國立台東大學

兒童文學研究所碩士論文

指導教授：張子樟 先生

神話與奇幻之間—
《威尼斯三部曲》之神話再現

研究生：林巧蕾

中華民國九十五年六月

國立台東大學
學位論文考試委員審定書

系所別：兒童文學研究所

本班 林巧蕾 君

所提之論文 神話與奇幻之間--《威尼斯三部曲》之神話再現

業經本委員會通過合於 碩士學位論文 條件

論文口試委員會：

（口試委員會主席）

（指導教授）

論文口試日期：95年6月27日

國立台東大學

附註：一式二份經考試委員會簽後，送交系所辦公室及教務處註冊組存查。

博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為本人在 國立臺東大學 兒童文學 系(所)
_____ 組 94 學年度第 二 學期取得 碩 士學位之論文。
論文名稱：神話與奇幻之間—《威尼斯三部曲》之神話再現

本人具有著作財產權之論文全文資料，授予下列單位：

同意	不同意	單　位
☑	☐	國家圖書館
☑	☐	本人畢業學校圖書館

得不限地域、時間與次數以微縮、光碟或其他各種數位化方式重製後散布發行或上載網站，藉由網路傳輸，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

本論文為本人向經濟部智慧財產局申請專利(未申請者本條款請不予理會)的附件之一，申請文號為：_____，請將全文資料延後半年再公開。

公開時程

立即公開	一年後公開	二年後公開	三年後公開
✓			

上述授權內容均無須訂立讓與及授權契約書。依本授權之發行權為非專屬性發行權利。依本授權所為之收錄、重製、發行及學術研發利用均為無償。上述同意與不同意之欄位若未鉤選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：[illegible]　(親筆簽名)
研究生簽名：林巧蕾　(親筆正楷)
學　　號：1692003　(務必填寫)
日　　期：中華民國 95 年 7 月 5 日

1.本授權書 (得自 http: //www.lib.nttu.edu.tw/theses/ 下載) 請以黑筆撰寫並影印裝訂於書名頁之次頁。
2.依據 91 學年度第一學期一次教務會議決議:研究生畢業論文「至少需授權學校圖書館數位化，並至遲於三年後上載網路供各界使用及校內瀏覽。」

授權書版本:2005/06/09

與兒童文學交會時

三年前，我踏進了兒童文學的殿堂，三年來我不斷發現了許多從未想像過的事物。我站在五位兒文所的巨人肩膀上，看到了兒童文學寬闊、深遠的境地。當我真心地在兒童文學領域中追尋著夢想時，每一天都是繽紛的，因為我知道每分每秒都在實現我的夢想。

保羅・科爾賀（Paulo Coelho）在《牧羊少年奇幻之旅》中說道：「當你真心渴望某樣東西時，整個宇宙都會聯合起來幫助你完成。」我的論文能如期地完成，除了感謝許建崑老師引領我從後現代主義的思維來看待新事物，並給予鼓勵。另外還要感謝杜明城老師，指點我從不同的角度來審視我研究上的盲點與迷思。最讓我心存感謝的是恩師——子樟老師，因為老師不厭其煩的鞭策與嚴謹的指導，讓我在論文寫作期間，心中感到無比地踏實。雖然老師不苟言笑的表情，常讓人感到惶恐，但在我內心深處所看見的老師其實是一個慈祥又可愛的「智慧老人」。最後，非常感謝我的父母和先生，因為有你們的支持，給予我無限的時間與空間，讓我能盡情追求夢想。

當我決定與兒童文學交會時，就像跳進一股強勁的水流中，把我帶到最初也夢想不到的地方去，這並不是代表交會後的結束，而是另一個展翅的開始。

巧蕾于 2006.7.4 盛夏

NTNU Library

神話與奇幻之間——《威尼斯三部曲》之神話再現

中文摘要

奇幻文學以神話原型為基礎，支撐起奇幻世界的一片天，超脫現實的想像，揮灑自如。同樣地，科學幻想也源於神話幻想，神話將原始思維引導到科學思維乃至科學。

在凱・麥爾的《威尼斯三部曲》中，研究者發現了神話的遺跡，作者引用埃及、希臘羅馬神話以及聖經故事開拓了自己的新神話。凱•麥爾在神話、歷史、傳說的研究與學識，讓他有取之不竭的創作元素與想像。創造出擁有水后、魔鏡、人魚、飛天石獅的魔幻威尼斯。除此之外，還打造出有別於一般認知的地獄景象與黑暗主宰。透過主角梅勒的魔幻冒險，隨著空間與場景的轉換，一步步邁向成長與啟蒙之路。

本研究一開始先探討神話與奇幻文學之間的關係，並針對文本中的神話，對照原生神話與改寫的部分做比較與分析；另外就文本中魔幻情節、特殊角色與第二場景的部份再做深入的探究。

研究者最後在結論部分，就改寫神話對文化意涵及讀者的影響力作進一步的分析，新舊神話之間應有明確區分的需要。其次，針對魔法的創作，作者必須掌握特定的元素與要件，才能創作出具有獨創性、令人耳目一新的魔法。最後，將神話、魔法與科學三者之間的關係作探討，這三者並非全然的平行沒有交集，因為神話與魔法的啟迪，讓科學研究有更多題材與動力。

關鍵詞：奇幻文學、神話、威尼斯

Between the Myth and Fantasy
:The Representation of the Myth in Trilogy of Venice

Abstract

The Fantasy literature is based on the myth, detaching from the reality and freely exploring a fantastic world. Similarly, scientific illusions come from the mythical illusions. The mythology guides primitive thoughts to the scientific thinking and even to the science.

In the “Trilogy of Venice” by Kai Meyer, the researcher has found the vestige of the myth. The author has quoted from myths of Egypt, myths of Greece and Rome Greek and the stories of the Holy Bible to open up his own mythological work. With the knowledge and study on the mythology, the history and the legends, Kai Meyer has inexhaustible imaginations and ideas for his work, creating a magical Venice world consisting of the aqua queen, the magical mirror, the mermaid, and the flying stone lion. In addition, he creates different scenes of the Hell and the evil ruler which people are not familiar with. With the conversions of the spaces and scenes, the protagonist, Meiler takes the path to the initiation and the maturity through his magical adventure.

At first, the research treats the relationship between the myth and the fantasy literature, and then makes a comparison and analysis of the original myths and the adapted myths of the researching text. Besides, the researcher makes a further study on the magical plots, special characters and the imaginary world of the text.

In the conclusion, the researcher makes a further analysis on how rewriting mythologies influence the cultural meanings and readers and finds that it is necessary to clearly distinguish between the new and old mythologies. Secondly, the author must grasp the specific elements and therefore create the original magic which makes people surprised . Finally, the researcher probes into the relationship among the mythology, the magic and the science and finds that there are more subjects and motives for the study of the science because of the inspirations of the mythology and the magic.

Keywords: fantasy literature, mythology, Venice

目　　次

第壹章、 緒論

第一節、神話與現代幻想……01

第二節、凱・邁爾的魔幻寫實……04

第三節、魔幻冒險之旅……06

第貳章、 神話的風華再現

第一節、奇幻文學的源頭……10

第二節、奇幻文學中的神話再現……13

第三節、英雄的冒險歷程……17

第參章、 魔幻情節與角色分析

第一節、魔幻與寫實的融合……27

第二節、特殊角色……33

第三節、怪物大搜奇……45

第四節、另類神祇……55

第肆章、 魔幻之境

第一節、魔幻之都……66

第二節、地獄與黑暗世界……71

第三節、鏡中境……77

第伍章、 結論

第一節、再現「真」章……85

第二節、魔力點子……88

第三節、神話與科學之間……91

參考書目……95

第壹章　緒論

第一節　神話與現代幻想

「超現實」的想像或「幻想」，是神話的一大特色，它基於現實又超脫現實的「幻想」，擺脫了時空上的限制，奇思妙想。原始人對一切的自然現象、社會生活、宇宙萬物，都是抱持著神奇浪漫的幻想去推測或理解，也因此神話就浮漾著幻想的色彩。而神奇浪漫的幻想，使得一切的變化、神力和魔法都可以恣意的揮灑，盡情展開。這些元素不但強化了神話的詭異氣質，更開啓了日後以幻想爲創作核心的先河。

神話是人類「想像力」的產物，即使是現代人也是用「想像」去感受它、玩賞它。近年來在世界各地蔚爲風潮的幻想文學，「想像力」即被視爲幻想文學的重要本質。利麗安・H・史密斯（Lillian H. Smith）於二十世紀五〇年代出版的《歡欣歲月》中寫道：所謂「幻想」就是從獨創的想像力產生的，而這種想像力是超越我們五官所能知覺的。同時也不是外界事物引導出來的概念，而是形成更深邃的概念的心靈作用[1]。由此我們可以說，神話與現代幻想文學的共通點即「想像」，兩者之間有著血脈相承的關係。

約翰・洛威・湯森（John Rowe Townsend）在 1971 年曾寫道，兒童文學有其狂野的血脈；它的起源部份來自於說故事的漫長歷史。神話、傳說、童話故事都有自己的生命，不斷被重印，不斷造成豐碩的影響[2]。被譽爲幻想兒童文學三劍客之一的喬治･麥克唐納（George MacDonald），其經典著作《北風的背後》（*At the Back of the North Wind*）構築出全新而獨特的幻想世界，爲兒童開啓了驚異的奇幻國度。

---

[1] 李利安・H・史密斯（Smith,Lilian H.）著，傅林統編譯，《歡欣歲月》（台北市：富春。1999 年），頁 328。

[2] 約翰・洛威・湯森（John Rowe Townsend）著，謝瑤玲譯，《英語兒童文學史綱》（*Written for Children：An Outline of English-Language Children's Literature*）（台北市：天衛文化。2003 年），頁 230。

喬治·麥克唐納是個神話奇幻作家，而神話的神髓在於語言所構建的事件的形式、概念、和相伴而來的感情，無論再怎樣把它肢解，一組栩栩如生的人物像，也是永不會消失的。喬治．麥克唐納在他的幻想文學作品中，從頭至尾飄浮著相當於神話級的想像力[3]。受到喬治·麥克唐納影響最大的是 J.R.R.托爾金（J.R.R. Tolkien）和 C.S.路易斯（C.S. Lewis）。

由於科學知識的普及，相對的剝奪了神話的「流動性、感性與神祕性」的存在可能，現代人要創作新的神話，已有實質上的困難[4]。托爾金的英雄傳說《魔戒》（*The Lord of the Rings*）將一些古老的神話、傳說故事結合在一起並重新賦予活力。原已日漸走入黯淡、悲涼命運的神話，在托爾金倡導「第二世界」理論之後，奠定新神話的基礎，重現神話的風采。他以北歐神話中的「中央之國」爲模型，發揮神話的想像力，創造了一個「中間之國」的架空世界。

而後受到托爾金影響的作家，其一是艾倫・加納（Alan Garner）在 1960 年出版的作品 *The Weirdstone of Brisingamen* 和續集 *The Moon of Gomrath*，他的作品幾乎都與神話有關聯，一個以神話爲背景的現代幻想故事，構成艾倫・加納小說最基本也最獨特的模式。在加納以威爾斯神話爲主軸的幻想作品中，他就像一個扮演傳教士的角色，唯恐神話中「結晶的經驗」被世人所遺忘，他在神話中所扮演的角色就是使神話復活。另一個受托爾金影響的作家——蘇珊・古柏（Susan Cooper），在 1965 年出版《過海洋，石頭下》（*Over Sea, Under Stone*）的幻想系列也大量引用了神話和傳說。

隨著理性思維時代的來臨，使得原始神話日漸消失、凋零。李維史陀（Claude Levi-Strauss）認爲神話與科學真正的分野產生於十七世紀到十八世紀，在培根、笛卡爾、牛頓等大師的出現後，有了看似斷裂的分野。科學彷彿是探究真實世界的利器，而神話彷彿只是一個虛構世界的工具。眼看神話即將被現代世界所解構，此時幻想文學作家運用了神話的浪漫元素「想像力」，以擬作的方式，開啓了新的

[3] 彭懿著，《世界幻想兒童文學導論》（台北市：天衛文化。1998 年），頁 20。
[4] 林文寶、徐守濤、陳正治、蔡尚志合著，《兒童文學》（台北市：五南。1996 年），頁 233。

神話大系，讓神話有機會以不同的方式重新展現在世人眼前，雖說原始神話已不復以往受到人類的認同與信仰，但至少喚起了世人重新思考神話存在對人類的價值與意義。

過去先民在對抗不可知的大自然力量與爲了生存而努力奮鬥的精神，構築出神話的基礎，而這個過程也造就了英雄人物的誕生。在不同形式的英雄神話中，我們可以歸納出共同的精神與英雄行爲模式。在坎伯（Joseph Campbell）與莫比爾（Bill Moyers）的對話集《神話》（*The Power of Myth*）中說道：從全世界及許多歷史階段的故事裡，可以找出一種特定、典型的英雄行動規律。基本上，它甚至可以被說成是只有一個原型的神話英雄[5]。神話中英雄歷險的標準路徑，乃是成長儀式準則的放大，亦即從「隔離」到「啓蒙」再到「回歸」[6]。這種神話英雄冒險的模式也成爲奇幻小說中的人物歷險的典型。兒童們閱讀幻想作品，跟著故事裡的主角一同體驗現實中不可能發生的驚異，並且間接得到冒險的樂趣，更能喚起兒童們對英雄典範的認知與崇敬。

在《威尼斯三部曲》中，凱・麥爾（Kai Meyer）除了以埃及神話、傳說爲基礎，以威尼斯（Venice）爲奇幻冒險的重要場景，結合童話角色、魔法，由主角梅勒（Merle）與威尼斯的守護神——水后展開一場冒險驚異之旅。故事情節以懸疑的方式展開，凱・麥爾以其細膩、蘊含神秘的手法在每個場景及環節中不斷鋪陳，在每個重要事件中都可以獲得新的訊息及線索，讓讀者一一去拼湊出故事完整的因果脈絡。在歷險中，水后的神祇身分也隨情節發展而呼之欲出。主角梅勒經歷了神話中成長、啓蒙、生死抉擇的英雄試煉之路，凱・麥爾在《威尼斯三部曲》中也同樣地塑造出奇幻小說中少年英雄的風采。

---

[5] 喬瑟夫・坎伯（Joseph Campbell）著，朱侃如譯，《神話》（*The Power of Myth*）（台北市：立緒文化。1995 年），頁 230。

[6] 喬瑟夫・坎伯（Joseph Campbell）著，朱侃如譯，《千面英雄》（*The Hero with A Thousand Faces*）（台北市：立緒文化。1997 年），頁 29。

第二節 凱・邁爾的魔幻寫實

德國奇幻文學作家凱・麥爾（Kai Meyer）生於 1969 年 7 月 23 日德國的盧北克（Luebeck），童年時期在萊茵（Rhine）渡過，小時即熱愛閱讀幻想小說，十二歲起便開始在一些奇幻小說雜誌上發表短篇作品。大學研習過電影、戲劇和哲學，當過幾年記者後，於 1993 年 24 歲那一年出版了第一本犯罪紀實小說 *Der Kreuzwortatsel-Morder*，之後又陸續推出小說作品。

凱・麥爾在 1995 年開始專注於寫作，成爲專職作家，偶爾從事電影的編劇工作，他撰寫的電影腳本 *Schrei - Denn Ich Werde Dich Toten* 於 1999 年 11 月發行了電影 DVD。另外還推出了漫畫集 *Engel: Pandoramicum*。現與太太 Steffi 和兒子 Alexander 住在德國 Eifel 的北方邊境。

凱・麥爾目前已是超過 30 本著作的成人和童書作家。他的作品當中大多數都都將神話、歷史的元素注入其中，如凱・麥爾青少年書系中第一部《七印》（*Sieben Siegel*）和第二部《威尼斯三部曲》——《水后》、《石光》、《玻璃字》（*Die Fließende Königin*）（*Das Steinerne Licht*）（*Das Gläserne Wort*）。凱・麥爾的創作，除了第一和第二部作品之外，幾乎在他的書中都可以找出一個歷史背景，例如在 *Das Haus Des Daedalus* 一書中，即是以羅馬及其歷史爲架構的奇幻小說。凱・麥爾擅長以魔幻寫實爲其架構，分別以民間傳說、神話故事、歷史人物、童話等等素材爲寫作題材，展現其過人的想像力。

《威尼斯三部曲》是凱・麥爾的第二部青少年奇幻小說，2001 年他在德國推出第一部《水后》（*Die Fließende Königin*）一書，馬上擠進暢銷排行榜，並銷售了約二十萬冊，在德文世界風靡無數青少年讀者，而且獲得「德國書獎」（German Book Prize）的提名，同時被翻譯成十六種語言，在世界各國出版。

凱・麥爾在構思三部曲的故事場景時，他想找尋一個能令人相信擁有魔法的城市，當時他馬上聯想到布拉格和威尼斯這兩座城市。他以前曾遊歷過布拉格，

並且已將它設置爲另一本小說的場景，於是凱・麥爾偕同妻子一起到威尼斯展開爲期一週的旅遊，在這段期間，他馬上愛上了這座城市。凱・麥爾認爲水道的獨特風情、古老的建築和那略帶著腐壞的氣息等因素，都讓威尼斯擁有一種奇異的氛圍。他想找尋一些可以發揮的元素去創造出一股魔法的氣氛，石獅子就是他所想到的第一個題材，因爲在威尼斯每個街道的角落都可以看到巨大的石獅子，因此飛天石獅就成爲故事裡的重要角色。

接著，他認爲主角梅勒在冒險的旅途中需要有一位良師指引，而他想以精靈來扮演良師的角色，於是他結合了威尼斯水城之名與凱・麥爾心中的想像，以「水」創造出「水后」此一精靈。凱・麥爾喜歡放一些引人恐懼、驚慌的材料在他的書中，例如地獄使者「塔拉瑪」的形象就取材自幾本藝術書籍中的圖像。

雖然三部曲中充滿了奇幻、驚異、神話的角色和場景，但寫實的情節依然呈現在梅勒所遭遇的處境和戰爭的殘酷事實當中。此亦爲凱・麥爾奇幻小說的特色之一，也因此《西法倫郵報》（Westfalenpost）稱凱・麥爾爲魔幻寫實大師。

NTU Library

第三節 魔幻冒險

《威尼斯三部曲》是 2003 年允晨文化出版，劉興華翻譯，依序分別是《水后》、《石光》、《玻璃字》，三部文本情節上下連貫，卻可各自獨立閱讀。故事是以孤女梅勒（Merle）爲主角，所展開的一段成長冒險之旅。三部曲故事分別以威尼斯、地獄和埃及爲故事的場景，依情節的推展而轉換場景。第一部故事的開端是以威尼斯爲背景，第二部隨著梅勒到地獄揭開黑暗力量神祕的面紗，第三部來到埃及和真正的敵人展開最後的對決。這三部曲也可以說是一段紀錄梅勒揮別童年邁向成人世界的成長故事。筆者以下就《威尼斯三部曲》的重要情節作概略的介紹：

威尼斯這座夢幻水都經常被設定爲奇幻小說的場景，不只是因爲它擁有獨特的水道、橋樑和迷宮般彎曲的巷弄，古老的建築以及空氣瀰漫著一股潮溼、腐壞的氣息，這些元素讓威尼斯構築出特有的奇幻氛圍，讓人不自覺相信威尼斯似乎是一個擁有魔法的奇幻之都。

梅勒帶著攸關身世之謎的水鏡被威尼斯魔法製鏡師亞欽波多收留在他的鏡子作坊當學徒。與梅勒同時被收留的還有另一個盲眼女孩尤妮帕（Junipa），在亞欽波多的協助下，尤妮帕鑲上了鏡子般的眼睛，重見了光明，甚至能看到遠方的世界。

作坊中一位戴著面具的女管家溫珂，原本是個擁有鯊魚般尖銳牙齒的美人魚，爲了要實現人魚戀的夢想，請求海女巫的協助而擁有了人類的雙腿，但終究人魚殊途，愛情猶如幻夢一場，她遭受到愛人的背叛與人類的唾棄，就在萬念俱灰欲尋死解脫之時，當年幼時的亞欽波多對她伸出了援手，讓她有了活下去的勇氣，溫珂並誓言終生跟隨亞欽波多以求報恩。梅勒無意間發現溫珂每晚都走進院子的一座深井中，故事就在這樣令人毛骨悚然的氣氛中展開。

而這個結合寫實與想像的威尼斯，三十年來因爲有水后的保護而免於被埃及帝國毀滅，水后在威尼斯的人民心中，有如神祇般的受到愛戴與崇拜。但此時的威

尼斯，已受到埃及死而復生的法老王——亞門歐菲斯和埃及帝國大軍的包圍。

主角梅勒和賽拉封（Serafin）是在一次鏡子作坊和織布作坊的學徒衝突事件中，首次相遇並互生好感。

後來在一場水后的慶典中，梅勒和神偷少年賽拉封無意間偷聽到腐敗的威尼斯參議員與埃及使者的賣國交易。威尼斯的命運岌岌可危，讓梅勒訝異的是，只有她才能拯救這座城市。在一連串因緣際會的巧合下，梅勒不得不保護水后免受法老王朝的魔爪，梅勒帶著水后的「精華」，在這座宛若迷宮的城市裡，展開了一段驚心動魄的逃亡之旅。爲了延續水后的生命，梅勒喝下了水后的精華與水后合而爲一。

隨著水后離開威尼斯，法老王終於佔領了威尼斯。在這場浩劫中，只剩下一些以賽拉封爲首的少年戰士，和擁有魔法的獅身人面娜娜貝雅能夠阻止家鄉的淪陷。

梅勒繼續她的使命，她和水后先拯救出已被威尼斯囚禁二百多年的賣國賊之父——維米特拉克斯。維米特拉克斯是一隻會飛行的黑曜岩獅子，他們一行三人一同前往地獄主宰——光爵的國度，以尋求援助。然而這趟求救之旅卻是多災多難，不僅法老的木乃伊戰士、太陽飛艇和獅身人面對他們窮追不捨，而地獄中的怪獸——麗靈也讓梅勒吃足苦頭。

在地獄冒險的途中，梅勒發現了虛弱無比的冬天，並且對他伸出援手，冬天爲了尋找失去音訊的夏天而來到了地獄，在地上的世界只要被冬天碰觸就會結冰，但是在地底卻一無用處，幾乎就像個人類一樣。

到了地獄的中心——光爵之城，梅勒一行人才發現，光爵的真實面目原來就是當年到地獄探險的首位探險員及發現者——波橋教授，爲了科學研究而捏造、杜撰了一大堆關於地獄的謊言，爲的就是想獨佔地底的一切。其實背後真正控制地獄居民及光爵的黑暗力量是來自外太空、穿透地球、鑽入地獄下面的巨大發光球體——石光，透過光的力量控制住地底的一切，包括透過植入能夠維持生命並加以控制的石頭心。讓梅勒難以接受的是，他的好友尤妮帕已被植入的石頭心所，就連黑曜岩獅維米特拉克斯也無法倖免。

法老受到獅身人面的利用而背叛了霍拉斯祭司，並脅迫祭司賽特到地獄刺殺光爵，但任務失敗，在生死交關之時，賽特化身爲老鷹飛出重圍，梅勒一行人也一路尾隨賽特的逃亡路線，才得以逃脫光爵和麗靈的追捕。

威尼斯此時已受到埃及帝國入侵，埃及的「收集船」來到了威尼斯墓園島——聖米歇島，將在那裡已安息數千年之久的人面獅身之神——母親之子，吸入收集船裡，展開一場母親之子復活的行動。而同時賽拉封一行人在海女巫的協助下來到了埃及。

當威尼斯在木乃伊戰士的攻擊下瓦解時，梅勒和水后來到了獅身人面的國度——埃及。但是埃及沙漠卻已埋在深雪下。在獅身人面的鏡子碉堡中，尤妮帕和梅勒透過水鏡裡的鏡魔得知能穿梭鏡子世界的咒語——玻璃字，藉由玻璃字能夠穿梭在鏡子世界和鏡子所相連的世界之中，也因此梅勒才得以來到光爵的鏡廳，看到光爵的真實面目——波橋，並從波橋的口中得知自己的身世，以及水后的真實身分。

原來梅勒是由波橋教授的兒子史蒂芬和人面獅身娜娜貝雅所生，而水后原是古埃及的獅神——賽克美，一次因石光墜落地球時發出的光芒而受孕，生下了母親之子，並且繁衍出獅身人面一族。後來賽克美放棄了自己的肉身，成爲無形的水后並潛藏在威尼的水域之中。

石光企圖透過獅身人面，藉由統治世界讓霍拉斯祭司和法老乖乖聽命，其實最終目的是讓威尼斯礁島底下的母親之子復活，協助它統治地表，進而征服全世界。最後光爵因爲石光加強對他的控制力無法再抵抗石光，加上自己的怯懦，擔心一旦離開地獄，失去了石光的力量而加速老死，因此決定繼續留在地獄成爲真正的魔鬼。

霍拉斯祭司賽特得知尤妮帕的特殊能力之後綁架了尤妮帕，穿透鏡子來到法老亞門歐菲斯所在之處，在刺死法老之後自己也同歸於盡。另一方面水后也重新回到古代神祇賽克美的肉身，準備和復活的母親之子展開一場決定性的戰役。就在水后即將轉移到肉身之時，梅勒才被告知自己將會因此失去生命，雖然悲憤但爲

大局著想，梅勒只好從容就義。就在生死的瞬間，賽拉封取代了梅勒讓水后從他身上轉移生命到肉身，犧牲了他年輕的生命。

後來賽克美戰勝了母親之子，並且吃了他的心，讓他永不再生。梅勒因賽拉封之死深受打擊仍無法平復內心的激動與傷痛。在與賽克美、溫珂、鏡魔、娜娜貝雅等人一一道別後，梅勒與尤妮帕再度踏上尋親之旅，她決定要與尤妮帕進入鏡子世界中找尋迷失在鏡子世界成爲鏡魔的父親。石光則因爲母親之子與獅身人面一族的慘敗，在地面上失去了隨從，企圖征服地表的夢想幻滅，只好暫時安分的待在自己的地獄之中。故事的結局雖不像童話故事擁有完美的結局但也不盡全然的令人難以接受，讓人留下一絲淡淡的哀愁。

NTTU Library

第貳章　神話的風華再現

第一節 奇幻文學的源頭

奇幻文學的源頭可以一直追溯到人類初民在荒山野嶺間，在熊熊的篝火前所譜出一篇又一篇的神話傳奇。

麥克‧懷特（Michael White）認爲西元二世紀希臘的盧奇安（Lucien, 120-180，古希臘作家），大概可以算得上是奇幻文學的宗師，他的《盧奇安諷刺詩》可能是奇幻文學留存於世的最早作品。到十五世紀，英國政治家摩爾（Thomas Moore）把盧奇安的文體發揚光大，創作出《烏托邦》（*Utopia*）。之後最有名的奇幻文學作品就是史威夫特（Jonathan Swift）的《格列佛遊記》（*Gulliver's Travels*）、何伯格（Ludwig Holberg）的《地心探險記》、伏爾泰（Voltaire）的《小宇宙》以及瑪麗．雪萊（Mary Shelley）的《科學怪人》（*Frankenstein*）[7]。筆者認爲麥克‧懷特的說法，所列舉的奇幻作品並無區分出成人或兒童的奇幻文學，與兒童文學領域研究的範疇、標準差異甚大。

彭懿在《世界幻想兒童文學導論》一書說：兒童文學的起源即幻想兒童文學的起源。真正的幻想兒童文學的出現就在十九世紀的英國產生，分別是查爾斯‧金斯萊（Charles Kingsley）的《水孩兒》（*Water Babies*）、路易斯‧卡洛爾（Lewis Carroll）的《愛麗絲漫遊奇境》（*Alice's Adventures in Wonderland*）和喬治‧麥克唐納（George MacDonald）的《北風的背後》（*At the Back of the North Wind*）。他們三人的特色就是不像格林兄弟那樣依賴在「這個世界的時間之外」的虛構的民間故事當中去尋找驚異，而是自己動手去構建一個全新的幻想世界[8]。

許多學者認爲，真正的幻想兒童文學是從《愛麗絲漫遊奇境》開始的。同是

[7] 麥可‧懷特(Michael White) 著，莊安琪譯，《托爾金傳》(*Tolkien：A Biography)*（台北市：聯經。2002 年），頁 74。

[8] 同註 3，頁 14。

日本的英美兒童文學評論家的神宮輝夫，也在《兒童文學的主角們》中道出了激賞之詞：《愛麗絲漫遊奇境》確定了幻想文學的成立，「它一方面開拓了荒誕（nonsense）這一分野……而另一方面，是大幅度地更新了兒童文學的本質[9]。」

朱學恆認爲：托爾金（J.R.R. Tolkien）的《魔戒》有著北歐神話濃濃的哀戚與憂愁，瑪格麗特・魏絲及崔西・西克曼（Margaret Weis ＆ Tracy Hickman）的《龍槍》系列有著希臘羅馬神話強烈的多神入室氣氛；這都是因爲奇幻文學本來就是浸浴在各國各文化神話中的產物[10]。

傅林統在《美麗的水鏡》中將現代童話分爲傳承、創作、幻想童話三類，並將現代的奇幻文學歸類在幻想童話此一類，傅林統並指出童話的世界，可分爲現實的（real），幻想的（fantasy），無意義的（nonsense），三個其趣各異的層面。幻想的層面，是日常生活當中，發現另一個不同的世界，奇異的境地。至於無意義的層面，並不是真的沒有意義，而是把日常的世界，倒過來看它的反面，也就是把既成的價值觀，反過來造成怪異的世界，使讀者感覺人類的世界，在想像中是可以無限擴展的。綜觀英美現代幻想童話的趨向，是承襲神話、傳說，把現實生活中的不滿，用幻想的世界來表現，並且使願望成真[11]。

約翰・洛威・湯森（John Rowe Townsend）在《英語兒童文學史綱》（*Written for Children：An Outline of English-Language Children's Literature*）提出他個人對幻想故事（fantasy）的看法：幻想故事是近代的發展，屬於小說（novel）流行後的時代，而且種類極多；可能關於新世界的開創，也可能是某種自然法則的錯亂—如時間的轉變。要清楚地劃分現代童話和幻想故事並不容易；約翰・洛威・湯森將篇幅較長的作品視爲幻想故事，即使它運用了許多童話的要素，因爲他認爲童話的特色之一便是它的簡短，不過決定一個故事是長或短的分界點也不明顯[12]。

綜合上述，對於奇幻文學的起源說法不一，是神話？是傳說？或是童話？筆

---

9 轉引自彭懿著，《世界幻想兒童文學導論》（台北市：天衛文化。1998 年），頁 17。

10 奇幻戰隊編，《奇幻魔法總動員》（台北市：奇幻基地。2002 年），頁 52。

11 傅林統著，《美麗的水鏡—從多方為深究童話的創作和改寫》（桃園縣立文化中心。1996 年），頁 65-67。

12 同註 2，頁 76。

者認爲奇幻文學的表現形式呈現了兒童文學多樣化的面貌，融合了各個文類的特性，就如利麗安・H・史密斯（Lillian H. Smith）所說：幻想文學無論在題材方面，或技巧方面，都是多種多樣的，而且不管任何形態的幻想作品，都各自追隨著偉大的創始者造出來的巧妙的模式[13]。在《威尼斯三部曲》中我們看到了童話的元素：人魚傳說、海女巫、魔鏡等，同時也看到了聖經故事、埃及以及希臘神話的濃厚色彩。

NTTU Library

[13] 同註 1，頁 346。

第二節 奇幻文學中的神話再現

《格爾特神話》的作者揚・布雷斯基安指出，科學等「現代童話」帶給人的，其實是使得許多人成爲國家與經濟的奴隸。加上環境的破壞、戰爭更加悲慘，對於置身黑暗隧道不見天日的現代人而言，古老神話展現的豐富想像力，或許可以協助我們找到出路吧[14]。

奇幻小說的鼻祖托爾金1939年3月在蘇格蘭安得魯大學受邀演講，講題爲《論奇幻文學》（*On Fairy Stories*）。其演講的主要目的在於回復神仙故事（*Fairy Stories*）在成人心目中的本來地位，不再淪爲兒童的床邊故事。托爾金表示，若認爲奇幻文學是末道小計，只適合兒童，對神話故事和兒童都不公平。透過這篇演說，希望能爲奇幻文學建立理論基礎，證明奇幻作品值得重視[15]。

因此托爾金倡導了第二世界理論，同時也是新神話的奠基人之一。奇幻文學的表現形式之一是第二世界的建構，托爾金認爲：第一世界（The Primary World）是神創造的宇宙，也就是我們日常生活的那個世界。而人不滿足第一世界的束縛，他們利用神給予的一種稱爲「準創造」的權利，用「幻想」去創造一個想像的世界，這就是所謂的「第二世界」（Secondary World）。人的「幻想」所「準創造」起來的第二世界，所有的一切則都是以一種看得見的「真實」形象建構起來的。第二世界爲我們提供一個隨心所欲的藝術空間，它催生了一大批包括托爾金本人作品《小矮人歷險記》、《魔戒》在內的新神話。人們看中的是第二世界的魔法，第一世界中一切不可能的東西，在那裡都成爲令人信服的可能。這才是第二世界的魅力所在[16]。

第二世界吸引讀者的另一個原因是：它聯繫人類最早期也是最原始的幻想。

---

[14] 轉引自七會 靜著，蕭志強譯，《哈利波特魔法解密書》（台北市：世茂。2002年），頁3。

[15] 柯林・杜瑞茲（Colin Duriez）著，褚耐安譯，《聖經、魔戒與奇幻宗師》（*Tolkien and C. S. Lewis: Gift of Friendship*）（台北市：啟示。2004年），頁111。

[16] 同註3，頁89-91。

瑞典的瑪麗婭・尼古拉葉娃在《西方藝術童話及其研究》一文中就寫到：「從發生學原理看，這『第二世界』是從神話、民間童話中的『另一世界』演化出來的，更深一層推想，是從先民的宗教思維的冥幻世界中演化出來的[17]。」

朱學恆提到：奇幻作品中的架空世界雖然必須靠著極端活躍的想像力，但《魔戒》的成功並不單靠奇想天外的創造力。托爾金對於語言、神話和歷史的研究，讓他的作品充斥著獨創但又契合人心的橋段：人類因自大而導致努曼諾爾陸沈的故事取材自巴比倫通天塔和亞特蘭提斯的故事，而神上神創造艾達的過程則是利用與聖經相同的概念[18]。

另外有「最危險的童書作家」之稱的菲力普・普曼（Philip Pullman），他的奇幻作品《黑暗元素三部曲》（*The Golden Compass*）（*The Subtle Knife*）（*The Amber Spyglass*）同樣地也是以米爾頓（John Milton）的《失樂園》（*Paradise Lost*）作爲取材藍本的奇幻故事，從名稱乃至故事架構皆受米爾頓的《失樂園》影響甚大，而米爾頓的《失樂園》的原始架構則來自於《聖經・創世紀》中夏娃與亞當的神話。普曼的《黑暗元素三部曲》創造出新夏娃萊拉和新亞當威爾，同時藉著他們建立現世天堂共和國的概念[19]。

朱學恆對上述的現象更進一步的提出解釋：這並不是抄襲，而是運用人類傳統的文化資產來作參考的創作模式，許多時候，奇幻小說徹底擺脫了物理科學的限制，但也因此在感性上必須追求人性的本源才更能讓人信服。而過去的歷史、神話與傳說就正是人性演化的軌跡。奇幻的故事不見得必須重蹈覆轍，但卻可以從這些參考資料中瞭解人性的方向。

神話運用在奇幻小說的現象同時出現在《威尼斯三部曲》中，凱・邁爾運用埃及神話中對動物崇拜的特點，將埃及的動物神、象徵物獅身人面、木乃伊、祭司等民間習俗與宗教信仰融入在故事的情節當中，讓故事中的人物、事件的發生

---

[17] 轉引自彭懿著，《世界幻想兒童文學導論》（台北市：天衛文化。1998 年），頁 91。

[18] 作家文摘出版編輯部，林以舜譯，《奇幻文學寫作的十堂課》（台北市：奇幻基地。2003 年）

[19] 關凱玲，《奇幻文學的探索旅程—以《黑暗元素》三部曲為例》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2004 年，頁 18。

與情節的推展都符合其歷史文化發展的軌跡。我們從這部作品當中看到凱・麥爾擁有深厚的文化知識背景，分別以神話、傳說故事、歷史、童話裡的素材，透過作家本身的創造力與想像力發揮其寫作題材，創作出令人感到驚豔與獨特的奇幻作品。

薩霍斯基（Kenneth J. Zahorski）和波依爾（Robert H. Boyer），他們在一篇題爲《High 幻想文學的第二世界》（*The Secondary Worlds of High Fantasy*）的論文中，依據故事中的幻想元素與現實世界的關連而區分出「High 幻想文學」（High Fantasy）和「Low 幻想文學」（Low Fantasy）。兩者的主要差異在場景（setting），以及處理非合理事件（Irrational happenings）的態度[20]。

在此之前，薩霍斯基和波依爾有一個大前提，即規定幻想文學取材的是非合理現象。「Low 幻想文學」描寫的是第一世界所發生的「不可能」。「Low 幻想文學」著眼的是一種「驚異」—即超自然侵入我們那個受自然法則支配的日常世界時，所產生的「驚異」。而「High 幻想文學」同樣是描寫一種「不可能」，但它的舞台不是我們的現實世界，而是一個迥然相異的世界，即托爾金所說的第二世界。魔法成了那個世界的自然法則。所以，它不必像「Low 幻想文學」那樣去描繪超自然所帶來的驚異了。

風間賢二在一篇題目爲「High 幻想文學的三種樣式」中對「High 幻想文學」進行了細緻的分類。他歸納爲三大類：第一類、與現實相距遙遠、隔離的異世界。第二類、與現實世界擁有一條不確定的國境線的異世界。第三類、包容在現實世界之中的異世界[21]。凱・邁爾的《威尼斯三部曲》則屬於第一類，而此類又可再細分四種型：第一型、擁有獨自的宇宙的一個封閉的世界：它在風俗、年代記以及地質學上與我們的世界有類似之處，但跟現實的聯繫卻是極其模糊的。第二型、距離我們遙遠的過去世界。第三型、距離我們遙遠的未來世界。第四型、模擬中世紀的世界。

---

[20] 陳慧鎂著，《尋家而離家的旅程——小說中時空穿梭關係與家的意涵》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2005 年，頁 2。

[21] 同註 3，頁 91-93。

而《威尼斯三部曲》則屬於其中第一型，因爲故事的場景雖發生在威尼斯、埃及，但這些場景卻與現實世界的威尼斯、埃及大不相同，例如：三部曲中威尼斯的飛天石獅、守護神水后、人魚，以及埃及帝國、復活的法老、獅身人面、木乃伊戰士、鐵眼碉堡等，甚至地獄、石光以及麗靈怪物，這些都是現實世界所沒有的，而這些在故事裡的世界都被視爲生活中的一部分或事實。

有了「第二世界」以及「High 幻想」理論的支持，讓奇幻作家更可以在這塊奇幻的領域中自由的揮灑創意。而當奇幻文學的想像空間從神話過渡到新神話的歷程中，作者運用神話中的形象和符號，創造出不同於以往的幻想世界，這是就是奇幻文學的無限可能以及魅力所在。

就如日本兒童作家七會靜在《哈利波特魔法解密書》中所說：《哈利波特》之所以受全世界民眾熱烈歡迎，絕不只是故事有趣而已，而是作者 J.K.羅琳（J.K. Rowling）用她的筆讓古人創造的奇幻想像重新活起來，讓在現代生活中「悵然若失」的人們有一種前所未有、刺激與清新的感動。透過奇幻文學，讓現代人回過頭來注意原本擁有卻早已被現代科技生活逼到角落奄奄一息的民間傳說與神話，並且重新探尋它們的豐富意涵與有趣之處[22]。

[22] 七會 靜著，蕭志強譯，《哈利波特魔法解密書》（台北市：世茂。2002 年），頁 3。

第三節 英雄的冒險歷程

在探討梅勒的冒險旅程之前，我們對神話英雄與人類英雄稍作說明。坎伯在《千面英雄》一書裡說道：蛇身牛首的早期文化英雄，從一出生，體內便帶有自然世界的自發創造力量。然而人類英雄卻必須「下降」去和次級的人類重新聯繫起來。傳奇作者極少滿足於只把世界的偉大英雄看成常人；相反地，他們總偏好在英雄出生那一刻起，甚至從受胎的那一刻起，便賦予它們超凡的能力。英雄的一生都被顯現成充滿戲劇化的驚異特質，並在偉大重要的歷險中達到高峰[23]。

梅勒的身世一開始就蒙上一股神秘的色彩，尤其身上唯一的信物水鏡也牽引著非比尋常的線索。而事實也是如此，梅勒身上流有獅身人面、麗靈以及人類交融的血脈，因此在先天上她的確不同於一般的女孩。

命運之子必須面對一段漫長的晦暗期。這是極度危險、充滿障礙或羞辱的時刻。他被向內拋入自己的心靈深處，或被向外拋到未知的領域；不論是哪個方向，他所接觸的盡是未開發的黑暗[24]。梅勒從小在孤兒院長大，而孤兒院的環境就好比是個小型的成人世界，在物質嚴重缺乏的情況下，生活相當刻苦，孩子們彼此爭奪有限的物資，弱肉強食的景象屢見不鮮，從小就看透了人情冷暖，孤兒們也必須在這種困苦的環境當中被迫提早學會生存之道。孤兒院的孩子能被收養當學徒是一件幸運的事，梅勒曾有一次到玻璃工坊當學徒，但玻璃匠卻意圖不軌，梅勒藉機逃回孤兒院，這段就是梅勒即將踏上英雄之路前的黑暗期。

蕭兵在《神話學引論》一書裡說道：神話裡許多英雄、君王、祖先神、仙聖等等，出生時都曾被丟棄，被動物或獵戶、漁翁等所救援或收養，經歷無數的艱難困苦，而後成爲無敵的英雄或聖王，殺怪，除害，奪寶，救世，最終卻悲慘地死亡，再升上天空，成爲神祇。這就是坎貝爾（Joseph Campbell）《千面英雄》的主題：英雄們有一千種經歷，一千張面孔，到底還是英雄，他們的故事的結構大

[23] 同註 6，頁 349。
[24] 同註 6，頁 358。

同小異，誇張地說，只是「一種」[25]。

英雄自日常生活的世界外出冒險，進入超自然奇蹟的領域；他在那兒遭遇到奇幻的力量，並贏得決定性的勝利；然後英雄從神秘的歷險帶著給予同胞恩賜的力量回來[26]。以下就坎伯神話英雄的歷險模式與理論來分析三部曲中主角梅勒的冒險之旅：

一、啟程

神話之旅的第一階段——我們稱之爲「歷險的召喚」——象徵命運已經在召喚英雄，並把他的精神重心從他所在社會的藩籬，轉移到未知的領域[27]。歷險的召喚我們可以在梅勒的成長過程中逐一發現徵兆，徵兆一：梅勒是個孤女，被人發現漂在大河道上的柳木籃子裡，自小在孤兒院長大，身上唯一可以證明身世的信物是一面不尋常的水鏡。徵兆二：是梅勒在十四歲時不知是什麼理由讓亞欽波多收養爲學徒。徵兆三：是梅勒與水后之間一直存在著無法擺脫牽連的命運，似乎冥冥之中早已注定。最初梅勒被遺棄在水道中載浮載沈，似乎隨時都有可能被水流吞沒，但梅勒卻被水后接納了，水后用水流拖住了籃子，讓梅勒得以倖免於難，被人所發現。爾後，預兆逐一浮現，梅勒來到了鏡子作坊的第一個夜晚，在夢裡遇見了水后：

> 在她看來，好像自己其在一個軟玻璃般的生物上，越過了礁島的水域。隱隱約約有著綠色和藍色的東西拍打著她，無數的水珠，就像他鏡中的水一般溫暖。它們撫觸著她的臉頰，她的頸子，他迎浪之際張開的雙手的表面。她感到自己和水后合而為一，一個像日出一樣無法捉摸的生物，有著雷電風暴般的力量，就和生死一樣不可思議。她們潛入水面下，但梅勒可以自

[25] 蕭兵著，《神話學引論》（台北市：文津。2001 年），頁 244。
[26] 同註 6，頁 29。
[27] 同註 6，頁 58。

在呼吸，因為水后在她身體中，維繫著她的生命，就好像他們是一個身體的兩個部分一樣。

大群銀光閃閃的魚在她的身邊游動，一路陪伴著她，去哪，對梅勒來說，愈來愈不重要。重要的是這趟旅行本身，和水后合而為一，感覺到觸摸著礁島，分享著它的美麗。(《水后》，頁 32)

在這個夢境當中似乎在預告著梅勒和水后之間將有一場休戚與共的命運，並且兩者將合而爲一，生命相繫。

當村落與城市大幅擴展時，英雄才以「人類」形態出現世界。許多自原始時代存留下來的怪物，仍舊潛伏在偏僻的地區，牠們因惡意或絕望而與人類社會爲敵。它們必須被清除掉。此外，把鄰族貨物篡奪過來爲己所用的人類暴君興起，是造成哀鴻遍野的主因。這些暴君必須被壓制下來。英雄的基本行爲就是在清除障礙[28]。

三部曲中，獅身人面的祖先——母親之子就是原古時期留下來的怪物，其屍身被埋藏在威尼斯的聖米歇島地底下，獅身人面一族企圖藉由埃及帝國的侵略世界的力量，攻佔威尼斯，取得母親之子的肉身，使之復活。而人類暴君的興起所指的就是埃及復活的法老王亞門歐菲斯，企圖征服全世界，威尼斯和沙皇王朝是唯一尚未淪陷的地方。暴君是傲慢的，因此他的命運也就注定了。傲慢是因爲他認爲他的能力是自己的；所以他是個小丑角色，錯把幻影當成真實；他注定要被戲弄。亞門歐菲斯是埃及的祭司所召喚復活的法老，而亞門歐菲斯不甘受到祭司的操控，爲了擺脫祭司團的掌控，將權力重新收回，所以選擇聽信獅身人面，誰知最後自己還是被獅身人面給戲弄了，從頭到尾他只是個被利用的傀儡和工具。

冒險可因爲一個大錯而引起，開展出一個意料之外的世界，個人則開始和未知力量間聯絡；或者也可能只是在閒逛時，某個偶然出現的景象吸引了四處張望眼神的注意，並又使個人離開一般人經常行走的道路。

[28] 同註 6，頁 369。

梅勒和賽拉封在一次慶祝水后的祭典中，無意跟蹤飛天石獅的行蹤，發現了一場市議員和埃及使者的秘密會議，裝著水后精華的水晶瓶即將握在埃及使者的手中時，梅勒的水鏡似乎像有生命感應似地滑出口袋，水鏡墜落擊中埃及使者的手，手中的水晶瓶掉落被賽拉封即時接住。兩人在逃亡的過程中，賽拉封不幸遭到飛天石獅的獵捕，僅剩下梅勒獨自一人帶著水后逃脫。就在梅勒手足無措、難以置信發生在她身上的事時，水后對梅勒宣告著她即將面臨的事實：「現在妳不只是個普通的女孩了，妳接下了一項任務。」(《水后》，頁 146）因爲一次無預警的竊聽與意外，讓梅勒與水后之間展開一場無法擺脫的命運之旅。

英雄可能會拒絕冒險的召喚。他可能有各種理由：或者是每天應盡的責任，或者只是純粹自私，無心爲人消災解厄。但即使他拒絕了，他將發現這件事根本沒有商量的餘地。雖然梅勒很想極力擺脫她所遭遇的一切，而且她認爲她應該有不同的選擇，例如把水晶瓶丟掉，告訴自己今晚根本沒有發生任何事。但她又如何能否認這一切呢？

英雄旅程中首先會遭遇的人物，乃是提供他護身符以對抗即將經歷之龍怪力量的保護者，坎伯稱之爲超自然助力。在三部曲中，水后與黑曜岩獅維米特拉克斯就屬此種保護者，這個角色所代表的是命運中和善與保護的力量。因爲英雄回應了他自己的召喚，並隨著後續的發展繼續勇敢走下去，所以他會發現所有無意識力量皆爲他所用[29]。

水后在冒險之旅中扮演著嚮導的角色，一路給予梅勒精神上的支持與力量，就好比歐洲神仙傳說中伸出援手的神仙教母。水后帶領著梅勒找到另一個更強大有力並且具有實質幫助的保護者——飛天黑曜岩獅，除了具有飛行的能力，還有堅硬的身軀、擅於打鬥。當梅勒來到鐘樓推開鐘樓的鐵門，將囚禁兩百年的黑曜岩獅維米特拉克斯解救出來時，一點都不感到猶豫。質疑這些事，已沒有必要。梅勒攬下一份任務，當她喝下那只瓶子時，便下了決定；甚至還更早，當她和賽拉封離開燈火節慶時。一場冒險——一場她想要的冒險。(《水后》，頁 208）

[29] 同註 6，頁 73-74。

在命運化身人物的引導和協助下，英雄在歷程中前進，直到在力量增強區域入口遇到「門檻守衛」爲止。這些守護人在東西南北四個方向——還有上下一劃定世界的範圍，它們代表英雄現有領域或生命視野的局限。在它們之外是黑暗、未知和危險。一般人不僅對停留在既定的界線內感到滿足，甚至感到驕傲，而大眾的信念使他有種種理由害怕跨入未開發領域的第一步[30]。

水后向梅勒提議必須離開威尼斯向地獄的主宰光爵尋求援手時，梅勒的第一個反應是：「離開這座城市？但不可能！包圍防線已經超過三十年，也就是說，現在就和第一天一樣滴水不漏。」(《水后》，頁 150)，第二個反應是梅勒此時此刻想著那些對她有意義的人，內心掙扎著該離他們而去還是留下來呢？第三個反應是：外面已經沒有人可以幫忙了，埃及帝國早已統治全世界。對梅勒來說要離開自小生長的威尼斯是她想都沒想過的問題，更何況在毫無心裡準備的狀況下。

梅勒回到鏡子作坊向亞欽波多、溫珂、尤妮帕道別時，溫珂細聲低語的說道：「被觸摸的人回來道別。英雄之路開始了。」梅勒不覺得自己是英雄。但她知道溫珂說的有理。告別，開始，接著開始跋涉，她的跋涉。(《水后》，頁 164-165）道別之後，溫珂爲梅勒引路，水井像有生命般的接納了他，雖然石頭冰涼，梅勒卻感到溫暖，她告訴自己：沒錯，可以開始了。真的可以開始了。(《水后》，頁 167）

最後梅勒、水后和維米特拉克斯一行人脫離了埃及的包圍防線離開了礁島時，梅勒感受到：會有事情發生，梅勒能察覺到，會有奇幻偉大的事情發生。像雷擊一般，她知道這一切不過只是個開始，和未來將面臨的相比，不過是個小孩遊戲。梅勒現在漸漸明白，命運賦予了她一個特殊角色，她自己、水后，甚至還有維米特拉克斯。(《水后》，頁 253）

神奇門檻通道爲進入再生領域轉折點的這個概念，是鯨魚之腹這個世界性子宮意象所象徵的意義。英雄不具征服或撫平門檻的力量，反而被吞入未知領域，幾乎已經死去[31]。梅勒來到地獄，正如同掉進「鯨腹」中，掉入未知的世界。梅勒

[30] 同註 6，頁 81。
[31] 同註 6，頁 93。

一行人起程前往地獄向光爵尋求援助，心中充滿著未知的茫然與不確定感，因爲除了循著波橋的足跡下到深淵外，沒有其他的選擇。包括水后，誰都不知道在地獄會有何種遭遇。

梅勒的內心充滿著不安，心想：水后在這裡，因為她和威尼斯相互糾葛著，無法獨自存在。但我呢？我在這裡幹什麼？（《石光》，頁 26）雖然梅勒是個孤兒，她最親的人都還留在威尼斯，冒著埃及人入侵的危險，想到她自己沒有必要擔心的父母，這是唯一讓他感到心安的。但她仍感覺這趟旅程並不單純，或許不久的將來她就會知道自己的父母是誰。

來到地獄這一刻，梅勒才第一次清楚明白自己肩負何種責任：她爲了抵抗埃及人、拯救全世界而來求援。梅勒的世界對地獄的認知大多是來自波橋教授到地獄探險所帶回的資訊，是個讓人覺得殘忍恐怖的禁地，有關地獄的傳說都是繪聲繪影、口耳相傳，除了波橋教授，誰都未曾親眼看過地獄裡的景象。梅勒一行人懷著戒慎恐懼之心來到地獄，地獄的入口是個看不見底的萬丈深淵，而地獄的入口有十個一百二十公尺高的巨石雕像。

坎伯說進入鯨魚之腹就如同進入廟堂之舉，廟堂的內部，亦即鯨魚之腹，和超越塵世界限上下的天堂淨土是同一的。那就是爲什麼廟堂的通道及入口，總有龐大的怪像站在兩側守護。地獄入口的巨石雕像則是個裸露上身，露出雙腳的男子塑像。這尊雕像曲著雙肘，手掌對立貼在胸前，手臂因此構成一個粗略的三角，手指繁複糾纏在一起。每尊巍峨的雕像都背對深淵，沒有瞳孔的眼睛盯著遠方。這些雕像是埃及帝國的祭司所造，看守通往地底的入口。進入廟堂的過程和英雄躍入鯨魚巨嘴是完全一樣的歷險，兩者皆以圖像語言表示那使生命有重心和更新生命的行爲。

二、啟蒙

一旦跨越了門檻，英雄便進入一個形相怪異而流動不定的夢景，他必須在此

通過一連串的試煉。這是神話歷險中最令人喜愛的階段。英雄在進入此一領域前，所遇到的超自然救援者的忠告、護身符和秘密代理人，暗中幫助著他。他也可能在此第一次發現到，有一股仁慈的力量，在他超人的通關過程中處處支持著他[32]。

在三部曲中，除了水后、飛天石獅一路伴隨，另外光爵也就是波橋教授，同時也是梅勒的祖父，在梅勒潛入地獄期間，就在梅勒即將被外科醫生換石頭心的前一刻即時相救。甚至之前梅勒能被亞欽波多收養、幫尤妮帕鑲上鏡子眼睛都是波橋私下費心的安排，目的就是爲了見梅勒一面而精心策劃這一切。另外梅勒在地獄還因爲個人的善心救了季節之神——冬天，最後還從冬天那裡得到了超自然的助力，而得以完成任務。

而一路相伴的水后（也是獅神賽克美），呼應了坎伯所說的「宇宙之母」這個神話人物，獅神賽克美生下了獅身人面的祖先母親之子，又與母親之子繁衍了獅身人面一族，而後又用魔法和心裡的血創造了石獅一族。這個宇宙之母將最初滋養保護存有的女性特質歸諸宇宙。這個幻想基本上是自然而然產生的；因爲小孩對母親的態度和成人對四周物質環境的態度之間，有密切而明顯的對應關係。她是創世之母，是永遠的母親，也是永遠的童女。她環抱那環抱的，滋養那滋養的，她是萬物生命的泉源。因爲賽克美是獅身人面和石獅永遠的母親，同時也是童女生子，因此凱・邁爾將賽克美受到月光照射受孕所生下的獅身人面命名爲母親之子。

宇宙之母也是所有死亡事物的死亡。整個存在的循環都在她的支配下完成，從出生經青春期、成熟期、以致老化、踏入墳墓。她既是子宮也是墓穴：是吃掉小豬的牝豬。因此，她結合了「好」與「壞」，展現出兩種記憶中的母親模式，不僅是個人的母親，同時也是宇宙的母親[33]。後來賽克美爲防止石光利用母親之子操控獅身人面一族，二度將母親之子殺死，並且吃了牠的心與內臟。當水后還是賽克美時，獅身人面一族把她當成女神膜拜，自從第一次殺死母親之子後，就把

[32] 同註 6，頁 100。
[33] 同註 6，頁 119。

她視爲惡魔，甚至爲她設的石頭立像都張牙舞爪，目光陰沈惡毒。

隨著英雄在人生緩慢啓蒙過程中的逐漸進展，女神的形象也爲他而經歷一連串的變形：她絕不會比他偉大，但她總是能不斷給予超過他所能了解的事物。她引誘、嚮導並命令他掙脫自己的腳鐐[34]。水后的真面目隨著歷程的展開而逐漸拼湊出真實的身份，從一個不具形體的威尼斯守護女神變身成爲有形的古代神祇。這趟冒險之旅一路走來，水后雖一開始就沒有對梅勒說出事件的原貌，不過梅勒隱約知道水后對她似乎有所隱瞞，並且前後陸續從水后口中得知片段的訊息，其實水后從頭至尾都清楚著事件因果的脈絡，例如：維米特拉克斯爲何被稱爲賣國賊之父並囚禁在鐘樓、水后與獅身人面的關係、獅身人面隱藏在埃及帝國背後的動機、石光欲征服世界的意圖等。

對梅勒來說這趟旅程得到了二種恩賜，其一就是能穿透鏡子進入境中世界的玻璃字，因爲玻璃字，梅勒才能穿透鏡子來到光爵的鏡廳，而不受石光的阻撓。另外也因爲玻璃字，梅勒一行人才得以逃脫不受到母親之子的攻擊。其二就是得知自己的身世，與祖父、母親相認。梅勒藉由尤妮帕的協助來到了光爵的鏡廳，並且從光爵也就是波橋的口中得知自己的身世，原來她的父親是波橋與一名麗靈所生，梅勒的父親史蒂芬後來與獅身人面娜娜貝雅相戀後生下她。最後透過水鏡裡的鏡魔與母親娜娜貝雅相認。

突破個人侷限的巨痛乃是精神成長的巨痛。當他跨越一個又一個的門檻，征服一隻又一隻的龍怪後，他對神性層次要求的最高願望也會隨之增加，直到它含容了整個宇宙爲止。最後，心打破了宇宙的侷限範疇，而達到一種超越所有形相——所有的象徵，所有的神——經驗的領悟；一種對無可遁逃之虛空的體悟[35]。當梅勒被告知水后一旦離開自己的身體時會死，梅勒除了震驚、絕望之外，最後仍是默默地接受必須犧牲生命的事實，因爲此時此刻她深刻的體悟出，除了自己沒有任何人可以代替她的角色和她必須面臨的命運。就在千鈞一髮之際，賽拉封

[34] 同註 6，頁 121。
[35] 同註 6，頁 200。

頂替了梅勒此一犧牲者的角色，成爲此次英雄旅程的唯一犧牲者。

三、回歸

英雄藉由「魔幻逃脫」，返回原來的世界。這個逃脫充滿了魔幻般的驚奇障礙與躲避，而且會得到所有超自然贊助力量的支持。在三部曲中，梅勒歷經兩次的逃脫，第一次是從地獄逃脫光爵和麗靈的追捕，梅勒和尤妮帕坐在維米特拉克斯的背上，追隨著前方已變身爲老鷹的祭司賽特，一路從地獄經由金字塔的內部最後返回到了地上世界。第二次是賽克美與母親之子即將展開對決之時，梅勒一行人經由尤妮帕的帶領穿過鏡子世界逃脫，躲過了一場幾近毀滅的戰鬥。

英雄也許必須借著外來的助力，才能從超自然的歷險中歸返。梅勒所藉助的外來助力是季節之神——冬天，在梅勒一行人解救出被埃及綁架的夏天之後，冬天和夏天施展了本身冷與熱的能力搓毀了獅身人面鏡子碉堡，也逼得剩下的獅身人面眾鳥獸散，也正式宣告英雄任務的終結。

英雄終於跨越了回歸的門檻歸返世界。英雄歷險離開我們所熟知的領域，進入黑暗之中；他要不是在那兒完成了歷險，就是身陷囹圄或危險，和我們失去了聯繫；他的歸返世界被描述成從遙遠的彼岸回來[36]。英雄跨越了分隔人世和靈界的門檻回來了。他可能很難再適應凡間的生活，因爲那裡的人並不清楚他所經歷的一切。梅勒和其他一起歷險的同伴在歸返之後，每個人都在找尋新的寄託，新的使命。賽克美即將到沙皇王朝尋找耳聞已久的巴巴雅加；而人魚溫珂決定追隨海盜船長卡維諾；維米特拉克斯則選擇前往南方尋找自己的同伴，而梅勒和尤妮帕則回到了威尼斯。

歸返的英雄的第一個問題是，在達到靈性滿足的心象體驗後，還要把無常的苦樂，生命的陳腐以及喧鬧的淫蕩行爲視爲真實。爲什麼要再歸返這樣的世界呢？看到滿目瘡痍、等待重建的家園，人民的生活作息逐步恢復一如往昔，城裡的居

[36] 同註 6，頁 230。

民似乎仍對水后的事一無所知，仍被掌權者蒙在鼓裡，打著水后的旗幟對居民施以號令，而居民們也信以爲真，任由擺佈，甚至他們對梅勒拯救世界的英雄事蹟也全然不知，梅勒覺得不需要將一切的真相公諸於世，因爲這毫無意義，而且沒有人會相信這個事實。

隨著歷險的同伴一一離去，回歸了正常的生活軌道，這趟旅程就像幻夢一場，如此的不真切，但所遭逢的生死離別的感知卻又是如此的清晰與刺痛，這也是這場英雄之旅所留下的唯一證明。梅勒和尤妮帕在歷經這場旅程後，無法再回到從前平靜的生活，因爲內心的衝擊與激昂仍無法在短時間內平息，於是他們選擇再踏上另一旅程，找回迷失在鏡子世界的父親。

NTTU Library

第參章　魔幻情節與角色分析

第一節　魔幻與寫實的融合

《威尼斯三部曲》以奇幻的威尼斯爲主要場景，擁有人魚、飛天石獅、古老神祇等魔幻角色，雖是奇幻小說，但我們不乏從情節的發展與人物的對話內容當中可以發現，除去魔幻的場景與角色，一切上演的情節就猶如我們日常生活中所發生的真實事件，如此的貼近我們的人性與真實生活。就如李利安·史密斯（Lillian H. Smith）所說：「小說是虛構的，但這個由作者創造的故事，要使讀者覺得是真實的。」有人說小說雖然是虛構的，但它比事實還要真實，而這真實就是人生的真實，人性的真實[37]。以下就文本中有關寫實的情節作深入的探討：

一、童年已死

啓蒙與成長是少年小說的永恆主題[38]。佩克（David Peck）曾說：啓蒙在人的發展中是一種基本的過程，因爲啓蒙使我們離開童年受保護與理想的世界，進入真實和經常令人沮喪的成人世界[39]。梅勒自小在孤兒院長大，早已嚐盡人情冷暖。在情非得已的情況下，被迫擔負起拯救水后和威尼斯存亡命運的重責大任，展開了啓蒙與成長之旅。她必須離開她熟悉的環境並與朋友告別，她也知道自己所賦予的重任是責無旁貸，也無法推卸。她必須強迫自己面對眼前的挑戰、認清事實，因爲她未來的所作所爲攸關自己、朋友、全人類的生死存亡。

「現在妳不只是普通女孩了，你接下了一項任務。」

[37] 轉引傅林統著，《兒童文學的思想與技巧》（永和市：富春。1998 年），頁 200。
[38] 張子樟著，《少年小說大家讀》（台北市：天衛文化。2000 年），頁 15。
[39] 轉引張子樟著，《少年小說大家讀》（台北市：天衛文化。2000 年），頁 17。

「我什麼也沒接下！」梅勒說。「這一切我一點都不想要。你現在別對我說什麼使命等胡說八道的東西。這可不是在童話中。」

「可惜不是。在童話中，事情簡單多了。你回家，發現士兵把你家燒了，帶走妳的朋友，妳變得憤怒，知道不得不起來抵抗法老。最後終於碰到他，使計殺了他。這是童話。可惜我們活在現實中，路是相同，但又不一樣。」(《水后》，頁 146-147)

培利・諾德曼（Perry Nodelman）在《閱讀兒童文學的樂趣》(*The Pleasures of Children's Literature*）一書中提到「在家/離家/回家（home/away/home）的形式是兒童文學最普遍的情節。[40]」一般少年小說大都是兒童在自由意志下離家的，但梅勒卻是在非自願的狀況下被迫離家。主角走出了家門，離開了熟悉的環境與長輩的庇護，開始面對現實社會的考驗，這個考驗都是主角未曾經歷，也是成長啓蒙必經之路。

水后扮演著理性者的角色，提醒著梅勒在現實生活中的遭遇與童話世界是有差別的。童話世界中，主角的遭遇與事情的發展一切都在意料之中，而且最終都有完美的結局，但現實世界中卻是無法盡如人願，結局也無從掌握。

雖然梅勒很想逃避這一切，但我們可以隨著故事的發展可以感受出梅勒在自我調適與心境上的轉變。從一開始的痛苦與掙扎，直到認清事實，並且願意接受命運的安排與挑戰。

雖是如此，梅勒在遭遇自己所無法承受的打擊與壓力時，也會出現失控的反彈情緒。在她的密友尤妮帕被祭司賽特綁架後，梅勒的反應幾近崩潰、失去理智：

「我的世界已經毀滅了，」她難過地說。「就在我們相遇的那一刻。」

她可不是在挖苦，她沒有任何的惡意。每個字都情意真切：她的世界——

[40] 培利・諾德曼(Perry Nodelman)著，劉鳳芯譯，《閱讀兒童文學的樂趣》(*The Pleasures of Children's Literature*)(台北市：天衛文化。2000 年)，頁 184。

一個意想不到的全新世界，但屬於她自己的——原本是亞欽波多的作坊，有各種好與壞，有達里歐和其他愛鬧事的傢伙，但也有尤妮帕和溫珂，及一個完全屬於她自己的空間。水后的出現結束了這一切。(《玻璃字》，頁 166）

對於十四歲的梅勒來說，一肩扛起拯救全世界人的重責大任對她來說實在是太沉重了！但通常嚴酷的考驗能使人脫胎換骨。對於梅勒而言，嚴酷的考驗更是掙脫無知與幼稚的良方[41]。其實在梅勒喝下水后精華之時，就已無法再回到從前平靜的學徒生涯，這也同時宣告著梅勒此時已正式向童年道別，必須邁向人生的另一階段旅程。「我不再是個孩子了，自從那一天我喝下你。」(《玻璃字》，頁 280）

二、烽火蔓延時

人生歷鍊的方式很多，最殘酷的莫過於戰爭的洗禮[42]。在水后被威尼斯市議員出賣之後，威尼斯頓時失去了保護傘，而埃及帝國包圍威尼斯三十年之後，終於有機會可以一舉攻佔威尼斯礁島了！戰爭即將來臨，帶給威尼斯人民戰爭的威脅。梅勒離開威尼斯前，回到鏡子作坊向製鏡師亞欽波多話別，亞欽波多在知曉即將有一場無可避免的戰爭時，心中已預見戰爭時的殘酷景象。「不管埃及帝國攻佔哪裡，最先遭殃的都是生病的人、受傷的人和殘疾老弱。法老將健壯的男女送往他的工廠，但其他人.....我無法回答妳，梅勒。」(《水后》，頁 162）

姜天陸在《少年小戰爭主題研究》中指出：戰火中被迫離家後，所面對的考驗往往超出一般童書中離家的考驗，考驗的極致，甚至於面對死亡。其嚴峻的程度，往往不輸一般成人小說的情節[43]。親眼目睹戰爭的殺戮場面，讓賽拉封頓時失去了思考的能力，想像中和實際面臨似乎有相當大的落差與震撼力，尤其目睹自

[41] 同註 38，頁 21。
[42] 同註 38，頁 22。
[43] 姜天陸著，《少年小說戰爭主題研究》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2005 年，頁 86。

己的朋友慘死在自己眼前，可想而知所帶來的衝擊有多大。在故事裡的英雄似乎擁有金剛不壞之身，永遠打不死，總在緊要關頭時都能化險爲夷，但現實世界卻並非如此，畢竟英雄也只是血肉之軀的常人：

> 一頭獅身人面大步跳過大門，避開房間另一頭的火勢，在波諾準備轉身退入密道時，逮到了他。那柄像株小樹一般長的新月彎劍劈了下來，命中目標。(《石光》，頁 203)
>
> 聽著木乃伊戰士、獅身人面和新月彎刀殺人是一回事，但目睹朋友為了自己而犧牲生命，卻完全是另一回事。
>
> 賽拉封不確定，如果現在遭到攻擊，他們會不會抵抗。這並不像故事中的英雄可以不停地戰鬥，不停地逃跑，還不停說著漂亮的大話。(《石光》，頁 207)

戰爭所帶來死亡的威脅，對梅勒來說是相當的血腥、殘酷的，生命的脆弱與無奈都讓梅勒感到相當的無助。維米特拉克斯一行人計畫突破埃及軍隊包圍的防線時，遭遇了六隻飛天石獅的追捕，展開了一場生死鬥。

> 「別以為牠們是石頭做的，就以為牠們的身體內部和其他生物不同。」水后說。「死亡是齷齪骯髒的。」
>
> 梅勒察覺到她臉頰上有淚。她不想見到死亡，但又無法制止。(《水后》，頁 226)

戰爭場面無可避免會出現死亡的景象，有些作家或許會考量讀者群爲青少年，因此對於死亡場面的處理方式會簡略帶過，但凱・麥爾在敘述死亡場景時則以接近寫實的手法具體陳述。賽拉封回到鏡子作坊，見到製鏡師亞欽波多爲了抵抗來自地獄的使者塔拉瑪而遭到的殺害，對於亞欽波多死狀的描述讓讀者猶如親

眼目睹現場一般。亞欽波多躺在地上，臉孔朝下，左手緊靠身體伸了出去，不自然地扭曲著，好像是在背後被折斷或脫臼。(《石光》，頁 124)

三、揮別童話

張子樟說：「成長小說脫離不了以下的這些範圍：成長的坎坷、成長的見聞、成長的喜悅、成長的苦惱、成長的困惑、成長的得失等等。[44]」梅勒這趟探險之旅也記錄了她內心成長的過程，在鏡子作坊結交了生平第一個密友，與賽拉封相遇、相知、相惜，被迫選擇喝下水后，離開自己的成長環境前往未知的境界，目睹戰爭的殘忍畫面等都讓梅勒嚐到成長的酸甜苦辣。

梅勒一行人來到地獄尋求支援，梅勒心裡似乎開始接受戰爭是無可避免的事實之時，心中似乎還期盼著結局會不會像童話一般，最後會出現一個拯救她的人出現。沒錯，一個嘲弄的聲音冒了出來，但不是水后的，最後便會有個白馬王子帶妳回到他的花瓣王宮。(《石光》，頁 47) 凱・麥爾擅長魔幻寫實風格，文本中他常以童話和現實遭遇做比較，甚至帶著嘲諷的意味，試圖區分童話世界和現實生活的差異，童話世界只有兒童才會相信，對成人而言，童話故事是如此的不切實際。

張清榮認爲少年小說作品必須忠實的展示人生，揚棄「童話」時代的浪漫寫作，化「人生皆善」爲「人生有善有惡」，落實於現實生活中，使少年讀者於作品中體會人生的真相，在心理上早作適應才不至於對人生感到失望[45]。

梅勒與賽拉封兩人在雙方互萌情意之初就被迫暫時分離，分離的這段時期兩人始終心繫著對方的安危，並保留心中的愛意。好不容易兩人終於在埃及獅身人面的碉堡中重逢，短暫的相聚更顯相思情意濃，但天不從人願，公主、王子並沒有從此過著幸福美滿的日子，賽拉封爲了保留住梅勒的生命，犧牲自己讓水后的生命得以轉移到賽克美的肉身之中，抵抗母親之子。梅勒痛失摯愛的人卻無能爲

[44] 張子樟著，《閱讀與觀察—青少年文學的檢視》(台北市：萬卷樓。2005 年)，頁 261。
[45] 張清榮著，《少年小說研究》(台北市：萬卷樓。2002 年)，頁 38。

力，梅勒歷經了生離死別，體驗了現實生活的真實面與殘酷面，原來快樂的結局只有在童話世界中才會出現：

> 「沒有快樂的結局，對不對？」梅勒沮喪的問著。
>
> 「從來沒有過快樂的結局，那只出現在童話中，但就算在童話中也不常見，就算有，多半也是虛構出來的。」毫無疑問，說這話的是水后，不管出自哪副軀體，換上了哪個名字。（玻璃字，頁 276）

張子樟認爲：「頓悟作用往往出現於文本將要結束時，換句話說，也就是文本角色在經歷一番不尋常的考驗與刺激後，突然有所頓悟。[46]」少年小說的主角都是經歷了艱難的心理掙扎、身心劇烈的變化才有頓悟。主角頓悟後，生命的方向也因此有了重大的轉變。梅勒結束了這趟英雄之旅，對人生有了頓悟，如同獲得新生的感覺，也因此她更能堅強重新面對新的旅程與挑戰，與尤妮帕再度踏上另一新的冒險旅程。

[46] 張子樟著，《回顧中的省思—少年小說論述及其他》（澎湖縣：澎湖文化局。2002 年），頁 229。

第二節　特殊角色的分析

由於幻想文學的風行，少年小說不再自限於寫實主義的泥沼中。奇幻作品觸動了讀者的想像力和創造力，融合幻想和寫實的新書寫方式帶來橫掃全世界的魅力，「少年小說童話化」是當代進入圖像世界的最佳寫照之一。現當代童話的演化一直不如少年小說活絡，雖「少年小說童話化」破壞了文類的分野，卻也能間接觸發「童話少年小說化」，給童話帶來新的生機[47]。

蔡尚志界定「小說童話」與一般童話的差異，在於「結構變化」、「人物塑造」和「作家風格」三種層次的進化。黃秋芳認爲「小說童話」運用了「童話」的天馬行空，在現實與幻想之間穿走，但又循著嚴謹的「小說」規則，結構緊密，人物生動，尤其在奇幻的設想、顛覆的價值底下，表現出鮮明的作家風格[48]。

在《威尼斯三部曲》中，凱・麥爾引用了童話中的經典角色人魚和海女巫，經過局部的改寫之後，形成另一種有別於典型童話風貌的角色。以下就三部曲中人魚以及其他的重要角色做分析與比較，：

一、童話角色大不同

安徒生童話中最經典的童話之一〈海的女兒〉(國內譯作〈小美人魚〉)，其溫柔可人的形象深植人心，美得讓人驚豔不已。她的皮膚又光又嫩，像玫瑰的花瓣；她的眼睛是蔚藍色的，並且擁有美麗的身材和動人的歌聲[49]。

而澳洲的插畫大師羅伯英潘（Robert Ingpen）在他的著作《奇靈精怪》中提到的人魚（Mermaids）是一種兩棲動物，可能是發源於法國的布列塔尼海灣，然後泅水穿越英吉利海峽，來到英國的康瓦爾郡，那裡的人稱牠們爲「人魚」。大部

---

[47] 張子樟，〈名著繪本化與少年小說童話化--少年小說漫談之一〉。見於《民生報少年兒童版》。2004/4/11

[48] 轉引黃秋芳創作坊網站（2006 年 7 月 1 日）

[49] 安徒生（H. C. Andersen）著，葉君健譯，《安徒生故事全集四之四》(台北市：遠流。2002 年)，頁 4-20。

分的雌性人魚都美得無與倫比，牠們的頭髮是金色的，結成深淺不一的長髮辮，從淡棕色到無所謂的「紅莓金」都有，而且有一雙綠色或青藍色的大眼睛。牠們的皮膚是純淨的珍珠色，滑過海水時會顯出銀光。胸部、手臂、肩膀、臀部和腰部的比例都很勻稱[50]。

凱・麥爾筆下的人魚形象，就外貌而言，其相同之處是牠們都擁有光滑白皙的皮膚，動人的雙眼和一頭直而長的秀髮，從腰部以下開始長出銀光閃閃的魚尾，其相貌最大不同之處是牠們有一張令人毛骨悚然的大嘴，像個裂開的傷口割開了牠們的臉。人魚的嘴巴可以從左耳伸展到右耳，當牠張開嘴時，整個頭顱看起來就像裂成兩半。顎骨處冒出好幾排尖銳的牙齒，又尖又細，像是象牙做成的釘子[51]。

另外就人魚與人類的關係，在安徒生童話故事中的人魚住在海底深處，擁有自己的海王宮，與人類世界始終保持著距離，甚至人類也不曾發現有人魚的存在，牠們對人類世界充滿著好奇心，喜歡在海上偷窺航行的船隻或者在海岸邊凝望著陸地上的事物。每當暴風快要到來，牠們認爲海上航行的船隻快要出事的時候，牠們就浮到這些船面前，唱起非常美麗的歌來，告訴水手海底下是多麼可愛，不要害怕沉到海底；然而人類卻聽不懂牠們的歌詞，以爲是巨風的聲息[52]。

而《奇靈精怪》中人魚和人類的關係又有所不同，人魚在海裡生活，也能在陸地上走動。牠們有自己的語言和習慣，卻也能說附近居民的語言，爲的是坐在岩石上梳梳長髮，所以牠們一般是待在淺海而不是深海。漁夫常會看到人魚，特別是在天候惡劣時。牠們從來不曾陷進漁夫的網裡，因爲牠們太聰明了，身手也靈活得足以避開人類的圈套。牠們靠魚類和其他海洋生物維生，但絕不和漁夫爲敵，也不會干擾漁夫捕魚，除非人類在某方面冒犯了牠們[53]。

相形之下，凱・麥爾筆下的人魚的處境和遭遇就相當令人同情，在威尼斯人們輕蔑的稱人魚爲「魚女」，人魚對人類避之唯恐不及，人們常以獵捕人魚爲樂，

---

[50] 羅伯英潘（Robert Ingpen）著，張琰譯，《奇靈精怪》（台北市：格林。2002 年），頁 36。
[51] 《水后》，頁 7-8。
[52] 同註 49，頁 6-9。
[53] 同註 50，頁 36。

並且把那些初見世面，在威尼斯河道迷宮中迷途的小人魚逼上絕路，甚至有人魚因此而喪生。人魚被捕獲後，多半被關在軍火庫的水池中，直到船賽時才餵食牠們。在船賽活動中，人魚被威尼斯人民當作縴引船隻的工具。更殘忍的是威尼斯水道的水已經被污染了，被人類補獵作爲寵物或縴引船隻的人魚，都會因爲水裡的毒腐蝕皮膚及意識而致命。

在《威尼斯三部曲》中最主要的人魚角色——溫珂，在牠的遭遇當中我們似乎隱約地看到安徒生〈海的女兒〉的影子。〈海的女兒〉中的小美人魚，拯救了發生船難的王子而產生愛慕之情，但王子卻陰錯陽差錯認救命恩人。小美人魚爲了要與陸地上的王子在一起，寧可犧牲自己的聲音與海女巫交換條件擁有人類的雙腳，但最後卻無法得到王子的愛而融化爲泡沫。

而溫珂的境遇卻有些相反，溫珂是被一場暴風雨沖上岸，被一個商人的兒子救起，兩人彼此產生愛意、傾心相許。同樣地，溫珂也向海女巫尋求協助，不同之處是海女巫並未與溫珂交換條件，出自於對溫珂的同情，海女巫施展了魔法，讓溫珂擁有雙腳，但人魚的大嘴卻無法變換，也因此溫珂被發現牠的人類視爲魔鬼，人類害怕人魚找到了成爲人類的途徑會危及人類的性命與財富。就在溫珂被人類唾棄、欺凌的時候，牠的愛人卻視若無睹，甚至用言語與行動與牠劃清界限，最後溫珂像死魚般的被人類丟回水裡。當時在鏡子作坊當學徒的亞欽波多把溫珂救起來並照顧著牠，並且給牠活下去的勇氣，溫珂出於感恩，發誓終生要跟隨著亞欽波多。

人魚的壽命通常比人類還長壽，在安徒生裡的人魚擁有三百年的壽命。羅伯英潘的《奇靈精怪》中也提到：人魚族群的生長週期很緩慢，很難分辨牠們的年紀。幼小的雌性人魚長得清秀可愛，牠們要很久的時間才會成年，所以能享受極長的童年，而當牠們成年時，就會以成熟女性的模樣度過無窮盡的年月[54]。凱・麥爾雖未明確交代人魚的壽命有多長，卻有提及：人魚的壽命比人類要長許多，因此這個男孩今天已是老人，而人魚還依然年輕。他死後，她還會青春如昔。（水后，

[54] 同註 50，頁 36。

頁 75）

二、神偷少年——賽拉封

十七歲的賽拉封是一個孤兒，從小被小偷帶大，五歲就成爲小偷行會的成員，十三歲即成爲師傅級的「神偷」，行會的神偷是威尼斯身手最矯健的三隻手。後來因爲行會的老師傅們無法忍受賽拉封帶回去的戰利品勝於他們，於是就散佈不利於賽拉封的流言，並將賽拉封趕出行會。

賽拉封在十三歲時離開行會到烏貝托的織布作坊當學徒。因爲烏貝托織出的衣物能襯托出女性曼妙的曲線，讓人更纖細，人們對衣物的神奇魔力深信不已，因此烏貝托被教會視爲邪惡之人，不僅受到唾棄，連同穿著烏貝托織出的衣物也被視爲一種邪惡之舉。但仍有許多女性對烏貝托的魔法衣物趨之若鶩，爲了不讓人察覺，所有的交易都暗地進行。而賽拉封的身手就相當受到烏貝托的重用，因爲賽拉封會在深夜時偷偷爬進女人的窗戶，送她們訂購的貨品。

神偷給人的印象不外就是神通廣大能偷天換日的小偷，神偷一角不僅可以在偵探小說、推理小說、武俠小說發現神偷的蹤影，甚至在少年小說中也常被設爲要角，德國著名兒文作家柯奈莉亞・馮克（Cornelia Funke），她的暢銷書《神偷》（上）（下）（*Herr der Diebe*）也是以威尼斯爲場景，描述以少年神偷——史奇皮歐爲首的少年竊賊團，爲了解開獅子翅膀之謎而展開一場奇幻之旅的冒險故事。

威尼斯似乎隱然成爲神偷的發源地，威尼斯一向被稱爲小偷的城市，十九世紀的扒手將所獲交給市警時，自己可以合法留下一部份，一名旅行者詢問這種極不公正的系統目的何在時，人們告之那是爲了「鼓勵人民靈巧、智慧、睿智的活動」[55]，也因此神偷在威尼斯似乎是相當司空見慣的一種「行業」。

在《威尼斯三部曲》中，凱・麥爾塑造賽拉封少年神偷的形象，其目的是要烘托出此少年非一般普通少年，其膽識與身手在文本中都有其重要的意義，包括

[55] 珍・莫里斯（Jan Morris）著，鄭明華譯，《威尼斯》（台北市：馬可孛羅。2003 年），頁 52-53。

率領少年抗軍潛入大宮殿暗殺埃及法老王，甚至在最後關頭，義無反顧的頂替梅勒，讓水后將他的生命轉移到賽克美的肉身，結束了年輕的生命，讓人不禁對他留下完美、正直的英雄形象。

少男少女情竇初開，對愛情有朦朧的期待，也躍躍欲試。張清榮認爲在少年小說中適當加入「愛情」的題材，既符合少年心裡發展過程，又切合現實生活需要。但少年、少女的愛情，畢竟不同於成年男女的愛情，在描述少年小說中的愛情時，要小心謹慎地刻畫少年主角的心情特徵，這完全是「純純的愛」，是一種情竇初開、柏拉圖式的「精神之愛」，必須和成年人的愛情故事有所區隔[56]。少年小說對這方面的描繪常以沒有結果收場，留給讀者一絲惋惜之感。

烏貝托織布坊和亞欽波多鏡子坊向來是宿敵，所以雙方的學徒都會相互挑釁、甚至引發衝突，在一次學徒的衝突事件當中，賽拉封和梅勒對彼此留下深刻的印象，互生好感。後來在慶典巧遇，兩人也展開更進一步的認識與接觸。因爲共同經歷冒險、患難，彼此間更產生出堅定的情感，雖然兩人最終沒有圓滿的結局收場，這也反映了青少年的愛情只是成長路上的偶然，結局並非重點，可貴的在互會時相互的激盪與淬厲[57]。

另外凱・麥爾採用雙線方式發展兩個主要情節，由梅勒和賽拉封這兩個主要的人物來演出。雙線的人物、情節在一開始是各自敘述、發展的，情節互有關連，最後兩條線索必定會糾結在一起，並由此往下發展值到故事結束。梅勒和水后、維米特拉克斯一起起程前往地獄探險，而被留在威尼斯的賽拉封則和溫珂、獅身人面娜娜貝雅以及少年秘密抗軍在威尼斯進行一場企圖暗殺法老王的反抗行動。兩線各自平行發展，最後兩邊的人馬終於在埃及獅身人面的鐵眼交集會合，然後完成推翻埃及帝國的大業。

三、魔法製鏡師——亞欽波多

[56] 同註 45，頁 95。
[57] 同註 38，頁 20。

亞欽波多被威尼斯人視爲魔法製鏡師，因爲使用被禁的魔法而被趕出行會。凱・麥爾在文本中未明確的表示亞欽波多是一位具有魔法的製鏡師，但卻透過亞欽波多對於魔法之說稍加辯駁：「魔法？」亞欽波多聳聳肩。「有些人喜歡這樣稱呼，我則稱之為科學。除了人類和動物外，這世界只有一樣東西能夠觀看。妳看著一面鏡子，而它回望著你。」(《水后》，頁 44-45）他不認爲自己擁有魔法，鏡子本身就是一種魔法。

而亞欽波多製作魔鏡的方法與過程是否使用了魔法，我們在一些相關的描述當中很難斷定：亞欽波多的製鏡方式，似乎和威尼斯引以為傲的古老傳統沒有太大關連。亞欽波多的鏡子更接近煉金術，而不是玻璃藝術。(《水后》，頁 47-48）煉金術（Alchemy）是研究萬物根源以求煉成長生不老藥（中國人稱爲丹），創造侏儒，以及變金屬成金銀的科學[58]。另外從梅勒和水后的對話中推論：亞欽波多擁有的只是先進的科技，無關乎魔法。對於不了解的人來說，它可能是魔法，而對於了解的人來說它其實是科技下的產物：

> 「亞欽波多說過，他用礁島的水來製造他的魔鏡。而他能加工，全是因為妳在裡面。」
>
> 「他用的是種類似的方法。他的鏡子，表面看起來像是一般尋常的玻璃，但事實上，鏡子表面是層硬水合金。幾千年前，在海底王朝時代，工匠們靠水工作，就像今天你們人類靠木頭和金屬一樣。一個時代，一種知識！亞欽波多是少數今天還知道加工水的人——就算他的能力只不過是當時海底人成就的末節而已。亞欽波多說了實話：我的存在讓礁島的水成就了他的鏡子，沒有我，水無法硬化加工。」(《水后》，頁 172）

製鏡方法雖是科技，但從一些地方來看又讓人隱約感受到亞欽波多的魔法。當他對起內鬨的學徒訓話時所說：魔鏡需要一定的和諧，才能大功告成。在一個

[58] 同註 50，頁 78。

充滿敵意的環境中，玻璃會出現陰影，讓鏡子瞎掉。(《水后》，頁 60）由此看來，製作魔鏡似乎不光只靠技術，還參雜著些許的人爲因素，而這因素又非科技所能克服的。除此之外，亞欽波多還爲盲眼女孩尤妮帕鑲上了鏡子眼睛，讓她重見光明，這對鏡子眼睛甚至還可以穿透鏡子看到另一個世界。另外亞欽波多還有對付鏡魔的咒語和法寶——玻璃球，甚至還擁有可以自由穿越鏡子的咒語——玻璃字，遊走在鏡子世界中。這些敘述不禁讓人覺得亞欽波多似乎是個具有魔法的製鏡師。

羅伯英潘在《奇靈精怪》中提到：魔法師（Wizards）是是眾多魔法工作者之一。本身又有許多類別，包括巫師、魔術師、術士、施咒者、巫婆、女妖、男巫、精靈，以及神秘主義者等等。魔法師通常跟精靈們有良好的工作關係，並且常擁有崇高的地位。魔法師的法力完全取決於他的學習和經驗的深淺。一般而言，最年長的魔法師們可以說擁有最深厚的法力[59]。從這種說法看來，亞欽波多所擁有的特殊才能似乎稱不上魔法師，若亞欽波多真能擁有魔法，他的性命也不至於斷送在地獄使者塔拉瑪的手底下。

令人覺得百思不得其解的是：亞欽波多的魔鏡與一般鏡子到底有何不同？其功用爲何？我們從文本中無法得知。既然亞欽波多知道穿梭鏡子世界的咒語，爲何他不利用玻璃字躲在鏡子世界裡擺脫塔拉瑪的追殺呢？

四、盲眼女孩——尤妮帕

尤妮帕因爲天生盲眼，在剛滿一歲時就遭到親生父母的棄養，從小自孤兒院長大，與梅勒同時被亞欽波多收養當學徒。尤妮帕會被收養其實背後隱藏著一個不爲人知的陰謀，亞欽波多是受到光爵下達的指令才收養尤妮帕，其目的是爲了透過亞欽波多在尤妮帕的盲眼上鑲進鏡子做的眼睛，鏡子眼睛除了能讓尤妮帕在黑暗中視物，也能看見鏡子世界裡的鏡魔，甚至能瞧見其他世界，穿透其他世界

[59] 同註 50，頁 45。

的鏡子。

亞欽波多向賽拉封透露出尤妮帕鏡子眼睛的背後真相：尤妮帕能看見住在鏡子那頭的人，而他們卻一無所知。她可以觀察在鏡廳中做決定的國王與皇帝，她會看見遠洋水面上的船隻。這是她鏡子眼睛的真正力量所在，也是光爵真正意圖所在。（石光，頁 32）光爵其實要藉由尤妮帕的鏡子眼睛，帶領著梅勒穿越鏡子世界來到地獄裡的鏡廳，讓波橋與梅勒兩祖孫相認。

但是石光知道尤妮帕鏡子眼睛的無限可能之後，就命令塔拉瑪將尤妮帕綁走，帶到地獄當作征服世界的工具。在地獄這段期間，尤妮帕被植入石頭心，自此尤妮帕的思維與行動也被石光所操控，甚至一度背叛好友梅勒，出手阻止梅勒逃脫光爵的追捕。後來被梅勒打昏的尤妮帕隨著梅勒離開地獄來地面上，暫時擺脫石光的控制。

之後藉由鏡魔從溫珂口中得知打開鏡中門的咒語——玻璃字，尤妮帕帶著梅勒穿透鏡子來到波橋的鏡廳，唯有在鏡廳與鏡子世界，才能阻斷石光的影響力，也因此梅勒的身世之謎、水后的真實身分、石光的企圖才得以真相大白。尤妮帕的鏡子眼睛讓她成爲鏡子世界的領路人，同時也具有聽得懂無數個世界的語言能力，也因此當尤妮帕被賽特挾持進入鏡子世界來到法老亞門歐菲斯的面前，即使是埃及語言，她也能得知法老和賽特的交談內容。

尤妮帕的天生盲眼和鏡子眼睛爲情節投下了懸疑的氛圍，接下來故事發展的連貫性讓筆者不得不讚嘆凱・邁爾的寫作技巧。尤妮帕的鏡子眼睛讓她成爲故事發展的樞紐人物，她是鏡子世界的領路人，因爲她，梅勒才能到波橋的鏡廳解開身世之謎，發現水后的真面目。祭司賽特也才得以到法老王亞門歐菲斯的面前將法老刺死以解除心中的仇恨。最後也因爲尤妮帕，梅勒一行人才得以從一場毀滅性的戰鬥中死裡逃生。凱・邁爾成功地將故事開頭的的線索，貫穿其後的情節，爲發展及高潮預作準備，並且開頭和結束能相互呼應。

五、光爵——波橋教授

查爾斯・波橋爵士是地理學、天文學及生物學教授，原是英國國家地理協會榮譽主席，英國女王的首席探險員。1833 年帶領「國家地理協會」的探險隊到地獄探險，發現地獄並非無稽的童話，而是地球內部一個真實的地底世界。在歷經多次的地獄探險，最後一次只有波橋單獨一人回來，後來波橋將他在地獄中所見所聞、殘忍恐怖的景象記錄下來，也因此在波橋之後，再也沒有人敢到地獄探險。

後來地獄出現了傳奇的主宰者——光爵，水后曾提及光爵這個名字的源起：「地獄之主在過去的文獻中叫路希弗，這在你們的語言中指的就是造光的人。光爵是人類給予的稱呼，甚至還很新。」（《石光》，頁 172）在埃及與礁島的戰爭爆發後，光爵向地上的威尼斯人提出願意提供援助但卻被拒絕。後來梅勒一行人到地獄尋求協助時，才揭開光爵的真實面目，原來光爵就是波橋教授，爲了將地獄據爲己有，以作爲科學研究，在書中杜撰了一大堆關於地獄的謊言，讓人再也不敢下來地獄。

光爵利用地獄石光的力量控制了地底的生物——麗靈，並且操控他們。波橋和麗靈生下了梅勒的父親——史蒂芬，因此波橋也是梅勒的祖父。在波橋費心的安排下，梅勒才會被亞欽波多收爲作坊的學徒，並且命令亞欽波多幫尤妮帕鑲上鏡子眼睛，其目的之一是希望尤妮帕能爲梅勒指引到鏡廳的路，讓祖孫兩人能相聚。

因爲波橋受到石光的控制，而且必須仰賴石光，生命才得以繼續維持，也因此長期遭到石光控制的波橋漸漸失去真實的自我，並且被塑造成魔鬼的化身——光爵，唯有在鏡廳才能擺脫石光的控制。其實波橋最終也淪落爲石光欲統治世界的傀儡及工具罷了！

凱・麥爾塑造出地獄主宰光爵的形象完全不同於希臘神話中的冥王海帝士（普魯陀）。海帝士是奧林帕斯神的老三，抽籤抽到陰曹地府，統治死人。他很少離開黑暗的陰間，到奧林帕斯或地球來訪問，人家也不慫恿他來。他是不受歡迎

的訪客，他沒有同情心，冷酷無情，但是卻很公正，是可怕卻不邪惡的神明。他的太太春神泊瑟芬（普柔瑟萍）是他由地球上擄來的，受封爲陰間的皇后。[60]一般地獄的統治者，無論中外，希臘神話的海帝士或中國神話的閻羅王，其共同之處就是統治死人，外表雖可怕，但卻是公正的神祇。

凱・麥爾筆下的地獄主宰是人而非神，其形象也並非傳說中青面獠牙、撒旦恐怖的臉孔，讓讀者在原本抱持戒慎恐懼之心跟隨梅勒來到地獄一探地獄主宰的真面目，卻得到意想不到的結果。

六、法老王——亞門歐菲斯

《威尼斯三部曲》的時代背景是以 1894 年的威尼斯、埃及爲舞台。在 1851 年埃及阿姆卡雷（Amun-Ka-Re）金字塔中的法老王亞門歐菲斯被霍拉祭司喚醒而復活，自此統治埃及超過三十年。亞門歐菲斯原是三千多年前（以 1894 年往前推算三千年約埃及新王國時代）一個不滿十三歲的年輕法老王，被人毒死。自從霍拉祭司喚醒他後，就沒有再變老過。

亞門歐菲斯喜歡別人用太陽神的名字——雷稱呼他，後來亞門歐菲斯聽信了獅身人面的讒言而背叛了霍拉祭司，甚至下令處決了所有了祭司，卻不知獅身人面背後隱藏著陰謀，而法老只是他們手中的一個棋子罷了。獅身人面藉由法老指揮埃及帝國征服世界，最終目的在攻佔礁島，讓沉睡在礁島底下千年已久的獅身人面之神復活。最後獅身人面達到目的後，就離法老而去，埃及帝國也面臨自行瓦解。亞門歐菲斯在失去所有之後陷入真實與幻覺不分的迷惘中，最後死在祭司賽特的新月彎劍之下，結束了猶如遊戲、夢幻般的再生之旅。

筆者依文本所提供的時代背景來推算，亞門歐菲斯所生的年代約是埃及新王國時代（1552-1069B.C.），而新王國時代又分爲第十八、十九、二十這三個朝代[61]。

---

[60] 赫米爾敦（Edith Hamilton）著，宋碧雲譯，《希臘羅馬神話故事》（台北市：志文。1998 年），頁 22-23。

[61] 蒲慕州著，《法老的國度-古埃及文化史》（台北市：麥田。2001 年），頁 320-321。

但這三個朝代的法老名錄中卻未出現亞門歐菲斯的名字，由此可以推測，亞門歐菲斯是凱・麥爾杜撰的。唯一與埃及歷史有相似處的地方是第十八王朝的法老圖坦卡蒙（Tutankhamun），他是第十八王朝一個最默默無聞的年輕國王，十八歲就夭折[62]，這個部份倒是與亞門歐菲斯的情況頗爲相似。另外祭司賽特在被法老背叛後氣憤的對亞門歐菲斯說道：

> 「我們成就今日的你。」賽特現在放棄了尊稱。「沒有我們，你只不過是老墓地中的一具屍體，一具棺木中的木乃伊，被毒害你的人所憎惡，你的墳墓中沒有任何金子。每個人都知道這點。不然你以為盜墓者爲什麼幾千年來沒試圖闖進你的陵墓？」（《石光》，頁 136-137）

圖坦卡蒙的墓在一九二二年被考古學家發現，是帝王谷中迄今所發現新王國時代的王墓中唯一未曾被盜的。不過這話也不盡然，因爲這個墓其實是他第二個墓，他起初下葬的墓地不久即被盜，所幸及時被發覺，墓中隨葬品都遷到目前這個小墓中[63]。圖坦卡蒙的隨葬品充滿了奇珍異寶，甚至他的金面具也成了家喻戶曉的形象，完全不同於文本中亞門歐菲斯的王墓如此的慘淡、淒涼的景象。

另外根據坎伯在《神話的智慧》（上）（*Transformations of MYTH through Time*）有另一種說法：圖坦阿蒙的墓在埃及法老的墳墓中可說是小得可憐。它分爲兩部份，其中的一部分堆滿了精美的陪葬品，它們就好像廢物廠一樣扔在那裡。這個墓之所以得以保存完整，原因在於根本沒有人想到要盜掘這個小墓。在它的隔壁是賽提一世（Seti I）的墓，這個墓則相當巨大，其中每一寸空間都佈滿雕刻與壁畫[64]。如此看來，凱・麥爾筆下的亞門歐菲斯與坎伯對圖坦阿蒙的說法與較爲相近。

---

[62] 顏海英著，《守望和諧-探尋古埃及文明》（台北縣：世潮。2000 年），頁 35。
[63] 同註 61，頁 218。
[64] 喬瑟夫・坎伯（Joseph Campbell）著，李子寧譯，《神話的智慧》（上）（*Transformations of Myth Through Time*）（台北市：立緒文化。1996 年），頁 132。

七、祭司賽特

賽特是埃及霍拉斯教派的最高祭司，也是法老大臣。在霍拉斯教派的信徒使法老復活後，霍拉斯教派就成爲埃及帝國的最高祭司，而賽特爲其首領。霍拉斯祭司在帝國握有權力，法老只是他們的傀儡，賽特才是埃及的真正統治者。在故事中他是幻覺大師，精通幻術，他的頭皮上鑲著金網空格，這個金網是他聚集神力的工具。他不但讓法老亞門歐菲斯復活再生，也能施法製造幻象。「霍拉斯祭司一直以來深諳此道：欺瞞、幻象，還有，不得不承認，鍊金術及喚醒死者。」(《玻璃字》，頁 75)

在地獄逃亡時，賽特把自己變成老鷹以逃脫光爵和麗靈的追捕。霍拉斯教派後來因爲獅身人面從中挑撥，逐漸不受到法老的信任，甚至祭司團被法老下令處死，只留下賽特一人，賽特極爲悲憤，爲了報仇，賽特挾持尤妮帕穿越鏡子世界來到法老的房間，一刀刺死法老位，最後自己也自刎身亡。

在歐西里斯的神話中提到：穹蒼之神奴特（Nut）和大地之神希姆（Hem）生下了歐西里斯（Osiris）和賽特（Seth）二兄弟。歐西里斯與他的妻子依西斯（Isis），也是他的孿生妹妹，共同治理埃及。因爲歐西里斯將賽特的妻子娜芙提斯（Neftis）誤認爲自己的妻子而讓她懷孕，後來生下了一個人身豺狼頭的小孩阿奴比斯（Anubis）。賽特生性狡黠狠毒，先前早已忌妒歐西里斯的成功，於是賽特向歐西里斯展開報復行動，設下毒計害死歐西里斯，自己即位爲王。依西斯找尋到丈夫歐西里斯的人形棺，並躺在死去的丈夫身上，然後便懷孕生下何露斯（Horus）。長大後的何露斯對他的叔父賽特興起復仇的戰爭，最後終於戰勝賽特並將他驅逐。

雖然歐西里斯神話中的賽特與《威尼斯三部曲》中的賽特沒有相關之處，不過相同的是：他們都被視爲邪惡之人，都想爭奪掌控權勢，但最終都落得不好的下場。可以肯定的是，作者顯然是刻意引用埃及神祇的名字：「賽特？這不是埃及一位神祇的名字嗎？」「霍拉斯祭司從不掩飾他們的奢華。」(《石光》，頁 19）其目的是希望藉由古代神祇的名字來彰顯祭司賽特的地位與權勢。

第三節　怪物大搜奇

怪物最早見諸神話之中。在作爲人類童年遺跡的神話原型中，恐怖被形象地濃縮成一個又一個猙獰可怕的怪物。栩栩如生的怪物，正是作爲創造性想像力外化的神話產物。我們從神話所創造的怪物中，可以清晰地感受出人類早期與命運、自然抗爭的悸動過程[65]。怪物，是幻想文學的一個重要主題。J・L・斯坦梅治在《幻想文學》一書中就曾這樣驚呼道：「由於怪物的發現而使幻想達到了頂點。」蟄伏在幻想文學深處的怪物，最集中地表現了幻想文學的打破秩序、帶來恐怖驚悸的性格[66]。凱・麥爾在《威尼斯三部曲》中巧妙地以埃及、希臘神話中的怪物爲原型，創造出怪物、幻獸，使得文本充滿令人驚異與恐怖的氛圍。並以下就文本中的怪物、幻獸與古典神話做分析與探討：

一、飛天黑曜石獅

怪獸在奇幻小說當中常被視爲重要角色之一。托爾金的幻想作品從來沒有離開過怪獸。托爾金以北歐神話「中間之國」爲模型而構築的「中間世界」中，缺少了怪獸，故事則如同一具橫躺在沙漠中的屍骸而沒有任何血肉之軀了[67]！

威尼斯是一個充滿石獅的城市，獅子是威尼斯的守護神獸，有如龍之於中國。在威尼斯聖馬可廣場的入口處有一支大石柱，石柱上正聳立著威風凜凜的帶翼獅子。聖馬可是耶穌的使徒，也是馬可福音的作者，屍骨長眠於聖馬可教堂的祭壇下，因而成爲威尼斯的守護神。其標幟爲一隻帶翼的獅子，所以，市區內處處可見獅子雕像。傳說九世紀兩位威尼斯冒險家在亞歷山卓的聖墳中奪取了聖馬可的屍體，以後傳說聖者屍體自此保存在聖馬可教堂的大祭壇中。

有趣的是，無論中外，獅子都相當受到尊崇。獅子本非中國所產，西漢時由

---

[65] 同註 3，頁 230。
[66] 轉引彭懿著，《世界幻想兒童文學導論》（台北市：天衛文化。1998 年），頁 232。
[67] 同註 3，頁 248。

西域進貢，但中華文化很快就把獅子同化爲避邪和守門的吉祥動物。東北亞的韓國、日本、琉球、東南亞的泰、緬、越、寮等國的獅子都是中國「獅子文化」的延伸。隨著佛教東傳，中國佛教的經典文物與獅子相關者甚多，諸如騎獅的羅漢、文殊菩薩、獅子吼等，更添加神威，普遍被宮廷廟堂、大戶商賈甚至一般仕民運用爲「驅邪」「鎮魔」「迎福」「納喜」諸吉祥事之用。可以說獅子是中國人最親近、運用最廣的動物，沒有其它動物可與之比擬[68]。

威尼斯這座獅子的城市，作家寫作取材自然少不了獅子的角色。如：柯奈莉亞・馮克在《神偷》一書中也巧妙的運用獅子爲題材，融入在他的奇幻故事當中，普羅斯伯爲了找出獅子翅膀之謎，冒著生命危險與另一主角富家子史奇皮歐上了瑟格雷塔島，終於揭開了旋轉木馬的奇幻功能。原來在旋轉木馬上坐上幾圈，小孩就可以變成大人，而大人就會變成小孩。獅子是旋轉木馬上的木頭雕像之一，獅子的翅膀則是那神奇的旋轉木馬的一部分缺一不可，否則旋轉木馬則無法運作發揮其奇幻的功能[69]。

在《威尼斯三部曲》中，凱・麥爾不再將獅子當作象徵物，他運用個人的奇思妙想塑造出活生生的獅子。文本中威尼斯的花崗岩獅被城市衛隊當成坐騎和戰友，不過這卻是遭受到威尼斯人民有目的的控制、改造而退化其原始本能之後的面目：

> 這些獅子自古以來就是這座城市的表徵，能夠在空中飛翔。但今天只剩幾隻能夠飛行，牠們的數量受到嚴格控制，全被派去保護市議員。在礁島北端的獅島上，培育師去除掉其他獅子的飛行能力，牠們誕生時，背部帶著一雙萎縮的翅膀，成了一種可憐的裝飾物品。城市衛隊的士兵便在其上安置鞍轡。(《水后》，頁 11-12)

---

[68] 轉引和英之友 2005.07 關懷石獅專刊網站（2006/02/18）

[69] 柯奈莉亞・馮克（Cornelia Funke）著，劉興華譯，《神偷》(下)(台北市：允晨文化。2002 年)，頁 35-37。

在文本中扮演重量級角色的維米特拉克斯，是一隻具有傳奇身分、背景的石獅，不同於威尼斯被當作坐騎的花崗岩獅。牠的出現不僅揭露了石獅原有存在的本能，也反映出威尼斯人對石獅的殘忍行徑。

維米特拉克斯是一頭飛天黑曜岩獅，身長比馬高大，有兩批馬寬，牠的每個爪子都和人頭一般大，牙齒如人類手指般長，從鼻子到毛茸茸的尾巴全身漆黑，牠的鬃毛雖然是石頭，卻會隨著牠的動作窸窣擺動，宛如光滑的皮毛，像水底植物的觸鬚。牠攤開的翅膀幾乎長達三公尺。雖然維米特拉克斯身體是黑曜岩所構成但卻是有生命的石頭，使得維米特拉克斯的鬃毛摸起來柔軟無比，舌頭也能動。維米特拉克斯自己也解釋說道：

> 這是石頭，但也是毛髮或肉體，具有石頭的結構和強度和硬度，但裡面也有生命，而這改變了一切。這是我能給妳的唯一解釋。我們獅子中從來沒有科學家，我們不像你們人類。我們接受一切，而不會去分解一切，來挖掘出其中最後的秘密。(《石光》，頁 90）

在文本中，威尼斯的石獅是獅神賽克美用魔法和心裡的血創造出來的：礁島是石獅子的發源地，因為在母親之子埋在那裡後，我創造出你們當守衛。我自己看守著他，但我需要幫手。你部族的祖先因而出現。(《玻璃字》，頁 228）石獅一族是被創造出來當作看守母親之子的石頭衛士。一開始，所有的石獅都會說話，牠們擁有翅膀，而且比大海鷗飛得更高更快，牠們所唱出來的歌謠比人類和海民族還要好聽。

後來石獅子和威尼斯人結盟，成爲威尼斯人的戰士，並付出生命保護威尼斯。威尼斯出於感謝，將石獅的身影裝飾在城市的各個角落，包括徽章和旗幟，大家並給他們礁島北部的一座小島，當作棲身之地。

凱・麥爾在關於石獅起源與象徵的說法不同於上述的聖馬可傳說，不過在此不禁讓人佩服凱・麥爾結合地方傳說、文化杜撰故事的能力。雖是杜撰，不過石

獅仍是扮演著威尼斯的守護神獸。

石獅的力量無比強大，人類對石獅的力量從畏懼轉成了憎恨，進而產生想徹底征服獅子的欲望。後來威尼斯人運用詭計將安眠藥塗抹在招待獅子宴會的食物上，接著趁著獅子們沉睡的時機將獅子的翅膀取走。石獅失去翅膀並被關在島嶼中，爲了能繼續獲得食物而終究不得不向威尼斯人妥協，願意臣服於威尼斯人並作爲奴隸。威尼斯人也開始進行對石獅的改造計畫，透過科學家和術士，新一代的石獅子被豢養出來。

當威尼斯人背叛獅子時，有一群小獅子正在礁島外，才得以倖免於難，但是當牠們得知消息時，卻大勢已去無可挽回，於是牠們選擇離開傷心地，最後來到了熱帶國度的高山中，而這段往事隨著歲月流逝成了神話。

一直到維米特拉克斯的出現，牠對古老的傳說深信不已，並對族類的命運感到忿忿不平，於是牠決定報復威尼斯人的罪刑，帶著十幾隻石獅再度回到威尼斯。沒想到威尼斯的石獅早已忘記當年被迫害的情景，而且也習慣了僕役的生活，沒有石獅願意和維米特拉克斯站在同一陣線，反而幫著人類對抗牠。

威尼斯的石獅打敗了維米特拉克斯及其他飛天石獅，威尼斯人還將其中幾隻飛天石獅留下讓科學家培育新一代的飛天石獅。而維米特拉克斯則被冠上賣國賊之祖的罪名，並且囚禁在聖馬可廣場的鐘樓。囚禁了兩百年後，終於被梅勒和水后解救脫離牢獄生活，水后希望藉由維米特拉克斯的力量協助她們離開威尼斯。

維米特拉克斯在整個故事中扮演著守護者的角色，牠幫助梅勒在一次次的困境中化險爲夷，協助梅勒共同完成使命，少了飛天石獅，故事的情節也無法順利推展。

同樣地，以獅子爲主要角色的英國文學家路易斯（C.S. Lewis），他的納尼亞（Narnia）書系之一《獅子・女巫・魔衣櫥》（*The Lion, the Witch, and the Wardrobe*），故事的主角是四位倫敦的小孩，彼得、蘇珊、愛德蒙和露西，由於第二次世界大戰倫敦飽受空襲威脅，孩童都被疏散到鄉間的宅邸，這四位孩童被安排送到一位老教授的大宅，在這古宅當中他們發現了一個神奇的衣櫥，居然可以

藉由它通往一個神奇的魔法王國－－納尼亞。獅子亞士藍是納尼亞王國的君主，也代表正義一方的精神領袖，他結合所有反對白女巫的勢力，讓納尼亞重返和平。

這種人與怪獸或動物一同參與冒險的故事模式在奇幻文學中屢見不鮮，因爲人類有礙於體型與力量方面皆不如怪獸，在面臨挑戰或危難時，除了有魔法、兵器可以使用之外，其他無法依靠人類自身的力量來排解危機時，這時怪獸的出現，依其體型、特長來協助主角，問題自然可以迎刃而解。梅勒也是仰賴維米特拉克斯飛行的特長才得以離開四面環海的威尼斯到地獄探險。

二、麗里特之子——麗靈

所謂「奇幻生物」，即是人類想像力創造出來的怪物，主要是奇形怪狀的野獸與憑空想像的動植物。事實上，世界各地都有奇幻生物的傳說，印度及其附近的亞洲地區、非洲、北歐尤其常見[70]。在三部曲中也出現源自於傳說中的奇幻生物——麗靈。

波橋初次到地獄探險時，在地獄發現那裡的住民——麗靈，波橋便根據麗里特之子來爲他們命名。而麗靈的由來是：

> 「上帝先創造出亞當和麗里特，男人和女人。他們單獨待在樂園中繁衍子孫，好分散到全世界去。不管怎樣，他們是最初的生命。」
>
> 「麗里特和亞當注定要生養小孩，但每當麗里特想接近她的伴侶時，他都避開她，既害怕又厭惡」
>
> 「不管怎樣，亞當怕麗里特，最後上帝失去耐性，將麗里特逐出伊甸園。他迷失在樂園外的荒漠中，滿懷憤怒和失望，她碰上和亞當完全不同的生物，比我們所能想像到的還要怪異、恐怖、嚇人。」
>
> 「麗里特和這些生物交配，生下了比父親還要醜陋的孩子，也就是麗

[70] 同註 22，頁 50。

靈。在傳說中，麗靈是夜裡遊蕩在森林、沙漠和慌山野嶺間的魔鬼和怪物。」(《石光》，頁 63-64)

在文本中麗靈是以地獄住民的角色出現，其形象有各種面貌呈現：

麗靈看起來全部不同，有些接近人類數千年來想像的地獄住民：長著彎曲的翅膀，全身麟甲的帶角生物。其他的類似巨大的昆蟲，全身黑甲，喀喀出聲。多數的麗靈有著四肢手足，有的也有臉、眼睛、喉嚨、牙齒。(《石光》，頁 169)

除了上述的麗靈之外，波橋和一個麗靈生下了史蒂芬，也就是梅勒的父親。我們從波橋對她的敘述中可以想見她的容貌：

「一個麗靈。當然不是妳認識的那些，不是那些粗笨的野獸，也不是愚蠢的變身怪。她是個在上面世界被稱為女魔的東西，她很漂亮，這點你可以相信我。史蒂芬繼承了父母的特徵，我的和她的。」(《玻璃字》，頁 139)

關於麗里特的傳說，在 1947 年一名貝多因牧童在巴勒斯坦死海附近的一個洞窟中發現的《死海古文書》對 Lilith 有相關的記載，以下就針對筆者所找尋到的相關資料做比較和探討：

麗里特（Lilith）乃猶太民間傳說中的夜之女王，Lilith 字面上即 belonging to the night。在神話中傳爲唯一神作亞當時同時創造的第一位女子，同時亦傳爲該隱的母親，因爲亞當所嫌棄而躲到紅海。在天使們相勸無效之後神對 Lilith 無視神權威的態度感到震怒，而罰 Lilith 每天都爲亞當生一百個孩子，Lilith 受不了這種折磨跳紅海而死。之後神才又造了夏娃。Lilith 之後就和薩麥爾（撒但）共謀陷害亞

當。Lilith 和薩麥爾一同墮天後反而不同於亞當，得到了永生並和惡魔們繼續繁衍後代。

惡魔學中 Lilith 乃是星期五的女惡魔。她被形容成不會衰老的美女。滿頭烏黑的長髮並具有大蛇的尾巴，見到她的男性無一不被迷倒，而 Lilith 則吸收男人的生氣以長生不老。也許是這樣而被形容成古時不老的吸血鬼。在希伯來人眼裡，吸血的 Lilith 違反了絕對的禁忌，因爲摩西律法禁止吃活物的血：「所以，我對以色列的孩子說：『無論什麼活物的血，你們都不可以吃；因爲一切活物的血，就是他的生命：凡吃了血的人，都會受到懲罰。』」

這段故事舊約中並沒有記載，也許是民間傳說，但在〈以賽亞書〉34 章 14 節中卻是有記著這位「夜之魔女」以鷂鷹的形態出現。其字源 lili 應該來自於美索不達米亞惡魔學中的 ardat lili，原爲巴比倫的女妖，猶太神秘教將這位蕩婦引入經典後讀成 lilith。猶太神秘教認爲所有的惡魔都是註定要死的，而 Lilith 和另兩名有名的女妖（Naamah 和 Agrat bat Mahlat）卻是一直殘害男性直到救世主出現來鏟除邪惡[71]。

在《死海古文書》中對 Lilith 的記載是：Lilith 和 Adam (亞當) 是同時爲神所造的一對。Lilith 問神：我的父，爲何我與 Adam 有所不同？ 耶和華：因爲他是你的配偶。Lilith：爲何他爲男人，而我爲女人？而我卻又比他柔弱？耶和華：他能以男人的力量保護柔弱你。Lilith：我不願爲柔弱，我要擁有力量！超越 Adam！耶和華：孩子！你的能力是被安排的，只要在這園裏,你便是柔弱。Lilith：我將離開這裏,以追求我要的力量!於是 Lilith 離棄 Adam，離開了神的淨土——白之月往紅海而去，這所謂的紅海也只是一種比喻，實際上 Lilith 便是來到了來到了無垠的地獄・地球。

在大天使無法說服她回心轉意之後，神決定放棄 Lilith、另造 Eve (夏娃)。在地球上 Lilith 遇上了 Satan，爲魔王產下了後嗣，其子孫爲 Lilin 女兒們稱爲 Lilim 。如前文所說，挪亞方舟載著最初的人類，從白之月漂流至地球後，Adam 的後裔與

[71] 轉引虛空論壇網站（2006 年 2 月 18 日）

Lilith 的後裔 Lilin 相遇了，身爲後者的 Adam 子嗣漸漸被取代，Lilins 自命爲 Adam 的後嗣[72]。

從上述的文獻資料看來，各種版本說法不一。我們在文本也似乎能感受了凱・麥爾對此的想法：「所有起源的神話說的都是事實，」水后神秘兮兮地說。「各自都有其特別的方式。」（《石光》，頁 64）而凱・麥爾似乎參考了眾多版本後，綜合各家說法，再創新的傳說融入於情節中。以《死海古文書》中的說法，麗靈（男稱 Lilin，女稱 Lilim）確實是麗里特（Lilith）之子。但凱・麥爾在文本中未明確說明麗靈是麗里特和誰所生，只有提及是一個怪異、恐怖、嚇人的生物。

不過令人覺得匪夷所思之處是，既然凱・麥爾筆下麗靈的形象是醜陋的，爲何波橋又與一個美麗的麗靈生下了孩子？可以解釋的是，波橋說她在地上世界被稱爲女魔，有可能是惡魔學中所指的 Lilith，一個不會衰老，讓男性個個神魂顛倒的美女。另外，也或許指的是〈以賽亞書〉中所記載的「夜之魔女」，即巴比倫女妖。

有關麗靈的部分筆者在第四章魔幻之境第二節地獄與黑暗世界中有更詳盡的描述。

三、獅身人面

關於獅身人面的說法有二種，一個是源自於希臘神話伊底帕斯的故事中，斯芬克斯（Sphinx）是底比斯（Thebes）城外的一個可怕的怪物，長著一個美女的頭，獅子的身體和一對翅膀，她就是巨人堤豐和蛇怪厄喀德娜的女兒之一。牠的幾個姊姊分別是地獄的看門狗刻耳柏洛斯（Cerberus），九頭怪蛇許德拉和一個會噴火的喀邁拉（Chimaera）[73]。

傳說牠從謬司女神那兒學到許多謎語，於是就蹲在懸崖上面，攔住過往行人，

[72] 轉引圖書館網站天使Ⅱ（2006 年 2 月 18 日）

[73] 古斯塔夫・史瓦西（Gustav Schwab）著，陳德中譯，《希臘神話故事》（Gods and Heroes of Ancient Greece）（台北市：好讀。2004 年），頁 155。

讓他們猜謎語。能破謎的人可以安全通過，猜不出來就得被牠撕個粉碎。後來牠的有名謎題：「哪一種生物，早上用四條腿走路，下午是兩條腿，到了晚上卻用三條腿？」被伊底帕斯答以「人」而破解，氣得從懸崖跳下摔死了。

另一個則源自於埃及，斯芬克斯是獅子女神西克米特（Sekmet）的兒子。她被一個很奇特如月亮一樣的神 Ptah 以月光照到後懷孕，然後就生下斯芬克斯[74]。埃及人面獅身像守衛卡拉夫王金字塔已達五千年之久。古埃及人常用獅子代表法老王，象徵其無邊的權力和無窮的力量，這種法老王既是神又是人的觀念，促使了獅身人面混合體的產生。早在四、五千年前，古埃及已出現許多獅身人面像，其中最有名的便是位於吉薩的巨像。此巨像高 66 呎、長 240 呎，姿態十分雄渾而幽雅[75]。

其實，埃及獅身人面像誕生於西元前 2600 年，當時希臘民族尚不存在。所以，正確的說法應該是希臘神話中的斯芬克斯形象很可能源自埃及的獅身人面像[76]。

在《威尼斯三部曲》中，古埃及獅神賽克美被一道月光受孕，生下一頭獅身人面，也就是獅身人面的祖先——母親之子，這個部分和坎伯的說法倒是一致。之後賽克美與母親之子繁衍出獅身人面一族。早期獅身人面部族的形象並非一開始就是戰士和征服者，我們可以從獅身人面娜娜貝雅的陳述中知道他們過去的歷史：

> 獅身人面原本是個學者部族，其中有很多智者，他們經常帶給世界大哲學家、小說家和劇作家。當時不是獅身人面所有的爭執都靠武力解決。我還記得那些偉大的演說，那些充滿智慧的爭論和演講。當時的人類比今日的獅身人面更接近動物。我們之中有偉大的智者，跟著是藝術家……獅身人面古老的詩歌有種人類不知道的詩意。（《玻璃字》，頁 201-202）

[74] 同註 63，頁 123。
[75] 轉引和英之友 2005.07 關懷石獅專刊網站（2006/02/18）
[76] 黃晨淳主編，《埃及神話故事》（台中市：好讀。2002 年），頁 183。

埃及獅神賽克美先創造了獅身人面一族，後來爲了看守母親之子，才又創造出來石獅一族當作守衛。故事裡的獅身人面上身是人類，下半身則是孔武有力的獅身，他們是屬於埃及帝國的戰士之一，配戴的武器是一般人無法舉起的新月彎刀，而且他們還會使用魔法。位在法老身邊的獅身人面司令，有計畫性地得到法老的信任，甚至最後連法老都得聽命於獅身人面司令。

這些年輕一代的獅身人面，他們已不再尊重族裡古老的律法和習俗。他們一直暗中籌畫讓他們族類古老的神祇母親之子復活，藉由統治全世界，獅身人面讓霍拉斯祭司和法老乖乖聽命，獲得霍拉斯祭司奴役死者的力量。最後藉由喚醒古老神祇母親之子，統治埃及帝國。而獅身人面會有如此巨大的轉變、不同完全都是因爲受到石光控制的影響。獅身人面被當作是石光在地表上代爲執行命令的部族。

> 或許石光遇見到這次墜落會讓它身埋在地底，會讓它難以影響地表的生靈。……因此，我相信石光是刻意讓獅神受孕，並期望藉此奠定自己的部族，一個體內保有石光，卻可能一無所知的部族，不管怎樣，總有一天會被石光吞併的部族，在地表上執行它的命令，就像麗靈在地底一樣。(《玻璃字》，頁 148-149)

對於文本中獅身人面部族的起源說法，作者善用了埃及神話中的神祇、傳說，創造了新的神話，這與希臘羅馬神話或埃及傳說中的獅身人面是截然不同的神話。雖是作者杜撰，但其故事的連慣性或因果脈絡卻交代得十分詳盡。

第四節 另類神祇

一、水后

水后被威尼斯人視爲守護神，因爲她在埃及帝國試圖入侵威尼斯礁島時擊潰了他們，自此一直守護著威尼斯長達三十多年。水后沒有具像的形體，她存在於水中，她不是有血有肉的生物，她四處瀰漫在礁島的水中。

後來威尼斯的市議員出賣了水后，私下與埃及使者進行賣國交易，市議員利用埃及使者提供的魔法取得了水后的精華，並裝在一只沙漠水晶瓶中。「埃及人把我趕出河道，他們對水下了咒語，因此那些賣國賊能把我關在這瓶子中。這個魔法還遍佈在礁島的水域中，等它消逝，還要好幾個月。直到那時，我的精華不能接觸到水。」（水后，頁 147）就在即將交付給埃及使者之時，陰錯陽差地被梅勒和賽拉封中途攔截，並將水后的精華取得手中。

但是由於沙漠水晶會麻痺水后的思想，因此水后的精華必須與活的有機物相結合，否則水后將面臨像植物失去土地和光線般的逐漸死去。在情急之下，水后要求梅勒喝下她，與梅勒合而爲一。

就小說的情節安排上，張清榮提到：「發展」承接「開頭」的設計，進行著解決難題、走向目標的情節安排。「發展」是作品中最重要的段落，「情節」一一展現，也次第結束，都能爲「開頭」的難題抽絲剝繭，又能剝筍殼般往「目的地」、「謎底」而前進[77]。水后對威尼斯人來說一直是一個謎樣的生物，沒有人真正看過水后，讀者也抱持著解謎的心態，跟著梅勒一路揭開水后神秘的面紗。梅勒最後終於在波橋的鏡廳才得知水后的真實身份。

水后的真實身份是古代埃及的獅神，她的身體是頭母獅。後來賽克美被一道月光受孕，生下了第一頭獅身人面，也就是獅身人面的祖先——母親之子。而那道月光其實就是石光墜落地球時發出的一道光芒。賽克美和母親之子繁衍出獅身

[77] 同註 45，頁 170-171。

人面一族。「因為我是他的母親和愛人。」(《玻璃字》，頁 148）後來賽克美發現母親之子的體內有石光，爲了阻止母親之子以獅身人面一族的主宰自居，於是賽克美決定殺死母親之子。所以賽克美同時是獅身人面和石獅子的母親。當石獅子被創造出來看守母親之子葬身的礁島，賽克美就放棄了自己的肉身，成了水后，和水結合爲一。

後來爲了再次阻止復活的母親之子，賽克美來到了肉身存放的碉堡中。有關賽克美肉身的敘述：「一頭貓科動物，一頭母獅，並不比一般的動物大多少；相反地，在梅勒看來，她顯得十分纖細，幾乎弱不禁風。她的表面呈灰色，像積著灰塵一或變成石頭。」(《玻璃字》，頁 245）當水后從一個生命轉移到另一個時，不會有任何問題，但是當水后離開梅勒的身體轉移到賽克美已死的身軀時，梅勒就會死。最後在緊要關頭時賽拉封奮勇挺身而出代替了梅勒完成了使命。回到肉身後的賽克美和母親之子纏鬥多時，最後還是殺了母親之子，並且吃了他的心，讓他永不能再生。在經歷這場戰爭之後，賽克美決定前往北邊尋找一直以來保護沙皇王朝的巴巴雅加[78]。

關於埃及獅神賽克美的文獻記載不多，而且說法不一。賽克美是母獅頭的女神，主司戰爭和破壞。她是普塔哈神（Ptah）的妻子。她被造成拉神眼睛裏的火。拉神創造她是作爲武器利用男人的軟弱去攻擊男人。在一次賽克美釋放能量造成的極大破壞之後，埃及人懼怕她再次施行破壞，於是發展了精細的祭祀以期賽克美平息怒火。在典禮上出現了超過 700 尊女神的雕像。祭祀活動持續很久，埃及人對賽克美的祭祀活動似乎沒有總結的一天。

賽克美通常被描述成母獅頭的女性，她的名字“Sekhmet”來源於“sekhem”字根，這個字代表強大、有勢力和強烈。賽克美常被認爲是和巴斯泰托女神一樣的地位。她們分別稱爲西方和東方的女神。她倆的頭像也常常被描述爲獅頭。但巴

[78] 巴巴雅加（Baba Yaga）是保護沙皇王朝的女巫。是俄國童話中的老巫婆，其形象類似中國的虎姑婆。

斯泰托穿著綠色衣服，賽克美身穿紅色[79]。另一說法是 Sekhmet 賽赫邁特：母獅女神，統治者皇權守護者；有時會被巴斯帖特、哈托爾與伊西斯[80]同化，但相較於其他女神，賽赫邁特所暗示的邪惡聯想較多[81]。

作者引用了埃及的古代神祇獅神作爲故事要角，但神的特質以不同於原神話故事中的形象，在拉神的故事裡，賽克美是戰爭與復仇之神，充滿著暴戾之氣，但在《三部曲》中卻是一個讓人敬畏、崇拜、仁慈的獅神，爲維持世界的和平而奔走。

另外有關賽克美被石光的一道光芒受孕的情節，以坎伯的說法是獅子女神 Sekmet。她被一個很奇特如月亮一樣的神 Ptah 以月光照到後懷孕，然後就生下斯芬克斯[82]。由此可以推論，作者似乎是採用了坎伯的文獻資料再改寫融入他的三部曲中。

另外坎伯在《千面英雄》提到：在強調創世者母性而非父性面向的神話中，這位原始女性自太初便佔據了世界舞台，扮演著其他由男性擔當的角色。她同時是位童女，因爲她的另一半是「無形的未知」[83]。賽克美被一道無形未知的月光照射到而受孕，而繁衍出獅身人面部族，作者並未對此道月光的來源與真相多加著墨，讀者最後也僅僅得知那是石光的光芒，其他一概模糊，這似乎也呼應了「無形的未知」而使得童女生子的意象。

賽克美是個古代神祇「我很古老，比海洋下的所有生命還要古老無比。」(《水后》，頁 172)，但在故事當中卻未曾看過祂的神力顯威，例如：水后保護威尼斯免於被埃及帝國攻佔，作者並未對水后如何擊潰埃及軍隊多加闡述，僅以寥寥數語帶過：當埃及的櫓艦在全世界遂行了他們的毀滅戰役後，試圖入侵威尼斯礁島時，一些奇特的事發生了，一些神奇的事。水后擊潰他們。埃及帝國，這個世界歷史

[79] 轉引環球風情—文化網站（2006 年 3 月 6 日）
[80] 巴斯帖特（Bastet）是貓形女神，掌管音樂與歡樂。哈托爾（Hathor）是保護婦女、音樂與死者的女神，常被描畫成牛頭。伊西斯（Isis）是冥神歐西里斯（Osiris）的妻子。
[81] 喬治歐・阿格尼斯(Giorgio Agnese)，毛利西奧・雷(Maurizio Re)著，廖素珊，麥慧芬譯。《古埃及大觀》(台北市：馬可孛羅。2003 年)，頁 189。
[82] 同註 64，頁 123。
[83] 同註 6，頁 322。

中最強大殘忍的強權，不得不夾著尾巴撤退。(《水后》，頁 33)

當水后被市議員以埃及提供的魔法擷取精華並困在沙漠水晶瓶裡時束手無策，甚至要面臨死亡的威脅時也必須求助於人類，從這裡我們可以察覺到凱・邁爾筆下的神祇並非萬能。縱使最後賽克美必須與母親之子決一死戰時仍以肉搏的方式一決勝負。似乎讓人感覺這個古代神祇更接近人的特質，而且他的生命也如同人類一般的脆弱，也並非永生之軀。在水后與梅勒之間的對話當中也感受不到身爲神祇居高臨下的氣勢與崇高的身份，反而像一般人類可親的特質。她看起來根本不像一名女神，或許正是如此，讓她更具神性。(《玻璃字》，頁 277)

二、母親之子

母親之子是獅神賽克美被石光的一道光芒照射後受孕所生下的第一頭獅身人面，也是獅身人面的祖先。而母親之子一直以獅身人面的主宰自居，獅身人面崇拜他，並且視他爲神。依照坎伯的說法：賽克美被一個神 Ptah 以月光照到後懷孕，然後就生下斯芬克斯，因此作者筆下的母親之子應爲斯芬克斯，但凱・邁爾卻未在文本中明確的指出母親之子即爲斯芬克斯，而改以母親之子爲其命名，筆者推測，作者可能刻意以此與原型神話有所區分。

坎伯對於通俗故事和神話中童女生子的意象提出以下的看法：任何不小心吞下的葉子、任何乾果、或甚至微風的吹拂，都可能讓成熟的子宮受孕。生殖的力量無所不在。根據當時的怪念頭或命運，受孕的不是救世英雄就是毀世魔鬼，誰也不知道[84]。母親之子對於這個世界來說，或許就是個毀世的魔鬼。我們可以從作者對母親之子的外觀描述更可以感受到惡魔之子所帶來相當具有毀滅性的威脅：

> 在獅身人面身上顯得美觀，近乎完美的成分，在母親之子身上似乎都錯置、扭曲、變了形。這個獅身人面之神從孔武有力的人類胸膛到獅子臀

[84] 同註 6，頁 341。

部，有好幾十公尺長。雙手手指怪誕、多節，特別是為數過多，彷彿蜘蛛的軀體，但卻巨大，足以一巴掌搗碎梅勒和她的同伴。他的爪子呈黃色，並未縮起來，每走一步，便在大堂的鏡子地面上鑿出一排排深達尺許的抓痕。四隻獅腳和宜對過長的人類手臂，關節過多，彎曲，從皮毛下面位置古怪的肌肉束袋中竄出，好像母親之子在這點要比其他任何一頭獅身人面來得更多。

接著是他的臉。

和他的巨大身材相比，眼睛過小，卻發出和石光同樣的光芒。他的顴骨過於突出，而鼻梁則是洞穴一般的鼻孔，額頭佈滿皺紋和彷彿峭壁般的疤痕。麟狀嘴唇後的牙齒像一面鐘乳石和石筍構成的圍牆，一個惡臭的岩洞入口，從中吐出的氣體像片紫雲，只有頭髮平順光滑，濃密修長，墨黑無比。(《玻璃字》，頁 249-250)

賽克美爲了阻止石光在母親之子身上所產生的影響力，所以親手殺死了母親之子，把他葬在威尼斯的聖米歇島，並且創造石獅看管他。獅身人面一族長期隱身在埃及帝國後，把母親之子復活一事視爲他們的最高目標。法老、霍拉斯祭司全都是獅身人面的工具，他們的目標一直是攻佔威尼斯礁島，然後將葬身於聖米歇島的母親之子喚醒復活。母親之子如果復活了，他會協助石光統治地表，如同光爵統治地獄，行徑甚至更加殘忍果斷，因爲沒有人能像他那樣駕馭獅身人面的魔法。

暴君怪獸這個角色在世界各處的神話、民俗傳統、傳奇、甚至夢魘中都很常見：他的特徵在各處基本上是一樣的。他總是總體利益的囤積者。他是渴求「我的和我所有的」這個貪婪權利的怪物。神話和神仙故事中形容他所帶來的浩劫，所到之處無一倖免[85]。雖然在三部曲中未曾見識到母親之子所帶來的殘暴行徑，不過作者似乎刻意營造母親之子其可怕、殘酷的形象，更加深母親之子復活後，對

[85] 同註 6，頁 15。

世界產生更大的威脅性。

雖賽克美、母親之子都被視爲神，但最後賽克美再度與母親之子交手時仍以肉搏的方式決一死鬥，並非以魔法或神力對決：我咬開他的側身，吃著他的心臟，和當時一模一樣。當時我留下了他的心，但這次沒有。他死了，永不能再生。(《玻璃字》，頁 278）母親之子在文本中似乎談不上是位神祇，他只是被獅身人面一族當成神來膜拜，他或許擁有魔法，但也似乎稱不上是位真神。

三、四季之神——冬天與夏天

日本的妖精學學者井村君江在《妖精與它的伙伴們》中，引用了一段對妖精的定義：「想像中的生靈，外貌與人相似，能夠依靠一種超自然之力，隨心所欲地改變外形，棲息地下或水中，出沒荒野及森林，與人爲敵或爲友。」[86]

冬天和夏天原是季節，在現實生活這兩個季節不可能有交疊的情況發生，就像白天和黑夜一樣，只有交替沒有交錯。在三部曲中，作者善用了冬天和夏天季節的特性，塑造了冬天和夏天這兩個似神又似精靈的角色，我們從冬天的口中可以確定冬天和夏天是非人類：對我來說，並沒有年歲，只有冬天。我是冰雪及寒冷。冬天不吃東西，但冬天喝水，要是冬天沒水那就沒有冰雪。他們的外觀是以人類的姿態呈現：

> 冬天擁有一頭輕盈直直垂到腰際的白髮，手指修長嶙峋，白晰的皮膚下可以清楚辨識出血管，藍色的血管像是滲在白紙上的墨水。夏天看起來像是冬天的姊妹，高大、纖細，幾乎是瘦骨嶙峋，她的頭髮是火舌，眼皮後也燃燒著熊熊的火焰，像燒紅的炭一樣又紅又黃，嘴唇和花瓣一樣光滑，皮膚白晰，彎曲的指甲全是純粹的火光。(《玻璃字》，頁 232）

[86] 轉引彭懿著，《世界幻想兒童文學導論》(台北市：天衛文化。1998 年)，頁 175。

若以 K・M・布里格絲博士對妖精的分類說法，妖精分爲：「擁有自己疆土及夥伴的妖精」、「守護妖精」、「自然的妖精」、「由自然的妖精衍生發展而來的，由怪物、魔女以及巨人等組成」四大類，冬天和夏天則應屬於第三大類。

冬天和夏天是對相愛的戀人，在地上的世界，任何東西只要被冬天碰觸過就會變冰。夏天的命運和冬天一樣，沒有人能碰觸她，也因此唯有冬天和夏天兩個能碰觸對方，而不會一個變成冰，一個被燒掉，副作用會相互抵銷。他們彼此是可以相互碰觸的唯一生物。

因爲夏天無故消失，所以冬天四處找尋夏天的下落，爲了找尋夏天而來到了地獄和梅勒一行人相遇。四季的交替也因爲冬天和夏天的缺席，春天和秋天也就不著痕跡地就連在一起了。「我從來沒見過雪，」梅勒若有所思地說著。「大家都說，幾十年來沒見過真正的冬天，也沒有夏天。不知怎麼回事，春天過完了就是秋天。」（《石光》，頁 11）冬天在地下的世界似乎起不了任何作用。在地下世界，冬天一無是處，幾乎等於一般普通的人類。

冬天在地獄經光爵的指點後回到了地上的世界尋找夏天而來到了埃及，並且讓埃及沙漠陷入一片無垠的深雪之中。正巧此時獅身人面一族正從各地湧入埃及的鐵眼來見證母親之子的復活，而冬天就像暴風襲來，不費吹灰之力就將獅身人面結成冰。

獅身人面利用魔法將夏天困住並使她昏睡，埃及帝國利用夏天的力量來推動太陽飛艇、工廠和機器，進而征服世界，而夏天則被當成活生生的爐子不斷的吸取熱能。後來黑曜岩石獅維米特拉克斯自告奮勇飛下鐵眼的深淵，切斷獅身人面的魔法桎梏，解救了夏天，使得冬天和夏天再次相聚。

最後冬天和夏天靠著冷熱搓毀了鐵眼中的鏡子而成了一座銀色的灰燼山，鐵眼本身承受不了內部的冷與熱而毀了。

人類終究底不過大自然的力量，即使是獅身人面的強壯身軀、精銳的武器以及龐大的部族都無法抵擋大自然力量的侵襲。無須動用武力，冬天輕而易舉就使得獅身人面幾乎滅絕。由此不禁讓人深刻的體會，血肉之軀的生物竟是如此的不

堪一擊，生命又是如此的脆弱與渺小。

四、黑暗力量——石光

石光在三部曲扮演著黑暗世界的主宰，隱身在地底下，是光爵幕後的操縱者。它是天外飛來的慧星，墜落在地球的深處，在地底下默默進行一場欲征服世界的計畫。

> 「人類說，在無數的世代前，天空有道燃燒的光線直接墜落地球。關於這道光來自何處，有許多傳說，但今天多數人還相信那是天使路希弗，他抵觸了上帝，而被逐出天堂。路希弗直墜而下，火光四射，在地上撞出一個洞，直達地獄。他在地獄搖身一變，成了主宰以及上帝最強大的對手。於是天使成了魔鬼，至少古代的傳說是這樣認為。」（《石光》，頁 48）

在但丁《神曲》一書中提及，Lucifer（撒旦）原爲最美麗的天使，因背叛上帝，由天下墜[87]。撒旦從天降落，地球上發生兩種變化。一是本在南半球的大陸不肯接受他，好比大魚一條，沒入水中，逃到北半球再露出水面。二是撒旦的頭將觸到地球時，所有水土、岩石都不敢碰著他，只有逃避他，於是從地面（耶路撒冷的對地面）到地心成了一個洞，撒旦經過以後再閉合起來，可是已經留下空隙；那逃避的土和岩石就從洋中隆了起來，成爲一條淨界山（有類鼴鼠打洞，洞口外留一土丘）。撒旦從地道落到地球中心而止，地獄在撒旦未到以前已經預備好了[88]。

波橋說：「你可以想像一個不知何時從天上掉下來的巨大發光球體，穿

[87] 但丁（Alighieri Dante）著，王維克譯，《神曲的故事—淨界篇》（台北市：志文。1997 年），頁 88。

[88] 但丁（Alighieri Dante）著，王維克譯，《神曲的故事—地獄篇》（台北市：志文。1997 年），頁 248。

透了地球的外殼，鑽入到地獄下面來。妳在這裡見到的，只是它露出岩石的部分。那是一顆慧星，墜落的天使路希弗，或是石光。」(《石光》，頁 245-246）

石光墜落地球時，發出一道光芒，刻意讓獅神賽克美受孕，藉此能繁衍一個體內保有石光的種族，代替石光在地表上執行牠的命令。「這顆慧星，像心一樣在運作，不停找著可以寄存的有機體，直到最後撞入這裡。」(《石光》，頁 248）石光的墜落處是是地獄居民麗靈畏懼的聖地，沒人敢靠近，而且盡可能避開這裡。石光墜落時摧毀了麗靈的文化與城市，導致地獄數千年來無法居住。

在波橋到地獄探險之時，麗靈堅稱石光導致他們改變、扭曲，成了自己的負面形象，也就是人類。而波橋發現這道光所產生的能量可以用在許多事物上，例如飛天信使、能維持生命並加以控制的石頭心。當石光和活的東西結合，就可以變出新的東西。石頭心是石光的一小部分，它能控制住身體，然後輕而易舉就可以駕馭這些身體，麗靈就是這般被受控制。

另外，石光還能使傷口快速癒合，當尤妮帕的手碰觸到冰冷的鐵牆上，皮膚黏著在鐵上而使得手指表面的薄皮層脫落，但由於尤妮帕體內有石光，因此傷口在短時間就癒合起來。

石光的影響力在地面上似乎消弱許多，或許因爲它是石頭，無法完全穿透地表的岩層。原本苦於被石頭心控制的尤妮帕，離開地獄之後，在地面上似乎就不必擔心會受到石頭心的控制。除此之外，鏡子可以阻斷石光，因此波橋向亞欽波多訂做了許多鏡子，打造了一個鏡廳，在鏡廳裡，石光無法影響波橋，波橋才得以暫時擺脫石光的控制，回歸自我。

尤妮帕也是如此，在鏡子間，她察覺不到石光，感覺就好像她仍擁有一顆正常的心一般。石光需求無度，先是地獄，接著是地上世界，然後在尤妮帕的幫助下，是所有躲在夢幻和幻想後其他某處的世界。(《石光》，頁 275）石光等待母親之子復活就可以掌握一切，透過獅身人面的鐵眼碉堡就可和他穿越鏡子世界，摧

毀通往其他世界的大門。

凱・邁爾融合埃及神話與聖經故事改寫了石光從天墜落的故事情節，石光墜落時刻意發出一道月光讓獅神受孕而生下獅身人面，這個部分是引用埃及神話的情節。後來石光墜落地底，利用石光對波橋的影響，讓波橋以光爵之名在地下協助它打造自己的聖地與地底世界，並試圖將自己的勢力與版圖從地面擴張到地上的世界。其實地獄真正的主宰者是石光而非光爵，光爵只是被石光控制的傀儡。

凱・邁爾對石光的真實身份著墨不多，僅透過水后和波橋的口中稍稍透露石光的來源，但內容幾乎都是語焉不詳。故事情節自石光墜落地下，作者似乎又引用聖經裡的故事，天使路西弗因違背天神而墜入地獄，在地獄建造美麗的魔殿，成爲地獄的主宰——撒旦（Satan），並與上帝分庭抗禮。不同之處是石光在三部曲中只是一塊發光的石頭，它的來歷不明，藉由散發的光芒產生影響力，它沒有聲音、沒有具體展現個體行動或行爲，似乎只有靠石頭光無聲的傳遞它的意念和思維。

有關黑暗、邪惡勢力的存在許多小說中都被提及，例如：娥蘇拉・勒瑰恩（Ursula K. Le Guin）地海傳說三部曲中的第二部《地海古墓》（*Tombs of Atuan*）中談到在地海群島區之西陲的峨團島地底深處的峨團陵墓，有個遠古的黑暗之力「累世無名者」，陵墓地底的幽暗迷宮是神域禁地，除了第一女祭司，任何人都不得踏入，否則便會遭到「累世無名者」的黑暗吞噬。

托爾金《魔戒》（*The Lord of the Rings*）因爲魔王索倫爲奪回魔戒以統治世界，魔戒的爭奪造成中土世界與黑暗的勢力展開善與惡的對決。《哈利波特》（*Harry Potter*）中的邪惡勢力佛地魔（Voldemort）是魔法世界裡的大壞蛋。他的法力高強，想要統治整個魔法世界，並用壞魔法殺害許多不服從他的巫師，令人聞之色變。要錘鍊出一個真正的英雄，沒有比創造另一個大反派更好了[89]。

美國科幻著名的評論家約翰・克魯特（John Clute）和約翰・葛蘭特（John Grant）

[89] 大衛・寇伯特（David Colbert）著，鍾友珊譯，《哈利波特的魔法世界》（台北市：貓頭鷹。2002年），頁 75。

在 *The Encyclopedia of Fantasy* 一書中提到典型的惡魔有幾個特質[90]，其中與石光符合的條件有：他的野心是「成爲世界的主宰」。他以一種抽象方式存在：他不太算是血肉之軀，而比較像一股超自然能量。

NTTU Library

[90] 轉引自大衛・寇伯特（David Colbert）著，鍾友珊譯，《哈利波特的魔法世界》（台北市：貓頭鷹。2002 年），頁 75。

第肆章　魔幻之境

第一節　魔幻之都

提起「水都」威尼斯，不禁令人想起莎翁筆下的威尼斯商人，腦海中浮現出那窄窄的水道、密集的小船、古老的建築……。威尼斯位於義大利東北部威納托省（Veneto），四周環海擁有一百座大大小小的島嶼。威尼斯舉世聞名的平底小船貢多拉（Gondolas），在絲一般的河面上輕快滑行，狹窄的河道兩邊是觸手可及的爬滿綠苔的老建築。威尼斯的房屋建造獨特，地基淹沒在水中，整座城市像是從水中升起。威尼斯的魔力並非由偉大的建築所散發，而是蘊含於這些曲折不明的水道之間，其也正是詭譎之美的泉源；因爲無法一目了然，所以容易令人產生遐想。

凱・麥爾在尋訪三部曲的場景時，他來到威尼斯探勘，水道的獨特風情、古老的建築和腐壞的味道，都讓凱・麥爾覺得驚異與神秘。凱・邁爾將威尼斯原有的地形、文化、水道、建築作爲他創作的元素，塑造出有別於現實的魔幻之都——威尼斯。

一、魔法永遠不死的城市

人魚縴引船隻、城市衛隊的飛天石獅、製作魔鏡的製鏡師、神偷和守護威尼斯的水后都成了凱・邁爾筆下的魔幻元素。

威尼斯建於 117 座小島嶼上，是亞德里亞海上第二大口岸，有著七百年的歷史，在地中海文化發展中曾經擔當過重要角色，威尼斯人在半島上開出了道路網一樣水道，貫穿全市，S 型大運河亦有網狀街巷連通，形成世界上最完善的水陸雙層交通糸統城市，並以水路爲主，四百多條運河與中央大運河連通。它的運河

和巷弄沿著無數的小河而行。可以航行的瀉湖水道大多利用原來的天然小河和溪流，或加以疏浚和加深而來。歷經長時間，威尼斯人發展出不同的船隻，以善加利用他們的另類公路。各種船隻爲各自不同的目的航行於威尼斯水道，許多船隻都是本地所特有：當然，河上最著名的是貢多拉[91]。

水是威尼斯城靈魂，在凱・邁爾眼中，環繞威尼斯四周的水域與古老的自然河道，自然成爲創造水后此一精靈角色的靈感來源，凱・邁爾筆下的水后不是有血有肉的生物，她四處瀰漫在礁島的水中，在城裡狹窄的水道和島嶼之間的寬廣水域中。

威尼斯以聖馬可之獅的標記作爲守護神，這代表國家崇高地位的獅子，以後腳著地，揮舞著刀劍，成爲威尼斯的守衛與軍事武力的代表。預言家以西結（Ezekiel）所見的四翼怪物之一的獅子，被視爲傳福音者聖馬可的代表。威尼斯承受此聖人的保護，並以他的標誌作爲城市的徽章。因此共和國有了宗教存在的理由，使得翼獅在威尼斯處處可見[92]。

在三部曲中，作者善用威尼斯的特色之一石獅作爲城市裡的奇幻角色之一，原本是被作爲守護的標記，現在栩栩如生的的出現在三部曲中，並且扮演著城市衛隊的坐騎。尤其飛天石獅出現在這座城市裡，讓人更增添對這座城市奇幻的想像空間。

埃及帝國大舉攻佔世界各國，唯獨威尼斯倖免於難，久攻不破，除了倚賴水后的保護傘，威尼斯瀉湖的地形成爲了天然的屏障。現實世界的威尼斯對於敵人來說，瀉湖是一個陷阱，它提供了一個顯著的庇護所，足以逃過那些不懂航海的蠻族和令人沮喪的異教徒。

威尼斯第一次遭受攻擊是 809 年查理曼大地的兒子丕平所爲。第二次是熱那亞人，也是十四世紀威尼斯霸權最大的敵手。一直到 1797 年拿破崙攻佔威尼斯

---

[91] 同註 55，頁 146。

[92] Gallimard-Jeunesse 著，羅竹茜譯，《威尼斯》（*Venise*）（台北市：貓頭鷹。1984 年），頁 250。

前，沒有任何敵人曾經以猛攻拿下過威尼斯。凱・邁爾利用威尼斯得天獨厚的地形，順理成章的讓威尼斯成爲埃及帝國唯一無法佔領的城市。

二、傳說中的慕拉諾島

三部曲中說到製鏡師亞欽波多製作魔鏡的方式和威尼斯引以爲傲的古老傳統作法完全大不相同，其中提到慕拉諾島的製鏡傳說：

> 在十六世紀，只有精挑細選出來的人，才能得知製鏡藝術的秘密。他們全都住在吹製玻璃的慕拉諾小島上，受到嚴格監控。那裡的生活無比奢華，什麼都不缺——除了自由以外。只要一開始學習，就再也不能離開這座小島。如果有誰試圖逃脫，將會處以死刑。崇高之城的特務，在全歐洲追捕那些不忠的製鏡師，在他們還沒機會將製造鏡子的秘密告訴外人之前，就殺死這些叛徒。
>
> 慕拉諾的鏡子是獨一無二的，裝飾著歐洲所有的貴族宮廷，因為只有威尼斯瞭解這項藝術。對這城市來說，這個秘密是無法用金子來衡量的——但或許對一些人可以，最後，一些製鏡師成功逃離慕拉諾，將他們神秘的藝術賣給法國人。這些人殺了他們以為報答，並很快便開設了自己的作坊，打破威尼斯的壟斷。鏡子不久後便在許多國家生產製造，對慕拉諾製鏡的禁令和處罰便被遺忘。（《水后》，頁 47）

慕拉諾島是威尼斯玻璃工業所在地，當時威尼斯壟斷了這項工藝，也是歐洲唯一懂得如何製造鏡子的地方。十三世紀，多次滅絕的大火肆虐威尼斯，於是所有的冶煉爐都搬到慕拉諾島，並使它成爲西方世界主要的玻璃製造地。慕拉諾島特殊的沙子和瀉湖的水生植物使它成爲玻璃製造業的方便之地。

威尼斯的高品質玻璃來自藝術家們的巧思、自東方學來的知識，以及國家嚴格的保護政策。就像史達林時代的俄國鐵匠，慕拉諾島的玻璃工匠成爲受到政府驕縱的受監護者，只要他們持續工作，生活就應有盡有。他們甚至有貴族身份，慕拉諾島得到各種政府特權。不但自行鑄幣，普遍存在的共和國間諜也不停前往島上，因爲它的技術和秘密是國家極爲重要經濟來源。（但是，如果有玻璃工匠將技術帶出慕拉諾島，並在世界任何地方執業，不論他在哪裡，國家必然派出無情而嚴酷的特務找出他，並處以死刑。）[93]

由上述的資料看來，作者對於慕拉諾島的傳說敘述確實真有其事。因爲威尼斯的製鏡工藝獨占世界鼇頭，作者也運用此一歷史事件而創造出魔法製鏡師亞欽波多的角色。因爲製鏡技術對外始終保持著神秘，對於不了解的人來說，它可能是魔法，而對於了解的人來說它其實是一種技術。

三、死亡之島

賽克美爲了阻止石光在母親之子身上所產生的影響力，所以親手殺死了母親之子，把他葬在威尼斯的聖米歇島，並且創造石獅看管他。在現實世界的威尼斯，聖米歇（San Michele）墓園是 1807 年拿破崙政府選定的公墓地，它原分屬聖米歇和聖克里斯托佛（San Cristoforo）兩座島嶼，後來以人工連接在一起。拿破崙下令所有的市民死者皆必須埋葬於此。

紅牆林立、檜木成蔭的聖米歇是世上少見以船運遺體的墓地。過去遺體由貢多拉靈柩船自威尼斯輕輕地渡海而來，此類船有著金翼天使的豪華裝飾。這種貢多拉船後來被現代的馬達船取代，而這些馬達船就有如漂浮的靈柩。現今本島已無法容納墳墓，威尼斯必須將死者送至內陸入土[94]。

在三部曲中，一艘埃及的收集船[95]來到了聖米歇島的上方，準備將沈睡在墓園

---

[93] 同註 55，頁 338-338。

[94] 同註 55，頁 154。

[95] 收集船是一間飛行的木乃伊工廠，將身埋地下的死者吸入船體，屍體經由機器改頭換面，注入另一種生命，製造出只知屈服，喪失意志的木乃伊戰士。

下方數千年已久的母親之子吸入收集船內，展開復活大業：

> 那片連接住收集船底部和聖米歇島的閃光柵欄，現在成了一道由筆直和扭曲的光束構成的抖動結構，鉤網交錯，雜亂一團，但並不是衝著埋在墓園島中成千名的亡靈而來。
>
> 聖米歇島的圍牆開始龜裂，許多地方整面牆搖晃著，並倒塌下來，接著是連根拔起的柏樹，像黑色的長矛一樣倒向一邊，刺入水中。整個島嶼似乎要四分五裂，巨大的裂縫冒了出來，海水流入島內，沖刷著墳墓和小教堂，連帶沖垮了教堂旁的鐘樓。
>
> 躺在島上那些墳墓、墓室和小寺院下面的那個東西，被收集船的光鉤子拉了出來，連帶著一串飛揚的塵土。那個東西幾乎有半個島那麼大。
>
> 一具獅身人面的屍體。（《石光》，頁 216）

墓園本身就令人覺得死寂、陰森，而收集船的動作更令人毛骨悚然，在恐怖緊繃的氣氛中，懷著戒慎恐懼的情緒等待即將出土的東西，懸疑、緊張的氣氛也隨之達到沸點，而出土的怪物的確也讓人爲之震撼，對於在場親眼目睹的主角們，似乎也宣告著大難即將來臨。

第二節　地獄與黑暗世界

善惡對立的二元價值觀是小說、電影最常表現的主題。聖經〈創世紀〉中天國的大天使路希弗率領一群天使叛亂，與神抗爭，後來墜落地獄成爲撒旦，於是地獄與天堂就此展開神魔的對恃局面。另外還有托爾金的《魔戒》(*The Lord of the Rings*)、路易斯的納尼亞傳說第一部《獅子‧女巫‧魔衣櫥》(*The Lion, the Witch, and the Wardrobe*)、娥蘇拉‧勒瑰恩地海傳說第二部《地海古墓》(*Tombs of Atuan*)等，都有黑暗世界的場景與描述。

一、黑暗力量

《威尼斯三部曲》中的黑暗世界來自於地底，石光是黑暗世界的主宰，它墜入地底前就爲了它往後征服世界的大業先預留了自己的種族獅身人面，爲了打造自己的疆土、聽命於石光的隨從與保衛地底世界的戰士，石光在地底以石光的力量控制地底的居民麗靈，結合醫學、科技、魔法在心房中施行改造石頭心的手術，並以石頭雕像浸入石光中創造出石俑，作爲攻擊敵人的石頭戰士。另外還創造出巨大頭顱的飛天信使，在地獄各處宣揚光爵的智慧。地底的世界已經完全被征服之後，石光的野心逐漸向地上世界擴張，於是利用他在地上世界保留的種族獅身人面，企圖展開它對地表的控制。

善惡二元論認爲宇宙有善與惡兩種力量，自始至終兩者都是永存的；其中以摩尼主義(Manicheanism)爲最著稱。西元 276 年在波斯被執行死刑的摩尼(Manes)其人，把古代波斯人蘇魯支(Zarathustra，亦作 Zoroaster)的善惡二元論和諾斯底派及基督教的若干成分混在一起，謂世界由二種元始而來：一種是光明的，另一種是黑暗的，惡的，終於二者混合。人身上居住著一種光明的靈魂，和一個源自惡

始元的肉體之魂；二魂則互相戰鬥[96]。

關於善惡的說法各有不同論述，有的人主張兩者對立，有的人主張兩者相互依存。如老子《道德經》第二章〈天下皆之美〉所言：「天下皆知美之爲美，斯惡已。皆知善之爲善，斯不善已。有無相生，難易相成，長短相形，高下相傾，音聲相和，前後相隨。」

神與魔的存在都是對立但互有關連而互相影響的。也因爲這相互影響的關係，說明了這個世界上沒有絕對的善與絕對的惡，就如光爵所說：「每個世界都需要自己的魔鬼，這裡這個也不例外。它需要一個惡靈，好知道為什麼保護良善這麼需要。從某方面來說，我只在盡自己的義務……甚至石光也是。」（《石光》，頁 152-153）

托爾金《魔戒》（*The Lord of the Rings*）中擔任天魔王馬爾寇大將的索倫，以僞善的面具誘騙精靈工匠，打造了許多枚擁有極大力量的魔法戒指。他返回魔多後又打造了一枚至尊魔戒，並且以該戒的魔力來統御和壓制其他魔戒，藉此成立了勢力龐大的黑暗王國。稍後，它更以武力消滅了協助他打造魔戒的精靈王國。連矮人也在這場紛爭中關閉了地底王國的入口，將摩瑞亞與外界徹底隔離。一時間整個中土世界被邪惡的勢力橫掃，完全無人能抵抗。

魔王索倫後來被人類和精靈組成的同盟軍隊展開了一場又一場的血戰，最後索倫戰敗，索倫的肉身灰飛煙滅，靈魂隱匿了很長的一段時間，最後才在幽暗密林重新轉生。魔戒在此同時也跟著失落了。由於至尊魔戒並未被摧毀，因此索倫也獲得了轉生的力量。他再度以死靈法師的身份出現在幽暗密林中，並且在累積力量之後重建要塞巴拉多，準備恢復數千年前的霸業。同時，他也派出了無數的爪牙和邪惡生物，在中土世界中四處搜尋這枚魔戒，準備一統天下。

《威尼斯三部曲》和《魔戒》的黑暗力量相形之下，邪惡場景的建構遠不如魔戒的聲勢浩大、氣勢磅礴，尤其托爾金筆下的邪惡生物強獸人，是由巫師薩魯曼培養出可與黑暗魔君索倫的勢力相匹敵的軍隊，他們是半獸人與人類雜交而創

[96] 華人事工國際學員傳道會網站（2006 年 3 月 19 日）

造出擁有無比的力量與凶蠻的生物。比人類還要高壯，肌肉碩大，血液漆黑，目光銳利，不知疲勞的他們是一支可怕的戰鬥種族。而三部曲的邪惡力量明顯缺乏侵略性和攻擊性，其場景的架構、邪惡生物的創造也不足以令人感到畏懼、驚恐。三部曲的黑暗勢力是無形的，殺戮、戰爭的場面敘述有限，不如魔戒的戰爭場面如此地血腥、壯烈。

若與娥蘇拉・勒瑰恩《地海古墓》中的黑暗力量相較，「累世無名者」的無形力量又更令人感到虛幻，因爲只有峨團陵墓的祭司、守衛者及奴隸對「累世無名者」的存在感到敬畏，主角恬娜從小就被訓練、教育成第一女祭司「阿兒哈」，對「累世無名者」絕對的服從、信仰。直到在神廟地底的神域禁地中巧遇來自地海群島區的法師格得，她的信仰遭到嚴重衝擊，也開始對一直以來長久以來的信仰產生質疑。在地海的故事裡，峨團陵墓不過是地底洞穴，雖然可怕，但空虛不實，信者人恆信，不信者恆不信。

對於黑暗力量，每個作者皆以自己的想像力、風格、功力各自表述。若以具體的形象、行動表述黑暗力量的可畏所達到的效果會較爲顯著，若以虛幻不實的形象來闡述黑暗力量，則容易讓人感到其故事結構的薄弱與鬆散。黑暗力量不僅融合黑暗主宰、黑暗世界、場景、邪惡生物、魔怪等才能建構出整個具有威脅性和侵略性的黑暗勢力，才能與代表神或正義的一方產生對立。

二、潛入地獄

黑暗世界的說法有兩種，一種叫做是地獄，代表邪惡、魔鬼、撒旦、黑暗主宰的大本營，如：米爾頓（John Milton）在《失樂園》（*Paradise Lost*）中所說撒旦墜落地獄並在地獄建造自己的惡勢力與神抗爭。

另一種是冥界，一般所指的是人死後所到之處，如：但丁《神曲》中所描述的地獄景象。在中國，人死後的世界就叫做陰間或陰曹地府，由閻羅王所管轄，死者靈魂來到閻羅王前接受審判，在世期間若有不法行爲則被打入十八層地獄接

受懲罰，若無則可投胎轉世。地獄和冥界這兩種說法常被混淆，或被人劃上等號，事實上是有所區分與差別的。

在三部曲中，梅勒對地獄的認知一如一般人的觀感：殘忍、恐怖，這都來自波橋教授到地獄探險後的紀錄：那些躲在每塊石頭和每株樹後等候無知獵物的殘酷生物，燃燒著永恆之火的地景，一大批越過平原的野蠻生物，航行在地獄熔岩之海的人骨船。其實這些描述都是由波橋自行杜撰、捏造而成，其目的無非是想讓人不敢再到地獄探險，藉此可以獨享地下世界的資源。

當梅勒實際來到地獄的入口處所看到的景象是：有十個約 120 公尺高的石頭雕像圍著一個巨大的地洞，在文本中並未明確指出地獄入口處所在的位置，地洞深不可見底，洞口大小猶如威尼斯主島般大小。而地獄所散發一股奇特、不怎麼讓人難受的香甜味道，好像有東西在地底腐爛。梅勒對此味道的反應倒是有另一見解：也許地獄是世界之心，說不定整個世界就是從裡面慢慢枯死出來，像樹上壞死、長著寄生蟲的水果一樣。（《石光》，頁 46）深淵的邊緣浸潤在紅光中的岩石和薄薄的霧氣，猶如《神曲》中地獄入口的景象：這一個深淵是如此昏暗，如此幽秘，而且雲霧籠罩。

對於地獄的觀點，梅勒懷疑是否真有如聖經所說的地獄存在，我們可以從梅勒語帶批判的說法中可察覺出作者個人對此看法：

> 除非根本沒有像聖經中的那種地獄。讓人永遠受到苦痛折磨，實在非常……不合理，難道不是嗎？處罰一個人，為的是讓他別再犯錯，當然也是要赫阻別人。但是當死後升天的有福人，再也不能犯過，而罪人卻再也無法做善事，因為他們永遠囚在地獄中……這到底有什麼意義？」「如果上帝真的無比慈善，像聖經中那樣，那為什麼祂又會讓有些人永劫不復呢？善與罰如何相容呢？（《石光》，頁 53）

其實三部曲中的地獄並非聖經所說的地獄。「我們可以叫下面那個地方為地

獄，」水后說，「但我不認為那和你們的神職人員所說的有關，也和上帝及魔鬼無關。」（《石光》，頁 53）往深淵下探時，一片猶如熔岩般的紅色霧海，一路蜿蜒而下，空氣由涼爽轉爲濕暖，而深淵的深度有如通往地球內部的深洞，超過一切想像的深度。在梅勒看來：

> 地獄……這個概念和他們在這深洞底端所見的完全不搭調。這個地底王國，盡是一個荒涼的岩石景觀，就像表層多處佈滿鮮紅的岩脈。這些石頭摸來有熱度，但絕不熾熱，而下面吹動的風帶有焦油味及梅勒在深淵邊緣時即已注意到的特殊甜味。
>
> 梅勒現在看出波橋教授由於找不到更好的名稱，而稱這裡為地獄，就像他稱這裡的生物為麗靈的道理一樣。他把神話像面具一樣罩在事實上，讓一般人更容易明白掌握。（《石光》，頁 89）

地獄裡城市的唯一入口處有兩尊巨大的石像，約有五百公尺高，臉孔相對，身形佝僂，怪異無比，彎著上半身，手臂互相扭曲，他們在光爵一聲令下就會復活繼續搏鬥。

地獄的中心是一座城市，四處開發無遺，全都住著居民——麗靈。而市中心聳立著一個比其他所有建築都要高聳寬大的圓頂建築，圓頂的底部射出紅黃色的光芒，圓頂底部就是石光，一個不知何時從天上掉下來的巨大發光體，穿透了地球外殼，鑽入地獄下面來，它像顆埋在岩石中的球，只露出上面四分之一處。

當人類還在穴居時，地心這座城市就已出現，早在石光墜落前就發展出和人類中古世紀相當的文明，他們有自己的社會結構和文化，住的是城市和大型公社，因爲石光摧毀了城市和文明，導致數千年無法居住。波橋和科學家一行人來到地獄，利用石光的力量和科學技術，重建這座城市，並操控麗靈們，建立了自己的王國、臣民和工人。

由此看來，作者打破了我們一般人對地獄印象和觀感，其實三部曲中的地獄

只是一個地底世界，而用地獄此一名稱來命名只不過是要讓人對這個地底世界產生恐懼，讓人有無限的想像空間。對於世界上是否真有地獄存在的問題，作者也抱持著懷疑、保留的態度。

NTTU Library

第三節　鏡中境

在三部曲中我們看到許多有關鏡子、鏡像與鏡子世界的描述，例如：魔法製鏡師亞欽波多的魔鏡、與梅勒身世之謎有關的水鏡、在鏡中世界迷失的鏡魔、穿越鏡子世界的咒語玻璃字，以及能抵抗石光力量的鏡廳和獅身人面鐵眼中的鏡子碉堡等，我們從字裡行間可以感受到作者似乎對鏡子的物理現象以及發展演進史相當有研究。除此之外，作者還將個人從鏡子中領悟到的哲理流露在他的作品之中，以下針對三部曲中有關鏡子的部分作分析與探討。

一、水鏡

梅勒從小就被人發現在一個漂在大河道的柳木籃子裡，籃子裡還擱了一面鏡子，和梅勒的臉一般大，橢圓形，有個短握柄。鏡框由一種深色合金製成。鏡子最特別之處是它的鏡面非玻璃構成，而是水，可以伸手進去但不會產生水波，而且不管如何旋轉鏡子，一滴水也不會流出來，水鏡裡的液體也不會被布料吸走，甚至鏡子被擠壓也不會破。除了梅勒本身觸摸水鏡時會感到溫暖之外，其他人碰觸水鏡都會覺得冰冷。我們從梅勒擁有不尋常的水鏡看來，作者有意要爲接下來的情節發展做鋪陳，也爲梅勒不凡的身世預留伏筆，造成一個令人緊扣心弦的懸宕情節。

水鏡的外觀和一般普通的鏡子沒什麼不同，即使梅勒將整條手臂伸進水鏡裡，手臂並不會從另一面出來，而且有時甚至會感覺到有一隻手很溫柔地握住她。事實上，水鏡的另一邊是梅勒的親生母親娜娜貝雅，娜娜貝雅只要從任何一個有水的地方，將手伸到水裡，製造出一面魔鏡，就可以藉由水鏡與梅勒交會、聯繫，不過也僅限於手的接觸。梅勒曾經將臉伸入水鏡裡，但所看到的景象是一片漆黑，唯有尤妮帕的鏡子眼睛可以穿透黑暗看到另一邊的景象是一頭獅身人面，甚至尤妮帕還可以聽到水鏡裡發出低語的聲音。

一次梅勒和尤妮帕在鏡子作坊被亞欽波多派去鏡子中抓鏡魔，一個鏡魔趁梅勒不注意時進入了梅勒的水鏡中。就在梅勒和賽拉封偷聽市議員和埃及使者的秘密交易時，在作者刻意安排的情況下，梅勒口袋裡的水鏡像有生命般的滑出口袋，引起很大的騷動，破壞了市議員和埃及使者之間的賣國交易，甚至水鏡還讓一名埃及使者的手指誤碰觸到而成了黑色碎骨。後來透過水鏡裡鏡魔的協助，梅勒得以和遠方的母親聯繫。

二、鏡魔

鏡子裡若有鏡魔的存在即影響鏡子的清晰度，亞欽波多說：鏡魔，這些不時是寓在我鏡子中煩人的寄生蟲。抓他們是學徒的工作。亞欽波多在製作魔鏡後都會請學徒清理鏡子裡的一些特定的元素——鏡魔。被鏡魔侵入的鏡子，表面會出現像塊霧翳，鏡魔在鏡面上飛快移動，像幽靈般沒有形體，鏡子裡面的玻璃會出現模糊的裂縫。

而對付鏡魔的最佳武器就是一個拳頭般透明的玻璃球，這個玻璃球是亞欽波多委託慕拉諾的一名玻璃吹製師按照他給的圖案去製作的。面對鏡魔時，只要唸出特定的咒語「因特拉比利尤斯比德里斯」，鏡魔立刻就會被關到球內。

> 她們走進神奇的鏡子世界，在那裡碰上了鏡魔：一些來自其他世界，卻想轉換到這個世界的生靈，結果成了幽靈般的幻影，擱淺在亞欽波多的魔鏡中。他們在鏡子世界的玻璃迷宮中，幾乎像風一般輕盈倏乎，但回去或繼續附在其他身軀，對他們來說，卻永不可及。透過一個咒語，女孩們捉住他們，帶回給師傅，而他再把他們釋放到威尼斯河道的水中世界。（《玻璃字》，頁 103）

鏡魔是一般人非肉眼就可以清楚看見，梅勒在鏡中捕捉鏡魔時看到的景象

是：有東西飛馳過她的臉龐，一道白影，兩隻手臂，一個頭顱。從近處看，那已不再是一團霧，而是像一個滴落眼睛的水珠造成的朦朧影像。（《水后》，頁 95）只有尤妮帕的鏡子眼睛可以清楚看見鏡魔的樣子。被吸入玻璃球的鏡魔，亞欽波多通常是將牠們丟到水道裡，讓牠們住在水中的倒影世界。

有關於水中倒影的世界，賽拉封帶著梅勒來到威尼斯的水道邊，指著水中反射的一扇帶光的窗戶，但實際上建築物的窗戶卻是漆黑一片。在午夜十二點到一點之間，一些房子的水中倒影和實際情形不吻合。賽拉封說出了第二個威尼斯的傳說：

> 一個只存在在水中倒影中的，或至少離我們非常遙遠，就連最快的船隻也無法到達，連埃及帝國的太陽飛艇也不行。有人說，那位於另一個世界，和我們十分相似，卻又完全不同。到了午夜，兩個城市的界線開了，或許只是因為這界線太過古老，幾百年來不停使用，變得像張破舊的地毯一樣。
>
> 好玩的還在後頭。一名乞丐，幾年來一直坐在這樣的一個地點方，日日夜夜觀察著，對我說了更多。他認為有一些來自另一個威尼斯的男女，成功地跨越了兩個世界的藩籬。但他們並不知道，當他們到了我們這裡後，他們便不再是人類，只成了永遠被關在鏡子中的鏡魔，有的能越過一面面的鏡子，然後迷了路，來到妳師傅的作坊和她的魔鏡中。（《水后》，頁 115-116）

跳入梅勒水鏡裡的鏡魔是來自另一世界的小男孩，因爲晚上偷溜到叔叔的工作室，跟著叔叔後面跳入鏡子中，當他發現自己跳入鏡中時，已無法挽回了，因爲他已成了鏡魔。甚至漸漸地連自己的名字和回憶都記不得了。後來梅勒和鏡魔交換條件，若鏡魔能從中協助梅勒和娜娜貝雅透過水鏡間接聯繫，就答應將鏡魔釋放入大海中。

而梅勒的父親史蒂芬在梅勒生下來之後，因爲不想受到他人的束縛而失去個人自由而選擇離開娜娜貝雅和梅勒，史蒂芬從鏡子離開了威尼斯，因爲在鏡子世界中沒有領路人而變成了鏡魔。故事最後，梅勒爲了找尋父親，與尤妮帕又展開一場尋親之旅。

看到鏡魔此一角色總不免讓筆者想到《彼得潘》裡跟著小飛俠一起到夢幻島冒險的孩子們，自從到了夢幻島之後，對於父母的樣貌，對家的記憶都逐漸淡忘，甚至忘了回家的路。彼得潘離家多年在夢幻島中失去對時間的概念，他拒絕回到現實世界接受長大成人的事實，於是他選擇回到夢幻島上成爲永遠長不大的孩子。鏡魔與彼得潘不同之處是鏡魔是迫於無奈的情況下，再也無法恢復回人類，而必須永遠停留在鏡子世界中，但相同的是他們對時間的流逝完全沒有概念也失去了時間感，心智永遠停留在當下。

三、鏡中世界

鏡子神秘的對稱使人相信，在它背後存在著一個超越日常現實、不可見的相應的人。而穿越鏡子的夢想是再生於他方這個需求的響應。它使得調和內外、最後活在夢想或想像之一方的大好希望，閃爍在一個沒有現實負擔和過失壓力的宇宙中。另一種邏輯：夢想和慾望的邏輯，沒有擬態的競爭得以支配這個「他」方。可是跨越也是一種罪，是孩童和詩人相信的新奇冒險，是不在標誌著現實疆域的路線[97]。

有關鏡子世界的著作有路易斯・卡洛爾（Leuvis Carroll）的《鏡中奇緣》中愛麗絲穿越了鏡子進入一個與現實世界完全相反的鏡中世界。儘管愛麗絲因爲進入了鏡子世界而興奮不已，但是跨越到一個未知的世界卻隱藏了幾分危險。她必須學習另一種語言，展現另一種行爲模式。例如愛麗絲試圖前去的花園，每當她即將抵達時就往後撤退；只有繞道而行，事實上是逆路而行，她才能往前走。

[97] 莎比乃・梅爾楚鮑乃(Sabine Melchior-Bonnet)著，余淑娟譯，《鏡子》（*Histoire du Miroir*）（台北市：藍鯨。2002 年），頁 323。

日本作家藤子不二雄的暢銷著作《哆啦 A 夢》，裡面曾出現鏡子的道具，大雄穿越鏡子來到了鏡子世界，鏡子世界裡的空間、人、事、物都與現實世界的常態顛倒。現實世界的大雄是個考試常掛零蛋的學生，但在鏡子世界裡的大雄卻正好相反，是班上最聰明、功課名列前茅的好學生。胖虎是最不講理、最霸道的人物，但鏡子世界裡的胖虎卻是害羞又懦弱。

在《威尼斯三部曲》中，也有穿越鏡子的情節。梅勒和尤妮帕在鏡子作坊當學徒時進入鏡子裡捉鏡魔，當時他們進入鏡子裡的世界所看到的景象是：

> 第一眼可以看出的，鏡子世界是個假象世界。這是一個位於兩個魔法帽下的地域，一個天方夜譚的強盜洞窟，一個奧林帕斯眾神的宮殿。這裡是人為的，一個幻覺，一個相信這個世界的人做的夢。但此時對梅勒來說，又像她自己一樣可以捉摸。又像她自己一樣可以捉摸。一幅畫中的人物是否也相信自己待在一個真實的地方？一個不知道自己被關住的囚犯？
>
> 她們前面是個鏡子構成的大廳，不像亞欽波多的倉庫，而是一個建築，從上到下，從左到右，全由鏡子構成。這第一眼卻讓人蒙蔽，就撞上一面隱形的玻璃牆，而看起來像是大廳底端的地方卻是一片空無，接著其他的鏡子、不起眼的通道和新的假象。
>
> 這裡的鏡子只互相反射，卻沒有反射出站在其中的兩個女孩。這樣一來，她們會朝著一面鏡子逕直走去撞上，沒被自己的倒影提醒著。這個景象朝著四面八方無止盡地蔓延下去，一個銀色的水晶世界。(《水后》，頁 93-94）

凱・邁爾所創造出來的鏡子世界不同上述二個鏡子世界，似乎較符合物理原則。前面兩個鏡子世界都與現實世界產生顛到的景象，而且別有一番天地。而三部曲裡的鏡子世界所呈現出來的景象與製作鏡子的原料有相當大的關連。鏡子是

由玻璃及水銀所製成，作者以此聯想創作出一片銀色的水晶世界：

> 她們走進鏡中，置身在一片銀色的海洋，感到驚奇。
>
> 鏡子，鏡子，鏡子，整個世界全是鏡子。
>
> 一個鏡子的世界，前後左右，路和通道，全是銀色一片。只見到自己的倒影的倒影。
>
> 在這之間：成千上萬的梅勒和尤妮帕。
>
> 鏡子世界是其他世界之間的一個地點，或更像是個包覆許多世界的殼，就像宇宙包覆著星球一樣。必須要穿過這個殼，才能進入下一個世界。（《玻璃字》，頁 126-128）

正因爲鏡子世界裡除了鏡子還是鏡子，無數的倒影讓人頭昏目眩，恍如置身在一個鏡子迷宮之中，失去了方向感。沒有領路人，就會在鏡子世界迷失成爲鏡魔，因此尤妮帕就成了故事中最關鍵的樞紐人物。因爲尤妮帕的鏡子眼睛能穿透一切，所以尤妮帕能輕而易舉的看清楚連接鏡子與其他世界的通道，帶領梅勒從獅身人面的鏡子碉堡穿越鏡子到光爵的鏡廳：

> 梅勒和尤妮帕繼續走在這個鏡子迷宮中，交錯縱橫，彎彎曲曲，上路愈久，尤妮帕就愈容光煥發。每每梅勒認為有路的地方，卻只是一面新的玻璃牆，而左右都是鏡子，但尤妮帕仍可以在其中找到條狹窄縫隙，在這個閃爍耀眼的無止盡中，找到一個缺口，一個針孔。（玻璃字》，頁 130）

對於一般人來說，日常生活的行爲模式或判斷準則在進入鏡子世界後都無用武之地。當她以為見到前面有條死路時，想停下來，但尤妮帕繼續拉著她，通過了那個地方，沒碰上任何障礙。對尤妮帕來說，走這條路理所當然，彷彿她的鏡

子眼睛能捕捉到獵物的氣味似的。(《玻璃字》，頁 130)

對尤妮帕來說，走在鏡子世界猶如走在威尼斯的街道，一點也不費力。尤妮帕向梅勒解釋這其中的不同：你不該用我們的標準來衡量這裡的路，這裡每一條都是捷徑。這是鏡子世界的本質：迅速從一個地方到另一個地方。(《玻璃字》，頁 132）鏡子在三部曲中成了連接不同地域和世界的通道，而且是最快、最省時的捷徑。在戰爭發生時，鏡子成了最迅速、安全的逃脫路線，鏡子世界也成了最佳的避難所。

玻璃字是進入鏡中世界的魔法咒語，少了玻璃字，即使有鏡子眼睛也無法進入。文本中只有提到玻璃字的功用，至於玻璃字的咒語爲何作者倒是沒有敘述、說明。不過可以從字面上領會出作者取其名的用意，因爲鏡子是由玻璃所製，因此以玻璃字來命名。對於凱・邁爾我們不得不佩服他對鏡子的常識與知識，對鏡子相關的聯想與想像已達到爐火純青的境界。

就如范富玲在《尋找鏡魔——少兒文學中的鏡子現象》中所說：凱・邁爾爲少兒文學的鏡子天王。以鏡子爲故事題材，將鏡子的諸種面貌、功能在故事中發揮得淋漓盡致，是令人拍案叫絕的「鏡子文學」代表作。她從三部曲系列三本書的書名中更發現作者掌握了鏡子的物理性質：水（后）＋（石）光＝鏡子（玻璃製）[98]。

四、 鏡廳

世界上最早出現的鏡廳是在 1682 年的凡爾賽鏡廳，當時引來四起的讚美。這是「令人讚嘆不已的大量財富與燈光，在許多鏡子中複製千百次，其創造的視野比火還燦爛，千百樣更閃閃發亮的物體一齊上演」[99]。鏡廳自此被視爲財富權貴的象徵。

[98] 范富玲著,《尋找鏡魔—少兒文學中的鏡子現象》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2005 年，頁 67。
[99] 同註 97，頁 73-74。

在三部曲中出現了兩個鏡廳，一個存在獅身人面的鏡子碉堡中，另一個則在地獄爲光爵所有。在獅身人面的碉堡內部，所有的東西都是銀色的，牆壁、地面和天花板都閃閃發亮。碉堡內部鏡子不再是金屬的，而是玻璃製的。鏡子牆位於走道兩側，讓倒影無法勝數。碉堡底層是一間鑲滿鏡子的大廳，牆面是無數的鏡面，像昆蟲的複眼一樣。

由於鏡子不斷互相反射，根本無法認出實際的尺寸。其鏡子碉堡真正的用意是：獅身人面利用鏡子在碉堡裡築起一道門，他們想靠他們的碉堡拆掉各個世界的圍籬。他們先征服這個世界，然後是下一個，再下一個。(《玻璃字》，頁 125）鐵眼給人的感覺就好比是個鏡子世界的複製品。

而波橋的鏡廳，其鏡子大部分都是亞欽波多賣給光爵的，所有的鏡子都排在牆邊，大約有一兩百面。當梅勒和尤妮帕來到鏡廳與波橋相見時，波橋正好站在大廳的中間，因爲鏡廳可以阻斷石光對波橋的影響力，所以波橋站在鏡廳的中央，這是所有鏡子的焦點，屬於最安全的地方。

波橋的外觀在鏡廳內外判若兩人，在鏡廳裡，波橋回復了他的實際年齡所該有的體態、樣貌：頭髮亂七八糟，顯得不修邊幅，好像之前那種整潔的外表只是假象，是石光造成的。在這裡，一切都失去光澤。他的眼袋沈重，眼睛深陷眼眶中。深色的血管浮現在他羊皮紙般的手背上，老人斑像昆蟲的影子一樣覆蓋住皮膚。(《玻璃字》，頁 135-136）當梅勒見到他時，他駝背而行，顯得虛弱，連聲音也顯得老邁許多。不同於在地心城市，整潔光亮的外表和炯炯有神的目光，散發出一種和他年紀不相當的活力。

波橋爲了以真實的自我呈現在梅勒眼前，費盡心思打造鏡廳，並且命令亞欽波多爲尤妮帕裝上鏡子眼睛，帶領梅勒穿透鏡子世界來到鏡廳。在三部曲中，鏡廳的功能已不再是炫耀財富的工具，而是一個阻隔與外界聯繫的私密空間，因爲鏡子的反射作用使得石光所散發出的光芒在無數次的反射下已經削弱了原有的力量，自然無法影響一直受到石光控制的波橋和擁有石頭心的尤妮帕。

第伍章　結論

奇幻文學已然成爲興起的一種文類，就如張子樟所說:「少年小說童話化」、「童話小說化」，幻想童話、奇幻小說之間的界線已難以劃分。奇幻文學擁有與幻想童話相同的特性：「想像」、「虛構」；但就篇幅、人物、情節而言，又較符合小說的形式。因此奇幻文學是童話？是小說？目前爲止尚未有定論。

筆者認爲以今日事事講求科學根據的時代來說，傳統神話的產生已不太可能。要讓神話再現生機，唯有將神話轉型，因爲神話的本身就具有想像此一特性，將神話、英雄故事的原型以奇幻、虛構的形式呈現，讓讀者抱著愉悅和解放的心態去享受奇幻所帶來的驚奇與樂趣。近年來無論出版界、電影界都正值這股奇幻熱潮，且有後勢看漲的趨勢，想必日後奇幻文學必有不同風貌的作品產出，值得大家拭目以待。

目前我們所看到的奇幻文學其表達的形式眾多，魔法、幻獸、精靈、架空世界、連接現實與奇幻世界的過門、神話與傳說等超自然的要素都是構成奇幻小說的重要元素。追溯奇幻文學最早的起源是來自於神話，因此引用神話、改寫神話、再造新神話的現象在奇幻文學作品當中處處可見。《威尼斯三部曲》也同樣採以引用神話和改寫神話的方式將聖經故事、古埃及神話、希臘羅馬神話故事融入在小說的情節及人物當中。以下筆者針對《威尼斯三部曲》裡神話的再創作、魔法的描寫技巧、魔法與科學的異同這三部分發表個人的想法：

第一節　再現「真」章

因爲科技的發明與發現，原本讓人驚異恐懼的超自然的現象都因爲有了科學的證據與論證，讓現代的人們早已不再相信神話。神話此一文類也逐漸在兒童文

學的領域中日益凋零。因爲奇幻文學的興起，讓神話故事有機會再次展現在眾人眼前，引起讀者對神話的興趣。一如筆者在探討、分析《威尼斯三部曲》當中所引用的神話時，有機會得以細讀這些經典神話，在閱讀這些經典神話當中才深刻體會出每個民族都有其來自遠古時期先人世代傳承至今的信仰與文化象徵，因爲這些文化早已約定俗成，讓後人幾乎忘了其源頭與意涵。

生長在知識爆炸的時代，文本的出版與流通多到不可勝數，讓人目不暇給。和早期缺乏娛樂的時代相比，口耳相傳的神話與民間故事是兒童主要的讀物，因此早期的兒童對於古老的神話、傳說都非常的耳熟能詳。相對於現代的兒童，能選擇的書籍種類繁多，尤其近年來圖文並茂的繪本大舉攻佔兒童讀物的市場，兒童自然被排版、印刷精美的繪本所吸引。近年來《哈利波特》和《魔戒》電影的賣座，造就奇幻文學的興起，《魔戒》、《納尼亞傳奇》、《地海傳說》等早期的幻想文學又再度出版問世，後起的奇幻作家又陸續推出新作。繪本、奇幻文學已在童書市場占有一席之地，成爲當今兒童讀物的新寵。在眾多的選擇之下，傳統神話更加容易被讀者所忽視而退居角落。

我們在這些奇幻文學作品當中不難可以找到神話故事的蹤跡。傅林統對於神話的改寫在《美麗的水鏡》一書中發表了他個人的看法：要把神話「再創作」，作者必須對原來的故事有深入的了解，並且要有濃厚的情感。改寫者在執筆之前，不但要認識故事，也要設身處地，把自己融入當時的背景中，這樣才能夠深切的體會產生神話的人們，是懷著怎樣的心情，運用怎樣的思想，然後才能了解那一個民族特有的生活和思想，因爲每個國家，每個民族的神話，都有它不同的特徵，掌握了這一點，才能動手改寫神話[100]。

在《威尼斯三部曲》中，凱・邁爾引用了《死海古文書》中〈創世紀〉裡亞當和麗里特的故事。麗里特之子——麗靈成爲地獄裡住民的角色，而後來的故事發展就由凱・邁爾自行杜撰。因爲一般人對亞當和夏娃的故事較爲熟悉，但麗里特此號人物幾乎很少人聽過，這是屬於聖經的外傳，除非讀者本身曾閱讀過相關

[100] 同註 10，頁 108-109。

的神話故事，否則故事裡神話改寫的部分讀者是無法得知。

另外有關埃及獅神賽克美被月光照射後懷孕生下獅身人面的神話，因爲神話本身的記載是片斷的、不明確的、被壓縮的，因此留給作家可以自由發揮、創作的空間相當的大。而讀者在不知情的情況下閱讀了故事裡的改寫神話，是否會自然地將改寫的神話視爲原生神話呢？造成原生神話與改寫神話之間的混淆。而讀者對於該民族的神話是否會產生似是而非或不正確的訊息呢？而且在改寫神話時作者可能會受到本身意識型態與文化背景的影響，是否會扭曲或悖離了該民族的原生神話所代表的文化意涵呢？

筆者認爲在原生神話的保存與改寫神話之間是否作者可以在文本後記或附錄的部分，對於自己引用和改寫神話的部分稍作說明，協助讀者釐清原生神話與改寫神話之間的不同，我想這也是對該民族所流傳下的文化遺產所該有的尊重。

不過讓人欣喜樂見的是：奇幻文學建構在傳統的神話基礎上，不但未曾消減神話的特質，反而帶給神話世界新生契機。奇幻文學不僅帶動影視媒體的發展，甚至網路線上遊戲的設計也陸續趕搭上這股奇幻風潮，這些都是奇幻文學的新生力量，其影響力實在是不容小覷，值得期待。

第二節 魔力點子

世界各地都有許多人相信，大自然存在著某種不可思議的力量，這些力量有時可以治療疑難雜症，有時會製造難以置信的現象，猶太教與基督教稱之爲「奇蹟」，中國與印度稱爲「仙術」。歐洲人習慣把超自然的現象稱爲魔法或魔術。歐洲人關於巫婆與魔法的想像，是長期累積形成的[101]。

奇幻文學中最令人驚異的部分就是魔法。彭懿說道：魔法成爲故事中最具煽動性的道具，它把我們的想像延伸到一個可望而不可及的空間：少男變成了青蛙、一個老婆子坐著樹葉飛出了窗口……缺少了魔法，我們的故事也就成爲一具沒有靈魂的皮囊。孩子們相信魔法，是因爲他們相信這個世界上，存在著一種不可思議的力量[102]。

我們常常在真實世界裡遭遇到難題時，在束手無策的情況下，都希望有奇蹟的出現，若世界上有魔法的存在，一切的問題都能迎刃而解。因爲有這樣的心靈需求與妄想，所以藉由文本裡的魔法創造了奇蹟與救贖，以滿足、彌補大部分讀者存在心裡深處的渴望與想像。在筆者的童年時期，「小叮噹」（現譯爲「哆啦 A 夢」）是當時最受到小朋友們喜愛的卡通，我們非常羨慕葉大雄的身邊有個萬能的小叮噹，每每在大雄遭人欺負或遇到非常狀況時，小叮噹就會拿出它的道具來解救大雄，就如歌詞裡所唱道的：「**尢！尢！尢！**小叮噹幫我實現所有的願望。」

意・奈士比特（E. Nesbit）《許願精靈》書裡的沙仙精靈讓孩子們每天可以許一個願望，孩子們極盡想像力的要求，但是總是事與願違，願望非但沒達成，倒是惹來一堆麻煩。在《哈利波特》裡的魔法學校、咒語、飛天掃帚、魔杖、巫師等都讓每個孩子甚至大人們讚嘆、欣羨不已。

在眾多的奇幻文學作品，我們可以看到作家們竭盡所能憑空想像去創造屬於

[101] 同註 22，頁 80。
[102] 同註 3，頁 154。

自己的魔法世界，因此奇幻作品的創作同時也在考驗作者的創造力與獨創性。以魔法人物的塑造來說，魔法師、巫師、精靈、怪獸等是最常見的奇幻角色，他們都各自擁有自己的魔法道具或法術以及特異功能，一如《哈利波特》裡 J.K.羅琳自創化獸師這個名詞，用來指那些不但能變成動物，而且還保有法力的巫師，這也是變身魔法的一種。

另外還有幻形怪（Boggart），他能變成任何牠認爲我們心裡最害怕的東西。另外魔杖和魔法咒語是最令讀者們感到好奇與興趣的，這些咒語似乎讓讀者更能相信魔法的存在感與真實感。J.K.羅琳憑藉著自己的想像力自創了許多魔法和咒語。羅琳的幻想世界儘管令人驚喜，仍深深根植於許多幾千年流傳下來的神話和民間故事。這些神話、故事已歷經時空的考驗。羅琳的書能如此受歡迎，映證了她的文化底子深厚，才能擷取這麼多意象、角色還有主題[103]。這也再次印證了奇幻作家在獨創性的背後必須有相當龐大的知識背景作爲寫作的根基與後盾。

在《威尼斯三部曲》裡凱・邁爾也同樣地採借神話、民間故事裡的基本材料，創造出水后、祭司賽特、獅身人面、石光等具有魔法能力的角色，但是凱・邁爾的魔法功力似乎有待加強，因爲在《威尼斯三部曲》中的魔法都僅以簡略的文字敘述帶過，欠缺以細緻、巧妙的手法來豐富魔法的情節，與其他奇幻作品相較之下就略顯粗糙。舉例來說：水后是位神祇，祂保護威尼斯三十多年，但凱・邁爾卻未對水后的神力稍加敘述，對於水后擁有什麼神力讓威尼斯人民、人魚甚至黑曜岩獅都對祂百般尊崇，讀者看了不僅一頭霧水，甚至還無法知曉水后的神力到底爲何？

另外石光屬於黑暗世界的統治者，但它的影響力卻僅僅單靠它所散發出的光芒試圖要征服世界似乎有些牽強，對於這道光芒的作用與影響力也語焉不詳、交代不清。獅身人面擁有魔法，但在整個故事的發展完全無從看出他們的魔法爲何？除此之外，母親之子的復活就如同故事裡的世界即將面臨滅絕的恐怖威脅，但讀者卻只能感受到母親之子的外型的確讓人相當的驚駭、恐懼，但是它的破壞力與

[103] 同註 89，頁 20-21。

魔力爲何？缺乏作者具體想像的描寫，還是無法讓讀者產生加倍的驚異感。

再者，製鏡師亞欽波多的製鏡魔法，與魔鏡的功能與神奇之處皆未說明，也未在其他情節中發揮它們的角色功能，有些可惜。凱・邁爾在故事的鋪陳與架構的安排上確實有其高明之處，在第一部《水后》一開始就營造出詭譎、神秘的氣氛，但有些出現在故事前段的鋪陳與伏筆，到後來卻未發揮派上用場，令人覺得有些後勢不足之感，就如和製鏡師亞欽波多齊名的織布作坊主人烏貝托此號人物，以及如同水后在威尼斯扮演守護神角色的巴巴雅加，保護著沙皇王朝免於埃及帝國的侵略，但這些人物都僅只聽其名卻不見其真人演出。

這些不足讓整個故事情節發展到最後稍稍缺乏了震撼力與驚奇感，給讀者的感受就無法令人產生深刻的印象、驚奇久久不退。因此奇幻作家在創作一部作品時，除了要有個人獨樹一格的故事架構與情節，還必須在魔法的部分多下功夫。就如傅林統在《美麗的水鏡》一書中說道：幻想童話[104]的成敗，當然跟題材，形式的選擇是否適宜有關，但關鍵並不在此，真正的價值評斷在「創造性」是否足夠，以及表現的技巧是否新鮮？換句話說：成功的幻想童話，應該有獨創性的主題和題材，並且運用技巧描寫充滿戲劇性的故事，使虛構的世界具有如臨其境的真實感[105]。

[104] 在兒童文學中尚未有奇幻文學此一文類，有的人將它歸類在幻想童話，有的人將它歸類在小說或故事。

[105] 同註 10，頁 90。

第三節 神話與科學之間

李維史陀認爲神話與科學看似截然不同的「原始的」思維與「文明的」心靈其實是有其共相存在的。兩者並沒有過往演化論那種不平等的位階關係。這兩種思維都是爲了解身處的世界而存在，也是這兩種思維的共同性。

神話與科學方法不同之處在於：原始思維企圖一舉窮盡對宇宙的解釋。也就是說與文明化心靈認識、解釋世界的方法與神話不同。神話不像科學，它無法征服或克服自然，神話只能對自然提出可能性的解釋，而無法控制自然。李維史陀認爲不論是持哪種思考能力的人都具有相同的心靈。神話思維與科學思維的相似之處在神話思維是一種概念性的思維，如果說科學思維是展現實際狀況的能力，則神話思維則是展現實際狀況的寓意的能力。

對於神話與科學之間關係的探討，蕭兵在《神話學引論》一書中也提到：「想像」和「超凡的想像」即「幻想」，不但在創造神話和一切文學藝術的過程中具有不可替代的作用，就是哲學、科學也離不開想像和神話式幻想——「科學幻想」就導源於而又超越著「神話幻想」。波普爾曾經說過一句話：「科學起源於神話和神話的批判。」意思就是，沒有神話就沒有科學，但如果不「批判」神話也沒有科學的發展。列寧在「哲學筆記」裡說：原始巫術、原始意識或原始思維從來都是「科學思維的萌芽同宗教、神話之類的幻想的一種聯繫」。神話往往是原始思維向科學思維過渡的橋樑或媒介，往往把原始思維引導到科學幻想乃至科學上去，正如關於射落太陽的射箭的「神話幻想」是飛出太陽系的「火箭」或「太空船」的先導一樣。列寧常揭示「幻想」跟科學「預言」的區別：「神奇的預言是神話。科學的預言卻是事實。」列維斯特勞斯認爲，神話是「前科學」[106]。

而神話裡存在著許多不可思議的超自然現象與力量，其中人類無法用常理來解釋的現象就被稱之爲魔法或巫術，例如：格特爾人（Celt）的創世神話更是出現

[106] 同註 25，頁 18。

了大量與魔法有關的故事[107]。曾志朗在《哈利波特的魔法與科學》一書的推薦序言中說道：這些看起來不可思議的魔法，也許在五百年後，人們將視爲理所當然。五百年前的人如果聽到有人會飛、能在海底住個把月、在月球上漫步，或能在牆壁上看萬里之外的影像、會換心……等等，他們會以爲現代的人是神仙，是充滿魔法的。

每一本精彩的好書都有魔法，能夠激發讀者的熱情，讓讀者進入書中世界，無論是科幻、古典、武俠或偵探小說都好，我們經歷的不只是書中的情節而已，也是學習到從作者佈局剖析的角度，來觀察我們身處的世界，增強我們改變現實生活的創意；同時開始思索某些我們視爲理所當然的現象與事物，究竟爲什麼產生和如何改變它等等。這時候，我們要施展的就是科學的魔力，這是人類與生俱來有別於其他物種的理性思辨能力。用文學的「心」來牽動科學研究的熱情，可以使學習趣味盎然，也可以把想像力推向理性思維的架構上[108]。

程樹德說：科學及技術是實現了的魔法，而今日幻想的魔法是明日科技，我們回顧過去兩百年的科幻小說，不但曾激勵好多人去實現之，而確有許多幻想已是日常事務[109]。

在《威尼斯三部曲》中，凱・邁爾對於魔法與科學之間的關係有不同的詮釋：魔法和科技不同之處，在於多數人不了解它——或還不瞭解，或不再瞭解。威尼斯人對製鏡師亞欽波多的製鏡技術稱之爲魔法，但他個人則喜歡稱之爲科學。雖然他製鏡方式與傳統的製鏡技術不同，他是用水加工來製造鏡子的，而這個知識與技術是從海民族取得的。

另外海民族製造的玻璃頭盔，一般人類在戴上頭盔後潛入水中依然能正常呼

---

[107] 格爾特（Celt）人，也有人譯為「凱爾特」、「塞爾特」、「居爾特」，據說早在二千年前，說格爾特語的民族就已活躍於歐洲大陸的多瑙河與萊茵河流域，並逐漸往今日的法國、西班牙以及義大利北部乃至於英國諸島遷徙。以愛爾蘭為中心的英倫諸島與法國部分地區，還流傳著為數眾多的格爾特民間傳說，以及與該民族起源有關的創世神話。而《哈利波特》中出現的大量精靈與妖怪，除了部分來自北歐傳說之外，大多是格爾特民間故事的產物。

[108] 羅傑・海菲德（Roger Highfield）著，王柏鴻、吳國欽譯，《哈利波特的魔法與科學》（台北市：時報文化。2003 年），頁 10-11。

[109] 同註 108，頁 14。

吸，在梅勒看來像是魔法的東西，它其實是硬化加工的水做成的。目前人類的潛水技術是依賴氧氣筒供給呼吸而且時間有限，或許不久的將來，潛水的裝備會更加的便利。

人類現代的醫學技術已進展到可以用眼角膜移植來讓盲眼患者恢復視力，甚至重度近視也可以進行雷射手術來矯正視力。而三部曲中，凱・邁爾創造出鏡子眼睛這項魔法，讓盲眼女孩尤妮帕能重見光明，雖然這在目前的醫學看來是不可思議，但或許在未來是可以成真的醫學科技。

除此之外凱・邁爾同時結合了魔法與科學創造出了兩樣新奇的東西：太陽飛艇和石頭心。太陽飛艇是在天空飛行的船，埃及帝國利用太陽飛艇載著木乃伊大軍去征服世界，它的動力是依靠著太陽能以及熱力才能啓動，如果天空有雲，速度就會變慢，動作也會遲鈍，到了晚上幾乎完全無法使用。而飛艇的操控卻是靠著思想的力量操縱，這就是科學與魔法結合所產生的交通工具。

另外石光的力量能操控人的思想，因此地獄的外科醫生對尤妮帕進行了心臟手術，植入了石頭心，雖是石頭卻依然可以取代原有心臟的機能正常運作，不同的是石頭心可以掌控心智。這也是凱・邁爾利用醫學科技結合魔幻力量的一項產物。

郝廣才說：人們希望獲得的神奇魔法，隨著時代的進步，在深度和廣度上都越來越豐富，而且曾經在數百年前，甚至一個世紀前，被認爲是巫師施法、下咒的種種奇特能力，也因爲人類科技的演進，而變爲可能。從個人到全世界，從地球到全宇宙，我們對於外在世界的探索好奇心，讓我們在無法解開眾多難以理解的謎題之際，創造了奇幻魔法的故事，來彌補對未知世界亟欲了解的心情。這些故事也因此讓更多的科學家，將他們的研究領域與一般人們的想像結合，而變得寬廣。也由於科學日益普及，讓我們對神怪魔法的疑惑得以解開。解開科學與魔法之間的絕妙關係[110]。

魔法與科學之間並非全然的平行沒有交集，兩者似乎可以相互「跨界」，魔法

[110] 同註 108，頁 18-19。

引領著科學進步，而科學也讓魔法成真。羅傑・海菲德（Roger Highfield）說：科學和魔法之間存在著有趣的關連。這兩者都源自一個根本的動力，就是嘗試去理解這個危險的世界，以便我們能夠預測或操縱它，來達到目的。魔法就和科學一樣，透露出人腦運作的許多真相，兩者都激發了一些古怪的念頭，這些古怪的念頭就是人類進步的最大動力[111]。

魔法代表超越自然法則的超自然現象，但是魔法和科學之間有很多層關係，魔法和實驗科學都起源於人類對世界的好奇心，在不利的環境中，人類要應付不確定的狀況，建立信心，就必須學習去了解和操控世界。爲了了解和操控自然界，科學也在尋找自然界中的相關性質，但是跟魔法相比，科學已往前踏了重要的一步，就是把這些關係放在實驗中檢驗、修正，並發展出理論。儘管科學花了幾個世紀之久才戰勝魔法，但卻幾乎沒有消除現代人對於魔法的愛好，目前眾人風靡哈利波特，就是證明。

事實上，科學和魔法的領域之間仍然有很多層關係，其中一種關係是不管信仰有多麼奇怪，人類都需要一些信仰[112]。無論是神話幻想中的超自然力量或是魔法想像，我們今天所生活的世界，實際上正是諸多幻想作家早在千百年前就著力描述過的世界。幾乎任何一種發明創造，都是有幻想在先。隨著奇幻題材的不斷延伸，人們受到啓迪而會去探索越來越多的可能性。

[111] 同註 108，頁 22-23。
[112] 同註 108，頁 157。

參考書目

一、研究文本

Kai Meyer（凱・麥爾）。劉興華譯。《水后》（*Die Fließende Königin*）&《石光》（*Das Steinerne Licht*）&《玻璃字》（*Das Gläserne Wort*）。台北市：允晨文化。2003 年。

二、參考文本

Barrie, James Matthew（詹姆斯・巴利）著。辛一立譯。《彼得潘》（*Peter Pan and Wendy*）。台北市：晨星。2003 年。

Carroll, Lewis（路易斯・卡洛爾）著。林望陽譯。《鏡中奇緣》（*Through the looking-glass : and what Alice found there*）。臺北市：小知堂。2001 年。

Funke, Cornelia（柯奈莉亞・馮克）著。劉興華譯。《神偷》（上）（下）。台北市：允晨文化。2002 年。

Le Guin, Ursula K.（娥蘇拉・勒瑰恩）著。蔡美玲譯。《地海古墓》（*The Tombs of Atuan*）。台北市：謬思。2002 年。

Lewis, C.S.（C.S.路易斯）著。彭倩文譯。《獅子・女巫・魔衣櫥》（*The Lion, the Witch, and the Wardrobe*）。臺北市：大田。2002 年。

MacDonald, George（喬治・麥克唐納）著。王曉陽等譯。《北風的背後》（*At the Back of the North Wind*）。台北市：正中書局。2003 年。

Nesbit, E.（E・奈士比特）著。李俊秀譯。《許願精靈》。臺北市：東方。1997 年。

Pullman, Philip（菲力普・普曼）著。王晶譯。《琥珀望遠鏡》（上）（下）（*The Amber Spyglass*）。台北市：謬思。2002 年。

Rowling, J. K. (J. K. 羅琳)著。彭倩文譯。《哈利波特：神秘的魔法石》（*Harry Potter*

and the Sorcerer's Stone）。台北市：皇冠。2000 年。

Tolkien, J.R.R.（J.R.R.托爾金）著。朱學恆譯。《魔戒》（*The Lord of the Rings*）。台北市：聯經。2001 年。

三、中文參考書籍

（一）原著

方祖燊著。《小說結構》。台北市：東大。1995。

林文寶・徐守濤・陳正治・蔡尚志合著。《兒童文學》。台北市：五南。1996 年。

張子樟。《少年小說大家讀》。台北市：天衛文化。2000 年。

——。《寫實與幻想》。台北市：國語日報。2001 年。

——。《回顧中的省思—少年小說論述及其他》。澎湖縣：澎湖文化局。2002 年。

——。《閱讀與觀察—青少年文學的檢視》。台北市：萬卷樓。2005 年。

張清榮。《少年小說研究》。台北市：萬卷樓。2002 年。

傅林統。《兒童文學的思想與技巧》。永和市：富春。1998 年。

——。《美麗的水鏡—從多方為深究童話的創作和改寫》。桃園縣立文化中心。1996 年。

彭懿。《世界幻想兒童文學導論》。台北市：天衛文化。1998 年。

蒲慕州。《法老的國度-古埃及文化史》。台北市：麥田。2001 年。

蕭兵。《神話學引論》。台北市：文津。2001 年。

顏海英。《守望和諧-探尋古埃及文明》。台北縣：世潮。2000 年。

（二）編著

黃晨淳主編。《埃及神話故事》。台中市：好讀。2002 年。

（三）譯著

Agnese, Giorgio（喬治歐・阿格尼斯）&Maurizio Re（毛利西奧・雷）著。廖素珊, 麥慧芬譯。《古埃及大觀》(*Ancient Egypt: art and archaeology in the land of the pharaophs*)。台北市：馬可孛羅文化。2003 年。

Andersen, H.C.（安徒生）著。葉君健譯。《安徒生故事全集四之四》台北市：遠流。2002 年。

Campbell, Joseph（喬瑟夫・坎伯）著。朱侃如譯。《千面英雄》(*The Hero with A Thousand Faces*)。台北市：立緒文化。1997 年。

——。朱侃如譯。《神話》(*The Power of Myth*)。台北市：立緒文化。1995 年。

——。李子寧譯。《神話的智慧—時空變遷中的神話》(上)(*Transformations of Myth Through Time*)。台北市：立緒文化。1996 年。

Colbert, David（大衛・寇伯特）著。鍾友珊譯。《哈利波特的魔法世界》。台北市：貓頭鷹。2002 年。

Dante, Alighieri（但丁・阿里蓋利）著。王維克譯。《神曲的故事—地獄篇》。台北市：志文。1997 年。

——。《神曲的故事—淨界篇》。台北市：志文。1997 年。

Duriez, Colin（柯林・杜瑞茲）著。褚耐安譯。《聖經、魔戒與奇幻宗師》(*Tolkien and C.S.Lewis: Gift of Friendship*)。台北市：啟示。2004 年。

Gallimard-Jeunesse 著。羅竹茜譯。《威尼斯》(Venise)。台北市：貓頭鷹。1984 年。

Hamilton, Edith（赫米爾敦）著。宋碧雲譯。《希臘羅馬神話故事》。台北市：志文。1998 年。

Hazard, Paul（保羅・亞哲爾）著。傅林統譯。《書・兒童・成人》。台北市：富春。2003 年。

Highfield, Roger(羅傑・海菲德)著。王柏鴻,吳國欽譯。《哈利波特的魔法與科學》。台北市：時報文化。2003 年。

Ingpen Robert（羅伯英潘）著。張琰譯。《奇靈精怪》。台北市：格林。2002 年。

Levi-Strauss, Claude（李維斯陀）著。楊德睿譯。《神話與意義》（*Myth and Meaning*）。台北市：麥田。2001 年。

Melchior-Bonnet, Sabine (莎比乃・梅爾楚鮑乃)著。余淑娟譯。《鏡子》（*Histoire du Miroir*）。台北市：藍鯨。2002 年。

Milton, John（米爾頓）著。楊耐冬譯。《失樂園》（*Paradise Lost*）。台北市：志文。1997 年。

Morris, Jan（珍・莫里斯）著。鄭明華譯。《威尼斯》。台北市：馬可孛羅文化。2003 年。

Nodelman, Perry（培利・諾德曼）著。劉鳳芯譯。《閱讀兒童文學的樂趣》（*The Pleasures of Children's Literature*）。台北市：天衛文化。2000 年。

Philippe de la Cotardiere（菲利普・德・拉・寇塔迪耶）等著。陳姿穎等譯。《從科學到想像》（*Jules Verne：De La Science a L'imaginaire*）。台北市：邊城。2006 年。

Schwab, Gustav（古斯塔夫・史瓦西）著。陳德中譯。《希臘神話故事》（*Gods and Heroes of Ancient Greece*）。台北市：好讀。2004 年。

Smith,Lilian H.（李利安・H・史密斯）著。傅林統編譯。《歡欣歲月》。台北市：富春。1999 年。

Townsend, John Rowe（約翰・洛威・湯森）著。謝瑤玲譯。《英語兒童文學史綱》（*Written for Children：An outline of English-Language Children's Literature*）。台北市：天衛文化。2003 年。

White, Michael (麥可・懷特) 著。莊安琪譯。《托爾金傳》(*Tolkien a Biography)*。台北市：聯經。2002 年。

七會 靜著。蕭志強譯。《哈利波特魔法解密書》。台北市：世茂。2002 年。

作家文摘出版編輯部。林以舜譯。《奇幻文學寫作的十堂課》。台北市：奇幻基地。2003 年。

（四）報紙、期刊文獻

奇幻戰隊編。《奇幻魔法總動員》。台北市：奇幻基地。2002 年。

張子樟〈名著繪本化與少年小說童話化--少年小說漫談之一〉。《民生報》。2004 年 4 月 11 日。少年兒童版。

四、學位論文

林宛宜。《從少年小說中的死亡談啟蒙》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2004 年。

范富玲。《尋找鏡魔——少兒文學中的鏡子現象》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2005 年。

姜天陸著。《少年小說戰爭主題研究》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2005 年。

陳慧鎂著。《尋家而離家的旅程——小說中時空穿梭關係與家的意涵》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2005 年。

葉虹彣。《麥克．安迪之《說不完的故事》中的第二世界場景架構與追尋過程》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2001 年。

謝淑鳳。《少年小說死亡主題之研究》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2003 年。

關凱玲。《奇幻文學的探索旅程——以《黑暗元素》三部曲為例》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2004 年。

五、網路資源

http://www.meyer.com（2005 年 12 月 24 日）

http://www.buchkritik.at/autoren/k meyer.htm（2005 年 12 月 26 日）

http://www.thebookseller.com（2005 年 12 月 27 日）

http://www.heryin.com/mono_2005-2.htm（2006 年 2 月 18 日）

http://www.helzone.com/vbb/printthread.php?t=27206（2006 年 2 月 18 日）

http://www.globetown.net/~tblnwieio_vill/Library.htm（2006 年 2 月 18 日）

http://angelcity.idv.tw/world/world1.htm（2006 年 3 月 2 日）

http://gb2.chinabroadcast.cn/770/2003-9-1/72@293899.htm（2006 年 3 月 6 日）

http://www.chineseministries.com/books/life2.htm（2006 年 3 月 19 日）

http://www.5877.com.tw/top/top-34b1.htm（2006 年 7 月 1 日）

NTTU Library