

書評

Sung-sheng Yvonne Chang, *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law* (New York, Columbia University Press, 2004), 271頁。

陳聖屏

台灣大學歷史學研究所

本書作者¹的最重要貢獻，是基於布迪厄 (Pierre Bourdieu) 的文化場域理論，為戰後台灣文學史的發展提出一套嶄新的解釋。正如本書所言，迄今大多數台灣文學研究，僅關注文學的美學和政治面向，而忽略其市場面向。因此，本書即以文學場域的市場因素為中心，探討台灣文學場域如何從50年代那種幾乎完全屈從於政治支配的情況，轉型到90年代至今這種受到市場支配的狀態。

本書在援引布迪厄的理論時，也依據戰後台灣文學的特殊性，做了若干必要的修正，使之更為符合台灣文學場域的實際情況。首先，在布迪厄對文學場域的分析中，他並沒有對各種不同文類 (genre) 進行美學式的探討，而是將它們視為場域中的不同位置 (position)，而這些位置之間所以產生區隔，則源自於占據不同位置的生產者和消費者，因為出身社會階級的不同，使其具有不同的經濟資本和教育資本。本書則將位置改稱為“藝術位置” (artistic position)，並將它們區分為四種：由國民政府所支持的大中國主義主流、具自由主義傾向的現代文學運動、具社會主義傾向的鄉土文學運動，以及由本土化運動促進的台灣民族主義。這四種藝術位置產生了不同的美學範疇，而被其佔據



者用來評價文學作品。其次，在布迪厄看來，藝術場域中的行動者所具有的慣習 (habitus)，其特徵深受社會階級結構的影響。本書則認為，在台灣文學場域中，除了社會性的階級外，基於族群差異而在政治上被建構而成的政治性階級，也對慣習具有關鍵的影響力。最後，布迪厄認為，文學場域相對於構成社會整體的權力場域而言，具有相對的自主性 (relative autonomy)，其典範就是十九世紀法國的文學場域。本書則認為，在二十世紀的大多數情況下，台灣文學場域仍不具備相對自主性，並深受各種其他場域的正當性（其中最主要的就是政治正當性）所制約²。也正因為如此，台灣的文學場域長期缺乏自律性的階層化法則，而被他律性的階層化法則所制約。

在台灣文學傳統中，最接近“場域”這個概念的名詞就是“文壇”。在50年代的台灣文壇，主要的支配法則就是國民政府的語言政策。由於推行國語並禁止日語的使用，使得本土作家很難在文壇上得到成功（因為不具備相應的文化和語言資本），於是國民政府較為信任的外省作家就支配了文壇。藉由張道藩所主導的中國文藝協會，國民政府得以用獎助的辦法，控制作家的創作方向，為政府的利益服務；而文協對台灣文學場域的最深遠影響，就是促進大中國主義的主流（文學）位置的產生。在台灣文學史的教科書中，這種主流位置多被稱為“反共文學”或“戰鬥文藝”，據稱被之後的現代主義文學所取代。但本書認為，主流位置並未隨著現代主義文學的出現而消失：由於它能夠適應台灣文學場域中日漸增加的市場因素，因而在政治控制力逐漸鬆弛之後，繼續佔據著文學場域的支配地位。台灣文學場域中的市場因素，則主要源自於30年代產生的、現代中國城市社會的大眾文學傳統。由於它的主要讀者是新興的中產階級，而不是知識菁英，因此經常被後者批評是風花雪月的、僅供消遣的文學。然而在此



同時，由於非政治性的文類已經出現，使得台灣文壇也開始具有微弱的相對自主性。

本書認為，主流位置最重要的基礎，就是威廉斯 (Raymond Williams) 所說的文化霸權 (cultural hegemony)。在50年代末期，國民政府的文化政策開始轉向：由於嚴厲的檢查制度，以及動輒將文化人逮捕入獄的方式不再可行，使得當局日漸希望能夠激發文化人自發性的服從。此外，國民政府推動文化正當性的努力，顯然也有其現實政治上的緊迫性：由於外省人與台灣人的人口比例大約為1比3，為了確保國民政府的少數統治，故有必要鞏固其在文化上的優越性。於是，當局開始鼓勵作家創作具有大中國主義的懷舊文學（許多創作者即為軍中作家），但這種文學是基於現代中國連年戰亂的歷史背景，並具有濃厚的道德主義，因而與布迪厄所說，具有高度相對自主性的“為藝術而藝術” (art for art's sake) 的文學相距甚遠。它的主題經常從民國初年的歷史中取材（特別是中日戰爭時期），而台灣日治時期的歷史記憶，除了少數例外，則幾乎完全從文學的主題中排除。

正如布迪厄所說，文學場域的外部決定力量，並不能直接被轉譯為文學場域的法則，而只能以折射 (refraction) 的方式產生影響，並在不同作家之間的鬥爭中展現。因此本書認為，即使在政治高度干預文學場域的50年代，台灣文壇仍然能夠出現“純文學”這種看似相當具有相對自主性的範疇。但是，純文學不但不違反主流位置的價值，反而創造出新的位置：既然共產國家的文學都已淪為宣傳，純文學的目的就是要描寫所謂的“人性”，才能與之區隔。因此，儘管純文學的支持者反對政治干預文學，但它也不是真正的“為藝術而藝術”。他們不但忠於政府的意識形態，也與反共文學一樣基於道德主義來描寫“人性”，並試圖建立民族的文化。同時，在他們的作品中，則有意或無意地避免



掉所有可能引起顛覆效果的因素。因此，儘管處於拒絕政治干預的旗幟之後，純文學仍然是一種“安於現狀的文學”（conformist literature）。並不令人意外的是，這些純文學的支持者經常與官方往來，甚至本身就是執行文化政策的官僚。但在政治干預解除很久之後，純文學的概念在作家與消費者中仍然很有市場；當鄉土文學派在70和80年代強烈抨擊主流位置時，它更成爲主流位置爲自己辯護的基礎³。

從50年代開始，各主要報紙的副刊就成爲支撐主流位置的制度性因素。它是大眾媒體的產物，以市場爲導向，其主要功能是提供休閒性的閱讀；但對文學場域而言，它的主要功能則是爲許多業餘作家提供發表與交流的園地，並兼有傳達新知識的任務。在20與30年代的中國，幾個重要報紙的副刊都成爲傳播新文學與新知識的重要媒介，這種著重於社會啟蒙的副刊傳統，也被帶到50年代的台灣。不過，副刊仍不具備真正的文學自主性：因爲它受到官方的嚴密監控，並使符合官方意識形態的主流位置生根茁壯。它所支持的五四新文學傳統，除了依然使用白話文寫作之外，幾乎已將所有左傾的元素排除，而主觀式的、抒情式的情感主義（sentimentalism）風格則大行其道。於是，某些1949年以前的中國浪漫派作家（如徐志摩）和傳統主義作家（如朱自清）深受副刊的讚揚，並被選爲中學教科書的教材。主流位置藉由副刊和教育體系的幫助，因而占據廣大的閱讀市場，使它儘管在70年代之後受到本土位置的強烈挑戰，卻仍然能夠屹立不搖。

不過，隨著政府控制力的減弱，佔據主流位置的作家之間也必須彼此競爭，才能維持場域的運作；而在這種競爭之下，新的（也就是真正的）文學場域正當性就開始成型。於是，以西方自由主義爲旗幟的現代文學運動，就從主流位置中分化出來，成爲異於主流文化霸權的另類選擇（alternative）。由於台灣已經被納入美蘇兩極對立中的“自由”陣營，再經由美國新聞處（U.S.



Information Service)的推波助瀾，使得自由主義思想在往後數十年的台灣學術圈中，成爲一股強大的文化潮流。現代主義文學的核心作家大多是外省知識分子（儘管也有少數本省籍知識分子加入），具有鄉紳家庭出身的背景，並且是台灣大學外國語文學系的畢業生。他們與主流位置之間的關係，遂變得十分親近而曖昧。

本書認爲，只有將夏濟安的藝術觀點放在這個脈絡中，其重要性才能真正得到理解。他在50年代末期任教於台大外文系，並創辦《文學雜誌》，幾乎所有主要的現代文學運動作家，都是他的學生。在他看來，除了學術圈的自由主義風氣之外，台灣的文學場域是一片黯淡。儘管如此，他的鄉紳家庭出身，使他堅決擁護國民政府的反共政策，從未批判過政治力量對於文學場域的管制，顯然視之爲無可奈何的必要之惡。於是他的自由主義與現代主義，就僅僅是美學上的，而不是政治上的。但即使到了60年代，《現代文學》的作家群也仍然必須朝向夏濟安已經鋪好的道路前進。布迪厄認爲，人們在參與場域中的競爭遊戲時，將傾向於策略性地接受遊戲既有的限制和可能性，但他們同時也必須展現自己的“差異之偏向”（differential deviation），才能獲得占位的可能性空間（space of possible position-takings）。因此，夏濟安所反對的文學形式，首先是只注重政治正確而忽略藝術品質的作品（它們是政治干預的產物），其次則是服務於市場娛樂品味的作品（在當時這兩者經常可以重疊）。他藉由針對文學作品的形式和文本的批評，要求作家必須具備高度的藝術技巧，並將“嚴肅”文學與“大眾”文學區隔開來（區分的基礎則是他對西方文學傳統的知識），就重新分配了在文學場域中的象徵資本⁴。儘管夏濟安所建立的正當性批評論述，至少維持了十年之久；但在他之後的余光中，則對台灣文學場域的基本法則，產生更大的影響。



作為著名的現代派詩人，余光中比他的競爭對手具有更多的優勢：他是真正的外文系畢業生（其他詩人大多不是），於是他就能夠成為更徹底的西方現代主義者；但他同時也能參與傳統中國文學與五四新文學的爭論。他的作品及其象徵資本，使他能夠成為現代主義在美學上和意識形態上的工程師。他一方面攻擊傳統主義者已經過時，另一方面攻擊現代主義者過度“知性”，並從西方文學史中借用“新古典主義”這個概念，提倡文字密度和文本多義的豐富性。由於他能夠在文學實踐中，用自己的作品示範上述理念，才能產生巨大的影響。他的作品能夠同時從中國傳統文學和西方新古典主義汲取養分，因此他不承認五四新文學作家的權威，認為他們只重視文字工具（白話文）而忽視美感，是過時的文學；又由於副刊和中學教科書仍然堅守五四新文學的美學範疇，因此他自然就與主流位置的“純文學”支持者有所區別。本書認為，現代主義的美學位置，象徵著台灣文學場域開始邁向自主性，並將注意力放在風格、文字和技巧之上，最後成功創造出被普遍接受的文學場域正當性。

不過，現代文學位置並沒有消滅主流位置，有時甚至還有加強的效果⁵。首先，大多數現代主義者並不質疑大中國主義的正當性，甚至創作出大量運用中國比喻（China trope）的作品（本書以余光中為代表）⁶。因此，在台灣的文學場域中，大中國主義的文化霸權從未受到現代主義者的挑戰。其次，主流位置也可能會使用貌似現代主義的技巧，為主流位置的美學品味和意識形態服務。最後，無論是主流位置、還是現代主義的“中國譬喻”作品，都很容易被商品化（例如被校園民歌的創作者直接挪用為歌詞），並藉由大眾媒體傳播到社會的各階層。

主流位置在創作時，如果挪用現代主義的技巧，就可以顯著地增加他們對文壇和社會的影響力。例如著名的散文作家王鼎鈞，就可以代表主流位置的開明派。他沒有受過正規大學教



育，又是占據主流位置的文化政策官僚，其作品風格是典型的外省懷舊文學，但在他的作品中，仍然能夠看到大量的現代主義技巧（其藝術成就曾經受到余光中的讚揚），並偶爾觸及到具有政治敏感性的議題，展現其人道主義的關懷。此外，更為保守的主流位置占據者（本書以張曉風為代表），則會以現代主義技巧為手段，宣揚中國傳統文化的優越性：他們通常覺得現代主義者不夠“愛國”，現代主義者則覺得他們不夠“藝術”。

在現代主義運動之後，更直接挑戰主流位置的人，是佔據本土位置 (localist position) 的作家。主流位置和本土位置之間的對立，如布迪厄所說，是不同場域之間結構同源性 (homology) 的產物。也就是說，在社會整體的權力場域中，作為次場域之一的文學場域，本身也複製出類似於權力場域的結構，在文學場域中再現外省族群和本省族群的對立。在戰後初期的台灣文壇中，本土反對派 (localist opposition) 即使存在，也是處於潛伏的狀態。首先，國民政府的語言政策，是他們進入文壇的最主要障礙。再加上1947年的二二八事件，讓許多日治時期台灣文學界的主要成員紛紛遭到逮捕或處死，因而直接從文學場域中消失。這些因素都使得本土位置不可能出現在戰後初期的台灣文學場域中。

即使在政治情勢逐漸緩和之後，由於國民政府仍然壟斷經濟資本和文化資本的分配，本土位置仍然處於不利的地位。在現代主義文學盛行的60年代，本土位置占不到任何便宜（因為他們同時缺乏中文和英文的文化資本）；當鄉土文學運動在1977-1978年出現時，它也不能算是本土位置的復興，因為其領導人陳映真雖然是左派知識分子，卻仍主張大中國主義，因此不能代表本土位置的立場。一直要到80年代前期的台灣意識論戰之後，本土位置才從鄉土文學運動中分化出來，確立自身在文學場域中的特徵，即支持文化上的台灣民族主義。而抱持左派大中國主義的鄉土文學派，則幾乎從台灣文學場域中消失⁷。



然而，本土位置並不因此在台灣文學場域中，獲得取代主流位置的地位，反而在90年代之後，隨著場域開始由市場法則所主導，逐漸地趨於萎縮。本書認為，這個現象的主要原因，是由於本土位置長期在大中國主義主導的文壇中，盡全力爭取政治的正當性；隨著解嚴造成政治場域的戲劇性翻轉以後，他們立即達成了這個目標。但是，文學場域的遊戲規則也已經改變，新的市場法則開始超越舊的政治法則，成為主導文學場域的力量。主流位置藉由挪用現代主義的文學技巧，使其主張的文化正當性，在解嚴後的台灣文學場域中，仍然具有競爭力；相反的，本土位置由於堅持反對現代主義文學的立場，遂再次遭受文化資本貶值的厄運（上次貶值是由於國民政府的語言政策，這次貶值則是由於無法適應新的市場法則），儘管他們是舊遊戲的勝利者，卻在新的遊戲中敗下陣來。

布迪厄主張，必須對場域中不同作家的（社會）軌跡（trajectory）進行全面性的理解，才能真正理解他們的作品。因此本書選取余光中（現代主義的領袖之一）和葉石濤（本土位置的領袖之一）的生平，進行軌跡的比較研究。余光中於1928年生於南京，葉石濤於1925年生於台南。兩人都身為橫跨戰爭的世代，在成年初期進入國民黨（在台灣的）統治時期。兩人都出身於鄉紳家庭，在青年時期就獻身於文學。在外省作家主導文學場域的50年代，余光中是年輕有為的詩人，很快就成為許多文學刊物的主編。他在1959年取得愛荷華大學的碩士學位，1960年開始在師大英語系任教。到了70年代，余光中就已名滿天下，贏得好幾場詩壇論戰，並出版許多成名作。在捲入鄉土文學論戰時，他正在香港中文大學任教，當他在90年代之後再次回到台灣，就已經成為中山大學的講座教授。

葉石濤則走上與余光中截然不同的社會軌跡。他在50年代初期，由於涉及台灣共產黨的政治案件，而入獄三年。當他在1954



年獲釋時，因為國民政府的土地改革，而喪失大部分的家產。拙劣的中文發音和入獄的前科，讓他很難找到工作，最後勉強找到小學教師的職位，還必須兼差日文著作的中譯，才能維持生計。他的小說創作通常不被視為一流的作品，也很少有機會發表。他最後之所以能夠成名，是由於一系列有關日治時期和戰後本土作家的論文，其中最重要的論文，是發表於鄉土文學論戰時期的〈台灣鄉土文學導論〉。這篇文章儘管帶有大中國主義的偽裝，卻仍然立刻受到陳映真的批判，成為鄉土文學運動分裂的遠因。本書認為，與余光中相比，葉石濤的悲劇不只在於無法得到新的文化資本，更在於他原先所具有的文化資本，大部分都在瞬間轉變為負債⁸。

從70年代至1987年解嚴前後，是主流報紙副刊對台灣文學場域影響力最大的時期。由於此時台灣社會面臨迅速的都市化，以及嬰兒潮世代開始成為文學市場的消費主力，使得中產階級的文學品味成為市場主流。在解嚴之前，由於報禁的限制，副刊的張數可占主流報紙的三分之一，而各報的新聞又大同小異，於是副刊就成為吸引讀者的最主要誘因之一。在各報相繼搶占閱讀市場的情況下，最後就造成《中國時報》的人間副刊和《聯合報》的聯合副刊兩強對立⁹。

人間副刊在高信彊的主導下，成功轉型為兼具討論嚴肅公共事務和提供娛樂性閱讀需求的文化論壇；而藉由支持鄉土文學的視角，人間副刊就成為進步力量的象徵，並繼承民國初年以來副刊的社會啟蒙傳統。不過，人間副刊仍然紮根於主流位置之上，它既不熱心支持反對運動，也沒有反對大中國主義的正當性。聯合副刊則是在具有濃厚黨政背景的痙弦於1977年擔任主編之後，進入其全盛時期。在他主導下的聯合副刊，負有當局試圖消除鄉土文學影響力的任務，並支持新傳統主義的文學品味，此即某些非政治性的、著重主觀感受和情感的文學形式。此外，聯



合副刊還提供高額的文學比賽獎金，吸引文壇新手參加，並藉此引導他們的創作方向。於是，兩大副刊在此時期都扮演類似官方獎助高尚文化的角色，與文學場域中日趨商業化的潮流對抗。但由於中產階級品味已成為市場主流，因此在80年代中葉之後，副刊不再具有支持高尚文化的雄心和功能。而審查作品內容的最主要力量，就從當局的政治正確，轉變為市場的品味。例如現代主義者王文興於1972年在《中外文學》發表激烈抨擊儒家倫理的小說《家變》時，就成為當局密切監視的目標；但他的第二部小說《背海的人》（第一部分）於1981年在人間副刊連載時，則受到中產階級讀者的激烈抗議而草草結束¹⁰。

本書認為，中產階級品味對於文化產業的影響，在台灣新電影的發展史中更為明顯，因為電影要比文學創作更受到市場力量的影響。在80年代台灣新電影出現之際，高尚文化和通俗文化之間的緊張就已十分嚴重，其中最具菁英傾向的導演（例如楊德昌和侯孝賢）立即就試圖在海外尋求支持，而不是全力追求市場的成功。在1985–1987年間，新電影的創作者曾經為了商業重要還是藝術重要，展開過一番爭論；但不像文學場域中的各種論戰（它們對社會具有強大的影響力），這次爭論的影響僅限於電影圈內。不過，文學場域中的各種文類其實也受到類似問題的困擾，其中最受困擾的文類，就是副刊所支持的中產階級小說，因為它與新電影一樣，都受到中產階級讀者傾向（disposition）中之政治保守主義的質疑。

在這種環境下，嬰兒潮世代的主流位置作家，開始自覺地朝向文學市場的兩端發展：一些作家變得更嚴肅地看待高尚文化，另一些人則變成更為職業化的、市場取向的作家（本書以張大春為代表）。而在解嚴之後，許多主流位置的作家發現，他們也能夠為更廣大的中國市場生產作品。本書認為，最能代表市場新興特徵的趨勢之一，就是以女性作家（本書以袁瓊瓊為代表）為主



的閩秀文學大量出現。由於中產階級女性是小說讀者群的主力，使得女性作家比以前更具有發展的空間。在閩秀文學中，女主角的自主性雖然提高，但作者大多顧慮到中產階級讀者的保守傾向，因此通常並不支持女性主義的意識形態。

在此時的主流位置中，還產生一些重要的變化。首先，是文學批評的學術化，以及各種西方理論進入文學場域中，並被創作者爭相仿效。在50到70年代之間控制文學正當性論述的現代文學已經讓位，學習各種西方理論的文學研究者（其中最重要的理論是後現代、後殖民與女性主義），開始成為各種文學體制和競賽的裁判；作家的創作就必須追隨各種最流行的“主義”，才能受到刊物編輯和比賽評審的青睞。其次，雖然鄉土文學的位置迅速消失，但“回歸鄉土”的口號已經具有文學正當性，因而被主流位置的作家挪用。於是主流位置也開始描述關於鄉土的主題（大多已經是台灣鄉土，而不是外省懷舊文學的中國鄉土），卻將它改造成主觀主義的形式（同時也排除左派意識形態），並運用各種現代主義與後現代主義的技巧。最後，在經過1983–1984年的“台灣意識論戰”和解嚴後的政治狂熱之後，主流位置之中也發生分裂：許多外省第二代作家開始認真反思主流位置的大中國主義文化霸權，卻拒絕認同本土位置所強調的“台灣（文學的）主體性”（本書以朱天心為代表）¹¹；而少數本省籍的主流位置作家，則開始擁抱文化的台灣民族主義，但仍然堅持主流位置的文學品味（本書以李昂為代表）。

進入90年代之後，由於閱讀市場日漸分化，使得原本閱讀人口就不算多的各種小眾文藝（例如“純文學”、新電影、小劇場等）市場更縮小，副刊文學的影響力也大幅下降。出版社和作家都必須高度重視公眾的接受度，因而菁英主義式的藝術概念不再風行。文學行動者遂更需要主動適應市場的法則，更為專業化，並採取實用主義式的開放態度。首先，作家必須為品味較為平庸



的 (middlebrow) 閱讀市場主流寫作，因此，儘管在表面上必須挑選十分激進的議題（例如青少年問題、男女情慾和同性戀議題等等），但作家的主要目的是為了刺激銷路，而不是進行批判。其次，作家會有意識地模仿他人成功的手法，並使用其他位置的美學模式，這就讓各種位置之間的邊界日趨模糊。最後，由於專業化的程度提高，作家更願意在創作時花大量時間進行研究，為創作提供經驗素材；同時，作品則越來越具有反思性 (reflexivity)，包括作家自身的創作行動、文體的成規和文化場域的支配法則，都成為他們重述或解構的對象。

在詳述台灣文學場域的發展概況之後，本書也留下若干尚待解決的問題；而這些問題之所以產生，大多出自於本書對布迪厄理論的修正。例如，原先在布迪厄的理論中，決定文學場域位置的關鍵因素是文類，諸如小說、詩、戲劇等等。占有這些位置的行動者，其地位並不是平等的：因為他們具有不同的文化資本，對場域的影響力也不一致。由於本書將位置改稱為藝術位置，並以文學運動來界定不同的藝術位置，我們就無法清楚知道，各種文類之間權力的區別狀態。我們或許可以說，現代詩與現代戲劇的生產者和消費者最少，是最為“純粹的”藝術，因此地位最高；其次則是先鋒派作家在同人雜誌所刊載的小說和散文作品；最後則是針對中產階級閱讀市場的文化產品，例如在副刊上連載的小說、雜文等等。但這些假設仍然尚待進一步的經驗研究，才能獲得證實。

此外，布迪厄認為社會性的階級（以及地域出身，但程度較輕微）是影響文學場域結構的關鍵社會力量，而本書認為政治性的階級（以及伴隨而來的本省族群/外省族群的對立）才是。於是我們就不太清楚，階級和地域因素是否對台灣文學場域造成影響。在十九世紀法國文學場域中，出身於巴黎的、大資產階級家庭的作家，就傾向於對市場進行創作（“資產階級藝術”），



而出身於省區的、小資產階級家庭的作家，人數上不但較多，通常還過著極為貧困的生活，因而大多成為“社會藝術”的擁護者（也有少數真正出身於勞動階級的作家加入這個陣營）。只有少數小資產階級出身的作家，由於能夠繼承遺產，才能真正不為市場要求或生計所迫，占據“為藝術而藝術”的先鋒派位置（布迪厄以福樓拜為代表）。在戰後的台灣文學場域中，台北和外縣市、大資產階級與小資產階級的對立，似乎只有在鄉土文學論戰時，才隱約出現，例如陳映真就曾經自稱是“小資產階級的、城鎮的知識分子”。然而，地域和階級因素對台灣文學場域的結構是否有所影響，大體上仍無從得知。本書對於本土位置的討論，相較其他位置而言略顯不足，也許是出自這個原因¹²。

儘管有上述值得繼續討論的議題，對於所有關心如何將文化場域理論應用於台灣文學研究的讀者而言，本書仍將是必讀的經典之作。

注釋

- 1 本書作者張誦聖教授為史丹佛文學博士，現任教於德州大學奧斯汀分校。重要著作除本書外，尚有英文專書 *Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan* (Durham: Duke University Press, 1993) 與論文集《文學場域的變遷》（台北：聯合文學，2001）等。
- 2 關於戰後台灣政治正當性的變遷過程，參見 Mark Harrison, *Legitimacy, Meaning, and Knowledge in the Making of Taiwan Identity* (New York: Palgrave Macmillan, 2006)。
- 3 關於50年代台灣文學場域的相關討論，參見應鳳凰，《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，2007）。
- 4 關於夏濟安與《文學雜誌》對台灣文學場域的關鍵性影響，參見陳芳明，〈台灣現代文學與五〇年代自由主義傳統的關係——以《文學雜誌》為中心〉，收於氏著，《後殖民台灣：文學史論及其周邊》（台北：麥田，2011），173-196。



- 5 例如現代文學派與主流位置類似，都從中國傳統文學中擷取大量的題材與技法，此說參見柯慶明，〈六十年代現代主義文學？〉，收於氏著，《中國文學的美感》（台北：麥田，2006），389-453。
- 6 可參見余光中〈敲打樂〉的部分詩句：“中國中國你是條辮子 / 商標一樣你吊在背後 / ……中國中國你剪不斷也剃不掉 / 你永遠哽在這裡你是不治的胃病 / ——盧溝橋那年曾幻想它已痊癒 / 中國中國你跟我開的玩笑不算小 / 你是一個問題，懸在中國通的雪茄煙霧裡 / 他們說你已喪失貞操服過量的安眠藥說你不名譽 / 被人遺棄被人出賣侮辱被人強姦輪姦 / 中國啊中國你逼我發狂 / ……我的血管是黃河的支流 / 中國是我我是中國 / 每一次國恥留一塊掌印我的顏面無完膚 / 中國中國你是一場慚愧的病，纏綿三十八年 / 該為你羞恥？自豪？我不能決定 / 我知道你仍是處女雖然你已被強姦過千次 / 中國中國你令我昏迷 / 何時 / 才停止無盡的爭吵，我們 / 關於我的怯懦，你的貞操。”，全詩收於氏著，《守夜人》（台北：九歌，2004），56-69。
- 7 關於70年代鄉土文學運動對台灣社會的影響，參見蕭阿勤，《回歸現實：台灣1970年代的戰後世代與文化政治變遷》（台北：中研院社會所，2008）。
- 8 關於葉石濤及其台灣文學史觀對台灣文學場域的影響，參見陳芳明，〈葉石濤的台灣文學史觀之建構〉，收於氏著，《後殖民台灣》，47-67。
- 9 在同一時期，兩大報的相互競爭，對於台灣政治的民主化過程，也產生關鍵性的影響。參見Daniel K. Berman, *Words Like Colored Glass: the Role of the Press in Taiwan's Democratization Process* (Boulder: Westview Press, 1992). 中譯本見：包澹寧著；李連江譯，《筆桿裏出民主：論新聞媒介對台灣民主化的貢獻》（台北：時報，1995）。
- 10 本書作者關於副刊與中產階級文類的進一步討論，參見張誦聖，〈台灣七、八〇年代以副刊為核心的文學生態與中產階級文類〉，收於陳建忠等合著，《台灣小說史論》（台北：麥田，2007），275-316。
- 11 關於朱天心在解嚴之後的認同論述，參見Rosemary Haddon, “Being/Not Being at Home in the Writing of Zhu Tianxin,” in John Makeham and A-chin Hsiau, eds., *Cultural, Ethnic, and Political Nationalism in Contemporary Taiwan: Bentuhua* (New York: Palgrave Macmillan, 2005), 103-124.
- 12 關於本土位置自戰後初期至90年代的發展過程，參見游勝冠，《台灣文學本土論的興起與發展》（台北：群學，2009）。

