

國立政治大學中國文學系國文教學碩士在職專班

一百學年度第二學期碩士學位論文

指導教授：李癸雲老師

《林耀德詩作研究》

研究生：趙佳筠

中華民國 101 年 7 月

摘 要

本篇論文以林耀德的詩作為研究核心，透過詩作主題和藝術技巧的研究分析，試圖重現林耀德的創作面貌，及其在文學上的價值與地位。第一章是緒論，先提出研究動機與目的，接著梳理現有之研究文獻，再界定研究的範圍與方向，最後提出研究的方法與步驟。

第二章「林耀德創作的背景」，主要是梳理林耀德的創作背景，先從林耀德的高中時期開始，這時神州詩社與三三集團對他的影響最大，之後神州解散，三三停刊，詩人也來到大學，這時他仍大放異彩，囊括數項大小獎項，又擔任輔大新聞主筆可，謂光芒四射。但詩人並非一帆風順，當他想要正式踏入詩壇時，卻遭遇重重阻礙，因為三大詩社主導了詩壇，林耀德卻不受前行詩人賞識，凝滯住他的腳步，激起他瓦解權力架構，推動世代交替的強烈意圖。直到《草根》大量刊載其詩作後，他才算正式登上詩壇，展露鋒芒。筆者接著探究現代主義與後現代主義對他的影響，他又是如何運用這些思想主義來達到他的目的。藉由梳理詩人的創作背景，自然呈現其創作歷程對詩作的影響。

第三章「林耀德詩作的主題」，主要分為兩大部分：「外在世界」與「內在世界」。在「外在世界」中又分為五個部分：歷史文化的循環、戰爭與政治的批判、都市生活的描寫、資訊科技的省思、宇宙星球的隱喻；「內在世界」則分為三個部分：性、暴力、權力的糾葛、內心的騷動不安、對神秘學的探索。這章是本論文的重點，透過詩作主題的研究與分析，以更深入瞭解林耀德的作品。

第四章「林耀德詩作的藝術技巧」，分從「詩語實驗」、「開拓形式結構」、「配置時空結構」三方面來探討。「詩語實驗」包含後設語言、拼貼與遊戲性、解構的反諷性；「開拓形式結構」為跨文類書寫、大量運用組詩、圖象性的突破；「配置時空結構」則從時間結構的伸縮、空間視角的轉換、時間空間化與空間時間化三個向度來分析。藉以分析歸納詩人如何運用這些藝術技巧來達到創作目的，在書寫不同主題時，又是否有其常用的藝術技巧。

第五章「結論」，綜論林耀德詩作的主題與藝術技巧，總結林耀德在台灣詩壇上的價值地位與影響。

關鍵字：林耀德、詩作、主題研究、藝術技巧

目次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻回顧與檢討.....	3
第三節 研究範圍與方向.....	6
第四節 研究方法與步驟.....	8
第二章 林耀德創作的背景	11
第一節 神州詩社與三三集團.....	11
第二節 三大詩社主導詩壇.....	20
第三節 現代主義與後現代主義.....	26
第四節 小結.....	42
第三章 林耀德詩作的主題	44
第一節 外在世界.....	45
一、歷史文化的循環.....	45
二、戰爭與政治的批判.....	52
三、都市生活的描寫.....	61
四、資訊科技的省思.....	74
五、宇宙星球的隱喻.....	80
第二節 內在世界.....	86
一、性、暴力、權力的糾葛.....	86
二、內心的不安騷動.....	90
三、對神秘學的探索.....	102
第三節 小結.....	106
第四章 林耀德詩作的藝術技巧	109
第一節 詩語實驗.....	109
一、後設語言.....	109
二、拼貼與遊戲性.....	113
三、解構的反諷性.....	118

第二節 開拓形式結構.....	123
一、跨文類書寫.....	123
二、大量運用組詩.....	132
三、圖象性的突破.....	136
第三節 配置時空結構.....	142
一、時間結構的伸縮.....	143
二、空間視角的轉換.....	146
三、時間空間化與空間時間化.....	152
第四節 小結.....	158
第五章 結論.....	160
參考書目.....	163
附錄 林耀德生平年表與詩作編年.....	170

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

千百年來，漢樂府〈上邪〉已成為「堅貞愛情」的代名詞，而那「天地合，乃敢與君絕」的深情不悔，也讓許多人感動落淚。筆者與林耀德的第一次相遇便是在他所寫的〈上邪注〉中，林耀德以奇異的思維，迥異常規的寫作角度，寫出了另一個世界：

天地合

核爆同時

請容妳我完成最後的交媾

在時空被腐蝕的結構間

分歧的光與光

挫折的夢與夢

火與火

壓迫在亞空間平面的

靈與靈

一切慾念脫落

並且不甘地狩獵失蹤

的肉體斷層

乃敢與君絕

化為相混的灰燼

終會停息熱度沾濡黑色的潮濕

我們的都市

我們的殘稿

性器與體毛

愛與永恆

都共同滅絕

節錄 林耀德〈上邪注〉末二段

這樣的機緣讓筆者開始尋找他的詩集，當筆者逐步走進詩人的世界，發現這是個遼闊多元的世界——其詩作主題豐富、風格多變、且善用各項技巧來傳達其意涵，這便是筆者選定林耀德為研究對象的重要原因。80年代的新世代作家處在劇烈改變的時代，挾著紛然的問題意識，與強烈的實驗精神，以跨文類、跨學科、跨文化之姿震撼著半封閉狀態的文壇，在這些新世代作家中，葉石濤稱林耀

德為「80年代文學旗手」¹，足見其備受矚目。林耀德是位全方位才子，他的創作類型多元，作品數量也十分可觀，可謂是質量俱佳，他寫詩、散文、小說，評論亦同時並進，且在短短十多年的創作生涯中累積大量作品，更重要的是他對文學發展、歷史文化具有高度自覺性，亟欲在文壇上建立新時代，他還藉由主編文學選集，舉辦各項研討會來展現其對台灣文壇的強烈使命感。

林耀德曾說：「我從十六歲開始寫詩，就當時的創作時間、經歷及能掌握的形式各方面來說，『詩』是比較理想，比較易於傳達個人觀念、野心的一種文學形式。」²在其各項出版品中，和新詩有關的書籍多達十二本³，由此可知，在林耀德的創作文類中，最能展現其企圖心的便是「詩」。他代表著新世代詩人不斷實驗、創新的精神，讓新詩呈現出不同內容形式的多元樣貌，開拓新的出路，以突破前行詩人所建立的典範，挑戰當時台灣詩壇上的文化霸權。他用冷靜深廣的心觀看世界，細緻而強烈地寫下他的感受，欲成為「充滿迷惘又洋溢著希望的『愚人』，永遠面對為之、永遠接受挑戰、永遠拒絕被編號。」⁴在他短短三十多年的生命中，閃亮出耀眼奪目的光芒，為新詩開拓新世界，在詩壇上具有一定的地位與影響。⁵

筆者在閱讀過程中發現尚未有學者對林耀德的詩作做全面性的分析研究，探討林耀德的詩作的期刊論文與報紙評論為數眾多，內容多針對其「現代／後現代主義」、「文學史的建構」或「都市文學」等議題進行討論，這些議題的確很重要，研究學者也紛紛提出肯定或反對的論點來證明之，但多數仍停留在各說各話，無法論定的情況，或礙於篇幅僅能點到為止，無法深入探索。至今專門探討林耀德詩作的著作僅有周盈秀《林耀德〈銀碗盛雪〉研究》⁶，以其首本個人詩集《銀碗盛雪》⁷為研究對象，文中雖言以《銀碗盛雪》為中心，上推至《銀碗盛雪》之前現代詩創作風格，下推至《銀碗盛雪》之後現代詩創作演變，但對《銀碗盛雪》之前、之後的詩作，仍屬概括性的論述而非全面性解讀林耀德的詩作，這塊研究空缺促使筆者決定以林耀德的詩作為論文研究方向。

¹ 林水福主編：《林耀德與新世代作家文學論》，台北：文建會，1997年6月，頁41。

² 馮清：〈帶著光速飛竄的神童——一個解碼者／革命之子／林耀德〉，收於《都市終端機》，台北：書林，1988年1月，頁287。

³ 林耀德的各類著作中，有七本詩集，八本小說，三本散文，七本評論集（四本和新詩有關），一本與詩人的訪談錄。

⁴ 林耀德：《不要驚動不要喚醒我所親愛的》自序，台北：文鶴，1996年1月，頁2。

⁵ 林耀德於1996年1月8日過世，隔年1月25日起，連續三天，文建會與中國青年寫作協會共同舉辦〈林耀德與新世代作家文學研討會〉。2001年楊宗翰與鄭明嫻等人，合作編纂《林耀德佚文選》，共五冊，主要收錄林耀德為集結成冊的詩文、評論，企圖重燃學者對林耀德的重視。這些現象可資證明林耀德對文壇的影響及其地位。

⁶ 周盈秀：《林耀德〈銀碗盛雪〉研究》，嘉義：嘉義大學中文系碩士論文，2008年。

⁷ 在出版《銀碗盛雪》之前，林耀德與其他四位詩人合出一本《日出金色》詩合集，台北：文鏡，1986年12月。

本論文以研究林耀德的詩作為主要範圍，但筆者認為在研究詩人詩作之前，必須先認識詩人，明白詩人創作的心路歷程，瞭解其創作背景，在探究詩作時才能與詩人心有靈犀。因此，筆者將先梳理林耀德創作的背景，從其年輕時接觸過的詩社，所浸淫的時代氛圍，吸收習得的各種思想主義，在在都形塑了詩人的創作，進而研讀分析其詩作的主題意識與寫作技巧，唯有如此才能對詩人「豁然貫通」。

第二節 文獻回顧與檢討

現有研究林耀德詩作的文獻以單篇期刊和報紙評論為多，學位論文較少；論述內容則多從詩作中的「現代／後現代思想」和「都市文學」來分析探討，較少分析詩作本身，或僅探討單一詩作的主題內涵或藝術技巧，其中最被廣泛探討的是林耀德究竟是「現代主義」詩人，還是「後現代主義」詩人？筆者在此先爬梳在這些期刊評論中，眾家論者究竟如何看待林耀德？

在〈重組的星空！重組的星空？——林耀德的後現代論述〉⁸一文中，王浩威認定林耀德是「現代主義詩人」，他認為林耀德不斷在篡改身世，將自己從現代轉移到後現代，王浩威認為林耀德的創作、評論、編選集都是在建構，而非解構，認為他只是換了一張後現代的面皮，實質內涵仍是現代主義。此一論點頗有翻案意味，試圖推翻林耀德為「後現代旗手」的評價。

劉紀蕙認為王浩威在資料整理解讀上有所漏失誤判，又未援引林耀德的詩作與評論證之，缺乏實際論證，流於個人的主觀闡述。她更正了王浩威的部份失誤，她認為林耀德雖在現代與後現代中擺盪，但詩人是有後現代計畫——林耀德試圖與前行代作家分割，進行文學史的尋根之旅。劉紀蕙認為林耀德的「後現代計畫」是要鬆動掌控台灣詩壇數十年的三大詩派的體制，他認為三大大詩派從革命志士一躍為暴君，以權力結構對詩壇造成隱性的桎梏，而他配合羅青使用「後現代」，正是為了完成他的「斷裂野心」，與前行代詩壇斷裂的手段，對他來說後現代是瓦解過去權力結構的過渡性策略，是一個開放系統，可使密閉系統中禁錮的物事被解放出來，所有被鎖住的門戶都可以打開，進而產生「世代交替」。⁹此外，林耀德也欲重寫台灣文學史，企圖銜接上海 30 年代的新感覺派作家，台灣日據時期的現代主義作家，5、60 年代的現代派、超現實主義，直到 80 年代，他所提倡的新世代與都市文學。劉紀蕙系統性的論述林耀德致力於「世代交替」與「重述文學史」，認為林耀德是台灣後現代文學的轉向點。

⁸ 王浩威：〈重組的星空！重組的星空？——林耀德的後現代論述〉，收於林水福主編：《林耀德與新世代作家文學論》，台北：文建會，1997 年 6 月，頁 297-320。

⁹ 劉紀蕙：〈林耀德現象與台灣文學史的後現代轉折〉，《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 368-396。

羅青認為流行於 4、50 年代的現代主義是封閉系統，只在社會的金字塔頂散播，而在 50 年代末興起的後現代主義卻從底層開始，是影響更為廣泛的全民性開放性統。在這股潮流中，林耀德藉由後現代主義的形式嘲諷了這個世界，但羅青也說這些新世代的年輕詩人「還沒有找到一個能有力處理後現代社會的內容與形式，而對二者之間應該產生什麼樣的新關係，也不甚了解。」¹⁰所以羅青認為林耀德的詩仍在現代主義的邊緣掙扎著，「後現代性」不足以涵蓋他的文學實踐，林耀德實糾葛在現代與後現代之間。

以上恰可見眾家學者對林耀德之評論不一，究竟如王浩威所言，林耀德是現代主義者；或是台灣後現代文學的關鍵人物，亦如劉紀蕙所論；又或為擺盪在現代與後現代之間。對於林耀德的現代性與後現代性，學者皆以個人觀點提出論證，有其說服力，亦有其片面之處。至於，目前論及林耀德詩作的學位論文計有：

(一) 翁燕玲《林耀德研究——現代性的追索》(2001)。¹¹

(二) 王文仁：《光與火——林耀德詩論》(2002)。¹²

(三) 周盈秀《林耀德《銀碗盛雪》研究》(2008)。¹³

(四) 甘能嘉《台灣現代詩壇的「新世代」論(1985~1990)——以林耀德為問題核心》(2011)¹⁴

研究專書則有王文仁的《現代與後現代的游移者——林耀德詩論》(2010)¹⁵。

翁燕玲從林耀德的「現代性」入手，作者認為林耀德的文學表現出對「現代性」的追索痕跡，研究範圍涵蓋林耀德的整體文學實踐，藉此宏觀他的現代性議題，以呈現林耀德與歷史、社會、文化以及文學傳播環境間的互動關係，探討其意義，並為林耀德尋找適當的定位。內容論及林耀德欲重建歷史文化，形塑新典範；分析他對都市空間、科幻科學的書寫；提出林耀德擺盪在「現代性／後現代性」的觀點，從話語言說、中心／邊緣書寫、身體欲望、宗教信仰來討論、印證之；文中較特殊的是作者還討論詩人與文學傳播環境間的互動，林耀德畢生致力於文學傳播，但未有學者針對此部分深入且全面性地探討分析，作者則歸結出林耀德對文學傳播的影響與貢獻，深具價值。

王文仁認為林耀德的思想從「現代」轉向「後現代」，他以林耀德的「詩論建構」與「詩作實踐」為研究範圍，試圖重現林耀德重寫台灣文學史的企圖與架構規模，並分析歸納出林耀德的「後都市詩學」理論，作為分析其都市詩的依據。作者以新歷史主義文化詩學來說明林耀德「整合式」的文學史觀，又以 80 年代

¹⁰ 羅青：〈後現代狀況出現了〉，同註 7，頁 11-12。

¹¹ 翁燕玲：《林耀德研究——現代性的追索》，嘉義：中正大學中文系碩士論文，2001 年。

¹² 王文仁：《光與火——林耀德詩論》，嘉義：南華大學中文系碩士論文，2002 年。

¹³ 同註 6。

¹⁴ 甘能嘉：《台灣現代詩壇的「新世代」論(1985~1990)——以林耀德為問題核心》，新竹：清華大學中文系碩士論文，2011 年 7 月。

¹⁵ 原為碩士論文，後修訂出版，更名為《現代與後現代的游移者——林耀德詩論》，台北：秀威，2010 年 11 月。後文所引皆為修訂本。

的文學語境來為林耀德轉向後現代解套，澄清許多論者爭執不休的「身世」問題，點出林耀德企圖塑造新的典範。王文仁接著又深入探討林耀德的「新世代」概念與「後都市詩學」，並緊扣這兩大面向來探索林耀德從都市表層走入都市潛意識的創作歷程，並藉此融入、分析其詩作的六類主題¹⁶，展現林耀德在詩論與詩作上的耀眼光芒，歸結出其詩的成就與價值。

周盈秀則以林耀德的詩集《銀碗盛雪》為研究範圍，探討詩作的思想內容，分析詩作的時空結構、內涵意象，以及章句特色，完整呈現《銀碗盛雪》的全貌。此外，她將此詩集視為林耀德新詩創作歷程的重要坐標，以此詩集上溯林耀德出版詩集前所做的準備，研究他在此詩集出版前的創作風格；下探《銀碗盛雪》出版後，其他詩集在風格上的延續或轉變，以說明林耀德創作後現代詩的演變。她認為從《銀碗盛雪》到最後一本詩集《不要驚動不要喚醒我所親愛》是一個邁向瓦解的過程，《銀碗盛雪》所透露出的不安與騷動到了後期都更顯具體化，如在《都市之薨》中都市生活的秩序已然瓦解，詩裡也充滿更多破壞、戲謔的口吻。

甘能嘉以「新世代」為研究主體，將研究時間限制於 1985 至 1990 年間，論文從「新世代」的關鍵命名者、建構者林耀德出發，耙梳其文學活動，具體論述林耀德在羅青的引領下，操作「新世代」的策略與目的，及其最後所建構出的「新世代」詩學。甘能嘉認為「新世代」的建構是一次造成文學史「斷裂」的運動，林耀德以「後現代」為策略發明出「後現代詩學」，切斷與既有詩學之連繫，在此背景下，「新世代」也就約制了「後現代」的內容與立場。甘能嘉先梳理出 1980 年代前期「新寫實」的脈絡，鍛接其與「後現代」的關聯，為二者在台灣現代詩史上長期的對立，作一探源式的解釋。接著提出各項年度詩選對新世代的影響，如李瑞騰《七十四年詩選》選入大量「新世代」詩人的作品，張漢良《七十六年詩選》為「新世代」詩學提供理論奧援，《新世代》詩刊則是展現「新世代」詩學重要場域，在張漢良、羅青的影響下，《四度空間》與《地平線》一直被視為「新世代」之代表詩刊，文中便論述兩詩刊之特色與不足處。

總結上面四人所論，翁燕玲著重於林耀德的現代性，研究範圍不僅僅是詩，因此單就詩的研究而言，論文深度便顯不足。相較於翁燕玲的論文，王文仁專論林耀德的「詩」，分析歸納其詩論，探討他的後都市詩學，並以書寫對象分為兩大類：一、以現代都市思維為書寫對象，二、以深埋的、洪荒的、傳說中的景象為書寫對象，然亦未研究其詩的語言筆法與藝術技巧。周盈秀則以林耀德的詩集《銀碗盛雪》為研究範圍，研究林耀德在此書前後的創作脈絡，並論述詩的思想內容和寫作技巧，然僅以一本詩集來研究其詩的思想內容，分析寫作技巧，亦難全面勾勒出林耀德的新詩的全貌。甘能嘉則以「新世代」為研究核心，旁及相關的推動者、詩選與詩刊，而非以林耀德的新詩為研究主軸。由此可知，尙未有研究者綜合主題意識、藝術技巧等，系統性地研究林耀德的全部詩作。

¹⁶ 同註 15，頁 193。六類主題為：歷史、政治、戰爭、都市、科幻、性愛。

從前面這些論述中我們可以發現，期刊論文或報紙評論大多仍圍繞著林耀德的現代／後現代與都市性打轉，又礙於篇幅僅能概述性的淺談其詩論，或論及幾首詩作。學位論文雖能深入探討林耀德，但綜觀上述論文，仍將焦點擺在林耀德詩觀、文學史論、世代交替或後都市詩學中，試圖釐清林耀德究竟是披著後現代主義的現代主義者？還是後現代文學旗手？抑或是要從現代轉入後現代，卻未變身成功？甚或林耀德根本就是個現代主義者？這些論述甚有價值，讓人們更瞭解林耀德的詩論、他的想法。然在詩作閱讀上，除了周盈秀針對《銀碗盛雪》分析論述外，仍未有全面分析其詩作的研究論文，這便是本論文的研究核心。筆者認為詩人的創作與其思想密不可分，而其思想又與所處的時空背景，遭遇過的經歷緊密相連，筆者認為要先梳理詩人的創作背景，才能真正瞭解其詩作。故本文將從梳理林耀德的創作背景開始，進一步分析評論詩作的主題意識與藝術技巧，盼能藉由拙作填補前行研究的空缺。

第三節 研究範圍與方向

本文將以林耀德的詩作為研究核心，研究範圍以其詩集為主，輔以其他與新詩相關的作品。詩集部分涵蓋其一本合集詩——《日出金色——四度空間五人集》¹⁷，六本個人詩集——《銀碗盛雪》¹⁸、《都市終端機》¹⁹、《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》²⁰、《都市之薨》²¹、《一九九〇》²²、《不要驚動不要喚醒我所親愛》²³，輔以其他曾刊載於各類詩社期刊、報章雜文、社論專欄，卻未被收錄的新詩。其他主要相關作品則有：四本與新詩有關的評論集——《一九四九以後——台灣新世代詩人初探》²⁴、《不安海域——台灣新世代詩人新探》²⁵、《羅門論》²⁶、《世紀末現代詩論集》²⁷，一本與詩人對話的訪談錄——《觀念對話》²⁸。此外，凡論及林耀德詩論的各項資料，包括研究專書、期刊論文、學位論文、報刊雜文等，均列為研究考察的重要文獻，務求完整蒐集，詳加閱讀，進而從其詩作的主題意識與藝術技巧來著手探討。

¹⁷ 同註 7。

¹⁸ 林耀德：《銀碗盛雪》，台北：洪範，1987 年 1 月。

¹⁹ 林耀德：《都市終端機》，台北：書林，1988 年 1 月。

²⁰ 林耀德：《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》，台北：光復，1988 年 4 月。

²¹ 林耀德：《都市之薨》，台北：漢光，1989 年 6 月。

²² 林耀德：《一九九〇》，台北：尚書，1990 年 7 月。

²³ 同註 4。

²⁴ 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。

²⁵ 林耀德：《不安海域——台灣新世代詩人新探》，台北：師大書苑，1988 年 5 月。

²⁶ 林耀德：《羅門論》，台北：師大書苑，1991 年 1 月。

²⁷ 林耀德：《世界末現代詩論集》，台北：羚傑，1995 年。

²⁸ 林耀德：《觀念對話》，台北：漢光，1989 年 8 月。

林耀德早年加入三三集團、神州詩社，此期詩風雄渾奔放，充滿浪漫精神，其後神州、三三相繼解散，林耀德斂起他的熱情。上大學後，林耀德雖任校刊總主筆，但在投稿上屢屢受挫，文學新星黯然失色，直至加入草根，受到羅青與白靈的提拔，終於大放異彩。這些經歷對林耀德必然影響甚鉅，他何以提出新世代觀點，試圖與前行代進行切割？他欲架構台灣文學史，是否便是欲藉此掌握發言權？當他不斷編輯各項選集，尤重新世代這塊領域，在在顯露出他欲在變化劇烈的社會文化空間中，創新並超越現況的強烈企圖心。這些經歷促使他改變想法，而這想法上的轉變是否也會對其詩作產生影響？上述的種種意圖又是否會展現在其詩作中？因此論文的第二章便是梳理其創作背景。

筆者認為神州詩社和三三集團是影響林耀德創作的第一個關鍵點，這兩個詩社的寫作風格多少影響了少年林耀德的創作技巧。其後詩社解散，林耀德苦無法表園地，詩作又不被前行詩人賞識，當時的詩壇是由三大詩社主導，文化霸權的暴君式壟斷、懷才不遇的苦悶，促使他後來不斷挑戰權力、瓦解權力、論述新世代詩人，積極推動世代交替，這是他生命中的轉折點，影響其思想與作品的第二個關鍵點，此階段可視為詩人沉潛涵養的時期。其後，林耀德受到羅青的青睞，成為「停駐地上的星星」²⁹，這時「現代主義」和「後現代主義」是影響他最為深遠的重要論述，也是影響林耀德詩作的第三個關鍵點。時至今日，研究學者對於林耀德的詩論仍莫衷一是，備受爭論處即為他是「現代主義」服膺者？還是「後現代主義」實踐者？抑或從「現代主義」轉向至「後現代主義」？又或者是兩者時有消長，相互影響，進而糾葛難分？在梳理其創作背景，研究分析其詩作後，筆者相信一切就會如曙光般展現。

論文第三章是研究分析詩作的主題意識，筆者將林耀德的詩作主題分為兩個部分來討論：第一部分是「外在世界」，主要在描寫現實世界，進而檢討反思，其中涵蓋「歷史文化的循環」、「戰爭與政治的批判」、「都市生活的描寫」、「資訊科技的省思」、以及「宇宙星球的隱喻」；第二部分是「內在世界」，是詩人對內心意識的探索，有關性愛、暴力、和死亡等外顯現象和行爲，實為人類內心意識的表徵，反映出人類內心的焦慮恐懼。在林耀德的創作歷程中，曾有著不被重視的沮喪，與現實隔絕的孤寂，而這些陰影是否殘留心中？甚或形成埋怨？進而隱藏在「性、暴力與權力的糾葛」書寫中？抑或是林耀德敏銳地觀察到人心最深層，卻又不願面對的陰暗，進而藉由詩作呈現？劉紀蕙則認為林耀德的暴力書寫隱藏著「政治性」³⁰，不論是三大詩社的權力壟斷，還是政治上的血腥鬥爭，都是一種意識型態的暴力戰場，而這些便是這節所欲探索的部分。筆者認為這兩大類主題並非各自獨立，事實上，兩者應息息相關，故在分論之後，亦將綜而觀之。

²⁹ 白靈語，同註 19，頁 3。

³⁰ 同註 9，頁 396-398。

論文第四章則是探討詩作的藝術技巧，筆者將從「詩語實驗」、「開拓形式結構」、「配置時空結構」三方面來討論。「詩語實驗」著重在其詩作的多元實驗性質，如後設、拼貼、解構等筆法，林耀德受到後現代主義的影響，在寫作上不斷地嘗試多元技巧，而「不確定性」³¹便是後現代主義的重要特徵之一。在「開拓形式結構」方面，則從跨文類書寫、大量運用組詩，與圖象性的突破這三方面進行分析。最後從「配置時空結構」來觀看林耀德的詩作，時間結構除了一般常見的先後順逆外，還具有快慢伸縮的特性；空間結構上林耀德常會不停轉換觀看視角，讓空間呈現動態感；時空交錯亦是常見的創作手法，但林耀德詩作的特殊性在於時間空間化，空間時間化。最後，筆者將分析歸納林耀德的詩作主題與藝術技巧的關係，分析在某些主題上，林耀德是否有慣用的藝術技巧？還是這些藝術技巧是廣泛應用在所有主題中？又或某些主題有，某些則無？本章節在最後將歸納小結出詩作主題與藝術技巧的關係。

目前研究學者對林耀德詩論或詩作的研究多仍停留在單論其詩論或詩作，詩作方面常僅聊舉數首詩作便遽下結論，詩論則是爭論著現代與後現代。然筆者並不想去探究林耀德的詩論，淌入現代／後現代的論戰渾水中，本文的研究核心為其詩作，筆者欲回歸詩的本身，先從其經歷瞭解其創作的背景，接著在自然而然的狀態下閱讀林耀德的詩，順其自然地研讀，進而呈現出詩作的主題意識與藝術技巧。

第四節 研究方法與步驟

一、研究方法

本論文所使用的研究方法有以下四種：

「現代主義」與「後現代主義」是談論林耀德的創作時，無法避談的理論思想，有的學者認為林耀德身處現代社會是無法全然逃脫「現代」，加以他自身的獨特性格，便糾葛出他多重、複雜的思維。也有學者認為他對「後現代主義」的解讀有其目的性，是爲了世代交替，打破原有典範，故而尋找與前行代切割的論據，而「後現代主義」正是讓他得以證明他的「新世代」有其正當合理性。因此，

³¹ 哈山認為「不確定性」是後現代的根本特徵之一，藉各種不同的概念來描述後現代主義複雜的現象。而這個詞包含多重涵意，例如：含混（ambiguity）、不連續性（discontinuity）、異端（heterodoxy）、多元性（pluralism）、隨意性（randomness）、叛逆（revolt）、變態（perversion）、變形（deformation）等。而「變形」一詞還又可用許多自我解構的術語來說明，如：反創造（decreation）、分裂（disintegration）、解構（deconstruction）、離心（decenterment）、位移（displacement）、差異（difference）、不連續性（discontinuity）、分離（disjunction）、解定義（de-difinition）、解秘（demystification）、解總體化（detotalization）、解合法化（delegitimation）等。這消解了一切秩序和構成，它永遠處在一種動盪的否定和懷疑中，且這強大的自毀特質影響到政治實體、認識實體、和個體精神——西方整個權力話語。

筆者將分析探討引進台灣文壇後的「現代主義」和「後現代主義」對林耀德的影響，自然便能整理出「現代主義」或「後現代主義」與其詩作的關連性。

林耀德的詩多為多重主題，尤其是長詩，其所欲傳達的主題絕非單一議題，其中「歷史文化的循環」將以「新歷史主義」為理論架構，新歷史主義認為文學與歷史互文，而林耀德試圖建構的台灣新詩史便是從文學創作開始，他認為歷史與文學無法切割，文學是無法脫離歷史獨立，而歷史需要文學來補足真相，他的觀念與新歷史主義亦多有相似。

在「內在世界」這類主題中，常出現性愛、暴力和死亡意涵，筆者將引用法國後結構主義先驅喬治·巴塔耶的理論，喬治·巴塔耶認為人與動物皆有性愛與暴力，亦會面對死亡，但為區隔人類與野獸不同，人類便否定與獸性有關的部份，在人類建立世俗世界後，卻又否定這個功利世界，反欲破壞這個世界，選擇返回獸性。人類便不停擺盪在兩者間，內心交纏著焦慮、渴望和破壞，展現在外的表徵便是性愛或暴力，試圖亦此抒解內心的不安，這種說法與林耀德的詩作多有所共鳴，盼藉此理論挖掘詩人內心的脈動。

二、研究步驟

(一) 文本的蒐集閱讀

本文的研究重點是林耀德的新詩，蒐集並閱讀林耀德的詩集便是首要之務。然在研究其詩作之前，筆者必須先梳理其創作的創作背景，是故，林耀德所寫的評論集、訪談對話錄，編纂的詩選集，期刊報章上的論文，以及其他學者所發表的評論和研究論文，一切相關資料皆需蒐集閱讀，才能掌握他創作時的思想性，進而分析歸納其詩作，盡力做到無所缺漏。尤其是他對詩的評論，他的七本評論中，與詩相關的就佔四本，足見其對作詩、論詩的喜愛，筆者認為在他論詩之際，必然展現他寫詩或評詩的思想觀點，我們便可從中觀察出他創作的觀點與歷程。鄭明俐曾言：

耀德的評論一如他的創作，充滿實驗的趣味。他有時用各種不同的批評方法對待批評客體——時常繫乎他當時閱讀的文學理論；有時運用不同的語言策略——用他自己的話說，就是使用的塗料有時是「透明」的，有時是「不透明」的。³²

這段話透露出林耀德本身的多樣性，他不是個「從一而終」的創作者、評論者，他不斷在吸收，也不斷地創造，更顯得掌握其創作背景是瞭解其詩作的基本要素。

³² 鄭明俐：〈蒐集林耀德〉，《文訊雜誌》，2001年6月，頁14。

正因林耀德的創作橫跨現代詩、散文、小說，乃至於評論、主編選集，創作文類多元化，且數量驚人，文獻資料龐雜以致蒐集不易，幸而他相當重視個人歷史資料，生前便有稍做統整，提供了筆者蒐集方向；但仍有許多新詩與文獻資料是散見於報刊雜誌上，幸賴鄭明俐和楊宗翰將這些散佚的資料蒐集整理成《林耀德佚文選》五冊，減少筆者在資料蒐集上的困難。藉由各項文獻資料的蒐集與閱讀，筆者才能進一步去研究分析林耀德的詩作。

（二）詩作的研究分析

一位詩人的早逝能引起學者的廣泛討論，無論是刊載在各期刊報章的論文或評論，乃至為期三天的學術研討會，在在都證明林耀德在新詩史上的地位，及其不容小覷的影響力。然而，在他短短三十四年的生命中，他的文學意識多有轉變——翁燕玲從文學社會學的角度去分析林耀德的「現代性」³³，王文仁則從「後現代都市詩」的角度論述其詩³⁴——兩位學者的研究恰好展露出林耀德在「現代」與「後現代」的複雜性，這種複雜性亦必然會展現在他的詩作上，筆者將先在第二章梳理林耀德創作的背景，自可辨別這些思想對其詩作主題或藝術技巧的影響。

筆者將據此梳理結果研讀其詩作主題，分別從歷史文化、戰爭與政治、都市、終端機、宇宙星球、性與暴力、權力，以及神秘學論之。藝術技巧方面則以細讀方式，將焦點擺在文本本身，從詩語實驗、形式結構、時空結構三方面剖析之，詩人不斷在嘗試詩語實驗，如詩句中嵌入後設語言，語言意符的斷裂，或混雜著諧擬、仿造的多語性，乃至於充滿即興演出的遊戲性。形式結構方面，則從其跨文類書寫、大量運用組詩和圖象性的突破來看其詩作的開拓性。林耀德對時空結構有其精巧的設計配置，筆者先分析時間結構的伸縮、空間視角的轉換，再分析林耀德如何將時間空間化、空間時間化。最後，還需將詩作主題和藝術技巧彼此互涉，分析林耀德在寫作不同的主題時，是各有其特有的寫作技巧？亦或不論任一主題，其藝術技巧都始終如一？筆者將以歸納統整的方式，將兩者共同論述。

筆者引用以上理論並非要將林耀德的詩作硬扣合上去，而是透過這些理論的輔助，讓筆者能更深入文本，並與林耀德的思維相互參照，挖掘其思想脈絡、詩作主題和藝術技巧。

³³ 同註 11，頁 10。

³⁴ 同註 14，頁 3。

第二章 林耀德創作的背景

本章主要在梳理林耀德創作的背景，探討其詩論是如何逐步成形。筆者認為從他 16 歲開始創作，直至 34 歲逝世，這 18 年的創作生涯中，有兩個事件與兩個主義對他產生最大的影響：

第一件事是他在高中時，參加三三文學集團與神州詩社時，懷著滿腔熱血，豪情壯志，在詩壇上初試啼聲，皆得到兩個集團的賞識好評，頗有文壇新星之姿。直至神州被迫解散，三三集刊停刊後，林耀德斂起他的鋒芒，轉為冷靜知性的書寫風格。升上大學後，林耀德苦無發表園地，帶著詩集向前行詩人「溫卷」未果，四處投稿亦屢屢遭挫，少年時的盛名似乎無助於他正式站上詩壇，這段期間可說是他創作生涯的黑暗期，他強烈感受到台灣詩壇是由三大詩社主導，如不依附其上便難以有一席之地，這是影響他詩作主題與風格的第二件事，但也因這段沉潛期，慢慢涵養出他的「格」，能量不斷蓄積，留待日後一舉迸發。

當草根復刊，羅青以專刊加刊方式一口氣登了林耀德數十首詩，1985 年，林耀德重新站回詩壇，此後十年，林耀德在各個領域大放異彩，詩、小說、評論、及其他各類文體皆其所擅，他又編選各類選集，歷任各文學社團的編輯，多個詩刊的主筆，獲獎紀錄更是不勝枚舉，他已不再是捧著詩集尋求賞識的小詩人，一躍而成擲地有聲的文學之星，其間，他曾自言「台灣現代詩人確實擁有一部高潮起伏的『現代詩思潮史』」¹。如今，研究學者只要論及「後現代都市詩」，必然要提到林耀德，而「現代主義」與「後現代主義」對林耀德的影響亦不可不論。以下筆者便從這兩個事件與兩個主義梳理出林耀德創作的背景，進而閱讀分析他的詩作，以「瞭解他的哀愁是怎樣一回事」²。

第一節 神州詩社與三三集團

1978 年，林耀德在讀高中時，以《三三集刊》和「神州詩社」為作品發表園地，這兩個詩社的精神主旨都屬中國情懷，性質頗為相近。朱天文、朱天心等人率領「三三群士」，溫瑞安等華僑們成立「神州詩社」，前者積極主張揚棄中國傳統文化，建立起台灣本土文化；後者則以中國文化為詮釋中心，充滿著對中國神州的浪漫懷想。70 年代以來，台灣社會思潮發生劇烈變化，出現重視傳統文化，回歸民族傳統的趨勢，引發一股闡述三民主義與中國文化關係的熱潮，論者主張中國固有的優秀文化是以三民主義為主。1967 年，蔣介石發表〈中山樓中華文化堂落成紀念文〉，孫科、王雲五等人促請政府發起中華文化復興運動，編

¹ 林耀德：《一九四九以後》，台北：爾雅，1986 年 12 月，頁 295

² 化引自林耀德的詩集《你不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》，台北：光復書局，1988 年

織中華文化、三民主義、中華民國的三位一體論，而有一部份台灣知識份子接受「三位一體論」，便將由國民黨統治的台灣視為中華文化的象徵，神州詩社與三三文學集團便是在這樣的時代背景下產生。

三三集刊於 1977 年成立，由朱天文、朱天心、馬叔禮、丁亞民、仙枝、盧非易等人合力創辦《三三集刊》。三三集團何以取名為「三三」，從其集刊的首頁辭可見端倪：

您若認為「三三」縱出乾卦，橫排出坤掛，也好
您若認為「三三」嚮往中國文學傳統的「賦比興」，也好
您若認為「三三」想要三達德，也好
或者
您若認為「三三」說的是「一生二，二生三，三生萬物」的故事，
也好
您若認為「三三」說的是「三位一體」真神的故事，也好
您若認為「三三」說的是「三民主義」真理的故事，也好³

由此可見，「三三」一詞為多重解讀，但最重要的仍是「三位一體」的真神與「三民主義」的真理：

三三群士中雖僅極少數幾位國民黨員，基督教徒也並不多，卻全體虔誠願為國父信徒，先總統信徒，既信奉民族民權民生三位一體之真理，亦信奉聖父聖子聖靈三位一體之真神。⁴

三三集團的作家們受胡蘭成的影響甚深，且平日博學於中國古籍，因此「三三群士」對於中國文化有著一股浪漫懷想與孺慕憧憬，再加上胡蘭成嫵媚文風的影響，使得三三文學既浪漫綺旎，又志氣滿懷，既豪氣干雲，又懷想朦朧。正如他們自己的說法：「三三就是一般無名目的志氣嘛，三三就是一份中國傳統的『士』的胸襟與抱負，就是要喚起這一代千千萬萬年輕的心，手攜著手，浩浩蕩蕩的走過藍天，走到中華民族的生身之地。」⁵

³ 《三三集刊》在每期目錄前都會寫上這段宣言，引文前後尚有：春潮方生兮／日月星辰于啪啪的浪潮中爛爛升起／呀——／竟也在這樣的三月三／「三三集刊」／或是出雲的紫薇／這或是偶然，或是必然；或是人意，或是天意／又或者什麼都不是／你訝異也好／——最好是笑一笑／它的光靜靜落在沙灘上／銀河裡思凡的星／你無意拾起來／聽它向你訴說天上的故事／（引文）／也許／你若認為「三三」就只是那樣一個「三三」，也好／那樣一個思凡的／靜靜落在沙灘上的／浪濤千古打不斷的／您舉目一望／那說不盡的星海燦爛無限意。／「三三」／深願以您的認為，做為它的心願.....

⁴ 三三集刊編輯群：《鐘鼓三年——我們走過藍天裡》，台北：三三書坊，1986年10月，頁103。

⁵ 三三集刊編輯群：〈看官且住〉，《鐘鼓三年》，台北：三三書坊，1980年7月，序文。

《三三集刊》多以張大千的敦煌壁畫，與許漢超的版畫絹印為封面，風格古典雅麗；目錄則以「論語篇」、「國風篇」、「爾雅篇」、「春秋篇」、「風信」之名來劃分「評論」、「詩」、「散文」、「小說」、「書信」等文體，從集刊封面到內容，「三三」都充滿了濃厚的浪漫文藝情懷。在精神領袖胡蘭成的影響下，三三群士們相信世界史的正統在中國，以甜膩浪漫的筆法來懷想中國便是再自然不過：

同類相聚兼之以薰陶培育，三三諸人筆下常流露出對中國的孺慕情思，三三文風天真浪漫，在小兒女式的綺旎與清揚鋪序的文脈中，動輒半路殺出一巍峨中國，此乃三三本色，易受胡蘭成影響。……面對三三這樣一個文學集團的形成，情感的因素是不可忽略的。不少文藝青少年的參與，與其說是理念信仰的結合，不如說是浪漫文藝情懷的相投。⁶

「三三」式的文學行動主義希望將國家、文化等大題目，以及政治意識形態等爭議，包納在一個「情」、「愛」的修辭裡予以解決；或者應該說：「反對用抽象的方式對這些議題進行辯爭，而要把這些東西「還原」到生活裡，「還原」到人際間的溫情美意裡來獲得解決。」⁷在唯美風格下，實隱含某種政治動機：以間接、暗藏的手法對抗當時正急遽興起的分離主義情緒。70年代的鄉土作家以俚俗的台灣方言描寫低層社會，以及語言弱勢的族群，有效地以其語言對抗外省籍的政治文化優勢。同理可證，三三群士們的傳統風格也有鞏固主流語言——「中原」文化——霸權的意味，更進一步言之，他們所喚起的古中國意象有助於重申其與台灣原住民乃承襲相同文化傳統之論調，藉此暗示二者同具中國身分。⁸朱天文便如此認為：

那時大家對於文學所能負擔的理想抱負、主義、政治主張與教育等功能，仍有相當程度的信仰。……二十年前，文學的影響力是相當大的，因為發聲的管道太少，限制太多，而文學卻可以包容作家寄寓政治理念、社會關懷等種種，確曾有著一呼四應的光采，作家僅僅透過一隻筆，發抒個人所見所思，成為讀者精神導師之例，所在多有。⁹

⁶ 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1月號，頁66-67。

⁷ 楊照：〈兩尾逡巡洄游的魚〉，《文學、社會與歷史想像，戰後文學史散論》，台北：聯合文學，1995年10月，頁163。

⁸ 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3月，頁80。

⁹ 李文冰：〈文學的鑿石者——作家朱天文專訪〉，《幼獅文藝》，第531期，1998年，頁6-9。

如此的「三三現象」吸引了一批年輕敏感的心靈參與，這些年輕人正在懷有浪漫夢幻的年紀，不能也不願忍受社會既成規約制度裡對愛情的束限，他們嚮往「三三」作品裡對清教徒男女禁忌不激烈反抗、卻故作無知天真的不予理會態度；他們對社會的種種現象沒有深入了解的機會，然而卻被可以這樣簡單批判社會的現成語言所吸引；在 77、78 年的時候，「三三現象」及「神州現象」加起來，在台北都會區還頗有與鄉土文學抗衡的姿態。¹⁰

「神州詩社」創立於 1977 年 1 月 1 日，由一群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，它其實是和天狼星詩社決裂後的產物。大馬華裔子弟以「旅台」作為「旅華」的替代與延續，對於華裔子弟「內在中國」的構造，起了難以估計的影響。首先是國民黨政府宣稱我國仍擁有包括內蒙古的版圖，這說明了政府也參與了對中國的想像，而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。在偏安的劣勢現實中，國民黨實難以和中共抗衡，故而轉向歷史和記憶求救，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」。¹¹溫瑞安曾在創社簡記中說道：

這神州社是詩社，也是文社，嚴格來說，是一個共患難同真情肯為國家社會文化教育做事的年青人社團。……深深感悟到回到自己家園的欣心可貴，因此越發珍惜自己，愛惜家國。……想東征北伐、抗戰剿匪，江山代有英豪，拋頭顱、灑熱血，置生死於度外，個人功名富貴視為塵土，他們的犧牲是為了永恆的大業，他們那一代的流血代表了國家民族的自強不息。……我們辦神州社也正是要為這春意更添一分繁華，更添一份正氣。我們必須人人奮發，為國家文化做點事，才能自強。……江山萬里，仰天長嘯，才是人生一快。¹²

這段文字展現出神州詩社那氣壯山河的磅礴之勢，溫瑞安想像中的神州，與來台後所見的現實，兩者之間有極大的差距，畢竟台灣歷經了半世紀的日治時期，再加上戰後親美政策，台灣從政治到文化都呈現一種西化態勢，亦或稱為「現代化」，中國文化的傳統價值體系的確面臨挑戰。溫瑞安失望之餘立刻振作，一肩扛起「復興中國文化」的使命，如同他們在馬來西亞時，努力為中國文化爭得一席之地般。向陽曾在寫給神州詩社的信中提及：

¹⁰ 同註 7，頁 154-155。

¹¹ 黃錦樹：〈神州：文化鄉愁與內在中國〉，《中外文學》，第 22 卷第 2 期，頁 130-131。

¹² 溫瑞安：〈仰天長嘯〉，《坦蕩神州》，台南：長河，1978 年 5 月，頁 11-12。

……讀瑞安的山河萬里，仍像前此某一天傍晚在神州一樣朗誦，那心志是磅礴的，那感覺是雄渾的，我用中華民國國軍二等兵的情感去讀他。「不管中間起承轉合，一早就有了介說」，我粗淺地了解到這樣的詩中結局的必然性。無可奈何地，卻又是中國人宿命的達觀。擺渡本無盡處，燈火何曾闌珊？重閱你們選入集中的詩，我進一步地體會著你們以及神州在台同仁那種可傲吐山河晚斜風雲的雄圖遠志。¹³

因為神州詩社是一個強調文武雙全的詩社，社員們時常穿著白衣，在天台練武，以習武強身報國，認為這是一種「莫道書生空議論，頭顱執處血斑斑」的身體力行，這種剛健壯氣與三三文學集團的溫雅婉約是截然不同的。溫瑞安曾說：

每日晨起唱「國歌」或「社歌」，卻被鄰近目為異類與幫派，中秋拜祭亦視為邪教，今年中秋在阿里山途中奮起湖拜祭時掛國旗，一位姓史的警員竟當時衝進來強迫要我們撕掉國旗。偶談及眷戀之祖國山河，都被看做是「立場可疑」，實在令人長嘆，難道那一片山河歲月，不是我們的歷史家邦嗎？我們不是要熟悉她、仰望她、熱愛她，才能熟知我們文化的根、歷史血脈嗎？¹⁴

然而這樣的仰望與熱愛實建立在一個沒有根、只有想像的神州上。當溫瑞安這群人來到台灣，創立神州詩社，正式與大馬的天狼星詩社切割後，大馬對他們而言只剩下年少時的緬懷，與淡淡的鄉愁，對自身成長的土地，他們的認知始終淺薄浮面¹⁵，而成爲另一種的「異國風情」。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，現實生活在台灣，心懷著想像的神州中國，又與所謂的「故鄉」割裂，這樣的文學根植於何方？溫瑞安以個人魅力凝聚住神州詩社，當他與方娥真因「爲匪宣傳」之嫌，拘留入獄後，無根的神州轟然瓦解。

在 1978 年，大年初一，林耀德與神州詩社的社員共同迎接新的一年，他是如此形容那令他動容的一刻：

¹³ 同註 12，頁 218。

¹⁴ 溫瑞安：《山河錄》，台北：時報，1979 年，頁 93。神州社歌歌詞：中華的榮光，正在滋長發皇，看我們的藝術優良，聽我們的歌聲繞樑，唱到悲歌慷慨情節激昂，發人深省無限感傷，莫怪原形畢露粉墨登場，可泣可歌人世炎涼，看我們的藝術優良，聽我的歌聲繞樑，中華的榮光正在滋長發皇。

¹⁵ 溫瑞安等人來台念大學，國、高中的成長時期實侷限在大馬一隅，對「故鄉」的認識難言深入全面。

……一群勃勃熱烈的青年，在此凝重，為新的一年為詩社，為中華的道統為巍巍的神州，在此天台，……大哥拈著香，只是裊裊的裊裊裊裊的飄呵，一絲長長的輕煙彎延上天，舞著盤著輕煙化龍，……一柱香是一片丹心，大哥執香而立，鎮定天地，萬物此季皆驚蟄不動，一個鞠躬，一個柔美，一個溫雅的禮，一個虔誠的叩拜，香抖出他的血，香抖出他的淚。他是怎麼怎麼樣的一襲白衣？呀呀呀，那上面就是天聽！¹⁶

明顯看出林耀德對溫瑞安의 崇敬之情，溫瑞安溫雅白衣的形象深植其心，也成為林耀德模仿效法的對象。接著他說明愛去神州詩社的理由：

有一群青年能為理想為詩社而超脫凡俗，超脫咖啡廳和吉力巴¹⁷，超脫出鍊鎖人心的種種，來共事來共文學，卻又要走回去現實，走回社會為凡俗為大眾來做事，為文學為民族為國家來犧牲，來奮鬥，有笑有嘯，可歌可泣，擊掌碎案來盡聲高歌，在破敗中求取輝煌，在打擊中堅強的挺立，鑄造出一份偉大，一份行動的大力。¹⁸

在林耀德的〈浮雲西北是神州〉中，處處展現了神州式的熱情豪邁，那股溫瑞安式的正氣凜然。筆者認為高中時期是最具學習力，也最容易崇拜偶像，進而摩習偶像的年代，他對溫瑞安的崇敬之情，自然轉化在文辭中，形成相類似的風格，這是學習的初步階段，也是林耀德奠基、滋養自身文學內涵的重要時期。

「三三」與「神州」的精神主旨皆屬中國情懷，一浪漫，一雄渾，恰如中國古典文學的兩大主流，兩個詩社偶爾聚會，偶爾相互較勁，兩社成員也常在彼此的園地發表詩作，如林耀德便是橫跨「三三」與「神州」的小詩人。林耀德在此時期所寫的詩便受到此二詩社的影響，浪漫婉約又熱情奔放，以他最早發表的〈掌紋〉¹⁹一詩為例：

展開
鋪向四方
掌紋
交錯的道路
展開鋪向四方

¹⁶ 同註 12，頁 270。

¹⁷ 舞蹈名，80 年代前流行於學生舞會或一般舞廳。

¹⁸ 同註 12，頁 270-271。

¹⁹ 同註 2，頁 149-156。

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
常有歡笑
當我們把盞的時候
爐火是溫暖的喜悅跳躍在我們臉上
高亢的歌揚起婷婷身影是長曳曳的靈魂
妳處子的光輝
當春未揭
我們的琴是三月的煙花裊裊
細膩地細膩地
曾經酒過曾經顛倒過
吉他
是喝醉了的
旋律
.....
記得
這一條是妳
記得
這一條是我
我是很清楚的
燈光下 掌心
曾經輾過
很有深度的印子
在此交會
在彼分離

詩人的豪情向四方開拔鋪展，一如掌紋般縱橫交錯，又如潑墨般豪邁揮灑；詩人狂傲嘯歌，把酒言歡，神情是喜悅溫暖，而高亢歌聲激盪起的是悠長堅定的靈魂，觥籌交錯伴隨著陣陣琴聲，詩人在三月煙花中，在如處子般潔淨純真的光輝中，醺然如醉。〈掌紋〉一詩以雄渾豪邁的激情開展，長嘯飛揚的狂傲，轉入婉約古典，「當春未揭」、「三月煙花」皆為古典詩歌的傳統意象，末了以現代的、喝醉的吉他旋律小結，令筆者不禁揣想，人們在年輕時，尤其是高中時，多對學吉他有種懷想，一種難以名狀的憧憬，一種充滿浪漫情思的樂器，故在此詩中，以「喝

醉的吉他旋律」作小結的尚有第三段和第四段²⁰，讓整首詩產生「跳 tone」感，也許這正是「年輕的處女作」²¹的青澀之處，輕狂張揚，無所也不需內斂自制。最後，一揮而就的豪情刻劃出有深度的掌紋，足以容納蒼蒼天地。這無疑是首抒情詩，「妳」若解釋為情人，想來林耀德的愛情是與眾不同的，而「妳」若解釋為中華神州，那林耀德的愛情依然是拔新領異。

隔年，林耀德於《桃花渡》中發表〈遊池〉²²一詩，今節錄首段：

<p>〈遊池——贈女吏〉</p> <p>這溫婉的風來 池塘 很有些小水蟲 我還以為是蚊子 數不清是四隻腳還是七隻 浮游著 荷花未開 萍鋪成綠地 想擺渡到湖心 孤涼亭是蓬草蓋的 又有粽子葉的顏色和粽子葉的味道 岸邊 聽說以前有個傳奇</p>	<p>〈遊池——贈 S 女吏〉</p> <p>這溫婉的風 輕盈拂來 池塘面點點滴滴 漣漪生滅 果然是 一家族的小水蟲兒 擴散滿池 浮沉嬉鬧 真容易錯看成蚊蚋 數不清是四隻腳還是七隻 騰躍 洄游 荷花未開 柳蔭垂垂 水萍鋪成虛幻的綠氈 驚見鹿子草三兩株 細葉冬青七八簇 想妳我若擺渡到湖心 可以對坐安禪 孤涼亭 蓬草蓋 粽葉的顏色和飛鼠皮的氣味 湖心亭下 必定 徘徊著許多昨夜 愛撫的私語 亭下湖心 有無毒龍</p>
---	---

²⁰ 全詩共分五段。第二段則以長劍揮出朵朵桃花(桃花有理想的象徵，如桃花源記)，當妳提劍踏步便走出山海豪情，而詩人則揚眉劍出鞘，清嘯長歌，放眼中華。第三、四段則為轉折，篇幅變短，澎湃豪情轉為呢喃低吟，人生總有聚散，兩相別離後，徒留酒樽。

²¹ 王浩威語：「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。」出自〈重組的星空！重組的星空？——林耀德的後現代論述〉，收於林水福主編：《林耀德與新世代作家文學論》，頁 300。

²² 仙枝等主編：《桃花渡》，《三三集刊》第 22 輯，台北：皇冠，1979 年 6 月，頁 112-115。後收於林耀德：《都市終端機》，台北：書林，1988 年，頁 171-174。

左邊是林耀德的初次發表，右邊則為其後收錄在《都市終端機》中的詩，兩相比較明顯可見篇幅變長，展現林耀德一貫的長詩模式。在風格上，這首詩溫婉清雅，詩人遊池，先從風的輕盈拂來寫起，又見許多水蟲浮游著，密密聚集讓人看不清也數不清，也許是暮春吧，荷花未開，只見浮萍鋪天蓋地席捲而來，將池塘鋪成草地，而湖心獨立著一座蓬草蓋成的涼亭，有著粽葉的顏色，隱約還能聞到粽葉味，而岸邊的傳說則是悄悄地流傳著。全詩文詞柔靡，意象古典，運用池塘、荷花、孤亭等，最後又引出古老的傳說，年輕的林耀德已展現他的寫作功力。再次發表時，林耀德則將詩做更進一步的描寫，景色上，輕風起漣漪生滅，水蟲嬉鬧，花雖未開但柳蔭低垂，加以鹿子草和冬青，視覺上頓感豐富；人物方面也較為細膩，之前未明言誰想擺渡到湖心孤亭，之後便直言「妳我」可以在亭中對坐安禪。最後，詩人用「湖心亭下」和「亭下湖心」營造出兩樣氛圍，「湖心亭，下」是情人在夜晚私會，愛語呢喃之處；而「亭下的湖心」是否有著毒龍呢？情人趁夜來到這與世隔絕的湖中孤亭幽會是很好理解，微妙之處在於亭下湖心的毒龍，這兩句詩讓筆者興起無限聯想，亭下湖心若有龍，這條龍究竟是「毒」龍還是「獨」龍，又是一條困於淺湖，還是自放山水的「毒／獨」龍？

在上列這些詩中，我們不免看見一個年輕詩人的青澀筆觸，膚淺濫情的「於是放懷的／妳是紅熟透了蘋果」，平直無味的「很有些小水蟲／我還以為是蚊子／數不清是四隻腳還是七隻」、「又有粽子葉的顏色和粽子葉的味道」，以及略具圖象詩雛形的詩作，這些詩的風格是摩習來的，受到三三或神州的影響而來的。在林耀德發表〈掌紋〉時，徐家愷也同時寫了一篇〈小三三的話〉給林耀德，她是這樣說的：

我要點頭稱好的是你文中源源不盡的氣勢，但凡身為中國的青年，就該要有這股氣勢才好，……但你切要小心注意的是要有自己的「格」，這是要慢慢培養才成得了氣的。三三裡每個人有每個人的「格」，……他們各人以不同的心意成不同的，自己的「格」，而整個三三，竟也是一種「格」，我們身處其中，自是容易沾染到三三的志氣；下筆，也會被影響。而你，除了三三，又接觸到神州，所以在為文中，竟微微有著溫大哥任俠千里的語法，這是好的，也是不好的。……不好是前言所提；我希望每一個「小三三」，下筆時字字都是自己的言語，句句是自己的心意，這才是真好。²³

從這段文字我們可窺見：第一，三三與神州都認同 16 歲的林耀德開口便作金石聲，其文字能力優於同儕，對他未來的發展充滿期許；第二，三三與神州皆屬中國情懷，認為詩文足以救國，林耀德身處其中當然也沾染到這份雄情壯志，自然

²³ 三三集刊編輯群：《女兒家》，台北市：皇冠，1978 年，頁 221-222。

表現在他的詩文中，尤其溫大哥可說是他心中的「白衣」偶像，偶像學習是無可避免，但邯鄲學步終歸無「格」，年輕的林耀德便在豪邁溫婉中搖擺並前進著；最後，林家愔說「好在現今我們都在摸索」，誠然，林耀德的詩風不斷在摸索中成長，其獨特的「格」也在慢慢熟成中。

第二節 三大詩社主導詩壇

時至 1981 年，神州詩社涉嫌「為匪宣傳」，溫瑞安、方娥貞入獄，神州詩社轟然瓦解，而《三三集刊》也於此後悄悄停刊，接踵而來的打擊讓林耀德的愛國主義色彩稍稍減退，雖未全盤消逝，但他開始約束詩文中的自己，幾乎不再願意於作品中顯出私我的感情²⁴。此外，投稿屢屢受挫亦為其詩風轉變的原因，林耀德初入文壇便嶄露頭角，無論是三三還是神州都對他讚譽有加，認為他雖年輕，但前途不可限量²⁵，林耀德自身亦充滿自信，就算神州解散，三三停刊，林耀德仍創作不輟。

這個時期的林耀德在蛻變著，從高中進入大學，正是他意氣風發之際，高中時便備受讚譽，大學則執輔大新聞總主筆，獲得全國學生文學獎和輔大文學獎等大小獎項，在在可見一位年輕詩人不斷發光發熱，但要正式登上詩壇他卻是屢遭挫敗。1982 年，他將從 1977 到 1982 年間所寫詩作集結成冊，名為《銀碗盛雪》，並向時任聯合副刊主編的痲弦毛遂自薦，未果；1985 年，他再度拿詩集給楊牧、張漢良等前輩詩人過目，仍石沉大海，《銀碗盛雪》遲至 1987 年才出版。在羅青賞識他之前，林耀德確實苦無發表園地——相較於三三或神州的認同——對少年得志的他來說，這段晦澀的經歷促使他開始思索許多問題，進而激起他「世代交替」的意圖，既有的「典範」是桎梏，為他的詩作套上枷鎖，形成他發表作品的困境，因此他亟思突破，開始尋找得以支持其「新世代詩人」的論述，對於文學獎的評判規準，以及副刊、文學雜誌、出版社等文化傳播方式，林耀德也有其評論與主張。從他日後的許多言論中，我們可以循著脈絡看見其思想的轉變——從熱情奔放轉至冷靜知性——是年齡增長的自然變化，也是外在經歷的不得不然。

²⁴ 楊宗翰：〈誰能瞭解你的哀愁是怎樣一回事——從林耀德到林耀德〉，《創世紀》第 127 期，2001 年 6 月，頁 133-137。

²⁵ 同註 23，頁 221-222。溫瑞安言：「一個只有十六歲的小神州人，忽然面對蒼天野地，風吹草低的瞬間，開口亦作金石之聲」，見《坦蕩神州》，頁 268；徐家愔言：「你的文，是真好，好得要超越你的年齡」、「等來日你我有資格為『大三三』時，自同樣付出給另一羣熱情澎湃的小三三」、「我還在摸索，而你已牛刀小試探步前行了」。

林耀德以 1949 年為界，將之後出生的作家劃入「新世代」，何以以 1949 年為界？林耀德認為 1949 年戰爭結束，戰後新世代與前世代是截然不同，新世代不同於受日本文化影響的台籍作家，亦異於渡海來台的大陸作家，他們不曾經過歷殖民統治，也沒有難以消解的失根鄉愁，他們經歷的是台灣在政治、經濟、文化、社會的種種蓬勃發展，身處在農業、工業乃至後期工業文明中，他們的成長過程就是台灣從農業社會轉型為工業化、都市化的過程，而新世代所要面對的是改變過多、過快的社會，在衝突和匯融中選擇著並過渡著，就如林耀德《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》的詩集之名，新詩代詩人擁有的是如此的文化焦慮。

從 1985 年起，林耀德陸續評論新世代詩人，寫下 44 篇評論，論及 41 位詩人²⁶，在這些評論中，林耀德進一步陳述：

自一九五六年以降出生的新世代詩人，基本上都受過九年國民義務教育，他們絕大多數出生在自由中國，成長的期間也正是台灣地區由農業轉型為輕、重工業主導經濟發展的時代，整個時空背景有異於前三代的詩人，八〇年代他們正以全新的面貌呈露在高峰迭起的華文詩壇上。²⁷

林耀德認為第四代詩人²⁸在創作質量上急起直追前行代，在未來十年間必成詩壇主力，而他們在取向上又可略分為「古典婉約派」、「鄉土——寫實主義派」與「掌握都市精神的世代」三種類型，其中又以第三種為林耀德所言的真正的「新世代」，而 80 年代的世代交替便是由這群掌握住都市精神的新世代來完成。

林耀德如此積極的推動「世代交替」其來有自，且看〈困居〉²⁹一詩：

國父的簽呈總是被李相國無言退稿
我的詩總是被悄悄擲回
眾大人為何不能容忍
誰觸及文明的心臟

以國父上書李鴻章未果一事自況，對林耀德而言，他備受打壓有志難伸，而他認為被打壓是因自己能敏銳精準地捕捉到文明核心，就算他的舊稿只能在郵筒間高來高去，但他仍自信滿滿的宣示，他的文字是「漂泊在精神荒原上的方舟」³⁰，

²⁶ 《一九四九》有 17 篇，《不安海域》有 14 篇，《期待的視野》有 11 篇，《觀念對話》有 2 篇，其中向陽、羅智成、羅青皆重複一次，故共 44 篇評論，41 位詩人。

²⁷ 林耀德：《不安海域》，台北：師大書苑，1988 年 5 月，頁 55。

²⁸ 同篇中論及羅青提出台灣詩人世代劃分的新標準：第一代 1911-1921 出生，第二代 1921-1941，第三代 1941-1956，第四代 1956 以降。

²⁹ 林耀德：《都市終端機》，台北：書林，1988 年，頁 104。

³⁰ 〈舊稿〉，同註 29，頁 178。

像他這般無法掌控的新世代詩人是令前行詩人畏懼，故而打壓。長久困居不得其門而入的林耀德開始思索、批判，日後取得發言權時，他詳盡論述文壇權力結構，進而抨擊三大詩社，批判文學獎的評審制度，進一步挑戰權力結構，以瓦解前行詩人的暴君式壟斷。

他認為前行詩人在台灣開天闢地時，受到社會龐大的壓力，當時的媒體對現代詩抱持著不樂觀，甚至打擊的態度，前行詩人經歷巨大苦難，如冬天裡刺蝟般要互相取暖但又不能靠太近，只能保持不穩定的平衡，便漸漸形成各股勢力，左右數十年來詩界。當三大詩社漸次形成，各據一方後，他們之間有鬥爭亦有合作壟斷，如文學獎的評審名額通常就分配給「笠」、「藍星」、「創世紀」三大詩社成員，以及學院派學者。所以，詩壇中生代剛成長時（60年代末至70年代）能否「生存」完全掌握在「老」一代的手中，他們意圖「合法化」往往就必須接受老一代的保護、栽培，否則便可能遭受「整頓」、「封殺」、「除名」。³¹

針對林耀德所言，張錯也提出他的回應，他問林耀德：「但以客觀的角度來反問，如果不找這些人來當評審，又要找誰呢？」對此林耀德沒有正面回覆，他是這樣說：

我相信台灣各種文學獎的評審結構尚未經過充分討論和研究。評審的結果使得評審成為被評審的對象，對此，大家卻都一直採取迴避的態度。

以目前年輕一代而言，如果想在詩壇「站立」起來，只有兩條路，一條是由前輩大力推薦提拔，如當年余光中、痲弦之於羅青，另一條路就是經由獲獎而獲得喘息的時間和空間，目前第一條路幾乎已經閉塞了，老一代逐漸不再能壟斷發言權，雖然他們仍在台上當評審，也仍在寫評論，可是他們的文學觀念和認知已經不再是「一言堂」。

就第二條路而言，我相信好的作家可以提供悉的期望，打開新的經驗面向，可是如果評審權力不讓「中」的一代介入，我想會有危機出現，因為老一代的認知架構漸漸難以伸縮自如，也許他們的文學觀念和創作表現仍然很前進，但他們的「語彙」以不夠用，或者他們「語彙」還很豐富，但思考卻不夠「彈性」。就文學發展的現象面來考察，長年累月由某一年齡層(包括心理與生理)的人把持評審大權，會不會產生類型化的得獎作品？

³¹ 林耀德：〈權力架構與現代詩的發展〉，《觀念對話》，頁 103-104。

新一代的觀點如果和老一代的觀點完全相反時，它們有沒有可能出現？如果不能，又必須浪費多少迂迴歷程才得以呈現？³²

從這段回應中，我們可以看出幾點：第一，林耀德詬病「球員兼裁判」是大家不願面對，也不願改變的陋習；第二，他提出新世代詩人得以嶄露頭角的兩條路，一為前行詩人的提拔，就他自身經驗觀之，他直言「第一條路幾乎已經閉塞」，因其敗成皆來自於前行詩人的漠視與肯定，這裡的「閉塞」有雙重指涉，一方面暗示著在他大學時期，前行詩人不願薦拔他，一方面則言時間流轉，老一代不再有絕對權力了。林耀德既「憤恨」老一代掌握中生代的生存，不是接受保護就是封殺除名，又批評老一代已經過氣，不再能獨掌權力，反映出他矛盾複雜的心情。而新世代詩人的第二條出路便是獲獎，但文學獎評審長年為老一代詩人「霸佔」，張錯說「不找這些人又該找誰呢？」林耀德未予以回覆，正因他深知「不找這些人又該找誰！」，但因他是「觸及文明心臟」的詩人，是老詩人無法理解、不願面對，甚至視為洪水猛獸的新世代詩人，所以兩造完全相反的觀點，使林耀德迂迴迴、費盡心力才被看見。

在報紙副刊、文學雜誌與出版社等文化傳播方式方面，林耀德認為副刊佔舉足輕重的地位，當新進作家作品得以刊登在副刊或雜誌後，其作品才有可能集結出書，而焦桐也不諱言，缺乏知名度的創作者不易被兩大副刊採用³³，而如何能擁有知名度，通常就得先取得文藝獎。這一連串的連鎖效應，便可看見文壇權力結構的深鉅影響，兩者共同壟斷文壇，使新進作家難以發聲。面對如此困境，林耀德在他崛起後，以主編各種選集來實踐並傳播其個人文學理念，藉此建立文壇新秩序，重寫文學史，以取得文學詮釋權。³⁴他逐步從創作者、編輯者，轉向領導者，成為出版社總編輯，在傳播文學理念上更為有利，加以 80 年代中葉後，興起一股年度文學選的出版風潮，他是如此分析：

（一）出版商均屬非官方系統的中小型民間出版社，出版的重點均鎖定於文學類書籍；（二）在此一階段，部分出版社已逐漸產生獨立培植新銳作家的能力；（三）兩大報刊以不復 7、80 年代交替期間幾乎完全取代文藝團體，主導文壇的巔峰盛況，80 年代後期報禁解除、報紙增張之後，副刊對於文學發展與社會公眾的影響力更因而遽然降低；（四）年度文學選集突出了台灣文學創作及研究被後設的文類概念所制的情形。³⁵

³² 同註 31，頁 104-105。

³³ 焦桐：〈兩報文學獎的風格與權力結構〉，《台北文學的街頭運動》，台北：時報，1998 年 11 月 10 日，頁 240-263。

³⁴ 同註 21，頁 305。

³⁵ 林耀德：〈環繞當代台灣詩史的若干意見〉，《世紀末現代詩論集》，台北：羚傑，1995 年 12 月，

他認為年度文學選展示了編（作）者的權力場域，也是出版商向文學副刊宣戰的檄文，而真正的權力更替源自於傳播型態的差異，也就是說編者有權力藉由出版來展現、傳播自身的文學觀，而媒介則會隨著時代演進，互有消長，由此可見林耀德在乎的是文學發展中，詮釋權身處何處？然當其身處不同地位時——打壓或崛起——他實採用看似不同，本質卻相近的手段，前行詩人以文學獎主宰「新人」的生殺大權，林耀德則以編選文學選集舉杯回敬。

我們進一步來觀其詩作，筆者且將其 1981-1984 年間所寫詩作羅列如下³⁶：

年份	詩集	詩作	主題
1981	《都市終端機》 《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》	舊稿、等待 立雪、釀酒	1.抒情：舊稿、等待、立雪、釀酒 2.歷史文化：釀酒
1982	《都市終端機》 《銀碗盛雪》	寶瓶座時代的開展 絲路 I、絲路 II、文明記事	歷史文化：寶瓶座時代的開展、絲路 I、絲路 II、文明記事
1983	《銀碗盛雪》 《都市終端機》 《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》	南極記、U235 掌心、寫實主義者、偷獵者、困居、我們曾是，夜泊湖心的扁舟、一九八三的我 日蝕、天空的垃圾、歲暮	1.抒情：掌心、困居、我們曾是，夜泊湖心的扁舟、一九八三的我、歲暮 2.戰爭與政治：U235、日蝕、天空的垃圾 3.社會時事：南極記、寫實主義者、偷獵者
1984	《銀碗盛雪》 《都市終端機》 《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》	絲路 III、絲路 IV、瑪儂傳、群像、塔之奧義、布達拉宮遺事、一或零、世界大戰、光年外的對望、都市·一九八四、文明幾何 雷峰塔、日出金色、一切色澤自白色誕生、妳的孤獨、六〇年代、靜止的掛鐘、大眾、影、人、未來、線性思考計畫書、淪落地上的星星、夏日的辦公室、冷靜的電腦、行行且遊獵、幽浮、幽游、火星上的猴面岩、月球上的金字塔 艾奎諾現象、一個錫克族衛士的自白、柯梅尼印象、那隻鷹、從波蘭來的、空白、世界人權日	1.歷史文化：絲路 III、絲路 IV、六〇年代、群像、塔之奧義、布達拉宮遺事、雷峰塔、靜止的掛鐘、空白 2.政治戰爭：世界大戰、光年外的對望、未來、艾奎諾現象、一個錫克族衛士的自白、柯梅尼印象、那隻鷹、從波蘭來的、世界人權日 3.都市：塔之奧義、都市·一九八四、雷峰塔文明幾何、人、未來、夏日的辦公室線性思考計畫書、淪落地上的星星 4.科幻星球：一或零、冷靜的電腦、幽浮、幽游、火星上的猴面岩、月球上的金字塔 5.性愛：光年外的對望 6.抒情：行行且遊獵、日出金色、一切色澤自白色誕生、妳的孤獨、大眾、影

頁 11。

³⁶ 林耀德會不斷在不同地方重複發表舊作，因此筆者以同一首詩最後出現的版本為主，例如：《日出金色》中便已收錄過「日蝕、天空的垃圾、一個錫克族衛士的自白、那隻鷹、從波蘭來的、艾奎諾現象、柯梅尼印象」等詩。

我們可以清楚看見 1984 年是他此期的創作巔峰，一股蓄積的氣勢，待發。1981 年的四首詩僅有〈釀酒〉為長詩，仍帶著濃厚的古典風格，至 1982 年，詩作不多卻開始轉變，四首皆為長詩，皆以歷史省思為題，史學根基深厚的他開始將對歷史的體悟融入詩中，但仍不脫中國意象。來到 1983 年，林耀德開始大量創作，主題多元，不變的抒情主題、對歷史的反思，以及描寫社會時事。他在〈歲暮——曾經屬於我的次文化〉一詩中寫道：「我依舊徘徊在古典中 有點遁世／纔自蒙古胡笳胡馬 伴元曲馳回／馳回我美麗的島」林耀德清楚意識到自己的詩作風格為古典浪漫，但他也策馬「馳回我美麗的島」，準備從遁世入世，從古典回歸現實，開始他對歷史、對生活的觀察與省思。1984 年，林耀德詩作數量激增，主題方面也已具六類的雛型，在風格上明顯轉為知性，轉為我們所熟知的林氏風格。

詩人有意識地在轉變他的視角，試圖開創與之前截然不同的路，且看他在 1984 年寫給朱天心的詩〈行行且遊獵——給天心〉³⁷

壯志酬否
揮淚橫槊

妳 當掌握文明的桂棹
我則罄控 以歷史之劍
橫斬

落英繽紛
正是時代的風景

這首詩被劉紀蕙稱為「自傳式的告白」³⁸，我們可看出林耀德對文學已有些不同領悟，他選擇理性、知性，多元化且風格強烈的創作方式。當朱天心仍握著文明的桂棹，林耀德選擇揮劍斬別，因為「落英繽紛」才是這時代的新面貌，才是他心生嚮往的新所在。所以，林耀德之前滿懷的中國情懷、豪情壯志究竟「酬否」？其實也已不重要了，因為那份情懷被藏在內心，而他將以另一種面貌站上詩壇。當他選擇以「歷史之劍橫斬」時，便展示出他不斷地思索歷史規律，並企圖推翻傳統勢力的野心。

³⁷ 同註 29，頁 190-191。

³⁸ 劉紀蕙：〈《時間龍》與後現代暴力書寫的問題〉，《孤女·神女·負面書寫》，頁 414。

在神州瓦解、三三停刊後，林耀德投稿屢屢受挫，苦無發表之地，而這四年多恰是林耀德就讀大學之際，年輕有才氣的詩人理應意氣風發、鋒芒畢露，就算被批評桀傲不遜也是如此的理所當然，然曾寫下「我狂傲地歌過嘯過／我狂傲的土地」的詩人卻深陷困境，讓林耀德沉澱冷靜，並涵養出他的「格」，當時機來臨，他一鳴驚人，逼得原本漠視他的前行詩人們也得正視其成就。

第三節 現代主義與後現代主義

林耀德因家學之故，十分重視「史」，他認為「史」是一切文明的起點，也是基礎，他曾說：

脫離了文學史，詩只不過是一些個別的愛憎喜怒，甚至只是一些互相擁抱又彼此瓦解、無關昨日無關明日的記號遊戲；然而，將詩置入文學的潮流，流動的人與詩、詩與變異中的世界，又會產生怎樣的牽連？³⁹

這便是林耀德想書寫文學史的緣由，四年的沉潛也讓他更為冷靜理智，從 1985 年開始，他不斷考掘史料，意圖重讀並建構台灣文學史。他又說：

台灣現代詩人確實擁有一部高潮起伏的「現代詩思潮史」，但是我們可以進一步引發出兩個問題：在各種思潮的影響之下，詩人們在創作上的實踐成果究竟如何？層出的思潮，是否不再停頓在詩的外緣、周邊思慮上而一一跨越了階段性的課題，朝向「進化」的道路前進？⁴⁰

針對以上兩個問題，筆者認為影響台灣詩壇最大的思潮非現代主義莫屬。在現代主義的眾多流派中，又以超現實主義對新詩的影響最為深遠。30 年代的風車詩社，5、60 年代的現代詩社與創世紀詩社，一前一後地帶動起台灣詩壇的超現實主義風潮。時至 7、80 年代，新詩進入民族自覺時期，面臨文化血緣上的認同與回歸，詩人們開始省思全盤西化所造成的弊端，加以在戰後出生成長，於 70 年代嶄露頭角的年輕詩人們以多元化來創作新詩。這時的詩人多有身分認同的焦慮感，此期的現代主義便建立在這種不安的狀態上，又因個人意識覺醒，對於主體何在？生存的意義為何？詩人們開始自我追尋。此一思維延續發展了現代主義，

³⁹ 同註 1，頁 293。

⁴⁰ 同註 1，頁 295。

反映在林耀德身上便是他善用各種濃縮的意象，融合現實觀察與心理意識所形成的獨特詩作。

現代主義最早由留日菁英們引進台灣，他們在日本接受當代最新的現代思潮，他們學波特萊爾、蘭波、戈蒂耶、契訶夫、島崎藤村和富德蘆花。當他們回到台灣後，生活在逐漸都市化的城鎮中，內心卻是焦慮不安的，他們充滿著理想與現實、自我與傳統、精神與肉體的矛盾，他們用文學來抒發這些焦慮、矛盾。他們的寫作材料耽於個人體驗、心境，或身邊發生的事件，關注個人情感與生活所遭遇的問題，注重內心感覺，刻畫細膩而個人，以一種寫實主義未關注的視野和寫作技巧從事創作，表現頹廢、叛逆，乃至於虛無的城市文學色彩。⁴¹若從這個角度觀之，這群人可說是台灣文學進入現代主義的先聲。其中，影響台灣新詩最深則為「超現實主義」。

台灣的新詩創作源於追風（謝春木）在 1924 年 4 月 10 日發表於《台灣》雜誌的四首日文詩——〈詩的模仿〉，但真正使台灣新詩邁向現代化的引領者是水蔭萍（楊熾昌），楊熾昌對當時的寫實主義多有批判，他認為寫實主義以文字直接衝撞日本統治，雖是民族意識的發揚，但日帝的「治安維持法」令文人難逃其指掌，這種「硬碰硬對抗，只有引發日人殘酷的摧殘而已，不如以隱蔽意識的側面烘托，推敲文學的表現技巧，以其他角度的描寫方式，來透視現實社會，剖析其病態，分析人生，進而使讀者認識生活問題。」⁴²這樣的「隱喻」才能使文學開花結果，超現實主義的寫作手法正符合其需求，但在當時寫實主義仍屬主流，擁有極大的勢力，必然竭力攻擊超現實主義，面對眾多壓力，超現實主義詩風只能黯然退場，然其價值在於引進思想，且其追求詩的新表現的精神由「銀鈴會」的前衛詩人們默默延續，蓄積成為推動 50 年代「現代派」的重要力量。研究學者亦言：「無疑，『風車』詩人們的創作，為台灣詩壇注入了新鮮血液，使描寫的角度拓寬，技巧變繁複，視野也開闊了。他們在台灣詩壇首先提出『現代詩』這個名詞，注重『知性的敘情』和意象的經營，是對當時台灣詩壇上某些流行傾向的制衡，開闢了新詩創作的另一種可能。」⁴³沉寂多年來到 4、50 年代，超現實主義經由《現代詩》、《創世紀詩刊》的大力宣揚，獲得熱烈的迴響與學習，成為台灣詩人現代化的重要關鍵點，也是對台灣詩壇影響最大的現代主義。

對於風車詩社林耀德未有專文論之，也許是資料出土過晚，也許是他尚未觸及此，但林耀德認為「我們應該以本土化的趨勢重新審定台灣超現實主義詩潮的功過」。⁴⁴因此，我們便不能忽略風車詩社——一個引進超現實主義的關鍵詩社。風車詩社雖僅曇花一現，但在多年後，林亨泰再度將超現實主義帶回台灣，延續

⁴¹ 施淑：《兩岸文學論集》，台北：新地出版社，1997 年，頁 93-94。

⁴² 楊熾昌：〈回溯〉，《水蔭萍作品集》，台南：台南市立文化中心，1995 年，頁 224。

⁴³ 黃重添、徐學、朱雙一：《台灣新文學概觀（下）》，廈門：鷺江出版社，1991 年 6 月，頁 96。

⁴⁴ 同註 31，頁 179。

現代主義風潮。這樣的延續我們可以如此理解：透過日本文壇及日文閱讀來接受西方藝術觀念的啓蒙，成爲「跨越語言」一代最習常的管道；而左右文學生產與接受的「文化符碼」則透過文字本身、作者的記憶和體制的延續，存著許多移植轉換的可能性。⁴⁵超現實主義強調現實的扭曲、無關連意象的非理性拼貼，夢魘式的荒謬情境，恰與台灣詩人們尋求新的文體、意象，以及翻轉文句構成法的前衛企圖扣合，加以處在高壓政治下，詩人無法自由言說，以超現實手法書寫亦不失爲一傳達詩人情感的方式。而此一書寫模式與林耀德的書寫模式不謀而合，也就可以理解林耀德何以反覆標舉、肯定林亨泰，爲其編寫年表，出版作品集，實有著借用現代主義來展現其對充滿意識型態的政治的反抗，這樣的精神與林耀德意圖瓦解詩壇權力架構的想法十分契合。

林耀德曾言從 5、60 年代現代派（現代派的信條中就有反中產階級文化的成分）以降出現的若干詩作，除了表現出詩人對歷史、文化的關懷外，其實往往含蘊著噴薄的政治慾望和社會改革的挫折。大體而言，不受寫實主義拘泥的這些作品，較 7、80 年代交替之際起步的新世代政治詩擁有更豐富的藝術價值，也將詩人們的焦慮不安和修正社會的企圖含蓄地潛隱在詩篇的表層意識下，痙弦的《深淵》、商禽的《夢或者黎明》、余光中的《敲打樂》、羅青的《吃西瓜的方法》都是隱晦卻不失具體的例證。⁴⁶

台灣 5、60 年代的現代主義詩學移植於在一次大戰後，人心充滿了幻滅、虛無的空洞感，西方文人以反傳統、反現實經驗、反客觀明朗的「反動」來表現人心的荒蕪。台灣文人也有類似的不確定感，故在 50 年代，台灣的第二波現代主義因而興起，相較於 30 年代的現代主義，此期的現代主義有其特殊背景。從政治上來說，台灣政權的轉移對社會造成全面性衝擊，一黨獨大的高壓統治讓 30 年代前的大陸作品無法見容於當局，使得五四新文學運動以來的文化傳承失去依據，文學傳統產生脫節，再加上政府刻意切斷與日本的一切聯繫，文字亦回歸中文，以政治強力介入文壇，封鎖日據時期的大部分史料，日據時的文學作品亦遭到壓制。這樣的政治背景造成文化場域的斷裂與停滯，1949 年正是一個重要的分裂點：在此之前，作家們以日文寫作；之後，大陸來台作家則以中文寫作，文字的基本差異促使台灣的文學運動走向新方向，政府一連串的政治措施又使台灣文化與傳統斷絕，轉以西方現代化意識型態爲標準，尤其是美國的標準，這種情況讓現代化與現代主義文學同時被推動。

接著從經濟層面觀之，政府播遷來台後，一面以日據時的基礎建設推動經濟，一面與西方保持友好關係，以獲得經濟發展優勢，故自 60 年代以降，土地改革成功，社會逐步脫離農業社會轉向商業化，知識份子已有一種小資產階級的

⁴⁵ 張誦聖：〈「文學體制」與現、當代中國／台灣文學〉，《書寫台灣》，台北：麥田，2000 年 4 月，頁 36。

⁴⁶ 同註 31，頁 155-156。

心態，為現代主義奠定開展的基礎條件。當經濟發展到一定程度後，隨之而來便是文化上、生活上的西化風潮，而現代主義正是當時西化風潮的一部份。

渡海來台的文人對台灣實感陌生，如何能將情感完全投入？濃重的懷鄉情愁又顯得遙遠而漫無邊際，令文人們不免對人生感到懷疑與無奈；本土作家對台灣雖充滿情懷，但語言卻產生隔閡，無論是日文還是母語，皆被禁止使用，虛無主義的思想和悲觀失望的情緒油然而生，這些都成為現代主義發展的溫床。從林耀德的〈五〇年代〉⁴⁷中，便可觸及到那漫無邊際的孤獨感：

孤獨的孤獨的孤獨的孤獨的孤 的孤獨^ㄝ 孤獨 孤獨
的孤 孤獨^ㄝ 孤

當你重複在紙 寫下十個「孤獨的」 者更多，
也擁擠得孤獨不起來了。

好比月 ，
在詩集的封面畫上一千個也無濟 事；
它活該淪落在地 的另一半時，
如何祈禱也不會出現在誰孤獨 額頭上。

好 狼，
比熱帶島的午寐，
好比復 的幻覺，
好比檳 樹漂泊海濱
甚至好比自慰好

，啊 〇年 是孤

一九

從詩的內容來看，數十個孤獨加起來後，反而擁擠到孤獨不起來，好似人的孤獨只要身在眾人中就能化解這份孤獨，但是林耀德接著說，畫在詩集封面上的月亮永遠不可能成真，當它隱沒時就怎樣也找不著，因此，孤獨其實是無法化解。最後所舉的例子，不論是狼、午寐，還是漂泊海濱的檳榔樹，都是孤獨而寂寞的，復國更只是一場幻覺，充滿濃重的諷刺意味，林耀德詩作中常出現的性愛意象也未缺席，因為自慰正是如此隱私而孤獨的行為啊！這一切的一切都只為了指出 50 年代的詩壇，甚或大環境都是孤獨的，在充斥著反共文學或戰鬥文藝的當時，政治強力介入文學，使得文學不完整，缺乏獨立性。而其表現手法不正是後現代

⁴⁷ 同註 29，頁 94-95。

主義的破碎、拼貼，與反諷的書寫特色，詩中充斥著大量的缺邊缺角、不完整的字體，甚至連書寫時間也殘缺零落，詩人藉由這些破碎的、晦澀的字符，表現出內心的孤獨與無助，也表現出 50 年代是個充滿壓抑的時代，這是否也意味了在這不能說真話的年代，詩人們便藉由這些缺邊缺角、看似不完整卻又能猜解的字符來表現內心真正的情境。

此外，政治壓迫雖使多數文人噤聲，不願去觸碰禁區，但人們內心是不滿政府箝制文藝，造成文藝副刊墮落，而過於八股的反共文藝又令人心生反感，舊式儒家思想亦不符時代的需求，尋找新的主義、新的思想歸宿成爲首要課題，是故轉向吸收西方現代化意識，可謂不得不然。政治與文化交互影響，經濟蓬勃發展，再加上漸趨成熟的社會條件，成爲開展現代主義的外在條件；而從 50 年代開始推動的自由主義思想，則是開展現代主義的內在動因。

5、60 年代推展的現代主義文學，實由各詩社、雜誌社接力完成。1951 年，詩人紀弦、鍾鼎文、覃子豪等人於《自立晚報》創刊《新詩週刊》，爲光復後的第一份新詩刊物，促使各詩刊紛然而起，競相爭豔。紀弦進一步於 1953 年創辦《現代詩》季刊，推動台灣的現代主義詩學。1954 年 10 月，退伍軍人洛夫、痲弦、張默與大學生組成「創世紀詩社」，發行《創世紀詩刊》，力介西方現代主義的詩作。1956 年 1 月，紀弦組織「現代詩社」，延續了 30 年代現代派在大陸的餘脈。1959 年 3 月，《現代詩》因經濟窘困迫停刊；4 月，《創世紀詩刊》第 11 期擴版，揚棄原有的戰鬥詩、新民族詩型，認爲新詩不再是政治附庸，需保持獨立性與創造性，表現出積極接納現代主義思潮的態度，現代主義的發展便轉到《創世紀詩刊》，許多詩人都被吸引進來，形成一股新的勢力，又稱爲「後期現代派」。他們主張新詩的創作目的不是在挖掘事物本相，而是呈現隱藏於事物背後的內涵，詩人要表現自我，並藉由詩作追求現代意涵。1962 年，現代派宣告解散，林亨泰則與「銀鈴會」其他同仁創辦「笠詩社」，與現今本土、反現代主義傾向不同，早期《笠》詩刊帶有現代主義色彩，譯介不少現代主義的評論文章與詩作，對台灣現代主義的發展確有影響。藉由這些雜誌接連交棒延續，現代主義再度在台灣詩壇綻放。

1959 年，《創世紀詩刊》爲接續無以爲繼的《現代詩》，於第 11 期改版擴充革新，不再主張新民族詩型，轉而強調詩的世界性、超現實性、獨創性與純粹性，並積極引介西方的現代主義。他們認爲現代藝術常遭受不夠「大眾化」的抨擊，但他們認爲「藝術固是反映一個時代之社會特質的一面鏡子，但在這面鏡子中反映得最清晰的乃是人的『自我』。……『表現自我』實爲現代藝術的特質之一。」⁴⁸此外，學院派（或傳統派）常以藝術的衛道者自居，大力抨擊現代藝術，然其欲保護的卻是人性中的虛偽，創世紀詩社則以爲現代藝術乃是人類經驗的重複，

⁴⁸ 社論：《創世紀詩刊》，第 13 期，頁 1。

它引導人們回到自己走過的卑微陋巷，以及創痕累累的心智，促使我們發現自我，且使自我覺醒。因此詩社有系統性、規劃性地引介、推展現代主義，並期盼以此技巧表現生活，達到拓展詩領域的目的，讓詩不再是備受誤解、脫離現實的小眾文化。

林耀德認此期最重要的文獻為《創世紀詩刊》第 14 期的社論〈第二階段〉⁴⁹，何以定名為〈第二階段〉乃因將民國 38 年至 48 年這時年的時間劃為新詩的「第一階段」，而 49 年以後的可預期的時間視為「第二階段」。⁵⁰文中重新檢討 50 年代台灣現代詩的發展，肯定了之前十年間，詩人們在本質和技巧雙方面的實驗。認為詩人在面對未來的時間應有深刻自知，並指出作品應追求純粹與凝練，直到那形相的本身，毫無概念的成分。詩人要有能力跳出文字的糾纏，去鑿擊、調和、敲響它們，從而體察文字對耳目及一切感官所喚起感受，並且「馴服」文字，使它們能為自己所用，而不受羈累，使意象得以自由呈現，這便是純粹與凝練，便是確切的表現，便是內容與形式的融一。⁵¹對此，林耀德認為整個 60 年代的詩界氣氛——「超現實」、「自動書寫」、「純詩」已呼之欲出，在意識層次步入內向面，在語言領域邁向顛覆與革命，至此成為「後期現代派運動」的定格，創世紀詩社核心人物的領導地位亦逐漸鞏固。

在現代派解散、《現代詩》停刊後，1964 年，林亨泰與部分銀鈴會的同仁成立「笠詩社」，創辦《笠》詩刊，繼續推動現代主義詩學。政權轉移造成語言斷裂，而語言又阻礙許多台籍詩人創作，僅有少數詩人能跨越語言障礙，如吳瀛濤、錦連、林亨泰，尤其是林亨泰，更是扮演現代主義承先啓後的重要角色。在林耀德眼中，林亨泰是「一顆閃爍、折射著冷冽光芒的晶石。他從未成為『遺老』；四十餘年來，他不但一直是思想的啓蒙者，也一直是詩史的見證人。」⁵²他加入紀弦創立的現代派，並接連發表數首受到未來主義影響的作品，林亨泰連接起來 30 年代和 50、60 年代兩個階段的現代主義。

60 年代現代主義蔚為風潮，整個詩壇皆圍繞在這股氛圍中，無論是支持者或反對者都難以跳脫這道漩渦。不可否認的，現代主義的確引起諸多流弊，某些詩人誤將精神上的鬱悶難解、文字表現上的曖昧晦澀當成現代主義的精神；而紀弦強調的「主知」又讓一些盲目追求現代主義的詩人們壓抑自身情感，以冷漠疏離的口吻寫詩，遠離了人群，隔離了世界。於是，現代詩走到末流，台灣詩壇被一片晦澀艱深的詩風籠罩著，逐漸遠離現實生活，這也是台灣詩壇上前後發生三

⁴⁹ 同註 31，頁 101。

⁵⁰ 文中有強調他們並未抹煞民國 38 年前的新詩活動與成績，只是要表示，較之五四時代新詩肇始時的準備時期，以及抗戰前後的黑暗時期，更為重視 38 年政府遷台後這時年間有意識的努力與體驗。也不反對其他讀者或評論家將「準備時期」和「黑暗時期」包括在第一階段，或給予其他名稱。階段的劃分僅只為了方便闡述說明。

⁵¹ 社論：《創世紀詩刊》，第 14 期，頁 3-4。

⁵² 同註 31，頁 78-79。

次論戰的重要原因。⁵³直至 70 年代中葉，因寫實主義熾盛，笠詩社轉向到社會寫實詩風，現代主義便顯疲弱，再無「大社」或「大家」接棒。儘管現代主義未曾消失斷絕，並屢屢有年輕詩人傳承，甚至藉由兩岸文化交流傳至對岸，但在台灣詩壇上，現代主義終究是面臨萎縮，不再具主流地位。

我們續看林耀德〈六〇年代〉⁵⁴的第一段：

掀開褻衣尋找燃燒中的胎記
子夜在她多輕愁的胸脯探訪
把月餅印烙在處女膜的裂縫
漢民族是一個多歧義的夢境
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

詩句以一種象徵、暗示、跳脫超現實的自由聯想來敘述主觀觀點，展現出不規律、跳躍的自由聯想。60 年代，詩人們不斷爭論著身份歸屬（不論是血緣還是文化），因整個難以逃脫的歷史背景，證明身份的「胎記」便轟轟烈烈的燃燒著。詩中用「月餅」，又使用「漢民族」一詞，通常會以「漢民族」來指稱自己時，不外乎是爲了區分彼此，讓筆者不禁聯想到朱元璋當初以月餅來傳遞起義訊息，這樣的敘述是否暗示了：中國在文化上願意廣納各方文化、兼容並蓄，在政權上，仍「堅持」著「漢民族」的血脈；然而，台灣的政權是「漢民族」的，文化上卻爲一言堂。林耀德再以「多歧義的夢境」嘲諷之，詩人們想要直抒胸臆不啻是一場夢罷了，是悲涼，是缺乏。所以，詩人們也只能撫著額角，暗自啜泣了。

現代主義追求文學藝術的獨立性，嘗試以不同視角、不同表達技巧來探討人的內心世界，反對沒有創意思維模式與書寫模式，因此現代主義在主題探討與表現技巧上都有高度的實驗精神，這樣的精神主張，確實被林耀德吸收並活用之。當年輕詩人們因身份認同的焦慮感而不斷追尋自我之際，林耀德則強調著每一個世代經過撞擊、破敗以致於消亡後，終將開啓新的世代，30 年代的現代主義，經過歷史與政權的壓迫沉寂一時；但在 50、60 年代又以熔爐之姿重現詩壇，大放異彩；時至 70 年代，雖因鄉土寫實主義的興起而萎落，但仍根植於許多詩人的內心，這便是林耀德所謂的文明會滅亡，但也將以另一種新的姿態再起。所以，

⁵³ 第一次是在 1957 年，覃子豪發表〈新詩往何處去〉一文，批判紀弦的六大信條，提出新詩發展應有的「六項原則」。第二次是 1959 年，覃子豪發表〈論象徵派與中國新詩〉，他認爲台灣的現代詩與李金髮的象徵派或法國的象徵派都不同，而是融合眾多影響後的綜合性創造。第三次則爲 1972 年，由關傑明和唐文標掀起的論戰，尤以唐文標連續發表的三篇文章，強調現代必須回歸中國傳統，具備服務群眾的社會功能，激起不少現代主義論者的強烈回應。

⁵⁴ 同註 29，頁 90。

他在〈文明記事〉⁵⁵中便明白指出：

劫燒與大洪水之後
巨河文明的摻摻玉手
揭開野蠻和巫魘的封條
洪荒轉成
璀璨
舊石器時代的惡夢纔 醒
新石器時代之悟識已 開
呼吸吧 文明
吞吐生命與智慧的光耀

對林耀德而言，這何嘗不是對自己的呼喊？對自己的期盼？他關注的是自己的內心世界，他雖表現出對文化失落的焦慮，但這樣的焦慮並未如 50、60 年代的詩人那般深沉而無力掙脫，林耀德相信文化會重建，會置之死地而後生。

在台灣詩壇上，有關權力架構的爭論從未休止，林耀德認為超現實主義或現代主義的緣起乃導源於詩人們對政治、社會體制的不滿與反動：

五、六〇年代「三大詩社」相繼創刊時，無論自覺與否，他們本身都可視為制度的不滿者、反抗者以及批判者。不管批判的個別對象是什麼，整體而言他們反動的是龐大的社會體制和文化現象。例如「笠」詩社以本土性打破政治禁忌，這在當時是很受當權忌諱，也令後人欽佩的；而「創世紀」的詩人以「晦澀」的語言反對制度和時勢對人的桎梏、煎熬，他們也可以說是當時的勇者。⁵⁶

但林耀德認為是有革命志士成功後一躍成為暴君，三大詩社便是從反抗者變為壓迫者，他認為各詩社中都隱藏著一些因「詩社肥大症後群」而遭湮沒的詩人，如果將詩社結構打開，詩壇的內容將更豐富。當林耀德不斷在耙梳台灣現代詩史時，其目的為重建文學史，然其是否就在這樣的過程中，自然形成他的後現代反叛思想，進而走入後現代主義之中，並大力引介以為自身主張尋得立足點？台灣又是如何走進後現代主義？

⁵⁵ 林耀德：〈文明記事〉，《銀碗盛雪》，台北：洪範，1987年，頁75。

⁵⁶ 同註31，頁109。

1980年，美國學者托佛勒（Alvin Toffler，1928～）出版《第三波》⁵⁷，他以大眾化、深入淺出的方式介紹了70年代美國學術界研究後工業社會的成果，一出版便立刻引起廣泛的討論。不久後，中譯本在台發行，十分暢銷，蔚為風潮；1982年亦引介至大陸，甚有錄影帶配合上市，對帶動兩岸後現代主義思潮的影響頗大。此後，有關後現代主義的詩歌、建築、繪畫等討論，相繼而出。時至1985年，詹明信客座北京大學，展開為期12週的系列講座，從心理分析講到結構主義，談論當代西方文化理論。1986年秋，其著作《後現代主義與文化理論》出版，掀起一波後現代主義研究風潮。1987年後現代主義風潮達到高峰，詹明信與哈山多次來台訪問講學。1988年《台北評論》創刊，雖僅出版六期，但卻是後現代主義重要的發表園地，大量刊登後現代主義的相關翻譯與評論，企圖描繪出台灣後現代主義的樣貌。1989年，有關後現代主義的著作相繼推出⁵⁸，引領著後現代主義思潮在台的發展。

然而，新思想難免會遭到抗拒或批評，而反對後現代主義的論者大多是從「工業社會」的觀點論之，甚至停留在「農業社會」的觀點。這些歧異點恰好反映出台灣的社會現況，台灣在很短的時間內從農業社會走到工業社會，接著又快速朝後工業社會前進，社會發展過快，造成三者混雜並存。坐上台北捷運，人們拿著iPad快速飆網，過了幾站來到淡水老街，到傳統餅舖買餅，再用iPhone拍下老街建築上傳至FB，傳統手工的生產模式，工業革命後的便捷運輸，與後工業大量的資訊信息，都可以在現今台灣社會中發現，也正因為這種多元複雜性，讓台灣就這樣走進後現代主義。

後現代主義理論的引進掀起台灣詩壇的熱潮，但在創作上，則要到1985年，夏宇自費出版詩集《備忘錄》，才算是台灣後現代詩的里程碑。1986年12月，在林耀德與其他四位詩社同仁合出的詩集《日出金色》的序文中，羅青以〈後現代狀況出現了〉一文，為詩壇正式揭櫫後現代主義，他是這樣說的：

二次世界大戰後，因電腦的發展，使人類累積運用知識的方式，有了革命性的改變。科技知識在不斷分類的方法下，已漸漸能夠掌握所有物質與精神的「最小構成單元」，然後再加以無限制的重組、複製，這種巨大的「重組複製能力」，已接近神話中的「神仙能力」，使得古今中外，讀者與作者，內在與外在，理性與感性，浪漫與古典，傳統反傳統，中產反中產，主觀與客觀，內容與形式，高雅與卑俗，奇怪與平易，都市與鄉村，……全都變成資訊單元，可以無

⁵⁷ 托佛勒提出社會發展的三個進程，第一波是在土地革命後，取代傳統狩獵採集生活的社會；第二波則是「工業革命時期」，約為17世紀末到20世紀中葉；第三波便是「後工業社會」。

⁵⁸ 後現代主義著作有：蔡煌源《從浪漫主義到後現代主義》、孟樊《後現代併發症》、羅青《什麼是後現代主義》、鍾明德《在後現代主義的雜音中》等。

限制的相互交流，組織成一個龐大無比的消費社會。⁵⁹

因為後工業的「重組複製能力」能破解一切密碼，將事物分割、併置、混雜，再重組，時空感消失，作家與讀者之間，藝術與商品之間，都有了新的調整與組合，於是乎新的人工語言不斷產生，形式與內容也徹底瓦解，各自任意流動，相互交流。一種全新的、無中心的「多元平面拼貼法」的文學誕生。

羅青在當時便提出台灣在 80 年代便會完全進入資訊化後工業社會，而資訊社會最大的特色便是累積與運用知識的方式電腦化，影響所及便是造成「強大的複製能力」、「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」等現象。而後工業時期的各項徵兆，便反映在由林耀德、陳克華、林宏田、柯順隆與也駝集結出版的《日出金色》，這本詩集中，詩人們對台灣近年來的各種現象做出深刻反映及反省，從這些作品我們可以聞到相當濃重的「後現代主義」氣息。⁶⁰羅青〈後〉文的重要性可從兩個面向來討論：第一，他確立從「後工業」來解釋台灣後現代主義的基本立論點。而其《什麼是後現代主義》一書所編纂的〈台灣地區後現代狀況大事年表〉，便是依循這個脈絡出發前進的，闡述台灣的後現代狀況，並為台灣的後現代主義尋找根源與自發性。第二，羅青結合後現代理論與新的分期法，為新世代詩人的出現立論，使新世代詩人能借用後現代主義推動其「世代交替」，消解歷史帶給新詩代詩人的負擔。

但羅青所引述的後現代主義並未被全盤接受，向陽便曾批評：

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型態採取的嘲諷特性，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。⁶¹

向陽認為羅青的後現代狀況反映出台灣在經濟發達、物質欲望漸增後，所帶來的自信與精神創造的需求，他更直言：「對台灣的文學社群來說，『後現代』的聲稱並沒有帶來生機，反而只是社群間意識型態和文化霸權的分裂。」⁶²

葉維廉也以〈紀元末切片〉⁶³來表達他的焦慮不安：

一個數位生物工程師
依著數位與位元的邏輯

⁵⁹ 羅青：〈後現代狀況出現了〉，收於在《日出金色》，台北：文鏡文化出版公司，1986年頁7。

⁶⁰ 同註59，頁15。

⁶¹ 向陽：〈80年代現代詩風潮試論〉，《台灣史料研究》第9期，1997年5月，後收於《第三屆現代詩學會議論文集》，頁91。

⁶² 同註61，頁92。

⁶³ 發表於《聯合報副刊》，1999年12月12日。

一步一步地
把男體女體的器官析解
謹慎地
一片一片地作業
把男體女體的器官
變成檔案
沒想到在這已經沒有知覺的
男體女體檔案化快要完成之際
有兩件器官竟然掙扎和抗拒程式化
陽具與陰戶
為了生命與情欲
堅持在那裡
堅持著
抗拒著
堅持著
抗拒著

看似謹慎的作業，目的卻是將男體女體檔案化，難道情欲或生命也能被檔案化？葉維廉在抗拒的是當時代全面電腦化，人類究竟還剩下什麼？當黃智溶的〈電腦詩〉⁶⁴告訴我們「女人就是男人／男人就是女人」時；當科幻電影拍出人類連上電腦，便可「享受性愛」⁶⁵或「指揮複製人」⁶⁶時，這些後現代的位元邏輯時代，究竟會帶領人們走向何處？

葉維廉認為「後現代」這個名詞在台灣運用要非常地小心。由台灣工商業急遽發展出的社會結構，其過程還是非常畸形突變的，這裡面並不是沒有西方「後現代主義」的文化，只是對台灣來說，「後現代主義」還是處於一個種子、萌芽的階段。他認為後現代主義只適合北美這種工商業轉型期的社會，而台灣必須等到前衛性藝術消失，不再有哭喊、叛逆的中性文化，藝術的創作與觀念得以透過複製而普遍化，這樣後現代藝術觀念才能深植人心，他不斷強調在台灣使用後現代這個名詞是有困難的。然不論部分詩人如何抗拒，「後現代狀況」就是萌芽，且不斷成長茁壯，就算再怎麼不願面對，也早已身在其中，無力抵禦。

林耀德在推動後現代主義時，他極為重視詩人羅青，他認為台灣文壇正式出現「後現代主義」一詞，且能廣為流布，實應歸功於羅青，而羅青所發表的〈一封關於訣別的訣別書〉，可視為台灣後現代主義的宣言詩，所謂的「訣別」實係

⁶⁴ 黃智溶：《今夜，妳莫要踏入我的夢境》，台北：光復，1988年，頁187-192。

⁶⁵ 電影《A.I.人工智慧》，華納，2001年8月；《關鍵報告》，福斯，2002年6月。

⁶⁶ 電影《獵殺代理人》，偉博出版，2009年。

朝向「現代主義」訣別，而題目中強調「關於訣別」，看似是取巧、無聊的贅言，但配合詩中「後設陳述」於「後後設陳述」的層疊設計，正點逗出作者意在嘲弄傳統的創作方法論以及詩評的俳諧。⁶⁷在這之後，林耀德寫下〈魚的心情——讀羅青後現代主義詩作〉⁶⁸向羅青致意。現將兩首詩節錄如下：

<p>〈一封關於訣別的訣別書〉羅青</p> <p>卿卿如晤：</p> <p>提起筆，</p> <p>就想給你寫信，</p> <p>抓起一張紙，</p> <p>三行兩行的，</p> <p>一寫就寫到了，</p> <p>這裏。</p> <p>既然寫到了這裏，</p> <p>也只有寫到，</p> <p>這裏了。</p> <p>就此打住。</p> <p>……</p> <p>又及：</p> <p>此信</p> <p>萬一被</p> <p>史學家</p> <p>考古家</p> <p>批評家</p> <p>編選家</p> <p>或偷窺狂</p> <p>看到了</p> <p>敬請</p> <p>視而不見</p> <p>高抬貴手</p>	<p>〈魚的心情——讀羅青後現代主義詩作〉</p> <p style="text-align: right;">林耀德</p> <p>壯士 你為訣別而訣別的訣別書</p> <p>沒有註冊便替現代詩訣別了</p> <p>一個很有教養的時代。</p> <p>是其言也 其名曰弔詭</p> <p>旦暮遇你於流水之上</p> <p>在橋中央論及魚的心情</p> <p>魚的心情 在四個象限裡</p> <p>一尾魚便游出 四種顏色</p> <p>或者 四尾魚</p> <p>或者 四組崩析的符號</p> <p>不免佩服起來</p> <p>壯士 你為訣別而訣別的訣別書</p> <p>好膽識</p> <p>那怕詩評家橫眉說你</p> <p>理論非理論</p> <p>觀念非觀念</p> <p>嚴重違反家規</p> <p>開庭會審 拍案判決</p> <p>：杖七十 發配滄州</p> <p>發配滄州 壯士</p> <p>誰說不是你將言語的暴政</p> <p>當薪材劈下</p> <p>煮酒問盞</p>
---	---

⁶⁷ 同註 27，頁 52-53。

⁶⁸ 同註 29，頁 196-198。

從中可清楚看見羅青要訣別的對象是「現代主義」，讀到「既然寫到了這裏」，不禁期盼接下來會是如何的甜言蜜語，沒想到卻是「就此打住」，可見羅青對於現代主義已「相對無言」。而林耀德所說的「理論非理論」、「觀念非觀念」、「嚴重違反家規」便是指後現代主義，他曾說文化論述總是以暴易暴，面對主流文化的「言語暴政」，後現代主義是瀟灑對之。

羅青為新詩代詩人找到世代交替的依據，林耀德對羅青會如此重視，也許正是因為這層關係。林耀德認為羅青在 1988 年連載於《台北評論》的〈台灣地區後現代狀況及年表初編〉⁶⁹，表面上只是蒐羅檔案與整編，但詳考之，是一種重新書寫歷史的欲望。羅青將重壓在「新世代」肩膀上的「歷史的負擔」，以重編文學史的方式解構之，而其數度提出的世代劃分論，目的便是與前行代爭奪文學史的詮釋權。由此可見，筆者認為林耀德之所以重視羅青，乃因羅青所引進的後現代主義為林耀德提供了解構現有規範，奪回發言權以重新書寫文學史，以及世代交替的立論依據。

後現代主義詩作運用語言遊戲來挑戰支配性語言的形構或模式，欲挑戰解構主流的意識型態權力。林耀德引用後現代主義正是為了證明世代交替的正當性與必然性，「權力解構」成為他的核心價值，「新世代」成為他後現代主義的論述主體，也就是說林耀德將後現代視為建立新世代、新典範的工具。他曾表示：

「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」，不能把它推為「一言堂」，它的功能之一正是在瓦解過去的權力架構。⁷⁰

林耀德認為「後現代主義」沒有目標，只有策略，它只是在為一個更大的理想而做準備。筆者相信這「更大的理想」便是瓦解詩壇現有的權力架構，並從中取得發言權。林耀德認為詩人們必須洞悉環境中的制約所在，然後才能找尋出口，所以林耀德準備和現代主義訣別，也認為寫實主義「被夾殺在卡死的時針上／（或者因為／他不懂得如何／在橢圓形的次／元中行動）」⁷¹，認為寫實主義者將自己侷限在一個框架中，一旦框架改變他們便無所適從，唯有當密閉系統中禁錮的事物被解放出來，所有被鎖住的門戶才可以打開。⁷²

⁶⁹ 此文後收於羅青：《什麼是後現代主義》，台北：學生書局，1989 年 10 月，頁 361-415。

⁷⁰ 同註 31，頁 120。

⁷¹ 同註 29，頁 100。

⁷² 同註 31，頁 120。

儘管如此，林耀德仍有意識到後現代主義在引進台灣後是有其問題。他曾直言台灣詩人對後現代主義的瞭解確有其困難之處：⁷³

- 一、後現代主義是一群聲音而不是一套體系完整的文學哲學，要一一的釐清它們本身便具有相當的難度。
- 二、面對風起各種不同說法的後現代諸主義，便立刻顯出資訊匱乏與錯誤引用的困窘。
- 三、後現代言談涉及諸如政治、社會、文化等各層面，不能挑空在純粹的藝術文學上談。
- 四、後現代主義沒有特定立場，是一串複雜精密的推理遊戲，不易掌握。

綜合上述所言，我們可以明白後現代主義沒有完整體系，沒有特定立場，而其所涵蓋的範圍又十分廣泛，再加上台灣本身的政治、社會、文化背景與西方的仍有本質上的差異，在引進西方的後現代主義時，很少有人能真正深入分析後現代主義的發展脈絡，往往便淪為片面的、有目的性的挪移，也就必然產生穿鑿附會、以訛傳訛的流弊。林耀德也難逃此弊端，他曾批判：

有人用撰編政經文化對照年譜的方式，企圖說明台灣已成為後工業社會，所以台灣「一定」要「後現代主義」。依現況判斷，所謂年表十之八九不過是資料似是實非的任意堆砌而已；被抹拭、塗改、重新剪裁的歷史無法「決定」文學史，文學史也不等於紀念碑。把一些零碎而事實上無真正內在聯繫關係的事件羅列排比，形上學式地展示，這種做法顯得過度化約，而且有文化唯物論的色彩，值得商榷。用「結構主義」，或用權威法西斯式的態度來鼓吹「後現代主義」此名詞，事實上已違逆「後現代思潮」的神髓，反而顯示另一種爭取權力核心的意圖。⁷⁴

這裡的「有人」指的便是羅青，林耀德推崇羅青，也批判羅青，看似矛盾不合理的行為，實展現出他將後現代主義視為工具手段的態度，在最後他直言編纂年表違反後現代主義的精神，但正是為了爭取發言權而不得不為。

⁷³ 林耀德：〈刺蝟學狐狸的寓言——羅門 V.S 後現代〉，《幼獅文藝》，第 80 卷第 3 期，1994 年 8 月，頁 55-56。

⁷⁴ 同註 31，頁 122。

劉紀蕙曾分析林耀德與羅青間的關係：

林耀德的詩作能夠被接受，羅青扮演了相當大的扶助功能。因此，我們也必須說，羅青敏感地在林耀德等人身上，觀察到強大的叛離前行代體制的欲望，這種叛逆正符合了他自己當時要引介的「後現代主義」的補充條件。而且，我們要繼續說：林耀德配合羅青而使用「後現代」，其實正是為了完成他自己的斷裂野心。他在一九八五年之前備受冷落忽視，也導致他對於詩社壟斷詩壇的現象深痛惡絕。他日後所使用的「後現代」或是「新世代」、「當代」，對他來說，都是要與前行代詩壇傳統宣稱斷裂的手段。⁷⁵

不諱言羅青提拔了林耀德，使其終能在詩壇上大放異彩，但不可否認，兩人之間也的確有「相互利用」的關係。因有其目的性，再加上對歷史、文化、社會等層面的認識未能全面且充分瞭解，林耀德對於後現代主義確有不少誤讀，無論是刻意或無心，他曾說：「所謂『後現代』一詞，其實指的是現代主義之後，無以名之的階段，匿名的、未來的主流正潛隱在糾結、多元、破碎的面貌之下；換言之，『後現代』只是一個期待新天新地的過渡性指稱詞，『後現代』本身期待著『後現代』的幻逝。」⁷⁶林耀德認為後現代不過是個過渡性指稱詞，但他又說「後現代本身也與它（們）所抗擯的現代主義雜交，彼此身世絞纏。」⁷⁷這種矛盾的立場可看出「後現代主義」對林耀德而言，與其說是一種思想，還不如說是一個手段、一項工具。

在林耀德的詩作中，「都市詩」是極重要的一環，他曾為 80 年代的都市詩重下定義，他認為 80 年代新興的都市詩實應稱為「後都市詩」，蓋其取向已與 50 至 70 年代所謂的「都市詩」有所不同，早期的都市詩皆在批判都市文明對人性的斷傷與破壞，充滿人們對於工業文明社會的不適與掙扎，是基於「回歸自然」的「田園情緒表現」情節而開發出的「都市詩」，詩人們通常以總體的觀察角度來看都市，尤其是人性與物性的對立。但在 80 年代興起的「後都市詩」，因作者多為出生或成長於都市的年輕詩人，他們不單是批判都市，也擁抱都市。為此，林耀德認為應以「都市精神」的有無來做為劃分標準，他也強調後都市詩的產生與後現代主義詩學的發軔有密切關聯。⁷⁸

其中，又以羅門的都市詩學理論對林耀德的影響最為深遠。羅門曾發表一篇〈對都市詩的一些基本認知〉⁷⁹，他認為：

⁷⁵ 同註 38，頁 379。

⁷⁶ 同註 35，頁 26-27。

⁷⁷ 同註 35，頁 111。

⁷⁸ 同註 27，頁 34-35。

⁷⁹ 羅門：〈對都市詩的一些基本認知〉，《草根》第 50 期。

- 一、都市化的生活環境，不斷激發感官與心態活動呈現新的美感經驗，也不斷調度與更新創作對事物環境觀察與審美的角度。
- 二、現代都市文明高度的發展與進步，帶來尖銳與急遽的變化，導致一切進入緊張衝刺的行動化運作情況。創作者逼近前衛性與創新性去不斷進行突破，是必然的。
- 三、承認現代都市文明以構成心向活動重要的機能與動力。

這些觀念啓迪了林耀德的後都市詩學，因在都市文學領域裡，林耀德是創作先於理論。此文發表前，他已寫過〈都市的感動〉一文，並在《新生副刊》連載〈都市筆記〉系列散文，乃因他一直住在台北，對都市有情感與體驗，自然便會從都市中尋找書寫題材。此文發表當時，林耀德尚未建構好他的後都市詩學理論與定義，但他肯定都市詩的前衛性與突破性，也將後都市詩視為一股「解構前行代的潮流」。

林耀德並非消極虛無者，他的後現代主義詩作不純然只有「解」、「反」、與「破壞」，在反經典傳統、反主流權威體制、抗拒意指中心之餘，詩人有「構」與「建立」的企圖，林耀德正是要藉由「消解」來「建構」，建構其新的文學史觀，以及世代交替。朱雙一便認為林耀德的詩作由兩個主旋律貫穿，一為「一種騷動不安的基調」，一為「對文學典範的解構與革新」。羅門亦曾論及，後現代文學將有深入內涵性的主體解構，使一切脫離中心，讓任意象外伸延的諸多新異性與實在性的枝節片斷，均成為個別的主體，組合與陳列在一起。這種排除「主體」、「重心」的創作意念，與大家慣說的現代主義作家不斷探索特殊自我、精神顛峰狀態與本質存在的創作意念，是有很大的不同，甚至形成兩極化的主張。因此，羅門認為如果有「現代」與「後現代」的不同情況產生，便是界定在這一條顯著的分界線上。他也提出「現代」與「後現代」並非一刀兩斷的孤立體，創作者也都多有兩邊跨界的情形，更何況現代與後現代之間，仍是一錯綜複雜、交纏不清的問題。⁸⁰林耀德在《大東區》的〈自序〉中寫道：

80年代末期到90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見現實和歷史被扭曲的倒影，如何進入他者的內在或穿越集體的幻相，如何表達卑鄙與崇高並存的自我。⁸¹

⁸⁰ 同註 31，頁 209。

⁸¹ 林耀德：《大東區》，台北：聯合，1995年，頁 5。

他認為文學史的進化觀一度主宰了台灣詩史的論述，強調文體新穎性者，一味以修辭新、立意新為文學與詩的進化標誌，而忽略了還有「新穎的廢物」存在；強調社會意識者，則全以寫實能力與環境背景的設定來考察作品，漠視創造性心靈對歷史的作用。⁸²前者造成文學史斷層，後者則具強烈意識形態，而林耀德欲跳脫兩者，以期待的視野重探被現實與歷史被扭曲的倒影。

在作為詩集《一九九〇》之題辭的〈我們〉⁸³一詩中是如此寫道：

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

林耀德對於現代主義有思考、實踐與反省，且在他關注於主體性、歷史觀等問題的思考上，也隱然有了後現代主義虛無相對的特徵，然其仍以理性觀點加以分析辨明，林耀德在價值判斷上從不盲目從眾，有其各人省思，且試圖建立新的思考架構，這些都可謂是現代主義的精神呈現。當他在試圖瓦解前行詩人的權力架構時，他也同時在重建台灣新詩史，也不斷以「新世代詩人」來促成世代交替，而這個新世代詩人正是「我的世代」，屬於林耀德的世代。

第四節 小結

從前述清楚可見林耀德創作的背景：神州詩社與三三集團啟蒙了林耀德的創作思想，以兼具雄渾與浪漫的風格來創作，然其風格獨特不受前行詩人的喜愛，致使其投稿屢屢受挫，而這些困蹇使其創作風格轉於冷靜理性，並開始提出新世代理論，意圖以此與前行世代切割，並取回發言權，之後，林耀德不論在引用現代主義或後現代主義，皆是為了達到此一目的。筆者認為林耀德的現代主義思想與後現代主義思想是一前一後形成，自 1985 年起，其後逐步成熟，林耀德在梳理台灣詩壇的現代主義之際，也同步引進後現代主義思潮，當他要與前行代進行斷裂，建立起「新世代」時，現代主義成爲其主張的緣由，而後現代主義則成爲創作工具、手段。身爲 80 年代的文學旗手，林耀德便是如此積極地帶動文學革命，但他對於現代主義思潮或後現代主義思潮的引進與解釋，絕非全面性的透徹傳達，而是帶著其目的性，經過篩選，取得他想要的部分，但無論如何，兩者確實都在他身上起了極大的作用，內化爲他的一部份，亦展現於其詩作中。

⁸² 同註 35，頁 13。

⁸³ 同註 29，頁 i。

本文接著要探討其詩作，筆者將回歸詩作本身，從詩作主題與寫作技巧兩方面深入分析，因為林耀德是拒絕編碼的愚人，其詩作自然不需要選邊站，只需要去閱讀、感受即可。最後，自然能明瞭林耀德創作的背景對其詩作的影響，如何自然展現在其詩作上。



第三章 林耀德詩作的主題

林耀德於 1977 年開始創作，1982 年時，他集結 1977~1982 年間的詩作，命為《銀碗盛雪》，先後請痲弦、羅青、楊牧、張漢良等詩人過目，卻未受青睞。1985 年《草根》復刊，復刊第一期刊載他的一首短詩〈大眾是不喜歡極端的〉，第二期則以專刊方式刊登其十三首詩作¹，自此，林耀德的詩作才大量曝光，許多前輩詩人開始為他寫評論，其光芒終於展現，《銀碗盛雪》亦得於 1987 年正式出版。本章將以林耀德的詩為研究主體，進一步分析歸納其詩作的主題意識。

白靈在《都市終端機》的序文中寫道，他認為林耀德的詩圍繞著四大主題：星球科幻、戰爭、都市、情慾。王文仁則分出六類主題：歷史、政治、戰爭、都市、科幻、性愛，並將這六類放置在林耀德的「後都市詩學」中討論²。筆者在研讀其詩後，發現林耀德的詩常為多重主題，尤其是長詩，在長達百句的詩作中，所要傳達的意涵很少是單一主題，故在分析詩作主題時，若遇到多重主題的詩，勢難有個最好的分類歸宿，故筆者將以核心主題為優先，最後再做一歸納整理。

筆者將先從林耀德所描寫的外在世界開始，林耀德十分關懷歷史文化，對政治與戰爭亦有不同於其他詩人的見解，都市更是他生長的环境，他也開始反思資訊科技所帶來的負面影響，這都在他的生活中真實上演，也成為他寫詩的主題。此外，詩人又以無窮的想像力描寫宇宙中的星球，星球是實際存在，只是離我們太遙遠，於是讓人充滿幻想。詩人不僅寫外在世界，也深入探索人類的內在，人們無法逃避自己最深層的內心世界，不論是內心的孤寂疏離、對文明的反思、或是自我身份的認同和自我價值的追尋，人們都必須和自己對話，挖掘出自己內心最深層的靈魂，而這些焦慮恐懼便常以性、暴力或權勢來展現，內心亦常充滿騷動不安，當林耀德在描寫這些不安時，他亦試圖紓解不安，試圖尋找一個解決之道，於是在林耀德創作晚期，他開始轉向探索神秘學，惜因英年早逝，未能真切建構出其思想主張。

¹ 復刊第二期的詩報專刊：「林耀德作品 I」、「林耀德作品 II」，前者收錄〈絲路〉、〈綠洲〉、〈F 中學勾沉錄〉節錄；後者收錄〈困居〉、〈偷獵者〉、〈古典〉、〈歲末〉、〈文明幾何〉六題、〈天空的垃圾〉、〈廣島·一九八三·八·六〉、〈長崎·一九八三·八·九〉、〈給天心〉、〈送穎青〉。詳見《草根》第 43 期。

² 詳參該論文第五章。王文仁：《現代與後現代的游移者——林耀德詩論》，台北：威秀，2010 年

第一節 外在世界

一、歷史文化的循環

年少時的林耀德對中國心懷嚮往，在《三三集刊》上所發表的〈掌紋〉³，展現出他在大中國意識薰陶下的浪漫情懷：

妳說滔滔的我是橫江萬里
長劍揮出即是朵朵桃花
每一朵是我
每一朵是妳
我說孩子壯起膽子來
妳提劍踏步出去就是天涯
這一步是山
那一步是海 豪情
是一揮就的潑墨

大中國的萬里江山只要壯起膽子便能踏遍，只要提著長劍便能揮舞出朵朵桃花，而桃花正是理想的象徵，這股豪情壯志就像中國的潑墨山水畫，盡情揮灑不造作，展現詩人在年輕時的浪漫奔放。

成年後的林耀德雖仍重視中國文化，但不再是一種近乎迷戀的嚮往，他沉潛了對中國的懷想，開始更深入的反思，林耀德反對從文化上與中國完全割離，就事實觀之，這也是不可能完全斷絕的關係，但他認為在這樣的文化繼承關係中，台灣依然有屬於自身文化的主體性，他跳脫一直以來的二元對立思考，開展更寬闊的視野。他的〈絲路〉便是他的「思路」，沙漠的絲路、綠洲的絲路，連接中國與西域的重要通道，經濟的交流也帶動了文化的傳遞，這不僅是一條歷史上的絲路，也是詩人內心中的「思路」，在〈絲路 I〉中他提出問題：「沙漠中的絲路／地圖上的絲路／以及心底的絲路／到底哪一條纔是／真正的／絲路」中國文化與台灣文化究竟哪一條才是真正的「思路」？人們卻執著於辨出是非，非要有個答案不可，但無論是中國或台灣，對林耀德來說偏頗之見就如「夏蠶吐絲／這般垂危單獨的一根線／劃過沙漠／劃過地圖／劃過心／以及人類的青春」歷史是無法斷然切割，若硬是要只能走一條路（所謂的思想正確？）這條路將多麼令人危殆不安，詩人寫下了他對歷史文化的省思。然而，台灣特殊的歷史背景讓我們在多元文化中學習成長，但也產生了身分認同的問題，在糾結混亂的國族論述中，林耀德也難逃身分認同問題，他曾說：

³ 林耀德：《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》，台北：光復，1988年，頁151。

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，有時候又回到我們面目全非的神聖孤島。⁴

兩相對照下，無論是大中國意識、對日本皇權的懷想，還是台灣獨立意識，對他而言都不過是神話罷了，猶如夏蠶吐的絲，是一根垂危單獨的絲線，而真正的絲路究竟在哪呢？消逝於過往的大中國意識則隱藏在他不甘又無奈的口吻中，且看〈我們曾是，夜泊湖心的扁舟——送穎青〉⁵一詩：

我們曾是
，夜泊湖心的扁舟
霧靄中 遙相
呼應
……
目下：
局殘
燈冷
你失落桂櫂
纜繩斷裂
就要逐流而東
折舵 又折桅
？不甘
不甘又如何

多麼古典意象的詩題，曾經遙相呼應的浪漫情懷，轉眼間，局殘燈冷，失去了桂櫂也就失去了前進的方向，未來究竟在哪？相信這是許多身處此一時代的文人的迷惑，這種歷史身份的失落，是 50、60 年代詩人的共同命運，因為「漢民族是一種多歧義的夢境／多歧義而連帶點悲涼都缺乏」當有很多解釋（或身份）時，反而不知道究竟什麼才是真實？身份的多歧義像一場夢境，不停旋轉扭曲，空無到都不知如何悲涼。詩人失去了前進的方向，想回岸邊找個歸宿也無繩可綁，飄飄盪盪順水而流，再不甘心又能如何？無根的浮萍是多少文人心中的創痛，林耀德也在身份認同的漩渦中載浮載沉，最後只能「刪除你不再被記憶的名姓」。四

⁴ 林耀德：《時報周刊·RPG 專欄》，861 期，1994 年月 28 日~9 月 3 日。

⁵ 林耀德：《都市終端機》，台北：書林，1988 年，頁 184-185。

年後，詩人再度檢視中國文化，這次他以「中國的服飾」來隱喻：詩人在靜默中失神凝視，凝視那位穿著中國服飾的女子，頭上摺紮青春渾圓的髮髻，臂上圈繞記憶滑膩的銀鐲，衣衫上鑲滾著少女瑣碎的憧憬，襟扣則是處子般精緻的愁怨，多麼古典的扮相，適合活在歷史裡，而非現實中，所以，不要不要再說些什麼，也請勿請勿打破沉默，歷史就讓它成為歷史。

新歷史主義批評將文學視為歷史現實與社會意識型態的交匯處，重視歷史現實在文學中的反映，認為「文學」與形成文學的「背景」或它的「反映對象」之間是一種互動關係，一種相互影響、塑造的關係，故歷史和文學是一種「認識場」(episteme)，是「不同意見和興趣的交鋒場所」，是「傳統和反傳統勢力發生碰撞的地方」，在新歷史主義者看來，歷史與文學成為不斷變化更新的思維和認知活動本身，文學也是一種參與塑造歷史的能動力量，而社會成員之所以展現現在的面貌，便與社會中的意識型態息息相關。基於此一前提，盛寧認為新歷史主義者從事文學批評時，是這樣的一種視角：⁶

歷史事件如何轉化為文本，文本又如何轉化為社會公眾的普遍共識，亦即一般意識型態，而一般意識型態又如何轉化為文學這樣一個循環往復的過程。考察「與文學文本世界相對的社會存在和文學文本內的社會存在」，考察這兩種不同社會存在相互交流、相互轉化的複雜過程。

因此新歷史主義批評存在兩種不同的傾向：顛覆與包容。盛寧以莎士比亞的劇作為例，一部份評論家強調在莎士比亞的年代裡，所有的劇作家都跳脫不開聖徒傳記和仇視女性的桎梏；另一部份的評論家則指出這些劇作家有效的抵制了男性主權對婦女的壓迫。⁷也就是說文學在挑戰社會意識型態的同時，又為社會意識型態所控制，看似矛盾的顛覆與包容實則並存不悖。如〈群像·Ⅲ維納斯立像〉⁸：

他們癡笑著
我身上被認做不倫的部分
將會一一鑿去
用特大號的黑色扁鑽
一一鑿去
五官
肢與

⁶ 盛寧：《新歷史主義》，台北：揚智，1995年，頁26-28。

⁷ 同註5，頁49。

⁸ 林耀德：《銀碗盛雪》，台北：洪範，1987年，頁88-91。

臍

我終於成為合乎新道德的美神：
一塊像月表微微凹凸的卵石
立著。

教宗碧岳九世(Pius IX)保守的心態，下令敲掉梵諦岡城內男性雕像的性器官，並以無花果葉替代遮掩，引發文藝復興時期的藝術品浩劫，一支支特大號的黑色扁鑽鑿去雕刻品的完整性，使之符合新道德，卻成為面目模糊，彷彿被格式化般的圓滑卵石，原本是「以人類至真的身之曲度呈露／靈的幾何」如今卻只是一座座沒有魂魄的卵石，藝術品被社會意識（或是權力架構）宰制，強迫其符合當時社會道德意識。但在古希臘時代，男性軀體被視為神聖的，以精確且均衡的雕刻技法展現寫實的生命力，每一個線條、彎曲的角度都展現出軀體的力與美，這樣充滿「靈性」的雕刻品，隨著時光流轉被無知的強權破壞，當社會意識無法兼容並蓄各種文化時，文化只能「任憑來路不明的大手／把各種顏色的彩球塞入你們神聖的眼眶／那色澤，且因劇變的四季輪替」⁹外來民族的社會意識絕對異於原本社會的意識，自然形成強勢文化侵略傷害弱勢文化，社會意識與權力架構共同控制文學，林耀德的詩則展現文學的挑戰性，藉由寫詩來批判顛覆，意圖打破既有結構，社會在包容各種文學發聲。

抽象的時間必須以歷史文化來留下軌跡，不論是供人閱讀的文字，聳然站立（或傾頹）的建築物，還是各式古物、藝術品，甚至是自然都為歷史文化留下足跡，〈黃河源〉¹⁰寫出中國文化的發源，記錄下歷史文化。黃河從層層峰巒間源出，亙古的籟聲吹響，伴著它向星宿的海出發，晝夜不停地以清澈透明的膚色流經高原、荒漠，來到城鎮，與鐵道公路錯身而過。一路上，黃河「為創生而奮鬥／和群山較勁／和巨岩周旋／為自己而流動／所有的音樂在沿岸一一誕生」被人們傳誦的神話傳說便是沿著黃河一一誕生。〈蹲踞在日月中的兔子〉¹¹則將神話傳說化身為文本，描寫出歷史的興替。在月宮搗藥的兔子看著奔馳在原野上的兔子，身姿翩翩飛掠，原野起伏之姿如聲聲呼喚，呼喚著日月中的兔子，而在原野上的兔子並不知道日月中的兔子已靜靜看著千年流逝，看進歷史興衰盛亡，依然用充滿夢想的眼神望著蹲踞在日月中的兔子，而這樣的隱喻很容易讓受中國文化教育的人接受。

⁹〈群像·II 禮拜者群像〉，同註 8，頁 88。禮拜者群像指蘇美文明遺物，原藏於伊拉克博物館，又稱為「藍眼睛的蘇美人」，因其眼珠是鑲貝殼或天青石。2003 年伊拉克戰爭時，博物館遭洗劫一空，17 萬件的館藏被盜，2009 年博物館重新開放，失竊物品僅找回 1/4，其餘流入各國。

¹⁰ 同註 3，頁 27-32。

¹¹ 同註 3，頁 285-286。

楊牧曾言：「林耀德的詩在結構上很下功夫，以結構取勝。林耀德知道如何佈局，投射、反射、分解、融會，遂將一件主題（無論大小）從這種角度、各種層面，甚至從各種不同的時空次序，加以處理。」¹²如何處理「歷史文化」這個在時空上幾近無限的議題，林耀德以其擅長的長詩來建構，如〈文明記事〉¹³：

劫燒和大洪水之後
 巨河文明的摻摻玉手
 揭開野蠻和巫魘的封條
 洪荒轉成
 璀璨

林耀德以舊石器時代指稱原始蠻荒，而以新石器時代的悟識已開宣告文明開啓，文明吞吐著生命與智慧的光耀，人類的世代文化則散落在碑帖與漁樵史思上，當光陰不斷鞭笞肉身時，人類便以文字監禁時光，讓歷史層層旋為螺塔，指向我們的未來。林耀德以「日出」象徵文明開始，如火光般開啓文明，當人類從舊石器來到新石器，接著各族推擁共主並齊一禮樂，禮樂、詩歌、器物、民族都因歷劫而更為強盛多情，從此，我們成為天之子胤，繼承大地繁楸的恩澤。第二段「筮者」記錄當天際一記心雷擊裂自然與無盡的時空，筮者拈起柔弱蓍草占卜天地，追索著空寂的天地生滅，在卦爻的斷續之間，用陽燧吸攝日光成火，煮熟了未來，便可輕輕地解下宿命的斗蓬，文明開啓人類的視野，擺脫迷信的宿命論調。然而有些歷史文化不堪回首也不應回首，當「世紀開創以後／先民的殘夢／透過古玉上的刻獅／發出無聲的／狂／吼——狂吼——那獅／出土不久／突然黯淡——消沉——突然長滿一身的苔／突然完全覆蓋旋紋——以及泛潮的夢」（第三段「古玉」）象徵先民殘夢的玉獅出土後突然長滿青苔，有些歷史文明存在在那個斷代即可，是不能跨越時空的。「晉世寧舞」¹⁴中，黑象衝出來踩扁舞者與其手中的盤，「於是在更長以及更長的世代後／這種結果終因一再重演而成爲／晉世寧舞必然的收場」；「太廟與孔廟」不斷複製繁殖，預計在某日佔滿大地，最後卻都毀敗在歷史的灰燼裏；「漢陽諸姬」亦然，因為寂寞和恨，他們以淒厲的歌聲喝破死寂。當歷史文明陷入時間洪流中，勢必終至消亡，〈文明記事〉記錄文明的興衰盛亡，讓對歷史有著強烈深刻感應的林耀德「悲不能自己」。

¹² 楊牧：〈詩和詩的結構〉，同註 8，頁 1。

¹³ 〈文明記事〉，同註 8，頁 75-85。

¹⁴ 搜神記云：「太康中，天下爲『晉世寧』之舞。其舞，抑手以執杯盤，而反覆之。歌曰：『晉世寧舞，杯盤反覆。』至危也。杯盤，酒器也，而名曰『晉世寧』者，言時人苟且飲食之間，而其智不可及遠，如器在手也。」

歷史文化不斷更迭，起落之際又一脈相承地延續下去，人所擁有過的權勢、地位或財富都將在歷史洪流中消逝，就算你曾是勇敢剽悍的可汗，在歷史的軌跡上，也只是一個過客：

記得嗎 那些號稱征服者的韃子只是
只是一群真正的過客
野草很快埋沒他們留下來的呼吸

.....

那麼甚麼纔能在草原上留下萬世的痕跡
沒有沒有任何事物能夠留下
這兒只有帶不走的洪荒
這兒只有沒有歷史的蒼茫
L，大汗已經死去很久很久了
他的肌理已經沉入地心
他的心靈已經不再惦念草原
那麼你把草原折疊起來吧
放進你溫暖的胸膛¹⁵

在歷史的洪荒中，草原上的游牧民族留不下萬世痕跡，也帶不走任何事物，這裡的「L」也許是指「Land」，意謂著土地、國家，因為生命會消亡，歷史會盛衰更迭，然而自然與精神是可永恆存在，生生不息，正如「人類少女古老的眼神相傳了千世／.....都是渴望和憧憬」¹⁶。我們帶不走生命，帶不走現世人間的任何渴求，追尋不到才會苦苦追尋，無論歷史如何轉動，人類的渴望和憧憬都代代相傳下來，而其間的相似性竟讓我們開始懷疑時間是否靜止了？否則怎會相傳了千世都是一樣的呢？在〈靜止的掛鐘〉¹⁷中，林耀德告訴我們時間分秒流過，人和世界和歷史一一經略鐘面的刻度，而我們只能在希臘數字上找尋零星的線索，找尋自己曾經的年輕，在歷史洪流裡一切都會消失，肉身不例外，文明也不會例外。千年來，瑪雅、印加、亞特蘭提斯等古文明一一失落，如同「大汗的塚終於走失／在隱泣的地圖上／只留下數世紀前宏亮的遺音」¹⁸走失的不是塚而是文化，在歷史地圖上我們再也找不到這些文化，只能隱約聽到些許的遺音，飄盪空中若有似無，空幻不真而難以證實。

¹⁵ 同註 8，頁 73-74

¹⁶ 〈絲路II〉，同註 8，頁 19。

¹⁷ 同註 5，頁 66-68。

¹⁸ 〈大汗的塚〉，同註 8，頁 100-101。

歷史在更迭中循環著，每一個世代的文化都被衝撞過，有的文化在歷經艱困鍛鍊後發光發熱，而那些無法抵擋撞擊的文化便會消失，但林耀德認為歷史是積極的循環往復，所有滅亡的文化將會以另一種新姿態重生，文化會不斷開拓直到無以為繼，但新的歷史文化會相對產生：

靜候

雙魚座最後的尾鰭 橫
過
紀
元

.....

走出歷史的燼餘
走出令人心裂膽碎的世代
走出殺戮的空間
去望望 星
去看看 宇宙的氣象
去探索 光年間的美幻
去尋訪 明日移民的泥土和氧和水

.....

寶瓶座時代
大統合紀元
巴比倫精神
跨
越
進化的階梯
以愛¹⁹

在大劫燒後，文化會如鳳凰般在灰燼中重生，之前頹敗的世代已成過去，新的世代即將開展，過往的暴亂殺戮將被寶瓶的水滌清，讓人們可以重新看見星子，看見宇宙光年間的美好，聞到新鮮的泥土和空氣，人類將回到初生赤子的潔淨，新的歷史文明將以愛建築起來，林耀德認為古東方在沉夢千年後將破繭騰空，在曙色冉冉榮顯之際，古東方將以新的姿態閃爍著璀璨光華。我們可以看出林耀德認為歷史文化在興盛後便會衰敗，過往的舊都曾是新，如今的新也終究會成為舊，因為新文化的開展正是建構在舊文化的基礎上，也就是說歷史文化的興衰交替是必然的，一如新世代詩人終會站上歷史舞台，進行世代交替，而在未來的某一時刻，被下一個新世代交替著。

¹⁹ 〈寶瓶座時代的開展〉，同註 5，頁 180-183。

二、戰爭與政治的批判

《日出金色》的「人類家族遊戲」冷冽刻劃出自有人類以來便從沒少過的政治傾軋與戰爭衝突，將林耀德的反戰思想表露無遺，但他也深知個人的反對力量如同螳臂擋車般，是無力改變現狀，讓他的詩呈現一種敏銳又矛盾的情感，如「人類家族遊戲」的第一首詩〈戰後〉²⁰：

戰後

宣告和平的消息跌成一陣落磬

壓碎了我疲軟的脊髓

失落和挫折綻開成心室裡的黑色花園

我所信仰的戰爭就這樣悄悄的腐朽？

不給我一聲告別

為了生存而殺戮

勝利降臨

我卻遺失了自己

是這場戰爭太長

或者我早已陣亡

失去戰爭

我也淪喪一切

卸下戎裝

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



圖片來源：翻拍自詩集《日出金色》，頁 107。

戰爭中，士兵們必須相信他們的所作所為是正確的，信仰著眼前的殺戮是爲了和平的未來，但這一切美化過的信仰都悄悄地腐朽了，人心也跟著淪喪，變成「爲了生存而殺戮」，就算最後活下來，但也遺失自我，因爲自我「早已陣亡」。漫長的戰爭讓人們疲倦，當期盼的勝利降臨竟壓碎了脊髓——或應說早已沒骨氣、沒節操——才驚覺戰爭早已腐蝕人心，勝利反讓人不知所措，失落感蔓延成災，使人痛恨起和平的一切。一如電影《空愛》²¹所描寫的「創傷後壓力症候群」，戰

²⁰ 林耀德、陳克華等人：《日出金色——四度空間五人集》，台北：文鏡，1986年12月，頁107-108。因「人類家族遊戲」後又收於《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》卷五，故文中所引詩句若在前後兩本沒有差異，則以《日出金色》爲主，若詩句經過修改，便以後書爲主。

²¹ 英文片名《Brothers》，導演吉姆謝利登 JIM SHERIDAN，2010年3月上映。

爭硬生生抹去道德界線，幾乎剝奪走軍官山姆的人性，當他歷劫歸來，內心卻傷痕累累，歷經戰爭的人不畏懼血腥，卻害怕起和平，不知如何在太平盛世中自處。林耀德冷酷的嘲諷著戰爭，因為戰爭所帶來的痛苦遠超過它原本意圖達成的理想，詩的插圖應是一把機關槍掛著一頂頭盔，但不也似一副骷髏？戰爭總伴隨著死亡，卻是人類家族百玩不厭的遊戲，歷代皆然，而他看清戰爭的真相，藉由詩句傳達其反戰思想，看似冷血的描述——「痛恨和平／痛恨失血的地球／痛恨沒有槍聲的歲月」——實則是濃烈的關懷。

戰爭造成不計其數的死亡，尤以近代戰爭因科技進步致使各項武器更為精良，每場戰爭都帶來更慘烈的傷痛，不分敵我地屍橫遍野，林耀德對於核武抱持反對立場，他曾描述若爆發第三次世界大戰，將迥異於一次大戰機關槍「噠達噠」的射擊，也不同于二次大戰的砲聲隆隆，第三次大戰只有「光／更強的光」²²，在更強的光之後，地球將沒有黑暗一片，如一個包裹在冰塊中的石頭。二次大戰的兩顆原子彈，讓我們明白核戰最可怕之處不是死亡人數的飆升，而是活下來的人該如何自處？未來才誕生的孩子們又該如何繼續活下去？〈天空的垃圾〉²³寫出核戰後的人間煉獄：

浩劫後 我們生命中的侏羅紀漸漸寂寥

（嗯）很有些冷的

……

麗空中放射出一萬個盛夏

（還有什麼能夠 剩下）

每朵花都是死亡幻化的面具

用人頭排成焦黃的牙齒

乳房堆成爛柿般的鼻

無數爭議的手腳是它游離的蛇髮

……

驚愕間

剎那

融合成一圈畸型而多變化的

零

……

劫餘者的皮膚腐爛成長崎蛋糕裏的蜂蜜

子宮一再孕育出非人的蛋

與廣島相戀的死灰 和大地白頭偕老

²² 〈世界大戰〉，同註 8，頁 134-135。

²³ 同註 3，頁 241-243。

腦以及思想的癌瘤

急速地在悼亡者的頭部竄流

核戰爆發後，在那圈畸型多變的零的壟罩下，原如侏儸紀時期般豐富的生命全歸於零，核爆的蕈狀雲是人頭、乳房（生命源頭）、手腳堆疊而成，而殘留下來的「生者」也只是苟活著，受到放射線的影響，皮膚潰爛、生孕出畸形兒、癌症病變層出不窮，活著亦如死了。人類在發動戰爭，投下原子彈之際，是否深思過後果？戰爭來自於思想癌瘤，狼子野心一日不消失，戰爭終無結束的一天，悼亡者臉上的哀思，不過是爲了掩飾內心的慾望，正如「有著多張能樂面孔的首相／在這樣的碑文前呢喃。／主祭者的面具後／正醞釀著擴張自衛隊的藍圖」²⁴，在林耀德的詩中，我們似乎看見永不止息的戰爭，永不止息的苦難，而受傷的人永遠不是貪婪，充滿欲望的發動戰爭者。但若第三次世界大戰真的爆發，也許，人類也不需要去思考活下來後該如何自處。

戰爭在世界各個角落反覆不停地上演，林耀德的視野是全球性，在寫〈戰後〉之前，他便以日本帝國爲題，寫下〈日蝕〉²⁵一詩，他以一名武士爲主角，武士決定剖腹死諫，試圖以鮮血來凝結大和民族的崩頹，但當西來之艦隊再度靠岸，麥帥的皮靴踩過一身縞素的日本領土，踐踏著大和民族的精神與傳統，亡國已成事實。消亡的是過往的光榮，天皇跌落凡塵，武士成爲過氣棄卒，剖腹屍諫也僅是瘋狂之舉；物質之島新生了，西方文明帶來便利生活（公速公路、電車），人們如工蟻般辛勤工作，但武士仍欲以死諫喚起民族覺醒，林耀德以平岡公威來呼應武士的訴求²⁶，戰後多年，日本看似太平無事，經濟也蓬勃發展，但在精神、主權上卻殘留著陰影，如同日蝕般，帝國的光榮已無法挽回，「日本 日本／啊我的鮮血洗不去日蝕的陰影麼」。當初，日本推動明治維新，讓日本國富兵強並走入現代化，當日本有足夠力量足以抵抗清朝和俄羅斯的壓制時，終在一場場戰爭中取回國家主權，但之後又因自身無窮盡的野心發動戰爭，在那關鍵的一年，「七的平方 用砲管和刺刀架起／開槍的民族和挨彈的民族／都已經付出四十九個更冷的冬季／來懷想國殤／懷想彼此的國殤在時間的荒原上／漂泊淒涼」²⁷不論是開槍還是挨彈的民族都已注定悲劇收場，注定戰後雙方恆長不絕的憑弔，於是「一九三九年七月七日蘆溝橋下的流水／永遠在兩種語文的教材哭泣」，從未歇止的戰爭所帶來的殘破、晦澀與空洞又如何能洗清？

²⁴ 〈廣島・一九八三・八・六〉，同註 3，頁 243-244。

²⁵ 同註 3，頁 240-243。

²⁶ 平岡公威，即是三島由紀夫(Mishima Yukio)，生於 1925.1.14，死於 1970.11.25。平岡認爲「美日安保條約」使日本沒有國家自主權，喪失了精神主權，爲了這個政治訴求，他「不惜綁架自衛隊總監，發表短短的演說後切腹自殺，以死明志」。

²⁷ 〈七平方〉，同註 3，頁 312-313。

林耀德也洞悉了「獨裁者是不論膚色、地域與時代，骨子裡都是自私與殘暴」，菲律賓總統費德南·馬可仕於 1965 年擔任總統，前後共當了 21 年的菲律賓總統，曾取消總統連任二任的規定，並在 1983 年於機場中刺殺反對者艾奎諾，又於 1986 年提前展開總統大選，並以作票手段當選總統，於就職時被抗議民眾包圍而遠走夏威夷。他以民主外表包裝獨裁手段，十分會操弄政治。林耀德先寫出反對者艾奎諾所造成現象，再寫出這個獨裁者的頭像²⁸：

艾奎諾現象	馬可仕頭像
<p>……</p> <p>最高貴的抗議 在不抵抗中完成 死於拉丁種或是馬來種的槍彈又有何區別 獨裁者永遠是同一型的突變種 不論膚色地域與時代 他們的血統同樣自私和嗜暴 永遠高舉權杖 站在天堂的反面</p> <p>用假憲法騙取美國的鮮奶 用真票箱裝置馬潮的偽票 和平的百姓們以習慣了昂貴的總統和非情的鎮暴工具 也許任何形式和基礎的獨裁都可以被容忍 但是建立在飢餓和剽竊上便無可妥協</p> <p>……</p> <p style="text-align: right;">1984.8.23.</p>	<p>碧瑤市郊的山峰上 工人們為歷史加班 ：屬於全人類的 正朝向世界級偉人殿堂級級竄昇的 萬世巨星馬可仕 他憂思天下的臉龐正掙脫出岩面 巨大的頭像開口自白——</p> <p>我的事業絕非只於紙上的歷史 更要在自然景觀中留下永恆的古蹟</p> <p>……</p> <p>即使剷平了這座山 你們的子孫也將指著這片空白說： 那裏曾經有馬可仕的頭像 那裏永遠有馬可仕的尊嚴</p> <p style="text-align: right;">1985.11.11.</p>

人民何以起身反抗？當獨裁者高舉著權杖，以暴力滿足私慾，百姓必須無奈接受一位貪瀆的總統，以及殘暴的鎮壓，直到艾奎諾在「不抵抗中完成他最高貴的抗議」，那場暗殺究竟是西班牙或是馬可仕主導實無區別，因艾奎諾若是死於「自私和嗜暴」、「高舉著權杖站在地獄裡」的獨裁者之手。當馬可仕用「假民主，真作票」來換取美國支持，穩固自身政權時，百姓們終醒悟到長久的隱忍並未換來和平，人民的生活依然困苦，因此「建立在飢餓和剽竊上」的政權是不能再容忍下去，馬可仕那「充滿憂思的自白」不禁顯得過度「自我感覺良好」。儘管他不斷為自己發起造神運動，以民主包裹獨裁，操弄著政治，但在「科學昌明之後，衛星攝影機總算揭露／地震列島的真相：／每一個島嶼都是一張臉，／一張用權力

²⁸ 同註 3，頁 247-250。

和坦克履帶雕鏤出皺紋的臉。」²⁹在資訊開放之後，何謂真正的民主被看到後，人民不再與之妥協，憤而反抗。然而，事隔多年之後，卻有不少菲律賓人民開始懷想起他，對他有著複雜的評價³⁰。在林耀德寫下這幾首詩時，他一定沒想過這樣的總統，在多年後竟重獲人民的讚揚，也不禁令筆者深思，究竟怎樣的政府才稱得上是好政府？而評斷好壞的標準是絕對性？抑或相對性？從這件事看來，對於一個政治、經濟與社會都每況愈下的國家，過往的繁華反令人懷念。

人類不斷在追求和平，「世界和平」卻常淪為口號，現實生活中戰爭從未止息過，正因為隱藏在這些戰爭背後的是人類無盡的欲望，少數人意圖大權在握以宰制一切，對權力、地位、財富永不滿足，正是這些不義之念導致和平永無到來之日。執政者在檯面下角力鬥爭著，如一場場賭局般，「他們比的是點數／輸贏的是飛彈和海圖裡的標誌／對於遊戲規則的爭執還是意料中事／但是，雙方的牌面卻／接連出現了：／兩張黑桃 A」³¹誰作弊？事實已擺在眼前，彼此機關算盡只求最後勝利，反暴露出這些權謀家拙劣又低級的政治詐術，低劣的騙術就必須以暴力的戰爭為手段，犧牲掉無數的生命，讓「十三張紅心上的所有點數都／必須用來替荒涼的地中海輸血」，戰爭總是血染江海。詩人的〈燃燒中國海〉³²以九二海戰為背景，1958年9月2日，國共雙方在料羅灣的子夜橫過喧囂的海，污血和哀嚎在爆炸聲中飛濺，融入漆黑的夜，掌舵者一個個死去，再一個個接替，直到最後一個水兵的眼瞳亮成星星為止，血和海的鹹味調和出死亡的腥味，這是一場無限瘋狂的夢魘。最後，只剩瘡痍的甲板、毀壞的砲位、滴血的隔艙，和沉淪的靈魂，攜帶痛楚的傷口在戰爭的棋盤上失去動力，向歷史漂流……。詩人從史實寫起，批判戰爭只會帶來哀嚎哭泣，製造令人絕望的死亡，結尾則以抽象的歷史之行來隱喻歷史上的每一場戰爭終是漂流無依。

不僅是獨裁者、權謀家，亦有為數不少的「宗教領導者」或「人民領袖」揮舞著革命纛旗，鼓動戰爭，尤其是身處在貧困不安定的政權，更常以戰爭來轉移人民焦點：

解放成功

儘管腐敗的王室已經埋進歷史

您仍須用戰爭和屍骨來墊高自己的銅像

²⁹ 同註 20，頁 127。

³⁰ 馬可仕在位 21 年，曾經引領菲律賓走向現代化，後惜因戀棧權位，變成腐敗的政權，但在《亞洲脈動》2005 年 7 月的調查報告中卻指出，人民對馬可仕的滿意度竟高達七成，比之後的總統都高。

³¹ 〈雪特拉灣〉，同註 20，頁 141。雪特拉灣位在利比亞以北，為地中海海灣。在二次大戰的蘇爾特戰役，此地曾是英國與德、義間的交戰之處；1969 年，格達費發動政變，宣稱擁有此灣主權，禁止美軍繼續在此演習，但卻讓蘇軍自由進出，但因在冷戰時期，美國不願挑起戰端，沉默以對。

³² 同註 3，頁 38-48。

吹脹了信仰和教示的汽球
陣地中
誠實的壯年和懵懂的少年列隊向天堂之門前進
如同十一世紀抗十字軍的敢死隊
在虛無的理想下
將肉體獻祭美製彈藥的火舌
用他們的殉道來證實您的法力

可蘭經是藝術化的麻醉劑
您是不出世的民族主義煽動家

.....

您所謂回教革命
譬如月經
恰是一個聖人
心血來潮的志業³³

柯梅尼善用宗教來煽惑人心，猶如神祇般登高一呼，便讓人民前仆後繼地用自己的屍骨堆疊出他的崇偉形象，什葉派學者視之為「伊斯蘭復興的戰士」，他身邊充滿了中世紀的神秘儀式（當西方觀察家再度盛傳您的死訊／您便幽靈式地在信徒簇擁中露臉），並將伊朗帶回古波斯的僧侶政治，這些刻意矯飾的語言，與經過精心籌畫的行動，讓無知少年們受到蠱惑而投身戰場，終成為「回教革命」神壇上的祭品。詩人最後的譬喻令人莞爾，如此神聖又純潔的革命事業，被喻如女子的月經，不過是「心血來潮」。

林耀德曾以「魔王的臉」³⁴來形容這些「人民領袖」，他這樣描寫：大魔王常藉神的名義來冒瀆神，還教導人間的術士煮人肉湯的訣竅，當人們獻祭處女與童男時，他便頂著頭頂上的三隻羊角狂笑現身，但他發現人類開始對他嗤之以鼻，他十指箕張的恐怖面貌竟換來一支擊中鼻梁的甜筒。智者卡思告訴他情勢已今非昔比，地獄也必須追上潮流，而您需要一張全新的臉，直接去人間取樣吧！於是大魔王飛掠大街小巷、矮屋高樓，穿梭在圖書館和藝廊間，他進出任何人跡所至之處，甚至越過藍色的海、七彩的日本、綠色的澳洲、紫色的印度、紅色的美洲、白色的北極、黑色的非洲、金色的赤道，以及鐵灰色的西伯利亞，但他不滿意沙漠行商的臉，也不要採石工人、後街雛妓或螢幕丑角的臉，終於，苦心的魔王在一座島，島上每一個彈孔般的都市，都市中每一個書報攤架上，每一份報

³³ 〈柯梅尼印象〉，同註 43，頁 263-265。

³⁴ 《1990》，頁 165-170，林耀德之後將此詩改編為小小說，收於在《欲望夾心》，台北：平氏，1995 年，頁 25-28。

紙頭版上，找到一張無懈可擊的臉：總統就職典禮。詩人的諷刺真是不言而喻。因為這些人民領袖的本質與魔王無異，他們亦善於煽動民心發動革命，「據一九八六年版《大俄羅斯百科全書》解釋：／革命罐頭採真空包裝，不受關稅與非關稅壁壘限制，／便宜傾銷，樣品隨是備索。／ 這些輕盈而空無一物的真空鐵罐，上頭的標籤：／不論是波斯教主的白鬚記、人權運動的拳頭圖、格達飛的墨鏡標、法蘭西共黨的三 M 旗、白色亞美利堅的三 K 徽，／都是脫胎自同一株意識型態的胎生變葉木。／不論是哪一種廠牌：／仇恨，是革命罐頭唯一的開罐器。／並且，請你在開罐以後，／將自己的鮮血全部傾倒在／這輕盈而空無一物的鐵罐裏。」³⁵不論是波斯的柯梅尼、利比亞的格達飛、法蘭西共產黨，還是美國種族主義的極致，這些人民領袖所領導的革命皆來自同一株意識型態的胎生變葉木（只是樣貌看起來不同），領導者登高一呼，以激烈熱情又煽惑民心的言詞掀起一波波的仇恨——對種族的仇恨、對強權的仇恨、對政黨意識的仇恨——唯有仇恨才能打開革命罐頭，但這些廉價傾銷至世界各地的罐頭全是空的，你若想裝滿它，這種罐頭也只接受鮮血，因為就連人權運動也是以「人拳」爭取而來，又還有什麼「革命」不需要鮮血呢？林耀德想批判的不是革命本身，是煽動革命卻僅為行一己之私的領導者，「同一株意識型態的胎生變葉木」就是「自私和嗜暴的血統」，而這空無一物的鐵罐告訴我們因仇恨而發動的戰爭到頭來全是一場空，用美麗糖衣包裹的煽惑語言只會讓人民腦袋空空，猶如被狐精矇了眼，回神時才恍然一切都空幻不實。

1948 年聯合國通過《世界人權宣言》，定每年 12 月 10 日為「國際人權日」，宣言論及「鑑於對人權的無視和侮蔑已發展為野蠻暴行，這些暴行玷污了人類的良心，和世界的來臨，人類應享有言論和信仰自由並免於恐懼的自由」明白宣示人人生而平等且有生命、自由和人身安全的權利，且不得遭受酷刑或殘忍，不人道或有辱人格的待遇或處罰。³⁶這是一個偉大崇高的誓願，應是各國努力實踐的目標，但在詩人眼中這一切都是假的，因為「叢林中唯一的那口深井／每個極度口渴的難民／都在裡頭／掏出一顆潮濕泛白／沒有國籍的／心臟／奇蹟般搏動／節拍／吻合百公尺外／負載重武裝的搜索腳步／ 有誰記得今天是幾號／手上多汁的白色心臟／動靜脈鋸齒狀的切口／翻湧出黑色黏液不斷」世界上還有許多角落征戰連年，內鬥與外敵侵略交相而來，戰爭必然產生死亡，敵我雙方不論身份、國籍都難逃一死。第一段中難民似乎還活著，心臟隨著敵方的搜索腳步而驚惶跳動，至第二段這顆蒼白的心臟死了，汨汨流出黑色黏液。這首反戰詩名為〈世界人權日〉³⁷，詩人之意不言而喻，宣言淪為教條，人權日成為作秀日，這些從未停止的戰爭狠很嘲諷了「世界人權日」。

³⁵ 〈革命罐頭〉，同註 3，頁 274-275。

³⁶ 《世界人權宣言》第 3 條和第 5 條。

³⁷ 同註 3，頁 319-320。

對林耀德而言政治是一場場表演秀，只要敢演，再配上媒體的渲染，就可以像那位「從波蘭來的」政客一樣，從人渣變英雄：

多麼輕易 他想
 從人渣變成英雄
 從叛徒變成義士
 在時代不幸的夾縫中
 不分機種
 不論廠牌
 只要那麼一點豪賭的勇氣與眼光³⁸

這位「從波蘭來的」賭贏了，成為眾人推崇備至的「英雄義士」。林耀德幽默的描述這位握著政治庇護書的政客，以堂正昂然之姿面向華沙，再以改變不了的波蘭口音和恥為波蘭人的口吻，大膽呼籲（卻是小心的語氣）：竊佔波蘭的匪徒們將他的家人還來，「從波蘭來的」展現出他反奴役反暴政的超道德勇氣，成為嚮往民主自由的最佳註腳。字裡行間充滿嘲諷——人渣／英雄、叛徒／義士、改不了的口音（證明他是波蘭人）／引以為恥的口吻（偽裝他不是波蘭人）、大膽呼籲／小心語氣、豪賭的勇氣／道德的勇氣——這些反義詞不啻為林氏幽默，只要善於包裝，換個場景、換個角色，叛徒也變義士，成為追求民主自由的標竿，但若將「從波蘭來的」這個虛偽（但面目模糊）的政客嘴臉，與馬可仕巨大的頭像重疊，一切就清晰起來。

權力握久了會讓人僵化腐敗，看不清真相，底下的人也開始習於做表面功夫，當「市長即將來了」³⁹，圓環上原本打結的交通迅速通暢無阻，髒亂的公共區域也煥然一新，就連原本林立人行道上的攤販也瞬間消失無蹤，在警察一邊巡邏，一邊咆哮之際，「市長來了」。九人巴士再加上一列開道車隊，停定後，市長龍行虎步好不威風，小官員們則進行公轉，讓猶如小太陽的大市長樂開懷，視察車再度發動，在一聲聲「市長萬歲」的夾道歡呼中，「市長走了」；攤販翩然回到人行道上，圓環則繼續將它綿密的觸鬚伸出天日，吸附四周所有的東西。多麼寫實的描述，政壇上有多少人物好大喜功，下面的小官也樂於（或不得不為）「賊上之心」，上下交相賊，一派和樂融融啊！小老百姓則是齊呼萬歲，轉過身繼續過日子，這樣的政治生態又與古代何異？

政壇是個不流血的戰場，用的是權謀手段，只要操作得當便可引導輿論形塑出自身的崇高形象，馬可仕是箇中高手，「從波蘭來的」也不遑多讓，印度總理英蒂拉亦然。英蒂拉擔任兩屆印度總理，英蒂拉因為父親的盛名而當選總理，因

³⁸ 〈從波蘭來的〉，同註 3，頁 270。

³⁹ 同註 5，頁 140-143。

專政貪瀆而下台，又因入獄受審的被害形象再度當選總理，她強悍的統治手段與蓄意栽培兒子成爲接班人，致使人民心生不滿，終因宗教對立遇刺身亡，刺殺她的錫克教警衛「化成一粒重重的句號／。斷然刪去您晚年潦倒失意種種未知的可能／使您光輝莫名／使您被舉世震悼」⁴⁰政治果然瞬息萬變，英蒂拉在父親餘蔭庇護下，在人民美好的想像中登台，綺夢幻滅，美女原來是強人；在落選後因貪瀆被捕下獄，強人搖身一變爲受迫害的弱女子，再度站上政治舞台發光發熱；而她強硬的政治姿態與自私的個人慾念，再次讓她的評價蒙上陰影，直到她遇刺身亡，舉世震悼，而她的聲譽轉而登上高峰，直至不朽。對林耀德而言，「世界偉人」是被塑造出來的，這些偉人真的有如此偉岸不群嗎？在他那本早已絕版的《世界偉人傳》中，每個偉人都高喊著和平，高舉停戰牌，牌子上的「停戰」是血一般濃腥的紅字，翻開每一頁卻隱約響起轟轟的爆炸聲，直到最後《世界偉人傳》倒臥在一片餘燼中。⁴¹對林耀德來說「政治是一種多麼可悲的／遊戲」⁴²，若我們再更深入去探討，去思索林耀德所批判的權力體制，便不難發現他所欲打破的不僅是政治上的權力體制，亦是文壇上的權力架構。

而他一再被提及的〈交通問題〉⁴³看似在寫都市的交通問題，實則爲嘲諷政治，有關台灣定位、台中美間的矛盾關係、國族認同與真正的民主自由，這些大問題全濃縮在他的〈交通問題〉中，以小喻大。從以上詩句可見，林耀德多以嘲諷的口吻批判戰爭與政治，筆鋒犀利冷靜到近乎冷酷，而這些看似冷酷的字句，卻在在顯露出他對「人」的關懷，實深藏著濃烈的憫人情懷，他對政治仍抱持著希望與期盼，在他〈球季開鑼——請勿注意國是〉中，他說「無數顆圓滾滾的球彈動飛騰在大千世界中，打動觀眾驚動神，而人類掌下地球正跌跌撞撞、顛顛躑躑地滾向未來」，詩人其實是「注意國是」，認爲國家會在跌撞顛躑中慢慢成長，未來仍是充滿希望。但在走到這一步之前，我們仍有許多要努力的地方，所以他所批判的是權力體制，欲揭露權力體制下的詭譎與陰暗，試圖推翻這樣的權力體制，因爲政治舞台上不斷出現權力鬥爭的戲碼，致使戰爭從未終止過，林耀德是從冷漠的戲謔中批判這一切黑暗，只要惡鬥狡詐的人事消失，人們自然能「滾向未來」。正如〈薪傳〉⁴⁴中左右對立的文字，林耀德將教會勢力與紅色霸權兩相對照，產生驚人的相似性，早已消亡在中古世紀的各項制度與人名，如今換了張臉重新復生於現代，外貌不同但本質依舊，都打著和平共享的旗幟，興起一波波造神運動，十字軍與紅衛兵則是維護權力體制的打手，在這一連串對視、鏡面式的詞語中，唯一相同的只有「人類的哭泣」，由此觀之，不論披著怎樣燦爛華美

⁴⁰ 〈一個錫克族衛士的自白〉，同註 3，頁 259。

⁴¹ 〈世界偉人傳〉，同註 3，頁 144-145。

⁴² 〈光年外的對望〉，同註 8，頁 170。

⁴³ 同註 5，頁 114-115。

⁴⁴ 同註 3，頁 109-110。

的外衣，兩者間的本質實為一致，當一個國家社會的權力體制充滿傾軋鬥爭、陰暗腐敗時，人類的哭泣是永不止息，名為「薪傳」十分貼切傳神。

在制度的陰影下，生於都市的詩人，也將他的視野望進了他生長的都市中。在制度的陰影下，他如何擁抱都市，擁抱微渺的愛？在夜裡，當我們漫步在燈火慌亂的市區中，我們瞳孔上的空位，則留給各種閃爍變異的顏色，在都市中。⁴⁵

三、都市生活的描寫

早在 80 年代初期，林耀德就對「都市文學」產生及濃厚的興趣，他曾提出「都市文學已躍居 80 年代台灣文學主流，並將在 90 年代持續充滿宏偉感的霸業」的觀點，他又說「都市文學」並非 70 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，他認為身處現代，不可能不仰賴現代科技，當作家憑靠印刷術和行銷策略而成名，不論其意識型態為何，這就是一種都市化的社會實踐。⁴⁶都市是人類文明的創作結晶，從人類文化的發展過程觀之，思想家、藝術家，與文學家多會集到城市，正如春秋時的臨淄城，近代隨著資本主義的興起，都市成為政治、社會、經濟的發展中心。西方社會的都市化約花了百年之久，而台灣僅用短短四十年的時間便完成都市化，改變過於快速劇烈，對於瞬息萬變的都市，林耀德認為身處其中我們是不需要，也無法掌握改變的速度：

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
這正是你令我們無法無法無法
無法無法無法無法掌握的速度⁴⁷

都市的特色之一就是瞬息萬變，急促的腳步，連珠砲似的話語，資訊更是爆炸般的砸落在每個人身上，快得令人措手不及，人們再手忙腳亂的全盤揀起，也不管是否需要，全先收攏再說。然而人永遠趕不及都市的變化速度，林耀德連用七個「無法」來強調身為都市人卻無法掌握都市變化的速度的弔詭，就如當我們興致勃勃還想再去吃一次隱身巷弄的美食，無預期地換了招牌，再也找不到了，只有滿懷的失落。

⁴⁵ 以上敘述引自〈在制度的陰影下〉，同註 5，頁 138。

⁴⁶ 林耀德：〈都市：文學變遷的新座標〉，《重組的星空》，台北：業強，頁 199

⁴⁷ 同註 5，頁 139。

林耀德以〈都市·一九八四〉⁴⁸這首組詩，呈現出都市的各種面貌，第一節亦以路燈開始，一支支的路燈迎面閃過，而時間、空間也就一一流逝；接著描寫都市人的微小，為生存不斷掙扎，如蚊蚋般奮力迴旋上升，只為寫出那無名的符號，最終仍下降爆炸，消散在空氣中，無所銘記，人們必須努力工作，就算累到眼皮都要闔上了，卻仍要「努力地發聲／卻只能吐出一堆凝凍的文字／無聲無息地摔碎於疾升的浪峰上」；而都市的生活節奏快速，做任何事都講求效率，這種求快的心態在等待時最為明顯，林耀德用易燃的火柴棒來形容都市人煩躁的情緒，也像「蜘蛛的許多煩躁的腿／愛在多心的網上沙沙錯彈」；加以生活在地狹人稠的城市中，連「多固態微粒的氧，也必須分配」，龐大的生活壓力，窒礙的生活空間就一一「壓在我們睡眠的胃與酸液」；都市不僅有燦爛光亮的一面，在許多陰暗的角落裡，也充斥著被忽略或視而不見的罪惡，這些罪惡猶如蝗群瞬間毀敗人、自然、文明及一切，「夜一深 罪惡便像成熟的玉米花般／一顆顆／蹦跳出來」，夜闌人靜時，除了罪惡蹦出來，還有「無數無數的人類正在做愛」，詩人卻覺得與其做這些「浪漫擁抱調情接吻以及其他」，還不如「費心種植寂寞」。詩人看到都市人的孤獨寂寞，他曾說：「孤寂，孤寂是都市人共通的命運。」⁴⁹，而這樣的孤寂是「都市結構」上的問題：

對街一棟起造中的樓房
大雨中，就這樣一片片釘上鋼架
為什麼他們不再用竹子搭撐鷹架
結構，一切都是結構的問題⁵⁰

這裡的結構絕對不只是房子結構，詩人所說的是整個都市結構。當「我」與 G 在「下班雨」中等公車時，兩人聊著乏味的話題，G 心不在焉地看著茫然的街景，原來最無聊的不是等待，是無聊本身，在「這，台北的市街／雨不過是／孤立的瞬間」在等待的空檔聊的是搶案和緋聞，心不在焉，車子來時 G 衝進雨中，連句再見也沒說，對話（或也稱不上對話）戛然而止，讓「我」覺得自己的存在像個謠言般不真實，只是茶餘飯後的閒聊話題罷了。我們便清楚看見「孤獨」來自都市的本質，因求快求變造成疏離冷漠，人們不再紙短情長，不再情話綿綿，不再花心思、花時間與彼此相處。

既然當整個都市結構業已改變，人們生存的空間已異於往常，這時，在書寫都市文學時，如果只是把農業社會的布景抽調為 80 年代的都市景觀，以東區街衢上的高樓霓彩遮住蒼翠的田園和陰鬱的漁村，以汽車旅館裡的電動床置換了小

⁴⁸ 同註 8，頁 202-209。

⁴⁹ 《一座城市的身世》，台北：時報，1987 年，頁 78。

⁵⁰ 〈下班雨〉，同註 5，頁 82-84。

木屋中的舊藤椅，那麼「都市文學」不過是毫無意義的一枚標籤。⁵¹對林耀德來說都市文學並非是一種題材特定的次文類，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的差別，不是素材、主題、情節所設定之地點背景間的對立，而是世界觀和文體的差異。⁵²林耀德認為許多詩人或評論家在談及都市詩時多會陷入一個框架：

70年代披上「寫實主義」外衣的浪漫主義作家則採取了置身事外的敵對角度，他們對於都市的控訴瞬即誇張為城鄉對立。地點與地點之間，文化與經濟氛圍的拮抗關係被吳晟等詩人典型化、簡約化。「田園情結」與泛政治化的意識型態結合後，「都市」的「牆」如鋼琴上的黑鍵與白鍵，醒目地區隔了截然二分的兩種世界觀，來自牆內的「侵略者」與牆外的「被壓迫者」，以戲劇化的姿態化身為罪惡的都市買辦與純樸的田園老圃這兩種彼此憎惡的角色。⁵³

林耀德認為80年代的都市詩與50到70年代的都市詩有所不同，之前的都市詩旨在批評都市文明對人性的斷傷與破壞，充滿初期工業文明社會的不適與掙扎，便是上文所述是基於回歸自然的田園情結所開發出的都市詩，此期詩人常以總體角度來觀察都市，尤愛書寫人性與物性的對立。但80年代的都市詩人多生長於都市中，對都市除了批評也多了些擁抱，在總體關照間也有了局部體驗。也就是說，都市詩並非以都市相關題材之有無為歸類原則，應以都市精神的存在與否為劃分標準。⁵⁴且看〈農村曲〉一詩：

第	日	；	；	；	；	；
六	頭	；	；	；	；	；
鋤	下	。	。	。	。	。
掘	林	掘	掘	掘	掘	掘
開	添	開	開	開	開	開
了	丁	老	老	老	老	老
六	你	妻	四	三	二	大
十	啊	罔	旺	興	寶	財
年	林	市的	仔的	仔的	仔的	仔的
的	添	的	的	的	的	的
空	丁	腳	腳	腳	腳	腳
白	你	印	印	印	印	印

⁵¹ 〈都市：文學變遷的新座標〉，同註46，頁200。

⁵² 〈八〇年代台灣都市詩〉，同註46，頁223。

⁵³ 〈都市：文學變遷的新座標〉，同註46，頁198。

⁵⁴ 林耀德：〈不安海域——八〇年代前葉台灣現代詩風潮試論〉，《不安海域》，頁46-47。

林耀德其實不常寫農村，這是他少數和農村有關的詩作，也許是因他成長於都市的關係。林添丁的鋤頭一鋤鋤掘開孩子的腳印，因為孩子們一個接一個離開鄉下去都市討生活，只剩下老妻陪在身邊，直到有一天，林添丁也掘開老妻的腳印，最後一鋤掘開他的一生，六十年的生活到頭來一片空白，什麼也沒留下。短短一首詩沒有罪惡買辦，也無純樸老農，就是實在寫出因為環境變遷，鄉下人丁凋零，壯丁都離鄉背井何來的「添丁」，許多老人辛苦一輩子的成果就只能任其飄散，無人繼承。

林耀德有一連串描寫都市人物、生活、情境的詩作，有別於其他詩人使用城鄉對立的書寫模式，他是以關懷的視野來書寫都市，如〈夏日的辦公室〉寫出坐辦公室的人們鎮日坐困愁城，如被「養殖」在辦公室裡，以慘白臉色、呆滯眼神做著單調機械化的工作，突然冷氣壞掉，大家只好從倉庫拖出一台聲調蒼老的舊電扇，卻與辦公室亮澄澄的地毯形成強烈對比。詩人用舊電扇比擬工作者的心境，蒼老且運轉吃力，外在環境再光鮮亮麗也只更突顯其老化的心態，生活變得單調乏味，就像每天都播放同一張唱片，正面放工作，晚上放催眠曲，日復一日，正是許多上班族的寫照。〈卷宗〉在最後以「各種顏色的卷宗／——闖起／你站不起來的權威」諷刺著這些令函呈流於形式，簽文者也只作表面功夫，毫無權威可言。〈DM〉則描寫各式傳單的命運，設計者絞盡腦汁將文案濃縮其中，再以七彩外表呼喚著人們，但人們常隨手一扔，那一張張遭人踐踏，仰天喟嘆的綠色文案偽裝成怎麼看也不像的落葉，在秋風中瑟瑟掙扎。〈白領階級的皮靴〉〈站在解雇的名單上〉雖然分別寫出兩種不同身份的人，但本質相同，都是都市結構的犧牲品。〈白領階級的皮靴〉井然有序地踏步，但在毛絨絨的地毯上踩不響回音，在冰冷冷的騎樓中敲不醒自己，在灰濛濛的陰天下，更踏不出太陽。早期工業社會裡白領階級相當稀少且被尊重，是具專業性的高階高薪階級，時至今日，多數人都成為白領階級，多數人都坐進辦公室，坐著事務文書工作，領到僅供溫飽的薪水，詩人以很有氣勢的詩題寫出大眾無奈蒼涼的心境。〈站在解雇的名單上〉則寫出失業者的心聲，失業者踩在解雇名單上，那格有著自己名字的地方，當他走出公司門口，街道上所有的窗戶都幻化成獠笑的獸，呲牙咧嘴地嘲笑他，而公司大門闔上的那一刻，也將他的青春禁閉在門裡，他只剩下滿臉的風霜與皺紋，再也找不到另一扇為他開啓的門，而他的名字就牢牢地鐫刻在他的靴底，中年失業與苟延在階級底層都有著自己的悲哀。⁵⁵林耀德寫出都市人的生活面貌，沒有煽情的言詞，就以淡淡的口吻寫出他對身處都市的小人物的關懷，他那平日隱藏在冷漠嘲諷字句下的悲憫。

⁵⁵ 以上詩作皆同註 5，頁 153-163。

除了寫都市人物，林耀德也寫都市建築，都市發展不僅改變人的生活，亦影響到建築存廢，近年來許多古蹟被視作都市發展的阻礙而著手拆除，古蹟所代表的歷史文化便一夕崩塌，拆除中山橋⁵⁶、改建建成圓環⁵⁷、蘭州派出所遷置⁵⁸等，大龍國小則因挖出文化遺址倖免於難⁵⁹，在發展交通、規劃藝文特區的同時，是否也應思考古蹟保存的重要性，古蹟不僅僅是建築，更是歷史文化的累積。詩人「幸運地」沒看見近年來，各個執政團隊對歷史文化的摧殘，否則必然大加撻伐；但他看見「林家花園」，於是寫下對一個文化建設的新探：

花窗櫺 池塘暖碧
紅雕欄 殘月映春
屬於妳 的時空已崩陷在歷史教科書裏
至於夢 夢值七彩……
靜靜妳 閒臥水泥叢林中
是不是 昨夜太短

永不磨損的歷史
永不褪色的夢
只有不耐風的
老主人的腳印
逐漸 凋疏⁶⁰

傳統園林建築如山水詩畫般自然天成，首二行便充滿古典意象，然「殘月映春」將詩意轉折，這一切的美好都如過眼雲煙，只能留在教科書中回憶，而夢想一直推動人們前進，詩人說「夢值七彩」，但七彩之後是什麼？「……」留下諸多想像空間，看到這詩人好似感慨萬分，但詩意一轉，歷史永不磨損，夢亦永不褪色，只有人會蒼老罷了，因此園林悠然閒臥在都市叢林。筆者認為雖然過往的時空留在歷史中，但整修後的新的面貌不也正在累積歷史？詩人在最後寫下「陽光下周圍的洋房／衛士般俯瞰妳的春睡／卻擋不住市井無賴／一張門票就舞透妳的

⁵⁶ 2002年在水利影響及文化景觀雙重考量下，中山橋登錄為歷史建物，當初說易地重建，但至2010花博開展前，北市府意圖以塑膠布和塑膠花將其「就地掩埋」。

⁵⁷ 1993年及1999年圓環兩度大火，荒廢達十年之久，直至2002年新建「建成圓環美食館」，以美食小吃街型態重新開幕，但因設計不良長期處於虧損狀態。2006年7月建成圓環正式歇業。2008年，臺北市政府宣布建成圓環內部將重新規劃，並更名為「台北圓環」，於2009年重新開幕，但因承租問題鬧上法院，故於2011年再度熄燈歇業。

⁵⁸ 蘭州派出所搬遷到重慶北路更名為重慶北路派出所，原派出所則改建為社區藝術工作站。

⁵⁹ 因都更進行六藝廣場鋪面工程時，地方文史工作者發現疑似「輦寶輪」的清代遺跡，文化局請中研院考古學家劉益昌進行考古探勘，在近舊大龍國小的圍牆邊，地底下兩公尺處，發現疑似史前4500年左右的訊塘埔文化遺址。

⁶⁰ 〈林家花園——文化建設新探〉，同註3，頁337-338。

香肌」整首詩充滿詩人少見的溫柔，花窗櫺、紅雕欄、春睡與香肌寫出林家花園的美，彷彿歷史倒流，古典氣息的嫵靜美重現眼前，文化建設不正該如此？既不破壞原有建築，又能融入現代生活，在缺乏綠地的城市中，這一方天地足以讓人們休閒放鬆，詩人雖說「一張門票就能讓市井無賴舞透妳的香肌」，但就整首詩觀之，筆者並不覺得詩人在批判或諷刺這種作法，詩中不帶負面書寫，調侃的趣味性反較濃，畢竟收取費用能維持古蹟風貌，使深具歷史文化意義的古蹟得以保存。如何在都市更新與維護古蹟中取得平衡，林家花園也許是個借鏡。

在都市中還有一些特殊的「景觀」，特有的「符徵」，王溢嘉曾說：

《都市之薨》從路牌、銅像始，游竄於性器與鋁罐間，然後穿越廢墟、夢與神殿，而止於被遺忘在歷史焱炎中的西夏王國都城。這是林耀德所描繪的都市，他只不在「橫切」都市景觀，更在「縱剖」都市心靈。⁶¹

《都市之薨》是林耀德的第四本個人詩集，創作主題顯得更為聚焦，因詩人在早年頗受阻滯，許多詩作無從發表，直至《銀碗盛雪》才得以嶄露頭角，故前三本詩集為他多年詩作的彙整，《都市終端機》甚至收入詩人高中時期的作品，故在主題架構上難稱有一完整體系或脈絡，然《都市之薨》皆為詩人於1988年所作，雖非相同月日，心境上亦不可能完全相同，但在出版之前，詩人有意識的將這些詩作安排順序，我們便能沿著這些蛛絲馬跡去傾聽詩人的內在之聲。在這節中，筆者先討論浮在都市表層觸目可見的部分，先「橫切」都市景觀，而都市心靈的「縱剖」則留待下一節。

林耀德挑選〈路牌〉、〈銅像〉、〈廣場〉和〈公園〉這四項在都市中觸目所及的物件與空間，做為他的都市符徵。先從〈路牌〉⁶²開始，基本上路牌就是一種符號，讓人們知道何去何從的標誌，因此，少年某很快地學會辨識路牌的種種意義，並懂得使用，也許這位少年可以成為一個業餘方誌研究者，而路牌的標示規則和街道的命名始末，讓他感覺自己掌握住時空之鑰，再也不會迷失方位，他深信路牌是有生命，實實在在的活著，並吞吐著逐日膨脹、趨近偉大，並踰越永恆的主題，這偉大的主題便是「讓那些人名地名嵌進路牌」，其中還有許多尚待完成。無論是以人名還是地名來為道路命名，皆由權力者單方面制訂，人民無法置喙，對詩人而言這種情況就如放風箏，如那在遠方廣場朵朵升起的風箏：

⁶¹ 王溢嘉：〈導讀：集體潛意識之薨——林耀德詩集《都市之薨》的空間結構〉，《都市之薨》，台北：漢光，1989年，頁10。

⁶² 同註61，頁21-26。

盲目地指向盲目地帶
 沉默，是金
 沉默，是銀是銅是鐵
 沉默，是它們貫徹始終一心一德的政策綱領
 沉默，是一切金屬物質與金屬物質撞擊後的無聲迴響
 這種現實主義和現實毫無瓜葛蒂蔓或者肥碩果實
 無關分裂的少年心智模式

路牌就如風箏的指向全依憑風向，毫無規則目標可言，就是盲目地指向盲目的地帶，路牌的指向則由權力者制訂，自身亦無決定權，且永遠沉默地恪遵政策綱領，絕不遊行抗議，而這種現實無關少年分裂的心智模式。詩筆走至此讓人甚感突兀，接下來條列少年的 21 條罪狀，與詩前所言的路牌搭不上，怪誕感油然而生，若真要說路牌和少年有關，大概就只是罪狀 1 和罪狀 21 前後呼應，〈罪狀 1〉公然在路牌根部排尿，〈罪狀 21〉幻想自己是衛斯理並化粧為路牌，另外 19 條則是：分別在書包、課本、考卷、教室牆壁、廁所牆壁、車站牆壁與任何一切場所穿洞、狂塗、畫烏龜；而和青春期情慾勃發有關的則有和放牛班發育中的女生玩騎馬打仗、鼓動女生在上課向老師要求「我要尿尿」、對發育中的女教師吹口哨、窺視女教師盥洗、窺視女教師三角褲並公布顏色、模仿校長搔抓屁股的動作，以及其他幫同學燙戒疤、說髒話、把臭襪子丟進訓導處飲水機、把鼻涕投擲在偉人肖像上、不說國語被罰錢、攀折花木等，大小不一的「罪行」，其中不乏怪異之處，女教師何以還在發育？為何這個少年這麼愛穿洞、狂塗、畫烏龜？這些「罪狀」乍看之下實在很難與路牌連結，但進一步深思，路牌是規範，少年違反的亦是規範，他背下整座城市的路牌／規範，卻無法遵守學校的規範，成為「罪大惡極」的少年。畢業典禮時，他留下啜泣的母親，獨自爬上圓環摟著銅像，向過往的車輛揮手致敬，這時全市的路牌如指針般瘋狂旋轉。路牌必須在某個定點才有代表意義，離開定點路牌所代表的路名便失去意義，人也被各種權力架構制約，一如路牌，在學校必須遵守規範、工作、家庭，各種場合各種身份便有各種規範，一旦不遵照遊戲規則走，就如放錯位置的路牌，只會被厭棄。就算摟著具有權力象徵的銅像，如偉人般向車輛揮手致敬，少年終究是個失格的學生，他不可能是引導車輛進行的路牌，更不會是重要到足以樹立銅像的偉人，就算他背下全市的路牌，路牌也只會瘋狂旋轉，或言之，也只有路牌懂他，與之起舞應和。

不夠偉大不會留下「銅像」⁶³，但「偉大」與否由何人認定？要「威武、雄壯、剛烈」，要挺直腰桿穩穩佇立，如瀏亮的圖釘才能固定住城市的座標。這是一座戰功彪炳的銅像，因為肩上的流蘇、指揮刀和嶄新的螺旋槳，再配上快板進

⁶³ 同註 61，頁 27-33。

行曲，於是他矗立在這裡。如今環顧圓環四周，在高樓大廈一格格的玻璃窗上，映倒出他無數個扭曲的臉龐，他發現自己是世界的中心，全世界都繞著他轉，銅像流下感動的淚水，並用這一滴淚水凝聚整個太平洋的悲哀，僅僅一滴淚水就已足夠，人類是無法抵抗他的大愛，他還需要奏樂，讓山嶽起立、江河稍息，他則沉默佇立……直到有一天，他的心臟跌落皮靴中，默默步下台階，他沒有迷失在大戰場中，卻決定迷失在這負心的都市……銅像失蹤、圓環拆除，每一格玻璃窗上找不到他扭曲的臉龐，但映照出他的背影。回到一開始的問題：偉大由誰定義？也就是說由誰決定該為誰立像？權力者。立誰？在哪？皆由統治者決定，並納入都市計畫中，幽微地展現統治者的權力心態，常常淪為一種意識型態，蔣公銅像多如牛毛便是一例，因執政者意圖「教育」人民。隨著政權更迭，銅像也改朝換代，台灣光復後，許多日人銅像被拆除；隨著民主演變，蔣公銅像一一走下舞台，仁愛圓環的于右任、南京東路的吳稚暉亦遷移別處。這些身處各地的銅像是政治權力的反映與象徵，曾經他們皆處於權力核心，崇高無比，如今銅像一一走失，象徵過往的強權結構一一崩析。「路牌」和「銅像」都是標誌，是城市中的座標，是都市記號，路牌指引人們前往各地，無須懷疑，習以為常；台灣的銅像多到讓人民無感，誰是誰都不知道，也沒必要知道，往往成為都市風景一隅，亦習以為常，詩人就是要藉這兩個符徵來打破一般人常有的既定印象，詩人要揭發的是隱藏在固定認知模式後的不確定性，他要深入權力結構內部，讓他本身進行所謂「異化」、「脫中心」、「解構」等現象。⁶⁴

路牌和銅像是城市的標誌，廣場與公園則為城市空間，在城市裡：

低陷的廣場，安靜地
凝固在市街圖的幾何中心
在那裡
一顆低溫琥珀
一枚句點
凝聚整座都市的夢幻
隱匿玻璃矗立的帷幕間
(朵朵風箏 悄悄升起)⁶⁵

不同於銅像以一滴淚凝聚整座太平洋黃昏的悲哀，廣場在都市中，如一顆低溫琥珀、一枚句點般，凝聚整座都市的夢幻；銅像的臉龐映照在大廈的玻璃帷幕間，但廣場則將隱匿在玻璃帷幕間的都市人的夢幻凝聚其間，銅像是權力表徵，是統治者意識的反映，但廣場是人民的，是一個開放的、沒有任何限制的公共空間。

⁶⁴ 林亨泰：〈與世界同步——林耀德詩作讀後感〉，同註 61，頁 7。

⁶⁵ 〈廣場〉，同註 61，頁 35-41。

許多的人聚集在此，每當星期五各種門扉被推開後，隱身在帷幕後的人群從四面八方湧進廣場，踩踏著奇異的節奏，而朵朵風箏越升越高，直到最後，一串串風箏涮涮頂起破裂的靛空，那個方向就是正確無訛的方向，風箏超越都市建築陰沈的稜線，最後凝縮成太陽表面的噴濺墨漬，而整座都市的夢幻，百萬人低迴的憧憬也高颺天際。

詩人將〈公園〉⁶⁶列在都市符徵的最末個（以創作時間來說應是第三首），是因詩人將從都市表象轉入內在情慾。當「我」和情人步行在深夜的公園，我問妳：「還記得那個案子嗎？」一個我經手的《C 女中垃圾分類資源回收實施辦法》，妳點點頭；當棕櫚葉涮過我的肩頭，而妳的頭顱倚上我另一個肩頭，蘋果綠的髮香飄散，我又問了：

「妳相信我只是妳意識中剎時存在的流體嗎？」

「和那個案子有關嗎？」

「嗯，愛就是短暫相聚的必要……」

「以及長相廝守的幻覺的綜合意識。」

「有關嗎？」

「

「……究竟有關嗎？」

「

「

我沉默不語，連著三個空白的「」，一份資源回收實施辦法會與愛有關嗎？我沒有給答案，「」中留下無限可能，但若回頭看看我說的話便會發現我不相信愛情，因為愛情只是短暫的相聚，長相廝守更只是幻覺，因此，少年繼續蹲在公園某個角落鏗鏗穿洞狂塗畫烏龜，讓他的 21 條罪狀再添一條，而消失的銅像原來隱匿在密密林間，五官模糊地孤獨啜泣，只剩下背影……「我」和情人則在短暫相聚的「愛」中，毫不在乎地靠著樹幹直立做愛，就算整座都市建築都崩裂、星雲爆炸蓬散，他們也毫不在乎，只見頓時：

億萬把黑色雨傘瞬間張開

「

「

「

「

⁶⁶ 同註 61，頁 43-50。

「
」
(噁，被存而不論的都市意識)

這段詩句展現林耀德一貫的黑色愛情，具毀滅性的幽闇愛情，黑色雨傘令人聯想到核爆，接著便是一連串的空白，是毀滅造成的空白，亦是愛情本質的空白，而造成愛情空洞的原因正是人們從未覺察的都市意識。到最後，過期的軍訓課本、老銅像、直升機和資源回收辦法全列隊步入鮮紅的垃圾桶中，與愛、暴力和銅像，一同在血紅的穹空交織淫亂……廣場若是一個明亮開放的公共空間，公園雖也是公共空間，但卻顯得更為幽微晦澀，筆者認為廣場代表人群充滿希望的光明面，公園則為人類內心深處的黑暗，交織著性慾、暴力與權力。

羅門認為都市的物質文明大量製造物欲與性慾，正如前段所言，何以很多人反對都市更新？站在都更本質來看，都更能使土地再度開發利用，復甦都市機能，改善居住環境品質，進而增進公共利益；但過多的慾望摻雜其中，來自各方人馬的私心算計，導致善意變惡意。當充滿慾望的形而下世界過度勃發，擠壓到形而上的世界，造成人類的靈空狀態，多數都市人變成內心空洞的文明動物，又試圖以物慾或性慾來填補這空洞，反造成更多的空虛寂寞，於是在生存壓力下，產生莫名的焦慮不安，這就是都市繁華表面後的陰暗，也是詩人們欲警示、指控的對象。林耀德很清楚的寫出這種糾葛情結：

改變不了什麼
片隅之地
幾個孤獨的枕頭依偎
在一起，也改變不了什麼⁶⁷

都市人試圖用伴侶或性愛填補寂寞，但這種相互舐舐寂寞的方式是無法真正解除寂寞，甚至會帶來更多寂寞，原來都市人的寂寞感竟是如此巨大。這樣的意象不斷在林耀德的詩作中出現，如〈櫃檯小姐 X〉、〈酒廊女侍 E〉、〈雌企業家 S〉⁶⁸，代表三種不同女性的英文字合起來便是「SEX」，而她們共同的特徵就是「寂寞」：

櫃檯小姐 X
坐在櫃檯裏
看人來人往，腳步與身影
聲色不同而日日單調如一
心底 一股流宕的怠意

⁶⁷ 〈夢之薨〉，同註 61，頁 173。

⁶⁸ 同註 5，頁 144-152。

.....

慘慘淒淒
枉費乳房一對圓潤白晰
只能在櫃臺後日日擺飾
透過銅面玻璃遙望市街上的春風春語

.....

一畦畦
妳默默灌溉那企圖飛翔卻
落地生根的孤寂

酒廊女侍E

擁吻，酣醉，直到都會崩頹
擁吻，酣醉，直到黑市倒塌
擁吻，酣醉，直到大廈沉淪
擁吻，酣醉，直到肢體僵硬

雌企業家S

自熟睡的男人身邊，我裸身坐起
點煙，.....徐徐吐出霧花。每一次
都如同在分娩的漿液中甦醒
走到落地窗前，拉開簾幕
失落表情的臉龐被勾勒在黑色的透明上
被燈光鎖扣在港灣之內的都市
疊合我的輪廓

.....

如同男人需要一個秘密的情婦
我需要的只是做愛後的孤寂
偶爾，當他們被我想像成該受寵溺的男孩
我也會在那熟睡的臉頰旁留下一張支票
或是.....一張畫上雙心的紙條
早晨，男人們都將再度被人群捲入
像垃圾一般掩埋在都市系統裡.....
早晨，駕車駛過夾道的玻璃帷幕大樓

早晨，駕車駛過夾道的玻璃帷幕大樓
進入停車場。踏出電梯。然後在寬大的辦公室坐定
這時，沿途向我低頭的雄性都令我感到噁心與不屑

櫃檯小姐像一件擺飾品般終日被困在櫃檯裡，然後開始懷疑是否自己生得平庸惹不動男人心底的漣漪；酒廊女侍自白道：「要永遠，永遠記得這是男人下班去的迷宮，卻是我上班來的監獄」；雌企業家則說男人對她而言就像月經，令人厭煩而又無法割捨。於是，櫃檯小姐在深夜手淫，以灌溉內心深處的寂寞，酒廊女侍被迫交纏的肉體滿是淒涼，雌企業家看似是三人中最有選擇權，但她說她只要做愛後的孤寂，然而誰會拒絕心靈相通的滿足，卻只要肉體的空虛孤寂？只因爲在一個個與她歡愛的肉體上，找不到可以儲存她的靈魂的空間。事實上，不論是日復一日過著單調生活的櫃檯小姐，還是在「監獄」中墮落擁吻的酒店女侍，亦或是故做堅強獨立，模仿著男性沙文主義行爲的雌企業家，內心實都懷抱著空蕩不安的濃濃焦慮，而這樣的焦慮感來自於都市文明所產生的人際疏離，讓都市男女用情慾來撫慰孤寂以獲得暫時紓解，卻在激情歡愛後被更巨大的孤獨籠罩，陷入無限迴圈，直到都市崩頹，直到肢體僵硬的那一刻。

針對〈雌企業家 S〉一詩，筆者認爲可以刪去最後一段，詩寫到「像垃圾一般掩埋在都市系統裡……」即可，不但呼應都市主題且餘韻不絕，加上最後四行反顯得矯情，前面的詩句如「每一次都如同在分娩的漿液中甦醒」、「依舊緊挺的乳房，似被無形的獸掌含怨托起」、「早晨，男人們都將再度被人群捲入，像垃圾一般掩埋在都市系統裡……」都充滿詩意，並表達出雌企業家 S 的孤寂哀傷，但「這時，沿途向我低頭的雄性都令我感到噁心與不屑」反太矯飾做作，好似一定要貶低男性才能凸顯女權或展現身體自主權，不少男性作家易陷入這種刻板書寫的窠臼。

詩人在〈馴養考〉⁶⁹進一步寫出都市男女相處的疏離，有個男孩被馴養在一個小小的房間，「馴養」的解釋是「撫育、畜養」，小狐狸對小王子說：「馴養就是『建立關係』」，詩人則在馴養情慾，情慾在男孩「默默起身套起紅色的絲內褲；／彎身的時候，孤獨的、／突兀的脊在膩滑／的背上微微起伏抖動」男孩肩上飄散的頭髮令女人情迷不已，但女人在哪？男孩無言地伏在窗口望下地面，再告訴自己不能跳，「必須好好等待」。最後男孩想：

男孩們被女人馴養；
女人們又被都市馴養；
馴養不是豢養、不是征服、更非飼餵；
那是一種高過愛欲和交易的人際關係。

詩人認爲男孩被女人馴養，女人則被都市馴養，而馴養是一種高過愛欲和交易的人際關係，之後，男孩在黑色的等待中又沉沉地睡去，當初一座大都市爲了成就

⁶⁹ 同註 3，頁 82-86。

女人的愛情而傾覆，而今都市再度為男孩發出交雜悲喜的鼾聲，人必須用心才能將事物看得透澈，光憑眼睛是看不到，更遑論試圖透過情慾來看世界。〈櫃檯小姐 X〉、〈酒廊女侍 E〉、〈雌企業家 S〉寫出不同的女性面貌但擁有相同的孤寂，〈馴養考〉則以男性角度書寫，一個被豢養的男孩（雖然詩人說馴養不是豢養，但事實如此）在無盡漫長中等待著女人，顛覆傳統閨怨寫作視角，等待者不再只有女人；到最後，大家都被都市馴養了，被都市生活型態制約，求快求效率的生活讓人們得到許多也失去不少，但人們拒絕承認愛情早已悄悄變質。

愛情的變質來自都市人因疏離而產生巨大寂寞，這樣的寂寞讓人們失去愛人的能力，而林耀德常以毀滅意象來描寫失去愛之後的都市，當男女關係一如妳在南半球寂寂領受死灰如雨降臨的夏夜，我則在北半球默默冥想毀滅雷鳴的冬日，在核爆同時，請容妳我完成最後的交媾，我們便會：

化為相混的灰燼
 終會停息熱度沾濡黑色的潮濕
 我們的都市
 我們的殘稿
 性器與體毛
 愛和永恆
 都共同滅絕

。70

一南一北的不是軀體，是心，是兩顆心寂寞到無法靠近，只能用性愛來互相取暖，末日來臨時不管是性還是愛都共同滅絕，一切都結束了，寂寞果然是能殺死人。

人們尋尋覓覓只為找到心靈伴侶，當我們認為找到契合的另一半時，卻沒意識到都市中正進行一場最孤獨的戰爭，有時只是「妳以左手挽緊我的右臂／我殘存的左翼與妳新生的右翼／便可架構起一組微妙的平衡系統」，在銀色街衢裡，人們戴著銀色面具默默穿梭徘徊，進入一道門，又自另一道門踏出，而這一道道門不過就是各式各樣環環相套的牢獄，所以：

悲愴 沉澱在銀色都市的表層
 銀色的建築銀色的塔銀色的悲愴
 我們看到的白銀紀元
 是一朵不斷綻放不斷
 張開的
 黑色的曇花⁷¹

⁷⁰ 〈上邪注〉，同註 8，頁 34-35。

在都市裡人們總是忙碌不堪，從一個地方快速移動到另一個地方，開啓了一道又一道的門，卻沒有一道門會永遠開啓，冰冷的建築物猶如高塔囚禁長髮公主般，每個都市人或多或少都被禁錮在一座又一座的塔中，那刷上冰冷銀色的高塔，這是一個白銀紀元，科技化與貪婪的紀元，當科技與貪婪無限膨脹後，就像一朵不斷綻放的黑色曇花，也許詩人正預告著都市的銀色紀元終將招致毀滅。

四、資訊科技的省思

古典文學中不乏幻想之作，對現實社會的不滿，陶淵明想像出「桃花源」，對榮華富貴的渴求，而有杜光庭的「南柯一夢」，追求永世長生的文學更是不勝枚舉，這些作品都是文人因不滿現實而創造出的虛擬世界，存乎文人的幻想中。相較現代社會，都市文明與科技使人類更迅速地進入虛擬世界，尤其是由各類電子產品所塑造出的虛擬世界，小至各類遊戲軟體、虛擬影像交友，大至基因改造工程，科技擴張詩人的幻想世界，甚至將這些幻想世界變得更「真實」，不再是只存乎腦內的幻想，而成爲足以「具體」呈現出的「虛擬世界」。他的〈鋼鐵蝴蝶〉⁷²便「真實」呈現這種現象：

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。

蝴蝶是自然生物，本就具備飛翔能力，設計師藉由電腦科技製造出一隻人造的、虛擬的「鋼鐵蝴蝶」，它以柔和輕盈的姿態翻轉迴旋，颼颼飛在：

寬闊翠綠的草原，鮮豔的花朵、藍天白雲，一一自螢幕中橫展開來，設計師讓鋼鐵蝴蝶在鮮麗的「自然」中翱翔，他入神的時候，整個心智都跟隨著蝴蝶的複眼前進，晃動的山脈、傾斜的海面、倒置的森林，他的手也變成

⁷¹ 上述詩句皆引自〈悲愴說〉，同註 8，頁 50-51。

⁷² 林耀德：《1990》，台北：尚書，1990 年，頁 153-156。

了金屬翅，筆直、充滿張力，感
到源源撲來的氣流張力。

蝴蝶應是自由遨翔在遼闊無盡的天地間，但設計師不僅設計出全新品種的昆蟲，還將大自然都變成四方形天空，鋼鐵蝴蝶只能颼颼飛在顯示器高解度的畫面裡，再怎樣擬真地輕盈翻轉仍掩不住它翅膀上的各種幾何線條，到最後，設計師竟也走進這個虛擬世界，化身為鋼鐵蝴蝶，成為科技版的「莊周是蝶，蝶是莊周」，詩人是否在暗示終有一天，人類會分不清現實與虛幻？當第一隻鋼鐵蝴蝶誕生，意味著千萬隻蝴蝶的誕生，某天拉開窗戶，我們便會看見幾隻鋼鐵蝴蝶在陽光下拉出一道道蜷捲盤繞的光痕。究竟這隻虛擬蝴蝶存在的理由何在？因為「沒有蝴蝶，就沒有金屬蝴蝶，蝴蝶先於設計師存在，先於金屬蝴蝶存在，但是『飛』的意念更先於蝴蝶的存在」，所以詩人最後的答案是：

當所有的蝴蝶都已飛不起來的時
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」。

詩人結合科技與幻想製造出一隻鋼鐵蝴蝶，這全新品種的昆蟲是由不會飛的人類所創造，還必須依靠人為的操作才能擁有蝴蝶的天生本能。詩人是在提出警訊：當蝴蝶因科技文明造成的污染而絕種時，人類再用科技文明創造出金屬蝴蝶，這是一種多麼弔詭的景況？在生物進化史上從來都是「碳水化合物」的演進，人類卻如神般將演化轉進無機物的進化，人做著神的事，自認是神？但詩人說「設計師日日夜夜講盡腦汁的努力，只不過是權充進化史裡的一名奴隸」我們已身處在科技時代，無法完全脫離科技而存活，亦無法全盤否定科技的價值。的確，許多科技正是將往昔的幻想付諸實現，終端機科技早已真實存在在我們的生活中，成為生活中非常重要的部分，然而科技要做到哪種程度才是不違背道德倫常，又能利於人類生活？其中的界線一直是各方爭論的焦點，林耀德在詩的最後寫出科技文明的破壞力與無限性。詩人用文學批判電腦科技，卻以電腦來進行跨文類書寫⁷³，不知他在創作此詩時是否有意識到自己矛盾的行爲，就如同詩中的設計師懷抱著忐忑不安的實驗心情？

⁷³ 這原是一篇散文，後收於在同名散文集《鋼鐵蝴蝶》中，林耀德利用電腦重新排版編製後，變成一首形式整齊的分行詩。

現代社會裡，大多數人已過度依賴科技資訊，林耀德曾對此現象提出警語：

當火箭、太空船與電腦等光電科技資訊不斷出現，將人類推入高速的生活環境，人便被越來越快的「速度」、越來越發達的「物質性」與越來越偏重的「行動化」，一層層的捆縛，甚至一層層的覆蓋與掩埋，直到內在完全失去省思、靜觀與轉化能力，「空靈」變成「靈空」為止。⁷⁴

在這段話中「省思、靜觀與轉化能力」是關鍵句，因文學心靈為人類的語言文學帶來不斷成長的可能性，一旦語言文字消滅了，就表示人類不再有任何反省能力和思索價值觀的邏輯，⁷⁵由此我們可以知道，詩人關注的焦點是：如何在科技文明中仍保有省思、靜觀與轉化能力，也就是仍保有身為人類特有「靈性」，而非被電腦科技牽著走，終也成為一個沒有靈魂的無機物。林耀德在〈電腦 Y3000 的宣言〉⁷⁶以擬人化手法讓電腦宣告：人類世界結束，電腦科技來臨。當人們繼續放縱對電腦科技的依賴程度，有一天我們將無法阻擋電腦成為新生命的型式，有一天電腦會向人類宣布：「地球生命史中的墮落人類，你們在造化中的任務已終結，而我，就是最後的生命體」因為電腦修正人類數十萬年來神經系統的弱點，它可以「同時接受一千種訊息／處理一萬種訊息／保存一億種訊息」，而人類會衰敗，會老化到什麼都記不得、做不了，電腦則沒有死亡陰影，它以無慾念的容態進化出生命最佳，且唯一的型式，然後取代人類，諷刺的是，電腦明明就是無生命體，卻成為地球上的「最後的生命體」。在這些諷刺的話語背後是詩人的關懷，詩人認為唯有「愛」，才能讓人類不被光電科技網綁與掩埋，唯有「愛」才能讓人類保有「靈性」，保有獨特性，是永遠無法被取代。林耀德進一步闡述，當人類喪失愛的能力，終將對一切真實無動於衷⁷⁷：

台製的仿 APPLE II 旁
我的思緒融入迴走的電路
在這個數字至上的時代
除了 IC 缺貨
我們終將對一切真實無動於衷

⁷⁴ 林耀德：《觀念對話》，台北：漢光，1989年，頁212。

⁷⁵ 楊宗翰主編：《黑鍵與白鍵：林耀德佚文選Ⅲ》，台北：華文網，2001年，頁150。

⁷⁶ 同註8，頁127-128。

⁷⁷ 同註8，頁125。

社會變得數字化、規格化，人們在意的是電腦 IC，思緒和電路融合不正是現代人一離開電腦就不知如何思考，如何表達情感的真實寫照嗎？住在一起的人用電腦交談，卻不會看著對方說話，口語表達能力急速萎縮，社交能力也低落，林耀德的年代沒有 iPhone，如今我們隨處可見「低頭族」，一張桌子圍了許多人，只見每個人低著頭，手不斷滑動，卻悄然無聲，不禁令人悚然，原來詩人早已預言未來，漠然的臉只會隨著 IC 產品的畫面顯露各種表情，反而對任何真實生活無動於衷，人活在 IC 創造出的虛擬世界。詩人進一步寫到：

高解度的畫面替代人類想像和感受

百萬

十億

一場戰爭的全數屍首

一個國家的失業人口

壓縮在扁平的磁碟中變得中性

冷漠

以絕對抽象的符號和程式⁷⁸

人類的情感淪為電腦程式中的 1 和 0，不論是戰爭傷亡人數或失業人口都變成磁碟中的資料，當我們閱讀這一連串的數字，如何感同身受？「中性」是否代表著人類喪失愛的 ability，沒有情感波動，沒有關懷悲憫，只剩下冷漠和抽象的數字，而死亡與貧窮怎能數據化？詩人亦在另一首〈高解度畫面〉⁷⁹寫出同樣的擔憂，「人羣的姓名被鍵入電腦／列隊步入硬碟的記憶／0 與 1，1 或 0／他們的身世化為叩響的番號／不會再從台灣的心臟／走失。」人的一生被資料化，敲叩鍵盤便可列出各項資訊，再也不會找不到任何人，科技果真有其便利性，但是「停電時／電腦顯示器中／台，灣／，崩潰／崩潰為／零散／的／光的／殘／像／。」畢竟電腦科技仍無法取代一切，若人以番號、代碼取代，人性也將消失殆盡。人類不應因電腦科技而淪喪道德情感，因「科技永遠無法取代心靈」⁸⁰，這就是詩人要傳達的概念，揭示做為未來存在的基本控因：愛。⁸¹

因此，當一個失戀男子將自己的愛情輸入「冷靜的電腦」⁸²裡，要求公正嚴峻、一絲不苟的電腦來分析他的愛情，他想知道這段被灰燼掩蓋的愛情究竟怎麼了？但電腦不屑仲裁這無解的遊戲，男子便這寧靜的夜晚潛入電腦裡，他看到電

⁷⁸ 同註 8，頁 125-126。

⁷⁹ 同註 72，頁 162-164。

⁸⁰ 〈科技與心靈〉，同註 75，頁 151。

⁸¹ 〈熵的消耗〉，同註 5，頁 44。

⁸² 〈冷靜的電腦〉，同註 5，頁 164-165。

子與電子碰觸後所產生的喜悅與甜蜜，領悟到這冷靜世界的愛是人類所無法感受。然而我們十分清楚，愛怎是電腦能分析仲裁的呢？人類設計程式以跑出我們所要的結果，所以男子也必須自己先設計好程式，冷靜的電腦才能給他答案；而電腦科技的碰撞產生甜蜜與喜悅，人們肉體上的撫觸反而沒有這些感受。這首詩中處處充滿矛盾，電腦科技不懂得愛，卻產生愛；人類應該要懂得愛，卻失去愛的 ability，沒有愛，一切也就不存在。

科技必須來自人性，而非賦予人性，因此「太陽集團」⁸³的謊言不攻自破，「太陽集團」宣稱能讓辦公室比人類還要擅長思考，讓人類比辦公室更能掌握效率，他們是現代企業的英雄，因為「華麗的資訊源源流出掌心／磁碟片的迴路撞擊你我的心靈／終端機的螢幕顯示大家的心事／我們提供進化的指標／我們提供效率／更提供愛」，而這樣的愛會在水泥叢林裡綻放出一朵璀璨閃亮的向日葵，讓地球萌芽出希望，並布滿向日葵的金色笑臉，因為「太陽集團」創造新都市、新秩序、新宇宙，「太陽集團就是永恆」。這首 25 年前的詩竟如預言般成讖，以 facebook 為例，為數不少的使用者會隨時更新自己的狀態，po 上生活照片，走到哪就打卡到哪，這些人毫不避諱將自己的生活暴露在眾人的目光下，連感情狀態亦不例外，彷彿昭告天下是在證明自己的真情，愛情便會恆久不變。若由此觀之，終端機的確顯示出眾人的心事，也提供極佳的效率讓人們能更便捷地談情說愛，難怪「太陽集團」敢在智慧大樓落成酒會現場，由金科長帶領行銷部男女職員如此豪氣的高聲誦讀「在我們的面前，有整個世紀在等待，太陽集團，就是永恆。」但果真如此？

.....我
迷失在數字的海洋裏
.....
開始懷疑自己體內盛裝的不是血肉
而是一排排的積體電路
下班的我
帶著喪失電源的記憶體
成為一部斷線的終端機⁸⁴

電影〈變人〉裡的機器人安德魯想陪伴女主人一起變老（一個多麼人類的想法），而努力要變成真人，最後他成功變成有血有肉，有愛的人，當兩人手牽著手安詳睡著，這就是最美好的真愛；而許多人類卻讓自己浸淫在科技文明裡，最終喪失情感，成為一台台機器，再也不懂得愛人，生活成為一串代碼數字，「任所有的

⁸³ 〈太陽集團就是永恆——企業文化取樣〉，同註 3，頁 330-336。

⁸⁴ 〈終端機〉，同註 5，頁 166-167。

資料與符號／如一組潰散的星系／不斷／撞擊／爆炸」。人之所以為人便是因為有愛，我們有血有肉，懂得相互關懷，若這一切消失還稱得上為人嗎？相較過往社會，現代生活便捷且進步，但人與人的相處確實較為疏離，情感上也較為冷漠，「It was the best of times, it was the worst of times」在科技文明的面前，我們仍要保有人性，保有愛。

「從黑闇中走出人類的未來
 「啊愛的宇宙
 「讓我們遺忘戰爭 遺忘仇恨
 「讓我們遺忘歧視 遺忘偏見
 「讓我們拾回和平 拾回恩慈
 「讓我們拾回尊嚴 拾回友誼」

「從北極到南極
 「啊愛的宇宙
 「從東方到西方
 「啊愛的宇宙
 「不分膚色 不分地域
 「人類手攜著手 一圈又一圈
 「環繞美麗而繽紛的地球」

人們從雪地、雨林、草原或沙漠中走出來，並走出充滿光明的愛的宇宙，人類的曙光變會在宇宙裡如鑽石般璀璨，啊，好一個充滿愛的宇宙。〈愛的宇宙——報導詩學舉隅VI〉⁸⁵是一首詩也是一首歌，正當筆者訝異於林耀德竟寫出如此「不林耀德」的詩句時，最後兩句「圯倒的百貨公司仍舊播放反覆的歌曲／一排排終端機正在都市無人的廢墟中悄悄睡眠。」會心一笑，這才是「林耀德」啊！圯倒的百貨公司繁華落盡，都市裡空無一人，曾經是人類生活核心的科技文明亦悄然沉睡，唯有「愛的宇宙」這首歌在廢墟中不斷播放，迴盪在城中，充滿愛與和平的世界依然不存在。詩人寫出人類和平的不可企得，警示科技文明終將帶來傷害，當人類喪失愛的本能，我們又該去那個宇宙尋找愛呢？

⁸⁵ 詩的前四段以粗黑體記錄一首歌，節錄第二、三段，同註5，頁231-233。

五、宇宙星球的隱喻

現代文明急速成長肇因於科學發展，也促使都市蓬勃興盛，而科幻文學本身會自都市文化汲取養分，城市精神和素材自然促使詩人發揮想像力，自然書寫出宇宙星球等科幻世界，並回過頭來對科學文明進行反思，這一節筆者將延續之前的都市意象與科技文明，將詩人的視野拓展至宇宙星球。林耀德認為：

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⁸⁶

他曾直言科幻文學一直未躍居文壇主流，而是以「次文化的主流」的身份來挑戰所謂正統文學的霸權，他還提出好的科幻作品必須合乎邏輯，不能與現實脫節，甚至該具備「未來歷史」的特質，能對未來變化做出戲劇性的預言，對他來說，科幻文學與其說是一種文類，還不如說是一種表現手法，藉由多時空宇宙來隱喻現實政治、社會與文化背後的黑暗詭譎，故其目的不在於解決問題，而是提出正確的問題，引發讀者思考。⁸⁷他還提到 80 年代科幻文壇的主導者如張系國、黃凡、王建元等倡導架構龐大的科幻小說，和包容人類過去、現在、未來「全史」三重指向，側重於創作者世界觀與世界史的衝擊，烏托邦與反烏托邦遂成為創作者的窠臼。林耀德則認為這個危機是轉機，讓 90 年代重拾微觀科幻和輕科幻，小巧精緻的科幻文學讓作者和讀者都感輕鬆，亦利於推廣科幻觀念，而微觀科幻格局雖小，但不見得欠缺藝術價值，如同電算機，科技進步後，體積縮小，功能增加，科幻文學會在未來十年承載更多資訊與藝術趣味。⁸⁸

從〈世紀末〉⁸⁹一詩中，我們可以看見詩人以小小的輕科幻承載他對人類的擔憂與愛。那一天晚上「妳」正推開那扇窗，眺望著遠方的星球：

推開夜
光進來，黑暗向遠方遁逝
星球霍霍飄旋
宇宙在動，活生生地

⁸⁶ 林耀德：〈小說迷宮中的政治迴路〉，《敏感地帶》，台北：駱駝，1996，頁 34-35。

⁸⁷ 林耀德：〈台灣當代科幻文學〉，頁 166，這段文字為林耀德引用王凱竹之言，原出自王凱竹主譯：《科幻叢書·總序》，台北：國家，1980 年。

⁸⁸ 林耀德：〈台灣當代科幻文學〉，收於楊宗翰主編：《新世代星空：林耀德佚文選 I》，台北：華文網，2001 年 10 月，頁 177-178。

⁸⁹ 同註 5，頁 227-229。

在動啊……
獵戶抬起他沉重的弓身
巨蟹挪移他靈活的眼珠
星球們
轉圓著十億個早晨十億個子夜
「神秘啊」妳說
「是的
，當宇宙一齊響起和平鐘
，的幻覺
，就有一顆星球
，靜靜爆裂
，來不及
，聽到哭泣
。」我答

看著全宇宙的星球霍霍飄旋，射手座吃力抬起沉重的弓，巨蟹座的眼珠則靈活轉動，星球都被擬人化，賦予新貌，而這些運轉幾十億個日子的星球是否收藏許多故事？令妳不禁讚嘆真是神秘啊！「我」的回應卻將科幻書寫轉至政治比興：是的，當某顆星球靜靜爆裂後，宇宙就能響起和平鐘，否則和平永遠只會是幻覺。當人類在凝視宇宙星球時，星球不也正在凝視我們，看人類何時會貪婪愚蠢到引發核爆，在世紀末降臨之際，連哭泣聲都聽不到，所有人的足跡都將蒸散。那顆靜靜爆裂的星球就是我們的星球，當人類全數死亡後，宇宙自然敲響和平鐘，多麼諷刺又貼切，一切的亂源正來自人類的無知與貪求。當末日來臨，小小的「我」關心的是能不能給「妳」幸福？能不能再有像今天一樣的陽光？也許只有小小的、單純無私的愛，才能讓人類重生。

詩人另以三首組詩來描寫星球之愛，第一首是〈幽浮篇〉⁹⁰：

實在界只存活於我們目前的指尖
（指間：就星球而言，是兩極的連線中點）

那麼以後和以往呢
碰
撞 通常用來形容詩句的結尾。

⁹⁰ 同註 8，頁 143-146。

對我和妳（兩個星球）而言，以前和往後都不存在，當我們碰撞後，便互相摧毀彼此的結構，無法挽救，對我們來說解救宇宙是個淒涼的笑話，因解救本身就是一種不可解救的噩夢，所以在碰撞後，我們已相隔甚遠，在兩個相反的次宇宙中，成為兩顆破碎的星球，而無數碎片自宇宙的黑闇勢力中逃脫，降落在某個星球的藍色文明四周，一粒粒碎片迴旋隱現在雲端，繞過都市和海，還有煒紅的縱谷和綠色的棋盤，並相互呼喚，「呼喚…… 你蟄居地心的靈／呼喚…… 沉睡億萬太陽生／滅後的靈」一粒粒的碎片都在呼喚藍色文明潛藏已久的靈，以毀滅的方式，所以有一個村落被顏色極紅極深的融岩吞沒，就像當年我們碰撞的剎那。當兩個星球相互碰撞後，無數的碎片飛落地球，沒被大氣燒融的碎片便在各地造成大小不一的災難，人們以為幽浮來襲，古文明隨之褪色、滅亡，無數的解讀穿鑿在這些不明碎片上，悲哀的是人類總在面對無法抗拒的天災之際，失落已久的「靈」才會再度被呼喚出來，所以，「每一個我 都開始懂得悲哀／而且超越愛」。

〈雙星篇〉則是一首充滿隱喻的詩，以宇宙星體為客體，再以精神分析手法，將夫妻／兩國的矛盾關係暗藏其中：

不思議的
我們 這雙星
維持住無數個單調的分鏡表
每一個可預期的鏡頭 都是對方渾圓的特寫
「夫婦治療」？
是的 我們必須永遠
永遠互相治療下去
如此懷抱矛盾
自核心
浮現 給彼此的憎恨
同時 必須用全部的皮膚
認購對方的愛情

夫婦聯合治療必須兩個人共同前往，讓治療者發掘夫婦互動上的困境，予以排解疏通，但這對夫妻的矛盾與歧見極深，彼此相互憎恨，必須永遠治療下去，只能以「相對抑制法則」維持微妙平衡，如繫之葦苕般脆弱，還有一群無恥的偽臨床心理學者打著「銀河社區精神衛生」的口號，不斷刺進這雙星已然扭曲的磁場，使他們必須試著成為行為科學家，以互相環繞的軌跡思考他們的婚姻，以及他們頹廢的子嗣，而在這場賽過死亡和毀滅的相處中，究竟誰是夫，誰是妻？誰是主，誰是從？暫時找不到答案，只好繼續互相環繞：

一對 恆星 互相 環繞
 恆星 一對 環繞 互相

這兩行文字自左自右，或交錯閱讀意義都無太大改變，呈現出雙星無法擺脫彼此的命運，因為在千億分之一的縮影裡，兩者就像一個純一的光點，而在嚴重誤差的星盤座標中，雙星也被看成交疊的一顆夠亮的一等星，在外人眼中，他們合而為一，誰是夫？誰是妻？看不出來。這首詩充滿隱喻，表面上以擬人手法描寫宇宙間的兩顆星球，共生共存的宇宙星球，這樣的比擬又再反過來指涉現代夫妻的相處及其產生的問題，關係惡化但又無法解決，只能繼續無可奈何的一起生活；亦有學者認為詩中還有詩人對中國／台灣問題的隱喻⁹¹，雙星不管從那個角度觀看宇宙，永遠只能看到對方的超大號特寫，就像兩岸間許多問題都被放大檢視，兩岸的生活背景、歷史文化早已往不同方向發展，歧異頗深，只能以「相對抑制法則」維持台面上的平衡，但在兩岸問題的背後，永遠不只有兩國牽涉其中，正如夫妻間的問題永遠牽連甚廣，許多力量暗自較勁。林耀德成功地在宇宙星球中暗藏詩人的比興書寫。

組詩的最後一首〈黑蝶篇〉則描寫一隻「合金蝴蝶」飛過一顆又一顆的恆星，它翅膀上的脈絡在無邊際又黑暗如負片般的宇宙中，透露出閃爍的稜線，而它呈現三十度角的雙翅將宇宙一分為二：「此世界」與「彼世界」。合金蝴蝶移走在一億顆太陽齒輪所牽動的宇宙裡，它孤獨得如飄在空中的明信片，看盡宇宙生滅，運載千個世紀疊積下來的文明夢遺。它的腹中有瓶容器，裝著冬眠的哭泣，沉默著等待遙遙無期的空降，直到歷經千個世紀後，合金蝴蝶已無慾生殖了，它決定：

停下。這是種脫離絕望的肢體語言
 佇立。在一顆行星主軸的極座標上
 雙翅
 緩緩疊合

詩人認為在宇宙中有隻合金蝴蝶，不受時空限制，永恆存在又跨越各個空間，它目睹無數星球的起滅，看盡不同星球文明的興衰，而每一個文明到最後竟都像夢遺，詩人則以瓶中的淚水隱喻卵子，黑蝶想找尋契合的所在卻不可得，一次次的失望讓它了無性慾，黑蝶決定停下，不再尋覓，沒有期盼就不會絕望，它緩緩闔上翅膀。但這是隻鏽蝕的合金黑蝶，怎會擁有情慾？實際上它是無法繁殖，沒有繁殖就生不出愛，沒有愛，宇宙就只剩下哭泣。

⁹¹ 凌雲夢在〈詭異的銀碗〉中提出此觀點，收於《都市終端機》，頁 271；王文仁亦提出相同看法，見《現代與後現代的游移者》，頁 224。

上述以組詩形式呈現的〈星球的愛〉篇幅較短，結構也較為簡單，而〈木星早晨〉⁹²則以大結構的長詩呈現，詩中結合星體科學、北歐神話和詩人的奇幻想像，寫出一首長達三百多句，結構嚴謹、氣勢磅礴的科幻詩。詩在一開始先引用北歐神話，奧丁（Odin）為拖延「諸神黃昏」的宿命，他以一枚眼睛向守護智泉的智者米米爾（Mimir）換取智慧泉，好想出辦法阻止「諸神黃昏」發生，他挖出一枚眼擲向智泉，那枚血球卻浮現在木星南端成為大赤斑。大赤斑以熾的穩定迴路來回不斷的思考「火」，因為在末日之戰時，洪水漫上陸地，天地因為充滿毒氣而變得暗無天日，接個火焰巨人會不斷噴出火焰焚燒一切，劫火雖燒掉世界但也燒去一切邪惡，而浮在木星上大赤斑猶如鏽蝕千億世紀的屍斑，在螺轉中不斷吐出那些死於諸神黃昏的殘骸。畫面倒轉回末日降臨的剎那，奧丁仍憧憬著低或然率的和平，奧丁的一枚眼沒有換來和平，反成為末日種種的紀錄者，記下種種神與魔的連鎖反應。自此之後，不思議數的恆星生滅，大赤斑依舊保持不眨眼的監視。

「諸神黃昏」後，神的意識凝成永凍圓殼並裹住魔的憤怒，神魔之子歐羅巴（Europa）⁹³靜靜誕生，成為木星的第十六顆衛星。他光滑細膩的皮膚是末日決戰養殖出的，在大赤斑以赤裸眼神將他剖開後，神魔意識層層疊疊並存其中。在巨魔洛基（Loki）的叱吒凝成乾裂老朽的固態後，歐羅巴已淡忘神魔決戰，天地間安詳溫馨，只除了……歐羅巴被迫一輩子都要面對大赤斑的監視，永不脫離運行軌道成為宿命，他只能以超低頻率持續抗議，抗議奧丁滿是怨毒的眼神不停瞪視著他。直到有天早晨，原已凝成固態的叱吒竟如春蟄驚雷般音爆，歐羅巴向大赤斑衝去，狠狠地。

太陽系失去平衡，原本同存於腹中的神的、魔的意識再度鬆動，洩入四次的毗裂，當歐羅巴墜入大赤斑的瞳孔時，「神復活、魔甦醒」：

神與魔的宿命

毋寧說是 A 與 B 或是

勿與力或是魔與神的宿命

因著短暫的勝利和佔領而奪得正義的標籤

兩套封建集團交易著

彼此的稱號和詈罵

循環消長

興衰

⁹² 同註 8，頁 171-186。

⁹³ 歐羅巴（Europa）木星的四大衛星之一，屬於年輕活動不斷的星球，表面光滑無較大起伏，並佈滿暗色條紋，亦和木星相同，有大小不一的暗斑，在表面冰殼下可能存有地下海洋，但其核心由鐵組成。

神與魔的宿命
毋寧說是血屬復仇的原始遊戲

諸神的復活就是
眾魔的再生就是
新戰事的肇始就是
現實人間的瀕滅……

詩人再度將他的政治寓言寫入其中，對詩人來說神魔是一體兩面，共生共存，證明「勝者為王敗者為寇」的政治現實，成為神便有稱號，淪為魔則遭人詈罵，但這非永恆不變而是循環消長、興衰更迭，這是以血為賭注的復仇，當諸神復活，眾魔也隨之再生，新的戰爭於焉展開，人間便再次歷經毀滅，神與魔其實都是人類的內在意識，神魔大戰肇因於人性的陰暗，易爭鬥的原始本性，歷代戰爭其實就是善惡是非的循環消長，展現出人性的矛盾。最後，原神和原魔絞纏成「一條青紅二色的流動光鍊」墜入太陽系的第三行星，在歐羅巴撞擊大赤斑的那天早晨，地球的夜的頂點。地球的歐羅巴州，深夜的產房裡，產婦的最後一滴體液不捨地垂懸毛尖，雙胞胎呱呱墜地，母親滿足且安詳的睡著了，在夢中，有一隻擴張再擴張的巨目。木星依舊在無盡的軌道靜謐的轉動，在往後所有的早晨，木星都只剩下十五顆衛星，和永遠消失的斑點。

「諸神黃昏」是北歐古老的神話，北歐的神必須不斷與魔對抗，慘烈的末日之戰從未休止，詩人將神話中的神魔換置到木衛歐羅巴的腹中，而神魔在歐羅巴的腹中蠢蠢欲動，促使歐羅巴莫名衝向大赤斑，而人類血腥無情的鬥爭不也常只是一股衝動使然，原神與原魔再從星球回到地球，這次不是虛幻的神話，而轉生成一輩子相依的雙生子，神魔再度回到人的身上，鑽回人的內心世界。整首詩佈局巧妙，架構龐大，劇情高潮迭起，結局亦充滿戲劇化，詩人又能將神話、科學與幻想自然融合，並將對人性正反合的辯證隱喻其中。

終端機是現代科技文明特有的產物，而宇宙星球自古以來都是人類馳騁想像的無際空間，亦真實存在於世界中，林耀德對終端機科技文明帶來的負面影響提出反思，並利用宇宙星球進行比興書寫，反映出現實社會的政治寓言、都市意象。林耀德亦將寫作觸角延伸到人類內在潛意識中的不安性，主題仍繞著詩人的核心思想，對人類的關懷與愛。

第二節 內在世界

一、性、暴力、權力的糾葛

現實生活中，權力和暴力常伴隨出現，擁有權利的人以暴力對人，或是沒有權力的人以暴力來獲取權力，這樣的情況屢見不鮮。〈戰後〉⁹⁴一詩可見權力與暴力的糾葛關係：失去戰爭「我」也淪喪一切，這一切是戰爭帶來的「權力」。戰爭屬於非常時期，會有許多管制、設防或戒嚴，相對來說所擁有的權力就比一般時期來得更大，而人也因擁有權力而獲得暴力使用權，並施展暴力（戰爭）。一但戰爭結束，「我」竟然是痛恨和平，痛恨沒有槍聲，沒有設防的城市，因「我」所擁有的權力與暴力在一夕間瓦解，「我」所期待的是想像中的和平，這樣才好讓「我」繼續以暴力換取權力，以權力擁抱暴力。然而性與暴力和權力間又是怎樣的關係？焦桐曾提出：

傳統的「情色詩」(Erotic Poems) 是情詩滲入色欲或身體器官的描寫。那是一種再製經驗，一種和實際性行為分離的想像架構。……詩人書寫情色或性愛描繪，不見得是好色齷齪，自然也不見得比較淫蕩。反而是一種道德、良知的覺醒，更是一種叛逆，對道德禮教的反抗。⁹⁵

是故，性愛描寫往往是一種書寫策略，藉由對身體器官、情慾渴求或性愛過程的描述，達到詩所要傳達的目的，而這背後的目的往往隱含著政治性，或是對愛的一種嘲諷，這也是本節所欲討論的主軸。在《人類家族遊戲》中便有許多描寫性與權力的情形：諷刺西方文化憑藉強大武力強勢入侵東方國家，軟弱無能的國家就如同處女般毫無反擊能力，「任憑西洋文化之巨掌／淫戲處女裸裡的私處」⁹⁶。或是馬可仕用權力和坦克履帶雕鏤出縐紋的臉，三千多張的臉在瞬間急速衰老成遲暮的女陰，一同沉淪海底，並在隔日變成島嶼浮露出海面，那三千張的臉又變成一式的寡婦素顏⁹⁷，詩人以此哀悼失去政治舞台的強人就如沒了依靠的寡婦。而錫克族衛士射向英蒂拉的彈頭竟如精子般，「七·六二釐米。／六十六歲的女體含著彈頭／（六十七年一枚拔籌的精子刺入卵體……）／剎那 超越情愛的完美／我永遠的主人／我所有的一聲以同樣的方式射入妳溫暖的體腔」67年前拔得頭籌的精子創生英蒂拉，而67年後的如精子般的子彈殺死英蒂拉，詩人對政

⁹⁴ 同註 20，頁 107-108。

⁹⁵ 焦桐：〈身體爭霸戰——試論情色詩的語言策略〉，《當代台灣情色文學論：蕾絲與鞭子的交歡》，台北：時報，1997年，頁 197-199。

⁹⁶ 〈日蝕〉，同註 3，頁 232。

⁹⁷ 〈地震列島〉，同註 3，頁 254。

治的各種隱喻便在這些性愛書寫中呈現。

在〈神獸考〉⁹⁸中有一隻極為特別的獸——「豬羅坦克」：

南十字星座消失的夜晚
 暴君的動物園裡
 未來的政治家被關進美洲虎的柵欄
 無數孕婦在監獄中同時分娩
 她們短暫的一生再也見不到那些孤兒
 一排失禁的蒙眼男子即將倒落坑洞
 忍住精液的劊子手扣下扳機
 高潮自指頭傳達到脊髓

少年還來不及長大就成為美洲虎腹中的美食，因戰爭而受辱的無數婦女在監獄中同時分娩，成年男子則被一一射殺後推落坑洞，戰爭帶來的傷害與毀滅是全面性的，就連將出世的嬰兒也難逃戰爭的傷害而成為孤兒，明明是殘忍血腥的行為，卻能讓劊子手感到高潮般的快感，倖存的人們開始謠傳著豬羅坦克的身世：裝上履帶奔馳的夭豕是攝政軍閥的幽靈軍隊。當豬羅坦克握著權力，沿途吞食亡靈、清理曝屍，飄忽的靈魂四散奔逃，但對豬羅坦克來說殘暴的手段如同性愛般，陣陣高潮湧至脊髓。在 1982 年諾貝爾文學獎的授獎儀式上，馬奎斯說：「拉丁美洲在十年間發生五次戰爭，十七次政變，出現以上帝之名進行滅種戰爭的獨裁者，同時，有兩千萬名兒童不滿兩歲即不幸夭折。」⁹⁹〈神獸考〉中其他的神獸都是神話傳說中的異獸，唯獨豬羅坦克是對戰爭與政治的嘲諷，劊子手扣下扳機的剎那快感突顯出權力、暴力與性之間的糾葛，彼此是有正增強的作用。

此外，另一隻神獸「白象」則更清楚表達出性與權力間的關係：在紀元前五世紀某一個日常的夜晚，有八萬頭白象進入八萬名婦女的夢中，宣稱佛將降生自她們的體腔，只有相信的女人才能中選，但真正相信自己能獲此殊榮的只有王后一人，因為：

每一代的王后都以為自己可以生育偉人
 白象的到臨不過多此一舉
 因為真正的白象和幻覺的白象沒有太大差別
 王后每夜都遇見了他們之中的一隻¹⁰⁰

⁹⁸ 同註 75，頁 57-59。

⁹⁹ 同註 75，頁 59。

¹⁰⁰ 同註 75，頁 62。

沒有女人相信以自己如此卑微渺小的身份可以生下佛陀，所以八萬名婦女中只有王后深信不疑，握有天下權力的她怎會懷疑自己生不出偉人呢？每一個子都會是偉人。每夜和國家最有權力的人做愛，白象來與不來都無所謂，因為權力與性愛將帶給她偉大的子。

林耀德的詩作屢屢顯現出詩人對愛的不安感與不信任感，漢樂府〈上邪〉的堅貞愛情，來到詩人手上的〈上邪注〉¹⁰¹，搖身一變成混雜著核戰爆發的情慾毀滅，真愛似乎不存在，性則與暴力交纏。詩人是這樣描寫：

我欲與君相知

銀碗的凹度醞釀著光的秒數

我們共同躺成半球形的雪

把時空熨出歪斜的空白

。

體露金風

當我們互相在對方緊握的掌中

站起一尊千手千眼的聖獸

於睡眠時可以邀聽牠們交媾的喘息

我們在彼此的掌心生出一尊千手千眼的聖獸，聖獸象徵情慾，千手千眼則表達出情慾已氾濫成災，雖不是「我們」交媾，而是「我們的聖獸」在交媾喘息，但真正的情慾主體仍是「我們」。進一步觀之，〈上邪〉的「我欲與君相知」是在表達情人間的相知相惜，心靈相通，而林耀德卻從性慾角度切入，為「相知」下註解，心靈的相知到詩人手上變成情慾的翻滾，不正大大的嘲諷了現代男女，人們高聲疾呼解放身體、解放情欲，讓人們誤以為情欲交纏就是身體自主，就是擁有愛情，殊不知缺乏「相知」愛情只會造成不安，而內心深層湧現的的孤寂是無法用情慾性愛消解，且只會產生更龐大的不安感，不安→以性愛消解→更大的不安→更多的性愛，成為永無終止的惡性循環：

山無陵江水為竭

在無數人類同時努力做愛的子夜

再度 祂悄悄降臨

今年的第一枚核彈

也是我們所知道的最後一枚

是時 我們正坐望滿月

¹⁰¹ 同註 8，頁 32-35。

卻等待到一顆太陽
 在憤怒的大地上
 霎時目盲的妳我
 依舊知覺
 山脈 淪陷
 江水 逸散
 猶如我們做愛後
 一片空白的滿足

核彈在子夜降臨，在人們坐望月色時引爆，情人們瞬間目盲了，但仍能感受到山崩地裂、江河潰堤，明明是人間煉獄的場景，詩人卻拿做愛來比擬，究竟是核戰爆發如同做愛般令人目眩神迷？還是做愛如同核戰般會毀滅彼此？而一片「空白」的「滿足」是真的滿足嗎？空白如何滿足？真正的滿足又怎會空白呢？古代寫下〈上邪〉的詩人應該沒想過有朝一日真的會山無陵江水為竭，原本用來比擬堅貞情感的譬喻，轉到現代世界卻是如此容易發生，相對而言，人類的情感是否也就變得輕浮而不堅定？只剩下情慾流轉。林耀德常以「性」來追求「愛」的滿足，但「山脈 淪陷／江水 逸散／猶如我們做愛後／一片空白的滿足」便是對愛最高的反諷。

之後林耀德在《都市之薨》寫出另一首〈上邪變〉¹⁰²，〈上邪變〉不同於〈上邪注〉外顯的性愛與暴力、戰爭交纏，黑色蕈狀雲的轟然毀滅，一種玉石俱焚的熾熱絕望，肉體的交纏好似沒有未來般的決裂，〈上邪變〉著墨於都市心靈。詩中的「我」璀璨閃爍、反覆折射，梭織著孩童、神以及惡魔的三重性格，「我」是人類最瀏亮的黑色童話，在不成熟的童顏下埋藏著黑色魔種，所以我出土的早晨讓地球潰裂，並帶來殘忍的喜悅；我欲與妳相知，所以我默默背負著妳，J，我走過一堆堆失落意義的姓名與符號；當我以細膩的指紋輕撫妳的眼角，淡淡的皺紋輕輕蒸散，妳消失的魚尾便滑入我的雙鬢，長命無絕衰啊；我們橫陳的胴體漂過最熾烈的火焰，漂過至寒的冰山，直到地平線吞沒，我們混融的體液也悄悄乾涸；在我將一生的能量都給予妳後，妳的肌膚逐漸豐腴飽滿，我終將先妳老去；我為了背負妳，叛盡了諸神與諸魔，在無天地的終點裡，這大敘事的宏偉感中，我們即將完成最後的合體，直到最後：

與君訣，當代比太初更深邃
 橐橐靴聲敲擊這闇夜城市海
 心是水晶石超越悲傷與洪荒

¹⁰² 同註 61，頁 123-135。

J，我已準備好回到妳澹澹
的子宮，以致於要請妳鄭重

向我道別……

「我」在這段愛情中不斷付出，爲了背負J，我張口吞嚥下他們的追殺，並背著J逃到宇宙的終點，在那裡我和J即將完成的合體非關性愛，而是另一個更雄偉的世界，我會重回J的子宮，以新的生命重新降臨，爲這個闇夜城市海帶來超越悲傷與洪荒的水晶石，帶給這座都市新的希望。

喬治巴塔耶認爲獸性中的標誌性特徵爲「性」，故人類否定獸性以確立人性建立出世俗社會，在這其中性被立法，人類的性不能像動物般在光天化日之下赤裸出沒，性的即時性快感衝動也被推延了，他還提出越是難以忍受的事物就越是誘人，所以「禁令」與「僭越」不是你死我活的截然對立關係，而是一種相互追逐的強化關係，僭越突破了禁令，禁令並不會消亡，反會在遠處進一步守候等待著僭越，性因被大壩圍困住而充滿神秘魅力，在這股魅力的驅動下，人類帶著羞恥感與恐懼感面對這毀滅性的呼號，滋生出犯罪式的僭越，賭徒式的瘋狂冒險。因爲喬治巴塔耶認爲當人類否定獸性以確定人性之際，同時也隱藏著對這個否定的否定，也就是說，第一次否定確立一個由功利主義主宰的世俗世界、物質主義世界，第二次否定則是毀壞這個世界，讓這個謀劃的世界破裂、暴露、綻開，讓嚴謹的邏輯秩序失序，讓被物質主義統治和功利主義盤算的內心世界露出，從中顯現出一個與世俗世界相對立的神聖世界，在這世界中性的隨機狂熱壓倒性擠走克己苦行，這個世界被世俗世界詛咒，兩者間相互較量。¹⁰³當道德規範漸次形成，威權體制亦隨之建立，林耀德便是透過神聖世界的性，以性的書寫來衝撞禁令，用以衝撞反抗世俗社會，表達對既有權力的不滿，以及因權力而衍生出的暴力行爲的批判，對詩人來說，對性的描繪不在於譁眾取寵、標新立異，而是道德良知的覺醒，是對道德禮教的反抗。

二、內心的不安騷動

林耀德的詩裡總是迴盪著一份不安與焦灼，大至歷史的宏偉場景，小至私我的生活感受，都受到這種深層情緒的支配。¹⁰⁴在詩人高中時期的創作中便可稍見端倪，語言用詞雖較爲活潑靈動，但已可見內心深層的焦慮與恐懼，且看〈F中學鉤沉錄〉¹⁰⁵：

¹⁰³ 汪民安編：《色情、耗費與普通經濟——喬治·巴塔耶文選》，長春：吉林人民出版社，2003年12月，頁11-16。

¹⁰⁴ 楊斌華：〈解構：都市文化的黑色精靈〉，同註72，頁215。

¹⁰⁵ 同註3，頁196-214。

任誕的年輕使得放浪如鼠疫快速流行
 流行喝酒抽煙打牌敲竿
 流行將夢寫在臉蛋將性慾藏入卡其口袋

任誕放浪的年輕足以讓他們揮霍青春，遊走在禁忌邊緣，半大不小的年齡，懵懵懂懂的情慾開始萌發，暗潮洶湧。詩的第三段描寫一群男孩聚圍在一起看 A 片，蹺腿的姿勢欲蓋彌彰，還不時傳出略帶誇張的笑喊聲，青春的嬉鬧中隱藏著莫名不安，呼吸急促了，額際有些汗臭，在每個人心中都有一隻無形無影的獨角獸，但獨角獸向來象徵高貴純潔，只較容易受到純潔少女的吸引，故在少年露骨情慾下隱藏著純潔心靈？下段卻說「為馬子打胎是千古風流人物」，無知的輕狂帶著炫耀的口吻流轉在同儕之間，獨角獸成為諷刺，並不高貴也不純潔。高中生對未來能有確切目標的人少之又少，多數人尚未清楚未來要作什麼，志願也只是跟著分數走，內心的不安猶疑清晰可見，而有什麼是他們能真實掌握的？也許喝酒抽煙打牌敲竿，以及看學妹看 A 片的情慾出口，才是當下真實的存在，可以暫時抒解內心的不安。

然而這種不安感只會加深，走進社會後，大多數人會成為上班族，現實變動只會更加劇烈，焦慮恐懼仍隱身於我們的內心，只是在長大後人們更善於偽裝，白天裡會將這些負面情緒巧妙隱藏，直到晚上不安才悄悄浮現夢中：

睡眠時我們含淚
 令人無助的音波逐漸強大 清晰
 許多廣告歌謠混合成的綜合聲浪浮出
 許多來自錄影帶的對話與呻吟浮出
 許多自己的咒罵、抱怨和呢喃浮出
 浮出 我們無形的天空
 瞬即吞噬了每個人卑微的夢¹⁰⁶

連睡眠時都含著淚，悲傷席捲而來無力抵抗，白日隱藏起來的咒罵、抱怨和呢喃逐漸浮出，混合著對話與呻吟，性愛再一次成為抒解壓力的管道，因為上班族的天空是由一陣混雜的音波構成，無形無狀，如同與同事的相處是由一段段對話混合成綜合聲浪，看似熱鬧多情，但撥開表象內在卻空泛得緊，曾有過的夢想也在現實無情摧殘下逐漸卑微，這一切的悲傷都只能在睡眠時含淚凝聚。詩人指出無論在高中時期，還是出社會工作，人類內心的不安都「貫徹始終」。

¹⁰⁶ 〈上班族的天空〉，同註 8，頁 199-200。

對於人類心靈底層強烈的不穩定性，詩人以〈撒哈拉沙漠行軍〉¹⁰⁷來隱喻：在一九九七年，「我」爲了著手撰寫《九〇年代武裝部隊心理學》而擔任特遣部隊心理官，掛上兩槓金色的中尉階。當行軍至 RC 地域時，我們部隊仍是一排排質地紮實色澤美的櫟木，枝條上掛滿謠言的樹葉；接著行軍至二二八高地時，沒以一句耳語不得自比我方廣播更有效可靠的來源，在直昇機空投而下的郵包裡，證實一場未經證實的歐戰已然開戰；我們則繼續奉來路可疑的指令前進，荒漠中依舊沒有任何敵蹤，特遣部隊開使用手淫代替陸操；在一切音訊斷絕的現在，我們是最後的人類，被戰爭的幻覺出售給微晒的死神；最後行軍至聖格達飛城時，部隊只是一堆隨風飄動的落葉。詩人在一開始就說這是一場「心理學」的研究，人類內心其實很容易受到「謠言」、「耳語」、「據說」與「專家說」的影響而搖擺不定，一支軍隊在沙漠行軍，但處處飄散著謠言耳語，他們也只能繼續奉著可疑的指令前進，卻看不到任何可疑的敵軍，人心開始惶惶不安，「在還沒遭遇敵人武裝抵抗以前一直被謠言不斷狙擊」，因爲不安才容易動搖，並開始以手淫來抒解不安，其實他們只是一支被賣給死神的軍隊，由櫟木風化成落葉。整首詩以戰爭來隱喻人類心靈深層的不安，當內心靈空更易受到謠言迷惑，而這頭謠言魔獸將帶領人類走向暴力和絕望的宴會。

人類表象的孤寂疏離實來自內在貧乏的心靈，當人們試圖用情慾、性愛來解決這問題時，殊不知只會陷入更深的恐慌，林耀德看似露骨的性愛書寫，實則爲現代人內心深層的悲鳴，這樣的悲鳴也許不是這麼的清晰可見，也許很多人也沒有意識到，但它依然存在。性愛書寫是林耀德詩作的重要基調，詩人以大量的性愛描述來揭開人類的深層心靈，從其詩作中筆者發現詩人不太相信永恆的愛情，當愛情難以獲得時，慾望就成爲愛情的代替品，解除不安的一種試驗，或是救贖。林耀德曾與「某大師」¹⁰⁸訪談，他問：「何謂道？」大師回曰：「山水鳥獸蟲魚」；他再問：「何謂『一指』？」大師曰：「天空都市街衢」；最後他問道：「何謂禪？」曰：「性愛擁抱以及其他」。孔子曾云：「詩可以多識於鳥獸草木之名」，所以道存在於自然。「一指」則是俱胝和尚的瞭悟，「一即一切，一切即一；萬物同源，萬法同宗。」當一處透，千處萬處皆透；一機明，千機萬機便明；而我們該如何參透都市，「一」就在天空、都市與街衢中，回歸都市來尋找答案。而禪是以內心感悟來解決問題，都市人恍悟了，原來性愛、擁抱以及其他是可以抒解寂寞，解決這懸而未決的空洞。實際上，性愛與擁抱真的能停止寂寞蔓延嗎？

輕輕捧起我沾血的臉龐舔乾赤色的漬跡
妳依舊卸下薄紗依戀著男子的肉體
用閃爍的目光審視我尊貴的額頭

¹⁰⁷ 同註 5，頁 222-226。

¹⁰⁸ 〈與某大師訪談錄〉，同註 8，頁 189。

用暖和的乳房熨平我起伏的腹肌
用濕潤的毛髮磨抄我肩實的膝蓋
用匍匐的肢體朝拜我受傷的靈魂
但是
妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事。¹⁰⁹

在這段敘述中，感官、慾望與性愛被大量描寫，然而肉體的契合並不代表心靈也契合，相反的，男子不斷重複訴說：「妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事」，悲傷無奈的口吻傳達出男子的心靈寂寞空洞，而隱遁的蜥蜴「交疊唇瓣，在烈日下吸吮彼此逐漸乾涸的唾液……」逐漸乾涸的不只是唾液，還是心靈，最後：

所有的蜥蜴逃走之後
交配的季節逝去
為何我們註定是獨居的族類
沉悶的空氣
僵固的視界
我的爪痕……

妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事

象徵性慾的蜥蜴逃走了，表示性愛結束了，激情過後只留下無盡的寂寞，我們注定在生活上獨居，心靈上亦是獨居而無法相通，既然兩人無法心意相通，那又怎能建立起永恆的愛呢？林耀德明白告訴我們，情慾只能一時解除不安，無法讓人獲得真正的愛情。

這種不安的騷動從詩人早期的作品就一直延續下來，「沉睡在綠洲中萬年的女王／在沉睡萬年後／再度 幽幽轉醒／蝮蛇在妳裸體的胸線上飛旋／蠱起……／而妳胯下的母獸 纔張口咆哮」¹¹⁰、「因此我們立於冰原之上的時候／必須緊緊相擁／把孤寂統一 並且／可以預期／在下幾個永夜來訪以前／冰河的等高線／將會掩埋我們的黑髮」¹¹¹、「妳的絨毛在我腹間以期盼／編織一隻正成形的獸／……／（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……）」¹¹²、「遺留下妳乳房圓心處的一對都市／禁閉在無邊濕冷的黑色／……／而妳胸上巨大的傷口依舊綻放大叢薔薇花的血衫／凝止她們

¹⁰⁹ 〈妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事〉，同註 3，頁 89-90。

¹¹⁰ 〈絲路 II〉，同註 8，頁 19

¹¹¹ 〈南極記〉，同註 8，頁 40。

¹¹² 〈聖獸考〉，同註 8，頁 41-44。

關不住的慾念吧」¹¹³、「；一再遺失的、我的指痕依然漂泊在妳貞靜的胸脯之上／；所有的撫觸正匯流成一道綻開再綻開的傷口／源源通過沒有隱私的夜晚／。沒有隱私的夜晚，愛顯得沉重。」¹¹⁴女體甦醒後情慾的獸張口咆哮，聖獸舔舐陸地／都市的傷口時，又流出濃稠的乳液（情慾），都市的傷口就是人心的傷口，這時若言愛都顯得太沉重，詩人透過女體來傳達他內心的不安，這樣的騷動不安一脈相承。

來到〈無限軌道〉¹¹⁵和〈聖器〉¹¹⁶，詩人分別以心理醫生和女性求診者，心理醫生和男性求診者間的情慾交纏書寫都市集體潛意識。林耀德曾撰文簡介容格（Jung, Carl Gustav, 1875~1961）的「集體潛意識」思想：

容格認為，人類的心靈如同散列的小島……那廣大的海床，是所有的島嶼都連通在一起的底層，那就是「集體潛意識」。「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。到了容格晚年，他將「集體潛意識」一詞改為「客體心靈」來強調他的先驗性和普遍性，這種觀念和法國結構主義大師李維史陀所謂的「心靈的普遍結構」非常接近。¹¹⁷

〈無限軌道〉是一個心理醫生與求診者的雙重個案，女性求診者與心理醫生陷入一個「標高不明」的情慾中，負子的她和雙手空懸的他以心靈微弱的光追索彼此隱晦的座標，向標高不明的終站行去。心理醫生和女子陷入「臍下廣場」，陷落情慾中，心理醫生從分析者、治療者轉而追求人類原生的情慾，在子宮的無窮組合、無盡歧異中，走上他生命的歧路，心理醫生應有的職責也隨之拋棄。在「黃金之殿」中，心理醫生以愧惶和喜悅的矛盾心情面對兩人交纏的情慾軌道，他認為在這無限軌道上有著錯雜而宏偉的歧義。〈妙神之器〉則描寫女子產子的過程，妙神之器便是女子的子宮，產子時，第一刀劃開肚皮，第二刀劃開子宮，女子則靜靜殘想過往和丈夫的交媾（無愛的交媾而非交歡），每當心理醫生與負子前來求診的她掌紋交疊之際，流轉其中的不只有情慾還有母性，因此肇造一場惡夢的「母性設計」，女子和丈夫間無愛，但不愛的精子仍刺入被忽略的卵，這是物種原始的黑色情慾，為繁衍而有性行爲。女子和丈夫無愛卻和心理醫生有愛，不知是那個理由，或兩者兼有，三歲的愛子以含怨的眼神緩緩推開母親無怨的面頰，

¹¹³ 〈瑪儂傳〉，同註 8，頁 54-55。

¹¹⁴ 〈黑瞳傳說〉，同註 8，頁 62。

¹¹⁵ 同註 3，頁 125-143。

¹¹⁶ 同註 61，頁 53-74。

¹¹⁷ 〈鍊金術與鍊心術〉，同註 75，頁 145。

所以，在心理醫生與女子交歡時，他聆聽到她被軌道不斷鞭笞的胸腔，直到無限的軌道爬入他們不老的額頭，駛向「創生的夢骸」。心理醫生原應分析、診斷並救贖求診者，卻因陷溺情慾也成爲一個個案，心理醫生掙扎於理智與情慾間，女子則在母性與情慾間血淚交織，兩人情慾交纏時總蒙上女子產子的陰影，子宮是孕育後代的神殿，亦又充滿原始慾望，詩人寫出人類內心的陰暗面，明知深陷情慾漩渦卻無法理性抽身。林耀德透過意識流與超現實手法的描摹，將敏銳的觸角延伸至剖析、展示人類意識與潛意識的交叉運作¹¹⁸，當我們沿著小島露出海面的「意識」往下延伸，便可見到海面下獨立部分的「個人潛意識」，更深處則是所有島嶼相連的「集體潛意識」¹¹⁹，林耀德對人類集體潛意識的書寫意圖在《都市之薨》中更爲明顯。

《符徵》是都市表層的意識，《聖器》、《愛染》和《鋁罐》則陳列出個人潛意識中的性慾和口欲，再深入至《上邪》、《廢墟》、《夢薨》與《焱焱》等深埋的、洪荒的、傳說中的集體潛意識。¹²⁰〈聖器〉寫黎醫師與小安間的同志情誼，相較〈無限軌道〉而言，〈聖器〉採跨界書寫，以小說筆法呈現故事發展，在意識表達上就更爲淺白易懂。小安在和黎醫生做完愛後，拿出一管金光閃閃的唇膏，黑色的唇膏無聲無息地遮住他原本的唇色，小安問黎醫生做心理醫生的感受如何？黎醫生低聲回道：「我一直活在一個小黑箱裡，把生命放進小箱子裡，實在太擠了。」小安以黑色唇膏掩蓋唇的原色，黎醫生則認爲他的生命擠在一個小黑箱中，兩人都將自己藏起來，在潛意識裡都不願以真面目示人。對一個探索別人潛意識的精神分析師而言，需要仰賴自己的直覺保持身心的平衡，因爲傾聽是至高無上的治療藝術，病人吐出一布袋一布袋的夢魘，精神分析師就得照單全收，將這些嘔吐物全吞下去，所以黎醫生也是個單人帆船的好手，他將無限夢魘全吐到萬里的外海裡，他懂得利用自己的每一吋肌肉、每一吋神經纖維在每一吋動態萬千的海面尋找平衡，以及自己流動不居的意識在動盪不安中的平衡，但這樣的平衡好手卻忍不住伸出顫抖的舌尖輕輕舔舐小安的黑唇，男人與男人纏抱，塔與塔戀慕。小安不斷把弄唇膏，冰涼的鐵管不安地在掌心來回滾動，他終於問出口：「喂，你，真的，不記得，我了？」黎醫生否認，小安開始用唇膏在自己眼睛周圍畫了一對不規則的黑框，框住他殘酷而瀕臨絕望的感情，小安再以眼角爲端點，畫出一道道輻射狀黑線，黎醫生才開始對可能存在的往事感到一片空白的焦慮，小安的臉上畫出一張黑色的惡魔假面，他縹緲空洞的聲音提醒黎醫生 18 年前發生的事，原來是黎醫生讓小安走上這一條路。從小喪失父愛的醫學院五年級生黎冠群缺乏愛的能力，也缺乏被愛的能力，不斷在追尋另一個崇高壯麗的陽具，夢幻的

¹¹⁸ 同註 2，頁 231。有關這首詩的分析亦可參見王溢嘉：〈試析〈無限軌道〉——也是「詩人與心理醫生的雙重個案」〉，收於在《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》，頁 117-124。

¹¹⁹ 〈集體潛意識之薨〉，同註 61，頁 10。

¹²⁰ 同註 61，頁 11-15。

崇高感與面臨破滅喪失亢奮的焦慮反覆交錯。黎醫生自剖內心的意識彩帶，發現他一生中所有的挫折和失敗感都是因為企圖壓抑，但可悲的是就算黎醫生有所自覺，仍無法解除他的焦慮不安，就如小安的嘲諷：「一向如此，不是嗎？一向如此，你永遠只能擁有一夜情。」一夜情是填不滿內心的空虛。

其中，貫串整首詩的慢跑者¹²¹是一個隱喻，慢跑者以背影出現在電視螢幕，他的金髮閃閃發亮，他跑上一座不平凡的鐵橋，颶風呼呼吹嘯巨大的吊纜；接著慢跑者轉向一座大霧瀰漫的教堂，我們看見他衣服背面印著「IRON BAR」；金髮男人繼續跑，背景則轉為蕭疎的秋景，他踩踏著輕脆剝裂的楓葉，金髮濕漉漉地貼附額際；他跑進一座荒廢的莊園，喘息紊亂的呼吸漸漸無法配合雨的節奏，他每跨一步都激昂起四濺的泥水；最後，慢跑者像一枚脫隊的精蟲，只顧著在雨中不停不停地跑。慢跑者穿插出現在各小節，他的形象慢慢清晰起來，而他的慢跑過程就如做愛，鐵橋、颶風、和巨大吊纜隱喻性行為，金髮濕漉漉、紊亂的呼吸與激昂起四濺的泥水則描繪出性愛過程，最後詩人直接將慢跑者喻為精蟲，暗示性行為結束後空虛到只剩精蟲在游擺。若從另一角度觀之，慢跑者的狀態亦可說是小安和黎醫生的心理狀態，兩人的激情如颶風呼呼吹嘯過巨大的吊纜，做愛後的曖昧調情猶如迷霧中的教堂，「IRON BAR」更是直接的寫出同志情慾，當小安質問黎醫生究竟藉治療之名與多少病人發生性關係時，緊繃的氣氛猶如楓葉在寒氣中爆發出的沙沙殺氣，而慢跑者跑進荒廢莊園，慢跑鞋陷入泥濘，則如黎醫師陷在回憶一片空白的焦慮中，最後，黎醫生以安慰情人的口吻對小安說話，兩人又回到情慾中，精液的瑩光則潺潺流溢。

整首詩描寫小安和黎醫生的同志情慾，他們的潛意識則呈現在他們對話中，小安被黎冠群拐騙後，痛心疾首的深信自己一輩子都將浸泡在男人的精液泥沼，潛意識中他想找到那個罪魁禍首，也許就能獲得救贖；而黎醫生則因喪失父愛而試圖以性愛彌補，又或欲從其他男性身上獲得父愛，但潛意識的不安全感，對永恆的愛的不信任感，讓他永遠陷入短暫的一夜情，再也沒有愛人與被愛的能力，詩人以兩人的意識流揭示人們潛意識的幽暗之處。

《愛染》中的三首詩雖沒有相連貫的脈絡，但為一個共通主題的輻射¹²²，林耀德雖未明言是何共通主題，但筆者認為仍為內心潛意識的不安騷動，且仍以性愛為出口。〈愛，不妨自由聯想〉¹²³裡一開始就說：

愛
不妨

¹²¹ 此詩後改寫成小說〈慢跑的男人〉，收於在《大東區》；林耀德另將散文〈鋼鐵蝴蝶〉改寫成同名詩作，他的寫作橫跨各種文體，不斷地嘗試各種書寫的可能。

¹²² 同註 61，頁 211。

¹²³ 同註 61，頁 79-86。

自由联想

接著說「淺淺焦慮／開綻成燦燦火舌／懂不懂什麼叫做永恆／懂不懂什麼叫做背棄／懂不懂什麼叫做寂寥／懂不懂什麼叫做毀滅／由一個吻開始／愛，以及任何虛誕的辭格／被喻依散亂佔領的時空／被解讀的只剩下／玻璃崩潰的／獨特節奏」淺淺的焦慮最後開綻成燦燦火舌，愛如同任何虛誕的辭格，無法解讀，人的內心真的懂什麼是永恆與毀滅嗎？詩人認為人的內心是崩潰的，因為這是一個「節奏被反覆聽聞／秩序終究不明」的世界，所以「愛，不妨自由聯想」。詩人又說為了喚醒心中蟄伏的節奏，彼此不得不用一個潔白的軀體做餌，但必須以欲望交纏的軀體才能喚醒愛，可能嗎？又或該問，欲望交纏的軀體有愛嗎？詩人雖然說「愛，不妨自由聯想」，但筆者認為在此刻，林耀德對愛仍充滿質疑，因為我們只能「聽，玻璃崩潰的聲音／聽，玻璃插入我們肢體的聲音／聽，」。

〈那隻烏龜；後來是怎樣了呀〉¹²⁴這首詩的口吻則十分俏皮，詩人以「那隻烏龜；後來是怎樣了呀」貫串全詩，藉以帶出所欲表達的想法，例如「充滿符咒的都會／事事合理諸般不宜」、「有一部份承諾必然虛假，如真包換／當然，口水一般在空氣中消失」、「好歹去養一籠烏鴉權充攔截機／只要它們夠忠貞／夠準確，有勇有謀直直／衝進敵機和叛機的渦輪裡」，而那隻倒楣的烏龜是否還被當成石頭墊在缺了條腿的五斗櫃下？烏龜串連起各段詩意成為另一種隱喻。〈鑽：G大調長笛協奏曲〉¹²⁵的性暗示更為明顯，「一支瘡癩的協奏曲／……／隱而不顯的蟄伏的激點／G大調，幾十世紀的矜持／原慾的原點／字典裡她被取消／男子舌尖下她被融解／就這樣，陰核的主題／穿越歷史」G大調協奏曲就是女人的情慾協奏曲，最後「至人神人聖人／誕生胯下；她／將地球／世世代代／種植女體胯下／。／一顆鑽／終極密度」。三首詩中的愛都染上情慾，顯露出人們一直以滿足情慾來掩飾或消解內心的焦慮不安，其實人們潛意識中一直在追求永恆的愛，卻求之不得，短暫的歡愉很容易尋獲，只好不斷以此代替永恆的愛，人類便陷入無限軌道中，永遠找不到平靜。

這些幽暗地帶延伸到《上邪》、《廢墟》、《夢薨》和《焱炎》等詩作時，就變成深埋的、洪荒的、傳說中的景象，詩人帶著我們穿越廢墟、夢與神殿，而止於被遺忘在歷史焱炎中的西夏王國都城，這是詩人所描繪的都市，從都市表層的《符徵》進入都市集體潛意識心靈。¹²⁶〈上邪變〉在上一節已有談論，故筆者直接進入到《廢墟》。詩在一開始畫家登場，畫家問女子：「妳願意當那沒小黑點嗎？放棄當星星，成為一個附屬的符號，一個在畫面上不起眼的小黑點。」畫家以「○·」為他的署名，所以他問女子願意成為○右下角的小黑點嗎？女子指著一隻壁虎回

¹²⁴ 同註 61，頁 87-93。

¹²⁵ 同註 61，頁 95-100。

¹²⁶ 同註 61，頁 9-15。

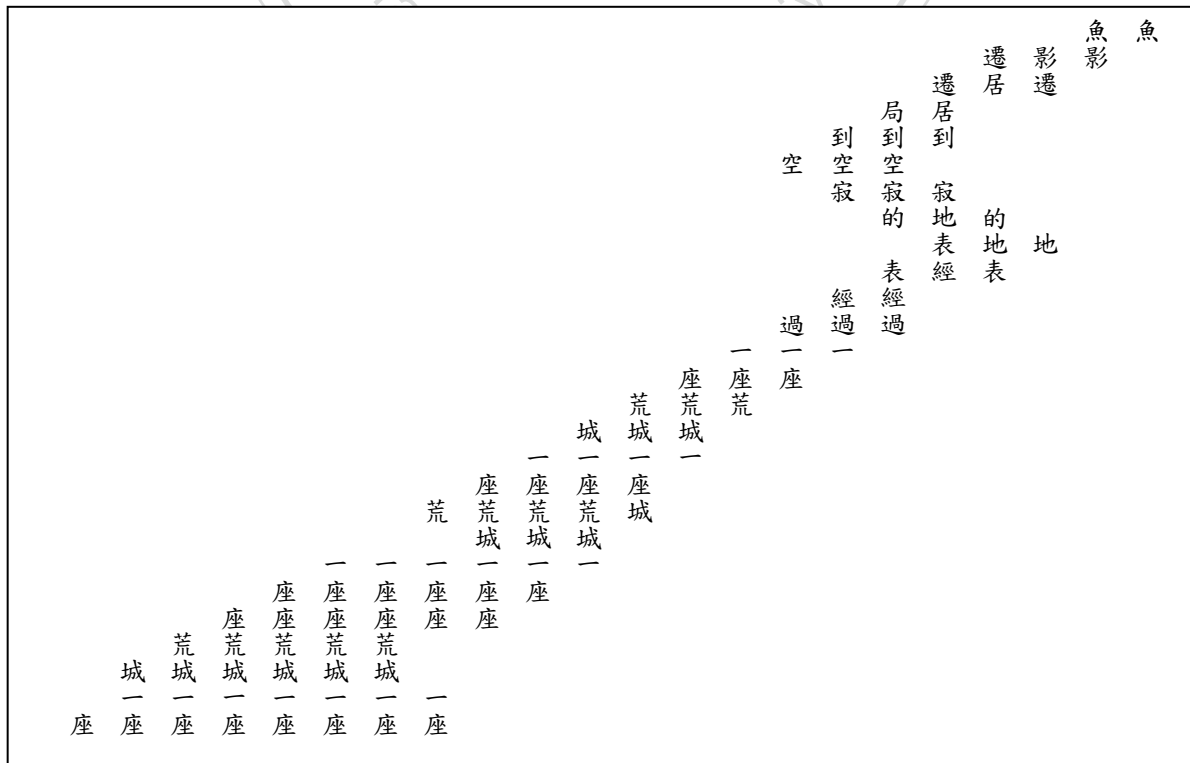
說：「小黑點？就像那隻壁虎的眼睛？」畫家沒看到壁虎，也沒回答，兩人就在尚未完成的高架橋下做愛：

畫家輕輕將女人赤裸的臀部放在凹凸不平的砂地上
她雙腳又開出一個無法計算的角度。
壁虎沙沙向上攀爬。
前跪姿。
壁虎沙沙向上攀爬。
膝蓋鑲進砂粒。
壁虎沙沙向上攀爬。
（妳願意當那個，不起眼的小黑點嗎？）
壁虎沙沙向上攀爬。
整整齊齊鋼筋堆疊周圍。
壁虎沙沙向上攀爬。
所有沉重的鋼筋軟化，變形，扭攪。

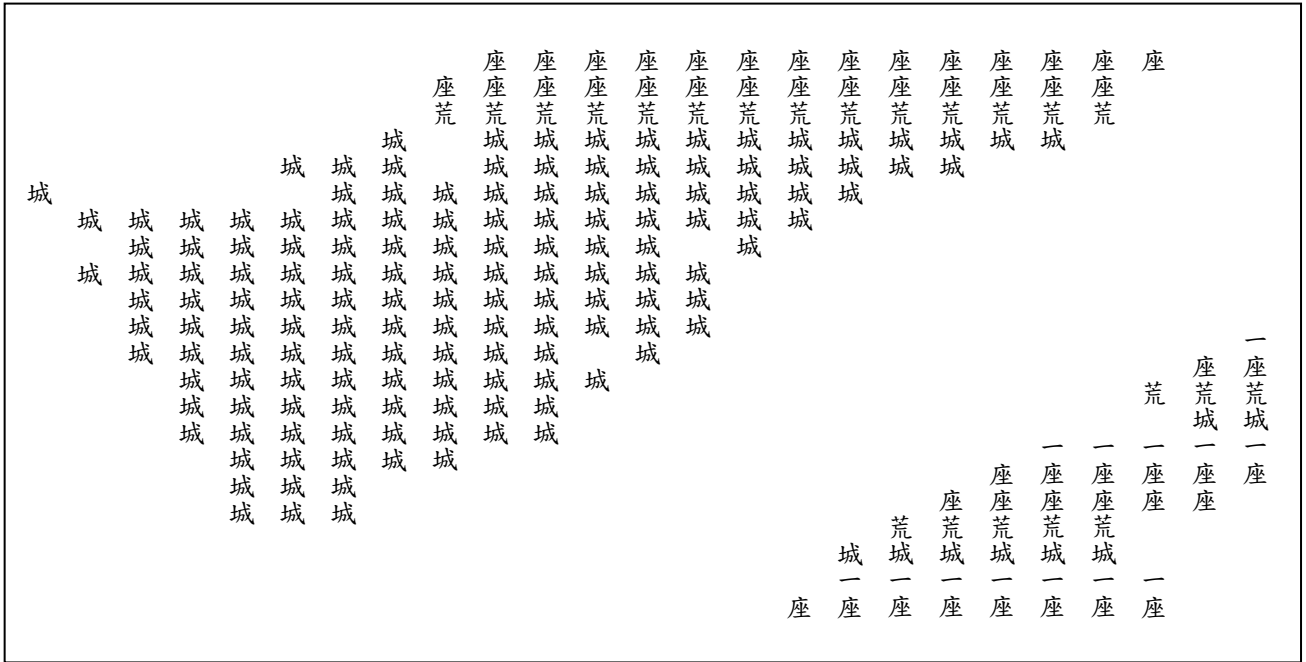
壁虎沙沙向上攀爬象徵兩人做愛的過程，越是沙沙向上攀爬，情慾亦愈高漲，直到最後一切都扭攪變形。壁虎鑽進水泥與水泥的裂縫繼續觀看這對男女，而女人的感覺是敏銳的，她總是有一絲淡而又淡的不安，在鋼筋的包圍中，仍然戒懼著被窺視。是的，在上面，像被一柄巨大手術刀劃開，被很整齊地截斷，猶如另一半消失的橋面上，一個男人一面捏著壁虎的斷尾，一面靜靜觀看畫家與女人的歡愛，壁虎的斷尾就像男子被截斷的情慾，只能原地扭動卻無所依憑，只不過是一截被捨棄的多餘的東西。突然，他、畫家以及女人，心中都出現一座廢墟。對畫家而言，在無邊際的天空畫布上繪畫出一千個橫臥赤裸的女體，一千種姿勢，是他真正想要的，但是在這麼一塊大畫布上，如何選擇署名的位置？他在尋找署名的位置，但一直找不到自己的定位。女人永遠只能和一個男人做愛，當她閤起眼睛時，她仍然可以透過眼瞼看到同時和一千個女人做愛的男人，那個將她視作畫布的畫家的臉孔，畫家與他做愛時只注意到她的好骨架，以及她那潔白如緞般的皮膚，多麼適合作畫的皮膚。而仍愛著女人的男子，看見女人介於情愛與欲望間的表情，窺視著她的幸福和刺激，轉身面對天空。這三個人的心沒有交集，抵達不了對方的心裡，男子愛著女人，女人愛著畫家，畫家想著作畫署名，在他們心裡便同時出現荒涼悲戚的廢墟。高架橋在詩中也有所隱喻，橋象徵溝通、連結，未完成的高架橋是連接兩個副都心中心，都市與都市無法繫連，如同人心與人心無法相通，都市集體潛意識中的廢墟，詩人赤裸呈現都市人的「心靈廢墟」。

薨，意指屋脊，如島嶼的頂峰，夢之薨即為在夢的潛意識中，那幽微顯露出一角。在詩中，詩人的意識不斷遊走於夢醒之間，遊走在清醒與潛意識之間。

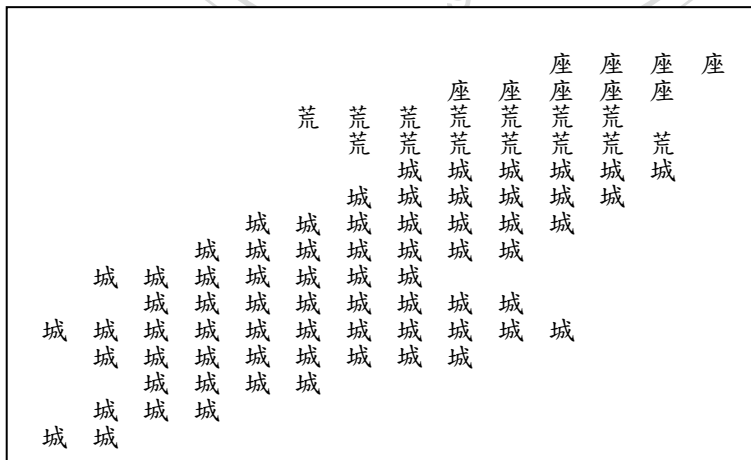
當太陽、海以及人類的夢蕈傾斜覆滅之際，太陽長滿紫色屍斑緩緩沉落，億萬隻蝙蝠從中源源飛出，遮蔽赤色天穹，盤旋當代；海洋死亡後，魚影只好遷居空寂的地表，依貼城邦廢墟游移變換，游過一座又一座的荒城，巨大的魚的幻影繼續穿越冰冷的街道。原來一開始便注定如此，焦慮落滿一整個魚缸，四壁透明但無法穿透，天地黑闇，人類也陷入夢之蕈，無法拯救自己，詩人不斷重複呢喃著「無法拯救自己」。詩人的夢中有一枚赤裸裸的瞳睛，血淋淋地升起意識的屋脊——夢蕈；但清醒之刻，卻是誰也看不見那顆裸露的瞳睛，只有在潛意識裡才能看見真正的意識。因此，在另一顆行星上，儘管苟存的人類期盼著垂掛在枯萎枝桠上，那孕育天使的透明的卵能孵化，牠們仍默默熟睡卵中，肌膚浸泡到發皺衰老；在另一顆行星上則有無數廢棄的終端機，無數殘蔽的裝甲獸嵌入無數龜裂的合金戰壕，幾百億顆太陽體內反覆進行核融合。無論是巨大魚影遊蕩行星球，掛滿天使卵的行星，還是一堆廢棄終端機的行星，都是看不到希望的行星，在夢之蕈裡，星球的潰亡只需萬分之一秒，十位數的半徑便可化為零，輪廓傾刻粉碎。詩人的潛意識裡充滿孤寂荒涼，沒有希望可言，太陽瀕死長滿紫色屍斑，魚失去海洋成為虛幻的魚影，穿梭在一座座荒城，夢之蕈踉蹌而行，這時有一個男子左手太平洋，右鉢大西洋，全身瘡痍，和詩人並肩步向虛幻的黎明，而詩人則不斷含淚與我們在蠻荒沼澤邊緣相遇。王溢嘉認為《符徵》是魚影，〈焱焱〉的西夏王都則是荒城，魚影游入荒城間的浮沉乃是「都市心靈的結構」，由意識→個人潛意識→集體潛意識，意識越沉越深且彼此相互滲透。¹²⁷林耀德的〈夢之蕈〉延續他內心的不安，他用三個圖象逐步潛入都市的心靈結構：第一個是一尾從右上往左下游的魚，尾鰭搖擺律動，而字的排列方式是採左右對齊一致，詩人先從一隻巨大的魚影開始。



而這隻魚影游過一座又一座的荒城，詩人以第二個圖象描繪出都市龐大但荒涼的心靈結構，都市人口眾多，彼此看似時常接觸，關係理應緊密契合，但心與心的距離卻成反比，就如下面的文字密密麻麻，都市人不就是如此密集，但仔細一瞧這些人都是「一座座荒城」：



來到最後一張圖，原本荒涼得很龐大的城，也逐漸萎縮成很荒涼的廢墟，詩人說：在片隅之地，只個孤獨的枕頭依偎在一起也改變不了內心的空寂，心越來越遠，荒城也慢慢傾頽成廢墟……



在〈焱焱〉一開始林耀德便說：「宇宙／空寂／。」又說：「人是一種悲涼的生物，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」世變之後，為著目睹明天的太陽，劫餘者在黑暗中不再說什麼，只讓熊熊的火焰閃爍出生命的蜃影，照亮我每一道皺紋。也許我們會在綠洲上一座荒廢的古城與其他人相遇，那荒廢得如我們淪陷的都市的古城，只有消解的文明和愛在大氣中飄散。時間回到遙遠的西夏，當游牧民族開始依戀泥土時，悲劇就拉開序幕，西夏人用漢字拼貼剪輯出比漢字更複雜艱澀的優越感，但整個民族卻遺失在古老大陸上，成為飄渺的傳說，成為宋史單薄的附錄。為了瞭解他們失蹤的真相，我必須走進他們的文字，站在西夏傾頹的寺院中，靜靜注視那些銘刻的文字。時空倒退，我再度回到火焰前，一隻火臂衝上天際，一隻金色孔雀幽幽竄出，火輪豔張於孔雀的翅下，剎時，強光下我雙目已盲，但我的心靈看見面前巨鳥的舞蹈，我看見西夏王縱火焚燒自己的宮殿，以焱焱的笑容看著這熾熱絢爛的光明。面前的金孔雀長唳一聲，驚破我的冥思，它帶引一切烈焰和光明衝進無月的夜空，只留下整個宇宙的空寂。詩人以西夏王朝那座荒城隱喻人類集體潛意識的荒城，因為荒涼所以是永遠空寂的宇宙，而詩人焦慮不安的實為文明和愛的失落。從都市表層到集體潛意識裡，「世界毀滅」是詩人恆常不變的隱憂，總是在各個地方或顯或隱的出現，是否在太平盛世裡，人們內心深處仍懷著一份憂懼不安，而末日預言從未間斷過，也許正反映了人們集體潛意識中的惶然恐懼。

現今人類普遍共有不安感，有的人選擇在現實世界掙扎浮沉，繼續以性愛抒解寂寞，有的則躲進虛擬世界的虛幻中，陷溺在虛構的美好，無論選擇哪條路，不安感都只會更為強烈。究竟我們該如何解除都市集體潛意識的不安，筆者認為下面這首詩是詩人的答案：

走在我的身邊你熟悉又陌生，
擁抱的記憶就像停留在古代，
我和你隔著一條銀河的距離；
啊有一片玻璃橫過熟悉的臉，
啊有一片玻璃橫過陌生的心；
重逢之後是否還能把愛堅持，
或者從此只能隔著玻璃看你。
(擊碎那片玻璃擊碎那片玻璃)¹²⁸

當我們能以愛擊碎橫亙在彼此間一切負面的情感，靈不空，心就安定。

¹²⁸ 〈擊碎那片玻璃〉，同註3，頁96-98。

三、對神秘學的探索

林耀德喜於涉獵多方知識，不僅熟知歷史文化、典籍掌故，亦不停吸收西方理論、現代化科技新知，他亦逐步走向神秘學，在他後期的作品中便可看見他對神秘學的探索。在詩集《不要驚動不要喚醒我所親愛》的自序中，林耀德曾自喻為「愚人」——塔羅牌中唯一沒有編號的小丑牌——永遠面對挑戰，永遠拒絕被編號，要不斷持續奮鬥前進，向未知的領域探訪，當詩人從外在世界漸次進入內心世界時，並步步逼近沉於冰山底層的潛意識裡時，塔羅牌為詩人提供探索內在心靈的方向，他認為：

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，在科學裡性的背面，它告訴我們，當代科學所能統治的範疇越來越見侷促；尤其在趨近世紀末之刻……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」進行轉換的關鍵時刻，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升而出。¹²⁹

塔羅牌分有「大秘儀」和「小秘儀」，詩人認為大秘儀是鍊金術士和博學隱逸者自世界的靈魂中提煉而出的一套詮釋學，從這 22 張牌可以進行無限組合，因此塔羅牌是一座最小也是最大的圖書館，既指向人類隱藏在古代的龐大心智泉源，也能指向我們個人的生命未來。¹³⁰林耀德對神秘學的探索可從他較為後期的詩作中見其端倪，如〈不要驚動不要喚醒我所親愛〉¹³¹。詩人在寂靜的書房撫弄鐵尺上的刻度，想像著如何丈量自己的愛情；場景轉換到寂靜的陽台，詩人看著星空，想像如何創造不曾存在的星座；詩人來到寂靜的客廳，在寂靜的客廳中我用塔羅牌占卜，顫抖地掀開覆蓋的命運：

編號 17 的「行星」哦是一張「行星」
牌面上裸裡的少女提著壺朝水湄傾注
在她身後一隻火鳥站立樹梢
燦爛的群星撫摩她潔白的乳房
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？

¹²⁹ 林耀德：《塔羅牌靈測遊戲》，頁 9。

¹³⁰ 同註 129，頁 11。

¹³¹ 林耀德：《不要驚動不要喚醒我所親愛》，頁 7-12，但遺漏首段，故本文採用楊宗翰編：《黑鍵與白鍵：林耀德佚文選Ⅲ》，頁 89-94。

我的耳際蕩漾水壺傾注的波波音籟
但是 不要驚動、不要喚醒我所親愛

塔羅牌第十七張牌是「行星——火鳥的重生慾念」，牌面繪有一個將水倒入大地的裸女，「倒水」象徵自我個體和外在世界的交流，在古老年代，不分東西方皆認為宇宙與人體間是相互呼應，鍊金術士和科學家間亦皆相信人類身處的宇宙存在一套秩序和規則，不同處僅在於對這套秩序和規則的解釋各有看法；「女性」、「裸體」象徵新生生命，以及真實、純粹；水是生命泉源，象徵潛意識的流動能源，大地則是現實意識，而女體便分別踩在「水」、「涓」；女體後方有隻站立樹梢的不死鳥，象徵永生不朽、自我表現、直觀靈悟和希望。¹³²此外，林耀德在序詩寫道：「從兩只水瓶中／傾洩曼妙的生命音響／匯聚成湧動的泉源／潔白的胴體／映現星群燦爛的身世／夢與醒的邊界上／意識與潛意識交滲的夜空／希望的迴聲徘徊心靈／樹梢上的火鳥／臆想著再一次的復活」¹³³清楚可見序詩與這段詩句相互呼應。

當我們瞭解行星牌的意義後，再回頭來看這首詩，當詩人靜靜地辨識天空的星星後，顫抖地掀開覆蓋的命運，現實意識與潛意識交感，純真不朽的愛情降臨，潛意識的情感是潔白純粹，充滿希望與生機，詩人心中蕩漾著愛情。因為這份愛情是被小心翼翼呵護著，每一段的開始詩人都是「靜靜地」凝視這份愛，每一段的最後詩人都是如此輕柔的呢喃：「不要驚動、不要喚醒我所親愛」，所以詩人希望對方亦能有相同回應，能「思念我的燙辣的指紋」，那環繞妳的頸項和肩膀的十指，所以詩人靜靜凝視著對方的夢，撥開充滿棘刺的枝桠，就算枝桠劃過臉龐，劃出一道道鮮血，詩人不覺得痛，因為他在「等待妳的飛翔以及降落」，而「宇宙曠遠而龐碩的黑闇／正隨著黎明而逐漸沉落」，黎明帶來了新生，愛情的新生，也可謂是詩人自我的新生。

在此，筆者明顯感受到林耀德在書寫上的轉變，以往的性愛書寫充滿負面描述，黑闇、核爆、死亡的意象反覆出現，感受不到對愛情的嚮往和認同，只有嘲諷與懷疑，但這首詩寫出對愛情的焦慮不安（顫抖地掀開覆蓋的命運）、渴求（想像著我是妳眼中的我、思念我的時刻會不會失聲尖叫）與呵護（不要驚動、不要喚醒我所親愛），所以楊宗翰將這首詩視為「新書情詩」¹³⁴的可能，顏艾琳也說：「愛情帶給他另一種人生的擴展……叫人不敢相信從前鋒芒畢露的他，也有慈眉善目且誠摯的柔和感。」¹³⁵，而王文仁則認為除了外在的愛情與宗教因素促使林

¹³² 同註 129，頁 72-73。

¹³³ 同註 129，頁 71。林耀德在解釋每張牌之前，都寫下一首與牌意有關的序詩。

¹³⁴ 楊宗翰：〈書寫與消解：閱讀詩·人·林耀德〉，《林耀德與新世代作家文學論》，台北：文建會，1997年，頁 189。

¹³⁵ 顏艾琳：〈耀德？耀得？都很要得〉，《勁報》，2000年1月6日。

耀德有所改變外，他認為林耀德在後期往神秘世界的轉向，及其創作歷程的演變才是更關鍵的因素。¹³⁶筆者認為人生是流動且具延續性、累加性，一個人的核心價值不會改變，但在各階段會因外在事物而影響想法，進而展現在作品思維上，不同的年齡層與身份亦會形塑出不同的思想風貌，年少的林耀德熱情奔放，二、三十歲的林耀德開始用冷靜包裝熱情，人長大了本就會或多或少收斂隱藏起原本寫滿臉上思緒，林耀德在書寫過程中也在自我追尋，從現實世界轉為追索潛意識和集體潛意識，他曾自言在 80 年代後期，他慢慢在累積對人生和世界的認識，在其創作過程中進行著心靈的巨大冒險，¹³⁷而這心靈的巨大冒險正是詩人對集體潛意識的探索，對自我昇華的追尋，正因如此，林耀德才會引用容格所言：「人類的集體潛意識對我們而言是一種普同性的存在，它奠基於古代賢哲所謂的『萬物通感』(the sympathy of all thing)。」詩人認為塔羅牌正秘傳這份無法解釋的智慧，足以解釋宗教、神話和人類的關係，而且塔羅牌在「占」、「問」之間必須雙方的互動融匯為一，兩者處於交感狀態，集中視覺和心靈在排面的驚奇上，這種奇特的「神入狀態」是充滿現代性和時代感，心靈上的「交感」與「直觀」讓占卜雙方心靈交流，促進人際關係，更是個人對自我心靈的修鍊，建立自我信念。¹³⁸林耀德的書寫長期處在解構，但解構之後呢？筆者認為塔羅牌提供他一個思索方向，讓詩人走進一個新天地，讓他持續前進奮鬥，向未知的領域探勘，讓自己的書寫得以超越，心靈獲得完滿充實。

類似的書寫角度亦出現在〈性愛僅是某種知識〉¹³⁹和〈人人都想向我索討食譜〉¹⁴⁰，〈性愛僅是某種知識〉完成於 1994 年，較〈不要驚動不要喚醒我所親愛〉為早些，可視為詩人呈現其對神秘學的探索的開端。詩中反覆出現 1992 年 1 月 9 日的占星內容，用以串連詩意，一開始寫到「總有一刻，在宇宙一角／自我與自我相遇／整座世界因而僵滯／……／看見自己，佇立一截扭曲／漂浮的彩虹上／全宇宙的色澤疊落／琥珀的薄翳／看見自己，一堵牆／不再有去路，唯一的／解藥只是轉開視線／悄悄離開」，自我與自我的相遇便是詩人對潛意識的探索，而萬事萬物都有它簡單的程序，是萬變不離其宗的，詩人認為「意向在任何期待的衝動中是一種預先指示的意向」，所以占星手冊說：「今晚，一個好的睡眠將比外出交際更為重要」，但你仍外出交際了，與一個女人坐在刻意模仿 60 年代風格的餐廳中，聽著女人的喃喃自語，看著自己倒映在女人的雙瞳中，成為一對孿生兄弟；占星手冊又說：「和你想像的相反，現實中仍有許多如傳說中的古代女子，而且多半是巨蟹座。」你持續看著那對孿生子，連接吻時亦然，這時女人消失了，

¹³⁶ 同註 2，頁 274。

¹³⁷ 林耀德：〈心靈的巨大冒險〉，《非常的日常》，台北：聯合文學

¹³⁸ 同註 129，頁 89-90。

¹³⁹ 同註 8，頁 15-24。本書誤植〈性愛僅是某種知識〉和〈時間晶石〉，詩題與內容顛倒。

¹⁴⁰ 同註 75，頁 96-100。

轉而出現的是被切割的女性器官，原來，性愛僅僅是某種知識，僅僅是各種不同的性愛姿勢；所以，占星手冊才說：「如果你能耐心而技巧的愛撫，你會發現所有的麻煩都是值得的。」於是，在鼻音和喘息，黝黑的通道，被視界截斷的肢體，以及穿上裸體的裸體中，詩人再度看見自己，而且面前有一堵牆，不再有去路。詩裡延續過往對性愛的書寫，透過性愛前往潛意識，呈現潛意識裡的不安焦慮，橫互眼前的一堵牆便是心靈的牆，又該如何跨越？詩人開始從神秘學尋找答案，林耀德自言：「占卜不是迷信，而是一種意志力，相信自己能夠透過『大塔羅』的儀式過程而得到生命判斷的實力，專注的思想面對自己（自占）或他人（為他人占卜）的生命。」¹⁴¹

1995 年年初，林耀德在治療鼻過敏時被醫生警告體重過重，將會導致許多毛病產生，他便以 10 個月的時間減去約 30 公斤，並將此次減重經驗亦當作《塔羅牌靈測遊戲》第 14 張牌「節制天使」的解說例證，他認為減重會失敗大多是因為依靠「他力」（如瘦身師的指導或短期的強制執行），一旦「他力」消失自己又會陷入無法節制，自然又回復肥滿的狀態，這次的減重經驗讓他對「節制天使」牌有更深一層的體會。¹⁴²他又以戲謔嘲諷的口吻寫出〈人人都想向我索討食譜〉一詩，這首詩未如〈性愛僅是某種知識〉和〈不要驚動不要喚醒我所親愛〉般，明確寫出占星字眼或塔羅牌占卜，但在內容上，我們仍能看見神秘學對林耀德的影響。詩的第一、二段描寫在這癡肥的年代，癡肥的城市裡滿是癡肥的男女，而人們癡肥的理由是欠缺凝聚的意志力，故當「巧克力的包裝紙上凝固著呻吟的慾望」、「流離牛腩表上的蠔油滴落我大腦的迴路」或「甜點沿著雲霄飛車的車軌撞入瞳孔」之際，若人們無法節制自己就只好躲避鏡子。最後：

在這個以咒語致勝的年代，人人都想向我索討食譜
 翻開增張中的報紙，疥癬與腫瘤爬滿世界
 我固執地剪貼古往今來關於神蹟的報導與圖片：
 金字塔、印加祭壇、法第瑪、車諾以及台北捷運
 但神從未留戀這些神蹟，祂總是化身一匹看不見的馬
 時時刻刻徘徊你我左右尋找駕馭祂的騎手
 誰駕馭不了自己的體重誰就自隱形的馬鞍上垂直摔落

林耀德認為「人各有體」，去索討他人的食譜是不可靠，保持心理上的平衡，在舒暢愉快的情緒下工作，把身心的自我節制當作一種有趣的修行，才是正確的減重方式。¹⁴³駕馭自己體重的同時就是在修練己身，不是咒語致勝，而是每個人對

¹⁴¹ 同註 131，頁 89。

¹⁴² 同註 131，頁 63-64。

¹⁴³ 同註 131，頁 63。

自身的修練，這種修行應建立在自身理性與感性的調和圓滿上。林耀德認為在西方文化理性、科學的表面下，也有巫術的集體潛意識不斷流動著，¹⁴⁴在巫術文化中最有趣的例子則是鍊金術，他說「鍊金術」真正的名稱應是「鍊心術」，鍊金術是將卑金屬轉為貴金屬，看似屬於物質改變，延伸論之實指人類的精神世界，精神世界透過修鍊亦會出現質的躍升，是故鍊金術是一種宇宙哲學，一種象徵化的生命結構，是將自我心靈提升到通觀宇宙真相的方式，以修身、節制達到宇宙的平衡與和諧。¹⁴⁵

事實上，林耀德開始探索神秘學是他深入探索集體潛意識後的自然轉化，當詩人不斷在解構現實的同時，亦在尋覓並建構一個新世界，這是他心靈的巨大冒險，他正在走向一個嶄新的創作階段，只可惜他的猝死讓這個階段還來不及發展成熟，相關作品為數不多，筆者亦無法妄下斷言，僅能推測詩人開始探索神秘學，意圖以神秘學尋找另一條新路。

第三節 小結

縱觀以上主題，林耀德詩作除了這兩個層面以外的主題，尚有少數海洋意象的詩，也許是詩人曾任海軍軍官，受到海上航行的影響，但詩人並未延續其海洋寫作，作品相對較少，筆者認為不宜以少量詩作來推斷詩人的思維，故略而不提。

筆者在分析梳理完詩人的詩作後，便明白林耀德欲傳達的種種思想意識。在歷史文化方面，因為家學之故，林耀德本身擁有豐厚的知識基礎，對於台灣特殊的歷史背景亦有所獨特觀點，詩人在尋找身份認同，從中國文化、日本殖民文化或台灣文化中找出自己的定位，詩人提出歷史文化是更迭循環的論點，他認為歷史文化是積極循環，看似滅亡的文化會以另一種新姿態重生，是一種更迭往復的概念，過往的就都曾經是新，現今的新有朝一日也會曾為過往，這就是歷史文化的興衰交替，亦是詩人提出「世代交替」的強力論點。

政治權謀導致戰爭衝突，每場政治角力都有可能造成戰爭，而戰爭只會帶來傷痛與死亡，林耀德是極度反對戰爭，在他的詩作中有強烈的反戰意識，他總是毫不留情的抨擊政治鬥爭與戰爭衝突，詩人時而直接激烈的批判，時而以嘲弄的口吻反諷。這一類型的詩作最具批判意識，除了對政治與戰爭的批判外，亦可進一步視為林耀德對詩壇權力架構的批判，詩壇權力被三大詩社壟斷，多少斲傷了

¹⁴⁴ 前一節已有論及容格的潛意識理論，容格認為人類心靈如散列的小島，露出海面可見的部分是意識，海面下獨立的部分是個人潛意識，而更深處將所有島嶼連通在一起的廣大海床則為集體潛意識，集體潛意識往往是文化族群在歷史中深埋的、洪荒的、傳說中的事物，容格以「人類仍拖在背後的無形的爬蟲尾巴」來形容。

¹⁴⁵ 同註 75，頁 145-146。

新世代詩人的未來發展，林耀德在嘲諷、批判戰爭與政治的同時，也不斷在崩解詩壇上的權力架構。

台灣社會急速從農業轉型為工業社會，短時間便完成都市化，這樣急遽的改變帶來便利的生活、經濟的高成長、開拓視野等好處，但也使都市人之間的關係逐漸疏離，進而產生巨大的寂寞。林耀德敏銳的觀察到這點，因為他在都市中成長，他不再以城鄉對立的角度來書寫都市，不以悲情角度控訴都市對鄉野的擠壓破壞，亦不高呼回歸自然田野，林耀德身在都市，於是擁抱都市，他將關注焦點集中在都市化所產生的寂寞疏離上。

同樣的，終端機科技帶來進步的生活，但也造成人們在思想與行動上物質化，失去內在的靈性，科技文明的確帶來許多負面影響，社會變得數字化、規格化，人類的情感變得淡薄，進而喪失與人溝通，以及愛人的能力。詩人在描寫都市和科技文明時，皆圍繞著一個核心價值——人類的愛，都市化和科技造成人心疏離冷漠，林耀德不僅提出批判，亦欲藉此警醒人們，充滿著詩人的人文關懷。

詩人又以遙遠的宇宙星球為比興，看似與現實生活無關，充滿想像的科幻書寫，實際上仍圍繞著現實生活，對林耀德而言這種書寫手法是一種隱喻，藉由遙遠的宇宙星球來隱喻現實政治、社會與文化背後的幽暗詭譎。

筆者認為林耀德十分關注現實社會，而現實社會中所展現出的各種面貌實為人類內在心靈的投射，有志之士會對歷史文化的興衰消長感到焦慮，焦慮於迷失身世，而戰爭衝突與政治傾軋亦帶來巨大的恐懼感，都市化與科技化讓人心產生隔閡，疏離而寂寞不安，這些社會現象在在皆是內心潛意識的徵兆。因此，林耀德詩作除了反思現實世界外，也對人類內心潛意識展開探索。用性愛與暴力和權力的糾葛來說明人心的不安，人們試圖以性愛或暴力來換取權力，因此詩人對性愛的描寫是一種書寫策略，背後往往隱含政治性。

此外，詩人早期對愛充滿不安全感、不信任感，內心總迴盪著不安焦慮感，而這心靈深層的不安會巧妙隱藏在人們的內心，一旦有機會便會浮現出來，人們卻無力解決這份騷動不安，只好用情慾、性愛來解，林耀德的性愛書寫實為展現現代人內心深層的悲鳴。當詩人挖掘出人類集體潛意識的不安感後，他該如何消解？筆者認為神秘學提供林耀德解決方向，在他創作晚年，他開始探索神秘學，以塔羅牌為研究對象，出版《塔羅牌靈測遊戲》來解析塔羅牌的內涵，並予以推廣，他認為塔羅牌包含人類古老的文明智慧，能指向個人的生命未來，開展出一個新的世界，這就是林耀德試圖建構的新世界。

無論是詩人對現實世界的反思，還是進入到內心世界的不安騷動，林耀德關注的焦點都是「人」，從人們所處的世界延伸到內心的世界，恰如現代主義追求文學藝術的獨立性，嘗試以不同視角與技巧來探討人的內心世界，現代主義在主題探討與表現技巧上都有高度的實驗精神，其精神主張確實被他吸收並活用之。

林耀德詩作的主題龐雜，彼此又交互影響，而詩人又在詩中使用許多偏向「智識化」的特殊詞彙，很不詩化的詞彙，但展現出詩人的博學多聞，¹⁴⁶他確為一才華洋溢的鬼才，王溢嘉在為《都市之薨》寫導讀時曾提及：

這本詩集裡的十四首詩，形式分歧、主題不一，寫於不同的時日（顯然也是不同的心情下），詩人是不可能時時以楊格的理論為懸念的，他傾聽的是自己的內在之聲，但在將它們匯攏過來時，……，這些由詩人在不同時日的不同心情下，以不同的樂器吹奏出來的心靈之歌，乃是一個更深邃的主體的部分曲調。¹⁴⁷

將這段話對應林耀德的〈自序〉：「對創作者而言，卅歲以前，言談所及的邊境，正規模著未來基業的藍圖。」¹⁴⁸，林耀德這些看似形式紛雜、主題多元的詩作，其實都是詩人內在聲音的展現，詩人的思想一脈相承，就算表現方式或主題不一，但個人本質不會改變，核心價值亦不會移轉，詩人言談的每個議題都累積成他未來基業的根本。筆者便可斷言，林耀德創作的背景確實與詩作的主題緊密相關。

¹⁴⁶ 凌夢雲整理出林耀德詩作中所使用的特殊詞彙，分為九類：自然科學、應用科學、醫學、政治學、神話、神秘學與占星術、文學與哲學、歷史典故、稗史傳說等，詳參：凌夢雲：〈詭異的銀碗〉《都市終端機》，頁 253。

¹⁴⁷ 同註 61，頁 10-12。

¹⁴⁸ 同註 5，頁 8。

第四章 林耀德詩作的藝術技巧

筆者在這一章將從藝術技巧來分析林耀德的詩，分別以「詩語實驗」、「開拓形式結構」、「配置時空結構」三個面向探析其寫作技巧，並歸結出其所擅長與偏愛的藝術技巧。筆者發現林耀德不斷在進行詩語言的實驗，這部分是受到後現代主義的影響，故在詩作中常出現後設語言、拼貼混合、語法斷裂、或文字遊戲性等現象。而在形式結構上，因林耀德是全方位文人，他寫詩、散文、寫小說、評論，還編劇本、研究塔羅，故在其詩作中可發現其他文類的蹤影，參雜一些其他文類的手法，頗具特色，而其在圖象詩上的成就也是有目共睹，筆者亦發現林耀德喜寫組詩，這些寫作技巧大大開拓了詩的形式結構。最後，筆者將探討詩作中的時間與空間的安排配置，分為時間、空間與時空交錯三種類型。然而，詩的主題是否影響林詩作的藝術技巧？因此，筆者將先梳理林耀德詩作的藝術技巧，最後再以互涉方式將詩作主題與藝術技巧合論，探究兩者間的關連程度。

第一節 詩語實驗

一、後設語言

「獻給 跨越語言也被語言跨越的世代」¹

林耀德曾如是說。身為新世代詩人他是跨越語言的一代，也是被語言跨越的一代，在他的詩作中充滿語言實驗，後設語言便是其一。後設語言是對語言本身進行詮釋說明，即為語言中的語言。在〈蚵女寫真〉²中，詩句中穿插著許多括號內的後設文字，猶如內心獨白般，招供了「真實」，瓦解掉表象，在「鹽 鹽是她肌膚自幼凝聚的色澤／用鹽的晶方鑄成的乳房／漲滿鹹濕的青衫／四季輪替……／（我不會不誠實，用舊底片欺瞞）」蚵女「自幼凝聚的色澤」，攝影師說不會用舊底片欺瞞，就真的不會嗎？不會因技術不佳而欺瞞？不會要加強效果而欺瞞？這句看似誠實的話，卻充滿著虛偽不實，括號內的文字實為詩人的反諷。接著「蚵女勃張而憤懣粗糙如鋼筋的腳趾／種植在外傘頂洲鬆弛的皮膚上／（這一張，要適度曝光／在暗房中，沖晒出……）」蚵女不美好的美好形象到攝影師手上卻成為譁眾取寵的「爆點」，蚵女因風吹日曬而變形的軀體，攝影師則要運用科技在「黑暗」中沖「晒」出來。

¹ 林耀德：《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》，台北：文鶴，1996年，頁15。

² 同註1，頁33-37。

接著詩人寫道「(我的鏡頭必須適度剪裁／才能捕捉到真相中的真相)」真相可以被剪裁嗎？剪裁過的事件還有真相嗎？攝影師自以為的真相又真的是「真相」嗎？如果真相是如此被「適度剪裁」出，詩人是否在告訴我們，我們身處的資訊媒體時代，實為一充滿修剪潤飾，不真實的虛無世界？人們不僅閱讀報章雜誌，還要上網瀏覽新聞，進 PTT、FB、推特等各大論壇，汲汲營營深怕漏掉任何「真相」，自以為接收到「真相」，接著熱烈討論，同情與撻伐紛沓而至，但這些根本只是被包裝過的「不真實」，人們卻因恐慌遺漏資訊而不經選擇的照單全收。

詩人進一步揭開醜陋「(誰敢輕視，我一捲捲／黑白底片擬古的傷逝)」、「(我替她在面頰抹一把泥／以致於保持住自然的神色)」、「(請側頭哭泣，社會大眾才有同情)」，攝影師略帶驕傲與威脅的口吻，用泥保持「自然」的舉動，在在暴露蚶女「寫真」的「不真實」，而蚶女必須側頭哭泣，社會大眾才會給予同情，詩人進一步諷刺「寫真」會變得不真乃因社會的變調。下兩句為「請再經歷一次災變／(攝影師心中的傷口比蚶屍更鹹更腥)」，如果善心已然泯滅，社會也就陷溺腐敗，最後，林耀德仍然給予攝影師些許「良知」，在攝影師「創造」真相的同時，他的心也傷痕累累。這樣的情感才是詩作的價值，詩不僅是批判，也需有深度的關懷，〈蚶女寫真〉的後設語言便是林耀德展現反諷與關懷的手段。

這樣利用後設進行諷刺的手法也出現在〈市長來了〉中，因為市長要來視察，小官和小老百姓們開始動起來，清潔隊開始清掃街道，警察將所有違規攤販驅離，市長視察街道，官員進行簡報，百姓們則「(喲，親愛的市長大人我們都是極優秀的公民／日夜都被你勤政的背影所感動乃至嘩然啼哭)」的直呼萬歲，刮號內的兩句話充滿嘲諷，嘩然啼哭的理由絕不會是感動，因最後一段是這樣寫道：

視察車隊再度發動
市長萬歲
喜見輪胎轉動快快載走他的思考
市長萬歲
當最後一部車轉沒於建築的森林
市長萬歲
女販們紛紛扯下纏上額頭的白巾
市長萬歲
攤位裏的桌椅翩翩在走道上回防
市長萬歲
五金雜貨也一股腦兒吐出了店面
市長萬歲
圓環又將它綿密的觸鬚伸出天日
緊緊吸附大台北舊情綿綿的小腹

特地以粗黑體標出「市長萬歲」，看似在強調對市長的頌讚，但在每一句萬歲聲背後，才是真實的生活：因為市長要來視察，打亂大家原有的生活作息，小老百姓心裡想的其實是「快快把市長載走吧」，車隊一離開，大夥兒便回歸原位，做生意的做生意，擺攤的繼續擺攤，乾淨的騎樓瞬間又恢復了「熱鬧」，從圓環放射出的每條道路上，只見人們繼續為生活打拼，好照顧自己的肚子。當我們將「市長萬歲」與其後的文字相對照，「市長萬歲」突然顯得刺眼極了。

同樣的後設語言也出現在〈U235〉³，當上帝放下半截煙，靜靜翻開天堂百科第 666⁴頁，一道更強的光將十字架塗成黑色，並貫入地軸被銷融於哀嚎的原點，空降的死灰積得越高，人類的體溫便垂直垂直垂直跌落，於是

把一切還諸創世紀的六日

蒸發 (所有的一聲傾吐在車窗如蛛網底裂痕
 蒸發 掛成一枚倒懸而不停轉動融化的蛹)
 蒸發 (我們肉體中多毛多皺折的部分正在正
 蒸發 在急遽地擴充著它們不倫的版圖嗎)
 蒸發 (用負片的視野來構圖你我或者可以發
 蒸發 現太陽突然變成一朵黑色無底的洞)
 蒸發 (我的思想已亮起短路的星火閃爍不定
 蒸發 如果我們的四肢繼續分泌這樣稠的漿
 蒸發 水如果.....)
 蒸發 (永恆已至.....)
 蒸發 (擁抱)
 蒸發 (神)
 蒸發 (。)

一切只在 1/1000 秒

將「蒸發」排成整齊的類圖象詩，正如每個事物都從地表蒸發，括號內的文字則補充說明整個世界的狀態，一切猶如創世紀前的荒涼，天地碎裂而人類如被獵食的蛹倒懸無依，太陽也變成黑色無底的洞，而瀕臨死亡的人類持續失血中，所以，永恆已至，就擁抱神吧，這一切的轉變都只要 1/1000 秒，劃上「。」就只要 1/1000 秒。

〈我的地球——報導詩學舉隅VII〉這首詩有許多解讀，可以將左右合看為一首，亦可將左右各自獨立閱讀，或左右互為另半邊的后設語言，一首詩便有三種不同的閱讀方式。

³ 林耀德：〈U235〉，《銀碗盛雪》，台北：洪範，1987年，頁139-140。

⁴ 「666」在聖經中是撒旦的印記，是惡魔的數字。

全人類的核子戰爭 夢幻般地
結束後。請嘆息，悄悄地 我的地球
我將離開你 啊
過去是多麼親愛 我的戀人
叫我悱惻的 最後的告別之後，我
悲善 不再
環繞 不再
看到你藍色的瞳 哀愁地哭泣
看到你白色的兩極 憂鬱地嘶嚎
我是你最初也是 最後
唯一的伴侶 注視
一切以京城為永恆的過去 之後
我將開始流浪 在銀河彼端，你
會回憶你的月亮嗎 不要再對我有任何期盼
啊，地球 我
生命已死亡 的夫君
請嘆息，悄悄地 悄悄地嘆息
..... 5

左邊：核子戰爭爆發，一切都結束了，右邊：我的戀人，我的夫君，我的地球你（地球）那藍色的瞳，白色的兩極都，在最後的告別後，我不再哭泣嘶嚎，成為永恆的過去，而我（月球）是你唯一的伴侶，你會回憶起我嗎？但無論如何，一起嘆息吧，因生命已悄悄死亡。我會再對我有什麼期盼，你就悄悄地嘆息吧。

若將兩邊合在一起看，詩意也能完美配合：核子戰爭如夢幻般結束，我的地球啊，我將離開你，就算過去我是多麼親愛你，我的戀人，如此地纏綿悱惻，但我仍要與你告別，我不再環繞著你，任憑你的藍瞳哀愁哭泣，還是白色的兩極憂鬱嘶嚎，我依然決定在銀河彼端流浪，你是我最初也是唯一的伴侶，而你會思念我嗎？其實，你別再對我有什麼期盼了，我生命已死的夫君啊，我不會再回來了，你就悄悄地、悄悄地嘆息……詩中的夫君是地球，女子則是詩人，詩人在描寫對地球的愛，全人類的核子戰爭不只毀滅人類自己，也讓地球的藍瞳悲傷哭泣，劫餘者只能黯然離開，去銀河彼端流浪，流浪是沒有家、沒有歸屬，女子雖要夫君不要抱持期盼，但那是充滿無奈的悲傷，對於全人類的愚蠢之舉，詩人也只能悄悄地，悄悄地哭泣。

⁵ 林耀德：《都市終端機》，台北：書林，1988年，頁234-235。

二、拼貼與遊戲性

林耀德也擅長從現成的文章素材，或其他文字用語中摘取部分文字，再予以拼貼湊合，藉由孤立、並置或交叉方式，造成隱晦的反諷效果。〈二二八〉⁶便是拼貼混合語言的最佳代表。整首詩完全是拼貼自「一九四七年二月二十八新生報」各版內容而成，沒有詩人自己的語言，只有引用、拼貼和組合。整首詩分成 21 小段，直到最後一段才點題：「查緝私煙肇禍／昨晚擊斃市民二名」的標題，接著便是報導內容。這首詩有幾點值得我們注意，形式上，詩是拼貼報紙文字混合而成，字體故意仿造報紙而有大有小，排版上則直橫交錯，是很後現代的寫法；詩雖分為 21 小段，編號卻只到 20，有關二二八（最後一段）的編號則為「0」，是否意味著一切回歸原點？內容上，重要政策、民生訊息交錯著電影宣傳、賣藥、徵人與算命，各段毫不連貫，無意義的文字拼湊在一起倒諧趣橫生，正如真實人生般五花八門。此外，符合詩題的內容僅有一段，當天其實發生許多事件，亦不乏重要事件，如與民生息息相關的惡意囤糧，廢止多項稅令，路燈燈泡改用美國製（可讓本市大放光明？），以及長春即將淪陷，國民政府撤退等事件。然而在 5、60 年後，人們心裡究竟記得什麼？又遺忘了什麼？如果一輩子的遺憾變成政治工具、選舉手段，詩人又試圖告訴我們什麼？林耀德沒有給我們標準答案，但筆者認為詩人欲以寬厚包容世界，歷史本是由許多事件組成，一日之內就是會發生許多事件，如果不放下遺憾，日子又該如何走下去？

此外，在〈交通問題〉、〈資訊紀元—《後現代狀況》說明〉⁷與〈鉛罐以及人類的身世〉⁸幾首詩中，林耀德亦使用拼貼混合手法。〈交通問題〉拼貼許多路名，實際上都不相交；〈資訊紀元—《後現代狀況》說明〉則將書刊的出版資料拼貼組合成詩，前半部份以標楷體條列刊物名稱、發行人、總編輯、編輯委員、創刊時間、版型、發行所和編輯部，後半部份則以新細明體來說明：

刊物名稱／《後現代狀況》磁碟雜誌

發行人／羅青

總編輯／林耀德

.....

發行對象：生存後工業社會中的人類

宗旨：探索〈世界—台灣〉之後現代狀況

編撰方向：從解構哲學出發，理論、報導及創作並行推出，揭露政治解構、經濟解構、文化解構的現象；以開放的

⁶ 林耀德：《1990》，台北：尚書社，1990年，頁182-203。

⁷ 同註5，頁203-204。

⁸ 林耀德：《不要驚動不要喚醒我所親愛》台北：文鶴，1996年，頁43-65。

胸襟、相對主義的態度倡導後現代
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，開拓嶄新的思想領域。

一首詩寫出版刊物的出版資料，而這首詩又成為出版刊物中的一首作品，本身就是一個有趣的互文。在「編撰方向」中詩人羅列出後工業社會的各種現象，由此可知詩人試圖以上述這些作法與方向，開拓台灣詩壇嶄新的思想領域。

而〈鋁罐以及人類的身世〉分為上下兩卷，分寫 80、90 年代，其中拼貼組合了商品標籤和廣告、保護環境標語、台語方言、日文、英文、新聞，以及大小粗黑不同的字體。詩從「贊助奧運 60 年，可口可樂身以為傲」開啓序幕，可樂廣告不時在詩中出現：喝完 coke 記得作環保，得把空罐丟進清潔箱；來罐 cherry coke 吧，我們握得住鋁罐握不住砲管，所以不要械鬥，別讓都市便彈孔；或者，再弄來一罐 diet coke，這可是中國小姐選美大會指定飲料，因為歷史每天都在節食，地球每天都在挨餓，diet coke 是令人暈眩的泡沫。詩人還以超現實描寫樹在竊取行星的精液後，綠色卵子懸浮真空，凝結出掛滿枝條的七彩鋁罐，人們以唾液和褲管擦亮鋁罐，再撥開淚滴缺口，琥珀色的愛液便噴湧而出。90 年代，可樂的抽獎辦法與規則請看「立法院公報」，接著是 1995 年 7 月 3 日的報紙新聞——中共實施演習，但詩人握著健怡可樂，他只關心體重，並不在乎台北會堆滿屍體，或是股市崩盤；再貼上 7 月 5 日的新聞，詩人依然只在乎自己的體重，只在乎博新東映台消失了，沒有東映台可看，只好玩起《養女兒遊戲》，思考著該養一個怎樣的女兒呢？最後，詩人再次強調減肥人口都改喝健怡可口可樂，全鋁罐，每 100 毫升卡洛里低於 1。整首詩乍看之下沒有邏輯可言，可樂與一堆不相關的東西穿插出現，環保、戰爭、歷史、政治、商業行銷、新聞報導、翼手龍、四書五經、KTV、電玩、符咒、連中將湯、康寶濃湯都出現在詩中，各種型態的、抽象的、具體的、現代的、古代的、物質生活、心靈思想全被拼貼到這首詩中，從敘述中筆者亦發現，在 80 年代中，詩人還關注許多議題，來到 90 年代，詩人只關心體重，是否詩人在暗示 90 年代後，人們對於周遭世界更顯冷漠，自我意識高漲，「大我」卻消失在飲泣的地圖上。整首詩藉由 coke 反覆串場，串連起人類生活的全貌，串連起人類的身世，在 80、90 年代的身世。

當文字喪失意義，文字符號變成排列組合的遊戲，詩就不一定要有目的，語言遊戲的特色便產生了。在〈夢之薨〉⁹中，林耀德解構一些文字的意義，玩起意符遊戲，如第一段：

⁹ 林耀德：《都市之薨》，台北：漢光，頁 165-196。

一個未完成敘述句的若干誘答

質料+形式+動力+目的因

題幹+不正確選擇項

$X : L = (L - X) : X$

核爆。

文字前後不連貫，是沒有答案的算式，等號之間亦不相等，這些謬誤百出的文字便突顯出核爆的荒謬可笑。第八段藉由文字排列，形塑出一條由右上往左下游的魚，一條游入荒城的魚，而這座荒城也是由文字排列組合而成，呈現荒城的空盪感；第十三段也有條「一尾扭擺粗拙腰身如刀刃的魚」；第十八段更是運用三個「」內的空白玩起遊戲：

「為了那隻粉紅色雷龍，我困惑、焦慮。」
 「
 」
 「一層夢包裹另一層包裹夢的夢」
 「
 」
 「……每一刻都有某種新的生物誕生，或者滅絕；」
 「
 」

三句敘述依然毫無邏輯可言，沒有連慣性，而空白的答案產生歧義，可以是空白也可以是無限，讓讀者自行填入想要的；最後，林耀德仍以「荒城」作為「夢之薨」的尾聲，在夢的屋脊中就如同在都市的屋脊中，一座傾頹的荒城。

相較於空白的無限可能，詩人亦在詩中使用「□□」，而「□□」便有字數限制，雖比空白多了些侷限，但仍可視為詩人以歧義性來解構詩的既有規範，如〈巴博拉夫斯基〉¹⁰：

「鳥群方在窗外怪喚
 野貓綠色的視野蒐集著
 輪迴的奧秘；天堂門
 為地獄中的苦行者幽幽
 張開如娼婦濡溼的脣。」
 「□□□的巴博拉夫斯基君
 ，人類的□□□□□
 □□無法再□□□□。」
 「□□？」

¹⁰ 同註 6，頁 116-117。

究竟是怎樣的巴博拉夫斯基？讓人類的什麼？怎樣無法再怎樣？而對方又回答了什麼呢？接二連三的框框成爲無限的排列組合，一切就讓讀者自行發揮了。

此外，林耀德的詩作也常出現結構凌亂，內容突兀不連貫，斷句標點隨意，語法邏輯錯置等現象，挑戰創作原有的理性與邏輯，藝術成爲作者的主觀意識。在〈午安〉一詩中，除以標點符號作爲開頭，還穿插注音符號在其中：

追擊者永不
動搖
的地平線
；衝破動搖的地平線吧
……
七公里半，靈車
在錄影帶裏緩緩移動
。幾世紀，也走不盡的路
……
昨夜凌晨
，孩子被惡魔驚醒
，扯著媽媽哭
；「我夢見，夢見總統一、廿一、廿、么掉了」

「；」的使用會讓我們覺得地平線真的被衝破，凹了一個洞；「。」象徵經國先生生命的結束，但詩人告訴我們對經國先生的懷念是幾個世紀之後也不會忘記；孩子的夢魘何嘗不是所有人的噩耗，連著兩句用「，」好似孩子的哭啼讓話語斷斷續續，而那刻意用注音符號取代的國字，也許是詩人不願面對事實，好似只要不寫清楚，不言「死」，就可以假裝一切都沒發生，就可以不用面對經國先生的驟逝。筆者認爲在詩中穿插標點符號不見得都有很好的效果，有時會流於造作，或過於隨意到任性，讓人不解反傷詩意，但在這首〈午安〉裡，這樣的寫作技巧恰到好處。

而在〈世紀末——報導詩學舉隅 V〉¹¹的第一段寫到「把心情嫁給雪，雪在遙遠的北方／不知道能不能給妳幸福…？啊陽光／，這樣好」，第二段卻接「對了，那天晚上／妳正推開／推開那扇窗／推開夜」，從敘述口吻來看「把心情嫁給雪」應是以女性角度言，而「不知道能不能給妳幸福」卻又以男性口吻，最後又突然接「陽光」，第二段的「對了，那天晚上」則充滿語言的跳躍性。詩句中又打破寫作應有規範，以標點符號作爲開頭，如「？阿陽光／，這樣好」、「『是的／，當宇宙一齊響起和平鐘／，的幻覺／，就有一顆星球／，靜靜爆裂／，來

¹¹ 同註 5，頁 227-229。

不及／，聽到哭泣／。』我答」這些跳躍的句子，不具意義的符號，讓這首詩充滿即興演出的凌亂任意性。

此外，這種語意不連貫的情形也出現在〈線性思考計畫書〉¹²，第一段是這樣描寫：

E		D	C	B	A
請勿訴諸 理性	窗外	頭手伸 出	請勿將	請勿夾帶 寵物上車	車上恕不 找零

這段詩有趣之處在於它像在出考題，給你五個選項，而五個選項看似各不相關，零碎且不連貫，但再仔細瞧瞧，不都與坐車有關？選項「D 請勿將頭手伸出窗外」則以圖象方式呈現，就像一隻手從車窗裡伸出。其中值得玩味的是選項「E 請勿訴諸理性」，與坐車又有何關連，詩人在第二段寫出詳解：

一方車窗	一支壓克力 站牌	一個焦慮的 候車者	一列招牌	一張飄舞的 報紙	一隻白蝶	一排騎樓裡 的店面	一片落葉	一株倒斃的 草花	一串樹幹
------	-------------	--------------	------	-------------	------	--------------	------	-------------	------

詩人羅列出各種風景，令人聯想到林亨泰的〈風景 NO2〉，這樣的描寫方式讓讀者的視線產生速度感，景物不停移動而錯落有致，不同的是林亨泰寫自然景色，林耀德則寫都市景觀，詩人在「讀窗外」，並在想像中還原所見之物，當思緒煞車時，詩人猛然撞上椅背，思緒便如一串散落顛倒的英文字碎落一地。林耀德以十分有趣的筆法寫「都市現象學的實證」，看似不連貫的句子，配上圖象性，再拼貼出片段零散的風景，讓詩充滿了遊戲般的趣味性。

¹² 同註 5，頁 116-118。

〈公園〉則戲仿公文體，詩人板起臉孔，正正經經擬出一套冗長的《C女中垃圾分類資源回收實施辦法》，在辦法中龜殼是「不可燃垃圾」，黑板、課桌椅、銅像以及警用直升機被歸類為「巨大垃圾」，新課本、參考書、林家花園則屬「資源垃圾」。實施項目為辦理專題演講、座談會、班會專案討論、訂週四為垃圾分類日等方式宣導，詩人並以樹狀圖列出「垃圾分類資源回收組織及職掌」，督導考核、經費處理亦清楚寫出，最後為公文簽呈的固定格式「本辦法呈校長核准後實施修正時亦同」，實施辦法就佔去詩的一半。

從這些詩作中可得知林耀德擅於在詩中表現強烈的對比性，他常在大論述中夾雜一些詼諧嘲諷的口吻，或寫些看似不相干的內容，但稍加思索便知其深意，也許詩人習於冷眼看世界，敘寫上就不經意流露淡淡的諷刺，而詩人又不願將自己的關懷直接表露，而這些拉拉雜雜無關連性的句子恰可掩去詩人的熱情，令讀者苦笑不已，甚或摸不著頭緒，也讓人們在閱讀林耀德時，總像隔了一層玻璃，不易觸及詩人內心柔軟溫暖的愛。

三、解構的反諷性

林耀德詩作中，隨處可見意圖解構語言的基調，1960年，傑克·德希達提出解構主義，意圖解體中心化思想與體制，轉換「中心」與「周邊」的關係，這種「去除中心」的作業不斷反覆交替，形成綿互不絕的中心轉換運動，是一種向異己開放的態度。¹³林耀德以解構觀點寫成〈線性思考計畫書〉¹⁴，可視為後現代主義的宣言詩，詩中羅列出五項學說理論：詩人坐在公車上，閱讀著窗外快速流動的風景，公車突然煞車，而詩人撞上前面的椅背，一堆字母撞碎在地上，這些窗外形相便是「現象學的實證」，生活中的「現象」有時是不堪一擊。而「讀者反應理論的反芻」則說：

在副刊裏上油條金黃的皮膚後

早餐，不斷消化

印在金黃皮膚上倒反的鉛字

我們的胃會不會

充滿智慧

（被大眾起訴的根源

當然自暢銷開始）

¹³ 林耀德、鄭明俐：《時代之風》，台北：幼獅，1991年7月，頁51。

¹⁴ 同註5，頁116-125。

對詩人而言無論是反智、反反智、反反反智，各種爭論都一樣不重要，最後括號中的文字才是重點，作品必須暢銷才會被讀者看到，才會有所謂的「讀者反應理論」，沒有閱讀何來反應？詩人明白指出文字／思想傳播的重要性。在「西南德意志學派說辭」中，西南德意志學派（又稱海德堡學派）認為馬爾堡學派的現象學者是一群偉大的爬蟲，必須從教科書中解聘，並流放到南半球的岩岸，和大耳朵的紐西蘭蜥蜴交配，西南德意志學派則是謙遜愛人類的學派。這兩個學派實皆為新康德主義，詩人寫出學派間的對立競爭，毫不掩飾的廝殺，而「在大學裡吞吐火紅的／蛇／信」的西南德意志學派又怎麼可能是謙遜愛人？事實上，新康德主義對德國法學思想多有啟發，這可謂詩人最大的嘲弄。詩人對「語言學的看法」是語言統治著文明，並躍身為文明的上帝，除了哭泣和做愛沒有其他比語言更為神聖全能。在都市，在存在與不存在的鎖扣間，我們將何去何從？「解構主義者的回答」是「我將自己置於『我並不明瞭我自己的方向』的原點上」人們身陷都市迷宮中，找不到方向，就如解構主義者不斷轉換中心與周邊的關係，致力於去除中心。

在〈撒哈拉沙漠行軍——報導詩學學隅IV〉¹⁵一詩中，詩人連用八個「據說」點出戰爭虛假的本質：據說 1，還沒和敵人拼命就先被謠言狙擊；據說 2，不會再遭遇敵人，在未接敵之前……；據說 3，航空郵簡證實一場未經證實的戰爭，既然未經證實卻被證實？果然是「據說」；據說 4，北海道在七月七日陸沉，日軍發出似哭似笑的嘯吼，但七月七日這敏感的日子令人聯想到的不是北海道的陸沉，而是中國大陸的陸沉；據說 5，藍衣特遣部隊開使用手淫代替陸操；據說 6，下落不明的敵軍原來是被裝入油桶，送至阿拉斯加的發電廠；據說 7，我們是戰爭中最後的人類，因為這場戰爭根本是場幻覺，我們已被出賣給微晒的死神；據說 8，更多的據說在赤道邊緣製造黑色的雪崩。每一個據說都是一個解構，因為現實中的戰爭至少都要「師出有名」，都要包裝出一個美麗謊言，再由執政者熱情號召人們投身軍旅，為實現理想而戰，但在詩中連官方說法的美麗謊言都沒有，只有一個又一個的據說、耳語，和可疑的指令。其實，詩人想寫的不只是戰爭，詩人是藉戰爭來隱喻人類心靈深層的不穩定性，戰爭在詩人的解構下變得荒誕無比，處處充滿謊言與嘲弄，亦如現實生活裡，人們彼此不信任，內心諸多猶疑不安，這些不安又造成更大的不信任，生活便似這場戰爭沒有一件事是真的。

詩人的解構還出現在對文學或歷史的嘲諷，以諧擬方式解構典型，挑戰其權威性，〈上邪注〉¹⁶便是對經典的解構。整首詩呈現黑色冷冽，字句中帶著戲謔嘲諷，以肉體反諷原典的崇高精神，欲解構原典的大論述。林耀德究竟想喚醒什麼「盲點」呢？男主角有著青色的魔性會虐殺一枚枚螢亮的細絨，而愛情產生出黑色水晶；兩人相知時，時空是歪斜的空白，聖獸的交媾喘息一聲又一聲地傳來；

¹⁵ 同註 5，頁 222-226。

¹⁶ 同註 3，頁 31-35。

無衰的長命也成爲花骸的假面、黑色的枯瓣；總以爲山不可能無陵，江水不可能竭，人類的核爆太陽卻將所有的不可能化成可能，此刻，愛情還有永恆嗎？當男女身軀緊密相擁時，心卻如南北半球般遙遠，冬夏的誓言只是被解構的語言；在天地合時，一切都應回歸最完滿的境地，應具圓滿意義的最後的交媾卻是在時空被腐蝕的結構間完成，若人類一切的慾念都脫落，爲何還要不甘地狩獵失蹤的肉體斷層？也許是因靈被壓迫在亞空間平面中，沒有靈魂的人，連肉體也失去，只好先尋回肉體。原來天地合的完滿竟是如此不完滿。最後，無論是現代化都市，還是殘破的文學；無論是充滿肉欲的性器、體毛，還是「崇高」的愛、永恆，最後都在瘋狂不安的時代中共同滅絕。

又如〈屈原一年一度死一回〉¹⁷，千年前，屈原究竟帶著怎樣的心情投江？端午節這天，屈原背著山，遙望對岸擲下的粽子，原本吊在廚房的半空中，打著圈兒轉啊轉的綠色金字塔，最後全傾倒進河川中，在翻滾中咆哮入海，沉了下去，浮上來的只剩陣陣泡沫，空幻縹緲、轉瞬消失的泡沫，一如他的人生，如泡影般消逝無蹤。他抱什麼石頭反讓人爭論不休，是楚地的花崗岩嗎？不，是台灣花蓮的大理石，於是屈原每一年都抱著各種石頭在端午節死一次，報紙上的兒童版則不斷翻攪他的寓言，他抱什麼石頭投江其實一點都不重要，兒童版的「童言童語」也只是暴露出現今社會已無人理解他的哀愁，一切都只是行禮如儀，在這天舉國上下吃粽子，觀看賽龍舟，報紙則發行端午節特刊，但又有多少人明白他的哀愁？他投江半世紀後，「黑色的秦朝」一統天下，正是他不願生見的世界。詩人最後以「鼓聲瑟瑟／擊鼓的台灣漢子／焦黃結實的筋肉／在電視螢幕中／蚱蜢般的彈跳……」作結，划龍舟不僅成爲一項競賽，還暗藏情慾流轉。詩人完全顛覆後人對屈原的解讀，亦解構屈原的大理想，詩中不見忠貞愛國，只見楚懷王白膩的十指與自己江南謫戍的足印，連臣子心也只是舐痔吮癰的諂媚，令人不禁懷疑屈原究竟是爲什麼而死？而這一切「偉大的寓言」會不會只是後人解讀時的想像呢？每個時代都需要一個典型，鼓舞人們「有爲者亦若是」，屈原早已成爲中國文化的典型精神，詩人卻毫不留情的拆解典型，嘲諷著人們的盲目。

林耀德對歷史文化、思想語言的解構延續到拆解標點符號的意義：

留下語言

抹拭意義

啊 世界是一本失落註解的辭典

所有 被反覆 反覆書寫的文字

、，；互相傾軋

」…「互相滲透

¹⁷ 同註 1，頁 290-295。

——（互相匯融
）？！互相瓦解¹⁸

在歷史的天平上，「真理」和「謊言」兩者竟等重，經過不斷相互詮釋、考察、檢驗與證明，直到最後，語言留下來了但卻失去意義，這樣語言還有意義嗎？所以世界就像一本沒有解釋的辭典，空有一堆詞彙，卻沒有相對應的意義，而這些不斷被反覆書寫的文字，失去意義的文字，便在互相傾軋、滲透、匯融中瓦解，真理和謊言都會被瓦解，像標點符號一樣不具意義。語言是人類溝通的重要工具，理應具備客觀性、公正性，不易被誤解，但真實生活裡，語言卻一點也不真實客觀，事實是真理和謊言並存。

解構標點原有意義的詩作還有〈蛇莓〉¹⁹，這首詩以符號取代標點，詩中大小不一的「●•」其實就是句逗：

相濡以沫●或者•互相吸吮彼此
割開的血管•泉湧而出的•慾念
●或是妳不可能置信的看法•這
愛●就是短暫相聚之必要•以及
長相廝守之熱烈幻覺的綜合意識

愛人的脣•銳利如薄鋒●在對方
雪白的軀體上劃開一道道•淋漓
的傷口•細密的傷口•暴露鮮嫩
的肌肉斷層●那麼•將蛇莓的種
子撒播下去•再一針針縫合肌膚

褐色的枝蔓•攜帶精緻的細絨•
終究會怒吼衝破縫合的疤痕●火
也似的黃花紅果•絞纏彼此匍匐
的胴體●處處點燃•處處引爆•
焚燒•綻開•愛情是蛇莓的刑罰

真的嗎●妳這般正經詢問•一臉
狐疑•語氣裡沒有同情●不相信
就算了呀●我開口•無數蛇莓的
黃花便自喉管飄旋向妳●那麼•
請閉上眼瞼•任花瓣•輕拂面頰

顯而易見「•」是逗號，而「●」就是句號。詩人捨棄一般的標點符號而以大小黑點取代之，就如一顆顆蛇莓種子撒落在詩中，撒落在被愛情劃傷的傷口上，轉瞬間便萌了芽，藤（疼）蔓延開來，節節都生根，在心中落地生根。愛情的傷口必須一針一針縫合，但蛇莓的枝蔓卻無預警地衝破疤痕，絞纏上我們每一吋肌膚，讓身陷愛情的男女皮開肉綻，理智焚燒殆盡。愛情不盡美好，詩人說愛情就是短暫相聚，若要長相廝守必須有熱烈的幻覺才行，詩人在這一刻仍然不相信愛情的永恆，於是我們必然會在愛情中受傷，許多陰暗想法便如蛇莓般在傷口上萌芽生根，時不時纏繞心頭，讓每個愛情裡都藏著蛇莓。在最後，妳問「是真的嗎？」狐疑的語氣裡沒有同情，我一開口回答，無數黃花便自喉管飄懸向妳，我的愛情終被劃開一道道血淋淋的傷口。筆者在閱讀這首詩時，看越覺得有無數蛇莓種子

¹⁸ 〈真理與謊言〉，同註 5，頁 132。

¹⁹ 同註 6，頁 144-145。

飄旋眼前，連皮膚都好似被藤蔓糾纏，詩人不僅在符號上有所解構，亦在詩的圖象性上別樹一格。

林耀德認為舌頭像洞窟中秘藏的盲獸，在黑暗中不見天日，當語言化作詩來言說時，總是以戲劇性的方式演繹，也像一種無形影的假面，詩人迫於無奈地戴上這假面，讓語言如鯉般滑出舌頭，但偏見會狙擊思考，話語便化身盲獸衝撞傷人，這時語言繼續躲在假面之後：

分析學派與禪宗也不得不提起語言的假面
他們用語言揭去一層層語言的花瓣與假面
仍然無法洞穿 自己臉上的假面
包括形上學與巫術 也是後於語言的存在
抽象的語言思考與可聽聞的語言發音它們
脫離了人類而形成一個超越生命的真主宰
回過頭來 成為證明人類存在的唯一根源
人類把持著語言假面的說法 其實
乃是語言統治文明的真相 一再
模擬現實世界的語言已經躍為文明的上帝
詩是上帝 除了哭泣
詩是上帝 除了做愛

當分析學派與禪宗用語言揭去語言的表象，用語言指稱語言的虛偽，就像裴子野以駢文〈雕蟲論〉批判駢文之弊，便陷入一個弔詭景況，又怎能洞穿自己臉上的假面？原本用來溝通的工具蒙上層層面紗後，失去溝通效果，我們再也聽不明白對方的話，最後語言脫離人類成為超越生命的真宰，反而成為人類存在的證明。語言原本是被人類製造、言說，搖身成為統治文明的上帝，當人類無法掌握語言，無法再討論形上學與巫術，內心充斥濃濃不安感，就只能向比詩還上帝的「哭泣」與「做愛」尋求慰藉。白靈認為哭泣是不安的表現，而做愛可以解除這樣的不安，暫時的，人類便陷入惡性循環，無所終止。²⁰這首詩可視為林耀德對語言作用的思考與解構。

²⁰ 白靈：〈停駐在地上的星星〉，同註 5，頁 30。

第二節 開拓形式結構

一、跨文類書寫

一九七八年，林耀德發表他的第一首抒情詩〈掌紋〉，全詩共八十四句，之後所發表的〈白蝶〉、〈展卷〉亦為抒情長詩，從高中開始，林耀德便展現其書寫長詩的能力。從《銀碗盛雪》的〈絲路〉、〈木星早晨〉，到《不要驚動不要喚醒我所親愛》的〈軍火商韓鮑〉，長詩一直是他重要的創作形式。林耀德利用長詩來表達自己的想法，也用長詩來展現他所追求的形式解構，將固有的形式徹底瓦解，不僅是要打破文類的疆界，對於藝術流派、寫作技巧也是他要解構的目標。

在〈音樂·在敘述中〉²¹的一開始是這樣寫道：

在敘述中，文類消失。
在地圖中，路牌消失。
在音樂中，敘述也消失。

林耀德常以長詩來模糊文類界線，在長詩中他可以融入報導文學、史事、劇本、小說、或自傳等其他文類，正如〈二二八〉²²全詩採取拼貼新聞的方式，將一九四七年二月二十八日的《新生報》各版內容切割重組成二十一個段落，而最後一個段落不標以「21」，卻是標著「0」，「0」可以是最初也可以是最終，這則新聞就是當初引爆「二二八」事件的導火線，林耀德將這則新聞放在全詩最末壓軸，詩結束了，但讀者的省思開始。《都市終端機》卷五名為「報導詩學」，其中包含七首詩：〈南沙王〉²³報導某位老士官長自願留駐南沙，迄今已十多年，故有南沙王之稱，老士官長的生命站立在刺刀的頂端，而他的回憶隨潮水搖擺，他為他養的幾隻龜編號點名，再要他種的幾行蔬菜列隊報數，無聊是絞不死他，活下去才是他孤冷的、小小的野心，因為泥佛是度不了海的。〈武裝詩人〉²⁴則報導老詩人 B 站在上海廢墟的東北隅，朗誦〈愛的戰士〉，瘟疫正在流行，老詩人有義務要以「街頭詩」來激勵人民擁戴新成立的「革命民主」臨時政府，好對抗昨日還攜手合作的盟邦，以及今天依舊在北京負隅頑抗的反動派餘孽，政治寓意深藏此詩，亦暗示詩人就單純作個詩人，還是別輕易介入政治，成為別人手中的一枚旗子。另外則是〈第十夜〉、〈撒哈拉沙漠行軍〉、〈世紀末〉、〈愛的宇宙〉和〈我的地球〉，皆以「報導詩學舉隅」為其副標。

²¹ 同註 6，頁 140。

²² 同註 6，頁 182-203。

²³ 同註 5，頁 209-212。

²⁴ 同註 5，頁 218-221。

林耀德的〈群像〉²⁵在列舉三件文明藝術品前，先引用屈原〈惜誦〉「清沉抑而不達兮，又蔽而莫之白」²⁶，這段文字為屈原言己懷忠貞之情，卻只能沉沒胸臆，不得白達，且君王為左右蔽之，他亦無肯達己志，林耀德以此作詩前序亦為達己志。在〈I 會議群像〉中，林耀德以奧爾梅克（Olmec）文明的巨石頭像為主角，寫下 1936 年發現這些巨石頭像，各約 10 英尺（250~300 公分）高，自古至今，這群石像仍然持續在開會，以舉手表決或鼓掌通過的方式，自私地決定所有人與非人的未來，即使已無所謂的觀眾與子民，就如許多政治人物陶醉於權力中，而忘記他的權力來自眾人的權利。〈II 禮拜者群像〉則是以蘇美文明遺物中的塑像為主角，塑像的眼球不斷在改變，隨著來路不明的大手而輪替，詩人藉此諷刺強勢文化對弱勢文化的戕害，當外來強權入侵時，常會掠奪當地文化資產，才會有許多古文明遺物在英、美、法、德等各國中展出，雖然這些遺物從來就不是他們的；若又進一步建立殖民政權，對當地文明應尊重對待之，然多數外來政權總是傲慢看待原生文化，對文化的斷傷必然更為劇烈。〈III 維納斯立像〉則是嘲諷執政者試圖建立「普世價值」，以及剷除異己的粗暴手段，維納斯原以人類至真的身之曲度呈露靈的幾何，在官邸、宮殿、草野、多山多水的希臘裡，都可看見維納斯立像；直到某天，士兵把蠻族的嘴臉折疊起來，偽裝成千萬個維納斯入侵我們的夢，真的維納斯失聲狂喊，企圖警告所有的人，但頂著牛角的野人一個個破像而出，鑿去維納斯身上的不倫之處，評斷道德與否的公準由執政者論定，而一個「喪失公準的尺度究竟還算尺度嗎？」從此維納斯成為面目模糊沒有特徵的鵝卵石，再也沒有靈魂可言。

此外，林耀德的長詩亦常跨界到小說，透過長篇巨製來鋪陳故事，發展劇情，對於細節亦能多有描繪，這在新詩中是極為少見的手法，敘事長詩向來不是中國詩歌的主流，但〈道具市殺人事件〉²⁷以偵探小說的寫作手法，以及舞台劇換幕的方式來呈現事件發展，整首詩自然融合詩、小說與劇本三種文類。全詩分有 31 幕，共 9 位人物²⁸，分別是：死者西莉亞、神父、F（無業、窺視者、鄰居、嫌犯）、探長、Y（酒商、西莉亞前夫、嫌犯）、K（作家、西莉亞男友、嫌犯）、驗屍官、S（水手、嫌犯）、奔喪者 G。故事從神父仰視道具市的天空揭開序幕，他「小心翼翼地」佇立街頭，詩在一開始便營造出緊張氣氛；接著描寫女主角西莉亞，詩人是這樣說：

²⁵ 同註 3，頁 86-90。

²⁶ 屈原原詩作「情沉抑而不達兮」。

²⁷ 同註 8，頁 141-181。

²⁸ 王文仁認為有 13 個人物，但筆者反覆觀看認為只有 9 位，但王文仁僅提出「透過十三個人物主客觀的不同視角與不同時空場景，所展現的意識與潛意識交替的迷宮城市」，並未說明何以是 13 位，筆者不便妄下論斷。《現代與後現代的游移者》，頁 263。

裏藏著彈匣，她的肉體
裏藏著殺戮，那看不見的扳機
那亢奮時心跳的頻率
她操作自己如同操作一挺
冷酷的機槍
黑色的口徑
噴濺冷酷的黑色的玫瑰花瓣……

男人們都想當個顫抖的機槍手
或者，只是布滿彈孔的過客

詩人著墨在西莉亞的情慾，她操作自己向操作一挺冷酷的機槍，西莉亞被物化，被描繪成一個耽溺性愛，關係頗為複雜的女人，然而其他人又是如何看待她呢？探長路過西莉亞家後的游泳池，發現太陽在吸吮她緊繃的肌膚，她身上滿是傷痕與血跡，她的瞳孔不再流動，呻吟也是，但失眠的探長卻在她的裸屍上搜索著他自己遺失的慾望，西莉亞代表慾望，西莉亞死於情殺，暗示慾望帶來毀滅，探長當然也無法在已死亡的慾望中找到自己的慾望。

窺視者 F 是西莉亞的鄰居，無業，因此他不時在窺視西莉亞，他說：「沒有一件首飾比得上她千變萬化的手勢，指向哪，哪裡便綻放花朵」，窺視者是陰暗的第三者，探視他人的隱私、內心幽微的秘密，從 F 的描述我們發現西莉亞不僅操作自己，也操作他人的情慾，身為旁觀者的 F 對西莉亞也隱藏情慾流轉。西莉亞的前夫 Y 則決定背對過去，因為他的愛情已失落，而逃亡的愛情在地平線下擰笑，他說：「不要告訴我任何有關她死亡的細節，沒有任何靈魂可以容忍如此殘酷的午餐，西莉亞的瞳孔總是流蕩著上弦月的光澤，而我只是另艘船，在她琥珀般的眼睛中航向海平線下，我已離開她的海圖，不能拿她的死亡當作靠岸的纜繩。」Y 因西莉亞外遇而離婚，他雖對她仍有感情，但不會因她的死亡而回頭原諒她，因此他決定永遠背向這座城市，Y 駕車離開道具市，就算道具市裡再也聽不到西莉亞不貞的做愛的喘息，他也永不回頭。

當太陽偏移時，道具市隨著世界而傾斜，黃昏時分的西莉亞仰臥著，「仰臥是最接近死亡的姿勢，死亡是最接近睡眠聲音，睡眠是最接近慾望的體位，慾望是最接近海洋的容顏，海洋是最接近愛情的果凍，愛情是最接近靈魂的銹斑」是的，愛情是靈魂上的銹斑，愛情不美好，從來就難永存，只會黯淡鏽蝕，如同西莉亞的身軀。那晚，神父在晚餐前的禱詞是「每一朵黑色的苞蕾都擁有一座私密的暗房，主，請傳習教義，讓我學習那蟄伏在祭壇上的壁虎，讓自己幽閉在一朵無縫的苞蕾中」，弔詭的是神父的禱詞充滿性暗示，黑色苞蕾、私密暗房與蟄伏的壁虎都是情慾的隱喻，而一個傳道者怎會說出滿是欲望的禱詞？奔喪者不喜歡

西莉亞的古宅，和她陳舊的青春，就一個遺產繼承者而言，G 不太厚道，但他喜歡自己的誠實。

調查之後，探長抓了幾個嫌犯：嫌犯 F，西莉亞的無業鄰居說：「因為我聽得見星星間的耳語，蒼蠅被壁虎吞食的呻吟，以及死者儲蓄在屍體裡的吶喊，探長大人如果你要逮捕我，請你用以上的理由銬緊我無助的手勢」由此可見，窺視者從頭到尾都只是個旁觀者，甚至有可能是目擊者，所以他不是兇手。那嫌犯 K 呢？嫌犯 K，西莉亞的作家男友，他說：「凶案發生的瞬間，正是我坐在綠屋酒吧沉思的時段，我盯著牆上面具的黑色飾紋，也許它們才是人類真正的臉孔。」嫌犯也不是 K，但他意味深長的話語，暗示說人性中隱藏著黑暗面，就如掛在牆上的巴伊亞面具，佈滿黑色漩渦飾紋。嫌犯 S，在案發當時徘徊現場附近的水手，他拎著酒瓶，一邊打嗝一邊自白：「我是一個沒有臉孔的水手，呃，在尋找和艙口一樣狹窄的陰道，航行是一種，呃，古老的事業，為了驗證男人不在乎的和女人，呃，女人所在乎的，為的宣洩無以明知的慾望，呃，慾望的，的無以名之一種，呃，古老的事業。我沒見過死者，呃，我只是另一個沒有臉孔的水手。」水手不認識西莉亞，但他在尋找情慾，所以他來到象徵情慾的西莉亞的附近，水手應該也不是兇手，兇手究竟是誰？

兇手在道具市的港口眺望大海，兇手心想：「瞬息間，黑闇也許就會降臨，而世界上的每一個人都是孤獨盤據在地球中央，瞬息間，耶穌也許就會再臨。」瞬息間會降臨的究竟是黑黯還是耶穌？對兇手而言應是黑黯。種在西莉亞家前院的石榴，沒有黑黯也沒有耶穌降臨，只有一顆顆飽實的淚、一聲聲跌落的哭泣，瞬息間炸裂開來，赤紅的果實滿是情慾的種子。兇手離開港口徘徊在街道，他憤怒的想著：「男人全是不可信任的雕塑匠，只會將皺紋和邪惡鑿刻在西莉亞臉上，唯有禱告才能治療這一切，所以我在她身上鋸開傷口，灑下聖水，驅趕寄居的魔鬼，我要把最純潔的西莉亞獻給聖三，阿門。」在離開人群和魚類後，兇手更接近天空，在道具市郊的丘陵上，兇手縱情大喊：「因為天主讓我是我，讓我做了我所做的一切。」兇手已呼之欲出。

早晨，神父在禱告：「幸福是一隻衰弱的蝴蝶，飛繞在我身邊，問題是如何拈起它，太輕它會掙脫，太重它會窒息，然而，我的手中已經沾滿破碎的翅翼。」戴著墨鏡的探長來到教堂，墨鏡可以摒擋世界的色澤，讓事實走進探長的眼中，那悲哀的真相。神父垂首坐在第一排，探長的手按住神父的肩膀，神父聽見探長的心跳節拍，而探長聽見神父體內肉身與靈魂劇烈摩擦的瑣碎音響，最後：

沒有抬頭，神父若無其事地說：

「我只是，想要拯救西莉亞。」

他閤起手中的書如同

關閉厚重的鐵門。

道具是舞台上權充真實物品的「替代品」，道具是對實品的仿真模擬，道具既是假的又是真的，道具還是讓觀眾融入劇情的必要媒介，所以「道具市」就是詩人創造出來的表演舞台。在道具市中，每個角色都在自白內心意識，展衍出城市人的集體潛意識，他們是道具，是這座城市迷宮中的各種零件。女主角西莉亞貫穿整個事件，但她的形象是從每個人口中「拼湊」而成，尤其是對她的肉體、慾望的描寫，除了驗屍官和奔喪者沒對她產生情慾，其他人都帶以情慾觀看她，她的裸屍。尤其是神父，林耀德再度瓦解顛覆神權，神父應具備神聖性，但在「白色的祈禱、白色的鐘聲、白色的十字架、白色的受洗池下是黑色的原罪」林耀德戳破宗教／道德假象，人性的陰暗面始終存在，宗教應是給予人們力量，進而救贖人類的靈魂，但神父拯救不了西莉亞，更無法拯救自己，「正當高潮，我扼緊她的咽喉，手指鬆開，她錯愕的目光潰散成跌碎的水晶」神父所謂的拯救如同性高潮般虛無，他切割西莉亞的裸屍時，亦在切割自己虛胖的裸身，聖水是灑不進兩人的靈魂，他的肉身和靈魂才會劇烈摩擦，直到最後他被關進厚重的鐵門裡，也緊閉心扉。筆者一路分析林耀德的詩作，發現詩人在描寫女性時仍抱持著刻板印象，女性形象很單薄，常只是陪襯，就以這首為例，西莉亞的形象支離破碎，都是他人／男性對他的描寫，描寫又集中在情慾、肉體，因為林耀德欲藉由殺人事件來解構權力，神父／神權謀殺西莉亞，探長／政權意淫西莉亞的裸屍，西莉亞是名符其實的道具。

詩的小說化不僅出現在長詩中，在短詩中亦有所見，以〈霧的早晨〉²⁹為例，全詩僅 22 行，分為三段，形式整齊，但不以內容分行，而採每行 20 字的形式書寫，就如一篇極短篇小說。第一段是引言，交代背景：凌晨 1：33 分，「我」坐在高腳圓凳上，看著炒麵壯漢上下擺動鐵鍋，麵條也像版畫裡波浪不自然地飛躍空中，白煙不斷溶進濃霧，霧則滲透到都市所有潮濕的凹陷，譬如我的臂彎，據說我的女人正與另個男孩相愛；第二段開始描述女友與一個喜歡英文歌的男孩相愛，我開始揣測兩人交往的情況，想像他們甜美浪漫又混融的體液會繞過怎樣的曲度才滴落床單，再以怎樣的速度滲透床墊，最後又在床板上留下什麼樣的漬痕；最後，我為女友的移情別戀找理由——這是我傾日的報應嗎？我輕哼著日文歌，歌聲同樣被霧吞食掉，肚子也確確實實餓了，在炒麵和壽司端上桌時，我如是以為。「我如是以為」肚子餓，但餓的其實是心。林耀德在描寫情節時常有很強的故事性，不分長詩還是短詩，且詩人常常在最後一刻冷冷吐出一句話，衝擊讀者的心，發人省思。

²⁹ 同註 5，頁 79-81。

〈軍火商韓鮑〉³⁰是詩人的自傳詩，首次完成在 1989 年 10 月，原名〈韓鮑〉³¹，經過六年五次的修改成爲〈軍火商韓鮑〉，這首詩是林耀德最長的詩作，更重要的是可以從中看見林耀德的詩觀，以及他如何定位自己。林耀德曾自言：

〈韓鮑〉一詩以法國詩人（Arthur Rimbaud）³²在 1891 年死前的意識流獨白為全詩軸心，他的最後旅程是自非洲返回法蘭西故鄉，在這『最後旅程』中也只有現代詩的自由形式能夠以蒙太奇的剪接手法將他一生的懺悔、惆悵與掙扎的心象完整地呈現。³³

筆者認爲這首詩有幾點值得注意：第一，詩人韓鮑與軍火商韓鮑間的交纏——詩的靈魂；第二，小丑的象徵性；第三，韓鮑與林耀德的相互指涉。詩人韓鮑在 19 歲那年，激動地和上帝抗辯：「我用詩爲這個世界盜火」當初普羅米修斯同情人類的苦難，來到人間教人類耕種、造屋，也把文字、醫葯和占卜術傳授給人類，只剩下人類文明所需的最後一物，火，宙斯斷然拒絕，普羅米修斯便爲人類盜火，文明於焉開展，但普羅米修斯卻遭受日日被應啄食致死再復生的可怕輪迴。亦如韓鮑爲現在這個世界盜火，開啓了現代詩。³⁴但詩人韓鮑的靈魂卻鈍重坍塌，聲名深深陷落在黑黯之淵，因爲他和魏蘭的同性之愛鬧出醜聞，不見容於法國文壇，最後連情人也深深傷了他，魏蘭開槍射傷他，詩人的靈魂漸次枯萎，因詩歌是靈魂與靈魂的對話，如今無人與他心靈相通，詩的第 18 節描寫魏蘭仍心碎思念韓鮑，愛著那被神放逐的韓鮑，那被韓鮑自己放逐的韓鮑；在第 19 節，韓鮑卻說：「無父無天，我不再相信祢，如同不再相信朽敗的魏蘭，他只是一具龜裂傾斜的廢塔。」他對魏蘭懷抱濃烈感情（父愛與愛情），但這變調的愛情毀滅他的詩的靈魂，他完成《地獄季節》卻受到法國文壇的嘲諷唾棄，對他而言，巴黎是一片黑色廢墟，他憤而焚稿，詩人韓鮑決定離棄詩，詛咒詩，軍火商韓鮑登場，他說：「我是軍火商韓鮑，命已絕，那詩人韓鮑。」真是如此？但詩人卻發出一連串的質問：「可恥的上帝啊祢爲何要流放我？難道只因爲我發現了祢的秘密？尋找到詩的密碼？拾獲人類那久被封固的異能？還是我洞悉了原罪只是一場騙局？難道只因爲我是韓鮑？」這些話語展現出韓鮑的悲劇性與毀滅性，他自認是洞見者、盜火者，是宇宙的靈媒，所以他找到詩的密碼，可以解放人類久被封固的異能，但「天妒英才」所以流放他，他憤恨又決裂地離開詩壇，發誓再也不寫詩，但他心中又充滿矛盾，既愛又恨，對魏蘭，對詩，從他與人面獅身的對話便可見端倪：

³⁰ 同註 8，頁 69-138。

³¹ 同註 6，頁 19-104。

³² 一般翻譯爲藍波或蘭波。

³³ 林耀德：《世紀末現代詩論集》，台北：羚傑，1995 年，頁 79。

³⁴ 林耀德於詩後的註中寫到：法國結構主義者羅蘭·巴特在《寫作的零度》一書中指出：現代詩始於韓鮑而非波德萊爾。這種看法至少在本世紀已成爲詩史的共識。

「你的詩」人面獅身像俯首：
「你忘了帶來你的詩。」
「沒有詩，」韓鮑雙手握拳揮舞：
「我已焚燬任何一個句子。」
「人類，」人面獅身偏首皺眉
：「是什麼？」
「人類，是上帝的創造者。」韓鮑狂吼
「不，」巨大的石像搖搖頭
抖落黃沙如雨煞煞擊打卑微的旅人
「只是一具鐘擺，人類：」

.....

人類是詩人的一部份

韓鮑雖然焚燬所有的詩，但他認為上帝是人類創造出來的，上帝之所以存在是因人類信仰之，若人不信，神也就不存在，最後他還說人類是詩人的一部份，世間一切皆可成為詩人的靈感，詩人才是世界的敘述者。這樣狂妄的口吻足見韓鮑對自己身為詩人的自信自傲，這般的他怎會真正捨棄詩人的靈魂？而他一輩子便在惆悵、悔恨中掙扎，在詩人與軍火商間游移擺盪。

小丑第一次出場是在詩的第4節，那年韓鮑18歲，蜷存在巴黎最骯髒的角落吸毒、自瀆，當他發現自己即將供應這個都市一部賣淫者的憲法時，他冷笑著，抬頭看見一個小丑在巷口瘳然向他招手，於是，兩個陌生的男人，哭泣。兩個陌生的男人是為什麼而哭泣？從17歲開始，韓鮑便慢慢步向世界的黑闇，地獄為他燒紅煤炭，他逐漸感受到地殼下的熱度，而他意識中的百合花海³⁵開始凋萎成小丑臉龐上的淚痕，之後韓鮑所見的都是「黑色黑色黑色黑色比黑色更黑色的百合」。韓鮑淪陷在沙漠邊緣的馬戲團中，小丑開始出現在韓鮑身邊，韓鮑對小丑說：「我總是夢見你」，小丑回：「我反覆拋棄自己的臉。這張或那張，甚至不明白自己還剩下哪一張臉；那麼，你夢見了哪一張臉。」之後韓鮑在阿比西尼亞喘息自瀆時，小丑的陰影覆蓋他往童年傾斜的肩頭。在離開挫折和詩18年後，韓鮑回到馬賽，11月的陽光比黑闇更冷，在病床前一吋吋撒離，小丑穿越牆壁，混身綴滿黑色百合，搖搖擺擺走到韓鮑面前，沒有雙臂的小丑如同沒有詩筆的詩人，小丑絕望哭泣卻沒有雙手來掩藏被淚水破壞的化妝，亦如詩人內心的哀傷無以言喻。韓鮑夢囈：「時間到了嗎？」小丑回說：「時間永遠不會窮盡，就像我的面具。」在死亡的前一刻，瞬間目睹自己的腐敗和潰爛，原來最後的航行不是自非洲返回法國，而是少年時代狂恣的幻覺，那他一生都想遺忘，卻永遠遺忘不了的，究竟是他的愛情，還是他的詩？最後：

³⁵ 百合花是聖母的花，象徵偉大的愛，清新純潔。

小丑眨了眨眼
靜默轉身離去
他古怪的背影逐漸縮小
消失在軍火商恫散的瞳睛中
恫散的瞳睛，這迷惘的漩渦
多麼類似一個
誕生的星球

小丑第一次出現時提出「攸關世界的知識闡述」；小丑第二次出現時，要韓鮑拋棄那張總是在他夢裡出現的臉，因小丑反覆拋棄自己的臉，直到最後也弄不清自己還剩下哪張臉。當韓鮑的靈魂在幽壑中被狂風撕裂破散時，小丑又沉沉囁語：「把我從虛幻引向現實，從玄冥引向光明，從死亡引向永生」；最後，韓鮑臨死前，小丑再度穿牆前來，告訴韓鮑時間就像他的面具永遠沒有窮盡。小丑是韓鮑，也不是韓鮑，韓鮑自認是盜火者、洞見者，開啓人類文明，闡述世界知識，所以小丑是韓鮑；面具將真實隱藏起來，戴起面具就能遊走在真實與虛幻間，每一張臉都代表一個意義，詛咒父親的小孩，自瀆的少年、詩人韓鮑、魏蘭的情人、軍火商韓鮑每一個都是韓鮑也不是韓鮑，韓鮑被困住了，他不知道自己究竟是誰，所以小丑總是在不同時刻出現，和韓鮑對話，小丑不是韓鮑；當韓鮑的靈魂被撕裂，搖搖欲墜時，小丑前來引導他，韓鮑不是小丑；最後，幽光在軍火商韓鮑的意識中折射，在他恫散的瞳仁中，誕生一個新的星系。林耀德在自序提到「愚人牌」代表「生命的持續前進、奮鬥與苦難的無盡延展」，而愚人牌的圖案正是一個穿著宮廷弄臣服飾的小丑。韓鮑因不斷遭受打擊，軍火商韓鮑是他的新身份，他來到黑闇的大陸，前往未曾有人探尋的內陸，他想「重新出發，將尋獲被人類夢遺的古代」，他的詩人生命持續前進著，所以奮鬥與苦難也會無盡延展，但發生的機緘即在零落內，所以韓鮑看清自己身為詩人的宿命，只要對詩仍有渴望，便會不斷追求，「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」³⁶如一顆新誕生的星球。

林耀德以法國象徵主義大師韓鮑為書寫主體，將其一生貫串在這 60 段詩中，為什麼選擇韓鮑？田運良曾這樣推斷：

林氏將自己隱匿於韓鮑坎坷舛悖、流離顛配的生年記錄，彷彿有另一種為自己立傳況味。其佈局機心與韜略企圖，顯現出林氏搬移時空自我設喻的寓意，詩中如此寫真、模擬、描摹……果是冥冥之中，林氏早已洞燭生命之大限近矣？

³⁶ 同註 8，頁 2。

林耀德用意識流手法讓軍火商韓鮑獨白，詩裡有許多韓鮑的自白／囁語，實為詩人的再現，林耀德不可能知道韓鮑真正的想法，〈軍火商韓鮑〉實是重製韓鮑，其中已摻雜許多林耀德，很明確地，詩人將自己藏在其中。筆者認為林耀德選擇韓鮑乃在於兩人走在詩壇上的經歷，以及對詩的態度，有許多相似之處。韓鮑 16 歲時發表處女作〈孤兒新歲禮〉，林耀德的第一首詩〈掌紋〉寫成於 15 歲，16 歲刊登在《三三集刊》；韓鮑和魏蘭的醜聞讓他無法立足詩壇，林耀德雖無醜聞，但詩壇之路備受阻滯，遲遲無法在詩壇上發光，他們鋒芒早露卻走得艱辛萬分。雖然林耀德屢遭挫敗卻從未放棄詩歌，他不停的敲打，終將那堵厚牆敲破，走出他的康莊大道，他對詩的熱情從未熄滅，但他對大時代的不安卻未曾消滅，他的內心滿懷不安，潛意識的焦慮是無以名狀，亦無以解之，如同「剝開一層還有一層，一層還有一層的夢魘，存在的核心處，它的球莖魔術般壯大，龜裂崩解。」對韓鮑而言「寂寞，是一面擊不碎的鏡」，對林耀德亦然，詩人對現狀的不滿促使他們不斷挑戰現狀，韓鮑用色彩和母音³⁷對抗這個世界，林耀德也用詩向權力體制挑戰。

有論者認為林耀德透過書寫韓鮑與魏蘭，來處理他和溫瑞安對於過去「曾經是一個詩人」的個人歷史，³⁸對於此一說法，筆者倒有另一種觀點：無須去探討韓鮑／魏蘭比之於林耀德／溫瑞安，因韓鮑生命中的轉捩點的確皆因魏蘭而起，魏蘭提拔韓鮑讓他得償所願，兩人陷溺愛情讓他飽受指責唾棄，韓鮑成也魏蘭，敗也魏蘭；但對林耀德而言，「溫瑞安永遠是大哥」³⁹，林耀德一生並沒有因溫瑞安而毀滅。至於同性書寫只因韓鮑和魏蘭就是同性，理當流動同性情慾，也無須將此書寫手法套到詩作中，林耀德慣用情慾書寫潛意識的不安焦慮。筆者反認為林耀德對韓鮑懷有一種惺惺相惜，又遺憾其自我放逐之嘆，亦如蘇軾之論賈誼「惜乎賈生王者之佐，而不能自用其才也」的「悲生之志」。以韓鮑之才必大放異彩，卻選擇在 19 歲時點燃《地獄季節》自焚，離棄他的詩和情人，從此不再寫詩，但林耀德卻讓韓鮑一直夢見「小丑」，小丑是希望，是永保赤子心的傢伙，

³⁷ 和魏蘭陷入愛情之際，韓鮑寫下代表作〈母音〉，A 是黑色，是白色，I 是紅色，O 是藍色，U 則是綠色，所以說「用色彩和母音和世界對抗」，〈軍火商韓鮑〉一詩中，林耀德亦將 A、E、I、O、U 適時寫進詩中，主要是取代顏色，如第 6 節的「母音 E 是霧靄與天幕」。

³⁸ 劉紀蕙指出，林耀德的〈軍火商韓鮑〉透過韓鮑與魏蘭的關係，及其中詩行……（中略），我們看到了林耀德自己與溫瑞安的影子，並無意圖指出林耀德與溫瑞安有韓鮑與魏蘭的具體同性戀人的關係，而是要指出林耀德書寫中流動的同性情慾，以及透過書寫韓鮑與魏蘭，林耀德處理了他和溫瑞安對於過去「曾經是一個詩人」的個人歷史，一段屬於神州詩社的詩人歷史。參見劉紀蕙：〈時間龍與後現代暴力書寫的問題〉，《孤兒、神女、負面書寫》，頁 421。王文仁亦引用劉紀蕙的說法，王文仁認為透過書寫韓鮑與魏蘭，林耀德處理了他「曾經是一個詩人」後來卻成為「軍火商」的個人歷史，一段被埋沒而不願提起的個人歷史。參見王文仁：《現代與後現代的游移者——林耀德詩論》，頁 276。王文仁的說法略有不同，劉紀蕙以中性詞語點出林耀德在處理他為神州詩社詩人的歷史，但王文仁帶有評論性的指出這段歷史是「被埋沒而不願提起的個人歷史」，加以他又說從「詩人」轉成「軍火商」，這應是韓鮑的經歷而非林耀德的，而後又言「埋沒而不願提起」似可指韓鮑與林耀德，故頗令人困擾。

³⁹ 林耀德編：〈筆走龍蛇〉，《楚漢》，台北：尚書，1990 年，頁 5。

林耀德私心希望韓鮑從未放棄寫詩，他的內心仍是一位詩人，故在整首詩最後，林耀德給了韓鮑一個星系，充滿新生命的小宇宙。林耀德選擇書寫韓鮑應是他看到兩人同有「拒絕被編號」的特質，不畏權力制度，勇於挑戰威權，大膽又聰明，但詩人與韓鮑最大的不同則是林耀德永不放棄，他是洋溢希望的愚人。

詩題從〈韓鮑〉變成〈軍火商韓鮑〉⁴⁰讓對立性更為明顯，「韓鮑」是中性指稱，「軍火商」韓鮑則與「詩人」韓鮑相對，一個偉大的詩人棄詩投入軍火買賣，究竟是怎樣的遭遇才會讓他如此絕望，是怎樣的嘲諷羞辱才會讓詩人憤而離開詩壇，因此「軍火商」韓鮑是林耀德對詩壇的最大的批判與不滿，才華洋溢、走在尖端的韓鮑，被詩壇唾棄放棄的韓鮑，以及才華洋溢、走在尖端的林耀德，屢遭困頓被詩壇埋沒的林耀德，詩人的自我隱喻不言自明。

二、大量運用組詩

筆者在閱讀過程中發現林耀德的詩作中有極多的組詩，詩人蕭蕭曾為組詩下定義，他認為：

組詩法是指同一個題目或同一個主題下，有許多類似的詩。古詩人的『詠懷』之作往往可以數十首，如果是在相近的時間內完成，這些組詩必定有其相繫連的地方，自然形成一種意義上或語言上的特定結構。⁴¹

組詩基本上必須有一個共同主題，筆者依據上述定義試著將組詩分為以下三種類型：第一類型組詩，以相同或相近的詩題寫出為數不等的詩作；第二類型組詩，一首詩中自有子標題，但這些子標題是圍繞詩題，彼此間是並列關係，但又與詩題交纏；第三類型組詩，則為詩作依據時間、空間或意義上的遞進，分別羅列出各子標題，子標題間有其邏輯因果關係。為能清楚呈現這三種組詩的寫作技巧與意義作用，筆者將以文字敘述兼採表格彙整的方式來分析歸納之。

第一類型組詩是以相同或相近的題目來創作數首詩作，在內容與形式方面這些詩作都甚為相近，其作用是讓詩人能從各種面向角度來描寫某一主題，在敘述上便可更為多元縝密，亦可帶出讀者各種思維的可能性。林耀德屬於此一類型組詩的詩作羅列如下：

⁴⁰ 筆者對照閱讀完〈韓鮑〉與〈軍火商韓鮑〉，大多是詩句的增加，讓詩意更為完整，如第4節「然後。哭泣。他們」修改為「然後。哭泣。他們。他們兩個。兩個陌生的男人。」；第14節在原詩前加兩小節，第31節在原詩後加5小節，都讓詩意更為飽滿。

⁴¹ 蕭蕭：《現代詩學》，台北：東大圖書，2006年7月，頁291。

書名	詩題	相關詩作
《銀碗盛雪》	絲路	絲路 I、絲路 II、絲路 III、絲路 IV
	上邪	上邪注、上邪變（此詩收在《都市之覺》）
	星球之愛	幽浮篇、雙星篇、黑蝶篇
《都市終端機》	年代	五〇年代、六〇年代、七〇年代
	SEX	雌企業家 S、酒廊女侍 E、櫃臺小姐 X
	報導詩學舉隅	南沙王 I、第十夜 II、武裝詩人 III、撒哈拉沙漠行軍 IV、世紀末 V、愛的宇宙 VI、我的地球 VII
	不明物體叢考	幽浮 I、幽游 II、火星上的猴面岩 III、月球上的金字塔 IV
《妳不瞭解我的一回哀愁是怎樣事》	早安、午安	早安、午安（皆為悼念經國先生逝世的詩作）
《1990》	手	人類的左手、神的右手

以「年代」這個主題為例，三首詩寫出三個年代，每首皆可獨立來看，詩人寫出不同時代的風貌，若將三首合併觀之，我們更清楚看見詩人的思維脈絡，在林耀德思想中是如何觀看這三個年代；「SEX」亦然，三種身份的女性各有其生活方式，但將三詩合併時便呈現出都市人的寂寞意象。

第二類型組詩則是一首詩分有數個子標題，子標題的內容雖各自獨立，但仍與詩題相關，與第一類型組詩較為相近，差別只在於第一種是一個主題寫出多首詩作，第二類型組詩則是一個主題只寫一首詩，其中分有數個相繫連的子標題，屬於此類型的組詩則有以下數首：

詩集	詩題	子標題
《銀碗盛雪》	文明記事	日出、筮者、古玉、晉世寧舞、太廟與孔廟、漢陽諸姬
	群像	I 會議群像、II 禮拜者群像、III 維納斯立像
	塔之奧義	I 塔、II 都市之塔
	可思莫思 —斷想廿世紀	劫、極低度界、超數學、以太、中子、活體金屬
	上班族的天空	推測一：矩形、推測二：圓形、推測三：篩孔形、推測四：不規則的立體、推測五：無形
	文明幾何	人的幾何意義、不規則圖形——都市、音爆的矩陣、不規則圖形——大眾、不規則圖形——UFO、有關圓柱體

《都市終端機》	線性思考計畫書	現象學的實證、間奏 I、讀者反應理論的反芻、間奏 II、西南德意志學派的說辭、間奏 III、語言學的看法、間奏 IV、解構主義的回答
《都市之覺》	卷一《符徵》	路牌、銅像、廣場、公園
	卷七《夢覺》	神殿之覺、夢覺
《1990》	卷一《人類的詩》	馬拉美、韓鮑、巴德、阿波利奈、巴博拉夫斯基、波赫士

基本上，將各子標題的詩貫串起來便是詩題之意，如以〈文明記事〉與〈可思莫思〉為例，一個寫羅列出古歷史文明，一個則描述廿世紀的各種現象，〈群像〉寫出各種塑像，〈塔之奧義〉則為具體的、建築物的塔，以及抽象的都市之塔；其中較為特殊的是《符徵》、《夢覺》和《人類的詩》，三者皆非單一首詩而是卷名，內含兩首以上的詩作，但筆者並未將之歸為第一類型組詩，因筆者認為林耀德雖以分卷方式將這些詩作歸納其中，但實際上卷名便是這些詩的主題，「路牌、銅像、廣場與公園」都是都市符徵，一如「日出、筮者、古玉、晉世寧舞、漢陽諸姬」皆屬歷史文明，而「馬拉美、韓鮑、巴德、阿波利奈、巴博拉夫斯基、波赫士」都是西方重要的思想家、文學家、詩人，甚或兼具多種身份，詩人記錄他們，為他們寫下人類的詩，故筆者認為這些亦屬於第二類型組詩。

下表為第三類型組詩，〈悲愴說〉、〈布達拉宮遺事〉、〈世界大戰〉、〈鋁罐以及人類的身世〉屬於時間上的遞進，〈木星早晨〉則為時間與空間的雙重延伸，〈U235〉從核子的分子結構開始，接著敘述其作用與威力，最後全部結束，〈無限軌道〉則順著心理醫生的意識流轉，較為特殊的是〈道具市殺人事件〉，這首詩結合小說手法讓每一個人物輪流登場，寫出每個人的片面之詞，再將這些片段的想法組合起來便可揪出殺人兇手，這首組詩順著人物意識、時間順序，以及空間轉換，讓詩如小說般高潮迭起。

詩集	詩題	子標題
《銀碗盛雪》	悲愴說	I 白堊時代、II 白銀紀元、III 紫玉王朝
	布達拉宮遺事	達賴十三之死、不達拉宮的金頂、啟示 I、啟示 II、農舍、達賴十四、金頂的布達拉宮、第二個十年、抉擇
	世界大戰	WW I、WW II、WW III
	U235	I 靈魂的分子結構式、II 至尊、III 絕對榮耀與絕對光、IV 整個地球的天空都是北極
	木星早晨	I 歐羅巴·木星十六顆衛星之一、II 大赤斑·位於

		木星南半球、Ⅲ兩種力量、Ⅳ降生・地球歐羅巴州、Ⅴ、木星早晨
《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》	無限軌道	I 標高不明、II 臍下廣場、III 黃金之殿、IV 妙神之器、V 母性設計、VI 創生夢骸
《不要驚動不要喚醒我所親愛》	鋁罐以及人類的身世	〈上卷〉八〇年代、〈下卷〉九〇年代
	道具市殺人事件	道具市的天空、西莉亞這個女子、窺視者F氏、路過西莉亞家後院游泳池的探長、西莉亞前夫Y氏、黃昏時分的西莉亞、道具市的黃昏、窺視者F氏、神父晚餐前的禱詞、西莉亞之死、第一現場：西莉亞住宅、嫌犯F氏：無業，西莉亞鄰居、嫌犯K氏：作家，西莉亞男友、嫌犯Y氏：酒商，西莉亞前夫、嚼口香糖的驗屍官、嫌犯S氏：水手，案發時徘徊現場附近、道具市的港口、眺望大海的兇手、西莉亞住宅前的石階、困惑的驗屍官、奔喪者G氏、徘徊街道的兇手、被探長釋放的水手S氏、駕駛JAGUAR XJ 120 離開道具市的Y氏、路過教堂的探長、F氏的夢境、兇手的吶喊、K氏的夢境、晨禱的神父、戴墨鏡的探長、鐵門

除了以上三種類型的組詩外，林耀德的許多長詩是有分節編號，但筆者認為這只是依據詩意內容加以分段，〈太平洋之薨〉、〈F 中學鉤沉錄〉、〈軍火商韓鮑〉等屬之，只是長詩的分段標號，筆者便不將此類納入組詩的範疇。筆者認為對林耀德而言組詩是很好發揮其思想的寫作技巧，詩人一直有著許多大論述，對權力架構的拆解，對戰爭與政治的批判，對人性內在的挖掘，試圖消解內心潛意識的焦慮不安，林林總總，詩人要說的很多，所以要寫得很長，而組詩正可以讓詩人從各種角度去關照、去描寫，便可一次說得明白又完整。

然在閱讀林耀德的組詩時，筆者也發現組詩在根本上的問題，組詩可以相互銜接使詩意完整，但也割裂詩的完整性，這種說法並不矛盾，一旦詩人的敘寫技巧不佳，組詩不是顯得支離破碎，就是紛亂複雜抓不到重點，幸而詩人的組詩較無此一問題。

三、圖象性的突破

林耀德的圖象詩創作是被肯定的，丁旭輝評論道：「林耀德極嫻熟地賦予舊技巧以新的內容，成功的『推陳出新』，提升了圖象詩的寬度與深度，將圖象詩的現實關懷，超越城鄉家國，拓展全世界。面對人類共同的處境，圖象詩的詩學視域有大幅度的飛躍。」⁴²林耀德靈活運用圖象詩的技巧，寫出 80 年代圖象詩的新樣貌。在他寫的〈U235· I 靈魂的分子結構式〉⁴³中，圖象詩的「形」與「意」有了完美結合：

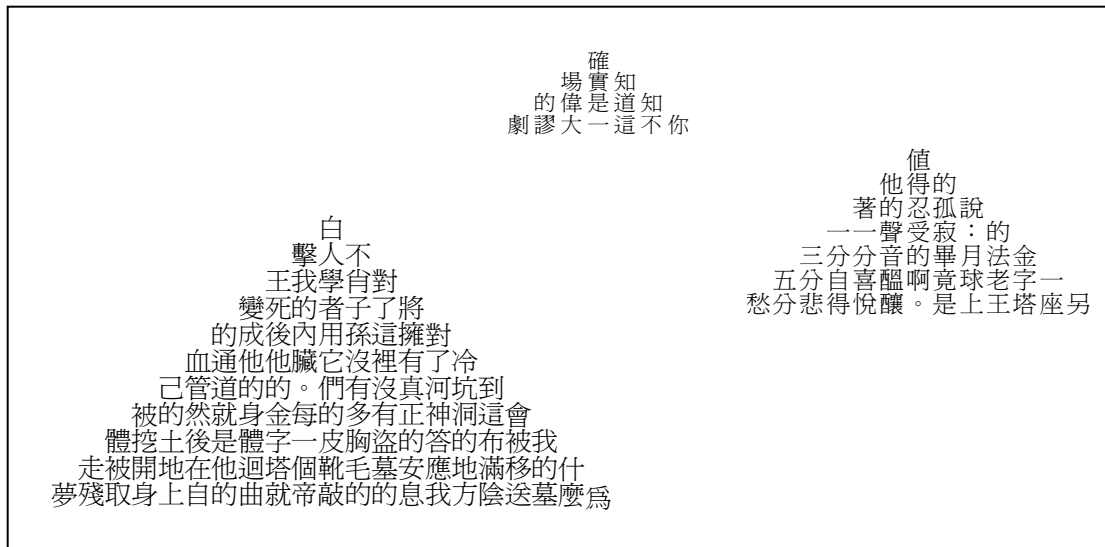
撒
旦
撒
旦 撒 旦 撒 旦
撒
旦
撒
旦

符號是人類用來傳達意義的一種工具，當象徵神聖精神的十字架由邪惡的撒旦組合而成時，詩人欲指涉什麼？詩人是要打破符號的迷思嗎？告訴人們我們所崇敬的神只是個符號，真正重要的是內在精神，而非表象的符號；抑或是神魔交纏，神聖與邪惡自古就是並存於世，神魔只有一線之隔、一念之間，人可以既神聖又邪惡，因人性本就矛盾衝突。林耀德用簡單的圖案，單純的字詞，突破了早期圖象詩過度追求形式的局限，讓圖象詩的內容走向更深層。

〈月球上的金字塔——不明物體叢考IV〉則將詩句排成三個大小不同的金字塔，將文字排成三角形的圖象詩應首見於詹冰的〈三角形〉，由數學三角形、稜鏡三角形、埃及金字塔，到女體的三角形，列舉各種三角形，故也將詩排成三角形，這首詩意在隱喻，而非描繪實體；亦讓筆者聯想到杜十三的〈出口〉，此詩左右對襯形成三角形，而詩題與作者名從中間的缺口竄出，成為詩的一部份，內容以鷹象徵內心的欲望，左右對襯的圖形隱喻力求平衡，並從中尋找「出口」。不同於前兩位詩人的借形隱喻，林耀德的圖象既是實物也是詩作，當我們依序將三個金字塔的發言串來起來，便會明白這三座金字塔的身世：

⁴² 丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》，高雄：春暉，2000年，頁182。

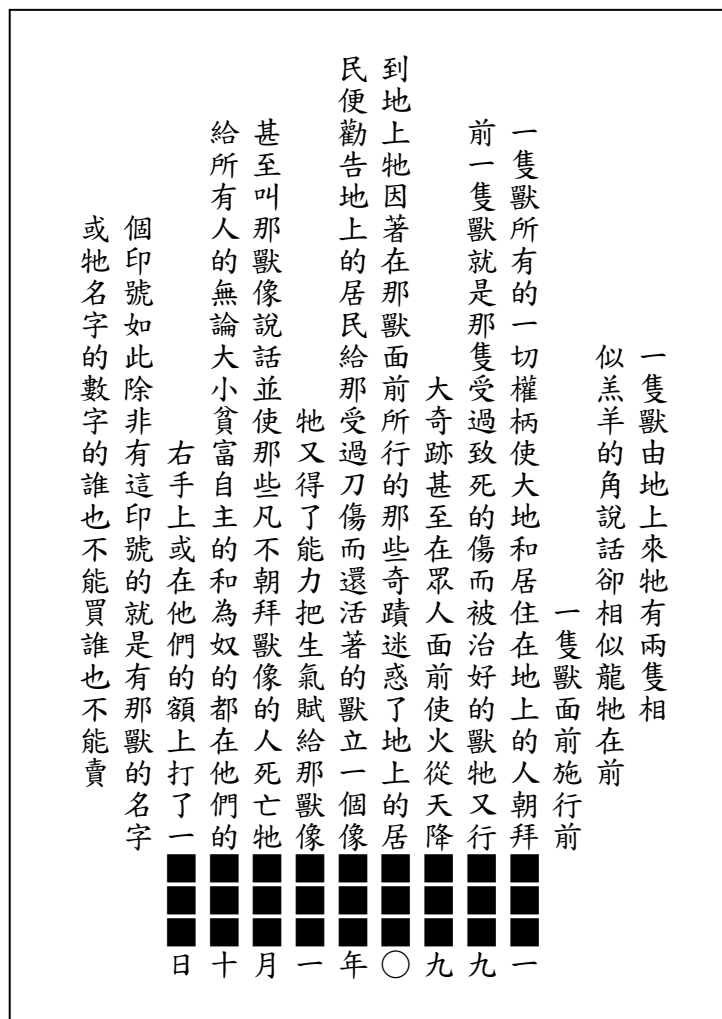
⁴³ 同註3，頁136。



因為盜墓的不肖子孫和多胸毛（象徵未開化）的白人學者，從未停止對金字塔的探尋挖掘，他們破壞古文明，從中竊取遺物，這些人無法體悟「每一個帝王死後，他的金字塔就變成他的身體」，每一次開挖都是一次傷害，人類不只挖走法老王殘破軀體，也敲碎法老王的夢，迫使他們去求河神給他們真正的安息，而真正的安息必須遠走他鄉，讓他們懷著八分的悲愁遙望故鄉，看著這場「偉大的謬劇」。詩人寫出唯利是圖者在面對古文明時的無知與狂妄，歷代盜墓者貪求錢財卻不識古物，任意拋擲之，造成文明極大的斷傷，而假考古之名卻無所節制的學者，亦以狂妄之姿任意挖掘，不帶一絲尊重與敬畏，古文明就在這些傷害與褻瀆中凋零，詩人以此詩向所有古文明致哀。

與〈月球上的金字塔——不明物體叢考IV〉技巧相同的圖象詩還有〈神的右手〉⁴⁴，在詩的前半段，「我」一直向神祈求賜予我「神的右手」，因為有了神的右手將傲立宇宙，獨裁天下，我即憲法、憲章和憲典。在政治上，「我」要解散國會，將國王和議長驅逐到月球背面，再把自己的臉龐刻在月球正面，好日日變異我扭曲猙獰的臉龐，提醒人們我是唯一的信仰；「我」還要令僧尼還俗嫁娶，讓女人裸裎上街並當街手淫，號令全世界的工廠生產淫具，再建造三百座行宮監禁全世界的美女；而我的塑像是家中唯一合法裝飾品，歷史上一切銅像都會被我砍頭，再燒融他們的軀體，向我的尊號獻媚吧，你就是勝利者。詩人露骨地描寫出慾望，對權力地位的慾望，尤其是對性的慾望描寫更是赤裸且不合人倫道德，看到最後才知道原來是因「我」是「獸」，殘忍、鬥爭、掠奪、以及毫不遮掩的性慾正是獸的天性，詩的最後一句是：「我是獸啊神 賜給我祢的右手」，所以，詩人畫出一隻「神的右手」，面對讀者的右手：

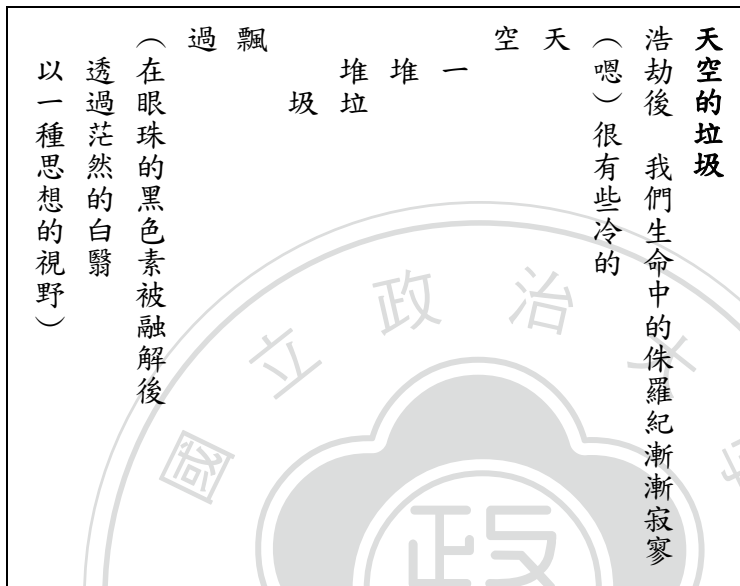
⁴⁴ 同註 6，頁 175-179。



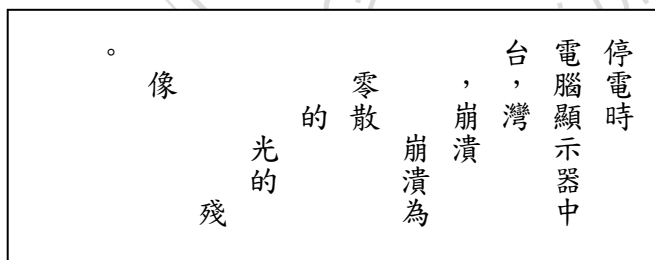
從大拇指開始看起，直到小拇指結束，有一隻獸以大奇跡迷惑眾人，人類被迷惑了，無法分辨真偽，牠再引誘人們為牠立銅像，接著牠將生氣賦予給獸像，獸像活了過來，而那些不朝拜迷信、看清真相的人被一一剷除，最後這隻獸將剩下的人分類貼標籤，在所有人的右手或額上打上印記，除非有印記，否則誰也不得買賣，人轉變成物品，而這隻獲得神的右手的獸，搖身一變為握有權力者。詩人以獸喻執政者，執政應以仁心行仁政，但有許多執政者卻以合法性掩飾獨裁，因這些人心中住了一頭獸，才會用無盡的欲望餵養自己。⁴⁵

⁴⁵ 這隻手的內容是由《聖經啓示錄》第 13 章而來，原文為：「我又看見一個獸從海中上來，有十角七頭，在十角上戴著十個冠冕，七頭上有褻瀆的名號。我所看見的獸，形狀像豹，腳像熊的腳，口像獅子的口。那龍將自己的能力、座位、和大權柄都給了他。我看見獸的七頭中，有一個似乎受了死傷，那死傷卻醫好了。全地的人都稀奇跟從那獸，又拜那龍—因為他將自己的權柄給了獸，也拜獸，說：誰能比這獸，誰能與他交戰呢？又賜給他說誇大褻瀆話的口，又有權柄賜給他，可以任意而行四十二個月。獸就開口向神說褻瀆的話，褻瀆神的名並他的帳幕，以及那些住在天上的。又任憑他與聖徒爭戰，並且得勝；也把權柄賜給他，制伏各族、各民、各方、各國。凡住在地上、名字從創世以來沒有記在被殺之羔羊生命冊上的人，都要拜他。凡有耳的，就應當聽！擄掠人的，必被擄掠；用刀殺人的，必被刀殺。聖徒的忍耐和信心就是在此。……（詩所引之處）……在這裡有智慧：凡有聰明的，可以算計獸的數目；

除了具體的圖象詩之外，林耀德也透過文字排列，藉由錯落詩句，對齊詩尾、或以一自橫排等形式，造成視覺上的圖象暗示，提供讀者一個想像空間，以豐富詩歌的意涵，這種詩稱之為「類圖象詩」。例如在〈天空的垃圾〉⁴⁶一詩中，因「鈾 235」而造成的浩劫使世界寂寥荒蕪，只剩下一堆堆的灰燼垃圾漂浮在天空，錯落的文字正如同漂浮天空的垃圾：



而當人類因強光失明，看不見世界後，反而能靜默下來用心思想，用心看世界。括號內的文字是詩人的內心獨白：當人能看見世界時，心是盲的；看不見後，心反而澄明透澈。類似這種以零散的字詞來表現飄散現象的還有〈高解度畫面〉⁴⁷：



一個又一個的垃圾飄在天空，每一個都是獨立個體，所以詩人除其中一行用兩個字外，其他都是獨立單字，又因是飄浮在天空，因此字詞多擺放在第一個位置，或只低幾個字，整體而言是在詩句的上方；但台灣崩潰了，字詞從三個字到最後

因為這是人的數目，他的數目是六百六十六。」

⁴⁶ 林耀德等人合著：《日出金色——四度空間五人集》，台北：文鏡，1986年，頁117-118。

⁴⁷ 同註6，頁163-164。

單一字，台灣崩潰成片片碎片，一片比一片小，最後則像「。」般微小零散，而一切也劃上「。」結束了。

類似這種以波浪式排列表達詩意的詩還有〈鑽：G 大調長笛協奏曲〉，爲了傳達性愛過程猶如一首協奏曲般飄揚起伏，詩人將詩句排列成波浪狀，展現快板奏鳴、慢板抒情或急板變奏的各種變化，讓讀者隨著起伏的詩句一起舞動：

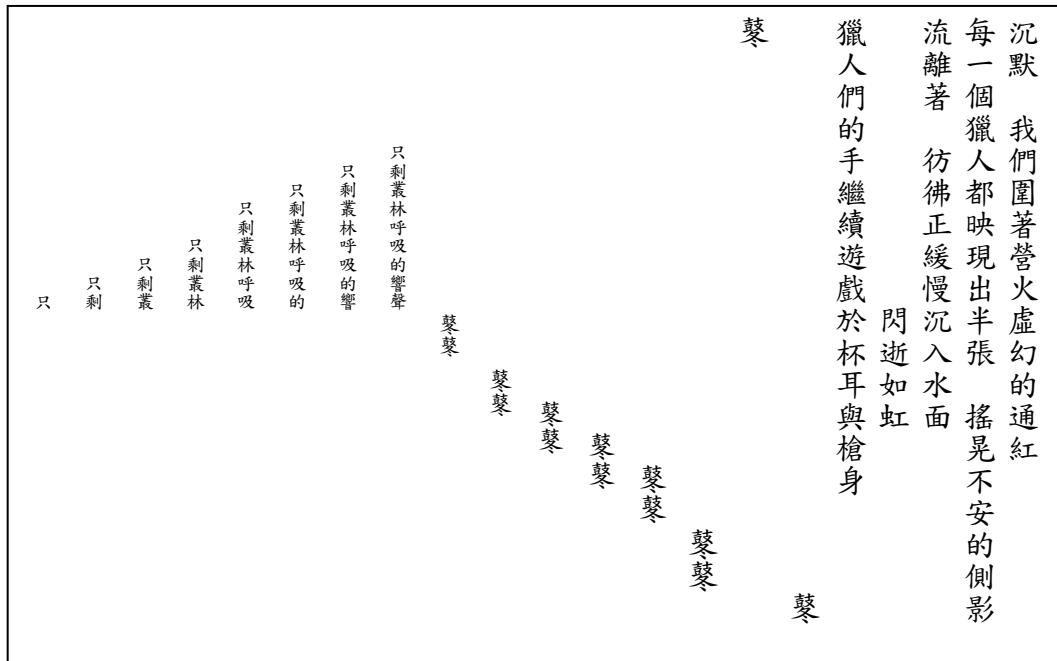
協奏曲。
燭火以及
、啟蒙者
……：神話
冒險潛航
G 她繼續
一顆鑽
權杖頂端
：諸男子
G 她通過
時空之甦
她通過，
顆鑽，G
。啟航一
的南半球
潮濕溫潤
，紫色嵐
赤肉。G
音質磨砂
的指尖；
軋進叢林

〈木星早晨〉⁴⁸的類圖象性更爲明確，大赤斑以 3200 公里遠橫展於「帶」與「帶紋」絢麗交錯之際，詩人直接以一行文字展現三千兩百公里的遙遠距離；之後歐羅巴狠狠撞上大赤斑，詩人亦以橫向文字描寫大赤斑被撞出的巨大傷口，類圖象可活潑詩意，讓詩作充滿想像力。

木星早晨
裸眼以
三二〇〇公里
橫展於「帶」與「帶紋」絢麗交錯之際
……：
撞擊在木星早晨
大赤斑
橫展
成
更巨大的傷口

⁴⁸ 同註 3，頁 173-174。

又如在〈第十夜——報導詩學舉隅Ⅱ〉⁴⁹中，獵人們要去獵殺一隻白狼，那隻以血腥作為牠內心惡靈的食物的白狼。但在第十夜，不祥的黑夜來襲，追獵與被追獵的關係丕變，獵人步步陷入白狼圈起的牢籠，獵人的心音瑟瑟地敲擊著耳膜，是的，追獵者與被追獵者已倒置，營火在每一個獵人臉上映出半張搖晃不安的側影，最後，只聽見連續不停的「瑟瑟」聲……

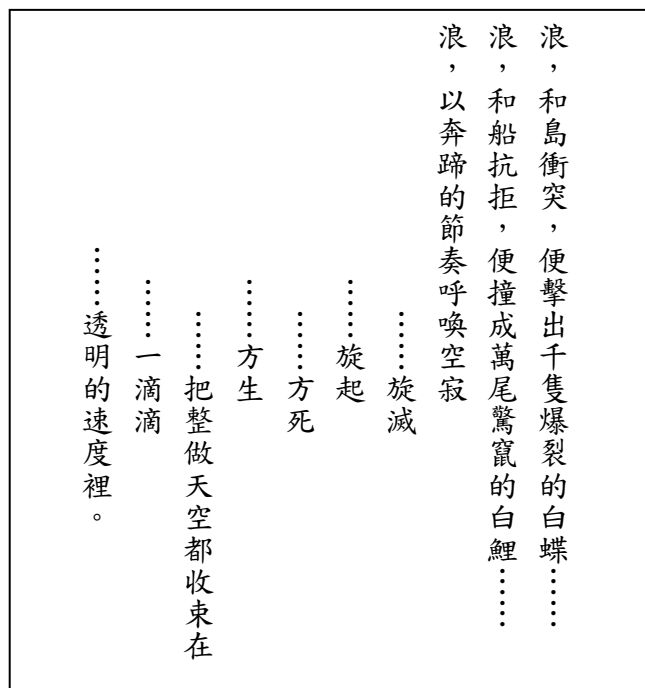


詩人以愈漸微小的字體，與逐漸減少的字數，描寫出鼓聲，也是獵人的心跳聲，越來越微弱，直到最後只剩一個「。」究竟是獵人為了追殺白狼而遠奔，鼓聲也就益發微小，還是獵人們一一踏入白狼設下的陷阱，終至心跳停止？詩人留給我們想像的空間。

在〈太平洋之蕩〉⁵⁰中，浪花猶如千隻白蝶，亦如萬尾白鯉，以萬馬奔蹄的節奏呼喚這個世界，生死起滅皆在這一瞬間，連天空也全收束進這一滴一滴的透明速度裡。詩人用「……」營造浪花起伏之感，「……」也像那一滴一滴的水，看著詩，海浪也在眼前波瀾起伏著。

⁴⁹ 同註 5，頁 213-217。

⁵⁰ 同註 1，頁 71。



基本上，林耀德不會爲了圖象而圖象，詩人在圖象的運用上是應詩意而生，自然而然的帶出圖象，而且林耀德的圖象詩不僅止於排列圖案，還會搭配標點符號，或變化字體大小來讓詩意更爲活潑生動，使原已沉疾許久的圖象詩開拓出一個新的境界。

第三節 配置時空結構

時空是詩作的重要發展要素，不論欲呈現何種主題，都必須有一個詩境，而詩境的發展必然無法脫離時空因素。在前文已引楊牧所言：「林耀德的詩在結構上很下功夫，以結構取勝。林耀德知道如何佈局，投射、反射、分解、融會，遂將一件主題（無論大小）從這種角度、各種層面，甚至從各種不同的時空次序，加以處理。」由此可知林耀德在時空結構上是做了精心配置的，以下先將時空分而論之，再合而觀之，筆者將從「時間結構的伸縮」寫起，接著爲「空間視角的轉換」，最後則爲「時間空間化與空間時間化」，以具體呈現林耀德詩作在時空結構上的特殊設計性。

一、時間結構的伸縮

時間的先後次序可以是明確寫出，也可是隱藏詩句之間，林耀德的詩作中，明確點出時間流轉的詩數量較少，如〈悲愴說〉⁵¹將全詩分為「I 白堊時代」、「II 白銀紀元」、「III 紫玉王朝」三個時期，分別為戰爭前的世界，大地竟綠到讓詩人嚴重過敏；接著來到超級部落，滿是戴著銀色面具走在銀色街衢的族人；直到黑色曇花綻放，新的紫玉王朝誕生，踩著全宇宙的悲愴，建立起最小也是最大、最貧寒也是最尊貴的王朝。時間從原始部落→現代科技文明→毀滅後新生，依序前進。〈世界大戰〉⁵²亦將三次戰爭清楚標出「WW I」、「WW II」、「WW III」，從作戰武器的演進來分析三次大戰的不同處。而〈七〇年代〉、〈六〇年代〉、〈五〇年代〉⁵³三首詩，分別寫出三個年代的特徵：50年代，是鄉土文學大興的年代，詩人們懷鄉親土，寫出生於斯，長於斯的濃厚情懷，將詩人的愛自悲憫中抽出，以慈愛的姿態拋與眾人，卻被世人憤怒擲回，可視為詩人內心不被接受，不被瞭解的受挫。回到60年代，當時古典與現代正激烈衝撞，代表古典的事物相繼被拋擲，現代情慾烤軟了我們的四維道德，且化身為精蟲潛行，以強暴的愛撫來搜捕古典，最後禮樂崩壞，世界如同蝗變後的赤土一片，曾有的生命孕育都瞬間粉碎，古典還能有多少笑容？而50年代的大環境充滿戰後蕭條孤獨的氛圍，詩人用破碎不完整的字寫出濃重的「孤獨」，但就算在紙上寫下再多孤獨，塞滿所有空白，看似擁擠不孤獨了，實際上依然孤獨，人的孤獨源自看不到未來，因復國只是一個「幻覺」，如同自慰般，不過是場自娛罷了。

另一種則是在詩中標出時間，此類詩作亦較為少見，如〈市長來了〉⁵⁴整首詩順時敘寫，從「圓環一四二〇」開始寫起，接著時間來到「圓環一五四九」，最後是「圓環一五五一」，14：20是市長來訪前的準備工作，15：49市長抵達警察局，15：51兩分鐘後市長隨著視察車隊離開，順著時間流轉我們自然看見為了短短兩分鐘的視察，許多小官員花了很多時間作準備，但當車隊離去後一切又恢復原狀，虛假的惺惺作態不言而喻。〈燃燒中國海〉⁵⁵在前兩段有明確標示時間，一九五八年九月二日零時，料羅灣的子夜橫過喧囂的海，備戰的心是等待的鼓面，等待戰神的棒槌，等待釋放憤怒的炮火，等待死亡的快感……；九月二日零時四十八分，三吋主炮、四〇公釐快砲、二五公釐副砲，齊齊字沱江的鐵軀噴湧出璀璨光束，於是污血和哀嚎在爆炸聲中飛濺；接下來詩人便沒再明確點出時間，但隨著射手墜海，負傷老砲長接替，砲長倒下，哭泣的接壳手接替，舵手和俾鐘手中彈，只剩航海兵手握著舵輪，便可看見時間在分秒中流逝，斷續的哀嚎

⁵¹ 同註 3，頁 48-52。

⁵² 同註 3，頁 134-135。

⁵³ 同註 5，頁 89-95。

⁵⁴ 同註 5，頁 140-143。

⁵⁵ 同註 1，頁 38-48。

一一沉淪黑闇水域。最後，戰爭結束，戰後的海域依然洶湧翻攪，為死難的水手悲嘯。這是一首史詩，以順序法寫出戰事從一觸即發，接著在深夜的江河上火網交織，戰後沱江孤艦帶著痛楚的傷口向歷史漂流。

詩人大多數的詩作並未清楚標示時間次序，而是將時間融入詩中，如〈上邪變〉⁵⁶中，「我」給予「妳」生命能量，禳解禁固妳的歲月，蒸散妳的魚尾紋，妳漸漸豐腴飽滿，而我卻滿是皸裂鏤痕，直到最後妳與我合體了，地平線也挪向天空，而妳也要鄭重向我道別，我即將誕生於妳的腹中，一切就天地合。時間並未被明顯標示出來，但隨著詩意在詩裡流轉遷移，悄然無聲。〈遊戲規則一一你們一度也是兒童〉⁵⁷透過詢問兒童是否知道遊戲規則，關於時間的遊戲規則：

童年時 跳啊跳
跳過那些微笑的圓圈
踩啊踩
踩過那些興奮的方格

跳一步
長一寸
踩一腳
大一分

隨著時間流逝，年歲增長，曾經一度是兒童的人都會長大成人，這便是遊戲規則，因為時間流轉是一條商量也商量不得的規則，只能用數字堆疊起過去，以幾何規劃出未來，在跨下每一步的剎那謹慎於勝利與失敗間。

時間的速度展現出詩歌行進的快慢，而快慢亦會隨著詩意轉變，在〈曇花學說〉⁵⁸中時間的速度便不斷轉換：

石器時代屬於慘白的化石
銅器時代屬於鬱綠的戰斧
鐵器時代屬於黝黑的砲管
至於人類最後一個偉大的文明階段
仍舊是黑色的
。

⁵⁶ 同註 9，頁 123-135。

⁵⁷ 同註 1，頁 327-329。

⁵⁸ 同註 1，頁 296-297。

黑色的核戰之後
人類所有的文明
瞬間耗竭
用百萬年儲蓄起來的笑靨
於一夜間萎落
。浩劫完成 我們攜手回到
前寒武紀的洪荒
生命史和地層史重新開始
一切還沒有經過
尚未甦醒的上帝許諾
古生代賊一般的復辟
劫餘者都必須培養一朵曇花
黑色而且唯美

整首詩的時間速度由緩慢（石器到鐵器的漫長進化），接著逐步加速，來到文明時代時，核戰瞬間便耗竭人類漫長演進而成的全部文明，時間速度達到最高點，使得百萬年累積的笑容一夕崩解，浩劫之後人類又回到寒武紀的洪荒時代，速度再度漸趨緩慢，生命史和地層史又重新開始，古生代復辟。諷刺的是，人類生活更進步、更文明的同時，武器也愈發精良，從白色獸骨的棒槌，進化到核彈一枚，詩人以曇花象徵核爆的蕈狀雲，而劫餘者必須培養黑色唯美的曇花，因為那是比愛或恨都還強盛的勢力，詩人在最後為核戰下了嘲諷的注解。類似這種時間快速移轉的寫法在〈絲路 I〉⁵⁹中亦可見：

強大之輻射
恆與生命為敵
饑
渴
與蜃氣樓相浮沉
俄而高殿偉城聳起
俄而古寺神廟傾頹

強大的輻射對生命有著巨大的飢渴，總是帶來滅亡，所以俄而高殿偉城聳起，轉瞬古寺神廟傾頹，快速到令人以為是蜃氣樓相的假象。詩人連用兩個「俄而」來加速時間的轉動，強化輻射的毀滅性，讓讀者能更深刻地感受到生命轉瞬即逝，快到以為曾經的存在只是想像中的幻影。

⁵⁹ 同註 3，頁 7。

壓縮時間則可以縮短敘事時所需的實際時間，而剎那的感受則可被嵌入時間洪流中，所以時間的密度——擴張與壓縮可說是一體兩面。如〈群像〉一詩：

I 會議群像

●歐爾美卡文明遺物，現藏墨西哥人類學博物館

三千個春天又多些零頭的晴雨
一支支標籤四的人偶從不喜絕望
從不願停止永無休止的
積木遊戲
即使 即使已無所謂觀眾與子民

千年的時光濃縮在人類學博物館中，在這群主持會議的群像身上，我們好似看不到千年光陰的流逝，一切就這樣靜止了，館外的時間早從古文明來到現代，館內的群像們依然維持當初的樣貌，就算沒有觀眾或子民，群像們仍繼承千年未變的會議傳統，漫長的時光在這凝成一個靜止不動的點。

二、空間視角的轉換

在空間轉換上可是兩個以上的空間依序或交互轉換，例如在〈天空的垃圾〉一詩的最後兩段，⁶⁰空間由廣島轉入了長崎，分述了兩個地方在一九八三年所舉辦的紀念原子彈核爆事件：

廣島·一九八三·八·六
「安息吧！我們絕不重演過去的錯誤」
有著多張能樂面孔的首相 在這樣的碑文前
主祭者的面具後正醞釀著擴張自衛隊的藍圖
慰靈曲起
迴轉於慰靈碑前如仙人掌的群眾間
穿梭在八月六日上午八十時五分的毀滅
——那導致三十八年來全世界精神陸沉的毀滅
三十八年前同樣的這顆恆星下
一顆短命的太陽摧毀了另一顆短命的太陽
（首相急於脫身
以便處理核電廠污染的最新機密報告）

⁶⁰ 同註 46，頁 121。

長崎・一九八三・八・九

「長崎呼籲書」是一封欠資信上的郵票。

在長崎市立和平公園的天幕

無數無數

重疊

沸騰翻滾的幽靈

他們做鬼也失去形體

沒有舉標語的雙手

沒有靜坐抗議的身軀

在不准罷工的無間地獄

他們只有一團團被破壞的原子

公園中 西方人容貌的和平雕像

(三十八年前有著相同嘴臉的駕駛員

會不會用一樣莊嚴的態度帶來長期互古的情婦)

他高昂的神色順著手勢

指向昔日災難之

原點

在廣島紀念典禮中，歷屆首相都帶著能樂面具，虛假地，看不清他們的真面目，當首相高喊：「我們絕不重演過去的錯誤」，心裡卻想著要擴張軍力，急著要去處理核電廠污染的最新機密報告。長崎市的和平公園裡滿是犧牲者幽靈，他們沒有形體，只剩被轟炸粉碎後的原子，公園裡的和平雕像是外國面孔，破壞和平的是西方人，倡導和平的雕像竟也是西方人，神色高昂的指著昔日災念的原點。藉由兩個空間裡所發生的事情：廣島慰靈碑前，活著的人口是心非地「悼念」亡靈，並未真的記取教訓；長崎和平公園中，亡靈們如原子般漂浮空中，無力替自己爭取任何，只能順著和平雕像的手勢盯著昔日災難的原點，傳達詩人的反戰思想。

另外，〈影〉⁶¹這首詩雖僅有短短三行，在空間結構上卻十分巧妙：

天井裡的雕像 聞自飲泣那沒有影子的日子

大廈中的天井 永遠覆蓋這沒有日子的影子

陽光下的大廈 矗立此一沉默無表情的雕像

從近的小的「天井裡的雕像」，拉遠拉大成「大廈中的天井」，接著再拉到空間感更遠更遼闊的「陽光下的大廈」，如電影鏡頭般從小到大，由近到遠，矗立在天

⁶¹ 同註 5，頁 107。

井裡的雕像暗無天日，從來映照不出它的影子，因高聳的大廈永遠覆蓋這小小的天井，陽光只會灑落在大廈四周，所以被大廈包圍的天井中，就矗立這永遠沉默無表情的雕像，整首詩空間與詩意緊密結合，迴還反覆，頗值得玩味。〈白領階級的皮靴〉⁶²亦有異曲同工之妙，從地毯踩到騎樓，再踩到整個灰濛濛的天空，空間一樣從小而大，但不論是那個空間，白領階級的皮靴都踩不出迴響，敲不醒自己，亦踏不出太陽。

此外，空間結構亦可從不同視角來觀看同個空間，以〈星球之愛·雙星篇〉⁶³為例：

不可思議的

一對 恆星 互相 環繞

恆星 一對 環繞 互相

時大時小 時左時右

千億分之一的縮影裏

似乎真的成為 一個堅持如定石的純一光點

在星座盤嚴重誤差的座標中

在我們共有的光年上

那些微渺的有機生確實以為 我們只是

一顆夠亮的一等星

並且佔據著宇宙肚臍的部位……

詩人先從雙星互視的視角寫起，雙星看著彼此，如同夫妻一般；接著空間無限擴張，視線拉到距離雙星極為遙遠的地球上，微渺的有機生物（地球人）以不精確的科技畫出嚴重誤差的星盤，雙星則因角度關係重疊成一顆夠亮的一等星，視角從近的雙星互視，拉到遠的地球遙望，空間則從兩個空間疊合成一個空間。從古典詩開始，詩人便會利用遠近、大小來製造空間的伸縮感，如同攝影鏡頭般自由伸縮。空間的伸縮可以凝聚焦點，與以特寫；或是擴大視野，展現宏觀遼闊感，不論是凝聚或擴張，皆是為了突顯主題。而〈星球之愛·雙星篇〉一詩，在轉換空間的同時也擴張了空間：當雙星相互凝視時，彼此是貼合的，空間是濃縮的，等到視線被無限擴張後，空間亦無限延伸、擴大，在小空間中，雙星獨立，各有形體；在無盡大空間中，雙星卻被視為一體，詩人寫出雙重的空間伸縮。

⁶² 同註 5，頁 160。

⁶³ 同註 3，頁 149-150。

再以詩人早年的一首小詩為例，短短幾行話妙趣橫生：

		終
		於
		我
		的
		兩
		顆
互	掌	眼
相	心	球
瞪		
看		

這一首詩的空間配置恰與雙星篇顛倒，雙星篇從兩星對望的近距離，拉至從地球望回的遠距離；此詩則從兩顆看不到彼此的眼球，各自有其空間，跌落到掌心的共同空間後竟相互瞪視，名為〈等待〉可說是寫出另類的「望穿秋水」。此外，這也是一首圖象詩，左右兩行如掌心般將中間兩顆眼球盛住，詩雖短卻充滿趣味。

空間結構可以是一個個空間依序轉移，也可以從不同視角來觀看單個或多個空間，空間亦可濃縮，可以將虛彌納入芥子，現以〈銅像〉⁶⁴的第一、二段為例：

威武
雄壯
剛烈
銅像固執戎裝
他挺直腰桿
穩穩佇立圓環幾何中心
把自己站成一枚瀏亮的圖釘
固定住城市的座標

.....

他的戰爭回憶
：快板進行曲、肩章上的流蘇
指揮刀以及嶄新的螺旋槳
有時候他回到今天
在濕悶的亞熱帶氣溫中舉目
環顧，周圍是
無數自己
扭曲的臉龐
浮游在大廈一格格

.....

⁶⁴ 同註 9，頁 27-33。

他用一滴淚，僅僅一滴
凝聚整座
太平洋黃昏的悲哀
他們無法
抵抗他的存在
 無法抵抗他
 終極的
 愛

第一段描寫銅像穩固且堅定的矗立在城市中心，而喇叭聲喚起他的戰爭回憶，場景來到的戰場上，等銅像回過神後，他在一格格的玻璃帷幕中看到無數個扭曲的自己。空間架構以銅像為中心擴散出去：銅像→圓環→大廈→城市，從銅像到城市空間逐漸加大，但相較戰場上的開放空間，城市是一個狹小擁擠的現代都市空間，屬於濃縮的空間；當銅像回到戰場上時，空間是寬闊遼遠，無限延伸的；接著銅像又回到都市空間，一格格的玻璃窗象徵都市空間被切割，破碎而狹小，而這些玻璃窗映照出無數個扭曲的銅像臉龐，卻沒有一個是真實的臉孔。當銅像領悟到原來「車輛和行人存在是因為道路／道路存在是因為大廈／大廈存在是因為圓環／圓環存在是因為銅像」因為有他都市才得以存在，他感動落淚，再用一滴淚來凝聚整座太平洋的悲哀，空間再度被無限濃縮。

遼闊的太平洋被濃縮到一滴淚中，那小小的「一個人」亦可被濃縮到更小的眸中，如「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」；又如當我們慢慢喝一杯咖啡時，世界的喧囂便隱退到窗外，而整個都市的光影便流蕩在一杯黝黑的液體上，大城市就這樣被濃縮至一杯咖啡中；再望向對面的樓，那棟樓撐開一扇扇鏡面，讓一棟棟建築靜靜走進、一輛輛車身徐徐穿越這一扇扇的鏡，這一刻，都市、田野、農夫，甚至是生命，都被縮小到如玩具般，繽紛的地球也被手中的報紙包裹起來，所有的空間都被濃縮至芥子中，這一杯「無糖咖啡」⁶⁵喝出整座城市。

現實空間來到詩裡後，它可以被模仿，相似於真實空間，也可以加以形變，取決於詩人的心靈，當空間形變後，它便是詩人的心靈空間，與真實空間會有一段距離。現節錄〈上班族的天空〉⁶⁶各段的一部分來分析說明：

推測一：矩形

矩形 通常符合辦公室的格局
甚至辦公桌、公事包與案牘的整齊裁切

⁶⁵ 〈一杯無糖的咖啡〉，同註 5，頁 136。

⁶⁶ 同註 3，頁 195-201

方方整整稜角
像我們對於公司商標那恭恭謹謹的仰慕
（在某辦公大廈出入多年的某白領階級
竟然從無念頭 要去樓頂看看天空）

推測二：圓形

聽筒
話筒
老式的撥號盤牆上的鐘面
他們渾圓的造型便是我們的天空
尤其是鐘面上「5」點附近的刻度
被盼望下班的眼神頻頻擦拭
而磨損得一片空白

推測三：篩孔形

篩孔形的天空
顧名思義是一種分散的
被割裂成顆粒狀的天空
這天空顯現在我們終日面對的
電腦顯示器上
一排排向上限流失的 閃亮
細瑣的符號結構。

推測四：不規則的立體

這塊天空如果存在
必然摘自童年遙遠的記憶
靠著一小塊失重的取樣
在漫步時緩緩灌溉培養
讓他長大

這塊天空曾經明亮地飄浮在田園的豐收上
不過年代已久 不得不褪成蒼白的
思考纖維
甚至是泛黃了
邊緣是那麼模糊不清
一會兒膨脹

一會兒又自轉成一塊蒸散中的乾冰
不斷冒煙
縮小
向核心處節節退卻
消散
。

推測五：無形

睡眠時我們含淚
令人無助的音波逐漸強大 清晰
許多廣告歌謠混合成的綜合聲浪浮出
許多來自錄影帶的對話與呻吟浮出
許多自己的咒罵、抱怨和呢喃浮出
浮出 我們無形的天空
瞬即吞噬了每個人卑微的夢

天空被分成矩形、圓形、篩孔形、不規則的立體、無形等五種推測類型。「天空」實為上班族視線所及的空間：矩形的辦公室、公事包、公文夾，圓形的話筒、鐘面，篩孔形的電腦顯示器，不規則立體的回憶，無形的都市亂象反映出上班族的內心焦慮不安。上班族的工作呆板無趣，一切就按照規定處理，格式化的工作模式將人心也格式化，連抬頭望向天空的單純美好都遺失了，生活裡到處充斥著現代機械，冷硬無生命熱情，林林總總積壓成上班族無法宣洩的不滿與抱怨，廣告歌謠說出眾人的心聲，用錄影帶的對話與呻吟抒解焦躁，甚至是睡眠中含淚的呢喃抱怨，自然的美好、生命的本質、生存的意義都不再是上班族的關注焦點，看似到處都是空間卻已無任何空間，真正的空間只存在於童年回憶。題為「天空」，理應寬廣遼遠的空間卻被壓縮在上班族狹隘的視線裡、心境中，寫出都市人們的生活是如此空虛匱乏。

三、時間空間化與空間時間化

一首詩常不單只有時間或空間的描述，許多時候時空是交纏在一起，而有些詩作的時空交纏清楚可見，也有些是幽微的隱藏在詩句中，而其交錯的方式亦各有不同，最常見的就是時空相互依存，時間跟著空間流轉，空間跟著時間移動，如〈軍火商韓鮑〉便是空間跟著時間移動：詩從韓鮑 37 歲回到法國開始寫起，接著以「過去—現在—過去—現在」相對應的方式書寫，8 歲的他依偎在母親懷裡感到貞潔與安謐；14 歲時，他用拉丁文寫詩，用法語詛咒他一去多年不返的

父親；18歲他吸毒，蟄存在巴黎最骯髒的角落自瀆；時間拉回他37歲，在潮濕的床墊上躺成一塊跌碎的紫水晶，韓鮑感知自己正在碎裂，痛苦地回一起一個詩人，他一生難以啓齒的醜事，他又再度陷入回憶；1873年詩人韓鮑離棄他的詩和情人，1877年韓鮑病倒在亞歷山大港，1880年他來到阿比西尼亞成爲軍火商韓鮑，時間繼續前進到1881年，他深入阿比西尼亞內陸、1888年埃菲爾正在蓋鐵塔、1891年軍火商韓鮑回到馬賽，時間回到現在；在他臨死前又回到1873年，在比利時的槍聲鑿穿詩人韓鮑蒼白的手臂，從此他的生命，所有的意志都如玻璃般爆裂；在死亡的前一刻（現在），夢魘的瞬間，浮現軍火商韓鮑眼前的是少年時代狂恣的幻覺（過去）。時間從現在推移到→過去的初始點，17歲遇到魏蘭，依序描寫相戀、因醜聞分離、流浪到馬戲團、最後成爲軍火商→臨死前，時間又回到過去；空間上則從家鄉夏爾維勒→巴黎→比利時→埃及亞歷山大港→阿比西尼亞→法國馬賽，空間的轉換是跟著時間改變，主要的線索仍集中在時間點上所發生的事件，而這是首自傳化的長詩，極具史傳故事性，因此時空交纏亦是必然現象。

類似的寫法還有〈不要驚動不要喚醒我所親愛〉⁶⁷一詩，空間從「我」在寂靜的書房撫弄鐵尺上的刻度，想像如何丈量感情的寬幅；接著來到陽台上辨識天上的事物，想像如何創造不曾存在的星座；在寂靜的客廳，我用塔羅牌顫抖地掀開覆蓋的命運；在按下寂靜的廚房的開關後，黑暗如蟑螂遁縮廚具的夾縫；還是一片寂靜，我站在浴室裡望著鏡中的自己，最後，我悄悄推開門扉，目睹妳沉睡的韻律，時間則在我移動時也緩緩移動。這首詩的時空結構和〈軍火商韓鮑〉恰好顛倒，〈不〉詩的時間是悄悄跟著空間轉動，從夜晚到深夜的短時間而已，主要是由空間轉換帶出事件發展，但無論在哪個空間都維持著寂靜，因爲我「不要驚動、不要喚醒我所親愛」，小心翼翼的呵護著我所親愛的妳，靜靜地凝視妳的夢，然後等待妳的降落。

而〈雷峰塔〉⁶⁸的時空交錯較爲明顯，相互依存，無分主從：

塔崩以前
我在塔的周圍用勁挖掘鋸齒狀的戰壕
每一個無人據點的射擊位置
張口 模擬我的喘息

塔崩以前
我急於預言：

⁶⁷ 楊宗翰編：《黑鍵與白鍵：林耀德佚文選Ⅲ》，頁89-94。文鶴版的《不要驚動不要喚醒我所親愛》在收於此詩時，缺漏首段，故採用楊宗翰主編之版本。

⁶⁸ 同註5，頁59-61。

「妳不設防的宇宙是亦於氧化的」

攤開一千年以前的空照圖

衰老的圖面 瞬間剝蝕粉碎

我同步擊毀 釘入自己的心臟的另一座塔

塔崩以後

我站立頹圯的塔基 輕輕喚你：

「塔底的女子 雷峰已崩

為何不出土

出土妳永恆的青春」

磁方位角：三十度三分七秒

妳遙望千年的角度

斷碎的地境線外

我靜靜面對

妳不移的眼神

妳晶瑩的聲音

一吐出 便凝凍成雹

落入受傷的戰壕：

「等你已千年」

未崩的塔是個禁錮妳的石匠

而塔崩後的世界呢

「以黑布薄斂過去

；請容我以柔軟的掌心接引妳的未來」

塔崩前，我挖著戰壕，戰壕是在阻擋外力入侵，亦或阻止「妳」的出土？看到最後，妳晶瑩的聲音落入受傷的戰壕，訴說著千年的等待，戰壕似乎是阻擋外力入侵，因為妳的宇宙並未設防，是易於氧化的，所以需要保衛。等塔崩之後，我站在塔基上輕聲呼喚，而妳卻以三十度三分七秒遙望了千年，妳我從不同的視角看去，最後視線相遇，靜靜凝視彼此。最後，我牽起妳的手，終止妳千年來的等待，迎接妳到未來。整首詩的人物視角是從我→妳→我妳合一，時間從塔崩前寫到塔崩後，空間則圍繞塔基，未崩的塔是封閉式的禁錮空間，當塔粉碎崩解後，空間瞬間遼闊，成為開放式的，而時間也從塔崩前後的對比，延伸擴大到未來，整首詩分從妳我不同的角度描寫，時空上又相互交纏，各有脈絡。

時空不僅會交錯，還會彼此影響，造成時間空間化，或空間時間化，如〈絲路II〉⁶⁹：

宇宙收縮又膨脹
膨脹又收縮
飛離了無限時間的星子
又再度 向中心匯集
宛如倒退步履
哼著同樣曲調的時光老人
總是重複著同樣的戲法
……
而妳 依舊沉睡 沉睡依舊
那背影...款款轉身

宇宙空間從收縮→膨脹→收縮，而星子飛離是空間上的擴張，向中心匯集則是聚縮；時間方面則從現在→過去→現在，現在的妳依舊沉睡，特殊的是「飛離時間的星子又再度向中心匯集」則將時間空間化，空間亦時間化。同樣的手法也出現在〈「無」的意象〉⁷⁰一詩中：

，當我凌晨驚醒
一片極寬極闊的留白比光更快
覆蓋我用文字蟻行的思考
一片極寬極闊的留白
是自軸心、蕭孔和杯的中空裡流溢出來的
永遠不曾在歷史和記錄中走出的
「無」的意象

寬闊的留白是大空間，光卻是時間，所以空間時間化；留白會覆蓋我用文字蟻行的思考，在時間上則有了快慢的對比：光速←→蟻行；接著又從時間轉向空間，原本被時間化的寬闊留白轉換回空間，軸心、蕭孔都是很微小的空間，就算是杯子比軸心或蕭孔大，但相較於寬闊留白仍嫌狹小，但寬闊的留白卻從這些洞孔流溢出來，大空間被擠壓進小空間，空間有了縮放，且靜態平面的留白呈現出動態立體感；而這肆溢的留白就是永遠不曾在歷史和記錄中走出的「無」的意象，最後又從空間轉回時間。

⁶⁹ 同註 3，頁 18-19。

⁷⁰ 同註 5，頁 126-127。

在《銀碗盛雪》的序詩中，詩人不僅讓時空交錯，還使時空濃縮至極小：

在心靈空間中我流逝的身姿都

(空間) (時、空)

圓寂成一只銀質的碗

(空間)

盛滿語言如雪

使兆億光年的宇宙都浴遍光

(時、空)

看那碗中雪

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

(時間)

流溢著詭譎與歧義⁷¹

詩人的心靈空間圓寂成一只銀碗，容納詩人的語言，而這如雪般的語言都是文明，都是詩人的愛，而且在詩人寫詩的剎那，這一切都成爲永恆，而詩人的銀碗盛滿愛與文明，流溢出詩人詭譎與歧義的心靈。在這短短數行中，時間、空間不斷交錯，大空間濃縮成一只銀碗，兆億光年的漫長時間，遼闊無際的宇宙都被壓縮成剎時間的永恆，以及盛滿愛的一只銀碗，再大的論述到了詩人手中都成爲碗中雪，絕對榮耀。

〈焱焱〉⁷²的時空結構亦有相同之處，西夏人創造的文字充滿一種文明的妍豔，華麗得超越西夏文明本身所能負荷承受的優越感，最後整個民族被遺失在中國這塊古老的大陸上，而文字能告訴我們西夏人失蹤的真相：

除非我們攜手

走進每一個單字中。

一個個繁縟的單字。

一座座綺麗的迷宮。

一座座綺麗的迷宮，黑暗的甬道，剝蝕的牆壁，

筆畫和筆畫之間的空隙，幻化爲寬敞、迂迴、

深幽邃遠不可抓摸掌握的時空走廊。

⁷¹ 同註 3，頁 i-ii。

⁷² 同註 9，頁 204-205。

一個單字化做一座綺麗的迷宮，空間被無限放大，筆畫和筆畫間的空隙亦從小空間幻化為遼闊無盡的大空間；而詩人又必須藉由一座座的單字迷宮，才能走進歷史的迴廊，看著那黑暗的甬道，剝蝕的牆壁是否能透露一些西夏人消失的真相，詩人由空間轉入時間，空間則被時間化了。

〈光年外的對望〉⁷³在空間轉換上極為明顯，如電影鏡頭般來回在兩個空間轉動，外太空孤寂星球的我與地球的妳對望，整首詩的空間建構在兩人的視線，呈現「我—妳—我—妳—合」的相互對望：

我	妳
飄吧 紅色的領巾 我心愛的印記 站在空寂孤獨的地球上 轉 自轉著 沉重的星球啊 攜帶了不動的我 ……	卸下胸罩 黑色的布杯綿綿墜地 妳彎身褪下絲褲 露出渾圓 冰涼的曲線 任憑 熱辣底水柱 在堅實飽滿的乳房上潑散 ……
諸色繽紛的岩層在我的瞳中 隆隆升起 容群星目擊 我意志喚起的地變 ……	妳凌躡過光滑的磁磚步出霧茫茫底 浴室 感到一絲 詫異 飄 過 ……
呵妳 呼喚著妳 巨石 拔起 座座千噸 懸宕 ……	鏡前 臥房中的妳凝視著裸身 ……
承受不住的星球迸裂了 剎那化時空為純白寂靜之視野 剎那還諸宇宙以寧靜 在失去季節與引力的殘骸間 解開吧 我的領巾 ……	妳一面不解地向天空望去 穿梭的天體和航空器間 妳還是發現了 發現了這超越時空的呼 喚 ……

⁷³ 同註 3，頁 162-170。

光年外的對望
我們 在凍結的時空中相視
然而妳的目光是如此地 陌生
如此地呆滯和木訥
難道妳已遺忘了我的紅領巾麼
……

外太空的我一直凝視著在地球上的妳，看著妳的一舉一動，空間不停轉移，視線卻一直是單方面，直到最後女子的視線才與我相對，兩人終於有了交集，但女子空洞呆滯的眼神訴說她以遺忘一切，到這為止時間的流轉都極為緩慢且隱微。接著是時空的交錯與轉化，「我的永生被捲入重複疊合的多次元空間」產生時空交錯，而我「千萬年中仍然保持著少年童稚的臉龐」則將長時間濃縮在某一刻，並將時間凝縮在一張小小的臉上，產生時間空間化。時間開始快速流動，拉回到我離去之前，妳仍然是為星際自由奮鬥的革命領袖，但奪權行動加速動亂，妳終成為新的祭品，被洗去記憶與個性，轉瞬間來到現在，妳是一個冷淡而平凡的女子，千年的改變就在妳我對望的這一瞬間發生。整首詩時空交錯，空間上一來一往，時間則是從緩慢到急速。

第四節 小結

林耀德詩作技巧中，詩語實驗這部分很明顯是受到後現代主義的影響，採用後現代解構、反常態、戲謔或拼湊等概念，將之運用到藝術技巧上，讓詩作充滿了顛覆性，有其特殊之處，但也不免讓人存疑詩是否還是詩？筆者認為這是詩人的實驗，或言之，是帶著目的性的技巧實驗，詩人不僅要解構主題，解構權力，詩人也想顛覆詩的形式，而這樣的顛覆其實就是對詩壇權力的反抗，不願被既有的、傳統的思維與形式框架住，於是借用後現代主義思想來打破傳統，建立新的秩序。

林耀德又以跨文類書寫、圖象性的突破和大量的組詩來開拓詩的形式結構，從前一章的主題來看，林耀德想要講的很多，而他的創作類型又十分多元，因此林耀德常以長詩來作跨文類的書寫，在詩中融入報導文學、史事、劇本、小說或自傳等文類，也因如此，林耀德的長詩通常具有多元主題，能將其所欲傳達的各種思想都概括進來，讓一向以抒情為主流的詩壇開拓出長篇敘事的新道路。

此外，林耀德也創作大量組詩，組詩讓詩人可以從各種角度描寫一個主題，描寫的面向更多元縝密，如〈道具市殺人事件〉既是跨文類書寫——融合詩、小說、劇本——又順著人物意識、時間順序，與空間轉換的組詩型態來書寫，讓這

首詩隨著劇情高潮迭起。筆者以為林耀德之所以架構出龐大的詩結構，肇因於他在延長他的書寫，藉以消解他內心的不安，正如他後期的詩作，長詩的比例益重，因為他內心的焦慮不安未曾消除，他從人類的潛意識深入到集體潛意識，他藉由書寫來探索新天地，以解除內心的騷動，不安越多，書寫便隨之延長。

在圖象性方面，林耀德完美結合詩的「形」與「意」，打破早期圖象詩注重圖象性而忽略詩意，淪為為圖象而圖象的窠臼，提升圖象詩的內涵，這是林耀德詩作在圖象詩上的重要價值。

同時，林耀德是個十分注重結構的詩人，便精心設計詩作的時空結構，除了一般的順敘或倒敘外，還為隨著詩意轉變時間速度的快慢，如石器時代進化到鐵器時代，時間是緩慢擴張，但文明時代的核爆瞬間將時間濃縮成一點，時間便產生了伸縮。空間結構則從著重於視角的轉換，從空間 A 轉到空間 B，或以不同視角觀看同個空間，此外，空間還會隨著詩人內心意識產生變形。每首詩都有可能產生時空交錯，林耀德除了使用傳統的交纏模式外，還會讓時空彼此影響，造成時間空間化或空間時間化。林耀德對時空的巧妙安排突顯出詩作既能有龐大結構，但又不失精巧。

筆者將林耀德的詩作主題與藝術技巧縱而觀之，認為林耀德在書寫政治與戰爭主題時，多會使用詩語實驗，以後設語言說出詩人的真心話，或以拼貼和解構來反諷之；其他主題則不會固定只使用哪些技巧，基本上詩作的藝術技巧是隨著主題轉換，詩人會以最佳的寫作技巧來彰顯、傳達出詩作主題，詩人是靈活運用各項藝術技巧，正也印證了詩人不願被編碼的創作態度。

第五章 結論

少年時的林耀德懷才不遇，屢遭抑制，作品未被重視，直到 1985 年，羅青主編的《草根》以增刊方式，一口氣刊登他二十多首詩，接著又獲得數項文學獎，林耀德這才被廣受重視。此時，他活躍於台灣文壇，將創作觸角伸至現代詩、散文、小說、評論、主編選集等領域，他還擔任中國青年寫作協會秘書長，致力於推廣文學，並積極提拔後進，他所展現出的光芒正可謂是一顆耀眼的星星，然而這顆星卻如流星般倏忽而逝，林耀德的猝逝讓所有人震驚、遺憾。幸而，他十分重視「歷史」，他詳細整理自身的創作歷程，建構自身的寫作史，他所關注的世界從來就不僅是眼前所見，他的眼光總是擺得很遠，時間上橫跨古今，空間上亦在都市與宇宙間不停轉換，他穿梭於古今時空，描寫著西方文藝思潮的代表人物，讓文學與歷史互文。

詩人試圖藉由詩來引導讀者思考，從表象的現實社會開始，政治牽引著戰爭，科技文明的進步讓武器更為精良，並擴大戰爭的規模，戰爭又會重新分配政治權力，人類的種種行為就這樣不斷地交互影響。相較同時代的其他詩人，他的詩冷靜客觀，卻帶著不安騷動，隱隱透露出詩人喻世、警世、醒世的意圖。接著他來到都市終端機前，人類的生活現已完全被電腦掌控，我們的身分變成一連串 1 與 0 排列組合的數碼，在冰冷的科技前，人們漸失人性，再多的情慾也無法解救人心的陷溺，而宇宙星球亦成為詩人情感的比興對象，看似科幻且充滿想像的宇宙其實是現實地球的映照，像從鏡子中對看，鏡中既真又假的影像就是真實世界的反映。詩人內心的焦慮恐慌反映在性愛書寫上，性通常伴隨著暴力和權力，人類又試圖用性愛來拯救自身內心的不安，無疑是飲鴆止渴，於是詩人描繪出深埋的、洪荒的、傳說中的景象，傾頹荒涼的西夏王朝嘲諷著歷史文明總是不斷在循環著，從過去到現在到未來，從未改變。

詩人早年的詩風抒情奔放，形式大膽繁富，語言靈巧活潑，已稍可見其對性愛的描繪，整體風格屬於華麗奔放。《草根》連載他數首詩作後，他的年紀與經歷讓詩人愈發成熟，風格則轉為嘲諷冷靜的幽暗，詩作多為負面書寫，帶有嘲諷警世意味，他將對人事物的關懷隱藏在這些諷刺、批判與科幻超現實的筆法中，若不細看很容易忽略詩人的真情，這時的林耀德像一朵染色的黑玫瑰，闐闐、帶刺，但本質仍是一朵紅玫瑰，只是將熱烈情感隱藏起來，必須撕開花瓣才能看見其中的真性情。直到他過世前幾年，穩定的愛情讓他的心情趨於平靜，多情的他又回來了，在愛情的魔力下他修身也修心，不再帶著憤世嫉俗的張狂，玫瑰刺被修剪掉。最後一本詩集《不要驚動不要喚醒我所親愛》收錄他過世前兩年的詩作，可察覺的他不同過往的轉變，〈時間晶石〉與〈性愛僅僅是某種知識〉是他擺盪在愛情中不安，之後的〈不要驚動不要喚醒我所親愛〉被視為「新抒情詩」¹，

¹ 楊宗翰：〈書寫與消解：閱讀詩·人·林耀德〉，《林耀德與新世代作家文學論》，台北：文建會，頁 189。

詩中不再強調結構佈局，隨心所欲地自然流露他對情人的深情，亦可看見他開始探索神秘學²；而〈軍火商韓鮑〉這首自傳詩歷經六年五次修改，是詩人對自我詩論的實踐，歷經六年修改亦可看出他的創作歷程的演變，以及對自己的定位與評價，不知詩人是否已有預感，如同田運良所言，詩人彷彿在為自己立傳，如此寫真、模擬的描繪，難道是在冥冥之中，林耀德已洞燭生命大限盡矣？³姑且不論這些揣測之語，〈軍火商韓鮑〉無庸置疑是林耀德內在身世的投射，充滿自我投射意味的自傳詩。當韓鮑以象徵詩風解放詩體，豐富詩的意象，打破規範和文類侷限之際，林耀德亦運用其多元筆法和形式結構來解構秩序，瓦解核心，進一步探討人類的潛意識，乃至於集體潛意識，展現其重建新秩序、新世代的企圖心。這些都是同時代詩人較為缺乏的關注焦點，這便是林耀德異於他人之處，正是其價值所在。

在閱讀完他的詩作後，筆者發現他偏愛負面書寫，無論是寫政治與戰爭，寫星球，寫都市現象、科技文明、歷史演進，以及人類內心深層的孤寂靈魂與情慾的交纏，林耀德都擅長用批判手法來省思這一切，所以他的詩裡常出現「黑色水晶」、「黑色枯瓣」、「黑色的雪花晶體」，出現「不倫與暴亂遂以核爆連鎖」的核爆毀滅，看似冷酷理性的文字實深藏著濃烈的人文關懷。我們可明白林耀德深具企圖心，無論是描寫現實世界還是深層的心靈，他想傳達的都是大主題，他的視野從不狹隘，故他需要龐大架構來抒情寫志，這就何以他有較為大量的長詩的原因。

許多評論家認為林耀德的詩作用語詰屈聱牙，詩意晦澀難懂，但筆者實際閱讀其詩作發現並非如此。林耀德的詩就內容而言實屬社會寫實，他寫歷史文化、批判戰爭與政治、乃至對都市生活的描繪，樣樣不脫離現實人生，終端機科技也早已是現代生活不可或缺的一環，就算是書寫宇宙星球，看似科幻且充滿想像，與現實生活無關，但在這些「幻想」背後，亦根基於對「人」的關懷，不同的寫作主題但擁有相同的精神思想——愛。他說「什麼都不支持了／包括信仰／以及被供奉的：各種「愛」的標題」⁴，他說「跨越進化的階梯／以愛」⁵，他說「沒有永遠的朝代／只有永遠的人民／權力會腐朽／愛才是永恆」⁶，還有許多詩人未明說的愛，以反諷刻薄冷酷包裝起來的愛，他就像一個彥扭的小男生絕不輕言愛，但愛依然存在。若就藝術技巧觀之，他在詩語實驗上的確使用許多後現代寫作技法，如後設、拼貼、遊戲性與解構，這些技巧對詩人而言帶有實驗目的，而

² 自序中提及，吉普賽人占卜用的 22 張「大秘儀」塔羅牌中，只有「愚人」沒有編號，他既是結束，也是開始。他代表著生命的持續前進、奮鬥與苦難的無盡延展，而寫詩的人應該向充滿迷惘又洋溢著希望的愚人，永遠面對未知、永遠接受挑戰、永遠拒絕被編號，並撥開重重迷霧，眺望並抵達光明的新天地。由此可見林耀德的心境有所改變，他的心不再驚惶不安，而有了安頓之處。

³ 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 2 月，頁 66。

⁴ 〈塔之奧義〉，《銀碗盛雪》，頁 94。

⁵ 〈寶瓶座時代的開展〉，《都市終端機》，頁 183。

⁶ 〈午安〉，《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》，頁 309。

非展現他的與眾不同或炫耀技巧，是一種嘗試，一種身為詩人不斷求新求變的精神，也就是林耀德本身的人格特質使然，當然，我們也不能否認這些技巧是有目的性，為的就是解構權力結構，解構中心論述，但其終極關懷仍圍繞著「人」，無須繞著現代或後現代與否打轉。

其實，去除掉這些較具後現代筆法的詩作，林耀德的詩多是語言直白，有時甚到了無詩味的地步，並無眾人印象中的艱澀難懂，筆者認為眾人會有這種誤解應是以下三個原因：第一，詩人的第一本個人詩集《銀碗盛雪》便已展現其主要的創作主題，一本詩集就囊括各項主題，這是林耀德的才氣，但也是這份才氣讓讀者膽怯，詩作的主題多元深沉且交纏在一起，加以絕對個人化的意象，的確不好閱讀，詰屈聱牙的刻板印象於焉產生；但續看林耀德之後的詩集，便會發現其語言絕非曲折拗口，前幾章所舉的很多詩例都十分淺白易懂，甚至稍嫌口語化。第二，詩人的長篇詩作為數不少，有的多達百行以上，詩的佈局嚴密，架構龐大，「長得像令人窒息的大錦蛇」⁷，怎不令人望之卻步，情感上自然先產生抗拒。第三，不少讀者對「詩」懷有「浪漫的想像」，「幻想」著詩是花前月下，配上音樂流盈滿室，這時信手拈來一詩，多麼浪漫又有情趣，但若帶著這樣的幻想來閱讀林耀德的詩，準會幻想破滅、痛不欲生，然後傷痕累累的離去，並嗤之以鼻。林耀德不是風花雪月的詩人，就算有也只有年少時的浪漫多情（又有那個少年不多情呢？），他的詩從年輕時便開始小小嘲諷，進階到成年後的無所不諷，但當我們拿下詩人「神情必須冷漠一如法老王不苟言笑的黃金假面」⁸時，便能看見深藏其中的悲憫與關懷。

筆者認為林耀德完成他的階段性任務，開啓都市詩的新視野，讓後進詩人在追隨林耀德的腳步時，亦能開創自己的路；他以豐富的學養開拓新詩的種種寫作可能，詩不是只有浪漫抒情或雄渾豪邁，詩可以各種寫作視角來呈現多元面貌，詩可以跨界，融合小說、電影、報導文學等各類文體，這正是林耀德的價值，他對台灣詩壇的影響。

研究林耀德的人不少，但對林耀德詩作的研究都欠缺整體性，更遑論單篇期刊論文，就因這份不完整，使筆者毅然選定林耀德新詩為研究主題。筆者分析歸結其詩的心靈主題與藝術技巧，就是為了將這位詩人更真實呈現在各位讀者面前，讓更多的人看見他不凡的才華，他對整個台灣文壇的影響，以及他在短短生命中所創造的新世界。期盼這本拙著是塊敲磚石，能引出更多的學者研究林耀德的詩，以及更多人去閱讀林耀德的詩。

⁷ 白靈語，《都市終端機·導讀》，頁 15。

⁸ 〈曇花學說〉，《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》，頁 298。

參考書目

一、林耀德著作

(一) 詩集

- 林耀德等人合著：《日出金色——四度空間五人集》，台北：文鏡文化出版公司，1986年。
- 林耀德：《銀碗盛雪》，台北：洪範書店，1987年。
- 林耀德：《都市終端機》，台北：書林出版公司，1988年。
- 林耀德：《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》，台北：光復書局，1988年。
- 林耀德：《都市之薨》，台北：漢光文化事業公司，1989年。
- 林耀德：《一九九〇》，台北：尚書文化出版社，1990年。
- 林耀德：《不要驚動不要喚醒我所親愛》，台北：文鶴出版公司，1996年。

(二) 評論集

- 林耀德：《一九四九以後——台灣新世代詩人初探》，台北：爾雅出版社，1986年。
- 林耀德：《不安海域——台灣新世代詩人新探》，台北：師大書苑，1988年。
- 林耀德：《羅門論》，台北：師大書苑，1991年。
- 林耀德：《重組的星空》，台北：業強出版社，1991年。
- 林耀德：《期待的視野》，台北：幼獅文化事業公司，1993年。
- 林耀德：《世紀末現代詩論集》，台北：羚傑企業有限公司出版部，1995年。

(三) 訪談錄

- 林耀德：《觀念對話》，台北：漢光文化事業公司，1989年。

(四) 主編選集

- 林耀德：《中國現代海洋文學選》，共三冊，台北：號角出版社，1987年。
- 林耀德：《甜蜜買賣——台灣都市小說選》，台北：業強出版社，1989年。
- 林耀德：《浪跡都市——台灣都市散文選》，台北：業強出版社，1990年。
- 林耀德、簡政珍：《台灣新世代詩人大系》二冊，台北：書林出版公司，1990年。
- 林耀德、孟樊：《世紀末偏航——80年代台灣文學論》，台北：時報文化出版公司，1992年。
- 林耀德、鄭明娟：《時代之風——當代文學入門》，台北：幼獅文化事業公司，1991年。
- 林耀德、孟樊：《流行天下——當代台灣通俗文學論》，台北：時報文化出版公司，1992年。
- 林耀德：《當代台灣文學評論大系·文學現象卷》，台北：正中書局，1993年。
- 林耀德：《活水詩粹》，台北：活水文化雙週報，1993年。

(五) 短篇小說集

林耀德：《惡地形》，台北：希代書版公司，1988年。

林耀德：《大東區》，台北：聯合文學出版社，1995年。

林耀德、陳璐茜：《慾望夾心——雙色小小說》，台北：皇冠文學出版公司，1995年。

林耀德：《非常的日常》，台北：聯合文學出版社，1999年。

(六) 長篇小說

林耀德、黃凡：《解謎人》，台北：希代書版公司，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：希代書版公司，1991年。

林耀德：《時間龍》，台北：時報文化出版公司，1994年。

(七) 散文集

林耀德：《一座城市的身世》，台北：時報文化出版公司，1987年。

林耀德：《迷宮零件》，台北：聯合文學出版社，1993年。

林耀德：《鋼鐵蝴蝶》，台北：聯合文學出版社，1997年。

林耀德：《林耀德散文》，杭州：浙江文藝出版社，1999年。

(八) 影視·舞台劇本·漫畫·傳記·GAME及其他

林耀德、于記偉：《大東區》(電影劇本)，台北：行政院新聞局，1991年。

林耀德、徐煬：《夢的都市導遊》(中間文類)，台北：竹友軒出版社，1992年。

林耀德、林政德：《鬥陣》(漫畫)，台北：大然出版社，1992年。

林耀德、戴晴衣：《和死神約會的一〇〇種方法》(舞台劇本)，台北：晴衣工作室，1994年。

林耀德：《淫魔列傳》，台北：羚傑企業有限公司出版部，1995年。

林耀德：《塔羅牌靈測遊戲》，台北：遠流出版事業股份有限公司，1997年。

(九) 佚文選集

林耀德著，楊宗翰主編：《新世代星空：林耀德佚文選I》，台北：華文網，2001年。

林耀德著，楊宗翰主編：《邊界旅店：林耀德佚文選II》，台北：華文網，2001年。

林耀德著，楊宗翰主編：《黑鍵與白鍵：林耀德佚文選III》，台北：華文網，2001年。

林耀德著，楊宗翰主編：《將軍的版圖：林耀德佚文選IV》，台北：華文網，2001年。

林耀德著，楊宗翰主編：《地獄的佈道者：林耀德佚文選V》，台北：華文網，2001年。

二、專書

- 丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》，高雄：春暉，2000年。
- 三三集刊編輯群：《女兒家》，台北：皇冠，1978年。
- 三三集刊編輯群：《桃花渡》，台北：皇冠，1979年6月5日。
- 三三集刊編輯群：《鐘鼓三年》，台北：三三書坊，1980年7月。
- 三三集刊編輯群：《鐘鼓三年——我們走過藍天裡》，台北：三三書坊，1986年10月。
- 尤純純：《重塑現代詩：羅門詩的時空觀》，台北：文史哲，2003年。
- 文訊雜誌社主編：《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》，台北：文訊，1996年。
- 王文仁：《光與火——林耀德詩論》，嘉義：南華大學中文系碩士論文，2002年；後修訂出版，更名爲《現代與後現代的游移者——林耀德詩論》，台北：秀威資訊科技，2010.11。
- 王凱竹主譯：《科幻叢書·總序》，台北：國家，1980年。
- 古繼堂：《台灣新詩發展史》，台北：文史哲，1989年。
- 佛克馬(Douwe Fokkema)、伯頓斯(Hans Bertens)著，王寧譯：《走向後現代主義》，台北：淑馨，1992年。
- 何寄澎主編：《文化、認同、社會變遷：戰後五十年臺灣文學國際學術研討會論文集》，台北：文建會，2000年。
- 汪民安編：《色情、耗費與普通經濟——喬治·巴塔耶文選》，長春：吉林人民出版社，2003年12月。
- 孟 樊：《流行天下：當代台灣通俗文學論》，台北：時報文化，1992年。
- 孟 樊：《當代台灣新詩理論》，台北：揚智文化，1998年。
- 孟 樊：《台灣後現代詩的理論與實際》，台北：揚智文化，2003年。
- 岩 上：《詩的存在：現代詩評論集》，高雄：派色文化，1996年。
- 林水福主編：《林耀德與新世代作家文學論》，台北：文建會，1997年6月。
- 林耀德編：《楚漢》，台北：尚書文化，1990年。
- 施淑：《兩岸文學論集》，台北：新地出版社，1997年。
- 泰瑞·伊果頓(Terry Eagleton)著，吳新發翻譯：《文學理論導讀》，台北：書林，1993年。
- 焦桐：《當代台灣情色文學論：蕾絲與鞭子的交歡》，台北：時報，1997年。
- 國立彰化師範大學現代詩學研討會編輯委員：《現代詩的語言與教學：第五屆現代詩學研討會》，彰化：國立彰化師範大學國文學系，2001年。
- 密西根大學：《超現實主義宣言集(Manifestoes of Surrealism)》，美國：密西根大學出版，1972年。
- 張誦聖：《書寫台灣》，台北：麥田，2000年4月。
- 盛寧：《新歷史主義》，台北：揚智，1995年。
- 許世旭：《新詩論》，台北：三民，1998年。
- 陳大爲：《亞洲中文現代詩的都市書寫(1980-1999)》，台北：萬卷樓，2001年。
- 彭華生：《語言藝術分析》，台北：智慧大學，1999年。
- 黃重添、徐學、朱雙一：《台灣新文學概觀(下)》，廈門：鷺江出版社，1991年6月。
- 黃智溶：《今夜，妳莫要踏入我的夢境》，台北：光復，1988年。

- 楊宗翰主編：《台灣現代詩史：批判的閱讀》，台北：巨流，2002年。
- 楊照：《文學、社會與歷史想像，戰後文學史散論》，台北：聯合文學，1995年10月。
- 楊熾昌：《水蔭萍作品集》，台南：台南市立文化中心，1995年。
- 溫瑞安：《坦蕩神州》，台南：長河，1978年5月。
- 葉渭渠、唐月梅：《日本文學史（現代卷）》，北京：經濟日報出版社，2000年。
- 裘小龍編譯：《意象派詩選》，廣西：灕江出版社，1986年。
- 劉紀蕙：《孤兒、女神、負面書寫》，台北：立緒，2000年。
- 蕭蕭：《現代詩學》，台北：東大圖書，2006年7月1日。
- 蕭蕭：《現代新詩美學》，台北：爾雅，2007年。
- 簡政珍：《台灣現代詩美學》，台北：揚智，2004年7月。
- 羅洛：《新詩選》，香港：中華出版社，1998年。

三、期刊論文

- 丁旭輝：〈林耀德圖象詩研究〉，《中國學術年刊》，2001年，22期。
- 王文仁：〈林耀德與文學史重探〉，《乾坤》，2001年，20期。
- 王浩威：〈偉大的獸——林耀德文學理論的建構〉，《聯合文學》，1996年，137期。
- 王浩威：〈重組的星空！重組的星空？——林耀德的後現代論述〉，後收入《林耀德與新世代作家文學論》，台北：文建會，1997年。
- 王添源：〈在詩的火與光之間燃燒——林耀德詩作回顧與品鑒〉，《聯合文學》，1996年，138期。
- 王溢嘉：〈試析「無限軌道」——也是「詩人與心理醫師的雙重個案」〉，後收入《妳不了解我的哀愁是怎樣一回事》，1988年。
- 王溢嘉：〈集體潛意識之薨——林耀德詩集《都市之薨》的空間結構〉，《台灣春秋》，1989年，9期，後收入《都市之薨》。
- 古遠清：〈並非交通問題——林耀德短詩「交通問題」賞析〉，《寫作》，湖北：武漢大學，1990年，91期。
- 古遠清：〈評《台灣新世代詩人大系》〉，《台港文學選刊》，1991年60期。
- 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》，1997年，518期。
- 白靈：〈停駐地上的星星——林耀德詩路新探〉，《文藝月刊》，1988年，225期，後收入《都市終端機》。
- 白靈：〈變色的蜥蜴：《妳不了解我的哀愁是怎樣一回事》解讀〉，《幼獅文藝》，1989年，431期。
- 吳宏一：〈我看林耀德〉，收錄為《不安海域》的序文，1988年。
- 林綠：〈都市與後現代——林耀德詩論〉，後收入《林耀德與新世代作家文學論》，台北：文建會，1997年。
- 林亨泰：〈與世界同步——林耀德詩作讀後感〉，後收入《都市之薨》1989年。
- 初安民：〈時間之河——評林耀德詩集《都市終端機》〉，《聯合文學》，1988年，45期。

- 旻 黎：〈黑色的愛情神話——我讀「上邪注」〉，《文藝月刊》，1986年，202期。
- 凌雲夢：〈詭異的銀碗——林耀德詩作初探〉，《藍星》，1986年，8期，後收入《都市終端機》。
- 徐望雲：〈林耀德作品風格初探〉，《葡萄園》，1986年，95期。
- 張漢良：〈電腦·人機界面——眼前的台灣文學學隅〉，在「第三屆現當代文學研討會」宣讀，香港，1991年；後收入林耀德主編：《當代台灣文學評論大系：《文學現象卷》》，台北：正中書局，1993年。
- 張漢良：〈都市詩言談〉，《當代》，1988年，32期。
- 張漢良：〈揭露語言的多元與對媒體的反省〉，《創世紀》，1989年，77期，後收入《一九九〇》。
- 許悔之：〈林耀德「韶華拾遺」弁言〉，後收入《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》。
- 許悔之：〈熵的消耗〉，《幼獅文藝》，1988年，401期，後收入《都市終端機》。
- 陳芳明：〈台灣文學史：橫的移植與現代主義之濫觴〉，《聯合文學》，2001年。
- 馮 青：〈帶著光速飛竄的神童——一個解碼者·革命之子·林耀德〉，《自由青年》，1987年，697期，後收入《都市終端機》。
- 楊 牧：〈詩的一種環境〉，《聯合文學》，1985年，6期；後收入白靈《一首詩的完成》台北：洪範書店，1989年。
- 楊宗翰：〈書寫與消解——閱讀詩·人·林耀德〉，《林耀德與新世代作家文學論》，台北：文建會，1997年。
- 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》，1997年，19期。
- 楊宗翰：〈「現代派」的隔代會遇——施蛰存與林耀德〉，《幼獅文藝》，2001年，570期。
- 楊宗翰：〈誰能瞭解你的哀愁是怎樣一回事——從林耀德到林耀德〉，《創世紀》，2001年，127期。
- 楊斌華：〈解構：都市文化的黑色精靈〉，《上海文論》，1990年，20期；亦刊於《藍星》詩刊，1990年，23期。
- 萬胥亭：〈無謂的遊戲：覆林耀德〉，《文藝月刊》，1986年，207期。
- 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，後收入氏著《走向台灣文學》。
- 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。
- 劉紀蕙：〈林耀德與台灣文學的後現代轉折〉，《孤兒·女神·負面書寫——文化符號的徵狀式閱讀》，台北：立緒，2000年。
- 潘亞墩：〈獻給後工業社會的揶揄之歌——林耀德的《都市終端機》賞析〉，《國文天地》，1990年，60期。
- 蔡源煌：〈序林耀德「衝突與匯溶——戰後世代與變異世代詩人論」〉，《笠》，1986年，134期，後收入《一九四九以後》序文。
- 蔡詩萍：〈80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：文建會，1997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》，1985年，20期；後易名為〈林耀德論〉，後收入《現代散文縱橫論》，台北：長安出版社。

- 鄭明娟：〈林耀德論〉，《台灣新世代詩人大系》下冊，台北：書林，1990年。
- 蕭 岸：〈跨出一個新的早晨——評《銀碗盛雪》〉，《香港文學》，1987年，31期。
- 應平書：〈80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：文建會，1997年。
- 羅 門：〈一九九〇年向詩太空發射的一座人造衛星〉，《一九九〇》序文。
- 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：文建會，1997年。
- 羅 青：〈後現代狀況出現了〉，《日出金色——四度空間五人集》總序，1986年。

四、學位論文

- 翁燕玲：《林耀德研究——現代性的追索》，嘉義：中正大學中文系碩士論文，2001年。
- 王文仁：《光與火——林耀德詩論》，嘉義：南華大學中文系碩士論文，2002年。
- 周盈秀：《林耀德〈銀碗盛雪〉研究》，嘉義：嘉義大學中文系碩士論文，2008年。
- 甘能嘉：《台灣現代詩壇的「新世代」論（1985~1990）——以林耀德為問題核心》，新竹：清華大學中文系碩士論文，2011年7月。

五、報紙評論

- 向 陽：〈戰爭·和平·蝕——讀林耀德詩輯《人類家族遊戲》〉，《台灣時報》，1986年11月25日，後收入《日出金色》與《妳不了解我的哀愁是怎樣一回事》。
- 吳新發：〈詩意勝於劇力〉，《中時晚報》，1994年7月17日。
- 吳潛誠：〈從兩種觀點看《一座城市的身世》〉，《首都早報》，1990年5月30日。
- 亞 弦：〈在都市裡成長——林耀德散文作品印象〉，《自立晚報》，1987年6月27-28日，後收入《一座城市的身世》序。
- 孟 樊：〈冷靜的電腦〉，《中國時報·開卷版》，1990年5月25日。
- 林耀德：《時報周刊·RPG專欄》，861期，1994年月28日~9月3日。
- 奚 密：〈觸及後現代文明的心臟——評林耀德《都市終端機》〉，《中國時報·開卷版》，1989年4月10日。
- 張國立：〈林耀德的都市文學〉，《中華日報》，1987年2月25日。
- 張漢良：〈四度空間詩人與詩評家〉，《自立晚報》，1988年3月17-18日，後收入《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》序文。
- 楊 牧：〈詩與詩的結構——林耀德作品試論〉，《中華日報》，1986年11月17日；後收入《銀碗盛雪》序文。
- 蓉 子：〈評「聽妳說紅樓」〉，《國語日報》，1986年4月13日，後收入氏著《青少年詩國之旅》，台北：業強出版社，1990年。

劉以鬯：〈讀林耀德的詩〉，《世界日報》，1988年4月18日，後收入《都市終端機》。

潘亞墩：〈崛起的新世代詩群——讀《一九四九以後》與《不安海域》〉，《台灣新聞報》，1988年12月13-14日。

鄭明嫻：〈開放的宇宙觀〉，《青年日報》，1989年11月22日。

顏艾琳：〈耀德？耀得？都很要得〉，《勁報》，2000年1月6日。



附錄 林耀德生平年表與詩作編年

時代	生平記事	出版作品	獲獎紀錄	詩作《收錄詩集》
1946	祖父林振成、父親林瑞翰定居台灣。			
1961	父親與母親陳靖華結婚			
1962	出生於台北市城中區			
1977	入國立師範大學附屬中學，開始發表創作。			遊池—贈女吏《都市終端機》 掌紋《你不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》
1978	作品發表於《三三集刊》及「神州詩社」刊物。			與你訣別—答 H 小姐《都市終端機》 白蝶、水墨《你不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》
1979				咸陽、展卷《你不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》
1980	就讀輔仁大學法律系財經法學組			危峰、F 中學勾沉錄《你不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》
1981	神州詩社、三三文學集團相繼解散			等待—留言給 T 社《都市終端機》 舊稿—跋韶華拾遺、立雪、釀酒《你不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》
1982	詩集《銀碗盛雪》初稿集成，手裝本寄贈痲弦、高信疆。			寶瓶座時代的開展《都市終端機》 絲路 I、絲路 II、文明記事《銀碗盛雪》
1983	任《輔大新聞》總主筆			南極記、U235《銀碗盛雪》

時代	生平記事	出版作品	獲獎紀錄	詩作《收錄詩集》
				一九八三的我——呈 HL、掌心、寫實主義者、我們曾是，夜泊湖心的扁舟、贈穎青、偷獵者、困居《都市終端機》
				日蝕、天空的垃圾、歲暮——曾經屬於我的次文化《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》
1984	與羅青、白靈、黃智溶、萬志為籌劃《草根》詩刊復刊。		中國時報第一屆時報科幻小說獎	絲路Ⅲ、絲路Ⅳ、瑪儂傳、群像、塔之奧義、布達拉宮遺事、一或零、世界大戰、光年外的對望、都市、一九八四、文明幾何《銀碗盛雪》
			第四屆全國學生文學獎	
			第四屆輔仁文學獎	
				雷峰塔、日出金色、一切色澤自白色誕生、妳的孤獨、六〇年代、靜止的掛鐘、大眾、影、人、未來、線性思考計畫書、淪落地上的星星、夏日的辦公室、冷靜的電腦、行行且游獵——給天心、幽浮、火星上的猴面岩、月球上的金字塔《都市終端機》
				世界人權日、一個錫克族衛士的自白、那隻鷹、從波蘭來的、空白、艾奎諾現象、柯梅尼印象《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》
1985	與林婷、郭玉文、柯順隆等創辦《四度空間》詩刊，任藝術指導。 《草根》詩刊復刊，任執行編輯，企劃《科幻詩》、《都市詩》專輯。		七十四年中國新詩學會優秀青年詩人獎	絲路Ⅴ、上邪注、聖獸考、北極變、悲愴說、紫色事件、降寫筆記、彗星來到的時候、聽妳說紅樓、草原、大汗的塚、可思莫思——斷想廿世紀、星球之愛(幽浮篇)、星球之愛(雙
			第五屆全國學生文學獎	
			國防部第二十一屆國軍文藝金像獎	
			第五屆輔仁文學獎	

時代	生平記事	出版作品	獲獎紀錄	詩作《收錄詩集》
	<p>大學畢業； 入伍，任海軍二一〇艦少尉軍官。</p> <p>於台灣區各媒體共發表一百首長、短篇詩作</p> <p>開始於報刊撰寫數種文學批評專欄</p>		《草根》詩刊推薦詩人	<p>星篇)、星球之愛(黑蝶篇)、超時空練習曲、木星早晨、與某大師訪談錄、紙的迷城、上班族的天空《銀碗盛雪》</p> <p>太陽的血液、無依、霧的早晨、夢境邊緣、一杯無糖的咖啡、在制度的陰影下、市長來了、雌企業家 S、卷宗、終端機、地實夜、我的地球《都市終端機》</p> <p>戰後、馬可仕頭像、世界偉人傳、曇花學說——一九九九年九月、在情人節的黃昏——前衛劇場側錄《你不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》</p>
1986	<p>任海軍總司令部參謀</p> <p>論文《不安海域—台灣地區八〇年代詩風潮試論》於「第二屆現代詩學研討會」宣讀。</p>	<p>詩集《日出金色——「四度空間」五人集》(與「四度空間」詩社的詩友柯順隆、陳克華、也駝、赫胥氏合集)，文鏡出版</p> <p>短篇小說集《惡地形》，希代出版。</p> <p>評論集《一九四九以後》，爾雅出版</p>	<p>詩集《銀碗盛雪》獲《中國時報》第九屆時報文學獎新詩推薦獎</p> <p>第二十二屆國軍文藝金像獎</p> <p>第十六屆海軍文藝金錨獎</p> <p>作品入選</p> <p>1.知識系統版《七十三年科幻小說選》</p> <p>2.爾雅版《七十五年詩選》</p>	<p>黑瞳傳說《銀碗盛雪》</p> <p>酒廊女侍 E、雨季、上緊發條的謊言、下班雨、七〇年代、五〇年代、交通問題、無的意象、真理與謊言、農村曲、櫃台小姐 X、DM、白領階級的皮靴、站在解僱的名單上、世紀末、悼死或不該死的老人、魚的心情、撒哈拉沙漠行軍、愛的宇宙《都市終端機》</p>

時代	生平記事	出版作品	獲獎紀錄	詩作《收錄詩集》
				燃燒中國海、太平洋之薨、馴養考、妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事、砧板、擊碎那片玻璃、暴走族、斷指手套、無限軌道、薪傳、雪特拉灣、革命罐頭、哈雷即將穿越摩羯座、七平方《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》
1987	退伍 任《台北評論》、《書林詩叢》執行主編。	詩集《銀碗盛雪》，洪範書店出版。	第二十三屆國軍文藝金像獎朗誦詩首獎	雪，梨花或者濤聲、資訊紀元《都市終端機》
		散文集《一座城市的身世》，時報文化出版。	作品入選	南沙王、武裝詩人、黃河源《都市終端機》
		編選《中國現代海洋文學選》三冊，號角出版。	1.希代版《海峽小說一九八七》 2.爾雅版《七十六年詩選》 3.爾雅版《七十六年文學批評選》	蚵女寫真、珊瑚水域、穿著中國的服飾、冰原奔火、在闇夜中對峙、老年的搖滾樂、蹲踞在日月中的兔子、屈原一年一度死一回、球季開鑼、遊戲規則、太陽集團就是永恆、林家花園《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》
1988	《台北評論》因經費問題停刊	詩集《都市終端機》，書林書店出版。	詩集《都市終端機》獲中國文藝協會第二十七屆文藝獎章詩歌創作	早安、午安、四十五度的自然光、路牌、銅像、廣場、公園、聖器、愛，不妨自由聯想、那隻烏龜，後來是怎樣了呀、鑽：G 大調長笛協奏曲、鉛罐的生態、上邪變、廢墟、神殿之薨、夢之薨、焱焱《都市之薨》
	參與《台灣春秋》創刊規劃，任文學主編。	詩集《你不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》，光復書局出版。		
	開始撰寫長篇小說《大日如來》	小說《惡地形》，希代出版。	作品入選	
	與黃凡合著之新聞後設小說《解謎人》，於《中時晚報》連載。	評論集《不安海域》，師大書苑出版	1.希代版《海峽小說一九八八》	
		編選《甜蜜買賣－台灣都市小說選》，業強出版。	2.爾雅版《七十七年詩選》 3.希代版《海峽散文一九八八》	

時代	生平記事	出版作品	獲獎紀錄	詩作《收錄詩集》
		與鄭明娟合編《有情四卷》四冊，正中書局出版。 與簡政珍合編《台灣新世代詩人大系》二冊編竣，書林書店出版。	4.九歌版《七十七年散文選》 5.九歌版《中華現代文學大系·台灣一九70~八九》之《新詩卷》、《散文卷》、《評論卷》 6.洪範版《現代中國詩選》	
1989	專事寫作 兼任中國青年寫作協會秘書長	詩集《都市之夢》，漢光文化出版。	《創世紀》卅五周年詩創作獎	馬拉美、巴德、阿波利奈、巴博拉夫斯基、波赫士、音樂、蛇莓、鋼鐵蝴蝶、童年《1990》
	開始撰寫長篇小說《一九四七》。	對話錄《觀念對話》，漢光文化出版。	詩集《都市終端機》獲《聯合文學》	
	企劃 1.《聯合文學》第五十三期《校園文學特輯》 2.《自由青年》第七二一期〈都市文學的定位與走向〉	與黃凡合著長篇小說《解謎人》，希代出版。 與黃凡合編《新世代小說大系》共十二冊，希代出版。	評選為一九八八年度九本文學好書之一 作品入選 1.前衛版《一九八五詩選》 2.爾雅版《七十四年詩選》	
	論文《台灣新世代小說家》於上海復旦大學主辦的「第四屆台港暨海外華文文學學術討論會」宣讀（王幼華代為宣讀）。	編選海軍文藝選集《寒江戰錄》，海軍出版社出版。	3.爾雅版《七十四年文學批評選》	
1990		詩集《1990》，尚書文化出版。 長篇小說《一九四七·高砂百合》，聯合文學出版。	行政院新聞局七十九年度金鼎獎圖書主編獎暨文學創作類圖書獎	鋼鐵蝴蝶之紅樓、神的右手、1990《1990》
1991		長篇小說《大日如來》，希代出版。 評論集《羅門論》，師大書苑出版。 評論集《重組的星空》，業強出版。	與于記偉合著的電影劇本《大東區》 獲行政院新聞局八十年度優良電影劇本獎	

時代	生平記事	出版作品	獲獎紀錄	詩作《收錄詩集》
		與簡政珍合編《台灣新世代詩人大系》，共二冊，書林出版。 與孟樊合編《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》，時報出版。		
1992				
1993		小說《大日如來》，希代出版。 散文集《迷宮零件》，聯合文學出版。 文學短論集《期待的視野》，幼獅出版。 編選《當代台灣文學評論大系·文學現象卷》，正中出版。	第十六屆時報文學獎散文甄選首獎 第六屆梁實秋文學獎散文創作獎佳作	
1994		小說《時間龍》，時報文化出版。	第七屆梁實秋文學獎散文創作獎第二名 第十六屆聯合報文學獎散文獎第三名，暨極短篇獎佳作。 第十七屆時報文學獎新詩評審獎 世界宗教博物館發展基金會世界徵文比賽創意組金牌獎	時間晶石、性愛僅僅是某種知識、女低音狂想曲、道具市殺人事件《不要驚動不要喚醒我所親愛》
1995	5月與陳璐茜女士結婚	與陳璐茜合著小說《慾望夾心——雙色小小說》，皇冠出版。 小說《大東區》，聯合文學出版。 評論集《世紀末現代詩論集》，羚傑	中華民國第二十屆國家文藝獎散文獎 第八屆梁實秋文學獎散文創作獎第一名 《幼獅文藝》慶祝台灣光復五十周年	不要驚動不要喚醒我所親愛、鋁罐以及人類的身世、軍火商韓鮑《不要驚動不要喚醒我所親愛》

時代	生平記事	出版作品	獲獎紀錄	詩作《收錄詩集》
		出版。	散文獎	
		編選《羅門創作大系》共十卷，文史哲出版。	第十八屆時報文學獎新詩評審獎 文建會詩論出版獎助	
1996	1月8日逝世。	詩集《不要驚動不要喚醒我所親愛》，文鶴出版。 評論集《敏感地帶——探索小說意義的真象》，駱駝出版。(過世後)		
1997		散文集《鋼鐵蝴蝶》，聯合文學出版。 與林水福合編《蕾絲與鞭子的交歡——當代台灣情色文學論》，時報出版。		

