

國立政治大學台灣文學研究所

碩士學位論文

指導老師：陳芳明教授



研究生：劉承欣

中華民國 101 年 7 月

謝辭

論文寫作是一場孤獨而漫長的旅程，既探索知識上的未知，也衝撞寫作者生命的種種極限與困惑。作為知識與生命地圖的行者，因為對生命各種無常的情境難以置身事外，這旅程我走得異常艱辛。曾經以為不得不面對未竟的結局，成為一名負疚的逃兵，因此，當我終於走完必經的路程，回首來時路，內心百味雜陳，同時也充滿感激。

首先，要感謝陳芳明老師，多年前在大學課堂上啟蒙我認識台灣文學，開闊我閱讀的視野，在論文寫作期間，提點資料蒐集的方向、論述上的盲點之外，也以非常寬容的態度，讓我擁有充分的空間與時間思考，一點點釐清論文的問題意識與表述方式。這一過程雖然極為痛苦，但以碩論的寫作為基礎，逐漸培養起治學的能力，相信對我未來繼續深造能有所助益。此外，也要感謝擔任口試委員的范銘如、周芬伶老師，不僅指出目前論文結構、論述上能夠補強之處，也提示這篇論文未來可以繼續深入研究的諸多面向，讓我再度想起文學研究的初衷與熱情。或許老師們的修改意見無法在這本論文中完美呈現，但我會將它們放在心中慢慢琢磨，希望未來有機會逐步回應今日留下的疑問。

研究所期間，受多位老師啟發之餘，研究所同窗們面對研究與創作的態度，不僅給予思考上的撞擊，也讓我在無法堅持的時刻，重新獲得繼續努力的能量。從見面的第一天就閃閃動人，總是以慧黠的言語讓人驚艷，面對挫折越挫越勇的思坊，戰鬥力超強又很有義氣的士博，讀書會夥伴的丰慈，在台北時常一起回家的乃韶，都豐富了我的碩士生涯，讓我在政大充實又不免困頓的時光，擁有許多難以忘懷的回憶。此外，相識多年仍保持連絡的大學摯友玫汝和陳皓，當思緒打結時，因為和妳們自在的相處與對話，幫助我找到心靈的出口，謝謝妳們讓我的生命擁有那樣值得珍視的情誼。

最後，必須感謝一直包容我的任性，支持我追夢的家人，時時督促論文的進度，當我的聽眾，因為有你們在精神和物質上做後盾，這本論文才可能完成，這本論文不僅是我的作品，也鑄鑄了你們的用心。而在旅程的最後，我也想要感謝自己，沒有放棄完成這本論文。雖然成品不盡完美，但堅持走完一趟論文之旅，我才真正獲得觀看內心迷茫與鍾愛的距離，從而更加明白研究與書寫的艱辛與價值，未來這條路將開向何方，雖然難以預知，但我仍期待能在旅途中遇見各種奇異的風景。

2012年7月28日寫於中壢



摘要

本文以《文壇》為研究對象，嘗試說明文學光譜上傾向官方的文學刊物，支持官方文藝政策的立場，如何影響刊物的經營與文學實踐的傾向，基本上我認為支持官方立場的刊物帶給戰後台灣文學環境的影響，不全然是負面的，正是借用官方的資源，《文壇》的影響力才得以開展。論文以《文壇》史料的整理與閱讀為主軸，先概述刊物發行各時期的發展狀況與經營策略，說明支持主導文化的習性，使經營獲得利用官方資源的優勢，再加上以讀者為導向的行銷策略，拉攏各界寫作人才的努力，使《文壇》在 50、60 年代有辦厚大刊物的實力，也有持續經營的條件。但傾官方的習性也讓編者抗拒過度商業化，難以適應商業機制的挑戰，促成此刊 60 年代後期之後，影響力逐漸式微，顯現支持主導文化的習性，對《文壇》既有正面也有負面的影響。其次，由《文壇》的中外文學介紹，可發現《文壇》為了解決反共困境而介紹中外文學，但意識型態不完全主導傳播效果。支持主導文化的習性，造成對外國文學側重技巧面的學習，抗拒現代主義批判的面向，限制心理分析技巧表現尺度，但所介紹的外國文學暗藏批判的火種，雖然因當時文學環境的禁制力量，無法完全發揮力量，但給讀者留下了文學暗示。《文壇》的中國文學介紹亦然，著重文學脈絡和知識的介紹模式，以及用「匪情描寫」的框架詮釋三十年代文藝，皆和《文壇》文學位置有關，甚至《文壇》致力於寫作教育，也為了培養反共文學寫手。但其文學教育卻不限支持反共者才可享受，而向任何有志於創作者開放。在創作實踐方面，雖然《文壇》反共立場鮮明，但反共懷鄉和台灣書寫始終是《文壇》並存的書寫趨勢。本文著眼當中的台灣書寫，發現《文壇》的台灣書寫，一方面如同范銘如討論 50 年代女作家的作品般，有關關注家台灣困與樂的傾向，但反共活動的支援，亦為《文壇》台灣書寫的一部分，作家們並未因為關注台灣生活，就完全放棄書寫反共或懷念原鄉，此現象給予我們補充「家台灣」論述的機會。過去，「家台灣」論述提醒研究者注意「反共之外的異聲」，但由《文壇》的個案差異，可發現家台灣書寫不一定是反共之外的

異聲，而可能是反共內外作家們同時關注的課題。從不同作家書寫台灣的差異，也可發現刊物雖有特定立場，但編者極力傳播反共立場之餘，也努力實踐開放園地給創作者的初衷，盡量容納不同觀點的創作，使《文壇》中的創作彼此有對話空間，而不只是服膺官方文化政策而已。

關鍵詞：函授教育、台灣書寫、外國文學譯介、戰後文學批評、情慾書寫



目 錄

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與問題意識.....	1
第二節 前行研究.....	6
第三節 研究範圍.....	9
第四節 研究方法與論述架構.....	12
第二章 反共·讀者·純文學：《文壇》發行歷程與經營特色.....	17
第一節 穆中南與《文壇》發行的歷程.....	18
一、 穆中南文藝報國理念與《文壇》的編輯.....	18
二、《文壇》的發行歷程.....	20
第二節 《文壇》經營的特色.....	41
一、 與官方資本結合的經營模式.....	41
二、爭取讀者支持的努力：讀者與作家經營策略.....	56
第三節 小結：支持主導文化的利弊.....	86
第三章 官方型刊物文學傳播的重層性格：《文壇》中外文學介紹.....	88
第一節 外國文學譯介.....	88
一、把外國文學視為創作參考座標：《文壇》引介外國文學的態度.....	88
二、思潮與作品譯介並重：《文壇》外國文學譯介的成果.....	92
三、對心理描寫「技巧」的偏重與限制.....	115
第二節 中國文學介紹.....	120
一、立足傳統滋養白話文創作：對中國文學的態度.....	120
二、支援官方道統的中國文學介紹.....	122
三、體制內外推廣、提昇白話文創作.....	135
第三節 建立文學批評機制的嘗試：詩文專欄的設立.....	155

第四節 小結：推進和禁制力量並存.....	166
第四章 禁制與逸離：《文壇》情慾書寫的限制與模式.....	170
第一節 觸碰界線：從《心鎖》事件談起.....	170
第二節 禁制環境下的情慾書寫.....	174
一、情慾書寫的尺度：含蓄、朦朧的表現方式.....	174
二、《文壇》情慾書寫的模式：徘徊在母職與情慾之間的女性.....	178
第三節 小結.....	183
第五章 反共與在地化交混的日常生活：台灣書寫的傾向與特色.....	185
第一節 《文壇》台灣書寫的傾向.....	185
一、書寫焦點轉向台灣生活.....	186
二、台灣書寫趨向之一：日常生活的樂趣與困境.....	188
三、台灣書寫趨向之二：反共作為台灣日常生活的內容.....	199
第二節 《文壇》台灣書寫作品析論：以穆中南、孟瑤、盧克彰等作家為例.....	202
一、穆中南：內涵反共精神的台灣書寫.....	203
二、孟瑤：家台灣底下的掙扎與困境.....	208
三、盧克彰：親情作為墮落者的救贖.....	214
四、田原：職場生態與城市惡風俗批判.....	219
五、本省籍作家.....	227
第三節 小結：刊物立場與創作實踐之間.....	240
第六章 結論.....	242
參考文獻.....	248
一、文獻史料.....	248
二、研究專書.....	248
三、單篇論文與報紙資料.....	250
四、學位論文.....	253
附錄：《文壇》叢書目錄初編.....	255

第一章 緒論

第一節 研究動機與問題意識

戰後台灣文學雜誌中，從 50 年代持續經營至 80 年代的《文壇》，是一份不容忽視的雜誌，一方面因刊行時間長且具官方色彩，由此份刊物影響力的擴張與衰微，能提供我們觀察戰後台灣文壇變遷的視角。另一方面，《文壇》雜誌的經營者穆中南，同時兼營叢書、文壇函授學校，在文藝資訊尚未普及的年代，提供文藝愛好者進修的管道，以及發表的空間；且為鼓勵長篇小說創作，《文壇》一直以擴增篇幅自許，在其興盛期每期刊載字數高達 30 至 40 萬字不等，打破文長限制刊載長篇小說，對戰後長篇小說創作的影響力，值得論者重視。此外，《文壇》重視培養新人作家，不分省籍拉攏有潛力的寫作者，除了鍾肇政常在此發表外，文壇社亦曾支持《本省籍作家作品選集》發行，要考察戰後本省籍作家透過何種管道，再度浮出文壇，以及本省與外省作家往來的情況，《文壇》也是我們應該觀察的對象之一。

就目前的研究成果來說，除了零星的單篇論文，尚未有以《文壇》為研究對象的學位論文，除了因刊物所跨年代過長，加上史料龐雜，蒐集不易，《文壇》對國民黨文藝政策、運動曾熱烈支持，穆中南、陳紀滢、王藍等重要參與者，甚至是文化清潔運動、戰鬥文藝的主要推動者，和官方剪不斷理還亂的關係，及其堅定的反共立場，可能是其影響力雖廣，卻不為研究者青睞的原因之一。

然而，戰後台灣文壇在戒嚴體制下，無論是積極支持或消極反抗官方的言論，都無法完全排除官方勢力的影響，不同理念的作家個人與社群，皆必須尋求面對文學環境潛在禁制力量的策略，是以無論文學光譜上和官方的距離遠或近，都有考察的必要，如此才能更適切描繪戰後台灣文壇的圖像。

以往我們比較常談論的是光譜上遠離官方的文學社群，藉由強調官方極力

召喚作家們支持反共的情境下，他們回歸於文學藝術性的討論，迂迴表達對官方介入文學發展的異議，突出作家的文學自主性。與此相較，文學光譜上傾向官方立場，如同《文壇》這類文學團體，往往被質疑缺乏文學自主性，等同於官方的傳聲筒，特別著墨這類文學團體對文藝政策的參與之外，其餘便略過不談。然而值得我們思考的是，文藝立場與官方一致，是否所經營的文學內容，除了反共、文藝政策之外，沒有其他值得討論的內容？如果我們不太可能藉由強調一份傾官方立場的刊物，對官方觀點的批判，以此突出它的重要性，那麼我們究竟該如何瞭解這類刊物對台灣文壇的影響？對於這個問題，前行研究者關於反共文學和 50 年代文學的討論，能夠給我們一些啟發。

較早之前的研究者，如本土派的葉石濤、彭瑞金等人，曾批評反共文學為政策附庸、歌功誦德的八股文學¹，與此同時大陸學者劉登翰、白少帆在書寫台灣文學史時，同樣對此類書寫抱持負面評價，因反共文學和特定意識形態、國民黨官方緊密連結，而直接評價其為缺乏藝術價值的宣傳文學²。

這種觀點一度成為我們對「反共文學」的認知，並將其擴展為對 50 年代文學的定位，致使反共文學和 50 年代文學的研究，出現過於簡略與同質化的現象，而論者後續的討論也就由此弊病而發，試圖從不同觀點，釐清此類文學經驗在台灣文學發展中的意義，及所帶來的後續影響。如齊邦媛由反共文學與大陸傷痕文學的相似性，指出可將之視為傷痕文學的前奏³，承此說法王德威在〈一種逝去的文學？—反共小說新論〉中表示反共文學的誇張敘事，來自其焦慮，「作家一再的重複個人及群體的痛苦經驗，與其說臥薪嘗膽，以俟將來，更不如說是自圓其說，重溯安身立命的源頭」⁴，他不否認強烈的意識形態要求，致使反共作品

¹ 葉石濤，《台灣文學史綱》，高雄：文學界，1987，頁 88-89；彭瑞金，《台灣新文學運動四十年》，高雄：春暉出版社，1997.8，頁 105-106。

² 劉登翰，《台灣文學史》(上)，福州：海峽文藝，1993；白少帆，《現代台灣文學史》，瀋陽：遼寧大學出版社，1987，頁 4。

³ 齊邦媛，《千年之淚》，爾雅出版社，1990，頁 31。

⁴ 王德威，〈一種逝去的文學？—反共小說新論〉，《如何現代，怎樣文學？—十

的存續有其時效性，但也嘗試說明此種書寫出現的歷史情境與心理因素，及其書寫範式所承襲的文學傳統，並指出陳紀滢、潘人木、姜貴、張愛玲等作家，經營此課題的獨特切入點，此種批評方式，擺脫單純只從意識形態或只從美學考察文學，而觸及此種文學形式的歷史命題，及各別作家於此命題下的藝術實踐⁵。

邱貴芬、范銘如、梅家玲等學者，則著眼於 50 年代女性書寫開展出與男性不同的家國想像，認為為數眾多的女作家參與了 50 年代文壇的建構⁶，她們的文學實踐與文本空間座標的轉移，提醒我們光以「反共懷鄉」來定位 50 年代文學並不適切，借用龔鵬程對本土派文學史觀的反思來說，以「非單線」的史觀去考察 50 年代文學，而非僅用「反共」或「政治附庸」來概括，確有必要⁷。

九、二十世紀中文小說新論》，台北：麥田出版社，1998，頁 145。

⁵ 同樣從歷史因素來考慮，楊照以離亂經驗與戰爭陰影所形塑的「末世情境」，說明 50、60 年代反共文學與現代主義文學並行發展，其實是對此情境的不同回應；然從台灣文學典律化的角度來看，後來現代主義文學成為文學正宗，論者仍不斷追認其影響力，現在我們所認可的「純文學」，便承襲了現代主義的美學形式，與此相對，反共文學並未典律化，而只以一種概念的形式存在，且被區隔於「我們的」文學之外，一般讀者對其文學腔調不會產生了解的趨力，楊照的觀點點出我們對「反共文學」的內涵及文學表現，可能並未真的深入了解，而存在著認識的鴻溝。參考楊照，〈文學的神話·神話的文學一論 50、60 年代的台灣文學〉，《文學、社會與歷史想像—戰後文學史散論》，台北：聯合文學出版社，1995 年 10 月，頁 111-121；楊照，〈末世情緒下的多重時間一再論 50、60 年代的台灣文學〉，《文學、社會與歷史想像—戰後文學史散論》，台北：聯合文學出版社，1995 年 10 月，頁 123-134。

⁶ 如范銘如指出在 50 年代一片懷鄉之聲中，女作家筆下家的指涉悄悄位移，而出現「家台灣」的現象。邱貴芬則認為 50 年代女作家的書寫實踐，打開台灣女性文學創作前所未有的空間，當她嘗試建構台灣女性小說史時，便由這些女作家寫起。梅家玲則曾以《文藝創作》刊登的作品為討論對象，指出女性藉由家庭位置的優勢，以小敘述顛覆男性國族大敘述，而出以「家」覆「國」的現象。參考范銘如，《眾裡尋她：台灣女性小說縱論》臺北：麥田出版，2002。邱貴芬，〈導讀〉，《日據以來台灣女性作家選讀》，台北：女書文化事業，2001，頁 26。梅家玲，〈性別 VS. 家國：50 年代的台灣小說—以《文藝創作》與文獎會得獎小說為例〉，《台大文史哲學報》55，2001 年 11 月。

⁷ 龔鵬程認為用反共文學來概括 50 年代的台灣文學，是一種簡化的歷史描述，因反共文學一詞雖於 1949 年由孫陵提出，但當時文學界整體形勢並未風行，且

此外，張誦聖從 80 年代女作家的研究發現，1949 年之後奠定的主流文學生態及其審美意識，具有隔代遺傳的現象，指出回溯 50 年代文學體制與主導文化，有其必要性⁸，因作家們所參與的文化體制和所背書的價值，仍持續和其他文化力量角力，影響當代的審美意識；在同樣的理路之下，應鳳凰運用布赫迪厄場域理論，將文壇視為一個大型的文學場域來觀察，各別作家與文學集團分別佔據相對的場域位置，她提出「學院派文藝雜誌」、「官方文藝雜誌」、「大眾文藝雜誌」的三角結構，來闡釋 50 年代文藝雜誌的發展型態與關係⁹，同時延用類似的架構處理 60 年代文藝雜誌與文壇生態¹⁰，一方面觀察反共文學和現代主義揉合現象

大陸來台文人陣營內部仍頗複雜，不可直接概括為一類，同時文獎會等組織，對台灣文學發展不是只有壓抑，亦同時有促進之功，然本土派的論者卻完全略過龐大的文學史料，對外省作家的貢獻視而不見，因而提出應以非單線的史觀，作為論述 50 年代及其後的文學發展的方法論。在類似的思考下，陳芳明的台灣新文學史書寫，一方面採用後殖民史觀，說明官方文藝政策造成戰後左翼文學系譜與台灣本地歷史經驗斷裂，另一方面也同時評述反共文學的功過，承襲前行學者的論點，強調林海音、聶華苓兩位編輯的重要性，由她們所引介的女性作家、省籍作家、軍中作家、現代主義作家，說明文學發展由反共過渡到現代主義的各種文學伏流，較為全面地考察 50 年代文學成果，其論述方式已不同於葉石濤等前行論者，在批判文學體制之餘，亦呈現台灣文學發展的多元與多層特質。參考龔鵬程，〈台灣文學四十年〉，《台灣文學在台灣》，台北：駱駝出版社，1997，頁 3-73；陳芳明，《台灣新文學史上》，台北：聯經出版社，頁 263-382。

⁸ 張誦聖，《文學場域的變遷—當代台灣小說論》，台北：聯合文學，2001，頁 115-133。

⁹ 應鳳凰，〈五 0 年代文藝雜誌概況〉，《文訊》第 213 期「台灣文學雜誌專號」，頁 28-34。

¹⁰ 60 年代使用的詞彙是「主導型」、「前衛型」、「大眾型」，60 年代的用法更著重於文化形構的力量，而非特定的組織，如 50 年代使用「學院派」一詞，其實指涉的是學院中的前衛派，但學院內部同時存在傳統與前衛的支持者，用「學院派」一詞，未必能夠區分清楚，相比之下，「前衛型」之說，更為適切。60 年代的用法可參考應鳳凰，〈文藝雜誌、作家群落與六 0 年代台灣文壇〉，發表於東海大學中文系主辦「苦悶與蛻變：60、70 年代台灣文學與社會國際學術研討會」，2006 年 11 月 11-12 日；後收錄於《苦悶與蛻變：60、70 年代台灣文學與社會國際學術研討會》，東海大學中文系主編，文津出版社，2007，頁 117-150。

¹¹，另一方面提供跨時期考察 50、60 年代文學雜誌與文藝思潮流變的理論框架，能讓我們較清楚地看出文學發展轉變的軌跡¹²。

從諸位學者的研究可以發現，回溯 50 年代各別作家社群與文藝團體在文學實踐過程中，其所支持的文學觀點、對文學的期待和運用的文化資本，如何形構特定文學刊物所傳播的文學內容，有助於我們理解具主導文化色彩的文學刊物。

回到《文壇》本身來看，身為應鳳凰分類中的「官方文藝雜誌」，我們不太可能在反共的大敘述之外，去尋求《文壇》的特殊性，而應該問當《文壇》支援這個大敘述建構時，使其發展出怎樣的策略、得以動用哪些資源，去傳播其文學觀點？當支援官方文藝政策為其文學經營的潛在動力時，除了促成官方文藝論述形成，擴大論述傳播的版圖外，是否有其他正面的價值？

其次，從思潮並置發展的觀點來看，當 50、60 年代《文學雜誌》、《現代文

¹¹ 從文學伏流或思潮並置發展的觀點，來考察 50、60 年代文學發展狀況，已有豐碩成果，不過前人研究主要集中於《文學雜誌》、《現代文學》、《文季》等學院派，《現代詩》、《藍星》、《創世紀》等詩社，對現代主義的接受與傳播之功，或討論拒絕為官方宣傳、拓展文藝發表園地的《自由中國》文藝欄、林海音主持的《聯副》，但較少討論到具官方或大眾色彩的刊物，是否涉入又如何涉入此一思潮的傳播，而不同於學院派刊物。然而，近幾年的研究趨勢逐漸改變，官方或大眾色彩的刊物以其發行量大或通路較廣，蘊藏潛在的文學影響力，而被論者注意，同時亦有研究生以此為題，撰寫碩士論文，如黃怡菁以《文藝創作》討論對象，處理到此刊物如何透過獎金委員會的組織，意圖擴展影響力，同時為了提高反共文學藝術性，《文藝創作》亦出現翻譯西方的系列作品。參考黃怡菁，《《文藝創作》（1950-1956）與自由中國文藝體制的形構與實踐》，國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2005。

¹² 沿著此種理論框架，應鳳凰除了整體性的考察 50、60 年代的文學生態，亦分別針對各別文學雜誌、文學思潮與文類，以及各別作家文學表現展開研究，針對文學雜誌有〈張道藩《文藝創作》與五 0 年代台灣文學〉、〈五十年代台灣文藝雜誌與文化資本〉、〈《自由中國》《文友通訊》作家群與五十年代台灣文學史〉等篇章；針對文學思潮的如〈台灣五十年代詩壇與現代詩運動（上）（下）〉、〈五 0 年代的台灣小說「反共美學」初探〉等；對各別作家的評述如〈朱西寧的反共文學論述〉、〈勤寫譯、多參賽—鍾肇政與五 0 年代台灣文學運動〉、〈鍾肇政與五、六十年代台灣文化生產場域—論戰後初期本土文學位置的形〉、〈林海音的女性小說與台灣文學史〉等。兼顧整體與個案的研究方法，值得後來的研究者參考。

學》、《文季》等學院派，《現代詩》、《藍星》、《創世紀》等詩社，涉入現代主義的接受與傳播，探索創新的途徑與面對中國文學傳統的方法時，《文壇》傾官方的位置、所欲解決的文學困境，又如何影響它引介外國文學思潮與中國文學的方式？

最後，回到作品議題來說，支持官方文藝的立場，使《文壇》理所當然地刊載反共懷鄉的作品，期待作家們在書寫中呈現政府建設的成果，然而，《文壇》作家除了書寫反共懷鄉之外，許多作家也關注到台灣生活的種種，一份以外省作家為主體、支持反共的刊物，所經營的台灣書寫究竟提供哪些關懷面向，也是本文想嘗試討論的問題。此外，由於《文壇》擁有鮮明的文藝立場，同時也自我期許要將發表園地開放給所有寫作者，因此我們也可以檢驗《文壇》編者是否嘗試以特定的意識形態，收編眾多作者的創作實踐。

第二節 前行研究

或因濃厚的反共色彩，以及史料難以蒐集齊全的問題，目前尚未有針對《文壇》雜誌的學位論文，就單篇論文來說，亦僅有陳秀美、應鳳凰、封德屏三位針對《文壇》有較多的討論，其餘主要是穆中南、朱嘯秋等編者的訪問，以及一些簡短的介紹文章¹³。

陳秀美〈五0年代的穆中南與文壇〉¹⁴一文，將《文壇》的發刊，放置於50年代特殊的政治與文藝環境下，藉由梳理50年代文藝雜誌發刊的狀況、性質，

¹³ 除了此處討論的三篇外，目前筆者蒐集所見包括以下幾篇，因文章內容主要談論《文壇》編者貢獻，和前三文內容重疊，此處暫不討論，僅列篇名以供參考：安克強，〈以「文壇」灌溉文壇的老園丁——文壇耆宿穆中南〉，《文訊》革新號第32期，1991年9月；羅盤，〈穆中南、朱嘯秋與「文壇」〉，《文訊》213期，2003年7月，頁105-106；彭碧玉，〈名「老編」的新目標——訪「文壇」新發行人朱嘯秋先生〉，《文藝月刊》，1987年，頁51-55。

¹⁴ 陳秀美，〈五0年代的穆中南與文壇〉，《空大人文學報》11，2002年12月。

以及勾勒《文壇》發刊、文壇叢書與函授學校經營始末，試圖為 50 年代的《文壇》定位，並肯定穆中南對文壇的貢獻。這篇文章注意到政治結構對文學發展的影響，以及不同時代文藝雜誌的共同語彙，值得我參考。不過本文在論述推展上常出現過於簡化的毛病，如認為 50 年代文藝雜誌都極力配合文藝政策的建立與實踐，純文學創作繳了空卷，一方面忽略各別雜誌的差異發展，另一方面值得探究的是，當文藝雜誌紛紛致力於推行反共文學，「純文學」是否就完全沒有生存空間？面對《文壇》這樣同時標榜反共和純文學的刊物，我們該更細緻處理政治意識型態與文學理念的共構關係，以及在文學與意識型態傳播過程中，是否促成傳播者預期之外的傳播效果。

此外，《文壇》發行由 50 年代持續到 80 年代，且以文藝介入政經、文藝變局是其一貫立場，從雜誌發行狀況來看，此刊物在 50 年代初具規模，進入 60 年代影響力越大，至 60 年代後期因同類型雜誌的競爭，出現沒落跡象，70、80 年代在文學媒體商業化的情況下，雖欲堅持純文學立場，和商業化保持距離，但仍不敵市場機制，後雖改變純文學立場，轉型為綜合性刊物，仍於 1985 年停刊。

陳秀美以 50 年代的《文壇》為考察對象，能讓讀者瞭解《文壇》站穩腳跟的幾項因素，以及參與反共文藝運動的概況，但無法處理到《文壇》50 年代之後的發展狀況，及當 50、60 年代現代主義文學思潮蔚為風潮時，《文壇》以何種方式加入翻譯西方文學的行列，從新興文學潮流中，嘗試面對反共文學的困境。

這些問題的梳理，將有助於釐清《文壇》本身的文學位置與影響的性質，因此建立在陳秀美的討論基礎上，我在論文將進一步嘗試探討以上相關論題。

應鳳凰和封德屏的文章，對《文壇》刊行始末與整體編輯表現、文藝立場，則有比較完整個呈現，應鳳凰〈「文壇」老園丁—穆中南〉¹⁵、〈文壇社與穆中南〉¹⁶二文，內容大同小異，但後者較為完整，主要整理《文壇》刊行期間重要歷史

¹⁵ 應鳳凰，〈「文壇」老園丁—穆中南〉，《文藝月刊》197 期，1985 年 11 月號，頁 8-19。

¹⁶ 應鳳凰，〈文壇社與穆中南〉，《文訊》第 19 期，1985，頁 268-291。

與貢獻，值得參考的是她勾勒出《文壇》參與的幾項文藝運動，以及推動菲華文藝、函授學校等重要面向，且列出各時期重要作者、作品篇目與叢書，幫助讀者初步了解《文壇》文學表現，以及《文壇》同時發展純文學與反共文學的狀況。

然應鳳凰這兩篇文章主要是史料整理性質，尚未細部梳理當中可延伸討論議題，不過她在處理 50、60 年代文學雜誌與生態時，曾將《文壇》列為觀察對象，偏屬於官方文藝雜誌（50 年代）¹⁷、主導型（60 年代）雜誌，但因同時重視溝通讀者，而有朝「大眾型」偏移的現象，又指出《文壇》與前期《幼獅文藝》、《新文藝》作家群頗多重疊，提供定位《文壇》的理論框架，以及思考此刊影響範圍的參考點，對本文深具啟發，我在論述時亦將援用其觀點。

然而如同彭錦堂所言，應鳳凰從三股文化形構力量去思考文壇生態，為文學社群定位，雖提供頗為有效的論述框架，但這三股力量交疊、交纏的狀況，比想像中複雜¹⁸，光就《文壇》所偏屬的主導型來說，許多作家群和前衛型、大眾型重疊，如何欣在《文季》是西方文學主要引介者之一，但他同時也在《文壇》、《皇冠》發表文章；紀弦 1953 年創辦「現代詩」季刊，發動「新詩的再革命」，1956 年組成「現代派」，提倡「新現代主義」，同時也持續活躍於《文壇》，諸如此類的例子還有很多，可證三種類型的文學團體並非壁壘分明，而是分別佔據文壇的相對位置，彼此的界線和位階，隨社會情勢和各別文學實踐位移，箇中狀況並非一時半刻可釐清。應鳳凰的論文提供一個好的開端，讓後來的研究者可以進一步細緻梳理，而我這篇論文將以個案研究為對象，藉由《文壇》對西方文學思潮接受與傳播的態度，及經營上所運用的文化資本，爭取讀者的策略等，嘗試梳理此一論題。

封德屏〈穆中南與《文壇》雜誌〉一文¹⁹，雖也以史料呈現為基礎，但是少

¹⁷ 應鳳凰，〈五 0 年代文藝雜誌概況〉，《文訊》第 213 期「台灣文學雜誌專號」，頁 28-34。

¹⁸ 彭錦堂，《苦悶與蛻變：60、70 年代台灣文學與社會國際學術研討會》，東海大學中文系主編，文津出版社，2007，頁 151-152。

¹⁹ 封德屏，〈穆中南與《文壇》雜誌〉，收入徐照華主編《台灣文學傳播全國學術

數專論《文壇》文學史地位的論文，她主要以發行人穆中南的影響為切入點，著眼於他的反共文藝思想、編輯與出版理念、函授學校文學教育理念，梳理出《文壇》刊物走向與主持人穆中南關係緊密，同時也點出其文學傳播具有政治與教育性質。值得參考的是，她並比《文壇》同時期的文學雜誌，指出 60 年代末期《文壇》純文學表現，不及《純文學》、《台灣文藝》等雜誌具有特色，通俗性亦比不上《皇冠》、《小說創作》，而走向沒落之路，從文學市場競爭力，解釋《文壇》影響力開展與減退的客觀因素，為《文壇》的登場與退場提出合理推論。我在後續論述中，將承襲其對《文壇》文學表現的觀察，從其經營策略與文藝立場對市場的依違，梳理《文壇》發揮文學影響力所採取的策略。

第三節 研究範圍

本文以《文壇》雜誌為研究對象，然因《文壇》雜誌是穆中南所辦文壇社的業務之一，《文壇》雜誌的經營、內容和文壇社其他營運項目互有關聯，但文壇社所涉及的史料龐雜，相關資料分散各處，許多文獻尚待出土，以一本碩論要通盤討論文壇社所涉及的文學議題，難免粗略、簡化，因而有必要採取階段性研究，先梳理《文壇》雜誌主要文藝理念、文學表現與經營型態等基礎問題，為其初步定位，日後有機會再延伸討論其他論題。

在說明本文預定的研究範圍之前，先概述文壇社的經營體系與發展狀況。關於文壇社的經營體系，應鳳凰、封德屏、陳秀美在她們的文章中都曾提及，對照《文壇》內容與論者陳述，可以推測她們的說法應是依據《文壇》中，發行人穆中南一再重述的發行歷史，此處主要依據穆中南的說法，並對照論者提供資料，以及我閱讀史料所得加以說明。

根據穆中南在〈奮鬥十年—為本刊創刊十週年而作〉²⁰一文所提到的，文壇

研討會論文集》，中興大學台灣文學研究所出版，2007，頁 374-401。

²⁰ 穆中南，〈奮鬥十年—為本刊創刊十週年而作〉，《文壇》第 24 期，1962 年 6 月，頁 6-10。

社的經營項目包括《文壇》雜誌、文壇叢書與文壇函授學校，光就《文壇》雜誌來說，其出版體系就有好幾個分支。

首先，《文壇》於 1952 年 6 月 1 日創刊，至 1956 年 7 月 1 日出完第 4 卷第 7 期後，在 1957 年 2 月 10 日出版特大號後停刊。創刊號採用 16 開本的規格發行，頁數 44 頁，售價新台幣 4 元，發行之初所採用的 16 開本，是日後《文壇》主要的開本規格，直到第 133 期始有變更，但頁數和定價時有變動，2 卷 2 期曾出現 16 頁、定價 1 元的狀況，隔期因增加篇幅又改為 2 元，之後至第 4 卷又改為 3 元，頁數則多在 50 頁之下，《文壇》此時仍屬初具規模，直至 1957 年 2 月特大號刊行 190 頁，才開啟日後巨型刊物的型態。

此時期基本上刊行時間尚未穩定，雖預定以「月刊」型態為主，但仍有脫期現象，各卷期數不定，對照陳秀美論文所附卷期目錄²¹，以及文訊雜誌社蒐集目錄資料、國民黨黨史館館藏資料，此時期出版期數共有 38 本（合刊本以 1 期計）。

《文壇》停刊之後，由於特大號廣受好評，使穆中南體會到只要雜誌內容好，仍大有可為，因而於停刊十個月後，於 1957 年 11 月 15 日復刊，此時改為《文壇季刊》，不定期出刊，且刊期重新計算；自第 6 號（1960 年 5 月）到第 10 號（1961 年 2 月）改為雙月刊，但仍保留季刊名號；而第 11 號（50 年 5 月）開始就變為月刊了，自此一直到第 303 期停刊，此為《文壇》主要發行的體系。

此時期仍以 16 開本為主，至第 132 號因經濟因素才改為 24 開本，後依眾議 32 開本較易攜帶，第 154 期又改為 32 開本，之後因資金問題暫且解決，在《文壇》25 週年，又改回 16 開本（第 191 號），直到第 212 期朱嘯秋接手後，為適應時代才又改為 32 開本，此種開本形式一直持續到《文壇》停刊。

在史料的獲取上，1957 年復刊至 1985 年 11 年停刊為止，此期間的《文壇》史料在台大、政大、台灣分館皆有館藏，雖仍有連續缺期與破損現象，但相對而言館藏較為齊全，有助於研究者勾勒出《文壇》這份刊物主要的發展走向。

²¹ 陳秀美，〈五 0 年代的穆中南與文壇〉，《空大人文學報》11，2002 年 12 月，頁 52。

除了主要發行體系之外，據穆中南所言，還有兩個支系是對內發行的，主要針對文壇函授學校的學生，一為 1957 年 3 月出版 32 開本的小型《文壇》，內容主要是通訊、介紹寫作方法、批改示範、優秀同學作品共賞等，編次是第 5 卷第 1 期起到第 7 卷第 3 期止，與對外發行的《文壇》並行出版，共出版 27 期，至 1960 年 9 月因對外發行的《文壇》改為雙月刊，且計劃改為月刊，欲集中心力而停刊。另一個是「文壇簡訊」，4 開報紙型的非賣品，只贈送給函授學校的學生，內容偏重於通訊、專題研究、同學報告等，主要用於連絡結業同學，以持續研究，後因同學地址變更過快，試辦一年，出版 12 期就停刊了。

這兩個支系主要可以讓我們釐清在《文壇》雜誌之外，由穆中南所主持的文壇函授學校，以何種方式培養文藝人材，函授學校所傳播的文學理念和《文壇》雜誌是否一致？然而，這兩份小型刊物與文壇函授學校編寫的教材，目前未見館藏，因此暫不列入論文討論的範圍，至於相關論題的討論，則採取策略性的作法，倚賴穆中南《寫作的境界》所收錄文壇函授學校部分通訊，及辦學理念自述，以及函授學校教師文藝理念所集結成冊的文壇叢書，片段地勾勒出文壇函授學校的經營概況。

由以上概述可知，研究《文壇》這份刊物的難點，除了刊物發行時間長、篇幅很大，要掌握雜誌對各時代社會狀況的回應，需花費很大心力外，最難突破的是史料不全的問題，基於《文壇》雜誌是文壇社涉入文學場域起點，叢書和函授學校則是其後逐步加入的經營體系，且《文壇》雜誌的史料相對而言較為齊全，故本文將以《文壇》雜誌為主要研究材料，參酌文壇叢書、函授學校相關史料，盡可能梳理出《文壇》的經營型態與文藝傳播的路徑。

聚焦於《文壇》雜誌來說，以其主要發行的體系為觀察對象，對內發行的兩個支系，暫不列入討論，僅在需要的章節，引述外圍資料說明。此外，因《文壇》雜誌從 50 到 80 年代共發行 37 年，期間雜誌走向與政經情勢變動頗劇，當中《文壇》在朱嘯秋接手後，由純文藝刊物轉型為綜合性刊物，《文壇》一貫的刊物精神已變，增加許多知識性、趣味性的專欄，和穆中難經營時期，著重中外文學傳

播與創作的趨勢相異，不符合我這篇論文預設論題，故在研究範圍的限定上，除了第一章談到《文壇》雜誌歷史部份，針對整份刊物述說外，之後的論述以穆中南主持的 27 年內的篇章為討論對象。此外，因《文壇》曾多次改版、更名、卷期重啟，為了貼近原始資料，行文時依刊物本身狀況標名，但為了避免混淆，視需要標註出版日期方便辨別。

第四節 研究方法與論述架構

本文以《文壇》雜誌為研究主題，可歸屬於「文學雜誌學」的範疇，李瑞騰在〈什麼是文學雜誌學？〉一文中，提到此學術詞彙的定義：「以文學雜誌為研究對象，建立起一門文藝新科學，那就是文學雜誌學²²」，具體的研究方法則包括「對於個別雜誌的某一期，或某階段數期，或全部刊物進行評析，處理編輯理念、策略與實際發表的作品之間的關係，甚至於分析論斷一份雜誌或雜誌群的存在意義和在文學史上的價值，這些應該屬於文學雜誌實際批評的範疇。²³」

將這樣的概念落實於《文壇》雜誌研究來看，首先，考量《文壇》的刊行期從 50 年代跨越到 80 年代，且多年來保持厚大刊物的經營規模，在一本論文之內，難以全盤討論《文壇》所包涵的文學內容，因此本文以《文壇》本身史料的整理與閱讀為主軸，先概述刊物發行各時期的發展狀況與編輯重心、經營策略，使讀者對《文壇》的文學立場偏向、如何展開影響力，有基本的認識。其次，採取主題式研究，討論《文壇》持續經營的中外文學傳播，以及作品議題，更具體地釐清此刊物給予台灣文壇提供哪方面的貢獻與文學關懷。

在論述架構上，本文第一章說明研究動機、問題意識與論文基本架構，第二章、第三章、第四章、第五章是論文論述主軸，分別從《文壇》的發行歷程與經營特色、中外文學介紹、情欲和台灣書寫的傾向與作品析論，釐清雜誌透過什麼管道發揮影響力，以及實際的文學表現，給予讀者怎樣的文學文化想像，藉由以

²² 李瑞騰，〈什麼是文學雜誌學？〉，收錄於《文化理想的追尋》，南投縣立文化中心出版，1995，頁 121。

²³ 李瑞騰，〈什麼是文學雜誌學？〉，收錄於《文化理想的追尋》，南投縣立文化中心出版，1995，頁 121。

上的論述，於第五章綜論《文壇》的貢獻，為其初步定位，最後說明本論文的侷限，以及可以延伸討論的議題，以待識者共同努力來克服。

預定撰寫篇章架構如下：

第一章 緒論

第一節 研究動機與問題意識

第二節 前行研究

第三節 研究範圍

第四節 研究方法與論述架構

本章將說明論文的研究動機與問題意識、前行研究所開展的論題，陳述《文壇》史料概況與論文預設研究範圍，以及所採用的研究方法與論述架構安排，在緒論設定的架構下，於其後章節逐步展開論述，解決緒論所提出的問題意識。

第二章 反共·讀者·純文學：《文壇》發行歷程與經營特色

第一節 穆中南與《文壇》發行的歷程

一、穆中南文藝報國理念與《文壇》的編輯

二、《文壇》的發行歷程

第二節 《文壇》經營的特色

一、與官方資本結合的經營模式

二、爭取讀者支持的努力：讀者與作家經營策略

第三節 小結：支持主導文化的利弊

本章主要是論文前導性研究，先交代《文壇》雜誌發行歷史，並依各時期刊物編輯風格為其分期，勾勒出《文壇》發展輪廓。其次，因為《文壇》的純文學經營深受支持官方文藝政策的立場影響，為了爭取讀者支持，也發展出一套讀者

與作家經營策略，論文從這兩方面著手，考察《文壇》透過哪些經營策略，展開其文學影響力。

第三章 官方型刊物文學傳播的重層性格：《文壇》中外文學介紹

第一節 外國文學譯介

- 一、把外國文學視為創作參考座標：《文壇》引介外國文學的態度
- 二、思潮與作品譯介並重：《文壇》外國文學譯介的成果
- 三、對心理描寫「技巧」的偏重與限制

第二節 中國文學介紹

- 一、立足傳統滋養白話文創作：對中國文學的態度
- 二、支援官方道統的中國文學介紹
- 三、體制內外推廣、提昇白話文創作

第三節 建立文學批評機制的嘗試：詩文專欄的設立

第四節 小結：推進和禁制力量並存

對外國文學譯介的重視與重審中國文學傳統，是戰後台灣文壇重要的文學趨向，《文壇》雖然支持官方文藝政策，但也注意到反共文學八股化的困境，而有意透過兼容傳統和學習外國文學，提昇白話文創作水準，本章分別討論《文壇》的外國文學譯介和中國文學介紹，嘗試探討作為一份支持官方文藝的刊物，《文壇》的中外文學介紹有何特殊性，又提供哪些具體的成果。

第四章 禁制與逸離：《文壇》情慾書寫的限制與模式

第一節 觸碰界線：從《心鎖》事件談起

第二節 禁制環境下的情慾書寫

- 一、情慾書寫的尺度：含蓄、朦朧的表現方式
- 二、《文壇》情慾書寫的模式：徘徊在母職與情慾之間的女性

第三節 小結

本章聚焦於《文壇》編者重視學習心理描寫技巧時，選錄了許多觸及情欲心理的作品，但刊物及文學環境的禁制性，又限制作家書寫此主題的尺度。本章嘗試說明在此情況下，文學環境潛在限制如何影響六〇年代情慾書寫的模式，以及怎樣的情慾表現方式被編者厭斥。

第五章 反共與在地化交混的日常生活：《文壇》台灣書寫的傾向與作品析論

第一節《文壇》台灣書寫的傾向

一、書寫焦點轉向台灣生活

二、台灣書寫趨向之一：日常生活的樂趣與困境

三、台灣書寫趨向之二：反共作為台灣日常生活的內容

第二節《文壇》台灣書寫作品析論：以穆中南、孟瑤、盧克彰等作家為例

一、穆中南：內涵反共精神的台灣書寫

二、孟瑤：遷台外省人的中年困境

三、盧克彰：親情作為墮落者的救贖

四、田原：職場生態與城市惡風俗批判

五、本省作家：日治經驗與社會關懷

第三節 小結：刊物立場與創作實踐之間

一般談台灣文學中的反共懷鄉和台灣書寫，總強調書寫者在兩者間的取舍，但反共懷鄉和台灣書寫始終是《文壇》並存的書寫趨勢。本章著眼當中的台灣書寫，觀察在反共立場鮮明的發表空間中，《文壇》台灣書寫的趨向為何？並分析幾位持續在《文壇》發表的重要作家作品，管窺《文壇》台灣書寫的內涵與關懷焦點。

第五章 結論

在前面章節的論述基礎上，第五章綜論《文壇》的貢獻，為其初步定位。其次，因《文壇》所涉及的史料龐雜，本論文不免有許多未能深入討論之處，有待後續研究的補充、修正，因此論文最後將總結此篇文章所涉及的論題，說明論文的侷限，以及可以延伸討論的議題，以待識者共同努力來克服。



第二章 反共·讀者·純文學：《文壇》發行歷程與經營特色

1949 年國民政府因內戰失敗遷台，面對中共隨時可能攻台的緊張情勢，以及島內通貨膨脹嚴重、物資缺乏，軍心渙散、政權尚未穩定的局面，為了穩固政權，實施一連串思想控制的措施。從 1949 年 5 月 19 日台灣省政府主席陳誠頒布戒嚴令，宣告自 20 日起全省戒嚴，以戒嚴法為依據，陸續頒布「台灣省新聞雜誌資本限制辦法」、「台灣省戒嚴期間新聞紙雜誌圖書管制辦法」、「出版法」等法令，具體監控人民的言論與出版自由，禁絕任何批評元首、政府、為匪宣傳的言論思想向外傳播。

實行思想控制的同時，由於國民黨內部檢討國共戰爭失利的因素之一，在於忽略了文藝宣傳的力量，共黨的文藝政策使其勢力壯大，國軍士氣不振，導致國民黨軍事政治上的失利。有鑑於此，國民黨政府重新重視文藝，有意發展一套反共文藝政策，與共產黨政權對抗。政府有意發展文藝論述，加上隨國民黨遷台人士的反共情緒，使反共文學的呼聲很早便被提出，1949 年孫陵主持《民族晚報》副刊，創刊號發表〈文藝工作者的當前任務〉，已喊出「反共文學」的口號，要求文藝工作者負起時代責任，「自動的配合客觀環境的要求，配合戰鬥」；隨後，1950 年 3 月，為了鼓勵社會大眾和青年學子書寫反共文學，蔣中正總統責成當時的立法院院長張道藩，成立「中華文藝獎金委員會」（文獎會）成立，每年分兩次對外徵稿，徵選文類包括詩歌、小說、文藝理論、木刻、漫畫、話劇、平劇等等，試圖以高額的文藝獎金，帶動政策文學的生產。同年 5 月 4 日，張道藩、陳紀滢、王藍、王平陵等人，召集 150 位作家、藝術家，在台北中山堂成立「中國文藝協會」（文協），其宗旨意在「團結全國文藝界人士，研究文藝理論，從事文藝創作，展開文藝活動」，促進三民主義文化建設和完成反共復國任務，和「文獎會」同為五 0 年代推動官方文藝政策的重要機構。除了張道藩主導的文協系統外，蔣經國也於 1950 年擔任總政治部主任，於 1951 年發表〈敬告文藝界人士書〉，

號召「文藝到軍中去」，「軍中文藝」和面向社會文藝界的反共文學彼此呼應，構成 50 年代文藝政策推行的兩支主幹。

文協成立後迅速擴張，到 1960 年會員已有一千多人，當中的成員多主掌報紙副刊和文藝雜誌編務，在以副刊和文藝雜誌為主要發表管道的 50 年代，文學發表媒介幾乎為文協成員所壟斷²⁴，官方文藝政策的傳播、反共文藝論述的建構，正是在資源為少數人把持的情況下，透過與黨政軍勢力直接或間接相關的文藝團體、刊物，和支持文藝政策的民營團體，共同參與凝聚反共共識²⁵。而《文壇》正是支持官方文藝論述建立、傳播的刊物之一。

第一節 穆中南與《文壇》發行的歷程

一、穆中南文藝報國理念與《文壇》的編輯

如果問《文壇》何以成為一份官方型刊物？這主要是由發行人與主要編者穆中南所主導的，《文壇》發行歷程中，始終刊載支持官方文藝政策的文章，是穆中南文藝報國理念的實踐。同樣「感時憂國」、信仰文學的價值與影響力，但與學院派、自由主義的知識分子不同，穆中南的文藝愛國和國民黨的文藝路線緊密結合，他曾表明自己反對傳統士大夫，仰賴國家供給才替國家做事的思想，以自

²⁴ 50 年代最具影響力的報紙，如中央日報副刊、新生報副刊、民族晚報副刊、公論報副刊、新生報南部版副刊等，主編幾乎都是文協成員，是以 50 年代任何一個作家一旦被文藝協會所棄，等於被放逐在台灣文壇之外。參考鄭明嫻，〈當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討〉，收錄於鄭明嫻《當代台灣政治文學論》，台北：時報文化出版社，1994 年，頁 29。

²⁵ 報紙副刊和文藝雜誌是 50 年代主要的文學生產機構，應鳳凰和陳秀美討論 50 年代文學環境時，皆曾提及文藝雜誌支援官方文藝政策的情況，而應鳳凰在分析 50 年代文藝雜誌的屬性時，更將這類雜誌歸類為「官方文藝雜誌」，《文壇》雖是私人經營的刊物，但因為始終支持文藝政策，且間接利用了官方資源，故也可歸屬於「官方文藝雜誌」。參考應鳳凰，〈五 0 年代文藝雜誌概況〉，《文訊雜誌》2003 年 7 月，頁 28-34。陳秀美，〈五 0 年代的穆中南與文壇〉，《空大人文學報》第 11 期，2002 年 12 月，頁 45-47。

立更生從事愛國工作自豪，而他所創辦的《文壇》「在文藝的發言上和黨政政策暗合，是因為認為黨政的文藝政策是正確的，因此參與響應」，也就是說在高度認同黨的政策下，出於愛國心而積極支持²⁶。

但他也並不認為光喊口號會有用，反而意識到文學本身要有力量，才可能影響人心趨向。他不是政策優先，只是非常重視文學的功能性，在他的立場來說，文學的使命就是愛國，愛國就是反共，愛國使命本是純文學作家創作的原動力。他在〈本刊進入第十年—兼談恢復月刊〉中，曾提到《文壇》始終堅持純文藝立場，以及提倡純文藝與反共之間的關聯性：

本刊是第一個提出糾正反共八股口號作品，提倡純正的文藝作品；時代所趨，生在這個時代的中國人，身受共匪之害，而在作品裡顯示出反共抗俄的意識，那是勢所必然。但是不能流於八股口號，如果流為八股口號，不僅沖淡了反共的影響力，反而發生相反的作用，我們看四十一、二年的文壇，從副刊到刊物，幾乎一個情調，什麼作品都加上一個反共的尾巴，把過去軍閥、日本、漢奸的面孔，一變而為匪幹和俄大鼻子，這樣發展下去，實在夠危險的，但是當時如果有人提出這個問題，則會被人誤解的，然而本刊為了文藝前途，不顧一切提出糾正，直到本刊發表尼洛先生的「咆哮荒塚」，大家漸漸明白寫反共抗俄作品是應當更深入而感動人的力量則更大²⁷

反共文學的提倡，是政治意識形態與文學相結合的產物，意在透過文學帶動政治影響力，然而過於強調政治目的而忽略美學的結果，使反共文學流於宣傳口號，無法發揮影響力²⁸。在此種情況下所提倡的純文學，除了意在樹立自我文學的正

²⁶ 穆中南，〈再談本刊的態度〉（每期的話），第 106 期，1969 年 4 月，頁 2-3。

²⁷ 穆中南，〈本刊進入第十年—兼談恢復月刊〉，《文壇》第 12 號，1961 年 6 月，頁 6-7。

²⁸ 陳紀滢在〈請以我為戒〉一文提到，雖然自己參與文藝運動很深，但那是出於國民的良知和不甘受共匪威脅，但他也意識到僅憑空疏的運動無法提昇創作水

統地位，更重要的是尋找能與反共結合的藝術表現形態，在提高文藝藝術性的前提下，才得以確立文藝的政治影響力。所面對的難題是如何兼顧文學的藝術性與政治意識型態，透過文藝的影響，爭取廣大讀者的認同，是《文壇》發行過程試圖解決的問題，由此困境出發，《文壇》的內容不只涉及官方文藝的支援，也花費大量篇幅關心文藝教育、中外文學研究等課題。

二、《文壇》的發行歷程

《文壇》發行過程中，支持官方文藝政策的立場，始終是影響其純文學發展、刊物經營最重要的因素，只是隨著時間脈絡的變遷，刊物中直接支持文藝政策的比重也有變化，《文壇》要持續經營，也需面臨刊物讀者接受與否等因素的考驗，這些都影響刊物的編輯方針與內容。

(一) 創刊初期（1952/06/01-1957/02）

1、支援反共比重大於純文藝經營

《文壇》創刊於1952年6月1日，但籌備發刊是在1951年秋天。穆中南回憶籌備發刊的動機，主要是在徵信新聞不愉快的回憶，使他計劃重新回到文藝崗位。他將計畫和幾個工商界好友商量，得到朋友承諾以介紹廣告的方式，作為印刷紙張費，支持他辦刊物，以此獲得創辦《文壇》的資金²⁹。

準，坦承無論大家對文清運動的評價如何，這個運動都荒廢了大家若干寫作時間，他也是犧牲者之一。陳紀滢是文協中推展國民黨文藝運動的重要成員之一，由他的發言可知，支持文藝運動的作家，也注意到花費大量心力推行運動的偏差。陳紀滢，〈請以我為戒〉，《文壇季刊》第6期（1960年5月1日）「寫作十年特輯」，頁20-22。

²⁹ 穆中南，〈奮鬥十年一為本刊創刊十週年而作〉，《文壇》第24期（1962年6月1日），頁6-10。

當時正值王藍因《掃蕩報》結束而去職，劉枋也因全民日報合併為聯合報，丟掉副刊編輯的位子，穆中南告訴他們籌備半年的情形，他們都很有興趣。基於同樣以嚴肅態度看待文藝創作，「希望以文會友，共同經營這塊園地，羣策羣勵，團結合作，在創作上同求進步」。且有感於當時的報紙副刊以刊載短小有趣的文章為主，不能提供長篇小說發表空間，又專請名氣大的作家執筆，新作家發表園地有限；加上文章內容「即使與反共抗俄毫無關係的作品，也勉強加上反共抗俄的尾巴」，寫出來的作品「不能感動人又破壞了仇深如海的反共情操」，著眼於反共文學八股化的弊端，與發表園地的限制，有意以不限制題材、篇幅、作家身份的取稿態度，給予作家發表好作品、長篇創作的空間，提倡純正文藝³⁰。

創刊之初，三人分工合作，由穆中南負責籌措經費，王藍拉稿子、交際，「大家幫著劉枋跑工廠」。名義上穆中南任發行人，王藍為社長、劉枋為主編、宋膺為經理，但前三期工作職掌其實尚未分殊，創刊號的編輯委員，除了王藍、劉枋、宋懋墀、公孫熾、袁笑星、覃子豪、紀弦外，穆中南也列名其中、實際參與編務。等《文壇》風格確定後，第4期才將編務交由王藍、劉枋負責，穆中南主要處理業務。王、劉二人合作出了1期，內容頗為整齊，被穆中南視為《文壇》初期的精華本。但第六期之後，劉枋因工作辭主編，王藍因病、宋膺因忙不能實際擔任社務³¹，留下穆中南獨自經營。穆中南因為本有重回文藝崗位的打算，加上成功打開徵信新聞業務的經驗，讓他有維持月刊的信心，此時便辭掉徵信新聞和中國一周的經理職務，專心辦《文壇》，故第6期開始編務又由他負責。

《文壇》最初的刊物規劃，是「不定期，份量厚大，內容充實，創作和理論並重」，期望作家供給檢討性和建設性的理論與批評、翻譯小說、世界文壇報導，與鐵幕作家消息與作品。然而，在實際的編輯表現上，《文壇》第1卷偏重於創作，首期44頁、16開本，刊登了6篇小說、4篇散文和7篇詩作，小說包括琦

³⁰ 穆中南，〈創刊號編後〉，《文壇》第1卷第1期創刊號，1952年6月1日，頁44。

³¹ 穆中南，〈回顧與展望〉，《文壇》第2卷9期，1954年6月1日，頁3。

君首篇小說創作〈姐夫〉、魚貝〈金曜日的邪神〉、公孫嫵〈唐橋〉、楊念慈〈倒下的樹〉、王藍〈娃娃兵〉、陳紀滢〈有一家〉，散文有謝冰瑩〈偉大的母親〉、艾雯〈生命的音樂〉、劉枋〈水泊村裏〉、季薇〈春城無處不飛花〉，詩包括紀弦〈古池〉、蓉子〈小舟〉、覃子豪〈港的素描〉、彭邦楨〈失去的船〉、上官予〈歸去〉、李莎〈交響的歌〉、鍾雷〈不眠之夜〉，封面設計則是當時知名的設計者梁雲坡。雖然沒有宣傳，也賣出兩千多冊，同時收到 400 餘件的稿件，給予編者很大的鼓勵。

第 2 期除了有劉枋向琦君邀來的第 2 篇小說〈遺失的夢〉，劉枋自己的小說〈北屋裡〉、孫陵〈臥薪嘗膽樓底宴會〉，穆中南的長篇小說〈大動亂〉也開始連載。散文有公孫嫵〈三絃音〉、季薇〈還雲〉，詩有紀弦〈飛及其他〉、覃子豪〈海洋詩抄〉、李莎〈收穫季〉、楊允達〈小河〉、查顯琳〈四月無題〉，也增加了徐鍾珮譯毛姆的〈不能征服的人〉。第 3 期嘗試譯作搭配外國作家作品介紹，周學普譯有釋勒〈鐘之歌〉和介紹文〈釋勒其作品〉，文樸也譯了佐藤春夫的〈海市蜃樓〉。而穆穆、蕭傳文、公孫嫵、陳慧、蓉子、童鐘晉、陳瑛、陸珍年也都有作品。第 4、5 期合刊增加了隨筆，也因無故延期增加篇幅，聚集了 42 位名作家。

發行到 1 卷 8 期創刊滿一年，除了 5 評論，譯作 3 篇外，其餘都屬創作。編者自我檢討也認為《文壇》尚未建立自己的風格，不能定期出刊和固定篇幅，影響銷路，最低曾只賣 400 餘本。因經濟條件不足，厚大刊物與登理論的目標皆未達成，編者期許革新減少創作，增加理論、批評，報導文壇消息、作家與出版動態，以益讀者欣賞。也因為發現讀者購買力低微，決定降低成本，減輕讀者負擔，從 2 卷 1 期（1953/09/25）改為 16 開 16 頁的薄本，定價降為 1 元，內容也轉而突出批評與寫作技巧的研究，針對青年設文藝講座，包括王集叢的文藝理論、杜衡的小說技巧連載、紀弦詩論、引導讀者欣賞的佳作介紹，都是此時的重點。

之後薄本策略奏效，訂戶突然增加許多，但為同時容納創作和論述，自 2 卷 6 期（1954/03）起，增加篇幅到 24 面，改為定價 2 元，同時請報業上相當地位的楊念祖先生任經理，王集叢負責編輯文藝論評欄，表明今後預定加強中外文

壇報導和佳作介紹，創作和翻譯方面，一篇長篇小說連載外，每期刊登 1、2 篇 6000、7000 到 10000 字的小說，再刊 3、5 篇水準以上的小說，並約請 20、30 個名作家輪流執筆，一半地盤留給新進作家，增加散文質量，介紹有價值的詩，盡量用新詩人作品。自 2 卷 7 期（1954/04）起實踐此主張，直到第 2 卷（1954/08）結束，都維持詩、散文、長短篇小說、文壇介紹報導、論評、譯作兼顧的模式，此時刊物已發展出純文藝刊物的雛型，也累積了基本讀者。

2 卷 9 期（1954/06/01）發行滿兩年時，曾打算改為半月刊，於月中出版了 2 卷 10 期（1954/06/16），但因銷路突降、編者生病，而無法持續。隔期（2 卷第 11、12 期合刊）王集叢也因工作因素，辭去專任編輯，只提供稿件，顯現《文壇》經營仍未臻穩定。

1954 年 7 月 26 日，台北文化界發起「文化清潔運動」，由文協理事長陳紀滢首先發難，自中央、新生兩報刊出文化界某人士談話，舉出赤色的毒、黃色的害、黑色的罪，引起內幕新聞聯合起來反擊。之後 8 月 7 日陳紀滢站出來表明身分，由中國文藝協會發起文化清潔運動，聯合學術界、人民代表、新聞雜誌界與海內外文化界，掃除當時各種內幕雜誌。

掃除內幕新聞的工作，起初由牛哥和張我風找王藍，王藍又說動了陳紀滢。當中王藍也曾和穆中南商量此事，但穆中南傾向於批評文學出版相關事務，認為以「內幕新聞為對象是犯不著」，同時也不願和牛哥攪在一塊。因此在文清運動中，穆中南並未位居前線，而是「藏在文協小屋子中像個後勤兵一樣整理種種資料，供給他們大將們安心的作戰」，在《文壇》3 卷 1 期（1954/09/15）專輯報導此運動始末，成為此運動資料最完整的一本雜誌³²。

《文壇》在第 2 卷時對反共文藝的參與，和文清運動一致，主要是批評赤黃黑作品與簡體字，但所佔篇幅仍比創作和寫作論少。但從第三卷開始，《文壇》出現集中支持反共文藝政策的傾向。文清運動的專輯是一開端，之後在 1955 年

³² 穆中南，〈奮鬥十年—為本刊創刊十週年而作〉，《文壇》第 24 期（1962 年 6 月 1 日），頁 6-10。

初，穆中南針對「建立積極性的文藝路線」，擬定了幾項內容去找王藍，王藍看了非常激動，把草案增刪修改成 12 條，成為「戰鬥文藝」的最初草案，刊於 3 卷 5 期（1955/02）。並以《文壇》的名義向海內外文友發出一百多封信函，請大家對於戰鬥文藝研究、檢討和筆談。當時也給『中央第四組主任馬星野先生一封，湊巧，總統交下命令希望提倡「戰爭文學」，中央於是採納了「戰鬥文藝」這一名詞³³』。

從 3 卷 5 期（1955/02）到 3 卷 11 期（1955/09）論述性文章幾乎都以戰鬥文藝為主，雖然仍登創作，但畢竟壓縮了登純文藝作品的空間。3 卷 7 期除刊載陳紀滢等多位作家的戰鬥文藝筆談外，封面也是朱嘯秋戰鬥木刻作品。為了擴大影響力，1955 年 10 月國慶日，文壇社出版一套十冊的戰鬥文藝叢書，理論、長篇小說、短篇小說、散文、劇本、木刻都包含在內。如此全力投入協助政府推動文化政策，讓《文壇》染上濃厚的官方文藝色彩，使外界懷疑它並非私營。

然而，從 4 卷第 1 期（1955/12/01）開始，因為「繼戰鬥文藝倡導後，要收到戰鬥文藝作品的成果」，又恢復第一卷創刊時的型態，加厚篇幅，定價改為 3 元，此卷雖仍有論述反共的文章，但基本上變回以創作為主，也聽從讀者建議美化封面封底，此時以木刻、水彩畫、攝影為封面，和改版後文壇封面的風格頗為一致，更大的突破是刊載毛姆的《月亮與六辨士》，這是《文壇》首部外國長篇小說連載。

綜觀《文壇》前 4 卷的發行狀況，可見編者的確有發展純文藝雜誌的誠意，但刊行初期編務和風格都不太穩定，編者常因故離開，為謀發展生存，定價、篇幅、出刊日期都不斷改動，刊物內容也因編者的反共立場，一度偏向政治支持，壓縮創作空間。然第四卷最終回歸創作，似乎也代表支持反共文藝政策，雖是刊物立場，但比起喊口號，《文壇》更重視創作實踐與研究，這在《文壇》之後的編輯內容可得到證明。

³³ 穆中南，〈奮鬥十年—為本刊創刊十週年而作〉，《文壇》第 24 期（1962 年 6 月 1 日），頁 6-10。

2、此時期常發表作家

小說有穆穆、琦君、蕭銅、郭衣洞、楚軍、侯榕生、郭晉秀、王藍、陳紀滢等作家，散文有公孫嫵、艾雯、季薇、張秀亞，新詩以紀弦發表的篇數最多，且兼及詩論，而現代詩季刊和藍星詩社兩大詩社的詩人，如李莎、鍾雷、上官予、彭邦楨、蓉子、覃子豪等，亦曾匯聚於此。論評有王藍、陳紀滢、王集叢、杜衡等人，翻譯方面則以傅文展和徐鍾珮的譯作最多。

3、拿出作品給讀者看：發行「特大號」奠定純文藝刊物發展方向

《文壇》出完4卷後，因發行人穆中南應召為文協總幹事，文藝同仁計劃出版4開報紙型刊物《筆匯》，加上當時《文藝創作》和《文藝月報》兩大文藝刊物相繼停刊，穆中南推動戰鬥文藝未獲得迴響，經濟反被拖垮，因此決定停刊，專心辦文協和《筆匯》事務。停刊前希望「停也要停得漂亮」，於是找來木刻家朱嘯秋合作編輯一期特大號，有意出版一本比大陸時期的《小說月報》、《文學季刊》更厚大的刊物。

穆中南曾提到朱嘯秋建立友誼的經過：

本刊自四十二年就在龍山印刷廠印刷，在那時，我在工廠常常碰到一個沉默寡言的朋友，他默默地來了，校對完就默默的去，他就是朱嘯秋先生。我不知道我們是否打過招呼，但我們彼此都很熟，因為他編的是一本憲兵雜誌，這本刊物對我沒有興趣，但我對這本刊物的編排非常的欣賞，以後知道他是搞木刻的，他打算出版「西望集」，我在北平跟王青芳這些木刻家常在一

起，對於這種藝術至於重視³⁴。

由於對朱嘯秋的編排能力的欣賞，穆中南出版戰鬥文藝叢書時，捨當時的名封面設計家梁雲坡，而選用朱嘯秋的作品，《文壇》亦曾用他的戰鬥木刻為封面，代他出版《西望集》（木刻）。後來朱嘯秋調往新中國出版社，被安排去搞業務，沒有機會發揮編輯專才，穆中南為其不平，故邀請他合作特大號，穆中南拉稿讓他編輯，有意讓他表演一番、證明自己的能力。

籌備數月之後，1957年2月《文壇》出版特大號，篇幅厚達190頁外，內容包含7篇論評、25篇小說、8篇散文、13篇詩、1篇長篇小說，編排方式圖文並茂，獲得海內外文友好評，特大號印了3000本，使穆中南了解到「如果一本刊物編得在水準之上還是有讀者的」，故特大號出版後，《文壇》雖然宣告停刊，但也給予發行人繼續經營的信心，這本特大號為《文壇》日後朝質量並重的厚大刊物邁進，奠定了創型，也是復刊後的主編朱嘯秋，參與《文壇》編務的開始。

（二）純文藝刊物的形成與繁盛：復刊第1期至90期（1957/11/15-1967/12）

1、邁向厚大刊物

經過十個月準備，1957年11月15日復刊，改為《文壇季刊》，編號重啟，延續特大號的份量，復刊第1號包括7篇論評、25篇小說、8篇散文、13篇詩、1篇長篇小說，頁數160頁，售價10元。因如此厚大的刊物相當於一般刊物的6倍，成本高且有賠本風險，故原則上「好稿子夠了就出一期，有了錢經得起賠就出一期」。雖名季刊，但前五期是不定期的，除了第1期160頁、售價10元，2

³⁴ 穆中南，〈奮鬥十年一為本刊創刊十週年而作〉，《文壇》第24期（1962年6月1日），頁6-10。

至 4 期 10 元、150 多頁，第 5 期小說專輯 228 頁、15 元，展現重視小說的傾向。之後出版到第 6 期（134 頁，10 元）賣到 6000 本書，試探成功，故 6 期到 10 期又改為雙月刊（130 頁，10 元），初步確立了厚大刊物的形態。之後籌備了 3 個月，自 11 期（1961/05/01）開始恢復月刊，從此以月刊型態出版，少有脫期，刊物發展趨於穩定³⁵。

《文壇》恢復月刊，經過充份準備，在銷量穩定成長的情況下，逐步縮短發刊時間³⁶，也因此 11 期恢復月刊後，發展漸趨穩定，始終維持 16 開本、至少 130 頁、30 萬字的水準，當中不斷擴增篇幅，推出特大號，如 19 期(1961/01/01)新年特大號(178 頁)、23 期(1962/05/01)紀念五四特大號(150 頁)、24 期（1962/06）創刊十週年紀念特大號(162 頁)、31 期(1963/01/01)特大號(202 頁)、36 期（1963/06/01）紀念十一週年特大號(194 頁)。穆中南在第 36 期紀念十一週年特大號（1963/06）曾統計，《文壇》從第 24 期到 35 期一年間，總共發表了 430 萬字，動員了 285 位詩人與學者作家，刊登評論 70 篇、散文 58 篇、短篇小說 183 篇、中篇小說 9 篇，以及 10 部長篇小說，可見《文壇》持續朝厚大刊物邁進。從刊物厚度來看，創刊十週年後(1962/06)，1963 年頁數多為 170 頁以上，1964 年達到 180 頁以上，直到 1967 年(90 期)都維持 170 至 180 頁的水準，除了 19 期外，定價都維持在 10 元，可知從 50 年代後期到 60 年代中期，《文壇》的發展逐步達於繁盛³⁷。

³⁵ 穆中南在〈文壇二十年〉一文，回顧《文壇》發行史時，曾提到此時《文壇》銷量逐步成長的蓬勃景況。穆中南，〈文壇二十年〉，《文壇》第 132 期（1971 年 6 月 1 日），頁 6-15。

³⁶ 穆中南，〈本刊進入第十年一兼談恢復月刊〉，《文壇》第 12 號（1961 年 6 月 1 日），頁 6-7。

³⁷ 穆中南在〈文壇二十年〉(132 期)回憶到：「自民國五十年五月至六十年五月，十年間從未脫期。先是每期容納四十萬字，後最低也在三十萬字以上，十年內出了一百二十一期，約計發表了四千二百萬字的作品。前後有一千餘作家執筆」，可知 1961 年到 1971 年可謂《文壇》經營的黃金十年。穆中南很注意刊物的讀者群，第 12 期編後曾提到《文壇》的讀者包括學生、公務員、家庭主婦等各階層都有，且《文壇》往往在購買者的親友間廣泛傳閱，許多讀者也喜歡購買《文壇》贈送住院的病人；第 17 期編後又提到「本刊現在發行數量以一萬本計，每本起

● 《文壇季刊》1-10 期發行時間

編號	期號	發行日期
1	第 1 期	1957 年 11 月 15 日
2	第 2 期	1958 年 6 月 1 日
3	第 3 期	1959 年 1 月 1 日
4	第 4 期	1959 年 5 月 1 日
5	第 5 期	1959 年 10 月 10 日
6	第 6 期	1960 年 5 月 1 日
7	第 7 期	1960 年 7 月 15 日
8	第 8 期	1960 年 10 月 1 日
9	第 9 期	1960 年 12 月 1 日
10	第 10 期	1960 年 2 月 1 日

● 《文壇季刊》1-10 期價錢與總頁數

期號	發行日期	定價	總頁數
1	1957/11/15	新台幣 10 元；港幣 3 元；美金 1 元	162
2	1958/06/01		152
3	1959/01/01		150
4	1959/05/01		152
5	1959/10/10	新臺幣 15 元；港幣 4 元 5 角；美金 1 元 5	228

碼有六、七個人到十數人讀，讀者將近十萬人」，雖然穆中南統計的數字是否可靠，仍有待驗證，但可以從這些側面資料約略瞭解此時期《文壇》受歡迎的狀況。參考穆中南，〈文壇二十年〉，《文壇》第 132 期（1971 年 6 月 1 日），頁 6-15。

		角	
6	1960/05/01	新台幣 10 元；港幣 3 元；美金 1 元	134
7-11	1960/07/15-1961/05/01	新台幣 10 元；港幣 3 元；美金 1 元	130

2、持續支持官方文藝運動：民生主義的新寫實主義

《文壇》對官方文藝運動的支持可說始終如一，一般我們談「戰鬥文藝」運動，往往比較偏重談它在 1950 年代的影響，但其實直到 1966 年仍有強化戰鬥文藝領導方案，可以說戰鬥文藝從 1955 年開始，持續推行了十幾年³⁸，只是以 50 年代中期的影響力較大而已。

《文壇》除了在運動之初推動議題討論，復刊仍以戰鬥文藝為基本立場，雖然支持戰鬥文藝造成《文壇》經營上的負擔，間接促成其停刊，但《文壇》復刊後，穆中南在第 1 期就發表〈戰鬥、再戰鬥——並提出民生主義的新寫實主義的文藝路線〉一文，反駁外界傳說《文壇》是提倡戰鬥文藝垮台的說法，依舊提倡戰鬥文藝，並進一步指出戰鬥文藝以民生主義的新寫實主義為發展路線³⁹。

此時戰鬥文藝不只向外攻擊的赤黃黑毒素，更在於支持國民黨政治願景的落實，因三民主義是國民黨建設新中國的政治理論，以往偏重民族主義，此時則強調實現民生主義工業社會制度，在以文藝協助政治發展的思考下，文藝發展的路線，也需配合民生主義的社會願景來前進，要求作品以寫實主義勾勒工業社會的理想面貌。

穆中南在這篇文章也為此文藝路線溯源，表示民生主義的新寫實主義是五四

³⁸ 封德屏，《國民黨文藝政策及其實踐(1928-1981)》，淡江大學中國文學學系博士班博士論文，2009 年，頁 104。

³⁹ 穆中南，〈戰鬥、再戰鬥——並提出民生主義的新寫實主義的文藝路線〉，《文壇季刊》第 1 期，1957 年 11 月 15 日，頁 4-6。

文藝運動以來逐漸演進的方向，上接中國文化傳統，過去因為未能正視此路線，集中力量宣揚民生主義的經濟，以致文藝的力量未能敵抗共產主義的邪說。之後第 3 期以本社名義發表的〈文藝與時代的背景〉⁴⁰，也同樣強調戰鬥文藝的目的、使命，與政治上的目標相同，是為了建設三民主義的新中國，達成民生主義的社會，必須描寫民生主義工業社會一切理想的生活，以此豐富戰鬥文藝的內容，產生深刻的作品，可看出《文壇》復刊後編輯風格雖與以往不同，但依循黨政文藝的走向，支持戰鬥文藝仍是其基本立場。

之後在《文壇》第 49 期和第 50 期又分別刊登長風〈綜論戰鬥文藝路線〉、本社〈再論戰鬥文藝路線〉，總結十年來《文壇》所提倡的戰鬥文藝成果，指出戰鬥文藝再出發的必要性，希望能掀起新的文藝運動打擊中共，以達到文藝救國的目的。

1965 年 4 月 8、9 日兩天，國防部在復興崗召開第一屆國軍文藝大會，軍中作家和社會文藝人士出席人數高達 400 餘人。蔣中正親自出席指導，於會中指示了十二項文藝工作推行綱領，希望文藝作品能做到「抑揚節宣」的要求，國軍新文藝運動正式展開。為了響應國軍的新文藝運動，《文壇》也如同當年支持戰鬥文藝運動，邀請作家筆談，於第 59 期和 60 期登載「響應國軍新文藝運動筆談」專輯。文化復興運動推行時，也曾刊登「中華文化復興運動推行會之綱要與章程草案」，討論在文化復興運動的推展下，如何改善文學教育。

從 50 年代到 60 年代，《文壇》持續響應國民黨的文藝政策，因而常被外界傳說是黨營刊物，對此穆中南除了澄清《文壇》經濟靠一人獨資外，也強調《文壇》的文藝言論多半和黨政文藝政策暗合，是因為編者認為「黨政的文藝政策是正確的，本刊當然應當響應而擴大發揚，本刊所提的有關文藝意見，黨政當局有時採納，這僅能表現當今的黨、政之開明」，可看出《文壇》不只協助官方文藝論述的傳述，也始終積極涉入文藝論述的建構。

⁴⁰ 本社，〈文藝與時代的背景〉，《文壇季刊》第 3 期，1959 年 1 月 1 日，頁 6。

3、推行純文藝的實踐

此時期在刊物立場上延續支持官方文藝政策的態度，持續刊載鼓吹文藝輔助機制、主管機構建立的言論，且因歷來對主導文化的支持，得以辦軍中文藝函授班，透過函授學校穩定刊物財政，實現厚大刊物的理想，同時也秉持文藝救國的理念，參與文學教育工作。

相對於前一時期以純文學刊物自許，而逐漸偏重於官方文藝活動的支援，此時期雖然仍重視文藝政策，但將大部分篇幅用來刊載創作與文藝研究。在刊物內容編排上，「理論與評介」、「散文與詩」、「短篇小說」、「中篇小說」、「長篇小說」成為《文壇》的常設欄位，除了特輯、專號與不定期增刪的專欄外，理論評介、小說、散文與詩始終是《文壇》持續經營的文類。

理論評介方面，除了支持官方文藝政策的言論外，也持續邀請學者專家介紹中國文學與外國文學，中國文學包括古典與現當代文學評介，外國文學則關注近現代外國文學思潮、外國文壇動態、作家專論等等，由「理論評介」欄所涉及的内容，可以看出《文壇》帶動學術風氣的企圖。當中王孫草、何欣的外國文學介紹，長風的三十年代文學介紹，以及張秀亞的創作心得分享，朱介凡的諺語研究等等，都是此欄位較特別的系列文章。

理論之外，《文壇》開放更多的篇幅刊登創作，復刊第 1 期刊登理論與評介 7 篇、小說 26 篇（包括 1 篇長篇）、散文 8 篇、詩 13 篇，第 2 期刊登理論與評介 7 篇、小說 23 篇、散文與詩 20 篇，理論與創作兼備，且盡可能開放園地給名家新手創作，成為《文壇》之後發展的主軸。

美編方面，跟隨當時引介西方文學藝術的潮流，朱嘯秋主編時期，封面美編、文章配圖，選用世界名畫、木刻、雕塑作版頭，第 43 期開始到 88 期之間，則固定利用刊物封面介紹歐美作家，在美編風格上，頗符合向西方學習的時代潮流。

創作方面，不惜篇幅刊登長篇小說是《文壇》的特色，常在 1、2 期之間刊

完一整部長篇小說⁴¹，或同時連載 2、3 部長篇，穆中南曾在第 9 期編後表明將邀請幾位讀者歡迎的長篇小說名家寫稿，每期不惜大篇幅給這些小說好手發揮，讓讀者讀得過癮，長篇小說的持續經營，一方面實現了《文壇》創刊之初「不憚刊載長篇巨著」的宣言，另一方面也成為刊物的一大賣點⁴²。刊登長篇的同時，《文壇》也不偏廢中短篇小說的經營，幾乎每期都刊登 10 篇上下的中短篇小說⁴³，《文壇》對小說這一文類的重視，也讓它贏得小說型刊物的美稱。此時期常發表的小說家，包括田原、李約翰、楊念慈、劉枋、尼洛、郭衣洞、艾雯、覃靖、孟瑤、冷冰、高莫野、蕭傳文、琦君、鍾雷、心蕊、穆中南等人。

相對而言，《文壇》雖也重視散文與詩，但比起小說細分為短篇、中篇、長篇刊登，此二文類往往合為一個欄位，雖然穆中南亦曾在復刊第 19 期編後表明加強散文與新詩的篇幅，認為散文是一切文體之母，希望繼提倡小說之後，也用心經營散文，但《文壇》的散文與詩在份量上仍比不上小說。「散文與詩」專欄

⁴¹ 如《文壇》第 13 期（1961/07）詹悟中篇小說《珍珠姑娘》7 萬字一次刊完；第 21 期（1962/03）張放長篇小說《高山青》7 萬字一次刊完；第 25 期（1962/07）張秀亞長篇小說譯作《回憶錄》；第 29 期（1962/11）江流十七萬長篇小說〈小鳳〉分兩次刊完；第 38 期（1963/08）瀟颯中篇小說《故事的結局》7 萬字一次刊完，此類例子多不勝數。

⁴² 《文壇》編者有意讓讀者能夠以低廉的價錢，讀到最多的文學作品，「使讀者買一期本刊，僅讀這一篇作品就如買一本小說，其餘的都是白送的感覺」參考〈編後〉，《文壇》第 11 期，1961 年 5 月 1 日，頁 130。按：此時主編是朱嘯秋，編後通常的撰寫者是穆中南，但此篇未署名撰寫者。

⁴³ 如《文壇》第 22 號（1962 年 4 月 1 日）一次刊完 7 萬餘言的李約翰長篇小說「危城之戀」，以及推出兩個長篇連載外，同時推出十五篇短篇小說；第 28 期（1962 年 10 月 1 日）長篇之外，同時推出 15 個短篇；第 31 期（1963 年 1 月 1 日）連載司馬中原的長篇小說「荒原」外，另外又登了 15 篇短篇小說；第 73 期（1966 年 7 月 1 日）一次刊完十餘萬字的長篇小說、推薦四篇中篇小說；第 74 期（1966 年 8 月 1 日）一次刊完兩個 7、8 萬字的長篇小說，又推出 11 個短篇小說等等。單就短篇小說的刊載來說，每期幾乎都有固定的篇幅，如第 34 期 13 篇、第 35 期 16 篇、第 37 號 12 篇、第 38 期 13 篇、第 45 期 11 篇、第 46 期 17 篇、第 48 期 14 篇、第 58 期 17 篇、第 60 期 22 篇、第 62 期 12 篇、第 63 期 16 篇、第 77 期 11 篇、第 64 期 11 篇、第 88 期 12 篇、第 90 期 23 篇等等。

常發表的作家，有詩人紀弦、李莎、墨人、蓉子等人，散文則有陳紀滢、紀弦等人，當中以王藍的美國訪問遊記系列較特出。就欄位來看，《文壇》的確是很純粹的文藝刊物，雖然談論主題涉及反共文學，偶爾對社會制度有些意見，但長期觀察來看，仍是以文學創作為主體。

為了鼓勵研究和創作風氣，《文壇》進入第十年時，曾提出編輯規劃：一、請各學校教授、學者撰寫文學整理著作，加強學術氣氛。二、有系統的介紹自由中國的作家及作品，包括：陳紀滢、梁容若、王藍、王平陵、紀弦、覃子豪、尼洛、楊念慈、蘇雪林、謝冰瑩、孟瑤、劉枋等作家。三、有系統的研究大陸時期的作家，如魯迅、老舍、巴金、茅盾等。四、經常刊載三篇到五篇長篇小說。五、每期要一次刊完三五萬字的中篇兩篇，或一篇七八萬的長篇，使讀者讀完這一篇這夠買一本書。六、要在二百位被本刊撰稿的朋友中選刊他們的作品。七、設法打開純正的譯文之路。八、公開徵稿，凡有佳作莫不刊登，但作品須表現積極人生，揭發黑暗的、卑鄙的的人性，為快速把握現代讀者，文字盡量口語化，以幽默、風趣、輕鬆、淺顯為主⁴⁴。

由其編輯規劃可看出《文壇》對於反共文學八股化的思考，一方面取稿標準仍強調戰鬥文藝積極、陽剛的美學，在文字上要求輕鬆、幽默、口語化，作品中必須顯示出反共抗俄的意識，但為了避免八股化而失去讀者，《文壇》編者也有意藉由中西文學的研討、創作方法的討論，尋求作品藝術性的提升，促使作家們能創作出具有文學感染力的作品。

此時期的重點是學術研究，基本上延續主導文化特色、口語化為主軸，強調文學功能性、能吸引讀者、達到理念傳達與教育目的，但欲透過學術研究提昇藝術性，解決八股化的弊端。此時也透過歷來對主導文化的貢獻而得以辦軍中文藝函授班，透過函授學校穩定刊物財政，得以不斷擴大刊物厚度，使刊物兼容理論與大量的創作，並使雜誌與函校互相配合，傳授寫作基本論、提供新人發表場所，

⁴⁴ 穆中南，〈本刊進入第十年一兼談恢復月刊〉，《文壇》第12號（1961年6月1日），頁6-7。

達成為作家與讀者服務的初衷。此時期《文壇》有意在文學藝術提昇與文藝大眾化之間取得平衡(努力提昇藝術性其實就是為了提高影響力),但它強調口語化,與學院派要求拋棄我手寫我口的訴求不同,支持官方文藝政策又和自由主義者立場迥異,因此較難吸引追求藝術前衛、創作自由的文學菁英;訴求一般讀者大眾方面,僅憑靠幽默、淺顯的表現方式並不足夠,嚴肅的學術研究也不是每個讀者能接受,對喜愛大眾文學的讀者來說,《文壇》的內容比不上介紹現代新知、旅遊訊息或美國娛樂的綜合性、商業性刊物有吸引力。

因為刊物穩定成長,穆中南在創刊十週年時,很驕傲地表示《文壇》「從三五百個讀者爭取到十幾萬的讀者,(本期現印一萬二千份,每本平均在十個讀者以上;本刊僅次於美國新聞處發行的「今日世界」。)」,認為辦刊物只要「只要按部就班的去工作,不投機不取巧,一定會有收獲的。」,因此決心把《文壇》當作終生事業,許下再經營二十年的豪語⁴⁵,計劃未來十年(也就是1962-1972年)要配合函授培養新人,建立經濟基礎,提高稿酬,養成職業作家;有計劃介紹外國作品與推動國內作品外譯;配合反攻,大量出版叢書;籌設文學獎金;盡可能在五年之內成立書店,佈置海外的發行網等等,顯示穆中南具有發展《文壇》文學集團的雄心。

然而,《文壇》有意朝研究型文藝刊物發展,但《文壇》的中外文學研究,比起同時期的《文學雜誌》、《現代文學》相對保守,對一般讀者來說,又過於艱澀,未能獲得讀者共鳴,使得刊物自刊載詩經研究和莎士比亞專號(46期,1964/4)⁴⁶後,逐漸不景氣,銷量降低使外界傳聞《文壇》已一落千丈。穆中南雖在第60

⁴⁵ 穆中南,〈奮鬥十年—為本刊創刊十週年而作〉,《文壇》第24期(1962年6月1日),頁6-10。

⁴⁶ 李辰冬,〈譯詩六月〉,《文壇》第43期,1964年1月1日,頁20-25;〈釋詩六月(續)〉,《文壇》第44期,1964年2月1日,頁42-83;〈釋詩采芑〉,《文壇》第47期,1964年5月1日,頁8-11;〈釋詩采芑〉,《文壇》第48期,1964年6月1日,頁19-22。「莎士比亞誕生四百週年特輯」,《文壇》第46期,1964年4月1日,頁8-50。

期(1965/06)跳出來反駁「發行起落任何報刊在所難免，但本刊與讀者的情感是漸漸建立起來的，上升無大突出，當然也不會一落千丈⁴⁷」，但經營出現危機卻是事實。因此十週年發表的雄心，除了培養新人、介紹譯作達成外，籌設書局、作品外譯、提高稿酬等，皆因經濟力不足難以實現，《文壇》十五週年時，穆中南甚至後悔當初誇下海口，認為此時「維持份量厚重的刊物，非凡力所能及」，而有意結束《文壇》，在在好友鼓勵下，才又銳意革新，88期(1967/10)向讀者徵求改進意見，自91期(1968/01)以革新版重新出發。

(三)純文學與大眾之間：91期革新號之後刊物風格搖擺(1968/01-1978/01)

1、編輯狀況

91期革新號增加童話和回憶錄專欄，以及雜文和幽默小品，封面、封底也改用彩色的現代繪畫吸引讀者。此時《文壇》明確提出刊物經營的五大信念：

一、我們的使命，是在追求民生主義現代化社會與現代化生活的理想和目標下，提倡富有樂觀進取精神和革命人生觀的戰鬥文藝。

二、我們的任務，是要以文藝力量發揚倫理、民主、科學的中華文化精神。也就是要以倫理觀念挽救世紀末的人心傾向，以民主思想引導文藝思潮的流向，並以科學發展來輔助人類精神生活充實與進步的路向。

三、我們的宗旨，是在嚴正而鮮明的主題要求之下，提倡寫實主義的文藝創作路線。但遇有運用浪漫主義及其他流派或風格表現的作品，只要是能夠吻合我們的主題要求，也都在所歡迎。

四、我們的編輯方針，是要不斷的推薦有深刻內容而透過風趣和幽默感的作品；絕對揚棄那些說教的、淺薄的、「嬉皮」的、商品化的、無病呻吟的、以

⁴⁷ 穆中南，〈本刊進入十四年〉，《文壇》第60期，1965年6月，頁6-8。

及自甘墮落下流的作品。同時，我們也更要全力防止那些批著文藝外衣而自我標榜偽新潮和偽自由的所謂作品，混進或滲入我們純正的文藝陣容。

五、我們的努力方向，是要更加積極的發掘新作家和介紹新作品。「文壇」是所有愛好文藝而隨時可以展示其創作成績的人士的公開園地；地無分東西南北，人無論男女老幼，只要是符合我們這五大信念的作家和作品，我們隨時向您伸出熱誠歡迎的手⁴⁸

一方面延續民生主義寫實主義路線，希望以寫實主義為主線，吸收其他風格的作品，同時也以推薦風趣而內容深刻的作品，為編輯方針。在實際編輯表現上，《文壇》的風格也由嚴肅暫時轉向活潑，因內容、封面的革新，使銷路增加，讓穆中南意識到《文壇》偏重小說和文學理論的編輯路線，可能過於單調，而有意加強散文與詩，選最佳劇本，引起讀者讀劇本興趣，刊載一些幽默小品活潑版面。

刊物革新雖讓《文壇》重新找回讀者，1968年1月到1969年之間，一度增加了二千份的銷路，但物價與印刷費上漲，加上雜誌拉廣告不易，《文壇》不得不自109期改價一本12元，穆中南也為了嘗試拓展業務，自119期(1970/01)開始請盧克彰代為主編刊物，他則改為從旁協助的角色⁴⁹。

盧克彰⁵⁰代編期間（《文壇》第119期到131期，13個月），設立許多不錯的專欄，兼顧中國古典文學與西洋文學介紹，前者如梁子涵教授的「中國古典文學」專欄，後者則有吳詠九先生撰寫的「西洋古典名著賞析」，以及「世界名著欣賞」專欄，按期選刊中短篇的世界名著。此外，相對於過往廣泛介紹各種文學流派，

⁴⁸ 此標語刊登於《文壇》第92期（1968年2月）封面之下的內頁。

⁴⁹ 穆中南在《文壇》第119期〈每期的話〉提到此期開始請盧克彰接編務。穆中南，〈每期的話〉，《文壇》第119期，1970年5月，頁152。

⁵⁰ 盧克彰，筆名石遺，浙江諸暨人，1920年生，軍中作家出生，創作包括小說、散文，而以小說為主，《文壇》曾為他出版多本小說，如《狗尾草》、《倩倩》、《凌晨》等。曾與蔡文甫、楚茹等接辦中華文藝函授學校。參考師範：《紫檀與象牙——當代文人風範》，台北：秀威資訊，2010年5月，頁128-129。

此時加強介紹現代文學作品，佛克納、史坦貝克、T·S·艾略特、雷馬克等作家都在介紹之列，盧主編時期的《文壇》文學濃度頗高，使刊物風格又逐漸偏向嚴肅。

此時期《文壇》的風格內容不斷在學術化和大眾化之間拉扯，既想符合讀者趣味，又不願放棄嚴肅的學術研究。目標讀者定位不清，反而有兩頭落空的危機，可能流失喜歡純文學的讀者，對喜歡大眾文學的讀者又不夠吸引力。再加上受限於「反商業化」的原則，不能如《皇冠》這類大眾文學雜誌，大刀闊斧地運用商業機制掌握作者、吸引讀者⁵¹。

此時期編輯路線的摸索、搖擺，突顯官方型刊物面對越益商業化的社會與出版環境的困境。雖然戰後國民黨政府為了穩定統治，壟斷大部分的出版媒介，《文壇》向權力場靠攏的言論立場，使其間接獲得利用官方資本、穩定經營的機會，但影響文學場運作的因素，除了權力場外，亦受經濟場等其他場域影響。而 70 年代後，台灣社會加速朝經濟資本化邁進，市場機制對文學生產的影響力，逐漸不亞於政治力的控制，《文壇》作為一份支持官方文藝的民營刊物，要持續經營下去，自然不能只靠官方資源，也必須面對市場機制的考驗。而編輯路線一再更動，正顯示此刊在堅持刊物立場或迎合讀者之間的兩難。

當 50、60 年代休閒活動少，閱讀文藝讀物是人們在聽廣播、看電影之外，

⁵¹ 1960 年基於成本考量與帶給讀者新鮮感，《皇冠》進入轉型期，順應報紙雜誌追求文藝性、多刊創作的趨勢，擴充篇幅、提高售價，以「每月一書」附於雜誌，吸引讀者，同時也透過基本作家制（1964 年 10 月成立）號召名家寫作、鼓勵新人，刊載創作的篇幅與內容逐漸提昇。葉雅玲提到《皇冠》轉型重文學創作創下極高銷售量，相對而言，同走大眾路線的《野風》，由純文藝轉為綜合性偏文藝，也增加頁數到二百三十頁，卻銷量大減。至於改版後徘徊於純文學和大眾之間的《文壇》，顯然也無法像《皇冠》般開枝散葉，獲得讀者持續的支持。如果說同類型刊物在市場有排擠效應的話，《皇冠》成功以商業手法開發文學資源，兼顧文藝發展趨勢、讀者服務與文藝性的作法，顯然對其他文藝刊物頗有威脅。參考葉雅玲，〈六 0 年代《皇冠》與台灣文壇及社會——以張愛玲及瓊瑤為考察中心〉，收錄於東海大學中國文學系編輯《苦悶與蛻變：六 0、七 0 年代臺灣文學與社會》，台北：文津出版社，2007 年，頁 193-247。

打發時間、自我充實重要的途徑，因閱讀人口眾多，《文壇》不乏支持的讀者⁵²；但 70 年代後電視紛紛開台，拉走不少看書的讀者，軍中的讀者也隨著教育程度提高，閱讀專注於本科而非文藝刊物，加上此時港版婦女雜誌的引入，也分散社會和婦女讀者的注意力。閱讀群眾的流失，加上 70 年代物價不斷攀升的衝擊，《文壇》因不堪長期虧損，126 期（1970/12）再度增價為 15 元，穆中南更在第 129 期〈一封公開的信〉中，向讀者詢問文壇是否出版到二十年就停刊，或者以增資、企業化的方式，重新出發⁵³。隔期（130 期）〈期待一個奇蹟〉又向讀者公開徵股，期望是否能由廣大讀者聯合接辦，使《文壇》成為一個群眾文化。⁵⁴

穆中南的呼聲獲得許多文友、讀者回應鼓勵，許多人表示願意「拿出實力支持《文壇》」，但穆中南為了怕連累太多人，謝絕一般股金，但邀請這些熱心的朋友為社員。且決定暫不停刊，依讀者意見加強內容革新。132 期改為 25 開本，增加了插頁彩色和攝影作品，依讀者希望知道的訊息，計劃介紹趙琴的《音樂之旅》，增加各報的評論欄與各電視台節目批評等。此後《文壇》逐漸向綜合型文藝刊物過度，越趨通俗與生活化，為了跟上時代的腳步，持續有關於電視節目的討論，第 154 期後增加連蓮專欄、田田夫人信箱，以為讀者解決生活疑難為主，而不似早期專門針對文藝問題。

《文壇》25 週年時（191 期），雖改回 16 開本，刊物欄位又重新回到理論與評介、散文與詩、回憶錄、短篇小說、中篇小說、長篇小說的基本形態，但因穆中南患血管硬化性心臟病、中風，繼而右目失明，不得不請文友接辦《文壇》。適逢朱嘯秋公職退休，有接辦的意願，故 211 期（1978/01）穆中南以〈告別矣！文壇〉一文向讀者告別，便結束了他長達 27 年的《文壇》生涯。

⁵² 朱嘯秋，《鏽劍集》，秀威資訊，2005 年，頁 143。

⁵³ 穆中南，〈一封公開的信〉，《文壇》第 129 期，1971 年 3 月 1 日，頁 1。

⁵⁴ 穆中南，〈期待一個奇蹟〉，《文壇》第 130 期，1971 年 4 月 1 日，頁 1。

2、常發表作家

此時期常發表作家，理論與評介方面，有穆中南、胡品清、朱介凡、梁容若、尹雪曼、蘇雪林、周伯乃、何錡章、梅遜、王書川、劉興堯、吳詠九、易安、唐潤鈿、趙天儀、何政廣、李震、江應龍、羅盤、鄭明嫻。翻譯小說方面，有邱素臻、素光、姚姁、彭憲成等人，譯詩有郭文圻和施穎洲。新詩有紀弦、陳黎、李榮川、子顏、張偉凌等人，散文方面，葉蘋、紀弦的回憶錄，連蓮的專欄文章，童世璋、應未遲的雜文等較為特殊。小說有孟瑤、冷冰、張放、高莫野、蕭傳文、鍾雷、心蕊、鍾肇政、姜穆、畢珍、止戈、汪洋、李春霞、廖汀、琬均、羅蘭、張彥勳、盧克彰、柏樟等人。

(四) 轉型成綜合性文藝刊物：朱嘯秋接任發行人時期（1978/02-1986/01/15）

自 212 期（1978/02）開始，朱嘯秋接任發行人，《文壇》也改為 32 開本，進入一個新的階段，不再堅持純文學編輯立場，轉型為綜合性文藝刊物。

朱嘯秋在彭碧玉的訪問中，曾提到他的經營主張：

以往文壇是純文藝的雜誌，小說尤其多，散文、詩都有，我接過來之後，希望改變一下，編成一種綜合性文藝刊物。現代的人，生活很匆忙，讀文章都希望短一點，還喜歡看知識性的東西，我在這兩方面加強，此外婦女家庭之類的文章也要登，根據我們所做的統計，文壇的讀者中，家庭主婦所佔的比例最高，所以這類文章不能忽視。也就是說現在的文壇，理論性的東西少，大眾化的東西多，內容較廣泛⁵⁵。

⁵⁵ 彭碧玉，〈名「老編」的新目標—訪「文壇」新發行人朱嘯秋先生〉，《文藝月刊》，1987年，頁 51-55。

在穆中南任發行人時期，《文壇》一向以刊載長篇巨作自我標榜，且設有理論與評介專欄，持續介紹文學理論，引導讀者研究。但到了朱嘯秋接辦的時代，社會結構與 50、60 年代已有很大不同，讀者所期待的刊物內容也有很大改變，雜誌經營需與時代結合，才不至於被讀者淘汰。因此《文壇》的重新出發，不得不跳出純文藝的圈子，容納知識性、生活性、趣味性的圖文，依據主要讀者群調整刊物風格與內容。自 212 期（1978/02）改版後，增加具娛樂性質的「知識·趣味·漫畫」和「電影·電視·音樂」專欄，知識性的「男人·女人」，討論裝扮、儀態、男女交往心理等，現代讀者渴望了解的大眾常識；此外，也增加「彩色之頁」，以裸女、世界著名景點、外國博物館藏文物的彩圖，活潑版面，提供異國風情，這些專欄顯示《文壇》已轉型為綜合性刊物。

純文學部分，雖仍登小詩、散文、小說，也有類似論評的「讀書心得」專欄，但刊載量減低，反而多了「往事回顧」、「文壇秘辛」這類談論佚事的欄位。此外，明顯的改變是刊載武俠小說。武俠小說一向被純文藝圈另眼相看，《文壇》過去曾舉辦武俠小說筆談，批評此類小說的末世心理與色情描寫，會帶動不好的社會風氣，不贊成各報刊依讀者喜好連載武俠作品。但此時朱嘯秋卻認為中國人的忠孝觀往往從章回小說而來，從前的章回等於現在的武俠，既然有人為此著迷，何不利用來做教育工具？因此在接掌《文壇》的首期就推出俠義小說長篇連載。雖然朱表明改變基於教育考量，但依讀者喜好順水推舟的作法，顯然與穆中南時期的《文壇》以嚴正態度呼籲少刊武俠，已有很大不同。

雖然革新力求轉型，但《文壇》多年來在讀者心中樹立純文藝刊物的形象，如今「舊瓶裝新酒」，未必讓新讀者注意到改變，反而使舊讀者覺得不對味而離開⁵⁶。此外，同行的競爭、排擠，純文藝讀者群逐漸流失，加上《文壇》社址是租賃使用，不斷搬遷影響工作及與作者、讀者聯繫，讓朱嘯秋經營《文壇》備感

⁵⁶ 朱嘯秋，《鏽劍集》，秀威資訊，2005 年，頁 144。

艱辛。即使如此朱嘯秋仍將《文壇》經營超過 300 期，之後因他另外經營了「製鞋工廠」，為求事業發展，違反禁令到中國大陸而無法回臺，使《文壇》出版到第 303 期即因發行人離開而不得不停刊，就此結束《文壇》34 年的發行史。

《文壇》在創刊之初，即有擴大文藝園地的傾向，雖然支持官方文藝運動與政策是其不變的立場，但意識到反共文學八股化、藝術性低落，難以對讀者發生影響力，期望在不放棄反共立場與書寫主題的原則下，致力於純文學的藝術經營，透過改善弊端，凝聚大眾的反共精神、端正社會風俗，以達到文藝報國的理想。因此，作為一份高度配合官方文藝政策推行的純文藝刊物，《文壇》的文藝經營同時具有反共、藝術化、大眾化的特性，從反共的政治目標出發，時時在文學藝術性提昇與大眾接受間掙扎。

由《文壇》的發行歷程來看，可以發現影響《文壇》純文學經營的兩大因素，其一是支持官方文藝政策的立場，其二是如何面對市場、讀者的問題，兩者皆影響《文壇》的經營和中外文學介紹，本章第二節先說明《文壇》與官方資本結合的經營模式，以及為了獲得讀者支持的經營策略，下一章再討論中外文學介紹。

第二節 《文壇》經營的特色

一、與官方資本結合的經營模式

因為積極響應官方文藝政策與活動，《文壇》曾被外界認為是黨營刊物，對此，穆中南澄清《文壇》的經營憑靠他私人的資金維持，「在文藝的發言上和黨政政策暗合，是因為認為黨政的文藝政策是正確的，因此參與響應⁵⁷」。就目前筆者所見的資料而言，雖然沒有《文壇》接受官方資金補助的紀錄。然而，這不意味著《文壇》的經營發展和官方資本毫無關聯。

⁵⁷ 穆中南，〈再談本刊的態度〉（每期的話），《文壇》第 106 期，1969 年 4 月，頁 2-3。

（一）肯定官方的文藝輔助

首先，就官方以文藝輔助之名，介入文藝發展的作法，《文壇》始終持肯定態度，不僅《文壇》本身願意接受政府補助，同時也不斷呼籲政府成立主管文化事務的部門。相對而言，自由主義者認為政治力介入文藝發展，倡導反共抗俄的文藝政策，過於強調文藝的應用性，而限制作家創作、思考的自由，其實無益於文學發展。如李經〈從文藝的應用性談文藝政策〉一文，便指出文藝的價值來自於作品中的思想，能喚起讀者情感的共鳴，政治家意識到文藝的感召力而重視文藝，那固然是可喜的，但他們著眼於文藝的應用性，過份強調自我主觀認可的思想，而排斥其他思考，同時忽視文學創造性的問題，如此自然導致創作水準的低落。他認為與其消極地要求文學服膺於「反」「抗」的政治目標，不如「從多方面去激發人性中最基本的力量，從多方面去激發人內心的創作力」，當作品的思想根植於深厚的人性，產生具有號召力的作品，反而能負擔起當前的歷史任務。⁵⁸李僉，〈我們需要一個文藝政策嗎？〉則表明倡導一個文藝政策，要求作家創作依循單一的道德論述思考，使文學成為達成政治倫理的工具，如此「抹殺人性及藝術在他方面之可能性」，可能造成文化的退步或停滯。他與李經皆從自由主義的思考出發，認為藝術活動是個人自發的情感宣洩，因為是自發的才能觀照人性的多種層面。藝術固然能夠載道，但道德只是一種主觀情感，每個作家的個性不同，所表現的「道」也頗有差異，不應加以圈範，否則將有箝制思想、言論自由之嫌⁵⁹。

同樣反對文藝政策，1958年5月4日胡適在中國文藝協會發表的演講，也重申了政府不該干涉、輔導文藝，不能限制作家創作自由的主張：

⁵⁸ 李經，〈從文藝的應用性談文藝政策〉，《自由中國》第10卷第3期，1954年2月1日，頁25-26。

⁵⁹ 李僉，〈我們需要一個文藝政策嗎？〉，《自由中國》第11卷第8期，1954年10月16日，頁10-13。

因為自由國家，尤其是我知道最熟悉的美國，絕對沒有這一個東西，對於文藝絕對完全取一個放任的，絕對沒有人干涉，政府絕對沒有一種輔導文藝，或指導文藝，或者有一種文藝的政策。絕對沒有；也絕對沒有輔導文藝的機構。……文藝作家，應該完全感覺到我們是海闊天空，完全自由；我們的題材，我們的作風，我們用的材料，種種都是自由的。只有完全自由的方向，才可以繼續我們四十多年來所提倡的新文藝⁶⁰

針對胡適等自由主義者的意見，穆中南在同期發表〈關於文藝政策〉，表達不同看法。穆中南同意胡適不能限制作家自由的論點，但認為提出輔導文藝或成立文藝專司機構的建議，動機是為了發揚光大文藝的影響力，而非剝奪作家自由：

我們所說的文藝政策，包括文藝思想、辦法甚至設立文藝的專司機構。然而，我們絕對反對剝奪作家創作自由的文藝政策……我們所要的文藝政策，是輔助文藝業務、糾正錯誤的文藝意識如赤色黃色的作品，保障作家的創作自由⁶¹。

他從文藝支持反共的角度立論，認為在台灣文藝的確需要輔導，而且工作已有相當成果，像中華文藝獎金、軍中文藝函授班，都曾培植許多新作家、軍中作家。

同樣為文藝輔助辯護，任卓宣也在隔期發表〈論人的文學和自由的文學〉，一方面批駁胡適談人的文學是從個人主義的角度來談，但個人主義從自然上認識人，其所謂人不過一自然的存在而已，理論貧乏沒內容；胡適所謂自由的文學要求政府放任文學發展，是舊自由主義的說法，太過消極，相對而言，三民主義文

⁶⁰ 胡適，〈中國文藝復興、人的文學、自由的文學〉，《文壇季刊》第2號，1958年6月1日，頁6-11。

⁶¹ 穆中南，〈關於文藝政策〉，《文壇季刊》第2號，1958年6月1日，頁4-5。

學能夠包括人的文學與自由的文學，又比兩者豐富、積極。另一方面，任卓宣同樣主張政府輔導和自由文學不衝突，因輔導是為了輔助發展而非壓迫，他舉出版自由為例，說明政府不設檢查機關審查報紙、刊物、書籍、圖書，干涉出版品內容，雖可稱給予出版自由，但出版需擁有負擔印刷和發行費用的能力，如果作家或發行者本身經濟條件不足，仍無法充份享受出版自由，但透過政府輔助，卻仍彌補這方面的不足，對文學自由發展不但無害，反而有益，因此主張文藝輔導的必要性。

穆中南、任卓宣對文藝輔助持肯定的態度，共同觸碰到的問題是文藝發展需要物質條件的支持，而政府介入提供文藝輔助，的確可能幫助作家個人或文學團體解決經濟上的窘境。然而，當他們站在發展反共文學的立場，催促文藝輔助相關政策的實施，卻也忽略了文藝輔助的排他性質。穆中南認為發展文藝政策，成立專司機構輔助文藝發展，能夠保障作家自由，卻沒有意識到以政治力強制將文學分為赤黃黑，禁止干擾反共的文學流通，正是剝奪作家創作自由的舉措。中華文藝獎金確具有鼓勵創作、發掘作家的性質，但因將徵文標準限制在反共主題上，無形中也壓抑作家創作力的自由發展。至於任卓宣提及文藝輔助讓作家無經濟上的憂慮，能享受出版自由，但他略而不提的是，戰後國民黨政府頒布一連串限制出版自由的法令，在各種審查制度的監控下，台灣作家其實連「消極的」自由都很難保有，更何況他在〈文藝政策論〉⁶²一文中，將三民主義和反共國策預設為作家本該接受的思想，強調「如果文藝界不要求文藝政策，就有不實行憲法，不加強反共，不發展文藝之嫌」，顯現文藝政策的訂定，或許能提供輔助文藝發展的資源，但在遵循反共國策的強制性要求下，反而只是增加政府積極控制言論走向的藉口⁶³。穆中南等人積極促進文藝政策、輔助的同時，卻未能正面回應自

⁶² 任卓宣，〈文藝政策論〉，《文壇季刊》第4期，1959年5月1日，頁6-7。

⁶³ 國民黨高層以政治力強力介入文藝圈，推行反共文學，是醉翁之意不在酒，是蔣氏政權穩固統治的手段，所以即使同樣基於反共，自由主義者的批評一旦影響到政權統治，就會被鎮壓，如雷震被冤枉通匪叛亂，便是為了消滅反對的聲音，也就是當時光支持反共不夠，還必須不能批評當權者的施政。參考洪銘水〈戰後

由主義者所指出的弊端⁶⁴，這是他們的意見缺乏反省力道之處⁶⁵。

儘管如此，《文壇》作家關注到文學發展的物質條件，希望政府介入輔助，也並非完全等於為政治服務，因為有些文藝活動的推展，的確難以僅憑個人之力達成。如王藍在《文壇》第 36 期〈請速選譯我國文藝作品〉⁶⁶提到接觸外國訪問作家的經驗，發現各國作家來訪時，都很希望我方能提供介紹現代文藝狀況的文藝年鑑與當代作家著作，以了解我國作家，但卻缺乏英譯本，不方便外國友人閱讀；然而中文英譯稿所費不貲，據說須千字 200 到 300 元，單靠作家之力實在難以自行請人英譯出版，因此王藍期待政府機構介入選譯著作，促進與他國的文化交流，可見在響應國家文藝方向外，作家也從實際體驗中，進一步發展出督促政府更重視文藝建設的呼聲。

雖然國民黨政府因為大陸時期受挫於共黨文藝政策，而不得不承認文藝的力量，有意透過一連串文藝運動的推行，讓文藝成為反共的戰力之一，但在實際的文藝推展上，卻有許多瑕疵。如《文壇》第 17 期李曼瑰〈陽明山會談為何不談文藝〉⁶⁷一文，是時任立法委員的李曼瑰，質詢 1961 年 8 月 25 日至 31 日舉行的

台灣存在主義的思索—王尚義從「異鄉人」到「失落的一代」》，收錄於東海大學中文系編《戰後初期台灣文學與思潮論文集》，台北：文津出版社，2005 年，頁 401-419。

⁶⁴ 朱雙一曾指出《自由中國》的自由主義者，在政治上強調民主、自由，認為這是人的基本人權與尊嚴，在文學上也以人為中心，強調人性的挖掘，而文藝政策可議之處，正在於試圖以統一的標準限制人性的多種可能，如此對創作的藝術性並無幫助，文藝政策支持者雖否認文藝政策、輔導是政治力壓迫，但反共文學八股化的現象，卻證明自由主義者的批判有其道理，這是文藝政策支持者無法正面回應的問題。參考朱雙一，〈《自由中國》與台灣自由人文主義文學脈流〉，收錄於《文化、認同、社會變遷：戰後五十年台灣文學國際學術研討會論文集》，台北：行政院文化建設委員會，2000 年，頁 75-106。

⁶⁵ 在言論控制嚴密的戒嚴時期，文壇中無論是學院派、大眾或支持官方文藝的刊物，對於反共國策其實都沒有很大的反對空間。而積極響應官方文藝政策的刊物與作家，參與官方文藝體制的建立，同時分享來自官方的資源，也很難從根本上反對官方。但他們在結構中追求文學細緻化，不使之淪為口號，仍有其意義。

⁶⁶ 王藍，〈請速選譯我國文藝作品〉，《文壇》第 36 期，1963 年 6 月 1 日，頁 27。

⁶⁷ 李曼瑰，〈陽明山會談為何不談文藝〉，《文壇》第 17 期，1961 年 11 月 1 日，

陽明山第二次會談，以討論文化教育為主題，卻沒有將文藝問題列入討論，李曼瑰呼籲政府擬出一套文藝政策，成立統一管理文藝的機構，同時也指出政府不輔助文藝人才深造，大學很少設有寫作課程，不鼓勵文學創作，藝術場地管理不善、文藝審查制度缺乏公平性等弊端，點出官方文藝政策與輔助的推動，就官方高層而言，是基於鞏固政權的政治目的，他們重視的是能否達到政治目標，對於文壇的生態與作家所面對的困境，未必真的瞭解、關心，經費也未能妥善使用⁶⁸。而具有作家身份的《文壇》編者和作家們，則不盡相同，雖然因為政治意識形態一致，極力支持官方文藝政策，認同文藝輔助，但文藝的功能性和本身發展環境的改善，都是他們重視的⁶⁹。儘管不能批判官方文藝的禁制性，是他們的盲點，但在不違背官方文藝發展的大前提下，他們仍對官方文藝輔助過於粗糙之處，提出值得參考的意見。

（二）透過函授學校間接利用官方資源

1、能夠利用官方資源的原因

如同許多 50、60 年代作家兼營出版社的模式，穆中南成立文壇社，出版《文壇》雜誌，同時經營文壇叢書，1958 年以接辦軍中函授為契機，同時成立了文壇函授學校，此後三個經營項目緊密配合，《文壇》刊載的作品，由文壇社出版

頁 6-7。

⁶⁸ 封德屏在研究國民黨文藝政策時提到，國民黨雖明瞭到文藝政策的重要性，也屢有舉措，但文藝從來沒有被當作攸關民生的大事。因此，沈從文曾譏諷國民黨「文運會」奢望以最少的錢辦最大的事，而張道藩在台灣主導 50 年代文藝運動及宣傳時，也常碰到經費不足的窘境，使他大嘆：「如果給我一個師的經費，我一定把文藝工作做得更好」。參考封德屏，《國民黨文藝政策及其實踐（1928-1981）》，淡江大學中國文學學系博士班博士論文，2009 年，頁 3。

⁶⁹ 像穆中南這樣了解文學發展困境的作家，極力配合官方運動，又務實地利用官方資源致力於文學教育、改善文學環境，相對於喊政治口號的高層，才真正對文學發展提供推進力量。

成書，再由《文壇》提供版面，告知讀者出版訊息、購書優惠與各地銷售據點。文壇函授學校提供文壇社穩定資金經營雜誌、叢書⁷⁰，《文壇》則是函校向外界宣佈開授新班、擴大招生的訊息管道；函校培養的學生也在發表實習稿，擴大刊物稿源，使《文壇》落實培養新作家的理念。

羅盤在〈穆中南、朱嘯秋與「文壇」〉一文曾提到，《文壇》創辦初期雖獲佳評，但沒有太多基本訂戶和廣告支持，因此經營困難，稿費和印刷費常不能按期支持，苦撐兩、三年終於宣告休刊。後來在朋友鼓勵下，穆中南將刊物改季刊，擴大版面重刊，加上接受國防部總政治部的委託，繼中華文藝函授學校之後，接辦軍中文藝函授班。函授班的學生都是該刊的基本訂戶，使發行有了穩固的基礎⁷¹。由此可知 1957 年刊物內容的革新與函授學校的經營，是《文壇》之後能夠持續經營的主因。

值得探究的是，何以穆中南有機會接受國防部總政治部的委託？由《文壇》接辦軍中函授而獲取基本訂戶的情況判斷，經營軍中函授並非無利可圖的事業，1956 年之後，以文協、文獎會為主軸的反共文學運動，逐漸轉移重心，著重推展軍中文藝運動，軍中文藝函授班扮演培養軍中作家的任務，如果不是主管機關認可的人，應該沒有機會參與相關事務。

應鳳凰在〈文壇社與穆中南〉裡曾提到，軍中文藝函授班所以委託文壇社代

⁷⁰ 因為函校穩定發展，加上穆中南經營狀況改善，卸下中國文藝協會工作後，便策劃《文壇》復刊。1957 年 11 月《文壇》以季刊形態復刊，原來的月刊改為 32 開本、44 至 56 頁的函校校刊，每本 2 元，專對函校內部發行，每期發行量高達一萬份以上，後來 1958 年 12 月增為 100 頁，定價 3 元，也對外發行。這份月刊雖出版到 24 期（1960 年）即停刊，但漂亮的發行數字，應對文壇社的經濟頗有助益。此外，針對函校生發行的小型《文壇》（函校校刊），與對外發行的《文壇》雜誌屬於同性質刊物，同樣提供文藝研討與發表的功能，且是函校生向外發展的跳板，使得函校生成為《文壇》潛在閱讀人口。參考穆中南，〈文壇二十年〉，《文壇》第 132 期，1971 年 6 月 1 日，頁 6-15。

⁷¹ 羅盤曾經在回憶文章中提到，函授學生最多時達 6000 多人，所以該刊發行量最多時曾逾一萬。而一般情況，一份定期刊物每期銷售能達兩、3000 本即可維持。羅盤，〈穆中南、朱嘯秋與「文壇」〉，《文訊》213 期，2003 年 7 月，頁 105-106。

辦，是因為《文壇》編特大號時，寄贈了一本給當時總政治部的蔣主任，朱嘯秋的才華因此被看重，而被調到總政治部去，之後主管軍中函授業務陶滌亞少將想委託文壇社時，就是透過朱嘯秋居中牽線而成的，可知文壇社得以辦軍中文藝函授，一方面是辦文藝的成果被肯定，另一方面在軍中也早有人脈⁷²。

就文壇社接辦軍中函授班之前的表現來考核，穆中南在各項官方文藝運動中，雖然並未扮演領導人的角色，但《文壇》作為一份民間刊物，在論述上極力響應文化清潔運動與戰鬥文藝運動，且為了進一步渲染、充實戰鬥文藝運動，1955年出版一套十冊的戰鬥文藝叢書，內容包含新詩、散文、小說、翻譯小說、論述、文學創作研究，1956年1月又捐贈一千冊《文壇》月刊給國防部總政治部，充實軍中讀物⁷³，當時文壇社的經濟主要靠穆中南個人支撐，尚未有穩固的經濟來源，穆中南以出版行為支持戰鬥文藝，除了實踐政治信仰，並未獲得經濟上的回饋，反而是賣地、賣房⁷⁴，拖垮刊物經營，可見他「不計成本」響應反共文藝政策。

此外，透過參與文協推辦的活動，穆中南也成為文藝運動的實踐者，除了文化清潔運動時，曾在文協內部負責後援，整理資料提供向外發言者論述的依據外，文協為了落實「文藝到軍中去」的文藝指導，舉辦軍中訪問或勞軍、軍中文藝座談與徵文等活動，亦由穆中南與王藍擔任實際的推行者，可知文壇社所以能夠接辦軍中文藝函授班，也在於穆中南對軍中文藝事務推展本有相當經驗，且文壇社及其出版物歷來傳播的言論，總是和官方文藝政策站在同一陣線。

⁷² 參考應鳳凰：〈文壇社與穆中南〉，《文訊》第19期，1985年，頁268-289。應鳳凰，〈「文壇」老園丁—穆中南〉，《文藝月刊》197期，1985年11月號，頁8-17。

⁷³ 《文壇》第4卷第3期刊載了總政治部給文壇社的感謝啟示，啟示中除了提到此次捐贈，也提到文壇社之前亦曾捐雜誌6000冊，請總政治部轉交前線軍人，可見文壇社持續以文藝愛國的行動。參考國防部總政治部〈文壇通訊〉，《文壇》第4卷第3期，1956年2月1日，頁3。

⁷⁴ 穆中南在〈奮鬥十年—為本刊創刊十週年而作〉一文，曾提到自己因為「搞戰鬥文藝搞垮了，把地賣了，把房子也賣了」。參考穆中南，〈奮鬥十年—為本刊創刊十週年而作〉，《文壇》第24期，1962年6月1日，頁8。

2、以文藝函授報國：穆中南改善教育現況的理念

文壇社接辦軍中文藝函授班，與創辦文壇函授學校約當同時，關於文壇函授學校的創辦，穆中南在第一屆函校師生作品集《青藍集》曾提到：

本校的前身是文壇社，它的業務是出版一本文藝刊物和出版文藝叢書，其實它是一批文藝界的朋友共同支持的一個精神組織。為進一步的推展戰鬥文藝，自去年(1957)十月開始籌備建校，同時受國防部總政治委託辦理軍中文藝函授班；今年(1958)元旦開學，參加者將近四千同學，於今年六月第一期(軍中文藝函授班)結畢者有三千餘人。本校教學是以文藝寫作為主，本校在半年來可以告慰於社會的，除了各同學課業的突飛猛進，我們所得到的意外收獲，是以戰鬥文藝的力量，對社會軍中的安定力量。凡是參加本校的同學，都是有進取心，都是自動自發的，受到了半年來戰鬥文藝的陶冶，在心靈上得到了溫暖，在精神上得到寄託，在生活上有了希望，在人生觀上有了積極的意義。⁷⁵

可知除了受國防部總政治的委託外，文壇社本身為延續他們對戰鬥文藝的支持，本也有意辦函授教育。事實上，培養新的寫作人才一直是《文壇》刊物經營的目標之一，穆中南本人對文藝教育一直懷抱熱情，在函校創辦前，已開始類似的工作，如他提到曾持續三年每晚回覆愛好文藝的朋友 20 封信，許多知名的作者現在仍保有那時往來的書信⁷⁶，他對《文壇》發表者也總是不吝於給予建議，可見他對文藝教育的重視。

穆中南在〈從考生說起〉一文中曾提到決心辦好函授教育的原因，是看到各

⁷⁵ 穆中南，〈青藍集編前〉，《青藍集》，（臺北：文壇社，1960年），頁1-2。

⁷⁶ 穆中南，〈給參加本校同學的一封信〉，《寫作的境界》，（臺北：文壇社，1961年），頁261。

級學校惡性補習的風氣，認為考試對學業沒有多大幫助，只是取得一個資格，卻未必能夠扎實學問、培養寫作能力，他認為「教育應求改進，不僅應當取消那些惡性補習，而且應當取消那些恐怖的考試；同時應當多設立專門學校，使每個人都有就學的機會，使每個人都有一技之長可以在社會上找到出路。⁷⁷」，因此為了減輕考生們在考試上所受的折磨，以及被排除在窄門之外的失學者服務，而決心好好辦函授教育。

此外，他亦著眼於進入工業社會，人類學習的時間更加壓縮，但所要了解的知識範圍卻越加廣泛，「無論從生活或職業的觀點來看，正規學校已經不足供己人類求知識學技能的要求，所以一定得依賴通信教育來補助不可。」，借鑑美國通信教育與函授學校互相配合的經驗，希望能辦好函校以補正規教育之不足，由以上原因看來，穆中南辦校實基於他對當時社會情況的觀察，而有意以此解決社會問題。

在此前提之下，雖然函校創辦以軍中文藝的推展為契機，卻不只著重培養軍中作家，也欲針對社會上的失學青年，就函校體制來說，文壇函校與軍中文藝班也各自獨立。在入學資格上，更不會為了培養新作家，而嚴格篩選學生，因以「打破程度給每個求上進的人一個求學的機會」為宗旨，故「凡文字通順之失學青年，及對文藝寫作、新聞業務或對國文有志進修之青年」皆可入學，事實上，由穆中南談論學生的文章可知，即便入學時文字不夠通順也收，許多學生入學時連寫封信也有如天書，函校使其至少能寫好封信，所以入學的門檻可能更低，具有有教無類的啟蒙性質。

因為學生的素質不齊，函校教育遭到外界許多質疑，但穆中南認為函校學生除了極少數，大都沒有受到很好的學校教育，所以僅把入學測驗當作形式，讓學生程度按志願研習；由於是基於興趣、感情的學習，在師生彼此鼓勵求進步的環境裡，在半年的時間裡確實比那些既考試又補習的學校一年中所學的多，且能學

⁷⁷ 穆中南，〈從考生說起〉，《寫作的境界》，（台北：文壇社，1961年），頁232。

以致用，這樣對社會反而有貢獻，因此他鼓勵同學不要以沒受過良好學校教育為憾，更不要輕視函校，唯有進學才有更大的進步⁷⁸；也為了顧及學員素質分佈不均，且多是社會人士，在教學上函校基本上是盡可能以淺顯平易的方式引導同學做學問，以實用為主，盡量減少過於繁複的理論說明，同時在班別開設上，以國文先修班、進修班為基礎，之後再深入小說、新聞等專業課程，期望同學依自己的程度選班，並針對學生學習情況，研發新的教學法、調整開設班別。

雖然函校教育是以文藝寫作與賞析能力的習得為主，但因穆中南的文藝觀脫不了愛國與社會教化，「認為文藝異於其他學科，就是它的影響力，這種影響力本身暗含教育意味，過去教育不普及的年代，中華民族的精神仍根深柢固，就是透過戲詞鼓詞感染一般民眾⁷⁹」。基於文藝的感染力，他在文藝教育中不忘愛國，以為「國家絕對不能和任何脫節，尤其神聖如文藝工作，非要和愛國的情操連結起來不可，並且我可以大膽的說，如果一個對國家觀念淺薄的人，不僅學不好文藝，而且學不好國文」。在以家國民族為本位的思考下，穆中南所認可的文藝基本上是以中華民族主義為根底，當他身為一名教育者時，也致力傳播此種性質的文學觀。

3、函授教育結合雜誌經營

在文壇函授學校創辦之時，雖已有不少函授機構，但這種教育方式並不受社會大眾所重視，穆中南在給學生的簡訊中，曾提到外界對學生程度的質疑，以及函校學生遭到嘲諷的情況，在這種情況下，如何辦好學校破除疑慮、吸引學生上門，成為需要面對的問題。

在這方面《文壇》雜誌給予函校很大的協助，首先在師資方面，經常刊登在

⁷⁸ 穆中南，〈從考生說起〉，《寫作的境界》，（台北：文壇社，1961年），頁233。

⁷⁹ 穆中南，〈給參加本校同學的一封信〉，《寫作的境界》，（台北：文壇社，1961年），頁263。

《文壇》的函校招生廣告，聘請知名之士為教授是函校宣傳要點之一，穆中南在第一屆函校師生作品集—《青藍集》中，曾提及函授學校教職員約 70 至 80 位，《青藍集》收錄了 40 多位的作品，文藝論述方面，有任卓宣、何容、葉楚英、趙友培、李辰冬、羅盤、王集叢，小說有陳紀滢、孟瑤、劉枋、魏希文、馬璧、張明、楊樺、邱七七、彭歌、楊瑞先、王平陵、李雅韻、林海音、郭嗣汾、王藍等人，佔最大比例，詩方面有何志浩、孫如陵、糜文開、覃子豪、宋膺；散文有蘇雪林、趙君豪、林家琦、鍾梅音、鍾露昇、葛賢寧、心蕊、江應龍、穆中南等；戲劇則只有吳若一人⁸⁰。

這個名單雖不齊全，但已大略可看出文壇函校教授往往同時身兼《文壇》的編輯、作家，除了劉枋、穆中南、朱嘯秋曾先後主掌《文壇》編務外，陳紀滢、孟瑤、魏希文、糜文開、覃子豪、鍾梅音、張秀亞等知名作家，當時亦為《文壇》的常客⁸¹；此外，由兼任校董的陳紀滢、蘇雪林、任卓宣、何容、何志浩、王平

⁸⁰ 穆中南，〈青藍集編前〉，《青藍集》，（台北：文壇社，1960年），頁 1-2。

⁸¹ 穆中南辦文壇函授學校的 50 年代，正是文學函授學校盛行之時，除了文壇函校之外，李辰冬辦的中華文藝函授學校、馮放民主持的中國文藝函授學校都頗為知名，這三間函校也都曾經接辦軍中文藝函授班，參與軍中作家的培育。當時，許多知名的作家參與函校的教學工作，函校一方面為作家開拓額外的財源，另一方面在大學中文系並不著意培養新文學寫作者的情況下，提供有志創作者文藝啟蒙的管道。當中最常被提到的例子是覃子豪，他 1953 年即在中華文藝函授學校詩歌班任教，之後又分別參與軍中文藝函授班、文壇函授學校等多個函校的詩歌教學，和他有師生之誼的作家很多，如小民、向明、痲弦等人都曾是他在中華文藝函授學校詩歌班的學生，覃子豪也因此被視為戰後台灣詩壇的播種者，這也提醒我們要了解戰後台灣的文學青年養成的途徑與內涵，文藝函授學校是不可忽略的管道之一，即使文藝函授學校的興盛與經營，與國語運動、軍中文藝運動的發展互相重疊，但文學發展本不是單向度的，如能將曾經辦軍中文藝函授班的函校放在一起觀察，能更清楚梳理出軍中文藝運動與戰後文藝教育之間的關聯性，以及函授教育如何借用官方資源，又產生政治目的之外的效應。對此課題本文僅觸及文壇函授學校的狀況，後續論題留待日後另行探討。參考〈解說〉，收錄於覃子豪著；劉正偉編，《台灣詩人選集 1：覃子豪集》，國立台灣文學館，2008 年，頁 113-129。張瑞芬，〈母心似天空—論小民散文〉，《五十年來台灣女性散文·評論篇》，台北：麥田出版社，2006 年，頁 118-123。

陵、魏希文、穆中南等，跨足政界、軍界人士來看，即使穆中南一再強調函校是私人所辦，也無法否認函校擁有軍政人脈的事實。

在刊物發展方向上，《文壇》重視新人新作的發掘與提攜，認為請知名作家寫稿，雖然能夠確保刊物的銷量，但文壇和刊物都需要新血輪才能持續發展，因此樂於提供新作家發表的空間，這個理念和函校經營宗旨也頗為一致。函校對於文藝人才的培育採取循序漸進的方式，先要求函校學生踏實地研究函授課程，勤於習作，並在對外發行的《文壇》季刊外，編有小型的《文壇月刊》，當作函校校刊，除了刊載文藝研究、賞析相關訊息外，更重要的是給予學生發表、共同研討的空間。此外，每一期皆舉辦徵文，選取優秀作品刊登於《文壇》季刊，提供函校同學進入文壇的台階，每當有函校同學的作品在《文壇》發表時，穆中南往往會在編後特別介紹、鼓勵，舉出作品的優點，之後對於他們的發展也會持續關注、給予建議，穆中南也提到每期《文壇》都會有幾位函校的優秀作品發表，函校廣告亦以「本刊亦大半為本校同學執筆」為號召⁸²，有些作家之後也一度成為《文壇》的常客，如高岱、梁雪卿、一信、葉野、蕭超群等人，可以說《文壇》培養新作家理念的落實，除了來自外部的投稿者外，透過師資與發表機會的提供，文壇函授學校成為《文壇》新作家的來源之一。

但《文壇》與函校並非單向付出資源給學生，函校生對函校亦有回饋，穆中南在〈從高岱同學得教部第一獎談起〉⁸³一文提到，函校學生高岱獲得教育部多幕劇第一名獎（1958年11月12日各報發表），改編的是孟瑤「屋頂下」，那是函校研究班教材，得獎的也是函校習作，而他在之前也得過當年度的文壇獎（於十一月份文壇月刊發表），是函校優秀學生；而除了他外，當年度的香港亞洲畫報徵文發表，本校同學入選佔全名額三分之一強；此外，函校教授羅盤因曾改過其

⁸² 穆中南在〈給參加本校同學的一封信〉中也提到類似狀況。穆中南，〈給參加本校同學的一封信〉，《寫作的境界》，（台北：文壇社，1961年），頁266。

⁸³ 穆中南，〈從高岱同學得教部第一獎談起〉，《寫作的境界》，（台北：文壇社，1961年），頁211。

他學校函校的卷子發現本校程度較高，而一般文藝界朋友看到文壇季刊和月刊發表的同學作品，也幾乎不相信是函校同學所寫，穆中南也藉由展示文壇函授學校的具體成果，說服同學按學校安排學習可有所成，也證明函校教育對學生進入文壇確有幫助，隨著經營時間的累積，函授學生文藝上優秀的表現，也為《文壇》與函校教育贏得了名聲，成為文壇社無形的資產。

由文壇函授學校的廣告可清楚看出這種現象，一方面函校在廣告上不斷更新曾經參加研習的人數，證明文壇函校辦學經驗豐富，頗受學習者青睞，另一方面，從初期以聘請知名教授為號召，到後來「本校同學作品常見國內各大報刊；各處每次舉辦徵文比賽，得獎者多半是本校同學」，也成為函校的廣告詞，可見隨著函校生活躍文壇，函校學生也成為函校招攬新生的活廣告。

由以上說明可知，《文壇》因為對官方文藝的支持，而在經營上有機會和官方資本、文藝活動合流，穩定訂戶來源，進而穩定刊物的財政。然而，穆中南參與文藝函授教育，一方面的確是為了擴展戰鬥文藝的影響力，他在文學教育中也不斷灌輸學生愛國的文藝觀，但另一方面也基於改善教育環境、提供失學青年進修管道的信念，對於掃除文盲、引領創作者入門寫作，亦有貢獻。《文壇》雜誌和文壇函授學校經營上的緊密結合，也不只獲取穩定的讀者與刊物經費，更在於透過兩者互相配合，使《文壇》實踐培養寫作人才的理念。

文壇叢書的經營具有類似意義，文壇社出版戰鬥文藝叢書，常被用來證明它對反共文藝政策的響應，然而從文壇叢書出版的狀況來看，文壇叢書同時也解決作家自費出版和支持純文學創作的需求⁸⁴。在解決作家自費出版方面，發行人穆

⁸⁴ 吳麗娟在其碩論《台灣文人出版社的經營模式》中，歸納 1950、1960 年代台灣文人出版社興盛，可能起於響應政府反共文藝政策、解決作家自費出版需求和 support 純文學創作三大動因，在她的論文中，穆中南主持的文壇社，因推動戰鬥文藝、文清運動不遺餘力，而被列為響應政府反共文藝政策的案例來討論，但其實文壇叢書同時也解決作家自費出版和支持純文學創作的需求。關於台灣文人出版社創立的因素，可參考吳麗娟，《台灣文人出版社的經營模式》，南華大學出版學研究所，2003 年，頁 19-20。

中南在《文壇》創刊前，曾以筆名「穆穆」，在《寶島文藝》、《半月文藝》等刊物發表小說，《文壇》創刊後，作品則主要發表在《文壇》。文壇社出版的第一本叢書，就是他的小說《大動亂》，之後他的多部長篇，如《三十五歲的女人》、《圈套》、《苦飲》，短篇合集《亡國恨》、《古城》、《楊賓樓與小白龍》、《苦難中成長》，都透過文壇社出版。文壇社經營叢書，滿足經營者個人出版的需求，也代文友出版著作，如朱嘯秋的《西望集》、尼洛《紅蘿蔔》，都由《文壇》代為出版。但穆中南反對浮濫出書，故不「隨便借名義給些不知自愛的朋友出書」，曾拒絕許多想借文壇社名義出版的文友，因此得罪不少人⁸⁵，可知文壇社對出版品質有自己的堅持。因為叢書出版與刊物立場一致，文叢內容主要就是《文壇》登過的作品，由文壇叢書不同時期的內容變化，可看出文壇社不是始終以反共為發展重心。從50年代以反共懷鄉與創作論為主，到60年代擴展稿源，增加許多描寫台灣的作品，以及外國文學名著與研究，70年代更出版一系列寫實主義作家的譯作，可見《文壇》編輯路線變化的軌跡。

文壇社出版叢書，不完全著眼於銷路，所出版的叢書需符合刊物宗旨，有文學價值，且內容對青年有益，能存放在學校圖書館和家庭中。同時基於培養新作家的原則，也盡量為有潛力而願意持續創作的作者出書，而非專注於已有明確經濟效益的熱門作家⁸⁶。因此文壇社出版叢書，與其說是為了賺錢，不如說是一種象徵資本的投注，透過出書推展刊物信仰的文藝理念。最明顯的例子，是1955年為支持戰鬥文藝，出版一套十本的戰鬥文藝叢書。文壇函校成立前（1957），文壇社的經濟主要靠穆中南個人支撐，未有穩固的經濟來源，穆中南以出版行為支持戰鬥文藝，除了實踐政治信仰，並未獲得經濟上的回饋，反而是賣地、賣房

⁸⁵ 穆中南，〈奮鬥十年—為本刊創刊十週年而作〉，《文壇》第24期（1962年6月1日），頁10。

⁸⁶ 穆中南，〈奮鬥十年—為本刊創刊十週年而作〉，《文壇》第24期（1962年6月1日），頁10。

⁸⁷，拖垮刊物經營。即使如此，「不計成本」響應反共文藝政策，推展純文學，卻是他一貫的主張。《文壇》復刊後，為了抵制描寫色情的通俗小說，以市價的一半發行「文壇每月文叢」，使讀者能以低價獲取好作品，推廣純正文藝閱讀風氣⁸⁸。發行之初，穆中南已有可能賠本的心理準備⁸⁹，卻仍願意拋磚引玉，嘗試帶動風氣，顯然文壇叢書出版，並非只考慮短期經濟利益，更著力累積長遠的文化資本⁹⁰。

二、爭取讀者支持的努力：讀者與作家經營策略

（一）讀者導向的行銷策略

然而，刊物經營光靠官方資源並不足夠，能獲得讀者支持才可能長久經營。就其文藝所承載的反共使命來說，《文壇》所追求的純文學也不可能滿足於小眾，而必須盡可能爭取更多讀者，以壯大支持反共的群眾，因此在經營上也發展出讀者導向的行銷策略。

1、行銷純文學的策略

1-1、低價促銷

為了爭取讀者，讓自家出品的純文藝作品，能更加普遍通行，穆中南結合文

⁸⁷ 穆中南〈奮鬥十年—為本刊創刊十週年而作〉，《文壇》第24期（1962年6月1日），頁8。

⁸⁸ 本社〈文壇每月文叢發行的話〉，《文壇》第22期（1962年4月1日），頁15。

⁸⁹ 《文壇》推出「文壇每月文叢」，是「為了抵制社會一般流行的黃色小說，以低價策略每月出版一本，現以排定了二十本，準備賠到二十本書以後再說」。參考穆中南，〈奮鬥十年—為本刊創刊十週年而作〉，《文壇》第24期，1962年6月1日，頁10。

⁹⁰ 但《文壇》出版每月文叢也非盲目冒險，預訂出版的叢書皆是過去已受讀者肯定，較具讀者接受度的作品，可知雖不著眼短期利益，但文壇叢書未必不可能暢銷，且為了促進純文學作品流通，《文壇》亦會利用廣告和促銷手法。

壇社底下的《文壇》雜誌、叢書與函授學校，以及多種促銷活動、廣告，向讀者推銷物美價廉的純文藝作品。因為文壇社經營者穆中南認為要讓文藝發揮影響，就要讓讀者有更多機會接觸到作品，也因此出版者除了提高作品本身的品質外，也要能提供物美價廉的出版品讓讀者選擇，因此《文壇》雜誌上始終可見各種促銷方案推出，或針對《文壇》雜誌，或針對文壇社出版叢書、經銷著作，促銷的名目繁多，低價促銷成為文壇社推廣純文學的固定策略。

舉例言之，遇到特定的紀念日，《文壇》往往會給予讀者優惠，如第 11 期（1961/05）適逢五四，便以紀念五四為名，推出《十年》、《寫作的境界》、《唐·吉訶德》、《勳章》，四本厚書限時半價；第 24 期（1962/06）《文壇》創刊十週年，也表示將大優待一個月，訂閱《文壇》12 期 90 元（原 100 元），直購叢書一律七折，參加函授每月 20 元（原 25 元）；第 84 期（1967/06）創刊十五週年時也同樣有限期優惠活動，創刊 16 年為加強內容改版，擴大徵求訂戶，則歡迎在校同學介紹及聯合訂閱，介紹十戶另贈閱 1 年，以上活動顯示經營者有意透過特別的紀念日，推行時間限定的優惠，喚起讀者對新書出版的期待，激起出版品的買氣。此外，文壇社也習慣不定期推出出版品「本月大廉價」、出清庫存雜誌，基於「本刊屬於文藝，並無時間性，而且極有價值⁹¹」，以優惠價向讀者推銷過期雜誌合訂本，避免累積庫存⁹²。

因為重視學生讀者，暑假也成為促銷的重要時段⁹³，為了讓學生有機會多讀世界名著，亦推出名著與文叢廉售，以半價不等的價格，代購羅曼羅蘭《約翰克利斯朵夫》、西萬提斯《唐·吉訶德》、(美)密西爾女士《飄》、莫里哀《哈安璣小說》、莫泊桑《兩兄弟》、(法)梭維斯特《屋頂間的哲學家》、梅里美《伊爾的

⁹¹ 此段話出自《文壇季刊》第 8 期（1960 年 10 月 1 日）《文壇》合訂本廣告文，頁 130。

⁹² 如《文壇》第 33 期（1963/03）期封面內頁的廣告文，提到提供優惠價賣過期的《文壇》雜誌；《文壇》第 34 期（1963/04）廣告中提到合訂本 8 折優惠的消息。

⁹³ 如《文壇》第 26 期（1962/08）至第 31 期（1963/01）的封底廣告文提到文壇社出版書暑期大廉賣。

美神》和《雙重誤會》、巴爾扎克《米露埃兩兒胥》、《幽谷百合》、《葛蘭德歐琴妮》等作，對於世界名著的普及有一定的貢獻。

在爭取訂戶方面，強調《文壇》比其他刊物低廉、寄刊快速外，重視讀者好評推薦的影響力，時常呼籲讀者將《文壇》的優點告訴親友，同時將刊物定位成高尚的文化產品、品位的象徵，鼓勵讀者將《文壇》作為禮物轉贈親友。此外，也有意透過貼心的讀者服務，與讀者建立長久穩定的關係，如《文壇》2卷1期徵求五萬基本訂戶時，讓訂戶先繳1元即可讀雜誌，並可自行選擇先繳款或後繳款，同時代答讀者文藝問題、代薦代購文藝書籍，讓訂戶參加文壇社所舉辦的文藝活動，以經營文藝函授的態度，為讀者服務⁹⁴；之後在2卷3期更針對長期讀者舉辦專題研究，以「人物描寫」為題，讓讀者分析讀過的名著如三國演義、水滸傳、飄等作品，如何描寫人物，再模仿名著寫出讀者認識最深刻的人，將習作寄到出版社，將有專人批改奉還，並擇優發表於《文壇》，具體落實文藝輔導的工作⁹⁵。《文壇》試圖和讀者打成一片的活動，往往聚焦於文藝本身，如不定期舉辦的讀者徵文與意見調查，便是期待和讀者交換文學意見，實際以寫作參與文學活動，達到改善社會風氣的效果⁹⁶，透過各種優惠，使讀者更易於接觸純文學的策略，固然基於刊物經營的現實考量，但無形中也有助於純文學普及。

1-2、和其他刊物合作互登廣告

文壇社的經營模式除了滿足自身出版、銷售的需求外，也與其他出版社、文友建立合作關係，開放《文壇》版面讓他們宣傳新書、雜誌。對方則提供《文壇》

⁹⁴ 「本社徵求五萬基本訂戶優待辦法」，《文壇》第2卷1期，1953年9月25日，頁16。

⁹⁵ 「文壇長期讀者第一次專題研究」，《文壇》第2卷3期，1953年12月1日，頁16。

⁹⁶ 〈編後〉，《文壇》第18期，1961年12月1日，頁130。按：本期主編是朱嘯秋，編後語通常由穆中南撰寫，但此期〈編後〉沒註明撰寫者。

讀者購書優惠，藉由合作增加銷售有利因素，如王藍《藍與黑》再版時，曾於《文壇季刊》第2期（1958/06）刊登廣告，告知本刊讀者直接向王藍的紅藍出版社購買，可享有折扣；陳紀澄的重光文藝出版社出版著作《華夏八年》與《赤地》時，《文壇季刊》曾於第9期（1960/12）以整頁廣告鄭重推薦給讀者，為讀者帶來限期直購可享優惠的好消息；第10期（1961/02）王文漪《花棚下》向婦友月刊社聯合出版服務中心直購特價；第81期（1967/03）帕米爾書店出版任卓宣《文學與語文》給予《文壇》讀者7折優惠，以上例子多不勝舉。

合作宣傳新書外，《文壇》一度也刊載其他報刊廣告，從復刊第1期（1957/11）到17期（1961/11）之間，幾乎每期皆有3至8則刊物廣告，包括《民間知識》、《暢流》、《青年戰士報》、《民族舞蹈月刊》、《晨光文藝》、《筆匯》、《自由青年》、《國魂》、《革命文藝》、《中國語文月刊》、《中國憲兵月刊》、《政治評論》、《皇冠》、《文星》、《中國一週》、《世界畫刊》、《現代詩》、《中國婦女週刊》、《詩·散文·木刻》季刊、《民生世紀》、《青年俱樂部》、《野風》、《劇與藝》、《作家》等刊物，都曾出現在《文壇》廣告中。當中以《青年戰士報》、《自由青年》、《國魂》、《中國語文月刊》、《晨光文藝》、《暢流》、《中國婦女週刊》等同樣具有黨國關係的刊物，出現頻率較高，但也出現了《現代詩》、《筆匯》、《詩·散文·木刻》、《野風》等以發展文藝創作為主的刊物，經營方式偏向商業化的《皇冠》也在刊載之列，顯現《文壇》並非封閉型的刊物。

這些刊物中，合作關係較密切的是主編朱嘯秋主辦的刊物《詩·散文·木刻》季刊。除了交予文壇社總經銷、刊登《文壇》廣告外，從創刊之初到改版雙月刊，皆不斷登有各期目錄、預告出刊日期，吸引讀者注意，出版第4期時，更將《文壇》作為與讀者溝通版面，於《文壇》第25期預告月中出版的第四期，將改採六號字排版，但因廣告刊登後接獲許多讀者來函認為六號字太小，要求仍用新5號字，故又於《文壇》第26期告知《詩·散文·木刻》尊重讀者意見，暫不改版，可見兩刊經營上互惠合作的狀況。

提供刊物版面，介紹其他刊物出刊訊息，以互相宣傳，是當時一種普遍的宣

傳手法，如《文星》、《文壇》都登過《暢流》、《自由青年》、《中國語文月刊》的廣告，《筆匯》和《文壇》皆有刊《政治評論》、《現代詩》、《詩·散文·木刻》、《文星》。出版品之外，各刊物也多少會拉公營與私營企業的廣告，可見這的確是一種經營趨勢⁹⁷。

除了與自由中國文友合作外，《文壇》在經營上與菲華文友也有合作關係。蘇子經營的美菲布業公司，第49期（1964/07）至第83期（1967/05）之間，是《文壇》長設內頁廣告；第104期（1969/02）至108期（1969/06）可見菲律賓劇藝出版社叢書廣告，介紹蘇子《機緣》、許希哲《康莊》、《春泥》、《了了集》、《心旅集》等八部著作，及其他出版品。第109期（1969/07）至第114期（1969/12）則介紹同一出版社發行的《劇與藝》半年刊⁹⁸。

⁹⁷ 文藝刊物之間彼此互登廣告，或許也在於純文學刊物和大眾型刊物相比，銷路相對較少，不容易持續拉到企業廣告贊助，陳明成在討論《筆匯》、《現代文學》、《文學雜誌》的經費時，便提到三刊的廣告往往是人情贈送，企業、商品廣告稀少，而以自家叢書、書局、其他文藝社團的廣告為多。《文壇》和學院派刊物相比，雖然份量較厚、銷路較廣，但同樣較難獲得商業廣告，除了創刊初期憑著人情贈送，可以拉到一些商品和公營、民營企業廣告外，之後也以自家叢書和其他文藝刊物的廣告為多。不過，《文壇》支持官方文藝的立場，仍使和它互登廣告的刊物傾向於同樣具有黨國關係的刊物。參考陳明成：〈永遠的革新號：側論《筆匯》遺漏在文學史上的密碼〉發表「第二屆全國台灣文學研究生學術論文研討會」2005年6月4日、5日；後收錄於《第二屆全國台灣文學研究生學術論文研討會論文集》（台南：國家台灣文學館，2005年7月），頁151-179。

⁹⁸ 《劇與藝》半年刊創刊於1964年4月，由菲華作家蘇子出資，許希哲擔任主編，亞薇負責菲律賓的邀稿工作。雜誌的創刊是蘇子經營菲律賓馬尼拉業餘劇藝社之餘，希望更積極推展海外劇運，故決定成立劇藝出版社，發行刊物和叢書，因此有《劇與藝》半年刊的誕生，以及劇藝叢書出版。應鳳凰在介紹劇藝出版社時，提到劇藝出版社出版了十六本劇藝叢書，依據是吳若等著《劇記》（第一輯）、杜雲之《大慈悲嶺》（第二輯）、彭行才《春風路柳》（第三輯）、劇藝叢書（第四輯）、貢敏《待字閨中》（第五輯）、彭行才改編《春泥》（第六輯）、古軍等著《烈女忠魂》、徐天榮《啼笑良緣》（第八輯）、鍾雷《金色傀儡》（第九輯）、彭行才等《焦桂英與王魁》（第十輯）、姜龍昭《金玉滿堂》（第十一輯）、李曼瑰《淡水河畔》（第十二輯）、姜龍昭《一顆紅寶石》（第十三輯）、但仁《春臨門》（第十四輯）、吳若《點鐵成金》（第十五輯）、許希哲《醍醐灌頂》（第十六輯），對照《文壇》廣告的內容，可以提出一點補充和修正，首先叢書第一輯《文壇》標記

《文壇》為菲華文友宣傳作品，菲華文友則協助《文壇》的海外銷售。王藍〈菲律賓華僑文壇人物特寫〉提到，駐菲大使館秘書糜文開，『在臺菲文藝書刊交流的工作上，給了大家最大的幫助。「文壇季刊」和「文壇月刊」在菲發行甚佳，便是靠了糜先生建立的橋樑。我個人寫的幾本書和國內許多作家朋友的書，過去我經常寄給糜先生，糜夫人親自上街分送到各書店，僱計程車自掏車資，想起來怪不安，還有一位熱心腸的陳煥榮先生協助此項工作，白盡義務跑路。』。至於經銷的大本營則是中國城內的新疆書店，「新疆書店的門口經常以五彩大字，顯著地替國內的文藝刊物與國內作家的著作，繪製廣告」，新疆書店店主陳國全與華僑作家陳明勳、亞薇等創辦的「新聞天地」菲華航空版，也經常推薦評介國內圖書。因此王藍認為「國內圖書在海外建立發行網的工作，無疑地，新疆書店將肩負起巨大的使命。」⁹⁹

菲華作家亦曾提供《文壇》資金，如旅菲華僑作家亞薇曾經將僑聯總會的文藝獎金新臺幣五千元，提供《文壇》作徵文獎金；《文壇》出版到第 131 期(1971/05)經濟難以支持，穆中南赴菲講學培養出的女作家林婷婷，曾借菲幣二萬元給穆中南，使《文壇》得以繼續經營，可見菲華作家除了提供《文壇》稿源，對《文壇》經營也助益良多。

文友間的合作外，《文壇》編者也注意到當時流行電臺選播小說，及將小說改編成電影，小說結合廣播、電影等大眾媒體，有助於提升小說銷量與刊物知名度。當遇到電台選播文壇社小說時，《文壇》雜誌會刊登小說選播的消息，向讀者證明此書的品質，吸引讀者注意，如第 48 期提到文壇社新書—田原的《朝陽》

的書名是《劇匯》而非《劇記》，《文壇》廣告中介紹了第一至第十四輯叢書，但未提及第十五和十六輯，不過另外介紹了蘇子《機緣》和許希哲的八部著作：《康莊》、《春泥》、《了了集》、《心旅集》、《駝峰集》、《卻心集》、《明月溝渠》、《因因集》，這九本劇藝叢書是應鳳凰未提及的。參考應鳳凰，《五 0 年代文學出版顯影》，台北縣：北縣文化局，2006 年，頁 248-263。

⁹⁹ 王藍，〈菲律賓華僑文壇人物特寫〉，《文壇》第 14 號，1961 年 8 月 1 日，頁 14-18。

曾在軍中 7 個電台播出，向文壇社直接購買可享八折優惠；第 61 期廣告蕭傳文的《小橋、流水、人家》正由中廣選播中，希望讀者對照收聽；而第 104 期則利用中廣即將播出冷冰小說《天堂門外》，趁勢主打冷冰在文壇社出版的三部長篇小說（《曇花夢》、《人垢》、《天堂門外》）；此外，冷冰的暢銷書《曇花夢》改編成電影《橋》時，《文壇》亦刊登電影廣告（第 75 期），在叢書廣告中註明此書改編電影事跡（第 78 期）；第 133 期也趁著台視改編楊念慈《廢園舊事》為電視劇，重新出版此書，由以上種種例子可知，《文壇》雖自我定位為純文藝刊物，但在推廣自家的純文學作品時，仍懂得借力使力，利用大眾媒體的傳播效力，達到為書宣傳的效果。

2、重視與讀者溝通：不違背刊物宗旨的前提下，盡可能遵循讀者意見

基於文藝應介入社會、對大眾產生影響的理念，《文壇》編者面對讀者，同時扮演文藝服務者和引領者兩種角色。穆中南在《文壇》在創刊號編後曾提到，《文壇》創刊的目的是為了「拿貨色給讀者看」，讓作者與讀者作《文壇》的後台，希望能為讀者選擇好作品¹⁰⁰，在刊物編輯上重視讀者意見，除了加強與讀者通訊，在編後回覆讀者意見外，為了「多表現讀者的意見少表現編者的意見」，3 卷第 5 期起更開放版面讓讀者投書，希望能即時呈現讀者對刊物編輯的建議與需求。而穆中南也固定透過每期的編後，向讀者報告編務、推薦作品、閒話家常，遇有缺期，往往會有讀者來信詢問、關心編者狀況¹⁰¹，顯現多年經營，已使「編後」成為編者與讀者連繫情誼的管道。

¹⁰⁰ 穆中南，〈創刊號編後〉，《文壇》第 1 卷第 1 期創刊號（1952 年 6 月 1 日），頁 44。

¹⁰¹ 如穆中南在《文壇》第 37 期編後提到讀者來函希望他多寫一點每月感想，《文壇》第 62 期編後又因為上期沒寫編後，被讀者來函責備，顯現讀者對於穆中南持續經營的編後語是有期待的。參考穆中南，〈編後〉，《文壇》第 37 期，頁 170；穆中南，〈編後〉，《文壇》第 62 期，1965 年 8 月 1 日，頁 186。

徵求讀者意見調整編輯方向，是《文壇》發行過程中一貫的態度。2卷6期（1954/03/01）整合讀者意見，增加篇幅，復刊後曾於第18期刊登有獎通信徵詢，請讀者幫忙募集刊物改進意見¹⁰²，並於第21期歸納三千名讀者意見後，公佈今後的改革方向¹⁰³。除此之外，穆中南在第43期編後也提到，曾每月請四十位不同程度和職業的讀者，批評每期的作品，因為發現他們喜歡中長篇外，對短篇小說也很感興趣，而決定今後要加強短篇的經營¹⁰⁴，可知《文壇》辦刊物並非閉門造車，《文壇》編者已注意到了解刊物讀者群的必要性，也試圖透過掌握讀者對刊物的看法，調整刊物的編輯¹⁰⁵。

《文壇》在編輯上雖懂得投合讀者的喜好，但並非全然依循讀者趣味，而是在刊物風格和讀者需求之間協調，穆中南曾表示只要不違背刊物宗旨，很願意聽讀者意見改進。然而為了堅持純文學的立場，解決反共文學八股化的弊端，編者有時必須說服、教育讀者跨越他們的閱讀視野，如對於《文壇》刊載翻譯作品，有讀者來函表示不感興趣，但基於不刊載外國作家的作品，無法從比較中求進步，編者說服讀者不要受限於閱讀習慣，可以嘗試閱讀¹⁰⁶。與此相類，「理論與評介」專欄的文章有時較為艱深，獲得讀者正反不同的評價，編者也苦口婆心地

¹⁰² 本社，〈有獎通信徵詢讀者改進本刊意見啟事〉，《文壇》第18期，1961年12月1日，頁19。

¹⁰³ 本社，〈向讀者報告—為歸納徵詢意見而寫〉，《文壇》第21期，1962年3月1日，頁23。

¹⁰⁴ 穆中南，〈編後〉，《文壇》第43期，1964年1月1日，頁203。

¹⁰⁵ 重視讀者意見是《文壇》編者不變的態度，為了確實做到「讀者、作者、編者密切合作」，穆中南常在編後感謝、請求讀者批評，雜誌內文也可見歡迎讀者來函指教的標語，如《文壇》第80期內文標語「本刊以至誠希望讀者批評並建議改進意見，我們希望本刊是反映讀者心聲的一本雜誌，所以需要您的合作」，《文壇》第91期之後刊物革新也是參考讀者的建議，逐步調整編輯內容，甚至面臨經營危機，考慮停刊或續辦時，穆中南亦發表公開信向讀者徵詢，而許多讀者也會主動來信表達他們對刊物的意見。參考穆中南，〈編後〉，《文壇》第30期，1962年12月1日，頁146；穆中南，〈編後〉，《文壇》第90期，1967年12月1日，頁170；穆中南，〈一封公開信〉，《文壇》第129期，1971年3月1日，頁1。

¹⁰⁶ 穆中南，〈編後〉，《文壇》第48期，1964年6月1日，頁186。

向讀者說明刊物有知識傳遞的義務，一份刊物除了介紹本國和外國作品，也應該評介文壇動態、文藝方向，使讀者在欣賞文學創作之餘，得到有關這方面的知識。因此為了堅持刊物風格，同時兼顧讀者狀況，打算尋求讀者容易接受的呈現方式，但編者也勉勵不感興趣的讀者，能抽空讀一點理論，慢慢體會這類文字的重要性¹⁰⁷。

3、與大眾文藝雜誌的區別

《文壇》透過低價促銷、登廣告與讀者經營等方法，希望吸引更多讀者支持自家出版的純文學作品，所採用的策略似乎和強調「讀者為尊」的大眾文藝雜誌相類。然而，《文壇》的行銷策略，不完全是為了獲取短期的經濟利益，而是為了推廣編者認可的純文藝作品，因為文學背負著反共的使命，對於編者認為可能影響社會善良風氣，以致於影響反共的內容，即使符合讀者喜好，《文壇》編者仍不願意刊登，如曾有讀者來函要求增設徵友版面、出版學生易於攜帶的開本、增加刊物宣傳等，能使刊物更親近讀者的改革，編者因為認為可能引起不好的風氣，即使一再有讀者來函建議，仍予以婉拒¹⁰⁸。服務讀者、增加純文學的能見度是《文壇》所重視的，但像《文壇》這類支持官方文藝政策的刊物，也往往受限於蔣中正《民生主義育樂兩篇補述》中批評文學商業化的言論，以及經營者自身

¹⁰⁷ 穆中南，〈編後〉，《文壇》第 49 期，1964 年 7 月 1 日，頁 186。

¹⁰⁸ 以開本問題來說，《文壇》編者認為十六開本是適合純文學刊物的大小，有讀者建議改成 18 開本（第 54 期編後）或易於放在書包裡的 32 開本（第 75 期編後），編者都表明開本是大型刊物的風格之一，只要內容正大，不論大小皆可見人，不擬追逐流行而欲保持自己的風格（第 56 期編後）。至於開設「徵友」欄位增加與讀者互動，雖是同時期一些刊物的策略，但《文壇》考慮到青年與社會問題往往透過通信而發生，而不願開此篇幅（第 56 期編後），由《文壇》不願過份廣告宣傳，而欲以內容吸引讀者，凸顯它和大眾文藝雜誌的差別。參考穆中南，〈編後〉，《文壇》第 54 期，1964 年 12 月 1 日，頁 186；〈編後〉，《文壇》第 56 期，1965 年 2 月 1 日，頁 186；穆中南，〈編後〉，《文壇》第 75 期，1966 年 9 月 1 日，頁 185。按：通常編後的撰寫者是穆中南，但此期末標明撰寫者。

的文人性格，對於商業機制潛在的排斥心理，即使對於大眾媒體的影響力也頗為重視，但難以像《皇冠》這類商業性格的刊物，在經營上充分利用廣播、影視等大眾媒體。故穆中南雖與各大電台主持人友好，卻表明不願過於積極的利用此一人脈，主動拜託電台選播文壇社小說，以利出版品銷售；對於文壇社出版小說改編成電視電影，有隨片宣傳、增加刊物與叢書知名度的機會，也因為「覺得那不是文人的作風」，而表示敬謝不敏¹⁰⁹。

（二）作者經營：不分省籍拉攏寫作人才

1、《文壇》作家以外省作家為主體

讀者導向的行銷策略外，面對反共文學因內容八股化，而無法對讀者產生文藝感染力的困境，為了解決此弊端，還有刊物本身要提昇作品品質，《文壇》一方面致力於中外文學的介紹、研究，另一方面不分省籍、成名與否，盡可能拉攏寫作人才、培養新作家，希望以刊物本身的文學品質來吸引讀者。中外文學的研究留待下章再談，此處說明《文壇》作家經營方面的表現。

在《文壇》發表文章的作者，以外省作家佔多數，《文壇》初期的創辦者穆中南、王藍¹¹⁰、劉枋，在大陸時期已有編輯經驗，來台之後，穆中南在「平言日

¹⁰⁹ 相對而言，以《皇冠》為代表的大眾文藝雜誌，在經營上則結合廣播、影視等大眾文化，透過商業手法開發文學資產，使自身獲得更多讀者和資本。《文壇》雖也注意到各時代的流行，如武俠、電影、電視，但對流行持若即若離或者否定的態度，這是它和《皇冠》很大的差異。參考葉雅玲，《流行文化與文學傳播——《皇冠》研究》，私立東海大學中國文學系博士論文，2009年6月，頁159-181。

¹¹⁰ 陳紀滢在《文藝運動二十五年》曾提到，王藍為文協耗費許多時間和精神，他不但為文協解決許多物質上的困難，也為文協結交許多朋友，由此可以判斷，王藍和穆中南在當時皆具有良好的人脈關係，有助於《文壇》在發行之初，即邀集一群具有知名度的外省作家。參考陳紀滢，《文藝運動二十五年》，台北市：重光文藝出版社，1977年，頁123。

報」當過編輯，為「徵信新聞」跑過業務¹¹¹，劉枋也當過「全民日報」副刊編輯¹¹²，《文壇》創辦前編者所累積的經驗與人脈，使《文壇》在刊行之初，即聚集了當時頗具知名度的外省作家，小說方面，包括琦君¹¹³、陳紀滢、王藍、楊念慈、公孫嫵、穆穆、侯榕生、彭歌、孟瑤、蕭銅、師範、張漱菡、朱西寧、蕭傳文、郭衣洞、高莫野、張放、郭晉秀、吳崇蘭、郭良蕙、楚軍、魏希文、童真、畢璞、潘壘等人，當中包含了知名的女性小說家與反共小說家；詩則有紀弦、上官予、李莎、鍾雷、彭邦楨、蓉子、覃子豪、墨人、洛夫、張默等人，後來文學史上知名的三大詩社《現代詩》、《藍星詩社》、《創世紀》詩人，都曾在此匯聚；散文方面有劉枋、謝冰瑩、艾雯、季薇、張秀亞、歐陽映紅、嚴友梅、王文漪、郭晉秀等知名的女性散文家；論評有王集叢、紀弦、覃子豪；寫作技巧有戴杜衡、王藍、趙友培、張秀亞等人，譯作則有傅文展、徐鍾珮等人，為《文壇》凝聚不少號召力。

1957年《文壇》改版復刊後，仍維持這樣的水準，復刊第一期包括碧光、吳東權和曲韻、張放等軍中的青年作家；楊念慈、端木方、尼洛、郭嗣汾等反共文學作家等；文藝理論方面有反共理論家王集叢、馬璧，知名的女作家張秀亞、蘇雪林、張漱菡等人。之後在《文壇》漫長的發行歷程中，雖然因為開放園地給

¹¹¹ 安克強，〈以「文壇」灌溉文壇的老園丁——文壇耆宿穆中南〉，《文訊》革新號第32期，1991年9月，頁105。

¹¹² 參考劉枋：《小蝴蝶與半袋麵》，台北：爾雅出版社，2004年，頁314。〈劉枋——多才多藝，敢做敢為〉，收錄於應鳳凰，《文學風華：戰後初期13著名女作家》，台北：秀威資訊科技，2007年，頁135-147。

¹¹³ 在琦君的文學生命中，以散文最為出色，她也是以散文家的身份進入文壇的，但在散文之外，琦君也創作了不少小說，琦君的小說處女作〈姊夫〉便是發表在《文壇》創刊號，她在回憶文字中提到，處女作發表後，因為《文壇》當時的編輯劉枋由林海音陪同來邀稿，因為她們二人的鼓勵，使她很快又寫了一篇小說，也因為《文壇》連續兩期刊登她的小說，使其他刊物主編紛紛來向她約稿，可見在琦君小說創作初期，《文壇》編者扮演了鼓勵者、催生者的角色，為琦君經營小說這一文類建立了信心。參考應鳳凰：〈文壇社與穆中南〉，《文訊》第19期，1985年，頁268-289。

新人的理念，曾有眾多未留下文名的創作者在此來去，但當中持續發表的作家基本上仍以外省籍的知名作家或學有專精的作家為主體。

2、反共風潮促成與菲華文壇的友誼

外省作家之外，以反共為契機，《文壇》和一些菲華作家也時有聯繫，知名翻譯家施穎洲也長期為《文壇》翻譯外國詩作。在 50、60 年代台灣文壇，時常可見菲華作家的報導與作品，《文壇》、《作品》、《皇冠》等刊物，皆曾刊登施穎洲、施約翰、亞薇、蘇子、許希哲等菲華文友的作品。《文壇》月刊徵文開放海外文友參與，施約翰曾於 1962 年獲得《文壇》短篇小說獎，之後又與其父施穎洲一同獲選為 1964 年《皇冠》雜誌讀者「票選最受歡迎的作家」，同年柏陽主編《文藝年鑑》，聘請施穎洲與亞薇為編輯委員，由亞薇撰寫菲華文藝運動概況¹¹⁴，此外亦有不少作家回台發展，在台出書或有作品入選國內選集，可見彼時菲華作家在台灣文壇的活躍狀況¹¹⁵。

台灣文壇與菲華作家的往來，是時代風潮所促成的契機。1955 年戰鬥文藝的推行，在理論上將海外自由文藝與國內戰鬥文藝等同，試圖營造海內外大團結的景像。為了擴大戰鬥文藝的影響範圍，「文藝到海外去」成為運動推行的項目之一，因而促成頻繁的海外參訪與海外文友聯絡。雖然戰鬥文藝主要活動於 1955 年至 1958 年期間，但「文藝出國」的呼聲卻延續到 60 年代¹¹⁶。

于吉在《文壇》第 24 期〈向世界文壇進軍〉曾提到，期望《文壇》除了每期介紹國外文藝動態、翻譯世界文學名著外，同時能把我國優秀作品向國外介紹，促成中外文學交流，對於此意見，穆中南在編後表示已定下未來十年的計劃

¹¹⁴ 施穎洲，〈六十年來的菲華文學〉，收錄於施穎洲主編《菲華文藝》，菲華文藝協會出版，1992 年 3 月，頁 1-33。

¹¹⁵ 封德屏，《國民黨文藝政策及其實踐(1928-1981)》，淡江大學中國文學學系博士班博士論文，2009 年，頁 102-103。

¹¹⁶ 在文藝出國的呼聲中，特別重視香港、菲律賓華僑的連絡。

從事此工作，希望以努力報答文友期待¹¹⁷，雖然之後他也承認所欲推展的多項文藝工作中，國內作品向外譯介未能具體落實，但由 60 年代初開始《文壇》上不時出現介紹菲華文壇發展狀況、刊載菲華作家作品，以及文藝訪問、作家赴菲講學的消息，陳紀滢、王藍受邀赴美訪問的書信與遊記，蓉子、蔡惠超等人海外訪問的遊記等等，皆可見著力於向外發展的傾向。

《文壇》與菲華文壇建立友誼，據穆中南的說法，起於他拜託駐菲大使糜文開報導菲華文壇的消息，透過糜文開向菲華作家亞薇約稿，於《文壇季刊》第 6 號與第 7 號發表〈二十五年來菲律賓華僑文藝〉、〈菲律賓的英文文學〉二文¹¹⁸，分別概述了菲律賓華文與英文文壇發展狀況，其中菲華文壇的部分，將菲華文壇分為播種時期（1934-1941）、蓬勃時期（1945-1948）、「文聯」時期（1949-1954）與專欄時期（1955-1959），點出 1949 年前後菲華文藝發展低沉的景況，因施穎洲、杜若、芥子、林騷、吳明等人號召成立的「菲律賓華僑文藝工作者聯合會」（簡稱「文聯」），使文藝活動再度復甦，其後二十年「文聯」主導著菲華文壇的發展，所主辦的文藝講習也成為菲華文壇主要人才來源，許多在 70 年代後持續活躍的作家，皆出於「文聯」所辦的文藝講習會¹¹⁹。

根據施穎洲〈六十年來的菲華文學〉的說法，50 年代初期創立的「文聯」，發展四年後，因領導人柯叔寶忙於黨務、施穎洲忙於編務，活動漸趨緩慢，直到 1959 年才重振旗鼓，開啟另一個黃金時期，而《文壇》與菲華文壇建立友誼之時，也正處於「文聯」發揮後期影響力的開端。

國內文友與菲華文壇密切合作，也正透過此時重新舉辦的文藝講習班。50

¹¹⁷ 于吉，〈向世界文壇進軍〉，《文壇》第 24 期，1962 年 6 月 1 日，頁 37；穆中南，〈編後〉，《文壇》第 24 期，1962 年 6 月 1 日，頁 162。

¹¹⁸ 亞薇，〈二十五年來菲律賓華僑文藝〉，《文壇季刊》第 6 號，1960 年 5 月 1 日，頁 10-12；亞薇，〈菲律賓的英文文學〉，《文壇季刊》第 7 號，1960 年 7 月 15 日，頁 15-18。

¹¹⁹ 「文聯」主要成員皆為是國民黨員，「文聯」作家與國內作家的交流，其實是海內外國民黨員的文藝合作，具有文藝統戰的性質。許王馨，《從戰後菲華文學看菲華社會》，國立暨南國際大學歷史學研究所碩士論文，1999，頁 24-28。

年代文藝講習班主要由菲華名家擔任講師，到 60 年代「文聯」每年暑假兩個月主辦一次文藝講習班，除了以菲華作家為班底外，也開始邀請國內名家擔任講師。

首批暑期文藝班教授的一員—王藍，曾提到國內作家赴菲講學，主要靠菲華作家柯叔寶所促成。當時柯叔寶曾多次率領僑團回國勞軍，期間除了與王藍等文友談及菲華文壇動態，並交流「海內外文藝交流」、「文藝如何到海外」等課題。1961 年暮春，柯叔寶又自菲來臺，與王藍又談及此一課題，適逢僑委會副委員長李樸先生和黃天爵先生也在座，對「文藝到海外」的工作也有興趣，大家討論出一個小結論，認為如果國內文友到菲律賓最好不只觀光訪問，思考是否能利用暑假期間成立一個青年文藝講習班，為華僑青年提供更多服務。

要結合國內與菲華兩方辦文藝班，需要兩邊機關互相配合，事務繁雜，此時柯叔寶扮演了主要的催生者，一方面以僑民身份給僑委會寫信，說明辦文藝班的重要性，而得到僑委會認可；另一方面他回到馬尼拉向文友們提出此計劃，得到文友支持，於是文藝班籌備工作，便由他所參與的菲賓律華僑文藝工作者聯合會（文聯）負責，再透過僑委會，邀請王藍、余光中、王生善三位作家，成為第一屆暑期文藝班的教授，促成「文藝出國」的活動¹²⁰。

國內作家赴菲講學往往頗受禮遇與歡迎，穆中南曾提到 1968 年去菲講學時，除了受到菲華文友、僑界人士熱情接待外，三家傾中華民國的報紙（大中華日報、公理報、新聞日報）每天都會報導教授團消息，且在教授團來菲前，對作家作品的介紹已在菲華社說間炒熱，就連小吃店老闆也能馬上認出穆中南，可見國內作家去菲講學，透過菲華作家的報導，成為菲華社會盛事。而從封德屏對赴菲講學作家的訪問，也可見到作家們對馬尼拉教學留下難忘回憶¹²¹，如王藍：「那時許多華僑正處在選擇政治環境的矛盾期，由國內作家組成的文藝班及早播下了

¹²⁰ 王藍，〈菲律賓華僑文壇人物特寫〉，《文壇》第 14 號（1961 年年 8 月 1 日），頁 14-15。

¹²¹ 封德屏，〈菲華暑期文教研習會〉，《文訊》第 24 期「菲律賓華文文學特輯」，1986 年 6 月，頁 143。

種子，使飄泊不定的海外遊子心，緊緊的與祖國繫在一起」；余光中：「作家到外地講學，在不同的地區體驗新的生活，可以產生新的創作體裁。此外，作家之間相同程度交流，自然又純真，政治達不到的地方，文學都可以達到。」，由作家們的發言，可知海外文藝講學的體驗，一方面促使他們在個人創作上產生靈感，另一方面也傳遞文藝無形的政治影響力，達到拉攏海外華僑的目的。對《文壇》發行人穆中南而言，則獲得傳播《文壇》文藝理念的機會，也與菲華青年作家建立了師生之誼。

國內作家去菲講學，促進中菲文壇進一步的文藝交流，1962年3月27日「菲律賓文藝訪問團」的來訪，便是由於1961年王藍等人去菲講學，菲律賓文友表示非常願意有機會來自由中國訪問，於是王藍等人回國後，在《文壇》與其他許多刊物寫文章呼籲，邀請「菲律賓文藝訪問團」來自由中國訪問，促進中菲兩方民族了解與合作。之後「經過幾乎整整一年的努力，在自由中國文藝界的鼓舞下，在有關方面的協助下，衝破重重難關，終於，『菲律賓文藝訪問團』可以來了一——他們已接受中國文藝協會與青年寫作協會的聯合邀請。這是文藝界的一件大事——在自由中國，由民間文藝團體邀請國外文藝團體來觀光、訪問，這還是第一次。」

122

此次訪問團由菲美術協會會長黎第斯瑪夫人擔任團長，共邀請十二位作家與畫家，菲律賓華文與英文作家皆包含在內。此文藝團訪問頗受文壇重視，除了《文壇》之外，《創作》、《作品》皆有相關報導或策劃菲華作品專輯。當中除了文協、《文壇》曾宴請訪問團外，中國文藝函授學校、自由青年雜誌社幼獅文藝月刊和作品雜誌、作品出版社，也曾共同宴請訪問團佳賓。(1962年4月8日於西門町樓外樓餐廳二樓)¹²³

在台灣文壇與菲華文壇往來頻繁期間，《文壇》作為這波潮流的參與者之一，

¹²² 王藍，〈迎菲律賓文藝訪問團〉，《文壇》第22號（1962年4月1日），頁8-9。

¹²³ 可參考章君毅，〈中菲作家的歡聚〉，《作品》第3卷第5期，1962年5月，頁44-45。

協助政府達成中菲文化交流、關心華僑教育的任務。除了 60 年代初有菲律賓文壇的介紹外，王藍在菲講學的相關見聞，也曾在《文壇》上刊登。菲律賓文藝訪問團來訪時，《文壇》除了以封面介紹訪問團團長，也策劃菲華作家專輯、報導訪問團消息。當時（1962 年）穆中南正擔任文協值年常務理事，因此實際參與了訪問團的接待工作。也在同一年，《文壇》與駐菲大使糜文開合作，策劃出版菲人羅細士小說《鬪雞的故事》。羅細士時任菲律賓教育部長，且熱衷中菲文化交流¹²⁴，施穎洲在此書的評介文章中，肯定此書出版有助於僑教。穆中南也認為羅氏「對我在菲的僑教，袒護備至。我在菲的僑教甚為發達，全菲有華僑學校二百多所，為全世界之冠，能在菲化案推行最嚴厲的今天，使我僑胞青少年接受祖國語文教育，羅氏之功不可沒¹²⁵」，顯現與菲律賓文壇的往來，不僅是文學上的交流，也是一種文化外交。

3、積極發掘新作家

《文壇》的創刊動機，本為避免名作家的壟斷，提供創作者更寬廣的發表園地，第 2 卷 9 期（1954/06/01）即表示要「盡量給新作家的成熟作品留篇幅」，第

¹²⁴ 《文壇》第 28 期所刊載《鬪雞的故事》出版序文，提到羅細士將此次合作視為中菲文化交流的一部分，他認為儘管此小說集從鬪雞活動中發掘人的優劣，描述的是菲律賓的情況，但將鬪雞比附於人性，卻是中菲共有的，「中菲必須加強文化交流，如若我們菲律賓人能夠通過我們的文學作品向中國人講話，中國千百年代的文化當然也能夠向菲律賓人講話。」，可知羅細士對中菲文化交流的友好態度。而此書的譯者施穎洲在〈我所知道的羅細士〉一文，也提到羅細士是菲律賓有史以來最年青的教育部長（1962 年以 37 歲之齡入閣），同時也是位出色的小說家，他一向主張透過文化交流加強中菲民族情感，曾於 1962 年 7 月訪華，在台大演講時強調中菲文化交流的重要性，施穎洲認為讓這樣重視中菲文化交流的作家任教育部長，掌管華僑學校是很令華僑安心的。參考羅細士，〈鬪雞的故事序〉，《文壇》第 28 期，1962 年 10 月 1 日，頁 21；施穎洲，〈我所知道的羅細士〉，《文壇》第 28 期，1962 年 10 月 1 日，頁 22。

¹²⁵ 穆中南，〈菲島六週走筆〉，《文壇》第 103 期，1969 年元旦號，頁 8-11。

3 卷 2 期（1954/10/05）小說特輯即嘗試選用讀者習作稿¹²⁶。1957 年復刊後，隨著刊物穩定成長，培養新作家成為《文壇》一貫的主張，除了持續刊登函校學生、新作家的作品外，穆中南也時常在編後推薦、鼓勵新作者¹²⁷，提醒他們寫作與投稿值得留意的要點¹²⁸。穆中南認為採用名作家、老作家，雖較具號召力，銷路也較好，但辦刊物不僅為賺錢，「發掘新人，和培植新作家」同等重要¹²⁹。一份刊物如果只使用名作家作品，可能產生成見，杜絕好作品進來，使刊物成為名家表演場，一旦作家無法超越過去水準，也會逐漸失去讀者號召力，不利於保持刊物的風格。《文壇》不計較短期的利益，提供版面讓新人發表，實為了長遠保持刊物水準、吸引讀者的考量。

因此他不介意外人對《文壇》多用新人作品，可能影響刊物的號召力的疑慮，主張《文壇》要有好的發展，必須不斷補充新血，培養新作家，在堅持純文藝路線的同時，打破門戶之見，讓《文壇》發表園地公開，擴大取稿來源，長遠來看有助於刊物經營，同時也能實踐《文壇》為作家、讀者服務的理念。且編者認為

¹²⁶ 「封面卷頭語」，《文壇》第 3 卷第 2 期，1954 年 10 月 5 日。

¹²⁷ 如《文壇》第 3 期（1959 年 1 月 1 日）編後，穆中南在散文、新詩、小說三種文類，皆推薦了函校學生的作品，之後也持續這種作法，如第 38 號編後推薦函校同學蕭颯的中篇小說；第 42 期編後推薦函校同學浪跡的中篇小說；第 66 期編後推薦函校同學楊真砂的作品；第 71 期編後推薦函校生黃海的作品。由這些例子可以證明《文壇》的確有開放園地給新作家練筆，且是從函校內部訓練，再推展到面對各種讀者的舞台，這些作家往往雖未必留下文名，但《文壇》願意捨有直接號召力的名作家，將讀者陌生、接受度未知的新人，介紹給讀者，可見其培養新作家的苦心。參考穆中南，〈編後〉，《文壇》第 3 期，1959 年 1 月 1 日，頁 150；穆中南，〈編後〉，《文壇》第 38 期，1963 年 8 月 1 日，頁 170；穆中南，〈編後〉，《文壇》第 42 期，頁 170；穆中南，〈編後〉，《文壇》第 66 期，頁 185-186；穆中南〈編後〉，《文壇》第 71 期，1966 年 5 月 1 日，頁 186。

¹²⁸ 穆中南從每月投稿稿件發現許多作者對寫作有熱情，但讀書太少，因此內容貧乏，故希望大家多讀書，尤其世界名著。此外，他也注意到有些作品雖然內容深刻，但文字太沉悶、不易閱讀，基於現代社會人心忙碌，如果不能在短時間內把握讀者情緒，會使讀者失去閱讀興趣，因此建議創作者要將文章寫得明朗和輕鬆。穆中南，〈編後〉，《文壇》第 15 期，1961 年 9 月 1 日，頁 130。

¹²⁹ 穆中南，〈編後〉，《文壇季刊》第 7 期，1960 年 7 月 15 日，頁 129-130。

稿件選用應該著眼於作品本身的品質，而非作家成名與否，只要新作家的作品夠水準，讀者就不會流失，故《文壇》一向的方針是「倚重老作家，發掘新作家」，在雜誌中無論知名或不知名的寫作者，皆有機會在此版面同場競技。

這種態度在《文壇》面臨革新時期仍舊不變。90期改版前夕，徵求改進意見時，他提到為培養新作者，每月閱讀五六百萬字的稿子，改版後為加強內容，將採用多年來支持本刊的老作家為固定撰稿人，但仍由新人中選取最精彩作品¹³⁰。即使到穆中南直到離開《文壇》前夕，仍在〈告別矣！「文壇」〉¹³¹一文中提到他觀察到小野、朱炎、謝霜天等有潛力的作家，認為如能委托一個或幾個機構，注意有才氣的作家，有計畫的資助培養，數年下來必能有較高的成就，由此可知培植新作家是《文壇》不變的主張。

曾在《文壇》登場的眾多寫作者雖未必留下文名，但《文壇》願意捨棄有直接號召力的名作家，接納讀者陌生的新人，園地公開的實踐，確實提供許多有志創作的新人，磨練寫作技藝、進入文壇的機會。

與同時期的刊物相較，《野風》同樣以「創造新文藝，發掘新作家」為創刊宗旨，願意採用沒沒無聞作家所寫的作品，依內容有無可看性來篩選稿件，同時也積極投入培養新作家的行動，曾在第三期增闢「青年園地」，專載學生作品，後期則開設野風文藝函授班，許多初探文壇者有機會在《野風》一展才華¹³²。《野風》和《文壇》培養新作家的理念和實踐相似，二刊皆提供初習寫作者練筆的場所，《文壇》與《野風》不同之處，在於《文壇》雖努力開放園地給不同的寫作者，但因文藝救國、支持反共的立場，函授教育與徵文仍不時回應反共的政治需求，與盡可能迴避反共宣傳的《野風》相比，《文壇》培養寫作人才的理念和愛國是互相結合的。

¹³⁰ 本社，〈本刊徵求改進意見〉，《文壇》第88期（1967年10月1日），頁11-12。

¹³¹ 穆中南，〈告別矣！「文壇」〉，《文壇》第211期，1978年1月1日，頁9。

¹³² 林佳惠，《《野風》文藝雜誌研究》，國立台灣師範大學國文研究所碩士論文，1998年，頁50-58。

3-1、舉辦徵文帶動寫作風氣

《文壇》發掘新作家，除了以函授學校有系統的培養文藝人才，更不時舉辦徵文活動，期望藉此帶動寫作風氣，鼓勵創作者創作更優秀的作品。《文壇季刊》第9期所舉辦的「本社二萬元大徵文」，便表明是為了對讀者表示感激及加強內容，故舉辦第一次徵文，公開向海內外文友徵稿。除了提供豐厚稿酬吸引文友外，更藉此向大眾重申《文壇》取稿原則：文字力求輕鬆、幽默，內容要積極進取、意識正確，表現工業社會生活，技巧則要求新的表現方式，表明「凡是錄取的作品，一定要夠得上本刊的水準，就是作品要成熟，可以在本刊發表的；凡是有了名次的要夠得上其他文藝刊物的最高水準；凡是第二名要夠得上本刊的最高水準；凡是第一名要超出本刊的最高水準」¹³³，進階式的取稿方式，意在給新人出頭機會，故不強求作品能達到最高境界，但因得獎作品將透過《文壇》發表，為了對讀者負責，至少必需是成熟之作；同時舉辦徵文也為了充實刊物內容、提高刊登作品的水準，增加競爭力，故選文同時考量《文壇》和同時期文藝刊物的質量，可見刊物經營者對徵文活動的期待。

《文壇》徵文也往往有不同名目，有時會限定在特定的政治訴求，鼓勵書寫特定題材，如基於文藝報國、為國舉才的目的，舉辦「本社十萬元大徵文」（第27期，1962年9月1日），表明此次徵文與一般採稿不同，以改進、充實刊物內容為名，向海內外作家徵文，期望「徵文對於老作家的作品，有使讀者更加注意的作用，使新人有出頭的作用」，同時也有鑑於影響力最大的小說，對於政府遷台十二年來，描寫自由中國進步、金門戰地景況的文章相對稀少，且不夠完整，以愛國與發掘佳作為出發點，特別高價舉辦徵文活動。

¹³³ 「本社二萬元大徵文」，《文壇季刊》第9期，1960年12月，頁6。

這次徵文分為長篇小說甲乙二種、中篇小說、短篇小說甲乙二種，共五個項目，其中除了中篇和短篇小說題裁自訂，讓作者自由抒發外，長篇二種分別以書寫自由中國進步精神和金門堅強精神為題，更在徵文說明中提示書寫者，政府遷台建立復興基地，倚靠守節公務員、學者與忠貞之士，而另一方面也有流氓、奸商、政客等妨害國家進步的敗類，以暴露黑暗、揭示光明二元對立的原則，引導創作者書寫當中可歌可泣的故事，欲以長篇徵文回應文藝的政治需求；而徵文揭曉日期也別有玄機，由短篇到長篇小說，分別於總統華誕（10月31日）、開國紀念日（1963年元旦）、開國先烈紀念日（3月29日）宣佈，賦予徵文強烈的愛國象徵意義¹³⁴。

喚起愛國文藝書寫是《文壇》徵文的訴求之一，但不是唯一選項，無論是第18期的「春節徵文：大家寫」，將徵文當作春節活動，與讀者同樂，鼓勵讀者藉由大家寫同樂氣氛，從生活中的人事取材，或是第83期徵文以「一天」為題，請讀者把某一天中有意義的事描寫出來，都可見《文壇》有意透過徵文邀請讀者參與文藝活動，除了閱讀觀摩《文壇》的作品與文藝研究外，也提筆寫作，讓寫作成為生活的一部分，而非專屬名家之事。

此外，《文壇》也很鼓勵學生創作，如第25期、26期舉辦的暑期徵文「假期生活」、第35期「中等學校徵文比賽」，就是專為在校學生而設，希望提高同學寫作興趣與素質，特別是後者針對中等學校在學青年徵文，除了鼓勵青年學子創作外，更為了「協助各中等學校提高國文教學水準」，故審稿要求先送交學校國文教師或導師初審，之後再分別由文壇社、名作家二審與決審，獲獎者將同時刊登作者與指導老師姓名，將學生與教師皆拉入文藝創作的一環，顯然有意拋磚引玉點燃校園創作風氣，讓「文藝到學校去」，配合文壇社給予學生出版品暑期優惠，以及穆中南、陳紀澄對學生國文程度低落的關注來看，徵文活動其實也是他們以行動改善文藝教學現況的方法之一¹³⁵。

¹³⁴ 本社，「本社十萬元大徵文」，《文壇》第27期，1962年9月1日，頁23。

¹³⁵ 《文壇》第25期「暑期徵文」、第35期「中等學校徵文比賽」，都曾提到為了

而徵文活動也的確充實了《文壇》的稿件來源，得獎作品無論長篇短篇作品皆分期在《文壇》刊登，以前面所提到的幾次徵文為例，春節徵文、暑期徵文所徵得的作品篇幅較短，或許還只是讓文章內容多點變化，顯現《文壇》向新人開放的傾向而已，但二萬元大徵文和十萬元大徵文獲獎的中長篇小說，則成為之後幾期長篇、中篇小說專欄的主打¹³⁶，在刊登前後引起讀者的期待、好評¹³⁷，之後更出版成冊成為《文壇》叢書，顯現高價徵文所帶動後續的文學影響，對《文壇》凝聚文學號召力確有幫助。

除了從《文壇》自辦的徵文中尋找人才，《文壇》編者也相當注意各大文學獎中脫穎而出的寫作者，如穆中南在《文壇季刊》第8期編後提到，邀請當年《亞洲畫報》小說徵文第一獎得主何曉鐘為《文壇》寫稿，且表達願意盡量與新作家

提高在校學生的寫作興趣、欣賞能力，因此特別以在校生為對象，舉辦徵文活動，此類活動既有文學教育的考量，也可說是「文藝到學校去」的一環。參考「暑期徵文」，《文壇》第25期，1962年7月1日，頁131；「中等學校徵文比賽」，《文壇》第35期，1963年5月1日，封面內文。

¹³⁶ 以二萬元大徵文來說，第11期徵文揭曉後，同期也刊登了七篇社會組短篇小說佳作，隔期（第12期）又刊登學生組散文和小說佳作作品，充實短篇小說和散文欄位，特別是此期的散文欄除了成名作家張漱菡的〈曉〉外，其他五篇都是學生得獎作品（這五篇分別是靈楓〈水果上市的時候〉、許達然〈山霧〉、嚴琦〈寄亡姐〉、包德慈〈我家的貓〉、朱立立〈三月〉），可見編者的確不吝惜刊登新人作品。而社會組中篇小說得獎的施旗〈星〉（佳作），長篇小說得獎作品楚滄波的《天茫茫》（三獎），則分別刊載於《文壇》第16期到第19期，和《文壇》第22、23期與第25到29期，提供版面刊登長篇、中篇小說，是《文壇》復刊之後發展的重點之一，但是這些長篇巨作從何而來？除了向文友邀稿外，顯然徵文也是獲取中長篇稿件的途徑之一。

¹³⁷ 如穆中南在第35期編後提到，十萬元大徵文中篇小說得獎作品於梨華的《海天一淚》，於第32期得獎揭曉後，不斷接到讀者來函詢問作品何時刊出；第46期編後又提到，長篇小說甲種得獎作品：田原的《朝陽》和白駒的《梅春娘》在《文壇》連載後，不斷接到海內外讀者的推崇，可見高價徵文的確為《文壇》爭取到一些受讀者歡迎的稿件。之後《朝陽》和《梅春娘》先後於第48期（1964年6月1日）和第54期（1964年12月1日）作為文壇社新叢書介紹給讀者，特別是田原的《朝陽》，除了發行之初與鍾肇政《大壩》、鍾雷《江湖戀》並列為主打書籍，連續多期有廣告刊登外，第71期（1966年5月1日）時又重新再版，之後也成為《文壇》經常廣告的書籍之一。

連絡，以增強《文壇》的文藝號召力的意願¹³⁸。

文學獎作為作家被看見的一種方法，在穆中南眼中具有指標性意義，一方面時常可見他向讀者介紹作家時，同時介紹此人的獲獎狀況，為其寫作能力背書，另一方面這也是《文壇》與新作家建立關係的途徑之一，除了何曉鍾的例子外，本省籍青年女作家吳華也同樣以「自由青年」短篇小說獲獎為契機，接連在《文壇》發表作品¹³⁹，成為本省籍作家固定在《文壇》發表前，較早被注意到的寫作者之一。

3-2、持續支持有潛力的寫作者

《文壇》對於有潛力的寫作者，不僅願意提供發表、出版的機會，讓新作家磨練寫作能力，更願意結合出版社的資源、行銷手法，讓作家更為讀者認識，逐步將新作家拉拔成有名作家，反過來提升《文壇》所推展的純文藝品牌。

以《文壇》一路培養起來的女作家冷冰為例，從她的處女作〈煙雲〉發表於《文壇》第 18 期後，便持續給予她發表機會，穆中南也常透過編後讚美、指導她的創作，如第 49 期冷冰因長篇小說《曇花夢》受到讀者愛戴，編者除了肯定她創作第三年寫作已有一定水準，但仍脫離不開兒女之情，期望她的作品多寫偉大時代和複雜社會。編者的建議是否過於主觀，暫且不論，但編者持續關注青年作家的寫作發展，是可以確定的。

由於連載期間此書頗受讀者好評，之後《曇花夢》成為《文壇》主打的叢書，

¹³⁸ 穆中南，〈編後〉，《文壇季刊》第 8 期，1960 年 10 月 1 日，頁 128。

¹³⁹ 吳華於《文壇》第 5 號（1959 年 10 月）以〈歸鄉記〉一文開始在《文壇》發表作品，第 6 號發表〈林蔭道上〉時，適逢榮獲「自由青年」短篇小說三獎，而特別被穆中南點名推薦，之後於第 7 號〈相親〉、第 8 號〈康榮〉、第 9 號〈邂逅〉、第 12 期〈鄉下姑娘〉、第 13 期〈黑蝴蝶〉、第 15 期〈除警報〉、第 16 號〈灰色的幻想〉、第 23 期〈長夜〉、第 34 期〈幻滅〉，短期之內密集且持續的發表，在《文壇》的本省作家相對稀少時，可謂特殊。

密集地刊登廣告介紹給讀者，結合《文壇》的叢書優惠，以及小說改編成電影《橋》時，穆中南寫文章評介推薦、刊登電影廣告，此書曾三度再版，成為文壇社的暢銷書之一。《曇花夢》的暢銷除了作品本身為讀者喜愛，《文壇》的一系列推廣策略，也扮演相當重要的角色。

3-3、培養新人的難題

《文壇》提供發表空間給新作家，也遭遇一些難題，常被提出的是抄襲問題，穆中南曾在給同學的簡訊中提到：

大家都知道，同學的佳作，時常被刊載在文壇季刊和月刊上，這本來是為鼓勵同學寫作的興趣，一旦發現一篇抄襲的作品，不僅我沒有面子，也把「文壇」多少年來奮鬥下來的榮譽整個的給破壞了。而這種事接二連三的發生，實在是可惱、可恨、可恥¹⁴⁰

本來一般編輯或為銷量，或為品質不會那麼輕易刊登新人的作品，《文壇》為免錯失人才，提供大量版面鼓勵新人寫作，但在刊登新人新作的同時，編輯也負有為作品品質把關的文責，如果選出的作品好，讓有發展性的作家藉自己的刊物登場，對刊物的形象與名聲皆有所提升，反過來說，如果讀者總是在某刊物發現抄襲的作品，刊物的公信力也會漸漸流失。

《文壇》一向以辦厚大刊物、盡可能多提供版面讓作家發表自許，因此穆中南等編輯每期所需閱讀的稿件量非常沉重，再加上函校學生的作品，如果對文藝推廣沒有相當的熱情是作不到的；然而抄襲情事曾出不窮，抓不甚抓，一方面浪費審閱的人力、破壞《文壇》名聲，另一方面對穆中南鼓勵新作家的熱情也是一

¹⁴⁰ 穆中南，〈新春雜談〉，《寫作的境界》，臺北：文壇社，1961年，頁301

種打擊¹⁴¹。

此外，《文壇》雖提供許多新作家磨練文筆的機會，但卻未如《皇冠》雜誌般採取簽約作家制，將所培養的作家納入組織之內，成為文壇社固定的文學資產，在稿酬始終無法提升的情況下，許多新進的創作者大多短暫在《文壇》駐足，之後便轉往其他舞台，無法成為《文壇》的固定班底，幫助《文壇》維持穩定的作品水準與風格。就《文壇》培養新人穩定刊物品質的初衷來說，其培養新人的實踐似乎不算成功，在《文壇》發行歷程中，真正持續在此發表作品的，仍是幾位成名的外省作家。

4、與本省籍作家建立合作關係

《文壇》爭取寫作人才，基本上是不分省籍的，在發行歷史中，具有寫作潛力的本省籍作家，也是穆中南極力邀約的對象。不過《文壇》發行之初，除了林海音曾零星作品發表外，此處主要還是外省作家活躍的場域，本省籍作家成為《文壇》固定的寫稿者之一，是《文壇》1957年11月復刊之後，才漸次形成的現象。

鍾肇政以長篇小說《大壩》初登《文壇》之前，在《文壇》發表的本省籍作家，如吳華、劉慕沙、許達然、林佛兒、綠蒂、郭俊雄、吳敏顯等人，以新一代的青年作家為多，這些作家大多未滿三十歲，許達然此時還是東海大學歷史系的學生，因為獲得《文壇》二萬元大徵文學生組散文佳作，於1961年6月以〈山霧〉這篇精巧細緻的短文在《文壇》登場，這一群作家大都不屬於鍾肇政所謂本省作家世代的戰後第一代或第二代，而是更年輕的一輩，無論對《文壇》這份刊

¹⁴¹ 無論是在通訊或《文壇》上，都不時可看到穆中南苦口婆心地勸說抄襲者，希望他們自重、不要再犯，體諒他們的自尊心，而不願公佈他們的姓名，但因禁絕不了，穆中南不得不狠下心來，表示『今後為了「文壇」的名譽，再也顧不了這許多，一有發現抄襲的事實，我就公佈於世。為了保持自己的自尊心，為了精神不受刺激，就請再不要抄人家的作品，要用自己的頭腦去創作』。參考穆中南，〈新春雜談〉，《寫作的境界》，臺北：文壇社，1961年，頁301。

物，或本省作家群來說，他們都是新的血輪，由這些青年作家的登場，可以證明穆中南所言，只要達到取稿標準，無論資歷、性別，《文壇》都樂於刊登，有一定的可信度。

除了年輕一輩的作家外，戰後第一代、第二代作家也在《文壇》登場，但最初因發表量少，尚無法判斷本省作家在《文壇》登場是否具有代表性，本省籍作家與《文壇》建立合作關係，持續在此發表作品，還是以鍾肇政在《文壇》發表作品，以及與文壇社合作出版《本省籍作家作品選集》為關鍵。

4-1、建立合作關係：鍾肇政是關鍵人物

鍾肇政 1964 年以〈大壩〉初登《文壇》，此長篇分三期刊載完畢¹⁴²，期間文壇主持人穆中南對他頗為賞識，推尊他為本省籍最優秀作家，認為像這樣在寫作里程上勤奮的作家，可以期待將來有更堅實作品¹⁴³；之後在《文壇》第 51 期開始連載的〈流雲〉，也受到讀者與文友好評，如第 52 期編後提到：

自上期起連載本省籍青年作家鍾肇政的長篇小說「流雲」之後，接到很多讀者的來函，除了讚美作者的行雲流水的筆觸之外，有位年長的讀者說：「又讓我們恢復了光復時期的熱狂，」一位少女來信說：「日本時代的台灣是那樣子呀！」田原來函說：「讀了鍾肇政的『流雲』，令我望塵莫及，再也不敢以本省的故事為題材了。¹⁴⁴」

與此同時，穆中南也向讀者宣佈，將以光復二十週年的名義，籌備出版本省作家

¹⁴² 鍾肇政〈大壩〉，《文壇》第 45 期，1964 年 3 月 1 日，頁 126-153；《文壇》第 46 期，1964 年 4 月 1 日，頁 130-162；《文壇》第 47 期，1964 年 5 月 1 日，頁 168-185。

¹⁴³ 穆中南，〈編後〉，《文壇》第 47 期，1964 年 5 月 1 日，頁 186。

¹⁴⁴ 穆中南，〈編後〉，《文壇》第 52 期，1964 年 10 月 1 日，頁 186。

作品集的訊息¹⁴⁵，這距離鍾肇政初登《文壇》也只不過是幾個月的事，以文壇社之前經營每月文叢失敗的經驗，穆中南會願意信任鍾肇政的提案，且將編輯工作交付於他，一方面可能是透過《文壇》小說連載，穆中南看出鍾肇政的確具有寫作長才；另一方面也是因為此時鍾肇政已在各大徵文嶄露頭角，得過中央日報文學獎等代表性的獎項，具有打入主流文壇實力，而成為本省作家相當具有代表性與號召力的一員。且除了鍾肇政之外，鄭清文、許炳成（文心）等多位本省作家也獲獎連連，而純由本省人主持的刊物《台灣文藝》也在同年四月發行，如同應鳳凰的研究所指出的，60年代中期本省文學位置漸次形成，可從這些文學現象發現端倪。對一向留意文學風潮轉變，尋找《文壇》與時俱進之法的穆中南來說，應該也注意到這種現象，而認可此叢書出版的可行性與必要性。

4-2、《本省籍作家作品選集》促成與本省作家連絡

文壇社出版此選集所需冒的政治風險，似乎也可用以佐證他看好本省籍作家的發展與市場潛力。穆中南在〈出版「本省籍作家作品選集」〉一文中提到：

本集原定名為「台灣省籍作家叢書」，有時為了簡稱而名為「臺叢」，竟有人把它扯入「臺獨」方向去。誰都知道本社十四年來協助作家，介紹作品，為文藝而埋頭耕耘，不問任何結果，絕對不談組織。……我們基於寫作的自由，只有鼓勵不談其他。其次，我個人的缺陷固然很多，但愛國的熱情不後任何人。搞「臺獨」的份子即使現在歸了正，在我這種讀死書的人眼裡，不值一文而且痛心疾首¹⁴⁶

¹⁴⁵ 穆中南，〈編後〉，《文壇》第 52 期，1964 年 10 月 1 日，頁 186。

¹⁴⁶ 穆中南，〈出版「本省籍作家作品選集」〉，《文壇》第 64 期，1965 年 10 月 1 日，頁 7。

因為對外廣告時的簡稱，台叢被聯想到臺獨，引起情治單位關切，台叢第十冊委託笠詩社詩人編輯，詩人為此在彰化集會時，也遭人密告，可見當時出版此選集在政治上頗為敏感。

而一向支持官方反共文藝運動，且強調以文藝愛國的穆中南，卻沒有終止出版計畫，為了排除政治上的阻礙，穆中南以過往經營《文壇》的聲譽擔保，純粹為文藝獻身、為國舉才無涉政治，強調自己的愛國心之餘，也把台叢出版嵌入反共大業之中，認為台叢不僅能符合官員愛「宣傳」的要求，透過文學作品寫出政治社會的進步景像，有助於文化教育，何況將來反攻大業有必要爭取本省作家一同努力，而此次叢書出版正可看作省籍作家與海內外作家的大團結，也找直接歷屬於黨的文協作家列名編輯委員¹⁴⁷，為叢書背書，排除分離主義的懷疑。

無論穆中南所使用政治話語是否出於真心，以紀念本省光復二十週年為名目出版《台叢》，使叢書出版列名反共事業之一，的確有助於順利出版，同時也使選集有機會透過穆中南軍政人脈，流通到原本打不進的軍政市場，愛國，也可以是份好的買賣。雖然穆中南一向強調文壇社推展文藝，只看作品高低，不因人行事，但無可避免遇到文學分派的隔閡¹⁴⁸，而難以和不同文學集團的作者建立合作關係，但以鍾肇政的人脈和號召力為中介，卻讓《文壇》有機會與更多優秀的本省籍作者連繫，雖然出版選集需冒風險，但對一直想要拉攏優秀作者，和透過文藝書寫了解本省歷史、民情，帶動此種風寫風氣的《文壇》編者來說，能讓本省籍作者加入《文壇》，對《文壇》來說無疑是一項利多。

¹⁴⁷ 包括王藍、田原、朱學典、朱嘯秋、沈旭步、吳若、許希哲、鍾雷、魏希文、穆中南等 10 人，成員以小說家和黨政大老為主體，此份名單僅是掛名，實際編務還是由鍾肇政負責。

¹⁴⁸ 穆中南在〈出版「本省籍作家作品選集」〉(第 64 期)中曾提到鍾肇政邀稿所遇到的困難之一，在於「有些人自作聰明，一定把文壇上分成許多派別，把自己便歸入什麼派」。穆中南，〈出版「本省籍作家作品選集」〉，《文壇》第 64 期，1965 年 10 月 1 日，頁 6-7。

另一方面，對致力於團結本省作家，有意為本省作者建立系譜的鍾肇政來說，擔任此選集編輯工作，是他實現理想的第一步，台叢作家名單也主要由鍾肇政的人脈產生，除了 50 年代《文友通訊》建立關係的文友外(台叢第一冊主要作家)，鍾肇政當時也與許多新作家保持通信，經常聯絡的至少有 20 多人，有些文友則是透過台叢編輯展開友誼，如鍾肇政與李喬在台叢之前雖然知曉彼此，但僅是久仰其名未識其人，鍾為招募李喬參與台叢才展開兩人通信之誼，往後或為邀稿，或互相切磋作品，始終有來有往¹⁴⁹。

此外，為了盡可能在創作資歷較深、較為文壇所知的作者外，鼓勵作品質量可觀的新作家，台叢第九冊也特別編列新人小說集，在《文壇》展開為期一個月（二月號）的公開徵稿，藉此收到的稿件將近 100 篇，作者遍及軍中、學校、公私立機構、商人等，年齡從 10 幾歲到近 40 都有，地區則包括本省東西南北，所寄來作品以發表在各著名報刊者居多，有些則在地方小報、小刊物發表過，由徵募到的這群新作家，分佈廣泛與人數眾多，且已開始在各處開展寫作生涯，讓鍾肇政得以證明本省作家的確人才濟濟，足以和外省作家分庭抗禮；同時透過編選過程提供文學後進寫作修改意見，鍾肇政也達到提攜後進的目的¹⁵⁰。

雖然鍾肇政作為編者，也曾順著外界著重語言的說法，說明此叢書大規模有系統介紹省籍作家成績，是為紀念台灣光復二十年，認為要到台灣作家能夠用祖國語言創作的優美作品，台灣才算打從精神上、文化上完全回歸祖國懷抱¹⁵¹。然而，由他在叢書出版前後發表多篇介紹文章，著重呈現本省籍作家不同世代的光譜，且針對文壇上每提到「本省作家」或「省籍作家」，都將之放於需要特別鼓勵、庇護的地位，產生台籍作家的文學成就比外省作家低落的刻板印象，提出反

¹⁴⁹ 兩人的往來可由《鍾肇政全集》所收錄的書簡了解其詳。

¹⁵⁰ 鍾肇政，〈編輯的話〉，《本省籍作家作品選集（第三輯）》，台北：文壇社，1965 年，頁 3-4。

¹⁵¹ 鍾肇政，〈光復二十年來的台灣文壇〉，1965 年 1 月 1 日刊登於《自由談》第十六卷第一期正月特大號，收錄於鍾肇政，《鍾肇政全集：隨筆集（三）》，桃園縣：桃園縣立文化中心，1999 年，頁 534-545。

駁，認為文壇先進們主持的報刊特別重視台籍作家，甚至不惜放寬標準，盡量採用，而且特別附加說明，指出這是台籍作者的作品，以示重視，兼表鼓勵之意，的確是推動本省文壇發展的力量，特別對於跨越語言的一代作家，的確有所激勵，但到光復二十週年之時，情況已經不同，本省作家無論質量都能與非本省作家分庭抗禮，且新人倍出¹⁵²，不再是需要輔導的對象，顯現對鍾肇政來說，此叢書編輯與其說為強調回歸中華文化體系，不如說是意在確立本省文學集團的地位¹⁵³。

4-3、追隨本省作者崛起的文學風潮

穆中南在《文壇》第54期的編後曾提到：「自本刊呼籲重視本省作家的作品

¹⁵² 鍾肇政，〈二十年來台灣文藝的發展〉，1965年10月25日刊登於《徵信新聞報》光復節特刊，收錄於《鍾肇政全集：隨筆集（三）》，桃園縣：桃園縣立文化中心，1999，頁545-554；〈由「台灣省青年文學叢書」的印行，看光復二十年來台灣文學的成長〉，1965年10月刊登於《幼獅文藝》，收錄於《鍾肇政全集：隨筆集（四）》，桃園縣：桃園縣立文化中心，2002年，頁293-305。

¹⁵³ 穆中南的文壇社與鍾肇政合作出版《本省籍作家作品選集》，可以說是各取所需，然而雙方也並非沒有齟齬。以給作家的稿酬來說，雖然穆中南強調以私人之力不惜成本出書培養人才，「出版書不是賠錢就是賺錢。我很希望賺錢，錢賺的越多，書銷的越好，我越是對得起各位作家」（穆中南，〈出版「本省籍作家作品選集」〉，《文壇》第64期，1965年10月1日，頁6-7）。但本省作家卻有不同感受，因為文壇社所給的版稅不高，贈書二十本之外，約定以純利30/100做版稅，且最初有意買斷版權，引起本省作家是否有必要拿自己作品來拍賣的疑慮。鄭清文在寫給鍾肇政的信中就表示，與文友討論得知穆許多隱私，認為不可將之看成文人，而要看成商人，雖然出版未必賺錢，但文壇社畢竟有後盾助其銷售，所以才不惜冒險出版，故不能將穆的作為看成恩惠；版稅固然難以求多，但為了大家的將來，要盡力爭取不可退步。儘管文壇社與作家的版稅紛爭後來透過鍾中間協調，向文友解釋文壇社出書不可能有太多盈利，在出版不景氣且本省作家文章也不可能暢銷的情況下，勢必要有所妥協，而暫告落幕，卻也可見《文壇》極力擴大篇幅、給讀者優惠，形塑自我不計成本推行文藝的形象時，卻未能顧及讓作家享有更好的福利，反而給予人全然相反的觀感，無法達成預定的效果。不過無論鍾肇政或穆中南強調團結時，都掩蓋了抬面下的分歧。關於鍾肇政與本省作家溝通的狀況，可參考《鍾肇政全集：書簡集（四）》，桃園縣：桃園縣立文化中心，2002年，頁107-118。

以來，各方面已得到良好的反應，各報刊將爭刊本省籍作家的作品，這是一個很好的現象」¹⁵⁴；《文壇》第 92 期「編輯室」也提到『自本社出版「本省籍作家作品選集」之後，本省籍作家也頗為文壇所重視，如林鍾隆、鍾肇政、以及近來年之葉石濤等，將來都可執文壇之牛耳者』¹⁵⁵。

由以上發言一方面可看出他看好本省籍作家的實力，但也流露出有意強調《文壇》對此文學風氣的引導地位。然而，穆的發言應該更可理解成他有意吸納本省籍作者文學影響力的行動，因為從五 0 年代以來，對「本省作家」、「台籍作家」另眼相看，就是一種普遍的現象，只是當時本省作家中文寫作尚未純熟，外省籍編者對本省作家特別推薦，是站在本省作家寫作劣於外省，稍有佳作即值得鼓勵這樣的高姿態，雖然表明應該重視本省作家，但發表空間卻未必向他們開放；但到了 50 年代末本省作家寫作逐漸純熟，受中文教育長大的新生代也開始寫作，在林海音主編的聯合副刊已可常見到他們的身影，1959 年 12 月 1 日出版的《文星》第 26 期，王鼎鈞發表〈作品充滿鄉土色彩的台灣作家〉，總評鍾理和、施翠峰、廖清秀、許炳成、鍾肇政、陳火泉等省籍作家，肯定他們的成就；而林海音〈台籍作家的寫作生活〉則報導作家生平與生活種種，對本省作家集體亮相的企劃，已顯示編者對本省作家的注目與提攜¹⁵⁶。

對照同時期本省作家在《文壇》的發表狀況來看，從 1957 年 11 月復刊第一號至鍾肇政初登《文壇》的 1964 年 3 月 1 日(第 45 號)，本省作家在《文壇》僅偶爾有零星幾位發表，所佔比例偏低，且主要發表者也大都不是《本省籍作家作品選集》所收錄的作家，《本省籍作家作品選集》所收錄的作家都是當時已顯現

¹⁵⁴ 穆中南，〈編後〉，《文壇》第 54 期，1964 年 12 月 1 日，頁 186。

¹⁵⁵ 「編輯室」，《文壇》第 92 期，1968 年 2 月，頁 2。

¹⁵⁶ 參考應鳳凰，〈鍾肇政與五、六十年代台灣文化生產場域——論戰後初期本土文學位置的形勢〉，「葉石濤及其同時代作家文學」國際學術研討會，文學台灣基金會主辦，論文集 2002 年 2 月由高雄：春暉出版社出版；李麗玲，〈五 0 年代國家文藝體制下台籍作家的處境及其創作初探〉，清華大學文學所中文組碩士論文，1995 年 7 月，頁 75-78。

一定文學潛力，在各報刊或文學獎有所表現者，選錄《台叢》是對他們的鼓勵也是肯定，但在《台叢》編輯之前，給予他們培養創作實力的刊物，《文壇》應無法包涵在內，與其說《文壇》是這些作家興起的引領者，不如說是窺見此文學現象正在崛起，後續現象的參與者。

而《台叢》的編輯正可視為一個開端，由鍾肇政在《文壇》發表、宣佈出版《台叢》後，《台叢》作家如鄭煥、江文雙、林鍾隆、張彥勳等人成為《文壇》常客之一，而透過公開徵文發掘的新作家蔡鴻榮、連富雄等，也在此登場，可見《台叢》的確建立一些本省作家與《文壇》後續的文學因緣，讓《文壇》認識一些原本沒注意到的文學人才，達到跨集團爭取人才的目標。儘管《文壇》中本省作家發表的比例，不能和外省作家相提並論，《文壇》作家群基本上仍以外省籍為主體，但《文壇》努力實踐園地公開，持續刊登本省作家的作品，卻也為「跨越語言一代」重登文壇，提供了舞台。

第三節 小結：支持主導文化的利弊

總結而論，雖然《文壇》在前行研究中，往往被視為支持 50 年代官方文藝政策的一員，而較少提及此刊的其他文學實踐，然而，從《文壇》發行的歷程來看，可發現在文藝政策的支持上，《文壇》從 50 年代到 60 年代都持續響應文藝政策與運動，並不限於 50 年代；此外，支持文藝政策只是《文壇》的文藝實踐之一，而非全部，但支持官方文藝的行動，的確使《文壇》在文學場域中的位置，較偏向權力圈，沾染主導文化的習性，從而影響刊物的經營。

就《文壇》的經營來說，支持主導文化的習性，讓《文壇》有機會間接利用官方資源，透過辦函授學校穩定刊物的經營，使《文壇》在 50、60 年代有辦厚大刊物的本錢。然而，官方資源所帶來的優勢有時間限制，在 50、60 年代文藝書籍之外的娛樂較少時，或許能吸引不少讀者，但隨著台灣朝工商業社會邁進，電視、電影及其他娛樂性強的大眾刊物，分散了純文藝的讀者群，純文藝刊物的

經營也必須面對商業機制的挑戰，找到在商業機制下的生存之道，才可能持續經營。原本《文壇》經營上以讀者為導向的行銷策略，以及培養新作家、拉攏各界寫作人才的企圖，加上傾官方的位置有機會利用廣播等大眾媒介，輔助刊物傳播，讓《文壇》具有在商業機制下穩定發展的條件，但《文壇》傾官方的習性，又讓刊物編者抗拒過度商業化，反而成為《文壇》適應商業機制的障礙，這也是此刊在 60 年代後期之後，編輯風格變得不穩定，影響力逐漸式微的主因，顯現支持主導文化的習性，對《文壇》本身既有正面也有負面的影響。



第三章 官方型刊物文學傳播的重層性格：《文壇》中外文學介紹

如何面對「橫的移植」與「縱的繼承」，是戰後台灣文壇共同的主題，《文壇》為了改善反共文學八股化的困境，提昇文學的藝術性，也同樣試圖從中國文學和外國文學獲得養分，因此《文壇》的文學研究，始終是中西文學並行發展。

針對這個主題，過去比較常討論的是學院派刊物對外國文學的譯介，與中國文學研究方法的創新，比較少談論官方型刊物參與傳播的狀況與形態，但從《文壇》的中外文學介紹，可以發現支持官方文藝政策的立場，造成《文壇》的中外文學傳播相對保守，對文學思潮既有推動力量，但同時又提供限制標準，可以印證文學實踐的多重與複雜性。

本章以《文壇》的中外文學介紹為討論對象，第一節討論外國文學譯介，第二節討論中國文學介紹，梳理《文壇》在戰後這波文學思潮傳播中，有哪些具體成果，以及支持官方文藝的刊物立場，如何使《文壇》的文學傳播，走向與學院派刊物不同的形態，對文學思潮具有禁制和推進的矛盾性格。

第一節 外國文學譯介

一、把外國文學視為創作參考座標：《文壇》引介外國文學的態度

對於外國文學，《文壇》的編者穆中南認為有研究、瞭解的必要，他向函校學生談文學整理的工作時，即表明文學整理沒有領域，應該兼治本國文學和世界文學¹⁵⁷，《文壇》也始終走中西文學介紹並進的路線。一方面他意識到不能再閉門造車不顧國際文壇，對於翻譯工作的加強刻不容緩，且「不僅要把人家作品內容介紹過來，同時更要把作品的文學價值給介紹透徹」¹⁵⁸。另一方面也主張「他

¹⁵⁷ 穆中南，〈文學整理的方法〉，《寫作的境界》，臺北：文壇社，1961年，頁10。

¹⁵⁸ 〈編後〉，《文壇》第17期，1961年11月1日，頁130。按：此時主編是朱嘯

山之石」雖有學習的價值，但不歡迎一知半解的「拿來主義」，盲目信仰外來的新知。

在「西化」、「美國化」等於「現代化」，「現代化」等於「進步」的時代風潮下¹⁵⁹，《文壇》編者不贊同不接受現代文學就等於落後的觀點，但認為現代文學思潮趨向，自然有其因素，沒必要先入為主的排斥，應該先深入瞭解，再決定是否接受，因此，當 50 年代中期以後，現代主義、存在主義在台灣文壇蔚為風潮時，《文壇》也參與這一波引介的工作。雖然就編者個人的美學觀點來說，卡繆的「異鄉人」這類作品相當晦澀，但因為此作受國際文壇的讚揚，仍鼓起勇氣介紹給讀者¹⁶⁰，只不過《文壇》的譯介，並不在鼓吹讀者效法外國文學，而是提供讀者學習時參考的座標¹⁶¹。

在譯介的路線方面，《文壇》的刊物立場是依循寫實主義，但編者談到取稿標準時，表明「本刊取稿尺度，非常之寬，無論寫實主義、浪漫主義、自然主義，甚至於現代主義等，皆所歡迎。」，91 期改版之後，刊物的五大信念之二，則表明「提倡寫實主義的文藝創作路線。但遇有運用浪漫主義及其他流派或風格表現的作品，只要是能夠吻合我們的主題要求，也都在所歡迎。」，可見《文壇》以寫實主義為主軸，吸收各流派表現的文學主張。此一譯介路線和張道藩〈三民主義文藝論〉所論，兼採浪漫主義、象徵主義、寫實主義三者創作技巧的構想相類¹⁶²，而希望兼容各文學流派的理想，也是當時許多反共作家面對西潮的態度¹⁶³。

秋，編後語通常由穆中南撰寫，但此期未標明撰寫者。

¹⁵⁹ 侯作珍，《自由主義傳統與台灣現代主義文學的崛起》，中國文化大學中國文學研究所，2002，頁 287。

¹⁶⁰ 穆中南，〈編後〉，《文壇》第 70 期（1966 年 4 月 1 日），頁 186。

¹⁶¹ 穆中南，〈編後〉，《文壇》第 66 期（1965 年 12 月 1 日），頁 185-186。

¹⁶² 張道藩，〈三民主義文藝論（中）〉，《文藝創作》第 35 期（1954 年 3 月），頁 12。

¹⁶³ 支持官方文藝的陣營，為了解決反共文學八股化的問題，國民黨高級黨工張道藩對西方文藝的態度，由 40 年代的排拒，到 50 年代逐漸轉向提倡形式、技巧的借鑑，《文藝創作》作家群也流露學習歐美文藝技巧的渴望，由抗拒到嘗試學習，是支持官方文藝的作家普遍的傾向。朱芳玲，《被壓抑的台灣現代性：六 0

但即使同樣支持官方文藝政策，有意藉由譯介外國文學，提升自由中國文壇的創作技巧，改善反共八股化的弊病，《文壇》和張道藩主導的《文藝創作》仍有差異。《文藝創作》初期不特別重視文學譯介，直到 1952 年 12 月出版第 20 期時，才開始密集引介外國文學，介紹內容包括翻譯作品、創作理論、文壇動態、作家流派譯介，種類繁多，但因為有意以外國文學理論補充反共文學理論，而較偏重理論翻譯，作品觀摹較為稀少¹⁶⁴。相對而言，《文壇》在刊行之初，卻已顯現重視作品翻譯的傾向，只是文學譯介在前五年尚不突出。改版之後，中西文學介紹成為《文壇》刊物經營的一大重點，此時更修正《文藝創作》重理論少作品的弊端，思潮介紹與作品譯介並重。

因為有意以寫實主義兼採各文學流派，當 50 年代中期《文學雜誌》引介現代主義思潮和文學技巧，60 年代《現代文學》以作家專題密集介紹現代作家，特別是現代主義作家時，《文壇》也同樣介紹存在主義、現代主義思潮與作品，但同時兼顧各文學流派的引介，有意讓讀者了解當時流行的各種流派內涵，使讀者有能力自行判斷學習哪個流派，而未特意提倡現代主義。

事實上，儘管我們討論 60 年代台灣文壇，總是離不開「現代主義」文學的引介和實踐，但其實當時文學譯介的對象絕不限於現代主義，《文壇》是一個例子，以介紹美國文化為主的《今日世界》同樣如此。研究者朱芳玲曾經提到，60 年代後，《今日世界》所刊載葉維廉譯述的九位美國現代小說家（244 期-252 期，1962/05/16-1962/09/16），並不限於現代主義者，也包括以自然主義與寫實主義技巧著名者，因此她也認為當時所謂美國「現代文學」，不等於現代主義文學，寫實主義、自然主義皆為現代文學範疇，只不過現代主義佔有相當篇幅而已。在對歐美現代文學的引介中，一併引入現代主義的火種，可說是當時普遍的現象，學

年代台灣現代主義小說對現代性的追求與反思》，國立台灣師範大學國文研究所博士論文，2007 年，頁 72-78。

¹⁶⁴ 黃怡菁，《《文藝創作》（1950-1956）與自由中國文藝體制的形構與實踐》，國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2005 年，頁 178。

院派的《文學雜誌》、《現代文學》亦然，只不過不同刊物刊載的比例、偏重的文學流派不同，而各具特色。就《文壇》而言，近現代文學各流派皆是它願意刊登的對象，在刊載比例上未以現代主義文學為發展重點，而力求譯介多元，盡量讓讀者認識不同的近現代作家與流派，才是《文壇》外國文學譯介的核心。

除了譯介偏重的文學思潮不同外，《文壇》與《文學雜誌》、《現代文學》等學院派刊物更大的歧異，在於夏濟安、夏濟安、余光中、白先勇等現代派學者與作家們，在接受、引介西方文藝思潮時，同時對五四時期過於強調文學功能性的白話文提出反省，透過和五四強調淺白口語的文學觀說再見，現代派作家轉而致力於試驗新的藝術形式，現代主義的譯介幫助他們走向追求前衛藝術之路¹⁶⁵。相對而言，《文壇》從事文學譯介雖然也有意提昇創作的藝術性，但因為重視文學的政治使命能否達成，故即使同樣譯介現代主義文學，但並未走向語言革新的前衛美學，口語化、易於傳達理念的白話文仍是《文壇》的文學發展主軸，五四文學觀的延續、文學功能性的強調，也讓《文壇》和學院派刊物相比，在藝術革新上處於相對保守的位置¹⁶⁶。

¹⁶⁵ 朱芳玲，《被壓抑的台灣現代性：六〇年代台灣現代主義小說對現代性的追求與反思》，國立台灣師範大學國文研究所博士論文，2007年，頁155-222。侯作珍，《自由主義傳統與台灣現代主義文學的崛起》，中國文化大學中國文學研究所，2002年，頁288。

¹⁶⁶ 《文壇》以白話文為發展基礎時，雖也注意到白話文創作實踐的不足，許多作品混雜舊詞藻、歐化的句子，文字表現未達精練，但仍重申文體革命語言與文字統一的要求，希望朝精練口語的方向努力，同時吸收外國文學中適合的技巧。如穆中南注意到雖然使用白話文雖成為共識，但並未真的普遍落實，無論是新聞紙上的文字、各級機關的公文、教科書等，仍與日常語言大有出入，並非純粹的白話；在文學創作上，舊詞藻的殘餘、歐化的句子阻礙語文發揮，這不能算是成功的白話文，穆認為好的白話文，「應當唸上口，聽起來很自然很清楚很簡潔很美很有力量，這就是很好的白話文。它和語言一樣，不能和語言有任何差別的地方，如果和語言有所差別，雖然不能名之為文言，也與文言一樣的無用而有害」，重申文體革命語言與文字統一的要求，認為要以白話文創作優秀的作品，對於白話文的使用仍需進一步研究。在承襲文體革命的文藝觀點下，穆中南顯然思考到需徹底落實、更加精練的問題。穆中南，〈我們為什麼和怎樣提倡白話文〉，《寫作的境界》，台北：文壇社，1961年，頁204。

二、思潮與作品譯介並重：《文壇》外國文學譯介的成果

《文壇》前五年，外國文學譯介並不突出，雖然穆中南在創刊一年後，便將加強介紹國內外文壇、出版消息，列為革新重點之一（第八期，1953年），但在《文壇》月刊時期，僅刊載零星譯作和世界文壇消息，其中又以日本文學和毛姆譯作，佔絕大部分。最主要的譯者是傅文展¹⁶⁷，他英日文翻譯兼通，尤其熟悉日本作家，除了譯介林房雄〈丈夫的獨白〉、川端康成〈鏡花水月〉、永井荷風〈吾妻橋〉、久生十蘭〈母子像〉等日本作品外，也在《文壇》連載英國當代文豪毛姆的長篇小說《月亮與六辨士》（4卷1期-7期）。

雖然此部長篇小說，因為《文壇》出刊不穩定和譯者忙於工作，未能完整刊載，但毛姆作品的譯介，始終相當受《文壇》編者重視，傅文展之外，此時期還有徐鍾珮譯毛姆〈不能征服的人〉、〈上校夫人〉、〈螞蟻和蝨蚱〉。之後《文壇》改版季刊，開始多方介紹外國文學理論與作家，仍持續刊載毛姆的長短篇譯作。

對毛姆的重視，主要是穆中南認為「毛姆的作品慣用俗語和成語，譯起來相當困難，而且他的作品很有東方的情調，能夠順譯毛姆的作品則譯別家的作品更加輕便¹⁶⁸」，故曾請海外讀友幫忙搜齊他的作品，有意和傅文展合作，專門介紹毛姆作品。

他們共同的觀念，認為翻譯除了忠實表現原作精神，還要盡量貼近原作的風

¹⁶⁷ 傅文展，本名傅寶齡，山東蓬萊人，1921年12月24日生，1959年10月18日死於台北，得年39歲，文展是他的筆名。他因就讀日本中學，奠定日文的良好基礎，曾在吉林高師讀過書，大學在北平讀英國文學，兼修德文，同時也選修中文系課程，因此中英日三國語言皆通。大三時曾在雜誌社當編輯，1949年來台後先在新竹當教員，1951年進入中央日報，死時正任職於中央日報資料室副主任。文壇社曾整理其遺稿，1960年1月出版他的譯文集《勳章》，當中收錄的譯作以日本文學為主，兼及歐美文學思潮與現況介紹。參考傅文展譯著，《勳章》，文壇社，1960年，頁387-401。

¹⁶⁸ 穆中南，〈出版「勳章」〉，《勳章》，文壇社，1960年，頁33-401。

格、氣氛和語氣，深入研究作者生活等相關背景，更忠實、全面的介紹外國文學，了解其優缺點，避免囫圇吞棗，才可能更適切地將外來文化的優點融合於傳統中¹⁶⁹。

1957年11月《文壇》以季刊形態復刊，開始將外國文學譯介，視為發展重點時，採取了文學思潮與作品介紹並重的路線，包括著名作家介紹與研究、文學史發展、現代文學思潮、各國文壇動態等，皆在《文壇》的引介範圍之內。

（一）文藝思潮方面：觸及近現代各種文學思潮

在實際的運作上，《文壇》有專家化、學術化的傾向，重視延請專家撰文。如邀請曾為《文學雜誌》、《現代文學》撰文，英語系出身的政大教授何欣¹⁷⁰，闡釋現代小說的特質，介紹美國現代作家與小說，如荻蘭·湯姆斯、費滋哲爾德、斯坦貝克、佛克納等，其中最有系統的是從第17期到25期連載十餘萬字的斯坦貝克研究¹⁷¹，作家生平撰略外，更逐篇概述斯坦貝克每部作品的內容與問題意

¹⁶⁹ 穆中南，〈從迷失中找到自己〉，《文壇》第76期，1966年10月1日，頁6-8。

¹⁷⁰ 何欣，本名何欣，筆名江森，河北省森澤縣人，1922年出生，卒於1998年9月11日，畢業於國立西北師範學院英語系，曾任教於政治大學西語系，對戰後台灣文學環境主要的貢獻在於西方文學的譯介，以及台灣小說的評論，除了文壇社為他出版的研究專著《斯坦貝克的小說》外，亦曾譯有多本現代作家與思潮的專論，如《存在主義導論》（Greene Marjorie Glicksman 著，仙人掌出版社，1969）、《佛克納短篇小說》（佛克納著，重光文藝，1959）、《愛默森散文選》（Ralph Waldo Emerson 撰，協志工業振興協會，1957）等書。參考蔡芳玲，《一九四九年前後遷台作家之研究》，國立中央大學中國文學所碩士論文，1996年12月，頁387；當代文學史料知識加值系統：<http://lit.ncl.edu.tw/litft/searchCP.action?dtdId=1&sysId=071309-A-001>。

¹⁷¹ 何欣，〈斯坦貝克的小說研究〉，《文壇》第17期，1961年11月1日，頁8-15；〈斯坦貝克的小說研究〉，《文壇》第18期，1961年12月1日，頁14-18；〈斯坦貝克的小說研究〉，《文壇》第19期，1962年1月1日，頁16-20；〈斯坦貝克的小說研究〉，《文壇》第21號，1962年3月1日，頁12-17；〈斯坦貝克的小說研究〉，《文壇》第23期，1962年5月1日，頁13-17；〈斯坦貝克的小說研究〉，《文壇》第24期，1962年6月1日，頁24-30；〈斯坦貝克的小說研究〉，《文壇》第25

識，透過作品的通盤討論，清楚勾勒出斯坦貝克文學生涯發展的歷程。穆中南認為由何欣的研究，可以窺探目前小說的風向和寫作方法，以及提倡作家論的風氣。

何欣的研究後來集結成《斯坦貝克的小說》一書，以文壇每月文叢的名義出版，再加上他介紹外國評論家佛林契的斯坦貝克研究¹⁷²，以及第 27 期一次刊完李盈所譯、斯氏諾貝爾文學獎得獎作品《人鼠之間》，第 30 期刊登斯坦貝克作、施約翰譯的〈白鵝鶉〉，第 72 期刊登斯坦貝克著、楚茹譯的《薄餅坪》，141 期胡怡譯、斯坦貝克著《月落》，181 期斯坂貝克著、紫南譯《與查理旅行》等等，當中《薄餅坪》、《人鼠之間》、《月落》又曾出版成書，對於作品有系統的評介與翻譯，使斯坦貝克介紹成為《文壇》的特點之一。

相對於何欣為《文壇》樹立專家研究的典範，周伯乃¹⁷³則透過解析現代主義、存在主義作家，如沙特、卡繆、紀德、貝克特、湯姆斯·曼、費茲澤拉特等人的書寫重心，說明現代文學有別於傳統的特徵。這些作家皆注意到現代工業文明高度發展，帶來生活的便利之外，卻也將人捲入機械化、不斷重覆的生活中，加深人與人之間的衝突、異化與疏離，也造成現代人陷入虛無、悲觀、絕望的情緒中，為了發展資本主義引發世界大戰，殘酷、非理性的戰爭場面，更使舊道德面臨崩潰，如何尋回失落的自我，擺脫機械文明著宰制，成為現代人必要面對的命題。在此情況下，沙特、卡繆、湯姆斯·曼等作家，皆將筆觸由外在世界轉向人的內心深處，捨棄傳統小說著重人物和環境刻劃、故事情節敘述的特點，採用隱喻、象徵、自我感覺出發的描寫，揭示現代人不安、恐懼、孤獨的境地。周伯乃的文

期，1962 年 7 月 1 日，頁 21-32。

¹⁷² 何欣，〈佛林契的「約翰·斯坦貝克」〉，《文壇》第 29 號，1962 年 11 月 1 日，頁 22-26。

¹⁷³ 周伯乃，筆名帆影、豐君，1933 年出生，廣東省五華縣，空軍通信電子學校機務科畢業後，在空軍服務多年，後轉入文化界工作，編輯經驗豐富，曾擔任香港亞洲出版社駐臺執行編輯、《中央月刊》、《中央日報》副刊編輯、《實踐月刊》總編輯等職。創作之初著力於寫詩和散文，後來轉向研究西方文學思潮和理論，周伯乃對《文壇》的貢獻正是持續介紹現代文學思潮。參考當代文學史料知識加值系統：<http://lit.ncl.edu.tw/litft/searchCP.action?dtdId=1&sysId=081405-A-001>。

章透過分析這些現代文學大家的作品，談到存在主義、現代主義的美學特點，同時也引介了作家各自的觀點，如沙特對自由、存有的解釋，卡繆對人的生存法則，和如何面對死亡而不感到不安的討論，讓讀者了解同代作家對相同課題解釋的差異，並澄清外界對此類負面書寫的誤會，點出現代主義、存在主義對人性重建的積極意涵，對於現代主義文藝思潮的理解，頗有促進之功。

何欣的作家專論、周伯乃的現代主義思潮介紹外，《文壇》也積極向歸國學人邀稿，從第 42 期開始，穆中南邀請美國密蘇里大學新聞學院文學碩士出身，當時剛從美國歸來，對於美國文壇有所了解的尹雪曼¹⁷⁴，為《文壇》撰寫歐美文壇近況介紹，到 88 期之間，不定期刊載了 10 篇文章¹⁷⁵。尹雪曼主要從時代週刊、哈潑士 (Harper's) 等刊物取材，著眼當時特殊的出版現象，傳遞歐美文壇動態。他的文章介紹作家的思考轉折、寫作傾向，如〈英國小說家赫胥黎之死及其他〉¹⁷⁶提到赫胥黎受勞倫斯影響，開始研究禪學，希望以超越物質世界存在的東西為基礎，獲得一種新的行動哲學；之後 1936 年出版的小說《盲目的在加薩》，轉向禪學和諷刺，成為他之後主要的作品思想。〈專寫小市民生活的美國作家—約翰·

¹⁷⁴ 尹雪曼，本名尹光榮，河南省汲縣人，1918 年出生，2008 年過逝。畢業於國立西北大學，後來在美國密蘇里大學新聞學院取得文學碩士學位，《文壇》向他邀稿正值他學成歸國之時。參考蔡芳玲，《一九四九年前後遷台作家之研究》，國立中央大學中國文學所碩士論文，1996 年 12 月，頁 375。

¹⁷⁵ 尹雪曼發表篇章如下：尹雪曼，〈從美國文壇上的兩個問題談談起〉，第 42 期，1963 年 12 月 1 日，頁 12-13；〈美國文學與芝加哥〉，《文壇》第 43 期，1964 年 1 月 1 日，頁 32-33；〈俄帝作家的覺醒〉，《文壇》第 45 期，1964 年 3 月 1 日，頁 10-11；〈英國小說家赫胥黎之死及其他〉，《文壇》第 44 期，1964 年 2 月 1 日，頁 10-11；〈出賣靈魂的英國作家〉，《文壇》第 48 期，1964 年 6 月 1 日，頁 8-9；〈專寫小市民生活的美國作家—約翰·齊佛〉，《文壇》第 49 期，1964 年 7 月 1 日，頁 22-23；〈佛克納與黑白種族糾紛〉，《文壇》第 56 期，1965 年 2 月 1 日，頁 16-17；〈談羅滋的小說「浮生若夢」〉，《文壇》第 59 期，1965 年 5 月，頁 14-15；〈把戰後德國文學重新振作的一格拉斯和他的「非人年代」〉，《文壇》第 61 期，1965 年 7 月，頁 186；〈羅勃·婁威爾〉，《文壇》第 88 期，1967 年 10 月 1 日，頁 12-13。

¹⁷⁶ 尹雪曼，〈英國小說家赫胥黎之死及其他〉，《文壇》第 44 期，1964 年 2 月 1 日，頁 10-11。

齊佛)¹⁷⁷提到美國短篇小說家約翰·齊佛(John Cheever)筆下的人物,都是美國中產階級小市民,他往往給予故事人物非常像當地居民的姓名和住址,使讀者覺得有真實感。但因為認為大眾傳播使許多事物漸趨一致,人的區別模糊,他寫作並非著眼於刻劃人性性格,而注意人物的一般性和故事的地方性。

尹雪曼也注意到文學經典整理、重出的必要性,除了藝術性的有無之外,還在於具有考察某一時期文學社群、文學風尚的時代價值。如〈美國文學與芝加哥〉¹⁷⁸提到芝加哥大學出版組為了紀念芝加哥對美國文學的影響,重印三本描寫芝加哥的作品,希望重振此地文風。尹雪曼認為1960年代美國經濟文化中心已轉移到紐約,芝加哥文學要再起並不容易。但站在整理文學遺產的角度來說,因芝加哥在1920代曾是文學世界的首都,如今文學影響雖已轉弱,但經典重出卻可以讓讀者了解芝加哥對美國自然主義小說的影響,而有其必要。〈出賣靈魂的英國作家〉¹⁷⁹也提到英國作家哈瑞斯(Frank Harris)1925年的作品《我的生活與愛情》,在美國重新發行,此書被智識份子和學院派人士,評為一部描寫性愛的黃色書刊。雖在藝術上沒有可觀之處,但因哈瑞斯曾是維多利亞女皇時代末期倫敦社會的報紙主編,和王爾德、蕭伯納等大師相熟,書中寫到與巨匠們的私誼,可作為作家研究的參考史料。

尹雪曼的歐美文壇近況介紹,為《文壇》讀者片段地勾勒60年代歐美文壇(特別是美國)出版趨勢,除了提供文學研究參考書目外,也指出某種文學主題受重視,亦受當時文壇風尚影響,如60年代因美國社會對黑人、猶太人等弱勢族群的重視,使原本沒沒無聞的猶太人亨利·羅滋(Henry Roth)的舊作《浮生若夢》,三十年後意外成為暢銷書,正是由於文風轉換所促成¹⁸⁰。

¹⁷⁷ 尹雪曼,〈專寫小市民生活的美國作家—約翰·齊佛〉,《文壇》第49期,1964年7月1日,頁22-23。

¹⁷⁸ 尹雪曼,〈美國文學與芝加哥〉,《文壇》第43期,1964年1月1日,頁32-33。

¹⁷⁹ 尹雪曼,〈出賣靈魂的英國作家〉,《文壇》第48期,1964年6月1日,頁8-9。

¹⁸⁰ 尹雪曼,〈談羅滋的小說「浮生若夢」〉,《文壇》第59期,1965年5月,頁14-15。

現代作家與文壇近況關注外，《文壇》也追溯西方近代文學思潮與作家，當中最具規模的是王孫草的作家傳記。從第 25 期〈席勒的生平及其作品〉到第 67 期〈雪萊、濟慈〉，王孫草透過 31 篇作家傳記，深入淺出地描述歐美作家生平與文學歷程，作家文學觀形成的知識來源，對文學發展的突破與繼承，以及重要作品簡介與評價，讓讀者具體而微地認識作家在文學史中的位置，以及作家間往來的狀況。

王孫草發表的篇章如下：

期號	篇名	日期	頁數
第 25 期	席勒的生平及其作品	1962 年 7 月 1 日	頁 16-20
第 26 期	狂飆運動中的歌德	1962 年 8 月 1 日	頁 16-20
第 27 期	羅曼羅蘭及其作品—三大偉人傳和「約翰克利斯多夫」	1962 年 9 月 1 日	頁 24-28
第 28 期	托爾斯泰本身的戰爭與和平—介紹一個最偉大的人道主義的大作家	1962 年 10 月 1 日	頁 15-19
第 29 號	世界文壇的彗星狄更斯	1962 年 11 月 1 日	頁 27-31
第 30 號	惠曼特與草葉集	1962 年 12 月 1 日	頁 11-15
第 32 號	馬克吐溫幽默之外的生活	1963 年 2 月 1 日	頁 24-29
第 33 期	狂人蕭伯納的探索	1963 年 3 月 1 日	頁 26-31
第 34 期	寫實主義的先驅福祿貝爾	1963 年 4 月 1 日	頁 18-23
第 35 期	漫談莫泊桑	1963 年 5 月 1 日	頁 27-31
第 36 號	屠格涅夫的生活路線	1963 年 6 月 1 日	頁 22-26
第 37 號	巴爾札克的喜劇	1963 年 7 月 1 日	頁 17-21
第 38 號	近代小說播種者司湯達爾	1963 年 8 月 1 日	頁 6-11
第 39 號	狂熱的拜倫	1963 年 9 月 1 日	頁 12-17
第 40 期	夏綠蒂和愛彌兒	1963 年 10 月 1 日	頁 20-24
第 42 期	法國詩聖雨果	1963 年 12 月 1 日	頁 6-11
第 44 期	華盛頓·歐文	1964 年 2 月 1 日	頁 36-40
第 45 期	屬於世界的美國文豪	1964 年 3 月 1 日	頁 12-17
第 48 期	不朽的拉馬爾丁	1964 年 6 月 1 日	頁 14-18
第 50 期	彌爾頓—失樂園及其他	1964 年 8 月 1 日	頁 16-19
第 51 期	大仲馬與小仲馬	1964 年 9 月 1 日	頁 10-14
第 52 期	以華茲華斯為首的湖濱詩人	1964 年 10 月 1 日	頁 8-13

第 53 期	平凡的琴·奧斯婷	1964 年 11 月 1 日	頁 12-15
第 54 期	白朗寧夫婦的生活與詩作	1964 年 12 月 1 日	頁 17-21
第 55 期	霍桑和他的小說	1965 年 1 月 1 日	頁 18-23
第 58 期	喬治·伊利奧特	1965 年 4 月	頁 7-11
第 60 期	新大陸的哲人一愛默生	1965 年 6 月	頁 11-15
第 61 期	古典喜劇之王莫里哀	1965 年 7 月	頁 17-21
第 62 期	高奈依和拉辛	1965 年 8 月 1 日	頁 26-30
第 64 期	懷特·司各脫爵士	1965 年 10 月 1 日	頁 14-17
第 67 期	雪萊、濟慈	1966 年 1 月 1 日	頁 27-32

王孫草介紹的範圍以 17 世紀到 20 世紀之間的歐美作家為主，而特別著重 18 世紀末到 19 世紀間西方近代文學兩大思潮—浪漫主義¹⁸¹與現實主義的代表作家。包括 17 世紀法國古典主義三大劇作家高奈依、拉辛與莫里哀；18 世紀 70 至 80 年代德國狂飆運動代表作家歌德和席勒；浪漫主義各國代表人物，如英國第一代浪漫主義詩人華茲華斯等湖濱詩人，第二代的雪萊、濟慈、拜倫與小說家懷特·司各脫爵士，法國的兩果、喬治桑、大仲馬，美國的浪漫主義先驅愛默生，前期浪漫主義代表作家華盛頓·歐文，後期浪漫主義代表作家霍桑、惠特曼；寫實主義各國代表作家，如法國的司湯達爾、巴爾札克、福婁拜、莫泊桑、小仲馬、羅曼羅蘭，英國的狄更斯、琴·奧斯婷、蕭伯納，俄國托爾斯泰、屠格涅夫等等，由一系列作家傳記點狀勾勒西方近代文學思潮在不同國家發展的軌跡。

王孫草的作家傳記點出文學思潮的轉換，並非截然二分的，綜觀作家文學風

¹⁸¹ 吳雅鳳在研究英國浪漫主義研究在台灣不同階段的發展狀況時，指出浪漫主義文學在五四時期已引入中國，其狂飆與解放特質吸引民初文人重視，直到三十年代文壇左傾，此風潮才遭到抑止。戰後，60 年代現代主義在台灣蔚為風潮，浪漫主義雖不那麼受注目，但思潮的傳播與研究仍然持續進行，在第一階段（1950-1970）主要著重思潮歷史與作家介紹，第二階段（1970-1990）則在從事比較研究的同時，偏重個別作家作品的細讀，第三階段（1990-2000）論者則各自運用不同的閱讀策略，將個別作家的研究系統化。《文壇》中王孫草的浪漫主義文學介紹，屬於此思潮引介的第一期，為後續的比較研究、文本精讀，奠定了基礎。參考吳雅鳳〈英國浪漫文學研究在台灣〉，國科會人文學研究中心計畫，頁 4-10。

格的養成以至成熟的歷程，可以觀察到文學思潮的演變，經歷重疊、並行的階段，而後再向前推進。如 34 期〈寫實主義的先驅福祿貝爾〉¹⁸²談到福祿貝爾文學養成階段，浪漫主義文學盛行，啟蒙他的文字運用的技巧，之後在寫作名作《情感教育》、《包法利夫人》時，才逐漸擺脫浪漫主義作風，發展出隱藏作者觀點和褒貶，講求客觀呈現、精確描寫、人物典型塑造的寫實主義創作技巧。35 期〈漫談莫泊桑〉¹⁸³則介紹師事福祿貝爾寫小說的莫泊桑，最初也走浪漫主義風格，經由福祿貝爾引導而走向寫實主義的道路。1873 年到 1880 年小說技藝鍛鍊時期，他的老師更為他引見巴黎名作家，讓他獲得與當時文壇領袖左拉、旅居巴黎的屠格涅夫等文友，互相觀摩學習的機會，也讓莫泊桑習染左拉所揭舉的自然主義。等到他小說技藝成熟之後，慢慢脫離左拉作風，走出自己風格，1883 年創作《她的一生》，用平鋪直敘筆調，寫出一個女人一連串希望幻滅的悲哀，被認為是他最成功的作品，已不再採用純粹寫實主義或自然主義技巧創作，揉合福祿貝爾和左拉的長處，發展出自己的風格，展現細密的情感分析、精簡練達的結構，顯示出處理情節操縱自如的能力。由作家傳記勾勒文學師承與文友往來狀況，我們能夠觀察到作家與文學思潮相互纏繞而後分殊的狀況，而更清楚區分作家文學風格的異同。

此外，38 期〈近代小說播種者司湯達爾〉¹⁸⁴提到司湯達爾一生與浪漫主義思想成長並進，但他的寫作風格與態度卻脫離時代，著重冷靜觀察人類心理和內在意識的趨向與動向。在當時雖沒有獲得重視，他的《紅與黑》卻在自然主義興起的時代，被自然主義作家左拉奉為圭臬，追認為自然主義的鼻祖，顯現一種文學風格、技巧創生後，可能即可發生影響，也可能作為一股伏流被隔代繼承。

91 期改版後，延續之前對現代文學與思潮的介紹，而更聚焦於單一作品的

¹⁸² 王孫草，〈寫實主義的先驅福祿貝爾〉，《文壇》第 34 期，1963 年 4 月 1 日，頁 18-23。

¹⁸³ 王孫草，〈漫談莫泊桑〉，《文壇》第 35 期，1963 年 5 月 1 日，頁 27-31。

¹⁸⁴ 王孫草，〈近代小說播種者司湯達爾〉，《文壇》第 38 期，1963 年 8 月 1 日，頁 6-11。

細讀解析。周伯乃之前以作家為主體，已觸及現代小說的關懷主題和美學特點，此時則藉由世界名著導讀，續談現代小說在存在主義影響下，出現的書寫趨勢¹⁸⁵，以及受惠於精神分析學的作品，與傳統小說的差異¹⁸⁶，解析思潮影響現代小說的痕跡。更重要的是此時介紹了尼采、祁克果、雅斯培、卡繆等多位存在主義哲學家的著作與論點，也延伸討論到同樣關注人存在課題的專書，如佛洛姆《愛的藝術》、《從集中營說到存在主義》，讓讀者能從一系列專書介紹，更細緻地了解不同思想家對人如何成為自我的觀點，從而對存在主義思潮能有更全面的認識。

●周伯乃的現代文學介紹文章：第 1 期-90 期之間（1957/11/15-1967/12/01）

期號	篇名	日期	頁數
第 54 期	沙特對人性的批判	1964 年 12 月 1 日	頁 10-13
第 55 期	年青一代的良知—卡繆	1965 年 1 月 1 日	頁 12-16
第 56 期	撲動的一代—費茲澤拉特	1965 年 2 月 1 日	頁 12-15
第 59 期	沙特的新著—我的自白	1965 年 5 月	頁 16-17
第 62 期	論赫胥黎及其「憂鬱的克羅米」	1965 年 8 月 1 日	頁 22-25
第 65 期	今年諾貝爾文學獎得主—蕭洛浩夫	1965 年 11 月 1 日	頁 6-7
第 68 期	苦悶的象徵—貝克特	1966 年 2 月 1 日	頁 32-36
第 75 期	論湯姆斯·曼其生活、思想的淵源	1966 年 9 月 1 日	頁 15-19

¹⁸⁵ 如現代小說以人為表現重心，注意自我情意的動向、內心的衝動，為了表現內心瞬間的波動，往往以較晦澀的語言，明快而不連貫的手法表現出人類內在在世界，代表作家如卡繆、沙特、海明威、佛克納、卡夫卡。此外，現代小說家如卡夫卡、卡繆等人，也書寫人類對生存的懷疑與苦悶，這些都可看出受存在主義哲學影響的痕跡。周伯乃，〈論現代小說的形態〉，《文壇》第 106 期，1969 年 4 月，頁 8-4。

¹⁸⁶ 如現代小說不再像傳統小說著重繁複結構、故事情節，而極力剖析人心底的語言，使一個人繁複的內心糾葛，能赤裸落地呈現出來，佛洛伊德、容格等精神分析學家對潛意識的解釋，也有助於現代小說家發展內心獨白、性心理分析的技巧。周伯乃，〈論現代小說的形態〉，《文壇》第 106 期，1969 年 4 月，頁 8-4。

91 期改版之後(1968/01-1978/01)

期號	篇名	日期	頁數
第 106 期	論現代小說的形態	1969 年 4 月	頁 12-17
第 107 期	論感覺性的小說	1969 年 5 月	頁 8-4
第 108 期	從集中營說到存在主義	1969 年 6 月	頁 10-13
第 109 期	論尼采的「上帝之死」	1969 年 7 月	頁 29-31
第 111 期	從存在歸趨於理性並論雅斯培的「智慧之路」	1969 年 9 月	頁 14-16
第 113 期	「歷史的教訓」讀後	1969 年 11 月	頁 6-9
第 115 期	論卡繆的「黑死病」	1970 年 1 月	頁 16-19
第 116 期	論佛洛姆「愛的藝術」	1970 年 2 月	頁 16-19
第 117 期	祁克果的「死病」	1970 年 3 月	頁 23-25
第 118 期	喬義斯·卡里的「莎拉」	1970 年 4 月	頁 8-10
第 119 期	一個心理變態者的自述	1970 年 5 月	頁 16-18

周伯乃的名著導讀外，《文壇》從 119 期開始刊載吳詠九¹⁸⁷的「西洋文學名作析賞」專欄，逐期賞析近現代西方文學作家一至二篇作品。近代作家作品部分，介紹了狄更斯《大期望》、巴爾扎克《高老頭》、屠格涅夫《父與子》，現代作家作品部分，則介紹了卡德威《小墳場》、佛克納《聲音與憤怒》、史坦貝克《憤怒的葡萄》和《伊甸園東》、韋斯特《寂寞芳心小姐》、海明威《太陽又升起》、雷馬克《西線無戰事》¹⁸⁸。除了雷馬克之外，皆為美國現代作家，其中佛克納、史

¹⁸⁷ 吳詠九，本名吳詠九，筆名宋瑞、友詩、郁士、尤時，廣東番禺縣人，1920 年出生，卒於 2006 年，上海震旦大學政治經濟系肄業，戰地政務經建班畢業。以勵志小品聞名文壇，也從事西方文學研究與譯介工作，對《文壇》的貢獻以西文作品導讀為主。參考 2007 台灣作家作品目錄：http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/Writer_detail.php?id=492。

¹⁸⁸ 此專欄發表篇章包括：吳詠九，〈卡德威的「小墳場」〉，《文壇》第 119 期，1970 年 5 月，頁 14-15；〈狄更斯「大期望」之析賞〉，《文壇》第 120 期，1970 年 6 月，頁 34-37；〈佛克納的「聲音與憤怒」之析賞〉，《文壇》第 122 期，1970 年 8 月，頁 15-20；〈史坦貝克的「憤怒的葡萄」與「伊甸園東」〉，《文壇》第 123 期，1970 年 9 月，頁 20-25；〈韋斯特的「寂寞芳心小姐」〉，《文壇》第 124 期，1970 年 10

坦貝克、海明威曾獲諾貝爾文學獎，對於現代文學皆有很大影響，選取的作品也是他們最為人所熟知的代表作。即使另外兩位作家對一般讀者來說，沒那麼有知名度，但卡德威是美國多產的暢銷作家，作品問世三分之一世紀後仍有廣大讀者，而韋斯特則被公認為美國 30 年代重要作家一，《寂寞芳心小姐》亦被許多批評家列入近代最偉大小說的行列，而這幾位作家的作品也都描寫到美國社會某個時代、階層的面貌與問題，是值得一讀的文學經典。吳詠九的導讀以故事情節與創作技法、宗旨的簡述為主，深入淺出地帶讀者認識文學經典。

另一種引導讀者認識作品的方式，則是翻譯外國作家的文學評論，王曉寒¹⁸⁹此時期從美國作家洛克(Louis G. Locke)、吉卜遜(William M. Gibson)和亞門斯(George Arms)合編的《文學評介》(Introduction to Literature)¹⁹⁰中，節譯了三篇短篇小說和附錄評論，分別是霍桑〈年青的布朗先生〉、卡夫卡〈鄉下醫生〉、契訶夫〈醋粟〉¹⁹¹，三篇故事表現的觀點都不容易解釋，具有很大的思考空間，評論很仔細地提煉出小說曖昧不明的筆法背後的喻意，和作品搭配閱讀，有助於作品理解力的提升。

月，頁 24-26；〈海明威的「太陽又升起」〉，《文壇》第 125 期，1970 年 11 月，頁 24-28；〈雷馬克的「西線無戰事」〉，《文壇》第 126 期，1970 年 12 月，頁 23-26；〈巴爾扎克的「高老頭」〉，《文壇》第 127 期，1971 年 1 月 1 日，頁 18-24；〈屠格涅夫的「父與子」〉，《文壇》第 128 期，1971 年 2 月 1 日，頁 13-19。

¹⁸⁹ 王曉寒，湖北省黃岡縣，1929 年出生，2009 年辭世，湖北法政學院法律系，外語學校畢業。曾任英文《中國郵報》編輯、採訪主任，中國文化學院英文系講師，同時也是資深的新聞人，新聞相關著作頗多，在《文壇》中的文章則以翻譯作品為主。參考 2007 台灣作家作品目錄：http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=197。

¹⁹⁰ 譯者在譯文之前提到，此書是三位作家為美國大專院校學生所編的文學書籍，包括詩、短篇小說和戲劇三部分，皆為世界名著，當中吉卜遜(William M. Gibson)是美國「現代語言學會」(Modern Language Association)編印「十九世紀美國主要作家文集」計劃的主持人。

¹⁹¹ 王曉韓譯，霍桑〈年青的布朗先生〉，《文壇》第 122 期，1970 年 8 月，頁 50-55；卡夫卡〈鄉下醫生〉，《文壇》第 123 期，1970 年 9 月，頁 34-47；契訶夫〈醋粟〉，《文壇》第 124 期，1970 年 10 月，頁 35-46。

為了增加西洋現代文學介紹的份量，《文壇》也曾規劃現代作家的專輯，如121期推出「孔德·葛拉軾」專輯，介紹二次大戰後德國代表作家孔德·葛拉軾¹⁹²，此專輯除了刊登他的第二部作品《貓與老鼠》，由當時致力於翻譯德國現代文學的李魁賢擔任譯者，同時透過宋瑞〈德國文學簡貌〉、宋穎豪¹⁹³〈時代的發言人—孔德·葛拉軾〉、季陵〈偉大的馬爾克〉三篇文章，勾勒德國文學發展的軌跡，戰後文壇的頓挫與葛拉軾這一代作家的復興，讓讀者能從文學發展的角度了解作家，也認識德國戰後文壇的概況。

歐美文學之外，也邀請旅日多年的日本中興日報社長劉興堯，按月報導日本文壇狀況。他以作家為中心，點狀勾勒日本文學近代到戰後的發展，讓讀者從時代風潮的轉換，了解作家的文學觀在歷史中的特殊性與影響力，以及文學主題的承續與新變¹⁹⁴。

¹⁹² 即1999年諾貝爾得主鈞特·葛拉斯（Gunter Grass）。

¹⁹³ 宋穎豪，本名宋廣仁，筆名念汝、白圭、沈秀夫，河南省襄城縣，私立輔仁大學畢業，淡江大學西洋文學碩士，著作以翻譯為主，特別偏重譯詩，曾有三十年翻譯經驗。參考當代文學史料知識加值系統：<http://lit.ncl.edu.tw/litft/searchCP.action?dtdId=1&sysId=070108-A-001>。

¹⁹⁴ 如〈坪內逍遙的留級〉提到坪內逍遙因以貞女不嫁二夫的道德觀，去批評哈姆雷特中再嫁王帝的王妃嘉登露德（Gertrude），在霍頓教授的課上拿到不及格，認識到歐洲文學的批評標準與日本迥然不同，開始深思兩者優劣，而認為日本文學必須要改進到西歐文學的水準。之後，以論文〈小說神髓〉主張小說作為一種藝術，應有其獨立的存在，依作者善惡觀念製定情節，已經落伍，小說不能以作者趣味來製定善惡，須根據心理的真實來描寫人物，以近代的寫實主義的原理來處理小說。他也運用小說神髓的理論，於明治十八年寫作小說〈一讀三探當世書生氣質〉，無懼小說被世人輕視的流俗，成為日本近代小說的開拓者，提供下一代青年如二葉亭四迷、幸田露伴、尾崎紅葉、山田美妙等人，走向小說之路勇氣與圭臬。〈日本戰後派作家—石原慎太郎〉則指出石原文學讚美行動和肉體、創造英雄形象、否定古典戀愛觀念、不受既成道德觀規制等特質，在日本近代文學的特異之處。一方面，一反明治以來日本近代文學將愛情神聖化，青年人永久須面臨精神與肉體分裂的苦惱，〈太陽的季節〉的主角不把愛情神聖化，反而對愛情感到恐怖；此外，石原文學也不同于〈浮雲〉以來的近代文學，寫青春與人性壓迫的被害者的文學，反而以強者、加害者為主角，強調強者的美學。和前後期的作家相較，石原慎太郎雖曾受到前輩伊藤整的生命哲學影響，但伊藤整的「火

(二) 文學經典到雅俗兼俱：大量譯介世界文學作品

《文壇》翻譯的作品以小說為大宗，且和鼓勵長篇創作的立場一致，不憚於刊載長篇譯作，如第 27 期和 72 期都一次刊完史坦貝克的長篇小說(《人鼠之間》、《薄餅坪》)；第 29 號到 33 期之間，逐期連載了沙冲夷翻譯的毛姆長篇《餅與酒》；第 41 期到 55 期逐期連載黎烈文¹⁹⁵譯的斯湯達爾長篇《紅與黑》，且這幾部長篇在雜誌刊載外，日後都成書出版，可見《文壇》經營長篇譯作的努力與用心。

與長篇譯作並行，《文壇》也刊登許多現代作家的短篇，包括海明威、康拉德、吳爾芙、褚威格、川端康成、毛姆，及寫實主義大師福樓拜、莫泊桑等，皆在引介之列，第 70 期(1966 年 4 月 1 日)更刊載了卡繆的存在主義代表作《異鄉人》，配合《文壇》中現代小說、存在主義的相關介紹，證明《文壇》對現代文學思潮的譯介，確實實踐了理論與作品互為印證的立場。

小說之外，譯詩的量不及小說，但亦成系列，主要的譯者是郭文圻和施穎洲¹⁹⁶。郭文圻翻譯多首浪漫主義詩人惠特曼、雪萊的詩作，施穎洲除了同樣選譯海

鳥」，對生命實感的追求，仍受制於既有的社會倫理，但石原作品的主角則完全無視一切倫理和社會常識。作為純粹的戰後派，石原不像野間宏與安岡章太郎以對戰爭的批評和抵抗，為一切表現核心。經歷昭和二十年代崇尚知性批判的年代，三十年代馬克思主義等神話崩潰，使知性成為另一波必要反叛的風潮，蔑視知性、崇拜肉體的石原文學，可說屬於時代反動的一部分。參考劉興堯，〈坪內逍遙的留級〉，《文壇》第 142 期，1972 年 4 月 1 日，頁 23-25；〈日本戰後派作家—石原慎太郎〉，《文壇》第 120 期，1970 年 6 月，頁 31-33。

¹⁹⁵ 黎烈文，筆名李維克、林取、達六、達五、亦曾、六曾、林取，湖南湘潭人，法國地戎大學文學院畢業，法國巴黎大學文學碩士。曾在 1937 年和魯迅、茅盾、黃源組織譯文社。來臺後，曾任《新生報》副社長兼總主筆，臺灣大學外文系教授，以翻譯上的成就聞名文壇，對法國文學的翻譯尤有成就，在《文壇》上連載，而後由文壇社出版的譯作《紅與黑》，正是這樣的經典之作。參考 2007 台灣作家作品目錄：http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=2367。

¹⁹⁶ 施穎洲，筆名龍傳仁、唐山人，1919 出生，福建省晉江縣前港鄉，三歲移居菲律賓馬尼拉市，被歸類為菲華作家，在反共的風潮下與自由中國文壇有所連繫，一生積極推動菲華文藝，且譯詩不輟。參考當代文學史料知識加值系統：

涅、惠特曼、狄瑾蓀、萊蒙托夫等浪漫詩人的作品外，亦選譯了象徵主義詩人波特萊爾、魏爾倫、里爾克，以及超現實主義先驅阿波利奈爾（G.APOLLINAIRE）的作品，對現代主義詩作的介紹有所貢獻。

就作品譯介範圍來說，雖以歐美文學為主，但《文壇》也出現一些亞洲作家的譯作，如劉慕沙¹⁹⁷翻譯的日本文學、菲律賓作家羅細士鬥雞小說的中譯，以及旅台韓國學者許世旭¹⁹⁸選譯韓國詩人李箱、張萬策、朴風宇等人的詩作，數量雖不多，但可以看出《文壇》的園地有向世界文學開展的企圖。

1、世界名著選刊和寫實主義經典

91期改版後，與作品賞析並行的是一系列文學名著的翻譯，《文壇》119期刊載了契訶夫的小專輯，選刊一篇作家作品簡介和四篇短篇小說。隔期（120期）開始更新闢「世界名著欣賞」專欄，比照契訶夫專輯的編輯方式，打算按期選刊中、短篇世界名著，一期介紹一位不朽作家及其代表作。從此期開始，依序刊載了梅里美〈卡門〉（120期）、史特林堡〈結婚〉、〈愛情與麵包〉、〈強迫逼婚〉、〈逼不得已〉（121期）、紀德〈德秀斯〉（122期）、福婁拜〈一顆簡單的心〉（123期）、契訶夫〈村婦〉（123期）、〈三年〉（124期），在此專欄之外，也刊載了杜斯妥也夫斯基短篇小說選¹⁹⁹、川端短篇小說選²⁰⁰，可看出《文壇》經營短篇小說翻譯的

<http://lit.ncl.edu.tw/litft/searchCP.action?dtdId=1&sysId=090304-A-001>。

¹⁹⁷ 劉慕沙，本名劉惠美，1935年出生，作品以小說和譯作為主，翻譯日文文學多年，譯介過三島由紀夫、志賀直哉、菊池寬、川端康成等作家作品，介紹作家包括純文學和大眾文學作家。參考2007台灣作家作品目錄：http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=2236。

¹⁹⁸ 許世旭，韓國人，在韓國時讀韓國外語大學中文系，後來到台灣留學，在國立師範大學國文研究所讀碩士博士。參考當代文學史料知識加值系統：<http://lit.ncl.edu.tw/litft/searchCP.action?dtdId=1&sysId=110319-A-001>。

¹⁹⁹ 李震譯〈杜斯妥也夫斯基短篇小說選：聖誕樹下的小孩、農夫馬雷〉，《文壇》第126期（1970年12月），頁53-57。

²⁰⁰ 川口和子譯〈川端短篇小說選〉，《文壇》第130期（1971年4月1日），頁70-76

用心。而此時期也延續之前對長篇譯作的偏愛，持續連載文學長篇，如 125-126 期刊登雷馬克《戰後》、127-129 期刊登杜斯妥也夫斯基《被命運播弄的人》、130 期刊登巴爾扎克《亞爾培·薩伐龍》、132 期刊登屠格涅夫《阿細亞》、135 期托爾斯泰《絮語》、136-137 期史地姆《白馬的騎者》等等。結合思潮介紹來看，可以明顯看出現代文學思潮和翻譯寫實主義大家的經典作品，是此時期並行不悖的譯介路線。雖然 50、60 年代台灣的西方文學譯作以現代主義為主流，但《文壇》的作法較傾向於五四時期各文學流派皆引介，但偏重於寫實主義的路線，由刊物中有系統的引介寫實主義作家和作品，可以清楚看到寫實主義確實是《文壇》外國文學譯介的主軸。

2、日美大眾文學的社會性格

《文壇》91 期改版後，在每期目錄上方增印了「我們的五大信念」，其中第三點提到：

三、我們的宗旨，是在嚴正而鮮明的主題要求之下，提倡寫實主義的文藝創作路線。但遇有運用浪漫主義及其他流派或風格表現的作品，只要是能夠吻合我們的主題要求，也都在所歡迎。²⁰¹

觀察此時期的文學譯介，可說具體實踐了以寫實主義為主線，吸收其他流派風格的編輯方針。在此路線之外，為了調整前期內容過於嚴肅，以致流失讀者的弊病，《文壇》編者也著力開發一些易為讀者接受的內容。一方面從 120 期開始逐漸增加現代文學的份量，訴諸於當時已累積一定讀者，在台灣文壇成為流行趨勢的現代文學，另一方面此時譯介的作品，也不再侷限於純文學作品，而走向雅俗並行

²⁰¹ 此標語刊登於《文壇》第 92 期（1968 年 2 月）封面之下的內頁。

的路線，試圖兼顧譯作嚴肅性與讀者趣味。此時期邱素臻²⁰²、素光為《文壇》譯介了鮎川哲也²⁰³、高木彬光²⁰⁴、梶山季之²⁰⁵、山村正夫²⁰⁶、三好徹²⁰⁷、陳舜臣²⁰⁸、

²⁰² 關於譯者邱素臻的身分，《葉石濤全集·評論卷1》提到葉石濤除了小說、隨筆、文學批評等文學實踐外，從70年代初開始也從事翻譯工作，但他不止翻譯台灣文學相關的文獻，也曾為了生活而翻譯相當多非文學類或大眾文學的書籍，如為文皇出版社翻譯《股票心理作戰》、《減肥健康食譜》等書，也翻譯不少松本清張等推理作家的作品。葉石濤往往使用筆名，如鄭左金、酪青、鄧石榕、葉松齡、邱素臻等等，翻譯推理、生活類的作品，對照《葉石濤全集23·翻譯·資料卷》的譯作目錄，當中的譯介有許多和譯者邱素臻為《文壇》介紹的作家重疊，如三好徹、笹澤左保等作家，由此可以推測為《文壇》翻譯大量推理作品的譯者邱素臻，極有可能就是葉石濤本人。參考彭瑞金，〈為台灣文學點燈、開路、立座標〉，《葉石濤全集13·評論卷1》，國立台灣文學館，2008年，頁34-35；〈翻譯作品目錄及出處一覽表〉，收錄於《葉石濤全集23·翻譯·資料卷》，高雄市政府文化局，2009年，頁451-470。

²⁰³ 鮎川哲也，本名中川透，1948年處女作〈月魄〉發表於八月號的《LOCK》，其後，1956年以《黑色的皮箱》獲講談社長篇推理小說獎，確立他在日本推理文壇的地位。他是一位堅持創作本格推理作品的小說家，即使在社會派推理全盛時期，仍只追求本格推理精神，不寫社會派作品，在日本推理文壇地位崇高且受讀者喜愛。參考傅傳，《謎詭、偵探、推理—日本推理作家和作品》，台北：獨步文化，2009，頁90-103。

²⁰⁴ 高木彬光，本名高木誠一，1920年9月25日出生，京都帝國大學工學部冶金科畢業，曾任職中島飛機公司，1945年日本戰敗後，因失業而開始創作推理小說，處女作《刺青殺人事件》經江戶川亂步推薦，1948年由發行《寶石》推理雜誌的岩谷書店出版。作品以本格推理為主，和橫溝正史、鮎川哲也皆為日本戰後本格派推理大師，擅長塑造天才型名探。1957年松本清張發表《點與線》和《眼之壁》，帶動社會派推理小說風氣，在此風潮下高木彬光也跟著轉型，致力於書寫企業和法庭推理小說，在本格派作品中加入強烈的社會批判，成為日本法庭推理小說的先行者。參考傅傳，《謎詭、偵探、推理—日本推理作家和作品》，台北：獨步文化，2009，頁49。

²⁰⁵ 梶山季之，1930年出生於朝鮮，1952年廣島高等師範學校畢業。主要作品有《黑色的試銷車》、《如夢的超特快列車》等作。參考曹正文，《世界偵探小說史略》，上海譯文出版社，1998。

²⁰⁶ 山村正夫，1931年在大阪出生，中學時期已在《寶石》推理雜誌兼職，1949年就讀名古屋外語專科學校期間，發表處女作《雙重密室之謎》，入選第三屆《寶石》徵文，曾發表不少本格推理之作，重要作品有《環型殺人案》、《分別的背景》、《湯殿山麓的小村》等作。參考曹正文，《世界偵探小說史略》，上海譯文出版社，

笹澤左保²⁰⁹、黑岩重吾²¹⁰、多岐川恭²¹¹、生島治郎²¹²等，一系列日本作家的推理小

1998年。

²⁰⁷ 三好徹，本名河上雄三，1931年出生於東京，橫濱高等商校畢業後，到《讀賣新聞》當記者。作品產量頗多，且各具風格，當中以《刮向故鄉的風》、《男子漢消失在風中》、《風塵地帶》、《風葬戰線》四部作品最富盛名。1966年《風塵地帶》獲得日本推理作家協會獎後，開始職業作家生涯，1968年再以《聖少女》獲第58屆直木賞。參考曹正文，《世界偵探小說史略》，上海譯文出版社，1998年。

²⁰⁸ 陳舜臣，在日台籍作家，原籍台北新莊，其父在日據時代早期赴日，在神戶市從事進出口貿易，1924年陳舜臣在神戶出生，之後也在日本成長、受教育，台灣光復之後，曾短暫回台任教，但不久又回到日本。1961年以《枯草之根》獲江戶川亂步獎，1968年以《青玉獅子香爐》入選第六十屆直木獎，確立他在日本文壇的地位。他的作品喜歡中國角色、歷史為主題，《枯草之根》塑造了一個在神戶開中華料理店的華僑偵探陶展文，之後長篇推理小說《北京悠悠館》以日俄戰爭前夕的北京為舞台，短篇小說〈方壺園〉以唐朝時代的長安為舞台，其他像《絲路之遊》、《北京之旅》、《太平天國》等，皆是和中國相關的作品。他對中國歷史頗有研究，推理小說之外，亦擅長歷史小說創作。但作品不以求再現史實為主，而是在史料中穿插虛構情節，訴說一個個引人入勝的故事。參考劉崇稜，《日本近代文學概說》，台北：三民書局，1997年，頁214。

²⁰⁹ 笹澤左保，本名笹澤勝，1920年11月15日生，1959年以《不被招待的客人》獲第五屆江戶川亂步獎佳作，獲推理文學界肯定。他在創作上提倡解謎與浪漫融合，擅長寫實浪漫兼備的本格推理小說。初期較著重設計新的謎團，1964年之後，解謎要素稍減，而偏重懸疑和浪漫，以愛情推理的新風貌廣受女性讀者喜愛，代表作有《空白的起點》、《噬人》等作品。參考傅傳，《謎詭、偵探、推理—日本推理作家和作品》，台北：獨步文化，2009年，頁66-71。

²¹⁰ 黑岩重吾，1925年出生於大阪，在同志大學學習期間，曾被派到中國東北作戰。戰後復學，畢業於法律系。最初任職於一家證券公司，1949年他的《北滿病房記》獲得《朝日週刊》徵文獎，因此離開證券公司進入文學界，加入《文學者》俱樂部。但之後因患病、投資股票失利，一度陷入貧病窘境，靠替人占卜維生。1958年重新提筆創作，以《假日的斷崖》列入直木文學獎候選名單，1961年以《白晝的死角》獲得第44屆直木賞。他以塑造推理小說中的硬漢人物著稱日本文壇，小說寫法大膽，不憚於觸及黑社會與上層階級勾結的情節，揭露日本社會的黑暗面，屬於社會派推理作家的一員。參考曹正文，《世界偵探小說史略》，上海譯文出版社，1998年。

²¹¹ 多岐川恭，本名松尾舜吉，1920年出生於九州市，曾在銀行任職，後任職於《每日新聞》。1953年以筆名「白家太郎」，開始在《寶石》推理雜誌發表短篇推理小說。1958年以《濕潤的心》獲江戶川亂步獎，《墮落》獲得直木獎，歷史

說。《文壇》譯介的推理小說以不同作家的單篇作品為主，選刊的作品量雖比不上東方、皇冠、林白、希代等，早期致力於出版推理小說的出版社，但介紹的作品包括本格派、變格派、社會派、法庭派、冷酷派等多種流派，也為讀者片斷地勾勒了戰後日本推理小說發展的幾個面向。而書寫女性處境起家的小說家姚姮，則譯介許多指向女性成長難題的美國大眾小說，使日美大眾小說的刊載，成為《文壇》作品翻譯的另一特色。

下村作次郎曾提到「所謂大眾文學，一般是指與純文學對立的通俗文學，它主要是應多數讀者的興趣而寫的娛樂讀者」，「『大眾文學』是一種具有大眾性的通俗文學，包括有推理小說、武俠小說、家庭小說、幽默小說等，它是與純文學作品對立的，是一種大眾文藝²¹³」。

雖然大眾文學與純文學對立而生，但許多具有積極社會意義的大眾文學，往往和純文學難以截然兩分²¹⁴。《文壇》標榜純文學，意在強調文學的藝術性與社

和推理小說都擅長。

²¹² 生島治郎，本名小泉太郎，1933年出生於中國上海，1955年早稻田大學英語系畢業，之後在早川書房擔任編輯工作。1964年寫出《傷痕街》，揭露販毒組織的內幕；《只有死者在流血》寫日本選舉的腐敗。他的作品和黑岩重吾相同，皆以硬漢派作品為主。參考曹正文，《世界偵探小說史略》，上海譯文出版社，1998

²¹³ 下村作次郎、黃英哲總企畫，〈台灣大眾文學緒論〉，《台灣大眾文學系列第一輯》，台北：前衛出版社，1998年8月，頁1-2。

²¹⁴ 以日本大眾文學的發展來說，1920年代初，報紙、廣播等傳播媒介的興盛，提供大眾文學發展的條件，20年代中期至30年代中期大眾文學勃興階段，大眾作家已不斷嘗試以歐洲現代文學技法，發展傳奇與現代題材；菊池寬、久米正雄、吉屋信子、中村武羅夫等人，在20年代中期先後由純文學走向通俗文學創作，菊池寬的《珍珠夫人》更帶動了日本大眾文學風潮。戰後，日本文壇流行純文學藝術性與大眾文學群眾性兼具的「中間小說」，除了織田作之助、田村泰次郎、舟橋聖一、源氏雞太等新起的中間小說家，活躍於《小說新潮》、《大眾讀物》、《小說現代》等刊物外，許多純文學作家也寫中間小說，同一作家往往兼有純文學與大眾作家的身份，通俗場與純文學場互相跨越已履見不鮮。參考下村作次郎、黃英哲總企畫，〈台灣大眾文學緒論〉，《台灣大眾文學系列第一輯》，台北：前衛出版社，1998年8月，頁1-2；曹志明著，《日本戰後文學史》，北京：人民出版社，頁22-23。

會功能，藉由純正文學影響讀者、改善社會。推理小說雖屬大眾文學，著重讀者趣味，但曹正文、洪婉瑜等研究者在討論推理小說時，已談到此類型文學具有批判社會的性格。曹正文在其著作《世界偵探小說史略》一開頭便指出偵探小說透過解開懸案，揭露社會種種黑幕，能幫助讀者認識社會制度的弊病。他在介紹偵探小說史上重要作家時，點出許多作家的優點即在於揭露社會的現實問題，如偵探小說之父柯南·道爾的藝術成就，除了塑造了有血有肉的偵探典型福爾摩斯，小說中描寫的犯罪現象，也揭示法律的不合理、員警的無能、昏庸、英國對外侵略等存在於英國社會的問題²¹⁵。而洪婉瑜在討論推理小說的基型時，也提到日本社會派的寫作模式，將推理小說的藝術視野擴及社會題材，透過深刻的心理刻劃，探討犯罪背後的社會成因，社會派作家不再以設計謎團為主，而更關心社會、政治²¹⁶。

《文壇》刊載的譯作，也多觸及複雜的社會現象與人性糾葛，以緊湊的情節安排，解剖矛盾的犯罪心理，如生島治郎〈雪的復仇〉描寫姊妹舞者間的競爭，姊姊因為無法勝過妹妹而起殺意，要妹妹一起去爬雪山，試圖把妹妹弄死，但心機達成後，她的腳也因凍瘡而腐爛，再也不能跳舞²¹⁷。三好徹〈假面的果實〉則以未成年男女出走之謎為小說主線，由學校教員井野哲野尋人、解謎的過程，揭露現實中成人往往戴著假面，校長和訓導主任不是真的關心學生，只是害怕被追究責任，而雙方的父母也都戴著假面在生活²¹⁸。

擅長戀愛推理的笹澤左保，則在小說中一再觸及女性的戀愛機心，如〈影子的消滅〉描寫小林進介為補償婚外子女留美，讓她成為自己的保險受益人，留美

²¹⁵ 參考曹正文，《世界偵探小說史略》，上海譯文出版社，1998年，頁1-4

²¹⁶ 洪婉瑜，《推理小說研究—兼論林佛兒推理小說》，台南縣政府，2007年，頁101-102。

²¹⁷ 生島治郎著，邱素臻譯自《婦女週刊》，〈雪的復仇〉《文壇》第88期，1967年10月1日，頁111-115。

²¹⁸ 三好徹著，邱素臻譯自《小說現代》，〈假面的果實〉，《文壇》第103期，1969年元旦號，頁90-105。

為了早日獲取保險金，利用男友誘騙小林進介的女兒啟子，製造父女衝突的機會，致使啟子失手殺了父親，而獲取千萬保險金。之後為了獨佔金錢，留美又叫來小林之妻佳惠，讓男友在兩人爭執過程中，失手殺了佳惠而被關進監牢，以借刀殺人的方式，達成完全犯罪。這篇小說藉由刻劃留美深層的女人心機，和啟子久經壓抑的女性情欲對規範的反叛，塑造了充滿力量的女性角色²¹⁹。〈遙遠的人〉描寫總務部厚生課醫務室主任西脇京太郎，因在公司頗有勢力，總務部長想撮合她和遠親的女兒結婚，藉此拉攏他。對京太郎來說，和總務部長拉近關係，也是邁向成功的跳板，然而他已和女職員谷口昌子過著半同居的生活，只是以昌子祖父患有精神病，拒絕和她結婚。但畢竟兩人還處在戀愛關係中，為了避免刺激女方，京太郎不敢冒然提分手，但京太郎常期望昌子意外死亡，如此便能從這段關係中解脫。後來他無意間窺見昌子偷拿醫務室的毒藥，猜想她可能想殺掉一直勒索她的初戀情人。本來按照常理應該制止她殺人，但一想到她成為罪犯、關進監獄裡，自然可以擺脫戀愛束縛，奔向美好前程，便狠下心裝作沒看見。不料昌子想殺的對象其實是京太郎，因為得知他始終不願結婚的藉口而起殺意。京太郎自認為兩人是能裸裎相對的關係，昌子沒理由害自己，沒注意到關係中兩人各懷心事，因而導致自己的死亡。這篇推理小說以戀愛中男性的虛偽、自私，與女性內心浮動的激烈情緒，構成小說的懸疑，情節簡單卻合於情理，是典型的愛情推理之作²²⁰。

此外，許多推理作家的小說以人們沉溺金錢誘惑的樣貌為題材，如多歧川恭〈魔鬼的賭咒〉²²¹描寫男子為了謀取資產家的財產，欲和資產家的女兒結婚，為了除掉反對他們結合的資產家而起殺機。小說中的犯人欲製造致人於死的情境，而非親自動手殺人，好躲避刑責與良心譴責，最終卻讓被害人識破他的卑劣想

²¹⁹ 笹澤左保著；素光譯自日本推理小說月刊，〈影子的消滅〉，《文壇》第90期，1967年12月1日，頁100-108。

²²⁰ 素光譯，〈遙遠的人〉，《文壇》第114期，1969年12月，頁64-71。

²²¹ 多歧川恭著；素光譯自《寶石》雜誌，〈魔鬼的賭咒〉，《文壇》第93期，1968年3月，頁80-92。

法。作者一方面營造了犯人與被害人間緊張的心機攻防戰，另一方面也挖掘出潛藏的犯罪心理。

同樣著眼金錢對人心的腐蝕，梶山季之著眼女性的墮落，〈世姐墮落記〉寫獲選世界小姐的弓納節子的淪落，因母親金子出身下流又貪慕虛榮，為了讓她獲得世界小姐的名銜，將節子的貞操賣給選美的評選委員。節子享受奪后冠的光榮時刻，也逐漸認同母親的作法。小說描寫金子傳授女兒風月場所騙取男性金錢的技巧，到處騙取財閥的金錢，除了呈現日本的情色文化，也生動地刻劃了人們受金錢、名聲左右的虛榮心理²²²。〈犯罪日記〉則採用日記體第一人稱敘事，呈現一名職業女性因受上司誘騙為情婦，被拋棄後，為了報復男性而成為銀座酒女，一點點掌握夜世界運作的法則，從衣著、花錢習慣、價值觀都被環境同化，成為一名擅於向客人賺取暴利的女性。兩篇小說皆以女性因金錢淪落為主題，由風月場運作的法則，突顯金錢對人心的腐蝕，也塑造一個人吃人的世界²²³。

這些小說給予讀者閱讀樂趣外，「往往表現出社會的許多矛盾與衝突，反映的是社會上最尖銳的問題，並且都是人們最關心的焦點問題或現代文明的副作用問題，是善與惡、罪與罰、受害者與加害者的激烈碰撞與衝突。因此，它反映現實、反映社會、反映人生，對讀者有強烈的刺激，刺激讀者的情感與良知」，故推理小說雖是大眾文學，仍具有純文學的嚴肅性與社會意義，和《文壇》經營純文學的理念不相違背，且推理小說剖析社會黑暗面、描寫犯罪心理的創作手法，對重視心理描寫技法的《文壇》來說，也有值得參考之處。

此時期對日本文學的介绍，具體實踐了雅俗不拘的主張，除了前面提到的日本推理外，佐藤春夫、三島由紀夫、川端康成、芥川龍之介、瀨戶內晴美、島崎藤村等，文學史上有名的作家，《文壇》都曾刊登過他們的作品。此外，象徵日

²²² 梶山季之著；邱素臻譯自《小說現代》，〈世姐墮落記〉，《文壇》第95期，1968年5月，頁98-115。

²²³ 梶山季之著；邱素臻譯自1969年6月號的《小說新潮》，〈犯罪日記〉，《文壇》第113期，1969年11月，頁138-151。

本純文學與大眾文學最高榮譽的芥川賞與直木賞獲獎作家，更在《文壇》同台登場，如得過芥川賞的三浦哲郎、芝木好子，得過直木賞的三好徹、黑岩重吾、多岐川恭、源氏雞太等，並刊載平井信作直木賞第 57 回候補作品〈生柿吾三郎抗爭稅務記〉，三浦哲郎芥川賞第 35 回得獎作品〈忍川〉，可見《文壇》介紹日本文學，並不考慮或未意識到純文學與否，而致力於優秀作家作品的譯介。

姚姮²²⁴介紹的美國大眾小說同樣具有嚴肅的社會意義。這系列小說多為短篇，主角包括早婚少女、空窗期婦女、肢體傷殘女性、初嫁娘等等，描寫各種女性如何在外遇、喪女、自卑、無法融入夫家等困境中，追尋愛情與自我，經歷創傷與覺醒。小說以婚戀故事為主題，卻不是談情說愛為主的羅曼史，女性如何脫離困境、獲得成長才是小說的重點。

如譯自「現代愛情故事」的〈最為情愁〉²²⁵，描寫寡母獨自撫養子女長大後，私自與有婦之夫相戀懷孕的故事。因為她一向教導女兒「愛惜自己身體」，不應隨意放縱性行為，在女兒面前塑造了完美高貴的母親形象，使女兒難以理解母親身為女性，擺蕩於母親角色與個人情慾追求的心理掙扎。

這篇小說由畸戀解剖女性身份與心理的多重面貌，彷彿歐陽子〈魔女〉大眾版本。不同的是，〈魔女〉偏重描繪女性因於兩種身份之間，不得安適自身的分裂心理，而此篇小說的重點更放在女兒如何接受、理解母親也是女人的過程。同樣經歷母親形象的破滅，〈魔女〉中的女兒被定止在幻滅的驚嚇中，母親的情慾

²²⁴ 姚姮，本名徐月桂，1937 年生，台中人，台中女中畢業，曾任《民聲日報》助理編輯、《商工日報》編輯。作品以翻譯為主，兼及散文、小說。姚姮雖只有高中畢業，但婚後為了補貼生活，努力進修英文而自學有成，1965 年起開始學習翻譯後，譯筆頗勤，先在《商工日報》開闢「姚媽媽講故事」專欄，翻譯一些外國兒童作品，之後《徵信新聞》、《中華日報》、《新生報》的兒童版，都曾刊登她的譯作。其後譯作集結成《巨人保羅》、《鑽石奇案》、《寶石奇遇》、《神奇的老馬》和《妖怪·冒險故事》等書，由水牛出版社出版。姚姮翻譯的作品以平易近人的通俗作品為主，包括前面提到的童話，《文壇》上刊載的女性成長小說和希區考特小說，也是她致力的譯作類型。參考封德屏主編《文學好因緣》，台北：文訊雜誌社，2008 年 7 月，頁 437-445。

²²⁵ 姚姮譯，〈最為情愁〉，《文壇》第 93 期（1968 年 3 月），頁 44-52。

在她眼中是需要被驅逐的魔，符合社會期待的無慾母親，才是她理想的母親及女性典型²²⁶。而〈最為情愁〉中的女兒荷麗，起初無法接受母親告訴她「一個女人是需要愛的」、「有時候寂寞是難以忍受的」，逃避母親的求援。後來經由旁人提醒，以同理心去思考母親的處境，由母親的經歷了解女性生活的複雜多面，可能遭遇各種難題；透過陪伴母親渡過難關，母與女不再是單純的教導與被教導關係，而是同一性別關係網絡的互助者，母親形象破滅缺口中，最終重生了新型態的母女關係。

其他像〈小冤家〉²²⁷是具有生活實感的羅曼史，描寫早婚男女衝突、磨合的過程，及早婚女性在妻職母職與個人享樂之間，感到徬徨、無助，在生活的重量中摸索愛的意義與責任。〈第二個寶寶〉²²⁸寫中年寡婦對小女孩無私的愛，肯定「單身婦女法律上有權領養小孩」。〈獨手女郎的戀情〉²²⁹寫傷殘女子戀上已婚男子，戀情波折使女性成長，甩開自卑，不再被傷殘限制，勇於肯定自我價值與工作能力。此系列小說往往呈現逾越常規或陷入困境的女性，讓她們在衝突中尋求啟示與和解之道，雖然小說結尾一律以獲得成長作結，不免過於公式化，有時欠缺相關問題更深入的討論。但不可否認的是，小說關注到女性可能遭遇的各種難題，鼓吹她們面對挑戰、追求自我，一方面具有女性啟蒙的意味，另一方面翻譯大眾小說所推崇的女性形象，已逐漸擺脫母職的限制，能肯定、追求自我情慾，比起同時期台灣小說中的女性，具有更明顯、進步的女性意識²³⁰。

²²⁶ 歐陽子，〈魔女〉，《秋葉》，台北：爾雅文化，1980，頁165-181。

²²⁷ 姚姮譯，〈小冤家〉，《文壇》第96期（1968年6月），頁81-87。

²²⁸ 姚姮譯，〈第二個寶寶〉，《文壇》第98期（1968年8月），頁34-39。

²²⁹ 姚姮譯，〈獨手女郎的戀情〉，《文壇》第95期（1968年5月），頁45-51。

²³⁰ 除了姚姮譯介一系列成長主題的小說，第103期趙長智譯〈畸戀〉，以空窗期婦女的畸戀為主題，寫中年男女在家庭責任制約下，一閃即逝的情慾關係。由越軌經驗讓女主角體悟「一個女人只為兒女而活，是一個錯誤。她必須記住自己仍是個女人；有她自己的需要以及她自己的生命。」。第111期John Fante著；林俊德譯〈未了緣〉寫中年寡婦在喪夫後，決心重拾往日未果的婚外戀情，為此拒絕女兒回家依親，不想再像年輕時一樣為了女兒放棄愛情，放下母親身分，追求女性身分。由以上例子可看出，《文壇》介紹的美國大眾小說，鼓勵女性在母職

三、對心理描寫「技巧」的偏重與限制

《文壇》主張以寫實主義為主，吸收其他流派技巧，但究竟如何實行，缺乏方法論說明。且如同朱芳玲所論，反共作家想要同時取法不同的外國文學流派，卻忽略了不同的流派各具特色且可能互相對立，對於西方文學思潮的理解，顯然不足。²³¹

此外，《文壇》雖然翻譯現代主義作品，同時周伯乃等人也介紹現代主義的批判意識和美學特點，但編者特別突出現代主義心理描寫的特點，穆中南曾在《文壇》第 27 期編後提到『在聲張「現代派」最瘋狂的今天，連喊的人都沒弄清楚，讀者更是莫明其妙，其實所謂現代派也者，不過重視心理描寫』，而心理描寫的技巧，也是《文壇》和一些反共作家所欲學習的新技巧。雖然有意學習現代主義心理描寫的新技巧，但《文壇》參與赤黃黑禁制標準的建立與延續，卻成為此「技巧」潛在的運用限制。

所謂赤黃黑禁制標準，是國府為了清除影響政治統治的言論，透過動員作家響應文藝運動，形成一種排斥異議言論的輿論、道德論述，以蔣中正〈民生主義育樂兩篇補述〉揭示鏟除赤毒與黃害的主張為準則，「文化清潔運動」又加以補充，基於赤毒為匪彰目，黃害成為共匪赤色細菌的溫床，又毀壞道德邊界，黑害

之外追求自我實現，也關注到較少被注意到的空窗期女性的情慾。雖然這一系列小說和當時《文壇》刊載的女性情慾書寫，都觸碰到女性徘徊於母職和個人情慾追求的困惑，但比起《文壇》小說面對家庭與個人情慾拉扯時，往往突顯倫理秩序對女性的制約力量，女性追求個人情慾，往往因為牴觸家庭秩序而挫敗；相對而言，在姚姁等人譯介的美國大眾小說裡，女性情慾追求雖未必獲得完美的結果，但女性經歷挫敗後，也解開傳統道德觀的束縛，而能肯定自我追求情慾的權力，不再徘徊於母親或女性，兩種身份只能擇一的內心衝突。（趙長智譯，〈畸戀〉，《文壇》第 103 期，1969 年元旦號，頁 41-47；John Fante 著；林俊德譯，〈未了緣〉（譯自騎士雜誌），《文壇》第 111 期，1969 年 9 月，頁 61-65。

²³¹ 朱芳玲，《被壓抑的台灣現代性：六 0 年代台灣現代主義小說對現代性的追求與反思》，國立台灣師範大學國文研究所博士論文，2007 年，頁 75。

對社會黑幕加以誇張渲染²³²，可能擾動社會秩序、挑戰官方權威的潛在理由，聲明要清除赤色的毒、黃色的害、黑色的罪，透過營造民間各界支持除三害，以維護公共利益的假象，為國民黨政府取締書籍、箝制言論建立合理性，同時迴避政府侵害言論自由的指責。文清運動後，內政部以行政命令公佈「戰時出版品禁止或限制刊載事項」，清除赤黃黑的顏色論述也內化為常識性的認知，為之後的官方文藝運動所承襲，成為 50 年代以後台灣文壇潛在的禁制修辭，為作家創作預設了潛在的界線²³³。

赤黃黑禁制標準的建立與延續，是支持官方文藝政策的社群團體，經由響應文藝運動的言論，營造輿論制裁的力量，《文壇》透過持續響應官方文藝言論，而成為建構赤黃黑禁制標準的力量之一。

首先，蔣中正發表〈民生主義育樂兩篇補述〉，揭示鏟除赤毒與黃害的主張後，《文壇》曾依循此原則，請文藝界朋友研究文藝政策，發表余明〈黃色的害和赤色的毒〉²³⁴等支持文章外，之後在文化清潔運動中，雖不是扮演主導者的角色，但成為連名支持除三害運動的社團之一，王藍、穆中南等《文壇》編者皆曾擔任宣導文化清潔運動的廣播主講人，更重要的是在《文壇》3 卷 1 期專題刊載此運動相關報導，站在肯定文清運動的立場，保存參考史料，藉由刊載各界支持的言論，出版社、書攤拒印、拒賣，文化清潔運動促進會民意調查回響熱烈等訊息，呈現文清運動廣受民間各界支持，政府順應民意取締不良刊物的景象，有助於文清運動建立其合理性。之後《文壇》也沿用營造輿論「共識」的模式，持續支持文藝運動，抨擊赤黃黑內容的作品。

例如，文清運動消極地禁止官方有意杜絕的思想傳播之後，1955 年蔣介石

²³² 黃玉蘭，《台灣五 0 年代長篇小說的禁制與想像—以文化清潔運動與禁書的探討主軸》，台北師範學院台文所碩士論文，2005 年 7 月，頁 70-78。

²³³ 黃玉蘭，《台灣五 0 年代長篇小說的禁制與想像—以文化清潔運動與禁書的探討主軸》，台北師範學院台文所碩士論文，2005 年 7 月，頁 2-16。

²³⁴ 余明，〈黃色的害和赤色的毒〉，《文壇》第 2 卷第 4 期，1954 年 1 月 1 日，頁 3。

又向全台軍民提出「戰鬥文藝」的號召，更明確地指出官方認可的文藝路線²³⁵。與此同時，《文壇》一方面有「戰鬥文藝」草案的提出²³⁶，之後穆中南更以《文壇》的名義向海內外文友發出一百多封信函，請大家對於戰鬥文藝研究、檢討和筆談。

《文壇》「戰鬥文藝筆談」擬訂了十二項題目²³⁷，向各界徵詢意見，一方面形成輿論、壯大運動的聲勢，另一方面，參與筆談的作家們也將反共戰爭的範圍

²³⁵ 戰鬥文藝運動和文清運動因為同樣以《補述》為理論依據，反對文學商業化、倡導民族文化和戰鬥精神，封德屏認為在理論援引和運動內容上，可將戰鬥文藝運動視為文清運動的延續。但和文清運動由文協發起、主導不同，戰鬥文藝運動直接由政府 and 黨推動，文協僅扮演執行者的角色。詳細論述可參考封德屏，《國民黨文藝政策及其實踐(1928-1981)》，淡江大學中國文學學系博士班博士論文，2009年，頁100-104。

²³⁶ 針對「戰鬥文藝」一詞，穆中南在〈奮鬥十年—為本刊創刊十週年而作〉裡談到：1955年初，曾針對「建立積極性的文藝路線」，擬定了幾項內容去找王藍，王藍看了非常激動，把草案增刪修改成12條，成為「戰鬥文藝」的最初草案，刊於《文壇》3卷5期（1955年2月）。當時也給『中央第四組主任馬星野先生一封，湊巧，總統交下命令希望提倡「戰爭文學」，中央於是採納了「戰鬥文藝」這一名詞』。（穆中南，〈奮鬥十年—為本刊創刊十週年而作〉，《文壇》第24期，1962年6月1日，頁6-10）。根據穆中南的說法，《文壇》似乎對此運動有命名之功，但封德屏的研究也提及1949年11月，孫陵在「民族副刊」發表〈文藝工作者的當前任務—展開戰鬥反擊敵人〉，已提及「戰鬥文藝」的概念。雖然《文壇》未必是議題創發者，但由《文壇》刊登「戰鬥文藝」草案，有意喚起海內外各階層對戰鬥文藝的認識，以及從第3卷第7期開始，連續五期連載各家對戰鬥文藝的意見，1955年10月國慶日，更在刊物經營未臻穩定的情況下，出版一套十冊的戰鬥文藝叢書，顯現《文壇》全力配合戰鬥文藝運動的推行。參考封德屏，《國民黨文藝政策及其實踐（1928-1981）》，淡江大學中國文學學系博士班博士論文，2009年，頁99。

²³⁷ 「戰鬥文藝筆談」所擬訂的題目包括：一、戰鬥文藝的特質二、戰鬥文藝的時代使命三、戰鬥文藝的創作技巧四、戰鬥文藝的取材問題五、婦女與戰鬥文藝六、青年與戰鬥文藝七、自由與戰鬥文藝八、如何在軍中展開戰鬥文藝？九、如何在民間展開戰鬥文藝？十、如何在海外展開戰鬥文藝？十一、如何使自由中國的戰鬥文藝先行登陸打擊匪俄？十二、政府應如何積極認真地扶植戰鬥文藝的澎湃展開？由筆談試圖將國內海外各界皆納入文藝運動的範圍，可以看出戰鬥文藝運動的總體戰的規模。參考「戰鬥文藝筆談」題目刊登於《文壇》第三卷第五期封面，1955年2月1日。

擴大，不限於前線的戰鬥，而擴大至生活各層面²³⁸，如陳紀澄指出戰鬥文藝並非籠統地把過去的創作加上一項「戰鬥」的皇冠就可以了，只顧理論而不顧創作是不適合的，理論與創作互相影響、配合才是正軌。想要發展戰鬥文藝，必須了解戰鬥文藝反頹廢、反保守、反虛無、反機械、反盲動的特質，和文清運動相同，皆向赤、黃、黑毒素宣戰。且文藝要發揮戰鬥性，不僅在於題材選擇和要求作品精神積極進取，也要求作家自身從戰鬥生活體驗，培養出戰鬥精神，以創造出熱情富有鬥志、能激勵人心的作品。在取材方面，要表現真的歷史、善的道德、美的人性，消滅反戰鬥的，改善不戰鬥的，書寫對象不限於共匪與戰爭場面，還包括藏於周圍一切偽惡，需從今日世界、社會、生活的核心取材²³⁹。

戰鬥文藝運動之外，批判武俠小說流行風氣²⁴⁰、檢討《心鎖》一書的問題等

²³⁸ 戰鬥文藝的提出，意在重新凝聚反共情緒，但反共戰鬥不限於戰場上，王集叢認為「在這一戰鬥中，我們的敵人俄帝共匪是全面動員，對我們實行軍事戰、政治戰、經濟戰、文化戰、還有文藝戰，而且把這些密切配合起來，以進行全面的戰鬥—總體的戰鬥。我們怎麼辦呢？我們當然要在軍事上、政治上、經濟上、和一般文化工作上對匪俄進行戰鬥；同時在文藝戰線上也要集中我們的力量，展開戰鬥工作。」，也因此人不限青年或婦女，地不論軍中、民間、海外，皆在動員的範圍之內，不只以文藝力量激揚反共戰鬥精神，更要求以實際的文藝戰鬥行動，如加強對大陸戰鬥文藝的廣播工作，戰鬥文藝書刊對海外行銷等等，打垮共匪心理防線，在海內外樹立有力於國府反共戰爭的言論。而筆談中作家們往往也傾向將戰線擴大，如軍中作家張佐華將戰鬥文藝和軍中文藝結合，指出，軍中文藝與戰鬥文藝沒有區別，軍中文藝的功用在策導戰鬥精神，鼓勵戰鬥情緒，其形象是敘述戰爭描寫戰爭，其基本屬性是用最高智慧和真實情感，求整體生存，達到勝利與和平；朱西甯則批評後方沉溺於西餐廳、咖啡廳娛樂生活的作家，認為後方生活方式關乎前方的戰爭，現階段戰鬥文藝第一要務便是如何整頓後方，配合厲行戰時生活的指示，樹立健全正確風氣。參考王集叢，《戰鬥文藝論》，文壇社，1955，頁8。

²³⁹ 陳紀澄，〈戰鬥是「戈矛」不是「皇冠」〉（戰鬥文藝筆談一），《文壇》第3卷第7期，1955年4月1日，頁3-4。

²⁴⁰ 針對武俠小說的流行，《文壇》曾在第11期請作家們談武俠小說的風行和影響，製作「武俠小說筆談特輯」，筆談雖是徵詢各界的意見，編者在特輯之前也表明筆談並非主張杜絕武俠小說，但特輯中作家有志一同地將武俠小說視為危害社會人心的亂源，如陳紀澄認為武俠小說是黃色小說的餘緒，兩者同樣在麻痺人心，此類小說所以暢銷，在於冷戰情勢下，人心苦悶，所以藉著讀武俠小說逃避

等，皆透過請作家、各界人士筆談的模式，營造輿論同聲批評的氣氛，批判抵觸赤黃黑禁制標準的作品，試圖禁絕可能擾亂社會秩序、轉移反共焦點的文學內容。

赤黃黑標準的建立，成為大環境的鎖，放在學習外來文學思潮的脈絡來看，如同陳明成所言，雖然官方文藝政策的大方向轉為向歐美文藝學習，但當時國府對於西方文化表面上接受，心理卻未完全接受，他們只想取法新技巧，卻排拒現代主義的批判性。²⁴¹《文壇》作為一份官方型刊物，亦有此傾向，編者將現代主義對內心的探索，當作一種可學習的「技巧」，然而，一方面現代主義不只技巧面的創新，還包括對城市文明的批判、既有文學成規的顛覆等等，另一方面，就心理描寫來說，向內挖掘潛意識，便可能觸及官方道德所排斥的思想內容，如對當前政治的批判、和倫理秩序抵觸的情慾型態等等，這是《文壇》這類傾官方的刊物所不允許，而有意迴避、限制的²⁴²，由《文壇》對現代主義既傳播又限制的

現實，對此蕭傳文、江石江都持相似看法；而穆中南、宋膺、郎雲鵬、郭衣洞、朱介凡則都提到武俠小說使人違法亂紀，是太保太妹、犯罪事件的溫床，宋膺甚至表明武俠小說流行是共匪統戰策略，意圖利用小說麻醉我們精神、破壞社會；即使也有作家基於中外古典文學亦有武俠的情節，所以不完全否定武俠小說，如郭嗣汾、王平陵，但仍認為時下流行的作品粗製濫造，而希望作家們在作品中寫出光明遠景、增強國家民族意識、改善寫作技巧，而別再用文辭不通的玄虛作品毒害讀者。綜合作家們的意見來看，筆談特輯的用意似乎仍在於抨擊擾亂社會秩序的文學內容，營造有識之士皆主張禁絕的輿論傾向。參考「武俠小說筆談特輯」，《文壇》第 11 期，1961 年 5 月 1 日，頁 8-17。

²⁴¹ 陳明成曾推論具有批判、質疑精神的現代主義，能在戰後台灣發展，和當時文藝政策主導者張道藩為了改善反共文學八股化，對歐美文學由排斥轉為接受、學習的態度，因為官方文藝基調的調整，使得紀弦能藉由《現代詩》創刊、推展現代主義，他認為這顯示戰後現代主義是基於精練反共文藝的政治考量而導入台灣，也因為當時政治環境的限制，現代主義的批判精神被剝除，而流於技巧面的學習，對照《文壇》偏重現代主義技巧的態度，陳明成的推論是可信的，但批判精神雖被限制，卻不可能完全禁絕。參考陳明成，〈反共與反攻：關鍵年代的關鍵年份—台灣文壇「一九五六」的再考察〉，《文學與社會學術研討會：2004 青年文學會議論文集》，台南：國家台灣文學館，2004 年 12 月，頁 194-218。

²⁴² 此外，《文壇》雖要學習西方的新技巧，卻未必認可現代主義在語言和內容的革新，為了易於意識型態傳達，他們要的是通順、簡練的白話文。然而，朱芳玲在研究台灣的現代主義時，曾提到現代主義的語言文字，與創作者的思維方式或

態度，可以看出官方型刊物對於接受外來思潮的矛盾心理，他們雖然已意識到有必要向外國文學借鏡，尋求提升作品藝術性之法，但引介的同時，卻又畏懼外來思潮成為照見台灣社會不合理的鏡子，從而影響國民黨政府統治的穩定性，因此官方型刊物所支持的赤黃黑禁制標準，又成為作家們嘗試運用心理描寫新技巧時的小警總，因為意識到社會環境潛在的禁制性，而限制作家們運用心理技巧的表現尺度。

總結來說，《文壇》對社會環境中禁制力量的支援，壓抑翻譯作品所蘊藏的批判火種，使其無法在當下完全發揮效果或直接表述，但卻不可能完全封鎖作品給讀者留下的文學暗示，以及所帶來的漸進影響。

關於《文壇》等官方型刊物所支援的禁制力量，如何影響 50、60 年代情慾心理書寫的尺度，留待下一章作品分析的部分繼續討論。

第二節 中國文學介紹

一、立足傳統滋養白話文創作：對中國文學的態度

戰後台灣文壇雖重視學習「他山之石」，「橫的移植」成為文學追求進步的趨勢，然而如同柯慶明在質疑「六十年代現代主義文學」的說法是否精確時，指出紀弦雖標榜主知、橫的移植，但他自身的創作實踐時常運用中國意象，且紀弦晚年回顧自己的創作，也承認自己的創作偏於抒情，反而是與之論戰的覃子豪在詩

世界觀有密切關係。因此，《家變》曲折的文字，正是反映並突顯了小說人物的內心世界和所處外在現實的密切對應關係，也就是說現代主義作品的內容與形式是密切相關的，《文壇》著重心理分析，抓住了現代主義文學的某項特點，但仍忽略了很重要的面向。參考朱芳玲，《被壓抑的台灣現代性：六 0 年代台灣現代主義小說對現代性的追求與反思》，國立台灣師範大學國文研究所博士論文，2007，頁 198。

作嘗試融合中西文化，以「主知」構築詩作²⁴³。而論者也早已指出台灣的現代主義作家，如王文興、白先勇等人，在創作實踐中將現代主義在地化時，也重新運用了中國古典文學的養分，達到語言陌生化的效果²⁴⁴。除了現代作家作品裡中國與西方的交融外，學院派刊物《文學雜誌》在摸索現代文學的風格與形式時，也並非將中國文化棄而不用，全然擁抱西方文化，反而對兩者都抱持謹慎的態度²⁴⁵，且後繼的《現代文學》對於傳統，既不主張模仿，也不贊成激烈廢除，而是要做「破壞的建設工作」，當他們引介西方文學時，同時也關注「縱的繼承的問題」²⁴⁶。

在戰後重審中國文學傳統的脈絡下，《文壇》對傳統的態度為何？為了文學技藝的提昇，穆中南雖然認為引介、瞭解外國文學有其必要，但並不認同全盤西化、揚棄中國古典文學傳統。在一時代有一時代的文學觀念下，他認為五四時期新文學家提倡白話文是時代趨勢，白話文易於傳達理念的特性，也和反共的使命相契合，但白話文學要發展，仍需兼顧民族性、時代性，在繼承傳統精華的基礎上，達成文學的革新。

因此，穆中南向函校學生說明以白話文寫作的必要性時，借用了胡適五四是文藝復興而非復古的說法，著重胡適學說力圖融合傳統與現代的一面，而非歷來所強調的反傳統形象²⁴⁷，作為立足傳統以創新的依據。

²⁴³ 柯慶明，〈六十年代現代主義文學？〉，收錄於張寶琴等編，《四十年來中國文學》，台北：聯合文學出版社，1994年，頁85-146。

²⁴⁴ 朱芳玲，《被壓抑的台灣現代性：六〇年代台灣現代主義小說對現代性的追求與反思》，國立台灣師範大學國文研究所博士論文，2007年，頁169-191。

²⁴⁵ 何立行，《六〇年代《現代文學》雜誌的中國文學論述》，國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，1999年，頁21。

²⁴⁶ 柯慶明，〈六十年代現代主義文學？〉，收錄於《四十年來中國文學》，台北：聯合文學，1995年，頁104。

²⁴⁷ 張中良認為學界以往過於強調新文學陣營的「反傳統」特質，可能掩蓋五四時期傳統文學觀的複雜性，他的研究指出因為性格特徵、知識構成等方面的不同，新文學陣營的傳統文學觀呈現複雜的差異，陳獨秀、錢玄同態度比較偏激，胡適、魯迅、周作人、傅斯年則比較折衷，且胡適等人提倡白話文學，也並未把

穆中南不主張毫不保留接受中國古典文學，然而要了解取捨的標準，應對中國文學的發展與值得重視的研究課題與方法，有一定認識，才能找到以傳統滋養白話文創作的途徑，而包含經史子集的國學常識，正是穆中南認為的入門基礎，也是談文學創新的前提。因此，《文壇》雖因以白話文創作為發展主軸，不刊載古典詩文、小說，但對國學常識的介紹始終是其主軸。

二、支援官方道統的中國文學介紹

(一) 依循中文系傳統：文學脈絡和知識傳授為主軸

《文壇》中國文學介紹可分為兩大傾向，其一是以古典文學知識、脈絡的介紹為主軸，包括了文學史、專書研究、作家介紹、思想研究、詩詞賞析等等，具體而微地含納了傳統中文系研究的範疇。

但創刊之初，《文壇》並不特別重視古典文學，發行前五年（1952年6月5日-1957年2月）除了讀者專題研究以水滸傳、三國演義等小說為心得習作對象外，僅有王集叢〈中國文學史問答的問答〉（第2卷第9期）一篇相關介紹。1957年11月《文壇》再度以季刊型態發行，才轉而採取理論評介與文學創作並重，

舊文學全部丟棄。由此可證五四雖有鮮明的反傳統色彩，但用「反傳統」來概括五四的「傳統文學觀」並不準確。參考張中良，《五四文學：新與舊》，台北：秀威資訊，2010年，頁83-84。張中良，《五四時期的翻譯文學》，台北：秀威資訊，2006年。余英時在〈文藝復興乎？啟蒙運動乎？〉曾對胡適的理念加以解釋，認為胡適堅持應以「中國的文藝復興運動」來理解五四，是因為他對歷史的連續性有深刻體認，此詞暗示著革新，而非破壞中國的傳統，他深信文藝復興含有一個中心觀念，有可能把新的生命吹進中國的古文明，將世界文明與我們自己的文明最好的事物成功連結，而他對新思潮的態度，也意在指出一種批判的態度，來研究中國舊傳統，新文化運動最終以再造中國文明為目的，如同許多研究者已指出與外在所呈現的反傳統形象不同，胡適本身也是力圖融合傳統與現代的人。參考余英時：〈文藝復興乎？啟蒙運動乎？〉，《五四新論：既非文藝復興，亦非啟蒙運動》，（台北：聯經出版社，1999年），頁10-25。

外國文學與中國古典、現代文學研究雙軌發展的路線。

為了幫助讀者能真正了解作品價值，《文壇》有許多文學史、作家小傳等以背景知識為主題的文章，以及作品主題賞析。文學史方面，錢用和以系列文章對中國文學發展規律、詩經到晚清的文學演變發展等，有整體性的介紹²⁴⁸，著重勾勒文學史發展脈絡，引導讀者入門研究，他的介紹和後來穆中南在菲律賓文教講習會授課使用的〈中國文學史綱〉²⁴⁹，皆著重文學與經濟社會的結合，提綱挈領地說明各時期代表文學，採用文學史講義的形式，在各項目之下分點條列文學史重點，而非一一引述各家說法與爭論。

以當中詩經的介紹來說，關於詩經作者、孔子刪詩與否、詩經產生的確切年代等課題，歷代學者各持論據爭論不休，每個問題都不是三言兩語可說盡，如一一引證各家說法，文學史介紹不免過於龐雜。錢用和主要勾勒研究詩經基本的知識，如詩經名稱的由來、詩經篇目、十五國風的產生地、六義與四始之說的由來與定義等等，引述代表性的說法簡單解說，提供讀者入門的基本知識而非標準答案，有助於非中文系專業的讀者瞭解中國文學發展的輪廓。

然《文壇》的文學史介紹是有層次的，經過初期的入門介紹，120期（1970年6月）再請哈佛大學榮譽博士、當時執教東海的梁子涵教授，長期撰寫「中國古典文學的介紹」。此專欄類似早期錢用和的文學史，但更深入討論各家對文學史論題的主張，且因作者是國內權威版本學家，文中包涵許多版本考據，比錢用和、穆中南的文學史更加專門、艱深。

作家介紹方面，有梁容若²⁵⁰評介袁枚、杜甫、蘇東坡、白香山、歸有光、袁

²⁴⁸ 錢用和，〈中國文學和思潮〉，《文壇》第18期，1961年12月1日，頁6-9；〈中國上古文學〉，《文壇》第27期，1962年9月1日，頁8-17；〈中國中古文學（上）〉，《文壇》第29號，1962年11月1日，頁6-17；〈中國中古文學（下）〉，《文壇》第30期，1962年12月1日，頁20-31；錢用和〈中國近代文學〉，《文壇》第35期，1963年5月1日，頁15-21；〈中國文學的展望〉，《文壇》第88期，1967年10月1日，頁6-10。

²⁴⁹ 穆中南，〈中國文學史綱〉，《文壇》第97期，1968年7月，頁16-37。

²⁵⁰ 梁容若，河北省行唐縣人，1906出生，畢業於國立北平師範大學，後來到日

宏道²⁵¹；唐潤鈿²⁵²介紹陸放翁、李清照、鄭板橋、金聖歎、蘇東坡、周美成、李白、杜甫、元稹、辛棄疾、鄭思肖、朱淑真、韓愈²⁵³。兩人同樣以作家傳記的方式，透過時代背景與作家個人性格與際遇的描述，點描作品誕生的時間與情境，也突出作家生命情境與思想觀念的異同，如同樣是唐代的大詩人，李白與杜甫曾相與浪遊，但前者因家族長期流徙生活與自身放浪不羈的性格，行事放浪任俠，崇仰仙道、具有道家思想，且認為生命如此短促，唯有及時行樂才不辜負此生，這樣的人生觀也呈現在他的詩作中，因此被認為是道家詩人。相對而言，杜甫詩作較關懷社會矛盾、民生疾苦，具有儒家積極入世的傾向，因此被認為是儒家詩

本東京帝國大學文學院，研究中日文學史。曾任私立東海大學中文系主任、臺灣省國語推行委員會常務委員等職。參考當代文學史料知識加值系統：

<http://lit.ncl.edu.tw/litft/searchCP.action?dtdId=1&sysId=110109-A-001>。

²⁵¹ 梁容若〈袁枚評傳〉《文壇》第 44 期，1964 年 2 月 1 日，頁 16-19；〈詩聖杜甫評傳〉《文壇》第 45 期，1964 年 3 月 1 日，頁 18-22；〈蘇東坡評傳〉《文壇》第 65 期，1965 年 11 月 1 日，頁 18-24；〈白香山的生平和作品〉《文壇》第 69 期，1966 年 3 月 1 日，頁 6-13；〈歸有光的考運與文運〉《文壇》第 115 期，1970 年 1 月，頁 20-22；〈袁宏道徐文長傳正誤〉《文壇》第 123 期，1970 年 9 月，頁 6-7。

²⁵² 唐潤鈿，筆名兩耕、金田、唐鈿，江蘇省松江縣人，畢業於國立臺灣大學法律系，曾任小學教員、編輯、編纂等職，曾獲教育部電視劇佳作獎等多個劇本獎。她的作品包括散文、小說、劇本和兒童文學，在《文壇》的作品則以中國文人的介紹為主。參考當代文學史料知識加值系統：

<http://lit.ncl.edu.tw/litft/searchCP.action?dtdId=1&sysId=100502-A-001>

²⁵³ 唐潤鈿，〈愛國詩人一陸放翁〉，《文壇》第 154 期，1973 年 4 月 1 日，頁 24-43；〈女中詞聖一李清照〉，《文壇》第 156 期，1973 年 6 月 1 日，頁 68-89；〈三絕三真一鄭板橋〉，《文壇》第 157 期，1973 年 7 月 1 日，頁 64-80；〈一代怪傑一金聖歎〉，《文壇》第 158 期，1973 年 8 月 1 日，頁 16-29；〈全能文豪一蘇東坡〉，《文壇》第 161 期，1973 年 11 月 1 日；〈詞壇宗主一周美成〉，《文壇》第 162 期，1973 年 12 月 1 日；〈放浪任俠一詩先李白〉，《文壇》第 165 期，1974 年 3 月 1 日，頁 38-57；〈詩聖杜甫·坎坷一生〉，《文壇》第 167 期，1974 年 5 月 1 日，頁 12-29；唐潤鈿，〈多情才子一元稹〉，《文壇》第 171 期，1974 年 9 月 1 日，頁 6-22；〈愛國詞人一辛棄疾〉，第 173 期，1974 年 11 月 1 日，頁 76-91；〈心史作者鄭所南〉，《文壇》第 184 期，1976 年 5 月 1 日，頁 116-120；〈斷腸才女一朱淑真〉，《文壇》第 191 期，1976 年 5 月 1 日，頁 19-31；〈一代文宗一韓愈〉，《文壇》第 201 期，1977 年 3 月 1 日，頁 23-27。

人²⁵⁴，雖然兩位大詩人曾有交誼，但卻走出截然不同的文學道路。與之相比，元稹與白居易是另一種典型，兩人以詩結交，也以詩訣別，深厚的友情屢為後人所稱道，他們不僅際遇相似，皆不斷遭遇仕途起落，詩觀也相似，認為「文章合為時而著，歌詩合為事而作」，詩語言以「思深語近」為佳，因此後世以元白並稱，他們既是知交，也是新樂府運動的戰友²⁵⁵。

由多位作家生平事蹟的順序鋪陳，此系列介紹也突顯了中國文人的生命情境與人生課題，深受家國治亂與否影響，掙扎於出世或入世之間，尋求安定自身的位置，這也是為什麼強調時代背景的作家介紹有其價值，畢竟如果不瞭解北宋到南宋的政治劇變，無能說明李清照前後期詩風的轉折，也因為面對政治上外患侵擾，南宋詞人辛棄疾曾發表許多分析敵情、光復中原的軍事意見，但因為主和派得勢，辛棄疾直到晚年仍壯志未酬，抒發壯志無法實現的苦悶、寄情山水自然遊樂，也成為他作品的主題。

中國文人普遍有仕進之心，但宦途不順、報國理念不被採納，基於氣節不得出仕又是常態，懷才不遇是文人共同的矛盾心事，此心結往往很難真的消解，只能透過讀書、飲酒、遊賞、文友詩文唱和來轉化，作家們在詩詞中的牢騷與漸次轉換、開闊的心境，足以作為後來讀者面對人生困境的參考，而不僅是詩文美感的品賞。

此系列介紹穿插作品的賞析、後人的評價²⁵⁶、作家傳說逸事等，使活躍於歷

²⁵⁴ 唐潤鈿，〈放浪任俠一詩先李白〉，《文壇》第 165 期，1974 年 3 月 1 日，頁 38-57。唐潤鈿，〈詩聖杜甫·坎坷一生〉，《文壇》第 167 期，1974 年 5 月 1 日，頁 12-29。

²⁵⁵ 唐潤鈿，〈多情才子一元稹〉，《文壇》第 171 期，1974 年 9 月 1 日，頁 6-22。

²⁵⁶ 摘錄後人評價時，唐潤鈿也提到後人評價對作家評價的影響，如李白比杜甫年長且成名較早，但後來杜甫的聲名與李白並駕齊驅，且有過之無不及，因為後人多抑李揚杜，註杜詩的自宋到清代約有百家，而李太白集可見註只有楊、蕭、胡三家，可見作家在文學史中的位置，不只取決於作品本身的藝術成就高低，也和文學批評有很大的關係。文學批評對於開拓文學討論新路也有影響，故金聖嘆獨具慧眼將水滸傳視為六才子書之一，指出水滸傳在人物性格描寫的成功，不僅促使水滸傳幾乎成為家家必讀之書，也開啟重視小說的風氣。唐潤鈿，〈一代怪

史中的作家身影更加鮮明、具體，可補文學史介紹的不足。不同的是，梁容若的文章偏重作品版本說明與評述，行文較學術化，而唐潤鈿則採用說故事的方式，帶出作家生平與作品轉折，一個嚴肅一個雅俗能懂，各有所長，且由梁容若論文式的文章，到唐潤鈿較淺白的生平鋪陳，正配合不同時期《文壇》風格的轉變。

兩人介紹的作家以創作詩、詞、散文為主，因為未能介紹到小說家、戲曲家，而顯得不夠全面，但仍點狀式地讓讀者認識唐、宋、明、清幾位代表作家，且為方便讀者進一步研究，往往列出著作簡目，推薦值得參考的研究著作，供讀者延伸閱讀。

專書研究以文學性濃厚的詩經與楚辭為主，但在作品賞析之外，許多篇章以章句考證為主。《文壇》重視帶動學術研討的風氣，啟發讀者研究精神，因此這份重視爭取讀者大眾支持的刊物，1957年復刊到91期改版之後，都不乏以考據為主的論文。然閱讀考據文章所需具備的前理解，比一般文章多，有時非專門研究者，難以回應考據所討論的版本真偽問題。以李辰冬²⁵⁷〈譯詩六月〉²⁵⁸的刊登來說，穆中南雖不認同李的論點，但基於李的論文採用「現代最科學的方法來求證，不管其學說是否能存在，但其研究的精神和方法都值得崇敬」，認為論文治學的態度能啟發讀者思考，就值得刊登²⁵⁹。至於論點可靠與否，則可待後人考辨

傑—金聖歎〉，《文壇》第158期，1973年8月1日，頁16-29。唐潤鈿，〈放浪任俠—詩先李白〉，《文壇》第165期，1974年3月1日，頁38-57。

²⁵⁷ 李辰冬，本名李振東，河南濟源人，畢業於北平燕京大學國文系，後來留學法國，獲得法國巴黎大學文學博士。曾任燕京大學、政治大學、臺灣師範大學等校教授，主編《文化先鋒》半月刊、《中華文藝》等刊物。來台後因經營「中華文藝函授學校」，對培養軍中作家有所貢獻，「中華文藝函授學校」的創辦先於「文壇文藝函授學校」，對後者的經營體例亦有所啟發。參考2007年台灣作家作品目錄：http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=523。

²⁵⁸ 李辰冬，〈譯詩六月〉，《文壇》第43期，1964年1月1日，頁20-25；〈釋詩六月（續）〉，《文壇》第44期，1964年2月1日，頁42-83；〈釋詩采芑〉，《文壇》第47期，1964年5月1日，頁8-11；〈釋詩采芑〉，《文壇》第48期，1964年6月1日，頁19-22。

²⁵⁹ 穆中南，〈編後〉，《文壇》第43期，1964年1月1日，頁186。

真偽，不一定要立即辯論出答案。由此可看出《文壇》不只重視特定論題的探討，更有意為讀者樹立治學的典範。

但《文壇》編者沒有注意到的是，介紹中國文學的初衷意在提昇創作品質，考據文學史真偽雖可增加文學涵養、啟發讀者思辨能力，但《文壇》作為一份期待能對大眾產生影響力的刊物，預設讀者並非限於學有專精的學者，還包含各行各業的讀者大眾。然而專書考據相對於詩詞賞析，需要較多前理解，以便進入學術討論的語境，進而提出批判性的反思。一般讀者或許也能從此類文章獲得啟發，但也可能遭遇內容過於艱澀的閱讀障礙。

《文壇》編者帶動學術討論的舉措雖立意良好，但的確挑戰讀者的接受美學。因連期（43 到 48 期）刊登李辰冬的詩經研究，曾造成《文壇》銷售降低，使編者意識到刊物學術濃度太高，過於嚴肅難以讓讀者接受，促成 91 期之後《文壇》的版面與內容改為較活潑、增加趣味。但當讀者逐漸回流，穆中南認為讀書風氣變好時，不顧旁人的提醒²⁶⁰，又再度連期刊登王保德和梁子涵教授對古文尚書的考據文章²⁶¹。但為了讓一般讀者更容易接受討論，穆中南也提醒作者文字力

²⁶⁰ 穆中南在第 125 期〈研究學術應與生活和時代結合〉一文提到，對於本刊連期發表有關古文尚書的討論，引起好友善意勸告，認為王保德是研究化學出身，質疑他推翻屈萬里等經學大師的研究是否可信，但穆認為問題在王的論據是否站得住腳，如果站得住，對大家都有啟發。此外，對於友人擔心連載考據文章，可能像幾年前連載李辰冬的詩經研究，致使銷量減少，但穆中南認為近來讀者風氣有轉好，且小說讀者漸轉入求知讀者，知識份子肯買書，且辦刊物也應該重視銷路以外的問題，可見只要有機會《文壇》真的很願意鼓勵學術討論。穆中南，〈研究學術應與生活和時代結合〉，《文壇》第 125 期，1970 年 11 月，頁 1。

²⁶¹ 王保德，〈古文尚書非偽作的新考證〉，《文壇》第 124 期，1970 年 10 月，頁 16-23；〈古文尚書非偽作的新考證（二）〉，《文壇》第 125 期，1970 年 11 月，頁 14-18；〈古文尚書非偽作的新考證（三）〉，《文壇》第 126 期，1970 年 12 月，頁 17-21；王保德，〈古文尚書非偽作的新考證（四）〉，《文壇》第 127 期，1971 年 1 月 1 日，頁 9-17；〈古文尚書非偽作的新考證（五）〉，《文壇》第 128 期，1971 年 2 月 1 日，頁 20-28；〈古文尚書非偽作的新考證（六）〉，《文壇》第 129 期，1971 年 3 月 1 日，頁 18-26。梁子涵〈再談尚書問題〉，《文壇》第 125 期，1970 年 11 月，頁 19-23。

求通俗化、增加趣味內容²⁶²，希望能使學術文章為讀者大眾所接受。《文壇》一有機會便積極推展學術討論，甚至願意冒著流失讀者的風險，可見《文壇》編者選刊這些考據研究時，不僅考量讀者所愛，給予他們所要的，也有意教育讀者，提升讀者程度。

同樣試圖兼顧學術性和一般讀者接受，《現代文學》古典文學研究的表現方式，與《文壇》不盡相同，為了「使中國古典文學不再僅是學院中稽首研究的『古物』」，《現文》刊載古典文學研究專號時，著重篇章文學性探討，為了使專業知識不致構成非學院讀者的閱讀障礙，「往往略去年代考據、文字訓詁、版本校勘等作為古典研究的基礎，但較為枯燥的釐清、辯證過程，使具有文學素養但不一定專研古典文學的文學愛好者閱讀無礙²⁶³」。與之相比，《文壇》編者雖也嘗試降低讀者的閱讀障礙，但《文壇》刊載的學術論文仍以考據、訓詁為主，比起《現文》的呈現方式，仍和一般讀者產生比較大的距離。

綜合而論，《文壇》中國古典文學介紹的路線之一，是依循當時中國文學系教學的主流模式，就研究項目來說，著重經學與詩詞等中文系課程中的必修科目，就研究方法來看，考據和史傳批評最為常見。雖然以文學脈絡和知識傳授為主軸的模式，能幫助一般讀者瞭解中國文學的創作語境，更正確評價古典作品，然而，所採用的研究方法，相較於學院派刊物借用西方文學理論，探索文學研究的新路徑²⁶⁴，以國學為主的介紹方式，偏於傳統、較少創新，卻也是不爭的事實。

²⁶² 雖然刊登學術文章，但穆中南也注意到要提高一般讀者對論文的接受度，論文的文字應力求流暢、通俗化，如用學的文章術的術語最好能在括號裡加以註解，方便讀者閱讀。站在刊物編輯者的立場，穆中南也對梁子涵的文章提出建議，他認為梁先生雖是版本專家，但考據文章過於死板，因此建議增加一些趣味資料，或許能使讀者更能接受。參考穆中南〈編後〉，《文壇》第 127 期，1971 年 1 月 1 日，頁 143。

²⁶³ 何立行《六 0 年代《現代文學》雜誌的中國文學論述》，國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，1999 年，頁 148。

²⁶⁴ 特別是 50 年代中期，夏濟安透過《文學雜誌》引介西方文藝理論，且將現代主義的美學要求，運用於實際的文學批評，發表〈評彭歌的《落月》兼論現代小說〉一文，不僅示範了現代小說的寫法，也使文學批評的重點由傳統文學批評的

此外，戰後國民黨政權為了穩固統治，曾以復興中國傳統文化為號召，1953年蔣介石發表的《民生主義育樂兩篇補述》，也試圖將中國傳統文化和當代文藝連結，透過銜接大傳統，確認自身道統承繼者的身份，從而建立國民黨統治的正確性。其中，課程內容涵蓋經史子集，以培養承繼傳統文化的現代士大夫為務的中國文學系，也被認為是協助國民黨延續道統的推手²⁶⁵。在此情況下，《文壇》依循中文系模式的古典文學介紹，對國民黨承接中華文化的道統有所助益。而更直接支援官方意識型態的是長風執筆的「三十年代文藝」作家系列專欄。

（二）左翼系譜的負面顯影：「三十年代」中國作家評介

國民黨遷台後，檢討政權所以失落，認為忽略文藝、宣傳的影響力是很大因素，然五四以來，參與新文學傳統建立的近代中國作家，如魯迅、茅盾、蕭軍、蕭紅、丁玲等人，往往思想左傾，直接或間接涉及共產黨的活動，成為共黨凝聚影響力的文化資本。因為對五四新知識分子懷抱疑懼、排斥的心理²⁶⁶，國民黨政府雖然年年紀念五四，但對新文學傳統、五四作家的介紹，基本上採取限制的態度，透過禁書制度，徹底禁絕二、三十年代以降的左翼文學，只有徐志摩、朱自清一脈的美文作品，因為政治色彩不濃、不抵觸官方文藝政策，得以在政治肅殺的社會氛圍下傳承²⁶⁷。

考據、版本研究，轉而著重作品本身的藝術經營與內容深化。這種著重作品文學性和借用西方文學批評理論的作法，除了現代文學的批評，也被運用在中國古典文學研究，如《現代文學》在 60 年代刊載夏志清 *The Classic Chinese Novel* 一書的部份篇章，33 期到 51 期之間固定刊載的中國古典文學研究等等，都可看出當時文學研究者致力於向外學習、追求創新的趨向。參考蘇益芳，《夏志清與戰後台灣的現代文學批評》，國立政治大學中國文學系碩士論文，2004 年，頁 174。

²⁶⁵ 蘇益芳，《夏志清與戰後台灣的現代文學批評》，國立政治大學中國文學系碩士論文，2004 年，頁 19-22。

²⁶⁶ 呂正惠，〈國民黨與五四新文化傳統〉，收錄於《戰後台灣文學經驗》，台北：吳氏圖書公司，1995 年 7 月，頁 177-182。

²⁶⁷ 雖然國民黨政府限制了五四新文學傳統的傳播，但為了維持政權自由民主的

在此情況下，《文壇》雖認可五四語體革命的成果，主張白話文學的精緻化，穆中南也曾在《文壇》十週年時，將大陸時期作家的介紹列入未來發展方向之一，但《文壇》對於五四新文學作家作品的介紹，僅有零星幾篇文章而已。當中比較特殊的是由司馬長風執筆的「三十年代文藝」作家系列專欄。

1961年11月（第17期）到1967年9月（第87期）之間，長風在《文壇》發表了28篇三十年代文藝的評介文章，前23篇是作家專論，後5篇則是三十年代文藝總論，所發表的篇目如下：

期號	篇名	日期	頁數
17	毛朝的死魂靈—魯迅	1961年11月1日	頁22-24
18	紅朝文化政客—郭沫若的人與文	1961年12月1日	頁10-13
19	毛朝的文化新貴—茅盾	1962年1月1日	頁13-15
21	毛朝文壇的反將—胡風	1962年3月1日	頁18-22
22	蕭軍與蕭紅	1962年4月1日	頁10-14
23	丁玲的身世與作品	1962年5月1日	頁8-12
24	哀沒落了的老舍	1962年6月1日	頁20-21
25	談曹禺的劇作和他的劫運	1962年7月1日	頁12-15
26	巴金—談一個安那其主義者底今昔	1962年8月1日	頁12-15
27	徐懋庸與馮雪峯	1962年9月1日	頁30-34
28	反共文藝戰線上的英烈—陳寒波	1962年10月1日	頁10-14
29	關於陳寒波的反共文藝理論	1962年11月1日	頁18-21
30	田漢及「神童」吳祖光	1962年12月1日	頁16-19
32	泰兆陽及其他	1963年2月1日	頁19-23
33	豐子愷的為人作文與漫畫	1963年3月1日	頁20-25
34	由白轉紅而又黑的成仿吾	1963年4月1日	頁15-17
35	文章禍國的鄒韜奮	1963年5月1日	頁22-26
36	談赤色伶官—歐陽予倩	1963年6月1日	頁18-21
37	夏衍與金山	1963年7月1日	頁22-26
39	談赤色文壇驕子趙樹理	1963年9月1日	頁18-21

表象，五四中自由主義一脈猶有傳播空間。參考許珮馨，《五〇年代遷台女作家散文研究》，國立台灣師範大學國文研究所博士論文，民國95年6月，頁91-98；參考侯作珍，《自由主義傳統與台灣現代主義文學的崛起》，中國文化大學中國文學研究所，2002年，頁288-289。

42	姑且談馮友蘭	1963年12月1日	頁14-18
47	關於胡風的種種	1964年5月1日	頁29-33
48	談張資平與郁達夫	1964年6月1日	頁10-13
82	論「三十年代文藝」(一)	1967年4月1日	頁6-11
83	論「三十年代文藝」(二)	1967年5月1日	頁18-31
84	論「三十年代文藝」(三)	1967年6月1日	頁10-24
85	論「三十年代文藝」(四)	1967年7月1日	頁10-21
87	論「三十年代」和「周揚集團」	1967年9月1日	頁6-13

所謂「三十年代文藝」，一般指得是1931年至1940年間的文學發展，但此系列意在重新評價共產黨所稱許的作家群體，因此時間斷代和文藝流派採取共產黨的定義，「三十年代」指的是1927年至1937年，國民黨清黨到全面抗戰爆發前夕、左聯宣告解散之時，也是共黨開展「文藝戰線」的時期²⁶⁸，三十年代文藝專指左派文學，亦即長風所謂的赤色文藝與統戰文藝，所介紹的作家分據左翼光譜的不同位置，即使並未左傾，但因故留於「匪區」，亦被歸類為「匪區文人」，如豐子愷。在「匪情描寫」的框架之下，魯迅、郭沫若、茅盾、蕭軍、蕭紅、丁玲、巴金等代表性的左派作家都被介紹給讀者，且介紹的範圍不限於小說家，也包括戲劇家、思想家、出版家、文藝理論家，此專欄可說有系統地勾勒出左派文人的群體。

在國民黨政府明確以法令禁止「為匪宣傳之圖書文字」，長風何以能夠公開地談論「三十年代文藝」？主要還是在於他的評介意在削弱左派作家的影響力，而非盡量客觀地探討作家作品的文學價值和文學史地位。22篇作家論採用的介紹方法大抵相同，以作家生平為經，思想養成為緯，透過勾勒作家們各時期的人生際遇、文友往來狀況、共黨收編的手法，說明作家們左傾的緣由，依其與共黨的分合，批駁作家政治選擇的錯誤，以為讀者警惕。他狠狠批駁共黨擴張助益最大的魯迅、郭沫若、茅盾，幾乎全盤否定他們的文學成就。魯迅因身前死後皆對青年影響深遠，又被中共視為文化資本加以利用，而被塑造成民族的罪人。長風

²⁶⁸ 長風，〈論三十年代文藝(一)〉，《文壇》第82期，1967年4月1日，頁6-11。

一方面描述成長背景如何養成魯迅偏狹偏激性格，使其不辨是非、一味批評政府，另一方面指出魯迅批判社會的小說和雜感，對青年有誘惑作用，幫助共匪煽動青年，因為青年們盲從共匪，使中國淪為蘇俄附庸，千萬人死於匪禍，也因此作者認為魯迅是中共的功臣，卻是中國民族的罪人。基於「大凡現在台灣，年在四十左右的知識分子，多少都還讀到過他的一些文章」，長風也從自己的經驗為例，表示自己學生時代也認為魯迅同情共黨、批判現實的言論不無道理，但隨著年歲增長，了解共匪和無產階級革命的殘酷本質後，改變對他的支持，反過來否定魯迅的貢獻，頗有召喚同輩人幡然悔改的意味²⁶⁹。

介紹郭沫若同樣著重描繪負面形象，牽扯郭沫若濫交、曾結五次婚的緋聞，和「才子佳人加流氓」的罵名；批評他曾在國民黨和共黨間兩面當雙面間諜，在國共合作和抗戰時期，以此手法庇護左傾文人，幫助共黨壯大，將他塑造成投機分子外，更諷刺他在毛朝當官後，只寫些歌功頌德的文章，且服膺政治指導，大肆修改過去文稿，使作品更符合政治正確。長風指出郭沫若的政治生涯最後取代了文學生涯，少有文章發表，並非他不想寫，而是共黨統治下的社會，只能歌頌八股，以此說明中共統治的社會未給予言論自由，連傾共作家也深受其害，可謂害人害己的負面例證²⁷⁰。

除了形塑左派作家的負面形象，攻擊中共統治外，長風也透過正面評價親共作家對中共的內部批判，同情他們勇於批判卻「跟錯了政權」，以致下場淒慘，以「中國知識分子的時代悲劇」定義他們的遭遇，將他們政治選擇收編為「反共力量」的一環，如胡風親共而後批判中共，就被形塑為悲劇英雄、「理想主義者」，給予他許多正面的讚美。同樣的例子，還有蕭軍和丁玲。長風指出蕭軍在延安時期已對中共官僚作風，殘酷的階級鬥爭反感，因而寫了一些批判中共政策的文章。特別是《文化報》時期，對中共放任蘇俄在東北作惡，批判很多，導致他日後被勞改，因此肯定蕭有正義感。長風的稱許配合第 26 期讀者姜桂林來函，以

²⁶⁹ 長風〈毛朝的死魂靈—魯迅〉，《文壇》第 17 期，1961 年 11 月 1 日，頁 22-24。

²⁷⁰ 長風〈紅朝文化政客—郭沫若的人與文〉，《文壇》第 18 期，1961 年 12 月 1 日，頁 10-13。

東北人的親身見聞，證明長風所言非虛²⁷¹，使蕭軍一變為「反共」的盟友。對於丁玲則特別強調她對中共高層玩弄女性的批判與鳴放的「義舉」，以此擴大「反共」的隊伍。

即使政治意識上未必左傾或支持共黨，長風也同樣以「未能即時選對位置」，用以證明中共的殘暴讓人沒有拒絕的權力，如老舍、豐子愷就是代表性的例子。但明顯的差別是，政治傾向模糊的作家，獲得較多談論藝術創作的空間，如對豐子愷的介紹集中於他的散文與漫畫，少有牽扯政治環境之處，和其他作家的書寫重點大有不同²⁷²。

利用「匪情描寫」的框架，長風的作家論與其說是批評作家，不如說藉由作家介紹批評共黨統治，其「三十年代文藝」等於也屬於反共文藝論述的一環。但值得思索的是，既然已透過嚴密的禁書制度，杜絕左翼文學的流通，再將左派文人提出討論的理由何在？筆者推測應是考量隨國民政府遷台的外省知識分子，大多曾接受五四新文學的洗禮²⁷³，而台籍作家在日治時期也已經有閱讀中國新文學作品的經驗，且在戰後初期禁書制度尚未制定之前，為了學習祖國的語言與文化，台灣文壇與大陸文學界曾密切交流，魯迅、茅盾等左派作家的經典作品，也曾在台灣發行²⁷⁴。為了更徹底防堵左派思想的傳播，避免作家們在檯面下傳承左

²⁷¹ 姜桂林，〈蕭軍辦文化報〉，《文壇》第 26 期，1962 年 8 月 1 日，頁 13-15。

²⁷² 〈豐子愷的為人作文與漫畫〉，《文壇》第 33 期，1963 年 3 月 1 日，頁 20-25；〈哀沒落了的老舍〉，《文壇》第 24 期，1962 年 6 月 1 日，頁 20-21。

²⁷³ 事實上，五四新文學作品是許多大陸來台的外省作家閱讀記憶的一部分，在國共對立的局勢下，政治立場與國民黨不同的左派作家雖被貼上負面標籤，但在遷台作家文學養成過程中，無論作家的立場被歸為左翼右翼，都成為他們閱讀的食糧。如蕭傳文提到高中時讀魯迅、老舍、冰心等人的作品，讓她受到莫大衝擊與震撼；田原在流亡過程中，也常看三十年代的著作，包括魯迅、冰心、老舍、郭沫若、周作人、茅盾、徐志摩等作家的書都曾讀過，諸如此類的例子不勝枚舉。參考蕭傳文，〈筆耕終生〉，封德屏主編《文學好因緣》，台北：文訊雜誌社，2008 年 7 月，頁 27；田原〈癡頑難醒〉，封德屏主編《文學好因緣》，台北：文訊雜誌社，2008 年 7 月，頁 202-203。

²⁷⁴ 中島利郎編，《台灣新文學與魯迅》，台北：前衛出版社，1999 年，頁 41-77。

派思想的火種，向青年讀者形塑這些作家的負面形象，削減他們潛在的影響力，因此有其必要²⁷⁵。

長風介紹近代中國作家時，雖然也評述重要作品，但僅於文章中節錄部分語句或概述小說架構，由單一論者評述眾多作家作品，未另外選錄作品供讀者參照，壟斷資訊來源，讀者難以判斷所論是否可信。此系列介紹對讀者了解作家文學藝術成就雖然幫助不大，但此種片面、負面介紹的方式，卻也是反共的政治氛圍下，能夠公開評述左派作家的模式，《文壇》的介紹基本上並未打破時代的框架。²⁷⁶

由以上敘述可知，《文壇》雖重視白話文寫作，但對於五四新文學，限制多

²⁷⁵ 左翼作家的作品被列為禁書，僅在私下透過特殊管道才能取得。在意識型態的禁制之下，林海音 1967 年 2 月在《純文學》開闢的「近代中國作家與作品」專欄別具意義，此專欄以專文導讀搭配作家作品選，系統性地介紹中國五四以後的作家與作品，包括老舍、徐志摩、凌叔華、許地山、郁達夫、周作人等作家皆在介紹之列。雖然因為當時文化環境限制，左派作家在此專欄缺席，但林海音突破當局意識型態禁忌的作法，間接帶動之後五四作家選刊的風潮，以及 70 年代後學者呼籲當局逐步開放五四和 30 年代作品在台灣出版，對於五四作家在台灣解禁，有突破之功。參考汪淑珍，《文學引渡者－林海音及其出版事業》，台北：秀威資訊，2008 年。頁 68-70。李京珮，〈曲折的縫紉－《純文學》對五四作家的接受〉，收錄於封德屏總編輯，《2007 青年文學會議論文集：台灣現當代文學媒介研究》（台北：文訊，2008 年），頁 78-100。

²⁷⁶ 比較特殊的是，專欄系列介紹眾多具有左派色彩的作家，描寫他們的筆戰、合作與交惡，反倒突顯他們同中有異，分屬於光譜上不同的位置，而非具同質性的文學隊伍。此外，「匪情描寫」的模式雖然形塑作家的負面形象，但對作家活動的敘述，有時反而引起讀者好奇心，如經營生活書局、生活週刊，對左派書籍傳播貢獻頗大的鄒韜奮，雖因政治傾向被長風稱之為「文章禍國」，但文章中提到他辦生活週刊時，開設「信箱」，引起知識青年興趣，使銷量增加；也藉由信箱與青年建立通訊關係，這些青年不只成為生活週刊的讀者，之後鄒成立生活書店擴展業務時，這群青年大多變成生活書店的職工，許多中共黨徒就是出自生活書店。後來又設「書報代辦部」，以替讀者服務為名，向青年推銷具有反動意識的書刊，由這些描述可以了解青年獲取左翼書籍的通路。撇開意識型態來說，鄒韜奮非常有行銷頭腦，這篇文章不會讓人覺得此人可惡，反而讓人了解出版媒體如何發揮文化影響。參考〈文章禍國的鄒韜奮〉，《文壇》第 35 期，1963 年 5 月 1 日，頁 22-26。

於繼承，《文壇》用以提昇創作的養分，反而是偏重中國古典文學技巧的探析，與外國文學譯作的觀摩。

三、體制內外推廣、提昇白話文創作

(一) 古典文學藝術經營技巧的分析

以文學知識、脈絡為主軸的介紹外，為了提昇白話文創作的品質，《文壇》古典文學介紹的另一傾向，和外文系的學者相同，皆著重作品本身藝術經營的探討。當中胡適的意見對《文壇》的編輯有所啟發。

胡適在文協的演講提到五四是中國的文藝復興運動，因老祖宗已留下「漢字寫白話」的傳統，廣大的官話區就是提倡白話的資本，同時民間文學也早已在實踐白話文寫作。這樣的學術特點，相當符合穆中南的需要，提供他進可革新，退不會毀壞傳統，進而失去民族文化立場的方法論，將白話文的源頭追溯至以一般老百姓為讀者的通俗文學。這些作品一般百姓也能讀懂，在五四之前已流傳於民間，並非五四的創造發明，只是透過五四才擴大影響普遍倡行，以此突顯白話文的發展有其社會基礎，說明五四之後白話文的盛行是必然的發展趨勢²⁷⁷。

透過胡適白話文以民間文學為養分的提示，《文壇》的中國文學介紹在依循官方所認可的文學傳播路線，遵循傳統研究方法、著重文化脈絡介紹之餘，為了從傳統中獲得提昇白話文創作的養分，也有一些篇章著重於俗文學²⁷⁸，或者以探

²⁷⁷ 穆中南：〈我們為什麼和怎樣提倡白話文〉，《寫作的境界》，（台北：文壇社，1961），頁 204。

²⁷⁸ 穆中南談論文學整理方法時，曾指出中國的文學整理雖發達，但正統文學歷來掌握在士大夫之手，對於小說、戲曲、俗諺、民間文學不太重視，故對於文學遺產仍有許多值得整理之處，建議可以編修小說、平話、唱本等民間文學作品，並為了欣賞方便，注釋原典、編修參考辭典，使這些作品更容易為一般人閱讀、瞭解、欣賞，而不僅是專注於考據的路線。無獨有偶，張秀亞也認為當寫作上力主創新，應該對一些民間的作品、故事、傳說、歌謠、話本，多加蒐集、揣摩，將鄉土的氣息、新鮮的生命帶到文藝中。參考穆中南，〈文學整理的方法〉，《寫

討寫作技巧為主的專欄，在此情況下讓古典文學介紹著重作品藝術經營技巧的探析與運用。

當中最有持續性且與創作相關的是朱介凡的謠諺研究。朱介凡在大陸時期已開始蒐集、研究諺語，來台後除了持續發表相關論文外，也與台灣本地的學者往來²⁷⁹。《文壇》1957年復刊，到211期轉手之間，持續刊登他的研究²⁸⁰，將日常可親的諺語、歌謠學術化，同時也滋養《文壇》所欲提倡的口語文學。

他的系列研究除了對諺語進行分類、探源，更重要的是指出諺語的修辭功能，以及諺語和社會、生活緊密結合，當中包含了母親對子女的教誨、年老者經驗的傳述、行業要訣的傳授等等，具有傳承民族文化、幫助個人融入行業和群體的功能；諺語雖主要產生於大眾口語，但在文雅詩書和謠俗世物皆有承襲²⁸¹，新

作的境界》，文壇社，1961年，頁9；張秀亞，〈從地方戲劇談起〉，《文壇》第170期，1974年8月1日，頁82-83。

²⁷⁹ 朱介凡，〈寫作跟諺語之間(三)〉，《文壇》第48期，1964年6月1日，頁23-26。

²⁸⁰ 發表篇章包括：朱介凡，〈俏皮話的問題〉，《文壇》第24期，1962年6月1日，頁31-36；〈諺語在文學上的應用〉，《文壇》第27期，1962年9月1日，頁18-21；〈詩書謠俗跟諺語的淵源〉，《文壇》第32號，1963年2月1日，頁12-18；〈諺語的口頭傳述〉，《文壇》第38號，1963年8月1日，頁14-20；〈寫作跟諺語之間〉，《文壇》第45期，1964年3月1日，頁23-25；〈寫作跟諺語之間(二)〉，《文壇》第46期，1964年4月1日，頁51-53；〈寫作跟諺語之間(三)〉，《文壇》第48期，1964年6月1日，頁23-26；〈花鼓戲初探〉，第65期，1965年11月1日，頁25-31；〈俏皮話的取喻〉，第74期，1966年8月1日，頁20-32。91期改版後又連載了：〈生活歌與敘事歌〉，《文壇》第113期，1969年11月，頁10-19；〈生活歌與敘事歌(二)〉，《文壇》第114期，1969年12月，頁12-15；〈生活歌與敘事歌(三)〉，《文壇》第115期，1970年1月，頁39-41；〈生活歌與敘事歌(四)〉，《文壇》第116期，1970年2月，頁44-47；〈抒情跟敘事的兒歌〉，《文壇》第190期，1976年4月1日，頁36-74；〈抒情跟敘事的兒歌(二)〉，《文壇》第191期，1976年5月1日，頁56-77；〈抒情跟敘事的兒歌(三)〉，《文壇》第192期，1976年6月1日，頁32-41；〈抒情跟敘事的兒歌(四)〉，《文壇》第193期，1976年7月1日，頁28-33；〈抒情跟敘事的兒歌(五)〉，《文壇》第194期，1976年8月1日，頁27-35；〈兒歌之連鎖逗趣〉，《文壇》197期，1976年11月1日，頁50-57；〈繞口令跟急口令〉，第211期，1978年1月1日，頁42-45。

²⁸¹ 朱介凡，〈詩書謠俗跟諺語的淵源〉，《文壇》第32號，1963年2月1日，頁12-18。

舊小說、詩詞、戲曲更實際運用諺語來創作。他認為歷來中國長篇小說，如紅樓夢、儒林外史、醒世姻緣等等，對話描寫到深刻處，往往使用諺語；即使新文藝創作，多數也注重諺語的應用，作家林適存，童世璋亦曾表示由於應用諺語，使其寫作大見勁道與情趣²⁸²。因諺語本身具有地域性、社會性，不同階級身分的人運用的諺語也有雅俗之別，故小說戲劇中用以描寫人物性格、心理、鄉土環境等等，易於樹立典型。

面對近百年來，西方文化衝擊下，中文創作一直不斷摸索自己的道路，朱介凡認為「有人抱怨，說中國語文的詞彙缺乏，實在乃是未注意口頭語言的緣故。諺語、俏皮話，已經夠豐富的了。還有俗話和方言，那更是取之不盡，用之不竭」，「若注重於諺語的運用，則可使我們思想和文筆的表達，至於平白、堅實、清楚、活潑、暢快的境地，而使『文藝』句子，歐化語法，順應自然，歸於純正厚實，質樸尋常」。他的研究，指出一種傳統已有、雅俗能懂的改善方式，同時也與穆中南提倡重視口語文學，以精鍊白話文寫作的觀點，相互呼應。

小說研究方面，集中於紅樓夢研究，當中有些論者仍從考據的角度出發，如倫艾〈紅樓夢後四十回到底是誰寫的？〉²⁸³考證紅樓夢作者，張欣伯〈脂硯與題紅樓夢詩〉²⁸⁴考證紅樓夢題詩人身分。但也出現回歸作品藝術經營、主題意涵的分析，如翁荔〈水蛇腰，直心腸〉²⁸⁵分析晴雯的形象塑造與悲劇成因，張欣伯〈賈寶玉論〉²⁸⁶說明要正確解讀《紅樓夢》一書，必須瞭解作者的寫作手法，本文指出曹雪芹以隱喻方式隱去真事，此書由若干隱喻構成，發現隱喻是了解此書的必要工作。小說的主要梗概是因空見色、由色生情、傳情入色、自色悟空，因曹雪芹的寫法是以情代色，故許多讀者文評家只見賈寶玉的情癡，不知其色迷。紅樓

²⁸² 朱介凡，〈諺語在文學上的應用〉，《文壇》第 27 期，1962 年 9 月 1 日，頁 18-22。

²⁸³ 倫艾〈紅樓夢後四十回到底是誰寫的？〉，《文壇》第 85 期，1967 年 7 月 1 日，頁 6-9。

²⁸⁴ 張欣伯〈脂硯與題紅樓夢詩〉，《文壇》第 140 期，1972 年 2 月 1 日，頁 10-11

²⁸⁵ 翁荔，〈水蛇腰，直心腸〉，《文壇》第 93 期，1968 年 3 月，頁 12-16。

²⁸⁶ 張欣伯，〈賈寶玉論〉，《文壇》第 141 期，1972 年 3 月 1 日，頁 70-75。

夢的色，一代表女色，二代表富貴，以賈寶玉女色成空，烘托賈府富貴成空，此即曹的表現技巧，亦即紅樓夢的主題所在。

當中值得注意的是羅盤的系列研究²⁸⁷，他在講述小說寫作基本原則時，以紅樓夢作為讀者的參考範例，從紅樓夢代表人物的塑造、寫作技巧、主題表現、藝術價值等，全面賞析紅樓夢這部文學作品。在人物的塑造方面，具體舉證小說中的情節安排，說明曹雪芹運用哪些筆墨塑造主要人物的性格與形象，藉由角色間的互為對照、人物性格與禮教社會的衝突與契合，以及性格所致的悲劇命運，突顯《紅樓夢》鮮明的人物典型與作品思想。

羅盤將寶黛的戀愛悲劇放入禮教社會環境去解釋，突顯中國式戀愛故事常見的困境，在於禮教傳統不允許未婚男女自由戀愛，婚姻憑靠父母之命，青年男女在不准戀愛、不會戀愛但又渴望戀愛的情形下，往往不懂得如何適當地表達感情，因此一談起戀愛往往耗費精神在說反話、鬧彆扭上，而寶黛之戀正有此傾向。原本戀愛中鬧情緒或許沒那麼嚴重，但禮教社會中有情人要成眷屬，必須爭取家中長輩的支持，寶黛專注於戀愛，但黛玉孤高、遇事疑心的性格表現，無法達到傳統大家族理想的婦德標準，相對而言，寶釵作事穩重、知書達禮、才貌兼備，且深於世故、能爭取家中長輩的支持，因此最終成為婚姻戰場上的勝利者。黛玉與寶釵分別著重個性的展現與切合禮教現實，兩個角色互為對照組。在小說中寶玉和黛玉性靈相契，但大家庭中個人的命運由家運、家長決定，個人與家庭的衝突時，不是扭曲個性以服從家規，就是以死亡或出家的形式叛逃。

²⁸⁷ 羅盤的《紅樓夢》研究刊登於《文壇》的篇章包括：羅盤，〈紅樓夢的瑕疵〉，《文壇》第 128 期，1971 年 2 月 1 日，頁 29-32；〈論寶玉、黛玉、寶釵的三角關係〉，《文壇》第 196 期，1976 年 10 月 1 日，頁 26-29；〈論林黛玉愛情至上〉，《文壇》第 202 期，1977 年 4 月 1 日，頁 26-32；〈論賈探春的才識不群〉，《文壇》第 204 期，1977 年 6 月 1 日，頁 38-42；〈論賈兩村官僚勢利〉，《文壇》第 205 期，1977 年 7 月 1 日，頁 24-29；〈論劉姥姥的圓通世故〉，《文壇》第 206 期，1977 年 8 月 1 日，頁 18-22；〈論平兒人格的完美〉，《文壇》第 207 期，1977 年 9 月 1 日，頁 20-24；〈論善工心計的花襲人〉，《文壇》第 208 期，1977 年 10 月，頁 11-17；〈論倔強好勝的俏襲人〉，《文壇》第 209 期，1977 年 11 月，頁 20-25。

羅盤在分析《紅樓夢》藝術經營的手法時，也藉機解釋一些創作上的術語，如結構、故事、情節的分別與關係，說明紅樓夢的篇幅多、人物多，卻沒有一個組織嚴密、脈絡分明的故事，但可以使人閱讀起來津津有味、愛不忍釋，是因為作者的寫作技巧靈活、絕少空筆，在紅樓夢中幾乎每一行每一字都具有意義和作用，不是用這些筆墨烘托人物的性格思想，就是藉某些瑣事引出另一些故事來。此外，《紅樓夢》的結構和一般狹義的結構不同，雖然沒有脈絡明朗的故事，但它所有情節發展都是朝著一個共同的目標進行，因《紅樓夢》是藉情節代替故事的一種作品，它結構明朗的程度被複雜的情節沖淡，但是它的結構仍可自幾次高潮中顯示出來，讀者只要能夠看出小說的高潮，就可以看出小說的結構。

羅盤也認為曹雪芹寫作《紅樓夢》，不只描寫兒女情長，也在於真真實實地創作一部文藝作品。他藉由分析此作，說明一部上乘的文藝作品的條件，必須人物、故事、主題三者俱備，人物用來扮演故事，故事是用來烘托人物，人物與故事共同的任務是為了表現主題，三者兼備的作品，才是真正上乘的文藝作品。曹雪芹有意透過此作表達一種出世思想，但作者的思想是透過繁複的藝術經營，先耗費許多筆墨渲染賈府的榮華，再寫昔日榮華皆成泡影，從喜劇轉為悲劇的情節變化，以及寶玉討厭功名利祿的態度、太虛幻境的創造等等，突出一種人生若夢的出世思想。

雖然羅盤認可《紅樓夢》的價值，但不同於過往一味褒獎或貶抑的論者，有意客觀地評價紅樓夢的功過，因而從全書風格是否統一、情節安排的合理性，指出《紅樓夢》表現手法上的瑕疵²⁸⁸。羅盤的系列研究附於小說寫作入門介紹之後，等於是透過實際批評，示範賞析、印證創作小說的原理，同時也將文學研究的焦點聚焦於作品本身。

同樣以《紅樓夢》為研究主題，田毓英《中西小說上的兩個瘋癲人物》²⁸⁹—

²⁸⁸ 羅盤，〈紅樓夢的瑕疵〉，《文壇》第 128 期，1971 年 2 月 1 日，頁 29-32。

²⁸⁹ 原文分上、下刊載於《文壇》第 130 期與第 131 期，後由文壇社出版成書。參考田毓英，〈中西小說上的兩個瘋癲人物（上）〉，《文壇》第 130 期，1971 年 4

書則從理想與現實衝突的共通主題切入，比較曹雪芹《紅樓夢》和西班牙作家賽文德斯的名著《吉柯德先生傳》。田毓英曾留學西班牙多年，進修英文、西班牙語，1957年回台後，先後在淡江、政大、輔大任教，之後於1969年赴西班牙攻讀博士學位，〈中西小說上的兩個瘋癲人物〉即是其博士論文的一部分，經由本人改寫為中文而發表於《文壇》。²⁹⁰田毓英的研究以分析小說人物塑造意涵為主軸，認為二書的主角賈寶玉和吉柯德先生，皆為承載作者理想的典型人物，他們的思想行為與其他角色所代表的社會現實格格不入，只有小說中的女主角（前者為林黛玉，後者為杜西內亞）和其心靈相通，是他們理想的結晶，面對以多數決定人的行為準則的現實社會，二位主角最終皆不得不向現實屈服，但這不代表作者認同現實社會的價值，藉由二書所呈現的悲劇情境，作者表達了對污濁現實的批判。

《紅樓夢》和《吉柯德先生傳》在主題、人物典型上固然有許多共性，但基於「人有個需要時間與空間的物質所組成的肉身，脫離不了時空所加予的文化背景的缘故²⁹¹」，田毓英將兩本著作放入各自的文化環境來解釋，說明二書的共性在於都在講述一種作者文化中最高的理想，但因為成書文化背景不同，《紅樓夢》表現消極、出世、潔身自好的理想，具有佛教道家的色彩，而成書於十六世紀的《吉柯德先生傳》，也受當時西班牙政治、文學上濃厚的天主教氣氛影響，處處流露積極入世救人、富有改造精神的基督教思想。

在突出不同文化環境的理想典型之餘，田毓英也嘗試分析二書採用的寫作手法，她指出賈寶玉和吉柯德先生在小說中雖然皆以瘋癲者的形象出現，但作者其

月1日，頁9-26；田毓英，〈中西小說上的兩個瘋癲人物（下）〉，《文壇》第131期，1971年5月1日，頁9-26。田毓英，《中西小說上的兩個瘋癲人物》，台北：文壇社，1971。

²⁹⁰ 田毓英，〈中西小說上的兩個瘋癲人物（上）〉，《文壇》第130期，1971年4月1日，頁26。

²⁹¹ 田毓英，〈中西小說上的兩個瘋癲人物（上）〉，《文壇》第130期，1971年4月1日，頁11。

實並不認為他們瘋癲，只是在創作時採用第三者俗人的口吻敘述，瘋癲其實是世人價值判斷下的產物。曹雪芹和賽文德斯將他們的主角塑造成世人眼中的瘋者，對比於其他角色的言行，是為了讓讀者自己體會寶玉和吉柯德先生究竟是瘋癲，或者提出了另一種值得思索、珍視的價值？在兩位作者筆下的瘋癲人物其實是等待讀者指認的智者。

雖然中西兩本名著有許多共通之處，但因為結構經營上的優越，田毓英認為《紅樓夢》比《吉柯德先生傳》技高一籌。《紅樓夢》因為人物眾多、情節支脈紛雜，一般常見的觀點會認為《紅樓夢》結構散漫、不夠緊密，但如同羅盤看出《紅樓夢》的結構與一般的小說不同，田毓英也嘗試指出此書結構的特殊性。她認為《紅樓夢》雖然劇情發展緩慢、因果相距太遠，但此書非常可貴的是在外表發展的故事下面，隱藏另一個故事，另一個結構，那就是每一個人物所說所做或者事故出現的前因後果，她稱之為內結構。紅樓夢的外結構是寶黛釵襲的戀愛與婚姻、賈府婚喪壽慶大事，內結構則是釵襲的奮鬥史、黛玉的喪亡史、寶玉追求理想的落空史。純由藝術觀點來看，《紅樓夢》看似鬆散實則緊密，細節鋪陳很少意義落空，相對而言，《吉柯德先生傳》分上下兩部，但作者其實在第一部已把自己的中心思想交待清楚，第二部並未進一步描寫，誠屬多餘，且此書所包含的許多故事和主旨未必有關，作者想表達的理念，多由吉柯德先生口中說出來，不是長篇大論的演講，就是他和別人的對話，和《紅樓夢》相比，較缺少引起讀者共鳴的藝術感染力。

綜合而論，田毓英的小說分析能兼顧作品誕生的文化環境，與作者藝術經營所欲達到的效果與特殊性，對於讀者理解小說的宗旨和藝術技巧皆有助益。特別是《紅樓夢》許多情節轉折的伏線拉得很長，許多人物隱微的心機與轉變，容易為讀者所忽略，但田毓英在分析寶釵對黛玉如何由爭鋒相對到轉變應對策略，與母親聯手收服黛玉，讓她和賈母疏遠，不著痕跡地爭取家族掌權者和輿論的支持，成功獲得寶二奶奶的位置，種種未曾明言但在角色的言行中隱匿的心機，透過田毓英的分析得到合理的解釋與連結，這不僅能讓讀者更深入瞭解《紅樓夢》

的藝術，也給予讀者觀察人心複雜面貌、思考人情世故的機會。

戲曲方面，有關於豫劇發展與欣賞的討論。豫劇即河南梆子，是地方戲的一種，穆中南〈我對豫劇發展的淺見〉²⁹²指出豫劇唱詞生動、雅俗共賞，唱腔輕巧悅耳而有文學價值，因此認為豫劇是地方戲中值得提倡的一種。相對而言，平劇固然也不錯，但或因欣賞者主要是帝王公卿，有些過份做作，嚴肅有餘但活潑不足，失去藝術上的真，最好朝平民化的方向改良；〈再談豫劇的發展〉又針對豫劇已落伍、跟不上時代，不必勉強青年去欣賞的說法，重申立場，強調豫劇吐辭清楚、親切，有易於接近大眾的優點，又能代表中國文化，地方戲雖有地域限制，但並非只有當地人能夠欣賞²⁹³。楊却俗〈豫劇欣賞及其他〉一文也支持穆中南的論點，具體指出中興大學的學生熱烈響應豫劇社創辦的現象，以及他所認識的文化人對豫劇的讚美，駁斥豫劇落伍、不能使青年發生興趣的說法。²⁹⁴

雖然認為豫劇值得發展，但穆中南也意識到豫劇做工簡陋、訓練不如平劇嚴格，服裝考究與唱腔變化也不如平劇等弱點，因此他提出幾點改進意見：在「場上」動態應求其大方、美觀、穩定，可保留地方戲逗趣的成份，只要不至低級趣味，因為太嚴肅反而失去戲劇情趣；豫劇唱詞別具風味應保留原味，此外無論唱白應嚴格墨守河南鄉音，保留地方色彩和情趣；當從口傳心授進階為劇本時代，把過去演過的劇寫下來，請專家和演員一句句研究增刪修正成為定本，也可以把民間流傳故事，用進步思想創作新劇²⁹⁵。

穆中南對豫劇特別青睞，一方面是著眼於豫劇對大眾的潛在吸引力，希望能夠改良、發展豫劇，這和《文壇》期待吸引讀者大眾、發揮藝術社會影響力的立場一致。另一方面，從楊却俗摘錄豫劇劇詞供讀者欣賞時，提到豫劇劇詞常走的方向，包括了忠、孝和情義三方面，而以忠的成分較多，孝的成分較重，《文壇》

²⁹² 穆中南，〈我對豫劇發展的淺見〉，《文壇》第 108 期，1969 年 6 月，頁 40-43。

²⁹³ 穆中南，〈再談豫劇的發展〉，《文壇》第 109 期，1969 年 7 月，頁 4-5。

²⁹⁴ 楊却俗，〈豫劇欣賞及其他〉，《文壇》第 111 期，1969 年 9 月，頁 18-22。

²⁹⁵ 穆中南，〈我對豫劇發展的淺見〉，《文壇》第 108 期，1969 年 6 月，頁 40-43。

所選刊的劇本「楊金花」，更是以楊家十二寡婦出征的愛國故事為主題，此劇劇本亦曾由軍中豫劇隊增益、改編，在軍政大員面前表演而廣受好評，且當時文協對豫劇也頗為重視²⁹⁶，在此背景下，《文壇》提出豫劇改良的論題，其實也是順應當時官方文藝發展的趨勢。

豫劇改良之外，鄧綏甯針對所讀的元雜劇、明傳奇²⁹⁷，以篇幅短小的雜文，簡述作者出處、前人評述、作品本事，以及作者自己對作品的看法，對傳統研究提出新觀點。中國傳統戲曲研究著重唱詞而輕動作，故絕大多數的劇本只由人物唱出故事，缺乏以動作為主的戲劇性，「霸亭秋」因唱詞和說白慷慨悲壯，受一般文人讚賞，「殺狗記」則因為曲文惡劣，受到論者惡評，但鄧綏甯認為無論評價正面與否，以往的論者都犯了不能以戲論戲的弊病，而他有意融合西方戲劇重視戲劇性的觀念，使中國戲劇可聽之外，亦具可看性。

因此他的批評不著眼於唱詞，而是劇本情節是否合理，以此指出「霸亭秋」結構不佳、與雜劇體製不合、情節過於簡單、缺乏曲折變化等缺點²⁹⁸；「殺狗記」與「殺狗勸夫」以殺狗為劇情高潮的安排不合情理²⁹⁹；比較元刊本趙氏孤兒與元曲本趙氏孤兒孰優孰劣時，也指出如以中國傳統戲劇觀念，元刊本文辭優於元曲本，但以西洋戲劇觀念來說，說（唱）戲不如演戲，元曲本增加第五折雖破壞元

²⁹⁶ 《文壇》在穆中南〈我對豫劇發展的淺見〉一文後，刊載了劇本〈楊金花〉、〈桃花菴〉。〈楊金花〉，《文壇》第 108 期，1969 年 6 月，頁 44-51；〈桃花菴〉，《文壇》第 108 期，1969 年 6 月，頁 52-60

²⁹⁷ 總共八篇，包括：鄧綏寧，〈沈自徵的「霸亭秋」〉，《文壇》第 139 期，1972 年 1 月 1 日，頁 24-25。鄧綏寧，〈「殺狗記」與「殺狗勸夫」〉，《文壇》第 140 期，1972 年 2 月 1 日，頁 28-29。鄧綏甯，〈紀君祥的「趙氏孤兒」〉，《文壇》第 144 期，1972 年 6 月 1 日，頁 99-101。鄧綏甯，〈「火燒介之推」〉，《文壇》第 142 期，1972 年 4 月 1 日，頁 36-37。鄧綏甯〈元雜劇「陳州糶米」〉，第 141 期，1972 年 3 月 1 日，頁 60-61。鄧綏甯〈談「諍范叔」〉，《文壇》第 143 期，1972 年 5 月 1 日，頁 56-57。鄧綏甯，〈關於「荊釵記」〉，《文壇》第 145 期，1972 年 7 月 1 日。鄧綏甯，〈「紅拂傳」與「虬髯翁」〉，《文壇》第 147 期，1972 年 9 月 1 日。

²⁹⁸ 鄧綏寧，〈沈自徵的「霸亭秋」〉，《文壇》第 139 期，1972 年 1 月 1 日，頁 24-25。

²⁹⁹ 鄧綏寧，〈「殺狗記」與「殺狗勸夫」〉，《文壇》第 140 期，1972 年 2 月 1 日，頁 28-29。

人雜劇體例，但彌補中國傳統戲劇所缺少的戲劇性，故元曲本勝過元刊本。鄧綏甯的批評嘗試以西方戲劇觀批評中國戲劇，但未否認中國傳統戲劇的音樂價值，只是認為如能充實戲劇性，才可兼俱可聽性和可看性。³⁰⁰

鄧綏甯的文章主要針對作品本身美學表現上的缺失，提出批評意見，但他的判斷也以是否符合倫理價值為依據，因此他批評元雜劇「火燒介之推」的劇情，認為文公火焚綿山，子推與母死於火中的情節於史無據，此種附會有違人情，即使文公確實焚山，子推忍心教老母同死，未免不忠不孝³⁰¹。相對而言，「諍范叔」、「陳州糴米」則因為劇情結構嚴密，賓白與唱辭通俗流利，以叱奸罵讒為主題，受到他的讚賞³⁰²。除此之外，鄧綏甯的文論多篇幅簡短，未能深入論述，也是較可惜之處。

同樣著重藝術手法分析，王方曙與何錡章的古典文學技巧分析以詩歌創作為對象。進入 70 年代，為了充實刊物內容，開設新專欄，以新面貌和讀者見面，從 115（1970/01）期到 119 期之間，曾短暫邀請輔大中文系主任王方曙教授，主持「文藝講話」專欄，每期說明一種詩詞藝術手法的運用，以及不同時期的變化實踐，深入淺出引導讀者進入文學境界，如〈雙雙金鷓鴣〉談見景生情的技巧、〈江上數峯青〉談情景相融的手法、〈敷彩的渲染〉談如何藉生動描寫以渲染情感、〈畫龍點睛〉講文章的鋪寫和最後的點睛，需前後相互配合，才能使作品傳神³⁰³。王方曙行文時往往追本溯源從詩經講起，配合作品順序說明，一種文學技巧至後世如何更加精巧的過程，如〈江上數峯青〉提到三百篇對情景相融的手法，

³⁰⁰ 鄧綏甯，〈紀君祥的「趙氏孤兒」〉，《文壇》第 144 期，1972 年 6 月 1 日，頁 99-101。

³⁰¹ 鄧綏甯，〈「火燒介之推」〉，《文壇》第 142 期，1972 年 4 月 1 日，頁 36-37。

³⁰² 鄧綏甯〈元雜劇「陳州糴米」〉，第 141 期，1972 年 3 月 1 日，頁 60-61；鄧綏甯〈談「諍范叔」〉，《文壇》第 143 期，1972 年 5 月 1 日，頁 56-57。

³⁰³ 王方曙，〈雙雙金鷓鴣〉，《文壇》第 115 期，1970 年 1 月，頁 5-7；王方曙，〈江上數峯青〉，《文壇》第 116 期，1970 年 2 月，頁 5-7；王方曙，〈敷彩的渲染〉，《文壇》第 117 期，1970 年 3 月，頁 6-8；王方曙〈畫龍點睛〉，《文壇》第 118 期，1970 年 4 月，頁 4-6。

雖已運用成熟，但多在末尾點出情緒，但還不夠有餘韻，至卓文君〈回頭吟〉、蘇武李陵的送別詩和古詩十九首，仍保留此種形式，但到了魏晉南北朝，阮籍〈詠懷詩〉、陸機〈赴路道中作〉，則改以含蓄、情感未說盡的方式呈現；〈敷彩的渲染〉談到詩經、古詩十九首時代平實的描寫，之後又產生誇張、多面烘托的渲染，漢賦、唐詩中有以物狀人、以物狀事等以形象作媒介者，使讀者由形象獲得體會，更進一步則會用感情作媒介，如杜甫〈春望〉「感時花濺淚，恨別鳥驚心」，寫「感時」而以花濺淚來形容，「恨別」而以鳥驚心來形容，都是用感情作媒介來渲染情境³⁰⁴。王方曙此系列介紹為讀者示範技巧能夠如何實際運用，同時由技巧變化勾勒文學發展的軌跡。

穆中南為加強刊物內容，也邀請學生時代就開始投稿《文壇》、時任師大教授的何錡章，主持「文學講座」專欄，專談古往今來文學方面的問題。此專欄配合何錡章教授的新文藝習作課程，一開始便以〈對詩的基本認識—平衡的文學觀〉為題，開宗明義說明專欄寫作因由，基於中國文學以詩的發展為主流，從詩經以降的文體變化，都屬廣義的詩，且古人所謂「詩」原為文學的代稱，「詩教」就是「文學」的教化，故他的專欄準備談論詩歌創作的問題，想從中國先賢對詩的說法，提出一種平衡的文學觀，認為文學的產生是源於個人心志與社會求平衡的需求，文學創生之初與勞動、祭儀等社會活動結合，具有平衡身心疲累的實用意義，因此一切文學的主題都不脫「平衡」一途。何錡章也嘗試運用此觀點貫通、批評中西文學起源論述，認為「平衡的文學觀」在中西文學起源論述皆可得到印證³⁰⁵。

在實際討論中，何錡章透過詩例技巧分析，具體說明明比法、暗比法、呼應法在詩經、楚辭、漢詩中運用的狀況，他提到過去中國文學史往往不肯多引出原來的作品，而文學批評也不太引原作或綜述原作，只下斷語、定品第，尤其不重

³⁰⁴ 王方曙，〈敷彩的渲染〉，《文壇》第 117 期，1970 年 3 月，頁 6-8。

³⁰⁵ 何錡章，〈對詩的基本認識—平衡的文學觀〉，《文壇》第 115 期，1970 年 1 月，頁 8-13。

視全篇作法分析，他覺得這對讀者有很大的不便，故他的分析多節引原文對照說明。³⁰⁶此外，因為他的專欄與教學互相配合，專欄寫作會斟酌學生的回饋意見調整內容，如他談〈詩歌創作的明比法〉時，因為認為詩經和楚辭是中國文學的兩大根源，舉其源可概其末，故此篇全舉詩經的例子，但有的同學讀了此篇後，認為多舉古今中外不同時期的詩例，對於詩作的構思與技巧運用，更能融會貫通，故他在隔期的〈詩歌創作的暗比法〉便從善如流，在談暗比法前，又補充陶淵明雜詩十二首、徐志摩〈偶然〉如何運用明比法³⁰⁷，也分享自己學生時代創作的經驗，鼓勵學生藉由多觀摩古詩的作法，瞭解作詩的基本形式，認為模仿有助於詩歌寫作入門³⁰⁸。但瞭解技巧的運用法則後，需要在前人的基礎上追求創新³⁰⁹。

何錡章討論詩歌創作技巧之餘，也觸及詩研究與欣賞的方法，他批評詩經舊註脫離文本而過於附會倫理政治的傾向，認為研究詩經要以語言學、考據學作基本功夫，在瞭解詩經常用的修辭方法下，以文本為論斷依據³¹⁰。回歸文本分析之外，和作家研究相同，何錡章重視作品產生的文化語境，認為研究工作第一步要將作品繫年，將作品與傳記配合，是研究一位詩人、鑑賞一首好詩的基本功夫，特別是詩人採用暗喻法創作時，讀者如果不了解詩人的生活背景，有時候很難真切了解詩的深意，故他認同李辰冬教授為陶淵明詩繫年的作法，而他舉曹植〈七哀詩〉說明建安文人以暗喻法寫詩抒懷時，對詩作喻意的分析，也同時兼顧了作者生命情境與文學技巧³¹¹。

³⁰⁶ 何錡章，〈中國詩史上呼應法的大用〉，《文壇》第 119 期，1970 年 5 月，頁 20-28。

³⁰⁷ 何錡章，〈詩歌創作的暗比法〉，《文壇》第 117 期，1970 年 3 月，頁 9-13。

³⁰⁸ 何在作文教學中發現多觀摩，對寫作有幫助，因此在教學過程中，讓讓作文差的學生，觀摩同學的優秀作品，瞭解別人如何寫法、立意、結構，如此較容易進步。此外，也鼓勵學生多讀古詩，多歸納分析古詩常用的作法，可作為寫作新詩時構思上的參考。何錡章，〈從詩的暗比談到建安詩人及其他〉，《文壇》第 118 期，1970 年 4 月，頁 14-22；何錡章〈中國詩史上呼應法的大用〉，《文壇》第 119 期，1970 年 5 月，頁 20-28。

³⁰⁹ 何錡章，〈詩歌創作的暗比法〉，《文壇》第 117 期，1970 年 3 月，頁 9-13。

³¹⁰ 何錡章，〈中國詩史上呼應法的大用〉，《文壇》第 119 期，1970 年 5 月，頁 20-28。

³¹¹ 何錡章，〈從詩的暗比談到建安詩人及其他〉，《文壇》第 118 期，1970 年 4 月，

整體而言，《文壇》的古典文學介紹，既包括文學知識的傳播，也有學術研究的示現，國學經史子集分類中，經子集兼有，而以經部和集部為主，含納了傳統中文系研究的範疇，而不偏廢小說、戲曲，提供學院之外，一般讀者了解中國文學的另一途徑。介紹的方式既有沿襲傳統的一面，但亦有學者開始將關心的重點放在作品本身、嘗試新的研究方法，呈現受新思潮影響的軌跡。

（二）寫作入門技巧的傳授

探析古典文學藝術經營技巧，給予寫作者參考之外，《文壇》也透過雜誌、函授學校，以私人之力致力創作技巧入門的傳授。就雜誌來說，《文壇》發行前五年已有針對讀者的習作研討，從 2 卷 1 期（1953/09/25）開始，到此卷結束，則連載了戴杜衡的「小說寫作技巧」。戴杜衡，本名戴克崇，筆名杜衡、蘇汶，上海震旦大學畢業。1926 年曾與施蛰存、戴望舒等人辦《瓔珞》旬刊，1928 年又與劉呐鷗、施蛰存、戴望舒一起創辦《無軌列車》，以及 1929 年的《新文藝》。之後也參加了 1932 年《現代》雜誌的編輯，但來台後主要著力於政論，而少談文學³¹²。雖然他曾是現代派的一員，但他為《文壇》寫的一系列介紹寫作技巧的文章，主要針對初學者談小說寫作的基本概念與應該注意事項，包括小說在虛構與真實之間的拿捏、布局與剪裁在藝術上的必要性、作家要對寫作題材深入了解等等，並未特別談到現代主義的技巧。比較特別的是他在〈人物的共性與個性〉談到人物描寫不只在寫出共性，更要深入挖掘出人物的各別的個性時，忍不住批評「新寫實主義」被視為一種運動後，小說作者受流風影響，只專注於人物刻板的社會分類，地主必然是兇犯，農民必然是困苦、誠樸，無法深入考察其中的差異性，使作品缺乏靈魂與生氣³¹³，這和《文壇》之後以「民生主義的新寫實主義」

頁 14-22。

³¹² 〈出版的話〉，《小說寫作技巧》，台北：文壇社，1955 年，頁 1。

³¹³ 戴杜衡，〈人物的共性與個性〉，《小說寫作技巧》，台北：文壇社，1955 年，

為文藝立場，希望作者寫工業社會的理念面貌，顯然是相互抵觸，呈現《文壇》作家對文藝論述可能有不同的看法。

1957年《文壇》改版復刊後，仍延續創作技巧的介紹，除了雜誌上的單篇討論外，也出版多本談論寫作的叢書。如1959年石儔《文學的創作、欣賞與批評》、1961年羅盤《小說寫作基本論》等等。石儔的著作除了和戴杜衡一樣，討論一些創作基本問題外，主要向讀者傳達文學藝術經營、轉化的重要，作者創作時，以自己主觀詮釋問題，必須保持適當距離，將自己的主觀加以客觀的觀察，在主觀與客觀交替之間，取得恰到好處的書寫距離，作者在作品裡映照出來的人生，需經過情感的昇華，才能給予讀者慰藉，作品中雖不免描寫到醜惡黑暗面，卻非以暴露的方式呈現，而需將現實的醜，化為藝術的美，必須經過藝術轉化的過程。

在此觀念下，他觸及文學究竟立基於想像或寫實的爭議時，認為浪漫主義和寫實主義各偏一方，兩者皆有偏廢，前者因過份憑藉想像而忽略現實，高唱為藝術而藝術，使文藝脫離了人生；後者過份拘泥於現實而不談想像，讓文藝走上實用目的而難免粗淺，而主張應在美感經營與現實描寫間尋找平衡點。也基於作品呈現的世界，本於現實但又和現實保持適當距離，是作者藝術轉化的產物，他不贊同從事文學欣賞時，將作品內容等同現實，要求作品符合道德，認為「文學既然在於忠實地表現人生，人生中本有許多不道德的事情，自然不免也要反射到作品裡，如果有人見了文藝作品中描寫污穢的一面，便說它不道德，這種人的道德觀念就值得懷疑」，直接批判了一味強調為道德而藝術，將文學當成傳道說教工具的狹隘觀念，而肯定在文學審美體驗中，自有一塊無關道德與不道德的領域³¹⁴。

相對而言，羅盤的介紹則由實際的教學經驗而來，針對初學者可能犯的錯誤立論，他在《小說寫作基本論》的後記便提到此書的寫作，是基於小說寫作技巧

頁 26-28。

³¹⁴ 石儔，〈想像與寫實〉，《文學的創作、欣賞與批評》，台北：文壇社，1959年，頁 37-40。

尚未有人作過通盤的討論，使得初習者缺乏可循的途徑，加上他擔任文壇函授學校等校的批改工作，為了教學需要而嘗試談論小說寫作基本技巧。而他在書中也很密集地討論小說創作的的方法論，包括小說家的自我養成、如何描寫分析人物、結構與對話安排、擬定寫作計畫的方法、寫作容易觸犯的禁忌等，很切要地提醒初學者掌握這門技藝該注意的地方，以及自我修正錯誤的方式，是一本很實用的小說自學書籍³¹⁵。

持續介紹創作基本技巧的同時，《文壇》也透過函校幫助創作新手循序鍛鍊寫作能力。函校創辦的目的本為培養新作家，或具備基本寫作力的人才，因此邀請名作家分享寫作經驗外，相當重視習作與作業批改，穆中南將之視為函校最重要一環，認為透過學員實作，再讓有經驗的教授批改，才能有效提高寫作力，否則光靠瀏覽講義，沒有經過消化、實作，知識無法成為自己的東西。

穆中南要求習作批改不僅是修改造句用詞、給評語即可，還要為學生提出具體的修改方法，作業發還時間也需迅速，這種情況下，批改教授的選擇頗為重要，穆中南在建校之初，即要求批改教授不僅要對創作有相當心得，同時也要有三年教學經驗與服務精神，期望能建立良好的批改制度，但因批改工作同時需教授與學生互相配合，而批改工作需要要在實務經驗中尋覓適切方法，故一開始工作進展並不順利，而他所尋求的改善之法，除了嚴格限制習作字數外，也將批閱的卷子重新翻閱加以研究，並要求同學如遇到不合理的批改，可以客氣地寫信來提出具體毛病，認為如此有助於教授批改更加慎重，顯然在教授單向指導學生外，有意透過採納學員意見，建立互相監督學習的機制，達到教學相長的目的。

也因為函校教育是半年為一期的短期文藝補習，同時學員往往因為沒有完整上課時間，才選擇函授教育，有必要讓學生密集學習，掌握創作的門徑，了解持續進修的管道，故除了固定的講義、習作外，函校也採用通訊指導，由穆中南給學員寫每週通訊，談點人生和文學的關係，做為教學聯絡中心，指導寫作外，也

³¹⁵ 羅盤，《小說寫作基本論》，台北：文壇社，1961年，頁136。

針對函校狀況和學員意見即時回應，並運用軍中廣播進行每週一次的空中教學³¹⁶，擴大教學範圍，同時文壇社設有圖書服務部，作為學生自修的管道。

值得一提的是，為了讓函校生課程結束後，仍能獲得進修文藝的資源，穆中南告訴學生，指導進修和研究寫作的文壇簡訊，本校畢業生可永久享受贈閱³¹⁷，鼓勵同學盡可能繼續上進階課程，如有困難，也希望他們可以持續自修，有任何問題仍可寫信回函校詢問；由穆中南在課程進行期間給予學生的優惠，以及持續不斷的「售後服務」，可以證明他辦學的確不似坊間專門以營利為目的函校，而意在培養無形的文化影響力，且確實對創作教學貢獻很大心力。

（三）關注創作教學體制的建立：推動大學中文系課程改革

為了提昇白話文寫作，《文壇》致力於寫作技巧的研究。然而，除了創作技巧的推廣外，也關注大學體制內創作教學的狀況，穆中南、陳紀滢等人注意到大學教育體制，忽略新文學寫作人才的培養，而有意帶動改革中文系課程的討論，促成文學教育體制革新，建立中文系培養新文學人才的機制。

《文壇》中關於此議題的討論，以陳紀滢〈大學文學課程之研究〉³¹⁸（第 35 期，1963 年 5 月 1 日）一文為先聲，他針對近幾年社會人士慨嘆大學生國文程度日漸低落，學校不再如同過去一般，扮演文藝作家的搖籃，領導一個時代的文藝思潮，反而成為被運動的對象，中國文學系也漸成冷門科系，不但作家很少出於中文系，且畢業生求職不易，提出制度面的分析，認為大學課程安排與教學宗旨，皆有因時而變的必要。

陳紀滢將大學生國文程度低落，溯源於小學、中學時期未能建立國文根基。一方面教育當局不夠重視國文專業，國文教師多非國文專業訓練出身，語言學、

³¹⁶ 穆中南，〈第一封信〉，《寫作的境界》，（台北：文壇社，1961 年），頁 218。

³¹⁷ 穆中南，〈本校的精神〉，《寫作的境界》，（台北：文壇社，1961 年），頁 247。

³¹⁸ 陳紀滢〈大學文學課程之研究〉，《文壇》第 35 期，1963 年 5 月 1 日，頁 7-14。

文字學、文法修辭等國語文知識不足，使國文課往往變質為語文外的知識漫談，課程標準規定的讀音訓讀、文法修詞研究、文章賞析等未能落實。另一方面教科書多半是大學教師業餘的速成品，注釋過於拖沓、失去文學趣味，難以引起學生學習興趣。

除了師資問題使得學生基礎欠佳外，大學文學環境亦有今昔差異。過去因中國傳統重文，國文由家學傳承維持基本的語文能力，同時校園內教授的教學熱情與學生學習情緒也較高，教學相長形成良好學習風氣。今日教授待遇太低、生活不安定，教學不如以往熱心，學校和家庭內學習國文的濃烈氣氛漸趨消散。

僅就培養國文專才的中文系來說，課程安排也難以讓學生學以致用。陳紀澄以北京大學文學院中國文學系、台灣大學文學院中國文學系、台灣省立師範大學文學院國文學系三校必修科目為案例，考察自民國初年大學創立以來，文科課程的發展狀況，發現從民初歷經遷台，四十年間課程安排少有更動，課程和教材已有不合時宜之處。以國文一科為例，民初時各校本無固定用書，由教授者自選古書教學，後來部定本大學國文用書普遍流傳，來台後仍有學校使用，內容不免偏失陳舊；有的學校採用國語日報出版的《古今文選》，雖然選文廣泛、注釋詳盡，但因全文附有語體文翻譯，亦有使師生偷懶不深入研究之弊。而「文字學」、「聲韻學」的教材亦有同樣問題，無法讓學生產生興趣，也不足作為學術研究之用。

面對學生國文程度低落、社會風尚不重國文人才的困境，陳紀澄以為應從制度面著手，可嘗試加強國文鐘點、增加教師批改作文待遇，確立中學教育以國文第一的教學目標，改良大專入學考試制度，提高國文錄取標準。此外，也應針對現況修正大學教育懸義過高的缺失，將原本大學教育培養學術專才的宗旨，延後到研究所，大學教育以「增進專門知識 培養生活技能」為本，以此標準調整大學中文系以古典文學研究為主體的課程配置。

基於學生文字基本訓練不足，且中國古典文學內容包羅廣闊，難以在四年間建立完整學習體系，與其僅知皮毛、增加學習困難，讓學生連基本寫作力都沒培養起來，不如將古典文學課程移置研究所，大學課程以現代文學代替。

因「學文學不習寫作，等於吃了不消化，也類似播種不生芽；任何一個從事文學研究的青年，莫不追求作家的頭銜，至少應使他具有表達的能力」，陳紀滢主張前二年加強文字基本訓練，鍛鍊寫作力，可開設人物、風景描寫、短篇中篇創作實習等寫作研習課；再由寫作需觸及各種專門知識出發，認為後二年可將心理學、社會學、經濟學等列為必修或選修。此外，因中國新文學發展從形式到內容皆受西洋文學影響，同時不同藝術之間亦有互通之處，他也建議開設西洋文學史、影劇欣賞、藝術論等課程。依陳紀滢理念所擬定的新課程，一改過往以文字、聲韻、訓詁、詩詞曲選、歷代文選等古典文學為主的配置，而有意在學院內建立培養現代文學寫作人才的制度³¹⁹。

陳紀滢對大學文學系課程的修改意見，也獲得穆中南的認同。除了先後在《文壇》第46期〈四月漫談〉、第49期〈對中國文學系的課程修訂意見〉中³²⁰，表達增加現代文學課程的看法，期許教育部與各界關注此議題外，因體制內的課程修訂，教育部往往採納學院內教授古典的學者意見，增加新文學課程的意見因此未能如願³²¹。因應此種情況，穆中南也與陳紀滢合作，在學院外推廣新文藝課程³²²，

³¹⁹ 陳紀滢這篇文章之後，1964年中央日報副刊因刊登某中文系學生投書，表達對中文系學習環境不滿，引起新舊兩派討論中文系問題，致使立法院通過中文系分組。

³²⁰ 穆中南，〈四月漫談〉，《文壇》第46期，1964年4月1日，頁6-7；〈對中國文學系的課程修訂意見〉，《文壇》第49期，1964年7月，頁6。

³²¹ 雖然《文壇》與文藝界人士一再呼籲修訂中文系課程，教育部也曾展開修訂工作，於1965年實施新方案，但修定的結果反而減少新文藝課程，穆中南等人的意見未能實現，也顯示中文系究竟該著重新文學或舊文學、培養什麼樣的人才，主導權還是在研究古典文學的學者身上，學院內的新舊文學之爭，新文學居於劣勢。然穆中南等支持新文學者，也始終未放棄介入體制改革，除了推動學院外的文藝教學外，穆中南亦呼籲主管單位，課程修定應徵求學院內教授、學生意見，同時文學藝術界也應參與討論。穆中南，〈中華文化復興運動下的大學中國文學系〉，《文壇》第79號，（1967年1月1日），頁6-7。

³²² 如穆中南在第52期（1964年10月）編後提到，由中國文藝協會籌辦，陳紀滢擔任班主任的文藝創作研究班開辦，主要針對大學文學系落後，而以短期（半年一期）文學講授、研討的方式，從事新文藝寫作研習，包括大學四年所應學的，但比大學四年所學更具體有效。顯然文協文藝創作研究班創辦的原因之一，在於

凝聚中文系課程改革的呼聲³²³，持續關注、帶動此議題討論，在體制內外拓展新文學教學的版圖。

值得注意的是，雖然同樣支持新文學教學體制化，但在課程修訂之外，也出現古典與現代分組教學或立設文藝系等，不同的改革方案。以穆中南來說，一方面呼籲課程改革，一方面也出現分科的想法，他在〈中華文化復興運動下的大學中國文學系〉中，明白表示不贊同歷來被視為通經基礎的小學為中文系課程重心，同時認為傳統文史不分家的概念，雖有其形成因素，但今日在教學上應放棄此種籠統的教學法，以避免學生經史和文學皆了解皮毛，經史與文學分科教學，各自專門研究更能發揚光大³²⁴。而1968年穆中南赴菲講學時，更出現成立文藝系的說法，顯現他對新文學體制化的觀點轉變。

1968年穆中南受到菲華文友蘇子、施穎洲的邀請，赴菲講學六週，主持一期暑期研習會文藝班，當時他被公推為教授團團長，同去的教授還有教攝影的郎

代替大學中文系培養現代文學創作人才。穆中南，〈編後〉，《文壇》第52期，1964年10月，頁186。

³²³ 如穆中南在第69期（1966年3月1日）編後提到，接到幾位中文系學生來函，發現他們不僅不以讀中文系為榮，反而以讀中文系為最不光榮的事，讀中文系彷彿踏入最不榮譽的黑獄，以此呼籲管理大學教育者與中文系學者放棄成見，改革中文系課程。他有意透過《文壇》版面為中文系同學服務，請同學討論對課程的煩惱和期望，希望募集同學意見再請專家討論，把意見反映給當局，以促成改革。穆中南，〈編後〉，《文壇》第69期，1966年3月1日，頁185。

³²⁴ 1966年中華文化復興運動的展開，意在協助中華民國政府塑造標準文化，藉由強化蔣中正道統繼承者的地位，和當時發起文化大革命、摧毀民族遺產的中共政權對抗。在此情況下，文化復興運動委員會所復興的是經過篩選的「中華文化」，不僅將三民主義與道統連結，同時也重視民族精神教育、宣揚愛國意識。因為以強化道統為主軸，故在學術研究方面，優先註釋儒家經典。《文壇》對於中華文化復興運動的精神與走向，基本上是支持的，但是由穆中南、陳紀滢對大學中文系課程的思考，可以發現在重視經典的同時，他們也介意大學體制內缺乏新文學教學課程，這是《文壇》和當時一般著重經典的大學中文系比較不同之處。參考穆中南，〈中華文化復興運動下的大學中國文學系〉，《文壇》第79號，（1967年1月1日），頁6-7；林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）》，國立政治大學歷史學系，2001年，頁73-126。

靜山先生、美術是梁中銘先生、音樂是汪精輝先生、舞蹈是劉鳳學女士等人。

穆中南在菲講學採用文壇函授學校的教學法與教材³²⁵，並重申對中國文學系課程改革的意見，認為自 1961 年以來，《文壇》的呼籲雖然在輿論界與立法院有相當回應，教育部也曾召集教育界人士討論，然而在 1966 年編訂課程時，教育部仍聘請現任中國文學系系主任及教授為委員，他們以中文系不著重培養作家，增加創作的要求是新舊文學之爭的老問題，研究小學、詩、詞、歌、賦和古文才是中文系正途，否絕增加新文學課程的提案，在這種情況下，讓穆中南思考「從中國文學研究系之外，另闢中國文學創作系」的必要性，希望能在此方面多加研究、實驗，與有相同興趣的學者多討論，等時機成熟呈交當局³²⁶。

事實上，去菲講學之前，穆中南從事相關工作多年，除了從事編寫出版工作外，文壇函授學校十年辦學經驗與淡江文理學院 7 年小說教學，每月閱稿五六百萬字的洗禮下，化簡為繁地統計出 60 多種創作易犯毛病，以及對症下藥的方法，因此對於如何引導學生培養創作能力，有自己一套心得，他將在菲六週講學視為過往研究的驗證，希望透過反覆教學實驗，累積教學成果，為文藝系作準備，顯現穆中南推展文藝教育時，同時著力於體制內外，有意在體制尚未革新前，透過私人的文藝教學研究與實踐，達成文學人才培養的理念，但也始終不放棄學院內新文學的傳承。

從 60 年代初期展開改革中文系教學體制的討論，到 70 年代初獲得初步成

³²⁵ 他在〈六週教學及作業—旅菲記聞之一〉中提到：『我是以講一部「中國文學史」為綱，把中國文學史化為每段的故事，用淺顯的語言說出來，讓學生筆記，一方面練習語言的表達，一方面練習寫作，講過一個段落，再個別的指點他們記錯或漏記的地方，重視文字的洗練。另外我每次都叫來四、五個人，讓他說一個故事或一個感想，再請他們寫出來，來練習寫作。』，所採用的教學法、教材與文壇函授學校相同，可知赴菲講學除了讓穆中南參與菲華作家培養工作外，也使文壇函授學校教學法，得到另一個驗證的機會。穆中南，〈六週教學及作業—旅菲記聞之一〉，《文藝橋》，（台北：文壇社，1968 年），頁 7-8。

³²⁶ 穆中南，〈六週教學及作業—旅菲記聞之一〉，《文藝橋》，（台北：文壇社，1968 年），頁 7-8。

果。中華日報副刊自 1972 年 3 月 10 日至 1973 年 3 月 2 日，針對大學文學教育的得失興革展開論戰，參與討論作家有 38 人之多，讀者也在論戰後期參與討論。新舊文學的支持者，分別就中文系的教學目的、革新與否，以及革新該落實於課程修定、分組，還是設定新系，展開辯論，後因第五次全國教育會議決議增設現代文學系，以及教育部文藝課程小組通過創設文藝系³²⁷，使論戰落幕，也標幟著基於文學教育體制展開的新舊文學角力，新文學陣營體制內佔位成功的軌跡³²⁸。

第三節 建立文學批評機制的嘗試：詩文專欄的設立

為了提昇創作的品質，在古典作品技巧的觀摩、寫作技巧的研討外，《文壇》也重視如何藉由批評提升創作品質。初期《文壇》尚未建立有系統的文學批評制度，除了作品的單篇散論外，以作家的心得分享、文學創作與研究的基本方法為大宗。《文壇》在 91 期改版後，為了建立文學批評的機制，藉批評促進作品藝術提昇，開始邀請作家寫系列專欄，當中較有系統的是紀弦的「每月詩評」與梅遜「每月文壇」專欄。

一、紀弦：由新詩革新轉向詩的民族性

91 期改版後的一個亮點，是從 92 期起開始刊載紀弦的每月詩評專欄。紀弦在第一篇專欄文〈五十六年十二月〉提到，此專欄專門評介一個月內發表的作品，因所參考資料包括雜誌和報紙副刊，為了配合刊物出版時間、多參閱作品，詩評

³²⁷ 此案通過應該和教育部後來召集的編輯小組成員有關，名單可見包括了王夢鷗、顏元叔、余光中、趙滋蕃、文協代表陳紀滢、作協后希鎧等人，文藝界人士努力多時終得以打入教育體制制定的領域，詳細討論可見中華日報社出版《大學文學教育論戰集—中文系和文藝系的問題》一書。（台北：中華日報社，1973 年）

³²⁸ 歷來中文系皆以經學、小學、國學為主流，中文系課程往往缺乏新文學課程，即使有也屬聊備一格，不受重視，《文壇》對中文系課程的建議，以及在體制外從事新文學教育，對於日後新文學課程體制化，甚至中文系與文藝系的劃分，都提供先見之明與推進作用。

與所評詩作間隔一個月，以第一篇詩評來說，評介的是 1967 年 12 月的作品，1968 年 1 月交稿，2 月才發表，之後的時間以此類推。批評方式紀弦希望力求藝術性與社會性並重，不只提出解釋，也對詩提出判斷，雖盡可能就詩論詩，但也不諱言可能帶有個人的好惡，系列文章也是評論者詩觀的展現。

此專欄從 92 期起到 119 期為止，歷時兩年多，紀弦共發表了 26 篇詩評，發表篇章如下：

期號	篇名	日期	頁數
92	五十六年十二月	1968 年 2 月	頁 12-15
93	五十七年一月	1968 年 3 月	頁 8-11
94	二月詩壇	1968 年 4 月	頁 20-23
95	三月詩壇	1968 年 5 月	頁 14-17
96	四月詩壇	1968 年 6 月	頁 12-15
97	五月詩壇	1968 年 7 月	頁 42-45
98	六月詩壇	1968 年 8 月	頁 16-19
99	七月詩壇	1968 年 9 月	頁 14-18
100	八月詩壇	1968 年 10 月	頁 9-11
101	九月詩壇傷離別	1968 年 11 月	頁 18-21
102	十月詩壇詩萬丈	1968 年 12 月	頁 30-33
103	十一月的檢閱式	1969 年元旦號	頁 12-14
104	十二月的總結論	1969 年二月號	頁 9-11
105	一個新的開始	1969 年 3 月	頁 27-29
106	春天的好消息	1969 年 4 月	頁 12-14
107	三月份的成就	1969 年 5 月	頁 7-9
108	四月份的話題	1969 年 6 月	頁 14-16
110	五月的粗獷美、六月的工筆畫	1969 年 8 月	頁 16-19
112	七月裡的友情與盛會	1969 年 10 月	頁 6-7
113	九月詩壇一瞥	1969 年 11 月	頁 20-22
114	十月詩壇漫步	1969 年 12 月	頁 8-10
115	遺憾的十一月	1970 年 1 月	頁 26-27
116	靜靜的十二月	1970 年 2 月	頁 19-20
117	七十年代的第一個春天	1970 年 3 月	頁 16-18
119	苗苗條條的二三月	1970 年 5 月	頁 7-9

紀弦的文章以《新文藝》、中華日報副刊、青年戰士報新文藝副刊、《文壇》

和《笠》雙月詩刊等，報刊雜誌所刊載的詩作為主要批評對象，對於作品的細部批評不多，偏向主觀式散論，僅針對部分詩作提出改善意見，但往往未具體說明何以需要修改，使讀者無法明確瞭解其評詩的標準。專欄開闢之初，藝術性與社會性並重、就詩論詩的期許，顯然未能實現。紀弦比較著重討論「現代詩」的定義及其發展走向，比較沒談到藝術性本身的問題。

紀弦的詩評專欄主要還是以闡述此時期的詩觀為主。針對讀者詢問自由詩和現代詩的問題，因使用上的不便，紀弦此時不再堅持取消「現代詩」之名，代之以「新自由詩」的主張，此時期對「新詩」的定義是形式上是「自由詩」，精神上是「現代詩」³²⁹，認為新詩之新，在於工具之新（反格律束縛的自由詩）和精神之新，只有新詩外貌，沒有新詩內在精神不可稱之新詩。故以徐志摩為代表的新月派因講求格律至上，不可稱為新詩，實際上仍是舊詩的一種。而所謂現代精神指得是愛國、愛自由、反共、反侵略，以及現代人對事物的看法和想法。探索新詩境的同時，也需注意詩的民族性。雖然強調新詩包括形式和精神上的革新，但他也承認不是所有人能達到此標準，他自己的詩也不符合「現代精神」，只是能符合自由詩的形式，也因為詩壇有資格被稱為精神上的現代詩寥寥無幾，因此他認為許多人不喜用「新詩」一詞而硬要標榜現代詩，只是追求時髦³³⁰。

他批評現代主義者排他，以無所表現為美，卻文字不通、詩才貧乏、故作神秘，紀弦認為這些人是歐洲達達派的投胎，反對為技巧而技巧³³¹，表明「新詩雖要寫得新一點，但要新得有道理」，無法支持無道理的前衛³³²，也認為詩的現代化不等於文字不通，文字不通的新詩是偽詩。

紀弦強調大植物主義的確立，讓每個詩人有獨自的風格，但也不反對風格相近的詩人組成集團去從事活動³³³，但期待創作自由的同時，他也批評許多「前衛

³²⁹ 紀弦，〈三月詩壇〉，《文壇》第 95 期，1968 年 5 月，頁 14-17。

³³⁰ 紀弦，〈三月詩壇〉，《文壇》第 95 期，1968 年 5 月，頁 14-17。

³³¹ 紀弦，〈十二月的總結論〉，《文壇》第 104 期，1969 年二月號，頁 9-11。

³³² 紀弦，〈四月詩壇〉，《文壇》第 96 期，1968 年 6 月，頁 12-15。

³³³ 紀弦，〈十月詩壇漫步〉，《文壇》第 114 期，1969 年 8 月，頁 8-10。

份子」多半帶有游離現實、藐視人生的虛無主義傾向，認為詩的主題雖不一定要以反共愛國為主題，但現代主義者誨淫縱慾，在自由天地唱起反共反調，並不可取³³⁴。

談到抒情與主知的分類，此時紀弦不再如同 50 年代初期強調主知，反而認為抒情與主知只是理論上相對的區分，沒有絕對的抒情，也沒有純粹的主知，只是一首詩的百分比更多含有抒情或主知的成分。而且抒情與主知，亦非藉以劃詩的新舊或現代與傳統³³⁵。因此他贊成羅行的〈有情世界〉（詩隊伍第 30 期）的觀點，以為「強調主知，只是不要那些感情的告白；不要那些刺激反應式的情緒的反射，和無病呻吟的表面上浮泛之情。然而，我們的情感要深深的紮根，要聽取那心靈深處幽幽的迴響。抒情是一條迂迴冗長的坦途，但卻能確實的到達詩的淨土。把玩現代魔術，故弄玄虛，或說幾句俏皮話，只能炫惑讀者，逞快一時。而抒情的佳作，卻像地窖的美酒，日子越久，更是香醇」。³³⁶

和主編《現代詩》時提倡新現代主義相比，紀弦此時的詩觀似乎不再著重新詩的革新，因此有寫詩的青年希望紀弦能堅持當時的立場，他的回應是認為今日的詩壇已經整個現代化，以前反新月派、反浪漫主義，所謂新詩的再革命運動已告一段落。而如今他批評一些標榜「現代詩」者，並非改變立場，而是發現許多魚目混珠之輩，文字不通又毫無詩味，只是趕時髦。詩壇雖已現代化，但許多人都是舊的現代主義化，只是西洋二十世紀初期詩的翻版，並未做到中國的現代主義化，也就是新現代主義化。他認為新現代主義要求的是此時此地的詩，是民族文學，凡文學必為民族文學，唯其是民族的，方有可能成其為世界的，相較於以往強調革新，此時更強調詩的民族性³³⁷。

³³⁴ 紀弦，〈五月的粗獷美〉，《文壇》第 110 期，1969 年 8 月，頁 16-19。

³³⁵ 紀弦，〈六月的工筆畫〉，《文壇》第 110 期，1969 年 8 月，頁 16-19。

³³⁶ 紀弦，〈九月詩壇一瞥〉，《文壇》第 113 期，1969 年 11 月，頁 20-22。

³³⁷ 紀弦，〈十月詩壇漫步〉，《文壇》第 114 期，1969 年 12 月，頁 8-10。

二、梅遜：推崇簡潔自然的散文美學

與紀弦「每月詩壇」同時期，梅遜在《文壇》執筆「每月文壇」，從第 93 期到 108 期之間，共發表 16 篇文章，發表篇章如下：

期號	篇名	日期	頁數
93	讀余光中「地圖」	1968 年 3 月	頁 17-19
94	讀梁實秋「由一位廚師自殺談起」	1968 年 4 月	頁 24-26
95	讀陳之藩「寂寞的畫廊」	1968 年 5 月	頁 11-13
96	讀趙雲「微塵中的世界」	1968 年 6 月	頁 9-11
97	讀季薇「社戲」	1968 年 7 月	頁 39-41
98	讀劉靜娟「初為人母」	1968 年 8 月	頁 20-22
99	讀思果「結局」	1968 年 9 月	頁 19-21
100	讀夏菁「東方少年的煩惱」	1968 年 10 月	頁 6-8
101	讀蕭白「兒事成追憶」	1968 年 11 月	頁 16-17
102	讀姚宜瑛「搶親」	1968 年 12 月	頁 25-17
103	讀琦君「聖誕夜」	1969 年元旦號	頁 21-23
104	讀百木「過年」	1969 年二月號	頁 12-14
105	讀曉風「我喜歡」	1969 年 3 月	頁 30-32
106	讀周春堤「負荷」	1969 年 4 月	頁 15-17
107	讀康芸薇「天神與天使」	1969 年 5 月	頁 10-12
108	讀趙爾心「談中國電影」	1969 年 6 月	頁 17-21

和紀弦品評報刊多篇詩作不同，梅遜每月只選一篇文章精讀賞析。他的文評採用文本細讀的方式，透過逐段分析導讀文章，帶出他對好散文如何寫作的看法。他並未特別說明評選的原則，但由選文少有惡評，且行文中不時重提他的散文觀點，與散文經營技法，可知選文如同驗證他文學觀的範本。梅遜文評在《文壇》刊載完畢之後，附同選文與文評集結成《散文欣賞》一書，由仙人掌出版社出版，也可說明此系列文章，具有引導讀者入門散文寫作與賞析的性質。

梅遜推崇簡潔自然的散文美學，他在第一篇文評〈讀余光中「地圖」〉³³⁸，就提出對散文的看法：認為散文雖是最自由的文體，但有其法度。因散文可說是作者心靈赤誠的坦露，由散文最能看出作者的為人，故散文作者應要修養學識性情，使文字簡潔自然。基於此點，他以為余光中散文雖有詩意，但由文章中流露對別人批評的介意，顯得氣量狹窄，且太著意雕琢字句，詩化的文句雖美，但卻遠離口語，不夠自然。

第二篇文章接著提出他欣賞的散文家典型—梁實秋。他評價梁的散文「文句晶瑩光潤，讀起來順口，聽起來順耳，看起來舒服，沒有累贅的形容詞，沒有故意賣弄、佻屈聱牙的地方」，提出「散文最高的境界是沖淡雋永；而目前的時尚卻趨向於纖巧穠豔，多在辭藻上做功夫，顯出一種不健康的病態美」，重申散文以簡潔自然為尚的觀點。之後每篇文章一再重述此觀念，可見這是他對文學一貫的看法。強調簡潔自然、忌諱刻意字句雕琢，是因為他認為文字是讀者進入作者心靈的一道橋樑，必須讓讀者能順利通過，故意炫奇賣弄，把文字寫得彀扭，增加讀者不必要的負擔，也削弱的表現力。

但這不代表他認為文學應該無視文字技巧，而是力求「韻致自然，不著痕跡」。每篇文評在導讀文意之外，著重說明作者採用哪些散文的技巧，而能經濟自然的為文。以說理文來說，應有獨特觀點，否則便失之平淡。如梁實秋〈由一位廚師自殺談起〉，由法國廚師被權威刊物取消兩顆星榮譽，因而自殺的事件出發，反駁「自殺是弱者行為」的普遍觀點，提出重視榮譽感的特殊觀點，因特殊論點使文意集中，而能給予讀者反思空間³³⁹。

同樣闡述哲理，趙雲〈微塵中的世界〉描寫一個小女孩觀看世界的獨特感覺，連創造他的父親也無法了解，因她是獨立的個體，有自己看世界的方式，以此說明生命的神秘。採用第三人稱，但與傳統形式不同，作者不是站在介紹人立場，

³³⁸ 梅遜，〈讀余光中「地圖」〉，《文壇》第93期，1968年3月，頁17-19。

³³⁹ 梅遜，〈讀梁實秋「由一位廚師自殺談起」〉，《文壇》第94期，1968年4月，頁24-26。

向讀者交代人物言行思想，而是引導讀者直接進入人物心靈，將人物意識、行為和外界景物交織一片，使人物更立體，發揮意識流寫法的優點。

以女孩和父親去海邊路途中，經過青竹籬墳地時，女孩低頭尋找籬邊野花的段落為例：

風吹著陽光，一切都顯得晃晃蕩蕩，那小女孩低著頭找尋籬邊的野花，可憐的小草已經萎黃了一個好長的冬天，幾片黃葉、紅葉，從半空飄下來，她撿起一片看看，又很慎重地把它放回地上，我只要一朵野花，黃色的紫色的都好。可是沒有，我一朵都找不到。哦，一團茸茸的白毛，小白狗！她小心翼翼地折下來，嘟著嘴吹著，讓那些茸毛寶寶承著陽光，旅行到好遠好遠的地方。

將小女孩的意識、行為和外界景物融成一體，描寫景物、行為時，也寫出女孩對外在事物的感應³⁴⁰。

至於記人的散文，切忌寫成流水帳，必須選擇最有價值、代表性的事情，才能夠鮮明有力地刻劃出一個人的形象，寫就簡鍊優美的散文。如琦君〈聖誕夜〉對韋先生的描寫，琦君與韋先生相處多年，回憶中的事件必然很多，如果全部羅列不免雜蕪。這篇文章先以韋先生與學生相處的幾則小故事，勾勒韋先生慈愛，寬恕的教育者形象，後半部再描述韋先生病危前，仍掛心學生課業，不願學生擔憂病情，面對死亡平和安詳的態度。藉由故事的敘寫，傳神地描繪出記憶中不滅的師尊形象³⁴¹。而康芸薇〈天神與天使〉抒寫情變，則把握事有詳略的原則，握住重點集中描寫，省略無關緊要的枝節。如寫情侶黃昏時分散步橋頭的情景，既是要描寫愛侶的感情糾葛，而非河邊景色，對於河上風光，橋頭攤販就不瑣碎描述³⁴²。

³⁴⁰ 梅遜，〈讀趙雲「微塵中的世界」〉，《文壇》第 96 期，1968 年 6 月，頁 9-11。

³⁴¹ 梅遜，〈讀琦君「聖誕夜」〉，《文壇》第 103 期，1969 年元旦號，頁 21-23。

³⁴² 梅遜，〈讀康芸薇「天神與天使」〉，《文壇》第 107 期，1969 年 5 月，頁 10-12。

當敘寫事務繁多時，則該把握事物間的關連性，如曉風〈我喜歡〉條列三十多件她喜歡的日常事物，卻不致變成流水帳，因為她在文章開頭，以一語總起全文，中間透過喜歡之事直接、間接的關連性，層層鋪展，因此所述之事雖多，卻層次分明，縮合於「我喜歡」這條線路上，如群峰競起的山脈，曉風對生活美好事物的細膩觀察與熱愛，也自然流露於文字之間³⁴³。

對散文技巧的分析，不在文字雕琢，只是尋求更適切表達作者內在性靈的方法。對梅遜而言，散文的欣賞雖包括玩味表達的技巧，「但這技巧並不是外在的模擬做作，而是作者內在性靈的直接流露。所以，樸質純真，沖淡雋永，是最好的散文。」，太不注意文字或太過注意文字，都不能適切表達作者性靈。梅遜稱許平實寫法才是「散文的極峰境界」，即使是反共文學亦是如此。如百木〈過年〉描寫大動亂中一個小家庭的不幸遭遇，雖是反共作品，但沒有激昂口號、誇張描寫，只是平實敘述一個小故事，由一位母親炸糯米團這樣生活中的小事，追憶丈夫、兒子相伴身邊的往事，以及女性平淡安和的半生，如何因「解放」而風雲變色。但文章並未多費文筆描寫解放後的政治景況、世局變動，或丈夫因階級身分被鬥的情況，而透過油鍋邊熱鬧溫馨轉為孤冷淒清的今昔對比，將亂世中家庭崩毀的悲哀娓娓道來，使讀者的心靈產生共鳴³⁴⁴。

梅遜雖然認為散文應用於抒發作者性靈，但也同意文藝作品所要求的是真實而不是事實，文藝的真實是人物性格的統一，故事發展的合理，使我們讀了之後會覺得其人其事的確存在，沒有必要過於強調所寫的是否是事實，太遷就事實，反而阻礙作者運用想像力去充分處理題材。³⁴⁵ 他分析康芸薇「天神與天使」的第一人稱敘事時，指出「除了自傳和紀實的作品，作者是很少完全寫自己的。讀者常常將文中的第一人稱，以為就是作者講他自己的故事，這乃是一種錯覺。」可知他雖然抱持文如其人的觀點，但也並不認同僵化的文學反映論。

³⁴³ 梅遜，〈讀曉風「我喜歡」〉，《文壇》第 105 期，1969 年 3 月，頁 30-32。

³⁴⁴ 梅遜，〈讀百木「過年」〉，《文壇》第 104 期，1969 年二月號，頁 12-14。

³⁴⁵ 梅遜，〈讀周春堤「負荷」〉，《文壇》第 106 期（1969 年 4 月），頁 15-17。

三、鄭明嫻：運用古典文學素養評析現代散文

紀弦和梅遜的評論專欄結束後，有一陣子都是零散的書評，其中刊登谷瑞華的畢業論文〈張秀亞的散文〉³⁴⁶比較特殊外，一直到 189 期開始刊登鄭明嫻散文評論³⁴⁷後，才又開始連載文學批評的專欄。相較於梅遜的文評，鄭明嫻的文評更深入、具體，文章篇幅也較長。梅遜的文評類似文章導讀，論述時著重強調自我的文學觀點，因此他提供的建議也是不證自明的。而鄭明嫻批評現代散文時，則借助中國文學的學養與分析用語來評析作品，重視中國舊文學的現代運用。她分析琦君散文時，指出琦君文字功力高，是脫胎於中國舊文學的素養，主張「要寫好白話文，必得以中國舊文字做根基，兩者可以相輔相成，相得益彰的。中國新文學的歷史尚短，而舊文學的寶藏無窮，能加以開發利用的人太少，不能不說是一項遺憾！」。然而，擁有古典文學的底子，不一定就能寫好白話文，對於舊文

³⁴⁶ 編者在篇首提到作者谷瑞華是輔仁大學中文系夜間部應屆畢業生，這篇文章是她新文藝課的畢業論文，編者認為她雖未提出批評意見，但用歸納分析的方法，將張秀亞的散文精華和寫作經驗介紹出來，故仍很珍貴。此篇論文的刊載，可證明《文壇》樂於鼓勵新人寫作。全篇論文主要是引述張的作品與自序成篇，由作品探討作者的思想內容，並從形式上分析張秀亞散文的寫作技巧，對於讀者瞭解張的創作圖景有所助益，缺點如編者所言，比較看不到論者的批評意見。參考谷瑞華，〈張秀亞的散文（一）〉，《文壇》第 183 期，1975 年 9 月 1 日，頁 31-44；〈張秀亞的散文（二）〉，《文壇》第 184 期，1975 年 10 月 1 日，頁 62-86；〈張秀亞的散文（三）〉，《文壇》第 185 期，1975 年 11 月 1 日，頁 32-52。

³⁴⁷ 發表篇章包括：鄭明嫻，〈談琦君的散文〉，《文壇》第 189 期，1976 年 3 月 1 日，頁 34-42；〈評介白辛的散文〉，《文壇》第 190 期，1976 年 4 月 1 日，頁 10-18；〈評「余光中散文集」〉，《文壇》第 191 期，1976 年 5 月 1 日，頁 6-18；〈析評白辛的「西窗外」〉，《文壇》第 192 期，1976 年 6 月 1 日，頁 23-25；〈評劉靜娟〉，《文壇》第 193 期，1976 年 7 月 1 日，頁 20-22；〈從「公車世界」說起—談諷刺散文〉，《文壇》第 196 期，1976 年 10 月 1 日，頁 32-34；〈評季季「你底呼聲」〉，《文壇》第 198 期，1976 年 12 月 1 日，頁 14-15；〈評余光中「地圖」的結構〉，《文壇》第 200 期，1977 年 2 月 1 日，頁 36-38；〈從余光中「聽聽那冷雨」談散文的感覺性〉，《文壇》第 202 期，1977 年 4 月 1 日，頁 22-25。

學遺產，必須入乎其內又出乎其外。鄭明嫻認為許多中文系教授古典底子深厚，但少寫白話文，一旦寫起來又全然三十年代風味，因此能像琦君這般能入能出可謂可貴³⁴⁸。

鄭明嫻運用舊文學學養評析現代散文，其實也是融傳統於現代的一種嘗試。她批評現代散文時，不時援引古典詩文、修辭方式，如評白辛散文時，引王國維「客觀之詩人不可不多閱世，閱世愈深則材料愈豐富變化……主觀之詩人不必多閱世，閱世愈淺則性情愈真」，說明縱然白辛寫作題材不夠寬廣，但生活範圍狹窄，影響寫作多寡，但不影響作品本身的深淺度，建議生活圈狹窄的人，可以從性情率真、感受深入著手，重要的是在技巧上求變化。由此點出白辛的毛病在於用同樣角度描寫同樣題材，而有重複雷同的缺失。此外，評白辛散文時，她也提到古人作文特別講究章法結構經營，今人似乎比較不強調，但鄭認為在意境和文字上鍛鍊外，在章法上下功夫，會使散文更無懈可擊。由古人為文的優點，給予作者修改意見，指出白辛散文架構多是有一主題，再綴合各片段成篇，雖並無不可，但結構太簡單，她認為不適合成為一個散文家作品的主流³⁴⁹。

鄭明嫻運用古典修辭時，流露她對結構經營、文辭鍛鍊的重視，白辛和余中生成都因為結構不夠緊密而被批評；琦君文筆雖為她所讚賞，但她也指出琦君撫今追昔的文章，習慣在往事敘寫之外，在文章末尾由作者跳出來補充說明，而有畫蛇添足之弊。

四、趙天儀：著眼詩藝經營的詩評

文評專欄有鄭明嫻接棒，每月詩評也有詩人趙天儀接續經營，趙天儀的詩評與鄭明嫻文評共同的趨向，皆是能針對作品提出自圓其說的論述，讓批評回歸作品本身，點出創作者風格特色之餘，也指出提昇作品藝術性可以努力的方向。

³⁴⁸ 鄭明嫻，〈談琦君的散文〉，《文壇》第 189 期，1976 年 3 月 1 日，頁 34-42。

³⁴⁹ 鄭明嫻，〈評介白辛的散文〉，《文壇》第 190 期，1976 年 4 月 1 日，頁 10-18。

趙天儀在《文壇》發表的詩評共 22 篇，篇名如下：

期號	篇名	日期	頁數
189	現實的邊緣—評鄭炯明詩集 「歸途」	1976 年 3 月 1 日	頁 26-34
190	兒童詩的創作境界	1976 年 4 月 1 日	頁 20-35
191	兒童詩的拓荒精神	1976 年 5 月 1 日	頁 32-39
192	童心、愛心與詩心	1976 年 6 月 1 日	頁 26-29
194	現代詩的音樂性	1976 年 8 月 1 日	頁 10-15
196	匯流的浪花與漣漪	1976 年 10 月 1 日	頁 22-23
196	詩的創作：把握詩與清醒自覺	1976 年 10 月 1 日	頁 51
197	詩、愛情與人生	1976 年 11 月 1 日	頁 62
198	通過意象的表現	1976 年 12 月 1 日	頁 20
199	白描、典故與暗示	1977 年 1 月 1 日	頁 23
200	語言成功的表現	1977 年 2 月 1 日	頁 34
201	唯美、寫實與造境	1977 年 3 月 1 日	頁 65
202	從感動出發	1977 年 4 月 1 日	頁 33
203	寫實與造境	1977 年 5 月 1 日	頁 32
204	人生真諦的追求	1977 年 6 月 1 日	頁 25
205	詩的表現與反省	1977 年 7 月 1 日	頁 42
206	開拓詩的新領域	1977 年 8 月 1 日	頁 28
207	詩的創造與結構	1977 年 9 月 1 日	頁 25
208	感情、題材與表現	1977 年 12 月	頁 30-31
209	詩需要大我的生命	1977 年 11 月	頁 25-26
210	創造有意義的精神活動	1977 年 12 月 1 日	頁 8
211	詩不只是青春的文學	1978 年 1 月 1 日	頁 26

趙天儀的詩評起初以詩集評析和詩質構成要素探討為主，討論範圍並未聚焦於《文壇》的作品。但從 196 期開始，趙天儀固定執筆「每月詩評」專欄，選取《文壇》當期刊載的詩作為討論對象，和紀弦綜論多份報刊作品，涉及詩壇發展趨向的批評不同，趙天儀的詩評為《文壇》所登詩作，建立了自我批評的機制³⁵⁰。

³⁵⁰ 趙天儀本身是詩人，也是大學教授、詩評家，莫渝認為趙天儀的作品奠基於鄉土、本土，而古繼堂則指出趙天儀注意作品的社會性、時代性和批判性，同時也很注意作品的美學表現，趙天儀本人也曾提到自己對詩創作的看法，是方法論和精神論並重，作品固然要包括對人生觀、世界觀的反省，但修詞技巧的錘鍊同

如第 198 期〈通過意象的表現〉³⁵¹提到詩的要素包括情感、節奏、意象和意義等等，其中詩透過意象的表現，能夠使詩更凝聚突出，詩失去意象表現便會失去張力，而當期的「文壇詩選」即針對作者詩作的意象經營來批評、建議，詩論配合詩例的評論方式，直接指出創作者詩作不夠圓熟之處。在意象經營之外，趙天儀也注意到有些詩人過於追求意象而忽略整首詩的結構經營，造成現代詩有佳句無佳篇的流弊，提醒我們詩要追求意象，但意象還需音響、意義、情感相配合。

³⁵²

趙天儀論詩基本上著眼於詩創作的根本，即詩所以是詩所應具備的本質、要素，並透過詩例證明其觀點。詩作的批評實踐，即以詩質的有無為批評標準，對詩人的創作提出實質的建議之外，也歸納詩創作上常見的缺點，有助於讀者掌握詩創作的特點，和創作上可能遭遇的盲點。由他的詩論可知他重視詩的藝術經營，但同時也認為在適當的表現技巧與真摯的內容間取得平衡，才是好的現代詩作品³⁵³。

第四節 小結：推進和禁制力量並存

為了改善反共文學八股化的窘境，《文壇》同時透過外國文學譯介和中國文學研究，汲取文學創作養分，然而，以寫實主義為主，吸收其他流派技巧的譯介

樣重要，他在《文壇》的詩評雖然沒有特別突出社會與批判性的面向，但呼應他形式與內容並重的詩觀，透過詩作的具體評析，他也同時教導讀者如何寫詩與鑑賞。參考莫渝，〈秋收後的田野－讀趙天儀的詩〉，收錄於《趙天儀全集·詩卷》，台南市：國立臺灣文學館，2010年9月。

³⁵¹ 趙天儀，〈通過意象的表現〉，《文壇》第 198 期，1976 年 12 月 1 日，頁 20。

³⁵² 趙天儀，〈詩的創造與結構〉，《文壇》第 207 期，1977 年 9 月 1 日，頁 25。

³⁵³ 第 208 期〈感情、題材與表現〉提到詩創作要有真摯感情、新鮮題材，加上適合的表現形式。第 209 期〈詩需要大我的生命〉指出技巧至上（容易華而不實）和題材至上（流於口號）都有缺點，我們需要的現代詩是樸實準確的表現技巧，真摯而充實的實質內容。參考趙天儀，〈感情、題材與表現〉，《文壇》第 208 期，1977 年 12 月，頁 30-31；趙天儀，〈詩需要大我的生命〉，《文壇》第 209 期，1977 年 11 月，頁 25-26。

路線，究竟如何實行，缺乏方法論的說明，如同朱芳玲所論，反共作家想要同時取法不同的外國文學流派，卻忽略不同流派各具特色且可能互相對立，對於西方文學思潮的理解，顯然不足。³⁵⁴雖然《文壇》介紹外國文學思潮時，其實有顧及思潮發展的歷史文化背景，但編者和許多作家看重的是心理分析技巧，偏重技巧面的學習，穆中南全盤瞭解再學習的初衷，顯然未能實踐。即使就心理分析技巧的學習來說，《文壇》參與建構的赤黃黑文學禁制標準，也限制作家挖掘潛意識的內容，因此文學譯介對反共文學的發展，幫助恐怕有限。

事實上，反共文學八股化，固然因為大量生產致使許多作家未能顧及文學藝術經營，但作家們不能從思想面深化反共題材，客觀地剖析國共衝突的歷史因素與後果，透過作品本身的豐厚，自然呈現反共意識形態的合理性，反而一再重複共黨分子的刻板描寫，使作品成為概念先行的載體，缺乏陌生化的安排自然無法給予讀者新的審美體驗³⁵⁵。然而，反共政治意識型態不一定是造成作家自我重複的原因³⁵⁶，畢竟任何作者與作品皆有潛在的政治意識，我認為反共文學八股化的癥結，其實在於戒嚴體制下的文學環境，雖然以反共為文藝政策，但卻不允許具有批判性的反共作品，因為這種作品訴求反共的同時，也指出國民黨自身的缺點³⁵⁷，究竟是反共還是批判黨？敵我劃分不夠明確的作品，無法見容於國民黨政

³⁵⁴ 朱芳玲，《被壓抑的台灣現代性：六〇年代台灣現代主義小說對現代性的追求與反思》，國立台灣師範大學國文研究所博士論文，2007年，頁75。

³⁵⁵ 此即李經批判文藝政策的弊端時所提到的，過於偏重文學的應用性，限定作品應該表達某種思想，往往導致作品思想的膚淺化與簡陋化，而無法引起讀者的共鳴，這才是政策主導下的反共作品讓人詬病之處。參考李經，〈從文藝的應用性談文藝政策〉，《自由中國》第10卷第3期，1954年，頁25-26。

³⁵⁶ 意識型態和文學的關係，我贊同呂正惠在分析七、八〇年代現實主義小說所言，意識形態強烈不見得產生不了偉大的文學，只是七、八〇年代現實主義小說，讓意識形態太過於限制小說的結構與人物行動，而不是讓小說情節自然地去呈現意識型態，呂正惠認為台灣的現實主義明顯的錯誤，在於太強調意識形態的正確性。雖然反共文學和七、八〇年代現實主義小說，政治意識型態截然不同，但同樣有過份突出意識型態的問題。參考呂正惠《戰後台灣文學經驗》，頁49-73。

³⁵⁷ 不符合官方期待的反共作品，往往命運坎坷，如姜貴《旋風》曲折的出書過程與穆中南《大動亂》被禁，皆是因為小說中敵我立場曖昧，雖是反共作品，但

府，在查禁制度的威脅下，大大限制了作家們深化反共題材的空間。

儘管《文壇》的中外文學介紹，不見得對反共文學發展有幫助，但外國文學譯介確實持續提供大量的外國作品，讓讀者觀摩、欣賞³⁵⁸，雖然因為篇幅限制，文學雜誌作家作品譯介往往只能選取代表作，但《文壇》在刊物經營穩定時期，銷量大且刊物厚大、能容納較多的譯作，比起一般銷量少的同仁刊物，對於非學院的讀者應能產生較大的影響力³⁵⁹。而中國文學介紹方面，介紹方式雖比同時代的《現代文學》傳統，卻也提供非學院的讀者，建立中國文學知識脈絡的機會，而體制內外對白話文創作教學的努力，以及建立文學批評機制的嘗試，對於以文學為志向的讀者，也提供有系統的入門管道，從這些方面來看，《文壇》的中外文學譯介仍是有貢獻的。

此外，文學傳播的初衷，和最後達到的效果，往往未必一致，就《文壇》對文學思潮的傳播來說，《文壇》為了解決反共困境而介紹中外文學，但最後達到

同時也批判了國民黨的惡行或缺失。參考應鳳凰〈「反共+現代」：右翼自由主義思潮文學版—五〇年代台灣小說〉，收錄於陳建忠等合著，《台灣小說史論》，台北：麥田出版，2007年，頁111-195。應鳳凰，〈《自由中國》、《文友通訊》作家群與五〇年代台灣文學史〉，收錄於彭小妍編《文藝理論與通俗文化》，台北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1999，頁105-138。

³⁵⁸ 不過《文壇》的外國文學譯介，也犯了戰後台灣西文作品譯介常見的問題，即是許多作品未能清楚註明譯作作者的毛病。呂正惠談戰後台灣的西方文學翻譯時，曾提到60年代前因經濟尚未復甦，出版的譯作以重印、重排大陸時期的舊譯為主，但受限於政治禁忌，原來譯者名字不是被略掉，就是隨便找個名字取代，故此時期的譯作常有版權、譯者不清楚，或譯作品質參差不齊的缺點。就《文壇》的外國文學譯介來說，雖已開始採用學者專家的新譯，希望提高譯作品質，但《文壇》中仍有許多譯作，未清楚註明譯作的來源或原作者的背景，造成進一步細緻研究的困難。參考呂正惠〈西方文學翻譯在台灣〉，收錄於封德屏主編，《台灣文學出版—五十年來台灣文學研討會論文集（三）》，行政院文化建設委員會出版，1996年，頁237-252。

³⁵⁹ 相對於《文季》、《現代文學》這樣的文學小雜誌，《文壇》的銷售範圍較廣，且91期改版後針對一般讀者調整譯介內容，非學院的讀者要接觸外國文學，《文壇》是內容較平易近人且容易取得的刊物。參考羅秀菊，〈「文季」文學史地位之探究〉，國立政治大學中國文學系碩士論文，1997年，頁96。

的效果，卻不完全由刊物意識型態主導。支持主導文化的習性，造成對外國文學側重技巧面的學習，有意抗拒現代主義批判的面向，而限制心理分析技巧的表現尺度，但《文壇》介紹的外國文學暗藏批判的火種，只是《文壇》編者刻意漠視或未能讀出，雖然在當下的時空中，因為文學環境中的禁制力量，無法完全發揮力量，卻給讀者留下鎖不住的文學暗示。《文壇》的中國文學介紹亦是如此，依循中文系傳統，著重文學脈絡和知識的介紹模式，以及用「匪情描寫」的框架詮釋三十年代文藝，皆和《文壇》傾官方的位置有潛在關聯，甚至《文壇》致力於寫作入門教育，也為了培養支持反共的寫作人才。然而，即使初衷是為了反共，但《文壇》的文學教育卻不限於支持反共的人才可享受，而向任何有志於創作者開放。



第四章 禁制與逸離：《文壇》情慾書寫的限制與模式

第一節 觸碰界線：從《心鎖》事件談起

上一章談外國文學譯介時，提到《文壇》所支持建立的禁制系統，對現代主義文學批判性的限制，這一章則著眼於《文壇》編者重視學習心理描寫技巧時，選錄了許多觸及情欲心理的作品，但刊物及文學環境的禁制性使作家書寫此主題受到侷限，可以探討的是文學環境潛在限制，如何影響 60 年代情慾心理書寫的尺度，形塑何種形態的情慾書寫，又排斥怎樣的情慾表現方式。

這個問題可以從郭良蕙 1962 年 1 月 4 日至 6 月 19 日在徵信新聞「人間副刊」連載的《心鎖》，及其所引起的爭議談起。廖淑儀在她的研究曾經討論過《心鎖》論戰的始末，說明《心鎖》在 1963 年被內政部查禁，被當時掌握文壇資源的中國文藝協會、台灣省婦女協會開除，文壇的前輩女作家謝冰瑩、蘇雪林又分別發表了〈給郭良蕙女士的一封公開信〉³⁶⁰、〈評兩本黃色小說：江山美人與心鎖〉³⁶¹ 二文，開啟傾官方文人對《心鎖》和郭良蕙其人一系列的批判，在批判「性」描寫、「亂倫」的背後，其實可看出這些作家如何透過形塑輿論，協助反共父權鞏固秩序，以及秩序立基於女性貞潔、無欲的形象與行為舉措的確認³⁶²。

在《心鎖》論戰中，《文壇》雖然不是最早帶頭批判《心鎖》的團體，但卻延續戰鬥文藝運動壯大運動聲勢的策略，主動匯聚各界人士的批判意見，營造各界人士都認為《心鎖》破壞社會秩序，政府不該放任作家濫用創作自由的輿論，試圖證明查禁《心鎖》是眾人的共識，而非政府限制自由的舉措，協助反共父權

³⁶⁰ 謝冰瑩，〈給郭良蕙女士的一封公開信〉，原刊於《自由青年》第 337 期，1963 年 5 月，收錄於余之良編《心鎖之論戰》，五洲出版社，1963 年 12 月，頁 1-5。

³⁶¹ 蘇雪林，〈評兩本黃色小說：江山美人與心鎖〉，原刊於《文苑》2:4，1963 年 5 月，收錄於余之良編《心鎖之論戰》，五洲出版社，1963 年 12 月，頁 6-17。

³⁶² 廖淑儀，《被強暴的文本——論「心鎖事件」中父權對女／性的侵害》，靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2003，頁 14-26。

重新鞏固倫理，試圖撲滅《心鎖》在連載發行期間所留下的文學暗示。

除了前行研究已指出《文壇》對文學環境禁制性的支持外，本文主要著重此刊在批評《心鎖》過程中，流露對新技巧運用、情慾書寫的矛盾看法。

郭良蕙在〈我寫《心鎖》一初版後記〉中提到她注意到藝術革新的大趨勢，而有意在文學上追求創新，但並非學習哪種派別，只是受此潮流啟發，而嘗試省略寫景、服裝、室內陳設等外部描寫，而偏重於人物對事物的感受以及心理變化。此外，也反駁《心鎖》中的性描寫是淫穢、騙稿費，她認為作品中觸及性的主題，在外國作品已屢見不鮮，但並沒有人提出來表示不滿，雖然她也不贊成作品中刻意強調性描寫，但如果情節發展需要，則沒有必要避免。³⁶³

針對此說法，穆中南〈一個反常的現象—「心鎖」事件〉一文，批評郭良蕙自稱使用新技巧，是藉由標榜「新」，為黃色作品掩護，穆中南認為她所認識的「新」幼稚而錯誤，不認可她運用新技巧的方式，對於有人認為此書是揭露社會黑暗面，感到不以為然。他認為雖然黑暗面可寫、性可寫，但「要看為什麼而寫，寫到什麼程度，為求低級趣味甚至為刺激銷路而連續寫性生活，那就是北門一帶所賣的性史之類的玩藝兒」。他也舉於梨華〈海天一淚〉為例，說明這篇作品裡寫一個孩子在門縫看見母親與別人的性行為，不但不引起讀者非份之想，反使讀者加深對這無恥母親的痛恨，突顯出他所認可的性描寫，仍舊要歸結於道德教訓，否則便會淪為「黃色作品」，或者「非文學」³⁶⁴。

隔期，〈檢討「心鎖」問題的原因和態度〉一文³⁶⁵又再度重申刊物立場，否認《心鎖》是運用新技巧、新觀念的作品，強調基於補述、文清運動所確立的真善美文藝路線，必須反對這類糜爛社會的黃色作品，顯現穆中南對《心鎖》的批

³⁶³ 郭良蕙，〈我寫《心鎖》一初版後記〉，收錄於《心鎖（典藏新版）》，台北：九歌版出版社，2006，頁339-343。

³⁶⁴ 穆中南：〈一個反常的現象—「心鎖」事件〉，《文壇》第40號，（1963年10月1日），頁6-7。

³⁶⁵ 穆中南，〈檢討「心鎖」問題的原因和態度〉，《文壇》第41期，1963年11月1日），頁6。

判仍是沿用赤黃黑禁制標準，在他強調倫理秩序時，也試圖限定創作者不能運用外來的新技巧，書寫觸犯禁忌的主題。

與穆中南的觀點相互呼應，曉音〈「心鎖」問題的面面觀〉沿襲《文壇》支持戰鬥文藝運動、批判武俠小說的作法，刻意蒐集各界人士的意見，試圖形成公眾自由評斷的氣氛，但最終僅是為了達成預設的結論³⁶⁶，從多角度證明《心鎖》是妨害社會善良風俗的作品，理該查禁，否認查禁是妨礙寫作自由。當中受訪者一致批評《心鎖》破壞倫理秩序，造成社會混亂，點出此作運用新技巧的方式所以不被認可，在於批評者忌憚它對倫理秩序的顛覆力量³⁶⁷。

在穆中南等人眼中，《心鎖》是寫亂倫、為了寫性而寫，但其實創作向內探索，本來就可能寫出衝撞倫理的內容³⁶⁸，以道德來批判《心鎖》，反而忽略此作

³⁶⁶ 曉音〈「心鎖」問題的面面觀〉一文，即是彙集《文壇》記者訪問律師、法學家、作家、立法委員等，各界人士對《心鎖》的看法，但訪問的結果卻一致認為《心鎖》是部不道德的書，是妨害社會善良風俗的作品，表明政府查禁《心鎖》，是一種維護人倫道德的義務。雖然輿論的意見可能一致，但從《文壇》對倫理道德維護的態度，以及多次筆談的結果都僅是凝聚相同的意見，而沒有不同看法的交鋒、協調，讓人不得不懷疑，筆談只是強化利己言論的策略運用。參考曉音，〈「心鎖」問題的面面觀〉，《文壇》第41期，1963年11月1日，頁6。

³⁶⁷ 因為《心鎖》對倫理秩序的可能衝擊，《文壇》所刊登的評論意見，不只批評此作擾亂社會風氣，同時也否認郭良蕙寫作上創新的努力。相對而言，郭嗣汾在《作品》發表的〈從創作觀點看「新」與「心鎖」〉一文，反而比較能針對郭良蕙的創作來討論，郭嗣汾站在擁郭派的角度，肯定郭良蕙寫作不斷求進步、嘗試走新路的努力，也認為《心鎖》的確運用了新的寫作技巧，但就作品本身來說，郭嗣汾則認為此書的故事牽強、主題模糊，因為作者並未透過作品向讀者說明，何以夏江二家都受過高等教育，卻會發生一連串亂倫、縱欲事件？就主題而言，雖然《心鎖》並非如一般人所批評的，刻意描寫亂倫、縱欲，而是如郭良蕙自己在《心鎖》後記所提到的，描寫情感脆弱、經不起誘惑而失足的女性，從罪惡裡尋找到短暫的歡樂，剩下的時間卻被自責、悔恨侵擾的困境，但郭嗣汾認為郭良蕙創造的夏丹琪是失敗、不值得同情，因為夏沉淪於情慾的行為，和一般描寫到愛欲的作品不同，似乎純粹只有肉慾，而不是基於真正的愛情，也就是說雖然認可郭良蕙創新的努力，但不贊同她偏重於慾望的處理。參考郭嗣汾，〈從創作觀點看「新」與「心鎖」〉，《作品》第4卷第8期，1963年8月，頁15-18。

³⁶⁸ 多年之後，葉美瑤訪問郭良蕙，談到《心鎖》被查禁的始末，郭良蕙表示當初寫這個題材，是因為看到舊式家庭和學校教育要人向善，但事實上社會有許多

刻畫女性在情慾中的徬徨心理，其實有助於我們思考女性所面臨的婚戀難題。舉例來說，小說中描寫到范林向丹琪求愛，但母親所教誨的守貞觀念，卻禁止丹琪答應男友的要求，因此被范林批評保持貞操的觀念是守舊的，以「貞操是男人用來壓制女人」的說法，試圖說服丹琪就範。在面對其他女性的競爭下，丹琪為了守護愛情而跨越家庭社會為未婚女性制定的行為準則，去符合范林定義下開放的行為，卻未必能夠守住愛情³⁶⁹，而她即使捨棄貞操，也仍在重視貞操的社會環境之下，因范林的誘騙、遺棄，可能遭遇被社會輿論審判的危機。作者由此點出女性面臨情愛抉擇的一種困惑與困境：當召喚人去遵循的行為準則似乎不只一種，究竟要遵循何種規範，才能保有愛情，又不致牴觸社會價值而遭受懲罰？

此外，作者在小說中固然描繪了多重亂倫的情節，但與其說《心鎖》刻意描寫亂倫，倒不如說小說點出倫理的約束力之下，被壓抑的慾望也深深主導人的行為，小說中丹琪一再越界，逃避不了情慾強大誘惑力，但已經內化的道德觀，又讓她在越界的同時一再意識到界線，而感到罪惡，情慾與道德不斷拉扯，顯現兩者對人的影響力都很強烈，只是倫理道德的持守與社會秩序的維持勾連，是被人強調的外顯價值，相對而言，慾望則必須劃界以囚。但由小說中即使是出生於守舊天主教家庭的玉鸞，都可能一不留神跨越貞婦和蕩婦的界線，顯現倫理的界線不如想像中明晰，且充滿了縫隙，人未必蓄意犯罪，但要越界是容易的。此外，由小說中范林、夢石等花花公子皆清楚道德標準，但也只是表面遵守，不似女性因為越界承受罪惡感，小說中男女對越界不同的反應，顯現無論男女都受倫理約束，但兩性所承受的束縛卻不平等，男性更有遊走秩序內外的餘裕，但破壞秩序

陰暗面誘人犯罪，善惡不如我們想像的涇渭分明。對人性灰色地帶的探索，本來也是心理分析技巧的強項，但在戰後政治上強調敵我、善惡二分，重視穩固家庭倫理，以至於鞏固國家統治的社會文化情境下，探索人性灰色地帶可能衝撞秩序，而成為一種禁忌。參考葉美瑤，〈開啟一把塵封多年的心鎖—訪郭良蕙女士談《心鎖》查禁事件始末〉，《心鎖（典藏新版）》，台北：九歌版出版社，2006，頁 345-351。

³⁶⁹ 郭良蕙，《心鎖（典藏新版）》，台北：九歌版出版社，2006年，頁 27-104。

的十字架卻往往由女性來背負，小說因此能讓讀者反思倫理的可議之處。

綜合而論，《文壇》有意引介心理分析的技巧，但對於心理描寫潛在的批判力道，因為可能衝撞倫理秩序，而有意漠視。當穆中南及同樣強調倫理秩序的作家們，否認《心鎖》追求創新的實踐方式，其實也不自覺流露他們在追求創新過程中，一種試圖求新但又畏懼新觀念、技巧衝擊既有秩序的矛盾心理。因為這些作家在創新與倫理秩序之間，更重視鞏固倫理與政治統治，發表的言論為政府限制言論自由建立合理性，而構成 60 年代作家運用心理描寫技巧、書寫情慾主題的潛在限制。

第二節 禁制環境下的情慾書寫

一、情慾書寫的尺度：含蓄、朦朧的表現方式

由《文壇》對《心鎖》的批判，可以發現《文壇》雖然有意以心理描寫的技巧提昇創作，但《文壇》參與、支持的赤黃黑禁制標準，卻限制作家向內心深入探索，拒絕他們寫出可能顛覆倫理秩序的內容。

即使有限制，編者選文時重視心理描寫的作品，卻是不爭的事實。穆中南常在編後稱讚心理描寫精彩的作品³⁷⁰，《文壇》也刊登許多側重人物心理描寫的作品，如楚卿〈幽谷遊魂〉³⁷¹以意識流手法，描寫一個名叫詹德平的小說家，收到三十年前同學白斌的信，邀他到山上寫作。到了山上沒有遇到同學，反而遇到表

³⁷⁰ 如《文壇》第 28 期穆中南稱讚姜穆〈怕見陽光的女人〉寫美麗的殺人犯到警局自首，作者對心理的分析相當成功；第 42 期評論藍夏〈颱風夜〉心理描寫逼真；第 90 期刊登素光譯〈影子的消滅〉，認為在表現技巧上值得學習，心理分析也很成功，類似例子不勝枚舉。參考穆中南，〈編後〉，《文壇》第 28 期，1962 年 10 月 1 日，頁 146；穆中南，〈編後〉，《文壇》第 42 期，1963 年 12 月 1 日，頁 170；穆中南，〈編後〉，《文壇》第 90 期，1967 年 12 月 1 日，頁 170。

³⁷¹ 楚卿，〈幽谷遊魂〉，《文壇》第 73 期，1966 年 7 月 1 日，頁 118-131。

妹的兒子高小勤，爭執中把他推下山谷。小說從他逃離山上寫起，在逃離過程中，他的意識不斷往返於現在與過去的創傷與罪惡意識，在精神混亂的情況下，非禮了隔壁座位的小姐，引起同車乘客的耳語。小說主要由他流動的意識，對旁人言語的想法念頭，過去受傷經驗的回想，呈現他瀕臨崩潰的心靈。丁珩〈移情記〉³⁷²則描寫一名教育程度高、正值花樣年華的女性蔡孟華，因長期失眠去看精神科醫生，小說透過她與醫生對談的過程，剖析病徵背後女子與丈夫心靈不契合的原因。小說中的醫生相當推崇佛洛伊德，認為佛氏學說是一切心理學問的根本，他在治療病人時，也時常參照佛氏著作中的案例，從中獲得引導病人發現隱藏心結的方法，醫生分析女子的病情，也採用佛洛伊德的理論解讀她的夢與心理，丁珩這篇創作直接運用了當時文壇中流行的心理分析理論，作為小說探索人物潛在心理的方法論。

除了嘗試運用意識流、佛洛伊德的理論，書寫人物潛在的心理波折，有些作品或許並未特別運用新技巧，但作品側重人物的心理描寫，如呼嘯〈餘暉〉³⁷³著眼女性的虛榮和因青春流逝而淒然的心理，描寫一名大陸來台女子在追求更理想情人過程中，因為虛榮心不願屈就窮小子，又被有錢人所騙，情感沉浮過程流失青春，也失去了希望。眼見過往情人都已雙雙對對，她卻仍然鬱悶又渴望地在電影院苦等一個年輕時絕對不會滿意的對象。張秀亞〈三月天〉³⁷⁴以一個即將告別童年，邁向青春期的女孩為主角，描寫少女春心初動、內心朦朧未明的騷動，對於戀愛有點想靠近，但又害怕的矛盾心理。蔡文甫〈小明的悲哀〉³⁷⁵從小孩子對社會禮俗懵懂的眼光，描述母親在丈夫死後，和四叔產生戀情，引起長子等其他親人的不滿，認為她的行為讓名門望族失體面，要求她為三個孩子著想，犧牲自己的情感，突顯社會禮俗對女性展開新生、追求幸福的壓抑。在小明的眼光裡，

³⁷² 丁珩〈移情記〉，《文壇》第 63 期，1965 年 9 月 1 日，頁 36-48。

³⁷³ 呼嘯，〈餘暉〉，《文壇季刊》第 1 期，1957 年 11 月 15 日，頁 107-109。

³⁷⁴ 張秀亞，〈三月天〉，《文壇季刊》第 4 期，1959 年 5 月 1 日，頁 23。

³⁷⁵ 蔡文甫，〈小明的悲哀〉，《文壇季刊》第 1 期，1957 年 11 月 15 日，頁 124-126。

母親很苦惱，大人的心理很複雜難懂，他純真的想法尚未受禮法拘束，因為四叔來能讓母親開心，所以喜歡他來，但大哥認為四叔讓他們失體面而生氣、離家，因此又不得不說討厭四叔了。母親雖不贊成親人拿名門望族的面子來壓抑自己，但也受制於這樣的封建意識，以此要求四叔等待風頭過去，讓小明體悟「大人說的話，都是互相學來的」，透過這樣互相學話，封建思想變得牢不可破。小說同時呈現大人們的爭執與矛盾，也寫出孩子夾在大人之間，想要大家開心的為難³⁷⁶。

由以上諸多例子，可瞭解《文壇》編者頗為重視創作上心理描寫的嘗試，但如同前面提到的，《文壇》參與赤黃黑批評標準的建立與延續，使《文壇》刊登的心理描寫作品，具有潛在的限制。必須限制的原因，來自於心理描寫技巧對情慾題材的開發，但《文壇》所持的文藝立場，無法接受《心鎖》這樣「聚焦」於

³⁷⁶ 其他例子如冷露〈流言〉描寫停留在邊界的不倫戀，已婚的婦人慧心，因為與丈夫的表弟雲軒興趣相投，兩人不禁暗生情愫，慧心一方面警惕自己不能越軌，一方面又忍不住關心他的一舉一動。後來兩人服務的機關因此生出流言，讓雲軒氣病，也讓慧心委曲旁人的污衊。但丈夫的信任讓她沒有真的出軌，拒絕了雲軒的示愛，把他當作弟弟一樣照顧，讓愛情慢慢昇華成親情。呼嘯〈回潮〉描寫丈夫發現結婚三年妻子突然變得憂鬱不樂，但不明白為什麼。妻子很重生活情趣，他也很努力經營，讓婚姻生活有變化，一直以來兩人都很快樂。起初，他以為妻子是為沒有孩子而不開心，後來才發現妻子竟愛上有婦之夫，和對方愛得難分難捨，但彼此都無法拋棄元配。小說主要探討人對愛慾的迷惑，追問愛究竟是什麼，當妻子在丈夫和情人間掙扎時，她痛苦地問「愛是犧牲嗎」，丈夫不點破她，只告訴她應該用智慧擊敗苦惱，關於愛慾為何的解釋，小說並沒有給予明確的解答，僅點出痛苦的情境和疑惑，讓讀者自行思考。伍大洲〈老樹開花〉描寫老光棍渴望女人，搖擺於理性與色欲的矛盾心理，一方面覺得自己這麼老還和年輕女孩鬼混太老不休，但又說服、原諒自己，找女人是為了健康，為了把握有限的青春。帶小姐出場後，覺得小姑娘粗野、俗氣，但又對她的肉體充滿興趣，且興起想讓她打兩個耳光、踢兩腳的被虐心理。小說中老光棍不斷在羞恥與自我原諒間擺蕩，最終仍未能得償所願，還被同事嘲笑老樹不該開花，作者刻畫老人將外塑的行為規範內化，對於自己的慾望遮遮掩掩，但理性又無法完全壓抑住慾望本能，因而陷入尷尬的情境。冷露〈流言〉，《文壇季刊》第1期，1957年11月15日，頁110-113；呼嘯〈回潮〉，《文壇季刊》第2期，1958年6月1日，頁85；伍大洲〈老樹開花〉，《文壇》第59期，1965年，頁106-110。

女性情慾心理的作品³⁷⁷。如果說心理描寫無可避免的讓作家觸碰到情慾相關題材，《文壇》所期待的作品是以挖掘、批判社會黑暗面為宗旨，附帶觸及性的描寫，如師範《百花亭》³⁷⁸以華西街寶斗里的娼館「百花亭」為主題，描寫百花亭中出賣肉體的眾女子及老鴿、皮條客的生活與心理，作者懷抱同情的態度去剖析她們的遭遇與處境，在他筆下淪落風塵的女性還原成有血有肉的人，擁有各自的個性與悲哀，彼此間雖存在競爭關係，但同時亦保有一份相互體諒的姐妹情；同樣描寫風塵女子群相的盧克彰《後街》³⁷⁹，刻劃後街女子努力掙脫貧窮、被踐踏的處境，希望能早日擺脫後街生活，卻一再被現實打擊，絕望中仍未屏棄嚮往光明的人性與人情。這兩部作品雖有觸及性描寫，但性在小說中只是情節與人物行為的一部分，而非作品的主軸，並未正面探討人深陷情慾時，抗拒或者沈溺的心

³⁷⁷ 對於有人拿《心鎖》和許多世界名著相比，認為許多世界名著和《心鎖》一樣，皆有描寫性慾，《文壇》以及許多批判《心鎖》的人提出反駁，謝冰瑩認為紅樓夢和西廂記都有性描寫，但是，它們寫得含蓄，不是整本亂倫（可見只能含蓄觸及）；李辰冬認為郭良蕙以為自己的《心鎖》，寫得像《查泰萊夫人的情人》，那是錯誤的，因為《查泰萊夫人的情人》是描寫靈肉應該一致，所以很露骨地寫性的問題，但《心鎖》「只是」在寫亂倫；劉心皇則認為雖然有些世界名著對性慾有描寫，但都是另有主題，絕非單純描寫性行為，就能成為世界名著；王藍談到文學作品中的性描寫，同樣以為雖無不可，但必須適可而止，認為古今中外文學名著涉及性的描繪，往往比重很小，且寫法多含蓄；邢光祖雖因旅居海外，沒能讀到《心鎖》，但讀到國內談論此書的相關文章，因此站在書籍內容不該逾越倫理的角度，贊成查禁可能促使青年男女情感走偏的著作，對於作品中性愛的描寫，他同樣認為「一個作者在其作品裡，有描寫性愛的自由，然而性愛在文藝中，是襯托，不是主角；是綠葉，不是牡丹」，從對社會的影響立論，認為應該禁止過份強調肉慾的作品流通。姑且不論他們對於《心鎖》只是在寫性行為、亂倫的說法是否正確，但由以上的意見可知，他們沒有完全反對描寫性，但認可的表現方式是「含蓄」的觸及，不能以此為作品的主軸。參考曉音〈「心鎖」問題的面面觀〉、劉心皇〈關於「心鎖」的六問題〉，《文壇》第41期，1963年11月1日，頁6-13；王藍，〈文壇上流行的「黃膽」病〉，《作品》第四卷第七期，1963年7月，頁13-17；邢光組，〈從禁書事例說起〉，《作品》第四卷第十期，1963年10月，頁3-5。

³⁷⁸ 師範，《百花亭》，《文壇》第40期，1963年10月1日，頁74-134。

³⁷⁹ 盧克彰，《後街》，《文壇》第62期，1965年8月1日，頁106-172。

理狀態。

即使如此，《文壇》中仍有許多小說嘗試情慾書寫，特別是關注女性情慾心理的作品，只是因為《文壇》參與建構的赤黃黑標準，排斥關於情慾細節與歡愉的刻劃，且 60 年代台灣社會對女性的要求，仍以賢妻良母為準則³⁸⁰，文化環境、官方道德觀也強化女性母性的面貌，以及對家庭的犧牲與責任，但漠視她們的情慾，作家要打破文化環境對女性「純潔」、「無慾」的想像，書寫女性情慾，往往以朦朧、隱晦的方式，點出女性情慾面的壓抑與欠缺，而《文壇》中女性情慾書寫常見的模式，也是著眼於母職或情慾之間的掙扎、抉擇，書寫女性對兩者皆難以捨棄的矛盾心理與困境，而非聚焦於情慾書寫本身。

二、《文壇》情慾書寫的模式：徘徊在母職與情慾之間的女性

落實於作品本身來討論，傳統文化中對已婚女性的身份定位是溫良恭儉讓的「賢妻良母」，在家庭角色分工上，遵循「男主外，女主內」的原則各司其職，將女性的活動範圍劃規於家室之內，以負擔家務、育兒為生活重心，行事以溫柔、沉默為原則，不鼓勵女性發展言說的能力，表達自己的內心與主張。五四運動時期，易卜生主義在中國的風行，雖然帶動「娜拉出走」的風潮，啟發新女性走出封建家庭，也走出父權社會預設的女性形象³⁸¹，然而當女性逸離傳統的性別角色塑造，以外遇、瘋狂、亂倫、離經叛道等行為衝撞規範，漸次實踐自我欲望的追求時，社會未必能理解女性變化的內在因素，而賦予女性「蕩婦」、「瘋婦」、「魔女」的污名，覃靖小說〈蕩婦之釋〉³⁸²便觸及了社會對已婚婦女「異常」行為的

³⁸⁰ 從文化復興運動對女性的期待，仍是扮演賢妻良母的角色，將每個家庭視為婦女執行國家任務的場所，可以約略瞭解當時官方到整個社會環境對女性的期待為何。參考林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）》，國立政治大學歷史學系，2001年，頁53。

³⁸¹ 黃瑞真，《五〇年代的孟瑤》，國立政治大學中國文學系國文教學碩士學位班碩士論文，2007年，頁137。

³⁸² 覃靖，〈蕩婦之釋〉，《文壇》第31期，1963年1月1日，頁150-170。

觀感。

小說描寫一對外人眼中的模範夫妻于熙康和芙蓉，芙蓉是典型的賢妻良母，節儉持家、慈愛幼兒，因為有妻子在背後支持，于熙康的事業十分成功。然而隨著時間流逝，賢淑的妻子卻漸漸變得行為放蕩，刻意和丈夫作對，時而溫馴時而張狂的行為，讓丈夫認為她是精神病患、有心理變態，而苦惱不堪。小說以于熙康的同事的眼光，去觀察這對夫妻相處的情況，試圖從旁觀者的角度，探詢這位已婚女性不再願意當賢妻良母的潛在原因。

初次見面時，丈夫同事觀察到芙蓉美麗纖瘦的身姿，修飾過的妝容，不似疏於打扮的病婦，心想她「真是一個精神病的患者嗎？她既不是遺傳性的精神分裂；在平淡的生活中，又沒有遭受過特殊的打擊，怎麼會造成這種心理變態的症狀呢？」³⁸³，進一步了解後，發現她如同「許多所謂時代前驅的女性，追逐這個不太正常的社會現象的趨勢：新奇、刺激和瘋狂」，為了排解婚姻生活的平淡與苦悶，才借酒裝瘋、刻意行為放蕩，和丈夫作對。因此建議朋友只要妻子行為不越軌，不要過於約束她，順著她的性情去疏導她的感情。

小說中被丈夫視為精神病患的芙蓉其實並沒有瘋，她的瘋狂之舉是為了抗拒社會規約，實現內心壓抑的情感。在父權社會中，「魔女」、「惡女」、「瘋女」常用來污名化違反性別形象的女性，但桑德里·吉爾伯特與蘇珊·古巴的《閣樓中的瘋婦》一書也指出，女性小說中「瘋女人」的形象，也代表拒絕父權為她們預備的從屬角色³⁸⁴，意味著女性話語的二重性，「瘋狂」也常是女性反叛傳統性別角色的策略。

然而，于熙康不了解女性心理的轉變，以「賢妻良母」的傳統標準衡量妻子的行為，當妻子符合期待時，他就認為是正常，家庭氣氛因此和諧溫馨；當妻子的行為不合期待時，他就認定是神經病發作，過於簡化的標籤，阻斷彼此溝通了

³⁸³ 覃靖，〈蕩婦之釋〉，《文壇》第31期，1963年1月1日，頁150。

³⁸⁴ 周芬伶，〈從善女到惡女到同女—女性小說的心靈變貌〉，《聖與魔：台灣戰後小說的心靈圖像（1945-2006）》，台北：印刻出版，2007年3月，頁220-244。

解的可能性，也正因為丈夫有意以傳統標準，壓抑女性發展不同的自我，才迫使芙蓉不得不離家。

小說對丈夫的描寫，點出新女性在家庭結構中追求自我慾望的困境，在於她們的壓抑、不滿足，不被理解或者被漠視。〈蕩婦之釋〉中的芙蓉，期待丈夫能具備生活情趣，以點綴平淡的生活，但丈夫只是單方面壓抑她情感的外放，漠視她行為背後潛在的意涵。無獨有偶，楚卿《不是春天》³⁸⁵描寫一個邁入空巢期的中年婦女趙梅儀，沒談過戀愛就結婚，一輩子為丈夫孩子而活，當她面對歲月流逝、肉體衰老，感到什麼都無法憑靠的惘然、孤獨時，丈夫終日忙於事業，孩子追求自己的愛情與學業，沒人注意到母親的情緒波動。旁人只看到她家庭富裕、美滿，卻無法體會中年女性在缺乏情愛的處境下，人生彷彿一片空白、沒有回憶的慌亂心緒，促使她向外尋求年輕男子情感的慰藉。

孟瑤《危樓》³⁸⁶、夏楚〈心猿〉³⁸⁷則都塑造了無能的丈夫，與情慾被壓抑的妻子，《危樓》中的浣白和〈心猿〉朱靄君都因老夫少妻的年齡差距，多年來處於守活寡的情慾匱乏狀態。《危樓》中的丈夫朱正心縱容妻子陷入和世姪守義的不倫戀，每次回家都祈禱不要遇上一種躲不開的尷尬場面，以眼不見為淨的態度，漠視妻子的情欲出軌，勉強維持家庭的完整。〈心猿〉中的丈夫雖慚愧夫妻之間有名無實，承受妻子幽怨的同時，仍以恩情束縛年輕的妻子。在父權思考體系中，陽具／性能力乃是權利的象徵，是男性宰制女性的依據，去勢／性能力缺乏的父親在兩性權力關係中，雖然失去強力限制女性情慾的能力，但「貞女不事

³⁸⁵ 楚卿《不是春天》，《文壇》第 75 期，1966 年 9 月 1 日，頁 94-184。

³⁸⁶ 孟瑤，《危樓》，《文壇季刊》第 10 期，1961 年 2 月 1 日，頁 116-122；《文壇》第 11 期，1961 年 5 月 1 日，頁 66-71；《文壇》第 12 期，頁 124-129；《文壇》第 13 期，1961 年 7 月 1 日，頁 70-79；《文壇》第 14 期，1961 年年 8 月 1 日，頁 54-62；《文壇》第 15 期，1961 年 9 月 1 日，頁 70-76；《文壇》第 16 期，1961 年 10 月 1 日，頁 101-104；《文壇》第 17 期，1961 年 11 月 1 日，頁 36-40；《文壇》第 18 期，1961 年 12 月 1 日，頁 125-129；《文壇》第 19 期，1962 年 1 月 1 日，頁 104-109；《文壇》第 20 期，1962 年 2 月 1 日，頁 78-83。

³⁸⁷ 夏楚〈心猿〉，《文壇》第 68 期，1966 年 2 月 1 日，頁 96-184。

二夫」、「餓死事小，失節事大」的傳統倫理觀念，幾千年來深植於社會文化中，女性不只出嫁前、出嫁後要守貞節，丈夫死後守活寡更被視為一種美德，在婚姻生活中慾望未獲得滿足，更是已婚女性難以對人言的苦悶。

因為無慾無聲的「賢妻良母」是父系社會中已婚女性標準的性別形象，透過家庭、學校、社會中各種媒介傳播、教育，內化於人們的思維中，即使單一家庭中的父親喪失對女性情慾的約束力，社會輿論亦會扮演監視者、懲戒者的角色，壓抑女性向外流動的情慾。〈蕩婦之釋〉中芙蓉和丈夫同事吃飯，明明未有出軌行為，卻引起鄰人的閒言閒語，雖然她主張「人的感情要發自內心，不可以矯揉造作」，不顧流言、只求問心無愧的作為，真實面對自我內心的情感，抗拒輿論規訓她的言行與喜怒，卻無法得到丈夫的諒解，于熙康因為誤會妻子和同事有染，而一改平日溫柔的態度，與妻子大打一架，欲以暴力鎮壓妻子的出軌。《危樓》中丈夫雖縱容浣白和守義亂倫，但守義卻害怕和浣白的情事，阻礙未來人生的發展，急於斬斷畸戀，另行發展受世人認同的戀情。但結婚時卻因心虛自己曾違背倫常，感覺眾人的眼光如電，像在審判他，顯現倫理觀念已成為一種內化的自我審判機制。〈心猿〉裡朱靄君平時在社交場上潔身自愛，旁人不敢冒犯她，有錢太太常和她周轉資金，但當她和畫家的婚外戀意外曝光，卻成為眾人諷刺、孤立的焦點。因為禮教觀念對女性出軌的警戒，女性情慾往往只能成為檯面下的暗流，如同歐陽子〈魔女〉中的母親，雖然多年來愛戀對象另有其人，二十多年來仍隱藏自己的情慾，勉強自己扮演父權社會認可的賢妻良母。她完美的表演，成功騙過家人與鄰里，一方面說明女性情慾壓抑之深，另一方面也顯示監視已婚女性的輿論機制無所不在，不容女性輕易宣泄不合倫理的慾望。

覃靖在〈蕩婦之釋〉中安排敘事者扮演醫生般的角色，深入女性不被了解的內心，藉由解剖放蕩之行背後的心理因素、社會背景，說明所謂「蕩婦」並非生性低賤，夫妻間的不協調也非個人情境，而是身處新舊轉換時期的社會，個人道德、家庭婚姻觀念受到衝擊的現象。芙蓉代表由傳統賢妻良母過渡到追求個人解

放的新女性，她由溫馴到放蕩的劇變，源於婚姻生活中經濟與育兒沉重的壓力累積，使得家庭逐漸成為令人窒息的牢籠，賢妻良母的角色不再能讓她獲得平衡與滿足，因而如同福樓拜筆下的《包法利夫人》，要向外尋求新奇與刺激，追求賢妻慈母之外的自我。小說觀察芙蓉的心理轉折，為女性去除「蕩婦」的污名，等於提供一個了解的契機，讓讀者、也讓身為人夫的男性，重新思索妻子的「反常行為」，以及夫妻不協調的原因，在於是否易地而處去思考女性的需求，而非武斷地拿傳統的框架去限制女性。

作者透過小說，流露嘗試理解一位女性、妻子，身處自我追求與禮教約束之間的掙扎，對婚姻中女性的處境頗多同情，但小說對女性心理的剖析，意在尋找倫理道德與女性自我追求之間的平衡點，在兩者之間更偏向強調女性的倫理責任，不認可女性拋棄母職，為了追求情慾離家出走，動搖穩定的家庭秩序。

女性主義政治哲學家艾莉斯·馬利雍·楊在《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》中提到，在父權文化中，男性透過築造棲居之地，確立自我的主體性，成為具有認同與歷史的某人。當男性以建立家園、獲取財產，象徵性地回返最初的家—母親的子宮，女性則被迫客體化，成為男性構築家園的原料，被期待在家「服侍、滋養、維護男人和小孩的身體與精神，培養他們的信心和寬闊的主體性，讓他們得以在世上留下印記。然而，這種居家的角色，卻使得女人自己的認同與計畫無法獲得支持。³⁸⁸」

文化中期待女性擔任家庭空間內的照顧者、維護者，女性能否符合期待，待在家中扮演賢妻良母，關乎家庭秩序的穩定度，也因此當〈蕩婦之釋〉中的芙蓉一度變回過往那個節儉持家、擅長烹煮，對朋友與孩子慈愛的妻子，旁觀者會不由地讚嘆「她是一個多麼正常的女性」，認為如此和諧的相處才像一個家。

但當女性逸離文化中的性別角色，抗拒處理家務、照顧丈夫孩子，往往會遭到譴責，〈蕩婦之釋〉中于熙康因妻子出走，日常生活作息大亂，為照顧孩子焦

³⁸⁸ 艾莉斯·馬利雍·楊（Iris Marion Young）著，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，台北：商周出版社，2007年，頁214。

頭爛額的情節，一方面顯示因為沒有實質經濟效益而被低估的母職，其實並不如我們以為的那樣好承擔，另一方面可證明男性能夠自信地在公領域追求卓越，確立自我的價值，仰賴女性壓抑母職、妻職之外的追求，扮演穩固家庭秩序的基石，才得以達成。儘管家確實可以具有庇護個體安全、財產、隱私等正面價值，但如果以壓抑女性為前提，嘉惠其他家庭成員，那家對女性來說其實是枷鎖。

《文壇》引介外國文學時，特別重視心理描寫的技巧，編者選文時也重視心理描寫不錯的小說，而這類小說最常觸及的主題是女性情慾，特別是已婚女性徘徊在母職和個人情慾追求的掙扎，透過對心理描寫技巧的重視，《文壇》作家其實也關注到同時代現代主義作家嘗試書寫的主題。然而，《文壇》參與建立的官方道德觀，重視家庭倫理秩序的維繫，對女性的身份定位是穩定家庭結構的賢妻良母，是以細膩描寫女性情慾心理的《心鎖》，被《文壇》視為以使用新技巧為藉口的亂倫之作。弔詭的是《文壇》中的女性情慾書寫，不乏涉及亂倫或逾越賢妻良母身份的描寫，只是相較於《心鎖》白描女性陷溺情慾的快感，《文壇》更偏重觸碰禁忌的焦慮、掙扎，即使涉及情慾歡愉的描寫，也十分隱晦。

這些小說其實已漸漸逸離了《文壇》所支持的官方道德觀，儘管也因為官方道德觀的限制，許多作品以女性死亡、瘋狂，作為觸碰界線的懲罰。但運用「淫婦必死」的框架，卻使許多作品得以避免像《心鎖》般被查禁，由多篇小說都出現家門內外情慾暗湧的女性形象，也點出《心鎖》的嘗試並非孤立現象，情慾書寫其實是現代主義風潮下，漸為許多寫作者重視、嘗試的主題。

第三節 小結

總結前論，《文壇》在引介現代主義文學時，編者偏重學習心理描寫技巧，也刊登許多著重心理描寫的作品，當中許多作品觸及女性情慾的主題。雖然因為《文壇》支持官方道德觀，協助文學環境禁制性的建立，《文壇》的情慾書寫往往以含蓄、朦朧的方式，迂迴地探討此一課題，且小說的書寫模式側重已婚女性

觸碰界線的焦慮，以及她們徘徊在母職和情慾之間的掙扎圖像，而非聚焦於情慾歡愉的描繪。

然而，這些作品中的女性形象，其實已逐漸偏離父權社會所期待的賢妻良母形象，留下漸進改變的痕跡，提醒我們注意當 60 年代郭良蕙以情慾書寫探討女性在婚戀中遭遇的困境，並且受現代主義風潮啟發，將筆觸由外在刻劃轉向內心描寫時，許多作家也同樣向內觀看，嘗試書寫家門內外情慾暗湧的妻子和母親，由此可知《心鎖》的出現並非孤立現象，而是眾多創作者呼應時代風潮的嘗試。



第五章 反共與在地化交混的日常生活：台灣書寫的傾向與特色

第一節 《文壇》台灣書寫的傾向

葉石濤討論 50 年代文學時，曾認為此時的文學幾乎由大陸第一代作家所把持，他們的文學受到國破家亡的仇恨與憤怒影響，因此「五 0 年代文學所開的花朵是白色而荒涼的；缺乏批判性和雄厚的人道主義關懷，使得他們的文學墮為政策的附庸」。此外，他也認為外來者的身份，使這些作家不了解台灣這塊土地的歷史、人民真實的生活與心聲，因此他們的文學也是脫離民眾日常生活悲喜的「夢囈和嘔吐」³⁸⁹。

確實，官方所制定的文藝政策，對當時外省作家的寫作有一定程度的影響，《文壇》在復刊第 1 號時，穆中南也曾發表〈戰鬥、再戰鬥〉一文，強調刊物推展的作品要依民生主義新寫實主義路線創作，希望作家描寫工業社會光明的光明面。然而，如同簡弘毅所言，「創作之筆所欲呈現、言說的，往往不是教條與口號的規範所能及，政治目的性的書寫也難以全面覆蓋文學創作空間³⁹⁰」，儘管編者預設了創作的路線，但作家實際寫作未必與此相符；民生主義新寫實主義雖是編者穆中南期待的創作路線，但《文壇》所刊載的作品並不限於書寫工業社會的光明面貌，反而時時觸及外省族群在台灣建立新家園過程中，遭遇的種種困境和日常風景，同時也關注工業化、城市化過程中個人徬徨無助的狀態。

就書寫主題來說，《文壇》作家以外省作家為主體，反共懷鄉很自然成為他們持續書寫的主題，但這並不意味他們關懷的視角僅投注在遙遠的原鄉，隨著在台日久，也漸漸開始書寫此地的所見所聞與生活困境。50 年代末《文壇》改版重新出發，復刊第 1 期已可同時發現懷鄉和書寫台灣生活的作品，之後反共懷鄉

³⁸⁹ 葉石濤，《台灣文學史綱》，高雄：文學界，1987 年，頁 88。

³⁹⁰ 簡弘毅，《陳紀滢文學與五 0 年代反共文藝體制》，靜宜大學中文系碩士論文，2003 年 7 月，頁 6。

與台灣生活書寫，始終是並存的兩大書寫趨向。

葉石濤對 50 年代文學環境的批判，雖不夠精確，但仍有其道理。他的洞見主要在於提醒我們當時的政治環境，因官方以政治力介入文學發展，壓抑本省作家梳理被殖民的歷史記憶，而文學資源分配不均的現象，也有獨厚外省作家的爭議。然而，對於大陸來台第一代作家僅書寫應和政策的反共文學，以及無視台灣現實生活的懷鄉作品³⁹¹，此一說法卻有待商榷。

反共文學的推展，建立在官方明知反共暫且無望的狀況下，官方介入推展的著眼點，的確不是當下的現實民生，而是政治統治的現實考量³⁹²，但不代表支持反共和反共文學的文學團體，完全無視當下台灣的現實。期待重回故鄉的渴望，多少使遷台第一代作家產生濃厚的過客心態，但隨著反攻遙遙無期，居台日久的作家們，也難以忽視眼前切身相關的現實。事實上，支持反共、文藝政策，也不見得會導致《文壇》作家不關心台灣社會的現實，相反的，正是因為以台灣為復興基地，更有必要瞭解台灣社會值得批判、改善的現象。是以，以外省作家為主體的《文壇》，在 1957 年改版重新出發時，作家們筆下描繪的鄉土，也由聚焦於遙遠的中國，轉為同時關注眼前的台灣。

一、書寫焦點轉向台灣生活

雖然政治上鼓吹團結一心、反共復國，是 50 年代的重點，許多反共小說也

³⁹¹ 葉石濤，《台灣文學史綱》，高雄：文學界，1987，頁 88-89。

³⁹² 林果顯的論文提到，戰後台灣承繼了日本總力戰、中國抗日戰爭與動員戡亂等多重戰爭體制的影響，在「反攻大陸」的訴求下延續與強化戰時措施，作為在台灣建立國家的憑藉，反攻論述其實是為了穩固統治，而非具有確切時間表的戰爭動員。國民黨高層是在明知反攻可能性不大的情況下，藉由反攻論述塑造戰時想像。而反共文學作為反攻動員的一環，也是基於相同的政治考量。詳細論述可參考林果顯，《一九五 0 年代反攻大陸宣傳體制的形成》，國立政治大學歷史研究所博士論文，2009，頁 223。

特別強調國軍的團結與堅貞愛國之心，但從 50 年代開始，已有小說描寫到外省人在台灣頹廢的生活，和政治上的呼籲產生微妙的偏移。作家們或著眼於五四知識分子到台灣後，失去青年時期的革命性格，沈溺於求官，未能學以致用的現象，如陳紀澄〈有一家〉、穆中南《三十五歲的女人》；或描寫外省人追求享樂、亂搞男女關係，如穆中南〈妓女的研究者〉、夏楚〈心猿〉；或批判外省人鑽法律漏洞、經營投機事業，如田原〈朝陽〉等作品。

陳紀澄在《文壇》創刊號發表的小說〈有一家〉³⁹³，描寫來台後賦閒的范品三廳長，迷信託夢傳說、神壇指示而認為明年可以反攻大陸，堅信「只要能回去，一切好辦」，一旦收復失土，自己便能如過去般擔任官職，在想像的愉悅中，他給家僕分配官職，年近七十卻到處奔走應酬，他渴望反攻的心無用置疑，但並非因為愛國，而是渴望收復失去的榮景。陳紀澄在小說中塑造這個沈溺過去、遙想未來，但當下無所作為的人物典型，意在批判他們雖也渴望反攻，卻對現實社會毫無貢獻。

與他們相類的角色是社會中曾站在革新前端，但經歷多年歲月摧折，變得保守世故、宿命傾向的五四人物，小說中以范家大兒子、姨太太和二少奶奶為代表，前者因為仕途沈浮而迷信算命，不再接觸新事物、追求進步，後兩位是曾受大學教育的新女性，年輕時懷抱理想，但後來卻嫁入豪門，未能延續五四改革家庭、社會的火種。

小說〈有一家〉藉學科學的二兒子之口，點出無論是沈溺美夢或失落進步性格的人，對國家都無實質貢獻，站在知識分子愛國的立場提出批判，目的自然是為了鼓舞這些人振作起來貢獻國家，小說的潛在宗旨仍是反共，因此隨著情節推展，沈溺幻夢的角色逐漸凋零，而曾經失落理想性的新女性，重新走入社會，籌辦女工托兒所，以具體行動貢獻社會。陳紀澄透過小說提供五四新女性脫離封建家庭之外，另一種革命的方式，召喚女性為國族獻身，卻直接忽略娜拉何以重回

³⁹³ 陳紀澄，〈有一家〉，《文壇》第 1 卷第 1 期，1952 年 6 月 1 日，頁 32-43。

封建家庭的結構性因素，這點雖然值得商議，但和一般反共作品對反攻大業毫無根據的樂觀，或因為反共懷鄉而將心理意識困守過去和未來相比，〈有一家〉中二少奶奶曾提出不同的哲學，認為「咱們只有現在」，今天的事今天幹，不能一切等回大陸再說，卻也將小說的時間向度，由過去和外來的中國，轉向眼前的現實生活。

無論是否懷抱反共懷鄉情緒，外省人在台灣日久，必須眼前的生活，〈有一家〉的父兄輩雖仍心繫反共日程，但年輕一輩的范家三少爺與四小姐，早已用電影、舞會、戀愛，填滿自己的生活，一家之內世代的落差，顯示反共已非遷台外省人唯一關注的問題。

二、台灣書寫趨向之一：日常生活的樂趣與困境

（一）家台灣常見的難題

范銘如在研究 50 年代女性小說時，指出當官方與男性作家還在高喊反共、書寫鄉愁，這群具有強烈性別意識的女作家們，已開始逸離官方限制，創作「以台灣為背景，描寫斯土斯民的生活現象。更重要的是，她們的文本不僅正視、討論到島上的性別與省籍的議題，並且流露出落地生根的意願。她們書寫的重點在於思量在此重建家園的困境與方法，而非弔念和重返失樂園³⁹⁴」。

雖然《文壇》無論在政策上或創作上皆支援反共，但在《文壇》發表的創作者也同時關注台灣生活的安樂與困境。許多作家也觸及此地日常生活的點滴樂趣，或書寫四季流轉的細微感受，³⁹⁵；或描寫與自然、動植物接觸產生的生命體

³⁹⁴ 范銘如，〈台灣新故鄉—五 0 年代女性小說〉，《眾裏尋她：台灣女性小說縱論》，台北，麥田出版社，2008，頁 15。

³⁹⁵ 如季薇〈聽蛙〉由春天的兩種聲音，期許自己振奮寫作的熱情（《文壇季刊》第 2 期，1958 年 6 月 1 日，頁 27）；蕭傳文〈遙寄〉寫秋天在山中小屋想念在國外唸書的女兒，由鄰人的鋼琴聲、路過孩童青春的聲音，懷想昔日陪女兒學琴、

悟，³⁹⁶或著眼作家個人生活的愛好³⁹⁷，呈現新生活日常安樂的圖景。

聽她彈琴的時光，以及自己未能實現的音樂夢想(《文壇》第 43 期，1964 年 1 月 1 日，頁 86-87)；簡琬〈陽明山之憶〉由後院杜鵑花開，意識到春天的來臨，回想與友春遊陽明山的記憶，今昔對比，感嘆理想與純真的失落(《文壇》第 34 期，1963 年 4 月 1 日，頁 87)；逸峰〈春的先聲〉寫因冬寒而抑鬱飲酒，內心迫切渴望春的來臨。而季節轉換往往是轉瞬間的變化，一日晨起不再感受到一絲料峭寒意，明朗景色充斥在花間，讓作者感受到春天漸漸來臨的氣息(《文壇》第 90 期，1967 年 12 月 1 日，頁 68-69)。文人往往敏感於季節流動的訊息，或被冬去春來所鼓舞，或因時間易逝、美好時光與意志難以留住而感慨，各種心緒的起落，往往在作品四時景緻的開合中流動。

³⁹⁶ 如艾雯〈一束小花〉以日記體散文描寫為了消解心靈上的病徵，而將自己投入自然中，默默接受自然天籟美的洗禮後，如重獲新生，但隱隱聽見另一世界的呼喚，不得不忍痛捨離自然，返回現實生活盡未了的責任(《文壇》第 9 期，1960 年 12 月 1 日，頁 26-28)。吳敏顯〈高崗之旅：山居小拾之二〉寫遠離都市煩囂，春遊森林的靜謐感受，在自然的懷抱彷彿重新回到了自己(《文壇》第 34 期，1963 年 4 月 1 日，頁 76-77)。胡品清〈華崗之晨〉描寫清晨太陽緩緩升起，校園裡的景物逐漸甦醒，人聲尚未喧鬧的靜謐時刻，作者獨自穿越校園的寧靜心緒(《文壇》第 65 期，1965 年 11 月 1 日，頁 185)。琦君〈養鳥與蒔花〉由飼養十姊妹突遭橫禍，意識到世間弱肉強食的道理(《文壇》第 98 期，1968 年 8 月，頁 32-33)；駱子平〈蜻蜓的葬禮〉描寫作者與斗室面對那片田野飛來的小蜻蜓成為朋友，時常擔心他的生死安危，不幸的是它後來被角落的蛛網纏掉翅膀，讓作者感到傷心內疚。由它的死，聯想到許多生死的問題：許多人也正是因為生活忙碌，忽略生命中寶貴的東西，當命運之神撒下不幸之網，人的命運不是也和這蜻蜓一樣悲慘嗎？作者透過與其他生物友好，物我共感，體會生命脆弱、不能自主的本質(《文壇》第 9 期，1960 年 12 月 1 日，頁 108-109)；也有作家注意到人與生物衝突的一面，如詹毓芬〈鼠塚〉談到房間有老鼠出沒，起初不覺得牠們討厭，但後來老鼠越來越囂張，成群結隊跑來，造成她衣物損失，終於決定用老鼠藥毒死牠們。但看到牠們死前掙扎一如人類，遂湧起不忍之心，意識到雖然人類認為牠們罪大惡極，但牠們亦是生命。然而人鼠活動空間重疊，彼此的干擾衝突難以化解，因此作者心裡雖同情，但也感到無可奈何。作者以小說化的筆法，點出人與其他生物間存在的競爭關係(《文壇》第 8 期，1960 年 10 月 1 日，頁 27)。與此相類，邱玉薇〈鴨的白白〉也以「鴨」的口氣敘事，自述雖然自己長得醜、叫聲難聽，人類卻還是喜歡牠，但等牠知道人類喜歡牠，是因為牠的肉可食，羽毛可製衣時，壽命也終結了，點出人與鴨看似親近，實則是食物鏈關係。(《文壇》第 22 期，1962 年 4 月 1 日，頁 57)

³⁹⁷ 如鍾露昇〈書房〉描寫愛書人尋覓藏書之所的波折與快樂(《文壇季刊》第 3 期，1959 年 1 月 1 日，頁 69-70)；莫隸〈臭豆腐與我〉談到對於臭豆腐這樣香味

日常生活的樂趣外，當作家們把關注的焦點轉向當下的生活，許多作家注意到外省人在台灣生活的困境，要在異地重建新家園並非易事，邱玉薇〈搬家記〉³⁹⁸寫在台北找房子，因薪水微薄且此地寸土寸金，幾年來為租人家的房子，受了許多閒氣，不是和房東生活作息有巨大落差，難以安靜寫作，就是房子不乾淨，連換了四個住所，仍無法找到能夠安定下來的住所，作者充滿波折的搬家記，凸顯建立安適居所的困難³⁹⁹。與此相類，鍾梅音〈松山小憩〉⁴⁰⁰描寫在台灣尋覓住所，打造一個安適的居所的過程。來台後鍾梅音因為丈夫工作的關係，曾多次搬遷，本文提到來台後居住的第六個地方，因為由高雄搬到台北，地價高昂，要找到一處兼顧交通、學校近、市場近等條件的房舍，相當困難。後來丈夫沒有和她商量，便買下一幢剛完工的市民住宅，讓作者相當不滿意。為了將原本缺乏美感的空間，轉變成具有個人特色的地方，作者親自帶著包工去整修，花費了許多力氣與時間，買花、裝飾樓梯、油漆配色等細細粧點，一幢詩情畫意的小樓才逐漸成形。雖然鍾梅音在文章中流露不打算落地深根的暫居心態，但在異地認真地打

特異的美食，由初識時的懷疑，到漸漸成為「逐臭之夫」，當作者在飲食上入鄉隨俗，也代表著在生活上逐漸融入移居地（《文壇》第 23 期，1962 年 5 月 1 日，頁 41）。許多作家寫到飲酒的愛好，儘管每個人與酒結緣的歷史不同，且飲酒過多可能有害健康，給人帶來負面印象，但田原、穆穆、朱介凡、紀弦等作家寫到這項個人喜好時，有志一同地認為喝酒不全是貪戀酒味，反而喜歡透過飲酒打破人我隔閡，享受與知己故舊把酒言歡的樂趣。田原〈別矣！酒杯〉（《文壇》第 34 期，1963 年 4 月 1 日，頁 72-73）；穆穆〈酒話〉（《文壇》第 52 期，1964 年 10 月 1 日，頁 18-21）；朱介凡〈小飲為佳〉（《文壇》第 53 期，1964 年 11 月 1 日，頁 30-31）；紀弦〈孤獨論〉（《文壇》第 58 期，1965 年，頁 106）

³⁹⁸ 邱玉薇〈搬家記〉（《文壇》第 52 期，1964 年 10 月 1 日，頁 59）

³⁹⁹ 然而，安家之難不僅在於移居者與異鄉生活環境的隔閡、經濟條件低落，也在於搬家的責任往往落在主婦的身上。鍾梅音〈搬家〉描寫搬家之累，賣屋、賣家具、找屋等等，只原則上徵求丈夫意見，其他便由作者一手包辦。收拾好行李後，丈夫就樂得在一旁納福。實際搬遷時，遇到廣告不實的搬家公司，使得時間延遲許久，書櫥的玻璃也不甚打碎，折騰許久才安頓下來，如此惱人的瑣事皆由主婦承擔，怎麼不讓人大嘆主婦難為呢？（《文壇》第 63 期，1965 年 9 月 1 日，頁 26-27）

⁴⁰⁰ 鍾梅音〈松山小憩〉（《文壇》第 24 期，1962 年 6 月 1 日，頁 42-43）。

造一個家，享受居處當下的閒適與美化家宅的成就感，對此地也漸漸產生感情。

1、現實的困窘來自物質的匱乏

即使生活暫且安定了，不寬裕的經濟條件，仍讓小市民的生活無法隨心所欲，偶爾想放鬆一下，紓解生活的煩悶，但處處碰壁、施展不開，使現實的困境更加如影隨形。冷楓〈臺北假期〉⁴⁰¹描寫居住在台北城外的小公務員家庭，父親雖想滿足孩子的心願，給他們一個美好的台北假期，但因為經濟狀況限制，百般掙扎猶豫才下定決心，但又受限金錢與時間，無法任意安排行程，經過一番波折，花錢、受氣卻仍沒達成台北行的目的。小說中父親痛苦的自問為何別人看電影根本不當一回事，他們家經過翻天覆地的爭取，卻仍難以達成？由被現代社會中一項尋常的娛樂排除的人們，突顯在現代城市發展過程中，雖然產生更便利的生活、多元的體驗，但處於經濟弱勢的人們，無法享受到現代社會發展的好處，行走於個人活動空間相對狹小的城市空間，他們體驗到的反而是各種不適與屈辱。

當現實充滿限制，要在夾縫中求生，不擇手段地排擠他人，是可能產生的一種策略。端木方〈嘴〉⁴⁰²便描寫外省人之間彼此排擠的現象，小說描寫寄生在新搭竹房中的一群外省人，大家共用著公共水龍頭，公共水龍頭處如同古時候的水井邊，是太太們碎嘴八卦之處，生活中有一點小事很快傳遍鄰里。小說塑造一個表面仗義熱心又機警能幹，實則充滿心機的房東郝太太，將房子租給舞女裴小姐，當眾太太因職業而排斥裴小姐時，為了利益，一面向大家說服不要排斥她，體諒她也是生活所迫，轉過頭來就利用她大賺一筆。等她搬走後，卻馬上和裴小姐劃清界線，與其他太太一起說她壞話。小說中郝太太的雙面手段，凸顯外省族群在台生活的困窘，為求生存不擇手段的人性。

除此之外，總管家庭開支的主婦，也利用自身的智慧，為家人爭取更多物質

⁴⁰¹ 冷楓，〈臺北假期〉，《文壇季刊》第4期，1959年5月1日，頁26-29。

⁴⁰² 端木方，〈嘴〉，《文壇季刊》第1期，1957年11月15日，頁27-29。

支援。如艾雯〈太太的信仰〉⁴⁰³同樣以小公務員家庭為題材，描寫馬先生低微的薪水難以維持一家七口生計，於是精打細算的馬太太，想到受洗信教，從教會領取一些生活物資，讓家人獲得更好營養，因此要求先生犧牲週日的睡眠，一起勤做禮拜。小說中太太的信仰不是為了獲得精神的喜樂，而是解決物質困頓的嘗試，身為家庭經濟來源的丈夫，意識到太太智慧來自於不寬裕的家用，因此由太太的智慧，咀嚼出生活的苦澀，但為了現實壓力，也不得不從善如流。小說中女性敏於世事，堅毅地面對、解決經濟困境的形象，也是許多作家認同的典型，艾雯之外，王和聲〈棄婦淚史〉⁴⁰⁴寫被丈夫背叛的女性，化悲憤為力量，靠自己成就一番事業的故事。韓義勇〈妻子的日記〉⁴⁰⁵描寫妻子為了讓因生意失敗而沈迷賭博的先生重新振作，故意早出晚歸，且在日記裡虛構了一個初戀情人熱烈追求她的故事，並刻意讓先生閱讀她的日記，使丈夫在失去的恐懼與妻子的情感呼喚下，終於悔改振作。無論是描繪女性勇於突破逆境，在現實站穩腳跟的堅毅，或者改變枕邊人的小心機，都突顯了女性面對生活限制所具有的能動性。

2、省籍通婚的困難

1949年國民政府撤退來台，帶來近百萬的大陸移民，使得戰後的台灣形成一個新的族群互動場域。由於移入台灣的第一代外省人男性約為女性的三倍，人口結構上的不均衡，造成高比例的外省人必須與本省女性通婚。王甫昌由「台灣地區社會意向調查」及「台灣地區社會變遷基本調查」資料發現，第一代已婚外省男性中，約有半數左右娶本省女性為妻。⁴⁰⁶相對而言，外省女性和本省男性通婚的比例相當低，因為第一代外省女性移入者很少，因此第一代省籍族群通婚幾

⁴⁰³ 艾雯，〈太太的信仰〉，《文壇季刊》第1期，1957年11月15日，頁93-95。

⁴⁰⁴ 王和聲，〈棄婦淚史〉，《文壇》第62期，1965年8月1日，頁80-88。

⁴⁰⁵ 韓義勇，〈妻子的日記〉，《文壇季刊》第3期，1959年1月1日，頁40-43。

⁴⁰⁶ 王甫昌，《當代台灣社會的族群想像》，台北市：群學，2004年，頁2。

乎是單向的，多為外省人娶本省人，而少有本省人娶外省人⁴⁰⁷。

顯然，性別比例的不均衡，是推動第一代省籍通婚的主因，此時通婚雙方在結婚時仍有很大的族群差異，因此省籍通婚仍時常引起兩個家庭、族群的衝突。本省人與外省人的通婚問題，主要來自於彼此的習俗、觀念不同，以及因過往衝突與不了解所形成的偏見，致使省籍問題成為青年男女婚戀的障礙。

本省父母強制斬斷青年人愛情，是小說中常出現的情節敘述，但父母的強硬態度往往事出有因，如張華年〈愛情、偏見〉⁴⁰⁸描寫年輕的外省軍人受訓時與福利社本省姑娘梅麗相戀，情感穩定發展後，卻遭到女方父母反對，因勝利第二年時，家裡的小姑被一位軍人騙走，賣到上海，再沒有回來。一些不肖份子的惡行，使他們對外省人和軍人都有偏見，不願女兒和外省軍人結合，知道兩人戀情後，就將女兒抓回家監禁，寧願將她嫁給年紀很大的商人。胡曉飛〈雁南歸〉⁴⁰⁹同樣寫外省軍人和本省女孩戀情遭女方父母反對，小說主要著眼雙方身份的差距，女方的父親是高雄一家紡織廠經理，經濟上比起身為陸軍上尉的男方富裕，加上軍人時時要冒生命危險，因此懷疑他能否保障女兒的幸福。張放〈浪濤〉⁴¹⁰寫一名澎湖老太太因女兒嫁給來自貴州的外省人，而感到不滿，理由是對於女婿的家鄉不熟悉，將來反攻大陸外省人回了家鄉，不捨得和女兒分離。柏璋〈灣妻〉⁴¹¹中的母親不願女兒嫁給外省警員，則是因為日據時期曾被迫成為日本警察的灣妻（日本人在國內有妻室，到台灣再娶台女，稱為灣妻），後來丈夫奉召回國後，就拋棄在台的妻女。母親的創傷經驗，使她對女兒和外來者結合產生疑慮，害怕外省人如果有一天反攻大陸，男方在家鄉早有家室，可能拋棄台灣的配偶。

由以上幾本小說的探討，可略微窺知本省家庭排斥和外省人結親，實因無法確定外省人外來者、暫居者的身分是否可靠，加上第一代外省人多是隨部隊行動

⁴⁰⁷ 王甫昌，《當代台灣社會的族群想像》，台北市：群學，2004，頁7。

⁴⁰⁸ 張華年，〈愛情、偏見〉，《文壇》第75期，1966年9月1日，頁75-93。

⁴⁰⁹ 胡曉飛，〈雁南歸〉，《文壇》第49期，1964年7月1日，頁81-122。

⁴¹⁰ 張放，〈浪濤〉，《文壇》第39期，1963年9月1日，頁158-170。

⁴¹¹ 柏璋，〈灣妻〉，《文壇》第58期，1965年4月，頁144-151。

的軍人，在反攻的目標下，似乎隨時準備離開、為國捐軀，這些都可能滋生與之通婚恰當與否的疑慮。

且這種疑慮不單是本省人對外省人，外省人對本省人同樣有偏見，如林慕華〈啜泣〉⁴¹²中的外省家庭反對女兒與本省青年的戀情，因認為女兒會受不了本省家庭婆婆公公與小姑小叔的臉色；洪傳田〈美櫻姑娘〉⁴¹³寫本省小姐美櫻和外省籍的上尉外事連絡官的悲戀，也提到本省人和外省人對彼此的刻板印象：女方父親認為外省人身世個性捉摸不透，且遲早要離開台灣，軍人工作危險又沒錢沒自由，不如堂哥介紹的中央信託職員是本省人，又有錢有房子地位。而男方的長輩本來也反對晚輩和本省小姐結婚，因對本省小姐的印象不佳，認為本省小姐多拜金，談結婚一開口就是聘金，認為聘金越高越有身價，對於婚姻關係不很重視，誰有錢就跟誰，生活習慣令人看不慣，喜歡濃裝豔抹，頭髮燙得像鳥巢，身上花花綠綠，煮的東西不甜不膩等等，直到看到美櫻的淳樸真誠，才破除偏見。

本省人與外省人對彼此的刻板印象，未必沒有現實根據，有時候沒有誰是誰非的問題，只是不同族群的婚姻習俗與生活型態的確存在差異，如果沒有了解、接受、協調的動機，自然充滿隔閡，難以成為一家人。

青年男女面對上一代的阻撓，要爭取自己的婚戀自由，往往必需極力打破父母的偏見，找到彼此的相同點，以尋求認同。如柏璋〈灣妻〉中的女兒強調自己雖有日本血液，但受正宗中國教育，忠孝仁義和平思想使她異於日本人。她自認是中國人，和外省人的結合是中國人和中國人的結合，以「同為中國人」的概念，模糊差異，排除族群通婚的障礙。張放〈浪濤〉由同為軍官的兒子稱讚外省軍官見多識廣，勸母親不能因為害怕見不到女兒就抗拒反攻，破除長輩對外省軍人的反感。

然而當反覆溝通無效時，戀人們也會以私奔、出家、自殺等極端的行為，試圖衝破原生家庭的限制，跨越族群間的差異。即使家中長輩不反對戀人結婚了，

⁴¹² 林慕華〈啜泣〉，《文壇》第 55 期，1965 年 1 月 1 日，頁 76-91。

⁴¹³ 洪傳田〈美櫻姑娘〉，《文壇》第 58 期，1965 年 4 月，頁 152-175。

仍可能遭遇婚俗不同的困難，如楚夏〈流雲〉⁴¹⁴中來自湖北的畫家，本與台灣女子論及婚嫁，女方家對他印象也很好，但因男方無法接受女方要求「入贅」，使婚事不了了之。小說由男女溝通的過程，點出台灣與大陸對「入贅」一事的觀點差異，在台灣「入贅」已是普遍的風俗，但對外省人來說，男方無能才出此下策，入贅如同吃軟飯一般，會讓周圍的朋友看不起。彼此對習俗根深柢固的看法，成為阻礙兩人結合的鴻溝。同樣的，張放〈浪濤〉提到澎湖人和外省人對結婚宴客不同的看法，女方長輩認為依澎湖習俗結婚本應講排場，否則丟祖先面子，但外省人不來這套，認為遵守政府節約規定為原則，請三五親友、簡單隆重即可，事實上男方隻身在台也拿不出夠面子的聘金，因此引起長輩的抱怨，以及島民的議論。以上描述可見族群通婚暗藏種種需克服的差異，來自不同文化家庭的男女，要成為一家人，絕非易事。

除了省籍造成的婚戀問題，《文壇》作家也零星觸碰到其他因素造成的婚戀障礙，如勁人〈始知相憶深〉⁴¹⁵寫失婚的女老師與學生的姐弟戀，觸及社會輿論對失婚女子的歧視，即使她們內心渴望愛情，受限於輿論態度，而遲疑不前。冷筠〈語〉寫一個中年人愛上少女，因年齡背景差異，讓兩人不敢相愛⁴¹⁶。郭嗣汾〈「早安坵方」〉⁴¹⁷則寫被派到山區修公路的平地男子阿賴，與原住民姑娘阿美相戀，終日出雙入對、密不可分。同被派去的敘述者深知平地人對原住民的偏見，提醒阿賴如果無法負責，就不要輕易接受原住民姑娘的感情，但阿賴不以為意。後來阿賴把阿美帶回平地見父母，但家人都反對他與原住民姑娘往來，且阿美也不習慣平地人的禮貌與習慣，兩人終而分手，族群的差異是戀情無疾而終的癥結。而蔡仁耐〈娶番婆〉⁴¹⁸則寫菲華社會的婚姻問題，因為華僑社會有收取高昂聘金的習俗，使華僑青年無力娶妻，想娶妻只有透過中菲通婚。但民族情感上又

⁴¹⁴ 楚夏〈流雲〉，《文壇》第 60 期，1965 年 6 月，頁 156-165。

⁴¹⁵ 勁人，〈始知相憶深〉，《文壇》第 65 期，1965 年 11 月 1 日，頁 90-108。

⁴¹⁶ 冷筠，〈語〉，《文壇季刊》第 8 期，1960 年 10 月 1 日，頁 47。

⁴¹⁷ 郭嗣汾，〈「早安坵方」〉，《文壇季刊》第 1 期，1957 年 11 月 15 日，頁 45-48。

⁴¹⁸ 蔡仁耐，〈娶番婆〉，《文壇》第 73 期，1966 年 7 月 1 日，頁 63-69。

認為取異族女性沒有民族氣節，使華僑青年陷入兩難。

由這些沒有結果的婚戀，讓我們知道戀愛不只是兩心相知，當年齡、族群、階級等文化身份差異的男女相遇，便涉及文化身份間的交鋒與衝突。

（二）回不去又不能安居的狀態

移入者要在異地重建新家園其實沒那麼容易，一方面基於前面已提到的困境，另一方面如同楊幸如在討論艾雯的鄉土書寫時提到，「在地關懷」與「心戀故土」，是艾雯精神中雙軌並行的狀態，「兩地鄉愁」可說是 50 年代女作家普遍的家園觀念，⁴¹⁹作為一份以外省作家為主體的文學媒介，懷鄉和台灣書寫也是《文壇》作家持續經營的主題，隨著居台日久，雖然生活上逐漸適應移居地，甚至認同台灣為第二故鄉，但懷鄉的情緒、失落美好歲月的感觸不因此消滅，要和過去告別也沒那麼簡單，也因此《文壇》持續出現懷鄉之作，也有以台灣為背景的懷鄉作品，如王文漪〈當蘭花開時〉⁴²⁰由在台灣栽種蘭花，花美但香味不濃，回憶起大陸的素心蘭濃郁的香氣。當時她是家境優渥的大小姐，每逢蘭花時期，負責照料花草的僕人，總會在每一進房屋的屋簷下，放一盆蘭花，使得她黃昏放學回家，從大門走到臥房都滿室幽香。這種生活的雅趣，是作者人生中的美好時光，因為戰亂成為只能憑思緒重返的記憶。

然而，失去不代表只有傷痛，作家在追憶、感嘆的同時，也透過經歷風塵的眼光，對以前的自己提出反省，認識到因為家庭環境（父親頗有地位）和本身性格，使她不知勞動且有些小姐脾氣（只顧自己享受幽香，卻從沒想過枯萎的花怎麼處理），後來因為生活柴米油鹽的考驗，才逐漸由大小姐轉變為持家的主婦，也因此遠離生命中的美好年代，一方面可說是失去，另一方面也包含了女性的成

⁴¹⁹ 楊幸如，〈露根的蘭花一試探艾雯文本中的鄉土想像〉，收錄於《第五屆全國臺灣文學研究生學術論文研討會論文集》，白依璇等作；靜宜大學臺灣文學系主編，台南市：台灣文學館，2008年9月，頁467-486。

⁴²⁰ 王文漪，〈當蘭花開時〉，《文壇》第31期，1963年1月1日，頁50-51。

長、蛻變。

物件的差異對照也令作家們容易思鄉，而季節變化讓人注意到時間流逝，故鄉與台灣因緯度、地形、風俗不同，四季的感受和活動也有所差異，更讓遠離家園故舊的外省族群，意識到身處異鄉。家鄉在北方的蕭綠石，在〈已涼天氣〉⁴²¹便提到台灣四季如夏，人們不太有機會感受冬天的嚴寒，也因此無由領會寒冷中的溫暖感受，但他的故鄉在北方，一年只有兩三個月的夏天，因此人們美好的記憶都與溫暖的感覺有關。原本照常理來說，風雪應該不為人所喜愛，但寒冬與寒冬中的溫暖已構成作者故鄉記憶的一部分，因而值得思戀。即使台灣的冬天對來自北方的作者來說，不太需要準備外套、圍巾等禦寒物品，但思鄉時仍會莫名地買一條圍巾，想重溫與記憶相連的感官體驗，購買用不上的物品，便是一種撫慰思念的情感動作。同樣的，吳若〈公園小坐〉⁴²²寫秋天在台北的公園，享受溫暖、悠閒的氛圍，但由擦鞋童的手，惦念留在大陸的妻兒，雖然當下景緻與安居的生活未必不值得珍惜，但分隔一方的土地與人們，亦為構成作家情感血肉的重要部份，一旦失落且未知能否收復，思念、悵惘的情緒自然是免不了的。

對原鄉的懷念之外，外省移民因為流離過程的遭遇，造成的創傷與觀念轉變，其實讓他們不只肉體上遠離家園，精神上也逐漸偏離在原鄉所養成的行為準則，即使來到台灣仍無法展開新生。《文壇》中許多作家描寫受到離亂愛情悲劇影響的人們，如郭嗣汾〈約〉⁴²³寫男子來台 12 年後，與因戰亂失去聯絡的女友重逢，因為以為女方度台時遭遇船難，男子已另外婚嫁，是以心中雖惦念抗戰時期兩人之間的美好時光，仍無法結合。毛鳳桐〈半對繡枕〉⁴²⁴則同樣寫因戰亂使有情人無法終成眷屬的故事。

逃難打亂人與人之間的關係，可能促成不能被世人祝福的姻緣，如郭晉秀〈姘

⁴²¹ 蕭綠石，〈已涼天氣〉，《文壇》第 21 期，1962 年 3 月 1 日，頁 26-27。

⁴²² 吳若，〈公園小坐〉，《文壇》第 31 期，1963 年 1 月 1 日，頁 48-49。

⁴²³ 郭嗣汾，〈約〉，《文壇季刊》第 2 期，1958 年 6 月 1 日，頁 28-34。

⁴²⁴ 毛鳳桐，〈半對繡枕〉，《文壇季刊》第 2 期，1958 年 6 月 1 日，頁 78-81。

婦》⁴²⁵描寫逃難時已有婚約的丈夫和妹妹先來台，結果等女主角輾轉來台時，兩人已結婚，後來妹妹因無法滿足丈夫微薄的薪資而離開，男的回頭請求女主角原諒被接受了，但是妹妹反而不肯離婚，結果女主角成了姘婦，她的孩子成為私生子。墨人〈悔〉⁴²⁶則以懸疑的筆法，寫一個在外地工作的男子，常接到妻子寄來的保養品和家書，深受同事羨慕，但他卻反常地悶悶不樂，也不願意回家探望妻兒。作者藉由刻畫男子反常行為，讓讀者隱約可猜測到這樁婚姻懷藏隱衷。等到男子自殺後，才藉妻子之口表白真相：原來他們本是姐弟，因為逃難下雪擠在一個被窩裡，而發生過錯以致有孕。來台後為報戶口，只能假裝夫妻，但尋常家庭底下隱藏的亂倫事實，卻時時啃咬兩人的內心，終於造成男子自殺、家庭崩潰。

而魏希文〈高傲與冷漠〉⁴²⁷則描寫因戰時姻緣而逐漸淪落的中年女性的故事。小說中敘述者從老友胡開運那裡認識一位離了婚的趙小姐，初次見面她的高傲令敘述者反感，但後來逐漸同情起她離婚帶著孩子的遭遇。趙後來失去聯絡，敘述者本以為她像其他感情受創的女人般落入風塵，沒想到是嫁給有錢的老華僑，且她是因為亂世中和陌生男人的短暫戀愛，懷了孩子，才和丈夫離婚。小說從敘述者（男人）的眼光，描寫一個感情經歷創傷而冷靜自持，外表看起來有些冷漠高傲的中年女子，經歷出軌事件後，掙扎著不再犯錯，偏離人生的軌道，但為了孩子仍走上世人可能不屑的道路，短暫的戀情改變了她往後的人生，作者在文末對這樣的愛情悲劇寄予同情：「人生有許多奇特的感情上的遭遇，它可能影響一生的幸運，也可能影響一生的悲哀。但有誰能抗拒那是真實的又是短暫的感情呢？」

⁴²⁵郭晉秀，〈姘婦〉，《文壇季刊》第1期，1957年11月15日，頁71-73。

⁴²⁶墨人，〈悔〉，《文壇》第2期，1958年6月1日，頁43-47。

⁴²⁷魏希文，〈高傲與冷漠〉，《文壇季刊》第1期，1957年11月15日，頁22-26。

三、台灣書寫趨向之二：反共作為台灣日常生活的內容

雖然台灣書寫是《文壇》重要的書寫傾向，但書寫家台灣日常困與樂的同時，作家被動員參與反共活動也是家台灣日常的一部分。以《文壇》中的旅遊書寫為例，許多作品描寫島內遊賞的休閒之樂。如紀弦〈八里紀行〉⁴²⁸描寫詩人們八里海邊消暑之旅，包括紀弦、鄭愁予、拓蕪、洛夫、痲弦、羅馬、一夫、周夢蝶、葉維廉等，都參與其中；嚴友梅〈靈隱〉⁴²⁹則寫來台十三年初次到新竹，和在新竹和故友們敘舊，順便遊覽當地名勝。

雖然從大陸來台的外省族群在台灣遊覽時，不免觀眼前之景而思念遙遠的故鄉，如謝紹文〈賞花記〉⁴³⁰中，兄妹在陰雨的日子到陽明山賞花，兩天賞花雖別有情趣，但略帶淒清的景致，也讓他們不禁由花事思及故鄉事。此外，有些外省人也對遊賞台灣景色懷抱偏見，認為在大陸已看過大江大海，區區小島的景色不值一看，但嚴友梅卻認為世事匆忙，人每天生活於囂攘繁瑣之中，眼睛和心靈之眼皆被塵垢蒙蔽，如能偷得浮生半日閒，把心神趨近山川靈秀，浸潤於純淨自然，方寸間頓感怡悅開闊，別有一番陶然情趣⁴³¹。

無論對於大陸與台灣之景是否心存比較心理，當時遊人的足跡的確走遍台灣各地名勝，北部的八里、陽明山、野柳⁴³²，中部的日月潭⁴³³，南部的台南，東部的五峰瀑布⁴³⁴、礁溪、坪林⁴³⁵、長春、太魯閣，外島的金門、澎湖，都曾留下

⁴²⁸ 紀弦，〈八里紀行〉，《文壇》第 15 期，1961 年 9 月 1 日，頁 96-97。

⁴²⁹ 嚴友梅，〈靈隱〉，《文壇》第 31 期，1963 年 1 月 1 日，頁 99-104。

⁴³⁰ 謝紹文，〈賞花記〉，《文壇》第 16 期，1961 年 10 月 1 日，頁 90-92。

⁴³¹ 嚴友梅，〈靈隱〉，《文壇》第 31 期，1963 年 1 月 1 日，頁 99-104。

⁴³² 陶凱梅，〈野柳剪影〉，《文壇》第 71 期，1966 年 5 月 1 日，頁 69。

⁴³³ 余玉照〈畢業旅行記〉描寫畢業旅行從台北到東部，再從東部轉往中部的日月潭，著重旅途中同學的歡鬧遊戲與快樂之情。（《文壇》第 48 期，1964 年 6 月 1 日，頁 86-89）

⁴³⁴ 張俊明〈五峰瀑布〉五峰瀑布在以溫泉聞名的礁溪鄉後的鷓子山上，文中寫到瀑布旁有條蜿蜒小徑可往上爬，越往上爬越壯觀，讓人的心情逐漸緊張起來，但路途所見景色，到達山頂居高臨下所得的情趣，都值得賞玩。（《文壇》第 23

旅者的笑聲。

歡樂之情的描寫外，一些旅者也記錄和原住民接觸所留下的印象，如白山華陽〈蘇花道上〉⁴³⁶寫到台東關山工作結束，擬取道花蓮返回台北，但遇到颱風蘇花公路坍方不通，打算強行通過蘇花公路，途經和平的小吃店，本想稍加休息，但因為婉拒小吃店裡山胞熱情邀請共飲，原住民發起脾氣來，而不得不繼續向前；但往南澳的途中，卻也遇見一個騎車好心腸的原住民，順路載他一程。作者對原住民的評價大抵是好的，認為他們樸實善良，但對於他們共杯⁴³⁷的習俗，卻認為是不合衛生的陋習，因此難以領受其盛情。文化本身沒有高低只有差異，平地人對原住民的習俗不瞭解，因此往往憑著自我文化的標準去評斷優劣，一些遊記中對於原住民雖未必歧視，但往往由文化本位的評斷，或者將原住民習俗奇觀化⁴³⁸，而突顯不同族群間確實存在文化隔閡；當時原住民文化往往被當作觀光的對象，而非與旅者地位平等的差異群體，也暗示社會環境中原住民經濟、文化的弱勢處境。

自發性的旅行之外，在反共與文藝活動結合的情況下，作家常會被動員參與勞軍活動，參觀軍隊演習、到各地辦文藝座談，同時也被期待透過參訪，寫出戰鬥文藝作品。作家參訪完後，往往必須書寫感想，因此留下許多遊記。這些遊記一方面紀錄國家動員作家參與運動的狀況，當中免不了褒揚軍人刻苦簡樸精神與

期，1962年5月1日，頁57。

⁴³⁵ 謝虛平，〈宜蘭行〉，《文壇》第38期，1963年8月1日，頁35-36。

⁴³⁶ 白山華陽，〈蘇花道上〉，《文壇》第23期，1962年5月1日，頁74-75。

⁴³⁷ 文中提到原住民飲酒時習慣好幾個人共用杯子，才算好朋友，如果拒絕便不是好朋友，而加以敵視。

⁴³⁸ 如深山柏〈風雨郊遊記〉描寫到一行人去日月潭郊遊，參觀「番社」的「山地文物館」時，發掘三件有趣的山胞習俗（冷水洗胎兒、雙胎殺一子、解結成親）；作者也注意到番社中心區遊客很多，播放「豐年祭」的歌曲，有小女孩在練習跳舞，且街道兩旁的店舖陳列許多山地特產。（《文壇》第90期，1967年12月1日，頁66-69），在文章的情境中，旅者雖然也接觸了原住民文化，但是將他們的文化當作觀光、獵奇的對象。

國軍陣容壯盛的文字⁴³⁹，但作家參與活動時，也並非一味讚美，也注意到國家動員作家參訪、寫作的方式，難以產生深刻的戰鬥文藝作品。以穆中南〈參觀左營海軍基地有感〉一文為例，對於官方推展的軍中文藝，有支持也提出建議。

穆中南一方面循著官方推展軍中文藝的基調，強調海軍與文藝不可分，因海軍以船為家的境界富有詩意，同時海軍也需要文藝刊物來充實生活。在反攻大陸需要發展海軍的情況下，想要呼籲青年參加海軍，僅靠宣傳是不夠，必須靠文藝作品啟發青年讀者自願參軍，突出文藝的實用目的。

但另一方面，穆中南也從寫作者的經驗出發，意識到要寫出深刻的文藝作品，必須和軍艦上的官兵打成一片，深入了解他們的生活與靈魂，光靠參觀僅能獲得皮毛知識，對寫作並無幫助；認為市面上由外行人寫水兵登岸的浪漫故事，或出海到友國與華僑女子發生的異國戀愛，都不能算是純粹的海洋文學。因此建議海軍總司令部，邀請作家參觀海軍不用大規模請一堆人，可以請幾位作家讓他們久住，真正參與海軍生活，如此才可能產生真正使讀者感動的作品⁴⁴⁰。而朱介凡在參觀嵩山演習時，也表達類似的看法，認為此次參觀只是遠遠觀看，並未深入到部隊內在去，真要深入瞭解兵力與精神狀態，需要下部隊去和他們接觸，如能長時間觀察體驗，定於創作活動有所幫助⁴⁴¹。兩位作家雖然都站在支持軍中文藝的立場，但他們的意見卻點出軍方安排的文藝參訪活動，雖預期透過動員作家到前線去，讓作家寫作相關題材，但走馬看花的作法，對創作並無實質助益，這是軍中文藝推展的弊端。

當時作家被動員參與文藝訪問，常以訪問團的形式，到各地參觀兼辦文藝座談，以 1967 年國防部主辦國軍新文藝運動的輔導工作來說，此次活動將作家分為六組，分自澎湖、高雄、宜蘭、台中、嘉南、金門、桃園、台北、東部、馬祖

⁴³⁹ 如胡曉飛〈金門三日〉描寫作者到金門參訪，主要以憑悼古寧頭戰場，強調金門的一切建設都是戰士血汗的結晶，表達對金門部隊的感佩為主軸。《文壇》第 9 期，1960 年 12 月 1 日，頁 23-30。

⁴⁴⁰ 穆中南〈參觀左營海軍基地有感〉，《文壇》第 16 期，1961 年 10 月 1 日，頁 7。

⁴⁴¹ 朱介凡〈嵩山演習觀感〉，《文壇》第 43 期，1964 年 1 月 1 日，頁 82-85。

十個地區，在台灣的詩人、文藝理論家、畫家、音樂家、攝影家、木刻家、文藝報刊主編、社團負責人等 120 餘位受邀，可見文藝動員的規模。當中朱介凡和梁又銘、梁中銘、紀弦、劉枋、楊念慈、盧克彰、史惟亮、朱西寧、朱橋等作家，參與嘉南地區的輔導工作，短暫的參訪雖未必能寫出戰鬥文藝作品，但作家卻也獲得探訪台灣風景名勝⁴⁴²、與各地文友交流的機會，無形中也扮演散播文藝火種的角色⁴⁴³（特別是對軍中和學生）。

第二節《文壇》台灣書寫作品析論：以穆中南、孟瑤、盧克彰等作家為例

說明了《文壇》台灣書寫的傾向後，此處再聚焦於《文壇》代表作家的作品

⁴⁴² 例如，朱介凡的興趣是諺語研究，他在〈嘉南行〉中提到被國家動員參與文藝運動的過程，受邀到台南參加文藝座談，響應國軍新文藝運動，除了官方安排好的文藝勞軍活動外，他也趁機滿足自己研究的興趣，去參觀台南縣北門鄉的南鯤鯓廟，瞭解本省的民俗，認為調查這類風俗傳說，細究其歷史背景、體味其社會生活，是一條最有鄉土情調的文學創作之路，顯現作家響應官方的文藝運動，一方面是幫助壯大文藝運動的聲勢，傳播官方認可的文化觀，但對作家個人而言，也可能從中獲得助益。朱介凡〈嘉南行〉（《文壇》第 89 期，1967 年 11 月 1 日，頁 13-17）然而，作家是否覺得被動員四處參與文藝訪問，是一件有意義的事，因人而異，朱介凡在官方的活動中獲得個人的樂趣，但劉枋〈旅行記感〉參加「仁愛計畫」和文友一起去旅行，只感到旅途疲憊，認為匆匆往返根本無法真的看到些什麼，雖然官方動員作家四處參訪，是期待他們發表一些支持政策的言論，但劉枋顯然無法融入。（劉枋〈旅行記感〉，《文壇》第 72 期，1966 年 6 月 1 日，頁 60-62）

⁴⁴³ 如穆中南〈五人四日行小記〉描寫五個文藝刊物的主持人（包括《文壇》穆中南，《青年俱樂部》朱嘯秋，《創作》楚軍，《野風》許希哲，《幼獅文藝》朱橋），應救國團邀請，到台中、嘉義、台南、高雄去參加座談會，給同學回答文藝問題，許多青年學子熱情地來參加，此行雖是應軍系的救國團邀請，但刊物主持人的文藝座談分享，應能幫助有志創作的青年解答創作疑惑、瞭解徵稿情況（穆中南〈五人四日行小記〉，《文壇》第 56 期，1965 年 2 月 1 日，頁 18-19）。而盧克彰〈金門紀行〉則是作者被動員參加國軍新文藝運動，到金門演講、參加文藝座談，雖是官辦的活動，但因為被動員的作家來自各地，參加活動的作家能趁機和分散各處的文友、軍中作家交流。（盧克彰〈金門紀行〉，《文壇》第 89 期，1967 年 11 月 1 日，頁 9-12。）

來觀察，作家的創作實踐為台灣書寫開展了哪些關懷面向。

一、穆中南：內涵反共精神的台灣書寫

穆中南，筆名穆穆，祖籍山東省蓬萊縣人⁴⁴⁴，穆中南的台灣書寫，一部分以懷鄉憶往為內容，如〈父母心〉⁴⁴⁵描寫敘述者受到年輕朋友小張的請託，去向女友的母親說情，因為女友母認為小張沒有事業基礎，反對他們交往，結果意外與初戀情人重逢，因此回憶起年輕時行為不端，初戀受對方父母反對的往事，如今類似的情節重演，突顯天下父母害怕子女因婚姻受苦，往往從現實面考量婚姻，而不似年輕人著眼於愛情。〈一張支票〉⁴⁴⁶則描寫敘述者為了資金週轉，意外地在台灣與三十年未見的魯芳大哥重逢，因而想起當年魯芳的父親魯峰伯伯對敘述者的照顧，進而解開魯芳大哥與父親多年未解的心結。魯峰伯伯原是敘述者家的食客，平時喜歡罵人，酒後多話，曾經遺棄妻兒，且反對兒子和胡家琴姐的婚事，因此和兒子之間有矛盾。魯芳大哥因為婚事受阻，和琴姐出走日本，遠離家鄉多年，不明瞭父親遺棄妻兒的真正原因與後續發展，經敘述者解釋才知曉，原來魯峰伯伯曾是胡老將軍的手下，老將軍因為看重他，讓獨生子與他做朋友，還將女兒許配給他。後來，魯峰伯伯和敘述者的伯父都在興中會時代參加了革命黨，但胡伯伯家是保皇黨，復辟運動時敘述者的伯父被捕，但魯峰伯伯卻因為胡家的關係而免難，讓魯峰伯伯誤會胡伯伯出賣朋友，政治傾向差異，促使魯峰伯伯和胡家破裂，也因此遺棄妻兒。等到魯芳大哥離家一年後，魯峰伯伯才透過胡伯伯的鄰人解開誤會，與胡伯伯和解，但兒子已經離家了，因此也只能孤寂地想念兒子，不久便過世了。

〈新婚〉⁴⁴⁷則從敘述者娶小姑當第二任妻子寫起，由新婚之夜回憶起前一段

⁴⁴⁴ 參考〈小傳〉，《穆中南自選集》，台北：黎明文化，頁 5-6。

⁴⁴⁵ 穆中南，〈父母心〉，《亡國恨》，台北：文壇社，1954，頁 37-41。

⁴⁴⁶ 穆中南，〈一張支票〉，《楊賓樓與小白龍》，台北：文壇社，1968，頁 1-18。

⁴⁴⁷ 穆中南，〈新婚〉，《文壇季刊》第 1 期，1957 年 11 月 15 日，頁 127-131。

婚姻，和妻子由年輕時的熱戀，經歷抗戰分隔兩地的生活，彼此生活習性產生隔閡，敘述者也開始情感走私，在外沈迷酒色的生活，因為妻子的忍讓、改變，終於換得浪子回頭。但來台後因為丈夫一度賦閒，妻子重拾教鞭，彼此的情感又從親近到疏遠，最後妻子在病故前，將丈夫孩子託付給妹妹，敘述者回憶妻子過往付出的過程，也回溯自己由大陸到台灣充滿變動的前半生。以懷鄉憶往為內容的作品，雖然小說以台灣為敘事展開的起點，但小說的時空往往會重返原鄉與過去，關注的重點並非台灣，嚴格來說，仍屬於懷鄉書寫。

這類作品之外，穆中南仍有許多作品關注外省人在台灣的生活，如〈開張二十天〉⁴⁴⁸描寫來台的外省人老和、老華、老用，合夥開餐館謀生，三人雖然原本皆有專長，分別是文學家、軍事家、經濟博士，但隔行如隔山，想要離開本業謀生困難重重，他們最終把餐館收了，領悟要在異地另外發展事業，並不容易，堅守自己的崗位才是正理，無奈的是他們原本的事業在逃難過程已經失去，小說突顯外省人逃難到台灣來，要重新建立事業、謀求生活之道並不容易，但為了生存，即使經歷幻滅，仍不得不努力嘗試。

外省人在台謀生或許有其困境，但穆中南顯然無法認同個人為了追求私利，違法亂紀、從事有害國家的行為，因此他的作品批判貪污的風氣，如〈死而復活的人〉⁴⁴⁹透過一個潔身自愛的青年，嘗試說明如何面對工作環境中的貪污風氣。小說描寫學有專才但賦閒已久的外省青年傑生，透過朋友介紹到某機構任職，本想勤勤懇懇工作，無奈工作場所瀰漫貪污風氣，即使想要獨善其身亦不可得，因為貪污者會強迫人同流合污，避免有人擋其財路。傑生不想同流合污，因次被同事排擠，後來也只好消極地與人和作，給人方便自己也方便，結果不幸鬧出事端，導致他自殺入院。他康復出院後，認為自己過去潔其身的孤立主義錯誤，屈服在惡勢力下更是錯誤，主張要聯合那些愛國家、負責任的清廉人士，用良心做事，把那些惡劣的壞風氣糾正過來。作者這篇小說站在知識分子批判的角度，指出外

⁴⁴⁸ 穆中南，〈開張二十天〉，《亡國恨》，台北：文壇社，1954，頁 18-30。

⁴⁴⁹ 穆中南，〈死而復活的人〉，《亡國恨》，台北：文壇社，1954，頁 71-75。

省人貪污的歪風，流露改善風氣的作者觀點，缺點是作者觀點過於突出，太急切想要傳達理念，沒有透過小說自身的感染力來影響讀者。

穆中南也常在小說中諷刺一些投機分子，如〈腐化〉⁴⁵⁰描寫敘述者的伯叔叔哥墨哥，在故鄉父老口中是抗戰英雄，靠著革命的浪潮年輕得志，卻在不斷的批評中，不知不覺成為毀謗挑撥、製造是非的問題人物，罵政府腐化落伍，又在政府擔任官職；罵政府不肯和青年接近，卻在教育界任職。穆中南在小說中塑造了一個自以為進步，其實不自覺腐化的革命分子，他的批判不再是為了指出弊病、提供建樹，反而成為個人求官的技倆。〈王班〉⁴⁵¹描寫敘述者的表叔王班，在動亂時局為了自保，先是煽動敘述者向共黨靠攏，後來發現共黨可能鬥爭像他那樣的地主階級，才又逃到台灣來。來台後仍舊立場不堅，不僅聽信共黨會血洗台灣的「謠言」，幫助「謠言」散播，且只想趁著動亂想辦法撈錢、過好日子，〈王班〉和〈腐化〉一樣批判投機分子。〈老資格〉⁴⁵²的人物塑造類似〈墨哥〉，描寫鄉里父老劉區長，喜好自我吹噓、批評教育，自稱是開國元老、老革命家，歷任縣長都必須拜會他，但其實他從未從事革命工作，只是看到革命成功了，就拿新名詞冒充老前輩，對革命不甚瞭解，但很會帶頭搗亂，使鄉民盲目地崇拜他，因此歷任縣長為了平安無事的做官，往往必須拉攏他。他滿腦子做官思想，嘴裡說為抗戰而獻身國家，但往往只追求個人仕途升遷，在敘述者眼中是落伍的典型。

〈巷口〉⁴⁵³則描寫住在巷口的假自由份子鄭先生，喜愛發表高論、唯恐天下不亂，一切言論都反對政府，雖然自許為自由人士，但只許自己有發言的自由，別人沒有批評他的自由。鄭家夫婦因為認為身份地位與巷子的鄰居不同，不許女兒和鄰居孩子來往，他們看不起人，卻總是沒有公德心，把垃圾往巷子倒，損害鄰人的情緒；女兒偷偷和鄰居孩子交換玩具，被鄭太太發現了，她便大罵鄰居縱

⁴⁵⁰ 穆中南，〈腐化〉，《亡國恨》，台北：文壇社，1954，頁 56-63。

⁴⁵¹ 穆中南，〈王班〉，《亡國恨》，台北：文壇社，1954，頁 64-70。

⁴⁵² 穆中南，〈老資格〉，《楊賓樓與小白龍》，台北：文壇社，1968，頁 160-167。

⁴⁵³ 穆中南，〈巷口〉，《楊賓樓與小白龍》，台北：文壇社，1968，頁 177-194。

容孩子當騙子，鄰居畏懼鄭先生愛發表文章批評別人危害自由的習性，紛紛責罵孩子，想辦法到鄭家賠不是，鄭先生主張自由，自己卻成為特權階級，對鄰人和孩子都構成心靈上的威脅。作者有意透過小說諷刺以主張自由為手段，追求個人權勢者，並不瞭解自由的真義，只會攻擊政府、批評台灣不夠自由，但自己反而知法犯法、言行不一，成為危害社會、鄰里的特權分子。作者在小說中也透過從事軍職的張少將，反對鄭先生的言論，當鄭先生提出台灣自由空氣不夠，要和共匪作戰必須用自由對付奴役，張少將便強調當初共匪也拿解放、自由作號召，認為如今台灣有些人又像淪陷前夕一樣，偏激地強調自由，將挑撥民心、損傷士氣。

作者對自由分子的批判或許有其道理，主張自由者未必真的言行如一，但是否所有的自由主義者皆如小說的描繪，盲目批評政府、追求個人私利，則有待商榷。但我們至少能由小說極盡諷刺之能事的筆調，看出作者對所謂自由分子的反感，且有意透過小說人物之口，否認台灣不夠自由這類批判政府的言論。

穆中南批判社會風氣、投機分子的作品，因為流露愛國與維護政府統治的創作意圖，即使小說的背景是台灣，但作品背後的精神仍是支援反共的，當中像〈被時代侮辱的兒女〉一般，明顯標舉出反共主題的作品並不多⁴⁵⁴，大部分的作品以批判外省人在台灣委靡、偏離反共的生活為主題，如〈榻榻米〉⁴⁵⁵描寫領導政工

⁴⁵⁴ 〈被時代侮辱的兒女〉描寫敘述者何麗在丈夫陣亡、愛女死去後，隻身來台，為了解決生活問題，登報徵求職業不順後，打算賣掉房子，湊點資本做小生意糊口，卻意外的受一位打扮闊氣但庸俗的太太桂花僱用，照顧她一雙兒女。原本兩姐弟因為母親操持賤業讀緣故，心靈遭受傷害，因此敵視母親和周圍的人，但在敘述者的愛護下，逐漸成長、上進。小說中母親原本被塑造成一個生活浪漫、不關心子女的女性。但到小說末尾情節直轉而下，她將一雙兒女送去接受特種訓練，成為潛往大陸工作的情報員，並向何麗與兒女吐露她被日本人污辱、丈夫被共黨殺死的悲慘身世，說明她出賣色相、受盡侮辱是為了培養子女成為反共的生力軍，期望兒女能藉由愛國行動為母親、為自己洗刷侮辱。作者透過桂花之口，強調「男女一樣都要為國效勞」，如果人人都怕死，等著一齊反攻，反攻永遠遙遙無期，顯然意在以小說凝聚反攻意識，但小說情節轉折太過突兀，有意念先行的毛病。穆中南，〈被時代侮辱的兒女〉，《楊賓樓與小白龍》，台北：文壇社，1968，頁 120-144。

⁴⁵⁵ 穆中南，《亡國恨》，台北：文壇社，1954，頁 31-36。

的老王和領導軍隊的老李，帶著妻子逃難到台灣來，但他們不願承認戰敗，因此拼命在名詞、說法上做文章，辯解到台灣不是逃，而是歸隊、集合，尋找志同道合的人商量反攻大陸的策略。然而，到台灣後兩對夫妻搬進一間日式住宅裡，逐漸適應躺在榻榻米上的生活，轉眼就耗掉半年光陰，不知不覺把復興大業拋在腦後，直到有一天李太太感慨光躺在榻榻米上會聽到號響，找得到反攻的大本營嗎？其餘三人才猛然醒悟。這篇小說的主旨意在批判外省人逃難到台灣來，逐漸壯志消磨、沈溺安逸，遺忘反攻大業。《三十五歲的女人》⁴⁵⁶也描寫曾經接受五四洗禮的進步分子，來台後反而失去奮鬥的意志，逐漸陷於情愛糾紛、求官等，並未專注於建設復興基地或反攻。

同樣批判在台外省人的生活，〈妓女的研究者〉⁴⁵⁷以專門研究人類情操的金瑞博士為主角，寫韓戰爆發、美國第七艦隊協防台灣海峽，台灣社會安寧確保的情況下，開始出現飽暖思淫欲的現象，各種咖啡館、電影院、餐廳如雨後春筍般出現，人們也不再總是著眼反攻，反而追求個人的物質享樂。金博士注意到這種社會風氣，認為在社會轉換期，人類的情操也不得不重新評價。原本他以為內地來的女性，當初都有不甘受共匪侮辱的情操，如此自然有不做妓女的情操，照此邏輯，內地來的人士應該已拋棄惡習，來台後不可能操持賤業，沒想到一次和朋友遊新北投，竟意外發現內地女性做妓女的比率相當高，台北的咖啡廳、基隆的舞廳、高雄的酒吧、桃園的旅館，皆有內地女性的蹤影。為了了解此種社會風氣的成因，他開始到咖啡館等交際花出沒的場所作研究，因此常常忽略年輕的妻子，讓她誤會丈夫在外與女人鬼混，致使兩人仳離。直到他的論文發表，一切真相大白，妻子才重回懷抱。

他的研究發現這些墮落的內地女性，包括了家庭婦女、大學生、寡婦、棄婦等等，起初可能為了好玩、追求享受、過更好的生活，受外界誘惑下，遺忘當初不甘受辱逃出鐵幕的情操，而落入另一個侮辱裡。他以為這不完全是經濟壓力所

⁴⁵⁶ 穆中南，《三十五歲的女人》，台北：文壇社，1955。

⁴⁵⁷ 穆中南，〈妓女的研究者〉，《亡國恨》，台北：文壇社，1954，頁 76-94。

迫，而是過於追求物質享樂的觀念所致。特別是知識女性，受過高等教育，本有能力找工作自立，但為追求時髦、準備行頭，每個月得幾千元開銷，不願安於一般機關每月兩三百元的工作，寧可在咖啡館誘惑能供己她們金錢的客戶。咖啡館這樣被人們視為時髦的場所，以及在此往來的小姐與太太們，也因此成為媒介色情的橋樑。此種現象使金博士歸結出「有人類的地方就有妓女」，擔憂安逸生活讓人們遺忘台台初衷，此問題不解決將難以反攻大陸，暗示此篇小說對社會問題的揭露，實有期待端正社會風氣、避免反攻力量分散於享樂的意味，也因此特別強調情操與堅持台灣的初志，而否認女性淪為妓女，可能是面臨經濟困境的因素。

二、孟瑤：家台灣底下的掙扎與困境

（一）遷台外省人的哀樂中年

孟瑤，本名揚宗珍，1919年出生，重慶中央大學歷史學系畢業，來台後曾任臺中師範學校、師範學院國文系副教授、中興大學中文系教授、系主任等職。孟瑤的創作文類包括論述、散文、小說、兒童文學，曾自謂創作初期「服膺浪漫主義」，以描寫愛情為題材，之後轉向對「現實摸索」，揭示社會人生問題⁴⁵⁸，她在《文壇》中的創作以小說為主，從婚戀題材作為切入點，描寫來台外省人所面臨的現實困境。

同樣寫外省人在台灣的生活，不同於穆中南台灣書寫背後的反共意識，孟瑤著眼人在生活中的細小但切身的無奈，在《文壇》的創作多描寫外省中年人飽經風霜後，想抓住什麼卻抓不住，想突破現實的限制，卻只能徒然掙扎的無奈處境，孟瑤筆下的外省人，雖然已在台灣落腳，卻未能找到身心皆能安居的理想居所。

和青年人的熱情、純真不同，由於體貌漸衰且經歷風霜，中年人有時不得不

⁴⁵⁸ 參考吉廣興，《孟瑤評傳》，高雄市：高雄市立中正文化中心管理處，1998，頁13-82。

藏著自己的孤獨、傷痛、疲倦與謊言，世故地活著，為了生存或把握有限的青春取樂，在社交場合中努力扮演一個角色。小說〈他與她〉⁴⁵⁹正是描繪一對渴望安定下來的中年男女，透過牌友安排，在牌桌上被介紹給對方，彼此暗中品評對方，有意互相湊合，但又意興闌珊的心情轉折。男方自稱是美國進口物資的代理商，其實只是買賣私貨賺轉手錢，但為了在交際場合裝闊，用總經理的頭銜、入時的穿著騙人，以換取生活的享受；而女方也有自己的歷史，因為經歷過愛情的傷痛，不想再為愛情傷神，只想用最省力的方法生活，羨慕太太們不用自己掙錢、有丈夫接送的幸福，而接受相親安排。

但人的心思是複雜的，且習慣自我欺騙，女方雖然想著不要再為愛情傷神，要忘掉過去轟轟烈烈的愛情，但舊情象徵生命中最青春美好的時光，想放手卻不容易忘懷，相親時她仍不免拿以往愛情的刺激，和相親對象比較，而感到失落。男方意識到女方的冷淡，和她逐漸鬆弛的眼角，也由興致勃勃變為懶洋洋，心中抱怨女人難討好，與其給自己套上家庭的枷鎖，不如光棍自由，且刻薄地猜想她脂粉底下的真相，是褪色的青春、負傷的愛情或者壞脾氣，否則何以蹉跎至今？

這一對男女都對生活感到疲憊，想藉由走入婚姻，改變生活、獲得避風港，但當純情消失，彼此務實、世故地估量對方的條件，婚姻彷彿也變成一樁買賣。但因為青春已所剩無幾，兩人掩飾著內心的茫然、淒涼與挑剔，想試著勉強湊成一對，但越是作戲，反而更加鮮明的意識到無法突破的隔閡，以及彼此都缺乏熱情、心不在焉。小說透過描寫這對男女逢場作戲過程中各自的心理，既諷刺又憐憫地描繪了中年男女既想改變、獲得安定的家庭生活，心態卻又過於世故、疲累，無法單純付出真情的心境。

人在異鄉多年，返鄉既然無望，孤身一人難免寂寞，希望成家立業讓生活與心靈有依靠，是頗為人性的渴望。然而，外省單身漢想要成家有其困境，如同小說〈他與她〉般心境衰老是一種可能，而難以忘懷往日傷痛是另一種可能。〈遲

⁴⁵⁹ 孟瑤，〈他與她〉，《文壇》第 93 期，1968 年 3 月，頁 20-23。

暮》⁴⁶⁰便描寫事業、家庭兩無成就的中年單身漢，對多年前沒有結果的戀情難以釋懷，雖當盛年，但心如死灰，常與寂寞相伴。一日，落日時分獨遊橋邊，遇到一個神情落寞、年紀相仿的女子，女子出聲相問，才發覺竟是多年前熱愛的那人。重逢之初，男子從她的步伐、容顏意識到歲月留下的痕跡，對照記憶中的影像與愛戀，不免傷心，但在敘舊過程既陌生又熟悉、既疏遠又親近的對話中，有一些曾令男子心動的美麗緩緩甦醒，讓男子忍不住向女子探問當初那段遺憾的愛，究竟是怎麼回事？在作者筆下，髮鬢漸霜的男子與故人重逢，彷彿與曾經燃燒過的青春重遇，歲月折損了容顏與熱情，但死灰中猶有星火，如果死灰能夠復燃，平淡如水的生活也能獲得盼望。然而，時間、際遇都是不由人的，人生趨近落日，渴望抓住點什麼，卻未必真的能握住什麼，女子如燕子般飛來，又如影子般飄然離去，只留給中年男子悵惘的心緒。

因為心理因素難以成家，固然讓人感慨，但更為窘迫的狀況是由於經濟貧困而無力組織家庭，不得不打光棍。〈四十而不惑〉⁴⁶¹寫隨國民政府來台的外省單身漢的寂寞心境，剛來台時才三十多歲，對國家和自己都充滿幻想和希望。多年後一切都被現實磨損，面對反攻遙遙無期，自己又孤家寡人，雖自勸「四十不娶，不宜再娶」，但卻忍不住接近一個有錢的寡婦，為了她不由自主地在牌桌上將微薄薪俸輸掉，離開時才煩惱身上一文不值，如何度過漫長的一個月？物質和心靈皆匱乏的狀況，只能回家和小狗相伴。〈小書攤〉⁴⁶²則描寫年輕時因好高騖遠，錯過升學、就業機會的外省單身漢，為了討生活，在街頭擺娃娃書攤。雖然他曾經心懷創作的理想，但為了生活把理想擱下不說，書攤賣的書也由純文學變為娃娃書、時裝雜誌，心中雖然不安、慚愧，但仍說服自己為了賺錢沒辦法。理想固然未能實現，但他仍渴望成家，一邊做著生意，一邊意識到自己形單影隻，看著小食攤的夫妻共同努力，後悔當年的好高騖遠，如今連供養妻兒一分溫飽生活也

⁴⁶⁰ 孟瑤，〈遲暮〉，《文壇小說選第一集》，台北：文壇社，1954年9月，頁35-46。

⁴⁶¹ 孟瑤，〈四十而不惑〉，《文壇》第3期，1959年1月1日，頁20-23。

⁴⁶² 孟瑤，〈小書攤〉，《文壇》第132期，1971年6月1日，頁28-34。

辦不到，何以成家？但看到剛才路過的男子，忙得開開心心，又忍不住猜想男子準是有一家人在等著，心酸地思量成家立業相互關聯，「成了家就能立業，家越好，業也越好，也相互惡性循環，成不了家也就立不了業，家越沒影，業就躲更遠」。

因為成家無望、理想難成，整天為了生活庸庸碌碌，小說中單身漢眼中所見任何事物，都會讓他聯想到如果可以成家、獲得幸福多好，但企盼的背面卻是願望難成的落寞，讓我不禁懷疑「人的路會越走越窄嗎」，整篇小說充滿一種渴望擁有家庭溫暖，但找不到出路的無奈。

青春有期，社會對男女適婚年齡也有一個約定俗成的看法，在社會認可的年齡結婚生子，才被認為是完滿的人生，不論是否認可社會賦予的價值觀，人多少都會內化社會價值，因為未能結婚生子感到缺憾，〈趕公車〉⁴⁶³便描寫一個過了適婚年齡的女性，每日趕公車，規律上下班，擁有一份無法富貴但足以養活自己的職業，雖然自認單身的日子有單身的清閒，但想到女性友人生了可愛的孩子，公車上看到年輕夫妻計劃未來孩子出生的種種，仍忍不住羨慕有家庭孩子的人，能夠夢想未來，對於自己彷彿只是活著、沒有盼望的人生，覺得心酸、有缺憾，感嘆女人還是必須結婚生子生命才完整，後悔自己以往太過挑剔而耽誤成家的機會，但時間與時機畢竟是過去了，既然無法回頭，也只能盡量說服自己人生有一利就有一弊，結婚有也結婚的煩惱，未婚有未婚的優點。小說中單身的中年女性如同〈小書攤〉的中年光棍，對於沒能成家這件事其實難以釋懷，因此為生活奔波的過程，思緒都不免一再想到自己未婚的狀態。如此在意單身，是因為無法符合社會定義下的幸福，也是對未來已經失去其他熱切的想望，孤獨的況味也就難以消受，不能承受卻不得不承受，正是他們所以苦澀的隱衷。

⁴⁶³ 孟瑤，〈趕公車〉，《文壇》第 135 期，1971 年 9 月 1 日，頁 104-107。

(二) 中年女性的情慾困局：《危樓》的家／枷空間

除了徘徊於婚姻之外的中年心境，孟瑤也關注已婚者為了兒女拋擲青春，自己卻免不了孤獨的淒冷心緒。〈小王與我·我與她〉⁴⁶⁴便以女大學生一梅為敘述者，從她的眼光描寫打工家庭的女主人，在女兒結婚出嫁後，外表風韻猶存如三十歲的女子，為了排遣一個人的寂寞，且證明自己仍有青春魅力，能吸引男人，光明正大地找了個庸俗的男人陪伴，內心鄙夷男人，卻必須靠他來填補丈夫女兒皆不在身邊的空巢期失落。小說中已婚女子年華逐漸逝去的淒冷，與敘述者的正值青春，對愛情、婚姻充滿嚮往的心境，形成鮮明的對比，一方面突顯女性在美好時光消逝後，趨近恐怖的寂寞心境，另一方面，由女主人哀嘆自己嫁錯男人，為了扶養女兒，犧牲美好時光，但女兒結婚生子後，就忘了老媽，似乎也暗示即使遵循社會定義的人生行走，卻未必能夠讓人感到幸福。

《危樓》⁴⁶⁵則以已婚中年女性的情愛困局為主題，小說中的女主角浣白經過多年的婚姻生活，年輕時對於婚姻的美好幻想已破滅，但身為人妻人母，想要逃離無法滋潤自身，如同牢籠般的家庭，卻不容易。孟瑤藉由中年女性無法滿足又找不到出路的情慾，暗示來台的外省女性雖然「家台灣」，但名之為「家」的空間，卻未必能說是女性理想的居所。

小說中的「危樓」，一方面指得是浣白和丈夫朱正心剛從大陸來台時買下的樓房，因屋齡已久，處於再不整修隨時可能崩塌的狀態，因此被兒子家彥的朋友

⁴⁶⁴ 孟瑤，〈小王與我·我與她〉，《文壇》第 165 期，民國 63 年 3 月 1 日，頁 96-105。

⁴⁶⁵ 孟瑤，《危樓》，《文壇季刊》第 10 期，1961 年 2 月 1 日，頁 116-122；《文壇》第 11 期，1961 年 5 月 1 日，頁 66-71；《文壇》第 12 期，頁 124-129；《文壇》第 13 期，1961 年 7 月 1 日，頁 70-79；《文壇》第 14 期，1961 年年 8 月 1 日，頁 54-62；《文壇》第 15 期，1961 年 9 月 1 日，頁 70-76；《文壇》第 16 期，1961 年 10 月 1 日，頁 101-104；《文壇》第 17 期，1961 年 11 月 1 日，頁 36-40；《文壇》第 18 期，1961 年 12 月 1 日，頁 125-129；《文壇》第 19 期，1962 年 1 月 1 日，頁 104-109；《文壇》第 20 期，1962 年 2 月 1 日，頁 78-83。後由文壇社出版成書，孟瑤，《危樓》，台北：文壇社，1962 年。

德威稱為「危樓」。另一方面，這座瀕臨崩潰的建築，也被作者用來隱喻朱家隱藏危機、隨時可能潰散的家庭結構，家長朱正心認為「這真是一座危樓，因為裏面的每一個人連一點安全感都沒有⁴⁶⁶」，同住一個屋簷下的家人，關係疏離，因隱藏著秘密而情感無法流通，家屋的建築體和家庭倫理秩序皆岌岌可危。

此外，因為浣白與同一屋簷下世姪守義的畸戀，是可能促成家庭倫理秩序崩潰的關鍵，危樓也隱喻浣白動盪不安的情感波動，隨時可能衝破家庭對已婚女性的行為規範，造成倫理秩序的崩潰。

浣白的出軌源於長期情欲的壓抑，老夫少妻的差距，使正心對妻子父愛大於夫愛，著重精神式的愛情，但肉欲上卻無法滿足妻子：

她深深地覺得，人生的悲喜劇都是在床第間編織出來的。但是她，從結婚的時候開始，那個做丈夫的就沒有在這一方面能滿足她，因而逼使她生命的火舌向別的地方燎燒起來，再由這一堆烈燄中從而照射出來自己的罪惡⁴⁶⁷。

雖然情欲向外發展，但浣白卻無法丟棄母職，每當看到家彥，意識到孩子需要母親眷顧，對於自己的出軌，她都會產生罪惡感，覺得如果自己為孩子著想，就不該讓這種行為發生，但光是當個好母親，卻沒辦法滿足她。情欲或是母親，是她生命天平的兩端，因兩邊都難以放棄而不斷矛盾、搖擺。

在家庭結構中，情欲或是母親的衝突，本不是必然的，但在小說創作的文化環境中，對於已婚女性過於強調母性的一面，標舉聖潔、無欲、心甘情願為家庭犧牲的女性形象，卻漠視女性追求情慾滿足的權利。小說中如同去勢的家長朱正心，雖沒有強力壓制妻子的情慾暗流，但他漠視妻子困境與權利的態度，以及輿論對女性角色的要求，無形中已構成妻子情慾的枷鎖。

因為無論文化環境或家庭結構皆未能為女性情慾正名，小說中浣白的情慾流

⁴⁶⁶ 孟瑤，《危樓》，《文壇季刊》第 10 期，1961 年 2 月 1 日，頁 118。

⁴⁶⁷ 孟瑤，《危樓》，《文壇季刊》第 10 期，1961 年 2 月 1 日，頁 120。

動，只能在家空間之外的場所才能暫時舒展，在家空間之內，作者則以女性自囚斗室，也自囚母親角色的描繪，強化女性在家中如同被上了鎖鍊的野獸，父權社會對女性角色的規約是強大的，然而被壓抑在黑暗大陸的情慾也有深不可測的破壞力，本能與社會規範在女性身體上互相衝撞，賢妻良母的社會角色也宛如危樓，被壓抑的情欲隨時可能衝破秩序漏洞，奔流而出。在這種情況下，家空間對女性來說不是能夠安適其身的地方，反而是提醒女性身份要求的枷空間。

女性或許憑著自己的主動性，不完全致力於呼應反共的政治活動，但由國至家為女性預設的身份定位，卻仍為了維持家庭秩序，將女性壓抑在「賢妻良母」的框架中，原本在流離途中開啟的縫隙，在家台灣的過程，又再度封閉了，雖然在日常生活方面，遷台的外省女性已逐漸在此地展開另一段人生，但對女性來說，更能正視女性權益、讓女性自由發展自我的理想家園，其實仍未誕生。

三、盧克彰：親情作為墮落者的救贖

盧克彰，筆名石遺，浙江諸暨人，1920年生，軍中作家出生，創作包括小說、散文，而以小說為主，《文壇》曾為他出版多本小說，如《狗尾草》、《倩倩》、《凌晨》等。曾與蔡文甫、楚茹等接辦中華文藝函授學校⁴⁶⁸。盧克彰的作品具有強烈的社會關懷，他的作品常描繪社會環境中各種引人墮落的現象，如《變調的多重奏》⁴⁶⁹描寫人們輕信傳聞，認為籌備中的財發企業公司資本雄厚，是賺錢的好門路，因此一窩蜂地想投資、進入企業任職。雖然誇大的傳聞和籌備人員的言詞皆十分可疑，但因認為不可能同時誑騙眾人，仍有許多人加入。隨著小說的鋪陳，作者逐步刻畫空頭公司詐騙的手法，以及參與者半信半疑又放不下貪婪的心

⁴⁶⁸ 師範，《紫檀與象牙—當代文人風範》，台北：秀威資訊，2010年5月，頁128-129。

⁴⁶⁹ 盧克彰，〈變調的多重奏（一）〉，《文壇》第117期，1970年3月，頁90-99；〈變調的多重奏（二）〉，《文壇》第118期，1970年4月，頁106-150；〈變調的多重奏（三）〉，《文壇》第119期，1970年5月，頁125-151；〈變調的多重奏（四）〉，《文壇》第120期，1970年6月，頁89-107。後由文壇社出版成書：盧克彰，《變調的多重奏》，台北：文壇社，1975年。

理；《倩倩》⁴⁷⁰則描寫渴望出國進修的女子藍虹，被偽裝有錢的菲律賓華僑願意支助她出國的花言巧語所騙，為了圓夢而拋棄貧困的男友，失去了貞操也失落了夢想。

盧克彰雖然藉由刻劃青年人誤入歧途，批判他不認可的社會、文化現象，但他更著意剖析青年們找不到人生方向的因素與心理，嘗試探尋人性善惡相倚的面貌，能夠促使人由惡趨向於善的正面動力。如〈青青河邊草〉⁴⁷¹描寫一個十三歲的孩子，因為飢餓偷東西吃，而被送入監獄，因為獄中遇到的大人對他如父親般的愛，讓他產生放下仇恨，改變自己的正面力量。小說描寫孩子因為貧窮而墮落的處境，提醒讀者注意法律所定的善惡之外，促使人不得不犯罪的處境。藉由小說人物之口，作者提出他對善惡的看法，認為不能由是否觸犯法律，作為定義善惡的基準，因為人所以犯罪，有時候背後有不得不然的困境，嘗試瞭解、進而解決此困境，才可能減少災難，也因此作者也不認為有絕對的好人或壞人，重點在於能否意識到自己的行為、念頭是邪惡的，從而透過自省產生自我控制的道德責任，顯然盧克彰描寫人的墮落並不是為了道德審判，而是有意指出親人般的大愛與自我道德意識的覺醒，才真的具有使人遠離罪惡的力量。

盧克彰也有意指出人在墮落行為之下，其實隱藏著脫離黑暗、迎向光明的渴望，只是一旦墮落，想要重新站起來並不容易，必須面對不斷的挫折，也需要旁人的協助。如小說〈後街〉⁴⁷²描寫妓女寵兒本是個乾乾淨淨的女孩，為了準備重考到台北補習，由於愛跳舞而誤入壞人的陷阱，因為染上毒癮被迫淪落風塵。以她為中心，後街的女子每個人都有自己悲慘的身世，但她們也如同一般人一樣嚮往更好的生活，因而各自努力掙扎尋求離開後街的方法。

當中有為了脫離貧窮不擇手段刮客人錢的女子，如妓女珠麗；也有將幸福的夢想投注在客人的愛情身上的女子，如妓女妮絲。珠麗想要擺脫貧窮，不惜讓客

⁴⁷⁰ 盧克彰，《倩倩》，《文壇》第 66 期，1965 年 12 月 1 日，頁 124-184。後由文壇社出版成書：盧克彰，《倩倩》，台北：文壇社，1969 年。

⁴⁷¹ 盧克彰，〈青青河邊草〉，《文壇》第 89 期，1967 年 11 月 1 日，頁 88-98。

⁴⁷² 盧克彰，〈後街〉，《文壇》第 62 期，1965 年 8 月 1 日，頁 106-172。

人拋家棄子，也要騙到對方的房產，最終卻因謊言揭穿而被毀容；妮絲聽信熟客楊先生承諾娶她的甜言蜜語，出錢出力協助他選廟祝，但楊一選上立刻翻臉不認人，表明像自己這樣有地位的人士，不能娶「婊子」，但自己卻用「婊子」的皮肉錢競選。在風月場所裡，每個人為了各自的利益、慾望行動，甚至不惜說謊以達成目的，當中可以看見人性卑劣的一面，但在這齣「不是我騙人，就是人騙我」的生活殘酷劇中，作者也暗示卑劣的不一定是被污名化的妓女，有時候反而是自以為高尚，卻暗地剝削、壓榨弱勢者的有力人士。

事實上，盧克彰透過小說有意突顯後街女子有情有愛的人性光明面貌，固然她們可能為了錢不擇手段，操持世人所謂的「賤業」，但卻未必都自願向下沉淪，在她們身上仍然可能產生一般道德標準之外的良善。小說中寵兒雖落入風塵，但內心對後街姊妹們的處境多有同情，常常主動關懷、為她們主持正義，她和從小被父親捨棄，又被客人欺騙感情的娟娟，發展出互相支持的姊妹情，讓娟娟愛情幻想破滅後，因為親情的滋潤而獲得面對苦難人生的意志；此外，作者也暗示人性既然同時包括善惡，那麼人其實可能是由惡向善的，小說中的老鴇媽祖婆本是害寵兒淪落的幫凶，但後來透過相處，也漸漸把她當女兒般心疼，最終成為協助她離開後街的助力，而寵兒自身儘管一時失足，但也極力抵擋毒癮發作的痛苦，希望能夠早日擺脫毒品控制，離開後街。透過描寫寵兒和姊妹們的相處，作者再度強調人性隱藏著善念，不能光用外表偏差的行為或一般道德標準來審判人，如此無法減少社會的黑暗，也無法幫助落入黑暗的人們，如何引導出人性的良善，才是盧克彰認為的重點。

特別是當人走向墮落之路，想要重新找回自我，往往可能遭遇許多難以承受的考驗，讓人難以掌握自己的人生，小說中娟娟的際遇正是如此，先是被賣入後街，渴望愛情的撫慰，卻被欺騙感情，好不容易得到寵兒的親情，卻在不知情下和自己的父親亂倫，她不斷遭遇磨難的生命，彷彿由某種不可測的命運主導，不斷嘗試守住黑暗中微弱的救贖之光，卻總是幻滅。作者透過刻劃娟娟悲劇性的生命，點出人面對不可測的命運常會出現的疑問：如果活著總會遭遇不可測的折

磨，一不留意就可能不由自主陷入困境難以自拔，那人生是否不值得活？

雖然娟娟最終以自殺逃躲現實莫名所以的懲罰，但作者讓同樣承受現實考驗的寵兒，經歷劫難最終離開後街，使其忍耐力苦終有出路，且讓小說中一名流浪漢在與寵兒的對談中表明：「時代並不荒謬，荒謬的只是我們把人為的災難委諸於命運。社會並不悖情，悖情的只是我們在新舊社會的夾縫中，而大家不願冷靜面對現實。照樣的，每個人的生命都沒有錯誤，錯誤的是我們在便幻莫測的世界潮流和新舊更替中，不能把持自己⁴⁷³」，由此暗示作者固然同情娟娟不斷受苦的生命，但卻不贊成一味將現實的磨難歸諸於命運，而忽略許多悲劇的人為因素。無論現實沈重的考驗是人為或命運所致，小說仍流露期待人能夠把持心中善念，從愛的正面感染力，獲得抗拒墮落、迎向光明的勇氣。

小說《凌晨》⁴⁷⁴則描寫一個傍晚到凌晨之間，發生在幾個高中生之間的對談與糾紛，作者意在刻劃不同家庭出身的年輕人所遇到的心理疑難與困惑。小說以父親早逝，性格早熟、務實、顧家的李祖根，和他家境優越、喜愛開玩笑的朋友張侃如為核心，帶出他們周圍幾個本性純良，但行為偏差的青少年，如何在家庭、社會風氣的影響上，隨時可能走向歧途而不自知。

作者在小說中突出家庭對人心靈與行為發展的深刻影響，如果青少年無法從父母身上獲得適當的瞭解與關愛，引導他們走向正途，心智發展尚未成熟的青少年，容易因為內心匱乏、迷惘而走偏，如小說中侃如的筆友黎芬，極度渴求父母的關愛，但父親是資深海員長年不在家，母親因為丈夫的冷漠而沈迷牌桌，以為只要給孩子吃飽穿暖已足夠，黎芬因為親情的匱乏而渴望快點長大，常常為了證明自己是大人，而懵懵懂懂地模仿成人的行為，讓周圍的人啼笑皆非，然而一切奇異的行為，只是她填補內心缺口的本能；而祖根的弟弟幼根也有類似的問題，

⁴⁷³ 盧克彰，〈後街〉，《文壇》第 62 期，1965 年 8 月 1 日，頁 155。

⁴⁷⁴ 盧克彰，《凌晨》，《文壇》第 104 期，1969 年二月號，頁 98-123；《文壇》第 105 期，1969 年 3 月，頁 82-105；《文壇》第 106 期，1969 年 4 月，頁 134-151；《文壇》第 107 期，1969 年 5 月，頁 84-111。後由文壇社出版成書：盧克彰，《凌晨》，台北：文壇社，1970 年。

不同的是他的母親和兄長其實都很疼愛他，可惜他們無法像死去的父親一般，瞭解幼根內心真正的需求，而幼根也不知如何表達他遇到的心靈迷惘，再加上母親兄長忙於家計，沒能深究他的煩惱，親人間漸漸產生隔閡，幼根也因此向外尋求心靈的出路。

小說描寫到黎芬和幼根尋求慰藉的方式，深受當時社會上流行的言情小說影響，因為缺乏成人引導，兩人被言情小說煽情、扭曲、非現實的情感描寫所惑，將自己孤獨的心境投射於虛構的作品中，以為小說般的愛情是人生唯一追求的是物。為了從孤獨的狀態解脫，言情小說的用語、情感表達方式，成為對愛情一知半解的青少年模仿的對象。

作者透過小說描繪孤獨少男少女閱讀言情小說、交筆友的次文化，意在批判通俗文藝風行的社會風氣，指出這是家庭因素外，促成青少年走上歧途的另一要素。小說一方面鋪陳黎芬和幼根讀了言情小說後，誇張失序的模仿行為，另一方面也透過年紀較長、心智較穩定的祖根和侃如之口，批評通俗文藝是以美麗詞藻和奇異的情節，騙取讀者情感上的共鳴，與真正的文藝激發讀者心智、剖析問題有別，而雜誌徵友欄則是「利用孩子們盲目衝動和沒有成熟的情感，而作為買賣的利潤，是一種不可原諒的罪惡⁴⁷⁵」。此外，基於通俗文藝所傳播的觀念、行為，往往是對文化商品誕生的社會風尚的誇張再現，作者也連帶批評當時一味模仿西方文化的風氣，認為工業社會的危機，在於農業社會數千年的優秀傳統道德與文化，不再為人所遵循，但新的準則仍未建立，盲目向外學習，造成新一代人心靈的迷惘、混亂。

小說極力指責通俗作品的不良影響，所懷抱的文化觀和《文壇》一致，批評新舊交替時期社會的亂象，則流露懷念、傾慕傳統人情的傾向。作者為苦悶的時代青年開出的藥方，也是親人間的孺慕之情，鄰里、朋友間的互助之誼，認為透過親情的滋潤、朋友的幫助體諒，能夠解開年輕人的心結，使他們回歸單純的本

⁴⁷⁵ 盧克彰，《凌晨》，《文壇》第106期，1969年4月，頁135。

心。因為對情感力量的信任，小說雖然花費很大的篇幅，細膩描寫青少年孤獨、迷惘的心理衝突，但一旦受到母愛稍加撫慰，青少年偏差的行為、思想卻可以在短短數小時內瓦解、改善，使得前面費心刻劃的矛盾心境變得淺薄、虛假，對於親情如何對青少年的心靈危機發揮扭轉作用，這篇小說的描寫明顯不足。此外，《凌晨》另一顯著的缺點，在於祖根和侃如的角色塑造超越他們的年齡，作者往往在他們的對話中，傳達對社會風氣的批判觀點，作者創作意圖過於突出，反而無法透過情節的合理性與感染力說服讀者，這是盧克彰創作上常出現的問題。

盧克彰的作品雖然有情節太拖沓、小說語言不夠精練、作者創作意圖太明顯等缺點，但盧克彰透過作品也展現介入社會的強烈使命感，他的作品往往關注年輕人誤入歧途、在泥淖中掙扎的處境，保持和《文壇》相同的文化觀點，批判通俗小說流行、迷信出國與外來文化、崇尚金錢價值等引人陷入泥沼的社會文化環境，嘗試探討當人面對充滿誘惑、容易迷失的現實，究竟該憑靠何種力量安定自身，才能脫離挫敗、墮落的處境，確認生命的意義？盧克彰在作品中流露崇尚親情、友情等人際網絡中情感的正面力量，認為那是阻擋迷失、自我毀滅的最後防線。

四、田原：職場生態與城市惡風俗批判

田原，本名田源，山東濰縣人，曾任軍職，田原的創作以小說為主，也有散文、雜文創作，他的創作關懷可分為兩大類，一類以東北抗戰經驗為主，如《第一代》、《松花江畔》等作品⁴⁷⁶，另一類則關注台灣現實社會情境，在《文壇》的創作以後者為多，少部份觸及反共與流亡撤退主題。

同樣關注人在變動的現實社會環境，特別是城市空間中，因為追求金錢、晉升而逐漸迷失自我的狀態，田原不似盧克彰般突顯人性善的力量，而以刻劃人的迷失狀態為主軸，他的作品往往將城市描寫成充滿誘惑、陷阱的空間，一不留神

⁴⁷⁶ 參考《圓環》的書背介紹。田原，《圓環》，台北：文壇社，1968。

就可能將人吞沒。單純、善意的人情或許仍舊存在⁴⁷⁷，但衡量利害關係的現實法則，才是城市、職場中的主導力量。

（一）職場生態的描繪

田原的小說〈擠〉⁴⁷⁸正以一間民營企業裡結黨迎私、利益維護的職場生態為書寫主題，藉由描寫一群在社會上打滾多年、世故保守的中年人，為了升遷、保住飯碗，彼此互相利用、拍馬屁的情節，塑造現代社會自私為己的小市民典型。

小說描寫同住一間單身宿舍的職員汪恩、王四維、司勉、李三七、胡爾海，汪恩因為過去的老上司來公司擔任總經理，憑著過去交情，取代胡爾海榮升主任秘書，換了位置也換了腦袋，不僅他本人變得高高在上，常以在上位者的姿態對其他人發表高論，連旁邊的人對他的態度也改變，為了掌握升遷、謀利的機會，圍繞他身旁逢迎拍馬、任其差遣，對於沒有利益可詐取的失勢者胡爾海，則完全不顧慮他被拉下馬的心情。初出校門、充滿正義感的李三七為胡抱不平，但胡反以自己的社會經驗勸告李三七，這是社會上人際的常態：

在外面做事，就如同演戲，上台、上台、換裝，任何腳色演多了，台詞成了『順口溜』。動作熟得一伸手一投足，便合規中矩。沒有真正的喜，也沒有真正的憂傷⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ 如〈最後的愛情〉，塑造一個美好的人格典型，描寫一名四十多歲的中年紳士，對貧苦學生的幫助與同事的關愛；〈擠〉則塑造了有正義感、改革精神的青年李三七，有勇氣揭發馬廠長貪汙案件。田原，〈最後的愛情〉，《文壇季刊》，第9期，1960年12月1日，頁36-39。〈擠〉，《文壇》，收錄於《天盡頭》，台北：文壇社，頁82-206。

⁴⁷⁸ 田原，〈擠〉，收錄於《天盡頭》，台北：文壇社，頁82-206。

⁴⁷⁹ 田原，〈擠〉，收錄於《天盡頭》，台北：文壇社，頁101。

職場中職位上上下下，不完全憑靠個人能力，和主事者是否有交情、利害關係是否一致，往往大有關係。職場中人際的相處，因此無法完全依循本性行事，為了保住飯碗必須從事角色扮演，言行舉止皆要考慮各個利益小團體的利害關係，避免擋人財路。在社會中歷練多年、吃過不少虧的胡爾海和司勉，認為要在社會上生存，不得不適應這樣的職場文化，由熱血變為世故。小說描寫到胡爾海即使被上司辱罵仍泰若自然，不顯憤怒屈辱；獲得升遷時，同樣一改平日老好人的形象，聽不進旁人的批評；司勉則為了獲得升遷機會，將表妹介紹給上司，又因表妹不願成為他的棋子，而怨天怨地。作者透過描寫這群年屆中年，認準環境行事原則，隨波逐流、得過且過，把錯誤歸給環境卻不思改革的小職員，以諷刺又帶有同情的筆法，解剖他們既卑微又自大的人性，他們是社會主導文化的受害者，但他們鄉愿的處事態度，卻也是此種文化難以改革的原因。

小說中總經理和汪恩、王四維、司勉等人基於利益而串連在一起，因為利害關係一致，互相宣示忠誠，但這樣看似穩固的關係其實異常脆弱，合謀貪汙公款、收取回扣，畢竟存在風險，當東窗事發，每個人都想盡辦法要將刑責轉嫁於人，因利益結合的人際，往往也因為情勢轉變，彼此利害關係不再一致而破裂。

小說中雖塑造一個有正義感的青年李三七，象徵改革的精神仍舊存在，但由李三七揭發馬廠長貪汙案件，卻被其他同流合污的職員淹滅證據，反被眾人孤立，調職遠方，即使最後馬廠長貪汙獲得證實，也無人想起他的證言，城市裡小市民的生活仍在各種競爭之間開始、結束，顯示在妥協、偽裝中求發展正是城市生活的常態，作者能夠對這種現象提出批評，卻無力改變一個城市的生活型態。

〈爬梯記〉⁴⁸⁰則諷刺職場中想要憑靠裙帶關係、巴結討好的手段，在短時間升上高位的投機分子，小說描寫洋機關裡的職員東園，和他的老同學、同鄉華石魁，為了早日獲得飛黃騰達的機會，前者用心機娶到家境富裕、能為丈夫在外打點人事關係的妻子，後者懷著娶權貴女，靠裙帶關係扶搖直上的念頭，追求經理

⁴⁸⁰ 田原，〈爬梯記〉，《文壇》，第 17 期，1961 年 11 月 1 日，頁 44-51。

貌醜的女兒，以為只要娶到此女，必能被上司提拔。小說描寫兩人衡量現實利害關係，選擇婚姻對象，機關算盡，卻棋差一著，華石魁娶了經理女兒，卻沒想到經理在外另有小公館，和元配的婚姻徒具形式，他娶的是元配的女兒，根本沒辦法獲得經理提拔；東園靠著太太美鳳拉攏經理的姨太太，眼看將被任命為科長，沒想到職位發佈前經理調職，無法再經手人事調動，最終是空歡喜一場。

人們在職場中不斷追求階級攀升，但爬到高位、功成名就之後，生命就沒有空缺了嗎？物質欲望的滿足，是否能填補追逐名利過程中逐漸丟失的自我，改變自我與他者疏離的狀態？

田原〈天盡頭〉⁴⁸¹描寫一個工友出身的男性陳天遠，靠著半工半讀苦讀有成，從德國得到博士學位歸國，成為全公司最年輕的襄理兼總工程師，受到公司禮遇，不僅安排司機和房子給他，還在一年之內升他為廠長，奮鬥多年終於熬出頭，讓他在欣喜自得之餘，卻感到空虛、倦怠：

一個人奮鬥了半生，有了一點點成就，便開始尋求安慰。最大的安慰，不是來自公司的笑臉，因為笑臉就有聲色俱厲的時候。不是屬下的美言，那種美言含有大量的假。真正祈求的是家中的安適和重視他的地位。現在他覺得是被冷落了⁴⁸²

妻子因為多年支撐家庭的辛勞，失去戀愛時的神彩，對他的態度冷靜、理智，無法給予他渴望的柔情，且兩人價值觀不同，相對於他因地位提升而渴望享樂，妻子習慣簡約，當他渴望妻子肯定他的成就時，妻子卻教訓他不能因為有一點成就就奢侈。在家裡妻子冷冰冰的臉將他往外推，在公司因為他的地位今非昔比，開始和職位低於他的友人產生隔閡，無法打開心聽取別人的建言，因此只要閒下來就感到孤寂、悽悽，為了填補空虛，和應酬時認識的電影明星方薇薇，發展婚外

⁴⁸¹ 田原，〈天盡頭〉，收錄於《天盡頭》，台北：文壇社，頁 1-82。

⁴⁸² 田原，〈天盡頭〉，收錄於《天盡頭》，台北：文壇社，頁 37。

情。

陳天遠本來重視家庭和社會觀感，不斷抗拒方薇薇的誘惑，但因內心寂寞而意志不堅，終於沉醉於女明星的溫柔鄉。兩人社會地位、學歷的差異，方薇薇與友人享樂時的俗豔外放，讓他感覺自己和這群人格格不入，因為沉淪欲望而感到自我厭惡，即使在欲望中仍無法完全填補空虛。他的內心徘徊於家庭、工作、情欲之間，渴望有人幫助他回規正軌，但因為內在的空洞，最終仍離不開情慾虛假的安慰：

「情操」是個空洞的名詞，現代的人們心裡更加空洞。方薇薇選擇跳舞、打牌。美珠拚命啃書本，自己來向方薇薇討去溫暖把偷情當刺激，都還不是內心一大片空白，需要塗抹，需要塞的滿滿的⁴⁸³？

（二）充滿誘惑與陷阱的城市

隨著物質文明不斷躍進，追名逐利成為一種社會風氣，深深影響人們的價值觀。特別是生活在城市中的人，面對各種財色誘惑，一不小心可能在物質追求中喪失自我。田原〈老來紅〉⁴⁸⁴描寫西門町附近由貧民致富的雜貨商店老闆胡才貴，素來勤儉、捨不得花錢，連去酒家都因為怕太花錢，而不願去風月場所。不料，一次朋友請他去酒家體驗，在酒女阿香的甜言蜜語攻勢下，由內疚、痛惜金錢，到迷迷糊糊為她做新衣、送禮物，後來甚至受她誘惑拋棄家庭，連老妻、朋友勸告都聽不入耳，整個人被迷昏了理智，直到阿香夥同假表哥慫恿他投資建廠，一轉眼將他多年累積下的資產騙走，他才驚醒一切的溫柔只是為了謀財，想到愧對妻兒的期待與尊敬，痛悔不已。

⁴⁸³ 田原，〈天盡頭〉，收錄於《天盡頭》，台北：文壇社，頁 72。

⁴⁸⁴ 田原，〈老來紅〉，《文壇》，第 16 期，1961 年 10 月 1 日，頁 56-61。

《圓環》⁴⁸⁵則聚焦於特定的城市地景，以曾和西門町、龍山寺並列為台北三大夜市的建成圓環，作為小說發生的背景，藉由在此營生者的掙扎與墮落，描繪了一個繁華卻充滿陷阱的城市空間。在田原筆下，圓環是最繁華也最混亂的地方，小說開頭便為此處下了註解：

圓環—每當華燈初上，一切景色都呈現出繁華和熱鬧，使人們忘卻在白天所見的低矮竹棚，還有那昨夜攤販遺下的紙片碎屑，同樣也掩蓋了虛偽和醜惡。到處都是帶笑的面孔，和為表示誠實不惜把八代祖先拿來賭咒的小販。人們用少數的錢買到好的東西，同樣的也用多數的錢購入最劣的物品⁴⁸⁶。

人們總被城市繁榮的景像吸引，因可能獲取的利益入迷，卻往往忽略追名逐利必須付出的代價，以及繁華美景的欺騙性質，意志不堅或者沒有勢力者，很容易身不由己地被這吃人的城市吞沒。

小說從玉妹逃出養母家，到台北尋找生母開始，無依無靠的她，偶然來到圓環才添老爹家的古都露店吃米粉，老爹同情她的遭遇而留她在店裡幫忙。才添老爹是圓環凝重樸實的風氣代表，和唯一的孫子火土守著祖傳的小店面相依為命，火土、玉妹和老爹都是個性老實、勤勉之人，但在圓環這個充滿誘惑陷阱的地方，想要保持本性、安守家業並不容易，作者在小說中藉由這幾個正面人物的淪落，突顯在各方利益爭奪的陰影下，圓環幾乎成為一個法律失效、難以安居的城市空間。

圓環所以難以安居、引人墮落，一方面因為此處的角頭勢力，各行業皆在角頭的勢力範圍之下，特別是賭場、酒家等八大行業，小說描寫到角頭老大胡太郎在此包娼、包賭、販賣人口，使不少清白女孩被迫淪落風塵，此地的攤販不和他們合作，會被找麻煩，無法做生意，法律無法保障此地營生者的安全與權益，因

⁴⁸⁵ 田原，《圓環》，《文壇》第 52 期，1964 年 10 月 1 日，頁 128-184。

⁴⁸⁶ 田原，《圓環》，《文壇》第 52 期，1964 年 10 月 1 日，頁 128-184。

為警察也和他們勾結，從中獲取利益，角頭等於就是圓環的律法。

然而，角頭的勢力也並非顛仆不破的，小說中原本宛如一方之霸的圓環角頭胡太郎，因為被蒐集到犯罪證據入獄後，原本不以為意，沒想到手下的兄弟馬上變節，趁著他落難奪取地盤，擴張自己勢力範圍，表面上聲稱為了義氣集結的兄弟，實際上每個人考慮自己的利益。角頭為了自己利益害人，但自己也同樣會被逐利之輩所害，基於利益結合的關係看似穩固，其實隨時都可能崩潰。因為人心的貪婪無法禁絕，圓環作為一個城市空間，其實沒有一個能夠長久憑靠的律法，不斷為了利害一致而結盟，又因為利益衝突而對峙，勢力的興起與敗退成為一種常態，生活此中的人們，無論得勢或無勢力的小人物，皆可能在某個時刻因圓環秩序的重組而覆滅。

（三）批評婚姻風俗

田原的作品也批評要求高昂聘禮、嫁妝的風俗，所造成的怪現象，如〈辦嫁粧〉⁴⁸⁷描寫貧窮小鎮上雜貨店主的女兒阿玉，和有錢人家訂婚，但因為家貧沒辦法準備和婆家身份相合的嫁妝，為了怕婆婆會計較，鄰居親友會批評，效法其他女子，暗中到台北去出賣肉體，好解決嫁妝的問題。小說中阿玉和同樣為了辦嫁粧出賣肉體的秀妹，並非自身虛榮，而是畏懼世人看重陪嫁的風俗，害怕不能符合世俗的期待，影響日後在婆家生活的安寧，不得已才出此下策。田原有意批評這種為了表面光彩，卻反而失去實質意義的風俗，因此一方面安排被未婚夫讚美純樸善良的阿玉淪落風塵，以及鄉人眼中重視道德持守的紳士陳添仔，私底下其實是歡場中的老手，透過小說人物名不符實的生活，諷刺以聘禮、嫁妝衡量人的價值的風俗。

與此相類，〈找老婆〉⁴⁸⁸則描寫外省中年單身漢胡大雲，羨慕老友結婚有人

⁴⁸⁷ 田原，〈辦嫁粧〉，《文壇》第 19 期，1962 年 1 月 1 日，頁 28-38。

⁴⁸⁸ 田原，〈找老婆〉，《文壇》第 22 期，1962 年 4 月 1 日，頁 34-39。

照顧，不用再冒風雨跑食堂，因此想效法老友透過媒婆找老婆，但在等待媒婆介紹的過程，沒有見到喜歡的姑娘，卻不斷舟車勞頓，被媒婆要求許多中間費，且每和一位小姐相親，都要送紅包，讓老胡感覺不是滋味。他本想聽老友的勸告，修正討老婆付聘金是人口買賣的觀念，把聘禮當作對女方父母的謝禮，按著媒婆的遊戲規則，把該打點的錢一次付清，只要找個身家清白、能生孩子的女性即可，但卻發現許多被介紹的姑娘，父母的確有買賣女兒的心態，不是依據女性不同條件標定不同聘禮價格，就是想用女兒的聘禮還賭債，讓老胡最終打消請媒人介紹的念頭。小說透過老光棍找老婆的過程，一方面點出外省單身漢婚姻困境，另一方面也對媒婆文化、把嫁女兒當作賣女兒的風氣，表達不以為然的意思。

同樣觸及婚姻主題，〈被征服的一群〉⁴⁸⁹以眷村為背景，戲謔地描寫一群怕太太的外省男人，不管在外面是否身居要職，回到家都敵不過太太，太太等於是家裏的法則，如小說中的吳先生雖是處長，但出外辦公之外，回到家還要處理家務，至於吳太太則終日在牌桌上消磨時間，當吳先生早起煮飯，還要輕手輕腳的怕吵醒玩通宵的太太；吳太太平時嚴格限制先生抽幾根煙，但當自己打牌缺錢，先生又阮囊羞澀時，便逼迫先生去借錢，否則就是沒有良心。

然而，以妻為尊的現象，不只吳家如此，小說中眷村是太太組成的王國，家庭中女高男低的位階相當普遍，但這種位階的轉換，是到台灣之後產生的變化，小說中先生們聚在一起討論，何以太太們變得和在大陸時不同，歸結出來台灣後，因為生活不豐，丈夫歉疚，因此給妻子當下男，時間久了太太革命，變成丈夫都必須做了，因為太太們在家中地位提昇，無論對待先生或在外和鄰里相處，都變得潑辣起來，因此鬧出不少風波。作者刻劃這些怕太太聯盟，小心伺候太太的日常生活，一方面對這類外省男人不無同情之意，另一方面也點出隨著空間位移，由故鄉到台灣，不再有家族代代相承的約束力可以倚靠，經濟上又捉襟見肘，不足以維持家長的面子時，傳統上以男性為家庭律法的情勢也可能隨之逆轉。

⁴⁸⁹ 田原，〈被征服的一群〉《文壇》第 27 期，1962 年 9 月 1 日，頁 79-83。

田原以台灣為背景的作品，也有少部份帶有支持政府政策的色彩，如〈農村之夜〉⁴⁹⁰描寫種田人阿木因為所愛的女子家裡要求很高的聘金，無緣和對方結合，但經歷一番波折，終於還是另娶了吃苦耐勞又賢慧的女子為妻，同時在三七五減租的政策下繳清地款，由佃農變成自耕農，也蓋了自己的房子，而能將母親接來同住，過著一家和樂的日子。作者在小說中透過阿木母親之口，表明阿木的父親那一輩在日本人下，一輩子當佃農，沒吃一天飽飯，相對而言，孩子輩因為臺灣光復，活在自己政府的治理下，打漁的有了機械船，佃農變成了自耕農，能過上好日子，因此警告阿木不能學有些人沒良心，常把日本人在台灣的情形掛在嘴上，暗示阿木是因為光復才有能力娶妻，以此讚美政府德政，並推導出台灣人已受夠日本人的罪，不能再受共黨的罪，因此必須努力增產，才能反攻大陸消滅共黨、過好日子，這篇小說雖然以台灣農村為背景，但基本上是一篇反共小說。

五、本省籍作家

（一）本省人的日治經驗

本省籍作家在《文壇》的書寫面向之一，是書寫台灣人抗日經驗，此種主題雖然可以說和外省人的抗日故事並行不悖，且符合當時文藝政策的趨向⁴⁹¹，但觀察本省籍作家在《文壇》發表的作品，可以看出他們的作品除了觸及了台人抗日的精神，也觸及殖民教育下認同的世代差異，戰時物質生活的困窘，以及台人等待黎明的孤獨與忍耐，強調抵抗精神的家國論述，並不能涵蓋他們的創作。

以林鍾隆的創作為例，他的日治書寫包括了日治初期、戰爭期、日本投降前夕，台灣人不同精神狀態，〈大厝〉⁴⁹²以台灣割日初期，唐景崧逃跑後，中壢地

⁴⁹⁰ 田原，〈農村之夜〉，《文壇》第 54 期，1964 年 12 月 1 日，頁 42-44。

⁴⁹¹ 陳芳明，《台灣新文學史上》，台北：聯經出版社，2011 年 12 月，頁 295。

⁴⁹² 林鍾隆，〈大厝〉，《文壇》第 68 期，1966 年 2 月 1 日，頁 84-92。

區的抗日故事為主題，從帶頭打日本人的阿錦母親視角出發，描寫待在戰事後方的女性，在此重大的抗爭中也成為戰爭的一分子，力圖鎮定好給予兒子精神上的支持，後來隨著情勢轉趨不利，母親也加入後援，手持利器準備隨時殉身，母親與義軍面對劣勢仍不失沉著，突顯台人保衛家園的堅毅精神。大厝在小說中是凝聚阿錦母親心血、渴望長眠的堡壘，也是先人口中攻不破的屏障，然而，在武裝抗日過程中，大厝遭遇砲彈攻擊，讓老一輩的阿錦母親意識到他們面對的敵人力量的不同以往，日軍攻下僅是時間的問題。最終義軍不敵日軍戰力，即使心中不甘，仍必須從大厝撤走，美好家園的失落，預示著日本殖民統治下，台人生活巨變的開始。

而〈暗夜〉⁴⁹³則著眼於戰爭期台灣人的日常，描寫戰爭期物資緊縮，米、火柴等各種物資皆被控管，因為配給的米不夠台灣人食用，古元和帶著兒子暗夜偷偷去農家買米，回家路上遇見黃巡察，元和被帶到派出所問話，兒子返家找長輩救父親，虛驚一場之後，終於在深夜把米買回，平安歸家。小說以戰爭陰影下台灣人物資困乏的日常生活為主題，學生被迫奉公勞動，農民被要求供穀，人們為了填飽肚子不得不涉入黑市買賣，這些都促成戰時苦悶的日常。小說也觸及在日本同化教育下，父親和兒子的觀念逐漸產生落差，身為父親的元和，認為自己是台灣人不是日本人，私下要求孩子學漢文，因為漢文才是自己民族的東西，不可不瞭解。但受日本教育的兒子，卻已不看重漢文，且接受被日本管就是日本人的觀念，認為國家和英美作戰需要很多物資，農民有穀子，不該不上繳，逐漸認同自己是日本人，服膺統治者對國民的要求。除了觸及日本統治下父子之間漸生的隔膜，小說也塑造了幫助統治者壓榨農民、不重同胞情的黃巡察，將他掌握權力不可一世的態度，和面黃肌瘦的農民作對比，點出日治時期不同身份的台灣人潛在的衝突。

〈祖父〉⁴⁹⁴和〈暗夜〉相同，以古元和家的祖父、父親和孫子為主角，描寫

⁴⁹³ 林鍾隆，〈暗夜〉，《文壇》第77期，1966年11月1日，頁54-64。

⁴⁹⁴ 林鍾隆，〈祖父〉，《文壇》第95期，1968年5月，頁152-160。

太平洋戰爭快滿三年時，許多現象顯示日本即將戰敗，就連與台灣親近的日本農夫，都不諱言事業受戰爭影響，配給制度讓日人生活同樣窘迫，但正是在戰情不利的狀況下，學校、警察當局極力避免人們散佈日本可能戰敗的言論，學校老師也不斷灌輸學生日本不能輸的觀念。受日本教育的古家小孩很相信日本老師對戰情解釋，因為認同自己是日本人，和祖父討論戰爭局勢時，不似祖父般欣喜日本將要戰敗，期待將來台灣回歸中國，反而試圖用老師的話來說服祖父，同一家庭裡，父輩與子輩對戰爭局勢與回歸中國不同的看法與心情，突顯了殖民教育所造成的世代的差異，以及台人回歸中國後，可能爆發認同轉換的困境。

〈兩兄弟〉⁴⁹⁵同樣以戰爭期為背景，描寫古家兩兄弟先後被迫應募海軍工員、當志願兵，而不得不遠離家園，但他們獻身日本政府的國家大業，並非基於認同國家所賦予的神聖使命，而是學校老師直接間接的逼迫下，他們沒有不參與戰爭協力的空間。小說中的哥哥國賢，先是以學徒奉公隊的名義，被調往宜蘭飛機場，做了一個月的義務勞動，因衛生條件差、過度勞動，染上奉公者常見的赤痢，疲憊到兩頰凹陷，差點被人抬回來，作者以此說明戰爭對台灣人來說，未必神聖，但肉體上的折磨卻是無法拒絕的。之後，國賢為了讓被監禁的情人惠子獲得自由，答應惠子父親去當志願兵，又進一步強調個人獻身於集體的目標，未必等於認同家國大敘述，如同小說中有學生相信學校所虛構的光榮圖景，而國賢純然是為了自己沒有出路的戀愛，尋求出路，小說提醒讀者大敘事掩蓋下個人的追求可能比想像中紛雜。

〈山路〉⁴⁹⁶則以日本女性幸子和本島男性劉宗祿被當局拆散的戀愛，突顯在殖民統治下，日本人和被殖民者的關係雖然並不一定絕對敵對，可能互相欣賞、建立濃厚的情誼，但因日本當局對被殖民者潛在的歧視，認為日本人的位階高於本島人，日本女性嫁給本島人，傷害日本人的尊嚴，因此將劉宗祿遠調山地學校，並警告幸子必須和日本男性結婚，不然便將劉宗祿送往內地當軍夫。日本當局以

⁴⁹⁵ 林鍾隆，〈兩兄弟〉，《文壇》第 92 期，1968 年 2 月，頁 132-160。

⁴⁹⁶ 林鍾隆，〈山路〉，《文壇》第 100 期，1968 年 10 月，頁 68-75。

政治力阻礙日台通婚，顯示殖民同化教育讓受日本教育的本島人認同自己是日本人，其實是方便統治的愚民手段，殖民統治下「內地人」和「本島人」之間仍有難以跨越的鴻溝。

江上〈荒原〉⁴⁹⁷描寫被徵調到南洋海島的台灣籍軍夫，在戰爭末期情勢吃緊，面對糧食、藥物皆告罄的絕境，必須越過荒原和友軍會合，強忍飢渴、病弱一步步掙扎向前，卻彷彿一步步走上死亡的荒原，想要努力活下去，卻無法掌握自己未來的孤絕情境。小說描寫當死亡如影隨形，恐懼的心理因為危機持續出現，而逐漸麻痺，只有活下去是最真實的渴望，在此情境下，上級授予的軍銜，槍是軍人生命的說法，日本人炫耀殺敵的榮耀等等，皆失去了意義。

鄭煥〈蘭陽櫻夢〉⁴⁹⁸則藉由女性情欲質疑戰時體制下，日本政府形塑全體國民一致支持戰爭國策，完成大東亞共榮圈的宏大論述。小說以戰爭期台灣作為戰爭後方的生活為背景，主角吳建明是勸業課（市役所的農業增產部門）職員，身負增產米穀的職責。時值戰爭情勢告急，對後方支援的要求加劇，米穀上繳的數量，並非按照各處實際生產量分攤，而是由上層機關依戰場需要，分攤給各保，再硬性規定下層機關負責上繳。強制徵收米穀使一般農民難以生存，支援前線構成戰時日常生活的重壓，官方與農民也容易滋生衝突，而夾在衝突雙方裡外不是人的，正是吳建明這樣的台籍勸業課職員。

雖然吳建明對上級長官以法令為名，不當超收老農米穀的情況，充滿同情，但當時行事以國策為準則，存在不遵守國策即是非國民的論述，因此只能昧著良心依循上級指示辦事。然而，政策的執行因人的私欲而存在漏洞，農婦阿嬌嫂因和保正、勸業課長官交好，以身體滿足他們的欲望，而能迴避嚴刻政令的要求，成為少繳米穀的特權階級。相對而言，老農曾阿方則因和保正有私人恩怨，不斷被挑剔沒有達到官訂的正條密植法，且故意超收米穀。隨著小說情節發展，主角吳建明雖忍不住站出來，指出老農被控欠繳比穀，應是測量技術有誤，卻因沒有

⁴⁹⁷ 江上（江文雙），〈荒原〉，《文壇》第 96 期，1968 年 6 月，頁 61-65。

⁴⁹⁸ 鄭煥，〈蘭陽櫻夢〉，《文壇》，第 97 期，1968 年 7 月，頁 106-159。

順服上級的權威，說出不公平的事實，和老農同樣被當作非國民，毆打入獄且不得不轉職。以愛國之名推行的國策，實際上成為解決私怨、彰顯特權的工具，根本毫無神聖可言。但在戰時體制下，一般人民，特別是被統治的台灣人並無反叛的餘地。即使貢獻肉體取得特權的女性，同樣必須透過某種自我犧牲，換取更大的生存空間。

小說以增產為主軸，配合募集千人針、千人力、慰問袋與手紙等後援活動，描繪出戰時台人生活艱辛的面貌。但這篇小說更為特別的，是安排一名叛逆的日本女性遠藤春枝作為對照組，戳破日本神聖的戰爭論述。小說中遠藤家是來自日本九州的農民，到台灣仍以經營農場維生。遠藤家的長男遠藤勝男曾是主角同校學長，主角到勸業課任職時，擔任他的上級長官，因此和遠藤家熟識。之後在勝男徵召出徵的送別會上，又進一步認識勝男的妻子遠藤春枝。

作者透過遠藤家的成員，描繪出不同以往我們熟悉的日本人形象。日治小說中的日本人，以剝削台人、兇暴殘酷卻打扮體面的警察、官員為典型，但鄭煥在戰後創作的這篇小說，除了典型的角色外，也出現日本農民的角色。遠藤家的家長遠藤政廣，因忙於農事，外表常是髒亂不堪的模樣，在不抵觸國策的情況下，平時對於台人吳建明，也維持親切有禮的態度；媳婦春枝的行為外放，不同於一般日本女性溫順含蓄，但因出身公務員家庭，且是蘭陽女高的首屆畢業生，社會位階高於遠藤家，因此遠藤政廣對媳婦的言行始終多所忍讓、包容。相對於政廣對台人的客氣，當警察的政廣弟遠藤政宗，拒絕和主角握手，還勸導他改姓名，以身為領導本島人的「內地人」自豪，表面出高人一等的態度。

這些角色形象的塑造，點出日本人並非全然一致，因職業、性別等位置不同，想法與行為也有差異，和台人相處的模式自然也不同。差異的突顯是質疑愛國主義的策略，小說寫到送遠藤勝男出征的場面，與父輩慷慨激昂地期許兒子建立戰功相異，平日威風凜凜的勝男，離別前夕卻不似以往威武英姿，被描寫成像鬥敗的公雞，暗示他並非發自內心地為戰爭獻身，日本宣揚支持戰爭的愛國主義其實充滿虛幻。

作者進一步透過遠藤春枝的態度，來呈現對戰爭不同的意見。一般的觀念認為丈夫出征，妻子應該會思念他才對，但春枝卻表現一副無所謂的態度，根本毫無憂愁，甚至拒絕丈夫的臨別親吻，更明白地表現對戰爭國策的厭惡：

你們男人啊，都是死板板的，只知道打仗，為了打仗，什麼精神慰藉的都丟到腦袋後頭去了！花要挖掉，女人不要穿和服，一定要穿那難看的『蒙被』褲，流行歌不能唱，要唱軍歌，白米不要吃，要吃原米(糙米)，我看東條一個人發瘋也罷，全部跟著發瘋起來啦⁴⁹⁹

戰爭期日本官方要求國民無分前方後方，在物質上與精神上全心投入戰爭。為了支持國家打勝戰，國民必須共體時艱，犧牲物質享樂。身處後方的人們雖沒有直接面臨戰事，但日常生活食衣住行皆被整編進戰時體制中。國家把女性整編進戰爭制度中，強調她們角色的重要，目的不是提升女權，而是要她們扮演安定家庭，進而支持戰爭的女性角色。但春枝卻不顧時局，穿著美麗和服，不壓抑自己去符合賢妻良母的形象，想笑就放肆地笑，恣意展現女性魅力，追求個人的精神享受。丈夫在前線打仗，她不僅沒有成為後方的支援者，更趁著丈夫離家的空隙，和家中長工又兵衛發展婚外情，盡情投入情欲享樂，大大叛逆國家對女性角色的期待。

春枝其實是所謂新女性，受過高等教育，具有男女平等的觀念：

我想男女婚前的純潔是雙方都需要的，男性盼望女性純潔，希望妻子是個處女，而女性也盼望男性純潔，希望丈夫是個童貞⁵⁰⁰

在她的觀念裡，貞操的持守應該是對等的，而非僅要求女性，成為女性追求自我

⁴⁹⁹ 鄭煥，〈蘭陽櫻夢〉，《文壇》，第 97 期，1968 年 7 月，頁 122。

⁵⁰⁰ 鄭煥，〈蘭陽櫻夢〉，《文壇》，第 97 期，1968 年 7 月，頁 128。

的枷鎖。但丈夫在婚前已縱欲過度，因此染病、無法在床第之間滿足妻子，在此情況下，春枝對妻子身份的叛離，不是沒有理由的。而戰爭將男人帶離家庭，提供女性發展自我情欲的機會，春枝甚至忍不住向主角透露希望丈夫死在沙場上。原本戰死沙場、為國捐軀的神聖，變成妻子個人願/怨望實現的條件，原本的神聖意含也在春枝的情欲實踐中被抽換、改寫。

（二）擴大社會關懷的廣度

然而，本省籍作家在《文壇》的創作不只關注日治經驗，也涉及各種社會議題的關注，幫助《文壇》擴大社會關懷的廣度。當中，許多小說家關心城市、工業發展在進步與便利之外，被忽略的人權與負面效應。如連富雄〈紕謬〉⁵⁰¹描寫礦坑負責人和業務承辦人，從器材購買上賺取油水，只顧個人私利，不顧礦工安危，使用劣質的坑木，終於不幸釀成礦災。作者藉由礦場大股東萬先生聽聞礦坑負責人舞弊行為，和兒子前往礦坑考察，帶出礦工、運煤司機安全沒保障、被剝削的無奈，暗示礦災連帶影響礦工的家庭，一旦支撐家庭經濟的礦工罹難，女兒為了生活不免有淪落風塵的危機。作者藉由礦場生活側寫，點出礦工權益被漠視的社會現象。

林鍾隆〈煙囪下〉⁵⁰²著眼工業發展潛在的危機，描寫一個前有公路、後有鐵路，但文明的風氣還未正式深入的小村莊，村中士紳長光聽信朋友的建議，認為時代已經不同，農業時代錢是勤勞人賺的，現在工業時代要有膽量、遠見的人才能賺大錢，只要好賺的事業，借貸投資也沒有問題，因此不聽女兒和準女婿的勸告，借了鉅款蓋大磚廠。起初，因為農村景氣好，磚塊供不應求，村人都羨慕長光，爭先恐後拿出錢來投資磚廠，長光也急於擴廠，沒有意識到表面繁榮下潛在的風險。果然，天有不測風雲，新建磚廠遇到颱風毀損賠錢，因為磚廠賺錢，引

⁵⁰¹ 連富雄，〈紕謬〉，《文壇》第 98 期，1968 年 8 月，頁 76-79。

⁵⁰² 林鍾隆，〈煙囪下〉，《文壇》第 52 期，1964 年 10 月 1 日，頁 49-59。

起跟風現象，同業競爭加上大旱，農村建新房的計畫暫停，使得磚塊轉為供過於求，後來不得不削價以求生，但借款卻越欠越多。長生為了自己是地方士紳，顧面子而不肯認賠殺出，因此越來越陷入泥淖。之後，為了救事業，不得不請女兒為了幫他保住面子，拋棄準女婿，嫁給一個願意替家裏還債的華僑，最終造成女兒精神失常，家庭破碎的悲劇。作者藉由小說中的悲劇，有意點出工業發展固然提供人新的獲利機會，但不該被工業發展繁榮的表象所惑，過於短視近利，而忽略了機會背後的危機。〈生存空間〉⁵⁰³描寫鄉下人明通到城市工作後，生存空間轉換造成他對女性的看法改變，對於鄉下女友寶蓮的感情逐漸消逝，而著迷於捉摸不定城市女子碧姬。小說中寶蓮與碧姬分別是鄉村與城市的化身，明通對寶蓮不再愛戀、嚮往，眩惑於碧姬的自信而感到自卑，和他對鄉村與城市空間的感受對應，他在和兩位女性相處時，心中不斷比較兩者優劣，明顯傾向於厭斥鄉下，讚美城市，也意味著他逐漸從原鄉的生活環境剝離，渴望融入、歸屬於城市。然而，如同他往來於兩者之間，卻終究未能和任何一位結合，明通最終仍是鄉下人眼中高人一等的城市人，城市人眼中俗氣的鄉下人，模仿了城市人的虛榮與穿著打扮，但思想言行尚未熟習城市人際的變換，離開原鄉之後，游離於城鄉之間，反而失去了能夠讓自己安適的心靈居所。

張彥勳作品關懷的面向，既有家庭內的衝突，也有偏鄉教育、弱勢者被欺壓的處境，如〈雪〉⁵⁰⁴描寫敘述者母親死後，喪夫的銀娘帶著明哥嫁過來，明哥對敘述者很關愛，但不肯親近繼父，因此常惹銀娘責罵，終於促成明哥在大雪的日子離家。雪在小說中意味著親子間不易化解的矛盾，冬日離家後，明哥經歷沉淪，銀娘飽受思念與病痛折磨，走過幾次冬雪之後，才換來雪融的契機。親子間的衝突難解，但彼此關心的人之間，沒有永遠的仇恨。〈大地之子〉⁵⁰⁵描寫一位農家子弟不顧父親反對，獨自離家到城市，夢想做一番轟轟烈烈的事業，在現實中飽

⁵⁰³ 林鍾隆，〈生存空間〉，《文壇》第 64 期，1965 年 10 月 1 日，頁 68-79。

⁵⁰⁴ 張彥勳，〈雪〉，《文壇》，第 77 期，1966 年 11 月 1 日，頁 47-49。

⁵⁰⁵ 張彥勳，〈大地之子〉，《文壇》第 109 期，1969 年 7 月，頁 91-93。

嘗艱辛，夢碎之後渴望回歸農村，但家中事務由大哥大嫂主導，想回家卻不受大哥夫婦歡迎，因此興起有家歸不得的無依之感。〈爹的情人〉⁵⁰⁶則從孩子的角度敘事，描寫父親因私下照顧親友的霜婦，讓母親誤會他出軌，兩人因此由恩愛變得時常爭吵。起初敘事者因為年幼，不瞭解父母為何爭執，只因母親悲泣，而覺得父親老是欺負娘。等到年紀漸長，逐漸能理解他們爭吵的內容，對此事的評價也改變，轉而認為兩人吵架固然是父親的錯，但母親的心胸不夠開闊卻也造成家庭紛爭。雖然覺得雙方各有理由，但身為一家三口中的孩子，父母皆希望爭取他的支持，父母的紛爭反而造成孩子情感上的左右為難。〈月光〉⁵⁰⁷描寫一個丈夫迷途知返，重新愛上妻子的心境轉折。小說從丈夫的角度敘事，妻子和酒家女茉莉是白玫瑰與紅玫瑰的對照，前者是賢妻良母的典型，個性順良堅忍、能為家庭孩子犧牲，後者充滿野性、感情外放，今朝有酒今朝醉，是徹底的享樂主義者。年輕時敘事者不滿妻子的精神之愛，傾心於茉莉火熱的感情表現，但經過五年沈迷酒色的日子後，他厭倦短暫的歡愉，開始認為家庭、妻兒的溫暖，才能真正充實自己的內心。因為心境的轉變，看妻子的眼光也隨之變化，原本姿色平庸的妻，在他眼中漸漸煥發圓熟、聖潔的美。小說中兩種女性典型分別象徵著人對靈與肉的追求，作者透過描寫丈夫由肉慾轉向心靈，勾勒男人不同年紀生命重心的偏移。

〈驕恣的孔雀〉⁵⁰⁸描寫身為小公務員的丈夫，為了補貼家用，鼓勵有文才的妻子寫作，但妻子成為文壇上知名作家後，像驕恣的孔雀般受人吹捧，時常參加各種聚會，不顧家務，讓丈夫湧起寂寞、悲哀、後悔的複雜感受。小說從某夜女兒生病，妻子卻執意外出參加聚會寫起，丈夫獨自照顧女兒、感慨妻子變化，同時內心的不滿也漸漸累積，等到妻子夜歸，且攜友喧鬧時，丈夫的情緒終於爆發，讓妻子在朋友面前難堪後，小說嘎然而止，但妻子憤怒的表情和阻隔在兩人間的沉默，卻預示夫妻間認知的落差、衝突才正要浮出檯面。小說從丈夫的角度敘事，

⁵⁰⁶ 張彥勳，〈爹的情人〉，《文壇》第 68 期，1966 年 2 月 1 日，頁 76-80。

⁵⁰⁷ 張彥勳，〈月光〉，《文壇》，第 74 期，1966 年 8 月 1 日，頁 92-94。

⁵⁰⁸ 張彥勳，〈驕恣的孔雀〉，《文壇》，第 88 期，1967 年 10 月 1 日，頁 26-28。

似乎意在批評妻子怠忽妻職母職，不顧家庭而曲解自由的真義，妻子以寫作為契機，發展不同以往的生活方式，也不被敘事者認同，因為丈夫對妻子寫作的期待是幫助家庭，而非發展自我。然而，敘事者對妻子必須是賢妻良母的認知，和妻子對自我的期待卻不一致，而夫妻間對家庭角色的認知差異，正是促成家庭風暴上演的內在因素。〈餌〉⁵⁰⁹則以偵探小說的書寫方式，描寫地方警員由女主人報案卻不在乎是否破案的態度，以及偵訊相關人所獲得的線索，偵破秦家珠寶失竊案，揭露失竊案背後，其實隱藏著女主人與官家的私情。〈火葬場〉⁵¹⁰和〈餌〉一樣從懸疑的場景起頭，引起讀者興趣，描寫火葬場的伙夫受富有的鍾醫師所託，連夜將一口棺材送入火爐，伙夫在工作過程中，卻驚悚的發現，棺材裡有聲響，於是將裡面的人救出，由活人為何被封入棺材的疑問，拋出懸念，讓讀者繼續隨著敘述者/被害人去探索，自己所以受害的原因，從而揭露一名水性楊花的妻子，和情夫串通謀殺的真相。作者多次將不安於室的妻子當作負面人物來描寫，似乎流露他對此種女性典型的負面評價。

〈火焰〉⁵¹¹則站在同情小人物被欺凌的角度，描寫工廠女工春雪，被工廠主任誘騙到倉庫意圖侵犯，想以權勢、蠻力奪取她的身體。好不容易逃脫後，春雪的母親帶她到主任家理論，卻被主任的妻子羞辱。主任夫婦仗勢欺人的嘴臉，讓春雪失去理智，拿鍋爐裡的磚塊砸人，不幸傷了自己，還釀成大火，被害人變成罪犯，被警察帶走，始作俑者卻反而逍遙法外。小說描寫無權無勢者權益被踐踏的弱勢處境，因為無法從正常管道獲得正義，受害者只能以暴制暴，蔓延的大火象徵女工悲憤的怒氣，無奈的是，個人的怒火仍是微弱的，未必能夠傷到擁有權勢者，反而可能灼傷自身。

〈獨木橋〉⁵¹²觸及偏鄉教育的問題，小說描寫萬丹村因地處偏遠，失學的學

⁵⁰⁹ 張彥勳，〈餌〉，《文壇》，第 103 期，1969 年元旦號，頁 56-59。

⁵¹⁰ 張彥勳，〈火葬場〉，《文壇》，第 125 期，1970 年 11 月，頁 56-59。

⁵¹¹ 張彥勳，〈火焰〉，《文壇》，第 112 期，1969 年 10 月，頁 36-39。

⁵¹² 張彥勳，〈獨木橋〉，《文壇》，第 142 期，1972 年 4 月 1 日，頁 66-75。

童很多，因此產生民眾補習班，希望能緩解山區失學的狀況，然而因為交通不便，願意到山區教書的師資難以尋覓，而小說主角鴻文正是縣裡的國語推行委員會找到好老師。他對教育工作認真、負責，為了不辜負山地學生的求知欲，總是風雨無阻上山教書，因此也贏得學生的信任、愛護。小說從某個颱風夜他的女兒發燒寫起，雖然身為人父人夫，對妻兒感到虧欠，但不願以私害公，仍如以往上山教書，妻子雖然擔心丈夫、女兒，但瞭解丈夫的個性寧願犧牲自己來成全別人，故只能心酸地送他遠去，鴻文最終也在這一夜因公殉職。小說突出主角身為教師的責任感和奉獻精神，同時也以一名優秀教師的犧牲，傳達對偏鄉教育環境的憂慮。

〈連心橋〉⁵¹³和〈獨木橋〉同樣強調以無私的精神化解困境，描寫大甲溪兩岸的張家村和吳家村，因為先人在清朝末年的流血衝突，成為世仇，兩村村長的兒女吳一姬和張堅，如同羅密歐與朱麗葉般相愛了，渴望打破兩家之間的成見，但無論兩人怎麼努力 都難以動搖老一輩人的偏見。小說中大甲溪烙印兩人相愛的記憶，但也象徵兩家難以跨越的鴻溝，直到一日暴雨衝破堤防，水淹吳家村，張堅划小船在激流中救災民，為了救人落水而死，透過張堅無私的犧牲，才換得兩村人放下仇恨。

〈冒瀆者〉⁵¹⁴批判虛有其表的出家人，小說描寫敘事者多年前的朋友，性情古怪、冷酷無情，連佛教基本的慈悲心都不具備，卻成為知名法師歸國，用道貌岸然的外表與吸引人的言論，爭取信眾的支持，讓敘事者疑心朋友真的悟道了嗎？後來和他私下往來，發現他並不在乎不肉不酒的戒律，只是嘴上修行，暗地裡卻亂搞男女關係，最終爆發桃色糾紛，再度出國，應驗敘事者所言，用空虛的理論欺騙大眾，內裡沒有真誠的修養，有一天一定會現出原形，作者塑造這種假修行者，有警世、批判不良風俗的意味。

姚姮〈媳婦〉⁵¹⁵則關心本省媳婦在婆家所遭遇的困境，小說中的主角羅潔沁

⁵¹³ 張彥勳，〈連心橋〉，《文壇》，第 129 期，1971 年 3 月 1 日，頁 87-105。

⁵¹⁴ 張彥勳，〈冒瀆者〉，《文壇》，第 153 期，民國 62 年 3 月 1 日，頁 44-51。

⁵¹⁵ 姚姮，〈媳婦〉，《文壇》第 64 期，1965 年 10 月 1 日，頁 124-185。

是本省人，高中畢業後，在工作場合結識外省人男友。因為母親對外省人有偏見，加上潔沁的姐姐自由戀愛結婚後，丈夫出軌使她精神錯亂，讓母親覺得自由戀愛不如父母決定的舊式婚姻容易成功，於是拆散潔沁和男友，聽信媒婆阿美嫂的介紹，作主把女兒嫁到有錢的楊家。但楊家其實金玉其外敗絮其中，表面看起來氣派，內裡卻隱藏許多不為人知的問題，小說藉由描寫潔沁成為楊家媳婦一年間的生活，點出許多傳統家庭值得商榷的風俗，以及在此風俗之下，追求自由戀愛、婚姻自主可能遭遇的難題。

女性出嫁、進入另一個家庭，必需能夠適應夫家的風俗文化，才能在新的家庭建立歸屬感，否則容易有格格不入的飄零之感。小說寫到潔沁初嫁楊家，不僅毫無喜悅，反而內心有一總說不出的委屈，對每個人都莫名畏懼，覺得無人可傾訴。這一方面是因為遵從父母之命結婚，在沒有愛與了解的基礎下，與一名陌生的男性結合，另一方面則是由原生家庭孤兒寡母的小家庭，進入一家十幾口的大家庭，原本難得下廚的潔沁，一下子要負責燒十幾口人的飯，還要學習和夫家的人相處，難免一時之間難以適應。

楊家是典型的傳統家庭，強調長輩的權威，不僅潔沁和丈夫景南的婚事由婆婆決定，一家的經濟大權、日常生活各項事務的安排，皆由婆婆定奪，雖然嫁入有錢人家，但丈夫的薪水需上繳，潔沁在經濟上處於受限於人的狀態。而婆婆凡事以利為先，對於潔沁的嫁粧不如別家媳婦豐富，表現出輕視的態度，原本家中有下女，潔沁嫁來後，就把下女辭了，讓她接替下女的工作，把媳婦當作免費的下女，稍有不順心，就恣意謾罵。當潔沁不幸流產，需要休養時，婆婆卻認為以前生了半打孩子，也不用休息，「現在的少年人都是『破病雞』，要死要活，孩子未生就花錢，又怕做家事，要想有奶奶命，看看自己有沒有做奶奶的錢」，瞧不起家境貧窮的媳婦，對媳婦「苦瓜麻麻刨皮，你也罵，葫仔細細沒刨皮，你也罵」，潔沁越是抱持敬畏長輩的觀念，忍受婆婆不合理的對待，婆婆越是軟土深掘，將家中一切不順歸罪於她，指責她是帶來壞運的白虎星。小說相當典型地寫出傳統禮教以長輩為尊的情況下，媳婦難以言說的苦悶。

此外，楊家也遵循傳統家庭男尊女卑的秩序，吃飯時，男性家族成員吃完後，才換女性家族成員吃；用完餐男性安逸地看報、休息，女性則要忙於收拾殘局。潔沁與丈夫相處，少有情感交流，和他一起出門看電影，丈夫自顧自地買票進場，還在公共場合吸煙，干擾旁人，當她因電影情節而激動時，還被他罵神經病，一點也不體貼，表現出對她的漠視。但同時又要求她履行妻子的義務，滿足他的肉體需求，當潔沁反問他丈夫的義務時，丈夫卻表示丈夫只有享受的權利，沒有盡義務的必要，顯示他帶著男性沙文主義的觀念，認為妻子須服從丈夫，但丈夫卻不用對等地回饋妻子。

潔沁雖然遵從父母之命結婚，但她理想的婚姻是夫妻感情和睦、有情趣，家族人口簡單但彼此親近。但她嫁入大家庭中，成為一家的長媳，被期待能夠吃苦耐勞、服從丈夫與尊長，和她內心的期待衝突，使她不斷回憶起過往男友對她的體貼。潔沁母親依循一般的觀念，認為把女兒嫁給有錢人不愁吃穿便是幸福美滿，卻忘了大家族中長媳所需承擔的壓力有多沉重，同時不同世代對美好家庭與理想男性的想像，也可能存在落差。

潔沁期待的是能夠尊重自己的男性，卻不敢反抗長輩的威嚴，堅持婚姻自主。進入新的家庭後，遭受不合理的對待，也礙於禮教上必須尊敬長上的觀念，雖然心有不平，仍舊忍氣吞聲，以符合傳統期待的溫馴的賢妻良母形象，把自己真正的渴望暗暗收藏。

然而，不只潔沁承受禮教帶來的壓力，丈夫婚前本有情人，因婆婆不同意他自由戀愛的對象，才依父母之命結婚，但仍和情人維持婚外戀，徘徊於兩個女人之間，讓三個人都痛苦。丈夫和潔沁分別是大學和高中畢業，他們所處的時代自由戀愛已屬普遍，但老一輩中仍有人不贊同讓年輕人自由戀愛、婚姻自主，認為自由戀愛是自由亂愛，如果不遵從長輩意見，便斷絕經濟援助；而年輕人雖自己尋找戀愛對象，但到了論及婚嫁時，能否得到長輩許可，仍是許多姻緣能否結成的關鍵，禮教的束縛或許在戀愛上已逐漸鬆綁，但在婚姻問題上仍有相當影響力。而小說也安排潔沁的大姑安娟，戀上讀到小學畢業就去當小工的同姓男性，害怕

家裡反對，不敢把戀情公開，點出傳統上講求同姓不婚與門當戶對的習俗。

此外，亦設計二姑安痕年少無知，被學校已婚教師誘惑發生關係以致懷孕，卻不清楚對方來歷，和性行為的後果，而家裡最終選擇息事寧人，因為告上法庭此事將登上報紙，未婚懷孕在輿論上是不名譽事件，楊家會成為眾人茶餘飯後笑罵的材料，點出自由戀愛可能遭遇的另一難題—女性失貞，不見容禮教對女性身體的規範，而這也是傳統家庭對自由戀愛懷抱戒心的原因。

青年追求自由戀愛、婚姻自主，和傳統禮教存在矛盾與衝突，大姑安娟最終決定出走，自行公證結婚；而丈夫也在得知親生母親另有其人後，不承認原生家庭為他安排的婚姻，和情人另組家庭，兩人皆以拒絕封建家庭控制的方式，達成婚姻自主的目的。而被丈夫拋棄的潔沁，既無法實現她理想的家庭生活，也無法在夫家立足，自覺像個跌落縫隙之間的門外人，她最後自問自己將奔向何處，正是在現實與理想兩處落空的女性徬徨心境的寫照。

第三節 小結：刊物立場與創作實踐之間

在創作實踐方面，雖然《文壇》的反共立場鮮明，但反共懷鄉和台灣書寫始終是《文壇》並存的書寫趨勢，刊物的政治目標朝向原鄉、遠方的同時，《文壇》的經營與作家的創作實踐，也逐漸出現在地化的傾向。

本文著眼《文壇》的台灣書寫，發現《文壇》台灣書寫的內容，一方面如同范銘如討論 50 年代女作家的作品，有關注家台灣困與樂的傾向，但反共活動的支援，亦為《文壇》作家台灣書寫的一部分，作家們並未因為關注在台灣生活的問題，就完全放棄書寫反共或懷念原鄉。

《文壇》台灣書寫兼及日常苦樂與反共的趨向，給予我們補充、修正「家台灣」論述的機會。過去，「家台灣」論述提醒許多研究者注意到官方主導的文學之外，同時並行的一波書寫趨向，「反共之外的異聲」因此成為重審 50 年代文學一種常見的思考路徑，但由《文壇》的個案差異，可以發現家台灣的書寫不一

定是反共之外的異聲，而可能是反共內外作家們同時關注的課題。

就個別作家的作品而論，既有像穆中南一般，批判外省人在台灣頹廢的生活，讚美一種勤儉、清廉與國家共體時艱的生活型態，與反共愛國精神暗合的作品；也有像孟瑤聚焦於遷台外省人的中年困境，描寫他們雖然落腳台灣，卻受困於過去的傷痛、情慾上無法獲得滿足，平靜生活底下，充滿掙扎、無奈的心緒波動。對孟瑤筆下的外省人來說，台灣並非官方所營造充滿希望的寶島，也不是許多女作家筆下足以建立新家園的地方，反而是他們逃不出的牢籠。

雖然《文壇》編者曾期待作家們能書寫政治建設的成果，但實際選文上並未以此設限作家的創作，以曾任《文壇》編者、持續在此發表的盧克彰為例，他的作品往往關注年輕人誤入歧途、在泥淖中掙扎的處境，保持和《文壇》相同的文化觀點，批判通俗小說流行、迷信出國與外來文化、崇尚金錢價值等引人陷入泥沼的社會文化環境，嘗試探討當人面對充滿誘惑、容易迷失的現實，究竟該憑靠何種力量安定自身，才能脫離挫敗、墮落的處境，確認生命的意義？盧克彰在作品中流露崇尚親情、友情等人際網絡中情感的正面力量，認為那是阻擋迷失、自我毀滅的最後防線。同樣關注人在變動的現實社會環境，特別是城市空間中，因為追求金錢、晉升而逐漸迷失自我的狀態，田原不似盧克彰般突顯人性善的力量，而以刻劃人的迷失狀態為主軸，他的作品往往將城市描寫成吃人的巨獸，人性的正面力量或許存在，但難以抵擋追求金錢的城市價值，兩位作家對社會變遷同中有異的觀點，呈現不同社會觀點的交鋒。

《文壇》雖以外省作家為主體，但也刊登不少本省籍作家的作品，本省籍作家的創作可分為日治經驗與社會關懷兩大面向，前者讓《文壇》在以中國為背景的抗日故事之外，補充了本省人抗日的經驗，後者則幫助幫助《文壇》擴大社會關懷的廣度。不同作家書寫台灣的差異，顯現刊物雖有特定立場，但編者在極力傳播反共立場之餘，也努力實踐開放園地給創作者的初衷，盡量容納不同觀點的創作，使《文壇》中的創作彼此有對話空間，而不只是服膺官方文化政策而已。

第六章 結論

總結而論，本文以《文壇》這本雜誌為研究對象，嘗試說明文學光譜上傾向官方的文學刊物，支持官方文藝政策的立場，如何影響刊物的經營與文學實踐的傾向，基本上我認為官方型刊物帶給戰後台灣文學環境的影響，不全然是負面的。如果不是借用官方的資源，《文壇》也無法參與文學教育，發揮影響力。

在戰後文學雜誌中，《文壇》曾是一份銷量頗廣的文學雜誌，但因發行時間長，史料蒐集不易，以及對國民黨文藝政策的積極響應，較不為研究者青睞，目前的專論僅有幾篇單篇論文，許多論文談到《文壇》，只著墨它對 50 年代文藝政策的支持。但實際閱讀《文壇》雜誌，可以發現文藝政策，只是刊物文學實踐的一部分，除此之外，仍有許多值得我們探討的內容。

其次，像《文壇》這樣與官方文藝站在同一陣線的刊物，因為協助官方建立文藝體制，限制創作自由、壟斷文學資源，所以評價比較負面，往往被質疑缺乏文學自主性，等同於官方的傳聲筒。然而，前行研究對 50 年代文學的重審，已啟示我們文學發展的重層性質，在文學主流之下有伏流，文學實踐的影響可能是多面向的，應該避免單向度的思考。面對像《文壇》這樣的官方型刊物，我們不一定要爭論自主性的有無，而可以注意刊物對文學的期待與運用的文化資本，如何形構特定的文學內容。

此外，《文壇》擁有鮮明的文藝立場，但同時也自我期許要將發表園地開放給所有寫作者，因此我們也可以檢驗《文壇》編者是否嘗試以特定的意識形態，收編眾多作者的創作實踐。

在論文的架構上，第一章緒論說明論文所欲思考的問題，第二章開始正式展開論述，勾勒《文壇》發展與經營的概況，說明前行研究只討論《文壇》對 50 年代文藝政策的支持是不夠的，因為《文壇》對文藝政策的支持，不限於 50 年代，而是從 50 年代到 60 年代都持續響應，這也是此刊被歸類為官方型刊物的原

因。其次，由刊行過程始終重視文學研究和創作，「理論與評介」、「散文與詩」、「短篇小說」、「中篇小說」、「長篇小說」是刊物常設欄位，證明文藝政策的確只是《文壇》文藝實踐的一部分，而非全部。但支持官方文藝的行動，的確使《文壇》在文學場域中的位置，較偏向權力圈，沾染主導文化的習性，從而影響刊物的經營。

就《文壇》的經營來說，支持主導文化的習性，讓《文壇》有機會間接利用官方資源，透過辦函授學校穩定刊物的經營，使《文壇》在 50、60 年代有辦厚大刊物的本錢。然而，官方資源所帶來的優勢有時間限制，在 50、60 年代文藝書籍之外的娛樂較少時，或許能吸引不少讀者，但隨著台灣朝工商業社會邁進，電視、電影及其他娛樂性強的大眾刊物，分散了純文藝的讀者群，純文藝刊物的經營也必須面對商業機制的挑戰，找到在商業機制下的生存之道，才可能持續經營。原本《文壇》經營上以讀者為導向的行銷策略，以及培養新作家、拉攏各界寫作人才的企圖，加上傾官方的位置有機會利用廣播等大眾媒介，輔助刊物傳播，讓《文壇》具有在商業機制下穩定發展的條件，但傾官方的習性，讓刊物編者抗拒過度商業化，反而成為《文壇》適應商業機制的障礙，這也是此刊在 60 年代後期之後，編輯風格變得不穩定，影響力逐漸式微的主因，顯現支持主導文化的習性，對《文壇》本身既有正面也有負面的影響。

第三章聚焦於《文壇》提升作品品質的嘗試來看，談《文壇》中外文學介紹。如何面對「橫的移植」與「縱的繼承」，是戰後台灣文壇共同的主題，《文壇》為了改善反共文學八股化的困境，提昇文學的藝術性，也同樣試圖從中國文學和外國文學獲得養分，因此《文壇》的文學研究，始終是中西文學並行發展。

針對這個主題，過去比較常討論的是學院派刊物對外國文學的譯介，與中國文學研究方法的創新，比較少談論官方型刊物參與傳播的狀況與形態，但從《文壇》的中外文學介紹，可以發現支持官方文藝政策的立場，造成《文壇》的中外文學傳播相對保守，對文學思潮既有推動力量，但同時又提供限制標準，可以印證文學實踐的多重與複雜性。

以外國文學譯介來說，戰後現代主義文學蔚為風潮時，《文壇》也邀請學者介紹現代主義的美學特質和對現代文明的批判，對於現代主義的傳播有貢獻，但編者對現代主義特別側重技巧面的學習，而想迴避當中的批判性，限制心理技巧的表現尺度，避免衝擊既有的倫理秩序，但《文壇》介紹的外國文學，無論是現代文學或美國大眾文學，都暗藏批判的火種，點出既有倫理的壓抑與不合理，雖然在當下的時空中，因為環境中的禁制力量，無法完全發揮效果或直接表述，卻也給讀者留下鎖不住的文學暗示。

《文壇》的中國文學介紹亦然，依循中文系傳統的介紹方式，一方面協助官方承接中華文化的道統，但同時也讓非學院的讀者，有機會建立中國文學的知識脈絡，讓有志創作者獲得研習的管道。雖然《文壇》致力於寫作入門教育，也為了培養支持反共的寫作人才，然而，即使初衷是為了反共，但《文壇》的文學教育卻不限於支持反共的人才可享受，而向任何有志於創作者開放。

從這些方面來看，《文壇》的中外文學譯介顯然有其貢獻，且這些貢獻是和刊物所傳播的禁制標準並存，《文壇》為了解決反共困境而介紹中外文學，但最後達到的效果，卻不完全由刊物意識型態主導。

第四章著眼於《文壇》編者重視學習心理描寫技巧時，選錄了許多觸及情慾心理的作品，但刊物及文學環境的禁制性，又限制作家書寫此主題的尺度，本章嘗試說明在此情況下，文學環境潛在限制如何影響 60 年代情慾心理書寫的尺度，又排斥怎樣的情慾表現方式。我的研究發現《文壇》的情慾書寫往往以含蓄、朦朧的方式，迂迴地探討此一課題，且小說的書寫模式側重已婚女性觸碰界線的焦慮，以及她們徘徊在母職和情慾之間的掙扎圖像，而非聚焦於情慾歡愉的描繪。

然而，這些作品中的女性形象，其實已逐漸偏離父權社會所期待的賢妻良母，留下漸進改變的痕跡，提醒我們注意 60 年代郭良蕙以情慾書寫探討女性在婚戀中遭遇的困境，並且受現代主義風潮啟發，將筆觸由外在刻劃轉向內心描寫時，許多作家也同樣向內觀看，嘗試書寫家門內外情慾暗湧的妻子和母親，《心鎖》作者嘗試書寫情慾並非孤立現象，而是眾多創作者呼應時代風潮的嘗試。

第五章聚焦於創作實踐，討論《文壇》的台灣書寫。這個部份主要著眼於研究者談論戰後的台灣書寫，常會強調作家書寫台灣在地生活，是偏離官方提倡的反共文藝政策，以此突出作家的特異性。但談台灣書寫一定要和反共立場脫勾嗎？由《文壇》作品的閱讀，我發現依據觀察的個案不同，得到的結論也產生差異。

從《文壇》的個案來說，雖然此刊的反共立場鮮明，但反共懷鄉和台灣書寫始終是《文壇》並存的書寫趨勢。《文壇》台灣書寫的內容，一方面如同范銘如討論 50 年代女作家的作品，有關注家台灣困與樂的傾向，但反共活動的支援，亦為《文壇》作家台灣日常書寫的一部分，作家們並未因為關注台灣生活的問題，就完全放棄書寫反共與懷鄉。

《文壇》的個案差異，給予我們補充、修正「家台灣」論述的機會。過去，「家台灣」論述提醒許多研究者注意到官方主導的文學之外，同時並行的一波書寫趨向，「反共之外的異聲」因此成為重審 50 年代文學一種常見的思考路徑，但由《文壇》的個案差異，可以發現家台灣的書寫不一定是反共之外的異聲，而可能是反共內外作家們同時關注的課題。

就個別作家的作品而論，既有像穆中南一般，批判外省人在台灣頹廢生活，讚美一種勤儉、清廉與國家共體時艱的生活型態，與反共愛國精神暗合的作品；也有像孟瑤一般，聚焦於遷台外省人的中年困境，描寫他們雖然落腳台灣，卻受困於過去的傷痛、情慾上無法獲得滿足，平靜生活底下，充滿掙扎、無奈的心緒波動。對孟瑤筆下的外省人來說，台灣並非官方所營造充滿希望的寶島，也不是許多女作家筆下足以建立新家園的地方，反而是他們逃不出的牢籠。

雖然《文壇》編者曾期待作家們能書寫政治建設的成果，但實際選文上並未以此設限作家的創作，以曾任《文壇》編者、持續在此發表的盧克彰為例，他的作品往往關注年輕人誤入歧途、在泥淖中掙扎的處境，抱持和《文壇》相同的文化觀點，批判通俗小說流行、迷信出國、崇尚金錢價值等，引人陷入泥沼的社會文化環境，嘗試探討當人面對充滿誘惑、容易迷失的現實，究竟該憑靠何種力量

安定自身，才能脫離挫敗、墮落的處境，確認生命的意義？盧克彰在作品中流露崇尚親情、友情等人際網絡中情感的正面力量，認為那是阻擋迷失、自我毀滅的最後防線。

同樣關注人在變動的現實社會環境，特別是城市空間中，因為追求金錢、晉升而逐漸迷失自我的狀態，田原不似盧克彰般突顯人性善的力量，而以刻劃人的迷失狀態為主軸，他的作品往往將城市描寫成吃人的巨獸，人性的正面力量或許存在，但難以抵擋追求金錢的城市價值，兩位作家對社會變遷同中有異的觀點，呈現不同社會觀點的交鋒。

《文壇》雖以外省作家為主體，但也刊登不少本省作家的作品，本省作家的創作可分為日治經驗與社會關懷兩大面向，前者讓《文壇》在以中國為背景的抗日故事之外，補充了本省人抗日的經驗，後者則幫助《文壇》擴大社會關懷的廣度。不同作家書寫台灣的差異，顯現刊物雖有特定立場，但編者在極力傳播反共立場之餘，也努力實踐開放園地給創作者的初衷，盡量容納不同觀點的創作，使《文壇》的創作彼此有對話空間，而不只是服膺官方文化政策而已。

由本文對《文壇》的個案研究，可以發現雖然我們對官方型刊物，往往持負面的評價，但由《文壇》的文學實踐，可知這類刊物對台灣文學環境的影響，不全然是正面或負面，而是站在傾官方的文學位置上，有其保守性格，無法如同學院派刊物般「前衛」，但即使文學創新的表現較不突出，透過寫作技巧的探討、大量經典譯作的傳播，《文壇》仍舊提供許多非學院的讀者入門寫作的管道。

因為論文篇幅與筆者學力的限制，本文著重《文壇》文學實踐上重要的主題、特色，嘗試為《文壇》初步定位，但對《文壇》刊載的內容未能盡論，如對於新詩、散文、美編的討論，缺少著墨，文學批評方面雖有觸及，但仍有和其他刊物並比，深入探討的空間。

作家交誼的描繪上，分析《文壇》與其他刊物作家在文學意見的交鋒，以及互相衝撞之後的效果，能更具體說明《文壇》在文學思潮的推動上扮演怎樣的角色。此外，文壇社雖設址台北，但許多居住在台中的作家在《文壇》活躍，如孟

瑤、蕭傳文、張秀亞等人，《文壇》與這些作家的文學因緣是如何建立的？不同區域間作家的往來對戰後台灣文學環境有何影響？這些都值得我們進一步觀察⁵¹⁶。作家作品方面，曾在《文壇》發表的作家數量龐大，當中不乏在 50、60 年代活躍，如今卻被忽略的作家，他們曾留下不少質量不錯的作品，值得論者給予他們更合理的文學評價，本文僅觸及這些作家部分的作品，但仍有許多作家作品等待論者深入研究。

《文壇》中許多文學實踐，如中外文學的傳播、函授教育經營與影響、海外作家的交流等等，都不是《文壇》獨有的文學現象，而是同時代不同文學位置的刊物共同關注的主題，以當中的外國文學譯介為例，官方型雜誌在譯介上有許多共性，同類刊物的異同比較，能夠使《文壇》的文學傳播更加脈絡化，但本文對這些文學現象僅觸及《文壇》本身的狀況，這是本文最大的侷限，但也是未來的研究者可以繼續延伸討論的方向。

⁵¹⁶ 關於《文壇》與台中作家的友誼，感謝陳芳明老師的提醒。

參考文獻

一、文獻史料

《文壇》雜誌：文壇雜誌社(台北市)，《文壇》雜誌，第1期(1952年6月)至第4卷第7期(1956年7月1日)；特大號(1957年2月)；復刊第1期(1957年11月至第303期(1986年1月15日))

主要典藏地：台灣分館、國民黨黨史館、文訊雜誌社、政治大學總圖、台灣大學總圖

二、研究專書

Pierre Bourdieu 著；劉暉譯，《藝術的法則—文學場的生成和結構》，北京：中央編譯出版社，2001年3月

中島利郎編，《台灣新文學與魯迅》，台北：前衛出版社，1999年

中華日報社出版，《大學文學教育論戰集—中文系和文藝系的問題》，台北：中華日報社，1973年

王甫昌，《當代台灣社會的族群想像》，台北市：群學，2004年

王集叢，《戰鬥文藝論》，台北：國防部總政治部，1955年10月

王禮溥主編，《菲華文藝六十年》，菲律賓：菲華藝文聯合會，1989年

朱立元主編，《當代西方文藝理論第2版(增補版)》，上海：華東師範大學出版社，2005年4月

朱嘯秋，《鏽劍集》，秀威資訊，2005年

艾莉斯·馬利雍·楊(Iris Marion Young)著；何定照譯，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，台北：商周出版，2006年

余之良編《心鎖之論戰》，五洲出版社，1963年12月

呂正惠，《戰後台灣文學經驗》，新地文化藝術股份有限公司，1995 年

汪淑珍，《文學引渡者—林海音及其出版事業》，台北：秀威資訊，2008 年

東海大學中文系編，《戰後初期台灣文學與思潮論文集》，文津出版社，2005 年

邱天助，《布爾迪厄文化再製理論》，台北：桂冠出版社，1998 年

封德屏主編，《五十年來台灣文學研討會論文集(三)：台灣文學出版》，台北：文建會，1996 年 6 年

封德屏主編《文學好因緣》，台北：文訊雜誌社，2008 年 7 年

封德屏總編輯，《2007 青年文學會議論文集：台灣現當代文學媒介研究》，台北：文訊，2008 年

洪婉瑜，《推理小說研究—兼論林佛兒推理小說》，台南縣政府，2007 年

范銘如，《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》，台北：麥田出版社，2002 年

夏祖焯編著，《近代外國文學思潮》，台北：聯合文學，2007 年

師範，《紫檀與象牙—當代文人風範》，台北：秀威資訊，2010 年 5 年

張中良，《五四文學：新與舊》，台北：秀威資訊，2010 年

張中良，《五四時期的翻譯文學》，台北：秀威資訊，2006 年

張誦聖，《文學場域的變遷》，台北：聯合文學出版社，2001 年

曹正文，《世界偵探小說史略》，上海譯文出版社，1998 年

郭良蕙，《心鎖(新典藏版)》，台北：九歌出版社，2006 年

陳芳明，《台灣新文學史》，台北：聯經出版社，2011 年

陳建忠等合著，《台灣小說史論》，台北：麥田出版，2007 年

陳紀滢，《文藝運動二十五年》，台北市：重光文藝出版社，1977 年

傅傳，《謎詭、偵探、推理—日本推理作家和作品》，台北：獨步文化，2009 年

曾豔兵主編，《西方現代主義文學概論》，台北：北京大學出版社，2006 年

葉石濤，《台灣文學史綱》，高雄：文學界，1987 年

劉枋：《小蝴蝶與半袋麵》，台北：爾雅出版社，2004 年

劉崇稜，《日本近代文學概說》，台北：三民書局，1997 年

歐陽子，《秋葉》，台北：爾雅文化，1980年

鄭曉華，《藝術概論》，台北：五南文化，2009年

穆中南，《寫作的境界》，台北：文壇社，1961年

應鳳凰，《五〇年代文學出版顯影》，台北縣：北縣文化局，2006年

三、單篇論文與報紙資料

〈翻譯作品目錄及出處一覽表〉，收錄於《葉石濤全集 23·翻譯·資料卷》，高雄市政府文化局，2009年，頁451-470。

下村作次郎、黃英哲總企畫，〈台灣大眾文學緒論〉，《台灣大眾文學系列第一輯》，台北：前衛出版社，1998年8月，頁1-2

王德威，〈一種逝去的文學？—反共小說新論〉，《如何現代，怎樣文學？—十九、二十世紀中文小說新論》，台北：麥田出版社，1998年10月，頁145

王藍，〈文壇上流行的「黃膽」病〉，《作品》第四卷第七期，1963年7月，頁13-17

安克強，〈以「文壇」灌溉文壇的老園丁—文壇耆宿穆中南〉，《文訊》革新號第32期，1991年9月，103-107

朱雙一，〈《自由中國》與台灣自由人文主義文學脈流〉，收錄於《文化、認同、社會變遷：戰後五十年台灣文學國際學術研討會論文集》，台北：行政院文化建設委員會，2000年，頁75-106

余英時：〈文藝復興乎？啟蒙運動乎？〉，《五四新論：既非文藝復興，亦非啟蒙運動》，（台北：聯經出版社，1999年），頁10-25

吳雅鳳，〈英國浪漫文學研究在台灣〉，國科會人文學研究中心計畫，頁4-10

李瑞騰，〈什麼是文學雜誌學？〉，收錄於《文化理想的追尋》，南投縣立文化中心出版，1995年，頁121

李經，〈從文藝的應用性談文藝政策〉，《自由中國》第10卷第3期，1954年2

月 1 日，頁 25-26

李僉，〈我們需要一個文藝政策嗎？〉，《自由中國》第 11 卷第 8 期，1954 年 10 月 16 日，頁 10-13

邢光組，〈從禁書事例說起〉，《作品》第四卷第十期，1963 年 10 月，頁 3-5。

周芬伶，〈從善女到惡女到同女—女性小說的心靈變貌〉，《聖與魔：台灣戰後小說的心靈圖像（1945-2006）》，台北：印刻出版，2007 年 3 月，頁 220-244

封德屏，〈菲華暑期文教研習會〉，《文訊》第 24 期「菲律賓華文文學特輯」，1986 年 6 月，頁 143

封德屏，〈穆中南與《文壇》雜誌〉，收入徐照華主編《台灣文學傳播全國學術研討會論文集》，中興大學台灣文學研究所出版，2007 年，頁 374-401

施穎洲，〈六十年來的菲華文學〉，收錄於施穎洲主編《菲華文藝》，菲華文藝協會出版，1992 年 3 月，頁 1-33

柯慶明，〈六十年代現代主義文學？〉，收錄於張寶琴等編，《四十年來中國文學》，台北：聯合文學出版社，1994 年，頁 85-146

張瑞芬，〈母心似天空—論小民散文〉，《五十年來台灣女性散文·評論篇》，台北：麥田出版社，2006 年，頁 118-123

梁宗之，〈心理分析派小說的特質〉，《筆匯》革新號 1 卷 6 期，1959 年 10 月 20 日，頁 5-8

莫渝，〈秋收後的田野—讀趙天儀的詩〉，收錄於《趙天儀全集·詩卷》，台南市：國立臺灣文學館，2010 年 9 月。

郭嗣汾，〈從創作觀點看「新」與「心鎖」〉，《作品》第 4 卷第 8 期，1963 年 8 月，頁 15-18

陳秀美，〈五 0 年代的穆中南與文壇〉，《空大人文學報》第 11 期，2002 年 12 月，頁 39-61

陳明成，〈反共與反攻：關鍵年代的關鍵年份—台灣文壇「一九五六」的再考察〉，《文學與社會學術研討會：2004 青年文學會議論文集》，台南：國家台灣文學館，

2004年12月，頁194-218

陳明成，〈永遠的革新號：側論《筆匯》遺漏在文學史上的密碼〉，發表於「第二屆全國台灣文學研究生學術論文研討會」，2005年6月4日、5日；後收錄於《第二屆全國台灣文學研究生學術論文研討會論文集》（台南：國家台灣文學館，2005年7月），頁151-179

章君毅，〈中菲作家的歡聚〉，《作品》第3卷第5期，1962年5月，頁44-45

彭瑞金，〈為台灣文學點燈、開路、立座標〉，《葉石濤全集13·評論卷1》，國立台灣文學館，2008年，頁34-35

彭碧玉，〈名「老編」的新目標—訪「文壇」新發行人朱嘯秋先生〉，《文藝月刊》，1987年，頁51-55

楊幸如，〈露根的蘭花—試探艾雯文本中的鄉土想像〉，收錄於《第五屆全國臺灣文學研究生學術論文研討會論文集》，白依璇等作；靜宜大學臺灣文學系主編，台南市：台灣文學館，2008年9月，頁467-486

楊照，〈文學的神話·神話的文學—論五〇、六〇年代的台灣文學〉，《文學、社會與歷史想像—戰後文學史散論》，台北：聯合文學出版社，1995年10月，頁111-121

葉雅玲，〈六〇年代《皇冠》與台灣文壇及社會—以張愛玲及瓊瑤為考察中心〉，收錄於東海大學中國文學系編輯《苦悶與蛻變：六〇、七〇年代臺灣文學與社會》，台北：文津出版社，2007年，頁193-247

齊邦媛，〈千年之淚—反共懷鄉文學是傷痕文學的序曲〉，《千年之淚》，台北：爾雅出版社，1990年7月，頁29-28

劉正偉，〈解說〉，收錄於覃子豪著；劉正偉編，《台灣詩人選集1：覃子豪集》，國立台灣文學館，2008年，頁113-129

鄭明嫻，〈當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討〉，收錄於《當代台灣政治文學論》，台北：時報文化出版社，1994年，頁13-40

穆中南，〈反共抗日的紀錄—寫「大動亂」的前後〉，《文訊》第30期，1987年6

月 10 日，頁 60-64

應鳳凰，〈《自由中國》、《文友通訊》作家群與五 0 年代台灣文學史〉，收錄於《文藝理論與通俗文化》，頁 105-138

應鳳凰，〈「文壇」老園丁—穆中南〉，《文藝月刊》197 期，1985 年 11 月號，頁 8-17

應鳳凰，〈五 0 年代文藝雜誌概況〉，《文訊雜誌》2003 年 7 月，頁 28-34

應鳳凰，〈文壇社與穆中南〉，《文訊》第 19 期，1985 年，頁 268-289

應鳳凰，〈劉枋—多才多藝，敢做敢為〉，收錄於應鳳凰，《文學風華：戰後初期 13 著名女作家》，台北：秀威資訊科技，2007 年，頁 135-147

應鳳凰，〈鍾肇政與五、六十年代台灣文化生產場域——論戰後初期本土文學位置的形〉，「葉石濤及其同時代作家文學國際學術研討會」論文，文學台灣基金會主辦，2002 年 2 月

羅盤，〈穆中南、朱嘯秋與「文壇」〉，《文訊》213 期，2003 年 7 月，頁 105-106

四、學位論文

朱芳玲，《被壓抑的台灣現代性：六 0 年代台灣現代主義小說對現代性的追求與反思》，國立台灣師範大學國文研究所博士論文，2007 年

何立行，《六 0 年代《現代文學》雜誌的中國文學論述》，國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，1999 年

吳麗娟，《台灣文人出版社的經營模式》，南華大學出版學研究所碩士論文，2003 年

李麗玲，《五 0 年代國家文藝體制下台籍作家的處境及其創作初探》，清華大學文學所中文組碩士論文，1995 年 7 月

林佳惠，《《野風》文藝雜誌研究》，國立台灣師範大學國文研究所碩士論文，1998 年

林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）》，國立政治大學

歷史學系，2001 年

林果顯，《一九五〇年代反攻大陸宣傳體制的形成》，國立政治大學歷史研究所博士論文，2009 年

侯作珍，《自由主義傳統與台灣現代主義文學的崛起》，中國文化大學中國文學研究所，2002 年

封德屏，《國民黨文藝政策及其實踐(1928-1981)》，淡江大學中國文學學系博士班博士論文，2009 年

許王馨，《從戰後菲華文學看菲華社會》，國立暨南國際大學歷史學研究所碩士論文，1999 年

許珮馨，《五〇年代遷台女作家散文研究》，國立台灣師範大學國文研究所博士論文，2006 年 6 月，頁 91-98

黃玉蘭，《台灣五〇年代長篇小說的禁制與想像—以文化清潔運動與禁書的探討主軸》，台北師範學院台文所碩士論文，2005 年 7 月

黃怡菁，《《文藝創作》(1950-1956) 與自由中國文藝體制的形構與實踐》，國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2005 年

黃瑞真，《五〇年代的孟瑤》，國立政治大學國文教學碩士學位班，2006 年

葉雅玲，《流行文化與文學傳播—《皇冠》研究》，私立東海大學中國文學系博士論文，2009 年 6 月

廖淑儀，《被強暴的文本—論「心鎖事件」中父權對女／性的侵害》，靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2003 年，頁 14-26

簡弘毅，《陳紀滢文學與五〇年代反共文藝體制》，靜宜大學中文系碩士論文，2003 年 7 月

羅秀菊，《「文季」文學史地位之探究》，國立政治大學中國文學系碩士論文，1997 年

蘇益芳，《夏志清與戰後台灣的現代文學批評》，國立政治大學中國文學系碩士論文，2004 年

附錄：《文壇》叢書目錄初編

年份	文類	書名	作者
1953	小說	大動亂	穆穆
1954	小說	文壇小說選第一集	陳紀澄等撰
	小說	亡國恨	穆中南
	木刻	西望集	朱嘯秋
1955	新詩	自由之歌	上官予
	小說	三十五歲的女人	穆穆
	散文	葡萄園(「文壇戰鬥文藝叢書」)	心蕊
	翻譯小說	不能征服的人(「文壇戰鬥文藝叢書」)	毛姆·索麥塞特著；徐鍾佩譯
	論述	戰鬥文藝論(「文壇戰鬥文藝叢書」)	王集叢
	小說	長相憶(「文壇戰鬥文藝叢書」)	王琰如
	小說	咬緊牙根的人(「文壇戰鬥文藝叢書」)	王藍
	(廣播劇)	熱血忠魂一江山(「文壇戰鬥文藝叢書」)	朱水白
	木刻集	嘯秋木刻集	朱嘯秋
	文學創作論	小說寫作技巧(「文壇戰鬥文藝叢書」)	杜衡
	文藝論述	戰鬥文藝與自由文藝(「文壇戰鬥文藝叢書」)	陳紀瑩等
	小說	方虹(「文壇戰鬥文藝叢書」)	蕭銅
	新詩	偉大的舵手(「文壇戰鬥文藝叢書」)	鍾雷
1956	小說	感情的花朵	張秀亞
	小說	大紅燈	許瑾
1957	小說	姑蘇風雲	梁仁遠
	小說	江湖戀	鍾雷
1958	文藝論述	我們戰鬥在一起	文壇函授學校編輯

	小說	野火	張放
	小說	十八號黨章	張雪茵
	小說	圈套	穆中南
	作品集	青藍集	穆中南編
	小說	古城	穆穆
1959	小說	咆哮荒塚	尼洛
	小說	文學的創作：欣賞與批評	石儔
	新詩	旭日	李升如
	小說	孤島長虹	張萬熙
	小說	夜歸	郭嗣汾
1960	文獻資料	十年	中國文藝協會編
	散文	心智錄	王聿均
	小說	潞潞與我	尼洛
	創作論	小說寫作基本論	羅德湛
	翻譯	勳章	傅文展譯
1961	回憶錄	呂雲章回憶錄	呂雲章
	創作論	寫作的境界	穆中南
1962	論述	斯坦貝克的小說	何欣編譯
	小說	危樓	揚宗珍
	小說	廢園舊事	楊念慈
	小說	凶手	劉枋
	翻譯小說	鬥雞的故事	羅細士
1963	翻譯小說	餅與酒	毛姆著；沙冲夷譯
1964	小說	朝陽	田原
	小說	梅春娘	白駒
	小說	曇花夢	冷冰
	小說	小橋流水人家	蕭傳文
	小說	百花亭	師範
	小說	大壩	鍾肇政
	小說	孤星	魏平澳
1965	回憶錄	天地悠悠	葉蘋
	小說	天官賜福	趙滋蕃
	小說、新詩	本省籍作家作品選集(共十冊)	鍾肇政編
1968	小說	哥哥	丁珩
	小說	圓環	田原
	小說	人垢	冷冰

	小說	危城之戀	李約翰
	小說	黑河傳	柏樟
	翻譯小說	薄餅坪	斯坦貝克著；楚茹譯
	小說	春回	晶晶
	小說	狗尾草	盧克彰
	小說	苦飲	穆穆
1969	小說	天盡頭	田原
	小說	天堂門外	冷冰
	小說	旅程、旅程	冷冰
	小說	不是春天	楚卿
	小說	倩倩	盧克璋
	作品集	文藝橋	穆中南
	小說	苦難中成長	穆中南
	新詩	余翔與秀姑	周忠楷
1970	小說、散文、詩、戲劇	晚禱	李雅韻
	翻譯小說	三年	契訶夫著，胡怡譯
	翻譯小說	貓與老鼠	葛拉軾著；李魁賢譯
	小說	凌晨	盧克璋
	小說	珍珠	蕭傳文
1971	翻譯小說	阿細亞	屠格涅夫撰；胡怡譯
	翻譯小說	亞爾培·薩伐龍	巴爾札克著；陸思譯
	論文	中西小說上兩個瘋癲人物	田毓英
	翻譯小說	被命運捉弄的人	杜斯妥也夫斯基著；斯元哲譯
	翻譯小說	戀之火	都德著；斯元哲譯
	創作論	小說寫作的研究	羅盤
	翻譯小說	絮語	托爾斯泰著
1972	小說	情繭	何修禮
1974	翻譯小說	車麟麟	海利著；彭憲成譯
	回憶錄	八十年浮生夢	陳壽民
	新詩	從太陽來的詩章	李榮川
1975	散文	公僕難為：一個退休者的肺	止戈

		腑之言	
	翻譯小說	哥薩克人	托爾斯泰撰；胡怡譯
	小說	空心的人	冷冰
	論文	人的探討	李震
	翻譯小說	白馬騎者	施篤姆著；胡怡譯
	翻譯小說	鵝鴿姑娘	梅里美著；胡怡譯
	翻譯小說	人鼠之間	斯坦貝克著；李盈譯
	翻譯小說	月亮落下	斯坦貝克著；胡怡譯
	小說	十九歲之逝	廖汀
	小說	沉澱	盧克彰
	小說	後街	盧克彰
	小說	除夕	盧克彰
	小說	變調的多重奏	盧克彰
	小說	八角塔下	鍾肇政
1985	散文	大陸文壇及其他	唐紹華
	散文	西藏的靈異境界	唐紹華
	散文	風水和命相：地靈學與天象學的秘奧	唐紹華