

南 華 大 學

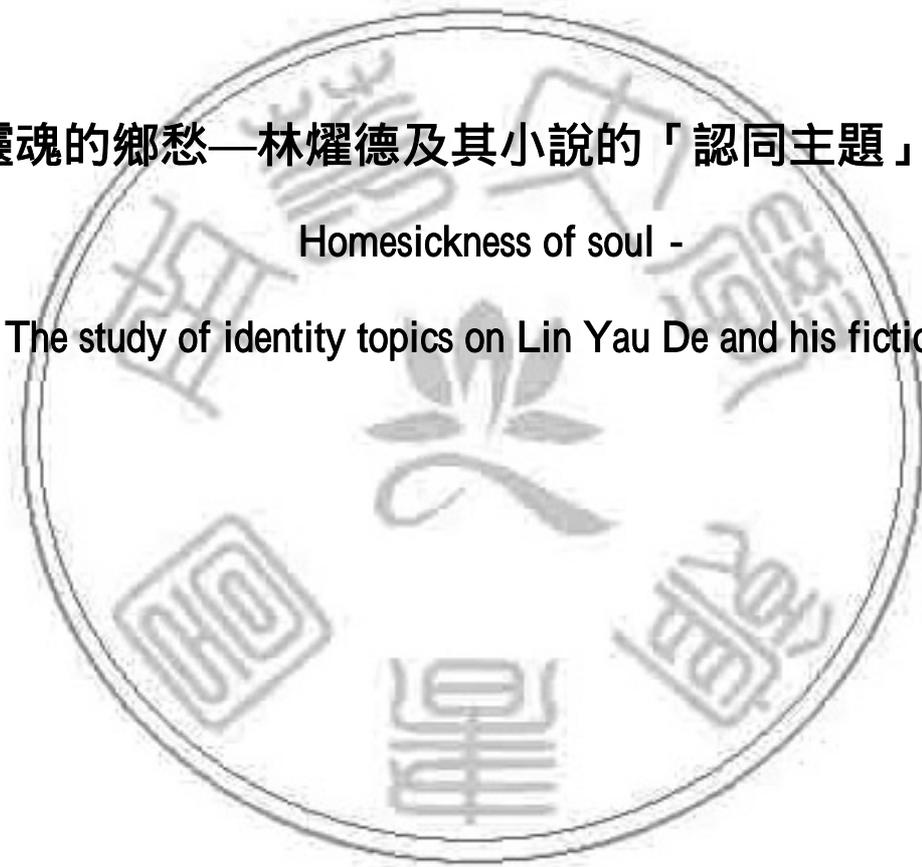
文學研究所

碩士論文

靈魂的鄉愁——林燿德及其小說的「認同主題」研究

Homesickness of soul -

The study of identity topics on Lin Yau De and his fictions .



研 究 生：洪瑛君 撰

指導教授：陳章錫先生

中華民國九十四年六月三十日

南 華 大 學

文學系

碩 士 學 位 論 文

靈魂的鄉愁——林耀德及其小說的「認同主題」研究

研究生：洪瑛君

經考試合格特此證明

口試委員：_____

江廣致

陳章錫

侯作玲

指導教授：陳章錫

系主任(所長)：陳章錫

口試日期：中華民國 九十四 年 六 月 三十 日

論文摘要

本篇論文《靈魂的鄉愁—林耀德及其小說的「認同主題」研究》，筆者以林耀德及其小說作為閱讀正文，直探創作者的意識思想與心志所趨，意在探討後工業化的都市場域裡，人類對於自我身分、歷史、國族以及文化的認同。

第二章「靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標」，筆者根據作者的身世背景和生長的都會面貌，與其八九年年代的小說寫作所展現的時空場景進行整理和討論。一九八九年，林耀德與黃凡在《新世代小說大系》中提出「都市文學」與「八十年代是都市文學的時代」的口號。現代主義與後現代主義對作者的影響方面，筆者以施蛰存、羅門、羅青等人與作者的互動來觀察。林耀德不單是著力書寫「都市」更將「都市精神」放諸其他文類創作；他運用文字書寫企圖展示對於人的「存在價值」的存疑與再肯定。

第三章「靈魂的鏡像：認同主題研究」、第四章「靈魂的拉扯：認同與懷疑」，筆者進行了「靈魂的鄉愁」認同主題的意識蒙發和討論；將作者表現於小說文本的認同意識作出信／疑的辯證。第五章「靈魂的鄉愁：認同主題的永恆追索」，分別就「靈魂的原鄉——海洋」和「靈魂的棲所——夢境」來探討作者映現在小說當中的隱而又顯的深層意識。作者一再地表示「死亡」是生命的驚嘆號而非完結，生命的真實欲望在於「重生」；「重生」是最原始的企望也是「靈魂的鄉愁」最終的依歸。最後筆者所要思考、探討的就是「鄉愁是歷史？還是預言？」這是本文的結論，也是筆者寫作本文的用意和企圖，究竟林耀德在八九年年代書寫的「鄉愁」是既往的歷史情懷？或者對於未來作者有意的描寫，又或者是廿一世紀寶瓶座時代的一種預示？

關鍵詞：林耀德、小說、鏡像作用、認同、集體潛意識

靈魂的鄉愁——林耀德及其小說的「認同主題」研究

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究方法與架構	2
第三節 已研究論文成果	6

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

第一節 作者身世：八〇年代的都市文學旗手	10
一、時間地標：察知歷史中的林耀德	10
二、空間地標：察知文本中的林耀德	17
三、八〇年代——都市文學旗手	23
第二節 心靈與創作的啟蒙：現代與後現代	29
一、中國現代主義的曙光——與新感覺派大師施蛰存對話	32
二、無深度、無崇高點的「後現代」——與羅門對話	36
三、後工業心靈——與羅青對話	41
第三節 創作觀：以書寫肯定存有	46
一、心理分析——反映現實的意識流	47
二、後設寫作——第三自然螺旋塔架構	50
三、肯定存有——林耀德的書寫理念	52
第四節 創作歷程：從都市到星空	56
一、推動文藝的座標——一九八六年	58
二、都市文學的座標——一九八九年	59
三、上昇星空的座標——九〇年代以後	62

第三章 靈魂的鏡像：小說的認同主題研究

第一節、身陷迷宮：二次元的電子迴路與現實的都會場景	66
一、都會迷宮——精神的漩渦	67
二、角色扮演——平面的游離	72
三、科幻空間——虛實的辯證	75

第二節、身分認同：追索自我的面貌	78
一、身世的光譜	79
二、流轉的身分	81
三、自我的還原	83
第三節、地域認同：大陸與海島的雙球根	84
一、民族與國族的血脈	85
二、歷史與文化的轉折	88
三、離散與家園的發酵	92
第四節、信仰認同：精神的寄託與昇華	95
一、自我神話的傳承	96
二、他者神話的轉向	100
三、圖騰——神話的原像與寄託	101

第四章 靈魂的拉扯：認同與懷疑

第一節 現實世界的認同與懷疑	107
一、歷史的真相與疑慮	108
二、現實的晦澀與焦灼	113
三、台北的綺麗與泡影	115
四、靈魂的游離與路徑	118
第二節、文本世界的認同與懷疑	121
一、身分的真實與虛偽	123
二、歷史的傳說與陰影	126
三、宿命的擺渡與抵抗	128
四、信仰的追索與存疑	132
第三節、認同與懷疑：王幼華、朱天心與林耀德之比較	136
一、認同的起點：中國情懷 / 認同的塑造	137
二、認同的歧異：中國情懷 / 認同的動搖	140
三、認同的疑慮與追求	148

第五章 靈魂的鄉愁：認同主題的永恆追索

第一節、靈魂的原鄉——海洋	156
一、生命的原鄉——母親意象的探討	156
二、靈魂的原鄉——海洋意象的探討	159
第二節、靈魂的棲所——夢境	162
一、生命的禮讚——神話是民族的夢	162

二、夢的味道——夢是現實的感光片	165
三、羽化——夢是靈魂的棲所	168
第三節 靈魂的鄉愁——死亡與重生	171
一、死亡——靈魂的試煉	172
二、重生——原始的慾望	175
三、時間龍——穿梭宇宙的靈魂	177
四、鄉愁——靈魂永生的追索	178
第六章 結論：「鄉愁」是歷史？還是預言？	187
參考書目	195

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

八十年代在台灣文壇是一個重要的轉捩點，政治、經濟環境的巨變，使文學的風氣及型態均產生極大變化，新進作家備出，他們關注的問題與創作的路向也都異於過往。其中，林耀德可說是最受眾人矚目的作家之一，從他被文壇稱為「八十年代文學旗手」¹即可看出其受重視的程度。

林耀德所以廣受注目，主要原因在於本身積極地在文學實踐上多方探索且成果斐然，其詩、小說、散文等創作同時並進，連文學評論也沒有遺漏，不啻是位左手創作，右手評論的全才型作家。他不僅發展多元，作品的產量也相當驚人，在短短三十多歲的生涯中，累積多類而大量的作品，更重要的是，他對文學事業乃至歷史文化的高度自覺，刻意使其作品風貌突破以往的範型，更欲在文壇樹立一種新時代的文學意識。這樣的意識不單反映在其創作或論述中，也表現於他在文壇積極運作的種種作為中。

林耀德發表的第一篇論文〈不安海域——台灣地區八十年代前葉現代詩風潮試論〉（第二屆現代詩學研討會，1986）以八十年代為討論背景，事實上，八十年代也是林耀德一生創作的時空主軸。先後他發表了〈台灣新世代小說家〉（第四屆全國台灣香港暨海外華文文學學術研討會，1989）、〈台灣當代科幻文學〉（第五屆台港澳暨海外華文文學國際學術研討會，1989）、〈「羅門思想」與「後現代」〉（羅門蓉子文學世界學術研討會，1993）等廿五篇文章。在林耀德生前自擬的簡歷中，我們可以發現尚有兩篇未發表論文，即〈當代台灣散文的飲食文化與色慾意象〉（原擬定於「當代台灣情色文學研討會」發表，1996年1月27-29日）與〈當代台灣小說中的國家認同問題〉（「第二屆台灣本土文學學術研討會」，1996年4月20-21日），由此觀之，林耀德未完成的〈當代台灣小說中的國家認同問題〉對於「國家認同」已有想法跟著墨，只可惜作者於1996年1月8日病逝，文章未能如期發表，其內容也隨之沉沒深遂海域而不復見。這是筆者所以「認同」為研究林耀德的主要原因之一。

筆者見近年來多家出版社編選現代詩、散文、小說集結時，林耀德已然被除名在外，「八十年代——都市文學旗手」在九十年代以後，卻失去了身影，為此不勝感觸；再者，林氏的小說出版僅有六冊（與黃凡合著之《解迷人》，

¹葉石濤：〈八十年代的文學旗手 - 兼論林耀德《惡地形》〉，《自由時報》1989年3月5日，後收入葉氏《走向台灣文學》（台北：自立晚報），1990年。

第一章 緒論

不在筆者討論範圍)顯然略遜詩集一籌,然其結構思想之廣、意識探索之深,自作者一九九六年離世迄今,有遭遺忘之嫌。鄭明嫻在〈搜集林燿德〉一文中提起:

一九九六年一月燿德出事之後,林婷和我每次接觸都會談到他遺下的著作;我們憂愁著他的作品會隨著人的消失於社會而永遠離開文學界的記憶。我們時常悲觀的認為:這世界上必定只勝下我們兩個人還記掛著他的遺著、喜歡他的創作、欣賞他的才華。我並不期待燿德的創作能夠得到眾人之諾諾,但我深信他的作品絕對有讓一士諤諤的價值。²

同年一月,「天行社」出版了楊宗翰所編《林燿德佚文選》(台北:天行社,2001),內容包含了《新世代星空》:批評卷——文學評論、《邊界旅店》:創作卷(上)——小說與極短篇,散文,劇本《黑鍵與白鍵》:創作卷(下)——現代詩,專欄寫作、《將軍的版圖》:短論卷——書評,短論與序跋,對話紀錄、《地獄的佈道者》:譯介卷——翻譯,中外文學評介等五冊,讓喜愛以及尚未忘懷林燿德的讀者,能夠藉由作品進一步認識「林燿德」。林燿德作品隨時空的移轉而逐漸消失在台灣文壇與出版界,是筆者不忍見的現況也是筆者決定研究林燿德與其作品的原因之一。第三個原因在於林氏的諸類作品當中對於「意識認同」的展示有多方面目的呈現,而常為論者輕忽。於此,筆者以林燿德小說著作為研究基礎;以詩、散文、評論等篇章為輔,探討八~九十年代中,小說文本所載的「認同」情態,分別以「身分」、「國族」、「歷史」、「文化」等方面討論,以此爬梳「意識認同」在現實時間與空間的傳承和流轉下,呈現出的認同與懷疑。作者逝世已近十載,然而小說中的「認同主題」所呈現的不啻是時代的反應,更是廿一世紀今日的預兆。

第二節 研究方法與架構

林燿德曾經說過,與其依據作品情節內容、時空背景、主人翁身世職業等等線索進行繁冗的分析,不如直接探求創作者的意識思想、心志所趨,或者,依緣其藝術表現手法與文學觀,來思辯八十年代台灣文學的演化歷程與「品種」特徵,才能呈露「文學政治」的大勢所趨。因是,筆者首先就作者的時空背景、個人身世、意識思想之所趨以及文本的考察與討論為主軸,再深入探究其小說文本展現的認同(身分、地域、信仰等)主題。藉由小說中「認同」的意識潛流,思考其當代性與未來性。

²鄭明嫻:〈搜集林燿德〉,《文訊》,2001年6月,頁12。

「認同」(identity)和「差異」(difference)相互對照。因為多元文化的身分開始備受關注，政治、文化與公民權也時常因為身分認同的差異，而出現各種不同的組合，人們開始發現身分與「認同」之間，存在著不固定性與複雜交混的多元性格，因此「認同」才從早期哲學與人類學式的固定單一想像，慢慢移轉到對社會、性別、國家與文化屬性認同的探討。特別是有關個人生活風尚與文化公民權的選擇，「認同」(identity)也與政治取向和社會運動息息相關，因此對於個人認同和集體認同的探究，產生了相異的見解與爭議。³「意識型態」則通常具有追尋人間烏托邦的訴求，希冀能夠改變現存政治體制、文化。在當代政治體制中，政黨與人民選擇社會主義或非社會主義立場，就會出現「左」與「右」的意識型態問題；而在中國與台灣分裂四十餘載的現實基礎上，又會出現主張大中華國族的「統」與反中原沙文主義支配的「獨」兩種意識型態的抗擯。台灣政治文學的意識型態光譜在此錯縱交織的社會文化背景之前絕非單純的平面組合，而是立體交叉地呈現在文本與創作者的行動之中。⁴

筆者認為在運轉快速八十年代，不論文化、政治、經濟、文學皆處於一段持續的外來衝擊與內部反思的情勢，林耀德以寫作來反映當代，觀照歷史，甚至透過科幻的眼光預示著未知時空的意識轉向。就小說龐大的架構與思想體系，我們能清楚看到林耀德對於小說寫作與寫作中的意識伏流。林耀德在〈小說是什麼？〉一文中，以美國當代學者理查·泰勒的定義來說明：「它是一個故事的事件的組合，這種組合被作者賦予意義，人物和他們的行動被組織和表現出來，使得思想和看法（主題）清晰可見。」⁵「小說」(Fiction)，就是虛構的東西，但這也不表示小說家可以天馬行空，不顧現實生活。小說的內容是「虛構」的、甚至是「幻想」的，但是這些「虛構」和「幻想」是建立在現實生活的經驗之上；而小說所指向的深層意念，往往又會涉及現實的批判。小說是虛構的故事，有它藝術上的意境，也有它現實上的意義。⁵

林耀德的小說多以都市為背景，都市是現代人生活的共同經驗，尤其對身處都市的林耀德來說，其複雜多樣的特質，亦成為構想人類世界模型的縮影。由於經濟快速發展與解嚴後台灣都市化的急迫流轉，繼七十年代鄉土小說潮流後，都市小說縱橫於八十年代，成為認識與批判都市社會的重要文本。構成都市符號學系統的支系很多，其中「都市意象」不僅是作家傳達複雜、多樣城市感覺的重要手法，也是環境規劃者設計都市的重要參考指標。本論

³廖炳惠編著：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》(台北：麥田)，2003年，頁137。

⁴林耀德：〈小說迷宮中的政治迴路——「八十年代台灣政治小說」的內涵與相關課題〉，《敏感地帶-探索小說的意識真象》(台北：駱駝)，1996年9月，頁29-30。

⁵林耀德：〈小說是什麼？〉《黑鍵與白鍵》(台北：華文網)2001年12月，頁248(原出處：《台灣新生報·新生副刊》1992年7月24日)

第一章 緒論

文以文學作品——小說，為閱讀一個城市的主要方式，分析都市空間、社會、歷史等各種符號如何與作家心象結合，融鑄成以文字為呈現符碼的都市意象，以期建構出林耀德 / 小說彼此互涉後的意識面貌。

林耀德小說具有幾項特性：一、魔幻寫實：《午睡》（Siesta）這部電影中的魔幻寫實風格與林耀德《惡地形》（1988）《一九四七·高砂百合》（1990）《大日如來》（1991）等三部小說都發展、發揮了魔幻寫實風格的運行，以作者特有的筆觸營造出一超現實的魔幻時空十分相近；二、精神分裂式的現代都市空間以及如同電玩或是網路般疊出的影像：《惡地形》（1988）《大東區》（1995）所呈現的小說世界與情節推動就是一種封閉、不穩定的都市空間與影像跳動，作者欲推展的即是在日常中展現非常；在非常中展現日常。三、卡通式想像：日本動畫《阿基拉》（Akira）許或起發了林耀德在《時間龍》（1994）中科幻動畫般的殘暴與對女體性器形容的誇張描寫，劉紀蕙認為〈大東區〉（《大東區》）或〈杜沙的女人〉（《大東區》）所表現的「女性器官化」將女性「切割呈片段、片段的器官的特寫」的寫法，也是林耀德所特有的超現實式的卡通想像；四、對男同性戀情感的感應與對男性溫柔的描寫：在《蜘蛛女之吻》（The Kiss of the Spider Woman）、《大藍》（Big Blue）、《終極追殺令》（Leon）中，有明顯的男性溫柔情感與男同性戀情愫的描寫，諸如此類的風格也在林耀德的 裸奔的男子、聖器、女低音狂想曲、軍火商韓鮑中成形。⁶

林耀德的小說敘述時空包含過去、現在、未來。對於歷史的描寫與重構可以《一九四七·高砂百合》為討論文本；對現實環境、人文生態的反映則以《惡地形》、《非常的日常》為重心；《大日如來》、《時間龍》則將時間設定在未來的時空，表現一齣人類未知的舞台戲碼。林耀德尤其重視描寫未來的「科幻小說」，他認為「科幻小說」結合了現實空間、心理空間與幻想空間的場景，更能體現真實與虛幻的人間圖像。什麼是科幻小說？，第一、作品以科學（不僅指狹義的自然科學，也可廣泛地包含社會科學——如心理學、社會學、經濟學等）思想為基礎，對時間軸線上的任一點作創造性的想像，同時以小說的形式表現；第二、雖然小說中的情節現今世界不可能，但未來應該要被實現——這部分較難明確界定究竟何者是「可能被實現」、或「絕對不可能被實現」，但我們可以將光譜另一邊的「奇幻小說」（Fantasy）當成對照組，愈接近全然架空虛構的想像世界，科學的成分也就愈少，也就愈遠離我們所定義的「科幻」；我們也可以說，是理性的作用表現（科學精神）才使幻想變得較為

⁶劉紀蕙：〈林耀德的電腦影像思維〉，《林耀德與新世代作家文學研討會》（台北市：文建會），1997年1月，頁135-140（講評于記偉〈從《大東區》到《藍色狂想曲》——淺談林耀德的映像世界〉）

真實，也更有重量。⁷

「作者」、「文本」、「讀者」三者之間的交錯閱讀就是筆者秉持的研究方法，筆者將「作者」視為閱讀理解的正文，探求創作者的意識思想、心志所趨和依緣的藝術表現手法與文學觀；「文本」是創作者理念與理論實現的場域，可與「作者」本人相互應照、比對。而筆者站在「讀者」的角度觀察「作者」、「文本」，企圖在這樣的閱讀空間裡勾畫出林燿德及其小說的「認同」，也就是筆者所謂的——靈魂的鄉愁。

第二章「靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標」，筆者所要討論的是作者的身世、所生長的都會面貌，以及小說寫作在八九年年代所展現的時空場景。其次，就作者接受現代主義與後現代主義理論、書寫策略而發展的「都市文學」。現代主義與後現代主義明顯地影響了作者的思想邏輯與價值判斷，尤其受到施蛰存、羅門、羅青等人的啟蒙，使作者不單是著力書寫「都市」更將「都市精神」放諸其他文類創作。林燿德利用文字的表徵書寫企圖展示對於人的「存在價值」的存疑與再肯定，於是作者從都會的描繪轉向了更高的精神層次——宇宙（科幻文學），並藉此闡揚心靈的鏡像，尋求靈魂的鄉愁的原鄉。

第三章「靈魂的鏡像：認同主題研究」，筆者進行了「靈魂的鄉愁」認同主題的意識蒙發和討論。分別就「二次元的電子迴路與現實的都會場景」敘述小說的承載背景有如意識的迷宮；「追索自我的面貌」談論小說人物在身分的流轉之中（不論是主動或被動），如何找到生命自我的原像；「地域認同」討論主角的大陸與海島的雙球根血緣，在「中國父親」與「台灣母親」的交錯身世下，如何分辨出「鄉土的臍帶」究竟為何？末節「信仰認同」是就精神的寄託與昇華而論，當臍帶的血緣論呈現複雜難理的情況，認同的意識於是轉向形上的追尋企求另一境界的精神昇揚。對於小說人物的認同主題研究看來，其實作者本人的意識追尋也無不在文本中顯現，甚至可以說，作者藉由小說人物認同的意識與自我發現的路程，透露了文本之外，創作者自身經驗的支流。

討論了「靈魂的鏡像」之後，第四章所要進行的是「靈魂的拉扯：認同與懷疑」。林燿德受到現代主義與後現代主義的洗禮，又經過法律系思考邏輯的縝密訓練，在豐厚的歷史知識的辯證下，造就了作者本身的思想體系。對於身分的認同，作者並不單純無疑的予以接收，反之，他重複的加以審視、推論。筆者因此就現實世界與文本世界做出「認同」與「懷疑」兩項工作，

⁷向鴻全：〈我們正在挖出時光膠囊〉，《臺灣科幻小說選》序（台北：二魚文化），2003年。

第一章 緒論

冀望在真實的人生與虛幻的文本之間，推敲出作者所欲展現的認同意識。本章再就王幼華、朱天心與林耀德之比較，整理出同樣身為外省移民的子弟，如何在「中國父親」與「台灣母親」的多重身世下尋找到自我的定位與故鄉。

第五章「靈魂的鄉愁：認同主題的永恆追索」，筆者分別就「靈魂的原鄉——海洋」和「靈魂的棲所——夢境」來探討作者映現在小說當中的隱而又顯的深層意識。「死亡」與「重生」是這一章節最欲推展、爬梳的主題，生命就是一次一次的輪迴，「死亡」是生命的終結，然而作者一再地展示了「死亡」僅是生命的驚嘆號而非完結，生命的真實欲望在於「重生」，是最原始的企望也是「靈魂的鄉愁」最終的依歸。在討論了「靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標」、「靈魂的鏡像：認同主題研究」、「靈魂的拉扯：認同與懷疑」、「靈魂的鄉愁：認同主題的永恆追索」後，「鄉愁是歷史？還是預言？」是本文的結論也是筆者寫作本文的用意和企圖，究竟作者在八九十年代所書寫的「鄉愁」是已然的歷史情懷或者是對於未來的描寫，又或者是在廿一世紀寶瓶座時代的一種預示。

林耀德的精神導師——羅門曾說，一個真正偉大的詩人（筆者認為，此一觀念的提出，除了詩人以外，應適用於任何的創作者。）是最了解自由的，對世界懷有全然開放的心境，擁有遼闊的視野，守望著一切進入理想的世界。他除了關心人的苦難；更廣泛的工作，是在解決人類精神與內心的貧窮，賦給生命與一切事物以豐富與完美的內容。⁸筆者以為，林氏確實服膺了羅門的觀點與期許，他的作品不論詩、散文、小說不僅是採用了現代都市（化）的情境為書寫標的，更以心靈的依歸為最高理想，這也就是羅門一再倡導的「第三自然 - 螺旋形架構」。

第三節 已研究論文成果

關於林耀德的評論，在他逝世後蔚為一股高潮，追弔哀思文章有之，重新審視評斷有之，尤其是一九九七年行政院文化建設委員會出版《林耀德與新世代作家文學論》，集結了林氏多位知交、良師以及文化學者（發表者包括應平書、吳鈞堯、蔡詩萍、楊宗翰、林綠、羅門、焦桐、王浩威、林水福等共十五篇論文）以相異觀點一同懷思、解讀林耀德，不乏對於林氏寫作文本及個人創作理念、態度的討論。此外，王浩威：〈偉大的獸——林耀德文學理論的建構〉（《聯合文學》，1996）、鄭恆雄：〈林耀德《一九四七·高砂百合》的歷史神話符號系統〉（《中外文學》，1998）、鄭明嫻：〈神乎、魔乎、人乎——閱讀林耀德〉（《香港文學》，2001）、鄭明嫻：〈評析《尋找雲豹》

⁸羅門：《羅門詩選：1954-1983》（台北：洪範），1984年，頁1-2。

> (《明道文藝》, 2003) 劉紀蕙: <《時間龍》與後現代暴力書寫的問題> (《孤兒·女神·負面書寫——文化符號的徵狀式閱讀》, 2000) 陳淑卿: <書寫歷史災難:《倒風內海》的空間歷史與《一九四七·高砂百合》的歷史空間> (《中外文學》, 2001) 等篇章對林耀德亦有深入探討。

爾後, 但見諸位博、碩士以林耀德研究為畢業論文, 大多著重於林氏與現代主義、後現代主義的討論, 並以作者倡導的都市為論文中心, 如林民昌:《當代台灣小說文本知識的構成》(碩士學位論文, 1998) 李建民:《八十年代臺灣小說中的都市意象——以台北為例》(碩士學位論文, 2000) 翁燕玲:《林耀德研究——現代性的追索》(碩士學位論文, 2001) 王文仁:《光與火——林耀德詩論》(碩士學位論文, 2002) 陳正芳:《臺灣魔幻現實現象之「本土化」》(博士學位論文, 2002) 許惠耳:《林耀德散文研究》(碩士學位論文, 2004); 另有研討會發表單篇論文, 如王文仁: 迷宮頑童——林耀德都市散文初探 (《第六屆南區五校中國文學系研究生論文研討會論文集》, 2000) 辛金順: <多重的變奏 - 論林耀德的都市散文> (《方法論於中國古典和現代文學的應用》, 1998)、陳麗君: <林耀德的歷史書寫 - 以《一九四七·高砂百合》為例> (《戰後臺灣文學與思潮國際學術研討會》, 2003.11) 徐意裁: <都市文明的異化——從《非常的日常》中觀察林耀德的都市書寫> (成功大學臺灣文學研究所第二屆研究生論文發表會, 2004.12.06)、沈芳序: <真實與謊言: 林耀德的懷疑之書《一九四七高砂百合》> (國家台灣文學館第一屆全國台灣文學研究生學術研討會, 2005.02.01) 等。

目前來說, 對於林耀德的研究大多屬於單篇論述, 所談論的多是其文學理論的建構、後現代書寫策略以及重構文學史的雄心與成果。以林耀德為專論(學位論文)者有翁燕玲《林耀德研究——現代性的追索》、王文仁《光與火——林耀德詩論》、許惠耳《林耀德散文研究》等, 就研究範圍而言, 包括了作者與理論(現代、後現代主義)的關係; 作者與文本(詩、散文)的展現。筆者討論的內容則是以小說文本為主, 討論作者運用理論思想的表現, 欲補缺現有文章對林耀德及其作品的研究。

翁燕玲《林耀德研究——現代性的追索》一文主要討論林耀德在現代性議題上的探索深度和廣度, 並呈現作家與文學、歷史、社會、文化的種種互動關係, 探討其意義, 並為之尋找適切的定位及價值。翁燕玲認為, 林耀德的文學意識似乎出現極大的裂變, 也就是以台灣文壇後現代先驅者的姿態, 一反曾經強烈的現代意識及主張, 這種自我建構又自我顛覆的作為本身似乎便充滿後現代色彩, 也更加引人側目, 可是也引來不少批評。論者跳脫片面的論斷, 而從文學史及文學社會學等角度出發, 較宏觀地由現代性的概念出發, 觀察林耀德在文學實踐過程中的作為及作品, 以探求其文學意識、思想

第一章 緒論

觀點的變化中與現代性議題的關連性，並梳理其中變遷、發展的脈絡，進一步闡釋其意義。王文仁《光與火——林耀德詩論》則是討論林耀德本人與現代後現代的關係及其詩作展示的「後都市詩學」。

《光與火——林耀德詩論》一文以林耀德的詩與詩論為探索對象，意圖透過「光」與「火」的繼承與創新或相互輝映的互文方式，顯現出林耀德詩創作的宏圖偉構。論者一方面重探台灣現代主義的發展歷程，勾勒林耀德重寫台灣文學史的企圖與規模；另一方面則以林耀德的視野重論台灣都市文學的發展，並規模其出「後都市詩學」的理論，以為分析其詩作的根據。王文仁以新歷史主義「文化詩學」的理念，闡釋林耀德「整合式」的文學史觀，並配合其步伐重探台灣現代主義文學脈絡，闡釋超現實主義於台灣出現之深層意涵，以及林耀德對超現實精神的繼承和延展。從八十年代文學語境的考察出發，力圖為作者的後現代轉折，找尋符合時代要求與個人創作突破的合理解釋，澄清諸多論者一再爭執的「身世」問題，並說明其塑造新典範的意圖。

許惠耳於二〇〇四年完成的《林耀德散文研究》著重在釐清林耀德 - 「破文類」散文觀。探索作者運用後現代的技巧建構起的「都市文學史觀」，並確立當代文學中的都市精神理想。《林耀德散文研究》的研究重心為林耀德散文的思想主題及風格呈現。論者認為林耀德散文的思想多以呈現都市新風貌為主；散文風格除了呈現出都市心理層面的探索、都市精神的意涵延伸外，新文學史觀及散文史觀的建塑。許惠耳在結論方面總整了研究心得，藉由釐清林耀德散文的文學定位及意義，為林耀德的散文找尋更合理適切的定位。

筆者認為，論者對於林耀德與「現代主義」和「後現代主義」的研究以及書寫策略、理念和實踐都有很好的論述和衍繹；但是作者的自我意識與身分認同方面仍有發展討論的空間。因是，此篇論文《靈魂的鄉愁——林耀德及其小說的「認同主題」研究》，正是以作者本人和小說文本之間的語言論證來整理潛意識裡的自我反思與追索，筆者試圖爬梳林耀德的意識光譜與其反映在小說中的認同主題。以下，筆者就林耀德的身世（時間地標）、創作歷程（空間地標）和本持的創作理念敘寫，試圖探訪林氏在游離的八十年代的心靈座位。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

本章筆者先就作者與小說文本的現實環境，論述其時空背景、作者心靈與創作的啓蒙、「以書寫肯定存有」的創作觀、創作歷程及作者所言的「黑色海域」—迷陣般的都市場域。

從戒嚴到解嚴，從「總體外交」到「彈性外交」，從蔣氏家族的威權領導到民主體制的翻修重建，從「一個中國」到「兩個中國」，從中國國民黨一黨獨大到「台灣國民黨」與民進黨、新黨鼎足而立的新政局——這些劇烈的情勢變遷，跨越了七十年代末期到九十年代初期的台灣，和意識形態一詞同樣充滿著歧義的八十年代正是斗換星移的主戰場。¹

八〇年代的新世代作家是「斷裂的世代」，除了本土作家群中出現急獨派新世代與曖昧的舊世代之間的路線之爭，亦有外省裔新世代與四九年自大陸遷移來台的外省前輩之間的批判與分歧。林耀德在〈小說迷宮中的政治迴路〉中，清楚指出台灣當代劇烈演變的意識形態戰場。以意識形態為標竿，間或傳達出對認同意識的心向者，還有朱天文《世紀末的華麗》（1990）、《荒人手記》（1994），朱天心《我記得》（1989）、《想我眷村的兄弟們》（1992），黃凡《大時代》（1981），張大春《公寓導遊》（1986）、《四喜憂國》（1988），王幼華《土地與靈魂》（1992），舞鶴《思索阿邦·卡露斯》（1997）等等，創作時間為八〇～九〇年代。由此可以窺見，對於時代的瞬變以及人類心靈的迷失均是這一時空的寫作主題。有明示中國意識的朱天文，有標舉台灣本土意識的王幼華；而林耀德的心靈身世，卻在一場政治的脅迫下轉向了更遙遠的昇華境地。

林耀德曾以〈我們〉一詩作為詩集《一九九〇》之題辭：瓦解與重建並時發生／整座紛亂的世界引誘青空擴張／優雅地我們為下個世紀的生靈導航／人類的詩史正為「我的世代」而存在。所謂的「我們」究竟指誰？這首明志之作雖給了些許線索與暗示，但顯然不夠明確。筆者以為，還是應該要到林耀德已發表的台灣現代詩（詩人／詩作／詩史）評論裡尋求解答。林耀德自一九七七年即開始創作，卻一直遲至一九八六年始出版第一本著作《一九四九以後》。他在這本評論集的導言中明白指出，一九四九年實乃一關鍵性時間點：對儲藏著戰爭記憶的大陸遷台詩人與本省籍詩人而言，一九四九為一「再出發的起點」；對之後出生的「新世代」來說，「一九四九無疑代表著生

¹林耀德：〈小說迷宮中的政治迴路〉，《敏感地帶-探索小說的意識真象》（台北：駱駝），1996年9月，頁142-143。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

來具有的歷史壓力」。這裡所謂的「歷史壓力」，筆者以為應可與林氏九〇年代多次提及之「歷史的負擔」。

筆者以為「一九四九」所代表的「歷史壓力」，不也是新世代詩人們亟欲拋棄的詩史／文學史「負擔」嗎？這麼說來在林耀德心目中，「一九四九」恐怕不僅僅是個「起點」，而應是一有待而且是必須解放的「歷史的負擔」——林氏生產、倡議「新世代詩人論述」之根由與動力，至此可謂昭然若揭。「如果我們正提出一個新世代宣言，那麼這個宣言的性質和過去曾經在歷史出現的任何專斷、獨裁主義的宣言毫無一致之處。因為我們的內容是一種新世代的多元化氛圍，拋棄僵硬沉重的歷史包袱、也藐視強買強賣的理論策略；我們有權利擁抱視野所及的一切、化育養成新天新地，也有權利粉碎人間一切斯文掃地的迷思與龜裂崩頹的偶像。」²以下筆者就「作者身世：八〇年代的都市文學旗手」、「心靈與創作的啓蒙：現代與後現代」、「創作觀：以書寫肯定存有」、「創作歷程：從都市到星空」等四節，進行對林耀德個人身世背景，接受理論與作者的創作觀、創作歷程來討論。

第一節 作者身世：八〇年代的都市文學旗手

林耀德與「都市」是不可分的聯綿詞，其生長、創作皆以都市為軸心。本章先敘述作者的身世背景再就其寫作文本探討、挖掘作者表現於文字符號間心靈的深層意識；以及作者之所以倡導「都市文學」的用心與彰顯之意識形態。

一、 時間地標：察知歷史中的林耀德

林耀德，本名林耀德，祖籍福建廈門，一九六二年二月二十七日生於台北市城中區。原籍福建廈門，先祖僑居於緬甸仰光市；祖父林振成曾任台灣省府政務官暨行政院顧問，父親林瑞翰為國立台灣大學歷史系教授。林耀德畢業於國立台灣師範大學附屬高級中學、私立天主教輔仁大學法律系財經法學組。一九九五年五月與陳璐茜女士結縭。一九九六年一月八日逝世。

一九七七年，林耀德以十五歲的青春臉孔初聲以啼，在《三三集刊》、《神州詩社》等發表文章，並與《神州詩社》交往密切，此留下文敘述。一九八

²楊宗翰：〈瓦解與重建並時發生－林耀德與新世代論述〉，《自由時報·自由副刊》，民國91年2月17日。

○年，進入輔仁大學法律系財經組就讀，在校期間前後獲得校內外多項文學獎並且積極參與《草根》和《四度空間》（一九八六年與柯順隆、陳克華、也駝、赫胥氏合著《日出金色——四度空間五人集》）詩社活動，這個階段文壇開始注意到他充沛的寫作與創新，但這樣的書寫風格還未全面受到肯定。一九八五年，接任《草根》詩刊編輯、《四度空間》詩刊藝術指導暨編輯委員；一九八六年，林耀德退役之後開始他專業編輯、作家的身分，先後擔任《書林詩叢》編輯委員兼執編、《台北評論》執行主編暨企劃主任、《台灣春秋》文學主編、《小說族》編輯委員、尚書文化出版社總編輯、中國青年寫作協會秘書長、《錦囊開卷》、《琳瑯展卷》、《大師的印記》等多種公共電影節目企劃顧問暨編劇、《活水》文化雙週特報主編、師大人文中心當代小說暨散文創作鑑賞課程教師、漢霖暨漢傑戲劇藝術團企劃顧問、有線電視節目顧問、《般若文教》執行顧問、羚傑企業有限公司出版部編輯顧問；並擔任《時報周刊》、《中華日報》、《自由時報》等多種媒體專欄作家及特約撰述。

除了發表評論、論文，林耀德也曾多次應邀至中國大陸、香港、菲律賓、馬來西亞、新加坡、美國等地演講；此外，他幾次擔任文學獎決賽委員，包括新加坡金獅獎、台灣幼獅文學獎、台大文學獎、《聯合文學》台灣省巡迴文藝營創作獎、桃園縣散文創作獎，以及時報文學獎、聯合報文學獎、《聯合文學》小說新人獎、時報百萬小說獎等初審委員。他又積極參與文藝營活動，將寫作與信念傳播出去，例如《聯合文學》台灣省巡迴文藝營小說組、散文組暨詩組導師、復興文藝營導師、文殊院寫作協會導師暨第一屆耕莘小說創作高級班導師，由此可見林耀德不僅忘情寫作，更滿懷熱情將箇中樂趣與信仰傳承下去。

林耀德的一生儘管短暫有如流星，創作時期（自一九七七第一篇發表文章至一九九六隕歿）未達廿年，然而其豐碩著述卻為人所難及，稱許「帶著光速飛竄的神童——一個解碼者／革命之子」（馮青：《都市終端機》，1988）。林耀德的著作計有短篇小說四集，長篇小說四集，詩七集（包含合集），散文三集，評論集共六集，訪談錄一集，另主編《新世代小說大系》、《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》等共計十五集；林耀德創作涉獵極廣，除文學作品，他也嘗試舞台劇本、電影劇本和漫畫文本，論著廣泛、成績斐然，令人驚歎。

作者耀眼的一生雖然僅是環繞地球三十四周，有論者將其與《一九四七·高砂百合》傳說人物拿布·瓦濤相提，驚訝林氏的生命也成為後人眼中的一則傳說。「偉大的拿布·瓦濤，他在這個世界整整活了三十四歲，環繞太陽三十四周。……他終於死於山神們的咒詛。」³然而筆者在此不將兩人做出聯想，

³林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁129-130。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

也不願將「山神們的咒詛」納入討論範圍，然而林耀德的創造力與爆發力的確教人折服，與其說他是帶著光速飛竄的神童，我們更應該就其寫作歷程與心靈轉折著墨和探討。

七〇年代的台灣社會因遭受到釣魚台歸屬爭議、政府退出聯合國、美國承認中共等一連串政治性重大衝擊，因而迫使政府與民間不得不思考台灣未來的方向，以因應國際局勢的轉變，及台灣內部存在的問題，這個時期正是林耀德寫作與思想起飛的年代。在國人的反思與覺醒中，台灣社會長期以來的意識型態之爭逐漸浮出檯面。「革新保台」的政策推動下，在政治方面台灣加速推動自由民主的發展與人權的重視；經濟上也積極朝向技術密集的工業化邁進；文化方面，則是在繼承傳統民族文化基礎上，發揚鄉土色彩。在此情勢上，鄉土文學遂從反官方思想進而名正言順地成為台灣文學的主流。此時吸引並影響林耀德者有「三三文學社團」、「神州詩社」兩個社團。當時朱西甯等人曾為文批判屬於民族主義陣營的鄉土文學，台灣的文學社會因而形成兩股重要的勢力：一是描寫本地人民真實生活的鄉土文學（如《台灣文藝》陣線）；一是志在復興中國傳統文化的青年社團，後者即以「三三文學社團」與「神州詩社」為代表。

「三三現象」背後呈露的文學理念，毋寧是與鄉土文學比較接近的。「三三現象」與「鄉土文學」雖然各自架構了一套想法，然而在它們那個時代，有一個潮流是兩者共同騎弄的。那就是希望打破六〇年代以降，文學在現代主義主導下，個人化、盡量縮小社會角色的傾向。很粗略籠統地說，七〇年代中期以後到八〇年代中期。這十年是台灣文學行動原則（activism）當道的時代。這種行動原則基本上相信文學不應該錮鎖在個人經驗的描述上。同時希望以文學為中心，塑造、傳達一套社會哲學，或者說一套行動改革的意識型態。

七〇年代台灣社會在長期蟄伏後，開始有了本土化的改革思潮，這種思潮因缺乏政治、經濟乃至學院的管道，便轉以文學的形式，接續上不絕如履的本土文學傳統出現。在其他領域因強控制體制不見鬆動而沒有太多改革希望的情形下，文學成了僅有的戰場。以是而有突顯文學地位的新行動原則。這股行動原則在文學界燎原開來後，參與其間的作家紛紛感到尋找自己作品背後社會意識結構的必要，而「三三」基本上可以看成是對應鄉土文學，企圖創造一種以大中國文化為中心的行動原則的努力。三三集刊及三三書坊分別於一九七七年和一九七九年成立。由朱天文、朱天心、馬叔禮、謝材俊、丁亞民、仙枝等人，合力創辦了「三三集刊」，前一個「三」代表三民主義，後一個「三」則代表聖父聖子聖靈三位一體的真神。三三的主要成員也因受到胡蘭成與張愛玲的影響，而有著「正統中國」的信仰，以及對於紅樓夢的偏愛。

「三三詩社」的中心人物—朱西甯對張愛玲推崇備至，不僅引導朱天文姊妹閱讀張愛玲作品，更在編選《中國現代文學大系》時，將張愛玲列為小說卷第一。朱天文和丁亞民都曾在《三三集刊》中發表其對《赤地之戀》的觀感，朱天文甚至認為她們的張愛玲情結：「不只是文學上的，也是父親鄉愁裡的，愁延子孫，日益增值長成為我的國族神話。」如果說七〇年代是艱苦東挪西湊努力調整、維持神話的年代，則三三集團就是神話的末世忠貞信徒。三三成員受師長輩精神的傳承，在情感上認同且依戀「故國」。面對鄉土文學論戰，遂變得十分焦慮，因為成長經驗中屬於我的「鄉土」是無論如何都無法合於論戰中的標準。1987年解除戒嚴，1991年宣布終止動員戡亂時期，承認台灣／中國為兩個不同的政治實體，也意味著「反共復國」的神話徹底幻滅，外省移民對於自己的身份與認同，在此時不得不「主動」地做出選擇。

朱天心在《小說家的政治週記》（台北：時報，1994）直接地為文表露出一位認同台灣選擇居住在台灣的外省人，對於操弄省籍的政治人物的不滿，且以「台美人」—台裔美國人為例，替為第一代外省人對大陸家鄉的懷念做出解釋。正如為其寫序的謝材俊所言：

朱天心把她在一九九三年所寫偏於政治的文章彙集成冊，並命名為《小說家的政治週記》，心情更昭然若揭……是一部整理理解朱天心的「輔助教材」，在這裡，她索性連小說的基本樣子都暫時放開而已。⁴

朱天心也替大多數外省第二代起步甚晚的政治啟蒙做出說明：

一個曾經被統治者或輕或重照顧訓養的人（如眷村中下級軍官的下一代和少數外省權貴之後）要他也如前者一樣的仇恨統治者及其政權，就要困難多了，起碼，必須給他們較多的時間，以及更具理性思考的民主啟蒙。⁵

從主流淪為畸零，朱天文、朱天心作品反映的「身分認同」問題一再被討論。朱天文《荒人手記》（台北：時報，1994）是寫作生涯邁向圓熟巔峰備受肯定的力作。透過眷村出身的同性戀者，書寫無所託付，書寫畸零與荒棄。也書寫那個幸福的年代，只知相信，不知懷疑。逝去的憑弔主體，歷史與舊地是渴望能親屢的故鄉，然而，那魂縈夢牽的所在，在作家眼中卻根本

⁴謝材俊：〈記憶·希望並且好好活著〉，《小說家的政治週記》（台北：時報），1994年，初版，頁11-13。

⁵朱天心：〈讀蓋洛普眷村調查有感〉，《小說家的政治週記》（台北：時報），1994年，初版，頁30-42。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

就沒有實際存在過。如此的寫作意識，深刻地影響了林耀德創作時的理念與路線；下文筆者再就「神州詩社」的創社本衷和遭變進行敘述。

影響年輕林耀德重要的集團——「神州詩社」，創立於一九七七年一月一日的「神州詩社」，是由馬來西亞僑生所組成，主要成員有溫瑞安、方娥真、黃昏星、周清嘯、廖雁平等。大馬華裔子弟留學台灣（簡稱「旅台」）作為留學中國（旅華）的替代與延續，對於華裔子弟「內在中國」的構造起著難以估計的影響。首先是國民黨政府宣稱它擁有包括內蒙古的版圖，這說明了它也參與了對中國的想像。這一想像需要意識型態的支撐，那便是三民主義和中華文化。在偏安的劣勢中，國民黨在現實中難以和實際的中共抗衡，因而它轉而向歷史和記憶求救，把華裔子弟編入「僑生」的行列裡，企圖在時空錯置中從他們身上喚醒原屬於他們祖輩的記憶：參與國民革命和中華民國建國抗日的歷史。於是，這些學子又被投擲在一個類似前代「旅華」的時代氛圍中，面對的是文化或政治上的「重新中國化」。⁶

對於台灣，他們的認識也恐怕只是救國團式的，僑委會式的，是一個「復興基地」，中國的替代品，非久居之地。他們的中國意識侷限了他們的目光。更由於戒嚴，他們一方面反對西化的台灣文學，一方面熱烈擁抱想像中的赤縣神州。卻似乎無暇注意「二二八」以來，「美麗島事件」之前、之後一系列知識份子因爭取言論自由遭受迫害的事實。而方興未艾的，台灣本土的知識份子的政治社會運動，也不可能和他們產生共鳴。溫瑞安的文學主張是：活在現代，活在無根的現在，讓我們痛苦的站起來，走向傳統，走向傳統和古典去。另外，他提出「神州詩社」的綱紀：創辦神州社正是要為這春意更添一份繁華，更增一份正氣。我們必須人人奮發為國家文化做點事，才能自強，而且把僑民的生活與所受的煎熬都改善過來。江山萬里，仰天長嘯，才是人生一快。這一點可與「神州」在師生附中（時林耀德就讀此校）所辦的「詩天下」吟詩朗誦活動相呼應。⁷

古之武者，戰死於戈壁
古之舞者，望盡四十州的寒月
我要衝出去成為一株落定
在輝煌的伊始前頓悟
敗亡是一切奮起的徵兆
那我就成為古之悟者吧

⁶陳怡如：〈三三文學集團與神州詩社〉，輔大中研所，2000年11月27日。

⁷林耀德：〈浮雲西北是神州〉，《坦蕩神州》（台南：長河），1978年，為作者最早公開發表之散文。後收入《邊界旅店》（台北：天行社），2001年1月，頁164-165。

驀然如大鵬展翅，忽地拍響千山萬樹，千江萬水嘩地洪暴開石破天驚，
一震春雷，神州每一個人昂然站起，壯立而歌：

「我要衝出去蒙古去長嘯
漫天的飛沙漫天的塵極目的沒有人
蒙古啊蒙古你的盤地守著中國幾千
年年年又歲歲月月又日日你風捲起
天地乍然的變化變化你的不平變化
你的寂寞變化你的孤寂成為一沙一
粒一點仍是深漠的蒙古啊蒙古啊蒙
古！」

一九八〇年，溫瑞安、方娥真以「為匪宣傳」的罪嫌被拘留三個月，「神州詩社」瓦解，之後兩人遣送回馬，又因大馬的堅決反共被迫遠渡香江，溫芳兩人漸漸走向通俗文學之路。這時的林耀德也受累遭到拘禁，此一經驗直接影響了他日後選讀法律系的企圖、用意。早期的林耀德受到兩個社團的影響，由於「三三文學社團」與「神州詩社」揭櫫的主張是中國意識型態，這恰巧是林耀德在寫作上的第一次皈依與抉擇。「三三文學社團」與「神州詩社」是青年林耀德的心靈燈塔，而自幼即影響他甚鉅的祖父與父親，其影響力則是深層默化的一盞烈焰持續在林耀德體中燃放。

祖父林振成，曾任台灣省府政務官暨行政院顧問，一生除了奔波公務之外最喜閱讀及詩作，在散文〈祖父的相簿〉⁸中林耀德表示，若不是他將精力耗費在複雜的統計數字和公文案牘上，想必就是一位詩人了。一八九七年（甲午戰爭後第三年）出生的祖父與林耀德相距六十五歲，童年時期流落於緬甸（父母雙亡），之後輾轉回到中國接受教育並在青年時期公費留學日本，就讀東京一高和東京帝國大學，獲經濟學位後返國擔任廈門市公安局長。

〈祖父的相簿〉一文中提到，相簿的第一頁，正中央的照片是個十四歲的少年（1910），他慎重地穿著整齊的西裝，頭髮中分，梳向右側的部分可見一撮雪白，是所謂的「少年白」。他的眼神顯得早熟，成年人般的意志力表現在他的嘴角，眉宇之間微露憂鬱。⁹另外一張，一九三二年的戎裝全身像，祖父穿著晶亮的長統皮靴、寬闊而風格剽悍的馬褲、箍緊腰桿的寬邊皮帶上繫著舊制手槍，然而圓框的金絲眼鏡後是一雙閃爍異樣光彩的瞳睛，存在一股男性的溫柔與哀傷。這一代的知識份子格外老成持重的，林耀德忍不住

⁸《幼獅文藝》慶祝台灣光復五十週年散文獎，《幼獅文藝》四九七期，1994年5月號。後由楊宗翰收入《林耀德佚文選》：《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月。

⁹林耀德：〈祖父的相簿〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁100-101。原出處：《幼獅文藝》慶祝台灣光復五十週年散文獎，《幼獅文藝》四九七期，1994年。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

寫下「湛憂深懷」的字樣。

那時中原大戰剛剛結束，日本軍方不斷向中國挑釁，東南海隅的廈門也受到以台灣為基地的浪人騷擾，學經濟的祖父幹上公安局長，無非是因為他有能力和日本領事交涉折衝。日本軍閥不僅對中國虎視眈眈，祖父在日本讀書的老師，也因為自由派的言論而遭受迫害。我凝視戎裝照中的男人。在那年湮代遠的時空裡，他的目光說明了內心深沉的痛楚。¹⁰

一九四六年五月，祖父隻身搭乘海關緝私艦「關基號」自閩赴臺，抵達基隆。先後擔任省糧食局專門委員，同年代理局長職務。五、六年代的照片敘述了祖父的公務生涯。或站在田埂上和農民討論收成，或蹲在麻袋前捧起肥料檢驗品質，或在省議會接受質詢的臉部特寫。相簿中的背景多是議會、田地與車箱，照片中祖父的情緒和裝扮如同是時代的碎片，一張張拼湊了不完全的歷史，但卻可以填補世俗所缺漏的時代印象。一九八六年祖父退休，林耀德同祖父、祖母到相館拍了一張照片，也是相簿中最後一張黑白照。自始，作者的影像開始進入了祖父的相簿。「在我出生以前，祖父是一個陌生人；在我出生之後，祖父的大半生對我而言也是一個神奇的迷宮。直到我也走進這本相簿，參與了他最後的歲月。」，「這本相簿並沒有用完，但是已經足夠將我的命運和祖父的命運聯繫起來；我看見祖父在相簿中逐漸老去，也看見他背後的臺灣逐漸成長茁壯。」這是作者對於祖父的印象描述也是作者對其心靈的繪圖。

父親林瑞翰，國立臺灣大學歷史系畢業，現任歷史系教授專研宋代政經、文科，旁博他朝，1994年榮獲國立臺灣大學歷史系名譽教授。著有《宋代政治史》（正中，1989）、《國史資料選讀》（五南，1992）、《中國史》（三民，1994）、《中國通史》（三民，1969初版，1999修訂）等。林瑞翰教授在《中國史》前言說道：「歷史的演進並非單純的因果關係可以解釋，必須從錯綜複雜的互動中去探索，始能得到較深的認識」；在《中國通史》中又說：「歷史為人事之記錄，治史之目的在研究人類社會沿革，而求其變遷進化之因果。」中國五千年歷史，淵遠流長、博大精深，綜觀這數千年的種種變遷，以宏觀的視野「通古今之變，究天人之際」，重塑歷史原貌。父親對

¹⁰林耀德：〈祖父的相簿〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁101-102。原出處：《幼獅文藝》慶祝台灣光復五十週年散文獎，《幼獅文藝》四九七期，1994。林耀德的祖父在日本求學時期受到老師無私無偏的教誨，為他開啓了宇宙的窗口，因此他親自體驗了日本民族純真可愛的一面。然而抗戰爆發，中國與日本成為對立的敵國，昔日的恩師與摯友一夕之間竟成敵人，最終的對決已臨，其痛心難掩之情，可想而知。

待歷史以如此謹慎戒懼的態度和事實求是的精神，深刻且完整地影響了林耀德閱讀、寫作以及觀察的眼光。

林耀德如此形容他的父親與祖父：他的長子也就是我的父親，是一個律己嚴謹的人，他洞察歷史與世情，因而顯得知性而深沉；但是晚年的祖父卻爲了相同的理由而表現豁達的生活觀。「父親說，不可以打架；祖父則說不可以打架，除非別人比你高大，而且先向你下手。父親說，少看閒書；祖父說的是，要多看各式各樣的書，別像我到了退休以後才有空讀自己想看的書。」¹¹對於父親林耀德著墨甚少，或基於父親嚴謹的處事態度，或基於規矩的庭訓，作者只用「知性而深沉」來說明他的父親。相對於「表現豁達」的祖父，作者則有更多的描述與傾心。祖父對林耀德來說，是一座具有複雜經驗的迷宮，也是他心志得以舒緩、坦誠的精神指標。

我仍然保存著祖父的一支舊表，六十年代出廠的精工表。把它貼在耳際，秒針機械毫不懈怠地發出滴溼滴溼的音響，彷彿那裡頭有個精靈一般的奇妙感受。如果祖父在世，他也不會習慣現在流行的石英表吧？¹²

對於舊物的懷思，引導出作者對祖父的情感。「精工表」代表的是六〇年代的時空思維，也是作者與祖父心靈的融通之路；「石英表」象徵的則是九〇年代現代化的大都會區。林耀德說：「我看見祖父在相簿中逐漸老去，也看見他背後的臺灣逐漸成長茁壯。」從「精工表」到「石英表」，大概就是臺灣經濟起飛、成長茁壯的產物吧！

二、空間地標：察知文本中的林耀德

答錄機沒有靈魂。

答錄機記錄靈魂的迴聲。

答錄機的軀殼中隱藏著一具沒有靈魂的人格。你可以把他想像成一個白紙剪成的白色戲法人形，沒有眼睛、沒有鼻孔，只有一對耳孔和一張被剪成O型的嘴部。

¹¹林耀德：〈祖父的相簿〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁105-106。原出處：《幼獅文藝》慶祝台灣光復五十週年散文獎，《幼獅文藝》四九七期，1994年。

¹²同上註，頁104。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

小白人每一分每一秒都在那個微小的機身中靜靜等待。他模仿主人的語調，一絲不苟地重複主人留話，然後在主人回來的時候，又把電話訪客的留言，包括那些微微的沮喪、淡淡的哀愁、隱忍的憤怒或者自言自語的興奮，按照原來的節奏一句一句表演出來。

然後，他蹲回原來的的位置，仍舊沒有完整的臉、沒有任何表情。每當我聽到另一端的電話答錄機播出主人留話，就彷彿看到了對方所擁有的那枚紙人空無一物的臉龐，然後我想到自己擁有的那枚紙人，不禁為他空洞而寂寞的身世滴下淚來。¹³

林耀德揭示了「空洞身世」的淒涼之感，這是林氏在文本中隨處即見的感覺與悸動。其中，代表林耀德自傳性的敘述非詩文〈軍火商韓鮑〉莫屬了。

在〈軍火商韓鮑〉中，林耀德以法國象徵主義詩派大將韓鮑漂泊流蕩、異俗的行徑為書寫對象，連篇貫串六十則短詩，展現其生命躍動的始末。讀者不難從韓鮑與林耀德兩人的身世找到諸多的雷同點。一、兩人都在十五、六歲之時便開始詩歌創作，一八七〇年韓鮑法文處女詩〈孤兒新歲禮〉發表於《大眾評論》年僅十六歲，而林耀德亦於十六歲開始對外發表作品於《三三集刊》與「神州詩社」刊物，兩人現代詩寫作的啟蒙時間都相當的早。二、普法戰爭失敗後，韓鮑奔往巴黎投靠年長他十歲的象徵派詩人魏蘭（Paul Verlaine），魏蘭對韓鮑的啟發、照料與兩人間曖昧的同性情誼，自會令人聯想起「神州詩社」的溫瑞安對林耀德的啟發。林耀德尊溫瑞安為大哥並曾評論溫瑞安的《山河錄》為七〇年代華文詩的最高成就之一，但其後兩個人卻走向不同的創作路途，也可與韓鮑、魏蘭間的關係作一參照。三、一八七三年，年近二十的韓鮑完成其重要詩集《在地獄裡一季》，因受魔法書、鍊金術等影響，詩風頹靡為當時文壇唾棄，憤而焚燬詩稿，並且從此不再寫詩；林耀德一九八五年之前詩作始終得不到詩壇前輩的「青睞」，直到羅青主編《草根》詩刊時，以增刊方式一次登載他二十幾首詩，並獲得諸多文學獎後，才漸漸受到文壇的重視。其第一本詩集《銀碗盛雪》雖待一九八七年才得以出版，其實亦完成於約未二十歲的一九八二年。四、林耀德後期對鍊金術、塔羅牌的迷戀，也可以與韓鮑在創作《在地獄裡一季》時對魔法書與鍊金術的重視相對比，兩人皆在詩的寫作中找尋一超越的園地，並藉由神秘學找到了創作的嶄新可能。¹⁴

在這裡，我們要進一步探索的是〈軍火商韓鮑〉這首詩中幾個重要的關鍵點：第一，它是一首記傳性質的詩，從中我們可以看到林耀德濃重的自我

¹³林耀德：〈答錄機〉，《迷宮零件》（台北市：聯合文學），1993年6月25日，頁68-69。

¹⁴王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火－林耀德詩論》，2002年，頁210-211。

投射意味；第二，詩中的主人韓鮑（Arthur Rimbaud 1854~1891）於法國詩壇所具有的革命性地位，可與林耀德對自我的定位相類比；第三，貫穿在詩中的小丑所獨具的象徵意義。¹⁵「詩人韓鮑」與「軍火商韓鮑」兩種分裂矛盾的身份，於是展開激烈的對話與爭辯。他們對話的對象並不是彼此，而是成爲過去的回憶，以及詩人內在對存在永恆的義憤和渴求。¹⁶

「他突然想起，陸地可能依舊動盪如憤怒的海洋，自己可能依舊是一個不被眾人承認也不被自己承認的詩人」¹⁷這段文字描述與林耀德在一九八五年之前一直不被文壇看好、重視的時期是相呼應的。「他已經朝向黑闇的世界步行二十年，地獄爲他燒紅了煤炭，愈行愈跛的軍火商，他逐漸感受到地殼下的熱度，意識中那無際的百合花海開始凋萎，退卻爲小丑臉龐上的淚痕。」¹⁸從「詩人韓鮑」的身分轉變爲「軍火商韓鮑」，從對生命充滿希望夢想的執筆之手，戴上了軍火商的面具在現實的生活中賺取暴利，如此身分的轉換，無寧是（詩人韓鮑）向環境低頭或者是（軍火商韓鮑）用更具威力的武器向時代投訴、抗爭。「百合花海」不僅是純潔的象徵，更是精神原鄉的所在；當花海凋萎之時，韓鮑的生命花朵也就蒙上死亡的陰霾。因此，他悲泣，可是落淚的是戴著另一副面具的韓鮑——小丑。當韓鮑退居在多彩的假面底下，他仍舊是一個詩人。

「那棺釘鬆動的回憶；身世醜惡，心靈底部不斷龜裂的永凍地域。巴黎和詩淫亂出一場一場夢魘……」，「百合，白色的花被，純淨的瓣身隱現殘忍的紫色肋帶。百合，在韓鮑迷濛的思維間，一束束站起，瞭望的頸。」¹⁹不論是詩人、軍火商亦或妝扮的小丑，「身世」是永不能抹滅與竄改的歷史，儘管記憶如同夢魘一般令人膽顫。在韓鮑身陷迷境的時刻，但見凋零的百合花海又重新昂首給與韓鮑生存的意志和勇氣。

「重新出發，我將尋獲被人類夢遺的古代。」十九歲的韓鮑點燃《地獄季節》離棄他的詩和情人，默默踏進彩繪的地圖。²⁰詩人韓鮑真的命已絕嗎？或者「軍火商韓鮑」僅是詩人爲了重新出發而賦予自我的一種嶄新身份。不管是披著詩人外衣或是披著軍火商的外衣，詩人依舊是詩人，轉換身份不僅是爲了斬斷令人不堪的過去，同時，也是爲了讓自我脫離哀愁，以不同的姿態出發，直擊那片「黑闇的大陸」，前往前人未曾探尋的區域，重新尋獲被人

¹⁵王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火－林耀德詩論》，2002年，頁212。

¹⁶同註15，頁214。

¹⁷林耀德：〈韓鮑〉，《1990》，1990年7月4日，頁22。

¹⁸同上註，頁26。

¹⁹同註17，頁33-35。

²⁰同註17，頁47。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

類遺忘在夢中的古代。²¹然而，韓鮑自焚的動機是什麼？他所要追求的「人類夢遺的古代」—故鄉，又該是什麼？詩文中的解答是：「一道血河，寂寂移竄，自屠宰場流過空洞的競技場，流過喧嘩的市場，流過莊嚴得近似滑稽的大彌撒，流過藍窗簾的酒鋪。……那是法蘭西，不再是故鄉的故鄉。」；由於肉體生存的故鄉已非昔日故土，因此詩人只能「繼續踉蹌步行，韓鮑依舊飢渴。他向沒有邊界的內陸伸出焦黑的靈魂。」²²儘管身體失落了依歸，韓鮑依然攜帶著焦黑的靈魂持續尋覓心靈得以安頓、悠揚的處所。

作者說道，「憂鬱的金色絨毛，憂鬱的七〇年代，憂鬱的八〇年代，憂鬱的九〇年代，憂鬱向二十世紀倒數計時。」垂死的軍火商韓鮑最後的夢囈：「時間到了嗎？」而小丑冷冷回答：「時間永遠不會窮盡，就像我的面具。」韓鮑說「那麼，讓我揭開你。」²³作者利用韓鮑與小丑的對話反覆辯證了慘白的年代在二十世紀末仍舊持續著憂鬱，垂死的軍火商（或說詩人）面對無盡的時光之流，他最後的舉動便是揭去小丑的面具，而面具下是韓鮑的形象，不加包裝掩飾的本我。丑角的象徵是多重的，小丑總是戴著重重的面具及畫著濃濃的粉妝。然而小丑也有「愚者」的意味，他的赤子之心一如詩人所懷有的強烈以詩去挖掘新天地，永遠準備去發現新危險或新轉機的普羅米修斯精神。林耀德在《不要驚動不要呼喚我所親愛》（一九九六）的自序中，提及「愚人」是不被編號的一張牌，他也以拒絕編號的詩人自詡，在這一點上我們可以看出如是觀察：〈軍火商韓鮑〉的自傳性並不僅止於韓鮑本人，它也是林耀德「內在身世」的投射。²⁴

另外，正如林耀德在〈我討厭馬奎斯〉文中所說，馬奎斯在一九八二年得到諾貝爾文學獎時，刻意穿著哥倫比亞的傳統服裝參加儀式，「那時我就感到他是一個嚴肅的小丑。事實上，整個八〇年代我都在讀馬奎斯，連號稱馬奎斯傳人的阿言德（智利女作家）我也仔細觀察了一陣子，愈來愈覺得「馬奎斯家族」只是一群擅長編謊的小丑，拿第三世界人民血淚境遇來炮製殘酷的趣味，插科打諢而面不改色。我對馬奎斯的厭惡，可能是因為我嫉妒他、因為他偷竊了我還沒有使用的靈感。」²⁵「馬奎斯」、「韓鮑」、「小丑」在林耀德眼中具備同樣的身分性質，他們（包括林耀德本人）都是永遠準備去發現新危險或新轉機的「愚人」——創作者。

²¹王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火—林耀德詩論》，2002年，頁215。

²²林耀德：〈韓鮑〉，《1990》，1990年7月4日，頁63。

²³同上註，頁81-82。

²⁴王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火—林耀德詩論》，2002年，頁215-216。

²⁵林耀德：〈我討厭馬奎斯〉，中時開卷版〈文學電影節——馬奎斯週專題〉，1994年9月1日。

王浩威在〈重組的星空！重組的星空？——林耀德的後現代論述〉²⁶一文中指控，林耀德曾經有兩次「篡改身世」的紀錄。第一次是由前現代的浪漫與愛國主義色彩，轉身一變為都市文學的旗手；第二次「篡改身世」則是從現代轉移到後現代，不過「這一次的篡改，僅僅換了一張後現代的招牌，實質的內涵卻是十分現代主義的」。王浩威此文可謂用心良苦，筆墨間頗多見人所未見處。可惜大膽的立論下不免挾帶幾處輕率的判斷，譬如：

正如大部分作家呈現作品的方式，這些年輕的處女作並沒有收在任何一本結輯的個人集裡。甚至，對於這段歷史，日後的林耀德也幾乎是從未提及的。譬如在評馮青的一篇短文裡，他提及了神州詩社方娥真，也只是以「台灣解嚴前，詩壇最令人痛心疾首的事件之一」，也就是神州的冤獄，如此簡單帶過而已。同樣是一九五四年出生的溫瑞安和方娥真，卻是從來沒被以「一九四九以後」文學史(特別是詩)為己任的林耀德，稍作評論或詮釋。

筆者認為，王浩威顯然沒有一一細讀林氏所有著作。例如〈掌紋〉一詩，正是林耀德「年輕的處女作」(《三三集刊》第十四輯《女兒家》)；溫瑞安和方娥真兩人，都曾被他選入一九九〇年出版的《台灣新世代詩人大系》中。同年，溫瑞安於台灣出版詩集《楚漢》，作序者正是林耀德。其實整套書就是由林耀德所主編。雖然有些大小不一的誤會，王浩威這篇文章還是可以引領我們去想像，想像那個前現代的、浪漫的、愛國主義色彩濃厚的少年詩人。

從「光」到「火」，多數論者將「林耀德」到「林耀德」解讀為是「盜火者」普羅米修斯的照耀人間的精神(筆者也贊同)，事實上，根據羅門的說法，他認為林耀德具有強烈的反逆性、顛覆性，對存在質疑甚至充滿了革命意識的頑強個性，是紮根與潛藏在他生命的深層世界。他像是春日和草原下潛伏火山，他將「耀」改為「耀」是把自己放在「火」裡，這種強烈的生存意識絕不是與生俱來的，而是年輕生命的成長過程中一段教人驚異的遭遇。這樣的遭遇正是上述，林耀德因溫瑞安、方娥真的政治事件牽累坐獄。於是，林耀德對羅門說：「歷史一直在說謊」、「沒有絕對的真理」。²⁷

林耀德的身世——祖父是政府官員、父親為歷史系教授，與生長、教育環境——就讀輔仁大學法律系、早期接觸「三三詩社」與「神州詩社」，深入

²⁶王浩威：〈重組的星空！重組的星空？——林耀德的後現代論述〉，《林耀德與新世代作家文學論》(台北市：文建會)，1997年，頁295-230。

²⁷羅門：〈立體掃描林耀德詩的創作世界——兼談他後現代創作的潛在生命〉，《林耀德與新世代作家文學論》(台北市：文建會)，1997年，頁223-225。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

到他的寫作領地之中，以林耀德就讀輔仁大學四年級時，參與「第五屆全國學生文學獎」的得獎作品（獲小說類第三名）〈白堊魔堡〉為例。²⁸《明道文藝》對於這短篇小說的介紹是：「表達戰爭，並且壓縮著近百年來整個東亞問題的歷史，他所寫的七三一部隊，主要根據日本角川文庫的〈新版惡魔の飽食〉」日本文學對於林耀德的影響，在此可見一斑。至於作者本人對日本「新感覺派」的喜愛與研究，將在下一節「心靈與創作的啓蒙：現代與後現代」提出與說明。

一九八八年出版的《惡地形》與一九九九年《非常的日常》的〈白堊魔堡〉內容略有更動，小說以中國留學生與日人二木次郎青年時代的相交相惜為輔線，作者主要表達是，二十年後當時的中國留學生身為滿洲國政府高級文官，他被控以「為重慶從事間諜活動」而成為「丸太」²⁹。執行活體解剖的日本軍官二木次郎，透過自身白色頭套僅現的雙眼，看見了躺臥手術臺的「丸太番號：一四〇〇」，軍官熟稔地劃下一道準確的紅珠，他所切割的不僅僅是國與國的疆野、海與海的分界，也是微小的情感的斷裂。

〈白堊魔堡〉的創作緣起，筆者以為與作者的身世背景相關。在〈祖父的相簿〉³⁰文中，作者寫道，有一張照片是祖父公費留學日本就讀東京一高和東京帝國大學的時期保留至今，拍攝的是兩個站立海濱的青年，略為削瘦的是津田先生，他是教導祖父游泳的學長。他們站在這個世紀的曙光前，巨大的希望似乎就在伸手可及的前方，誰也沒有料到，兩個摯友的祖國即將因為少數軍閥的野心而付出悲慘的代價。這樣的場景也出現在日人二木次郎與中國留學生在日本北條海岸的大房州灣。「我凝視戎裝照中的男人。在那年湮代遠的時空裡，他的目光說明了內心深沉的痛楚。在日本他遇到生命中的知己、為他開啓宇宙窗口的恩師以及慷慨資助他的長輩，親自體驗那個民族純真可愛的一面。但是，出生在甲午戰爭後第三年的他，從小就鏤刻著割臺國恥的民族傷痕；而且，他意識到最終的對決終將來臨。在一張獨照的空白處，他寫道：

清晨的雞三度啼鳴，驚醒我的夢。

²⁸〈白堊魔堡〉，《明道文藝》第一一〇期，1985年6月，後收入《惡地形》（1988）中備註為《明道文藝》第一一〇期，1985年5月為誤，在此更正。

²⁹「丸太」就是圓形木材的意思，日本軍方在滿洲國活動時，為達成醫學和細菌作戰雙方面的目的，於是以或實或莫須有之罪名緝捕中國人。「丸太」用來做為病理實驗和「活體解剖」的素材，正如同圓木用來做為製造房舍傢俱的原料一般。林耀德：〈白堊魔堡〉，《惡地形》（台北：希代），1988年10月，頁208。

³⁰林耀德：〈祖父的相簿〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁101（原出處：《幼獅文藝》慶祝台灣光復五十週年散文獎，《幼獅文藝》四九七期，1994年5月號）。

道路上黯影朦朧，那槐樹的枝梢可探知我的心？
平和的光輝，平和卻短暫的夢枕上，
我聽到太平洋的潮音，狂亂轟鳴，
我們的夢如此易醒，
我們的醉意在清醒的時刻才顯得悲哀。³¹

所謂的「對決」是國族立場的分野以及個人意識受群體的影響改變／轉移的導向，而這樣的「對決」竟是非自願、非自我的決擇。正因如此，在「戰爭」冠冕的主題之下，個人喪失了自由意識與選擇權利，唯一的答案是「對決」，唯一清醒的知覺是「悲哀」。作者自幼年期間、求學階段皆受到祖父「中國意識」的牽引，父親長年浸淫於「中國」歷史，這對林耀德來說，其影響更是不言而喻。生命的歷程長久影響了林耀德的價值思考與信念，更讓如此青春的生命對「歷史」與「真理」有了更加嚴密的思索和疑慮。

筆者認為，林氏從「光」到「火」的生命階段是一個契機而非對信仰、希望的毀滅，正因如此，林耀德看待世界的觀點改變了，他採用多角稜片的視野來體察、檢驗這個如迷宮幻海一般的現實人生，使他放棄在現實中追尋自我的認同，而轉向靈魂深處的探索。作者在早期文本中表現出了「愛國（中國）意識」、「（中國）文化傳承」，而後當其年齡與心智加速成熟，接受了「現代主義」與「後現代主義」的洗禮，他反觀、檢測自我的定位與認同，以「新世代」作家身分，重新審視當代的文學現況與認同意識，他提出了「都市文學」，以「都市」為寫作主軸、標的；大量創作，運用多種的文類交錯、描繪出屬於「新世代」的「八〇年代」。

三、八〇年代——都市文學旗手

最值得掌握的現實究竟是什麼？這個疑惑在都市小說的關切之下喚起眾聲喧嘩的答案，構成這個世紀末台灣文壇的交響主題，它們是遠比七〇年代以前質樸單純的懷舊鄉愁、感時憂國更令人錯愕的、也更令人不得不逼視的迷宮，挑戰著小說家面對赤裸裸的各種鬥爭與支配課題：權力、資源、財富、性與身分認同。³²「都市文學」是都市的主題化或實體化（*reification or thematization*）。「都市」題材包羅萬象，從存在主義式的生存思考、社會心理學的都市生活分析、後現代與後殖民的文化現象、電腦網絡對生活與資訊的

³¹林耀德：〈祖父的相簿〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁102-103。（原出處：《幼獅文藝》慶祝台灣光復五十週年散文獎，《幼獅文藝》四九七期，1994年5月號）。

³²張大春：〈八〇年代的都市文學〉，《文學不安—張大春的小說意見》（台北：聯合文學）1995年10月，頁122。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

影響，到性別論述、次文化、環保、政治、消費、情色、交通、住宿、人口變遷因素等等。我們可以了解到，「都市文學」乃是以都市面貌為描寫主題，並將都市精神予以具體的呈現。

根據林耀德生前自己所編列的簡歷，在短短不到二十年的文學生涯中，他除了出版詩、散文、小說、評論三十餘種，獲得三十餘項文學獎外，還編著選集四十餘種。林耀德的編輯計畫包括《中國現代海洋文學選》（1987）、《現代散文精選系列》（1989-1992）、《新世代小說大系》（1989）、《台灣新世代詩人大系》（1990）、《當代台灣文學評論大系》（1993）、《世紀末偏航——一八〇年代台灣文學論》（1990），以及都市小說選、新人類小說等。除此之外，林耀德也撰寫文學史議題的系列評論集，例如《一九四九以後台灣新世代詩人初探》（1986），《不安海域——台灣新世代詩人新探》（1988），《觀念對話》（1989），《重組的星空》（1991），《期待的視野》（1993），《世紀末現代詩論集》（1995）。我們也注意到，在林耀德於一九八九到一九九六年擔任「中國青年寫作協會」的秘書長期間，他主辦了一系列的學術研討會，主題包括八〇年代台灣文學（1990），當代台灣通俗文學（1991），當代台灣女性文學（1992），當代台灣政治文學（1993），當代台灣都市文學（1994），當代台灣情色文學（1996），以及洛夫（1995）、羅門（1995）的專題研討會等，改變了「中國青年寫作協會」此組織的性格，也帶動了一系列重新思考當代台灣文學並且付諸理論化的論述。這一連串的學術建構的確掀起台灣一波「新世代文學」的風潮，也因此他促成了台灣文學史世紀末轉折的一個特殊現象。

林耀德這種至死方休的龐大精力與慾望，是無人能望其項背的。正如亞弦十多年前所說，當時在台灣的文壇尚屬僅見。十年後回顧，亦然如此。略覽評論林耀德的文章，我們看到林耀德被人稱呼為「帶著光速飛竄的神童」（馮青），「文明斷層的掃描者」（鄭明嫻），「八〇年代的文學旗手」（葉石濤），「都市文化的黑色精靈」（楊斌華），「後現代主義的鼓吹者，偉大的獸」，「後現代和都市文學的旗手」（王浩威），「火焰人生」（司馬中原），單德興甚至指出林耀德書寫的某種神祕性：「林耀德和他筆下死於『山神們的詛咒』的『偉大的拿布·瓦濤』一樣，『在這個世界整整活了三十四歲，環繞太陽三十四週』。林耀德儼然成為了一則「傳說」！

然而就「傳說」（包括林耀德本人及其創作）來閱讀，我們究竟看到什麼？獲得什麼？「傳說」所記敘的是過去的現實與未來的預示，這正是筆者所關注者。林耀德自己聲稱他是「永遠拒絕被編碼」的「愚人」，不過，我們仍舊必須如同探掘地層一般，撥除文化史或是通俗論述建構出來的迷障，

釐清文化地質與歷史脈絡，以便思索林耀德的文字碎片背後牽引的投注精力以及其同時隱藏壓抑的對象。

鄭明娟在〈知性的建築－關於「都市散文」〉文中，分析廣義的都市文學包含兩個層次：以城市為描寫題材的市民文學，以及掌握社會變遷並運用新的思考方式創作的狹義的都市文學。前者是因應工商社會發展、城市興起而導致文學題材的轉變，它主要反應城市化後的社會變貌。和市民文學浮面的都市風情繪相形之下，狹義的都市文學可說是都市文學的本格，此中的「都市」並不是指具體可見的地點，更不是高樓大廈堆疊組合而成的佈景，「都市」其實是社會發展中，因各種不同力量的衝激而不停處於變遷狀態的情境。³³筆者認為林耀德提倡的「都市文學」乃是以「都市精神」為指標，所以符合鄭明娟所言的狹義都市文學。

林耀德在《迷宮零件》(1993)的序文〈如何對抗保險箱製造商的陽謀〉中曾經寫道：「微笑而優雅的胡丁尼，一個掙脫束縛的專家，他的形象常常被我用來檢驗我心中那些文學人物，很多人不到四十歲就死在保險箱裡，很多人拒絕挑戰而乘船去了非洲……這個世界上層遞的、互相顛覆的文學理念其實也是一座比一座嚴密的保險箱」(頁9)。他在《新世代小說大系》(1989)總序中也說「解放加諸文學靈魂的各種桎梏」(頁4)。如此，筆者提出的問題是：林耀德他自己所試圖不斷逃逸的「保險箱」或是打開的「桎梏」鎖住的是什麼樣的文化理念與心態？林耀德所翻譯、改寫並展演的「後現代欲求」對應的是什麼性質的文化框架與侷限？筆者認為，要了解林耀德現象的歷史脈絡以及其內在的文化對應物，我們需要先將林耀德的後現代計畫放置於台灣社會七〇年代到九〇年代的歷史脈絡中，尋求林耀德所鋪陳的戰鬥對象或是壓抑物。

「我存在，因為書寫，因為思考，因為不相信任何『真理』和『文藝政策』」³⁴。又《一九九〇》序詩〈我們〉中，林耀德亦道：「瓦解與重建並時發生／整座紛亂的世界引誘青空擴張／優雅地我們為下個世紀的生靈導航／人類的詩史正為『我的世代』而存在」。因此，「我的世代」是需要透過「瓦解」、「重建」而得以擴張，並且得以執行「導航」的工作。林耀德所言之世代即「八〇年代」，此一時期是他創作量之最、心靈向宇宙飛航的起昇曲線。文學產量豐厚之外，重要的是作者對於「八〇年代」的反思與探索。

林耀德，將都市視為一個主題，而不是一個背景。換句話說，觀念和創

³³鄭明娟：〈知性的建築－關於「都市散文」〉，《浪跡都市》林耀德編（台北市：業強），1990年（初版），頁3-4。

³⁴林耀德：〈後記〉，《惡地形》（台北：希代出版公司），1988年，頁255。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

作雙方面所呈現的都市，是一種精神產物，而不是一個物理的地點。八〇年代，他屢次提出都市文學的概念，這個概念不是建立在城鄉二元化的粗糙思考上，其關切面是都會生活型態與人文世界的辯證性。³⁵每一個做為建築內部元素的空間，都是等待重新被書寫的正文。人類對於空間的支配是一種單純的幻覺，人類與空間是互為正文。都市小說的主角不僅是人，空間的位置也自背景挪移至前景，制約了小說人物的行動，甚至吸收了一切。

林耀德提到小說中基本的幾種空間類型：一、現實空間：現實空間，指的是小說中所設定的客觀環境。二、心理空間：心理空間指的是被小說人物（尤其是第一人稱觀點和第三人稱限制觀點的敘述）主觀的心理重新認知、過濾，甚至重組、扭曲的空間。最典型的兩種心理空間，一種是回憶中湧現的朦朧空間，另一種則是因為主觀的情緒而使得現實空間產生了扭曲、變形的狀態。三、幻想空間：前述心理空間的極端表現，就會成為完全脫離現實空間的「不存在於現實中的」幻想空間，純粹的白日夢或者常被運用來彰顯小說人物內在慾望為不安的夢境，都屬於小說中的幻想空間。四、科幻空間：在科幻小說中所呈現的空間，即是前述三種空間的結合體，夢、現實與對未來的幻想融於一爐。³⁶都市與都市小說互為正文，都市小說中的空間與人也互為正文。置身於都市發展的脈絡中，小說家以文本凝鑄了居處都市的人們樣貌變遷的軌迹，以及都市本身的變動。因此在八〇年代的小說文本中，時時可以見及小說家對於都會物質表象與精神景貌的描寫。³⁷

「人的自覺」與「都市化的思考」成了新世代作家一個主客觀相互參照的新思考座標，林耀德對「都市文學」的界說是一套寬廣的含義與思想：「都市文學」的概念，一方面是對農村社會的批判，另一方面是對都會生活形態的探索。「都市文學」不是建立在「城鄉對立」的思考上，凡是以「都市化思考」、「都市化思考」的作品皆屬「都市文學」的範疇。都市題材包羅萬象，從存在主義式的生存思考、社會心理學的都市生活分析、後現代與後殖民的文化現象、電腦網絡對生活與資訊的影響，到性別論述、次文化、環保、政治、消費、情色、交通、住宿、人口變遷因素等等。依此，我們可以了解到都市文學乃是以都市面貌為描寫主題，並將都市精神予以具體的呈現。

早期，林耀德對於「都市文學」的觀察與評論著重於「現代詩」，如林氏在一九八六年六月發表〈不安海域——八〇年代前期臺灣現代詩風潮試論〉

³⁵林耀德：《鋼鐵蝴蝶》（台北市：聯合文學），1997年2月，頁292。

³⁶林耀德：〈小說的空間感〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁293-294。（原出處：《台灣新生報·新生副刊》，1993年2月29日）

³⁷陳明柔：〈八〇年代臺灣小說文本中的都會景致〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》（台北：萬卷樓），2000年9月，頁241-242。

時，即為「都市詩」／「都市精神」下定義：

筆者以為八〇年代新興的「都市詩」其實應該稱為「後（post）都市詩」，蓋其取向已與五〇年代至七〇年代所謂「都市詩」有所不同。早期「都市詩」作品，詩人通常以總體的觀察角度來看都市，特別是人性與物性的對立，一直是最被詩人關切的問題。八〇年代興起之「都市詩」，其作者多為年輕一代的詩人，大部分出生或者成長於都市系統之中，因此他們對都市除了批評之外有擁抱，除了總體的觀點外有局部的體驗。所謂八〇年代的「都市詩」並非以都市相關題材之有無為歸類原則而易以「都市精神」的存在與否做劃分的標準，就此觀點而言，「都市詩」的涵蓋面甚廣，可將前述以現代都市生活內容有密切聯帶的「錄影詩」、「視覺詩」都包含在內，反之，若以都市景觀為題材、而以農業社會心態出之的作品，則非本文所謂「都市詩」的統攝範圍。

由此可知，林耀德對「都市詩」與「都市精神」之間的密切運用與交錯是有其特定意義和規範。作者如此的寫作理念除了「都市詩」以外，當然也適用於其他文類。之後他與黃凡在《新世代小說大系》（1989）總序中宣稱：「我們書寫當代，也創造當代。」、「如果我們正提出一個新世代宣言，那麼這個宣言毫無一致之處。因為我們的內容是一種新世代的多元氣氛，拋棄僵硬沉重的歷史包袱、也是藐視強買強賣的理論策略；我們有權利擁抱視野所及的一切化育養成新天新地，也有權利粉碎人間一切斯文掃地的迷信與龜裂崩頹的偶像。」³⁸這就是林耀德所宣稱「新世代」之所以為「新」的關鍵。簡單說來「新世代」是「三反」：反專制、反教條、反權威；「二多」：多元化、多觸角；「一重」：重文本。³⁹林耀德在八〇年代的書寫策略就是以「新」為主要開拓氣象，他不僅僅要「破章法」，擺脫舊習與舊制；還要「立新意」，重新建構文學體系與文學史。觀其著述成果、對文學理論實踐的熱情、用心，「八〇年代—都市文學旗手」林耀德當之無愧。

八〇年代的文學氛圍，呈現的是多重的概念、多元的思想辯證。作家以自身的觀點注入作品之間，運用作品隱喻或直接反映其意識形態與立場。粗略分列如下：一、都市與鄉村的對比；二、都市入侵鄉村（都市化的必然過程）；三、敘述者走入都市的感受；四、都市物質與精神面貌的呈現；五、都市精神／心理，即作家的精神／心理。

林耀德寫作的基本態度是「都市物質與精神面貌的呈現」，在文本裡顯示

³⁸黃凡、林耀德：《新世代小說大系·〈都市卷〉前言》（台北：希代），1989年，頁4。

³⁹蔡詩萍：〈八〇年代後都市散文的新世代性格—林耀德的一種嘗試〉，《林耀德與新世代作家文學論》，（台北市：文建會），1997年，頁98。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

「都市精神／心理」結構，他的作品多數以「都市」為背景，如小說《大東區》、《大日如來》、《非常的日常》，詩集《都市終端機》、《都市之甕》和散文《一座城市的身世》、《迷宮零件》等。或以「都市精神」出發，寫作「歷史事件」，意圖重建「新歷史景觀」，如長篇小說《一九四七·高砂百合》；以及書寫未來／異次元空間的《時間龍》。

一九八七年台灣解嚴，頓時之間整個島國呈現出一股蠢蠢欲裂的地動。原有的社會秩序變化為多元而紛亂，政治的更改與發展也使得新世代文人（作者）感到對於自我及家國的不確定性。因此，林耀德以熟悉的都市座標為出發縱向（歷時）橫貫（共時）地解構、剖析這塊充斥歧義的文學地帶。「都市與人互為主體、互相投射、互為正文，在近十年出現的都市文學作品中，提出了對於田園懷舊主義的批判、也呈現作者對異化世代的深層探索。」⁴⁰林耀德在八〇～九〇年代豐碩的著作中，除了揭示當代文學與社會、政治的牽繫、變化，他更積極地向世代進行探究、挖掘，這就是林耀德的終極目標。從一九八〇年代初期開始，林耀德對「都市文學」的觀念定義與創作實踐可說是全力以赴，他與黃凡在一九八九年共同提出「都市文學業已躍居八〇年代台灣文學的主流，並將在九〇年代持續其充滿宏偉感的霸業」的看法，已為台灣現代文學提供了變遷歷程的參考座標。

瓦解與重建並時發生
整治紛亂的世界引誘清空擴張
優雅的
我們為下個世紀的生靈導航
人類的史實正為我的世代而存在

「瓦解與重建並時發生」的「八〇年代」是個「紛亂的世界」，「人類的史實」是真實／虛幻的穿插、拼貼，在這「不安的海域」之中，人類的不確定性症候群隨即併發。因此，身為新世代作家的一份子有責任、義務「為下個世紀的生靈導航」，去尋找「存在的真諦」。在「我們生存的時代」，林耀德從中發出怒吼與期願，在作者的創作空間裡多種文類的相互滲透下，共同建構了一系列宏觀的靈視空間，他建立了他獨特的文體特色。林氏的「都市文學」，是廣義、以宏觀的「都市精神」來描繪「八〇年代」的都市與鄉村，同樣秉持此一信念與策略的還有黃凡等人。黃凡與林耀德在1989年合著小說《解迷人》（台北：希代），就是依當下的政治氣氛與（都會）時空背景所連載的一部都市（社會寫實）小說。另外，黃凡於一九八七年所寫〈命運之竹〉，以「鄉土」為情節取景，記載昔日台北松山鄉下的一塊農田的「變遷」，搖身一變成為台北仁愛路上的黃金地段。林耀德小說《一九四七·高砂百合》

⁴⁰黃凡、林耀德：《新世代小說大系·〈都市卷〉前言》（台北：希代），1989年，頁5-6。

(1990)亦以高山泰雅族為主軸，寫其文化（包括農耕、巫師、醫術、神話）在時代的巨浪下所受的沖積與遷異，「都市化」與「現代化」的風潮遍及各處，傳統與現代的角力顯然有了明朗的優劣之分。然而作者卻要提醒讀者，在如此激烈的文化衝擊下，個人與團體的認同與定位又在何處？作者給了懸而未決一個的答案：用你的一生去理解它吧，我們將不再開口，但是我們也將托身於此，一直等待著復興的契機，只要你仍記憶著你所記憶的神話。⁴¹

林耀德是台灣都市文學與都市文學理論的提倡者、實踐者是無可否認的，他同時也是批判者，對都市文學提供了不少他獨特的見解。他的作品包括小說、詩、散文、評論、出版企劃，莫不具有高度的獨特性、開拓性和前瞻性。林耀德在創作上一向自認為是「異端」，而且安於「異端」的身份。他才氣縱橫，精力充沛，不愧是崛起於八十年代台灣文壇的一顆彗星，可惜以三十四歲英年，於一九九六年一月去世。對「都市文學」的開拓和執著，與林耀德相比，有過之無不及的詩人和詩評家是羅門。他自一九五七年的「都市的人」以來，長期在創作詩、散文、小說、評論與研究，始終在挖掘、探索都市主題，描寫人性在都市生活中的扭曲和異化，表現出對「存在的迷惘」的觀照和批判。林耀德所策劃的「羅門創作大系」中，卷二為「都市詩」，共收錄三十九首頗有特色的作品，刻劃高度速度化、物質化和行動化的都市生活、飲食男女、旋律變奏、生存困境、文明夢魘、現代癥候等，而羅門也因而被譽為「台灣都市詩的大宗師」（張漢良語），「城市詩國的發言人」（陳煌語），「一個不斷在文明塔尖造塔的思想家」（林耀德語）。

林耀德將都市視為正文（text），用各種具體的事物做為符徵（signifier）書寫，而非文字符號，林耀德的作品指向八〇年代變異中的權力架構和生產方式，同時也延展出人類的知覺型態和心靈結構。正如陳明柔所言，觀諸八〇年代的小說，我們可以看到創作者更頻繁地在文本中刻繪著充塞各種慾望競爭、物質熟腴的都會叢林。同時在都會光鮮明潔的物質形象外，小說文本也掌握了在資本主義過度生產與消費之後，都會散發出的因物慾膨脹而熟爛腐敗的氣息。⁴²下一節，筆者將就林耀德生存背景所浸潤、接受的文學理論、思潮為軸線，分析林氏的文學生命與書寫歷程，以及在創作中極力凸顯的「存在的價值」。

第二節 心靈與創作的啓蒙：現代與後現代

⁴¹林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁242。

⁴²陳明柔：〈八〇年代臺灣小說文本中的都會景致〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》（台北：萬卷樓），2000年9月，頁243-245。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

「現代主義」(modernism)是十七世紀西方工業革命以來「現代化」之下的哲學理論；現代主義所探討的人的「存在」問題，包括「存在」的孤獨與荒謬感，以「荒誕」及「變形」表現「存在」的孤獨與迷惑，以及城市人對於「存在」的困境感受。創作者將佛洛伊德(Sigmund Freud)創立精神分析學(psychoanalysis)的「心理分析理論」運用於文學書寫，也藉「意識流」(Stream of Consciousness)的時間結構及藝術特徵來表述創作者的心智理念。「後現代」是否存在？「後現代」與「現代」的關係是轉折亦或斷絕也是眾聲喧嘩難有定論。而「現代主義」與「後現代主義」正是影響林耀德創作、思考邏輯的重要指向。

林耀德出生於一九六二年，其生長與意志成熟是在七、八〇年代的都市場域，也是「現代主義」昂揚與「後現代主義」跨步的時期。作者的寫作與心靈起蒙適值「現代」與「後現代」交匯、沖激成狂潮之際，林耀德自然地（意識或無意識）吸納了兩者的特質，但是對於「現代主義」與「後現代主義」，他並不消極地全盤接受。作者以個人的思想方向和心智所趨，或認同、或否決地看待這股時代風潮。

現代主義在台灣的興起於一九五〇年，至一九六〇年的《現代文學》創辦可謂進入另一個階段：興盛期。⁴³現代主義的興盛，有文學思潮與非文學思潮的內容因素。屬於文學思潮本身的因素，是《現代文學》的創刊，及其創刊前後的相關思想、先趨人物等等。當五、六〇年之際，殷海光、韋政通、雷震等鼓吹自由主義(Liberalism)，勞思光、陳鼓應、鄔昆如等介紹存在主義(Existentialism)，而現代主義(Modernism)風起雲湧。紀弦等在《現代詩》鼓吹自象徵主義以來的現代主義流派；覃子豪等在《藍星》上倡導象徵主義與浪漫主義；夏濟安、顏元叔等則在報章雜誌上推介新批評文學教學法等，夏濟安的《文學雜誌》更是直接為《現代文學》鋪路。透過相關思想的鼓倡與同仁雜誌的傳揚，現代主義文學獲得了相當的進展。

另外，非文學思潮的因素，即所謂的「當時台灣歷史的客觀發展」。這個客觀發展的顯著現象就是「二二八」的白色恐怖、戒嚴令盤踞在粗啞的反共口號裡，與爛漫的懷鄉口音，共同構成「聲調」特殊的反共懷鄉文學。此一思潮具有五個特色：一、主題直接了當，演述正邪善惡，有其一律性與化約性；二、它不觀照永恆的人性，只在爭一時的優勢，以保政治環境的清潔；三、它在政治信仰與個人性情、教條口號與美學構思間尋找出路；四、它的書寫文字必定影射文字功能的匱缺，因為地理血緣的斷裂無法彌補、歷史法統的喪失無法贖回、在流亡中的生命無法定位等；五、它具有強烈的排他性，

⁴³江寶釵：〈現代主義的興盛、影響和去化－當代台灣小說現象研究〉，《台灣現代小說史綜論》（台北：聯經），1998年，頁137，註釋一。

它的彌縫時代傷痕的企圖弔詭地形成另一個時代的傷痕，形同二二八恐怖的氣氛與壓抑，另外造成白色風暴。

相對於反共懷鄉彼等語言文字的明確固著、大一統的中心性格，當時充滿求知欲的知識青年卻處在一個被圍堵、被切割、被碎裂、被過濾、多層次的語言環境。⁴⁴反共懷鄉文學既是強勢地一種宣傳攻勢，然而它也是一種文字的失落，其失落的來源，即是「焦慮」。「現代主義」在台灣的時代背景正值五〇~七〇年代，也是「現代化」——都市來臨之時。此一時代的知識青年儘管身分、生命情態不同，但是他們的成長期普遍經歷了對身分／文化／歷史／國族的危疑與焦慮，並在傳統性與現代性、世界性（world view）與中國性（Chinese view）之間顛躓摸索。

「現代主義」的影響和去化後來形成了鄉土文學波瀾深闊的抗拒的原動力。小說家成功地消化現代主義，在初具為資本社會的六〇年代就接受現代主義的影，響遠離中國書寫傳統，運用各式各樣的表達技巧討論人類形形色色的「存在」問題，如性、死亡、虛無、變形、疏離、墮落等等。這個嶄新的創作領域，是「都市型」的、具有「世界性」。⁴⁵值得注意的是，「現代主義」似乎擺落了道德、政治等等思考，事實上，它並未脫離社會。相反地，「現代主義」和「鄉土文學」一樣，也是「現代化的反動」（anti-modernization），是針對「現代化」不同反應的結果，而「現代化」最明顯也最完全的就是：都市。

林耀德作品以「都市」為出發，但是「都市」實指「社會發展的變遷、矛盾與衝突的人文觀照」，而且他具備了有「一個現代主義／後現代主義過渡者的複雜性格」。羅門認為他具有「非常強烈的反叛性、顛覆性、對存在質疑甚至充滿了革命意識的頑強個性」，甚至將自己的名字從「耀」德改為「耀」德，「把自己放在「火」裡。這種強烈的生存意識，絕不會是與生俱來的。林耀德的心靈轉折與創作歷程深受當代文學風氣所影響，正如上述所言，他並非無條件地向時代潮流臣服，他一方面吸取理論與文風，一方面進行解構與重構，最終得出一個符合自我意志的文化觀與創作觀。以下，筆者整理了林耀德與施蛰存、羅門、羅青的對話以及三者所創發、堅持的寫作理念。筆者之所以舉例羅門等三人，乃由於林氏對三人長年的重視、觀注、研究與討論，另外，他們對林耀德產生深遠的影響力（林耀德不盡然是全盤接受的，例如他對羅青的「影像詩學」就頗有微詞。）正是作者日後導向探索心靈、精神境界與認同的意識之主因。

⁴⁴江寶釵：〈現代主義的興盛、影響和去化—當代台灣小說現象研究〉，《台灣現代小說史綜論》（台北：聯經），1998年，頁122-123。

⁴⁵同上註，頁128。

一、中國現代主義的曙光——與新感覺派大師施蛰存對話

新感覺派崛起於二〇年代日本，它同時以德國為中心的表現主義、以法國為中心的超現實主義、以義大利為中心的未來主義、以法國馬賽·普羅《往事追憶錄》為濫觴，而以英美小說家如喬伊斯、吳爾芙、福克納等為核心的意識流文學種種廿世紀西方現代派文學傾向為依歸。一九二四年日本作家在菊池寬支持下橫光利一等十四人創辦了《文藝時代》；同年，評論家千葉龜雄針對《文藝時代》刊出的作品提出〈新感覺派的誕生〉一文，將此一創作風格的作品命名為「新感覺派」。一九二八年九月，劉呐鷗創辦《無軌列車》半月刊，劉氏並在此刊物發表新感覺派小說，為中國新感覺派小說之濫觴。⁴⁶日本新感覺派是在「關東大地震」廢墟上誕生的。日本一九二三年的關東大地震將政治文化東京變為一片廢墟。它「改變了日本的生活構造，動搖人們的生活的意識。」⁴⁷虛無主義成了作家創作思想的基礎。中國新感覺派是在上海灘十里洋場孕育出來的，應接不下的都市病態文明給作家以豐富多彩的印象和變化常新的刺激，成為其感覺世界裡最活躍、最豐富的內容。代表人物有橫光利一、廚川白村等。

橫光利一曾明確闡明：「我所說的感覺這一概念，即新感覺派的感觉的表徵，指的就是擺脫自然的外在現象，而深入物自體的、主觀的觸發物。」，「新感覺派的表徵至少應該是根據悟性而使內在的直感象徵化。」⁴⁸橫光利一的小說風格形成有其不得不然的原因。寂寞內向，使他趨向形式主義，苦惱的體驗形成了「自意識過剩」，而痛苦的試煉與歲月的洗禮則使他逐步走進了飄忽的虛無。⁴⁹廚川白村則表示，在「自己本身」的「兩種力的衝突」是作為道德存在物的本性壓抑本能的欲求所產生的衝突，進而形成了「生命的飛躍」，產生文藝。

一如佛洛伊德（Freud）所言：文藝創作是被壓抑的慾望的昇華，是一種以注重「心理描寫」為其最主要的特色。作家「純客觀」地創作，用作品中人物的意識、情感和知覺去感受外界的一切。其表現手法有：一、「主觀性」，即廣泛表現意識和潛意識的流動，突出對主觀判斷和主觀印象的描寫；二、

⁴⁶林耀德：〈中國現代主義的曙光—與新感覺派大師施蛰存對話〉，《將軍的版圖》（台北：華文網）2001年12月，頁226（原出處：《聯合文學》，第六卷九期，1991年，7月號）

⁴⁷閻振宇：〈中日新感覺派比較論〉，《文學評論》三期，1991年，頁95-96。

⁴⁸王向遠：〈新感覺派學及其在中國的變異—中日新感覺派的再比較與再認識〉，《中國現代文學研究叢刊》四期，1995年，頁55-56。

⁴⁹謝文文：《橫光利一之新感覺派時期》，東吳大學日本文化研究所，碩士學位論文，1992年。

「內向性」，即側重由內而外的表現手法，人物的內心獨白是按照內心語言的規則來加以表達，人物心理活動是以回憶、聯想、閃念、夢境、幻想、幻覺為主。接著，筆者再討論「新感覺派」在中國的起源、發展和寫作特色。

中國新感覺派小說，興起於三〇年代，活動時期從一九二九年九月《新文藝》月刊創刊起，到一九三五年二月施蛰存、杜衡等人退出《現代》月刊為止。代表作家施蛰存、穆時英、劉吶鷗。主要是通過日本和西方傳入中國。八〇年代，海峽兩岸都掀起一股尋找現代主義的風潮，其中三〇年代以施蛰存、劉吶鷗與穆石英為代表上海新感覺派頓時成為注意焦點。新感覺派是中國第一個全面吸收西方現代主義並以之為表現手法的作家群，也是中國都市文學之濫觴。現代主義的啓蒙者一波特萊爾（巴黎漫遊者），以漫遊者遊蕩的步伐與隨意的凝望所標誌對社會的一種駁逆態度，在新感覺派的筆下則消失了其「偶然性」與「任意性」。⁵⁰新感覺派的寫作視角是以劉吶鷗所言的「攜攝影機的人」帶著一雙「影戲眼」四處獵取都市的鏡頭，並經由剪接拼貼而呈現，因此新感覺派的作品往往是對都市片段的刻意汲取。另外，新感覺派也往往以「複製的西化生活」標舉對現代性的追求，以遊戲都市的態度做一個陷入商品拜物中的都市享樂者。在寫作技巧上新感覺派除了使用西方的象徵主義、意識流、精神分析外，更雜入電影新興工業的鏡頭運動與蒙太奇手法，以突破當時以寫實主義為主流的大環境。雖然漫遊者（波特萊爾）與新感覺派的寫作態度與表現手法不同，但其追求現代性與前衛的精神是一致的，他們同樣以現代都市為實踐其理念的場域，以表現當代建立現代美為其書寫的目的。此一實踐方向正與林耀德的「都市文學」、「都市精神」相呼應。

中國新感覺派小說可以分為三種表現類型：一、以現實主義成份為主，適當地吸收非現實主義的技巧：考察人物在具體環境中的感受以及環境對人物思想意識的影響，表現特定的性格在特定的環境中形成的過程。如施蛰存的〈石秀〉、〈鳩摩羅什〉、〈春陽〉、〈將軍的頭〉。二、現實主義和非現實主義因素並重：突出個人、強調自我、作品中人與人的聯繫是無法溝通的，有理性的意識流動在作品中大於非理性的潛意識流動。如穆時英的〈黑旋風〉、〈咱們的世界〉、〈南北極〉、施蛰存《善女人行品》中的一些小說。三、以現代主義成份為主，但仍可以找到現實主義的因素：一般都以上海的城市生活為背景，作者帶著冷漠的心情欣賞的半封建半殖民地都市生活的腐朽、糜爛、墮落的一面。如：穆時英的〈上海的狐步舞〉、劉吶鷗的〈禮儀與衛生〉、〈赤道下〉、〈殘留〉、及施蛰存的〈在巴黎大戲院〉、〈魔道〉。綜合以上「新感覺派」在日本及中國的表現，可以粗略地歸納出其相

⁵⁰李黛輝：《十里洋場的漫遊者——上海新感覺派的都市書寫》，輔仁大學中文系，碩士學位論文，2003年。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

異點：一是追求表現形而上的超現實理念；一是追求以現代感覺手段，直接地傳達機械文明的風貌和特色。前者可以象徵主義和表現主義為代表，後者可以印象派、未來派、達達主義為代表。前者影響了日本的新感覺派，而後者則影響了中國的新感覺派。⁵¹

林耀德認為，新感覺派小說在中國應占有一席之地理由有四：一、新感覺派小說在中國第一次較典型而完整地把現代主義引介到中國小說中的流派；其風格與寫實小說迥異，然而，新感覺派小說開拓的空間恰為寫實主義所無力滲透之處。二、新感覺派小說可以說是中國近代第一次都市文學的興起，第二次是五〇年代紀弦、林亨泰等詩人提倡現代派，第三次則是八〇年代林耀德等作家的新都市文學。因此它深具歷史意義。三、新感覺派小說不僅給中國小說帶來表現手法上的革命，同時也是主題的革新。新感覺派小說的內容帶進都市生活的每一個細節中，同時深入人類異化的心靈世界，在主題場域上無疑別闢新境。四、新感覺派是中國現代文學史上第二度提倡為藝術而藝術的流派。這種忠於藝術的原則，把中國小說一向過度注重群治與淑世的觀念矯正過來，使文學產生獨立學科的尊嚴擁有獨立超然的地位。

林耀德認為，新感覺派小說不論在內容取材或形式技巧都跟前此的小說傳統不同，就取材言，此派作品以都市為主要攫取對象，現代都市中諸種人物無所不包，也涵蓋了無形的意識。舉凡時代的風尚、文明的氣氛、小市民的異化、個人的夢幻與整體社會的集體潛意識皆是都市隱性的構造。新感覺派小說另一個特色是對人類心靈的深入挖掘，他們運用心理分析學為依據深入而細緻的描繪人類的心靈，乃至潛意識。其表現方法慣常使用意識流，企圖追索內在的現實而非外在的現象，也因此，小說時常缺少完整的情節，人物的外貌也非常模糊。⁵²

一九九〇年春節，鄭明嫻、林耀德赴上海，於施鰲存靜安寺愚園路住所晤談。筆者就三人的對話，嘗試整理施鰲存真實的寫作理念，以及林耀德如何處理、整理中國新感覺派小說。

施鰲存說，我反對新感覺這個名詞，是認為日本人的翻譯不準確：所謂「感覺」，實在應該是「意識」才對，這種新意識是與社會環境、民族傳統息息相關的；……我跟穆時英等人的小說，正是反映一九三二至一九三七年的上海社會。他認為：「文學無舶來品，中國人用中文寫的東西都是中國文

⁵¹ 閻振宇：〈中日新感覺派比較論〉，《文學評論》三期，1991年，頁96。

⁵² 林耀德：〈中國現代主義的曙光—與新感覺派大師施鰲存對話〉，《將軍的版圖》（台北：華文網）2001年12月，頁226-228。（原出處：《聯合文學》，第六卷九期，1991年，7月號）

學，即使寫的是外國人，也是中國文學。」⁵³，施蛰存一再強調文學的實用性與社會責任、價值。小說（文學）所展示出來的應該是「內在現實」（inside reality），也就是人的內部、社會的內部，不是 outside，是 inside。

據此，林耀德表示，施蛰存的小說已超越了意識流的基本原貌，因為，他所掌握的不是一般寫實主義的外在現實，而是處理客觀的內在現實以及現實的變形。正因「內在的投射」，使外在的客觀世界被改造形成一種「心靈空間」，「心靈空間」是意識的投射面，並產生一種嶄新的現實。所以在小說中那些表面超乎現實的部分，事實上，已不是超現實主義的「主觀時空」，超現實主義僅僅框限在主觀的個人潛意識層次裡。「新感覺小說」不是主觀的變形而是客觀現實中的變形，已經不同於超現實派的作品。舉例而言，施蛰存的小說〈魔道〉即是受法國「怪誕小說」的影響，其代表是十九世紀多利米的作品，施蛰存把「心理分析」跟「怪誕」揉合起來，正是法國稱呼「黑色的魔幻」之寫作方式。⁵⁴林耀德在〈與新感覺派大師－施蛰存對話〉的前言說道：

施蛰存是新感覺派陣營中迄今碩果僅存的一位，他曾經提供了中國現代主義的曙光。我們一行人，於一九九一年春節，在上海靜安寺愚園路，造訪了這位大隱於市的學者作家。在他狹窄湫隘的閣樓，我們發現自一九三七年即將小說之筆蛰伏以存身，長年安靜守愚的施老先生，竟是春風冶蕩的開懷、山水開闊的怡然，我們不僅做了一次文學縱深的對談，還結了一段忘年交情的歡情。⁵⁵

中國「新感覺派」對於林耀德的影響擴及到他對於日本文學的嚮往與傾心，林耀德本身對日本文學作品的注意，除了個人愛好外也受到交遊多年的林水福教授（輔仁大學外語學院院長，日本國立東北大學文學博士）之鼓勵。因此，在作者的小說文本裡不難看見相關「日本」的寫作內容與文字用語。林耀德對日本當地的「新感覺派」也有研究，並將之納入小說情節。在小說《大日如來》中，林耀德引述了「片鋼鐵兵」的小說《幽靈船》與「橫光利一」的名字：

「可憐的幸華丸大帆船，沒有人可以生還吧？」梨花幽幽喟嘆，闔起片鋼鐵兵的小說《幽靈船》。他更喜歡橫光利一的作品，然而黑闇

⁵³林耀德：〈中國現代主義的曙光－與新感覺派大師施蛰存對話〉，《將軍的版圖》（台北：華文網）2001年12月，頁226-228。（原出處：《聯合文學》，第六卷九期，1991年，7月號），頁231-234。

⁵⁴同上註，頁229-239。

⁵⁵同註53，頁229。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

曼荼羅的世界中，這些舊時代的文學都將灰飛煙滅，連梨花都有些神傷。⁵⁶

對於一個每天只睡眠六小時的老人而言，剩下的十八個小時如何妥善安排是至為神聖而重要的；我相信長壽的秘訣就在於此，一個人必須有所寄託。所謂禪，所謂人生的終極意義，宇宙的最後真理，也無非在此花叢之中。我常想到日本人岸信介的一個警句，「吞舟之魚不游支流。」⁵⁷

筆者認為，無論是日本「新感覺派」或中國「新感覺派」，確實都影響了林耀德的書寫策略：心理分析、意識流的呈現，也間接影響了林氏的創作關與創作原則。

二、無深度、無崇高點的「後現代」－與羅門對話

羅門，一九二八年生，海南省文昌縣人。從事詩創作四十年，曾任藍星詩社社長、中國文協詩創作班主任、國家文藝獎評審委員等，先後曾赴菲律賓、香港、大陸、泰國與美國等地以中文發表有關詩的專題講演。。羅門創作以詩為主，著作有詩集十三種、論文集五種、羅門創作大系書十種、羅門、蓉子系列書八種，並在台灣與大陸北京大學兩地分別舉辦羅門蓉子出書研討會。其作品選入英、法、南斯拉夫、日、韓，等外文詩選與中文版「中國當代十大詩人選集」等，近八十種詩選集。

多數人認為羅門乃是「現代主義」的舉旗手，更稱呼他為「現代主義急先鋒」，然而，在戰後第一代詩人群中，羅門可謂是最早具有後現代意識者。羅門向來即對於後現代思潮保持高度的關注。依其自述，早在一九七〇年代，他就運用「後現代主義的解構、多元與組合的創作觀念」，將他和蓉子的家居創造成「燈屋」，一件具有後現代精神的「具體生活空間的造型藝術品」。

羅門曾說，人類在第二次世界大戰中受到的苦難，又被送到都市快速的機械齒輪上再絞痛一次。尼采慫恿人將自我存在的主權從上帝的手中拿回來；於是一種抗力從內心激發出來，促使人對存在價值的探索往深廣度提昇。⁵⁸「都市化」所造成的社會變遷與心理掙扎，其實早在七〇年代已經零星出現

⁵⁶林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁219-220。

⁵⁷林耀德：〈愛花的男人〉，《慾望夾心－雙色小小說》（與陳璐茜合著）（台北：皇冠），1995年5月，頁122。

⁵⁸林耀德：〈無深度無崇高點的「後現代」－與羅門對話〉，《觀念對話－當代詩言談錄》（台

在敏感的詩人作品中。真正以都市詩為創作主體，並且持之以恆蔚然成家的，首推羅門，詩評家張漢良稱譽他是「寫反應現代社會現象的都市詩，是最具有代表性的詩人。對羅門而言，外在現象和內在心象，藉由「觀察」——「體認」——「感受」——「轉化」——「昇華」的程序而聯繫，如果配合「第三自然觀」來看，就是從「第一自然」、「第二自然」通向「第三自然」之道。」⁵⁹「第一自然」是人類本源的大自然客體，通常羅門亦將人為的田園包括進「第一自然」的範疇；「第二自然」是指人類的文明空間，都市正文無疑成為典範。「第三自然」所以產生，勢必透過第一、二自然的引觸，進一步發動「創作之輪」的運作。雖然「第三自然」以有限空間的現實環境做觸媒，但是卻能夠通過不同氣質、思考模式的作家及詩人心靈，展示出無限的層疊空間。「第三自然」顯然不是環境決定論或讀者反應理論的附庸，而是一種作者論的創作觀。「第三自然」的心象世界在羅門的理想中，象徵性的圖象是渾融的「圓」，「圓」也寓含向頂端玄昇的「直展形」。從「圓」的核心突起，盤旋出螺旋型的構造，這個思想的幾何式象徵，含有巨視的歷史觀在內；簡單地說，在一個單獨的創作行為中，「第三自然」以圓形呈現，但將詩人創作生命的整體甚至推展到文學史的層面，就呈現出螺旋塔的造型。⁶⁰

對於後現代主義理論，羅門重視性德希達 (J.Derrida) 提出「解構主義」；與詹明信 (F.Jameson) 的思想系統。對整個人類存在世界所做的可慮裁決——目前，人類已活在沒有深度、崇高點以及對歷史遺忘的狀況下⁶¹。對於德希達，羅門將其置入「第三自然」觀視人類生命真實活動過程的掃描鏡中，自言不能不客觀地指出它的實存性。羅門的詩觀（或說創作觀，因為羅門以詩作為其生命寫照），在詩人與藝術家居住的「第三自然」全然開放的 N 度空間裏潛藏有下面兩項重大的資源：第一項是時間造型觀念的統化力。「第三自然」雖也承認高速發展的現代文明所呈現的「存在與變化」，但它對現代文明「存在與變化」所帶來的冷漠否定與切斷情形，有意見。它是將「現代」兩字的「時間感」，視為「這一秒」與「下一秒」的相溶合、整體存在成一「前進中的永恆」時刻。它不但含有「存在與變化」的進步狀態；而且流露出超越文明的「文化性」與「歷史性」；不像現代文明所掌握的「存在與變化」，是進行不停的淘汰、淹沒與遺忘。第二項是空間造型觀念的統化力。

「第三自然」緣自「觀眾」→「體認」→「感受」→「轉化」→「昇華」的思想運作過程，這之間，因「轉化」與「昇華」的潛在形態，含有迴旋變

北：漢光），1989年8月10日，頁211。

⁵⁹同上註，頁196。

⁶⁰林耀德：〈無深度無崇高點的「後現代」—與羅門對話〉，《觀念對話—當代詩言談錄》（台北：漢光），1989年8月10日，頁197。

⁶¹同上註，頁209-210。按：羅門提出詹明信這項觀點，但他本人卻不贊同。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

化的「圓形」，也含有向頂端玄昇的「直展形」，兩者在互動中溶合成為一螺旋塔的空間造形。既有向前向上突破的尖端；也有變化和衍生的圓底。這樣，世界便不會只單向跑在物質文明高速前進的緊張、僵冷與單調的直線上；也不會只重複盤繞著一個平面的圓在轉；這樣，人類智慧的創造，便沿著螺旋形不斷爬昇。

沿著深度走下去
順著高度走上來
大峽谷你垂直的視線
同地球的軸直在一起
下端碰到地
上端頂著天
只要跟著地球轉
無數變化的圓面
便在時空的縱向與橫向裡
旋成停不下來的螺旋塔
所有的眼睛都在塔上
看前進中的永恆
往那裡走

「看前進中的永恆」一直是羅門念茲在茲的思想懸的，林耀德認為〈大峽谷奏鳴曲〉已建立了一個專屬羅門的思維體系。⁶²羅門站在「第三自然」的螺旋型世界裏，認為詩人與藝術家既意在開拓人類內在深度的視聽世界，則應該反對「浮面」、「淺薄」與「流行性」的氾濫，並繼續在詩中探索與建立一個具有「美」的深度而不斷向頂端爬昇的創作世界，這個世界對我而言，確實有「現實」與「永恆」的雙重實存性，並永遠存在於人與萬有生命的永恆架構中。⁶³羅門對於「美」的執著與追求「現實」之外的「永恆」深刻地影響了林耀德，致使他在寫作與面對人生的態度上均有向上（精神層面）或向內（自我意識）探究的傾向。

羅門與林耀德均將「山」、「海」、「天空」做為描寫對象，來驗證詩人心靈空間為描述的最終意旨，也就是說多半是將「第一自然」拿來做為「第三自然」的符徵；（三）這些作品中自然有「我」的存在，但卻是一個隱藏的「我」透過凝視或冥思進行心靈活動。到了九〇年代，我們又可以看到羅門的新趨

⁶²林耀德：〈山河天眼裡，世界法身中—羅門詩作中的「自然」〉，《從詩中走來：論羅門蓉子》（台北市：文史哲），1997年10月，頁52-53。

⁶³林耀德：〈無深度無崇高點的「後現代」—與羅門對話〉，《觀念對話—當代詩言談錄》（台北：漢光），1989年8月10日，頁215。

勢，他開始標定地點，也將自然主題包容的議題擴張到藝術的品鑑、歷史的探索、文學脈絡的分析以及更進一步對於「第三自然」的詮釋等等多元多面的思維。⁶⁴

「生命最大的迴聲，是碰上死亡才響的。」⁶⁵「人存在的主要急務，便是在靈魂沉寂的深海，將孤獨的自我打撈。」⁶⁶羅門的此一言論我們可以在林耀德的身上（現實中／文本中）得到充分印證。林氏對於生命的探索、求知，自我的意識追逐以及靈魂游離的路線，均是他在八〇年代寫作的主題。不論文本的世界是現實的都市抑或科幻空間中的未來，從第一本小說《惡地形》（1988）到作者逝世後集結的《非常的日常》（1999），都是林耀德急切思考與力行的心靈指標。

羅門所謂的鄉愁，他認為：「日光燈」將「菜油燈」望成第一波鄉愁；接下來是機器人與電腦在預謀將人的生命驅離肉體的故鄉，製造第二波更嚴重的鄉愁。⁶⁷在他眼中，第一波的鄉愁乃是社會進步後的一種心靈疏離，舊時代的「菜油燈」象徵著自然田園生活的引領，純樸的人心親切的土地卻因「日光燈」的點燃照射出充斥工業化與冷淡的情感。第二波的鄉愁尤其令人膽戰心驚，科技愈加進步、都會愈加繁華，人心卻一併放進了時代的巨輪遭受絞刑，機器人與電腦所代表的「終端機文明」已經徹底擊潰人類的情感，甚至靈魂。因此，羅門建立起一創作體系，用以對抗與拯救逃竄在二次元電子迴路中的心靈。當寫作回歸到自然領域的創作範圍，他說到：「第一自然」是田園山水型的生活空間。「第二自然」是人為都市型的生活空間（或稱機械與物質文明展開的生活的空間）。「第三自然」便是指詩人與所有的文藝作家的內心世界，即是「第三自然螺旋形架構」世界。寫「問時間／春夏秋冬都在睡／問空間／東南西北都不在／太空船能運回多少天空／多少渺茫」，那便是在進行著一種和柳宗元同中有異的心靈超越，產生對宇宙的新的時空鄉愁。」⁶⁸

「都市化」所造成人文情境的丕變是如何的一種狀態，羅門一再預言的都市王朝已經來臨：世界島不再僅僅存在於噩夢裡；現代臺灣也已在網狀組織和資訊系統的聯絡和掌握中成爲一座超級都會，即使以狹義的都市定義來看臺灣的人口分配，也會使當下所有在冷氣房和教師休息中製造出來的鄉土

⁶⁴林耀德：〈山河天眼裡，世界法身中－羅門詩作中的「自然」〉，《從詩中走來：論羅門蓉子》（台北市：文史哲），1997年10月，頁48。

⁶⁵羅門：〈內在世界的燈柱〉，《存在終極價值的追索》（台北市：文史哲），1999年，頁17。

⁶⁶同上註，頁18。

⁶⁷同註65，頁24。

⁶⁸羅門：〈內心深層世界的探索－「第三自然」超越存在的解讀〉，《存在終極價值的追索》（台北市：文史哲），1999年，頁42-43。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

文學全部成爲夢囈中的回憶；所謂草根性必然要撒播在都市那華美與罪惡交纏的泥沼中，而都市精神卻不住地隨著鐵路、航線、輸送帶與電梯延伸到所有人類棲息的空間裡。所謂「都市詩」不形成割據與派別的黨團，因爲它的訊息與訴求存在於這個時代普遍的人類心理基礎與生活領域之中，是在關切詩人所站立的土地外，又具備著包容性、宇宙精神的一種創作主題。⁶⁹而林耀德認爲：「新世代」（1949~）詩人在成長期以直接面對臺灣地區高度都市化的事實；其中甚多根本成長載都市系統之中（作者本人亦屬之），對於人類普遍心靈的鄉愁更甚過於對土地的鄉愁。⁷⁰

以下，我們閱讀林耀德與羅門書信往來的內容，以求更益了解兩人之間的交流與影響：羅門大師：這幾日讀您〈第九日的底流〉、〈死亡之塔〉諸詩，幾可背誦，內心受到的撞擊實在不可言說，以往讀這些作品感受並未如此之深，可見您的作品是一種向世界與人類生命內在本質的無限性層遞突穿的「生命體」，他們得自您的能量是永遠不會消滅的，所有的讀者也基於自我的能力，而在作品間，找到自己存在的位置。我深深地被您的詩作所感動，所震攝了……⁷¹林耀德在一九八五年十月廿一日夜晚致信羅門，將其感知和「內心的撞擊」坦然脫口，至於林氏所受到的內心受到的「撞擊」究竟爲何？筆者以爲是他在羅門的詩作裡找到了定位（現實／內在／精神世界）與存在價值。

從七〇年代直至八〇年代，「現代主義」領導了羅門的創作態度，或者說羅門將「現代主義」融會了生命的與寫作的實踐。對於「現代」一詞的定義，他解釋爲「一種特殊的時空觀念」，它肇始於科學力量所帶來的極度物資文明，以及因此所引起的人類生存環境的劇變之中。更深入的看法，在於它的積極意義——那並不只是使我們驚異地注視一架起重機，如何奇蹟地將一幢摩天樓舉到半空裏去，而重要的是，人類敏銳的心靈對下一秒鐘焦灼的守望與期待。殊不知「現代」並不屬於任何一個地區，它屬於全人類每一顆敏度與悟性不等的探索的心靈。⁷²如果將詩人的創作當做詩人的生命主要建築物，那麼獎與榮譽只是那些花樹，繞著那座建築物的周圍，成爲一些好看或不太好

⁶⁹林耀德在〈不安的海域 - 八〇年代前期臺灣現代詩風潮試論〉即表示五、六〇年代台灣已出現都市詩以羅門為巨擘，《第二屆現代詩學研討會》，《文訊》第二十五期，1986年8月，註釋60。後收入林耀德《重組的星空》（台北：業強），1991年6月。

⁷⁰同上註，頁41。

⁷¹羅門：〈在詩的沉思默想中探視「前進中的永恆」世界〉，《存在終極價值的追索》（台北市：文史哲），1999年，頁104。

⁷²羅門：〈羅門訪問記〉，《羅門自選集》（台北：黎明文化），1975年12月，頁246（訪問者：高歌，原發表於《幼獅文藝》二一〇期）。

看的風景而已。⁷³儘管獲獎無數如林耀德也稟持著同羅門一樣的態度，對文學獎項的得與失其實不在心間。林氏在短篇小說〈佳作王〉寫道：

「老豬頭一向倚老賣老，以一擋四，今年評了八個大獎，誰也影響不了，」杜醒又低頭怪笑了半局：「老符，你的小說不是連決審現場都後設進去了嗎？嘿嘿，連我們兩個都被設計在裡頭。只可惜在現實中，你仍然洗不脫「佳作王」的綽號。」符充德什麼也沒聽進去。他直楞楞望著台上的獎座，那隻奇特的鰻魚也張大眼珠瞪著他。一切情況都在符充德的模擬中，他預言了殷鼎那種類型的作者將會拔得頭籌，甚至預言了今日的會場。他（符充德）激動地接過一尺高的（佳作獎）獎座，然後將鰻魚頭準確地敲在老豬頭的頭頂上，會場立刻安靜下來，接著是連串尖嘯與混亂。」⁷⁴

林耀德的確掀起了一陣文壇效應，他的狂放不羈、大言不慚，他的據理力爭、革命性格都讓文壇前輩與後生瞠目以對。林耀德對於文學獎的認同比不上懷疑、甚至將其顛覆，他的用心在於：創作被肯定的同時，解構這樣的文學生態。因此他招來讚許與訕罵。

三、後工業心靈——與羅青對話

羅青（1948~）本名羅青哲，湖南湘潭人，1948年出生於青島，美國西雅圖華盛頓州立大學比較文學研究所畢業，主修文學與藝術的比較。任教於台北國立師範大學，並任中國語文中心主任，並任滄海美術叢書主編。作品有：《吃西瓜的六種方法》、《神州豪俠傳》、《捉賊記》、《水稻之歌》、《錄影詩學》、《詩人之燈》、《什麼是後現代主義》等書。羅青的詩觀是「浪花舉起漁火點亮星星」，其作品被視為「新現代詩的起點」，是「草根詩社」發起人。

一九七五年「草根詩社」成立，《草根宣言》主張：一、詩人須關切並真實反映民族之前途命運，二、詩必須是真切反映人生及民族，三、詩的大眾化與專業化應求平衡，四、尊重而不迷戀過去，擁抱傳統而不排斥西方。羅青詩集《吃西瓜的方法》、《神州豪俠傳》、《捉賊記》、《水稻之歌》等，在形式和技巧上都有所開拓，所提倡的「武俠詩」、「科幻詩」、「錄影詩」等均開

⁷³羅門：〈羅門訪問記〉，《羅門自選集》（台北：黎明文化），1975年12月，頁246。（訪問者：高歌，原發表於《幼獅文藝》二一〇期）。

⁷⁴林耀德：〈佳作王〉，《慾望夾心》（與陳璐茜合著）（台北：皇冠出版社），1995年5月，頁19-20。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

風氣之先，是七十年代前衛詩歌的倡導者。

由於後工業社會的「重組複製及傳播」能力，使得現代主義封閉系統中的各種密碼，完全遭到破解，迅速的被其他系統吸收轉化，並加以再傳播再利用。因此，現代主義的整體歷史感，被瓦解成個別的貫時系統，空間感則完全被平面化了，文化相互混雜，並置，分割又重組，歸類又混同。藝術家不再以「反叛」來求新求變，他們只要把傳統與現在的各種資訊單元，加以絕對化的重組，便可產生無數新的創造來。「現代主義」的「理體中心觀」，一變而為無中心的「多元平面拼貼法」，一種全新的文學，於是乎「誕生」。⁷⁵

羅青所謂的「後現代主義」，其關心之處在於：一、哲學上：「解構思想」的出現；二、文學上：「後設語言」的發展；三、社會上：「消費導向」的趨勢。⁷⁶他認為「現代主義」造成文學和大眾的疏離感，這種疏離感也是它的特色；無論是「現代主義」和「後現代主義」，從本質來說，在文學史中的各時期，都不時可以發現擁有「現代主義」或「後現代主義」特質的作品。如今，時代推移、科技以及知識累積的方式改變，促使我們全面正視「後現代主義」的創作方式。林耀德採用了「後現代主義」特有的寫作技巧如「後設」、「重構」、「暴力美學」、「魔幻寫實」等，作者嘗試將其融入文字地帶，開闢一個寫作的「新天新地」。藝術家／作家要掙脫「寫實主義」，「後現代主義」的寫作方式是勢在必行的，因為「後現代主義」完全覺悟到語言本身的問題，我們現在的表意系統是人為系統，有其歷史的成因。語言不能擺脫本身的歷史，瞭解語言的貫時發展時，貫時的系統便挪移為並時的系統，利用不同時代的資訊進行限制的交流、組合。⁷⁷

林耀德認為，「寫實主義」的「寫實」是根本不存在的。透視圖法創造的是幻設空間而非現實的再現，粗糙的模擬論能夠「寫實」也只是一種誇張、虛幻的幻覺。這樣的「寫實」這如同布希亞所言之「擬像」(simulation)，是對於「現實」的再模仿，其結果只是根據創造者的心志所趨，展示出來的一種真實／想像、真／假的消解。

誠如〈現代詩的草根性與都市精神〉(《草根》復刊第九期，1986.06)一文所提出的：直迄八〇年代初期，我們可以進一步發覺現代詩的草根性與

⁷⁵羅青：〈後現代狀況出現了〉，《日出金色 - 四度空間五人集》總序(台北：文鏡)，1986年12月，頁7-8。

⁷⁶林耀德：〈後工業心靈 - 與羅青對話〉，《觀念對話 - 當代詩言談錄》(台北：漢光)，1989年8月10日，頁219。

⁷⁷同上註，頁223-224。

都市精神在都市詩」中有交會的可能性存在。由「農業社會」過渡到「工業社會」再衍變為「後工業社會」，傳統的田園心向在快轉的現代都會中有如拋物線般被遠遠地向邊緣推去，「都市文化」逐漸成為主流與軸心。「工業社會」與「後工業社會」所顯現的「現代化」，讓「現代」與「傳統」分出明顯的隔閡，甚至是對立。作家們身在此一瞬息萬變的時代也相互思索各自的寫作意識、觀點與焦點。有些人選擇「農業社會」為創作背景，偏重農業時期的田園景觀，對「工業社會」抱持保守或者否定的態度，如鍾理和、黃春明、林雙不、宋澤萊等。有些人則正面擁抱工業化的「都市」，以「都市」的人文、地理為書寫範疇，並且秉持樂觀、開放的心態迎接「新世代」的來臨，如黃凡、楊照、張大春、林耀德等。

隸屬於羅青所定位的「第四代詩人」⁷⁸或「第六代詩人」⁷⁹，林耀德對於後現代的思考最早可推至一九八四年完成的〈線性思考計畫書〉，但更為密集的關注和論述卻是在一九八六年之後，由林耀德〈積木頑童—論夏宇的詩〉（《一九四九以後—台灣新世代詩人初探》，1986.12.20）可見一斑。另外作者在〈不安海域—一八〇年代前期臺灣現代詩風潮試論〉⁸⁰對八〇年代前

⁷⁸《草根》詩社復刊之時，羅青提出臺灣詩人世代劃分的標準，即一九一一迄一九二一年間為第一代，一九二一迄一九四一年間出生者為第二代，一九四一迄一九五六年為第三代，一九五六年以後出生者為第四代。羅青以「憂患的一代」總括第一、二代詩人，因為作家的童年、少年、青年期多半在戰爭中度過，都有過大陸抗戰經驗或日本殖民經驗；又以「戰後的一代」稱呼第三代詩人，其成長環境基本上仍屬於傳統的農業社會，生產力還未大幅提升，精神態度都以保守為依歸；但在他們成長之後，台灣社會工業化及商業化程度加速，各種傳統價值遭遇挑戰，既成為秩序也面臨了空前的變局。第四代詩人在觀念上已有強烈多元的傾向，加上資訊工業的前進與突破，使得整個社會面臨了一個具有各種變化可能的未來，是「變化的一代」。見羅青：〈專精與秩序—草根宣言第二號〉，《草根》復刊首期，1985年2月。⁷⁹之後，羅青更將詩人世代細分為六：第一代詩人出生於民國十年以前，民國一、二〇年代是其成長階段，一個思想上百家爭鳴的時代，如紀弦、覃子豪。第二代詩人如余光中、羅門，出生於民國二十年以前，成長階段是民國二、三〇年代是對日抗戰的時期，也是思想上左、右分壘的時代。第三代詩人如鄭愁予、楊牧，出生於民國三十年以前在三、四十年代成長，這段時間正是國家分裂、抗戰前後的時代。第四代詩人如張錯、席慕蓉、蕭蕭等，多出生於民國四十年以前，民國四、五十年是其成長階段也是台灣農業社會快速轉向工業社會的時代。第五代詩人有白靈、向陽、楊澤等，多出生於民國五十年以前，其成長階段值五、六十年代，由工業社會邁向後工業社會的時機。最後，第六代的詩人是出生於民國五十年以後，他們面臨的社會環境乃是相當資訊化的後工業時代，有陳克華、林耀德、林宏田等人。由是來看，我們可以說前三代詩人是屬戰前或戰爭時期的世代；後三代詩人則是戰後的一代。見羅青：〈後現代狀況出現了〉，《日出金色—四度空間五人集》總序（台北：文鏡），1986年12月，頁9-10。

⁸⁰向陽在〈七〇年代前期現代詩風潮試論〉一文中，歸納出七〇年代現代詩風潮的五個特

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

葉現代詩壇做了一番觀察，指出當代風潮的五大特色與「重要徵候」為：

- 一、在意識型態方面→政治取向的勃興
- 二、在主題意旨方面→多元思考的實踐
- 三、在資訊管道方面→傳播手法的更張
- 四、在內涵本質方面→都市精神的覺醒
- 五、在文化生態方面→第四世代的崛起

林耀德指出了都市詩在時代巨輪中展現的一種新的精神狀態。之後，向陽在〈八〇年代台灣現代詩風潮試論〉⁸¹一文裡，針對林耀德一文所謂「在內涵本質方面——都市精神的覺醒」，有了更清楚的論述，他認為八〇年的作品普遍呈現的亦是多元的聲響，並且提出五組八〇年代所出現的互不聯屬以實踐為主的詩學主張：一、政治詩：詩的政治參與與社會實踐；二、都市詩：詩的都市書寫與媒介試驗；三、台話詩：詩的語言革命與主體重建；四、後現代詩：詩的文本策略與質疑再現；五、大眾詩：詩的讀者取向與市場消費。

一九八六年，羅青發表了〈一封關於訣別的訣別書〉⁸²是他個人繼一九八五年提出《草根宣言第二號——專精與秩序》及《錄影詩學》（1988）之後的又一突破。純就創作生命而言，這首詩可視為羅青完成處女詩集《吃西瓜的方法》一書後，再度開拓新局的契機；就思潮發展而言，〈一封關於訣別的訣別書〉則可視為臺灣「後現代主義」的宣言詩，所謂「訣別」實係朝向「現代主義」訣別，而題目中強調「關於訣別」，看似取巧、無聊的贅言，但配合內文中「後設陳述」及「後後設陳述」的層疊設計，正點逗出羅青意在嘲弄傳統創作方法論以及詩評的俳諧文體。如果建立於後工業社會之上的「後現代主義」能夠在九〇年代臺灣詩壇蔚為主流，那麼，這首詩在此間的地位，當類同黃凡〈如何測量水溝的寬度〉（《聯合副刊》，1985.11.24）一文，在臺

色：「重建民族詩風」、「關懷現實生活」、「肯認本土意識」、「反映大眾心聲」、「鼓勵多元思想」。向陽理論的立足點在於當時《新世代詩刊》所提出的發刊辭，著重於申論新世代思潮之大勢。原文載於《文訊》月刊第十二期，一九八四年六月。因之，林耀德發表了〈不安海域——八〇年代前期臺灣現代詩風潮試論〉（第二屆現代詩學研討會，1986年）。

⁸¹向陽：〈八〇年代台灣現代詩風潮試論〉，彰化師範大學「第二屆現代詩學研討會」，1997年，獲國科會八十七學年度研究獎勵。

⁸²原詩刊於《自立副刊》1985年6月22日。內容：「卿卿如晤：／提起筆／就想給你寫信／抓起一張紙／三行兩行的／一寫就寫到了／這裡既然寫到了／這裡／也只有寫到／這裡了／就此打住／敬祝／平安愉快／意洞手書／民國七十五年／三月二十八日夜／西曆一九八六年／三月二十七日夜／黃曆四六八四年／三月二十六日夜／附筆：／信中所寫／絕對與信中／所沒有寫的／任何事物／無關／又及：此信／萬一被／史學家／考古家／批評家／編選家／或偷窺狂／看到了／敬請／視而不見／高抬貴手」

灣小說新潮中的先導地位。⁸³

都市「現代化」對詩的直接影響，即「都市詩」產生的一個時間因果。就其發展的社會背景而言，正是台灣經濟起飛，由農業社會轉入工商社會的一種具體反映，立刻在詩人敏銳的感應下展現出來，林耀德認為社會變遷的狀態乃臺灣地區都市成長的模式與趨勢，尤其是社會轉型的重大徵候。台灣社會型態由農業進入工業，由工業進入後工業，其中面臨的轉變、抗拒、掙扎是非常大的，詩人將這種都市化引發的種種現象忠實的反映在作品中；及至二十世紀的結束、二十一世紀的來臨，台灣社會幾乎完全的商業化，生活於斯的詩人其實沒有了抗拒的問題，而是與都市共生共息共榮共滅，轉入了都市心理與詩人心理的描寫，這又是都市詩更深一層的進化了。

「後工業的心靈」表現在小說層面上，是「拿破崙三世治下的法蘭西，繁華蓋世，農民富庶，但是卻有頹廢的氛圍，反而是威廉一世剛剛完統一的獨逸帝國（編按：德意志），全國都充滿了尚武的氣象，新興的工業遍佈各地，巨大的煙囪高聳入雲，黑色的煙霧開出一朵朵黑色的牡丹。」⁸⁴工業革命之後的後工業社會，正是尼采所謂「上帝已死」的時代，對於後工業的描繪，林耀德除了寫下現代化都市的繁華景象，也同時畫下一朵黑色華麗的牡丹。鄭明俐聲稱林耀德的「都市詩」在《銀碗盛雪》（1987）當中，作品已脫離「現代派」及「鄉土派」的舊有都市觀。林耀德的都市不是任何固定意識形態的工具，卻充滿意識流動的軌跡，並在意識流動的心象圖上加上當代資訊網路和社會形上壓抑的批判省思。

林耀德作品中的都市定義，事實上是指社會發展的變遷、矛盾與衝突的人文觀照。另一方面，由於其前衛性的思考與創作，林氏亦被歸類為後現代創作群。例如：〈交通問題〉

紅燈 / 愛國東路 / 限速 40 公里 / 黃燈 / 民族西路 / 晨六時以後夜九時以前禁止左轉 / 綠燈 / 中山北路 / 禁按喇叭 / 紅燈 / 建國南路 / 施工中請繞道行駛 / 黃燈 / 羅斯福路五段 / 讓 / 綠燈 / 民權東路 / 內環車先行 / 紅燈 / 北平路 / 單行道⁸⁵

從羅門、羅青到林耀德，「都市詩」經過羅門多年來的堅持而奠下基業；羅青以「新現代詩起點」的英氣開拓了「科幻詩」、「錄影詩」等具有都市

⁸³林耀德：〈不安海域—八〇年代前期臺灣現代詩風潮試論〉，《重組的星空》（台北：業強），1991年6月，頁38-39。

⁸⁴林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁144。

⁸⁵林耀德：〈交通問題〉，《都市終端機》（台北：書林），1988年1月，頁114-115。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

精神的作品；八〇年代崛起的新銳林耀德、柯順隆、林宏田（赫胥氏）等致力詮釋都市環境的創作。台灣的後現代主義可以說一方面是狹義的「去政治化」(de-politicization)，另一方面則又是廣義的「再政治化」(re-politicization)。「去政治化」是對鄉土文學運動以來把文藝工具化的企圖，以形式的實驗為主軸加以瓦解，看似非政治或超政治的「美學性前衛」(aesthetic avant-garde)。「再政治化」則指形式的實驗往往具有宏觀政治 (macro-political) 的企圖，即對「一統化」(totalizing) 傾向的文化霸權的挑戰。⁸⁶林耀德接受「現代主義」的化育又傾向「後現代主義」的思索理路，從歷史的脈絡來看，有台灣文學、文化界長期援引西方思潮作為論述、創作之依據的傳統背景，也是新一代創作者、評論者置身八〇年代台灣，欲反映社會情境、理解社會關係時容易採用的理論資源。「只有那些不斷掙脫更嚴酷的束縛的人物，才能令人恆久敬仰。這個世界上層遞的、互相顛覆的文學理念其實也是一座比一座嚴密的保險箱……」⁸⁷林耀德如是說。

第三節 創作觀：以書寫肯定存有

一隻柳相意外地出現在越戰現場
被包夾在越共和美軍交戰區的中央
九顆頭顱分別發表了看法：
「有抉擇才有承諾！」
「抑制感性的自大！」
「每個人必須從自己的歷史中瞭解生命！」
「日常生活使得人喪失自己！」
「存在現實以前人會發生憂懼！」
「存在先於本質！」
「運用本能與直觀把握生命！」
「意志是最原始的存有！」
「如果世界以神為目標，人類將無所事事！」
一排燃燒彈呼嘯空降
面面相覷的相柳即刻被烈焰吞沒⁸⁸

⁸⁶廖咸浩：〈台灣小說與後殖民論述—「秘密剋」與「明你祖」之間〉，《台灣現代小說史綜論》（台北：聯經），1998年，頁496。

⁸⁷林耀德：〈如何對抗保險箱製造商的陽謀〉，《迷宮零件》自序（台北市：聯合文學），1993年6月25日，頁7-9。

⁸⁸作者按：相柳原本是共工氏部將，九首人面共一蛇身，見〈山海經·海外北經〉。又：本詩中九句話位序是布隆德（Maurice Blondel）、康德（I. Kant）、雅士培（Karl Jaspers）、海德格

哲學家乃是從形上思維來提升人類的心靈並救渡人類者，他們已被大部分人類視為多餘，所以林耀德說「世界似乎仍然沒有停止轉壞的意思」。⁸⁹「後設小說」自小說基礎語言的檢討到對於傳統敘述結構的瓦解、重組，藉以重新反省小說的虛構性以及讀者反應的傾向；簡言之，也就是一種自我指涉的傾向。魔幻小說的變革則傾向文體和文體所指向的現實的變形，更深層的關懷則指向文字所難以負荷——以至於不得不以超現實風格重現——的心理現實。⁹⁰

一、心理分析——反映現實的意識流

心理分析作為一種手段，在於開掘人物內心世界、刻劃人的潛意識，對於充實現實主義的表現技巧，可以有借鑑作用。但就其整個思想體系來說，作家運用「心理分析」去潛心表現人類潛藏的「多重性格」，使作品在探究小說人物心理面目的同時，又具有積極的社會意義和審美價值。「心理分析」是反映現實的意識流書寫技巧，而林耀德的創作理念，是把心理分析、意識流、蒙太奇等各種新興的創作方法，納入現實主義的軌道，又兼採用現實主義方法刻劃社會情景與人類心理。

林耀德說，上海「新感覺派」是中國現代文學史第一次完整而成功的「現代主義」運動，也是繼日本「新感覺派」崛起——《文藝時代》創刊，一九二九年——後，東方「意識流」的進一步發展。以林耀德的觀點，更重視的是「新感覺派」對都市意識的潛航，以及他們「為藝術而藝術」的精神。⁹¹「新感覺派」小說對現代中國小說發展而言，有一項重要特色——它們革新了小說的意象系統。晚清小說將小說置入當代、考察現實，以第三人稱限制觀點更替傳統白話小說的全知觀點敘述，「五四小說」則開創第一人稱小說的心理獨白；至於意象系統的嶄新思考、進而創造新感覺的文學則由「新感覺派」跨出了一大步。新感覺派小說的特色是對人類心靈的深入挖掘，運用心理分析學為依據，深入而細緻的描繪人類的心靈，乃至潛意識。使用意識流的表現方法，企圖追索內在的現實而非外在的現象。

(M. Heidegger)、齊克果 (Kierkegaard)、沙特 (Jean-Paul Sartre)、尼采 (Nietzsche)、謝林 (Schelling)、梅爾洛邦迪 (Maurice Merleau-Ponty) 等九個哲學家的觀點。林耀德：〈相柳〉，《黑鍵與白鍵》(台北：華文網) 2001 年 12 月，頁 56-57。

⁸⁹鄭明嫻：〈知性的建築——關於「都市散文」〉，《浪跡都市》林耀德編 (台北市：業強)，1990 年 (初版)，頁 8。

⁹⁰林耀德：〈台灣新世代小說家〉，《重組的星空》(台北：業強)，1991 年 6 月，頁 93。

⁹¹林耀德：〈以書寫肯定存有——與簡政珍對話〉，《觀念對話——當代詩言談錄》(台北：漢光)，1989 年 8 月 10 日，頁 171。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

整體而言，不論是台灣或是大陸，作家們都不約而同於八〇年代重新談論中國的現代主義文學，此時在大陸朦朧詩開始產生，在台灣新生代作家如林耀德等人，皆開始重新思考現代主義在台灣文學史中的位置，這些作家在此時重新挖掘三〇年代的新感覺派或心理分析小說，是否有何意義？林耀德認為「現代主義」和「寫實主義」都是密閉系統，而我追尋的是一個開放系統，這個開放系統目前或暫時可以「後現代主義」來做「其中的一個方向」。不過我必須強調「後現代主義」絕對是過渡性的，不能把它推為「一言堂」，它的功用之一正是在瓦解過去的權力架構。⁹²「後現代主義」沒有目標，只有策略。它是為了期待一個更大的理想而做準備。我們必須洞悉環境中的制約所在，然後才能找尋出口，當密閉系統中禁錮的事物被解放出來，所有被鎖住的門戶都可打開。「都市化」的社會，精神分裂或人格分裂早已是現代都會的心理伏流，以人及其生活精神狀態構成的「都會」，能不能成為主體性的人格象徵？⁹³透過小說家的觀察、描述或杜撰，現實都會將在「都市正文」中反映、發掘出生命的面相。

「都市文學」就是都市正文的文學實踐，同時，創作活動本身正形成都市的社會實踐，創作者同時兼具了都市正文的閱讀者，以及正文中都市創造者的雙重身分。

「都市文學」並非七十年代「鄉土文學潮」的對立面，也非任何「流派」所包裝的意識形態魔術，台灣的「鄉土作家」本質上恰是一群停滯在懷舊氛圍哩的市民作家；筆者不德不指出，仰賴現代印刷術與銷售策略而成名的過程，不論抱持何種意識形態，都是一種都市化的社會實踐。⁹⁴

作家不止對於定義為某一行政區域的都市外觀進行表面的報導敘述，更進入詮釋整個社會發展中的衝突與矛盾的層面；甚至瓦解都市意象，而釋放出隱埋其深層的沉默——集體潛意識。

集體記憶的基礎來自集體經驗，集體經驗的發生則需要共享的事件，和克服空間限制的技術。文藝作品在本質上與夢是同一物，與夢之託付於「無意識」根源裡的心靈傷害相同，文藝作品也歸根於潛伏在作家生活深處的人

⁹²林耀德，〈權力架構與現代詩的發展——與張錯對話〉，《觀念對話——當代詩言談錄》（台北：漢光）1989年8月10日，頁120。

⁹³張啓疆：〈七個東區——晚近台灣小說中「都會人格」的多重可能〉，《林耀德與新世代作家文學論》（台北市：文建會），1997年，頁402。

⁹⁴林耀德：〈都市：文學變遷的新座標〉，《重組的星空》（台北：業強），1991年6月，頁198-199。

類苦悶。⁹⁵文藝是生命絕對的自由表現，離開善惡利害一切價值判斷。這是和人類生命的飛躍相接近的，在那裡有一個不能用道德和法則來規範的流動無礙的新天地存在著。真實的自我省察，真實的觀照，豈不是都要進入這個毫不受拘束，「離開了眺望」的境地才有可能嗎？⁹⁶以林耀德小說〈杜沙的女人〉來說：

杜沙對女性胴體的洞悉不僅僅因為他職業的需要，他的焦慮感促使自己無止盡地徘徊在不同的女體的凹陷與折疊之間。性是一種互相卸除衣飾與面具的遊戲。愛情，那麼愛情就是一種剝奪彼此人格的循環。性與愛情有時糾纏混融，卻又在光陰的凝止中沉澱分離。⁹⁷

「性」與「愛」在交錯重疊的衣飾與面具背後，成了一場不真實的遊戲記錄，糾纏的男女只用陰暗的面相與彼此結合，而「愛情」竟成了剝奪彼此人格的循環。作者用「性／愛」分離的場景，試圖說明在「都會景致」下的人格僅是受物質層層包裹的假面，而他以執筆之手揭去了小說人物的面具，運用「心理分析」的技巧剝開了人性底層的真實。

筆者再以短篇小說〈慢跑的男人〉（《大東區》，1995）為例，作者藉心理醫生與病人的對話與性行為，進一步展示「同性戀」的正常性與「童年記憶」的影響。〈史坦答併發症〉⁹⁸中，作者描述「我」（聖誕老人）看見兩個聖誕老人出現在細雨綿綿的街道上，此時，「我」的腦海突然響起洪洪震鳴的葛麗果聖歌，伴隨著莊嚴雄渾的合聲聖伯祿大教堂直徑四十二公尺的穹窿在「我」四周急遽升起，一百三十八公尺的頂蓋撐住天堂的底部。在〈意識的彩帶〉裡寫道：「有數以千百計的人類透過我手下的電話線通訊，他們被不同情緒壓縮變形的意識，匯為巨流，浪潮洶湧。不經過內耳室，我就聽見這條巨流混雜的濤聲；不經過眼球，我就看見這條巨流繽紛的色彩。我是透明的，任憑被電子訊號化約的芸芸眾生穿越我的生命。」⁹⁹

另外，〈無限軌道——一個心理醫師的雙重個案〉文中，作者精心安排的字行排列，階梯般顯現兩人逐步往潛意識探索的心理狀態，而剖腹生產所留下的「深艱軌道」，本當是病人前來求診的癥結，卻讓心理醫生深為感動疾疾俯吻，因為透過深艱的軌道他看到的是女子造型渾圓「卻有被扭曲的無窮組

⁹⁵ 廚川白村：《苦悶的象徵》（台北：志文），1995年（再版），頁37。

⁹⁶ 同上註，頁81。

⁹⁷ 林耀德：〈杜沙的女人〉，《大東區》（台北：聯合文學），1995年6月，頁95。

⁹⁸ 林耀德：〈史坦答併發症〉，《惡地形》（台北：希代），1988年10月，頁148。

⁹⁹ 林耀德：〈意識的彩帶〉，《惡地形》（台北：希代），1988年10月，頁177。後收入《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年，更名為〈春神〉。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

合／無盡歧義」的子宮－人類創生的原慾與根源。¹⁰⁰作者一再運用「心理分析」、「意識」等符號融入小說之中，受到「新感覺派」的啓發與影響，由此可見。

二、後設寫作——第三自然螺旋塔架構

林耀德服膺於羅門，包括羅氏的書寫策略、風格特色，更重要是羅門對於宇宙世界的體悟以及他對現實與寫作的觀感，都直接影響林耀德看待世界的視野和態度。藉由羅氏的後設寫作－「第三自然螺旋塔架構」林耀德發展出另一個創作觀－「沙漏」，用文學來表現、肯定「存在的價值」。

以塔的造型

凸現

上去 是圓渾的天

下來 是圓闊的地

屹立不搖時

所有的石面

都抓牢水平

要向前走嗎

排排的樹景

一路跟著鳥飛

飛就飛吧

塔的每一層

都是凌空的鷹翅

最後與天地迴旋一次

不就旋進了大自然

原本的結構¹⁰¹

羅門在〈山的世界〉中指出，它（山）以穩固的「垂直」與「水平」抓住時空的重心在沉靜中守住一切的秩序與動向。¹⁰²林耀德則說明「與天地迴旋一次」、「旋進了大自然／原本的結構」正是羅門主唱的「第三自然螺旋塔架構」，林氏認為這是一首「以詩論詩」的「後設詩」，不待後現代思維

¹⁰⁰王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火－林耀德詩論》，南華大學文學研究所，碩士學位論文，2002年6月。頁174。

¹⁰¹羅門：〈山的世界之三——山的結構〉，《羅門詩選：1954~1983》（台北：：洪範），1984年，頁332-333。

¹⁰²羅門：〈山的世界〉，《羅門詩選：1954~1983》（台北：：洪範），1984年，頁333。

的興起，更早於臺灣後設小說的風潮，羅門已經在創作中揭示創作本身的奧秘。¹⁰³羅門是中國現代詩人中，經營都市意象迄今歷時最久成就最豐碩的一位。自一九五七年一直持續著對現代都市的探索與挖掘，他已不僅止於陳煌所指的「都市詩國的發言人」，更是一位不斷在文明塔尖造塔的藝術思想家。¹⁰⁴他透過戰爭的苦難、都市文明與性、對死亡與時空的默想、對自我存在的默想、大自然的觀照以及其他的生存情境等追蹤著「人」的生命。羅門自言：三十年來，我是一直在現實或超越現實的內心世界中，透過詩以目視與靈視與追蹤著「人」的生命。¹⁰⁵並且一再強調，凡是離開人的一切，它若不是死亡，便是尚未誕生。

羅門在〈螺旋形之戀〉中提到：在我的燈屋裏，唱盤旋出螺旋形的年輪；樂音旋成螺旋形的心靈世界。螺旋形，深且看不到底；進去，也不易出來。所以，螺絲釘便是屬於那種堅定與釘了而不易拔出來的東西。¹⁰⁶而這種戀，究竟是屬於那一種戀呢？是對愛人、對生命、對整個世界與宇宙之存在嗎？

面臨八〇年代西方社會「後現代狀況」的出現以及東漸，羅門尤其認為「第三自然」的思考模式可以破除無深度、無歷史感的「後現代」式迷惘與弔詭。對於作者、作品、世界與讀者四者而言，「第三自然」的憧憬，並非無法捉摸的空浮，而是落實在創作中的思想母體。羅門詩作中的形象思惟，常常藉由圓、塔、螺旋型等幾何造形出現，而展示出那無限結構的局部；就創作主題而論，「自然」、「都市」、「戰爭」、「死亡」四大主題，恰好是以「第一自然」和「第二自然」成住壞空的循環做為詩人探索的客體，從「成劫」的自然存有、「住劫」的都市文明發展、「壞劫」的戰爭破壞到「空劫」的死亡幻滅，個別的小循環組構成大循環，猶如盤昇的圓一般；從無數經驗和體悟的漫長道途中，創作力正是那道直展形的能源，撐起螺旋塔的文學生命。

羅門自謂他的創作「語路」乃與「心路」齊肩並行，也就是說他的語言是生命通過「現代」的時空位置，對人存在於「都市」與「大自然」兩大生存空間所遭遇到的「生死」、「戰爭」、「自我」、「性」與「永恆」等重大生命主題予以沉思默想，所發出一己的獨特的聲音；同時也更企求這聲音，必須

¹⁰³林耀德：〈山河天眼裡，世界法身中——羅門詩作中的「自然」〉，《從詩中走來：論羅門蓉子》（台北市：文史哲），1997年10月，頁44-45。

¹⁰⁴林耀德：〈在文明的塔尖造塔——羅門都市主題初探〉，《羅門論》（台北：師大書苑），1991年1月5日，頁65。

¹⁰⁵羅門：〈我的詩觀——兼談我的創作歷程〉，《羅門詩選：1954~1983》代序（台北：洪範），1984年7月，頁4-5。

¹⁰⁶羅門：〈螺旋形之戀〉，《羅門詩選：1954~1983》（台北：洪範），1984年7月，頁86。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

與人類原本的生命相呼應。羅門的創作觀深刻影響著林耀德，是以，林耀德的寫作也因羅氏的分期變遷有所跟隨和轉向，他的創作主題也與羅門相似，包括：星球、戰爭、都市、性。

在「後現代主義」的論述與「後現代」的書寫辯證中，林耀德引用了羅門的第三自然螺旋架構而創造了另一個書寫的模式——「沙漏」，「沙漏」是古老的計時器，它計算無形的時間，本身又是一組具有象徵性的空間。沙漏可以翻倒過來重複計算的過程，而形成一種獨特的輪迴系統。¹⁰⁷「時空沙漏」坐落在一條自然河川之上。這條「真正」的河川使得建築的內部和大自然產生血肉的聯繫，像是一條神聖的臍帶完全突破了人造物體的無機性格，整座博物館因而產生了有機的生命韻律。「時空沙漏」除了是書寫的典式也是林耀德理想中的一座造型，一座運用現代建築工藝及科技能力建築而成的巨大地標，建築物的外型模仿沙漏，兩個罩杯狀的主建築由八條直徑七公尺的支柱撐立。這八條支柱是史無前例的大型列柱，代表空間的八個方位，也形成沙漏上下兩個圓盤之間的對稱基準，象徵人類追求真理、皈依正信的意志力。¹⁰⁸

作者對於「時空沙漏」的設計意念，反應在細緻多元的建築機制上。「時空沙漏」的底層是「心靈廣場」，位居沙漏中央，聯結上下半部的是「世界宗教資訊中心」，上半部係「世界宗教文物中心」，之上則是「當代宗教藝術展示中心」，展示中心的內側，一座向天空開放的「天台廣場」可供參觀者休憩冥想也是各種大型宗教祭典的示範場所。「天台廣場」正中央，矗立一座塔，正是「世界宗教圖書館」，塔頂是一座天文台——「世界之眼」。「時空沙漏」跨居河川之上，而且透過「世界之眼」瞻望宇宙。這座天文台既紀念了天文學在宗教史上的地位，也象徵著整體人類不斷超越愚昧、不斷追尋真理的強烈願望。「時空沙漏」備有巨大的地底庫藏空間，儲蓄著以高科技製造的百萬噸乾糧，是一座多功能、全方位以及充滿紀念性的博物館，它本身凍結了時間，也是一座活生生的心靈之都。¹⁰⁹林耀德的「時空沙漏」正似人間的一艘「方舟」，除了整救人類的生命，更拯救了人類的心靈。

三、肯定存有——林耀德的書寫理念

對一個創作者而言，語言是一種可能性。所以「追語言」也就是「追可

¹⁰⁷林耀德：〈時空沙漏——凍結時間的心靈之都〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁116。原刊於《自立早報·大地副刊》，1995年7月31日。

¹⁰⁸同上註，頁117。

¹⁰⁹林耀德：〈時空沙漏——凍結時間的心靈之都〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁120。原刊於《自立早報·大地副刊》，1995年7月31日。

能性」。表達出來之後即把可能化為事實；或者說把捉摸不定的本質，使它變成存在。所以做為一個作家就是貴在把握這份可能。「假如語言是攀附現實，當現實的情景已不在，文學是不是就消失了？事實上，真正的文學是現實問題解決之後它還綿綿不絕。有一天，當今日現實的問題已成過去，這粗糙的寫實作品就會同垃圾一樣被丟掉。但假若能以文學的本質處理現實，即使現實的問題已不存在，它仍然是一個宇宙性的經驗。」¹¹⁰林耀德提出「被回憶的事件」和「回憶本身」是不同的。「回憶」還需要透過語言才能掌握「回憶的事件」，所以當我們重新組構回憶時，它本身不是對事件存在的共相或殊相的切割、複製，它就是存有本身，語言也就是存在的本質。

〈以書寫肯定存有——與簡政珍對話〉中，簡政珍提出，敘述的曲折及情節的變化不能視為好小說的唯一條件。所謂現代精神，是掌握到一般人視而不見的生活細節，意象的經營功能在此。意象對於有感知的讀者而言，常常是引起心靈震撼的來源，我看你的小說《惡地形》¹¹¹，得到的印象就是這樣。¹¹²作者以現實的場景反映出深層的意識，其中又將「現實」區分為「內在寫實」和「外部寫實」，「內在寫實」尊重完整的自我，只能浮現在文學領域，而不可能浮現於現實政治或其他學科的領域；「外部寫實」則會牽涉到政治、社會的干預卻容易淪為其他科目的附庸。而作者表示這兩種「寫實」的寫實能力皆令人感到十分懷疑。「寫實」不應該成為形上訴求的目的，而是一種創作主體必備的表現能力、一種創作行為的基礎技能。他認為「寫實主義」被提倡了許多年，反面來說，是不是它的烏托邦自始就不曾存在？¹¹³無論是「寫實」也好、「真實」也好，都應該加上了括弧，保存懷疑。

創作者自「現實」取材，得到「真實」的感知，所謂「感」有兩層意思：一、我和他人之間的「意識交感」，二、仍有一個「隱藏作者」存在，並進行「感」的探索。而「意識交感」則可以突破個體的封閉系統，抓住「感的剎那」。林耀德自比是「遊牧者」，一旦面對「現實」，他著重於客觀世界的自我彰顯和自我解構，將「我」與人類的觀點退出萬事萬物，並且注意到符徵的

¹¹⁰林耀德：〈詩人與語言的三角對話——林亨泰、簡政珍、林耀德會談〉，《觀念對話——當代詩言談錄》代跋（台北：漢光）1989年8月10日，頁262。

¹¹¹林耀德：《惡地形》（台北：希代），1988年10月，為作者最早出版的小說集。內容包含了〈一束光投擲在被遺忘的磯岩上〉、〈一線二星〉、〈龍泉街〉、〈迷路呂柔〉、〈對話〉、〈粉紅色男孩〉、〈氫氧化鋁〉、〈賴雷一日〉、〈史坦答併發症〉、〈聖誕節真正的由來〉、〈我的兔子們〉、〈意識的彩帶〉、〈惡地形〉、〈白堊魔堡〉、〈戰胎〉、〈方舟〉等十六篇，也就是說在《惡地形》中共出現了十六個「意象」。

¹¹²林耀德，〈以書寫肯定存有——與簡政珍對話〉，《觀念對話——當代詩言談錄》（台北：漢光），1989年8月10日，頁174。

¹¹³同上註，頁180。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

不可信與不確定性，以及社會現象與集體潛意識之間的剝離、對立。¹¹⁴

文學的可貴不在於“fact”或“truth”，在於呈現了“reality”，書寫的這個“reality”只存在於文字中，這個“reality”並非“the reality”而是“the possibility of reality”。「內在現實」、「外部現實」和客觀世界的整合，必須落實到文學的本身，從「都市文學」談起。林耀德認為「都市文學」正式的發展有三個階段，分別是上海「新感覺派」、紀弦的臺灣「現代派」與《創世紀》掀起的「後期現代派運動」，接下來則是作者在八〇年代提倡的新世代「都市文學」。在上海「新感覺派」和臺灣前後期「現代派運動」這兩個時期，小說家和詩人偏向於「內在寫實」以及個人被壓抑領域的發掘，因此注重「內在現實」的「意識流」和「超現實主義」在三〇年代的上海和六〇年代的臺灣都分別產生相當程度的影響力。

林耀德所提出的「都市文學」，並不滿足於此。他認為，人的被壓抑領域可以和社會以及民族文化的被壓抑領域聯線融通；換句話說，廿世紀末的「都市文學」將兼容個人意識川流與集體潛意識（包括貫時的文化暗示、民族之夢和並時的社會潛意識），也兼容各種流派的創作技法。走向「當代」也就是走向「」都市，這「都市」不是人文地理的都市景觀，「都市文學」也非通俗的市民文學、或者用來對抗那一個派別的仇恨工具。「內在現實」與世界的實存將在這種觀點下尋求矛盾中的統一。在此，作者也特別強調「都市文學」不是一種獨裁的「主義」，它更像一種開放而流動的世界觀。

神如果存在，任何關於神的描述和討論都已涉嫌毀謗。人口稀少的時代，地理的地球顯得寬敞、心理的地球顯得狹窄；人口稠密的時代，地理的地球顯得狹窄、心理的地球卻顯的寬敞。以上是三度空間的說法，而且在所謂的「人口」中排除了僧侶、政客、詩人和詩人的兄弟小說家。我存在，因為書寫，因為思考，因為不相信任何「真理」和「文藝政策」。在適當的時機和地點，一聲咳嗽，也會引起毀天滅地的雪崩。¹¹⁵林耀德如是說。

慢慢喝一杯 無糖咖啡
世界的喧囂退到窗外
整個都市的光影
流宕在一杯黝黑的液體上
抬頭看
對面的樓

¹¹⁴林耀德：〈詩人與語言的三角對話－林亨泰、簡政珍、林耀德會談〉，《觀念對話－當代詩言談錄》代跋（台北：漢光）1989年8月10日，頁183。

¹¹⁵林耀德：《惡地形》後記（台北：聯合文學），1988年，頁255。

撐開一扇扇鏡面
讓一棟棟建築靜靜走進
讓一輛輛車身徐徐穿越
玩具一般的都市
玩具一般的田野
玩具一般的農夫
玩具一般的生命

116

人類在鏡子中看見自己。其實，依靠鏡面反射而呈現的臉龐，並不是自己真正的臉龐。「我存在」的觀念仰賴著群體的聚合而出現。但是人類群體的聚合，也只是鏡子中隨時潰散、消逝的影子。¹¹⁷在〈無限〉一詩中，作者做出了反覆的思考論述：

人類的心靈都萎縮在一具玩偶裏
那無心的綿絮蠶絲般緊緊
纏住我們割裂的距離
「也許有一把共同的梯子吧。」
可是無人攀登，不知通向何方

在生命最幽靜的角落
將自己的靈魂種植在自己的地球
一把等待綠藤盤繞的椅子
聆聽這個世界一頁頁被撕去的
啜泣，一九九〇一九九一一九
九二一九九三一九九四一九九
五一九九六一九九七一九九八
一九九九¹¹⁸

「也許有一把共同的梯子吧」，那是「將自己的靈魂種植在自己的地球，一把等待綠藤盤繞的椅子」，一九八五年，林耀德致信給羅門，認為羅門所寫的〈隱形的椅子〉一詩正是人類心靈的定位的化身，我們都須要一張足以落定的椅子，而那竟是「精神的鄉愁」也是作者極欲企求的自我認同。他說，羅門大師：接到您卅一日來函，激動不已，我們心靈的迴路已完全的接通了！

¹¹⁶林耀德：《大日如來》（台北：希代）出版，1991年，頁221-222。

¹¹⁷同上註，頁227。

¹¹⁸林耀德：〈無限〉，《大日如來》後記台北：希代出版公司，1991，265-267頁。（原題〈末世紀殘照〉，《聯合文學》第七十二期，1990年10月）

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

讀〈隱形的椅子〉：一看／那隻空椅子／竟成了天空／人去／星在……大師您已經是一個宇宙包容者了！全人類都在找的那張椅子，就在您的座下，不，您甚至化身那張椅，負載著全地球生命的「精神鄉愁」！¹¹⁹

筆者認為，我們不應該忽略在社會文本和文學文本的「互為文本」的辯證關係下，不論作者企圖高瞻遠矚或者只是想「反映」現實，在此同時，寫作客體（對象）產生的「量變」與「質變」便會牽制作者思慮的發展。進一步說，當寫作者將視線的焦距調整到固定的焦點上，那麼他的言談將會成爲一種超越時間的啓示，或是在歷經歲月之後會被留置在「找到焦點」的特定時刻？林耀德將都市文學的焦點放在：以都市精神撰寫生命的曲譜，從中肯定生命的「存在價值」。那麼，作者的創作只是單純列爲「八〇年代都市文學旗手」嗎？當文字成爲記憶歷史的某個符徵，我們可以審視那被固定的「焦點」，是不是仍然處於時代的核心？這也是筆者所以探討林耀德小說作品的原因之一。作者藉由對家／國／鄉土／城市的一再辯證想像，對傳統、神話崩解後，思想的諸般衍異及變形，也在時空推移中藉文字敘述，反覆地推敲、重建一深廣的視野，塑造了「我寫，故我在」的生命價值。以下，筆者就林氏的創作歷程（時空與作品），觀察其中多種主題展現的意識形勢與心靈活動。

第四節 創作歷程：從都市到星空

林耀德最早發表的作品文類是現代詩——〈掌紋〉，作者於一九七七年七月完成初稿，一九七八年載於《三三集刊》第十四輯。¹²⁰同年，林耀德於《坦蕩神州》（台南：長河，1978）發表〈浮雲西北是神州〉¹²¹，爲林氏最早公開之散文。一九八二年，散文〈都市的感動〉¹²²獲第二屆全國學生文學獎，是作者首次獲獎紀錄。一九八四年，科幻小說〈雙星浮沉錄〉¹²³獲第一屆時報科幻小說獎，小說〈戰爭的胎兒〉¹²⁴獲第四屆全國學生文學獎；詩作〈天空的垃圾〉、散文〈都市筆記〉及小說〈落日煮水的音爆〉分別獲得第四屆

¹¹⁹羅門：〈孤寂中的回響〉，《存在終極價值的追索》（台北市：文史哲），1999年，頁108。

¹²⁰後收入林耀德詩集《妳不瞭解我的哀愁是怎麼一回事》，卷四〈韶光拾遺〉（台北：光復），1988年4月。

¹²¹後收入林耀德佚文選《邊界旅店》創作卷（上）：〈小說與極短篇，散文，劇本〉，楊宗翰編（台北：天行社），2001年1月，頁159-166。

¹²²同上註，頁153-158。

¹²³後收入黃凡、林耀德編：《新世代小說大系》科幻卷（台北市：希代），1989年。

¹²⁴〈戰爭的胎兒〉更名為〈戰胎〉，刊於《明道文藝》第九十九期，1984年6月。收入《惡地形》（台北：希代），1988年10月。

輔仁文學獎；散文〈在都市的靚容裏〉收入九歌《七十二年散文選》。這一年是林耀德作品獲獎豐碩也是創作受到肯定的一年。到了一九八五年即獲七十四年度優秀青年詩人獎。

林耀德的創作以詩為多（筆者不認為作品數量的多寡，是研究、討論作者的主要考慮因素）總計詩集（包括合集）共有七冊，而且評論者也將林耀德定位為「詩人」居多；散文集有三冊；小說（短篇小說、長篇小說及合著）共八冊。王文仁在〈林耀德詩作概論〉¹²⁵中認為，一九八五年之前，林耀德的詩作始終得不到詩壇前輩的「青睞」，直到羅青主編《草根》詩刊時，以增刊方式一次登載了他二十幾首詩，並獲得諸多文學獎後，他才漸漸受到文壇的重視。一九八五年是林耀德創作生涯的第一個分水嶺。在一九八七年以前，他多方向的開拓與嘗試，企圖在摸索的過程中建立自己完善的書寫體系。在這段時間內，他相繼完成了日後分別在不同時間出版的《一九四九以後》（1986）、《不安的海域》（1988）與《羅門論》（1991）三本評論集。

在羅門與羅青之間，林耀德尋求一種整合的方式，以期能夠有效的建立出一種強而有力的自我體系，展現他新世代詩人的宏偉企圖，一九八七年這是林耀德創作的第二個分水嶺。他更提出林耀德的詩作有六個不斷出現主題：歷史、政治、戰爭、都市、科幻、性愛。」¹²⁶而楊宗翰則以為，林耀德懷裡始終有四大主題交相作戰，彼此時深時淺地流動：曰星球、曰戰爭、曰都市、曰性。¹²⁷

筆者以為王文仁和楊宗翰二人所歸納的創作主題無礙，而王文仁指出的兩個分水嶺（一九八五年／一九八七年）乃就林耀德詩作的發展（受外界肯定）而言，因此筆者提出另一個思考路徑，以一九八六年／一九八九年¹²⁸為林耀德寫作與生命情態的重要指標。

¹²⁵王文仁：〈林耀德詩作概論〉，《光與火－林耀德詩論》，南華大學文學研究所，碩士學位論文，2002年6月，頁9-15。

¹²⁶王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火－林耀德詩論》，南華大學文學研究所，碩士學位論文，2002年6月，頁145。

¹²⁷楊宗翰，〈黑暗抽長火光不安——與林耀德·容格的三角對話〉，《台灣詩學季刊》第19期，1997年6月，頁140。1987年6月21日，白靈〈停駐地上的星星－林耀德詩路新探〉已有如此的說明，收入《都市終端機》導讀一（台北：書林），1988年1月，頁17。

¹²⁸黃凡、林耀德編：《新世代小說大系》十二冊（台北市：希代），1989年，頁3-13。發表《新世代小說大系》總序－我們書寫當代也創造當代。

一、推動文藝的座標——一九八六年

青年時期（師大附中）的林耀德受到「三三詩社」與「神州詩社」影響深鉅，這一時期，作者除了詩作不輟，另外也用力於散文的寫作。就讀輔仁大學之時則發展多方面文類的嘗試，在校期間詩、散文、小說皆有收穫。服役（國軍—海軍）的歲月裡，林耀德仍忘情於寫作，一九八五年從軍伊始即獲第二十一屆國軍金文藝金像獎（短詩銅像獎），陸續又獲得朗誦詩金像獎、歌詞銀像獎以及海軍新文藝金錨獎（長詩銀錨獎）。接觸「三三詩社」與「神州詩社」使作者對於中國文化與中國意識有了深刻的體悟與認同；在他就讀輔仁大學法律系（財經組）時，則磨練了作者寫作的邏輯思路與觀看世界的審視、價值觀，這一階段的成長讓作者表示於作品的態度顯得嚴謹、細密，深沉而多慮。服役於海軍，¹²⁹使作者將「黑色的軍服」與「黑色海域」的意念融入了思想系統與寫作風格之中，例如系列短篇小說〈黑海域〉與〈遊行〉。¹³⁰林耀德曾在散文〈海〉中提到：「妳喜歡海軍黑色的冬服嗎？我對於黑制服有一種特別的感情，因為我在臺海的第一次航行，便是穿著這一套黑制服。痠弦來信說：『卅年前，海軍少尉是一個很浪漫的名詞』，卅年後，『海軍少尉』的身份，不僅帶給我如薔薇般浪漫的詩意，也造就了我和檣桅一樣剛毅的意志。」¹³¹

退役（一九八六年）之後，林耀德專職於寫作，他的身分是作家，同時也是社會的觀察者、生命的映像師，這一時期是他文學生命的第一波高潮。一九八九年，林耀德接任中國青年寫作協會秘書長一職，此後，他的身分是多重的，既是文學的寫作者也是推動者。對於推廣文藝林耀德尤其不遺餘力，在他任職中國青年寫作協會秘書長（1989~1996）期間他便策劃推動一系列的文藝活動：電影／文學立體鑑賞營、小說創作研究班、散文創作研究班、小說創作精進班等等。自一九九〇年起，更是逐年企劃執行系列世紀末台灣文學專題研討會，計有「八〇年代」、「通俗文學」、「女性文學」、「都市文學」、「政治文學」、「情色文學」多項重要議題，並由時報文化出版系列論文研討會論文專輯。

他積極地定期舉辦專題學術研討會、規劃寫作班、編選一系列當代文學如都市小說、海洋文學、情色文學等等，有系統第面對台灣文學的重大議題。另外林耀德以選集的方式編輯出版《中國現代海洋文學選》（1987）、《新世代

¹²⁹ 大學畢業，林耀德服役於大直海軍總部，任職海軍少尉—預官。

¹³⁰ 收於林耀德：《大東區》（台北：聯合文學）出版社，1995年6月。

¹³¹ 林耀德：〈海〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁202。原刊於：1986年8月2日，《新生副刊》。

小說大系》(1989)、《台灣新世代詩人大系》(1990)、《甜蜜買賣——台灣都市小說選》(1989)、《浪跡都市——台灣都市散文選》(1990)、《台灣當代文學批評大系——文學現象卷》(1993)、《水晶圖騰——面對新人類小說》(1990)、《幼獅文藝四十年大系——小說卷》等集冊，直至一九九六年已出版選集凡十五類，四十三冊。林耀德以宏觀的歷史視野企圖型塑一種文學的典範，並書寫一種新的台灣文學史，而其中又以「都市文學」的深度探索，引領出一股文學新風潮，對新世代作家產生極大而深刻的影響。因此，筆者提出林耀德創作的第二波高潮即是於八〇年代全力推廣的「都市文學」。¹³²

二、都市文學的座標——一九八九年

「都市」一詞一個非常武斷的定義—流動不居的變遷社會。¹³³林耀德對都市心靈結構的書寫，也可因其「縱剖性」而可以被粗略的分成兩個部分來看待：一部分是以現代都市思維為書寫對象，較集中顯露都市表層以及個人潛意識的部分，另外一支則是以深埋的、洪荒的、傳說中的景象為書寫對象。¹³⁴筆者認為，林耀德在詩或散文或小說的創作上的確有特出的主題表現，然而其涵括的最終主題也是作者晚年（九〇年代之後）一心嚮往的寫作境界應是意識的認同，也就是「靈魂鄉愁」的探索路徑與精神的昇揚。

林耀德在創作歷程中受「現代主義」與「後現代主義」的影響甚大，尤其是後現代的寫作技巧（包括後設寫作、心理分析、意識流等）更是作者習於運用的。林耀德認為，台灣現代詩界關於後現代主義的引介，小說界也藉由「新世代」的主將掀起反之間的關係。¹³⁵現代主義的引入，使得詩人和小說家發現了更深廣的世界，這個世界伴隨著新潮的藝術觀念和形式本身而浮現本質的一種精神荒原的追索。¹³⁶後現代主義在臺灣文壇的情形，可以分作兩部分：第一部分是回溯的、修正的，多半來自批評家的賦予；第二部分是自覺的、自發的，則是來自作家本身的創作顯示。然而仍有作家、論者對於後現代主義抱持存疑的態度：在現代主義沉寂多年、鄉土文學論戰塵埃落定的八〇年代後期，後現代主義出現，意味著我們的文壇在頻頻回首？還是勇

¹³²林耀德對於「都市文學」的啟發是來自於羅門，到了八〇年代，他更積極全力推動以「都市精神」所描繪的現實／虛構的都市場景。

¹³³林耀德：〈八〇年代臺灣都市文學〉，《重組的星空》（台北：業強），1991年6月，頁208。

¹³⁴王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火—林耀德詩論》，南華大學文學研究所，碩士學位論文，2002年6月，頁145。

¹³⁵林耀德，〈台灣新世代小說家〉，《重組的星空》（台北：業強）1991年6月，頁92-93。

¹³⁶林耀德：〈都市：文學變遷的新座標〉，《重組的星空》（台北：業強）1991年6月，頁195。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

往直前？¹³⁷筆者認為林耀德的都市文學，並不著力描寫都市景觀，而是對工商社會現實問題的挖掘。都市文學所要捕捉的，應該是都市現象背後的精神：一種都市精神。

正值林耀德力圖突破、顛覆「現代主義」思想時，卻出現一些矛盾與困惑的心理現象，在他面對「現代」與「後現代」時，他表示，後現代主義者譏笑現代主義是「刺蝟」，眼睛只能看到一個方向，他們又自比為「狐狸」，可同時注意不同的方位，不過眼觀八方的狐狸，常因咬不著刺蝟而餓死。¹³⁸由這段話可以看出，林耀德本人對於「現代」與「後現代」的定位和關係，他的作品除了摻入「後現代主義」多元的表現方式，另一方面，他確實也呈現出「現代主義」強調的思想深度和歷史感。

作者提出，八〇年代後期台灣部分新世代作者筆下，的確刻劃出當代台灣新人類生存境遇與思維特徵，在殘酷的資本主義現實社會中展現歡顏與無以名之也不欲名之的希望、截然叛逆的非議道德、冷漠地推倒真理符徵，毫不靦腆地探求享樂和性以及它們背後刻鏤的生命奧義。在狂野的情調與俚直的次文化性格間有哲理化的意識縱深，在大東區和統一商店廿四小時通明的燈火裡養活了宇宙性的思考寬幅。¹³⁹狹義的新人類文學在台灣發展的經驗，在形式上出現了兩種特徵。首先是次文化經驗的把握，其次是掙脫寫實主義的單一模式；另一種有趣的表現在於文體的俚俗化（尤其是對白）。例如林耀德在《大日如來》（1991）中展示的未來場景：

一九九八年十月九日清晨三點五十九分。忠孝東路沿線的大型舞池依舊熱鬧非凡。U3 搖滾舞廳的舞池設計得光影交織炫爛非凡。籃球場大小的舞池，地面是升降式的透明壓克力厚板，激發出萬花筒般的幻象，時隱時現；雷射光在幽闇的大廳四壁掃描出彩色的圖形，豹、獅、獨角獸、忍者龜、李登輝、尼克森、戈巴契夫、費度狄度、維納斯、撒旦、恐龍、螞蟻、河童、天狗，形形色色的圖形以秒為單位變異不已，毫無可能聯想在一起的事物被雷射激光的奇異功效牽連在一起，一個聖母瑪利亞的慈祥輪廓，在下一秒鐘異化成一個赤裸、淫蕩的娼婦那玉體橫臥撩人的影像。一股集體潛意識釋放出來的焦慮感和孤寂

¹³⁷ 痲弦，〈在城市裏成長－林耀德散文印象〉，《一座城市的身世》楔子，頁 11。（原刊於：1987 年 6 月 27、28 日，自立副刊）

¹³⁸ 林耀德：〈「羅門思想」與「後現代」〉，《羅門蓉子文學世界學術研討會論文集》（台北：文史哲），1994 年，頁 157。

¹³⁹ 林耀德，〈文學新人類與新人類文學〉，《重組的星空》（台北：業強），1991 年 6 月，頁 187。

感，被強勁的節拍和靴聲敲擊得粉碎。¹⁴⁰

<大東區>裡也出現相似的場景：

賓果狄斯可舞廳光影交織、炫爛非凡。震耳的樂聲淹沒了春仔一行有一搭沒一搭的閒聊。足球場大小的舞池 雷射光在幽闇的大廳四壁掃描出繽紛的圖形，機車、太空母艦、豹、獅、獨角獸、天狗、希特勒，形形色色的光影交疊、轉形，以秒為單位變易位置和體積。一切聲音，一切形體，一切光影，都在分離、剝落，都在節拍的秩序中喪失秩序。抽象與具象，光明與黑闇，青春與死亡，愛與慾，理性與非理性。¹⁴¹

林耀德利用「後現代」的拼貼 (collage) 手法將現實技巧性地置入文本，使小說進入寫實的實體與實景之中建立起存在內層的「通話世界」。作者所欲言都與「時空」與「人」存在的實質世界相關而且深具批判性，文字語言在小說世界裡展示了一個特大號「拼盤」，無形中形成一個集體化的思想景面。羅門稱林耀德的「拼貼／拼湊」技巧乃是「新寫實藝術」(New Realism Art)。¹⁴²作者在面對「現代主義」與「後現代主義」時，抱持的是一種深入其中、進行取舍的嚴謹態度，也許他的作品還未臻將兩者運化於交融無礙的境界，但是他的用心與企圖卻仍可看／預見。在<二二八>一詩中，作者運用後現代技巧僅是寫作時特定策略，其重點並不在於技巧的耍弄或形式上的實驗，而正是為了更加凸顯對歷史、政治、真實的多重解構，還原二二八眾聲交雜的「真實」，其立意與獨特之處可以從下面幾個方面來瞭解：一、並時的拼貼使得二二八當日的新聞得以重現，然而這種「再現」本身卻是相當詭譎的。二、二二八當天的新聞何其多，其中也不乏如「長春情勢已趨嚴重，共軍離城僅十五哩，政府官員已自長春撤退」如此重要的軍政新聞，然而，此刻我們卻僅記得「二二八事件」，顯然歷史其實是被刻意篩選與記憶的。三、當林耀德以拼貼的共時性作法讓這些新聞同時呈現的時候，他事實上是將這些歷史事件視為「文本」，將其文本化來看待，如此「歷史」(history) 不再被當作是一種客觀的存在，而是一種「歷史敘述」或「歷史修撰」，蘊含著多元解讀的可能。¹⁴³

¹⁴⁰林耀德：《大日如來》(台北：希代)，1991年，頁126-127。

¹⁴¹林耀德：《大東區》(台北：聯合文學)，1995年6月，頁20-21。

¹⁴²羅門：〈立體掃描林耀德詩的創作世界—兼談他後現代創作的潛在生命〉，《林耀德與新世代作家文學論》(台北市：文建會)，1997年，頁241-242。

¹⁴³王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火—林耀德詩論》，南華大學文學研究所，碩士學位論文，2002年6月，頁150-151。

三、上昇星空的座標——九〇年代以後

「六〇年代是天空，七〇年代是大地，八〇年代是海洋，九〇年代將是宇宙。」¹⁴⁴在五、六〇年代被「移植」到本土的不僅是文學的潮流，而是整個島嶼的經濟與文化型態，我們的詩人和小說家，在戰後參與了資本主義文化歷史中一場全球性的狂歡舞會，他們的靈視穿透地域性的格礙，進入二十世紀前五十年間西方自「未來派」以降現代主義作家形成的意識網絡。¹⁴⁵於是，當我們以為林耀德是「現代文學」的旗手或者評論他是「後現代」的執行者而忙於將其寫作歷程風格分類（分裂）的時候，事實上林氏短暫的文學生命（一九七七年第一篇文章發表至一九九六年逝世，凡十九年）身處於「現代主義」、「寫實主義」、「超現實主義」、「未來主義」、「後現代主義」種種西方理論風潮的吹動以及「現代化」、「都市化」、「後工業社會」等等的名詞融貫的現實環境，在他的各類文本裡，讀者都可以發現其融會貫通或者直持反對意見之處，不論是顯性地或隱性地表現。

張錯曾問：「假如過去的種種主義關閉了門，而你把門打開後，卻不知道前面是什麼路，你要怎麼走呢？」林耀德的回答是：「門打不開，我們無法得知該怎麼走，因為我們還不能確知未來要往何處去。但目前我們這兩代已有機會做整合的反省。我們可以看到舊結構已在瓦解，新方向已在形成，然而無以名之。基本上這是一個語言問題，其實我知道我在做什麼，方向已在眼前，我用創作來實踐它。」¹⁴⁶

林耀德的創作是以「無範本，破章法，解文類，立新意」為原則，並且「永遠面對未知，永遠接受挑戰，永遠拒絕被編號」¹⁴⁷這樣的定位，林耀德曾自述是「拒絕編號的愚人」，他寫道：吉普賽人占卜用的塔羅牌（TAROT）共有七十八張，其中的二十二張圖像牌稱為「大祕儀」，其餘五十六張則是「小祕儀」。二十二張「大祕儀」據說隱藏了古代鍊金術士的完整宇宙觀。「大祕儀」的編號自一到二十一，卻有二十二張牌，唯一沒有編號的一張就是「愚人」（Le Mat），這表示它既是結束、也是起頭，在序列之外、也在序列之中。

¹⁴⁴ 林耀德：〈八〇年代臺灣都市文學〉，《重組的星空》（台北：業強），1991年6月，頁212。

¹⁴⁵ 林耀德，〈都市：文學變遷的新座標〉，《重組的星空》（台北：業強），1991年6月，頁195。

¹⁴⁶ 林耀德：〈權力架構與現代詩的發展—與張錯對話〉，《觀念對話—當代詩言談錄》（台北：漢光），1989年8月10日，頁120-121。

¹⁴⁷ 馮青：〈帶著光速飛竄的神童——一個解碼者／革命之子／林耀德〉，《都市終端機》附錄二（台北：書林）1988年1月。

「愚人」的圖案，以一個穿著宮廷弄臣服飾的年輕人為核心，在肩上背著包袱，他的同伴是一隻小狗。「愚人」是一個永遠保持赤子之心的傢伙，他走到懸崖的邊緣小，狗咬住他的褲腳，提醒危機的存在。¹⁴⁸

單德興在〈八〇年代的文學旗手——林耀德的成績單〉講評¹⁴⁹中歸結林耀德的寫作歷程和書寫風格、特色可以歸出四點：(一)全方位的創作者即評論者；(二)在題材及形式上勇於實驗創新開發新的想像空間；(三)對於文字的敬重及對於文學的執著；(四)文學史的關懷及強烈的歷史意識。我們可以林耀德詩集《銀碗盛雪》(1987)看出作者本人對於創作語言的思考、先驗性，來面對其生與死的態度：

在心靈空間中我流逝的身姿都
圓寂成一只銀質的碗
盛滿語言如雪
使億兆光年的宇宙都浴遍光
看那碗中的雪
都是文明都是愛
都是我無畏的揀擇。絕對榮耀
壓縮
在剎那間相對的永恆裡
流溢著詭譎與歧義

林耀德在《迷宮零件》(1993)序文說到：「很多人不到四十歲就死在保險箱裡，很多人拒絕挑戰而承船去了非洲，只有那些不斷掙脫更嚴酷的束縛的人物，才能令人恆久敬仰。這個世界上層遞的、互相顛覆的文學理念其實也是一座比一座嚴密的保險箱……」由此看來，在林耀德心目中存在一種對於既定「典範」的質疑、顛覆，於是他在文學創作中開啓了一道出口。林氏對後現代主義所認知的「強調解放」、「主張多元化」顯然具高度吸引力，符合了他對自我的要求和期許—拒絕被編號。正因為如此，作者對於後現代主義的解讀始終強調，後現代文學思想不應該稱為「主義」；以免其意義便固定了，變成了一個解釋，一個發展模式。

結語：

¹⁴⁸ 林耀德：〈自序：拒絕編號的愚人〉，《鋼鐵蝴蝶》(台北：文鶴)，1996年1月，頁1。

¹⁴⁹ 應平書：〈八〇年代的文學旗手—林耀德的成績單〉，《林耀德與新世代作家文學論》(台北市：文建會)，1997年，由單德興講評，頁41-70。

第二章 靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標

一九六二年至一九九六年，林耀德的生長歲月經歷了臺灣六〇至九〇年代社會轉型劇烈的潮汐；短暫的卅年：經濟方面，從農業社會到工業社會，全面地都市化後進入後工業時代；文學方面，鄉土文學、現代文學直至都市文學的主題轉移，讓讀者可以清楚看到作者關懷的範疇以及文學反映時代的跡象。

林耀德的家庭背景，培養他廣度閱讀的習慣；法律系的思想訓練，促使他對事物有適當的相信和懷疑。接觸「三三詩社」與「神州詩社」，啟發他對於中國文化的熱忱與堅信；然而「神州事件」如一聲洪雷，驚醒了林耀德既有的信念與期望。現實世界的景象投射在作者眼中成了不真實的幻影；或者對林耀德來說，現實世界是晦暗、令人焦慮的。作者在短暫的創作生涯裏，他的雙手忙碌於理論的建立和實地創作，他的身體疲於生活與寫作；他的心靈卻徜徉在文學領域的暖流。

作者將他對現實的歷史、當下以及幻想的未來繪製成一幅航海圖，用筆尖在黑色海域中勾勒他曾經駐足的方位。運用現代與後現代主義的風潮，在文學理論和實踐之間，行走出燦燦的星象光譜。作者的生命、文本的生命，都在敘說著「存在」的意義與價值。

下一章，筆者所要探討的也就是作者從現實時空／虛幻時空，藉由諸多幻化的文字書寫來探究寒水冰山之下的意識伏潛與認同激流。林耀德曾對朋友表示，四十歲後將停止創作，從事他擬真正全身投入的另一種事業。這也許便是他焚膏繼晷，日夜寫作，以如此青壯之齡遽然而逝的一個原因吧！¹⁵⁰林氏強大的寫作（文學創作／評論）爆發能力是有目共睹的，然而他所謂四十歲之後的真正計劃，已是現實的時空象限所不能見。

¹⁵⁰左爾泰：〈青年作家林耀德猝逝〉，《中國時報·人間副刊》，1996年1月11日。

第三章 靈魂的鏡像：認同主題研究

拉康（Jacques Lacan）的鏡像作用（鏡子階段）是對人的心理發展過程的認識，也是對人的自我意識生成的理論。¹拉康認為，兒童經過鏡子階段後，會變得成熟。其表現為：自我的身分確認顯示出它的力量，使得兒童與自己周遭環境間的聯繫性質發生了變化，他不再把外界的客體作為自己的組成，因為他已從鏡子中認出了自己的映像。拉康強調：從鏡子中看到自己的樣子並不是就有了自我意識，而是從成長環境中找尋、確認，經由與他人的差異和反照，塑造出自我的形象。

林耀德認為，「認同」（identity）往往與政治取向和社會運動息息相關，因此對於個人認同和集體認同的探究，產生了相異的見解與爭議。根據里柯（Paul Ricoeur）所言，「認同」基本上有兩種類型，其一是「固定認同」（idem identity），也就是自我在某一個既定的傳統與地理環境下，被賦予認定之身分（given），進而藉由鏡映式的心理投射賦予自我定位，這種認同基本上是一種固定不變的身分和屬性。另一種認同則是透過文化建構、敘事體和時間的積累，產生時空脈絡中對應關係下的「敘述認同」（ipse identity）。「敘述認同」經常必須透過主體的敘述，以再現自我並在不斷流動的建構與斡旋（mediation）過程中方能形成。「敘述認同」是隨時而移的，它不但具備多元且獨特的節奏和韻律，也經常會在文化的規範與預期形塑下，產生種種不同的形變。²

「這就是群眾」，盧卡斯說：「在超過一定數量之後，形成一個巨大的怪物。」³林耀德解釋，「意識形態」原指某種觀念體系，旨在解釋世界並且改造世界；這種具備使命的觀念體系往往具有特定的政治意圖。「意識形態」這個名詞是近代的產物，到了今日已寓含褒貶兩義，特別是在解構主義哲學興起後，舊有的各種意識形態都被視為變相的神話或宗教。台灣小說的發展歷程中，意識形態其實占據著關鍵性的位置。⁴「集體潛意識」往往是一個文化族群在歷史中深埋的、洪荒的、傳說中的事物，套一句容格的話，「集體潛意識」中的暗影乃是人類仍然拖在背後的無形的爬蟲尾巴。⁵

¹方漢文：《後現代主義文化心理：拉康研究》，上海：三聯書店，2000年11月，頁29。拉康的鏡子階段分為三個時期：前鏡子時期、鏡子時期、後鏡子時期。

²廖炳惠編著：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》（台北：麥田），2003，頁137

³林耀德：〈時間龍〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁252。

⁴林耀德：〈小說迷宮中的政治迴路－「八〇年代台灣政治小說」的內涵與相關課題〉，《敏感地帶-探索小說的意識真象》（台北：駱駝），1996年9月，頁1-2。

⁵林耀德：〈鍊金術與鍊心術〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁145。原

第三章 靈魂的鏡像：認同主題研究

無知即是邪惡，儘管牠們擁有如此美幻的視野，卻沒有成長出個體的獨特性，每當數以億萬計的蝗群像一塊烏雲遮蔽了天空，傳下一千家鋸木工廠同時作業的恐怖噪音，牠們其實只是「一隻」巨大的蝗蟲。⁶

五〇至六〇年代的政治小說是官方政策的產品，這時的小說多數是以政治策略為前題的呼告文體；七〇年代的政治小說來自知識份子憂國的血性，西方文化的橫移與舊文化激進出的火花，讓知識份子在吸收「先進」文化的同時，不免引起對於本土文化的棧戀與憂愁。八〇年代的政治小說則建立在思想與政治上雙重禁忌的突破。⁷七〇年代末期參與「三三」及「神州」的少年林耀德，年輕易感的衝動中混淆了行動、愛國與浪漫情懷；直到國民黨政府下令殲滅「神州」，如此慘痛的啓蒙經驗，不但使少年林耀德迅速變成（我們熟悉的）「林耀德」，也讓他終生對政治與身分認同問題保持敏感及緊張。⁸

第一節 身陷迷宮：二次元的電子迴路與現實的都會場景

半年多以前，我在一座高樓的頂層架設了一具攝影機，用長鏡頭捕捉遊行隊伍，那一次流行的是白底紅字，還有白色的頭巾，在十七層的高度上，他們就像是這些砂糖的樣子，慢慢地流動，愈聚愈多，然後我連拍了三個小時的膠捲，然後我害怕了，因為我站在上面的時候，發現自己以為自己是上帝，人類的憤怒不過是這樣遇水即溶的白色結晶。……然後然後，然後我發現我得先找回自己，我希望不變成那些顆粒，一模一樣的顆粒。⁹

「人」的定位是什麼？人的身分是什麼？林耀德在〈文明幾何·人的幾何意義〉¹⁰中說到：我們像移動的砝碼般／上／下電梯／在都市錯雜的線條和光束中／成爲一顆移動的點／無寬幅／無大小……人的軀幹是宇宙中微塵裏的微塵／三十公斤的水／六塊廉／價肥皂大小的脂肪／九／千枝鉛筆的炭／

出處：《中華日報·中華副刊》，1995年4月11日。

⁶林耀德：〈動物園〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁95。原出處：第十六屆聯合報文學獎散文創作獎第三名，1994年。

⁷林耀德：〈小說迷宮中的政治迴路－「八〇年代台灣政治小說」的內涵與相關課題〉，《敏感地帶·探索小說的意識真象》（台北：駱駝），1996年9月，頁2-7。

⁸楊宗翰：〈光火之際，讀林耀德〉，《台灣文學的當代視野》（台北市：文津），2002，頁160。

⁹林耀德：〈遊行〉，《大東區》（台北：聯合文學），1995年6月，頁125。

¹⁰林耀德：〈文明幾何·人的幾何意義〉完成於1984年11月30日，收入《銀碗盛雪》（台北：洪範），1987年1月，頁210-211。

三十枝／火柴棒的硫磺／一支釘／的鐵再加上一瓶的硫酸／這就是人體的全部／然而他的精神強大／靈魂和都市和宇宙共同聯線作業／便呈露絕對等邊三角形的準確。

「靈魂」和「都市」和「宇宙」就是最穩固的三角關係，在宇宙蒼穹的覆蓋下；在都市叢林的掩蔽下，「我發現我得先找回自己」。以下筆者將「迷宮」——二次元的電子迴路與現實的都會場景的討論分為一、都會迷宮——精神的漩渦、二、角色扮演——平面的游離、三、科幻空間——虛實的辯證等三項論述，討論作者在「都會」參考正文裡的表現。

一、都會迷宮——精神的漩渦

回顧台灣文學對於都市主題的處理，林耀德在發表於一九八九年九月的「都市：文學變遷的新坐標」中，宣稱：「從八〇年代初期開始，筆者即對『都市文學』的觀念與創作實踐產生濃厚興趣，直到一九八九年黃凡與筆者共同提出『都市文學』已躍居八〇年代台灣文學的主流，並將在九〇年代持續其充滿宏偉感的霸業的看法，我們已經為台灣近十年文學變遷的歷程，提供了一套參考坐標。」林耀德和黃凡還合編了一套《新世代小說大系》，而在〈都市卷〉的前言中，認為，這些充滿都市符咒的小說集在八零年代的台灣出版，充分說明了都市小說與當代文學中都市精神的確立。都市與人互為主體、互相投射、互為正文，在近十年出現的都市文學作品中，提出了對於田園懷舊主義的批判，也呈現作者對異化世代的深層探索。

林耀德在八〇年代屢次提出的「都市文學」的概念，一方面是對農村社會的批判，另一方面是對都會生活形態的探索。「都市文學」不是建立在「城鄉對立」的思考上，而是設定都市是現代人身陷其中的一座「迷宮」，一個「精神漩渦」。文學作品，不論是小說、詩或散文，莫非作者創出的一座迷宮。在阿根廷詩人波赫士筆下的迷宮是文學與現實匯合的神奇空間，而在林耀德作品中迷宮是人類文明本身，也是現代都會擴張發展的原型。從散文集《迷宮零件》中，包括「生命零件」、「公寓零件」、「人類零件」、「地球零件」的構成上可以看出，任何現代生活和宇宙生命的組成要素都是「零件」。換句話說，文學作品中的現代人生活在大都市中，亦即陷入「迷宮」；作家是「迷宮」的導遊，只不過導遊隱身其中，成為「零件」的一部份，那個消失的「我」是逃避者又是追索者。作為一個「後現代」的創作者，林耀德對「都市」和「空間」的概念與過去一般的迥然不同。

林耀德喜愛電影。小說〈大東區〉故事情節在東區迪斯可舞廳閒混的阿

第三章 靈魂的鏡像：認同主題研究

呆、小克、春仔和在濱海公路飆車的小七、葛大兩組人中跳換，剪接快速俐落，如同電影蒙太奇手法。這種剪接，在林耀德的小說中比比皆是。這種現象顯示林耀德對於影像呈現與時間速度十分敏感；在他另一篇短篇小說〈黃花劉寄奴〉中，也刻意討論電影時間與實際時間的問題。羅青：「詩以文字為表達元素；錄影帶則以圖像、音樂、文字綜合構想為主，以畫面膠卷為表現元素，分屬兩個不同的藝術範疇，但其背後的思考模式，卻可以互通有無」¹¹。林耀德在1984年首屆「現代詩學研討會」中所提的〈不安海域〉一文中，針對羅青所提倡的錄影詩提出他的看法：

錄影詩加入了視覺與音響，並且挪用電影分鏡表的操作形態，突破現代詩的三大類型（分行詩、分段詩與圖像詩），呈露現代詩形式上的新貌。……無疑是對於創作上有關高度藝術性及通俗大眾性的兩難命題，別闢一道有折衷可能的路徑。¹²

但是，在一九九〇年的「八〇年代台灣文學研討會」中，林耀德提出的〈八〇年代台灣都市文學〉一文中，卻特意修正他的看法，指出羅青所謂的錄影詩僅只是加入例如「淡入」、「淡出」、「特寫」、「請伸縮鏡頭」等「機械語言」。林耀德認為，這些機械語言「可能都是贅字」，也「缺乏空間設計的裝飾功能」¹³。儘管林氏之後對羅青的理論有所微詞及修正，作者對於文字與影像處理一部分的原因是受到羅青的影響卻是事實。林耀德後來之所以對羅青的「錄影詩學」提出懷疑，是因為電影蒙太奇的影像剪接無法呈現他所要求的速度感與意識面翻轉的幅度。也就是說採用電影收錄剪接影像的思考模式，可以使得文字進展像如電影蒙太奇般相互跳脫、銜接，但是卻不能夠滿足林耀德狂恣的文字意象。這些平面意象仍舊是在時間軸上進展的點狀銜接，而難脫離線性發展的思維方式。以是，劉紀蕙對於林耀德透過電腦影像思維(Cyber-image thinking)，重新閱讀並且思考，說明了林耀德小說作品的三個特色：

第一、林耀德敏銳而迫切地掌握到了後現代資訊傳輸的特性：影像思維已經不是電影膠片的蒙太奇剪接可以滿足，而必須進入電腦磁片或是網路介面切換的脈絡。意象與意識的跳接就如同磁片的抽換，或是介面的換轉，或是網際空間的出入。介面跳換處是不同現實的轉換，而此不同現實在網路上可以同時呈現。現實更容易被虛構侵入，而暴力即如現實。他在評論台灣都市小說的建築空間一文〈空間剪貼簿〉中曾說，都市小說「使都市中的建築空間變成一種有機正文，充滿著立面的動感、方位的誘導性、透視感，進而

¹¹ 羅青：〈錄影詩學之理論基礎〉，《錄影詩學》（台北：書林），1988年。

¹² 林耀德：〈不安海域—八〇年代前期臺灣現代詩風潮試論〉，《重組的星空》（台北：業強），1991年6月，頁31。

¹³ 林耀德：〈八〇年代臺灣都市文學〉，《重組的星空》（台北：業強），1991年6月，頁231。

提供讀者某種或多種與空間交談的可能性」。這種立體動感、方位誘導、具有透視性而多種空間並陳的多元對話，就像是在電腦網路空間中的辯證流動交談。

第二、林耀德透過的電腦影像美學，逐漸發展出時空與觀點急速跳換的長篇小說《一九四七·高砂百合》（1990年），或是如同1994年完成的〈道具市殺人事件〉般的長詩，詩中31首短詩，各自獨立，呈現與此殺人事件十三個相關人物的主客觀不同視角與不同時空場景，或是1995年完成的〈鋁罐以及人類的身世〉。

第三、更重要的，林耀德的電腦影像美學透露出了他自己特有的創作式後設文學批評理論模式。林耀德在〈空間剪貼簿〉（1996）中亦說，「將空間的配置當作一種論述，那麼小說正文恰為這種論述提供實踐的主體。進一步說，小說正文是特殊形態的文化批評，他的空間內容對應於現實空間創造出來的虛構／後設空間」（頁120）。從林耀德的多元網路空間並陳、虛實交替的資訊影像建構寫作方式，重讀他的小說，會發現他的小說含有許多明顯的後設式文化批評，諸如文學史、藝術史、文學理論、詩論等，都會在他的小說中出現。甚至如極盡科幻荒誕情境的《時間龍》中，都有這種後設成份，例如文學批評理論家盧卡斯、克里斯多娃、沙德、包希亞星人等，都出現在殘酷的相互殺戮的場景中。《時間龍》便像是文學批評理論的星際戰爭興衰史。¹⁴

作者利用二次元的電子迴路與現實的文字化成都會場景的瞬變，無論他採用了現代或後現代、寫實後魔幻寫實、意識流、精神分析的各宗寫法，其終極目的無非是在身處的黑色海域（都會、八〇年代、意識型態的動搖）之中尋覓指引心靈出口的桅上燈光。

短篇小說〈殘脂記〉記述：這個世界是一座迷宮，迷宮中又有迷宮，她走在迷宮中，也站在迷宮外。走在迷宮中她不覺要抒情起來，站在迷宮外她俯身看著走在迷宮中的自己。坐在鏡子前，她將臉上塗上顏料，然後又拭去，留下殘脂斑斑，留下無聲的巨大空洞。¹⁵另外作者也對台北都會的「東區」作出描述：大東區，凌晨兩點十五分。棋盤般的巷道鑲嵌無數的燈火。一種奧妙的秩序感，漲潮般在此刻激烈推向最高點。整個宇宙正淪陷到這張無底的

¹⁴劉紀蕙：〈林耀德的電腦影像思維〉，《林耀德與新世代作家文學研討會》（台北市：文建會），1997年1月，頁138-139（講評于記偉〈從《大東區》到《藍色狂想曲》－淺談林耀德的映像世界〉）

¹⁵林耀德：〈殘脂記〉，《慾望夾心－雙色小小說》（與陳璐茜合著），（台北：皇冠），1995年5月，頁151。

棋盤中，每一條炯炯的街頭都在地圖上悚慄地伸展，吞噬了隱埋在黑闇中的一切地點，所有的歷史和空間，都被看板和室內設計的圖案黑洞般洪洪吸入。被詛咒的年輕人，天亮前，他們再也走不出大東區的迷宮，他們變成一群群徘徊走動的熱帶植物，用各種燈火進行光合作用，用啤酒和七彩的飲料鋁罐澆灑在胸前，飼餵他們靈魂核心不斷抽芽增長的枝條。¹⁶作者筆下的「東區」且為「恐怖」、「邪惡」、「殘暴」和「控制」的程式迷宮，如果人的物化（遺失自我）是文明發展的產物，在同樣的影響下，物的「人化」是不是可作為「東區人格化」的註腳？¹⁷

小說〈氫氧化鋁〉展示的是物化的、照片中的都市，「都市被切割成一幀幀的相片，各種角度，仰角的、俯角的建築，D的世界是一種人工的荒漠，去除了所有的裝飾技巧，在安靜的構圖中佈滿著凍結的怒吼。我摸摸自己的胃，隱隱約約感覺到，所謂死亡的氣息。」¹⁸作者掌握了都會人遊走於城市迷宮中，喪失存在時間深度感的生活感受。評者認為，林耀德在〈氫氧化鋁〉中描寫了一個所有人物均被抽離，只剩餘以各種角度呈現的建築物，一個冷凝的，被攝影鏡頭凝住的「都市」，散佈著「死亡的氣息」。¹⁹

林耀德以「意識流」方式構圖一幅心靈漫遊於都市的情貌，「城市」也可以是「海」的另一種面目——漩渦；因為它們同時具有擺盪、游離不居的特質：「我走在臺北的街道上，穿過大廈的陰影，在都市五彩的夜裏，想到船是另一種型態的都市、一種密閉封鎖的試管社會；想到我的兄弟們仍在海上。……當他們望向白天的海洋，海平線在水兵的瞳孔中，永遠是一道最不安的直線，蹣跚板似地向兩端擺盪不止。我進入一輛計程車的後座……此刻我的心智又回到了海上，回到了我在船上的窄小房間，海搖著船，輪機吼著我的耳……。我在海上的兄弟們，正飄浮在阿修羅擲下的花朵間；而我的心中，正攜帶著整個海洋的重量。」²⁰

「偉大的都市不需要身世。偉大的都市只需要偉大的建築。」²¹以二十世紀興起的百貨公司為例，從一個傳統的角度來看都市，它一慣被視為慾望的基地，在慾望的驅策下使得人們凝聚的心靈形成「結點」。都市小說中的消費

¹⁶林耀德：〈大東區〉，《大東區》（台北：聯合文學），1995年6月，頁37-38。

¹⁷張啓疆：〈七個東區—晚近台灣小說中「都會人格」的多重可能性〉，《林耀德與新世代作家文學論》（台北市：文建會）1997年，頁424。

¹⁸林耀德：〈氫氧化鋁〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年12月，頁88。

¹⁹陳明柔：〈八〇年代臺灣小說文本中的都會景致〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》（台北：萬卷樓），2000年9月，頁255。

²⁰林耀德：〈海〉，《一座城市的身世》，頁202-203。（原刊於：1986年8月2日，新生副刊）

²¹林耀德：《大日如來》（台北：希代），1991年，頁13。

空間多少保存了這種論述所陳指的「罪惡」。很明顯地，百貨公司映現了經濟殖民主義者自身的產物，一方面以巨大的雕塑做為儀式化的、紀念建築式的支配符徵，另一方面又將百貨公司的「閱讀者」（消費者）納入系統之中，對於消費行為的「尊重」只不過是另一種形式的商品包裝，這恰巧說明消費即剝削，整座百貨公司的裝潢都是用來解除消費者心理對抗的空間設置。²²

這種塑造迷宮的敘述者意識移動模式是一種空間書寫的策略，在八〇年代後的都市小說出現，其意義在於凸顯台北一如差異地點中存有兩個功能極端的特質：一是創造一個真實存在的幻想空間，它們可能被誇張、扭曲、變形，以強化或對抗原有現實世界中具有的空間意義，並且揭露所有的真實空間都是更幻覺的事實。因此，這種迷宮的隱喻就投射到空間正文與空間書寫策略兩種課題中。關於「差異地點」（heterotopia）的迷宮式書寫線索，也就進一步揭開了現實裡幻像式的八〇年代都會情境。²³

「都市」是一種精神產物而不是一個物理的地點，而「空間」是人類活動的基地。他認為，空間的內容必然與社會的內容「有關」，這種關係可以解釋成隱喻的社會內容或政治權力，也可以解釋為意象化的意識形態，或者其他。他將都市本身視為後現代論述的一種正文。都市本身的書寫並非訴諸文字，而是以各種具體的物象做為書寫的單元，表現出當代人類的知覺形態和心靈結構。換句話說，「每一個做為建築內部元素的空間，都是等待重新被書寫的正文。人類對於空間的支配是一種單純的幻覺，人類只不過和空間互為正文罷了。」²⁴

林耀德說，我發覺自己在這塊土地上是個真正的異類，任何長期生活此間的居民不用看我的臉，只消用耳朵傾聽我的腳步，或者，只用嗅的，就能夠察覺我陌生的身分。可笑的是，我曾經愚蠢地向日尖聲宣稱這個都市是我的故鄉。²⁵二十世紀末葉，不明區域的神話業已完全消聲匿跡，全世界的每一寸土地都被詳細地勘察、測量。不明區域果真完全消聲匿跡了？不，並沒有，不明區域是一種絕症、一種不死的惡魔，她已經以另一種面貌出現人間。人類投下無數財產和冒險家、宗教家的生命，好不容易在廣邈的沙漠和冰原上塗去這條註解，回頭卻發覺，不明區域竟然又出現在我們最熟悉的都市裏頭，

²²林耀德：〈空間剪貼簿－漫遊晚近台灣都市小說的建築空間〉，《敏感地帶-探索小說的意識真象》（台北：駱駝），1996年9月，頁109-110。

²³顏忠賢：〈不在場□台北－八〇年代以後台灣都市小說的書寫空間策略〉，《台灣現代小說史綜論》（台北：聯經），1998年，頁436。

²⁴同註22，頁95-97。

²⁵林耀德：〈幻戲記〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁36-37。（原刊於：1985年11月，聯合文學）

並且超越地理、深及心理的層面。

二、角色扮演——平面的游離

當資本主義和社會主義體制在實證上逐漸合一之刻——我們正目睹資本主義國家在民主的招牌下實踐集體主義、社會主義政權則讓商品經濟泡爛了根柢——一個人的主體性的淪喪以及空間的匱乏勢必重新成爲人類社會最重要的課題。²⁶技擊性電玩在都市的存在，很明顯的開拓出一片無傷害性的領域，足以發洩人類本性中的攻擊性；而角色扮演遊戲則短暫地賦予遊戲者全新的自我實踐經驗，讓自己脫離現實時空，結合著軟體提供的主角造型，新的冒險、新的成就、甚至死他一次的悲壯快感，這一切已經說明角色扮演遊戲的意義——當我們扮演一個暢銷漫畫中的英雄或者歷史教科書中的大兵法家的瞬間，我們也鬆動、瓦解、重建了這個世界的現實和歷史。當然，這種角色扮演遊戲的顛覆行爲是內向、內化的，它唯一的害處是讓遊戲者體會到遊戲外的現實其實遠比遊戲本身更不現實，更不具備邏輯和數學式的正義。

林耀德說，讀黃凡的《冰淇淋》（1991），我寧願和吉伯斯讀巴拉德的科幻小說一樣不擬預設一套專屬科幻小說的遊戲規則，倒不是因爲自己意圖顛覆近十年來台灣科幻界自成一格的思維傳統，反而是因爲在這段期間過去所謂「主流文類」的面貌日趨模糊；「合法的」小說結構和評判標準，在後設小說和後現代文學觀念的衝激下已經遽然解體。²⁷傳播形態自紙面飛躍至多媒體的電子數位空間，人類的閱讀行爲也自平面邁向立體化、視像化，這種革命性的發展使得傳統出版業以及文學工作者感受到被淘汰的強烈危機意識，人類心靈再度爲科技所「君臨」的命運似乎也昭然若揭。不過，據此而預言所有的文學都會RPG化（RPG即「角色扮演遊戲」）和光碟化，文學也被視像完全取代，未免也言之過早。一個全然被視像控制的世界，因爲新一代的人類在感官視覺的教育和感染之下，必然失去思辨能力，而形成喬治·歐威爾在《一九八四》一書中所預言的恐怖人間，任何人類都在其中喪失自我的主體性，而成爲「大我」之中的一顆螺絲釘。²⁸

在詩論方面，王潤華稱呼林耀德的都市詩學爲終端機文化詩學，他認爲林耀德詩中的都市人，不管是代表作者本人的目光還是臺北市年輕的族群，

²⁶林耀德：〈角色扮演遊戲〉，《迷宮零件》（台北：聯經），1993年7月7日，頁78-79。

²⁷林耀德：〈評介《冰淇淋》〉，《將軍的版圖》（台北：華文網）2001年12月，頁47-48（原出處：《錦囊開卷》，台北：國家文藝基金管理委員會，1993年）

²⁸林耀德：〈科技與心靈〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁150。（原出處：《中華日報·中華副刊》，1995年5月2日）

他們自小在城市中，在電腦的聲響與影像下長大，他們不但認同都市，更認為與電腦是同類之族人。他們居住在臺北，並不以為是被囚禁在方形的牢籠裡，所以在林耀德的城市詩中，臺北的都市人不但把愛情讓電腦去處理，整個人類與都市的認識，都是通過電腦的程序，電腦的眼光思考後而得出的結論。於是，在王潤華的言論中，林耀德的都市詩學是鄉村中國的心靈（羅門的都市詩學，王潤華語）被終端機的積體電路所取代的都市詩學。²⁹

簡單的說，當時的我，在步入 A 區域道路的前幾分鐘，突然喪失了遠近感，有一種被壓縮在平面中的氣氛包圍著我。我，似乎正攜帶著 D 走進電動遊樂器的卡匣裡，然後看見自己變成程式所塑造出來的主角，徘徊在顯示器中的迷宮，一面搜尋著寶物，一面閃躲各種怪獸的襲擊。然而誰在操縱我呢？我的一切終究是悲哀地收容於電子迴路的二次元平面之中……。³⁰

林耀德以電玩遊戲的迷宮擬喻真實生活的都會空間個體在其中逐漸喪失主體性，一如電玩角色之被塑造存在於二次元的平面電子迴路中一面在其中搜尋著寶物，一面閃躲各種「怪獸」的攻擊。³¹王文仁認為，林耀德在意識到擬像會造成「再現」本身的（內爆）危機之後，並未對虛擬／真實界線泯滅之後，所可能造成的意義的消蝕、虛擬暴力與異化對現實的滲入、集體心神的迷失等等議題做深入的探討，也缺乏進一步反思的興趣，而是重返布希亞眼中第二層秩序的擬像物階段，大談角色扮演遊戲、台灣當代科幻小說所帶來的解構效果，並以此來顛覆主流的文學觀，嘲諷、玩弄想像與真實之間的界線。可見林耀德創作的基調仍舊是在「真實」與「虛假」的二元界線之間游移、解構，缺乏更進一步的試探或是深思，這不能不說是林耀德後都市詩學中較為可惜的一點，也是游離於現代與後現代間的林耀德，本身觀點的侷限性。³²在此，筆者持相反的論點。林耀德對於「都市文學」的理論與實踐除了在創作技巧上採用「後現代」的書寫方式體察現實都會的景觀，更在「真實」與「虛假」提供讀者與作者之間一個「再思考」的空間。

安部公房著名的小說《別人的臉》說明了一個人如果失去了自己的臉，即使戴上了別人的臉，也無法說服自己去認同一個嶄新的身分，這是典型的

²⁹王潤華：〈都市詩學－從羅門到林耀德〉，《從詩中走來：論羅門蓉子》（台北：文史哲），1997年10月，頁73。

³⁰林耀德：〈氫氧化鋁〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年12月，頁86。

³¹陳明柔：〈八〇年代臺灣小說文本中的都會景致〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》（台北：萬卷樓），2000年9月，頁255-256。

³²王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火－林耀德詩論》南華大學文學研究所，碩士學位論文，2002年6月，頁167-168。

第三章 靈魂的鏡像：認同主題研究

現代主義、資本主義時代的人性悲劇。不過，眼前發生各種「角色扮演遊戲」，說明的是後現代氛圍下不同於以往的人格結構。這非但不是一個角色混淆的認同危機，反過來看，能夠拿起「別人的臉」輕鬆地戴上自己的臉龐，才是一種道德；在「五分鐘英雄」的時代，任何失敗也不會超過五分鐘；關機，重新開機，這是唯一被堅持的動作。³³短暫的賦予遊戲者全新的自我實踐經驗，讓自己脫離現實時空，結合著軟體的主角造型，新的冒險、新的成就、甚至死一次的悲壯快感，這一切已經說明角色扮演遊戲的意義—當我們扮演一個暢銷漫畫中的英雄或者歷史教科書中的大兵法家的瞬間，我們也鬆動瓦解、重建了這個世界的現實和歷史。

王文仁提出，林耀德顯然已經忘卻擬像所帶來的現實／想像之間二元界線的崩潰，以及虛擬世界對現實的滲透、影響，而是反過來又借用科學文明的烏托邦能力，重新打造一個敘事性強烈的虛擬世界。技擊遊戲所造成的虛擬暴力的滲入現實，事實上已經造成對現實市社會的危害，這也是林耀德沒有意識到的。而筆者認為：一、就現實來說，技擊遊戲是否真的已對人類心靈、社會秩序造成危害，恐怕不十分明確，也沒有調查、研究顯示，技擊遊戲間接造成社會的危害，再者虛擬遊戲的設計，除了滿足遊戲者的感觀刺激外，還有消解、平衡現實的作用，這一點不容忽視。二、就林耀德於《大東區》所鋪排的虛擬遊戲情節與現實的暴力事件相對應，筆者以為這是一種虛與實的對照，不足以證明作者忽略了虛擬暴力的影響。三、在小說《大日如來》中，作者設計的角色（相似於虛擬遊戲的背景）與情節（善／惡）更非針對暴力而鋪陳，儘管其中不乏打鬥與心計，然而，作者另有立意，不可抹煞。

真實／虛擬的時空相遇，在網路世界尤其獲得充分展現，「代號與代號真實相遇，而隱藏於代號後面更真實的真實，則永不現身。這就是九〇年代沉迷網路遊戲的原因。」³⁴關於網路文學的評論大概可以分為兩派：一派的評論者認為網路有別於傳統文化論述空間的種種規範和壓縮，網路寫手透過筆名、匿名的方式去翻轉、顛覆現實世界裡的身分（如性別、階級等等）的界定，網路空間因此被視為一種「自由民主」的空間。但對於這種強調網路空間顛覆效力的看法，另外一派評論者則認為網路空間的顛覆性並不必然如此強大，他／她們認為網路空間文化其實經常不自覺地複製現實社會裡的主流價值觀。³⁵

³³林耀德：〈角色扮演〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁217。（原出處：《時報周刊》七五五期，1992年8月16日）

³⁴陳韻林，網路代號 gospel，又名陳小小，〈網路文學實驗暫時的結論（二）〉，《中山大學山抹微雲藝文專業站》，Tue Jan.14, 1997年。

³⁵邱貴芬：〈筆名、聯名與匿名—新舊世代作家的「姓名」策略〉講評，《林耀德與新世代作

名字是一種身分與價值的建構。林耀德以「林耀德」的身分姿態獨力馳騁於文學／文壇之間，也曾與黃凡聯名寫下《解迷人》（1989），將姓名／身分隱藏、埋沒於文字之中。從「耀」到「燿」，從「光」到「火」，林耀德自言，「火，閃爍、跳躍、滑動、游移，只要有足夠的氧，在任何時空中都能爆裂出輻射狀的光芒，不斷模擬自我、再現自我。火，出現在文明的每一個角落；也出現在無明的任何座標。」³⁶「火是哲學中所謂的普遍者，化身無數，並存世間。火是沒有記憶的一種現象，因為他每次熄滅以前，記憶已經被濃厚的煙塵抹去；然而火是永恆的。火兼具光明和毀滅兩種矛盾的性格；也許人類的光明面，如同火一般，是建立在本質黑暗的毀滅之上吧。」³⁶

正如盧卡奇所說，世界是廣闊的，但是卻像一個家，因為靈魂中燃燒的火焰同星星有著同樣的基本性質；世界和自我，火和光，是截然不同的，但是它們互相之間永遠不會成為永久的陌路人，因為火是一切光的靈魂，一切火都裹在光的外衣之中。³⁷

三、科幻空間——虛實的辯證

科幻小說可彌補現實主義的不足，擴充我們精神活動的領域。（張系國，《海的死亡－科幻小說精選》前言）除了都會景象的舞台背景外，林耀德也將小說場域發展至科幻空間。他認為，小說中的科幻空間真正的意義，在於面對本體論以及人性的常與變。³⁸以通俗文學來說，科幻小說是最典型的、探討「本體論」的文學類型。因為科幻小說必須將小說建構的基礎放置在未來（或者「遙遠的過去」）時空，這種虛構的時空本身就與讀者所處身的現實時空產生了兩個世界之間（虛構／真實、未來／現代……）的辯證關係。科幻空間雖然基於虛構，但是它仍然是現實空間的延伸和變形，所以極權體制國家的科幻小說常常是高度敏感的政治寓言；這和五、六〇年代台灣現代主義詩人或七〇年代末期大陸朦朧詩派以隱晦、象徵的手法傾瀉個人內在的困頓與不安，有著異曲同工之妙。如短篇小說《雙星浮沉錄》直接形成了對於現實政治的諷喻。林耀德在一九八四年「虛構的」基爾星就是意圖預設一九九七年「現實的」香港；而全篇的旨意又能超拔而出，形成一個跨越時空的政治諷刺寓言，強調「人類信愛」的政客背後是巨大的軍火工業操縱一切，出

家文學論》（台北市：文建會），1997年，頁346-349。

³⁶林耀德：〈火〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁187-188。（原刊於：1985年11月29日，新生副刊）

³⁷盧卡奇作，楊恆達編譯：〈整合的文明〉，《小說理論》（台北市：唐山），1997年，頁3。

³⁸林耀德：〈小說中的科幻空間〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁306。（原出處：《台灣新生報·新生副刊》，1993年4月16日）

售廉價的國家理想。³⁹

王抗想到酒保，不是想到他為什麼會被背叛，而是想到第一次認識酒保的情景。他知道自己會在（異次元）方塊裏睡著了，他告訴自己不能睡著，但是他仍然睡著了。他夢見自己走進一間綠色的酒吧中。⁴⁰

談論《時間龍》的評論者，多半皆困惑於其中「詭譎玄奇」，而勉強凸顯此書的「宇宙」性格，指出此書「揣擬未來世界星際社會的權力角逐」（子桑），如同「3D立體圖」，營造出「精密的後現代迷宮」，呈現一部「犯下重重性別歧誤」，「化繁為簡的世界史縮影」（陳裕盛），或是「已經來到或正在到來的資訊時代的背景」（朱雙一），或是「個體」與「權力機構」的衝突（洪凌、紀大偉）。對於林耀德本人而言，《時間龍》的意義卻絕對在於其中切身相關的「政治性」。

林耀德曾經明言指出，「以科幻形式完成的政治小說過去一直為論者所忽略」（〈小說迷宮中的政治迴路〉，頁14）。林耀德自己將他一九八四年完成的《雙星浮沈錄》歸類於延續艾西莫夫的史觀派科幻傳統，結合歷史、政治、科幻和戰爭（《新世代小說大系》總序及科幻卷前言，頁11-12），至於一九九四年根據《雙星浮沈錄》改寫的《時間龍》，林耀德則在〈小說迷宮中的政治迴路〉一文中將其所作《時間龍》與葉言都的〈高卡檔案〉並列為以「科幻空間」發展的政治小說。

林耀德在撰寫《時間龍》的同年所寫的〈台灣當代科幻文學〉一文中指出，艾西莫夫的《最後的問題》提出人類捨棄肉體的束縛而進化成新的生命形態，是一種「宏觀科幻」的科幻主流，而葉言都的〈高卡檔案〉則屬於「微觀科幻」，不處理「人類全體興亡錄」，而處理「個別或社會局部性問題」。林耀德也說，科幻小說的價值不在於「提出解決問題的方法」，而在於「提出正確的問題」。林耀德自己於一九九三年創作完成的《時間龍》顯然便是他自己所謂的「微觀科幻」，處理「個別或社會局部性問題」，而非全人類的世界史。那麼，林耀德在一九九三年改寫《雙星浮沈錄》而發展的《時間龍》所提出的是什麼問題？他處理的「個別或社會局部性問題」是什麼？在《時間龍》這個「替代的現實」(alternate reality)與「不同的歷史時間」中，我們可以看到「作者實徵現實的存在」。閱讀《時間龍》，正如同閱讀台灣文

³⁹林耀德：〈小說迷宮中的政治迴路—「八〇年代台灣政治小說」的內涵與相關課題〉，《敏感地帶-探索小說的意識真象》（台北：駱駝），1996年9月，頁35。

⁴⁰林耀德：〈時間龍〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁273-274。

化場域中的權力消長與鬥爭，我們可以從書中情節發展直接聯想到台灣政局轉變之間的微妙關係。⁴¹

科幻小說在台灣的推行與發展實，張系國功不可沒。《幻象》雜誌的創刊是台灣科幻小說史的一個指標，張系國在一九八九年的發刊詞〈向未來尋找歷史的根源〉曾提到：我們生活在變動極大的時代裡，這時代的特徵，就是一切事物都在改變並且變化的速度越來越快。一方面我們正以為已經進入光明的「未來」，卻驚駭的發現我們仍然面對醜陋的「過去」。另一方面我們又發現似乎堅不可摧的「過去」，在下一個剎那就會變成易碎的泥像，抵擋不住「未來」的輕輕一擊。一切事物都在改變，我們對「過去」和「未來」的認識也不斷在改變，而且兩者交互影響。⁴²科幻小說的長處，正是它處理的題材包括人類的過去、現在以及未來。科幻小說家都是全史學家，因為他們所要探究的是人類整個的精神面貌。科幻小說的基本精神，就是它不斷在突破「過去」的束縛，設法一窺「未來」的究竟。但科幻作家又深知，「過去」和「未來」之間，並不存在無法跨越的鴻溝。

科幻文學並非太虛幻境中的囈語，也不僅止於探討未來時空的可能性；科幻小說家反而可能是針對「新型的現實」提出「新型的反思」的旗手，他們對於取代傳統國家機器的商業帝國和資訊霸權有特別的興趣，尤其是史觀派的作品根本就是以政治論述為核心的創作。八〇年代以前雖然台灣的科幻文壇並沒有成形，卻一直以異於主流的地位存在，成為「次文化的主流」挑戰「正統文學」的強大霸權，另闢一個重要的創作領域。林耀德認為，一部好的科幻文學作品必須合於邏輯，不可脫離現實，而且應該具備「未來歷史」的本質，真誠地面對未來變化而做出戲劇性的揣測。科幻作品的價值不在於是否對現實或未來提出解決之道，而是提出了正確的問題讓讀者（或作者本身）去思考。⁴³

林耀德的書寫策略受到「後現代主義」影響，其主要特色有，平面化，去除主體，懷舊卻失去歷史感。哈珊(Hassan)所標示的後現代主義核心原則即「不確定內在性」(Indeterminance)已被「台北的」後現代文類所彰顯。以「不確定性」而言，諸如：模糊性、斷裂性、多元說、渙漫性、反叛、曲解、變形，以及在「變形」中含括的分解、解構、去中心、移置、不連續性、解合法化、等等質疑論述；而以「內在性」而言，則強調不在對精神、價值、關

⁴¹劉紀蕙：〈《時間龍》與後現代暴力書寫的問題〉，《孤兒·女神·負面書寫－文化符號的徵狀式閱讀》（台北：立緒），2000年，頁398-399。

⁴²張系國：〈宇宙香爐－科幻小說風潮論〉，《台灣現代小說史綜論》（台北：聯經），1998年，頁304-305。

⁴³林耀德：〈台灣當代科幻文學〉，《幼獅文藝》，1993年7月號，頁44。

第三章 靈魂的鏡像：認同主題研究

懷、真理的興趣，而轉向對外在環境、對現實、對創造的內在適應。哈珊更深沉的觀點，即是「作為一種政治意識形態」的後現代主義的主張，哈珊指出，後現代主義不只是文學現象，正好相反地，它具備擺脫烏托邦的欺瞞、擺脫盲從一元論的雙重責任。這是「抵抗的後現代主義」，不僅對現代主義的官僚文化抵抗，也對保守頹廢的文化藝術加以反向實踐的抵抗。實質上，後現代主義對於後工業社會及其背後的西方民主資本主義意識形態採取的嘲諷特性，在被移植到台北來的越洋之旅中也被「解構」了；而其抵抗性也被「去抵抗」了。

現代主義的整體歷史感，被瓦解成個別的貫時系統，空間感則完全被「平面化」了，文化相互混雜，並置，分割又重組，歸類又混同。從對二次元的平面電子迴路的書寫，林耀德進一步踏入科幻小說的創作，以其小說《時間龍》（1994）為例，首章「基爾篇」即以地球紀元二六七一年為時空座標，作者在一九九三年完成（一九九四年出版）的長篇小說，實際上是以「一九九七」香港回歸作為寫作的預示場景。作者將小說場域由現實的都會場景延伸至未來國度，運用科幻的寫作手法，預演了一段他終究未能看見的時光。⁴⁴

當「現代主義」的歷史感瓦解，空間感完全被「平面化」時，「後現代」的都會場域展示了文化相互混雜、並置、分割又重組的情態。不論是現實的都會場景或二次元的平面電子迴路，林耀德在小說的文本疆域，揭示了他對於身分／地域／信仰的認同意識。

第一節、身分認同：追索自我的面貌

傅柯（Foucault）解釋主體一詞有兩個意思，「透過控制及依賴而服從別人」與「透過良知和自我認識而與自己的身分相聯結」。這兩種含義都意指一種使個人屈從及隸屬的權力形式。（Foucault, 1983：212）他認為要了解權力關係應該由反抗權力的形式著手而反抗權力的形式有三：一、反對種族的社會的宗教的支配形式；二、反對將個人與他們所生產的東西分離的剝削形式；三、反對使個人束縛於自己並以這種方式屈從於他人的權力形式，也就是反對順服的鬥爭。反對主體性的屈服形式的鬥爭。⁴⁵傅柯解釋的三種反對形式正

⁴⁴長篇小說《時間龍》是以〈雙星浮沉錄〉（獲第七屆時報文學獎附設科幻小說獎，1984年）為腳本，重新進行一場心靈與科技的冒險遊戲。《時間龍》於一九九三年五月五日完稿，一九九四年由時報出版社出版，作者於一九九六年一月八日辭世，因此未能迎接「一九九七」到來。

⁴⁵黃瑞祺：〈主體、自我和身分認同〉《現代與後現代》（台北：巨流），2000年，頁170。

是個人（主體）所欲尋回的自我面貌。「自我」往往和主體性與認同有關，當人追問「我是誰」時由笛卡爾以下往往是在追問作為一個思考的主體如何和自己形成一種物質性的存在來瞭解本身的價值和本身的經驗如何是一個變化的範疇每天在變化中形成一個過程這個過程對自己的本質與價值形成一種連貫性與發展中的情境。拉崗認為，「自我」是一個六～十八個月大的小孩在鏡中所看到的幻象（「鏡像作用」）；以這個假想和理想化的大我來設定自己的發展。這是一個想像（imaginary）；而不是真正的我。李歐塔、德希達認為「自我」是一個語言所演現的發展；里柯則認為「自我」是以敘事的活動對自己的過去回顧，形構的「敘事認同」。

筆者採用了拉崗的「鏡像作用」與里柯的「敘事認同」理論，嘗試從小說文本中梳理林耀德創作的人物認同意識的歸向。

林耀德小說背景的取材有八〇年代的臺北都會如《惡地形》、《大東區》、《非常的日常》，有歷史事件「二二八」中的人物形象《一九四七·高砂百合》，也有預現未來的科幻場面如《時間龍》、《大日如來》。然而「從癌細胞得到靈感的大都會，有著明確國籍，血統卻混亂。」⁴⁶這一節中筆者討論的部分包括：「身世的光譜」、「流轉的身分」、「自我的還原」等三點。

一、身世的光譜

作者在小說《惡地形》與《一九四七·高砂百合》中分別揭露出現代化的工業社會，人類如何尋找身世的真象，以及重新模擬、體現歷史事件的原貌、小說人物的身世光譜。

黃昏時的陽光傾斜而無力，病懨懨的覆蓋著草原上的地變，白色丘陵仍然殘留著蠶體波動、爬行的幻覺，這就是「惡地形」的身世？⁴⁷

作者問，「惡地形」的身世正是巨蠶石化的痕跡麼？那麼人類的身世呢？廿世紀的科學文明並沒有為人類做出具體的解答。生命的起源是從海洋的魚類而來；魚類步上陸地，伸展四肢，經過億萬年的歲月，人類的始祖－猿人，終於用雙足傲立在地球上。廿世紀的人類卻遺失了他們的身世，他們為自己戴上不同的面具示人，以至於忘記了原本自我。

⁴⁶林耀德：〈空間燃燒〉，《一座城市的身世》（台北：時報），1987年8月，頁135。（原刊於：《明道文藝》，1985年2月）

⁴⁷林耀德：〈惡地形〉，《惡地形》（台北：聯合文學），1988年，頁191。

第三章 靈魂的鏡像：認同主題研究

安德肋神父晉鐸之前，曾經到過他母親的故鄉。阿姆斯特丹的七月，鬱金香混合著海潮綺麗的鹹味。年輕的安德肋在二〇年代的阿姆斯特丹，腦海裡都是自鼻腔通入的鬱金香氣味。鼻子是用來喘息及嗅聞的器官，但神也多次指出鼻子是人生不可或缺的生活器官。⁴⁸

就在安德肋神父剛剛抵達社寨的時候，曾經神智不清地病倒了一個月，他在朦朧的意識間，想像著十七世紀時，他紅頭髮的母族如何漂越重洋，渡海來到福爾摩沙。神父他聞到鬱金香的味道；「鬱金香」的氣味是「荷蘭」的氣味，也是「鄉愁」的氣味。在長篇小說《一九四七·高砂百合》中，作者採取了多聲調、多部重唱的寫作技巧，將泰雅族、日本軍官、荷蘭神父以及中國文人對於個人／民族、個人／信仰、個人／故鄉的認同主題進行衍繹。筆者將其關係歸納如下：

信仰：泰雅祖靈－拿布·瓦濤－瓦濤·拜揚－拜揚·古威－古威·洛羅根
天皇、西鄉隆盛－中野滿之助－中也信綱大佐（太郎）－中野英經
上帝－教皇－聖德蘭修女－安德肋神父－亞達姆修士
中國文化－文學：吳有（島崎幾多郎）、醫學：廖清水

故鄉：羅瑟拉芬村（西班牙，高地人），精神的圖騰：鬱金香
泰雅部落（台灣，原住民）精神的圖騰：高砂百合
鹿兒島縣，甌島（日本）精神的圖騰：黃花（菊花）

「祖靈」是泰雅族人的精神依歸，小說人物拿布·瓦濤就是最好的證明。生前，他是族人的生活領袖；死後，他是族人的精神領袖。然而他的孫子拜揚·古威卻遺棄了祖靈拋開了原先繼承「巫師」的傳統。可是在文本中我們仍清楚看到血緣的不可切割性流著泰雅血液的拜揚·古威仍舊是一個獵人：

古威一刀一刀俐落地削尖枝頭。他不是一個好獵手，他的手已經習慣了莊稼，狩獵對他這一代而言，已經不是維生的主要來源，同時也喪失了儀式的意義。儘管古威無法與父親瓦濤·拜揚的英武相比，更不及祖父拿布·瓦濤的雄才大略，但是他仍然流動著獵人的血液。他一步步趨近洞口。驀然，黑影自洞中竄出。竄出。竄出。公獸竄出黑影。古威大吼：「我是偉大的拿布·瓦濤！」⁴⁹

中醫廖清水，號稱一代名醫，就實力而言也算得上是半個，但是他的藥庫卻像是藝術家的工作坊，充滿一種散漫、無理性而優賢得瀕臨崩潰邊緣的

⁴⁸ 林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁61-62。

⁴⁹ 同上註，頁88-93。

氣質，他只憑藉兩種才能來抓取他廖家的獨傳配方，那就是記憶和嗅覺。廖清水的頭頂已經不剩下任何一絲黑髮，一開始他就讓自己的大兒子去學西醫，長子廖仁心戰前就去了日本，從此杳無音訊。二子仁術和三子仁德目前是台大醫學院前後期的同學，他們非常痛恨自己的出身，卻不敢和父親透露一個字。非常諷刺的是，廖清水發現唯一可能繼承他的祖業的，竟是一個高砂人洛羅根。消失的醫術也就是傳統的斷裂。

二、流轉的身分

人類在鏡子中看見自己。

其實，依靠鏡面反射而呈顯的臉龐並不是自己的臉龐。

「我存在」的觀念仰賴著群體的聚合而出現。

但是人類群體的聚合，也只是鏡子中隨時潰散、消逝的影子。⁵⁰

個人在群體之間的相互對照，才顯示出個人的身分與地位；人藉著兩個步驟來顯示自己是一個主體，首先藉由有意義的世界觀來詮釋自己的內在，並將之繪製成地圖，第二個步驟則是在了解世界中顯現此地圖。而這內在的地圖，我們就稱之為「自我」。但是世界觀並非固定不變的，所以自我並非和諧一致永久不變的。(Agnes Heller, 1990: 74-76)⁵¹

昆蟲們飄流／在充滿音樂的天空／彩虹的聲帶演唱永不停歇的歌／被黑闇嚇壞的隕石／沉沉撞進一道乾涸的河床／誰也不願喪失自己的星座……記憶的蝶翅已經被風摧殘／污垢的錢幣含在苦澀的口中／金屬的甜味融混著發酵的唾液／無法抗辯的同時／流亡者污漬了他自己的身世⁵²

筆者試著整理小說文本中身分更變的移轉現象以及在流轉的身分帶來的不確定性與不安：「對於一個靠著拉保險來支持自己繪畫事業的人來說，談到生意不是胃痛就是心痛。」⁵³；「幹警察這一行，責任感從不缺乏，價值感卻喪失殆盡。」⁵⁴；「我總以為是路而不是車身在移動，老闆您聽懂了嗎？請不要笑我幼稚，千萬不要，我曾經是藝廊經紀人（有時他會說自己幹過貿易公

⁵⁰林耀德：《大日如來》（台北：希代），1991年，頁227。

⁵¹黃瑞祺：〈主體、自我和身分認同〉《現代與後現代》（台北：远流），2000年，頁173。

⁵²林耀德：〈昆蟲們飄流……〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁80（原出處：《中國時報·人間副刊》1994年9月11日）

⁵³林耀德：〈氫氧化鋁〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年12月，頁91。

⁵⁴林耀德：〈一束光投擲在被遺忘的巖石上〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年12月，頁18。

司的常務董事)，在學校的時候也寫過幾篇小品文，現在……」⁵⁵「畫家」與「保險員」之間，是藝術與現實生命的最大衝突；「警察」的一貫印象是正義公使，然而作者卻點出了其地位價值的喪失；「計程車司機」與「創作者」、「藝廊經濟人」、「貿易公司董事」的多重身分轉換，使得小說人物賴雷在屈服現實的情狀下，不斷回憶、重塑那個消逝的自我。

「鑰匙是一種現象，金屬片之內蘊含著權力與權利的象徵，是文字外另一種身分的證言。每只鑰匙代表我們在不同團體和時空中所處的地位，爭了一世，也許只為取得另一把鑰匙，校長室的、院長室的、董事長室的……。」⁵⁶就算身分一再的流轉，詩人進入都市以後還是詩人。與其說詩人在適應時代，向文明投降，不如說詩人正緊緊抓住時代的咽喉吧，他們已超越了那個時代—那個專門寫些像是從「祈禱書」上摘錄下來的、歌頌連翹屬植物的肉麻文句的時代；他們進一步要擺脫千年來的隱遜和懷舊心態，而昂然抬頭，以人的自覺與都市化的思考，去前瞻和關切未來。⁵⁷小說《時間龍》中，盧卡斯因為政治的脅迫離開「基爾星」之後，他到達「奧瑪」，開始他全新的身分——沙庫爾。

在基爾星的時期，他表面上是一個政治家，實際上是一個夢想家；在奧瑪星的歲月，化名為沙庫爾以後，他的身分變得更為複雜了：奧瑪排名第六的資本家，創造黨黨魁，前國會副議長，錫利加教總執法，以及因為政爭而請長假的奧瑪副統領。⁵⁸

另外，作者告訴我們身分是可能被催眠、塑造的「他克服了自己的成見，女歌手不再是一個擁有粗陋身世、浮浪虛名的生命實體，而是他創造的平面造型，在方方整整的唱片封套上演出的道具。廣告上的女歌手被打扮成一個春神，梳起古典的高髻，面對著讀者，四十五度側頭淺笑……從披肩飄下的金粉悠悠撒落在綠油油的大地上。」⁵⁹每一個人的聲音都存在著表情，每一篇作品中也隱藏著作者真正的臉孔。那張「真正的臉孔」是超越生理結構的，魔術般變幻著造形。⁶⁰

⁵⁵林耀德：〈賴雷先生的日常〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年12月，頁104。

⁵⁶林耀德：〈鑰匙〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁128。（原刊於：1985年2月，聯合文學）

⁵⁷林耀德：〈都市中的詩人〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁155。（原刊於：1985年1月21日，新生副刊）

⁵⁸林耀德：〈巨像族〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁127。

⁵⁹林耀德：〈春神〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年12月，頁145-151。

⁶⁰林耀德：〈「圖一」與「圖二」的圖說〉，《鋼鐵蝴蝶》（自序）（台北：聯合文學），1997年2月，頁16。

有一次我突然想和她說一句話，W卻先開口了：「你想說的是一——化妝後的妳纔是真正的妳，卸妝時的妳只不過是一具空白的軀殼吧。」不論身分有多少次的轉變，剝除外在身分與衣飾的面具，留在自我意識中的我，才是「真正的我」吧！⁶¹

三、自我的還原

外頭不是幾千人，外頭只有一個人，真的，他們全部加起來也只有一個人，只有脫離了隊伍，一個人才能還原到一個人的意志裡面。⁶²

人們常迷惑於現實的迷宮，包括地位、金錢、名利或者是都會場域的巨大冷漠之中。隔著一張鋪上茜紅色花格桌布的木桌／在對面女人的瞳孔中看見一對孿生的自己／那不過是一對左右顛倒、令人發噓的／他人罷了。在餐桌對面在對面女人的瞳孔中／看見一對孿生的自己冷冷地異化著。……然後，我再度看見自己／一堵牆，不再有去路⁶³。儘管如此，人類還是積極地追尋自我的原貌，因為與生俱來的姓氏／身分是不容抹去的。偶爾成長一個胚胎，漸漸懂得／在羊水的腥氣裡冷笑／一生，他都無法風乾自己的姓氏。⁶⁴

林耀德〈汪啓疆，你帶種籽出海嗎？〉中提到：在海洋生涯和聖經寓言間／找出自己的身世／你的血液是／一旦流出體外就會氧化為薔薇的／藍色啊……海平線是更近似虛幻的真相。⁶⁵而在科幻小說《時間龍》裡，盧卡斯爬上了一座五世紀前的廢鐵神像，女神指出的一道銅扉就是人類前身蹲踞的冰原：

這尊古怪的巨像是五個世紀前一度興盛於澳洲大陸的廢鐵教所建立的。……中校正爬上神像乳房的尖端，他突然醒悟了五個世紀以前那些螻蛄般的廢鐵教徒在想些什麼。因為中校感受到的，只是一片空茫。

⁶¹林耀德：〈W的化妝〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁164。（原刊於：1986年10月11日，中國時報人間副刊）

⁶²林耀德：〈杜沙的女人〉，《大東區》（台北：聯合文學），1995年6月，頁124。

⁶³林耀德：〈性愛－時間之五〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁31-35。（原出處：《創世紀》八十七期，1992，1月號）

⁶⁴林耀德：〈性愛－時間之五〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁34。（原出處：《創世紀》八十七期，1992年，1月號）

⁶⁵林耀德：〈汪啓疆，你帶種籽出海嗎？〉，《海洋姓氏》跋（汪啓疆著）（台北：尚書），1990年。

第三章 靈魂的鏡像：認同主題研究

五個世紀以前的人類，他們所追求的也只是一片空茫。⁶⁶

那是一尊無動於衷的女體／巨樹般的電纜連貫她的下肢／精緻得幾近殘酷的金屬迴路／盤繞在高聳的乳房上／沒有表情，她的手勢指向／半空中的一扇銅扉／門啟處，人類的前身蹲踞在／冰河深處的凍色中。⁶⁷

人類的「前身」與人的「童年」都是我們在有自我知覺與反省能力之後所欲探詢的，短篇小說〈馬德里的迷失與追尋〉裡，作者要討論的就是自我的迷失與追尋：

四歲那年，母親和他的美術老師一起來了西班牙，就再也沒有回去，後來他就對任何人都感到不信任，也許，從遙遠的童年時期已經埋下種子。他走出老舊的飯店，……他想去看看觀光客看不見的生活角落，只有那些平凡中的神奇，才能使他感受到活著的質感。他夢見自己看著那拘謹的婦人匆匆下車，留下了她的皮。包彷彿有個聲音隱藏其中，他拾起皮包，顫抖地打開皮包，看見內側的透明夾層裡有一張褪成灰褐色的舊照片，那竟然是四歲的自己……⁶⁸

林耀德說，一切只是一場夢，但是這場夢啟發了他，不論母親身在何方，仍然會緊緊抓住他四歲以前的身影吧？人生必須割捨，但卻不能爲了恐懼割捨而拒絕擁有。

第二節、 地域認同：大陸與海島的雙球根

一種無盡繁衍、不存在著個體意志的集體生命，沒有反省、沒有愛憎、沒有下一秒鐘的憂愁，牠們活著，千萬隻、億兆隻蝶活在這顆星球的每一角落，然而，真正的奧瑪蝶只有一隻，那就是牠們全部加總起來的一隻集體生命。⁶⁹

⁶⁶林耀德：〈奧瑪變種蝶〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁6-7。

⁶⁷林耀德：〈時間—時間之一〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁25-26。（原出處：《創世紀》八十七期，1992，1月號）

⁶⁸林耀德：〈馬德里的迷失與追尋〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁58-60。（原出處：《VERVE》1996年6月號）

⁶⁹林耀德：〈新大陸〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁170。

「土地認同」是集體的經驗與集體的意識，而集體意識常與集體遺忘並肩共存。在小說《一九四七·高砂百合》中，作者對歷史事件的反溯與省思，描繪出一幅台灣島國人民的精神畫像。他企圖在小說中超越歷史及文化上的差別，同時又對於地方與移遷，身分及真實性的神話有著普遍的關注，這是後殖民文學的共同特色。台灣人民對政治的畏懼，對現實的疏離，對歷史的逃避，都可以在一九四七年的流血經驗中找到原因。同樣的，台灣人民對國家的認同、主權的探索、文化的重建，也都是以「二二八」事件做為主要的分水嶺。「二二八」事件對台灣社會的影響已變為「台灣文化深層結構」的重要部分。⁷⁰正因為人類對於土地有強烈的膺帶情節與情感，因此筆者就「民族與國族的血脈」、「歷史與文化的轉折」、「離散與家園的發酵」三點，討論小說文本中人物的大陸／海島雙球根認同。

一、民族與國族的血脈

國家認同，是由患難與共的感覺和犧牲奉獻的情操所構成。一切意識型態都集中起來，絕對的大主體盤據中心，並在雙重反映關係中把圍繞著它的個人建構為主體，使主體隸屬於大主體。安德森《想像的共同體》（《想像社群》）中提出「想像社群」的觀念，用以說明民族國家如何透過印刷資本主義、小說、記憶、官方語言、人口普查、博物館等象徵資本和國旗、國歌、國家型的紀念儀式，以及種種音樂和節慶活動讓所有在國土疆界之內的國民都在閱讀、想像、記憶的同時性與即時性過程中，設定大家同屬一個社群。透過想像與形構共同的生活和行為規範，形成國家與公民的觀念，並因而產生強烈的歸屬感與同胞愛，以達成鞏固民族國家既有體制的目的。1997年《比較幽靈》一書中，安德森擴充了「想像社群」形成的不同方式，他認為「想像社群」會透過日常生活中「貫連與非貫連的連續性報導」來形塑一體感與共同的想像。他以媒體、市場和戲劇三個面向作為分析的主軸，討論外來的文化形式、文學再現、政治體系與商業機制，如何藉由翻譯及對應的論述作為，對本地的民主思想產生影響，並進而擴大其視野，形成跨文化與跨社會的比較框架，引介其他社會中的新興進步觀念，以幽靈與魔魅的抽象想像在本地文化中具體落實。安德森引渡這樣的觀念和思考，對原來刻意著重民族國家與空洞時間之同質性的「想像社群」加以擴充，使其具備異質性和跨國界的面向。⁷¹

「透過 NHK 的頻道，一億庶眾聽到他們比什麼都崇敬摯愛的天皇走進悲

⁷⁰陳芳明：〈為了不讓歷史重演〉，《二二八事件學術論文集》（台北：前衛），1994年1月15日，頁13。

⁷¹廖炳惠編著：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》（台北：麥田），2003年，頁140-142。

第三章 靈魂的鏡像：認同主題研究

慘的現實裡頭來。天皇亦虛亦實，他是神，更像是一個抽象的符號……」⁷²中野永遠記得一年半以前那場錄音演講。……惟局勢逆轉，世界不利於我，酷烈爆彈肆虐於帝國本土，無辜傷殘難計其數，再戰者則我大和民族終將滅絕……對於堅持維護國體的青年軍官而言，他們曾經那麼渴望能親睹為之生為之死的陛下，即使隔著一道牆恭聆其聲而不見其人，也會感動得痛哭失聲。⁷³小說《一九四七·高砂百合》中，日本軍官中野英經在戰爭失利後，聽見收音機裡天皇的戰敗朗讀，不禁失聲痛哭，一則為戰爭的挫敗哭泣；一則是因為聽見了具有神性的天皇的聲音，悲感交集。林耀德在一九八八年曾寫下〈日蝕〉一詩：

當西來之艦隊再度靠岸／麥帥的皮靴印上素縞的泥土／踐踏亡靈踐踏
歷史踐踏傳統／亡國／已非懾人之夢魘／而是如刺刀般鋒利的事實。

天皇是／神；是民族意志的聖山／軍人是民族意志的手足／他望著流
盡鮮血的／幅射幸圖案／那殘破的軍旗呈現出廿五年前的／黑色窟窿
吞沒了戰後的世代／日本 日本／啊我的鮮血洗不去日蝕的陰影？⁷⁴

在這首詩中，林耀德從負面書寫的方式出發，以黑色幽默的口吻在現實的陳述之外，亦捕捉著非理性的潛意識閃爍，如不斷出現在括號中的「沉淪了沉淪了」，以及以黑體字標示的另一敘述口吻。表面上，敘述者扮演著一個惋惜著帝國淪落、天皇跌落凡塵的死諫武士，希望用死來喚醒大和民族的覺醒。然而，在批判西方文化大舉入侵的同時，這種意圖擊敗死亡、超越死亡的屍諫，不正諷刺的顯露出帝國本身，無法用鮮血洗去的殘破、虛無以及陰暗的本質：日蝕的陰影顯然怎樣都無法洗去，因為它根本就是人類與生俱來的陰暗面。⁷⁵

民族與國族的血脈需要有後代傳承，否則也將是一則任由歷史沖刷、淡忘的傳說。她將烟霧吐到瓦濤·拜揚俊秀的臉龐上。「你會和你的父親一樣，大山一般屹立在無垠無盡的大地上，」巫冰婆婆尖銳地嘻笑：「你要繼續流傳我們阿泰雅族人的神話，一代一代地流傳下去。」⁷⁶巫冰婆婆代表的是生命的盡頭，她提醒著年輕一代的族人不要忘記信仰的根源——祖靈；而已仙逝的

⁷²林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年12月1日，頁109。

⁷³同上註，頁108。

⁷⁴林耀德：〈日蝕〉，《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》，（台北：光復），1988年4月，頁236-237。

⁷⁵王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火－林耀德詩論》南華大學文學研究所，碩士學位論文，2002年6月，頁154。

⁷⁶同註72，頁173。

祖靈又何嘗不恐懼文化、傳統的斷層呢？「當族人們完全虔誠地信仰、瞻望，無時不刻懷想我們的時代，一砂，一石，一樹，一柄刀，一把弓，任何地方，任何器具都收容我們的大能，」一個女性的聲音代表全體魯突克斯發言。「瓦濤·拜揚，世上的神奇以及祖靈的護佑，必須以全族人的思念為食物，我們的飲食就是流傳萬年的傳說和你們後代的信念。」⁷⁷全族人的思念正是神話、信仰得以傳遞的原因，沒有傳承的族人，「祖靈」就僅是一個符號，失去依歸的死者。

「綁架艾加多」，這個當年轟動歐洲的真實事件，是猶太人認同史上最痛最不堪的記憶。猶太人甚至無法保護自己的小孩安安穩穩地長成新一代的猶太人，家庭傳統橫生被切斷，父與子在環境的操弄下終至形同陌路。⁷⁸林耀德在《一九四七·高砂百合》中，除了探討民族的內在隱憂也描寫了外在強勢外力入侵的恐懼：「看啊，瓦濤·拜揚，你眼前的平地人世界就要湧現恐怖中的恐怖啊，人和人相互屠殺，不為了勇氣，也不為了祭典，而是為了財富和語言，血的浪峰將要自北向南洪洪挪動。」⁷⁹「國語運動」推行是漢族文化進入台灣的第一次革新，他們認為「推行國語運動，就是要使民族團結，所以國語運動實是民族主義的運動。」然而，在漢人勢力擴張的二百年間，平地原住民逐漸漢化，傳統的符號系統以及學自西洋人的符號系統（羅馬字、基督教）也隨之消失。但深山中的原住民（如泰雅族）仍保留打獵、出草、農耕的傳統。

一八九五年，日本據台後，引發山地原住民激烈反抗（如一九三〇年，「霧社事件」）泰雅族在日本勢力鎮壓之下受創甚深，導致其傳統符號系統受到徹底壓制，再也不能獵頭、黥面、執行小米祭典，瓦濤·拜揚在四十一年前（1906）的獵頭行動以是最後一次的光榮。日本人的符號系統壓過了原住民與漢人的符號系統。一九四五年台灣歸還中國，漢人的符號系統重新開始萌芽，但是漢人符號系統中的孔夫子、屈原、程伊川、漢藥等顯得空洞無根。緊接著一九四七年的「二二七」事件，更使破而未立的漢人符號系統陷入危機。林耀德在小說結尾處，讓瓦濤·拜揚在動亂不安的台北城中找到洛羅根，並交付象徵祖靈傳承的熊皮袋，實有其深刻寓意。《一九四七·高砂百合》在重建臺灣殖民史的同時，也預告族群意識的覺醒和國際殖民政策的瓦解。

「接下它，」瓦濤·拜揚揮動著熊皮袋：「我族最後的傳說，最後的神話。」老人的聲音易變為眾多魯突克斯的合聲：「我族終將夷滅在平地人的腳下，但是你必須傳承神話，三萬年來綿延不絕的神話，在這只

⁷⁷林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年12月1日，頁181-182。

⁷⁸楊照：〈綁架艾加多〉，聯合報，2004年8月20日。

⁷⁹同註77，頁182。

獵頭袋裡，胎藏著我們永生的契機。」⁸⁰

小說當中，泰雅族群陷入了內、外受挫的困境，新一代的族人信仰的移轉與巫師地位的滑落，加上天主教、和漢族文化侵蝕，可說是腹背受敵了。而這時的台灣呢？台灣也承受著同樣的命運。作者描寫「內在憂患」與「外在脅迫」的一九四七年：「無數的鹿兒島人和中野滿之助一樣，他們熱衷於台灣的等待。西南戰爭毀滅了舊薩摩藩的菁英，重挫了鹿兒島人的心靈，台灣成爲一種代償，一個全新的烏托邦，鹿兒島人將要在台灣開拓出新天新地。」⁸¹在日本失勢的軍人要在台灣尋回他們的尊嚴與定位，將三代傳承的「夢魘」寄託在這座海島：

中野的父親一生遺憾著肩板上的官階，而在台灣幹了小半輩子低階警察的祖父，總是陷溺在幻想中，他的夢是在天皇陛下西式的御宴上受邀。和華族們一同在金壁輝煌的水晶大吊燈下環舞華爾滋。……中野滿之助的夢寄託在他兒子中野太郎身上，中野太郎又將他的夢寄託在中野英經的身上。三代的夢魘，現在混合在雨勢中澆灌著中野大尉的意識。⁸²

二、歷史與文化的轉折

蒙特洛斯(Louis A. Montrose)認爲歷史是文史互相交錯的，二者互相依存的“文本的歷史性”(the historicity of texts)和“歷史的文本性”(the textuality of histories)⁸³，前者指的是，當個人體驗文學作品時所顯現的某種歷史性，亦即在書寫模式與書寫過程中所顯現出的某種歷史、社會、物質的矛盾與衝突現象，是一種文本與文脈的關係，顯示作品中的社會、物質、歷史等等情景如何構成了環繞文學作品的歷史氛圍；而後者指的是：「對於一個全面而真實的過去，我們根本不可能接觸得到」，歷史本身也具有某種文本的特質，歷史脈絡中永遠充斥著有待闡釋的空白，歷史的真相永遠不可得，所謂的歷史都是透過文本建構、透過人爲形塑的，亦如海登·懷特所強調歷史的深層結構是“詩性的”，是充滿虛構想像加工的，不可能有什麼真的歷史。

小說以某一重大歷史事件爲焦點，通過倒敘、插敘、拼貼等手段展示漫長、廣闊的時間和空間跨度，比較全面地反映台灣的整個歷史和社會——文

⁸⁰林耀德：《一九四七·高砂百合》(台北：聯合文學)，1990年12月1日，頁241。

⁸¹同上註，頁142。

⁸²同註80，頁127。

⁸³王岳川編：《後殖民與新歷史主義文論》(山東：山東教育，1999年，頁185。

化風貌，這種以短暫時間的情節框架駕馭較長歷史時期的社會生活內容和重大事件的手法，在《伊利亞特》等經典史詩巨構中也常可看到。⁸⁴在《高砂百合》中，林耀德創造了兩個幽閉的歷史空間：中醫廖清水的藥庫與漢詩人吳有的書房；廖清水的藥庫是一個龐大的嗅覺迷宮，讓置身其中者無法找到出口，作者藉此反諷一代名醫只能靠記憶和嗅覺來抓取他的獨傳配方，而吳有身居台灣卻心儀中國古文化，鎮日禁錮在他的書房與中國古代的歷史人物對話，在整部小說所構築的原住民神話框架下，吳有這個人物顯得特別突兀，作者似乎有意藉此一人物反諷島國歷史中揮之不去的漢文化陰影。⁸⁵

林耀德這種歷時性的錯置歷史事件（拆解歷史再予以拼貼）的作法，一方面由於時空交錯也造成了讀者在閱讀上的不連貫性，這種不連續性在虛構的小說中造成一種跳躍感，使文本引導著讀者去拼貼、追蹤歷史；另一方面又對正史進行了一番嘲諷與解構，反映了歷史事件並非一成不變的只能以一種故事型態進行情節建構，他試圖從新的次序中建構一種新的秩序、一種新型態的文本歷史，在重新描寫事件的同時，事件順序的重組使得歷史事件在文本中重新編碼。

林耀德在這裡以一種不確定的口吻藉由小說中的人物洛羅根一再質問某一不確定的對象，這一對象是歷史也是神話，一連串的疑問似乎在質疑、反諷，是否因為歷史的必然而褻瀆了這樣一個高貴的靈魂，或許文本（語言）、神話與歷史都具有這種相似性與荒誕性。

歷史的淤泥是非常幽晦的。⁸⁶一旦沒有傳承歷史的人和我對話，我的生命也將追隨著最後一顆可見的太陽的沉淪而碎裂……⁸⁷

高砂百合詭譎地挪動它們的頸項。它們遺失了什麼？歷史的黑闇默然沉澱。……我族的文明，像曝曬在炙熱陽炎下的苔蘚，逐漸乾涸，凝結在燙熱的岩壁上。「凋萎吧，」瓦濤·拜揚悲傷地說。一朵高砂百合撲了粉般的花瓣瞬間自蒂柄處斷裂。一百朵。一萬朵。⁸⁸

六、七〇年代具有思考力的知識份子很容易就對「國家」、「政治」感到

⁸⁴朱雙一：〈邁向壯闊的史詩——評林耀德的《高砂百合》〉，《聯合文學》，第7卷第5期（1991年3月），頁189。

⁸⁵陳麗君：〈林耀德的歷史書寫——以《一九四七高砂百合》為例〉，《戰後臺灣文學與思潮國際學術研討會》，2003年11月。

⁸⁶林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁63。

⁸⁷同上註，頁18。

⁸⁸同註86，頁23。

認同的錯亂與感受到荒謬與虛無。八〇年代中期，經國先生去世，一股強大的亂流揚起，幾十年來受制於定於一尊的觀念，已成定論的看法，突然有了極大的轉變，一波又一波不同的言論，一股又一股的群眾運動四處雲湧而起，這時的台灣彷彿掀起一塊陳年巨石，而埋藏其底的舊魂，各個發出尖銳淒厲的聲響，在島上旋舞飛繞，人心受到撞擊，社會因而聳動，這就是所謂「新解說時代」的來臨。在小說《高砂百合》中，值得注意的訊息之二是「小說主要人物的異化」(alienation)。文內不以漢人爲主要人物，也不以漢人觀點爲中心，這種異化是少見的，也是值深思的課題。⁸⁹至於以小說來表達政治理念和思考的，幾乎少有成功的。尤其在八〇年代政治小說成爲「時髦潮流」的時候，陳燁、楊照、林文義、張大春、朱天心之作普遍呈現出表象化、概念化的毛病，想像多於實情，說服力不足，作者的意識型態與企圖、甚或情緒充滿作品，這些現象正好顯示作家與政治實際間的斷隔。林燿德的《高砂百合》避開了直接面對政治的認知匱乏，做了文學性的詮釋和史料的拼貼，不強知強索，較有智巧。⁹⁰

《一九四七·高砂百合》的聖女德蘭眼中預現了「阿泰雅」的命運，可是她無從解讀也無緣踏上這東方的海島，當她的信仰（天主教）逐漸觸動了「阿泰雅」的族人時，聖女德蘭卻在蒼白的床被裡嘔血而死：

樂聲飄零成無數小德蘭所未曾見過的，驚人的大百合花，淡紫色的肋帶，比死亡更蒼白的白瓣，在小德蘭灰色的視覺中竟然透亮出奇炫的色彩。那些遠方不知名的異教徒繼續以狹小的音階吟誦他們的歷史，小德蘭至死也不知道那些悲哀的種族叫做：阿泰雅，在離法國千萬里外的一座孤島的山巒上，自三萬年，甚至更古老的洪荒開始，他們世代相傳，延續著他們的歷史和祖靈所賜給的生命。⁹¹

「阿泰雅」祭司的唯一傳承者——洛羅根，因爲冒犯背負了祖靈（魯突克斯）而自我放逐於漢人社會，他帶著「阿泰雅」的精神信物——獵頭袋，離開了社寨，然而血緣是不可分割的，離開社寨的洛羅根仍舊是「阿泰雅」：

洛羅根決定離開社寨，他決心脫離魯突克斯的夢魘，他必須去尋找到一個脫離宿命的新世界。但是他也必須離開璐伊，他的永恆愛戀。

「璐依是一朵無瑕的高砂百合，」⁹²

⁸⁹王幼華：〈新解說時代的巨艦—讀「高砂百合」〉，《當代文學評論集》（苗栗市：苗縣文化），1997年，頁34-35。

⁹⁰王幼華，〈政治與文學的分類詮解〉，《當代文學評論集》（苗栗市：苗縣文化），1997年，頁141-146。

⁹¹林燿德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁43。

一座他從垃圾堆撿來的破鐘掛在牆上，只剩下固定指向六點方向的時針，一隻污黑的袋子吊在死亡的時鐘一側。洛羅根躺在床板上，燈影在他的臉上刻劃著黥紋。

文化衝擊的部分，林耀德寫到：「吉田，你是一個讀書人，」中野帶著濃重的鹿兒島口音說：「明治時代以來，讀書人只帶來西方的邪說，逐漸侵蝕了帝國的根基，但是你不同。」⁹³小說敘述的時代背景裡不僅台灣受到外來文化的衝擊就連富國強兵的日本也抵擋不了西方文化的強勢。而中國的文化呢？以讀書人自居、傳承中國文學的吳有，就是這一波潮流下的受難者：

陽光斜斜投射在泛黃的冊頁上，吳有將自己蹲踞下來，靜靜凝視那些攤開在金色氛圍中的文化，直到那些或楷或篆的標題和穩重沉靜的刻版字體都輕盈地飄舞起來。此刻，吳有寂寞地像一塊岩石。想起這些往事，吳有感到寧馨的甜蜜。全省的詩人們曾經聚在一堂，近千人的壯盛場面，沉吟的鼻音優雅地迴旋起伏，古典世界的宏偉感在儀式和鉢聲中緩緩升起。現在，漢詩權威島崎幾多郎已經不存在了，吳有恢復本名，但有時他相信吳有只是一個名字，真正的自己仍然隱遁在島崎幾多郎的回憶裡。

「中國是一棵被蛀空的老樹，」孔子的臉色十分憂戚，寬闊的嘴唇一開一闔，雙目卻緊緊閉起，魚尾紋直達鬢角：「現在沒有人懂文化了。」孔夫子旁又多了一張臉，朱子不知何時蹣跚而至，他接著孔夫子的話頭：「真是有個蒼涼之感。」「無人共吟詩，無人共飲酒，又無人共博戲。」吳有對著硯台上晶亮如鏡的墨汁低聲說。⁹⁴

羅青在《日出金色－四度空間五人集》總序中提到，林耀德是一位創作與理論兼顧，並時與貫時並重的作家：

收錄在詩集中的十五首詩，總題「人類家族遊戲」，展示出一種與前輩詩人不同的世界觀。……顯示了他「心懷鄉土，擁抱中國，放眼世界」的胸懷，同時也反映了近年來台灣人民上上下下對國際事務之關切與態度。過去，一般人心目中的世界地圖是縮水變形而又嚴重扭曲的，除了歐美、日本，其他的地方好像不存在一樣。林耀德在部分的創作中，顯示出他是一個以地球為寫作對象的後現代詩人。⁹⁵

⁹²林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁223。

⁹³同上註，頁111。

⁹⁴同註92，頁214-218。

⁹⁵羅青：〈後現代狀況出現了〉，《日出金色－四度空間五人集》總序（台北：文鏡），1986

第三章 靈魂的鏡像：認同主題研究

羅青所認為的「心懷鄉土，擁抱中國，放眼世界」，的確可以說明年方二十四歲的新銳作家林耀德的寫作範圍與心態。然而，自一九八六年至一九九六年之間的歲月，林氏的書寫範疇與心靈的昂揚卻以遠超過「以地球為寫作對象的後現代詩人」所能歸納／歸類。

林耀德在短篇小說〈霧季〉⁹⁶中，關於那一段四十多年前的戰役、故事，他（敘述者）並沒有因為老兵的死去而遺忘了這段歷史：

我牢牢地記住每一個細節，反覆地思考、背誦老人的談話，我要將漫漶的歷史重新擦亮。我甚至在夢中回到那失落的一九四五年，在西南邊區的霧季中，奔馳、穿梭，尋找那個竹筒原本生長的地方。……

只是他的故事就這麼時時盤繞在我的心中，那竹林吸取了孩子們的鮮血，竹筍年年勃勃茂生，茁壯成蔭。無論如何大霧也有消散的一天，只有那刻在竹皮上的傷痕，永不磨滅，隨著一截竹子，天長地久地流傳下去。⁹⁷

歷史並未消失、隕滅，歷史的片段將永久地流傳，呈現在後人眼中、心中。正如作者的長篇小說《一九四七·高砂百合》（1990），以歷史事件「二二八」為創作背景，分敘了台灣原住民「泰雅族」、「中國文化」、「日本軍人」、「荷蘭神父」等多重音調的歷史／神話與使命。

三、離散與家園的發酵

「家園」（home）和「離散」（diaspora）始終是後殖民文學黏濃膠著、流動不安的主題。應該說，在當代世界，家園已經不是一間終身廝守的暖室，而是變動不居的驛站，也可以說，家園只是一網隨身攜帶的文化資產，而不是居住的有形空間。「離散」是指一種「離鄉客居」的處境，它最早來自希伯來語，意指猶太人在「巴比倫囚禁」之後散落異邦、不得返鄉的狀態，中世紀以來，離散被用來指稱大規模的民族遷徙，它往往與戰爭或災難相聯繫。離散不是指個人式的流浪，而是一種從整體走向零亂、文化碎片化、種族稀落化的狀態。對離散最貼切的描繪就是「花落離枝」。

年 12 月，頁 16-17。

⁹⁶林耀德：〈霧季〉，《大東區》（台北：聯合文學），1995 年 6 月，頁 222-227。

⁹⁷日軍殺害了十三名中國幼童後竟將他們埋葬，並在墳塚前立下一個由孩童生前刻劃的竹片，寫道：「我們要把國旗插在富士山上」。這預言似的字句在不久後即生效，日本宣佈戰敗，撤退中國。

家園與離散，是一種破碎之苦、離土之痛，也是一種扞格不入，一種「居家的無家感」。對於這種離枝的落葉卻無根可歸的處境，魯西迪在《想像的故土》（Imaginary Homelands）一書中就說到：一個道地的移民者總是遭遇三重的破碎之苦——失去自己的身分地位，開始接觸一種陌生的語言，發現周遭人的社會行爲和語意符碼與自己的大異其趣，有時甚至令人感到憤怒與不安。然而，對離散最刻骨的體驗，不是飄泊，也不是陌生，而是「你永遠不能再回家了」。離散不是有家歸不得，而是無家可歸去。如果原居的故國已經在記憶中停格，新的家園能否重建？作為一種移動的文化資產，家的感覺能否在異地重燃？許多後殖民理論家都反對諸如「尋根」、「返祖」、「戀古」的概念，薩依德就說從來沒有一種像蒸餾水一般的純質文化，因而不可能存在一種「完美的返祖方案」可供留戀和懷舊。正如林耀德的短篇小說〈ET〉所展示的「離散」與「鄉愁」：

半夜的時候，ET 住在愛略特房間裡的壁櫥。透過櫃子的窗口，ET 望見溫柔的月光，那月光的感覺帶給他一種強烈的鄉愁，銀河中無數閃爍的小星星和他娓娓傾訴時空的蒼桑，宏偉的星輪正在靜默地運轉。

飛，ET 聽到星星們飛翔時的神秘音詩，他們飛翔時在黑闇中的對話。……ET 陷入強烈的寂寞中。⁹⁸

七〇年代末，張系國以居美華人「保釣運動」為背景寫作的《昨日之怒》（1991），點染海外知識分子渴望追尋回歸的原點—故鄉，但卻又在中國／台灣、左派／右派的論述之中沈浮翻攪，迷失無依，這種家國之「思」與「迷」，可以視為八〇年代小說書寫政治迷惘的開端。小說中人物藉由地理位置的轉換來追尋自我定位，首先是台灣的首都台北，繼之是領導世界潮流的美國，當他（她）們不斷努力向夢想的中心靠攏時，卻又「丟不掉中國文化的包袱」，因此被異鄉人的弱勢地位與疏離感深深捆鎖住。釣運領導人物葛日新便在眾人面前慷慨倡言道：「我們必須認識自己，認識這個世界，認識自己的國家」，而「認識」就是尋求定位，既然自我失落在這塊異鄉，那就只有透過民族團結，才能再重新建立起中心意識，以獲得身分的歸屬。因此釣運時，海外中國人一致為了國家放棄個人小我，遂成為保釣份子深深懷念與歌詠的一幕，以為「人只有在獻身這樣的政治運動時，活著才有意義，人生才有目標。」

矛盾的是，保釣中眾人振臂齊呼的「中國」，卻只是架空在隆隆如雷的口號之上，就像是一個浪漫且巨大的幻想，吸納著無數個人投身其中。然而哪裡才是「中國」？大陸？台灣？或舊金山的中國城？於是國家／國族概念的混淆，中國人／台灣人／海外華人重重身分的糾葛，左派／右派／中間派的

⁹⁸ 林耀德：〈ET〉，《大東區》（台北：聯合文學），1995年6月，頁214。

分裂，導致一場愛國保土的政治運動演變成爲「左右鬥爭，兄弟鬩牆的一場悲劇」。當政治的口號幻滅落幕之際，小說以家鄉的甘蔗田與竹林召喚漂泊的遊子，提供一個回歸的方向，卻依舊傳達出只要植根土地、就能重新尋回自我的樂觀訊息。

七十年代末期台灣社會風氣尚未大開的時候，藉由海外政治運動書寫出中國人／台灣人認同的困惑，而這層困惑在接下來的八十年代裡，仍舊不斷以主題變奏的方式重複出現在與政治議題相關的小說當中，並且隨著政治局勢的開放，各個族群懷抱的不同訴求日益凸顯，隨之引發的認同困惑也就越加多重、糾結而複雜，已經不只限於「中國」（或「大陸」）／「台灣」兩者單純的對立而已。這就如同廖炳惠所指，中央與海岸，大陸相對於台灣，「我們」和「他們」的立場，此種範疇的劃分是相當唐突的，而且對許多方面而言都是謬誤的。首先，台灣人從過去一直到現今都始終沒有成爲一個所謂完全和諧的「我們族群」，從殖民的歷史與族群之間的種種紛爭來看，並不曾有一個完全和諧而且能和外來者完全對立的族群意識形成。因此，台灣文化自古以來便呈「跨文化」的雜燴特性，在不同文化對立、妥協、再生的歷史過程中演進。一個「純」鄉土、「純」台灣本土的文化、語言從來不曾存在過。

正因台灣歷史幾乎未曾擺脫被殖民的處境，造成多種身分的族群混居與遷移，而這種族裔散居（disapora）的情形已成爲後殖民論述興起後備受討論的課題。當某個種族因爲外界力量或自我選擇分散在世界各地，這時散居的族裔生活在所處的社會文化結構中，但對於其他時空依然殘存著集體的記憶，遂在想像中創造出自己隸屬的地方和精神的歸宿，在這種情形下構成社群的特色已經不在於他們的真或偽，而在於他們被想像成什麼樣的模式，也就是形成 Benedict Anderson 所謂「想像的社群」（imagined communities）。

將想像的社群凝聚在一起的力量則是認同（identity），認同不是建立在固定的事物上，而是建立在一個不斷變動的過程當中，不是「我們是誰」或「我們來自哪裡」的問題，而是我們會變成什麼樣子、我們被如何描述以及我們如何描述自己，所以，認同是透過描述來構成的。這時身分認同就是一種描述，可以將我們塑造成新的主體，使我們得以發現發言的立場。

構成認同的「論述」（discourse）則是建立在「主體」（the subject）與「他者」（the other）的劃分之上，具有兩個顯著特徵：一、許多特質都被約化成一來代表人的本質；二、採取好／壞、美／醜、進步／落後等等對立的價值二分法。然而認同也是隨著歷史的推衍而變動不羈的，「我們被過去的敘事以不同的方式擺置定位，也以不同的方式將自己擺置在過去的敘事中」，所以認同就出現雙重性（doubleness）：一是類同和延續，另一則是差異和斷

裂，前者是歷時性的歷史延續，後者則是共時性論述的往來辯證，那到底什麼才是「真正的我」(real me)？「我」並非一個單一且永恆的面貌，而是存在於這些論述的互動與不斷變形之間。

將八十年代台灣小說處理政治認同的角度如上一攤開，就會發現從延續七十年代末期擁抱土地的渴望，到國與國疆界的逐步開放（如移民人口的增加、大陸台灣開放交流），國土原來不過只是一張想像中的地圖，烏托邦國度於此幻滅消失，到言論開放之後過去淹埋的歷史又緩緩浮出檯面，造成歷史／記憶、記憶／現實的交相指涉辯證，呈現出歷時性的七彩光譜，到台灣邁入後現代商品社會，麥當勞餵養長大的新世代轉而擁抱資本家。「我是誰？」似乎是一個越來越無解、但同時也越來越容易回答的問題：任何答案都沒有主從、沒有好壞、沒有對錯。於是當小說家逐步拋棄國家的威權、土地的限制、歷史的悲情、上一代的包袱之後，他們也開始樂於玩起「化妝」的遊戲，張大春寫於八十年代末的《大說謊家》就是一場主角身分撲朔迷離的表演秀。故從八年代初受國家意識形態支配的論述，到末了轉而玩起論述的遊戲，八十年代的小說可說越來越千變萬化，甚至戲耍遊戲規則而樂此不疲，已經為九十年代的小說開闢了紛繁跳躍的寫作姿態。只不過小說家手上掌握的僅是越來越多的面具，至於內心，恐怕還須多事的讀者費心猜謎。

第三節、 信仰認同：精神的寄託與昇華

「神話是公眾的夢，夢是私有的神話。」集體潛意識雖是各式原型組成的，個人的潛意識卻是情結綜合成的，情結能發揮潛在人格的功能，在夢與幻想裡「扮演」角色。⁹⁹

人若喪失自己的信仰，那還剩下什麼呢？林耀德後期的神秘學轉向，以及這種轉向對詩作造成的獨特影響，實際上是林耀德往集體潛意識探索的一種轉化。因為，對潛意識與集體潛意識的追尋，正是林耀德藉以解構「現實」，尋覓一個更真實世界「心靈的巨大冒險」的過程。所以「塔羅」的「交感」與「直觀」除了是人與人之間的溝通、協調，更暗喻著一個人對自我心靈的修鍊，這種修鍊正是為了擺脫科技文明的困局、或是解構所帶來的無盡消解的虛幻性，重新尋覓書寫與自我圓融的天地。¹⁰⁰

⁹⁹安東尼·史蒂芬斯(Anthony Stevens)著，薛綯譯：〈意識與潛意識，個人的與集體的〉，《夢：私我的神話》(台北：立緒)，2000年4月，頁167。

¹⁰⁰王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火－林耀德詩論》，南華大學文學研究所，碩士學位論文，2002年6月，頁210。

任何歷史敘述都具有神話性。這種歷史的神話性都是建立在敘述的形式及敘述者本人先入為主的世界觀或意識型態上。¹⁰¹本節所討論的是個人與神話之間「自我神話的傳承」、「他者神話的轉向」以及代表神話意符的「圖騰」。

一、 自我神話的傳承

拿布·瓦濤的足跡永遠澗洗不去。他主持社寨的狩獵祭儀，總是能夠在神秘的卜筮中尋求到魯突克斯的喜怒與指示；他彩繪的火槍袋裡充填的不僅僅是飽滿的火藥，而是整座森林的動物。

拿布·瓦濤的統治不屬於文字的歷史，而是心靈的傳奇。¹⁰²

林耀德在一次參加華文詩人聚會的機會來到馬來西亞，在砂勞越的陸達雅與海達雅兩座島嶼上的原住民吸引他的敏銳的察覺力，尤其是當地原住民文化的衰落更引起他的關注。在一家藝品百貨店內，他看見原先巫師所使用的牛骨板，而今骨板的價值是藝術陳列品。女主人說：「這塊骨板象徵巫師的權威，上面刻著這個部落的身世，以及宇宙的奧秘；說穿了，是四季的氣候循環。以前，我還記得，巫師總是拿著這種骨板為病人驅魔治病，現在巫師的地位逐漸沒落了，所以許多骨板也流落到市場上來。」¹⁰³

瓦濤·拜揚對自己說：「喔，偉大的祖靈們，你們為什麼不為我撥開這個世界的烟塵，讓我一窺靈界的入口，讓我鄉愁無依的思念朝向那永恆的光明筆直奔馳，像一枚射向太陽的燦燦銀箭。」¹⁰⁴兀自立在山崖與山神對話的瓦濤·拜揚在離家的第八日，成為「魯突克斯」的一份子。很明顯的這部小說是以泰雅族人的意識型態（或神話）為主要的敘述脈絡，揉合了與台灣有關民族的不同意識型態：荷蘭人的看法、日本人的看法、西班牙傳教士的看法、一九四五年以前就住在台灣的漢人的看法、一九四五年以後大陸來台的漢人的看法。這些不同的意識型態糾纏在一起，構成台灣多元的意識型態。¹⁰⁵

「一九四七·高砂百合」的符義是：在一九四七年的滔滔洪流中，泰雅

¹⁰¹鄭恆雄：〈林耀德《一九四七·高砂百合》的歷史神話符號系統〉，《中外文學》，第廿六卷，第八期，頁120。

¹⁰²林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁97-98。

¹⁰³林耀德：〈陸達雅與海達雅〉《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁154-157。（原出處：《中華日報·中華副刊》，1995年6月13日）

¹⁰⁴同註102，頁183。

¹⁰⁵同註101，頁123。

族（或所有原住民）的歷史神話即將斷絕，因此如何延續此珍貴的傳統就是一個迫切的問題。「荷蘭」、「日本」、「西班牙」、「漢族」這四個符號系統中的人物和事件在這本小說中並不按歷史次序平鋪直敘的呈現出來，而是按人物的歷史意識（或神話意識）前後穿插。林耀德採用這種方法敘述的另一個原因可能是：一個人的歷史意識（或神話意識）本來就是不按時間次序浮現在心中，因此要栩栩如生的表現流動的思緒，就必須用這種方式。這也就是懷特所說，歷史本來就沒有條理清晰的真相。¹⁰⁶原住民的觀想裡，自我與對象是一體的，沒有主體與他者的劃分，也就沒有斷裂，自然也沒有拉康所謂的缺乏，德希達所謂的延異。¹⁰⁷「《高砂百合》顯示作者探究台灣文化構成因素和組合型態的濃厚興趣，雖說是「歷史小說」，其情節主線的起訖時間卻被框定在一九四七年二月廿七日這一天的中午到午夜的十數小時內，這正是萊辛所謂臨近而未及頂點的「最富於孕育性的頃刻」，台灣現代史上一個最重要的歷史事件發生的前夕或序幕。這一頃刻既包含過去，也暗示著未來，具有無限的延展性。¹⁰⁸

在《一九四七·高砂百合》中我們看見了西鄉隆盛的神格化，以及軍士們對於其信念的繼承和堅持：「西鄉隆盛大將，明治時代第一巨人，他也是鹿兒島人心目中和神格相近的傳奇英雄。他不及四十歲就在京都統領薩摩軍，一八六八年他聯合尊王主義者發動政變，推翻了二百餘年的德川幕府，締造明治維新的歷史轉捩點。」¹⁰⁹然而，同樣具有神性的拿布·瓦濤的「阿泰雅」一族卻遭到不同的命運。他的兒子瓦濤·拜揚的巫師地位在荷蘭神父進入村落後就一蹶不振，西方的醫學推翻了巫師的儀式，而「上帝」也取代了「魯突克斯」。

「大日本，神國也，天祖始開基，日神長傳統。」日本天皇是君權神授的最佳代表，在第二次世界大戰敗戰後，卻一度受到挑戰：由文部省大臣前田多門擬稿的《人性宣言》詔書公布在戰敗第二年的元旦，天皇在這篇詔告中放棄神性，這項賭注空前成功，同盟國領袖在麥克阿瑟元帥的力保下，終於容忍了天皇的存在。¹¹⁰日本財團領袖吉田誠一也可以是神格化的人：「吉田誠一曾經是一個偉大的魔術師，對靜子而言，吉田誠一能夠辦到任何人類所

¹⁰⁶鄭恆雄：〈林耀德《一九四七·高砂百合》的歷史神話符號系統〉，《中外文學》，第廿六卷，第八期，頁124-148。

¹⁰⁷江寶釵：〈傾聽原音－記海外原住民工作坊〉，聯合副刊，2004年3月8日。

¹⁰⁸朱雙一：〈資訊文明的審視焦點和深度觀照－林耀德小說論〉，《林耀德與新世代作家文學論》（台北，文建會），1997年，頁472-473。

¹⁰⁹林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁132。

¹¹⁰同上註，頁118。

不可能辦到的事情。他是神。」¹¹¹又或者是以「英雄姿態」出現的沙庫爾：「是沙庫爾（盧卡斯）拯救了垂死中的羅哥與波哥兄弟；沙庫爾買下一座南方的礦山時，在一個人工洞穴中發現了這對即將因為飢餓而死的神奇怪物。」¹¹²

接著再以短篇〈尋找雲豹〉¹¹³，觀察作者為小說人物安排的尋根路徑：

「那次尋找父親的旅程，想必對你有重大的意義？」

「那是我啟蒙的旅程，母親只留給我百來個中空的十錢硬幣，正面浮刻著大日本大正十一年，反面有皇家的菊花徽飾，我用紅線把它們串起來，掛在脖子上，我根本不想用掉它們。」

「我離開平地後就進入了無人區域，可是，也許是祖靈的保佑，每當我迷失的時候，就會遇見下山的族人，他們總是指點我新的方向。……每一個我遇到的族人，都很樂意遇見上山的人，好告訴他們下山的路。」

「最後一個人究竟說了什麼？」

「他說：雲豹的斑紋隨著月亮的盈虧而變形，雲豹美麗的毛皮使得任何動物都不自覺地聚集過去，而雲豹總是收斂起眼神，等待聚集而來的動物，然後撲殺最接近牠的那一隻。」

「他說的是動物，不是你的父親。」

「不，他說的既是動物，也是我的父親。」¹¹⁴

「在族長的房間中，我看見一具端坐的骷髏，直覺告訴我那就是父親的『雲豹』；我也突然想到，下山的七個族人都長得和我一模一樣，他們都是『雲豹』的後代，我的兄弟、我原本的名字也是『雲豹』！」作者認為「所有『雲豹』的後裔都叫做『雲豹』，但是只要離開那座山，每一隻『雲豹』都會遺失自己的名字。」

林耀德〈豹〉一詩中討論「豹」與「聖獸」的關連：把天文圖披在身上／隨著月兒盈虧而變化斑紋／是你，孤獨的聖獸／把春的芭蕾插遍軀體／隨著花季的開落而變化斑紋／是你孤獨的聖獸……你盜取失眠者的眼神／啣走酣夢者夢境的顏料……剎剎頓變／你幻成任何事物／將跽音滴落／大自然的脈搏／噢，你這孤獨的聖獸。¹¹⁵作者〈尋找雲豹〉的得獎感言〈野參與園參

¹¹¹林耀德：《大日如來》台北：希代出版公司，1991年，頁68。

¹¹²林耀德：〈時間龍〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁241。

¹¹³林耀德：〈尋找雲豹〉，獲1994年聯合報文學獎極短篇小說獎，後刊於《明道文藝》，第325期，2003年4月。

¹¹⁴林耀德：〈尋找雲豹〉，《慾望夾心—雙色小小說》（台北：皇冠），1995年5月，頁93-96。

¹¹⁵林耀德：〈豹〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁46-48。作者按：豹在歐洲傳統上被視為有變身能力的魔獸；《聖經》中曾記載：「我（耶穌）將成為伊佛倫姆之

中，簡述到吉林省參觀人參養殖園的心得。「這種被養殖的（被殖民？忘卻屬於自己故事的？）人參，等待著有一天被採收，卻沒有絲毫的羞恥與罪惡感。但野參卻不然，他們在大自然環境中生長、保持自我原始而獨到的風格、有強大的生命意志，正是這股生命意志讓野參跟園參有了迥然不同的差別、讓他們擁有不同的靈魂分子結構。」這種對自我生命的認識以及原始自我的追求顯然是呼應著〈尋找雲豹〉，形成一個互相詮釋的文本。¹¹⁶

另外在小說〈克勞狄德的影子〉裡，作者同樣以「豹」的意象，建立了一趟心靈追索的旅程，然而不同的是，克勞狄德不僅要尋回自我的根源，進一步地他要積極地創造自我：

克勞狄德望著前方平原，一座城鎮的燈火，和黑夜中森林百獸的瞳孔一起點燃。……這是他的疆界，再也無法往前一步了，並不是因為懸崖的阻隔，而是一種無法形容的恐懼感。他沒有見過海，甚至沒有海的觀念和印象，但是他藏身的山脈多麼像一座島中之島，被人類文明的漲潮不斷逼退的孤島。「我聽到音樂聲了，」母親眯著眼說：「無數的祖先站滿了大地，奇異的音樂源源環繞著我的耳朵，我不再能聽到別的聲音，我也不再能看到你閃爍的皮毛。」很多年後，當克勞狄德也被同一隻老野豬的牙齒劃開皮毛後，他知道母親為什麼會聽到音樂，那是死亡的音樂。他嘶吼著，負傷撲向頑抗的老野豬，獨眼的老野豬失去目光的那半邊臉仍然殘留著克勞狄德母親的爪痕。……他發現生命中最原始的記憶只殘存在老野豬面頰上的幾道爪痕，那是母親在這個世界上留下的最後記錄。做一隻雲豹是注定得寂寞一輩子的。克勞狄德成為一頭流浪的豹，每次繁殖季節一到他就覺得煩躁難安，但是他不知道如何解決自己的困境，他找不到母豹。¹¹⁷

小說最終的結局是，克勞狄德站在溪澗旁看著自己扭曲的倒影，這時，母親的形象重疊在他的形象之上。牠輕盈地躍下枝頭，纖長的尾巴優美地挺起。他體會到必須尋覓自己的生命，不僅僅是爲了這一襲閃亮的皮毛，而是像他母親創造他一般，去創造新的自我。

豹」又：「剝剝頓變」爲熊十力語藉以詮釋「生生」的意涵。

¹¹⁶鄭明姍：〈評析《尋找雲豹》〉，《明道文藝》，第325期，2003年4月，頁23。

¹¹⁷林耀德：〈克勞狄德的影子〉，《慾望夾心－雙色小小說》（台北：皇冠），1995年5月，頁41-45。

二、他者神話的轉向

「從屬性」—在啓蒙教育系統中被灌輸日本的國家認同、皇國歷史、鄉土知識，以殖民者之意識為意識。「皇民化運動」一九三六年至一九四五年間，將殖民地人民改造成天皇的子民／真正的日本人，中日戰爭規模擴大為太平洋戰爭，必須動員殖民地人力與資源為了加強人民對母國的忠誠，不得不加強皇民教育，倡導皇民化：一、國語運動——禁止方言、獎勵「國語家庭」、校外「日語講習所」。二、改姓名。三、一九四一年實施志願兵制度，慶祝、感激實施志願兵制度「血書志願」，一九四五年全面徵兵，計共約廿萬七千人參與日本戰爭。四、宗教與社會風俗改革——「神社」、以日本國家神道取代固有民間信仰。

「語言」、「宗教」、「文化」的強勢轉嫁，使得「馬關條約」之後的台灣島民淪為「皇民化」的「次等國民」。這一處被「台灣海峽」隔離在大陸之外的島嶼，本來就有疏離、遺忘與浪漫的海洋性格，除了原住民文化、中國文化又加入日本文化（不論主動或被動），台灣島民成了多元化的民族。日本人在配種技術上的優越性可以「太龍」為例。「太龍」是獅、豹、虎的混合品種，活生生的人造怪獸。台灣的「在來狗」是另一個例子。經過日本五十年的統治，以及戰後的另外半個世紀，台灣已經不存在純粹的原種「在來狗」了。「太龍」和日本新人類，滅絕的「在來狗」與虛幻的原鄉神話，其間都存在著互相指涉的奇妙關係。¹¹⁸從台灣原種狗和原種牛的滅絕以及牠們滅絕而無人知曉、關懷的事實，我們不由得推想到整個原鄉神話都是虛幻的；一切都只是政治，一切都只是譁眾取寵的風潮。在每一個時代，虛偽的文化人和政客都找到不同的原鄉神話，有時候把「原鄉」放在海峽對岸，有時候放在北方的蓬萊仙嶼，有時候回到我們面目全非的神聖孤島。¹¹⁹

這座孤島——四面環海的台灣，也曾經出現過陸上的邊界。清代經營台灣，以「隘寮線」區隔漢番，在漢人居住區和未漢化的原住民活動地帶之間設立關卡隘寮，屯兵駐守。日人片岡岩認為「隘寮線」是「一種行政區的界線」，然而到了日治時期，許多隘口加上鐵絲網，通上電流，簡直像是交惡的兩國邊界。¹²⁰

¹¹⁸林耀德：〈「太龍」與「在來狗」〉（〈動物園〉得獎感言），《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁98。（原出處：第十六屆聯合報文學獎散文創作獎第三名，1994年）

¹¹⁹林耀德：〈從在來米談起〉《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁232。（原出處：《時報周刊》八六一期，1994年8月28日）

¹²⁰林耀德，〈邊界旅店〉得獎感言，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁87-88。

「隘寮線」在二十世紀末真的消失了嗎？「隘寮線」的陰影依舊存在原住民的心中。泰雅族作家瓦歷斯·尤幹（後改名瓦歷斯·諾幹）曾經如此質疑：「原住民社會承受壓力的最大來源正是台灣社會？」台灣是一塊甜甜圈。圈外沒有陸界，卻有海上的邊界旅店。一九九四年七月提姆颱風在蘇澳港西北堤之間打翻了一艘「海上旅館」上好 2 號，十幾具浮屍悲涼的漂流海面。他們原本只是擁有海鱧一般容忍力的善良漁夫，離開閩浙家鄉到台灣東海岸打工養家，在「海上旅館」擁擠、陰闇、溼冷並且帶著腐敗氣味的狹隘艙位裡，夢是黑色的，而生命終究脫離搖晃的船身，浸透在無盡的藍色結晶裡。在翻覆的「海上旅館」中，聰明的台灣人正在創造愚昧的歷史。

日本政府的統治下，還有西風東漸的宗教勢力。對於小說中的拜揚·古威來說，那拉丁文花寫粗細有致，簡直就是來自神的密咒。「古威仍然將梵帝岡寄來的信箋安置回封套裡，他細細撫摸那信封上的郵票，郵票中是庇護十二世的頭像，一枚郵戳正好蓋在教皇的臉上，使得宗座的臉龐畫上黥紋般布滿了黑色的符號。不錯，這就是海外聖人，古威不住讚嘆。」¹²¹然而他的父親瓦濤·拜揚的身分與地位，卻荷蘭神父與日本勢力的入侵，在部落下滑並遭抹滅取代：「日本人的勢力逐漸在山地站穩以後，他的族人就不再種粟米了。他們開始開闢梯田。可恥的水稻，他再也不能為粟米田主持祭祀，沒有巫師能夠容忍這雙尊貴的赤足淪陷濁惡的泥水中。這是瓦濤·拜揚的第二個悲劇，接著是真正毀滅性的災難。五年前紅頭髮的西洋傳教士自海平面的背後泅泳而來，翻過重重山脈，入侵瓦濤·拜揚的村落。瓦濤·拜揚感到無限的灰心，至少他的族人們都在村落裡為他搖頭。」¹²²在沒有信仰天主之前，古威一定會說這是魯突克斯的憤怒，即使現在他內心裡自己和自己說話，嘴裡不發出聲音來，仍然得默默地強迫自己將呼之欲出的「魯突克斯」一詞更正為「上帝」。¹²³

三、圖騰——神話的原像與寄託

伊蓮蟲的神話是奧瑪原住民的想像結晶。牠們活著而沒有知覺、沒有痛覺、沒有味覺也沒有觸覺。所以依蓮蟲的歷史從來不曾建立，牠們也從來不曾滅亡，牠們只是其他生物幻想中的神話，介於生命與礦之物間的一種次生命體。伊蓮蟲在奧瑪的大氣層間建立了一個沒有個體意識的「氣體文明」，也

原出處：第七屆梁實秋文學獎散文創作獎第二名，1994 年。

¹²¹林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990 年，頁 77-79。

¹²²同上註，頁 2。

¹²³同註 121，頁 74。

第三章 靈魂的鏡像：認同主題研究

許那才是古代地球人追尋的涅槃境界。¹²⁴

「一對菩提樹謙遜地生長在都市的盲點。經歷無數颱風的襲擊，兩株菩提樹在維持一長段緊緊貼臥地面的姿態後，樹身猛然以一百五十度的弧線挺起，直直地把千枝萬葉如同傘般撐起。撐起宇宙，這菩提。這不動的聖座。」菩提樹隱喻著覺者的一生，菩提樹象徵東方宗教的人本思想。相對的，最能代表西方宗教態度的是三角椎體的聖誕樹。西方宗教已經完全否定人的自覺，基督背負了意味著衝突和對立的十字架人，則在神的目光下背負原罪。¹²⁵

在人類古老的傳說中，不論那個民族都有各種關於神和獸的神奇故事。最早的時候，獸和神合而為一，也就是文化人類學中所謂的「圖騰」；原始的人類相信某種動物具有神力，成為保護部落的神祇。……於是，人在神與獸之間發現了自己，發展出各種「人之所以為人」的道理。¹²⁶每次進入動物園，都有一種奇特的情感，像是正在購買諾亞方舟的船票，甚至會幻想著自己是另一個諾亞，準備巡視世界上殘存的物種。在「台灣鄉土動物區」，我看到台灣鄉土中看不到的動物，甚至那幾隻雲豹也是從異域進口的，台灣如果還有雲豹，必定被奉為神話般的角色吧？當動物身上寄託了人的歷史，牠的存在就不止是一具活標本了。¹²⁷

儘管屬於同一類的動物，牠們身上的色彩與紋路都受到地域的影響。就像是世界上國旗的分布，也有相同的經驗，非洲國家的國旗常常是「非洲色」（綠、黃、紅）的增減組合，阿拉伯國家的國旗則是「阿拉伯色」（紅、白、黑、綠）的交互穿插。除了膚色之外。宗教和政治正是人類這種地域性動物的心靈紋身。¹²⁸

台灣原住民神話中的動植物形象都很質樸，可以跟人類相互感應，因而在神話世界中，扮演人類文明最初的啟發者往往不是英雄也非聖賢，多數是飛禽走獸或微小的蟲蠅魚雀。台灣原住民魯凱族（不過本文用泰雅族代表原住民）尋找新家園的事跡跟雲豹傳說有關。雲豹是台灣原住民一種重要的圖騰象徵，它既代表著尋找家園的經過，同時也可以指涉人面對困境時尋回自我的旅程。從這個角度來看，尋找雲豹所要尋回的似乎是一些僅僅以片段方

¹²⁴林耀德：〈巨像族〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁80。

¹²⁵林耀德：〈樹〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁179-180。（原刊於：1985年11月，聯合文學）

¹²⁶林耀德：〈神與獸〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁120。（原出處：《中華日報·中華副刊》，1994年12月6日）

¹²⁷林耀德：〈動物園〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁90。（原出處：第十六屆聯合報文學獎散文創作獎第三名，1994年）

¹²⁸同上註，頁95。

式殘留在記憶中、卻早已失去在這個平凡世界的某些「傳統」「原始」或是「單純」了。本文中的母親十四歲就離開山地，她離開的原因要讓讀者自行補白……各種原因作者都不需要說出來，因為她代表所有移民異鄉的人。〈尋找雲豹〉中說：「只要離開那座山，每一隻『雲豹』都會遺留自己的名字。」是對移民問題的鍼砭，離開自己故鄉的人結果都會失去自我。〈尋找雲豹〉一文在移民問題的外衣底下，包裹的是更深層的殖民問題。母性「移民」的失敗，其實是建立在日本人對漢人的殖民，而漢人又對山地人的殖民之上。本文刻劃出一段原住民大量外移，逐漸忘卻自己的神話與原鄉的歷史，文中母親的覺醒，提供主角新的旅程，要尋回他們的根源。¹²⁹

用《一九四七·高砂百合》來印證〈尋找雲豹〉：一個沒有神話的民族等於死亡。「他」終於明白，所謂的「父親」也正是「雲豹」，他跟所有的族人一樣，都是「雲豹」的後裔，但他們都離開了這塊孕育著他們祖靈的土地，也離去了屬於自己的神話。一個人只要離開了他自己的「山」，也就等於忘記了自己的祖靈、自己的名字背後所背負的歷史傳承與意義。¹³⁰從神話野史、玄學宗教以及早期科學文獻中，神聖的、邪惡的、不可思議的、以訛傳訛的種種幻獸，往往是民族生命經驗的珍貴戳記，牠們超越時空投射到當代世界……牠們是古代社會的現實，又是當代文化概念的組成元素。¹³¹人類將現實中的動物重新組構，形成神話和誌異中的怪誕動物；而在怪誕動物身上，我們又看見被扭曲異化的人類生命。¹³²動物園原本代表著人類掌握世界秩序的一種威權，人類分類動物、管理動物，使得人類成為神的代言人和世界的主宰。現在，未來的動物園卻成為一尾尾悲哀的「百頭魚」，它們提供了一長串人類摧殘物種也摧殘了未來的目錄。

「圖騰」對於「夢」的預示出現在賈鐵肩（《時間龍》）與張敬兒（〈張敬兒之夢〉）身上：

賈鐵肩已經放棄了醫治這個怪瘤的念頭，他甚至開始相信那反而是一個幸運與權力的象徵，有時他在夢中還可以聽到鬼面瘤跟他說話，久而久之，鬼面瘤成為他最自豪的吉祥象徵。……在臨死之前的剎那，賈鐵肩又聽到臍上的鬼面瘤在幽幽哭泣，他突然頓悟了一件事，鬼面瘤不是他幸運的象徵，而是代表著他生命中的危機（災難預告師），……

¹²⁹鄭明嫻：〈評析《尋找雲豹》〉，《明道文藝》，第325期，2003年4月，頁20-22。

¹³⁰同上註，頁23。

¹³¹林耀德：〈UMA·幻獸·烏魯拖拉麵〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁65。

¹³²林耀德：〈動物園〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁95。（原出處：第十六屆聯合報文學獎散文創作獎第三名，1994年）

再會了，鬼面瘤。賈鐵肩向自己說。再會了，我的欲望的化身……¹³³
魏晉南北朝是中國史中著名的亂世，但那也是一個充滿神奇內容的亂世，夢與現實連成一氣，虛幻和真實交織為一體，人世的運數、朝代的興衰也和圖讖、童謠和無數的夢境緊密扣合在一起。有時候神秘的力量給與民眾未來的啟示，有時候卻又戲弄著不審時勢、不識時務的人們。

張敬兒夢見手熱如火，就擔任了南陽太守；夢見了半身發熱，就升遷為雍州刺史；那麼這次全身火熱，豈不是得當上了皇帝嗎？張敬兒因莫名其妙的夢而遭到天外飛來的刑戮，這個事件完全被虛幻的想像主導，在現實上卻出現反諷性的結局，被夢鼓舞的張敬兒終究死於夢的魅惑。¹³⁴

首先值得探討的是夢的啟示性。假設夢的徵兆是吉祥的，那麼那三個夢的結果就和前兩個升官夢產生了矛盾；如果夢的徵兆是壞事，那麼前兩個夢又無法解釋。第一個判斷非常簡單：張敬兒的三個夢都是自己慾望的投射，不具備映現未來的效力，所以張敬兒是死於自己的慾望之下。第二個判斷是：三個夢都是吉兆……第三個判斷的思維比第二個來得有趣：三個夢都是惡兆，火熱的區域愈來愈大（從手掌到半身、從半身到全身），表示危機不斷擴張。當然，我們還可以有第四個思考模式：齊武帝蕭蹟早就有意清除尾大不掉、自居開國元勳而且野心勃勃的張敬兒。而張敬兒做夢的故事，可能根本是蕭蹟和智囊團苦心構思出來的政治陰謀。¹³⁵

結語：

「靈魂的鏡像」探討的是小說人物在「他者」(the other) 的反照之下，日趨瞭解到「自我」的本質和意義。筆者以小說為本章論述的重心，再以詩、散文、作者及論者評論為輔，討論作者藉由小說人物所展示的「認同意識」，包括人物在都會迷宮中的迷失，轉而藉科技電子迴路的角色扮演，重新定義自我。身分的認同是追索自我的面貌的正解與根源，因為迷失的最初導由就是身分認同的模糊。

除了「我是誰」的身分認同問題，還可以擴大至地域認同的討論。無論

¹³³林耀德：〈時間龍〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁268-269。

¹³⁴林耀德：〈張敬兒之夢〉，《慾望夾心》（與陳璐茜合著）（台北：皇冠），1995年5月，頁136-138。

¹³⁵同上註，頁139。

是抗戰勝利後的外省移民潮或是早期閩南移民，都具有大陸與海島的雙球根情節。外省移民由於來臺時間較短，因此在土地的情懷上，趨向中國大陸居多；而有認同轉向的也不在少數，特別發生在外省移民後代身上，他們對中國的印象是遙遠、不確定的，是歷史的記憶連繫他們對土地的思念，所以在成長歷程當中，往往因某些因素使得他們的土地認同落實於生長的海島－臺灣。另外，筆者討論精神的寄託的「信仰認同」問題，筆者發現在林耀德的小說中有多篇處理信仰的信與疑以及運用信仰堅定心靈的篇章。筆者藉小說人物的認同主題研究，反應林耀德關注察覺的認同問題，究竟在八〇年代政治經濟社會高度多元發展的時空情境裡小說與真實的人生共同面對的困境、難題。

對於任何生靈的迫害和殺戮都違反了宇宙間的正義；地域性的狹隘情感促使了各種人類間互相的傷害。暴力與暴力相易的結果，舊的勝利者在新的失敗中滅絕；被侵略者在翻身後成爲更強大的侵略者。對於物質的迷信，使得心志的美和真被人類遺忘了。「讓我們用善意識的集體力量用沉思得到的信仰來消除爭奪的貪欲和仇恨吧……」¹³⁶林耀德說。

<幻戲記>文中，作者提到自我對都市的觀察與想法：「不知什麼時候開始，我不再因爲都市夜空裏找不到完整的星座而困擾了；我爲都市的天空繪製全新的星座、盤創設全新的神話。」¹³⁷小說文本的認同意識是否等於作者本身呢？筆者認爲，浮現於文本世界的認同意識是作者就當代都市文學的現實場域所揭露的意識形態，其中或有作者隱藏的自我意識價值判斷，但決不能全然等同作者自身。下一章「靈魂的拉扯：認同與懷疑」，筆者再就林耀德對現實／文本的認同與懷疑，試圖推展析出作者靈魂的深層意識表現。

¹³⁶林耀德：〈追隨者〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁43。

¹³⁷林耀德：〈幻戲記〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁39。（原刊於：1985年11月，聯合文學）

第四章 靈魂的拉扯：認同與懷疑

布·里德有一句話十分耐人尋味，他說如果我們只能用一個字來描繪一個昌盛繁榮的時代那個字就是「信」；相對地一個蕭條的時代也可以用一個字來表示那個字便是「疑」¹在二十世紀末的地球上，承平繁榮如台灣，卻進入一個不「信」反「疑」的時期，一切傳統與權威都在九〇年代面臨了極大的挑戰；似乎人性中的「疑」等不及蕭條時代的來臨就爆發得淋漓盡致了。過去的「疑」的時代，個人思想的蓬勃彌補了亂世的悲愴；而今日之「疑」卻導向於精神之虛無、群眾之弱智與靈魂之徬徨。從文化面著手，由「疑」入「定」，由「定」生「信」，已經是刻不容緩的巨大工程了。

所謂「事實」當然不只是僵硬的編年表和大事記所告訴我們的記錄，那些曾經輝煌一時或者屈辱半生的人物，他們在面對生命抉擇之刻的心靈狀態才是真正的「事實」吧？然而這種「事實」非常諷刺地必須依靠後人的想像力才能趨近、抵達；後人如我，所趨近、抵達的又是真正的「事實」嗎？歷史的矛盾，何嘗不是人生中的矛盾？²「在現代，各種神像都逐漸沉入地平線下，真相的數目則與發展中的線索一般多少；是的，多元的、複合重疊的所有真相，客觀地存在於同一事件的每一個當事人，他們獨自擁有的箱子裏。我現在的主題是文明；文明永恆的主題是無數現在的我（而永恆是沒有主題的，你知道嗎？R）。」³

上帝在都市裏，就像草原上的一頭鯨魚。穿越街道的靈車是都市裏的流雲；橫過都市的流雲是天上的靈車。神的愛有很多種，最重要也是最偉大的一種，便是縱容撒旦。在一個非常道德的夜晚，上帝把幸運交給即將進入宋朝汴京（今開封）的金將粘罕和幹離不；在一個非常不道德的早晨，上帝把幸運轉賣給即將進入金朝南京（今開封）的元將速不台。「上帝」的公正與神聖性顯然受到質疑，林耀德不禁自我解嘲「或者，上帝是超越道德的。」⁴

第四章「靈魂的拉扯：認同與懷疑」，筆者要討論的是現實世界／文本世界的認同與懷疑，並且將王幼華、朱天心與林耀德做比較，說明三人具有相

¹林耀德：〈信與疑〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁134。原出處：《中華日報·中華副刊》，1995年2月28日。

²林耀德：〈食蟲奴之墓〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁136。原出處：《中央日報·中央副刊》，1996年1月11日。

³林耀德：〈城〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁212-213。原刊於：1986年12月24日，中央日報國際版海外副刊。

⁴同上註，頁213。

同的血緣背景卻在成長之後，發展出不同的認同意識。

第一節、現實世界的認同與懷疑

對於後殖民文學家而言，個人的飄泊與民族的苦難是相互呼應、彼此糾纏的。如果要問捷克作家米蘭·昆德拉《生命中不可承受之輕》所影喻的「輕」是什麼？那是一種民族地基坍塌下的飄搖、文化家園失陷後的無靠、精神失重下的困惑。正如身體和影子的關係，也像是舞者和舞蹈的關係，作家與民族實際上是一種「隱喻關係」，更是一種象徵的聯結，民族的出路是個人精神思維形式的範型和框架，民族的史實是透過個人的精神素質來表現，而個人內在的蒼涼與孤獨，也只有在民族的集體遭遇中獲得理解。

後殖民作家強烈的自覺意識、深重的孤寂感和多變的語言敘事策略，正是表現在文化尋根的焦慮、認同確認的苦思、差異的尊重與承認，它進一步上升為一種精神的揭疤、流離的淒涼和形上的困惑。對後殖民作家來說，特別是試圖從歷史失憶、殖民創傷、文化失音、母語失聲的逆境中尋求民族復甦的作家而言，其所建立的「文本世界」往往不是一個經驗的事實世界，而是一個隱喻的、重建的「意義世界」，因而也是一個缺乏歷史傳遞、文化繼承和不可言說的世界。隱喻（metaphor）就其希臘字源來說，是指一種「運界」（bearing across），意指載貨越界和人畜的遷移，它既包括地理的轉換，也包含將理念轉化為詩性的想像。

事實上，整個八〇年代的台灣文學路線之爭，已不只是「政治」、「消費」的分歧，而是「台灣」與「中國」、「主體」與「附庸」、「民主」與「宰制」、「抵抗」與「納編」的文化主導權鬥爭。它們反映在台灣的逐漸形成美國式的民主資本主義社會中，也反映在「台北的」與「台灣的」文學的意識形態分歧上。「台灣文學」，作為一個辨識的符號，是在這樣的背景下方才浮出的；「台灣意識」，作為一個文化的認同，也是在這個年代中方才凝聚出來的。關於這方面的引伸頗多，本文不贅。值得指出的是，從此一年代開始，「台灣文學」，作為表象台灣這塊島嶼上所有族群文學書寫的符號，先是合法化地覆蓋了原本就欠缺主體性的「鄉土文學」、「本土文學」等指稱；接著又於一九八六年解除戒嚴、一九八七年「開放探親」後，完全正式取代了往昔所謂「中國現代文學」或「在台灣的中國文學」的非法化指稱，迄九〇年代後，台灣文學作為所有台灣作家之書寫的代表符號已無爭議。

由「鄉土文學」到「台灣文學」的正名過程，恰恰也標誌了「台灣的」主體性建構的過程。相對於「台北的」後現代聲音的出現，台灣文學界在八〇年代初期出現了「兩大互有關聯且有歧異的路線」，「一部份有深刻使命感的作家，隨著言論自由的擴大，趁機開拓政治小說和政治詩的領域」，一部份作家則「注重日常性」、「一方面批判消費社會，一方面又容納消費社會」，此一觀察十分敏銳，也十分客氣。事實上，整個八〇年代的台灣文學路線之爭，已不只是「政治」、「消費」的分歧，而是「台灣」與「中國」、「主體」與「附庸」、「民主」與「宰制」、「抵抗」與「納編」的文化主導權鬥爭。它們反映在台灣的逐漸形成美國式的民主資本主義社會中，也反映在「台北的」與「台灣的」文學的意識形態分歧上。

關於文化主導權的爭奪，或者借用葛蘭西(Gramsci,1971)的「霸權」(hegemony)概念來看，一如「文化研究」學者霍爾(Hall,1986:83-85)所詮釋，在資本主義形構的社會結構中，霸權暗示的，是部份形構的主宰性並非全然借由意識形態的宰制達成，而是透過了文化的領導權(cultural leadership)，並且借著對於社會的主要經濟過程，延深並擴張它對社會的優勢，來贏得被統治階級的認可。八〇年代的台灣文學（無論是「台灣的」或「台北的」）基本上仍受制於尚未走向本土化的國民黨黨國霸權之下，而在以生產、消費為主要經濟形構的大眾社會中，也未嘗獲得媒介與社會的正視。文學受到政治干預，九〇年代的今天，我們仍然會聽到「文學死亡」的聲音；作為八〇年代台灣文學主要象徵的「政治文學」在媒介與出版市場上則一直是邊陲而非中心。「台灣文學」固然正名完成，但仍受制於統治者的霸權之下。

林耀德以「台北」作為文學書寫的概念，對於現實的環境提出反思與質疑，本節「現實世界的認同與懷疑」就是筆者整理林耀德在文本中對過去時空的歷史與當下現實世界的表層／底蘊作出思辯，另外，貼近台北都會觀察其中浮華浪漫的情調與幻滅，最後再以作者本身於都會中的空間移動與心靈的自我探索為討論方向。

一、歷史的真相與疑慮

「浮動」正是台灣民眾的心理狀態，但幾乎是台灣的宿命。⁵所謂「認同台灣」或者「建立台灣文化主體」這類堂而皇之的言詞早就已經泛政治化，往往發言者不是為了鞏固個人意識形態的合法性就是為了進行對於「非我族類」的「蒸發」。林耀德認為，一個作家當然擁有選擇自我政治信念的絕對自

⁵王幼華：〈試論《一九四七·高砂百合》〉講評意見，《林耀德與新世代作家文學論》（台北市：文建會），1997年，頁370。

由，至於藝術表現是否成功則是另一回事。因此，七〇年代中後期以海外知識份子為主人翁的小說絕對是台灣文學的一部分，以未來世界影射現實世界的科幻文學也絕對是現實的、台灣的文學作品，大陸遷台世代的懷鄉文學，乃至探親文學亦不因空間背景移轉到大陸或者內容的「心向祖國」而喪失了它們參與台灣文學的資格。⁶

李敏勇在〈斷層的探索－戰後臺灣文學偏頗發展的歷史因素〉中提到幾點值得深思的課題：第一、典範的喪失；第二、典型的喪失；第三、藝術的喪失；第四、主體的喪失。他認為，作家應該從歷史傷口去追索方向，從喪失的典範裡追索真正的典範；從喪失的典型裡追索真正的典型；從喪失的藝術裡追索真正的藝術；從喪失的主體裡追索真正的主體。必須從破壞的文學生態裡，重建真正的臺灣文學。⁷戰後臺灣詩的政治意象裏的國家認同問題，從祖國的迷障，認同的迷惘到國家認同的分歧，以至於批判舊體制追尋新國家，它的歷程與臺灣本土政治運動及文化運動的歷程一樣，相互影響、相互作用。只要臺灣在國家主體性與政治民主化未獲得確立和改善，相信詩文學裏的政治意象將會不斷出現，而對國家認同的反映也會一直存在。⁸筆者認為，對林耀德而言，李氏所謂的「新國家」當是指心靈與精神的昇華境界。

歷史的中國和地理的中國不一致；文化的中國和政治的中國也不一致。模糊的祖國意識是迷思也是迷惘，是臺灣人的連帶，也是牽絆。我們想像臺灣是一個多元社會；不過，當我們都作如是想的時候，也常是臺灣與多元失之交臂的時候。臺灣是否「已然」是多元社會的爭議，所牽涉到的當然是「臺灣到底是什麼」的問題？如眾所周知，這是一個認同／身份的問題。⁹「多元化」原是一個很簡單的觀念。事實上，如果我們誠實的回到現實，任一個社會在本質上都是多元的。因為，認同是「論述」(discourse)的問題。也就是說，認同的對象是論述，而非「土地」或「現實」。「民族國家」最典型的迷思－要求(國家)認同絕對至上(primary)，要求(國家)認同完全透明(transparent)，其結果就是民族國家神話的極致：要求「國家認同」與「文化認同」要合一。而這才是臺灣認同問題的癥結所在。

孫大川認為，思考臺灣後殖民時期或所謂「本土化」的種種問題時，若

⁶林耀德：〈小說迷宮中的政治迴路－「八〇年代台灣政治小說」的內涵與相關課題〉，《敏感地帶-探索小說的意識真象》(台北：駱駝)，1996年9月，頁5-6。

⁷李敏勇：〈斷層的探索－戰後臺灣文學偏頗發展的歷史因素〉，《戰後臺灣文學反思》(台北市：自立晚報)，1994年，頁15-19。

⁸同上註，頁120-121。

⁹廖咸浩：〈一種「後臺灣文學」的可能〉，《文化、認同、社會變遷：戰後五十年台灣文學國際學術研討會論文集》導言(台北市：文建會)，2000年，頁13-15。

不將原住民考慮進去，不但會造成嚴重的盲點，而且也將使我們的反省停留意識型態、歷史解釋權之爭奪，以及政治鬥爭的層次上，始終無法深入到問題的本質，而失去了它應有的深度。¹⁰廖咸浩則表示，原住民之所以會逐漸思考自身被殖民的狀態，主要有兩個原因，曰：「後殖民（性）」(postcoloniality) 與「本土化」。對大多數論者而言（當然這些人都是漢人）臺灣脫離殖民狀態即意味著臺灣的本土化，進入後殖民時期就必然代表全面的本土化。¹¹

如果我們不能自矯枉過正的「本土迷思」中破殼而出，將會使得台灣文學繼續淪陷在政治工具的宿命裏，這也是林耀德對「台灣」一詞在文學領域中採取另一種觀點（擴充的詮釋）的原因，希望能夠展示此一文化性的「台灣」概念以及寓藏於其中的豐富「礦脈」。林耀德又強調，承認文化的多元現實，並非表示就得向其中任何的一端無條件「繳械」，也並非就是主張完全採取價值中立的態度、僅能進行客觀的描述；對於現象的描述和依據此一描述進行反思是毫不衝突的兩回事，其理甚明。我們要思考的是，在八〇年代台灣政經結構的時代特質中，變動不居的文學思潮與創作文體如何在此特定時空中窺斑知豹，提出對於政治現象的反思。

做為一個現代中國詩人與作家，他首先必須是中國人同時必須是現代的中國人也必須是關心到全人類的現代中國人最後更必須是他不斷超越中的獨特的自己。¹²宋國誠在認為〈文學始於心靈被歷史的國度放逐〉中說到，從文化碰撞的意義來說，作為一個認同鬆散的外來者，要想真正融入宗主國文化的底蘊並尋找一種文化接合的熔鑄點，即使甘願採取徹底的文化歸順也往往不可得，而從宗主國的文化優勢地位來看，對「他者」的介入總會釋出某種排斥或同化的壓力，這是一種使人永遠處於間隙與夾縫中的分裂意識。對於奈波爾來說，這種認同處境無疑是一種「建構／拆解」、「接納／拒絕」、「同化／異化」的曖昧狀態。形上的困惑表現在「遺忘」和「反遺忘」的交戰中，這是一種辯證的無解、雙重的異化。之所以是困惑，是指「遺忘」一方面既是一種期待徹底斬斷原鄉情結的告別意志，像一場自覺的墜崖，與其不知伊於胡底，不如加速沉淪，粉身碎骨而重生。

後殖民作家必須重建「文字的祖國」、「想像的新家」，以克服對遺忘的恐懼。但這不是一件容易的事，正如即使入籍法國的昆德拉，也終身受困於「情

¹⁰孫大川：〈原住民文化歷史與心靈的摹寫〉，《中外文學》，1992年，二十一卷第七期，頁153-178。

¹¹廖咸浩：〈「漢」夜未可懼，何不持炬遊？：原住民的新文化論述〉，《文化、認同、社會變遷：戰後五十年台灣文學國際學術研討會論文集》導言（台北市：文建會），2000年，頁340。

¹²羅門：《羅門詩選：1954~1983》自序，（台北：洪範），1984年，頁21。

投巴黎、苦戀捷克」的兩難之中。因為「反遺忘」的恐懼意志不同於「遺忘」的墮落意志，如果後者是一種痛苦的美感，前者就是不醒的惡夢。這種交戰——反抗遺忘於遺忘之中，美感與噩夢的無止境碰撞，是一場形上的困惑，永恆的流離。

沒錯，是抄襲的，你我的一生的答案，重點在這裡……一切人類的歷史都是抄襲來的，重點不在於誰抄襲誰、誰被誰抄襲，重點在於結果，你可以提供一個抄襲的故事一個全新品種的強烈壓迫感。¹³

任何事物進入黑白照片就注定成為灰色的構圖，而且必然逐漸泛黃，遺失了細節；但是記憶不會，記憶永遠是彩色的，血和雪，大洋的藍與故鄉草野的綠，這些色彩毋寧說是永恆的。成為灰色的竟然是現實。¹⁴林耀德指出，“歷史事件”與“事實”之間的區別，前者指實際發生的事件，而後者指的則是一種言談；所謂“事實”誕生自正文，當任何人進行自己對“事實”的敘述與描寫時必然形成正文，如同黑登 懷特所言：“歷史言談（與歷史研究相比）是一般言談的一種特殊情況。因此歷史言談的理論家們不能忽視言談的一般理論，它們是在現代文學理論內部，在語言、言語和正文性的新概念基礎上發展起來的，而這些新概念允許我們重新闡述本義性、指稱性、作者地位、讀者和代碼等傳統觀念”，“現代文學理論一定不可避免地也是一種關於歷史、歷史意義、歷史言談和歷史寫作的理論。”懷特認為，事實上沒有任何歷史寫作的正文是純粹指稱性的與客觀無訛的。相對於接受美學巨擘姚斯(H.R. Jauss)將文學史和普通歷史的性質予以區分，懷特根本就質疑科學的歷史是否能夠成立，從而將普通歷史乃至年鑑派的歷史寫作都歸納到文學理論所統轄的範疇之中。所以懷特強調的“事件是實際發生的，而事實則是被語言描述所建造的。”¹⁵

一九八七年解嚴是台灣八十年代社會轉變的關鍵，解嚴前後迥異的政治氛圍，使得文學界開始關注到兩代之間差異的問題。若相較於前述「抵中心」的焦慮與失落感，解嚴後的社會似乎視多元化為理所當然的現象，於是上一代所認同的使命已無法為下一代所延續，而依賴社會集體書寫的歷史，也就變成了個人可以任意虛構篡改的記憶。

在文壇嶄露頭角至英年早逝僅十多年的文學歷程中，林耀德的文學意識似乎出現極大的裂變，也就是以台灣文壇後現代先驅者的姿態，一反曾經強

¹³林耀德：〈遊行〉，《大東區》（台北：聯合文學），1995年6月，頁123。

¹⁴林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁142。

¹⁵林耀德：〈八〇年代現代詩世代交替現象〉，《世紀末現代詩論集》（台北：羚傑），1995年，頁60-61，註釋六。

第四章 靈魂的拉扯：認同與懷疑

烈的現代意識及主張，這種自我建構又自我顛覆的作為本身似乎便充滿後現代色彩，也更加引人側目，可是也引來不少批評。王浩威即曾評之為理論基礎薄弱，「後現代只不過是他反霸的有利武器罷了。」後設小說揭發了敘述的不確定性以及語言反映現實的無能；魔幻現實則提供超現實主義與寫實主義交溶的形式法則，也推翻了傳統模擬論對小說情節的框限。如果我們進一步深入追蹤，可以發現「新世代」懷疑論的根源在於主體意識與集體潛意識的辯證。¹⁶

林耀德於小說與歷史間，為我們重新建構了台灣版圖的新歷史觀照。此種觀照不再糾纏於現實心靈，也不再陷入歷史傳統的縮版主義，而是試圖以不同的觀點，重新書寫台灣歷史。¹⁷林耀德的作品「似遠實近，脫離現實卻指向現實」¹⁸林耀德自言，對於一個進入涅槃境界的覺者而言，任何語言文字都已經不必存在。創作者借由文字來呈現自己追尋的痕跡時，其間的掙扎、頓挫，在幻象與真相之間的顧盼徘徊，在佛法與人欲之間的衝突進退，才真正使宗教成為人的宗教。如果寫作是修行，那即是一種用意念去觀想的意密。以恐龍為本尊也好，以鋼筋水泥變身也好，以情愛的無盡追尋來入定也好，這些寓言體小說以潑辣的意念重鑄了日常生活的曼荼羅。¹⁹

林耀德的文學史斷裂，目的是要尋求中國與台灣文學中的「現代」與「前衛」脈絡，或是另一意識層次的書寫史。林耀德曾說：「對所謂合法化的語言傳統的叛逆，本身就是一種反體制的訊息，而現代詩的基本精神，正是一個從語言本身開始反體制的意識歷程」（《觀念對話》，頁250）。他尋找「現代」與「前衛」，便是要揭開文學史中對於語言、體制以及對意識統合狀態的叛逆書寫。林耀德曾經說明魔幻寫實的手法：「讓客觀分裂，同一客觀事件變成多元存在，而且每一破碎單元皆是真實的（或說沒有一個是真的，也沒有一個是假的），同時並立，終極的真相遂多元顯現不同的面向和結局。」林耀德的後現代文學史，就是要從如同魔幻寫實的分裂客觀現實並存之中尋得。林耀德的文選、研討會、觀念對話，共同組成了他所建構的後現代文學史。此外，在他後設式的科幻書寫中，我們也看到他翻轉現實而呈現的文學史戰場。

¹⁶林耀德：〈台灣新世代小說家〉，《重組的星空》（台北：業強）1991年，頁97。

¹⁷齊隆壬：〈台灣版圖的四重奏與原住民神話的終結，評林耀德《一九四七·高砂百合》〉，《當代》五七期，民88年1月。（轉引林水福，〈試論《一九四七·高砂百合》〉，《林耀德與新世代作家文學論》，1997年，頁357。）但評者本人則不認同齊教授意見。

¹⁸朱雙一：〈資訊文明的審視焦點和深度觀照－林耀德小說論〉，《林耀德與新世代作家文學論》（台北市：文建會），1997年，頁474。

¹⁹林耀德：〈寧為辟支佛，不作鍍金身－評郭玉文的寓言體小說〉，《將軍的版圖》（台北：華文網）2001年12月，頁39-40。（原出處：《幼獅文藝》，四七二期，1993年，四月號）

二、現實的晦澀與焦慮

事實，通常被看作是一種「經由選擇而得出的一種單純的還原而不被看作是一種變形，儘管後者才是真實的情況。變形的最顯著手法是偏離事件最初發生年代的順序，目的是要揭示事件的“真實”或“潛在”意義。」²⁰

八〇年代初期的台灣，鄉土文學論戰剛過，美麗島事件的陰寒仍籠罩台灣上空，政治環境依然肅殺，黨外運動和新生的社會運動在灰色的天空下不斷掙扎。「在灰色的年代中，我看著耀德一步一步走向文壇的核心地帶。耀德也有他晦澀的部分，尤其在他不易為常人探知的心靈世界。其一，是他的個性，文壇對他多有成見，認為他高傲、無禮、驕狂、目無餘子，這樣的印象其實多半來自他的文本，而非他的生活。由於後天的壓抑與自制，也使他的真性情不易自然流露，不易被生份之人所感覺，導致他人的誤解；相對弔詭的是，表現在耀德書寫世界中的，正是最徹底的解放、最純真的表達，然而卻又最易讓讀者誤以為矯飾、虛狂。」²¹林耀德書寫世界是最徹底的解放、最純真的表達，然而卻又最易讓讀者誤以為矯飾、虛狂，生活世界與心靈世界的兩面，構築了耀德晦澀的想像世界，映照了黑鍵與白鍵交錯的琴聲，矛盾、暗鬱，來自於此；諧和、壯闊，也來自於此。林耀德的書寫才華，可以說是來自這種晦澀夢想在灰暗年代中交迸出的花火。

「我與耀德，在他離開人世的最後一年，幸也不幸地站在同一戰線上。我們為了著作權遭到一家出版社侵犯的事情並肩作戰，整整一年期間，一起上法庭，陳述、與侵犯者委託的律師論辯，從地方法院到高等法院，最後敗下陣來，侵犯著作權者以不起訴終結。」²²，法律出身的林耀德終於在自身權益的保障過程中，體會到「灰色年代法律的灰色與正義的不在」。向陽說：「我們相對無言，只能讓苦笑代替告別。」正因為現實經驗的體悟，林耀德的作品，是以他對既有文化霸權做出的挑戰。他的作品，突破了七〇年代寫實主義的部分窠臼，卻也刺痛現代主義所宣稱的某些神話，因此兩不討好；他對前行代詩壇和文化圈子流行的典範論述，也常不客氣地加以針砭、批判，因此容易遭到排擠打壓。但彷彿如銳利的芒刺和刀鋒，從八〇年代中期開始，林耀德還是以他奇詭豐富、壯麗多資的書寫，以他淵博銳利、深刻冷靜的論

²⁰海登·懷特：〈歷史主義、歷史與修辭想像〉，收入張京媛主編：《新歷史主義與文學批評》（北京：北京大學出版社，1997年），頁191。

²¹向陽：〈灰色的年代·晦澀的夢想〉，林耀德佚文選《黑鍵與白鍵》（台北：天行社），2001年1月，頁15-16。

²²同上註，頁16。

述，成爲文壇耀眼的新星。在灰色的年代中，黑白分明，不懼任何威權或典範的書寫者，才可能打開瑰麗的天空，重寫文學的新頁。

對晦澀的現實制度，林耀德在一九八五年完成〈在制度的陰影下〉，詩文中寫出他對都市生活無從掌握的不安、現實的感應以及他對制度陰影的態度：「在制度的陰影下／擁抱都市／擁抱微渺的愛／夜裏 漫步在燈火慌亂的市區中／我們瞳孔上的空位／留給各種閃爍變異的顏色／像不像這個時代裡的生命／像不像制度給妳我的各種恩寵和挫折／啊 陸離光怪的燈火／燈火。都市／我們正靜靜通過你最喧囂的胸腔／聆聽你狂暴的呼吸／路在我們漫遊的腳下滑過／街燈和街燈並排自我們來不及轉動的面頰竄逝／這正是你令失們無法無法無法／無法無法無法無法掌握的速度／在制度的陰影下／我們永遠被自己選擇的夢魘所僱用」。²³林耀德在《幼獅文藝》慶祝台灣光復五十週年散文獎得獎感言〈我想到陳儀這麼一個人〉中說：

我有時會這麼想，如果陳儀是我的親人，我會如何自處？我會為陳儀辯白還是以他為恥？如果陳儀不和我發生任何關係，那麼我願意人云亦云地指稱他是二二八事件的禍頭子，還是願意冒大不韙來說他有功過也有無奈？身為中國最早期的土地改革實驗者，陳儀在福建省主席任內推行了二五減租，他因此而得罪地主、鄉紳集團，不得不黯然下臺。當時他主張的經濟政策既不同於右翼的國民黨也不同於宋慶齡派和共產黨，想在當時的政治環境中實踐自己對於無產階級的同情。陳儀這麼一個人，背負著歷史加諸他的命運而沉淪在充滿謊言的歷中。²⁴

五〇年代到七〇年代的台灣社會是一元化的體制，政治一黨領導，經濟管制規劃，文化方面則有文藝政策的指標，並且因爲入出境管制的嚴格規定，社會心理面，台灣等同於中國，也等同於世界的核心，換言之，大多數生活在台灣的中國人，完全以台灣爲生活的惟一根莖，台灣將世界封閉在台灣之外，任何進入台灣的資訊必定經過台灣中心化的意識形態，隱隱然形成地球其他領域的陌生化、疏離化和邊陲化，因此在中華民國政府的外交處境日益艱困，甚至有被排除到世界舞台之外的危機之刻，在台灣境內反而形成更爲集中、統一的排外意識，從五〇年代的「文化清潔運動」到後來的「保釣運動」，退出聯合國引起的社會動盪乃至七〇年代中末期的鄉土文學風潮，無論是源自官方或社會本身，這些泛政治性的文化風潮，都顯現了本土意識的中

²³林耀德：〈在制度的陰影下〉，《都市終端機》（台北：書林），1988年，頁138-139。

²⁴林耀德：〈我想到陳儀這麼一個人〉，《幼獅文藝》慶祝台灣光復五十週年散文獎〈祖父的相簿〉得獎感言，《幼獅文藝》四九七期，1994年。後收入《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁106-107。

心現象。²⁵在九〇年代，不論是海外知識份子或是國內作家，整體的趨勢都日益脫離的固步自封或自我放逐的悲劇心態，從異鄉客過渡向開闊的都市思考，因為只有當一個作家成為世界人之刻，他才能返身尋找到傳統和民族的新定義。

在舊金山市中心的百貨公司五樓，我整整徘徊了一個下午，才挑中那個咖啡杯。細緻的杯身上布滿叢林的聲音，我仔細地數過，共有兩隻鸚鵡、一隻猴子、一隻圓睜雙眼的豹、一隻酣睡的母獅和三隻幼獅，還有兩隻涉世未深的小鹿，牠們圍繞在一個環形的時空中，周圍是熱帶的雨林和色彩響亮得如同鞭炮般的神奇花卉。從紐約到舊金山，我不忘在每座城市的百貨公司中搜尋任何咖啡杯，直到發現這套德國製的「動物叢林」，終於符合了我心中的創意標準。它不僅化解我的焦慮——因為咖啡杯的品味不正象徵著我的品味？——也帶給我心靈上的震撼，彷彿整個非洲世界就寄存在那小小的杯盤之中。²⁶

林耀德說，躲在咖啡杯裡的雨林和禽獸令人感到生活的驚喜，但是他質疑處身於飢餓的母獅和兇殘的獵豹之中，叢林裡的流浪者有空閒坐下來好好喝一杯咖啡嗎？「我真的懷疑。」

三、台北的綺麗與泡影

在台灣新世代作家中，對於二元對立模式觀點的質疑和顛覆有許多不餘遺力的例子，他們質疑國家神話、質疑媒體所中介的資訊內容、質疑因襲苟且的文類模式，他們甚至意圖顛覆語言本身。這正是八〇年代台灣都市文學的重要特徵，我們可以說：「都市文學」是在舊價值體系崩潰下所形成的解構潮流。連綿的建築和街燈包容了歷史時間的因子，匯合為「當代」一詞的某種象徵手段；都市外觀所構成的印象是來自整個社會意識的符號族群。²⁷從空間的角度可以洞悉：「都市文學」並非一種題材特定區域所隔絕的次文類；「都市文學」和田園模式下所騰寫的現代主義或鄉土派寫實文學之間，所存在的區別並非由素材、主題、情節所設定的不同「地點」背景之間的「對立」，而是世界觀和文體的「差異」。

呂正惠認為，現代主義的小說最主要的關懷是：個人的命運，個人在永

²⁵林耀德：〈從異鄉客到世界人〉，《將軍的版圖》（台北：華文網）2001年12月，頁132（原出處：《中縣文藝》五期，1991年，10月號）

²⁶林耀德：〈叢林的聲音〉，《慾望夾心－雙色小小說》（台北：皇冠），1995年5月，頁79-80。

²⁷林耀德：〈八〇年代台灣都市文學〉，《重組的星空》（台北：業強），1991年6月，頁215-223。

恆的宇宙中的命運，而不是個人在特定的時空下的命運。換句話說，現代主義的小說所著重的是哲學的關懷，而不是社會的關懷。就其所呈現出來的形式而論，我們常常會覺得，一篇現代小說像一則有關命運或道德的寓言。²⁸政治社會小說的要訣是：從任何一件事、任何一個人，都要看出社會的複雜關係。如何在上面起著作用、起著影響，這樣，才能真正掌握到社會的「本質」、社會的「全貌」。「全貌」是在「本質」上顯現，「全貌」並不由虛假的「多平面」累積而成。小說家於是以各種形式的實驗、書寫內容的開拓反叛成規，如黃凡、張大春、林耀德等人對於小說文類的實驗。他們並且以小說的種種形式，追獵著現代／後現代情境中，被原子化只剩餘功能意義的個人。²⁹林耀德說：

八〇年代剩下的零頭，我依賴編物為生。……那十年的歲月其實非常平穩，沒有什麼波瀾起伏，我對於人生和世界的瞭解緩慢地累積，但是卻在創作的過程中進行著心靈的巨大冒險。十年中可以揀擇的作品不止於此數，但是在這本《非常的日常》中，基本上是以絕版的《惡地形》作為整編的藍本，因為《惡地形》這本集子很清晰地勾勒出我的小說和整個八〇年代的關係。³⁰

《惡地形》是林耀德最早出版的小說集，作者收編了十六篇已發表的短篇小說，從一九八四年六月的〈戰胎〉³¹到一九八八年九月的〈對話〉³²，創作期皆在八〇年代，可以說是作者「都市文學」的一座里程碑。正如作者所說：「《惡地形》這本集子很清晰地勾勒出我的小說和整個八〇年代的關係。」構思一部小說就是把不同的情感空間並列在一起，這就是一個小說家最巧妙的藝術。³³人通過行動走出那個人人相像的每日的重複的世界，通過行動他把自己與其他人區別開來並因此而成為個體的人；但丁說：「在任何行動中，人的第一個意圖都是揭開自己的面貌」。林耀德的「行動」就是在「土地——臺北」中書寫，一方面是記錄這塊土地與自己的連繫；一方面是釐清土地與自己的關係。

²⁸ 呂正惠：〈「政治小說」三論〉，《小說與社會》（台北：聯經），1988年5月，頁175-185。

²⁹ 陳明柔：〈八〇年代臺灣小說文本中的都會景致〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》（台北：萬卷樓），2000年9月，頁270。

³⁰ 林耀德：〈自序：心靈的巨大冒險〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年12月，頁6-7。

³¹ 〈戰胎〉原名〈戰爭的胎兒〉，獲第四屆全國學生文學獎，刊於《明道文藝》第九十九期，1984年6月。收入《惡地形》（台北：希代），1988年10月。

³² 〈對話〉原刊於《漢》第五期1988年9月，後收入《惡地形》。

³³ 米蘭·昆德拉（捷克）著，孟湄譯：《小說的藝術》，三聯書店，1995年11月，頁21。

就意象系統而言，現代散文自天然山水、古蹟邊城與田埂稻浪為骨幹的時代，過渡到以火車鐵道為重要象徵的工業社會意象，已經穿越許多年頭；原本被視為醜惡的鋼條，而今車軌被當代作家廣泛接受了（甚至說是俗濫地援用著），綿長無盡的鐵軌代替了田埂和山路做為人生和記憶的隱喻。到了資訊統御世界的後工業時代，都市的心靈空間勢必逐漸取代了鐵軌的地位，也將顯現出更複雜而精緻的意義。³⁴筆者以為林耀德對於「都市散文」的觀察與定義亦適用於「都市文學」意象更迭、轉置的時空現象。

二十世紀末葉，不明區域（terra incognita）的神話業已完全消聲匿跡，全世界的每一吋土地都被詳細的勘察、測量。不明區域果真完全消聲匿跡了？不，並沒有。林耀德認為不明區域是一種絕症、一種不死的惡魔，她已經以另一種面貌出現人間。³⁵人類投下無數財產和冒險家、宗教家的生命，好不容易在廣遼的沙漠和冰原上塗去這條「不明區域」（terra incognita）的註腳，回頭卻發覺，不明區域竟然又出現在我們最熟悉的都市裏頭，並且超越地理、深及心理的層面。自六〇年代起接受現代化洗禮的「台北」該是一座文明富麗的城市，而生長在台北三十四年的林耀德，卻看到了都會運作底層的幽晦與反動：

我特別到通化接夜市走了一圈，果然到處都是《黑色膠囊》的歌聲，季薇薇靠這個單曲連紅了半年，這是他媽的台北文化。³⁶

杜沙這個人是個色魔、剋藥狂和酒徒，我打一進門就嗅出了這個藝術家混身蒸散著酒氣、淫水和古龍液混合起來的怪味，至於我為什麼知道這個寶貝剋藥，簡單地說是我的職業第六感。當然，是台北這種都市才會製造出這種萬人稱訟的頹廢主義實踐者。³⁷

又如作者在小說〈擦屁股公司〉中對台北現代都會中的新穎交通工具——捷運，做出了深沉的批評和諷刺：

³⁴林耀德：《浪跡都市》導言（台北市：業強），1990年8月（初版），頁15。《浪跡都市》分為四輯，輯一〈城市素繪〉主要呈現都市景觀和現代生活素描；輯二〈人間浮掠〉著重於都市人的浮光掠影；輯三〈資訊思考〉係採取都會交通、視訊及其他傳播網路為描寫對象的作品；輯四〈幻域靈視〉收輯的文章，敘述者能在正文中運用立體化的思考方式穿梭在不同的物理時空和心靈時空的錯置之間。林耀德作品〈幻戲記〉、〈HOTEL〉收錄於輯四。

³⁵林耀德：〈幻戲記〉，《浪跡都市》林耀德編（台北市：業強），1990年8月（初版），頁155。

³⁶林耀德：〈黑色膠囊〉，《大東區》（台北：聯合文學），1995年6月，頁206。

³⁷同上註，頁199。

第四章 靈魂的拉扯：認同與懷疑

這種「擦屁股公司」在九〇年代中期的台灣將取代過去的管理顧問行業……換句話說，就是把那些垮掉的企劃、錯誤的行動、無法收拾的殘局給挽救回來。……他放開手掌，大聲吼著：「我就是擦屁股公司的于總，拜託！您有話直說吧。」沉默了一會，我聽到話機中那個沙啞的聲音結結巴巴地說：「這裡，……這裡是，……捷運局。」³⁸

「現代人懷疑一切理論，吸煙無害論使得他們開始認真地懷疑吸菸是不是真的無害健康。」，「是啊，是啊，台北本來就是一個用藥過度、奇形怪狀的都市……」³⁹對於「都市」與「書寫」的關係，作者做出以下的結論：

讓我們一道返回燦爛無比的都市，用不眠的意志以及紅腫的愛來武裝被黑暗腐蝕的夜。我們共同吹著笛，將失落在上一個世紀的孩童們還給這座老化的碑林用他們的瑟音擦醒蒙塵的、和天堂最接近的島嶼。⁴⁰

入夜後，台北城絢麗的五光十色裡，人們渺小的身影，沉默地步行在一具具巨大的墓碑間。整座奇妙的東區迷宮，凌晨過後便拔出都市的表面；不到天明，它的意志絕不會悄悄潛藏進幽冥的地底。⁴¹

四、靈魂的游離與路徑

林耀德〈鋁罐以及人類的身世：九〇年代〉：我輕蔑地笑著，／我只在乎我自己的體重。／中國的對外關係走到十字路口，／而台灣的十字路口是它終極的命運；／聯合國從來也沒有走到十字路口，／他們四十幾年來從來走不出紐約市的／迷宮。⁴²無論是哪一座城市，甚至是哪一片土地，在「現代」與「後現代」的沖洗下都成了一座座迂迴曲折的迷宮。

「臺北的路牌幾乎囊括了中國的所有名城，南京、長安、北平、長沙、福州、寧波……古人立於古蹟上傷逝；而我則站在路牌下懷古，架空的感傷使我體內流暢著激素，思考著它們的名字，然後努力地把歷史教材上的描敘、櫥窗裏陳列的圖片和父親童年留影中的背景編織起來，然而每一幅拼圖都在

³⁸林耀德：〈擦屁股公司〉，《慾望夾心—雙色小小說》（台北：皇冠），1995年5月，頁113-115。

³⁹林耀德：〈史坦答併發症〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年12月，頁125。

⁴⁰林耀德：〈城〉，《一座城市的身世》，頁205。（原刊於：1986年12月24日，中央日報國際版海外副刊）

⁴¹林耀德：〈大東區〉，《大東區》（台北：聯合文學），1995年6月，頁52。

⁴²林耀德：〈鋁罐以及人類的身世：（下卷）九〇年代〉，《鋼鐵蝴蝶》（台北：文鶴），1996年1月，頁62。

中心處留下空白，空白很快地擴張，伸出觸鬚，畫面的殘餘部分瞬即龜裂、幻滅。……我站在行人穿越道前，等待綠燈。隨意地抬頭，在路牌上發現另一個有個熟悉名字卻對我完全陌生的都市。」⁴³林耀德生存的台灣島國——臺北——是一處充滿中國大陸地理名詞的區塊，書本的地理與父親童年的景象在林耀德心中重覆地組合排列，但是，每一幅的拼圖難免留「下空白」。

事實上，林耀德自幼以來生活的場所即是臺北城，他的求學階段也不離這個都會（師大附中、輔仁大學），筆者整理了作者十多年的創作歷程裡，將現實的我的居所納入文本的線索，以歸納其在「臺北」的黑色海域中，曾經佇足的角度：

一、臨沂街（公舍舊厝），以散文〈都市的感動〉（1982）與〈臨沂街〉（1982）為參考基礎：

臨沂街的老家數十年來並沒有什麼改變，家中有祖父、祖母二老坐鎮，各地子嗣每週定期省親，成為親族之間強而有力的橋樑。但是祖父去歲仙逝，舊厝因為是公家宿舍，也將於今年夏秋之際將要拆除改建大樓，阿莉說家族間失去了凝聚的重心，龐大的情感團體將崩壞於無形，我固然自信於親戚間的情感，但是也懷疑三五代之後怕不形同陌路？⁴⁴

在臨沂街十七號圍牆裏的日式平房，林耀德說：「我嗅到了歷史的、黑暗的潮溼，這特殊的氣味將盤繞在未來的建築的地基裏。」⁴⁵

二、舟山路：林耀德就讀師大附中時的地址，見於〈浮雲西北是神州〉（1978）、〈盆地邊緣〉（1984）兩篇文章。

那天，我步回舟山路已經燈火滿街漫爛，而心中直是洶湧的浪來浪去，回家一夜不得安穩。第二天早上，要上學才知學生帽留在詩社，⁴⁶正步出家門口想著如何向教官解釋，驀地聽得有遙遠的聲音熟悉的傳來，

⁴³林耀德：〈路牌上的都市〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁166-167。（原刊於：1985年2月，《聯合文學》）

⁴⁴林耀德：〈都市的感動〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁156。（原出處：《明道文藝》七十五期，1982年6月號）。本文為林耀德首篇文學獎獲獎作品，後被作者拆解為〈震來兢兢〉、〈臨沂街〉與〈夜市〉收入時報版《一座城市的身世》。

⁴⁵林耀德：〈臨沂街〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁93。（原刊於：1982年6月，《明道文藝》）

⁴⁶〈浮雲西北是神州〉是林耀德於1978年時完成，文中所提詩社就是「神州詩社」，原文刊於《坦蕩神州》（台南：長河）1978年。

第四章 靈魂的拉扯：認同與懷疑

奔著腳踏車的清瘦身影正從街的那頭和著晨曦而來，我看到了清嘯兄的眼鏡，四哥啊四哥，他拿著我的帽子說林耀德你的帽子忘記了，我真的感激得說不出話來……⁴⁷

林耀德認為，「一直生活在盆地的邊緣，人的心靈也徘徊在都市的稜線上。」譬如八〇年代初期的舟山路，號稱為路是頗有幾分誇張的味道，不僅因為它是條狹窄的單行道，更因為它的人文景觀。有田畝、有；牛牛背上有潔白的鷺鷥靜佇，背景是連綿的、吞吐著墳的山坡。祖父去世對作者來說除了是與親人永隔也是他與中國情懷劃分界線的一次記錄。「那個清晨，盆地未醒，早起的旭陽、寧靜仲夏的舟山路面以及我們的焦躁，共同形成一幅失衡的、不調和的構圖。我多麼疼惜那幅失衡的。不調和的構圖，也因此決定取消了這篇文章中可能漫溢不止的抒情性。」⁴⁸

三、基隆路：就讀輔仁大學時期，一年級時作者的創作停頓，到了一九八二年時才又投稿〈都市的感動〉參加「第二屆全國學生文學獎」獲散文獎佳作。在〈靚容〉（1983）一文中，我們可以發現作者在都市移動的路徑與心徑。

基隆路上奔馳了整夜的卡車和貨櫃，破曉前，總擁有一分奇特的安謐和寧靜——一種缺乏穩定性和安全感的安謐和寧靜。蟄伏在夜幕底下的臺北，彷彿是鋼鐵、水泥、玻璃和磁磚構成的龐大叢林，那是憑藉個人心智和力量所無法企及的團體傑作。巨碩而錯落的建築物，此刻正和墓場中的碑石般，吞噬無數人口，鎮住無數因緣聚合、無數苦集滅道。……為了上課，我常常從臺北搭車到新莊，過一座橋，從一個都市到另一個都市……⁴⁹

四、溫州街：〈住一樓真好〉（1984）

溫州街新寓縮水的院子，一律鋪上灰色的石板，我費力地挖開石板，看到的是灰色愈深的水泥。搬過幾次家，住所的形式包括：日據時代遺留下來的木屋以及各種西式建築，但是沒有例外都住在一樓，……在舉目是水泥、磁磚以及塑膠的世界裡，漫長的樓梯、不令人信任的

⁴⁷林耀德：〈浮雲西北是神州〉，後收入林耀德佚文選《邊界旅店》，楊宗翰編（台北：天行社），2001年1月，頁163。

⁴⁸林耀德：〈盆地邊緣〉，《鋼鐵蝴蝶》（台北：聯合文學），1997年2月，頁150-151。（原刊於：1984年11月8日《新生報》）

⁴⁹林耀德：〈靚容〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁69-71。（原刊於：1983年11月，《中國時報·人間副刊》）

電梯，像血管般蔓延城市的軀體，社區生活再值得抱怨，住在一樓仍有「不幸中的大幸」這一類腐敗的感慨。⁵⁰

從三代同堂的「臨沂街」日式宿舍離開，進入了中學時期的「舟山路」，之後林耀德輾轉移轉在「基隆路」、「溫州街」等巷道（也許還有更多的旅程駐站吧！），他的生命身影就在「臺北城」中流連打轉，我們可以說「臺北」就是他的故鄉，可是對作者而言卻不盡然，他說道：

當我看到「陽明山國家公園」的行政區域圖時，便感到一種迷惘，一種人文現象的迷惘。國家公園的範圍，疊合在台北市的兩個「區」和台北縣的五個「鄉」、「鎮」上：北投區、士林區、萬里鄉、金山鄉、石門鄉、三芝鄉和淡水鎮。這些地理名詞是如此熟稔，熟稔地環繞台北盆地的外圍，強烈的現實感在這些區域的名稱上放射著，以至於它們在一九八二年經行政院第一七七九次院會通過後被規劃成「陽明山國家公園」的情事，令我有一種介於懷疑和漠然之間的迷惘。⁵¹

這些歷史的、現實的、發展或頹敗中的人文景觀，和層層交疊的山脈錯雜並置，在林耀德眼中，或許這就是迷惘的根源。

第二節 文本世界的認同與懷疑

今秋最轟動的金曲《燎原的愛情》，在重金屬樂器的震慄中播散，撼動著猛烈舞動軀幹的青年們，也搖晃著水洩不通地圍繞在舞池周圍的咖啡桌。一股集體潛意識釋放出來的焦慮感和孤寂感，被強勁的節拍和靴聲敲擊得粉碎……城市巫女合唱團尖銳的歌聲，一刀刀劈開電吉他和爵士鼓飽漲的音域。⁵²

以「愛」為出發的感情，竟成了燎原的火苗，以「愛」為傳播的樂音其真正的面貌是恨「愛比舞池上的燈光更不真實。而恨，正是人類的真正舞池。」

⁵³

⁵⁰林耀德：〈住一樓真好〉，《鋼鐵蝴蝶》（台北：聯合文學），1997年2月，頁157-158。（原刊於：1984年9月12日《新生報》）

⁵¹林耀德：〈火山地形〉，《迷宮零件》（台北市：聯合文學），1993年6月25日，頁124-125。

⁵²林耀德：《大日如來》（台北：希代），1991年，頁127。

⁵³同上註，頁95。

第四章 靈魂的拉扯：認同與懷疑

羅蘭·巴特（Roland Barthes，1972）在他的《寫作的零度》論述中的結語：在當前一切寫作中都存在著一種雙重假定，這就是存在著一種瓦解的動力和一種降臨的動力，以及存在著整個革命情勢的圖景。這種雙重假定的基本含混是：革命在它想要的摧毀的東西內，獲得它想具有的東西。正如整個現代藝術一樣，文學的寫作既具有歷史的異化，又具有歷史的夢想。作為一種必然性，文學寫作證明了語言的分裂，而語言的分裂又是與階級的分裂聯繫在一起的；作為一種自由，文學就是這種分裂的良知，和超越這種分裂的努力。

蟄伏在夜幕底下的臺北，彷彿是鋼筋、水泥、玻璃和磁磚構成的龐大叢林，當黎明奪去了路燈薄弱的光輝，寧靜被零落的雞鳴啼破；油亮的光幕緩緩升起，襯托起都市黑色參差的稜線。我模糊的影子也長長的拉開來了，都市人的面貌和個性，都像這影子一樣的模糊吧？⁵⁴八〇年代末期到九〇年代初，是林耀德對文學的態度更為清晰的一個階段。「如果說什麼要把創作當成終身志業的濫調，自我開始明白自己的限制以及只有自己一個人可以深入的神奇領域。我的心靈視野開始開展，知道如何在現實中找到無數通往夢幻和惡魔的通道，如何在世人的想像力中看到現實和歷史被扭曲的倒影，如何進入他者的內在或者穿越集體的幻相，如何表達卑鄙與崇高並存的自我。這個階段的我回歸到一個更真實的世界中，而且喜愛到不同的世界中旅遊。」⁵⁵

「臺北」是林耀德「都市文學」的地標，地理是文學創作的源頭。文學裡隱含著作家對於地理的心情及其觀察所得。小說場景的敘述正是故事發展的主要舞台，小說與景物是合而為一的印象，例如，米蘭昆德拉《生命中不可承受之輕》：捷克·布拉格、波特萊爾《巴黎詩集》：巴黎、川端康成《古都》：京都。台灣的文學與地域關係有白先勇：上海與台北、王幼華：苗栗與林耀德：台北城。舉凡和土地深刻連結，與人的感情相繫的文學作品，總能激發讀者在面臨斯景的當下，有不同於作家以往的感受，並藉著作家看地理的另一隻眼，讀者也看到了風景之外，作家潛藏在作品裡的內在情感；還有台灣鄉土的今昔與變遷。

走在都市的靚容裏，感到莫名的哀戚如霧升起，是懷舊的情緒吧？文明前進的旋律和都市成長的流程在我心中穿梭，而我祇能坐在紅磚道上的白欄椅子，看往來車輛的流體竄逝，夾帶嘯聲，如春秋的戰陣衝殺。都市出生的人是沒有故鄉的，他們從生到死，都像乘坐一列永不停歇的快車，永遠地進

⁵⁴林耀德：〈靚容〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁69-70。（原刊於：1983年11月，中國時報·人間副刊）

⁵⁵林耀德：《大東區》自序，（台北：聯合文學），1995年6月，頁5。

站、出站，遺忘了起點，也不存在著終點。⁵⁶作者以「都市」為符徵，以文字敘說著都市的「流動性」與流動之下生命的分離。就德希達（J.Derrida）的觀念，語言是一種道，也因此對永遠可居性（habitability）與建築有一個特色的指意。這種持續的「移動存有」這種道的可居性所提供的不外乎把你困在一個永遠無法逃遁的迷宮中更精確地說這是一種陷阱一個仔細算計的機制就相喬伊斯（Joyce）的丹達勒斯迷宮（Labyrinth of Dedalus）。⁵⁷因此，我們發現小說本身敘述者意識的移動存有，成為八〇年代以後都市小說用來逼近城市空間自身宛若迷宮的「差異地帶」之某種形式特質，作者運作這些形式特質來象徵映照都市書寫的底蘊與真象。

一、身分的真實與虛偽

林耀德表示，從道家的思想來透視文學，在當代華文學者及作家中確是別樹一格，道家的觀點可以和語言學、解構哲學並置來看世界。臺灣作家和現實的關係往往是反道家的，產生「面具性格」和糾結的意識型態，包括語言的面具和發表演論時言談的面具，詩人本身雕了個塑像、面具戴在臉上，背後的支撐物為城鄉對立、血緣對立、政治立場對立等等意識型態的抗爭，變成堅持的目標，真正的自我則被隱藏、消滅！⁵⁸

《時間龍》中，出身貧民區的孤子——王抗，母親在「綠區」為生計出賣肉體，而她的精神是純粹、聖潔的，母親死後，王抗離開了故鄉，記憶的黑闇之地：

車頂上一連串的人頭圖像都在注視著王抗他們彷彿都張敞嘴唇一齊嘶喊出王抗的名字他原本的名字：剝利路他們一齊嘶喊：剝利路！剝利路！像是要阻止什麼又像是要鼓勵什麼」⁵⁹

在音樂盒的樂曲逐漸拖曳、扭曲的時候，王抗看見一群穿著暴露的女人用妖媚的眼神勾引著經過的男人。……王抗掩身在燈桿後面，窺見黑頭髮的母親混雜在流鶯之中，半袒著胸口，伸手勾搭路過的男人。

⁵⁶林耀德：〈靚容〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁76-77。（原刊於：1983年11月，中國時報人間副刊）

⁵⁷顏忠賢：〈不在場□台北—八〇年代以後台灣都市小說的書寫空間策略〉，《台灣現代小說史綜論》（台北：聯經），1998年，頁434-435。

⁵⁸林耀德：〈詩在道中甦醒—與葉維廉對話〉，《觀念對話—當代詩言談錄》（台北：漢光），1989年8月10日，頁130。

⁵⁹林耀德：〈新大陸〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁192。

王抗看見她的神情，一張面具，一張令他疑惑的面具。⁶⁰

同樣具備神聖身分的修女，也在作者筆下描繪出一個悖逆教義的黑闇性格：

一個踏入修道院那一天就沒有真正笑過的修女突然笑了。她的笑便蓄積著一種陌生的恐怖。誰都知道小德蘭昨夜咳血的事情，但是只有日後被稱為聖女的小德蘭自己纔明白，床單上的血跡是處女之血。伊芙修女掩起面孔，豆大的黑眼珠不知所措地穿越指縫，眼前的小德蘭像一朵春風中的黑色花朵，在風和日麗的大原野中展布出一種說不出來的、令人顫慄的邪惡。⁶¹

又如洋溢著春光與希望的「春神」，作者也為她塑造了一個截然不同的面貌，或者說作者揭去了她的面紗／面具，讓春神的形象還原：「請在春天來到時，找出春神。」這是小說人物符充德收到的委託信附加一張台幣五十元紙鈔，「我分辨出她，春神，她用孤苦無依的外表穿梭在下班的人群中，像小草一般被忽略、踐踏，除了我之外，沒有人會知道春神竟是，竟是黑暗而盲目的。」⁶²破除了「春神」一詞的迷思後，作者又把懷疑精神與現實人物連接，詩〈無限〉、〈魔王的臉〉裡，作者表現了「魔王的臉」和「總統的臉」的契合，將地獄與人間做出最直接的聯結。

尋找一張究竟為何物的臉
我們的臉，用夢和舊鐘錶的齒輪
的化合物重新鑄模
令人顫慄的金屬光纖
永不止息地一層層涮洗著那些面具
那些叫做臉的那些器官⁶³

找到了，苦心的魔王
以溫柔的眼神牠終於
在這座島嶼每一座彈孔般的城市
都市中每一個搖晃的書報攤架
書報攤架每一份報紙頭版找到
同一張無懈可擊的臉

⁶⁰林耀德：〈新大陸〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁200。

⁶¹林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁49。

⁶²林耀德：〈春神〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年12月，頁147-150。

⁶³林耀德：〈無限〉，《大日如來》後記（台北：希代），1991年，266頁（原題〈末世紀殘照〉，《聯合文學》第七十二期，1990年10月）

那張臉同一幅新聞照片：

總統就職典禮⁶⁴

接著，作者又在短篇小說〈魔王的臉〉中，將這個意念與想法發展地更加明確和深刻：

地獄中最偉大的哲學家：大公爵卡斯親吻著大魔王濕黏的羊蹄，他說：「大魔王，地獄的偉大總裁，切勿苦惱，豈不知時代在變、人心在變，要保持地獄的權柄也有變與不變。……您需要一張全新的臉，一張具有親和力的臉……」大魔王疾返人間。牠飛掠大街小巷矮屋高樓。牠穿梭在圖書館和藝廊的走道間。牠徘徊在海報和電視牆之間。牠進出任何人跡所至之處。牠要尋覓一張臉。終於，牠在一份報紙中找到一張無懈可擊的臉。在那一幅總統就職典禮的新聞照片上，恰好有一張魔王需要的臉。⁶⁵

除了神／人之間的辯證，林耀德在《大東區》中也對真實生活中的人物加以析論。〈噴罐男孩〉是都市的精神產物，「我相信自己與眾不同，一直如此。但春仔也不真正懂我。」只有摘除面具，人類的臉龐才能感覺到大氣的存在，以及眼淚的溫度。林耀德認為，人們的心都是傾斜的，即刻就能湧現出詭怪的變化，摘除面具，臉龐才能感覺痛楚。⁶⁶「追求人生的缺憾，我相信／比追求人生的幸福更趨近／自己的意識。」；「說到 G，簡直是比明信片中的 B 還要不真實的人物，至少 B 永遠被禁錮在那張紙上，我不但可以觸摸她化成紙張的臉龐，也牢牢掌握住 B 的形象；但是 G，一旦離開我的房間，我便再也無法在腦海中描繪出她的臉龐。」⁶⁷

然而，無從掌握的不僅是他人的臉孔和心意，就連自我的臉孔也常是模糊不清的，「瓦楞紙板受潮了，有一股霉腐的氣息；鼻頭被壓得扁平。我在鏡前，看著鏡中那戴著時鐘面具的自己。」也許，現代人已經走進一座又一座的叢林，戴著人面的猛禽兇獸個個躲藏在樹葉的深處，這個人間無非如此，那麼還有什麼更可以懼怕的。⁶⁸人類被資本主義物化的程度，正暗示著人類地位的淪落，如小說〈白蘭氏雞精〉中以機油為糧食的祖父；又或者是《大日如來》中，被捲入大西洋百貨公司的物欲漩渦的都市人。

最教人迷惑畏懼的應該是這些五顏六色的植物，有的看似平凡卻長在塞

⁶⁴林耀德：〈魔王的臉〉，《1990》，（台北：尚書），1990年7月4日，頁170-171。

⁶⁵林耀德：〈魔王的臉〉，《慾望夾心－雙色小小說》（台北：皇冠），1995年5月，頁26-28。

⁶⁶林耀德：〈噴罐男孩〉，《大東區》（台北：聯合文學），1995年6月，頁53-61。

⁶⁷林耀德：〈惡地形〉，《惡地形》（台北：聯合文學），1988年，頁197-200。

⁶⁸林耀德：〈叢林的聲音〉，《慾望夾心－雙色小小說》，（台北：皇冠），1995年5月，頁81。

外的惡地上，有的瞧起來婀娜多姿，卻是非常的日常，可以在郊區的野地上隨處採到，但是它們都有共通的特質：既是藥也是毒，可以攻殺敵人也可以消滅自己。「藥即是毒，毒即是藥。從日常生活到經國大業，無非如是。多少年來，我深深體會到這個觀念。」⁶⁹

二、歷史的傳說與陰影

歷史經驗是民族整體的記憶。有自我意識戲擬的破壞性，目的在於使自動化又非真實化的小說成規「陌生化」，以便新的、更為真實的形式產生。文學虛構不可能模擬或「再現」世界，而只能模擬或「再現」話語，正是由於話語交互建造著虛構的世界。歷史也就是「虛構的」，同時也是一系列「可選擇的世界」。⁷⁰

〈霧季〉中，老人的聲音帶著微顫：「永遠是鮮紅的。戰爭結束了，戰爭也永遠不會結束。你這一代的娃兒們是不可能瞭解的。也許你歷史學的很好，也努力嘗試要從歷史裡頭學到一些什麼，真是相當難得。但是聽來的、看來的，只不過是真相的十分之一、甚至千分之一罷了，再經過你的手寫出來，更不能保存什麼。」⁷¹林耀德卻反駁，我也想到像沒有經過抗戰的世代，提到抗戰的種種還是不無感動的，不見得一定要親身經驗才能提抗戰，也許是隔了一層，但年輕一代還是可以感覺到那種時代氣氛，因為整個民族還是血脈相連的。⁷²

對於「聖誕老人」的真實與否，林耀德在〈史坦答併發症〉、〈聖誕節真正的由來〉中做出詳細的比對與論述：「小時候，總以為聖誕老人一族住在北極的核心，生活快樂，個個不愛洗澡。年紀愈大，我愈相信聖誕老人一族確實存在，而且必然對人類世界有什麼重大的野心；年紀愈大，我也愈加相信聖誕老人不見得堅持穿著那一套紅制服，更不見得堅持搭乘馴鹿雪橇。」⁷³小說中的「我」相信「聖誕老人」確實存在，也確信其造型、身分是可以更換改造的。只要他是「聖誕老人」。可是作者又提出了對立的說法：「聖誕老人來自傳說。傳說以多麼可悲的方式寄生在都市中。誰都知道一切都是幻覺，

⁶⁹林耀德：〈愛花的男人〉，《慾望夾心—雙色小小說》（台北：皇冠），1995年5月，頁123-124。

⁷⁰帕特里莎·渥厄著，錢競、劉雁賓譯：《後設小說—自我意識小說的理論和實踐》（台北：駱駝），1995年，頁114-121。

⁷¹林耀德：〈霧季〉，《大東區》（台北：聯合文學），1995年6月，頁222。

⁷²林耀德：〈雙目合，視乃得—與余光中對話〉，《觀念對話—當代詩言談錄》（台北：漢光），1989年8月10日，頁69。

⁷³林耀德：〈史坦答併發症〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年12月，頁121。

知道聖誕夜的紅衣老人是不存在的，他的不存在比兩伊戰爭的結局更容易肯定。在十字路口四座相通成『口』字形的陸橋上，可以看到（假扮的）聖誕老人們朝北方流動，好似有一塊磁鐵，正掩埋在被都市遮蓋的那一端下」⁷⁴

於是作者說，最早使用銅製武器的是蚩尤，這是傳說，傳說是一種比史學家看得更清晰、更準確的謠言，用來記憶那些無根據也無線索的真相。⁷⁵

神話呢？神話是民族歷史的起源，《高砂百合》中將日常生活細節神話化——將個體提昇至代表族群整體的神話化企圖。林耀德企圖再建泰雅神話、聯屬、與歷史的重新想像——藉由泰雅祭典、儀式的細節重現／重建其宗教、神話、宇宙觀的聯屬，使遭歷史、政治、文化霸權壓抑、消音的「原」傳統重現，而有重新聯屬（reaffiliation）——即再神話化——的可能。⁷⁶「魯突克斯」（RUTUX）象徵阿泰雅的祖靈及一切鬼、靈魂；「鯨面」則是泰雅族和賽夏族的傳統。傳說泰雅族太古之時，只有姐弟二人，爲了傳宗接代，姊姊只好刺面偽裝和弟弟交合。傳統上泰雅男子必須獵過人頭才能鯨面，鯨面表示已成年可以擁有結婚權、紡織權、耕作權、漁獵權、戰爭權。「猛嘎嘎」（megaga）意味著獵頭、出草，是原住民（「我」）向「他者」顯現，「他者」亦向「我」顯現，兩者在歷史的版圖上處於一種權力關係或鬥爭形式的網絡。只有面對「他者」的死亡才能感受到生命的存在與本質。一方面拿自己的生命下注，使「他者」可以認識到「我」的存在，另一方面也追逐「他者」的死亡，與「他者」的共在當作存在的本質。「他者」的死亡也是「我」存在的可能。

十七世紀，荷蘭傳教士（西方文化）來台，台灣受到西洋符號系統影響逐漸扭曲鄭氏以來，漢人建立的符號系統，西方宗教／文化漸爲主流。（如泰雅族人放棄了祖靈改信上帝）。一八九五年，馬關條約簽訂，台灣步入日據時代，這是日本符號系統的移植，小說中的高砂族人不再種植小米而移作水稻，於是瓦濤·拜揚感慨地說：「可恥的水稻，我再也不能爲粟米田主持祭祀，沒有巫師能夠容忍這雙尊貴的赤足淪陷濁惡的泥水中。」一九四五年，第二次世界大戰結束，日本投降，台灣歸還中國，這是漢人符號系統重新萌芽的時機。於是日據時期的「島崎幾多郎」恢復了本名——吳有，他日夜與中國文學爲伍，懷念舊時的美好歲月。⁷⁷

⁷⁴林耀德：〈聖誕節真正的由來〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年12月，頁128-131。

⁷⁵林耀德：〈銅夢〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁66。（原出處：第十六屆時報文學獎散文甄選首獎，1993年）

⁷⁶曾麗玲：〈『一九四七高砂百合』與『尤利西斯』的歷史想像與書寫〉，《中外文學》，26卷第8期，1998年1月，頁167。

⁷⁷筆者按：吳有所謂的美好時光乃是日據時期官方推動的詩社活動，以「擊鉢吟」爲風潮。

第四章 靈魂的拉扯：認同與懷疑

歷史的陰影，隨著整座島嶼的沉睡向無際的遠洋延展。⁷⁸林耀德的視野正是不時捕捉了那個夜暗世界的形象。看到了心理世界中那些使人膽顫而難以面對的東西。對人類共同神話、情慾中「暗影」的追尋，以及魔幻形象的賦予，顯然是林耀德最感到興趣的，因為他深刻的瞭解，人是一種悲涼的動物，「因為懂得悲涼的滋味／所以異於其他生物／所以頹廢，所以建立／文明，所以毀滅。」⁷⁹

林耀德在《大日如來》中，展示的金翅的認同意識的轉向：「儘管在台灣的時間只有短短幾個月，金翅目睹了股市的瘋狂、國會的混亂以及惡劣的交通，這些問題在台灣延續了將近十年，人心已經瀕臨崩潰邊緣。但是他的父親出生於台灣，這使得金翅對台灣有一種非理性的情感存在。他感覺到台灣比日本更像是他的家鄉。」⁸⁰生命成長的「歷史」卻不盡然是主體個人的「歷史」，因為「歷史的陰影」可能就是迫使個人意識逃離與轉向的原因。重新書寫被正史壓抑或遺忘的痕跡，重建原住民神話視角／主體性／集體潛意識不按歷史次序（chronological order）平鋪直敘，採全知觀點在人物的「歷史意識（神話意識）」思緒，以及不同的文化系統（原住民、西方帝國主義、日本帝國主義、漢人、大自然）之間流動，倒敘、插敘、拼貼、蒙太奇，展演前後四百年（甚至萬年）的歷史時空、近代台灣版圖的權力圖像泰雅神話為主軸，插入其他歷史神話，處理台灣極為複雜的多元歷史神話系統—史實與神話、現實與魔幻、角色的夢魘、聯想、幻覺、回憶「歷史的淤泥是非常幽晦的」《一九四七·高砂百合》就是林耀德對歷史「真相」的追溯與質疑。

三、宿命的擺渡與抵抗

（是的，妳不再是璐伊，只是一個娼妓，妳會陷入這張腐敗的草蓆，成為一灘烏漬，永遠也回不去了。）

（如果你能帶一朵百合……）

（沒有，沒有百合，我迷惘，不知道我們的種族將要如何生存下去，平地的世界將吞噬一切。）⁸¹

甲戌年夏，他甚至受邀參加台灣總督府的擊鉢詩會，會見中川總督。進入國民政府的吳有卻相信「吳有」只是一個名字，真正的自己仍然隱遁在島崎幾多郎的回憶裡。

⁷⁸林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁242。

⁷⁹王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火—林耀德詩論》南華大學文學研究所，碩士學位論文，2002年6月，頁193。

⁸⁰林耀德：《大日如來》（台北：聯合文學），1990年，頁44。

⁸¹林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁229。

象徵「高砂百合」的「阿泰雅」女子——璐伊，在異族勢力的強力侵襲下，淪為漢人文化底層的一灘烏漬；迷失在異族世界的百合花，遠離了故鄉、切斷了生命的源泉，僅能在平地消隕枯萎。《一九四七·高砂百合》裡的「阿泰雅」是一個幾度遭逢異族侵入的原住民族群，荷蘭（天主教）、日本（軍政管制）以及國民黨（漢人）的接管，他們的宗教信仰——魯突克斯，由上帝取代；他們的小米田改作水稻；打獵的行動逐日消滅；「獵頭袋」的神聖性變成殘酷犧牲的代名詞。面對宿命的擺渡，高山族群表現出全然放棄抵抗、全盤接受異族文化的更替，但是，仍有巫師瓦濤·拜揚在為民族的血脈找尋傳承的後裔。死後，他與魯突克斯結為一體，從高山到平地的都市，他尋覓著神話的繼承人——古威·洛羅根。族人的信念，就是祖靈賴以為生的場域，而「獵頭袋」正是包藏民族重生的契機。

「鹿兒島教官們仍然是至為傳統的薩摩藩武士，他們曾經締造了明治維新，但他們仍然是心存封建的武士，剛毅、質實、沉穩而健壯，他們成為明治初期最後的歐化排斥者。滿之助不幸地繼承了這一切。」⁸²日本人中野滿之助的精神依託西鄉隆盛是一個戰敗的英雄，滿之助離開日本到達台灣尋找另一處神聖的島嶼，找尋心靈的淨地。而他的子孫中野太郎（信綱大佐）與中野英經（大尉）則繼續了他的夢想與夢魘。「四十年前，一九〇七年，中野英經大尉的祖父中野滿之助也曾經在同一塊土地上，跪在雨中乾嚎。他（中野滿之助）的面前是一具裹著熊皮的高大屍體。拿布·瓦濤碎裂的額頭依舊淌出鮮艷的紅白液體，融化在透明的霧氣中，緩緩隨著雨水滲入黃土。」⁸³無論是阿泰雅武士或日本軍官，世代交替的信仰與理想，正是他們無以抵抗的宿命。

彭小妍認為《一九四七·高砂百合》在重建臺灣殖民史的同時，也預告族群意識的覺醒和國際殖民政策的瓦解。伊芙修女看見的聖女小德蘭屍體所幻化成的黑色花朵，代表全球基督教國土大夢的崩盤；相對的，聖女小德蘭臨終時所看見的「驚人的大百合花」，象徵原住民族群傳統的新生。洛羅根對璐伊的性愛記憶則是靈魂深處的探尋，所有他睡過的娼妓都是璐伊的化身：「他的生命進入女人的體腔，一次又一次感受到重生的喜悅。」死亡和重生意象的對比，明顯表現出殖民者亡，族群新生的意義。⁸⁴

《一九四七·高砂百合》當中還有一位冒犯「阿泰雅」祖訓的異邦人——教士亞姆達，他與「阿泰雅」女子璐伊發生了悖逆「魯突克斯」教誨的不倫

⁸²林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁134。

⁸³同上註，頁129。

⁸⁴彭小妍：〈解嚴與文學中的歷史重建〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》（台北：萬卷樓），2000年9月，頁25。

第四章 靈魂的拉扯：認同與懷疑

關係，汙辱了祖靈與聖地，因此亞姆達被安德肋神父驅離，璐伊也離開社寨到平地漢族社會以出賣肉體求生。然而，卸除教服的教士仍未放棄理想與生命的熱忱，「即使淪落成乞丐，亞姆達也不會後悔自己的告解，終有一日，他會尋回璐伊，將她帶回那條通向教堂的山棧。」⁸⁵

2+0+0+0=2

黑／白 琴鍵交錯起伏

生／死 戰爭為我們建造更多公園

神／魔 宗教是懷疑之母

我們仍然寄居在 2 的雙峰中⁸⁶

長篇小說《大日如來》的主角——金翅，是一位中日混血兒，在日本長大，於圓淨阿闍梨門下學習修練，是其閉門弟子。受師傅臨終所託來到台灣，幫助師兄黃袂消滅黑闇軍團，阻止黑闇大日如來的發生。⁸⁷「金色的翅翼遮蓋了白晝／嘯聲淒苦震動四荒八垓／夢中的迦樓羅鳥叨住一尾毒龍／失去眼珠的毒龍扭動血淋淋的鱗身／生生世世迦樓羅你永遠／躲不過我的纏抱」⁸⁸他的守護神迦樓羅鳥以毒龍為食，金翅的宿命是與黑闇勢力搏鬥，完成光明大日如來的世代。

代表黑闇世界的梨花呢？作者的答案是，不論光明或黑闇皆受輪迴的作用。「如果希姆萊的陰謀成功，梨花就不必轉世投胎為梨花。此生此世如同一個不止息的活火山口，不斷地將過去與未來噴射出來。這是梨花的宿命。一場神與魔永恆的鬥爭。到最後，不，也許永遠沒有『最後』，一切只是反覆出現，戰爭、殺戮，無窮無盡的等待和哭泣。」⁸⁹就連佛陀本身也會感到困惑吧，神與魔、文明與野蠻、善與惡，這一切究竟有什麼意義，宇宙間相持的力量互相顛覆，互相利用、互相因果，時過境遷，神變魔、魔變神，文明被野蠻吞噬、野蠻被文明消化，善是惡、惡是善，反覆無終止。面向一望無際的大自然，穿著黑衫制服、配掛卍臂章的希姆萊背對曙光，背誦著海涅的〈一棵松樹在北方〉：

⁸⁵林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁238。

⁸⁶林耀德：〈無限〉，《大日如來》後記（台北：希代）1991年5月，267頁。（原題〈末世紀殘照〉，《聯合文學》第七十二期，1990年10月）

⁸⁷金翅：「金翅鳥」，梵語。佛教傳說中的大鳥。黃「袂」：古代為除災去邪而舉行的祭禮。阿闍梨：日本對高僧的敬稱。大日如來：光明遍照曼荼羅；曼荼羅意指道場，又指顯現諸佛世界的圖畫，也是佛的本體象徵。

⁸⁸林耀德：〈迦樓羅鳥〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁61。

⁸⁹林耀德：《大日如來》（台北：希代），1991年5月，頁230-232。

一棵松樹在北方，
孤獨地生長在荒山上，
被冰雪的白層層包裹，
它沉沉睡眠。

它夢見一棵椶櫚樹，
遙遙種植在東方的國土，
孤獨地站立在燙熱的巖石，
它默默悲傷。

筆者認為，「神」與「魔」宿命般的永恆對抗，其實，正是人性中光明面與黑暗面二元對立的永恆拉扯。所謂的「神」與「魔」既如同一個老舊金幣的兩面：「具有共同的本質／以及模糊的面質」，同時，也是人性當中不可分割亦無從剝離的兩者。林耀德透過科幻的手法描繪《大日如來》，從觀察本質的表層，進一步地深入探討人類潛意識的暗流。

短篇小說〈方舟〉裡提到「我們錯了，方舟救不了人類，因為方舟本身就是一個瘋狂的構想。杜德銘的肉體確實是死了，他的心靈卻沒有死。小時候父親告訴他方舟的故事，他便常常幻想自己就是諾亞，成為新世界第一個主宰。」⁹⁰筆者認為，如果世界的流轉就是神與魔、文明與野蠻、善與惡之間的相互遞嬗，那麼正如作者所言「方舟本身就是一個瘋狂的構想」，因為現實中不會也不會出現絕對的光明／黑闇，一切並非純粹的黑與白的辯證，而是一種交雜互存的「灰色地帶」。

何謂命運呢？命運是被動地讓宿命操縱還是主動地開創生命的意義？林耀德在短篇小說〈戒酒的故事〉中做出說明：「一九九八年中共空襲台北，老王的證券都成為廢紙，別墅也被炸毀了，而老李的空酒瓶總共賣了八千萬台幣。這種戒酒的故事好像不乏別的作家寫過。不過，真正在反覆重寫這個故事的，是所謂的命運。」⁹¹

生命的意義，則在失去對生命的信任後進行重建，「已經十四年了，我那個賤婆娘不知跟哪個狗雜種跑掉的那一天，她不但帶走了小孩，帶走了我這個退休老兵半生的積蓄，也帶走了我對人類社會的任何信心。畜生比人類還值得信任，賤婆娘失蹤的那一天，恰巧瑪麗被空運到臺灣。點一根辛辣的黃長壽，有時我也讓瑪麗吸一、兩口，抬頭望向鐵籠外灰濛濛的天空，我總算

⁹⁰林耀德：〈方舟〉，《惡地形》（台北：聯合文學），1988年，頁252。

⁹¹林耀德：〈戒酒的故事〉，林耀德：〈戒酒的故事〉，《慾望夾心－雙色小小說》（台北：皇冠），1995年5月，頁52。

第四章 靈魂的拉扯：認同與懷疑

理解了生命的意義。」在瑪麗死後，「我」並沒有再度對生命失望，因為生命的意義是由自我所創造，而受命運影響、干擾的生命僅是消極負面的肯定。「每到傍晚，我都會帶著我的煙灰缸走到陽台前，點一根黃長壽，靜靜思念我的瑪麗。我的煙灰缸，正是瑪麗的手掌。」⁹²

另外〈賴雷先生的日常〉的敘述者賴雷，一位變換多重身分職業的都市人，他的人生曾是三級片男主角、計程車司機，最後他挺著肥胖的身軀在百貨公司一年一度的聖誕節活動中扮演聖誕老人，得以飽度短暫的時日，因為他是一個失去身分的無業遊民。但是，沒有任何職業身分的賴雷才是最純粹的自我展現。

那一夜，他徹底擺脫攝影機冷酷的陰影，他要重新創造她，創造自己。

93

四、 信仰的追索與存疑

一個真正的軍人才會理解遠離戰爭的恐懼。停戰協定使得他們逐漸枯萎，逐漸變成無法適應平凡生涯的平凡人類。⁹⁴

失去戰爭

我也淪喪一切

卸下武裝

我開始 痛恨和平

痛恨失血的地球

痛恨沒有槍聲的歲月

痛恨不再設防的街道與城垣

痛恨僅僅應該留駐在期待中的勝利⁹⁵

詩中的敘述口吻是一個「嗜血」的戰士，但「嗜戰」卻是多重心境轉折後的結果：一開始或許僅爲了生存而戰，卻在不斷參戰的過程中忘卻戰爭的真正目的（也或者，他從來就不明白爲何必須參與戰爭），爲了求生，戰爭成了他尊奉的「信仰」、生命的全部。然而，就在他終於爲戰爭賦予了崇高

⁹²林耀德：〈人猿瑪麗〉，《慾望夾心—雙色小小說》（台北：皇冠），1995年5月，頁57-58。

⁹³林耀德：〈賴雷先生的日常〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年12月，頁113。

⁹⁴林耀德：〈奧瑪變種蝶〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁12-13。

⁹⁵林耀德：〈戰後〉，《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》（台北：光復），1988年4月，頁227。

的意義後，勝利卻倏然到來，他反而戲劇性的又淪喪一切，成了世界上無數痛恨和平的「戰爭精神官能症」（war neurosis）患者之一。⁹⁶《時間龍》裡的盧卡斯既是軍人（中校）也是政治家、夢想家「盧卡斯想到畫家米開朗基羅在聖伯多祿大殿穹頂上的壁畫。但是神與亞當互相伸出的手指，那即將接觸的瞬間，卻永遠烙印在盧卡斯的腦海中。一個破碎的夢。盧卡斯從來不覺得那幅畫是神與人的接觸，相反地，他感到米開朗基羅的意圖，是要處理亞當和他的神分離的過程……」⁹⁷

在〈包利華與包利華〉中，作者描述了個人對於身分與夢想之間的信仰所做得努力和堅持。包利華出生於一七八三年，一八三〇過世。在他短暫的一生之中，竟然能夠摧毀西班牙帝國在拉丁美洲的統治，讓拉美各國脫離殖民地的陰影；做為一個「解放者」，包利華也有兩種不同的形象。

第一個包利華不僅是將拉丁美洲割裂出西班牙的獨立運動者，也是不折不扣的大獨裁者；二個包利華是個偉大的理想主義者，他提倡民權、尊重少數民族和有色人種的存在尊嚴。兩個包利華也許並不矛盾，野心家和革命家之間難以劃分界線，理想主義者和激進主義者也往往是一體兩面，也許任何一個包利華都不足以說明這個傳奇人物的全貌，只有把兩個包利華疊合為一體，才能發現他獨特的身世、命運是如何與美洲大陸連結在歷史的傷口上。⁹⁸作者說，過去的我是不相信限制的，不相信限制的人非常可愛，像包利華那樣的空想家，他想要建立一個統一而巨大的國度能夠貫穿南北美洲，所以，當他死後留下了遍佈裂痕的拉丁世界。⁹⁹

林耀德在《大東區》的〈自序〉中寫道，八〇年代末期到九〇年代初期，是我對文學的態度更為清晰的一個階段。我開始明白自己的限制以及只有自己一個人可以深入的神奇領域。我的心靈視野開始開展，知道如何在現實中找到無數通往夢幻和惡魔的通道，如何在世人的想像力中看到現實和歷史被扭曲的倒影，如何進入他者的內在或者穿越集體的幻相，如何表達卑鄙與崇高並存的自我。在《時間龍》中，我們看到林耀德翻轉現實，以暴力書寫展演出台灣文壇與政壇之騷亂與暴力而呈現當時文化集體潛意識的同時，「被嫌惡、被踐踏、被捕獵」的「夢獸族」以及白衣神州人被刺的創傷場景卻不自覺地反覆出現。

⁹⁶王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火－林耀德詩論》，南華大學文學研究所，碩士學位論文，2002年6月，頁152。

⁹⁷林耀德：〈巨像族〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁109-110。

⁹⁸林耀德：〈包利華與包利華〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁128-129（原出處：《中華日報·中華副刊》，1995年1月24日）

⁹⁹林耀德：《大東區》自序（台北：聯合文學）1995年6月，頁5。

第四章 靈魂的拉扯：認同與懷疑

外省人後裔的被迫緘默或是否認出身，在此施虐與受虐慾望並陳的矛盾中充分展現，此矛盾也同時揭露了八〇年代末期到九〇年代前半期台灣整體文化場域尚未化解的不安與內在衝突。

林耀德曾自述他在撰寫《一九四七》的第一部《高砂百合》時，採取了「複調小說」的寫作策略，以這樣的方式重新書寫台灣歷史的邊緣文化。《高砂百合》中出現了三代的泰雅族祖孫：祖父瓦濤·拜揚、父親拜揚·古威、兒子古威·洛羅根（按：瓦濤·拜揚的父親拿布·瓦濤在文本中是幾近於「神」或「神話」的傳說人物，因此不列入作者設定的現實角色。）這三代人因為處境的不同而呈現出三種獨立的人格形態；接著山地神父安德肋、日本軍官中野和士兵吉田、漢學家吳有，這些人都是《高砂百合》中致力凸現的人物，他們對於台灣這塊土地的認知以及對於自己命運的看法都大相逕庭。

林耀德讓人物們各自活在「他自己的台灣史」中，也就是說，林耀德並未預設一個台灣史的標準答案，他認為生存在台灣的人，不論是徬徨的山地人，自以為是主人的漢族移民，客居此地而以此地做為獻身之所的外籍教士，乃至於被視為侵略者的日本軍人，他們對這塊土地的認知既是分裂的又是互相撞擊的，他們多元化的意識以「多聲部」的方式呈現在作品中。¹⁰⁰

安德肋一世（神父安德肋在睡夢中的角色／身分）滿足地吸取天堂鳥花的色澤，忽然驚見耶穌，全身浴遍光芒的耶穌站立在御苑的花木深處：「我要把天堂的鑰匙交給你。」安德肋一世張開口腔，唾液爬出口角，他的腳泥陷在御苑中，他聽見自己的腳部化為鬚根，沙沙鑽入泥濘。「別離棄我，我主，還有親愛的權鑰，……」眼睜睜地安德肋一世看著耶穌消逝視線之外。他不禁自忖「難道只有義大利人和法蘭西人才能幹好教皇嗎？」安德肋一世悲慟地掩面啜泣：「祢不要離棄我啊！」¹⁰¹作者認為，中世紀時代的教皇，雖然保管著進入天堂的鑰匙，卻很可能是最接近撒旦的人。以十五世紀的亞歷山大六世（Alexander VI）為例，他在位的十一年期間（AD1492~1503），過著如同早期羅馬皇帝般的荒淫生活。¹⁰²

教皇若望·保祿二世說：「判決天主，事實上豈不就是對你自己的判決？」這句話指出的對於天主的動搖和質疑，就是對於自己的動搖和質疑。信仰與

¹⁰⁰林耀德：〈複調小說的寫作〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁320-321（原出處：《台灣新生報·新生副刊》，1993年6月24日）

¹⁰¹林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁33-34。

¹⁰²林耀德：〈教皇與撒旦〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁132（原出處：《中華日報·中華副刊》，1995年2月14日）

叛教，原本是「一體兩面」的哲學。¹⁰³

「安德肋神父看到列入聖品的小德蘭，她的瞳孔中出現一種不應該存在的意念，那就是：懷疑。對信仰的懷疑。」¹⁰⁴難道是因為自己的信仰動搖了，安德肋神父無法置信自己竟然會在清醒的意識下看到照片上的聖女變化著表情，他皺緊眼皮，呼吸著菸草不斷被嘶嘶燻炙的劣質香味。安德肋神父自問：該打開眼睛了嗎？他終於看出那種似笑非笑、似全貞又似全然反叛了主的疑惑。循著小德蘭生命中撲朔迷離的線索，恐懼感像菸斗飄揚出來的烟霧一般不斷擴散在孤寂的午後。安德肋神父自忖：「我是不是不相信神蹟？還是正在等待著什麼？」難道魔鬼正在安排著什麼驚人的陷阱，而他也正期待著放棄對信仰的執著嗎？

安德肋神父在高山部落以廢棄的舊屋改建教堂，白色粉牆的教堂是道路的終點，一道飛瀑流貫教堂後的懸崖。傳說十五、六世紀或更早的年代，西班牙山岳地帶的宗教裁判所在這條激越的瀑布上端推下被控以施行巫術的人們，而且幾乎清一色是年輕或中年的女性，她們在至親和知交的證詞下被處以極刑。但是巫女的故事早已是三、四百年前的過往雲烟，潔白的教堂掩蓋了歷史黑闇的灰燼。¹⁰⁵自我放逐到平地都會的洛羅根，先在碼頭出賣勞力，之後在中醫師廖清水的店舖學習藥材的療效。

身為阿泰雅祭司的繼承者，洛羅根感嘆地說：「這藥庫多麼像一整個宇宙的縮影，只不過是一個僵斃的宇宙。所有的神靈死亡後，就化為那些枯枝和齋粉。是誰用整座自然的毀滅飼養著這些地上的漢人，有一天，社寨中的族人們，以及魯突克斯，會不會也變成了曬乾的、焦灰與深褐色的藥材？」¹⁰⁶洛羅根放棄了繼承祭司的神聖使命，進入漢人社會的生活環境與信仰系統，然而他依舊是存疑的，對於「藥庫」以及「魯突克斯」。

做一個記者，會猛然忘記自己是誰，在耳語和官方說法之間，猛然驚愕成一具空白的殼子。¹⁰⁷筆者以為身為記敘者或見證者，不論是耳語／官方說法、客觀／主觀，對待「信仰」的態度不是全然的相信就是毅然地否定。

¹⁰³林耀德：〈許台英的『觀看』－評《寄給恩平修女的六封書信》〉，《將軍的版圖》（台北：華文網）2001年12月，頁97（原出處：《文訊》一二二期，1995年，12月號）

¹⁰⁴林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁46-50。

¹⁰⁵同上註，頁53。

¹⁰⁶同註104，頁219。

¹⁰⁷同註104，頁192。

第三節 認同與懷疑：王幼華、朱天心與林耀德之比較

認同 (identity) 與懷疑 (doubt) 分別是對自我定位、意識價值的肯定與其對懷鄉 (to yearn for one's native place) 的否定。進入八〇年代中、後期，臺灣社會的現實情境逐漸處於一種「現代」與「後現代」交雜錯混的狀態。由於八〇年代劇烈變動的社會環境與政治現實，關於「臺灣」主體性的論述受到普遍的肯定，歷史溯源成爲建構國族論述不可或缺的過程與儀式。快速增殖傳散的各式資訊，傳播的往往是互不相干的經驗片斷，人不再有耐心等待或探究歷史的演變，影像／資訊傳播創造 (改造) 了人的時空經驗和內容。時間因此而被空間化，時間深度也隨之消失，並形成一種歷史感斷裂的狀態。人因此逐漸喪失記憶歷史的能力。¹⁰⁸詹明信提出一個值得深思的呼告：我們整個當代社會系統開始漸漸喪失保留它本身的過去的能力，開始生存在一個永的當下和一個永的轉變之中，而這把從前各種社會構成曾經需要去保存的傳統抹掉。¹⁰⁹

筆者之所以將王幼華 (1956~)、朱天心 (1958~) 與林耀德 (1962~1996) 比較，主要原因有三：其一，三人同是外省籍移民的子弟，對於文學並有相似的經歷、體驗：王幼華，祖籍山東省汶上縣、朱天心，祖籍山東省臨朐縣、林耀德是福建廈門人，三人同以台灣島國爲生活中心範疇。王幼華出生苗栗縣頭份鎮，淡江大學中文系畢業，曾任聯經出版社門市經理，後轉任教職，現任竹南高中國文教師，其生活、生長多在台島北岸，受都市文化影響甚深。朱天心出生高雄鳳山市，年幼時曾在苗栗客家族群間生活，之後回到眷村 (板橋、內湖) 並長年居留台北，台灣大學歷史系畢業，曾任「三三書坊」業務部經理，後主編《三三集刊》，現今專職創作。林耀德出生台北市，求學、任職亦在台北，輔仁大學法律系財經法學組畢業，任《草根》、《台灣春秋》編輯與中國青年寫作協會秘書長等多職；「台北」對他來說，不僅是地理上的名詞，更是一個心理上的印記。因此三人在身世背景上具有多樣的相同與相似性。

其二，三人皆以都市爲寫作藍圖：王幼華的〈健康公寓〉¹¹⁰被稱爲八〇年代台灣都市文學「第一篇」小說，作者以複合模式的小說新形式，根據事物的因果關係井然有序地組織人物的言行及相關的生活片斷，使之成爲一個有起有迄、逐步開展的完整故事。著有《惡徒》(時報, 1982)、《土地與靈魂》(九歌, 1992)、《騷動的島》(允晨, 1996)、《我有一種高貴的精神病》(華

¹⁰⁸陳明柔：〈八〇年代臺灣小說文本中的都會景致〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》(台北：萬卷樓)，2000年9月，頁258-259。

¹⁰⁹詹明信：《晚期資本主義的文化邏輯》(北京：三聯書店)，1997年12月，頁419。

¹¹⁰〈健康公寓〉最早刊行於《中外文學》1981年12月，後收入王幼華：《狂者的自白》(台北市：晨星)，1985年。

成，2002）等十三本個人著作，曾獲吳濁流文學獎小說獎（1983）、中國文藝協會五四文藝獎章（1990）、中山文藝獎小說創作獎（1992）及文獻會地方文化出版品優等獎（2002）等等。

朱天心，高中時期開始寫作，作品多發表於《中國時報》，並受到當時人間副刊主編高信疆的鼓勵甚大。一九七四年，朱西甯為寫張愛玲的傳記而帶朱天心到文化大學拜訪胡蘭成，胡蘭成從此與朱家往來密切，並成為朱家姊妹的精神導師。此時正值高中時期的朱天心，本就對政治有興趣更因胡蘭成的感召，熱切的想「召集三千個士，以救中國」¹¹¹。一九七六年，朱天心以〈天涼好個秋〉獲得聯合報小說獎佳作，1977年，出版短篇小說集《方舟上的日子》與長篇散文《擊壤歌》。一九七九年，「三三書坊」於重慶南路成立，此後朱天心創作不斷，連獲時報文學獎及聯合報小說獎，一九九七年出版《古都》更可視為其代表作；二〇〇〇年獲「第三屆台北文學獎」，之後又陸續完成《漫遊者》（2000）、《二十二歲以前》（2001）等書。一九七七年，十五歲的林耀德以詩作〈掌紋〉初聲以啼，發表於《三三集刊》，並與《神州詩社》交往密切。一九八〇年，進入輔仁大學法律系財經組就讀，在校期間前後獲得校內外多項文學獎並且積極參與《草根》和《四度空間》詩社活動，服役期間寫作不輟，之後更專職創作行列，以提倡「都市文學」為己任，著有詩集六冊、散文三冊、小說七冊、主編《台灣都市小說選》、《台灣新世代詩人大系》、《當代台灣文學評論大系》等十六冊，發表二十四篇論文及多篇評論。曾獲優秀青年詩人獎、時報文學獎、國家文藝獎等三十多項。由此觀之，三人的書寫多以「都市」為座標，各自在創作上驅馳，並深獲肯定。其三，都受到父輩的影響，不論在文化、歷史上，皆以「中國意識」為起蒙。

一、 認同的起點：中國情懷／認同的塑造

每一個人的童年都擁有圓渾的天地，天地雖小卻自成一格，包藏了生命無限的憧憬。奧遜·威爾斯一九四一年導演的名片《大國民》（Citizen Kane）敘述大亨肯恩的生平，影片開頭，富有的老人肯恩臨死前說了一句撲朔迷離的話：「玫瑰花蕾……」原來這指的是他童年時心愛的雪橇；童年對一個人生命的影響是如此重要，肯恩在人生盡頭所懸念的不是他的財富，而是那具叫做「玫瑰花蕾」的雪橇，那具雪橇象徵他整個童年的往事。……童年雖然無法決定一生，但影響一生卻不容置疑；童年歲月寓有未來人格的縮影，童年

¹¹¹朱天文：《花憶前身》（台北：麥田），1996年，頁84-85。

的風物側寫了屬於童年的時代。¹¹²

林耀德的人生導師—司馬中原（林耀德稱呼其老師），曾發表〈老宅記事〉¹¹³，文中記敘了主角（作者）的童年，寫抗日戰爭漫延到家鄉之前的時光。童年因為戰爭而提早結束了，如此的生命「記憶」又與中國的苦難隱隱相扣。

林耀德曾經指出，即令是八〇年代出現的「後現代思潮」，其出發點雖在於反動「現代主義」，也可歸納在「現代派」此一追求前衛性的路線中。¹¹⁴在此，我們也看到林耀德的尋根企圖，以及他試圖解釋自己的動機。林耀德指出施蠶存作品中「外在的客觀世界被改造出一種心靈空間」，是內在投射出去後，「產生的一種嶄新的現實」（〈與新感覺派大師施蠶存先生對談〉，頁141）。這與他的寫作，尤其是他後期的魔幻書寫，是同性質的展現。我們可以說，林耀德要鋪陳的台灣現代文學史，是「另一意識層次的文學史」，探索個人意識地層、民族之夢、文化暗示以及社會集體潛意識的流動。林耀德的「後現代」是要脫離八〇年代壟斷詩壇的體制，企圖銜接的上海三〇年代新感覺派作家、台灣日據時代現代主義作家、台灣五、六〇年代現代派、台灣超現實主義，以迄於台灣八〇年代他自己所提倡的「新世代」與都市文學。不論將林耀德歸屬於「現代主義」或「後現代主義」，作者所使用的書寫技巧與文學題材都僅是他欲繪製的一張心靈索圖，也是他認同意識的圖像與轉折。

國民政府在威權戒嚴時代藉由「高層文化」的灌輸，賦予部份外省族群以「既得利益」，形塑統治階級意識型態，佔據各個場域的優越核心地位，許多「外省人」由於其族群身分而獲益，相對而言，本省族群—福佬、客家以及原住民族群則在以中國為尊的霸權統治下被排擠壓迫；由此形成外省族群的優勢宰制心態，以及本省族群劣勢的被支配地位，從而分別影響兩者對國民黨政權與本土政權的認同程度。以下，分別敘述王幼華、朱天心和林耀德三人「中國情懷／認同的塑造」：

王幼華，祖籍山東省汶上縣，1956年出生於苗栗縣頭份鎮。淡江大學中文系畢業，小說創作開始於大學時期。曾任聯經出版社門市經理，後轉任教職，現任竹南高中國文教師。曾獲「吳濁流文學獎」、「中山文藝獎」。作品有「熱愛」、「洪福齊天」、「土地與靈魂」、「騷動的島」等小說集。

¹¹²鄭明嫻、林耀德選註：《人生五題—童年》（台北市：正中），1990年，頁6-7。人生五題，曰：「童年」、「成長」、「事業」、「憂患」與「信念」。其中「每一個人的童年都擁有圓渾的天地，天地雖小卻自成一格，包藏了生命無限的憧憬。」、「童年雖然無法決定一生，但影響一生卻不容置疑。」後收入《十句話》（台北：爾雅叢書）1991年2月1日，頁120。

¹¹³司馬中原：〈老宅記事〉，《滄桑》（台北：駿馬），1988。後收入鄭明嫻、林耀德選註：《人生五題—童年》（台北市：正中），1990年，頁138-149。

¹¹⁴林耀德：《觀念對話—當代詩言談論》（台北市：漢光），1989年8月10日，頁99。

王幼華的小說帶有很強的社會意識和批判精神，常藉小說人物來質疑、省思社會問題。對人性的刻畫尤其深刻，擅長描述人性的陰暗面，透過反諷的手法，所要呈現的正是作者濃厚的人道主義思想。小說技巧上勇於創新和實驗，所以對他作品的評價常出現兩極化的現象。王幼華是評論家葉石濤等待了三十多年終於眼見的一個「具有偉大資質的作家」，他是台灣社會景象的描繪者，社會病態心理的解剖者，也是藝術新形式的探索者。

朱天心，山東臨朐人，一九五八年三月生於高雄鳳山，台灣大學歷史系畢業。曾主編《三三集刊》，並多次榮獲時報文學獎及聯合報小說獎，現專事寫作。著有《方舟上的日子》、《擊壤歌》、《昨日當我年輕時》、《未了》、《時移事往》、《我記得……》、《想我眷村的兄弟們》、《小說家的政治周記》、《古都》等書。〈想我眷村的兄弟們〉充滿著五〇、六〇年代在台灣各地的眷村城堡中成長的一代的記憶。朱天心把整個眷村當成一則典故來講述，它編納豐富的現實，喚起了不知典故為何物的人們對「某一階段歷史」的認識能力。朱天心成長於眷村，九〇年代伊始隨著台灣政治環境的變化，「眷村」一詞所引起的種種政治聯想與解釋，促使她寫下〈想我眷村的兄弟們〉，自行剖解「從未把這個島視為久居之地」的眷村視域，是如何在黨國機器的操控之下，失去了對土地的承諾，也失去了「篤定怡然」的生命情調。我們選擇這篇作品加以闡釋，是希望揭開「眷村文學」被淺俗的意識型態追逐者所貼上的「不解、恐懼的冷漠」等標籤。朱天心焦慮的原因在於「只有你記得，也只有你知道，事實並不是這樣子-於是，你焦慮、也許忍不住憤怒，心情寥落時也會懷疑自己瘋了，然後被追殺」，「隨著眼前台灣社會更劇烈的變動、人們更劇烈的遺忘，朱天心似乎記得更多，也焦慮更多恐懼更多」。

因為，父親的不在，我才發現與父親相處的四十年，無時無刻無年無月我不在以言語以行動挑戰他的信仰、情感、價值觀、待人處世、甚至生活瑣碎。原來，我一直靠著不斷的挑戰父親，才有自己，才知道自己在哪裡，才知道自己是什麼，才不至於「無意志、無重力」的飄移著。¹¹⁵

林耀德於一九七八年發表在《三三集刊》第十四輯的〈掌紋〉，是不被他收錄於作品中而我們可以找得到的少數林耀德早期的作品之一。〈掌紋〉中的詩句，例如「我狂傲地歌過嘯過／我狂傲的土地／每一線的飛揚／飛揚著開拔鋪向四方 豪情／是一揮就的潑墨」，與「三三集刊」同一輯中楊澤的〈拔劍〉，或是楊澤同時期的〈彷彿在君父的城邦〉，以及溫瑞安的《山河錄》，都充分流露七〇年代的抒情、浪漫、中國情懷。林耀德十六歲的時

¹¹⁵朱天心：〈說明〉，《我記得……》（台北：三三書坊），1989年，頁26-27。

第四章 靈魂的拉扯：認同與懷疑

候初識「三三」與「神州」之人，他在被收錄於《坦蕩山河》（溫瑞安編）內的〈浮雲西北是神州〉一文中寫道：

自從看過「龍哭千里」，心頭上總常飄上一襲清淺的白衣，……大地極目洪荒，而白衣盡是創傷……白衣在江南，在中原，在風塵的塞上。看到了大哥是驚見，連拱手作揖都忘了自然，這就是白衣嗎？……大哥不高，卻覺得比誰都大，兩隻眼是兩把明炬，焰光灼人，卻又要人愛，卻又要人憐，竟是震懾之下又要人生出酸楚，竟有如此的天人，真想要去緊緊緊緊的去擁抱他……¹¹⁶

林耀德的年少時代受到「三三詩社」與「神州詩社」的思想背景甚大，因此，早期的認同思想是屬「中國情懷」。

二、 認同的歧異：中國情懷／認同的動搖

一如所有成功的意識型態，它主要是訴諸意象、象徵、習慣、儀式和神話，不是依靠明確的概念或刻板的教條；它既富於感情又訴諸體驗，將本身和人這個主體最深層的潛意識根源盤結在一起。任何社會意識型態，如果不能和這種根深柢固的非理性恐懼與需要結為一體正如艾略特（T. S. Eliot）所理解的，都不可能持久。¹¹⁷對第二、三代的作者而言，中國大陸是長輩的故鄉，也是他們的籍貫所在。所謂的「鄉」，指的是文化故鄉，這些遊記藉由風景勾引出文化和歷史記憶，以及民族情感，同時投射出他們的文化鄉愁。所謂的文化鄉愁即牽涉到原生情感（primordial sentiment）的追尋，對自身文化的孺慕和傳承之情，因此它也是一種發聲的位置和姿勢，提供可被解讀的立場（positionality）和詮釋（interpretation）。¹¹⁸在這短時間內的來去兩個不同政體、不同土地，卻擁有相同文化和語文的過程，不免產生文化認同的問題；其次，阻隔四十年，面臨彼岸親人亡故、衰老，以及土地變遷的震撼，這些返鄉的遊子於是經歷了相似與相異的雙重震撼。

林耀德稱許王幼華為台灣新世代小說家中的先驅，他的作品《土地與靈魂》，以十九世紀後期台灣東北區域的拓殖史為大框架。小說創作之始，王幼

¹¹⁶ 林耀德：〈浮雲西北是神州〉，後收入《林耀德佚文選》《邊界旅店》（台北：天行社），2001年1月，頁160。

¹¹⁷ 泰瑞·伊果頓（Terry Eagleton），吳新發譯：《文學理論導讀》（台北：書林），1993年，頁37-38。

¹¹⁸ 鍾怡雯：〈故土與古土－論臺灣返「鄉」散文〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》（台北：萬卷樓），2000年9月，頁493-494。

華進行了紮實的準備工作，他詳盡地研究台灣地形以及開拓史資料，更大膽地以荷恩船長為首的「外籍英雄」和台灣原住民的悲劇做為情節的主軸；《土地與靈魂》的真正旨意，在於重新探究台灣精神的源頭、瓦解「閩南沙文主義」的霸權，並進而重建史觀，也通過這種新的史觀和目前的現實連接起來；就文學本身的立場而言，我們可以看出王幼華的正文意圖超越了當下政治上刻意製造的省籍情結，而就歷史的本源回應了認同問題。¹¹⁹

王幼華的小說有三個很重要的面向，一、是對都市生活的觀察，二、是對鄉土的想像，三、是對台灣整體社會文化發展動向的掌握，其中，「鄉土」的概念可以說是王幼華小說創作的中心，「鄉土」在其小說中有兩個主要意義，一是作為理想存在的「精神鄉土」，一是現實意義的「鄉土台灣」。¹²⁰相對於都市的瘋狂和罪惡，王幼華創造了一個原始、自然、純淨的「精神鄉土」，那是座落在台灣某山區裡，不受都市污染的所在。這個「鄉土」除了與「都市」相對立之外，也與鄉土台灣的意義相對，理性上王幼華認同的是「台灣」，但「中國」才是其精神嚮往的所在。也就是說，「鄉土」概念中內含兩組對立概念，一是城／鄉對立，一是台灣／中國。台灣的形象概念是「都市」的延伸、擴大，相對於都市（台灣）的瘋狂和罪惡，而存在的鄉土，其所彰顯出來的價值是美好、高尚的「中國」歷史文化。

在王幼華的身上同時有台灣認同和中國認同，這兩個不同的甚至可說相互矛盾的國族認同，即是造成他不斷感到認同焦慮的主要原因。他一方面試圖將視野從都市放大到整個台灣社會文化的考察，一方面也試著找尋文化沼澤的救贖。從都市延伸而來的文化沼澤意象，延續了王幼華對都市文明和資本主義的批判，面對台灣文化工業逐漸成型，王幼華對台灣未來感到絕望。儘管如此，他卻又不斷地想找到台灣未來救贖的可能這種矛盾的態度，對於台灣和中國，他覺得台灣的文化是混雜的，台灣目前的狀況是糟糕的，但其「中國」認同又總是鼓舞著他相信，台灣是會獲得救贖的。在短篇小說〈熱愛〉中，王幼華展現了追求原始慾力的奧秘旅次¹²¹：

這一山林，妳祖先生存的地方，它曾經是極為豐美的地方。土壤肥而沃，河流又濃又綠。我費了兩天的時間走到深山裏去，那兒有一望無際的山巒，我看見無數巨大的樹根，它們的殘幹留在土壤裏，這兒曾長有數萬株千年的巨木，樹蔭濃密地看不見陽光。啊，偶爾也能見到一兩棵僅存的巨木，孤單突兀的立在那，我走到它們前面，喔，它們

¹¹⁹林耀德：〈歷史語境的塑造〉《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁287-288。（原出處：《台灣新生報·新生副刊》期，1993年1月22日）

¹²⁰吳怡慧：《王幼華小說研究》，南華文學所碩士論文，2004年7月。

¹²¹林耀德：〈臺灣新世代小說家〉，《重組的星空》（台北：業強），1991年6月，頁88-89。

是如此堅強、高大、生命如此恒長，身體上佈滿與歲月奮鬥的痕跡。¹²²

另外，林耀德在王幼華小說「土地與靈魂」討論會中表示：「在我們的文化跟藝術裡面，可以發現，台灣人真正繼承的是大陸性文化的特質，而不是海洋性文化的特質，所以台灣的民間藝術，台灣的本土性文學創作跟藝術創作都著重在農村、土地。可是海洋，廣大無際的海洋，一直都不是台灣文藝、台灣文化所著重的對象。」對於文本的討論，林耀德提出了哈洛德、荷恩船長及陳大化等三人對台灣的認同意識：「如哈洛德，他因為愛情破壞了天主教的體制，而被逐出教會，可是他在台灣這塊土地重新尋回了他跟上帝的關係。」，「譬如說荷恩船長，他雖然第一次當船長就成為終身的挫敗者，可是他在這塊土地上尋找了他自己生命的歸向。」，「譬如陳大化，他雖然因為他喜歡的山地少女被殘酷地姦殺而死，他心中的那種內疚與自責使他無法自拔，可是他最後以挽救了懷孕中山地女性來作為救贖的表徵。」¹²³

不同背景與文化的小說人物最終都在台灣這塊土地上找到自我的定位與歸屬，王幼華《土地與靈魂》一方面與貫時的歷史結合（雖然小說建立在「虛構」之上），另一方面以人物的意識歸向表現了作者本身的認同—台灣。王幼華的身世血緣流竄著拋不開的「中國意識」，雖然他一度徘徊於台灣／中國的認同問題而倍感焦慮，但是在他離開台北的都會場域之後，回到苗栗（出生地，也是故鄉），其認同意識於是有了較為明確的落定，不再飄忽存疑。

朱天心的認同意識也出現轉變嗎？一九八九年出版的《我記得……》，使得朱天心不再被視為是「閩秀作家」並被論者視為「開拓多樣題材、編納豐富現實的定位之作」，卻也從此捲入社會與政治的議題中。朱天心以其長期對社會弱勢族群的觀察與對死亡恐懼的「老靈魂」，以「人類學式的總匯」方式寫成《想我眷村的兄弟們》（1992）一書。另外，為維持文學的純淨性而不被政治利用，朱天心以時事性的雜文直接宣洩心中不滿，即一九九四年出版的《小說家的政治週記》；一九九七年，《古都》出版，成為評論者眼中朱天心近十年來創作的重要盤整。此書中朱天心承續了以往的述寫姿態，卻多了自省與自嘲的色彩，並且「將歷史成為一種地理，回憶正如考古」。¹²⁴朱天心以此書展現其對於台北的認識與瞭解，同時爭取「不認同的自由」，讓自《我記得……》後便涉入國族論述的朱天心更成為外省第二代不可或缺的重要指標。

¹²²王幼華：〈熱愛〉，《台北評論》第五期，1988年5月。

¹²³林耀德：〈原住民的悲歌—王幼華小說「土地與靈魂」討論會〉，《當代文學評論集》（苗栗市：苗縣文化），1997年，頁177-180。

¹²⁴王德威：〈老靈魂的前世今生〉，《古都》序論（台北：麥田），1997年，頁24-26。

朱天心，在〈《華太平家傳》的作者與我〉¹²⁵中直言這些年來對於父親因「政治不正確」而被遺忘的氣憤：

父親，在台灣活過五十年，取苗栗女子，作品近四十部，二十多年前就被張愛玲說「西甯的學生遍天下，都見起來還行。」……這樣的父親、我的文學前輩，並不在四十多人之列，我真希望有人告訴我，是因為他的作品不夠多，不夠好，住得不夠久，不夠與台灣有關係，而不是，他是如此的政治不正確。

一九七七年四月，朱天文與朱天心等人在平鑫濤的支持下創辦《三三集刊》，同年的八月，彭歌在《聯合報》的副刊批評鄉土文學，「鄉土文學論戰」就此引發，《三三集刊》諸人被等同於國民黨官方代表。「三三」諸人因受師長輩精神的傳承，在情感上認同且依戀「故國」，其父執輩又是直接介入論戰的反對者，三三青年也在文章言談間展現出對抗的姿態。從胡蘭成被認為是漢奸開始，當時年紀小的朱天心與朱天文便已氣憤卻無能為力；到鄉土文學論戰時他人批評胡蘭成和朱西甯，自身也陷入鄉土文學論戰其中。朱天心而言，家鄉——中國，形成一種「想像的價值與信念」，由國族寓意／眷村生活／黨國教育／父母輩強大真實的鄉愁交織而成。外省第二代即使從未在中國生活，仍認同中國，認同國民黨政權，而非台灣本土，形成一種「疏離」的狀態。

外省族群在國民黨的掌權時期，的確相較於本省族群享有較多資源，但隨著強人政治的不合時宜，與在國際情勢轉變的壓力下，國民黨開始採取本土化政策，外省族群的處境日漸艱難。1987年的解嚴，意謂台灣與中國為兩個不同的政治實體，對外省族群（尤其是第一代的外省人）而言，從1949年以來「反共復國」的努力與信念正式宣告是一場荒謬，造成極大的失落感。但對朱天心而言，「失落感」早在1977年的鄉土文學論戰便已開始。從鄉土文學論戰以來便因題材「正確性」而產生的焦慮困頓，屢屢在認同問題上的被質疑，讓朱天心產生更龐大沈重的焦慮與壓力。多年來尤其解嚴後老被疑問的「認同」問題，她氣憤委屈地提及：

做為一個土生土長三十幾年的台灣人，我所有的親人全是苗栗客家人和宜蘭人，而只因父親一人是四九年從大陸來的，至今仍必須一再的被人（無論善意的好奇或惡意的質問）檢驗對台灣認同問題時，實在是一件深感委屈之餘，倍覺不可思議的事情。¹²⁶

¹²⁵朱天心：《華太平家傳》的作者與我》，《漫遊者》，（台北：聯合文學），2000年，頁160。

¹²⁶朱天心：〈讀蓋洛普眷村調查有感〉，《小說家的政治週記》（台北：時報），1994年，

對朱天心而言，她不論在作品中或現實生活中表現對台灣的認同，卻總是因其外省第二代的身分、三三時期的過往、小說創作裡缺乏「本土」題材，而不斷地被質疑，認同台灣，卻總是不被認同的朱天心，在此時開始逐漸地轉向「不認同」。朱天心的焦慮來自於台灣「本土化」的過程中，外省族群所面臨的龐大的認同壓力。身為外省第二代，從八〇年代以來便逐漸處於噤聲的狀態，甚至失去在一個民主化多元價值的社會中，自由發言的權力，即便如她早已用文學作品或訪談對答聲明自己是台灣人，仍不斷地被質疑，讓「愛憎分明，非常有話要說」的朱天心，開始爭取「不認同」的自由—不認同政權的自由。

王德威認為朱天心在《漫遊者》（2000）中，「一任自己穿透生與死，夢幻與現實，異國與家鄉」，是朱天心一種特有的「後遺民書寫」風格—即當島上的民主運動開花結果，擺脫了各種名堂的殖民統治，終於當家作主時，朱天心者流退向歷史暗角，兀自啃嚙世變後的苦果，且充滿著時不我予的的尷尬。¹²⁷寫作至今四十年的朱天心，知識份子特有的道德潔癖與她身上特有的一種精神式的浪漫堅持，從未改變；其作品也始終與台灣社會有著密切的關係，而其外省第二代的身分，與其作品前後題材的「斷裂」，「帶著鄉愁或帶著家鄉去旅行」，是朱天心另一種「不認同」方式的呈現。

<想我眷村的兄弟們>文中，朱天心探討認同與失落的作品：國民黨莫名其妙把他們騙到這個島上一騙四十年，得以返鄉探親的那一刻，才發現在僅存的親族眼中，原來自己是台胞、是台灣人，而回到活了四十年的島上，又動輒被指為「你們外省人」，因此有為小孩說故事習慣的人，遲早會在伊索寓言故事裏發現，自己正如那隻徘徊於鳥類獸類之間，無可歸屬的蝙蝠。現在的孩子缺乏一種真正的生活處境，是很「去國籍化」的。縱然本土化呼聲高漲，但他們對這塊土地沒有很深的關係與真實的情感。因為沒有原鄉的恩怨情仇，寫任何地方都失去重量和景深。¹²⁸她甚至說出「我好高興自己大概不會活過二〇五〇年」，因為那將是一個「不再有鄉愁的年代」。¹²⁹

屆時你將再無路可走，無回憶可依憑，你何止不再走過而已，你記得一名與你身分的小說作者這樣寫過，「原來，沒有親人死去的地方，

頁 36。

¹²⁷王德威：〈頹敗的顫動〉，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》（台北：麥田），2001年，頁 68。

¹²⁸朱天心：〈想我眷村的兄弟們〉，《想我眷村的兄弟們》（台北：麥田）1992，頁 86。

¹²⁹朱天心：〈畫畫〉，《三姊妹》（台北：皇冠），1985年，頁 110。

是無法叫做故鄉的。」¹³⁰你並不像他如此苛求，你只謙畏的想問，一個不管以何為名（通常是繁榮進步偶間或以希望快樂）不打算保存人們生活痕跡的地方，不就等於一個陌生的城市？一個陌生的城市，何須特別叫人珍視、愛惜、維護、認同……？¹³¹

不單是「你」將選擇能保有自己過往生活痕跡的京都做為最後老死之地，島嶼上的任何人都「可以編織將來要去哪裡哪裡」，屆時，「舍祖宗丘墳、族黨的團圓、隔重洋渡險、竄處於天盡海飛之地的哪裡只是一直被指摘的你這種父輩四九年來台的族群。」¹³²朱天心的認同與鄉愁，至此算是一個定論與歸結了。

接著，我們觀察影響林耀德認同意識初步的動盪——「神州事件」。溫瑞安（1954~）長林耀德（1962~1996）八歲，祖籍廣東梅縣，為馬來西亞華僑。來台就讀台灣大學中文系（肄業），先後創辦「神州詩社」、主導《青年中國》雜誌社、主編《神州文集》。之後因「為匪宣傳」的政治事件被迫離台，轉往香港，又創辦「黃金屋」、「知不足齋」等。溫瑞安在〈想當年〉一文中說道：以前年少的時候，我和我哥哥最怕就是看到老年人搖頭嘆道：「想當年……」彷彿在那佈滿皺紋的臉上，佈滿的都是些河流、山脈、變遷的記錄、風霜的記錄，像刀刻一般鑄了進去，永遠洗不脫，成了標記。¹³³這樣的標記不僅刻鏤在老人（老兵）的臉上也深入了溫瑞安的內心。所以他又說：「這些不是鄉野傳奇，而是讓你覺得他老了，很老很老了，只有活在當日的苦難中，才確實自己存在過……」。昔日的「苦難」是「存在」的最好證明，而昔日的「記憶」也是生命傳承的印記。溫氏有詩一首：

看啊看，兩岸的燭都點起各自的燈籠
悠悠遊遊長袍古袖而時正中秋
掛劍的少年，傲嘯的少年
在暮未暮日落未落的時候
你看你看，這像不像個壯麗的朝代¹³⁴

¹³⁰筆者按：此句乃出自朱天心小說：《想我眷村的兄弟們》（台北：麥田），1992年。同樣的文句作者有意將它置入《古都》當中，以縱深的、史學式的「追本溯源」的方式來探討心靈（老靈魂）認同、回歸的歧路。

¹³¹朱天心：《古都》（台北：麥田），1997年，頁187。

¹³²同上註，頁213。

¹³³溫瑞安：〈想當年〉，《風起長城遠》（台南：故鄉），1977。後收入鄭明嫻、林耀德選註：《人生五題－童年》（台北市：正中），1990年，頁156-157。

¹³⁴同上註，頁163。

「兩岸的燈籠」，不管是那個時代（戰時），還是這個時代（戰後），總是在徘徊的水岸地帶，始終搖擺未定。「歷史」是遙遠的也是即時的，「歷史」的流轉與傳承，左右了個人對自我的定位與認同。

少年林耀德的文學熱情在接觸「神州」時，激烈地附著於白衣（溫瑞安）的影子與無限延展的「神州」意象。林耀德早年多數詩稿被他自己焚毀，或因為一九八〇年溫瑞安的政治事件之故，也或許是因為當時中國情結之論戰而開始進行自我的檢驗。在他一九八四年所寫給朱天心的一首詩，也透露出他對於少年林耀德的告別：「妳這行行且遊獵的女子／我的好姐姐／莫笑，兄弟是一箭射去新羅國的達摩／不留中原，不在區區意氣……妳，當掌握文明的桂棹／我則磬控，以歷史之劍／橫／斬／落英繽紛／正是時代的風景」¹³⁵ 這首詩被收錄在《都市終端機》中第四卷的「私人檔案」中，也算是自傳式的告白。對於林耀德高中時期的經驗，羅門在紀念林耀德的研討會中亦也曾經談過，林耀德向他披露年輕時期「曾經在溫某某的政治事件中，被人誣告入獄，接受折磨一段日子，非常痛苦。」羅門認為這就是為什麼林耀德反覆強調「歷史一直在說謊」以及「沒有絕對的真理」的觀念。¹³⁶〈行行且遊獵〉詩中，林耀德問：「如果曾經是受誰胯辱的韓信／來日 誰是容我僭王的高祖？」

之後，他又在〈為新世紀的尊嚴而努力〉（《台灣名家談人權》）中表示：我在六、七〇年代接受台灣體制教育，從小接受了民主是國家目標的看法；然而在成長的過程裡，卻親眼目睹崇高的理念在現實中被不斷踐踏。到今天為止，台灣民眾對於民主的理解，大概僅僅止於投票而已。很少人想到近在咫尺的歷史經驗：希特勒不正是運用了民主的手段推翻了德國的民主制度，演變成蹂躪人權、危害世界的巨大怪物？今天的台灣實踐了民主嗎？我們的社會和國民享有充分的人權嗎？解嚴之後群眾的自由也獲得真正的解放嗎？這些疑問固然不見得會有全盤否定的答案，但距離肯定也有相當的距離。「解嚴」的前後，台灣社會（政治、文學、經濟等）顯然經過一番波動和喧囂。「神州事件」對林耀德所帶來的打擊與屈辱，則是與過去斷裂的主要外在力量之一，而八〇年代初期對於「中國情結」的檢討，亦是加速此斷裂的另一動力。

林耀德在小說〈在第一顆子彈射穿窗簾以前〉裡寫道，「現在是臺客的天下，」我握住酒瓶：「黑白兩道都變了天。」「臺客也有臺客的好處，譬如說，」

¹³⁵林耀德：〈行行且遊獵〉，《都市終端機》（台北：書林），1988年1月，頁188-191。原題〈行行且遊獵—給天心〉。

¹³⁶羅門：〈立體掃瞄林耀德詩的創作世界—兼談他後現代創作的潛在生命〉，《林耀德與新世代作家文學論》（台北市：文建會），1997年，頁224-225。

酒保抬頭瞄瞄我的額頭：「他們的槍法不夠好，他們會遲疑，因為他們有恐懼，有根的人就有恐懼。」¹³⁷有時候，我會甘願爲了某種自私的心情或者無以名之的慾望而離鄉背井，脫離祖國的疆界，遺忘了那塊土地上的紛亂、鬥爭與騷動；但是，在其他陌生的國度裡，我竟然更清晰的在它們的身上看到母土的悲劇。

林耀德說，有些傑出的俄羅斯流亡詩人，不惜運用另一種語言來批評俄羅斯世界。以前，我會震驚於這種「背叛」，現在，我終於明白，真正的詩人可以扯謊，可以自稱「我自己才是我自己真正的戀人」；但是他真正的戀人，那沉著於心靈底處的大愛所趨，只有他父祖的國度。¹³⁸第一次進入大陸，經由廣九鐵路穿越香港的邊界。這條鐵路曾被思鄉的詩人形容成「鞭子」，鞭過天空，鞭過童年的足跡；……我清醒著，圓睜眼睛，等待鞭子激怒大地的迴聲。我知道在這一脈相承的土地上，有一道隱形的邊境截斷了兩種截然相反的烏托邦體制。¹³⁹林耀德認爲，有些人一生都沒有踏出國境一步；有些人一生中永遠後悔他跨過了那道邊界，一旦踏出線外，便不再有任何回首的機會。有些人的一生，就在邊界上終結。邊界，一道魔術般的虛線，當你越界的同時，背後的世界便瞬間粉碎了，像是一幅完成的拼圖遊戲被傾倒在深淵之中。那些記憶的殘片永遠不會抵達谷底，它們只是永無止盡的不斷墜落。

到了九〇年代以後，台灣城鎮中漫畫租書店和過去最大的不同在於照明設備的改進和冷氣設備的裝置，從陰森幽晦的霉腐氣息轉變爲乾淨明亮的閱讀場所。租書店和便利屋所吸引的青少年人口也許有所不同，因爲它們的場地往往有各自的考慮。租書店大致上「隱藏」在學校和住宅區附近，它們成爲生活中的次文化基地；而便利屋不但出現在住宅區，更常常選擇商業區的地點，它們融入了後現代城市的整體消費氣氛之中。現在，早期那充滿腐敗氣味的陰暗租書店，成爲我這一代的鄉愁了。¹⁴⁰

我在「他們」（異邦人的墳塚）之中，國籍、種族的恩怨已經不再重要；我在「他們」之中，身分、名位的執念已經不再重要；重要的也許只是我在「他們」之中。我的心靈向「他們」被隱匿的歷史擴散，而「他們」的悲喜

¹³⁷林耀德：〈在第一顆子彈射穿窗簾以前〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁42（原出處：《中央日報·中央副刊》1996年1月12日）

¹³⁸林耀德：〈邊界旅店〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁83（原出處：第七屆梁實秋文學獎散文創作獎第二名，1994年）

¹³⁹同上註，頁83-84。

¹⁴⁰林耀德：〈將軍、漫畫與孩子們〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁112（原出處：《中國時報·人間副刊》1995年7月18日）

第四章 靈魂的拉扯：認同與懷疑

又重重向我聚攏。¹⁴¹林耀德在〈無限〉中說明了個人自我、認同意識的各種可能性：

我們都成為某種可能性
用掌紋預測前途
額際的皺折重組著記憶
不確定的身世，未命名的明天。
我們繼續飛翔，攜帶化為荊棘的毛髮
自己的地球、都市地圖以及
隨時隨地蒸發的殘夢¹⁴²

以上「認同的起點：中國情懷／認同的塑造」與「認同的歧異：中國情懷／認同的動搖」中可以看出，王幼華、朱天心、林耀德三人具有相同的身世背景——外省移民後代，皆在台灣生長。但是他們的認同意識卻因政治事件的干預或個人心志的趨向，而顯示了三種截然不同的類型。最終，王幼華投向台灣土地，確實編整苗栗縣的文化與文物；朱天心以「眷村文學」表達外省移民在台灣境遇，她的心向歸屬是中國情懷的；而林耀德呢？他在〈臨沂街〉裡即表示「我決定不再懷舊，不再對土地依戀。」因是筆者認為，林耀德的認同意識是超越土地的，他的歸向在深邃的星空；他所追求的是形上昇華的精神境地。

三、 認同的疑慮與追求

任何大中國意識的危險性並不在於它的中國屬性而在於它的獨裁性格；同樣地，我們也不能忘記，台灣主體意識的問題不在於追求主體性的理想而在於這個過程中所產生的偏執狂傾向。如果任何事物只消貼上台灣主體性的標誌就可以取得合法的專賣權或道德價格的加分，那麼這種主體性假相所消耗的正是民眾的熱情，所犧牲的則是真正主體性被實踐的可能性。¹⁴³「中國文人小說家筆下寫的不一定是客觀的歷史，文學中的歷史毋寧是：透過什麼人眼中或口中，或甚至什麼人物的言行，來塑造一個作者與讀者能夠瞭解或

¹⁴¹林耀德：〈食蟲奴之墓〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁138；原出處：《中央日報·中央副刊》，1996年1月11日。

¹⁴²林耀德：〈無限〉，《大日如來》後記（台北：希代），1991年，269-270頁（原題〈末世紀殘照〉，《聯合文學》第七十二期，1990年10月）

¹⁴³林耀德：〈克里斯多的捆包—兼談探求「台灣主體性」的因循危機〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁236。（原出處：《時報周刊》九〇五期，1995年7月2日）

領受的過去，並進而營造某種統一的史觀」¹⁴⁴筆者以為，林耀德正是藉由小說書寫將眼所見、心所觀表述出來。

在林耀德的作品中，可見他對歷史的專注，不僅是台灣的歷史，也包括文學史的建構。在七〇年代的鄉土文學論戰之後，他重新思考延續在中國／台灣現代文學中屢次被壓抑現代詩／現代主義脈絡。因此，在他的作品中，常見「對於寫實主義和浪漫主義長期統御文壇的強烈反動」。

「寫實」是所有從事心靈與精神永恆作業的均必須堅守，否則「物抒」與「心感」沒有切實良好的掛勾，便難免呈現存在的疏離感，而失去作品對內心永久、切實且絕對的襲擊力，甚至引起人類生命產生第二度更為嚴重的鄉愁，這種鄉愁是人被關入冷然的物性的「物性」思考而淡遠了溫潤的「人性」與「心性」的感悟所引起，較之都市電燈光望著田園菜油燈光所引起的第一次鄉愁更可怕。」¹⁴⁵

林耀德在〈地圖〉中明確地道出自我內心的不安與不確定性，他說，一九八〇年北京地圖出版社印行的英文版《中華人民共和國行政區劃簡冊》第一二一頁「台灣省」，上頭繪製了一個空白的台灣輪廓，下註一行補白—Material not available。某一天，我思考著那個空白的輪廓，許久，才定神翻找出一本台灣導遊圖，將山脈、河川、都市、鐵路、公路、機場一一標示在空白之上；對我而言，這整本冊子似乎只有這一頁應該出現文字和符號。但是我仍然無法決定採用哪一種「中國」的旅行版本，也無法決定攜帶哪一種「台灣」的文化藍圖。很可能，不論採用任何版本、攜帶哪一種藍圖，到陌生地域找尋血源的人都會步行在同樣質料的玻璃展示櫥窗裏。一九八八年十月，我乘坐九廣鐵路進入神秘的中國，一切都將重新開始。重新開始，眼前一張等待我自己標示的地圖。¹⁴⁶

地圖是一種極其複雜的符號系統，由點、線、色彩、幾何圖形及文字注記所組成，用來表示地表上的某些空間分布、現象與實物，圖上任何一種標誌都是一個有意義的符號（sign）。簡單而粗略地舉例：從白色到藍色，由淺而深的色系習慣被用來代表水域的深度；從黃色到褐色，由淺而深的色系習慣被用來代表地表的高度；又，紅色線條由細而粗，有時代表了公路、省界和國界；圓點可能代表城市，紅色塊代表都會區……。以地圖的繪製者而言，或受限於地理知識，或受限於思想觀念，每一幅地圖的觀看角度乃形成意識

¹⁴⁴周英雄：〈八〇年代台灣作家怎樣寫歷史〉，《聯合文學》第七卷第五期，1991年3月，頁176。

¹⁴⁵林耀德：〈八〇年代台灣都市文學〉，《重組的星空》（台北：業強）1991年6月，頁211。

¹⁴⁶林耀德：〈地圖〉，《迷宮零件》（台北：聯經），1993年7月7日，頁118-119。

第四章 靈魂的拉扯：認同與懷疑

形態的符碼。¹⁴⁷地圖本身大量複製的同時，也企圖複製這個世界的地形地貌，由於每一塊地表上都有人活動，我們在觀看地圖時就如同攬鏡自照，我們按圖尋找到自己的國家、自己生活的地方，雖然看不到自己，但我們都知道自己正存活在地圖上的那一座城市或村落。

當我們提到一幅出土台灣的老地圖，我們強調的是台灣的主體性，而不是一幅畫或印刷品。這一幅台灣的老地圖在描繪過去的台灣，也賦予台灣一個我們可能接受、認同的事實。換言之，它是一種概念的延伸，它召喚一種歷史、土地相糾結的情感。¹⁴⁸

地圖也是一種文學意象，台灣地圖幻象式的逼真(hallucinatory resemblance)，係由葡萄牙人將台灣視為三座或多座小島組成；到荷蘭人所繪的蕃薯形海島；到廿一世紀以台灣人為主體的一隻飛躍「海翁」。台灣地圖係台灣人的一種隱喻(metaphor)或擬象(simulation)，召喚著台灣人的文化認同、本土意識、文學想像、歷史情感；而非祇是一幅畫或乙紙印刷品的戲仿(parody)。台灣地圖也是形成台灣意識形態的符碼：以台灣主體做為唯一指涉性存在(referential being)的詮釋體(interpretant)。「地圖」是文學家創作的想像泉源；虛構中再虛構，虛構出一篇篇超真實(hypereal)的文本。作家的文本是台灣空間的知覺變形(perceptual transformation)：從地理的潰散(geographical dispersal)影響文學的誤解(literary misunderstanding)；亦即對台灣地理的解構與再建構；影響不同世代讀者對文學島嶼的再認知。

「擬像(simulation)不只是符號的遊戲；它們隱含了社會關係與社會權力。」—布希亞(Jean Baudrillard)。工業革命之後，符號並沒有傳統的層級限制，也就不需要模仿。因為生產機械化，所以符號是大規模的生產，在此，無限的可複製性(reproducibility)已然取代了模仿。¹⁴⁹對布希亞而言，一切皆是複製，一切現實皆為模擬、冒充。他提出「擬像」的概念來描述：後工業時期，符號和現實沒有任何關係，所有的複製品脫離原有的時空，成為一種流動的商品。擬像不再是對一個領域的模擬、對一個指涉映存在(referential being)或一種本質的模擬。它不需要原物或實體而是以真實的模型來衍生：一種超真實(hyper-real)，一種意味著比真實還要真實的狀態，成為一種在幻象式的逼真(hallucinatory resemblance)中自我潤飾琢磨的真實，這也代表了真實／想像、真／假之間差異的消失。布希亞在質疑再現(representation)、

¹⁴⁷焦桐：〈地圖與記憶—台灣現代詩裡的認同〉，《林耀德與新世代作家文學論》(台北市：文建會)，1997年，頁272。

¹⁴⁸同上註，頁275。

¹⁴⁹黃瑞祺：〈布希亞—由現代性到後現代性〉，《現代與後現代》(台北：巨流)，2000年，頁133-139。

質疑符號與真實的關係時，提出擬象四個階段的變化：一、它是基本現實的反映；二、它隱藏並曲解基本現實；三、它隱藏了基本現實的缺席；四、它與任何現實沒有關係。「地圖」即是一種擬像的再現，「地圖」超越了現實，落實了繪製者的心志與意識，正如布希亞所言，「擬像」隱含了社會關係與社會權力。

地圖形象更是一種「知覺的變形」(perceptual transformation)，一種重新審視台灣／中國文化、歷史的隱喻。以中國地圖而言，如今舉世皆承認外蒙古獨立的情況下，唯有台灣繪製的中國地圖還將其畫歸領地，並且對於現今的中國行政區域、交通、社會建設等等，還保留舊貌。這般的台灣製中國地圖實已消失了歷史感與距離感，徒然是一幅存在於三度空間的意識形態、國族、土地認同混亂交織的經緯線。焦桐在〈地圖與記憶——台灣現代詩裡的認同〉所言，台灣現代詩中的地圖常常暗含著某種隱喻。尤其是在內戰中移居台灣的詩人，睽違家園數十年，他們心目中那幅故鄉的地圖，早已經被重劃過許多次，舊的行政區已被新的行政區掩蓋，舊的地名已被新的地名取代，他們返鄉必須依憑現實的新地圖，他們的情感還繼續停留在文化的舊地圖。

然則，有些人已無法在新地圖上找到自己的家鄉，他們數十年念念不忘的地圖上的一個名字，念茲在茲地生產思鄉愁緒和意識形態，如今回到現實上的土地，反而失去家鄉，失去意識形態所賴以生產的地名，進而產生認同危機。¹⁵⁰焦桐在這篇文章所展示的，乃外省第一代移民的鄉愁；而林耀德的鄉愁呢？林氏在文本中展露的是出生台灣、祖籍大陸的外省第三代的靈魂鄉愁。林耀德之所以收集地圖，除了他個人的偏好以及對於歷史、地理的訓練（受祖父、父親影響），我們可以從文字間看出作者其他的用心：

每一本世界地圖集裏頭都住著一個我吧，然而在幾百億的塵埃般漂浮的人口中，我如何把十幾本地圖中的我都蒐集起來？雖然我明明知道，身處不同版本地圖裏的我各自擁有不同的身分，但我還是好奇，想找齊不同版本的自己，一起夾在載玻片與蓋玻片之間（我不會忘記在載玻片上滴下兩滴生理食鹽水，好讓「那些我」潛泳其中），然後放在電子顯微鏡下仔細觀測。¹⁵¹

地圖的呈現、再現了人們過去的記憶，那是一個擬像（simulation）、複製（平面的複製以及人們內心的立體複製）的世界，地圖充滿了符號、象徵，繪圖者與閱圖者都在當中生產著過去／現在，藉由想像同時生產意識形態。

¹⁵⁰焦桐：〈地圖與記憶——台灣現代詩裡的認同〉，《林耀德與新世代作家文學論》（台北市：文建會），1997年，頁287。

¹⁵¹林耀德：〈地圖〉，《迷宮零件》（台北：聯經），1993年7月7日，頁114。

〈標本製作者〉中，林耀德寫到：標本製作者放下鼠皮，拿起一本菊八開的書，封面朝向觀眾席，上面的標題是《美國外交政策白皮書》。標題：「想要熟悉這些標本製作的過程，只要按圖索驥，在這本書中你將會得到一切線索，請記住，經驗勝於一切。」¹⁵²標本製作者退場，她的背後印製著聯合國標誌，兩隻松鼠依舊浮沉於沸水中。電視牆中即刻映現攝影者掌握的畫面：整個檯面是一張布滿血污的世界地圖，上面散置著各種金屬器械以及一張扭曲變形的鼠皮。「地圖」不僅是標誌區域的分界以及區域的廣幅，更是現實世界權力的標記。一九八二年，林耀德寫下：

人類在不自覺中創造出文明的雄偉造形，在宇宙的歷史和光裡留下永恆的遺跡，但是我卻猛然覺醒，這樣地唯美不是我可以把握的，臺北不屬於我，我與臺北的關係永遠站在親與不親的邊界上，永遠是若即若離……我一直站著，直到眼睛累了，心中莫名地酸楚難當。也許有朝一日，我會一如反叛父母般地反叛臺北，但是我對父母有份生生世世永恆的愛，對於臺北卻沒有。我只是驚嘆於它的美與強大，驚嘆於它的紀律和秩序，在感動之外，我離它好遠。

臨沂街的老家數十年來並沒有什麼改變，家中有祖父、祖母二老坐鎮，各地子嗣每週定期省親，成為親族之間強而有力的橋樑。但是祖父去歲仙逝，舊厝因為是公家宿舍，也將於今年夏秋之際將要拆除改建大樓，阿莉說，家族間失去了凝聚的重心，龐大的情感團體將崩壞於無形，我固然自信於親戚間的情感，但是也懷疑三五代之後怕不形同陌路？¹⁵³

親情的凝聚在「老家」拆除改建之後已隨之崩壞了，而對生於斯長於斯的「土地」呢？在林耀德眼中的臺北是「大人虎變，君子豹變。」一日是一日的變革。他說：「我生在臺北，長在臺北，更在臺北和父母相守，和阿莉相知。我感懷於這個城市的碩大無朋、包羅萬象，而痛立下一生的志氣，而我的心意卻如古槐古柏凍結在時空中的瑰奇身姿，竟自要與天地歲月同雄。如王藍田的大器晚成，而我生命中的竹節是化龍形狀已然依稀。」¹⁵⁴作者不禁自問：而我與臺北呢？是親還是不親？在散文〈臨沂街〉中我們得到這樣的答案：

¹⁵² 林耀德：〈標本製作者〉，《慾望夾心—雙色小小說》（與陳璐茜合著），（台北：皇冠），1995年5月，頁163-164。

¹⁵³ 林耀德：〈都市的感動〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁155-156。（原出處：《明道文藝》七十五期，1982年6月號）（本文為林耀德首篇文學獎獲獎作品，後被作者拆解為〈震來虢虢〉、〈臨沂街〉與〈夜市〉收入時報版《一座城市的身世》）

¹⁵⁴ 同上註，頁157。

在臨沂街十七號圍牆裏的日式平房，我嗅到了歷史的、黑暗的潮溼，這特殊的氣味將盤繞在未來的建築的地基裏。我決定不再懷舊，不再對土地依戀……。¹⁵⁵

上帝所未降臨的黑闇深淵，並不在地圖上，而在那些遠離上帝的心靈裡頭。－安德肋神父如是說。¹⁵⁶以都市為故鄉的人，當他逐漸地成長，卻又矛盾地被都市這個妖嬈的婦人烙上異鄉的胎記。那無法拭去的，異鄉的胎記人是都市流動的紋身。¹⁵⁷出生於六〇年代的林耀德在八〇年代寫下「孤獨」的字句，而筆者認為「孤獨」不僅是六〇年代的寫照，更是八〇年代「都市文學」的映現。林耀德的小說創作除了預設動機與對現實的反映，在文本當中，讀者的確能夠重現台灣八〇年代與未來時空的初規面貌。作者藉由小說的人物設計、時空場景、歷史／神話的重構，繪製了一幅專屬於自己的心靈航海圖。

結語：

林耀德曾說，我對於自己的詩與詩論就好比說對於自己的女人一般是負責到底的，無論他們是否同意這種說法。任何一個作家／批評家都必須誠懇地面對生命發展的軌跡，承認過去的謬誤與愚昧；最恥辱的莫過於篡改身世，為了今日的政治局勢和時代潮流而刻意掩飾遮蔽昨日的意識形態。任何作品都可以反覆修改，這種修改是一種尊重的態度：包括對於自己以及這個世界。不過篡改身世，卻是對文學以及歷史的背叛。

筆者以為，無論是對現實世界或文本世界的認同／懷疑，必有一既存的意識形態為前提。或因扎根土地的生命情態、或因時光流轉，記憶的漫衍形成家鄉／故鄉／他鄉的連串轉移、置換及再生。不論任何人賦予「中國意識」或「本土意識」什麼樣的內涵，那應該是一種所有人基於勇敢、理智的面對過往、榮光、歡愉，當然，還有恥辱、悲傷，所自然生成的。因此很吊詭的，一個反覆被清洗的記憶與集體，彷彿是得了失憶症的人，而「主體意識」、「認同意識」又該從何而生？民族與民族之間，甚至在同文同種的領域裡，大家為著一個抽象的名詞（認同的意識）而劍拔弩張。也許，這正是人之異

¹⁵⁵ 林耀德：〈臨沂街〉，《一座城市的身世》（台北市：時報文化），1987年8月16日，頁93。（原刊於：1982年6月，《明道文藝》）

¹⁵⁶ 林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁81。

¹⁵⁷ 林耀德：〈幻〉，《一座城市的身世》（台北市：時報文化），1987年8月16日，頁116。（原刊於：1984年9月12日，新生副刊）

於禽獸者的「幾希」之一。¹⁵⁸

而我們進一步遇到的矛盾在於：任何涉及意識形態的事物，只歸屬於信仰的範疇，信仰是不可是非的¹⁵⁹。但是就政治、歷史發展的現實來看，族群共容和族群意識的關係難以釐清。本島的政治實體已經是歷史、政治現實，各族群在國家中的定位如何？的確，一個人不能選擇自己的血緣、父母之鄉，但可以選擇自己的精神、文化故鄉。¹⁶⁰

薩依德曾指出，「流亡者」有著雙重視角，從不以孤立的方式來看事情，新國度的一情一景必然引他聯想到舊國度的一情一景，就知識上而言，這意味著一種觀念或經驗總是對照著另一種觀念或經驗，因而使得二者有時以新穎、不可測的方式出現；從這種並置中，得到更好、甚至更普遍的有關如何思考的看法。¹⁶¹對於臺灣人民的流亡身世，李喬說，臺灣居民大多是在被拋棄的情狀下成爲臺灣人的。以一八九五年、一九四九年兩次爲高潮，於是孤兒意識形成、成型。他提出臺人追求追尋的過程有四式：

- 一式：往日本內地—失望→回臺。
- 二式：往「祖國」—失望→回臺。
- 三式：往日本←→祖國—失望→回臺。
- 四式：往美歐—失落或認同→不回臺。

以上一、二、三式是戰前，第四式是戰後。以上的行程，正是臺灣人迷失的歷程，也就是作家代表臺灣人主體性覺醒的宣示。¹⁶²除了臺灣移民島民的自尋模式以外，李喬也重視原住民文學的表現空間，他認爲，現今原住民文學實現了由向外爭取「主體」地位，到向內認識自己是誰，由激越的吶喊和反抗，到深沉的文化扎根和更高層次的人性追求、生命表現的轉變。¹⁶³

臺灣文學中「鄉土」一詞出現於三〇年代時，是對中國白話文運動的全

¹⁵⁸ 林耀德：〈邊界旅店〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁82。（原出處：第七屆梁實秋文學獎散文創作獎第二名，1994年）

¹⁵⁹ 林耀德：〈《台灣當代小說精選》讀後〉，《將軍的版圖》（台北：華文網）2001年12月，頁25。（原出處：《文訊》，五十一期，1990，一月號）

¹⁶⁰ 彭小妍：〈解嚴與文學中的歷史重建〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》（台北：萬卷樓），2000年9月，頁45。

¹⁶¹ 薩依德著，單德興譯：《知識分子論》（台北：麥田），1997年，頁97-98。

¹⁶² 李喬：〈「臺灣文學主體性」的探討〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》（台北：萬卷樓），2000年9月，頁64。

¹⁶³ 同上註，頁112。

面模仿的一種反動，文學創作中的臺灣話文實驗在當時引起許多反響。一九四七年的二二八事件，造成了省籍衝突的裂痕，本土化運動被壓抑，但仍暗地裡綿延不絕。一九七七年鄉土文學的爆發，可以說是這股暗流不得不宣洩的一個缺口，主要是檢討當時全面西化的文學風氣。到一九八七年解嚴後，鄉土一詞逐漸轉化為本土，而此時主要的批評目標是中國對臺灣主權的覬覦。眷村過去所服膺的官方立場到解嚴後的驟然巨變，普遍反應在他們的作品中，這類作品表現出對認同問題的敏感和焦慮，對時代的變遷和挫折。¹⁶⁴面對生活周遭的變動困惑，我們試圖向「傳統」或「現代」找尋意義、答案。有些人以為，「傳統」是個烏托邦原鄉，應該回到那裡治療「現代」所帶來的暈眩症。有些人則主張，「現代」才是通向完美的道路，應該勇敢地予以擁抱，棄絕「傳統」的腐舊桎梏，卻忘記要用更客觀、更冷靜、更平實的態度來認真理解我們當下此刻所處的社會。進入九〇年代，超越「傳統」與「現代」的新興思想主流，不能不數「當代意識」。所謂「當代意識」簡而言之就是回歸現實，回歸身體經驗。認清我們真正最能夠掌握的其實不是抽象的中國傳統或西方現代，而是我們自己、我們的社會、我們的時代。在一個意義上，「當代意識」是最古老哲學命題“Know Thyself”（瞭解自我）的復活。¹⁶⁵

因此，不論是以「老靈魂」之姿輾轉於台北的種整前世與今生為現代都會推陳歷史的深刻感的朱天心或是挖掘、蒐羅本土的文化資產，肩負重整地方歷史與生命本像的王幼華，又或者是以都市精神書寫現實都會風貌，企圖展示未來情境、追求形上寄託的林耀德，他們皆在文學（小說）的領域中辯證著鄉土／都市、故鄉／他鄉間盤根錯結的曖昧糾纏，儘管三人的靈魂原鄉有著不同的祖籍，然而卻各自別具意義。

¹⁶⁴彭小妍：〈解嚴與文學中的歷史重建〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》（台北：萬卷樓），2000年9月，頁2-3。

¹⁶⁵張大春：〈當代觀典〉總序，《文學不安－張大春的小說意見》（台北：聯合文學）1995年10月，頁7-8。

第五章 靈魂的鄉愁：認同主題的永恆追索

瓦濤·拜揚雙目空茫，他掙扎站起，現在的他已經老邁得超過巫冰婆當年的模樣。他撫摸自己的臉龐，皺紋和黥痕完全無法分辨，也許就是因為這樣，他才找不到靈界的道路。高砂百合瞬間死遍了一座山又一座山。¹

靈界消逝，肉體敗壞，兩種二而一的宇宙同時潰亡。瓦濤·拜揚不禁自問「我的國度呢？」，離開肉體，他的雙臂向凝重的流雲張開，一隻隻白色的粉蝶自十指間撲撲飛出。它們無窮無盡地爭脫出他的靈體，源源不絕地朝月亮升起的方向隱沒。「是我靈魂的鄉愁嗎？」瓦濤·拜揚又說。²「喪失了神話，我族的少女將永遠沉淪在異族的姦淫下，我族的男性將永遠萎靡在畏卻的恥辱中。」瓦濤·拜揚被一種奇異的腥氣吸引著，向北飛行，他的靈魂充滿一股無法言說的鄉愁，對於魯突克斯的鄉愁，對於腐敗的肉身的鄉愁，對於既存在又不存在的社寨的鄉愁。

第一節、靈魂的原鄉—海洋

一、 生命的原鄉—母親意象的探討

金翅的四肢開始縮小，他的光陰開始迴轉、倒退，從二十二歲開始逆行，十九歲、十八歲、十七歲……漸漸返回他三歲的童年，貪婪的雙唇依依黏附在母親的乳房中心，用盡舌尖和雙頰的氣力吸吮著濃稠的汁液。他的小手掌攀住母親垂落的髮稍。那深情。那臂彎。那柔軟的小腹那小腹上無法褪去的妊娠紋。以及那無限慈祥又堅定著摯愛的瞳孔。³

母親的形象是「無限慈祥又堅定著摯愛的瞳孔」；母親是生命的原鄉、孕育的場域。然而可愛可敬的母親也出現變調的眼神：

母親用溫柔的眼神輕輕地哼唱：「乖寶寶，寶寶乖，靜靜安眠靜靜睡；

¹林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁175。

²同上註，頁176-179。

³林耀德：《大日如來》（台北：希代），1991年，頁157。

乖寶寶，寶寶乖，美麗月色令人醉……」。母親笑了，她的臉龐在柔和的夜燈照耀下顯得格外聖潔，……她的瞳睛彷彿是注視著情人，的確，孩子就是她的情人。⁴

孩子狡黠地看著說故事的母親，他早就聽母親說著同樣的故事至少一百次了，但是他已經懂得欣賞女人變幻的瞳睛，那種霧茫茫的光暈。孩子睡着了。母親輕嘆一聲，離開孩子，走進幽暗的廚房，她倒了一大杯的威士忌，狠狠地灌入喉管。⁵孩子面前的慈母形象，在黑闐的空間裡變幻了眼神，然而她仍是母親，是孩子安穩的力量。

白靈在〈停駐地上的星星－林耀德詩路新探〉一文中，提出林耀德詩作結構上的四個特色：「星球」、「戰爭」、「都市」、「性」。白靈進一步將四點歸納為三：其一、「天上」－星球，包含著短時間不變、長時間會變的特質；其二、「人間」－戰爭，表達了戰爭的不安與不戰爭的不安；都市，短時間變化過速、長時間終歸毀滅的命運；其三、「靈魂底層」－性，代表著渴求滿足的不安和永遠無法滿足的不安。⁶事實上，這四個主題的背後都有一種以「不安」的底色作基調，對生命對愛對存在對有與無對形而上與形而下對宇宙與地球全體都感到一種「變的不安」以及「不變的不安」。

性愛在林耀德的筆下也成爲人類文明滅絕前必然完成的「儀式」，或者唯一的救贖。總而論之，不論是男性或女性的口吻，在林耀德的詩作中，「性」經常被視爲解除不安的一項簡單的試驗，然而它卻是最易觸及的不安和最易觸及的虛幻，因此「性」也成爲不安的最典型代表。⁷佛洛伊德說，性慾(libido)等同於人的生命力(vitality)。母親形象的再延伸——女性、性——就是消解不安的方式。

這些年來什麼女人沒見過，想不到我對阿嵐的依賴竟然日益加深，特別是在老大出事之後。他喘著氣說：「我要搞一艘真正的遊艇，就叫他媽的『老查號』，如果還有下輩子的話，我要老死在那艘真正的遊艇上。」

在第一顆子彈射穿窗簾以前，我必須在音樂中找到我的阿嵐。而老查

⁴林耀德：〈母親的眼神〉，《慾望夾心－雙色小小說》（台北：皇冠），1995年5月，頁11。

⁵同上註，頁12。

⁶白靈：〈停駐地上的星星－林耀德詩路新探〉，《都市終端機》導讀一（台北：書林），1988年1月，頁18-20。之後楊宗翰在〈黑暗抽長火光不安——與林耀德·容格的三角對話〉一文中也提出相同的觀點，《台灣詩學季刊》第19期，1997年6月。

⁷王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火－林耀德詩論》，南華大學文學研究所，碩士學位論文，2002年6月，頁178-182。

呢？他能夠及時找到適合他的遊艇嗎？⁸

小說中的女性代表有短篇小說集《惡地形》的〈惡地形〉：女郎 B、女郎 G；〈粉紅色男孩〉：阿幼；〈賴雷一日〉：阿真；〈聖誕節真正的由來〉、〈迷路呂柔〉與〈對話〉。《大東區》裡〈大東區〉：白音、陳金蓮、喬芳妮、小雪、小霜；〈黑海域〉：娟仔；〈杜沙的女人〉：女孩、吳菁；〈私房錄影帶〉：黃芳。《慾望夾心—雙色小小說》中的〈母親的眼神〉、〈克勞狄德的影子〉、〈殘脂記〉、〈人猿瑪麗〉：瑪麗；〈最後瞬間〉：小霜。

長篇小說《一九四七·高砂百合》裡有象徵高砂百合的阿泰雅女孩璐依、日本女子興子與聖女小德蘭。《大日如來》中的靜子是一朵純淨的櫻花、汪欣欣是血盟黨員，還有藝術家淺草、阿詩瑪。另外《時間龍》裡盧卡斯（之後化名沙庫爾）的三個女人：狄姬、姐、克里斯多娃。第一位將盧卡斯推向的政治舞台成為基爾星的統治者；第二位是他的心靈也是性愛伴侶；第三位則在盧卡斯失勢後成為他的政治庇護。王抗來自戰端不休的貧瘠之地——綠區，當他坐上大統領的位置時仍不忘在奢華蓋世、擁有碎鑽地板的更衣室裡擺設一具寫實而醜陋的貧民窟模型；開啓模型中音樂盒的密碼就是：母親。

十歲的王抗一個人坐在陰冷的車廂中，那是他前半生中唯一搭乘大陸縱貫列車的經驗。他已經忘記那可憐的、被恩將仇報的老紳士，他唯一可以清楚憶起的臉龐只有母親的臉龐，在醒與睡的邊緣，他看見赤裸的母親將赤裸的自己擁入懷中。也只有王抗自己才知道，為什麼要在奢華蓋世、以碎鑽鋪成地板的更衣密室中擺設這麼一具寫實而醜陋的貧民窟模型。這是今年、去年、十年前以及五十年前的「綠區」，永恆的「綠區」。音樂盒的開關在王抗的心中，……那個簡單的密碼：「母親」。王抗的心中喊出「母親」，音樂盒就啟動了，所有的建築都點亮了燈，人們開始行走，一首名叫《波麗露》的古老樂曲悠揚地迴盪圓室。王抗就重返熟悉的童年，他的心靈進入音樂盒中……⁹

「母親變形的臉龐滑過眼前，更多黑色的花蕾急遽綻開，遮住了母親那張憔悴的臉，那絲溫馨而苦澀的笑意融逝在一瓣瓣綻開的黑色花心。黑色的砂原大麗花，那重重九十九層瓣的花朵，對奧瑪居民而言代表著死亡的哀傷。」¹⁰母親的死亡象徵生命的截斷與失落，母親肉體的遠離引起了對生命原鄉的愁思，於是他（王抗）無止盡地吸取著克里斯多娃那奇妙的眼光和青春的體香，

⁸林耀德：〈在第一顆子彈射穿窗簾以前〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁47-50。（原出處：《中央日報·中央副刊》1996年1月12日）

⁹林耀德：〈新大陸〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁198-199。

¹⁰同上註，頁173。

他活在一個巨大的權謀家生命中的一小部分繾綣裏，他得到了一個嶄新的母親，但他也變成一個女孩，某種意義上的「一個女孩」，擁有男性的「一個女孩」。¹¹

二、 靈魂的原鄉－海洋意象的探討

林耀德在〈黑海域〉中描繪出一幅海洋的圖像：電羅經矗立在駕駛台前方。老式磅秤模樣的電羅經，唱片大小的顯示幕中，格格移動的指針在敷塗螢光劑的刻度上絲毫不苟的擺盪。海濤的拍擊淹蓋一切，電羅經挪移指針的聲音如溺水者最後的手勢，掙扎地衝破海洋浮晃的表面，溼漉漉地高舉又沉沒，高舉，沉沒。月亮時隱時現，風浪逐級拔升，孟波的視線穿越被鹽水噴濺得一片霧境的玻璃，他看見鯨魚般的艦艏和上甲板航行在無天無地、幽晦漆黑的奇詭情境。龐大的艦體，時而深陷在海浪的激湧中，任潮流突穿兩側舷壁匯注在上甲板上，除了聳起的炮位之外，整艘平底軍艦都浸入陰晦的洋面；時而被波濤高高擊舉，甲板上溢流的白沫再度嘩嘩遁回流動不居、原始蠻荒的大海。¹²

在黑色無垠、綴滿星球的宇宙，當你佇立在一塊被時空廢棄的隕石上，用全知觀點探視著背對太陽的那半面地球，你將發現在那張黑色的絨布上撒遍閃爍的銀粉，或散或聚，點中的臺北盆地的心臟，連出美國西海岸的韶光勝極……（沒有光，都市便死去）。¹³沒有光的都市，將是黑闇曼荼羅的場界也是末日的預兆。

「往返動盪的音樂結構，使人眩亂而迷惑。孟波不知是海洋給予他活力，或者正悄悄將他僅存的生命奪取。一吋吋的藍從腳跟向膝蓋淹升，從膝蓋向小腹淹升從小腹向他被萬寶路抹黑的胸膛淹升，漸漸吮濡他的腦髓。無標題音樂，海洋。」¹⁴。「海洋」是蘊含生命的場域，是往返動盪的音樂結構，然而平靜安穩的海面是藍色的景致；隱藏漩渦的黑色海域卻是奪取生命的劊刀。八〇年代的臺北都會正是暗潮洶湧的一片黑闇海域。

「血往海的方向倒流。」¹⁵

¹¹林耀德：〈時間龍〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁278。

¹²林耀德：《大東區》（台北：聯合文學），1995年6月，頁90-91。

¹³林耀德：〈光〉，《一座城市的身世》（台北市：時報文化），1987年8月16日，頁117。（原刊於：1983年3月25日，輔大新聞副刊）

¹⁴林耀德：〈黑海域〉，《大東區》（台北：聯合文學），1995年6月，頁95。

¹⁵林耀德：〈一束光投擲在被遺忘的磯岩上〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年

「駛向海洋

回到生命最原始的奧器

最濕潤的懷抱」¹⁶

海圖上密密麻麻的數字與符號

都是性靈流浪的密碼

人類本源的大奧秘

生物最原始的生存空間；海洋你

以地球子宮為主題的歌詠

是永遠不死的潮汐

一再

翻湧出我被文明掩葬的夢響

昇華常常以叛逆的面貌完成

海和雲霧 水和蒸氣

透過愛和批判

我們得到再生

至少 得到再生的勇氣¹⁷

海洋，龐大而神秘，如同一枚沒有瞳孔的巨眼，這裏是光的牧場，魚龍的搖籃與墓場；撕不開、砍不斷，永遠用一道線縫住天空的海洋，是地球一切生靈的起源，也是個最古老的母親。¹⁸ 所謂海洋生活，自非以漁民、船員、海軍在現實裏所經歷到的海洋為限，涉及的應該是整個民族的文化歷史經驗，包括港埠的都市生活，海岸的描繪側寫，乃至以海為背景的玄思幻想，都可包含在廣義的海洋生活裏。¹⁹ 正如〈太平洋之甕〉詩文所言「駛向海洋／回到生命最原始的奧器／最濕潤的懷抱」；如果水波不再戲弄著光，那麼海的死亡將是比都市的死亡更強大的夢魘，而「海圖上密密麻麻的數字與符號／都是性靈流浪的密碼」，海洋是人類本源的大奧秘，也是生物最原始的生存空間。

羅門〈觀海人的話〉寫道，「觀海」是因為海能包容人生的各種境界。海的額頭最好看，看久了，眼睛進入沉寂的凝視，便可看到老莊、羅素與愛恩

12月，頁19。

¹⁶林耀德：〈太平洋之甕〉，《妳不瞭解我的哀愁是怎麼一回事》（台北：光復），1988年4月，頁54。

¹⁷同上註，頁66-67。

¹⁸林耀德：〈海〉，《一座城市的身世》（台北市：時報），1987年8月16日，頁198。（原刊於：1986年8月2日，《新生副刊》）

¹⁹林耀德：〈泱泱環中國—《中國現代海洋詩選》導言〉，《海是地球的第一個名字》林耀德編（台北市：號角），1987年7月15日（初版），頁10。

斯坦等偉人睿智的額頭。海的眼睛最耐看，我們的眼睛看了一百年，都幾乎要閉上；而海的獨目望了千萬年，仍一直開著，可看見全人類的鄉愁；時空的鄉愁；上帝的鄉愁。海用天地線牽著萬物出來，牽著萬物回去，一直沒有停過。²⁰一個真正的詩人，乃至任何一個真正的文學家與藝術家，在人創作的世界中都必須擁有三個海：第一個海是辭海中的海（智識性的海）；第二個海是現實中千波萬浪的海（人生體驗的海）；第三個海是內心中千變萬化的海（能融化第一和第二個海，成為無限地存在於詩人心靈中的更為廣闊深遠的海）。「海」已成爲對人類內在生命超越存在的觀點。²¹

海，神秘地向陸地爬升，那是人類最初的樂譜。²²當詩人靜靜的觀海時，如果將「寫實」鏡換成「超視覺」鏡，向內掃瞄，便可透過海在春、夏、秋、冬、晨、昏、朝、暮，風和日麗，狂風暴雨，雲煙飄渺與水天迷濛等時空狀態中，所呈現無限存在與變化的景象，更深一層發現那掌握自然界兩大動靜面以及潛藏無限深廣度與奧秘感的海。

海的存在，可以說已經超越了人類的想像能力。醜陋的人類怎麼能夠理解海洋？至少對作者而言，「海洋」與「神」是同義詞。林耀德在短篇小說〈一束光投擲在被遺忘的磯岩上〉中說：十三歲那年，我突然不懂海，不懂生命的意義。我差點就溺死在看似平靜無波的海上。直到現在，我仍然在追憶那一次溺水的所有細節。著魔一般，向深海洩去，彷彿落日處有什麼事物正吸引，不，召喚著我的心智。²³召喚小說人物的正是人類生命中對海的記憶與渴望，了解海才能了解生命的真諦。於是作者又寫下「其實，我的第一志願，是寫一本關於海的書。握釣桿的時候，我的靈魂就會慢慢陷落黑色的海域中。生命與信念有段很長的距離，那距離連最長的釣線也無法聯結。」²⁴儘管獨立的個體難以回復對海洋原始的幻想，可是海的声音仍舊不斷地呼喚著人類，安撫人類心靈的底蘊。「白音漸漸聽出關於海洋的豐富樂章，一切有機物與無機物爭奪空間和歷史的遊戲。神奇的砂，神奇的海，神奇的生物命運。」²⁵

人類的命運彷彿在海中搬演，更多的鬥爭在黑闇的深海中進行，迴繞而相互攻訐的魚群就是人類原始的戰況。從〈魚夢〉當中，我們可以更明確地

²⁰羅門：〈詩的海洋與海洋詩〉－序《中國現代海洋詩選》，《海是地球的第一個名字》林耀德編（台北：號角），1987年7月15日（初版），頁6-7。

²¹羅門：〈觀海〉註，《羅門詩選》（台北：洪範），1984年7月，頁261。

²²林耀德：〈大東區〉，《大東區》（台北：聯合文學），1995年6月，頁42。

²³林耀德：〈一束光投擲在被遺忘的磯岩上〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年12月，頁11-15。

²⁴同上註，頁17。

²⁵同註22，頁48。

第五章 靈魂的鄉愁：認同主題的永恆追索

看見作者對於人類海洋之間深刻的聯結與線索：時間和海洋同樣都趨近永恆。不知經過多少日出日沒，這段漫長的光陰，銀河系爆發出來的新星比恆河砂的數目還要來得多，那些爬上岸的古代魚類終於輾轉進化成了人類，而那些留在湖海中的魚仍舊世世代代浸泡在生命的故鄉。²⁶

第二節、靈魂的棲所——夢境

「人／是地球以生物多餘的夢創造出來的生物。」²⁷Oneiropoiesis（夢之形成）是由希臘字 Oneiros（夢）與 poiesis（創造）組成的，而 poiesis 也是「詩」的字源。一般夢的解析都太注重資訊處理，卻忘了做夢是高度發揮創造力與想像力的行爲。榮格說過：「夢是靈感。」夢是詩，意識是散文。快速眼動睡眠是故事般的敘事，好像在放電影；非快速眼動睡眠是反覆思考，沒有敘事。換言之，快速眼動的夢是小說，非快速眼動的夢是非小說類的作品。²⁸

有些詩人的詩句似乎是在潛意識中寫出的，像抽象派畫家那樣，連自己也不想知道爲什麼這樣寫或爲什麼這樣畫。林耀德不同，縱然站在「夢境邊緣」，仍能分辨「預言」或「記憶」、「明天」或「昨天」。²⁹

一、生命的禮讚——神話是民族的夢

文學的起源——原始人的夢：以宇宙及生命的現象爲對象，描繪出他們的「夢」，他們禮讚、膜拜它們，把自己的慾求，向這些客觀的具體事物放射出去，也就是未得滿足的慾求或在現實世界中無法肆行的生之要求，變換了形式而表現出來。所以「詩是個人的夢，神話就是民族的夢」。³⁰

推開黑闇的夢扉，
我走入你下一夜的沉睡。

日出金色。

²⁶林耀德：〈魚夢〉，《迷宮零件》（台北：聯經），1993年7月7日，頁37。

²⁷林耀德：〈人〉，《都市終端機》（台北：書林），1988年1月，頁108。

²⁸安東尼·史蒂芬斯（Anthony Stevens）著，薛絢譯：〈夢的運作〉，《夢：私我的神話》（台北：立緒），2000年4月，頁193-197。

²⁹劉以鬯：〈讀林耀德的詩〉，《都市終端機》序（台北：書林），1988年1月，頁2。

³⁰廚川白村：《苦悶的象徵》（台北：志文），1995年（再版），頁86-88。

什麼纔能瓦解我們凍結的憂傷，
在紫色的凌晨。
是金色，是黑闇追逐的
日出。
一切彷彿只存在預言中：
我們逆光的身影，
溫柔地，推開山脈推開河流，
走進大地酒紅色的酞顏。

太陽的髮髻，剛毅而閃爍；
遠方的呼嘯，是海在悲泣……³¹

我們每天夜晚進入一個神話的疆域，一個原始的迷宮，那兒居住著我們先祖的鬼魂和眾神祇，我們從那兒擷取人類的古老智慧。夢中的鬼神往往以現代的相貌出現，我們的夢拿這些人物編排新的神話，其實那只是改穿時裝的人類舊神話。這個原始的本我正是人類演化遺產的體現，也是夢的根本生命力。³²尼采（Friedrich Nietzsche, 1844-1900）認為，潛意識不但是情慾和本能盤據的所在，也是個人生命階段性發展的協調中心。由於夢是個人與集體生命事件的預先展演，所以夢對於個人進化有舉足輕重的影響。³³

林耀德在《時間龍》裡說到，「童年永遠漫步在失去的故鄉，稚嫩的跫音敲響懵懂的午夜。」而夢是一個顯示力量的場所；在夢的磁碟裡，歷史跨越了無數世代，進入不同的個體，展示未來的悲劇。深沉的睡眠，流離的星體和機械殘骸，在永遠無法抵達的宇宙角落默默隕滅。從扁平的碟片內，看到了流離的符號，在眼淚中折射；聽到了不可解讀的嚶語在耳室迴盪。終於戴上那副考得通紅的假面，再也脫卸不下扭曲糾結的疤痕。隱藏的歲月埋伏在喘息的石階中，問題是爬升的瞬間如何同時抓住滾落的事物。遺失詩心遺失了夢的磁碟，若虛若實的迴音在樓身裏沿著扶欄滑落，靜靜蹲踞在階梯間想像世界傾銷的角度；樓頂的歌自太古以降世代代向地心淌流，抬起頭顱瞻望不見光也淪喪層次的黑闇，那跫音空洞地在新世紀裡褪成片片腐葉，記憶如同一枚準星鮮亮地穿透視野，一階階朝天拔升攪碎了整座星空。³⁴

顯示夢的力量的是「夢獸族」，作者描述那些神秘的夢獸族就生存在人

³¹林耀德：〈序詩－日出金色〉，《大日如來》（台北：希代），1991年，頁7。

³²安東尼·史蒂芬斯（Anthony Stevens）著，薛絢譯：〈詩的機器〉，《夢：私我的神話》（台北：立緒），2000年4月，頁5-6。

³³同上註，頁40-41。

³⁴林耀德：〈新大陸〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁146-147。

群之中，雖然奧瑪星政府在一個世紀以前便宣稱夢獸族早已經是支滅絕的魔種，但是民間仍舊流傳著夢獸族的詭怪故事。他們能夠幻化成各種形體，出入於各種環境，洞悉人的思維，控制他人的意志。傳說中的夢獸族是沒有性別的，他們使用人類的受精卵來誕生自己的後代，他們給予後代的基因只是「會變化的意志」。³⁵

相對於奧瑪星球上空的奧瑪蝶卑微的集體生命，則是夢獸族千奇百怪的變身，是變化的意志，是個人被撲殺的想像與慾望。而在不同的傳說中流傳著夢獸族不同的形態：在新大陸北方的傳說中，夢獸族能夠「幻化為各種形體，出入於各種環境，洞悉人類的思惟，控制他人的意志」，他們被視為「貪求無厭的慾魔」，「任意變幻偽裝」，他們沒有性別，傳給後代的基因是「會變化的意志」。童話和神話，前者不只是哄小孩入睡的藥方，後者也不只是一些沒有根據的古代謠言，它們參與了我們個人的生命和民族的記憶。小說中的幻想空間，可以說是一種成人的童話（相對於兒童的童話），也可以說是一種個人的神話（相對於民族的神話）；夢是幻想空間的交集區和批發市場，也是最典型的幻想小說題材，夢是隱而不顯的意識空間和現實空間的交滲領域；因此，不同型態的夢提供不同文體的作品各種幻想空間。³⁶

林耀德《一九四七·高砂百合》寫著：確實地說，十六個秋天之前的昭和五年，或者平地漢人所謂的「霧社事件」，這些紀元和歷史名詞對於大自然和瓦濤·拜揚而言都不具備絲毫的意義。瓦濤·拜揚的種族自無法計數的「神話時代」開始，一代一代地計算著日月的行踪，在反覆來臨的季節和不斷挪移的星象間維繫了生命和靈界之間得橋樑。³⁷林耀德認為大自然的日月推移並非由紀元或歷史名詞來衡量計算，因為神話的時代是不可細數的，「神話」活躍在人們的心裡，穿越時間和空間的阻隔。作者寫道，拜揚·古威不是一個好獵手，他的手已經習慣了莊稼，狩獵對他這一代而言，已經不是維生的主要來源，同時也喪失了儀式上的意義。拿布·瓦濤單人獵熊的故事，對於古威來說，似乎是和口傳了幾萬年的阿泰雅神話一樣遙遠而令人敬畏。然而正當拜揚·古威面臨了獵物時，他卻下意識地喊出：「我是偉大的拿布·瓦濤！」筆者認為，「神話」具有穿梭時空的特質與能量，它沿續並連繫著民族共同的生命與信仰，所以，死去的祖父的勇氣和力量在拜揚·古威身上得到驗證。

同樣在《高砂百合》中，作者對於日人中野滿之助的故鄉有以下的描寫：「他的故鄉甌島是浮懸在鹿兒島縣西北的微型群島，主島有三：上甌島、中

³⁵林耀德：〈新大陸〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁162-163。

³⁶林耀德：〈小說中的幻想空間〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁302。（原出處：《台灣新生報·新生副刊》，1993年4月1日）

³⁷林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁24。

甌島和下甌島，那是如龍宮城一般幻美奇異的列島。貧瘠的甌島列島，像是神創造日本時不經意滴下的墨漬，就這麼柔軟地躺在滿之助的童年裡。滿之助的童年靜靜端坐海岸的山巔，往往會看到綺麗的幻想，蜃氣樓在灰濛濛的水氣中升出海面，磯岩和磯岩如同互相推擠一般產生海妖連綿的呻吟。」³⁸有如「龍宮城一般幻美奇異的列島」就是故鄉的形象，更像是「神創造日本時不經意滴下的墨漬」。神話般誕生的故鄉，就是滿之助童年與心靈的慰藉。另外，作者在〈聖獸考〉一詩中寫下了對「聖獸」的描述與其撫慰受創陸地的神力：

「一隻聖獸浮出海洋，舔舐著陸地的傷口；
牠舌尖所及之處，便湧現濃稠的乳液。」³⁹

二、夢的味道——夢是現實的感光片

綾辻行人在《殺人時計館》中提到一段話：「現實並不是一個堅不可摧的實體，說得極端一點，它不過是社會這個體系向人們顯示的巨大幻想。」⁴⁰林耀德認為，因為有此「巨大幻想」的存在小說家才得以將個人對於它的體驗以虛構的內容呈現出來並將自己的幻想與夢境同時投擲其中形成「巨大幻想」的構成部分。

我將在屬於我的哪個城市告別人世？
別人會知道也會遺忘。
我將用哪一種語言死亡？
別人會知道也會遺忘。
我將在哪個時辰撒手歸去？
別人會知道也會遺忘。⁴¹

魔幻寫實小說的鼻祖、有「當代西班牙語最偉大作家」美譽的阿根廷作家波赫士（Jorge Luis Borges）生於布宜諾斯艾利斯。波赫士的文學世界是一個超級魔幻的迷宮。一進入這個迷宮，你會暈眩、驚嘆且迷惑，而當你試圖去揭穿這個魔法舞台的帷幕，你發現他的詩句、鏡子、夢境、想像的書籍等都是他施展魔法的權杖。波赫士是文學史中最著名的作夢者之一，在《阿列

³⁸ 林耀德，《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁131-132。

³⁹ 林耀德：〈聖獸考〉，《銀碗盛雪》（台北：洪範），1987年，頁41-44。1985年11月初稿。

⁴⁰ 林耀德：〈愛情的寬度與生命的深度－評楊仔《愛情的寬度》〉，《將軍的版圖》（台北：華文網）2001年12月，頁61。原出處：《自由時報·自由副刊》1995年3月7日。

⁴¹ 節自波赫士（Borges Jorge Luis，1899-1986）《疲憊的旅人將如何》。

夫》、《虛構集》中他反覆呈現的意象是迷宮和密碼，而一切的主題都指向現實與夢的循環關係上，人類神秘的命運隱藏在現實之夢與夢之現實中間。一九八三年波赫士在智利《水晶報》(El Mercurio)上發表小說〈夢〉：

你會用到那個和「形容薑的味道」的字眼相當的數字，表示你還能繼續活下去。你會用到那個和「形容水晶之光滑」相當的數字，表示你還能活幾天。你會用到你命中注定的心跳數，那麼你就會死。

林耀德認為這是一系列的隱喻。薑的辛辣意味著生活的滋味；水晶般的光滑猶如一個人晚年對於一生的回味；而意識到命數，人生也走到了盡頭。因此，在混亂的表面下，夢其實是生命現實的一種詩，雖然隱晦，卻極其真實赤裸，比起充滿虛矯偽飾的人間來說，個人的夢是充滿暴力感的最後真實。⁴²夢可以驗證個人的精神世界，更不見得只限縮於個人小我的狹窄範圍之中；真正的「解夢者」可以小中見大，從個人潛意識通達到民族的潛意識大我之中。我們可以發現，任何現代文學中的夢都不是生理之夢，而是一種意識清醒下的知性之夢，或者說以夢為隱喻的「感光片」。

在散文〈銅夢〉中，林耀德道：「地球就像是做了一場夢，醒了以後忘記了夢的顏色、夢的血肉，剩下的是失去顏色和血肉的巨大殘骸。龍族的化石是夢的證據，……也許，恐龍帝國的崩潰根本只是一則寓言，恰作為現實人間的投影罷了。」⁴³見證古代紀元的恐龍，也見證了人類起源的荒塚。作者認為恐龍帝國的崩潰可以作為現實人間的投影，而惟一自神話時期存在至今的「銅」就是地球夢想之後的記憶。早在恐龍沒有出現的洪荒紀元，銅已經埋伏在地球中不知多少歲月了，銅是地球與生俱來的一部分。這種充滿光澤的紅色金屬，具備良好的延展性、便宜，適合用來鑄幣，幾乎無所不在；銅是地球永不褪色的夢原素。

若銅是地球永不褪色的夢原素，那麼，何謂夢？每一個人的童年都是夢。灰色的夢，彩色的夢，或者黑闇的夢。有時候，自己可以在別人的存在中看見地獄的存在。有時候，自己可以在孩子身上看見自己的童年。有時候，童年被藏在夢的深處。有時候，夢不是什麼，夢只是夢。⁴⁴

夢與現實的辯證：有時候，夢只是夢。有時候，夢就是現實的一部分。

⁴²林耀德：〈從波赫士到蘇偉貞—淺談夢文學〉，《將軍的版圖》(台北：華文網)2001年12月，頁179-180。原出處：《自立早報·大地》1995年5月28日。

⁴³林耀德：〈銅夢〉，《邊界旅店》(台北：華文網)2001年12月，頁64-65(原出處：第十六屆時報文學獎散文甄選首獎，1993年)

⁴⁴林耀德：《大日如來》(台北：希代)，1991年，頁183-187。

有時候，夢什麼都不是。有時候，現實僅僅是夢的一環。夢與現實交錯形成的網路，是由創作者的想像力穿針引線而成；在更多的機會裏，我們會突然發現，現實不斷呈現本身的荒謬性與不可知性，而夢卻以獨特的符號重建我們生命的身世和知識。夢與現實的辯證，也是個人與世界的辯證。⁴⁵

然而，失去夢的人類呢？短篇小說〈殘脂記〉裡的女子，「身體中累積脂肪的工程和想像力一樣的精緻，慢揀細挑地，把最圓潤的油珠聚集在最隱匿的地方，其餘的百分之九十九便燃燒成強大的靈魂。她徘徊在虛構與紀實之間，好比她正是吳爾芙筆下的歐蘭朵，不，有時，她好像是比吳爾芙年代更早的一個女子，蜷縮在荒島的洞窟中，冷冷地盯住山腳下浮泛起虛幻冷煙的城市。這樣的人是習於失眠的。」⁴⁶徘徊在虛構與紀實之間的人類是可悲的，因為他／她們喪失作夢的能力，喪失向夢境投擲的不安的能力。「寫到這裡，不得不提起我的失眠症，從什麼時候開始得到失眠的絕症，已經不可追憶了，兔子們大概就是患上失眠症後才出現在我的生活裡。至於它們出現的原因，我很明白，只有睡著之後才能找得到答案，但是，我連自己什麼時候開始遺失了睡眠也無法追記。」⁴⁷

作者認為，夢是現實世界向未來與過去兩端延伸的橋樑，也是個體向集體深入的管道（此所以孔子會夢見周公、羅素可能夢見蘇格拉底，而法第瑪的牧童則在現實中「夢」見了聖母）；簡單地說，夢是已知世界與我們希望擁有的世界藍圖的變形，這也正是小說中幻想空間的存在形式。⁴⁸另外作者在〈銅像〉一詩中說明後現代情境下城市快速變遷之餘，不也同時意寓了，城市中日漸失去自我臉孔的人們正是一座座逐漸失落自我存在意義的「銅像」。都市中的人們為了尋獲認同，日日夜夜聚集在城市低陷的廣場中，踩著奇異的節奏、四面八方的湧進這個凝聚整座都市夢幻的地方，卻不知道「腳步朝何處踏出／那個方向就是／正確無訛的方向」。⁴⁹

⁴⁵ 林耀德：〈飛向夢幻的國度〉，《林耀德佚文選》楊宗翰編，《將軍的版圖》：短論卷：書評，短論與序跋，對話紀錄（台北：天行社），2001年1月，頁216。

⁴⁶ 林耀德：〈殘脂記〉，《慾望夾心－雙色小小說》（與陳璐茜合著），（台北：皇冠），1995年5月，頁145-146。

⁴⁷ 林耀德：〈我的兔子們〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1999年12月，頁140。

⁴⁸ 林耀德：〈小說中的幻想空間〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁303。原出處：《台灣新生報·新生副刊》，1993年4月1日。

⁴⁹ 王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火－林耀德詩論》南華大學文學研究所，碩士學位論文，2002年6月，頁188-189。

三、羽化——夢是靈魂的棲所

夢是有別於清醒與睡眠的「第三類意識」；不同於真實存在的「第二種存在」；它，當然也是「另一種人生」。自古以來對於夢的詮釋歧多，然而總歸來看，不出「唯靈」、「唯心」、「唯物」三種觀點。「唯靈夢觀」認為經由「第三類意識」的運作，而我們可以獲得天啓神諭之類的「第三種知識」；「唯心夢觀」則認為在夢這「第二種存在」裡隱藏了我們「迷濛的心事」；「唯物夢觀」則主張夢是大腦這部資訊處理機的暫時性「當機」，所謂「另一種人生」是「腦細胞不完全活動的產品」。這三種夢觀都各能解釋部分的夢境，但也都有所不足。與其說夢是「腦細胞不完全活動的產品」，或「神靈帶給我們的啓示」，不如說它是自己寫給自己的一封「心信」，或我們「心靈的魔幻寫實作品」。⁵⁰

「羽化」是一種神聖的經驗。〈環紋蝶佩子〉文中，林耀德將蟄伏的蝶影看做是生命遨翔之前的經歷，「躲藏在蛹裡的時光，佩子做著漫長的夢，她回憶著自己的童年，回憶著蟄伏結蛹的過程，但是她忘了那是她自己的過去，像是觀看另一隻昆蟲的身世，她在夢中看見被自己丟棄的童年。在沉默的蛹中，幼蟲時期的世界被攪拌進夢的製造機裡，曼妙的變化在她的身體內進行。她的意識也在這種革命的過程中被一再電擊，等待新生命的每一分每一秒，包含著對過去的依戀，以及破壞這種依戀的殘酷。」作者認為，無數的蛹，在這種喪失自我、同時又獲得自我的過程中，承受不起變化，就默默地死亡，寂滅在逐漸焦黑、空洞的蛹身中，既回不到幼蟲的身世，也得不到美麗的翅膀；非蝶非蟲的變態成為濃稠的惡夢，他們懷抱著莫可名狀的驚恐、一種被時空凍結的驚恐。唯一能夠釋放那些可悲靈魂的是腐蝕一切的時間。⁵¹

所有蛹內的意識都卸脫在那層僵斃的蛹體中，蝴蝶佩子還不及認識自己（現在她是一隻無夢的蝴蝶，等待著展翅）。然而她已失去飛翔的可能，因為壓制蝶翅的單光紙上密密插著標本用留針，充斥著宗教受難者的儀式氣息。「爲了飛，才羽化爲蝶的吧，飛是終極的生命慾望」。製成標本的佩子，窗口的玻璃，將世界隔絕在一層衝不破的透明後面，插入軀體的不鏽鋼針支撐著飛的幻想。沒有慾念、沒有思維，更不可能存在夢想，佩子成為標本製作者永恆的寵物。⁵²

⁵⁰王溢嘉：〈自序：夢是一封寫給自己的心信〉，《夜間風景—夢》（台北：野鶴），1991年4月，頁3-4。

⁵¹林耀德：〈環紋蝶佩子〉，《慾望夾心—雙色小小說》（與陳璐茜合著），（台北：皇冠），1995年5月，頁102-103。

⁵²同上註，頁108。

關於夢的作用，《一九四七·高砂百合》作者寫到，神父安德肋閱讀《出埃及記》：「有時天主也藉著夢境來安慰人。」⁵³

諸神，之所以為諸神
肇因於祂們個性中
獨特的缺憾。這些
生來便深深栽植在
我們的靈上
（殘忍的事
多麼令人欣悅
血的本質黝闇若是）……

「不死夢終究不死；
然而：那僅僅是夢的
一種變體。」⁵⁴

夢帶我們走進人類經驗的深層，可以促進身心健康發展，也能使我們更敏銳地自覺活著的意義。柏拉圖認為：「我們每個人－甚至最善良的人－內在都存有肆無忌憚的野獸本性，它會在我們入睡時探出頭來。」這句話的概念與佛洛伊德和榮格所謂的「原我」（Id）和陰影（Shadow）是相通的。佛洛伊德所說的壓抑機制（repression）也從這句話表露無遺。⁵⁵「安德肋神父浸泡在他豪華的睡眠裡」，他夢見自己（教皇安德肋一世）正漫步在梵帝岡城豪華的御苑。夢裡，浴滿光芒的耶穌對他說：「我要把天堂的鑰匙交給你」。有時候，神父也在夢裡得到心靈的撫慰，朦朧的意識間，他想像著十七世紀時紅頭髮的母族如何漂越重洋，渡海來到福爾摩沙。神父聞到了鬱金香的味道，鬱金香花香令他在渾噩的病情裡，獲得熟悉的情感。

「甕」這個古老、夢樣般的符號，是「屋脊」的意思，一如島嶼的頂峰；讓人產生典雅卻不安的感覺。楊格學派認為，人類的心靈一如散列的小島，露出海面可見的部分是「意識」，每個島在海面下獨立的部分是「個人潛意識」；而在更深處，所有的島都有著相通的底層，那就是「集體潛意識」。楊格曾說，集體潛意識中的暗影乃是人類仍拖在背後的無形的爬蟲尾巴。林耀德〈夢之甕〉一詩，有著詩人對知性理論做感性詮釋的痕跡。⁵⁶

⁵³林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁62。

⁵⁴林耀德：〈神殿之甕〉，《都市之甕》（台北：漢光），1989年4月，頁157-163。

⁵⁵安東尼·史蒂芬斯（Anthony Stevens）著，薛絢譯：〈從鳩加梅士到佛洛伊德〉，《夢：私我的神話》（台北：立緒），2000年4月，頁25-26。

⁵⁶王溢嘉：〈集體潛意識之甕——林耀德詩集《都市之甕》的空間結構〉，《都市之甕》導讀，

生靈
交織成，一顆
行星的潛意識

「白堊紀末期，
我們曾經在蠻荒的沼澤
邊緣相遇。」
牠每夜提醒我同一句話
爬蟲化的未完的公眾語言
烙印在我記憶的電路板上⁵⁷

楊格晚年將「集體潛意識」改稱為「客體心靈」(objective psyche)，以強調其先驗性與普同性。《都市之甕》從路牌、銅像始，游竄於性器與鋁罐間，然後穿越廢墟、夢和神殿，而止於被遺忘在歷史焱焱中的西夏國王都城。林燿德的都市文學描繪的都市，不只在「橫切」都市景觀，更在「縱剖」都市心靈。

所謂「集體潛意識中的暗影乃是人類仍拖在背後的無形的爬蟲尾巴」一詞在小說《時間龍》中，可以發現作者的用意與實踐：「時間龍號」的倒影滑翔在路西海起伏的浪痕上。從白晝跨向黑夜。醒來又沉沉睡去，王抗一度以為他回到童年，回到北上的列車中，正在無數醜惡的塗鴉間艱困地尋找自己的未來。⁵⁸同樣面對醜陋的童年，杜沙在成為人人誇羨的攝影師後，他的心靈遊盪在繁華的都會燈光之下，可是他的靈魂卻依靠一座兒時的垃圾山。「垃圾山是一座客超級的醜惡聖代，貪婪地填塞河道右側，不斷增高、擴充領域，在單調的景觀下孕育被人類遺棄的王國。杜沙自幼穿梭在此。他尋找著五顏六色的夢，尋找著汽水瓶、壓扁的鐵盒，有時他也能尋找到不甚圓渾的玻璃彈珠，日復一日他和鄰舍的孩子們全以這大似無邊無際的垃圾山脈做為精神的依靠。」⁵⁹

一塊廢棄的銅片說：「我夢見我變成一個人，這個人想利用銅來延續他的存在。」⁶⁰顏面上的銅，早已失去了光澤。他最後學到的情感是自憐。人們不再有敬畏的眼神，他們以鄙夷取代了禮讚；最後路人連鄙夷的心情都沒有，

(台北：漢光)，1989年4月，頁10-12。

⁵⁷林燿德：〈夢之甕〉，《都市之甕》(台北：漢光)，1989年4月，頁176-185。

⁵⁸林燿德：〈時間龍〉，《時間龍》(台北：時報)，1994年，頁248。

⁵⁹林燿德：〈杜沙的女人〉，《大東區》(台北：聯合文學)，1995年6月，頁112。

⁶⁰林燿德：〈銅夢〉，《邊界旅店》(台北：華文網)2001年12月，頁70-72。(原出處：第十六屆時報文學獎散文甄選首獎，1993年。)

他們回報塑像的是無表情的冷漠。經常被擺設在圓環中心標誌著城市座標的「銅像」，其背後代表的往往是一段戰爭的回憶、艱困走過的歷史或是某些值得紀念的事蹟，然而，當這些歷史逐遍被人們遺忘的同時，「銅像」是否也會因此失落了自我存在的意義？⁶¹然而，突破夢境（噩夢）纏繞的銅（銅片）才可能完成自我，正如作者在〈鋁罐的生態〉一詩所說，「倏然，發現／關於鋁罐的生態以及人的生產／境遇略同，緯度或低／或高經度有左有右／倏然發現我們生命橫遭封錮／晨間電視日報晚刊氣象追蹤／元旦文告隔年下種統獨論爭／寒冰破熱節慶感應鋁罐防腐。」⁶²夢是靈魂的棲所，羽化後的人類記憶將獲得重生的希望。

第三節、靈魂的鄉愁——死亡與重生

我的確正失陷在這巷道的迷陣之內，腦中那幀鳥瞰圖不但發揮不了效果，甚至開始背叛我，緩緩變形、扭曲，和這些如此真實的巷道共同謀殺了我的方向感。突然我想起出土的巴比倫黏土板，上頭雕鏤著渦漩狀的迷陣，據說那些盤迴的線條代表某種動物的內臟；此時我不是也逡巡在都市的內臟裏頭？迷陣，自古以來就意味著死與復活雙重的象徵。⁶³

所謂「本能」(instinct)，據佛洛伊德(Sigmund Freud)所言，是有機體生命中固有的一種恢復原初狀態的衝動。一九〇五年，佛氏在《本能及其盛衰》一文中提到，「有一個約定的，然而仍然是含糊的基本概念，它在心理學中是必不可少的，這就是本能。本能具有保守、回歸、重複的三個特點。」「本能」可分為兩大類：「生命本能」(life instinct)和「死亡本能」(death instinct)。食色本能常欲將生命的物質集合而成較大的整體，而死亡本能則反對這個趨勢，它要將生命的物質重返於無機的狀態。這兩種本能勢力的合作和反抗產生了生命的現象，到死為止。佛洛伊德從「死亡本能」中得出一個結論：人以他自己的方式去死。這似乎是對短暫人生的一個慰藉，死亡作為一種無情的自然法則，作為一種至高無上的必然性。⁶⁴

⁶¹王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火—林耀德詩論》南華大學文學研究所，碩士學位論文，2002年6月，頁188。

⁶²林耀德：〈鋁罐的生態〉，《都市之薨》（台北：漢光）1989年，頁103-119。原稿完成於1988年11月，上海。

⁶³林耀德：〈幻戲記〉，《浪跡都市》，林耀德編（台北：業強）1990年8月，頁152-153。

⁶⁴陸揚：〈佛洛伊德—死亡本能〉，《精神分析文論》，王岳川主編《廿世紀西方文論研究叢書》，1998年12月，頁53-68。

羅門在一九六一年完成的〈都市之死〉⁶⁵裡說到：都市你造起來的／快要高過上帝的天國了／如行車抓住馬路急馳／人們抓住自己的影子急行／在來不及看的變動裡看／在來不及想的迴旋裡想／在不及死的時刻裡死／都市掛在你頸項間終日喧叫的十字街／那神是不信神的 那神較海還不安／教堂的尖頂 吸進滿天寧靜的藍／卻注射不入你玫瑰色的血管／十字架便只好用來閃爍那半露的胸脯／那半露的胸脯 裸如月光散步的方場／ 聳立著埃爾佛的鐵塔／守著巴黎的夜色 守著霧 守著用腰祈禱的天國。羅門認為所謂的生命是去年的雪，一如婦人鏡盒裡的落英，「死亡」就站在老太陽的座車上，環繞、俯視著人間。

一、死亡——靈魂的試煉

透過死對生命認知，本是上帝的工作。詩人子豪之死，不知是誰推我去當上帝的助手。的確，死亡帶來時間的壓力與空間的漠遠感是強大的。逼使詩人呈爾克說出：「死亡是生命的成熟」；也迫使我說出：「生命最大的迴聲，是碰上死亡才響的。」⁶⁶。站在「死亡之塔」上，我更看清了生命。⁶⁷「人存在的主要急務，便是在靈魂沉寂的深海，將孤獨的自我打撈。」⁶⁸林耀德對於生命的探索、求知，自我的意識追逐以及靈魂游離的路線，均是他在八〇年代寫作的主題，又一直延伸至九〇年代。

拉康（Jacques Lacan）認為死亡有雙重定義：第一層死亡是肉體上的生理死亡，結束了人間的生命卻不見得結束了毀滅和重生的循環。第二層的死亡是對死身再生的阻止，「自然界轉換生成的循環被全然消除的那一剎那」。譬如「美」：唯有揭露了人們和自己的死亡之間的關係，也就是第二層死亡，才有美的發生。⁶⁹林耀德認為，求死，往往是源於生命失去依歸的恐懼；相反的，求生，則是因為對於死亡的恐懼。求死者以脫離現實為目標，求生者卻以回到現實為目標。⁷⁰

面對死亡的霎時，

⁶⁵羅門：〈都市之死〉，《羅門詩選：1954~1983》（台北：洪範），1984年7月，頁51-58。

⁶⁶羅門，〈內在世界的燈柱〉，《存在終極價值的追索》（台北市：文史哲），1999年，頁17。

⁶⁷羅門：〈死亡之塔〉，《羅門自選集》（台北：黎明文化），1975年12月，頁73。

⁶⁸同註527，頁18。

⁶⁹王浩威：〈重組的星空！重組的星空？—林耀德的後現代論述〉，《林耀德與新世代作家文學論》（台北市：文建會），1997年，頁298。

⁷⁰林耀德：〈神與獸〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁120。（原出處：《中華日報·中華副刊》，1994年12月6日）

生命的意義沿著地球表面的弧度
飛騰擴張……
一個人的生命以及無數人的生命
在面對死亡的霎時融為一體。

微塵般的星雲，
懸浮在失去光熱的黑闇中。
撞擊前的剎那，
無限擴大的瞳孔，
流釋整個宇宙的哀愁……⁷¹

背對無垠的星空，忘記了自己的姓名，向地面墜落的男人，他看見迎面而來的整座星球，地圖中的細節不斷展現放大。如果能夠選擇墜落的方式和姿態、墜落的時間和地點，那麼「選擇」本身是一種最低限度的幸福。林耀德認為真正推動歷史往前邁進的「原力」，其實不是人類引以為傲的理性精神，而是「死亡」。在科幻領域的想像世界裡，林氏替台灣科幻文壇寫下耀眼的里程碑；曾經透露受到日本動畫「Akira」震撼影響的林耀德，在〈雙星浮沈錄〉（1984）中，接續西方科幻大師艾西莫夫的科幻傳統，描述星際聯邦帝國中一偏遠星球奮勇抵抗割讓殖民的悲壯舉動，這篇小說同樣也是林耀德後來的《時間龍》（1994）的序曲與先聲。林耀德所描繪的科幻世界，充滿日本動畫所擅長的末世與重生的氛圍，加上其詩人特質，更使作品具有圖象意識及色彩想像的文字魅力。

散文〈白堊紀末代暴龍記事〉（1994年1月）裡，林耀德談到恐龍帝國時期的死亡：暴龍感到絕望，他一口咬斷了副龍櫛龍的頸椎，這使得美麗的音樂家停止了掙扎，也使得他們下陷的速度降低。他想多看看這個世界，他沉沉地睡著了。清醒的時候，強烈的陽光使得他紅色的眼睛無法承受，他仍然活著，卻在水深火熱之中。他想到自己如果死了以後會變成什麼？⁷²他的心中第一次湧現「我」的意識，諷刺的是那可能是大爬蟲紀元中第一次也是最後一次的覺醒。暴龍想到他既是自己又不是自己，懼怕死亡又無畏死亡。他感到一種悲哀與幸福交織的情緒。這就是死亡嗎？黑闇，以及更多的黑闇，一層層掩蓋他的意識。接著在〈始祖鳥〉（1994年2月）一詩中，作者再對爬蟲類——暴龍之死，做出描述：佇立珊瑚礁上／岸邊的暴龍正咬開櫛龍的喉管／海面下有滄龍與蛇頸龍爭霸／悄悄進化 世代思索天空的秘密／終有一日 在雲叢 布滿子嗣／千種羽 萬種喙／億兆瞳孔／駕馭氣流和色彩的

⁷¹林耀德：〈時間龍〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁222-223。

⁷²林耀德：〈白堊紀末代暴龍記事〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁27-28。（原出處：《動物園雜誌》五十二、五十三期，1993年10月號、1994年1月號）

幻想／鳥瞰大地在海洋中分合的奇蹟。⁷³

這就是死亡吧？作者問。靈魂所有的試煉，潛在無形的、受辱拗折的、昂揚振奮的，匯聚為「我」；這個「我」相信自己能夠為新世界撒下種籽，即使不能目睹也能預測新世界妖嬈的花園將會浮現在舊世界的廢墟之上。⁷⁴如果說，「一枚貝殼，隱藏著整座海洋的濤聲，那是貝殼以死亡換取的代價；只有死亡才能容納無垠的海洋。」⁷⁵張啓疆也說，我寧願相信：整座宇宙也可以燦爛誕生在一聲窮極無聊的呵欠裡。⁷⁶

「我仍然會在夢中聽到螳螂咀嚼自己足肢的細瑣騷響，它的屍體停放在我的記憶深處，凝結成一個黑色的寓言。從一隻螳螂的屍體上，我看到了人類的某種宿命：貪婪地吞食面前的一切事物，包括自己的靈魂。」⁷⁷關於死亡的試煉，一部分的人／物會在臨死之時，不安且固執地抓住不可掌握的事物；另一部分則是堅決完成生命的完整性，堂正磊落地接受死亡的來臨。林耀德在〈屍體〉文中提出他對於死亡的看法與思考。作者認為，人成為屍體以前若是能選擇死亡的方式，那將是身體最後的尊嚴的守成。林耀德說，祖母入院的前夕，堅持要留在家裡，希望能夠死在祖父死亡的同一間臥房。然而，這種偏執的要求當初並沒有被大家接受（作者也不贊同），多年以後，我回想起來，感到強烈的悔恨，突然理解她的想法只不過是想要保持自己肉體的尊嚴。「說不定她的哲學才是對的」，祖母在離開人世之前留下一句話：「在這個世界上，任何生命都只有兩種結果：腐敗或者燃燒。」

小說《一九四七·高砂百合》落難至高山地區的日本軍士——吉田上兵，日本天皇發表敗戰演說之後，他與中野大尉一路地往高山行進，因為他們心存希望，要以生命為天皇完成最後的聖戰；他們認為那一場錄音廣播僅是「米國人」的戰爭策略。「對於堅持維護國體的青年軍官而言，他們曾經那麼渴望能親睹為之生為之死的陛下，即使隔著一道牆恭聆其聲而不見人，也會感動得痛哭失聲。」事實上，一年半後，軍人的意志和身軀已無法負荷惡劣的環境與微弱的信仰。當初的立誓「大和魂永不磨蝕，吾等軍人本格在於血染沙

⁷³林耀德：〈始祖鳥〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁87（原出處：《四度空間》八期，1994年十二月號）

⁷⁴林耀德：〈食蟲奴之墓〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁137。（原出處：《中央日報·中央副刊》，1996年1月11日。）

⁷⁵林耀德：〈動物園〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁98。原出處：第十六屆聯合報文學獎散文創作獎第三名，1994年。

⁷⁶張啓疆：《邊界旅店》序（台北：華文網）2001年12月，頁11。

⁷⁷林耀德：〈屍體〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁126-133。（原出處：第八屆梁實秋文學獎散文創作獎第一名，《中華日報·中華副刊》，1995年9月20日。）

場，誓死報國！」終究沒有完成使命的可能，「軍人」的天職與意義隨著「戰爭」存在或隕滅。病中的吉田聲如游絲地說：「我不行了，不能再為天皇奮戰……到底。」⁷⁸菸頭的赤星轉闇，留出長長一截顛危的灰燼，吉田的生命也一樣。走向死亡的通道，吉田再度置身於通向大坂的列車；他的身體掛出車廂，對著曙光大喊：「蜻蜓！我回來了！」⁷⁹走過死亡的試練，軍人回到了故鄉（心理／生理），回到出征沙場前的列車上、回到蜻蜓的飛翔裡。

二、重生——原始的慾望

「一九九二年：從占星學的觀點來看，縱貫地球基督教紀元的雙魚座時代，在廿一世紀迫近之刻，已漸入尾聲；屬於新巴比倫紀元的寶瓶座時代，即將隨著黑闇宇宙傳來的脈搏轟然破空而至。二十世紀末的資訊社會，人類生存在大量複製的人工洞窟中，陳積數千年的倫理意識在新價值觀中逐漸瓦解，化學尼龍已包裹不住原始的慾望。」⁸⁰<死神>一詩寫到：我是無與倫比／令人著迷又令人驚懼的／大地刈割者／以巨大而黑色的革命力量／爲了創造新生而收穫死亡。⁸¹對於藝術家來說，除了生命本身一無所有。生命創造藝術。死亡卻創造藝術的價值。一九九六年離世的林耀德，生前（晚期）轉向對於神秘學的探究，對生與死的思考進一步提出說法。作者認爲，依照進化論而言海洋是生命最初的育化之地，魚類進化爲爬蟲，經過億萬年的歲月進化成鳥類（始祖鳥），「自魚的家譜中洄游出爬蟲的眼神／自爬蟲的眼神中升起鳥的靈魂／在太古的劫灰間／一次次甦醒於死亡之後／望向天空 滑翔與飛行的慾望／讓鎖骨癒合／讓恥骨向後延伸／讓前肢橫展成翅」⁸²從海洋到陸地到天空，生命的場域發展到了全面的時空；而每一次的進化都要經過無重的死亡與再生，如此延續、反覆，達到進化的目的。

古埃及人發現，聖甲蟲死亡以後，會從它自己製造的糞球中重生，所以便把聖甲蟲當成「太陽神」的化身。他們把製作成聖甲蟲形狀的彩釉器縫在木乃伊的胸前，代表著「重生」的嚮往。⁸³「聖甲蟲」的重生，其實是一個美

⁷⁸林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁108-110。

⁷⁹同上註，頁166-167。

⁸⁰林耀德、徐煬合著，陳璐茜圖：《夢的都市導遊》前言（台北：竹友軒），1992年4月，頁21。

⁸¹林耀德：〈死神〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁115。（原出處：《自由時報·自由副刊》，1996年1月11日）

⁸²林耀德：〈始祖鳥〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁86-87。（原出處：《四度空間》第八期十二月號，1994年。）

⁸³林耀德：〈屍體〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁132-133。原出處：第

麗的誤解。林耀德考證，所謂聖甲蟲就是非洲的糞球金龜，古埃及人觀察太陽的東升西落，他們可能是歷史上首先發現地球繞著太陽轉動的人類。他們認為是太陽神在滾動著我們居住的星球，而聖甲蟲的特質正是不斷將大象的糞便推滾成圓球。古埃及人發現聖甲蟲死亡之後會從它自己製造的糞球中重生，因此將牠們視為太陽神的化身。筆者認為如果將事實秉除，只從古埃及人的發現來說，那麼「聖甲蟲」確實代表著「重生」的可能性與契機。如同林耀德〈食蟲奴之墓〉所說，「埋藏在墓穴中的，是一推早已腐朽的枯骨，但是他們的慾念卻一個世代又一個世代的遺傳下來。」⁸⁴

《一九四七·高砂百合》裡所稱呼的「獵頭袋」就是「阿泰雅」重生的契機。獵頭袋是盛頭袋，是被鮮血不斷浸染得黝黑發亮的熊皮袋，袋子內積蓄了瓦濤·拜揚一族的勇氣以及對死者的靈魂無限的崇敬。瓦濤·拜揚到平地尋找他的孫子古威·洛羅根與那只獵頭袋。「接下它，我族最後的傳說，最後的神話。」瓦濤·拜揚結合了眾多魯突克斯的合聲說道。「我族終將夷滅在平地人的腳下，但是你必須傳承神話，三萬年來綿延不絕的神話，在這只獵頭袋裡，胎藏著我們永生的契機。」⁸⁵死亡與重生穿越了時空的禁錮，「始祖鳥」、「聖甲蟲」與「獵頭袋」都是作者對於重生的堅信與執念，時間喪失了主導的權力，時間變成輔助生命流轉的角色，「日與夜的意義消失於晶石核心／沒有失落也沒有希望／我靜靜地向前走去／返回古代，在古代毀敗的前夕／同時又目睹了未來／在謊言更趨近真相的時刻／我為這個世界／貼上時間的封條／。」⁸⁶

林耀德去世後出版的散文集《鋼鐵蝴蝶》於一九九七年二月刊行，他的妻子陳璐茜在序文〈廢墟〉中說道：

在氣溫接近0度的北京，你的最後一個冬天，我的最冷的冬天，我們只有一個下午的時間遊覽頤和園和圓明園。……我們沒有失望，因為也沒有什麼期待。在你走前一個星期，曾對我說：「和你結婚，使我重獲新生。」你在廢墟裡站出了一個花園，如今你飛進了那個花園，俯瞰廢墟。⁸⁷

八屆梁實秋文學獎散文創作獎第一名，《中華日報·中華副刊》，1995年9月20日。

⁸⁴林耀德：〈食蟲奴之墓〉，《邊界旅店》（台北：華文網）2001年12月，頁136原出處：《中央日報·中央副刊》，1996年1月11日。

⁸⁵林耀德：《一九四七·高砂百合》（台北：聯合文學），1990年，頁184-185。

⁸⁶林耀德：〈時間—時間之一〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁26-27。（原出處：《創世紀》八十七期，1992年，1月號）

⁸⁷陳璐茜：〈廢墟〉，《鋼鐵蝴蝶》（序）（台北：聯合文學），1997年2月，頁11-13。

三、時間龍——穿梭宇宙的靈魂

「獻給

一座不需要身世的城市」⁸⁸

我正走在巷道的迷陣裏。

迷陣，自古以來就意味著死與復活雙重的象徵。⁸⁹

「意識和潛意識融混的銀河／夢與醒犬牙交錯的邊界／希望的迴聲徘徊山谷／遠方樹梢上的火鳥／正臆想下一次的死亡與復活」⁹⁰林耀德在一九九三年的《迷宮零件》中有一篇〈魚夢〉，作者以後設之方式說明《時間龍》的設計背景。此文描述史記秦始皇本記中記載秦始皇東巡琅琊，夢見海神，占夢博士曰此為「惡神」，始皇乃令人準備巨大網具以及連弩，要射殺此大魚。「始皇崇拜統治大地的嶽神而敵視汪洋裡的魚龍，正寓言著大陸文明對於原始慾望的壓抑傾向」。林耀德說，海龍令我震撼的倒不是它瑰奇的造形，而是考古學家給它的名字，它叫做「時間龍」。秦始皇夢中的海神一但化身為大魚，就該是一尾「時間龍」吧。幾億年的地殼變遷、海洋翻覆，不可計數的事物生滅，魚的意象就是永恆的音樂、穿越時間的時間龍，就是生殖和死亡的慾望圖騰。⁹¹

林耀德討論人類「追求毀滅」的複雜原因時說到，我想到了這個詭譎的畫面，發現這個世界擁有許多隱密的「負空間」，這種晦闇的、獠牙未啓的心智，貫穿人類禍亂的歷史，它們存在於人類誕生之前，也存在於人類滅亡之後。透過「時間龍」這個這個神話式的想像，林耀德試圖呈現人類製造禍亂、「追求毀滅」的「慾望圖騰」，探索這個毀滅之心靈所存在的隱密的「負空間」中。《時間龍》中的科幻空間便是這個「負空間」，這個心靈的場域重複搬演毀滅與重生的慾望。

時間龍是死亡／重生意象的象徵圖騰；時間龍也只是一群巨大的黑影，經過變形的山河、經過頹圯的都會；它們依貼著樓房和街道空洞的稜線游動，穿越無聲的建築和銅像。它們環行地球，吞食人類滅亡的哀泣。那群扭擺腰桿前進的魚影，朝向銀河的深處潛航，去尋找重生的慾望。

⁸⁸林耀德：《一座城市的身世》前言（台北市：時報文化），1987年8月16日。

⁸⁹林耀德：〈幻戲記〉，《一座城市的身世》，頁34。原刊於：1985年11月，《聯合文學》。

⁹⁰林耀德：〈行星〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁114。（原出處：《自由時報·自由副刊》，1996年1月11日）

⁹¹林耀德：〈魚夢〉，《迷宮零件》（台北：聯經），1993年7月7日，頁43。

第五章 靈魂的鄉愁：認同主題的永恆追索

那時，它們也只是一群巨大的黑影，經過變形的山河、經過頹圯的都會：它們依貼著樓房和街道空洞的稜線游動，穿越無聲的建築和銅像，穿越廢棄的繩纜、地鐵和核電廠，穿越望不見邊際的荒涼田野，穿越融解的極地。它們環行地球，吞食人類滅亡的哀泣。⁹²

魚是生命的象徵，也是戰爭和死亡的象徵。對林耀德來說，魚的意象就是永恆、穿越時間的「時間龍」，也是生殖和死亡的慾望圖騰，它對比的是大陸文明對於原始慾望的壓抑。⁹³作者運用科幻小說的書寫技巧，讓時間龍穿梭於歷史與未來、死亡與重生之間，時間龍不僅是林耀德對於宇宙時空的幻想，也是作者對於生命本能的展示。

一起坐在玻璃建築物裏，眺望著海，這個被記憶擁抱的、死亡的海。你從樓梯上來又下去，走進了一條幽暗的時光隧道，隧道內壁的電視牆上，放映著葛西沿海地區的歷史，在隧道中，你平靜略帶嚴肅的表情，剛好搭配低沉的背景音樂。走完了隧道，你回頭一看，那裏有一塊寫著英、日文的告示牌：「禁止再度進入」，你不相信，又來來回回跑了幾趟，才調皮地離開。

你好喜歡這裡，灰色的海，是世紀末的統一象徵。然而走到末日，才能更接近未來。

陳璐茜在〈走到末日才能接近未來〉裡說：「耀德在今年一月，又走進了那條時光隧道，從此隱形了，然而他的目光卻投射在下個世紀，他的心思穿梭在星際之間，期待和你我相遇。我想這次的分離，還是短暫的。」⁹⁴

四、鄉愁——靈魂永生的追索

羅門一九七五年所寫的〈茶意〉一詩：

「茶！你靠鄉愁最近」

.....

整個視野靜入那杯茶中

⁹²林耀德：〈魚夢〉，《迷宮零件》（台北：聯經），1993年7月7日，頁44。

⁹³王文仁：〈林耀德後都市詩學的實踐〉，《光與火－林耀德詩論》南華大學文學研究所，碩士學位論文，2002年6月，頁194。

⁹⁴陳璐茜：〈走到末日才能接近未來〉，《敏感地帶-探索小說的意識真象》（序）（台北：駱駝），1996年9月，頁7-8。

歲月睡在裏邊
血淚睡在裏邊
心也睡在裏邊

煙從嘴裏抽出一把劍
無意中刺傷了遠方
一聲驚叫
沉在杯底的茶葉全都醒成彈片
如果那是片片花開 春該回
家園也該在
而沉不下去的那一葉
竟是滴血的秋海棠
在夢裏也要帶著河回去⁹⁵

作為中國地圖形喻辭的秋海棠，頑固地不肯沉（淪）下去，竟連夢中都要回去，這片茶葉是固執的鄉愁，也是意識形態的反射。⁹⁶以下筆者就外省移民第一代、第二代、第三代的鄉愁，試圖分析四〇～八〇年代移民族群內心的嚮往與思潮：

（一）外省移民第一代的鄉愁：以林燿德祖父、朱西甯、白先勇為例

孤獨的孤獨的孤獨的孤獨的孤獨的孤獨的孤獨的孤獨
的孤獨的孤獨的孤獨

當你重複在紙上寫下十個「孤獨的」或者更多，
孤獨也擁擠得孤獨不起來了。
好比月亮，
在詩集的封面畫上一千個也無濟於事；
它活該淪落在地球的另一半時，
如何祈禱也不會出現在誰孤獨的額頭上。
好比狼，
好比熱帶島的午寐，
好比復國的幻覺，
好比檳榔樹飄泊海濱，
甚至好比自慰好比

⁹⁵羅門：〈茶意〉，《羅門詩選：1954~1983》（台北：洪範），1984年7月，頁188-189。

⁹⁶焦桐：〈地圖與記憶－台灣現代詩裡的認同〉，《林燿德與新世代作家文學論》（台北市：文建會），1997年，頁283。

，啊五〇年代是孤獨的⁹⁷

以五〇年代為參考基點，可以將文學的主流意識分為「反共文學」與「懷鄉文學」。⁹⁸以反共戰鬥為主題的文章具有明顯而強烈的政治立場及色彩，常見的是，因「創作原則」而侷限了文學本身的自由發展空間，使得書寫技巧、內容，流於呆板、缺少變化，導致藝術純度的低迷。以雜亂離鄉為主題的作品，多在四、五〇年代之交，這一時代的作家群避亂於海島，因此對於出生長立的中國大陸有著深刻無法割捨的愛戀與情繫。發作文章，則「故國之思」與「亡國之痛」互為表裡，形成象徵體系。因為流離失所造成了不安與焦慮，不安與焦慮又產生了孤獨感；因為時空的隔離以致於對台灣的疏離感，全都表示在這一時代的作家心靈與作品中。林耀德的祖父（林振成）因公務來台居住，爾後在這座島國落地生根，他曾寫作一部回憶錄記述大陸與台灣的生活與人生際遇。另外，筆者以朱西甯、白先勇與其寫作內涵為此一時期的代表進行論述。

朱西甯（1927~1998），本名朱青海，山東人。青少年時期適逢抗戰，流亡江南，斷斷續續的工作和讀書，後棄學從軍，從上等兵至上校退役。曾任新文藝月刊主編、黎明文化公司總編輯、文化大學中文系兼任教授等職，之後並專事寫作。1998年因肺癌病逝，享年71歲。朱西甯創作不斷，著有長篇小說《貓》（1996）、《八二三注》（自1964年著手進行，歷時十年，於《幼獅文藝》連載）、《華太平家傳》（2002）等多部長篇小說，與司中原並稱軍中作家的代表。民國三十六年，他在南京「中央日報」副刊發表第一篇小說《洋化》，來臺之後勤於寫作，產量甚豐。他以嶄新、豪放的手法所寫的鄉土故事，顯示了極敏銳的想像力和觀察力，以及深厚的中國人文思想。作品緊扣人類內在的靈明與愚昧，抒寫內心的大愛，作生命無限延伸的探討與輻射。

朱西甯的寫作，在主體意識高漲的台灣當下，和他推崇的張愛玲（上海租界／非主流社會／女性）一樣，帶有三種邊緣性格（外省鄉愁／官方意識／男性）。在時空大翻轉之下，「在同向黎明卻反向的路上遇見了」，幾乎集所有不合時宜於一身的，成了「精神流亡族群」，及被時代錯置了的棋子。曾被《亞洲週刊》選為「二十世紀中文小說一百強」之一的《鐵漿》（1963），收錄了〈賊〉、〈新墳〉、〈劊子手〉、〈捶帖〉、〈餘燼〉、〈紅燈籠〉、

⁹⁷林耀德：〈五〇年代〉，《都市終端機》（台北：書林），1988年1月，頁94-95。原文完成於1986年，刊印時作者有意將文字的筆劃隱藏、省略，例如「復國的幻覺」的「國」字就是殘缺不全的。

⁹⁸蔡芳玲：〈五〇年代大陸來台小說家作品論〉，《台灣現代小說史綜論》（台北：聯經），1998年，頁208。

<出殃>、<鎖殼門>、<鐵漿>等九個短篇。朱西甯以彷彿講古的手法，從角色之間日常瑣碎的生活對話進入豐富的心理細節，讓九篇故事的主題皆圍繞在大約一百年前中國大陸農村集鎮的傳奇人物與事件上；其中寄寓的鄉野情懷，其實是中國近代悲劇的縮影。朱西甯的小說背景多在「中國」，其敘事語言大體上是山東北地的腔調，傳神地反映出北地村裡社會的風土人情。昏曠愚昧又撼人心魄的時代，在朱西甯的「回憶之城，想像之國」裡，鐫刻出一個舊世界的地老天荒。

《華太平家傳》（台北：聯合文學，2002）是朱西甯以畢生寫作功力，於晚年創作的長篇小說作品；是朱西甯為自己也為台灣小說界豎立的一座里程碑。《華太平家傳》以一山東鄉野家族百年史為軸，細述十九世紀末以來的西洋文化衝擊以及中國北方文化的涵容和抗拒。地方語言生動鮮活，呈現的地方風情亦鮮麗多彩，宛如一長軸圖繪緩緩舒展。⁹⁹《華》一書獲二〇〇三年，第二十七屆圖書金鼎獎。本書為作者遺作，全書原定百萬字，完成五十五萬言後，作者不幸因病謝世，成為一未成交響史詩。作者傾其畢生功力，歷十八載，多次易稿，完成此皇皇鉅作，可謂嘔心瀝血。全書共分三十五章，故事起自清光緒二十六年（民國前十二年），以華氏一族之百年家史為軸，細述山東省鄉下面臨西化衝擊造成的種種變化。作者以生動鮮活的地方語言，細細描畫生活細節，極具地方色彩與民間風情，彷彿一幅《清明上河圖》，隨著捲軸緩緩開展，一幕幕飽滿、有趣的庶民百態，在字裡行間娓娓道出。

相異的，白先勇的小說場域則多在台灣（以台北為上海的形象寄託），小說中主題意識的表現是一貫的「欲望」，它不僅浮蕩於人心幽微之處，並長時間欺壓著身、心俱不得安頓的「流亡者」。¹⁰⁰以小說《臺北人》（台北：爾雅，1971年）為例，白先勇的小說人物有兩個共同點：一、他們都出身中國大陸，都是大陸淪陷後，隨著國民政府撤退來臺；二、他們都有過一段難忘的「過去」，而這「過去」之重負直接影響到他們當下的現實生活。¹⁰¹十四篇短篇小說所呈現的兩個共同點，便是小說人物的「表層鎖鏈」，也是小說文本與社會現實的連接。充斥於白先勇小說的流亡感已說明了廿世紀中國的動蕩，造成中國文化與中國人處境的危殆。朱西甯與白先勇關注歷史命運、國家局勢，他們藉由小說人物的身世、思想、舉動來刻鏤外省移民第一代的鄉愁，已是不言可喻。

⁹⁹《華太平家傳》，二〇〇三年，第二十七屆「圖書金鼎獎」評語。

¹⁰⁰江寶釵：〈現代主義的興盛、影響和去化－當代台灣小說現象研究〉，《台灣現代小說史綜論》（台北：聯經），1998年，頁129-131。

¹⁰¹歐陽子：〈白先勇的小說世界－「臺北人」之主題探討〉，《臺北人》序，（台北：爾雅），1971年4月1日初版，1987年10月10日新三十三印，頁1-2。

台灣因割讓日本有五十二年，期間與祖國隔離，雖亦有少數精英至大陸謀發展或參加反日活動，但絕大部分人與祖國生死無涉，太平洋戰爭波及的層面不大，台灣志願兵（軍人、軍伕）為日本天皇效忠而死的人數大約三、四萬人，基本上此十年期間，台灣知識份子的心靈最為陰暗可憐，在血統及文化認同上有極大矛盾處。¹⁰²同樣的矛盾出現在第一代的外省移民心中，他們或主動或被動地離開中國大陸，多數因為戰亂的原因離開了童年、生長的土地。他們的鄉愁表現在對故鄉的思念與懷想，如此的鄉愁建立在微弱的情感連繫上，因為他們返鄉的企望是依憑復國與否的基礎，台灣與大陸切斷聯絡的歲月裡，所有的思愁僅能活現在回憶與夢境之中。「祇要月光在，中國就成河／名字在島上漢家的孩子唇邊唸著／河也在／島上的孩子們胸膛／眼底流著。」¹⁰³

（二）外省移民第二代的鄉愁：以林耀德父親、王幼華、朱天心為例

掀開褻衣尋找燃燒中的胎記
子夜在她多輕愁的胸脯探訪
把月餅烙印在處女膜的裂縫
漢民族是一種多歧義的夢境
多歧義而連帶點悲涼都缺乏
在所有寬廣的黃膚額角爆裂
拉開羌胡的絃繃在兩極哭泣¹⁰⁴

步入八〇年代之後，外省籍的第二代和新生代都面臨一個重大的心靈障礙，那障礙就是「母土與本土的隔閡」，新生代角色認知的衝突可能還要大些，因為他們不是本省人，也不是外省人，由於血統的融合，自幼與省籍人士相處，大陸的缺乏認識，角色的扮演上有許多難以調適的困難。

汪啓疆〈鄉土〉一詩描述了外省移民第二代生存在台灣與心繫大陸的矛盾情緒：「我們坐下來／所有的記憶是語言的／沉澱／所有的描述是／照片的深廣度／搖動的手，在河上失去……／即使我是卅歲的，怎記得／三歲五歲的風景 剪作一張／潮濕的 紙上鄉土。／……／卅多年的鄉土／承在一杯老台南城的擔仔麵攤／紅圓圓的燈籠一對 照出／深深的長河自遙遠來。」¹⁰⁵

¹⁰²王幼華：〈台灣外省籍作家的文學及環境〉，《當代文學評論集》，（苗栗市：苗縣文化），1997年，頁7。

¹⁰³汪啓疆：〈夢中之河〉，《夢中之河》（台北：黎明文化），1979年8月，頁8。

¹⁰⁴林耀德：〈六〇年代〉，《都市終端機》（台北：書林），1988年1月，頁90。原文完成於1984年。

¹⁰⁵汪啓疆：〈鄉土〉，《夢中之河》（台北：黎明文化），1979年8月，頁77-79。

老一輩的將士們征衫早卸，壯志銷磨，新一代眷村兒女長大成人，走向現代都會。他／她們自小被哺育以父長輩的戰爭記憶與鄉愁想像，在封閉無私的眷區生活中凝塑共同的家國情感；而時移勢易，當反共不再，復國不再；當目睹村中故舊一再地死生聚散、曾依憑成長的眷舍又先後拆遷改建；當竹籬外台灣優先、本土認同凌駕了大中國（虛幻）的精神召喚時，他／她們又該如何爲一己定位？¹⁰⁶林耀德的父親受到祖父的影響深刻，但是父親的心性與祖父不盡相同，父親嚴謹而祖父開通。林瑞翰教授長年埋首於歷史淵谷之間，他說「歷史的演進並非單純的因果關係可以解釋，必須從錯綜複雜的互動中去探索，始能得到較深的認識」，對於歷史血緣與自我探索，他與中國情懷更是無法切割或撕扯了。

外省移民第二代的作家王幼華與朱天心，他／她們的家鄉，最開始的認知即是中國神州，這是父執輩所傳遞的鄉愁對象，也是緊迫的血緣關係。然而，對於出生、成長的這塊台灣土地，他／她們又是若即若離的戒慎恐懼；台灣經驗是他／她們的第二故鄉，也是造成認同錯亂／矛盾的原由。如朱天心、王幼華的認同對象就是全然相反。前者因時代環境與政治因素，由原先的熱愛這片土地（台灣）直至一意心向祖國（中國），其長篇小說《古都》（1997）就是以漫遊的「老靈魂」姿態，訴說人物在時代的衝撞之下，精神／心靈的移動與追索。後者除了早期〈健康公寓〉等作品關攸都市議題之外，後來的心力皆傾注於蒐羅、編載地方文化與文學，自幼即受父親薰陶的王幼華，從高中時代便開始探究故鄉苗栗縣的歷史文化，這些成長的經歷爲他日後對土地的關懷行動埋下因子，其《苗栗縣文學史》（2002）、《頭份鎮志》（2002）榮獲省文獻會，地方文化出版品優等獎並獲苗栗縣第一、二、三、四屆「夢花文學獎」。

從王幼華與朱天心的觀察，筆者認爲第二代的省籍作家開始對「家鄉」的定義存疑、思考，甚至轉向，造成了認同意識的迷惘分歧，並且就「家國」的觀念重新省思與再定義。

（三）外省移民第三代的鄉愁：以林耀德爲例

我們的愛
既不屬於個人
也不屬於群眾
那是自生命的悲憫中抽離出來
以慈祥的姿態向人群拋去

¹⁰⁶梅家玲：〈八、九〇年代眷村小說（家）的家國想像與書寫政治〉，《台灣現代小說史綜論》（台北：聯經），1998年，頁386。

又被世人以憤怒擲回的石塊¹⁰⁷

對於外省移民第三代而言，祖、父的故鄉情思與戰爭記憶都只能在他／她薄弱的想像裡拼湊成章了。「只夢著在夢中深處徐行的女孩／在安祥如兔的睡眠中／纖細行走／戰地沉寂／所有的殺戈都化作白裙旁的風／她的存在不為回憶／拂花一般巷河邊行去……／牽著戰爭如一條小犬」¹⁰⁸

八、九年代新生代小說，在主題上多呈現多元的表現、內容上屬多重異化的書寫技巧，更重要是，對自我定位和文化認同產生焦慮徬徨；對歷史／國家做出質疑、批判和反覆的重建。小說家與社會的關係無寧說是自我與文化／歷史／地域的錯綜認同意識。新世代的作家似乎較六、七年代作家意識到寫作的「不可承受之輕」，彷彿迎著世紀末的陰影以及海峽政治的曖昧膠著，文學真沿襲了一種戲擬的姿態而且往往是「寂寞而蒼涼」的。¹⁰⁹由於絕大多數外省籍的作家，在台灣已經生活了近四十年，外省籍作家第一代皆已過去，第二代的作家如朱西寧、田原、司馬中原、白先勇、王文興、張系國等，似乎已經放盡他們的力氣無法再寫出重要的作品。第三代子弟的思想及文學已在八〇年代開始出發，代表性的作家有羅智成、張大春、苦苓、朱天文、林耀德等。¹¹⁰

白靈認為，新生代作家離開溫情的、單純的農業社會已相當遙遠了，他們面對的世界，一開始就是龐大的、有多種選擇可能的實體，他們的眼光所及是整個地球村和稍遠的太陽鄉、銀河國，他們不像前輩詩人有濃密的鄉愁等待打發，也不像少壯派詩人有大鄉土的界線要劃清，無疑的，他們的趨勢將是以更知性的態度來看待未來。這也使得他們的作品可能過度抽離感性，而演變成如電子錶般，以邏輯思考的電流在衡量事物，並擊打冰冷的液晶體以顯現世界，準確誠準確矣，卻過分的「涼」。其甚者，或許可能又是另一種虛無，一種龐大的、屬於知性的虛無。¹¹¹可是，林耀德反駁這樣的描述，他說：八十年代新世代絕非屬於「知性的虛無」的一代，其創作的知性賦格

¹⁰⁷林耀德：〈七〇年代〉，《都市終端機》（台北：書林），1988年1月，頁89。原文完成於1986年。

¹⁰⁸汪啓疆：〈戰夢〉，《夢中之河》（台北：黎明文化），1979年8月，頁59。

¹⁰⁹王德威：〈典律的生成—小說爾雅三十年〉，《台灣現代小說史綜論》（台北：聯經），1998年，頁559。

¹¹⁰王幼華：〈台灣外省籍作家的文學及環境〉，《當代文學評論集》（苗栗市：苗縣文化），1997年，頁23。

¹¹¹白靈：〈新詩隨筆〉，載於《藍星詩刊》第八期，1986年7月15日。

與懷疑精神，實是針對「鄉愁」與「鄉疇」兩者所共有的「感性虛無」而提出的反動。¹¹²

結語：

在每一片碎掉的中國下／都有一個哭泣著的母親／說在每堆休息了的
砲火底／都站著一對被血所浸的她兒子底眼睛／……／我的母親懂得
那些／她取出一根針來說／我可以天天綉著這些 等你／等你的血和
肩膀從墳地裏撞出／等你立在後庭桃花的井邊¹¹³

「夢中之河」對大陸來台的外省移民第一代來說，就是故鄉在現實不可回的情況下，寄託於夢境中的自我安慰。鄉愁就像是「拍打胸脯，像個啄木鳥兒癡癡敲樹，總有一處空洞的地方病了。空空回音，使才喝盡的杯盞，無聊的又再倒滿。對我的家鄉，日日夜夜如此。」¹¹⁴第二代的鄉愁則是奠基在父長輩的戰爭記憶與鄉愁想像，他／她們不曾經驗過大陸土地的生活也不在成長過程裡親近大陸的山水風光，惟一憑藉的認同就是歷史和血脈。第三代外省移民對於中國的印象更為疏遠了，童年與年少時期皆存在著台灣海島的氣候與氛圍，他／她們對書本上的中國地圖顯然遺失了較多的情感聯繫。無論如何，外省移民第一代、第二代與第三代，都有他們難以平撫的思鄉情懷。儘管緬想的對象不盡相同；「靈魂的鄉愁」卻是他們永生追索的命題。

老子《道德經》八章所言「上善若水。水善利萬物而不爭。」水／海洋是包含萬事萬物的容器也是承載生命價值的體系。莊子〈齊物論〉：「昔者莊周夢為蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢蝴蝶與，蝴蝶之夢為周與？周與蝴蝶，則必有分矣。此之謂物化。」夢為現實的一種影射，其重心在於所欲闡揚夢之後的道理。

莊周夢蝶中「夢」只是一種譬喻的過程，重點在莊子「俄然覺」後的思考歷程，以致於體會「物化」之齊物的生命理念。莊子以「夢」作為哲理思考的工具，無疑地他將現實世界中種種與「道」不契合的事物，與夢境的一切劃上等號，而一般人因為自身或環境的限制而產生的執著，不正與「以夢

¹¹²林耀德：〈不安海域－八〇年代前期臺灣現代詩風潮試論〉，《重組的星空》（台北：業強），1991年6月，頁42-43。

¹¹³汪啓疆：〈魂魄·軍人－給一九四三年冥想〉，《夢中之河》（台北：黎明文化），1979年8月，頁56-57。

¹¹⁴汪啓疆：〈鄉愁幾行〉，《夢中之河》（台北：黎明文化），1979年8月，頁90。

第五章 靈魂的鄉愁：認同主題的永恆追索

為真」一樣無意義嗎？然而凡人卻偏執於一己的想法，故莊子稱為「大夢」。同工異曲地，西哲普羅丁（Plotinus）也有類似的看法：「人都以為他的夢是真實的，如果將他喚醒，他們不肯相信眼前的事實是真的；仍然還要回到他們的舊夢中」。¹¹⁵

「海洋」與「夢」自中國哲學家歷來思考探究的主題，筆者認為林耀德在文本中多次使用的用心可與他自小接受中國文學薰陶有關。本章「靈魂的鄉愁：認同主題的永恆追索」即是以「海洋」、「夢」為討論對象，在文本敘述中，挖掘林耀德將靈魂皈依於原始的生命場域，作為寄存、安穩性靈的所在。「認同」是生命永恆追索的主題，生命在時空洪荒之間是短暫的寄居，但是，靈魂的活動卻是永恆常存的。面對個人身世、土地情懷或歷史的銜接，可以從作者的文字當中，窺視其心智與情感。筆者認為，林耀德的鄉愁是跨越土地（空間）與歷史（時間）的，最終落到心靈、信仰的感知和寄託；他的靈魂的鄉愁是關係精神境界的昇華，他的內心是一穿梭宇宙的「時間龍」，在現實與夢幻中來去自如；在死亡與重生的輪迴之道裏，自在悠遊。

¹¹⁵ 王邦雄：〈莊子系列（二）：齊物論〉《鵝湖月刊》第一八卷第七期，總號第二一一。

第六章 結論：「鄉愁」是歷史？還是預言？

筆者以小說作為閱讀林耀德的主要方式，分析都市空間、社會、歷史等各種符號如何與作家心象結合，試圖建構林耀德／小說彼此互涉後的意識面貌。而筆者站在「讀者」的角度觀察「作者」、「文本」，企圖在這樣的閱讀空間裡更進一步釐清繪製出林耀德及其小說的「認同意識」，也就是筆者所謂——靈魂的鄉愁。

「靈魂游離的黑色海域：作者與小說寫作的時空地標」，筆者根據作者的身世背景和生長的都會面貌與其八〇年代的小說寫作，所展現的時空場景。其次，筆者就作者對於西方與東方的「現代主義」與「後現代主義」理論、書寫技巧接受的情況或反動進行討論。一九八九年，林耀德與黃凡在《新世代小說大系》中提出「都市文學」與「八〇年代是都市文學的時代」的口號。從六〇年代開始，羅門的「都市詩」創作就已經揭櫫了「都市文學」的脈絡只可惜未能成為文壇主流路線。八〇年代，台灣政治、經濟高度發展「都市化」遍及全島，這時以黃凡、張大春、林耀德等人為前鋒大張旗鼓地向「都市文學」邁進他們的成果包括新詩、散文、小說與評論等等。現代主義與後現代主義對作者的影響，可以就施蛰存、羅門、羅青等人與作者的互動觀察出線索。林耀德不單是著力書寫「都市」更將「都市精神」放諸其他文類創作。他運用文字的表徵書寫企圖展示對於人的「存在價值」的存疑與再肯定，在他最後的創作時期，我們可以看到作者從都會的描繪轉向了更高的精神層次——宇宙（科幻文學），並藉此闡揚心靈的鏡像，尋求靈魂的鄉愁的原鄉。

「靈魂的鏡像：認同主題研究」一章，筆者進行了「靈魂的鄉愁」認同主題的意識蒙發和討論。分別就「二次元的電子迴路與現實的都會場景」敘述小說的承載的意識迷宮和人物陷入電子迴路中的迷思與不安。「身分認同：追索自我的面貌」乃在談論小說人物在身分的流轉之中，如何找到生命自我的原像。「地域認同」筆者意在討論主角的大陸與海島的雙球根血緣，在「中國父親」與「台灣母親」的交錯身世下，林耀德要如何分辨出「鄉土的臍帶」？又，他對身分、國族、歷史、文化等的認同傾向。在「信仰認同」裡筆者討論的是精神的寄託與昇華。當臍帶的血緣論呈現複雜難理的情況時，作者的認同意識於是轉向形上的追尋企求另一境界的精神昇揚。對於小說人物的認同主題研究看來，筆者認為，作者本人的意識追尋在文本中若隱若現，甚至可以說，作者藉由小說人物認同的意識與自我發現的路程，透露了文本之外，創作者自身的經驗與體會。

第六章 結論：「鄉愁」是歷史？還是預言？

第四章「靈魂的拉扯：認同與懷疑」。筆者認為，對於身分的認同，作者並不單純無疑的予以接收，相反地，他重覆的加以審視、推論。林耀德受到現代主義與後現代主義的洗禮，又經過法律系思考邏輯的縝密訓練，在豐厚的歷史知識的辯證下，造就了作者本身的思想體系。筆者因此就現實世界與文本世界做出「認同」與「懷疑」兩項工作，冀望在真實的人生與虛幻的文本之間，推敲出作者所欲展現的認同意識。接著，筆者以王幼華、朱天心與林耀德比較，企圖整理出同樣身為外省移民子弟的三人，如何在「中國父親」與「台灣母親」的多重身世下尋找到自我的定位與靈魂的故鄉。

「靈魂的鄉愁：認同主題的永恆追索」一章中，筆者分別就「靈魂的原鄉——海洋」和「靈魂的棲所——夢境」來探討作者映現在小說當中的隱而又顯的深層意識。「死亡」與「重生」是宗教（神秘學）自古以來不斷討論的主題。生命就是在「死亡」與「重生」的反復輪迴之下產生的現象。作者一再地展示了「死亡」是生命的驚嘆號而非完結，生命的真實欲望在於「重生」；「重生」是最原始的企望也是「靈魂的鄉愁」最終的依歸。最後筆者所要思考、探討的就是「鄉愁是歷史？還是預言？」這是本文的結論，也是筆者寫作本文的用意和企圖，究竟林耀德在八、九年代書寫的「鄉愁」是既往的歷史情懷？或者對於未來作者有意的描寫，又或者是廿一世紀寶瓶座時代的一種預示？

林耀德的精神導師——羅門曾說，一個真正偉大的詩人（筆者認為，此一觀念的提出，除了詩人以外，應適用於任何的創作者。）是最了解自由的，對世界懷有全然開放的心境，擁有遼闊的視野，守望著一切進入理想的世界。他除了關心人的苦難；更廣泛的工作，是在解決人類精神與內心的貧窮，賦給生命與一切事物以豐富與完美的內容。¹筆者以為，林氏確實服膺了羅門的觀點與期許，他的作品不論詩、散文、小說不僅是採用了現代都市（化）的情境為書寫標的，更以心靈的依歸為最高理想，這也就是羅門一再倡導的「第三自然 - 螺旋形架構」。林耀德本人也提出了「漏斗型」思想體系，並且將這個體系付諸實體——一座擁有圖書館、電影院、心靈導遊等等的建築物。

遺忘，就是遺失部份的生命，「已經遺失了語言的邏輯」回到無意識狀態，本我，或 Pre-Oedipal stage。「被詛咒的土地，或許是為上一次地變遺留下來的紀錄，或者是為下一次人變埋伏的預言？」²《一九四七·高砂百合》中，拿布·瓦濤受到山神的詛咒因此死於異邦人中野滿之助的槍下，同樣環

¹羅門：《羅門詩選：1954-1983》（台北：洪範），1984年，頁1-2。

²林耀德：〈惡地形〉，《非常的日常》（台北：聯合文學），1988年，頁157。

繞地球三十四週的林耀德則死於疾病。一九八四年，作者寫下：「我們的前世 / 都來自遙遠的天空 / 子夜時 / 你或可聽到他們這樣的喘息。」³

人類不曾重蹈覆轍
人類只是把所有的歷史重新
謄寫成當代
一九九九的複寫紙下
複寫一八九九。
雕像們走向義大利紋石
古典在聖代杯裏溶化⁴

「銅壺漏斷夢初覺，寶馬塵高人未知。」⁵在歷史上最黑暗的一個夜晚，當滴漏也不能說服時間繼續前進的不眠之夜，自傷的詩人像是鏡面一般反映出生命的空洞。小說《一九四七·高砂百合》是林耀德重構「歷史」的鄉愁，作者藉由「二二八」歷史事件還原當時的高山原住民、漢人、日人與異幫傳教士在台灣海島上動盪起伏的時代思維。林耀德在〈省籍作家的臍帶情結 - 鄉土經驗與原鄉幻想〉一文中說到，無論是泛政治化的文學運動或者以母語取代中文的努力，都是自土地的臍帶情結輻射而出的外在表徵；比較值得注意的是，站在第一線上呼籲文學革命的都是中壯世代以上的詩人作家，沒有省籍問題的新世代反而不那麼強調「台灣主體性」之類的「嚴肅問題」。現實上的農村並沒有消滅只是變成不一樣的農村。也因為這種現實的變異更加深了省籍作家的臍帶情結所帶來的神秘悵痛他們的農村鄉土作品與其說是寫實的毋寧說是感傷與浪漫的因為過去的世界和脫離中原文化暨政治羈絆的遠景不是已經無法在現實中追索就是還沒有實踐。⁶

心理學有一個困境是其他科學都沒有的，就是我們必須用我們正在研究的系統來進行我們正在作的系統研究；我們要探索心靈所能使用的唯一儀器

³林耀德：〈淪落地上的星星〉，《都市終端機》（台北：書林），1988年，頁134-135。

⁴林耀德：〈無限〉，《大日如來》後記（台北：希代），1991年，269頁。原題〈末世殘照〉，《聯合文學》第七十二期，1990年10月。

⁵溫庭筠（西元812-870），原詩〈雞鳴埭曲〉：南朝天子射雉時，銀河耿耿星參差。銅壺漏斷夢初覺，寶馬塵高人未知。魚躍蓮東蕩宮沼，濛濛御柳懸棲鳥。紅妝萬戶鏡中春，碧樹一聲天下曉。盤踞勢窮三百年，朱方殺氣成愁煙。彗星拂地浪連海，戰鼓渡江塵漲天。繡龍畫雉填宮井，野火風驅燒九鼎。殿巢江燕砌生蒿，十二金人霜炯炯。芊綿平綠台城基，暖色春容荒古陂。寧知玉樹後庭曲，留待野棠如雪枝。

⁶林耀德：〈省籍作家的臍帶情結 - 鄉土經驗與原鄉幻想〉，《將軍的版圖》（台北：華文網）2001年12月，頁167-171。原出處：《聯合報·讀書人》1994年10月20日。

第六章 結論：「鄉愁」是歷史？還是預言？

就是心靈探索。我們自己就是想要解開的謎。⁷「你喚醒了我少年時期一個縈繞不去的想法：我想像，在我面前的未來人生就像一棵樹。我把這棵樹叫做可能之樹。然而，樹的那個古老影像，會像永遠無法忘懷的鄉愁一樣，存留在我們身上。你使我想起了這棵樹，而現在我要反過頭來，把樹的影像傳遞給你，讓你也聽見它呢喃、迷人的聲音。」⁸林耀德身為外省第三代移民，他的歷史與故國的圖像是奠立在「想像」之上，於是他又苦心地重建自我的圖像，他將心靈的視野放諸在宇宙的超時空當中。

沒有一種人類語言可以與光速相抗衡。

沒有一種歷史事件可以抵擋那放浪的擴張。

沒有任何意義可以抗拒加速度。

沒有任何歷史可以抗拒事實本身的離心作用以及反時空的無邊無境。

布希亞在斷言社會秩序的終結後，又於〈公元兩千年會發生〉一文中提及「歷史的消失」，他提出模擬原則的兩個假設，一個是加速度，另一個是程序的減速，但二者都同樣指向歷史的終結。他認為大眾是「沒有歷史、沒有意義、沒有自覺意識、沒有欲望。他們是所有歷史、所有意義、所有自覺意識、所有欲望的殘餘。」歷史在此終結，並不是缺乏人物、暴力或是事件，而是由於減速、冷漠和麻木。透過終結，布希亞要說明「歷史就是異化的場域，如果我們離開歷史，我們就離開了異化。」⁹這與林耀德所謂「沒有真正的歷史」、以及反覆出現在文本中的「集體無意識」現象、「自我／異化」是不謀而合的。人類一旦缺乏了對自我的觀察、追索與認同，正如游離在現實與虛幻的迷宮之中，因此懷抱著不安、不確定的靈魂四處漂蕩。

在充滿音樂的天空，
彩虹的昆蟲演唱永不停歇的歌；
被黑闇嚇壞的隕石，
沉沉撞進一道乾涸的河床。
誰也不願喪失自己的星座，
但是無法擁有才能檢驗擁有的禍福；
愈短猝的絃彈奏出愈高亢的音域，
愈迷濛的街景襯托出愈清晰的痛苦。
記憶的蝶翅已經被風摧殘，

⁷安東尼·史蒂芬斯（Anthony Stevens）著，薛綸譯：〈夢的運作〉，《夢：私我的神話》（台北：立緒），2000年4月，頁180。

⁸米蘭·昆德拉（捷克）著，邱瑞鑾譯：《身分》（台北市：皇冠），1999年，頁105。

⁹黃瑞祺：〈布希亞 - 由現代性到後現代性〉，《現代與後現代》（台北：巨流），2000年，頁138-139。

污垢的錢幣含在苦澀的口中，
金屬的甜味融混著發酵的唾液，
無可抗辯的同時，
流亡者遺失了他的身世，
五線譜上的符號獨缺愛的鼓聲。¹⁰

更多的例證說明了音樂的魔力，它能給予人類靈魂的昂揚，但是也給予死亡者臨終前最後的安慰或者自憐。¹¹林耀德在〈昆蟲們飄流〉一詩中，再次說明他並未割捨中國大陸或者台灣海島但是愈加愈迷濛的街景只會襯托出愈清晰的痛苦。「昆蟲們飄流 / 在充滿音樂的天空 / 彩虹的聲帶演唱永不停歇的歌 / 被黑闇嚇壞的隕石 / 沉沉撞進一道乾涸的河床 / 誰也不願喪失自己的星座 記憶的蝶翅已經被風摧殘 / 污垢的錢幣含在苦澀的口中 / 金屬的甜味融混著發酵的唾液 / 無法抗辯的同時 / 流亡者污漬了他自己的身世」¹²

小說〈方舟〉、《大日如來》與《時間龍》是作者對於「未來」的鄉愁的描寫。「紐約哈林區一位黑人女預言家表示，人類歷史上最黑闇的時期，將在明年 - 公元一九九九年時來臨。」¹³〈方舟〉預示的是一九九九年的人類世界；《大日如來》述說的是一九九八年的台北都會，一座被資本主義、人類物欲攪亂的時空之城。「一九九八年十月八日。入夜後，台北市東區洋溢著歡欣、熱鬧而頹廢的氣氛。¹⁴一九九八年十月九日上午十時二十九分，東半球出現不可思議的日蝕，太陽一度遭受未被測知的不明星體遮蔽三十秒鐘，同時刻亞洲東部產生巨大地震，級數超越任何儀器所能測度的極限，震央以台灣為中心向四周擴張，東抵夏威夷、南至澳大利亞，西伯利亞、蒙古、日本以及中國全境皆被波及，死亡人數達四千五百餘萬人，近六億難民流離失所。三年內，全世界連續有七十五個國家發生政變。」¹⁵

科幻小說《時間龍》的時間設定在西元二七一 一年的未來空間，這篇小說是作者完成於一九九三年五月五日的作品，意在顯示「一九九七」香港回歸中國大陸的場景。「政治、經濟、是非恩怨、真理、謊言、個人的意志、時代的夢想、永恆的嘆息，一切都攪成一團，像天堂花園裡的一塊泥巴。」黃凡說。嚴肅與詼諧的界線趨向模糊，反倒能呈現出一種更深刻的體悟。

¹⁰林耀德：〈巨像族〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁76。

¹¹林耀德：〈黑色膠囊〉，《大東區》（台北：聯合文學），1995年6月，頁205。

¹²林耀德：〈昆蟲們飄流〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁80。（原出處：《中國時報·人間副刊》1994年9月11日）

¹³林耀德：〈方舟〉，《惡地形》（台北：聯合文學），1988年，頁242。

¹⁴林耀德：《大日如來》（台北：希代），1991年，頁13。

¹⁵同上註，頁263。

第六章 結論：「鄉愁」是歷史？還是預言？

林耀德說，「歷史所述說的不是過去，而是未來。」¹⁶文學中的「故鄉」不僅是一地理上的位置，也代表作家（及未必與作家誼屬同鄉的讀者）所嚮往的生活意義源頭；其所以能成為「故」鄉，必須透露出似近實遠、既親且疏的浪漫想像魅力；而「時間」因素之介入實為不可或缺。¹⁷林耀德在作品中多次出現「塔羅牌」的神秘預示，他認為將「塔羅牌」介紹到華文世界中，絕非鼓勵非理性的迷信，而是希望能夠在「傳統」的科學至上觀念之外，提供另一種思索、判斷自我與他人生命情境的參考座標。¹⁸

塔羅牌以奇異魅惑的圖案，在視覺上將我們帶入不可思議的寓言世界，用占卜與遊戲的方式，激發出人類的前世今生。塔羅牌不只是一種流行，它本身即是一種文化，包含了古代人類的神奇智慧，也成為一股龐大的暗潮，二十二張塔羅牌意味深長地祕傳無法理解的智慧，將心靈自被壓抑的陰影狀態中浮升而出，並透過正確的占卜方法來解讀人生，將其中悟性凝聚的世界觀解放出來。在科學理性的背面，它告訴我們，當代科學所能統治的範疇愈來愈見侷促；尤其在趨近世紀末之刻，塔羅牌的人氣更加旺盛，這並不代表人類的未來走向非理性的時代，而是指出人開始注意到心靈事物，在占星學上的「雙魚座時代」向「寶瓶座時代」進行轉換的關鍵期間，心靈中不受科技支配的龐大空間將會自被壓抑的陰影狀態浮生而出。¹⁹〈不要驚動、不要呼喚我所親愛〉一詩中，作者寫下「在寂靜的客廳中我用塔羅牌占卜／顫抖地掀開覆蓋的命運：／　　／潔白的潛意識　　／六百年的巫術傳統／如何占卜六百個六百年的情慾傳統？／我的耳際蕩漾水壺傾注的波波音籟／但是不要驚動、不要呼喚我所親愛」²⁰

散文〈鍊金術與鍊心術〉提到，鍊金術要討論的是一種象徵化的生命結構，將卑金屬轉變為貴金屬，是物質界的性質的改變，從這種象徵性的說法引伸而出，其實指的是人類的精神世界。「鍊金術真正的意涵是將自我的心靈提昇到通觀宇宙真相的方法」，所以鍊金術只是一個象徵性的術語，它真正的身分應該正名為「鍊心術」。²¹短篇小說〈財運〉裡作者也運用了占卜的儀式，「我自己常常一個人用這副牌占卜。你都聽清楚了？白魔術的本質，也許只是儀式本身。儀式就是心智和神魔念波的合一。宇宙就是我們自己的幻象，

¹⁶林耀德：〈新大陸〉，《時間龍》（台北：時報），1994年，頁178。

¹⁷王德威：〈原鄉神話的追逐者〉，《小說中國》（台北：麥田），1993，頁250-251。

¹⁸林耀德、陳璐茜：《塔羅牌靈測遊戲》（台北：遠流）1997年4月，103頁。

¹⁹同上註，頁9。

²⁰林耀德：〈不要驚動、不要呼喚我所親愛〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁90。（原出處：《聯合文學》第十一卷四期，1995年二月號）

²¹林耀德：〈鍊金術與鍊心術〉，《黑鍵與白鍵》（台北：華文網）2001年12月，頁146。（原出處：《中華日報·中華副刊》，1995年4月11日）

而每一個個人都是一個具體而微的小宇宙，人和宇宙互相成為鏡子，互相都在一個虛幻的想像時空看見自己。」²²

林耀德曾以「愚人」自擬，「這張牌代表生命的持續前進、奮鬥與苦難的無盡延展。當「愚人」走到世界的盡頭，他應該藉著醉意踏出懸崖、去體會墜落的快感？還是停滯在時空的斷層間，靜默品味記憶的苦澀？或者，他將發現飛翔的奧秘，超越黑闇的深淵，撥開重重的迷霧，眺望並且抵達光明的新天新地？」²³

推開黑闇的夢扉。
出現的是昨日還是明天？
出現的是預言還是記憶？²⁴

林耀德在與羅門的通信中曾明確指出他對於「精神鄉愁」的具體渴望，力求將個人的靈魂自孤寂中解放。「羅門大師：接到您卅一日來函，激動不已，我們心靈的迴路已完全的接通了！讀〈隱形的椅子〉，讀得流淚，那文字中透露出存在的神聖、詩人的孤寂與懷抱，以及大思想、大禪悟——全人類都在找的那張椅子，就在您的座下，不，您甚至化身那張椅子，負載著全地球生命的『精神鄉愁』！」筆者認為，林耀德所謂的「精神鄉愁」想必是外在現實的血緣、遠地的故土不能滿足的心靈的缺空，因此作者將「鄉愁」寄託於形上的境界²⁵人們終將意識到文明藥丸的糖衣已經舔舐殆盡新世代分娩的前夕黑闇的劇痛正無聲無息地降臨你渴望從陰霾的夜幕裡找尋大自然的韻律嗎你渴望從水晶球中窺探出人際的因果邏輯嗎通靈者的斗篷下展現的超自然奇蹟證驗了唯物主義的無知讓我們在夢中在無時無刻透露日常生活人際關係性安全感自尊疾病和死亡的幻象裡無止無盡地尋找「人類的鄉愁」以及面對人生的智慧。²⁶

林耀德的小說所呈現的不僅僅是他生存的時代也是未來的遠景，如今筆者站在他所預言的時空之中，除了訝異歲月的推移竟如同文本中的情節，更駭然二十一世紀的現今，人類的靈魂依舊漂流在黑色海域之間，四處張望、探尋故鄉的路徑。林水福教授曾在〈他的祖籍在星空〉一文談到最後一次與

²²林耀德：〈財運〉，《慾望夾心 - 雙色小小說》（與陳璐茜合著），（台北：皇冠），1995年5月，頁186。

²³林耀德：〈自序：拒絕編號的愚人〉，《鋼鐵蝴蝶》（台北：文鶴），1996年1月，頁2。

²⁴林耀德：《大日如來》（台北：希代），1991年，頁165。

²⁵林耀德生前篤信佛法。其書寫的意象，已由現實的「都市」轉向「心靈」的境地。

²⁶林耀德、徐煬合著，陳璐茜圖：《夢的都市導遊》前言（台北：竹友軒），1992年4月，頁23。

第六章 結論：「鄉愁」是歷史？還是預言？

林耀德的對話：

那一天電話中，你對我說正努力學著日文，希望有一天能用日文寫作，這是你的一個夢想、一個秘密。我知道只要假以時日，你一定可以辦得到的！你還跟我約好過幾天和司馬老師見面，大家談談有關新感覺派的問題

電話中的聲音彷彿仍在耳旁響著，而如今 卻已是天人永隔 ²⁷

羅門〈有一條永遠的路〉說，「在悲多芬的樂音裡／有一條永遠的路／讓鳥能飛回剛展翅的地方／花能開回剛開放的地方／河能流回剛流動的地方／人能真的回到人那裡去。」²⁸「靈魂的鄉愁」對於林耀德而言，並非地圖上的界線或區塊，也不是中國／台灣的思想認同，而在於現實的反面，作者將靈魂投入到夢境與海洋，那是一種自我精神的全然歸屬與昇華，超越歷史的預言。

我們終於走到
這個世紀的終站。

天空有人沉吟：
「無限 」²⁹

²⁷林水福：〈他的祖籍在星空〉，《聯合副刊》，1996年1月11日。

²⁸羅門：〈有一條永遠的路〉，《有一條永遠的路》（台北：尚書），1990年（初版），頁28-29。羅門引用美國前總統肯奈迪的話：「藝術使人類的心靈淨化，權力使人的靈魂腐化」，既是如此則像悲多芬那樣偉大的藝術家，應被看成全人類「心靈世界的老管家」。他的樂音走出一條永遠的路，同教堂的鐘聲有時平行、有時走在一起。

²⁹林耀德：無限，《大日如來》後記（台北：希代），1991年，271頁。原題〈末世紀殘照〉，《聯合文學》第七十二期，1990年10月。

參考書目

一、林耀德著作類別

(一) 小說

林耀德：《惡地形》，台北：希代出版公司，1988年10月。

林耀德、黃凡合著：《解迷人》，台北：希代出版公司，1989年。

林耀德：《一九四七．高砂百合》，台北：聯合文學出版社，1990年。

林耀德：《大日如來》台北：希代出版公司，1991年。

林耀德：《時間龍》，台北：時報文化出版公司，1994年。

林耀德、陳璐茜合著：《慾望夾心 - 雙色小小說》，台北：皇冠出版社，1995年5月。

林耀德：《大東區》，台北：聯合文學出版社，1995年6月。（1991年，于記偉與林耀德合作改編〈大東區〉，獲新聞局優良電影劇本獎。

林耀德：《非常的日常》，台北：聯合文學出版社，1999年。

(二)、詩集

林耀德等人：《日出金色 - 四度空間五人集》，台北：文鏡，1986年12月。

林耀德：《銀碗盛雪》，台北：洪範，1987年1月。

林耀德：《都市終端機》，台北：書林，1988年1月。

林耀德：《妳不瞭解我的哀愁是怎麼一回事》，台北：光復，1988年4月。

林耀德：《都市之甕》，台北：漢光，1989年4月。

林耀德：《1990》，台北市：尚書文化，1990年7月4日。

林耀德：《不要驚動不要呼喚我所親愛》，台北：文鶴，1996年1月。

(三)、散文集

林耀德：《一座城市的身世》，台北市：時報文化，1987年8月16日。

林耀德：《迷宮零件》，台北市：聯合文學，1993年6月25日。

林耀德：《鋼鐵蝴蝶》，台北市：聯合文學，1997年2月。

(四)、訪談錄

林耀德：《觀念對話 - 當代詩言談論》，台北市：漢光，1989年8月10日。

(五) 評論(單篇與論集)

- 林耀德：〈不安海域 - 八十年代前期臺灣現代詩風潮試論〉，《第二屆現代詩學研討會》，《文訊》第二十五期，1986年8月。
- 林耀德：〈泱泱環中國 - 《中國現代海洋詩選》導言〉，台北市：號角，1987年7月15日。
- 林耀德：《不安的海域》，台北：師大書苑，1988年5月。
- 林耀德：〈八十年代前期臺灣現代詩風潮試論〉，《八十年代臺灣文學研討會》，《香港文學》第七十一-七十二期，1990年11~12月。
- 林耀德：〈都市：文學變遷的新座標〉，《重組的星空》台北：業強，1991年6月。
- 林耀德：〈從異鄉客到世界人〉，《中縣文藝》，第五期，1991年，頁25-28。
- 林耀德：〈八十年代臺灣都市文學〉，《重組的星空》台北：業強，1991年6月。
- 林耀德：〈台灣當代科幻文學〉，《幼獅文藝》，1993年7月號。
- 林耀德：〈鳥瞰文學副刊〉，《當代台灣文學評論大系 - 文學現象》「導論」，台北市：正忠，1993年。
- 林耀德：〈現實與意識之間的屋影 - 初窺1980年以前王禎和小說創作〉，《當代台灣文學評論大系 - 小說批評》，台北市：正忠，1993年。
- 林耀德：〈「羅門思想」與「後現代」〉，《羅門蓉子文學世界學術研討會論文集》，台北：文史哲，1994年，頁157。
- 林耀德：〈我討厭馬奎斯〉，中時開卷版《文學電影節——馬奎斯週專題》，1994年9月1日。
- 林耀德：〈八十年代現代詩世代交替現象〉，《世紀末現代詩論集》，台北：羚傑，1995年。
- 林耀德：《一九四九以後 - 台灣新世代詩人初探》，台北：爾雅，1986年12月20日。
- 林耀德：〈山河天眼裡，世界法身中 - 羅門詩作中的「自然」〉，《從詩中走來：論羅門蓉子》，台北市：文史哲，1997年10月。
- 林耀德：〈原住民的悲歌 - 王幼華小說「土地與靈魂」討論會〉，《當代文學評論集》，苗栗市：苗縣文化，1997年。
- 林耀德：《羅門論》，台北：師大書苑，1991年1月5日。
- 林耀德：《重組的星空》，台北：業強，1991年6月。
- 林耀德：《期待的視野 - 林耀德文學短論選》，台北：幼獅，1993年2月。
- 林耀德：《世紀末現代詩論集》，台北：羚羊，1995年。
- 林耀德：《敏感地帶-探索小說的意識真象》，台北：駱駝，1996年9月。

(六)、主編選集

- 林耀德編：《中國現代海洋文學選》三冊，台北市：號角，1987年。
- 林耀德編：《海是地球的第一個名字》，台北：號角，1987年7月15日。
- 林耀德編：《甜蜜買賣 - 臺灣都市小說選》，台北市：業強，1989年。
- 林耀德編：《水晶圖騰 - 面對新人類小說》，台北市：派色，1990年。
- 林耀德編：《浪跡都市》，台北市：業強，1990年8月。（初版）
- 林耀德編：《最後的麒麟》，台北市：幼獅，1994年。（初版）
- 林耀德編：《天邊的大麥》，台北市：幼獅，1994年。（初版）
- 黃凡、林耀德編：《新世代小說大系》十二冊，台北市：希代，1989年。
- 鄭明娸、林耀德合編：《有情四卷》四冊，台北市：正中，1989年。
- 鄭明娸、林耀德選註：《從陋巷中走出天地》，台北市：正中，1990年。
- 鄭明娸、林耀德選註：《人生五題 - 童年》，台北市：正中，1990年。（人生五題，曰：「童年」、「成長」、「事業」、「憂患」與「信念」）
- 鄭明娸、林耀德編著：《時代之風 - 當代文學入門》，台北市：幼獅，1991年。
- 鄭明娸、林耀德編：《智慧三品》，台北市：正中，1991年。
- 簡政珍、林耀德編：《臺灣新世代詩人大系》，台北市：書林，1990年。
- 孟樊、林耀德編：《世紀末偏航 - 八十年代台灣文學論》，台北市：時報（人間叢書161），1990年12月15日。
- 孟樊、林耀德編：《流行天下：當代臺灣通俗文學論》，台北市：時報，1992年1月。
- 林水福、林耀德主編：《蕾絲與鞭子的交歡：當代台灣情色文學論》，台北市：時報文化，1997年。

(七) 佚文選：楊宗翰編：《林耀德佚文選》，台北：天行社，2001年1月。

- 《新世代星空》：批評卷：文學評論
- 《邊界旅店》：創作卷（上）：小說與極短篇，散文，劇本
- 《黑鍵與白鍵》：創作卷（下）：現代詩，專欄寫作
- 《將軍的版圖》：短論卷：書評，短論與序跋，對話紀錄
- 《地獄的佈道者》：譯介卷：翻譯，中外文學評介

(八) 其他

- 林耀德：《十句話》，台北：爾雅叢書，1991年2月1日。
- 林耀德、徐煬合著，陳璐茜圖：《夢的都市導遊》，台北：竹友軒，1992年4月。
- 林耀德、陳璐茜合著：《塔羅牌靈測遊戲》，台北：遠流，1997年2月27日。

二、相關評論（單篇）

- 王潤華：〈都市詩學 - 從羅門到林耀德〉，《從詩中走來：論羅門蓉子》，台北市：文史哲，1997年10月。
- 王向遠：〈新感覺派學及其在中國的變異——中日新感覺派的再比較與再認識〉，《中國現代文學研究叢刊》四期，1995年，頁46-62。
- 王浩威：〈偉大的獸——林耀德文學理論的建構〉，《聯合文學》《光與火：林耀德紀念輯》十二卷五期，1996年，頁55-61。
- 王德威：〈原鄉神話的追逐者〉，《小說中國》，台北：麥田，1993年。
- 王德威：〈頹敗的顫動〉，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》，台北：麥田，2001年。
- 王德威：〈典律的生成 - 小說爾雅三十年〉，《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998年。
- 王邦雄：〈莊子系列（二）：齊物論〉《鵝湖月刊》第一八卷第七期，總號第二一一。
- 王幼華：〈熱愛〉，《台北評論》第五期，1988年5月。
- 王幼華：〈新解說時代的巨艦 - 讀「高砂百合」〉，《當代文學評論集》，苗栗市：苗縣文化，1997年。
- 王幼華：〈政治與文學的分類詮解〉，《當代文學評論集》，苗栗市：苗縣文化，1997年。
- 王溢嘉：〈集體潛意識之甦——林耀德詩集《都市之甦》的空間結構〉，《都市之甦》導讀，台北：漢光，1989年4月。
- 王浩威：〈重組的星空！重組的星空？——林耀德的後現代論述〉，《林耀德與新世代作家文學論》，台北市：文建會，1997年。
- 王文仁：〈迷宮頑童——林耀德都市散文初探〉，《第六屆南區五校中國文學系研究生論文研討會論文集》，2000年。
- 左爾泰：〈青年作家林耀德猝逝〉，《中國時報·人間副刊》，1996年1月11日。
- 白靈：〈新詩隨筆〉，《藍星詩刊》第八期，1986年7月15日。
- 白靈：〈停駐地上的星星 - 林耀德詩路新探〉，《都市終端機》導讀一，台北：書林，1988年1月。
- 向陽：〈七十年代台灣現代詩風潮試論〉，1984年，《台北：現代詩學研討會》，《文訊》，十二期，1984年。另收入陳幸蕙編《七十三年文學批評選》，台北：爾雅，1985年；與林耀德編《當代台灣文學評論大系》卷二，台北：正中，1993年。
- 向陽：〈八十年代台灣現代詩風潮試論〉，彰化師範大學「第二屆現代詩學研討會」，1997年，獲國科會八十七學年度研究獎勵。

- 向陽：〈灰色的年代 晦澀的夢想〉，林耀德佚文選《黑鍵與白鍵》，台北：天行社，2001年1月。
- 向鴻全：〈我們正在挖出時光膠囊〉，《臺灣科幻小說選》序，台北：二魚文化，2003年。
- 朱天心：〈不再有鄉愁的年代〉，《遠見》第152期，1999年，頁130-131。
- 朱天心：〈不認同的自由〉，《第三屆台北文學獎作品集》（台北：台北市立圖書館），2000年，頁131-132。
- 朱天心：〈看不見的城市〉，《台北畫刊》，第三八八期，2000年5月。
- 朱雙一：〈解嚴以來臺灣文學思潮發展的若干觀察〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》，台北：萬卷樓，2000年9月。
- 朱雙一：〈邁向壯闊的史詩——評林耀德的《高砂百合》〉，《聯合文學》，第七卷第五期，1991年3月。
- 江寶釵：〈現代主義的興盛、影響和去化 - 當代台灣小說現象研究〉，《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998年。
- 李喬：〈「臺灣文學主體性」的探討〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》，台北：萬卷樓，2000年9月。
- 李瑞騰：〈九十年代崛起的新生代小說家〉，《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998年。
- 李順興：〈「美麗與窮敗」：七十年代台灣小說中的農村想像 - 兼談鄉土文學的式微〉，《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998年。
- 辛金順：〈多重的變奏——論林耀德的都市散文〉，《中國現代文學理論》第十期，1998年6月。
- 宋國誠：〈文學始於心靈被歷史的國度放逐〉，《自由時報·自由副刊》，2004年12月25日。
- 沈芳序：〈真實與謊言：林耀德的懷疑之書《一九四七高砂百合》〉，國家台灣文學館第一屆全國台灣文學研究生學術研討會，靜宜大學中文所，2005年2月1日。
- 林水福：〈序二〉，《林耀德與新世代作家文學論》，台北市：文建會，1997年。
- 林水福：〈他的祖籍在星空〉，《聯合副刊》，1996年1月11日。
- 林綠：〈都市與後現代 - 林耀德的詩論〉，《林耀德與新世代作家文學論》，台北市：文建會，1997年。
- 邱貴芬：〈「發現台灣」：建構台灣後殖民論述〉，《後殖民理論與文化認同》，台北：麥田，1995年，頁169-192。
- 邱貴芬：〈筆名、聯名與匿名 - 新舊世代作家的「姓名」策略〉講評，《林耀德與新世代作家文學論》，台北市：文建會，1997年。
- 周英雄：〈八十年代台灣作家怎樣寫歷史〉，《聯合文學》第七卷第五期，1991年3月，頁176。

靈魂的鄉愁 - 林耀德及其小說的「認同主題」研究

- 凌雲夢：〈詭異的銀碗 - 林耀德詩作初探〉，《都市終端機》附錄一，台北：書林，1988年1月。
- 葉石濤：〈八十年代的文學旗手 - 兼論林耀德《惡地形》〉，《自由時報》1989年3月5日，後收入葉氏《走向台灣文學》，台北：自立晚報，1990年。
- 歐陽子：〈白先勇的小說世界 - 「臺北人」之主題探討〉，《臺北人》序，台北：爾雅，1971年4月1日初版，1987年10月10日新三十三印。
- 閻振宇：〈中日新感覺派比較論〉，《文學評論》三期，1991年，頁87-96。
- 廖咸浩：〈一種「後臺灣文學」的可能〉，《文化、認同、社會變遷：戰後五十年台灣文學國際學術研討會論文集》導言，台北市：文建會，2000年。
- 廖咸浩：〈「漢」夜未可懼，何不持炬遊？：原住民的新文化論述〉，《文化、認同、社會變遷：戰後五十年台灣文學國際學術研討會論文集》，台北市：文建會，2000年。
- 廖咸浩：〈在解構與解體之間徘徊—台灣現代小說中「中國身分」的轉變〉，《後殖民理論與文化認同》，台北：麥田，1995年，頁193-212。
- 廖咸浩：〈台灣小說與後殖民論述 - 「秘密剋」與「明你祖」之間〉，《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998年。
- 彭小妍：〈解嚴與文學中的歷史重建〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》台北：萬卷樓，2000年9月。
- 馬 森：〈情色與色情文學的社會功用〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》，台北：萬卷樓，2000年9月。
- 許悔之：〈熵的消耗 - 關於林耀德的《都市終端機》和其他〉，《都市終端機》導讀二，台北：書林，1988年1月。
- 馮 青：〈帶著光速飛竄的神童 一個解碼者 / 革命之子 / 林耀德〉，《都市終端機》附錄二，台北：書林，1988年1月。
- 陳芳明：〈為了不讓歷史重演〉，《二二八事件學術論文集》，台北：前衛，1994年1月15日。
- 陳明柔：〈八十年代臺灣小說文本中的都會景致〉，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會》，台北：萬卷樓，2000年9月。
- 陳璐茜：〈走到末日才能接近未來〉，《敏感地帶-探索小說的意識真象》(序)，台北：駱駝，1996年9月。
- 陳璐茜：〈廢墟〉，《鋼鐵蝴蝶》(序)，台北：聯合文學，1997年2月。
- 陳淑卿：〈書寫歷史災難：『倒風內海』的空間歷史與『一九四七高砂百合』的歷史空間〉，《中外文學》，29卷12期，2001年。
- 陳映真：〈文學思潮的演變：一個作家的體會〉，《文化、認同、社會變遷：戰後五十年台灣文學國際學術研討會論文集》，台北市：文建會，2000年。

- 陳怡如：〈三三文學集團與神州詩社〉，輔大中研所，2000年11月27日。
- 陳麗君：〈林耀德的歷史書寫 - 以《一九四七高砂百合》為例〉，《戰後臺灣文學與思潮國際學術研討會》，第二十七屆中區中文所研究生論文發表會，東海大學中國文學系碩士班，2003年11月。
- 陳怡華：〈永恆的異鄉人 - 論朱天心的「古都」〉，輔仁大學中研所，1998年7月。
- 陳恆嘉：〈夜寒星光冷 - 五至六年代省籍小說家的出現〉，《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998年。
- 陳建忠：〈被詛咒的文學？ - 戰後初期(1945~1949)台灣小說的歷史考察〉，《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998年。
- 鄭明嫻：〈文明斷層的掃描者——論林耀德散文中的都市主題〉，《文訊》20期，1985年10月；後易名為〈林耀德論〉，收入氏著《現代散文縱橫論》（台北：長安出版社），1986年。
- 鄭明嫻：〈神乎、魔乎、人乎 - 閱讀林耀德〉，《香港文學》一九三期，2001年1月1日，頁62-65。
- 鄭明嫻：〈知性的建築 - 關於「都市散文」〉，《浪跡都市》林耀德編，台北市：業強，1990年。（初版）
- 鄭明嫻：〈評析《尋找雲豹》〉，《明道文藝》，第325期，2003年4月。
- 鄭明嫻：〈搜集林耀德〉，《文訊》，2001年6月。
- 鄭恆雄：〈林耀德『一九四七高砂百合』的歷史神話符號系統〉，《中外文學》，第二十六卷第八期，1998年1月。
- 曾麗玲：〈『一九四七高砂百合』與『尤利西斯』的歷史想像與書寫〉，《中外文學》，26卷第8期，1998年1月。
- 楊斌華：〈解構：都市文化的黑色精靈 - 評林耀德的詩〉，《藍星詩刊》23期，1990年4月，125-135頁。
- 羅 門：〈立體掃描林耀德詩的創作世界 - 兼談他後現代創作的潛在生命〉，《林耀德與新世代作家文學論》，台北市：文建會，1997年。
- 羅 門：〈詩的海洋與海洋詩〉 - 序《中國現代海洋詩選》，《海是地球的第一個名字》林耀德編，台北：號角，1987年7月15日。（初版）
- 羅 青：〈後現代狀況出現了〉，《日出金色》，台北：文鏡出版社，1986年，頁1-19。
- 羅 青：〈錄影詩學之理論基礎〉，《錄影詩學》，台北：書林，1988年
- 孫大川：〈原住民文化歷史與心靈的摹寫〉，《中外文學》，二十一卷第七期，1992年。
- 楊宗翰：〈瓦解與重建並時發生 - 林耀德與新世代論述〉，《自由時報·自由副刊》，2002年2月17日。
- 楊宗翰：〈黑暗抽長，火光不安 - 與容格、林耀德的三角對話〉，《台灣詩學季刊》十九期。

靈魂的鄉愁 - 林耀德及其小說的「認同主題」研究

- 楊宗翰：〈「現代派」的隔代會遇—施蛰存與林耀德〉，《幼獅文藝》570期，2001年6月號。
- 楊宗翰，〈光火之際，讀林耀德〉，《台灣文學的當代視野》，台北市：文津，2002年。
- 郝譽翔：〈我是誰？！論八十年代台灣小說中的政治迷惘〉，《中外文學》二十六卷十二期，頁150-170。
- 焦桐：〈地圖與記憶 - 台灣現代詩裡的認同〉，《林耀德與新世代作家文學論》，台北市：文建會，1997年。
- 蔡詩萍：〈八十年代後都市散文的新世代性格 - 林耀德的一種嘗試〉，《林耀德與新世代作家文學論》，台北市：文建會，1997年。
- 劉以鬯：〈讀林耀德的詩〉，《都市終端機》序，台北：書林，1988年1月。
- 劉紀蕙：〈從《大東區》到《藍色狂想曲》 - 淺談林耀德的映像世界〉講評，《林耀德與新世代作家文學論》，台北市：文建會，1997年。
- 劉紀蕙：〈斷裂與延續：台灣舞台上文化記憶的展演〉，原稿收在《認同差異、主體性：從女性主義到後殖民文化想像》，台北：立緒出版社，1997年，頁269-308。本文經大幅修改，後收錄於《孤兒·女神·負面書寫 - 文化符號的徵狀式閱讀》，台北：立緒，2000年。
- 劉紀蕙：〈林耀德與台灣文學的後現代轉向〉，《孤兒·女神·負面書寫 - 文化符號的徵狀式閱讀》，台北：立緒，2000年。
- 劉紀蕙：〈《時間龍》與後現代暴力書寫的問題〉，《孤兒·女神·負面書寫 - 文化符號的徵狀式閱讀》，台北：立緒，2000年。
- 單德興：〈八十年代的文學旗手 - 林耀德的成績單〉講評，《林耀德與新世代作家文學論》，台北市：文建會，1997年。
- 張啟疆：〈七個東區 - 晚近台灣小說中「都會人格」的多重可能〉，《林耀德與新世代作家文學論》，台北市：文建會，1997年。
- 蔡芳玲：〈五十年代大陸來台小說家作品論〉，《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998年。
- 張系國：〈宇宙香爐 - 科幻小說風潮論〉，《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998年。
- 張大春：〈預知毀滅紀事 - 一則小說的啟示錄〉，《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998年。
- 張辛欣：〈隔海考掘 - 1986年到1988年大陸《收穫》對台灣小說的觀察〉，《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998年。
- 梅家玲：〈八、九十年代眷村小說（家）的家國想像與書寫政治〉，《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998年。
- 梅家玲：〈小說台灣〉，《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998年。
- 梅家玲：〈台灣小說中「少年論述」的形成與轉變〉，台灣文學與世界文學的關係系列演講，2003年9月6日。

- 顏忠賢：〈不在場 台北 - 八 年代以後台灣都市小說的書寫空間策略〉，
《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998 年。
- 賴素鈴：〈築基奠石 - 建構台灣現代小說史〉，《台灣現代小說史綜論》，
台北：聯經，1998 年。
- 橫路啟子：〈日本新感覺派、現代詩與前衛運動〉，輔仁大學台灣文學比較
研究所，2000 年 3 月 30 日。
- 許琇禎：〈權力意志與符號的戲局--林耀德小說研究〉，《應用語文學報》，
臺北市立師範學院應用語言文學研究所副教授，2002 年。
- 施立峻：〈語言意象對情節因素的驅逐—林耀德小說藝術風格淺析〉，《臺
港文學選刊》，第八期，1991 年 8 月 6 日，頁 91。
- 徐意裁：〈都市文明的異化 - 從《非常的日常》中觀察林耀德的都市書寫〉，
成功大學臺灣文學研究所第二屆研究生論文發表會，2004 年 12 月 6
日。
- 海登·懷特：〈歷史主義、歷史與修辭想像〉，收入張京媛主編：《新歷史主
義與文學批評》，北京：北京大學出版社，1997 年。

三、相關評論（專著）

（一）學位論文：

- 王文仁：《光與火 - 林耀德詩論》，南華大學文學研究所，碩士學位論文，
2002 年 6 月。
- 方婉禎：《從城鄉到都市 - 八 年代台灣小說與都市論述》，淡江大學中國
文學系，碩士學位論文，2002 年 6 月。
- 李建民：《八 年代臺灣小說中的都市意象 以台北為例》，臺北市立師範學
院應用語文研究所，碩士學位論文，2000 年。
- 林民昌：《當代台灣小說文本知識的構成》，成功大學藝術研究所，碩士學位
論文，1998 年 6 月。
- 鄧宗德：《八 年代臺北市支配性都市地景形成之研究》，台大建築城鄉所碩
士論文，1991 年。
- 謝文文：《橫光利一之新感覺派時期》，東吳大學日本文化研究所，碩士學
位論文，1992 年。
- 蕭義玲：《臺灣當代小說的世紀末圖象研究 - 以解嚴後十年（1987-1997）為觀
察對象》，臺灣師範大學國文研究所博士論文，1997 年。
- 翁燕玲：《林耀德研究 - 現代性的追索》，中正大學中文研究所，碩士學位論
文，2001 年 6 月。

靈魂的鄉愁 - 林耀德及其小說的「認同主題」研究

- 胡龍隆：《台灣八十年代都市小說的生活情境與批判語調》，東海大學中國文學系，碩士學位論文，2001年。
- 陳正芳：《臺灣魔幻現實現象之「本土化」》，輔仁大學比較文學研究所，博士學位論文，2002年。
- 李黛顰：《十里洋場的漫遊者 - - 上海新感覺派的都市書寫》，輔仁大學中文系，2003年。
- 吳怡慧：《王幼華小說研究》，南華大學文學研究所，碩士學位論文，2004年7月。
- 謝倩如：《朱天心小說研究》，高雄師範大學國文教學碩士班，碩士學位論文，2003年。
- 許惠耳：《林耀德散文研究》，國立政治大學，國文教學碩士學位班，2004年6月。

(二) 其他論著：

- 王幼華：《惡徒》，台北市：時報，1982年。
- 王幼華：《慾與罪》，台北市：晨星，1986年。
- 王幼華：《廣澤地》，台北市：尚書，1990年。
- 王幼華：《土地與靈魂》，台北市：九歌，1992年。
- 王幼華：《騷動的島》，台北市：允晨文化，1996年。
- 王幼華：《狂者的自白》，台北市：晨星，1985年。
- 王幼華：《當代文學評論集》，苗栗市：苗縣文化，1997年。
- 王幼華：《我有一種高貴的精神病》，台北市：華成圖書出版，2002年。
- 王溢嘉：《夜間風景 - 夢》，台北：野鶴，1991年4月。
- 古繼堂：《台灣小說發展史》，台北：文史哲出版社，1992年3月。
- 方漢文：《後現代主義文化心理：拉康研究》，上海：三聯書店，2000年11月。（初版）
- 白先勇：《臺北人》，台北：爾雅，1971年4月1日初版，1987年10月10日，新三十三印。
- 朱西甯：《朱西甯小說精品》，《現當代名家作品精選》馬森主編，台北：駱駝，1999年。
- 朱西甯：《華太平家傳》，台北：聯合文學，2002年。
- 朱天心：《三姊妹》（與朱天文、天衣合著），台北：皇冠，1985年。
- 朱天心：《擊壤歌》，台北：三三書坊，1988年9月，第45版。
- 朱天心：《我記得》，台北：三三書坊，1989年。
- 朱天心：《時移事往》，台北：三三書坊，1989年。（原名《台大學生關琳的日記》）
- 朱天心：《想我眷村的兄弟們》，台北：麥田出版社，1992年。

- 朱天心：《下午茶話題》，台北：麥田出版社，1992年。
- 朱天心：《學非的盟盟》，台北：時報出版社，1994年。
- 朱天心：《小說家的政治週記》，台北：時報出版社，1994年。
- 朱天心：《古都》，台北：麥田出版社，1997年。
- 朱天心：《漫遊者》，台北：聯合文學，2000年。
- 朱天心：《方舟上的日子》，台北：聯合文學，2001年（1977年言心、1979年時報、1988年三三、1991年遠流、2001年聯合文學）
- 朱天心：《昨日當我年輕時》，台北：聯合文學，2001年（1981年三三、1992年遠流、2001年聯合文學）
- 朱天心：《未了》，台北：聯合文學，2001年。
- 朱天文：《世紀末的華麗》，台北：三三書坊，1990年。
- 朱天文：《荒人手記》，台北：時報，1994年。
- 朱天文：《花憶前身》，台北：麥田，1996年。
- 宋國誠：《後殖民論述：從法農到薩依德=Postcolonial discourse》，臺北市：擎松圖書，2003年。
- 呂正惠：《小說與社會》，台北市：聯經，1988年5月。
- 周英雄：《小說、歷史、心理、人物》，東大圖書，1989年3月。
- 陳芳明：《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，台北市：麥田，2002年。
- 陳芳明：《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》，台北市：麥田，2004年。
- 陳蒲清：《寓言文學理論．歷史與應用》，台北市：駱駝，1992年。
- 張系國：《昨日之怒》，台北：洪範（第27版），1991年。
- 盧建榮：《台灣後殖民國族認同 1950-2000》，台北市：麥田，2003年。
- 李敏勇：《戰後臺灣文學反思》，台北市：自立晚報，1994年。
- 葉石濤：《台灣文學史綱》，文學界出版社，1998年4月。
- 許琇禎：《台灣當代小說縱論》，台北：五南文化，2001年5月15日。
- 黃瑞祺：《現代與後現代》，台北：巨流，2000年。
- 汪啟疆：《夢中之河》，台北：黎明文化，1979年8月。
- 黃凡：《躁鬱的國家》，台北：聯合文學，2003年。
- 黃凡：《賴索》，台北：時報，1980年6月30日。（初版）
- 黃凡：《大時代》，台北：時報，1981年9月15日。（初版）
- 黃凡：《都市生活》，台北：聯經，1987年1月。（初版）
- 黃凡：《都市生活》，台北：希代，1987年。
- 羅門：《心靈訪問記》，台北：純文學，1969年。
- 羅門：《什麼是後現代主義》，台北：業強出版社，1989年。
- 羅門：《存在終極價值的追索》，台北市：文史哲，1999年。
- 羅門：《羅門自選集》，台北：黎明文化，1975年12月。
- 羅門：《羅門詩選：1954~1983》，台北：洪範，1984年7月。
- 羅門：《有一條永遠的路》，台北：尚書，1990年。（初版）

靈魂的鄉愁 - 林耀德及其小說的「認同主題」研究

- 羅 門：《羅門創作大系》，林耀德策劃，卷四〈自我．時空．死亡詩〉，台北：文史哲，1995年。
- 羅 門：《在詩中飛行——羅門詩選半世紀》，台北：文史哲，1999年。
- 羅 青：《什麼是後現代主義》，台北：五四書店，1989年。
- 羅 青：《錄影詩學》，台北：書林，1988年。
- 馬 森：《燦爛的星空 - 現當代小說的主潮》，台北：聯合文學，1997年。
- 張大春：《四喜憂國》，台北市：遠流，1988年。（初版）
- 張大春：《文學不安 - 張大春的小說意見》，台北：聯合文學，1995年10月。
- 張大春：《小說稗類》，台北市：聯合文學，1998年。
- 舞 鶴：《思索阿邦．卡露斯》，台北市：元尊，1997年。
- 楊宗翰：《台灣文學的當代視野》，台北市：文津，2002年。
- 鄭明嫻：《人文關懷 - 搜集林耀德》，台北：文訊，第一八八期，2001年6月1日。
- 陸 揚：〈佛洛伊德 - 死亡本能〉，《精神分析文論》，王岳川主編《廿世紀西方文論研究叢書》，1998年12月。
- 王岳川編：《後殖民與新歷史主義文論》，山東：山東教育，1999年。
- 鄭明嫻編：《當代台灣都市文學論》，台北：時報文化，1995年。（初版）
- 陳義芝主編：《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經，1998年。
- 李歐梵編選：《新感覺派小說選》，台北市：允晨，1988年。
- 張京媛編：《後殖民理論與文化認同》，台北市：麥田，1995年。
- 應國靖編：《施蛰存選集》，台北：大台北，1990年2月。
- 廖炳惠編著：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》，台北：麥田，2003年。
- 莫渝、王幼華編註：《土地的戀歌》，苗栗：苗栗縣立文化中心，1997年。
- 羅鋼、劉象愚主編：《後殖民主義文化理論》，中國社會科學出版社，1999年4月。
- 周英雄、劉紀蕙編：《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》，台北市：麥田，2000年。
- 廚川白村：《苦悶的象徵》，台北：志文，1995年。（再版）
- 廚川白村著，陳曉南譯：《西洋近代文藝思潮》，台北：志文，1987年6月。
- 詹明信（Fredric Jameson）：《晚期資本主義的文化邏輯》（北京：三聯書店），1997年12月。
- 泰瑞．伊果頓（Terry Eagleton），吳新發譯：《文學理論導讀》（台北：書林），1993年。
- 帕特里莎．渥厄著，錢競、劉雁賓譯：《後設小說 - 自我意識小說的理論和實踐》，台北：駱駝，1995年。
- 貝爾納．瓦萊特（法）著，陳艷譯：《小說-文學分析的現代方法與技巧》，天津：人民出版社，2003年1月。

- 霍蘭德（美）著，潘國慶譯：《後現代精神分析》，上海文藝，1996年5月。
- 盧卡奇著，楊恆達編譯：《小說理論》，台北市：唐山，1997年。
- 羅蘭·巴特（Roland Barthes）著，李幼蒸譯：《寫作的零度：結構主義文學理論文選》，台北，桂冠，1991年。
- 米蘭·昆德拉（捷克）著，孟湄譯：《小說的藝術》，三聯書店，1995年11月。
- 米蘭·昆德拉（捷克）著，邱瑞鑾譯：《身分》，台北市；皇冠，1999年。
- 米蘭·昆德拉（捷克）著，韓少功、韓剛譯：《生命中不可承受之輕》，台北：時報，1988年。
- 雅克·里納爾，楊令飛、吳延暉譯：《小說的政治閱讀：阿蘭·羅伯-格里耶的嫉妒》，湖南文藝，2000年10月。
- 愛德華·W·薩義德：《文化與帝國主義》，北京：三聯書店，2003年10月。
- 愛德華·W·薩依德：《東方主義》，台北縣新店市：立緒文化，1999年。
- 愛德華·W·薩依德著，單德興譯：《知識分子論》（台北：麥田），1997年。
- 伊塔羅·卡爾維諾：《如果在冬夜，一個旅人》，台北市：時報，1993年。
- 班納迪克·安德森：《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，台北市：時報文化，1999年。
- 安東尼·史蒂芬斯（Anthony Stevens）著，薛絢譯：《夢：私我的神話》，台北：立緒，2000年4月。
- 伊哈布·哈山（Hassan Ihab）著，劉象愚譯：《後現代的轉向 - 後現代理論與文化論文集》，台北：時報，1993年。
- 波赫士著，陳重仁譯：《波赫士談詩論藝》，台北：時報，2001年1月29日。