

# 聽覺寫實：台灣廣播小說敘事美學初探

張毓如

國立政治大學台灣文學研究所博士候選人

## 中文摘要

廣播作為一種新奇高科技的大眾傳媒，它的出現使人們首度開始思考如何只用聲音來再現和敘事。在台灣廣播發展的黃金時代裡，廣播媒體周邊的廣播者和寫作者無不設法試驗並追索聲音這個新再現工具的使用方法和敘事能耐，充斥在收音機廣播裡的小說廣播節目便是相關嘗試的一個具體呈現。有鑒於廣播聲音本質的抽象不可見，筆者將論證：廣播媒體的運作方式以至於廣播小說的生產與流通，全都受到了一種可稱之為「聽覺寫實（audiorealism）」的美學邏輯的引領和統攝，而本文即是在這樣的前提下，專注於探討：作為廣播這個當時最主要的電子媒體上的節目寵兒，小說究竟如何與為何登上廣播？小說如何出入於文字和聲音兩種不同的再現工具？小說所代表的書面文化又如何與廣播媒體所創造出的聽覺文化互為影響？一旦我們將二十世紀中期的台灣小說措置在媒介聽覺文化的脈絡下，當時的一些別具特徵的小說美學將不僅只是家國歷史經驗和政治意識型態的產物，還更深深呼應著刻正成長中的媒介聲音體制與敘事方法。

關鍵詞：聽覺寫實、廣播敘事、廣播小說、二十世紀中期台灣小說、聽覺文化

# **Audiorealism: A Narrative Aesthetics of Taiwan Radio Novel**

Chang, Yu-ju  
Ph.D. Candidate,  
Graduate Institute of Taiwanese Literature,  
National Chengchi University

## **Abstract**

Until radio broadcasting was invented as a new type of modern communication, the contemporary world just began to consider how to form representations and narratives only by mediated sounds. There was no exception to Taiwan. During the golden age of radio, broadcasters and writers in Taiwan were also striving to explore the potential and the usages of sound in the making of a purely auditory world on the air. One of their successful productions, the radio novel, showed the ways in which literature and radio mutually shaped each other. Due to the invisibility and abstractness of sound, this paper argues that an aesthetic logic of “audiorealism” widely pervades both the radio medium itself and radio novel’s production and distribution. On this base, this paper studies why literature, especially the novels, enter the realm of radio, how the novels transform from written words into radio sounds, and what the interrelationship is amongst print culture and auditory culture. Once the mid-20<sup>th</sup>-century Taiwanese novel is situated in the contexts of radio

sound narratives and auditory culture, we will find the signature features of this literary genre not only reflect specific historical experience or ideology, but also echoes the currently developing medium and its methods of narration.

**Key words:** audiorealism, radio narratives, radio novel, mid-20<sup>th</sup>-century Taiwanese novel, auditory culture

# 聽覺寫實： 台灣廣播小說敘事美學初探

## 一、前言

隨著二戰結束、日本殖民勢力的撤離以及國民政府的遷入，二十世紀中期的台灣迅速轉變成一個必須說國語和書寫中文的地方，盱衡當時文壇，反攻大陸的政治使命結合了渡台文人的流徙經驗與家國憂思，催生出聲勢浩大的反共懷鄉文學，與此同時，這些印在書冊紙頁上的小說文字也化作小說廣播節目的動人聲音，以媒體科技所賦予的嶄新型態，一舉征服了收音機畔的萬千聽眾。有關文學小說之於當時社會的功能與意義，前行論者曾經具體分析小說文本對官方文藝政策的呼應，從中亦可見國家宣傳機制如何規範文學創作的主题與內涵；再者，小說作為閱讀大眾和出版界的一項核心關注，報刊印刷文化如何為各路文學創作者提供活躍發展的根據基地，並由此形成各自爭鳴的文藝生態圈，學界實已累積相當的研究成果<sup>1</sup>。在前述的知識基礎上，本文將探討：作為廣播這個當時最主要的電子媒體上的節目寵兒，小說究竟如何與為何登上廣

<sup>1</sup> 相關研究可以參考：梅家玲，〈五〇年代國家論述／文藝創作中的「家國想像」——以陳紀澄反共小說為例的探討〉，《性別，還是家國？：五〇與八、九〇年代台灣小說論》（台北：麥田出版，2004年），頁33-62；梅家玲，〈五〇年代台灣小說中的性別與家國——以《文藝創作》與文獎會得獎小說為例〉，同前揭書，頁63-162；應鳳凰，《五〇年代台灣文學論集——戰後第一個十年的台灣文學生態》（高雄：春暉出版社，2004年）；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〉，收於陳建忠等合著，《台灣小說史論》（台北：麥田出版，2007年），頁111-195；李瑞騰，〈回望「中國文藝協會」的成立及其發展〉，中國文藝協會編，《文協60年實錄（1950-2010）》（台北：普音文化，2010年），頁10-19。

播？小說如何出入於文字和聲音兩種不同的再現工具？小說所代表的書面文化又如何與廣播媒體所創造出的聽覺文化互為影響？本文希望藉著這一連串的考察與思辨，解析文學和廣播媒體之間的共構關係，從而開啟吾人對二十世紀中期台灣小說敘事美學課題的初步探索。

欲探究小說與廣播的關係，我們首先必須體認到：廣播獨有的本質特徵，深刻影響並決定著廣播自身的表意機制。媒介學者克里塞爾（Andrew Crisell）在其關於廣播研究的奠基性著作《認識廣播》一書中主張，廣播的「盲性（blindness）」——亦即廣播的不可見和缺乏畫面，正是廣播之與其他媒體有所區別的最大特徵，同時，廣播的集中訴諸聽覺而全然不涉及視覺，也正是各種廣播敘事方法在形成過程中，所共同面臨的條件限制<sup>2</sup>。有鑒於廣播本質上的「盲性」，筆者希望指出：廣播媒體的運作方式以至於廣播小說的生產與流通，全都受到了一種可稱之為「聽覺寫實（audiorealism）」的美學邏輯的引領和統攝。就廣播媒體的運作而論，「聽覺寫實」其實是普遍存在但多半不被察覺的基礎準則——它預設了廣播的終極目標是要「充分傳達真實世界」或「模擬客觀現實」，同時也預設了最佳的廣播必須聽起來「似真」。值得注意的是，「聽覺寫實」的原則不只存在於廣播，尚且可以追溯到所有現代聽覺文化的技術源頭——也就是電報、電話、留聲機、唱片等聲音科技的萌芽階段。在專攻聲音研究的媒介學者史騰（Jonathan Sterne）有關現代聲音科技背後的文化源流的論著中，史騰指出了，自從各種能夠保留或重製聲音的機器發明問世以來，這些器物技術周邊無不緊密伴隨著人們習而不察的「寫實（realism）」論述，譬如留聲科技藉著號稱忠實錄下特定聲音、並在後來的不同時空裡播出先前錄製的聲音，創造了聽者以為「該聲音事件是原封不動地受到科技重現」的完美幻覺。這種「寫實」論述每每強調「現代聲音科技產出或重製的聲音」與「實存的特定聲音」的無縫吻合，並且自詡能夠提供最真實的聽覺體驗，以此向大眾證明自己是一種優越而值得信賴的新科技媒介<sup>3</sup>。另一位媒介學者雷西（Kate Lacey）則進一步以「聽覺寫實（audiorealism）」一詞來探討上述環繞在現代聲音科技周邊的「寫

<sup>2</sup> Andrew Crisell. *Understanding Radio*. (London & New York: Routledge, 1994).

<sup>3</sup> Jonathan Sterne. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. (Durham & London: Duke University Press, 2003), pp. 213-286.

實」論述。雷西主要從「新型的『聽』的模式」的思考角度出發，循此將「聽覺寫實」——也就是「追求要聽到真實 (listening for the real)」這樣的特徵，視為媒介時代裡聽眾群體在聽的實踐上所抱持的主要態度<sup>4</sup>。換言之，本文所談論的「聽覺寫實」術語其實源自聲音研究 (sound studies) 的脈絡，其中的「寫實」容或更接近「擬真」的意涵，而可能不同於既有文學理論範疇中的「寫實主義」概念，不過，上述兩位學者致力揭露的「聲音科技寫實論的建構性」，適足以向我們指明聲音作品與現實之間的關係，與其說是無差別的鉅細靡遺的「擬真」，或許還更接近「寫實」；再者，就本文的題旨與目的而言，本文視廣播聲音為一種符號工具，並致力考察前人如何運用此一符號工具來建構敘事，由是觀之，「聽覺寫實」未嘗不比其他術語更適於描繪廣播聲音作品的美學邏輯。

在「聽覺寫實」觀念的影響下，小說因為作為社會文化中既存的重要象體，而會受到廣播媒體的傳介，自是理所當然。不過更值得注意的是，即使廣播遞送到聽眾耳旁的就是既存的具體現實世界，即使通常只要「由播音員照本誦讀小說並加以錄音、而後再廣播出去」便能製成廣播小說，我們也不宜將廣播的運作方式片面理解為「對現實世界加以錄音而後再擴音」這樣簡化的程式，畢竟，並非所有物事在本質上都具備聲音而可供聽聞與辨認，遑論要將它們錄音與播放。從這個角度來說，小說其實是一種形諸文字而不以聲音為其符號憑藉的藝術體，儘管文字本身具備了字音，可以使得靜默的文稿輕易變成播音員播報說話的聲音，然而卻不是所有文字型態的作品都適合付諸廣播（譬如文言文、或是前衛文學就很難用聽覺來欣賞），換言之，除了字音的因素之外，小說的登上廣播應該仍另有緣故。因此，本文的第一個部分將上溯到台灣開始出現制度化中文廣播的四、五〇年代，著眼當時社會政經環境與媒體發展需求，一探那些促使小說由書面文字轉化為廣播聲音的潛在趨力。接下來，本文的後半部分要進一步討論：為了讓廣播聽眾能將聽到的內容認知為小說、而非別種節目，以「聽覺寫實」為務的廣播媒體是如何運用抽象不可見的廣播聲音來創造出「小說」這個文學文體的聽覺形象？相關的敘事美學策略又是如何反過來影

<sup>4</sup> Kate Lacey. *Listening Publics: The Politics and Experience of Listening in the Media Age*. (Cambridge & Malden: Polity Press, 2013), pp. 53-71.

響了人們對小說的認識？誠然，距今數十年前的廣播小說聲音作品絕大多數早已煙消雲散，只有極少數的聲音檔案受到相對妥善的保存，我們仍可以根據現存的書面資料諸如廣播聽眾刊物、一般報紙雜誌、以及文學小說的出版品，理出廣播小說發展的蛛絲馬跡，從而繼續深究媒介聽覺文化在二十世紀中期文學史與文化史當中的角色與地位。

## 二、小說廣播節目與媒介聽覺文化的建構

在二十世紀中期的台灣，收音機廣播堪稱是與報紙刊物平分秋色的一項大眾傳播媒體。經由當局的大力推動，廣播產業在戰後的第一個十年裡高速成長，從戰後初期的僅僅五個電台，逐步演進為高達五、六十家公私立廣播電台同時向島內外放送聲波的空前榮景<sup>5</sup>。與此同時，民眾的收音機持有率也與電台數量的增長相輔相成，不斷攀升。根據台灣史學者林果顯的統計，五〇年代初期大約每二十戶人家擁有一架收音機；到了六〇年代初，收音機的持有情形則拓展為每兩戶人家即有一戶擁有收音機——此一數據與當時每人所享有的報紙份數不相上下，足見廣播在當時台灣社會生活中的普及<sup>6</sup>。在電視尚未引進的時代裡，廣播作為新興而當令的電子媒體形式，不僅集資訊、教育、娛樂等功能於一身，甚至還將一般只存在於書面印刷文化中的文學，也帶到廣播聲音的領域。攤開當時的廣播節目表，名為「長篇小說」、「小說朗讀」、「小說選播」、「文藝選播」等的節目藉由播音員朗誦現成的文藝小說，使原本只供閱讀的文學作品從此有聲可聞，其他節目諸如「廣播劇」、「詩歌朗誦」等，同樣也開拓著文學在收音機廣播世界中的版圖<sup>7</sup>。雖然「小說廣播」、「廣播小說」等名義在五、六〇年代往往相通而混用，但嚴格來說，「小說廣播」涉及的是「將小說付諸廣播」的製播行動或節目產品，「廣播小說」則意指「廣播播出的小說」這樣新型態的

<sup>5</sup> 溫世光，《中廣廣播電視發展史》（台北：三民書局，1983年），頁102-170。

<sup>6</sup> 林果顯，〈日常生活中的反共知識建構——以《廣播雜誌》為中心（1952-1956）〉，《國史館學術集刊》第14期（2007年12月），頁188-191。

<sup>7</sup> 有關二十世紀中期台灣廣播小說的文學史和文化史意義，以及當時小說廣播節目的具體發展流變，請見拙文：〈打開台灣文學的耳朵——五〇、六〇年代的廣播小說及其文學文化網絡〉，《台灣文學研究學報》第21期（2015年10月），頁71-106。

文學作品，因此我們必須將兩者加以分疏，方能更精準討論相關的議題。本文為了避免混淆，行文中均以「小說廣播節目」一詞來指稱「小說廣播」，藉此強調該產品作為一種廣播節目的性質身分；相對地，本文提到的「廣播小說」一詞則更加強調它是一項糅合文學文本與聲音科技的新型文學實踐。不過無論如何，有別於歐美的同類型節目邀請小說家本人出現在廣播裡朗讀自己筆下的作品，台灣的小說廣播節目聽眾所聽到的，主要是播音員對小說的誦讀和演出。所以，想要了解小說何以能夠大舉進占當時的收音機廣播，我們應當從戰後台灣第一批廣播工作者的挑戰和摸索談起。

1945年8月15日，第二次世界大戰在日本昭和天皇的「玉音放送」廣播聲中，宣告落幕，其後的三個月裡，國民政府陸續接收了原來隸屬於「台灣放送協會」的台北放送局、台中放送局、台南放送局、嘉義放送局、花蓮放送局等五座廣播電台，並將台北放送局更名為「台灣廣播電台」。收音機建構的聲音世界同步反映著政治上的改朝換代，幾張今日僅存的廣播節目時間表顯示出，戰後初期的台灣廣播電台作為官方傳聲筒，以國語和閩南語交互並用的方式，向台灣聽眾展開了新一套致力於宣傳與教化的廣播節目<sup>8</sup>。在文學小說登上廣播以前，更早一步透過廣播傳授的，其實是文學的基礎部件：語言。戰後初期的國語教學廣播始於1946年5月1日開播的「國語讀音示範」節目，由時任國語推行委員會常務委員的國語教育專家齊鐵恨負責主講，該節目致力於中小學師生的國語正音，播講的材料多屬當時教育部審定的小學國語課本、歷史課本、或是國語推行委員會編印的各種相關教材讀物<sup>9</sup>。廣播上的國語教學節目藉著

<sup>8</sup> 這裡所說的「台灣廣播電台」，全名是「中央廣播事業管理處台灣廣播電台」，該台的組織基礎是1945年國民政府派來台灣的接收團隊，實際管理並運用的是日治時期「台灣放送協會」留下的設施。透過當時該電台聽眾讀物《台灣之聲》月刊所夾附的節目表，吾人可以一窺四〇年代後期收音機廣播的內容概況。參考不著撰者，〈中央廣播事業管理處台灣廣播電台播音節目時間表〉，《台灣之聲》7月號（1947年7月），封裡夾頁。至於當時廣播節目如何吸引國語能力有限的本地聽眾，《台灣之聲》所刊登的一則函詢答覆提供了較具體的說明：「在本省光復時，本台為配合政府政策，推行國語普及教育，每一種節目都用二種語言廣播，即先用國語播，接著用閩南語播」。見不著撰者，〈聽眾信箱〉，《台灣之聲》新年號（1950年1月），頁25。

<sup>9</sup> 齊鐵恨主講的「國語讀音示範」節目首先播講省教育處編印的四冊《民眾國語讀本》，並由讀本編者林紹賢擔任該節目的閩南語翻譯。接著，第二部付諸廣播的是《國民學校暫用國語讀本》，由國語推行委員會幹事林良擔任節目翻譯。何容、齊鐵恨、王炬編著，《台灣之國語運動》（台北：台灣書店，1948年），頁49-52。

「標準語音」的樹立，揭開戰後國語運動的序幕，不過後來到了五〇年代，隨著國語運動的第一線轉至中小學課堂，加上中國廣播公司逐年將「第二廣播」頻道調整為閩南語播出，國語教學因而不再是廣播裡的重點節目<sup>10</sup>。話說回來，戰後初期的廣播除了語言教學節目之外，廣播當局為了讓剛剛脫離殖民統治的人民重新熟習漢文化，《三國演義》、《水滸傳》等章回小說曾經被改編成廣播劇，就連《西廂記》、《紅樓夢》也在「長篇小說」節目中朗誦播出<sup>11</sup>。如此「只播古典名著」的製作決策，同步反映著四〇年代後期台灣社會在政治、經濟、文化上的劇烈變動，尤其禁用日文的措施、物價飆漲的民生現實相繼重挫出版業，導致圖書資源短缺<sup>12</sup>，這樣的背景也解釋了本來用作閱讀的文學小說為何需要轉化為聲音型態，變成收音機裡的一種節目。儘管我們無法得知當日小說廣播節目的詳細情形，而且，古典白話語言形式的廣播效果也頗令人置疑，但無論如何，這至少是文學小說在戰後台灣廣播聲音世界裡的初次登場。至於現代白話文的小說作品，大約要到一九四九、五〇年前後才開始出現在小說廣播節目之中，根據當前可考的有限史料，錢鍾書的《圍城》和徐訏的《風蕭蕭》應該就是台灣廣播電台「長篇小說」節目最早播送的現當代小說名著<sup>13</sup>。

戰後台灣廣播中的小說節目除了與新政府「去日本化、再中國化」<sup>14</sup>的思想建構工程有所呼應，另一方面，當時廣播節目「照稿播音」的製作方式，也

<sup>10</sup> 有關中國廣播公司第一廣播與第二廣播的不同，參閱陳世慶，〈中廣事業在台之發展〉，《台灣文獻》21卷4期（1970年12月），頁82。

<sup>11</sup> 「長篇小說」是台灣廣播電台在1948年4月推出的國語新節目，播出時間為夜間10時20分。電台編輯曾表示：「這是用朗誦方式，介紹古今名著，我們準備採用的第一部書，便是西廂記，這是中國四大名著之一，一定會受聽眾歡迎的！」見〈編者的話〉，《台灣之聲》4月號（1948年4月），頁1。至於將章回小說改編為廣播劇的，則是姚加凌負責製作的「小說廣播劇」節目。見姚加凌，《戲劇與廣播論集》（台北：廣播月刊社，1988年），頁46-50。另，《紅樓夢》是在1948年夏季左右，由男播音員尉厚負責播講。見不著撰者，〈編者的話〉，《台灣之聲》8月號（1948年8月），頁3。

<sup>12</sup> 戰後初期社會環境的震盪如何影響出版業與圖書市場的發展，可以參考蔡盛琦的一系列相關研究：〈戰後初期台灣的圖書出版——1945至1949年〉，《國史館學術集刊》第5期（2005年3月），頁209-251；〈戰後初期台灣的出版業（1945-1949）〉，《國史館學術集刊》第9期（2006年9月），頁145-181；〈戰後初期學國語熱潮與國語讀本〉，《國家圖書館館刊》100年第2期（2011年12月），頁60-98。

<sup>13</sup> 《圍城》和《風蕭蕭》的播出紀錄分別見於：不著撰者，〈聽眾信箱〉，《台灣之聲》新年號（1950年1月），頁25；中，〈播音員介紹：李靈達〉，《台灣之聲》8卷6期（1950年6月），頁7。

<sup>14</sup> 「去日本化、再中國化」一語，引用自黃英哲對戰後初期台灣社會文化發展情形的概括

是將小說帶往廣播的潛在動力之一。除了播送唱片、報告新聞之外，早年最為通行的廣播節目製作方式就是採用既成的文章或文學作品照稿播音。譬如在四〇年代末，廣播從業者為了吸引更多聽眾並解決素材貧乏的問題，曾經開闢「聽眾文藝」的廣播節目時段以及同名的廣播刊物專欄，直接向聽眾徵求各式文藝創作稿件，希望藉著聽眾作品的播送與印刷刊登，收到一舉數得之效<sup>15</sup>。像「聽眾文藝」這樣的製作企畫，不只展現媒介聲音文化與書面文化的相互交織，同時也反映出作家王鼎鈞憶述中的廣播工作之窘境：「電台又沒有雇用很多寫手，編播人員只有到資料室找報紙雜誌上登過的東西，填塞節目內容。」<sup>16</sup>由此不難想見小說何以會受到廣播從業者的青睞，成為廣播節目選材時的一大熱門。再者，戒嚴又備戰的政治體制因為將廣播用作傳令與喊話的利器，收音機播出的一字一句都必須謹慎斟酌，電台節目部更要留意播音內容不能引發有辱領袖或顛覆政權等不當的聯想。王鼎鈞就提到，他曾經機警發現當時新聞報章常見的「總統復行視事」、「總統視事」一語，讀來和「總統逝世」同音，若是照章播出則勢必觸犯政治大忌，遂趕緊向主管反應，後來，國民黨中央宣傳部果然火速通令所有媒體一律禁用「總統視事」，改用「總統復職」一詞（《文學江湖》，頁 115-116）。正因為作為官方喉舌，非同小可，為求嚴謹周延，廣播對文字稿件的仰賴愈益深重，專業的廣播編撰職務於是應運而生，而為了顧及節目產製的效率，已經付梓面世的各種出版品更是廣播節目重要來源。綜合上述，我們或能從旁理解，當時的小說廣播節目為何播出的是《我選擇了自由》、《我選擇了正義》、《一九八四年》之類的符合反共抗俄精神的譯作<sup>17</sup>，現時現地的中文

描述。參考黃英哲，《「去日本化」「再中國化」：戰後台灣文化重建（1945-1947）》（台北：麥田出版，2007年）。

<sup>15</sup> 「聽眾文藝」廣播節目約在 1948 年 4 月面世，每週三夜間 9 時 30 分播出，內容涵蓋了「幽默小品，笑話，有趣的雜文和故事，朗誦詩，影劇評，書評等」。見〈編者的話〉，《台灣之聲》4 月號（1948 年 4 月），頁 1。至於同名的雜誌專欄，根據現存資料，最早在 1948 年 1 月的《台灣之聲》月刊，已經出現「聽眾文藝」這個投稿園地的蹤跡。見《台灣之聲》1 月號（1948 年 1 月），封面目錄。

<sup>16</sup> 王鼎鈞，〈投身廣播 見證一頁古早史〉，《文學江湖：王鼎鈞回憶錄四部曲之四》（台北：爾雅，2009 年），頁 55（以下引文在文末直接括弧標明篇名及頁數）。

<sup>17</sup> 受限於技術和保存環境等客觀條件，五〇年代初期的廣播小說很可能已經毫無錄音資料可考，甚至，筆者必須大規模地搜索廣播刊物和報章文藝版面，方能稍微理出當時究竟播過哪些小說。《我選擇了自由》、《我選擇了正義》、《一九八四年》的播出紀錄，見諸：兼聽眾，〈試論廣播小說〉，《廣播周刊》1 卷 5 期（1952 年 4 月），頁 1。《我選擇了自由》、

小說作品則要在稍後幾年裡，才隨著出版業的緩步復甦而陸續登上廣播。據筆者所見，五〇年代的收音機聽眾可以在講座類型的節目裡聽到官方提倡的戰鬥文藝思潮，還能在小說廣播節目中聽到近年出版的反共小說作品，換言之，廣播聲音世界也相當程度地反映著當時的主流文壇形勢；然而必須留意的是，廣播所投射出的文學生態並不僅止於一般文學史論述常見的「官方全盤主導」的樣態，甚至，廣播電台小說節目播出更多的，其實是與反共無關的作品<sup>18</sup>。

讓我們再回到五〇年代文學小說與廣播敘事方法之間的關係。儘管外在形勢相對嚴苛，五〇年代初期台灣的小說廣播節目仍然憑著有限的圖書資源，以及播音者過人的講述技巧，締造了戰後廣播小說發展的第一波高峰。位處這片小說聲浪核心而風靡萬千聽眾的，是女播音員藍明的聲音<sup>19</sup>。五〇年代之初，也就是早在正聲電台格調高雅的「夜深沉」節目使藍明享譽文化界的多年以前，「藍明」這個名字已經隨著民聲、正聲等電台的小說廣播節目，走紅多時。當時藍明誦讀的作品涵蓋了抗戰時期的小說、台灣五〇年代初期的反共小說、以及若干翻譯小說，譬如徐訏的《風蕭蕭》、《爐火》、《鳥語》、《痴心井》、無名氏的《北極風情畫》、師範的《沒有走完的路》、潘壘的《紅河三部曲》，以及翻譯的《慈母淚》和《太陽浴血記》等等，僅在短短兩三年之內，她便已播講了數

---

《我選擇了正義》的原作者維克多·克拉夫青科 (Victor Kravchenko, 1905-1966) 是蘇聯官員，1944 年，他趁著代表國家前往美國華盛頓進行軍事採購的機會，向美國政府投誠。克氏在 1946 年出版的回憶錄《我選擇了自由》揭露了蘇聯的政治大清洗、集體農場、勞改營等極權暴政，震撼歐美世界，因而暢銷一時，並且不出一年，上海便出現了該書的中文譯本。中廣「長篇小說」節目所播出的，很可能就是四〇年代末該書在市面流通的眾多版本之一。

<sup>18</sup> 同註 7。

<sup>19</sup> 藍明，本名何藝文，1926 年生於福建閩侯，其外祖父為清末名臣陳寶琛。藍明畢業於南京中央大學文史系，抗戰勝利後來台灣，任教於台北市成功中學，並且熱衷戲劇、寫作等文藝活動，1946 年曾參與戰後台灣首次的國語話劇公演，以藝名「藍星」出演曹禺名劇《雷雨》中的女主角繁漪。藍明在廣播界的成績卓著，曾任軍中播音總隊編輯、民聲電台「小說選播」節目主播、民本電台節目部主任、正聲電台播音員與記者。五〇年代末到六〇年代初的幾年裡，藍明在正聲電台自編自播的「夜深沉」節目中「播送極幽美的曲子，談談人生的問題，分析感情的煩惱，讀一首抒情的小詩，纏綿的古詞，帶給你（按：指廣播聽眾）睡夢前憩靜的心情」，因此深受聽眾傾慕。1964 年，藍明與當時美國新聞處副處長司馬笑 (John Bottorff) 結婚，七〇年代移居美國。有關藍明的生平和「夜深沉」節目的詳情，參閱：藍明，《繁花不落》(台北：秀威資訊，2013 年)；正聲廣播公司編，《正聲十年》(台北：正聲廣播公司，1960 年)，頁 31-32。

十部小說<sup>20</sup>。藍明無與倫比的誦讀功力，不只為刻正積極求取成長的廣播新媒介招徠更多愛好者，更將原本無聲的書面小說，成功推向有聲可聞的新型態和新境界。藍明在廣播裡誦讀小說的聲音究竟如何使人陶醉？《廣播周刊》上的一篇介紹文字是如此形容的：

有人說她是小說選播聖手，這並非過獎之詞。她從收音機裡發出的聲音是清晰、正確、絕無矯揉、造作的語氣，更不裝腔作勢來故顯奇特。在她播講一篇小說的時候，給予聽眾的感覺，像是一曲有旋律有節奏的樂章，在聽眾的耳鼓裡起著共鳴的愛好，她的聲質音色是那麼親切、溫和、濃郁，像是一塊磁石在吸繫著人心，她使每一個句子卻能讓你融化在感情裡（筆者按：本句語意未竟，應為原文印刷錯漏）。雖然一些極其平凡的字句，經過了她的修飾敘述，而就變了一句不庸俗，使人傾服神往的動聽言語。以她這樣的播講技術，和她的才華，在今日自由中國廣播界中實在是難能得到的。<sup>21</sup>

隨著廣播美聲演繹而沐浴在名播音員光暈之中的，除了收音機前的廣大聽眾之外，甚至還包括小說本身——播音員的聲音竟然具備點鐵成金之效，能夠將「平凡的字句」轉變為「使人傾服神往的動聽言語」。從另一方面來說，小說其實也正是廣播這種新型娛樂藉以打造媒體明星的途徑之一。當時同樣活躍於小說廣播節目的民聲電台播音員杜兆楠，擁有「甜美而流俐的音色」<sup>22</sup>，播講過王平陵的《殘酷的愛》、孟瑤的《心園》、《幾番風雨》、徐訏的《盲戀》，以及翻譯的名著《簡愛》、《虎魄》、《飄》、《基督山恩仇記》、《金石盟》，還有經典的《紅樓夢》等古今中外小說<sup>23</sup>。豐富的小說清單自是反映杜兆楠在播音講述上的技藝

<sup>20</sup> 關於藍明曾播講過的小說，參考：不著撰者，〈正聲電台特別節目介紹〉，《廣播周刊》1卷11期（1952年6月），頁4；風，〈介紹小說選播的藍明小姐〉，《廣播周刊》3卷7期（1952年11月），頁10。

<sup>21</sup> 風，〈介紹小說選播的藍明小姐〉，《廣播周刊》3卷7期（1952年11月），頁10。

<sup>22</sup> 對於杜兆楠嗓音特色的形容，見諸伊夢蘭，〈我們的主任——杜兆楠女士〉，《廣播周刊》1卷12期（1952年6月），頁6。

<sup>23</sup> 關於杜兆楠在五〇年代初期播講過的小說，參考：不著撰者，〈民聲台本週重要節目〉，《廣播周刊》2卷8期（1952年8月），頁5；不著撰者，〈民聲台本週重要節目〉，《廣播周刊》2卷13期（1952年9月），頁10；不著撰者，〈民聲台本週重要節目〉，《廣播周刊》

高超，不過，收音機廣播向聽眾施展播音員聲音表演魅力的同時，號稱可以「邊聽邊讀」的廣播聽眾刊物則透過「播音員群像」的專欄報導，在紙上勾勒出這個美麗聲音的主人：

她對人的溫存或鼓勵，足以振奮著每個疲憊的心絃，在冬天她會給人帶來溫暖，在現在這個天，她又是一劑清涼劑。……她很喜歡代人排解疑難的問題，如果你有什麼不可解的問題只要你寫信來問，我們的杜小姐一定是不憚厭煩回答你的（或是空中，或是書面）。<sup>24</sup>

藏在娓娓動聽的播報嗓音之下的，原來是一位伶俐可人的女性。而這則人物報導藉著強調播音員本人的親和，一方面印證了廣播媒體從業者素來著重的「將電台『人化』」<sup>25</sup>的發展策略，一方面顯示出：小說廣播節目的播音人不只是一個在聲音傳媒上說故事的人而已，她（或他）同時會是一個集知性與感性於一身、充滿文藝氣息、並且對聽眾非常體貼而忠誠的朋友，甚至還能擔當指點迷津的人生導師。誠如本文第二章所論，廣播雜誌可以向讀者與聽眾提供他們收聽節目時無從得知的資訊，也因此，正是這些補充性質的說明文字幫助釐定與拓展收音機廣播這項新興科技的肌理和面貌。五〇年代初期《廣播周刊》的「播音員群像」專欄仔細地向大眾陳列著，那些出現在抽象的廣播聲音世界中的動聽嗓音，各自可以與實體世界中千姿百態的動人形象相互呼應，如此一來，收音機不再只是冰冷的科技器械，亦不只是有閒階級買來趕趕時髦的洋玩意兒，收音機還更在廣播播音員逐漸增長的明星光環裡，化身為聽眾心目中親切可喜而又無所不能的生活良伴<sup>26</sup>。從這個角度來說，小說廣播節目也就形同讓播音

4 卷 7 期（1953 年 2 月），頁 11；不著撰者，〈民聲台重要節目預告〉，《廣播雜誌》5 卷 7 期（1953 年 10 月），頁 16；不著撰者，〈民聲電台重要節目預告〉，《廣播雜誌》8 卷 3 期（1953 年 7 月），頁 10；王鈞，〈播送紅樓夢的幾點探討〉，《廣播雜誌》第 166 期（1959 年 4 月），頁 3。另，杜兆楠稍後還主講過《黛絲姑娘》、《山雨欲來風滿樓》、《瀛台泣血記》、《咆哮山莊》等小說。截至 1956 年初，杜兆楠播講小說的字數高達五百萬字、合計七百多個小時的播音時間。參考：智，〈選介各廣播電台的優良節目：名著選播（民聲電台）〉，《廣播雜誌》第 119 期（1956 年 3 月），頁 10-11。

<sup>24</sup> 同註 22。

<sup>25</sup> 羅學濂，〈怎樣發揮廣播的效能〉，《廣播雜誌》8 卷 9 期（1955 年 5 月），頁 3。

<sup>26</sup> 「播音員群像」是五〇年代初期《廣播周刊》及《廣播雜誌》的常設專欄，每次以一篇人物報導配上一幀人像照片，向讀者與聽眾介紹一位活躍的或當紅的廣播播音員。這個

員發揮本領並藉以型塑明星地位的一種表演節目。畢竟音樂、戲曲等節目裡，播音者的存在只是為了主理節目流程和串場，音樂本身才是整個節目的重點；而新聞、講座之類的節目裡，播音者肩負的是報告訊息的任務，審美欣賞或情感表達也都不是首要目標；唯有廣播小說、廣播劇等虛構敘事（fictional narratives）的節目類型，才讓播音員專精的各種「麥克風說話」技巧，獲得更為充分的表現空間，如此也才能順利激發聽眾對於播音員美聲的愛慕和想像，從而催生了一種以收音機廣播為根據地的偶像文化<sup>27</sup>。因此我們可以說，文學小說的廣播演繹，其實是和播音員明星形象的建構互為表裡而相輔相成的。無怪乎當時經常在「談天下事」一類的節目中侃侃而談的廣播評論員，雖然和小說播音員一樣，可以占據很長的發話時間，但是廣播評論員一般被視為地位崇高、形象嚴肅的媒體聞人，而不是社會身分更為軟性的文化明星；相反地，出色的小說播音員在當時則經常被冠上「小說選播聖手」、「小說選播之花」的雅號，更多地受到粉絲文化式的擁護與愛戴。譬如前述的播音員杜兆楠，因為長期主講「名著選播」節目而大受歡迎，聽眾們「有的向她要簽名照片，有的打

---

專欄報導不僅以親切的言語敘明播音員的籍貫、年齡、學歷、興趣、專長、家庭背景、主持的節目、廣播工作心得等資訊，甚至特別著重描寫播音員個人在外貌、身段、嗓音、以及個性上的特色，並鼓勵聽眾去信電台，與播音員交流互動，充分顯示出欲將廣播播音員塑造為聲音媒體明星的深刻用心。該專欄曾經介紹的播音員有：軍中電台的楊春華小姐、中廣的李靈達小姐（播名「華華」、民本電台的廖家珍小姐、軍中電台的曹婉小姐、中廣的許明群先生、中廣的王攻小姐、民本電台的郭鈞華小姐、自由中國之聲的梁綺武先生、台北軍中台的張鳴福先生、正義之聲的張澍小姐、民本電台的姜嬌研小姐、民聲電台的杜兆楠小姐、正聲電台的藍明小姐、中廣的張若棟小姐（播名「張瑪莉」、中廣的毛威先生、中廣的崔小萍小姐（播名「白蘋」、中廣的張中樞先生、軍中電台的歐陽娟小姐、軍中電台的潘淑婷小姐、台北空軍電台的李留芳小姐、台北空軍電台的周企偉先生、正聲電台的王利小姐等數十人。除了廣播聽眾刊物的專欄內容之外，著名播音員和廣播記者的沙龍照片或工作中的英姿也經常登上雜誌封面，真人露相。據筆者所見，于茜、王攻、王利、王大空、毛威、白茜如、李留芳、蔣佑真、藍明等人都擔任過《廣播雜誌》的封面人物。

<sup>27</sup> 尤有甚者，風靡在廣大聽眾間的對於特定播音員嗓音全心沉醉的現象，其意義尚且超乎一般對流行文化的理解，而指向了更深的歷史與社會文化心理層面。在一篇探討七〇年代中國視聽文化與廣播裡「電影錄音剪輯」的論文中，黃心村論證了當時最受歡迎的配音家邱岳峰的嗓音之於一整代中國大眾而言，甚至是一種能指符號，涉及著對他者文化、美學和秩序的渴望；黃氏更循此指出，「收聽電影」這個看似尋常不過的「聽」的實踐，其實蘊藏著足以鬆動主流聽覺政治的潛在力量。參閱 Nicole Huang, "Listening to Films: Politics of the Auditory in 1970s China." *Journal of Chinese Cinemas* 7:3(January 2013). pp. 187-206.

電話來請她接聽，有的要求定時間到電台來看她」<sup>28</sup>，甚至還寫信請求電台當局將小說節目時間改到晚上，以使白天必須上班上學的聽眾也不會錯過。到了杜兆楠從事播講小說工作的第五年時，累計已收到各界相贈的四十多種名著小說，以及高達六千四百多封的聽眾來信了<sup>29</sup>！有鑑於此，我們尚且可以省思，當前各種版本的台灣廣播史述為了說明廣播節目形式從簡窳單調到精緻活潑的演進發展，莫不以為中廣公司在 1957 年推出的「綜合節目」制度就是廣播明星的始作俑者<sup>30</sup>，誠然這波節目改革確實挾著播音員的偶像效應而有所斬獲，但是，筆者在上文描述的小說播講者的明星化現象，無非說明著：原來，早在五〇年代之初、取法自美國的「綜合節目」形式尚未傳入台灣以前，操著款款美聲演述文藝小說的播音工作者們，其實就已經是第一代的廣播明星了。

### 三、對話聲音的敘事功能

二十世紀中期的台灣小說得以將發展觸角伸向廣播，另一方面還跟廣播自身在發展美學形式時所遭遇的一些難題有關。華語世界的廣播電台和收音機市場雖然早在二〇年代便初露端倪，但礙於戰火侵擾，廣播在內容和節目編排上的演進更新，頗為有限。《中國廣播電視發展史》一書裡，羅列了 1928 年中央廣播電台的節目表和 1950 年正聲廣播電台的節目表，兩相對比即不難發現，五〇年代的廣播除了因為硬體設備的優勢而擁有較長的每日播音時間，其他方面則別無特出的進步，無論是節目涵蓋的種類、或者節目表的編排邏輯，大致都仍沿襲著二十年前廣播電台初設時所立下的原始架構<sup>31</sup>。這種大量建築在陳年舊規上的廣播，恐怕已經無法與時俱進地勝任傳播訊息的職責。據王鼎鈞回憶

<sup>28</sup> 智，〈選介各廣播電台的優良節目：名著選播（民聲電台）〉，《廣播雜誌》第 119 期（1956 年 3 月），頁 10-11。

<sup>29</sup> 同註 28。

<sup>30</sup> 關於中廣公司將原有的主題式節目改良為綜合節目、並由此培養播音員成為廣播明星的說法，可參考：中國廣播公司研究發展考訊委員會編，〈第九章 多目標的國內廣播〉，《中廣五十年》（台北：空中雜誌，1978 年），頁 117；溫世光，《中廣廣播電視發展史》（台北：三民書局，1983 年），頁 113-115；王鼎鈞，〈走進廣播事業的鼎盛繁榮〉，《文學江湖：王鼎鈞回憶錄四部曲之四》（台北：爾雅，2009 年），頁 192-196。

<sup>31</sup> 兩份廣播時間節目表見諸溫世光，《中廣廣播電視發展史》（台北：三民書局，1983 年），頁 220-221。

錄記載，五〇年代初的中廣副總經理曾虛白就認為「節目播出的文稿語句生硬艱深，大眾難以接受」（《文學江湖》，頁 113），同時，廣播電台也曾收到聽眾來函，表示講話節目的說教意味太濃，不討人喜愛（《文學江湖》，頁 121）。這兩則意見反映出五〇年代廣播在發展專屬美學形式時所面臨的環境限制：前者涉及了廣播能否在聽覺上通順達意的「口語」問題，此處暫且存而不論；第二個意見則指向了當時言必稱反共的社會現況。如前所述，政治掛帥的現實環境使得廣播必須嚴格地憑稿播音<sup>32</sup>，而且，廣播稿件編撰者致力於政治宣傳之際，往往得挖空心思將理念或教條轉化為足以引起聽眾興趣的節目內容，畢竟，聽眾若希望迴避空洞的宣傳口號，「祇須把收音機一關，就可拒你於千里之外了」<sup>33</sup>，如此說來，反共小說倒是能夠憑藉著自身的文學藝術成分——像是豐富的故事性或生動簡練的語言——來吸引聽眾，從而脫穎成為當時廣播業界愛不釋手的節目素材。不過，相對於上述種種「外患」，廣播從業者更遭遇一項根本性的「內憂」：廣播全然訴諸聽覺，因此唯一能憑藉的，只有「聲音」這個既不具象而又稍縱即逝的表現工具，除了各式音樂本來便具備聲音上的感染力之外，大量倚仗語言來傳達訊息的廣播，究竟要如何免於枯燥乏味、吸引聽眾時時豎起耳朵專心聆聽，顯然是當時廣播工作者必須克服的一大挑戰。

承上，為了讓廣播聽眾在言詞語句、思想內容、以及節目結構等不同層次上都能真正地「聽懂」且「樂意收聽」，也為了改善既有的獨聲播報模式容易使節目流於單調的情形，筆者認為，戰後早期的廣播編撰者逐漸經營起一種本文稱之為「擬真對話」的形式策略。質言之，所謂「擬真對話」就是在廣播節目中安排兩人對話或多人談話，藉著讓聽眾彷彿在一旁聽取他人對話，而能間接領會到節目企圖傳達的意旨。應當注意的是，這種發生在廣播上的「對話」終究是一項聲音媒介的敘事手法，而不是現實中因應溝通所生的自發情境，本文為了強調此一差異，並希望將這樣的「對話」置放在廣播節目結構設計的脈絡下加以考察，所以不沿用當時通行的稱呼，而另外名之為「擬真對話」。

<sup>32</sup> 根據王鼎鈞回憶，逐字逐句照稿廣播的製作慣例要到五〇年代後期，才隨著「綜合節目」的引進而逐漸鬆綁。同註 16，頁 187-202。

<sup>33</sup> 曾虛白，〈我做一個廣播評論員〉，《廣播雜誌》8 卷 12 期（1955 年 6 月），頁 3。

關於「擬真對話」的廣播效果，《廣播周刊》的一篇刊頭專論提出了相當清楚的說明：

近來另有一種方式常常被使用，就是「對話」。兩三個人自己談天，把要講的內容穿插烘托出來，讓聽眾做個局外人，在旁邊聽到。比較起來，對話的方式另有幾種好處，容易變化，生動，活潑，便於把相反的意見或多種不同的看法拿來分析批評，而不帶說教色彩。同時，聽幾個人說話比聽一個人說話容易發生興趣，第一個人講完了，你不知道第二個人講什麼，即使第一個人講得不精彩，總覺得第二個人還有精彩的希望，叫人繼續聽下去。——這麼一比，似乎是「與其講演也，寧對話」。<sup>34</sup>

比起由播音員直接向聽眾宣講的傳統模式，「擬真對話」帶來別開生面的收聽體驗。在以往的被動接受之外，收音機聽眾隨著節目中你來我往的喧譁眾聲，動用到更多理解、思辨與判斷的能力，因此發展出稍加進階的聆聽技巧，也獲得新的收音趣味。依照目前可考的相關資料，「擬真對話」的形式設計，最早見諸中廣公司台灣廣播電台在 1948 年 9 月推出的「夫婦之間」節目。在這個只有十分鐘的短小節目裡互相對話的，是一對虛構的青年夫妻「李榮光」和「萍」，編撰者將節目情境設定為夫婦兩人家居生活的日常談話，話題遍及「家庭常識，包括婚姻、愛情、醫藥、衛生、妊娠、兒童教育，人生修養甚至對政治的認識」<sup>35</sup>。「夫婦之間」不但題材貼近一般聽眾的生活經驗，能夠提供實用的日常知識，尚且因為聽眾聽到的是談笑風生的輕鬆言語，而非令人聞之正色的演講訓詞，所以大受歡迎。從早期廣播刊物特闢「廣播對話」專欄、並在專欄中定期登載「夫婦之間」播音稿件全文的慣例便可以見出，今天廣播中習以為常的談話形式，在當日無疑是一項具備革新意義的創舉<sup>36</sup>。繼「夫婦之間」的成

<sup>34</sup> 黃泉，〈播音上的幾點比較〉，《廣播周刊》1 卷 11 期，（1952 年 6 月），頁 1。

<sup>35</sup> 吳可君，〈試論定型節目——以「夫婦之間」為例〉，《廣播周刊》1 卷 3 期（1952 年 4），頁 1。

<sup>36</sup> 「夫婦之間」節目的撰稿人有陳燁、靜子、葉潤玉等人，該節目的部分播音稿件散見於《台灣之聲》和《廣播周刊》；另，由葉潤玉執筆的部分稿件曾經結集出版，並由中廣前後任的董事長張道藩與梁寒操專文作序。同註 35；葉潤玉，《廣播對話：夫婦之間》（台北：真理世界，1954 年）。

功以後，另一個同樣採用「擬真對話」形式而異軍突起的，是由中廣製作的全國聯播節目「民間夜話」。雖然這個節目的背景情境也是一般家庭茶餘飯後的日常片刻，但是，「民間夜話」由於經常呼應當局的各種政治動員，相較之下要比「夫婦之間」更直接鼓吹反共思想，因此歷史學者亦將這個廣播節目視為黨國宣傳體制向人民日常領域深入滲透的一項明證<sup>37</sup>。擔任「民間夜話」主筆人之一的王鼎鈞曾憶及：「從一九五一年下半年起，我連年尋找趣味，學習怎樣使聽眾『欣然接受』」（《文學江湖》，頁123），循此，當我們回顧目前僅存且署名「寇節」（王鼎鈞的筆名）的幾篇「民間夜話」播音稿件，可以發現：王氏有意藉著挑戰「擬真對話」形式的人數容量，來克服宣傳節目如何兼顧教化目的與可聽性的難題。比起前述「夫婦之間」節目顧名思義地以雙人對話為情境架構，王鼎鈞主筆的「民間夜話」則在一對父女「華漢臣」、「華華」作為該節目基本角色以外，還曾分別出現過華華的外甥女小琳、友人張志中、或是學生甲乙丙等幫襯人物，這樣的設計將當時廣播節目中尚屬新穎的兩人對話進一步拓展為三人甚至多人對話，藉著更加熱烈的談話場面，淡化直白明顯的宣傳意圖<sup>38</sup>。

在「擬真對話」的結構方式席捲家庭節目和政令宣傳節目之際，「廣播劇」和「小說選播」則是充分運用「擬真對話」形式並將其藝術價值發揮到極致的兩種文學節目。時人就從撰寫劇本的角度著眼，認為「完全利用人物對話來鋪陳敷衍劇情」的創作手法雖然在舞台劇上可能導致作品陷入沉悶，但是同樣的寫法在廣播劇來說，卻反而是一大成功<sup>39</sup>。換言之，正因為收音機廣播的戲劇只能訴諸受眾的聽覺、但舞台劇還可以由視覺欣賞，所以兩者其實並不能共享同一套編劇原則。這個現象一方面再次證實了廣播學者克里塞爾的「廣播本質屬『盲』」（the blindness of radio）」的論點，一方面也提醒我們：廣播的許多敘事手法，經常是為了克服聲音的不可見性而發展出來的。譬如本節專注探討的「擬真對話」，它的出現和興起既可以視為早期廣播夾纏在政治任務（生硬難嚼

<sup>37</sup> 同註6，頁181-213。

<sup>38</sup> 寇節，〈民間夜話 暴政與奴工〉，《廣播周刊》創刊號（1952年3月），頁12-14；寇節，〈民間夜話 談跳舞〉，《廣播周刊》1卷4期（1952年4月），頁13-15；寇節，〈民間夜話 青年到軍中去〉，《廣播周刊》1卷11期（1952年6月），頁14-15；寇節，〈民間夜話 公共秩序〉，《廣播周刊》1卷13期（1952年6月），頁12-14。

<sup>39</sup> 宋乃翰，〈談寫廣播劇〉，《廣播周刊》2卷14期（1952年9月），頁4。

的宣傳)以及簡陋的媒介表達方式(喋喋不休)之中,所發展出的突圍之策;同時,我們更可以將「擬真對話」看作是廣播面對自身本質上的抽象不可見,而致力於向聽眾呈現一個有著各色人物在其上發聲說話的「想像中的劇場(theater of the mind)」<sup>40</sup>。從這個角度來說,小說、戲劇之跨入廣播,至少是因為作品裡所包含的對話被寄望於解決廣播內容單調無趣的問題;再者,「擬真對話」的形式策略背後,隱含的是「以發聲說話來表徵人物」這麼一項存在於當日廣播工作者和廣播聽眾之間的潛在共識——儘管收音機傳送出來的是一個看不見摸不著的世界,然而只要藉著不同的聲口腔調便能將文學作品中的諸多人物在廣播上「重建」出來,也因此,各人物的說話內容、亦即作品裡的「對話」部分,其實正是廣播編撰者面對聲音的不可見性所造成的表述困難時,可資運用的一項利器。

值得注意的是,「擬真對話」的廣播敘事手法及其效應,其實更常以「突出的人物」或「人物化」等較簡明的概念來為聽眾所理解。舉例來說,一篇登在《廣播周刊》的卷頭專論便曾指出,「夫婦之間」這個節目「擺進聽眾耳朵裡的不是一大堆資料,而是一個活生生的『人物』」<sup>41</sup>。作家彭歌(本名姚朋)亦稱讚小說廣播節目「有配音,有男女老少不同的聲音,比看書要『美』得多」<sup>42</sup>。甚至,聽眾讀物上有關廣播小說的報導或述評文章,也幾乎都以小說中的個別人物及其文學意義作為討論焦點<sup>43</sup>。如此特別著眼於「人物」的現象不僅和廣播明星有關、和「擬真對話」的形式策略有關,還更直接受到小說廣播節目演

<sup>40</sup> “Theater of the mind”是一則英美口語詞彙,用來形容廣播表演者單憑聲音就能在聽眾腦海裡召喚生動畫面的高超創意和技巧,或是描繪人們聆聽廣播劇時的奇妙的感知經驗。美國的廣播劇研究者維爾馬(Neil Verma)將這個日常語彙轉變成一種詮釋的方法,藉此探討三〇至五〇年代美國廣播劇的文化史和廣播劇敘事成規的發展歷程。Neil Verma. *Theater of the Mind: Imagination, Aesthetics, and American Radio Drama*. (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2012), pp. 1-14.

<sup>41</sup> 同註 35。

<sup>42</sup> 彭歌,〈一個聽眾的謝意〉,《廣播雜誌》第 141 期(1957 年 3 月),頁 28。

<sup>43</sup> 譬如吳東權,〈長篇小說「古樹下」〉,《廣播雜誌》第 162 期(1958 年 12 月),頁 15;崔小萍,〈小說選播 風雨故人來〉,《空中雜誌》第 9 期(1962 年 2 月),頁 17-18;不著撰者,〈廢園舊事〉,《廣播雜誌》第 207 期(1962 年 9 月),頁 12;郭衣洞,〈我和「曠野」—寫在「曠野」開播之前〉,《空中雜誌》第 39 期(1962 年 9 月),頁 10-12;不著撰者,〈小說選播曠野〉,《廣播雜誌》第 208 期(1962 年 10 月),頁 17;於梨華,〈我寫「夢回清河」〉,《空中雜誌》第 64 期(1963 年 6 月),頁 40-43。

播模式的影響。根據前文的研究，第一代的小說播音員（例如藍明、杜兆楠、張澍、郭鈞華、毛威等人）採用的是單聲主講的方式來演述小說，雖然今天我們已無法聽到這些廣播小說，但是從小說主講人廣受聽眾喜愛、以及節目仍持續製作並未告終等情形<sup>44</sup>，可以推想單聲主講的播出效果當不至於太差。稍後的五〇年代中期裡，小說廣播節目在當時廣播劇王牌導播崔小萍的執掌下，開始採用「多聲實演對白」的新型播出方式，從此，主講者再也無須一人分飾多角，而另有若干播音員負責演出書中對話。對聽眾來說，廣播小說的由單聲轉變為多聲，創造了更為豐富的聽覺印象，崔小萍尚且以「立體聲」一詞來形容這種小說人物彷彿躍然而出的節目效果<sup>45</sup>。多聲演播的方式使得作品精緻度和節目普及度都有了更上層樓的發展，同時也潛移默化地將大眾對於「小說」的認知，擴充並改寫為某種兼具了敘述者和故事人物、但是「敘述者必須適時站到一旁讓人物自行說話」的敘事體。舉例而言，女作家姚宜瑛的長篇小說《明天的陽光》從雜誌連載到結集出版以至於廣播播出的變遷歷程，相當程度體現了「人物所說的話」以及「人物對話的場面」如何逐漸凌駕敘述者的觀看與表達，甚且改變了小說行文之中「敘述」和「對話」的分布情形與比重。〈明天的陽光〉最初在《女性》雜誌刊登時，第一章以小說女主角黎雪柔寄居的「聽潮別墅」周圍的海濱風光開篇，作者運用第一人稱敘述，透露了女主角的基本性格、小說故事發生的空間背景、以及小說中另一要角——堂姊黎雪蘭——的相關資訊：

蘭姊是個孤兒，是我從未見過面的伯父母遺留下來唯一的孩子，雖然她是我的堂姊，可是當她第一次出現在我生活裡時，我是像親姊姊一樣歡迎她，喜歡她，當時，在我、母親和奶媽三人組成的簡單小家庭中，加入了她，確實增添了一份生氣。

<sup>44</sup> 雖然多聲演播的小說自五〇年代中期開始蔚為趨勢，但直到六〇年代，其實仍存在著少數單聲主講的小說節目，譬如中廣的「短篇小說」節目。

<sup>45</sup> 崔小萍，〈走過廣播的歲月——講古，廣播劇之昔今〉，《碎夢集：崔小萍回憶錄》（台北：秀威資訊，2010年），頁338。

到現在我仍不明白，為什麼奶媽當時不贊成母親的做法，說媽不該把蘭姊領回來，可是奶媽有黃金般仁慈的心，除了有時喜歡嚙幾句外，對蘭姊倒從沒有偏心，那時我九歲，沒有父親，是母親的獨養女兒。

蘭姊比我大六歲，那年她十五，奶媽說真沒法叫人相信她是個十五歲的孩子，她高大得像個大人，成熟又稚氣，世故又天真，快樂時和我一樣有一顆童稚的心，所以她出現在我孤獨寂寞的童年裡，我高興得真恨不能伸出四隻手來歡迎她，擁抱她。<sup>46</sup>

〈明天的陽光〉1968年2月開始連載時，藉著女主角黎雪柔的視角和聲音，相當精省集中地回顧了黎家兩位孤女的身世、以及一些糾纏而令黎雪柔不解的前情。然而上列引文的這段文字，並沒有出現在次年五月出版的小說單行本、以及十月的廣播小說當中，取而代之的，是一幕發生在雪柔和奶媽之間的對話：

「雪柔，雪柔，妳在這裡發什麼呆？一會要走啦！」奶媽推開長窗走來。

「我不想去！」

「那怎末可以，自己的，……堂姊，我們又住在她家裡，怎好意思不去接她。」

「可是，……。」往事湧在我面前。

「我曉得，妳是怕她一會熱，一會冷的翻覆無情。」

「難道妳忘了她的脾氣？」

「唉，我怎會忘了！」她在我對面的藤椅上坐下，「她第一天來我們家時，我就知道她脾氣不好弄，一雙大眼睛骨溜溜的東轉西轉，一開口硬梆梆的像吃了生米飯，生怕我和妳媽會虐待她。」

「她知道妳反對媽把她帶回來。」

奶媽寬容的笑笑，「準是妳後來告訴了她，我不怪妳，事情也過去了這些年，我知道妳第一次看到她就喜歡她，本來末，獨養女兒，有人來給妳作伴多好。」

<sup>46</sup> 姚宜瑛，〈明天的陽光〉，《女性》第16期（1968年2月），頁314。

我記起蘭姊和我共渡的許多歡樂時光，懷念的說：「奶媽，有的時候蘭姊對我真好，好像可以把心都剝給我。」

「妳忘了她欺侮妳，罵妳，逗妳哭的時候。」也許是因為奶媽不願來依靠蘭姊，所以這幾天她總有彆扭。

「她可不是故意的。」

奶媽又笑著：「妳到現在還護著她，也難怪。」她遲疑了一下，「妳伯父母留下這個孩子，自小在外面流浪，不知道吃過多少苦，沒人養，沒人教，怎會有好德性。」

「不知蘭姊今年多大了。」五年前苦痛離別的情景常在我思念裡浮沉，有時我很想念她。

奶媽思索了一下，「總有二十好幾了吧，我記得她來的時候妳九歲，她十五。看她世故，深沉的樣子，真不像十五歲的孩子！」<sup>47</sup>

兩相對照下，不難看出前後兩種版本提供的情節資訊，其實相差不大，最明顯的不同之處乃是前者以敘述托出，後者則設計成一段對話。佩吉（Norman Page）在 *Speech in the English Novel* 一書中曾推測，廣播及電視等現代視聽媒介文化的興起，引發了同時代的小說家特別專注於開發作品中的「說話（speech）」部分<sup>48</sup>。依據佩吉的見解，我們可以說《明天的陽光》發生在連載和出版之間的行文差異，不但是小說家對作品加以修訂潤色的結果，同時還顯示了小說家作為廣播聽覺文化的受眾，他們在從事寫作時所採取的方法策略，其實也是對收音機廣播的一種挪用與回應。

為了減輕收音機聲音世界的抽象虛渺，廣播者依靠了「對話」的形式設計來營造「此中有人」的真實感，除此之外，另一種常見的手段則是對敘事當中的人物賦予獨特的口音或腔調，以達到聽覺上的寫實效果。誠如專研媒介敘事的學者伯格（Arthur Asa Berger）所云：「我們可以通過口音等東西來暗示說話的人來自哪一個社會經濟階層、地理區域和種族……（聲音）可以用來向聽眾

<sup>47</sup> 姚宜瑛，《明天的陽光》（台北：大地出版社，1981年），頁2-3。

<sup>48</sup> Norman Page. *Speech in the English Novel*. (New York: Longman, 1988), p. 318.

傳達各種不必說明的信息。」<sup>49</sup>敘事作品中，人物的說話內容經常是故事資訊的來源，譬如前文引述的小說《明天的陽光》，受眾便是從黎雪柔和奶媽兩個人物之間的對話而得知故事的前情。然而伯格特別要強調的是，人物所操的語言（尤其是方言）、特殊的口音或腔調其實也和人物的說話內容有著類似的功能，甚至可以立即反映個別人物的社會身分像是出身背景、教育程度等，使得整個作品的聽覺印象更加立體、更與聽眾的現實生活經驗相仿。此一「聽聲辨人」的敘事技巧不僅屢見於廣播影視等聲光媒介作品當中，許多鄉土主題的小說亦經常援用此一法則來設計對話、勾勒人物。使人意外而大感興趣的是，就連以歷史小說聞名的作家章君毅，其實也曾經推出描寫當代鄰里生活的長篇小說《台北屋簷下》，並且在小說的〈序曲〉一章特別以狀聲的寫法來表示各個人物口中的方言語音或詞彙，試看該部分的一段內文：

「亞玲啦！」他聲嘶力竭的叫：「格一眼眼（這一點點）末事（東西），儂為啥要喊力伢！」

「力伢？」劉則剛在徐家屋裡聽得清清楚楚，他愣了愣，又氣忿忿的向徐太太說：「俺看到你們搬家，念在鄰居份上好心好意的來幫忙，這成啥？你們倒把俺當做力伢了！」

一氣，他把肩頭上的大木箱往地上一摔，鐵青著臉大踏步衝出去。

「哎喲喲！」徐太太心痛的喊了起來：「儂生氣就生氣嚟，為啥要攪壞阿拉個箱子呢。」

「爹爹，」亞玲在大門外辯解的說：「我嚟嚟（沒有）叫力伢呀。」住在右廂靠外間的大個又瘦又長，面貌清癯的彭靖湘摸著山羊鬍鬚，小立窗前，把這一幕全部看在眼裡，他感慨萬分的說：

「朽！葛（這）一對新房客呀，真是狗咬呂洞賓，不識好人心！」

<sup>49</sup> 伯格（Arthur Asa Berger）著，姚媛譯，《通俗文化、媒介和日常生活中的敘事》（南京：南京大學出版社，2000年），頁151。

乾癯瘦小的彭太太在他身後怯怯的說：

「三伢子他爹呀，你又在多管漢（閒）事了。」<sup>50</sup>

《台北屋簷下》原名《興隆街》，小說以五〇年代座落在台北市中心的一幢四合院為背景，主要人物包括了四合院的本省籍屋主林阿婆、林國雄祖孫倆，以及分租四合院的四個外省家庭：上海人徐實齋、徐太太和女兒徐亞玲；山東人劉則剛夫婦；湖南人彭靖湘夫婦和小孩三伢子；四川人陳清雲夫婦及一對兒女。故事描述這五個來歷和際遇不同的家庭如何在這片土地上打拼謀生，其中有來自惡鄰的狡詐算計，也有婚姻和人際的背叛，但更充滿鄰里之間相互扶持守望的善意，甚至年輕一代的林國雄和徐亞玲也跨越省籍藩籬，成為戀人。整部小說的故事時間發展長達二十多年，最後，面對都市化發展卻不忍遣散租客出售房產的林阿婆努力籌足資金，將四合院改建成嶄新的現代公寓，這群風雨同舟走過困頓歲月的人們終於苦盡甘來，邁向興隆。《台北屋簷下》作為一部關於五、六〇年代台灣社會生活的寫實小說，其中的內容涵義自是值得深入解析，不過，為了說明人物對話的敘事功能，本文必須先集中探討小說的〈序曲〉一章。

根據前文，讓敘事作品中的人物說一口帶有口音的不標準國語、或是讓他們使用方言，都是增進作品寫實性的一個重要技巧，《台北屋簷下》能夠獲選登上中廣公司的「小說選播」節目，〈序曲〉一章對當時日常生活南腔北調的生動呈現應該是功不可沒。然而另一方面，《台北屋簷下》的廣播卻正好觸探並顯示出此一寫作技巧的極限。〈序曲〉乍看之下相當適合在各種視聽媒體上搬演，而該部小說能受到廣播播出，也說明著廣播媒體在播音員的語言能力和表演技巧等實務技術上，均足以支應此類腳本的需求，但是，這些聲口錯雜的橋段雖然在文字註解的輔助下仍可以閱讀，實際播出時卻可能使聽眾耳不暇接，甚至有如鴨子聽雷。原先在小說裡以國語文字擬寫出的各種方言對話，到了廣播上乃是由播音員直接以方言演出，因此，小說家寫在括弧中用作解釋的文字並不會被播出，廣播小說聽者於是失去了書面小說讀者所享有的視覺提示，從而可能

<sup>50</sup> 章君毅，《興隆街（又名：台北屋簷下）》（台北：小說創作社，1964年），頁6-7。

造成聽覺理解上的困難。無怪乎《台北屋簷下》廣播小說的製作者竟破例出現在第一集播出時的開頭，向聽眾報告：

各位朋友，「小說選播」從今天開始，我們為您播出《台北屋簷下》，這是一本寫實主義的作品，描寫一些小市民階級的生活面，書中人物，多半是我們日常所見朝夕相處的。為了使各位有些親切感，在〈序曲〉裡頭，我們保留書中原有的方言；不過從下一次開始，我們將只保留四川話和部分的山東話，其他都是用國語播出。歡迎各位收聽、指教！<sup>51</sup>

隨著所有人物逐一登場而各色語音此起彼落的第一集結束之際，開頭時曾經現聲報告的播音員又不憚其煩地再次提醒聽眾：「各位朋友，從下一次開始，我們將只保留四川話，和部分的山東話，其他都是用國語，歡迎各位收聽、指教！」<sup>52</sup>如是這般再三叮囑，可見得廣播者恐怕也早已預料只有小部分聽眾能理解作品裡的方言對白。至於為什麼小說裡的上海話、湖南話要改為國語播出，而四川話和山東話卻可以保留，我們從中國各地語言語系的分類關係和語音特徵便能理解：四川、山東的方言因為與國語同屬北方官話體系，彼此雖有細部差異，但仍能互相溝通；上海話隸屬吳語、湖南話隸屬湘語，兩者各都是和官話並列的方言體系，其間差異較大。從語言的角度來看，《台北屋簷下》恐怕只有〈序曲〉描摹了戰後台灣社會的多語環境，小說文本從〈序曲〉以後的第一章起，便很少採用方言詞彙和擬聲的寫法，而是統一由國語表達了。姑且不論〈序曲〉的情節（藉著上海人徐實齋向林阿婆祖孫洽談租屋事宜卻雞同鴨講的場面）寫出本省人和外省人在語言上的隔閡、但似乎卻（在一段所有住戶乘涼聊天自報家門的情節裡）預設了大江南北各地的外省人之間可以溝通無礙，書面小說的〈序曲〉一章在極盡追求故事真實感的目標下，選擇運用「彷彿若有聲」的對話技巧來塑造人物，然而卻造就出一集可能只有方言語言專家能夠完全聽懂的廣播小說。由此可見，廣播聲音作為一種「盲」的敘事工具，顯然自有美學上

<sup>51</sup> 章君毅原著，徐謙導播，王玫主講，蔣卓民、翁培利、陶曉清、張凡等演播，李林配音，《台北屋簷下》（台北：小說創作社，1964年），1968年播出。

<sup>52</sup> 同註51。

的專屬功能和法則，儘管人們往往是從文字或影像等旁的符號系統來揣摩聲音的敘事潛能。甚至我們可以進一步發現：盛行在二十世紀中期台灣的一些別具特徵的小說美學，容或是家國歷史經驗和政治意識型態的產物，卻也呼應著充溢在一代小說創作者周邊的聽覺文化，並且與逐步開發中的媒介聲音敘事方法相互激盪，共尋成長。

#### 四、結語

「小說」這個悠久而發達的文學文類，曾經被大量挪用來建構與發明廣播的內容和廣播節目的形式，而種種各不相同的挪用則在許多層面、以深淺不一的程度，移易了小說的模樣、內涵、甚至定義，並且改寫了人們對文學的既有認知。本文認為，廣播小說容或在生產與消費的實踐上，帶有相當程度的娛樂性，但是這個混種的新型文類其實具有更深刻的文學意義。根據本文的梳理和分析，我們可以說廣播作為一種新奇高科技的大眾傳媒，它的出現使人們空前地開始思考如何只用聲音來再現和敘事，當時廣播媒體周邊的廣播者和寫作者無不設法試驗並追索聲音這個新再現工具的使用方法和敘事能耐。再者，遍及廣播和廣播小說製播過程中的「聽覺寫實」美學邏輯，促使廣播者發展出以「敘述」和「對話」為核心的一套再現方法，用以創造「小說」文類的聽覺印象，從而讓聽眾能夠將他們所聽到的聲音與「小說」這個概念謀合。另外，我們從小說廣播節目在形式上的演變，也可以看出廣播聲音敘事法的從粗疏趨向精進。譬如最初與播音明星文化結合的單聲敘述型的廣播小說，以「直接的說和聽」的溝通模式為基礎；而稍後隨著廣播技巧的複雜化，多人演播型的廣播小說因為增加了人物對話的元素，故而轉變為「間接的說和聽」與「直接的說和聽」相互交織的溝通方式，甚至影響了小說家執筆創作時對「敘述」和「對話」的安排比重，逐漸朝向「對話較多」的方面傾斜。

總而言之，廣播之於文學的意義，不只是新增一個傳播管道那樣簡單，廣播小說即使普遍被理解為一種娛樂的形式，但它的意義其實超乎表面的娛樂：廣播小說使得廣播從業者（包括製作人、撰稿者、導播、播音員等）自此可以

加入文學生產者的行列；廣播小說還將文學消費者的範圍，從傳統的書籍讀者擴大至文學廣播的聽眾；同時，廣播聲音也令書面文字不再是文學作品唯一的物質型態。這一連串轉變因此帶來更多有待研究的問題，足以讓人重省向來過於單調的五、六〇年代文學文化印象。

## 參考資料

### 一、專書

- 中國文藝協會編，《文協 60 年實錄（1950-2010）》（台北：普音文化，2010 年）。
- 中國廣播公司研究發展考訓委員會，《中廣五十年》（台北：空中雜誌社，1978 年）。
- 王鼎鈞，《文學江湖：王鼎鈞回憶錄四部曲之四》（台北：爾雅，2009 年）。
- 正聲廣播公司編，《正聲十年》（台北：正聲廣播公司，1960 年）。
- 伯格（Arthur Asa Berger）著，姚媛譯，《通俗文化、媒介和日常生活中的敘事》（南京：南京大學出版社，2000 年）。
- 何容、齊鐵恨、王炬編著，《台灣之國語運動》（台北：台灣書店，1948 年）。
- 姚加凌，《戲劇與廣播論集》（台北：廣播月刊社，1988 年）。
- 姚宜瑛，《明天的陽光》（台北：大地出版社，1981 年）。
- 崔小萍，《碎夢集：崔小萍回憶錄》（台北：秀威資訊，2010 年）。
- 梅家玲，《性別，還是家國？：五〇與八、九〇年代台灣小說論》（台北：麥田出版，2004 年）。
- 陳建忠等合著，《台灣小說史論》（台北：麥田出版，2007 年）。
- 章君毅，《興隆街（又名：台北屋簷下）》（台北：小說創作社，1964 年）。
- 黃英哲，《「去日本化」「再中國化」：戰後台灣文化重建（1945-1947）》（台北：麥田出版，2007 年）。
- 溫世光，《中廣廣播電視發展史》（台北：三民書局，1983 年）。
- 葉潤玉，《廣播對話：夫婦之間》（台北：真理世界，1954 年）。
- 應鳳凰，《五〇年代台灣文學論集——戰後第一個十年的台灣文學生態》（高雄：春暉出版社，2004 年）。
- 藍明，《繁花不落》（台北：秀威資訊，2013 年）。
- Crisell, Andrew. *Understanding Radio*. (London and New York: Routledge, 1994).

Lacey, Kate. *Listening Publics: The Politics and Experience of Listening in the Media Age*. (Cambridge & Malden: Polity Press, 2013).

Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. (Durham & London: Duke University Press, 2003).

Page, Norman. *Speech in the English Novel*. (New York: Longman, 1988).

Verma, Neil. *Theater of the Mind: Imagination, Aesthetics, and American Radio Drama*. (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2012).

## 二、期刊論文

林果顯，〈日常生活中的反共知識建構——以《廣播雜誌》為中心(1952-1956)〉，《國史館學術集刊》第14期(2007年12月)，頁181-213。

張毓如，〈打開台灣文學的耳朵——五〇、六〇年代的廣播小說及其文學文化網絡〉，《台灣文學研究學報》第21期(2015年10月)，頁71-106。

陳世慶，〈中廣事業在台之發展〉，《台灣文獻》21卷4期(1970年12月)，頁82。

蔡盛琦，〈戰後初期台灣的圖書出版——1945至1949年〉，《國史館學術集刊》第5期(2005年3月)，頁209-251；

——，〈戰後初期台灣的出版業(1945-1949)〉，《國史館學術集刊》第9期(2006年9月)，頁145-181；

——，〈戰後初期學國語熱潮與國語讀本〉，《國家圖書館館刊》100年第2期(2011年12月)，頁60-98。

Huang, Nicole. "Listening to Films: Politics of the Auditory in 1970s China." *Journal of Chinese Cinemas* 7:3(January 2013). pp. 187-206.

## 三、雜誌文章

不著撰者，〈中央廣播事業管理處台灣廣播電台播音節目時間表〉，《台灣之聲》7月號(1947年7月)，封裡夾頁。

- 不著撰者，〈編者的話〉，《台灣之聲》4月號（1948年4月），頁1。
- 不著撰者，〈編者的話〉，《台灣之聲》8月號（1948年8月），頁3。
- 不著撰者，〈聽眾信箱〉，《台灣之聲》新年號（1950年1月），頁25。
- 不著撰者，〈正聲電台特別節目介紹〉，《廣播周刊》1卷11期（1952年6月），頁4。
- 不著撰者，〈民聲台本週重要節目〉，《廣播周刊》2卷8期（1952年8月），頁5。
- 不著撰者，〈民聲台本週重要節目〉，《廣播周刊》2卷13期（1952年9月），頁10。
- 不著撰者，〈民聲台本週重要節目〉，《廣播周刊》4卷7期（1953年2月），頁11。
- 不著撰者，〈民聲台重要節目預告〉，《廣播雜誌》5卷7期（1953年10月），頁16。
- 不著撰者，〈民聲電台重要節目預告〉，《廣播雜誌》8卷3期（1953年7月），頁10。
- 不著撰者，〈廢園舊事〉，《廣播雜誌》第207期（1962年9月），頁12。
- 不著撰者，〈小說選播曠野〉，《廣播雜誌》第208期（1962年10月），頁17。
- 中，〈播音員介紹：李靈達〉，《台灣之聲》8卷6期（1950年6月），頁7。
- 王鈞，〈播送紅樓夢的幾點探討〉，《廣播雜誌》第166期（1959年4月），頁3。
- 伊夢蘭，〈我們的主任——杜兆楠女士〉，《廣播周刊》1卷12期（1952年6月），頁6。
- 吳可君，〈試論定型節目——以「夫婦之間」為例〉，《廣播周刊》1卷3期（1952年4月），頁1。
- 吳東權，〈長篇小說「古樹下」〉，《廣播雜誌》第162期（1958年12月），頁15。
- 宋乃翰，〈談寫廣播劇〉，《廣播周刊》2卷14期（1952年9月），頁4。
- 於梨華，〈我寫「夢回清河」〉，《空中雜誌》第64期（1963年6月），頁40-43。
- 姚宜瑛，〈明天的陽光〉，《女性》第16期（1968年2月），頁314。

風，〈介紹小說選播的藍明小姐〉，《廣播周刊》3卷7期（1952年11月），頁10。

兼聽眾，〈試論廣播小說〉，《廣播周刊》1卷5期（1952年4月），頁1。

寇節，〈民間夜話 暴政與奴工〉，《廣播周刊》創刊號（1952年3月），頁12-14。

——，〈民間夜話 談跳舞〉，《廣播周刊》1卷4期（1952年4月），頁13-15。

——，〈民間夜話 青年到軍中去〉，《廣播周刊》1卷11期（1952年6月），頁14-15。

——，〈民間夜話 公共秩序〉，《廣播周刊》1卷13期（1952年6月），頁12-14。

崔小萍，〈小說選播 風雨故人來〉，《空中雜誌》第9期（1962年2月），頁17-18。

郭衣洞，〈我和「曠野」——寫在「曠野」開播之前〉，《空中雜誌》第39期（1962年9月），頁10-12。

彭歌，〈一個聽眾的謝意〉，《廣播雜誌》第141期（1957年3月），頁28。

智，〈選介各廣播電台的優良節目：名著選播（民聲電台）〉，《廣播雜誌》第119期（1956年3月），頁10-11。

曾虛白，〈我做一個廣播評論員〉，《廣播雜誌》8卷12期（1955年6月），頁3。

黃皋，〈播音上的幾點比較〉，《廣播周刊》1卷11期，（1952年6月），頁1。

羅學濂，〈怎樣發揮廣播的效能〉，《廣播雜誌》8卷9期（1955年5月），頁3。

#### 四、聲音資料

姚宜瑛原著，田樹英導播，楊先治主講，周靜芳、趙媛演播，李林配音，《明天的陽光》（台北市：新亞，1969），中國廣播公司1969年10月播出。

章君毅原著，徐謙導播，王玫主講，蔣卓民、翁培利、陶曉清、張凡等演播，李林配音，《台北屋簷下》（台北：小說創作社，1964），中國廣播公司1968年播出。

掘文本與文化的關聯，詮釋日記的空間心境或地方感的學術意義。

