

第二章 林耀德散文理論的架構與都市散文理論的建立

前 言

爲了能更切掌握林耀德散文文本精神意涵，本章首先將針對林耀德所處之時代背景環境做分析。透過時代背景的脈絡，我們可以了解，八〇年代社會的急遽變革，包括外來意識形態的衝擊，西方文學理論的引進等；新世代作家的觀念認同，對於文學新理論的形成有著極重大的意義。社會環境的變異，資訊革命的誕生，廿世紀末商業情報系統的快速衍生，以及企業邁向超級組織的發展，對於文學思潮的影響，林耀德涉及或提出的現代性議題，散文版圖如何的擘畫，都是探索的重點所在。試著把林耀德的散文，放在後現代的台灣文學歷史發展脈絡中，從史的觀點來看台灣後現代的發展現象，以及林耀德提倡的理論所扮演的歷史角色及意義。八〇年代的台灣學術環境，林耀德與新理論及歷史社會的互動面向，林耀德對生存情境的探索，其結果和影響如何，都是本文所要探求及呈現的。

本章所要探討的還有林耀德的都市文學理論的建立。如前所言，充滿了都市化思考和後工業現象觀察思維的林耀德散文，著重的是形而上的層次，而非表面都市現象。他不是刻寫生活瑣事，或抒發一己之感懷，而是訴諸知性和高度幻想，學識理性思維。壓抑感傷、減少抒情，保持抽離的敘述態度，產生了新的文學風格。以人的自覺和都市化的思考，去前瞻和關切未來。全新的自我實踐體驗，得以重建世界的現象和歷史。如此突破和創新，得以給生長在都市的現代人新的啓發，提供新的思索方向。

第一節 八〇年代台灣文學背景

八〇年代的台灣社會，歷經了產業改革、經濟起飛；隨之而來的科技發達、資訊爆炸，影響所及，使得作者及讀者都拓展了原有的視野空間。這樣的創作環境是機動的、活躍的，充滿不確定性與挑戰性。

一、狂飆與變異的年代

八〇年代台灣，房地產飆漲，中型以上都市皆在老舊市區外發展出新興市區，以辦公購物活動為主，成為新流行的場域。富裕的台灣企業則競相往天空比高，興建一棟棟的摩天大樓。在這一個大轉捩的年代中，一切沈寂都開始颯颯起來的時刻，科技文明突飛猛進，人們賴以維生的世界丕變。條理清晰、一絲不紊的龐大結構機器羅列於世，工業高度發展，都市林立、人類生活規則劃一地像輸送帶上的科技產品。吐哺孕育人類的是都市，鋼筋、水泥、電線等，一串串的數字、科技成品、次殖民的文化產物，再也無法與人們的日常生活劃開。

八〇年代中期開始，臺灣的經濟急速發展，其力量如坐雲霄飛車般直飛天際，外匯存底屢創新高，國民生產毛額（GNP）每年成長一千美金，政府大力宣傳「臺灣經濟奇蹟」。此外加權指數頻頻攀升，股市和房地產等泡沫經濟也快速狂飆。社會分化加速、價值觀丕變，外來文化大量湧入台灣；麥當勞的新速食飲食文化、日本的流行雜誌、歐美的前衛漫畫、U2 的音樂、高達的電影、Olympus 的相機或 Levi's 牛仔褲，以及一切新興的西方文學理論——不論對歐美國家而言，它是新的或舊的。八〇年代是台灣掙脫舊枷鎖的時代，也是新生事物和新的社會內容開始被添加進舊結構及舊文化裡的時刻。地處世界大國角落邊緣的蕞爾小島——台灣，猶如貪婪地恣意吸吮母體養分的嬰孩，大口地大口地，把這世界文明所製造的一切「進步」、「前衛」、「改革」等來者不拒、滴水不漏地接收。

八〇年代台灣亦面臨另一個巨大的動盪，是台灣由威權統治轉型為民主體制的年代。七〇年代末期相繼發生了「中美斷交」，與「中壢事件」、「美麗島事件」等群眾運動，市民不甘永久蟄伏，起而爭取對等的參與公共事務之決策權，撼動了整個的台灣社會。向外移民與黨外改革的兩股浪潮，在八〇年代初期各自往不同方向暗自翻湧。氣氛一如火山爆發前或山雨欲來時的詭譎，思想的鬆動與內在的革命方才啓蒙。在暗潮洶湧的政治氣氛中，一部份的人選擇向此時大量湧進台灣的外來流行文化靠攏，另一部份的人，則開始向內深掘台灣內部的文化力量。強人政治在此時逐漸式微，民主的聲浪震天價響，改革腳步也越發地快速，一九八六年臺灣第一個具有實質意義的反對黨：「民主進步黨」誕生。蔣經國先生於一九八八年逝世之後，報禁、黨禁全面開放，資深民代全面退職，國會也宣布重新改選。社會運動、農民運動、環保運動……以破壞與創造的雙重無窮威力蓬勃發展。

以一九八七年國民黨政府解除戒嚴為界，台灣過渡於威權統治時期及改革開放時期；解嚴過後，台灣人民要求參與民主，變革的聲浪在當時多半透過政治的街頭運動與小媒介的傳播來發出。這樣一個混雜了現實與夢想，激情與理念，混亂與思辯，價值解構與重建的轉變年代；社會力的劇烈爆發，在新觀念對舊體制的衝擊之下，矛盾與對立瞬間衝出，台灣社會似乎正一步步被時潮的手推向轉型的十字路口。各種不同的聲音都要擠進被撞開的歷史大門，勞工、環境、女性等議題相繼出現。政治的禁忌與性的禁忌一向並存，威權者用政治禁忌箝制人們的公共生活，用性禁忌來箝制人們的私人領域，它們的瓦解也同樣並存。

政令的鬆綁，必然也使得文學創作有更寬廣的發展空間。一九七九年年底，「高雄美麗島事件」剛剛完成表面的結束；據葉石濤的說法，認為「一九七〇年代的『鄉土文學論爭』到此悲劇落幕。」¹但是，政府後續的動作並未終止；大逮捕完了之後的小逮捕不斷，葉島蕾、溫瑞安、方娥真、張春男、楊煥西、盧修一等陸續判刑，更有陳文成和江南等命案。而黨外雜誌則到了幾乎出一期就被禁一期的程度，政治對於文學，確實有其實質上的影響。面對過去的慘澹，

¹ 一九七九年十二月底，「美麗島事件」爆發，實際參與政治活動的作家王拓、楊青矗被捕判刑入獄，葉石濤即言：「鄉土文學論爭到此以悲劇落幕」。參見葉石濤：《台灣文學史綱》（台北：文學界，1996年09月再版），頁167。

八〇年代的改革則有了更寬廣包容的空間，解嚴後政論雜誌如雨後春筍般地並茂；這樣的轉變，標誌出的是八〇年代台灣的歷史重寫，影響所及，整個社會的政經系統與文化傳播系統均受到相當衝擊。²

此外，由於西方文學理論的引進，不論是後現代思想、符號學、解構理論，或女性主義思潮、政治文學、環保文學、原住民文學等，都使得文學表現技巧更多元，更富含豐沛的意象。台灣文學也因獲得充分舒展，文學不再只是純文學，而更能具反映現實的批判精神。並且，在經濟持續成長的狀態下，國人的購買能力加強，消費性格已逐漸形成。作家出書必然受到大環境的影響，不可能再也不問世事只顧一味埋頭創作。文學出版已被視為商品行銷，讀者的消費反應當然成為出版社推銷的參考圭臬，亦是作家作品能否被大量出版，呈現在消費者面前的重要關鍵，因此並不能完全不顧及市場消費反應。寫作題材的新穎、創作手法的出眾、時代的主流趨勢、國家的文藝政策等，或多或少於無形中滲入到作家的創作理念；發表媒體亦佔了重要角色，直接間接左右了創作。足以說明：台灣文學的消費性格已隱然逐漸形成。³

若是依照羅青的說法，八〇年代的台灣在一九八六年之後，「台灣社會，也就正式的邁入了所謂後工業社會。而在文化方面的發展，也顯著的反映出許多後現代式的狀況……舉凡政治、軍事、經濟、社會，以及一般大眾的食、衣、住、行、娛樂、醫藥……等等，都出現了後現代的現象。」⁴雖然這樣的論斷尚有待商榷，羅青所謂的「狀況」是否真的出現；但是面對這樣一個變異性奇高的八〇年代台灣，物質主義與消費主義無形中也的確逐漸成為生活型態的主導。接續在過度的物質主義與消費主義之後，乃是極度渴望快速與不斷的改變，同時也顛覆舊有的事物。面對政治環境、社會文化的轉折，資本主義次文化的強勢殖民，市場經濟主導一切的時代，台灣文學的可塑性及創造力勢必亦隨之競飆。正如陳芳明所言：「台灣文學的業績，乃是依賴台灣特有社會經濟條件而生存的台灣人所創造出來的。」⁵台灣文學是不能脫離環境而獨論的，在更進一步

² 參見林淇瀟：〈八〇年代臺灣現代詩風潮試論〉，《臺灣史料研究》（第九期，1997年05月），頁98-118。

³ 鄭明嫻：《現代散文現象論》（台北：大安出版社，1992年8月初版），頁3。

⁴ 羅青：〈台灣地區後現代狀況〉，《什麼是後現代主義》（台北：台灣學生書局，1989年10月初版），頁311-323。

⁵ 陳芳明：〈擁抱台灣的心靈〉，《鞭傷之島》（台北：自立晚報，1992年），頁13。

探索八〇年代的台灣文壇之際，先釐清八〇年代台灣社會背景實有其必要性。八〇年代不論從社會、政治或者文學上來講，顯然都是個值得關注的特殊時期。

二、文學界的震盪

長期以來，多數人習慣以「斷代」的方式來加以劃分四〇年代末期以降的台灣文學史。最常見的簡略說法是，四、五〇年代是反共懷鄉文學的時期，六〇年代是現代主義文學的時期，七〇年代是鄉土寫實文學的時期，八〇年代則被一般認為是後現代主義或多元化文學時期。⁶這樣普世的劃分法，當然已受到許多學者用不同的觀點加以再詮釋；林耀德亦曾述及，這樣的說法既有其權宜性——可方便辨認，也有可待商榷之處。權宜方便的是，如此分類的文學史觀，可明確標示出所謂的「主流」：也就是大多數人認同及創作的文學，呈現出世代迭替，潮流認同式的文學史觀。有待商榷的是，誠如大家所知的，世代的區隔會造成文學史的斷裂。例如七〇年代的「代表」——鄉土寫實文學，其實並未在八〇年代即消聲匿跡；六〇年代的現代主義，亦未因七〇年代鄉土寫實文學的橫隔而與八〇年代完全失聯，呈現斷裂。並且，集中強調代表性的主流文學，往往壓制了邊緣文學或亞流文學的重要性。⁷

因此本節雖定義於八〇年代台灣文壇，仍不免落於世代說的窠臼；但因八〇年代台灣環境的狂飆變異，新的社會及文化環境崛起，影響文學創作甚鉅的政府政治策略改革、國人消費性格、傳播媒體的資訊革命、都市文化的形成等；相較於前行代而言，的確是全新的變革，且揭櫫了一個新的契機，而有待探討釐清。我們困惑的是，支配文學創作與詮釋體系的「典範」，到了另一世代時為何消融？舊典範的創作在「新世代」環境是否真的枯萎、貧乏，新典範的形成與創新的作品是否可以獲得肯定？政治環境與文學的關聯性等；⁸都是探討角度

⁶ 參見林耀德、孟樊合編：〈總序：以當代視野書寫八〇年代臺灣文學史〉，《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》，（台北：時報文化，1990年12月），頁7。

⁷ 參見林耀德、孟樊合編：〈總序：以當代視野書寫八〇年代臺灣文學史〉，《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》，（台北：時報文化，1990年12月），頁7。

⁸ 蔡詩萍：〈一個反支配論述的形成——八〇年代台灣異議性文化生態與文學的考察〉，林耀德、孟樊合編：《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》（台北：時報文化，1990年12月），

的側重面。八〇年代的台灣文學特色，正如八〇年代的台灣社會，充滿了「多元性」。

（一）近代文壇變革概況

台灣早期文學，無可諱言的，承繼了深厚的漢文化血統。不論是在地緣、血緣、史緣上，都曾深受中國大陸影響。明末沈光文等人的提倡，使中國就有的漢文學在台深耕發芽；沈光文等十三人聯合發起的詩社「東吟社」，致力於就文學的播種，因此培養了許多詩人，應是台灣最早的文人結為詩社的起源。⁹清領期間，文人於大陸及台灣間均有頻繁往來；直至清末割台，做了十日台灣民主國大總統的唐景崧，亦組織了牡丹詩社。台灣淪日後，部份舊知識份子覺醒，激起保鄉衛土的情操，但舊文學仍是台灣文學的主流。日治前期，日人以推廣漢詩做為治台策略之一，日人與本土詩人作漢詩唱和，鼓勵台人結盟詩社，一九二五年前後詩社逾百，擊鉢吟唱盛極一時；但亦有如林獻堂、連雅堂等人組織的「櫟社」，努力保存民族文化。¹⁰舊文學時期的台灣文壇，是以詩社為主導中心的。

一九一五年五月至一九一六年七月的西來庵事件，余清芳、羅俊和江定等人於台南西來庵成立了抗日的秘密據點，藉由修建廟宇為名義，籌募抗日經費，採購武器，擬在台南及台中二地同時起義。惟革命事跡敗露，遭受日方大規模的鎮壓，於噍吧哖大肆集體屠殺台灣百姓，台人武裝抗日約二十年，於此暫告終止。由於武裝抗日受挫，第一次世界大戰後美國高唱民族自決，影響甚鉅，大陸因而有了五四運動。台灣亦受到大陸五四運動的影響，一九二一年成立的台灣文化協會聯合在東京留學的台灣舊士紳階層子弟，以及大陸來日的留學生及朝鮮的革命青年，成為民族解放的新據點。希望透過易學易寫的白話文，促使民眾接受吸收新思潮，以發揚民族精神，擺脫日人統治，進入文化抗日階段。

然而大陸的白話文運動不只是語文改革，它和近代中國文學的形成有極大

頁 453。

⁹ 沈光文（1612~1688），少以明經貢太學，官累遷太僕少卿。永曆三年（1652），遭颶風飄至臺灣，以教育和文化融合了漢人與原住民，令人敬佩，遂被稱為「開台文化祖師」。參見：楊雲萍：《台灣史上的人物》，（台北：成文出版社，1981年05月），頁8。

¹⁰ 葉石濤：《台灣文學史綱》，（台北：文學界出版社，1996年09月再版），頁2-24。

的關係，文學革命逐漸形成。以胡適、魯迅爲首的新文學作品陸續發表，台灣的白話文運動便是在大陸五四運動的刺激下而展開的。以張我軍爲首的大陸留學生，拚命介紹大陸文學革命的內容和理論，他主張：「白話文學的建設，台灣語言的改造」。¹¹此階段是新文學的發軔期，新舊文學論爭亦可視爲台灣文壇的第一次大轉折。然而，日治後期，殖民統治愈趨堅固，中上階級必得要學習日文，才有發展的可能；下層子弟則多爲文盲，且台灣是移民社會，除去普遍的福佬話、客家話，尚有原住民等多種語言，白話文欲普及仍有極大的落差。

除了被尊爲「台灣新文學之父」的賴和，他是首先將台灣的詩、散文、小說帶入成熟境界的人；三〇年代的台灣新文學，逐漸出現可觀的文學組織與作家陣容，文學結社及其出版刊物是新文學運動不可忽視的推手。¹²直至一九三七年，四月一日起禁用漢文，台灣刊物幾乎停擺。¹³一九三九年，日本在台作家西川滿、北原政吉等人成立「台灣詩人協會」，後改組爲「台灣文藝協會」，台灣作家亦有多人參加，如周金波、張文環、水蔭萍、楊雲萍、藍蔭鼎、龍瑛宗等，刊行《文藝台灣》雜誌，後張文環等人另立啓文社，刊行《台灣文學》。一九四三年同時廢刊，一九四四年由「文學奉公會」刊行《台灣文藝》八期。直至日本無條件投降，台灣解放，新文學運動完成歷史階段的使命。整個日據時期，對台灣文壇而言是混亂的，壓抑的；但同時也是新生的，蛻變的。

光復後的四、五〇年代，台灣文壇進入了所謂的反共懷鄉時期。一九四五年後台灣光復，報刊幾乎又全爲中文，日文作家大多放棄文學創作之路，結束作家生涯。造成了戰前的新文學運動和戰後的台灣現代文學之間的斷層和鴻溝。政府撤退來台後，本省作家與省外作家的歧見對立隱然成形，直至當代，仍是無法化解的論爭。國民政府來台初期，大部人都只是短期居留的統治者心態，並無長久經營的打算；政策發展重心也在軍事上，文化上的交流甚少在考

¹¹ 張光直編：《張我軍文集》，（台北：純文學出版社，1979年08月再版），序頁1-3。

¹² 例如一九三一年在台北成立的「南音社」，及其刊物《南音》；在東京成立的「台灣藝術研究會」及其刊物《福爾摩沙》（日文）；一九三四年創刊的《先發部隊》（後改名《第一線》）；一九三四年創刊的《台灣文藝》；以及一九三五年創刊的《台灣新文學》等。參見：陳芳明：〈臺灣新文學史(5)——三〇年代的文學社團與作家風格〉，《聯合文學》，184期，1990年2月），頁154-163。

¹³ 在日方政策的影響下，漢文刊物全數停刊，僅剩一九三七年創刊的「風月報」。是中、日文並刊的雜誌，吟詠風月、鼓吹風雅、文言語體並重，後改稱「南方」，直至台灣光復才停刊。參見：葉石濤：《台灣文學史綱》，（台北：文學界出版社，1996年09月再版），頁59。

量範圍內，五〇年代初期，政府在台灣進行了一連串的「清共」、「肅清」，文壇也進入了荒蕪期。當時的文藝活動，限於國語文的推行和國語教育，一九五〇年五月，中華文藝協會成立，積極推動反共抗俄文學，完全配合國策而行。其時，台灣文學由大陸來台作家控制，台灣作家作品不但量少，美善者亦有限，除了台灣作家語文上轉換的艱辛外，政治的打壓亦是一大原因。但來台作家亦面臨困局，他們排斥三〇年代的新精神，屏棄社會文學，三〇年代大陸文學旗手幾乎沒有一個來台，如老舍、巴金、沈從文、茅盾、曹禺、田漢等；而他們的作品也全被查禁，使得大陸來台作家與三、四〇年代的文學呈現脫節狀態。大陸的淪陷使得他們的文學充滿沮喪、仇恨，作品是白色而荒涼的，文學成了政治的附庸。懷念大陸的故園，只想著反攻回大陸，台灣的風土民情對他們而言是陌生的，並不想融入的，於是懷鄉文學應孕而生。五〇年代的肅清政策使得眾多台灣知識份子沉寂，多數被囚或死去，造成日據新文學運動的中斷。

五〇年代的另一個特殊現象是女作家輩出。例如：潘人木、蘇雪林、謝冰瑩、林海音、鍾梅音、張秀亞、郭良蕙、徐鍾珮、艾雯、琦君、孟瑤、繁露等；由於文學與政治太過息息相關，女作家的寫作題材與格局反而能脫離風暴。以家庭生活、男女關係為主題，寫來細膩婉約、清新可人，能引起讀者的共鳴，造成散文盛行一時。一九五四年，由覃子豪、鍾鼎文、余光中、夏菁等籌組藍星詩社，主要詩人尚有羅門、蓉子、周夢蝶、葉珊、白萩、林冷、方莘等；「藍星」成員接受西方新詩的影響，各自開拓自己的風格。後來余光中、夏菁等相繼出國，覃子豪去世，「藍星」無形中解體了。一九五三年，紀弦創刊《現代詩》，一九五六年成立現代派；一九五四年，痲弦、洛夫、張默創刊《創世紀》，此外如《公論報》、《文星雜誌》、夏濟安的《文學雜誌》、《文壇》月刊、《皇冠》等報刊雜誌亦可見異於政治文學的創作成品。他們必須選擇去嘗試語法的顛覆與句型的再鑄，否則就很難在政治悶局中打開被禁錮的藝術疆域。於是他們的詩作逐漸脫離了現實，現代主義日益成為新詩運動的主流。¹⁴

六〇年代，一個「無根與放逐」、「橫的移植」的年代。¹⁵是國民黨鞏固政權的年代，但同時也是其國際地位衰退的開始。一九六〇年代，國民黨靠著日本

¹⁴ 參見：陳芳明：〈臺灣新文學史(16)——現代詩藝的追求與成熟〉，《聯合文學》(218期，2002年12月)，頁152-163。

¹⁵ 葉石濤：《台灣文學史綱》(台北：文學界出版社，1996年09月再版)，頁111。

政府殖民時代的資產和美國的政經援助，推行以加工出口為主要導向的計劃經濟，使台灣經濟從戰後的蕭條中開始成長，然而在以反共復國為名的戒嚴體制下，整個台灣社會籠罩在人人噤若寒蟬的白色恐怖氣氛之中。國際社會也面臨著前所未有的巨大變動。美國為了鞏固其亞洲的利益，發動越戰，但是因為越戰激起了強烈的反戰聲浪，而黑人運動、民權運動也方興未艾，在共產世界也發生了中國的文化大革命、捷克的布拉格之春等大型運動，資本主義與共產主義同時受到強烈挑戰。六〇年代末期越戰接近尾聲，美國的中國政策開始轉變，對外，台灣在聯合國的席位開始岌岌不保，對內，則透過經濟發展與白色恐怖的手段，壓制反對運動；警備總部、調查局等情治系統權力無限膨脹，《自由中國》、《文星》等刊物紛紛遭到查禁，雷震、柏楊等異議人士也相繼被逮捕入獄。人民言論、結社等基本自由均被剝奪，根本沒有反對運動發展的空間。因此許多知識份子國民黨的高壓統治下，異常苦悶，不是投身工商界，絕口不談政治，就是出國留學，不再回來，造成了所謂的無根與放逐的年代。

一九六〇年，尙在台大就讀的白先勇與王文興、陳若曦、歐陽子、李歐梵等人創刊《現代文學》，引進西方現代主義文學理論，逐期介紹卡夫卡、吳爾芙、福克納等歐美現代作家，是為「橫的移植」。這群同學，本身也都成為知名小說家。一九六四年，《笠》詩社創刊，由現代詩人白萩、陳千武、杜國清、林亨泰、趙天儀等人，他們脫離了現代詩派等的主流詩社，欲利用另一種語言，來顛覆既有的詩的典律；較重視日常生活的題材，就像他們樸實明朗的寫作風格一樣，使他們的作品比充滿現代主義技法的詩更有現實感，也比較容易讓人接近。除了形同解散的「藍星」，《現代詩》、《創世紀》、《笠》三大詩社鼎立隱然成形。一九六四年，吳濁流結合省籍作家作家創辦《台灣文藝》，培養新人。¹⁶一九六六年，尉天驄接續他早期的《筆匯》雜誌，又辦《文學季刊》，亦刊出不少知名小說家作品：如陳映真、黃春明、七等生等人。¹⁷

七〇年代，台灣遭受一次又一次巨大的衝擊，時局的惶惶不安，文壇亦隨之動盪，掀起了一場大風暴。一連串如釣魚台運動、台灣退出聯合國等重大事

¹⁶ 《台灣文藝》創刊第二年起即開辦「第一屆台灣文學獎」，歷屆獲獎人包括七等生、鍾鐵民、鍾肇政、黃春明、李喬等。

¹⁷ 應鳳凰：〈林海音與六〇年代文壇——從主編的信探勘文學的生產與運作〉，《林海音及其同輩女作家研討會》（2002年11月30日~12月1日），頁3。

件，將台灣內部積壓已久的政治、社會問題逼顯出來。遷台近二十年以「反攻大陸」為使命的政府，非但失去國際地位，也失去在中國歷史上的正統地位，迫使「中國/台灣」問題之浮現，使得「中國」的懷想面臨挑戰，而留下的是「一個等待地位台灣」。¹⁸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。

六〇年代與七〇年代之交的台灣社會，呈現了如下的特徵：農村極度疲憊、農民處於社會經濟底層，大量農村人口流入工業與服務業成為低工資勞動者，以這為基礎，支撐了依賴美日的工業、服務業的發展。六〇年代末，美國開始重估中國大陸在美國世界戰略的地佔，美國與中國逐漸改善關係。一九七二年十月台灣喪失聯合國席位連同各種國際組織的代表權，翌年二月尼克森訪問北京發表上海公報，同年九月日本與中共建交。引發了國民黨在台政權的危機，再加上政權轉承之際，使得獨裁統治開始鬆動。這一連串的危機，使得依賴美日的台灣經濟開始陷入不景氣，長期的高經濟成長轉跌入負成長，物價狂漲，房地下跌，社會不安、出現移民熱潮，大量工業勞工失業回流農村。一九七一年的保釣運動，以抗議美日侵占中國領土為訴求。六〇年代在西方世界形成的青年反體制激進思潮，如法國學運、美國反戰運動、嬉皮文化等。也透過保釣運動和以西方流行思潮的形式影響台灣的知識青年，為當時的知識青年提供了新世界觀、社會觀。一九七三年發生台大哲學系事件，《大學》雜誌集團分裂，親政府自由派進入國民黨系統，民族主義派則受到政治打壓，但仍繼續扮演推動新思潮的角色。¹⁹鄉土文學以及鄉土文學論戰，是在這樣的時代思潮中誕生的，同時也構成這時代思潮的重要部分。

大陸來台第一代作家的反共懷鄉文學，已不適用於當代；第二代作家的放逐與西化，都是遠離台灣現實生活的無根文學。在這樣的環境背景下，台灣部分有覺醒意識的青年崛起，如一九七一年三月，由戰後世代詩人創辦的詩刊《龍族》出版，創刊宣言強調：「我們敲我們自己的鑼，打我們自己的鼓，舞我們

¹⁸ 莊宜文：〈在君父的城邦——三三文學集團研究〉(上)，《國文天地》(第13卷，第8期，1998年01月)，頁59。

¹⁹ 《大學》雜誌，一九六八年一月創刊，結合大陸來台及本土知識份子，主張「革新保台」。在此論點下，強調台灣文化須在繼承傳統民族文化基礎上，發揚鄉土色彩。鄉土文學遂從反官方思想進而名正言順地漸進為台灣文學的主流。

自己的龍」。²⁰同年七月，《主流》創刊，並在次年出版的第四期中聲稱，「將慷慨以天下爲己任，把我們的頭顱擲向這新生的大時代巨流，締造這一代中國詩的復興」。一九七二年九月《大地》創刊，則更明確地針對著以橫的移植爲尙的五、六〇年代現代詩風潮提出看法：「我們希望能推波助瀾漸漸形成一股運動，以期二十年來在橫的移植中生長起來的現代詩，在重新正視中國傳統文化以及現實生活中獲得必要的滋潤和再生」。²¹一九七三年創刊的《文季》，更在創刊序文中主張：當代作家的任務在對抗封建遺毒和帝國主義的毒害，在反抗專制集權和恐怖政治，積極建立中國精神。《文季》展開了對現代派文學的批判；尉天驄在對歐陽子、王文興的作品批判中，指出現代派文學逃避現實的傾向，呼籲文學回歸現實，要求文學的民族性社會性。唐文標也發表了〈詩的沒落〉等一系列批評現代詩的文章，極力攻擊現代詩的西化與逃避現實的二次弊病。知識分子要求自己走出「純知識」的追求、走出西方觀念的籠罩，回到自己社會的現實問題上來。此外，創於一九六四年的《笠》詩刊，於七〇年代加入了新生代詩人，無論創作、譯介或評論都非常蓬勃，開始逐漸影響詩壇，並對六〇年代的虛無、晦澀、逃避現實的作風提出批判。²²於是台灣的文學社會逐漸分裂爲兩股重要的勢力。

除了描寫本地人民真實生活的鄉土文學外；另一股是志在復興中國傳統文化的青年社團——以「三三文學社團」(1977-1981)與「神州詩社」(1977-1980)爲代表。一九七七年《三三集刊》創刊，一九七九年「三三書坊」成立。其主要成員朱天文、朱天心、馬叔禮、丁亞民、仙枝、盧非易等人也因受到胡蘭成與張愛玲的影響，而有著「正統中國」的信仰，相信世界史的正統在中國。值得注意的是，「三三」表面上偏向官方（眷村及主流文化屬性），但在文學屬性上，相較於本土意識的崛起，卻又是非主流的邊緣立場。²³「神州」則創立於

²⁰ 參見：陳芳明，〈「龍族」命名緣起〉，《詩和現實》，（台北：洪範出版社，1983年03月三版），頁199-200。

²¹ 引自：林淇瀟：〈長廊與地圖：臺灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，《中外文學》，（第28卷第1期，1999年06月），頁70-112。

²² 葉石濤：《台灣文學史綱》，（台北：文學界出版社，1996年09月再版），頁154。

²³ 關於「三三」的論述頗多，據張瑞芬的說法，「三三」到目前爲止有幾種詮釋角度，就文學社會學的角度是眷村意識加大中國意識，主流文化的集合；就時代意義而言是「一種烏托邦的嚮往」（此點神州詩社也是）；就文字風格而言是當代台灣作家少年散文一大代表類型，青春孤立，清揚昂然。其〈明月前身幽谷——胡蘭成、朱天文與三三〉一文論述頗爲精闢，可參酌。張瑞芬：〈明月前身幽蘭谷——胡蘭成、朱天文與三三〉，《台灣文學學報》，（第四期，2003年08月），頁141-201。

一九七七年一月，是由馬來西亞僑生羣所組成，主要成員有溫瑞安、方娥真、黃昏星、周清嘯、廖雁平等。後溫瑞安、方娥真涉入匪諜疑案因而入獄，神州詩社形同解散。基本上，神州與三三的想像中國方式是不一樣的；「前者尚武，是武俠中國的擬像；後者崇文，是禮樂中國的幻影。」²⁴

「神州」與「三三」在文學史上自然是不能等量齊觀的。文學史上幾乎沒有一個文學社團能如「三三」一般，以這麼短的時間造成這麼深遠的影響。其龐大的知名作家群，除了朱家姊妹、謝材俊、仙枝、袁瓊瓊、蘇偉貞、蕭麗紅、鍾曉陽、吳念真、盧非易、丁亞民、履疆、汪啓疆、楊照等，尚有曾加入小三三的「林耀德」。²⁵林耀德與「神州」、「三三」的淵源，將留待本文第五章，論述林耀德散文的創作轉折時再一並探討。

不同社群間在文化資源上的競爭，往往成為推展政治社會運動的主力。以七〇年代的鄉土作家為例，他們以俚俗的台灣方言描寫居社會、語言弱勢的族群，有效地以其語言對抗外省籍的政治文化優勢，並且儼然蔚為新風潮。同樣地，三三作家群的傳統風格也有鞏固主流語言——「中原」和文化的象徵——霸權的作用。更進一步言之，他們所喚起的古中國意象，有助於重申他們與台灣原住民乃承襲相同文化傳統之論調，而藉此暗示二者同具中國身分。²⁶所以，在鄉土文學運動中所提倡的台灣「鄉土」，與朱西甯、余光中等大陸來台作家情感認同之「鄉土」大為不同，後者自然成了反對陣營。這也是前文所說的，在文學屬性上，「神州」、「三三」反而是非主流的邊緣立場。

而七〇年代中期的鄉土文學，論戰到最後，使得葉石濤提出來的——具有台灣意識的台灣文學論點變得荒腔走板，論戰的砲火偏離了目標，文學沒有受到討論，成為不相干的意識型態鬥爭，實是令人始料未及的。

（二）八〇年代台灣文學

²⁴ 張瑞芬：〈明月前身幽蘭谷——胡蘭成、朱天文與三三〉，《台灣文學學報》，（第四期，2003年08月），頁151。

²⁵ 以上作家的臚列，參考張瑞芬：〈明月前身幽蘭谷——胡蘭成、朱天文與三三〉一文。同上註，頁150。

²⁶ 參見：張誦聖：〈朱天文與台灣文化及文學的新動向〉，《中外文學》，（第22卷第10期，1994年03月），頁83。

八○年代的台灣，是一個由威權統治轉型為民主體制的年代。歷經了產業、經濟、科技、資訊等重大變革，社會分化加速、價值觀丕變，外來文化及西方文學理論大量湧入台灣，作家交流爭鋒，各種內容、形式之作品多元化，以反映政經社會現況；政治與都市文學各領風騷。雖然與七○年代同樣秉持「反支配」的精神，相對於七○年代義無反顧的「挑戰」性格，八○年代卻顯得猶疑茫然許多，政治開放後所釋出的多元言論，一時間似乎令人目不暇給，甚至無所適從。

政論雜誌本在八○年代前半活躍暢銷，一九八八年蔣經國去世，台灣告別威權，走向民主；隨著解嚴、報禁的解除、民進黨的合法化，黨外運動與黨外雜誌，從此也被民主體制中的民意管道如：選舉、團體、合法政黨、以及主流報紙等所完全取代。八○年代台灣社會的政治變遷從此進入多元民主的階段。八○年代是台灣掙脫舊枷鎖的時代，也是新生事物和新的社會內容開始被添加進舊結構及舊文化裡的時刻。是一個眾聲喧嘩、百家爭鳴的時代。並且在經濟持續成長的狀態下，國人的購買能力加強，作家無法不問世事埋頭創作，出書必然受到大環境的影響。文學出版已被視為商品行銷，讀者的消費反應成了出版社推銷的參考圭臬，消費性格已逐漸形成，出版社的銷售性格直接影響了文學作品趨勢。²⁷

八○年代初期，台灣文壇曾經爲了替「台灣文學」正名，引發一場論戰，這就是一般所謂的「台灣意識」與「中國意識」。²⁸李喬、彭瑞金等人爲「台灣文學」下定義；陳映真則稱其爲分離主義，堅拒「台灣文學」一詞，聲稱只有「在台灣的中國文學」。「台灣結」與「中國結」的交鋒。林耀德亦言，是「中國意識與台灣意識之間的辯證」。²⁹自「美麗島事件」後，邁向八○年代的作家面臨了心境上更大的動盪及轉捩。表面上，作家因參與政治活動而受壓；事實上，更大的變革方興未艾，「論戰」並未隨著七○年代一起落幕。美麗島團體在

²⁷ 鄭明娟：〈八○年代台灣散文現象〉，林耀德、孟樊合編：《世紀末偏航——八○年代台灣文學論》，（台北：時報文化，1990年12月），頁15-92。

²⁸ 宋冬陽（陳芳明）於一九八四年一月十五日在《台灣文藝》八六期發表〈現階段台灣文學本土化的問題〉，三月號《夏潮論壇》推出〈台灣結的大解剖〉專題加以反駁，引發一場意識形態的台灣文學論戰。參考宋冬陽（陳芳明）：〈現階段台灣文學本土化的問題〉，收入胡民祥編，《台灣文學入門文選》，（台北：前衛，1998年10月初版二刷），頁148-183。

²⁹ 林耀德：〈不安海域：八○年代前葉現代詩風潮試論〉，《不安海域》，（台北：師大書苑，1988年05月），頁41。

公開審判中主張的，由包括台灣人、大陸人的台灣住民決定台灣前途的「自決論」，及其背後的「台灣民族主義」意識型態，皆在此契機下，逐漸成為民主化運動的中心意識型態。³⁰

台灣民間社會設圖擺脫威權，黨外人士的政治運動更為興熾，並未受挫停滯，民主化運動加溫，一般民眾對「台灣人意識」顯然有更近一步的認知。而文學作品隨著言論自由的擴大，政治小說和政治詩拓展領域。「美麗島事件」後的文學趨向的轉折，陳芳明提出入下的觀感：「如果一九七七年可以視為台灣本土文學再出發的里程碑，則一九七九年高雄事件，可視為本土文化發展的分水嶺。……（新生代作家）他們主張本土文學應該與本土政治結合起來，他們甚至主張，本土文學中應該突出『台灣人』的形象。這一點可以從彭瑞金、宋澤萊、李喬的文學理論中得到證明，而這種討論在高雄事件之前是從未提出的。」³¹

的確，八〇年代的異議性濃烈的文學與文化敘述，若不提及「台灣人」一詞，即會被歸為不具有抗議精神；「台灣文學」的新歷史定位喧騰一時，在在都顯示了文學與政治之密切關聯性，也使得「論戰」重點，由「鄉土」轉而為「本土」。七〇年代的鄉土論戰，其實並未隨著「學者被逮捕」而並時死去。

此外，八〇年代台灣社會這樣的變遷指標，顯示台灣經濟發展的結果，已經進入「符合現代化理論所指陳的，都市化、小家庭、社會流動加速、教育普及、生活素質提升、中產階級崛起」的要素；³²使得台灣文學亦由初期的政治文學走向中期之後都市文學的興發、台語文學班底的形成、後現代詩學的揭聲、大眾文學的高揚等等。³³

一九八六年，羅青在《自立晚報》副刊發表了〈一封關於訣別的訣別詩〉，這首詩作被視為「台灣後現代主義的宣言詩」，後現代主義宣言正式在台灣登

³⁰ 若林正丈著，許佩賢、洪金珠譯：《台灣：分裂國家與民主化》，（台北：月旦出版社，1994年07月），頁135。

³¹ 陳芳明：〈擁抱台灣的心靈〉，《鞭傷之島》，（台北：自立晚報，1989年07月），頁6-9。

³² 林嘉誠：《社會變遷與社會運動》，（台北：黎明文化，1992年08月），頁200-201。

³³ 林淇養：〈八〇年代臺灣現代詩風潮試論〉，《臺灣史料研究》，（第9期，1997年05月），頁98-118。

場。³⁴他為五位年輕詩人——柯順隆、陳克華、林耀德、也駝、赫胥氏的合集，《日出金色——四度空間五人集》寫總序的題目就叫〈後現代狀況出現了〉；以後工業時代的資訊變遷，來強調台灣已進入資訊社會。因此，隨之而來的現象就是「強大的複製力」、「迅速的傳播方式」、「商業消費導向」、「生產力大增」、「內容與形式分離」等；並勉勵詩人們走出現代主義的邊緣地帶，迎向後現代。³⁵「後現代」，似乎就這麼前程似錦地在台灣大張旗鼓而來。

值得注意的是，在八〇年代末期一片後現代浪潮中，台語文學作品的發起。台語文學基本上是台灣意識的具體實踐，是一個透過語言形式的改變扭轉內容意義的嘗試，它與當時政治的國家認同、文化的台灣認同也是互為作用的。早在日據時代，有台灣本土自覺意識的作家如賴和、楊雲萍等即曾以台語寫作。一方面，作為邊陲書寫，台語文學與後現代文學都意圖顛覆既有的文化霸權；但另一方面，這兩者在其語言的背後卻指向了不同的意識形態。從七〇年代的鄉土文學論戰，台灣鄉土意識抬頭，延續到八〇年代的本土化之爭，台語文學書寫者的思考根本上是脫出「中國的」霸權、而企圖建構「台灣的」主體性。但台語文學因語言本身字彙問題，以及多重因素影響，終究未成風潮。而後現代則挾外來霸權之姿，得以席捲一時。

第二節 眾聲喧嘩中的沉默者——散文

散文，身為一種相對於小說、詩、戲劇的一種文類，但由於「外鑠成分」遠少於現代小說、現代詩；欠缺了西方理論的援引，且常由於格局隨意，常隨興所至，在文學評論的成就上難以和小說、詩相提並論；於是散文也就漸漸安

³⁴ 林耀德：〈不安海域：八〇年代前葉現代詩風潮試論〉，《不安海域》，（台北：師大書苑，1988年05月），頁52。

³⁵ 羅青：〈總序·後現代狀況出現了〉，《日出金色——四度空間五人集》，（台北：文鏡，1986年12月），頁12-19。

處於百家大鳴大放中的邊陲沉默之地。

一、「傳統之軸與前衛之輪」：台灣散文史

林耀德在〈傳統之軸與前衛之輪——半世紀的台灣散文面目〉一文裡曾論及台灣當代散文的發展情形，而有如下的觀點：

一方面曾被視為「詩餘」或者「非詩也非小說的殘餘物」的散文，在當代華語文學的地位和其質量似乎無法平衡，難以和小說等等備受矚目的文類相提並論；另一方面，是不是又間接透露了散文在創作上還有許多開拓的空間、在研究上也仍然存在著極待開闢的視野？³⁶

在台灣的文學史上，我們一直以爲，小說這項文類，可以代表當代思潮和所有的美學觀念。但做爲一種可以各階層抒發己志的文體，散文應是當仁不讓的；作爲一種文類，散文在文學書寫類型中，涵義最雜、類目最多、範圍也最廣。小說和現代詩可以說是托「組織」之幸，能夠讓專業讀者意識到某種新集團或新流派的湧現，讀者也往往自文學集團的宣言中確認各個時期的標誌。相較於散文，一般人的觀念都認爲，散文是旁枝末節，是其他文類的餘脈，彷彿不值得全心投入。³⁷連西方國家也認爲散文不是什麼文學作品，鮮少有新評論；相較於現代詩和小說的評論都紛紛援引西方文學理論，所以它們的批評成績也遠遠超過散文。再者，加上散文寫作者也較少結社成黨，介入論戰，依鄭明娟的說法，「幾乎沒有風潮，更缺乏諸種藝術流派的辯證」。³⁸於是散文的特有屬性，使其在台灣文學史上長期以來處於弱勢與邊緣。³⁹

我們亦可從當代學者的研究論述窺出端倪，散文理論的缺乏，除了跨領域

³⁶ 林耀德：〈傳統之軸與前衛之輪——半世紀的台灣散文面目〉，《聯合文學》，（第 11 卷 12 期，1995 年 10 月），頁 148-157。後收入於楊宗翰編：《新世代星空：林耀德佚文選 I—批評卷》，（台北：華文網，2001 年 12 月），頁 196-213。

³⁷ 參見：陳芳明：〈典範的追求——楊牧散文與台灣抒情傳統〉，《典範的追求》，（台北：聯合文學，1998 年 03 月，初版二刷），頁 205-211。

³⁸ 鄭明娟：《現代散文》前言，（台北：三民，1999 年 03 月），頁 1。

³⁹ 參見：張瑞芬：〈文學兩「鍾」書——徐鍾珮與鍾梅音散文的再評價〉，《林海音及其同輩女作家研討會》，（2002 年 11 月 30 日~12 月 1 日），頁 7。

研究者外，專事散文研究的學者頗少，因此在各大學開課師資便有不足的情況，導致課程銜接上的困難。除了研究成果薄弱，且研究對象有典律化傾向；例如碩博士論文研究最多者還是楊牧、琦君、王鼎均等人。此外台灣文學的特殊屬性，面對大陸主勢的詮釋問題，台灣散文的流變與文學史上地位之確立亦面臨極大挑戰。

歷經新文學改革的五四時期重要作家，主流小說家如老舍、巴金、沈從文、茅盾等，幾乎全部滯留大陸，作品也全被查禁。遷台的大陸詩人如紀弦、覃子豪等，當時在文壇上的地位尚無法比擬隨著國民黨來台的散文家；如林語堂、梁實秋等。加上早逝的徐志摩、郁達夫、朱自清的大部散份文作品，使得五四的散文精神可以直接在台灣傳承延續，林語堂、梁實秋等人的作品成爲散文藝術的基礎範本，大異於滯留大陸的左翼小說家。⁴⁰值得注意的是，冰心女士雖在大陸，但毫無具政治性格的作品卻得以流傳坊間。

因此，戰後台灣文學雖經歷數次論戰，唯有散文卻是最無爭議的。基本上，散文一直沿續五四新文學抒情美文的路線，偏重語言和形式的雕砌，題材則不免囿限於詠物抒情、憶舊懷鄉，兒女親情，與自我感思等，大量作品紀錄的是個人生活表象。散文的評論與創作的審美取向，重情重趣重韻，大抵以此爲型，少有變動。二、三〇年代提倡的主體情志持續盛行於散文界，創作者拘泥於刻板領域，鮮能有所突破，走出此一框架，造成了散文承自五四以來的一貫傳統形象。因此，直到解嚴後的八〇年代，在小說與詩的研究均有一定成果，且取得文學史上的如實地位時，散文卻從未得到正確的定位。⁴¹這一片的台灣文學史上的留白區，尚有待學者的研究及補強。

在歷經四、五〇年代的白色荒蕪歲月，六〇年代的現代主義洗禮，詩及小說或與文學運動聯結，或有各自的文學流派、文學集團，而能明確地確認各個時期的標誌，成爲文壇焦點主流。難道散文從五四以降至八〇年代，精神上固然

⁴⁰ 林耀德：〈傳統之軸與前衛之輪——半世紀的台灣散文面目〉，《聯合文學》，（第 11 卷 12 期，1995 年 10 月），頁 148-157。後收入於楊宗翰編，《新世代星空：林耀德佚文選 I—批評卷》，（台北：華文網，2001 年 12 月），頁 196-213。

⁴¹ 散文的定位在史上總是曖昧不明；鄭明娸指出：由於散文位居「文類之母」的地位，「散文本身便永遠缺乏自己獨立的文類特色，而成爲殘餘的文類。在地位上，現代散文反而成爲一直居於包容各種題裁的次要文類，內容過於龐雜，很難在形式上找出統一的要件。」參見：鄭明娸：《現代散文類型論》，（台北：大安出版社，1987 年），頁 22。

一脈傳承，在創作上的設計和藝術思考面也大抵不出前述範圍；因此，散文便乏善可陳，其內在的獨創性格與追求進步、追求現代的潛藏動力亦毫不存在嗎？這個答案，林耀德已明確提出：「追求現代性，一直是台灣現代散文發展過程中的一個巨大軸線。」散文家的獨行俠特質，並不代表散文在台灣只是一種邊緣文類。「散文家本身以創作或評論提出的『隱性宣言』，才是真正值得重視的。」⁴²沒有結社歷史的散文作者，自身的「隱性宣言」自然沒有一群共識的盟友在背後支撐；但是卻在自身創作的歷程中，無聲地將追求現代性的特質以書寫的方式一一呈現。

六〇年代，余光中首先對散文形態提出針砭，指出當時的散文的確沒有密度，洋洋灑灑幾千字卻言之無物，或者沒有創新手法和句式。而且文體比較僵硬，不是太文就是太白，沒有融合文白、方言、中西等新的概念。他強調散文的修辭能力，主張追求「講求彈性、密度和質料的新散文」，也就是「現代散文」。⁴³所謂「彈性」，是指「散文對各種文體能夠兼融並包容和無間的高度適應能力」；「密度」指的是「在一定篇幅中（或一定字數內）滿足讀者對於美感要求的份量」；而所謂「質料」，是指「構成全篇的個別的字或詞的品質」。他主張「嘗試把中國的文字壓縮，搥扁，拉長，磨利，把它拆開又併攏，折來且疊去。」⁴⁴姑且不論余光中後來，在提倡消解文類的八〇年代，轉而加以強調詩是詩、文是文，不宜交雜於一件文本中；⁴⁵至少在六〇年代，始開論議之先，「解構」了民國以來一成不變的語言書寫風格，為散文帶來新格局的，仍是〈剪掉散文的辮子〉一文。

此外，楊牧也在多年的追索搜尋之後，鄭重提倡「現代散文」的定名。⁴⁶關

⁴² 林耀德：〈傳統之軸與前衛之輪——半世紀的台灣散文面目〉，《聯合文學》，（第 11 卷 12 期，1995 年 10 月），頁 148-157。後收入於楊宗翰編：《新世代星空：林耀德佚文選 I—批評卷》，（台北：華文網，2001 年 12 月），頁 196-213。

⁴³ 一九六三年，余光中在第 68 期《文星》發表〈剪掉散文的辮子〉一文，主張散文必須剪去保守的「辮子」，也就是去掉散文的弊病。辮子代表著「舊的東西」，也就是過去的「歷史負擔」，才能追上現代詩和現代小說。此文後收入一九六五年的《逍遙遊》一書。參見：余光中：《逍遙遊》，（台北：九歌出版社，2000 年 06 月），頁 38-40。

⁴⁴ 余光中：《逍遙遊》後記（原 1965 年出書），（台北：九歌出版社，2000 年 06 月），頁 214。

⁴⁵ 余光中在《記憶像鐵軌一樣長》書中的自序提及，「散文可以向詩學一點生動的意象，活潑的節奏，和虛實相濟的藝術，然而散文畢竟非詩。旗可以隨風而舞，卻不可隨風而去，更不能變成風。把散文寫成詩，正如把詩寫成散文，都不是好事。」參見：《記憶像鐵軌一樣長》，（台北：洪範書店，1987 年），頁 6。

⁴⁶ 楊牧：〈現代散文〉，《文學知識》，（台北：洪範書店，1979 年），頁 25-27。

懷文字章法的改造以及新感性的拓展加深，以求文體模式的突破。⁴⁷他從未把散文當作附庸的藝術，並且突破藩籬，開闢散文創作的多種可能。強調現代散文的特點有三：即承認言語的藝術潛力，兼收文言文的典雅華麗，以及汲取西方文學的語法與佈局。對於承自五四以來的散文，汲取西方文學的語法與佈局的確又是新的嘗試。他的《年輪》刻意整合文類，沒有主題，沒有方向，吸收多方藝術手法，詩與散文結構交織，創造出大膽且嶄新的文類形式。直至一九八八年，楊牧接受林耀德訪談時，亦曾提到跨文類的問題：

我們處在一個講究創新的時代，不要說文類整合（或混淆）是可以的，就是文學和其他藝術乃至於別的學門整合（或混淆）也是可以試試看的。

48

對於現代散文格式的創新，楊牧所提出的觀點及所實踐的作品，都不容許我們等閒視之。因此，未曾結社的散文並未與現代性脫節，相反地，其追求現代性的特質由「一家之言」在自身創作的歷程中，隱然可昭。是余光中、是楊牧，是每個獨立的散文家的具體實踐。在文學發展史上，並不能因其未成派系宣言而予以抹殺。

一九八一年，張秀亞的〈創造散文的新風格〉則是散文概念的再拓寬。她強調：「新的散文已逐漸地擺脫了往昔純粹以時間為脈絡的寫法，而部分的接受了時間與空間、幻想與現實的流動錯綜性。在描寫方面，不只是按時間順序排列起來貫串的事件，而更注意生活橫斷面的圖繪，心靈上深度的掘發。」⁴⁹新的散文必須側重「人類的意識流」，融入了意識流小說的哲學基礎；必須致力新詞彙、新語法，則是側重詩質的表現。「新的散文」，須有知性取向，是一種「文字鍊金術」。一九八四年，林央敏率先使用「散文出位」一詞，指出「散文企圖超越傳統的散文觀，而向其他文體伸足插手的現象。」⁵⁰即是藉此衍生而來。

⁴⁷ 楊牧曾言：「現代散文務求文體模式的突破」。參見《搜索者》前記，（台北：洪範書店，1982年），頁3。

⁴⁸ 楊牧於一九七四年前後完成的《年輪》，據其本人說法：「一下筆就決定不管文類」。參見林耀德：〈絕無半點出世思想——與楊牧對話〉，《觀念對話》，（台北：漢光，1989年08月），頁140-149。

⁴⁹ 張秀亞：〈創造散文的新風格〉，《人生小景》，（台北：水芙蓉出版社，1981年），頁1-2。

⁵⁰ 林央敏：〈散文出位〉，《文訊月刊》，（第14期，1984年12月）。後收入於何寄澎編，《當代

八〇年代中期之後，大安出版社陸續出版了鄭明嫻一系列有關散文研究論述，台灣散文的成熟始有加溫的趨勢。⁵¹她提出，散文缺乏長期體系性研究計畫與成果，且創作者多以創作指標或個人品味建立文論，難免受限於框架束縛。散文的理論建構應避免舊式自由心證的批評理論。⁵²

回顧台灣現代散文，其在台灣文學史上的位置，或者誠如林耀德所言：「台灣的散文格局以源遠流長的根莖為軸，又在前衛創新的進化驅力之下形成轉動不已的輪輻，在台灣新文學體系中的重要性地位，根本不讓於現代小說與現代詩。」⁵³現代散文作家更應以散文意識的自覺為出發點，如何轉化過去的散文經驗，突破創新，強化散文的主體意識和建構自我的人格，尚有更可期待的空間以供發展。

二、當代台灣散文現象

具邊緣特質的台灣散文至八〇年代，在研究者以及創作者的努力推動下，始漸有成效；這一片的台灣文學史上的留白區，正一點一滴的逐漸補強。百家大鳴大放的八〇年代，西方文學理論及創作技巧的傳入也刺激了更多的改革，解構顛覆了傳統既有模式，而使得作品更為多元有活力。加上經濟提振，國人的消費能力攀高，除了真正對閱讀有興趣的讀者，視購書為室內裝潢擺設，以資附庸風雅的消費者大有人在；相對地，也大大提升了出版書籍的產量。加上一九八七年，桎梏台灣報業長達四十年的報禁解除，副刊的形貌隨著報業競爭、報紙張數的大幅增多而產生了更多元的、複雜的改變。在大眾傳播媒介的功能

台灣文學評論大系·散文批評卷》，(台北：正中書局，1993年)，頁113-120。

⁵¹ 鄭明嫻在八〇年代陸續發表了一系列關於散文的理論專著，可為散文研究者參考。《現代散文縱橫論》，台北：大安，1986初版。《現代散文類型論》，台北：大安，1987初版。《現代散文構成論》，台北：大安，1989初版。《現代散文現象論》，台北：大安，1992初版。

⁵² 鄭明嫻：〈台灣的現代散文研究〉，《現代散文現象論》，台北：大安，1992初版。

⁵³ 林耀德：〈傳統之軸與前衛之輪——半世紀的台灣散文面目〉，《聯合文學》，(第11卷12期，1995年10月)，頁148-157。後收入於楊宗翰編：《新世代星空：林耀德佚文選 I—批評卷》，(台北：華文網，2001年12月)，頁196-213。

上，它必須留意「大眾」的消費需求；報紙內容多元，副刊也成了文學發表重鎮，八〇年代初期，「文化副刊」甚至獨領一時風騷。⁵⁴一九七八年後，「人間副刊」與「聯合副刊」均已朝向「新型副刊」發展，隨後各報副刊陸續跟進。新型副刊的出現，使得副刊主編（傳播者）可以主動設定議題，乃至建構議題，掌握讀者期待的媒介內容，這不僅改變了傳統副刊的既定概念，也創造了一個新的文學傳播模式。

八〇年代的大部份讀者，缺乏解讀能力，但又希望速食文學，文學是用來休閒的消費品。在自己沒有選擇的能力或只想迎合普及口味時，最好的檢書方式是襲用大眾化口味——「暢銷書排行榜」。⁵⁵一九八三年，「暢銷書排行榜」開始上市，加速文學書籍商品化消費性格的成立。正如本文前文所言，文學出版已被視為商品行銷，讀者的消費反應當然成為出版社推銷的參考圭臬，亦是作家作品能否被大量出版，呈現在消費者面前的重要關鍵。大量速食讀者的市場消費反應，直接影響了創作者的寫作動機，寫作題材的新穎、創作手法的出眾、時代的主流趨勢、國家的文藝政策等，或多或少於無形中滲入創作理念，藝術的獨立性和自主性日益受到挑戰。發表媒體更佔了重要角色，包裝策略與內容品質可分庭抗禮。於是，針對讀者需求的「明星作家」及「明星作品」應運而生，以供速食讀者口耳相傳，創造話題，提升經濟。

八〇年代的「明星散文」，其特色便是：「短、小、輕、薄」。風靡一時的極短篇即是兼具以上特色。首先，篇幅要短、字數要少。新時代的讀者並不是花費長時間閱讀，在有限的時間裡，無法對散文情志意涵細嚼慢嚥，篇幅短、字數少的感性散文最能合乎需求。一九八三年，文經出版社出版的《八百字小語》首輯選錄五十篇散文，每篇八百字左右。此書出版後大受歡迎，之後陸續出版約八輯之多。甚至連報紙副刊也競相刊登短文小專欄，邀請名家執筆。再者，文意要淺白。既然訴求的對象是普羅大眾，讀者不分階級，文意自然是越淺越好。符合日常對話以及一見就可令人通盤明瞭者自然為佳。

此外，作品還要精緻美觀。書籍的包裝手法是直接影響讀者第一印象的關

⁵⁴ 林淇瀟：〈「副」刊「大業」：台灣報紙副刊的文學傳播模式分析〉。收入痲弦、陳義芝編：《世界中文報紙副刊學綜論》，（台北：行政院文建會，1997年11月），頁117-135。

⁵⁵ 鄭明娟：〈八〇年代台灣散文現象〉，林耀德、孟樊合編：《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》，（台北：時報文化，1990年12月），頁15-92。

鍵；除了文字的編排要精美，還要加入精心設計的美觀插圖。直接刺激消費者的視覺感官，刺激其購買的慾望。重點不在於作者的文字傳遞了什麼宣言訊息，也不在於作者的文章是否具有文批價值；而是在於，精美包裝的書籍擺設起來較具質感，花錢消費較能具有實際意義。八〇年代後期還流行放作者照片，不論是大頭照或生活照，更是大幅拉近作者與讀者的距離。並且，作品內容要能貼近一般人的生活重心。日常所能見、日常所能言，自然更能引起讀者共鳴。情趣以及哲理散文大受歡迎，年輕人永遠喜愛的愛情課題，以及泛談人生觀的人生小品更是大為暢銷。

再談八〇年代的「明星作家」，除了創造出消費者喜愛的作品外，也要擁有個人魅力，貼近讀者。例如作家接受傳媒訪問，像明星打歌般「打書」，或是原稿手跡，在在都是為了吸引消費者的目光。一般讀者相信散文的真實，習慣在散文裡尋找作家的身影和生活，並要求散文家必須與讀者坦誠相對，在某種程度上，也滿足了讀者藉閱讀以偷窺的愉悅。然而，在散文的大量作品逐漸普世大眾化時，卻也有另一批新世代作家悄悄崛起，努力造就不同於普世接受的情愛課題或及人生哲理的散文。他們以更龐大的視野及架構，構築自己的散文世界，鑄造出獨異的文學形式和文學語言；或者企圖重寫文學史，填補台灣散文的留白處。這種特出的現象，是更值得注視及研究的。

一般「大眾化」的散文，感性書寫形成主流，翻讀歷來由文壇權力結構編輯出來的文學大系、散文選、年度選以及相關的散文論述，「感性的」書寫同樣也標誌了這個散文結構的相對穩定性，散文的「標準」基本上被設定在以小品文為主要類型的這幾樣特色：⁵⁶（一）格局精緻。通常不超過一萬字，以便經雕系著的描寫。（二）以實寫為主。給讀者最親切感、貼己感，喜用「家常絮語」，在文字上具有親和力。（三）意境獨到。造境、寫境，完全看作者是否具有生活的「吟味力」，才能「境由心造」。（四）不論造境或寫境，其境必含情、趣、韻等因素。是否只有這樣的散文，才能評之為真正的「散文」？答案當然是否定的。林其瀟便曾言：

⁵⁶ 鄭明娟：《現代散文類型論》，（台北：大安出版社，1987年），頁43-46。

與其繼續沉溺在小品小擺飾的玩賞與孤芳自賞中，台灣當代的散文圈更應把握機會，透過知性散文的開拓和大量書寫，透過文學與社會、時代的觸及，再造一個足以見證時代、啓發世人、影響社會的新的散文高峰。

57

知性散文的時代意義，正是——在這些不以文學修辭或語言技巧為滿足的作家的書寫心靈中，建造了意味深遠而又勇於突破的里程碑。

知性散文視作品風格而有直接間接的表達方式，八〇年代出現的嶄新的「純知性散文」，應運時代而生，一般稱之為「都市散文」。⁵⁸鄭明嫻認為：「都市散文的興起，不僅是社會急驟變遷造成舊社會及舊觀念解體的結果，同時也因為社會過去從來不曾有過時空以外四度空間的變革，資訊社會帶給新世代嶄新的角度來重新認知世界。」⁵⁹「都市散文」在林耀德等人的大力倡導下，豎立了鮮明的旗幟，都市人的生存情態、情慾模式、消費心理、空間意識等融入文學，他的都市散文，具體的反映了都市中被視而不見的異化現象。⁶⁰這樣所稱的異化現象，等於是對都會生活形態的某種探索。他曾經自述道：「八〇年代前期我寫作一連串《都市筆記》時，逐漸浮現兩個主要的意象系統，其一是地圖，其二是迷宮。」⁶¹在林耀德的作品中，迷宮既是人類的文明本身，也是現代都會擴張發展的原型。林耀德的散文具有高度理性的特色，擺脫一般散文作者的既有模式，實是八〇年代的異數。

就大環境而言，八〇年代的創作空間應是較為寬廣，作家可大鳴大放，解嚴及強人政治瓦解後，有更不受限的契機。但真正散文作品的內涵呈現，卻未有相對的成長。國內對散文的觀念仍十分保守，長久保持主題掛帥的散文觀。⁶²

⁵⁷ 林淇養：〈臺灣現代文學(4)——被忽視者的重返：小論知性散文的時代意義〉，《國文天地》，(第13卷2期，1997年07月)，頁117-135。

⁵⁸ 鄭明嫻：〈八〇年代台灣散文現象〉，林耀德、孟樊合編：《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》，(台北：時報文化，1990年12月)，頁15-92。

⁵⁹ 同上。

⁶⁰ 鄭明嫻：〈當代散文的兩種「怪誕」〉，《當代台灣都市文學論》，(台北：時報文化，1995年11月)，頁169。

⁶¹ 林耀德：〈城市·迷宮·沈默〉，《鋼鐵蝴蝶》(跋)，(台北：聯合文學，1997年02月)，頁290-294。

⁶² 鄭明嫻：〈八〇年代台灣散文現象〉，林耀德、孟樊合編：《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》，(台北：時報文化，1990年12月)，頁15-92。

除了散文文類不受尊重，本身藝術的多元落後於現代詩、小說外，作家本身亦欠缺突破創新的嘗試，創作思維有限。部份人認為只須抒情或說明便可寫散文，範圍還可包羅萬象，打著個人知名度也能成為暢銷書。未有深刻的主題，就缺乏精湛的藝術。加上世代更替遲滯，新生作家一但成名又多受制於媒體及出版業。八〇年代散文發展確有其遺憾與發展空間，散文意識的自覺更有待後繼九〇年代的傳承發揚。否則，台灣當代散文書寫即將降於資本文化工業及其帶來的文學消費市場，變成更容易被消化的單向度的散文思考與既有的書寫模式。⁶³

三、後現代主義在台灣

在論及八〇年代的「新世代」作家——林耀德，⁶⁴及其所提倡的「都市散文」之前，對於林耀德所大力引介的後現代主義，實有其探索及論述之必要。本節論述焦點並不是在於釐清界定「後現代」意義，在此僅針對後現代在台灣的情況，後現代主義如何進入台灣，又是怎樣呈現的；林耀德的提倡以及其與後現代主義的關連等，加以論述說明。

（一）羅青的引介

後現代主義思潮在台灣傳播，可溯至八〇年代。由羅青大力鼓吹，將後現代引介入台灣。若是依照他的觀察面向，羅青對於台灣的後現代現象偏重以

⁶³ 林淇瀟：〈臺灣現代文學(4)——被忽視者的重返：小論知性散文的時代意義〉，《國文天地》，（第13卷2期，1997年07月），頁117-135。

⁶⁴ 所謂「新世代」，林耀德與黃凡曾自行定義為，「以出生序在一九四九年之後」，並以「四五至四九年間出生者為彈性對象」。換言之，「就是一般而言『戰後第三代』以降的小說作者群」。參見林耀德與黃凡合編之《新世代小說大系》總序，（台北：希代，1989年05月），頁4-6。他們指出：「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思與龜裂崩頹的偶像。」所以，所謂新世代，便可以整理成「三反」，反專斷、反教條、反權威；「二多」，多元化、多觸角，「一重」，重文本。參見：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：行政院文化建設委員會，1997年06月），頁97-113。

社會學經濟學的角度出發。⁶⁵以台灣經濟上的變遷來切入，切合後工業的時代須具農業部門的沒落、製造業的沒落、服務業成長等三項特色及資訊化；以此宣告台灣後現代(後工業)時代的來臨。他認為在一九八六年之後，「台灣社會，也就正式的邁入了所謂後工業社會。而在文化方面的發展，也顯著的反映出許多後現代式的狀況」。在羅青的描摹下，台灣的後現代狀況變成「從一九六〇初期，就開始斷斷續續出現了，一直到近幾年來，可謂達到了高潮。舉凡政治、軍事、經濟、社會，以及一般大眾的食、衣、住、行、娛樂、醫藥……等等，都出現了後現代的現象。」他相信，我們可以從「細密的研究台灣過去四十年的發展經驗，在其中提煉出獨特的方法學及詮釋觀點，找出通則，建立系統，從而以新的角度去了解詮釋中國文化的過去，並對整個中國文化的未來導向提出建設性、後設性的參考意見。」⁶⁶台灣當時是否已經真正進入後現代社會尚有待商榷，但羅青當時為了引進後現代，加諸了許多個人認為的狀況觀點亦是不爭的事實，可說是宣言大於實質。

羅青對台灣社會的「後現代」觀察是否允當是另一回事，但台灣文學歷經了現代與後現代二次的美學斷裂，整個現代台灣文學所受的衝擊及造成的影響才是值得關注的。羅青指出，西洋文學在五〇年代還是現代主義、存在主義、結構主義的天下；至六〇年代，解構主義出現，「去中心」思想崛起，文學界進入群雄並起，多元而沒有主流派別的時代。文學家在回顧一九六五到一九八五這二十年的文學藝術發展，紛紛用「後現代」主義這個名稱來概括。⁶⁷詹明信指出，後現代是個時間觀念，指後期資本主義，又稱後工業社會、訊息社會、跨國資本時期，亦即工業化之後的現代；後現代性是個社會學概念，指後現代時期的社會特徵，涉及到生產方式、生產關係、社會結構和意識型態等諸多方面，具有明顯的歷史和哲學意義；後現代主義是個廣泛的風格概念，側重於文化和美學特徵。包括文學、建築、音樂、繪畫、電視、電影等各個門類，富於更多的社會歷史和哲學意義。⁶⁸

⁶⁵ 羅青：〈台灣地區後現代狀況〉，《什麼是後現代主義》，(台北：台灣學生書局，1989年10月初版)頁311-323。

⁶⁶ 同上，頁306。

⁶⁷ 羅青：〈總序·後現代狀況出現了〉，《日出金色——四度空間五人集》，(台北：文鏡，1986年12月)，頁12-19。

⁶⁸ 參見詹明信著，唐小兵譯：《後現代主義與文化理論》，(台北：合志，2001年05月，增訂

進一步來說明後現代在文學上的運用，它的文本策略是，繼續現代主義的實驗美學與藝術技巧，玩弄語言的文化語碼與成規，以及諧擬、戲仿、拼貼、語言的混雜使用(hybridization)。現代主義的範型乃是尋求一個中心，但後現代主義是主張根本沒有中心，只有多元的可能性。另一方面，後現代也強調不應使遊戲風格與嚴肅主題對立，而由此否定後現代的積極面。後現代主義注重的並非單純的好玩，它也同時背負著對時代與歷史的使命感，只是這個使命感不再以沈重的形式出現。它的價值觀所採取的是多元主義(pluralism)與兼容並蓄主義(eclecticism)；後現代的意識形態流露是反本質、消解正統中心地位的文化，代之以多元離散，崇尚多元、流動、異質性的特質。後現代的語言則充滿強烈的解構傾向，質疑根本的、普遍的真理，反大敘述(anti-grand narrative)。後現代對於城市的態度則是除了批評之外有擁抱。它致力於刻畫城市的並時性格以及多重面貌，歌頌都市文明。都市的內容和精神是流動的，這也是林耀德之所以藉助後現代之力，以提倡都市文學的因素，型塑出「個人的都市圖景」。⁶⁹

隨著時代變遷，後現代以超越或遠離對現代文化認同之姿興起，變動與多元成了後現代社會的文化特徵。許多美法的後現代理論被引進於台灣，像是布希亞(Jean Baudrillard)、德希達(Jacques Derrida)、傅柯(Michel Foucault)、李歐塔(Jean-Francois Lyotard)、詹明信(Frederic Jameson)或是羅遜(Richard Rorty)等大師的理論。但是台灣作家對後現代主義的接受度又如何呢？現代的台灣，長久以來一直扮演著旁觀者的角色，往往觀看西方的思想與意識型態不斷地登陸，但是否認真地將它涵化到中國的傳統思想中又是另一回事。儘管台灣文化在許多方面顯然都深受西方的影響，但實際上真正被這些進口的西方思想與意識型態所觸及了嗎？這是值得我們再思索的。

我們可以看出，後現代文化受其誕生的政治、社會、文化背景的影響，注定必須帶有反抗意識，當然也包括反抗來者不拒的後現代主義。反抗意識永遠必須明確，並且必須與自身所在的文化範疇直接相關。傳到台灣的後現代，與歐美的後現代論述已有差異；後現代在西方文學論述中，是「批判的」而非只是「遊戲的」，即使「遊戲的」，也是「顛覆的」。美國當代文學評論家紐曼(Newman)

三版)。

⁶⁹ 「個人的都市圖景」一詞，參見陳大為：《亞洲中文現代詩的都市書寫》(台北：萬卷樓圖書公司，2001年01月)，頁216。

就針對美國後現代社會的病況指出，後現代主義源於對電子科技發展下，大眾社會所生產的大眾文化的反擊，因此它是以語言的解構作為對資本主義權力結構的顛覆。文本分析，就是權力消解。「從文學美學的角度來說，去除掉對資本主義消費社會的反擊，後現代主義也將流於文學書寫形式的花招，文學已終止它的某些存在的意義。」⁷⁰是否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，在被移植到台灣的過程中也被「解構」了；而其抵抗性也被「去抵抗」了呢？這是研究後現代者均會面臨的課題。

台灣的文學界，長期以來主要立基在平面的文字媒介之上，通過報紙副刊、文學雜誌與出版社等傳播管道，建構出一個文學社群的意涵。在這個社群中，文本的解釋權力，基本上還是掌握在作家與批評家以及少數的媒介編輯人手中。透過作品的發表、出版與批評，文學獎項的給獎肯定與拔擢、文學營班的舉辦、演講座談與學術研討的攻錯，台灣的文學社群保有著看似鬆散而其實相當綿密的權力機制，形成一個類似葛蘭西(Gramsci)所稱的「文化霸權」〔cultural hegemony〕，具有迄今為止，仍有效掌控詮釋權力而不被懷疑的中心論述力量。⁷¹不過從八〇年代之後，因為七〇年代鄉土論戰之後的分裂，意識型態與國家定位的政治因素主導了這個分裂的過程，這樣的中心力量已開始逐層剝落。統一或者獨立、走資或者反資，對於文學社群的分合對立，起了決定性的作用，而非文學美學或者文本詮釋的差異。即使到了八〇年代中期，文學社群的美學主張，多半還是會連帶著社群中不同成員的意識型態以及國家認同。或者說，是在意識型態和國家認同的連帶之下，用不同的美學主張，例如鄉土或都市、現代主義或寫實主義、寫實或後現代等，來包裹實際的文化霸權爭鬥。⁷²

正因為台灣文壇存在著這樣的文學社群的權力機制，而且與政治因素密不可分，實際的文化霸權爭鬥當然更須藉助新穎且強有力的美學新主張。新人要竄出建立新世代，去中心化的後現代是最佳利器。林耀德便提到，「八〇年代的『世代交替』不僅是『政權』爭奪現象，也涉及到：在一個重大關鍵時代中，

⁷⁰ 林淇瀟：〈「台北的」與「台灣的」——初論台灣現代文學的「城鄉差距」〉，鄭明嫻編：《當代台灣都市文學論》（台北：時報文化，1995年11月），頁39-57。

⁷¹ 林淇瀟：〈迷幻的虛擬之城——初論台灣網路文學的後現代狀況〉，《書寫與拼圖——台灣文學傳播現象研究》（台北：麥田，2001年10月），頁195-213。

⁷² 同上。

整體社會的急遽變遷轉型，使得嶄新的政治形態逐步彰顯。」⁷³這些「新世代」的作家，一方面質疑中間價值的存在，另一方面又致力於基礎價值的瓦解。意欲創造出屬於自己的時代精神。

總體而言，八○年代的台灣後現代現象，所扮演的是前鋒的角色。台灣社會的多元解構，可能要等到九○年代的資訊社會時才算正式來臨。

（二）林耀德的鼓吹

在王浩威〈重組的星空！重組的星空？〉一文中曾論及，「後現代對林耀德而言，只是一個期待新天新地的過渡性指稱詞」；「林耀德全身是前現代與後現代的體質，後現代只不過是他反霸的有利武器罷了」。⁷⁴關於林耀德的現代性與後現代性爭議，將於第五章林耀德的散文創作的轉折一並探討，王浩威要指控的，是林耀德假藉後現代之名，行霸權建構之實。王浩威也援引了陳施明的論點，指出林耀德的基點「是建立在對一種『反價值體系』的體認上，也就是為反對而反對。結果卻是『重新認同一種價值體系』，並且把無意義的碎片重新組構成一種意義。」⁷⁵以林耀德對後現代引介的不遺餘力，以及大量有關後現代的作品問世，若說後現代純粹只是他反霸的有利武器，或只是為反對而反對；更甚者，說後現代只是「無意義的碎片」，未免尚有不夠周延及有失公允處，正因為是碎片，所以才能重建，但不見得是無意義的。

對林耀德而言，他的後現代的確是有一連串縝密的書寫計畫，針對台灣文學史霸權的敘述，進行持續性的批判，甚而企圖重寫台灣文學史的斷裂背後所要尋求的延續。如果我們閱讀林耀德的詩作，我們便會注意到，林耀德詩作中出現所謂「後現代主義氣息」，是遠遠早於一九八六年。一九八六年鄭明嫻評論林耀德第一本詩集《銀碗盛雪》時，便已指出林耀德詩作所具有的「後現代主

⁷³ 林耀德：〈八十年代現代詩世代交替現象〉，《台灣現代詩史論》，（台北：文訊，1996年03月），頁425-426。

⁷⁴ 此段為王浩威援引林耀德自言：〈環繞當代台灣詩史的若干問題〉一文中的論點。王浩威：〈重組的星空！重組的星空？〉，《林耀德與新世代作家文學論》，（台北：行政院文化建設委員會，1997年06月），頁297-320。林耀德原文參見其著《世紀末現代詩論集》，（台北：羚傑，1995年），頁26。

⁷⁵ 王浩威援引自陳施明：〈一個都市人的後設講評〉，收於林耀德，《重組的星空》，（台北：業強，1991年06月），頁243。

義風格」，顯現了「後工業社會作家的特質」。⁷⁶鄭明娟指出，林耀德「在一九八五年以『解構』觀點完成的〈線性思考計畫書〉可說是後現代主義的宣言詩之一」。⁷⁷劉紀蕙提出「其實此詩書寫於一九八四年，後來收錄於《都市終端機》，與夏宇在一九八五年自費出版的《備忘錄》寫作時間十分接近。」⁷⁸

當林耀德的第一本散文集《一座城市的身世》於一九八七年出版時；依痲弦所言，林耀德「文學生命成長異乎尋常的快速」。他於一九八五年間，發表過一百多首詩，獲頒十五項文學獎。使得他「變成了一個傳說，一個話題甚至一個『問題』」，有人批評他的「超速」，他的「心急」與「躁進」。⁷⁹在他不到二十年的文學生涯中，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》，《現代散文精選系列》，《新世代小說大系》，《台灣新世代詩人大系》，《當代台灣文學評論大系》，《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》，以及都市小說選，新人類小說等。⁸⁰這一系列有關新世代新風格的大系、選集，都是為了確立新典範而運用的策略。

除此之外，林耀德也持續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）。並且，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，他有計畫地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

⁷⁶ 凌雲夢（鄭明娟）：〈詭異的銀碗〉，收錄於林耀德，《都市終端機》（台北：書林，1988年1月），頁88。

⁷⁷ 同上，頁103。

⁷⁸ 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05月），頁378。此處夏宇的《備忘錄》出版日期是有誤的，應是一九八四年九月。

⁷⁹ 痲弦：〈在都市裡成長——林耀德散文作品印象〉，見林耀德：《一座城市的身世》序，（台北：時報文化，1987年11月），頁11-24。

⁸⁰ 這些選集的出版年次如下：《中國現代海洋文學選》於一九八七年出版，共三冊；《現代散文精選系列》與鄭明娟合編，於一九八九至一九九二年間出版；《新世代小說大系》與黃凡合編，於一九八九出版，共十二冊；《台灣新世代詩人大系》與簡政珍合編，於一九九〇出版，共二冊；《當代台灣文學評論大系》於一九九三出版，共五冊。

台灣情色文學（1996），以及洛夫、羅門的專題研討會（1995）等，使得「中國青年寫作協會」組織的性格動了起來，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。除了強化新世代理論的確立，也提供了文學創作的方向，都市文學、女性文學等特殊主題受到注目，並且也落實到各項文學創作裡。他的這種至死方休的龐大精力與意念，是無人能望其項背的。在林耀德的努力下，他的一連串關於後現代的縝密計畫，的確引起了所謂的「後現代現象」。⁸¹

由於林耀德大力引介「後現代主義」，他可以輕易信手拈來一連串的「後現代」術語，標舉「新世代」作家，積極宣揚「都市文學」，實驗資訊時代的虛擬真實、後設以及自我解構之文本；足見他十分自覺地收集有關「後現代」的理論基礎。討論臺灣的後現代主義現象較具有代表性的理論家大多舉林耀德為例，來說明後現代文學的特性。例如羅青，列舉「臺灣地區研究後現代主義的重要學者與創作者」中，列出文學部份的代表性作家有夏宇、黃智溶、林耀德、鴻鴻、歐團圓、羅任玲、西西、黃凡、張大春、白靈、羅青、林群盛、陳裕盛等。⁸²其他論者亦皆以「後現代」作為林耀德的標籤；例如吳潛誠說他凸顯後現代的「文類混淆」，「百科全書式的引用典籍」、「後結構書寫」。更有人認為林耀德的作品「是一種自由無度、破壞性的文學」，「醉心於反形式、反意義，尤其對傳統文學和現代經典的反叛更為激烈」，而認為這便是「後現代主義的現象」。⁸³

林耀德的後現代思維，表面上似乎頗有承繼羅青宣言之姿；林耀德於一九八七年發表的〈資訊紀元——《後現代狀況》說明〉一詩中，聲稱要「揭露政治解構、經濟解構、文化解構的現象；以開放的胸襟、相對的態度倡導後現代藝術觀念、都市文學與資訊思考，正視當代『世界—台灣』思潮的走向與流變」。⁸⁴這首詩可算是他對於開啓「後現代」的正式宣言。但他的實踐又勝過於羅

⁸¹ 參見劉紀蕙：〈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05月），頁368-395。

⁸² 羅青：《什麼是後現代主義》導言，（台北：台灣學生書局，1989年10月初版）頁3-16。

⁸³ 王潤華：〈從沈從文的「都市文明」到林耀德的「終端機文化」〉，《當代台灣都市文學論》，（台北：時報，1995年11月），頁5-6。

⁸⁴ 林耀德：《都市終端機》，（台北：書林，1988年01月），頁204。

青，不只是提出口號宣言，也實際運用於文學創作中。在下章的文本討論時，本文將再舉例探討。可知的是，從一九八六年羅青的〈後現代狀況出現了〉一文，揭開了台灣社會的後現代性走向後；猶如新興金色太陽的林耀德及一批新興的作家，掌握「後現代」的特性，企圖重組文化霸權及建構新文學體系，創造出屬於他們自己的世代。這樣的文化霸權爭鬥，也的確需要以某些解構性強的新興美學主張與論點來包裹。本文前文即指出，林耀德認為在一個重大關鍵時代中——例如八〇年代，所產生的「世代交替」爭奪現象，的確是致力於基礎價值的瓦解，然而終究還是要創造出屬於自己的時代精神。

一九八六年羅青對於「後現代主義」的介紹，與之後林耀德的宣言與提倡，以及同一年中國時報人間副刊登出的「後現代主義專輯」，隔年詹明信受邀來台講學，《當代》刊登詹明信在北京的講座內容，《文星》以詹明信為封面人物等等，於是共同在台灣匯聚成一波又一波強勢的後現代主義風潮。林耀德不可不謂為「後現代和都市文學的旗手」。⁸⁵

他曾經在《迷宮零件》的序文——〈如何對抗保險箱製造商的陽謀〉中寫道：「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」。⁸⁶他也在《新世代小說大系》總序中提到，「解放加諸文學靈魂的各種桎梏」。⁸⁷那麼，林耀德他自己所試圖不斷逃逸的「保險箱」，或是「桎梏」鎖住的是什麼樣的文化理念與心態？他的「後現代欲求」，對應的又是什麼性質的文化框架與侷限？依劉紀蕙的說法，林耀德的「後現代計畫」正是為了要執行他對於既定「認知與政經行為背後的文化與語言屬性問題」的反省，以及對「文化主體性與歷史過程中的理論與實際權力關係」進行批判。⁸⁸

林淇瀆曾言，在台灣尚未真正邁入後工業時代的八〇年代，文學社群中的「後現代」呼聲，無疑是一種符號的遊戲。它沒有實際的社會政治、經濟、文

⁸⁵ 王浩威所言。

⁸⁶ 林耀德：《迷宮零件》，（台北：聯合文學，1993年06月），頁7-9。

⁸⁷ 林耀德、黃凡合編：《新世代小說大系》總序，（台北：希代，1989年05月），頁4-6。

⁸⁸ 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05月），頁368-395。

化條件來作為基礎；尤其缺乏對電子科技發展下，大眾社會所生產的大眾文化的反擊，也不見所謂的，以語言的解構作為對資本主義權力結構的顛覆論述。對台灣的文學社群來說，「後現代」的聲稱並沒有帶來生機，反而只是社群之間意識型態和文化霸權的分裂。究其實，林耀德鼓吹的「後現代主義」，也不過是個符號聲稱。⁸⁹不可否認的，在八〇年代後現代進入台灣之始，的確與台灣本身所處環境狀況有所不宜處。但沒有林耀德等的引介與宣揚，就沒有霸權的鬆動與重組，鬆動與重組正是新生機的所在，何以見得「並沒有帶來生機」？文化的刺激是必要的，所造成的現象及影響也要等待史的認證。因此，對於林耀德所使用的「後現代」辭彙，應有重新審視及釐清——「林耀德的後現代狀況」之脈絡的必要。

雖然台灣直至進入九〇年代中期之後，隨著電腦資訊工業的大幅成長，個人電腦擁有與使用率的攀高，網際網路才開始與所有後工業國家同步進展，並且快步地朝向後工業民主資本主義社會跨進，後現代社會才算真正成形。若是八〇年代已然形成這樣的社會結構，林耀德也無從引為一種「計畫」——一種足以鬆動既成的文化霸權體制，重寫台灣文學史斷裂後所要尋求的延續的利器。但也正因這樣的因緣機制，走在時代前端的林耀德，才得以付諸計畫。巧妙運用新理論。

可以確定的是，或許林耀德對於「後現代」有另一種期許，或許「後現代」是其反霸的武器之一，或許林耀德的確試圖重組某些新體系；但林耀德大力提倡的後現代，也的確生了根萌了芽，都市文學也的確開了花結了果，文學史上自有其一席之地。

第三節 林耀德散文版圖的擘畫

一、新「都市文學」名詞的再定義

⁸⁹ 林淇養：〈迷幻的虛擬之城——初論台灣網路文學的後現代狀況〉，《書寫與拼圖——台灣文學傳播現象研究》（台北：麥田，2001年10月），頁195-213。

雖說林耀德大力提倡都市文學，但都市的書寫並非遲至八〇年代後期才出現，在一些前行代作家，諸如：楊牧、張拓蕪、余光中、琦君、張曉風等人的作品中也都有都市的影子出現。⁹⁰但是，如果我們將之與八〇年代所出現的「都市文學」作一比較，便會發現其中存在著巨大的差異。在此，透過羅門及林耀德兩個前後代重要創作者，對都市以及都市書寫的比較，來一窺背後支撐的不同理念。

羅門（1928-），在前行代作家中因其創作年齡之長，作品之豐，理論架構之完整，最能代表整個台灣由農業社會邁入工商業社會中作家的心態的轉變。在其「第三自然觀」的創作理念中，「第一自然」是人類本源的大自然客體，通常羅門亦將人爲的田園包括進「第一自然」的範疇；「第二自然」是指人類的文明空間，都市正文無疑成爲典範。「第三自然」則是墊基於此二者之上的一種作者論的創作觀。⁹¹「第一自然」代表的並非一種原始的自然，而是人類所建造，簡陋卻自足圓滿的小天地。這個「寧靜」的田園最大的功能是在烘托出「不安」的都市。

羅門構想中的田園是「理想中」的優質生存空間，它完全漠視現代農民在農產品行銷過程中的被剝削處境，風災水禍的疾苦等不安因素，更別提古代農業社會在政經體制下農奴般的劣境。⁹²而這正和現實生活中不斷襲來的殘酷成爲一種對比。最原始的田園既不可能保存，人類又得生活在不斷入侵的現代文明中，於是詩人便需要重新找回一種力量，藉以達成書寫上自我的心靈解脫，而這便是「第三自然」觀的產生原因。其目的便是在超脫田園與都市等必然面對的有限，而達到一無限的境地。這實際上是針對都市文明的出現，有感而發的。據羅門所言：

當都市文明不斷把人放逐在腰下的物慾世界，將人的內心，從生機勃勃的「空靈」狀態，日漸推入蕭條、凋零的「靈空」狀態，造成心靈與精

⁹⁰ 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研究生論文研討會論文集》（台南：成功大學中文系，2000年04月）。

⁹¹ 林耀德：〈無深度崇高點的「後現代」〉，收錄於《觀念對話》（台北：漢光，1989年08月），頁196-197。

⁹² 陳大爲：《存在的斷層掃描——羅門都市詩論》（台北：文史哲，1998年06月初版），頁31。

神貧血與趨於乾涸枯萎的現象，這不就導致都市在另一個方向上形成的死亡徵候嗎？⁹³

都市系統在羅門的意識中，仍然是一個纏困在慾望與權力挫折感中的「地點」。⁹⁴這種形而下的物慾的追求，與巨大的社會變動造成人們的沈淪與抗拒。於是，我們便可以很容易的觀察到，都市在羅門的心目中，成爲了一種突如其來的、邪惡的力量。從羅門的觀點我們可以瞭解到，當五六十年代存在主義、現代主義傳入台灣之時，整個台灣的經濟與文化型態也正在巨幅改變中。正因爲快速都市化的席捲全台，造成植根於鄉村生活中的作者面臨生活上的巨大轉變，並逐步去深入思考高文明與昔日素樸的鄉村生活間交錯複雜的課題，而這甚至成爲他們作品中相當重要的一環。我們可以將七〇年代現實主義寫作路線以及鄉土文學論戰的興起，看成是這種突如其來西化力量的一種反動。⁹⁵巨大的衝擊、物慾的流洩於無法植根與所生鄉土的恐懼，造成人們內心的不安與憂慮。因而，都市便宛若可怖的獸，破壞了原有的平靜生活。

老台北人的感慨更深，舉余光中爲例，在〈思台北，念台北〉一文中他提到：「電視天線接管了日窄的天空，古台北正在退縮。憾地壓來的開路機啊，能繞道而行放過這幾座歷史的殘堡嗎？」⁹⁶來台多年定居台北的琦君也曾在《三更更有夢書當枕》寫到：「住公寓房子以來，我最不喜歡在陽台上東張西望，因爲放眼沒有青山綠水，見到的面孔都木木然悻悻然，……回想當年阡陌交通，雞犬相聞的農業社會，……他們所謂的鄰居，住得並不一定很近，可是他們的心卻靠的很近。」⁹⁷鄉土作家陳冠學則更批判，「農村已成了都市的替死者。都市以最低的報酬，令農村呼吸百分之九十九的農藥，自己躲得遠遠的，只吃了百分之一的餘毒。」⁹⁸在他們的文章中往往流露出對昔日田園生活的緬懷，並從

⁹³ 羅門：《詩眼看世界》（台北：師大書苑，1989年06月），頁202。

⁹⁴ 林耀德：〈都市：文學史變遷的新坐標〉，《重組的星空》（台北：業強，1991年06月），頁189-202。

⁹⁵ 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研究生論文研討會論文集》（台南：成功大學中文系，2000年04月）。

⁹⁶ 余光中：〈思台北，念台北〉，收錄於陳信元編：《思我故鄉》（台北：故鄉文化，1979年元月初版），頁220。

⁹⁷ 琦君：《三更更有夢書當枕》（台北：爾雅，1975年07月初版），頁134。

⁹⁸ 陳冠學：〈田園今昔〉，收錄於陳幸蕙編：《七十二年散文選》，（台北：九歌，1984年02月初版），頁326。

批判的角度來觀看都市化的介入，或者意圖超脫都市所帶來的隔限。「都市」成了與「田園」相對應的場域符號，真正的「都市文學」在此時並未有任何建構的動作，都市的書寫僅僅被作為田園書寫的一種對比風格。

如果，我們將此與林耀德眼中的「都市」，或者展現而出的「都市文學」的概念與前行代作家作一比較，便會發現二者有相當大的差異存在。在〈八〇年代臺灣都市文學〉一文中他便指出：

對於「都市」一詞的詮釋，完全牽動到對於「八〇年代台灣文學」一詞的詮釋；在此筆者賦予「都市」一詞一個非常武斷的定義——流動不居的變遷社會。事實上，這種對「都市」的定義似乎能夠置諸於每一個都市或社會，但就文學趣味而言，我們將範疇區隔在「臺灣」的領域卻能夠十足顯現「八〇年代」的特質。⁹⁹

這裡顯露出一個重要觀點，林耀德並不將「都市」作為一種次文類看待，而是「都市本身即正文一種非書寫符號構成的正文」。¹⁰⁰在這之中便有著「都市作為正文」跟「正文作為都市」間的巧妙辯證。

都市本身便是一種不斷流通的文本，我們閱讀著這樣的文本，並在書寫的過程中將它再呈現於正文之中。存在都市中的符號與正文中描繪都市的符號相互呼應彼此交融。都市不再是一個場域的描述詞，而是由無數快數流通符號所組成的，資訊社會的展現。在最後的散文遺作《鋼鐵蝴蝶》中，林耀德也補充說道：

我將「都市」視為一個主題而不是一個背景；換句話說，我在觀念和創作雙方面所呈現的『都市』是一種精神產物而不是一個物理地點。八〇年代那十年期間我屢次提出「都市文學」的概念，顯然這個概念不是建立在「城鄉二元化」的粗糙思考之上；所以，我的關切面是都會生活型

⁹⁹ 林耀德：〈八〇年代臺灣都市文學〉，《重組的星空》（台北：業強，1991年06月），頁203-244。

¹⁰⁰ 林耀德：〈八〇年代臺灣都市文學〉，《重組的星空》（台北：業強，1991年06月），頁203-244。

態與人文世界的辯證性。「都市」即「當代」。¹⁰¹

林耀德認為，「都市文學」並非將農業社會的背景抽調為八〇年代的景觀，以東區街衢上的高樓霓彩遮住蒼翠的田園與陰鬱的漁村，以汽車旅館裡的電動床置換了小木屋中的舊藤椅。如果這樣，那麼「都市文學」不過是毫無意義的一枚標籤。「都市文學」即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，以及正文都市的創造者的雙重身份。¹⁰²這點適恰的說明了，「都市」本身無法被貶抑為某某次文類，或是被看作為某種書寫的題材及客體，亦不能被單純看成為與「田園」、「山林」等相對立的場域，而是以一種新的價值體系的身份出現，它表現人類在「廣義的都市」下的生活情態，表現現代人文明化、都市化以後的思考方式、行為模式；它的多元性、複雜性，以及多變性。¹⁰³這種自覺式的價值體系的出現，從林耀德的論述來看，正是「都市」作為書寫之正文的一種展現。

鄭明娟在論及八〇年代的台灣散文現象時曾提出以下觀點：

都市散文的興起，不僅是社會極驟變遷造成舊社會及舊觀念解體的結果。同時也因過去社會從來不曾有過時空以外四度空間的變革，資訊社會帶給新世代嶄新的角度來重新認知世界。所以，都市散文之異於以往者，實是作者觀物角度有了調整。¹⁰⁴

於是林耀德的都市的面貌，在題材的選取上，顯然的與都市、資訊、宏觀的世界觀有關者，皆是其書寫的對象。在《一座城市的身世》中，林耀德可說是盡可能的羅列了都市中的各類事件、現象。因為零件並不僅僅是組成都市的元件而已，它們有各自的生命但又相互結合構成一密不可分的整體，而游走其中的人既是一個都市的追索者，也是組成都市的重要零件，人類的心靈與都市

¹⁰¹ 林耀德：〈城市·迷宮·沉默〉（跋），《鋼鐵蝴蝶》（台北：聯合文學，1997年02月），頁290-291。

¹⁰² 林耀德：〈都市：文學史變遷的新坐標〉，《重組的星空》（台北：業強，1991年06月），頁189-202。

¹⁰³ 痲弦：〈在城市裏成長——林耀德散文作品印象〉，收錄於林耀德：《一座城市的身世》序（台北：時報，1987年08月），頁14。

¹⁰⁴ 鄭明娟：〈八〇年代台灣散文現象〉，收錄於林耀德、孟樊合編：《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》（台北：時報，1990年12月初版），頁71。

的心靈交錯成爲迷宮般的複雜意象。林耀德博學多識，以其對事物觀察的靈敏以及對語言駕馭的獨到功夫營造其「都市文學」的理念。

誠如林耀德在〈都市：文學史變遷的新坐標〉一文的表述：「從一九八〇年代初期開始，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主流，並將在九〇年代持續其充滿宏偉感的霸業，……我們已經爲台灣近十年文學變遷的歷程，提供了一套參考座標。」¹⁰⁵「都市文學」論述是否成爲八〇年代台灣文學主流尚有待探討，但林耀德等人的確造成了一股值得關注的面向，開啓了新創作風格另一個指標。

二、八〇年代台灣都市文學風貌

在七〇年代和九〇年代之間，藏著一個極突出的八〇年代……

八〇年代確實存在著一種火辣辣的群眾意象和反叛行動……¹⁰⁶

面對這樣風起雲湧的一個特出時代，一個「嘗試各種可能性來大規模破壞的年代」，¹⁰⁷「後現代主義」在此時引進台灣實有其時代意義。一九八六年，因研究後現代現象的美國學者詹明信、哈山（Ihab Hassan）相繼來台，更是掀起一陣風潮。本文前文指出，後現代致力於刻畫城市的並時性格與多重面貌，並與前衛運動中的未來主義呼應，歌頌都市文明。相較於七〇年代鄉土文學論戰中，一批苦悶的移居大都市的知識份子，抽象地討論他們對遙遠鄉土的愛，批判都市之惡。然而新世代的都市觀，顯然有不一樣的觀點。以七〇年代的鄉土文學健將陳映真、黃春明、王禎和等爲例，都是對城市隱含有某種敵意，刻

¹⁰⁵ 林耀德：〈都市：文學史變遷的新坐標〉，《重組的星空》（台北：業強，1991年06月），頁189-202。

¹⁰⁶ 楊澤主編：《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》，（台北：時報文化，1999年11月初版），頁5-7。

¹⁰⁷ 陳文茜，〈運動就像劇場表演——陳文茜 vs. 楊渡〉，楊澤主編：《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》，（台北：時報文化，1999年11月初版），頁86。

意區隔，標榜城/鄉、土/洋的對立；但是，當年的台北、高雄，是否已有一個成型的都會空間呢？顯然地，當年「由鄉入城」的知識份子對都市的認知，與八〇當代「土生土長」的都市新世代對都市的觀感，有絕對距離上的差異。

從社會背景來說，林耀德所歸屬的「新世代」（一九六〇年以後出生者）作家身處的環境，大部分都已是從農村完成過渡的「後工業」都市，他們既沒有像老一輩由大陸而來的作家，經歷過那種失去家園、顛沛留離的苦痛生活，亦沒有親眼目睹長久生活的田園遭受都市化的快速侵襲；因此，與都市之間的鴻溝並不如前行代來的如此巨大。相反的，都市正好是他們所生所長之處，除了本身並不會對其有著預設立場的排斥，並且由於長時間浸淫其中，書寫都市以及對都市的某些深層的思考，自然成爲其文本中重要的部分。

現代都市呈現了並時的、多重編碼的空間結構，羅蘭 巴特主張要對空間、都市進行多重的「閱讀」，即語言的重建，或城市符碼的重建，以便在不同的論述、不同的後設語言中變換空間的正文，讓都市空間成爲無窮無盡、有各種可能的建構過程。¹⁰⁸所以，都市以各種具體的「外部現實」事物作爲符徵，作爲符旨的都市生活便成爲「內部現實」存在的現場，而別的符旨又可形成爲另一種旨意的符徵。因此，文本創作本身是一種都市的社會實踐，以都市系統爲題材創造出的作品文本，亦是都市文本的文學實踐，作者同時兼具了都市正文的閱讀者與創造者的雙重身分。¹⁰⁹

八〇年代的台灣都市文學，當然脫離不了成熟都市文明的特徵。八〇年代中期以降，新世代作家逐步脫離了張漢良在一九七六年提出的「田園模式」，例如林或的《戀愛遊戲規則》等。¹¹⁰林耀德指出，張漢良的田園模式有二種類型，「一爲現實的、文化的層次；一爲心理的、形而上的層次。其分別則在時空的特別與否，前者屬於特定的、現實的時空，如台灣、大陸，二十世紀與唐朝；後者屬於不定的、普遍的時空，如城市人對田園，成年人對童年。」而這二種一體兩面的類型，都出發自「詩人鄉愁的不同表現對田園的各種追求」。這種城鄉二元對立模式的觀察角度，正是八〇年代新世代作家所要質疑與顛覆的。此

¹⁰⁸ 張毅：《文學文體概說》（北京：中國人民大學出版社，1993年），頁226。

¹⁰⁹ 李建民：《八〇年代台灣小說中的都市意象——以台北爲例》（台北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文，2000年07月）。

¹¹⁰ 林或：《戀愛遊戲規則》，（台北：皇冠，1988年01月初版）。

外，資訊的發展，進一步促成作家們對時空觀念的不同理解方式，就像是陳裕盛筆下玩弄的磁碟片和任天堂遊樂器一般，過去因襲的文學理念，在創作的實踐過程中同時被摧毀、銷檔了。¹¹¹

林耀德提出：

他們質疑國家神話、質疑媒體所中介的資訊內容、質疑因循苟且的文類模式，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。¹¹²

因此，八〇年代的都市文學也可以說就是在舊價值體制崩潰下所形成的解構潮流。從空間的角度可以洞悉，「都市文學」並非一種題材特定地域所隔絕的次文類；「都市文學」和田園模式下所膳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」。¹¹³面對這樣的一個「嘗試各種可能性來大規模破壞的年代」，每當破壞一個東西，就宛如佔有一座城堡般的快感。¹¹⁴

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爲清晰的一個階段。……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到，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」。¹¹⁵林耀德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。¹¹⁶這也提供了後人研究林耀德，在大力鼓吹後現代之後，卻在猝逝之前幾年，心境上趨向於現實描繪的重大轉折的一些

¹¹¹ 林耀德：〈八〇年代臺灣都市文學〉，《重組的星空》（台北：業強，1991年06月），頁203-244。

¹¹² 林耀德：〈八〇年代臺灣都市文學〉，《重組的星空》（台北：業強，1991年06月），頁203-244。

¹¹³ 林耀德：〈八〇年代臺灣都市文學〉，《重組的星空》（台北：業強，1991年06月），頁203-244。

¹¹⁴ 陳文茜：〈運動就像劇場表演——陳文茜 vs. 楊渡〉，楊澤主編：《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》，（台北：時報文化，1999年11月初版），頁86。

¹¹⁵ 林耀德：《大東區》，（台北：聯合文學，1995年06月），頁5。

¹¹⁶ 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05月），頁396-422。

探討線索。因此，在充斥解構及破壞一切的八〇年代，都市文學也自有其不可定性之象徵。

三、林耀德都市散文理論的建立

痙弦曾在為林耀德的所寫的序文中提到，在林耀德的觀念裡，人類進入後工業文明後，城鄉的定義已與過去大不相同。古時的都市以城牆為界，牆內為城，牆外為鄰，一目了然。現在的都市概念不但延伸到「城」外的衛星市鎮，甚至，在大眾傳播家的眼睛裡，凡是現代科技、現代資訊所籠罩的地方，都是都市的範圍，這麼說來，所謂現代都市也應該包括鄉村在內。¹¹⁷因此，新都市文學，照林耀德的說法，主要是表現人類在「廣義的都市」下的生活情態，可能發生在海上，可能發生在荒野之中。表現了現代人文明化、都市化以後的思考模式、行為模式；它的多元性、複雜性，以及多變性。甚至，要瓦解都市意象而釋放出隱埋其深層的、沉默的集體潛意識。

林耀德自己既是創作者，又兼評論角色，一方面以實際作品展露後現代的實驗性，另一方面又以評論和論述為後現代思潮鋪路。顯然在林耀德心中，都是不滿意於既有之「典範」的出路循索。然而，林耀德對既有典範的不滿，所採取的對抗策略卻與前行代作家不同，例如現代主義反抗反共文學，鄉土文學反對現代主義；林耀德不願重蹈「典範對典範」的覆轍，根本上是希望擁有徹底的自由。¹¹⁸因此，林耀德之所以傾向都市文學，除了既有台灣社會在八〇年代以後愈趨消費社會的背景，也明顯帶有著，新世代作家不滿劃「題材」自限的新嘗試。值得一提的是，林耀德曾與鄭明嫻親赴上海與新感覺派大師施蛰存對談；他在建構「都市文學」系譜時，曾明確區分出三個階段：分別是上海「新感覺派」文人、紀弦為首的台灣「現代派」與《創世紀》倡議之「後期現代派

¹¹⁷ 痙弦：〈在都市裡成長——林耀德散文作品印象〉，見林耀德：《一座城市的身世》序，（台北：時報文化，1987年11月），頁11-24。

¹¹⁸ 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：行政院文化建設委員會，1997年06月），頁97-113。

運動」，最末則是他自己提出的新世代「都市文學」。¹¹⁹我們不難看出，林耀德重寫文學史的企圖；林耀德與施蠶存的這次對談，在此一脈絡下當可謂別具文學史意義。但在追索林耀德的「都市文學」系譜的同時，台灣早期文人翁鬧、劉訥鷗、「風車詩社」等也有相關創作，何以林耀德避而掠過，當是本文第五章論及林耀德文學史架構一個探討重點。

回歸到林耀德提出的新都市文學議題，前文提過散文作品在林耀德所有的文類當中為數最少，僅有三部；然而卻因創作的意圖十分完整、書寫深度與廣度容易兼及，以及飽含強烈的實驗性與結構性，而能瞭解其「都市文學」的觀點與思考。林耀德的散文的確呈現不願侷限一格的書寫企圖，而且也有心要引領新世代風格。

台灣文學在七十年代，由於資本經濟的飛快成長，城市急劇變化而產生了許多未曾有的都市景象，跨國公司的商業大樓林立，黃金地段的色情酒吧興起，雖然展現出繁榮蓬勃的活力，同時也改變了許多人的生活方式、價值觀念和行為思想，因而許多變態、頹廢、異化、迷惘的社會現象和畸形心態，成為八十年代崛起的新生代作家黃凡、張大春等創作表現的重要主題。林耀德與其他新世代作家最大的差別特色在於，他一再提醒自己不陷溺於過度的感傷，甚至，在行文書寫中，都還以不斷打破讀者閱讀情緒，閱讀慣性的方式，提醒讀者閱讀的同時，不要也掉進作者的書寫權威裡。正因為林耀德有這種書寫自覺，也在同樣以都市題材為書寫對象的作家裡，才自顯一格，具備了所謂新世代風格的特質。¹²⁰

於是，林耀德成為一個都市的導覽者，他不斷透過對都市中各個部分的反覆書寫，企圖進入歷史與時空中，將城市的身世與版圖完整的揭露而出。那麼，在林耀德的幾本散文集中，他是如何處心積慮的書寫並構建了他心目中的「都市」呢？在〈城市 迷宮 沈默〉中他提到：

八〇年代前期我寫作一連串《都市筆記》時，逐漸浮現兩個主要意象

¹¹⁹ 林耀德：〈以書寫肯定存有——與簡政珍對話〉，《觀念對話》，（台北：漢光，1989年08月），頁182。

¹²⁰ 吳潛誠：〈遊走在後現代城市的想像迷宮——重讀林耀德的散文創作〉，《聯合文學》（第137期，1996年03月），頁50-54。

系統，其一是地圖，其二是迷宮；它們既是公共意象，也融入我個人的色彩。……迷陣即迷宮，波赫士筆下崔朋的迷宮即是崔朋的小說，我的《迷宮零件》（一九九三）是小說、詩或者散文，也即是另一座迷宮，關鍵處僅是由我導遊罷了；只不過導遊者隱身其中，成為「零件」的一部份，那個消失的「我」是逃避者又是追索者。¹²¹

當林耀德企圖透過文字開展他所觀察、所瞭解的都市之時，都市並非是以平面的地圖形式向我們開展，而是以一個龐大複雜的迷宮型態反覆出現。到了第二本散文集，他更是乾脆把書名稱爲《迷宮零件》。林耀德欲以迷宮意象貫串其都市散文書寫的意圖，至此已甚爲明顯。現實和歷史本身就是一座龐碩的迷宮，它們絕非一元與單聲調的呈現，而總是盤根錯節著無數的意識型態、語言與交相傾雜的論述。那麼，交織其中的都市自然成了大迷宮中的一座小迷宮。人則是生存於此一迷宮中者，在迷宮中反覆追尋、探索，而「走入迷宮，是爲了走出迷宮」。¹²²

林耀德在題材的選取上，顯然的與都市、資訊、宏觀的世界觀有關者，皆是其書寫的對象。在《一座城市的身世》中林耀德可說是盡可能的羅列了都市中的各類事件、現象。〈蒐集者〉諷刺那些文憑主義的人；〈電梯門〉是一個令人顫驚的社會事件；〈鑰匙〉說明我們日常中使用的鑰匙除了開門尚是一種權力與身份的證言；〈空間燃燒〉則顯示了大都市裡人被擠壓在狹小空間中的情狀；〈城〉則用了二十四個短章來書寫城中的各種脈動。而〈排名戰爭〉、〈分期付款〉、〈保險〉、〈第一現場〉這些以往不太出現於散文中的題材也一一進入了這本作品集。¹²³這些日常經驗的書寫雖能讓我們一窺都市的面貌，但林耀德的企圖顯然不僅如此，因爲零件並不僅僅是組成都市的元件而已，它們有各自的生命但又相互結合構成一密不可分的整體，而游走其中的人，既是一個都市的追索者，也是組成都市的重要零件，人類的心靈與都市的心靈交錯成爲迷宮般的複雜意象。因此，到了《迷宮零件》中，林耀德便有系統的將深層都市的心靈

¹²¹ 林耀德：〈城市·迷宮·沉默〉（跋），《鋼鐵蝴蝶》（台北：聯合文學，1997年02月），頁290-291。

¹²² 林耀德：〈城市·迷宮·沉默〉（跋），《鋼鐵蝴蝶》（台北：聯合文學，1997年02月），頁294。

¹²³ 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研究生論文研討會論文集》（台南：成功大學中文系，2000年04月）。

一一的挖掘了出來。

爲了完成其迷宮式的意象與後現代的啓發，其語言自然也得尋求創新與突破。初讀林耀德的文字不免會感覺，其極少使用充滿煽情味道的文字，來經營他所面對的課題，相反的，我們所目見的是極度理性而近乎冰冷的語言。這樣的「文字是科學的，總是經過高度理性的檢驗；洗鍊而精緻，看起來收放自如，實際上嚴密嚴謹。」¹²⁴過去的諸多散文作品作者大多利用訴諸於較柔性、感性的文字，透過對個體情緒的抒發，對自我的表露，以及引伸出的小我見大我，個人會通天地之感來吸引讀者。但林耀德的文章中，「我」卻總是隱居幕後，即便出現了，這個「我」也往往是立於一旁，從一個抽離的旁觀者的角度來陳述。在林耀德的作品中，迷宮既是人類的文明本身，也是現代都會擴張發展的原型。誠如鄭明俐所言，「在他的都市散文中，具體的反映了都市中被視而不見的異化現象」。¹²⁵

此外，林耀德和黃凡還合編了一套《新世代小說大系》，而在「都市卷」的前言中指出：「這些充滿都市符咒的小說集在八〇年代的台灣出版，充分說明了都市小說與當代文學中都市精神的確立。都市與人互爲主體、互相投射、互爲正文，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。」¹²⁶林耀德的小說、新詩、評論，無不以揭露都市深層意涵發揮，因此可知林耀德在都市文學的經營上是全方面的，正猶如他多面向的創作。總之，林耀德一再強調的是，「都市文學」是一種觀察的、經驗的角度，而非一種先驗的理論框架或者具體的文學運動。這正是我們研究其都市文學理論時，不得不注意的研究面向。

¹²⁴ 鄭明俐：〈林耀德論〉，收錄於《現代散文縱橫論》（台北：大安，1997年11月再版二刷），頁148。

¹²⁵ 鄭明俐：〈當代散文的兩種「怪誕」〉，《當代台灣都市文學論》，（台北：時報文化，1995年），頁169。

¹²⁶ 林耀德、黃凡合編：《新世代小說大系》共十二冊（台北：希代文化，1989年05月）。