

第五章 女性散文書寫的特質與意涵

前言

一般學者將女性主義理論的發展分為三個階段：第一個階段以法國西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）為代表，此階段的理論主要是強調男女平等，女人應該與男人一樣享有平等的工作權、經濟權、政治參與權等。第二階段的特徵是強調男女之間的差別，主張以女性獨特的「經驗」作為解構男性經驗和理念的武器，並且凸顯女性的差異性，而此時女性主義批評家開始意識到建立「女性次文化」的必要。第三個階段的特點就是「女性永遠不能被界說」，若女性主義理論是運用男性理論來解構男性的理論，那女性主義本身就無法再現，也就是只能立處於邊緣，不斷去解構顛覆位於中心的權力。¹

「五四」運動為中國社會各個階段投下了一個不小的震撼彈，其中也包含了對女性社會地位的解放，因此婦女問題成為當時所注目的社會問題之一。因此在「五四」運動當中，對於婦女問題所要求的正是將女性過去「物化」或「從屬性」的角色，轉變而成將女性視為一個「人」，與男性享有同樣的權力。

從「五四」到「五十年代」，女性主義運動走過了漫長的歲月，五十年代的女性作家多受過高等教育，在經濟上，有著獨立的經濟收入，在文學上，擁有自己的社群團體（婦協）及公開的創作發表空間，政治上，並享有一切公民可享有

¹ 陳龍，〈女性主義與中國文學批判：導言〉，收錄於朱棟霖、陳信元主編《中國文學新思維》，嘉義：南華大學，2000，頁101-111，。

的權力。五 年代的女性作家們業已完成了吳爾芙在《自己的房間》一書中疾聲呼籲的女性自己的文學空間。對應於女性主義理論三個階段當中的第一階段，女性與男性享有了相同的權利，包括經濟權、教育權、工作權、選舉權等等。因此女性主義運動的進程，正往下一個階段邁進。而女性們所關注的焦點，由「社會議題」轉而成「女性書寫」議題。

而本章將以張秀亞、艾雯的散文為文本，探討她們在文本中所共同呈現出的女性書寫特質與意涵。作家們在創作文本之時，常利用不同的題材或顯或隱的表現共同的特質與意涵，而經由分析歸納張秀亞與艾雯在散文文本中所共同呈現的女性書寫特質與意涵，共有四個部分，以下將分別概述之：

第一部分是懷鄉、懷舊的主題意識，產生了對人情原鄉的追憶與眷戀，所追憶的是她們那段不可復得的歲月，張秀亞與艾雯同樣身處亂世，生命有如無根的浮萍，在因緣際會下共同落腳於台灣，經過歲月無情的洗禮及人世的考驗，使她們成長不少，但「家鄉」是她們始終難以忘懷的空間，「童年」是她們始終難以忘卻的歲月，而這些所指涉的不單單是懷鄉或懷舊而已，其背後所保有的女性空間與意涵更值得我們注意。

「在地化」的書寫是第二個部分，在五 年代反共、懷鄉主題大行其道之時，許多女性作家已將眼光放在台灣，開始敘述在台生活的點點滴滴，這時她們作品中的「空間感」較「時間感」更為顯著，張秀亞與艾雯就是其中的例子。她們選擇細微的事件表現最真實的感情，且有意識的描寫生活中的瑣屑，傳達了在地化的精神。張秀亞在《寫作二十年》一文中提及：「最近這兩三年來，在小說及散文的寫作上，我有意描寫生活的瑣屑，那不是避重就輕，而是希望自生活的最微細處，反映出那顛撲不破的堅實真理」。²也就是說即使是生活當中最細微之處，亦隱含堅實不滅的道理，以小見大，這樣的真理更貼近人們的生活。艾雯亦曾經說過：「一切的藝術永遠是聯繫著時代的。」³。不僅是表現一己的感情生活，更要從這時代人民大眾豐富的生活中去提煉。不僅是刻劃個人的希望和理想，更要刻劃出這時代人類對明日的希望和理想。既然一切藝術是必須與時代聯繫，所以

² 張秀亞，〈寫作二十年〉，《愛琳的日記》，台北：三民書局，1968，頁7。

³ 艾雯，〈寫在前面〉，《漁港書簡》，台北：水芙蓉，1983，頁1。

作家必須從生活的現實面著手，將人民大眾生活中的希望與理想表現出來，這就是作品好壞的衡量標準，而現實當中的細微更能展現出真實。

第三是在張秀亞與艾雯的文本中，透露著母性與女性的掙扎與調和，在她們文本中可見處處充滿母性的光輝，母親是女性命運中注定的角色，是屬於傳統文化規範出來的，尚未脫離父權文化的論述，是社會上所賦予的角色。但在張秀亞的文本中亦呈現著不願受傳統禮教的束縛，如她以「完整的心靈，完整的情感，一如珍貴的瓷瓶，一經破碎再也不能恢復原狀」，寧為玉碎，不為瓦全的態度，面對丈夫的背叛，一反傳統女性在面對婚變時委屈求全的態度。⁴除此之外對於「寫作」這一志業，張秀亞與艾雯在她們的散文文本之中都曾透露出主婦在面對此一志業時，所出現掙扎的心理與兩難的局面。在這些掙扎與調合都在母性的光輝下得到了包容，藉由母性的暈開與渲染為當時想要出走的女性找到了回家之路。

最後真實生命的感悟，一直是張秀亞對自己作品主題的要求，正如她說：「我永遠服膺佛克納的話：『在寫作裡，只容心靈那些永恆的真理，就是愛，光榮，惻隱，自尊，感情，犧牲！』」。⁵因此寫作是為了表達心中那份愛，這又與張秀亞的宗教信仰有密切的關係。同時艾雯也將真實生命的感悟列為其為文的目的之一，而這又與女性的寫作特質有密切之關聯。

⁴ 張秀亞，〈我要完整〉，《愛的輕歌》，台北：論壇出版社，1983，頁 39。

⁵ 張秀亞，〈苦奈樹〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁 150。

第一節 永恆的鄉愁

在張秀亞及艾雯散文文本之中，可以看出「懷舊」的比例占了多數，這裡的「懷舊」不單單只是因時代氛圍造成對過去的緬懷，就心理學而言，過往的歲月（尤其童年），是一種特殊的時空形態，此時的心靈擁有的是一個完整的自我、原始的慾望、純真的心靈等未經雕琢的原始本性。⁶童年若以一個特殊的「時空型態」存在，它在時間上，是屬於成年以前；在空間上，是被隔離在社會的結構之外，它所代表的是進入伊底帕斯階段（Oedipal Period）以前的心理回憶，是人格社會化之前的經驗。成人透過回憶及書寫回到這原始的烏托邦，也就是前伊底帕斯階段（Pre-Oedipal Period），規避成人世界的秩序規範。我們若將童年是「心靈的烏托邦」此種概念，置入女性書寫中，會發現這「心靈的烏托邦」對於女性而言是擁有自我主體最強的時候，因為此時沒有成人秩序的介入，也就沒有邊緣（女性）／中心（男性）的異差。書寫童年成為女性作家對「女性烏托邦」悼念的儀式。⁷

張秀亞「父權秩序」的出現，乃指婚姻失敗此一事件上，在結婚之前，張秀亞從出生的故鄉、求學的古城到避難的山城此段的歲月正如「童年時代」，無憂無慮，直到婚姻的結束，失敗婚姻的陰影與母兼父職的壓力，使得心境上轉為淪涼，這些變化從其作品中可窺見一二。因此失婚的經歷，是她人生路上最沉重的打擊，此時的她，體認到男女之間的不平等，女性／男性，就是邊緣／中心的差異，使她不得不獨自承受各方的壓力與痛苦。

⁶ 容格（Carl Gustav Jung）在「兒童原型」的心理分析上指出，童年是指一種心靈狀態，這狀態表現著一種渾然天成，不經雕琢的原始本性。唯在現實中，童年與成人的世界已分為二，只有通過回憶、睡夢或幻想中，才能回到童年世界。容格，〈兒童原型心理學〉，劉魁立主編，朝戈金、尹伊、金澤、蒙梓譯《西方神話學論文選》，上海：上海文藝出版社，1994，頁 322-335。

⁷ 陳玉玲，《尋找歷史中缺席的女人——女性自傳的主體性研究》，嘉義：南華管理學院，1998，頁 36-37。

對於童年，張秀亞常說：「在都市中飄泊，已將近二十年了，我常常回憶起童年扎根的那個地方，那北方一個縣份附近古老的鄉鎮。它之所以使我的心靈縈繫，大約就是因為它那無比的純樸吧？」⁸。她心靈所縈繫的是那純樸的故鄉，在此時她的心靈世界不受成人世界規範的干擾，縱使她眼看母親生活在大家族之中，飽受妯娌間明諷暗鬥，卻須獨自吞忍之苦；縱使面對軍閥割據，盜匪猖獗，而導致家族的衰微，但她中心始終保有一片淨土，而故鄉對她來說還是時時懷念的可愛地方。

接下來是張秀亞的求學生涯，在她的懷舊散文篇章中，對於這個時期的憶念著墨最多，林海音曾表示：「秀亞和我處同時代，又同在北方，同樣喜愛文藝；但有一點我和她不太一樣，就是我青少年時代沒有少女的夢幻，幾乎一點點都沒有，她（張秀亞）卻說她的少女夢幻時代可有一段很長很長的時期」⁹。求學的歲月，有流浪的冒險，有投稿的經歷，有雅緻的書齋，有夢幻的什剎海，有天香庭院等等，這些如夢似真的生活，天津、北平的一物一景一事，都成為其記憶中不可磨滅的意象，在其散文文本中不斷的重覆，不斷的出現。

如今我們必須探究平津的一物一景一事，為何在其散文文本中不斷出現，它代表了何種意涵？當我們回溯張秀亞的生命歷程時發現，獨自擁有雅緻的書房可以視為這時期的起點，這書房是她個人的私密空間，不受外界的干擾，她可以整天悠遊於此而不倦，也象徵著在此她可保有獨立且自主的主體性。接著中學與大學的學生生涯，她更可以無拘無束徜徉於古今中外的浩瀚典集中，且勤於寫作，寫作使她的生命產生了光與熱，藉此宣示自己的主體性。從以上我們發現，在張秀亞的童年、中學甚至大學歲月中，我們找不到男性（中心）與女性（邊緣）的差異，此時的張秀亞可以毫無顧忌地為自己的理想奮鬥，絲毫沒有感受到社會加諸於女性的不平等，且以她的實力獲得了「北方最年輕的作家」此封號。相較於童年與學生時期，歷經婚變的她，強烈地感受到社會加諸於女性的種種不平等，就如同成人秩序的介入，那屬於「女性的烏托邦」消失殆盡，她的世界裡有了男性／中心與女性／邊緣的分別，於是她說：「在這畸形的社會，受犧牲的，往往

⁸ 張秀亞，〈小鎮〉，《曼陀羅》，台中：光啟出版社，1965，頁112。

⁹ 林海音，〈女子弄文誠可喜〉，于德蘭編《甜蜜的星光》，台北：光啟出版社，2003，頁560。

不是不正常的男性，而是正常的女性！」¹⁰。在往後的歲月中，她所扮演著是失婚的婦女，是母兼父職的母親，是事業與家庭兩頭忙的職業婦女，這些時常引發她對女性在社會上所扮演的角色的反省與思考的空間。

相同於張秀亞，艾雯對於童年歲月的懷想，對故鄉的眷戀，不隨時光消逝與距離拉長而抹滅，反而與日俱增，她說過：「童年的記憶是一道美麗的虹霓，儘管世事滄桑似雲煙，人情變化像陰晴，當你靜下來澄清你人情世故蒙蔽的胸襟，如同讓砂礫沉下澄清水流般，幼時的瑣事便會帶著些親切、甜蜜和真摯，浮現腦際，像彩虹橫貫碧藍的天空。」¹¹。她認為童年回憶是記憶裡最深刻的，經過歲月的流沙淘洗後，不會隨歲月流逝而消失，反而像淘金一般愈淘愈明，沉澱下來的點點滴滴都成為生命之中最精華的部分。而艾雯「父權秩序」的出現，應出現在面臨國亂家變的江西歲月。艾雯初生於水都江蘇，人文氣息濃厚的故鄉，影響她的是恬淡的生命情調，帶給她的是難以忘懷的生活歲月，原本抱著將在此處直到終老，沒想到造化弄人，因國難而舉家避居江西，不久又因父親的驟逝，一個花樣年華十七歲的少女，必須輟學就業維持家計，接著為人妻母，一連串的社會責任接踵而至，艾雯都堅強以對，之後的她不再懷有童年時的稚情及童年悠遊無慮的歲月時光，「女性的烏托邦」亦在此時消失了。

對於如此特殊的「時空狀態」，只保留在心靈中，現實的生活中，已將「童年的我」與「成人的我」截然劃分為二。若要回到那種完整的心靈狀態，對女性作家而言，就是透過回憶、書寫等方式進行之。

因此我們體察張秀亞與艾雯的散文文本之中，有許多對於這個「特殊時空」的描繪，她們均透過對這「特殊時空」中的人、事、物、地的懷想，讓心靈暫時回到烏托邦。而我們將以二位的散文文本為基礎，窺探她們「童年烏托邦」中共同擁有的特徵：

童年的烏托邦如同一個本我的樂園，以佛洛伊德的理論分析，本我的層次代表著人的動物性與原始衝動，唯一的目標是尋求快樂與滿足。在童年任何的慾望將都被滿足，成為一個安全舒適的時空。張秀亞在散文文本之中對「過年」一事

¹⁰ 張秀亞，〈結婚十年〉，《牧羊女》，台中：光啟出版社，1960，頁21。

¹¹ 艾雯，〈虹一般的憶念〉，《漁港書簡》，台北：水芙蓉，1983，頁5。

的描繪，可看出對童年時光的嚮往，她曾說：「往事，因了回憶的拂拭，而再度燦爛閃爍，有如古銅的門鐸。」¹²。在春節中，張秀亞常常想到那歸夢的地方 - 那自漢朝即定名的鄉鎮，那宋代詞人李之儀的故鄉。每接近過年，家中開始忙碌起來，古老的村鎮這時顯年輕了，而在張秀亞幼小的心靈中，每回等待著的是「望海鎮」的人，是外婆那邊的人，每回過年總會帶一車子的禮盒，裡面有桂圓，乾的荔枝，這是北方很少吃到的東西，還有燻香噴噴的雞、鴨，幾乎透明水晶小包子，還有各式各樣用模型做的玲瓏小點心，為過年熱鬧的氣氛，點燃了序曲。¹³ 接下來一連串的活動：貼春聯、蒸麵兔、辭歲、在頭上插一枝紅絨小花、領壓歲錢等等，都充滿了特殊的意義與祝福，這些都成為張秀亞回憶裡的重要部分。

與張秀亞相同，對於童年歲月中令艾雯印象最為深刻的莫過於「過年」一事了。過年時，大人們的生活像弓上繃緊的弦，在臘月初就開始忙碌，感染了孩子們，也變得勤快起來，穿插於大人的忙碌之中爭著拈糖印糕，除夕夜的守歲，元旦的「開門炮」，一個接著一個的節目，成為孩子們最深刻的記憶。過年有一身的新衣；過年有無數小肚子容納不下的糖餅；過年有新的玩具；過年有新鮮的玩意。在過年期間的孩子們有屬於自己的整塊時間，盡情的玩，盡興的要，只要不觸犯大人們的忌諱，上天去摘星也沒有人瞪你一眼，如此的歡樂歲月的記憶，在艾雯臥病在床時，顯得格外的清晰可觸。¹⁴

在童年烏托邦中有一個重要的特徵，就是「永恆的母親」的存在。我們若將童年屬歸於前伊底帕斯階段，對照著伊底帕斯階段中，「偉大的父親」象徵秩序與律令，「永恆的母親」就成為童年烏托邦中的守護神。¹⁵

在張秀亞與艾雯的散文文本之中都曾出現「善良母親」(the Good Mother) 的影象，而這些影象都指向她們的父親。因此她們常懷想的對象是疼愛她們的父親。在張秀亞「童年時期」，父親帶給她很深厚的影響，而父親的形象常與燈連

¹² 張秀亞，〈快樂春節〉，《水仙辭》，台北：三民書局，1973，頁31。

¹³ 張秀亞，〈快樂春節〉，《水仙辭》，台北：三民書局，1973，頁31-40。

¹⁴ 艾雯，〈過年〉，《青春篇》，台北：爾雅出版社，1987，頁91-94。艾雯，〈滴不盡的更漏〉，《倚風樓書簡》，台北：漢藝色研，1990，頁36-39。

¹⁵ 陳玉玲，〈女性童年的烏托邦〉，馮翰士、廖炳惠主編《文學、認同、主體性—第二十屆全國比較文學會議論文集》，台北：中外文學，1998，頁102。

結在一起：童年時在天津雙十節夜晚，是父親挽著她的手，陪她一起去看燈，燈光與父親溫柔的雙眼所散發出來的柔輝，深深烙印在張秀亞的心中。稍長，一人獨自在北平讀書的張秀亞，每看到桌上那一盞銅燈，就會像起父親慈愛的雙眸，成為她面對生命苦難的支撐勇氣與力量。所以父親這個角色是張秀亞童年時期的「善良母親」。

而父親亦是艾雯常懷想的對象。艾雯認為她的性格受父親的影響較多，在童年時期與父親相處的點滴，每每都影響她往後的人生態度成為她最深的眷戀。艾雯小時候身體不好，父親認為她應該少動點腦筋，但卻也不曾忽略她孤獨寂寞的心靈，鼓勵她培養一些愛好和興趣。她第一個培養的愛好是畫畫，父親在作畫時，第一個欣賞者是她，培養了她審畫的能力，之後艾雯也曾提筆描臨過「芥子園畫譜」，雖然沒有走上畫家一途，但這種美學的素養深植心中，後也遺傳給她的愛女恬恬。接著是栽花植樹，小時候艾雯便是父親在栽花時得意的助手，他們耐心的篩土、撒種、分秧、除蟲，植物從種子到萌芽到開花到結果，過程中有難以言喻的欣喜與收穫，如此培養出來的愛好，一直沿續至今，無時無刻影響她的生活。同樣地，文學世界的啟蒙，是依靠著父親嘴裡故事的啟示，啟迪她去掘發書本裡無窮的寶藏，這些都成為她日後從事寫作的基礎。因此她說：「我欣慰我自己到現在還保持著一份澹泊寧靜的性格，我慶幸我自己到現在還有份對文學執著的愛好。在生活的窒悶中，足以使我的心靈有所寄藉，這都該歸功於幼時的陶冶薰染。」¹⁶她承繼了父親的澹淡、恬靜和富於幻想，讓她保有澹泊寧靜的性格及對文學的執著的愛好，都有歸功於她所敬愛的父親。

在許多女性作家的散文文本之中，我們發現對於水，都有相同的深刻的感覺、深厚的眷念。而我們在張秀亞與艾雯的散文文本中，亦發現到她們對水的眷戀與懷想，而這些眷戀與懷想，往往與她們的故鄉或過往歲月，有著深切的關係，而她們的鄉愁是靠著對水的描敘得以抒發的。

蘇州 - 號稱天堂的美麗水都，是艾雯魂縈夢牽的地方，她說：「浩瀚的激流象徵著蓬勃和生氣，潺湲的恬流卻蘊蓄著和平和靜穆。姑蘇是屬於後者，像神經、

¹⁶ 艾雯，〈虹一般的憶念〉，《漁港書簡》，台北：水芙蓉，1983，頁9。

像血脈般；一支支水流縱橫錯綜地貫穿了全城」¹⁷，姑蘇城的特色是由稱不上河的濱，散布了全城，這些濱看似平靜，沒有聲音，沒有浪花，但它們確實在流，穿過大街，穿過樓房，穿過田野。這些蜿蜒曲折的水流是全城的命脈，除此之外，這些迂緩的水流亦影響了當地居民的生活情調，讓水城的人多少帶有幾分秀氣，男的文質彬彬，書卷味、文士派，女的娉娉婷婷，林黛玉味、名媛淑女相，所有的人生活當中都保留了一份悠閑，畫畫寫意山水，玩玩古董字畫，種種花，養養鳥，如此的生命情調頗有中國文士之風，這些恬靜的生活態度深深影響了艾雯，讓艾雯的身體裡有蘇州人的因子，這又就是為什麼她總是無法忘懷蘇州的原因之一。

相較於艾雯，張秀亞的童年時期，包括臨渤海的苦海鹽灘，古都的什剎海，山城的長江，「一道淺水、清溪，一片澤地、泥沼，只為了閃爍著一點清瑩的水光，也得到我無限的愛戀。」¹⁸。因此她曾經說過：「我想，如果將我的生活圖畫展開，會發現一道河，一片湖，一泓幽潭，同一道清溪，這些，反映出我生活的一部分，且包括了我一些生命故事的片斷。」¹⁹。而也都成為她回憶的重要部份。

以上無論是對故鄉或童年時期的懷想，都一一透過張秀亞與艾雯的散文文本呈現出來，這一段失而不可復得的空間與歲月，將永遠只成為記憶，對她們而言，這裡或這時是她們的烏托邦，是她們魂牽夢縈心所神往的地方與歲月，此時以書寫呈現出，變成一種悼念的儀式，悼念那一不可復得的時空。

¹⁷ 艾雯，〈惦念〉，《青春篇》，台北：爾雅出版社，1987，頁127

¹⁸ 張秀亞，〈山與水〉，《人生小景》，台北：水芙蓉出版社，1978，頁37-39。

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

第二節 在地化、家台灣的寫作視角

五 年代因時代氛圍造成了懷鄉與反共文學大行其道，當時被稱之為主流的文學必須與時代歷史做結合，以符合官方的文藝政策。在這種時空背景下的文壇，出現了一個特殊的團體——台灣省婦女寫作協會，這個以外省籍女性作家為組成份子的團體，雖也配合著官方的文藝政策，但她們作品中卻呈現了特有的「空間感」。²⁰范銘如甚而以「台灣新故鄉」此一觀念來解釋當時的女性作家的文本，提出文本中有意或無意背離主流文學的痕跡，「當官方意識形態還停留在將台灣設定為反共的跳板時，抵台的女性作家已然放下行李，思索著新居布置的問題了」。²¹在懷鄉與反共文學雙雙背離現實之際，女作家們努力的將文學與現實生活做一結合，她們這種特有的「空間感」表現於「在地化」的寫作上。當她們以描寫台灣的風土民情或現實生活中的瑣碎細微為主題時，基本上已背離當時的文藝政策，如此書寫的主要目的，范銘如詮釋為：「在反共懷鄉的高分貝下，不少女作家輕巧地把家的座標挪置於台灣。在新的空間配置結構中，她們頻頻發聲捍衛自己的性別及書寫身分。」²²因此「在地化」的寫作可以視為女性作家企圖在這新的空間裡保有自我主體完整的作法。當評論者對五 年代的女性文本貼上「不反映現實」的標籤時，我們不禁要問何謂「現實」？張秀亞在《創造散文的新風格》一文中曾提出如此的概念：

新的散文已逐漸的擺脫了往昔純粹以時間為脈絡的寫法，而部分的接受了

²⁰ 陳芳明，〈反共文學的形成及其發展〉，《聯合文學》，2001年5月，頁149。這段時期的女性文學之所以沒有時間性，或是沒有歷史感，主要在於未能刻劃大時代的政治事件。她們轉而去寫柴米油鹽、穿衣吃飯的生活瑣事，使得文學創作呈現了特有的空間感。這種空間感，一方面表現在女性作品中的強烈懷鄉意識，一方面則表現在她們的文學與台灣現實生活之相互結合。……她們的空間感遠勝於時間感，從而也使反共文學中的流亡意識逐漸出現移民意識。

²¹ 范銘如，〈台灣新故鄉—五〇年代女性小說〉，《眾裡尋她：台灣女性小說縱論》，台北：麥田出版社，2002，頁16。

²² 范銘如，〈台灣新故鄉—五〇年代女性小說〉，《眾裡尋她：台灣女性小說縱論》，台北：麥田出版社，2002，頁41。

時間與空間、幻想與現實的流動錯綜性。在描寫方面，不只是按時間順序排列起來的貫串的事件，而更注意生活橫斷面的圖繪，心靈上深度的掘發。²³

這種以「生活橫斷面」為題材，利用象徵、想像、聯想、意象以及隱喻等方式所創作的散文文本，其中「映射出行為後面的現實，生活的精髓，並表現出比現實事物更完全、更微妙、更根本的現實」。²⁴這種的「隱性宣言」出現在女性作家的文本中，就是利用「在地化」的寫作方式來表達出。²⁵也就是描寫生活的現實面，而將「女性意識與書寫台灣結合，使得文本中的台灣成為一個女性空間的隱喻」。²⁶因此當我們論及五、六年代的女性作家，往往忽略了她們的女性意識，但若從另一個角度來分析，第一個階段女性所爭取的權益，即教育權、選舉權、工作權與財產權等，在五、六年代的女作家們已經擁有，她們都受過高等教育，都有獨立自主的經濟，且擁有公開的創作空間，因此她們不需大聲疾呼女性的基本生存權，而採取了較柔性的訴求，刻意描寫「現實」，以背離當時主流文學的價值，同時亦背離了以男性為觀點的價值文學。

張秀亞最受歡迎的散文集《北窗下》，曾獲得首屆中山文藝散文創作獎，這本散文集是接受中央日報副刊主編盛意囑邀，是有計劃性所寫作的系列散文，全書可歸納一個中心：提高精神生活境界，且以「北窗」為背景，她說：「在窗內，我掬取靈海中的點滴；自窗外，我擷取一幅人生小景」。²⁷因此她以生活的橫斷面出發，馳騁自己的想像，描寫著比現實更現實的人生小景，這特有的空間，不容外力介入，獨自穿梭於過去、現在及未來。因此她說：「我們都知道，文學作品是不能離開現實與人生，即令那倡導『為藝術而藝術』的瓦特派特，推其本意，也並不主張藝術完全擺脫人生。古今中外，最完美的文學作品，莫不含有有一種現實的因素——反映當時與當地，同時，更具備一種永恆的特質——表現出那努力

²³ 張秀亞，〈創造散文的新風格〉，《人生小景》，台北：水芙蓉出版社，1978，頁4。

²⁴ 張秀亞，〈創造散文的新風格〉，《人生小景》，台北：水芙蓉出版社，1978，頁4。

²⁵ 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》，12期，頁150。林耀德認為散文家本身以創作或評論提出的「隱性宣言」，才是真正值得重視的。

²⁶ 范銘如，〈台灣新故鄉——五〇年代女性小說〉，《眾裡尋她：台灣女性小說縱論》，台北：麥田出版社，2002，頁27。

²⁷ 張秀亞，〈前記〉，《北窗下》，台中：光啟出版社，1962，頁3。

向上掙扎，受盡磨難而百折不撓的人類意志。」²⁸同時特別強調「文學是不能擺脫現實，離開人生的」。²⁹甚而以遠山上的片雪即使美麗，卻絕不如本地風光更使人感動為喻，表達出「在地化」的觀念。

這些「在地化」的觀念，體現在張秀亞的散文文本中，即為對現實生活的描述，且刻意為之。而最貼近女性的現實生活為何？「孩童」這個與「女性」密不可分的主角自然成為文本中的主角，在《曼陀羅》中，有二十四篇「寄山山」，利用書信體的形式，與兒子山山談論現實生活中的點滴。而有些篇章寫與女兒蘭蘭相處情形，內容透露著母性的光輝，孩童的笑靨、舉手投足、一言一行都成為筆下的主題。另一個貼近生活的便是「自然」，張秀亞亦透過對身旁景物的描寫，凸顯空間感與在地感，《北窗下》就是透過描寫北窗外的現實環境，以景寓情，抒發一己之感。

艾雯也曾經說過：「一切的藝術永遠是聯繫著時代的，它不僅是表現一己的感情生活，更要從這時代人民大眾豐富的生活中去提煉，它不僅是刻劃個人的希望和理想，更要刻劃出這時代人類對明日的希望和理想。」³⁰文學是藝術的一環，自然也必須與時代產生聯繫，既須與時代產生聯繫，就必須從人們豐富的生活中去提煉，文學所刻劃的不再只是個人的希望和理想，更需刻劃這時代中大眾的希望與理想。以這樣一個意念，艾雯創作了「漁港書簡」一文，體現了在地化的創作概念。

「漁港書簡」一文的背景，艾雯在「漁者有其船 - 新版的話」一文中有其說明：當時艾雯渡海而來移居南台灣，在南部的數處漁港中，如：枋寮、東港、琉球嶼、安平等，都曾留下她叩訪的履蹤。她在漁港住了小段時日，體驗了漁民的生活，每當近海作業的漁船在濛濛晨霧中出發，在海天一碧，波濤萬頃間，近海作業的海船總顯得孤孤伶伶不勝載負。漁村的男人各個晒成古銅色，踩著齊腰深的浪化，合力拉曳著長長的巾著網，漁婦們耐心地補綴著漁網，忙著晾晒魚乾，半裸的漁村孩子們在沙灘嬉戲，漁村的人文之景呈現在讀者的眼前，漁村人的渴

²⁸ 張秀亞，〈作品與時代〉，《杏黃月》，台北：林白出版社，1985，頁159。

²⁹ 張秀亞，〈作品與時代〉，《杏黃月》，台北：林白出版社，1985，頁162。

³⁰ 艾雯，〈寫在前面〉，《漁港書簡》，台北：水芙蓉，1983，頁6。

望深刻印在艾雯的心中，他們渴望什麼？

我走近中年漁夫——他緊抿著嘴正在收拾漁筏漁具。「今天運氣好！」我搭訕著說。他只向我淡淡一笑，搖搖頭，沒有作聲。

「出海遠一點，不是捕得魚更多嗎？」

「漁筏兒太小嘛，抵不住風浪。」蒼沉聲音裡深藏著無限遺憾。這時，一艘機帆船一路喧嘩著，昂首闊步駛進來，激起的浪花沖得港內的小船搖幌不定。那高聳桅杆，那髹漆鮮明而龐大的船身，使它在周圍那些灰黯的小舢舨，小漁筏中，像一隻獨立鴨群的天鵝。

中年漁父從眼角裡向它睨視了一眼。林，就在這一瞥中，我看見那眼光裡流靈著的是怎樣複雜而深沉的感情啊！³¹

從漁父的表情，艾雯知道今天他的漁獲一定不好，為什麼不出海遠一點呢？只因他沒有船，漁筏太小，是抵不住風浪的。對於漁船，漁民們有著多複雜而深沉的感情。漁民乘著漁筏，走向那最危險的戰場——海，一不小心就會失去寶貴的生命，漁筏的漁獲就像海一樣無可預測，帶來的只是貧窮的生活，什麼可以解決漁村現今的問題，對，就是漁船，「就在港灣裡，大海豐腴的臂灣裡，澄黃的陽光下，一排停歇著十幾條嶄新的機帆船，船身鮮明眩目，船上旗幟飄揚。這便是政府放領給漁民的第一批漁船。」³²。艾雯在此體現了漁民們的生活，融入漁民的生命，在當時多數作家將眼光放在懷鄉與反共文學之時，艾雯實現了她對文學藝術的觀念——反應當時當地的在地化。

另外艾雯散文文本中在地化與特有空間感亦透過近身之事傳達出來，如《生活小品》一書，原是以「主婦隨筆」為題發表連載於中央日報「婦女與家庭」周刊之上，在其序文當中曾經提及想為被生活壓扁的人們打打氣，於是以一個主婦的口吻，將她生活當中「所體驗的，領略的，以及她對人生的觀念，品性的修養，對處世的哲學，孩子的教育，感情的處理，治家的心得以及心聲」³³。利用文字傾瀉而出，我們甚而可將這些主題歸結成「生活」二字，而生活當中所述寫的事

³¹ 艾雯，〈漁港書簡〉，《漁港書簡》，台北：水芙蓉，1983，頁70。

³² 艾雯，〈漁港書簡〉，《漁港書簡》，台北：水芙蓉，1983，頁76。

³³ 艾雯，〈寫在前面〉，《生活小品》，高雄：三信，1972，頁2。

件，就是近身之事，因此我們仔細閱讀內容，從寫日記的緣由為：「我所以要這面反映生活的鏡子，我是照看自己究竟是被生活征服了，作了生活的奴隸；抑是由自己駕御著生活，從生活獲取樂趣。日記，是反映這一點最忠實的鏡子。」³⁴到「流行」病一文，當中探討流行的定義，在婦女的衣著上認為適合自己遠比流行重要，這些種種都是與主婦生活有關的近身之事。

同樣地在「初歷地震」一文之中，描繪了來到台灣第一次經歷地震的過程：

彷彿自己又在那顛簸搖晃的輪船上，止駛向故鄉的海程。突然間海浪掀天，波濤洶湧……一個令人戰慄的名字突然跳進我腦海中：「地震！」接著恐懼而來的，「古城末日記」中描寫羅馬龐貝城崩陷的一幕，立刻又閃現在眼前……³⁵

地震在台灣出現的頻率非常之高，艾雯在台第一次經歷的地震，她利用文字仔仔細細的描繪下來，過程有如天崩地裂的世界末日，但第二天問了在地人，果然真有其事：「那是小地震，不算一會事。」

張秀亞與艾雯兩位利用了不同的方式表達了「真實」，前者藉由想像，後者藉由現實，無論是藉由想像以到達內在認知的真實，或藉由現實以直指內在認知的真實，雖方式不同，但背後的意涵是一致，努力與真實結合，將文學的眼光放在當下，將文學與人生溶成一體兩面的生命共同體，這才是真正的文學。至於張秀亞與艾雯在散文的形式上喜歡運用書信體或日記體，就是希望表達出真實，而這個真實是比現實更微妙，更完全，更根本的現實。

而在地化的真實呈現，及為仔細描述生活當中的瑣屑，以瑣屑表達真理，同時也是以取鏡近身之事，表現真實的生命。她們揀選生活中的細微瑣屑，就是將時間轉化而成空間的文字技巧。

在五 年代，評論者對這時代女性散文的看法有：尹雪曼認為在五 年代的文壇上寫散文的，女作家佔了很大的比例，她們的長處是充滿抒情的調子，「短

³⁴ 艾雯，〈良好的開始〉，《生活小品》，高雄：三信，1972，頁1。

³⁵ 艾雯，〈初歷地震〉，《漁港書簡》，台北：水芙蓉，1983，頁103。

處在汲取寫作素材的範圍太狹。」³⁶。劉心皇亦認為五十年代的女性散文：「所寫的差不多是身邊瑣事。讀她們作品，彷彿不知道是在這樣驚心動魄的大時代裡。男作家的散文，則多能反映這樣不平凡的時代。」³⁷如果五十年代的女性散文如上所述最為人詬病的是題材的狹隘性，那麼有個問題值得思考，為何五十年代的女性散文作家寫作的題材是從生活當中的細節著手？

在五十年代的時代氛圍中，政府以文藝政策和文藝組織宰制了整個藝文界，形成了所謂主流的「反共文學」。女作家們夾縫中求生存，利用女性書寫特有的細緻創作出反共文學以外的文學。在文藝組織中以大陸來台的女性作家所組成的「台灣省婦女寫作協會」亦是所有文藝組織中，可以重於她們自身的創作走向。這群女作家能兼顧文藝政策與自我理念，因此在文壇上所佔的空間，反而顯得寬敞自由得多。而我們發現這些女性作家無論是小說或散文，大都從小處著眼，這也許與女性所屬的社會角色有關，張秀亞就說：「在寫作上，最人的苦惱是題材的掇拾，女人生活的圈子已狹隘，且事實所限，也無法與現實做廣泛的接觸。」³⁸，但這並不意味著描寫「瑣屑細節」就不是好的作品，因為「一篇文章能夠有廣度，有深度是最上乘的，而如果取材的範圍較小，我們就得以『深』來彌補廣度不足」³⁹因此女性作家們利用屬於女性特有深刻細緻的筆觸，精心刻劃出生活當中細節點滴。在女性作家有意以深補廣之不足之時，其中隱而未顯的意義就是想與以男性文學為中心的主流價值相抗衡，默默地為捍衛女性的寫作空間而努力。因此女作家們並不因社會角色的受限而喪失了自我，反而如同小草般，在夾縫中努力的拓展自己的生存空間，為自己發聲，因此「瑣碎細微」的筆法除了迴避高壓的文藝政策之外，也同時偏離了男性中心，為保有女性自我的主體性而努力。

「瑣碎細節」的描寫方式，甚而有些作家刻意為之，張秀亞就是一個例子，她曾不諱言地說：「最近這兩三年來，在小說及散文的寫作上，我有意描寫生活

³⁶ 尹雪曼，《中華民國文藝史》，台北：正中書局，1975，頁408。

³⁷ 劉心皇，〈自由中國五十年代的散文〉，《文訊—三十九年至四十八年的文學回顧專輯》，1984年3月，頁77。

³⁸ 張秀亞，〈我的寫作生活〉，《愛的輕歌》，台北：論壇出版社，1985，頁79。

³⁹ 張秀亞，〈第五版的話〉，《北窗下》，台中：光啟出版社，1962，頁13。

的瑣屑，那不是避重就輕，而是希望自生活的最微細處，反映出那顛撲不破的堅實真理。」⁴⁰。而且她在許多散文篇章都一再強調這個觀念：

在人生的小徑上蹉跎愈久，我更了解寫作的素材，要向人海的幽深處去覓尋。我遂有意的放棄了描寫幅度廣闊的世相，而開始向宇宙的深邃蠱測。我發現：自任何的方寸之地，皆可能尋找到富麗無比，沉埋已久的龐培城。正如詩人愛默生所說：一滴水是一海洋，一粒塵是一座邱山。而同樣的，也可以說，自一顆素樸真摯的心靈，你可以尋找到最動人的瑰麗故事。……近年來，鄉居埋首，我更研讀了一些如美國小說家安德森的作品，他的文字，似比愛倫坡以及吳爾芙夫人更進一步。他寫得是何等纖細，何等瑣碎，然而，是何等動人。……他的藝術手法，即使不能稱為化腐朽為神奇，至少也可以稱得起是化平庸為新鮮，我以為尋找那些遙遠的，怪異的事物並不是一個作者的責任，而實際上「近旁的事情和遼遠的事情一樣美麗。」「近旁的解釋了遙遠的。」一粒砂中見世界，也正是這個道理。⁴¹

張秀亞在學習寫作之初，亦曾幻想掇拾到驚心動魄的題材，甚而背著一束行囊展開流浪之旅，但歷經人生的洗禮，逐漸地體會到描寫人事的深度遠比廣度重要，更了解一砂一世界的道理，最細微處，才更見堅實的真理。她更拿美國小說家安德森的作品為例子，她認為安德森比愛倫坡及吳爾芙更進一步，他的題材是纖細、瑣碎，但動人的，他的藝術技巧是化平庸為新鮮，這種站在原地，掘得更深的寫作態度是張秀亞心嚮往之的。接著又以女性的角度，宣示著自己寫作的信條「寫我所深知者，寫我所動心者」，我所深知、我所動心，正是發生在生活周遭，以如此信念所寫出來的作品就是有價值的作品：

在寫作上，我最人的苦惱是題材的掇拾，女人生活的圈子已狹隘，且事實所限，也無法與現實做廣泛的接觸。即使在外國，文才清逸如曼珠斐爾，也還是以寫她籠中金絲鳥的一篇最為成功，何況低能如我？生活至今仍是一道高高的屏風，遮起了窗外的重巒疊嶂，而我紙上的風聲雨聲，也不過自一瓶墨水而來。加以我寫作的兩個信條是：寫我所深知者，寫我所動心

⁴⁰ 張秀亞，〈寫作二十年〉，《愛琳的日記》，台北：三民，1958，頁7。

⁴¹ 張秀亞，〈寫作二十年〉，《愛琳的日記》，台北：三民，1958，頁4-7。

者。我想，我即使筆拙，但我如此寫法，起碼已忠實於自己，忠實於我自己的感受。但也為了這緣故，所能寫的，也更覺稀少。但文學的莊嚴任務，是發掘富麗的人性。一篇描寫內心戰鬥的文章，實際也許並不亞於一篇法國大革命史，問題只在是否寫好了它。⁴²

女性在寫作上，有著社會加諸的限制，因此文才清逸的曼珠斐爾，卻以描寫她籠中的金絲雀聞名，從另一個角度來看，只描寫籠中的金絲雀，如此細微瑣碎的事，卻可以成為不朽的作品，因此只要寫我所感，貼近生活，那怕只是描寫生活當的瑣碎細微，它的價值但不亞於一篇法國大革命史。這和中國古代晚明公安派所主張的「獨抒性靈，不拘格套」不謀而合。

艾雯更是在瑣碎細節的描寫中，道出背後所隱含的真理，使得瑣碎細節之事物，內含哲理性的思考，其中《曇花開的晚上》一文便是明顯的例子：今夜微風細雨，略隱秋意，沒有星星的光輝，亦不聞蟲鳴，是個沉靜而岑寂的夜，但寂寞中艾雯自有慰藉，因她等待著第一株曇花的綻放：

八點鐘——白天的煩囂都已成為過去，一切靜下來了。……在寧靜中，你的人格之各部交互滲融，凝而為一以表現於你自己心靈之鏡中，而你的心靈之鏡光，能自相映射。……

九點鐘——輕輕地、怯怯地，幾乎是肉眼看不見的，花蕾一直在不停地展開，彷彿一位睡眼惺忪的少女，那一排秀長鬱密的睫毛不住閃動，突然，一陣顫抖，螢光閃閃，一束潔白纖細的花心宛如花兒的觸角，先向這世界試探；似乎滿意了這清靜安謐的氣氛，這不冷不熱的溫度，於是，圍在花心四周的花瓣，又嬌怯地展開了些，像那嫣然的笑靨。⁴³

接下來她以每一個小時為單位，從八點鐘開始，當一切喧囂成為過去，在這寧靜的夜，這恬淡的氣氛當中，拾起一本小書，默誦著其中的內容：人類靈魂最高的幸福，是他的靈靜。在寧靜之中，人的性靈將會有更高層次的顯現，如同曇花一般，在寧靜之中，將慢慢綻放出它最燦美的花瓣。九點鐘曇花的花蕾不停地展開，彷彿睡眼惺忪的少女閃動那鬱密的睫毛，螢光閃閃，一束潔白的花心，探首花外，

⁴² 張秀亞，〈我的寫作生活〉，《愛的輕歌》，台北：論壇出版社，1985，頁79。

⁴³ 艾雯，〈曇花開的晚上〉，《曇花開的晚上》，台北：水芙蓉，1974，96-97。

是花的觸角，先向這世界試探，在這寂靜的夜裡，當繁花合攏花瓣時，只有曇花吐蕊盛放。十點一刻，當時光流逝，它那一片片相疊相扣的花瓣，猶如蝴蝶展翅，當它盈盈綻放時所放射出的光華，連燈光都黯淡失色。而那黃燦燦的花蕊，像金色的音符，奏出生之樂章。十一點半，凝視著曇花，恍惚之間有如超脫物外，身外的世界在眼前淡去遠去，只剩自身與花共處，花融滲入心內。十二點與一團白皚皚的花影道別，它不因無人欣賞而減損它的美麗。在這個夜晚，艾雯心中得到了啟示，生命的可不問時間的長短，而在它有無顯示，曇花在短短的生命中顯示了它純淨與璀璨的美，人的生命更應如是。

又如艾雯在其系列散文《花韻》一書當中，便是利用細節的描述方式，她認為一花一世界，將各種花的神韻細細描繪，以呈現出各種花種的特色及予人的啟示，因此在這些細微末屑的事物上，亦隱含著深刻的真理，如：

從翠綠的圓質中脫穎而出，迎風玉立。在挺拔的莖端盈盈綻放，清香四溢。那柔柔的粉，嬌媚不失端莊，那璀璨的白，溫潤而又自持。曉露擎珠是一種凝靜的妙相，翩翩起舞是一種娉婷的風致。無語向穹蒼，更不知曾含蘊了多少玄機。……

蓮令人淡，蓮令人淨，蓮令人覺…千百年來，人似乎已自荷花得到不少啟示、頓悟—

玉瓣舒放還半斂，待展又微卷，蕊絲輕攏攢拱，只為呵護花心中嬌嫩的蓮房——原來它在顯揚自己時，便已同時完成了明日繼起的生命。⁴⁴

一開始將菡萏花的特有的姿態道盡，它從圓質翠綠的荷葉中脫穎而出，它若屬柔嫩的粉，自然嬌媚中不失端莊，若屬璀璨的白，自然溫潤中不失自持。無論是凝靜的妙相或婆娑的的風致，都令人為人動容。古今多少文人因它而深獲感悟，這就是它迷人的地方，而在此艾雯領悟到了它在顯揚自己，同時完成明日繼起的生命，這是否與女性獨有的特質——母愛一樣，彰顯母愛的同時，亦呵護的是繼起的生命。

因此張秀亞與艾雯的散文文本之中所呈現特有的「空間感」或「在地化」的書寫，是透過取鏡於近身之物的描寫而彰現出來的。所以我們在閱讀她們的散文

⁴⁴ 艾雯，〈菡萏〉，《花韻》，台北：雅逸藝術有限公司，2003，頁53。

文本時，不可忽略她們「瑣碎細節」的描敘手法中所隱涵的意涵。

從以上可知「在地化」與「家台灣」的寫作技巧，呼應在女性在寫作上的特質，也就是特殊的「空間感」。懷舊憶往的題材是如是，「在地化」的題材亦是如此。這種不同於男性的書寫方式，是我們更應注意的。

第三節 母性的渲染

中國女性文學在「五四」時，崛起了一波巨浪。婦女問題在「五四」運動中，引起社會廣泛的注意，這使得女性知識份子開始為五四之前將女性視為「物化」的從屬地位此一觀念，提出了嚴厲的批判，進而表現在文學上。「五四」女性文學的優異表現凸顯了女性意識的覺醒，而它的具體表現就是「母性」與「女性」的兼容並蓄。⁴⁵

母愛一直是女性作家所謳歌的主題，尤其是五四的女性作家，她們認為母親是最女性的女人，是真善美的化身，雖然「母性」是傳統規範出來的角色，但卻給予了神聖化的象徵，一反中國古代將女性「物化」或「從屬化」的態度，這是一個重要的突破。除此之外她們更強調「女性」意識，為捍衛女性的基本人權發出了第一聲號角，因此她們在創作時無時無刻地將這兩種元素揉進她們的作品裡，蘇雪林的《棘心》就是這時期的代表。張秀亞與艾雯承繼五四傳統，自然傳承了這時期女性文學的特色。

在許多散文篇章中，張秀亞時常提及她那溫柔婉約且具有中國統傳婦女美德的母親，她是如此說：

想起幼時，每當秋日黃昏，母親總是帶了我，在階前簌簌落葉的槐樹下小坐。偶而橫空數行雁過，丟下幾聲哀喚，她總不禁憶起宦遊遠方的父親，低頭摩弄著我的髮辮：「想不想爸爸？」一陣秋風，自槐枝飄過，同時吹送來雜雜尖澀的啼喚，賣油人斷續的鈴聲，母親輕輕展開寬鬆的玄衫前

⁴⁵ 任一鳴，《中國女性文學的現代衍進》，香港：青文書屋，1997，頁31-34。任一鳴認為「五四」女性文學具體表現在三個方面，其一為反映婚姻自主、戀愛自由。其二為選擇最具女性味的母題「愛的哲學」和真善美理想，予以真誠的讚美，熱情的弘揚，並以此作為療救社會的藥方，而所謂「愛的哲學」是對母愛、自然、人類之愛的讚美。其三與女性意識的覺醒緊密相連，「五四」女性文學蘊含著強烈的社會參與意識與批判意識，表現出前所未有的社會責任感和使命感。

襟，緊裹住我瑟瑟的小身軀。偎在母親懷中的我，感到無限舒適與溫暖。……如今，涼風又起自天末，遙遠天邊，是幾朵浮雲，何處更去尋覓那母愛織成的玄色衣襟，溫暖我秋寒浸透的身心？⁴⁶

母親是所有孩子的依靠，母親溫暖的懷抱是孩子心靈中永遠的避風港，而孩子對母親的依戀不因時空的變遷而有所改變，反而與日俱增。張秀亞對母親的眷戀更是如此，她說：「花落後，看到枝頭憔悴的花蒂，吃力的護持著青澀的果子，我想到了母親；看到古老的根株，抽長出捲著一個小小春天新葉，我更想到了母親」。⁴⁷但她也承認真正了解母愛，還是她做了人妻、人母之後，正因養兒方知父母恩。在張秀亞在第一次為人母時，面對夭折的兒子痛惻心扉之餘，寫下了感人的哀歌：

你像一片美麗的雪花，落地便立時消溶！生與死，兩個大限，你巧妙的把它們連作一環。聰明的孩子，你不在這悲慘世界些停留分秒，可是畏懼世路荊棘，刺疼了你白嫩小腳掌？……

我只希望，陽光會給你溫暖的撫摸，蕭蕭的白楊為你唱催眠的歌曲，鬼狐兔鼠，不要擾亂你無夢的酣眠。…

在雷電交加的夜裡，孤獨的小靈魂呵，不知你感否寂寞？……

來吧，孩子！還是讓我把你移葬在心裡，母親的心靈，將做你溫暖的搖籃，美麗的墓地，就在這晴美的日子，我要移葬你！

來吧，孩子！我已為你穿就一個花環，將它帶在你如柔薺的頸上。看啊，你的小手拍著，你的小口在笑著，你可喜愛那花環上瑩白的花朵？——讓我給你數，一朵，兩朵，都是你母親的淚顆！

我原要為你唱一支歌，歡迎你的前來；但是，我的喉嚨瘖啞了，琴弦也已與心弦俱斷！⁴⁸

我們看出一個母親在失去自己骨肉時的哀痛，縱使自己的骨肉已成為毫無知覺的軀身，但仍不許外界有任何的打擾，並將其移葬在自己的心靈，永遠的保護著，

⁴⁶ 張秀亞，〈母親篇之一〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁21-22。

⁴⁷ 張秀亞，〈母親篇之二〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁29。

⁴⁸ 張秀亞，〈哀歌〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁119-123。

堅強的母性由此散發出。接著在面對自己生命中最大的挫折——婚變時，女人天生所擁有的母性，依然堅強的在保護她那一雙兒女，因此她說：「孩子們這兩顆小沙粒，安全的藏放在我母愛的蚌殼內，我要以錐心的痛苦，把他們磨鍊成晶瑩的珠顆，這將是我獻與我們愛情的祭禮。」⁴⁹。而在往後的歲月當中，與這雙兒女相依為命，在生活當中處處展現女性天生具有的母愛，無怨無悔地付出。

接著在張秀亞的散文文本中亦不乏對女性在社會上所扮演的角色提出反思與批判。當面對婚姻當中另一半的外遇，她一反傳統對女性角色的期待——委屈求全，她不願受禮教的束縛，以「完整的心靈，完整的情感，一如珍貴的瓷瓶，一經破碎再也不能恢復原狀」，寧為玉碎，不為瓦全的態度，面對丈夫的背叛。⁵⁰對傳統壓抑女性提出了不平之鳴，且以罕見嚴厲的口吻，控訴著「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！」⁵¹同時的，對於女性周旋於家庭與工作之間兩難的情況，張秀亞亦有所反思：

我間或也模倣那個敏感的女詩人吳爾芙，以幻想繪出了一道藍色的河流，靜靜的坐在岸邊，垂綸河中，等待著不成形的思想慢慢凝聚，凝聚成幾尾銀色的小魚，但驀地什鐘響了，小魚兒遂被驚散，沒入水中。我也只好趕快收拾起釣絲小艇，繫起那條白圍裙，慌慌張張的趕入廚房裡去，機械的切著我的白菜同洋芋。當我在這菜葉煤屑的天地裡團團亂轉時，偶爾也不安分的一抬頭，看到了繆斯女神，在碧綠的芭蕉中，匆匆而過，她輕蔑的投我一個白眼：「難道你這終日計算著蔬葉的價格、油鹽的分量的人，狹隘的心地中，除了柴米以外，還有隙地安置我那奇妙弦琴嗎？」汗珠自額頭流上我的面頰，我相信這時候我的臉已經通紅了。當真她說的對，一切，都已為炭火油煙薰燎得褪色了，尤其是心靈，簡直看不出是什麼面目了。……⁵²

她將寫作比喻為釣魚，當魚兒慢慢攏聚正如靈感慢慢乍現，在此之時卻為實現中婦女的角色所干擾，不得不回到充滿炭火油煙的廚房，這時角色的衝突、心靈的

⁴⁹ 張秀亞，〈雯娜的悲劇〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁20。

⁵⁰ 張秀亞，〈我要完整〉，《愛的輕歌》，台北：論壇出版社，1983，頁39。

⁵¹ 張秀亞，〈結婚十年〉，《牧羊女》，台中：光啟出版社，1960，頁21。

⁵² 張秀亞，〈絮語〉，《杏黃月》，台北：林白出版社，1985，頁43-44。

拉扯讓身為職業婦女的女人，失去了力量，只等待命運的擺佈，。但她還是認同女性必須要堅持自己的理想：

以女人而從事文學，事實和生活上，皆受到許多阻礙，但勇敢的唱出你自己的歌吧，又何必羨慕不值你羨慕的人，她走的，正是一條紆曲而難行的路呵！願你努力揮筆，忠實於你自己的感受，慢慢的，你將發現，今日你所羨慕的人，卻轉過頭來羨慕你了。⁵³

不管女人在從事文學中遇到如何的阻礙，但必須堅持自己的方向，勇敢唱出自己的歌，忠實表達自己的感情，總有一天會品嚐到甜美的果實。因此張秀亞雖然不曾大聲疾呼、奮力爭取女性的權益，但卻默默堅持自己的路，這種溫柔的堅持，更符合張秀亞的性格。

相較於張秀亞，艾雯雖有為人妻為人母，但她擁有的是一個幸福美滿的婚姻及和樂融融的家庭。在兩性關係之中，艾雯鮮少感受到男／中心、女／邊緣的差異，這與她生命歷程之中所遭遇到的事件有密切相關。在艾雯十七歲的時候，父親驟逝，她堅毅扛起了傳統男性所扮演的角色，輟學就業成為家中經濟的支柱，當時她堅強的表現，實著令人敬佩。之後與夫婿步上紅毯，生女恬恬，渡海來台，至此，艾雯才卸下工作，專心從事寫作一職。在她成為家庭主婦之時，幸福的她有母親陪伴，家事與育女的工作，有母親與佣女照料著。雖然如此，艾雯亦感受到了社會上對於女性角色的戕害，也成為女性的發聲筒，將女性所受到的不平或需要傳達出來。

在《生活小品》的序言 寫在前面 一文中認為：人生若是一場無日無之的鬥爭，生活便在戰鬥中展開，不斷地應付日常的煩慮和沉重的工作，這些往往使人心力交瘁，「尤其是作為一個家庭主婦，長年被繁冗而瑣碎的家務囚擊在小圈子中，不免深深地感到生活的枯燥乏味，何況便有那無邊無際的寂寞、煩悶、苦惱橫互在生活裡面，就像無法跨越的沙漠，橫互在宇宙中。」⁵⁴。為了表達對家庭主婦們的關懷，是艾雯寫作《生活小品》的初衷目的。同時她也對女性所扮演的社會角色提出了一些省思，艾雯認為多少年來推行婦女運動的指標是希望女婦

⁵³ 張秀亞，〈我的寫作生活〉，《愛的輕歌》，台北：論壇出版社，1985，頁79-80。

⁵⁴ 艾雯，〈寫在前面〉，《生活小品》，高雄：三信，1972，頁1。

在政治、經濟、婚姻和職業上能享受到自由平等。多少人為婦女應該走出廚房抑或回到廚房展開激烈的論辯，結果好像不分勝負，但恐怕百分之六七的婦女還是乖乖的留在廚房。當時的婦女雖然已享受到部分的平等如經濟權、政治權、婚姻自由等等，大部分亦有機會接受良好的教育，少女時候的她們又曾有遠大的抱負，崇高的理想，一旦步入禮堂，在社會的期待下，又必須乖乖回到廚房主持家務，犧牲了年輕時的抱負與理想，變得自暴自棄的心理認了命，便一輩子蟄伏於廚房之中，久而久之與社會脫節，失去了女性自我的主體性，艾雯勉勵有相同命運的女性同胞們，千萬不可自暴自棄，不管在什麼惡劣的環境，不管在什麼冗繁的家務，都必須永遠保持進取向上的心，以藉此保有自己的主體性，正因放棄了便一點機會都沒有了。⁵⁵

同樣身為女性，艾雯在面對她的寫作志業與家務時亦面臨到了兩難的局面。在〈主婦與寫作〉一文當中，艾雯藉由回信給好友「影」作為楔子，一開始便說「影」已經是二個寶寶的母親了，艾雯可以體會到她的忙碌，因為此時的艾雯有一個淘氣與頑皮的二歲女兒，再加上瑣碎的家務，已將艾雯攪得昏頭轉腦了，但這個女性友人卻因主婦的角色不得不擱筆，艾雯卻不能認同。接著艾雯細述一個主婦從事寫作遇到的因難，有了一個家，個把孩子，主婦的事彷彿永無了結，一早起床便開始打點三餐，整理家務，好不容易趁一點餘暇預備寫點東西，舖好了紙，拿好了筆，小東西又像橡皮糖似地糾纏著妳，此時不得不捲起紙，放下筆陪孩子們一會兒。有時孩子不在家，正慶幸終於有時間，可是寫著寫著，心緒又放在孩子身上了，在路口是否安全？如果一輛車湊巧經過，便又放下了筆，去尋回心愛的孩子，日復一日，年復一年，日子便如此悄悄的流逝了。

因此溫柔敦厚的艾雯亦忍不住為女人抱屈，且反諷的說：「這世界上的男子都是高貴的、可尊敬的，他們擁有事業和名譽，他們懂得怎麼不讓昂然的六尺之軀為最瑣屑也最繁重的家務牽累，於是定下了『男治外女治內』的規例，硬把女人硬壓軟禁地擠進『家』裡去。等把人磨得一架機器似的，卻在一旁奚落：『女人哪，一結婚什麼都放棄了。』想想幾千年來多少輝煌的理想被這些瑣事湮蝕，多少有用的才能和智慧被這瑣事埋沒，不禁同聲為之一哭！」⁵⁶最後艾雯勉勵

⁵⁵ 艾雯，〈精神上的痼疾〉，《生活小品》，高雄：三信，1972，頁 25-26。

⁵⁶ 艾雯，〈主婦與寫作〉，《青春篇》，台北：爾雅出版社，1987，頁 221-222。

著與她同病相憐的「影」，人生的天地本來就不寬，而女人的圈子更狹隘，人生的路程本來就不舒坦，而主婦的道路尤其窳陋，因此主婦們更不應該淪為「家」的囚犯，主婦們更應該要時常警惕，努力抓住些東西滋潤心靈，寄託精神，不要畫地自限。艾雯不積極激烈的手段捍衛女性應有的權利，而是採用溫柔的堅持，強調女性應自發性，在自己已有的能力下保護自己的主體性。

此外艾雯在散文文本之中亦呈現光輝的母愛，在文本中艾雯時時歌詠母愛，身為女性，母愛是天性，母性的光輝自然而然由女性身上散發而出。艾雯繼承了中國溫柔敦厚的母愛，在她的散文文本之中，有以書信體的形式寫給她親愛的女兒恬恬，祝福她能愉快的生長，像春風裡幸福的鮮花；祝福她自由的生長，像陽光下青蔥的樹苗；祝福她純潔的心靈，像明月般皎潔無塵；祝福她健康美麗，像初生的旭日；祝福她自由自在，像水中的魚兒隨意浮沉；祝福她人生路上照耀著智慧的光輝佈滿生命的芬芳。文中以一個母親的角色，道盡了對兒女的祝福，這也是全天下母親對子女的心聲。⁵⁷

張秀亞與艾雯的散文文本之中同時展現了母性與女性兩個看似衝突的元素，但在她們的文本之中卻又和諧的共存，展現出溫柔敦厚的傳統中國女性的特質，又不失新時代女性的覺醒。而這些新女性的特質，都在母性的月暈下得到了適當的調和，在母性的渲染下得到了適當的抒發。

⁵⁷ 艾雯，〈祝福〉，《青春篇》，台北：爾雅出版社，1987，頁 85-89。

第四節 真實生命的感悟與追尋

真、善、美的追尋一直是張秀亞為文的目的，她說：「真正的偉大的文學作品，是有著感動人與感化人的雙重力量，卓越的文章家是以其如椽大筆發揮其超越時空的思想，寫出其中心至高、至善、至美的境界，使萬千的讀者的精神因以升騰、提高，而沐浴在永恆的真理光輝之中。」⁵⁸因此所有偉大的作品都是對於真實生命有所感悟而抒發為文，這種境界，她謙虛的自稱「雖不能至，心嚮往之」。要如何達到這種境界？透過描寫真、善、美的事物以達到對真實生命的感悟。在張秀亞的生命之中充滿了大自然、孩童及她所最讚美的神聖感情 - 愛。對些事物的所遇所感，形成了文章中最深邃的情感 - 美與真。

張秀亞對大自然的喜愛是因為，「它向我所展示的，是宇宙間的創作精神，蓬勃生機，以及那無限的美，大自然，這我們生命的舞台前瑰麗神奇的佈景，啟示給我們的是可讚美的智慧與愛力」，且自稱為「大地之女」。⁵⁹而她常常汲取生活小景，且做哲理的闡發，希望人們學習大自然的智慧。因此從小到大，渤海的滄茫、什剎海寧靜、長江的壯闊、肅潔的海棠花、忠貞的翠竹等都成為筆下永恆不變的主題，這些大自然的景色，展示給她的是無限的美與愛，所以她將華次華斯的句子：「站在光明中，讓大自然做你的老師！」奉為圭臬。

「童」亦是真、善、美的化身與象徵，張秀亞曾提及希望回到「少年時」，並恢復一些純真、坦誠，以漸漸接近主所喜愛的「孩童」，她說：

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

⁵⁸ 張秀亞，〈道與文〉，《天香庭院》，台北：先知出版社，1973，頁 25-26。

⁵⁹ 張秀亞，〈一株心靈的植物〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁 6。

曾出現於杜甫、陸游詩篇中的「心尚孩」三個字，夠了，僅這三個字，已可做我生活的良箴。⁶⁰

因此常保持童稚的真誠是她生活的良箴，也唯有如此才能更接近主。同時我們亦可以發現在其散文文本中孩童亦是主角之一，除了自己的一雙兒女山山與蘭蘭外，還有他們的玩伴，在那裡張秀亞找到了成年人所失落的珍寶，一顆純潔的心，一種最真摯的感情。

真、善、美的根源來自於愛，而在對大自然的愛，對親子之愛，對國族之愛等等中，最為張秀亞所稱讚的，便是偉大無私的母愛。而我們從她對母親的描述或自己身為母親對一雙兒女無悔的付出，可以感受的出來這無私的母愛。

相較於張秀亞，艾雯對真善美境界的追尋亦是不遺餘。對於「美」，艾雯是有天賦的，承繼了蘇州人特有的美學，在她心中只要是內涵美感的事物，便能引起她極大的興趣。艾雯喜歡看畫展，她說這輩子最遺憾的是年輕時不曾去學畫，但藉由小時父親的薰染，加上獨自的摸索，也曾畫過故鄉蘇州的山水插圖，勾勒之間，頗見名家手筆。艾雯也對針黹著墨甚深，家裡中所有人穿著的衣服，都來至她的手筆，在其《針黹之美》一文中認為：針是第一位把實用藝術帶進生活的功臣，也就是將美感帶入生活之中。在所有美的事物當中，可成為艾雯一輩子興趣的要屬「栽花植草」了，愛花的艾雯堪稱文壇的「綠手指」，為何愛花，理由就是來自於對「美」的事物的欣賞，她認為：

有些花木自有它悠久的歷史文化，加上愛花人因花的性格而賦予更高尚的人格，卓越的情操，這樣的花自小便已深深鑄刻在心中。⁶¹

因此花帶給艾雯的不只是視覺上的美感，更是心靈上的美感、文化上的美感，她自許賞花三境界：眼中無花，心中有花；眼中有花，心中有花；眼中有花，心中無花，且相信她已逐漸修為到第一境界，足見「花」在其生命中的意義，同時亦見其對「美」無懈的追求。

⁶⁰ 張秀亞，〈一株心靈的植物〉，《三色堇》，台北：爾雅出版社，1981，頁7。

⁶¹ 艾雯，〈優雅自在〉，《花韻》，台北：雅逸藝術有限公司，2003，頁2。

在「聯副五十年代文學座談會——在飛揚的時代」上，艾雯揭示了她為文的目的，從屏東到岡山，她默默在筆耕之中，獲得了更多的體驗，懷抱著文藝的使命感與寫作的熱忱，「寫反映戰鬥氣息，闡揚人性光輝，刻劃這時代人類堅苦卓絕的精神小說，寫鼓舞心靈、培養情操、提升生存勇氣的散文。」⁶²。因此闡揚人性光輝、鼓舞心靈、培養情操等等成為她利用寫作，完成對「善」的境界的追求。

「心中有愛，只覺萬物皆有情。一生淡泊，惟願筆底存真誠」是艾雯文學生命的寫照。⁶³因此她的散文中有真實的情感，真誠的關懷，所取擷的是心靈深處最真的回音，藉此肯定自我。因此艾雯的散文是「美」、「善」與「真」三者的組合，所要達到的目的就是「性靈的昇華」，她從生活中取材，以最誠摯的情感抒寫，往往能隱含生之哲理，剔出人性的幽微，同時提升了人們內在的精神力量，再以超然的姿態反觀世界，得到性靈的昇華。

因此張秀亞與艾雯透過描繪「美」的事物，傳達最「真」摯的情感，表現出人生當中「善」的一面，將真實生命中的感悟，發筆為文，成為她們書寫的最終目的，這亦是她們身為女性，在書寫當中所表現出來的特質。

⁶² 艾雯，〈自我塑像〉，《文學時代》，1983年1月，頁89-94。

⁶³ 林少雯，〈艾雯的青春篇〉，《中央日報》，2000年5月14日。