

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

為什麼出航？
——航海文學中「航海」行為之於人的意義

研究生：關歲 撰
中華民國九十六年三月

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 關 歲 君

所提之論文 為什麼出航？—航海文學中「航海」行為之於人的意義

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：

紀明明

(口試委員會主席)

郭建華

張子樟

(指導教授)

論文口試日期：96年3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 兒童文學研究所 系(所)

組 九十五 學年度第 二 學期取得 碩 士學位之論文。

論文名稱：為什麼出航？——航海文學中「航海」行義之於人的意義

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
☒	☐	行政院國家科學委員會科學技術資料中心

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勾选，本人同意視同授權。

指導教授姓名：張子樟 (親筆簽名)

研究生簽名：閔 蔚 (親筆正楷)

學 號：9300109 (務必填寫)

日 期：中華民國 九十六 年 六 月 二十九 日

1. 本授權書 (得自 <http://www.lib.ntu.edu.tw/theses/> 下載) 請以黑筆填寫並影印黏貼於書名頁之次頁。
2. 授權國立科學技術資料中心者，請個別再寄論文一本至台北市(106-36)和平東路二段 106 號 1702 室。
3. 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，並營運於三年後上載網路供各界使用及校內瀏覽。」

博碩士論文電子檔案上網授權書

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

本授權書所授權之論文為授權人在 國立臺東大學 兒童文學研究所
_____組 95 學年度第 二 學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目： 為什麼出航?——航海文學中「航海」行為之於人的意義

指導教授： 張子樟

茲同意將授權人擁有著作權之上列論文全文(含摘要)，非專屬、無
償授權國家圖書館及本人畢業學校圖書館，不限地域、時間與次數，
以微縮、光碟或其他各種數位化方式將上列論文重製，並得將數位化
之上列論文及論文電子檔以上載網路方式，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。

- 讀者基非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印上列論文，應依著作權法
相關規定辦理。

授權人： 關 歲

簽 名： 關歲 中華民國 96 年 07 月 24 日

擺爛王的冒險

在論文寫作的漫長時日中，我反覆地詢問自己和別人：
人活得好好的為甚麼要寫論文？
隨著論文進展到完成階段時，我也漸漸看清了事實的樣子。

是為了讓妳更加謙卑。

為了讓妳更清楚自己其實什麼都不會、什麼都不行，
軟弱、消極、無知；
是為了讓妳認清自己只是個徹頭徹尾的渣。
而與論文奮鬥的過程，事實上就是在與自己戰鬥，
在挫敗和站起來和挫敗和站起來之間，
領悟到「一渣還有一渣高，渣渣相連到天邊」的真理；
最終接受了這樣難堪的自己，並明白謙卑。

倘若現在我還有機會藉著這本至少已枯竭了我的腦及血的論文，
來表達一些感謝——
首先我要謝謝澎湖七美的孩子們，是你們帶給我對海洋滿溢的情感和思念；
再則感謝兒文所的老師們和彥芬，是你們讓我在海邊安心地當個小孩；
感謝我堅毅的夥伴——賴珮宜、劉育汝，和我親愛的同學們，
是你們讓海邊的日子美好亮麗；
謝謝王蝦蝦，如果沒有你，將沒有這三年後的我。

對我的父母不只是感謝，是你們給我信心、勇氣、對世界的喜愛，
和我所有的身體和心靈，
我所有的一切都将歸於你們。

最後謝謝我的水手帶我返航。

關歲
2007.7.25

為什麼出航？——航海文學中「航海」行為之於人的意義

研究生：關崴

台東大學 兒童文學研究所

摘要

從海洋與人的關係談起，看航海文學裡的歷險為何而起？又在過程中得到哪些期望與意外的事件。另一條主線自讀者出發，進入一個航海故事事實上可看作一次出航，讀者企圖在這段航程中得到什麼撫慰？又在歷險結束後如何共同、個別地為文本賦予意義。

將出航心理主要分為兩類：走向更大、走向更小。第一個階段的出航是以發現與尋找為起點，朝更大的世界追尋實際或想像的寶藏；第二個階段的出航可以看作自我封閉的一種形式，在偌大的洋面上卻將自己侷限在有形、無法逃脫的船艙中，走向更小的空間以獲得安全感及掌控權。最後來到第三個階段，可稱為後航海時代，在確實的航海行動之後，海與航海已建構成什麼樣的抽象概念，可以給予人心理層面的感受。

藉著出航的歷險，主角與讀者都在尋找與獲得各自具體與抽象的獲得，替「為什麼出航」寫下答案。

關鍵詞：航海文學、航海、歷險、旅程

Why does the person set sail?——

What does the "navigation" mean to the person?

Guan Wei

Graduate Institute of Children's Literature

National Taitung University

Abstract

This study starts from the relationship between the people and the sea and tries to know why the characters in maritime literature want to take an adventure and what they would experience in the journey. Then, the study takes the aspect of the reader on the other hand. When readers begin to read the story, they can be seen as they really start off the journey. What readers attempt to get from the story? When the story ends, how can they give the meaning to the story individually and collectively.

The researcher divides the mental parts of set sailing into two categories: one is getting out to outer world, and the other is getting to one's inner mind. The former means that the adventure is set out to find something, the real treasure or the imaginary one, in much bigger and outer world. The latter takes the journey as a course of getting alone. When one's sailing on the sea, he limits himself to one inescapable ship and to a smaller space in order to get a sense of security and to dominate everything. At the end, with the coming of the post-navigation age, after the the navigation, navigation itself and the sea have constructed what abstract image to the people.

By means of the sailing adventure, the characters and the readers are all finding the concrete and the abstract treasure for themselves. And they maybe draw different conclusions on the question: Why does the person set sail?

Keywords: maritime literature, navigation, adventure, journey

第一章 導論..... 1

第一節 為什麼出航？.....	1
一、海洋與人.....	1
二、航海這種行動.....	2
三、神話歷險的標準路徑.....	3
第二節 航海史.....	5
一、人類最早的出航：找尋生存的空間.....	5
二、維京、中國：冒險與貿易.....	6
三、地理大發現.....	7
第三節 在文學之海上航行.....	9
一、航海文學中的航海夢.....	9
二、發展各自的航海故事.....	11
第四節 以孩子為起點.....	12
一、孩子的冒險：航海文本中的孩子.....	12
二、孩子的閱讀：兒童文學裡的冒險意義.....	14

第二章 走向更大的外在追尋..... 16

第一節 前言：航海的開始（尋找）.....	16
一、出航從離開開始.....	16
二、一場脫離日常的歷險.....	17
三、離開的目的是尋找.....	18
第二節 《金銀島》的尋寶意涵.....	21
一、離家冒險，迎向真實.....	22
二、少年處於成人之中.....	24
三、尋找什麼？找到什麼？.....	26
四、《杜立德醫生航海記》.....	28
第三節 《蒼蠅王》的野蠻與文明.....	33
一、荒島意象.....	34
二、重建一個社會的步驟.....	36
三、失去人性的進程.....	40
四、《守著孤島的女孩》.....	43
第四節 《地海古墓》的烏托邦傳說.....	49
一、這一個烏托邦／桃花源.....	50
二、在烏托邦／桃花源裡面.....	53
三、從烏托邦／桃花源出發.....	56
四、海的連結與分割.....	58
第五節 小結：航海的盡頭（島嶼）.....	60

一、 尋找的目的是抵達.....	60
二、 島嶼意象.....	60
三、 人島關係.....	錯誤！尚未定義書籤。

第三章 走向更小的內在對話..... 62

第一節 前言：在陌生的洋面上.....	62
一、 流浪.....	62
二、 無垠中的有限性.....	64
第二節 《少年Pi 的奇幻漂流》的原始人性.....	67
一、 生存下來的渴望與希望.....	68
二、 漂流在海上.....	70
三、 心中的老虎.....	73
第三節 《小公主與船長》的內在慾望.....	76
一、 出海是怎樣形塑了流浪的意象.....	76
二、 相遇在海上的考驗.....	79
三、 面對自己的鏡子，發現心中的寶藏.....	82
第四節 《一名女水手的自白》的意志風向.....	85
一、 來自一種規範→進入船上的秩序.....	85
二、 經歷摩擦、交融、轉化的過程.....	89
三、 自己的意志.....	92
第五節 小結：與自己對話的漂流歷程.....	94
一、 當到達不是出發的目的.....	94
二、 子宮意象.....	94
三、 人海關係.....	95

第四章 結論..... 96

第一節 在航程中.....	96
一、 出發.....	96
二、 洋面上.....	97
三、 終點.....	99
第二節 人與航海.....	101
一、 航海文學反映了什麼？.....	101
二、 生命的成長.....	103
第三節 為什麼出航？.....	106
一、 處在後航海時代.....	106
二、 誰在航海.....	107

參考書目 108



第一章 導論

第一節 為什麼出航？

一、海洋與人

當我們攤開地圖，嘗試將世界以最簡單的方式劃分為兩個場所，相信不難理解的那將會是陸地和海洋。海水覆蓋著十分之七的地表，而我們人類所被安排生存的空間是陸地（這裡我們得除去人魚存在的可能及某些終其一生在船上過日子的特定人士），那麼我們可以這麼推論：「海洋」成為距離我們最近而我們卻不存在其上的「他者」（the other）。從薩依德（Edward W. Said）的《東方主義》（*Orientalism*）來看，可以將海洋之於我們視為過去亞洲地區之於文化帝國的西方世界，非但距離生活遙遠並且不置身其中，使得「他者」總是危險又有趣、神秘又空泛。基於難以選擇的生理構造這樣的限制，人類與海洋注定是兩個部分。這也刺激我們以「挑戰」的心態親近海水，挑戰自然、挑戰自己，藉由訓練及各式輔助用具的發明，當我們置身洋面或水底，可以想像那是融合了多麼複雜的感受：征服上帝的優越感、脫去束縛的快活，以及陌生帶來的刺激。

然而，「他者」畢竟不是「我」，即便如何親密地接觸，在某種層面上看來仍只是短暫的。因此，這樣的關係，產生了相當奇妙的心理意念；當真回想起來，我們似乎不會特意地使用什麼樣的形容詞或是形象來界定陸地，反之，即使眼前沒有大海的景象，我們卻也能浮現「危機四伏」、「閒適」、「未知」、「平靜」等等不論在性質上或是含義上都不相同甚至相反的意象。正是海洋對比於人世的龐大和久遠，讓我們難以直視其全貌，再多的描述也只能勉強到達其中一小部分，以致海洋能夠在我們的意識中具備多重的意象；而海洋與我們的高度相關，更讓我們無法忽視其巨大的存在。因此，我們依據著各自的經驗和想像，替這片「滿布

於人世與大自然之中的蒼老又深不見底的靈魂的身影¹」塑造出存在我們的世界之中的代名詞。

二、航海這種行動

人與海洋的連結就這樣緊密又遙遠的開展；讓兩者更遙遠的是自然的力量，拉緊兩者的則是人的想像。我們看見海洋在眼前延展，而在肉眼可見之外，更大、更深、更遠的，那便是「想像力築起的無邊無際的世界，也是無窮無盡的夢想。²」我們追溯人類認識地球的歷史，中國古人相信「天圓地方」³，天像一把撐開的傘，地像一個方正棋盤，而棋盤被海水所包圍，肉眼所見海天交際的地平線，便是「天涯海角」。古希臘哲學家畢達哥拉斯（Pythagoras）提出「地球是圓的」這個觀念，他說明站在海邊眺望遠方的船，首先露出水平線的是船梢，接著是帆，以至整個船身。這是人在水的界線一方，想像看不見的世界，而大海阻隔了證實假設的可能；直到麥哲倫（Fernando de Magallanes）完成了環繞地球的航行，人終於再度藉著大海完整了想像的結果。就像吉爾·拉普吉（Gilles Lapouge）在《烏托邦與文明》中所說：「水既是一種疆界，同時也是通往其他空間的入口⁴」。人類自航海這個行動開始，事實上就是在定位海洋與我們的相對關係之中，試圖標示出人類的絕對存在。倘若一個人置身在不明外物之處，在無法預測他者的狀況下，是不可能發現自我的。人從自己出發，不斷認識所處、所屬的空間，在更向外、更放大的發現同時，我們只是在滿足自我是如何一再地被肯定的渴望；因此，我們藉由探索海洋在地圖上的分佈，更大的企圖是爲了確立我們所處的陸地在世界的位置。

¹（出自《白鯨記》）谷川渥，許菁娟譯，《幻想的地誌學—虛構地圖大旅行》（台北：邊城，2005年7月），頁131。

²馬爾坎·布萊德貝里（Malcolm Bradbury），趙閔文譯，《文學地圖》（*The Atlas of Literature*）（台北：昭明，2000年9月），頁88。

³樂愛國，〈再論中國古代天文曆法是儒家之學——儒家經典中包含著古代天文知識〉，香港人文哲學會網頁 <http://www.hkshp.org/humanities/ph121-06.txt>（2006/3/7）。

⁴谷川渥，許菁娟譯，《幻想的地誌學—虛構地圖大旅行》（台北：邊城，2005年7月），頁32。

三、神話歷險的標準路徑

由這個「入口」出航，不論目的是爲了生計、旅行或是挑戰，航海絕對是一場歷險，這是流動與靜止、主動尋找和被動等待交錯的過程。一旦離開陸地之後，在水波上感受到不斷向前的流動，同時卻無法抹去在海面上靜止狀態的印象。表面上出航這樣的行爲是積極的探訪，我們在掌控充分的主動權時感受到自我意識的關鍵地位；然而，出發之後的行程事實上充斥著對無垠的未知產生的興奮，我們在等待可能出現的驚喜，甚至在等待災難的發生。於是，這樣複雜又矛盾的思緒在航程中此起彼落，便如浪漲潮退，外在的客觀現象和內在的心理意念互相拉擠、推扯。坎伯(Joseph Campbell)在《千面英雄》(*The Hero With A Thousand Faces*)裡提示我們：「故事儘管型態不斷變化，但主題卻是令人訝異地恆常不變，它同時不斷以挑戰性的方式暗示我們，那尚未經歷的，遠比我們所能知道的還要多得多。」⁵那麼我們是在探尋什麼樣「尚未經歷的」呢？在我們「所能知道的」之外，人還意圖找到什麼？渴望達到哪裡？

當每一段航程被視爲一個神話，當中自然具備「英雄」、「歷險」等元素；在這樣的前提之下，即使每一個人都企盼安定、安全，卻在潛意識裡不斷接下挑戰的任務；即使每一個人都是凡人，卻都在暗地自許爲英雄，於是英雄歷險的展開成爲必要發生的一切之始。坎伯公式性地替英雄歷險訂下了一套路徑，我們可以將它做爲討論航海時的基本原則：

英雄神話歷險的標準路徑，乃是成長儀式準則的放大。亦即從「隔離」到「啟蒙」再到「回歸」，它或許可以被稱作單一神化的原子核心。

英雄自日常生活的世界出外冒險，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。⁶

既然我們都接受在海上是依循著神話歷險的標準路徑前行這樣的設定，航海這種

⁵ Joseph Campbell, 朱侃如譯,《千面英雄》(*The Hero with A Thousand Faces*)(台北:立緒文化, 1997年7月),頁2。

⁶ 同上,頁29。

行為的意義便已經不只在表面的目的或日常行動；就每一個個人而言，我們藉著這場個人歷險，以實現成長儀式，並完成個人的神話。

然而，真正出發，經歷了那段不知該說是振奮人心還是腐蝕人心的過程之後，也就是說完成了英雄歷險的「隔離→啓蒙」之後，或許我們都有過那樣的經驗：旅行結束時，比動身之前感受到更強烈的回家的渴望，安適地坐在躺椅上，靜靜地。不必在意海面上是否出現奇異的生物、前方哪裡佈滿礁石、下一步該往哪個方向駛去？然後我們像總有著不安的靈魂的波特萊爾（Charles Baudelaire）一樣體會到：

我們看到了星辰、
海浪，我們也看到了沙；
儘管有許多震撼和突如其來的災難，
還是百無聊賴，跟在這裡一樣。⁷

便如人生的模式，年輕時飄飄盪盪的壯志在尋找可以實現個人神話的境地，卻在經歷了風花雪月之後，只盼望回到火爐前的被窩。於是，終將走到這標準路徑的最後階段——「回歸」，然後，我們可以說完成了一趟以海為媒介的英雄神話歷險。但這一切的結果得在過程的前提下才能達到，也就是說，正是曾經赴了大海的邀約、擁有專屬於自己的輝煌故事，不論是什麼樣的經驗在腦裡支撐，我們都必定相當珍視，「認為這是一種標記，代表高貴的、追尋的靈魂⁸」。

⁷（出自波特萊爾（Charles Baudelaire）的〈旅程〉）艾倫·狄波頓（Alain de Botton），廖月娟譯，《旅行的藝術》（*The Art of Travel*）（台北：先覺，2002年10月），頁46。

⁸艾倫·狄波頓（Alain de Botton），廖月娟譯，《旅行的藝術》（*The Art of Travel*）（台北：先覺，2002年10月），頁47。

第二節 航海史

一、人類最早的出航：找尋生存的空間

如果要追溯人類史上最早的出航，我們可以根據人類學家的考古和基因研究，推斷那應該是發生在五萬年前最後一個冰河時期。在那個冰河時期的高峰，海平面下降造成亞洲的大陸棚區域海底地層裸露，使得中國大陸與台灣；馬來半島與蘇門答臘、婆羅洲、爪哇相連起來。這時，由於大陸板塊的碰撞改變了長江流向，一群來自中國內部高地的先民，順著大陸棚遷徙到了爪哇，然後利用竹筏駛過不過五、六十公里寬的水道，經過蘇拉威西島（Sulawesi）、新幾內亞，最後抵達澳洲。目前的研究相信；這是人類史上第一支橫渡海域而定居在新土地的移民；人類爲了在大自然強大的力量改變之下尋求更適合的生存環境，迎向未知的海洋向外冒險。航海民族以亞洲大陸爲起點，冒險的範圍越來越大，甚至跨越了廣大的印度洋，來到非洲東南海岸的馬達加斯加島定居。而世界上其他地區也都相繼出現爲了找尋安定、糧食充足的居住地而出航的移民。⁹

這些發生在地殼仍在變動中的時期的航海事件，人類學家只能靠著各地出土的文物拼湊出可能的路線，那段爲了生存的航海史就像只有標示和路徑的地圖，平面地開展在桌上。直到腓尼基人的出現，我們才像是操弄著模型想像在眼前上演的情節。西元前三千年地中海東岸的腓尼基人被公認爲世界上第一個著名的海上民族。這個時候的人類已經在基本的生存需要之外進展到商業貿易，出於對異地商品和廉價勞動力的需求，腓尼基人爲了不斷向外探索，而發展出進步的造船及航海業。以地中海爲起點，穿越現在的直布羅陀海峽，甚至繞行非洲，並在所經之處開闢殖民地、建造城鎮；這樣的探險活動有一個相當重要的意義：「殖民」行動的開始。到了古希臘文明時期，更是借助航海活動開創出「大殖民時代」¹⁰；

⁹ Louise Levathes，邱仲麟譯，《當中國稱霸海上》（*When China Ruled Seas Treasure Fleet Of The Dragon Throne 1405-1433*）（台北：遠流，2000年12月），頁11-12。

¹⁰ 整個古希臘歷史大致可以分爲愛琴文明（青銅時代、早期城邦時代）、荷馬時代（鐵器時代、英雄時代）、大殖民時代（城邦興起）、古典時代（城邦繁榮）、希臘化時代（城邦衰落）幾個時期。以上參考姜守明、高芳英編，《世界地理：海陸征服》（台北：究竟，2004年11月），頁

希臘人以希臘半島為中心，向東、西、南方大規模擴張，重新廣泛地、有組織地建立了殖民城邦。

希臘世界東連接埃及、敘利亞、巴比倫等東方文明地區，南通往非洲內陸，北出黑海，西達中歐，構成了一個海洋與大陸相互交錯、東方與西方密切聯絡、前所未有的地中海世界的經濟貿易圈，遠遠超過僅限於地中海部份海域的愛琴文明的地域範圍。¹¹

接著在西元元年前後的羅馬帝國，延續希臘人的「大殖民」，不斷經由海上、陸地向外征服擴張。羅馬人的地理發現，動機來自於宣示霸權的侵略野心，於是長期且頻繁發生的戰爭及拓殖便造就了橫跨歐、亞、非的羅馬帝國。

二、維京、中國：冒險與貿易

如果我們談到航海民族，理所當然不能忽略在八到十一世紀「北歐海盜時代」的維京人。探討維京人的出航時，便不只是單純的原因能夠概括了：基本上，北歐的自然條件使得維京人不得不出海冒險，這是為了生存；另外，地理環境也讓北歐有得天獨厚的航海條件，維京人擁有獨特的航海知識、造船技術，他們便像是生來便與海洋為伍的自由民族；當然，維京人會成為劫掠歐洲沿岸的海盜民族，必然與其好戰、驍勇的民族性相關聯。幾乎與維京人同一個時期的阿拉伯人，同樣是一個擁有精湛航海技術的民族，他們掌控了地中海、紅海、波斯灣、阿拉伯海，開展活絡的經濟貿易體系；以商船為媒介的實踐中，阿拉伯人的航海史更重要的貢獻來自於對航海知識的大量累積和海洋地理的建立¹²。

中國沿海有綿延的海岸線，東南沿岸地狹人稠，土地貧瘠又不適耕作，一直以來人民皆以海維生，出海捕魚、貿易。這是一直不曾間斷的人民與海的共生，即使明、清以來「遷海」、「海禁」等消極的中央政策一直間或持續著；然而，要說到中國人的航海，國家規模的出航事件在世界航海史上根本是不容忽視的。西

25。

¹¹ 姜守明、高芳英編，《世界地理怒海征服》（台北：究竟，2004年11月），頁27。

¹² 以上參考姜守明、高芳英編，《世界地理怒海征服》（台北：究竟，2004年11月），頁48-75。

元 1405 到 1433 年間，鄭和奉朝廷皇帝之命七次下西洋，一開始的原因可能只是私人的政治因素，漸漸的，鄭和帶起了經濟上東南亞海洋貿易的大規模開展，並且建立了朝貢體制，讓官方得到「天朝」的虛榮滿足感。我們在此不需要頌揚鄭和出航時的航海技術或是明朝當時的國力，以歷史的角度來看，這段浩浩蕩蕩的航海是開啓了漢民族海洋文明的生命力，讓航海的格局不再只是窄小的生計問題，同時邁出開放的冒險。

三、地理大發現

接著，航海史便來到了最蓬勃、最引人入勝的「地理大發現」時期。歐洲人起於對亞洲的香料、非洲的黃金及奴隸種種需求，加上馬可波羅¹³敘述下「黃金遍地，香料盈野¹⁴」的東方世界帶來的精神鼓舞；面臨著不安全的陸路交通¹⁵，歐洲人必須從海路上另謀出路。探險家們紛紛向各國的君王尋求資助，葡萄牙、西班牙、荷蘭、英、法等國從單純的「向未知探險」，發展成野心勃勃的帝國主義；從「看似公平」的貿易，發展成對殖民地索求無度的掠奪。當然我們如果要談到帝國主義，不只是經濟上、資源上的奪取，還有深層的社會、文化入侵。對人類的航海史而言，這是一段輝煌的動態歷史，海洋的形象獲得前所未有的重新檢視和扭轉；同時，藉著航行在洋面上的路線，歐洲人的殖民行為和瓜分勢力的協議讓世界的地圖大致抵定了：

1400 至 1600 年的這段歷史時期，因此說得上是一段充滿地理勘查與海洋探險活動，並經歷新貿易航路的開闢與海外帝國肇建之過程。而 1600 年後，特別是在荷蘭人和英國人的手中，海洋探險事業已經不及既有貿易航路的鞏固和新路線的發展來得重要。¹⁶

¹³ 義大利人馬可波羅於西元 1275 到 1292 年間，在中國（當時為元朝）生活了 17 個年頭，返回家鄉之後，將歷年經歷寫成《東方見聞錄》（又名《馬可波羅遊記》），描繪前往中國的沿途見聞、元朝的社會情況、蒙古諸汗國間的戰爭情況等。

¹⁴ 同註 10，頁 76。

¹⁵ 十五世紀中，由於鄂圖曼土耳其帝國的崛起，阻隔了東西方的地中海商路。

¹⁶ 大衛·阿諾德(David Arnold)，王國璋譯，《地理大發現（1400-1600）》（*The Age of Discovery 1400-1600*）（台北：麥田，1999 年 5 月），頁 139。

在極度活躍的地理大發現之後，就像勢力已經分配完成，人類的航海表面上是風暴過後趨於平靜的洋面，此時，「航海」已經建立起專有的形象，戴著冒險的復古帽子，抽象的樂趣已經取代了具體的「發現」或是「歷險」。

人類的航海史基本上便是一段尋找的歷史。尋找一片新天地，可能是為了更適合生存的環境、可能是為了生計的漁業和貿易、可能是為了發現周遭暗黑的未知領域、可能是為了征服和宣揚威權，進而拓殖。最後，我們尋找到了「航海」本身的意義。



第三節 在文學之海上航行

一、航海文學中的航海夢

坎伯曾經這樣界定神話：「夢是個人的神話，神話則是非個人的夢。」¹⁷ 我們可以在歷史上一舉成名的探險家或是終其一生追尋心中的烏托邦、新大陸的沒沒無名者身上看到具有相同成分的航海夢。這些個夢想前進的方向或許不大相同，他們可能是在迎向這個世界、或是遠離，甚至我們可以不論這些結局完成與否；這都同樣是專屬於個人的神話，擁有航海夢的人們，在自己的歷險中一步步寫下生命的神話故事。我們卻在航海文學中看到你我的航海夢。

個人的意志影響社會，而社會所形成的集體意識影響個人；當出航的渴望從個人的意念成為群體的共同追求，不僅在歷史上寫下了「大航海時代」充滿動感及冒險的篇章，我們可以說，海洋（航海）已經在集體的意識型態中刻下了引人嚮往、發人遐想的一節。一本討論文學中創造出的虛構世界地圖的《幻想的地誌學》，提及從海上展開的文學旅行時，認為這類「以大海為名的裝置」¹⁸是相當重要的：

在某些文學作品中，大海不僅僅是前往幻想之道的通道，同時也是整則故事開展的布景。尤有甚者，這個布景時或躍居舞台前方，佔有幾不下於主角的比重。換句話說，大海本身便是一個重要的主題。¹⁹

文學不僅反映歷史，同時更反映心理。海洋對人類而言，從陌生的畏懼，以至經歷一段發現的過程，這其中演變的歷程實在有太多的空白呼喚著我們去填補。巴赫金（Bakhtin）這麼解釋語言：語言不是抽象的符號系統，而是充滿意

¹⁷ 同註 5，頁 15。

¹⁸ 同註 4，頁 106。

¹⁹ 同註 5，頁 106。

識型態內容，是世界觀的表現。²⁰以此來看語言所組成的文學作品，自然也不只是字詞的拼湊，我們可以在這其中窺見人類與海洋的互動之間，來自什麼樣的動機、產生什麼樣的歷程、演變一則則什麼樣的結局，甚至怎麼對過去和現在的我們發生作用。

文學作品在某方面可以說是一種意識形態的工具，這些文本有系統的表達一個中心主題或是一個時代背景的精神。「無論這項讀物是淺顯的或是複雜的，一個文本作為一個完整的作品，都為表述一個時代的主要論題以及精神，提供了必須的條理秩序。²¹」作者們懷著個人的航海夢、呼應著集體的航海浪潮，創造出「以大海為名的裝置²²」，而「非個人（即群體）」在這樣的裝置中得以獲致夢想的宣洩。這些不專屬於任何人的航海文學作品不僅替這個時代畫下一筆，同時也為任何一個親近它的個體創造出可以獨自前往的航海歷險。與真正的親身出航相較，在文學作品中我們不必面對瑣瑣碎碎的情節：找一艘安全有認證、不新不舊、船長看來值得信任的船；在漫漫航程中盯著座椅前方的嘔吐袋感受胃裡的翻攪；過了幾個小時不曾變化的無垠洋面，而那早已在剛登船的五分鐘後失去新鮮的興致。《旅行的藝術》分析真實發生的旅程中總無法迴避有某些無趣、繁瑣，甚至是會令人痛苦不耐的支微末節：

當下好比一捆長得不得了的膠卷，而記憶和期待就像經過挑選的精彩鏡頭。在抵達此地之前的九個半小時飛行，我的記憶原本只留有六、七個靜止畫面。最後，只有一個殘留到今天，那就是飛機中的托盤。對於這裡的機場，我的印象只剩下排隊接受證照查驗的長龍。層層相疊的經驗變成密實、清晰的敘述：我從倫敦飛來，住進這家旅館。²³

文學作品就像替現實準備好了的篩子，讀者像在欣賞旅遊歸來的相簿，煩心的例行瑣事不再出來干擾重點，我們更專心的享受航海。看看那些或許是驚險的航行、或是安逸的，從他人的故事裡，藉由共同的元素引介，得到投射性的滿足。

²⁰ 朱剛，《二十世紀西方文藝文化批評理論》（台北：揚智文化，2002年5月），頁112。

²¹ Philip Rice, *Modern Literary Theory: A Reader* (London: Hodder Arnold, 2001), p.64.

²² 同註5，頁106。

²³ 同註8，頁25。

我們可以說，文學作品裡的故事就像坎伯的神話一樣：「我們甚至不用單獨去冒險；因為萬世的英雄已在我們之前走過；迷宮已徹底為人所知；我們只要遵循英雄的路線便可。²⁴」進入一個文學性的故事時，讀者有時會將自己當成是順著情節前進的人物、有時會對事件的發展感到焦慮或不安、有時會混淆現實與想像；在閱讀的過程中，讀者可以成為任何一個主要角色或旁觀者，同時也能夠抽離平面的空間，扮演全知的讀者角色。無論採用甚麼樣的態度，我們在閱讀的同時，便是投身進文學作品所創造的氛圍、畫面之中。而航海文學在此，便如同開展在眼前的藏寶圖，聲聲呼喚著讀者踏上旅途。

二、發展各自的航海故事

根據讀者反應理論中當代詮釋學家高達瑪（Hans-George Gadamer）：「理解和解釋從來就依賴於詮釋者的自我理解，任何理解都負載著自我理解，而自我理解的變化則導致對主題理解的變化。²⁵」儘管每一位讀者都獲得同樣一張藏寶圖，卻不盡然將前往同一個地點，當然也不必然經歷相同的航程；讀者依循自己的理解，甚至是呼應著自己的期待，在與文本的互動之中，發展出與眾不同的航海文學。在伊瑟（Wolfgang Iser）的閱讀歷程理論中，文學作品必然存在著「空隙」（gap），這就是文本的未定性和空白，而其重要性便是連結了創作意識和接受意識；「空隙」使得讀者在閱讀過程中主動賦予文本中的空白意義。雖然文本的進行表面上是已經印刷成字句，固定在書本裡；然而，讀者在閱讀時，怎麼去貫串這些段落、情節，故事和故事裡的角色就像在作者及讀者的拉拉扯扯之下更具體的成形。

這樣的文學價值，同時也無法避免地因為人之處於社會之中，當然創作意識和接受意識也都來自於社會，從而受到集體意識的控制。集體意識、文學作品、讀者，這三者就這樣互相牽連，並在來往活動中互相生成意義。在這裡，我們可以試著探討航海文學如何對個人產生意義，並與歷史、文化互相牽制。我們看到在社會、經濟所共同形塑、造就的文化體系中，如何影響航海類文學作品，包括

²⁴ 同註 5，頁 22。

²⁵ 龍協濤，《讀者反應理論》（台北：揚智文化，1997 年 3 月），頁 42。

文本的生成、架構間的意識形態，以致於再如何被讀者以甚麼樣的角度來接受，並給予文本加上一層層的定義和評價。羅蘭·巴特（Roland Barths）曾說明「一部作品之不朽，並不是因為它把一種意義強加給不同的人，而是因為它向每一個人暗示了不同的意義。²⁶」藉著這樣子的討論，在文本、作者、讀者之間來回穿梭，我們試圖找出「為甚麼出航」的原因，「我們在文學之海上為了什麼而航行」這不只是單純文本的問題，同時是社會文化和讀者的交相作用下的問題。



²⁶ 同上，頁 49。

第四節 以孩子為起點

一、 孩子的冒險：航海文本中的孩子

在以海洋為主題的文學作品中，我們可以發現佔據相當大比例的以兒童為角色開展的故事。有些以兒童為敘事角色，貫穿事件的表現現象，如《金銀島》（*Treasure Island*）中的吉姆；有些陳述兩個以上的孩子們共同發生的歷險，結局通常呈現出成長後的歸返，如《蒼蠅王》（*Lord of the Flies*）的那群男孩；有些則是像小菜般的讓兒童角色圍繞在主要角色身邊，以凸顯成人的優勢或束縛，如《老人與海》（*The Old Man and the Sea*）²⁷。比起其許多他類型的文本，諸如愛情、武俠、懸疑等，兒童角色似乎更常出現在海上。這自然跟兒童的心智發展與生活經驗相關，「冒險」這樣的行為不太需要過多的人生歷練，它沒有年齡的限制，也不必然要求多高、多廣泛的知識；也就是說，任何一個平凡人都可能在某個寧靜的下午，從某間公寓的三樓陽台展開某項奇異或危機四伏的冒險。

誠如前面所討論，航海文學基本上便是冒險類的故事；我們可以從兩個面向以文學的角度來解釋這樣的現象：其一是倘若我們看到兒童出現在航海冒險故事中，似乎可以對這個文本做出簡單的界定——這可能是一個單刀直入的歷險故事，沒有額外成人世界裡的情節奪去焦點。當然這樣的假設，或說是期待，並不能夠概括所有的海洋冒險故事，甚至讀者並不會如此承認對兒童角色的需要，然而，我們可以說，讀者喜歡看到兒童出現在此類文本中，這讓故事散發出單純的冒險氣息，這種尋求未知的渴望，便從兒童角色為中心呼喚著一直存在讀者的內在小孩。閱讀此類文學作品時，讀者對故事中的兒童角色是有所期許的，我們在等待他們的帶領，前往一個純粹歷險的未知荒島；儘管文本往往是不止於此的。

其二是在成人的理解中，兒童經常被設定為喜愛緊張、驚奇的樂趣，李利安·H·史密斯（Lilian H. Smith）認為「兒童們是純粹，很執著的為『快樂』而讀書

²⁷ 海明威（Ernest Hemingway），羅珞珈譯，《老人與海》（*The Old Man and the Sea*）（台北：志文，1980年7月）。

的，如果無法找到快樂，他們決不會裝作快樂的樣子。²⁸」而這當中樂趣的元素，便是讓兒童在閱讀時能夠扮演故事的主角，在「或許會真的發生的故事²⁹」中展開冒險。因此，爲了迎合對兒童的假設，作者們讓孩子出現在故事中，一方面在加深「印象中的明顯事情³⁰」，孩子在冒險故事裡出現並自得其樂是理所當然的，情節上沒有什麼值得懷疑的地方，兒童角色確實全心全意的在海上進行歷險；另一方面，既然假設已經確定，那麼現實中的孩子也的確會如同我們所相信的樣子，因此兒童讀者可說必然是輕而易舉的進入這樣的故事中。這在兒童文學當中是一個相當重要的寫作前提，作者都相信自己是在爲孩子創作他們需要，或是喜愛的作品。

這是兒童形象在航海文學中出現的來由，我們只是在爲一個已經且必然發生的現象提出說明；接著，我們可以嘗試分析這樣的現象作爲開端，將爲讀者（包括兒童讀者及成人讀者的內在小孩）的閱讀過程帶來什麼意義與作用。

二、 孩子的閱讀：兒童文學裡的冒險意義

冒險故事藉由離家的關鍵情節，讓角色接觸到「熟悉的部份」以外，和讀者站在同一個立足點上，所有的事物都是「新鮮」，包括危機。在這些未知的經驗裡，讀者滿足了渴望尋求更多的刺激，享受在閱讀的過程中盡力壓制亟欲知道下一個發展的緊張感受與矛盾。閱讀冒險小說帶來的感受就像來到遊樂園，恐懼的走在鬼屋裡「噤噤」作響的階梯上，手裡的燭光忽明忽暗，然後一個轉身，突然就身在雲霄飛車上放聲尖叫。航海文學帶領讀者來到一個不安全的洋面，隨著海浪浮浮沈沈，正是前面所述閱讀冒險小說時心理所經歷的過程；我們就像戰船上的士兵，且戰且走，同時害怕眼前濃霧中可能出現的敵人，同時亦期待著水底的水怪倏地出現。然而，這都尙只是瑣細的插曲，除了那些不知名的戰鬥對象，更巨大的主題往往是背後那難以預料的自然力量。從兒童文學的理論中，對於在大

²⁸ 傅林統編譯，《歡欣歲月：李利安·H·史密斯的兒童文學觀》（台北：富春文化，1999年11月），頁290。

²⁹ 同上，頁294。

³⁰ 培利·諾德曼（Perry Nodelman），劉鳳芯譯，《閱讀兒童文學的樂趣》（*The Pleasures of Children's Literature*）（台北：天衛文化，2000年1月），頁87。

自然裡冒險有著很高的期許，認為這其中隱含了對兒童（將成為成人的前身）具有學習、成長的價值：這些勇敢的角色們學習著不只是控制自然，同時要與之共存——當然，這就暗示了文明世界的人們是可以從這些經驗獲得許多的。³¹

當我們來到生活之外的地方，我們已經離開秩序（日常生活的規律）；而出航甚至抵達無名的島嶼，我們更是離開了文明。離自然越是接近，距離文明越是遠；越是覺察到自然已是四面八方地包圍上來，我們不得不越竭力地維繫隨時可能消失的文明。在冒險故事裡，自然的力量總是巨大的懾人，故事裡的角色和讀者在認識自然的同時，更是在尋找與自然共處的方式。面對危險，面對可能失去的生命，不單是故事裡的角色返家之後，讀者結束這趟航行、回到現實，才是無法忽視的議題。在固定、熟悉的生活中難以碰上的問題：生命、人的生命、自然的生命，我們藉由在文學中的歷險去討論更複雜、更隱匿、更核心的事項。這些情節的安排讓孩子的成長過程可以被比較清楚地劃分步驟及檢視。

面對身體的危險、外在的壓迫，同時促成了成長過程的發生。生存和冒險故事就是年輕角色從一個生命遭受威脅的情況下，憑藉意志和機智存活下來。³²

冒險文學毋庸置疑的在闡述一個成長的歷程，無論作者是有意無意的，故事裡的主角總會得到啟發，學得一些不必然是正面的訊息。就以兒童為主角的故事來看，除了可能瞭解親情的重要、消磨自以為是的驕縱之外，他們同時也可能認識到世俗的應對、世界上不只是有單純美好的一面、甚至開始對人生失望；更常出現的主題是思考人與自然的關係。然而，經歷越多、瞭解越多，這正是成長。

³¹ David L. Russell, *Literature for Children—A Short Introduction* (Boston: Allyn & Bacon, 2004), p.134

³² Carol Lynch-Brown and Carl M. Tomlinson, *Essentials of Children's Literature* (Boston: Allyn & Bacon, 2004), p.148

第二章 走向更大的外在追尋

第一節 前言：航海的開始（尋找）

一、出航從離開開始

航海的行動是怎麼開始的？或者說，為什麼不躺在家裡軟棉的床上、不坐在火爐前的搖椅、不在前院的花草間漫步，而要大張旗鼓的來到晃盪的洋面，前往一個陌生的境地？

離開生活的現實總有一種令人興奮的吸引力。早晨看一眼鬧鐘起床、無意識的盥洗、選一套衣服換上、考慮該拿三明治或是蛋糕作早餐，瑣碎的片段組成了每天的生活，即使並非一成不變，我們仍然難以拒絕無意義的破碎事件在某一個片刻佔據重點。離開就形成一種期待。在這裡我們只將航海簡化成旅行的一類，動機是走出家門，行為是起身邁出去。

文學作品安排的出航一如所有的歷險，角色得先過一段平常的日子，進行一些普通的例行活動；然後便是「召喚」的登場，或許來自一個路經此地的巫師還是船長、或許是一個改變週而復始的事件、或許是一樣突然出現的類似藏寶圖還是稀奇木雕的物品，任何一個不屬於「原本」的元素出現，聲聲召喚著角色踏出那道門檻，展開一段航程。角色自然會經過一番掙扎，畢竟要改變生活總不是太容易就做得到的，如果複雜一點要經過一段心理的反覆思索，簡單一點也得打點好眼前原本該做的事和該照看的人；無論如何，角色勢必會回應召喚，即使據坎伯的說法：

我們經常會在現實生活中，碰到沒有回應召喚的愚蠢案例。因為總是可能把耳朵轉向聽聞其他有趣的事。拒絕召喚遂把歷險轉變成它的負面活

動。困在無聊、辛苦的工作或「文化」的圍牆中，主體失去有意義的積極行動力量，變成等待救援的受害者。³³

但故事總得繼續進行，至少角色要先啓程。因此在這類文本中，我們幾乎不必期待有「拒絕召喚」的事例，角色不論是主動或被動的，總是會出航。

二、一場脫離日常的歷險

誠如前面一章所述，在此要討論的不只是文本當中的角色和情節，我們旨在延伸到閱讀行為的本身，以推及讀者的內在心靈運作以及外在的閱讀歷程。也許這樣看來過於貪心又不具脈絡，我們怎麼能同時關照到文本分析與讀者反應呢？然而，我們的根本原則卻能將這兩者完美的接合在一條線上：進入一個文本故事基本上就像前去一個島上旅行。從討論文本裡的歷險開始，出發的動機、途中的遭遇和產生的回應、最後的回歸，難道這不與閱讀一個故事的歷程相同嗎？閱讀的過程就像那些後設的幻想故事所述：一個小孩拿起一本書卻掉進字裡行間，故事裡安排的角色就像路上的行人出現在身邊（事實上，他自己也成為其中一個角色了），一步步向前走去就是一頁頁的照著情節在前進。按照這樣的假設，我們要討論的自然同時是文本也同時是讀者了。

某個陰雨的夜晚，我們翻開那本封面是三桅帆船在海面上破浪的《辛巴達歷險記》³⁴，我們知道將乘上那艘紅白相間帆布的木造大船，結識辛巴達（而此時我們開始想像，這個人是港口小城酒吧老闆的兒子呢？或是縱橫七海、懸賞金三億的冷酷海盜？），展開一個可能是喋血、驚奇，或是趣味橫生的故事，而可以肯定的這毫無疑問的絕對是一場「歷險記」。因此，依循閱讀的期待，我們與辛巴達有一樣的動機、經歷同一個事件，只是在返航後分道揚鑣——我們再回到這個夜裡。

正如我們一再解釋的起身迎接召喚的原因，無法安於過份長久的不變催促著

³³ 同註 5，頁 60。

³⁴ 世一編輯部編著，《辛巴達歷險記》（*Adventure of Sinbad*），（台北：世一，1993 年 6 月）。

我們不斷上路、不斷經歷一番打鬥，又不斷心繫於返回。這樣的習性通用於在生活中苦心經營著情趣、日復一日的工作中渴求假期與出走，甚至擴大到人生階段的喊停及重新開始。艾倫·狄波頓（Alain de Botton）分析我們總需要間或地踏上旅程便是來自期盼變動的人性：

似乎，我們在一個地方感受到的快樂，不像我們期盼的那種持續、恆久的滿足，而是一種信仰。對有意識的心靈而言，這種快樂顯然是一種偶然發生的現象：在一段時間內，我們接受周遭的世界，對過去和未來的正面思想在此凝結在一起，焦慮也平息下來。但是，這種狀況很少能持續十分鐘以上。新的焦慮會無可避免地從意識的地平面上升起，就像愛爾蘭西岸每隔幾天鋒面就會聚集一般。過去的勝利似乎再也沒有什麼了不起，未來則是複雜難解；就如同所謂的好景不常，美麗的景緻漸漸從我們眼前消失。³⁵

我們在文本裡嚐到一種快樂：包括緊張、同情、感到有趣或傷心；時間的長度就維持到離開這本書的當下，或者延續幾分鐘到一兩天，總之那巨大又繁複的生活會帶來壓倒性的層層現實感受，一波一波如海浪一直到把這短暫的心靈出走逼退到沙灘上乾枯。然而，就算必須一再面對消逝的快樂感受，讀者只是越挫越勇的迎向更多的文本故事，就為了一場脫離日常的歷險。

三、離開的目的是尋找

波特萊爾很了解出發又黯然返回的歷程，「即使詩人了解另一塊土地的限制，他們的心在希望和失落之間擺蕩，在幼稚的理想與憤世嫉俗之間游移。³⁶」他一直移動到「另一個地方」以滿足旅行的渴望，每一場出走的快樂被淹沒後，他又持續進行著下一次移動。讀者的閱讀也是重複著出發、返回、再出發，這樣跳躍在文本歷險與日常生活之中，也成為在閱讀中航海歷險的元素之一了。

³⁵ 同註 8，頁 32。

³⁶ 同註 8，頁 47。

我們總是爲了尋找。待坐在此地時，期待著想像中某物的出現便是起身尋找的動機。《環遊世界八十天》(*Round the World In Eighty Days*)³⁷的伯爵在尋找假設實踐的可能；《海上小勇士》(*Call It Courage*)³⁸馬法圖獨自出走，企圖克服對海的恐懼，找尋真正的勇氣；《黑暗的心》(*Heart of Darkness*)³⁹馬羅出發非洲，尋找地圖上那條吸引他的剛果大河；《冷海情深》⁴⁰夏曼·蘭波安本人藉由進入大海尋找他體內達悟的血液、尋找他在部落中立足的證明；《海狼》(*The Sea Wolf*)⁴¹的文弱書生亨普萊不只在尋找愛情，同時也在尋找戰勝「超人」的可能。所以文學的航海史基本上宣揚著一份向外擴張的想像，我們在航海文本中走向更大，或者說是期望迎向更寬闊，然後在其中尋找某些實際的／抽象的對象。

如果這時候還有質疑有些文本裡的角色可能出於無心插柳的開始，在意外的經歷中獲致某個結局，我想我們可以再不厭其煩地重申一次：即使故事的末端得到的是角色始料未及的，也就是說並非情節中安排他所尋找的，但那卻確實是讀者閱讀這篇故事的尋覓物；我們藉由文學上的出航，尋找一份平靜的心的出口、尋找波濤洶湧的暴風雨、尋找潛意識裡渴望相信真實存在於這個世界的虛構。然而，即使這個出現在文本當中的世界只是由意念所築起，但對建構者而言卻是從來沒有質疑過其真實性。因此我們可以以現實世界裡對「地方」的設定來討論讀者對在文學之海上前行的指向有意義的標的點。根據政治地理學家阿格紐(John Agnew)爲一個「地方」要作爲「有意義區位」該符合的三個基本面向：

1. 區位。
2. 場所(locale)。
3. 地方感。⁴²

³⁷ 朱勒·凡爾納(Jules Verne)，顏湘如譯，《環遊世界八十天》(*Round the World In Eighty Days*) (台北：台灣商務，2002年9月)。

³⁸ 阿姆斯壯·斯佩里(Armstrong Sperry)，何修翻譯，《海上小勇士》(*Call It Courage*) (台北：智茂文化，1995年)。

³⁹ 康拉德(Joseph Conrad)，王潤華譯，《黑暗的心》(*Heart of Darkness*) (台北：志文，1990年1月)。

⁴⁰ 夏曼·藍波安，《冷海情深》(台北：聯合文學，1997年5月)。

⁴¹ 傑克·倫敦(Jack London)，裘柱常譯，《海狼》(*The Sea Wolf*) (台北：志文，1996年8月)。

⁴² Tim Creswell，王志弘、徐苔玲譯，《地方：記憶、想像與認同》(*Place : a Short Introduction*) (台北：群學，2006年3月)，頁14。

出航所欲前往的地方，不論在開始時是否具有明確的界定（也就是是否知道那是哪裡），終將成為有意義的區位。從啓航的那一刻起，首先舵手決定了一個方向，這給予了第一個面向：區位；在航程中直到抵達之後，在這個過程我們從想像、期待，最後的「眼見為憑」，確定了「社會關係的物質環境——那是真實的地方樣貌⁴³」，於是要前往的所在越來越清晰，甚至不論最後是否真的踏上那塊土地，它都已經是真實的存在於世界（至少我們可以說它確實存在意念世界裡）；於是最後一個面向：地方感便自然形成了，經過航程中的朝思暮想和到達後的共處經驗，我們必然「對於地方有主觀和情感上的依附⁴⁴」了。於是，就從出發開始，我們已經可以看見遠方洋面上「藍天白雲、椰林樹影、水清沙幼⁴⁵」。



⁴³ 同上。

⁴⁴ 同註 5，頁 15。

⁴⁵ 袁建滔導，謝立文編，麥家碧畫，《麥兜故事》(My Life as McDull)(香港：Bliss Distribution Ltd.，2002 年)。

第二節 《金銀島》的尋寶意涵

在《彼得潘》(*Peter Pan*)⁴⁶裡溫梯的兩個弟弟，將航海視為「與海盜搏鬥」；他們遊戲著想像中的海上喋血：食人魚、殘暴的船長、寶藏。如果說航海只有尋寶，未免太過狹隘；但如果要說出航的吸引人之處沒有寶藏⁴⁷，我想也沒有人敢這般宣稱。「尋寶」就像每一個孩子都玩過的遊戲，充滿了刺激、驚險和未知的報酬，提起尋寶總能讓人眼睛裡滿是光芒，這無疑是航海史裡最閃耀、輝煌的篇章。

我想應該很少人會反對我們從《金銀島》開始談起，這部羅勃·路易·史蒂文生 (Robert Louis Stevenson) 在 1883 年寫成的探險故事，不顧一直以來的道德意識、教化思想，真實描寫了人性的貪婪或懦弱、海上的脫序，尤其生動地使海盜、水手們的形象呈現在文字中；我們可以說《金銀島》正是開啓了我們對尋寶的想像具象化。吉姆·霍金斯在港邊小鎮上家裏經營的酒吧旅館裡得到投宿此地的老水手比爾·彭斯的一張藏寶圖，他和醫生、鄉紳決定一同前往「金銀島」找尋有史以來最殘暴的海盜弗林特留下來的寶藏。船上的船員們以廚子西渥弗為首密謀進行一場叛變，目的是搶奪他們三年前作為弗林特的手下時就該分得的寶藏。島上除了這兩批人馬各據一方，還有一個被流放於此的弗林特的船員班·葛恩像山中霸王地到處潛伏；吉姆的一方得到班·葛恩的協助佔了上風，西渥弗兩邊討好，以確保必贏的結果。叛變的海盜們最後被留在島上，吉姆一方乘船離去，船上滿載寶藏，還有一上了陸地便捲款逃逸的西渥弗。最後，「每個人都分到一筆不少的財富」。

如果我們要以《金銀島》作為討論的開頭，我們可以先試著找出它具備哪些

⁴⁶ 詹姆斯·馬修·巴利 (James Matthew Barrie)，李淑珺譯，《彼得潘》(*Peter Pan*) (台北：繆思，2006 年 10 月)。

⁴⁷ 以上情節取自迪士尼版本卡通《小飛俠》。Clyde Geronimi, Hamilton S. Luske, Wilfred Jackson 導，Milt Banta, William Cottrell, Winston Hibler, Bill Peet, Erdman Penner, Joe Rinaldi, Ted Sears 編，《小飛俠》(*Peter Pan*) (美國：Walt Disney, 1953 年 2 月)。

架構、元素，而這些是已然成為「模式」的了。

一、離家冒險，迎向真實

首先，「出航」之於「靜靜的生活」就像一條線的兩端，並非兩者不能共存或是相距遙遠，應該是說，站在任何一端的總會想望著另一端——那將或是多麼刺激有趣／寧靜自在啊。在冒險展開的前置敘述裡，吉姆·霍金斯在安逸平凡中遇見歷經大風大浪的比爾·彭斯，他們一個對未知充滿好奇，或多或少有些恐懼；而另一個卻在飄盪不安的人生末段渴望在角落裡得到休息。這自然是人性中普遍的反應，在安逸中我們總想來段轟轟烈烈的體驗，看看那些電視、電影，不老是在呈現新穎怪奇的資訊嗎？這讓我們知道我們之外的世界還有多廣闊，而在這兩三步的範圍外面還有多豐富的世界值得我們去探索。形象駭人的比爾·彭斯登場於平靜的小鎮、故事的開端時，是如何抓住我們的視線？鎮上的人們及讀者何以甘心容忍粗俗、暴躁的骯髒老水手成為舞台中的焦點？吉姆比較早拋下社會化的表面，發現接近意識中心的渴求：

我父親老是說這家旅館大概非倒不可了，因為大家一定都不會再想上門，試問誰願意在船長的淫威之下活受罪，連覺都睡不安穩呢？但我深信他住在這裡對我們都是有好處的。儘管當時會怕他，但是事後人們想起來，又會覺得很有意思。在寧靜的鄉間生活中，這種人實在太新鮮、刺激了；一群年輕人還會假裝崇拜他，喊他「真正的航海家」和「老水手」之類的稱呼。（《金銀島》，頁 12。）

所謂的「寧靜的鄉間生活」，除了是生長於小鎮旅館的吉姆在遇到比爾·彭斯之前所過的之外，不也是指過著規律作息、每天在幾條馬路間走來走去的我們嗎？相較於熟悉、穩定的環境，殘酷難以掌控的海上生活真是「太新鮮、刺激了」啊！這正是其他的顧客會繼續上門來的誘因，也是催促著讀者繼續往下走的隆隆鼓聲。

當歷險真正展開之後呢？我們離開了平淡生活，同時也離開了安逸、穩定；

捨棄了溫暖的家，就得坦然接受外在世界的新鮮趣味之外附加的「成長代價」：

看到那個小鬼，我才頭一次意識到自己的處境。在這之前，我滿腦子盡是即將經歷的冒險，壓根兒沒想過就要離開家。如今，看到這笨手笨腳的陌生孩子，代替我伺候母親的位置，讓我忍不住落下了傷心的淚水。
(《金銀島》，頁 68。)

「歷險」與「離家」基本上是一件事情，吉姆在這裡提醒我們，旅程真的要開始了，首先要離開你溫暖的所在，這是冒險的先決條件。也就是馬修·史卡德 (Matthew Scudder) 一再告訴我們的：要想找到線索、答案，只有「抬起屁股敲門去」(Get Off Your Ass and Knock On Doors)⁴⁸。年少孩子的離家有一個更具指標性的意義，那通常是「第一次」；從安逸的家庭裡出走，不論是主動的或是被動的，第一次要面對的是對自己心靈上的安撫——離家要面臨不只是更大的世界還有更深層的自我。這才是故事正要展開的序曲，如果冒險只是在家裏進行，那至多是「想像」，只有真正離家了，才迎向了「真實」。

然而，人總有著流浪的靈魂，難以安於某一固定的情景，也就是我們總羨慕自己以外的，暗自希冀能夠到達或擁有比現在所處的更多、更不同。因此，可以想見的是：比爾還是在想念那些狂放的時光，他總在喝酒時高唱那首水手歌謠「死人的大木箱」；而吉姆也總是在危難時，憶及母親和家鄉：

我大概挨了有幾個小時。在這段時間裡，不斷地被巨浪盪來盪去，渾身被飛沫濺濕，還一直擔心會被下一回撲過來的怒濤所吞沒。但是我漸漸覺得疲乏起來，縱然在恐懼中，也不由得昏昏欲睡起來。於是我躺在驚濤駭浪中一葉載浮載沉的扁舟裡，在睡夢中看見了家鄉和「弓山艦長」老店。(《金銀島》，頁 200。)

許多有瀕死經驗的人敘述那段歷程，總說宛如一生的影片在眼前播放，一輩子這麼長，卻在短短的幾秒內被濃縮成一部精華篇，選中的應該就是潛意識裡重

⁴⁸ 勞倫斯·卜洛克 (Lawrence Sanders)，易萃雯譯，《八百萬種死法》(Eight Million Ways to Die) (台北：臉譜，2002 年 1 月)，頁 211。

要的、有意義的、難以忘懷的；雖說吉姆在這裡還不一定到了非死不可的境界，可以肯定的是那是在危難的困境中，面對這樣的驚濤駭浪卻只是無能為力，吉姆的心靈便被放空到超脫現下的空間，來到了安逸的小港灣、回到了已然遙遠的家。在故事的最後，我們總是要回家的，有時是如吉姆的幸運，回到他的世界裡；有時卻就真的只能在想像裡找尋回家的路了，或許這麼解釋，瀕死經驗便更強烈了「返家」的必然歸途。

二、 少年處於成人之中

在這趟航行的成員中，有兩位出錢的老闆、剛正的船長、有謀有野心的廚子、一群水手、一個流放荒島的船員，還有吉姆——一個十四、五歲的孩子；吉姆就像是加入一場大人的賭局，反過來也可以說是：大人們介入了一個孩子的尋寶遊戲。原本應該是簡單的寶藏遊戲，就像溫娣的兩個弟弟在房間裡嬉嬉鬧鬧的那樣，吉姆意外得到了一張藏寶圖，它就像會發光地引人朝它的方向走去，因為那看來是多麼的真實：

那份文件好幾處都被封著，醫生小心翼翼地將封口拆開，赫然露出一張小島的地圖，上面標著經緯度、水深、山丘，以及海灣和小港的名稱，舉凡船隻靠岸、停泊須知的細節都一應俱全。（《金銀島》，頁 60。）

圖中有些補充是後來加上去的，最醒目的是三個用紅墨水畫的叉叉：兩個在島的北部，一個在西南部。而在西南部的叉叉旁邊同樣用紅墨水寫著：「大部分藏金在此」，筆跡秀麗工整，和船長歪歪扭扭的字體完全不同。（《金銀島》，頁 61。）

藏寶圖好像就是應該長成這樣的。在這段描述中，我們彷彿就見到了那張被層層封藏的地圖，海上的一座小島，各式地形畫在島上的各處，幾行標示的字句紀錄著一些數字、距離、注意事項。最讓人精神一振的當然是那個紅色的叉叉，像是要從地圖上跳出來一樣地抓住我們的心，冒險的、跳動的心。「紅色的叉叉」這個符號帶給我們的想像畫面一張張衝到眼前，有什麼樣的寶藏、有多刺激的危

險，最吸引人的是那段歷史：誰把寶藏埋到這裡來？他是多了不起的船長、又是多殘暴的海盜？於是，這本該是此般令人感到振奮的冒險遊戲，最終還有個獎品是寶藏。

直到這些想像變成事實之後，無可避免地，我們無法阻擋貪婪的加入，而這還挾來了爭奪、血腥、自私，這就是真正的人性。是成人們帶來了這些。他們讓尋寶不只是遊戲，而是一場必贏的戰爭；他們讓寶藏不只是「寶藏」，而是活生生的金幣、銀條、珠寶。於是，孩子的魯莽對比於大人的奸巧、遠慮，事實上吉姆在這場競逐中的勝算是相當微薄的；吉姆處在危機四伏的爭奪戰役中，死亡是可能發生的，沒有人打算替還是孩子的他圍起一件保護糖衣，幸好，史蒂文生還給了他不具威脅的純真和總能化險為夷的運氣：

這個構想還不錯，不過他們一定不會准許我離開木寨的，所以只好偷偷溜走。其實這個辦法一點也不好，但我那時只是孩子，實在顧不得這麼多了。

這是我第二次魯莽行動。我離開木屋後，那兒只留下兩個健全的人看守，所以情勢比上回更不利。不過就像第一次一樣，我這次行動後來卻救了大家。（《金銀島》，頁 189。）

年輕的孩子們最令人羨慕的就是不知天高地厚的傻勁，在冒險故事裡，小主角們常常不經思索的將自己或大家逼入一個不安全／危險的地步；還好，故事的安排總有機會，這些不合宜的行動常常不一定帶來如料想般慘烈的結局，甚至有時還出現了料想不到的相反效果，該說是誤打誤撞呢，還是傻人有傻福？總之，吉姆在整個故事裡就是扮演了這樣一個角色，看起來最無足輕重，卻才是不斷扭轉情勢的關鍵人物。這當然是最能安撫讀者的橋段，我們要參與的可是一場遊戲啊，不是一面倒的殘暴殺戮；而一開始拿出藏寶圖的人自然是最適合作為一名英雄的。

「這件事冥冥之中有著神意，」等我說完以後他說：「你救了我們的命，我們還能讓你因此而賠上性命嗎？孩子，你真是了不起，發現了他們的

密謀，又發現了葛恩。提到葛恩啊！這簡直是活生生的惡作劇呢！」（《金銀島》，頁 262。）

然而，大人怎麼能夠甘於向一個孩子認輸呢？於是，大家就這樣承認吧：這不過就是場惡作劇。孩子本來就是最喜歡在惡作劇中找尋樂趣的，每一個危急中的轉機仍然只是遊戲，就像最先開始的動機一樣，孩子在這趟尋寶的航行裡，始終獨自進行著與其他人不同線的尋寶遊戲。直至故事來到最後的高潮，前往的藏寶處的路上，吉姆終於揭示了他與成人們之間的差異讓他顯得多麼特立獨行，並且意識到他的地位在這裡只是一個被動者。

若有人在場的話，就會發現我們的樣子非常奇特，大夥兒全穿著髒兮兮的水手裝，除了我以外每個人都是全副武裝。西渥弗胸前和背後各掛一把長槍，腰上還插著彎刀，外套的每個口袋裡都有手槍。「弗林特船長」還站在他肩頭上，嘰嘰呱呱地說些零零碎碎又沒有意義的航海術語。我腰上綁著一條繩子，乖乖地跟著西渥弗，繩子一頭不是握在他手裡，就是咬在兩排堅硬的牙齒中間。而我此時就像一隻被人牽著的熊。（《金銀島》，頁 266。）

這段情節我們可以看到少年角色置身成人世界裡的格格不入。不只是外觀上的差異，在這裡的吉姆沒有武器，甚至沒有自主能力——他只是一隻被牽著的熊。要這樣就判斷文學故事裡孩子與成人互動的關係，甚至現實社會中兩者的共處現象，當然有失公平，或者說是取樣不足、以偏概全。但我們只是純粹討論在《金銀島》裡面的吉姆角色：他是發聲者、敘述者，貫穿整個故事，並且如前所說被安排予關鍵性的轉折；卻還是由成人牽著走，就像個呀呀學步的娃兒。孩子在成人當中確實難以得到自主的空間，我們可以說在文學故事中他們是各司其職，成人負責主導情節的流動，孩子則穿插以令人驚喜的點綴。

三、 尋找什麼？找到什麼？

在本章的開頭已經申訴過：出航的目的是尋找。我們航行到「金銀島」（the

treasure island) 尋找的就是金銀財寶 (treasure)，那一大筆埋在黑暗山洞裡、擁有秘密歷史的寶藏。事實上，我們還想要經歷一段由神秘的藏寶圖展開的冒險，征服途中的險境，並且享受尋找的過程；整段歷險才完整了航行的意義。我們一來到島上，就步上了地圖的起點，弗林特設定的遊戲正式啟動，每一個可愛的或殘酷的都是規劃好的路線上的指引|旗幟：

確實是，我們再看一眼，發現這副骷髏的姿勢真的很不自然。這副骷髏躺得很直，雙腳指著一個方向，雙手搭在頭上，直指著和腳相反的方向。

「我就知道，」西渥弗說：「這骷髏是個指標，那裡是我們的北極星和白花花的銀子。不過，我一想到弗林特就渾身發冷，他和那六個人孤獨的在這裡，然後他把他們全殺了，把這個人拖到這裡，用羅盤量好了角度擺在這兒。...」（《金銀島》，頁 270。）

寶藏總是不能那麼容易地被發現，有一些機關、有一些謎題，要用點智慧（至少是主角應該有的小聰明）才能解開；這是埋葬寶藏的設謎者與挖掘寶藏的解謎者之間親密的溝通，藉由這些機關，他們像是隔了幾個年頭、幾個世代對話，「這是我的寶藏啊！誰能明白我問的問題呢？」。寶藏就是有這樣的吸引力，包括實質的價值和抽象的樂趣；然而，這畢竟都還是鋪陳而已，真正的主菜上桌以後，難保不會有人失望，或是後悔點錯了餐。關鍵在於：找到了什麼？

藉著火光，我看到在遠遠的角落裡有一大堆金幣和四方形的金條。這就是我們費盡千辛萬苦來此尋找的弗林特寶藏，這寶藏已經要了「希斯帕尼拉號」上的十七條人命。這筆財富中，隱藏著多少血淚，而期間所發生的恥辱、謊言和暴行，恐怕這世上沒有一個人可以說得清楚。（《金銀島》，頁 287。）

寶藏象徵成功，要到達成功勢必得付出許多，犧牲也是在所難免。在卜洛克的《小城》⁴⁹裡，連續殺人的「血手木匠」所秉持的理由是越多的犧牲者才越能

⁴⁹ 勞倫斯·卜洛克 (Lawrence Block)，劉麗珍譯，《小城》(Small Town) (台北：臉譜，2005 年 1 月)，頁 115。

造就紐約這個城市的偉大，殺人對他來說具有圖騰式的價值，「這個城市是他的畫布，他要用血與火，完成前所未見的傑作⁵⁰」。這當然不是卜洛克（Lawrence Block）在替這個退休老人開罪，卻暗示了令人不得不接受的殘酷事實：越多犧牲者的寶藏似乎更得來不易，也更讓人有征服的慾望，這或許也是促成寶藏的價值之一個重要的設定。而利益所引發的除了出航這項行動，更加入了爭奪中的謊言、暴行。這當然不是一開始所意圖尋找的，卻難以推託地伴隨而至，我們當然可以說「寶藏」不只是金銀財寶，還有更多的東西被航海者尋找著，同時也還有更不一樣的事物為冒險者找到。

四、《杜立德醫生航海記》

杜立德⁵¹醫生在一系列的故事中具有鮮明的形象，他是一個能和許多種類的動物交談的博物學家。這回，他帶著鎮上的新朋友——鞋匠的兒子湯瑪斯·史坦賓斯出海旅行，同行的還有過去在非洲認識的邦波王子、猴子奇奇、鸚鵡玻里尼西亞。他們採用「盲目的旅行」方式，隨機決定了目的地，卻正好就是醫生掛念的博物學家隆哥·阿羅失蹤的島。醫生一行人抵達了這座漂浮島，循著隆哥先生的求救信找到了他和村人們受困的山洞，成為這個國家的英雄；同時醫生教人民使用火，改善了他們的生活。宛若天神降臨一般的醫生被選為新任的國王，他們似乎無法離開這個島了。直到全世界獨一無二的大玻璃海蝸牛出現，搭乘海蝸牛的殼穿越大海實在是太吸引人的歷險了，醫生終於放下了他的人民，原班人馬乘坐新的「船艙」回家去。

（一）出航

說起年少的史坦賓斯，他確實就是那個一直叫叫嚷嚷要出發航海去的發聲者，一再提示我們：就要出航了！就要出航了！於是我們會一直跟上他的腳步，等著認識杜立德醫生，一起為成為他的徒弟感到驕傲，並期待著出海的那天來臨。

⁵⁰ 同上，頁 379。

⁵¹ 本文所採用的文本為允晨文化出版的《德利特醫生航海記》。但在此，我們以習以為常的「杜立德醫生」（國際少年村 1996 年出版）為稱呼來討論。

那時我才九歲半，和其他的小孩一樣，從不認為「沒有煩惱、沒有困難，就是幸福」，老是希望自己快快長大，最盼望的事莫過於離家的日子快些到來，屆時就可以搭乘威勇的船，穿過茫茫的沼澤，順流而下，航向大海，帶領我環遊世界。（《德利特醫生航海記》，頁 16。）

這便是年輕時必須離家的原因，我們總有闖蕩這世界的不安的心，需要被滿足。「離家」是最迫切需要展開的第一步，前進這世界才是真正的目的。對史坦賓斯這樣的小孩來說，看著河面上那些揚著帆的船、和船員一起哼著歌、假裝自己也是其中的一份子，這是他最愛作的夢：想像自己也同時經歷了多少不可思議的事。對於冒險的心來說，夢想著要前往之地，是完全抽象的意念場所，那兒可能有趣、充滿驚喜、與現在的生活大不相同、多采多姿；無論如何，總之那都不是一個具有實際形象的想像。

以前我和妹妹莎拉住在一起時，常玩這樣的遊戲，我們稱它為『盲目的旅行』。不曉得要出航至何處，或者下不了決心時，我就拿出世界地圖合訂本，閉上眼睛翻到某頁後，再拿出鉛筆轉，此時眼睛仍是閉著，將鉛筆丟向翻開的頁面上，最後才打開眼睛看鉛筆究竟落在何處。這是個很有趣的遊戲，完全盲目而行。（《德利特醫生航海記》，頁 133。）

即使是杜立德醫生也不是爲了要前往某處而出航；他和史坦賓斯都一樣，是爲了離開這裡、爲了見到更大的世界而出發，那些未知的新奇事物到底在哪裡、是什麼，這當然不是事前可以預測的；於是，我們就像是閉上眼睛去旅行，沒有特定目標和設定，反而更純粹地來到航海的本身。出航只是爲了離開日常不變的生活，來到飄盪的洋面上，認識更多屬於海洋的、屬於遙遠地方的未知事物。基本上，我們如此的出航，就像是體內有一股力量在驅使著，使得我們以爲要前往的大海就是我們真正想要去的地方。

我們與大海打交道得透過「船」，這是人的先天限制亦是後天突破。而船本就該是在水面上的，就如同那樣的意象：它在洋面上隨風飄舞，鼓起的帆像志得意滿的昂首著，前行激起的水花相伴喧嘩。漂泊的靈魂亦同。或許醫生、史坦賓

斯、讀者都以爲自己本是該去海上的，就像船本身，進入了朝思暮想的海洋之後必能自在的像水底的魚：「當醫生把擱淺的船駛出時，彎腰將沾滿泥土的長靴弄乾淨並說：『只要駛進寬闊的海面上，船的行進就自在多了，也不會撞到太奇怪的東西。』」。⁵²

或許是爲了打碎天真的自以爲是，博物學家的旅程帶領我們面對更真實的世界，不再是依靠想像的，萬物本有該處的依歸，大自然定下的規則會讓我們看清有些人力所及之外的，不是靠熱情與信念就能克服：

『海呀！』莉怕的眼睛閃爍著迷人光芒。『好像在作夢般。哥哥，總有一天我們終可再度徜徉於海中。每當在這間牢房醒來時，我的耳朵總是傳來陣陣的波浪聲。我忍不住對海的思念了！美麗、遼闊、涼爽的海洋才是我們的家。隨著季節風兒泛起的浪花，穿越大西洋洶湧的波濤，潛入湛藍的海，啊！這是多美妙的事呀！……』（《德利特醫生航海記》，頁 202。）

當然，帕莉和她的哥哥是銀飛碟魚，本來就生長於海裡；我們卻可以在他們的自白中讀出對海洋深切的孺慕之情，這是杜立德醫生和史坦賓斯出航的原因、也是那些躲藏在船艙裡的「偷渡客」想要來這海上的原因、同時還是讀者進入這些故事的原因。我們總是很容易把喜歡的事當成必然的事，對海洋的想望會讓我們預期完全正面的航海行動，就像史坦賓斯在遇到暴風雨時的恍然大悟，原來以爲海就只是「溫柔的詩歌世界⁵³」，不料也會這樣駭人。一件件意料之外的事件發生，我們才開始意識到自己原來想當然爾的不屬於這裡，只是個局外人。

這隻鳥的翅膀就快動不了，牠在我的上方盤旋兩圈。我盯著牠瞧，把自己的災難都忘了，只想著牠是如何度過昨夜的暴風雨，如此脆弱的雙翼怎能逃過暴雨侵襲，實在太不可思議了。這個時候我才知道各種生物各有其相異的求生方式，和體格大小、強弱無關。這隻海鳥比我小又脆弱

⁵² Hugh Lofting, 黃瓊仙譯,《德利特醫生航海記》(The Voyages of Doctor Dolittle)(台北:允晨文化,1995年7月),頁150。

⁵³ 同上,頁212。

多了，可是卻無懼於大海。然而不管海是如何狂暴，海鷗總是悠哉地翱翔其中，牠才是真正的「水手」。不管是狂風巨浪，不管是風平浪靜，海永遠是牠的家。（《德利特醫生航海記》，頁 217。）

至此，我們還是又想起了家。原先多麼急切地要離開的束縛，卻才是我們的歸屬；那是最終必須要返回的地方。

（二）尋找

當然，在這個故事裡還是有「尋寶」情節作為主線。醫生他們就依照當初在地圖上指出的那一點來到了這座島嶼——在大海中漂浮的島；原來紙面上無生命的符號「轟」的一聲來到眼前，就像幻想變成了真實。

大家都興奮地、爭先恐後地要跳上岸。雖然是座漂浮島，可是卻是這六星期以來初次踏上的土地。想到本來是用鉛筆在地點（地圖）上找尋的小黑點，如今卻踩在腳下，我不禁情緒激昂。（《德利特醫生航海記》，頁 224。）

我們可以將之視為這個故事中尋獲寶藏的第一層意象。我想大家都有旅行的經驗，到達某地突然發現與行前旅遊書上記載的某張照片、某段敘述是同一個地方，這讓我們有了連結的成就感，這可以解釋為虛幻與現實的轉化所帶來的連結。史坦賓斯抵達漂浮島的激昂情緒並非來自於島上有什麼令他期待的人事物、或說是一個原本他多麼渴望到達的遊樂場，於是撇去這些外在的可能，我們和史坦賓斯共同來到了最單純的滿足。這些感受基本上我們可以把它解釋為象徵夢想實現的快感。

順著故事情節呈現的第二層尋寶意象則比較具象了，說到要尋寶，當然不能忽略「藏寶圖」。即使杜立德醫生來到的這座漂浮島上沒有什麼海盜埋下的珍寶，他們仍然在一上岸後便「意外」由珍貴獨角仙的腳上得到了神秘的藏寶地圖。

枯葉內側畫滿各種記號和圖案。你們可以想像得到我們看見此情景時所

受到的驚嚇嗎？因為字體太細，必須拿放大鏡才看得清楚。雖然不清楚記號所代表的意義，但是圖案卻非常清楚，全都是山或人，是用一種奇特的褐色墨水寫上去的。（《德利特醫生航海記》，頁 228。）

我們可以看到這張求救的信在這裡就扮演了「藏寶圖」的角色，它們一樣不尋常、被意外獲得、需要解謎、指示一個地方一個目標。於是，即使原本醫生和史坦賓斯是無目的地來到這個地方，卻仍然有追尋的對象，我們還是在尋找。醫生一開始掛念著的隆哥先生果然就是這裡要挖掘的「寶藏」，他留下了枯葉信作為線索，等待某人的救援：

「可能是給我的吧！也許米蘭達曾對隆哥先生說我會來這裡。然而就算不是寄給我，也一定是給捉到獨角仙的人，也就是給全世界的一封信。」（《德利特醫生航海記》，頁 229。）

與前面我們討論藏寶圖的部份相同的是，寫下求救信的隆哥先生確實在對一個預期中的對象說話：這是一隻珍貴的獨角仙，誰會來捉牠呢？得到獨角仙腳上的信的人看得懂細微的圖畫所代表的求救含義嗎？或許我們可以比較魯莽地將這個小段落引申到就像作者在寫下文學作品的同時，心底總是有「指涉讀者」的，而這些字句就像是隆哥先生在對杜立德醫生呼喚、就像作者在對他想像中的讀者說話、訴說這個故事。

（三）寶藏

最後，我們可以期待更大的第三層尋寶意象，在這場歷險裡尋找的是純粹航海冒險的夢想，期待、享受的是夢想的實現；而找到的有象徵實際寶藏的博物學界重要人士隆哥先生，當然還有原本就該得到的航海樂趣。

第三節 《蒼蠅王》的野蠻與文明

這個世界如此廣闊，在我們所處的地方之外還有更大的其他部份，因此總有許多不知名的、或是無人的島嶼。無論出航的原始目的是什麼，意外總是無可避免的，尤其在航海技術還不這麼發達的時代；事實上到了現在，海難仍然層出不窮，人類總是試圖掌控大自然的力量，而後者卻往往是巨大的難以征服的。於是，我們可以看到許多來到「荒島」的故事，可能是非自主性的（被海浪沖上岸）、也可能是主動尋找的（自我流放）；起因其實不是那麼重要，我們要討論的是：藉由荒島這樣的意象，流浪的我們在尋找什麼？

高汀（William Golding）的《蒼蠅王》整則故事都在荒島上進行，我們從這部作品開始談起當然不只是爲了 1983 年諾貝爾文學獎的榮耀，在這篇「寓言式」的冒險故事裡的孩子不總是天真無邪的，他們的經歷不僅是順利而充滿挑戰趣味的；「荒島」在這裡象徵了一個與文明社會對立的場所，我們可以在這個空間裡無所保留地議論人性與社會的問題。一架載著一群男學童的飛機墜毀在一座荒島上，這是一個全然沒有大人的世界，孩子們在這裡試圖仿照成人建立權力體系，以求得生存及最後的獲救。拉爾佛被選爲領袖，他有一個海螺作爲權力的神物，還有一名幕僚小豬可供討論、並在某些時刻作弄調戲以獲取群眾的認同。在拉爾佛的小社會裡，「火」是唯一重要的東西，這都是爲了要得救。傑克扮演了反派角色，他離開了拉爾佛的社會，只想要打獵和肉，野蠻人是他的部落的訴求；爲了美味的野豬肉和有趣的野蠻行徑，越來越多孩子加入他的陣容。在一場獵到野豬的烤肉會上，群眾的情緒被火和舞蹈挑動到過份亢奮的狀態，從森林跑來的西蒙被視爲猛獸，且遭受對待猛獸的方式被刺死；第二名出現的死者是被搶奪眼鏡的小豬，他的死亡是一個異己者的消滅；最後，唯一的目標來到獵人部落之外僅剩的拉爾佛，那是一場真正以死亡爲前提的獵殺。最後，成人終於還是介入了，以拯救者的高大角色現身，他們相信孩子們只是在表演一場遊戲，儘管有兩具「真的死了」的屍體。

一、荒島意象

我們首先來討論這篇故事開展的場所：荒島。荒島的意象明顯地對比於文明社會的體系，同時，這是一個只有孩子的世界。一開頭飛機撞落在島上之後，孩子們最先發現這是一個什麼樣的地方？

「難道一個大人也沒有嗎？」

「我想大概是沒有。」

那個頭髮漂亮的男孩說這句話時，表情很嚴肅；卻滿懷一種實現野心的喜悅。（《蒼蠅王》，頁 8。）

就故事的發展看來，孩子們飛離了聽從大人命令的學校，降落在一座至少看起來是沒有大人了的島嶼；從孩子的角度來看：大人終於離開孩子的世界了。拉爾佛的喜悅來自於此，就像老師離開教室之後，調皮的學生們蓄勢待發，這裡只剩下小孩了。對孩子來說，生活中的社會就像是附屬於大人的體系之下，如前一節我們討論到《金銀島》中孩子處於成人之中，就像一隻被牽著的熊，依循成人的規矩、接受成人的命令、依賴成人的餵養；孩子這個族群基本上可以說是社會中的弱勢族群，沒有發聲的機會，當然也不具決斷的權利（即使是在孩子本身的事務上）。於是，抵達這座荒島之後，食物啊、住所啊、安全啊都只是次要注意到的事情，最鮮明呈現在這片海上的第一個意象是——這是只有我們小孩的島。

「都是小孩子的名字，」墨里杜說。「我為什麼要叫傑克呢？我叫墨里杜。」

拉爾佛立即轉過身來，向著他。這是一個了解自己心意的人所說出的話。（《蒼蠅王》，頁 29。）

當然，不只拉爾佛一個人注意到這一點，故事中另一股總是和他匹敵的勢力——傑克，幾乎同時地意識到現在所處的環境有什麼需要改變、適應的部份。「傑克」是大人給的名字，大人說要這麼稱呼的，那自然只通用於大人的世界；而今，我們已經脫離那個群體，既然我們在小孩自己的世界裡，我當然應該使用自己的

名字。在此，還有一個值得注意的地方，拉爾佛是一個有野心的角色，在他發現他們進入到一個自己的世界之後，同時也開始籌劃可以在這樣的地方扮演什麼樣的權利中心，傑克的發言讓拉爾佛意識到了另一股抗衡的力量來自這個擁有「自己名字」的人：除了發現大人已經離開了的自己之外，傑克也知道自己處在何處了；一方面像遇到知音地驚喜於只有他們兩人互相明白這個事實，另一方面，更感受到巨大的威脅來自於竟然還有另一個人知道這個事實。

荒島／文明社會、孩子／成人世界，這兩者藉由海水的阻隔被分割，儘管專屬於孩子的荒島從外在的實際面看來是完全獨立於成人的文明社會之外，然而，後者卻是一個不會消失的精神堡壘。孩子們可以在這樣的地方盡情玩樂，重點是必須忽略那些極可能面臨的生存困境，一群總是在保護之下的貴族學校的孩子們如何能靠自己的力量在不知名的荒島過活？於是我們得依賴一個信念，那是我們終將得救——來自成人的救援。「這是我們的島嶼。這是個很好的島嶼。我們要痛快地直玩到大人們前來救走我們。⁵⁴」大人的地方等於救援、等於安全，只要我們與那裡得到聯繫，一切脫序的生活就會回歸正常——那些筆挺的制服、學校裡的階級、我們身為小孩的規則。只是現在，暫且讓我們離開一下，真的只是一下，因為我們還可以看得到這一段荒唐的冒險結束的那點——大人前來的那一刻，然後我們就可以沒有絲毫不安地在這裡——我們的、小孩的島嶼，隨心所欲的過一會兒。「獲救」永遠是連接；小孩與大人的連結，野蠻世界與文明社會的連結。

大人的文明社會就像標竿式地立在可見的那頭，孩子們在遊戲的過程中，要依靠不斷回想成人是怎麼應付這樣的情況的，以應用在這樣的荒島上。孩子的遊戲有很大一個部份就是模仿，藉由觀察到的成人行為，實際操作於遊戲當中，可以讓孩子得到一種「掌權」的成就感；同時，模仿成人的動作帶來一種確切的安全感，至少那不會有出錯的機會。這群孩子們在感到困境時，自然地說出了對大人的依賴：

⁵⁴ 威廉·高汀(William Golding)，楊耐冬譯，《蒼蠅王》(The Lord of Flies)(台北：志文，1984年8月)，頁52。

「大人懂得事理，」小豬說。「他們不害怕黑暗。他們集會，喝茶，討論事情，而後事情就解決了——」

「他們不會放火燒島嶼或者迷失——」

「他們會造一條船——」

這三個孩子站在黑暗中，想挖空心思來表達成年人生活的莊嚴性質，但沒有成功。（《蒼蠅王》，頁 144。）

當孩子們開始無所適從時，該怎麼行為才會是正確的、適當的？拉爾佛在這裡已經失去信心了，對於在孩子的世界裡掌控權利，即使只是等待救援都好似不再是太輕易的動作了。在思索這樣的問題時，依循的目標便是想像中的大人世界。我們必須去設想這種時候大人們會怎麼做，然後仿效那樣的步驟就將會是我們要做的。

荒島意象在此呈現出外在的和內在的兩個面向。表面上的孩子世界和精神上的成人社會，一群孩子努力成為一群大人的樣子；表面上的野蠻島嶼和精神上的文明社會，一個荒島上力行的社會體系。因此，這座島嶼看來是孩子們在遊戲的野蠻荒地，卻散發出濃重的成人文明社會氛圍，我們不用去討論內在的渴望是否有達到，需要注意的是此即為我們尋找的目標。

二、 重建一個社會的步驟

既然孩子們是以文明社會作為要達到的對象，那麼這當中的許多事件我們可以將之視為重建一個社會的步驟。

首先是「集會」。藉由集會的動作，可以集合起一群散開的人，這是最重要的意義；分別的個人聚集成為一個群體，即為社會形成的首要條件。基本的成員具備之後，接著是討論的議題；藉著討論這樣的動作，我們將個別的意見整合化為一個整體的思想，這其中的選擇方式可能是民主社會的服從多數，也可能是集權體系的最高決策者裁定，不論何者，當最後有一個結論產生時，群眾可以被說服這是「集體的共識」，而以之作為依循的圭臬。在這樣的群體集會中，首要的

任務常常是選出一位領袖人物，不管這位領袖的權力可能有多大，他的存在都是一種在群體中得有的象徵。

他們服從海螺的召喚，一部分是由於海螺是拉爾佛吹的，而且他也夠大，足以與大人的權威世界相聯繫；另一部份原因是他們喜歡集會的趣味活動。（《蒼蠅王》，頁 88。）

年齡會是孩子世界裡階級的一個很重要的依歸。年紀越大，就距離大人越近，很自然的會成為領袖。當然，在這座島上，拉爾佛被選出不只是年紀的關係，他的外型（那頭漂亮的頭髮）、企圖心、搶先出聲的優勢等，都讓他比起傑克更理所當然的成為領袖。但是我們也不能忽略他和大人之間的相似，沉穩的發言讓他就像發號施令的大人，拉爾佛看起來就是知道下一步該做什麼，他知道大家接下來該做什麼，這也是大人們一直以來所處的領導地位。另一個實際的連結是：拉爾佛的手上握有海螺，這點我們在稍後會討論。

重建一個文明社會的體系，有很多原則、步驟需要在討論中下定論；除了這些具體的、需要遵行的規矩，還有意識形態必須被定義。

「那是小頑皮們說出來的。我們大家直截了當把這種恐懼感談個明白。這是最後一件事，也是我們大家可以來談論的一件事；讓我們來判定什麼是恐懼。」（《蒼蠅王》，頁 123。）

「恐懼」基本上是一項相當私人的情緒反應，但在此孩子們卻試圖藉由群體的議論決定「什麼是恐懼」。為了讓社會體系順暢運作下去，「共識」是必要的，在這裡，由於對想像中猛獸的懼怕已經影響到這個小社會的正常運作，領袖提出界定恐懼的方法試圖安撫大家的情緒。也許我們會說這是一項荒誕的作法，私人的情緒如何能藉由群體的決議被扭轉？然而，事實上，在社會中我們正是藉由相同的方式為一些相當抽象、難以定義的項目強加套以粗暴的解釋。這便是集體意識的形成，包括那些關於什麼是美、什麼是有道德的分界等等。

這樣的集會隨著時間漸漸失去效力，當一個體系不再被認同，它的集會當然也不再有意義。接著我們要討論的是比「集會」在一個社會體系中更具精神意義的象徵物。飛機墜落之後，小豬第一個問的問題就是：「帶擴音器的在哪裡？」，擴音器在此象徵了大人的地位，孩子們聽話的時候目光集中在擴音器上，誰拿著根本不重要，擴音器就是權力。「孩子們單純地聽從小豬，就像他們聽從拿著擴音器的大人一樣。⁵⁵」一開始，小豬拿著海螺出現在孩子們的面前，大家很自然的將他與拿著擴音器的大人做出連結，而做出順從的回應。即使這個海螺只是稍早他與拉爾佛在岸邊隨意撿起的貝殼，而在那時它還不是權力的象徵物。

孩子們一般都興致勃勃的想來一次選舉，從而選出一位領袖。孩子們說不出比這更好的理由；小豬表現得頗為聰明，但明顯的首領是傑克。可是，拉爾佛很冷靜，他坐在那兒就很突出；他個子大，外貌帥，而最渾然有力量的表徵還是那隻海螺。（《蒼蠅王》，頁 32。）

海螺在這座島上、這個團體裡的功用確實很值得我們關注。可能有點類似原始社會的某種關乎神力的信物，但其實也同時象徵了文明社會裡人力的集合，那些發聲者的權力被總括在這個隨手拿起的海螺裡。在這個荒島上，海螺取代了大人的擴音器。拿著海螺的人是誰自然也不是那麼重要，海螺本身就是權力，就像拿著擴音器的人可以使喚孩子們的行動，海螺的持有者也以同樣的象徵足以讓我們選作為領袖。拉爾佛和小豬同為海螺的持有者，在開始時，孩子們首先選擇了海螺，而後在這兩人之中以前面我們所討論的特點選出了拉爾佛作為領袖。

跟前一個步驟「集會」相較，海螺的象徵意義更加巨大，最簡單的解釋是它具有實際的形體，而不是還需要經過想像的儀式。即使這個社會體系的維繫力量漸弱，大家仍然承認它、服從它。

「我敢打賭，如果我這個時候吹起海螺，他們一定會來的。然後，你知道的，我們會很嚴肅，可能會有人建議造一架噴射機或一艘潛水艇或一架電視機。但是，當會議結束後，他們可能會工作不到五分鐘，就閒蕩

⁵⁵ 同註 55，頁 25。

或打獵去了。」(《蒼蠅王》，頁 76。)

海螺同樣還是連結，連結現下所處的這個其實相當野性的島嶼和我們一直相信的文明世界；但連結的力量漸漸消散，效力短暫到只有交會的幾分鐘，而實際的改變則是沒有。那好像是完全提升到精神層面的指標了，跟生活其實沒有干係。直到拉爾佛的社會完全崩解了，拉爾佛已經不被跟隨，傑克的野蠻人部落儘管還是承認他的海螺、他的體系，卻不在乎它了。

「他們沒有取走海螺。」

「我知道。他們不是來取海螺的。他們是來奪取別的東西。拉爾佛——我該怎麼辦？」

……其中一位領著另外兩人以穩健的步子快步前行，為自己的成就感到歡欣。現在，他實際是個酋長了；用他的長矛做著刺戳的動作。他甩動的左手上，緊握著小豬的破眼鏡。(《蒼蠅王》，頁 268。)

來到了最後這個階段，海螺已經不是權利的象徵，眼鏡才是、火才是。不管怎樣，大家在乎的終究只是要吃飽。至此，海螺所象徵的意義已經消逝。只有「火」，從一開始到最後始終被關照著，它不只代表著獲救的希望，同時也是溫飽的象徵。

「火是最重要的東西。沒有火我們就不能獲救。我也願意畫上鬼臉作個野蠻人。但是，我們必須讓火燃燒下去。在這島上，火是最重要的東西，因為，因為——」(《蒼蠅王》，頁 224。)

在這座荒島上，「火」好像被形塑成與「野蠻」相對的東西，但是，沒有人說火代表了文明、代表了理智，它只是獲救的希望，而那就是大家都想要的目標。於是，火、野蠻，來到了同樣的一個被討論的層級，回到文明世界的希望是選擇「火」這一邊的精神象徵，這樣一說，就好似可以把選擇「離開文明」的那一邊徹底擊垮，因為我們都要獲救；而不只是為了樂趣。最終我們還是看到了那個連結這裡與文明社會的重要關鍵：獲救；而既然火象徵了獲救，它的意義自然從不

曾被忽視、永遠不會消失。

三、失去人性的進程

孩子們試圖在荒島上建立一個仿效成人文明世界的社會，卻隨著時間離文明越來越遠。如前所述，一一達到重建一個社會的步驟之後，我們為體系下的事物賦予意義，這些是人工非自然的；而當我們不再認同這樣的團體時，當然其意識也不必再被需要，這些精神層面的象徵又一一被否定。我們可以想像在某個團體中以圓圈貼紙作為記點的標記，這些點數關乎獎勵與懲罰，這時平凡無奇的貼紙卻引起團體中成員極力的爭取；直到成員離開這個團體，圓圈貼紙不再具有榮耀的象徵意義，自然不會有再在乎它們。我們看到孩子們在荒島上成立一個組織之後，卻又漸漸遠離，這中間的過程值得我們將其視為「文明」的建立與銷毀。

荒島生活剛剛開始時，來自文明社會的規範還在，包括實際的衣著禮儀，甚或看不見實體的道德意識。

然而，他始終不敢把石頭投在亨利附近大約直徑六碼的空地之內。在這裡，舊生活的禁忌雖然是無形的，卻仍非常強而有力。在這個蹲著的孩子四周，仍有父母、學校、警察和法律庇護著。羅吉的手臂被那不認識他且已崩潰的文明所約束，而不敢將石頭率性投出。（《蒼蠅王》，頁 92。）

這完全是想像中存在的文明社會規範。事實上沒有父母在旁督促、沒有學校的校規監視著誰，當然也沒有法律的約束和警察的維護。規範還在的原因或許是習慣，那已經根植在心底的是非對錯觀念，根本還沒開始想到可能略過不顧這些一直以來都必須遵循的原則；我們可以說在荒島生活剛啟動時，脫序的可能性還不被考慮。

「現在你告訴我們。你叫什麼名字？」

「樸西伐，住在韓茲郡聖安東尼教區，電話，電話，電話——」

這種報出姓名住址的話，好像是深植於哀傷的琴弦上，那小頑皮哭泣起

來。他的臉繃緊著，眼淚滾滾下來；他們可以看到他那張大的嘴巴，猶如一個方方的黑洞。（《蒼蠅王》，頁 131。）

住在聖安東尼教區的樸西伐睡在深草叢中，置身這種境地裡，即使他叨唸著地址的符咒，也無法護佑他。（《蒼蠅王》，頁 145。）

時間絕對是改變一個人的習慣的巨大力量，光憑想像設立的規範可以維持多久？一套自我介紹的台詞，就是那幾乎要被遺忘的過去的生活方式，藉由一個不經意、習以為常的動作被洩漏，已然遠去的那套台詞存在的空間、那代表了安全、溫暖的過去生活，全都不是這裡了。然後現在所處的困境就好像被掀起的腐爛景狀，被層層掩蓋在「自由」這塊彩色帆布下，被喧鬧的鈴鼓笑聲淹沒的急迫喘息。這是我們開始發現一些關於過去生活的東西確實在褪色，而且就算是它不曾被遺忘也不再重要了，在此時此地——這個不是文明的地方當然是不需要那套文明的應對了。

孩子們拋下了那些過去的規範之後，就像脫離被拘束的文明手腳，更急速的跑向與文明對立的野蠻部落，野性的部份將逐步展露，一些以前沒有的性格紛紛現身。值得關注的地方在於，這些性格不是嶄新加入的，而是原本就隱身在文明控制之下的某塊人性的一部份。

突然之間，羅伯特尖叫著、瘋狂地掙扎。傑克揪住他的頭髮，揮出他的小刀。羅吉正處在他的背後，使勁想擠近一些。像舉行宗教儀式似的，在舞蹈或狩獵遊戲的最後時刻，歌聲升高了。

「殺死那隻野豬！割斷牠的喉嚨！殺死那隻野豬！把牠打死吧！」

拉爾佛也同樣擠向裡面，想抓一把那棕色美味香脆的肉。慾望在升高，殺戮的念頭正熾烈。（《蒼蠅王》，頁 178。）

血腥、殺戮、暴力正是最原始的人性喜好的部份，在過去被壓抑，至此更散發出誘人的吸引力。沒有成人、法律、規範制止這樣的激情，孩子們就像是偷竊沒被發現的小偷上了癮。我們並不要說這些慾望原本不存在，它們只是被抑制

住，重重壓在與他人和平共存的框架之下；等到今日這個狂歡的派對大聲喊出了恣意的歡愉，不受管制的殘暴性格終於得以大展拳腳，「殺戮」這樣的念頭首度在營火中手舞足蹈，同時與燒得「劈哩啪啦」響的火堆呼應著越演越烈。

終於，第一個死亡事件來臨了：西蒙在一場瘋狂的派對中死去，一群人的集體殺戮。對這個過度亢奮後產生的結果，孩子們還沒準備好接受，在這個事件發生的階段他們還會思考，個個都在事後試圖合理化昨夜那場夢境的真實性。對拉爾佛和小豬來說，謀殺和意外事件的差別太過於重要了。他們必須要知道他們是目睹了一場謀殺，或者只是巧合地碰上一件意外。這關乎的不只是那群另一個部落的獵人們是否做出了規矩之外的行為，更重要的是：他們也參與了。即使彼此提醒：「我們離開得很早。」那場狂放的舞蹈仍然在清明的記憶中踩著腳步——我們都在圈圈裡頭。而對傑克的獵人們來說，他們承認那場恐怖行徑；但是那對象是猛獸，偽裝起來成西蒙的人形的猛獸。因此，被刀刀刺下的是島上最大的威脅：猛獸，而那麼多血流出之後，並沒有生命死去，「我們怎麼——殺得死——牠呢？」⁵⁶。結論是：動機合理，結局也能讓人接受。於是這個事件就在曖昧的解釋下過去，沒有人再去提起消失的西蒙，就像沒有人曾提起那個很早就不再出現的臉上有胎記的男孩，每個人各自為自己的行為做出結論，然後形成一個群體的意識。

第二個死亡事件很快又來了。這回小豬的死完全是在清醒的目光下直接上演，沒有人再去編造另一個化身為小豬人形的該死角色，每個人也都明白這不可能被扭轉為一個意外事件；被大石塊壓死的就是小豬，死的原因就是他該死。到了這裡，我們不需再討論正不正當的問題，事實已經發生，沒有必要也不會有人去思考這個事件還有什麼「死亡」以外的訊息，這是一場徹底的謀殺，同時也是一群人的集體謀殺。

海螺壓碎了，小豬與西蒙都慘死了，這些事都像水蒸氣一樣浮在這個島上的上空。這些鬼臉的野蠻人會愈來愈放肆。而後是他與傑克分不清的對立關係；因此，傑克是永遠不會放過他的。

⁵⁶ 同註 55，頁 254。

他稍作停頓，點點滴滴的陽光落在他身上。他撩起一根樹枝，準備低頭走過去，一陣恐怖感使他寒慄不已，他大聲喊叫：

「不。他們不會那麼壞。那只是一個意外事件。」（《蒼蠅王》，頁 293。）

拉爾佛心底明白海螺的碎裂、謀殺帶來的死亡，這些就象徵了文明的崩解，關於道德和人性已經不再屬於這個荒島了，輕飄飄的失去重力，浮游在空氣之中，並且是越飄越遠。荒島徹底為野蠻人部落攻陷，不再有人去維繫搖搖欲墜的文明社會，他們不為任何過去的規範所限制，來到了失去文明的最後一個階段：喪失理性。

躺在那黑暗中，他知道他是個被遺棄的人。

「只因為我還有些理性。」（《蒼蠅王》，頁 296。）

我們在這座荒島上，尋找與文明世界的連結並有所努力，重建一個社會與失去一個文明事實上不如想像中困難，應該是說，這兩者的發生都是簡短的時間、些許的事件就會造成；但同時也是那麼困難，人心似乎很難阻擋或是企圖影響它們的發生。荒島設定了一個脫離文明的場景，讓流放至此的角色與讀者去尋找有沒有什麼關於人性的部份會是永恆不被改變的。

四、《守著孤島的女孩》

我們來到荒島所要尋找的就是截然不同於文明社會的種種，包括與文明相對應的自然，這帶來了人性的野蠻層面的探討；另一個值得注意的面向是與社會對應的個人，當我們排除掉一切「自身」外其他的部份之後，剩下的會是什麼？

歐麗兒生長於富裕的家庭，失去母親的她由祖母安排著她的一切生活，學習勝任一位有教養的淑女。直到她最愛的妹妹意外去世，茫然的她決定崩毀這種沒有任何快樂的生活，展開逃走計畫。她選擇的地方是大明湖中的鴨島，那是一座她父親購置的無人島嶼，距離近得她可以順利隻身前往，遠得沒有人可以與她聯繫上。在島上的生活一開始是照著計畫走的，但自然的力量一一打壞了歐麗兒的

算盤，沒有木屋、沒有糧食、沒有獨木舟，她必須讓自己活下去，至少先捱過這個冬天。在絕境尋找出口，她經歷了自己原本不可能做到的行動，幾乎是不加思索的，只是爲了生存。在與自然共存並互相競爭的荒島生活中，歐麗兒被重新塑造造成另一個人，但其實那才是真正的她。返家之後，她心底明白事情已經有了變化，現在的她心中有一座島，那是真正的「自我」棲身的所在。

（一）非自我

在過去的十六年，歐麗兒就像包裹在那一套套束腹、洋裝、褲襪之下，扮演的是一個對祖母言聽計從的淑女，她不需要有自己的意見和喜好，要做什麼事情、去什麼地方、上什麼學校都是被決定著的，歐麗兒甚至連身上要散發何種香味都不被允許有過想法。我們用「行屍走肉」來形容沒有思考能力或是沒有感覺的人，歐麗兒基本上跟這樣有何兩樣？沒有人重視她的聲音和視線，即使她自己也不去在乎；她像是沒有一件生命的物品，可以被任意擺佈。

如今歐麗兒已經十六歲，她換了四所學校，交朋友越來越難。她總是在收拾行李，解開行李，總是忽來忽去，或者隨時準備離去。有時候，她覺得自己只是她祖母的一件行李，不停地被打包，被送到陌生的地方去。（《守著孤島的女孩》，頁 19。）

在這個世界裡，歐麗兒只有一個可以證明她還是個獨立的個人的對象，那是她的妹妹莉玫，她們可以來到一個只有兩人的秘密空間，分享彼此的心，那時的歐麗兒不再是任何一個別人都可以取代的；莉玫會肯定她獨特無二的存在。直到莉玫離去，她開始懷疑自己爲何而存在，如果沒有一個人知道她是誰，那麼她至少得自己去尋找了。

（二）找尋自我

對歐麗兒來說，過去的那個名叫「歐麗兒」的胖女孩是被禁錮在既定的外表和框架中的，因此要尋找真正的歐麗兒，她要擁有的先決條件是：自由。奔向自由的步驟首先是丟棄原本那個不是自己的部份。

她在牆角的物品保管箱前，將皮箱裡的東西放入一只塑膠袋，然後把空皮箱放進保管箱，鎖上。她收好鑰匙，拎著塑膠袋離開機場大廈。然後她每經過一個垃圾桶，就扔進一些東西，皮夾扔進這個垃圾桶，裙子扔進那個垃圾桶，涼鞋扔到……（《守著孤島的女孩》，頁 43。）

我們可以設想一名鐵幕中的囚犯，如果他連手腳都無法隨心所欲的活動，遑論要前往哪個呼吸自由的所在；歐麗兒便正是在掙脫那些銹住她四肢的層層鏈條。那個活在狹小四方牢房中的過去「歐麗兒」必須要先被遺棄，新的自我才可能誕生，每一項屬於過去的部份都不能留下。那是從諾亞方舟就開啓的上帝意旨，罪惡腐敗的要先被毀滅，即使是殘暴的手段，嶄新的美好才有機會重現。

前往的自由之處在哪裡？歐麗兒選擇了一個島嶼，島上承載了過去的美好記憶，這是她逃離此原本所在的動力；而可以想像的島上生活也不像是太過於困難，她攜帶了錢與食物，那裡還有舒適的木屋。然而，事情並不如計畫中順遂，包括崩毀的木屋、食物的被竊取等實質的挫敗；最大部份的困境卻來自於內心的忐忑。歐麗兒捨棄了過去那個不真實的自己，企圖來到一個美好的境地與真正的自己共處，但這個荒島並不如想像中熟悉，無法讓她如願找到自己。

她四周的世界這麼大，天空中的烏雲……還有這個水面……她很不習慣這樣的自然環境，這樣的自然環境實在太大，大得怕人。自然環境應該是個公園，是個跟莉玫單獨相處的地方，是個可以做白日夢的地方……人可以生活在樹上或草房裡。自然不應該是這種會把她吞沒的陰暗世界……（《守著孤島的女孩》，頁 58。）

這是一個相當難熬的過渡階段，舊的已經被拋在垃圾桶裡，新的卻也還沒被遇見，而生活上的艱難讓她的心靈沒什麼機會好好整理、思索。當她發現自己所處的荒島並不是一個可以掌控的空間，這個世界便無邊無際地向外擴散到不可視的廣大遠方，最後一件可以確認的事情也消失了，這裡沒有人、事、物是歐麗兒可以肯定的，也沒有任何可以肯定歐麗兒的，於是她不但沒了衣物，甚至也找不見肉身。失去了一切，包括自己，歐麗兒感受到徹底被遺棄的孤獨。這一連串的

起起伏伏皆來自於與小島的連結，打從逃走計畫的開始，歐麗兒就已經把小島當作她意欲尋找的自我，不但是所在，同時也是象徵的符號了；於是，對小島的不安就等於了對自己的不安，對小島的懷疑其實只是對自己的懷疑的投射。

在這一片空間裡，除了小島，除了她之外，還有什麼？她每每想到這點就很洩氣，自覺微不足道。然而，這片空間也常常使她膨脹、放大——這個大空間會塞進她的身體中，把她舉得高高的，讓她覺得自己既莊嚴又偉大，是山是水是地也是天空。（《守著孤島的女孩》，頁 92。）

歐麗兒已經失去所有了。空空的她來到小島，然後小島的意象進入個人的自我裡面。在迷失的過渡時期之後，她終於接收到一股帶來穩定狀態的可能，「看不見的力量從她的體內流過，那是小島的力量。她感到體內有小島的身體，她渾身充滿了一種無可言喻的喜悅。我就是小島，小島就是我……⁵⁷」這樣的力量來自於毋庸置疑的陪伴與支持，他們（歐麗兒和鴨島）等於彼此、包括彼此。島上的所有存在當然也在他們涵括的空間裡面。小島的活動痕跡來自於海浪打上岸、風吹樹梢的聲音，還有那些真正具有生命的動物身上。歐麗兒關注貓頭鷹，餵養牠讓她第一次能夠確知自己的必要性；她關注鹿群，母鹿和小鹿的互動是她情感上的寄託，她試圖從與牠們拉近距離獲得生活是在向前進的成就感。她甚至自己設想出那些圍繞在她身邊的生物們——就像是熱鬧的宴會——總得有人來分享她的歡愉和失敗。

她跟著這些足跡走，不完全是為了尋找食物，另外她也想找一個會動的朋友。她需要一個活動的生物，像她一樣的生物，看著牠，跟牠說話。（《守著孤島的女孩》，頁 158。）

在等待湖水結冰的這段時間，她覺得自己就像個站在寂寞邊緣的流浪漢，被放逐在小島與大陸之間。有時她真想聽聽人的聲音，想得她的心都痛了起來。她常常想起貓頭鷹，不知道牠到哪裡去了？（《守著孤島

⁵⁷ 哈利·梅瑟(Harry Mazer)，姜慶堯譯，許常德修文，《守著孤島的女孩》(Island Keeper) (台北：英文漢聲，1989 年 11 月)，頁 120。

的女孩》，頁 160。）

證明這些自己之外的存在都像認同小島一樣是和自我有重要的連結。這樣的存在之所以重要，除了爲了撫平孤寂，同時證明了自己的存在。當這些存在消失時，被放逐的感覺便來自於被這「整個」世界遺棄，沒有自己之外的東西肯定她的存在，然後一切又回到了她失去莉玫的那一刻，沒有人知道真正的她是誰。

（三）「非自我」與「自我」並存

最後，回到原本所在之後的一切都不同了。「事情已有了變化，小島的生活已重塑了她。⁵⁸」從荒島返回的歐麗兒外表看起來瘦了、黑了、健壯了，但更重要的是內在的她已經不只是原本的那個任人擺佈、沒有自信的歐麗兒，與小島共處的經驗讓她找到了另一部份的自己，那是值得認同的、可以掌控自己生命的歐麗兒。我們可以說，處在眾人的社會中的她是「非自我」的部份，但那不是完全沒有存在價值，那是她得以與人相處的中介，在這樣的形象中，他們彼此都有熟悉的安全感；然而，引介的是更核心的「自我」的部份，那是從小島帶回來的收穫，在此她可以得到休息，全然面對自己。

當他們走在隧道般的走道上時，她的父親和祖母在匆忙中為她引路。這時她又感受到，自從她回到鄧迪區以後，她內在真正的那個「我」已被人帶走了，雖然事情這樣發展並沒有完全違背她的意願。（《守著孤島的女孩》，頁 176。）

於是，到了這趟歷險的最後回歸，歐麗兒非但沒有失去原有的自己，也找回了新的自己，她將會在這之中取得平衡，正如成長的回饋：我們學會與他人共處，並且與自己共處。水、島、自我，這三個意象或遠或近的被連結在一起，它們如前所述本來是一個進程——途經水來到島，在島上找到自我；最終卻成了同一個象徵：安全的底護場域。歐麗兒一開始就說明水對她來說的優勢在於「游泳是她最擅長的運動，在水中，人們只看見她的頭，看不見她的身體。⁵⁹」，水就像是完

⁵⁸ 同註 58，頁 185。

⁵⁹ 同註 58，頁 56。

整包裹著的柔軟外衣，在這裡她毋須害怕跌倒或是洩漏短處，並且她掌有主控權，可以任意隱藏自己或是抬頭呼吸。同時，小島所滿足的需求就是這樣的隱密的安全感受，「這些溫暖的石頭，這座陰暗的石屋——在她的眼中，一切都好美、好隱密、好安全，好像一件溫暖的斗篷。⁶⁰」，只有她和小島，躲在既黑暗又溫暖的「防空洞」。直到真正的自我也被連接上，這個庇護所就被完成了，閉上眼睛就能向小島發出呼喚，也是向真正的自我呼喚；再聽到貓頭鷹的叫聲，也是再次面對真正的自我的聲音。



⁶⁰ 同註 58，頁 161。

第四節 《地海古墓》的烏托邦傳說

既然這世界如此廣闊，肯定有些我們不知道的地方存在，那些無名的島嶼啊、上頭未命名的生物啊，當然還有與我們熟知的世界截然不同的種族、習俗、生活方式；這樣的事實是可以被接受的——我們不是全部，這裡之外還有其他。於是，在這樣的前提之下，我們很自然地可以想像出一些地方，那必定是一個遙遠的處所，遠到沒有人知道確切的位置在哪裡，然後只有「我」一個人可以聲稱那是一個什麼樣的境地。一如我們熟悉的烏托邦⁶¹、桃花源⁶²，這些「聽說」的地方總是閒適而美好，可能偶有一兩個人宣稱那是個真實存在某處的地方，他們正好去過，然而這些人總不是我們自己。即使如此，還是沒有人能夠斬釘截鐵地駁斥這樣的地方的存在，那就像是我們用信念共同築起的海中島嶼。

在娥蘇拉·勒瑰恩（Ursula K. Le Guin）的《地海傳說》中，架構了一個地海（earthsea）世界，沒有大塊陸地，全由大大小小的島嶼組成；四部曲的故事藉由一名巫師——雀鷹的生命歷程，在這些島嶼之中的海上追尋所展開。這些遍佈海洋之上的島，各自被水所分離，擁有獨特的信仰、政權、民風，包括閒適的放牧草原弓忒島、巫師學園所在地柔克島，還有我們在這裡要討論的「『峨團陵墓所在地』僅需這麼簡單稱呼即可，它是卡耳格帝國四島中最古老也最神聖的地區。⁶³」。《地海傳說》當中之二部曲《地海古墓》敘述了一個在日常世界之外的神秘地方、建造在沙漠上的宗教聖地：一代代的第一女祭司被揀選出來之後，將

⁶¹ 托馬斯·摩爾 1516 年著。全名為《關於最完全的國家制度和烏托邦新島的既有益又有趣的全書》。烏托邦的原詞來自兩個希臘語的詞根：ou 是沒有的意思，另一個說法是 eu 是好的意思，topos 是地方的意思，合在一起是「沒有的地方」或「好地方」的意思，是一種理想國，並非一個真實的國家，而是一個虛構的國度，有著至美的一齊，沒有糾紛。

今天烏托邦有更廣泛的意義。它一般用來描寫任何想像的、理想的社會，有時也被用來表示某些好的，但是無法實現的（或幾乎無法實現的）建議或嘗試。

維基百科全書 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%83%8F%E6%89%98%E9%82%A6>（2006/6/24）

⁶² 出自陶潛詩〈桃花源記〉。記述一個世俗的漁人偶然闖入烏托邦般的地方的經歷。大部分學者相信，桃花源記是陶潛對當時的社會不滿，希望追求一個平靜和諧的社會而寫的。

維基百科全書

http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%A1%83%E8%8A%B1%E6%BA%90_%28%E6%96%87%E5%AD%A6%29（2006/6/24）

⁶³ 娥蘇拉·勒瑰恩（Ursula K. Le Guin），蔡美玲譯，《地海古墓》（*Tombs of Atuan*）（台北：繆思，2002 年 3 月），頁 42。

其名字還給「累世無名者」，而後變成爲「在世無名者」，整個陵墓所在地的地底下是一座龐大的黑暗之城，這就是她的疆域——她們「無名者」的領土，那裡是全然的黑暗，有大墓穴、巨型的網狀隧道迷宮，和裝滿各式珍寶的大寶藏室。在卡爾格帝國出現之前，這個地區的四個島上許多的小王國常需要累世無名者的意見以平息紛爭；然而神王統治全部四島之後，已可以自行處理爭端，於是這個只有女人的陵墓所在地就像是跳脫時間之外與世隔絕的空間，除了用信念維持的儀式在這裡繼續下去，整個黑暗就停在這裡。雀鷹來到此處尋找具有重大意義的「厄瑞亞拜護符」斷裂的另外一半，他讓現在的第一女祭司對這裡產生懷疑，並還給她被食盡（遺忘）了的名字：恬娜，最後他帶走了她，航過海水，來到內環島嶼的中心——那裡不信神也不相信黑暗力量——帶著她光榮的環片，遺棄那個邊陲的、沙漠中的意念聖地。

一、這一個烏托邦／桃花源

地海的諸多島嶼本就是各個獨立的空間，然而這個峨團島陵墓所在地卻又與這些不同點站在不等的層級上；也就是說，這個地方的獨特性不只在於生活方式或是風土民情，而是根本上的本質，它就是一個靠意念與信仰撐起的抽象世界。它具有一些特點，我們可以從中來形象化這樣（以下我們用「烏托邦／桃花源」來作爲討論的代名詞）的本質。

最早出現的意念島嶼意象，出現在恬娜首先來到的無名者寶座。

由屋頂暗處延伸下來的大片黑暗，好像變成幾塊大黑網，把高台寶座的兩側圍了起來。究竟它們真的是圍幕，或僅是濃密的暗影，肉眼無法明確判斷。寶座本身是黑色的，椅臂和靠背鑲有寶石或黃金，發出若隱若現的光芒。這寶座奇大無比，一個大男人坐上去也會變成侏儒，可見這並非凡人尺寸。座中無人，只有一團黑暗。（《地海古墓》，頁 26。）

這個寶座即是一座島，高高地屹立在所有人之上，沒有人知道座位的中央是什麼，畢竟那是真正坐在上頭的人才看得清，於是對旁人來說，那便是一片黑暗，

並且發出光亮。烏托邦／桃花源的意義等同於此，那是一個沒有說話者去過的境地，自然不會有人知道那裡是什麼景象，因此它是那麼的隱晦，卻因想像與期待而散發光芒。

寶座正前方那三級較高的石階，也就是她剛才跪立處以上，從不曾有凡人的塵腳踩踏過，累積的塵沙厚如一塊灰土層，這經年累月、甚至數世紀之久未受攪動、未經涉足的塵土，完全掩蓋了紅紋大理石面。（《地海古墓》，頁 28。）

無人涉足的地方，這便是烏托邦／桃花源最基本的設定。在這樣的地方，沒有俗世的凡人腳步、沒有喧囂的瑣事紛爭，便似一個安靜的封閉盒子，懸掛在我們的世界的外頭；也正因如此，它就像是初生的處女童子，讓我們有聖潔的感受，同時更增加了征服的慾望。根據人類一種詭異的天性，「追求」能讓成果更加華美，無論那目標是值得探訪或是將會在事後後悔；而必須付出愈多的心力方能到達的境地，也就像探照燈聚射的花園，越發香氣瀰漫、鳥語花香。那是已經收不回了的期待和努力，讓我們不得不誇飾了這樣的目的，給予它「無可詆毀」的地位——否則等於我們得承認甚至大聲宣告自己的失敗與無用。

然而，除了我們替烏托邦／桃花源定下的假設，其本身仍然有某種特性，客體附加的解釋和自我的本質完整了主題。這個重要的特性是：時間。

在峨園陵墓的大寶藏室，時間不走動。沒有光亮，沒有生命，甚至不見蜘蛛在塵沙中爬行，也不見小蟲在冷土裡鑽動。只有岩石，只有黑暗，時間不走動。（《地海古墓》，頁 183。）

烏托邦／桃花源既然外延於真實的世界，最大的差異點即是它不處在時間的洪流當中。舉凡有生命的生物都會隨著年歲而變異，老去的人們、發芽結實的植物，生命隨著時間前行，即便是沒有生命的石頭也會在風雨的吹襲下侵蝕生苔，這就是我們這個世界的生氣，是時間的痕跡。然而，在意念的烏托邦／桃花源裡，我們總聽說誰經歷了短短數日之後人間卻已是數十年載，又說誰在裡面見識了不

會變老的人們，總停留在最青春、燦爛的人生階段，而花草不枯、動物不病。那是時間靜止的地方，那是將時間遺棄的場所。

爲什麼在夢想的烏托邦／桃花源中我們（使用意念的創造者）要來看看「時間」在成爲毋庸置疑的科學性計算之前，它對我們曾經是怎樣的神聖物件？在《永遠的狄家》⁶⁴故事裡，狄家人意外獲知了長生不老的秘密，卻世代守護著這個「不幸的」泉水。多少人皆渴望的不老，連秦始皇亦不惜血本地長期煉製丹藥、不辭心力地派遣徐福前往蓬萊仙島求長生不老之藥，還有后羿嫦娥的故事，甚至到現今蓬勃開發的抗老產品等，不老、不死似乎有神奇的魔力，聲聲召喚著人們去追尋。然而，事實是狄家人真正擁有這樣的力量之後，卻深受其擾，唯一的希望就只有像一般人的變老、死去。我們對烏托邦／桃花源的想像同樣是完全美好、正面的投射，基本上有時候我們甚至會認爲除了現在所處的地方之外都是比較值得憧憬的，但是世間上的事就是沒有絕對的，有光亮必有暗處、有歡樂就必有哀傷相襯。

這世界美麗、光明又慈愛，但這不是全部。這世界同時也充斥恐怖、黑暗和殘酷。青青草坪上兔子哀鳴死去，山脈捏緊藏滿火焰的大手，海洋有鯊魚，人類眼裡有殘酷。只要有人崇拜這些東西，並在她們面前屈尊降格，那裡就會孕育出邪惡，就會產生黑暗匯集所，將那裡完全讓渡給我們稱爲『無名者』的力量轄制。無名者即黑暗、毀滅和瘋狂，是這世界古老的神聖力量，先於光明存在。（《地海古墓》，頁 187。）

烏托邦是一個我們設想擁有所有美好的地方，然而相對來說其實也是充斥了所有邪惡。真實的世界總是有光亮和黑暗、有美麗又醜陋，只有那個被想像建立的地方可以只擁有單純一方的所有。但這樣的單純終歸來說仍然是建構於人的意念與想像，峨團上那些從出生到死亡皆奉獻給無名者的女性角色相信這裡全然的黑暗就是力量的集合，而雀鷹帶來的法師世界相信的是法力而非神力，他們製造出的光亮可以劃破黑暗。

⁶⁴ 奈特莉·芭比特(Natalie Babbitt)，陳政一譯，許常德修文，《永遠的狄家》(Tuck Everlasting) (台北：英文漢聲，1990 年)。

這是我們解釋烏托邦／桃花源所具備的性質，就如同我們一直聲稱的：這是一個想像的意念世界。這個故事更值得探討的部份在於「生活在其中」，真正處在當中，對外人來說她們也只是靠意念撐起的角色，但從她們出發呢？就像我們對烏托邦／桃花源的憧憬，那樣的追尋總是渴望於進入，但真正圍困在裡頭的人卻在盼望離開。

「我寧可不？當然囉！我寧願嫁個養豬漢，寧願住在水溝裡，寧願做任何事都好，也不要一輩子在一個人煙罕至的荒寂沙漠，和一大群女人一同葬送一生！……」（《地海古墓》，頁 83。）

烏托邦／桃花源事實上就是一座孤島的意象。沒有人說烏托邦就是絕對的哪裡，那只是一個夢想的所在，想像中所有的好事的集中地；現實而諷刺的是：對於在其中的人來說，外地才是那個豐富又有趣的「烏托邦／桃花源」。

二、在烏托邦／桃花源裡面

晚風怡人。春季星辰濃濃密密在天上閃爍，有如春季草地繁生的一整片小雛菊，也如四月海上的點點漁火。但這女孩沒有草地或海洋的記憶。她沒有仰頭觀星。（《地海古墓》，頁 52。）

恬娜在這個封閉的所在成長、學習、生活，絲毫沒有其他世界的經驗，即便連氣味、景色都無法想像；這其實並非烏托邦／桃花源特有的，在資訊不發達的時代或地區，許多人的確是終其一生只見過生活周遭一個村落的狹小區塊。然而，即使現今這個資訊流通可謂前所未有的快速的年代，我們每一個人仍然有許多不見、不聽、不聞的，世界那麼大，我們就是耗費一輩子也只能困在某個方塊中，只是那個方塊或大或小罷了。烏托邦／桃花源只是更形象化、誇飾了這點，因為如上述的假設，處在其中的人自然不需要懷疑地是被封閉著的，我們從一個大的方塊裡，看這個小的方塊，還心懷憐憫的寄予同情呢。或這這就是烏托邦／

桃花源之所以吸引人的地方，它不只是全然的想像，也與現實有所連結。

撇開一致性，我們在此主要要討論的還是其獨特具備的性質。既然如上一個段落所述：這是一個停滯的境地——「始終不冷不熱，不論冬夏，永遠帶有相同的涼意及不變的些微濕氣。上方的地表，冷冽的冬風在沙漠上猛掃白雪；而這裡：無風、無季節、靜謐、安全。⁶⁵」，那麼當我們身處其中，想當然爾亦會呈現一種停滯的狀態；但這畢竟是配合外在環境的步調，人心如何能停止流動呢？儘管在這個失去時間的烏托邦／桃花源，所有的事情都靜止不前，景緻就像是一幅靜止的畫，美好的、腐敗的，都留在同一個地方，地面上的人們也像是被潑撒在紙面上點綴的小黑點，甚至連黑點本身也以爲自己就該是這樣黏附在畫面上，在黑暗中站立不動。

在這座沙漠之島，在這一成不變的墓碑底下，「時間」是沒有多少意義的，自創世以來，這裡一直用相同的方式過日子。她不習慣思考變動不定的事，比如老方法消逝、新方式興起；從那種角度看事情讓她不舒服。（《地海古墓》，頁 59。）

但我們若仔細聆聽恬娜說的話，乍聞她確實是安分於此，卻無法忽視她的腦、她的心持續在前進的事實。恬娜在思考，這就是召喚時間的東西，這就是讓她無法安於此地的原因，這就是她能夠跳脫所處的黑暗的最大力量。一開始來到這裡，彷彿是命運就已經安排好了的，根本沒有人有選擇的機會，是上一世「在世無名者」去世的同時降生的嬰孩，總能找到這麼一個、唯一一個，符合條件並且身體健康的，而她就是被黑暗力量選中的，由在世的女祭司們代為教育、訓練，然後帶到這個本就屬於她的領域：黑暗。

連她自己也不記得了。就算記得，有什麼好處呢？已是過去的事了，都過去了。她已經來到這個她必須來的地方。浩瀚塵世她只曉得一個地方：峨團陵墓所在地。（《地海古墓》，頁 39。）

⁶⁵ 同註 64，頁 108。

對恬娜來說，這是一個必須要到的地方，命中注定的、不容許逃開的指示，她甚至還沒開始思考就已經抵達了，還沒開始接受就已經身在其中了。相對來說，正是因為人選的命定性，我們總期待自己能去到烏托邦／桃花源，而心底卻也明白那不是一個靠努力就能夠到達的地方，命運自然會找上該待在那裡的人。

恬娜初開始接觸地底下的疆域，也是初來到我們之前所討論的烏托邦／桃花源的核心（事實上對陵墓所在地而言，地底也是另一個烏托邦／桃花源的意象世界），她心底感到興奮與滿足，這個她真正可以在裡頭悠遊闖蕩的地方，是從小便被教導認識卻一直無法深入的想像境地，即使她知道那就是她一個人的地方，或說是她和她的前世「無名者」們共同的領地，但沒有確切來到之前，那只是個「聽說」的烏托邦／桃花源，有傳說中的寶藏、吸引人的設計通道，當然還有最重要的是：絕對不容侵犯的獨佔權。

這第一次探險，她雖然沒有深入迷宮，但也夠深入了。一股全然孤獨與獨立的確定感，一種奇異、苦澀但快樂的感覺在內心增強，牽引她一次又一次回去，一次比一次走得深入。（《地海古墓》，頁 90。）

人總或多或少有一些秘密，無法對別人說的事情，而秘密越多，也就越孤獨。當我們真正進入到烏托邦／桃花源之後，被迎面而來的全然孤獨與獨立感受包圍，不論這裡是多華美、多精彩，都只有自己知道，也自己能夠感受；於是這就是完全的孤立了的島嶼了，只有一個人站在上頭。當然，有時候秘密是一群人所共同建立、擁有的，她們就像手牽著手守護著一顆虛幻的彩色泡泡，也因為她們圍繞得太過緊密了，圓圈之外的人自然也都見不著這個泡泡，但她們會、也是必須要為這樣的一群人的孤立感到滿足，甚至是驕傲。其中一個原因是只有她們在此的排外特性會產生優越感，而另外一個原因是她們已經在圓圈當中了，這是無法改變的既定事實，也只能這樣接受，幸好還有其他人在一旁歡欣鼓舞，於是一個人不確定的不安感受會被強化成一群人堅定的正面情緒，即使那只像是靠「陪伴」編織出來的糖衣，仍然被以為是光鮮亮麗的珍貴華服。

「她們太古老了，大家早已忘了崇拜她們，只剩下這地方還行禮如儀。

她們的力量已消失，現在只不過是陰影罷了。被食者，別想嚇唬我，她們早已不再有能力。……」（《地海古墓》，頁 175。）

建立在沙漠上的神殿，一切只是憑藉著不穩固的沙礫站立，所有人都知道它輕輕一推就會崩塌，但所有人仍然互相相信、互相欺騙。這就是烏托邦／桃花源作為一個意念世界成立的基本要求。

三、從烏托邦／桃花源出發

如前段我們所討論的：烏托邦／桃花源形成一個封閉、自我滿足的場域，與外在真實之間阻隔開來；但是如果此時，分隔這之間的石牆透進了一線光亮，眼看薄弱的信念就要被摧毀。原本深信不疑的標竿有動搖的可能時，對身在烏托邦／桃花源之中的人來說，要經歷的就是就是信仰的崩壞，進而是真相的選擇。

見著陵墓墓穴讓她感覺惶恐困惑。過去她所知道的陵墓，只是一個聽來的、用手觸摸來的、藉黑暗中的涼空氣感知的限定範圍，那個範圍很大，是個無人得見的奧秘。現在她卻看見了，而這奧秘竟非由恐懼取代，反倒被美麗接手。美麗，一個比黑暗奧秘更為深邃的奧秘。（《地海古墓》，頁 112。）

在被黑暗統治的地底陵墓中，光亮第一次來到此地。闖入的男人、光，基本上這兩者是具有相同的意象並且相輔相成成一巨大的力量，這樣的介入力讓原本暗黑的死地有了劇烈的轉變。值得注意的是，這個改變卻不如恬娜原本想像、被教導的崩毀或滅絕，沒有人被懲罰，男人、光亮並沒有帶來無名者的震怒；她反而看到的是「美麗」——這是個包括所有正面含意的說詞，這轉變帶來的是歡愉、豐富、吸引力。這樣與一直以來的想像差距甚遠的結果，讓原來理所當然的事開始動搖，懷疑的念頭開始萌生。而只要完全的相信有了一絲破損，就像我們所說的一張白紙上的微小黑點，不管再怎麼亟欲忽視它，彆扭的不安全感只會一直延展開來。

過去在日常祭典儀式中擔綱盡職，好像不曾像今天感覺這麼繁冗、瑣碎、漫長。一個個面容無光、舉態鬼祟的小女孩，一個個躁動不安的見習生，一個個外表嚴峻冷酷的女祭司——她們的人生式謎樣綜合體，集嫉妒、苦惱、狹小抱負與薄弱熱情於一身——這些女子日日與她為伍，構成她所知的人間，這時竟顯得又可憐又可厭。（《地海古墓》，頁 149。）

看看恬娜是怎麼開始發現她眼睛所見的已經是不一樣的東西了，日常習慣了的儀式竟然顯得冗長，共同生活的女孩們像是突然都在想著什麼惱人的煩憂，這個她所知的人間變得不一樣了，這時還無關乎好或不好，一切只是「開始」不一樣了。看到改變是我們繼續前進的一個引子，因為當我們思考這樣的改變，接著就必須試圖做出選擇。簡單來說，如果我們發現一個地方已然臭氣瀰漫，便得考慮離開的可能；又或者某處原先不以為意的地方怎麼好像突然鳥語花香，我們勢必會渴望前往。因此，外在「改變」的發生與內心的「改變」相互關聯、相互影響。到了這裡，恬娜已經做出決定，她要跟著猛然出現的這一絲光亮一起離開，走向沒有人知道是更清明還是更灰暗的未知地方。

「好讓我感覺自己像個笨蛋，又蠢又沒膽；好讓你變成智者，勇氣十足、有力量，又是個龍主，又這個又那個。你看過龍舞，見過黑弗諾的白色塔樓，你樣樣都曉得，而我一無所知，什麼世面也沒見過。但你所說的全是騙人的！你什麼也不是，只是個竊賊兼囚犯，你甚至沒有靈魂，永遠別想離開這個地方。到底有沒有海洋、龍、白色塔樓那些東西都沒關係，反正你再也見不到它們，甚至連陽光都別想再瞥到一眼。我只知道黑暗這個地底黑夜，但它真實存在，也是最終要認識的全部。寂靜與黑暗。巫師，你什麼都懂；而我只知道一件事，但這是真實的一件事！」（《地海古墓》，頁 154。）

到了真正離開了之後，恬娜才開始發現，在她否定了自己的世界之後，所有的信念都被摧毀，沒有預料到的：自己同時變得什麼也不是。既然原先她是存在那個世界裡的，現在那裡已經不在了，那麼自己又在哪兒呢？全盤的否定，最讓人難以接受的就是自己也被完全否定掉了。這時恬娜只剩下一點自尊心讓她抓

攏，來證明自己的存在和價值；事實上她越知道外面的世界是真的，就越難以接受自己的過去只是禁閉的黑暗，如此而已。這是一個採取武裝應對的過渡時期，我們還沒找到下一個替代的存在讓我們投以相信和依賴，越是著急地尋找，越是難以找到心底的自己。就像是成長一樣，接受與否定之間，放掉了過去而未來也尚未出現、什麼都沒有了又什麼都還沒有時候，迷惘的感受會困擾住孤立無依的心，繼續走下去是痛苦卻是必須面對的。

她漸漸認識到「自由」的沈重，自由是重擔，對心靈而言是碩大無朋的奇特負荷，一點也不輕鬆。它不是白白贈與的禮物，而是一項選擇，而且可能是艱難的選擇。自由之路是爬坡路，上接光明，但負重的旅者可能永遠到不了那個終點。（《地海古墓》，頁 244。）

離開烏托邦／桃花源的難處，我們可以說就像是離開溫暖無憂的襁褓，不再是茶來伸手飯來張口的輕鬆生活，得開始思考、為自己做決定。離開只是起點，才要起身尋找真正的自我該在哪裡、該是什麼樣子，這正是要開始面對的人生。

四、 海的連結與分割

最後我們不得不探討海在這之中所扮演的角色，畢竟它是成就真實與意念之間的重要分割，同時也必然是連結。烏托邦／桃花源作為一個孤立的境地，無論在現實或是意象中都可謂是一個海中之地，為海水所區隔。對外人來說，海的那一頭有一個難以到達的烏托邦／桃花源，那是夢中的理想境地；對身在其中的人來說，廣闊無邊的海水之外什麼都沒有，這裡是唯一的、靜止的世界。因為「這裡永遠一成不變，什麼事也不會發生⁶⁶」，大海便成為唯一不同的東西了，那兒有「正在發生的事⁶⁷」。海洋生動的形象正是真實世界的代表，它總是在運動、總是在喧囂，不會停歇的浪潮、生氣蓬勃的生物界、在海面上漂移不定的雲，海的聲音、氣味、景象都是變動中的，沒有一刻可以說是靜止的。

⁶⁶ 同註 64，頁 46。

⁶⁷ 同上。

海水反覆製造相同的聲音，但又始終不太一樣，也始終不歇息。它在舉世島嶼各海岸以不歇的海浪洶湧起伏，永不停息，永不靜止。她所熟悉的沙漠和山脈是靜立的，永遠不會用那單調的宏音大聲嚷嚷。海洋永遠在說話，但她不懂它們的語言，覺得生分。（《地海古墓》，頁 239。）

海洋的意象充斥在整個烏托邦／桃花源的故事中，它對比的是動與靜間的差異，卻隱含了更龐大、更遼闊的連結點，因為海洋實體上的廣闊和時間上的久長，彷彿既寬且深地涵括了這整個世界，包含真實的與意念的。

她過去這一生都在凝望黑暗，但相較之下，這晚海洋上的黑暗更為浩大無邊，它沒有頂，一直延伸到星辰之外，沒有凡俗力量在牽動它。它先於光明存在，也將後於光明存在；它先於生命而存在，也將後於生命而仍存。它無限延伸，超越了邪惡。（《地海古墓》，頁 246。）

原本在陵墓中雀鷹說過：黑暗先於光明，那時「黑暗」是象徵了那個封閉的意念世界，在那裡那個世界就是全部，因此黑暗也就是全部；然最終恬娜離開烏托邦／桃花源，走到外面的世界之後，她知道只有真實的海洋才是永恆不受控制的存在，才是絕對的本質。這是海洋在這裡的重要意象，同時作為狹義的分割，亦同時象徵了廣義的全體。

第五節 小結：航海的盡頭（島嶼）

一、尋找的目的是抵達

如果說離開就是爲了尋找，而尋找的完成則必得先抵達；因此，離開基本上就是在等待抵達。具體來說，出航是一種離開的表現形式，動機是爲了尋找，尋找的可能是那些我們討論的東西，包括寶藏、文明、夢想等等，這些都存在於一個地方，那個在開頭就說過的「遠方洋面上的藍天白雲、椰林樹影、水清沙幼」，幾乎不用多做解釋，我們都已在各自心底設想好了一座島嶼，「這些位於大海彼方的島嶼自身就是『幻想』的體現⁶⁸」。

二、島嶼意象

在漫漫海洋中，島嶼是一步步的停靠站，生物在此歇息、開創生存空間；而人們離開陸地流浪到海上，停腳的地方自然也是島嶼。「或許因為海洋與距離的催化，島嶼，似乎總是帶來一個『把自己放逐到陌生邊緣之境』的想像。⁶⁹」，在起身的時候，我們心底當然在等待某件事情的發生，畢竟離開就是一個改變，而改變會帶來不同於現下的狀態，那個狀態勢必不會是流動的，也很難確定會是恆久的，於是島嶼的意象在此符合了這些限制與期望。島嶼不是動盪難止的洋面，也不是到了便好似很難離開、同時具有完整封閉性的大陸，島嶼是可以想像得到的一個盡頭，卻又不是終點。

三、人島關係

爲什麼在海上或是不知爲何處的荒島上，會讓我們首先失去了自我而後找回自我？這個歷程很奇妙，首先原本的相對應地理關係不見之後，我們會先感覺到

⁶⁸ 同註 5，頁 19。

⁶⁹ 柯金源、葉怡君，《我們的島》（台北：玉山社，2006 年 4 月），頁 32。

惶恐及迷失；但之後爲了繼續生存下去（頭腦的生存，也就是頭腦要接受自己仍然處在某一個點，而這個點就在更大的面上），於是我們便開始從自己爲起端出發，延展到自身之外相關連而可以捕捉（碰觸）的事物。這樣一來，本人的存在便成爲世界的中心，最後我們找回了自我。



第三章 走向更小的內在對話

第一節 前言：在陌生的洋面上

一、流浪

我們在前一章談論「出發」的行動、「抵達」的事件，以海洋作為媒介，完成一場尋找的進程；現在，我們把對前後兩端的目光切除，直視「在洋面上航行」的這段歷程，然後發現我們眼見一派看似漫長無邊卻又似安定靜止的光景。

在起點的時候，可以被輕易理解為旅行、放逐、朝聖的一種形式，簡單來說，可以歸化成一個中性的動詞：「移動」，在心理層面上則稱作不帶情緒與價值判斷的浪漫標語：「流浪」。流浪是什麼？根據教育部國語辭典，解釋為：漂泊、沒有固定的居所⁷⁰。於是，流浪的基本條件便浮現了——沒有固定的居所，也就是坎伯和培利·諾德曼（Perry Nodelman）⁷¹皆定義過的「離家」。離家之後，我們所展開的無論是有目的的追尋、無方向的漫遊；有同伴的嬉遊、獨自一人的苦行，事實上都可以說是流浪的不同形式的表現。我們就是作為一名流浪者，在家之外的場域流浪。

流浪來自於什麼動機？流浪需要什麼動機？前一章我們討論了「尋找」，離開是為了到達視線盡頭的一項標的物，那裡有傳說中豐美的果實、眩目的寶藏、古老的故事，還有夢想中繽紛的自由。帶著一份尋找的心出發，眼睛直視著前方那個終點，而流浪只是其中無可避免所發生的必然過程，既然不是主動選擇的，這還談得上動機嘛？在這裡我們想要，也是需要談論的是一種人「天生」所具有

⁷⁰ 教育部國語辭典
<http://140.111.34.46/cgi-bin/dict/GetContent.cgi?Database=dict&DocNum=52702&GraphicWord=yes&QueryString=流浪>
(2006.11.23)

⁷¹ 同註 31，頁 73。

之與流浪的連結，也就是說不管是主動或是被動、迎向前去的甚至是逃避的、有意識或是無意識的，我們都勢必在等待、經歷流浪的過程，然後在其中獲得繼續人生的要件。到此為止，或許我們都還沒發現說成這般斬釘截鐵的信心來自何方？那是因為：我們還不知道人與流浪的連結及重要性。

我們在尼采（Nietzsche）的「流浪者」這一節中讀到：「無論我將遭到什麼樣的命運和際遇——流浪與登山是必不可少的，而一個人到最後所要面對的仍是自己而已。」⁷²，扛出尼采不是爲了要增添立論的亮度，這句話裡頭有一個很重要的暗示：一個人在流浪中面對自己。當我們置身一個全然陌生的場景當中，唯一熟悉的、唯一可以掌控的就只有自己，不同於一般日常時候，太多需要分心去注意的要件環繞在生活周遭，我們並不會有什麼樣的機會，甚至很難意識到自己的獨立存在；因此，這樣的時空下，自己和自己就被誇張地放大，龐然耀眼到無法忽視。討論至此，問題似乎越來越空靈了，「自己」又是什麼？我們被迫面對的「自己」長成什麼樣子呢？這當然不是在描述那些站在鏡子面前反覆觀看倒映出的眼耳口鼻或四肢的時段，我們可以期待的是，在與外在的連結數稀少到幾乎可以稱作沒有的流浪時刻，如何將視線移向自己的內在區域。「固著也好，移動也好，其實不是身體的問題，而是心靈如何安置的議題。」⁷³畢恆達替我們提示了一個關鍵字詞——心靈。在離開之後，直到到達之前的這一段歷程中，藉著流浪的方式，面對自己的心靈。

流浪的表現方式有多種可能，只要是符合前面所提及的開頭、環境，很自然地便進入到這樣的與自己安靜獨處的歷程當中。在此我們要先界定接下來討論的範圍：海上。設想一下在洋面上航行的情境，很難有人會去懷疑它作爲一個流浪的場景的可能性，凡爾納（Jules Verne）喜歡設計一些經由海洋的行程，或許我們可以先看看他是怎麼看待「人在大海中」的涵義：

置身其間，人類永遠不孤獨因為他感受到生命在四周顫抖。

她是『無限』的化身

⁷²（出自《查拉圖斯特拉如是說》）黃秀如，《移動在瘟疫蔓延時》（台北：網路與書出版，2003年5月），頁48。

⁷³黃秀如，《移動在瘟疫蔓延時》（台北：網路與書出版，2003年5月），頁59。

那兒有極致的寧靜

活著，在大海中活著！只有在那兒才有真正的獨立！那裡沒有人可以宰制我！我在那兒是自由的！⁷⁴

海洋的特性讓其不受任何熟悉的、日常的、喧鬧的人事物所干擾、影響，它可以提供一個全然安靜、自由、獨立的環境，讓我們將自己放任在其中，進行流浪的作用。娥蘇拉·勒瑰恩設定的地海（earth sea），是一個利用海洋如此特性發展故事的國度，她需要角色們在洋面上與自己相視、讀者們在大海中與自己對話。

要是必須與黑影交手，格得希望是在海上。他不太確定為何這麼盼望，但他很怕與那東西在乾硬的陸地上再度交鋒。儘管海上會興起暴風雨和海怪，卻沒有邪惡的力量，邪惡屬於陸地。而且格得之前去過的那塊幽暗島陸，沒有海，也沒有河流或泉水。乾硬的陸地代表死寂。雖然在天候惡劣的季節裡，海洋對格得也構成危險，但他彷彿覺得，那種危險、變動和不穩定，反而是一種防衛和機會。⁷⁵

二、無垠中的有限性

相對於流浪的不定與移動性，另外值得探討的部份是固定、安全的停留階段，場景大致可以想像成一棵樹生了根，紮著某地；在這樣的意象下，我們能夠借用一個中性的字詞：「根著⁷⁶」，標明停留的動作，又同時形容靜滯的狀態。即使「流浪」與「根著」這兩個詞在意念上完全相對，卻不是相互排擠的狀態；「流動與根著之間並非取代的關係，而是彼此錯落糾纏。⁷⁷」。我們從安定的家出走，方才來到渴望的自由的流動空間，卻無法忘記人所需求的安定感受；於是，我們

⁷⁴ （出自《海底兩萬哩》）菲利普·德·拉·寇塔迪耶（Philippe De La Cotardiere）編，陳姿穎、侯憲勛、洪鈺婷譯，《從科學到想像》（Jules Verne: De La Science a L'imaginaire）（台北：邊城，2006年1月），頁91。

⁷⁵ 娥蘇拉·勒瑰恩（Ursula K. Le Guin），蔡美玲譯，《地海巫師》（A Wizard of Earthsea）（台北：繆思，2002年2月），頁193。

⁷⁶ 同註73。

⁷⁷ 同註73，頁31。

持續在流浪步伐中替自己佈置一個類似於家的封閉場所，以撫慰需要靠倚的心靈疲憊時得到休息。這可不是要將自己推入一個矛盾的迴圈當中，流浪與根著確實是相對的，卻並非不兩立、無可共同存在的。就算我們在尋求與自己心靈對話的空間，都仍然無法完全不需要安全感——那份稱作港灣的家所提供的最重要感受，我們會在兩者之間拉扯提放，並盼望取得有可能發生的平衡。而這樣的人為操弄，主動的意識力量十分強大，它象徵著人的某種權力：宰制兩種渴求動態出擊，「權力並非單純展現於流動，而是指涉更複雜的主動調配流動與根著狀態的能耐。⁷⁸」。

讓我們再次聲明，根著表現的不只是停留的動作，這是縱時間線的標點；同時描繪著靜滯的狀態，這是橫空間軸的區塊。根著與流浪，就像家與外面的對比，連結著封閉和廣闊兩種意象，一般的情況下我們不會說要在房間裡流浪，也不會希冀在廣大的世界裡得到安定的休息。然而，便如前述，兩個概念不只在時間上錯落糾纏，在空間上也有可能是重疊共存的。當我們同時追求流浪的啟發、根著的後援時，事實上在預設一個不但寬廣並且可停靠、擁有巨大的陌生卻不乏熟悉的安全感這樣的空間；像是在有邊的安定裡尋求無邊的自由、在無垠的獨立之下尋求有限的停休。

如此看似複雜的奢求，表現在航海行為中，可以設想為在陌生、不安、遼闊的洋面，一方熟悉、穩當、封閉的船艙。羅蘭·巴特探討了船隻在文學作品中所具有的形象：

船舶是一種封閉的符號。對於船舶的眷戀，總是意味著一種將自己完全封閉起來的喜悅、一種儘可能將所有物體擺在伸手可及之處的喜悅，一種擁有一個絕對有限之空間的喜悅。人之所以愛上船舶，絕不是因為他們喜歡那漫無目標的大旅行，而是因為船舶能將他們牢牢封鎖於其中，所以他們才如此深愛著這艘頂級之家。⁷⁹

⁷⁸ 同上。

⁷⁹ 同註4，頁15。

我們以為可以在動盪的洋面上感受流浪的氛圍，卻不得不發現吸引我們的其實還包括有封閉的船艙空間。這可以相當具體且完善地解釋一個空間如何同時滿足流浪及根著兩種慾望、如何同時具備兩種特性。把船艙視為一種類似家的地方，意味著它包覆著我們予以祥和，並且我們在其中更自在悠遊地探訪有時難以面對的自己。前後反覆地我們意圖分別這兩個概念，又煞費苦心將兩者緊緊牽連，這並非想把自己推入矛盾的泥淖或藉以彰顯華麗的辯證；最重要只是意欲歸論到一個可能：在海面上飄盪著的我們，只是在尋求更親近自己的安全感受。

呼應第二章所設定的我們在航海文本中向外擴張，這裡要開始進入第二層更深切的分析——陌生的洋面上發生了什麼事？外在展現出走向更大的出航行為，無論可不可視地都是於內在走向更小，一步步更接近最是不見距離、感受不到存在的自己。



第二節 《少年 Pi 的奇幻漂流》的原始人性

在第二章我們討論過荒島的故事，意外抵達荒島之前絕大部分得先在海上漂流，比島上的生活更艱困、更令人絕望、更孤獨，否則魯賓遜⁸⁰怎麼即便來到的是渺無人煙的荒島仍感到希望和活下去的力量。少年 Pi 遭逢船難漂流海上二百二十七天，在他述說的故事裡，他與一隻孟加拉虎——理查·帕克一起在救生艇中生存下來，他們的關係不只是劍拔弩張，同時也是挫敗時的相互陪伴。

楊·馬泰爾花了大篇幅來敘述這樣一名身在印度的少年在動動學及宗教方面的思想衝突和個人見解。少年 Pi 在動物園長大，對動物的習性和威脅性有所了解；他想要崇愛神，便同時信仰了基督教、回教、印度教，並自有一番議論。因政治變遷而舉家遷往加拿大的 Pi，貨船「奇桑號」上除了他們一家人外還載運了許多已經找好買家的動物們。船難不明原因地發生了。只有 Pi 一個人存活下來，救生艇上另外還有一隻受傷的斑馬，被鬣狗攻擊而成為鬣狗的食物，紅毛猩猩也因此和鬣狗搏鬥死亡，最後孟加拉虎——理查·帕克一聲不吭就殺死了鬣狗。於是，只剩下 Pi 和理查·帕克，在太平洋中央感受對生命的絕望。

救生艇上的地位需要被確立，Pi 爲了在虎口下求生，用水和食物馴服了理查·帕克，讓牠明白他才是擁有勢力的主人。救生艇上有足以生存下去的補給，Pi 和理查·帕克亦經歷了暴風雨、吃人的海草島、與另一名遇難者在海上相遇，只是這位新朋友還來不及認識理查·帕克便已進了牠的肚子。最後，他們隨浪漂到了墨西哥，理查·帕克絲毫不留戀地消失在叢林裡；Pi 向人描述了事件始末卻沒人相信，只得再說另一個故事，而另外這四名生還者的版本太駭人聽聞又太真實了，以至於我們最後寧可相信有理查·帕克的那個版本的奇幻漂流。

⁸⁰ 迪福 (Daniel Defoe)，張心慈譯註，《魯賓遜漂流記》(Robinson Crusoe) (台南：大夏，1989 年)。

一、 生存下來的渴望與希望

漂流到荒島上聽起來是很悲慘的困境，但對在海上漂流的遇難者來說，那卻是欣羨不已的際遇，至少島上可能有河流提供水源、可能有果樹、綠葉可食；至少那是一片穩固的陸地，不像海上的小艇總是在搖晃，晃得人心不安、頭暈眼花；至少島上有可以遮蔽天日的場所，山洞或是樹蔭，風雨來臨時不必像對著關不掉的蓮蓬頭淋浴，烈日之下也不會錯覺自己是否是一尾曝曬中的魚乾。海上漂流就是有這麼艱難的重重困境，然而，這些都還能被求生意志克服，真正苦楚的是：人總不可能在船上過一輩子，獲救或靠岸是唯一的希望，沒有其他的選擇。

Pi 在海上的兩百二十七天算是在同等經驗中長時間的，他當然也經歷了一開始的驚慌、回復理性之後思索生存的方式、不斷經歷希望和失望再重拾希望再失望，最後可以坐在不搖晃的陸地上說說笑笑地回憶這段經歷。就如同這個故事進行的階段，我們先從最基本、最開始的問題談起：怎麼在一艘太平洋上的救生艇中生存下去？首先需要面臨的是恐懼：

我得先談談恐懼這回事。恐懼真的是人生真正的對手，只有恐懼能夠擊敗生命。恐懼是聰明狡詐的勁敵，這點我再清楚不過。恐懼沒有任何道德規範，不尊重什麼法律條約，不懂什麼悲憫同情。（《少年 Pi 的奇幻漂流》，頁 172。）

面對著一頭老虎，躺在太平洋中間的救生艇上，幾乎已經不用去計算哪一項所帶來的威脅比較大，恐懼會讓我們癱軟、失去力氣，它具有擊敗生命的能量，那時的我們沒有思考的能力，只是還在劇烈呼吸的軀殼。所幸，驚慌的時間通常不會持續太久，Pi 在焦渴的慫恿下回復理智，這是人的本能之一：求生，就像那些聲稱對人生絕望而選擇跳樓自殺的人事後的回憶，真正接近死亡的時候，心底想的只有生存。待基本的生命需求穩定下來，我們才可以重新看待身處的現實，此時比起一開始，多了份生存的渴望。對 Pi 來說，眼前的危險是最迫切的：一頭老虎，他幾乎不必花時間研讀船上的求生手冊，畢竟那得在他沒成為別人的午餐的前提下才有必要。為了解決眼前的第一個難關，恐懼而後生的對生存的渴望

會帶給我們不顧一切的勇氣和力量。可能是 Pi 從小在動物園晃盪所得到的知識，也可能是求生的本能，他發展了一套馴服這頭老虎的步驟。

當然他也可以考慮一勞永逸的計畫，設法讓威脅生命的老虎徹底消失，雖然成功率低得令人難以想像，但別忘了，求生意志會給我們力量；但 Pi 卻選擇了最後一條路，他要和理查·帕克一同存活，不但讓自己的生命暴露在一瞬間的危險下頭，還得分享僅有的食物、飲水，對海上漂流的人而言多麼珍貴的重要物資。這個馴服計畫的選擇，除了讓自己不被撕裂然後慢慢的、痛苦的死亡之外，還有一個秘密原因：

有一部分的我根本就不想要理查·帕克死掉，因為萬一牠死了，我就剩下一個人陷入深深的絕望之中，而絕望這敵人是比老虎更棘手的。如果我還有活下去的意志力，那也全拜理查·帕克所賜。有牠存在我才沒有滿腦子去想我的家人和我悲慘的境遇。牠逼迫我繼續活下去，為此我痛恨牠逼我活下去，但同時也為此感激牠。我真的很感激牠。事實擺在眼前：沒有理查·帕克，我今天就不會活著跟你講我的故事。（《少年 Pi 的奇幻漂流》，頁 175。）

記憶中在幼時有一個惡夢，時常重複地出現，直到現在都還無法忘記那種恐慌的感覺：在一個完全黑暗的地方，只有自己的一顆頭漂浮在半空中，就像裝載在密閉容器裡面的腦，沒有任何的其他，無論是人或東西，而這是永遠的永遠，不見盡頭的永遠。直到現在我才明白那種恐慌的感受來自於巨大的孤獨。我們可以想像 Pi 隻身處在廣闊的太平洋中，一艘相形渺小的像一片落葉的救生艇，自己更無足輕重地像在水面上漂浮的沙粒，不見盡頭的永遠。光是這樣的畫面都已經傳遞了令人難以卒睹的哀傷，Pi 所承受的是更真切的孤獨和絕望。因此海上漂流的第二項考驗便是克服孤獨，不斷重新讓自己感到新的希望。理查·帕克在這裡扮演了重要的角色，先不討論牠是危險的、充滿威脅的，卻給 Pi 帶來陪伴和希望的感受。

「我愛你」我不假思索說出這句話，深厚的感情溢滿了胸懷。「我真的

愛你，真的，理查·帕克。要是沒有你，我真不知道會怎麼樣。我大概沒辦法活下去，沒錯，我會活不下去。我會孤苦無依的死去。別灰心，理查·帕克，別灰心。我會讓你回到陸地的，我保證，我保證！」（《少年 Pi 的奇幻漂流》，頁 241。）

另一個生命的存在可以讓我們更加確立自己。藉由提供餵養以肯定自己的價值；賦予同情其實是自憐的另一種形式，以比較隱晦、容易接受的方向；將其視為奮鬥、仇忿的對象則生出了多餘的力氣，支撐面對大自然巨大的無力感；在絕望的時刻裝作藉此得到了希望，即使也只是自己想像出來的，畢竟理查·帕克何時主動伸出牠的虎掌摸摸 Pi 的頭，請他加油？但 Pi 卻從理查·帕克那裡得到繼續求生的力量。

二、 漂流在海上

如果我們可以討論一個荒島如何呈現出遠離文明（大陸）的意象，那麼海洋的孤立性、天然成份絕對是更有勝之的，「在驚異的時刻很容易可以不去想細碎的事情，很容易去思索括及整個宇宙，擄獲閃電雷鳴，近在眼前和遠在天邊的事情。⁸¹」。

看 Pi 在海上漂流的過程，那些迴盪在他腦海裡的自言自語就是在對眼前遭逢的一切向自己提出解釋，我們需要在對生存產生懷疑的時候自行找到答案，像在暗黑的道路上一步步緩慢地打探虛實，才能繼續有前行的勇氣。從體認海洋開始談起應該很適合，外在環境的巨變是所有問題討論的起點，海洋的不定性、廣闊與生命力提供了多樣的思考角度。我們總在面對大自然的時候感到人類的微小，龐大的力量不是我們自己嚷嚷叫的幾千幾萬年文化或是多突破性的科技發明可以征服的，宇宙間本來就有層級劃分，而人類處在勉力還只能控制自己的那個位置。

⁸¹ 楊·馬泰爾（Yann Martel），趙丕慧譯，《少年 Pi 的奇幻漂流》（*Life of Pi*）（台北：皇冠，2004 年 9 月），頁 238。

海洋靜靜的延伸，沐浴在羞澀、躡手躡腳的光線中，我的四周只見一片舞動的黑色和銀色。世界的容量很叫人惶恐——我頭上天的容量，我四周腳下水的容量。我半是感動，半是驚駭。（《少年 Pi 的奇幻漂流》，頁 186。）

只是多數人在多數時候容易忘記這條定律，小鼻子小眼睛地生活在四條街道圍成的狹小區塊，還以為偉大到可以改變世界。Pi 身在真正可稱偉大的大海中央，即使現實時時刻刻在他周遭提醒著他，人還是有愚昧的自滿，得從一些實際上瑣碎不已的小小成就上給自己鼓勵，好像謙虛過了頭就活不下去。小時候老師們遵遵教誨著不可志得意滿，哪知信心也是生存的條件之一。庸俗的人們得靠肯定自己來凸顯存在的價值，過份的無力帶來對生命的絕望，畢竟最重要的還是活下去，有時候展現些愚蠢的自大也是必要的。「我覺得跟這麼一個英偉的敵手較勁等於是給命運好看。這條魚讓我報復了海洋，報復了海風，報復了船難，報復了跟我作對的一切外在環境。⁸²」Pi 阻止不了沈船、對付不了暴風雨、決定不了漂流的方向，但至少他還在與更小生命的對抗上獲得滿足，還好世界上還有自己可以控制的事情。

這樣大小對比的概念同樣可以延伸到時間上，每日每夜，洋面看起來總是沒有改變，海潮與風暴對悠遠的海洋生命來說，都只是恆常中的一部分變動而已。在這樣的前提下，人生已經短暫的像一個眨眼了，每一個事件更是微不足道地令人惶恐。這就好像我們努力生活著的當下對大海來說都只是如螻蛄的庸庸碌碌，量尺的對比之下，實在令人心生不知所做為何的疑問。Pi 驚嘆了海洋的偉大之後，無可避免地也來到這一個惶惶不安的階段，漫漫長日無所事事已經夠折磨人了，要去思索這些哲學性的議題更讓人像是個還沒找到理論中心的懷疑論派擁護者。於是，人為設定的時間已經沒有必要，計算那些分鐘、小時、日、月根本徒勞無功，六點十五分三十三秒在這裡沒有意義，需要知道只有什麼時候肚子會餓，那是需要進食的時間；什麼時候身體感到疲累，那就是睡眠的時間。一天過成兩天、三天也無所謂，這個世界裡只有自己。

⁸² 同註 82，頁 193。

我能活下來是因為我設定了一個遺忘點。我的漂流時間用日曆可以算日子。我並沒有一天天，一週週，一月月的算。時間只不過是幻影，只會害我們窮緊張。我能活下來是因為我壓根沒有時間觀念。（《少年 Pi 的奇幻漂流》，頁 200。）

我記得的是事件、遭遇、日常瑣事，從時間的海洋裡偶爾出現的記號，自動刻印在我的腦海裡。像是燃燒完的照明彈的味道、黎明的祈禱、殺烏龜、某一地區的海藻等等。但我不知道能否依照時間先後說給你聽，我的回憶好像都糾結在一起，分辨不清了。（《少年 Pi 的奇幻漂流》，頁 200。）

時間是一種線性的劃分，它讓日子可以一直向前走去，星期一、星期二、星期三；四月、五月；明年、後年。我們不會一直停在同一個時間點，一分一秒都有不同的名字（2007 年一月三日下午五點二十分十八秒），於是每一天都不一樣，每一天都是新的一天。然而，漂流在海上的 Pi 已經失去了時間，那些計算的方式不再；線性的前進變成一種不斷重複的迴圈，吃飯、睡覺、吃飯、睡覺、吃飯……，每一次進食都像回到上一次進食，日昇日落，「海上漂流就像是永遠在圓心的一個點⁸³」。這麼一想之後，我們或許會開始覺得，時間的計算真是人類文明上相當了不起的發明，它讓我們總可以想像著「前方」的路而過活。

你的視線永遠不出半徑範圍，圓周永遠遙不可及，非但遙不可及，甚且愈擴愈大。所以在海上漂流就等於是陷入了悲慘的圓圈芭蕾之中。你處在圓圈的核心，在你之上另有兩個相反的圓圈急速旋轉。（《少年 Pi 的奇幻漂流》，頁 222。）

於是，「對著無盡的海平面轉圈」又成為另一項剝奪海上漂流者希望的狠角色，挑戰重重、希望失望，所有的事件發生在這裡都置於圓圈當中。

⁸³ 同註 82，頁 222。

三、心中的老虎

Pi 的海上漂流記結束之後，終於有人清醒地看待這整件事，帶我們站在比較客觀的角度，評估故事的真實性。

我們重新回到船難發生的時刻，「貨船沉沒了，發出了巨大的金屬撞擊聲，所有東西都浮在水面上，然後就不見了。⁸⁴」關於文明的、熟悉的、依靠的都轟然消失在天地之間，Pi 早就明白這其中還包括了某一個部份的自己——人類的道德自覺、對錯的判斷標準。儘管 Pi 佈置了可以提供解釋的說法，他一步步說明著爲了生存該當忽略的人爲原則，「一個人如果自己都命如懸絲，同情心就會被自私的求生慾望給磨鈍。⁸⁵」。讓我們對懷疑他的故事這樣的想法感到羞愧，還是在理智的層面上，帶著憐憫的情緒分析出一個殘忍的結論。

理查·帕克究竟是不是真有其虎，根本不是那麼重要；事實上，如果我們依循某個大膽的假設——那個直到故事的最後都沒有說明的可能性——對 Pi 來說，這頭四百五十磅的孟加拉虎不只安慰著他，更是他的心靈一部分。打從牠剛上船時的若隱若現，每一個人都在懷疑真的有這頭老虎嗎？如果牠真的那麼巨大，如何藏匿自己的身軀在狹小的救生艇上？Pi 更感到徬徨的是這樣殘暴嚇人的老虎真的存在他的內在嘛？即便根據父親早要他們牢牢記住的那一課——大自然的法則，「老虎非常非常危險⁸⁶」、即使 Pi 也早已解釋過「很多動物會表現出敵對侵略的行為是因為感受到不安全⁸⁷」；顯然這些都還不足以讓他坦承面對自己心中侵略性、肉食性的一面。

於是，他與理查·帕克在戰戰兢兢的情況下相處著，情勢互有高下，又得彼此忍讓；他得縱容自己的動物天性肆虐於在船上，那是生存下去的條件，卻不得不將牠逼困在一個角落，以免連正在書寫、正在述說故事的自己都被吞噬掉。

⁸⁴ 同註 82，頁 112。

⁸⁵ 同註 82，頁 133。

⁸⁶ 同註 82，頁 50。

⁸⁷ 同註 82，頁 59。

理查·帕克在漂流的船上象徵了動物的野蠻面，展現了求生的基本需求，就像我們看到的，Pi 無力阻止老虎張嘴吃掉鬣狗和另一名在海上相遇的遇難者，老虎的天性本就是掠食，沒有人會因此指責牠。爲了生存，Pi 也必須放任自己內在的老虎出現並進行某些必要的殺掠，廚子的存在象徵了食物及飲水減半，而另一名遇難者不但可能因爲物資而殺了 Pi 自己，同時他的肉也提供了生存下去的食物來源。在太平盛世的安逸生活中，沒有一個身心正常的人會不爲任何原因而沾上血腥，至少人性會讓我們控制道德上不應當做出的行爲。然而，強烈的求生意志趨使下，Pi 眼睜睜看著理查·帕克啃噬另一個人，過份殘酷的事實牽引著另一個事實：他不再是謹遵法律、神的戒律的人，甚至他違背了基本的人性，而那失去了就真的失去了，那一刻，他只是個沒人性的動物：

這是理查·帕克的可怕代價。牠放過了一條命，我自己的命，卻是另一條命換來的。牠把那人身上的肉都撕扯開，咬碎了他的骨頭。血腥味撲鼻而來，我心裡有個地方死了，一直都沒能再復活。（《少年 Pi 的奇幻漂流》，頁 264。）

離開船上之後，就像自一夜狂歡的酒醉派對中醒來，昨晚舞動失態的那個自己真實存在，卻在白日來臨時如理查·帕克頭也不回地步入叢林裡。我們再怎麼也無法拋下自己，頂多只能隱藏，爲了生存下去，Pi 轉化成理查·帕克的形象，不必戴著人性的道德枷鎖，一頭老虎嘛，不只是動物，還是最兇猛、最具侵略性的肉食動物。所有的脫序都必須結束，至少這樣不會傷害到任何人，任何一個還相信人性、還相信文明的人，Pi 在漂流結束的同時，讓理查·帕克藉由某一種形式上的離開，好像內在那一部份的自己也將隨著消失，儘管他其實只是裝扮著合理的虎皮，埋藏在心底。那段海上漂流的過去成爲一個故事，包覆著一層看來合情合理的糖衣，有著香蕉、海草島和老虎的奇幻故事。而故事的末端，角色都得返回現實的規範當中，即便那有多表象、多不真實：

但讓我哭的主要原因卻是理查·帕克那樣毫不留戀的離開我。道別做得如此拙劣，叫人情何以堪。我是個相信形式，相信秩序的人。只要可能，就該給每件一事情一個合理的形狀。（《少年 Pi 的奇幻漂流》，頁 292。）

眷戀當然是沒有必要的，因為自己要怎樣才可能離得開自己？無論是令人驕傲或不堪的，都是自己的一部分，我們在流浪的過程中無法逃避地面對著，每找回一片自己，便感到自己更加完整。「一開始把我嚇得魂飛天外的東西居然到頭來又讓我恢復了平靜，找回了目的，甚而找回了完整。⁸⁸」即使那些經歷聽起來是那麼合理，而事後的措施又多麼完善，故事終究只是故事，說給想聽的人聽；而 Pi 和理查·帕克緊緊結合在一起，從來也沒有分開過。他們將永遠糾纏著。

理查·帕克一直在我心頭。我忘不了他。我能說想念他嗎？不錯，我的確想念他。我仍在夢裡看見他，大部分雖然是惡夢，但驚駭中仍帶著愛意。（《少年 Pi 的奇幻漂流》，頁 23。）

老虎留在心中，正如真正的自己留在身體裡頭，與行動中、過活著的外再軀體互相依愛、爭鬥、滋潤、對話。

⁸⁸ 同註 82，頁 173。

第三節 《小公主與船長》的內在慾望

《小公主與船長》裡頭兩位主要角色小公主瑪爾娃、船長歐飛斯，一開始是兩條支線分別展開各自的航行，在途中相遇，那是個「尚不知世間苦與樂的遙遠年代⁸⁹」，經歷奇幻的旅程，互相陪伴又各自與真實的自己面對面。

加爾尼西亞王國的小公主爲了逃避被安排好的婚姻，離開了她的王國、她的家，想尋找一個可以過她自己想要的人生的地方。王國裡的另一個角落，擁有優良航海家族傳統的歐飛斯，在父親臨終前得知長久以來深信的自己無法出航的原因事實上是一個謊言，他決定參加尋找小公主的船隊，證明自己的能力。盤算著壞心眼幫助瑪爾娃的執政官，一路安排了置小公主於死地的險境，直到她與歐飛斯相遇的時候，已經遭受了重重折磨並滿懷令人心碎的無力感。「神話號」一行人穿過了大屏障誤闖群島區，那是另一個世界的邊界，必須遵從那裡的法令，有兩條路可供選擇：一是接受挑戰、穿越群島，成功了可以平安返家，失敗了便會被關進封牆，那是個可怕的地方；另一條路則是放棄自由，在某座島上過著安穩平靜的生活，但永遠是群島的囚犯。他們選擇接受挑戰，必須要面對最真實的自己，並通過考驗；每一個人都面臨了內心最渴望的誘惑，或說最難以面對的慾望，最後他們離開了，卻沒有人敢說那是成功。回到加爾尼西亞，公主和船長體驗了愛情，卻是那麼短暫；再回想離開城堡的決定性的那一日，那段在海上流浪的經歷，曾經跟內在的自己確實相當親近。

一、 出海是怎樣形塑了流浪的意象

在出發的當下，我們對未知的前方總有想像，而且通常是好的；那是因爲我們得打造一個看起來絕對是值得的願景，來配合不得不離開的狀況。我們要展開流浪的動機，最基本的就是「得離開」，整個起點之前的準備充滿希望和期許，再多的附加的獲得可能被預見，但我們要討論的只有一個：這才能拋開最不可能

⁸⁹ 安·蘿爾·邦杜(Anne-Laure Bondoux)，顏湘如譯，《小公主與船長》(*La Princetta et le Capitaine*) (台北：繆思，2005年7月)，頁403。

是自己的樣子。小公主堅定的說：「我寧可冒險度日也不願活得像個洋娃娃。我不是櫥窗裡的展示品。⁹⁰」即使表現出的是多麼慌亂的逃走，我們都只需要關注起身的勇氣，那是追尋自己的開端，至少，已經意識到有一個看不見、不曾對話過的自己在遠處等待。於是，我們振作精神、隱藏徬徨的心，出發。

然而，離開家之後，我們都明白那將會代表什麼，失去了熟悉的保護，所有的地方都是異鄉，而身處其中的自己就是個旅人，在一個個家之外的地方流浪，「我總是在路上⁹¹」，經歷永遠都不在自己的生活的這一邊，那些親身走過的事件怎麼都像隔岸觀火，離開的時候什麼都跟自己沒有干係。其實，我們怎麼不明白？「無論妳到哪裡都會像個異鄉人。⁹²」，這是流浪要付出的代價，同時也是這麼深切的孤獨才能讓我們更可能遇見自己。

在這裡，我們將流浪與航海結合在一起。事實上，大海充其量只是一個媒介，是徹底形成一個流浪要件的環境，那些海上的危險：暴風雨、海怪等等都只是象徵，象徵離家將會面臨的考驗，沒有了熟悉的保護之後，像是一個人赤手空拳地面對偌大的世界、廣闊的未知。這樣的現實需要被提醒，年長者威脅著年輕的輕狂，流浪沒有那麼簡單容易。「對你來說，大海就代表死亡。如果你上船，將活不過兩天。⁹³」這當然不只是倚老賣老的危言聳聽，每一個改變都意味著過去的拋棄，而既然前方有這麼多的危險，難以保證的結果在出發前自然得做好心理準備。偏偏流浪者是不見目的地的，若非憑藉著一股莫名的信念，便是已然完全失去生活的信心。少年們被設定成還有大把的熱情未被消磨，在那樣的年代裡，我們還相信很多沒有答案的事情，譬如愛情、譬如正義、譬如凡事皆應存在的可能性。「我們總會到某個地方！不管是不是艾格里，這世界總會有盡頭！⁹⁴」離家流浪的年輕心靈，相信世界如此大，而要找到一個可以讓她們停留的地方不可能會是難事；或許他們只是忽略了根著要比流浪更難達成。

瑪爾娃心酸地瞥向日出，艾格里那塊樂土離她愈來愈遠，而她卻是靠著

⁹⁰ 同註 89，頁 33。

⁹¹ 胡晴舫，《旅人》（台北：新新聞，2001 年 1 月），頁 6。

⁹² 同註 89，頁 33。

⁹³ 同註 89，頁 42。

⁹⁴ 同註 89，頁 92。

這一丁點希望來克服流浪生活日復一日的考驗：嚴寒的天氣、單調的高原、足以將人壓垮的疲憊……如今卻希望渺茫。她輕嘆一聲。這片亞齊齊大草原在她和那個國度之間，豎起無遠弗屆、難以跨越的屏障。如果不得不與夢想背道而馳，她還有力氣接受挑戰嗎？（《小公主與船長》，頁 100。）

真正出發之後，現實會迎面而來，打擊著流浪者的信念，讓我們漸漸喪失力量和希望；就像那些走過大風大浪的老者鼓勵的話語，好像人非得在逆境中才能獲得更多的經驗值，越多的挫敗可以帶來越強壯的成長。或許我們可以說這也是流浪的一項重要成分。遭逢幾個巨浪的撞擊、或是撞見幾場打劫，這都還只是開端，至少外在的困境還不至於讓我們懷疑自己，反而讓我們得以在困惑中思考。爲了尋找屬於自己的答案，遺失一些單純的快樂和美好的希望似乎是每個人都應當做出的取捨，我們可以說：旅行才正在開始呢。第一個階段的小小考驗們，就如同我們都接受的只是必要且無傷大雅的步驟，那克服它們也該是輕而易舉的對付了。

他什麼也看不見但雙手緊緊掌著舵，眼睛直盯著海浪，像被催眠一般，童年讀過的所有水手的故事，像跑馬燈一樣閃過腦海，同時與現實交疊在一起。他看見古時候發現亞雷米克地與奧尼安等遙遠國度的英雄，看見他們堅毅的臉龐、熱切的眼神，而他終於有了接近他們的感覺。（《小公主與船長》，頁 187。）

在大海上總有些與過去的連結，無意地偽裝成某種熟悉的樣子，藉以在那麼艱難的考驗過程裡提供一點鼓勵，好讓流浪得以繼續進行下去。只是這樣的好意是來自上天，或者是自己製造出來的戲份呢？我們有時候也會扮演一下在關鍵時刻出面的被期盼著的力量，給自己一些想像，當作自言自語一些正面的口號、找幾個幻想中的友伴，裝成在比賽沿途替自己加油的應援團。流浪的過程就是這麼孤獨，甚至只能自己替自己鼓勵，這才剛走完流浪的首部曲而已。關於美好旅程的想像已經被接受不過是懵懂的孩子氣，接下來要發現的將是更殘酷的事實：

「『當一艘船誤闖群島，』其中一隻鳥忽然正色道，『誰也不知道船上的人會發生

什麼事。既有的事也會從此消失。你們的家已經不存在了。⁹⁵」就像小公主終究得得知她的王國已然腐敗、她的父母垂死老矣。一切都在向前走，不可能回頭，再繞一圈返回時，原點也經歷了改變。

結果我們還是只能將希望寄託於大海，它不只是出發前美好的憧憬，就連世界讓我們失望之後、世事證明了什麼都會改變之後，還好還有巨大的自然力量存在，廣闊的海洋要上億年才會有所變化，在短暫的人生來說，幾乎可以當成是永恆去忽略的那般久遠。

只聽見海浪嘩嘩地不停拍打著礁岩。船的正上方依舊是陽光燦爛，但是在陽光底下的人，不管是在舊世界或新世界，都可能面臨死亡、痛苦、相愛、憎恨、奮鬥或放棄，海浪、晨曦與黃昏的大自然卻永遠存在。（《小公主與船長》，頁 325。）

二、 相遇在海上的考驗

故事的中段，瑪爾娃與歐飛斯相遇之後，相當重要的一個部份便是闖入群島區的情節。根據意外出現的人頭鳥的聲明，這裡是女巨人卡塔貝之家，有一套殘酷的法令得遵守。而幾乎不容懷疑的，神話號上的人只有一或二的選擇，而無須考慮接受或拒絕。這就像參加了某個七天六夜的旅行團之後，在遊覽車上我們只是個乘客，無法同時兼任司機；因此，下一個景點是哪裡？到了就知道了。流浪中的我們等於進入了這樣一個已然設定好的程序，考驗即將來到，先讓我們來介紹遊戲規則。

什麼樣的人具有參加遊戲的資格？也可以說什麼樣的人會流浪至此？「我很清楚你們的生平！我知道你們受過的創傷！你們每個人都有夢想，有極大的缺憾，和難以滿足的野心！你們對自己的命運從不滿意！」⁹⁶」卡塔貝首先說明了這個問題，離開的人總是有不安的靈魂，他們是爲了跳脫現狀、他們想要改變。瑪

⁹⁵ 同註 89，頁 208。

⁹⁶ 同註 89，頁 214。

爾娃離開了皇宮，心繫一處老水手口中的桃花源——艾格里；歐飛斯懷著對父親的憤恨，卻不得不對自己的無情感到歉疚；拔蒙女孩亟欲證明拔蒙醫術的高明，那是她對她的種族的驕傲；不願開口說話的巴比拉無法原諒自己救不了意外死亡的未婚妻，活下來就像是他贖罪的責任；廚師菲諾皮斯想尋找傳說中的魚類藉以讓自己能在研究學院的學者面前揚眉吐氣，事實上他比任何人都在乎自己是沒有頭銜、沒有學歷的。卡塔貝聲稱她清楚每個人的這些內心掙扎，而群島區的挑戰便是依其而設的，可是說是為每個人量身打造。

「就連狗也有牠的秘密！在我們這群島中，有一面偌大的鏡子可以反映出你們的慾望與恐懼、美夢與惡夢。這面鏡子的大小會因人而異，形狀也會不斷改變。每天都會有新的島嶼出現或沈沒，我也不知道正確的數目。這些島嶼可能舒適宜人也可能危險重重，可能光明也可能黑暗，可能潮濕也可能乾燥，可能杳無人跡也可能人口稠密，但每座島上都有一份寶藏。」（《小公主與船長》，頁 215。）

簡直像是回應著前面的討論，這面大鏡子也照映出了我們渴望討論的主題：面對自己。這個法令不正是在讓每個接受挑戰的人將深層的自己拿出來剖析嗎？不但是要攤在陽光下檢視，更困難卻絕對是更重要的：我們得度過這一關。嚴苛一點來看待的話，我們就會承認認清自己還不算艱鉅的任務，在流浪的過程中，既然自己將無比巨大的呈現眼前，要面對自然是沒有退路的歷程了，即便有時要我們接受自己難堪的一面就已經不是件容易的事了，更何況要克服自己的盲點、解決困在心頭的結，「也許不是真的寶藏。她的意思是說寶藏在我們心中。⁹⁷」而那將成為每個人心中的寶藏。流浪者並非都能夠安然度過自己的關卡，也有人會就此放棄，回到較安逸的洞裡繼續過活、也有人乾脆停在當下不再前行，遮住眼耳口鼻就可以若無其事地停駐不前。在這裡，卡塔貝要提出的挑戰是與內在的自己對話、搏鬥，而後再共同返回，就像帶著更完整的自己完成這項考驗。

「我們的法令是這麼規定的。」她繼續說道，「你們必須在穿越群島的同時完成自我！當你們航行在我們的海上，將會面對自己的挑戰，到時

⁹⁷ 同註 89，頁 217。

候你們必須克服自身的恐懼。假如你們認輸，我只好將你們打入封牆。」
（《小公主與船長》，頁 215。）

除了通過考驗之外的後果都是一樣的，不管是臨陣退縮而認輸，或者是挑戰失敗，也就是無法面對真正的自己、無法克服內在的慾望和恐懼，這樣的懲罰都是打入封牆。群島區的封牆是一個陰暗恐怖的黑洞，洞裡有痛苦扭曲的無法通過考驗的人被吊在半空中燃燒、掙扎，關進封牆最可怕的刑罰是時間——那是永遠。事實上，這象徵了無法面對自己的人，就算逃開了、走避了，仍然得永遠活在黑暗裡，那是已然見過可能的光明之後的對比，曾經認識真實的自己之後卻無法戰勝恐懼和慾望，往後的日子只算在不見天日的黑洞中了，因為光明的機會已然錯失。卡塔貝相當慷慨地提供了另一項選擇，不必通過任何考驗，群島區有許多悠閒宜人的小島可以停留，終其一生在島上安逸的度過，那也就沒有失敗的可能。如果我們做了逃避自己的決定，那些掙扎、痛苦的真實將沒有機會和我們相遇，而那也是內在的自我；也就是說，迴避了認識現實可能帶來的苦楚，同時躲在虛幻的暖意背後，卡塔貝說得很清楚明白：你將永遠失去自由。神話號在第一座島上遇見賈哈洛林，聲稱他滿足於這樣的選擇，神色歡愉地敘說著島上無煩憂勞苦的日子，但他事實上渴望得到陪伴；日復一日重複製作笛子的動作，卻聽不見笛聲輕吟。

「您怎麼知道我們想離開群島？」

「你們都一樣啊！」老人哈哈大笑，「一進來就引起騷動，警報汽笛響了，巡邏隊也起飛，而且一心只想離開！至於我呢，寧可向命運屈服，下半輩子過過不同的生活。這座島上遍佈著水塘與河流，蘆葦垂手可得，所以我就製造笛子。」（《小公主與船長》，頁 226。）

卡塔貝的群島世界象徵了流浪的考驗，在陌生的異地裡我們將遭遇許多得和深層的自己對話、拉扯、糾結的時候，那是旅程中最重要也是最難以面對的部份，能夠通過的才能返回光亮，否則就只能躲在心靈的黑暗洞穴裡，扭曲著身軀直到生命的盡頭。「所有的一切都在此聚合交會！天和海在此相連！我們的世界旋轉

的軸心也在這裡！⁹⁸」這是生命之石的考驗，就是封牆、就是群島區、就是展開流浪的心。

三、 面對自己的鏡子，發現心中的寶藏

神話號上的每一個人都遇上了最難面對的自己，航行在赤裸裸的群島之間，海上只有一片到底的平面，風吹浪起也不曾停歇，所有的考驗都將攤在陽光底下。就像站在明澈的鏡子面前，有時候反而很難看清楚，過份明白的顯現會讓我們心生懷疑，一方面是難以接受、一方面也是不曾思索過的新經驗令人恐懼。霍格華茲學院裡的那面「意若思鏡」⁹⁹可以浮現每個人內心最渴望得到的東西，事實上就跟群島區的大鏡子一樣，面對鏡子的我們彷彿在刺眼的陽光下站立著，眩目地令人難以直視、以致難以接受，那是過份明亮的被照射所產生的防備心，我們需要時間和心力思考、分辨。

瑪爾娃有時會想卡塔貝製造那波海浪帶她到艾格里，也許是想救她。有時候又覺得這個群島的守護神設了一個陷阱，要讓她自投羅網。何者才是事實呢？在這個奇妙世界裡，似乎很難判定真假。（《小公主與船長》，頁 318。）

在這段期間內，刺眼的真實會擾亂我們心智，難分是非的現象會讓我們懷疑自己，考驗最困難的部份便是完成了卻未必能夠通過，而這正是最可怕的事：懷疑自己。想想笛卡兒（Rene Descartes）那萬世千秋的經典思維：「我思故我在。」每個人要能確定生存的價值最根本也可說是唯一的前提得先義無反顧地相信自己，張舞著拗口艱澀的哲學旗幟，他吸引人的立論是懷疑的同時就已經成立毋庸置疑的存在了。與自己對話的時候讓我們不免懷疑起許多過去甚至不曾想起的問題，那些包含著價值、對錯、起源的難解習題，將我們轟炸成愛因斯坦的髮型那般瘋狂。「我們有權同時感到憂傷與快樂嗎？我總覺得在這個群島中，真正窺伺

⁹⁸ 同註 89，頁 337。

⁹⁹ J.K. Rowling，彭倩文譯，《哈利波特——神秘的魔法石》（*Harry Potter and the Philosopher's Stone*）（台北：皇冠，2000 年 6 月），頁 202。

我們的是瘋狂，而不是那個未必存在的封牆。¹⁰⁰」在生命之石溶解之前、在成敗之前，歐飛斯已經意識到自己必須先克服自己的懷疑，確立了自己之後才有可能談什麼面對、戰勝。在困頓與躊躇模糊了我們的信心時，如何能做到確定自己的前提呢？《聖經》早就藉著諾亞方舟的故事提示了我們「徹底毀滅後重生」的道理，那時人間滿載貪婪、暴力、罪惡，上帝進行了一場大洪水的清算，將一切打壞以回歸到從零開始的純淨。當我們面對自己不堪的部份，痛苦到了一個頂點之後，洪水總會退去，陽光還會出現，大地像一片初生的沃土，那些曾經不願承認卻真實的自己，亦隨著掙扎的結束而消失，我們還可以擁有一個重生的心靈，這或許正是群島區給的恩惠，通過考驗的自己將取得重新開始的機會。

夜裡那些可怕的影像，讓她覺得體內好像有一把火，將自己燃燒、熔化，最後化為灰燼。她抬頭望向島嶼頂端，上頭的燈塔已經湮滅在草木叢中，短短幾分鐘內，一切竟恢復到原始、荒蕪。（《小公主與船長》，頁290。）

經過了懷疑以至相信、毀滅以至重生，走到了旅程的末端，許多未包裝過的真實都已呈現在眼前並親身經歷了，或許可以說這就是所謂的成長。成長未必盡是讓人失望透頂的，能夠真實面對自己的人，相對地可以獲得更多的對人生的信念；我們看清世界真實的面貌、牽著前所未有的親近的自己的心，像經歷戰爭的殘酷現實之後，反而能夠用更透徹的眼去看過去發生的事和前方未知的路。在迷茫的洋面上流浪到了最後，我們好像一個老態龍鍾的老兵卻有著一張平靜豁達的臉。人生便類似這樣，中國的武俠小說早就建構了修煉的模式：經歷一場又一場的交戰，重新獲得更高強的內力。我們可以這麼想，也許是上天開的其中一個玩笑，人總無法在現狀中得到長久的滿足，於是流浪會斷斷續續地一次次展開；我們在安逸中憧憬變動，卻又在漂泊時渴望穩定。

見到有人在面前死去，經歷過恐懼與驚險以後，如今船上眾人都變得堅強，心裡最在意的事也和從前不一樣了。從前以為重要的事，如今卻變得微不足道，禮節、規矩、安逸的需求等等都毫無意義。這麼說來，一

¹⁰⁰ 同註89，頁328。

一切都還是有希望的。（《小公主與船長》，頁 344。）

他曾是那麼厭惡加爾尼西亞，一心只想離開，如今怎會迫不及待地想踏上那塊土地？一旦回到上城，難道不會再做那些啃噬他心靈的惡夢嗎？難道不會懷念大海與歷險嗎？（《小公主與船長》，頁 349。）

於是我們的人生便在這樣的迴圈中旋轉，一遍一遍地任由自己和自己的心經歷懷疑、痛苦、失望，再被說服、反省、重拾信心、滿足，像遊樂園中的咖啡杯，在高速的流轉中享受暈眩的刺激感。只要我們始終願意面對自己，毀滅都會過去，新生命都會展開。

「卡塔貝釋放了我呀，妳不信嗎？我遵照了群島的法令，我自始至終都忠於自己！忠於我的仇恨！甚至還有過之……」（《小公主與船長》，頁 384。）



第四節 《一名女水手的自白》的意志風向

海洋的世界是我們在陸地上的人感到陌生的，即便是那些生活在海上的船上的人，他們世界對我們來說仍然是截然不同的國度，擁有自己的秩序和進行方式，無法被輕易打入，更重要的是需要每一個人奮力維繫的軌道與平衡。

一艘即將啓航的商船：海鷹號，船上有一段籠罩人心的過去，殘暴無道的船長與懷著復仇之心的船員們，密謀著各自的計畫。來自美國上層社會的十三歲女孩——陶雪洛闖入了這個被壓抑的平衡當中，她被安排從英格蘭女子學校結束學業後乘船返家，身為唯一一個「地位高」的女性，與整船不合宜的男性船員們一同度過橫越大西洋的航程。她的地位和差異性是船上不合常理的出現，他們得考慮如何看待她。船長和老查首先展現友善的面貌，衣著得體、談吐拘謹的船長就像和她來自同一個世界；然而，在廚房工作的老查卻難以認同了，況且是個黑人。陶雪洛習慣性地將討好的成人對象轉移至船長身上，卻漸漸發現他無可認同的一面，爲了彌補自己對老查的意外的過錯，她必須選擇成爲船員的一份子，拋下地位和性別的保護。陶雪洛一步步成爲海鷹號上的船員，而不是乘客，直到抵達陸地、返回布置著原有規範的家，她已經不只是乖順的淑女了，船上的經歷也等於她，而兩者的差異似乎很難被寬容。最後，她選擇自己的意志，回到屬於她的風的真正的家。

一、來自一種規範→進入船上的秩序

陶雪洛處於十九世紀的英美，這樣一個重視禮儀規範、階級觀念的時代，對服飾、談吐、日常禮教都被深切地規範著，她的人生目標是成爲一位淑女，溫柔端莊、行禮合宜，這不但是家長對她的期許，同時也是她心心念念遵循的指標。在過去十三年的生命中，或許不曾像今天的情況這般跳脫方正規矩的範圍之外，她獨自出航，在船上盡力固守著自己應當表現出的好樣子：

我站在原地不動，抑制著暈船的難受，回想所有我受過的淑女教養，好呈现出最討人喜歡的一面，並確定我的秀髮（也是我的最佳資產）——儘管海風徐徐——還是服貼地靠在後背上。（《一名女水手的自白》，頁 51。）

當然，她很快就會明白，她來自的那個受層層保護的封閉世界與現在這個在大海中日曬風吹的世界有很大的差異，她是完全離開了熟悉的規範，除了她的那頭長髮、潔白平整的襯裙和小帽，還有靠意念建立的「眾人皆醉我獨醒」之牆；除此之外，簡單的說就是除了她本人與她所擁有的之外，都是屬於船上的荒唐和髒亂。這時的她「自覺被全世界遺棄了！我是那麼驚恐！」¹⁰¹，這就是流浪的開端了，離開熟悉，帶著不安、徬徨的心，被推向暗黑的無法清楚勾勒（或許是不願意看清）的異域。

如果你能仁慈地為我想，我這一生從未（連一時半刻都沒有）少過年長者的幫忙、指引與保護，你就會知道當時的我所言並非誇大：我確信自己是被放進棺材裡了。我的棺材。順理成章地，憂煩淚水忽然冒出我的眼眶。我哭著，吞嚥著畏懼、惱怒與羞辱。（《一名女水手的自白》，頁 37。）

我們可以試著設想這樣的一個場景，當我們來到一個相當陌生的地方，姑且可以想像成某個語言不通、膚色不同的國度，孤獨的感受是很容易理解的；在這樣的一開始，意識到自己處於一個漆黑的小角落後，我們還不能奢求去享受什麼自由感受或是體會和自己相處的快樂，比較可能、也是比較簡單的方法會是抓攏另一個人或是東西，來當作和自己同一邊的，賦予他／它熟悉感。譬如伴隨與母親失散而獨自逃亡的瑪卡·麥¹⁰²一路緊握的那個娃娃玩偶、在隱密的閣樓裡躲避納粹整整兩年的安妮和她可愛的彼得¹⁰³，畢竟我們還不是那麼容易習慣孤獨，因

¹⁰¹ Avi，徐詩思譯，《一名女水手的自白》（*The True Confessions of Charlotte Doyle*）（台北：天衛，1998 年 6 月），頁 252。

¹⁰² 米爾雅·塔斯樂（Mirjam Pressler），陳慧芬譯，《瑪卡·麥》（*Malkai Mai*）（台北：玉山社，2004 年 3 月）。

¹⁰³ 安妮·法蘭克（Anne Frank），張淑懿譯，《安妮的日記》（*The Diary of a Young Girl*）（台北：志文，1988 年 4 月）。

此亟欲尋找一位同伴。而陶雪洛依循熟悉的過去，將謝克利船長視為新環境的親密同行者：

基於根深蒂固的教養，每日清晨，我都會打扮成高雅的年輕仕女，向雙親請安。求學時換成了校長。如今在船上，我渴望取悅的對象順理成章變成了船長。（《一名女水手的自白》，頁 94。）

謝克利船長被選中最簡單的原因來自於他令人安心的外表，「他那精美的外套、高頂的海狸皮帽、光亮的黑皮靴、雕刻般潔淨的臉龐與尊貴的姿態¹⁰⁴」，不論這名陌生人有多駭人的傳聞、什麼樣的警告在相遇之前已經被提醒，他看起來就是一個紳士，跟淑女來自同一個圈子，不需多顧慮也很難去戒備，陶雪洛像在山洞裡抓到火把，很快地就投入火光的範圍之內。她相信謝克利船長說的話、聽從他的指示，在陌生的孤獨之下，沒有多餘的思考的心力，船長成為她在這艘船上唯一的與過去規範世界的連結，並證明著來自那裡的她的價值。

既然大家都上了船了，再怎麼緬懷過往的世界都只是無濟於事的垂死掙扎，陶雪洛還是得面對現實：她在海上、在船上。這才是現在要認識的重要課題。我們要談論的不是那些船員的職稱，類似大副、二副的頭銜，也是船的各個部位和分類，像是左舷、右舷、幾桅帆船的名詞；比較有趣的、也是值得注意的是這個封閉的地方的規範——就像陶雪洛來的地方一樣，船上的人將自己放在什麼樣的位置、遵照什麼樣的指示？首先，最不需要懷疑的，船上需要一套相當受到尊敬的階級制度，越是難以被管轄的地方（船上沒有完善的警備制度，否則那至少可以帶來相對的安全），越是需要強大的信心去支持它的規定，而這強大的信心比較容易來自於嚴懲。

「船，陶小姐……是一個自成天地的王國。」

「查先生……」

「地面上的王國，陶小姐，有國王與皇帝……」

「還有總統。」身為忠誠不二的美國人，我補充。

¹⁰⁴ 同註 102，頁 47。

「對啊，還有總統。不過，當一艘船在海上時，統治者只有一個。就像神之於祂的子民，國王之於他的王國，父親之於他的家庭，船長與船員的關係也是這樣子的。行政官，法官，陪審團。他是一切。」（《一名女水手的自白》，頁 58。）

船上這個自成天地的王國，基本上像是陸地上政治制度完備的國家的縮影。同樣需要規範責任和權力，懲罰是用以應對是不應當發生的行為，我們還是不太能體會無為而治的高深道理，眾人聚在一起便需要法條，只是在船上過程可能被簡化，該有的卻不會少。另外，還有一些比較不那麼明顯，卻同等重要的，我們或許可以稱做「習俗」。在理性的條列規範不能含括的部分，我們總需要推託自然的、難以解釋的力量作為信仰，然後從中引伸出許多行為的依歸。因此在水手之間總流傳了大大小小的禁忌，特定的瑣碎現象也總連結了特定的預測，這其中完全不需要符合邏輯的推論。

「每個人都需要最後的朋友。」

「最後的朋友？」

「幫妳縫吊床的傢伙。」他回答。

「我不懂你在說什麼。」

「水手如果在海上死亡，小姐，他會被包在吊床裡，沈到海底好好休息。必須有個朋友幫他把吊床縫好。」（《一名女水手的自白》，頁 41。）

水手們對船上的事件總有自己的解釋，這也正是吸引著陶雪洛的地方，那些發生在遙遠不知處的冒險故事、聽起來不怎麼有理卻相當有趣的守則等等，建構出專屬於海上的曲調。當我們不身處其中時，或許看船上就像無人管治的糜爛地方，只有在親身進入之後，那些隱藏在人與船與海之間的秩序方才顯現，出乎意料地依然方正規範著這個總被稱為自由自在的場域。

「暴風雨摧毀了大部分的擺飾。」他說，「我花了不少時間重新整頓這兒。我做得還不錯吧！秩序，陶小姐，秩序就是一切。只要撲滅光……」他傾身吹熄蠟燭，「你瞧……很難分辨差異吧，一切看來秩序井然。」（《一

名女水手的自白》，頁 258。）

二、經歷摩擦、交融、轉化的過程

誠如前段所述，差異性讓陶雪洛在原有的規範和船上的秩序之間拉扯（或者說被拉扯），待她完全認清自己所處的一個事實之後，也就是確知她已經從熟悉的陸地流浪到大西洋上，並且認識了這個地方大致的封閉性之後；接下來就是在這兩個地方中間因為不合處摩擦、一點一滴的產生交融，最後到達一個轉化完成的階段。老查在一開始就已經點醒陶雪洛和我們了：「船遇到風就得跟著跑，人也得隨遇而安。¹⁰⁵」，這是必須發生的作用，船與人的對比和互相照映。

這位年輕女孩闖入了與自己相距甚遠的海上世界，她在船上當然相當特出，就像一個和絃不同調的音符落在一首已然哼唱為常的老調當中。謝克利船長聲明陶雪洛是一個「不合常理的出現」：首先她是一名女性，並且試圖成為一名船員，不能排除的還有她（父親）的社會地位，這些都是不合常理的。

「但我們是啊。陶小姐那麼年輕！我那麼老！這當然有點相似。而且，你是唯一的女孩，我是唯一的黑人，我們都是船上的特殊人物。總而言之，我們有兩個地方很像，當然可以交個朋友。」（《一名女水手的自白》，頁 41。）

一開始所有的人都明白這位小姐與他們格格不入，她乾淨、優雅，並且不被信任。便似最先伸出友善的手的時候一樣，老查這個角色總是引領著年輕小姐在船上前行；在這一個階段裡也率先啟發了一個動作，他贈送陶雪洛一套水手服，而在那時她還不知道她的人生即將改變，速度驚人地朝在上船之前想都沒想過的方向而行。這套水手服清楚的象徵了陶雪洛的身份可以（或者更大言不慚地說——是即將）被轉變，她有可能拋下那套潔白華服，換上不具女性形象、材質適合幹水手活的衣褲。這只是一個開端，還沒有人可以說她會不會穿到它們，然而陶

¹⁰⁵ 同註 102，頁 42。

雪洛的心所受到的動搖卻才是需要被關注的。

儘管我寬宏地向他道謝，實際上，這分禮物對我不啻為一項警告，我已經忘懷自己的身分了！我告訴他（語氣恐怕有些強硬），我認為向我這樣的女孩——淑女——實在非常不適合穿這種衣服。不過，我不想讓他自覺深受冒犯，還是把那套衣褲拿進艙房。

我試穿過這套服裝，發現真是舒服極了，但是，我愕然一驚，想起自己的身分，趕忙脫下衣服，決心再也不會這樣貶低自己。

我的決心不止於此。我決定堅守艙房，並花兩小時在空白的筆記本上書寫作文，主題是年輕少女的適當舉止。（《一名女水手的自白》，頁 99。）

來自英格蘭女子學校的陶雪洛就要開始轉變，而這樣跳脫控制的喜好感受在初發現時令人不安，有點像是背叛了岸上的那些規範，最主要的還有背叛了過去的自己——那個對什麼事都是服從、都是逆來順受的乖女孩。

緩慢地，害怕地，我命令自己脫下鞋子、襪子、罩裙，最後是我的亞麻上衣。

我用顫抖緊張的手換上水手服裝。褲子和上衣沈重且僵硬，像是不屬於自己的皮膚。我赤裸的腳趾在木頭地板上蜷縮起來。（《一名女水手的自白》，頁 148。）

外表的改變最是鮮明的象徵了階段性的重要轉折，這般明顯的讓人不由得感到害怕，那不必然是排斥或是歡愉的情緒，我們需要特別指出的是這已不在可以控制的範圍之內，要不要做這樣的選擇、對這個決定的是非判斷，都只是十分久遠以前的顧慮了，現在我們只是被事件推著走。到此為止，陶雪洛已經完成了外在的融合了，至少看起來是如此——她看起來就像一名船員（只是比較白晰、比較瘦弱）。下一個步驟是如何成為真正的船員，她需要被接納、被相信，這樣她才不再是格格不入的被排在封閉的船艙之外，終於，靠著拼命的證明自己的能力，船員們願意讓她進入這個小小房間裡面，「他們願當我的弟兄。我的稱呼不

再是陶小姐，而是雪洛。¹⁰⁶」。

我也承認，沐浴在新自由中的我確實自創了些粗言鄙語。起先是為了逗船員們開心，但沒過多久，發明粗言鄙語倒成了我（以及他們）的第二天性。我並非想藉此吹噓，只是想說明自己對新生活的全心投入。這段日子使我慢慢體會到一種前所未有的自由與狂喜。（《一名女水手的自白》，頁 167。）

還好事件的主動發生讓我們看起來就像是「不得不」走到了這步田地，遠離頭腦裡根深蒂固的規矩，漸漸靠近實際上看起來越來越可愛的船上世界。於是，陶雪洛開始不只是外表的改變而已，她的內在正在被船上的新秩序所吸引，好的感受一一被發現，像是不受拘束的、隨心所欲的。就她本人來說，她並未捨棄原先的家的規範，同時亦接受了船上的秩序，這是兩個地方的交融，她相信她回到陸地上仍然是一位淑女，而在船上的此時她可以是一名船員。然而，在這裡要特別提出的是，交融不代表融合，我們從來沒有明指或暗示這兩者可以被完美的同時展現在她身上，這也是後續即將面對的問題。在接受另一套標準的時候，我們總是天真地以為可以兼顧，兩種規範會產生的排斥性在後面才越加顯現。

而這段兩套秩序相互碰撞的過程在這裡暫時到了一個停頓點，它們從互不相讓地摩擦，到看似共同存的交融，最後轉化到一個全新的模樣，陶雪洛身在其中既已不是過去的言聽計從的好女孩，也不會是殘暴粗俗的海上勇者；她是試圖在這兩者之間取得平衡的新誕生，而我們相信她是真的認為自己可以做到。「當時當地，他和我像老水手一樣猛握著手。我覺得沈重的壓力自我的靈魂卸下。¹⁰⁷」，她還沈浸在在流浪的過程中找到依偎、找到「另一個家」的喜悅中，她在這個地方幾乎可以不帶壓力的休息了，這是多令人滿足的事；直到離開了洋面，迎面而來的舊制度會如何反擊？陶雪洛的故事還沒辦法結束。

¹⁰⁶ 同註 102，頁 167。

¹⁰⁷ 同註 102，頁 248。

三、 自己的意志

在航行結束之前，事情都還被設想地很美好，「再過幾天，就可以抵達普洛維頓斯……我微笑了。我將重返家庭生活，回到美國，一個享有更多自由的地方。¹⁰⁸」一直到待在船上的最後一刻，陶雪洛都還相信家等在那裡，上岸了之後就能回去。只是謝克利船長知道現實會怎樣發生，他提點了一個比較保守的選擇，無論這樣的對錯判斷，但他明確告知我們經過暴風雨之後重新整理過的房間就是跟原本的不一樣，有殘破的地方、損壞的地方；就算用的是一些假造的物件營造出原貌，但他說得沒錯，實際上沒人看得出來。

「換回這身打扮，陶小姐。」他說，「回歸從前的身份地位。公開揚棄自己的作為，在船員面前乞求我的寬恕，我向你保證，我會欣然接受。一切都會回歸適當的平衡，就跟我房間的擺飾一樣，也許有些凹損，但在微弱的光線下沒人看得到，面子也就保住了。」（《一名女水手的自白》，頁 259。）

然而，我們心底都很清楚地明白，人生真正重要的不是別人有沒有發現、其他人會怎麼說，有時候唯一需要考慮的就只有自己，而往往最難過的也就是自己這一關。營造出一個假象只能瞞得過別人卻不可能騙得了自己，陶雪洛慢慢發現要回到原有的規範裡面好似不是那麼輕而易舉了，心底的感受假不了；這將會相當令人震驚，誰會相信十三年來的習慣比不過一段大西洋航行，而從出生至今被教導著的竟然比接觸不過數天的制度容易被拋下？於是，我們有時候會對這樣的感受視而不見，用說服自己這不過短暫的錯覺的方式，讓自己好像可以真的相信一時的失誤是理所當然的，然後提醒自己時間將可以讓一切回到軌道上；我們可以返家，毫無疑問。

當我知道快入港時，我跑回原來的艙房，興奮地換上那些為今天準備的服飾：遮在一頭亂髮上的軟帽稍嫌破爛的寬裙、傷痕累累的鞋子，以及灰色而非白色的手套。出乎意料之外，我竟覺得緊繃且不自然，簡直難

¹⁰⁸ 同註 102，頁 250。

以呼吸。我瞥向行李箱，襤褸的水手衣物就收在裡面留作紀念品。一時之間，我很想換回水手打扮，但立刻又提醒自己，從這刻起，該是紀念品的就必須當作紀念品。（《一名女水手的自白》，頁 269。）

回家之後，考驗接踵而來。父母的一再提醒將強化船上秩序的不被接受的程度，越是被壓制的卻越是容易意欲反彈，那有可能是因為對那裡的想念無法獲得宣洩，反倒像是大聲擾叫的海潮聲浪，呼喚著陶雪洛。更主要的原因當然還是自己的心思，那個廣闊海上的封閉船艙究竟有多麼重要、多麼值得懷念；當假象的光亮太過強烈，幾乎要衝破奮力圍起的表面布幔，我們不得不正視它，並開始考慮其真實的重要性。到了最後，陶雪洛發現一個事實：大西洋上的航行原本只是經過、船艙只是暫時的交通工具，終究要返回的才是她應該在的地方；然而，相反的，她在那巨大穩固的房子裡找不到安心、休息的感受，卻掛念著在海上漂泊不定的小小空間。

那棟房子比記憶中還大。高聳的屋柱裝飾著門口，掛著帷幔的巨大窗戶面對街頭。它足足有兩層樓高，不禁使我想起英國的堡壘。我們安全入內，站在位於主階梯前的大走廊上。對我來說，這兒看似無際無邊、黑暗，並與陽光和空氣隔絕許久。（《一名女水手的自白》，頁 272。）

就像故事一開始就已經說了的，一切都不可能會一樣了。「我的故事發生於一八三二年，當時我的名字是陶雪洛，雖然我保留了這個名字，但我已經不是原來的那位陶雪洛了。¹⁰⁹」這趟意外的航程，陶雪洛面對了前所未有的自己，或許我們不能說那就是真正的、全部的她，至少會是其中一面，而那一面在此時正是她想要的。

¹⁰⁹ 同註 102，頁 18。

第五節 小結：與自己對話的漂流歷程

一、當到達不是出發的目的

在一則《小王子》¹¹⁰的故事裡，他在星際旅行間遇到了販賣解渴藥丸的商人，吃下一顆這種藥丸，可以持續一個禮拜都不會口渴，商人得意洋洋地介紹著一個星期的喝水時間將可以省下五十三分鐘。小王子回應：「如果我有五十三分鐘可以自由運用的話，我希望能從從容容地朝一泓泉水走去……。」¹¹¹。人生中的事情總是有開始有結束，也許我們常常忽略了中間的過程，但其實那往往佔了最多的時間，也帶來最大的影響。我們在這些的航海經歷中，不是要去探訪某個奇異的島嶼，或是尋找哪個偉大海盜留下的寶藏；在洋面上的流浪本身，就是出航的目的。

二、子宮意象

大海的種種特性，關照著流浪的可能；而船艙的封閉特質，更完整了流浪中需要的環境。人在出生前，漂蕩在母親的子宮當中，那既具有海水的純淨，同時被安全的密閉性包覆著。結果，當我們身處洋面上的船艙裡，徹底排除了所有外在多餘的事物，「人類一面滿足了回歸純潔的慾望，一面享受著漂流於羊水中的無上和平，進而再次編織起胎兒的美夢。而航海，無非就是為了尋找這漂浮於海上的子宮所必經的一道程序。」¹¹²。

¹¹⁰ 安東尼·聖修伯里 (Antoine de Saint Exupery)，吳淡如譯，《小王子》(Le Petit Prince) (台北：遊目族，2006 年 11 月)。

¹¹¹ 同註 73，頁 52。

¹¹² 同註 5，頁 53。

三、 人海關係

我們在這樣的環境中，將自己放在既廣闊又封閉的場所，完成流浪的程序。
像回到胚胎時期，尋找什麼都還未經歷的自己最純粹的樣貌。



第四章 結論

第一節 在航程中

按照一開始便重複宣示著的：「閱讀航海作品本身即是一種航海的歷程」，至此或許我們已藉著這多次的出航而成為親密的海上夥伴，途經個個精彩、豐富的海域及島嶼，最終來到了一個該是回顧、該是總結、該是理出這趟旅程的頭緒的地點。讓我們打亂前面幾章的順序，重新將整個航海歷程簡單地分割成三個部份來做出清晰明瞭的結論：首先是「出發」，在啓程之前的一切準備工作，大海尚未成為主角們生命中的重要元素，是什麼召喚著揚帆前行？其次是在「洋面上」，既廣闊又密閉的矛盾空間，獨自面對著最單純的自己的存在，我們怎麼找到自己並展開對話？最後來到了「終點」，不只是實際抵達的地點，更是目光遠視時的聚焦處、夢想停止的目的地，有哪些想望和期盼結晶於此？

一、出發

普遍來說，我們自一處出發總是要前往某另一地，從房間出發走向廚房、從家裡出發前去學校、從城市出發去山上游玩；而航海則是為了前進這世界。那是懷抱著滿滿的憧憬、傷愁、鬥志、無奈、希望，或絕望，現下的情境被設定成逼迫著角色出走，狂亂的心裡狀態和四周環境都無法再繼續承載，我們無法在常日的平淡生活中獲得滿足、亦或相反地難以負荷需要過份用力維繫的凌亂痛楚，可能是一個事件作為壓垮駱駝的最後一根稻草、又可能是一張命中注定飄至窗台的尋寶圖，我們相信這隆隆鼓聲是在邀約著揚帆啓程。

此時不得不離開、不得不出發，搭上一艘或許是豪情壯志的巨大帆船，前進令人期待的繽紛世界；又或者是一葉殘破飄搖的小艇，逃跑式的遠走至少希望是庇護的遼闊世界。出航的時刻有一個宛若在薄霧中升起東方旭日的意象，乘著風

航出港灣，無論離開的原因是什麼，啓程就是一項重要的轉戾點，來自航海者本身主動自發的行爲，至少我們可以做點什麼來改變不想再持續的現狀；即便前方視線不明又危機四伏，但也正是未知的海洋給我們力量，未知所以值得期盼、懷有無限制的答案，出航者要前進的是一個什麼都有可能、什麼都有希望的世界。

有一個很重要的問題需要被提醒，不只是因爲我們現在得在這裡討論，這同時深切關乎著每一個航海出發前的信念：流浪的我們在尋找什麼？

在前面的那些討論中，我們已經把尋找的項目寬容地放大到不只是具體的場所、物品，航海者要去的不只是一座夢幻島嶼，想取得的也不單單是海盜史上覬覦者就算在夢中也能看見光芒的千萬寶藏。熱切尋找的還包括抽象的安全感、心靈撫慰，除了弗林特的黃金之外，吉姆和史坦賓斯也想藉著冒險證明成長與獨立；拉爾佛和傑克在縮小版的權力鬥爭當中尋找己方人性或道德的勝利；歐麗兒和陶雪洛尋找被束縛在襯裙底下真正屬於自己的風向；恬娜和瑪爾娃是逃離皇宮的公主，她們要尋找可以自在呼吸的空氣；Pi 和歐飛斯不只要身體的存活，更替自己尋找繼續生命的信念。如果離開可以遠離恐懼，那麼自然渴求朝前去的地方得到保護；而浩浩蕩蕩地擊鼓出航的勇士們更是在期盼著豐功偉業與輝煌的成就感。

最後還剩下一個可能：即使有人堅持著宣稱離開的時刻已經是失望透頂的心死狀態，什麼也沒有在等待、什麼也沒有在幻想，仍然有一項最基本的需求早已被設定好——尋找「出發」本身所帶來的解脫與新生命的產生。

二、 洋面上

當我們真正來到了海上，事情總不僅止於原先設想的而已，海洋擁有複雜的豐富性和矛盾的意象性，而這並不會阻礙航海者尋找的意圖，卻將使航程延展地更加深切與寬廣。正如第三章我們對「在洋面上」所設定的那兩層看似相悖卻緊密依存的解釋——流浪與根著：同時含括著無邊及有限兩種空間性；並包覆著前進及停止兩種時間性。當角色們出航之後，直到抵達終點之前，這中間的航程無

論是出於自願或否，都勢必成為不可能忽略的部份。

針對「在有邊的安定裡尋求無邊的自由」的部份：我們看到墜機於荒島的孩子們怎麼從拉爾佛的穩固成人式群體游移向傑克所帶領的野蠻部落，徹底跳脫文明的原始自由吸引著他們放下人性與道德觀念；歐麗兒原先是為了親近與妹妹的連結而來到鴨島，卻在自然無拘束的環境下掙脫過去壓在她身上的期許和壓力。封閉的海上島嶼正因遠離人類建構的陸地，拋下所有人為的、不屬於自己本身的之後，而奔放向無邊際的自由國度。Pi 獨處在汪洋中的小艇上，這才找到和理查·帕克共處的模式，達到一般時刻難以成就的與心中的老虎取得平衡狀態的境界；陶雪洛歷經橫跨大西洋的航程，密閉在一艘哪裡也去不了的船上反而發現標示著自己的風向事實上該吹向何方。封閉的海上船艙等同於漂浮的島嶼，即使它的意象是被圍圈住的禁錮，反而能讓我們在隔絕一切煩擾後走向純淨的遼闊平原。

另一方面，有時角色們意圖前往「無限的獨立之下卻尋找著有限的停休」：「希斯帕尼拉號¹¹³」上上下下滿懷著金銀島的黃金夢，卻無可避免得承認心中時時刻刻期盼返家的來臨、回到安靜的港灣；史坦賓斯以為出海是他一直以來的夢想，真正來到這裡才確定了自己充其量只是個局外人的現實面。不論是經歷驚濤駭浪的年邁海盜或是年輕的冒險的心，在蒼茫的大海中只會更加意識到自己渴望返回的地方最終必然是定止平凡的地方——家的所在。雀鷹航過海水，在島嶼之間追尋，是為能夠封印迷失另一半的「厄瑞亞拜護符」，這同時呼應了拯救恬娜同時也是封印他的某另一半個部份，他們兩個看似都離開具有保護意義的地方前往未知，事實上卻是在找尋內在永恆的歸屬；瑪爾娃在歷險過程中心念繫於某耳聞的夢幻地，另一個更像她想要的家的模樣，她和歐飛斯在神話號上闖過群島區，更真實的面對自己的人生，只有一同回到最初來的地方才是真正的該往的目的地。雀鷹和恬娜、歐飛斯和瑪爾娃，相逢在心靈都捉摸不到浮木的時刻，藉著在洋面上的經過確認了有限的生命應當停休的所在。

這些在海上漂流的我們，褪去所有冒險成份之後，都只是在尋求最親近自己

¹¹³ 史蒂文生(R.L. Stevenson)，陳馨譯，《金銀島》(*Treasure Island*) (台北：台灣商務，1999年2月)，頁64。

的時候，以獲得真正安全的感受。航程中的夥伴、遭遇的困境，這些像是輔助著我們在洋面上不論究竟是前行或停滯，重點是，大海就是一面鏡子，清澈純透的讓我們在與它的照會中看到自己真實的樣子，回到什麼雜訊也沒有的初生時候，才能無畏懼、無旁騖的回答關於自己的生命的問題。不論是流浪或是根著，都是海洋爲了帶來這樣巨大的影響，之前必經的歷程。

三、終點

一路我們同船乘風破浪到此，如果現在還有人回答終點是哪個夢幻島嶼或是家鄉，我想除了失望之外，也只能說或許航海還需要一點天份。當我們規劃了一道線性的進程，標示著起點、過程，和最終的盡頭，可以想像的是打從出發開始，順應著箭頭的方向前行，目光所視的投影點就落在盡頭的這個終點。因此，我們說這裡的「終點」是視線的聚焦處、夢想的結晶地；進一步解釋的話，這個最後應當到達的地方並非到了終了才會出現，事實上打從出航的那一刻起，它就閃亮龐然地矗立在前方——船行所指的座標。

角色們孑然一身地啓航，越是面對自己、越是融入純淨的海水當中，擊潰沿途的挑戰與打擊，包括對自己的信念產生懷疑、對隻身的處境感到恐懼、對片刻的漆黑開始退縮，唯一渴望得到的就只有「安全」。無論一開始的動機是什麼，就算吉姆要挖掘的是寶藏、史坦賓斯要體驗的是冒險、拉爾佛和傑克爭奪的是權力、歐麗兒想找回的是回憶、恬娜要知道的是真相、Pi 企圖做到的是馴服、瑪爾娃想獲得的是自由、陶雪洛不過想贏得的是認同，然而在危機出現之後，唯一的寄望就只有生存了。生命要延續下去，這樣的意象強化著安全的渴求，每一趟航海似乎到了最後都是要脫離險境、活著；而那個被海水包覆的、只有自己的島嶼，往往正形成了一個安全的庇護場所。更重要的是：得到安全的絕對不只是身體而已，根本上需要「安全感」的是心靈，在這個庇護場所自在悠遊的也是心靈。

我們和自己待在由水、島、自我所形成的安全地點，卻不得不承認正是我們自己用信念築起的烏托邦。這個航海的盡頭最初在出發時可能具有一個清楚的形象，譬如不算太遠又不會太近的鴨島、或是溫暖祥和的艾格里，但在洋面上的對

話與演練當中，我們站在海水這面純澈的鏡子前面，已然深深明白只有自己有能力建構出夢想中的島嶼，既自由、富有、美好，又安全的烏托邦。畢竟最後我們都會明白，安全感不可能來自他者，那不會是真正的終點；唯有經歷過與自己真切的相處之後，自信、了解，與體諒才能夠帶領自己航向安全的終點——無論它是以家、荒島、桃花源等任何一個形式呈現。



第二節 人與航海

一、航海文學反映了什麼？

完成了這一趟航海之後，接著我們要來檢視一下流網裡的漁獲，或是船艙底下帶回了幾箱寶藏；在第一章出航之前，我們提出了一個看起來冠冕堂皇的問題：「文學（語言）反映了什麼？」那麼現在，我們就分兩個部份來嘗試著回應。

第一個部份，從時代性來看，航海文學反映了什麼歷史？在現實世界裡，海上那批帶有神奇魔力的族群——海盜，總以亦正亦邪之姿登場，他們滄桑的外表多少有著令人心碎的傷心故事，卻要小心不能任意揮灑你的同情，否則只是讓自己陷於不利的險境；但要完全的將他們當作通緝海報上的大惡人卻又不是那麼扁平的可以應付。老水手比爾·彭斯沙啞的嗓音哼唱著那首像從內心深處訴說的老調，他無理取鬧卻渾身藏著秘密；被流放金銀島上的班·葛恩眼神空洞，卻還看得見他的勇氣、野心和仇恨；最是充滿魅力的跛子西渥弗令人難以猜透，即使到了最後你還是不知道該不該相信他、還在戒備著他是否真的只帶了幾箱金幣就划著小艇離開；深沈卻殘暴的謝克利船長有最紳士的形象，華美的服飾、優雅的談吐，或許就算眼睜睜見到他逼死了一名水手還是很難抗拒回過頭一個午茶的邀約；老查一直是慈祥、溫和、親切的，但在他黝黑的皮膚下面、無力的眼神背後，還是那麼難令人全心信任。船上的人們，好像不受控制、難以預測，就像隨時就會起風的汪洋；這才正成就了最引人入勝的故事。

科技的進步，帶動著航行工具的進步，包括船隻本身的構造、雷達、無線電、動力等，這一段演變的時期不是一天兩天的事，再加上海上難以預料的變故；因此，船難的發生成為航海史上相當重要的一章。旅行大師凡爾納當然也寫過《十五少年漂流記》¹¹⁴和《神秘島》¹¹⁵、名聞遐邇的魯賓遜¹¹⁶則可以說是「船難界」

¹¹⁴ 凡爾納（Jules Verne），辜小麗譯，《十五少年漂流記》（*Les Voyages Extraodinaires*）（台北：

的指標人物，這些讓人分不清是真實的紀錄或者杜撰的歷險的故事，重點不是災難發生的當下，劫後求生的過程往往才是引人入勝的驚奇傳說，通常發生在救生艇上的漂流，或是荒島的生存遊戲。《蒼蠅王》的一群男孩雖然不是乘船卻同樣被放逐到一個無人島嶼；少年 Pi 則是精確地覆誦著這兩百二十七天，他漂流在太平洋上的「那段苦難的時光¹¹⁷」。他們可以說都到達一個神秘島嶼（Pi 也經過一座海藻小島），航海文學裡為什麼總有這麼多無名的島嶼？上頭或有奇異的自然生態、或是不見人煙、或是危機四伏卻能提供基本的生存需求。當人類真正開始走出狹小的生活空間，乘船去到原先到不了的地方，才發現世界這麼大、這麼多樣、這麼超乎想像，對於那個輝煌的探險時代的人來說，幾乎沒有什麼是不可能的，每天都有新的事物在被發現著。杜立德醫生身為一名博物學家，出航就是為了一睹那些存在不明島嶼的珍奇異獸；歐麗兒至少還能前往一個無人的鴨島；「峨團陵墓所在地」是烏托邦的實踐，對卡耳格帝國其他地區的人來說是既遙遠又神聖；「神話號」甚至到達了另一個世界的邊界，距離「家」最遠的一段航程，似乎真的有可能永遠被留在黑暗的封牆。

第二個部份，在心理層面看來，航海文學反映了什麼現實？由於我們已經把範圍限定在以兒童作為角色探討的作品，這裡可以比較簡單的只討論兩性差異的現實問題。吉姆、史坦賓斯、拉爾弗、Pi 都是少年角色，他們同樣有一顆冒險、征服的心，同樣野心勃勃，同時他們的出航不怎麼受到阻礙，好像男兒本就該志在四方，即使他們還只是年輕孩子，很合理的這可以是一場冒險犯難的遊戲。並不是我們刻意要將焦點放在女性角色身上，好像要造成一個女性的出航比較值得討論的現象，但在我們看到歐麗兒、恬娜、瑪爾娃、陶雪洛的共通性之後，一定會發現一個有趣的地方。這四名年輕女性，就讀貴族學校、出身皇家，甚至是被選中宗教聖女，她們都有被定位好的身份，並且被期待著符合身份的舉措；然而，航海將是一種掙脫的出口，她們要逃離給界定的人生，找到內在的真正的自己。在兩性關係的歷史上，女性確實是經歷了一段「覺醒」的過程，而男性一直被關

棉花田，2005 年 7 月）。

¹¹⁵ 朱利·凡爾納(Jules Verne)，楊麗譯，《神秘島》(Mysterious Island) (台北：棉花田，2005 年 10 月)。

¹¹⁶ 同註 81。

¹¹⁷ 同註 82，頁 20。

注著，他們不需要所謂覺醒；女性發現了自己，文學也發現了她們。

這已經不只是單純文本的問題了，文學作品反映出社會文化，同時在和讀者交互作用下衍生出更深層、更豐富、更富時代性的議題。進入一個航海故事，同時展開一段屬於個人的航程，兩段出航，不同出發地點、也不會是為了同樣的終點，但卻必然是環環相扣、深切地交互影響著。要在此時再問一遍這個問題：「我們在文學之海上為什麼而航行？」我們在文本當中跟隨角色的情境流動，看似也同樣在挖掘寶藏、等待救援、逆境求生等等，但閱讀時的心事實上卻投射在截然不同的牆面。就像算命時的心情，我們總會特別抓出算命仙的特定幾句話，那些符合自己的分析，至於其他不怎麼切中的句子就當作無關緊要的寒暄了；結果則往往類似求籤的情形，短短四句籤詩，可以被自己解釋成各式各樣的警語，契合自己真正想要知道的答案。進入一本文學作品的時候，我們可以將之視為替自己量身訂做的歷險，那些中途的危機正巧跟當下正難以釋懷的困境雷同，而結局往往揭示了我們早已明瞭的理念和決定。這當然不是要偏執的說文本是完全被動地被解釋著，我們相信讀者反映理論中所宣稱的「文本的生命」雖然是讀者賦予的，但在開展之後將走出自己的路。

二、 生命的成長

根據前面的討論，倘若就要將文學作品限定在狹小的個人生活的投射，相信沒有一個認真寫作、認真閱讀的人願意接受；雖然我們不是要說文學作品肩負多偉大的使命，但在這些航海作品當中卻的確有著試圖要討論的事項。我們在固定、熟悉的日常生活中，就像那些出航前的角色們一樣，比較難以碰上某些問題，譬如這些作品都同樣呈現出的關於生命的問題——自己的生命、人的生命、自然的生命。杜立德醫生可以視為比較單純的對自然生命的熱衷，歐麗兒則是在面對自然生命的同時肯定自己的生命；《蒼蠅王》是一座隔離了文明的小社會，逐步失去人性的生命怎麼上演，而《地海古墓》則是另一座擁有一套穩固信念系統的小社會，有自覺的生命在其中找尋生存下去的出口。至於將目光關注於自身的生命議題則是較多討論的，吉姆經由尋寶達到成長的歷險；歐麗兒面對失去妹妹的心死，對自己產生懷疑、否定，進而誕生新生命；打從出生開始就失去自覺能力

的恬娜，在問答之中，明白她的生命要去的地方該是哪裡；Pi 則是更深入到心靈的哲學層面，人性中被壓抑的殘暴的、自私的一面，在存亡關鍵之前無法再忽視；小公主、船長、陶雪洛則同樣在詢問自己：何處才是生命的依歸的問題。

事實上，除去個人分別的體悟之外，整體而言，我們藉由在文學中的歷險去討論更複雜、更隱匿、更核心的議題。有時候是階級問題、宗教問題、兩性問題，有時候也會討論到教養問題、環境問題等；總歸一句，這些都是關乎生命的。人在世界上生存，當我們開始用腦思考之後，許多「要不要、好不好、該不該、是不是、為什麼」諸如此類的問號會漸漸出現，從這時候起，生命將不只是食物和睡眠而已。文學作品所提供的不只是一個空間，讓我們投身在裡面，藉著進入一種情境抽離日常的瑣事，專心的思考這些問題的答案；同時，它們也提供了一個對象，讓我們可以傾訴、對答、辯論的對應角色，在尋找問題的過程中，同時並肩走向可以作為即使只是短暫性結論的答案。

這可以說就是「成長」的其中一部分，而許許多多的部份組成出生到死亡一直持續不斷的成長過程。那句老話說：「活到老，學到老。」真是清楚揭示了一個事實：成長沒有停止的一天。世界上的事物無時無刻不在改變，人當然也是一樣，不會有哪一天突然就長成了一個固定的形狀不再變化；於是，我們說「成人」事實上也只是一個比較下的形容詞，形容年紀大了一點、身體高大了一些、存在世界的時間長了一點的一種人，卻不是個具有絕對值的名詞，並不意味著已然成熟到極限的狀態。然而，身為成人，看待兒童的時候自然就是多了那些時間和經驗，相較之下，兒童確實是明顯成長著的，並且那些變化都可以預料又是舉足輕重的。因此，我們在文學作品中看見兒童面的成長歷程，不只是成人「希望」兒童呈現的樣子，同時也是成人本身「需要」經過的程序。

兒童角色出現在我們討論的這些航海文學中，他們在航海過程中，發現著有形與無形的寶藏、認識多彩多樣的世界、遭受道德的考驗、發掘生命的意義、嘗試為自己的未來做出選選擇、體驗人性的殘酷層面、正視自己心中最難以面對的慾望、相信自己真正想去的方向；將主動參與的角色抽離之後，我們勢必發現這些都不是兒童才需要、才會遭遇的生命事件，不論人生走了有多長，這些問題只

會層出不窮地繼續出現。我們藉著文學討論生命議題，又藉著兒童形象強化成長意象，最後，文學、人生、我們，全部被圈在一起。



第三節 為什麼出航？

終於回到了這一個問題，在這麼漫長的航程之後，答案似乎是昭然若揭了。先讓我們暫時拋開前面落落長的討論，只想一件事：海洋對我們的意義是什麼？——那將可以幫助我們回歸到為什麼出航的原因。

一、處在後航海時代

一片遼闊的汪洋象徵著跳脫現實的繁瑣，越過這片海之後將可以期待嶄新無設限的新生命。沒錯，這是經歷了真實的航海史，從找尋生存的空間、冒險與貿易、侵略與殖民、發現新世界，一路走到了現在，海洋對人類已然生成的形象。人總有顆不安的心，需要不時的得到撫慰；對海洋的美好想像，延伸到對文學的意念性投入，都是我們尋找著的出口。對生存在這個「滿天都是飛機、滿街都是電腦」¹¹⁸的當下，我們追求著用速度換取距離的成就，日新月異的交通工具甚至已不再是關注的焦點，網際網路更讓世界縮小到一個彈指之間；那麼，慢慢晃晃的盪過半個地球的海水，到一個打開電視、連上網路就能身歷其境的地方，這樣的行為還剩下什麼不能被取代的意義？類似置之死地而後生的用意，當所有附加的、實用性質的功能都被剔除之後，航海真正來到了最核心的價值討論，我們正式進入了「後航海時代」。

地圖、帆船模型、羅盤、船錨，我們常可見此類物品作為裝飾的被安置在一個刻意呈現悠遊氣息的休閒空間裡；當這些原本是實用性的科技發明現在轉化為帶來想像、改變氣氛的象徵物，「出航」與「海洋」本身的意象性更是巨大到根深蒂固了。一個十二歲女孩的意外死亡故事《奧莉的海洋》¹¹⁹，沒有誰真正出海或是站在海邊看標示著「奧莉」的潮水，這是一個平淡無奇的生活紀錄，甚至可

¹¹⁸ 周星馳，李力持導，周星馳，曾謹昌編，《少林足球》（Shaolin Soccer）（香港：星輝，2001年）。

¹¹⁹ 凱文·漢克斯（Kevin Henkes），趙永芬譯，《奧莉的海洋》（*Oliver's Ocean*）（台北：天衛，2005年1月）。

以說都是另一位女孩的感受與想法，但是對讀者來說，即便沒有見到大船、沒有抵達小島，書名的意含仍然不說自明。這就是讀者對海洋所存在的自我解釋在作用。根據開頭就討論過的，個人建構著社會文化，同時也反向遭到意識形態的控制，人與海洋的關係也是這樣雙向作用地來到了「後航海時代」。人定義了海洋，海洋也回應予人廣大的包容和寬闊的出路。

二、誰在航海

一百年前，拒絕長大的小孩彼得潘¹²⁰帶著「不得不長大的人們」來到永無島（Neverland），那時候的故事是虎克船長和小精靈，越過海洋的方式是飛行。一百年後，沒有人忘記那個島上的奇異與歡樂，《紅衣彼得潘》¹²¹是新時代航海故事，即使我們都長大了，成為「老男孩」（The old boys）¹²²，但是前往永無島的路現從來沒有被忘記過，而那個夢境般的世界非但一天比一天更真實，並且一夜比一夜大聲地召喚著我們上路。

每一個出航的心都是帶有童真的嚮往、期盼著起身後隨之而來的未知，冒險、面對問題的勇氣來自新生命的誕生。正如《紅衣彼得潘》第八章的章節名稱：航海（All at sea），我們都在海上（而終究得回到陸地）。

¹²⁰ 同註 47。

¹²¹ 潔若汀·麥考琳（Geraldine McCaughrean），蘇韻筑、MOTH 編譯小組譯，《紅衣彼得潘》（*Peter Pan in Scarlet*）（台北：繆思，2006 年 10 月）。

¹²² 同上，頁 11。

參考書目

一、研究文本

Stevenson, R.L. (史蒂文生)著。陳馨譯。《金銀島》(*Treasure Island*)。台北：台灣商務。1999。

Lofting, Hugh 著。黃瓊仙譯。《德利特醫生航海記》(*The Voyages of Doctor Dolittle*)。台北：允晨文化。1995。

Golding, William (威廉·高汀)著。楊耐冬譯。《蒼蠅王》(*The Lord of Flies*)。台北：志文。1984。

Mazer, Harry (哈利·梅瑟)著。姜慶堯譯。許常德修文。《守著孤島的女孩》(*Island Keeper*)。台北：英文漢聲。1989。

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

Martal, Yann (楊·馬泰爾)著。趙丕慧譯。《少年Pi的奇幻漂流》(*Life of Pi*)。台北：皇冠。2004。

Bondoux, Anne-Laure (安·蘿爾·邦杜)著。顏湘如譯。《小公主與船長》(*La Princetta et le Capitaine*)。台北：繆思。2005。

Avi 著。徐詩思譯。《一名女水手的自白》(*The True Confessions of Charlotte Doyle*)。台北：天衛。1998。

二、參考文本

Babbitt, Natalie (奈特莉·芭比特)著。陳政一譯。許常德修文。《永遠的狄家》(*Tuck Everlasting*)。台北：英文漢聲。1990。

Barrie, James Matthew (詹姆斯·馬修·巴利)著。李淑珺譯。《彼得潘》(*Peter Pan*)。台北：繆思。2006。

Block, Lawrence (勞倫斯·卜洛克)著。易萃雯譯。《八百萬種死法》(*Eight Million Ways to Die*)。台北：臉譜。2002。

Block, Lawrence (勞倫斯·卜洛克)著。劉麗珍譯。《小城》(*Small Town*)。台北：臉譜。2005。

Conrad, Joseph (康拉德)著。王潤華譯。《黑暗的心》(*Heart of Darkness*)。台北：

志文。1990。

Defoe, Daniel (迪福) 著。張心慈譯註。《魯賓遜漂流記》(*Robinson Crusoe*)。台南：大夏。1989。

Frank, Anne (安妮·法蘭克) 著。張淑懿譯。《安妮的日記》(*The Diary of a Young Girl*)。台北：志文。1988。

Hemingway, Ernest (海明威) 著。羅珞珈譯。《老人與海》(*The Old Man and the Sea*)。台北：志文。1980。

Henkes, Kevin (凱文·漢克斯) 著。趙永芬譯。《奧莉的海洋》(*Oliver's Ocean*)。台北：天衛。2005。

Hilton, James (詹姆士·希爾頓) 著。陳蒼多譯。《最後的香格里拉》(*Lost horizon*)。台北：新雨。2003。

Le Guin, Ursula K. (娥蘇拉·勒瑰恩) 著。蔡美玲譯。《地海巫師》(*A Wizard of Earthsea*)。台北：繆思。2002。

London, Jack (傑克·倫敦) 著。裘柱常譯。《海狼》(*The Sea Wolf*)。台北：志文。1996。

McCaughrean, Geraldine (潔若汀·麥考琳) 著。蘇韻筑、MOTH 編譯小組譯。《紅衣彼得潘》(*Peter Pan in Scarlet*)。台北：繆思。2006。

Pressler, Mirjam (米爾雅·塔斯樂) 著。陳慧芬譯。《瑪卡·麥》(*Malkai Mai*)。台北：玉山社。2004。

Rowling, J.K. 著。彭倩文譯。《哈利波特——神秘的魔法石》(*Harry Potter and the Philosopher's Stone*)。台北：皇冠。2000。

Saint Exupery, Antoine de (安東尼·聖修伯里) 著。吳淡如譯。《小王子》(*Le Petit Prince*)。台北：遊目族。2006。

Sperry, Armstrong (阿姆斯壯·斯佩里) 著。何修翻譯。《海上小勇士》(*Call It Courage*)。台北：智茂文化。1995。

Verne, Jules (朱勒·凡爾納) 著。顏湘如譯。《環遊世界八十天》(*Round the World In Eighty Days*)。台北：台灣商務。2002。

Verne, Jules (朱勒·凡爾納) 著。辜小麗譯。《十五少年漂流記》(*Les Voyages Extraodinaires*)。台北：棉花田。2005。

尾田榮一郎 著／繪。方郁仁譯。《航海王》1-44 (*One Piece*)。台北：東立。

2005-2007。

夏曼·藍波安著。《冷海情深》。台北：聯合文學。1997。

三、理論專著

朱剛著。《二十世紀西方文藝文化批評理論》。台北：揚智文化。2002。

柯金源、葉怡君著。《我們的島》。台北：玉山社。2006。

胡晴舫著。《旅人》。台北：新新聞。2001。

姜守明、高芳英編。《世界地理怒海征服》。台北：究竟。2004。

黃秀如著。《移動在瘟疫蔓延時》。台北：網路與書出版。2003。

傅林統編譯。《歡欣歲月：李利安·H·史密斯的兒童文學觀》。台北：富春文化。1999。

龍協濤著。《讀者反應理論》。台北：揚智文化。1997。

四、中譯理論專著

Arnold, David (大衛·阿諾德)著。王國璋譯。《地理大發現(1400-1600)》(*The Age of Discovery 1400-1600*)。台北：麥田。1999。

Botton, Alain de (艾倫·狄波頓)著。廖月娟譯。《旅行的藝術》(*The Art of Travel*)。台北：先覺。2002。

Bradbury, Malcolm (馬爾坎·布萊德貝里)著。趙閔文譯。《文學地圖》(*The Atlas of Literature*)。台北：昭明。2000。

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

Creswell, Tim 著。王志弘、徐苔玲譯。《地方：記憶、想像與認同》(*Place : a Short Introduction*)。台北：群學。2006。

Levathes, Louise 著。邱仲麟譯。《當中國稱霸海上》(*When China Ruled Seas Treasure Fleet Of The Dragon Throne 1405-1433*)。台北：遠流。2000。

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：天衛文化。2000。

Ohler, Norbert (諾伯特·歐勒)著。謝沁霓譯。《中世紀的旅人》(*Reisen im Mittelalter*)。台北：麥田。2005。

Philippe De La Cotardiere (菲利普·德·拉·寇塔迪耶) 編。陳姿穎、侯憲勛、洪鈺婷譯。《從科學到想像》(*Jules Verne: De La Science a L'imaginaire*)。台北：邊城。2006。

谷川渥著。許菁娟譯。《幻想的地誌學—虛構地圖大旅行》。台北：邊城。2005。

五、英文理論專著

Rice, Philip. *Modern Literary Theory : A Reader*. London: Hodder Arnold. 2001.

Russell, David L. *Literature for Children—A Short Introduction*. Boston: Allyn & Bacon. 2004.

Lynch-Brown, Carol and Tomlinson, Carl M. *Essentials of Children's Literature*. Boston: Allyn & Bacon. 2004.

六、視聽參考資料

Geronimi, Clyde, Luske, Hamilton S. and Jackson, Wilfred 導演。Banta, Milt, Cottrell, William, Hibler, Winston, Peet, Bill, Penner, Erdman, Rinaldi, Joe and Ted Sears 編。

《小飛俠》(*Peter Pan*)。美國：Walt Disney。1953。

周星馳，李力持導。周星馳，曾謹昌編。《少林足球》(*Shaolin Soccer*)。香港：星輝。2001。

袁建滔導。謝立文編。麥家碧畫。《麥兜故事》(*My Life as McDull*)。香港：Bliss Distribution Ltd.。2002。

七、網路參考資料

香港人文哲學會網頁 <http://www.hkshp.org/humanities/ph121-06.txt> (2006/3/7)

教育部國語辭典

<http://140.111.34.46/cgi-bin/dict/GetContent.cgi?Database=dict&DocNum=52702&GraphicWord=yes&QueryString=流浪> (2006.11.23)

維基百科全書

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%83%8F%E6%89%98%E9%82%A6> (2006/6/24)

維基百科全書

http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%A1%83%E8%8A%B1%E6%BA%90_%28%E6%

96%87%E5%AD%A6%29 (2006/6/24)

