

九〇年代台灣小說的再分層

劉乃慈

成功大學台灣文學系助理教授

摘要

本論文試圖釐析台灣當代文學場域的變動、文學生產機制的改變、美學典範的轉移對九〇年代嚴肅文學的影響；特別是表現在小說領域裡的再分層（**reclassification**）現象。本研究的初步觀察是：解嚴後台灣文學場域的變化漸次地帶動一些試圖朝向「高層文化邁進」（**high culture quest**）的文學作品出現；例如目前已有針對朱天文、張大春在九〇年代的文學表現提出此類的研究評價。與此同時，場域內美學位階的變化使得某部分作家作品各自因為不同的因素，而相對地「置於／被置於」嚴肅文學範疇裡的中層位階。例如，就蔡素芬與鍾文音的創作習性、作品與閱眾定位來看，這兩位創作者應該可以算是九〇年代中層文學位階的典型代表。

本研究認為，在目前一概被歸併為嚴肅文學創作範疇裡的九〇年代作家作品，事實上有再進行細部區分的必要。因此，本研究嘗試運用布迪厄的文化生產場域理論來輔助檢視台灣當代文學場域的新變化，並且透過上述兩位小說家及其作品來釐析九〇年代嚴肅文學範疇明顯出現的小說再分層的現象。這個研究有助於我們對台灣當代嚴肅小說的發展進行比較細膩的文類位階的觀察；避免一般研究裡常見的忽略作家「位置攫取」（**position-taking**）的作用以及籠統地看待文學生態（**literary culture**）的變化。

關鍵詞：文學場域、分層、習性、位置、位置攫取

The Reclassification of Taiwanese Fiction of the 90's

Liu, Nai-Tzu

Assistant Professor

Department of Taiwanese Literature

National Cheng Kung University

Abstract

This study attempts to examine and analyze the impact of literary field change of contemporary Taiwanese literature, alteration of literature production mechanisms and transfer of aesthetics paradigm upon serious literature of the 90's, mainly focusing on the reclassification phenomenon expressed in the field of fiction. The preliminary observation of this study has shown that after the lifting of martial law, literary field changes gradually lead to the birth of literary works that revealed an attempt to move toward the "high culture quest", for example, previous studies has similar comments on the behaviors shown in works of notable novelists Chu Tienwen and Zhang Dachun written in the 90's. Meanwhile, changes of aesthetic positioning within literature field, due to different factors, resulted in affecting various works of numerous novelists whereas these works were comparatively "self-positioned or have been positioned by circumstances" being categorized into the middle class of serious literature. Taking works by novelist Tsai Sufen and Zhong Wenyin as an example, looking from the perspective of writing habitus and target audience of their works, could be well considered as the typical representatives of middle class literature of the 90's.

This study believes that the works currently classified altogether into the serious literature category of the 90's, in fact, calls for further classification in detail. Therefore, this study employs renowned French scholar Pierre Bourdieu's Field of Cultural Production Theory as support to review the new changes in the literary field of contemporary Taiwanese literature. The findings of this study would be

helpful to other researchers doing research on topics related to the development of serious literature, providing a more detailed classification to observe the positioning of text so as to avoid the oversight usually found in general research which neglects the author's "position-taking" as well as regarding literary culture change as a whole which lacked details and specifics.

Key words: literary field, classification, habitus, position, position-taking



九〇年代台灣小說的再分層

1987年7月由國民黨政府宣佈「解嚴」的開始，威權政治的解體、社會禁制令的鬆綁讓過去種種被束縛的社會力一一獲得釋放，台灣整個大環境表現出前所未見的多元與活潑。保守觀察，從八〇年代後期到九〇年代大概是當代台灣社會最紛亂、也是最具創造力的一個階段。伴隨「政治解嚴」而生的「典律解構」似乎也成為九〇年代的文化氛圍與藝術特色：新釋放的社會力開始把台灣重新塑造成一個高度流動、多元紛雜，並且時時顯得混亂不定的文化場域。例如在文化場域裡時常受到討論的國家主權、身份認同爭議，就是此中最明顯的癥狀之一。因此，九〇年代的台灣社會可以說是呈現了某種異議性的（*dissenting*）文化型態，這也是為什麼許多人往往以「眾聲喧嘩」（*heteroglossia*）一詞來形容這個階段的社會活力，以及無政府嘉年華狀態的藝術創造力。至於向來與外在的政治、社會、經濟條件有著密切而複雜的互動關係的台灣文學，同樣也受到解嚴後反建制、去中心的文化特性刺激，使得這個階段的文學創作呈現出前所未見的自由、多變以及駁雜的特點。

在政治民主化以及經濟自由化的外在條件下逐漸走向自主化的台灣文學生產場域裡，九〇年代的台灣文學生態（*literary culture*）發生許多明顯的變化。特別是文學生產機制的改變、美學典範的轉移對嚴肅文學產生許多的重要影響。其中，小說領域裡的再分層（*reclassification*）應是值得我們關注的重點之一。我的初步觀察是，解嚴後台灣文學場域的變化漸次地帶動一些「朝向高層文化邁進」（*high culture quest*）的文學作品出現；與此同時，場域內美學位階的變化使得某部分作家作品，各自因為不同的因素而

相對地「置於／被置於」嚴肅文學範疇裡的中層位階。¹ 換句話說，本文認為在目前一概被歸類為嚴肅文學範疇裡的九〇年代小說家及其作品，事實上有必要再進行內部的細緻區分。尤其因為文化工業的產銷模式在台灣當代文化場域裡早已奠定基礎，越來越多「通俗文學產品」甚至「非文學產品」同樣並置在書店（大型連鎖複合式的購書空間）的情況下，讓我們對日益萎縮的嚴肅文學的範圍界定也愈形寬鬆（模糊）。例如，當我們在處理《荒人手記》（朱天文，1994）與《豔歌行》（鍾文音，2006）這兩部作品時，作家的美學認知原則以及文本內容、藝術表現層次，應該要分開放在不同的品鑑標準或者文本生產脈絡裡來討論。

台灣當代小說需要再分層的必要性，除了是生產條件的改變促使我們必須重新考量界定文學聲譽的標準以外，學術場域裡各種文學研究方法、批評典範的移轉更是我們需要高度自覺之處。我們不難發現，七〇年代以降歐美人文領域學術研究逐漸轉為「政治性典範」所引導；² 同樣地，在台灣我們也可以從目前的文學研究趨勢明顯感受到此間的變化與衝擊。不但文學作品的形式分析被冷落，文學內部的政治也遠不及國族、階級之屬的外部政治受青睞。這樣的研究趨勢，久而久之亦有弊端浮現。例如，近來在文學研究裡日益流行的分析框架：階級、性別、族群等等概念，似乎也漸漸地變成僵化固定的觀念成品。一則是因為這些分析框架對文學研究而言同樣也難逃重蹈過去文本內緣批評的覆轍：它們讓研究者的眼睛一如聚光燈（spark light）

1 本在本研究中，我選擇以「中層」一詞而不是採取已有的研究者提出的「中額」的概念，主要有幾層考量。「中額」（middle-brow）是明確使用在指稱文類位階（genre hierarchy）裡一種介於嚴肅和通俗之間的文學特性。在台灣文學的研究裡，張誦聖曾經使用這個詞彙來界定八〇年代女作家的文學表現。我認為台灣文學發展到九〇年代，如果繼續採取過去處理八〇年代文學的分法，顯然無法更切合本文的主題。因為，九〇年代的文學生產條件以及消費模式又發生了一些新的、根本性的變化。如果採去八〇年代在嚴肅／通俗二分的界線裡找出「中額」的位置，那麼九〇年代的主流小說家幾乎都要放在「中額」這個位階來看待。因此，如果承繼前行研究者的作法，對於我試圖在九〇年代主流小說家裡再做劃分的企圖沒有太大幫助。所以，我選擇以「中層」一詞來指涉九〇年代被類歸為純文學創作、嚴肅閱讀的作品中，事實上還存在細部分層的差別，而「中層」指的就是那些相對來說更為缺乏攫取高層文化企圖的作品。

2 Hazard Adams 著，傅士珍譯，《西方文學理論四講（*Four Lectures on the History of Criticism and Theory in the West*）》（台北：洪範書店，2000.06），頁135-87。

那般只停佇在文本裡的某一個焦點上的分析，而這個焦點卻是在缺乏整體歷史觀照視野的情況下所產生的。再者，當階級、性別、族群等等概念在獲得充分被表述、被彰顯的同時，也常常會減弱了觸碰現實的可能性與開放性。亦即使用者可能對論述照本宣科，卻對現實條件的差異不假思索。

緣由上述，本研究嘗試運用布迪厄的「文化生產場域」（field of cultural production）概念，來處理台灣當代文學場域的某些細緻現象。布迪厄的分析架構尤其是「場域」（field）與「習性」（habitus）的觀念，正好可以藉用來闡明文學主體、客體（即文本與外在環境）之間相互滲透的關係性思考。也就是說，布迪厄把文學放在「場域」而非歷史背景中來考察，把關注的焦點從作家的抽象創作意圖轉向強調行為主體（agent）的歷史結構性與個人特殊性共同作用的「習性」。這使得我們有可能突破由來已久的作家作品論、主題式的內緣研究方式，或者將文本與外在的政治社會關係做簡單化的等同，而是企圖適切地連結內緣分析與外緣批評的方法，找出文本、創作者與整體文學場域的互動條件研究。

因此，這篇論文將分成兩個層次來進行。首先，我將簡要說明布迪厄「文化生產場域」裡的幾個重要概念，並且嘗試把這些概念運用在檢視台灣當代文學場域的變動、文學生產機制的改變、美學典範的轉移對九〇年代嚴肅文學（主要是小說文類）產生的重要影響。繼之，我要擇取兩位具有代表性的小說家及其作品來檢視九〇年代嚴肅小說範疇裡的再分層現象，集中分析這類處於中層位置的美學特性。這個研究有助於我們對台灣當代嚴肅小說的發展，有比較細膩的內部位階變化的觀察；避免一般研究裡常見的忽略作家「位置攫取」（position-taking）的作用以及籠統地看待文學生態的變化。

一、台灣當代文學場域新秩序

在布迪厄的文學場域理論中，他認為一般文學研究裡會關注到的「時代環境」不應該是一個籠統的歷史背景、方便研究者將作品與時代進行一種簡單式的連結而已，而是落實為具體的「場域」與「習性」的考察過程。所

以，布迪厄所謂的「文學場域」是一個具有自主性和獨特性的運作規則的象徵性空間；是由文學行為與活動裡的各種可能「位置」（positions）所形成的一種「客觀關係結構」（the structure of objective relations）。或者換個方式來說，藉由許多不同的位置相互對應，一個文學場得以被建構。³ 布迪厄在文學場域裡所謂的位置，相對而言是一個比較複雜且含括性很大的概念。舉例來說，位置可以是指各種「文類」（例如小說、詩、散文）或者「次文類」（如通俗文學、同志文學、族群文學）。也可以指的是抽象的「美學位置」（artistic position）：例如主導的（dominate）美學位置、另類的（alternative）美學位置、反對的（oppositional）美學位置。另外，作家、出版社、文學批評者、文學刊物等等，不論具體或者抽象，它們在文學場域裡都有某種位置，彼此因對方的存在而存在。正因如此，布迪厄的文學場域是一個抽象空間，我們在使用時不宜將文學場域簡化為某些可見的文學社群或者幾個時代的主流刊物。這樣容易忽略場域裡抽象複雜關係的互動：例如位階高低的競逐以及象徵權力的爭奪。

文學生產場域的主要動力就是來自各種位置之間的競爭關係，這些競爭關係將帶動場域內的結構再次翻轉和重組。⁴ 因為，場域裡的每個「位置」都具有某種特殊的「資本」（capital），而資本的多寡正是場域中決定位置與位階的關鍵。所以，各式各樣的作家風格、作品特色就是場域內「位置攫取」（position-taking）的策略和爭奪象徵資本的手段。但是，布迪厄所謂的位置攫取不是作家單純的選擇，設定位置也不是憑空而生，是要與場域內已有的其他各種位置進行區分（distinction）之後才能獲致。⁵ 因此，文學場域裡每種位置都有相對的上下、優劣之分；文學場域的結構就是由這些持有特定資本所構成的位置的分配結構。一旦位置與位置之間出現變化（例如

3 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Randal Johnson edited (Cambridge: Polity Press, 1993), pp.145-60.

4 Pierre Bourdieu, 1996, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. trans. Susan Emanuel (Stanford: Stanford UP., 1996), p.234.

5 同註3，pp.198-99。

新的位置攫取行為所帶來新的位置的出現），場域的結構也跟著變動。⁶

文學場域的生成與結構不但是透過許許多多位置的組合，場域的運作邏輯、結構的穩定性或者變動更涉及到「習性操縱生產者」（the *habitus of producers*）的社會決定性，也就是布迪厄所謂的「習性」（*habitus and disposition*）。布迪厄創造「習性」一詞用來指稱受客觀環境影響並且具有形塑潛能的個體（*agent*）主觀氣質。並且強調習性是連結場域結構與個體行為實踐之間的環節，是歷史的承合與結構再製的關鍵。就構成的觀點來看，習性的形塑和改變跟「社會化機構」（如家庭、學校、教會）、「客觀環境」（如物質條件與社會條件）以及「個體的歷史經驗」有關。因此，習性強調的是客觀環境的機遇與限制以及行為者的傾向與選擇之間的相互作用：既反對一味強調行為者的絕對自主性，同時也反對只是用外部結構來解釋行為者的活動實踐。⁷ 習性提供個體在日常生活中如何動作與反應的感覺，雖然並非嚴格地決定其行動，卻是具有導向的作用。所以習性可說是併合化的歷史：一方面是歷史的產物，另一方面也再製歷史。

總合上述，藉用布迪厄的概念把文學場域看作是一個「當下的和潛在的」（*actual and potential*）位置與位置攫取的空間，⁸ 那麼我們便能掌握在一個自主性較高的文學場域裡，文學產物是如何按照某種邏輯進行轉譯而生成的。這個邏輯不但涉及到習性操縱生產者的社會決定性，也涉及到與作品的生產處於同一時刻的對場發揮作用的社會決定性，例如經濟危機、某種社會運動、革命等等。

如果將布迪厄的場域觀調整到20世紀後半的台灣脈絡來觀察，那麼我們可以發現，相對於七〇年代中期以前更大程度地受到政治他律性原則規範的文學場域而言，九〇年代的文學場域已然經歷過結構性的翻轉和重組，進

6 同註3，p.30。相同的看法還出自 *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* 一書，同註4，p.237。

7 同註3，pp.145-160。

8 同註4，p.232。

入另一種自主性相對提高的新秩序。造成文學場域內部秩序變化甚至結構翻轉的原因，與歷經八〇年代以降的文學生產機制的商業化轉向、社會文化場域裡「反對性」力量（鄉土文學運動、本土化運動）的增強，還有稍後來自西方各種後結構衝擊性思潮對本地社會文化的刺激，以及國民黨威權體制及其主導力的漸次消解等等，息息相關。所以，更明確地說，九〇年代的台灣文學場域經過新的位置攫取行為所帶來新的位置的出現。商業經濟取向的組織制度是場域裡的新位置，後現代趨向（postmodern trends）在文學場域內也形構了某種新的抽象美學位置，這些新興位置到了九〇年代已然累積十足豐沛的資本（最主要是經濟資本、文化資本以及象徵資本之間的輪通轉換），成為主導文學場域秩序的重要力量之一。前者加強了創作活動的「讀者導向」因素，後者強調新的藝術觀（後現代美學）來取代前此（寫實主義和現代主義）的美學典範。這些對九〇年代的小說家而言是佔據場域核心、享有較高文學聲譽的關鍵，重要性自不在話下。因此，本文在這一節裡正是希望將九〇年代台灣文學場域的新變化：文學生產機制的改變、高層文化的社會欲求以及美學典範的更替這三個層次，進行系統性的描述。

（一）文學生產機制的改變

就台灣當代文學史的發展過程來看，七〇年代是台灣政治社會的關鍵轉型期，同樣地它也是當代都市文化的萌芽階段。特別是七〇年代末期開始，台灣文學場域明顯受到一股新興的都市傳播媒體文化的介入，不但大規模地改變了當代文學的產銷型態，連帶創作者的美學認知精神也受到相當大的衝擊與調整。可以說，七〇年代末、八〇年代初台灣文學生態邁入另一階段，商業經濟因素在這個時候逐漸加強它對場域的作用力。

關於台灣當代文學生產機制的轉變，歷來已有一些重要的研究論文分別從不同的切入點或者觀察對象來分析探討。而本研究提出的九〇年代小說文類分層，同樣也是植基在上述這樣的歷史條件下所發展出來的更為細部的觀察。因此，在此有必要將相關研究及其討論的脈絡做一簡要的梳爬。在目前已有的研究成果裡，曾經針對台灣當代文學文類特性與位階變化進行分

析的相關文章，主要是林芳玫的《解讀瓊瑤愛情王國》、〈雅俗之分與象徵性權力鬥爭——由文學生產與消費結構的改變談知識分子的定位〉、呂正惠〈台灣文學的浮華世界：1988年的觀察〉以及張誦聖的《台灣文學生態》（*Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*）等等。⁹林芳玫在研究瓊瑤小說在台灣文學發展過程裡的評價變化時指出，八〇年代文化工業的崛起，現代化、商業化、組織化的文化產銷機制不但將嚴肅文學與通俗文學的分野被打破，連帶「文學」與「非文學」的界線也被消解。¹⁰更重要的是，在這種構造越來越複雜的文化建築裡，「藝術分類系統的四個面向——分化、階層化、普遍同一性、儀式效力都受到影響，其中又以不同階層的模糊與混雜最受影響。」¹¹

林芳玫從一個比較宏觀而整體的視角說明了八〇年代台灣文化生產在組織面和制度面的大改變及其影響。對本文而言，她的研究更富有啟發性地提醒我們：當整個台灣文學生產的條件慢慢趨向「商業從屬」的過程裡，即便是那些被學院、批評界劃歸為嚴肅的創作活動與表現，也都程度不一地會受到文化工業所左右。因此，八〇年代後文學場域的創作者及其文學活動，多少因為整體文學生態的轉變而必須更加自覺地配合創作背後的種種因素考量，相對地淡化、模糊了以往嚴肅藝術與商業考量涇渭分明的疆界。這也正是呂正惠在一篇觀察八〇年代後期的台灣文學創作的文章裡指出的，台灣文學的商品化現象最早可以溯自七〇年代兩大報的副刊，八〇年代隨著金石堂等企業化書店經營的出現以及暢銷書排行榜制度的建立，遂告正式完成。¹²另外，在張誦聖的研究裡她也針對戰後以降的台灣文學場域變化提出類似的

9 鄭明娳也曾經針對通俗文學與純文學在內容與意義界定上的劃分，做一概論式的討論。因為這篇論文比較偏向總論性的說明，不涉及文化生產面的討論或者對於嚴肅文學領域的細部分析，與本研究在此想要突顯的外部機制問題相去較遠，所以本文在此略過。詳細內容可見〈通俗文學與純文學〉，林耀德、孟樊主編《流行天下》，（台北：時報文化出版企業公司，1992.01）。

10 林芳玫，〈雅俗之分與象徵性權力鬥爭——由文學生產與消費結構的改變談知識分子的定位〉，《台灣社會研究季刊》16期（1994.03），頁191-93、199。

11 林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》（台北：時報文化出版企業公司，1994.09），頁68。

12 呂正惠，〈台灣文學的浮華世界：1988年的觀察〉，《戰後台灣文學經驗》（台北：新地出版社，1992.12），頁140。

觀察：

七〇年代中期無疑是當代台灣文化社會發展的一個分水嶺。……這個文化生態的演變在文學場域裡最直接的表現是：六、七〇年代以菁英雜誌為基地的主流文學生產轉由為副刊以及與副刊緊密掛勾的文學出版工業所主導。¹³

張誦聖提出這樣的看法，其立論的基礎點來自於她認為在七〇年代中期以前的台灣文學場域裡，不論是受自由主義影響的現代派或是走向社會主義理想的現實主義倡導者，都是以菁英知識份子的文學同仁雜誌為基地。這一類立居在「另類的美學位置」或者「反對的美學位置」上的文學活動，帶有較大的自發與自主性（相對於當時國民黨軟性威權體制主導的主流美學位置）。然而七〇年代中期以後，台灣文學生產體制還受到另一個來自整體經濟環境的變化對文學生產條件的影響，文學生產在此時發生了根本上的變化。¹⁴ 最明顯的例子便是七〇年代末八〇年代活絡的副刊文化和新興的現代都會文化傳媒密切相關的出版業。¹⁵

總合上述研究，不論是林芳玫就組織及制度層面來看文化分類的變化，或者呂正惠針對文學內部的觀察（作品本身的內容或寫作方式）以及張誦聖從文學場域的變動進行更整體的分析，莫不是確定了八〇年代以降台灣文學生產機制已然調整到另一種新的條件和特性。嚴肅文學創作從過去的「作者

13 Chang, Yvonne Sung-sheng, *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law* (New York: Columbia UP, 2004), p.142.

14 例如，七〇年代末的鄉土文學論戰，使得「副刊」作為大眾傳播媒介的功能和特性彰顯無疑。鄉土論戰之所以能夠快速擴張其影響力，其中一個很重要的原因是仰賴當時新崛起的傳播媒體。詳細研究可參閱李祖琛，〈七〇年大台灣鄉土文學運動析論——傳播結構的觀察〉（台北：政治大學新聞研究所碩士論文，1986）；林淇濱，〈文學傳播與社會變遷之關聯性——以七〇年代台灣報紙副刊的媒介運作為例〉（台北：文化大學新聞研究所碩士論文，1992）。

15 八〇年代以降商業的影響因素加劇，台灣文化場域的變動不再只是受到政治環境的控制同時也受到市場經濟邏輯的左右。因此，即使連過去長期受到國民黨威權體制形塑出來的主導文化，到了八〇年代也需要依據商業邏輯加以轉化和包裝。例如《聯合報》副刊在這個階段明顯調整了刊物的內容定位，就是一個極佳的例子。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〉，陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅合著，《台灣小說史論》（台北：麥田出版公司，2007.03），頁291-96。

導向」轉到「讀者導向」，文學出版品不但力求在最大範圍內能滿足各式各樣讀者的閱讀口味，就連作家身分也較以前來得更加多元。¹⁶ 甚至，有所謂的「流行文學」來取代「嚴肅文學」、「純文學」這樣的說法，用以強調本地的文學創作環境和條件無可避免地受到種種消費環節的影響。儘管，嚴肅文學與流行文學兩者並不容易劃分；相較起來，「流行文學」一詞除了比較強調消費、流通、接收、包裝等等文化工業的意味，作品本身的內容刻劃、情節鋪陳、主題設計甚至表現技巧等等也都帶有明顯的讀者導向（吸引讀者的閱讀興趣）。¹⁷ 針對這些特質，在以往的批評典範裡我們比較容易傾向進行「文化工業批評」VS.「通俗文化研究」的兩極評價。但是對本文來說，我想強調的是商業經濟因素對當代文學場域的作用力。首先，它取代過去舊式的評賞機制，成為新的文學生產、傳播和品鑑等等的重要文化體制。其次，雖然說市場因素漸漸大過政治性他律原則，場域自主性的增強對文學活動來說是正面的，弔詭的是，此時創作者的美學認知與實踐活動也受到相當大的衝擊與調整。也就是說，創作者自身奉行的美學原則可能要隨時配合文化商品化的機制做調整。面對九〇年代活潑多變的藝術表現，我們不得不對上述文學生產條件屬性有所認識，以便處理種種文學表徵時有一個適當的歷史對應。接下來，我要從經濟自由化與政治民主化進程為台灣社會帶動的欲求高層文化的風氣，來說明場域裡另一個新位置的影響。

16 早期的文學創作者同質性較高，有志於創作的作家通常會有一份固定的工作來維持生活。在維生的工作之餘，創作活動以及作家身分才是他最大的認同。而當前我們的創作者身分相當多元，他們可能同時扮演多重角色：教學、研究、寫作、圖書出版商、主持各種媒體節目等等都是同等重要的活動。即使是「專業作家」，也就是以「寫作」做為兼具興趣與謀生功能的正職，也可能同時觸及好幾個藝術面向。他／她也許可以同時跨足詩、小說、散文各式文類，甚至還具備繪畫、攝影、編劇等等專長與身分。

17 關於這一點，林芳玫在〈雅俗之分與象徵性權力鬥爭——由文學生產與消費結構的改變談知識分子的定位〉，《台灣社會研究季刊》16期（1994.03）的研究脈絡裡也曾提及相近的看法。她認為文化工業的運作方式攪亂了原來不同層級的文化界線，例如我們從暢銷書的排行榜中不難發覺：「入榜的作家其實不乏高學歷而具有文學聲譽者（如李昂），這其實是一種中上層文化，但由於逼近上層文化，因此容易被精英份子斥之為披著嚴肅文學外衣的通俗文學。……」（頁200）。

（二）欲求高層文化的社會風氣

台灣當代文學生產逐步走向自主性的過程裡，除了文學生產機制明顯地帶動台灣當代文學場域的結構變動以外，政治場域與社會場域等外部場域的變化對文學場域的結構秩序也有極大的影響。例如，最明顯也是目前較受到研究者注意的是，八〇年代那些自西方社會引進的激進思潮對本地藝術創作觀的啟發和影響。我們不難察覺，解嚴後一股活絡旺盛的藝術創造力勃然而發，這充分地說明了當代文化藝術觀念的更迭創新不但是受到經濟自由化的刺激，更多是伴隨島上政治民主化的社會脈動而生。¹⁸

解嚴前後各種激進思潮（例如新馬克思、批判理論、女性主義、後現代、後殖民論述等等）的衝擊，使得台灣社會很快地瀰漫一股欲求高層文化的風氣。¹⁹ 對當時處於知識飢渴症狀態的台灣社會而言，新思潮新觀念無疑具有莫大的新鮮感和吸引力，更重要的是，它們能夠激發本地社會的創造潛力。拙作〈九〇年代台灣小說與「類菁英」文化趨向〉曾指出，自西方文化引介而來的前衛思潮除了是為台灣奠定一個深具反省與批判力量的文化場域基礎，也為當代社會開創某種求新、求知、求變的智性氛圍。越來越多的台灣民眾願意在日常生活中投入更多的時間從事各式文化活動，對精緻藝術的欣賞素養逐漸增強、對智識性讀物的需求量以及接受度也逐年提升。再加上，解嚴後日益加劇的資本主義與全球化趨勢衝擊，讓過去那些原本屬於少數菁英階層專有的前衛文化，在極短的時間內透過一套有系統的生產編製模

18 和其他外部場域（例如政治場域、社會場域）一樣，文學場域的獨立性當然是相對的，它同樣處在與權力場域的關係之中。又特別是當我們討論的對象是從布迪厄所賴以觀察的19世紀法國文學生產場域，轉而面對20世紀末這個處於剛脫離國民黨軟性威權主導文化、但是無法完全擺脫新殖民主義影響的台灣社會來看，台灣文學場域的變動與外部的政治社會有著更加密切的互動關係。布迪厄所分析的現代社會主要是19世紀法國的資本主義社會裡，文化生產場域的自主性如何逐步增強的過程與條件然而，即使在20世紀末進入後解嚴時代的台灣，文化活動在表面上已不像過去戒嚴時代那般明顯受到外在政治力量的干涉，政治性的他律原則仍然複雜迂迴並且持續潛在文學場域裡發揮作用，這是研究台灣當代文學無法忽略的因素。

19 儘管上述總總「後學」論述在西方的哲學、文化傳統裡意欲批判主流、拆解權力中心以及顛覆涇渭分明的雅俗二元對立，但是當它們被引介到台灣以後，在本地文化場域裡卻往往被置於另一種具有「啟蒙」意義的高層文化象徵位置，用以對抗戒嚴時期裡種種封閉禁制（相對來說也就是較為低層）的文化狀態。這是理論內涵與實際被運用的歷史文化脈絡之間弔詭而有趣的地方。

式，快速流通到大眾流行文化體系裡。各種新潮觀念在很短的時間內便可以成為人們耳熟能詳的流行語彙。這幾個重要的因素快速地将解嚴後的台灣當代文化生活調整到一個新鮮活絡的狀態，結果之一便是某種欲求高層文化素養的風氣逐漸成形。

儘管造成文學場域結構翻轉的主要動力來自各種位置之間的競爭關係，但是台灣當代文學場域內的位置攫取活動以及新位置的出現，與外部場域的變動有著迂迴對應的密切關係。舊秩序瓦解而新秩序尚未建立的混亂狀態、公共領域瀰漫各種不確定感和興奮與焦躁的氣氛，再加上資本主義自由經濟的推波助瀾，這些都對文學場裡新位置的出現產生相當顯著而有意義的作用。甚至，九〇年代小說家的文學生產不僅只是本地創作者之間的競爭，更要面對來自全球文化市場裡各種五花八門、爭奇鬥豔的產品壓力。因此，如何在不斷更新的市場法則以及高層菁英文化的追求之間找出一個平衡點，便成了九〇年代文學創作者的挑戰。不過總體來說，外來激進思潮的刺激不但為台灣社會開啟高層文化、另類文化的視野，更快速推翻了長期主導台灣文學創作還有閱讀的保守、軟性、抒情品味，為新的文學典範奠定基礎。

（三）文學典律的更替

解嚴後的台灣文學創作明顯地跨入一個新的層次：日新月異的現代傳播媒體以及當代西方前衛思潮，對台灣本地文化文學生產的影響逐日加劇，小說家對於時興議題或者最新流行的概念不但有著相當的敏銳度，並且能快速轉化為藝術創作的靈感和養分。多變繁複的新潮藝術、全球性流行文化的湧進，不僅大幅度地改變著台灣閱讀人口的文學視野、品味，更是不斷刺激新舊美學成規的快速汰換與變化。例如，自後設美學觀破除傳統寫實主義文學規範的藩籬開始，當代小說日益邁向各種變異的藝術表現方式；不但在文類體裁、形式、風格甚至連整個審美標準也隨之位移。許多作家不但敏銳捕捉一個有別於過往經驗和秩序規範的現代性震撼，更是勇於探索各種禁區：從歷史與政治還有身體乃至於是對整個認知體系的懷疑，莫不是表現出更加前衛進步的藝術創作企圖。

因此，在我們已經耳熟能詳的九〇年代代表作家作品裡，不難發現它們與當下社會的熱門話題有著高度的契合，同時也是新潮理論的最佳分析示例。此中，同志文學、女性文學、旅行文學、情慾題材等等，以快速擴充的方式佔有文學市場空前的比例。後現代書寫技巧成了創作者勝出的基本配備。²⁰ 在被喻為創作風向球的「兩大報文學獎」裡，我們可以看到最明顯的書寫趨勢：

參賽作品往往產生相當高比例的同質性，大部分是後設小說、偵探、法律、情色、魔幻和鬼魂等意象與情節交錯的作品，利用這個方式來向張大春、楊照、朱天文、駱以軍等人的作品學習，提高獲獎的可能性。²¹

上述研究者對於文學獎機制的觀察，恰恰好印證了布迪厄的場域變化邏輯：「在一個既定時刻，在市場上推出一個新生產者、一種新產品和一個新品味系統，便意味著把一整套處於合法狀態且分成等級的生產者、產品以及趣味系統打發到過去。……場的結構的任何變動都會引發趣味結構的變動。」²² 對九〇年代小說創作者來說，整體文化場域的變動在在導引他們善用新的、世界性知識潮流裡的象徵符碼，向高層文化汲取創作靈感或素材，創造「秀異」（*distinction*）文本。²³ 這種對於高層文化頗為自覺性的運作甚至是經過仔細精算後的技藝表演，頗能為本身帶來區隔異己的象徵性資

20 林耀德認為在五〇到六〇年代初期出生的小說家在八〇年代促成另一種新的典範更替，而這個文學現象又與整個世界文學、哲學的發展趨勢密切相關。包括與魔幻寫實、後設書寫、解構、後現代等當代文學潮流的隱隱呼應：「誰在這個醜惡的時代書寫出嶄新的價值體系，不論是善是惡，誰就能在後世的文學視野取得一席之地。」見林耀德，〈「另類」的領空——序陳裕盛《慾望號捷運》〉，陳裕盛，《慾望號捷運》（台北：玲傑企業公司出版部，1995）。另外還可參閱陳明柔，〈典範的更替／消解與台灣八〇年代小說的感覺結構〉（台中：東海大學中國文學研究所博士論文，1998）。

21 廖炳惠，〈文學獎與文學創作〉，《文訊》218期（2003.12），頁56。

22 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. p.160.

23 本文所使用的「秀異」與「區隔」這兩個詞彙，同樣是對應布迪厄提出的*distinction*概念。布迪厄的*distinction*（區隔）——藉著賦予個人較優越的文化價值感以區別自己和他人的品味、地位，有助於我們進一步理解當代文學美學的文化心理機制。就布迪厄的理論來說，對於文化商品的品味也是一種位階判斷的指標。詳細請見Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. (Cambridge, Mass.: Harvard UP. 1984) 本文在中文譯詞上會出現「秀異」與「區隔」二詞的替用，主要是因為布迪厄的「區隔」事實上帶有「優秀與差異」的意思，在本文文意傳達效果的考量下，有時採用「秀異」會比採用「區隔」更清楚。

本。再加上文學評論者也頗愛援引最新的舶來理論為文學作品的象徵價值加碼，更使得文學生產活動與時下熱門的社會文化論述常相應合。

高層文化（西方前衛藝術觀）在台灣當代社會價值層級裡佔有較高的地位，足以決定與其相關連的文學觀與創作文類在文化角力場中的競爭能力，更左右了文學創作素材的選擇以及創作者在文化生產場域裡的位置。因此，九〇年代的台灣文學生產場域裡，新興的思潮理論與議題大量滲入文本，小說創作從題材選擇到形式設計都有「朝向高層文化邁進」的架勢。²⁴ 不論是這個時候儼然已成各家文學導師的「戰後嬰兒潮世代」，或者才剛被稱為「新世代」寫手的五年級作家群，他們在向廣大觀眾傳播高層文化理念的過程中扮演著文化媒介人（*culture intermediaries*）的角色。對於台灣當代創作者來說，高層文化（例如各種前衛的藝術觀）是他們力圖最大化地擴大可以獲得的感覺範圍並加以體驗的重要媒介和對象。因為，在當代文化產銷模式的邏輯裡，它使得每一個人似乎都能擁有與眾不同的位置，都會玩出別具一格的遊戲，並都可以標出其它具有內在涵養的符號。而這些在以前都只是少數知識份子所獨有的東西。²⁵ 在這樣的過程中，有不少創作者藉此得以突破自己的文學成績、甚至挑戰當下的創作格局。也有人迷失在理論、符號與形式構築的文學叢林裡，做著買空賣空的生意。此中發揮到的效果以及達到的成就，還是有待研究者的仔細評估。

總括本文第一節的說明，文學場域裡生產機制的改變、欲求高層文化的社會風氣以及美學典律的更替等等因素彼此間的互動，漸次形塑出場域內部秩序運作的某些特性。其中，我認為最重要的有兩點。第一，九〇年代大多數的作家、評論者、出版社都深受高層文化論述的影響，將文學視為是一種高層文化位階的活動。然而，文學產品同時不可避免地也要受到資本主義

24 提出相關看法的研究可見：張誦聖，〈朱天文與台灣文化及文學的新動向〉，《文學場域的變遷——當代台灣小說論》（台北：聯合文學出版社，2001.06），頁203-210；Chang, Yvonne Sung-sheng, *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*, pp.175-77；黃錦樹，〈謊言的技術與真理的技藝——當代中文小說論集〉（台北：麥田出版公司，2003.01），頁205-239。

25 Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, p.371.

文化生產機制的規律支配。或者說，在刺激九〇年代台灣小說生產的兩大條件中，高層文化前衛美學觀與文化生產的商品化機制，各自理念往往是相互衝突的。如果換個角度從文化生產機制的立場來說，對高層文化的運用是作為加強商業競爭力的手段。因此，文學創作者生產的也許是受市場青睞的、偏向通俗的作品，卻可能因為文本裡巧妙使用一些前衛性的修辭，而很少被如此歸類。這是台灣當代文學發展在自我定位上的矛盾，卻也是文學產品的重要特質。第二，正因為嚴肅文化與通俗文化的區分在台灣當代文化生產逐步走向現代化以及文化工業的模式，而失去以往那種在對立背後各自所抱持的理念原則，但是局部的層次區隔仍是存在而且必要的。在結構複雜的文化建築裡，文本的意義訊息很容易迷失。似乎，只要是文字篇幅大一點的敘事體，就很容易被放在「純文學」或者「嚴肅創作」的範疇。因此，在九〇年代同樣被歸類在嚴肅創作的作品裡，研究者當然還是可以透過種種方法來辨析文本藝術成就的高低。

有了這一節的基礎，本文在第二節的部份將繼續討論在「欲求高層文化」以及「商業經濟從屬」共同作用下的九〇年代台灣文學場裡，如何因為創作者的文學習性以及位置攫取活動的差異，使得我們必須要在嚴肅文學內部在進行細部分層的判斷工作。以下我將選取蔡素芬以及鍾文音這兩位在九〇年代具有重要代表性意義的作家及其小說進行分析。先行說明的是，對於鍾文音文學創作的觀察，我需要將文本擇取的範圍延長到2000年以後。鍾文音在九〇年代末躋身文壇新人，並且在很短的時間內有大量以及多樣化的作品產出。基本上我將她視為在九〇年代文學場域中試圖再另闢文學位置的另一種典型代表，並且她從1998以至2005年左右的出版品在內容風格（甚至文類）上並沒有太大的出入。所以我認為可以納入一個階段性的表現來觀察。

二、中層的位置

雖然九〇年代的台灣文學創作以實驗性濃厚、具前衛開創性的題材為主流，然而，從七〇年代社會文化場域裡漸次形塑的「鄉土——文化再生意

識」卻不曾消滅它的影響力。甚至到解嚴後，在台灣政治場域裡愈演愈烈的本土化運動都對當代文化與文學活動影響甚鉅。我們可以看到整個島上大力推行的各種族群文化復振、社區文化總體營造等等；我們也可以在當代文學創作中發現越來越多迴映本土化風潮的「本土書寫」——或者參與台灣史建構論的想像、或者突出各式族群及其文化的特色等等。是類作品在九〇年代的文學生態裡佔有一席之地，在各個大大小小屬性不同的文學獎得獎作品中，可見一斑。特別是九〇年代初文學場域裡對於結合「女性」與「鄉土」關係的文學想像，逐漸成為學院研究的重點。²⁶以《鹽田兒女》起家的蔡素芬跟以《女島紀行》艷驚文壇的鍾文音，一開始同樣選擇了女性與鄉土題材再搭配寫實主義的寫作技巧，這對文壇新人來說，是一個明確而保險的位置。蔡素芬與鍾文音的女性鄉土題材對事事講求重口味的九〇年代社會來說，確實較為清新：在台灣高度資本主義化的景觀社會裡，文本提供了觸碰另一種現實經驗的想像空間，寫實筆法尤其能烘培出一股平實的誠摯和感動。

以目前累積的創作成果來看，蔡素芬與鍾文音的文學風格應該是分屬於兩種截然不同的類型。儘管在她們筆下共同涉及了「女性」與「鄉土」等類似題材的描寫，作品卻表現出迥異的基調。然而，如果我們貼近蔡素芬、鍾文音的文學活動、作家習性、文本內部藝術表現來觀察，我們便不難發現她們兩位應該可以算是九〇年代文學場域裡「被動置於／主動佔據」中層位階的典型代表。因為嚴格說來，她們兩位在場域裡所佔的美學位置極為相似，她們的作品不以創意主題或者形式實驗取勝，內容皆是以情節為主（蔡素芬主打平鋪直述的寫實原味，至於鍾文音雖然偏向片斷而零散的敘述風格，但都不脫寫實原則），具有相當高的休閒閱讀價值。除了作品內部（題材、內容、技巧）所展現出來的相似點以外，兩位小說家的文化活動與各自擔任的

26 一個特別有趣的現象是，2004年陳玉慧出版《海神家族》（台北：印刻出版公司，2004.10）並且在一夕之間受到相當高的重視；然而在這之前，出道已久的陳玉慧發表過許多作品卻始終乏人問津，引不起研究者的興趣。這個現象再次反應了場域裡的位置與資本的分配結構。

角色也有相當高的同質性；她們在或長或短的時間裡具有報刊記者、文學編輯的經驗。因此，相較於同期的其他創作者，她們和文化產業賴以繁榮的消費大眾之間有著愈形密切的互動關係。對於一般中產階級的文化消費習慣和心理趨向、時下閱眾的喜好與品味，不可能陌生。因此，她們的作品較其他嚴肅文學創作者在題材、文字、形式乃至美學意識型態等各方面，都表現出很有意思的某些相似性以及微妙差異。以下篇幅，我將論證九〇年代中層位階的小說特性。蔡素芬繼承台灣早期的文學趣味，作品帶有濃厚的抒情視野與傳統關懷。至於相當趕得上場域裡流行趨勢的鍾文音，則是更積極地將前衛藝術向商業市場法則推進。

（一）歷史的遺緒

國族想像、歷史記憶、身分認同、性別與情慾流動大概是九〇年代初台灣文學場域裡最夯的話語；李昂的《迷園》、朱天心《想我眷村的兄弟們》、朱天文《荒人手記》等等作品不但是主流文學市場的寵兒，在研究者們的眼裡也是不可等閒視之。與此同時，一股追尋台灣的本土熱風潮對主流文學市場亦有不小的指導作用；凌煙的《失聲畫眉》、蔡素芬的《鹽田兒女》吹來一陣熟悉卻久違的鄉土風，為九〇年代的台灣文學再添一道風采。

《鹽田兒女》以台南七股的鹽田為背景，故事描述自小生養在鹽田的女主角明月如何勇敢面對坎坷波折的人生，筆墨兼帶烘托出南台灣特有的物景風情。繼之，《橄欖樹》將這一股溫厚的人情、堅毅的女性形象展往北台灣一個淳樸小鎮裡的大學校園，透過明月的女兒祥浩再進行一次詮釋。在明月與祥浩這對感情深厚的母女身上，作品試圖勾勒兩個世代女性的生命成長經驗、探觸某些女性特質的變與不變。被認為自鄉土起家的蔡素芬，到了2000年的《台北車站》，改以散居大都會的現代女性的曲折心思作為著墨的焦點。此時作家的創作技巧也較過去的寫實筆法多添了一點現代的味道，帶點八〇年代蘇偉貞、袁瓊瓊的風格。

整體來看，不論小說故事發生的背景是設定在鄉村或者都市，世間女子應該是蔡素芬文本裡的關注核心。從明月、祥浩到《姐妹書》裡個性氣質迥

異的姐妹，乃至立於《台北車站》裡熙來攘往人群中的各式女性群像，顯然蔡素芬是相當清楚地立居在這個位置（題材和美學）來開展她的寫作。《鹽田兒女》運筆樸實、故事內容圍繞著鄉土與女性主題的關注，讀者在字裡行間常常能與蕭麗紅的小說美學做某種程度的映照。歷來對於《鹽田兒女》的看法，評者或者視為沈從文以降的田園牧歌遺風，或者認為這部小說擴展了台灣鄉土文學傳統裡較為缺乏的女性鄉土經驗與階級的關懷。截至目前，也有幾本學位論文鎖定蔡素芬文學作品裡的女性形象、女性意識的表現進行討論。

我認為蔡素芬的作品之所以能夠獲得許多讀者的青睞，最主要的原因在於它沿承的是早期的文學趣味。平心而論，蔡素芬的文學品味是傳統而保守的。《鹽田兒女》承襲蕭麗紅《千江有水千江月》的風情，《橄欖樹》雖說是《鹽田兒女》的續篇，端的是五〇年代末鹿橋《未央歌》的迴旋。儘管，我們可以在她的小說裡隱約感受到故事背後企圖進行某些更抽象的、形而上的扣問，諸如對於各種關係的情與愛甚或是對於生命存在價值的探究（這又不禁讓人聯想到鹿橋的《人子》）。遺憾的是，作品最後所呈現出來的內容厚度遠遠構不上此中隱含的企圖。例如，當《橄欖樹》裡的祥浩結束她純美的大學生活，一轉眼便蛻變成知性成熟的大學教授。文本著墨的都是浪漫唯美的地方，女主角在成熟、成功之前可能遭遇的種種社會試煉全部被省略。作為一曲校園情歌，《橄欖樹》為18歲到22歲的大學生讀者譜寫青春浪漫想像。除了在故事情節上偶爾讓人想起鹿橋的《未央歌》之外，在文學場域中的明顯徵兆可以對應到七〇、八〇年代通稱「勵志文學」（生活智慧、處世之道的啟發性文章）的中層位置。因此，蔡素芬的文學放在九〇年代台灣文學場域裡來看，特別帶有濃濃的歷史遺緒的味道。

儘管《鹽田兒女》與《橄欖樹》在欲求高層文化、前衛激進作品的九〇年代文學場域裡相對保守，但是在文學銷售市場裡卻屢屢創下佳績。這個現象雖然說明了當文學場域內出現一套新的律則以及產品，便會把舊的標準打發到過去；但它更提醒我們注意的是，自戰後以降的抒情保守文化對文學閱眾的影響——包括喜好的規訓與品味的承繼，事實上存在著超乎我們所能想

像的有效性。²⁷ 至於蔡素芬的文學表現之所以會受到研究者的注意，比較合理的解釋是它們適時地呼應了場域裡的其他重要位置：自八〇年代中期以後鮮明的本土意識以及女性主義社會改革運動對學院這個有限次場亦產生有不小的互動。蔡素芬的文本適時地為學院提供某些分析討論的議題，當然也呼應了社會某些層面的認知與評價。或者用布迪厄的話來說，在藝術批評的各種轉折點上，「被供給的可能性空間是什麼？」。²⁸

除了從具體內容來檢視作家作品在場域裡的位置以及和其他位置的對應關係以外，布迪厄還提醒，文學參與者在文學場域的競爭關係裡所採取的佔位策略，往往和他們個人的「習性」——創作者個人過去種種文學或非文學經驗所導向的以及形塑的歷史，密切相關。因此，如果我們從蔡素芬個人的文學素養（*habitus and disposition*）以及她在九〇年代文學場域裡的美學位置來觀察，其實可以看出其中隱含著「兩種歷史交會的軌跡」：作家所佔有的位置的歷史軌跡和構成他們特有習性的過程的歷史軌跡（Bourdieu, 1993: 61）。九〇年代出道文壇的蔡素芬不是沒有看到時下文學場域裡的新風潮，然而，中文系背景出身的她對於中國文學典範傳統的孺慕之情（從《紅樓夢》到《石室之死》）仍然溢於言表。因此，蔡素芬的文學軌跡，事實上比較偏向在新文學以降、包括戰後國民黨主導的「純文學」軌道裡運行的。九〇年代場域裡的新興主流位置，對她來說並不是最重要的位置攫取目標。所以相形之下，不論是在題材與主題選擇或者美學精神、

27 除了蔡素芬，同樣的例子可見張瀛太的作品。例如〈西藏愛人〉以浪漫的筆調將神話、羅曼史、傳說以及民族誌揉雜於故事情節中，不僅擴大想像的向度，也為小說增添了瑰麗奇誕的異域色彩。雖然作品最初在參賽的過程裡有評者指出它的特色：「撩撥出身分、性別與種族差異在異文化交接處、邊界擺盪上的不確定性」，（張小虹，〈前言〉，張瀛太，《西藏愛人》（台北：九歌出版社，2000.11））但是我們也不應該輕忽，張瀛太承自朱西甯、張曉風以降對於「文化中國」的美學鄉愁：故事裡來自台灣的女主角與西藏浪子的愛情，有著前世姻緣、因果輪迴的暗示；再者，女主角的異文化經驗只有製造浪漫情調的效果，沒有其他較深刻的衝擊或影響。張瀛太巧妙利用時下流行的身份認同論述做表面上的稀釋與轉化，然而國民黨主導文化孕育了半世紀的文學美學傳統，在這篇小說依舊可以清楚看到它怎麼也不老的身影。

28 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, p.237.

藝術技巧方面，她都要比同時期的作家作品來得謹慎保守。²⁹小說的基本功能——對於「說故事」的要求以及作品肩負「寬容溫厚」的載道使命，讓蔡素芬的作品在很長的一段時間中停留在寫實技巧與市井小民日常生活的視角裡。或者換另外一種說法，作家本人極度抗拒場域內的新興題材與前衛藝術潮流。再加上長期身居副刊文藝版編輯的職務（副刊的中庸、持平、大眾化），蔡素芬對於小說應該如何，有著清楚的自覺。這些都是《鹽田兒女》與《橄欖樹》每每能吸引讀者目光的重要原因。

藉由蔡素芬的作品，本文強調不能將「題材」或者「主題」呈現作為判斷作品藝術成就的唯一標準。雖然以女性主題作為創作核心是九〇年代文學的特色之一，並且此中有許女作家寫出不少具有豐富辯證性的出色作品，但是我認為在九〇年代的文本生產條件裡，諸如「性別」、「國族」或者「階級」等等分析框架明顯已不敷使用。我們必須考慮不同文本在生產時代裡所佔據以及相應的位置，更應該仔細判斷的是故事內容及其背後透露的文化意識形態，究竟是符合閱眾的慣習與品味期待？還是挑戰甚至超越我們的閱讀與喜好訓規？因此，以下我希望透過《姐妹書》將上述的討論做一個更具體的說明。我個人認為《姐妹書》可以視為蔡素芬在整個九〇年代創作的代表典型。它囊括了作者寫作歷程裡可能涉及的各種元素：新舊女性、世代差距、身份條件還有文化差異等等，都集中濃縮在這本小說裡，具體而微地展現創作者的文學信念與文化意識型態。

透過書信形式，蔡素芬在《姐妹書》鋪陳了一對姐妹大相逕庭的婚戀遭遇，以此開展兩個個性、價值觀迥異的女性在面對愛情、婚姻以及家庭問題的種種對話空間。小說裡的姐姐是個知足認命的時代婦女，像極了台灣七〇年代中南部鄉村裡從早到晚忙進忙出於各種加工工廠的典型職業女性。她

29 這樣的判斷當然要將世代落差考慮進去。蔡素芬相較李昂、張大春等戰後嬰兒潮世代作家要小上約莫一個世代的年紀，因此，若以「後之來者」來解釋蔡素芬創作的「素樸」當然可以有幾分道理。不過，如果我們把蔡素芬跟她同一世代且差不多時間出道的五年級作家群（如林耀德、駱以軍、成英妹、陳雪、郝譽翔）並列觀察，這些五年級作家一出手同樣是爭寫流行議題或者明顯帶有實驗技巧的作品。那麼蔡素芬的創作不論是與前輩或者同輩相比，顯然是要含蓄得多。

有著三個稚齡的孩子、思想傳統的公婆，再加上一個沒有家庭責任意識的丈夫。女主角的生活過得辛勞忙碌並且拮据；丈夫長期在外地工作，不但不願意分擔經濟重擔，最後甚至負債累累、外遇、毆打妻子。至於那個顯然比姐姐的成長條件來得優渥許多的小妹，思想自然比這個半舊不新的姐姐開放許多。幾番情海浮沈、恣意揮灑青春，小妹總是不甘輕易淪為婚姻和家庭的犧牲品。但是，在一次偶然的機會裡，她卻與相認識不久的男子倉卒結婚，婚禮結束馬上遠赴異國。婚姻家庭生活的變調，異國單調落寞的日子，讓這對姐妹有了魚雁往返的強烈動因。

《姐妹書》圍繞著現代女性普遍面臨到的婚姻家庭問題來觸碰女性的現實生活經驗以及內在心理；雖說是小說形式，但文本採用書信往返的結構設計以及內容本身頗為規律，頗像是一問一答的勵志小品。集結問題、煩惱、困頓、經驗還有心得的交流。例如：得知姐姐婚姻觸礁、暫時搬出公婆住處，妹妹在回信裡不斷地鼓勵姐姐走出眼前僵陷的處境：

我很高興你暫時離開丈夫，有獨處的機會，也很高興你找到工作，在家庭之外，有另一片生活空間，在那空間裡，忙碌可以遺忘家庭的不愉快。……去發現你當下最歡喜的事，沉浸其中。³⁰

而當姐姐得知異鄉孤寂與偶然的邂逅讓妹妹心生他念，萬分焦急地跟妹妹勸說：

我極力反對你放任感情，你傷害週遭的人，最終傷害的會是你自己。而今我再不能以欣賞的眼光看待妳的作為。……我想你錯過了某些東西，某些更體恤他人，更懂感恩，更能知足的人生經驗。³¹

這些對話坦白說像極了小說版的「薇薇夫人專欄」。姐姐的忍氣吞聲更像是八點檔本土連續劇裡的世間媳婦：

30 蔡素芬，《姐妹書》（台北：聯合文學出版社，1996.11），頁135。

31 同註30，頁137。

我勸勉自己，太小題大作，毅男並沒有到拋棄妻子的地步，我們住這裡，吃他的，用他的，還有什麼不如意？於是我悟出，當我們看正面時，極易忽略負面。如果我願傻乎乎過日子，只看正面不看負面，哪來心裡的波浪？一個高貴情操的養成，必然是可以接受負面，心平氣和的過日子，我做不到，是俗障過深，於人於情，有企求有慾望，才會心思情緒受人左右。³²

是，孩子需要我，我要回到孩子的生活裡。³³

台灣當代小說裡以敘述姐妹手足之情為故事軸心的作品不多，《姐妹書》的出版在文學場域中理應激起迴響，實則不然。主要的原因除了場域內文學品味（題材新鮮感）的快速汰換以外，我認為還跟這部作品的情感定位有關。《姐妹書》過度強調犧牲、忍讓的美德，對於已經習慣重口味或者要求新鮮變化的專業讀者來說，沒有太大的吸引力。再加上文本明顯暴露不少寫作上的缺點，使得原本應該妥善隱藏的教化目的、訓示功能，一覽無遺。第一，文本中兩位敘述者的生活環境、背景、知識條件其實有著明顯的差異，但兩位敘述者的聲音、視角以及說話表達方式卻過於一致。第二，性格保守的姐姐可以在信裡毫無困難地向妹妹再三坦露夫妻床第關係的痛苦；但是同樣身為人婦、有強烈自主意識的妹妹，卻對於自己的心境轉折、情緒起伏輕描淡寫。第三，遠嫁異國的妹妹在整個故事裡並沒有什麼特殊的作用，似乎只是作為讓姐姐寫信吐露心聲（亦即整個故事情節的重點）的媒介，頂多是透過妹妹這個角色觸及海外生活的異國風情。《姐妹書》將故事的重心較多地放在這個傳統的、悲情的苦命女子——姐姐的身上。故事高潮處，再也承受不了婚變壓力的姐姐開始有了「殺夫」的幻想。最後結局，這個原本相當自我中心的小妹放棄了她原先企望的理想，回國、回鄉、回家，回去照顧她生病的姐姐。姐妹情深、血濃於水，相當契合中產閱眾的情感與價值期待。

32 同註30，頁117。

33 同註30，頁215。

（二）緊跟流行

在上一節的討論中，如果我們可以同意蔡素芬在文學場域的高層文化爭奪戰裡，因為選擇沿承傳統的美學趣味而「被擠到」中層的位階；那麼相較之下，鍾文音則可以說是相當自覺地「主動置於」中層之列。

在九〇年代的五年級新生代小說家裡，鍾文音的起步算不得早，在闖盪文壇的過程裡也跟場域內某些結集力量的社群，保持著更為疏遠的距離。但是，她的作品卻與同時代的某些作家創作，有著饒富興味的相似與差異。相似的是，鍾文音對場域裡自高層文化衍生出來的流行議題保持相當高的敏感度；差異的是，她將某些前衛的藝術表現做了更大幅度的調整，更符合流行文學市場的消費品味。這與場域內比較嚴肅看待文學創作的作家來說（可能奉行高層文化理念但是對於背後文化生產機制較不自覺），鍾文音更明顯的是主動置於場域內的中層位階。以下我將分別主題、形式以及場域裡的流行對應這幾個面向，來分析鍾文音文本裡的中層特質。

鍾文音的文學受到評論家注意的主要集中在《女島紀行》、《昨日重現》這幾部早期的創作。文本中可供討論的女性形象、性別意識、女性與鄉土或家族史議題，再加上一些被認為是特殊的技巧呈現，大概是日前獲得關注的焦點。例如，從《女島紀行》的返鄉之路開始，女主角斷斷續續回憶自幼與母親的互動關係、那個經年飽嚙生活摧折的母親心理的細膩捕捉，還有女兒憂柔寡斷的氣質與母親強悍堅韌的性格彼此始終難以親近的幽微糾葛，每每是《女島紀行》引人之處。《昨日重現》受到稱譽的則是文本敘述以物件、影像替代事件的發展，時間跨度則涉及了整個家族三代的歷史，頗有打破以往採用線性時間紀實撰史的企圖。至於這部作品究竟要歸納小說或者散文文類，到現在也還有人爭議不休。到了《在河左岸》，小說的故事觸角從漫漫洪荒般的南部鄉村移轉到滿佈繁華夢的台北。只不過，北上討生活的這一家人是落腳在陰暗穢污的「河左岸」（郊區）遙望華燈熒熒的「河右岸」（市區），原先懷抱的種種夢想原來只是不斷與現實拉扯的生活真相。不顧邏輯的情節推衍，鍾文音的文本敘事全心著眼於生命中隨意偶發的事件及其情緒的細微起伏。因此，文本隨處可見作者即興的發揮以及獨特的個人意

見，讓她對存在本質、生命經驗的敏感獲得盡情的發洩。尤其是，文本裡對各式女性在各種處境裡的種種關照，不論是橫豎兩道青紫色紋眉孤身守候貧寂小鎮的「母后」、藏居陰暗潮濕之地沒有移動改變能力的「左岸女子」，或者在親情、愛情、工作與人際關係中游離失所的現代都會女性形象，每每能引發研究者進行類似女性主義式的批評詮釋。

鍾文音筆下有一個相當明顯的特徵，她偏好透過浪漫愛情故事裡的分分合合際遇來表現某種現代女性的自我意識的展演。因此，文本裡的女主角總在情人、家人以及週遭各種人際關係裡徘徊、遊盪，敘述的表層好像一再強調現代女性可以具備的選擇權，事實上它只是不斷不斷地重複汰換情人的過程。文本裡的女性對兩性關係的認識（幻想），總是透過男性的缺席或者悖離來製造悲歡離合、刻骨銘心的淒美故事。坦白說，它強化了男性父權文化傳統裡特別加諸於女性的感傷情緒，遠大過於女性藉此議題可能進行的審析。與其從女性主義的批評立場來詮釋，不如將它看成是應和資本主義社會裡的某種生活型態（漫談流行時尚、羅曼史、個人生活風格）的展演，還比較契合。³⁴ 至於鍾文音對於母女關係的掌握，也很明顯地停駐在「對望」的距離。儘管文本裡的母親形象相當鮮明，它攫取台灣本土婦女的堅毅精神與豐厚而內斂的情感，但是作者處理母女關係跟處理浪漫愛情裡的戀人關係以及遊子與故土的關係，都是十分類似的模式：遙望、感傷而不可近。

女性主義文學批評在處理女作家文本裡的感傷情緒，會因各種不同歷史語境而有迥異的判斷。問題不在這類風格、特質的好壞優劣，應該重視的是它出現在什麼樣的生產條件裡。鍾文音的作品雖然擅長捕捉各式女性的生存樣態，但是環繞著這些女性層層疊疊的身影中間，必定要有一位歷經滄桑、

34 台灣女性主義文化研究者楊芳枝曾在〈美麗壞女人：流行女性主義的歷史建構政治〉一文中指出：「女性雜誌所建構出來的美麗壞女人女性主義是一種生活型態女性主義，這種女性主義不談政治信仰或政治實踐，而只是一種個人所選擇的生活方式。我們必須把這種強調個人主義，個人選擇性的女性主義，並把自由權定義為選擇權的女性主義放在女性雜誌這個商業機制來談。」全文請見謝臥龍編，《知識型構中性別與權力的思想與辯證》（台北：唐山出版社，2004.06）本處引文出自頁474。雖然楊芳枝的研究分析對象是台灣當代大眾流行文化領域裡的時尚雜誌，但是她的觀點對研究台灣當代中額小說來說，相當具有參照性和啟發的作用。

寂寞疲憊卻又渾身帶刺的女主角：在與環境現實對立拉鋸的同時，更不忘向眾人展示以及舔舐她的傷口。就掌握大多數的閱眾口味來說，鍾文音確實深諳「若即若離」的心理與美學張力，在她的作品裡充分捕捉了現代（都市）人對於某種生活方式的企望、渴求以及追索的心情，還有更多「可望不可得」的距離與失落。因此，文本裡那個說故事的人、說故事的聲音總是有著絲絲縷縷的寂寞、脆弱以及瀟灑：

我在城市寫城市。我在大城寫小調。我在右岸寫左岸。我在破碎寫完整。我在熱鬧寫孤獨。我在記實裡寫虛構。我在模糊裡寫清晰。我在痛苦中寫快樂。我在家族裡寫個人。我在開放裡寫封閉。我在幻滅裡寫存在。我在遺忘裡寫記憶。³⁵

我複製了父親流亡的心情，在這座城市漂流。一處搬過一處。床，是慾望的廢墟；愛，是烏托邦遺址。我持續漂流在河水，沒有人會把我撿走，……³⁶

這樣的風格與基調很適合特別是都會閱讀人口的喜好：作為平凡枯燥的小市民生活經驗的想像與投射、情感的宣洩抒發³⁷（「流亡」一詞用得好順手！）。即便是描述故鄉、土地與母女關係的作品，我們也都可以看到如是的渲染處理。不要複雜的故事，不要深刻的道理，更不要釐析究竟、挖掘原委的理性，中額小說要的是源源不絕的、不間斷地輸出的情感與情緒，是可以「立即被感受」到的。矯飾的抒情、偶爾帶些坦率，這些都可以為文本

35 鍾文音，《在河左岸》（台北：大田出版公司，2003.01），頁36。

36 同註35，頁251。

37 1996年朱少麟發表的《傷心咖啡店之歌》（台北：九歌出版社，1996.10）就是一個最好的例子。「傷心咖啡店」兼融清談、思考功能的咖啡館和愛慾奇想迷幻的酒館為一體，既知性超然又浪漫縱情，成為書中一群社會新鮮人的避世之地。文本裡種種生存的意義，家庭、工作與個人的責任等等論題已經抽離現實的可碰觸性，它們是小說製造煽情氣氛的元素。

多加幾分。³⁸ 另外，漂亮的句子、堆疊的文字絕對是製造浪漫閱讀氣氛的妙方：

在我人生困頓的某些年，困頓，各式各樣的困頓，心靈身軀慾望，失措失敗失身失戀失語失歡失格，從起先的茫然失措到痛失一切的愛慾與貪歡。³⁹

……乍然相逢時，只能惴惴惶惶，哽咽惻惻，面對記憶揮劍劈來，兀自潸潸淚流，愀愴傷心，惛惛老矣。……深冥杳杳，記憶啊，窮寇莫追，我不過是個一文不值的窮寇，感情變體移位的另類黛姐兒罷了，窮窘畢露，面毀敗而色黑的黴黧窶貧女子，不過是愛情星球的遺孤。良人返巢，吾道有孤；天使歸鄉，獨留遺恨。⁴⁰

這些成功地拉近作者與最大多數中產讀者的感情共鳴，同時也拉開了鍾文音與其他有志邁向高層文化的作家們的差距。

統觀鍾文音的文學，最重要的是「重複」的故事；或者說，故事的一再重複。J. Hillis Miller 曾經提出針對我們日常生活之所以一再地需要某些相同故事，做出某些解釋。他認為，假如我們需要故事來理解我們的實際經歷的含義，那麼我們就一再地需要相同的故事來鞏固這樣的理解。所以，「相同的故事」是維護文化基本意識形態最有力的方法。⁴¹ 在此我們不妨借用米勒的說法來解釋當代流行文化的一個重要特徵：「重複」（repetition）。我們可以說，通俗文學、流行文學本身就是以充滿內在娛

38 諸如此類的文字俯拾皆是：「你不要以為我們之間還有什麼，我見你只是因為顧及你的需要與情義！某已故情人說。很多時候，我們搞錯了戀人一路失速淡化成朋友時處在關係苟延殘喘階段最容易誤謬的感覺，以為還是可以成為什麼的掙扎者，彼此不捨的狀態和東西不同，在天秤上兩人所放的愛之事體常常是等重卻不等義。你秤付出，他秤獲得；你秤愛情，他秤慾望；你秤心意，他秤形式；你秤獨特，他秤平淡；你秤過程，他秤結局。當然你也可能成為他，隨著愛情對象所激起的深淺角色互換。」（鍾文音，《在河左岸》，頁143）

39 同註35，頁100。

40 鍾文音，《愛別離》（台北：大田出版公司，2004.03），頁137。

41 J. Hillis Miller, "Narrative", *Critical Term and Literary Study*. Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin ed., (Chicago: Chicago University Press, 1990.) p.70.

樂性的重複節奏來鞏固常規意識形態（形塑讀者閱讀經驗與慣性）的「相同的故事」。「重複」在鍾文音的創作模式裡以一種更不加掩飾的明顯方式給表現出來。即使在要求故事敘述以及鋪陳延展的小說文類——長篇體裁，也是如此。例如，《愛別離》以將近24萬字的長篇鉅構圍繞著一個家庭（丈夫、妻子、兒子、女兒）以及丈夫的情人，審視五種生命的切片，摹寫「五個移動者的生命祭文」。而事實上，這些都可以視為是「我」的各種身分展演來觀看。卷一裡的五個角色基本上是立在他們所處的生活原地的迴旋，到了卷二，作者讓她的人物各自做一次「出走」，在不同的地點／地理空間（恆河、熱帶島嶼、沙漠、流沙溼地、地中海）一再重複相同的情節模式。因此，總括全文、統合上下兩卷共計10個篇章，其實不外乎是一個「我」的幻化。一個篇章敷衍成10個，然而表面的增衍卻沒有相對在實質內涵上的深厚。

如果說《愛別離》在形式與內容上就是「重複」的最好例子，那麼《豔歌行》就更是「重複」的極至了。《愛別離》的基本結構與風格在《豔歌行》裡被延續著。篇幅將近五百頁的《豔歌行》以大都會男女的青春肉身捕捉台北慾望城市裡最繁榮虛華、也是最頹敗荒涼的風景。整個文本的表現，基本上已經囊括在黃錦樹所下的評語裡面：

它的故事發展不會讓你問「後來怎麼樣？」……它的細節好像是雨季後，大地隨意湧泉；破布子樹椿抽芽，蔓澤蘭擴散。原以為它可以結束了，它又長出來好些大同小異的枝芽藤蔓。⁴²

書中許許多多細節，不過是重複來重複去的相似的通俗劇，重複的列舉而已。讀來讀去，沒看到必要的剪裁功夫，及小說本身的技術。……平心而論，此書有些不錯的片斷，當作短篇或極短篇也許好些。⁴³

42 黃錦樹，〈浪女吟——評鍾文音《豔歌行》〉，《文訊》257期（2007.03），頁118。

43 同註42，頁119。

故事淡薄、事件飄渺，徒有一堆心緒（像是看見光線投射下的浮塵，卻看不到牆壁和傢具）。偏偏這些心緒，可能就是鍾文音擁有一定的讀者群的要因。

另外，截至目前為止，也有研究者對於鍾文音的創作形式、技巧給予高度評價。例如：以物件、影像的「點狀」敘述替代事件發展的「線性」或者以女性、個人為視角的家族史書寫等等，用這些觀點來突顯鍾文音文本裡的後現代、解構甚至後殖民特色。必須提醒的是，即使書寫形式有別於傳統寫實主義小說的表現形式，也不應該就把它直接等於是「後現代」，固然以空間、物件、女性的敘述方式有別於過去以時間、事件和男性中心為主的史觀，但這樣的作法並不就意味著「解構」的功效。究竟形式本身有沒有進步以及前衛的開創性，內容與主題意識的成功搭配是不能忽略的。再者，鍾文音意圖透過一段段的女性性史取代正史，以期串聯出20年來的島嶼變遷，這種駕馭大河小說的歷史觀照面也流於薄弱。⁴⁴九〇年代文化場域裡盛行的「小論述」、「邊緣思考」以及「差異邏輯」，連帶刺激著小說創作界也興起側寫歷史的風氣以及一些形式上的戲耍，早已是屢見不鮮的事。文本到底後不後現代？可能還需要再討論。

作家對美學位置的選擇受到個人特有習性的影響。構成每位創作者特有習性的因素，不只包括個人所屬的意識型態社群，也和個人藝術啟蒙的師承、在文化場域裡的生涯軌跡有關。因此鍾文音的小說藝術表現，我認為不應該完全忽略創作者在過去曾經身為新聞從業員的書寫慣習。而這也有可能是鍾文音的寫作特別容易在小說和散文這兩種文類間轉換，並且形塑她個人鮮明的敘述風格的原因。儘管，我們不難察覺九〇年代以後小說與散文這兩類文體相互流動的現象，但是我還是認為鍾文音對文體特性在一開始就沒有太清楚的自覺與規範。比起其他從事嚴肅創作的作家，她的作品更像在經營一套自我生活風格的品牌。在這裡，我們不妨再將蔡素芬與鍾文音這兩位作

44 范銘如，〈又一代風月寶鑑〉，《中國時報》開卷周報，2006.11.18；黃錦樹，〈浪女吟——評鍾文音《豔歌行》〉，《文訊》257期，頁118-119。

家如何界定場域內的秩序和她企圖取代的位置，稍微區分一下。蔡素芬的文學習性裡有著對於「文學傳統」的信仰和堅持，她的文學身分與一般作家沒有太大差異。相形之下，從鍾文音的整個學養、經歷以及文學活動的整體表現來觀察，她比較像是在經營一套「自我生活風格」。如果說，作家是透過文本是希望讀者來認識、了解他／她的文學觀，那麼鍾文音則是希望讀者透過她的文本（包括她的繪畫與攝影）看到作家本人。這是鍾文音在場域裡攫取位置的策略之一。再者，鍾文音跟蔡素芬最大的不同點，在於她對場域內最流行的概念符碼有著高度的敏感，並且很快地轉換到文本裡的修辭。《愛別離》和《豔歌行》這兩部長篇明顯從朱天心、朱天文的作品（尤其是《荒人手記》）裡借用不少靈感。包括圍繞著個人身分與情慾的敘述主軸並且裝飾性地向外觸碰一些政治現實素材，甚至敘述語氣、詞彙、句構的以及各種足以補彩添色的時代通俗元素：

也許她正在某個樓層試用著新進口的芬多精跑步機，邊跑步邊聞著森林之氣然後不久又是一篇超短文現身，寫著她的芬多精心情芳香語錄，訴說著美好生活的回歸自我與內在分享。而其實我知道她在跑步機的腦中想著無非是那件洋裝那個手提包或者那雙鞋。⁴⁵

女族倉皇。你記得車站那口亞米茄大鐘，你穿油漆白窄卡其裙爬克難坡，有人呼叫你：安東尼呼叫小甜甜，控巴拉褲呼叫黑玫瑰。…時光斷裂，記憶闕翦。日日長，樂未央。台北公子，風月狎妓，蓄妓自污。台北女子，欲仙欲死，臨別一炮，此去江湖。⁴⁶

本文在此與其指出鍾文音作品對朱家姐妹的模仿，不如提醒讀者注意是類敘述方式的文化資本，屬於風格學、語意學上的文化資本在九〇年代台灣文學場域裡的影響力。這種明顯從朱家姐妹帶起的敘述方式、風格還有魅力，它在某一段時間裡有效地主導讀者的鑑賞品味。另外，不要說當代文壇新人招

45 同註40，頁24。

46 鍾文音，《豔歌行》（台北：大田出版公司，2006.11），頁19。

架不住，就連蘇偉貞、駱以軍等人也很難不受誘惑。可惜的是，例如朱天文在《世紀末的華麗》裡的原創性：巧妙融合前衛與通俗的特色以達至「正統優雅」和「一般俚俗」的持續衝突效果，⁴⁷在鍾文音的這兩部長篇裡絕對是消滅許多。

鍾文音作品裡匯集了許多可以雅俗共賞的元素，這個特性讓她的作品可以大小通吃。對讀者來說有著許多新奇新鮮的閱讀趣味，對研究者而言亦不無提供主題分析的貢獻。正如2005年吳三連文學獎將獎項頒給了鍾文音，在《豔歌行》的首頁登載評審委員對鍾文音文學成就的評語：「土地、家族、性別、情慾、異文化、生命的安頓，是她關懷的側重面以及觀想的立足點。」上述這些「她關懷的側重面」，大概已經囊括了九〇年代文學流行議題的七、八成之多。從八〇年代末《今生緣》、《泥河》、《迷園》、《香港三部曲》、《行道天涯》〈古都〉、《自傳の小説》、《海神家族》等等，女性與國族、家族、歷史辯証的敘事文本所在多有，其中亦不乏具有時代象徵意義者。2006年《豔歌行》再端出這樣一道可預期的菜式，對一位關注女性主義文學的研究者來說，我衷心期待能夠看到更誠摯且精緻的作品出現。另外，鍾文音在散文文類的經營以及成果，一系列的「旅行書寫」也再次呼應21世紀全球化風潮裡的深度旅遊與精緻閱讀要求。鍾文音的散文不僅密切接續著九〇年代台灣散文的各種潮流（散文的知性化，很有「類精英」的味道），在情調上更將三毛的文學做了有效的承續。散文向來比小說要來的「真實」許多，但是鍾文音的散文裡即使是據實以告，篇篇都有浪漫綺麗的情景，更多是想像的滿足（有相同經驗的讀者，可輸通相似的心情；未曾經驗者，有另一種替代性的想像愉悅）。因此，鍾文音散文裡的知性化傾向，讀者若以感性悟之，亦不乏心得。再者，諸如文字、風格等等內在的藝術形式亦然，例如散文《寫給你的日記》便有長達數頁關於哲學思考的探

47 張誦聖，〈朱天文與台灣文化及文學的新動向〉，《文學場域的變遷——當代台灣小說論》，頁100-101。

問。⁴⁸《情人的城市》暢談女性主體的種種困境、掙扎、蛻變以及揮灑。其中提到：

英國作家維吉尼亞·吳爾芙說，身為女人，她沒有國家。但我想身為女人，她卻有個母親。她的國土，是她的母親。女人和母親的關係絕對遠勝於子民之於國家。⁴⁹

諸如此類像是在文字表面上玩花樣而文意卻含糊不清的曖昧語句。究竟，「她的國土，是她的母親」這句話意指「母親就是她的國土」？還是「視國土為母親」？前後句的意思會造成很大的落差，尤其如果解讀成是後者的話，無異又是回到女性與國家的緊密聯結關係，並且與吳爾芙的意思恰恰背道而馳。

九〇年代的台灣社會與文化環境已脫離早前威權時代的種種囿限和箝制，大量的、外來的知識性產品快速在本地文化場域裡流通。文化媒體人、文學與藝術創作者積極參與並且撤除原屬菁英文化領域內的知識壁壘與位階，並且培養、創造所謂的當代閱眾，使得九〇年代的文化閱聽人能夠以新的感悟方式去接受新的藝術產品和體驗。從鍾文音的文學歷程，我們看到她對時下場域變化的反應：對種種新潮觀念、時髦事物急於捕捉；縱使創作題材稍有涉及歷史、政治層面，也極容易作為一種個人感性的關照（例如《昨日重現》裡處理三叔公的方式）。這些一一回應了台灣當代文學場域裡的美學表徵與外部文化生產的互動關係。

三、小結

這篇研究嘗試借用布迪厄對於文化生產的分析框架，來說明當代文學場域裡小說的細部分層與區隔。這個研究的前提是，如果我們從朱天心、平路、李昂、張大春等人在九〇年代的文學表現裡看到作家再往高層文化邁進

48 鍾文音，《美麗的苦痛》（台北：大田出版公司，2004.10），頁71-5。

49 鍾文音，《寫給你的日記》（台北：大田出版公司，2005），頁252。

的企圖；那麼場域裡因此相對得以騰空出來的空間與位置，便可能有其他的作家遞進或者填補。而在本研究裡，我正是以蔡素芬、鍾文音兩位創作者為典型代表之一，來描述並且分析這個現象。這樣的觀察，除了就兩位小說家對自身創作的定位以及文本的藝術成就來判斷，更因為牽涉到場域裡其他的位置變動而愈顯複雜。因此，即便是同樣被歸類在嚴肅文學創作的範疇裡，具有抗拒意味的前衛藝術也常面臨快速消失或是質變的問題，其中包括不同層級間的流通與模仿。這是台灣當代文學發展的明顯現象，它提醒我們需要重新調整對於當代文學研究的一些基本態度。



參考資料

一、專書

- 呂正惠，《戰後台灣文學經驗》（台北：新地出版社，1992.12）。
- 林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》（台北：時報文化出版企業公司，1994.09）。
- 范銘如，《像一盒巧克力——當代文學文化評論》（台北：印刻出版公司，2005.10）。
- 張誦聖，《文學場域的變遷——當代台灣小說論》（台北：聯合文學出版社，2001.06）。
- 陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅合著，《台灣小說史論》（台北：麥田出版公司，2007.03）。
- 黃錦樹，《謊言的技術與真理的技藝——當代中文小說論集》（台北：麥田出版公司，2003.01）。
- 謝臥龍編，《知識型構中性別與權力的思想與辯證》（台北：唐山出版社，2004.06）。
- 蔡素芬，《鹽田兒女》（台北：聯經出版事業公司，1994.05）。
- ，《姐妹書》（台北：聯合文學出版社，1996.11）。
- ，《橄欖樹》（台北：聯經出版事業公司，1998.04）。
- ，《台北車站》（台北：聯經出版事業公司，2000.05）。
- 鍾文音，《女島紀行》（台北：探索文化事業公司，1998.11）。
- ，《從今而後》（台北：大田出版公司，2000.04）。
- ，《昨日重現》（台北：大田出版公司，2001.02）。
- ，《在河左岸》（台北：大田出版公司，2003.01）。
- ，《情人的城市》（台北：玉山社出版公司，2003.08）。
- ，《愛別離》（台北：大田出版公司，2004.03）。
- ，《美麗的苦痛》（台北：大田出版公司，2004.10）。
- ，《寫給你的日記》（台北：大田出版公司，2005）。
- ，《豔歌行》（台北：大田出版公司，2006.11）。
- Chang, Yvonne Sung-sheng, *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*, (New York: Columbia UP, 2004).
- Hazard Adams 著，傅士珍譯，《西方文學理論四講》（*Four Lectures on the History of*

Criticism and Theory in the West) 》(台北:洪範書店,2000.06)。

Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin ed., *Critical Term and Literary Study*. (Chicago: Chicago UP.,1990)

Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. (Cambridge, Mass.: Harvard UP.,1984)

——, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Randal Johnson edited, (Cambridge: Polity Press.,1993)

——, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. trans. Susan Emanuel. Stanford: Stanford UP.,1996)

二、論文

林芳玫,〈雅俗之分與象徵性權力鬥爭——由文學生產與消費結構的改變談知識分子的定位〉,《台灣社會研究季刊》16期(1994.03),頁55-78。

黃錦樹,〈浪女吟——評鍾文音《豔歌行》〉,《文訊》257期(2007.03),頁118-119。

廖炳惠,〈文學獎與文學創作〉,《文訊》218期(2003.12),頁55-56。

劉乃慈,〈九〇年代台灣小說與「類菁英」文化趨向〉,《台灣文學學報》11期(2007.12),頁51-74。

三、報紙文章

范銘如,〈又一代風月寶鑑〉,《中國時報》開卷周報,2006.11.18。