

八十年代 台湾散文选

楼肇明 编

中国友谊出版公司

八十年代台湾散文选

楼肇明 编

中国**友谊出版公司**出版发行
新华书店北京发行所经销
百 花 印 刷 厂 印 刷

850×1168·17 $\frac{3}{8}$ ·400000

1991年2月第1版

1991年2月第1次印刷

ISBN 7-5057-0279-3/ I·149 定价: 7.50元

南天一隅，重峦叠翠， 万壑争流的散文风景线

——《八十年代台湾散文选》代序

楼肇明

对大陆读书界而言，包括台湾散文在内的台湾文学已不再是一个陌生的课题了。前一段时期，在大陆青年读者群中曾先后出现过“三毛热”，“席慕蓉热”，而梁实秋和余光中的散文则在作家和高级知识分子中被普遍激赏。在学术界，研究和评论台湾散文的文章也渐渐地在台湾文学的研究中占了一席之地。这些文章往往自觉和不自觉地将台湾散文和大陆散文互为参照和比较。这一做法无疑是对的。因为这四十年来海峡两岸的散文是在隔绝的情况下各自独立发展的，但又同属中国文学的延伸，同属发端于“五四”新文学现代散文的延伸。有的大陆学者对台湾散文评价极高，且以肯定的语气说，“五四”现代散文的传统在大陆曾经出现过为期不短的“断裂带”，似乎唯有台湾才完整地继承了“五四”现代散文的传统。笔者并不想从原则上否定或肯定这个意见，也无意在此探讨大陆散文的成败得失，对

两岸散文作同构异质，或异构同质的比较。只是因考察台湾散文发展脉络的需要，有必要回溯一下台湾散文究竟发端于“五四”现代散文的哪一家源头？“五四”现代散文的源头是否只有一家还是两家？

在我看来，“五四”现代散文成就大，优秀作家人数众多，但真正以完备的审美体系在审美路标意义上影响了同时代及后世作家的，当推鲁迅和周作人，而其他作家象郁达夫、朱自清、冰心、许地山、徐志摩等有成就有风格的杰出散文作家，则是环绕在这两座高峰之间大小不等的山峰。在台湾，鲁迅作品在很长一段时期里是遭禁的，即便在今天，台湾学术界仍多半只注意他的杂文，在相当严重的程度上忽略和遗忘了鲁迅作为一位散文大师的历史地位。为此，鲁迅散文在台湾作家中影响极其微弱就不言而喻了。至于周作人，在抗日战争时期曾经丧失民族气节，但他在“五四”时期作为中国现代散文开山祖之一的历史地位却是为海峡两岸的学术界所公认的。周作人关于散文小品的兴盛每每发生在“王纲解纽时代”的著名论断，他对“个性主义的人道主义”的倡导，他那种“焚香静坐的安闲而丰腴的生活的幻想”，他觉得“我们于日用必需的东西以外，必须还有一点游戏和享乐……我们看夕阳，看花，听雨，闻香，喝不求解渴的酒，吃不求饱的点心，都是生活必要的”（《北京的茶食》）等等言论，实质上也正是他颇具名士风的闲适主义散文创作实践的写照。从“五四”至三十年代，周作人风的散文小品，不仅形成了一个流派，且直接开启了林语堂的幽默小品。在四十年代，则由梁实秋的《雅舍小品》承续了。所以，我们可以这样说，由于历史发展异常曲折复杂的原因，闲适主义的散文在大陆沉寂了，但在台湾，却由

林语堂和梁实秋的努力，不仅承续下来，且开启了一个新的历史阶段。不过，任何一个文学流派的历史命运，如同一门宗教或一个拥有悠久生命力的思想流派那样，它们在岁月的长河中不可能是凝固不动、一成不变的，为了适应新的历史条件，为了求生存，求发展，作出这样或那样修正和补充是极其自然的事。同理，台湾散文的发展源头可以上溯到“五四”时期的周作人，但作为台湾散文一代宗师的却是梁实秋。人们欢喜周作人的散文，却鄙薄其人，说读他的散文如同看到一个人背着手在黑暗的池塘边瞧萤火虫，那一线冷光是太微弱了（见张秀亚的《茶》）。台湾作家钟理和也曾辞锋严厉地批评过林语堂，针贬林语堂一味倡导幽默闲适，而无视处于水深火热之中挣扎奋斗的劳苦大众，谓林氏看见人家上吊还以为是荡秋千取乐（见《钟理和全集》第六集177页，远景出版社）。客观地讲，林语堂到台湾后的文风基本未变。而后起的梁实秋，他一生的文学活动主要是在台湾，他到台湾后所写的散文占他全部散文作品的十之八九。梁实秋更是一位典型的抽象人性论者，他坚持文学表现普遍的永恒的人性的观点，终其一生未曾改变丝毫。从他的散文创作上看，他沿着周作人的闲适主义路线继续开拓，在写法上亦古亦今，亦中亦西，熔中西古今于一炉，拉杂写来却不显枝蔓，他笃信的艺术信条是简洁，在情感的控制上追求外枯中膏、外冷内热，“入水不濡，入火不热”的境界。所有这些特点，应该说与周作人和林语堂的散文志趣有其相通之处。但由于历史条件和个人气质上的差异，梁实秋身上不存在消极颓废的避世情调，他的幽默笔触也不是玩世不恭的油滑。相反的是，梁实秋充满哲思的人生思辨和处世智慧，具有警世、通世、醒

世的积极意义。因此，人们对周、林两人的批评，很难套用到梁实秋头上。换句话说，梁实秋在克服和修正了闲适主义散文路线中的毛病之后，把散文推进到了一个新的阶段，树起了一座新的丰碑。在我看来，梁实秋在阐发思想的深刻性方面，在刻画人性的深度方面，在感受现代社会的敏锐方面，在提高散文艺术的简洁品位方面，都较周、林两人略胜一筹。笔者曾写过一篇题为《绅士礼服上的玫瑰》的评论，曾对梁实秋抽象人性论在具体创作实践中的表现，及其在不同历史时期里呈正负价值的位移，作过辨析。我的意思是我们不能因为梁实秋在一个历史时期里的消极政治作用，而无视他在提升社会和人的文明程度的恒久价值。南朝鲜汉学家许世旭教授在1989年于复旦大学召开的台湾文学学术讨论会上的一次发言，更是一针见血地揭示了梁实秋散文创作的实质，他说：“梁实秋是以极高的文化修养和极文明的心态，来写人世间极文明的事的一位散文大师。”笔者是完全同意这个结论的。

按照海峡两岸学者的一般看法，都认为活跃在台湾散文文坛的作家有四代人。这四代作家还大体上对应台湾散文发展的四个段落。这四代作家的第一代是“五四”时期作家，他们在二、三十年代已在大陆成名，于1949年前后移居台湾，如林语堂、苏雪林、谢冰莹、台静农、梁实秋等人；第二代作家，在大陆度过了青少年时代，并业已受过高等教育、到台湾以后才真正登上文坛，其散文文风基本上承接“五四”现代散文的流风余绪，如琦君、张秀亚、钟梅音、徐钟佩、思果、吴鲁芹、言曦、胡品清等人；第三代则多数在大陆度过了童年和少年，受教育则在台湾，在文坛上崛起也在台湾，他们大都接受了现代文艺的洗礼，大

幅度地突破了现代散文的原有格局，声名远播的有余光中、王鼎钧、陈之藩、张拓芜、杨牧、许达然、张晓风等人。第四代为“新世代”作家，指1949（一说1945）年以后出生的作家，他们的幼年、童年、少年感受过台湾生活的艰难，并身历目睹台湾从农业社会进入工商社会的历史性变迁。台湾本省籍人士大批涌入作家队伍，正是从他们这一个年龄段开始的。“新世代”作家中已经崭露头角的，有阿盛、林清玄、罗青、简媾、林耀德等。

不过，在我看来，散文创作的发展段落固然与作家的年龄刻度关系至为紧密，作家年龄的时间刻度会直接影响其文风流变。但这种影响却不会是绝对的，一刀齐的，与其严格地按时间年代刻度去刻舟求剑，不如并不严格地受时间年代框架的限制，而直接依据有贡献的作家的文风流变轨迹去划分段落或断代。这是因为散文作家的人格和文风一旦定型成熟，纵有发展和充实，其基调往往万变不离其宗，绝少大变特变。而一个更明显的事实是，一个作家的生理年龄和心理年龄不尽然完全吻合一致，由于作家的心理素质和文学渊源上的差异，致使有的作家尽管白发苍苍，却拥有一颗气宇轩昂的少年人的心，有的作家虽然年纪轻轻却是一副老气横秋的面貌。这一情况在台湾作家中也不曾例外。因此，我以为划分台湾散文发展段落的最终依据毕竟是作品本身。大体上说，上述四代作家中的第一、二代可归并为台湾散文发展的第一个段落，第三代作家为第二个段落，第四代作家为第三个段落。这三个段落，其发端在时间上有先有后，段落之间是叠加式的，而不是更替式的，兼有历时态和共时态两种时间属性，且在相溶中滋荣和成长。

台湾散文发展的第一个段落，为“五四”作家和承续“五四”散文余风流韵的作家。我想在这里顺便说一句，台湾地区的散文在已往的中国文学史上不曾占有显赫的席位，这当然也不是说这个海岛的文学是不毛之地，但在全国决然算不上人文荟萃。我们可以说，这第一段落的两代作家，到台湾后的笔墨耕耘，起到了在台湾再一次传播、再一次开发中华民族文化的作用，他们对尔后四十年来台湾文学的贡献是历史性的。没有他们奠放的坚实的文学基石，台湾这四十年来的文学发展，就是难以想象的了。他们作为“五四”现代散文的一派支脉流到台湾以后，自然不曾更改固有的散文审美规范，没有对“五四”传统提出异质性的质疑和更改，换句话说，他们是在传统常规形态之内创作的。他们的散文作品，以理趣小品和情趣小品居多，在作品中，突出浓郁的个性色彩，结构上采取闲话家常的方式，谈自然，谈社会，谈人生，且多取温馨的回忆题材，不离亲情人伦之美。笔触语言，则讲究文白交融，艺术境界上则追求自然天成，从平淡朴素中见出膏腴醇厚。我以为这一段落中成就最大的作家是梁实秋和琦君。梁实秋已讲过，琦君的成就也不能低估。如果拿所写的题材来说，琦君在许多方面与“五四”时期的冰心相似，多半写童年记忆，母女之情，友伴之谊，但是琦君却写出了新水平，她在一个新的散文水准线上营造了一个只属于她的艺术世界。著名学者夏志清先生认为琦君的一些名篇，如《看戏》、《一对金手镯》，即便列入世界名作之林也无愧色。笔者赞同这个意见。琦君堪称以真善美的视角写童年故家的圣手，在她笔下，童年不是一般意义上人类个体生存史上的童蒙期，而是“蓦然回首，不复存在的心灵伊甸园”，她是将儿童圣洁的心灵，对

童年的一次回忆，当成是涤滤心灵污垢的一次巡礼。在琦君的心目中，人世间的教堂不是别的，童心和童年即是审美的教堂。她已将童年演化和提升为一种鉴别真善美和假丑恶的价值尺度了。琦君绝少采取直抒胸臆的粗糙手法，她笔致细腻柔婉，善于精心筛选出典型的生活细节。她擅长捕捉人物心理活动的微妙之处，尤能抓住见出人性深度的心理活动。是故，琦君尽管说不上是气魄宏大的散文作家，但她却是一位拥有深邃爱心，在一个不大的题材领域里挖了一口深井的卓异不凡的艺术家。

台湾散文发展的第二个段落，则以余光中、王鼎钧、陈之藩、张晓风、许达然为代表。这个段落不妨称为革新或变革阶段。首先揭橥变革“五四”现代散文旗帜的是余光中。由于余先生是诗、评论、散文三栖的作家，他既有理论，又有创作实践，他在散文领域的革新，大体上与他的现代诗实验同步。概括地说他在散文革新方面的贡献有三。其一，他是海峡两岸第一个自觉地重新估价“五四”散文成就的学者，他以“五四”现代散文中的散文大家朱自清为个案进行分析，指出白话散文在草创阶段所不可避免的种种生涩现象，以及二、三十年知识分子中相当普遍存在的感伤情绪反映在散文中情绪泛滥现象。他认为把朱自清奉为散文经典和不可攀越的高峰是一种迷信。时代条件不同了，当代散文作家完全有可能在已经发展了的，远比“五四”时期优越的文学条件下，创造出现代散文的新水准来。作为一种学术见解，余氏观点的科学性和准确性是可以讨论的。问题在于他的时代感赋予他开拓者的胆魂。其二，既然要把白话散文提高到一个与20世纪世界文学水平相一致的水准上来，余氏从两个借鉴的源泉挖掘宝藏，他一手伸向现代

西方文学，在他自己的创作实践中力戒滥情和感伤主义，他第一次相当成功地将现代西方文学中的意识流、超现实主义诗歌把握世界的艺术方式，引进到当代散文的创作中来。余氏的散文气势宏大，语言犹如阅兵方阵，排山倒海，万马奔腾，这固然与他个人的气质有关，但同时也离不开他对意识流和超现实主义诗歌的借鉴、消化和汲取。与此同时，他既然认为“五四”时期的作家们对中国古典文学的否定性认识是片面的，于是他又以现代西方文学艺术的美学观点为触媒，重新认识和发掘中国古典文学的意境和语言魅力。关于后者，余氏有一段反复被评论家们援引过的名言，他说：“我想在中国文字的风火炉中，炼出一颗丹来，……我尝试把中国的文字压缩，捶扁，拉长，磨利，把它拆开又拼拢，折来且迭去……我的理想是要让中国的文字，在变化各殊的句法中，交织成一个大乐队，而作家的笔应该一挥百应，如交响乐的指挥棒。”证之余氏自己的作品，尤其是他的那些名篇确也极尽挖掘汉语潜藏的艺术表现力之能事。其三，如同任何一位不断进取的杰出作家那样，余氏个人的风格也有一个发展变化的过程，他近期的名作，如《牛蛙记》、《我的四个假想敌》等，一般地说比他早年的作品更显沉稳、从容，且凭添一种深刻的幽默感。

如果说余光中首先举起变革散文的旗帜可以成立的话，那么参与这场大约发端于六十年代的变革也不止他一个人，他们既没有象诗歌领域中那样结成社团，形成鲜明的流派，甚至有的作家与作家之间可能还是相当对立的。“散文革命”颇有点“各自为战”的味道。笔者以为他们之中成就最大的散文大师是王鼎钧。首先，王鼎钧虽没有受过正规的学校教育，但他是从血和火的磨炼中成长起来的。他少年时期

即投身于抗日战争烽火之中，丰富的人生阅历和勤奋自字得来的广博文化历史知识，使他对我们民族的历史和文化性格有深刻的洞察力。这是一名散文作家最可宝贵的财富。如果说当代中国散文的根本目的是要在发展和改造我们民族的文化性格、审美性格上起作用，散文应服务这个恒常不变的目的，那么王鼎钧从他最初的集子《情人眼》、《碎琉璃》、《人生三书》和近期作品《中国人》三书、《左心房漩涡》等，不啻是中国民族文化性格和审美性格的艺术纵览。其次，王鼎钧是文体大师，举凡散文这一包孕极广的形式的各种体式，杂文、小品、叙事散文、抒情散文、散文诗，他无一不能，均有开创性的建树。他的叙事散文借用了小说的人物框架结构，如《青纱帐》、《红头绳儿》；他的抒情散文，不失散文必备的典型生活细节，却又具有抒情史诗般震撼人心的艺术力量（组曲《大气游虹》是这方面的登峰造极之作），而且，为了扩大、加重散文的思想容量和艺术容量，他将寓言体散文改造成世界本体的艺术象征。所有这些还是从发展和丰富散文体式上着眼的。王鼎钧散文艺术中的悲剧美学结构，更弥足珍贵，可以说是对一直笼罩在我们民族头上的“乐感文化”雾幔的强劲冲击，这是一种外表不那么锋芒逼人但更属本质内核性的变异。

一般地讲，中国现代散文在鲁迅之后绝少出现思想家一类的人物，在思想的深刻性上，在思想探索普遍风气的形成方面，台湾散文界不及大陆作家，但这也并非绝对。第一个将20世纪的哲学和科学引入中国现代散文创作中的是陈之藩。陈氏，身兼科学家、工程师、哲学博士和散文作家的多重身份，写散文仅是他的“业余爱好”，他一扫一般散文作家身上司空见惯的那种缺乏刚健质朴气质，或软绵

绵，或浮躁秾丽不当的“文艺腔”，他以自己丰富的科学哲学知识和人类文化学的先进思想为利器，用以提炼体察自己颠沛流离、足迹遍及几大洲的生活阅历和人类知识精英圈子里的所见所闻。陈之藩的散文创作数量不多，且时断时续，但他在散文中将诗的激情和韵味与哲学和科学的观察和思考完美和谐地结合到一起了。他在认识我们民族文化性格的深刻性方面，表现现代中国人的敏感问题方面，思考和探索人类的历史现状和未来时所表现出来的睿智等等，可以说很少有人（包括职业的社会人文科学的学者教授在内）能够与之比肩的。

在散文革新路子上，散文发展史告诉我们，多数情况下散文作家往往借助于诗歌艺术，从诗艺宝库中寻求出路，余光中如此，许达然和张晓风也如此。许达然一手写诗，一手写散文，他散文艺术最醒目的特征是意象密集，他往往从一个中心意象连锁反应似地不断孵化出新的意象，他独创了以意象叠加的方法造成散文的立体空间的庞大。读他的散文如同观赏生长在碧波万顷海水下的珊瑚礁，那红珊瑚、白珊瑚的枝枝杆杆质地坚硬，色彩绚丽。正如珊瑚礁是珊瑚虫的生命遗骸，许达然的散文是他呕心沥血的生命结晶。

被余光中称之为“亦秀亦豪”的女性作家张晓风，涉猎极广，智商极高，风格多变，有“菩萨心肠，魔鬼文章”、“千面女郎”等美誉。用她自己的话来说，她不是书写分行押韵、那种职业意义上的诗人，而是以诗为事业，追求和创造诗意为人生终极目的意义上的诗人。她的抒情散文尤为出色，其中有三类情感内涵在她的作品中出现最多，这是：对故国明月缕心刻骨的乡思；对大地山川草木宗教感恩般的虔

敬；涵天负地、广阔思维空间为背景下对生命的思考。评论家们普遍认为张晓风的抒情艺术兼跨新旧，这是颇有见地的。但我以为张晓风之所以能博采中西，熔古今为一炉，仿佛她生来就是为了写一手优美、秀雅、清新、深情的抒情散文似的，此中奥秘，我猜度可能与她的“人格灵魂的自我定位”有关。由于她的童年时代是在战乱中度过的，少年时代对中国大陆母体文化产生一种异乎寻常的强烈憧憬和向往，遂使她发生“心”与“我”的游离和幻觉，幻觉世界似乎比物理世界更真实，她时而流露出自己的肉身生活在现代，而灵魂却生活在唐宋时代，并以那个时代的文化、文学和价值观念来审视今天。也就是说，她是“心”与“我”分开的，以“心”来审视“我”。这听起来有点匪夷所思，但用往昔文化巅峰时代的价值尺度来审视今天，恰恰符合了审美的根本需要，并且有了超越庸常生活和肉身生存时代的可能。虽然这路径和方法不是唯一的，但它是新旧转换辩证法之一种，同时还是西方现代派文学中的一支，即借助于过往时代作参照系统，对自己生存的时代提出修正和抗议。有必要指出的是，张晓风并非是避世的，她是入世的，入世而能一定程度地脱俗，这可归结为“人格灵魂在时空谱系中的自我定位”。

前面说过台湾散文发展的第二个段落的发端大约稍后于现代诗的提倡，散文作为各别文体不会游离于整个文学的大气候。第三个发展段落的兴起也大体如此，它稍后于“乡土小说”的崛起。与前一段落相比，有颌颌也有相溶，颌颌是其主要方面，但颌颌却不妨碍与整体相溶，百川东流终归于江河湖海。也正是第三个段落的到来，最终造就了台湾散文地平线上重峦叠翠、万壑争流的洋洋景观。概而言

之，由于第三个段落的散文作家以本省籍人士居多，多数又出生于1949年前后，就所受教育程度和中国文学的修养言，一般均高于日据时期的台湾本省籍作家，家庭出身则低于第二段落大陆迁台的作家，于是时代社会造就了他们起来填补前两个段落所留下的空白和不足。他们立足本省地方的历史和现实，并以此为罗盘来校正已往散文过分内倾化的倾向，他们以寒门素族的平民化反精神贵族化，以艺术表现语言的粗俗化、日常生活化与素以精致、高雅、考究见长的传统散文相抗衡。如果用偏盖全列举个别作家作品为例也是可行的话，那么阿盛发表于七十年代末的《厕所的故事》，即可视为第三个段落到来的一个信号。厕所是从来不曾入高雅的艺术圣殿的，阿盛一无避忌地写了，且他通过这一连高雅人士终不可免的“吃、喝、拉、撒、睡”的“拉”和“撒”，从台湾旧日农村的无厕所到有简陋的厕所到比较雅观的厕所的沿革，用二、三千字的篇幅浓缩了台湾农村近二、三十年来的变迁史。他运用这一独特的入视角和情感艺术的载体，既善意地嘲弄了旧日农民因贫穷带来的愚昧落后习惯，又刻画了他们纯朴、善良、节俭的精神风貌，而他感叹旧日农村在工商社会冲击下的解体，既有一种无可奈何的感慨，但却并不嗒然若丧地感到无路可走。阿盛出生于1950年，有《散文阿盛》等著作行世，先于他（台湾光复后出生）和后于他（在五十年代至六十年代）出生的作家被评论界称为“新世代”作家，这是一支相当庞杂、人数众多的队伍，他们有的已经是著作等身了，已有十几种乃至数十种著作问世。不过，要宏观地评估其中佼佼者文学史上的地位也许还为时过早。但有一点可以肯定，作为单个作家的艺术成就与他们变革文学历史的贡献还不太相称，

简言之，贡献大于成就。我这样说并非玩弄逻辑悖论的游戏，一则时间对年富力强的他们是有利的，他们业已开辟的蹊径有待在时间的流失中拓宽加深，同时，历史更无情地须要时间来对他们进行淘洗和筛选。二则，他们的贡献兼有建设性和破坏性，创新和承继同时并存，对本省本土历史和现实的关注与对大陆母体文化传统的认同和发展之间的关系，依然还是一个有待细致处理的问题。在这里，我只想指出他们中的佼佼者的成熟作品，与我们民族的文化传统，与现代散文及台湾散文发展中前两个段落之间存在着千丝万缕的血缘联系，而这一联系是第三段落能出现艺术上成熟作品的一个最根本的前提。即以阿盛的《厕所的故事》为例，他之所以能将苦涩幽默的情趣与社会批判的锋芒结合起来，且写得文笔如此老辣、简洁，倘若没有上面所说的传统背景和艺术积累，那是难以想象的。

再以多产作家林清玄为例，林清玄的一个显殊贡献是他将佛教哲学和美学的积极认识论成果移植到散文创作中来，远一点说，二、三十年代的许地山和丰子凯早就如此做了，近一点讲，琦君、张晓风等不少女作家也都或多或少借助过宗教中的某些价值观和认识论，只不过象林清玄这样借助禅宗的顿悟、空灵，其规模，其正负面均是空前的。但不管怎么说，散文的批量生产降低了林氏散文的品质，却并不应该因此抹煞他现实性较强也较整齐的《迷路的云》一书，以及显示这位高产作家才气和灵气的其他佳作，如《光之四书》、《箩筐》、《佛鼓》等等。他为数不少的这些佳作，尽管也或隐或显地透露出宗教气息，但还未沦为替佛教教义作散文注释。

在“新世代”散文作家队伍中，男女比重较之五十年代

又有呈上升的态势，在女性文学天宇上升起的散文新星当首推今年还不足三十岁的简媜，她生于1961年，已有六七种散文著作问世。与已往台湾散文一片柔情缱绻的女性不同，简媜一登场即给人以英毅刚烈的震动，她不同于琦君式的沉静、慈爱，也有别于早期张晓风的风神灵秀，简媜非常推崇三十年代秉赋优异、“天籁感”特强的女作家萧红，但她也是有别于萧红的，萧红写的是苦难的民族，苦难的妇女，以及这双重苦难中升起的美丽。两位生活在不同时空谱系里又十分年轻的女作家，相同之处在于她们都早熟，短短几年就炫人眼目地成长起来了，两人才气秉赋的不同却汇聚到“越轨”上来。“越轨”即创造的胆略。简媜是在台湾文学经历了现代派文学和乡土文学的洗礼之后，于八十年代登上文坛的，在她身上可以同时看到这双重的影响和交汇。她是“乡土”的，同时又是“现代”的，就题材看，她写爱情，写童年，写故乡，所有这一切与别的女作家没有什么不同。但简媜在人们熟知的天地里发现了一片新天地，她向更深的女性潜意识深处开掘，大胆而成功地写了“恋父情结”。大胆，是因为这是已往的女作家不敢闯入的“禁区”；成功，则来自简媜的分寸感。她并非惊世骇俗，她决然没有生理层次上的渲染，也无意冲决伦理樊篱。她为了刻画女性心灵世界的长天大漠、崇山巨壑，才向这个被人们视为畏途的黑暗王国进击的。代表作《渔父》、《四月裂帛》，前者写女作家少不更事时亡故的父亲，后者写前不久病逝的情人，但父亲和情人并不是作品中的第一主人公，从烈火喷油般，燃烧的向日葵般的画面看，父女之间，情人之间那死生不渝、镂心刻骨的情感，和笼罩在两位亲人头上死神的阴影却是作品真正的第一主人公，对

生之沉重和生命意义的提问如奔流的热血流贯其间。简媜非常擅长将复杂、杂乱的情愫表现得既有气势又有节制，她擅长从逆向来刻画事物和情感。将压入潜意识一片混沌之中的意识重新发掘出来，她以逆写顺，以鼓写正，以声音写色彩，以疏离写亲密。我们知道，琦君早年的小说《长沟流月去无声》以她与师长的一段情意为模本；林文月散文的主要魅力则源于童年时的一段特殊经历，那就是基于戒备、受伤害心理基础上的人与人之间的疏离感，甚至在亲人之间也不例外；三毛有一种逃避倾向，……女性散文在近三、四十年间的演变，女作家的女性自主意识又有了可观的进展，说简媜的成就建立在前辈作家的积累之上，大约就不是什么过誉之辞了。

台湾散文发展的第三段落，这中间出现的有些情况是颇令有识者感到忧虑的，譬如说以平民化对精神贵族化抒情主人公的消解，对现实的关注淡化了对内心自我的挖掘，散文艺术的通俗性、普及性、实用性的成分大大地推进了，但同时也消蚀了散文艺术所固有的“欣赏的非一次性”，它作为时代感应的神经、新的审美观念的载体，在新与旧的融合上并不能在和谐平衡的状态下前行。归根结蒂，这与商业社会价值观念的冲击存在着直接、间接的连带关系，在艺术上，则程度不等地与偏离、淡化、稀释个人特独的生存体验这一散文艺术创作不可动摇的根本基点有关。读这一批人数众多的青年作家的散文作品，纵然感到有新意在，但艺术的厚重之感终有所欠缺，这是否与“散文终究是成熟个性的产物”有关呢？非个性化终究是一种保存个性的手段，生命不能承受之轻，毕竟也是生命生存形态的又一番沉重。任何一种创新，是否终究是以背离传统始，到改