

戰時台灣文壇：「世界文學體系」的 一個案例研究

張誦聖

德州大學奧斯汀校區亞洲研究學系、比較文學研究所教授

中文摘要

近年來，不少學者試圖發展出一套不具排他性的分析架構來重新討論「世界文學」。然而，雖然經過了後殖民主義和多元文化論述的洗禮，在實踐的層面來說，東亞地區現代文學受重視的程度，至今仍然無法與曾經直接受到西方殖民統治的地區所產生的作品——諸如英語語系、法語語系的「新興文學」——相提並論。一個重要原因是：我們缺少將東亞地區視為一個整體、辨認並釐清具有區域性共同特質的文學發展動力、流通路徑、和演化模式的系統性綜合考察。本文由「體制」的角度出發，來檢視戰時台灣文學場域的重構和一些關鍵性美學議題，目的是想進一步歸納出與強勢西方文化發生碰撞之後的現代東亞社會裡經常出現的幾種文學發展模態。此篇案例研究所討論的內容包括：受外力影響重新組構的文學場域；強制性的場域疆界重劃及其效應；具有競爭關係的「美學位置」的形成；受西方影響而凝聚於「藝術自主性」信念的美學群體；片段交叉的多重美學譜系；非常時期的「情感結構」與文學參與者的應對策略。

關鍵詞：世界文學體系，戰時台灣文壇，文學場域重構，藝術自主性，呂赫若
日記

Literary Field in Wartime Taiwan: A Case Study of the Literary World System

Chang, Sung-sheng

Professor,

Department of Asian Studies Program in Comparative Literature,

The University of Texas at Austin

Abstract

In recent years, many scholars have tried to develop a set of nonexclusivist frameworks to re-discuss “world literature”. Despite the pervasive impact of post-colonialist and multiculturalist discourses, however, the attention paid to modern literatures from the East Asian region pales in comparison to studies of the Anglophone and Francophone literatures produced in former Western colonies. This is caused, in my view, not only by a knowledge deficit, in terms of empirical facts, but also by a lack of systematic examination of the distinctive dynamics, internal cross-currents, and shared patterns of modern literary development within the region. A sociologically oriented approach promises to fruitfully address this issue. This article treats the development of the literary field in wartime Taiwan as a case study. It examines some key aesthetic issues related to the restructuring of the literary field during the first few years of the 1940s, with the ultimate goal of identifying some commonly seen modalities of literary developments in modern East Asian societies. For instance, as latecomers to the modern world, these societies are frequently subject to political interventions resulting in paradigmatic shifts in

cultural production, including drastic restructuring of the literary field through a new set of principles of inclusion and exclusion. Rather than focusing on violence against arbitrarily excluded literary agents, it is time to also more systematically investigate the structural forces that enable cultural production in the new period. Also, the field, restructured by extrinsically and arbitrarily motivated forces, nonetheless assumes structural qualities essential to its normative model, and as a result the political power dynamics are mediated by aesthetic positions, albeit emphatically in a sociohistorically inflected manner. Moreover, the competing aesthetic positions within the field inevitably register influences from literary models of the hegemonic West, and therefore it is imperative for scholars to carefully trace the multilayered genealogies of these positions. Another notable feature deserving attention is that, as a majority of East Asian cultural fields in reality enjoy a rather low degree of autonomy, their participants must deploy different kinds of coping strategies to fend off immediate pressures, and as a result develop certain types of habitus. The situation becomes even more strained when society enters a state of emergency, and even a minimum degree of cultural normalcy can no longer be maintained.

Key words: the literary world system, literary field in wartime Taiwan, restructuring of the literary field, artistic autonomy, diary of Lu Heruo

戰時台灣文壇：「世界文學體系」的 一個案例研究*

...我在閱讀同行文學史論著時，清晰地體悟到，西方文學形式和不同地域的在地現實相遇時，不僅會產生結構上的折衷變化——這是毫無例外的——而那些變化本身也是形貌各殊的。在某些時刻，尤其是在十九世紀下半葉的亞洲，它顯得相當不穩定...

——法蘭克·莫瑞提，《遠距閱讀》¹

一、「世界文學」中的東亞分支

近年來，不少學者試圖發展出一套不具排他性的分析架構來討論世界文學，其中最引人矚目的，是法蘭克·莫瑞提（Franco Moretti）和巴斯噶·卡薩諾娃（Pascale Casanova）所採用的「世界體系」（world-system）框架。顯然，對卡薩諾娃來說，只有像諾貝爾獎得主川端康成和高行健等極少數東亞作家才有資格被納入文學的「國際市場」。自然，這個看法也能自圓其說：前提是必須接受她的預設，亦即，有一套放諸四海而皆準的現代世界文學「格林威治標準」，是「所有競爭者都無條件認可的一個絕對參考值」²。與卡薩諾娃不同，莫瑞提沒有貿然輕忽那些「非中心地區」的作家們。他追溯「小說」（the novel）這個現代歐洲

* 本文大體譯自筆者2016年出版於牛津大學一本選輯中的英文著作：Sung-sheng Yvonne Chang, “Wartime Taiwan: Epitome of an East Asian Modality of the Modern Literary Institution,” in *Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, eds. Carlos Rojas & Andrea Bachner (Oxford: Oxford University Press, 2016), pp. 417-439。由於該選輯主編強調開創性的理論探討，因此本文企圖進行一些較為宏觀的勾勒。但誠如一位評審所言，其中不少論點未能藉由實質性例證或具體分析來充分開展，實為不可否認的缺憾。

在此由衷感謝兩位匿名評審對筆者理論嘗試的肯定，並在篇幅允許的範圍內盡量切實地回應他們提出的寶貴修改意見。

¹ Moretti, Franco, *Distant Reading* (London: Verso, 2013), p. 54.

² Casanova, Pascale, *The World Republic of Letters*, trans. M. B. DeBevoise (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004), p. 87.

文學形式在全球擴散的軌跡，作出這樣的觀察：這個過程中所出現的文學邂逅，本質上可被理解為「西方（通常是法國或英國）形式影響」與「在地現實素材」之間的一種妥協性互動³。如果說亞洲地區在十九世紀後期吸納西方形式的最初階段顯得格外「不穩定」，原因是不難推知的：首先，這些形式抵達亞洲的時間較別處為晚；其次，亞洲和西方這兩個大型文明區塊之間的差異甚鉅；最後，彼時的在地前現代美學傳統實力猶存，與這些西方形式產生激烈競爭關係。

然而過了這個初始階段，東亞不同角落的知識分子自發性地展開了一系列「高層文化追求」（“high culture quest”），積極吸納諸如現代國家、資本主義、全民教育、憲政司法等各式各樣的現代性體制——其中包括了「文學」這個概念範疇。本文便是由體制的角度出發，從彼得·柏格（Peter Bürger）將美學認知和創作實踐視為整個社會體系一個分支的「文藝體制觀」（the institution of art）、及比埃爾·布迪厄（Pierre Bourdieu）對「文化生產場域」（the field of cultural production）的描述裡汲取理論資源，來試圖檢視東亞地區與強勢西方文化發生碰撞之後所發展出的一些特有文學現象⁴。

過去二、三十年來，後殖民主義和多元文化論述對於與「歐洲中心論」掛鉤的普世性文學觀、放諸四海而皆準的審鑑標準等觀念預設，提出了強有力的匡正與糾訓。這類批判不僅早已被廣泛接受，並同時被賦予了政治正確的光環。今天我們再談世界文學，勢必需要擴大範圍，將「非西方」地區文學一視同仁地納入考量，作為鍛造共通理論的素材。然而從實踐層面來說，這類努力的進展速度與成效卻相當地不均衡。東亞地區現代文學受重視的程度，顯然無法與曾經直接受到西方殖民統治的地區所產生的作品——諸如英語語系（Anglophone）、法語語系（Francophone）「新興文學」之類——相提並論⁵。追根究柢，除了以

³ 同註 1，p. 50.

⁴ 見 Bürger, Peter, *Theory of the Avant-garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984); Bürger, Peter & Christa Bürger, *The Institutions of Art* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1992); Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (New York: Columbia University Press, 1993).

⁵ 據筆者觀察，上世紀九〇年代後期以來，美國各大學英語系和法語系積極徵聘專攻 Anglophone 或 Francophone 文學的學者任教，對此類新興文學研究的實質貢獻，至今顯著可見。此處所以將東亞現代文學和前西方殖民地文學相比，毋寧是因為兩者皆為西方帝國擴張時代所產生的「衍生型」文學。

西方語言所呈現的東亞文學史料和作品在量的累積上明顯不足之外，另一個重要原因是：我們缺少將東亞地區視為一個整體、辨認並釐清具有區域性共同特質的文學發展動力、流通路徑和演化模式的系統性綜合考察。採用受社會學啟發的結構性研究方式，我認為，對於彌補這個重大缺漏將會有極大的助益。毋庸諱言，現代東亞文學範圍無比浩大，並且牽涉到區域內部不同語言文化傳統，上述目標誠然並非一蹴可幾。本文所從事的，僅僅是對這個結構性研究方式的一些初步探討，企望能為這類綜合性考察提出一個較有系統的分析架構。

或許有必要先描述一下現代文學體制在東亞地著陸時的大環境特徵。首先，在東亞地區興起的「現代」文學潮流無可避免地具有極大程度的「衍生性」。從時間點來說，它與崛起於歐美地區的「現代主義」高度重合；而後者則是彼得·柏格所關注的、「資產階級文藝體制」(bourgeois institution of art) 演化到晚期的一個反彈期。這兩個幾乎同時發生、各自涵蓋了幅員廣袤的大型文明板塊的文學運動之間，有著緊密的內在聯繫。它們的歧異之處不言自明：前者是一個受外力啟發的衍生現象，正積極地將後者歷經數百年所發展成熟的若干文學概念奉為圭臬，進行吸納整合；而後者此刻卻正好抵達了一個對文學形式本身萌生出自覺意識的轉折點，充分表現於現代主義既勇於僭越常軌、又高度向內深掘的特性之中。

第二個特徵也與時間進程有關。東亞地區是在已然登上世界舞台之後，才別無選擇地在個別社會的本土環境中建構現代文學體制，因此，除了高度壓縮的時間表之外，其發展過程還屢屢受到外在環境的干擾。被帝國主義和殖民強權雙重力量強行推上現代舞台的東亞社會，在相對短促的歷史時段內所經歷的戰爭、革命、和政權更替，牽動著這些社會裡文化場域的統御規則，往往使其突兀地大幅轉向。沒有比二十世紀中葉發生於東亞的政治劇變更能突顯這種徹底改寫文學規則的無邊威力了。最為極端的案例當屬中國大陸和北韓，依據社會主義藍圖，由上而下進行文化體制重組與典範改造。而在所謂的自由陣營裡，戰後日本、南韓、台灣的新政權，一方面延續資本主義文化生產模式，另一方面卻致力於否定、改寫戰前某些核心的主導文化敘事和相關的美學認知。除了二十世紀中葉涵蓋全球的大幅動盪之外，東亞地區內部的歷史事件——如中日戰爭、日本殖民地的皇民化運動、戰後聯軍對日本的占領、中國文化大革命、

台灣戒嚴、香港歸還中國等等——都對個別社會的文學體制演化軌跡產生了全盤性、決定性的影響。

本文提出的方法與大多數既有研究不同之處，是在「見樹」和「見林」之間選擇後者，作為主要的切入視角；也就是說，試圖將討論的焦點從「產品」移向「過程」，從「孤立的個別事件」移向「共通的演化模式」，從「單一國家文學的特徵」移向「不同東亞社會現代文學發展過程之間所展現的結構性類似」。倘若我們像卡薩諾娃那樣，以個別作家所達到的藝術高度做為探討地區文學的門檻標準，而不以其集體過程為審查對象，那麼就很難避免一個常見的謬誤：在所謂的「普世」標準下觀看東亞地區的文學參與者，並一再地發現他們有所不足。本篇論文對戰時台灣文學場域的重構和相關的美學議題的討論，便是通過個案分析的方式，來透視世界文學體系中「新進會員」的若干典型遭遇。比如說，這些遲到者更為頻繁地經歷了由政治引發的文化生產方向逆轉；特別是新的「入場／出場」機制——以及它背後的整套指導原則——所引發的文學場域結構性重整。過去我們經常把焦點集中在那些被新秩序排除在外、甚至加以懲罰的文學參與者所遭遇到的暴力（包括象徵性暴力）與不公。此刻我們卻想對那些支撐新秩序運轉的結構性力量，作出更為系統性的探索和描述。更重要的，雖說新出現的文學場域是歷史外力強制性介入的產物，它卻無可避免地具備某些受到現代文學體制所規範的結構性特質。由此之故，充斥與於場域中的政治動能，儘管必然會隨著社會歷史的需求而屈音轉調，卻仍須藉由美學位置的中介而發揮作用。再者，無可諱言的是，百年來競逐於現代東亞文學場域中的美學位置，多數銘刻了強勢西方文學楷模的規範性印記，因此研究者有責任仔細追索它們背後重層交疊的譜系根源。另一個值得重視的特徵是，比例上來說，現代東亞文化場域多半享有較低的自主性，因此個別文化參與者必須運用各種不同的應對策略，來抵制壓力，久而久之，塑造出某些特定的集體宿習。這個不堪的現實，在社會進入非常時期、連最起碼的文化規範都無法維繫之際，就更加易於浮出表面。

我們欣見新一波的「世界文學」論述有如下的認知：過去一百五十年間東亞地區實際參與了萌發於西方的「現代文學」向全球蔓延的過程。然而，在實際操作上，只有更為系統性地檢視這個席捲過程在東亞地區所展現的確切形

貌，才能為一個真正「非排他性」的世界文學研究奠下基礎。本文試圖以戰時台灣文壇的一些現象為例，來初步論證、圖示上文所描述的幾個共相和通則。一則希望能在某種程度上呼應筆者過去針對戒嚴時期台灣文學場域的一些觀察，一則希望提供有心從事東亞地區內部比較文學者一個方法學上的參考。未來努力推廣的遠程目標是：希望透過對於現代東亞文學史中不同時段的個案研究，更為清晰地描繪出這個地區過去一個世紀裡的在地文學體制所呈現的特殊模態。如此，我們或許可以證實莫瑞提所觀察到的「結構上的折衷變化」，不僅適用於文學形式，而是更廣泛地覆蓋了文學生產的不同面向。

二、晚近「新本土主義」論述的興起

進入後冷戰時代，大多數東亞社會裡的文化生產和消費模式愈來愈趨近於先進資本主義社會。耐人尋味的是，近年來我們目睹了三個華人社會（中國大陸、台灣、香港）裡的知識菁英——特別是以前衛自許的知識分子——不約而同地做出了一個修正主義式的轉向，高姿態呼籲大家重新覓回當地歷史中一段「黑暗時代」的文化遺產⁶。在中國大陸，「新左」重新檢視毛澤東時代的社會主義文化生產模式，而台灣、香港的知識分子則頻繁引述日本和英國殖民時期所孕育的文化型構。對於文學史研究者來說，最饒具興味的是，姑不論這些聲音背後的政治訴求是怎樣的南轅北轍，甚至背道而馳，它們試圖召喚的那個過往年代中，人們都曾經為了建立一個紮根本土的現代文學體制而付出了偌大的努力；儘管這些努力後來遭到了中輟的命運（甚至被遺忘或否定）。

在某種程度上，這個「新本土主義」的思路代表了本世紀初浮現的一種意識型態風景，是「新自由主義全球化」——特別是它所滋養的商業性主流文化大潮——所激發的反挫力。再者，過去三十年來盛行的後殖民主義論述為學者們提供了有力的表述模式及評議語彙，讓他們得以重新肯定那些長期陷於不公平棋局中的在地文學參與者的主體位置。最後，這股強勁的本土驅力不啻反映

⁶ 值得一提的是，這些論述和戰後右翼以「通敵」或是左翼以軍事主義為對象的檢討有本質上的不同。

出一種方興未艾的社會焦慮，來自於集體意識中出現的一個新的「他者」：對中國大陸來說，是美國；對於台灣和香港，則是日益強大的中國。然而，身為文學史研究者，我們至感關切的卻是個不同的問題：對一個長期以來被視為「非常態」(或畸形)的文學史段落的「平反」，為何在此時扮演了如此關鍵的角色？

對於這個問題，我的個人理解是：那段不幸夭折的在地文學體制演化，雖則未竟其功，卻見證了在地性「現代性文化」的一度存在，是足以激發吾人如下的信念：倘若處於有利條件之下，這個在地性現代文學未必沒有進一步發展茁壯的可能性⁷。這種思路顯然呼應著長久以來一個重量級時代課題——東西文化論辯（例如華人社會不同版本的「西化論戰」，和日本知識界揭櫫的「現代性超克」）。對於現代世界的遲到者來說，除了從西方輸入的範式汲取資源來打造本土現代性體制之外，並沒有太多其他的選擇。但正如羅馬神祇詹納斯所喻示的，這個過程同時擁有正反兩面，充滿張力。對於先進社會文明成果的摹倣，必然糾纏著對帝國主義和殖民宰制（未見得是心甘情願）的臣服姿態。這也正是前面提到的新本土主義論述和本文所共享的知識背景。不過本文特別要強調的一點是，被東亞社會當作一種現代社會體制輸入的「文學」這個知識範疇，從本質上來說就銘刻了現代社會向更大程度的區隔化、分殊化、專業化不斷趨近的印記。若想切實掌握「現代文學」在東亞社會裡的生存模態，必須進行更加細緻而精確的分析，努力避免「將文學場域與整體社會一般權力場域等同論之」這個常見的謬誤。因此，我們的結論和台灣過去二十多年間出現的新本土論述之間有呼應，也有分歧。這些論著對殖民時期的最後幾年（即太平洋戰爭期間）的不同詮釋角度為本文的討論提供了極佳的著力點。本文主要參照的代表性學者包括陳培豐、藤井省三、吳叡人、柳書琴、周婉窈和垂水千惠。討論的目的並非針對這幾位學者的論述作出評議，而是試圖藉由高度選擇性的對話，勾勒出一個文學專業的方法學，有效突顯「文學」作為「現代性體制」先天具有的規範性面向，進而說明戰時台灣文壇如何具體而微地展示了「現代文

⁷ 長遠說來，無特殊情況下，假以時日，所有的輸入文化終將融入本土。然而就近世較遲進入現代性的地區來說，不得不在相對不利的情況下吸納、植入已由強勢西方文化長期打造成熟的種種現代體制，而其發展過程往往過於短促，並缺乏穩定性。

學體制」在東亞落地生根經常出現的一些基本模態。我們同時相信，將文學體制的特殊運作與大環境中一般性文化現象作出區分，並充分了解它的內在面向，不僅是理論化現代東亞文學研究的必要的步驟，也可能會對環繞著「新本土主義」的一些輾轉議題有所釐清。

台灣學者重新審視戰時台灣文化的論著，儘管研究對象和理論架構不同，卻多半蘊含了兩個類似的題旨。其一，為台灣人在日本殖民統治下所展示的主體能動性（不論是以個別或群體的形式）提出佐證。長時期的殖民統治大多以懷柔的形式，透過對主導文化的操縱來經營運作，必要情況下則不加掩飾地採用強制高壓的手段；「真偽之辨」是探索的重點，旨在辨別明被殖民者在外在壓力下是否仍能保持真實的自我。其二，進一步闡述「近代文明」這個在殖民論述中占有中心位置的議題在台灣歷史脈絡中的意涵：或是著眼於台灣人民對於由日本人所仲介的現代化進程所持的主觀態度；或旨在衡量客觀標準下殖民地台灣所實際達到的現代化情境。

在很大的意義上說，這些論述可以被視為承擔了原本應該在 1945 年後進行、卻因為國民黨的戰後統治而被推遲了的「去殖民」歷史清理工作。在將近四十年的戒嚴時期中，伴隨著官方對大中華中心主義的崇奉，是對台灣曾在日本統治下渡過五十年這個事實的拒絕正視，和對這段時期歷史知識的系統性壓抑。長期以來對日治時期集體記憶的表述在公領域裡受到禁制，官方推導的負面定論得到強化，進而使得個人在殖民時期的真實經驗也染上了可疑的色彩。故而第一項，重新審視台灣人主體能動性的題旨，在上述學術論著中明顯占有很大的比例。

另一方面，正如陳培豐在《「同化」的同床異夢：日治時期台灣的語言政策、近代化與認同》（2006）中所顯示的，第二項題旨亦即對「近代文明」之爭的挖掘，似乎更能觸及問題的核心⁸。陳著所檢視的一個重要現象是：殖民政府同化政策所許諾的前景，亦即「近代文明」的實現，得到大多數台灣本地人的熱烈支持（書中並頗具說服力地描繪了日本同化政策與西方殖民者不同之處）。本文的討論與此相應之處是：戰時活躍的台灣作家取道日本而獲取的源於西方的美

⁸ 參見陳培豐，《「同化」的同床異夢：日治時期台灣的語言政策、近代化與認同》（台北：麥田出版社，2006年）。

學資源，也在殖民者與被殖民者之間扮演了複雜的角色。與此同時，蜂起於文壇的論戰與派系爭鬥所反映的，主要是場域內不同位置之間的競逐；即便是出於對殖民秩序自覺性的反抗，也無可避免地受到（屬於「近代文明」體制的）文學場域內部運作邏輯的支配。下面便以呂赫若（1915-1950）寫於戰爭時期的日記為主要參照，試圖對這些複雜的情況做一些初步的描述。

三、戰時台灣文壇

（一）外力影響下被重新組構的文學場域

當代台灣文學研究者在上世紀九〇年代初才有機會進入「台灣文學」這個昔日有觸禁之虞的研究領域（這個範疇的標籤「台灣文學」在戒嚴時期因被視為有分離主義傾向而被刻意規避）。其中不少人對於 1941 到 1943 年間，在太平洋戰事方酣、政治動員正如火如荼般展開之際，文壇卻突然冒出一番現出前所未見的榮景這個現象，感到既詫異又好奇。短短數年裡，台灣文壇裡優秀作品相繼問世，評論者激烈交鋒，不同派系在公開或私下場合裡衝突不斷。更值得注意的，是凡此種種無不展現出相當程度的專業歷練和思辯能量。如果說一個濫觴於二〇年代中期的在地現代文學體制恰好在這幾年臻於成熟，或許不是誇張之詞。

我們由「皇民文學時期」這個常見的標題可以窺知，大多數處理這個時期文學的學者都把重心放在它敏感的政治意涵上。當時的台灣作家到底是出於自願與敵人（殖民者）合作，還是不得不屈從於強制性的戰時動員，成為這些論著探討的一個焦點。頗為不同的，是陳培豐在《「同化」的同床異夢》中的處理。這本傑出論著主要的研究對象是日治五十年間台灣人和殖民當局針對推行「國語」教育充滿張力的拉鋸協商，然而行文到四〇年代之際，作者相當突兀地從側重史料的討論方式一變而為把對文學作品的分析當作主要的論證依據。陳本人對此有所解釋：由於皇民化運動的加劇，文學之外的其他類型表述大多受到嚴格的審查壓制。換句話說，這裡所倚重的，是內在於文學作品的題旨不確定性、語言符號固有的多義性等特質。基於這種認知而做的「徵候式」文本解讀，目的在於揭示日

本同化政策實施到晚期的實際成效。比如說，殖民者語言和文化的諸多面向不僅滲入了這些作家以及台灣知識階層其他成員的日常生活，同時在使用的過程中往往被賦予了豐富的象徵意涵，因此具有作為認知參考指標的功能。

「徵候式」解讀誠然是聯繫文學與時代性的極佳途徑，本文的目的卻不在於此，而是試圖進一步探討此時超乎常理的文壇復甦在文學史上的意涵。最終目的是希望能從戰時台灣的文壇現象引申出一些可適用於東亞地區現代文學發展週期中其他類似案例的通則。現代東亞社會裡許多在劇烈政治變革後出現的新文學場域，儘管毫無疑問地具備了各種「非常態」的特質，它們的結構組織卻仍然呈現出一種擬象式的「常態」，反映出文學場域原型有力的規範性效應。因為這個緣故，外在於文學的權力動能不得不透過迂迴的途徑產生效應，而文學場域內部規則，特別是那些支配不同位置之間競逐活動的規則，仍然得以發揮仲裁與媒介的功能。即便說場域的常態是個假相，這個仲介過程卻是自然而被啟動的。這個事實在既有的新本土主義論述中所以經常被忽略，無非是由於這些論著原本無意將「文學」——以及它所賴以生存的場域及其內在規律——與整體社會之間作有意義的區分。

而本文論證的前提是，在「非常時期」參與文學活動的作家在從事創作、社交時所處的微觀環境，包括出版管道、人際網路、和審鑑機制等，在結構上其實與資本主義社會中的「常態」文學場域大體類似。然而需要細究的是，這個具有「自律」基因的場域型態和混亂時局下的大環境之間的扞格呈現了一些什麼樣可資類比的特徵。比如說，這類情況下的文學場域在什麼程度上仍然依循內在支配規律運作？而外在力量是怎樣經由這些規律的「折射」而展現效應的？

源於外部的肇因在短時間內引發文學場域內部結構的大幅度重組，這在東亞社會高度壓縮、危機重重的現代化進程中屢見不鮮。四〇年代初台灣文學場域的重組和發生在若干其他歷史轉折點（譬如 1949 年進入社會主義、又在八〇年代重返資產社會文化生產模式的中國大陸，或是內戰後國民黨政府撤退到台灣之際）的情況不無類似之處。研究者曾指出，四〇年代初台灣文化活動的恢復元氣，是日本戰時動員政策一個極具反諷意味的副產品。由於這個政策特別注重地方性文化生產，對其加碼投注資源，於是戲劇性地翻轉了 1937 年 2 月報紙漢文欄被禁以來創作量銳減、士氣受挫的台灣文壇氛圍。不多時，受到內部

結構性力量的驅動，這個非自然形成的文化場域漸漸發展出自己的一套生存機制。由於四〇年代的台灣承受了殖民統治與戰時動員兩個外力的雙重束縛，使得這個擬象式的常態性尤其具有觀察的價值。

無可否認的是，歷史事件的後續效應往往違背、甚至翻轉了當初主事者的初衷——我們在陳培豐對日本「同化」政策的研究裡可以看到不少具有啟發性的例子。譬如在台設立「國語」教育機構的伊澤修二（1851-1917），最初所設計的藍圖頗帶有理想主義的色彩，但是在其後五十年中屢遭修改，不斷變調；主要是受限於財政和其他實際因素，以及行政體系官員最大化殖民統治獲利潛能的企圖。即便如此，伊澤修二的藍圖仍然為後來的政策立下了一個參數，因為他將「語言民族主義」的意識型態摻入了他所籌設的體制之中，成為後來的繼任者不得不納入考量的一個結構性元素。我們也不難覺察出：在伊澤修二襲自於上田萬年（1867-1937）的歐洲版「語言民族主義」和侯德（Johann Gottfried Herder, 1744-1803）主張的地方文化主義之間，存在著緊密關連。而後者被認為對於日本 1940 年初的戰時動員政策有相當程度的指導作用。這個例子再次見證了東亞知識分子對西方高層文化的吸納充滿了曲折延綿、始料未及的後果。同時值得強調的，是體制所扮演的關鍵性角色。殖民政府為了配合翼戰政策而將象徵性及物質性資源一併注入了台灣島內的地方文化機構之中，因此而促發的一場文藝復甦，其重要性毋寧逸出了初始的政治動機。

有哪些結構性元素從一開始就內在於這個新出現的文化場域？這些元素對隨後興起的文學生態產生了怎樣的型塑作用？

（二）文學場域疆界的強制性重劃

用「現代文學體制的在地演化進程」這個框架來談論戰時台灣文壇與其他「非常態」文學現象的共有特質，那麼最顯著的莫非是緊隨著政治啟動的文化場域重組而來的，對場域成員的入場資格認定標準的重新制定。標準改訂的結果往往對昔日活躍的某些群體造成劇烈衝擊，或者將他們直接排除在外，或者迫使他們面對不利的新遊戲規則。在台灣，1937 年開始施行的單一語言（日語）

政策，重新制定了寫作者可以在文學場域中順利發展的起碼條件。彼時較為年長的世代，包括那些活躍於受五四啟發的白話文文學運動中的作家，發現他們擁有的文化資本更為澈底地貶值⁹。由於其他相關因素，曾是三〇年代台灣文學主力軍的左翼作家群也被邊緣化。而接受了完整日語教育的第二代殖民地台灣作家，以及在台日人作家（包括出生於台灣的「灣生」），成為擁有天然優勢的場內成員。無可諱言，由於日治時期的「同化」政策進展順利，此時日語正一如預期地在取代漢文、成為台灣文學創作唯一媒介的路途上邁進。這裡要突顯的，是戰時台灣文壇的重組如何讓這個過程產生了超乎常理的變調。

第二代殖民地台灣作家世代出生於 1905 到 1920 年之間，戰爭時期正好進入創作成熟期。呂赫若（1915-1950）是其中一位傑出的代表，他寫於 1942 到 1944 年之間的日記為我們提供了極其寶貴的資料¹⁰。這裡先簡述一下他的生平。

呂赫若出生於台灣中部的一個地主仕紳家庭，十五歲至二十歲之間就讀於台中師範學校，1940 年完成六年的小學任教義務後，負笈東京修習聲樂，並透過他的老師、著名音樂教育家長坂好子（1891-1970）的推薦，受聘於東京寶塚劇場演唱團。在戰時的東京維持一個六口之家的生計誠非易事，加以罹患肺疾，讓呂赫若終於決定帶著懷有身孕的妻子和四個兒女在 1942 年 5 月啟程返台。接下來的的三年間——直到 1944 年 12 月因美軍轟炸台北而全家搬至鄉下——呂赫若數度任職於公家機關，並且在聲樂演唱和積極參與文化活動的同時，全心投入寫作。陸續發表的小說作品在贏得同儕讚賞之餘，也受到幾位知名日本批評家的肯定。這時期呂赫若的日常生活和二十世紀中期麇居於世界各地都會中的藝術家群體應是大同小異，排滿了沙龍聚會、酒局飯局，談話內容圍繞著文壇動態和本身的創作——而作品發表的管道則往往是自己參與籌辦的同人雜誌。呂赫若回國後便加入作家張文環（1919-1978）——一位十年前由東京返台、活動力極強的文壇領軍人物——的社交圈，並很快成為張於 1941 年創辦的《台灣文學》雜誌的核心成員。

⁹ 由於母語多半是福佬話或客家話，而正式教育與公共場合必須使用日語，日治時期台灣知識階層書寫現代白話中文的條件頗受限制。而在書房（私塾）被大量取締之前受過傳統教育的仕紳階級子弟顯然更具備以白話中文創作的的能力。

¹⁰ 呂赫若著，鍾瑞芳譯，《呂赫若日記：（一九四二—一九四四年）中譯本》（台南：國家台灣文學館，2004 年）。

戰後台灣歸還給中華民國，在二二八事件前後的混亂年代中，呂赫若加入了共產黨地下組織，於1950年國府逮捕風聲中逃離台北，旋踵死於反抗基地鹿窟附近。呂赫若戰後白色恐怖受害者的身分在解嚴後廣被傳誦；然而對本文來說更為至關緊要的，是他僥倖保存下來、寫於戰爭時期的日記。這些日記寫於1942到1944年之間，恰好是台灣文學在殖民時代末期曇花一現的「黃金年代」¹¹。日記中所紀錄的呂赫若與文藝圈中各色人等互動的日常活動細節，以及他的私人想法和感受，為本文提供了再珍貴不過的研究材料。

根據呂赫若的日記，他回台後經常接觸的文化圈人士除了《台灣文學》雜誌的同人和贊助者（如張文環和王井泉，1905-1965）之外，也包括了其他作家（如巫永福；1913-2008；龍瑛宗，1911-1999；楊雲萍，1906-2000；楊達，1905-1985；和葉石濤 1925-2008），文學評論者（黃得時，1909-1999），畫家（李石樵，1908-1995；楊三郎，1907-1995），音樂家（呂泉生，1916-2008），劇場工作者（宋非我，1916-1992；林博秋，1920-1998），和其他行業的社會菁英（陳逸松，1907-1999；黃啟瑞，1910-1976；辜振甫，1917-2005）。這個名單中的成員幾乎全都來自同一年齡層（其中只有屬於對手陣營、日人作家西川滿（1908-1999）的愛將葉石濤年紀較輕，是個顯著的例外），而且多數有在日本求學的經驗。

呂赫若日記中出現的文藝界活躍人士跟藤井省三在〈「大東亞戰爭」時期的台灣皇民文學：讀書市場的成熟與台灣民族主義的形成〉中提到的台灣中產階級日文讀物消費者無疑屬於同一社會階層。根據藤井的論述，「台灣意識」的雛形正是在這個群體中萌發的¹²。這篇文章的立論精神和研究日本舊殖民地文學的先驅尾崎秀樹（1928-1999）所提的「抗議文學」模式顯然背道而馳¹³。這裡藤井援引班奈特·安德森和尤根·哈柏瑪斯的理論，將戰爭時期台灣閱讀日文雜誌的人口與成為後來台灣民族主義原型的「台灣意識」聯繫在一起。他認為

¹¹ 呂赫若過世後，在五〇年代白色恐怖的氛圍下，他的家人把他的手稿幾乎全部付之一炬，僅僅留下他這個時期的日記，據說是因為這裡有關他兒女生辰的紀錄。這些日記直到戒嚴後才出土，並於2000年初被譯成中文出版。

¹² 藤井省三著，張季琳譯，〈「大東亞戰爭」時期的台灣皇民文學：讀書市場的成熟與台灣民族主義的形成〉，《台灣文學這一百年》（台北：麥田出版，2003），頁45-79。

¹³ 尾崎秀樹出生於台灣，戰後被遣回日本。他六〇年代所撰有關日本舊殖民地文學的評論是戰後最早研究台灣殖民時期文學的著作。參見尾崎秀樹著，陸平舟譯，《舊殖民地文學的形容》（台北：人間出版社，2004）。

這個身分認同的主要基礎來自於他們對日文的掌握能力，並引述資料說明台灣人的日文識字率在 1941 年已經高達百分之五十七¹⁴。太平洋戰爭增加了台灣人與亞洲鄰國接觸的機會，而相較之下優越的語言能力讓台灣人發展出一個新的「自我／他者」的認知模式——這顯然也是超出了日本殖民者推行「國語」原初設計的一個歷史發展¹⁵。然而這也並非本文的主要關注點。本文想要指出的，是藤井在討論閱讀行為和集體身分認同的關係時，選擇不對文學場域和整體社會做觀念上的區分，因此錯失了探討日文成為壟斷性創作媒介如何影響當時台灣創作群體生態的契機，也因此無能顧及文化雜誌生產的一個重要整體背景。

從文學生產場域的角度來說，上述語言政策的關鍵性效應在於：強制性地重新劃定了它的邊界；對不同文學參與者群體的文化資本給予了新的估值。然而，除了顯而易見的負面影響——尤其是加諸於被排斥在外的作家群體的象徵性暴力——之外，我們也必須正視時它所開啟的新文化生態及其運作規律。一旦日文成了文學活動的通行貨幣，它便承當起「一視同仁」的功能。於是，一方面，儘管台灣知識階層的人數比在台日人多，後者卻擁有更大的文化和象徵資本。另一方面，即便在殖民地社會不平等的層級結構之下，文學賽事的參與者（至少在表面上）原則上受到同一套規則的制約，被賦予使用同類傳播管道的權利，並且在同一個認證系統中被審鑑評論。這使得殖民者和被殖民者文學群體間出現了更高层次的整合。從 1941 到 1943 年間文壇發生的一系列事件中，我們可以窺知派系結盟跨越種族界線的實際樣貌。

（三）文壇趨於成熟的徵兆：論戰與派系結盟

甫從日本歸台，張文環便加入了西川滿所主持的雜誌《文藝台灣》。由於不滿其浪漫主義風格的異國情調傾向，在 1941 年和灣生日人中山侑（1909-1959）一起脫離該雜誌，並創辦了《台灣文學》與之抗衡。1943 年第一屆台灣文化獎

¹⁴ 同註 12，頁 46。周婉窈認為這個數字值得商榷，有膨脹之嫌。儘管如此，藤井聲稱台灣日治時期的中產教育階層由於通曉日語因而擁有一種文化優越感也並非站不住腳。

¹⁵ 藤井所舉的例子中包括了太平洋戰爭中被徵召到大陸當翻譯的台灣人，因此這裡的「亞洲鄰居」明顯地也包括了中國人。

優勝名單發布後，台北帝大的文學教授工藤好美（1898-1992）發表了一篇評論文章，讚美張文環作品〈夜猿〉的寫實風格，並間接表達出他對參賽小說《南方移民村》——作者為工藤帝大同事濱田隼雄（1909-1973）——的不以為然之意¹⁶。這篇文章成了著名的「糞寫實主義」論戰的導火線。在論戰激烈的交鋒中，西川滿對張文環和呂赫若寫實主義風格的攻訐，以及楊達從普羅文學立場出發的有力反駁，至今已廣為人知。在《文藝台灣》和《台灣文學》兩個大體符合了日、台分野的對立陣營中卻有一個著名的例外：葉石濤在論辯第二回合中撰文呼應西川滿，對寫實主義加以撻伐¹⁷。

上節所描述的派系競爭、不同立場和理念的出現，無疑是文化場域進入成熟階段的徵兆，意味著場域中的美學位置數量增加、性質多元化。而另一類事件則更能顯示一個新的、具有相對自主性的文化場域正在成形：場域成員們對重新界定「正當性論述」的努力，和因此而引發的種種爭議。台北帝大法國文學研究者島田謹二（1901-1993）在1941年5月發表的〈台灣の文學的過現未〉正是這樣的例子。這篇論文將台灣文學定位在日本帝國的脈絡裡，背後的框架是把台灣視為與「內地」（日本本土）相對的「外地」（殖民地）。事隔兩年，學生輩的黃得時在《台灣文學》上發表了〈台灣文學史序說〉，提出一個完全不同的角度來觀看台灣文學史——這顯然是一個回應島田論文，與其爭奪話語權的動作¹⁸。

吳叡人在2009年發表的〈重層土著化下的歷史意識：日治後期黃得時與島田謹二的台灣文學史論的初步比較分析〉一文中，如此將島田和黃得時所呈現的兩種不同史觀追溯到近代歐洲的理論源頭：島田謹二所依據的是十九世紀歐洲將「寫實主義」視為藝術最高境界的觀點；而黃得時所參照的是泰納（Hippolyte Taine）傾向於實證社會學的「民族文學史」概念¹⁹。和當代許多台灣學者一樣，

¹⁶ 參見黃惠禎，《左翼批判精神的鍛接：四〇年代楊達文學與思想的歷史研究》（台北：秀威出版，2009年），頁165。

¹⁷ 戰後葉石濤轉而提倡寫實主義。解嚴後他對日治時期台灣文學的解讀和評價更使他在文壇上廣受推崇。

¹⁸ 黃得時，〈台灣文學史序說〉，收於中島利郎、河原功、下村作次郎編，《日本統治期台灣文學文藝文評論集》（東京：綠蔭書房，2001年），頁86-95。此文最初發表於《台灣文學》3卷3期（1943年7月31日）。

¹⁹ 吳叡人，〈重層土著化下的歷史意識：日治後期黃得時與島田謹二的台灣文學史論的初步比較分析〉，《台灣史研究》6卷3期（2009年9月），頁133-163。

吳的主要關注點不在於這些文學觀念的譜系生成，而更是它們的使用者在殖民地政治社會結構中所占有的位置。吳文的一個註釋裡引述了橋本恭子的說法，指出：儘管島田在撰寫這篇文章時已經在台灣居住了超過十年之久，然而除了他的學生黃得時之外，他所接觸過的台灣本島人其實非常有限²⁰。吳的看法是，嚴格說來，島田所描述的充其量只能被看作是「在台灣寫作的日語文學史」，它所針對的讀者也大抵是作者自己的日人同胞²¹。這個論點毫無疑問是站得住腳的。然而，如果我們以文學場域的角度來看，正如布迪厄所說的，場域的空間是一個由「位置攫取」行為所構成的抽象空間（space of position-taking）；任何一個作品或文章，只要在這個空間裡產生了可見的效應，就必須被視為是一個有實質意義的位置攫取行為。在相對自主的文學場域之中，不同的藝術位置對於占有這些位置的文學參與者來說，同時具有加持和制約的作用；因為構成各種位置的美學和非美學資源對於位置占有者的藝術抉擇、位置攫取等行為具有決定性的影響。島田和黃之間的對話所以具有特殊意義，是因為它是該文學場域臻於成熟的一個清晰指標。當一個場域裡的成員開始有意識地爭取界定自身行為的「正當性論述」的話語權時，表示它已經發展出相當程度的自我認知意識。

這些現象告訴我們，在很短的時間內，台灣四〇年代初期這個重新被組構的文學場域，已經在形式上發展出了相對意義上的自主性，這是資產社會裡「常態」文化場域的一個特色。文學作為一個現代社會體制應該被視為是安東尼·吉登斯所界定的「現代性」的一個重要組構元素²²。如眾所周知，現代東亞地區的文化場域經常是過於緊密地依存於一般（尤其是政治）權力場域之中，致使其內在運作規律難以維持一定程度的完整性。然而大家對於這兩個地位明顯不均等的場域之間是透過哪些中介元素來結合運行的，卻沒有足夠的理解。在四〇年代的台灣，發軔於外部的權力動能是透過什麼樣的機制運作而對個別文學參與者和整體文學體制施展作用的？

²⁰ 同註 19，頁 147。

²¹ 同註 19，頁 138。

²² 見 Giddens, Anthony, *The Consequences of Modernity* (Stanford: Stanford University Press, 1991)。

第二代殖民地台灣作家是此刻文學生產的主力軍。他們的前輩同行已大半被排除在主流文學生產場域之外；而一些資深的日本文學評論者則在場域中扮演了至關重要的等級評鑑和資格認證的角色。第二代台灣作家因此也從後者那裡獲取了專業指導和精神啟發。根據呂赫若的日記，他數度向台北帝大文學教授工藤好美（1898-1992）請益有關藝術創作的疑問，同時和另一位帝大教員瀧田貞治（1901-1946）頗有私交。多年之後，呂赫若的兒子特別提到，當年呂赫若文學聲譽的建立頗得益於著名日本作家、詩人高見順（1907-1965）對其作品的佳評²³。

這些當然還不是全貌。與前述私淑關係相反的，是這些台灣新秀和西川滿、濱田隼雄等年齡相仿的同輩日人作家之間的強烈對立。1943年的「糞寫實主義」論辯無疑是台灣殖民時期文學史中的一個里程碑事件，也同時可以做為這項觀察的例證。既有的文學研究大多將關注點放在《文藝台灣》和《台灣文學》作家群之間的對壘，如何顯示出在太平洋戰爭和皇民化運動加劇之際，殖民者和被殖民者之間的緊張關係更加被激化而浮出地表²⁴。幾乎所有的學者都同意的一個說法是，這個權力關係的交鋒，是經由「浪漫主義式的異國情調」和「本土寫實主義」這兩個對立美學位置的中介而被呈現的。乍看之下，這些看法似乎正好印證了布迪厄的論點，即來自於文化場域外部的動能只有透過場域內部統御規則的「折射」才能發揮效應。然而在新本土主義論述的勢頭之下，大多數文學研究者也或多或少地將重點放在被戰爭壓力所激化的「殖民者 vs 被殖民者」衝突，以致於把這個複雜的「中介」現象視為不證自明²⁵。而本文的目的正是希望能指出：這個「美學中介」的複雜過程，以及此時台灣文學場域中不同位置之間的張力和競逐關係，在現代東亞社會其他歷史時段中文學場域受外力重組時頻頻出現。而許多研究者，和吳叡人一樣，將關注點放在文學參與者作為社會一分子的角色扮演。這固然也有助於對他們在文學場域空間內地位的理解，卻不是文學專業研究的全部。儘管受限於篇幅，此處無法進一步闡述，

²³ 同註 10，頁 477。

²⁴ 參見黃惠禎書，同註 16，頁 150。類似論點在現有研究論述中比比皆是。

²⁵ 藤井省三對「糞寫實主義」論戰頗有獨到之處：他認為是在受到現代出版工業蓬勃發展的刺激，使得文壇內成員有更積極的互動。然而由於他所強調的是「接受」而非「生產」的一面，最終仍然是大體從「個體能动性」(agency) 著眼。

但有關「美學位置」本身系譜來源、以及布迪厄所說的「由位置攫取行為所構成的場域空間」，往往和以社會政治角色界定的「場域位置」之間產生矛盾、牴觸，卻是東亞社會文學史研究者責無旁貸的探討對象。

(四) 「美學位置」的轉轍：凝聚於「藝術自主性」(artistic autonomy) 信念的美學群體

共享的美學信念有助於凝聚文學群體，而現代東亞社會裡文學參與者的信念往往由多重譜系的美學資源交織型塑而成。文學研究專業必須認真對待這個事實，才能充分理解「美學位置」與由社會政治因素所決定的各種位置之間相互作用、卻絕非等同的複雜關係。這一節藉由呂赫若對西方輸入美學信念的執著，試圖闡明彼得·柏格所闡釋的「藝術自主性」在戰時台灣文壇所扮演的特殊角色。

這裡我們要強調的是，「文本典範」(textual models)(比如被歸屬於「寫實主義」、「浪漫主義」等詞之下的種種寫作成規)和「美學信念」(關乎寫作者對文學性質和功能的基本看法)之間雖然有著緊密的關聯，卻必須作出細緻的區分。比如在「冀寫實主義」論辯中，儘管楊達為呂赫若和張文環的寫實手法提出了有力的辯護，然而他的左翼意識型態和張、呂所持的美學信念之間是有相當距離的。反過來說，雖然島田謹二認為當時台灣本土生產的文學作品水準一律不高，但他所崇奉的「寫實」美學信念卻與張、呂兩人同出一源，有著系譜上的親近性。

呂赫若所服膺的一套美學觀大體可以追溯到西方資產社會的「文藝自主性」傳統。日記中多處提及藝術淬煉的途徑，努力不懈的創作實踐，以及如何從當時文學、電影、戲劇演出中汲取資源——這些作品來源最多為法、德、俄，其次才是日、美、中。不少例子顯示，呂赫若對這個美學傳統的內化程度極深。比方說，他對「冀寫實主義」論辯爆發之初，自己的作品成為西川滿貶抑對象的反應十分耐人尋味。他不像楊達那樣，為富有意識型態意涵的寫實手法提出辯護，而是祭出文學的專業標準，將西川滿的攻擊行為歸因於後者的創作天分

不足：「西川氏總歸無法以文學實力服人，才會想用那種惡劣手段陷人入其奸計也」²⁶。質疑西川滿的創作能力等於是對他參與文學賽事基本資格的一種否定，自然也就削弱了他對自己作品負面批評的有效性。這個說法預設了一套被場域內所有參與者共同認定的作品評鑑標準。

這個信念與前述島田謹二的論文相互呼應。值得強調的，是他們兩人所推崇的「寫實」不是實證主義式的，而是一些不證自明、主觀性極強的美學精神特質。呂赫若日記中這樣寫道：「真氣憤臺灣的小說鑑賞水準之低。我沒有寫只羅列事實的小說，作品裡有我自己的感覺、看法。讀不出那些的人可真多呦（育）！結論是：要滿懷信心地去工作」²⁷。這個美學傳統把文學看成一個完滿自足、能以自我驗證的活動領域，有不假外求的評鑑準則，和由其內在邏輯所決定的規約。日記中呂赫若將「輕薄的時代性」看做是自己矢志追求的「藝術性的、永恆的」作品的對立面²⁸；把自己的文學志業描述為對一種超越世俗利益、短期報償的理想的追求；認定唯有透過無怨無悔、堅忍不拔的努力——「應該要以極度的苦痛從事文學」——才能完美掌握文學創作這門藝術所要求的特殊技能²⁹。如果說藝術具有任何實用功能的話，那麼根據呂、張兩人的說法，就應該是對台灣社會文化水準的提升了。這個功能，也仍是建立在「存在著一套放諸四海皆準的普世標準」這個前提之上。比方說，呂赫若在讀了老舍的小說之後，十分激賞，宣稱以後自己創作短篇小說「要取範於日本，長篇小說則要取範西洋、中國」³⁰。這裡所體現的圖景是一個極具專業性質的跨國文學事業，一個卡薩諾娃所謂的「文學共和國」；它所依據的是一套世界通行的「文類」標準，而不是創作者的出生地或國籍。

前段所述呂赫若的藝術觀充分體現了彼得·柏格文藝體制論的核心精髓，即文學藝術在西方資產社會經過幾個世紀的演化後所被賦予的「自主」或「自律」狀態。這些觀點也讓人聯想到布迪厄所說的，文化生產場域中占據了光譜

²⁶ 同註 10，頁 339。

²⁷ 同註 10，頁 346。

²⁸ 同註 10，頁 361。

²⁹ 同註 10，頁 338。

³⁰ 同註 10，頁 347。

一端、持「藝術為藝術」原則的那些創作者的「宿習」(habitus)：他們的閱聽對象是其他的創作者，彼此共同組成了一個「小眾次文化場域」；他們選擇的是一個延遲酬報的較長的回償週期；他們認同文化菁英主義，以及層級化的評鑑體系。至為關鍵的一點是，這些觀點都與楊逵的論辯文章所傳達的將文學視為普羅階級革命工具的左翼思想格格不入，反倒是與島田謹二所揭櫫的、源自於歐洲高層文化傳統的「寫實」美學化概念有很大程度的契合。我們因此可以這樣推斷：儘管提倡「外地」文學說的島田謹二和代表抗議型本土主義的呂赫若與張文環，在四〇年代初的台灣文學場域裡佔據了彼此對立的位置，但是如果以美學資源的傳承作為軸線，卻可以繪製出一張不一樣的譜系圖。

如果我們仔細回顧一下吳叡人對島田謹二和黃得時兩人的評論，可以看出他對兩者所依據的不同史觀所做的精闢解析，其實正好體現了文學研究有別於其他新本土主義論述之處。吳文點出了島田論點中一個重要的矛盾：如果他所倡導的真實意義上的寫實手法創作得以實現的話，必然會促成本土主體位置的出現，進而對蘊含了「外地」文學這個概念的帝國主義秩序產生顛覆的作用。他認為黃得時吸收了泰納的說法，針對這個難題提出了一個極具創意的解答：黃把台灣本土文化重新界定為一個具有多元本質的流動性過程；各種文化單元經由長期在地化不斷地自我再生，逐漸成為內在於「台灣」的本土組構成分——這與當代通行理論將身分認同視為一個變動不居、具有多重面向之過程的看法不約而同。鑑於寫實文學寫作模式與本土主體認同之間的緊密聯繫，吳文對島田用愛爾蘭詩人葉慈為例、來稱揚外地文學作家在寫實創作傳統上的成就表示疑惑，因為葉慈對於英國統治的抗拒立場是眾所周知的。這裡吳文對島田的質疑最重要的根據，是寫實文學創作模式與抗議性政治立場之間的必然性因果關聯。

然而，從一個文學研究者的立場來看，更值得深究的是，島田文章中所使用的「寫實」一詞真正的含義為何。文學研究者更可能會警覺到這個詞在島田文章中同時具有兩種功能，除了指涉一種特定的寫作模式之外，也同時標誌著美學意義上的最高成就。文中對「寫實」概念的使用，與現代東亞社會盛行的「寫實主義」流派雖有交疊，卻在更大的程度上從現代西方「藝術自主性」美

學傳統承襲而來的，因此是將創作者的經驗性自我、與藝術作品和作品所體現的理念視為分屬兩個不同界域。島田文章中呼之欲出的，對日本作家在文學成就上更上一層樓的殷切期盼，是藉由具有規範性意義的種種「寫實」特性表達出來的。對於島田來說，這些寫實手法的規範性特質成了文學成就最高理想的化身—或說是「高層文化」的具體表徵—而呂赫若、張文環明顯地也持有這種信念。也就是說，他們代表了同一美學系譜的兩個不同分支，流通於「在台日人」和「旅日台人」兩個不無交會區的社交群體之中。幾十年之後，在五、六〇年代的戰後台灣，「現代主義」晉身成為這個美學傳統的標誌性代表，我們也目睹了現代派作家對「寫實」和「現實再現」文學技法的高度重視，如何與鄉土派所揭櫫的「寫實主義」形成劇烈的敵對關係。

艾瑞克·奧爾巴赫的經典論著《模倣：西方文學中真實的再現》中對「寫實」作為一種再現真實的文學技法，和十九世紀崛起於歐洲的一個特定文藝流派「寫實主義」之間的複雜關係，有詳盡的闡述³¹。前者直接牽涉到人類對「真實」的認知模式，而後者則著重文學藝術對歷史發展到某個階段的社會現狀的干預。移植到現代東亞社會之後，兩者之間的交疊和分殊更進一步發生了轉化。馬爾斯頓·安德森曾以「寫實的侷限」為書名，陳述民國時期的中國大陸，在文學場域裡強大的政治道德訴求的籠罩下，「寫實」或「寫實主義」中原本含有的，對「文學再現真實」認知基礎的關注，變得高度萎縮，甚至完全被剔除，導致人們一般對「寫實主義」的理解變得更為單一化³²。在不同的現代東亞社會裡，這個現象都曾一度廣泛地存在。然而，時至四〇年代初，對不久之前才在東京潛心研習當代世界前沿文化的張文環、呂赫若，和當時在台北帝大任教的島田謹二來說，情況顯然已經大不相同。

戰時台灣復甦的文學場域由占有不同位置的新作家群體所組成的。有一個關鍵性因素賦予了這個場域以結構上的一致性，那便是參與者在不同程度上接受並內化的美學信念，更趨近於與西方同步。當時已經成為文學創作唯一合法

³¹ Auerbach, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1953).

³² Anderson, Marston, *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* (Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1990).

媒介的日文，也同時成為台灣作家獲取整套源自於西方、具有規範性藝術信念的管道。我們看到呂赫若和張文環在東京時如何大量閱讀以西方為主的文學作品（呂赫若日記中提到包括法、德、英、美、日、中各國的作品），努力沈浸於它們所體現的「現代美學傳統」之中。他們這樣做有著明確的目標：培養自己的賞鑑能力，淬鍊出一套可以讓自己躋身於「作家」之列的創作技巧。將創作者視為藝術家，並且內化種種相關的藝術本質概念，是這個階段（二十世紀中葉）現代東亞輸入「文學」這個概念範疇極為重要的步驟。旅日經驗在當時無疑是一種利多的文化資本，而呂赫若、張文環、巫永福等人在滯留東京時所培養出的一種特定的文學宿習，所內化的一套和島田謹二、工藤好美等人共享的美學信念，都是促使他們得以在戰時新建構的文學場域中展露頭角的重要因素。更重要的一點是，柏格所謂的在資產主義社會中已經穩固取得「自主」地位的「藝術體制」所孕育的美學信念，此刻也透過這些占有前沿位置的文學參與者，在殖民地台灣也正逐漸取得正當性，成為向上躍升的新主流，並足以與早期受到五四啟蒙運動影響、灌注了左翼意識型態的「寫實」文本典範分庭抗禮。於是，儘管在「糞寫實主義」論辯中由楊達代言的《台灣文學》陣營以「寫實主義」聲聞於世，這個以社會位置為主要考量的對壘，卻往往模糊、扭曲了與創作理念關係更為緊密的「美學位置」系譜演化軌跡。

（五）片段交叉的多重美學譜系

如果我們接受這些觀點，那麼下面一個合理的步驟便是不把全部重點放置在文學作品反映政治的功能上，而是用心考慮它們背後的型塑力量。事實上，從事東亞文學史研究最具挑戰性的工作之一，就是為文學類型、流派等交錯重疊而又迂迴曲折的影響途徑繪製圖表；而這還包括了必須釐清某些路線返覆跨越邊界的情況。

現代東亞文學史中數量超乎尋常的論辯和爭議誠然是起於本土派和傳統派對來自於西方影響的抗拒和不滿。這些論戰也在不同程度上與當下的社會事件或意識型態爭議結合，餘波所及，甚至覆蓋了鄰近的地域。舉例來說，日本學

者垂水千惠曾經指出，台灣「糞寫實主義」論戰其實是日本浪漫派和「人民書店」所代表的流派之間文學爭議的一個延伸³³。而更為大家所熟悉的，是柳書琴在她的重要著作《荊棘之道：台灣旅日青年的文學活動與文化抗爭》中，於1921年赴東京學畫的左翼詩人王白淵（1902-1965）和三〇年代在日本修習文學的張文環之間，以台灣文藝協會和《福爾摩沙》（1932-1934）雜誌為軸心，所鉤出的一條連線³⁴。協會和雜誌成員的左翼活動所招致的日本警察干預，對兩人的文學生涯都產生了決定性的影響。透過詳實的史料梳理，柳書琴指出，王白淵植下的微小左翼種子被多年後回台成為文壇領袖的張文環有效地傳遞了下來。這個系譜的勾勒對於台灣文學史研究有指標性的意義；藉由追溯幾個關鍵人物在不同位置之間的移動軌跡，摹畫出了一條先前屢屢被籠統斷言，卻缺乏細節佐證、輪廓不清的左翼文學傳承路線。在這個基礎上，我們便可以藉由布迪厄的理論架構，把注意力從「不同位置所構成的場域空間」移向「（美學）位置攫取行為（的具象表徵）所構成的場域空間」，來進一步探討美學資源的系譜。如此可以更清晰地追溯不同類型的美學資源如何從起源地的社會歷史脈絡中剝離，透過寫實主義、普羅文學、異國情調浪漫風格等寫作模式（或是對藝術功能的概念），在東亞各地傳播流通，並介入當地文化生產，形成新的關係網路。這種美學概念的系譜，無法只從文學參與者之間的社會關係——譬如「殖民者」和「被殖民者」作家（島田和張、呂）的身分差距，或是在論辯爭議中所形成的臨時結盟（呂、楊）——來簡單推知。由於東亞在地現代文學體制的打造高度依賴外來的美學資源，而多重系譜的片段交叉是其主要特徵之一，因此有必要將戰時台灣文壇的個案放置在東亞地區的整體脈絡中審視。而若能將注意力同時投向美學系譜占據的抽象空間，才能有效消解存在於許多既有研究中「左翼－抗爭－寫實主義」三位一體的迷思。

³³ 垂水千惠著，張文薰譯，〈「糞 realism」論爭之背景——與《人民文庫》批判之關係為中心〉，收於鄭炯明編，《越浪前行的一代：葉石濤及其同時代作家文學國際學術研討會論文集》（高雄：春暉出版社，2002年），頁31-50。

³⁴ 柳書琴，《荊棘之道：台灣旅日青年的文學活動與文化抗爭》（台北：聯經出版社，2009年）。

（六）非常時期的「情感結構」與文學參與者的應對策略

歸根結底，輸入型文藝體制中的一些內在驅力和在地歷史現實之間的差距，必然會引發各種折衷調適。身處於政治高壓下文學場域的戰時台灣作家所採取的應對策略是研究這個現象的極佳範例。

現代東亞各地的文學史中下列情況屢見不鮮：在由外力主導而被迫重組的文化場域中，藝術自主的空間受到壓縮，文學參與者殫精竭智，在服膺政治前題和維護文化正當性之間斟酌遊移，謀求生存之道。與其把這種場域視為偏離正軌，不如正面看待它的特殊模態，深入分析那些使文學活動得以持續發展的機制和動力。不如此，便很難解釋為何在某些歷史時段中（譬如殖民後期，或戰後戒嚴時期的台灣），儘管受到重重囿限，藝術表達卻呈現出令人矚目的榮景。

周婉窈和柳書琴兩位學者有關太平洋戰爭時期殖民地台灣文化活動的論著是這個研究方向的典範之作。有別於為文化參與者洗刷「叛徒」污名的常見作法——比如將彼等作品解讀為變相抗爭或蓄意掩人耳目——周、柳兩位學者不約而同地從生命政治學的角度來引導讀者進入這些人的具體生活體驗。周婉窈《海行兮的年代：日本殖民統治末期台灣史論集》中的口述歷史，把焦點集中於個人感官記憶的物質面向，與大環境中社會政治現實所炮製的抽象詮釋框架形成有力對比。書中對日治時期中學教科書的研究特別強調，教科書編者用來作為道德典範的——不論所代表的是普世性價值（如誠實），或具有文化特性（如效忠天皇）的美德——大多以著名的日本歷史人物為楷模典範。以戰時大街小巷都可以聽到的軍歌《海行兮的年代》作為論文集的書名，更是有效地突顯了人們對戰爭時期的身體記憶³⁵。不言而喻的是，不論是道德規訓、意識型態灌輸、或是戰爭宣傳，都不單只透過訊息的內容來產生效應，而更是經由作用於身體感官的物質性銘刻；對於戰爭時期度過青少年期的「失落的一代」來說，上述種種身體記憶是型塑他們自我認同的重要元素。

如果說周婉窈這本關於戰爭年代台灣社會「情感結構」的研究，是祛除當代普遍存在的無知和偏見一個重要的里程碑，那麼柳書琴對曾以官方代表的身分參

³⁵ 周婉窈，《海行兮的年代：日本殖民統治末期台灣史論集》（台北：允晨文化，2002年）。

與了皇民化動員的張文環所做的研究，則關鍵性地平衡了解嚴初期環繞著皇民文學的負面爭議，促使人們將注意力集中到張文環在對抗性本土文學活動中扮演的重要角色。而本文想要進一步思索的，是柳書琴的書寫，如何成功地替張文環證據確鑿的翼戰活動解套？因為嚴格說來，這類活動固然可以理解為非自願的配合行為，卻也很難不讓張的正面形象受損。答案或許存在於她所採用的敘述策略裡。相關的章節特別側重日常細節的呈現：作為殖民政府戰時宣傳組織的一員，張文環如何與人聯繫交談、到地方走訪、參與例常會議演說、撰寫媒體報導。

這也正是呂赫若日記中多處記載所透露出的訊息。解嚴後呂赫若作為白色恐怖犧牲者的經歷廣為人知，容易被忽略的是，儘管他在戰爭時期不像張文環那樣受殖民政府徵召，然而身為一個曾在政府機關任職的文化人、聲樂家，經常受邀參與宣傳戰事的文化活動自是不在話下。日記中呂赫若把這些繁瑣的任務一律視為日常枷鎖，耐心承受，同時節約精力，全心投入小說創作。友人張文環邀請他參加著名的「大東亞文學者大會」，呂赫若拒絕的理由與政治無涉：沒有意願在此時重訪東京。日記中有一處曖昧地提到與某人——似乎是政府派來的出版審查人員——會面；引人矚目的，是他對待例行公事般的平常語氣。某一天，呂赫若在辦公室收到一封通知，要他接受志願兵的徵召。日記中的呂赫若大表不滿，認為這不符合一個文明國家應有的行徑，口氣酷似今日常見的自由派知識分子。和柳書琴對張文環的描述異曲同工，這些記載所呈現的，是半自主性文化場域裡的文學參與者在日常生活中必須充分調動「擱置」的應對策略，而這也是他們所參與的文學活動得以維繫常態運作的主要支撐力。

然而危機一觸即發：「政治正當性」正以難以抗拒的方式，訴諸於文學參與者的社會責任，侵蝕著「文化正當性」存在基礎，一個尊重「藝術自主性」的場域空間。當整個社會進入如戰爭、占領、革命、或極端意識型態主導的「非常態」時期，大環境裡的「情感結構」獲得最高正當性，甚至滲入文學參與者個人生命之中；政治權力場域和文化生產場域相互交疊，融為一體，以致於維繫獨立的文學場域常態運作變得十分艱難。呂赫若的日記為這種時刻保留了珍貴的紀錄。直到最後關頭，配合政策參與動員與個人的藝術創作追求，對呂赫若來說，似乎可以相安無事地平行運作。然而越來越濃厚的戰爭氣氛，卻使他

萌生了「美學形式取捨」的猶疑。日記中記載，他與友人陳逸松及帝大工藤好美的某幾次交談頗讓他感到十分困擾，開始思索是否真的到了應該寫一些「對時代有益」作品的時刻，甚至無奈地慨嘆：「好吧！那就描寫美的事物吧！」³⁶。這個抉擇似乎在呂赫若小說〈清秋〉裡留下了痕跡³⁷。

〈清秋〉的故事是這樣的：一個甫從日本習醫返回故鄉的台灣青年，在對進步理想的追求和行醫的現實考量之間擺盪不定——選擇後者，還可以同時滿足他對父母盡孝的天職。故事未了，這個難題被一個出其不意的巧合輕鬆地解決了：兩個一直阻撓主角在本地開設診所的人突然先後受到徵召，馬上就要到南方從征了。而小說中這個突兀的情節發展是在一個激勵人心、愛國主義高揚的場合中被揭示出來的。小說另一個故事線鋪陳了主角的弟弟接獲藥廠指派他遠赴「南方」任職後的反應。「南方」這個地域名稱對當代人來說擁有豐富的意涵，它是日本新近獲取的東南亞殖民地，也同時是日本發動的帝國主義戰爭瀕臨崩潰之際的險惡戰場。在這篇小說裡，卻十分弔詭地成為集結了冒險、希望、命運的承諾、愛國情懷、年輕的靈魂對進步理想的追求等等正面價值的一個象徵——這或許正是呂赫若日記中所謂的「時代精神」。若是採用純粹藝術標準（也是呂赫若本人所衷心擁護的標準）來評價，這篇作品的結構顯然有不少瑕疵。然而，從本文所關注的角度來看，它恰好反映了處於「非常時期」失去自主性文學場域裡的創作者，沒有餘裕顧及「文化正當性」原則的典型困境。

四、結語

根據布迪厄的主張，西方社會文化生產場域的結構模式在十九世紀中就已大致具有今天的規模，在其後的一百多年間，則仍持續朝向更高程度的自主性邁進。而正是在這個過程中，對同一歷史時段的東亞地區所新近發展的現代文

³⁶ 同註 10。「找陳逸松，他向我要求：『希望在文學上是更具民族愛的作品』。非常贊同！」，頁 348；「工藤教授給了我以下的批評：『結構、文章很好。希望將來朝向追求美的事物或者是具有建設性的方向去發展』」，頁 352；「是要寫對民族更有貢獻的作品的時代嗎？自己只是想描寫典型的性格而一直寫到如今。因此也描寫了黑暗面——好吧！那就描寫美的事物吧！」，頁 354；「我並不是不會寫以人的個性美為對象的小說，而是一直更想以社會為對象，描寫人的命運的變遷。」，頁 360。

³⁷ 呂赫若，〈清秋〉，《清秋》（台北：清水書店，1944 年），頁 245-336。

學體制產生了莫大的影響。柏格的研究則著眼於 1800 年以降，文學藝術如何漸次從資產社會的生活實踐中剝離，形成一個以自主自律狀態存在的體制，而二十世紀初的前衛藝術運動則是這種狀態的反挫效應。

莫瑞提援引詹明信之言，如此描述了「小說」這個近代西方文類在全球蔓延的現象：它基本上是一系列「西方形式影響」與「當地現實素材」之間的妥協性互動³⁸。這個思路似乎也可以應用到規模更為龐大、內容無限蕪雜的，東亞地區汲取西方資源、打造在地現代文學體制的過程上。作為現代性饗宴的遲到者，不同的東亞社會在這個過程中都無可避免地或多或少遭遇到「演化時程壓縮」和「發展週期中輟」的窘境。而頻頻受外力宰制、自主性不足的文化生產場域也發展出一些具有區域性特徵的特殊模態。

欣見過去二十多年來，有關台灣日治末期文化現象的學術研究大放異彩。本文受其啟發，援引其部分精采成果，以二十世紀中期戰時台灣曇花一現的文學榮景為案例，試圖對這些特殊模態作出初步的描述。所持的前題假設是：現代東亞許多貌似「非常態」的文學史現象之間，有著相當程度的結構性類似；藉由社會學導向的研究方法加以分析歸納，或可為涵納東亞的「世界文學研究」提供一些實際參考。

最後，以幾句有關研究方法的補充說明來結束這篇論文：「文學場域」和「文藝體制」的存在與運作都必然發生於具體的社會時空之中，因此，儘管本文所界定的東亞現代文學並非以政治地理意義上的國族邊界為依據，然而觀察對象的範疇單位似乎和傳統研究沒有什麼分別（如「戰時臺灣」、「民國時期中國大陸」，等）。不同的地方在於，這裡借鑑了社會科學的案例研究方式，在布迪厄和柏格的理論基礎上，從個別案例的現象出發，試圖想像、推測在整體權力結構具有親近性的東亞現代社會中，其文學發展的基本模態可能會呈現的共通性。當然，只有在確實檢驗了更多的案例——如解嚴體制下的台灣，中國大陸的社會主義時期，戰後美軍占領下的日本，淪陷期的上海，日本殖民統治下的韓國、南韓戰後初期，等等——之後，才能對這些作為前題的假設和其後歸結出來的通則做進一步的評斷。

³⁸ 同註 1。

參考書目

中文：

一、專書

呂赫若著，鍾瑞芳譯，《呂赫若日記：(一九四二—一九四四年)中譯本》(台南：國家台灣文學館，2004年)。

呂赫若，《清秋》(台北：清水書店，1944年)。

尾崎秀樹著，陸平舟譯，《舊殖民地文學的研究》(台北：人間出版社，2004年)。
(最初於1971年出版)。

周婉窈，《海行兮的年代：日本殖民統治末期台灣史論集》(台北：允晨文化，2002年)。

柳書琴，《荊棘之道：台灣旅日青年的文學活動與文化抗爭》(台北：聯經出版社，2009年)。

黃惠禎，《左翼批判精神的鍛接：四〇年代楊逵文學與思想的歷史研究》(台北：秀威出版，2009年)。

黃英哲編，《日治時期台灣文藝評論集：雜誌篇》(台南：國家台灣文學館，2006年)。

陳培豐，《「同化」的同床異夢：日治時期台灣的語言政策、近代化與認同》(台北：麥田出版社，2006年)。

藤井省三著，張季琳譯，《台灣文學這一百年》(台北：麥田出版社，2004年)。

二、論文

(一) 期刊論文

吳叡人，〈重層土著化下的歷史意識：日治後期黃得時與島田謹二的台灣文學史論的初步比較分析〉，《台灣史研究》6卷3期(2009年9月)，頁133-163。

(二) 研討會論文

垂水千惠著，張文薰譯，〈「糞 realism」論爭之背景——與《人民文庫》批判之關係為中心〉，收於鄭炯明編，《越浪前行的一代：葉石濤及其同時代作家文學國際學術研討會論文集》（高雄：春暉出版社，2002年），頁31-50。

西文：

Anderson, Marston, *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolution Period* (Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1990).

Auerbach, Erich, *The Representation of Reality in Western Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1953).

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. (New York: Columbia University Press, 1993).

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-garde*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

Bürger, Peter and Christa Bürger. *The Institutions of Art*. Trans. Loren Kruger, intro. Russell A. Berman. (Lincoln: University of Nebraska Press, 1992).

Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Trans. M.B. DeBevoise. Cambridge, Mass. (Harvard University Press, 2004).

Chang, Sung-sheng Yvonne. "Literary Taiwan in East Asian Context," in Sung-sheng Y. Chang, Michelle Yeh, and Ming-ju Fan eds., *The Columbia Sourcebook of Literary Taiwan* (New York: Columbia University Press, 2014), pp. 1-36.

-----, "Taiwanese New Literature and the Colonial Context: A Historical Survey," in Murray Rubinstein ed., *Taiwan: A New History* (Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe, 1999), pp. 261-74.

Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*. (Stanford: Stanford University Press, 1991).

Moretti, Franco. *Distant Reading*. (London: Verso, 2013).

