

12-1995

台灣當代散文的節奏藝術 The Art of Rhythm in Taiwan's Contemporary Prose

Xue XU

Follow this and additional works at: http://commons.ln.edu.hk/rmlc_4

Recommended Citation

徐學 (1995)。台灣當代散文的節奏藝術。《現代中文文學評論》，4，1-11。檢自 http://commons.ln.edu.hk/rmlc_4/2

This Article is brought to you for free and open access by the 現代中文文學評論 Review of Modern Literature in Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Volume 4 by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

台灣當代散文的節奏藝術

徐學

—

生機盎然的藝術自有其內在脈搏與律動，此一活生生的生命，我們可以稱之為節奏。節奏之於散文，猶如哈姆雷特的鬼魂之於守夜的衛兵，讓人捉摸不定。尋覓它時，它不露面；閒聊扯談的一刻，它卻出現了，可又轉瞬即逝。但是，一篇散文佳作總會表現出鮮明的節奏，如同一曲美妙婉轉的協奏曲，一首抑揚頓挫的詩歌，一幀氣勢磅礴的油畫，它總是先引起我們感官上的回應，再喚起我們心理上的共鳴，靈魂上的震顫。因此，探究現代散文家如何將其內在的情感律動化為散文的節奏，是一個饒有興味的課題。

節奏在散文中最顯而易見地表現為散文語言的音樂美，即整齊的美，抑揚的美和迴環的美。這幾種美與漢語的特點密切相關，也是中國散文家在創作中特別用心的，為追求散文語言的音樂性，中國作家推敲吟咏，再三斟酌，用功遠甚於西方的散文作者。

整齊的美是語言的對偶與排比，抑揚的美則從語言的平仄變化中表現出來；平聲長，是揚，仄聲短，是抑。迴環即重複或再現，音樂用重複和遞進獲取迴環美的效果，而在散文中，則以雙聲疊韻的聯綿字，用散韻兼行的韻腳來取得這種美感。

漢語是以單音節為主的語言(現代漢語雙音詞增多，但這些雙音詞大多數仍以古代單音詞作為詞素，各個詞素仍舊有它的獨立性)，適宜於構成音節數量相等的對偶。漢語又是元音佔優勢的語言，並有聲調的區別。這都賦予它特有音樂美的潛能，讓中國散文家有足夠的天地，尺素寸心，反覆回旋。中國最古老的典籍，如《易經》和《老子》，便大部分是韻語，此後，《莊子》採用了許多韻語，賦是韻文，駢體文是駢散兼行。就是古文中也多有韻，如《岳陽樓記》，“至若春和景明，波瀾不驚。上下天光，一碧萬頃。沙鷗翔集，錦鱗游泳。岸芷汀蘭，郁郁青青。”^[1]至於平仄，文人自小誦讀詩賦，一唱三歎，涵泳其中，逐漸領略到平仄錯落起伏有致的妙處，作文自然抑揚頓挫，語言音調高低相間。

在白話文中，仍然可以讀到講究聲調的佳篇，讀到擅長採用雙聲疊韻的聯綿字來造成迴環美的力作。前者如梁實秋的《雅舍小品》，^[2] 後者有余光中的散文。^[3] 他們的創作證明了，用明與暗、高與低、寬與窄、長與短的語調和聲音來構成不同的聽覺感受，達到不同的節奏效果，這方面仍然是現代散文創作中尚待開拓的藝術天地。^[4]

二

上面所說的散文節奏，基本屬於修辭學範疇。雖然古人云，由音節以見神氣，說明從聲調節奏也可略窺作家風格之一斑，但它畢竟主要作用於感官。而散文節奏研究中更重要的問題是它的句型節奏、敘述和描寫的節奏以至閱讀節奏，應該說，現代散文家在這方面的自覺性是大大超過他們的前輩了。

還應指出，現代散文並不等於白話散文，早期新文學的白話文，有些連遺詞、造句、分段都有毛病，更少有考究聲調、講求節奏之作。而在六十年代以後的台灣，出現了以余光中、王鼎鈞、楊牧、張曉風為代表的一批現代散文家。與前輩作家相比，他們有一個明顯的突變，這得力於他們全面接受了現代藝術的洗禮。現代小說、現代詩、現代電影、現代繪畫和音樂，促成了他們觀察事物，放言遺詞的新感性；加之他們對中西文學，對漢語文字的美感與特性，比起早期新文學的散文名家有更深入細緻的瞭解。因此，他們的文字節奏明顯有別於早期白話文的青澀稚嫩或食洋不化；不僅緊湊堅實，也能搖曳多姿。

在現代散文中，我們可以看見文字的加速、減速、疾馳，緩轉，看見句子張弛、伸縮、迴環、交錯，特別在一些優秀散文中，不但將字的功效發揮至極限，抑且把詞的次序安置得富有張力。它們可以一氣呵成，表現一瀉無遺的氣勢；可以從容安詳，呈示雍容華貴的場面；也可以半吞半吐，袒露抑鬱的心境。它們如此伸縮自如且變化多端，充分表現了現代漢語的高度彈性。

讓我們具體分析余光中、王鼎鈞、楊牧三位散文家特有的句法，來看看現代散文節奏的一個側面。

在散文創作中，余光中很早就有意識地鍛煉自己有“對於各種文體各種語氣能夠兼容並包融和無間的高度適應能力”，以此成就其“散文革命”的實績，^[5] “讓中國的文字，在變化各殊的句法中，交響成一個大樂隊”。^[6]

在散文節奏的操作試驗上，余光中著意速度的控制，使方塊單音文字更富於輕重疾徐的變化。有時他用短促的句子來表現紛亂焦躁，如：

但此刻，天上地下，只剩下他一人。鴉已棲定。落日已滅亡。剩下他，孤懸於回憶和期待之間，像伽利略的鐘擺，向虛無的兩端逃遁，而又永遠不能逸去。剩下他，血液閒着，精液閒着，淚腺汗腺閒着，憤怒的吶喊閒着。^{〔7〕}

有時用排比而來的長句表現一種悠遠舒緩的情調。如：

蛛網一樣的鐵路，麥穗一樣的山巒，雀斑一樣的村落和市鎮，雉堞隱隱的長城啊，葉脈歷歷的水系，神祕而荒涼而空廓廓的沙漠。而當他的目光循江河而下，徘徊於柔美而曲折的海岸線，復在羅列得續續紛紛或迤迤邐邐的群島之間跳越為戲的時候，他更感到鷗族飛翔的快意。^{〔8〕}

余光中認為，現代散文應以現代人的口語為節奏的基礎，但為使文章更搖曳多姿，也應適當吸收西方文學的句法和文言句法。西方句法的嚴整活潑，中國古文的簡潔渾成，在他的句型中得到有機的整合。不過，最能體現他散文節奏獨創性的是其戲稱之為“卡旦薩”的試驗。

“卡旦薩”(cadenza)源自意大利的音樂術語，指獨奏或獨唱中一種自由抒發式的充分表現表演者演唱技巧的樂段(大陸通譯為華彩樂段)。余光中藉此來說明自己在散文創作“達到高潮時興會淋漓的作者忽然掙脫文法和常識的束縛，吐露出來的高速而多變的句子。”^{〔9〕}具體如〈登樓賦〉中的一段，在筆墨酣暢地描寫了紐約的滾滾車流之後，寫出“紅燈撞擊着紅燈沖激着浮沉的白燈白燈白燈”^{〔10〕}這樣的句子，這一句如果寫成“紅燈撞擊着紅燈，紅燈衝激沉浮的許多白燈”，意思明白語法無誤，但節奏感沒有那麼強烈，更缺乏奪目的美感衝擊力。這種創造性的句型與節奏，正是余光中聲稱要在散文中追求的一種“把螺絲釘上緊了的富於動力的東西”，是構成余光中堅實如油畫，遒勁如木刻，崇高瑰麗雄奇散文風格的重要因子。

楊牧的散文也善於經營繁複精緻的場景畫面。與余光中不同的是，他的節奏柔緩不剛，常作盤馬彎弓不發之勢。余光中為追求高速的強烈效果，常用省略了標點的排比長

句；楊牧為追求文字綿密語氣貫通而多用逗號。從早期的《葉珊散文集》到《方向歸零》，常見那種百來字一句，而一句中又近十次停逗的典型的楊牧式句型。如《山風海雨》中描寫自己童年時偶入阿眉族山地村落的感受，在那裏，一種強烈的氣味給他留下深刻的印象。他先用多種比喻來捕捉這氣味，說它是飛禽掠過空中留下的痕迹，是兔子跳躍草地激起的塵埃，是檳榔樹長高的歡悅，芭蕉尖隔宵沉積的露水，新筍抽動破土的辛苦……然後以三個長句進入該篇文意或筆勢的高潮：這三句長達三百字，句子長，但停頓多，雖然文字清雅，意象也並不如余光中散文那般綿密，但一唱三歎，重疊更替，交織迴旋，也給人一種繁麗委婉的美感。^{【11】}一般而言，楊牧的文字溫婉柔靜，沖淡典雅，動中適度，無論句型節奏或情感節奏都類似慢板的旋律，其蟠蜿旋轉、蓄勢待發的節奏，與他沉潛溫文，於謙和中求博大的散文風格正相應和。

倘說楊牧的散文風格宛若南音，王鼎鈞散文則是北曲一路。南音如柳顛花搖，珠落玉盤；北曲卻似老農晴雨道桑麻，水落石出話滄桑。在節奏上，王鼎鈞為配合其散文疏朗開闊的風格，常用重沓排比的短句，像：

那時有手就可以握槍，有口就可以唱歌，有血就可以救國。那時我們的生活裏有風，有馬，有高粱。黃河在歌裏，歌在高粱酒裏，酒在動脈裏。^{【12】}

又如：

哦，皺摺，年輪；年輪，畫不圓的圈圈；帶缺的圓，月亮；月亮，磨損了的古幣；古幣，模糊而又沉重的往事。三十九年往事知多少，有多少是可與人言的呢，中天明月，萬古千秋，被流星隕石撞出多少傷痕，人們還不是只看見她的從容光潔？^{【13】}

在伸展遞進的文意中，有不斷的回顧和照應，像音樂主題在變奏中不斷展示，後浪推前浪般地綿延不絕。從總體上看，他的散文句型工整規則。排比中時時插入近於口語的煉話，使他的散文在千錘百煉中見從容坦蕩，而散文句型的節拍節奏時快時慢，千迴百轉，正是他思慮深厚疏朗道勁的散文所需要的。

上面分別論述了余光中、楊牧、王鼎鈞三位作家散文節奏上的特點，從閱讀中可以

感到，余光中散文的速度較快，特別是在六七十年代的散文，常在稍快板和急板間；而楊牧散文的速度最緩，少有快板；王鼎鈞行文速度較為適中，自緩板到快板不等。似乎可以這樣說，余光中的散文常是淋漓盡致的唱；楊牧的散文是羽扇綸巾地說；王鼎鈞則是邊說邊唱，在說的框架中常常禁不住為生命的大悲憫、大滄桑而浩嘆放歌，唱了起來。

三

在現代藝術中，節奏是一件有組織的完整模式，是一件藝術品中各個不同要素之間有秩序的變化，它以自己特有的律動吸引或刺激觀賞者，將他們導向虛構的藝術世界中去。當觀賞梵谷的油畫時，人仍可以從色彩的形狀、數量、線條的方向、光影的分佈中，體驗到一種魔幻式的樂曲。七原色，這色彩的音階，發出了洶湧起伏，無始無終的顫動和律動，猶如一股滾滾而來的生命。而在貝克特的荒誕劇或新浪潮的電影中，人們同樣可以在重複而單調的台詞、佈景或者急速轉換的蒙太奇中感到兩者各自特有的節奏。特別是現代影視藝術，它不但可以在空間上迅速移動，也可以在時間上靈活轉換；既能展示入微的細節，也可表現壯闊的整體，它那多變的節奏對現代散文的敘述描寫技巧產生了深遠的影響。

現代散文作品中的節奏感和散文家在敘述與描寫上展開的速度和幅度密切相關。台灣的現代散文家為突出藝術個性，總努力在創作中尋求展示人物、組合場景、敘說事件的特有的律動和節拍，形成與作品總體風格相適應的敘述節奏與描寫節奏，下面我們以王鼎鈞和張曉風兩位的散文創作，來嘗試說明這一點。

從《情人眼》到《左心房漩渦》，王鼎鈞的散文多為短制。《情人眼》一書中的精美篇章，如〈那樹〉、〈舊曲〉、〈石頭記〉、〈與我同囚〉、〈武家坡〉、〈網中〉，大都為一個寓意深遠的意象；《碎琉璃》由十餘個鄉野傳奇組合成書，每一傳奇多以一人一事為主幹；《左心房漩渦》雖然密度較大，典故俗諺意象物象增多，但大體仍維持早期的節奏特點，即以一人一事或一特定意象為重心，圍繞着它反覆鋪陳，多方迴旋，並不縱橫想像，枝節橫生，開合捭闔。一般而言，他的散文場景單一，事件簡略，卻能避開一覽無餘、平淡淺露，這與他的敘述描寫技巧密切相關。他在敘事上喜好用真幻交織、虛實相生的多重觀點，猶如樂曲中的和聲；狀物寫景則擅長往復照應，行進中不斷回顧主旋律，從各個側面加以展示。這種佈局與手法都使他的散文總是回蕩着一種舒緩安穩的節奏。

張曉風的散文節奏較為凌厲明快。她常以一個詩意盎然的情感焦點，將各種事件、人物和場景匯聚在一篇散文中，使之猶如一袖珍版的多場景詩劇。她的散文有不少篇幅長、容量大，多有一篇之中分五、六個小標題的作品，每個小標題之下都是一個獨立的場景。如〈玉想〉一文，共分十則，它們分別是：1.只是美麗起來的石頭；2.克拉之外；3.不須鑲嵌；4.生死以之；5.玉肆；6.瑕；7.唯一；8.活；9.石器時代的懷古；10.玉樓；從這十則標題上可以看出這篇散文的場景之多，頭緒之繁。細讀之後也正是如此，雖然都圍繞着玉這個話題。她說玉的溫柔也說玉的平凡，忽而又是玉與人的緣分，然後又有玉的價值估定……各則之間並無時間邏輯或敘事順序，但見縱橫古今，大開大闢。^{【14】}

即使在張曉風一些不分標題的散文，也有多場景的。如〈問名〉，由亞當為萬物命名、孔子為世事正名、賈寶玉問名這幾個小故事領起，再將自己問花名、果名、菜餚名的系列生活鏡頭一一展現，充分顯示了物者與萬物契情的深深執着。〈情懷〉也是不設標題的多場景之作，有現實中的人與事——朋友壁上的英文格言，逝世於情人節的史惟亮，與席慕容談論荷花，亮軒觀聯，楊牧題扇，胡金銓的《龍門客棧》，與香港教授的談話，愛鳥人張萬福的傳奇。其中也穿插歷史和自然的鏡頭：東方女子的玉瓶一擲；絕句中渴望及鋒而試的劍客；恆春古城的伯勞鳥；玉裏的赫氏角鷹。這一個個相對獨立的鏡頭組合在一起，形象地表露了作者有看雲閒情亦有猶熱肝膽，有盛氣也能淡然的四十情懷。^{【15】}

即使是寫一人（〈江河〉）或一物（〈地篇〉），^{【16】}張曉風也都採用廣角多面，不是將一個人一生的成長、性情及成就全面展示，就是將一物的外特點、內在品格及相關典故依情感線索綰接一處，她的散文總有快速移動的濃縮場景，意象或人物跳接而來，這一切都使她的散文節奏明快利落，正像余光中多年前評論她的散文時說過的，“無論是寫景，狀物，對話或敘事，都是快攻的經濟手法，務求在數招之內見功”。^{【17】}

四

從散文的音調聲氣上，我們看到了現代散文的音韻節奏；從散文時空結構的轉換與調度上，看到了散文的敘述與描寫的節奏。如果從散文的色彩基調着眼，我們還可以看出另一類節奏，或許可稱之為色彩節奏。它指的是一篇散文中，色彩的轉換與佈局，它們或因類似而相屬，或因相反而對照，或因聯想而相應。總之，它們的向心離心，變化張弛，體現了內在情感的聲音。

司馬中原曾為台灣大專院校開過一門“文字運用學”的課程。在這門課程中，他對文字的色彩感有詳盡的闡述。他說：“一個寫作者的筆應該像畫家畫室裡筆筒的筆，……寫作前，我們必先要確定作品的基調，寫一個遙遠的夢，是不是該用深色調？寫月光下的野宴，是不是要用不透明水彩？”^{【18】}以某一色彩奠定作品畫面基調，讓讀者在強烈的視覺效果中，感應作者的內在情感脈動，是司馬中原常用的藝術手段，與其散文描寫坎坷人生的蒼涼況味呼應，他在散文中大量揮灑的是冷色調——

心，是一口井，黑而深幽。無數星零記憶，茁生於井壁，呈苔蘚顏色……^{【19】}

若說記憶也有顏色，我的記憶便該以柔黯的苔綠作為底色了罷？……童年的眼場現出初醒的記憶，那世界是蒼老的，灰與綠間雜的顏色，斑斑駁駁的，像一幅殘缺的畫。風沙儘管在街道上飛揚着，但家宅和小鎮的容貌，卻沉靜安詳、毫無改變。磚面剝蝕的牆壁，檐間零落的虎頭瓦，長廊下雕花的斗拱，生滿尖塔形瓦松的屋頂，到處都零被苔痕漫染着。^{【20】}

再看王鼎鈞〈佚名〉中的一段：

那次遠行長征的最高潮是我們踏上了一望無垠的黃土，瀚海一樣的黃土，能悄悄的脫掉我們的鞋子、頑童一樣的黃土，黃土飛揚，霧一樣淹沒遠山近處，雲一樣遮蔽天空。渾濁變午為夜，過往的汽車都開亮前燈，搖曳着一團黑影，兩點暈黃。土在我們的髮根耕種，土在我們的褲腰裏築城，在我們的耳渦裏口袋裏槍管裏捉迷藏，油漆毛細孔，給五官改妝。我們是在土裏夢遊，那是一次土遁。^{【21】}

這裏，黃色是作者着意突出的視覺印象——厚重雄渾、荒漠無垠的黃色山巒組成的黃土高原，如同黃泥塑成的土偶般的人群，整個空間都充斥着黃色調。這混沌蒼涼得彷彿凝固了的色彩使我們的心理流程頓時進入一種莊重沉靜的氛圍中，我們彷彿被這凝重的肅穆震懾。不錯，正如康定斯基(Kandinsky)的色彩分析，土黃色是“典型的大地色”，是一種憂鬱苦悶的精神特徵。在王鼎鈞反覆渲染的黃色基調裏，我們也不覺忘了具體的事件，失去了具體對象的原意，而進入一種抽象意蘊的體驗中，升浮起一股悲愴、痛苦和

驕傲相混雜的情緒。這土這顏色已被作者加以抽象化象徵化了。

將顏色象徵化的手法在簡媜的散文中也時有出現。如〈有情石〉中，她以老屋的紅色地磚為中心意象。她寫道，紅色，這最熱烈的顏色，“粉刷出家的溫暖”。望着暗紅色的磚塊，“撫摸著斑剝的牆壁，那些早已灌注在血脈裏對於紅氈的認同，自心深處洶湧而至。”這裏的紅色，與人性深處對於溫暖、安全的歸宿的熱烈嚮往融為一體。^{【22】}

在當代台灣散文中，色彩對比的藝術手段也時常被巧妙的運用，常見的有冷暖色明暗色的對比，面積對比等。

在〈如是我見〉中，王鼎鈞描寫了在擠滿了黑人兒童的車廂中唯一的白頭髮的白人，作者極力加重這種明暗之間的對比：“這人雖然老了，但依然白得發亮。白的頭，白的臉，白的手，白的襯衣，白的書頁，他是儘可能的白着。”^{【23】}

簡媜的〈醉臥稻浪〉和席慕蓉〈孤獨的樹〉兩篇，都運用了冷暖色的對比。前者將早春稻田裏的翠波綠浪與夏日裏黃澄澄的稻浪相比。作者寫道，“綠，是一種原始生命力的暗示”。夏日裏“金黃的浪頭是有聲的嬉笑，……一種迫不及待要跳出的喧鬧”。從綠到黃，這色彩鮮明的轉換構成了〈醉臥稻浪〉一文的內在節奏。^{【24】}後者以一顆金色的樹作為中心意象，這顆樹，站在“好幾百顆同樣形態同樣大小，但是卻青翠逼人的樹木”中，“披着一身溫暖細緻而又有光澤的葉子，孤獨地站在那裏，帶着一種不被了解的憂傷。”^{【25】}這種冷暖對比的畫面，也襯托出作者的行文節奏和心理色彩。

張讓則善於在散文中應用色彩的面積對比，她寫北美大平原上的冬夜，“雪地轉成青寒的顏色”，一個人獨對明亮的桌燈，以此襯出“古人螢窗雪案讀詩詞經傳，現代人一盞燈點亮心胸以縱覽今昔”^{【26】}的意境。她帶着喜悅描寫，一片綠色的草坪上有點點黃色蒲公英花。“那其中有無心的規律，和諧，是看來不費一絲力氣的美”，以此揭示其創作主旨：非議那以人工除去蒲公英而追求一片綠得徹底的草坪，因為那“暗示了某種宗教的嚴厲，和軍事的規律”。^{【27】}

蘇珊·朗格在〈表現性〉一文中強調了色彩元素的內在張力和聲音。她認為，通過幾種色彩的交融，色塊之間的聯繫，色彩的佈局和分佈比例，可以表現出空間幻想的張力和生命運動的張弛。^{【28】}余光中的許多散文可以印證這一理論，他的散文中，特別是八十年代以前創作的作品裏，總有重彩濃墨的多色調的組合，造成一種廣闊與深遠的美感，一種氣吞日月，包容四海的生命力。如下面幾段：

美國的西部，多山多沙漠，千里乾旱，天，藍似安格羅·薩克遜人的眼睛，地，紅如印地安人的肌膚，雲，却是罕見的白鳥。落磯山簇簇耀目的雪峯上，很少飄雲牽霧。【29】

初秋的天一天比一天高。初秋的雲，一片比一片白淨比一片輕。裁下來，宜繪唐寅的扇面，題杜牧的七絕。且任它飛去，且任它羽化飛去。想這已是秋天了，內陸的藍空把地平都牧得很遠很遠。北方的黃土平原上，正是馳馬射鵰的季節。鵰落下。雁落下。蕭蕭的紅葉紅葉啊落下，自楓林。於是下面是冷碧零丁的吳江。於是上面，只剩下白寥寥的無限長的楚天。【30】

在這兩段中，余光中都以廣角鏡頭在遼闊的空間攝取多組景物——藍天、白雲、遠山、楓林……這幾組景物富有層次地形成了一個立體圖景，仔細看去，白、藍、紅、黃多種色彩的排列組合激活了整個畫面，形成了余光中那種堅實遒勁如油畫的散文風格，在整體形象的飛揚流動中，表現出力量、速度、運動的浩蕩磅礴的散文風格。

波特萊爾早就說過，色彩中有和聲旋律的對位。散文家正是通過色彩本身特有的暗示性和隱喻意義，通過它們的彼此呼應，相得益彰，形成一種沛然運轉的節奏感。

上面，我們對現代散文節奏的各個組成部分作了一番極為粗略的分析，而且主要是從散文創作的角度來立論的。如果站在讀者的立場上，則我們還可以繼續分析一篇散文是如何在讀者身上引起富於節奏感的衝突和旋律——總之，它是如何使它的讀者隨之運動的。在這方面，仍然有待於我們吸收心理學、音律學、接受美學各學科的最新成果，去作進一步的探究。

註釋：

- [1] 范仲淹：〈岳陽樓記〉見陰法魯編：《古文觀止譯註》（長春：吉林文史出版社，1986年1月），頁8804。
- [2] 余光中在〈繆思的左右手——詩和散文的比較〉中寫道：“稱得上散文家的人，無論他筆下是古文或白話文，對平仄的錯落相間，沒有不敏感的。且以梁實秋的一段散文為例：‘如果每個字都方方正正，其人大概拘謹，如果伸胳膊拉腿的都逸出格外，其人必定豪放，字瘦如柴，其人必如排骨，字如墨豬，其人必近於‘五百斤油’。’這是典型的雅舍筆法，雖不刻意安排平仄，但字音入耳却起落有致，只要聽每一句收尾的字音（正、謹、外、放、柴、骨、豬、油），在國語中四聲交錯，便很好聽。句末的‘油’字襯着前面的‘豬’字，陽平承着陰平，頗為悅耳。”見《分水嶺上》（台北：純文學出版社，1981年），頁257。鄭明嫻對梁實秋《雅舍小品》中的〈乞丐〉開頭一段亦有類似的分析。見《現代散文構成論》（台北：大安出版社，1989年），頁34 - 35。
- [3] 在這方面較突出的作品有〈聽聽那冷雨〉和〈山盟〉。此兩篇長文均收入余光中著《聽聽那冷雨》（台北：純文學出版社，1974年5月）。
- [4] 前輩作家葉聖陶曾在致王力先生信中說：“台從將為文論詩歌聲音之美，我意宜兼及於文，不第言古文，尤須多及今文。今文若何為美，若何為不美，若何則適於口而順於耳，若何則僅供目治，違於口耳，倘能舉例而申明之，歸納為若干條，誠如流行語所稱大有現實意義。蓋今人為文，大多數說出算數，完篇以後，憚於諷誦一二遍，聲音之美，初不存想，故無聲調節奏之可言。試播之於電台，或誦之於會場，其彆扭立見。台從懇切言之，語人以此非細事，聲入心通，操觚者必須講求，則功德無量矣。”轉引自王力：〈回環的美〉，見《王力詩論》（張谷編，南寧：廣西人民出版社，1988年8月第1版），頁63 - 64。
- [5] 余光中提倡散文革命，可見其〈逍遙遊·後記〉，《逍遙遊》（台北：大林出版社，1979年2月），頁207 - 209。上引文見〈剪掉散文的辮子〉，同前書，頁36。
- [6] 同上書，頁208。
- [7] 余光中：〈塔〉，同上書，頁202。
- [8] 余光中：〈地圖〉，《望鄉的牧神》，台北：純文學月刊社，1969年4月，頁66。
- [9] 余光中：〈六千個日子〉，同上書，頁131。
- [10] 余光中：〈登樓賦〉，同上書，頁34。
- [11] 楊牧：〈他們的世界〉，《山風海雨》，台北：洪範出版社，1987年5月，頁55。
- [12] 王鼎鈞：〈黃河在咆哮〉，《左心房漩渦》，台北：爾雅出版社，1988年5月，頁59。
- [13] 王鼎鈞：〈水心〉，同上書，頁9 - 10。
- [14] 張曉風：〈玉想〉，《玉想》，香港：突破有限公司，1990年10月，頁16 - 24。
- [15] 張曉風：《再生緣》，台北：爾雅出版社，1982年，頁19 - 27，頁95 - 108。
- [16] 同上書，頁85，頁211。

- 【17】余光中：〈亦秀亦豪的健筆〉，《分水嶺上》，頁239。
- 【18】桂文亞：〈智慧的光盤：中國苦難生命的代言人——司馬中原訪問記〉，《仙人掌花——智慧人物訪問記》，台北：百科文化事業公司，1981年1月，頁165 - 166。
- 【19】司馬中原：〈如歌的行板〉，見《台灣散文選》（北京：中國友誼出版公司，1986年），頁171。
- 【20】司馬中原：〈苔痕〉。〔編者按：原註不詳〕
- 【21】王鼎鈞：〈佚名〉，《左心房漩渦》，頁36。
- 【22】簡媜：〈有情石〉，《月娘照眠牀》，台北：洪範書店，1987年2月，頁70 - 71。
- 【23】王鼎鈞：〈如是我見〉，《看不透的城市》，台北：爾雅出版社，1984年5月，頁9 - 10。
- 【24】簡媜：〈醉臥稻浪〉，《月娘照眠牀》，頁89 - 99。
- 【25】席慕蓉：〈孤獨的樹〉，《寫給幸福》，台北：爾雅出版社，1985年9月，頁223。
- 【26】張讓：〈由寒冬深處升起〉，《當風吹過想像的平原》，台北：爾雅出版社，1991年，頁122。
- 【27】張讓：〈蒲公英〉，同上書，頁206。
- 【28】蘇珊·朗格，滕守堯譯：《藝術問題》，北京：中國社會科學出版社，1983年6月，頁55。
- 【29】余光中：〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》，頁33。