

張愛玲的散文系譜

張瑞芬*

摘 要

從〈遲暮〉(1933)到〈憶西風〉(1994)，八十餘篇，結集為《流言》(1944)和《張看》(1976)，並散見《餘韻》等其他著作之中。張愛玲散文重視直觀美學，多以分寫、散寫的語錄，隨筆呈現人生的機趣和蒼涼，被譽為「流言體」，頗受名家推崇。

在歷來(以王德威為主)的張愛玲系譜研究當中，多半以她的小說成就作為論述重點，事實上這恐怕不能窺探張愛玲文學影響之全貌。四〇年代上海孤島時期的張愛玲，小說與散文的寫作是並行的，二者產量亦不相上下。當時文壇上散文風格與她可以比並的是蘇青(1914-1982)，二人且為好友。蘇青的《浣錦集》、《飲食男女》，在女性觀點上與張愛玲頗有桴鼓相應之勢。同一時期的胡蘭成，也與張愛玲文體相互影響，而後胡蘭成才於五〇年代日本完成《山河歲月》、《今生今世》諸作。

七〇年代以朱西甯為首的「三三文學集團」，以及後來發展出來的「閩秀文學」諸人，如袁瓊瓊、蘇偉貞、蔣曉雲、朱天文、朱天心，向來被視為張派傳人主力。然而稍早的李藍《在中國的夜》以及同時期的鄭寶娟、張讓(盧慧貞)、甚至袁瓊瓊、洪素麗，都在散文作品中受到張愛玲程度不等的啟發。寢至九〇年代的戴文采、周芬伶、蔡珠兒，是年輕世代中猶有張愛玲散文遺風的承繼者。正如張愛玲的散文集《流言》—「寫在水上的字」，它不持久，又像謠言傳得一樣

* 逢甲大學中國文學系專任副教授

快。在不同時期不同文類的遙寄、傾慕、愛戀與變造之中，張愛玲的流言人生，傳奇文學，成了一齣永不落幕的戲劇，與一個永不醒來的長夢。

本論文重點，在於依時代先後，剖析並羅列台灣當代文學中女性散文作品/作家與張愛玲文本的關係，並旁及胡蘭成與張愛玲影響傳承等問題。張愛玲散文特色與技巧，則分散於各章處理之。

關鍵詞：張愛玲、散文、胡蘭成、閨秀文學

「『流言』是引一句英文— 詩？Written on water (水上寫的字)，是說它不持久，又希望它像謠言傳得一樣快。」—張愛玲《紅樓夢魘》自序

「寫在水上，流動的語言，隱喻。寫在水上，它是灰燼書寫的逆轉鏡像，彼此相互對映的瞬間鬼影。「它不持久」，意義不能停留、凝聚，書寫快速匆促的不停流傳散布的過程中將意義燒成灰盡，沖刷成空白水面，「像謠言」。謠言不是為了懂或不懂而出現，它是為了自己的散布，為了遮蔽真理，為了混淆和顛覆，為了意義的消失。謠言，諷刺的變體。」—陳傳興〈子夜私語〉¹

壹、「從你美麗的流域」²：所謂「張派」及其周邊問題

「平劇圈裏有張腔(張君秋)，四〇年代風靡一時，至今仍是四大名旦以外，傳唱不輟的主要腔派。小說界也有張腔，肇始者不是別人，正是張愛玲」。這是著名文學評論者王德威一九九三年在〈張愛玲成了祖師奶奶〉³一文中，為「張腔」(或稱「張派」)所下的定義。當時台灣媒體知道張愛玲即將出版《對照記》這本相片回憶錄，於是王德威便應媒體之邀以張派作家的港台傳統為題，虛擬了「祖師奶奶」一詞為文。多年以後，王德威回憶，此一名詞其實始自劉紹銘⁴，當時的王德威，對張愛玲小說的理解，仍是「正宗的寫實主義者」。在這篇創意獨具的文章(〈張愛玲成了祖師奶奶〉)之中，王德威並且慧眼指出施叔青、朱天文、朱天心、鍾曉陽、蘇偉貞、袁瓊瓊、三毛、白先勇、郭強生、林俊穎、林裕翼等，都私淑張腔，且有值得追溯的因緣關係。

王德威對「張派」系譜的點算，其實要推到五年前(1988)更早的一篇〈「女」

* 本文初稿曾於「2003 海峽兩岸華文文學學術研討會」(南亞技術學院)宣讀，因其時猶未完備，未收入該研討會論文集。今據初稿修正改寫，另成此文。

¹ 陳傳興〈子夜私語〉，收入《閱讀張愛玲—張愛玲國際研討會論文集》(1999，麥田出版)。

² 引自張曉風同名散文集《從你美麗的流域》，1988，爾雅出版。

³ 王德威〈張愛玲成了祖師奶奶〉一文，收入《小說中國—晚清到當代的中文小說》(1993，麥田出版)。

⁴ 詳見王德威〈祖師奶奶的功過〉，與劉紹銘〈前言〉。二文俱收入《再讀張愛玲》(2000 年嶺南大學中文系「張愛玲與現代中文文學國際研討會」論文集)，2002，牛津大學出版社。

作家的現代「鬼」話—從張愛玲到蘇偉貞》⁵。這篇評論，著重於張愛玲小說中召喚出來的頹廢荒涼意識，與鬼聲鬼影的恐怖世界。從張愛玲以下，女作家寫人間如鬼域者，有李昂、施叔青、鍾曉陽、蘇偉貞、西西（張彥）、薛荔（李黎），王德威認為，她們都是張派「鬼話」的衣鉢傳人。

一九九六年（時張愛玲已於前一年猝逝於洛杉磯），在張愛玲紀念文集《華麗與蒼涼》（1996，皇冠）中，〈落地的麥子不死—張愛玲的文學影響力與「張派」作家的超越之路〉一文，王德威擴大了〈「女」作家的現代「鬼」話〉（1988）和〈張愛玲成了祖師奶奶〉（1993）的例證範圍。在二文的論述基礎上，他增添了張愛玲、胡蘭成與「三三」對朱天文的影響論。於是，前文未見論列的蕭麗紅、蔡素芬在此加入張派系譜之中。而在大陸當代作家中，王德威指出，王安憶、蘇童、葉兆言和須蘭，則允稱八、九0年代的張派新腔。在台、港、大陸三地傳人齊備之後，一九九八年王德威的〈從海派到張派—張愛玲小說的淵源與傳承〉⁶基本上只是用較大的篇幅，再將以上名單列舉一次。值得注意的是〈從海派到張派—張愛玲小說的淵源與傳承〉一文中，香港作家鍾偉民的加入⁷和三三諸人的蔣曉雲、丁亞民、林耀德（林耀德）、楊照（李明駿）被旁及提上一筆。2000年，在香港嶺南大學的「張愛玲與現代中文文學國際研討會」中，王德威以〈張愛玲再生緣—重複、迴旋與衍生的敘事學〉、〈「祖師奶奶」的功過〉二文⁸，點出香港作家黃碧雲可說是「重寫張愛玲」的典範，而大陸作家須蘭，則是所有當代作家中，最像張愛玲者。

綜上所論，王德威在總共六篇與張派系譜有關的文章中，按寫成時間先後，其所列舉名單如下：

*非台灣本地作家者，以劃線標記；僅旁記一筆，未列入「張派」者，以（）為示

	篇名	發表時間	新列入作家
1	「女」作家的現代「鬼」話—從張愛玲到蘇偉貞	1988	李昂、施叔青、 <u>鍾曉陽</u> 、蘇偉貞、 <u>西西</u> 、薛荔
2	張愛玲成了祖師奶奶	1993	朱天文、朱天心、袁瓊瓊、三毛、白先勇、郭強生、林俊穎、林裕翼
3	落地的麥子不死—張愛玲的文學影	1995	蕭麗紅、蔡素芬、 <u>王安憶</u> 、 <u>蘇</u>

⁵ 收入王德威《眾聲喧嘩：三0與八0年代的中國小說》（1988，遠流）。

⁶ 收入王德威《如何現代，怎樣文學？—十九、二十世紀中文小說新論》（1998，麥田）。

⁷ 鍾偉民，1961年生，香港嶺南學院文史系畢業，任《明報月刊》編輯。他的小說筆法，有些紅樓夢和張恨水的風味，和早期鍾曉陽《停車暫借問》差可比擬。《水色》（1989，圓神）一書，即頗有張愛玲韻致。

⁸ 收入《再讀張愛玲》（2000年嶺南大學中文系「張愛玲與現代中文文學國際研討會」論文集。2002，牛津大學出版社）。

	響力與「張派」作家的超越之路		童、葉兆言、須蘭
4	從海派到張派—張愛玲小說的淵源與傳承	1998	鍾偉民、蔣曉雲、(丁亞民、林耀德、楊照)
5	張愛玲再生緣—重複、迴旋與衍生的敘事學	2000	黃碧雲
6	「祖師奶奶」的功過	2000	

王德威從細讀文本下手，仔細尋繹張愛玲的文學系譜，⁹對「張腔退位，張學進場」¹⁰的今日，無疑仍有著提示和啟發的重大意義。即使系譜的列舉難免掛一漏萬，被對號入座的諸多作家（例如朱天文、王安憶）亦不一定以此為然，叛逃者、告別者多而有之¹¹，仍然不能改變張愛玲及其文學半世紀以來在兩岸三地奇蹟式的影響力。一項文學典律的形成，往往伴隨著後起寫作者的「影響焦慮」（the anxiety of influence），如哈洛·卜倫（Harold Bloom）所言，「藉由焦慮、反抗、嫉妒、壓抑和啟示等方式，去「誤讀」強勢的先驅詩人，加以修正、併吞、否定、依賴、崇拜、漠視。透過「創造性的矯正」，企圖在文學傳統之中爭得一席之地」。於是，儘管「右翼造神，左翼驅魔」（廖咸浩語），儘管張愛玲是多少作家創作的夢魘，在八〇年代，踵武張派者，仍絡繹不絕於途。於今觀之，所謂「張派」作家，其中最傑出者，多半是後來能走出了自己的道路的。施叔青、白先勇如此，朱天文、朱天心亦然。

從七〇年代末到八〇年代，張愛玲熱結合兩大報文學獎與「閨秀文學現象」延燒了十數年。到九〇年代，「張派」事實上已再也沒有新世代寫作者加入¹²。正當王德威孜孜矻矻於建構張愛玲文學系譜的同時，文學史家陳芳明將張愛玲現象放在台灣文學史的架構來談，並且指出，張愛玲文本的邊緣性格，是一種典型的「後殖民呈現」¹³。知名本土女性學者邱貴芬的說法與張誦聖大致相同。她們

⁹ 「系譜學」（genealogy），一稱「宗譜學」，是法國解構理論大師傅柯（Michel Foucault，1926-1984）在從事歷史文化詮釋時，和「考掘學」（archaeology）呼應的兩個詞彙與觀念。「考掘學」主要是詘難傳統史學的中心執念，挖掘一統體系中的縫隙；「系譜學」則是「考掘學」的延伸，其目的不在歸納出簡明有序的結構，而在客觀標明事物四散分佈的狀態（state of dispersion），詳見傅柯《知識的考掘》（王德威譯，1993，麥田）。本文論張愛玲散文，不欲強作「影響論」，僅欲勾勒出文學史上異於小說的不統整狀態，呈現事物四散分離的本相，以明文學史亦有「小說一統論」（涵蓋其餘所有文類）的盲點。

¹⁰ 引自蘇偉貞〈張腔退位，張學進場〉一文。《聯合報》副刊讀書人版，2003.3.30。

¹¹ 朱天文在「2000 嶺南大學中文系張愛玲與現代中文文學國際研討會」中，明白表示「叛逃張愛玲」（〈花憶前身—回憶張愛玲和胡蘭成〉）；郭強生《書生》一書中，〈記憶與答案〉一文，亦以老師王文興的話「張愛玲有毒」向張愛玲道別。

¹² 林俊穎在〈尋找張派在台灣的接棒人〉（收入《再讀張愛玲》，2002，牛津大學出版社）中指出，張派台灣族譜值得注意的不是陰盛陽衰，而是作者的年齡層最晚到一九六〇中期便戛然而止。他並且提出鄭寶娟和章緣二位女作家，作為張愛玲系譜的補遺。

¹³ 參見陳芳明〈張愛玲與台灣文學史的撰寫〉，此文先後收入《中外文學》27卷6期（1998，12月）以及《閱讀張愛玲》（1999，麥田）和陳芳明《後殖民台灣》（2002，麥田）。

指出，張愛玲猶如一個超級文化符號，延續「想像中國」的欲望，等同於一種文化懷舊，使得張派傳人的主力集中在中產階級，尤其是眷村第二代女作家¹⁴。張愛玲是不是真的成了女作家們「作者焦慮」(anxiety of authorship)下的「典範前輩」，此點暫且不論，楊照的論文〈透過張愛玲看人間一七〇、八〇年之交台灣小說的浪漫轉向〉¹⁵，事實上指出了另一個值得注意的現象，那就是張愛玲流派中的「胡蘭成成分」，不可小覷。這也是眾多談張愛玲影響及張派作家的研究中，掉轉筆鋒去談胡蘭成與「三三集刊」的重大突破¹⁶。楊照所舉出的一個最明顯例證，就是蕭麗紅的《千江有水千江月》。

在楊照稍早的另一篇論文〈從「鄉土寫實」到「超越寫實」〉中，他就指出，《千江有水千江月》這本八〇年代得到聯合報長篇小說獎的作品，不但「看得胡蘭成的強烈影響」，而且是「七〇年兩大流派（「鄉土」與「中國」）的總結合」。換言之，左右兩翼在八〇年代閩秀文學初起時，即已被收編為面目與立場模糊的「人生文學」。七〇年代末期隨著「三三」擴散的張愛玲熱，固然是一種右翼思維，想像中國，文化懷舊氛圍下的產物（這點與溫瑞安、方娥真主導的「神州」詩社並無二致），然而，伴隨兩大報文學獎而產生的八〇年代閩秀文學諸人及其文本，事實上早已經混雜了其他成分。「想像張愛玲」者，不僅僅在眷村竹籬笆之內，蕭麗紅就是「非典型」閩秀一例。她出身嘉義市布袋鎮，中學畢業後任職大同公司一介小職員，雖與「三三」過從甚密，但無論從什麼角度來看，都和學者張誦聖前文所提及「眷村第二代」、「外省籍」、「中產階級」扯不上邊。王德威所舉出的張派傳人之一蔡素芬，其性質亦同。

身為七〇代末猶如鄉土文學對照組的「三三」同人，楊照對張愛玲影響及系譜的理解，自然有助於外圍的學院派研究者以不同角度切入。楊照的一句「看得出胡蘭成的強烈影響」，點出兩個歷來張愛玲系譜建構的盲點。第一、「張派」與「胡派」是否有別？這之間的「參差對照」究為如何？第二，所謂「張派」，事實上一直以來都忽略了「散文」這項文類，而只採計小說文本。胡蘭成是從未寫小說的，如果他對「三三」文體及諸人產生過影響，有所謂「胡調」（或胡腔）之說，那麼，應該是指散文的風格，而非小說。是以「三三」文風，實不等同「張

¹⁴ 邱貴芬〈從張愛玲談台灣女性文學傳統的建構〉，原發表於一九九六年，收入《閱讀張愛玲—張愛玲國際研討會論文集》（1999，麥田出版），和邱貴芬《仲介台灣、女人》（1997，元尊）。張誦聖〈袁瓊瓊與八〇年代台灣女性作家的「張愛玲熱」〉，原以英文寫成於1988年，〈朱天文與台灣文化及文學的新動向〉，原作於1992，二文現俱改寫為中文，收入張誦聖《文學場域的變遷》（2001，聯合文學）。

¹⁵ 楊照〈透過張愛玲看人間〉；寫成於1996。〈從鄉土寫實到超越寫實〉，寫於1995。二文都收入楊照《夢與灰燼—戰後文學史散論二集》（1998，聯合文學）。

¹⁶ 王德威之前的論點，大抵仍是持「張腔胡說」，指「三三」諸人事實上受了「胡一張」的共同影響，尤其是朱天文。王德威評其《荒人手記》「反寫了胡蘭成學說，逐漸向張愛玲的世界靠攏」，「張愛玲她的影響，反較從前更加明顯」。參見王德威〈從《狂人日記》到《荒人手記》—論朱天文兼及胡蘭成與張愛玲〉（收入朱天文《花憶前身》）。

腔」，仙枝（林慧娥）即為明顯例證（詳於下文）。

整個張愛玲典範形塑的過程中，從六〇年代夏志清的慧見，到七〇年代末朱西甯和「三三」的推波助瀾，無疑是極重要的關鍵。「三三」這個橫亙於七〇年代後期到八〇年代初的文學團體，由於成員中多人透過當時的兩大報文學獎嶄露頭角，延續成八〇年代閩秀文學的主流（如朱天文、朱天心、蔣曉雲、蘇偉貞、袁瓊瓊、鍾曉陽…），時常被與「閩秀文學」混而不別。事實上，「三三」諸人等於是透過胡蘭成來「愛慕」張愛玲的。表面上從大家長朱西甯到朱天文、天心等人都是「張」迷，然而自一九七四年於華岡初見胡蘭成，到一九七六年胡移居朱家隔鄰講授易經，胡蘭成對朱家及隨後成立的《三三集刊》（1977~1981）諸人，其影響力即日益深化。

一九七五年六月，張愛玲致信朱西甯勿寫其傳記，之後，即與朱家形同決裂，「音書遂絕」。¹⁷胡張二人對朱家影響力的消長，大抵於此為一關鍵。朱西甯一九七六年之後開始在《三三集刊》寫「中國人」系列理論文，呼應胡的禮樂中國理念。一九七八年出版的散文集《日月長新花長生》即以胡的詩句為書名。一九七九年小說《獵狐記》影射胡被多方圍剿之事。至八〇年代，復以一系列「中國文明」雜文將《聖經》與《易經》會通解釋。一九八三年出版《茶鄉》，並開筆寫《華太平家傳》。朱西甯晚年仍然苦心孤詣的信守「胡說」不渝，表現在《華太平家傳》一書的篇題與結構，如〈新春〉、〈金風送爽〉、〈清明曉霧〉，半世紀後竟仍然遙遙與胡蘭成《今生今世》的〈暑夜〉、〈清明〉、〈採茶〉相對應。¹⁸

在「三三」這樣一個精神上自給自足的君父城邦裏，有「三民主義」的真理，「三位一體」的真神，張愛玲和朱西甯在某種程度上等於都為胡蘭成服了勞役，並且最後功成身退。真正煽動了青春，讓他們找到了一個名目去貢獻的是「胡爺」。眾芳園中，佛祖座前，最核心的弟子，是仙枝（林慧娥）、朱天文、朱天心三人。馬叔禮、謝材俊、丁亞民雖然也一樣日月山川、大信貞觀，卻只是環繞在周邊的星群，至於其他文友及「小三三」、「神州」則又是因為這些耀眼光芒所吸引而來的外圍雲系。¹⁹

向來在小說風格上被點名為張派傳人的蔣曉雲、蕭麗紅、蘇偉貞、袁瓊瓊，

¹⁷ 一九七四年八月，朱西甯為寫張愛玲傳記，初次訪胡蘭成於華岡，獲贈胡蘭成之《今生今世》，大為敬服。而後朱西甯去信張愛玲，以耶穌「五餅二魚」喻胡的博愛而無差等，試作張胡調人，張愛玲怒而與朱不再往來。詳見朱天文〈花憶前身一記胡蘭成八書〉，《花憶前身》（1996，麥田）。

¹⁸ 參見張瑞芬〈以父之名—朱西甯《華太平家傳》評介〉，《聯合文學》，2002年5月。

¹⁹ 胡蘭成與張愛玲對「三三」影響力的消長，「三三」成員組織，及相應大事年表，與其他論點，並見張瑞芬〈明月前身幽蘭谷—胡蘭成、朱天文與「三三」〉，政大中文系《台灣文學學報》第四期（2003年8月）。

事實上由於各種因緣際會，情感上都親近朱西甯一系²⁰（而一九七六年以後的朱西甯思想情感都傾向胡）；朱天文、朱天心早期小說有明顯學張的痕跡，散文則和仙枝、丁亞民、謝材俊諸多同人酷似胡蘭成。這之間千絲萬縷的對話關係（王德威語），且按下不表，就「三三」成員名單，即可看出一個以往張愛玲系譜論述中的缺口。在主力成員之中，謝材俊、仙枝（林慧娥）、楊照（李明駿），或者再加上蕭麗紅，都是本省籍出身；從「三三」成員而言，不見得「陰盛陽衰」（馬叔禮、丁亞民、林端…）；更且，在所有二十八集的《三三集刊》中，散文其實才是真正的主力。也就是說，忽略了胡蘭成的散文，就無法明白他和張愛玲散文互相影響的關係，也就無由理解到底「三三」諸人到底是「張腔」，還是「胡調」。只根據小說一項文類，或只在歷史定位或國族認同上求索張愛玲的淵源與影響，恐怕仍是有著理解的缺口的。

正因為在張愛玲對台灣當代作家的影響中，很早就混入了「胡蘭成成分」，因此，林耀德多年後的詩集，仍名為《銀碗盛雪》（典出胡蘭成《禪是一枝花》一書）；仙枝位列三三同人，且為《三三集刊》主編之首，在集刊上發表文章稱冠（甚至多於朱天文），張派系譜怎麼數也數不到她頭上；朱天文反覆訴說胡蘭成是她十八到二十五歲的「前身」，朱天文也早已和張愛玲劃清界線²¹，掛出叛逃的標語，卻一再被派定為張派傳人。或許，這正是正視張愛玲散文與胡蘭成散文及其影響的時候了。

黃錦樹曾在〈世俗的救贖：論張派作家胡蘭成的超越之路〉一文中，逕以「張派作家」稱胡蘭成，據此，朱天文則屬「張一胡」一系²²。胡蘭成在張愛玲面前，有「如見前身」之感，朱天文對胡蘭成亦同。²³張胡文字之酷肖，我們只要看看胡初識張未幾所寫的〈評張愛玲〉，即可明白二人文字的相似程度：

²⁰ 蔣曉雲、蔣家語都是朱西甯在文藝營中賞識的學生，1976年聯合報第一屆小說獎，得獎者除蔣曉雲外，又有朱天文、朱天心，朱西甯因任評審而受爭議。蘇偉貞和蕭麗紅、陳玉慧（阿洛）也都是朱西甯賞識提拔的學生。

²¹ 〈如何與張愛玲劃清界限——朱天文談《張愛玲短篇小說集》〉，王之樵整理，《中國時報》，1994年7月17日。

²² 黃錦樹此文認為胡蘭成文字受張愛玲點撥而成，「不折不扣是有史以來第一個張派作家」。胡同時也是第一個為張愛玲貼金身，最早將她拱上神座的張派作家。黃錦樹論文，發表於輔大第四屆文學與宗教國際會議。2001年，11月。

²³ 胡蘭成《今生今世》中云：「西遊記裏唐僧取經，到得雷音了，渡河上船時梢公把他一推，險些兒掉下水去，定性看時，上游頭流下一個屍身來，他喫驚道，如何佛地亦有死人，行者答師父，那是你的業身，恭喜解脫了。我在愛玲這裏亦有看見自己的屍身的驚。」（〈民國女子〉）。朱天文《淡江記》中云：「大二那年暑假，我才豁然明白了學問究竟是怎麼一回事，明白得徹徹底底，天地都為之一亮，於是我的前二十年竟可以完全不算了，從那時起才是一個新生的人。」（〈仙緣如花〉）

是這樣一種青春的美，讀她的作品，如同在一架鋼琴上行走，每一步都發出音樂。但她創造了生之和諧，而仍然不能滿足於這和諧。她的心喜悅而煩惱，彷彿是一隻鴿子時時想要衝破這美麗的山川，飛到無際的天空，那遼遠的，遼遠的去處，或者墜落到海水的極深去處，而在那裡訴說她的秘密。（胡覽乘，〈評張愛玲〉，1944）。²⁴

「在一架鋼琴上行走，每一步都發出音樂」，比諸張愛玲「在街沿急急走著，每一腳踏在地上，都是一個響亮的吻」（張愛玲〈私語〉，亦作於一九四四年，收入《流言》），正如雙手聯彈，才慧兼美的二重奏鋼琴曲。一九四四年，正是胡蘭成與張愛玲自初識到簽訂婚書的親密時期，二人文字上的吻合無間，理亦宜然。胡蘭成學張愛玲的獨到，又如同同一時期發表於（與好友炎櫻合編的）《苦竹》雜誌上的文字：「城裏的豬和雞，也是圈起飼養，在燒煮成食物以前它們已經是食物了，不是活的，所以永遠不新鮮」；「衣櫃裏一襲襲掛著的旗袍，彷彿從來沒有經人穿過，穿著在身上也依然是身外之物」（〈土地的綠〉）：「這船在滿是燈火的河火寬闊處開去，機器的聲音有一種豪華」（〈社鼓溪聲〉）。²⁵這些文字，都饒富張愛玲韻致。

「三十年前的上海，一個有月亮的晚上」，那月亮「該是銅錢大的一個紅黃的濕暈，像朵雲軒信箋上落了一滴淚珠，陳舊而迷糊」。²⁶張愛玲的散文最具代表性也最盛產的時候，和小說一樣，是一九四三到一九四五短短兩年之間。老作家柯靈因此而有「是命中注定，千載一時，過了這村，沒有那店」之嘆。²⁷四〇年代的上海，孤島一般的淪陷區中，和張愛玲際遇相同的，另有蘇青和胡蘭成。而他們兩人的散文，和當時的張愛玲，實有相互呼應與互為影響的痕跡。

一九七四年，距離胡張初識的一九四四年恰好三十年，胡蘭成與三三諸人的遇合，竟不意開啓了張派在台灣主流的傳承。六〇年代末期的女作家李藍、與「三

²⁴ 〈評張愛玲〉載於1944年6月上海《雜誌》月刊，當時以「胡覽乘」為名發表，1982收入唐文標《張愛玲卷》，遠景出版。後又更名〈論張愛玲〉，收入胡蘭成《中國文學史話》下卷（1991，遠流）。1944年2月胡、張二人初次見面，是年8月簽定婚書。許多資料作1943二人初識，實誤。

²⁵ 胡蘭成〈土地的綠〉，原發表於《苦竹》第二期，1944，11月；〈社鼓溪聲〉一文稍晚，作於1964日本，後收入胡蘭成《閒愁萬種》（1991，遠流）。

²⁶ 引自張愛玲《金鎖記》，《張愛玲小說集》P.150，1968年，皇冠。

²⁷ 柯靈〈遙寄張愛玲〉，寫於1984，收入鄭樹森編《張愛玲的世界》（1989，允晨）。

三」、閩秀作家同時的洪素麗、李黎、張讓、鄭寶娟，以及稍後（九〇年代）的戴文采、周芬伶、凌拂和蔡珠兒，也都在這一廣袤而美麗的流域²⁸當中，受到不同程度的滋潤，並且煥發出自信而深具特色的散文神采。宛如風行水上，台灣女性散文遙遙承接了另一個時空中的「中國—現代性」。那是張愛玲獨具的文字魅力—像謠言散佈得那麼快，並且爲了意義的消失而存在。

貳、「浮出歷史地表」：四〇年代上海時期的蘇青、胡蘭成

張愛玲（1920-1995）的散文，從一九三三年刊於瑪莉亞女校年刊《鳳藻》的〈遲暮〉（時張愛玲初二）到一九九四年獲第十七屆時報文學獎感言的〈憶西風〉²⁹，六十年來八十餘篇³⁰，不惟產量不多，而且近半數佳作都寫作於一九四三到一九四五年間。用「曇花一現」來形容其文學生命，恐怕並不過分。短短兩年間，伴隨著小說而同時寫作的散文，篇幅通常不大，多半發表於上海《雜誌》月刊、《古今》半月刊、《小天地》、《新東方》、《苦竹》雜誌、《小報》、《海報》、《力報》之上。

關於上海孤島時期的張愛玲散文，有兩個值得注意的問題，一是她和蘇青惺惺相惜的寫作主題（女性觀點），二是張愛玲和胡蘭成文字間相互影響的情形。這兩個問題，很明顯的，前者涉及內在精神，後者著重外在形式。張愛玲的散文，眾皆名之爲「流言體」（周芬伶甚至細分爲「流言」和「張看」體³¹）。她顯著的特色，學者多聚焦於抽象的指涉，高明的象徵，參差對照的手法，善用獨語形式，荒涼的內蘊，機警而怪誕，獨特的女性書寫等等³²。對張愛玲散文詮釋的多樣化，適足以說明，除了「驚艷」，似乎沒有適當的形容詞可以概括她的散文風格。

張愛玲和蘇青，在某些女性立場和用心上，是有著一致性的。她們是亂世中的盛世人，平凡中有生命力，這是五四傳統以降的女作家所不曾扮演過的角色。不是冰心式春水繁星的溫婉，也不是廬隱的悲情，白薇的決絕，而是「佔領區的平民」，一種注定邊緣的畸形存在。³³由於在淪陷區上海的報刊雜誌（如《雜誌》、

²⁸「張愛玲流域」一詞，見陳芳明〈在母性與女性之間—五〇年代以降台灣女性散文的流變〉，《霜後的燦爛—林海音及其同輩女作家研討會論文集》（2003，文資籌備處）。另見陳芳明《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。

²⁹〈遲暮〉一文，收入《張愛玲散文全編》（1992，浙江文藝）；〈憶西風〉，載於1994.12.3《中國時報》副刊。

³⁰鍾正道《張愛玲散文研究》（1998年，東吳大學中文研究所碩士論文）篇末附錄中，依時間先後，對八十餘篇有詳明列舉。

³¹周芬伶〈在艷異的空氣中〉，收入《艷異—張愛玲與中國文學》第四卷（1999，元尊）。

³²以上徵引金性堯〈張愛玲的《流言》〉（《書林》1988第一期）、張健〈張愛玲的散文〉（《張愛玲新論》，1996）、余凌〈張愛玲的感性世界—析《流言》〉（《張愛玲評說六十年》，2001）、周芬伶〈在艷異的空氣中—張愛玲的散文魅力〉（《艷異—張愛玲與中國文學》，1999，元尊）等多位研究者的說法。

³³參見孟悅、戴錦華《浮出歷史地表—中國現代女性文學研究》（1993，時報文化）。

《天地》》，多由日人出資，抗戰勝利後，「落水作家」、「性販子」、「文妓」這些字眼，曾經不留情的落在蘇青、張愛玲頭上，許久才得平反。而張愛玲自己是這麼說：

「把我同冰心、白薇她們來比較，我實在不能引以為榮，只有和蘇青相提並論，我是甘心情願的。」³⁴（張愛玲〈我看蘇青〉）

在這篇〈我看蘇青〉中，張愛玲表面上說蘇青，事實上形同談自己。她甚且說「我喜歡她過於她喜歡我」。她稱讚蘇青最好的時候可以做到一種「廣大親切」、「偉大的單純」，「對於我，蘇青就象徵了物質生活」。「無論在什麼樣的患難中，她還是有一種生之爛漫」。她「是個紅泥小火爐，有它自己獨立的火，看得見紅燄燄的光，聽得見嘩哩剝落的爆炸，可是比較難伺候，添煤添柴，煙氣嗆人。」

和譚正璧、陶亢德、實齋³⁵比起來，胡蘭成對蘇青的看法的確是比較接近張愛玲，也比較貼切的。胡蘭成從性格去體會蘇青的文字風格：

「蘇青的文章正如她之為人，是世俗的，是沒有禁忌的。」

「蘇青是寧波人，寧波人是熱辣的，很少腐敗的氣氛，但也很少偏激到走向革命。他們只是喜歡熱鬧的、豐富的、健康的生活。寧波人可是有一種自信的滿足。他們毋寧是跋扈的，但因為有底子，所以也不像荒瘠的山地的人們那樣以自己的命運為賭博。他們大膽而沈著，對人生是肯定的……。」

³⁴張愛玲〈我看蘇青〉一文，1945年4月刊於上海《天地》月刊19期，後收錄於張愛玲《餘韻》（1987，皇冠）。

³⁵譚正璧〈論蘇青與張愛玲〉，《風雨談》16期（1944.12、1945.1），陶亢德〈蘇青《浣錦集》序〉、實齋〈記蘇青〉，並見《雜誌》11卷3期（1944，4月）。

「倘若要找出寧波人短處，則只是他們的生活缺少一種回味。」（胡蘭成〈談談蘇青〉）³⁶

無怪乎有論者認為，「如果胡蘭成是張愛玲的知音，那是蘇青最大的知音就應該是張愛玲」。³⁷蘇青事實上所代表的特質，就是「世俗」一面的張愛玲。

稍長張愛玲數年，生於一九一四年寧波鄞縣的書香門第中，蘇青原名馮允莊（後曾以馮和儀為筆名）。祖父為清末舉人，父親為留美學生。蘇青高中畢業即結婚，曾短期任教小學。離婚後以賣文為生。《結婚十年》這本長篇自傳體小說，居然在一年內印了三十六版，因此在文壇上一舉成名。

蘇青初寫文章時，即在《宇宙風》、《古今》、《風雨談》發表，一九四三年創辦《天地》月刊，她出版第一本散文集《浣錦集》時，正巧和張愛玲小說《傳奇》同一年（1944）。次年（1945），張愛玲出版散文集《流言》，她也出版了《濤》、《飲食男女》、《逝水集》。簡而言之，她和張愛玲這兩朵文學奇葩，盛開綻放的時期是完全一致的。「不過是個直接的女人，謀生之外也謀愛」，張愛玲〈我看蘇青〉這樣描寫她。其實，在很多地方，蘇青形同張愛玲個性的倒影。嚴格說來，蘇青在戰前即成名文壇，她和陶亢德、柳雨生、潘予旦輩份約等。張愛玲、胡蘭成則是戰後才活躍於文壇的作家。張愛玲的輩份稍晚於蘇青，而且還是作者之於編者的關係。（蘇青時為《天地》月刊主編，多次向胡、張邀稿）。

蘇青選擇留在上海，一則是兒女之累，二則個性使然。當時，蘇青和越劇伊派創始人尹桂芳合作，為越劇團編戲。歷史劇《屈原》是她留下的唯一新作，但不再署「蘇青」筆名。她寫作只是為了溫飽餬口。接著，她又著手編寫《司馬遷》，為此她寫信向復旦大學教授賈植芳先生請教。不料，厄運從此開始。由於賈植芳先生捲入「胡風事件」，抄家時發現蘇青給他的信，雖然這只是一封探討司馬遷生平的學術性通信，蘇青和胡風素無瓜葛，竟也株連到她，嘗了一年半鐵窗滋味才恢復自由。³⁸

從此，嚴酷的打擊接踵而來。《司馬遷》流產不說，文化大革命開始，蘇青被紅旗錫劇團辭退，名聲和生活同時陷入狼狽境地。至親骨肉都與她劃清界線，斷絕往來。只有次女崇美和小外孫三代人在一間十多平方米的小房間裡相依為

³⁶ 胡蘭成〈談談蘇青〉，《小天地》創刊號（1944年8月）。

³⁷ 引自古蒼梧《今生此時今世此地——張愛玲、蘇青、胡蘭成的上海》（2002，香港牛津大學出版社）。

³⁸ 蘇青入1955入獄的原因，另一說據稱是「潘（漢年）、楊（帆）反革命集團案」。此外，與她的背景成分亦有關。她有另外兩項被質疑的罪嫌，一是歷史問題（與汪政權漢奸的關係），二是她在香港《上海日報》上的文章賈禍。詳見王一心《蘇青傳》（1999，上海學林出版社），蕭關鴻〈最後的蘇青〉，亦可參考，收入蕭關鴻《百年追問》（2002，聯合文學出版）。

命。與她唯一有來往的是四〇年代上海《女聲》的主編王伊蔚。最後，終於在貧病交迫中去世，時一九八二年，蘇青六十九歲。

蘇青最好的散文集《浣錦集》（一九四四年出版，半年內暢銷六版），內容包括〈談女人〉、〈生男與育女〉、〈論女子交友〉、〈論紅顏薄命〉、〈論離婚〉、〈我的女友們〉、〈我的手〉、〈第十一等人〉、〈荳酥糖〉等等。論議中有幽默和犀利，大部分以討論女性問題為核心。然而她和張愛玲一樣，她們是透徹心眼，獨立思考，不顧忌傳統世俗的眼光，而不是基進派或典型的女性主義者。張愛玲自六〇年代作品在台灣重印後，即走紅台灣文壇，蘇青卻在兩岸都沒有再被重視過。古蒼梧在〈亂世出天才：張愛玲、蘇青、胡蘭成合論〉中就認為，「沒有追隨者」、「不符女性主義」是蘇青後來未被重新重視的兩大原因。³⁹

那些珠璣滿眼的文句，寫在蘇青風華最盛的年歲（30-32歲）。有人能夠忘記嗎？其警醒處，較諸張愛玲，實不遑多讓。例如：

「沒有一件桃色事件不是先由女人起意，或是由女人在臨時予以承認的。」（蘇青〈談女人〉）

「一個女人恨男人放蕩的心只有五分，但恨人家知道她丈夫放蕩的心卻有十分。」（蘇青〈論女子交友〉）

「結婚的目的乃在保障兒女，不在於保障愛情。」（蘇青〈真情善意和美容〉）

「一個女子不難找到半打愛人，卻難交上一個朋友。」（蘇青〈論女子交友〉）

「世界上最孤獨的人，便是結了婚的女人」、「女朋友至多只能夠懂得，男朋

³⁹引自古蒼梧《今生此時今世此地—張愛玲、蘇青、胡蘭成的上海》（2002，香港牛津大學出版社）。

友才能夠安慰」、「飲食男，女人之大欲存焉」（蘇青語），和張愛玲說的「世界上所有的女人都是同行」、「女人與女人交朋友，不像男人與男人那麼快，她們有較多瞞人的事」、「你疑心你的妻子，她就欺騙你，你不疑心你的妻子，她就疑心你」、「女人恨起一個人來，倒比男人持久得多」⁴⁰，實有著異曲同工之妙。在四〇年代，《飲食男女》一書中，蘇青就敢為上海詹周氏殺夫一案，提出義正辭嚴的聲援，「為殺夫者辯」。這等膽氣和特立獨行的姿態，與張愛玲奇裝異服不顧旁人眼光，亦若合符節。皆為當今「作女」⁴¹之先行者。

蘇青曾在〈自己的文章〉⁴²一文中，對《浣錦集》的讀者，特別引為知己。張愛玲於一九四四年《雜誌》召開的「女作家聚談會」中，亦公開表示在近代作家中，她最喜歡蘇青⁴³。而胡蘭成是這麼讚美蘇青的《浣錦集》的：「五四以來婦女生活最好也最完整的散文」。（〈談談蘇青〉）

「三個特殊時空中出現的天才」，古蒼梧如是感嘆這三個作家的相遇與相知。相對於張愛玲和蘇青，胡蘭成（1906～1981）當時在上海文壇，又是一番不同的際遇。一九四四年胡蘭成初遇張愛玲，乃因蘇青的《天地月刊》而結緣，時胡蘭成正處於政治局勢風雲詭譎之時，且有家室於上海、南京二地。

胡蘭成的求學經歷，和許多五四文人相較，並不是太堂皇。民前六年，生於浙江嵊縣胡村一戶敗落的農家，七兄弟中排行第六，其父為一收購茶葉的小生意人，為人糊塗，「筆下文理清順，偶弄管弦」。母親貧窮安分，頗有擔當。胡蘭成十三歲時考過芝山小學，後來唸紹興第五師範高小，而後在紹興第五中學只讀一學期，即與表兄吳雪帆轉至杭州蕙蘭中學（一所教會學校）。唸到四年級，因細故被學校開除，回返鄉里。二十歲父逝，娶玉鳳為妻，是年至杭州郵政局當郵務生，次年欲往北京唸書，卻只得在燕大副校長室抄文書，偶去旁聽課程，只一年便回鄉賦閑，正式的求學經歷到此為止。

胡蘭成於北伐時回故鄉，先後在杭州中山英專，蕭山湘湖師範任教，而後至廣西任教，當了五年教員⁴⁴。一九三六年受聘辦《柳州日報》，即在報上鼓吹「發動對抗戰必須與民間起兵開創新朝的氣運結合，不可利用為地方軍人對中央相爭、相妥協的手段」，引人注目。事件平息後曾因此在桂林受到第四集團軍（桂系）司令部的軍法審判，被監禁了三十三天。在被汪精衛羅致後，先後擔任《中

⁴⁰ 引自張愛玲〈談女人〉，《流言》（1968，皇冠）。

⁴¹ 「作女」一詞，引自張抗抗《作女》（2003，九歌）。指不安於傳統，不合情理，不認命，不知足，不甘心，注重個人價值實現的新世代女子。

⁴² 蘇青〈自己的文章〉，《風雨談》6期（1943，10月）。蘇青散文，今另有《蘇青散文精選》（1995，浙江文藝）和《蘇青散文》（喻麗清編，1989，五四書店），俱可參考。

⁴³ 「女作家聚談錄」，《雜誌》第11卷3期（1944，4月）。

⁴⁴ 胡蘭成在廣西期間，從南寧，轉到百色和柳州中學任教，此與調戲女教員李文源有關。在百色中學任教時，因同事介紹，娶妻全慧文，前後共有四名子女，此段經歷，見1990年三三書坊完整版《今生今世》〈韶華勝極〉一章。在1976年遠景版《今生今世》中，因事涉敏感，與〈漁樵閒話〉一章與汪精衛政權相關之事，共刪去近六萬字。

華日報》、《南華日報》主筆，以「流沙」為筆名寫政論，成為汪精衛手下的「文膽」。後因觸犯汪偽時忌而被捕下獄，經由斡旋，才獲釋放。⁴⁵得識張愛玲，即在此時（1944，2月）。

胡蘭成的文字（所謂胡腔），向來「寫理論學問如詩，寫私情詩意又如論述」，使朱天文在編輯他的全集時，興發「難以分類歸檔」之嘆。有人勉強以文字風格將他歸入周作人、廢名一派散文之中，或以沈從文式的白描手法、浪漫主義與宗教情懷與之相比並。⁴⁶這些說法，似乎都很難給胡蘭成一個恰當的文學定位。

他的文字，究竟是雋美？清揚？魅惑？仙氣？貴氣？或者乾脆就是妖豔？怎麼說似乎都不是，只覺得在那種搖曳生姿的逍遙言語中，爰居爰處，爰笑爰語，人世的山高水深便給他道盡了。這樣的風格與文字造詣，令人想找形容詞都要棄甲投降，只覺得是一種照眼驚人的美，再來就是無以名之。或許正如同王孝廉所形容的：「如同一片雪地上滴下的鮮血，點點豔紅鮮明，卻使人不由得感到有些淒怖」⁴⁷。所以淒怖，因為摸不著路數，令人隱隱要慌起來。

在現代文學史（無論是大陸或台灣）中，胡蘭成的定位困難，除了政治上的身份輾轉，文類混雜，著作僅九本（且流通性不高），文字風格沒有類似的典型可以比並，都是具體原因。他精於醫卜星相，遊走於政治、宗教、哲學、文學之間，與能樂、繪畫、陶藝、舞蹈、棋藝者善，然其言論思想極少被徵引討論，在任何一門都成不了家數。⁴⁸胡蘭成散文語言最為出奇，且幾無任何文學創作者可與比並之處，即在於文字本身的符徵（signifier）是跳躍而無法銜接的，然其符旨（signified）卻能完美的扣連，而興發出另一層指涉。例如：

「人世因是這樣安定的，故特別覺得秋天的斜陽流水與聒上蟬聲有一種遠意，那蟬聲就像道路漫漫，行人只管駸駸去不已，但不是出門人的傷情，而是閨中人的愁念。」

⁴⁵ 關於胡蘭成生平，王怡〈胡蘭成其人其事〉（《傳記文學》67卷，1995，12月）可參考。張瑞芬〈一枝花話·話一枝花：論張愛玲、胡蘭成與朱天文〉（《印刻文學生活誌》，編排中），對胡蘭成四〇年代上海政界的複雜交往，論述亦詳。

⁴⁶ 黃錦樹引彭小妍論文，說明胡蘭成的文字與京派貼近，以冷靜、略帶抒情的白描筆法，寫亂世人生。見黃錦樹〈世俗的救贖或超越之路：論張派作家胡蘭成〉。黃以胡近似周作人、廢名、沈從文，或取資於王德威〈從〈狂人日記〉到《荒人手記》—論朱天文，兼及胡蘭成與張愛玲〉一文，收入朱天文《花憶前身》，頁11。

⁴⁷ 王孝廉，〈山河歲月—淺論胡蘭成的《今生今世》〉，收入《花落碧巖》，台北：時報，1986。

⁴⁸ 胡蘭成部分著作由日文寫成，其在日本地位目前正由學者重新評估中。金文京〈胡蘭成對台灣文學之影響及其與日本近代文藝思想之關係〉，指胡蘭成在日與浪漫派文人保田與重郎友好，

「我小時沒有什麼玩，但是曉得遊，而我的遊亦只是遊於平常，如平常屋後的竹園我就愛之不盡，竹子的好處是一個疏字，太陽照進竹林裡，真是個疏疏斜陽疏疏竹，千竿萬竿皆是人世的悠遠。」

「這時有人吹橫笛，直吹得溪山月色皆變成笛聲，而笛聲亦即是溪山月色屋瓦，那嘹亮悠揚，把一切都打開了，連不是思心徘徊，而是天上地下，星辰人物皆正經起來，本色起來了。」（胡蘭成《今生今世》）

秋陽、流水、蟬聲是一種遠意，竹林中有人世的悠遠，溪山、月色、屋瓦皆變成笛聲，這種虛實互換的手法，只有廢名（馮文炳）那「深夜一枝燈／若高山流水／有身外之海。星之空是鳥林／是花、是魚。／是天上的夢，海是夜的鏡子」。（〈十二月十九日夜〉）差堪比擬。廢名寫的是禪詩，胡蘭成寫的卻是禪文。

他的散文，又好有一比：「處處像鮮茶葉子揉得出碧綠的漿水般詩意，味道卻總帶一點生澀」。周作人文筆雅馴，其澀在意；胡蘭成卻羸頭亂服，其澀在語。⁴⁹虛實之間，別有不可言傳之意。廢名之外，卞之琳有些句子亦近似之。例如：「伸向黃昏去的路像一段灰心」（〈歸〉）與「友人帶來了雪意和五點鐘」（〈距離的組織〉）。

胡蘭成的文學創作觀，在極早的一篇〈周沈交惡〉（《苦竹》第1期，1944）略可窺得一二。他欣賞廢名，理解魯迅（眾生有情，因此「慈悲」），同情沈啓无。並且認為周作人「缺乏人生味」，因為他太理性。人生味不是喝茶、聽雨去體悟的，「有作為的人是相忘於人生味的，如魚之相忘於江湖」。「有作為的人可以是作家，但可貴的是他本身就是作品」。胡蘭成在往後半生中，不論抒情、理論、敘事的交融方式，或思想的跳脫，都印證了自己這樣的文學觀：人間的智慧，不是一個清堅決絕的理性世界，「而是理性的世界與感情的世界在最高處合而為一」。

胡氏著作，一般人所知多以《今生今世》和《山河歲月》為主。其實他的中

然保田對胡的褒揚不無疑義。金文京論文發表於1999年11月，台大「戰後五十年台灣文學國際學術研討會」。

⁴⁹引自江弱水，〈胡蘭成的人格與文體—讀《今生今世》〉，《讀書人》，1997年2月，頁54-59

文著作，包括政論《文明的傳統》、《戰難和亦不易》，總共約有十餘本⁵⁰。在四〇年代胡蘭成在文字上受張愛玲的影響，主要是特殊的私人情緣，使得胡蘭成能探測張愛玲真正的內心世界，並沾溉張愛玲深厚的西洋文學根柢與獨特的寫作概念。這和一般遠距離仰慕張愛玲，並揣摩她筆法者並不相同。⁵¹

一九四四年胡蘭成認識張愛玲未幾，就有〈論張愛玲〉、〈張愛玲與左派〉這樣「才情令人生妒」（朱西甯語）的文章了。約當其時，他在主編的《苦竹》雜誌上，復以「敦仁」、「貝燉煌」、「王昭午」、「韓知遠」、「江梅」、「夏隴秀」、「林望」、「江崎進」為筆名，除寫作時論，亦多抒情散文。計有：〈新秋試筆〉、〈貴人的惆悵〉、〈周沈交惡〉、〈閑書啓蒙〉、〈里巷之談〉、〈說吵架〉、〈給青年〉、〈土地的綠〉、〈談論金瓶梅〉等。⁵²

胡蘭成一九四四年初識張愛玲前，張愛玲已用成熟的文字寫出〈傾城之戀〉、〈金鎖記〉等傑作，當年就結集出版了小說集《傳奇》，沒有任何跡象顯示她受了胡蘭成文字影響，倒是胡蘭成多年來仍頗念念於張愛玲的啓蒙。據胡蘭成所言，年少時寫過一本說愁道恨（文章有如三毛）的散文《西江上》。此書今未得見，無由理解胡蘭成前後文風的轉變。然而，胡張二人文字上的互文（intertextuality）關係，頗不可小覷。

張愛玲在〈沈香屑—第一爐香〉中，形容「薇龍那天穿著一件磁青薄綢旗袍，給那雙綠眼睛一看，她覺得她的手臂像熱騰騰的牛奶似的，從青色的壺裡倒了出來，管也管不住，整個的自己全潑出來了」，這種動作式的生動語言，眾皆嘆賞，而胡蘭成《山河歲月》中亦有這樣的句子：「整個人歡喜得要潑出來」。張愛玲〈心經〉中，形容有戀父情結的女主角小寒的長相：「薄薄的紅嘴唇，微微的下垂，有一種奇異的令人不安的美」。而胡蘭成說：「好的東西不是叫人都安，而是要叫人稍稍不安」。張愛玲〈花凋〉中形容川嫦一家，「幾位姑娘雖然是在錦繡叢中長大的，其實跟撿煤核的孩子一樣潑辣有為」。胡蘭成也正是慣用「潑辣新鮮」這樣的句子的。

張胡二人都喜用「淒涼」的風格，這是脫胎於紅樓夢那種大喜大悲的筆法。張愛玲「蒼涼的手勢」最為人熟知。在〈自己的文章〉一文中，她說：「我是喜

⁵⁰ 分別是《山河歲月》、《今生今世》、《建國新書》、《革命要詩與學問》、《禪是一枝花》、《中國的禮樂風景》、《中國文學史話》、《今日何日兮》、《閒愁萬種》。詳細內容與寫作時代，見張瑞芬〈明月前身幽蘭谷—胡蘭成、朱天文與「三三」〉一文表列，政大中文系《台灣文學學報》第四期（2003年8月）。

⁵¹ 魏紹昌，〈「似是而非」辨〉（《我看鴛鴦蝴蝶派》，（台北：商務，1992）一文云：「在四十年代後期，上海卻有個張愛玲派，那是一些青年男女大學生，寫作品愛好模仿張愛玲的風格、筆法和路子。這些大學生也喜愛西洋文學，大都是中層資產階級出身，因此又稱『少爺小姐』派。如李氏姊妹、董氏兄弟、鄭兆年、徐慧棠等，半是此派的中堅分子。」

⁵² 詳見《苦竹》雜誌1-3期。（1944年10月；1944年11月；1945年3月）。「苦竹」一詞，取自日本詩人之作：「夏日之夜，有如苦竹，竹細節密，頃刻之間，隨即天明」。封面由炎櫻手繪。這份社址「南京石婆婆巷20號」（即胡蘭成居所）的刊物，除張愛玲、炎櫻、路易士、杜南星、沈啟无（筆名開元）之外，多項化名，皆為胡蘭成一入。

歡悲壯，更喜歡蒼涼。悲壯如大紅大綠的配色，是一種強烈的對照，但它的刺激性還是大於啓發性。蒼涼之所以有更深長的回味，就因為它像蔥綠配桃紅，是一種參差的對照」。而胡蘭成是這樣說：「釋迦對世界有一種喜悅，一種淒涼」，「女兒心就是淒涼喜悅的」，「此時此刻，她的身份是在女兒和新娘之間，也喜悅也淒涼」，正如他的「非常好」總要和「起反感」比並一樣。

張胡二人的相遇，對胡蘭成的人生態度與文學表現，是一種極大的轉折。除了思想理論體系的解散之外，張愛玲一個天才者接近直觀感悟的看世界方式，大大啓發了胡蘭成在政論之外文字表達的抒情可能。這從胡的「一柱香想念愛玲，是她開了我的聰明」略可得知。也正因此，識得張愛玲，他有一種啓蒙後見到自己業身的前世之感。

黃錦樹謂胡蘭成爲第一個「張派作家」，或許是有洞見的⁵³。在一個亟待打撈的新文學斷層中，浮出歷史地表，胡蘭成、張愛玲、蘇青是張愛玲散文第一個值得注意的現場。

參、「在中國的夜」：六〇年代李藍的現代主義承接

從四〇年代的上海到六〇年代以降的台灣，張愛玲對台灣文學的影響，事實上是時空跳接的（這一點，魯迅之於台灣亦然）。除了評論者每多措意的「懷想中國」意涵之外（眷村第二代），「女性美學」（女作家）似乎也是張派譜系中決定性的因素。蕭華特（Elaine Showalter）在〈荒野中的女性主義批評〉（*Feminist Criticism in the Wilderness*）中指出：「史派克（Patricia Meyer Spacks）稱女性寫作的差異爲一種「微妙的歧出」，這正印證了女性寫作行爲微妙閃爍的本質……」。⁵⁴艾爾曼（Mary Ellmann）歸納的女性書寫七大特徵，包括嘲諷（mockery）、瓦解理性方式（disruption of authority）等等⁵⁵，語言學者周世箴則具體指出，換喻法、蛛網結構、意象並列、告白體、意識流，都是女作家語言的表述特徵。⁵⁶

張愛玲小說或散文的踵武者，絕大多數爲女性，這顯然與文字技巧有關；而少有本省籍作家，則是中國性與懷舊情結的主題偏向。台灣七〇至八〇年代女性散文，在擺脫了六〇年代現代主義實驗時期後，整整二十年間，中文系傳統與回歸古典的寫作主題成爲一股鄉土/政治的逆流，是散文這項文類迥異於同時期小

⁵³ 朱西甯多年後，〈點撥與造就〉（《聯合文學》11卷12期，1995年10月）一文，稱「是蘭成先生開啟了她（張愛玲）的情境與詩境」，此說只此一家，未見其他類同者。

⁵⁴ 引自蕭華特（Elaine Showalter）〈荒野中的女性主義批評〉（張小虹譯，《中外文學》14：10，1986年）。

⁵⁵ 參見 Mary Eagleton 1986, *Feminist Literary Theory: A Reader* (Oxford: Basil Blackwell)。

⁵⁶ 引自周世箴《語言學與詩歌詮釋》（2003，晨星）第十章。

說與詩的特殊狀態。⁵⁷

從中國性以及懷舊情結來定位張愛玲在台灣的位置時，六〇年代的女性小說家（兼散文家）李藍的座標因此驟然浮現。在受張愛玲散文影響的散文系譜中（例如洪素麗、李黎、袁瓊瓊、周芬伶、張讓、戴文采），一九四〇年出生的李藍，論年齡堪稱最長。與她同年（1940-）的台灣戰後女性散文作者，是劉靜娟、羅英、丘秀芷，乃至稍晚（1941-）的張曉風、陳少聰，她們的散文都沒有襲自張愛玲影響的語言特質。而所謂八〇年代閩秀文學，包括洪素麗、李黎、袁瓊瓊、周芬伶、張讓、戴文采，距離六〇年代末李藍「仿張」體散文，則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⁵⁸。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」。

李藍年幼即隨父母來台，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，十八歲便發表第一部小說《哀樂人間》（1963，亞洲文學）。在許多長篇小說中，她以寫實手法反芻著她的中國山村經驗。在《綠鄉》（1966）、《哭泣的沙漠》（1968）、《沒有故鄉的人》（1968）、《黑鄉》（1970）裏，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」。⁵⁹師範學校畢業後，放棄了當老師的職業，與父親決裂，到台北專業寫作。李藍一九六五年與作家桑品載⁶⁰認識未幾即結婚。她早期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 1968 至 1971 年之間的散文創作，作

⁵⁷ 詳見張瑞芬〈古典的出走與回歸：台灣七〇—八〇年代女性散文〉，修平技術學院「2004年戰後台灣文學研討會」論文。

⁵⁸ 見李藍〈故鄉之外—代序〉，收入李藍《沒有故鄉的人》（1967，水牛）。

⁵⁹ 李藍《沒有故鄉的人》（1968，水牛）P.9。

⁶⁰ 桑品載（1939—），浙江人，著名小說家與編輯。十一歲即隨軍來台，關於胎他的早年經歷，見桑品載《岸與岸》（2001，爾雅）一書。桑品載有一文寫李藍，〈李藍，我的家主婦〉，《純文學月刊》8卷6號，1970。目前桑品載已與李藍離異。關於李藍的童年往事，可見〈那一點點蝕去的歲月〉一文，（收入李藍《在中國的夜》）

者在書前自序中說：「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」。⁶¹李藍的小說，如文前所述，主要集中於六十年代，她的寫作風格，除了後來改變風格的《紅唇》（1976）⁶²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（伍鳴皋）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……」⁶³，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，讓人想到活躍於四十年代上海的張愛玲。

張愛玲有一篇名為〈中國的日夜〉的小文，原附在張愛玲第一本短篇小說集《傳奇》（1944，《雜誌》出版）書末。其中〈落葉的愛〉一詩，意象鮮活，且為張愛玲自身寫照，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。在〈中國的日夜〉一文中，張愛玲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」：⁶⁴

「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〉）

黃錦樹〈中文現代主義——一個未了的計畫〉⁶⁵一文，曾指出「中國性—現代

⁶¹ 李藍《在中國的夜》書前自序，寫於1972年3月。

⁶² 李藍《紅唇》（1974）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〉一文可參考，《哲學與文化》3卷3期，1976。

⁶³ 李藍《在中國的夜》書前自序，寫於1972年3月。

⁶⁴ 引自皇冠版，1968年《張愛玲小說集》P.506。

⁶⁵ 黃錦樹此文，為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。

主義」與「翻譯（西化）—現代主義」之別。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。李藍很可能就是這種「中國性—現代主義」一例。張愛玲也是。遍閱張愛玲小說及散文譜中受影響的作者（尤以女性最為典型），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）⁶⁶。

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」。在她的〈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」、「回憶這東西若是有氣味的話，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」。⁶⁷

李藍的《在中國的夜》，在主題意涵上，是張愛玲四〇年代上海時期〈中國的日夜〉的承接，藝術技巧尤其深得張愛玲感官置換之妙。在《在中國的夜》裡，李藍夜中野台戲、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」。戲臺上的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，李藍比起張愛玲，簡直不遑多讓。例如：

「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。」

⁶⁶ 見邱貴芬〈從張愛玲看台灣女性文學傳統的建構〉，收入《仲介台灣·女人》（1997，元尊）。

⁶⁷ 以上諸文，並見張愛玲《流言》（1968，皇冠）。

「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，沒一處縫隙叫你逃避得了。」

「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〉）⁶⁸

這樣的相似程度，例如同書《在中國的夜》中，另一篇散文〈另一個天空，另一種雲〉，李藍寫道：

「在這靜寂的夜裏，窗外是一簇簇閃開的電燈的亮光，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：

⁶⁸引自李藍〈在中國的夜〉，《在中國的夜》（1972，晨鐘）P.5~12。

「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。」

又例如〈廢城記〉形容台南：「像是洗褪了色的陰丹士林大掛子，灰撲撲的，洗得發了毛，又老像是瞌睡不醒」。都是酷肖張愛玲的。

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體會，她自己倒是不曾在文章中透露任何張愛玲之於她的關係。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（張愛玲的弟弟），「川嫦」之於張愛玲三表姊的意義，讀張愛玲的散文集《流言》（尤其是被視為自傳的〈私語〉一文），處處可以見到張愛玲小說人物的倒影。李藍小說〈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，難道不是李藍散文〈那一點點蝕去的歲月〉（《在中國的夜》）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。在散文〈那一點點蝕去的歲月〉中，李藍這樣描寫她的室友：「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。」⁶⁹

真實生活中的李藍，想必有過絕望、哀愁而美麗的年輕歲月。祖父是前清秀才，母親飽經戰亂的憂患⁷⁰，父親「沈浸在線裝書」中，「有種凝冷的肅殺氣，但也是蒼涼寂寞的」。在大年夜後，與父親決裂，一個人回到台北住處，夜晚九點，李藍的形容，讓人想起，離開父親後在母親住處感到絕望（「天空再也不是柔和的了」）的張愛玲：

⁶⁹ 李藍〈那一點點蝕去的歲月〉，見《在中國的夜》P.94。

⁷⁰ 關於母親勞瘁的一生與早夭的戀情，李藍在〈那條遙遠的河〉中，有動人的描述。此文亦收入李藍《在中國的夜》中。

「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，也是一個悠久亙古的世界。」

⁷¹ (李藍〈那一點點蝕去的歲月〉)

李藍散文之神似張愛玲，修辭上明顯有承繼的痕跡，尤其是聲音、氣味的直觀與描摹。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。⁷²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)⁷³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〉⁷⁴和〈我們看花去〉⁷⁵兩篇文章。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：

⁷¹ 李藍〈那一點點蝕去的歲月〉，見《在中國的夜》p.97。張愛玲在〈私語〉中，她這樣形容對母親信任的失去：「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」。(《流言》P.68，皇冠版)。相同的例子，又如李藍〈某種感覺〉(收入《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」，亦是張愛玲形容老宅子「陰暗的地方有古墓的清涼」(〈私語〉)的翻版。

⁷² 周芬伶《艷異—張愛玲與中國文學》(1999，元尊)第四卷中，對張愛玲散文風格有詳細剖析。

⁷³ Elaine Showalter, *A Literature of their Own* (Princeton: Princeton University Press, 1977) PP.12—16。伊蓮修華特認為，女性發展第一階段是模仿男性，第二階段是反抗男性標準，第三階才是「Female」，自我發現，尋找新身分。

⁷⁴ 李藍〈色之鄉〉一文，收入《在中國的夜》(PP.145—155)，也收入《青春就是這樣》之中，足見李藍對此文的偏愛。

⁷⁵ 〈我們看花去〉，收入李藍《青春就是這樣》(華欣，1974) PP.3—8。

「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〉）

「開得不好的菊花，尤其邇邇喪氣，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...」（李藍〈我們看花去〉）。李藍除了外在色相的描摹襲自張愛玲之外，有一處提及自己熟讀張愛玲小說。在〈某種感覺〉（《青春就是這樣》）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〉）

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，二是女性獨特的直觀美學與「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。⁷⁶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」。⁷⁷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，如李藍以「整個天地是一個球形的藍瓷瓦鉢」以喻絕望，頗得其真傳。⁷⁸

肆、女人的「天才書」⁷⁹：八〇年代以降的 朱天文、袁瓊瓊、洪素麗、戴文采、蔡珠兒

張愛玲對台灣七〇、八〇年代及以下女作家的影響，其實因不同文體而兵分二路，小說方面，前文所述王德威的張派系譜包舉甚詳；散文方面，則揉合胡蘭成式的風格，一同被承繼者接受。楊照所舉蕭麗紅《千江有水千江月》就是一個顯明的例証。農村兒女「大信」、「貞觀」之間堅貞決絕的世界，嫵媚中有矯情，在用字和思考模式上，浸染了胡蘭成很濃厚的色彩。同爲「三三」成員的朱天文、朱天心和仙枝，是胡蘭成散文酷肖的模倣者，連不屬「三三」文學集團，但列爲張派小說傳人的鍾曉陽，亦有胡氏風格的濡染：

「除了看看黃淮平原外，再要走在無限的日月山川裡聽不盡的漁樵閒話。」

「忽然以為我是個遊俠，列傳裡的遊俠，無盡的玩在日月山川裡，羽扇綸巾談笑間。」

⁷⁶ 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，1994，5月。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。

⁷⁷ 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，1994，5月。

⁷⁸ 李藍〈那一點點蝕去的歲月〉，《在中國的夜》，詳見註64及前文所引。空間的隱喻，女作家中，另有馮青〈房間〉一文，收入馮青散文集《秘密》（1985，林白），頗能與此互為發明。

⁷⁹ 引自戴文采《天才書》（1994，九歌）書名。

「本來是男女有別才好，男人是光，女人是顏色。」（朱天心《擊壤歌》）

「烏油油兩條大麻花辮，臉如滿月，眉目間有貴氣，笑時抿著唇，總是善意。」（鍾曉陽《細說》）

「對著這樣的白日空曠，只令人要興起做一樁不得了的大事情，叫那渚邊戲水的人兒一個天大的驚奇。」

「你的人生正好比生在牆裡牆外的邊際上，又好像一棵田畔花，太陽底下無名目，如此的懷疑驚險而又絕對貞信。」（朱天文《小畢的故事》）

「她的幸福也因這樣好的糊塗，如一朵花的搖曳生姿，開出無限的風景來」

「她的傷春是千古的惆悵，也是絕對的新鮮，像日月麗於天，山河明於地」（仙枝《好天氣誰給題名》）

不說較為典型的朱天文、仙枝等人，丁亞民與謝材俊「三三」時期仿胡體的散文數例，也將胡蘭成文字的「反串」傾向與嫵媚特質，表現得淋漓盡致。例如：

「白雲千載空悠悠，任世人怎麼怎麼的懷想，她都是情緣也不落一個了。...你若是個有志氣的，該要如何面對中國的日月江山呢？」（丁亞民〈序朱天文《淡江記》〉）

「我知道我有人世的眷戀，然而有一陣子我亦是與天地不能平，變得憤懣。來淡水，我是起了意不理人了。.....而我是迎風一飛，走到比南國閒夢更深更遠的天地裡，日月照不盡，光華燦爛不盡，風從那裡最先吹起。」（丁亞民〈對酒當歌〉，《邊城兒》）

「我們幾步一留戀...淡水的街屋還是古樸的，是鄉土，也是中國的，人也是，遂連髒亂繁鬧也要安詳可喜，覺得一磚一石也和人有親，叫我詫異。」（丁亞民〈浮生半日閒〉，《邊城兒》）

「中華民族制定了禮，便有了整個貞靜的底子。儘管天下久而久之也要起一番刀兵...人家的炊煙裊裊，一樹桃花林，或是陌上桑間的征人農夫，皆還是現世的安穩。」（謝材俊〈星有好風，星有好雨〉，《鐘鼓三年，我們走過藍天裡》）

簡而言之，將「三三」與張派劃上等號，是忽略了胡蘭成散文的影響力的。雖然受了張愛玲點撥，胡蘭成和張愛玲散文的特質仍有些不同。胡蘭成喜長篇，好作高華氣象，動輒「慷慨豪貴」、「歲月山川」、「清揚靜好」，作張致狀；張愛玲則是在細微處見出人生的深刻。她的散文充滿一種閒散無心的特質，和輕倩機

智的趣味。在直觀頓悟的美學上，胡蘭成幾可與之比並；在飲食男女的世俗觀察上，蘇青亦是此中高手，然而張愛玲「流言體」散文有兩點極難到達的境界，一是多義雙關，多重指涉的涵義；二是將看得見的技巧減至最低的「極簡」風格。張愛玲散文修辭中的「多義雙關」，從書名到內文，處處可見機鋒。散文集名「流言」，意指寫在水上的字，它不持久，又如謠言一般傳得快。「張看」，是張愛玲張望她的外在世界，亦是外界對她好奇的張望與窺視。同此，又如〈道路以目〉、〈詩與胡說〉、〈私語〉、〈有女同車〉，都是這樣多重指涉的篇題。

張愛玲散文中，蓄意將技巧減到最低的結果，是文章結構本身多是散漫無心的（例如〈童言無忌〉，分「錢」、「穿」、「吃」、「上大人」、「弟弟」），卻在不經意處，出現如「詩眼」一般的警句。〈我的天才夢〉假設把最末一句「生命是一襲華美的袍」去除，幾無足觀；〈公寓生活記趣〉，就以一句「長的是磨難，短的是人生」傳世。她的綿裡針，又如〈必也正名乎〉，談各式各樣取名的因緣，埋在中間一句「名字代表一種需要」（暗指取什麼名字的人多半就沒有那種特質）；〈談音樂〉中，交響樂十分格律，過一陣「樂隊就突然緊張起來，埋頭咬牙」，「而觀眾只是默默抵抗，都是上等人…根據以往的經驗，他們知道這音樂是會完的」。種種地方，都見出她是個直觀敏悟，慧黠不可方物的天才型寫作者。胡蘭成七〇年代所說：「散文一似沒有什麼東西，單是寫的性情，而未成故事或理論，所以讀者不易知其好。其實是散文最可看出作者的有天才沒有天才」，「有作為的人可以是作家，但可貴的是他本身就是作品」，⁸⁰這恰好對張愛玲散文下了最貼切的註腳。

楊澤在〈世故的少女—張愛玲傳奇〉中⁸¹，以「極其世故的上海童女」稱張愛玲。精神未能逾越身體的結果，是「衍生出種種異常的，近乎病態的變貌」。張愛玲精神上早熟而世故，事實上「什麼事情都沒有經歷過」（胡蘭成語）。既美麗又凶險，片言隻字的簡單犀利，就是評論者蔡美麗所謂彷彿「纏繞了一身高壓電線般的神經纖維」，「幾近危險的負荷，整個人剝了皮般的活著」。⁸²

鬼話兼險語，這種絕技，朱天文和袁瓊瓊在散文演練中承傳了個中訣竅。張愛玲說「羌好，羯很惡，面孔黑黑的。氐有股氣味，鮮卑黃鬚鬚。羌字像隻小山羊走路，頭上兩隻角」⁸³。朱天文則說：「元宵很華麗，中秋就是玉潔冰清。端午有荒莽氣和異味。中元好像黑棕色。而清明真的便是寒跟細雨。」⁸⁴袁瓊瓊在

⁸⁰ 見胡蘭成〈文學與時代的氣運〉，收入胡蘭成《中國文學史話》（1991，遠流）。此書寫成於七〇年代末，其時胡蘭成已回日本，書信勉勵諸人辦《三三集刊》，故多以三三諸女弟（尤其是朱天文、朱天心）之作印證中國文學之博大高廣，主要並非討論中國文學源流與脈絡。

⁸¹ 楊澤此篇論文，收入《閱讀張愛玲—張愛玲國際研討會論文集》（1999，麥田）。

⁸² 蔡美麗〈難得庸絡—讀張愛玲雜想〉，收入蔡美麗《維納斯的變顏—理性與感性論文集》（1995，允晨）。

⁸³ 引自胡蘭成〈民國女子〉一章形容張愛玲處，見胡蘭成《今生今世》（1990，三三書坊）

⁸⁴ 見朱天文〈清明節〉，收入朱天文第一本散文集《淡江記》（1979，三三書坊）

第一本散文集《紅塵心事》⁸⁵中，像張愛玲之處尤多：

「雞叫，總覺得是一把剪子，把世界大塊塊大剪著，而蛙聲是針和線，一滴一滴的縫補夏日」（袁瓊瓊〈聲音〉）。

「走在路上的時候，單覺得陽光沒頭後腦的潑下來，光亮得無所逃遁...只剩下自己一個人，在走著宇宙洪荒」（袁瓊瓊〈窗外〉）

「當頭是對面聳得很近的樓房。背陽。一大片鐵灰色，水濕的陰涼石灰壁上流盪著捉摸不定的暗影，曖昧荒涼。窗外頭，太陽還是太陽，只有太陽清醒的。這兒望出去，老讓人覺得像剛醒來，不然是剛要睡去。」（袁瓊瓊〈窗外〉）

「我喜歡流行歌曲，是因為它非常人世。時常覺得正統音樂是靜謐、深沉的藍絲絨，華貴而且冷，要慎重的去聆聽。流行歌卻只是五顏六色，紛紛嚷嚷，完全不要緊，可是貼心。」（袁瓊瓊〈關於音樂〉）

「兒童樂園的杜鵑花給我印象太壞了，爛塌塌的到處開著，到處，擠在一塊，垂頭喪氣的，蓬著頭，花瓣軟答答的全展開來」（袁瓊瓊〈花之聲〉）這樣的字句，和前文所引李藍〈我們看花去〉中的菊花，無疑都是脫胎自張愛玲散文〈私語〉中的白玉蘭。⁸⁶除了袁瓊瓊之外，蘇偉貞和凌拂（凌俊嫻）早期的文字，也時有

⁸⁵袁瓊瓊散文集《紅塵心事》（1981，爾雅），此書中所收散文，多發表於《三三集刊》，〈聲音〉是最早的一篇文章。時袁瓊瓊以「朱陵」為筆名，在三三集刊多發表詩作。

⁸⁶當時張愛玲被父親監禁於樓上。〈私語〉一文中，原文作：「花園裡養著呱呱追人啄人的大白鵝，唯一的樹木是高大的白玉蘭，開著極大的花，像污穢的白手帕，又像廢紙，拋在那裡，被遺忘了，大白花一年開到頭。從來沒有那樣邋邋喪喪的花。」收入張愛玲散文集《流言》。

張派的神來之筆：

「夜像是輕柔的擲子，把他們心靈上的灰，拭得乾乾淨淨，留下一眼可見的真心。（蘇偉貞《陪他一段》）

「一頂擱淺在樓梯上的假髮，乍看是個頭顱，與這人也糾纏不清，彷彿有冤要訴。」（凌拂〈街頭巷尾〉，《世人只有一隻眼》）

凌拂和洪素麗，在主題寫作當道的現今，多半被視為自然生態散文作家。事實上凌拂在尚未出版《食野之萃》（1995，時報）和《與荒野相遇》（1999，聯合文學）之前，有一本《世人只有一隻眼》（1990，聯合文學）。在這本象徵凌拂早期散文寫作的書中，隱隱有張愛玲和胡蘭成的影子。例如，〈浮世繪〉中，就提到讀張愛玲的〈雙聲〉⁸⁷（按：「張愛」與「嫫夢」即張愛玲和炎櫻）；〈索居紀事〉的語錄體，頗得張式語錄的簡靜風格；在〈衣塚〉一文中，衣箱裡華麗深藏，衣魂如影，見衣「彷彿見著了親人」，直如張愛玲〈更衣記〉（《流言》）的翻版：

「從前的人，深道悲苦，手織一件衣，長日寂寂全是惜物謹物的心思，所以抽絲織麻，經緯立就，絲絲縷縷全是青青藤蔓不捨其心。穿舊了的衣服捨不得丟，裡面留有沈澱的歲月，褪了的顏色要到摺縫裡尋。沈潛冷肅，翻夢成今古，隱隱約約的藏著各種記憶，但是沒有聲息，是風，是雨，都已波濤止息。舊了的衣服有一種安靜。」（凌拂〈衣塚〉）

每一隻蝴蝶，都是花的鬼魂，而每一件衣服，恐怕是女人的靈魂吧！八〇年代中期以中文系本土女性作家身份出現的周芬伶（1955-），早期小說並沒有襲自

⁸⁷張愛玲〈雙聲〉，今收入《餘韻》（1987，皇冠）中。

張愛玲的意味，然而她的近期散文，卻愈來愈見出張愛玲散文的濡染。周芬伶的散文〈衣魂〉與〈色相〉⁸⁸，猶如張愛玲戀戀風塵的延伸。在《戀物人語》中，〈纏綿之蝶〉一文，周芬伶重申張愛玲悵惘的威脅：「有一天世界倒塌，人類的文明成爲廢墟，我們在沙漠中撿到一本文字書，縱使只有一張小小的紙片，上面寫著「我」，恐怕也會悲愴莫名，眷戀不去」。

曾在自己的第一本散文集自序中，自稱「不打算淪落到閨秀作家」的洪素麗（1947-），⁸⁹也是沈溺花光色相的戀物一族。⁹⁰在洪素麗的第一本散文集《十年散記》中，蔡美麗爲洪素麗寫的書序已然點出，洪素麗的散文兼有俏麗（張愛玲）和恬淡（周作人）兩種風格。⁹¹《十年散記》裡，木瓜樹、牽牛花、牡丹與茉莉，簡靜如知堂老人，而第二本散文集《浮草》（1982）中諸作，尤其是〈一花一葉耐溫存〉，才真是像張愛玲到了極致：

「一隻莖上開五六朵，悠悠垂下如六摺的白色喇叭。天越暗，雨越密，它則越白。低低栽下頭去，向「雪國」裏描述的埋頭跪在榻榻米上，藝妓駒子和服背上一截坦露的白頸背，動物性的肉感，令人心裡發毛。」（洪素麗〈一花一葉耐溫存〉）

「森羅殿裏升起來的一盞白燭光」，「一份凶狂的美」，是曼陀羅。白色山茶花則如「一種幽燕情調，一種高山流水的蒼茫，一種壓抑，一種蒼苔庭院的潮氣，一個飄渺的手勢。」（洪素麗〈一花一葉耐溫存〉）洪素麗這樣的文字，簡單又犀利，美麗而凶顯，正是深得張愛玲散文三昧的典型。

深得張愛玲箇中三昧，卻能不受限於她的影響的，凌拂（1952-）、洪素麗

⁸⁸ 收入周芬伶散文集《戀物人語》（2000，九歌）。

⁸⁹ 引自洪素麗散文集《十年散記》（1981，時報）。

⁹⁰ 前文所引李藍〈色之鄉〉、〈我們看花去〉，以及袁瓊瓊《紅塵心事》中的〈花想〉、〈花之聲〉，都著重顏色、聲音和氣味的感官功能與擬人效果，可以與洪素麗《十年散記》、《浮草》並讀。

⁹¹ 洪素麗早期的《十年散記》、《浮草》、與《昔人的臉》等散文集，游喚注意到她「從知性出發，接理入情」的特質，並以「靈智之流」(the flow of the mind)名之。虛實兼寫，古事今引，好寫瑣細事物，屬「小傳統」風格。游喚〈素麗搖筆而散珠—評洪素麗散文《十年散記》〉，收入《文學批評的實踐與反思》（台中縣立文化中心，1993）。

(1947-) 之外，還有張讓 (1956-)。眷村出身，與鍾曉陽同為好友，本名盧慧貞的張讓，第一本小說集《並不很久以前》即被指出明顯的「張派」風格。⁹²她自己也不諱言「早期散文〈寒盡之年〉、〈世事逐塵照眼明〉深受張愛玲冶艷、賣弄的風格影響」，張讓甚且說「她（張愛玲）大概是這一代創作者逃不出的魔障，文字太有魅力，簡直有毒。」⁹³

張讓散文的寫作與結集，遠遲於她的小說。在張讓的第一本散文集《當風吹過想像的平原》(1991) 中，收錄文章多有八〇年代者。當時的張讓，文字明顯見出胡蘭成與張愛玲的共同影子：

「人在屋內，看陽光鐵甲金戈，一步步邁進來，在桌面斜斜切出一道陰陽。那明亮的部分，看著似一片華美的生命，洋洋鋪了開去。」(張讓〈寒盡之年〉，1984)

「隔著千山萬水來思念我的親人，猶如登高望遠，則雲影天風，落花水面，無不一一觀照，歷歷在眼。」(張讓〈世事逐塵照眼明〉，1985)

近幾年在散文上以手記體結合哲學思辨，為「行旅」下了新的定義。張讓在《空間流》和《急凍的瞬間》這兩本近年來的散文集中，大談空間和時間論述。在這些「自認遊戲成分大於議論」的文字中，她指出：「空間真正的意義，是心理的，顏色也是。」所以她開車到處找尋頹圮古牆、鄉下小鎮，尋找「具有時間的空間」。老城舊街、廢墟頹垣，那些裂縫苔痕，都是時間的內容、歷史的重量。這彷彿是繼李藍之後，張愛玲空間論述的延伸與拓廣，這或許是「取法乎上」，又能「得之其上」，學張愛玲而能青出於藍的最佳寫照。

和張讓約當同時的李黎（鮑利黎）和鄭寶娟，大約由閱讀文本而來，也受有張愛玲一定程度的影響。李黎較隱，她的小說很早就關心社會與政治議題，只在不經意間的小說篇名（如《傾城》，1989，聯經），或散文篇題中（〈四十年前的

⁹² 參見施淑，〈家庭戰場—評張讓《並不很久以前》〉，收入《兩岸文學論集》，台北：新地，1997，呂正惠，〈新進作家印象記—評張讓小說「並不很久以前」〉，《文訊》，1988年8月。

⁹³ 見王開平，〈在知性高塔堆化石積木—訪作家張讓〉一文，《聯合報·讀書人》，1998年3月16日。

月亮〉、〈海上花落〉⁹⁴) 透露些許端倪。鄭寶娟早期小說習染張愛玲的痕跡較顯，前文王德威與林俊穎都不約而同指出她的張派傾向。在 1987 年（時鄭寶娟尚未赴法留學）出版的短篇小說集《有一個女人》中，自序〈三十歲〉，鄭寶娟即引白流蘇自況，與青春年少畢竟已有了距離，「那是一個回不去的家，有了距離，所以更美，美得不近情理，美得渺茫」。⁹⁵同書的〈暗夜行〉，形容酒家小姐夏安太瘦，「曼曼一對玉手鐲借給她戴，她一推把手鐲推到腋下去…」，簡直已經和張愛玲《金鎖記》文本的原始字句疊合不別了。

八〇年代之後，隨著「三三」的風流雲散，胡蘭成的影響幾已消亡於無形，張派作家亦紛紛經歷沈澱或轉型的過程。和張讓一樣早期以張派小說為特色的鄭寶娟、李黎，近作幾已告別小說，專攻散文，並且與張愛玲漸行漸遠。鄭寶娟漸以專欄雜文作文化反思；李黎則專務旅遊散文，先後開創出自己的道路。⁹⁶九〇年代真正殘留的張迷，並且散文中明顯張愛玲影響的，當推戴文采（1956-）和蔡珠兒（1961-）。

出身東海中文系的戴文采，文字鮮活，意象跌宕，早年獲聯合報小說獎，並曾以〈那一夜在香港〉、〈最後的黃埔〉連得梁實秋文學獎散文類第三名。才華洋溢的戴文采，現旅居洛杉磯從事寫作，兼長散文、小說、電影劇本，並主持廣播與網站。著有小說集《哲燕》、《蝴蝶之戀》《在那陌生的城市》，散文集《女人啊女人》、《天才書》、《我最深愛的人》等。

戴文采的《在那陌生的城市》是五篇短篇小說的合集，在於嬪、向國前、湘芸的政治和情慾三角關係間，糾葛無已。《蝴蝶之戀》中有形形色色的異性戀、同性愛的相濡以沫，自戀而華麗，世故且淒涼，如同在琴聲舞影裡通俗縹緲的人間劇本。無論在散文或小說方面，戴文采學張的痕跡都十分明顯。1989 年第一本《女人啊女人》（圓神出版），篇首自序明言：「在許多從前丟失的文字中，充塞著極多想見她（張愛玲）的渴望及拾盡她的牙慧（現在還是難免）」。盼唔的心情，甚至比想見卡萊葛倫還強烈。戴文采〈愛作及家〉中，甚且說，（當年去美留學）「上飛機西出陽關最大的心願是見鄭愁予及張愛玲」。

於是，1988 年就有了「垃圾事件」與〈華麗緣—我的鄰居張愛玲〉。⁹⁷從篇題與內容對張愛玲的念茲在茲，可窺戴文采對張愛玲崇慕之一般。

張愛玲移居洛杉磯是 1972 年的事，前一年水晶才夜訪過她，之後張愛玲自

⁹⁴ 李黎二文並見《玫瑰蕾的故事》（2000，聯合文學）。

⁹⁵ 引自鄭寶娟《有一個女人》（1987，人間）自序。

⁹⁶ 鄭寶娟與李黎早期小說，和張讓一樣都有張愛玲的風格。鄭寶娟最近的散文作品《在綠茵與鳥鳴之間》（2001，三民）、《無苔的花園》（2003，三民），已然建立自己感性又雄辯，華麗而明快的評論體。李黎則是發展而為《尋找紅氣球》等旅遊散文。

⁹⁷ 戴文采在洛杉磯時，身為中國時報記者，由於對張的傾慕，租住其公寓隔鄰，並撿拾張丟棄的垃圾以窺探她的日常生活細節，並撰長文〈華麗緣〉一篇發表，頗引發侵犯隱私的爭議。此文今收入戴文采散文集《女人啊！女人》（1989，圓神）。

中國研究中心離職，就開始過著幽居避世的日子。戴文采這篇〈華麗緣—我的鄰居張愛玲〉，以毗鄰之便，取張的垃圾袋窺其生活細節，充分滿足了所有張迷窺探她的心理。「她彎腰的姿勢極雋逸，因為身體太像兩片薄葉子貼在一起」，戴文采此句形容張愛玲之經典，足堪與劉大任「一名全身素白的女子沿牆疾走」⁹⁸媲美。在戴文采〈華麗緣〉一文中，竟然赫然還有胡蘭成式的句子：「我是如此懶—廢耕廢織，以致於整整住了一個月，只見了一次」。

戴文采第一本散文集《女人啊女人》（1989）以〈華麗緣起〉開篇，除了〈華麗緣〉一篇長文之外，卷一「女人女人女人」部分，簡潔明快的談社會與女性問題，頗有蘇青、張愛玲韻致。其餘散文，皆浸染了濃濃的張腔。她形容書裝了箱塞在床底下，「一床底下的流年」（〈逝愛〉）；〈被子〉一文，虛實交錯的技巧，更完全得到張體散文的真傳：

「英國的被子...象牙黃的棉線針眼有一種羞怯的溫暖...底下一層一層毯子和床單，夢想與現實中間隔著人世。」（戴文采〈被子〉）

她形容薰衣草多半放入玻璃瓶中，像一隻美麗的花塚，以美麗和荒涼的反差詮釋婚姻的本質。這等文字功力，正如李藍、袁瓊瓊、洪素麗般幾近神似張愛玲：

「薰衣草叫人想起婚姻。女人常常把最美麗的部分淹沒在婚姻裡，或者把它裝瓶密封，等待來日省視曾有的荒涼了的美麗。而最美麗的部分，常常不過是對男人對自己都十分游離的一點空氣而已，最後連自己也不確定」。（戴文采〈薰衣草〉）

從《女人啊女人》的〈逝愛〉一文，約略可知戴文采從初戀男友處接觸了張愛玲，熱戀中她甚且以「敲敲頭腳底板都會響」（張曾對胡蘭成說的話）況其男友之聰明解人，由此可見迷張之一斑。

戴文采稍後的《天才書》（書名或受有張愛玲〈天才夢〉的影響）中，收錄了一些早期獲獎之佳篇及遊記雜感，文采華美，頗見功力。例如：「山上早晚潮

⁹⁸見劉大任〈蒼白女子〉，《紐約眼》（2002，印刻）。劉大任回憶其任職中國研究中心時，曾與張愛玲為同事，卻幾乎未曾見過她，因為張是半夜上班工作的。

重露深，那些扇子總要起灰綠毛狀的黴，不論如何，都是物質與情感雙重的累贅」、「死亡踩著月光底下夜貓的腳步，靜靜地逼緊著生命」這樣的字句（戴文采〈歲月詩〉），簡捷俐落，短而有力，沒有一般女子筆下囉唆沈滯之狀。張曉風以「鷹眼」喻之，即著眼其巧思妙喻，瀟灑俏麗，能放能收，情采極佳，在戴文采散文集《天才書》中，〈住嘴〉、〈芭蕾伶娜〉都是這樣的佳篇。這時候的戴文采散文，稍稍脫去刻意描摹張愛玲的痕跡，已然開始走向自己的道路。

在戴文采《我最深愛的人》（九歌，2001）中，〈兩地夢書〉、〈兩地智書〉、〈相思書簡〉、〈夢書記遠〉、〈涼月隨筆〉、〈心事告白〉諸篇堪稱同一組曲的散文，主題與寄贈對象皆無二致，充滿對某位異性友人的仰慕情深，算是〈天才書〉一文內容的衍伸。柔情百轉，旁徵博引，娓娓抒發情感與哲思，品類絕似早期胡品清的《今日情懷》、《浮世書簡》系列，或近年來蔣勳的《寫給 Ly's M 1999》。

同為張（愛玲）迷的人，或許可以在戴文采〈涼月心事〉一文中，隨著作者在張愛玲初過世幾天後到她生前住的公寓，常經過的街角書店，到警察局對她房間的第一印象（「幾乎看不見生活裡需要的東西」），去感受她的曾經存在—這個被戴文采喻為「玫瑰園裡的獅子」，令人驚才絕艷的才女。在全書文體不斷的變換更迭中，時而舟車，時而水陸，目迷千里，竟不覺已至彼岸。腦海中卻依稀還殘留著這樣的文字，竟彷彿是張愛玲的還魂：

「住在雨多的城市，也許忘了雨的嘲諷的情味？陰涼裡舉世的感官都
一起端麗斂容，人群蒸發出來的燥氣濁質濾淨，高花溼紅，低枝冰綠，
飄落的枯葉，卻是接近茶色的冷醞，那細雨澆出來的薄薄一圈性靈的
光環，彷彿世界走入期待已久的大清醒。」（戴文采〈相思書簡〉，
《我最深愛的人》）

稍晚於戴文采，九〇年代中期才以《花叢腹語》冒出文壇的蔡珠兒（1961-），是張派散文在台灣當代本土女性中少見的異數。蔡珠兒相對於前文所舉諸例，她顯然跳接了一整個時代，完全和八〇年代初的「三三」諸人與胡張二人的師承無關，對張愛玲散文的喜愛與模擬是出自於文本閱讀的。蔡珠兒籍隸南投埔里，幼年住在花蓮山鄉龍溪，⁹⁹台大中文系畢業，任中國時報記者多年，近年客居倫敦、

⁹⁹ 蔡珠兒〈木瓜溪有個綠小孩〉一文，道盡花草樹木成為她「最初也是永遠的厚重鄉愁」的原因。見蔡珠兒《花叢腹語》（1995，聯合文學）序文。

香港等地。蔡珠兒第一本散文集《花叢腹語》，自稱為「一個植物愛好者的獨白私語」，寫作時間前後七年之久，集合了中國時報與自立早報「城市花事」、「花叢腹語」、「人類植物學」三個專欄而成。

豐美草木，自在蟲魚。蔡珠兒早期散文《花叢腹語》中靈動的文字和世俗的生活態度，和張愛玲的眉眼神情特別有些類似。在蔡珠兒筆下，花事如瞌睡；月桃花像一朵朵警句跌落在地；曼陀羅致命的尖叫聲在歷史的迴廊中傳來，在疼痛中擴散；流星雨是無韻詩，像意識裡逃出來的夢話。¹⁰⁰這種浮想連翩，實物虛寫的本事，正如張愛玲筆下，月亮叫喊著生命的喜悅，「一顆小星是它羞澀的回聲」；白玉蘭肉嘟嘟，「非那麼長著不可的樣子」，「貪慾中有喜笑，如同青春」。¹⁰¹聯想與實物之間，不是比興，而接近妙悟與直覺。張愛玲散文集《流言》中，〈談畫〉、〈忘不了的畫〉與〈談音樂〉諸篇，對這種藝術上的靈通感性，表現最為令人驚豔。張愛玲著名的「哽噎的日色」、「一個光緻緻的小文明人，粥樣的溫柔」、「雞初叫，蓆子嫌冷了的時候的迢遙的夢」，對照蔡珠兒擬人的修辭法，蔡珠兒的夸誕張致，「如同通靈人一般」¹⁰²，實與張愛玲有神韻相通之處：

「樹身裂開了一千張嘴，吐出一朵朵火舌，向天空咄咄驚呼，彷彿乍見宇宙之謎的白癡。激越的呼聲，被滿城車子碾成碎片，和黏黏的雨攪在一起...」（蔡珠兒〈三月革命〉）

「流蘇果然是白的，張愛玲沒有騙范柳原。但是未免也太白了一些，一枚枚雪豔豔的，小米粒似的醉眼，在樹頭眯眯笑。」（蔡珠兒〈流蘇，醉眯眯〉）

在第二本散文集《南方絳雪》（2002）中，蔡珠兒交錯名物之學與抒情述感，建立了自己獨樹一格的飲食文化史、自然生命誌¹⁰³。其中的〈驚紅駭綠慘白一張

¹⁰⁰ 引自蔡珠兒《花叢腹語》（1995，聯合文學），〈春識〉、〈桃之夭夭〉、〈致命的叫聲〉諸篇。

¹⁰¹ 引自張愛玲《流言》，〈炎櫻語錄〉、〈忘不了的畫〉諸文。

¹⁰² 引自蔡珠兒〈驚紅駭綠慘白一張張愛玲筆下的花木〉，收入《南方絳雪》（2002，聯合文學）。

¹⁰³ 南方朔〈從「仙女圈」一路走來〉，稱蔡珠兒為抒情名物「立體書寫」，見蔡珠兒《南方絳雪》書序。

愛玲筆下的花木》一文，明白道出自己「張迷」的身份，並在香港追尋張愛玲散文與小說文本中的花木形貌，與其顏色背後的心裡指涉。蔡珠兒尤其著意於張愛玲散文〈私語〉中白玉蘭的孤絕意向，「美艷中夾著肅殺之氣，令人不寒而慄」。近作《雲吞城市》（2003）中，雖然是以專欄短文的方式呈現香港的庶民文化，在股價房市狂跌的世紀末，蔡珠兒念念不忘的〈傾斜之城〉，仍然是白流蘇的傳奇與人生隱喻。

伍、結語

張愛玲的散文，在四〇年代上海文壇，猶如一朵奇葩綻放，在短短兩年的時間中，迅即萎謝，正如她的人生與愛情。雪白銀幕上打上最後一個「完」字，幕落曲終，觀眾猶議論紛紛不肯散去。如同戴文采〈華麗緣〉一文所言，「一口好井在人語喧嘩中兀自涼著」。寫在流水上的字，是私語也是流言。「它不持久」，因為意義不能停留、凝聚，在書寫快速匆促的不停流傳散布的過程中將意義燒成灰燼，沖刷成空白水面；「像謠言」，謠言不是為了懂或不懂而出現，它是為了自己的散布，為了遮蔽真理，為了混淆和顛覆，為了意義的消失。

在四〇年代上海，張愛玲散文中的言語機鋒與人情練達，只有蘇青堪與之比擬，胡蘭成在當時受到張愛玲的點撥，發展而為其後《今生今世》的婉媚文風。隨著夏志清對張愛玲小說地位的標舉，張愛玲的作品紛紛在台重印。六〇年代女性小說家李藍，其散文中的「中國性—現代性」，對張愛玲猶如作了隔空的承接。胡蘭成七〇年代中期的來台，是鼓動了「三三」諸人與八〇年代初閨秀文學的契機，這同時也使得張愛玲散文混雜了胡蘭成成分往下流傳。浸至八〇年代中後期的洪素麗、凌拂、戴文采、周芬伶、蔡珠兒等人，則是取精用閱，奪胎換骨，並走出了自己的散文道路。

用一句戴文采在書中的話來說，最好的創作者應該有三種品質：纖敏的感官，超齡的洞悉，內化的純真。¹⁰⁴冷眼與熱情，是這樣相反且相成的境界。張愛玲與其在台灣的追隨者，都有著超齡的敏慧與世故，似乎永遠在原鄉與認同，「陌路」與「流離」¹⁰⁵中尋求自我。與小說系譜不完全相近的路數，張愛玲的散文及其後繼者，正如一則水上的流言，與永遠迷離的傳奇，隱沒的世相之下，仍然不停止的遙寄、傾慕、愛戀與創變著張愛玲。

¹⁰⁴ 引自戴文采〈我最深愛的人〉，收入《我最深愛的人》（2001，九歌）。

¹⁰⁵ 此借用蘇偉貞同名小說書名。

Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences
pp. 75-109, No.8, May 2004
College of Humanities and Social Sciences
Feng Chia University

Ai-Ling Chang's Prose Series

Jui-Fen Chang *

Abstract

More than eighty pieces of Ai-Ling Chang's of prose, from "Late Twilight" (1933) to "Memory in Western Wind" in (1994), were either collected in *Rumor* (1944) and *Chang's Viewpoints* (1976), or published sporadically in *Residual Flavor*. In the style of the separated and partitioned dialogues' record, Chang's prose displays direct aesthetics, spontaneously showing the chance, interest and sadness of life. These works were honored as the "Fashion Style".

The vast majority of previous research on Chang's writings, especially those by David D.W Wang, always focused on her contribution to novel writing, but not on her influence on the wider literary field. Chang's writings at sole-island stage in Shenghai in the 1940s combined both novel and prose, and were equal in quantity. Chin Su (1914-1982) was the only one who can be considered her peer and they befriended each other. The viewpoint on women in Su's "Scarf Washing" and "General Men and Women" was quite competitive with Chang's. At the same period, Lan-cheng Hu and Chang interacted with each other in writing style. Hu later completed several masterpieces such as "Years in Country" and "My Life" in the 1950s in Japan.

Shinein Jui, heading the Shan-shan literature group in the 1970s, and representatives of "Feminine Literature", such as Cheu-cheu Yen, Weijan Su, Shiauyen Chaung, Tenwen Jui and Tenshin Hui, were all looked at as the main successors of Chang. Li Lan's "At China's Night" published earlier and Li's contemporary writers, Pojen Chen, Jaun Chang, Cheu-cheu Yen and Suli Hong, were all influenced in various degrees by Chang in prose writing. Up to the 1990s, Wenchai

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

Dai, Fenlin Chiu and Jur Tsai were considered Chang's followers in the young generation. As described in Chang's prose *Rumor*, rumor means words written on waters, not maintained long, spread fast, though. Ai-Ling Chang's rumor style of life and her literature's legend became an ever-lasting drama and a never waking-up dream at different stages in various matters of expectation, admiration falling-in-love and transformation.

This paper analyzes the relationship between Taiwanese contemporary feminine writers/writings and Ai-Ling Chang in a temporal sequence. The paper approaches laterally the succession issue of Lan-cheng Hu and Chang. The uniqueness of Chang's prose and her skillfulness will be described in detail in each chapter.

Keywords : Ai-Ling Chang, prose, Lan-cheng Hu, Feminine literature