

紛爭的年代

李 昂

■ 葉石濤訪問記 ■

對葉先生最早的印象是人間副刊發表的「葫蘆巷春夢」，當時因為太小吧，並不很懂得當中那份心酸却又啼笑皆非的情趣。作這系列訪問，想找位年歲較長的省籍作家，才又突然想及這篇文章，自「人間選集」中翻出來重讀，又找到幾篇葉先生寫的評，在幾分崇敬與喜愛中，冒昧的向遠在高雄左營的葉先生提出訪問的請求，而葉先生很率真的在信中回說：

「您說要寫我的訪問記，我覺得很不敢當！不過，您既然有這種計劃，我很願意回答您提出的問題。」

信中的字方而略帶樸拙，甚至該說有些笨拙，再加上當中的語氣，我很感到一種溫暖的懇切，朋友林君與葉先生極熟稔，亦曾強調的提及「他的人就和他的字一樣」。

再次給我這種感覺是在葉先生第二封信。由於他稱呼我為先生，去信時我告訴他一些自己的大概情形。葉先生即回了一封信，開頭就說：

「我請您別生氣，這『先生』是對於作家和學者的敬稱，我套用一下罷了。」

可是我怎麼會生氣呢！

往後為要讀齊葉先生作品好作訪問，找朋友林君借他的書，林君聽到我將採取筆談，很不以為然，勸我南下一趟見葉先生。「他會請你在湖畔喝茶，並且你可以就更多方面，他的家庭、背景瞭解他。」林君如是說。



林君還略談到他爲人誠懇的態度，我本立意撇開許多雜事（甚至將到的一個考試）南下，但葉先生回信說不要那麼麻煩。我對筆談原心有好奇，總有種感覺，彷彿是兩個人間隔千山萬水，億萬洪荒，試著想拉起手建立一種認識，可是所能作的或只是無盡的猜測，是否正確恐怕都得等到下個地球的世紀再分曉，無寧是很有幾分戲劇意味。再加上這種形式在我系列訪問中沒有多少機會，又實在抽不開身，仍決定還是作筆談。

要一個拿慣筆的作家，以文字來回答問題大概會比語言來得成功，尤其作家親自來寫關於自己，當中一定有許多不是由訪問者記錄可作到的獨特之處，這次筆談可說在我系列訪問中最好的試驗。

終於葉先生的答覆來了，我很高興與我們畢竟不是隔著億萬年歲，而喊叫的却只是徒然。人與人間關聯的建立，或不是那麼困難的吧！

由葉先生的答覆中，我以爲雖然不曾見面，但對他有了概括的瞭解，我希望讀者也會有從自身作出發點對葉先生的一份瞭解，也許與我全然不同，也許十分相似呢！而葉先生的答覆，可以說自成一體，爲了尊重，我也不就不將問題插入其中，僅將它置於最前，對讀者或還是有幫助。

A、時代・背景

- 一、您所處民國初期其時的臺灣，是否有什麼特殊原因（個人、家庭背景，亦或社會因素），使您想要創作？
- 二、您最初以日文寫作，就當時是個被統治者，却得以統治國的語文寫作，能否請您談談其時的心情，以及在選材上是否受到限制、題材範圍大概如何？

三、現在對那段時期創作，有何評價，對您整個寫作生涯有否影響？

四、臺灣光復，對作爲一個作家與臺灣人，有何意義？

五、光復後，以中文創作，遭到那類的困難？您以怎樣情形來訓練文字，此技巧方法是否可以同爲現在初學寫作者的借鏡？

六、什麼是促成日據時代和光復後臺灣文藝上的最大鴻溝？

七、大陸來臺作家，在當時文壇上是否造成怎樣風潮與影響？臺籍作家又作了怎樣反應？

八、光復後試圖覓回自己的民族文化，您主要以大陸文化或臺灣鄉土爲依歸？

九、您曾言我們「始終無法產生够格稱爲偉大的，足以留傳後世的，民族精神磅礴的巨構」，能否請就所以如此的背景因素仔細談談？

十、您亦從事作家評論，能否就您瞭解的當前作家，大略談談這二十幾年來，臺灣創作上的方向動態，以及是否學西方或日本文學的明顯影響？

您提出來的問題既廣泛亦復深入，要是加以認真思索的話，恐怕寫幾百字的文章也無法答覆得清楚；而且觸及到我個人的生活以及整個臺灣作家的去向問題，真是一言難盡了。但我仍願意盡我所知，赤裸裸地回答您。

首先我應該表明我的立場：作爲一個臺灣人，我始終認爲我們在其餘時代到日據時代，一直都是被壓迫，被欺凌，被摧殘的一羣可憐蟲。其次，作爲一個作家，我們的職志在於寫出當前的情況，在這一點上，我以爲除去日據時代

的臺灣作家以外幾乎都繳了白卷。再其次，我以爲作爲知識份子裏的一份子，我們應該有堅強的思想性和使命感，作家的寫作方式也應以社會現實爲重了。

(一)我是民國十四年生的；這一年國父逝世。我稍微懂得世事的時代，是民國三十年前後；而這時正是七七事變展開不久的時候。從七七事變到日本投降，臺灣光復，我一直在戰鼓鼙聲中度過了少年和青年時代。所以我並非民國初期的人，我是現代人；同德國作家海英利希·碧爾那個時代的人呼吸了幾乎一樣的氣息而生長的。我也曾經當過「日本帝國

軍人」，所以我很瞭解聶爾所描寫的戰爭後遺症的心理創傷。

我的家庭是府城（即臺南古都）赫赫有名的舊家之一；一個典型的臺灣地主家庭；是大家族制度的，靠收佃租過活的。這種生活仍然拖着紅樓夢的影子，所以我很能瞭解巴金等一些三十年代作家所寫的東西。但是我的家庭是極端保守的，似乎和臺灣舊地主階級在日據時代展開的啓蒙運動——即文化協會的政治運動扯不上任何關係。我們墨守舊慣，不參與政治，既不和日本人妥協亦不和臺灣民族運動有所聯繫。不過，我想，我的父親一代的人並非對民族運動

毫無關心的，就只是正如日本天才作家太宰治的口頭禪一樣：「臉上裝着快樂，心裏藏着苦惱」無可奈何地打發日子罷了。儘管這樣的一個家庭並不特別地擁有文化氣息，但和同時代大多數三餐不繼的窮苦人民比較而言，的確擁有較多的文化傳統的薰染。

我不知不覺地走上作家之路，也許這是因素之一。以現時臺灣作家而言，除去楊青矗較接近工人階級之外，其餘作家幾乎都是來於中產階級；這也許是臺灣作家的作品始終未能獲得廣大讀者支持的緣故。雖然日據時代的作家也幾乎是舊地主階級的出身；如賴和、楊遠、吳濁流、張文環、張深切、呂赫若、龍瑛宗、楊雲萍、黃得時等無一例外，但究竟他們是在異族統治下身歷慘酷統治的，意識形態上同一般讀者很接近，而且也頗能了解廣大人羣的喜怒哀樂。自然他們的作品和一般大眾的切身利益有息息相關的地方。

從臺灣新文學運動開展以來，我們擁有幾達半個世紀的文學史，但所有作家幾乎都屬於有產階級；因為這些階級才能接受較好的教育和文化陶冶的關係；但同時也是這種階級的本質限囿了作家的意識形態，因此，我們始終無法產生一位偉大的作家。有一天，當我們的作家從各階層裏輩出的時候，才是真正的文字能够開花結菓的時代。

我從小就有做作家的念頭；爲什麼我有這種願望，我同您一樣搞不清楚。以生理來說，作家似乎都是荷爾蒙分泌過多的人；如昂克魯·薩克遜式騎士的海明威。以心理來說，作家幾乎都是患了躁鬱症和有分裂性格傾向的人；如陀思妥也夫斯基。海明威自己曾經說過他是有很多舉凡的人。陀思妥也夫斯基的

分裂症性格，從「白痴」一書明顯地可以看出來。

儘管如此，一個人爲什麼成爲作家，只能做個案研究，無法一概而論。

我爲什麼妄想做作家，正是天曉得！只好套句日本話，說是「天譴」吧！上天降下來的懲罰吧。

我如果現時是一個木匠或泥水匠，靠手藝過活不知多快樂！啊啊！真無可奈何！一個人幹活兒、吃飽，睡覺，簡簡單單地過活多好！

(二)當我六歲的時候，父母把我送到府城武廟旁一位前清秀才的私塾去接受教育。直到八歲進入日人所設的公學校（臺人所唸的小學）唸書爲止，我大約唸了兩年的祖國語文教育，當然從三字經開始讀的，不過讀到什麼程度，我已不復記得。大約那個時候，臺灣的風俗習慣似乎是如此；私塾裏的學生年齡參差不一，有青年、有少年以及像我這樣的幼孩。

從八歲開始到長大成人的，我一直生活在日本語文裏；說一句笑話，也許我在夢囈裏所說的話也是日語呢！我的父母現今將八十歲，他們都受過日本小學教育，儘管在家裏從不說一句日本話，但顯然聽得懂我們兄弟姊妹所說的日本話，但從不加以制止我們講日本話。不過在家庭裏非談鋒觸及到非講日本話不可的話題，否則我們大都是用本地話交談。

我並不以爲我的日本話是出類拔萃的，其實我那時代的青年所講的日本話都比日本人好，至少顯得沒有遜色。

因此，用日本語文寫小說並非困難的事；像鍾肇政，他還會寫日本人也覺得棘手的書信語體「候文」呢！我在中學三年級開始寫小說，起初是模仿一些

舊俄作家的作品，如屠格涅夫的「獵人日記」，最後是一些法國作家；如當時頗流行的紀德，或史丹達爾。第一篇小說題名爲「媽祖祭」，投稿於張文環所主編的「臺灣文學」，雖然入選爲佳作，但未蒙刊登。第二篇叫做「鄭成功」是獨白體的小說，這一次投稿給日人西川滿所主編的「文藝臺灣」，但仍未能獲得刊登。不過由於西川滿是早稻田大學法國文學系畢業的唯美派詩人，很注重異國情調（exoticism），所以我的小說中某種鄉土色彩強烈的情節喚起了他的興趣吧，下一篇小說「林君寄來的信」遂能够獲得青睞被登出來。這是我寫的小

說第一次印成黑字。不過這篇小說是模仿法國作家都德的「磨房書札」中的一短篇寫的；還脫不了習作的範疇；這時我大概十八歲前後，快要畢業於臺南一中了。恰巧那時西川滿需要一個助理編輯；所以我一畢業就到臺北西川滿的「文藝臺灣社」去工作。不久，我又寫了一篇小說「春怨」，這一次當然很順利的登出來。當時，前後約請了兩位日本作家給臺灣作家的小說來一個評論；頭一個高見順把我的小說「林君寄來的信」完全加以默殺（不理會也）不加評論；第二個評論家窪川鶴次郎倒給我的小說「春怨」多少寫了幾句頗中聽的話，使我

覺得很高興。窪川鶴次郎作為作家的名氣遠不如他的太太窪川稻子；這和現今曾野綾子的名氣比她先生三浦朱門來得響亮的情形一樣。

我的這幾篇小說都是一、二萬字的短篇。儘管有濃厚的鄉土色彩，但却是浪漫的、耽美的；既沒有政治性亦沒有抵抗精神存在，所以倒也沒惹起什麼問題出來。當時的臺灣正加速推行皇民化運動，因此日本人的箝制言論是相當厲害的；但臺灣作家仍絞盡腦汁地在作品裏面表現抵抗精神，如楊達的許多作品裏仍可以看出他的批判精神。如吳濁流偷偷地寫「亞洲的孤兒」，想盡辦法把稿子藏起來。這種箝制言論對日本作家也並不例外。有一位女作家坂口禰子寫了一篇小說「時計草」，刊登在「臺灣文字」，這中篇小說除去小說開頭的第一頁和最後七行以外全是空白。大約有七十五頁之長都被臺灣總督府的檢閱機關刪除了。所以如果您買了這一本雜誌真是倒霉！等於買了一本筆記簿一樣。這時期的我的小說談不上有任何風格；不過在摸索中，我終於確立了寫實主義的觀點，摒棄浪漫和耽美的傾向，之後我一直走的是這條路線。至於什麼叫做寫實主義，這是非常麻煩的論題，我就省略不談了。

(四)臺灣光復給我們帶來了新局面；我們由衷的高興回到祖國的懷抱。我們猶如一羣天真無邪的孩子企求母親的撫愛一樣，滿懷喜悅地接受祖國的一切文物制度。但是由日文到國文，由異國人重新做為一中個人，以及其他社會的與生活的種種細節，在這一段過渡與適應期間，省籍作家歷經苦患，也獲取了寶貴的寫作題材。

這種過渡時期的動盪發生於戰後世界各國，並非臺灣特有的。但我們昧於

知悉中國社會變遷的歷史，又不諳戰後各國的社會情況，終於產生了不少副作用。現今臺灣社會中的部份不和諧因素，也有來自光復後這一段時期的。

作爲一個作家，在這苦悶的日子裏，沒有歡樂的青春時代（二十歲左右）

，我倒得到了不少的收穫。大約過了一、兩年之後我就能用蹩腳的中文寫作了；作品倒是不少，我在新生報的「橋」副刊以及中華日報的「海風」發表了甚多作品；至於寫得對還是錯，我自己倒莫名其妙，全不曉得。現今也一樣，我寫的中文作品，自己倒也看不出文章裏所含的 *nuance*，這是實話。有一次廬弦先生退了我的稿子，把我的稿子改得體無完膚，我才曉得我的文章真是糟得離了譜。再有一次，我應約替「自由談」寫了篇小說（齋堂傳奇），林懷民看了我的稿子也氣昏了。啊！啊！真是作孽！因此，我很懷疑我所寫的作品裏有幾許才是我寫的了，大半是編者先生的斧正所賜的吧？

在這時期裏另外一件值得大書特書的是我幾乎讀遍了所有三十年代作家的作品。本來我在日據時代也用日文讀過了不少中國的小說；除去「金瓶梅」以外，差不多的古典都讀過了，甚至魯迅和周作人、郭沫若、郁達夫等的作品也看過。這時，能够有系統地把五四以後的作品統統品嚐一番，才真正瞭解原來中國人民所受的苦難比我們臺灣人更深刻！

由於臺灣新文學是在五四的刺激下開展的，所以臺灣作家一直承繼下來三十年代的作品風格。我以為唯有在臺灣作家的作品中才能找到這一脈繼承下來的抵抗精神。臺灣禁止閱讀三十年代的作品，使年輕一代的作家陷入空虛和徬徨，失去了支持作品的精神風土。不過，這空虛和廢墟也產生了一些好的作品；

如林懷民的「安德烈·紀德的冬天」，如七等生的小說，如您的「婚禮」。

我以為鍾鐵民的「送行的人」，黃春明的「看海的日子」，王禎和的「嫁粧一牛車」以及楊青矗的「工等五等」，王拓、司徒門等的小說裏可以看到臺灣新文學富於寫實主義的精神。他們這些人壓根兒就不認識前輩作家的作品；那麼，在他們的作品裏所看到的厚厚的臺灣風土氣息是從那兒來的呢？這只好說是他們的血液裏原本有這種東西存在，或者生活環境所造成的吧？

現今的年輕作家逐漸轉向有「社會意識」的風格；如林懷民的「辭鄉」是這種

嘗試，您的「人間世」亦復如此；但是這種嘗試與其說來自鄉土活生生的現實，倒不如說來自美國的刺激。我素來對昂克魯·薩克遜系統英、美的小說不感覺興趣，但對於美國文學中根深蒂固的寫實風格，倒有一些好感；如史坦貝克的「憤怒的葡萄」，柯德威爾的「煙草路」以及福克納的「八月之光」。臺灣的年輕作家由美國文學中攝取了凝視現實的眼光真令人奇怪；這可能是臺灣作家的日文作品大都還沒譯成中文，無法承繼自己的文學遺產的關係的吧！因此，像令姊施叔青先生的一些作品陷入「觀念」的泥沼裏翻身不得，也不無原因的

吧！

過去有一段時間我在努力於闡釋鄉土精神的時候，似乎沒人加以理睬；以年輕作家而言，我充其量只不過是過去的亡靈了。但是，現今，這種趨勢似乎被扭轉過來，這是給我這樣一個老朽作家的最好禮物了。其實，我的評論立場離不開 Hippolyte Taine 在「英國文學史」裏所主張的見解；我以為闡釋一篇作品，必須由構成作品的三條件，種族、風土、時空入手；不可諱言，我也多少受 Saint-Beuve, Anatole France 等法國印象批評派的影響。一般地說，臺灣的年輕作家除去英、美文以外，無法接觸到歐洲、俄羅斯的文學，真令人遺憾。至於日本文學，我給的評價不高，我從不覺得川端康成和三島由紀夫有什麼了不起之處；日本作家之中有些作品我倒是喜愛的；如芥川龍之介、太宰治、堀辰雄、石川淳，此外，我以為乏善可陳。

前面我已經提過，光復不到一年，我就用中文寫作了，從來不覺得有什麼不方便之處；由於我這糊里糊塗的想法，我無法打下語文的堅實基礎，特別是修辭方面，所以寫出來的東西實在慘不忍睹。將近五十歲的時候，我決心從頭來練習寫一些流暢簡潔的文章，所以寫成了「鬼月」「喪禮」「墓地風景」等短篇；當時楊青矗確實誇獎了我的文章進步不少；可惜這種努力曇花一現，後繼無力，現今又是另一番慘狀了。頂糟糕的是，當我想起某一種語句的時候，偏找不着中文，首先浮現腦際裏的是日文，其次是英文，再其次是破碎的法文等等……愈要找個妥切的單語，愈陷入一片混亂裏。因此，我認定，我這一輩子再也無法用漂亮的道地白話文寫出偉大作品出來了；如紅樓夢那樣。

而且除去康拉德(Joseph Conrad)以外，似乎也沒有一個作家是從人生中途，改用另一種語言寫作而獲得成功的。我很羨慕鍾肇政；他能够打從基礎把中文學好，而又能運用自如。我是一個懶鬼；我嗜好看書，却不愛寫作，若非不得已，我是不肯動筆的。不過，有時找到一些靈感非寫不可的時候又當別論，我會濫用成語瞎幹一番的，結果，當然只落得「三更半夜，醒起來槌胸嚎啕」一番罷了。這對於妄想做作家的人，有些警惕作用的吧？

(六)戰前社會和戰後社會之間，有很多隔膜存在；這是世界各國的學者異口同聲地指摘的現象。故此，日本戰前派的知識份子戲呼戰後一代的年輕人為「新人類」；換言之，戰後人的思想、舉動，同戰前人有很大的差距，猶如舊石器時代的尼安達人和克洛馬尼央人一樣迥然相異；好比是人類的新種族出現了一樣。這不但是起因於社會生產制度的蛻變，跟着而來的是新世界觀、新性觀、新秩序、新道德等的樹立。戰前的臺灣知識份子，都是非不明，幾乎共同一致地抵抗日本帝國主義的壓力，所以大多數有自我犧牲的崇高理想，亦不容易同現實妥協，自然也無暇顧及一己的享受和幸福了。戰後一代的人拋棄了理想，失去了抵抗的意志，似乎更傾向於覓取一己的享受和幸福，故此，所謂理想主義幾乎不存在了。不過，我不認為戰前一代的思想模式是對的，我以為戰後人的合理主義應該加以推崇；但是否真的不需一種抵抗精神呢？我倒不敢苟同。

拿您的作品「人間世」中的性觀念和戰前作家的 Platonic love 式的男性女性觀念加以比較，這不是明明有很大的鴻溝存在嗎？尤其您說我的小說有「

地母式」的憧憬，這不是表明您和我之間，對性的觀念有很大的差異嗎？當然，我以為戰後人的性觀念較合理，但我仍懷念青春時代的 Platonic love 呢！那裏面有許多美妙的東西是現今年輕人無法瞭解，而且嗤之以鼻的。戰前的一些 moral 雖不盡合理，但也有不小地方是合乎善良人性的。

以前我已經提過，除去中國的古典小說，尤其白話小說和三十年代的作家的小說以外，我幾乎沒受到任何來臺作家的影響。作品風格和思想、作品構成等，我不認為有什麼值得借鏡的地方；當然文字技巧又當別論。由於我幾乎沒具備用正確優

美的中文表達思想的能力，所以看到流暢簡明的文體，就身不由己的被吸引而讚嘆不已。譬如余光中的散文詩，朱西寧和司馬中原初期的走三十年代作品路線的小說，以及白先勇、林海音、張愛玲等人的一些富於多彩感覺的文章。此外，如一些名不經傳的作家，如臺灣日報副刊主編徐秉鉞的小說，已死去的劉非烈的作品等。一般地說，大陸來臺作家較活潑，容易跟着時代潮流跑，應變能力較強。大陸來臺作家的作品風格富於陰柔性，少陽剛性。我最討厭看散文，我幾乎沒有好好地讀完過一篇散文。中國的散文同英、美和日本的隨筆在本質上

似乎有一段距離。不過，如洪炎秋寫富於機智的散文和顏元叔的一些豪傑派的哄笑散文，又當別論了。

(V) 我想，無所謂大陸樣式和臺灣樣式吧。日據時代的臺灣文學是在五、四運動所催生而開展的。一開始就是中國文學的一環。儘管在日本人的統治下，臺灣作家不得不以日文寫作，亦多少受到日本作家的影響；但臺灣作家從日本作家學到的東西，與其說是日本源氏物語以來，日本傳統的唯美主義，倒不如說是透過日本作家學習世界上弱小民族的一些創作理論和創作方式。根本精神在於發揚民族文化，以抵抗日本人的思想控制。所以臺灣文學始終是和大陸文學並肩作戰的，並非孤立地發展下來。儘管臺灣作家由於風土和歷史的不同，而具有大陸作家所沒有的資質，但那也不是有別於中國文化的東西。大陸來臺作家由於本土的巨變，不得不放棄五、四以來，好不容易才建立起來的文學傳統，以至於徬徨、徘徊，無所依循，但臺灣作家身上沒有這中絕的現象。可以說三十年代的文學潮流，一直由臺灣作家所承繼的了。雖然不可避免地有些歐美文學思想的導入，在臺灣年輕作家的作品引起了變貌，但隨着時代的開展，年輕一代的作家終會回頭過來接受民族文學的傳統的。您是不是感覺到這一點？您是不是有一股禁不住的意欲，促使您回來重新確認鄉土的可貴？否則，您為什麼要寫有關鹿港的文章？林懷民出國以前不是也寫了「辭鄉」嗎？像黃春明和楊青矗一開始就從鄉土出發，前者採取知識份子的高姿勢，後者採取工人的低姿勢，儘管如此，他們兩個都是幸運的人。其餘的年輕作家就沒有那麼幸運了。他們還得摸索一段時期，以確立自己的創作風格。既然，三十年代作

家的作品被禁讀，那麼他們可以讀到的是臺灣作家的一些作品了：如楊遠的「送報伙」，張深切、賴和、張文環、龍瑛宗、呂赫若、吳濁流、鍾理和等人的作品了。他們的作品都有三十年代的風格，可惜日文作品多，還沒譯成中文的也不少，所以還得努力譯成中文，重新付梓，以廣流傳。這個工作應該是我這一代的作家責無旁貸的任務，可惜由於以往種種條件的限制，使得我們無從着手。

(廿)當我寫了幾本小說和評論以後，我覺得我沒有什麼東西可寫了。一個作家到了一定年齡以後，無可避免地重覆自己以前的風格，再也沒有歌可以唱了。有些較認真的作家就自殺身亡；如海明威。有些作家硬著頭皮地寫下去，或投機取巧以欺騙自己，前者如柯德威爾和斯坦貝克，後者如諾曼·梅勒。唯有真正有天才的作家，才能突破種種障礙歌唱到死，而且越唱越响亮。我既沒有這種天才，又不敢厚顏無恥地寫下去，而且又擁有許多小人的小小快樂，還不想一死了之，所以只好變成一隻不歌唱的鳥了。

我覺得我們這一代的作家，已沒有什麼用處；精神未必老化了，但銳敏的感性已經死去，只好等待才華復活的一天到來，但這也許是自欺欺人的藉口罷了。

光復以後，所有日據時代的作家幾乎都停止歌唱，唯有我仍唱下去，這並非我特別卓越，而是光復時代我還年輕，只有二十歲左右，感性還沒有死去，多少還存有一點衝動的關係。

我這一代的作家，已經蓋棺論定的作家，恐怕是鍾理和一位罷了，他將有深遠的影響，他作為作家在文學史上的位置，已經確定了下來。至於鍾肇政，他還在不斷的寫，他將走到那裏去，我還不敢斷定。

現在，年輕作家的創作路線，漸漸靠近我們；我們希望他們從我們身上接受一些傳統的文學遺產，更希望他們接受歐美最新穎的文學思想，而熔於一爐，鑄成偉大的風格。但目前似乎看不見具有這樣資質的一位年輕作家。（下期續完）