，而她這真話可句句要殺頭的。她總能從活色生香的描寫直見底蘊，例如她在讀完《歌女皇后衛子夫》後，對於遲暮宮女被逐，武帝見憐而留納衛子夫的情節大表疑惑，她說道：「我實在不相信在這群『不中用』的女人列隊出宮的時候，武帝會在一旁觀看有哪些是可以資源回收的」(〈最高階的家庭主婦——記《歌女皇后衛子夫》〉,《食字癖者的札記》，頁 201)對於傳奇她永遠存疑，就好比張愛玲相信偶像都有黏土腳，否則一定站不穩。童非認爲袁瓊瓊的這種獨到眼光：「屬於熟手巧匠那種目測精準的懷疑，本身已是一件珍品。」[19]閱讀袁瓊瓊的作品，恰如把玩古物奇珍，除了讚嘆驚奇，還可增長閱歷。

蘇偉貞，政治作戰學校影劇系畢業，曾任政治官、影劇官、中央電台編審等，目前服務於聯合報副刊組，並主編「讀書人」版。一九七九年她在聯合報副刊發表第一篇小說〈陪他一段〉，作品並多次獲國內報刊文學獎。蘇偉貞的作品在有意無意間表現強烈的社會性與現實性，她的小說故事中的男女似乎常處於輕飄虛渺的人間遊戲中，帶著一種獨特的悲涼氣氛。她的散文書寫卻是呈現自己的流離與錯置，以散文集《單人旅行》爲例，書中的她常處於流放、飄蕩、逃離、憤怒、失望……之間，讀來充滿痛感，但她卻是以無奈而溫柔的筆調在訴說，透過了書

[16] 袁瓊瓊：〈現在的我〉,《聯合報》(1981 年 7 月 19 日 8 版)。

[17] 王文興：〈人情練達即文章——評《自己的天空》〉,《聯合報》(1970 年 11 月 14 日)。

[18] 童非：〈亂世裏的盛世〉,《聯合報・讀書人・出版線上》(2003 年 2 月 23 日 22 版)。

[19] 童非：〈亂世裏的盛世〉,《聯合報・讀書人・出版線上》(2003 年 2 月 23 日 22 版)。

寫，我們看到了她的深情，例如這樣的句子：「十四年後再見你，我只能說，情感的可逆性畢竟比時間來得寬厚。如果情感必須是一種輪迴，以人生丈量，卻是時間承受了它。」(〈他日之約〉,《單人旅行》，頁 62)，這種真情實意的述寫，提高了她的散文書寫成就。

在張腔女作家中，蘇偉貞是總作品數量最多的人，其中包含了四本散文集，相較於其他張腔女作家，蘇偉貞的小說作品已頗受青睞，不但有四本學位論文的研究，[20]探討其小說的單篇論文亦有八十餘筆，[21]然而在這林林總總的論述當中，探討蘇偉貞散文的單篇文字僅有一篇，[22]以她的散文書寫成就而言，這樣的研究確是太少了，蘇偉貞的散文實應獲得更高的能見度。

國立台灣大學法律系畢業，獲美國密西根大學教育心理學碩士，現旅居美國專事寫作的張讓，她於一九八八年發表第一本作品：小說《並不很久以前》，從此之後迄今的十七年裏，張讓以每一至二年寫作一本書的穩定速度發表作品，至今共出版了十三本著作，最新散文作品爲二〇〇四年的《當世界越老越年輕》，她不但是張腔女作家中散文著作最多的人，也是近年作品出版時間最密集的人。她的作品曾獲聯合文學小說新人獎首獎、中國時報文學獎散文優等獎、聯合報文學獎長篇小說獎，散文《剎那之眼》也曾獲中國時報開卷版二〇〇〇年十大好書。

即便著作豐富，文思也頗受肯定，然而在台灣與張讓有關的單篇論文、專訪等資料仍是寥寥可數。[23]在碩博論文的研究當中，雖然在高雄師範大學蔡雅薰的博士論文：《臺灣旅美作家之留學生小說及移民小說研究(一九六〇~一九九九)》中，張讓被歸爲「台灣旅美作家」，與章緣、裴在美列入同一小節作討論，[24]然因受限

[20] 有關蘇偉貞的學位論文研究至 2005 年共有四本，參見：本論文第一章緒論第二節「前人研究成果簡述」，張腔女作家中僅研究朱天心的學位論文數量(共六本)超過蘇偉貞。

[21] 有關蘇偉貞的單篇論文、訪談資料可參見：國家圖書館—當代文學史料影像全文系統，至 2005 年共蒐羅八十餘筆資料。

[22] 袁瓊瓊：〈《單人旅行》評介〉,《金石堂文化廣場出版情報》(1999 年 131 期)。

[23] 有關張讓的單篇論文、訪談資料可參見：國家圖書館—當代文學史料影像全文系統，至 2005 年僅蒐羅十餘筆資料。

[24] 蔡雅薰：《臺灣旅美作家之留學生小說及移民小說研究(1960—1999)》，高雄師範大學國文學系博士論文，2002 年，後已由(台北：萬卷樓)出版。有關張讓的討論部份在此論文第七章第四節，論「章緣、張讓、裴在美」中的「張讓及其小說簡介」，頁 284—285。

爲概論性質的介紹，故只列張讓的小說簡介，較未能作更爲深入的作品研究，台灣至今尚無以張讓爲主要研究對象的碩博論文，以張讓的文學創作成就而言，殊爲可惜，儘管如此，美好的作品終能得人青眼，前輩作家愛亞(一九四五~)便曾這麼稱讚張讓：

> 八〇年代我接觸張讓作品，驚覺那時才二十多歲的這名年輕女子已能夠將文學的彩筆在紙上運作自如，她的文字含著冷凜鎮定，可是當文思飛過書頁，讀者便能感受原本凝凍文字身後的熱力一點一點的融溶，燙印在讀者的視線之下。(〈天華之外〉,《剎那之眼》, 頁 3)

愛亞對張讓的評價並無過譽之處，張讓的作品融合冷眼與熱情，與同世代作家相比頗爲秀異，而張讓的後輩作家，曾被認爲作品亦受張腔滋潤的蔡珠兒(1961~)[25]，她認爲張讓的寫作風格近乎素顏：「冷靜淡抑的文字中，埋伏了犀利如刀的觀點」[26]，在前輩、後輩作家的眼中，張讓的洗練文字均令人讚賞，而將張讓與同世代作家相比，更可看出其散文的重要性，李奭學說張讓的散文：「混雜前現代感性與後現代風格，早已爲現代散文另闢蹊徑。……待張讓崛起……散文生機再得。」[27]衣若芬也說張讓的散文：「和時下便利咀嚼吞嚥的小品大異其趣，雖然有精短的內容，卻有著厚實難承的重量」。[28]的確，張讓文字精省，就是不省思考，這種「舉輕若重」的「不能承受之輕」也許令一般讀者覺得「冷硬」，但毫不媚俗的寫作風格正是她之所以獨樹一格的原因。其實，台灣出版界空前熱鬧，每年出版的新書不知凡幾，但文學類書籍卻只能苟延殘喘，如同張讓散文般優秀卻仍屬邊緣的作品亦比比皆是，以張讓的作品數量與寫作功力而言，她理應受到更多的關注，張讓現象不是鳳毛麟角，只是冰山一角，張腔女作家中的李藍、戴文采亦是常被錯過的作家，在台灣文壇中有更多期待被擦拭磨光的名字，有待文學研究者的細心考掘。

---

[25] 張瑞芬：〈張愛玲的散文系譜〉,《逢甲人文社會學報》(2004 年 5 月第 8 期)，作者在此論文中，將蔡珠兒納入張派廣袤而美麗的流域當中。

[26] 蔡珠兒：〈張讓—故意用男性化筆名的小說家 〉,《中國時報》(1991 年 8 月 9 日 35 版)。

[27] 李奭學：〈剎那之眼〉,《中國時報・好書榜書評》(2000 年 9 月 14 日 42 版)。

[28] 衣若芬：〈慧心之光—評張讓《剎那之眼》〉,《中央日報》(2000 年 8 月 7 日 12 版)。

淡江大學英文系畢業的朱天文，她從高一時即開始寫作，從一九七七年二十一歲時出版第一本小說集《喬太守新記》，其後陸續出版：《淡江記》（一九七九）、《傳說》（一九八一）、《最想念的季節》（一九八四）、《荒人手記》（一九九四）……，袁瓊瓊以作家之眼，指出早期收於《最想念的季節》的〈伊甸不再〉：「犀利明快，有前所未見的豁達。」但是王德威進一步指出：「《世紀末的華麗》才是朱天文更上層樓之作」，堪稱是朱天文「個人創作的里程碑」，越過了她過去那「顧影自憐的藩籬」，於是，「在後現代的聲光色影裡，感官與幻想合成爲一。」[29]她的文風轉變總是自然又成功，而後的《荒人手記》不但延續幻美絕倫的文字，還大膽開發內在情慾問題，震撼了九〇年代的台灣文壇，她「在所多瑪的廢墟上，重建她的(文字想像的)神聖殿堂」（王德威語）學術界大老夏志清也曾推崇朱天文的文采如「來自天堂的文學」，是當代不可多得的優秀作家。[30]而同爲張腔女作家的袁瓊瓊這麼看待朱天文：

> 以我嚴格的標準來看，國內堪稱有文體的作家，就是朱天文。……可是我覺得她是天才。她知道什麼樣的題材該放哪，如何架構安排，又很仔細的加以雕琢。[31]

朱天文的敏銳感受力充分表現在她對感官的細緻體會上，而她的用典華美純熟，正是張腔作家最擅長的對中國古典文學符碼的運用，她的作品之「文字鍊金術」屢爲人稱道，不但是各項文學獎的常客，她的作品也擁有廣大的讀者群，在當時知名、討論者眾，在台灣文壇中朱天文是從不寂寞的，經過她的文字再造工程，她不斷創新文字的寫作極限，也爲自我締造一次又一次的高峰。

然而就在《荒人》以肉身見證愛欲情緣，論者多有「猶存一絲天真的自戀與莊重」（王德威語）評析時，父親朱西甯過世了，我們在朱天文發表的紀念文章〈揮別的手勢〉中，看見了簡潔有力，不同於以往的文字風格，她又回溯至〈伊甸不

[29] 王德威：〈越過顧影自憐的藩籬—評朱天文《世紀末的華麗》〉，《閱讀當代小說：台灣、大陸、香港、海外》（台北：遠流，1991 年），頁 91—92。

[30] 王良芬：〈朱天文紐約演講廢墟裡的新天使—自述創作歷程 〉，《中國時報》（1999 年 5 月 2 日 11 版）。

[31] 邱靜慧整理：〈女作家座談系列—袁瓊瓊座談會〉，《中國女性文學研究室學刊》（2000 年 3 月）。

再〉時期；而其中對生死悲哀的思考與沉澱，卻有著更往前走之姿，展現一種新的面貌。將文字臻至「奇花異卉，色授魂予」的朱天文，現今專力於新作《巫言》，雖未完稿，但已預見了她即將引起的另一次詠嘆，《巫言》原名《瓦解的時間》，原是她在父親過世後的感懷，正視歲月，在瓦解的時間中重建成爲個人。這讓我們再度回到一個好奇的視角，由一個寫作家庭來看待朱天文，她是如此「頑強」。

朱天文、朱天心出自同樣的文學家庭，一般人自會拿兩人來比較，一九九九年三月二十一日，小說家朱西甯過世一周年，朱天文回憶起與父親的「同業兼女兒」一場，她說父親「選擇了去做一名供養人。……父親把全部空間讓出來給我們，……。」這樣的告白，讓熟悉於將文壇「朱家班」視爲整體觀之的讀者，有了較明晰的作家地理方位。朱天文與朱天心雖有同樣的成長背景，但氣性不同，面對相同父母的教育，又同受「張腔胡說」習染，背負著「三三」的集體意象，然而兩人的文章風格仍是有所不同，即使同是張腔女作家，但文字風格都歷經轉變，其中又以朱天心較早脫離張腔胡說的文風，當有人說兩姊妹的文章分不清時，姊妹倆自是頗不以爲然。

朱天文認爲除了父母之外，妹妹朱天心對她來說也是一個文學的同好與可敬的對手，在〈如是我聞〉中，朱天文寫出對朱天心創作能力的肯定：「同爲創作者，會格外的驚心。」(〈如是我聞〉,《三姊妹》，頁 32)朱天心也說：「姊妹三人在同一個的家庭中成長，個性、興趣、所學皆不同。少年開始寫作，更是路數不同，常常羨慕對方有自己所缺乏的(我一直欽羨姊姊天文的文字技巧)，但十數年下來竟亦無法，所以有人想當然耳的說我們姊妹文章分不清時，我是十分不能同意。」(〈文學的童年〉,《下午茶話題》，頁 196－197)朱天心又說：「我有時候會覺得自己不如姊姊，她的文章有比較華麗豐富的辭藻，而我的文章就是很白很白的。」[32]對朱家姊妹而言，她們頗知彼此作品的優缺點，而與她們過從甚密的袁瓊瓊，她對天文、天心的近距離觀察，也許較他人都更爲精確：

> 天心的東西火熱，而且老有種孩子氣的新鮮。天文一開始寫小說，她自己就在距離之外，寫什麼都是漠漠的，帶點冷辣，比較接近西甯大哥的風格，

[32] 朱寅生：〈姊妹為文錦繡心—朱天文與朱天心〉,《民族晚報・副刊》(1983 年 12 月 11 日 49 版)。

> 很注重技巧和語法。……天文的柔情大概託在散文裏。小說就一直簡潔俐落，不帶廢辭廢筆……(〈天文種種〉,《最想念的季節》, 頁 9－11)

朱天文作品中的繁複技巧眾所皆知，寫作於她是一場華麗的修行，故她較能隔著一段若有似無的距離觀看現世；朱天心的文字則是直見本心本性的意氣，火熱而引人注目，她的寫作不只是陳述「我記得……」，使得她的作品有時成爲作者的某種宣告，甚或被評論者投入歷史脈絡來論述。除了朱天文、朱天心姊妹二人常被他人相提並論，張腔女作家對於自己的寫作與同期文友的作品，又有何種看法呢？蘇偉貞曾說道：

> 寫作的公式使人變得匠氣……我與周圍的朋友最值得驕傲的就是，沒有這樣的匠氣，因為寫作對他們來說，永遠是新鮮的，像張大春、袁瓊瓊、朱天心、朱天文等，雖然熟知於人情事故，卻與這個社會無涉，永遠新鮮的做，新鮮的寫。[33]

也曾有人問過蘇偉貞：「當別人將她與袁瓊瓊、朱家姊妹相提並論時是否妥當？」蘇偉貞這麼回答：「能和她們放在一起被討論，我覺得很榮幸，因爲她們都是真正的作家。」[34]蘇偉貞在此兩處的回答頗耐人尋思，她樂於與上列同期文友相提並論，因爲彼此的作品永遠求新求變，不拘泥格式，她們老於世故卻能寫出潑辣新鮮，這種內化的純真，再度呼應了張腔散文的內涵：兼具冷眼與熱情、融合大雅與大俗。張腔女作家的散文作品或有許多相近的字句，相似的文字技巧，然而她們彼此的作品仍是不同的，各有其獨立生命，在此我們尋找作品間的互文性，是爲了深化對作品的觀察視角，也更形凸顯彼此的不同，她們雖可放入同一系譜探討，但我們更尊重她們身爲一個獨立作家的身分。

結語

文學不但反映人類思想、情感的通性，同時也顯現差異性。文學作品可以將

[33] 吳億偉：〈閱讀寫作，永遠都是新鮮事—訪問蘇偉貞女士〉,《文訊月刊》(2003 年 5 月)，頁 73。

[34] 范銘如主編：〈蘇偉貞座談會〉,《中國女性文學研究室學刊》(2000 年 10 月)，頁 22。

種種對立、衝突、矛盾的價值揉合成獨特美學嗎？答案是肯定的，張腔散文的藝術成就便融合了各種相反且相成的境界。

戴文采說她希望用散文來寫「深奧的單純」，張腔散文便具備這種質素，她們的散文像是同時交織著單純與複雜的珠子：呼應、相斥、相生、貫穿、相容……，這樣的散文毋寧說是：「更接近真實的、虛擬的，或因真實而必須虛擬的人生。」(〈Literature is about Life－自序〉,《我最深愛的人》,頁 2)張腔作家讓文字喚起記憶、感官成爲意象、心靈直感變成了符號。張腔女作家的敏慧與世故，讓作品的內在精神包納了相反相成的質素，而顯現了：超齡洞悉的冷眼與熱情、內化純真的大雅與大俗，這樣的情感氛圍調合了原應相斥的特質，使得作品斑斕豔美。也正是這種美學風格，讓張腔散文獨樹一幟，允稱台灣散文書寫的典範。

張腔散文的獨樹一幟也在於：忠於自我的負面書寫，她們以反面書寫來創造正面價值。她們的作品非感時憂國的「正統」文學，而是心靈解放的自我救贖，在筆法上講究文字鍊金、字斟句酌、自創警句，以造成閱讀的困難，才能逐漸導引讀者想像。面對張腔散文，讀者不得不佇足停留，延遲閱讀，而這正是作家們的逆勢操作手法。在現今消費性格愈來愈強的文化工業下，張腔女作家中多人仍孜孜矻矻地寫作，她們也尋求願意減緩節奏的閱讀者。張腔女作家是文學的長期累積者，她們的影響力勢必將繼續跨越世代，再影響下一個十年、二十年。

張愛玲認爲蘇青是亂世裡盛世的人，張腔女作家們一旦遇見了，就像個盛世。