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

論奇幻文學中的兒童與烏托邦概念—以《黑暗元素三部曲》為例

NTTU Library

研 究 生： 林淑婉　　撰

中 華 民 國 九 十 七 年 一 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 淑 婉 君

所提之論文 論奇幻文學中的兒童與烏托邦概念—以《黑暗元素三部曲》為例

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：97年01月09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 系(所)
組 九十六 學年度第 一 學期取得 碩 士學位之論文。
論文名稱：論奇幻文學中的兒童與烏托邦概念—以《黑暗之素三部曲》為例

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：張子樟　(親筆簽名)

研究生簽名：林淑娟　(親筆正楷)

學　　號：9400117　(務必填寫)

日　　期：中華民國 97 年 1 月 14 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

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 96 學年度第 一 學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目： 論奇幻文學中的兒童與烏托邦概念—以《黑暗元素三部曲》為例
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： 林淑婉
簽　名： 林淑婉

中華民國 97 年 01 月 14 日

謝　誌

終於，我可以擺脫夜夜與桌上型電腦道晚安的日子……。

感謝張子樟老師助我離開永無休止的修論文煉獄；感謝吳玫瑛老師、杜明城老師給我於論文上的提點；感謝林文寶老師與游珮芸老師給予我閱讀觀點的啓發；感謝小小魚、P 姐、逸婷與臻妹在我身陷水深火熱之中伸出救援之手；感謝其洲出借某大圖書館的借書證，方便我研究之用；感謝家裡的五隻貓在我壓力極大的情況下陪我度過歇斯底里的每個晚上……。

其他曾經給過我助力或阻力的朋友，在此一併謝過。

2008 年 1 月 14 日　淑婉

NTTU Library

論奇幻文學中的兒童與烏托邦概念——以《黑暗元素三部曲》為例

摘　要

奇幻文學歷經早期神話、傳說時期，摻入許多異想色彩，隨著理性成為思考邏輯的規準後，逐漸被名為避世之境；工業革命後，浪漫主義者提倡兒童純真之說乃使奇幻文學重現光輝；其後，更因科學發現與種種藝文元素的加入，使得後現代的奇幻文學更為豐富多變。

隨著《哈利波特》（*Harry Potter*）與《魔戒》（*The Lord of the Rings*）系列文本的發行及改編電影的上映，全球隨即陷入一陣奇幻旋風。值此幻想復甦之際，西方兒童文學界出現一位以筆桿挑戰基督神學之作者——菲力普・普曼（Philip Pullman），企圖以為兒童敘說真實故事的姿態顛覆人性墮落之說。其於二十世紀末創作的《黑暗元素三部曲》（*His Dark Materials Trilogy*）承繼西方奇幻一門之風，然於對現實的著墨與重視，較之早期作者尤有甚之。

普曼透過萊拉（Lyra）的歷險重塑伊甸神話與原罪之說，並經由各角色的搬演將個人經驗與價值觀投射於其中，以顛覆上帝神性一元的說法。然而普曼指陳經驗世故（experience）優於純真無邪（innocence），無異將兒童再度置於成人附庸的位階，削弱後現代真實的惡童面向。此外，普曼提出天堂共和國（Republic of Heaven）的構想以實現人神平等的概念，突顯後現代對於權威的解構及擁抱人群的開放姿態。雖然他所創造的烏托邦形象呈現一個懸而未決的態勢，然其中所隱含積極向上的意念卻使三部曲的文本空間不再侷限於奇幻的架空世界。

關鍵字：黑暗元素三部曲　菲力普・普曼　兒童　烏托邦

The Concept of Utopia and Children in the Fantastic Literature: Exemplified by His Dark Materials Trilogy

Abstract

The source of fantasy literature can be traced back to some primary literary works like mythology and legend, which have provided a lot of imaginative elements for fantastic literature. This kind of literature gradually turned into an escape from reality when rationality became the principle of thinking logics. After Industrial Revolution, fantastic literature regained its glory because of romanticists' emphasis on the innocence of children. Later the postmodern fantasy became even more flourishing with the joining of scientific discoveries and art elements to the genre.

The publication of *Harry Potter* and *The Lord of the Rings* series and their film adaptations had caused a global impact on the popularization of fantasy. In the meanwhile, an author named Philip Pullman, who challenged Christianity through writing came on the stage of western children's literature. He attempted to subvert the concept of human's fall through telling realistic stories for children. His *His Dark Materials Trilogy* proceeded from the style of western fantasy, while its emphasis on realistic depiction was even more than what the earlier writers of the genre had achieved.

Pullman reconstructed the myth of Eden and the Original Sin through the adventure of Lyra, and besides that, the creations of individual characters were metaphors of his personal experiences and values in order to convert the Monism belief of God. However, Pullman's putting experience before innocence was no different from pushing children back to the state of adults' vassal once more, and it also weakened the evil child image of postmodern reality. In the Republic of Heaven, Pullman fulfilled the idea of equation between God and human. Destructing authority and embracing people are the representative features of postmodernism. Although the utopia he had created led to an open ending, the implied positive intension has extended the series beyond just a fantastic world.

Key words：His Dark Materials Trilogy　Philip Pullman　children　Utopia

目　　錄

第一章　緒論……1

第一節　話說從頭……1

第二節　說故事的人……6

第三節　普曼的寫作觀……12

第二章　進入黑暗奇幻……18

第一節　中世紀至啟蒙時代的童年意識……20

第二節　想像兒童：浪漫主義式的抗議……26

第三節　幻想世界：奇幻文學的歷史軌跡……32

第四節　奇幻・科幻・黑暗元素……41

第三章 失落的伊甸……47

第一節　塵……49

第二節　原魔……55

第三節　不完美的圖像……62

第四章　新救主與追尋……72

第一節　最初夏娃……75

第二節　第二夏娃……80

第三節　新夏娃……84

第四節　地獄成空之後……89

第五章　結論……94

第一節　跨越疆界……94

第二節　從前從前……98

參考文獻……101

NTTU Library

第一章　緒論

第一節　話說從頭

近來兒童文學蓬勃發展，除了擁有廣大的商業市場外，也吸引不少文學理論學者的目光，從法蘭西絲・霍森・伯內特（Frances Hodgson Burnett）的《秘密花園》(*The Secret Garden*)到 J. K. 羅琳(J. K. Rowling）的《哈利波特》(*Harry Potter*）系列等文本都已成爲現代文學理論如互文理論、讀者反應理論或是女性主義理論等跨界的疆域。然而當這些觀點爲兒童文學挹注新能量之際，它們同時也將文本侷限在某種意識形態之內，並建立一套理論的典範文本，用以支撐文學理論所營造的框架。

在理論之外，大眾通俗文學也如理論界這般對兒童文學投注極大熱誠。符號學者艾柯（Umberto Eco, 1932-）於 1973 年一篇名爲〈中世紀之夢〉(“Dreaming in the Middle Age”）的文章中針對大眾流行文化做了一個觀察。他認爲一種「平裝書如雪崩般的仿中世紀風潮」正在擴大其影響。只消在書店花上幾分鐘，便可看到這波「新中世紀主義」(neomedievalism）的有趣例子：書架上擺滿關於龍、寶劍、冒險、魔法，再加上賽爾特神話、巫術、獨角獸的小說，如《卡美洛》(*A World Called Camelot*)《魔戒三部曲：王者再臨》(*The Return of the King*)、《寶劍鑄成》(*The Sword Is Forged*)。艾柯說，如果讀者不信任他所列舉的這批「文學」書單，至少也應該相信「大眾文化」。平裝類型的小說出現在一般人常去光顧的商店裡，延續這波中世紀風潮，並承接之前書單的標題：《王者柯南》(*Conan the King*)、《王者之劍》(*The Savage Sword of Conan the Barbarian*)、《水晶戰士克里塔》(*Crystar the Crystal Warrior*)……。[1]另外，根據美國《軌跡》(*Locus*)雜誌統計，單單在美國，

[1] 轉引自江沛文著，《二次戰後奇幻文學的重現：以《魔戒》為例》(國立政治大學歷史研究所碩士論文，2004 年)，頁 1。

科幻小說（science fiction）或幻想小說（fantasy）已成爲暴漲爲數十億美元的產業，範圍從書籍、電視、電子媒體到無所不包的跨媒體、跨文化產業。[2]中世紀主義的流風穿越時空的侷限，挾帶著大量的非現實生物及魔幻色彩的情節，殖民了普羅大眾文化。

「奇幻」（the fantastic）原只是文學裡的一支隱流，從古老神話與傳說故事的世界開啓文學的系譜，卻在理性主義與道德教育爲重的啓蒙時代受到貶抑；十九世紀浪漫主義興起，使英國教育小說中以道德標準及宗教訓喻爲宗旨的文學潮流注入再現兒童本質精神的活力之泉。「奇幻」在這一波「純真童年」的改革風潮中重回兒童文學的羽翼。

英國詩人威廉・華茲華斯（William Wordsworth, 1770-1850）首先扭轉成人對兒童的藐視，甚至將兒童尊崇爲人類的原型。他在一首題爲〈我心雀躍〉（“My heart leaps up”）的短詩中，盛讚生命的起始有如彩虹橫貫天際，孩童本是成年人的父親，對兒童典範虔誠的頂禮膜拜。十九世紀的浪漫詩人憑藉著詩人的直覺，從兒童身上和他們充滿自由、生機的行動中發現了兒童對於成人的意義，且認爲充滿想像的童話乃是哺育兒童純潔心靈的最佳養料。然而浪漫主義思想並未能逕自展現，反受到教育發展及文學本質兩者的支配，「奇幻」此種類型的文學在積極與保守相互激盪的時代下，於其光譜左右來回移動；一般大眾在其中找到適切己需的事物，而作家則藉它賦予時代面貌新的解釋。

然而，工業革命與經濟快速發展改變英國的經濟結構與社會階級，人們開始質疑工業化所帶來的影響，以小說、散文、繪畫或建築形式表達不安與反抗，重塑神話與傳說，藉此找尋一個想像中政治安定、自然尚未受污染的田園樂土。十九世紀末期，奇幻文學在英國出現了一個嶄新的轉換期，查爾斯・金斯萊（Charles Kingsley, 1819-1875）、路易斯・卡洛爾（Lewis Carroll, 1832-1898）和喬治・麥克

[2] 黃海著，〈科幻小說何處去？〉，見葉李華主編，《科幻研究學術論文集》（新竹：交大出版社，2004年），頁5。

唐納（George McDonald, 1824-1905）等人不循格林兄弟在虛構的民間故事中尋找驚異的途徑，而是主動建構一個全新的幻想世界，意圖藉創作以批判當時社會。作家內心反射的幻想國度逆轉了現實與其產生的矛盾，並充分突顯真實與虛幻的弔詭，於是脫離理性原則秩序以構築一個無邊想像的世界成爲可能，透過幻想性文本的閱讀來調合兒童脫離現實約束的渴望及成人追憶童年的需求；與現世相異的架空世界成爲奇幻文學經典的時空設計，更於二次世界大戰後成爲重返質樸田園與訴求政治理想的喻體。1950 年代托爾金（J. R. R. Tolkien, 1892-1973）的《魔戒》（*The Lord of the Rings*）與 C. S. 路易斯（C. S. Lewis, 1898-1963）的《納尼亞傳奇》（*The Chronicles of Narnia*）則可視爲此一傳統的延續。

此類文學因其充滿幻想、非現實生物與架空世界的描寫，在戰後瀰漫一股重整社會秩序的氣氛下，被冠以避世主義或烏托邦崇拜的污名。此時文學家所持的態度是文學應是嚴肅的描寫現實與週遭環境，而非遁入空想境地的創作，所以不將這類幻想文學視爲文學作品，而是以神話重現或民間傳說再創造的觀點加以檢視。

然而工業革命帶給人類不僅僅是生產方式的躍進與生活型態、思考模式的改變，在上述浪漫主義的反動潮流外，尚有一股暗藏的洪流聚集在奇幻文學的領地之中。西元 1818 年，《科學怪人：現代普羅米修斯》（*Frankenstein: Or the Modern Prometheus*）的問世，宣告「科學」入侵「奇幻」的國度，神話、傳說、羅曼史、仙子故事這一源遠流長的民間文學，在以著重理性與事實根據的科學理論匯入之下，「奇幻」的兩大派系——幻想（fantasy）與科幻（science fiction）隱然成形。

隨著科學知識與其他學科的引入，使得奇幻文學在構築「第二世界」時有了更多的創作模式，「戰爭、冒險、恐怖或災難」、「面對異者」（如異維度活物、奇異環境）、「追尋與探索」（未知、真實、人性、思想、烏托邦、終極信仰）、「預測

或反省人類處境」（正面或負面的預言、藉未來反省現今困境、反烏托邦）[3]等議題深入探討人類對未知處境的疑懼、人的本質及心靈探險等哲學反省，其奇幻流風持續至今仍未見消退之勢，並且更以跨媒體的方式滲入大眾文化；而廣獲普羅大眾青睞與閱讀的奇幻文學也在出版策略的扶助之下躋身當代的主流文類。

1999 年一位黑髮的英國男童成爲撼動全球的人物，造就了無所不在的「哈利波特現象」，也讓創造他的 J. K. 羅琳成爲全英國最富有的女性之一。哈利波特系列成名後，首先遭遇各界對書中充斥魔法及巫術描寫的爭議，高揭保護兒童的旗幟者認爲此系列書籍不可置於圖書館或作爲學校朗讀教材之用；亦有人認爲這套書的風行可以讓兒童重拾閱讀的樂趣，正反雙方爲此爭論不休。哈利波特在全球吹起一陣奇幻風潮也讓人們正視童書的重要性，紐約時報的暢銷書排行榜甚至因此開啓一個「兒童文學排行榜」。[4]而 2001 年英國惠特筆大獎——年度風雲書獎則頒給菲力普・普曼（Philip Pullman, 1946-）的《琥珀望遠鏡》（*The Amber Spyglass*）一書。此作以童書之姿大舉攻佔成人主流文學獎，打破成人文學與兒童文學二者絕對的藩籬。

《琥珀望遠鏡》爲普曼《黑暗元素三部曲》（*His Dark Materials Trilogy*）系列之作的第三部，[5]從普曼創作風格及主題來看，他所抱持的態度與 C. S. 路易斯正好相反。《黑暗元素三部曲》從黑暗物質（dark matter）出發，書寫對宗教的不信任及質疑，甚至對上帝與教會大加撻伐，其與《納尼亞傳奇》處處彰顯上帝之愛的故事呈現出強烈的對比。貫串三部曲的世界設定是平行宇宙與多重世界的概念，前者脫胎於時光旅行的理論假設，後者則來自量子力學的發現。普曼將物理科學的知識作爲敘事背景，使此系列作品具備「軟科幻」小說的性質；於《黃金羅盤》一書中將萊拉（Lyra）的世界描繪成一個具有二十世紀初期科技但卻又玄學

[3] 陳瑞麟著，〈科幻與哲學的親密關係〉，見李葉華主編，《科幻研究學術論文集》，頁 29。
[4] 朱學恆著，〈哈利波特現象〉，引自 http://www.lucifer.tw/index.php（2007.6.12）。
[5] 《黑暗元素三部曲》在普曼原初的構想只有《黃金羅盤》（*The Golden Compass*）、《奧秘匕首》（*The Subtle Knife*）與《琥珀望遠鏡》（*The Amber Spyglass*）三部，但後來普曼於 2003 年 10 月出版了一本小品《萊拉的牛津》（*Lyra's Oxford*），目前正在創作此系列套書最終曲《塵》（*Dust*）。

興盛的時代，女巫、密法仍然盛行，整個世界由彰顯上帝運作自有其律法的教會所主導。種種設定卻又將此作導回中古世紀羅曼史的書寫風格，並加入冒險小說及哥德式小說等類型文學的元素，使得《黑暗元素三部曲》在風格上呈現後現代文學的多重樣貌。

文學創作並非孤立的內部理絡，書寫者之經驗、價值觀、閱讀和時代背景息息相關，一個文本必定呈現當代精神與大眾心理需求，研究者希望藉由分析《黑暗元素三部曲》所暗示的童年假定與普曼對人類本質的描繪，檢視普曼此作呈現出當代現象的真實部分，並從《聖經》（*The Bible*）、《失樂園》（*Paradise Lost*）兩者與《黑暗元素三部曲》之關聯論述普曼顛覆基督上帝神性一元及追尋天堂的虛幻主義傾向。最後則以回歸烏托邦之概念論述普曼對於人性與未來之開放性展望。

NTTU Library

第二節　說故事的人

2003 年 12 月，英國 BBC 電台在一項名爲「大閱讀」（The Big Read） 的活動中，透過網路、簡訊、電話及電視節目的票選，選出英國人最喜愛的小說。菲力普・普曼以《黑暗元素三部曲》獲得第三名之殊榮。[6]這個活動曾受到捍衛文學正統性的學者加以撻伐，但普曼卻認爲此項票選呈現的是當代讀者的真正喜好，且讀者的票選行爲更將傳統上爲兒童而做的作品有別於與爲成人而做的觀念打破，[7]消弭了其堅不可摧的無形疆界，而印證兒童文學與成人文學之間並無任何形式或內容上的差異；一部優秀的作品，除了其文學性之外，讀者的喜愛與閱讀亦是成就其獨特地位的重要因素。

文本是作者意念流轉的織品，也是作者生活經驗的呈現，無論其言其行，均會澱積爲創作時的養分，因而在析論《黑暗元素》之前，吾人應當了解菲力普・普曼這一位說故事的人，藉由他生命經驗的礎石，構築一座跨越黑暗彼岸的橋樑，前進新世界的奇幻時空。

一、 普曼的童年

菲力普・普曼於 1946 年 10 月 19 日誕生於英國諾威治（Norwich），父親阿佛瑞德・普曼（Alfred Pullman）是英國皇家空軍的飛行官。因父親職業之故，普曼必須隨父親遷居世界各地。六歲時，普曼的父親被派駐至當時非洲的英屬殖民地南羅德西亞（Southern Rhodesia），[8]普曼一家便搬遷至此。由於殖民地政府採取嚴

[6] 該活動由英國廣播公司 BBC 於 2003 年 4 月調查英國人最喜愛的小說，並透過各種互動式的投票機制票於同年 12 月 13 日票選出結果。見 http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/（2007.4.10）

[7] 見 http://www.philip-pullman.com/pages/content/index.asp?PageID=98（2007.4.10）

[8] 今辛巴威共和國（Zimbabwe），當時英國殖民政府採取種族隔離政策，境內黑人在政治、經濟甚至社會地位均被殖民政府嚴厲打壓，因而群起反抗，英國政府於是派遣軍隊前往鎮壓。參閱 Speaker-Yuan, Margaret. *Philip Pullman.*（New York: Chelsea House, 2006）, p.13.

厲的種族隔離政策，使得當時的普曼雖能懵懂地意會到人類生存的不平等，卻無法瞭解其中緣由；然生命中的「不平等」已在他的心靈植下一顆種子。隨著南羅德西亞緊張情勢日趨激烈，普曼旋即跟著母親與弟弟返回英國，並與外祖父母一同居住在諾福克郡（Norfolk）。

普曼的父親不久後殉職，於是普曼的母親前往倫敦謀職，普曼便與弟弟留在諾福克郡與外祖父母同住。普曼的外祖父是位英國國教派牧師，熟知聖經故事及宗教教義，在年幼的普曼心目中，有著非常特殊的地位。普曼回憶起他的外祖父，曾如此形容：「他宛如『世界的中心』，天底下再也沒有任何人比他更強壯、更聰明、甚至更仁慈的了。在我年幼之時，他是我生命中的太陽。」[9]

普曼的外祖父非常喜愛說故事，常能信手拈來，將生活中的點滴融入聖經教義中，爲普曼兄弟講述。普曼的外祖父常說，「當上帝出現時，我們會驚慌失措、害怕，然而最終我們仍會堅信上帝的愛。」[10]普曼在外祖父的影響之下，成爲一名新教徒，然而在青少年時期他卻背離外祖父與上帝指引的路途，成爲一名無神論者。[11]他曾說：

> 每當我說到這個故事，[12]便會想起外祖父說過的關於佛瑞德‧奧斯汀（Fred Austin）[13]的故事。然而，現在我卻失去了上帝的蹤影，再也見不到祂；但是，特洛伊王子赫克托耳（Hector）與佛瑞德‧奧斯汀仍鮮明的活在我的腦海中；外祖父亦是如此。[14]

---

9 Philip Pullman, “About the Author: I have a feeling this all belongs to me. ”見 http://www. philip-pullman.com（2007.4.14）

10 同上註。

11 菲力普‧普曼（Philip Pullman）著，王晶譯，《黃金羅盤（上）》（*The Golden Compass*），（新店：繆思，2002 年），頁 10。

12 此為希臘神話《伊里亞德》（*Iliad*）的故事。

13 佛瑞德‧奧斯汀（Fred Austin）為普曼外祖父在一次世界大戰時的同袍。普曼的外祖父曾向他敘述佛瑞德‧奧斯汀的女兒在他戰後返家，拒絕接近他；然而他以耐心及慈善的態度最終融化女兒心底的寒冰，使得女兒接納他這位從未謀面的父親，藉以說明上帝亦是以無盡的耐心愛祂的子民。

14 同註 9。

普曼與外祖父母同住的情形因母親再婚而改變。由於普曼的繼父也是英國皇家空軍的成員，因此他們跟隨繼父搬移到澳洲。

二、 青少年時期的鄉村生活

在澳洲的兩年，普曼見識了有別於英國的風土民情，對他而言，一切都顯得無比新奇。1960 年代的澳洲沒有特地爲兒童設置的娛樂場所，也沒有電視節目可以觀賞，除了散步之外，廣播便是澳洲男孩最重要的生活娛樂，其中普曼最喜愛的一個廣播節目就是「超人」。

漫畫書是普曼的另外一個娛樂。由於英國官方認爲漫畫中過於暴力的情節不適合兒童閱讀，因此禁止諸如《蝙蝠俠》（*Batman*）、《狄克・崔西》（*Dick Tracy*）、《超人》（*Superman*）這類漫畫書發行。然而普曼的繼父卻爲他購置不少這類「超人英雄」的漫畫書；其中，普曼特別喜愛《蝙蝠俠》。普曼常想像蝙蝠俠的世界，並且從中編織出許多衍生的故事情節。他不同於時下的一般男孩想成爲蝙蝠俠那類超人，而是想藉著編織想像以書寫不同的蝙蝠俠故事。從改編、擴寫《蝙蝠俠》的過程裡，他首次感到敘說故事的渴望、衝動，並且獲致了一個他奉行一生的重要觀念：說故事是件美妙無比的事情。[15]

十一歲時，普曼全家搬回英國威爾斯（Wales）定居，這個地方是普曼在其童年生活裡停留最久的居住地，直到他進大學就讀。

威爾斯的生活不同於普曼之前所經歷過的。在這裡，威爾斯人平日說威爾斯語（Welsh）——一種賽爾特語（Celtic），英語只是在學校中使用的語言。普曼曾因爲語言的問題遭受校園霸凌（bully），雖然普曼成功的化解了這一危機，但他卻

[15] Philip Pullman, “About the Author: I have a feeling this all belongs to me. ”參見 http://www. philip-pullman.com（2007.4.14）。

體認到身處霸凌環境的兒童其身心之煎熬，並在日後將之轉化爲寫作的素材。[16]他寫道：

> 如果（被霸凌的）兒童反擊，最起碼他們能保護自己不被過度傷害，假如這意味著必須以其人之道，還治其人之身，那就做吧！……那是個非常不同的世界。[17]

威爾斯的生活並非全然是在霸凌與學校生活中度過；事實上，普曼在這裡度過了一段頗爲閒適的童年。當時的社會允許孩童有些許自由在街上四處晃蕩，普曼也充分利用這樣的機會，與年紀相仿的男孩一塊游泳、月下散步、或四處探險。當時的娛樂，除了少數幾個頻道的電視節目之外，就是紙牌遊戲了。普曼最喜歡從事的夜間活動則是「閱讀」；而他鍾愛英語作家的作品及一些國外翻譯文本，如亞瑟・蘭森（Arthur Ransome）的《燕子與亞馬遜》（*Swallows and Amazons*）、琳賽・諾曼（Lindsay Norman）的《魔法布丁》（*The Magic Pudding*）及朵貝・楊笙（Tove Jansson）的姆米谷（Moominland）系列，另外尚有一本普曼自稱與書中女孩墜入愛河的法國小說《一億法郎》（*A Hundred Million Francs*），他並將這名女孩的形象嵌入他日後所寫的《黑暗元素三部曲》中萊拉一角。

隨著年紀增長，普曼開始質疑自己的宗教觀及信仰。當他還是個兒童時，他對於外祖父的教導深信不疑；然而當他環顧四周，意識到人們如何思考、閱讀時，他開始質問自己這一切，最後終於找到自己的定位：

> 在我不知道的事物裡，可能有上帝的存在。……但是在我熟悉範圍內，

[16] 普曼將自己親身遭遇霸凌的經驗寫入《奧秘匕首》（*The Subtle Knife*）威爾（Will）此一角色的遭遇。

[17] Philip Pullman, “About the Author: I have a feeling this all belongs to me. ”參見 http://www. philip-pullman.com（2007.4.14）。

無論是歷史、科學、或是其他領域，我看不到任何上帝存在的證據。世界的某一角落或許真有上帝的存在，但我知道祂從未現身過。[18]

普曼在歷經青年時期的自我探索後，認爲所謂的宗教是種有組織的信仰系統，且是由許許多多殘酷、專制與壓迫性的行爲所架構出來的一個精神空間，不論是基督教，甚至是正統猶太教、回教等，均是由這個舉世皆然的律則所延伸。普曼自此成爲一個無神論者。

就在普曼叛離對宗教的信仰時，卻在其他方面找到他終其一生的志趣。藝術、詩、戲劇及音樂是他喜愛浸淫的領域，其中詩更是普曼靈感的重要來源。從約翰・彌爾頓（John Milton）、威廉、華茲華斯（William Wordsworth）到威廉・布雷克（William Blake），甚至是形而上學詩作（metaphysical poetry），無一不是他擷取心靈養份的管道，又以彌爾頓的的作品對其影響最爲深遠。

普曼的英文老師恩妮迪・瓊斯（Enid Jones）發現他於文學創作的天份與熱誠，鼓勵普曼朝文學之路邁進，因此普曼選擇離開居住長達十年之久的威爾斯，進入牛津大學繼續研讀最喜愛的文學。

三、 學業、婚姻與職業

1965 年，普曼進入牛津大學（Oxford University）的埃克塞特學院（Exeter College）就讀。埃克塞特學院實行導師個別指導制（tutorial system of study），學生必須每個星期與導師討論這星期撰寫的文章及閱讀進度；普曼卻認爲這個制度不適合他。猶有甚者，普曼認爲他進入大學目的是爲了學習如何寫作，然而導師制只強調寫了多少篇文論，卻不重視文章的好壞，因而他更加認定了自己不適合這種傾向文本分析或文學批評的學術環境。

[18] Susan Roberts, “A dark agenda?” 參見 http://www.surefish.co.uk/culture/features/pullman_interview.htm（2007.4.17）。

但是，普曼卻十分享受導師制以外的學院生活。他常沿著學院矮牆旁的溝道進出不同的地方，尤其當其他地方舉辦舞會時，這個秘密溝道使用的頻率就更加頻繁了。《黑暗元素三部曲》中萊拉所在的約旦學院（Jordan College）其建築形式與所在位置皆是以埃克塞特學院爲基本藍圖而加以建構出來的，而其建築物搭建時期或是建築因無事先規劃而造成重複交疊、最後形成混亂和華麗的大雜燴之情形，[19]均與現實埃克塞特學院相仿；普曼更將自己在學院時期的探索經驗移植到萊拉於約旦學院的生活情境。普曼對約旦學院的種種敘述反映了他對埃克塞特學院那份神秘詭譎氛圍的探索及喜好，並且更進一步將自己對埃克塞特學院的想像及各種傳說揉入文本的創作。

大學畢業之後，普曼曾當過服裝銷售員及圖書館員，然而這卻不是他想從事的職業。他於 1970 年結婚後取得教師資格，並移居牛津，在當地中學任教，開始他一邊教學，一邊創作的生涯。1986 年時普曼放棄教職全心投入寫作，目前是專職作家。

NTTU Library

[19] 菲力普・普曼著，《黃金羅盤（上）》，頁 58。

第三節　普曼的寫作觀

2000 年《琥珀望遠鏡》的出版，爲菲力普・普曼的寫作生涯加註了一個重要的註解。此書於 2001 年獲得英國惠特筆兒童書獎（Whitbread Children's Award），更打破此一獎項成立三十多年來的紀錄，於年底獲得當年的年度風雲書（Whitbread Books of the Year Award）。此書獲獎的意義在於，在文學的疆域裡，童書長久以來一直是處於邊緣地位，而普曼則是首次讓兒童文學作品與成人作品位列等階，甚至以被文學視爲配角的童書打敗其他成人作品的競逐，贏得惠特筆年度風雲書獎，提升兒童文學在文學及書籍市場的地位。

普曼明白爲孩子說書，故事性是重要關鍵，他常援用許多通俗文學的架構來敘事，[20]例如傳說、神話、羅曼史、冒險故事、甚至是騎士故事中常見的精采元素，均被普曼融入文本之中。

然而，普曼一開始的寫作之路並非朝著「兒童」及「故事」而來。普曼於牛津大學畢業前曾立下一個計畫，他預計在畢業前最後一個期末考後的一個月內完成一本作品，並且在該年年底出版。當時他認爲該書的電影版權將會爲他賺進一筆龐大的財富，而他將會因此躋身富豪之列。[21]普曼自認這是個完美的計畫，於是他在獲得學位的隔天，立刻購入一本三百頁的空白筆記，並坐下開始書寫；但事與願違的是他從未完成這本書。普曼在那一刻瞭解大學的三年研讀並未爲他立下一個寫作的根基，從此便更加敬仰小說家。

在 1970 年代，教師對於自己所要教授的內容有極大的決定權，而普曼的教師生涯則爲他提供了一個練習與開發寫作潛能的最佳機會——爲學生說故事並鼓勵他們自由地書寫，說故事成爲普曼課堂中最重要的關鍵活動。普曼於 2003 年牛津

[20] 劉鳳芯，〈「黑暗元素三部曲」：一種積極的墮落〉，參見 http://www.sinobooks.com.tw/Feature/Pullman/talk/aboutbook2-all.htm（2007.4.17）

[21] Speaker-Yuan, Margaret. *Philip Pullman*, p. 46。

文學嘉年華（Oxford Literary Festival）的一場演講中提到他對說故事的看法。他認爲所謂的「故事」並非如社會大眾所認知的仙子故事或鬼故事之類，而是必須觸及歷史、音樂、科學、戲劇、政治或藝術這類核心價值的文學創作；換言之，即人類活動的真實故事。[22]這些故事使人類能對生命、環境加以思考，並從中認識自我，知曉對個人而言何者、何事才具有真正的重要性。

作爲一位兒童文學的創作者，普曼認爲，他的創作對象並非侷限於兒童一方，也不單爲兒童而做；此外，他創作時亦不預設讀者。他認爲若真有所謂預設讀者這件事存在的話，那麼他便是爲了成人、兒童、男性、女性、老年人、中年人與年輕人這些不同族群所成的集合而寫。[23]而在歷經三十五年的寫作學徒生涯裡，[24]普曼發現自己有些東西或許值得一讀，但他卻不認爲身爲作家是何等了不起的身分。[25]他自稱在寫作過程中，自己就如同最謙卑忠實的僕人，只是備好紙筆，等待故事召喚他時將所浮現的符碼如實記錄下來而已。同時，普曼亦認爲，當創作者說故事時，裡面必須包含一種從頭貫徹到尾、一種持續的世界觀，即創作者自己的世界觀，[26]縱使這樣的觀點可能會招致某些流派的非議，亦要明知不可爲而爲之。

普曼認爲成人總想要保護孩子，會預先爲他們篩選文本所傳達的訊息。他指出現今成人作品討論的議題越來越膚淺，而童書創作因其保有故事性的完整，與成人作品相較下更具有吸引兒童閱讀的優越性，因此童書應當介入處理兒童該知道的嚴肅議題。[27]然而，在西方童年概念的發現與發展過程中，對於成人／兒童的界線始終處於模稜兩可的地帶，無法給予明確的界定。「童年」作爲成人建構出來的一種概念與成人追憶逝水年華的載體，總是帶著純真無邪的意念成就各個世代的黃金歲月；時至今日，仍有許多成人對兒童該說與不該說的知識經驗做出許多

---

[22] Margaret Speaker-Yuan, *Philip Pullman*, p.52。

[23] John Rowe Townsend, “Paradise Reshaped,” （London: *The Horn Book Magazine*.2002.）Vol.76.No.4. pp.415-21.

[24] 以 1972 年普曼發行 *The Haunted Storm* 至今計算，約三十五年。

[25] 菲力普・普曼著，《黃金羅盤（上）》，頁 10。

[26] 同上註。

[27] 同註 25。

不同表述，反映了成人對於童年的概念衝突。因此，普曼大膽宣示成人與兒童除了生理上的差異，其餘並無差別，而閱讀文本所能意會的言下之意之所以有深淺不同的領會，乃是因爲兒童在生活經驗上的不足限制了兒童閱讀。正是因爲如此，創作者更應讓兒童認識真實，甚至藉由閱讀想像事實的經驗，而非一味地限制兒童文學的創作議題。

《黑暗元素三部曲》是貫徹普曼思想經驗的價值體系所轉化而成的文本，但他卻也因此系列作品的陸續出版受到各方的質疑、攻訐；除了書中呈現前後矛盾的童年觀外，書中有關基督教天堂、人類原罪與上帝非真神等情節設定，更顛覆了基督教的核心教義，以致遭受來自各方衛教人士的撻伐。

《琥珀望遠鏡》一書獲得惠特筆年度風雲獎之後，普曼被視爲新一代的 C.S 路易斯，就在一般評論者將此書視爲幻想之作之時，彼得・希肯斯（Peter Hitckens）率先發表一篇名爲「英國最危險的作家」（“This is the most dangerous author in British”）的文章評論普曼。他認爲無神論者長久苦思如何將上帝驅逐於校園及媒體之外，始終無法順遂其願，其中一個重要因素便是《納尼亞傳奇》的流傳。希肯斯認爲《納尼亞傳奇》保存了許多純正的基督教教義，並且以兒童與動物的角色將教義引介給小讀者，使讀者藉由閱讀行爲將基督教精神內化於各人的意識型態；然而普曼的著作卻提供無神論者一個絕佳機會，得以向兒童歌頌「上帝之死」的樂章，並將《納尼亞傳奇》取而代之。彼得・希肯斯更指出，普曼在某種程度上而言，可算是個徹底的「反路易士」（anti- Lewis）人士，《黑暗元素三部曲》中充滿了邪惡的思想。[28]除了希肯斯著文批判外，基督教基本教義派者將普曼重新詮釋《聖經》（*the Bible*）中關於萬物創生、伊甸樂園、原罪、上帝、天堂……諸多原型概念的逆轉與重構視爲一種褻瀆之舉，不惜以捍衛基督之名，高舉中古世紀焚燒女巫之火炬迎向普曼之作；他們認爲，即便是焚毀這套「危言聳聽」之作也

[28] Peter Hitckens, “This is the most dangerous author in British ” ” *The Mail on Sunday,*（27 January 2002）,p. 63. 參見 http://home.wlv.ac.uk/~bu1895/hitchens.htm（2007.4.17）

不爲過。面對宗教人士的嚴厲譴責，普曼不改其本色，仍堅持自己說故事的立場。他認爲自己並非在書寫一篇佈道詞或一本哲學書籍，而是一本小說，他只是在陳述自己的觀點。[29]

雖然普曼的作品常被人與路易斯及托爾金的幻想故事相比較，他從不認爲《黑暗元素三部曲》與上述兩位作家的幻想之作具有相同屬性。所謂奇幻文學必須具備與「現實」相對的不可能的元素、不可能的人、事、物、不可能的時空。路易斯的《納尼亞傳奇》與托爾金的《魔戒》均是敘述第二世界（Secondary World）中關於精靈、矮人、動物或人類的相互關係，從而衍伸出敘事脈絡，架構迥異於真實世界的時空。而普曼的創作雖亦採用許多奇幻的元素，講述的卻是真實世界人類的生存狀態與可能性，與路易斯及托爾金沉溺於架空世界的情感有著極大的區隔。

普曼指出《納尼亞傳奇》瀰漫著貶抑物質世界的暗示與厭世（life-hating）的意識形態，[30]尤以《最後的戰役》（*The Last Battle*）一書中獅子亞斯藍（Aslan）賜死皮芬家的孩子（the Pevensie children）[31]，直指死亡優於生存，更引發普曼的嚴厲批判。他認爲作家爲遂行某種目的而「殺害」（kill）書中角色的情形時有所聞，但若宣稱「屠殺」（slaughter）角色所導致的死亡狀態使得他們得以進入一種更美好的境界，乃是欺騙大眾的敘述。[32]另外，書中唯一存活的角色——蘇珊（Susan），則是因她極度渴望長大（too keen on being grown-up）而被亞斯藍拒於天堂門口之外。換言之，能夠蒙福者，必須有兒童般純潔心性之人才能進入永恆天堂，永世接受上帝榮光照耀；若心有俗世罣礙者便只能接受撒旦的召喚，墮入火焚的地獄。

在論及托爾金時，普曼則引述了約翰・果斯維特（John Goldthwaite）的說法，

---

[29] 菲力普・普曼著，《黃金羅盤（上）》，頁 11。

[30] Philip Pullman, “The Darkside of Narnia”參見 http://www.crlamppost.org/darkside.htm（2007.4.23）。

[31] 關於《納尼亞紀事》相關書名及角色譯名，參閱 C.S 路易斯（C.S Lewis）著，張琰等人譯，《納尼亞傳奇》（*The Chronicles of Narnia*）（台北：大田出版社，2005 年）。

[32] 同註 30。

直言托爾金創造了一個缺乏人類情感與心理之真實複雜性的世界。[33]這類缺乏真實面向的的幻想作品通常具有逃避現實（escapist）及唯我論（solipsistic）的傾向，亟欲逃離真實世界的複雜性並放棄此一世界的結果，反而愈沉陷於狹小的精神空間，逐漸與世隔絕，最終則呈現出一種漫無邊際的虛假氛圍。

普曼堅稱《黑暗元素三部曲》雖然與上述二人作品均援用了能言動物、精靈、巫術、天使等奇幻文學的元素，空間架構技巧與內容情節亦具備奇幻特質，然而此系列作品不是奇幻文學，而是十足的寫實之作。他認爲奇幻文學甚少論及人的現象、生存的意義、成長或是情感聯繫等關係，生活中的現實面向並不受到奇幻文學作家的青睞。這個故事的設定卻正好與此相反，它所寫的是人類的普遍經驗，即成長的歷練，故事中的奇幻元素只是作爲書寫人類天性的一個切入角度，其目的在於投射出人類的真實，探究生命的存在價值。

因此，普曼借用許多經典的奇幻文學元素，架構了一個與吾人身處的地球相似卻又相異的世界，其雷同處在許多地名、族裔或語言上的巧合，差別處則如主角萊拉世界的人具有守護精靈（dæmon），又如萊拉身處的牛津（Oxford）與英國的牛津地名雖相同，但在空間安排及地物建置上又存有若干細部歧異，刻意的巧合模糊了現實與想像的分界。[34]另外，普曼試圖藉故事及隱喻來討論一些難以言明的想法，如以「魯薩可夫粒子」（Particles of Rusakov）、「塵」（dust）等描述聖經所載之人類原罪，以奧秘匕首（subtle knife）割開的窗口具象多重空間的存在，並援用易經及物理科學等概念闡明宇宙的創生，宣示神人之間無所分別，天堂亦無所不在。

論及《黑暗元素三部曲》的主題，普曼曾明言他要書寫的是一部青少年版的《失樂園》。《失樂園》是十七世紀英國文豪約翰・彌爾頓（John Milton, 1608-1674）

---

[33] Philip Pullman, “The Republic of Heaven,” *The Horn Books Magazine*（Boston: The Horn Book, Vol.77 No.6. 2001,）p. 661.

[34] 劉鳳芯，〈「黑暗元素三部曲」：一種積極的墮落〉，參見 http://www.best100club.com/bestfocus/Pullman/talk/aboutbook2-all.htm（2007.5.12）

的史詩巨著，講述夏娃受撒旦引誘，說服亞當一同吃下知識樹上的善惡果，帶著原罪、羞愧和命定的死亡被上帝逐出伊甸園的故事。[35]藉著代表夏娃形象的萊拉從純真到經驗世故的轉變，討論《聖經》中關於人性墮落的初點，改寫基督教的原罪觀，從而論述現世烏托邦——天堂共和國（Republic of Heaven）的實現契機。在這部轉化現實織入奇幻元素的三部曲裡，普曼營造了一方與吾人生存環境類似的世界，甚至以具有重新排列原子能力的奧秘匕首劃開異次元的通道，將奇幻文學進出真實與虛幻世界的「過門」實體化，重新演繹物理學上「時空重疊」此一重大假說。藉由虛與實的相互轉化，普曼「創生」一個充滿理性氛圍的世界，象徵母親夏娃的萊拉獲得黑暗物質「塵」的知識，離開隱喻式的樂土「約旦學院」，踏入伊甸園外的未知之境，追尋世界的真實狀態。

NTTU Library

[35] 劉鳳芯，〈「黑暗元素三部曲」：一種積極的墮落〉，參見 http://www.best100club.com/bestfocus/Pullman/talk/aboutbook2-all.htm（2007.5.12）

第二章　進入黑暗奇幻

經常有人宣稱，兒童形象的勾勒源於十九世紀初期的浪漫主義，童年的迷亂情思及對重獲人類純真的渴求，成爲界定浪漫主義的特點，更是兒童文學發端的主要參照；[36]然而在兒童文學成熟之前，必須先有獨立、而非附屬於成人的兒童形象：兒童應被視爲主體，有獨立的需求及興趣，不僅僅是男人或女人的縮影而已。[37] 長久以來，兒童咸被視做「小大人」（little adult），是成人世界的預備物；直到浪漫主義興起後，兒童的地位始有躍升之姿。

兒童概念的翻轉伴隨著童年意識的勃興，也直接影響兒童文學的創作。在文學發展的脈絡底下，兒童文學絕對是個獨立一幟的範疇。文學作品之間緊密聯繫，並且彼此仰賴對語言的共同瞭解，但相較於成人讀者與成人作家之間的關係，兒童文學所仰賴的關係卻處於一個不平等的位階。[38]

傳統上，兒童文學的書寫是一群遠離童年已久的成人爲試圖喚起童年記憶，或建構童年而創作，因此總是帶著一段距離紀錄成人想像中的兒童；是故，兒童文學在某種程度上，成爲成人追憶逝水年華的載體。另外作品中呈現的主題和時代背景相互依存、互爲表裡，如維多利亞時期（Victorian era）講求道德訓斥的中產階級童年觀，或是華茲華斯高舉金色童年旗幟以讚揚孩童純真的觀點，均映現當時社會的主流意識形態。

兒童概念的轉變左右兒童文學創作的主題與方向。因此，論者從兒童文學發展的歷史源流出發，剖析西方兒童觀的發展，進一步論述「童年的再發現」影響

---

[36] Deborah Cogan Thacker, Jean Webb 著，楊雅捷、林盈蕙譯，《兒童文學導論：從浪漫主義到後現代主義》（*Introducing children's literature: from Romanticism to Postmadernism*），（臺北：天衛，2005年），頁 26。

[37] 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*），（臺北：天衛，2003 年），頁 10。

[38] 成人文學的作者與讀者都是成人，因此兩者間的位階處於等價的天平之上；但是兒童文學的作者「幾乎」由成人擔任，讀者群限定在未成年的孩童與青年，容易形成作者以成人觀點敘述文本或植入道德教化的意識形態，兩者的關係不如成人文學平等、合諧。

西方兒童文學創作的核心價值與新文類（genre）——奇幻文學（fantasy literature）興起的相互關係，進而探討《黑暗元素三部曲》與兒童奇幻的相關性及定位。

第一節 中世紀至啟蒙時代的童年意識

作爲一種文學文類，兒童文學自始便不是一個獨立的文學範疇，它的存在及發展，倚賴著一群特殊的讀者——兒童，因此兒童文學自始便以目的性爲其創作取向。從十八世紀約翰・紐伯瑞（John Newbery, 1713~1767）印行《精美小書》（*A Little Pretty Pocket-Book*）時言明其目的是爲了「指導」、「娛樂」兒童而做，而至今日眾多兒童文學作家及評論者各以不同目的闡述童年或以當代理論的觀點切入，[39]不論其動機爲教育兒童、娛樂兒童或其它因素，評論者對「兒童」與「童年」各自表述，並在兒童文學此一場域進行一場權力的角逐。

然而將兒童視爲異於成人的想法，及對童年的種種想像是近代才有的現象。以早期希臘爲例，希臘人對於兒童或青年的概念非常模糊，介於嬰兒和老年人之間的任何一個人均能如此稱呼，[40]他們對於兒童並不重視，給予兒童的訓練都只是爲日後的成人生活作準備。亞里斯多德（Aristotle, 384 B.C）認爲兒童（一般所指稱者均爲男性）之所以重要並不是因爲他是兒童，而是因爲他具有「潛力」。在道德智識發展的歷程中，青年人容易輕信他人之語，而老年人疑心太重，只有處於盛年的男人才能做出正確的判斷，而兒童的潛力在於他是成年男性的預備，是一種過度的形象。

另外，西方文學在中古時代，甚至是十八世紀的英國文學作品中，也幾乎尋不著兒童的蹤影；兒童至多只是成人世界的邊緣角色。中古史學家舒爾茲（James A. Schultz）指出從上古時代到十八世紀近二千年來，西方的兒童只被當成不完整的成人，兒童被視爲「不足的」，而且完全從屬於成人。[41]他認爲兒童這個生命階

---

[39] 約翰・洛威・湯森著，《英語兒童文學史綱》，頁 23。

[40] 尼爾・波特曼（Neil Postman）著，蕭昭君譯，《童年的消逝》（*The Disappearance of Childhood*），（台北：遠流，2001 年），頁 14。

[41] 柯林・黑伍德（Colin Heywood）著，黃煜文譯，《孩子的歷史：從中世紀到現在的兒童與童年》（*A History of Childhood: Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times*），（台

段在中古世紀時並未被獨立看待，一直到近代才出現一種特殊的情感，認爲兒童是特別而且不同的，值得被當成獨立的領域來研究。

中世紀之前的兒童觀收錄於史實中者寥寥可數，因此難以窺見西方社會形塑童年概念的流變。菲力普・阿里葉（Philippe Ariès, 1914-1984）於《童年的世紀》（*Centuries of Childhood*）主張中世紀的西方社會完全不知道何謂「童年」（childhood），沒有「嬰孩的情懷」（infancy），也無法意識到童年有足以將兒童與成人、甚至青年人區隔開來的特殊性質。兒童約莫成長到七歲時便加入「男人的大團體」，他們參與成人的遊戲與娛樂，每天與受過完整訓練的成人一起生活、工作，藉以獲得一技之長。[42]根據阿里葉的說法，中古時期的西方文明完全沒有察覺嬰兒與成人之間尚有一段轉折期，當時是一個將兒童視爲小型成人的社會，因此對於兒童並未提供符合其特殊需求的教育及訓練。童年的「發現」要等到十五世紀人們承認兒童在進入成人世界之前需要一種類似「隔離」的特別照顧，[43]才逐漸進入普羅大眾的認同意識。

阿里葉對於中古時代缺乏童年意識的結論引起許多學者迥異的迴響，[44]有些學者接受阿里葉對童年的詮釋，並且將他的洞察做爲自身研究的靈感來源；有些人則對此說有所保留，認爲阿里葉過於以「現在爲中心」，他在中古世紀的歐洲社會尋找二十世紀童年觀念的存在證據，一旦無法尋得，便申論中古時代完全沒有察覺童年此生命階段。其中史學家伯克凡（Doris Desclais Berkvam, 1942-）認爲，中古時代存在著一種與現代不同的童年意識，因此我們無法輕易的察覺，而非如阿里葉申論之童年觀。然而阿里葉的論點卻提醒我們，一般人總是以自然狀態或是

北：麥田，2004 年），頁 9。

42 柯林・黑伍德著，《孩子的歷史：從中世紀到現在的兒童與童年》，頁 23。

43 同上註。

44 阿里葉著名的說法是，直到十二世紀為止，中古藝術從未出現童年的繪圖，這就表示西方文明沒有為童年「留下空間」。藝術家偶爾繪製迷你的小人像，看起來就如同比例縮小的男人，連聖嬰耶穌也被描繪成「可怕的小侏儒」。然而阿里葉認為藝術家均會如實的將所見事物描繪出來，忽略了藝術傳達現實時存在的複雜問題。見柯林・黑伍德著，《孩子的歷史：從中世紀到現在的兒童與童年》，頁 25。

普世的角度來看待兒童，認爲兒童的發展路徑是由其生物成分所決定；但實際上，童年意識是社會的建構物，會隨著時間而有所改變，而且在不同的社會中的不同階層，甚至不同宗教、種族，也會有不同的童年概念。如同塔克（Nicholas Tucker）指出，人類可以塑造自己的本性到何種程度，端賴不同社會對童年的期望，因此在相當程度上，童年是一種代表成人期望的函數。此外，阿爾克（David Archard）則認爲，每一個社會在任何時間裡都有童年這一「觀念」（concept），意即兒童與成人是區別開來的，不同的只是它們對於童年的「概念」（conception），因而造成區別兒童與成人的方式各不相同。因此，各個社會對於童年持續多久、成人與兒童在本質上有何不同、以及區別所帶有的意涵，均有相異的見解。[45]

職是之故，中古歐洲必定存在一種異於現代的童年意識。究竟中古歐洲社會如何形塑對兒童的看法？如何形塑童年的性質？從一些文獻研究發現，此時對童年概念的確有一些特殊的看法。例如法國的調查指出，歷史上沒有一個時代比中古世紀更加推崇兒童的地位；西元五世紀最有名望的教宗李奧（Pope Leo）則認爲，基督熱愛青年，「童年象徵著謙恭、純真與甜美。」兒童的純真意謂著他們能看見天堂、遠離犯罪並且充當天堂與塵世之間的中介者。然而此時大部分的評論者來自知識菁英階層及教會人士，他們看待中古時代人們的苦況時總帶著陰沉的目光，因而傾向將兒童描繪成有罪的生物，一種可憐又令人悲嘆的生物[46]——童年則是除了死亡之外，人性中最墮落、悲慘的階段。

雖然此時已有中古英文詩《珍珠》（*Pearl*）描述兒童的死亡，也有自傳提及童年回憶，但對兒童及童年極端差異的見解仍並存於中古歐洲，顯現當時歐洲社會對此一概念尚未形成共識。此外，當時對於兒童的看法深受宗教對俗世事務的見解及《聖經》所影響。例如聖徒傳的傳統強調聖人的早熟童年，因此聖尼可拉斯（St. Nicholas）被描述爲在強褓時便已展現禁慾精神，每逢星期三、五只喝一次母

[45] 柯林・黑伍德著，《孩子的歷史：從中世紀到現在的兒童與童年》，頁 21-2。
[46] 同上註，頁 28-9。

奶；而聖庫斯伯特（St. Cuthbert）因被一位年僅三歲的孩童斥責他懶散與縱情戲耍而無法無憂無慮的享受童年。強調道德節制的傳統透過宗教暗示隱藏於各種宗教性描寫的表象之下，藉以形塑一個神聖自制的童年。

另外，《聖經》上記載，自從夏娃與亞當被逐出伊甸園，後代子孫便帶著原罪出生於世上。基督教的原罪教義從聖奧古斯丁（St. Augustine, 354-430）於四世紀捲入佩拉糾異端（Pelagian heresy）[47]後才出現，他認爲「罪」會透過創造一代代的傳遞下去，未受洗禮的兒童夭折之後將會被地獄之火焚燒。而馬丁‧路德（Martin Luther, 1483-1546）一方面認爲原罪深植於兒童與成人之內，但在另一方面他又深信兒童在六歲之前是純真無瑕的生物，他以感性的語調稱呼兒童爲「上帝的小笨蛋」。此種由《聖經》所出，或以《聖經》作爲詮釋，對兒童左右不定的極端看法，瀰漫整個中世紀的歐洲社會。天主教詹森教徒（Jansenist）甚至曾嚴厲抨擊兒童，「血肉所帶來的慾火，到死才能熄滅；但在兒童身上則更爲猛烈」，因爲他們的理性微弱，對世界的經驗則更爲不足。[48]

柏克凡總結中古時代童年的特質，發現它具有「無結構且無法詳述」的特質，[49]它涵蓋了「童年的空間與時間，卻無視童年是在何處出現或出現多久」。[50]以後見之明來看，此時的青少年與兒童幾乎是以一種讓人未能察覺的的狀態與成年嚙合

---

[47] 佩拉糾派的基本立場是堅持性善論，否認原罪說，認為人是否獲救取決於自己的選擇，人只要依照固有的善良本性行事，便可擇善而從，得到拯救，不需要上帝的恩典。 奧古斯丁意識到他早期意志自由說的觀點可能被佩拉糾派所利用，他在《更正》一書中說，早期著作是為反駁摩尼教而作，主要討論惡的起源問題，沒有談及上帝的恩典。奧古斯丁在著作中強調，沒有上帝的恩典，人的意志不可能選擇善，只能在罪惡的奴役之下，不能遵循正當的秩序，喪失了選擇的自由。倫理的惡的原因與其說是人類的意志自由，不如說是人類的原罪。他把《聖經》中有關「罪」的說法發展為「原罪」說。 根據這一教義，亞當夏娃受蠱惑所犯下的罪，是世界代代遺傳下去的原罪，自那時以後，人類的自由意志已經被罪惡所污染，利用自由意志犯罪，完全失去上帝造人時賦予人的擇善避惡的自由。 只有依靠上帝的恩典，人的意志才能擺脫原罪的奴役，做出善的選擇，恢復真正的自由。參閱奧古斯丁（St. Augustine）著，周偉馳譯，《論原罪與恩典：駁佩拉糾派》（*On original sin and grace : Against the Pelagians*）（香港：道風書舍，2005年）。

[48] 詹森教徒對兒童持否定的看法，接近當時英國清教徒的兒童觀。他們將兒童看得很微弱，並認為他們犯了原罪，因此人們應致力引導他們，每個兒童都需要被了解與得到協助。見柯林‧黑伍德著，《孩子的歷史：從中世紀到現在的兒童與童年》，頁 51。

[49] 柯林‧黑伍德著，《孩子的歷史：從中世紀到現在的兒童與童年》，頁 31。

[50] 同上註。

在一起，但這並非表示在這類型的社會中，人們沒有察覺年輕人不同的發展階段。年輕人被託付的責任依年齡而有不同等級，[51]他們也有各自的娛樂圈，並非加入成人的競賽。中古世紀的兒童及青少年與成人對照的確是較不突出，然而此時對兒童概念的極端二分法——純真或邪惡，卻影響其後的童年意識。

充滿宗教情懷的童年概念到了十八世紀開始出現轉變。英國哲學家約翰・洛克（John Locke, 1632-1704）批評聖奧古斯丁所提出的原罪理論，也抨擊笛卡兒（René Descartes, 1596-1650）提出人甫自出生便帶有基本邏輯知識的論點，他於《教育漫話》（*Some Thoughts Concerning Education*）[52]一書中提出兒童的心靈如同一塊「白板」，同時主張在嬰兒時期所受到的任何瑣碎印象，都會對以後有相當長久的影響；他認爲在一個人年輕時所形成的「思想的結合」比那些在長大時才形成的還要重要，因爲它們是第一波留在空白心靈裡的印象，是自我的根源；[53]兒童因不小心、不留意和貪玩的特質，無法以成人般的舉止或專注來要求兒童，因此要教導兒童「如何控制自己的本性」，並且讓自己的慾望順從理性的指導：他們是「自然疾病下的微弱人類」。[54]

不過，十八世紀重構童年的傑出人物應首推法國思想家盧梭（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778）。洛克提出開放理性的教育方式，盧梭卻以兒童天生純真的儀式強力反對基督教傳統的原罪論。他蔑視洛克教導兒童理性的做法，因爲他認爲兒童的理性在十幾歲才發展完成；兒童一出生都是純真的，但卻在我們習焉不察的社會制度下陷於偏見、權威的險境。在《愛彌兒》（*Émile*）中，盧梭提出超越前人的童年概念，他認爲兒童在成年之前應當安心的當個兒童，以自己的方式觀

[51] 年紀輕的幼童會被分派責任較輕並協助成人處理簡單事務的工作，隨著年紀漸增，被指派的工作則會從在家附近打零工及放牧，到離家學習一技之長成為學徒或在野外工作。

[52] 參見 John Locke, *Some Thoughts Concerning Education* (London：A. and J. Churchill, 1693).

[53] 洛克在《教育漫話》一書中提出了他對於如何教育這種空白心靈的看法，他認為教育才是構成人最重要的部分，或者更根本的說，心靈開始時都只是一個「空櫥櫃」，他還說：「我想我會說在我們所遇到的人之中，其中有九成的人的好壞或是能力高低，都是取決於他們所受到的教育。」參見 http://zh.wikipedia.org/w/index.php（2007.5.29）

[54] 柯林・黑伍德著，《孩子的歷史：從中世紀到現在的兒童與童年》，頁 39-40。

看、思考及感覺，同時兒童有其一套特殊的理性邏輯——種「敏感」或「稚氣」的理性，不同於成人的「智性」或「人類」的理性；是故，他提倡自然、單純、心靈的語言及「高貴的野蠻人」（Noble Savage）理想，只有在兒童身上才能找到這種未受損害的自然天性。[55]盧梭將「人」的理想型態簡單化約成愛彌兒的形象，雖然不切實際，但卻產生了極大的影響力。[56]

在盧梭之前有關童年的觀念與情感有著矛盾的本質，「曖昧」與「混淆不清」的氛圍經常出現在不同的歷史時期中，當人們思索童年的界限、差異、本質與重要性時，上述二元對立的童年論辯便不斷的湧現：兒童是帶著純真降臨世界的天使，或是受撒旦誘惑以累世罪惡降生的毒蛇？兒童出生時是如同一張白紙，或是已有一些固定的特質？諸如此類極端的立場，在歷史的光譜中來回穿梭。然而自盧梭提倡兒童的「純真」本質後，兒童逐漸遠離成人的世界，被視為一群有特殊性質及需求的生物。童年與純真的連結逐漸在西方文化中著床，十九世紀浪漫主義者更將兒童理想化成一種上帝祝福的生物，終其一生，童年是靈感的來源。在浪漫詩人的鼓吹之下，童年的路打開了，作家對兒童充滿了光明的想像；長久以來在理智之名的箝制下被禁錮許久的想像力，在十九世紀終於獲得解放。原本以口頭流傳或以廉價小書印行的傳說及古老童話，因得到浪漫詩人重視想像力的緣故，逐漸在浪漫時期的詩作與當時的兒童文學找到一席之地。古老的民間童話邁向復甦之路，精靈與仙子的國度在童年純真的概念下重現往日的絢爛光輝，為現代童話及幻想文學的出現立下基礎。

---

[55] 盧梭的《愛彌兒》一書描述男孩愛彌兒在鄉下自由的成長，他不讀書，因為書籍非自然產物，極有可能污染他的心靈；然而等到十歲時，盧梭會讓他讀一本書：《魯賓遜漂流記》（*Robinson Crusoe*）。愛彌兒在十五歲前不受任何社會道德的約束或引導，然而盧梭對於他的疑問必定有問有答。到十五歲時，愛彌兒已有強壯、健康的身體，心智也不受任何偏見矇蔽，因此他具備理想成人（Ideal Adult）的一切條件。見盧梭（J. J. Rousseau）著，李平漚譯，《愛彌兒》（*Émile*）（台北：五南，2000 年）。

[56] 盧梭雖然提出書本無用之說，但是他的童年觀仍影響許多法國之外的文人。例如英國的湯瑪斯・戴（Thomas Day, 1748-1789）在盧梭教育方式的啟發下，寫出了十八世紀末最著名的一本教導性童書：《桑佛德和莫登》（*Sandford and Merton*）。其他如瑪莉・沃夫斯東克雷夫特（Mary Wolfstonecraft, 1759-1797）、約翰・艾金（John Aikin, 1747-1822）與瑪麗亞・艾吉渥茲（Maria Edgeworth, 1767-1849）等作家均受到盧梭的影響，創作許多指導性的童書。

第二節 想像兒童：浪漫主義式的抗議

一、 浪漫主義興起的時代背景

十八世紀以降，西方社會歷經了生產技術的革新，工業革命的起源地英國在工商業發展更是較同時期其他歐洲國家更爲快速。機器取代人力的技術躍進，意味著人們生活型態的轉變，並逐漸改變英國社會與經濟結構的組成模式。工業化的進程縮短物品的製造時間，多餘的人力得以從事基本製造業之外的行業，改造了勞動型態；機器生產使得商品一致化、規格化，降低許多奢侈品，如鐵器、玻璃、陶瓷的價格，一般普羅大眾的消費能力增加，商業較中古時期更爲蓬勃發展，中產階級於焉生成。

隨著十七世紀開始的科學革命到十八世紀臻於頂峰的啓蒙運動，理性與智識成爲理解世界的最高準則，強調世間萬事萬物均能以科學實驗加以驗證；同時，世俗化的教育亦普遍以經驗主義取代教會的訓喻，上帝與神蹟不復存在，宇宙被視爲一部規律運行的機器，而人性也能在理性指導之下，成爲一個有秩序的函數公式。

然而在此同時，一股質疑工業革命單一規格化、以科學方式解釋人性的反動浪潮正暗中擴張。有鑒於現代化過程中許多傳統德行被毀壞殆盡，科學改變了人們瞭解和建構世界的方式，並對習以爲常的經驗習慣提出大膽的挑戰。土地過度開發，自然景觀被廠房和鐵路破壞，越來越多外地人移入都市對原有社群網絡的干擾……，諸如此類層出不窮的事件，使人們開始懷疑自由經濟所帶來的新價值。伊格頓（Terry Eagleton）對此一轉變下了如下的註腳：

> 在英國，粗魯庸俗的功利主義迅速發展，成為主宰工業化中產階級的意識形態，迷信事實，並把人際關係化約為市場交易，唾棄藝術一如無利

> 可圖的裝飾。早期工業資本主義冷酷的紀律將所有的社區連根拔起，把人生轉化為工資奴隸制度，將異化的勞動程序強加於新形成的勞工階級，對無法轉換成公開市場產品的一切事物則一竅不通。[57]

面對這種意識形態上的暴力，浪漫主義對理性時代機械式解讀世界的方式產生了一股反動浪潮，認爲理性分析並非認識世界的圭臬，真實的規則存在於自然事物之中；瞭解自然運作的方式不是透過分析，而是訴諸直覺與情感。[58]浪漫主義重視人類文化和歷史的獨特性，將世界視爲有機整體的概念，不僅回復了將自然神秘化與神聖化的想法，也改變對過去歷史與社會的觀點，亦即將人類社群視爲過去演化而來的有機體，因此他們強調貼近檢驗過去的文化；[59]浪漫主義者重「創造性的想像力」，常借用過去時空背景作爲烏托邦的藍圖，將個人政治或社會理念託言於其中，此種描繪中世紀圖像的理想性解讀並非僅僅是一種懷舊或逃避主義，相反的，英國社會遭受工業革命所扼殺的創造性價值，得以再次得到讚頌和肯定。[60]

社會學家與歷史家韋德曼（Meredith Veldman）也認爲浪漫主義者已經形成一種不自覺的運動，他稱之爲「浪漫主義式的抗議」（romantic protest），奇幻文學的創作亦是其中一環。對十九世紀幾位最重要的奇幻作家而言，個人精神和真理的追求，與對當前社會的改造，兩者間是息息相關的。他們由過去尋得了美好的藍圖，並藉此提出政治與社會改革的理念，同時影響了二十世紀英國社會主義與奇幻小說的走向。[61]

---

[57] 泰瑞‧伊格頓（Terry Eagleton）著，吳新發譯，《文學理論導讀》（*Literary Theory: An Introduction*），（台北：書林，2004 年），頁 33。

[58] 江沛文，《二次戰後奇幻文學的重現：以《魔戒》為例》，頁 20。

[59] 同上註，頁 20-1。

[60] 同註 58，頁 34。

[61] Veldman, Meredith, *Fantasy: the Bomb, and the Greening of Britain: Romantic Protest, 1945-1980* (New York: Cambridge University Press, 1994), p.7. 轉引自江沛文，《二次戰後奇幻文學的重現：以《魔戒》為例》，頁 21。

二、 浪漫主義筆下的童年與想像

提到浪漫主義時期的兒童文學，就不可能不涉及當時童年觀和文學發展的趨勢。始自威廉・布雷克（William Blake, 1757-1827）的《天真之歌》（*Songs of Innocence*），至威廉・華茲華斯（William Wordsworth, 1770-1850）及柯律芝（Coleridge, 1772-1834）詩中的沉思冥想；述及從浪漫主義回應理性主義者的見解、政治革命、階級和性別地位的變遷、工業經濟成長和民主政治的發展，以及自然景觀的變化……凡此種種，與童年純真的理想均無法分割。

浪漫主義（Romanticism）一詞範圍甚廣，迄今尚未有精確的定義。浪漫主義源自英文 romantic 一詞，而這個形容詞由古法文 romanz 演化而來，英文正式使用 romantic 這個詞約在十七世紀中期，意爲「幻想的」、「似傳奇故事的」。[62]芭特拉（Marilyn Butler）認爲「浪漫」一詞用法經歷巨大的變化。在十八世紀時該詞與「羅曼史」（romance）直接聯繫，是標誌中世紀或文藝復興時代古舊遙遠文化的一個文學詞彙，適用於包括歌謠、小曲、阿里奧斯托式和斯賓塞式的史詩等等一些文學樣式。照現代通俗用法，「浪漫小說」是文學體裁的一個亞類別，即愛情故事，多發生在虛幻的背景中，讀者可以在其中任意放縱他／她狂放不羈的奇異想像。[63]因此該詞的現代學術含義比俚俗的「浪漫」更嚴格，更不帶情感色彩。

艾布拉姆斯（M. H. Abrams）認爲將英國的浪漫主義視爲一種文學運動，[64]大致上是文學家意圖方便而做出的隨意虛構。但是華茲華斯在 1800 年出版《抒情歌

---

62 何欣著，《西洋文學始中卷》（台北：五南，1987 年），頁 977。

63 阿里奧斯托（1474-1533 年），義大利文藝復興時代詩人，代表為長篇敘事詩《瘋狂的羅蘭》（1532 年）。斯賓塞為長詩《仙后》（1579-1589 年）的作者埃德蒙・斯賓塞（1552-1599 年）。見瑪里琳・芭特拉（Marilyn Butler）著，黃梅、陸建德譯，《浪漫派・叛逆者・反動派：論十八、十九世紀英國文學》（*Romantics, Rebels, Reactionaries: English Literature and Its Background 1760-1830*），（香港：牛津大學出版社，1998 年），頁 2

64 浪漫主義文學產生於 18 世紀末，在 19 世紀上半葉達到繁榮時期，是西方近代文學最重要的思潮之一。在縱向上，浪漫主義文學是對文藝復興時期人本主義理念的繼承和發揚，也是對僵化的法國古典主義的有力反撥；在橫向上，浪漫主義文學和隨後出現的現實主義文學共同構成西方近代文學的兩大體系，造就 19 世紀西方文學盛極一時的繁榮局面，對後來的現代主義和後現代主義文學產生了深遠的影響。參見 http://zh.wikipedia.org/w/index.php，（2007.6.2）。

謠集》（*Lyrical Ballads*）的序言在某種意義上的確是浪漫主義的宣言。[65]在這篇序言中，華茲華斯提出了關於詩歌本質和標準的一套命題，這套命題被同時代的詩人大量採用，逐漸形成美學及文學創的一種傾向。華茲華斯認爲詩歌是情感的表現或流露，是情感的傳載工具，它的對立面不是「散文」，而是非情感性的事實斷想，即科學；[66]詩歌價值最重要的標準是「自然」。他所說的自然有三重原始主義涵義：自然是人性最小公分母，它最可信的表現在「按照自然」生活的人身上，主要包括質樸的思想情感及語言表達情感時那種自然不做作方式。他認爲：

> ……坦露出我們的心，越過自身去觀察那些過著最簡樸的、最合乎自然生活的人；這些人沒有絲毫沾染虛偽的文雅、任性做作的欲望、違心的評論、女人氣的思想感情，或者是早已擺脫這些東西了。[67]

他更直言，要找到芸芸眾生的真實典型，必須越過紳士、淑女、專家、富翁這些成人集團，深入到下層、到茅舍田野間、到孩子的群體中找尋。自然的人性體現於尚未受社會教條規範的下層民眾及天真孩童身上。在華茲華斯看來，瘋狂的母親、癡呆的孩子或不知死亡爲何事的孩童，與李爾王（King Lear）或阿基里斯（Achilles）一樣，均可做爲詩歌的嚴肅主題。因此他在《序曲》透過記憶解說，試圖在被成人生涯及枯燥生活所消融侵蝕後，重拾完整的心靈狀態，並描述嬰兒潔淨如太陽、如光彩浮雲等意象，重申盧梭「孩童如秧苗」的原型範式，甚至提出「兒童是成人之父」的浪漫命題。

然而這個時代所建構的童年的形象仍無法自成人的意識形態脫離出來。成人

---

[65] M. H.艾布拉姆斯（M. H. Abrams）著，張照進譯，《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》（*The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*）（北京：北京大學出版社，1989 年），頁 156。

[66] 華茲華斯認為，批評理論中產生大量混亂，起因於詩歌與散文對立區別所致；詩歌應與事實或科學相區別，如此才比較合乎哲理。見瑪里琳・芭特拉著，《浪漫派・叛逆者・反動派：論十八、十九世紀英國文學》，頁 156。

[67] 同上註，頁 162-3。

不斷質疑，沉思個體、社會與上帝之間的關係，紛紛從集體或個別觀點闡述對兒童的看法，使得兒童更成爲爭論教育問題和教會道德價值的核心。在維多利亞時期，基督教仍是生活與思想的重要部分，[68]但與此同時，對宗教的不信任與懷疑也是一個既存的社會現象。對受過教育的人而言，訴諸理性的懷疑論成爲新的主流思想，從而帶來對上帝的不可知論；對古代文明、地質及生物學上的研究發現，也引起許多對基督教歷史的懷疑。[69]文學上，許多浪漫主義作家視擁護童話和頌揚想像故事爲兒童文學最適切的方式，藉以反對「宗教短論協會」（Religious Tract Society）帶教誨性質和道德勸喻的故事。華茲華斯和柯律芝（Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834）[70]等人陳言，應該替兒童揭露故事的主題，更迫切的是應指引成人一條新的途徑爲兒童說故事，而民間傳說與童話故事則是非常有益的方式。

然而並非所有知識份子都成爲不可知論者，一如並非所有文人都成爲兒童純真無邪的代言人，許多人嘗試以一種較寬容、更加形而上的思考模式處理信仰問題，或認爲基督教故事的意義在於象徵和比喻，以取代《聖經》中最後審判與基督復活的字面事例。歷史學家卡萊爾（Thomas Carlyle）主張歷史軌跡與自然世界中無所不見上帝的存在，對羅斯金（John Ruskin）與查爾斯・金斯萊（Charles Kingsley）等人造成深遠的影響；[71]而早期的女權倡導者瑪莉・渥夫斯東克瑞夫特（Mary Wolfstonecraft）亦曾指出，在小說中加入「純真」的要素是十分重要的。童年概念截然二分的作法，於此時期兒童文學作品中融冶爲一複合體，敘事聲音進入教育性的文本中，發揮了正面作用，玄妙奇想也可以做爲禮教訓喻之用，互

---

[68] 英國維多利亞時期（Victorian era, 1837-1901）即由女王維多利亞（Alexandrina Victoria, 1819-1901）統治時期，上接喬治時期，後啟艾德華時期，社會風氣極為保守，《聖經》與教會仍是當時社會主要的道德規範依據。

[69] 江沛文著，《二次戰後奇幻文學的重現：以《魔戒》為例》，頁 22。

[70] 威廉・華茲華斯（1770-1850）是湖畔派詩人中成就最高者，他與「湖畔派」另一詩人薩繆爾・柯律芝（1772-1834）共同出版《抒情歌謠集》，成為英國浪漫主義文學的奠基之作。詩集中收錄的詩歌大部分為華茲華斯所做，而柯勒律治的名詩《古舟子詠》和《忽必烈汗》亦收入其中，充滿幻覺和奇譎的意象。華茲華斯這一時期最重要的作品則是長詩《序曲》。二位詩人均蟄居於英國西北湖區，緬懷中世紀和宗法式的鄉村生活，是浪漫主義文學中溫婉清麗的代表。參見 http://zh.wikipedia.org/w/index.php，（2007.6.2）。

[71] 同註 69，頁 22。

爲表裡。

英國向來有幻想文學類型的傳統，仙子與精靈矮人的故事在民間口傳系統中源遠流長，神話、民間傳說、童話等古老元素在浪漫主義者提倡純真無瑕的童年概念之後，開啓了英國精靈仙子故事的另一條文學蹊徑。維多利亞時期也不乏充滿想像的作品，當中又以童書居多，如路易斯・卡洛爾（Lowis Carroll, 1832-1898）的《愛麗絲夢遊仙境》（*Alice's Adventures in Wonderland*）與查爾斯・金斯萊（Charles Kingsley, 1819-1875）的《水孩兒》（*The Water-Babies*）。此時充滿奇妙想像的冒險故事也隨著帝國擴張而興盛，如路易・史蒂文生（Robert Louis Stevenson, 1850-1894）的《金銀島》（*Treasure Island*）與萊特・海格（Henry Rider Haggard, 1856-1925）的《所羅門王的寶藏》（*King Solomon's Mines*）等。各種取向的作品不斷出現於兒童文學這塊新興的文學版圖中，豐富了兒童奇幻文學並創造許多書寫的面向。但自覺的採用過去傳說神話要素並影響二十世紀的奇幻文學走向者，則以上述金斯萊與卡洛爾等人爲主。現代奇幻作品於 1850 年代之後逐漸成熟，並且揉雜了探險故事、偵探小說、羅曼史等小說元素於其中，使奇幻之作不再侷限於精靈、魔法、巫師的國度。

第三節　幻想世界：奇幻文學的歷史軌跡

每一位喜愛現代奇幻作品的讀者，都可能會提出以下的疑問：奇幻文學是一種新的文類（genre）[72]嗎？如果我們按照一般學者的看法，真正的幻想兒童文學是從《愛麗絲漫遊奇境記》開始的，[73]那麼在它之前帶有奇幻因子的作品與之有何不同？他們之間的差異如何解釋？又這些差異起於何時、何地？關於以上這些問題，至今似乎尚未有一圓滿的解答。然而一種文學形式的成熟絕非一時一地一人之力足以促成，大凡文類的興起，必有其歷史背景及演變過程；職是之故，吾人在探究當代「奇幻」的風行現象前，應先檢視奇幻發展的歷史脈絡，瞭解此一文類的文學環境與條件，進而窺探後現代奇幻的豐富內涵。

一、 奇幻的歷史源流

追溯現今所謂奇幻文學的根源時，第一個被納入此範疇作爲追源的對象，就是上古的神話系統。神話（myth）是一個集合名詞，用以表示一種象徵性的傳述，尤指宗教象徵主義的一種基本形式，以別於象徵性之行爲，如崇拜、儀式，和象徵性的地點或物體，如廟宇、偶像等。神話故事敘述神或超人在一個完全不同於人們通常經歷的時代中所出現的非凡事件或環境。[74]換言之，神話主要是關於創造自然事物、解釋宗教儀式的敘述，或是神格化掌控世界人物的故事。

上古時期有價值的文學作品存在於地方作品之中。古代美索不達米亞神話中

---

[72] 因文學作品之間內容、形式、結構、技巧、風格等各方面之異同，而逐漸發展出不同類型的區別，如詩、小說、散文、戲劇等類別。文類觀念形成於希臘古典時代，亞里士多德（Aristotle, 384-332 B.C.）在《詩學》（*Poetics*）中縱論悲劇、喜劇與模擬說（Mimesis）之餘，對文類的特徵已極為重視。近代傅萊（Northrop Frye, 1912-1991）以原型批評的春夏秋冬四季神話體系（Theory of Mythos）分別代表文類中的喜劇（comedy）、傳奇（romance）、悲劇（tragedy）、反諷（irony）與諷刺（satire），可謂是近代對文類提出建設性看法之人。參見張錯著，《西洋文學術語手冊：文學詮釋舉隅》（台北：書林，2005 年），頁 117-8。

[73] 彭懿著，《世界幻想兒童導論》（台北：天衛，1998），頁 16。

[74] 參見 http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=052274（2007.6.3）

有創世記史詩《伊紐瑪艾利什》(*Enuma Elish*)[75]記載天地生成，人類從金烏(Kingu)血液中衍生的神話；也有吉爾伽美什（Gilgamesh）[76]尋求永生之道的旅程；印度有《摩訶婆羅多》(*Mahabharata*）與《羅摩衍那》(*Ramayana*）[77]兩大史詩敘述神話化的歷史、英雄戰士的英勇事蹟、人神及神之間相互爭戰的傳說；埃及何露斯（Horus）與塞特（Seth）征戰的自然神話，與基督教《聖經》中記載上帝創造世界、大衛與巨人哥利亞之戰，或《新約》(*The Testament*）中耶穌以五餅二魚餵飽無數民眾的故事，在後人眼中均同樣充滿奇幻玄想。

古希臘神話系統中則有詩人荷馬（Homer）創作《伊里亞德》(*Iliad*)，記述了特洛伊戰爭的經過，探討了英雄的理想、矛盾，並講述神與英雄於戰爭時的爭鬥糾葛。另外《奧德塞》(*Odyssey*）寫奧德賽冒著危險從卡呂普索（Calypso）所轄的島嶼來到菲細亞人(Phaeacia)居住的島，在那裡敘述離開特洛伊後的種種遭遇；繼而返回伊薩卡(Ithaca)，最後和忠誠的妻子團聚。赫西奧德(Hesiod)的《神譜》（*Theogony*）記述諸神之間爲爭奪權力而進行的血腥戰鬥，並對諸神的起源作了最完整的敘述，關於潘朵拉的神話則重現於《工作與時日》(*Works and Days*）之中。

其他如冰島的《埃達》(*Edda*）講述日耳曼的神人、天地的產生、神的死亡和

---

[75] 在巴比倫新年慶典中誦讀創世記史詩《伊紐瑪艾利什》(Enuma Elish)是重大事件。刻寫史詩的碑板首先記載眾神的宗譜，然後說明馬爾杜克(Marduk)殺了提阿馬特(Tiamat)之後，從提阿馬特的身體衍化出天與地。馬爾杜克躍升為眾神之主是史詩的基本主題。人類為宇宙組織的一部分，由金烏(Kingu,提阿馬特的同黨)的血液衍生。參見 http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=049355（2007.6.3）。

[76] 描述吉爾伽美什和好友恩奇杜(Enkidu)的事跡，以烏魯克(吉爾伽美什所建城市)的城牆作為開始和終結。兩人的冒險事跡中，以擊敗守衛雪松林的怪物胡巴巴(Humbaba)最為著名。恩奇杜死後，吉爾伽美什開始追求長生不老，最後遇到了由於曾經歷洪水而生還、而被賜與不死的烏特納庇什廷(Utnapishtim)。吉爾伽美什有三次幾乎達到目的，但每一次都功敗垂成。參見 http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=049355（2007.6.3）。

[77] 內容以俱盧（Kauravas）和般度（Pandavas）兩大親緣家族爭雄為中心，衍生許多傳說和說教故事。它與第二部大敘事詩《羅摩衍那》都是了解約西元前 400 到西元 200 年期間印度教情況的重要資料。印度教重要經典《薄伽梵歌》(Bhagavadgita）就收在《摩訶婆羅多》中。這部史詩包含將近十萬對對句，分成十八篇。傳說作者是毗耶娑(Vyasa，即廣博仙人)，但其中素材可能在西元 400 年左右已定形，而後由廣博仙人編集成書。參見 http://wordpedia.eb.com/(2007.6.3)。

世界的毀滅的傳說，英國以盎格魯・撒克遜語撰寫成的《貝奧武夫》（*Beowulf*）[78]敘說英雄貝奧武夫爲王並與火龍交戰的歷程。[79]

中古英國文學始於 1066 年諾曼征服（Norman Conquest），[80]諾曼人帶入法文及法國文學的影響，後來法語與英日耳曼語族的盎格魯・撒克遜語結合，形成現代英語的基礎。隨著法國文學的植入，原本流傳於法國及歐陸的傳奇故事（romance）也進入英國，並和古代塞爾特神話中的人物產生關聯。[81]

亞瑟王（King Arthur）和他的宮廷故事在十一世紀前曾流行於威爾斯。通過蒙茅斯的傑佛瑞（Geoffrey of Monmouth）所著《不列顛諸王紀》（*Historia regum Britanniae*）中利用古典作者、《聖經》和塞爾特（Celt）傳說「編造」了歷史，描述英國在亞瑟王統治下的興盛和衰敗，使得亞瑟故事在歐洲備享聲譽。克雷蒂安・德・特羅亞(Chretien de Troyes)於十二世紀末把亞瑟塑造爲一個神奇國度的統治者，[82]聖杯（Grail）故事在此時亦加入亞瑟王傳奇之中。

十三世紀初，博隆（Robert de Borron）的詩《亞利馬太的約瑟》（*Joseph*

---

[78] 《貝奧武夫》描述丹族（Dane）歷代諸王的繁盛，直到一個叫格倫德爾（Grendel）的巨妖出現，搶走並吞食赫羅斯加王（Hrothgar）的戰士。一天，耶阿特族（Geats）青年王子貝奧武夫要求滅除巨妖，國王對這位無名英雄的勇氣感到驚奇，並表示歡迎之意。夜間，格倫德爾從沼澤來，與貝奧武夫扭鬥，巨妖帶著致命傷逃走。次日夜裡，格倫德爾的母親來為兒子復仇，翌晨，貝奧武甫在她的湖底洞窟裡找到她，把她殺死並割下格倫德爾的頭。赫羅斯加發表了送別辭，表彰這個真正英雄的品行。貝奧武夫返國後不久便繼位為國王，平安統治了五十年。後來，貝奧武夫的國土被一條噴火巨龍蹂躪，老當益壯的貝奧武夫與火龍交戰，殺死火龍，自己也受了致命傷，史詩則以貝奧武夫的葬禮和一首輓歌結束。參見 http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=008010（2007.6.4）。

[79] 《埃達》、《貝奧武夫》都屬於日耳曼語的頭韻體傳統，但最初都是由基督教的經文抄寫者在所描述的歷史事件發生以後的年代裡用文字記載下來的，其中的異教成分也同基督教的思想感情混合在一起。冰島文學中的神話在每一種日耳曼文字都有所重複，顯然來自共同的歐洲源泉。然而，只有斯堪的那維亞語族的文章才對故事和其中人物作連貫的描述。不同國家的無數民謠也反映了早年口頭吟誦的地方傳統。

[80] 艾文思（Ifor Evans）著，呂健忠譯，《英國文學史略》（*A Short History of English Literature*），（臺北：書林，1994 年），頁 1。

[81] 亞瑟王傳奇和故事詩中一個名為摩根（Morgan le Fay）的仙女，與塞爾特神話中的各種人物有關。蒙茅斯的傑弗里在所著《梅林傳》(Vita Merlini,1150?)中，稱她為阿瓦隆(Avalon)的統治者，阿瓦隆是一個美麗的島嶼，亞瑟王曾在這裡醫治他的創傷。書中把她描繪成一個精通醫術，並善於改變形體的女巫。另外在亞瑟王傳奇中的巫師和賢人——梅林（Merlin）亦與塞爾特神話有關。

[82] 克雷蒂安・德・特羅亞為十二世紀的法國詩人，以 5 首描寫亞瑟王的故事詩而聞名，這些作品是《艾萊克與艾尼德》(*Erec*)、《克里賽》(*Cliges*)、《朗斯洛，或坐刑車的騎士》(*Lancelot,ou Le Chevalier a la charrette*)、《伊萬，或帶獅子的騎士》(*Yvain,ou Le Chevalier au Lion*)、《伯斯華，或聖杯故事》(*Perceval,ou Le Conte du Graal*)。生平不詳。

d'Arimathie），又名《聖杯傳奇》（*Roman de l'estoire dou Graal*），進一步闡明了該傳奇的基督教意味。博隆的詩詳述了聖杯的早期歷史，將它和基督在最後的晚餐所用的杯子聯繫起來，即後來基督被釘在十字架上時用來盛接基督鮮血的杯子。《尋找聖杯》接著又創造了一個新的英雄——聖潔騎士加拉哈，同時尋找聖杯本身就成爲尋求與上帝的神祕結合。只有加拉哈能夠看見聖杯，並得到了這個人類語言無法形容的神聖器物。在散文聖杯故事組的最後一部分裡，最後的災難與神恩的象徵聖杯的匿跡相聯繫，從此再也沒人見過聖杯。因而，聖杯主題就逐漸形成亞瑟王傳奇的頂峰。

亞瑟王傳奇歷經傑佛瑞等人的創作與英國神話元素的融合，包含了奇蹟、怪聞、誇張及虛構的含義，同時反映社會文化及宗教的思想情感，將虛構的聖杯故事與亞瑟王統治的歷史連結起來；另外作家們把當時騎士對國王、妻子、上帝所應負的職責巧妙的調和，表明騎士無愧於誓言，堅信上帝的忠貞精神。亞瑟王與圓桌武士故事群（the Arthurian Romance）將大量原先孤立的題材聯結起來，成爲圍繞一個中心的連鎖整體，逐漸成爲英國文學的神話中心。

從十三世紀到十五世紀許多法國傳奇故事被譯成散文或詩歌，對英國的文學做了重大的貢獻。到了十六世紀後期，歐洲開始追求文學中的「真實」，傳說與神話因其不符合自然律和不合現實邏輯而受到譴責，十八世紀英國與德國開始對新古典主義的理性標準做出強烈的反應，重新掌握想像的故事精神，重建隱藏於歷史脈絡中的奇幻傳統。

一、 奇幻的定義

文學家佛斯特（E. M. Foster）在《小說面面觀》（*Aspects of the Novel*）設有專章申論「幻想」。他認爲，「幻想」是暗示超自然之物存在的寫作手法，如在日常生活中引入神、鬼、天使這類實際不存在生物，或將常人引入一個超常的境地，

深入分析人格組成的底層結構；或對另一種作品作嘲仿（parody）及改編（adaptation）的工作。[83] 李利安・H・史密斯（Lillian H. Smith）則認爲幻想文學與詩相同，均採用隱喻的方式表達普遍的真實；它誕生於獨創的想像，超脫五官所感知外界事物所引起的概念，而形成更爲深刻的心理活動。[84]

不同於童話將常人心中共同存有的非現實部分原封不動的昭示於外部，並以此爲背景進行敘述，幻想文學採取了向作者一個人的內部世界進入的敘述方式，[85]透過作者獨創的想像，將凡人無法窺伺、隱藏於神秘之境的事物，在抽象的世界創造出來，亦即將精神深處的「內在宇宙」（worlds within）與現實世界聯結。

而爲奇幻文學現代理論奠定基礎的是托爾金和路易斯。〈論仙境故事〉（“On Fairy-Stories”）[86]首先對奇幻下了明確的定義，路易斯稍後也撰文支持托爾金的說法。這篇論文原本乃是爲托爾金作品正名並修正其中的漏洞，但托爾金於文中提出的概念及名詞卻對二十世紀奇幻文學理論造成深遠的影響。

托爾金在〈論仙境故事〉一文中並未使用「奇幻」（fantasy）一詞，而是以「仙境故事」（fairy-stories）代之。他所下的定義是不論其目的爲諷諭、冒險、道德或幻想，所有牽涉或使用「faërie」——妖精（faires）存在的國度之故事，均以仙境故事稱之，因而包含許多妖精或精靈以外的成分。[87]仙境故事有幾個要素，其中最重要者爲奇蹟媒介的魔法，且故事必須發生在另一世界，不能與現實有清楚的連結，因此排除了以夢境或幻象手法寫成的故事。

托爾金認爲第一世界（The Primary World）是神創造的世界，即常人生存的世

---

[83] E. M.佛斯特（E. M. Foster）著，李文彬譯，《小說面面觀》（*Aspects of the Novel*）（臺北：志文，1974 年），頁 99。

[84] 李利安・H・史密斯（Lillian H. Smith）著，傅林統編譯，《歡欣歲月——李利安・H・史密斯的兒童文學觀》，（臺北：富春，1999 年），頁 328。

[85] 朱自強，〈小說童話：一種新的文學體裁〉，《東北師大學報（哲學社會科學版）》（1992 年 8 月，第 4 期）頁 63。

[86] 1938 年托爾金在聖安德魯大學的演講中首次闡述了「第二世界」的觀點，1947 年增補至〈論仙境故事〉一文並出版，這是托爾金最初也是唯一一篇論文，於 1964 年收錄於《樹與葉》一書中。J. R. R. Tolkien, “On Fairy-Tales,” *Tree and Leaf*（Boston: Houghton Mifflin, 1964）.

[87] 江沛文，《二次戰後奇幻文學的重現：以《魔戒》為例》，頁 12。

界；而無法滿足第一世界的束縛，於是便用幻想創造一個想像世界，謂之「第二世界」(The Secondary World)。人的幻想所「準創造」出的第二世界乃是以一種「真實」的形象建構出來，就此意義來說，儘管表面上看來第二世界是非現實產物，但絕非謊言，而是真實地反應第一世界所呈現的面貌。因此，邁進第二世界，並非是一種消極的逃避，正因爲遠離第一世界，透過再次審視反而能更重新確認它的價值。托爾金對幻想文學時空架構的主張，不單闡明文學虛構的積極意義，而且是一種對近代文明的批判。[88]

另外一位試圖爲奇幻文學下定義的人是文學與宗教學者普提爾（Richard L. Purtill），他在〈神話與故事〉(“Myth and Story”）一文提出構成奇幻的要素有四：（一）背景須設在信史前或已記不清多久之前的過去；(二）必須牽涉魔法，所謂魔法可定義爲借符號等方法操縱自然的力量；(三）必須包含神話般的人物或生物；(四）須牽涉到無法用科學解釋其可能性的事件。[89]普氏對奇幻文學所做的分類並非是死板僵化的系統，縱使包含其中一、二原則，亦屬奇幻的範疇。現代許多文學作品兼有以上要素，科幻與奇幻之間的論爭便由此模糊地帶衍生而出。

文學評論家亞特貝里（Brain Attebery）認爲在奇幻作者的筆下，「不可能」將會成爲自然律。[90]奇幻不用一般常識來理解世界運作的法則，它運用形象及符號帶領讀者融入情境，相信文本敘述爲真實之事，並獲得各異的啓示。在美國科幻作家艾西莫夫（Isaac Asimov）看來，就某種意義而言，所有小說都是奇幻作品，而「只存於空想的不可能之事」便屬奇幻之範疇。[91]因此舉凡現實生活中不可能發生之情事、違背自然定律或常識的現象，均可名之曰「奇幻」。

---

[88] 彭懿著，《世界幻想兒童文學導論》，(臺北：天衛文化，1998 年)，頁 90。

[89] Richard L. Purtill, “Myth and Story”, *J. R. R. Tolkien: Myth, Morality, and Religion* (San Francisco: Harper & Row, 1984), p. 33. 見江沛文著，《二次戰後奇幻文學的重現：以《魔戒》為例》，頁 12。

[90] Brain Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), p. 2.

[91] 艾西莫夫(Isaac Asimov)著，王原賢譯，《暴龍處方：艾西莫夫科普開講(二)》(*The Tyrannosaurus Prescription and 100 Other Essays*)(臺北：城邦，2001 年)，頁 311。

另外，曼樂（Colin Manlove）在《英格蘭奇幻文學》（*The Fantasy Literature of England*）中，以題材與表現手法的角度，將現代英文奇幻分成六個子項：[92]

（1） 架空奇幻（secondary fantasy）：作者自創一個與現世不同的架空世界，可自由揮灑獨特的世界觀與法則。此種形式的架構在十九世紀前並非絕無僅有，但直到威廉・莫里士（William Morris, 1834-1896）之後的作家才有意識的使用此法。

（2） 寓意奇幻（metaphysical fantasy）：有強烈哲學觀和寓言意味，在自然情境中呈現超自然的力量，常藉著基督教、神話或其他宗教表達某種信仰或人生觀。此種體裁有悠久的傳統。是十九世紀前的主要形式，至今仍為許多作家沿用，如威廉斯（Charles Williams, 1886-1945）、利頓（Edward Bulwer Lytton, 1803-1873）、馬琛（Arthur Machen, 1863-1947）等。

（3） 善感奇幻（emotive fantasy）：以描寫情感轉折起伏為主，如慾望驚奇、恐懼驚悚、田園鄉愁等。詹姆士（M. R. James, 1862-1936）、羅佛汀（Hugh Lofting, 1886-1947）、歐威爾（George Owell, 1903-1950）等人的作品均可納入其中。由於這種感受常因超自然力量而起，和寓意奇幻也有一部份重疊。其起源可追溯自浪漫主義對人類感性和想像重視，哥德式小說和驚悚鬼故事算是此類型中較黑暗的部份。從十八世紀中葉至二十世紀初期，此類小說在通俗文學中一直佔有一席之地，而在 1980 至 1990 年間又再度流行。多數田園鄉愁式的奇幻由於傳統文化受到威脅，而於 1960 年代大行其道。

（4） 喜劇奇幻（comic fantasy）：以誇張、詼諧的手法呈現不合理的情境，

[92] Colin Manlove, *The Fantasy Literature of England*（NY: St Martin's Press, 1999）,pp. 4-6. 參見江沛文著，《二次戰後奇幻文學的重現：以《魔戒》為例》，頁 14-5。

意在諷刺或諧擬。如華爾波（Horace Walpole，1717-1791）仿仙境故事式的諷刺作品《象形傳說》（*Hieroglyphic Tale*）、貝克佛（William Beckford，1760-1844）的怪異東方故事《法賽克》（*Vathek*）、艾文（Robert Irwin, 1928-）意在諷刺英雄的《視界》（*The Limits of Vision*）。喜劇奇幻也可追溯至十分早期的作品，如喬叟（Chaucer, 1343-1400）或某些口傳故事

（5） 顛覆奇幻（subversive fantasy）：透過夢境、夢魘或後現代錯置的手法，移除讀者對理性、道德、真實存在的安全感，包括部分哥德式小說、鬼故事及後現代小說（postmodern fiction）。[93]

（6） 兒童奇幻（children's fantasy）：針對兒童而寫的作品，是十九世紀最主要的奇幻形式。卡洛爾（Lewis Carroll）的愛麗絲系列（Alice books）、路易斯（C. S. Lewis）的納尼亞系列（Narnia books）均屬此類。兒童奇幻是另一種與上述奇幻更為不同的類型，幾乎每種子項的特色均被含納其中，同時讀者群也截然不同。兒童奇幻之所以被特別區分來看待，是因為有其獨立的內在發展及目標，而非意味成人與孩童的閱讀領域互不相涉，也非指兒童奇幻完全脫離主流文學傳統。兒童奇幻是一門龐大且早已被市場機制定義清楚的形式，這一項是其他子項尚未發展完成的。

從以上的分類可以看出，所謂的「奇幻」仍沒有明確的界線，有些作品能同時具備其他文類特色，連奇幻本身的定義也仍有討論的空間，再加以科幻與奇幻之間曖昧不明的關係，導致現代奇幻的定義模糊化。若以類型而言，除了一些毫

[93] 後現代一詞崛起於 1950 年代，於 1960 年代在文學史上取得顯著位置。以歷史分期（periodization）而言，後現代可說是繼承第二次世界大戰脫離現代主義之後的時期。後來學者開始超越簡單的歷史分期，而以文化社會現象去定義後現代。後現代主義和現代主義最大的差別，在於其社會參與和獨特風格。現代強調個人孤絕與社會隔離，後現代則擁抱社會，關懷人際狀況。

無疑義的作品之外，還有許多次類型的作品會被歸爲奇幻門下，如科幻（science）、寓言（parable）、諷喻（allegory）、童話（fairy-story）、中世紀羅曼史（medieval romance）、驚悚（horror），到源於拉丁美洲的魔幻寫實（magical realism）[94]均屬可納入奇幻的族裔譜系之中。

源於中世紀地方性的奇幻文學，擷取了眾多不同文化的因子，蛻變成今日面貌，加以科幻小說向主流文學爭取空間，降低文本中的機關設定，增加其中異想成份；兼以二十世紀後，全球社會政治面臨巨大轉變，人類對於未來的不確定感遽增，均使得作家重新思考關於人類本質、存在及未來的問題，將生命的思索過程及個人理想昇華爲具有高度想像特質與哲學思考，更增添奇幻的神祕美感。

NTTU Library

[94] 魔幻寫實為一種敘述手法，其特徵是將一些幻想或神秘的元素以「真實的」結論加入到似乎是現實的虛構中去。雖然這種手法許久以來在許多文化的文學中都已存在，但「魔幻寫實主義」這個名稱的出現還是最近的事情，1940 年代由古巴小說家卡彭鐵爾(Alejo Carpentier)首先使用，他承認在許多拉丁美洲的文學作品中有這種特徵。某些學者認定魔幻寫實主義是後殖民地時期寫作的自然結果，因為它必須使至少兩種分立的現實——征服者的現實與被征服者的現實。拉丁美洲的著名魔幻寫實主義者中有哥倫比亞的加西亞•馬奎斯(Gabriel Garcia Marquez)、巴西的亞馬多(Jorge Amado)、阿根廷的博爾赫斯(Jorge Luis Borges)和科塔薩爾(Julio Cortazar)，以及智利的阿連德(Isabel Allende)。

第四節　奇幻・科幻・黑暗元素

十八世紀末，寫實主義興起，成爲檢視文學的最高準則，以嚴謹的科學視角檢視人生百態，描繪人世的各種實貌，寫實的文學成爲主流。想像成份居高的奇幻，如童話、傳說、神話、寓言等文學類型紛紛被披上「非現實」的外衣，避世主義及烏托邦成爲其代名詞，逐漸脫離現實的範疇；十九世紀工業革命入侵山光水色，理性主義的教育模式造成個人知覺錯置，導致浪漫主義對於時代歷史的反思，並在其回歸童真本心的倡導下，使奇幻成爲十九世紀兒童文學（主要爲英國）[95]的主流，如上述羅斯金的《金河王》（*King of the Golden River*）援用童話的形式，以浪漫主義哲學的立場，表達他對維多利亞時代科學組織、工業、政治、經濟與農業制度誕生之系統化的批評：

> 這片谷地屬於三兄弟所有，即史瓦茲、韓斯和葛拉克。史瓦茲與韓斯……是很好的農人，在寶藏谷以務農維生。它們除盡一切無利潤之物……他們差遣工人，卻不支付工資，待工人不幹了，就與之爭吵一番，逐出門戶而一文不給。有這樣的田地，這樣的農業制度，他們要不致富才叫奇怪，而他們的確很富有。[96]

同時期如金斯萊與麥克唐納從宗教視角出發，創作許多宗教意味濃厚的奇幻作品。金斯萊的《水孩兒》（*The Water-Babies*）以現實主義的框架來處理文本，先以男孩湯姆掃煙囪的現實部份起頭，逐漸演變爲童話式的書寫，情節隨著時間推

---

[95] 十九世紀英國因受浪漫主義影響，當時較重要的幻想故事幾乎都出自英國，其他國家則較多生活故事。至今英國仍佔有此優勢，但隨著商業運作及全球化等因素影響，優勢逐漸不顯著。見約翰・洛威・湯森著，《英語兒童文學史綱》，頁 76-7。

[96] 此處譯文摘自 Deborah Cogan Thacker & Jean Webb 著，《兒童文學導論：從浪漫主義到後現代主義》，頁 49。

演而愈加超現實，然而最終卻又以湯姆長大「成爲科學界的大人物」這樣的現實結論收場，反映出他試著透過寫實與童話的結合，來掌控雜亂無章的知識追求。[97]另外，麥克唐納在《北風的背後》（*At the Back of the North Wind*）一書中描寫了主人公——馬車夫之子小鑽石（Diamond）及與之平行的兩種生活：一是倫敦勞工階級惡劣的現實；另一是他與北風一起旅行的夢幻生活。麥克唐納以狄更斯式的筆觸描寫下層階級的悲慘生活，突顯工業、經濟起飛時代上層社會的豪奢，最終小鑽石在北風背上尋得永遠的安寧。

對於金斯萊和麥克唐納而言，奇幻體裁是用以歌頌上帝的手段，是天堂象徵的喻體；然而此時的奇幻文學卻在瑪麗・雪萊（Mary Shelley, 1797-1851）[98]的《科學怪人：現代普羅米修斯》（*Frankenstein: Or the Modern Prometheus*）問世後，出現了另一個支系發展，即科學知識的滲入，[99]形成奇幻之下的另一個次文類。

《科學怪人》的出現並非是一個偶然，[100]它標誌著科學文明的理性思考模式與民間幻想文類融合，宣示工業革命與科學上的新發現對於人類心靈所帶來的衝擊。面對快速變化的社會經濟及政治環境，人們不禁要問：科學帶來了什麼？又會帶來什麼？《科學怪人》除了創造「人造人」的奇蹟，更證明了科學技術能向上帝挑戰。在瑪麗・雪萊的筆下，科學家成了造物主，人類接管上帝造人的工作。

從《科學怪人》開始，科學進入了小說的世界，帶有科學幻想的文學登上了

---

97 Deborah Cogan Thacker & Jean Webb 著，《兒童文學導論：從浪漫主義到後現代主義》，頁 87-8。

98 瑪麗・雪萊（Mary Shelley, 1797-1851）為英國著名詩人雪萊之第二任妻。《科學怪人》問世後宣告科幻文學的時代正式展開，瑪麗本人亦被稱譽為「科幻小說之母」。瑪麗先後陸續出版了幾部自傳式及科幻性著作，除「科學怪人」外，其他重要著作尚包括描述 2090 年，地球毀滅後的故事—「最後一人」。

99 《科學怪人》中的科幻元素來自 1780 年義大利生理學家伽瓦尼（Luige Galvani, 1737-1798）的發現，以解剖刀輕觸死去的青蛙蛙腿，發現蛙腿抽搐，並於十一年後發表「動物電」的論文。《科學怪人》引申為挖墳尋找屍體，再於實驗室中使之復活為人的恐怖情節，實奪胎於此。見葉李華主編，《科幻研究學術論文集》，頁 11。

100 瑪莉・雪萊在《科學怪人》的序言中曾提及創作此書純屬偶然：「1816 年夏天，我是在日內瓦郊外度過的……間或幾冊偶然落入我們手中的日耳曼鬼怪故事聊以自娛。這些故事，使我們心生異趣，也想依葫蘆畫瓢湊個熱鬧。我和兩位友人約定，每個人根據某起神秘事件各寫一篇故事。」瑪莉創作此書之動機或屬偶然，但佛蘭肯斯坦（Frankenstein）乃是根據當時科學界發現而創造，因此《科學怪人》一書的問世，絕非單純的偶然事件。見呂應鐘、吳岩著，《科幻文學概論》（臺北：五南，2001 年），頁 103。

主流文學的舞台。在科幻文學漫長的草創時期，尚有法國的凡爾納（Jules Verne, 1828-1905）與英國的威爾斯（Herbert George Wells,1866-1946）在此開疆拓土。

凡爾納以極大熱情去幻想一個美好的世界，他在《地心遊記》(*Le Voyage au centre de la Terre*)、《從地球到月球》*(De la Terre a la Lune*)、《海底兩萬里》（*Vingt Mille Lieues sous les mers*）等作品中創造了一群熱情的狂徒，試圖創作一門大炮飛向月球、爲了賭局而環遊世界、或是航行在太平洋之下。在《神祕島》(*L'Ile mysterieuse*）中，凡爾納預見到許多項未來的科學器械和發展，包括潛艇、水下呼吸器、電視以及太空旅行。他的小說對於人物的刻畫缺乏內心的描寫，也忽略科技帶給人類的內心衝突，成了未來世界的預言書。然而他開拓了科幻小說的許多領域，他所嘗試創作的題材，至今仍被作家重複著。

威爾斯則與凡爾納相反，他將注意力置於科學技術如何影響人類生活的層面上。《時光機器》（*The Time Machine*）敘述西元 3027 年時，地球人分爲兩個部族，一支稱爲埃歐依（Eoi），生活於地表，飽食終日，取樂過生活；另一支稱爲莫洛克（Morlocks），生活於地表下，身體退化但仍勞動不止，爲埃歐依的世界創造財富。在威爾斯的作品中，動作性強，人物也無臉譜化，通過故事的開展，我們亦能體會主人公在科學奇蹟下的痛苦、狂喜及深沉的無力感。另外將埃歐依對比莫洛克人，暗示未來人類種族的分裂，亦可視爲以精神病理學來解釋世紀末的生活狀態。威爾斯透過聚焦於超自然或誤用科學的維度，表達他對啓示錄呈現之未來所帶來的恐慌氣息。其他如史蒂文生（Robert Stevenson）的《化身博士》（*Dr Jekyll and Mr Hyde*）、王爾德（Oscar Wilde, 1854-1900）《格雷的畫像》（*The Picture of Dorian Gray*）亦描寫主角在正常的外表下潛藏的野蠻行爲。這些文本雖於兒童無關，但其中所投射出的不確定性及對末世懷疑氛圍的風格轉變，亦影響日後的兒童小說。[101]

隨著科學所帶來的省思及發展，二十世紀出現許多重要的科幻作家，如赫胥黎（Aldous Huxley, 1894-1963）、海萊茵（Robert A. Heinlein, 1907-1988）、克拉克

[101] Deborah Cogan Thacker & Jean Webb 著，《兒童文學導論：從浪漫主義到後現代主義》，頁 114。

（Sir Arthur Charles Clarke, 1917-）與艾西莫夫（Isaac Asimov, 1920-1992）等，更加奠定科幻之於奇幻的重要性。然而隨著開發新題材的難題接踵而至，科幻小說的創作面臨歷史性的瓶頸。2001 年奇幻小說《哈利波特——火盃的考驗》（*Harry Potter and the Goblet of Fire*）獲頒世界科幻標竿的雨果獎（Hugo Awards）長篇小說獎；隔年另一部奇幻小說《美國諸神》（*American Gods*）在作者尼爾・蓋曼（Neil Gaiman, 1960-）的神來之筆下，以現代鬼神奇幻的寓言式小說再度擊敗傳統科幻，呈現科幻收編奇幻麾下的勢態，同時奇幻、魔幻亦入侵科幻領域，兩者之間的差距逐漸靠攏。[102]

於《哈利波特——火盃的考驗》獲獎的同一年，主流文學出現了一個更爲指標性的現象。菲力普・普曼以《琥珀望遠鏡》一書獲得 2001 年英國惠特筆年度大獎，除了象徵奇幻／軟科幻[103]兒童文學躍居主流市場，更意味著兒童文學收編成人文學的勢力版圖。

兒童與成人讀者分野漸模糊，兩者閱讀的文本逐漸有趨同的傾向，說明了無所不在的「J. K. 羅琳現象」。然而羅琳的「哈利波特」系列時有旁白，讓讀者沒有機會積極介入與作者的互動，對於善惡對立的處理，似乎又過度依賴浪漫主義視兒童爲天真的範式。儘管羅琳的作品以傳統「幻想」呈現出真實世界的問題，並提供逃脫經驗性與顛覆性閱讀的場所，但必須承認的是，哈利波特系列小說假設的前提乃爲其讀者（不論成人或兒童）身處在一個不同於現實的世界才能獲得慰

[102] 2002 年 12 月 21 日，第二屆倪匡科幻獎頒獎會上，評論家兼出版家詹宏志致詞說：「科幻小說是旅行文學的延伸，從十九世紀法國凡爾納、英國的威爾斯兩位大師在科幻小說領域上開疆拓土以還，實際上戲已演完，只是熱情的觀眾還不願意落幕散戲。」見葉李華主編，《科幻研究學術論文集》，頁 3-4。

[103] 硬科幻小說（Hard Science Fiction）的核心思想是對科學精神的尊重和推崇。在手法上，硬科幻以追求科學（可能的）的細節或準確為特性，著眼於自然科學和技術的發展。硬科幻的共同特點是故事情節依靠技術來推動和解決，作者也會盡量讓故事中的科技與出版時已知的科學保持一致，令讀者信以為真。軟科幻小說（Soft Science Fiction）是情節和題材集中於哲學、心理學、政治學或社會學等傾向的科幻小說分支。相對於「硬科幻」，作品中科學技術和物理定律的重要性被降低了，因為它所涉及的題材往往被歸類為軟科學或人文學科，所以它被稱為「軟」科幻小說。普曼的《黑暗元素三部曲》以平行宇宙及時空旅行諸多科學假說作為故事背景，然卻對這些科學知識不加詳細著墨，即屬於軟科幻文學。見葉李華主編，《科幻文學概論》，頁 39。

藉，而非讓他們在閱讀後自創意義。[104]

菲力普‧普曼的《黑暗元素三部曲》（*His Dark Materials Trilogy*）圍繞在宗教、哲學、量子力學及道德淪喪等議題，提出重回十九世紀之理想讀者的典範模式。在童書出版的歷史中，人們一直認爲讀者是讀者，兒童是兒童，並認爲童書是低人一等的「文學」。普曼則對此提出挑戰，他拒絕以作者的權威對讀者說話，而認爲指涉讀者（implied reader）有能力參與情節並決定意義。三部曲結合了強烈的道德訊息與緊張刺激的故事，他認爲以道德文本的作品若要發揮其效果，那麼讀者必須是主動的參與者；因此作爲閱讀歷程中積極讀者的兒童，便不需作者或成人以長者之尊敘述發聲便能建構文本的新意義。

此外，普曼的《黑暗元素三部曲》亦具備科幻文學的特質，書中大量採用量子力學的理論作爲背景，如第四次元——時間的錯置造成文本時序上的不確定；或指稱宇宙中的黑暗物質（Dark Matter）即爲知識、造物主本身，顛覆上帝創世的神話；或以具象的匕首結合時空旅行的科學假設，作爲奇幻文學常見的過門，劃開多重宇宙的通道；或根據質量不滅定理，創造「喜喀則」（Cittàgazze）噬人精魄的鬼魂。諸如此類科學知識大量運用則展現了普曼欲於第二世界外建立一新世界的企圖心，除了虛構的世界，他更要打破虛實兩者的疆界，破除傳統奇幻文學予人脫離現實之感受。同時，藉由軟科幻式的空間架構，亦將非自然律生成之物轉化爲科技可能實現的結果，使奇幻的元素進入真實世界，更增此作之真實性。

而普曼於書中所呈現的哲學意涵，如同電影《駭客任務》（*Matrix*）所意指的議題：究竟真實是什麼？我們如何知道真實？本質先於存在或是存在先於本質？又如克拉克的「太空漫遊」系列（*Space Odyssey*）及《童年末日》（*Childhood's End*）所呈現「人類由何而來，從何而去」的宇宙終極真實與人類結局的追問，探討了人性的向度，最終則以烏托邦的理想作爲人類最後的依歸。

奇幻文學在浪漫主義的推波助瀾下，承接中古世紀民間傳統文學的意志，帶

[104] Deborah Cogan Thacker & Jean Webb 著，《兒童文學導論：從浪漫主義到後現代主義》，頁 214-5。

有極高的夢幻及想像色彩，天真無邪的兒童意象在歷史脈絡裡不斷被重新演繹。隨著科學知識的爆炸，科幻被納入奇幻的麾下，使得作者對於文本中的時空描寫不再侷限於仙子精靈的世外桃源，有了新的演繹方向及觀看視野；更由於不同的時代精神被奇幻文學所吸納、涵養，造成文學作品中兒童形象的轉變，兒童不再是遵從社會規範的扁平形象，而是具備多種可能性的主體。

普曼生長的 1960 年代，社會瀰漫著一股向上的活力，雖然四處洋溢著對現狀的不滿，但也充滿著願景和希望。當時對於「當下」普遍有一股興奮感，認爲它能帶來一個嶄新的未來，是個通往無限可能國度的入口；[105]同時隨著一波波的反文化（countercultural）運動，如民權與學生運動、反核運動與婦女解放運動等，[106]使整個西方社會進入轉型期。人們對於資本社會進行一連串的反思，在思想上逐漸擺脫西方傳統「天」與「人」的結構，不再崇尚神或邏各斯（logos），[107]認爲世界並非是神與理性預定設計下的永恆狀態，社會、思想、文化等方面處處充滿對現狀的質疑與解構。普曼浸淫於此一氛圍中成長，吸取後現代的文化乳汁，將之轉化爲個人的價值觀。

普曼爲讀者創造了一個抗拒絕對性與本質思考來定義的文本空間，提供多變的事物豐富《黑暗元素三部曲》的時空結構，爲後現代的兒童文學提供一個更爲開放的閱讀場域；在反對邏各斯主義的支配下，企圖消彌對立，並強調人性之差異形塑了未來世界的不確定性，顛覆傳統奇幻文學的田園式想像，使此作呈現若有似無的科幻意念與人文哲思。同時亦藉著角色的與情節的設定，將兒童文學、奇幻文學與科學理論兼容並蓄的冶鑄爲一幅世紀末新彌賽亞降臨的藍圖烏托邦景象。

---

105 泰瑞・伊格頓（Terry Eagleton）著，吳新發譯，《文學理論導讀》（*Literary Theory: An Introduction*）（台北：書林，2004 年），頁 39。

106 同上註，頁 39、60。

107 邏各斯（logos）為希臘文，有「道」、「言」或「理」之意，古希臘哲學家多用其指稱統馭宇宙萬物的終極真理（ultimate Truth），後來為猶太教和基督教所吸納，用以指稱上帝之「言」，代表上帝無窮的創生能力與智慧。參見張錯著，《西洋文學術語手冊：文學詮釋舉隅》（台北：書林，2005 年），頁 148。

第三章 失落的伊甸

文化是多元的，異質的文化對於人類的自我解釋與理解有不同看法，因而映照出人的形象也各有差異。文學承載文化的累世經驗，就如同一面稜鏡，將文化中人性深層的複雜性及多樣性以書寫的方式記錄下來。文學不斷向世人展現人爲爭取自由與心靈解放的外在行動所表現的本質力量，也展現了人類因喪失自我自由時的內心掙扎與苦痛，在不同的時期迴盪的靈魂自我拷問：世界爲誰而存？我又爲何而在？

當代詩人龐德（Erza Pound, 1885-1972）曾謂「神就是永恆的心靈狀態」，[108]然而將永恆存在的價值全然歸於外在於人的上帝一說，是否真能解釋人類對於自我不斷探索的疑問？在啓蒙主義興起之後，理性的思考模式教導人們以邏輯方法加以驗證無法經驗的一切事物，上帝神性一元之說逐漸遭受質疑，因此出現許多偏離基督教光譜的作品。時至今日，對於神與人、人與人以及人與世界這類問題的探索仍是文學書寫的面向，文學提供了一個詮釋自我，同時亦自我詮釋的管道。美國學者哈洛・卜倫（Harold Bloom, 1930-）曾說過：「文學能創造出超越的經驗」。[109]透過文學作品，讀者得以從閱讀過程經驗其所未經驗者，亦能洗滌自身尚未釐清的疑問，更藉著文本的敘述體驗人生的意涵，進入自我修正、自我傾聽的過程。因此，人類自身存在的問題藉著書寫及閱讀兩者的「對話」，將追尋的標的從外在的神折向自己，成爲一種內在的迴向。

在《黑暗元素三部曲》中，普曼描繪了一個具有高貴血統的女孩萊拉（Lyra）如何在充滿男性角色的社會裡展開冒險旅程的情節。這個世界與我們所生存的世界彷彿有若干契合之處，但卻不盡然相同；在若干相異之處，卻又呈現出接近現

---

[108] 南方朔著，〈生命地圖的宏偉證言〉，載於哈洛・卜倫（Harold Bloom）著，高志仁譯，《千禧之兆：靈知・天使・夢境》（*Omens of Millennium: The Gnosis of Angels, Dreams, and Resurrection*）（新店：立緒，2000 年），頁 15。

[109] 見哈洛・卜倫著，《千禧之兆：靈知・天使・夢境》，頁 15。

實的元素，營造出一種真亦假、假亦真的閱讀氛圍。故事隨著女孩萊拉離家歷險揭開序幕，普曼亦藉著萊拉的歷險經驗重塑〈創世紀〉（Genesis）中的夏娃神話，將宗教上對夏娃負面書寫的意象積極轉化爲人類之母的象徵。

普曼自言《黑暗元素三部曲》是一部青少年版的《失樂園》，在取材創作均受彌爾頓影響極深。他認爲彌爾頓在《失樂園》敘述上帝用來創造世界的某些元素乃是「黑暗」（dark）的，因此激發他採用「黑暗元素」（His dark materials）作爲三部曲的書名；[110]此外，《失樂園》中撒旦憑著其自由意志率領叛變天使與上帝對抗、夏娃對知識的渴求等描寫，也在此三部曲中被加以置換、變形，成爲普曼創作的靈感來源。

文學的創作是一種架基於巨人肩上的工程，無人能不藉先前閱讀經驗而加以憑空書寫，任何文本呈現的是一種閱讀的集合關係，不論作者或讀者，均在自我與作品之間不斷透過對話而達到自我意識的提升。以此視之，沒有文本是座孤島，因爲文本在被閱讀的過程裡，亦不斷的與其他文本進行對話，藉由這對話的機制，文本同時也被解構、再建構。普曼於《琥珀望遠鏡》一書後的謝誌中寫道：我從讀過的書中竊取靈感。我對蒐集研究小說材料的原則是：「如蝴蝶般輕快閱讀，如蜂蜜般辛勞撰寫」。如果這故事確有所成，主要是因為我在數本傑作中找到瓊漿玉液。[111]

普曼的《黑暗元素三部曲》將《聖經》與《失樂園》加以重新敘述（retell），建構出一個體系複雜的文本空間。本章就《黑暗元素三部曲》、《聖經》與《失樂園》三者間的脈絡進一步論述三部曲世界的基本要素，並就普曼個人獨特的觀看視域推演新理想國的無限可能與宗教烏托邦之局限，發掘藏於《黑暗元素三部曲》這座冰山下的未言之境。

---

[110] Alderdice, Kit. “PW Talks with Philip Pullman.” （*Publisher Weekly* September 25, 2000）,p. 119。

[111] 菲力普・普曼（Philip Pullman）著，王晶譯，《琥珀望遠鏡（下）》（*The Amber Spyglass*）（新店：繆思，2002 年），頁 602-3。

第一節　塵

神話（myth）在西方的文學創作一直扮演著舉足輕重的角色，一些基本的主題不斷地出現在各時代的文學創作，其中人性「墮落」（Fall）所引發一連串人類自我定位的神話，透過宗教的散播，不斷被再製、重述，豐富了文學的想像。墮落主題的神話爲宇宙形成、人性起源、苦難與死亡這一系列基本的人性自我探究提供了一個解答；另一方面，它也建立一個分類系統以提供人類的定位與意義。

〈創世紀〉神話以「分離」作爲敘述的主軸：神從暗析出了光、分離的天地與日夜、人類違反上帝意志、天真與經驗、善與惡、精神與肉體等二元對立的概念，將人類意志塑造爲違反上帝旨意的產物，而宇宙間的種種均是上帝德澤所被。

普曼的《黑暗元素三部曲》想像了一個從根本意義反抗基督教教義的奇異時空。如同尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）看待基督教的神爲可憐、荒謬且「反對生命的罪行」，[112]普曼亦認爲「基督教是強大而有說服力的錯誤」[113]，基督教的神與人性疏離，並以不自然的律法壓抑慾望、自由與知識啓蒙的快樂。因此普曼翻轉基督教義《聖經》裡上帝神聖不可侵犯的神格位階，將「一神教」所合理化的權力與暴力做了反向書寫；並兼以《失樂園》的天使叛變爲經緯，使原本在基督教義裡階層分明的上帝、天使與人類全化爲相同的黑暗物質——塵（Dust），消彌人類長久以來於文化精神層面遭受宗教的鉗制。

關於創世，〈創世紀〉如是說：

> 起初神創造天地。地是空虛混沌，淵面黑暗；神的靈運行在水面上。神說：「要有光」，就有了光。神看光是好的，就把光暗分開了。神稱光為

[112] Fruedrich Nietzche, *The Antichrist*, Trans. R. J. Hollingdale. （London: Penguin, 1961）, p. 161.
[113] 菲力普・普曼著，《琥珀望遠鏡（下）》，頁 507。

晝，稱暗為夜。有晚上，有早晨，這是頭一日。[114]

接著神以祂自己的意志聚海、闢地、造物，更以自己的形象造人。神說：「我們要照著我們的形象，按著我們的樣式造人，使他們管理海裡的魚、空中的鳥、地上的牲畜、全地及地上所爬的一切昆蟲。」[115]於是神就用地上的塵土（adāmah）照著祂的形象造人（adām），將生氣吹在他鼻孔裡，他就成了有靈的活人。[116]

這則神話敘述了神造天地萬物的過程，但是，誰造了神？在神出現之前，有什麼先於神存在？根據巴比倫史詩記載，最初眾神是從一個無形而滿是水的荒地——它本身便是神聖的物質——中，成雙成對地浮出來，在神與人類出現之前，這個神聖的物質已經永恆存在了。在巴比倫人的創世史詩中，混沌並非火紅的赤焰或沸騰的龐然大物，而是有若一團泥濘，分不清界線，無可分辨之事物，呈現出一片混亂之勢：

「當甜與苦

混在一塊，沒有編織的蘆葦，

也沒有弄混清水的燈芯草，

此時眾神沒有名號、沒有特質、沒有未來。」

——巴比倫創世紀（*Tablets of Creation*）[117]

接著，三個神祇從荒地上浮出來：阿普蘇（Apsu，空虛）、查瑪特（Tiamat，深淵）與姆姆（Mummu，渾沌的子宮），此時的神和原初的無形原質一樣，尚未發展出清晰可辨認的型態。隨後一系列的神祇從祂們身上流出（emanation），天空、

[114] 〈創世紀〉，《聖經》1:1-5（台北：思高聖經學會，1986 年），頁 9。
[115] 同上註，1:25-26，頁 10。
[116] 同註 114，2:5-7，頁 11。
[117] 凱倫・阿姆斯壯（Karen Armstrong）著，蔡昌雄譯，《神的歷史》（*A History of God*）（新店：立緒文化，1996 年），頁 21。

河流與大地也逐漸彼此涇渭分明的區隔開來。

猶太靈知思想諾斯底主義（Gnosticism）則認爲所謂的神也就是「靈知」（Gnostic），[118]而「靈知」乃是透過個人經驗所獲得的一種知識或意識，是一種對自己內在認知、直覺、了解的能力——了解自己是有神性的；而存於內在的神性，同於「外在的神」，意即，每個人就是那位神。

普曼對於天地創生的看法亦與上述古猶太教及諾斯底思想若合符節，他認爲萬物均有源起，即便是最偉大的神也不例外：

> 「無上權威」、神、造物主、耶和華、上帝、王、父、全能的主，都是他給自己的稱呼。他根本不是造物主。萬物開始理解自身時，「塵」是指這整個變化過程。萬物熱愛萬物，它渴望更了解自己時，「塵」因而誕生。第一批天使從「塵」濃縮出現時，「無上權威」最先成形。他告訴在他之後出現的天使，說他創造了他們，但那是謊言。[119]

與〈創世紀〉中的神先於萬物存在這一點相較，普曼提出「塵」才是萬物的發軔，上帝只不過是個垂垂老矣的大天使罷了。[120]

然而「塵」的作用並非只是替代神而已。在字面上，它遵循〈創世紀〉上所言：「塵歸塵，土歸土」（for dust thou art, and unto dust shalt thou return），將「塵」視爲人類生物性的神話起源，並且最終仍要回歸塵土；但普曼卻在「塵」的字面下設了許多隱喻，用以鏈結文本中的各層意義。

首先，「塵」被稱作「魯薩可夫粒子」（Particles of Rusakov），它是一種與電子、

---

[118] 哈洛・卜倫著，《千禧之兆：靈知・天使・夢境》，頁 42。

[119] 菲力普・普曼（Philip Pullman）著，王晶譯，《琥珀望遠鏡（上）》（*The Amber Spyglass*）（新店：繆思，2002 年），頁 52。

[120] 普曼在〈「無上權威」末日〉一節中，如此形容上帝：「這老朽的生物精神錯亂又羸弱無力，只能在恐懼、痛苦和悲痛中哭泣咕噥……他沒有自己的意志。」參見菲力普・普曼著，《琥珀望遠鏡（下）》，頁 474。

中子這類基本粒子相同的一種新粒子，但是這種粒子以不尋常的方式作用，並且難以測量；它特別容易受到成人的吸引，也被小孩吸引，但只限於青春期時的小孩，最後它就像附著在成人身上一樣，也附著在這些長大的小孩身上。[121]然而教會將「塵」視爲在天真經驗世故時引發人性墮落的具體證據，即「原罪」的來源。[122]由物質上的「塵」到象徵性的「原罪」之間，普曼不只強調善與惡的兩面性，也突顯人性發展的必然結果。

雖然「塵」的大地意象與物質性描寫結合在一起，普曼卻藉由「身體與精靈（dæmon）間的異常能量」的想像，將物質性的肉體與精神性的概念結合在一起，他所著重的並非是基督教堅不可摧的二元對立，而是精神與肉體的獨立性與互補性。因此普曼「塵」的概念打破了傳統基督教在〈創世紀〉神話中極爲重視的二元關係，如善與惡、精神與肉體的核心價值，強調宇宙的組成不是兩兩相對、排除異己的緊張關係，而是透過互補達到共生、再生的合諧過程。

此外，「塵」於《奧秘匕首》一書中，呈現了其字義與隱喻的意涵。藉由一位物理學家瑪隆博士（Mary Malone）的陳述，「塵」有了另外的名稱——影子粒子、影子或黑暗事物（dark matter）：

> 黑暗事物是我研究小組尋找的重點，沒人知道那是什麼。在這個宇宙中，有許多我們不了解的東西，這就是關鍵。我們可以看見星星、銀河和閃爍的光體，但要讓它們各自凝聚而不四方飛散，需要更多使地心引力產生作用的力量。[123]

「塵」的意涵與物理學上的「宇宙塵」（cosmic dust）概念在字面上取得了對

[121] 菲力普・普曼（Philip Pullman）著，王晶譯，《黃金羅盤（下）》（*The Golden Compass*）（新店：繆思，2002 年），頁 452。
[122] 同上註，頁 454。
[123] 菲力普・普曼（Philip Pullman）著，王晶譯，《奧秘匕首（上）》（*The Subtle Knife*）（新店：繆思，2002 年），頁 118。

應關係。根據天文物理學的研究，宇宙塵是散落在星際間的微小粒子，宇宙中近九成的物質均由宇宙塵所構成；換言之，普曼在此所謂的「塵」即是宇宙的組成粒子。

若將充滿宇宙的「塵」觀點與普曼於《黃金羅盤》（*The Golden Compass*）中引述《失樂園》的一段敘述對照，則會發現物質性的「塵」概念轉化爲文學性的「黑暗元素」：

> 進入這狂野的深淵，
> 這是「自然」的子宮或墓地，
> 既非海洋或海岸，也非空氣或火燄，
> 它們深刻地交纏
> 混淆卻必須永遠爭鬥，
> 除非至高的造物者定令
> 使祂的黑暗元素創造出更多世界。
> 機警的惡魔，在進入這狂野深淵時
> 站在地獄邊緣凝視，
> 思索他的旅程……
>
> 約翰・彌爾頓《失樂園》（*Paradise Lost*），第二部[124]

在《失樂園》裡，上帝「使祂的黑暗元素創造出更多的世界」並非在詮釋「黑暗元素」的字面或科學上的意義，它所指陳的僅僅是上帝創造的無限可能。彌爾頓將黑暗元素的意涵潛藏於文字敘述的表象之下，以黑暗之名，象徵宇宙構成物質是一群具有反叛意識的基本粒子。普曼則更進一步擴充自主性反叛意識的書

[124] 此處翻譯取自《黃金羅盤（上）》（*The Golden Compass*）一書譯者王晶之譯文，參見菲力普・普曼（Philip Pullman）著，王晶譯，《黃金羅盤（上）》（*The Golden Compass*）（新店：繆思，2002 年），頁 5。

寫，將宇宙的構成從物質的定義昇華爲精神上的描寫——塵、黑暗物質、影子、影子粒子、粒子的意識與背叛天使，最後則成爲《琥珀望遠鏡》中人類遺留給世人精神與知識的遺產。

因而在普曼的宇宙之中，「塵」所代表的並非是上帝給予人類的懲罰，而是具有積極正向意義的人性遺產；是伊甸園中的夏娃與亞當在自由意志之下所做的選擇，它標誌著自我內在的人性高於外在神祇的里程碑。

著眼於「墮落」的主題，普曼從〈創世紀〉中獲得了原罪的啓發，得到彌爾頓《失樂園》中黑暗元素的挹注，將創造天地萬物的主權由上帝那裡取了回來；人類不是被上帝逐出伊甸園，而是由於知識追尋的渴望主動放棄單調、無變化的塵世樂園。基督教上帝至高無上的神格在普曼眼中與人類的位階相同，兩者皆由物質性的塵土所構成，無孰優孰劣之分，尤有甚者，普曼筆下的上帝不但不是聖潔崇高的超驗性象徵，而是宇宙創生後第一個說謊家，對西方長久以來的邏各斯主義做了一次徹底的顛覆，將神的崇高地位拉回與人相同的地表，回歸最原始的生命意象——塵土。

第二節　原魔

若我的魔鬼要離開，我擔心，我的天使也將振翅飛去。

里爾克（Rilke）[125]

在《黃金羅盤》一書，普曼向世人介紹了一位成長於男性社會的小女孩「萊拉」，因其特殊的身世命運，萊拉離開熟悉的世界，踏向未知的旅程。藉著與吾人居住世界相同地名、族裔、宗教的設定，讀者得以迅速進入文本的敘事脈絡；然而，在這些令人「熟悉」且安心的符號之下，包裹著層層「陌生」（unfamiliar）的糖衣；於是乎，萊拉的世界以熟悉挾雜陌生的「詭異」（uncanny）向讀者襲來，使閱讀成爲非線性的思考，交疊出魔幻思維（magic thinking）[126]的第二世界。在諸多「不自然」（unnatural）中，又以「守護精靈」（dæmon）最爲突出。

〈創世紀〉有云：神用地上的灰土形成了人，在他鼻孔內吹了一口生氣，人就成了一個有靈的生物[127]；早期希臘神話中愛洛斯（Eros）亦朝著泥土塑成的男女人形向鼻孔吹氣，賜給他們生命的魂靈；然而人類卻因這些魂靈不可預測性、甚或其存有的不確定性，而無法與這亙古的生命誓約相逢。普曼將人類心靈的形而上思維具現化爲實體，以「動物」形象演繹人類對靈魂存有的質問，亦即透過萊拉與守護精靈潘拉蒙（Pantalaimon）[128]對話，搬演這神聖的証明。

---

[125] 轉引自羅洛・梅（Rollo May）著，彭仁郁譯，《愛與意志》（*Love and Will*）（新店市：立緒文化，2001 年），頁 171。

[126] 南西・阿姆斯壯（Nancy Armstrong）在〈小說如何思考〉一文中提出，李維史陀（Claude Lévi-Strauss）在原始文化中發現直指價值觀的直線思考模式，並賦予其神話地位，與詹明信（Fredric Jameson）所指出現代文學的「深層結構」如出一轍。不論是李維史陀所謂的「原始」或詹明信所言之「深層」，兩人均將這種問題的解決模式視為魔幻思維（magic thinking），認為他們企圖在現代寫實環節上找尋純粹象徵式的方案。參見南西・阿姆斯壯（Nancy Armstrong）著，劉紀蕙主編，李秀娟譯，〈小說如何思考〉（"How Novels Think?"），《文化的視覺系統 I》（台北：麥田，2006 年 9 月），頁 53。

[127] 〈創世紀〉，《聖經》，2:7，頁 11。

[128] 在萊拉的世界，每個人甫自出生便與守護精靈為伴，直到老死。潘拉蒙（Pantalaimon）為萊拉的守護精靈，發音為 pant-a-lai-mun，亦簡稱為「潘」（Pan）。「潘」在希臘神中為牧神之名，其

問題是，人類心靈與動物形象如何營在普曼的作品中營造出詭異的氛圍？這點或許可從阿圖塞（Louis Pierre Althusser, 1918-1990）與佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）的觀點來加以探討。

阿圖塞認爲，處在意識形態（Ideology）之內的人，是透過意識形態以外的事情來定義自己。他將意識型態定義爲一個實踐與再現的「系統」，人們在其中「想像」各自的生活情境；因此，意識形態被理解爲「**一個人與他們實際存在情境之間想像關係的再現**」。[129]換言之，意識型態對一個再現文本的讀者而言，是重新回復到有關世界的重要資訊或知識上，在這個層次上，讀者是由這項資訊所創造或定位。在讀者選擇一個由文本所提供的位置時，世界被描繪成一個可理解的概念，而讀者得以認同文本某個特定的真實。是故，當守護精靈以「能言動物」形象出現而讀者仍不覺有他，乃是這類典型的意象在神話、童話或實際生活情境中，透過模倣、變形、重製等歷程內化爲讀者認可的真實；然而當讀者發現萊拉或其他書中角色與這些能言動物進行交談，甚至兩者爭辯道德良知的過程實際上是人類肉體與自身精神的對話時，能言動物於童話或神話代表的意象或符號式暗示之連結便應聲斷裂，動物角色不再僅僅具現化人性，牠甚至直指人類千百年來思索不已的玄妙心靈。讀者先備的意識型態在文本的想像與真實情境之間製造了一道鴻溝，這也就是讀者能意識萊拉世界與真實存在的差異及衝突，讀者也因此種熟悉的陌生感對文本產生詭異的感受。

佛洛伊德於〈論詭異〉（"The Uncanny"）一文中提及，德文「熟悉」（heimlch）一詞的意義包含其反義「詭異」（unheimlch）：[130]

命之義乃為「一切」，是掌管樹林、田地和羊群的神，有人的軀幹和頭，山羊的腿、角和耳朵。他的外表後來成了中世紀歐洲惡魔的原形。參見 Lance Parkin & Mark Jones, *Dark Matters: An Unoffical and Unauthorised Guide to Philip Pullman's Internationally Bestselling His Dark Materials Trilogy*,（London: Virgin Books Ltd., 2005）, pp. 202-3.

[129] 轉引自傑夫・李維斯（Jeff Lewis）著，邱誌勇、許夢芸譯，《文化研究的基礎》（*Cultural Studies: The Basics*）（永和：韋伯文化，2006 年），頁 121。

[130] 蔡佳瑾，〈末世夏娃：論安琪拉卡特的小說《新夏娃受難記》中的男性社會幻想〉，《中外文學》（2003 年 3 月，第 31 卷第 10 期），頁 248。

每當一個人（在夢中……）告訴自己「這個地方我很熟悉，我曾來過」，這個地方即可被解讀為他母親之性器或身體。同理，所謂的「詭異」勢必曾經是「如家」（heimlch）的、像家的、熟稔的……詭異即是暗地裡熟悉的事物，在壓抑之後復返（the return of repressed）。[131]

按佛洛伊德的說法，讀者察覺人類與守護精靈不同於現實的驚奇乃是詭異，然而這種詭異卻是源於每個人在於探究自我本質詢問時的思考模式——自問自答，這種景況就像是發現自己的文化系統能解釋與我們不同的他人時，我們會感到心安，但當發現看似屬於自己的一部分居然不源出於己身時，我們必會感到極度不安，所以原本熟悉的事物反變成了詭異，差異所帶來的驚奇便由此而生。

經由意識形態的運作，普曼筆下的萊拉世界對現實讀者而言是何等的「不自然」，但對萊拉來說，沒有精靈陪伴的人類就像「沒有臉孔或胸膛被劃開、心臟被掏出來的人一樣，是『不自然』又可怖的東西」。[132]在萊拉的世界中，守護精靈與人類同時出生亦一起死亡，其性別與主人相反，只有少數者擁有與主人相同性別的精靈。

「守護精靈」（dæmon）一詞和英文的「惡魔」（demon，又作 daimon）一字發音相同。於是乎，守護之意與墮落之欲靠著普曼的神來之筆連結起來。中文的「魔」總易引起邪惡、陰暗的聯想，但在古希臘概念中，「魔」的原義含有多種面貌與曖昧性格，兼容善惡與創造、毀滅的潛力，而非如一般所想，僅含陰暗面向。其實，人們的本能始終察覺到這種內在中心的存在。希臘人稱之爲人類內在的「精靈」；埃及人以「附魂」來形容它；羅馬人則將它當作每個人與生具有的「守護神」崇拜；而在較原始的社會裡，它常常被視爲保護的精靈，附身在一個動物或物神之

[131] 參見南西・阿姆斯壯著，〈小說如何思考〉，《文化的視覺系統Ⅰ》，頁 56-7。
[132] 菲力普・普曼著，《黃金羅盤（下）》，頁 284。

上。[133]

美國心理學家羅洛・梅（Rollo May）認爲在任何存有體內，有一種亟於確認自身、肯定自身、延續和提昇自身的渴望，是心靈運作的原動力；這股力量，他稱之爲「原魔」（daimonic）。同時他更引述「原魔」的拉丁文原意爲「genii」，與現今「天才」（genius）一詞的字根相同，具有「守護之神」的意涵，爲負責掌管人類一生命運的神靈，後來則轉指心智上的才能或天賦。原魔爲個人內在創生過程提供指引的聲音，亦是一種獨特的感受方式與力量模式，它幫助人形成自我，和世界建立關係；[134]西方社會對於惡魔的想像，譬如犄角、雙翼、覆蓋全身的羊毛的外表[135]與夜半狂歡的形象，實是魔之概念的頹化形式。若從這個觀點來看普曼的守護精靈，不難發現他將「魔」的原始意義移接至守護精靈，並且以一般人對惡魔善變形貌的想像賦予精靈，更援用基督教「守護天使」（guardian angel）的意涵，使他筆下的守護精靈顯現出守護天使與墮落天使（the fallen angel）綜合的意象，亦即羅洛・梅所言「原魔」之善惡兩面性。

根據普曼宣稱守護精靈是他寫作至今以來最有想像力的創造，[136]我們可以從上述反聖經式的巔覆書寫窺知一二；除以語義之古今轉變作爲人與內在世界關聯性的詮釋外，普曼更以口述文學系統（如神話、傳說、童話）中常見的「能言動物」將自身內在經驗向外投射，並將其具體化爲事實。

阿妮拉・賈菲（Aniela Jaffé）指出：「動物主題通常象徵著人類原始本能的特質。」在每個民族的宗教中，會把動物的屬性歸給至高的諸神，或以動物來象徵諸神。古巴比倫人將天上的諸神變成地上的公羊、公牛、獅子等動物形象，即黃道十二宮；埃及人把女神海瑟（Hathor）描繪爲牛頭人身的形象；印度的毗濕奴

---

133 卡爾・榮格（Carl G. Jung）主編，龔卓軍譯，《人及其象徵》（*Man and His Symbols*）（新店：立緒文化，2001 年），頁 187-188。

134 羅洛・梅著，《愛與意志》，頁 171-5。

135 羅貝爾・穆尚布萊（Robert Muchembled）著，張庭芳譯，《魔鬼的歷史》（*Une histoire du diable: XIIE-XXE*）（桂林：廣西師範大學出版社，2005 年 6 月），頁 12。

136 參見 Lance Parkin & Mark Jones, *Dark Matters: An Unoffical and Unauthorised Guide to Philip Pullman's Internationally Bestselling His Dark Materials Trilogy*, p. 136.

（Vishnu）是一頭野豬；希臘神話中更是充滿的動物象徵。即使在基督教中，動物象徵也扮演著中要角色。例如三位福音傳道者都有動物象徵——聖路加是公牛、聖馬可是獅子、聖約翰是鷹，而基督本神則以羔羊或魚的象徵形象出現。基督的這些動物象徵顯示，即使是具有高層次精神本性的上帝之子，卻仍免不了原有的動物本性。[137]易言之，普曼將人的內在靈魂引出肉體之外，注入動物的形體之中，的成爲「另一個」自己；不只強調象徵符號的重要性，而且也顯示把象徵物的心靈內容——本能（instinct）融入人類生活的重要。但是對書中的人類與守護精靈而言，生物性的本能絕非是行事唯一的準則，人類必須以自身的意志與自己的「動物魂」相處，將原始本能的靈魂淬煉爲生活中伙伴。

在《奧秘匕首》一書裡，萊拉以自身的例子向威爾解釋人類肉體與精靈間的關係，她說：「我和潘拉蒙。我們。你的精靈並非和你分開。它就是你，是你的一部分。你們是彼此的一部分。」[138]精靈就是人類自身，宛若是鏡中影與實體之間的關係。透過精靈可以得知精靈主人的情緒及意向，藉由主人的反應亦可瞭解精靈的活動或企圖。但是人與精靈兩者的關係在青春期前顯得不十分確定，原因乃是青春期前兒童的潛力尚未開發，心智也未臻成熟，是故精靈能不斷變換其形體；直到精靈定形以後，就可從精靈的動物象徵以了解個人真正的內在形象。普曼以艾塞列公爵（Lord Asriel）之口解釋守護精靈定形的景況：

> 蛇對女人說，你們當然不會死亡。
>
> 因神知道，你們實用果實的那日，你們的眼界將會開展，**你們的精靈將會固定形狀**，你們將如神一樣，明辨是非善惡。
>
> 當女人知道那樹的果實甜美，顏色鮮美漂亮，**可顯示精靈的真實模樣**，她摘下果實食用，並交給她的丈夫食用。

[137] 卡爾・榮格主編，《人及其象徵》頁 296-7。
[138] 菲力普・普曼著，《奧秘匕首（上）》，頁 43。

他們得以看清一切，**也看到精靈的真實模樣，並和他們說話**。

男人和女人**在了解他們的精靈後**，他們知道自身有了重大改變，以前他們似乎和地上、中所有的生物和諧相處，彼此之間沒有差異；

現在他們看到彼此的差異，他們明瞭是非善惡。他們覺得羞恥，就把無花果葉縫在一起，掩飾他們赤裸的身體……[139]

換句話說，萊拉的〈創世紀〉上記載的伊甸園神話從本源說明精靈定形的意義乃是夏娃違反上帝旨意、食了智慧果，致使意識流出而有善惡之別；當人類的精靈一旦定形，罪惡、羞恥和死亡便出現了，於是精靈「定形」與「原罪」成了等價物，而意識的分別成了原罪的具體證據。實際上，〈創世紀〉中並無關於「精靈」的文字敘述，普曼更動宗教教義原文將食用禁果導致原罪生成的無形過程解釋爲個體自我覺知能力的甦醒，同時進一步將守護精靈擴大爲本我（Self）的象徵；換句話說，「知道自己是什麼樣的人。」[140]

雖然普曼筆下的精靈在定形前能任意變換其外形，但無論成人或兒童，其精靈必定與自己的性別相反。[141]這樣的觀點與心理學大師榮格（Carl Gustav Jung, 1875-1961）的說法頗爲契合。容格認爲男性的潛意識有個女性化的形象，稱爲「阿尼瑪」（anima）。在男人的心靈中，阿尼瑪是所有陰性心理傾向的化身，代表了他們內在的陰柔面（feminine side）；「阿尼瑪斯」（animus）則爲女人內在潛意識的陽性化身。[142]如果個體長期認真地與阿尼瑪（或阿尼瑪斯）進行問題角力，使個體不再偏頗地認同阿尼瑪（或阿尼瑪斯），潛意識便會改變阿尼瑪（或阿尼瑪斯）的

---

139 粗體為研究者所加，將之刪除則為《舊約・創世紀》的經文。參見菲力普・普曼著，《黃金羅盤（下）》，頁 453-4。

140 菲力普・普曼著，《黃金羅盤（下）》，頁 234。

141 普曼在提出這個性別設定之時亦保留一個但書：在萊拉的世界，「大部分」的精靈都與主人並相反，只有少數人的精靈與主人是相同性別。普曼未曾於書中提及同性戀一詞，然此但書卻為同性戀者的形成提供了一個文學的想像。

142 「阿尼瑪」（anima）與「阿尼瑪斯」（animus）在拉丁文同為「靈魂」之義。參見羅伯特・霍普克（Robert H. Hopcke）著，蔣韜譯，《導讀容格》（*A Guide Tour of The Collected Works of C.G.Jung*），（台北：立緒，1997 年），頁 93。

支配性格，而現身爲新的象徵形象來呈現本我——心靈最內在的核心。[143]榮格亦強調阿尼瑪與阿尼瑪斯不僅僅是個體的女性或男性面向，更是內在靈魂人格化之形象，[144] 且通常以動物爲象徵，代表人類的本能特性及其與周圍環境的關係。若從這個觀點切入，守護精靈作爲人類內在精神層面人格化的一種象徵，在個體人格不斷擴張和成熟的過程中，創造了一個獨立於本我之外的「他者」，將個體的精神層面納入本我與自我的對話，就如巴赫汀（Mikhail Mikhailovich Bakhtin, 1895-1975）所言，個體與生於本我的他者不斷對話從而建構「完整」的價值。

是故，守護精靈並非僅是人對自我的召喚，它還包含人類精神、靈魂的面向，美國心理學家湯瑪斯・摩爾（Thomas Moore）說：「照顧我們的靈魂，能給我們自由，進而才可能瞭解自己、接納自己；而瞭解自己、接納自己，正是靈魂根植的基礎。」[145]普曼將阿尼瑪／阿尼瑪斯的潛意識原型從永無休止的追尋中抽離，化爲時刻伴於人類身旁的動物精靈，給予人類啓發、引導、愛。容格認爲阿尼瑪與阿尼瑪斯只能存於潛意識層面，人類在芸芸眾生尋找與之相仿的特徵而取得神祕幽微的聯繫。然而在萊拉的世界不需如此，守護精靈給予他們理想異性原型所能賦予的一切；透過它，善與惡不再是兩極化的分別，本我得以彰顯其意義，生命亦從此獲得新的視野。

---

143 卡爾・榮格主編，《人及其象徵》，頁 224-31。

144 羅伯特・霍普克著，《導讀容格》頁 93。

145 轉引自劉佳昌，〈治療室裡的靈魂〉一文，收錄於菲爾・柯西諾（Phil Cousineau）著，宋偉航譯，《靈魂考》（*Soul: An Archaeology*）（新店：立緒文化，1999 年），頁 28。

第三節　不完美的圖像

自古以來，人們即伴著文明的前進腳步，持續的追求著一個遙遠、神話般完美和諧、可望卻難以可及的理想國度。此類理想國度自十六世紀起被賦予了一個「烏托邦」（utopia）的名號，代表了人類思維極其自然的憧憬；唯此一憧憬，不分地域、時間之限制，中外皆然，且歷史悠久，綿延不絕。[146]出現於傳統中國思考模式中的堯舜禪讓、歷代詩人謳歌的蓬萊仙島、山水畫家描繪的福地洞天、陶淵明表達田園避世的桃花源等，可說是中國文人墨士寄望脫離現實的一種反映。然相較於中國文人詩畫下印象派式的朦朧刻畫，西方文化中的理想國度則相對顯得較具規模和實體。[147]例如各代哲人作家描述的「理想國」（Republic）、「烏托邦」（Utopia）、「新亞特蘭提斯」（New Atlantis）、「伊卡利亞」（Icaria）、「香格里拉」（Shangri-La）等。隨著時代演進，各注入其時代獨特的社會改革及文化批判的理想於其中。

普曼於世紀之交，正當全球陷於一股千禧狂熱之際，以個人獨特的觀點，書寫一部關於宗教、人性、未來的作品，將理想國度設置於虛幻的第二世界之外，跨越宇宙的時空藩籬，形塑一個世紀末的新烏托邦。

一、基督教與烏托邦

「烏托邦」一向是個備受爭議的詞彙。自從 1516 年湯瑪士•莫爾（Thomas More, 1478-1535）創造此字以來，其曖昧性即廣受討論。[148]莫爾創造 utopia 一字時，刻意採用希臘文創字，使其字首 u-兼含 eu-與 ou-二義。在希臘文中，eu-意指「好的」，

[146] 李奭學著，〈追尋烏托邦的屐痕：西洋上古史裡的烏托邦思想〉，《當代》（1991 年 5 月，第 61 期），頁 32。

[147] 賴素芬著，〈失落的天堂與未來的人間地獄—烏托邦與反烏托邦〉，《歷史月刊》（1989 年 10 月，第 21 期），頁 113。

[148] 張惠娟著，〈山色空濛雨亦奇——烏托邦研究近貌〉，《中外文學》（1996 年 8 月，第 25 卷第 3 期），頁 254。

具有正面光明的意涵，然而 ou-卻隱含「烏有」之義， utopia 一詞因而具備兩種截然不同的意義：樂土（eu-topia）與烏有地（ou-topia）。[149]莫爾透過聲音的類似性，使烏托邦一詞在否定意識的結構下，暗藏肯定性的支持，讓烏托邦所勾勒者，成爲一個虛無縹緲的理想國。

然而，人類挹注理想生活之想像所投射出的理想國度，絕非在莫爾創造烏托邦一詞後才出現。[150]就文學而言，烏托邦的傳統源遠流長，從西方文學的「二希」文化（如古代希伯來文化中的先知文學和古希臘愛琴海文化中哲人柏拉圖的《理想國》）到中國思想文化（如先秦文學、著名隱逸詩人陶淵明的《桃花源記》），都可見到烏托邦文學的現象及其特徵。[151]文學史上常可見神話以種種方式出現於文學作品之中，而許多作品亦不可避免的自前代汲取題材。此種文學「互涉」（inter-textuality）的狀況，將早期神話中的樂園形態與特徵嫁接至烏托邦文學之上，延續樂園神話的命脈並豐富烏托邦的花園。

若提及西方文學中的樂園神話，可溯及《聖經》中的伊甸園與天堂的描述。〈創世紀〉中亞當夏娃悠遊所居的伊甸園裡，上有星辰羅列，下有流水潺湲，而且四時鳥語花香，佳樹常結美果，水濱尚有黃金瑪瑙，人類蒙上帝之愛而生活於此，此乃典型的塵世樂園。然而亞當墮落，樂園不復，而猶太人再陷巴比倫之手，連祖居蜜奶之地也需拱手讓人，所以以賽亞（Isaiah）的悲歌中才會瀰漫著一股對來世的渴望，並企盼天堂之思得以再聆。[152]

猶太人通常相信，復活的義人居住在耶路撒冷或天堂；他們認爲，與其說上帝王國位於諸天，不如說位於塵世，因此天堂必以某種方式處於人間。然而，此

---

[149] 谷川 渥（Tanigawa Atsushi）著，許菁娟譯，《幻想的地誌學》（*Topagraphia Fantastica*）（台北：邊城出版社，2000 年），頁 35。

[150] 張惠娟著，〈樂園神話與托邦——兼論中國烏托邦文學的認定問題〉，《中外文學》（1986 年 8 月，第 15 卷第 3 期），頁 80。

[151] 麥永雄著，〈烏托邦文學的三個維度：從烏托邦、惡托邦到伊托邦〉，《廣西師範大學學報》（2005 年 7 月，第 41 卷第 3 期），頁 40。

[152] 李奭學著，〈金剛石城——羅素《天堂的歷史》中文版序〉，見傑佛瑞・波頓・羅素（Jeffrey Burton Russell）著，張瑞林譯，《天堂的歷史》（*A History of Heaven*）（台北：新新聞文化，2001 年），頁 4-5。

說卻與天堂超出塵世的概念形成緊張對立。若天堂位於塵世，則吾人所居之地則該爲淨化聖潔的樂園；但弔詭的是，此說成立的前提必爲天堂的「空間」既是初始的人間樂園，也是在吾人的上帝王國，更是時間終結時的樂園，因而天堂的存有便獨立於空間之外，一如上帝的存有超脫時間的範疇。

此外，基督教相信，人類死亡後，只有蒙福的義人得以進入天堂，若生前犯罪或不義之人，需以最後審判之際的「滌淨之火」淨化亡魂後，方能「向上」提昇，然其赦免時間「既非今世，亦非來世」，[153]既然二者皆非，則其中必定有一中界存於地上樂園與天堂之外。《神曲》（*La Divina Commedia*）的主人公從塵世出發，穿越地獄與煉獄，抵達天堂的朝聖之旅明確的描繪基督教對於塵世、地獄、天堂三者的看法。

不論塵世樂園或來世天堂，均爲基督徒心之所嚮，後世文學從其中擷取樂園神話的元素，如飛鳥、綠葉、微風、永遠的春季……，將想像中的黃金時代投影至樂園與天堂的意象，於是乎後世的烏托邦往往就變爲塵世化天國[154]的同義詞。

二、美好想像的反撲

塵世樂園與蒙福天堂的神話充滿烏托邦式的想像，於人類思索自我立身於天地萬物間的存在畫出一條精神遵行的可能軌跡。然而這類的烏托邦想像，在威爾斯（H. G. Wells, 1866-1946）的眼中，卻成爲一種靜止、死板、毫無希望的國度：

> 在達爾文加速世界思想之前，人類鑄造了不少的烏托邦和烏何有之鄉。往日的烏托邦和烏何有之鄉所描述的都是完美的、靜態的國家，是一勞永逸的快樂與均衡國度，永遠斷絕了事物中所寓含的不安與紊亂。在這

[153] 李奭學著，〈金剛石城——羅素《天堂的歷史》中文版序〉，見傑佛瑞・波頓・羅素著，《天堂的歷史》，頁 6。

[154] 芙蘭西斯・高爾芬（Francis Golfing）、芭芭拉・高爾芬（Barbara Golfing）著，喬治・凱布特（George Kateb）編，孟祥森譯，〈論烏托邦的可能性〉，《現代人論烏托邦》（台北：聯經，1980），頁 48。

> 些國度中，我們所看到的是健康而單純的國民，在美德與快樂的氣氛中享受著地球的果實，而由同樣美德、快樂的下一代來繼承，如此代代延傳，一直到天地厭倦為止……。[155]

普曼《黑暗元素三部曲》正是透過上述烏托邦想像的反動，對上帝之城與人間伊甸表達深沉的不信任感與悖離。正當千禧年（millennium）來臨，西方世界沉溺彌賽亞（Messiah）再臨的喜悅之際，普曼以一介無神論者自居，傾聽西方宗教的至福理論，企圖走出基督教的主觀意識，讓隱藏於主流意識下的低語得以發聲，讓被排除在基督教基本教義以外的「他者」躍居舞台，揭去千百年來的黑色面紗。

普曼通過對基督教義的再檢視，提出「原罪」教條是一種陰謀的看法。「原罪」使人相信人類需要有超越者壓在他們頭上，以便剝削和壓榨；在教會的強力主導下，人類的自覺意識被刻意扭曲爲一種違背上帝恩賜的罪，所有不符合基督教意識型態的言論，一律皆以異端邪說視之：

> 所有類似的發現，都會影響教會的教義，因此必須由在日內瓦的「教誨權威」加以宣布。可是魯薩可夫的新發現過於詭異，因此「教會風紀法庭」的檢察官懷疑魯薩可夫是邪說異端。檢察官在實驗中進行法術，讓魯薩可夫在宗教審判中接受質詢。[156]

正如《聖經》以智慧樹之果實象徵人類的神性墮向人性之途，普曼以《聖經》中「塵歸塵，土歸土」一語雙關的指陳「塵」的出現，乃是人類成爲真正人類的關鍵，除了上帝以泥土（dust）造人之意義外，人類死後回歸塵土也是必然且自然的結果。在普曼的筆下，「塵」不單爲物質性的塵土，更直接表現在生物學尚無法

---

[155] H. G. Wells, *A Modern Utopia*（1905）（Lincoln: University of Nebraska Press, 1967）, p. 5.轉引自《現代人論烏托邦》，頁 15。

[156] 菲力普・普曼著，《黃金羅盤（下）》，頁 452。

解決古代猿人與現代人祖先兩者於演化時間上的斷裂，藉以暗示現代人類的起源乃是三萬三千年前黑暗物質出現所致。[157]

上帝造人的「事實」在普曼的書寫下竟成爲一樁千古謊言，甚至連上帝本身也是由塵所造，而全知萬能的上帝非但不是超脫空間與時間限制的主，亦與人類同樣具有生命的終時：

> 萊拉和威爾合力幫老翁走出水晶牢房，這不困難，因為他如紙片般輕盈。他可能會跟隨他們到天涯海角，因為他沒有自己的意志……可是在開闊的空氣中，沒有事物可以阻止風對他造成的損害，兩個孩子絕望地看著他的身形開始鬆動解體，不一會兒，他就完全消失了。[158]

上帝的絕對性、唯一性被消解的無影無蹤，其與人類並無不同，兩者並無地位貴賤卑劣之分，因此亞當夏娃的墮落不再是違背上帝旨意的罪，乃是遵從心之所往的自然過程。《聖經》中的原罪說強調的是人類犯罪乃是在於食用分別善惡的禁果，並爲人類由樂園進入歷史找尋一個合理的神話式解答。但是普曼卻重新詮釋亞當夏娃挑戰禁令亦即挑戰上帝，不服從上帝，企圖成爲上帝，那種想成爲無限上帝不可見之心態與慾望——我即爲上帝，才是人類真正的物種源起。

「上帝之死」爲基督教的烏托邦式想像投下了一枚巨大的震撼彈，現實世界中的基督徒對普曼此說的抨擊浪潮不斷襲來；有趣的是，普曼將現實世界可能發生的事件變換置形，於《黑暗元素三部曲》裡爲基督教教會設置發言舞台，以「教誨權威」與「奉獻委員會」等機構對抗意欲顛覆神國之人，以確保宗教歷史的穩固基礎，形成了預見未來真實的情景。

---

[157] 在《奧秘匕首》一書中，普曼將現代人類的起源時間設置於距今三萬三千年左右，與科學研究的結果相仿。約在三萬三千年前，尼安德塔人突然滅絕，同時現代人類之祖「智人」數量卻大幅增加，相關領域學者至今尚未獲得有力實證證明兩者的關係。普曼以此時間點假設人類智慧初開之時即為三萬三千年前，駁斥上帝造人神話於時間與空間上的模糊性。

[158] 菲力普・普曼著，《奧秘匕首（下）》，頁 474。

三、集中營與暴力烏托邦

柏拉圖將他的理想國建立在奴役制度上，烏托邦國爲了防備侵略者的襲擊不斷地爲戰爭做準備，就連野蠻人生活的美麗新世界，也是由一套精準的挑選機制來定義人類價值，而《一九八四》（*1984*）中的老大哥，更以無所不在的監視控制人民的思想自由。烏托邦一旦脫離時間層面走向空間的現實化，對政治權威的需求必迫使烏托邦尋求國家機器的統治，其結果必定是奴役。同樣的，普曼設置了一個虛構的烏托邦國度，抽離了基督神學對來世的至福想像，將天國投射在此一維度上，並且以「教誨權威」、「奉獻委員會」模仿現實生活中宗教組織爲鞏固其權力結構，不斷催眠、奴役人類心靈的歷程，批判基督教愚昧人類心靈。

透過考爾特夫人（Mrs. Coulter）一角，普曼逐步的將個人對天堂至福批判實體化爲一個政治實體。《黃金羅盤》裡的世界處於一個穩定、安靜、宗教至上的狀態，人世的行爲準則以奉《聖經》爲圭臬，政治主體則爲教會組織「教誨權威」掌控世界，並針對不合教義原則的可能事物做最全面的毀滅。在這樣的世界裡，其一切均是宗教性的產物，舉凡生活、言說、思想、科技等範疇，咸服膺於基督神學與教誨權威的監控之下。

對於浸淫於基督神學的人類而言，此世界堪稱是等待彌賽亞再臨的最佳國度；普曼無限提升基督神學箝制人類心靈的可能性，創造了一個等待至福的神學烏托邦。

相對於天堂的企盼，人類至今仍等待上帝救贖最本源的原因，乃是人類始祖亞當與夏娃偷食禁果所致；若亞當夏娃不如此膽大妄爲，亟欲挑戰上帝旨意，人類何其須爲先祖所犯下的罪業承受累世的苦果？因此，若能將導致人類墮落的源起扭轉，消滅原罪，則上帝創造的最初樂園便失而復得。於是乎，考爾特夫人挾宗教權力之便，以消滅原罪爲手段，對導致人類墮落的可能因素「塵」進行一場

大規模的實驗，在神學觀的靜態烏托邦之下，建立了另一個烏托邦式的新樂園。

諷刺的是，欲消滅原罪所引起的人性墮落而建的新國度，竟是於國家各處擄掠尚未成年的兒童，以其身心作爲證明原罪成立之假設的工具，並藉由謊言哄騙兒童進行實驗測試，以順遂終結原罪的目的：

> 萊拉不願多說，雙唇緊閉。
>
> 「親愛的，沒有人會不先做些測試，就在孩子身上動手術。也絕不會有人把小孩子的精靈帶走！整件事就只是一個小小的切割手術，從此以後天下太平。永永遠遠！妳看，當妳年紀還小時，精靈是最棒的朋友和同伴，可是到了青春期……精靈會帶來一些擾人的想法和感覺，這也讓『塵』有了可趁之機。只要在青春期前，動一個小小的手術，妳就永遠不用再苦惱。」[159]

考爾特夫人獲自教誨權威，即萊拉世界中最高宗教組織的授權，於世界各地哄騙形單影隻的兒童，送往北地波伐格（Bolvanger）的基地。波伐格矗立於荒涼的雪地裡，與周圍村落不相往來，呈現一股與世隔絕的孤寂意象；其建築爲水泥與金屬構成，並於地下室中擺放一部銀色切割機，藉以實驗塵的存在與變化；建築內燈火通明，四周盡是發亮的白色平面和一塵不染的不鏽鋼；空氣中飄散著食物的味道，然而隱藏在這層味道之下的，則是淡淡的、揮不去的醫院藥物的味道；而四周牆壁傳來幾乎聽不見的、使人欲狂的嗡嗡聲。一般人稱這裡爲「惡魔之地」。

考爾特夫人精心建造的人間新樂園，充滿協調感與秩序性；做爲烏托邦再現的推動者，她摒棄「改變」的可能。烏托邦論者的假定，如果一個社會結構已臻完美，但卻要就這種完美狀態做一改變，則此一改變即爲不完美之象徵，而改變必然意味著不快樂。因此，世界若是因一種「秩序」而可能免於混亂，就是完美。

[159] 菲力普・普曼著，《黃金羅盤（下）》，頁 360。

就此來看，波伐格代表了人類對於秩序的渴望，具現了伊甸園形象：純潔、靜態及永不休止的愉悅感。

然而這樣的樂園意象卻將考爾特夫人建立的烏托邦導向集權的社會型態。如同赫胥黎（Aldous Leonard Huxley）在《美麗新世界》（*Brave New World*）列出的標語「團結、相同、穩定」一樣，巴伐格基地內的兒童在「梅史達特」（Maystadt Process）切割實驗之後，也將顯現烏托邦人民的特徵：安全、快樂、性情穩定。表面上，波伐格的實驗爲兒童提供一個免除經驗世故帶來的困擾，但實際上卻揭櫫成人壓迫兒童思想的現象，反而呈現烏托邦社會中的穩定秩序乃是來自對被壓迫者的極權控制。泰蒙（J. L. Talmon）認爲：

> 烏托邦理想假定個人可以自由表現自我，同時又可以有絕對的社會合諧。這兩者若要相容，唯一的辦法便是所有的個人都有同樣的看法。但所有的個人不可能有同樣的看法。因此，你若要一致，最後必然逃不掉獨裁，個人必須被強迫統一。[160]

考爾特夫人所領導的奉獻委員會致力消滅塵所帶來的改變，希望打造一個人人都像初生嬰兒般良善單純的社會型態，回歸上帝造人的最初樂園；然而其所憑藉的手段卻將新樂園導向納粹式的集中營，使新烏托邦未來的臣民成爲波伐格基地裡的禁臠，任壓迫者隨心所欲的改造。

鑒於宗教式烏托邦爲人類帶來蒼白的未來圖像，與教誨權威持相左看法的艾塞列公爵（Lord Asriel）卻力保「塵」的存在。他認爲本能、幻想、非理性的和個人特質雖有可能摧毀體制或秩序，然而這些基本情感一旦去除，人類與無生命的娃娃便無不同了；而這就是爲什麼諸如性、愛、自私、幻想的人性有其價值的緣故。爲了力抗教誨權威授權消滅「塵」的決議，艾賽列公爵尋找保存「塵」的可

[160] 泰蒙（J. L. Talmon）著，〈烏托邦理想與政治〉，《現代人論烏托邦》，頁 127。

能途徑，不惜與教會爲敵，並企圖找尋宗教霸權箝制的最初源頭——無上權威本人居住的地方，進而毀滅祂。

但是，艾賽列公爵卻採取一種最爲快速、激烈的手段對抗教會以建立「天堂共和國」（Republics of Heaven）。他利用切割羅傑與其守護精靈時所釋放塵的能量打開通往其他宇宙的通道，集結曾於天地創造前墮入地獄的叛變天使、受教會組織壓迫的女巫及各部族，以革命戰爭爲手段，終結教誨權威的權力結構。艾賽列公爵欲創造一個能取代宗教式幻想的烏托邦，期生活於其中的人民皆能憑各自的自由意志選擇生活之形態，然而他所倚賴的手段卻與考爾特夫人所差無幾：一爲暴力，一爲權力，兩者皆以快速有效的方式達成其目的；其相異者，「權力」爲上對下的壓迫，而「暴力」則不一定爲權力結構的上下傾軋。暴力也許能摧毀權力，但卻不能取而代之，同樣的，利用暴力來鞏固權力結構的人，也無法藉之強求團體的忠誠。雖然艾塞列公爵以正義名號高舉革命反動的旗幟，但其舉措「逼迫」不同意識形態的烏托邦論者必須拳拳服膺暴力式烏托邦所創造的穩定，相信此類想像能引領美好的黃金時代再度降臨，無異是認爲改變能令世界更接近完美境地，如此一來，人類尋求烏托邦以寄生命之圓滿的想像，便在不斷的秩序重組下不停的幻滅、再生；於是乎，烏托邦不爲烏托邦，樂園也不復爲樂園，一切又再次墮入尋求黃金時代的循環，永無心靈上的平靜。

四、等待未來

如果說，艾塞列公爵對其生存世界的「秩序」產生疑義，發現上帝與人類均是由同一種黑暗物質「塵」所排列組合而成，引發他「思想叛變」、「行動造反」的意念，進而假設意欲消滅階級差異，唯一方式便只有殺害上帝一途。他將上帝與人類畫分爲兩個不對等的個體，人的完滿必須藉由神的死去方能達成，因此在艾塞列公爵烏托邦式的想像中，仍是以「排除」的概念來定義人類本身，他仍認

爲上帝與人兩者俱有位階上的權力關係，人類要獲得救贖，必先根除上帝的神性；意即，他否定人具備神所具有的神聖屬性。

費爾巴哈認爲，宗教是人的本質的異化。人把自身的本質屬性，諸如理智、意識、善等集中起來，變成一個在人之外、之上的一個對象，即上帝；而人則在自己的創造物前變得渺小低微，只能匍匐在它的腳下。因此，在揭穿了宗教的這個祕密之後，理應克服這種顛倒和異化，認識人才是真正的上帝，把對上帝的崇拜返回到人自身。[161]

艾塞列公爵創立的天堂共和國乃是從根本上將人類本質的異化視爲真實，否定了神，意同於否定人性崇高良善的潛能；是故，其烏托邦理想要待至其女萊拉歷經上窮碧落下黃泉的冒險追尋，以禁忌的鑰匙喚醒人類精神層面底下久藏的內在神祇，方能將太古之初授予上帝的神性收回，回到最初的純淨至善。神即是我，我便是神。

[161] 蔣承勇著，《西方文學「人」的母題研究》（北京：人民出版社，2005 年），頁 43。

第四章　新救主與追尋

對於普曼《黑暗元素三部曲》的讀者而言，萊拉是其中最吸引人的角色。奇幻文學中的主角常要面臨許多考驗，並反抗既定命運的安排；但是萊拉卻不同。她必須接受命運，在自由意志的選擇之下，成爲世界的反叛者——夏娃。帶著宗教譜系出生的萊拉，使她有別於時下奇幻文學的英雄角色，也能幫助讀者更了解普曼反抗天國（the Kingdom of Heaven）的情節設定。

若將夏娃此一角色從傳統《聖經》的詮釋角度去闡釋，我們可以獲得一個千百年來人類共有的形象——一個順從上帝旨意、命運及丈夫的女性。然而，在希伯來人與基督徒的經典尚未完成的年代，便已有許多以宇宙創造與墮落爲母題的文本出現，其中不乏觀點與今日基督教相異者，這些非正典的作品豐富了文學創作的多樣性。例如早期關於「以諾」（Enoch）的作品從西元前兩百年左右進入希伯來文學，並且挾帶著監察者（the Watcher）、聖車（Merkahba）與罪惡淵藪中的墮落天使等元素進入宗教的殿堂。關於以諾，《聖經》只以「（他）與神同行，神將他取去，他就不在世了」[162]一小段記載敘述這位早期的神祕長老；但從《死海經卷》中發現的〈以諾一書〉卻妙手鋪陳〈創世紀〉第六章一至四節，將人類的敗壞由沉淪的好色天使追逐人間美女開始敘述——天使和人間女子產下的巨人造成極大的災害，天使（監察者）派以諾去申斥沉淪天使，警告他們荒淫的下場；之後以諾升至上帝寶座與祂見面，進入天堂成爲天使。[163]諸如此類的神話傳說，在不斷的重置、再造的過程之中，將文本的一些基本元素重複敘述，並進入猶太教及基督教的經典。

如同〈以諾書〉的作者無法進入宗教聖殿一般，早期耶穌的追隨者——諾斯底派，亦因在世界形成的認知上與基督教義持相左意見，而被視爲異端學說。艾

[162] 〈創世紀〉，《聖經》，5:24，頁 25。
[163] 哈洛・卜倫著，《千禧之兆：靈知・天使・夢境》，頁 43-6。

蓮・佩格斯（Elaine Pagles）認爲：

> 對諾斯底主義者而言，從字面上去解讀亞當和夏娃的故事絲毫沒有意義，因此他們採取符號象徵的詮釋角度賦予這個故事新生命，而激進者更以蛇的觀點詮釋，翻轉了這個故事的面貌。[164]

在這樣的詮釋角度之下，萬能的造物主披上了「暴君」外衣，起而反抗的蛇與夏娃則被合理化。緣此，「夏娃」一詞所代表的不僅僅是伊甸園中無邪純真的「肉中肉，骨中骨」，更是最初的母親、狡猾的蛇與知識尋求者的綜合體。

在古代近東地區的信仰，流傳著一種大地母神（the Mother Goddess）的崇拜，向農業發展時期改變人類生活形貌的土地表達了神聖的崇敬之意；此時的女性母神多是以裸體、懷孕的塑像留存下來。偉大母神的意象在後來數世紀一直保有其於想像上的重要性：她被古代蘇美人稱爲伊娜娜（Inana），巴比倫人稱爲伊施他爾（Ishtar），在迦南地稱作愛娜特（Anat），在埃及稱做伊西絲（Isis），在希臘稱作阿芙羅黛娣（Aphrodite）[165]，不論她的名稱爲何，這些民族均崇敬母神孕育萬物的特質。

約翰・菲利浦斯（John Phillips）則認爲夏娃與蛇的關聯可能起源於 hawwah 與阿拉伯語中的「蛇」因語音衍生的關係而在意義上有所聯結，而 hawwah 一詞又與阿拉伯語的「指導」（hawa）一詞，發音相近，因此夏娃 hawwah 兼具狡滑之蛇與智慧之母的雙重意涵。[166]而諾斯底主義者認爲人類的墮落乃是因蘇菲亞（Sophia）——智慧流出所致。在另一個版本裡，傳說蘇菲亞將他的女兒柔依（Zoë），又名夏娃，派遣至亞當身邊作爲他的指導者及建言者。而當亞當從睡夢中醒來，見了柔依，便稱她爲「萬物之母」。

---

164 Elaine Pagles, *Adam, Eve, and the Serpent*. (New York: Vintage/Random House, 1989),xxiv.
165 凱倫・阿姆斯壯著，《神的歷史》，頁 17。
166 John Phillips, *Eve: The History of an Idea*. (New York: Harper and Row, 1984), p. 41.

對普曼所有的夏娃而言，知識的追尋與探索的確是最終極的目標。瑪莉莎・考爾特（Marisa Coulter）與瑪莉・瑪隆（Mary Malone）在三部曲中以不同形象與方式，甚至敵對立場出現，但兩人均爲萊拉在自我覺醒的旅程中提供模仿與認同，爲普曼的夏娃們創造出不同意義的豐富意涵。

NTTU Library

第一節　最初夏娃

造人的神話是《聖經》中影響後世對人類源起最深遠的一個源頭，尤其是創造女人的神話，更埋下了人類原罪（original sin）的種子：

> 神說：「那人獨居不好，我要為他造一個配偶幫助他。」……神使他沉睡，他就睡了；於是神取下他的一條肋骨，又把肉合起來。神就用那人身上所取的肋骨造成一個女人，領她到那人跟前。那人說：「這是我骨中的骨，肉中的肉，可以稱她為『女人』，因為她是從男人身上取出來的。」[167]

有跡象表明，「夏娃出自亞當肋骨」這一說法乃是受到蘇美神話影響的產物，且是建立在某種語言誤解之上。科西多夫斯基（Zenon Kosidowski, 1898-1978）指出：「在蘇美人的神話中，基恩神有一根肋骨生了病，被請來醫治肋骨的女神叫寧姬。在蘇美語中，『姬』這個字有『肋骨』之意，『寧姬』這個詞既表示『來自肋骨的女人』，也表示『賦予生命的女人』。」[168]

但亦有一說指莉莉絲（Lilith）[169]才是亞當的第一任妻子、世上的第一個女人。在希伯來傳說中，亞當不滿於和自己的牲口性交，因此上帝以泥土創造莉莉絲作爲他的妻子，但莉莉絲無法接受亞當的控制，於是在說出上帝的真名之後便離開伊甸園。

如果說「來自肋骨的女人」在蘇美文明僅是一種語言的巧合現象，在猶太教神話中則被深深打上父權制宗教對女性的偏見。雖然夏娃是以塑造亞當的黏土創造的，但是她沒被塑造成男人，她是由男性的肋骨脫胎而來；她的降生不是獨立，

---

167 〈創世紀〉，《聖經》，2:21-23，頁 11。

168 葉舒憲著，《解讀上帝的留言——77 則聖經比喻》（台北：究竟出版社，2004 年），頁 46。

169 莉莉絲的稱謂和身分來自蘇美、巴比倫和亞述的女神貝里蒂莉或女惡魔 Lilu、Lilitu，在蘇美語中，Lil 指暴風或惡魔，而 Lulu 指「情欲」。

而是從屬於亞當。上帝把她「像物一樣」賜給亞當，爲的是讓亞當免於孤獨，這就是她存在的目的。[170]然而莉莉絲神話卻提供女人降生的另一個解釋。由於她認爲兩人均是從泥土所出，無所謂從屬關係，因而「選擇」獨自離開伊甸園。

無論是純真的大地之母「夏娃」，或是後來被描寫爲具有蛇身的美艷女妖「莉莉絲」，兩者皆是女人降生的神話源流。而三部曲中的考爾特夫人正是這兩者形象的結合，她不僅具備美女的外貌，亦具有蛇蠍美人（femme fatale）的邪惡特質；能自覺的去除加諸於女性的父權意識腳鐐，並兼具獨立自主的能力與全然的自信；有時神祕難測、冷酷，有時卻又無私的付出母愛。

萊拉與考爾特夫人相遇之前，所處的世界是一個全然由男性學者所組成的小型社會，她從未見過知識與美的結合；也因此，萊拉對於女性的看法也停留在男性父權體制下的單一觀點：

> 她對女性學者有種約旦學院慣有的輕蔑態度：她們這種族類，可憐的人，不比動物穿衣服表演更被人嚴肅看待。……事實上，考爾特夫人身上有種魅力，她像中了邪，無法將目光從夫人身上移開……除了考爾特夫人，萊拉的眼中再也沒有別人。她敬畏的看著夫人，全神貫注地聆聽有關愛斯基摩人圓頂小屋的建築、獵海象以及和拉普蘭女巫斡旋的經過。[171]

此時的萊拉，彷彿是母親子宮內的嬰兒努力吸取來自母體營養一般，對未知世界有著急切探究的慾望，所以當學院院長提議由考爾特夫人擔任萊拉的監護人並前往倫敦學習時，萊拉興奮得幾乎坐不住；[172]考爾特夫人所代表的是一個完全嶄新、充滿知識與魅力的新世界，而此世界正是萊拉亟欲投奔的自由國度。

考爾特夫人的女性特質除了表現在其美麗婀娜的體態與容貌之外，亦可從她

---

[170] 葉舒憲著，《解讀上帝的留言——77 則聖經比喻》，頁 47。
[171] 菲力普・普曼著，《黃金羅盤（上）》，頁 100-2。
[172] 同上註，頁 107。

在倫敦的住所得知一二：

> ……每樣東西都異常精緻考究……牆上貼著細緻的金白色相間條紋壁紙。鑲著金箔的畫框中有可愛的圖片、一只看起來彷彿是古董的玻璃瓶、燈罩鑲著飾邊的電子燈、窗簾橫桿上垂掛著布滿花朵圖案的帷幔、腳下則是淺綠色葉片圖案的地毯。萊拉眼見之處都充滿了小小的瓷器盒、牧羊女和瓷器小丑。……浴室則是另一番奇景。……肥皂是玫瑰色的，還帶有香味，浴巾既厚又鬆軟。在上了色的鏡子周圍，裝飾著粉紅色的小燈，當萊拉往鏡中看去，看到的是個被溫柔燈光照亮的陌生人。[173]

普曼藉著圖片、花朵帷幔、瓷器、香味肥皂這些物件，與「可愛的」、「小小的」、「玫瑰色的」、「粉紅色的」等形容詞堆砌出考爾特夫人的女性特質，[174]使得離開約旦學院之前毫無女性意識的萊拉，對於「女性」這一名詞所投射出的意象有了新的體認。同時在正規的知識學習之外，考爾特夫人的生活美學也進入萊拉的生命：學習如何洗頭、判斷什麼膚色該搭配哪種顏色、怎麼委婉拒絕、如何塗口紅、香粉及香水……，經由日常生活瑣事逐漸建構出女性的性別意識；這是萊拉第一次的性別自覺。

與《聖經》中的夏娃相較，考爾特夫人並非是所有人類的母親，她僅是萊拉一人的母親，當約翰・法（John Faa）訴說考爾特夫人爲保全萊拉性命而不得不將她藏匿起來以免除一死，[175]讀者即能意識到深植於考爾特夫人內心的「母性」（motherhood）復甦，但卻也更突顯她所具有的莉莉絲／夏娃的雙重特質——蛇蠍與母親。〈銀色切割機〉一節的形容，準確的說明這一對立卻又複雜牽扯的特質：

---

173 菲力普・普曼著，《黃金羅盤（上）》，頁 111-2。

174 對於普曼描寫考爾特夫人形象的敘述或許有男性觀點的偏頗，然女性主義並不在本節討論範圍之內，故省略說明。

175 同註 173，頁 170。

「你們在幹什麼？這是哪個孩子……」

「孩子」一詞還沒說完，考爾特夫人已認出萊拉。萊拉淚眼朦朧地看著夫人步履蹣跚地倚著一張椅子，這張美麗、沉靜的臉龐，霎時竟顯得神情憔悴、一臉驚怖。[176]

約瑟夫・坎柏（Joseph Campbell, 1904-1987）認爲，在「宇宙之母」的原型意象中包含了兩個層面——她是創世之母，是永遠的母親、萬物生命的泉源；她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，她既是子宮也是墓穴。[177]「宇宙之母」結合了「好」與「壞」的二元對立面，展現兩種記憶中的母親模式。以這個觀點來看，這些存在的、撫育的、保護的母親之慾求透過附加於「好母親」形象而彰顯。此時的考爾特夫人透露出親子間的愛意訊息，儼然是個「好母親」；諷刺的是，在波伐格的考爾特夫人同時也是「壞母親」的表徵，透過銀色切割機（the silver guillotine）的實驗分離兒童與守護精靈，並冷血的操控「基地」兒童的生死。[178]「母親」的對立面集於考爾特夫人一身，再次強化了莉莉絲／夏娃的雙重結構。

在二部曲《奧秘匕首》（*The Subtle Knife*）中，考爾特夫人仍依循著自我慾望實現與權力爭奪的路徑，不斷向前。她能在轉瞬之間折斷女巫手指並以非人的方式折磨她至死，也能利用美麗的外貌迷惑卡洛（Carlo），獲得需要的知識，繼而將之毒害。然而在女巫菲爾德（Lena Feldt）說出萊拉命運的真名——**夏娃！萬物之**

---

176 菲力普・普曼著，《黃金羅盤（上）》，頁 354。

177 喬瑟夫・坎柏（Joseph Campbell）著，朱侃如譯，《千面英雄》（*The Hero with A Thousand Faces*）（新店：立緒文化，1997 年），頁 119。

178 波伐格乃是奉獻委員會（the General Oblation Board）為完成實驗神學（experimental theology）上一項關於「塵」的實驗而興建的基地，基地由一群神學家控制，而其首腦便是考爾特夫人。基地內以銀色切割機（the silver guillotine）分離青春期兒童與其守護精靈以測量過程中釋出的塵粒子量，藉由這個實驗，企圖消滅人類的原罪。Lance Parkin、Mark Jones, *Dark Matters: An Unoffical and Unauthorised Guide to Philip Pullman's Internationally Bestselling His Dark Materials Trilogy*,（London: Virgin Books Ltd., 2005）, pp. 112-3.

母！夏娃！母親夏娃！（Eve! Mother of all! Eve, again! Mother Eve!）——之後，考爾特夫人彷彿知曉自己生命最終意義般的嘆了口氣，決意摧毀自己的女兒，以防止另一次「墮落」。然而透過威爾（Will）的眼睛，讀者親臨一個母親心境的轉捩點，此事讓考爾特夫人的「好母親」面向逐漸上升，她放棄奪取真理探測儀（the alethiometer），意同放棄對世間知識的汲汲渴求，以成全萊拉的命運，代之而起的是母性的全然顯露。[179]

母親「莉莉絲」逐漸遠離考爾特夫人，而潛藏在她內心深處的夏娃則挺身取代，知識、權力之慾求已非這個女人追尋的目標，在她心中唯有「母親」。是故，普曼最終讓考爾特夫人回歸至伊甸園夏娃的象徵之下，以無私卻又富含母性的保證作爲她退場的句點：

> 「瑪莉莎！瑪麗莎！」
>
> 公爵竭盡全力吶喊，夫人身旁的雪豹也再她身旁響起一陣咆哮。萊拉的母親站起來，站穩腳步，全心全意向前跳去，朝天使、她的精靈、她垂死的愛人身上撲去，一把抓住拍打的翅膀，將他們全部帶入深淵。[180]

普曼摒棄對她的性格及魅力的描寫，僅以艾賽列公爵呼喊兩次「瑪莉莎」顯現母親內在保護兒女的驅力，促使她選擇犧牲這一道路，證明她是「唯一」，且「全然」屬於萊拉個人的母親；「莉莉絲」讓位予「夏娃」，並以自己本來的女性／夏娃之面貌接受她母親／瑪莉莎本身。

---

[179] 考爾特夫人的母性展現可由以下敘述窺得一二：我感到這樣的愛和溫柔，如此深遂和深刻……我唯一的孩子……我幫她清洗、餵食她、使她安全、溫暖，確定她在睡覺時，身體能得到營養……我夜裡躺在她旁邊，抱她入懷，我在她髮間落淚、親吻她沉睡的眼睛……。參見菲力普・普曼著，《琥珀望遠鏡（上）》，頁 236。

[180] 菲力普・普曼著，《琥珀望遠鏡（下）》，頁 472。

第二節　第二夏娃

若將萊拉置於約瑟夫・坎柏所言的「英雄」情境之下，沒有拒絕召喚的英雄在旅程中除了遭遇試煉之外，亦會遇見提供他護身符以對抗即將經歷之龍怪力量的保護者。這股救助之力常以老人或神仙教母的主題出現，有時亦以「宇宙之母」形象保護旅途中的英雄，而這個角色所代表的是命運中和善與保護的力量。[181]以這個觀點來看，除了瑪莉莎・考爾特外，尚有一人與這股超自然助力之角色形象若符合節——瑪莉・馬隆（Mary Malone）博士。

「瑪莉」一名，得自於基督教聖母瑪利亞（Blessed Virgin Mary）。大多數基督教徒認爲，瑪利亞在還是處女時因受聖靈感應而懷孕，因此，「瑪莉」一名寓有「聖潔」之意。瑪利亞接受上帝旨意，以童貞之身孕育人子，是人類服從上帝的最佳典範；不同於凡人，她乃是聖潔、無罪之身。相反的，夏娃則是違反上帝禁令，迫使人類世世代代皆須以「帶罪之身」降生世界，她的存在，便是原罪的開端，[182]其象徵隱喻與聖母瑪利亞大相逕庭。

瑪莉・馬隆曾是教會修女，亦以童貞之身服侍上帝、聆聽祂、順從祂，其形象描寫在若干程度上也符合「第二夏娃」——聖母瑪利亞之概念。[183]她認爲物理因神的榮耀而臻於完善，但卻也因鑽研物理學獲得宗教以外的「知識」，當她發現「天底下根本沒有神，基督教是強大而有說服力的錯誤」，[184]便背棄對上帝的誓

---

181 喬瑟夫・坎柏著，《千面英雄》，頁 71-3。

182 關於夏娃食禁果的故事，記載於《舊約・創世紀》3:1-7：「蛇對女人說：『神豈是真說，不許你們吃園中所有樹上的果子嗎？』女人對蛇說：『園中樹上的果子，我們可以吃；惟有園中那棵樹上的果子，神曾說：你們不可以吃，也不可摸，免的你們死。』蛇對女人說：『你們不一定死，因為神知道，你們吃的日子眼睛就明亮了，你們便如神能知道善惡。』於是，女人見那棵樹的果子好作食物，也悅人的眼目，且是可喜愛的，能使人有智慧，就摘下果子來吃了；又給她丈夫，她丈夫也吃了。他們二人的眼睛就明亮了，才知道自己是赤身裸體，便拿無花果樹的葉子，為自己編作裙子。」

183 天主教徒認為第一亞當（Adam）犯罪而使人類陷入墮落深淵，因此上帝遣派耶穌（Jesus）來洗刷人類的原罪，乃是「第二亞當」；而以童貞女之身生下耶穌的聖母瑪利亞，因其子能救贖人類全體，而被視為再造人類聖潔靈魂的母親，因此又被稱為「第二夏娃」。

184 菲力普・普曼著，《琥珀望遠鏡（下）》，頁 507。

約，離開教會。是故，普曼將順從／背叛、聖潔／罪惡、聖母／撒旦、第二夏娃／蛇等象徵賦與瑪莉・馬隆一角，在基督教正統說法與他個人對教義瞭解的認知來回擺盪，瑪莉・馬隆儼然是作者普曼在書中的代言者，[185]向讀者述說普曼被基督徒視爲異端的種種見解。

若說瑪莉莎・考爾特爲萊拉展現女性的女性特質（femininity），於萊拉的啓蒙路上擔任第一位引路者，則瑪莉・馬隆特殊的學術背景及智識爲萊拉的意識領域開啓了感官的宇宙。她以成人的角度向來拉述說感官愉悅的經驗，觸動萊拉內心性意識的甦醒，並促使萊拉從一個「純真」的女孩蛻變爲「洞悉世態」的新夏娃（New Eve）。由此觀之，瑪莉・馬隆這位普曼筆下的第二夏娃，扮演了「智慧」（sophia）流出的中介，以「指導者」之姿傳授新夏娃理性與感性知識，同時卻又因喚醒新夏娃潛意識中曖昧不明的性意識而導致人性「第二次墮落」，成爲《失樂園》中撒旦的同路人。透過現代儀器電腦的協助，瑪莉・馬隆知悉她命運中的任務：找到那男孩和女孩……妳必須扮演蛇的角色……妳的一生都在為這件事做準備……。[186]「第二夏娃」柔順服從的潛意識滲透至意識面，促使瑪莉・馬隆採取背離科學理性的思考邏輯，前往一個未被污染的烏托邦，「等待時機」以執行「性靈」（塵）交付的任務，並扮演《聖經》中引誘夏娃犯罪的「蛇」。

在三部曲中，瑪麗・馬隆是唯一一個以旁觀者（outsider）之視角靜看事件流動的角色，緣此，讀者對於塵、魯薩可夫粒子、影子、甚至是思若夫等表示萬物性靈的同一本質之變化才得以藉由她窺得全局；亦透露出普曼將書寫者刻意「殖」入瑪莉・馬隆此一角色，讓她於《琥珀望遠鏡》一書裡以全知視角的敘述模式對讀者述說原罪形成的緣由。因此瑪莉・馬隆在文末兼具的作者性更強化她身爲第二夏娃的對立特質：宛若神聖不可侵的全知聖者，但卻又同時是教唆夏娃食禁果的狡詐之蛇。

---

[185] 普曼年幼時，在祖父的引導之下，對基督教有著一份虔誠的信仰；然而他在青年時期卻遠離上帝，成為一名無神論者。此般境況，與瑪莉・馬隆十分相似。

[186] 菲力普・普曼著，《奧秘匕首（下）》，頁 324-5。

對於萊拉而言，瑪莉莎・考爾特與瑪莉・馬隆具備了坎柏所謂「超自然助力」（supernatural aid）之變形的功能性，她們二人各以「陰影」及「信差」象徵的人物形象現身，並提供「英雄所需的護身符或忠告」。[187]

瑪莉—路易絲・弗蘭茲（M.-L. von Franz）認爲在夢和神話中，陰影（shadow）會以與夢者同性的人物出現，[188]因此不論採取何種形式，陰影的作用總是呈現自我的對立面，使自我在別人身上最不樂見的種種特質得以具體化。而坎柏則引歌德在（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1834）《浮士德》（*Faust*）中以梅菲斯特（Mephistopheles）來呈現嚮導的角色，強調「信差式」人物的隱含的危險面——他／她是將純真靈魂引入試煉領域的誘惑者。[189]萊拉潛在性格中的「謊言」能力與追求知識的「慾望」透過瑪莉莎・考爾特的行爲舉措具現於外，呈現萊拉內心誠實卻最不欲人知的一面；而瑪莉・馬隆則以囈語式的經驗敘述引領萊拉進入「性別差異中尚未被符號化」[190]的部份認知，藉著「杏仁糖」[191]符號化女性愛慾（eros）[192]，使萊拉重回生命創造的根源，尋找一個屬己的意義位置；同時也重申叔本華（Arthur Schopenhauer, 1788-1860）「性熱情乃是生命意志之核心」[193]的宣言。

在這雙重的意義引導之下，瑪莉莎・考爾特與瑪莉・馬隆分別具體化第一夏娃／陰影、第二夏娃／信差的意涵，成爲協助萊拉完成第二次墮落的工具、手段。兩者同衍生自伊甸園神話，卻又反覆對話、層層形塑一個意識上的新伊甸；是故，

---

187 喬瑟夫・坎柏著，《千面英雄》，頁 74。

188 卡爾・榮格主編，《人及其象徵》頁 202-7。

189 同註 187。

190 蔡佳瑾著，〈末世夏娃：論安琪拉卡特的小說《新夏娃受難記》中的男性社會幻想〉，《中外文學》，（第 31 卷第 10 期，2003 年 3 月），頁 245。

191 菲力普・普曼著，《奧秘匕首（下）》，頁 510。

192 愛慾（eros）元為希臘神話愛慾之神愛洛斯（Eros）之名。早期希臘神話敘述當時天第一片荒蕪，死寂，是愛洛斯「掄起賦予生命的弩箭，射穿大地女神冷冽的胸膛，貧瘠的土地旋即被一片繁茂翁鬱覆蓋……朝著泥土塑成的男女人形向鼻孔吹氣，賜給他們生命的魂靈」，於是以愛洛斯之名，愛慾便結合了「性」與「賦予生命」的功能。佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）將愛慾與力比多（libido）喻為生命精神與死亡本能，他認為力比多的完全滿足，將透過死亡本能的作用，引致自我的毀滅；然而愛慾的出現卻能拯救力比多在其自身的矛盾中走向厄運的終結。羅洛・梅（Rollo May）則認為愛慾指涉的是一個充滿可能的領域，是人類想像力與意向性的伸展。參見羅洛・梅著，《愛與意志》，頁 92-113。

193 轉引自羅洛・梅著，《愛與意志》，頁 131。

兩者的功能達成後，舊世界的夏娃退隱，便只剩下萊拉這位新夏娃在伊甸園的花園中行走。

NTTU Library

第三節　新夏娃

> 蹲在高桌後的萊拉，拔腿衝入院長休息室內……萊拉的一生都在學院中度過，可是他從來沒來過院長休息室——只有學者和他們的客人才准來此，且女性止步……「躲到椅子後……快點！」潘拉蒙小聲說，萊拉立刻滑下手扶椅，蹲在椅背後。這不是個最佳的藏身處，除非她能安靜無聲……[194]

坎柏認爲歷險的召喚始自一次大錯，經由這個絕無僅有的機會，英雄得以開展出一個意料之外的世界，且個人則開始和未知力量連絡。[195]誠如坎柏所言，萊拉的歷險起因於一次錯誤的決定，但卻又受命運既定軌跡的無形絲線拉扯，不得不做出「正確」的錯誤決定；[196] 而其抉擇的背後原因，竟是因萊拉亟欲「偷窺」他人的秘密儀式，以了解秘密底下所隱藏巨大的訊息體系。

普曼筆下的萊拉之理性與感性智慧在約旦學院這個「母親子宮」似的伊甸園中，尚屬一塊未開發的處女地；然而，萊拉好奇、衝動、謊言成篇的性格致使她與學院崇尚聖潔、服從、柔順的氛圍格格不入。普曼將約旦學院形塑爲充滿基督影子的第一伊甸，凡神之話語即是真理的殿堂卻哺育出萊拉這位即將墮落的夏娃，兩者之間的依存關係，充滿矛盾與諷刺，間接批判基督教思想架構的烏托邦之荒謬性，且更爲讀者預告萊拉的離開是必然的結果——在伊甸園中的夏娃充其量只是上帝擺佈的棋子，個人自由受制於上帝與亞當，而生命是一塘靜止的池水。另外，普曼亦暗示基督教的樂園神話其意識型態乃是建立在排除異質之上，如人

---

194 菲力普・普曼著，《黃金羅盤（上）》，頁 22-3。

195 喬瑟夫・坎柏著，《千面英雄》，頁 51。

196 普曼以女巫之口解釋萊拉的命運：「一個這樣的孩子，具有偉大的使命，可是必須在其他地方達成—不是在這個世界，而是在另一個遙遠的世界。如果沒有這個孩子，我們會全數毀滅。」菲力普・普曼著，《黃金羅盤（下）》，頁 242。

被排除在神之外，女性被排除在男性之外，惡被排除在善之外；易言之，對個人的身份認定建立於否決他者的前提。因此普曼刻意顛覆伊甸園的神話，使支撐伊甸園神話的排他概念透過萊拉意志（will）的抉擇，逆轉被逐／離開之間的主客關係，宣示伊甸園非樂園，乃是僞烏托邦，爲生命靜止不動的人間地獄；是故，新夏娃必須離開，啓程前往命運所指的未知之境。

坎柏認爲，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」：[197]

> 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。[198]

約瑟夫・韓德生（Joseph L. Henderson）亦指出，啓蒙（initiation）是一個以服從（submission）儀式爲其開端、隨後過渡到受制（containment）階段、最後達成進一步解放（liberation）的儀式過程。[199]而胡塞爾（Edmund Husserl, 1859-1963）認爲，學習並不是知識碎片的堆積，而是一種「成長」。在此過程中，每一個認識行爲都推動著學習者的發展，使之有能力以愈來愈複雜的方式組構客體性——而客體複雜度的成長，亦同時提升了主體的認識能力。[200]

萊拉的感官經驗得之於考爾特夫人的啓蒙，她爲萊拉提供了多樣化的學習模組，如新衣服、香味、花園、花朵壁紙、儀態等等，使之感官經驗了前所未感、前所未見、前所未發之愉悅；然而萊拉在察覺到考爾特夫人的意向後，其服從的

---

197 喬瑟夫・坎柏著，《千面英雄》，頁 29。
198 同上註。
199 卡爾・榮格主編，《人及其象徵》，頁 181。
200 轉引自羅洛・梅著，《愛與意志》，頁 327。

心態卻變得難以掌控。她發現「故作無知或裝可愛易如反掌」[201]，似乎意識到不同的行爲模式所帶來的實質效益。所以當波萊爾公爵詢問萊拉的學習內容時，她不以「標準答案」或平日天馬行空的想像力回答，卻反而刻意回答禁忌的話題「塵」以欺騙公爵。萊拉的轉變，恰如韓德生所言，歷經服從、受制最後解放自我的階段，而經驗知識不斷累積亦讓萊拉從一位知識貧瘠的女孩脫胎爲嫻熟社會與政治機制運作的「大說謊家」。藉著說謊的技術日趨成熟，萊拉得以組織更多的片段知識矇騙他人，進一步獲取她欲追求的標的。

普曼並非單純的將萊拉塑造爲嗜謊成性的夏娃，而是將萊拉的自我認知歷程重新指向其母——考爾特夫人。拉岡（Jacques Lacan, 1901-1981）認爲，當孩童處於「鏡像階段」（Mirror Stage）（大約 6-19 個月大）時，他會透過一面真實或想像的鏡子進行自我觀察，而發展出一種對於自我的觀感，但是他卻無法注意到這個「形象」可能根本不是他自己，因此當兒童注意到鏡中影像並非自我（self／ego）的本體時，他便能將鏡中影像從真實區分出來，形成他者。兒童將本體與他者深化和具體化，不僅能把鏡子中的那個反射看成是一個影像（而非一個現實的事物），且能確認那個影像就是他自己的影像（而不是他人的影像）。通過鏡子中的影像兒童認識了自己，把自己以前的零碎的身體終於看成一個統一的整體（unity），而這個整體影像就是「我」。因此，對於主體的同一性來說，身體的影像是一個具有結構化能力的因素。通過這種結構化作用，主體終於形成了自己基本的人格同一性。[202]萊拉與考爾特夫人之間關係「類似」拉岡之鏡像理論，甚至可說考爾特夫人是萊拉的分身（double）。若萊拉與考爾特夫人之間只是單純的鏡像關係，這表示萊拉認同考爾特夫人，相對的，考爾特夫人則是萊拉建構自我本體的來源；然而，萊拉從兩者的關係中看到了空缺，透過真實送回的凝視，萊拉領悟考爾特夫人只是自我存有的反面幻象，若要成爲「我」，則必先否定「她」。

[201] 菲力普・普曼著，《黃金羅盤（上）》，頁 126。
[202] 傑夫・李維斯著，《文化研究的基礎》，頁 231-5。

但是普曼卻賦予兩者背叛他人的說謊能力，於兩者間建立起一種微妙的聯繫，似乎也在宣告身為夏娃必然背負的原罪命運。

在逃離考爾特夫人的居所，萊拉獨自踏上前往北地的旅程。此時奉獻委員會已四處找尋她，因此萊拉必須以最純熟的生存技巧，即編派謊言，獲取必要的知識與協助。然而英雄的回歸必須仰賴其使命的完成，坎柏即認為，英雄的工作是去斬殺父親（the Father）[203]的執著面向，並從它的禁錮中釋放出哺育宇宙的生命能量。[204]是故，萊拉的使命便是消除「父親」的我執；換言之，即打破「父親」創世的絕對性、獨一性，實現「無上權威」（the Authority）的末日——萊拉必須完成夏娃違背上帝旨意的設定，使原罪降臨人世。

在《黑暗元素三部曲》中，萊拉經歷三次背叛：背叛羅傑、背叛歐瑞克・拜尼森（Iorek Byrnison）、背叛守護精靈潘拉蒙，每一次的背叛均引領萊拉朝向下一次的背叛前進，直到下降至冥界與鳥首女妖（harpy）相遇為止。根據坎柏的說法，這些「門檻守衛」在四方及上下畫定世界的範圍，代表著英雄現有領域或生命視野的局限，在此之外是黑暗、未知和危險。[205]通過冥界的門檻通道意味著將個人自我的世俗性留在外面；一旦進入裡面，她可說是已死於時間，並回到世界的子宮，也就是世界軸心或淨土。[206]但是冥界並非上帝允諾的永生樂土，相反的，它卻是一個靈魂徘徊、記憶日漸消褪的「灰色地帶」——**光彷彿均勻照射各處，沒有真正的陰影，也沒有真正的光源，萬物全是相同的微黑色**。[207]在這個世界的子宮裡，萊拉必須棄絕她作為萊拉（Lyra）／騙子（liar）的執著，才能通過守護者的考驗。如同聖約翰（St. John）言道：真相使你自由，[208]萊拉放棄謊言，切斷她

---

[203] 坎柏所謂的「父親」（the Father）即為「上帝」，其執著面向體現為龍怪、試煉者、食人魔國王等形象，個人必須相信父親是慈悲的，然後仰仗這一慈悲，於是信仰中心便轉移到殘酷之神緊縮而粗糙的指環以外，執著便隨之消失。參見喬瑟夫・坎柏著，《千面英雄》，頁 136-7。

[204] 喬瑟夫・坎柏著，《千面英雄》，頁 386。

[205] 同上註，頁 81。

[206] 同註 204，頁 95。

[207] 菲力普・普曼著，《奧秘匕首（下）》，頁 345。

[208] 同上註，頁 358。

與世俗母親的最後一道聯繫，以「真實的故事」再次與鏡像中世俗的自我深化，超越有形世界的局限，走向內在的真實以求再生。

坎柏說，危險的旅程不是成就，而是重現既有成就的工作，不是發現而是重新再發現的工作。[209]萊拉對於知識的渴求慾望，引領她走向夏娃的宿命，最終發現愛慾於生命的重要及可貴，並且導致塵再次流動：原罪下降，而生命的循環則永不止息。

綜觀《黑暗元素三部曲》，普曼在書中敘述瑪莉莎／莉莉絲／母親、瑪莉・馬隆／第二夏娃／蛇、萊拉／新夏娃／背叛者，這三位夏娃彼此間層層相因的關連性，最終則是要消滅神的絕對權威。在一個關於宗教背叛、革命、權力移轉的文本之中，新夏娃神話建立於言說的真實性之上，而上帝的創世神話則立於謊言的深淵旁，普曼的三位夏娃讓人性回歸生命的起源，取代父權宗教「三位一體」的結構神話；換言之，新夏娃神話標誌了「真實」生，「虛假」亡的變換過程，同時亦解構了基督教結構化神話所帶來的權力及其所投射的美好烏托邦。

[209] 喬瑟夫・坎柏著，《千面英雄》，頁 36。

第四節　地獄成空之後

顯而易見的，萊拉在普曼的作品中擔綱了世界新救主的角色。通過她，人類又再次進入亞當夏娃最初萌發自我意識的原點，然而女英雄卻是爲千禧年的彌賽福音捎來惡耗的信差。除了在不知情的狀況下消滅上帝外，萊拉爲解救羅傑的營救行動擴大爲解放死者的救贖之舉，更將她塑造成生者與死者共同的新彌賽亞。

下降至地獄的情節描寫長久來便是西方文學中一個經典的故事類型，其目的不是爲尋找資訊，就是爲解除某位死者於地獄的束縛狀態，如維吉爾（Virgilivs）的引導屬於前者，《奧德賽》（*Odyssey*）的死境之旅則屬於後者。已經死去的人無法爲自己表達發聲，因而需要他人爲他們傳遞訊息，奧德賽以黑羊獻祭得以與死者交談，萊拉則在死神的帶領下擺渡過河，進入冥界。當她跨入冥界時，精神性與世俗性的一切被迫留下，同時做爲靈魂伴侶的守護精靈被拋棄在河邊，完成既定運命的重大背叛——否定本我真實的靈魂：

> 萊拉忽然激動地放聲大哭，聲音清澈響亮，即使在足以消音的霧中也響起一陣回聲，這當然不是回聲，這是她前往冥界時，她的另一部分也在人間放聲痛哭。[210]

冥界是死者往生的國度。與死者不同，萊拉下降冥界時仍是「血肉之軀」，因此鬼魂們想靠訪客流動的血液和跳動的心跳取暖，渴望和有生命跡象的東西接觸。可想見的是，普曼將萊拉神聖化，使她超越人類的有限性，意欲在教會亟欲摧毀的小女孩身上附加「新基督」的形象。塵世的基督被視爲上帝耶和華之子，其倡導的宗教思想引領當時受壓迫的猶太人擺脫心靈上的桎梏，將現世做爲來生

[210] 菲力普・普曼著，《琥珀望遠鏡（下）》，頁 334。

進入天堂的準備，因此追隨者眾。脫離塵世的萊拉則被普曼以先知救主的形象，於地獄冥府中疾呼「死亡本身也會終結」，[211]帶領無數鬼魂離開沒有自由、喜悅、平安的陰鬱死地。

弔詭的是，解救生者與死靈的救世主在完成英雄歷險後，卻由作者削去其超越性的地位，回歸到一個需要成人撫慰、照顧的兒童角色。普曼曾說過三部曲不是奇幻文學，其題材乃是來自於對生活真實的擷取，是真真切切的寫實之作；職是之故，普曼將個人某部分的意識型態及道德觀轉移至作品之中，他的小說不只反映現實世界的真實，亦在作品中建構這種真實。

萊拉從天真到世故，經歷在家／離家／返家的過程，其解放宇宙中各平行世界的功績卻仍無法使她擺脫成人與兒童之間的從屬關係。坎柏認爲英雄歷險後必定帶回恩賜同胞的神祕力量，但是英雄回歸塵世後呢？以萊拉之例檢視普曼對英雄回歸後的定位，明顯可看出他對於兒童所持有的假設，仍是跳脫不出成人與兒童主從認定的藩籬。

在故事的開始，萊拉以說謊家的姿態出現在世人眼前，真理探測儀的出現卻一點一滴地改變她的處事態度。藉由真理探測儀的指引，她向小說中的成人訴說將發生或已發生的真實；但是當她下降至冥界遭遇鳥首女妖之際，謊言卻輕易被女妖識破。虛構的事件無法滿足女妖，唯有生命的真實果實方可充盈女妖長久吸取鬼魂污穢所敗壞的心；萊拉首次體認到說真話的重要性。因此當萊拉返回牛津之後，約旦學院院長希望聆聽她的歷險，她說：

> 我知道自己不常說實話，在某些地方，我必須靠說謊和編故事求生。我知道自己過去是什麼樣的人，我想你們也都知道，如果你們只打算相信一半的故事，我就無法述說真實的故事，因為它太重要而不能做假。如

[211] 菲力普・普曼著，《琥珀望遠鏡（下）》，頁 362。

果你們答應相信我，我就答應說實話。[212]

敘述真實故事的重要性在三部曲最後被凸顯出來，普曼向讀者陳述萊拉之歷險必須爲真，如同普曼認爲《黑暗元素三部曲》是寫實作品一樣，他於文本中所建構出的兒童觀也必向讀者傳達某部分的真實。普曼爲萊拉設定的家庭狀態，可作爲切入文本中童年假設的一個方向。

就普曼所假定的真實而言，它向讀者保證了一個破碎家庭仍能提供兒童身心健全發展之條件，缺席的父母親能以各種方式關愛並照顧他們的孩子：萊拉的父親以伯父的身分關心其成長，而母親願爲她放棄聲名權勢，甚至犧牲性命。不完整的家庭扮演了兒童從天真歷練世故的機能性組織，目的在協助萊拉比同年齡兒童更獨立自主，對成人世界提早獲得了解。普曼拒絕將他筆下的主角刻畫成天真爛漫、不懂世情的兒童，相反的，他以當代普遍出現缺席父母的家庭型態描寫「僞」孤兒（pseudo-orphan）的早熟現象，堅持於文本之中植入世界的真實圖像。

普曼大膽錄用現代兒童形象企圖挑戰成人於兒童文學中所創造出的眾多甜美角色，以凸顯虛構故事與真實世界兩者逐漸靠攏的態勢，但文本的敘事主軸卻暗示兒童仍從屬於成人附庸的權力結構。

首先，萊拉回歸她的世界之後，原本以爲天下爲家的豁達想法於此時卻轉變爲天下無家的疑慮。正當她煩惱於不知道要做什麼時，學院院長提出進入聖蘇菲亞女子學院就讀的建議，解決了她對於茫茫未來的不確定感；雖說萊拉仍有選擇是否接受成人建議之機會，但如果萊拉拒絕，她該何去何從？文本中的成人角色寧願提供萊拉協助，而不願相信她能以孤兒之姿生存，認爲她仍需要成人的照顧才能開始有意識地學習過去憑直覺做的事、有系統的知識。雖然萊拉在歷程中不斷的趨於身心的成熟，但是普曼卻以「家」的概念限制萊拉的選擇，並且安排她回歸適當角色——依賴成人的兒童。

[212] 菲力普・普曼著，《琥珀望遠鏡（下）》，頁 591。

其次，普曼假定性別意識的覺醒標誌了天真邁向世故的里程碑。不同於《聖經》或《失樂園》的描述，普曼認爲「與其說一個親吻宣告了人類墮入性別自覺，不如說是昇天發掘各種生命可能性的真相」，[213]性覺醒是阻止塵流失的唯一方式，也是萊拉與威爾扮演天命中亞當與夏娃角色的高潮。但是觸動萊拉對「性」的感知並非萊拉自己，而是一個還俗的修女：

> 瑪麗這麼說時，萊拉突然覺得身體起了異樣變化，她感覺頭皮發麻、呼吸急促……毫無緣由地同時既興奮又害怕……彷彿別人給了自己一把鑰匙，可以通往一幢她從不知道的大房子，一幢其實存在她自己體內的大房子，她旋轉鑰匙時感覺建築物深邃黑暗中的其他門扉也開啟了，燈光已點亮。[214]

與此同時，萊拉進入自覺意識的新領域，卻也因成熟而喪失她天賦的直觀能力，無法解讀真理探測儀所展現的任何意義。女巫賽芬娜爾（Xaphania）解釋道：

> 妳是受到恩典才能閱讀它……妳可以靠著研讀再重新獲得……經過一輩子的思考和努力後，妳會讀得更好，因為那是來自有意識的理解，比起恩典自由來去更深刻圓滿，更重要的是，一旦妳得到後，它一輩子都不會離開妳。[215]

雖然普曼拒絕「以長者之尊的壓倒方式」說話，認爲讀者有能力參與情節並建構意義，[216]然而他卻藉著賽芬娜爾的話語暗示成人系統性的智識技能比兒童的

---

[213] Millicent Lenz, " Philip Pullman," in *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, Peter Hunt and Millicent Lenz, Eds., P.126, London: Continuum, 2001.
[214] 菲力普・普曼著，《琥珀望遠鏡（下）》，頁 511。
[215] 同上註，頁 568。
[216] Deborah Cogan Thacker & Jean Webb 著，《兒童文學導論：從浪漫主義到後現代主義》，頁 215。

天賦能力更有其價值，同時亦反映他個人對於兒童觀念的內在矛盾。一方面，他希望打破兒童天真無邪，宛如白紙的浪漫形象，因此將當前社會的常見的兒童形象及童年置入文本中，創造出一種「近似」當代兒童成長歷程的故事形態。弔詭的是，隱沒至敘事線下的敘述卻在在揭示普曼將兒童與成人兩者間的關係推回早期的想法，即兒童必須藉由成人的照顧才能獲致成長的相關知識與情感發展。

再者，解救世界脫離神國統治的最終武器「塵」之所以停止四處流散，亦是因爲萊拉與威爾二人於心智上脫離兒童的範疇所致。由此可見，普曼自始便持著「成人勝過兒童、成熟優於天真」的想法，雖然萊拉於歷險時能以自身意志選擇，但其選項仍來自普曼設定不可違逆的天命。看似開放、多元的可能性卻暗藏了作者以成人爲尊的心態；普曼意欲提高兒童讀者地位，反而先行將兒童置於附屬成人的意識型態之下，使兒童的選擇成爲遵循長者意志的附庸。文本所呈現成人與兒童兩者間的位階權力，孰優孰劣，不言而喻。

普曼承認兒童有種特殊的魔力使其未來呈現多樣的可能，因此賦予兒童的守護精靈多變形貌；另外，成人精靈形象的固著乃是來自童年時的歷練及秉性的設定，也將普曼的童年假定推回「孩童是成人之父」的浪漫主張。但他最終以歷練取代天真，認爲童年只是成人的過渡，則更強化鞏固成人世界的價值觀，其長者之姿亦愈見明顯。

第五章　結論

第一節　跨越疆界

二十世紀伊始，對社會文化巨大變動的反應，造成兒童文學的重生與文學環境的轉變；機器的力量與科學知識的迅速擴張，爲人類生活帶來許多變革，但此種興奮感卻因人際關係與自然世界的失落而逐漸減退；過度強調理性思考與實證經驗，使得人類對於安身立命的世界產生了一種衝突與困惑的新經驗。接連二次大戰爆發，人們對於末世預言的恐懼也愈見急迫，使社會充滿一股不安的態勢，爲提供兒童一個光明願景的想望在此類情感矛盾之下，漸不可得。而源自於浪漫主義天真兒童的意象在世紀末兒童桀驁不馴、自我、甚至邪惡的參照之下，更指出這個世紀對於世局的無力抵抗與道德貧乏。[217]

兒童形象由浪漫式的想像到後現代的激進描寫回應了人類對於自我起源追尋的崩解，顯現自浪漫主義者所揭示的純真在理性主導的進程裡逐漸隱沒於現實之下。這個現象看似逐漸推翻浪漫主義所建構的兒童本質論，但事實上，後現代兒童文學的指涉讀者，仍然是以浪漫主義的定義來界定，相信「兒童」是理想讀者；[218]後現代的兒童除了有顛覆成人／兒童權力結構的形象，讓兒童成爲擁有主導權的讀者外，也出現浪漫主義所建構的兒童意象融入後現代策略的詮釋，前者如艾登・錢伯斯（Aden Chambers）、羅伯・柯米爾（Robert Cormier），後者如菲力普・普曼。

藉著當代兒童處境的描寫，菲力普・普曼創造了新世界的新亞當與夏娃「威爾與萊拉」，呈現現代社會中家庭結構轉變所帶來人際關係的崩解。生長於寄養家庭「約旦學院」中的萊拉，因無法公開其高貴身世，以放任方式被撫養，不接受

[217] Deborah Cogan Thacker & Jean Webb 著，《兒童文學導論：從浪漫主義到後現代主義》，頁 148。
[218] 同上註，頁 202、207。

系統化的教育，唯一的技能乃是以編織謊言爲樂，顛覆了「高貴野蠻人」的理想兒童形象；威爾雖來自雙親健全的中產階級家庭，然而其父誤入萊拉的世界、母親心智耗弱，均無法肩負其養育與教導之責，是故威爾亦如孤兒般的成長。雖然二者在出場時以孤兒、野蠻人、甚或是謀殺者的形象出現，但隨著故事的推展，兩人於道德上所展現的高貴情操卻又將其形象導回「愛彌兒」式的認定——在自然條件的培育下，人類的高貴心智仍會於適當時機展露其光芒。

普曼描述自家庭與宗教傳統掙脫的真實兒童，挑戰視兒童爲純潔無暇的浪漫形象，詮釋後現代兒童文學對於古典兒童形象的反撥，從而加強作品符合時代現象的真實性；然其角色象徵的童年意象卻又回歸盧梭所提倡的兒童理想，無形當中否定現實世界的惡童面向，轉而鞏固道德至上的純潔兒童原型。

除了兒童形象的斷裂之外，普曼以《聖經》、《失樂園》爲藍本構築天堂共和國，以對抗基督神學千年至福的天堂想像，也呈現後現代文學擁抱社會、關懷人際狀況的風貌。[219]

從歷史的角度觀之，天堂是人類的構想，以寄託精神救贖的想像國度；但就基督教神學而言，天堂是一個超越時空律不可名狀之存在：天堂既自然又超自然，既是現在又是未來，既是永恆的當下卻又同時具時空模態，它的時空異於我們的時空，於死亡那一瞬展開，或者出現在世界末日之時……。[220]諸如此類充滿矛盾性的形容，將神學意義上的天堂推向一個「忽焉在前，隨即在後」的虛幻彼岸。普曼認爲與其浪費生命等待來世空妄的救贖，不如珍視當下美好獨特的一切事物，[221]真實的烏托邦不獨在精神性的嚮往，同時亦存於真實的物質世界。

十六世紀時莫爾受到當時新世界發現的鼓舞，賦予世人一個嶄新的烏托邦概念，世界的美好想像走出苑囿的限制，擺脫塵世伊甸的藍圖設計，進入島國爭霸時期，如《烏托邦》中的島國烏托邦、《格列佛遊記》（*Gulliver's Travels*）的空島

[219] 張錯著，《西洋文學術語手冊》，頁 238。
[220] 傑佛瑞・波頓・羅素著，《天堂的歷史》，頁 227。
[221] Kathleen Odean, “The Story Master,” *School Library Journal*, 2000.08, p. 53.

（Laputa）。進入二十世紀後，島嶼的設計又被擴大爲世界性的改造，烏托邦超越時間與空間的限制，成爲人類未來的一種論示。此時的烏托邦不再是田園、流水、或是小國寡民的自足世界，而是著重於烏托邦秩序化後，烏托邦計劃者由於懼怕改變，將生活化簡至單純得可怕程度，以便掃除誘惑人民的事物或想像力，藉著行幸福生活之名，實恐怖獨裁之實。《美麗新世界》（*Brave New World*）、《一九八四》（*1984*）、《我們》（*We*）便是因烏托邦過度誇大其幸福安定之規劃，「試圖於烏托邦的價值體系上另築一套架構」[222]所產生的「反烏托邦」（dystopia）[223]之作。普曼的天堂共和國解構基督教天堂神國的概念，並推翻人類原罪說，將亞當夏娃的墮落轉爲人類自覺意識之始，透過對基督教義的解構與再建構過程，形塑出普曼反上帝、反靜態烏托邦的敵托邦世界。

假若因此將普曼與反烏托邦論者位列等階，似乎又嫌過早。反烏托邦論者通常對未來持較悲觀的想法，認爲人性與自由在烏托邦秩序的箝制下難再復得；普曼卻不然。雖然提出弒神、滅天國之論，普曼對人性及未來卻更具正向思考。上帝之天堂神國如同烏何有之鄉（nowhere）行蹤飄忽，但是天堂共和國把握當下（now-here）的真實世界，此時此地未嘗不是再造烏托邦的最佳時機與國度。據此，普曼的烏托邦想像乃是建立於天堂之上的另一套價值體系，以做爲烏托邦邏輯之完滿實現。

相對於烏托邦的藍圖派傳統或反烏托邦的悲觀傳承，恩斯特・布洛赫（Ernst Bloch, 1885-1977）認爲烏托邦有其正面意義，非僅是虛幻的空中閣樓而已。他倡言道，烏托邦是一種前瞻式的期望，未來的「實在」尚不存在（Not-Yet-Being）、尚未成形（Not-Yet-Become），是一種否定狀態，是一種缺陷。「不存在」、「否定」、

---

[222] 張惠娟著，〈反烏托邦文學的諧擬特質〉，《中外文學》（1989 年 1 月，第 17 卷第 8 期），頁 133。

[223] 「反烏托邦」（dystopia）一譯「惡托邦」、「敵托邦」，或稱為「反面烏托邦」（negative utopia），由 J・馬克斯・帕特里克（J. Max Patrick）所創制，用以指稱烏托邦的對立面。但是拉塞爾・雅各比（Russell Jacoby）認為反烏托邦應被視為發達的烏托邦而非破損者，反烏托邦不是做為烏托邦的反面，而是做為烏托邦的合乎邏輯之完滿實現。見拉塞爾・雅各比（Russell Jacoby）著，姚建彬等譯，《不完美的圖像：反烏托邦時代的烏托邦思想》（*Picture Imperfect: Utopian Thought for an Anti-Utopian Age*），（北京：新星出版社，2007 年），頁 8-10。

「非存有」雖然是一種缺陷，然而正因爲如此，此種缺陷朝向「實存可能」（Real-Possible）追逐、邁進，而不致落入「虛無可能」（Empty-Possible）之中，世界的完善必須靠著人類的意志和努力才有可能落實，而抵達人類至善之境之時，也就是將人推向完美的極致，終於使人成神，消滅神的存在。因此，天堂既不在彼岸，也不在另一個世界，吾人應於現在、現世建立天堂。[224]

普曼於《琥珀望遠鏡》中留下建立天堂共和國之語，然而他對如何建立天堂共和卻未曾著墨，開放性的結局引導讀者馳騁其想像；其對於未來所抱持的光明希望，乃與布洛赫的論點相接。具體烏托邦的實現是人類最後的發展狀況，也是人類精神存有與本質合而爲一的完人成形之時。是故，人在追求其本質實現之際亦要將世界推向一個完善的境地，著眼於當下的各種可能性，讓人類生活在「人的國度」（regnum humanum）中，把俗世轉變爲天堂。[225]

NTTU Library

[224] 洪鎌德著，〈卜洛赫及其希望的哲學〉，《國家發展研究》，第 3 卷第 1 期，2003 年 12 月，頁 17。
[225] 同上註，頁 21。

第二節　從前從前

小說的特點在於，它是一種自覺的虛構，也就是說作者知道自己在虛構，透過虛構，作者寄託了自己的理想、情操以及對現實的不滿和批判。[226]

普曼自言《黑暗元素三部曲》是青少年版的《失樂園》，藉著主角萊拉的冒險犯難摧毀超驗性上帝的存在，改寫人類不復樂園的墮落神話；是故，普曼塑造了一個當代視角的烏托邦形態以寄託他個人的想法與理念。每一個烏托邦論者選擇何種「壓艙物」受時代氣候，也就是歷史處境做決定；至於選擇何種特徵作爲壓艙物乃是創作者於參與這個時代的共同意見時，加入個人特殊的立場與聲音。[227]

十九世紀與二十世紀之交，尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）發出振聾發聵的驚呼「上帝已死！」宣告以基督教爲核心的西方文化價值體系已然崩毀；羅蘭・巴特（Roland Barthes，1915-1980）更說「作者之死」，解構文本書寫之上帝／作者的實質存在。文本沒有確切的意義，有的只是符碼與符碼羅織而成的關係，也沒有等級森嚴的文本層次告訴讀者何謂意義，當然更無所謂的作者「原創性」（originality），因爲每個字詞、片語、章節都是先前寫作的「再造」（reworking）。在寫作的過程中，每一本文本都是互文本，它架基在先前文本的礎石之上，不斷向外擴散，產生數百種不同的理解視野。

普曼選擇了至高無上的上帝作爲壓艙物，挑戰西方文化傳統，於基督教基本教義派者眼中，不啻爲散播斜端思想、污名化上帝的魔鬼。然普曼仍堅持說故事的初衷，無視外界輿論的壓力，認爲「故事是天底下最重要的事」，沒有了故事，我們便一無所有，什麼都不是。普曼藉由虛構的故事傳達他個人的意識型態，將他的精神實體化投射於文本之中，因此他所書寫的作品中包含了他個人的某部分

[226] 陳岸瑛、陸丁著，《新烏托邦主義》（台北：揚智文化，2001 年），頁 10。
[227] 芙蘭西斯・高爾芬、芭芭拉・高爾芬著，〈論烏托邦的可能性〉，《現代人論烏托邦》，頁 56。

真實，其中亦包含他獨特的宗教觀、道德觀及兒童觀。萊拉與威爾的奇幻冒險故事爲普曼提供一個重新定義社會組織與人際關係的機會，然而他卻在肯定兒童可塑造性與潛力之際，再次鞏固成人／兒童和男性／女性[228]之間的權力關係。

幻想文學長久以來因其不符合自然律與現實而被以「空想」作品視之，甚至以避世文學稱之。若以主流意識形態檢視幻想文學創作的精神，則可發現幻想文學多承載了非時代主流的意識型態，第二世界的創造爲許多文學書寫提供另一條通往桃花源的蹊徑；理性至上、講求實證的科學態度推演至極致，爲人類世界描繪出一幅安定、合諧的末日烏托邦藍圖，令未來世界的想像蒙上一層極權秩序的隱憂。因此，諸如喬治•歐威爾等人紛紛提出不合主流意識形態之反烏托邦論述。就普曼創作的精神與目的來看，《黑暗元素三部曲》的確是一部貼近當代社會的寫實作品；但此作援引諸多奇幻元素，如女巫、精靈、鬼族、武裝熊等角色，使文本所創造的第二世界充滿了神秘、詭譎的幻想氛圍；因此《黑暗元素三部曲》可說是以奇幻之筆而書的寫實之作，其間的脈絡由普曼顛覆西方文學典籍《聖經》所織成，並以萊拉之旅貫穿各個世界與科學元素，對於世紀交替的彌賽亞狂潮做了一個徹底的顛覆。除了反聖經式的顛覆之外，透過萊拉這位女英雄的奇幻歷險，普曼亦重構傳統奇幻文學以男性英雄作爲主角的主流書寫策略，更呈現後現代兒童奇幻的多重面貌。

作爲一部投射現實面向的文本，《黑暗元素三部曲》同時也呈現普曼個人對於現世所持有的態度。天堂共和國寄寓人類與神平等且合一的理想，具有開放積極的向上動能，然而普曼最終又將共和國的民主實現回歸於各個平行世界中人類於當下的抉擇所決定，亟欲將天堂共和落實於當下，似乎又將理想的烏托邦境地導入一個無限膨脹的宇宙，亦更加呈現普曼個人對世界矛盾投射。

在後現代不確定的態勢下，文學逐漸變爲呈現這個世代、時代人類對自我存

[228] 普曼對於男／女的關係可從萊拉與威爾兩人相處的互動模式加以檢視，然此觀點並本研究之重點，故不另做單節論述，詳見《奧秘匕首》與《琥珀望遠鏡》二書。

在及生存價值的種種思考與展望的寄託之地。或許就如普曼所言，「天底下最重要的就是故事」。讀者建構文本意義的同時，故事也在提醒人們去面對自己內在的神性與自我的本質。王爾德（Oscar Wilde）曾說：沒有烏托邦的世界地圖根本不值得一看，因爲它遺漏了一個扎根於人性中的國度。[229]然而，每一種局部的失敗，每一次對完美追求而不可得，只不過將我們的眼光重新轉移至另一個新的方向，去追尋另一種萬靈藥、另一種模式、另一種計劃。[230]人類對於美好世界的想像由來已久，但對於未來世界的規劃，則必須從當下實踐。

普曼以其個人批判視角將西方文化傳統之基督教義去正典化（decanonization），雜揉當代社會現象、道德觀與文學經典，如《聖經》、《失樂園》與威廉・布雷克（William Blake）之詩作，解構西方對於天堂的認知，使《黑暗元素三部曲》如同一場嘉年華會，在各角色的搬演下，展現擁抱真實人性之態度，並將人類檢視自我的尺度由異化之神迴向內在靈魂。自古以來人性的自我追尋，即從現在、當下向未來邁進；而關乎人生百態的故事亦自「從前從前」開始，不斷述說真實，直至永遠。

[229] 轉引自陳周旺著，《正義之善：論烏托邦的政治意義》（天津：天津人民出版社，2003 年），頁 265。

[230] 尤金・韋伯（Eugen Weber）著，〈二十世紀的反烏托邦〉，見喬治・凱特布編，孟祥森譯，《現代人論烏托邦》，頁 114。

參考文獻

壹、 中文部分

一、 使用文本

1. Pullman, Philip（普曼，菲力普）著。王晶譯。《黃金羅盤（上）（下）》（*The Golden Compass*）。新店：繆思。2002 年。
2. ——。《奧秘匕首（上）（下）》（*The Subtle Knife*）。新店：繆思。2002 年。
3. ——。《琥珀望遠鏡（上）（下）》（*The Amber Spyglass*）。新店：繆思。2002 年。
4. ——。木易楊著。《萊拉的牛津》（*Lyra's Oxford*）。新店：繆思。2007 年。
5. 《聖經》（*Bible*）。台北：思高聖經學會。1986 年。

二、 專書

（一）原著（依著者姓氏筆劃順序）

1. 朱剛。《二十世紀西方文藝文化批評理論》。台北：揚智。2002 年。
2. 何欣。《西洋文學始中卷》。臺北：五南。1987 年。
3. 呂應鐘、吳岩。《科幻文學概論》。臺北：五南。2001 年。
4. 柯志明。《談惡——呂格爾《惡的象徵》簡釋》。台北：台灣書店。1997 年。
5. 張錯。《西洋文學術語手冊》。台北：書林。2005 年。
6. 陳周旺。《正義之善：論烏托邦的政治意義》。天津：天津人民出版社。2003 年。
7. 陳岸瑛、陸丁。《新烏托邦主義》。台北：揚智文化。2001 年。
8. 陳剛。《大眾文化與當代烏托邦》。北京：作家出版社。1996 年。

NTTU Library

9. 彭懿。《世界幻想兒童導論》。台北：天衛。1998 年。
10. 葉舒憲。《解讀上帝的留言——77 則聖經比喻》。臺北：究竟出版社。2004 年
11. 蔣承勇。《西方文學「人」的母題研究》。北京：人民出版社。2005 年。

（二）編著（依編者姓氏筆劃順序）

1. Kateb, George（喬治・凱布特）編。孟祥森譯。《現代人論烏托邦》。台北：聯經。1980 年。
2. 葉李華主編。《科幻研究學術論文集》。新竹：交大出版社。2004 年。
3. 劉紀蕙主編。《文化的視覺系統Ⅰ》。台北：麥田。2006 年。

（三）譯著（依英文字母先後順序排列）

1. Abrams, M. H.（M. H.艾布拉姆斯）著。張照進譯。《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》(*The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*)。北京：北京大學出版社。1989 年。
2. Armstrong, Karen（凱倫・阿姆斯壯）著。蔡昌雄譯。《神的歷史》(*A History of God*)。新店：立緒。1996 年。
3. Asimov, Isaac（以薩・艾西莫夫）著。王原賢譯。《暴龍處方：艾西莫夫科普開講（二）》(*The Tyrannosaurus Prescription and 100 Other Essays*)。台北：貓頭鷹。2001 年。
4. Bloom, Harold（哈洛・卜倫）著。高志仁譯。《千禧之兆：靈知・天使・夢境》(*Omens of Millennium: The Gnosis of Angels, Dreams, and Resurrection*)。新店：立緒。2000 年。
5. Butler, Marilyn（瑪里琳・芭特拉）著。黃梅、陸建德譯。《浪漫派・叛逆

者‧反動派：論十八、十九世紀英國文學》(*Romantics, Rebels, Reactionaries: English Literature and Its Background 1760-1830*)。香港：牛津大學出版社。1998 年。

6. Campbell, Joseph（喬瑟夫‧坎柏）著。朱侃如譯。《千面英雄》(*The Hero with A Thousand Faces*)。新店：立緒。1997 年。
7. Cousineau, Phil（菲爾‧柯西諾）著。宋偉航譯。《靈魂考》(*Soul: An Archaeology*)。新店：立緒。1999 年。
8. Eagleton, Terry（泰瑞‧伊果頓）著。吳新發譯。《文學理論導讀》(*Literary Theory: An Introduction*)。台北：書林。2004 年。
9. Evans, Ifor（艾文思）著。呂健忠譯。《英國文學史略》(*A Short History of English Literature*)。臺北：書林。1994 年。
10. Foster, E. M.（E. M. 佛斯特）著。李文彬譯。《小說面面觀》(*Aspects of the Novel*)。台北：志文。1974 年。
11. Heywood, Colin（柯林‧黑伍德）著。黃煜文譯。《孩子的歷史：從中世紀到現在的兒童與童年》(*A History of Childhood: Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times*)。台北：麥田。2004 年。
12. Hopcke, Robert H.（羅伯特‧霍普克）著。蔣韜譯。《導讀容格》(*A Guide Tour of The Collected Works of C.G.Jung*)。新店：立緒。1997 年。
13. Jacoby, Russell（拉塞爾‧雅各比）著。姚建彬等譯。《不完美的圖像：反烏托邦時代的烏托邦思想》(*Picture Imperfect: Utopian Thought for an Anti-Utopian Age*)。北京：新星出版社。2007 年。
14. Jung, Carl G.（卡爾‧榮格）主編。龔卓軍譯。《人及其象徵》(*Man and His Symbols*)。新店：立緒。2001 年。
15. Lewis, Jeff（傑夫‧李維斯）著。邱誌勇、許夢芸譯。《文化研究的基礎》(*Cultural Studies: The Basics*)。永和：韋伯文化。2006 年。

16. May, Rollo（羅洛・梅）著。彭仁郁譯。《愛與意志》（*Love and Will*）。新店：立緒。2001 年。
17. More, Thomas (湯馬斯・摩爾)。宋美璋譯。《烏托邦》(*Utopia*) 。台北：聯經，2003 年。
18. Muchembled, Robert（羅貝爾・穆尚布萊）著。張庭芳譯。《魔鬼的歷史》（*Une histoire du diable: X Ⅱ^{E}-XX^{E}*）。桂林：廣西師範大學出版社。2005 年。
19. Postman, Neil（尼爾・波特曼）著。蕭昭君譯。《童年的消逝》（*The Disappearance of Childhood*）。台北：遠流。2001 年。
20. Rousseau, Jean-Jacques（讓・雅克・盧梭）著。李平漚譯。《愛彌兒》（*Émile*）。台北：五南。2000 年。
21. Ruskin, John（約翰・羅斯金）。周越然譯。《金河王》（*King of the Golden River*）。台北：商務印書館。1971 年。
22. Russell, Jeffrey Burton（傑佛瑞・波頓・羅素）著。張瑞林譯。《天堂的歷史》（*A History of Heaven*）。台北：新新聞文化。2001 年。
23. Smith, Lillian H.（李利安・H・史密斯）著。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。1999 年。
24. Tanigawa Atsushi（谷川 渥）著。許菁娟譯。《幻想的地誌學》（*Topagraphia Fantastica*）。台北：邊城。2000 年。
25. Thacker, Deborah Cogan & Webb, Jean 著。楊雅捷、林盈蕙譯。《兒童文學導論：從浪漫主義到後現代主義》（*Introducing children's literature: from Romanticism to Postmadernism*）。台北：天衛。2005 年。
26. 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：天衛。2003 年。

三、 期刊（依著者姓氏筆劃順序）

1. 朱自強。〈小說童話：一種新的文學體裁〉。《東北師大學報（哲學社會科學版）》（1992 年 8 月第 4 期）。頁 63-67。
2. 李奭學。〈追尋烏托邦的屐痕：西洋上古史裡的烏托邦思想〉。《當代》（1991 年 5 月第 61 期）。頁 32-43。
3. 周仕寶。〈《1984》所揭示之烏托邦政治理念之負面效應〉。《淡江人文社會學刊》（2002 年 6 月第 11 期）。頁 93-100。
4. 南方朔。〈一九八四的夢魘——從烏托邦到反烏托邦〉。《中國論壇》（1983 年 12 月第 17 卷第 6 期）。頁 14-19。
5. 洪鎌德。〈卜洛赫及其希望的哲學〉。《國家發展研究》（2003 年 12 月第 3 卷第 1 期）。頁 1-35。
6. 高天香。〈「亞當與夏娃的故事」新解〉。《中外文學》（1989 年 3 月第 17 卷第 10 期）。頁 10-23。
7. 張惠娟。〈山色空濛雨亦奇——烏托邦研究近貌〉。《中外文學》（1996 年 8 月 25 卷 3 期）。頁 254-262。
8. ——。〈反烏托邦文學的諧擬特質〉。《中外文學》（1989 年 1 月第 17 卷第 8 期）。頁 131-146。
9. ——。〈樂園神話與托邦——兼論中國烏托邦文學的認定問題〉。《中外文學》（1986 年 8 月第 15 卷第 3 期）。頁 78-100。
10. 麥永雄等。〈烏托邦文學的三個維度：從烏托邦、惡托邦到伊托邦〉。《廣西師範大學學報》（2005 年 7 月第 41 卷第 3 期）。頁 40-46。
11. 夢海。〈思想就意味著超越——恩格斯・布洛赫對馬克斯主義傳統做出的創新〉。《現代哲學》（2005 年 12 月第 4 期）。頁 65-72。
12. 蔡佳瑾。〈末世夏娃：論安琪拉卡特的小說《新夏娃受難記》中的男性社

會幻想〉。《中外文學》（2003 年第 31 卷第 10 期）。頁 229-264。

13. 賴素芬。〈失落的天堂與未來的人間地獄——烏托邦與反烏托邦〉。《歷史月刊》（1989 年 10 月第 21 期）。頁 112-129。
14. 簡潔。〈暴力烏托邦〉。《東吳外語學報》（2004 年 3 月第 9 期）。頁 23-56。
15. 顏健富。〈進出神先島，想像烏托邦——論旅生《癡人說夢記》的空間想像〉。《台大文史哲學報》（2005 年 11 月第 63 期）。頁 105-138。

四、學位論文（依著者姓氏筆劃順序）

1. 江沛文。《二次戰後奇幻文學的重現：以《魔戒》為例》。國立政治大學歷史研究所碩士論文。2005 年。

貳、 西文部分

一、 使用文本

1. Pullman, Philip. *The Golden Compass*. New York: Dell Laurel-Leaf. 2003.
2. ——. *The Subtle Knife*. New York: Dell Laurel-Leaf. 2003.
3. ——. *The Amber Spyglass.* New York: Dell Laurel-Leaf. 2003.
4. ——. *Lyra's Oxford.* New York: Alfred A. Knopf. 2003.

二、 專著

1. Attebery, Brain. *The Fantasy Tradition in American Literature*. Bloomington: Indiana University Press.1980.
2. Gribbin, Mary and Gribbin John. *The Science of Philip Pullman's His Dark Matters*. New York: Alfred A. Knopf. 2005.

NTTU Library

3. Irwin, Robert. *The Limits of Vision* .Woodstock, N.Y. : Overlook Press. 1986.
4. Locke, John. *Some Thoughts Concerning Education*.Londen：A. and J. Churchill.1693.
5. Manlove, Colin. *The Fantasy Literature of England*. N.Y.: St Martin's Press. 1999.
6. Margaret, Speaker-Yuan. *Philip Pullman*. New York: Chelsea House.2006.
7. Pagles, Elaine. *Adam, Eve, and the Serpent*. New York: Vintage/Random House. 1989.
8. Parkin, Lance amd Jones, Mark. *Dark Matters: An Unoffical and Unauthorised Guide to Philip Pullman's Internationally Bestselling His Dark Materials Trilogy*. London: Virgin Books Ltd.. 2005.
9. Phillips, John. *Eve: The History of an Idea*. New York: Harper and Row. 1984.
10. Squires, Claire. *Philip Pullman's His Dark Matters: A Reader's Guide.* New York: Continuum. 2004.
11. Tolkien, J. R. R.. *Tree and Leaf*. Boston: Houghton Mifflin. 1964.
12. ——. *Myth, Morality, and Religion.* San Francisco: Harper & Row. 1984.
13. Tucker, Nicholas. *Darkness Visible: Inside the World of Philip Pullman*. Cambridge: Wizard Books. 2003.

三、 編著

1. Hunt, Peter and Lenz, Millicent Eds. *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. London: Continuum, 2001.
2. Lenz, Millicent and Scott, Carole Eds. *His Dark Materials Illuminated*.

Detroit: Wayne State University press. 2005.

3. Yeffeth, Glenn Ed. *Navigating the Golden Compass*. Texas: Benbella Books. 2005.

四、 期刊

1. Bird, Anne-Marie. “ Without Contraries is no Progression: Dust as an All-Inclusive, Multifunctional Metaphor In Philip Pullman’s *His Dark Matters.” Children’s Literature in Education* 32.2（2001）: 111-123.
2. Holderness, Graham. “‘The Undiscovered Country’: Philip Pullman and the‘Land of the Dead’.” *Literature and Theology* 21.3（2007）:276-292.
3. Moruzi, Kristine. “ Missed Opportunities: The Subordination of Children in Philip Pullman’s *His Dark Materials.” Children’s Literature in Education* 36.1（2005）: 55-68.
4. Odean, Kathleen. “ The Story Master. ” School Library Journal 46.10（2000）:50-54.
5. Pullman ,Philip. “The Republic of Heaven”, *The Horn Books Magazine* 77.6（2001）:655-667.
6. Rustin, Margaret and Michael. “ Where is Home? An Essay on Philip Pullman’s *Northern Lights*.” *Journal of Child Psychotherapy* 29.1（2003）: 93-105.
7. Townsend , John Rowe. “ Paradise Reshaped ”.*The Horn Book Magazine* 76.4（2002）: 415-421.

參、網路資源（依參考日期排序）

1. http://www.surefish.co.uk/culture/features/pullman_interview.htm(2007.4.15）
2. http://www.bbc.co.uk/arts/bigread（2007.4.10）
3. http://www.randomhouse.com/features/pullman/index.html（2007.4.15）
4. http://www.philip-pullman.com（2007.4.15）
5. http://www.hisdarkmaterials.org（2007.4.15）
6. http://home.wlv.ac.uk/~bu1895/hitchens.htm。（2007.04.17）
7. http://www.crlamppost.org/darkside.htm（2007.4.23）
8. http://www.best100club.com/bestfocus/pullman/index.html（2007.5.12）
9. http://zh.wikipedia.org/w/index.php（2007.5.28）
10. http://wordpedia.eb.com（2007.6.3）
11. http://www.lucifer.tw/index.php（2007.6.12）
12. http://www.schoollibraryjournal.com/article/ca153054.html（2007.11.12）

NTTU Library