

第三章 林耀德散文的後現代書寫技巧

前 言

林耀德完成了三冊散文，充分展現他獨特的散文技藝。¹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，呈現都市新風貌。林耀德屢屢強調，「都市文學」這個觀念並不是建立在「城鄉二元化」的對立思考上。到了《迷宮零件》時，林耀德便有系統的將深層都市的心靈一一的挖掘了出來，現代人文明化、都市化以後的思考方式、行為模式，以及各式各樣的生活情態等。林耀德說《迷宮零件》是小說、是詩或者散文，也就是另一座迷宮。導遊的作者隱身其中，成了零件的一部分。林耀德過世後才出版的《鋼鐵蝴蝶》，內容則全是在他生前即自行編選、確定；除了《迷宮零件》外，林耀德蒐集了自一九八二年以來，他自認為比較有趣的散文作品，加上重編《一座城市的身世》一書匯集而成的。²

本章研究的重點在於林耀德獨特的散文觀點；他主張橫跨各領域的散文創作，突破抒情美文的陳舊觀念，打破各文類的固有界域，這樣的質疑與顛覆，更是令人關注的焦點所在。林耀德如何以小說的虛構、詩的跳躍、戲劇的張力滲入散文創作思維，打破散文的文類框線和刻板印象，將藉由文本的解析來舉證說明，並嘗試詮釋出林耀德新散文理論的意涵。而他所擅長的後現代書寫技巧，解構技法、魔幻寫實創作、超現實的書寫或後設式的科幻書寫等，也將在此章節配合林耀德的散文文本作分析探討。

¹ 本文以林耀德自著之散文集為主，不包含林耀德、徐煬合著之《夢的都市導遊》一書。林耀德、徐煬合著：《夢的都市導遊》（台北：竹友軒，1992年04月）。

² 林耀德：《一座城市的身世》（台北：時報文化，1987年08月）；《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月）；《鋼鐵蝴蝶》（台北：聯合文學，1997年02月）。

第一節 林耀德散文文本分析

城市的名字將關於城市的論述和字詞都凝縮起來，成爲一句咒語。城市的名字與實質，城市的論述與現實，論述與記憶之間，總是有差距，但正是有這些差距所展開的空間與時間，人與城市才得以存活，而不致窒息。城市的名字歸予城市的所在地，還是歸予造就城市的活動和人？或者根本就是歸予名字所喚起的記憶和景象。³

一、《一座城市的身世》：都市文學作品（work）的初期經營

一座城市的身世可以藉由什麼方法追溯？是歷史文獻的記載，或者建築物貌的變遷，或是城市住民個人的生命歷程？文本通過語言和文句去營造它的結構，而城市則通過它自己的符號——街道和建築物來塑造自身的形象。

林耀德曾自言：散文的創作是他自己本身最喜歡的一種文學形式。⁴散文題材無疑是最能抒發作者情志的體例，散文文類，在文學書寫類型中，涵義最龐雜、類目最多；且包含的範圍也最廣，書寫深度與廣度也容易兼及，最能直接反映生存環境與時代面貌。是故林耀德選擇散文作品，作爲他都市文學理論的先驅，始能將他創作的企圖及意涵完整呈現出來，而以此作爲其龐大都市文論的主幹。

林耀德的第一本散文集《一座城市的身世》，是他的「都市文學」理念初試啼聲之落實；痾弦爲其作序時曾提及，「林耀德這本散文集是八〇年代中國年輕作家爲現代都市勾繪的新畫像，也爲都市文學的內涵與外延，做了新的引申。」

³ 王志弘：〈城市、文學與歷史——閱讀《看不見的城市》〉，卡爾維諾（Italo Calvino）著，王志弘譯：《看不見的城市》序（台北：時報文化，1993年11月），導讀頁7。

⁴ 林耀德於《鋼鐵蝴蝶》的跋中所言：「即使被溢美爲『多面手』，其實我自己最鍾情的文類還是散文」。參見林耀德：〈城市·迷宮·沉默〉，《鋼鐵蝴蝶》（台北：聯合文學，1997年02月），頁290。

⁵既然林耀德認為，都市文學不一定發生在都市，或者是海上，或者是荒野之中，因此林耀德的「都市文學」，不一定只有摩天大樓、工廠行號、金融中心，資訊控制下的一切生活，都可以列入其範疇。只要能表現現代人文明化、都市化以後的思考方式、行為模式，能呈現各式各樣的生活情態，它就是一種廣義的新都市文學。於是，新都市文學與緬懷鄉土、想念田園、厭惡都市生活苦悶的都市文學，意旨相去甚遠。

對新一代的都市人而言，有其獨立自主的思考模式與都市精神風貌，新世代既生於此長於此，都市本來就是他們的家園，與前行代作家之由田園進入都市，思想觀念更是大相逕庭。或許當時林耀德所受爭議之處，正是其為都市文學揭橈大旗，作為前瞻先行者之必然吧。

散文的領域是非常寬闊的，但中國散文一直承襲抒情美文而來，林耀德認為，此等模式不免會促使散文步向主題陳腐、文體因循的狹路上。無可諱言的，要扮演先驅者，也必然脫離不了被視為「異端」的眼光。不過，林耀德顯然毫不在乎，甚而樂在其中。據其自言：

自己一直是以「異端」的身分進行散文創作；在《一座城市的身世》和《迷宮零件》這二部創作集中的文體，可以說，那是我對傳統散文藝術定規的質疑以及對自己創作觀的具體實踐。⁶

初生之犢的林耀德，在他這第一本散文創作集裡，表現出知性與冷靜的筆調，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，將八〇年代城市的「身世」完整的揭露而出，城市屬於創造。《一座城市的身世》一書中，他共分成六卷，從卷一的「貓」、卷二的「行蹤的歧義」、卷三的「盆地邊緣」、卷四的「自動販賣機」、卷五的「寵物 K」到卷六的「紫色警句」，內容包羅萬象；似乎整個城市的輪廓透過文字便清晰呈現，人與都市之間是相互融合成爲一體的。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

⁵ 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08月），頁13。

⁶ 林耀德：〈城市·迷宮·沉默〉，《鋼鐵蝴蝶》跋（台北：聯合文學，1997年02月），頁294。

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。⁷

從一粒沙看一個世界，從一隻貓看一座城市。由具有神秘、不可預測性的「貓」作為都市內涵的開端，比起人類忠貞不二的千古伴侶——家犬，貓顯然更具備了都會的多變特質。「牠們那種看似高貴的冷漠，正是都市精神的所在。」以「高貴的冷漠」，來暗喻都會中習以為常的人際關係。由貓而引申出迷陣般的都市，流露出都市人既熟悉又不安，既冷漠又敏感的特質。〈幻戲記〉中有如此敏感、奧妙的貓之模擬：

我正走在巷道的迷陣裡。……我的確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，……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。⁸

由尋貓而迷失在都市中，自幼熟悉的龐大建築物，開始位移、幻化，林耀德流露出對都市既親近又疏離的複雜情感。由「貓」走入了「行蹤的歧義」，「形方不明的朋友們隱沒在大都會的斷層裏，正似人類的個性被掩埋在文明的洪流下一般。」⁹林耀德如是說。都市中各式各樣的缺口，也許是文明的產物——「電梯門」，也許是每天幾乎都得經過的「家門」，也許是電影情節中「未知次元的門」；你永遠不曉得缺口後有什麼等著你，彷彿一個閃神，你就會被都市吞噬淹沒。林耀德一一以冷峻、理性的客觀角度書寫，導遊者在都市的空間穿梭，賦予都市意義，也傳達都市的某些生活特質。

在卷三的「盆地邊緣」裡，林耀德還還是刻意抑制感傷，保持抽離式的敘述角度。即使是如〈靚容〉中作者的感嘆，「都市人的面貌和個性，都像這影子一樣模糊吧。」也只是字裡行間一閃即逝，取代之的，是立刻拉回的都市深層的思考，「懷舊的情愫，對於都市人的心靈而言是否過份造作？都市人已習慣於面對未知的未來、面對劇烈的變遷，把時間浪費在回憶中沈醉般的感傷，是一

⁷ 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）。

⁸ 林耀德：〈幻戲記〉，《一座城市的身世》（台北：時報文化，1987年08月），頁37。

⁹ 林耀德：〈行蹤〉，《一座城市的身世》（台北：時報文化，1987年08月），頁46。

種恐怖的奢侈吧！」¹⁰而最終的〈盆地邊緣〉一文，更是直接指出，「我多麼疼愛那幅失衡的、不調和的構圖，也因此決定取消了這篇文字中可能漫溢不止的抒情性。」¹¹更何況，《一座城市的身世》是林耀德的第一本散文集，在爾後的《迷宫零件》中，即使是這種些微的感傷，都不再復見，取代以更冰冷、精準的理性語調。

卷四的「自動販賣機」，林耀德有自覺地以都市人的思考方式，把握都市的脈息，呈現了都會生活中的種種現象。人與都市的合而為一，都市的無聲語言，所要傳遞的訊息又是什麼，是我們的意識在選擇資訊，還是都市的音波置入性地強迫進入我們的腦袋？在〈排名戰爭〉裡，林耀德更是蓄意性地在每一小段前，以及最後一行，都加了這麼一句：「排名戰爭到處爆發，整個都市都充斥著煙硝味。」¹²處在一個赤裸裸的人格戰場，除了強調「到處爆發」的充斥在文本的「到處」中，重點則在強化都市中「嗜血」性格的潛藏——無可遏抑的競爭。功利、名譽、權力、金錢、面子、尊嚴、外貌、地位、物慾等，無論你在乎的是什麼，「排名」之爭就是必然的。

書寫〈一串充滿哀傷的行列〉，林耀德寫來完全不具「哀傷」氣息，「為了一個死者未可知的永生，都市的交通卻必須暫時死亡。……滑稽的出現就是一種最大的悲哀，因此我仍然堅持稱之為『一串充滿哀傷的隊伍』。」¹³就連死亡的本身，也挾帶了變質的加工。林耀德的都市意象，反覆以文字組合建構，〈幻〉中指出，「化粧過的臉，才是這都市的真正面目。……人是都市流動的紋身。」¹⁴紋身之不易去除，猶如人類之不離都市文明。

卷五「寵物 K」裡，〈目擊者〉中的都市兒童與老人，成了鮮明的對比。都市中老人的權威不再，表徵著一個舊有的老人權威社會，已在都市的形成發展中，漸漸退出了舞台，終至凋零；而都市中的兒童，將會是都市未來的建構者

¹⁰ 林耀德：〈靚容〉，《一座城市的身世》（台北：時報文化，1987年08月），頁70。

¹¹ 林耀德：〈盆地邊緣〉，《一座城市的身世》（台北：時報文化，1987年08月），頁102。

¹² 林耀德：〈排名戰爭〉，《一座城市的身世》（台北：時報文化，1987年08月），頁108-109。

¹³ 林耀德：〈一串充滿哀傷的行列〉，《一座城市的身世》（台北：時報文化，1987年08月），頁115。

¹⁴ 林耀德：〈幻〉，《一座城市的身世》（台北：時報文化，1987年08月），頁116。

與主宰者。¹⁵林耀德在其中寫道：

三個不滿六歲的孩子被條紋鐵窗劃割成無數部分……他們的臉龐若只掛著調皮也就罷了，更帶著一份過度的早熟，多半是看多了電視而出現的知識爆炸併發症早期徵候。¹⁶

小孩佔據了原有老人的地盤，專注地看著人車經過，而老人呢？在林耀德同一篇的描述裡寫著：

老人在都市中逐漸凋零，以往他們總是在陽臺上乘涼，在無數的白晝裡充任都市最佳目擊者的角色；現在呢？不是因為太老而退回臥房，就是閒適地在郊區療養中心的花園裡散步；學齡前的孩童替換了他們，小朋友誠實地在水泥塊的格子窟窿中向外望著、監視著街道，他們是現代都市的目擊者，把液體般的童年用水槍射向街道。

孩童加速老成，取代了老人；新世代在都市中合理地取代舊世代，一種合法的奪權。如果我們把整個觀察的角度拉高，林耀德又何嘗不是整個都市異化現象的目擊者呢？老化、死去，對都市而言只是稀鬆平常的一種「現象」而已；「死去的不是已經消失而不再存在，死亡是一個現存的範疇與領域，散佈在城市、言語和實際的日常生活之中」。¹⁷

〈寵物 K〉更是一篇多元性的立體思考。¹⁸編號「K」的烏龜，原是人類養養的寵物，「人類饑渴的性靈益加需要寵物來彌補情緒上的失落」。「K」也養養了二隻孑孓作寵物——是原本在水面上，而牠忍著未吃的；當人類靜靜俯瞰著「K」，「K」也靜靜地看著他們焦慮地撞上桶壁。這是一個鏈狀的結構，再往上對應，人類的上方是否也有個主宰者，正靜靜地觀看著祂所養的人類呢？而當主人一如往常丟下飼料時，「K」遲緩把頭拉出渾濁的水面，「那般細小的瞳

¹⁵ 辛金順：〈多重的變奏——論林耀德的都市散文〉（《中國現代文學理論季刊》第 10 期，1998 年 06 月），頁 305-320。

¹⁶ 林耀德：〈目擊者〉，《一座城市的身世》（台北：時報文化，1987 年 08 月），頁 147-148。

¹⁷ 王志弘：〈城市、文學與歷史——閱讀《看不見的城市》〉，卡爾維諾（Italo Calvino）著，王志弘譯：《看不見的城市》序（台北：時報文化，1993 年 11 月），導讀頁 8。

¹⁸ 林耀德：〈寵物 K〉，《一座城市的身世》（台北：時報文化，1987 年 08 月），頁 175-176。

孔竟能完整地表露出 K 內心的怨毒」，人類自私的支配統治的集體潛意識，傳遞到了只須成為稱職寵物的「K」身上。於是，「K」也試著嘗試：「也擁有自己的寵物，正如同人類豢養了牠」。

最末卷的「紫色警句」，包含了〈樹〉、〈火〉、〈海〉、〈城〉四篇；比起前幾卷較短的篇幅，此四篇又各自由數個短章組合而成。〈城〉一篇甚至用了二十四個短章，來書寫城中的各種脈動。人們眼中的城市往往與繁華劃上等號，林立的摩天大廈、繁忙的交通運輸、炫目的商業產品、發達的資訊科技，這些表面的現象為人們建築了一個看得見的城市；而文本則提供了一個城市想像的空間，透過文本，我們體驗到不一樣的城市經驗，塑造了一個看不見的城市。林耀德從多重角度來審視這個現代人安身立命的城市空間，正因為其包含的短章數量眾多，我們更能從其中挖掘林耀德縝密計畫後的跳躍邏輯，及豐富的知識見解。他引述了諸多的史籍與冷僻的著作，羅列龐雜的數字依據，古今時空不斷交錯，跨越了真實與虛構，這在他的另一本小說鉅著《一九四七高砂百合》裡，更是發揮地淋漓盡致。

〈樹〉一文裡，則由近似心臟形狀的菩提葉引入正文。¹⁹從台北城起，時空橫跨二千五百年前北印度的青年釋迦牟尼；又由東方進入西方，由菩提樹引申至聖誕樹。同樣地，跨越了十八世紀的巴黎，十九世紀的新大陸，二十世紀的南美洲；再由聖誕樹引申至棕櫚樹。由東印度群島、中南半島以至非洲，而後回歸台北城的棕櫚。再由台北城的棕櫚引申至桑樹，回歸古老中國採桑女的旖旎風情。他又引述了諸葛亮上劉禪遺疏，「諸葛亮雖然沒有宏偉的事功，但是單憑這種風格，在歷史上就可以被成全。」或者林耀德一心一意提倡的都市文學，在文學史上也是可以被成全的吧。由桑樹再引介至松樹，松樹而至道路樹——白千層、榕樹、木棉。城市中的樹，不論是哪個時空，自有其定位。

至於〈火〉，林耀德將自己的姓名林「耀」德改為林「燿」德，其對火的特殊情感可見一斑。²⁰

¹⁹ 林耀德：〈樹〉，《一座城市的身世》（台北：時報文化，1987年08月），頁180-186。

²⁰ 關於探討林耀德的姓名問題的論述頗多，本文第五章論及林耀德後現代的轉折時亦會述及，於此不再重複。

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。²¹

正如同火的毀滅性格，如果沒有毀滅掉舊有的文壇霸權體制，又如何能建立新的文學史呢？只有在論及「海」的作品裡，可看到異於林耀德風格的其他面，比起嚴肅、知性、毀滅、金屬、數據……這些冰冷的基調，林耀德論及海的作品裡總是多了一分熾熱的情感。這或者與他潛藏性的海的子民性格也有關聯，或者純屬巧合。²²

城市經驗透過文本的重組而變得清晰，城市本身也透過文字的表述而重獲新生。城市本身就是一個開放的文本，在文本的想像空間裡，不同的讀者因為自身的經驗不同而得出因人而異的城市景觀和經驗。「主控了故事的不是聲音，而是耳朵」；²³林耀德以導遊者的立場創造了城市的文本，我們則從閱讀中參與、見證了他的都市，並建構出屬於讀者個人的城市閱讀經驗。

就消費者市場而言，林耀德的散文作品，並不如一般小品來得容易讓人接受。他的知性散文，刻意隱藏起作者自我的人格、風格、個性與情感的流露，異於自古以來的「文格即人格」的普遍散文認知觀念。他想反映的，並不是小我的生命情態，而是大部分人類的生命。²⁴再加上他的散文風格呈現出冷漠、肅穆、堅硬的意象，過度的理性與反傳統；並且因為他個人涉獵的學域廣博、摻用了艱深的專業術語，讀者可能會因此產生閱讀上的隔閡。而且，林耀德的作品實驗性高、變動性大、象徵性強，富含寓言，如要大眾歡迎並欣然接受，恐怕並不是那般討好。但就知性散文開發的範疇而言，這樣具有高度可塑性，以及龐雜源源不絕的取材，深刻的敏銳觀察角度，中立的隱藏作者基調，可提供後繼者更多的參考方向，也為傳統散文另闢了蹊徑。

²¹ 林耀德：〈樹〉，《一座城市的身世》（台北：時報文化，1987年08月），頁187-194。

²² 林耀德曾於一九八五年任職海軍二一〇艦，一九八六年調任海軍總司令部參謀。出生於三月雙魚座，亦曾創作有關西洋星座書籍，林耀德、陳璐茜合著：《塔羅牌靈測遊戲》（台北：遠流，1997年04月）。編選《中國現代海洋文學選》共三冊（台北：號角，1987年07月）。在其他著作裡，亦可看出其對海洋的特殊情感，〈魚夢〉一篇（《迷宮零件》台北：聯合文學，1993年06月，頁36-44。），林耀德更時有「我是魚」，這樣的意象字句出現。

²³ 卡爾維諾（Italo Calvino）著，王志弘譯：《看不見的城市》序（台北：時報文化，1993年11月），頁168。

²⁴ 鄭明娟：〈林耀德散文論〉，《現代散文縱橫論》（台北：大安，1986年）初版。

二、《迷宮零件》：層遞顛覆的文學理念保險箱意象

鄭明娟在一九九四年的「當代台灣都市文學研討會」曾提出了這樣的觀點：

都市文學是台灣文學的重要面向，不論是從「城鄉差距」的角度或者現代/後現代的種種辯證關係來看，台灣各種文學作品中的都市現實、都市意象、和創作者的都市意識，都充滿了各種豐富的可能性；在鄉土文學漸受學院研究者青睞之際，台灣都市文學研究卻仍然是一個極待開發的領域。²⁵

飆躍的都市化現象以及資本社會所帶來結構性的轉變與衝擊，使得城市漸漸產生異質化的傾向，而城市情境也因此產生了戲劇性的變化。²⁶因此，以更冷靜的眼光及書寫角度來看待都市自然的發展，漸漸的取代了早一代都市人的惶恐、迷惑，林耀德自是此一觀念的前行者。

林耀德既以宣揚都市文學為己任，相較於他七年前出版的《一座城市的身世》，林耀德在第二本散文集《迷宮零件》裡，更是有技巧地以系統化的方式，將深層都市的心靈層面一一的挖掘了出來，創作技巧更臻圓融成熟，林耀德欲以迷宮意象貫串其都市散文書寫的意圖，已甚為明顯。都市由瑣碎的零件所構成，零件是隱喻的、斷裂的、附屬的，是裝飾品，是多餘的裝配，也是殘餘的負擔。而這一切無數的零件，構築了迷宮一樣的都市；換個方向講，你也可以說都市的零碎是猶如廢墟一般的。

林耀德自言，他的第二本散文集《迷宮零件》是小說、是詩或者散文，也就是另一座迷宮。²⁷在林耀德作品中，迷宮是人類文明本身，也是現代都會擴

²⁵ 鄭明娟：〈序——鳥瞰城市迷宮〉，鄭明娟主編：《當代台灣都市文學論》，（台北：時報文化，1995年11月），頁9。

²⁶ 林以青：〈文學經驗中的都會情境——以七〇年代的台北為例〉，鄭明娟主編：《當代台灣都市文學論》，（台北：時報文化，1995年11月），頁117。

²⁷ 林耀德：〈城市·迷宮·沉默〉，《鋼鐵蝴蝶》（跋）（台北：聯合文學，1997年02月），頁293。

張發展的原型。《迷宮零件》中，包括卷一的「生命零件」、卷二的「公寓零件」、卷三的「人類零件」、卷四的「地球零件」；從文本的構成上可以看出，任何現代生活中的片段事物、器具或史地要素和宇宙生命的組成要素都是「零件」。而這些零件，各有符碼，各有規則，構成自足的系統，彼此之間又相互牽制互動，形成一個動態都市符號學。

在卷一中的〈房間〉，²⁸作者擬物化的將房間比喻成蛹，看似靜態，其實暗地裡不斷的變化；都市中的房間不再是死僵的，它們「透過電話、電腦和電傳插入了繁複的世界體系」、「流失的耳語飄出窗口，會不會幻化成蝶呢？」甚至「有的房間就像是蛹，亮著不變的燈光；但是，總有些改變一切的決定，化成蝶，或者永遠蟄伏。」這說明的不僅是房間，也是生活在房間中的人。房間被賦予生命，這個生命其實象徵人類的命運。

〈魚夢〉一篇，時間幾乎是可以凍結一切的力量，林耀德以一個極為宏觀的時空背景下觀照魚的生態，白堊紀的「時間龍」——秦始皇夢中的海大魚。²⁹在對生命進化的歷史觀照中，林耀德對生命的毀滅充溢著無限的創痛，從歷史中覓得可能的答案，「人類爲了更複雜的原因而追求毀滅」。「魚是生命的象徵，也是戰爭和死亡的象徵。」、「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。」魚曾經「經歷變化萬千的時空，目睹了恐龍一族的滅絕。有一日，他們是不是也將在殘敝的，失去的臭氧層的地球上見證人類死亡的寂靜。」³⁰時間和空間是確定人生命路向的坐標，體現了對人類命運和歷史的熱情，林耀德把「生命零件」輯錄在《迷宮零件》的第一卷，恐怕也是緣於這樣的熱情。³¹

卷二的「公寓零件」則是集中描繪居家電器用品，這些器物包括洗衣機、果汁機、答錄機、冷氣機、傳真機等；幾乎是每個人每天都必須使用到的，都市人的生活脫離不了它們，從它們身上也最能夠看到整個都市生活的剪影。以

²⁸ 林耀德：〈房間〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁13-21。

²⁹ 「時間龍」的意象穿梭於林耀德的作品中。本爲林耀德的另一部長篇科幻小說《時間龍》中的主角，護守在深邃的海床中，悄悄巡邏著。時間本身不會毀敗，但「時間龍」的出現卻常伴隨著死亡與毀滅。參見林耀德：《時間龍》（台北：時報文化，1994年08月）。

³⁰ 林耀德：〈魚夢〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁36-44。

³¹ 韓雪臨：〈時空經緯中的迷宮穿行——讀林耀德散文集《迷宮零件》〉，《中外文學》（第27卷第3期，1998年9月），頁141-148。

〈洗衣機〉為例：

浮現又隱沒，在白色的泡沫與黑色的漩渦間，那些色澤繽紛的衣服……在毫無情緒的運轉中興奮的盤旋。精液、汗漬、灰塵與體垢，混雜在黝黑的水質中。洗衣機所清洗的，不僅是那些載浮載沉的衣物。它清洗的是一個混雜的族群，用「家」的觀念所攪拌而成的一堆記憶。³²

以洗衣機隱喻都市的幽暗與光明面，並且呈現了現代都市的「平面感」。此「平面感」即所謂空間深度與符號深度的消失。³³換言之，在現代都市中，人們的歷史情感已消失掉，族群的分別性也已被打散，大家都混雜為一，即是都市人。這種「平面感」也是現代城市的特徵。在現代都市裡，人的身世不再重要，身分地位才是衡量一個人存在的依據和價值，人性的各種黑暗面，便是在此呈現。³⁴

〈電話機〉一文短短不過近五百字，地底下的千萬條纜線，承載聲音所匯集的洪流巨川，層遞勾勒出聲音與城市的關係；最後提及的行動電話，林耀德更是一貫個人語不驚人死不休的風格，結構分明，層層推演，毫不拖泥帶水：

至於行動電話，那是人類有史以來首度發明的分離式陽具，可以讓男人遺失，可以任女人掌握。³⁵

都會男女的愛情以行動電話來譬喻，男人可以有無數行動電話號碼，女人能掌握的只是屬於自己的那個；當愛情消逝的同時，「分離式陽具」也並時萎糜，所具有的功能也同時消逝。

³² 林耀德：〈洗衣機〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁59。

³³ 詹明信認為在後現代主義中，歷史情感的消失是因為現代都市在空間的轉變中，造成空間深度與符號深度的消失，這將使現代都市的「平面感」出現。即全世界的都市建築形相當類似，特色差異不大。而都市中的居民也大部分是從外圍移入者，其身世不會有人過問，而只注重身分地位罷了。參見詹明信著，唐小兵譯：《後現代主義與文化理論》（台北：合志文化，2001年05月）三版，頁211-221。

³⁴ 辛金順：〈多重的變奏——論林耀德的都市散文〉，《中國現代文學理論季刊》（第10期，1998年06月），頁313-314。

³⁵ 林耀德：〈電話機〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁67。

又如〈答錄機〉一文，則是以十行之精簡文筆，書寫了現代都市人心中的恐怖荒蕪：

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。……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，……按照原來的節奏一句一句表演出來。然後，他蹲回原來的位，仍舊沒有完整的臉、沒有任何表情。每當我聽到電話另一端的電話答錄機撥出主人留話，就彷彿看到了對方所擁有的那枚紙人空無一物的臉龐，然後我想到我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。³⁶

虛構的小白人寄身在電話答錄機中，沒有五官與靈魂，只是不斷重複過往聲紋，空洞而冰冷。小白人本身即是人類不完整的替身，一種墮落與荒涼的象徵，他取代了主人的位置卻沒有實際交流與溝通的能力。他並不是真實的存在，但是他的存在卻反映人類存在的現實已逐漸被物質化的事物取代。³⁷

又如〈終端機〉一篇，寫到 PC 電腦僅要一個按鍵便可大量複製同一句「廢」話，而這種瘋狂的重複與庫柏利克的恐怖電影相互對照，便引出了都市人既空虛又悲哀的心靈。林耀德寫道：

有的人一生只是在書寫一行無意義的廢句，即使他出版了一百本不同標題的著作，終究也只能被歸納為一句話；有些人則終身只能閱讀到一行字，甚至只是一個詞彙。³⁸

文章中所說在電影裡，寫小說的男人他只能重複一行字，「只工作不娛樂要人抓狂」，只能寫作唯一的一行字，林耀德認為僅僅是一種悲哀，但是不知道自己只寫出一行字才令人驚駭。都市人既悲哀又空虛的心靈隱含於此，終其一生

³⁶ 林耀德：〈答錄機〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁68。

³⁷ 鄭明娟：〈當代散文中的兩種「怪誕」〉，鄭明娟主編：《當代台灣都市文學論》，（台北：時報文化，1995年11月），頁154-155。

³⁸ 林耀德：〈終端機〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁72-73。

只是個空洞。能不斷求進步，時時創新的人生才有成長；一輩子只在重複同樣的意念或創作，沒有激迸的火花，即使著作等身，作品呈現氛圍本本如一，也只是原地踏步；或是更甚者沒有自己創見，一生的論述全部都是無意義或抄襲的，這樣的一生的確只是「書寫一行無意義的廢句」。芥川龍之介曾說，「人生實在不如一行波特萊爾」；一行精采的詩，光華更甚於黯淡的一輩子，其涵義亦是如此。

卷三由〈角色扮演遊戲〉開端，〈角色扮演遊戲〉寫的是 RPG 遊戲的簡介。³⁹「角色扮演遊戲取代技擊性遊戲，是因為提供了一個敘事性強烈的心理時空。在螢幕所呈現的平面和立體時空背後，遊戲者尋找到的是這個日益集體化、無個性化的世界所無法尋找到的主體感應。」都市人透過角色扮演遊戲，再度尋回了他失落已久的生命情調，在一個與現實暫時隔離的空間中，享受無壓迫感的恣意。角色扮演遊戲，這種科技結合的產品，弔詭式的快速流傳在都市的房間中；在扮演的同時，我們也鬆動、瓦解、重建了這個世界的現實和歷史。

卷三接著敘及了各式人物，也算是都市中各式角色的呈現。都市中聽見肉體萎縮聲音的老人，殘酷而現實的冰冷敘述，令人怵目驚心；⁴⁰如何靠一雙白嫩的手用電腦操控著股市，並在股市的起落中上場與出局的「R 大戶」；⁴¹智慧型勒索歹徒「K」，化身千面人，「『千面人』這一名詞，自從前些年日本森永公司被智慧型歹徒勒索鉅金之後，就遠渡重洋（其實也不過幾個小時的航程：不，只是電傳的瞬間就可以抵達的距離），成為台灣後現代社會中一門獨到的行業。」犯罪技倆的步步高升，正是台灣社會進步的重要指標。⁴²甚至連小說家——黃凡都被列入，「很難歸類的一個人」。林耀德提出，「不斷變異的事物才可能將美與永恆保存下來」。⁴³而這也可看出他本身不斷求變性格。

末卷的「地球零件」各篇，如同《一座城市的身世》一書的末卷，同樣各由數個短章組合而成。從中國的〈海圻艦〉到台灣的〈火山地形〉，從〈小亞細亞〉的土耳其到特洛伊城的 7 號遺址——特洛伊戰爭所在地〈特洛伊 7 號〉、以

³⁹ 林耀德：〈角色扮演遊戲〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993 年 06 月），頁 77-79。

⁴⁰ 林耀德：〈老人們〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993 年 06 月），頁 85。

⁴¹ 林耀德：〈R 大戶〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993 年 06 月），頁 86-87。

⁴² 林耀德：〈千面人〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993 年 06 月），頁 88-90。

⁴³ 林耀德：〈小說家〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993 年 06 月），頁 96-97。

及〈希臘〉中希臘神話的起源，最後到私人小島〈鐵歐托卡斯島〉；內容上龐大繁雜，整個文本世界充滿了想像的飛躍與現實的馳騁。

〈海圻艦〉猶如一篇寓言，敘述西元一九一一年到一九一二年，大清轉變為民國的朝代更換間，發生在「海圻」艦上的故事。⁴⁴「海圻」艦是大清唯一也是最後的大型巡洋艦，當時「海圻」艦正繞過半個地球前往英國受閱；中國歷史上，決定性的革命那一刻到來，船艦上的官兵「彷彿存在於時空的斷層中，隔世一航承受歷史的風濤」；並在一九三七年時被國民政府沉塞在江陰下游，以阻絕日本軍艦溯江西進。林耀德寫道，「我一直相信以上的敘述是真實的事件，但我更相信這些情節只是飽含寓言氣息的小說。」藉著這個故事說明中國人的海洋情結，在文章最後補充說明，「『海圻』艦最後一次的奇遇，是發生在這篇文章中的」。「真實」與「虛構」並存，林耀德後結構的文本觀念表露無遺。

而在〈地圖〉一篇裡，林耀德這麼說道：

我心中另有一幅自製的地圖，那是我想像出來的一塊大陸，漂浮在一顆孤冷的行星上。從國中開始，我找到一些零星的時間去冥思這張地圖上人群的爭鬥歷史，到現在為止，……不變的只有大陸本身，沒有任何一個民族或政權永恆存在。⁴⁵

從林耀德心中的地圖，我們不難發覺他的中國意識。他提及一九八〇年的北京出版社印行的英文版《中華人民共和國行政區劃簡冊》裡的「台灣省」，是一個空白的輪廓，下註一行補白——Material not available。然而不論採用任何版本、攜帶哪一種藍圖，到陌生地域尋找血緣的人都會步行在同樣質料的玻璃展示櫥窗裡。即使是論述〈小亞細亞〉的土耳其，他也有感而發地說道，「對於性格複雜，徘徊在東西文化、傳統現代邊緣的土耳其，最好的形容也許就是喝 Raki 的感受。」一種無法名狀的異味白酒，出了土耳其就無法喝到的液體，帶出了土耳其也會喪失原味。⁴⁶同樣地，擺盪在中國/台灣性格，鄉土與現代/後現代的林耀德，性格的原點也同樣複雜吧。

⁴⁴ 林耀德：〈海圻艦〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁107-110。

⁴⁵ 林耀德：〈地圖〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁111-119。

⁴⁶ 林耀德：〈小亞細亞〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁129-147。

而在最後一篇〈鐵歐托卡斯島〉裡，林耀德的另一部長篇科幻小說《時間龍》中的主角「時間龍」也出現在此，「怪物『時間龍』護守在深邃的海床中，悄悄巡邏著。沒有事物不會毀敗，除了時間本身。」⁴⁷

末卷的這些文章，脫離了較為狹義的都市範疇，林耀德從較為宏觀的部分取材，以帶有解構的意味穿越神話、歷史與現實。這個部分的作品實驗性強，突破文類與傳統書寫技巧，文字意象層層堆疊，敘事觀點移位；關於這部分的幾個注意面向及創作結構，將於本文下一節「林耀德散文的破文類跨越」中一併探討。

三、《鋼鐵蝴蝶》：廢墟的瓦解與重建

《鋼鐵蝴蝶》出版於林耀德猝逝後一年，但其中作品內容早已由林耀德生前自行擬定。除了《迷宮零件》外，林耀德蒐集了自一九八二年以來，他自認為比較有趣的散文作品，加上原有的《一座城市的身世》一書，重新編排而成。由於本書是集結成冊，且份量上亦不及《迷宮零件》，因此《一座城市的身世》一書中已論述的部份將不再重複提及。林耀德除了將《一座城市的身世》篇目的順序重新調整，並改掉了其中一篇的篇名，以《易經》震卦為名的〈震來虩虩〉為〈震撼〉。⁴⁸本文與〈夜市〉、〈臨沂街〉是自林耀德首篇得獎作品〈都市的感動〉分拆，再分別收入《一座城市的身世》一書。

相較於早期撰寫《一座城市的身世》及《迷宮零件》時，《鋼鐵蝴蝶》的出版相隔近十年的時光，我們不難發現，在林耀德霸氣十足的文字言語多了一分圓融及歷練後的蘊藏。由他在本書的自序〈【圖一】與【圖二】的圖說〉，以及後跋〈城市·迷宮·沉默〉裡，均可窺見他不同於以往的潛藏與厚積薄發。在序裡，他這樣表述：

⁴⁷ 林耀德：〈鐵歐托卡斯島〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁181。

⁴⁸ 原載於林耀德：〈震來虩虩〉，《一座城市的身世》（台北：時報文化，1987年08月），頁80-81。

除了那些堅持下去的作家，無數 X 年代「新星」、「潛力雄厚的作者」，他們當年青春的表情黏滯在散發霉味的書頁上，令人觸目心驚，而且想到一種食物：殼裡躺著半透明胚胎的熟鴨蛋。

「他人即地獄」，這句話有趣，而且道理深長。⁴⁹

在檢視他人的同時，林耀德也在檢視自己。可惜他以三十四歲早逝之姿徒留遺憾，假以時日，文壇上也許有更加閃耀的林耀德存在。由跋的標題〈城市·迷宮·沉默〉更可看出他心境上的轉化，除了安於「異端」的創作身分，也很明確的指出創作者必須學習包容，這是一個閱讀者的霸權時代，讀者比作者更有權利完成他的作品，包括扭曲、誤解、延展、增值。他寫道：

所以，多年來我在散文創作的軌跡上，反而擁有一分豁達與開朗。對我而言，追求「經典化」、企盼被納入「正朔」早已不是思慮所繫；相反地，卻安於「異端」的身世，我發現我的任務在於保存下更多的線索和轍痕。

50

林耀德從不質疑自己走的道路，他走入了迷宮，也走出了迷宮。

《鋼鐵蝴蝶》共分為九卷，包含卷一的「鴉片夢」、卷二的「針尖上的天使」、卷三的「大師製造者」、卷四的「鐘錶蟲」、卷五的「白齒」、卷六的「路牌上的都市」、卷七的「自動販賣機」、卷八的「舞」、卷九的「飛航」；扣除掉《一座城市的身世》的部分，約剩五分之二，是一九八二年以來林耀德其他零星發表的散文作品。

卷一的〈鴉片夢〉裡，藉著英國浪漫主義詩人柯律治的個案來隱喻作家們。⁵¹柯律治自稱是「一個不自覺的欺騙者」，他服下一種鴉片製品後，在夢中完成了名作《忽必烈汗》，鴉片成了刺激創作靈感的利器。⁵²林耀德以極諷刺的筆調

⁴⁹ 林耀德：〈【圖一】與【圖二】的圖說〉，《鋼鐵蝴蝶》（序）（台北：聯合文學，1997年02月），頁16。

⁵⁰ 林耀德：〈城市·迷宮·沉默〉，《鋼鐵蝴蝶》（跋）（台北：聯合文學，1997年02月），頁294。

⁵¹ 林耀德：〈鴉片夢〉，《鋼鐵蝴蝶》（台北：聯合文學，1997年02月），頁22-24。

⁵² 柯律治（Samuel Taylor Coleridge 1772-1834），英國浪漫主義詩人，不滿於舊社會，曾在一七九四年根據盧梭與高德文（Godwin）的理想，想到美洲的賓夕凡尼亞去創立一個共產社區，

指出，時隔二世紀，柯律治的個案成了普遍性的寓言，「只不過是作家們擁有更多的名目和道具，大麻、LSD、性愛、金錢、權位以及所謂「市場」。⁵³

在卷二的〈針尖上的天使〉一文裡，林耀德更是直接指出，「針尖上的天使如果只有一個，必然會變質為墮落的天使。」⁵⁴在台北的日常生活中，由於大眾傳播媒體的多元化，儘管同一個問題可以引發各階層人士的多元看法，但是對於決策者來說，每個針頭上都只能站立一個答案，以致於事事都要落得「針鋒相對」。

卷三的「大師製造者」是《一座城市的身世》中原有的標題，在〈大師製造者〉一文裡，林耀德諷刺了理論充斥，大師處處卻內涵空洞的虛矯現象：

大師製造者，他們本身都長得像一棵神木，不論站在哪裡，都是最高的，高過一切他們製造出來的大師；然而他們總是隱藏幕後，慈祥地收回那些因藥效喪失而縮回原形的過氣大師，一一把他們掛在自己的臂上，像一列樹葉。不過，在大師製造者堅韌的樹皮下面，竟然完全是草本的。⁵⁵

林耀德全在諷刺文化界的「大師甲」、「大師乙」的虛浮，行文充滿隱喻，一句「草本的」修辭，道盡了文化人趕時髦的虛矯。⁵⁶這些社會上的大師，很多是大眾傳播媒體所包裝經營出來的，成名後，也只是「仍然只具有原來的質量和結構」而已。

卷四的「鐘錶蟲」，除了收錄《一座城市的身世》中的〈寵物 K〉、〈九百萬隻老鼠〉、「貓」系列及代跋部分，新加入了〈鋼鐵蝴蝶〉、〈鐘錶蟲〉、〈辛塔色思龍〉三篇。〈鋼鐵蝴蝶〉一文大量夾雜進科學式的概念與名詞：

鋼鐵蝴蝶是一種全新的昆蟲品種。開始的時候，設計師在電腦顯示器上

因為缺乏經費而未實現。詩人楊牧曾形容他為「現實活動的局外人，幻想國度的主宰」。

⁵³ LSD (lysergic acid diethylamide) 從一種長在裸麥和其他穀物的寄生菌類麥角 (ergot) 中的麥角酸 (lysergic acid) 衍生而來，是一種非常強的幻覺劑 (hallucinogen)，本身無色、無嗅但略帶苦味。長期使用會出現持續性精神病和幻覺。台灣俗稱「搖腳丸」。

⁵⁴ 林耀德：〈針尖上的天使〉，《鋼鐵蝴蝶》(台北：聯合文學，1997年02月)，頁54-56。

⁵⁵ 林耀德：〈大師製造者〉，《鋼鐵蝴蝶》(台北：聯合文學，1997年02月)，頁76。

⁵⁶ 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。

計算各種程式，推演一隻鋼鐵蝴蝶的「蟲體工程學」比例，一切的努力，只為讓它飛起來。

當所有的蝴蝶都飛不起來的時候，我們創造飛得起來的昆蟲，不管它是碳水化合物還是金屬結晶，我們創造「飛」。⁵⁷

〈鐘錶蟲〉則藉著虛構出的生物「鐘錶蟲」，諷刺了許多政治和文化組織界的人，既無生產也無投入，只靠著排泄物繁殖細菌悠哉地生存下去。

但是在人類的社會中卻存在著和「鐘錶蟲」沒有兩樣的人物和組織。這些人物和組織在精神狀態和生物現場中，和「鐘錶蟲」的「閉鎖生態系統」有著類比的關係。……在文化界，無論暢銷或者滯銷，總有一些作家永遠只會出版同一本小說（或者同一首詩）的不同寫法。⁵⁸

因此，我們只好看著那些像「鐘錶蟲」一樣，依靠自己的排泄物維生的人物原地打轉，滿足於自己的閉鎖世界。林耀德嘲諷地指出，台灣長的還真像一隻「鐘錶蟲」，在這隻「鐘錶蟲」上還有無數的「鐘錶蟲」寄生著。這樣的嘲諷，多少也帶著痛心的意涵；面對台灣敗壞現象的沉淪，我們唯一能做的，也只是「看著」。

卷五的「白齒」、卷六的「路牌上的都市」、卷七的「自動販賣機」、卷八的「舞」和卷九的「飛航」，所收錄的大部分是《一座城市的身世》中的作品。在〈舞〉一文裡，由五個小章節組成，藉著穿著華麗舞衣，狂恣舞蹈，穿梭顧客中的巴西舞女，點出沒有情感的舞蹈就像是死亡本身的幻象：

她們儘管穿著鮮麗的舞衣，其實卻是赤裸的，赤裸地呈現出她們萎縮的靈魂。……我彷彿看到了死亡在音樂之外寂寂梭巡。空洞的慾望、虛飾的笑容共同包藏著寂寞的化石。⁵⁹

⁵⁷ 林耀德：〈鋼鐵蝴蝶〉，《鋼鐵蝴蝶》（台北：聯合文學，1997年02月），頁91-92。

⁵⁸ 林耀德：〈鐘錶蟲〉，《鋼鐵蝴蝶》（台北：聯合文學，1997年02月），頁102-104。

⁵⁹ 林耀德：〈舞〉，《鋼鐵蝴蝶》（台北：聯合文學，1997年02月），頁252-257。

都市文明化後，連人類最原始的本能——舞，都夾雜了孤寂、冷漠、慾望與隔閡的情愫。

〈飛航〉則以一段令人驚異的外星小人導致飛機失事的敘述作為楔子，特意用「你」做為主詞，引領讀者進入即將墜機的恐懼中。文中穿插了大量的數字及專業術語是林耀德的特色，⁶⁰層層疊構的窒悶情節令人焦慮，讀者彷彿置身茫茫雲海中的機艙裡，隨著小說中焦躁的布萊恩先生滴下汗珠，終於忍不住打破沉默，面對一個空盪盪沒有乘客的大機艙吼叫：「飛機就要墜毀了！」生活在令人窒息的都市生活裡，苦悶的都市人也會想打破沉寂吧。

總觀林耀德都市散文一路走來，或者刻意營造的特殊結構以及知性論述語調，相較於市場上的小品美文，自然較無法為一般讀者所接受。自成一格的書寫基調，觸及不同的題材又難於文學史歸類，他自己本身也不願被編號、歸類；他的新世代風格或者也不見容於既有威權體制，但林耀德卻始終執著如一。誠如《鋼鐵蝴蝶》的「跋」中林耀德的自言：

任何讀者都會及身而終，這是作品唯一可以獲得優勢的部分，它在漫長的時光中靜靜等待。

冬天的布穀鳥是沉默的，但是真正的識鳥者可以聽到沉默。⁶¹

⁶⁰ 例如本文中的「波音七四七——四〇〇型飛機和波音七四七——三〇〇型飛機有何不同呢？前者採用勞斯萊斯 RB211——524H 型引擎，起飛靜止推力六〇六〇〇磅，滿載乘客續航力一三〇四〇公里，平均航行速度五〇〇公里。後者採用勞斯萊斯 RB211——524C2 型引擎，起飛靜止推力五一五〇〇磅，滿載乘客續航力九八〇〇公里，平均航行速度五〇〇公里。」以及「你想到用食指按開卡式錄音機液壓閘門的觸感，……這意味著強坐鎮定的機長及他身邊的副駕駛與機師都不能再控制飛機的方向舵、升降位置、機翼阻力版、副翼等等配件」林耀德：〈飛航〉，《鋼鐵蝴蝶》（台北：聯合文學，1997年02月），頁274-281。

⁶¹ 林耀德：〈城市·迷宮·沉默〉，《鋼鐵蝴蝶》（跋）（台北：聯合文學，1997年02月），頁295。

第二節 林耀德散文的「破文類」跨越

委勒克（Wellek）與華倫（Warren）二位學者在《文學論》中引用惠特莫爾（Whitmore）的觀點認為：

文學上的種類是一種「制度」——就像教會、大學或國家，是一種制度一樣。制度的存在，不像動物的存在，不像建築物、教堂、圖書館，或神廟的存在……我們可以借現有的制度來工作以表現自己，也可以創造新的制度，或盡量不相干涉而各行其是；再者，我們還可以參與這制度而加以改造。⁶²

因此，文類的觀念不是絕對的。以今天現代文學的文類來看，通行的仍是詩、散文、小說、戲劇四類，但是回到基本面來說，這四種文類分類的標準究竟何在？戲劇因特殊形式，尚屬容易辨認，但是詩——散文——小說三者，這種鍊狀的牽連關係，證明了一個弔詭的事實，想要對這四種文類做徹底的界清或定義，終究是歸於失敗的。

一、林耀德的「破文類」觀

在〈傳統之軸與前衛之輪——半世紀的台灣散文面目〉一文裡，林耀德曾開宗明義的指出他的「破文類」觀：

「破文類」意即打破各文類的固有界域，互相借取彼此之長以補原來之短，小說的虛構、詩的跳躍、戲劇的張力無不可以滲入散文創作思維，

⁶² 委勒克、華倫著，王夢鷗、許國衡譯：《文學論——文學研究方法論》，（台北：志文出版社，1996年11月再版），頁378。

使得散文的文類框限和「刻板印象」得以解除魔咒。⁶³

由此可知林耀德的「破文類」觀是以散文為主軸的。在散文裡摻入新詩、小說、戲劇的書寫模式，打破原有格式的限制以求創新。

林耀德舉佐余光中〈剪掉散文的辮子〉及張秀亞〈創造散文的新風格〉二篇文章的論點為例。在余光中〈剪掉散文的辮子〉一文中述及要追求「講求彈性、密度和質料的新散文」，也就是「現代散文」：

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。……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。⁶⁴

而在張秀亞〈創造散文的新風格〉一文裡則提出：

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。⁶⁵

林耀德又舉出，「我們更得重視文本的直接閱讀而不是文學運動的浮面現象」，有許多散文創作者正在以自己的散文作品發表「沉默的宣言」。例如王鼎鈞在《左心房漩渦》展示了散文擺脫舊形式的各種身姿，〈明滅〉等篇的魔幻寫實開展手法，更與新世代小說家大量進行魔幻寫實試驗的階段相當。⁶⁶又如楊

⁶³ 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。

⁶⁴ 〈剪掉散文的辮子〉一文參見：余光中：《逍遙遊》，（台北：九歌出版社，2000 年 06 月），頁 38-40。

⁶⁵ 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。

⁶⁶ 王鼎鈞：《左心房漩渦》（台北：爾雅出版社，1988 年 05 月）。

牧的《年輪》一書，代表了他在散文理念與創作經營上的轉變。⁶⁷林耀德說他「試圖將自傳敘述、詩的語言、小說的結構全部錯綜在同一個完整的文本之內」。甚至楊牧自己都不諱言：「我對散文曾經十分厭倦，尤其厭倦自己已經創造了的那種形式和風格。我想，除非我能變，我便不再寫散文了。」⁶⁸可知在抒情美文的氛圍成長下的散文，已被陳舊的格式套牢；不管世界文壇如何變化，散文總是「以不變應萬變」之姿屹立不動，終究走在文體因循的老路上。

在本文第二章裡，已論及林央敏率先使用「散文出位」一詞，即是「散文向其他文體伸足插手的現象。」現代散文當然還有許多特殊形式的表現，當中種種嘗試，端賴創作者能否別出心裁、勇於開發。甚至現代散文家更有不滿足於既有散文類型的組合，而進一步跨出原有領域，轉向其他文類尋求借鑒的趨勢。依照鄭明娟說法，這一類創作稱之為「中間文類」或「變體散文」。但此類散文形式產生的出發點，乃是希望藉此開創超越文類的新局面，為現代散文注入新的養分，尋求更開闊的發展領域。事實上，其他文類中當然亦有類此嘗試，例如詩歌中有所謂「散文詩」的寫作，由來已久；小說裡亦有所謂「散文體小說」等。而張大春也在談小說是甚麼的《小說稗類》裡，堅決不肯界定清楚何謂小說，反而野心勃勃向其他文類攻城掠地。張大春所玩的文字遊戲，一方面突顯小說家恢宏的創作野心及企圖，試圖在各種文本的發展下，開拓小說新的風貌。⁶⁹

其實早在林耀德做「破文類」的提倡時，三〇年代的文學創作者就有文類出位的情形。據鄭明娟的說法，朱自清名著〈匆匆〉，作者自認為是詩，收入其詩集《踪跡》，後人有的認為是詩，有的認為是散文。巴金的〈廢園外〉也分別收入他的小說集和散文集中。王鼎鈞的〈哭屋〉收入散文集《碎琉璃》裡，但被選入《六十三年短篇小說選》中。⁷⁰其他尚有許多可舉證之例。早年的詩、散文、小說之相互出位，鄭明娟認為是作者對這三種文類的界定不很在意或不夠清楚而造成的，並非刻意為之。至於八〇年代的新世代作家——林耀德、林或（1957-）、杜十三（1950-）等，刻意模糊文類的界限，結合小說、新詩與戲

⁶⁷ 楊牧：《年輪》（台北：洪範書店，1982年01月初版）。《年輪》一書最早於1976年由四季出版公司出版。

⁶⁸ 楊牧：《年輪》（後記）（台北：洪範書店，1982年01月初版）頁178。

⁶⁹ 張大春：《小說稗類》（台北：聯合文學，2000年，07月初版）。

⁷⁰ 鄭明娟：《現代散文》（台北：三民書局，1999年，03月初版），頁369。

劇，寓言化的知性散文創作，而使散文有了更新一層的面貌。在林耀德詩集《都市之薨》的「跋」及前節提到的《鋼鐵蝴蝶》的「跋」——〈城市·迷宮·沉默〉裡，他均提及：

《聖器》、《廢墟》、《焱炎》三卷，是文類邊緣的冒險，屬於敘事詩、小說、和小品三種文類互滲的中間文類。⁷¹

我的《迷宮零件》是小說、是詩或者散文，也就是另一座迷宮。⁷²

這些自述，說明了林耀德刻意突破文類，產生兼具多方特色的作品。

此外，黃錦樹於《聯合文學》發表〈破中文與好作品〉一文，雖是為七等生、王文興等人的特殊風格做辯護，但企圖不受限傳統美文的觀點亦是可取的。他指出，「以『好的中文』（優美的、詞彙豐富的中文）寫出好的小說應該可以說是正常的……，然而以好的中文寫出的爛小說卻竟也可說是『汗牛充棟』，不勝枚舉。」⁷³在此，「好的中文」也可解讀為傳統一般美文模式，在文壇及消費市場上，都是較令受傳統國學薰陶的人所容易接受的。但若作家一成不變，思想主題及創作模式始終如一，那麼再好的中文寫出來也千篇一律。黃錦樹以嘲諷的筆法陳述，「對『好中文』的接受大體是中國文化區的普遍期待視野」、「出身中文系的才子才女們往往無法抵抗唐詩宋詞那種美感的誘惑。校園文學（尤其是非小說類）長期以來容易傷春悲秋。」這也正說明了感懷傷時的小品美文長期所佔有的地位。「識遍古文奇字、淵雅古訓而讓意識封閉於中古上古的墓穴中，反而最乖巧安全。」這樣嘲諷的一段文字，說明了因襲的文學——尤其是「散文」的阻塞狹隘。雖然林耀德的散文講求精準，但在「打破以抒情美文為主體的觀念」上是有異曲同工之妙的。

因此，他也提出了：「在宏偉審美意圖的支撐下，中文究竟可以被『破』到什麼程度、它的底線究竟在哪裡」。如果說文學理論存在於作品之中，而作品係作家的心靈寫照，理論研究是以作品做為剖析的素材與場域，而作家創作必須

⁷¹ 林耀德：《都市之薨》（跋）（台北：漢光，1989年06月），頁211。

⁷² 林耀德：〈城市·迷宮·沉默〉，《鋼鐵蝴蝶》（跋）（台北：聯合文學，1997年02月），頁293。

⁷³ 黃錦樹：〈破中文與好作品〉，《聯合文學》（第15卷第2期，1999年10月），頁146-147。

瞭解理論形塑的過程及其脈絡；以林耀德的觀點來看，或者文類的跨越是沒有底限，而只忠於自己的創作觀的具體實踐，因此也就安於「異端」的身分。科技日新月異，人類的進步不可指日而語，現今中文界盛行以「新文類」稱呼含非平面成分的網路文學作品；新舊媒體糅雜的過渡時代，特色之一是新舊媒體混合應用而衍生出奇特的文學傳播方式。⁷⁴

文類的劃分，它已經變成一種體制，有其複雜的「權力」結構，也才無法輕易「解構」。或者從後設的角度可跳脫所有文類，但是藉由反覆辨證，我們也可找出文學中的偏向，討論得以持續。林耀德的提倡躬行，於八〇年代是前瞻者，於當代更是具有啓蒙性作用。

二、小說、詩創作技巧的融入

林耀德不是第一個提倡文體混融的人，也不是第一個實踐創作文體混融者，但他對此觀點的大力提倡，使得文體跨越現象受到注目。在八〇年代是一種特出的重要現象，九〇年代以後更是清楚可見。他對既有文體形式的解構，也是對既有舊威權體制的一種挑戰，不啻為他的新世代取代舊世代理論架構中的一個重要環節。林耀德造成怎樣的影響勢必還可再評估，但他的確開啓了這種跨文類現象；例如郝譽翔《逆旅》、杜十三《新世界的零件》等，都不難發現跨文類手法的精采運用。⁷⁵

（一）散文與詩

⁷⁴ 依須文蔚的說法，「過去文學理論家所談的文類界線的撤銷，指的是撤除小說、散文、詩、報導文學等文字藝術間的藩籬，或是學科間的科技整合而已，但是像網路詩在一個作品當中整合了文字、圖形、動畫、聲音的『文本』，就遠非『文類界線的泯滅』可涵蓋，畢竟這一種跨界藝術的步伐非常的大，已經不僅止於純文字的表現，所以稱呼這種數位化的創作為一種『新文類』，應當更為恰當。」參見須文蔚：〈網路詩創作的破與立〉，《創世紀詩刊》（117期，1998年12月），頁180-95。

⁷⁵ 郝譽翔：《逆旅》（台北：聯合文學，2000年03月）。杜十三：《新世界的零件》（台北：台明，2003年11月）。本書又名「末世法門九十九品」，涵蓋人生週遭九十九種心靈探討經驗，是散文、詩、小小說的綜合體，更有寓言式的新文體佳作。

林耀德是全方位的作家，新詩作品有六本個人詩集及一本五人合集，⁷⁶詩集產量甚至比他精心策畫的散文集更豐碩。因此，在詩語言的使用及結構的經營上，自然是駕輕就熟。他認為，詩的語言是要打破讀者的思考方式及閱讀習慣，而散文則要妥善的利用這些條件。

詩的語言是複義的、翻轉的、跳躍的、變異的、「賣弄」的，是一般性語言固有形態結構的違反；散文則是順應。⁷⁷

要能精確掌握語言的特殊效果，不做無意義的雕飾、鋪陳。許多學者認為詩的語言特質是含蓄、凝練、形象、富情韻等等，其實這些特質散文一樣需要。現代散文使用白話文，但也絕對不是單純地我手寫我口。⁷⁸林耀德的散文在新詩的運用上著重的是文字意象的層疊效果，但並不是把詩的語言直接參雜在散文裡，假裝很有詩意的樣子。

基本上，散文重描寫、詩重意象。在詩中，讀者又更多的空間自行組合、想像，自行「結構」，在閱讀時才被完成，讀者解讀出的詮釋因人而異，詩的意涵自然豐富且多元。而散文則不然，散文的結構清晰，意象鮮明，讀者所能掌握的也就是作者企圖表現的。他說：「我喜歡精確的語言，我作品中模糊的地方在於結構之間一個奇異的轉換，不在語言本身。」⁷⁹

因此，他的散文與詩的結合是在結構調度，一種特殊的敘述方式，刻意的壓縮句式、凝鍊情感，虛實並陳組合而成的一種新模式。於是，他所呈現的，便是內斂而抑制，理性而明確，「似乎」不夾雜個人情感的知性散文。本文這裡用「似乎」一詞，是認為林耀德並非完全沒有個人情感，而是將豐沛的熱情隱藏文字之後，刻意經營出來的理性模式作品（work），並不是完全跳脫個人情

⁷⁶ 林耀德新詩作品有：《銀碗盛雪》（台北：洪範，1987年01月）、《都市終端機》（台北：書林，1988年01月）、《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》（台北：光復，1988年04月）、《都市之憂》（台北：漢光，1989年06月）、《一九九〇》（台北：尚書文化，1990年07月）、《不要驚動不要喚醒我所親愛》（台北：文鶴，1996年01月）及《日出金色——四度空間五人集》（台北：文鏡，1986年12月）。

⁷⁷ 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08月），頁11-24。

⁷⁸ 鄭明嫻：《現代散文》（台北：三民書局，1999年，03月初版），頁375。

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08月），頁20。

感因素的。例如從各個不同的觀察面向來書寫城市的脈動，沒有細膩的眷戀情感和敏銳的觀察角度是無法客觀誠懇地陳述。我們的城市日新月異，走在今日的都市，或許會赫然發現眼前的面貌已不復昨日所見，一分鐘前的都市空間已成歷史。城市瞬息萬變於我們尚未及時留意時。沒有深厚的情感基礎，又如何透過文字的表述而使城市重獲新生，善盡導遊之責？

林耀德散文與詩的雜交情形，〈鋼鐵蝴蝶〉一文可作為顯著的例子，既收錄在《鋼鐵蝴蝶》散文集並以之為書名，又全文收錄在詩集《一九九〇》。⁸⁰照成書的年代來看，〈鋼鐵蝴蝶〉一「詩」先出版，再融合了全詩重新分段後變成了散文〈鋼鐵蝴蝶〉。整篇文字，為「巧妙的是在結構轉換，而不是文字語言本身」做了最佳印証。

再以其較為成熟期作品《迷宮零件》卷二的「公寓零件」為例，列舉了洗衣機、果汁機、答錄機、冷氣機、傳真機等十種常用的居家電器用品，每一篇都只有短短數百字，但意象卻明確清晰，結構層層分明，在小文章中更可看出其精鍊的文字魔術。書寫現代人荒蕪心靈，令人不寒而慄的〈答錄機〉裡，十行的文字，不會比詩多多少，沒有個人情愫，沒有宣揚作者企圖，卻留有作品的「呼喚結構」。⁸¹從另一個角度來看，精鍊的文字卻又字字句句指向共同的情境，沒有無用的贅語：

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。……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，……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。

每當我聽到電話另一端的電話答錄機撥出主人留話，就彷彿看到了對方所擁有的那枚紙人空無一物的臉龐，然後我想到我自己擁有的那枚紙

⁸⁰ 林耀德：《一九九〇》（台北：尚書，1990年07月）頁153-156。

⁸¹ 「呼喚結構」，依鄭明嫻的說法，作品只開放一個空間，在作者刻意的布局和留白下，由讀者來完成文字表面未寫出的部分，而這足供讀者思緒徘徊的部分，充滿了填空題的趣味。參見鄭明嫻：《現代散文》（台北：三民書局，1999年，03月初版），頁378-379。

人，不禁爲他空洞而寂寞的身世滴下淚來。⁸²

〈答錄機〉一文具有「詩質」是十分明顯的，雖然沒有像詩一樣分行，節奏及跳躍的意象、文句的斷裂都具備了；但是它的語言卻也同樣是「順應」的，情境顯明，又是不折不扣的散文。所以按個人認知，林耀德才說他的《迷宮零件》，是小說、是詩或者散文。

〈電話機〉則更爲明顯，刻意製造的排比效果，使得文章的結構更突出：

擁有電話機的房間是陽性的，而沒有電話機的房間自然是陰性的；擁有主機的房間是主人，擁有分機的房間則是奴僕。

至於行動電話，那是人類有史以來首度發明的分離式陽具，可以讓男人遺失，可以任女人掌握。⁸³

〈傳真機〉裡也用了十四行中英對照的文字，描述一張戀人分手的簡單宣言如何在傳真機上緩緩傳送。這種純傳送過程的文字描述，可視之爲林耀德純粹爲結構而設計的「散文」。

再舉林耀德另一個例子，可看出其散文與詩互相出位的情形。在其詩集《一九九〇》裡，刻意營造的超級長篇作品〈二二八〉，總共二十一篇。此處僅節錄二篇：

14

長春情勢已趨嚴重

共軍離城僅十五哩

【本報電台收上海廿七電】據半官方消息：今日長春之情勢又較爲嚴重。因共軍已進抵離城二十公里之地區……城中已進入戒備狀態，商業亦已停頓。博山萊蕪地區，則仍在進行拉鋸戰。

0

⁸² 林耀德：〈答錄機〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁68。

⁸³ 林耀德：〈電話機〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁67。

查緝私煙肇禍

昨晚擊斃市民二名

【本報訊】台灣省專賣局與警察大隊派赴市場查緝私售香煙之警員，今（廿七）日由迪化街開槍擊斃市民陳文溪，並在南京西路以槍筒毆傷煙販林江邁（女）。警員十個人今天下午七時許於南京西路天馬茶房附近之香煙市場搜查現年四十歲之女煙販林江邁之私煙，發生爭執，查緝員即以槍筒毆傷林江邁之頭部，出血暈倒……聞警察局李局長松堅曾付出事地點帶獲肇事員警四人送局訊問。（詳情續報）⁸⁴

在作品的後面並有註云，「拼貼一九四七年二月二十八日《新生報》各版內容」，表明了是「諧擬」報紙的一首所謂「前衛詩」。它的外表像散文，是爲了讓它看起來像報紙。我們可看它是散文或報導文學，林耀德的定義是詩。拼貼（collage）和諧擬（parody），都是現代詩人的新實驗技法，帶有濃厚的遊戲性格，目的是強迫讀者參與，以及顛覆印刷術。⁸⁵看起來似乎是遊戲，但把二二八事件當時整個背景一起呈現，隱含了林耀德對政治的關注。⁸⁶「0」所代表的無限發展性或毀滅性，不帶情感的陳述，端看讀者的解讀，這是他的跨文類作品的另一個新穎的嘗試。

即使如此，林耀德的散文還是一般定義下的散文，不是詩散文，也不是散文詩。他主張突破文類的界限，但又確分詩和散文語言的屬性，這與現今文學界認定由波特萊爾定名的「散文詩」又不可同論了。⁸⁷

（二）散文與小說

從上面的討論中，我們從權力場域的角度承認詩、散文、小說、戲劇的分法；若以各大文學獎的徵文規則來說明，詩有字數、行數的限制，散文與小說的計算單位是字數。接下來要探討的是林耀德散文中與小說互跨的情形。短篇的散文，加上作者個人的刻意抽離，題材意象豐富，虛構的成分濃厚，與極短

⁸⁴ 林耀德：《一九九〇》（台北：尚書文化，1990年07月），頁182-203。

⁸⁵ 參見焦桐：〈前衛詩〉，《台灣文學的街頭運動》（台北：時報文化，1998年11月），頁64。

⁸⁶ 陳巍仁：《台灣現代散文詩新論》（台北：萬卷樓圖書，2001年11月），頁237-239。

⁸⁷ 波特萊爾（Charles Baudelaire，1821-1867）是文學史上第一個使用「散文詩」這樣專有名詞的人，被認爲是「象徵主義」的先驅。

篇便有所類似之處。例如〈寵物 K〉裡會再養寵物的小烏龜，〈答錄機〉裡不存在的小白人，〈大司命〉裡對話的巫師，⁸⁸〈電梯門〉裡暴斃的人，〈家門〉裡殘暴的社會亂象情節，這都是林耀德的刻意安排。

當散文的敘述性加強，故事情節增多，人物刻劃較多、全篇含有一個較具體的「故事」時，就有小說化的傾向。⁸⁹以《迷宮零件》中，由三個章節組成的〈海圻艦〉為例，不按照故事發生的順序，敘事觀點也採跳躍式移位，更沒有依照人物來發展情節，顛覆了傳統的模式。解構本身事實上也是一種自覺性的結構的經營方式。第一部分林耀德以第三人稱敘述的是「海圻」艦的外觀、身價、任務路線等；穿插了在航行時發生的二件事，官兵剪掉辮子，以及中國革命成功。其中又穿插以程統領做第一人稱，對著全艦官兵說明。「海圻」艦在林耀德絲毫不穿插個人情感的敘述裡，完成了跨越中國歷史性的革命。第二部分，敘事觀點再次移位，並且從整個故事中抽離。林耀德又以自己為第一人稱敘述，「我一直相信以上的敘述是真實的事件，但我更相信這些情節只是飽含寓言氣息的小說。」轉而說明中國人的海洋情結，以及帝國主義自海上侵略，連結到第三小節開端的為何台灣數十年來無法擺脫大陸文化的陰影。最後三行交代了「海圻」艦的最終任務。以及補充說明這篇文章對「海圻」艦的意義。

在「真實」與「虛構」並存的文章裡，已打破了散文記實、寓言虛構的藩籬。現代「寓言」存在的多重不確定指涉，結構上的歧義性也可令讀者再三完索，有越大的空間可以容納不同的辨證。書寫與文本之間，林耀德的後結構文本隱然成形。⁹⁰

《鋼鐵蝴蝶》中的〈鐘錶蟲〉，藉著虛構出的生物「鐘錶蟲」，諷刺了許多政治和文化組織界的人，既無生產也無投入，只靠著排泄物繁殖細菌悠哉地生存下去。在一個短小精簡的篇幅中，讀者可以看出許多作者並未明確列出的意涵，它提供了一個啓示的方向。這是散文與小說，或散文與寓言的出位。

再舉〈第一現場〉為例，五個章節組成的文章，敘述醫生的女兒——唸低

⁸⁸ 林耀德：〈大司命〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁82-84。

⁸⁹ 鄭明嫻：《現代散文》（台北：三民書局，1999年，03月初版），頁388。

⁹⁰ 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12卷第5期，1996年03月），頁50-54。

年級的小女孩被勒斃的情節。具有完整故事內容的情節，以作者為第一人稱敘述，以沉痛的紊亂的思緒趕赴案發的「第一現場」的作者，聯想著小女孩被殺時的感受。帶領讀者進入文本的「第一現場」，直剖旁觀者的心靈。到了事件中的現場後，林耀德又跳躍到文中的「我」與小女孩父親的關係，藉由對醫生的敘述，點出小女孩在「我」心中的形象，也點出「我」情緒悲憤的緣由。第三節中，再度跳躍到「我」經由晨報發現小女孩的死訊，回歸到案發的「第一現場」——小女孩的家門前。然而全家人已離開了那個令人傷心的現場，到了醫生的診所。醫生見到「我」的第一句話，竟然是：「你還好嗎？」最末節，林耀德用了三行字來陳述這篇散文想要表達的意涵：

包括兇手本人以及犯罪學家都認為第一現場只有一個，其實第一現場有很多，很多個，遍布在被害人親友的內心，所有的親友都擁有一個屬於自己的第一現場，承受著不同程度的歡愉與打擊。⁹¹

如果不是這樣一段敘述，這篇散文說它是極短篇小說也不為過，但它的脈絡敘述及期望效果，的確也符合了成規中的散文認定。

文類的互相滲透使得作品能更多元呈現，文本的本身也被賦予更多期許與觀察。散文具有小說的繁複意圖或寓言的開創格局，也就更為可觀與可期待。這樣的散文，像個迷宮，先迷路後再探尋，讀完全文後，才發現每個人的路徑也許不一，樂趣就是再找尋的過程。當然，終究作者會留下出口。

（三）散文與影像美學及其它

除了基本的散文與詩、小說文類互相滲透外，林耀德的散文還結合了其他的部分。他受到日本作家安部公房、法國導演雷奈的影響頗多，部分作品呈現解構的處理。⁹²林耀德著作範疇之廣，除了基本的詩、散文、小說，文學評論外，尚有舞台及電影劇本等與純文學較有差異的作品。根據于紀偉與林耀德合

⁹¹ 林耀德：〈第一現場〉，《一座城市的身世》（台北：時報文化，1987年08月），頁57-65。

⁹² 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149。

作的經驗，林耀德酷愛電影，尤其是改編自普易的《蜘蛛女之吻》。⁹³因此，林耀德的作品中剪接手法快速例落，如同電影蒙太奇的手法，可知他對影像呈現與時間速度十分敏感。

以《迷宮零件》的〈攝影機〉為例：

用第三隻眼睛環顧斗室……一幅逝者的墨跡，那亂世中蘊藉的滄桑筆觸書寫了一首我的詩。鏡頭朝逆時針方向平行推挪……眩惑著我靠緊孔的右眼，佔據一整面牆的壁式書架猶如一塊超大型的積體電路，幾千年來億萬隻眼球被壓縮在裡頭……鏡頭轉折到另一面牆，零星的面具掛在不同的位置……打開門，我啟動自動調焦裝置，黝黑而安靜的走廊是一道懸浮的河川，慢慢地流進我的瞳孔。

然後出現光，朦朧的陰影，出現窗，出現另一個房間，出現永不窮盡的時空。⁹⁴

這種猶如電影剪輯的銜接方式，也是林耀德散文中另類的影像美學，在林耀德其他作品中亦常有所見，例如時空急速跳換的長篇小說《1947 高砂百合》、或〈道具市殺人事件〉般的長詩，⁹⁵詩中三十一首短詩，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。⁹⁶關於他的「空間剪貼」及其他後現代書寫技巧，將在本文下一節討論。

再以《迷宮零件》的〈房間〉一文為例，七個短章組成的〈房間〉，故事意涵、人物編排、旁白對話、鏡頭的運轉及敘事觀點的運作銜接，其創作技法已可作為劇本加以拍攝，這是散文與戲劇的互滲。由房間進化到蛹的意象，在進化到蛹中蟄伏的人類，抽離式的敘事觀點，讀者彷彿也窺視了一個又一個的他者。房間、蛹、蝴蝶、人類，意象層層疊疊，繁複而飽滿。

⁹³ 于紀偉：〈從《大東區》到《藍色狂想曲》——淺談林耀德的映像世界〉，《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121-134。

⁹⁴ 林耀德：〈攝影機〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁71。

⁹⁵ 〈道具市殺人事件〉一文，收錄於林耀德：《不要驚動不要喚醒我所親愛》（台北：文鶴，1996年01月），頁141-181。

⁹⁶ 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：行政院文化建設委員會，1997年06月），頁139。

當然，林耀德要打破原有格式的限制以求創新的「破文類」觀，除了散文，也運用於其他的創作上。除了前所舉例的長詩〈二二八〉，《都市之薨》的〈聖器〉，除了是長詩，同樣有完整的故事意涵，同性戀人的對話引領了整個架構，時空層遞交錯，可以是小說、可以是戲劇，充滿了無限的張力。原詩長達十九頁的篇幅，在此僅舉一小段為例：

喂，

你真的

不記得我

了

？

繫腰帶的動作中止。/...../他搖搖頭：「真的小安，你真的有病我想你真的有病。今天以前我絕對，絕對，沒有和你/見過面。」/「一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、/十一、十二、十三、十四、十五、十六、十七、/十八，嗯十八。十八年前/你想想十八年前的事。」詰問同時/...../一片空白的焦慮。

一片空白 的焦慮。

一片 空白的焦慮。

一片空白 的焦慮。

一片空白的 焦慮。

一片空白的焦 慮。

一 片空白的焦慮。.....

「喂，記得那個建中學生？」/聲音飄渺而空洞來自黑紙的另一面。/逐漸擴張的白點差一點把黎醫生捲入其中/他推開白點從擴張的白點中他看到他自己/從小喪失父愛的醫學院五年級生黎冠羣將/一個背著建中書包的中學生/拐進青年公園附近一座廢棄的工寮。⁹⁷

語言文字的魔術即在此，文類的融合，實際上也是讓文體本身具有更大的包容空間。同樣地，林耀德堅持順應文字寫的散文，也經常具有暗喻、象徵、

⁹⁷ 林耀德：〈聖器〉，《都市之薨》（台北：漢光，1989年06月），頁53-75。

奇異等素質。⁹⁸刻意混融的迷宮，充滿了挑戰與無限延展意涵。知性散文雖有其先天的侷限，然而這一代的知性散文顯然除了傳統的哲理、政論等外，尚可靈活的使用文學語言，在經濟、心理、物理、化學、生物、社科等多方領域中尋找可供書寫的題材。散文的「詩企圖」、「小說企圖」或「戲劇企圖」，都將是新一代散文的特色。我們可以從宏觀的視角，檢視文類區分的盲點，文類在發展的過程中，借用其他文類的技巧或精神來加以融合的現象是非常普遍的，至少林耀德不是唯一的「異端」。甚至在今日，這種技巧已是不足為奇的，顯示了林耀德總能有前瞻者的宏視角度。或者如惠特莫爾所言，我們也可以創造新的制度，再者，我們還可以參與這制度而加以改造。

第三節 林耀德的後現代書寫技巧：

解構/魔幻寫實/超現實/後設式的科幻書寫

林耀德的散文總是呈現出異格的書寫企圖，展現出百科全書式的格局。除了在語言上有創新的筆法及跨文類的技巧外，就結構上的突破而言，林耀德的散文書寫採取的是刻意經營的策略；⁹⁹不論是綿密完整富張力的結構或是時空的解構——以一種多元競合的論述環境來取代天下定於一尊的普同性理論，林耀德都能冷靜、清晰、條理不紊地處理。其中穿插魔幻寫實手法，以及後設式的科幻書寫；總是能吸引評論家的關注目光，引發更多的探討與評論。姑且不論他驚人的得獎紀錄，其豐碩的多方位著作中大量宣揚的新創作理念，便更足以證明他在文學上孜孜矻矻的辛勤與奮鬥。

⁹⁸ 鄭明嫻：《現代散文》（台北：三民書局，1999年，03月初版），頁411。

⁹⁹ 蔡詩萍認為，「即便是一篇小短文，也處處可見林耀德對結構完整近乎「潔癖」的要求」。頗有一針見血之味。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107。

一、時空的解構：壓縮、拼貼與剪接

林耀德曾在他的小說鉅著《一九四七高砂百合》裡，¹⁰⁰把歷史的再想像與書寫神話、解構神話，重新建構適合現勢的解構觀點論述融整地淋漓盡致。整部小說的時空跳躍及拼貼剪接手法，更是令人興味盎然。而這樣的手法，正因為林耀德的跨文類觀，在他精鍊的散文中，也可看出端倪。

以《迷宮零件》的〈中國〉及〈地圖〉為例，〈中國〉一文中抽樣舉例，說明中國的面積隨著不同版本的地圖而變化；我們在台灣所認知的「秋海棠葉」，只是一種詭異的刻板印象而已。《讀者文摘世界大圖鑑》等七種資料所提供的數據「竟然」各自不同。林耀德從解構的觀點作出結語：

各種具備權威性的地圖冊都提供了各說各話的中國，無機物構成的山河大地竟然如同有機生物般增減「肥瘦」。在這個奇妙的世界上，今天的中國仍然如同魔術道具般蹲踞在不同的版本中。¹⁰¹

同樣地，在〈地圖〉一文中，可看到林耀德的隱性揭示，官方製作而廣被大眾接受的地圖，其實是特定的歷史情境和意識形態所生產出來的虛構文本。¹⁰²例如他說大家曾看過的六、七〇年代台灣中小學校舍牆壁上的中國全圖浮雕：

台灣的比例被誇張的放大許多，厚實地蜷伏在大陸的東南隅，上面站著忒大一座燈塔，光照寰宇，東北向的每一根光芒都刺穿塗刷成紅色的大陸。¹⁰³

林耀德對於地圖文本的虛構性認識，在他即將離台去大陸的前夕，在文中也寫出了頗具政治性暗示的意味，「無論決定採用哪一種『中國』的旅行版本，也無法決定攜帶哪一種『台灣』的文化藍圖」。最後他寫道，等到實際進入「神

¹⁰⁰ 林耀德：《一九四七高砂百合》（台北：聯合文學，1990年12月）。

¹⁰¹ 林耀德：〈中國〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁123。

¹⁰² 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12卷第5期，1996年03月），頁52-54。

¹⁰³ 林耀德：〈地圖〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁116。

秘的中國」後，「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。」¹⁰⁴因此，任何文本都有賴讀者從自己的主體立場去解讀，才會有意義。除了作者本人必須建構自己的歷史、地理、人文輿圖、擬定自己的進程，讀者同樣也可以從自己的角度去詮釋與建構文本。¹⁰⁵

此外，〈地圖〉一文由七個小章節組成，以一、三、五小章為敘事主軸，分別在二、四及六小章穿插另一個敘事主體，呈現跳躍及剪貼的手法，宛如電影分幕運鏡。例如第二小節插入他心中想像出來的科幻大陸，詳細紀實如真實存在，若不是獨角獸等不存在的動物出現，按照常格散文體例，讀者也許以為真有夢幻大陸存在。第四小節更是穿插與文章敘事主角「地圖」不相干的香菸：

香菸不在大、小五葷之列，菸絲由菸草製成，菸草是植物，所以香菸是素食，而且是熟的素食。¹⁰⁶

林耀德完全跳躍式的思考模式，考驗著讀者閱讀文本的思維方向。同樣地，在第六小章，他也插入了如下的文字：

卡爾 拉內 (Karl Rahner) 在一九三六年的一本著作中說：「如果我們對最後現實和我們本身存在的問題停止追問，我們會退居於聰明動物的地位，而不再是有位格的人。」

「我們的回答只能引發新的問題。」¹⁰⁷

這樣的剪接拼貼，乍看之下與正文「地圖」的內容似乎不相干，但是卻也更能由讀者自行去建構詮釋，多了寬闊的想像空間。或者也可解讀出林耀德的隱性宣言，畢竟這樣的後結構書寫觀念編排是他蓄意的精心策劃。而現實大陸板塊變化壓縮成了不同年代、不同版本、不同大小的區塊變化，雖然實驗寫法的意味濃厚，數字資料大量堆砌，但這也是他突破創新的表現。鄭明俐亦認為，

¹⁰⁴ 林耀德：〈地圖〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁119。

¹⁰⁵ 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12卷第5期，1996年03月），頁54。

¹⁰⁶ 林耀德：〈地圖〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁116。

¹⁰⁷ 林耀德：〈地圖〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁118。

林耀德散文的結構，實驗性頗高。受到日本作家安部公房、法國導演雷奈的影響頗多，所以才有這樣的表現手法。¹⁰⁸

除了長篇，在其他的短篇散文中，也可發現他特意經營的結構方式。僅約三百多字的〈果汁機〉，¹⁰⁹林耀德從「一種非常高昂的頻率，一種急速昂揚昇高又瞬間萎謝的敘事風格」寫起，寫到機身轉動在「視覺瞬間化爲無形」，而「充滿汁液、肥厚欲裂果物也同時遽然崩解、融入水中。」成熟的草莓在「觸感如冰的爪刃」上「碎裂、濺溢在玻璃容器的騷響」，像和「帶著經血的女體做愛，自毀的慾念，以及忘我渾然的高潮瞬間。」宛若一種奇妙儀式的推衍，只有果汁機才能完成。在繁複鮮明的比喻之中，文本形成了一個相當緊湊的結構，飽富豐碩的饒趣，也顯露了林耀德對於結構的高度重視。¹¹⁰

因此，在他的刻意經營下，讀者閱讀起來都有濃厚的林氏風格，雖然他並不承認。也不希望被定義。

二、後設式的科幻書寫的再想像

林耀德的科幻小說《時間龍》裡，大量運用了後設式的科幻書寫，《時間龍》完稿於一九九三年五月，在林耀德撰寫《時間龍》的前後期間，他同時也完成了散文集《迷宮零件》。加上他亟欲突破散文文體的窠臼，這種常見於科幻小說中的書寫模式，當然也被運用於他的散文集中。另外，林耀德還有〈六〇年代〉、〈七〇年代〉、〈二二八〉等新詩，是他對於歷史時刻的後設書寫。其實，我們正可以比照林耀德在《時間龍》中所運用的科幻語碼邏輯，來檢視他在散文集中的後設式科幻書寫。

¹⁰⁸ 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149。

¹⁰⁹ 林耀德：〈果汁機〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁60。

¹¹⁰ 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）。

以《迷宮零件》的〈魚夢〉為例，總共有八小章，時空交錯拼貼。林耀德的歷史時刻後設上溯至秦始皇時代，充滿了科幻的想像呈現，真實與虛構並陳。海神化身為大魚蛟龍，與穿縮守護亙古時間的「時間龍」意象遙相呼應。他在〈魚夢〉中寫道：

五億年前，那些滾動、掙扎在沙灘和沼澤間的魚群，長出了肺、長出了腳，艱困地陸地爬行……爬出了萬頭鑽動的生物、爬成了橫霸白堊紀的恐龍家族。……那些爬上岸的古代魚類終於輾轉進化成了人類。¹¹¹

爬上岸的魚成了人類，而海中的魚則是「因為來不及進化只好將種族保留在河海之中。」這樣意涵飽滿，富含後設式科幻書寫的文字，在散文中是屬於創新的體例。時空交錯拼貼，從秦始皇回到現代，林耀德敘述自己也是魚：

我是魚。泅泳在魚群之中，左右兩側的眼珠子可以映現三百六十度的世界，這是人類所無法體驗的遼闊視野，週遭的海景以無法言說的逼真立體向我包圍過來。¹¹²

這樣的敘述，令讀者陷入了魚的迷思中，接著立刻跳脫情境，說明「以上的敘述必定是一場夢，一個化身為魚的殘夢。」真實與虛構並陳，林耀德的歷史脈絡與他文字背後所牽引的對象及意涵，猶如密布的蛛網，縝密而繁複。文章接著敘述到他所豢養的紅魚——「紅珠」。從小生長在魚缸中的「紅珠」，和童年的秦始皇一樣，也不明白海洋為何物。透過後設的想像書寫，林耀德說「我成為紅珠心目中可以信仰卻無法瞭解的神祇，我出沒在紅珠的生命所無法抵達的神秘空間。」

岸上的人類反而成了海中遠始祖先的神明，那些「爬上岸的魚成了人類」的魚，受到「來不及進化只好將種族保留在河海之中」的魚的崇拜，吊詭而諷刺。因為「紅珠」時常表演捉弄小鯽魚，然後口含鯽魚向主人炫耀的把戲，林耀德寫道，「我相信它正反覆進行一種儀式，它或許產生了一種關於神的模糊觀

¹¹¹ 林耀德：〈魚夢〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁36-44。

¹¹² 林耀德：〈魚夢〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁39。

念。」因此，從另一個角度來看，紅珠又是一個先知，因為牠的生態，使林耀德相信可能著一群超越明相超越人類想像力的「神」。

由「理直氣壯」活著的「紅珠」，再敘述到凍結的時間；沙丁魚罐頭裡的沙丁魚，「時間和冰冷的魚屍凝結成塊」。由時間被冰藏在死亡中的沙丁魚，論述到「在某一種生物還沒有進化出自我意識之前，它們穿越時間的方法是生殖」。舉雄鯨為例，龐碩的軀體是爲了性愛的瞬間而存在；而人類卻爲了更複雜的原因而追求毀滅。林耀德並未明說什麼「更複雜的原因」，卻委婉點出了「貫穿人類禍亂的歷史」是永恆存在的。

在最後二節，林耀德又做了一次時空轉換，倒置上溯到一億五千萬年前的白堊紀，點出亙古長存的「海龍」，考古學家稱它——「時間龍」。貫串歷史時間的，是不滅的時間龍，貫串林耀德〈魚夢〉的，也是不變的時間。「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。」¹¹³甚至在文章一開始就點明了，人類不也是魚的子民，就是那些前仆後繼、辛苦爬上岸的魚類嗎？這樣的後結構與再想像，使得〈魚夢〉也虛實並陳，充滿了吊詭的張力，確實地跳脫了散文既有模式，融入了小說的技法。

最後一小節，敘述晉朝干寶《搜神記》裡描述的鮫人；藉用神話記載，來加增自己「時間龍」意象的確立性，又如前言，考古學家爲「時間龍」定名，也是同義。藉由人魚同體——既有人形狀，又有魚的習性的「鮫人」來總結：

要是鮫人真的存在，他們到底是人類墮落的變種，還是生靈反璞歸真的進化、昇華？¹¹⁴

無形中存在的魚，像時間的長河，像林耀德意念的延伸。隱藏在他的潛意識中，也是他心中大戰秦始皇的海神化身；出現在漢代畫像石上，「拖拉沉重的車輛」，「橫空煽動它們透明的鰭翅」。它們經歷萬千變化的時空，也曾目睹恐龍一族的滅絕，有朝一日，是不是也會在失去臭氧層的地球上見證人類死亡的寂靜。林耀德對人類的最終關懷，還是悄悄地表露在他刻意壓抑、冷調處理，

¹¹³ 林耀德：〈魚夢〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁43。

¹¹⁴ 林耀德：〈魚夢〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁44。

抽離式敘事觀點的文字呈現上。

最後，林耀德選擇釋放自己，釋放意念中的魚，讓牠們去尋找重生的慾望。在這樣的一個充滿科幻想像的情境營造中，林耀德以後設角度賦予〈魚夢〉更多想像意涵，豐富拓展散文領域空間；在真實與虛構中，貫串時間的永恆。誠如前言所說的：「我作品中模糊的地方在於結構之間一個奇異的轉換，不在語言本身。」¹¹⁵一種新的價值體系，新的觀看世界角度，或許更能讓讀者去思索，而林耀德也盡到他導航者的工作。

三、魔幻寫實與超現實的呈現

盛行於拉丁美洲的魔幻寫實手法，有許多概念是源自於所謂的超現實主義(surrealism)。傳統寫實主義相信人們可以利用文字或任何一種藝術形式來呈現世界，呈現一切實質存在。他們認為，文字或藝術媒介就好像是一面鏡子，它可以將現實世界一絲不苟地反射呈現在讀者與觀眾眼前。因此，一篇作品的好壞，便在於它是否深刻且忠實地描繪了現實。

然而，一方面現實原本就是一個很難界定的東西。什麼是現實？相信「我思故我在」的人認為，「現實」是個人內在心靈活動，外在僅是感知後的反應而已。持唯物論觀點者，卻認為人主體性早就消失，現實呈現於外在的實體。除了真實的定義難以釐清之外；另一方面，如同前面所討論的問題，現實的呈現(representation)並無法如寫實主義者預期的如此完善，而語言表達寫實效果的強烈缺憾，更是使得寫實主義者追求真實反映的企圖變得緣木求魚。因此，使現實呈現或再現，反映出個體的主體性，成為了後現代極欲解答的課題之一。甚而，寫實的最大問題，便在於「想像力」的抹煞；但是超現實主義卻融合了夢幻與現實。從西方的卡夫卡(Franz Kafka) (1883-1924)，到包赫士(Jorge Luis

¹¹⁵ 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。

Borges) (1899-1986)、馬奎茲(Gabriel García Márquez) (1928-)等，已有輝煌的前例可循。

本文稍早提過林耀德曾在《鋼鐵蝴蝶》的〈鴉片夢〉裡，藉著英國浪漫主義詩人柯律治(Coleridge)的個案來隱喻作家們。看過 Coleridge 的《忽必烈汗》的讀者，想必會對詩中描寫的夢境印象深刻。¹¹⁶柯律治自稱，這首詩的產生，是因為他讀完介紹忽必烈的書，服下一種鴉片製品昏沉上床，作夢後寫出來的作品。是典型的浪漫派詩作，也就是將想像力跟幻想與現實體裁融合，創造出具有夢幻般情境的詩篇。但是與浪漫主義不同的是，超現實主義並不只停留在單純表達現實與想像的融合而已，超現實主義者更進一步借由這種融合，試圖「創造現實」。

無論現實的定義為何，超現實主義者都已巧為縫補，將現實與非現實編織起來，創造了另一種「現實」情景，它也許看來荒謬，但也許也比真實更真實。事實上，在林耀德的作品中也包含了大量這種成分，其著名長詩〈軍火商人韓鮑〉，或是長篇小說《時間龍》等，都是佼佼之作，可看出林耀德運用技巧之純熟。¹¹⁷在這裡，本文討論將以他的散文作品為主。

以〈寵物 K〉、〈房間〉、〈答錄機〉、〈魚夢〉等短、長篇為例，或多或少都具備了超現實的風格——無理性的拼貼、違反基本物理原則而造成的幽默與荒謬感、夢魘般的神秘氣氛、不成形狀的人形及荒原景觀等。

在〈寵物 K〉一文裡，有著「細小瞳孔」、動作遲緩並且「內心充滿怨毒」的寵物龜「K」，無聲無息靜靜參養了二隻自己的寵物子子，正如同人類參養了牠。¹¹⁸〈房間〉一文裡，房間被比喻成蛹，看似靜態，其實暗地裡不斷的變化；透過電話、電腦和電傳插入了繁複的世界體系，流失的耳語飄出窗口，幻化成

¹¹⁶ 柯律治(Coleridge)著，楊德豫譯：《神秘詩！怪誕詩！柯爾律治的三篇代表作》(北京：人民文學出版，新華發行，1992年)。

¹¹⁷ 林耀德：〈軍火商人韓鮑〉，《不要驚動不要喚醒我所親愛》(台北：文鶴，1996年01月)。原名〈韓鮑〉，收錄於《一九九〇》(台北：尚書，1990年07月)，後經林耀德五次修改，充滿了自傳性色彩。田運良即指出，「林氏將自己隱匿於韓鮑坎坷舛悖、流離顛沛的生年紀錄，彷彿有另一種為自己立傳的沉味。」參見：田運良：〈火的焚燒與光的照耀——論林耀德詩集《不要驚動不要喚醒我所親愛》〉，《幼獅文藝》(第84卷第2期，1997年02月)，頁66。

¹¹⁸ 林耀德：〈寵物 K〉，《一座城市的身世》(台北：時報文化，1987年08月)，頁175-176。

蝶；房間被賦予了生命。¹¹⁹〈答錄機〉一文裡，沒有五官與靈魂，人類的不完整替身——小白人，取代了主人的位置，卻只不過是不斷重複過往聲紋，空洞而冰冷。理性抽離式的敘述論調，小白人的一步步沒有生氣的動作，充滿了魔幻的鬼譎意味，連人都不禁爲他空洞而寂寞的身世滴下淚來。¹²⁰

〈魚夢〉這個長篇，更是充滿了超現實意涵。魚的意象鮮明，結合了永恆的時間；時間幾乎是可以凍結一切的力量，真實混融虛構，時空的拼貼轉移，夢魘般的神秘氣氛，融合了夢幻與現實。不論是「時間龍」或「鮫人」，林耀德都企圖在融合中，試驗「創造現實」。而這也是超現實主義者貫見的呈現手法之一。讓客觀分裂，同一客觀事件變成了多元存在，而且每一個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。「給現實披上一層光怪陸離的魔幻外衣，卻又始終不損害現實的本質。」¹²¹

由林耀德龐大縝密的書寫架構來觀察他背後創作的意涵，我們也許可以推論，由超現實主義切入台灣文學史會更有意義。台灣文學的現代派直接援引超現實運動內涵的政治批判力量，企圖藉此翻轉台灣文學寫實傳統的框架。而台灣文學的後現代現象，又借用源自超現實主義的拉丁美洲魔幻寫實再度跳離寫實。此處有待本文第五章，林耀德的隱性書寫及文學史觀部分再進行探討。

被南方朔譽爲「寓言魔法師鑄造後現代乾坤」的魔幻派大師卡爾維諾（Italo Calvino, 1923-1985），其一系列名著眾所皆知；他在七〇年代所出版的《看不見的城市》一書，接上了羅蘭巴特結構與後結構主義，充滿了語意符號學奧義，想像和智慧凝結成深刻的歷史洞識。¹²²我們可以大膽假設，在城市本身即爲正文的觀點上及書寫城市手法上，林耀德是否受及此書的影響。《看不見的城市》書中的故事裡，同時展現了兩個層面，「都市經驗是深陷一種結構性的總體的感

¹¹⁹ 林耀德：〈房間〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁13-21。

¹²⁰ 林耀德：〈答錄機〉，《迷宮零件》（台北：聯合文學，1993年06月），頁68。

¹²¹ 丁文林：〈魔幻現實主義與超現實主義〉，柳鳴九主編：《未來主義·超現實主義·魔幻現實主義》（台北：淑馨，1990年05月），頁367-368。

¹²² 南方朔：〈寓言魔法師鑄造後現代乾坤——翱翔卡爾維諾的綺麗世界〉，卡爾維諾（Italo Calvino）著，王志弘譯：《看不見的城市》序（台北：時報文化，1993年11月），導讀頁30。

受」；「一方面又是支離破碎，難以分類的紛雜」。¹²³而這與我們所討論的，林耀德的新都市風格實有不謀而合之處。舉凡城市紋身意象、大汗的地圖集中的「地圖」意涵、廢墟般的城市、城市的符號再現、都市中零碎的混亂組成等等；我們將陸續在探討獲得驗證。卡爾維諾在一九七三年的另一部作品，《命運交織的城堡》，是以塔羅牌為故事主軸，嘗試詮釋西方自伊底帕斯、帕西法、浮士德、哈姆雷特、李爾王與馬克白以來的人類意識的巨著。¹²⁴巧合的是，或許是塔羅牌的盛行，多方位創作的林耀德也有一本與陳璐茜合著的塔羅牌的介紹書籍，《塔羅牌靈測遊戲》。¹²⁵因此，在林耀德創作的同時，也許曾受卡爾維諾的啟發，當我們以《看不見的城市》來對照林耀德的都市散文時，兩造之間有若干指涉意涵可互為交融。

¹²³ 王志弘：〈城市、文學與歷史——閱讀《看不見的城市》〉，卡爾維諾（Italo Calvino）著，王志弘譯：《看不見的城市》序（台北：時報文化，1993年11月），導讀頁16-17。

¹²⁴ 卡爾維諾（Italo Calvino）著，林恆立譯：《命運交織的城堡》（台北：時報文化，1999年09月初版）。

¹²⁵ 林耀德、陳璐茜合著：《塔羅牌靈測遊戲》（台北：遠流，1997年04月）。