國立台東大學兒童文學研究所
博士論文

指導教授：陳儒修　博士
杜明城　博士

永恆小孩 or 混沌怪獸？
——從卡洛爾與斯凡克梅耶的「愛麗絲」看童年建構

研 究 生： 周惠玲　撰

中 華 民 國 一〇一 年 七 月

NTTU Library

國立台東大學兒童文學研究所
博士論文

永恆小孩 or 混沌怪獸？
——從卡洛爾與斯凡克梅耶的「愛麗絲」看童年建構

研 究 生：周惠玲　撰
指導教授：陳儒修　博士
　　杜明城　博士

中 華 民 國 一〇一 年 七 月

國立臺東大學
學位論文考試委員審定書

系所別：兒童文學研究所

本班 周惠玲 君

所提之論文 永恆小孩or混沌怪獸？——從卡洛爾與斯凡克梅耶的「愛麗絲」看童年建構

業經本委員會通過合於 □碩士學位論文 ■博士學位論文 條件

論文學位考試委員會：楊茂秀

（學位考試委員會主席）

林文明

[illegible]

潘秀悅

[illegible]

[illegible]

陳儒修

（指導教授）

論文學位考試日期：101年7月4日

國立臺東大學

附註：1. 本表一式二份經學位考試委員會簽後，正本送交系所辦公室及註冊組或進修部存查。

2. 本表為日夜學制通用，請依個人學制分送教務處或進修部辦理。

NTTU Library

博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為本人在 國立臺東大學 兒童文學研究所(所)
組 100 學年度第 2 學期取得 博士 士學位之論文。

論文名稱：

本人具有著作財產權之論文全文資料，授權予下列單位：

同意	不同意	單　位
□	☑	國家圖書館
□	☑	本人畢業學校圖書館
□	☑	與本人畢業學校圖書館簽訂合作協議之資料庫業者

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。

□同意 ☑不同意　本人畢業學校圖書館基於學術傳播之目的，在上述範圍內得再授權第三人進行資料重製。

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

公開時程

立即公開	一年後公開	二年後公開	三年後公開
			✓

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

指導教授姓名：陳偉仁 (親筆簽名)

研究生簽名：周惠玲 (親筆正楷)

學　　號：9220102 (務必填寫)

日　　期：中華民國 101 年 7 月 30 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:2008/05/29

誌謝辭

這是一趟遊走於虛構與現實、文學與科學、哲學與精神分析的多維時空的探索，如果沒有眾多師長、同事、好友以及家人的鼓勵支持與協助，恐怕我只能像另一位愛麗絲迷 Jasper Fforde 的筆下女主角 Thursday Next，掉進一本好書裡（*Lost in a Good Book*），每天跟著柴郡貓不停地躍書，甚至在深井當中尋找走失的情節（*The Well of Lost Plot*），根本無法完成這趟旅程。

在此，我首先想感謝我的兩位指導教授：政治大學廣電系陳儒修教授與台東大學兒研所所長杜明城教授。是陳儒修教授介紹我認識楊・斯凡克梅耶這位超現實動畫大師，也是他引導我必須將論述放在一個哲學層次去思維。他思想犀利卻自由開明，鼓勵我自由探索我的論題，但在關鍵時刻總能直指問題核心，指引我躍上正確的路徑。而杜明城教授則斧正我的論文架構，幫助我修改成更容易被理解的脈絡。兩位教授對各家理論均博曉通透，對學生無私幫助與尊重，是我尊敬與學習的典範。

也謝謝五位口試委員，包括本所的楊茂秀教授、政治大學歐語系阮若缺教授、台北教育大學藝術與造型設計學系林志明教授、本校英美系溫宏悅教授以及本所游珮芸教授。感謝他們百忙之中仍細心閱讀我的論文，鞭辟入裡指出我的各種盲點與錯誤，讓我受益良多。他們治學的嚴謹、討論問題時的輕鬆幽默，也讓我有幸能在愛麗絲故事一百五十年週年這天，重塑了一次美好的黃金般午後。

此外，在我構思這部論文的初期，有幸旁聽勞思光教授在華梵大學哲學系的哲學課程兩年，他治理問題的思惟，對於我後來進入永恆的哲學之路啓迪很大。同事許碧純是《科學人》雜誌資深主編，謝謝她引點我如何進入「混沌理論」，好友葉承是前《科學月刊》主編，謝謝他和我討論混沌理論與碎形藝術，也幫助我認識原核生物與動植物細胞。好友張嘉驊扮演我的「魏徵」，反覆閱讀我的論文初稿，提出嚴厲而中肯的修改意見，等於是我另一位口考老師。

寫作過程中總是書到用時方恨少，而這時遠在美國印第安那大學的學長鄭一峰、愛麗絲翻譯與研究專家張華、將他成堆英語兒文資料借給我的作家張水金、現任教於中興大學的高嘉勵教授、中山大學的李欣儒同學、多年同事好友翁淑靜與台大的徐銘謙老師、兒童文學史專家並任教於靜宜大學的邱各容老師，都是濟我以乾露的菩薩大德，尤其是一峰學長多年來幫我收集各版本的愛麗絲影片以及尋找台灣圖書館找不到古早英文文論，是我深深感謝的對象，而張華則是令人尊

敬的治學與自學典範，他不計回報浸淫於愛麗絲研究三十年的態度，也深深鼓舞了我。

還有一些師長朋友一路關心我的論文進度，包括東海大學的許建崑教授、本所的林文寶教授與張子樟教授等三位兒童文學界的大老；本所的助理芊貝、育汝以及學妹尹萱，謝謝你們無私熱心地協助我順暢地度過各種行政關卡；華梵大學的呂建吉教授和春桂；我的遠流出版二部同事們還有王榮文董事長與李傳理總經理，謝謝他們讓我在最後衝刺論文時沒有後顧之憂；提供我愛麗絲、李爾與《惡童歷險記》郵票的莊永明老師；我的「十三妹」好友們；帶我去卡洛爾辭世之所 Guildford 走路的好友林滿秋與她先生 Mike；當然還有我的同窗好友文薰與倩葦……。

最重要的是我的家人，不言愛但關心與支持總是存在。大妹惠卿並幫助我閱讀日文資料、翻譯斯凡克梅耶的繪本序。

最後，我想將這部論文獻給先父周水瓊，在戰後的大環境裡，他沒有機會念完小學就必須到異鄉謀生，卻始終珍視文字的力量。

永恆小孩 or 混沌怪獸？

——從卡洛爾與斯凡克梅耶的「愛麗絲」看童年建構

作者：周惠玲

國立台東大學　兒童文學研究所

摘　要

很少人注意路易斯・卡洛爾的《愛麗絲漫遊奇境》故事結尾還有第二個夢。事實上，整本書從序詩到結尾形成了回聲形式的循環時空敘事，以現代混沌理論來看，接近於「勞倫茲吸子」的圖式。卡洛爾藉此建構了一個永恆的童年國度，並透過一個闖入這國度的理想兒童，造成一連串看似好玩實則意味深遠的的混亂（混沌），讓這永恆的童年國度形成能動性。

本文將探討《愛麗絲漫遊奇境》裡永恆與混沌並存的童年性，並以捷克超現實動畫大師斯凡克梅耶的真人偶動畫《愛麗絲》（*Něco z Alenky*, 1987）作比較。本文主張，斯氏的版本是最能傳達卡洛爾原著精髓的影視改編文本——唯一再現了卡洛爾原著中永恆與混沌並濟的敘事結構，而且它的劇情、角色、內容主旨比一般所認知的更忠實於原著。本文將從西方哲學思想脈絡（從柏拉圖、普羅提諾、聖奧古斯丁到波赫士）和現代的混沌科學，來分析兩人的時空敘事結構，也將從兒童文學的一些論辯和拉岡的精神分析結構，來比較兩人如何再現童年的各種特質，包括對成長的恐懼、主體意識的建立與自我認同、性慾、與成人的對話與協商等。

關鍵詞：路易斯・卡洛爾、楊・斯凡克梅耶、愛麗絲漫遊奇境、永恆／混沌、童年性

An Eternal Child, or A Chaos Boojum?：The Construction of Childhood in Carroll's and Svankmajer's 'Alice'

HUI-LIN CHOU

Abstract

Few people recognize the second dream after Alice's awakening in Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*. The whole text, from the preface to the end, actually forms a circulating time/space narrative like an echo, or a "Lorenz attractor" paradigm from the viewpoint of modern chaos theory. Through it Carroll constructed Alice as a chaos boojum to make an eternal childhood dynamic.

This thesis will compare Carroll's original versions of *Alice* with Jan Švankmajer's adapting film *Něco z Alenky* to expose the eternal/chaos childhoodness in their works. This thesis argues that Švankmajer's version is the best one to convey the essence of Carroll's original texts. It is the only adapting version to recreate an eternal/chaos childhood with Möbius time/space narrative and its characterization and plot arrangement is truthful beyond consciousness. This thesis will trace the western tradition on eternality and chaos from Plato, Plotinus, Augustinus, and Borges to modern chaos theory. It will discuss as well the childhoodness within Carroll's and Švankmajer's *Alice* through Lacanian Psychoanalysis and some debates from children's literature. Some issues including the fear to grow, child sexuality, subjective consciousness and the negotiation with adults will be discussed as well.

keywords：Lewis Carroll、Jan Švankmajer、*Alice's Adventures in Wonderland*、Eternity/Chaos、Childhoodness

目次

第一章　緒論……1

第一節　研究動機……1
第二節　問題意識……3
第三節　研究方法與研究步驟……7
一、研究方法……7
二、研究步驟與章節說明……10

第二章　路易斯・卡洛爾研究……13

第一節　路易斯・卡洛爾的生平與創作脈絡……13
第二節　各取向的卡洛爾研究……20
一、歷史與文化取向的研究……21
二、精神分析的取向……22
三、語言哲學與數理哲學的取向……26
第三節　卡洛爾的影響……29
第四節　華文世界對卡洛爾的翻譯、研究與再書寫……32
第五節　小結……36

第三章　楊・斯凡克梅耶研究……38

第一節　斯凡克梅耶的生平與創作脈絡……38
第二節　《闇黑煉金術》：關於斯凡克梅耶的研究……46
第三節　斯凡克梅耶的影響……49
第四節　華文世界對斯凡克梅耶的研究 ……52
第五節　小結……55

第四章　當斯凡克梅耶夢見卡洛爾……56

第一節　歷年來卡洛爾作品的影視化概況……56
第二節　從時空敘事結構檢視愛麗絲電影……59
一、卡洛爾原著的敘事時空結構……61
二、迪士尼版（1951）及其敘事時空結構……64
三、米勒版（1966）及其敘事時空結構……65
四、威靈版（1999）及其敘事時空結構……68
五、波頓版（2010）及其敘事時空結構……70
第三節　斯凡克梅耶的《愛麗絲》（1987）的時空敘事結構……71

第四節　斯凡克梅耶談卡洛爾……77
第五節　小結……80

第五章　永恆與混沌的探究……81

第一節　西方哲學裡的永恆觀……81
一、柏拉圖體系……82
二、奧古斯丁與基督神學體系……87
三、波赫士的永恆觀……89
第二節　混沌……92
一、哲學上對混沌的論述……93
二、當代科學的混沌理論……97
第三節　永恆的小孩？混沌的怪獸？……100
第四節　小結……103

第六章　兩個「愛麗絲」的永恆與混沌……105

第一節　時間：被謀殺與被醃漬的時間……106
第二節　永恆：重生與變形……113
第三節　混沌：遊戲與碎形……118
第四節　小結……126

第七章　童年性的建構……127

第一節　童年史的建構……127
一、中世紀以前：兒童被視為不完整的成人……128
二、「成年」重新定義，「童年」概念出現……129
三、啟蒙思想與浪漫主義下白板與純真自然的小孩……131
四、童年概念的成熟化與分化……132
五、電子媒體時代的童年之死？……133
第二節　童年性的建構……134
一、兒童作為一種文化隱喻……135
二、兒童作為成人的情慾象徵……136
三、兒童活在混雜地帶……139
第三節　小結……141

第八章　兩個「愛麗絲」的童年性……143

第一節　成長 vs.斷裂：變身、鏡像、閹割與縫合……143
第二節　純真 vs.情慾與暴力：門與洞、身體、鏡頭……151
第三節　意識 vs.無意識：嘴唇、鏡子、書桌、文字與話語……161

第四節　小結……167

第九章　結論……169

第一節　問題與回應……169
第二節　研究發現……171
一、愛麗絲故事中的永恆敘事結構……172
二、斯氏版本是最能傳達卡洛爾文本精髓的改編文本……172
三、永恆與混沌理論的導入……173
第三節　後續研究建議……175
一、愛麗絲故事的流行文化與次文化研究……175
二、對於斯凡克梅耶的童年性研究……175
三、《鏡中奇緣》的研究……176
四、以當代華文作品來檢驗本文所提出的假說……176

附錄……177

附錄一、路易斯．卡洛爾作品一覽表……177
附錄二、楊．斯凡克梅耶電影與其他創作作品一覽表……179
附錄三、卡洛爾作品改編電影一覽表……182
附錄四、《愛麗絲漫遊奇境》原著與《愛麗絲》電影的情節對照表……190
附錄五、華文世界路易斯．卡洛爾相關論文一覽表……193
附錄六、華文世界楊．斯凡克梅耶相關論文一覽表……198

參考文獻……199

圖表目次

表

表 1：《奇境》文本中的時間敘事……106
表 2：《愛麗絲》文本中的時間影像……110
表 3：卡洛爾與斯凡克梅耶文本中愛麗絲的變身對照表……145

圖

圖 1：研究架構圖……12
圖 2：卡洛爾肖像（1832-1898）……13
圖 3：《愛麗絲的地底冒險》手繪書……18
圖 4：田尼爾插圖（右）與卡洛爾版本（左）比較……18
圖 5：斯凡克梅耶肖像（1934-）……38
圖 6：奎氏兄弟《楊・斯凡克梅耶的小屋》與泰瑞・吉連的《奇幻世界》……51
圖 7：《聖誕夜驚魂》和《碰碰猴》與《愛麗絲》的影像比較……52
圖 8:米勒版愛麗絲造型與靈感來源……66
圖 9：瘋茶會中瘋帽匠身上掛上懷錶的順序及每次所花的時間……76
圖 10：瘋茶會中瘋帽匠身上掛上的懷錶……76
圖 11：斯氏文本中角色造型與卡洛爾文本中造型比較（舉例）……79
圖 12：兩種時間循環的模擬圖……95
圖 13：勞倫茲吸子圖式……98
圖 14：碎形藝術的自我重複性……99
圖 15：骨骸軍團與愛麗絲的重生……115
圖 16：《地底》手繪書最後一頁……116
圖 17：斯凡克梅耶繪作的《不思議の国のアリス》與《鏡の国のアリス》…121
圖 18：《不思議の国のアリス》章節刊頭之一……122
圖 19：放大的《不思議の国のアリス》封面……123
圖 20：原核細胞參考圖……124
圖 21：曼德布洛的碎形藝術圖集……125
圖 22：《愛麗絲》影片中的對比畫面舉例……125
圖 23：卡洛爾為愛麗絲・利道爾拍攝的照片……147
圖 24：拉岡的心理結構（博洛米結）的兩種示意圖……148
圖 25：斯氏文本中的鏡像、閹割與縫合畫面舉例……150

圖 26：現存卡洛爾攝影作品中的裸體少女……152
圖 27：Emily Gertrude Thomson 及其繪畫作品…… 154
圖 28：Evelyn Hatch 裸照（1879）加工前後對照圖……155
圖 29：斯氏影片中性慾暗示的鏡頭……157
圖 30：毛毛蟲和四處鑽動（洞）的襪子蟲……158
圖 31：胡椒廚房的暴力場面……161
圖 32：斯氏《愛麗絲》中的桌子……163
圖 33：無意識的莫比烏斯結構……165
圖 34：畫外聲問愛麗絲「哪一個？」……165
圖 35：愛麗絲變身與骨骸獸的對比……166
圖 36：三種循環時間結構圖……174

文本的敘事時空結構分析圖

圖 A：卡洛爾《奇境》（1865）……63
圖 B：迪士尼《愛麗絲夢遊奇境》（1951）……65
圖 C：米勒 *Alice in Wonderland* （1966）……68
圖 D：威靈《愛麗絲夢遊仙境》（1999）……69
圖 E：提姆・波頓《魔境夢遊》（2010）……70
圖 F：斯凡克梅耶《愛麗絲》（1987）……75

第一章　緒論

你可以靠著頂針來尋找牠，並加上關心；
可以秉持希望和叉子來獵捕牠…
也可以用微笑和肥皂來迷惑牠。

——路易斯・卡洛爾（Lewis Carroll）

第一節　研究動機

1932 年哈維・達騰（Harvey Darton）[1]在第一本兒童文學史論述《英國的童書：五個世紀的社會生活》（*Children's Books in England: Five Centuries Social Life*）裡指出，十七世紀以前英國幾乎沒有太多以兒童爲對象的非教材童書，直到 1744 年約翰・紐伯瑞成立了第一家童書出版社後，兒童文學才脫離一般文學而成爲一獨立的文學領域[2]，爾後百年間童書作家的創作取向，基本上是搖擺在教育與娛樂之間，直到 1865 年路易斯・卡洛爾《愛麗絲漫遊奇境》（以下簡稱《奇境》）的出版與暢銷，才正式宣告以娛樂爲取向的兒童文學創作取得主流地位，達騰並將《奇境》稱爲「兒童文學中第一次思想解放的出版品」（Darton, 1970: 268）[3]，他又說，「如果說紐伯瑞的出版活動是一場商業的火山爆發，那麼卡洛爾的作品就是童書精神上的火山爆發」（p. 267），甚至大膽預言，「愛麗絲永遠不死，也永遠不會落伍」（p. 263）。達騰這席話是在 1932 年寫下的，而在 2012 年的此刻來看，這項預言依然靈驗。

---

[1]達騰（F.J. Harvey Darton, 1878–1936）是英國老招牌 Darton 出版社的第四代家族成員，也是英國著名兒童文學史家、兒童雜誌 *Chatterbox* 的總編輯。他對於兒童文學領域最重要的貢獻是在退休後撰寫了《英國童書：五個世紀的社會生活》一書（1932），此書是兒童文學界第一本學術論著，被譽爲「對童書研究直到維多利雅女王去世時期最權威的一本著作」（湯森，2003: 22）。而作此評論的湯森（John Rowe Townsend, 1922-）本身就是當代兒童文學史的大家，著有《英語兒童文學史綱》（*Written for Children's: An Outline of English-Language Children's Literature*）。

[2]達騰特別指出紐伯瑞的兒童出版社對於兒童文學領域發展的重要性，他甚至將紐伯瑞第一本童書《美麗的口袋小書》（*A Little Pretty Pocket Book*）的出版年份 1744 年和征服者威廉入主英格蘭的 1066 年相比擬，稱紐伯瑞是「征服者紐伯瑞」，他並標誌 1744 年是兒童文學成爲獨立文類的開端，這一看法是目前兒童文學界普遍的共識，同樣的看法另可參考湯森的《英語兒童文學史綱》，不過湯森同時也修正達騰的說法，指出紐伯瑞並非童書出版的第一人（2003: 22-23）。

[3] 本論文中對於出處的書寫格式，若出自外文時，則以作者的原文標示，例如（Ariès 1962: 125）或（Ariès 1962）與（p. 125）；若出自中文或中譯本則作者名以中譯名標示，例如（亨特，2010: 27）與（頁 27）。另外，爲尊重中譯本的貢獻，已有中譯本的盡量使用中譯名，特殊情況將作說明。

《奇境》出版至今已經將近一百五十年，卻仍廣受兒童與成人的喜愛。它的影響力不僅止於多達一百二十一種以上的語文譯本的紙本故事書（張華，2010: 270-272），甚至還擴及影視、戲劇、服飾、日常用品、文創商品、玩具、遊戲、休閒旅遊、嘉年華節慶活動等；大眾對於愛麗絲的熱情不只在文化消費上，還包括文學研究，這可從世界各地成立的卡洛爾學會（Lewis Carroll Society）[4]以及年年不斷出現的研究論述與目錄編纂可見一斑。英國新堡大學教授格林拜（Matthew Grenby，2010:265）就曾戲謔地說卡洛爾是目錄學奮力不懈的工作對象，從 1920 年代起就有了路易斯・卡洛爾作品的完整書目，到了 1980 年代光是研究論述就占滿一整本書目，如今由於可以用來增添編目的資料已經非常少了，於是連卡洛爾寫給出版社的信件裡的小細節也成了評註書目的主題[5]。不僅研究者如此，一般成人讀者對於愛麗絲的熱愛，也可以從台灣業餘研究者張華那本以研究爲取向的愛麗絲註譯本《挖開兔子洞》（2010）竟然登上台灣圖書排行榜長達兩個多月便可見一斑[6]，而張華的前輩加德納（Martin Gardner）的《註解版愛麗絲》(*The Annotated Alice*, 2000[1960/1988/1990])也在英美書市長銷達十幾年，甚至多次改版，直到 2000 年才宣告出版終極修訂版（The Definitive Edition）。誠如幸佳慧(2010: 11)所說的：「《愛麗絲》作品……成了一堂我上不完的課，每個階段我碰觸它們的層次跟面相都不一樣……幾乎所有議題若要追起源頭、探其關聯總會跟它有關係。生活上，處處可見其隱性影子與顯性的互文手法；學術研究裡，相關研究也從未間斷……」

對筆者來說，《奇境》是從小學三年級起就非常喜愛的一部童話故事，但並未將它當作一個可以（或應該）認真看待的研究論題，直到 2000 年在台東師院（台東大學前身）的一場關於兒童文學翻譯的研討會裡認識了張華先生。當時只覺得這人很有趣，明明是學理工的，怎麼會跑來發表關於愛麗絲雙關語和遊戲詩翻譯的論文？但他說他已經花了二十年研究愛麗絲，收集了無數中譯版本，也嘗試著重新翻譯愛麗絲。研討會過後有一天和楊茂秀教授等一行人去拜訪張華先生，參觀他家裡的愛麗絲收藏。張先生欣喜獻寶的神情，也讓我不禁興起嚮往的

[4] 截至 2012 年 6 月全世界共有五家 Lewis Carroll Society，依成立時序有英國（1969）、Daresbury（卡洛爾的故鄉, 1970）、北美（1974）、日本（1994），以及巴西（2009）等，參見 Lewis Carroll Society 的網站 http://lewiscarrollsociety.org.uk/pages/eventspeopleplaces/societies.html。擷取日期 2012/6/6。

[5]可進一步參見 E. Guiliano(1981)*Lewis Carroll. An Annotated International bibliography 1960-77*，以及 C. Lovette(1999)*Lewis Carroll and the Press. An Annotated Bibliography of Charles Dodgson's Contributions to Periodicals*。

[6]張華譯註的《挖開兔子洞──深入解讀愛麗絲漫遊奇境》一書於 2010 年 3 月 1 日上市後，蟬聯誠品書店暢銷書排行榜「翻譯文學類」10 週榜單，參閱新聞局與中華民國圖書出版協進會主持的「TPI 台灣出版資訊網」（http://tpi.org.tw）中誠品書店暢銷書排行榜，累計時間包括 2010 年 2 月 22 日～3 月 7 日、3 月 8 日～3 月 21 日、3 月 22 日～4 月 4 日、4 月 5 日～4 月 18 日、4 月 19 日～5 月 2 日等共 5 次榜單。

心情，希望自己也能像他一樣，找到值得一生鑽研的主題。在這時候，我發現《奇境》似乎不像表面上，或說不只像我童年記憶裡那個有趣簡單的故事而已，而是一個豐富龐雜的研究寶庫。不過當時我仍然沒有興起以它爲研究對象的念頭。一直到 2005 年在陳儒修教授的「電影與兒童文學」課堂上，初識捷克動畫大師斯凡克梅耶（Jan Švankmajer，又譯爲揚・思凡克梅耶，或史雲梅耶），並愛上了他的真人偶動畫《愛麗絲》（*Něco z Alenky,* 1987）後，我才產生念頭，想來好好地梳理《奇境》。

之所以產生這一念頭，除了好奇《奇境》爲什麼能成爲一部「永遠不死，也永遠不會落伍」的作品（如今看來，達騰確實有先見之明），更主要的是斯凡克梅耶對於這部作品的詮釋角度。他的詮釋版本有幾個特色：第一，他將卡洛爾視爲超現實主義的先鋒，並以此建構愛麗絲的奇幻歷險；第二，他是目前所有影視再現文本裡唯一點出卡洛爾在書中所隱藏的時空敘事結構。第三、他的愛麗絲文本中凸顯出了童年內部的特質。也許正是這樣的特質，讓《愛麗絲》能夠歷久不衰。

第二節　問題意識

爲何《奇境》能夠歷經一百五十多年時光，卻「永遠不死，也永遠不會落伍」？這問題對於筆者這樣一個兒童圖書編輯出身的文學研究者來說，不僅是文學評論的問題，也是文學創作和文化創意產業的問題。也就是說，如果將《奇境》視作一個案例，透過對這一案例的分析，是否就能找到兒童文學永續發展的方向？

對於這個問題，達騰認爲《奇境》之所以能永垂不朽，是因爲它將兒童讀者從道德訓誨和上對下寫作的意識形態中解放出來。他也分析和《奇境》差不多同一時期的《水孩兒》（*Water Babies*, 1862）與《北風的背後》（*At the Back of the North Wind*, 1871），認爲後兩者雖然也都是很傑出的文學經典，卻未能擺脫道德訓誡以及上對下的寫作（to write “down”）意識。他評論說（1970: 263），「**《水孩兒》事實上是一本殿堂等級的傑作，足以藏諸名山，但愛麗絲是不會被放入殿堂的，因為它永遠不死，也永遠不會落伍。**」達騰的觀點在當時可說是相當大膽的，因爲金斯萊（Charles Kingsley）的《水孩兒》、卡洛爾的《奇境》和麥克唐納（George Macdonald）的《北風的背後》被合稱「維多利亞時期的三大幻想文學經典」，而且金斯萊和麥克唐納在當時文壇的聲勢其實比卡洛爾要來得高，但以今日來看，很多兒童讀者已經不知有《水孩兒》和《北風的背後》了。

不過，思想解放的文學經典是否就一定能成爲不朽之作？恐怕也不見得。就以當時歐洲另外兩本名著《荒誕之書》(*A Book of Nonsense*, by Edward Lear, 1846）和《惡童歷險記》(*Max und Moritz*, by Wilhelm Busch, 1865）來說，它們也都是將兒童從教化當中解放出來的故事。《荒誕之書》是與《奇境》齊名的經典，並稱英國兩大荒誕文學，它的內容是一系列以韻文寫成的無厘頭短篇故事，配上趣味插圖，在當時非常受歡迎，從 1988 年英國政府以之爲主題發行郵票來看，其經典地位毋庸置疑；而《惡童歷險記》則曾三度被德國政府（1958/1990/2001）選爲郵票主題，其故事內容是講述兩個男孩到處搗蛋，最後跌入攪麵機裡變成麵糰，是一部以韻文寫成的黑色幽默故事。《荒誕之書》和《惡童歷險記》都符合達騰所謂具有解放精神的文學經典，甚至寫作手法類似《奇境》，但迄今兩者的流傳度遠不及《奇境》，甚至還不如《水孩兒》和《北風的背後》。就以台灣來說，《水孩兒》和《北風的背後》在 2000 年之後尚有新的中譯本出版，分別是天衛版（2009）和正中版(2003)，但《荒誕之書》和《惡童歷險記》就完全沒有了。對於商業出版社而言，一部經典是否能有重新出版的機會，其文學價值固然是考量的因素之一，但更重要的是它有沒有商機——亦即在新的時代脈絡裡有多少新讀者願意消費它（包括購買、閱讀、詮釋與引用等）？當商業出版社評估有足夠多的新讀者願意掏錢買下它，才會願意花費製作與行銷成本來重新出版它，而出版後的再刷次數（同一版追加印刷）、再版次數（修改內容的追加印刷）則證明了評估是否準確，以及這本書真正引起共鳴的程度。因此，純商業考量的出版流通，也就成爲檢視一部經典究竟是「一時」抑或「不朽」的最簡明方法。

達騰不僅是英國第一位兒童文學史家，也是老字號 Darton 出版社的家族成員，因此他對於《奇境》的預言，不僅是基於文學價值的見解，可能還有出版經驗的判斷。不過用他的判讀方法（教育取向的或娛樂取向的）似乎還不能完全解釋一部經典能否源遠流長，至少當我們將幾部同樣優秀、時代背景相近的文學經典（《水孩兒》、《北風的背後》、《荒誕之書》和《惡童歷險記》）放在一起比較時，就不太能單純只憑著「以娛樂爲取向」、「將兒童從思想解放」兩項特質，就來解釋《奇境》爲何得天獨厚，能成爲永遠不死的經典？

針對此，筆者基於個人多年來對於兒童文學作品的閱讀、出版與觀察，試著提出另一種解釋：愛麗絲故事之所以能歷久彌新，或許是因爲它兼具了永恆(eternality)和混沌(chaos)的特質。以上述的《水孩兒》、《北風的背後》、《荒誕之書》和《惡童歷險記》等四本經典來說，《水孩兒》與《北風的背後》具有高度的永恆特質，而《荒誕之書》與《惡童歷險記》則具有混沌特質。

從字源解釋，永恆的希臘文 αίών，拉丁文譯成 aeon 或 aion 或 eon，其中 on 就是 being，以現代英文來解釋就是 for eternity，而混沌的希臘文爲 χάος，拉丁

文譯爲 chaos，在現代英文也是。而從意涵上看，「永恆」這概念，從浪漫主義時期以來就是兒童文學作家所普遍追求的母題，從底蘊上來說，它具有古希臘時期以來豐富的哲學意涵，然後經過中世紀基督神學的轉化。它的意涵包括了純粹、單一、恆久、沒有生滅、秩序與和諧等，但並不能簡化成諸如「永遠」(forever)、「不朽」(immortal)、「無盡」(endless)等概念，儘管永恆確實是不朽的，而且是無始無盡的。永恆不是一種可以具象形容的物質，而是一種狀態，一種造物主設想完美的生命狀態。兒童文學作家在作品中頌揚諸如純真、自然、善良、追求真理等生命典範，並認爲這樣的生命是與上帝的永恆同一的。不管是《水孩兒》裡被水仙子收養的小男孩湯姆、或《北風的背後》裡的貧窮小男孩，最後總是在看遍了塵世的苦難之後，前往無憂無慮、沒有時間、沒有罪惡、充滿愛與光的國度。這是作家對於永恆的信仰，也將他們所認爲能夠體現這種信仰的生命典範和形象傳遞給兒童讀者，以祈這一生命典範能夠代代傳承，因此難免在作品中帶有達騰所謂的教育意味。

至於混沌這概念，在世界各古文明都被認爲是宇宙原初的一種無秩序狀態，而在基督神學中則不僅是宇宙原初的一種無秩序狀態，也是在神創世紀之後成爲隔開天堂（光燦之天）與地獄（深淵之地）的一個區間，甚至將混沌當成永恆的一個相反概念。既然如此，也就很難成爲詩人作家傳頌的概念，在兒童文學中更爲明顯。歷來兒童文學作品中能夠體現出混沌精神的，也許以荒誕文學那種打破規律與秩序、帶有創造性與遊戲意味的特質，是比較契合的，而《荒誕之書》和《惡童歷險記》正是荒誕文學的代表。《奇境》也是，雖然也有學者如卜倫（Harold Bloom, 1987）認爲《奇境》不是荒誕文學，但主流看法仍認爲《奇境》是，而在卡洛爾學裡，荒誕是其中的主流研究傳統之一，甚至有形成所謂的荒誕學派。

因此，從兒童文學的傳承脈絡來說，《奇境》既具備了浪漫主義對於永恆與純真的追求，而同時它又是具有混沌特質的荒誕文學的代表。一方面，它建構了一個永恆、自由與純真的國度（wonderland），象徵著人們心靈的原鄉，也就是「童年」，而且這童年同時屬於成人與兒童；另一方面它又透過一個闖入這永恆國度的主角，造成一連串看似好玩實則意味深遠的混亂，形成能動性，爲這永恆國度帶來變動性與創造力。也就是說，傳統上被認爲是永恆童年象徵的永恆小孩（Eternal Child），其實也是具有破壞、無秩序和創造力的混沌怪獸（Chaos Boojum）。這裡用 Boojum 稱之，典故出自卡洛爾的另一本名作《獵捕蛇鯊》（*The Hunting of Snark,* 1874），蛇鯊（Snark）是卡洛爾虛構出來的奇珍異獸，他在書中介紹了各式各樣蛇鯊，有的有鬍子和假髮、有的有羽毛和利爪，而 Boojum 是其中最危險的一種，其外貌完全無法描述和想像。不過他也提示我們獵捕蛇鯊的方法：

「你可以靠著頂針來尋找牠——加上關心；
你可以秉持希望和叉子來獵捕牠；
你可以藉由一趟火車歷險來威嚇牠；
你也可以用微笑和肥皂來迷惑牠。」（Caroll 1982:190）

熟悉《奇境》和《鏡中》的讀者也許會聯想起，頂針和火車之旅都隱約指涉了卡洛爾與愛麗絲的相遇，在《奇境》〈烏龍賽跑〉一章裡度度鳥（影射卡洛爾自己）將頂針給了愛麗絲（卡洛爾，2010: 75），而在《鏡中》的〈鏡子裡的昆蟲〉一章裡，愛麗絲搭火車的情節也被認爲是在影射卡洛爾 1863 年和利道爾三姊妹於火車上相遇的事（卡洛爾，2011: 83）。姑且不論這裡是否存在有卡洛爾的自我指涉，但卡洛爾以奇境作爲成人與兒童共同遊戲的空間是確然的。

因此本文希望藉由《愛麗絲漫遊奇境》作爲案例，來探索兒童文學作家如何建構出一個永恆的國度（童年），且形成當中能動的混沌狀態。筆者以爲這議題對於所有兒童文學創作走向具有啓發性，同時它也有助於更深層去探究「兒童性」的本質。這裡所謂的「童年性」是指在一個兒童虛構文本裡，被建構來支撐、形塑以及滋養一個理想兒童（例如愛麗絲）的話語脈絡，反過來說，從這個理想兒童被形塑成什麼，亦可反映出其中的童年性建構。從 1960 年阿里葉開啓了「童年」論述領域之後，1980 年代童年的論述轉向，認爲「童年」並沒有本質的固定存在，而是被建構物，而且是由成人所建構的，因此，去解構一本兒童虛構文本中兒童角色被形塑成什麼，也就成爲理解這一建構的路徑，例如羅斯（1984）認爲成人企圖透過在兒童文學中建構出一個永恆小孩來填補成人自身存在的欠缺與裂縫。同理，從《奇境》中愛麗絲被形塑成什麼，便可看出卡洛爾所建構的童年。而且，既然《奇境》能流傳一百五十年而不衰，它背後必定隱含著長時間來人們對於理想童年的共同想像。而筆者這裡提出的假說也隱含著：人們並不只需要永恆的小孩，也渴望混沌怪獸。

爲了驗證這個假說，筆者想引入捷克動畫大師斯凡克梅耶根據卡洛爾原著改編的真人偶動畫《愛麗絲》來加以比較，主要就是因爲這文本表面上看起來是一個混沌怪獸，其實也兼具永恆小孩的特質，亦即它和《奇境》具有一種鏡像對照的特質，而成爲最能掌握《奇境》精髓的一部改編電影文本。儘管乍看之下，斯氏版本和卡洛爾的《奇境》在情節和敘事美學上有著天差地別，尤其是影片當中充斥著各種骨骸怪物，更讓人覺得一點也不像印象中那個色彩明亮、趣味、純真的《奇境》。但筆者也發現了，斯氏版本是所有改編影視版本中唯一一個注意到而且再現了卡洛爾文本中那種永恆與混沌兼具的特質，而且這種永恆與混沌兼具的特質不僅表現在時空敘事結構上，也表現在童年性的建構上，兩者都建構了一個永長又不長成的童年，而「愛麗絲」這永恆小孩／混沌怪獸，則不止息地遊走

在遊戲與現實之間，在兒童與成人的話語之間。

亦即，筆者發現斯氏文本似乎是最能傳達卡洛爾原著精髓的一部，即使是那些看似不相干的骨骸怪獸其實也是斯凡克梅耶精心設計來指涉卡洛爾和他原作作品的符徵。因此，筆者希望透過兩個文本的比較，進一步梳理兩者如何在作品中建構永恆與混沌的童年，而兩者又各自如何再現童年的各種特質，包括對於成長的恐懼、主體意識的建立與自我認同、性慾、與成人的權力抗爭、對話與協商等。

在整個研究中，筆者將要著重幾個面向進行探索與思考：

1. 所謂永恆與混沌兼具的特質如何成立？從西方思想脈絡如何解釋？而這種特質又如何成爲一部兒童文學作品的成功典範？

2. 卡洛爾的《奇境》故事結尾，當愛麗絲醒過來之後，她的姊姊做了第二個夢，這是卡洛爾的神來一筆，還是刻意爲之？若是刻意爲之，那這個設計是要表達什麼？對於整部文本又產生什麼樣的變化？

3. 斯凡克梅耶的《愛麗絲》版本傳統上被認爲是和卡洛爾文本差異最大的，真是這樣嗎？如果像筆者所發現的，兩個文本在時空敘事結構上有某些相似，那這種相似代表什麼意義？

4. 除了這種敘事結構上的相似之外，斯凡克梅耶的文本又和卡洛爾的文本呈現出什麼樣的關係？斯氏本人如何看待卡洛爾的文本、並採取何種哲學與策略來進行電影改編？

5. 斯凡克梅耶的文本和卡洛爾的文本各自想表達什麼？是否和他們的童年經驗和對童年特質的看法有關？

第三節　研究方法與研究步驟

一、 研究方法

卜倫（Harold Bloom）曾經在 *Modern Critical Views Lewis Carroll*（1987）一

書的前言中斷言，用精神分析方法來研究路易斯‧卡洛爾和愛麗絲作品是行不通的。然而這並無法阻擋佛洛依德學派和榮格學派對於愛麗絲文本的興趣。其中不乏著論述大家，包括榮格、史基納（John Skinner）、雷金（Donald Rackin）、德勒茲（Gilles Deleuze）等都曾分析過愛麗絲文本。事實上，卜倫之所以反對精神分析取向的卡洛爾研究，主要是因爲有一小部分學者濫用弗洛伊德理論來詮釋愛麗絲文本，但這並不表示全部的精神分析方法都行不通，若比對卡洛爾原先的手繪本《愛麗絲的地底冒險》（*Alice's Adventures under Ground*，以下簡稱《地底》），就會發現卡洛爾在出版《奇境》時，參考了精神分析的夢境解析觀點來修改文本（參見第六章的分析）。

除此之外，本文基於另外兩個原因，仍覺得有必要藉助精神分析方法來梳理卡洛爾和斯氏的愛麗絲文本：第一、斯凡克梅耶是捷克超現實主義學會的會員，作品中透露出濃厚的超現實主義風格，而精神分析取向對於理解超現實主義者的夢境具有良好的傳統；第二、即使不論斯氏的創作美學風格，單就《愛麗絲》影片來看，當中出現的鏡相、剪刀、屍體、紅唇、桌子等等符徵，似乎從拉岡的「鏡相階段理論」和「博洛米結心理結構」（想像界、符號界、實在界）來理解最爲契合。拉岡出身於哲學界，他的精神分析方法具有濃厚的哲學底蘊，而晚期他試圖用拓撲學的圖式來統整他的「心理結構」理論，而哲學與數學這兩個特質都和卡洛爾接近，尤其是其中莫比烏斯結構正好是筆者發現存在於愛麗絲文本當中的敘事結構。在第二章〈卡洛爾研究〉中，也將會梳理歷來各精神分析大家的重要愛麗絲文論，其中弗洛伊德學派如何認爲愛麗絲文本中具有性愛暗示則將在第八章討論，筆者也將針對此提出個人看法。

除了精神分析的取徑之外，傳統作者論的分析，以及文本分析，也是本文將要取法的。在作者論的部分，本文儘可能將英語和華語世界裡關於卡洛爾的生平、創作分析的文論作逐一梳理（參見第二章），其中卡洛爾的侄子柯林塢（Stuart Dodgson Collingwood）所寫的 *The Life and Letters of Lewis Carroll*（1898）和卡洛爾研究大家寇恩（Morton N. Cohen）的 *Lewis Carroll: A Biography*（1995）在重塑卡洛爾的生平時提供極大的幫助，而 Roger Taylor 主編與導讀的 *Lewis Carroll, Photographer*（2002）、Edward Wakeling 編輯與註解的卡洛爾的日記（*Lewis Carroll's Diaries: The Private Journals of Charles Lutwidhe Dodgson (Lewis Carroll,* 1856）（1993-2005）等等，都爲理解卡洛爾創作與思想脈絡提供論證。在文獻考據的部分，則以集大成的加德納的《註解版愛麗絲，決定版》（2000）、Jo Elwyn Jones and J. Francis Gladstone 的《愛麗絲手冊》（*The Alice Companion: A Guide to Lewis Carroll's Alice Books,* 1998）與張華的《挖開兔子洞》爲參考。

相較之下，關於斯凡克梅耶的研究專書顯得比較少，主要是以 Peter Hames

的《闇黑煉金術》（*Dark Alchemy: The Cinema of Švankmajer*，2008）爲主，該書中除集結許多斯氏研究大家關於斯氏電影美學分析論文之外，還包括對他的採訪，以及他自述的電影觀。此外，1987 年斯凡克梅耶第一次被英語世界引介時，*Afterimage 13* 雜誌上的專題報導，由於是搭配《愛麗絲》影片，因此頗富參考價值。順帶一提，台灣第一次介紹斯凡克梅耶是在 1995 台北金馬影展時，當時《1995 台北金馬影展節目特刊》上也有斯凡克梅耶的專輯，但相較之下，關於斯氏生平以及愛麗絲這部影片的介紹與分析顯得不足。

本文第三種研究角度是敘事分析，主要是希望用敘事方法來分析卡洛爾的原著文本，以及斯氏的電影文本。這個研究取向對於本文解讀愛麗絲文本時，將會十分重要，不論是在分析文本中的敘事結構（永恆的時空）、時空背景、視角、人稱，或者情節、人物的行動、物件時，都可以幫助本文論述的有效開展，避免只是說故事而已。主要參考了 Mieke Bal 的《敘事學》（*Narratology,* 1985）、李顯立等譯 David Bordwell 的《電影敘事：劇情片中的敘事活動》（1999）、李顯杰的《電影敘事學：理論和實例》（2000）以及胡亞敏的《敘事學》（1994）。

另外，在永恆與混沌的理論建構時，將會討論從古希臘迄至當代在永恆與混沌上的哲學思惟演變，以及 1970 年代後的混沌理論，包括柏拉圖的《斐多篇》與《蒂邁歐篇》、普羅提諾的《九章集》、奧古斯丁《懺悔錄》、波赫士《永恆史》、葛雷易克的《混沌》（Chaos）等。前面均爲原典，只有葛雷易克的《混沌》是關於混沌理論發展史與研究成果的介紹，不過因爲本文是針對虛構文學的文本分析，並不需要也沒有能力深入化學系統的擴散反應（diffusion reaction）或量子動力學的耗散過程（dissipative process）或熵壘（entropy barrier），因此像《混沌》這樣的發展史反倒是比較適切的。

這是永恆與混沌的部分，而在童年論述的部分則有阿里葉的《童年的世紀》（*Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*）、波茲曼的《童年的消逝》（*The Disappearance of Childhood*）、黑伍德的《孩子的歷史》（*A history of childhood : children and childhood in the West from medieval to modern times*）、白金漢的《童年之死》（*After the Death of Childhood: Growing Up in the Age of Electronic Media*）、簡克斯的 *Childhood*、羅斯的 *The Case of Peter Pan*、金凱德的 *Child-Loving*、拉德的〈理論的建立與理論：兒童文學該如何生存〉（Theorising and Theories: How does Children's Literature Exist?）等。

以上有關各取向論述的具體討論，將在各相關章節中進一步陳述。

二、 研究進程與章節說明

本研究採三階段進行，包括「文獻探討」、「文本比較與敘事分析」、「理論建構與論述」等。搭配章節安排說明如下：

（一） 「文獻探討」階段

在這個階段，研究者彙整並分析了兩位研究對象的相關文獻，以中文和英文文獻爲主，旁及日文文獻。此階段的具體成果將展現在第二章〈路易斯・卡洛爾研究〉與第三章〈楊・斯凡克梅耶研究〉。兩章節均是從幾種不同面向探索兩位創作者的生平、創作背景與脈絡、學者對於他們的研究成果，以及華文世界對於他們的詮釋與研究。

（二） 「文本比較與敘事分析」階段

承續前階段對於兩位創作者的文獻探討之後，本階段開始著手驗證研究者在問題意識中所提出的假說：斯氏文本是最能掌握《奇境》精髓的影視改編文本，因爲它和《奇境》同樣是兼具永恆與混沌敘事的文本。

爲了有效進行驗證，研究者首先彙整並分析百年來《奇境》被改編成影視文本的狀況，然後根據其時空敘事結構，挑選出其中五部具有代表性的改編影片，包括斯氏文本，與《奇境》文本進行分析與比較。在經過比較分析後，確認了斯氏文本對於《奇境》文本的獨到詮釋。爲了進一步理解斯氏的詮釋脈絡，研究者也梳理了斯凡克梅耶對於卡洛爾作品的看法。這階一段的具體成果即爲第四章〈當斯凡克梅耶夢見卡洛爾〉。

（三） 「理論建構與闡釋」階段

這一階段是整部論文的核心，目的在於闡釋本論文所提出的假說，因此有必要與各方的理論對話，並說明研究者的論述觀點。由於本論文的假說牽涉到兩大論述系統，一是永恆與混沌，一是童年性，因此將切分成兩部分來進行論述：

在「永恆與混沌」部分，第五章〈永恆與混沌的探究〉是闡明西方對永恆的哲學思惟（從古希臘哲學、基督神學迄至二十世紀對於永恆看法）、對混沌的認識與再發現（從哲學到當代科學裡的混沌理論），藉以建構理論基底；而接著在第六章〈兩個「愛麗絲」的永恆與混沌〉，則沿此理論脈絡來界定兩文本中的時間符號，進而分析它們如何建構各種循環時間，讓敘事在永恆與混沌中對話。

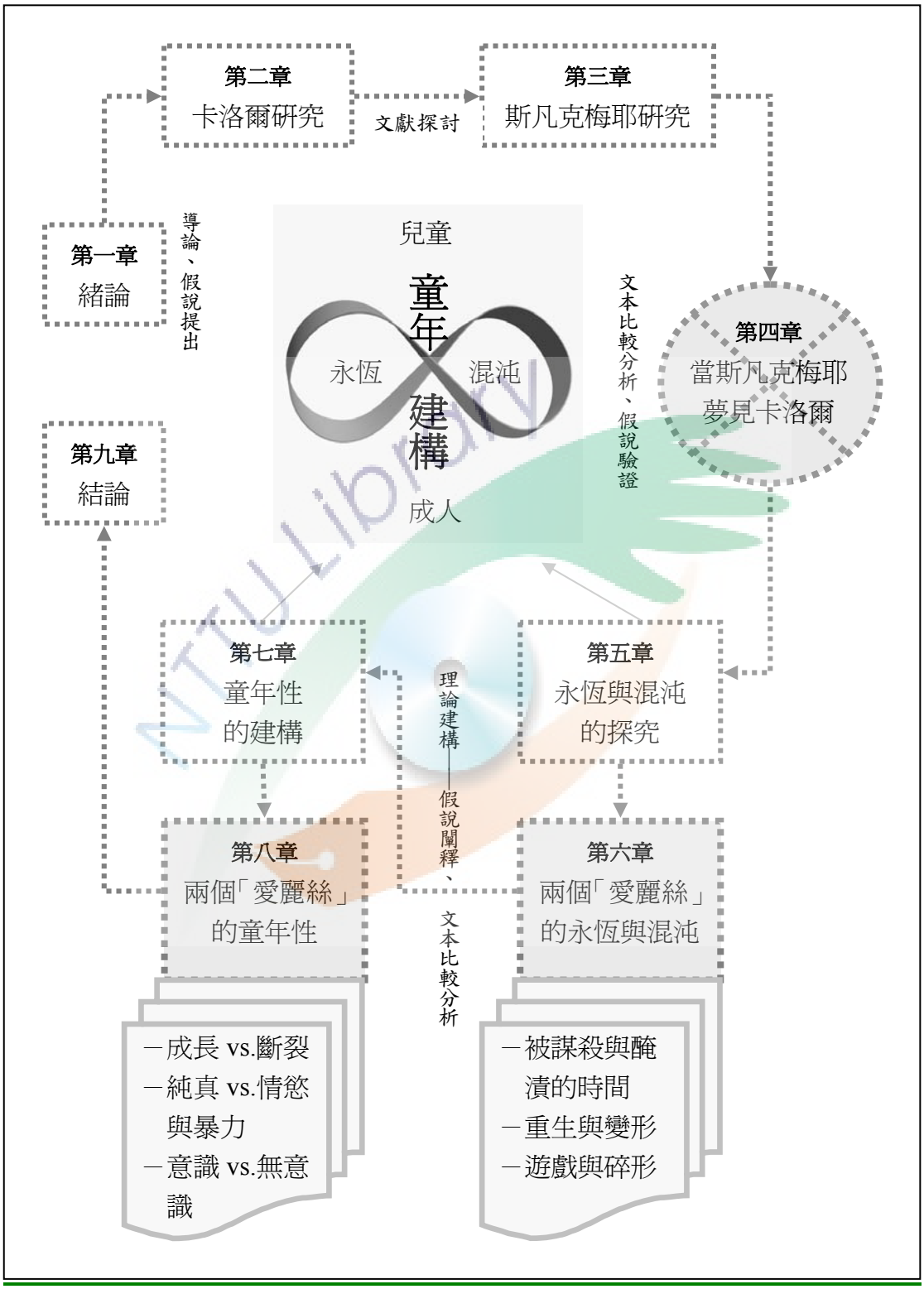
在「童年性」部分，第七章〈童年性的建構〉，分別梳理西方思想體系裡的童年文化史演進，以及主要學者對於童年概念的代表性看法的比較（包括 Chris Jenks、Jacqueline Rose、James Kincaid、David Rudd），而後第八章〈兩個「愛麗絲」的童年性〉則分析兩文本中所蘊含的童年性（childhoodness），不是外在的文化脈絡，而是在文本的話語脈絡中兒童被建構成什麼？一般認爲卡洛爾與斯凡克梅耶在這方面有極大不同，但研究者者認爲他們的不同其實是鏡相的對照，互爲意識的表裡。

爲了方便理解，並更清楚說明本研究的組成架構，謹以下頁圖表說明，期能讓讀者一目瞭然觀察出各章主題與論文主旨「永恆－童年建構－混沌」的關聯：

NTTU Library

圖 1

研究架構圖


第二章
卡洛爾研究
文獻探討
第三章
斯凡克梅耶研究
第一章
緒論
導論、假說提出
兒童
童年
永恆
混沌
建構
成人
文本比較分析、假說驗證
第四章
當斯凡克梅耶
夢見卡洛爾
第九章
結論
第七章
童年性
的建構
理論建構
假說闡釋、
文本比較分析
第五章
永恆與混沌
的探究
第八章
兩個「愛麗絲」
的童年性
第六章
兩個「愛麗絲」
的永恆與混沌
－成長 vs.斷裂
－純真 vs.情慾與暴力
－意識 vs.無意識
－被謀殺與醃漬的時間
－重生與變形
－遊戲與碎形

第二章　路易斯・卡洛爾研究

卡洛爾的一生如同純淨透明的果凍，其中卻包藏著一顆堅硬的完美水晶，那就是童年。

——維吉尼亞・吳爾芙（Virginia Woolf）

本章是關於路易斯・卡洛爾的文獻探討，首先第一節是梳理路易斯・卡洛爾的生平與創作脈絡，第二節是各種取向對於卡洛爾及其作品的研究成果。由於卡洛爾是一個體系極爲龐雜的研究對象，因此本章將從以下幾種具有代表性的研究取向進行梳理：歷史與文化取向的研究（包括生平傳記、時代背景與文化脈絡、作品典故考古分析等）、精神分析取向的研究（包括弗洛伊德學派、榮格學派以及德勒茲的研究）、語言哲學與數理哲學取向的研究（包括文本中的語言使用、遊戲與「荒誕」、數學與邏輯等等）；第三節是討論卡洛爾作品對於流行文化與次文化的影響，包括戲劇、繪畫、電玩、迷幻搖滾等；最後一節則是華文世界對卡洛爾的翻譯、註釋與研究。

第一節 路易斯・卡洛爾的生平與創作脈絡

卡洛爾的傳記作家們經常將他與莎士比亞並比，包括《西方正典》的作者卜倫[7]（Harold Bloom, 1987: 1）也說：「路易斯・卡洛爾是與莎士比亞等量齊觀的作家，對我們來說，他的寫作已經變成了某一種聖經（scripture）。」卜倫主要是指卡洛爾作品裡對白、詩句、意象被引述的頻繁程度，直追莎士比亞。但卡洛爾作品更引人好奇的，是隱藏於文本當中的互文與自我指涉，包括文本中每一位角色似乎都影射著真實生活當中的某個人、他與愛麗絲的關係、每一句遊戲詩或雙關語的出處……等等。因此，卡洛爾可說是西方文學

圖 2
卡洛爾肖像（1832-1898）



[7] Harold Bloom 的中譯名有哈洛・卜倫、哈洛德・布魯姆等，本論文採用台灣立緒出版社出版、高志仁譯《西方正典》標誌的作者譯名「哈洛・卜倫」。本論文在標示各家中譯名時，除特別原因外均採此原則，以台灣已出版紙本的譯名爲優先參考。

史上最引發讀者窺視慾望的創作者之一，他個人的生平與文本關係也是被爬梳得最仔細的文學史案例之一。正如第一章裡引述格林拜說的，早在 1980 年代卡洛爾的研究論述就已經多到出版成書了，而今甚至連卡洛爾寫給出版社的信件裡的小細節也都成了評註書目的主題。

但很諷刺的，一百多年來，儘管各路學者（包括弗洛伊德精神分析學派與容格分析學派）已經用顯微鏡將卡洛爾裡裡外外仔細檢驗過無數遍，但他始終像是個謎。吳爾芙（Virginia Woolf）很早就宣告這些努力無效，1939 年她在一篇名爲〈路易斯・卡洛爾〉的文章中就說：

> 如今連 1293 頁的卡洛爾作品全集都出版了，我們實在沒有任何藉口。我們應該要能夠完全而且完整地抓住他，但是我們失敗了——再一次，我們失敗了。我們以為我們抓到了 Lewis Carroll，但定睛再看，卻看到一位牛津學者。我們以為抓到了 C. L. Dodgson——再看一次，卻是一個童話小精靈。作品全集在我們手中裂成兩半，於是我們只好回頭去看他的傳記。可是他根本沒有傳記，他是那麼輕飄飄地踏過塵世，沒有留下任何足跡。（Woolf, 1977: 47）

吳爾芙的評論讓人深有同感，但這實在很弔詭，因爲表面上看來卡洛爾的研究素材如此之多，如此公開地攤在那裡，甚至他自己從 21 歲（1853 年）起開始寫日記，從 29 歲（1861 年）起將往來書信編號記錄，後來日記與書信內容也都已經出版成書，連他書房裡有些什麼樣的藏書也都已經出版成專書，但學者似乎並不滿意，每年都仍有新的研究出現。可以說，卡洛爾既是最公開的研究對象，同時也是最善於隱藏自己的作家。因此，以下對於他的生平介紹無可避免地只是冰山的表面可見一小角，而且極可能是虛幻的。

卡洛爾的一生幾乎與維多利亞時期重疊[8]，他的爲人處事完全符合維多利亞社會的規範，正如吳爾芙所描述的：

> 他接受一切規範和傳統；他為人拘謹而一本正經、吹毛求疵、篤信宗教、幽默詼諧。如果十九世紀的牛津學人有什麼樣典範的話，他就是典範本身。他是如此美好，使得他的姊妹們都很崇拜他；他是如此純淨，以至於

[8] 關於維多利亞時期的起始，陳英輝（2005）指出，起始年有兩種看法，一是從 1832 年起，這一年是浪漫主義大家 Sir Walter Scott 逝世，同時這一年也通過了對維多利亞時期影響深遠的第一次改革法案（The First Reform Bill)，另一則是以維多利亞女王登基的 1837 年起算；而結束的年限則無異議地以維多利亞女王駕崩的 1901 年爲標記。卡洛爾出生於 1832，逝世於 1898 年，他的一生幾乎與維多利亞時期重疊。

> 他的侄子在寫他的傳記時無話可說，只能暗示說，也許「在卡洛爾的生命中仍不免籠罩著一絲失望的陰影」。但道森先生自己是否認有陰影存在的：「我的生命自由自在，擺脫所有試煉和麻煩。」（Woolf, 1977: 48）

一方面卡洛爾在真實生活中是很典型的維多利亞牛津學人，但另一方面，他的思想與作品中又充滿浪漫主義的色彩，不過這在維多利亞時期並不罕見，正如陳英輝在《維多利亞文學風貌》裡說的，「浪漫思想在維多利亞時期雖非主流，卻並未銷聲匿跡。」（陳英輝，2005: 18）

卡洛爾的本名是查爾斯・路德維希・道森（Charles Lutwidge Dodgson，其姓念成 D-O-D-S-O-N），他是英國牛津基督教堂學院的數學講師，也是英國國教會的神職人員（擔任助祭），終生未婚，以基督教堂學院爲家。終其一生，他始終小心翼翼地切分他作爲數學講師、神職人員的真實身分，與作爲兒童文學作家卡洛爾的身分，不曾混淆。以下爲了方便起見（也爲了區別他的父親），在敘述道森／卡洛爾的生平時，統一稱之爲卡洛爾。

卡洛爾的家族來自英格蘭北方，父親查爾斯・道森也曾經是牛津基督教堂學院的高材生，以數學一等優和古典文學一等優的成績畢業，原本可以留任該校教書，但他後來爲了和表妹結婚，選擇放棄終生俸的教職[9]，到鄉下擔任英國國教派的助理牧師。1832 年 1 月 27 日卡洛爾出生於柴郡的 Daresbury，在十一個小孩中排行第三，也是家中長男。十一歲時，他父親升任爲教區牧師，舉家搬到約克郡的 Croft。當時他們的住家相當偏僻，四周是麥田。卡洛爾曾經在 1860 年一首詩〈火焰中的臉龐〉（Faces in the Fire）中這麼描寫他童年的家：

> 大海般的麥田啊，孤島似的莊園
> 被清晨裡湧動的香氛搖晃著
> 那快樂的地方孕育了我 （Carroll, 1982: 854）

或許因爲離群索居，道森家的親子關係十分緊密，加上在卡洛爾十二歲之前都是由他父親自己在家授課，因此卡洛爾很崇拜他的父親，而且也繼承了父親的天賦，從很小時候就展現出數學和文學的才華。他經常會製作玩具，說故事給弟妹聽，他還會自製木偶戲台來演出。這些後來都反映在他的兒童故事中，也使得他一生都對戲劇非常感興趣。

[9] 早期基督教堂學院規定研究員若結婚就必須放棄學校的終生俸，這項規定一直到 1871 年之後才取消（Jones & Gladstone, 1998: 4）。卡洛爾和他父親不同，他始終未放棄這份教職。

1844 年，十二歲的卡洛爾離家到鄰近的一所文法學校[10]就讀，他的成績十分優異，校長覺得他前途無可限量，建議他到更好的學校就學，於是他就在 1846 年轉學到拉格比（Rugby），那是當時英格蘭最好的私立學校之一。在這所學校教師的教育下，卡洛爾的數學與文學天賦得以充分發展，但他很討厭離家住宿在學校裡。尤其是在拉格比時，高年級學長的霸凌更讓他不適應，卡洛爾還因病而右耳失聰。學者認爲，他往後的一生裡不太喜歡男孩子可能和這段時間的住宿經驗有關。每到放假回家時，他就會協助他父親在當地的學校裡教學。這時他往往變成孩子王。他會自創許多遊戲和別的孩子玩耍，也會寫詩歌、故事、自編雜誌來娛樂家人朋友。他早年創作的詩作很多是諧仿十九世紀流行的道德訓誡詩，但許多他早年詩作的主題也一直延續到他成年之後的創作，包括：威嚇、夢境、夢魘、家族關係，以及從孩童的眼光諷刺成人世界的混亂。

無論如何，卡洛爾的學業表現優異，並獲得基督教堂學院的獎學金，這也是他父親的母校。跟他父親當年一樣，他也拿下數學科一等優的成績，這對於大學生來說是莫大的榮譽，甚至讓他在 1854 年拿到文學士文憑之前，就已經取得了基督教堂學院的特別研究員薪金，提供他年俸和宿舍。1855 年他被任命爲數學科講師，1861 年宣誓就任爲英國國教會的職事。此後一生裡，他幾乎都身著神職人員的黑色袍服。不過，由於天生口吃，讓他很少公開演講，而且由於他光潔無鬚的外表、厚重的黑髮、宛如少女般羞怯的言行，讓他在同儕之間顯得有些格格不入。

這時，他開始在報章雜誌上發表一些詼諧詩文，1856 年他首度以筆名 Lewis Carroll 在 *The Train* 雜誌上發表作品。這個筆名的來源是用他名字 Charles Lutwidge 的拉丁文重新排列組合而成[11]。就在這一年，他遇見了年方四歲的愛麗絲・利道爾（Alice Pleasance Liddell, 1852-1934），並爲她拍照。愛麗絲是卡洛爾上司（基督教堂學院院長 Gorge Liddell）的女兒。

此後二十年間，卡洛爾致力於文學、攝影的創作，形成生命中最富創作力的二十年。終其一生，卡洛爾都在基督教堂學院任職、居住，僅在休假時才去探訪

[10]英國的文法學校（Grammer school)創立於 16 世紀，以教拉丁語和希臘語爲主，現今轉變爲公立的普通中學，教授古典語、現代語和自然科學等，和現代中學（secondary modern school)有區別。

[11] 根據卡洛爾 1856 年 2 月 11 日的日記裡記載，他寫信給 Mr. Yates，給他四個筆名作爲選擇：第一個是 Edgar Cutswellis(由 Charles Lutwidge 字母重新排列組合)，第二個是 Edgar U. C. Westhill（同上)，第三個是 Louis Carroll(Lutwidge= Lodvic= Louis 和 Lewis)，第四個就是 Lewis Carroll。後來 Mr. Yates 選擇了 Lewis Carroll。參見 Edward Wakeling (ed.)(1994). *Lewis Carroll's Diaries: The Private Journals of Charles Lutwidhe Dodgson (Lewis Carroll), The First Complete Version of the Nine Survivng Volumes with Notes and Annotations.* Vol. 2, p.1856。

他的姊妹[12]。他是個盡責的哥哥，當父親在 1868 年去世後，就負擔起照顧弟妹的責任，他終身未娶，事實上，基督教堂學院給他的研究員終身俸也限制他結婚。他也是個認真的教師，忙碌於授課、課後指導學生、處理教會和學院的行政事務。但在溫和羞怯的外表下，他其實也有激進的一面，包括對於宗教改革、選舉制度都曾發表過看法。1872 年還曾爲了學院建築工程的事情和基督教堂學院院長對抗，寫匿名信攻擊。

就像吳爾芙描述的，卡洛爾是一個非常要求完美、重視細節的人，他喜愛精巧設計的物品。這可能是他迷上了攝影的原因。1856 年他開始玩攝影，而且是攝影技術比較複雜的濕版火棉膠攝影術（Wet Plate Collodion Process），也就是俗稱玻璃版底片攝影法。在攝製過程中，攝影者從感光、拍照、顯影、定影，沖洗等過程都必須在玻璃版濕潤的情況下完成，但它所產生的影像清晰度及穩定性都優於達蓋爾銀版攝影術（Daguerreo type）及卡羅攝影術（Calotype），因此在 1850 年代成爲攝影主流。儘管攝製過程需要處理笨重設備和繁雜細節，不過卡洛爾很快就掌握其中技巧，而且十分樂在其中。他開始拍攝建築物、動物骨骸和一些社會名流。他曾拍攝過桂冠詩人丁尼生（Lord Alfred Tennyson）、詩人畫家羅賽蒂（Dante Gabriel Rossetti）、作家麥克唐納（George Macdonald）、著名女演員 Ellen Terry，以及維多利亞女王的小兒子李奧波德王子（Prince Leopold）[13]。

攝影成爲卡洛爾進入上流社會與藝文人士交友的一項工具，藉由幫這些人的小孩拍照，卡洛爾迅速受到歡迎。雖然他也替男孩子拍照，但女孩的攝影作品比較多，有學者以爲這是他偏好女孩的證據之一，但這也可能只是因爲女孩子比較能忍耐拍照過程的冗長、保持身體的靜止不動。在拍照時，卡洛爾會對這些女孩們說故事，或者拿他自創的謎語讓她們玩，好讓女孩們能夠自在放鬆，卡洛爾還會用各式各樣的服裝來裝扮她們，精確地擺設她們的動作。他也曾八次拍攝裸體的少女。當他要拍照之前，總是先取得女孩母親的同意，並細心地安排伴護。除了幫少女們拍照之外，他也經常帶她們出遊，或去美術館，或在晚宴時陪她們玩樂。從外界觀來，他舉止得宜，恪守誡律、言行保守，完全合乎維多利亞時期的禮儀規範。儘管後來評論者質疑卡洛爾有戀童的傾向，但並沒有確切的證據可以證明卡洛爾有任何越軌的行爲（這部分請參見第八章第二節的進一步討論）。

不管如何，卡洛爾對於攝影創作十分投入，他很仔細地爲每一次攝製照片作記錄，因此可以統計出他總共拍攝了將近三千張的照片（完整攝影目錄可參見

[12] 1868 年卡洛爾的父親去世後，他在牛津附近的 Guildford 租房子給他的未婚姊妹居住。假日時他也會前往那裡探視。卡洛爾有六位姊妹、最小的弟弟皆獨身（Lovett, 2005: 94）。

[13] 李奧波德王子是維多利亞女王的幼子，1872 年到牛津基督教堂學院就學，傳說曾與愛麗絲・利道爾相戀，一度論及婚嫁，但女王不同意，被迫分手（張華，2010: 268）。

Taylor, R., 2002: 240-275）。甚至還跟學院爭取在學校宿舍的頂樓蓋了一座攝影用的玻璃攝影棚。截至 1880 年停止攝影，他總計拍攝了 2500 張負片，是維多利亞時期成績斐然的業餘攝影師。即使沒有《奇境》和《鏡中》這些文學經典，卡洛爾仍可能因爲攝影成就而留名，他尤其擅長捕捉兒童的神韻。

圖 3

《愛麗絲的地底冒險》手繪書

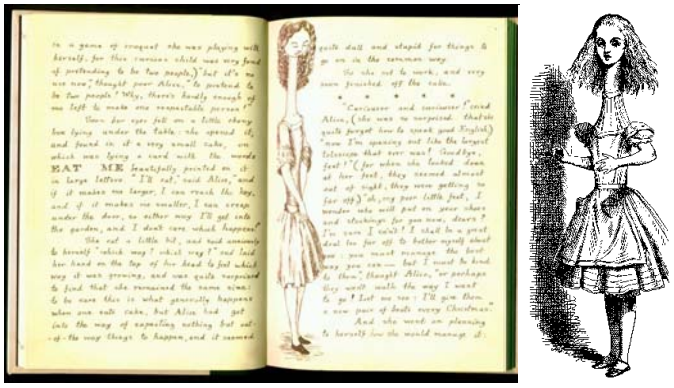


卡洛爾投注最多心力的寫作與攝影對象是愛麗絲・利道爾。1862 年的 7 月 4 日下午，在卡洛爾所謂的「那黃金色的午後」，卡洛爾和他的朋友魯賓遜・達克華斯牧師（Reverend Robinson Duckworth）帶著愛麗絲以及她的姊妹，到泰晤士河划船、野餐。回程中，他講了一個關於小女孩愛麗絲掉進兔子洞裡的奇幻歷險故事給三個小女孩聽，這也就是後來《奇境》的雛形。這時愛麗絲十歲[14]，她請卡洛爾把這個故事寫下來，後來卡洛爾果然完成了《地底》手繪書，本來是打算送給愛麗絲作爲生日禮物，但後來愛麗絲的母親阻撓了卡洛爾與愛麗絲往來，於是他一直到 1864 年聖誕節時才將手繪書時送給時年十二歲時的愛麗絲。書末原本有卡洛爾親筆繪的愛麗絲畫像，不過卡洛爾自己並不滿意這張畫像，所以後來他就用愛麗絲的相片覆蓋上去，直到後來手稿要存放到大英圖書館時，照片底下的畫像才被發現。

隔年，卡洛爾將這個故事交給麥克米倫出版社出版。這是卡洛爾的好友也是當時的名作家喬治・麥克唐納（George McDonald）的牽線。出版時，卡洛爾找來大名鼎鼎的畫家約翰・田尼爾（John Tenniel）爲這本書插畫，不過卡洛爾卻處處干涉田尼爾必須如何繪畫書中的人物和情節，因此兩人有不少意見衝突。在經過許多延宕和困難之後，這本書終於趕在 1865 年 7 月四日

圖 4

田尼爾插圖（右）與卡洛爾版本（左）比較



[14] 愛麗絲於 1852 年 5 月 4 日在 Westminster School 出生。

出版，但因爲印刷品質不良，11 月時重印，當時卡洛爾 33 歲。

續集《愛麗絲穿越鏡子》（*Through the Looking-Glass and What Alice Found There*，以下簡稱《鏡中》）則在 1871 年出版。在續集中，時間設定爲《奇境》的半年後，愛麗絲穿過鏡子，來到一個相反的世界，成爲西洋棋裡的白棋士兵。最後她逐步越過棋盤式的田野，升爲白皇后。在書中，她遇見了許多有趣也是大家熟知的角色，例如雙胞胎兄弟、白騎士、小胖丸，書中照例有許多荒誕詩，包括被譽爲英語世界最好的荒誕詩“Jabberwocky”。《鏡中》雖然不像《奇境》那麼暢銷，但銷售成績仍然相當好，而且獲得更多的好評。1876 年卡洛爾出版了《獵捕蛇鯊》（*The Hunting of the Snark*），這被認爲是他最後一本荒誕文學，書名的副標爲 *An Agony in Eight Fits*，也就是「在八個章節裡的奮戰」（a struggle in eight chapters）的雙關語。這本故事書是描寫獵捕蛇鯊怪獸的故事，情節雖然有著英雄冒險事蹟，但摻入了許多隱晦不明、難以理解的詩文，使得這個故事更不容易普及。不過這本書吸引來許多菁英讀者，奮力不懈地以解開故事中謎語、詩文的含意與影射爲職志。

卡洛爾另外還寫了幾本詩集、遊戲，包括《魔術幻燈詩集》（*Phantasmagoria*, 1869）、《押韻乎？合理乎？》（*Rhyme? and Reason?*, 1883）、《一個糾結的故事》(*A Tangled Tale*, 1885)以及《三個日落詩集》(*Three Sunsets and Other Poems*, 1898）。此外，篇幅比較長的散文體兒童故事還有《希兒薇和布魯諾》(*Silvie and Bruno*, 1889)以及《希兒薇和布魯諾完結篇》(*Silvie and Bruno Concluded*, 1893)。這兩本書中有許多相當傑出的幽默詩文，不過故事本身過於迂迴曲折，甚至帶有說教意味，引起的共鳴比較少。另外，卡洛爾也寫過一些關於社會議論的小冊子，以及超過 92000 封的書信。

另外，作爲牛津大學基督教堂學院數學教師的道森，他也寫了許多有關數學的著作，事實上他第一本出版著作就是有關於幾何數學的《歐幾里德的第五本代數書》（*The Fifth Book of Euclid Treated Algebraically*, 1858），當時是以 College Tutor 爲筆名出版的。後來他又出版了《歐幾里德和他的現代對手》（*Euclid and his Modern Rivals*, 1879）、《珍本數理，第一部》（*Curiosa Mathematica*, Part I, 1888）、解說邏輯分析的《邏輯的遊戲》（*The Game of Logic,* 1887） 以及《符號邏輯學》（*Symbolic Logic*, 1896）。他還曾發表過了一些關於數字理論的文章，甚至還有在當時堪稱前衛見解的關於投票理論的文章。

1898 年 1 月 4 日卡洛爾因爲支氣管感染的併發症，病逝於他姊妹位於吉爾福特（Guildford）的家，得年 66 歲。由於這之前卡洛爾的身體一向硬朗，所以

他的突然去世，引起各界震驚。愛麗絲僅送鮮花致意，並未出席葬禮。巧合的是，四天後愛麗絲的父親亨利・利道爾也去世。

第二節 各種取向的卡洛爾研究

如同格林拜所說的，對於卡洛爾的研究族繁不及備載。事實上，記述卡洛爾生平與作品研究，早在卡洛爾逝世後不久就開始了，而且論述者當中包括了吳爾芙、史基納、卜倫、德勒茲、伊格頓等非兒童文學界的評論大家。

不過，「卡洛爾學」開始蓬勃發展，主要從 1960 年代起，根據紀蘭諾（Edward Guiliano）在他那本關於卡洛爾的研究目錄 *Lewis Carroll: An Annotated International Bibliography, 1960-1977*（1980:1）裡開宗明義說，從 1960 年開始，越來越多人投入研究卡洛爾的生平與作品。他指出有兩項因素造成卡洛爾學在這時期的蓬勃發展：首先是加德納 1960 年出版的《註解愛麗絲》，同時開啓了學術界以及通俗讀者對於卡洛爾研究的興趣。加德納在 1962 年繼續出版了《註解蛇鯊》（*The Annotated Snark*），亦即對於卡洛爾兩本愛麗絲故事之外最暢銷故事《獵捕蛇鯊》的註解本。其次，1962 年正是愛麗絲故事的一百週年紀念[15]，這個具有紀念意義的時間也帶領起研究的風潮。而且從紀蘭諾書中所載的論述書目來看，這股風潮逐年增溫，每年出版的研究論述，從 1960 年的 10 筆到了 1974 年至 1977 年中，增爲每年三、四十筆。

在紀蘭諾這本備受推崇的研究目錄當中，總共收錄了超過一千五百筆書目，包括直接文本、參考書目、傳記與綜合出版品，最值得注意的是，它涵蓋了各國語言的出版品，包括英、法、德、俄、匈牙利等，甚至也記錄了一本日文的研究論述，可惜的是，並沒有看見中文研究論述，儘管在這期間華語世界至少有周作人、趙元任、林以亮等人都探討過愛麗絲的中文翻譯問題[16]，但並未被收錄。

除了紀蘭諾的研究目錄之外，威廉斯（Sidney H. Williams）與法庫納（Madan Falconer）合著的 *The Lewis Carroll Handbook*（1962）、霍岱爾（Rachel Fordyce）主編的 *Lewis Carroll: A Reference Guide*（1988）均是相當詳盡的目錄。另外瓊斯

[15] 學界將 1862 年 7 月 4 日定爲愛麗絲故事的生日，因爲這一天下午卡洛爾帶著愛麗絲三姊妹去遊河，途中爲她們說了一個名叫愛麗絲小女孩掉進兔子洞的故事。

[16] 包括有周作人〈阿麗思漫游奇境記〉（1922）、趙元任〈論翻譯中信、雅、達的信的幅度〉（1967）以及林以亮〈翻譯絕唱〉（1974）等（張華，2010：291）。

（Jo Elwyn Jones）和格拉史東（J. Francis Gladstone）合著的《愛麗絲手冊》（1998）則是目前最新的一本卡洛爾研究目錄，與之前目錄不同的是，書中增附了與卡洛爾、愛麗絲相關人事物與地點的資訊。

一、 歷史與文化取向的研究

在卡洛爾學的研究著作裡，占最多數量的，是關於他的生平重塑。眾人尤其感興趣的是：他是不是有戀童癖？他是不是真的跟年僅 11 歲的 Alice Liddle 求婚過？他是用什麼樣心態幫小女孩拍裸照？而他隱藏在作品當中的那些滑稽的角色，是否影射某個當時著名的大人物？而要解開這些謎團，首先被賦予期待的就是他的傳記研究。

在所有傳記作家當中，最早出現的是柯林塢（Stuart Dodgson Collingwood）的作品，這本傳記在卡洛爾過世當年年底便出版了。柯林塢是卡洛爾的外甥，他擁有卡洛爾許多第一手資料，包括家族資料、卡洛爾的日記與書信、照片，以及他年幼時對於卡洛爾的觀察，因此他的 *The Life and Letters of Lewis Carroll*（1898）成爲後來各種撰寫卡洛爾傳記的藍本。而他的這本卡洛爾傳記當中，也不負眾望地栩栩如生描繪出卡洛爾的言行風格，並記錄了相當多關於卡洛爾的軼聞故事。因此這本書雖出版了百多年，至今依然盛行，也是最常被引述的卡洛爾傳記之一，這本書目前登錄於古騰堡電子書計畫中，可在線上完整閱讀（http://www.gutenberg. org/ ebooks/11483）。

掌握研究優勢的科林塢也因爲處理卡洛爾的書信、日記，而引起許多爭議，傳聞他曾毀掉卡洛爾對 Alice Liddle 求婚的信件，以及許多掌握關於卡洛爾不正常性傾向的證據。但這些說法被科林塢、道森家族，以及學者如 Derek Hudson 舉證駁斥[17]，弔詭的是，這些八卦傳聞也更增加了卡洛爾與愛麗絲故事的傳奇色彩，更引人好奇。

大體來說，這種關於作家與作品的軼聞的研究或考據，占據了卡洛爾死後一百多年間的論述主流，這從紀蘭諾那本跨國性研究目錄的書單內容，便可窺見一二。有許多小文論都在處理諸如此類的問題：1862 年 7 月 4 日那個午後究竟是像卡洛爾描述的「黃金般的午后」或者根本是個下雨天[18]，是卡洛爾記錯日期或

[17] Helmut Gernheim 在 *Lewis Carroll, Photographer*（1969）的前言中討論了卡洛爾的愛情生活，並說科林塢銷毀掉一部分日記。後來 Derek Hudsony(1972: 24-25)反駁了這些說法。

[18] 早期的看法認爲 1862 年 7 月 4 日是個又溼又冷的雨天，因此去划船和說故事應該是另外一天，包括 Gardner（2005: 7 -9）引述愛麗絲的回憶、達克華斯牧師的回憶，不過 H. B. Doherty(1968: 75-78)引用當地的氣象局史料說，卡洛爾與愛麗絲遊河的前幾天，牛津當地確實下午，但到了 7 月 4

美化那一天；會笑的柴郡貓究竟典故出自哪裡（Oultram, 1973: 8-14）；卡洛爾是否真的曾經在火車上偶遇 Alice Liddle，並據此爲《鏡中》的場景[19]……等等。

蔚然成書的也不少。在科林塢之後的傳記作家挖空心思去填補或修正其中的不足，使得卡洛爾的傳記數量多達數十本，有的偏重卡洛爾所處的文化脈絡如迪拉馬爾（Walter De la Mare）的 *Lewis Carroll* （1932）、樸尼（John Pudney）的 *Lewis Carroll and His World*（1976），或著重於卡洛爾和他作品之間關係的分析、他的人際互動，例如瓊斯與格拉史東（Jo E. Jones and J. F.Gladstone）的 *The Red King's Dream: Or, Lewis Carroll in Wonderland*（1995）、寇恩（Morton N. Cohen）的 *Lewis Carroll: A Biography*（1995），以及李屈（Karoline Leach）的 *In the Shadow of the Dreamchild: A New Understanding of Lewis Carroll*（1999）。瓊斯與格拉史東同時也是《愛麗絲手冊》的作者，是卡洛爾研究領域裡的重要學者，而寇恩的 *Lewis Carroll: A Biography*（1995）則被公認爲繼科林塢之後卡洛爾傳記的決定版。他是卡洛爾研究的權威學者之一，投注了超過三十年時間研究卡洛爾，書中並引用了卡洛爾的書信、日記、百餘幀照片與插圖作爲說明。至於李屈則博採許多新近的研究，打破了傳統上或者說科林塢所建構的卡洛爾神話，包括卡洛爾只與女童爲友的小宇宙、對愛麗絲・利道爾的迷戀、他的禁慾與性傾向等等。李屈認爲卡洛爾並不只對小女孩有興趣，也並不只跟小女孩作朋友，事實上他有許多所謂小女孩的朋友都是成年女性；李屈認爲《奇境》裡的愛麗絲並不是指愛麗絲・利道爾，而且卡洛爾也並沒有跟愛麗絲・利道爾求婚等等。李屈還成立一個名爲「逆向」（Contrariwise）的團體（http://contrariwise.wild-reality.net/），以打破某些無事實根據的卡洛爾神話爲職志。

二、 精神分析的取向

精神分析取向的卡洛爾研究是戰火最激烈的論述場域。一方面有像卜倫（1987: 5）這樣的評論大家用高分貝放話：「採用精神分析取向來研究卡洛爾的作品註定要失敗，因爲它們都過於空泛簡單和粗俗，也因此令人厭惡。」但在相對的一方，史基納（John Skinner, 1977: 293）也說，「若不用精神分析是無法理解卡洛爾本人的心靈意識，或者他作品裡的奇妙幻想。」

日當天中午過後天氣就放晴了。

[19] Hugh B. O'Brien（1967: 380-382）曾質疑卡洛爾是否真的曾經搭火車從 Holyhead 到 Llandudno，並在火車上偶遇愛麗絲，但 Roger Lancelyn Green（1969: 217-218）隨後反駁，指出卡洛爾確實曾經在 1863 年 4 月 Charlton Kings 的火車上遇見愛麗絲，並據以寫出《鏡中》愛麗絲搭火車的情節。

誠如上文所述，卡洛爾的性慾與戀童癖傳聞，引起後世讀者與學者無限好奇，但因爲卡洛爾的言行一向嚴謹小心並無任何可授人話柄之處，加上《奇境》是一本極受歡迎的童話故事，破壞卡洛爾的名聲無異於在眾人共同的童年記憶抹上污點，因此 1936 年紐約大學精神病學研究教授許爾德（Paul Schilder）的那場公開演講自然引起爭議。在此之前雖然也有 A.M.E. Goldschmidt（1933）撰文分析《奇境》中的情慾暗示（本論文第八章裡將會詳述），但因爲 Goldschmidt 並不是學者，他那篇文論僅是大學生的論文，並未產生多大影響力。而許爾德就不同了，當時他是著名學者與精神分析權威，而且他的發言不僅針對文本，甚至直接推論卡洛爾本人及其家族的病態，於是引來軒然大波。

許爾德在一場公開演講當中主張，從兩本愛麗絲故事裡可以分析出卡洛爾的精神異常，他呼籲不要讓兒童閱讀愛麗絲故事：「這是一個充滿殘暴、破壞和毀滅的世界……任何人都會擔心，若沒有成人的協助，兒童也許會迷失在書中世界裡，找不到路回到這一個可以讓他們理解愛的關係、時空與文字的世界。」[20]許爾德並暗示，卡洛爾和他的姊弟妹都有天生口吃的毛病，可能是因爲他們的父母親是血緣相近的親戚。此言一出，便引起及各方撻伐。其中最具代表性的，就是名作家、文學與藝術評論者及哥倫比亞大學教授克魯奇（Joseph Wood Kruch, 1937: 129-130）。克魯奇在一篇名爲〈對愛麗絲精神分析〉（Psychoanalyzing Alice）的文章裡駁斥許爾德的論點毫無證據力，他說，「數十年來從未聽說有兒童因為讀了愛麗絲故事而被驚嚇。」他也諷刺許爾德是俗不可耐的「道德家」，並調侃許爾德作爲一個精神分析師「怎麼會如此恐懼看見一位藝術家內心具有複雜情結？或者說，怎麼會害怕讓兒童去了解一部傑出文學的祕密，就是能將人性普遍的執迷成功淨化為好玩的情節？」

後來許爾德將演講稿做了修正，正式在 1938 年的 *Journal of Nervous and Mental Diseases* 上發表爲論文“Psychoanalytic Remarks on *Alice in Wonderland* and Lewis Carroll”。許爾德雖然修正了先前講稿中許多引起反彈的字眼，但仍堅持《奇境》世界是「一個缺乏愛的世界」，因爲「卡洛爾從小成長在一個大家庭裡，而在這樣的家庭中孩童總是感覺被忽略」（Schilder, 1977: 290），「我們經常從他的日記中感受到罪惡感，經常看見他書寫有關永劫懲罰」。他分析卡洛爾的作品中幾乎看不見他與家人的關係、他沒有成人的朋友，喜歡小女孩而不喜歡男孩，幼年喪母，青年喪父，很早就扛起一家之主的責任有關。許爾德另外還引述費尼謝爾（Otto Fenichel）的觀點，從《奇境》有許多情節繞在愛麗絲身體

[20] 許爾德這場演講原發表於 1936 年底的美國精神分析學會會議中，演講稿內容刊載於紐約時報上。本文轉引述自 Joseph Wood Krutch（1937: 129-130）。Krutch 此文亦可見於 Gale Gengage 所建置的網路資料庫 eNotes（取自 http://www.enotes.com/alices-adventures-criticism/alices-adventures-wonderland-and-through-looking/joseph-wood-krutch-essay-date-1937）。

的變大變小，認爲小女孩象徵著卡洛爾「發育不完整」的陰蒂，他認爲卡洛爾有女性化的傾向，又抗拒這種渴望。因此卡洛爾將自己當成那些小女孩的母親，但是當那些小女孩長大後，他又忌妒她們，因而關係漸遠（p.291）。

許爾德的分析基本上反映了弗洛伊德學派前仆後繼的努力，以求能徹底解剖卡洛爾和愛麗絲故事，他不是第一個也不是最後一個，正如 *Aspects of Alice* 的主編菲利普思（Robert Phillips, 1977: xxi）所說的，這一支弗洛伊德軍團重砲攻擊「卡洛爾的身體運作，就算沒能摧毀他必然也干擾了他」，在菲利普思這本論文集中，收集了諸多精采的精神分析文論，有一些文論是精華書摘，例如柏克（Kenneth Burke）1966 年的那本名著 *The Thinking of the Body*，柏克用〈胡椒廚房〉裡強烈的氣味與煙霧暗示著放屁生理反應與性慾，以及「瘋茶會一景裡不斷持續進行著肛門-口腔期的翻轉，粗魯得讓愛麗絲這位端莊、好教養的小女孩也尷尬極了。」（Burke, 1977: 342）；還有蓮諾（Florence Becker Lennon, 1977）在“Escape through the Looking-Glass”文中認爲卡洛爾的詩證明了他的戀母情結；葛羅仰（Martin Grotjahn）在“About the Symbolization of ALICE’S ADVENTURES IN WONDERLAND”也認爲愛麗絲是陰蒂的象徵，「而她的冒險是一趟重返母親子宮的旅程。」（1977: 315）；還有史基納（John Skinner）在“Lewis Carroll’s Adventure in Wonderland”文中則引述卡洛爾與親友的通信，指證道森「不敢長大成人」，因此「卡洛爾始終停留在兒童階段，並以這種角色來解決他不敢長大的困境。對他來說，這或許是一種潛意識的身分認同，但這讓我們能夠透過故事去理解他說的話，也讓愛麗絲永遠以一個孩子的身分活著，成為世界的集體潛意識。」（1977: 306-7）

對於上述弗洛伊德軍團的攻擊，卡洛爾應援團的回應是什麼？有趣的是，包括克魯奇和卜倫在內，都沒對於弗洛伊德學派猛烈攻擊「卡洛爾身體運作」做出具體的反擊（克魯奇的「……為何如此恐懼看見一位藝術家內心具有複雜情結？」反而帶來一種默認的效果，而卜倫的激烈言論似乎也不具有學術回擊的效果）。比較狡猾的是菲利普思，他像一位談話性節目的主持人或拳擊台的裁判員般，將這個問題推回給卡洛爾：「對於這些人的看法，卡洛爾會說什麼呢？」他問。當然，卡洛爾並不在場，所以菲利普思接著自問自答，「如果卡洛爾預見了會有這類的評論，或許他早就將書撕成碎片。因為對他來說，他寫作的目的是希望藉由書中那夢的小孩來對成千上萬兒童讀者施加魔法。」他並引述卡洛爾 1871 年聖誕節致《奇境》兒童讀者的序言：「只要一想到許多英國人家的爐火邊有著快樂的臉龐笑著歡迎她，以及她能帶給許多英國兒童一個小時的『純真喜樂』，就是我生命中最歡樂和最喜悅的念頭之一了。」菲利普思（1971: xxi）藉此指出，「純真喜樂」（innocent amusement）是愛麗絲故事裡的關鍵詞，至少卡洛爾是如此宣示的。他認爲，卡洛爾若看見這些精神分析的評論應該會感到十分困擾，反而比

較可能同意賽西爾爵士（Lord David Cecil）的觀點：愛麗絲故事裡完全沒有隱喻和指涉，那些會在文本中找到隱喻和指涉的讀者，其實是賣弄學問的瘋子。

但試圖精神分析卡洛爾的不僅有弗洛伊德學派，另外還有相較之下比較溫和且未涉及「生理攻擊」的榮格學派。榮格自己在他《人及其象徵》（Man and His Symbol, 1964）的第一章〈潛意識的研究〉（Approaches to Unconscious）中曾經簡短地探討過《奇境》，認爲愛麗絲不斷身體變化，是典型的幼兒期成長母題：在夢中變得無限大或無限小，或者身體變形，從某種形體變成另一種，這些都是很典型的幼兒心理意識（Jung et al., 1990: 53-54）。除此之外，雷金（Donald Rackin）在“Alice’s Journey to the End of Night”（1966）中認爲，《奇境》是一部自我具足的小說，雖然後來卡洛爾寫了續集《鏡中》，但其實兩者的風格差異很大。「若從地上世界的角度來看，愛麗絲在《奇境》中的追尋幾乎可說是失敗的，但她仍頑強地追尋，她唯一的撤退是在最後逃出奇境時，那次完全是混亂狀態……而且是一種瘋狂地清醒（mad sanity）的象徵性撤退，以便於正常實體能保有清醒地瘋狂（sane madness）……」、「就字義上看她這趟追尋，讀者藉由一種替身經驗，進行一種象徵式的追尋，潛入最深的潛意識，探詢無法治隨機世界的意義」、「這本書很弔詭地，既否定又強化了秩序。」雷金（1977: 391）把《奇境》稱作是「在無意義世界中，人們用來應對意義無解這一難題的一本滑稽神話。」；另外還有布魯明黛（Judith Bloomingdale）的“Alice as Anima: The Image of Woman in Lewis Carroll’s Classic”也是一篇引起諸多迴響的論文。布魯明黛（1977: 379）以榮格學派的觀點指出「Anima 就是一種填補每個男人陽剛潛意識的女性原型形象」，「而卡洛爾就是藉由他內在的女性形象來形塑愛麗絲……讓她在奇境－鏡中的這一場戲劇中扮演一個正向的靈魂人物（anima），從純真變得成熟，從潛意識過度到意識。」

英、美之外，法國德勒茲（Gilles Deleuze）的〈精神分裂與字詞〉（Le Schizophrène et le mot, 1968），以及他後來的另一本《意義的邏輯》（*Logique du Sens*, 1969），則帶來了不同於弗洛伊德和榮格學派的詮釋觀點。他在〈精神分裂與字詞〉這篇論文中，針對阿鐸（Antonin Artaud）翻譯卡洛爾 Jobberwocky 一詩所使用的語言和卡洛爾原來的語言進行比較，卡洛爾荒謬怪誕的詩句通常被歸類在兒童文學，而阿鐸的詩篇卻像是不連貫的精神囈語，德勒茲認爲詩歌、兒歌和瘋狂隨筆，這三者之間有時會使用類似的荒誕語言技法，例如混成語（portmanteau word），讓「一個組織滑向另一個組織，或者對組織形成漸進的、創造性的消解……在其中，荒誕改變其人物，混成語改變其本質，而整個語言改變其範疇。」（1990: 83）但卡洛爾和阿鐸的差異在於，卡洛爾顯示的是表層的問題，而阿鐸顯示的是深度的問題。德勒茲認爲卡洛爾是語言表層的大師，表層是一個可以被知曉卻無法探索的領域，藉由「意義的邏輯」來維持。而阿鐸則是語言深度的大師。

而在《意義的邏輯》書中，德勒茲（1898）認爲卡洛爾的作品是意義與荒誕的遊戲，也是一個精緻刻劃的渾沌宇宙，提供給現代讀者豐富的閱讀樂趣。德勒茲藉由分析兩本愛麗絲故事當中的一系列謬論，來探究卡洛爾如何使用語言和潛意識。同時，他還將卡洛爾的作品與斯多葛學派（Stoics）的主張並置，認爲卡洛爾在《奇境》和《鏡中》以及其他作品中的荒誕與謬論中，重新發現了斯多葛學派非實體理論中的神祕意義表層。他認爲卡洛爾的荒誕並非無意義，而是意義有著多向領域，真正的無意義是意義廣泛領域得以產生的生產性元素。例如在〈獵捕蛇鯊〉的蛇鯊（snark）這個字是由蛇（snake）和鯊（shark）多義混成，但其功能是生產兩個元素的分歧系列。

德勒茲所觸及的，並不僅是卡洛爾的潛意識或所謂「精神分裂」現象，還包括了卡洛爾學裡詮釋面向最多元的一個議題：荒誕（nonsense），這也是下一小段〈哲學、語言學與數學邏輯的取向〉最常碰觸的主要論題。

三、 語言哲學與數理哲學的取向

這一組取向的研究，可能是卡洛爾學裡論述最多元而且龐雜的。和「歷史與文化取向的研究」類似的是，有相當多研究者會根據一個瑣細單一的敘事或對話進行梳理與詮釋。例如卞恩斯（Margaret Boe Birns）在“Solving the Mad Hatter's Riddle”（1984）中就以瘋帽匠的謎題「爲什麼烏鴉像書桌」進行討論，雖然卡洛爾自己曾在 1896 年再版序中解釋這個謎題（參見本論文第八章第三節），但卞恩斯仍提出她的解釋，並連結到愛麗絲故事當中關於「吃」與「吃人」的主題：「《奇境》裡的食物就像動物性或人性的自我，但又很清楚地不僅是自我而已。當這些動物互吃的時候，就會出現自我異化的過程。事實上，當愛麗絲越來越從自我異化之後，她就會因而長大，得以脫離這個地底的世界，並且不讓紅心皇后砍頭。」又例如薩爾莎（Patrice Salsa）在論文“Do You Say Pig, or Fig?: An Approach through the Concept and Tools of the Conversational Analysis”（1984）中討論卡洛爾如何進行語言遊戲，以及《奇境》中對話的形態和結構、語法要素和表面運作（face work）的平衡。

在這些論述當中，能夠將各個瑣細深入的小論點串連，成爲一本詳盡註解愛麗絲世界的書，先後有加德納的《註解版愛麗絲》（1960/1988/1990/2000）、喜斯（Peter Heath）的《哲學家的愛麗絲》（*The Philosopher's Alice,* 1974），以及威爾遜（Robin Wilson）的《卡洛爾的數字奇境》（*Lewis Carroll in Numberland*, 2008）等。這三本論著有個共通點，它們都是原著故事兼註解本，兼顧普通讀者與專業研究者需求。不過，這三者仍各有偏重：加德納雖然是美國當代著名的業餘數學家，但他的《註解版愛麗絲》在三本論述當中的涵蓋面最廣泛，不僅從數學與邏

輯的角度來註解愛麗絲文本，也包含了歷史考據上的研究成果；至於美國維吉尼亞大學哲學教授喜斯的《哲學家的愛麗絲》較偏重哲學與語言的研究，例如在《奇境》的法庭上，睡鼠抱怨愛麗絲擠得牠快透不過氣來，愛麗絲說「沒辦法，我正在長大」，睡鼠說，「你沒有權力在***這裡***長大」，而愛麗絲回答「別胡說，你知道的，你自己也在長啊！」喜斯就從語言哲學的角度討論愛麗絲在這裡的對話，其實是以指出對方犯同樣錯誤來證明自己有理（Heath, 1974: 108），又如第五章裡當愛麗絲的頸子變得像蛇一樣長的時候，鴿子推論「所有的蛇吃蛋／愛麗絲吃蛋／所以愛麗絲是蛇」，喜斯則指出鴿子犯了邏輯三段論上的謬誤（p. 54）；而英國開放大學的理論數學與幾何學教授威爾遜的《愛麗絲漫遊數字奇境》則偏重解釋卡洛爾在愛麗絲故事、《獵捕蛇鯊》以及兩本《希兒薇和布魯諾》故事當中隱含的數學概念，例如在《希兒薇和布魯諾完結篇》當中，卡洛爾以三條手帕簡單易懂地示範了財富錢包（Fortunatus's Purse）；這個錢包沒有內部也沒有外部，因此它所容納的財富就包含全世界。威爾遜（2008: 13）根據故事描述指出這裡隱含了一個莫比烏斯環的概念，他這個發現似乎是在卡洛爾研究裡首度被提到。

不過，在語言哲學與數理哲學的研究取向中，最主要的論辯焦點還聚焦於「荒誕」（nonesense）這概念，以及從「荒誕」論辯中所延伸出來的「瘋狂」與「遊戲」等兩個概念的探討。從二十世紀中葉以後，「荒誕」這個概念幾乎成爲卡洛爾作品的代名詞，也成爲卡洛爾學的主要論述戰場，最後甚至形成了所謂「荒誕批評學派」（Nonsense School of Criticism）（Jones & Gladstone, 1998: 53）。評論者強調卡洛爾和李爾（Edward Lear, 1812-88）兩人所創造出的「荒誕文學」，形成一個有別於維多利亞時期的獨特文學風格（儘管當時尚未有「荒誕文學」這個名詞）。比利時學者卡梅爾茲（Émile Leon Cammaerts, 1878-1953）在 The *Poetry of Nonsense*（1925）裡最早提出這個概念，隨後北卡羅萊納大學的教授賽薇爾（Elizabeth Sewell, 1919-）則在 *The Structure of Poetry*（1951）和 *The Field of Nonsense*（1952）繼續將這個概念發揚光大。賽薇爾曾被霍奎斯特（Michael Holquist）譽爲卡洛爾研究最好的學者之一，她的“The Balance of Brilling”一文（出自 1952 年的 *The Field of Nonsense*）經常被選入論文集中，她在文中主張，「荒誕是一種文字遊戲。它所具有的創造性，安全地游移於 0 和 1 各自的圈套當中，游移於空無與一切之間；然而，無物的詞語是夠安全了，無詞的物象卻非常危險……我們可以安然地對待 brillig 和 Jobberwock，因為那是一種對抗，一種辯證、一種均衡。」（Sewell, 2006: 79）

另外，加入探討「荒誕」概念的還包括有從精神分析切入的學者如前述的雷金、德勒茲、格林納麗（Phyllis Greenacre）等；以及從語言學切入的 Jacqueline Flescher 和 Alwin L. Baum 等。而著名的巴赫金研究專家霍奎斯特(1969)在〈Boojum 是什麼？荒誕與現代性〉（What is a Boojum? Nonsense and Modernism）

一文中呼籲，應該將卡洛爾納入現代主義的作者群當中，不要僅將他當成一位經典作者，而且他認爲卡洛爾作品的現代性特別展示在於荒誕書寫。霍奎斯特引述賽薇爾和立德（Alfred Liede）兩位學者的觀點，分析作家卡洛爾和數學家道森之間存在著分裂，因爲道森對於秩序的執迷，但「這種分裂卻透過荒誕的書寫而得以完美地表達。」他指出卡洛爾的荒誕書寫「並不意味著胡言亂語；它不是混亂，而是混亂的對立；它是語言的封閉場域，在其中，任何一單位的意義都可以獨立於其他組成元素。」

如今，卡洛爾的作品已經成爲荒誕文學的代名詞，但也有學者不認同，例如被譽爲 1960 年代美國評論界「天神」的屈林（Lionel Trilling）就曾坦言，荒誕是他難以理解的藝術形態之一，「爲何荒誕如此令人著迷，爲何它比理智（sense）更具說服力」。」同樣的，卜倫（1989: 4）也直言他不覺得卡洛爾是荒誕作家。「謎語不能算是荒誕，」他認爲應該將卡洛爾視爲維多利亞時期的浪漫主義作家，雖然他不甚贊同燕卜蓀（William Empson）在“Alice in wonderland: The Child As Swain”（1935）中所言，「愛麗絲對於瘋狂（madness）的接納，讓她和瘋帽匠更具勇氣，」不過卜倫同意應該將論述的焦點從荒誕轉向瘋狂：「奇境只有一個真實的原則，那就是時間被謀殺了。沒有任何事物應該被用來替換時間，愛麗絲想多瘋狂就可以多瘋狂，這讓她比哈姆雷特更為傳奇。她永遠不會長大，或者性徵上成熟，只要她不長大，她就隨時可以回到奇境去。」（1987: 5）

另一個從「荒誕」延伸出來的概念是「遊戲」。伊格頓（Terry Eagleton）在〈愛麗絲與無秩序〉（Alice and Anarchy, 1972）一文中，從哲學取向探索愛麗絲故事裡遊戲與混亂（chaos）的關係。他認爲愛麗絲故事裡的主要場景裡，包括烏龍賽跑、瘋茶會、槌球賽等等，甚至連法庭那幕也多少是一場遊戲。他引用維根斯坦的觀點指出，「進行一場遊戲牽涉到對於規則的創造性運用，因此就有解放的可能。」（Eagleton 1972: 447）舉例來說，槌球賽那一幕就完全陷入混亂，因爲競賽者忽視遊戲規則，而球具也沒有乖乖就位。愛麗絲必須用一隻紅鶴來敲擊蜷曲的活刺蝟，讓牠滾動穿越由一位紙牌士兵彎曲身體所形成的球門，但是，刺蝟不停地伸展四肢想爬走、紅鶴不肯乖乖地伸直脖子，而紙牌士兵又不斷地在關鍵時刻起身走開。伊格頓認爲，《奇境》裡的遊戲規則並不是真正的規則，而是即興式存在或根據現實所創造的僞裝合理性，以符合已經發生事實的需求。不過，他也指出，「不應該把《奇境》只單純看作是一個不確定的、危險而古怪的、隨意變動規則的世界，一個在行動中會巧妙竄改的遊戲。重點是那個獨裁主義的、動不動就砍人的角色，它那種毫無悔意的專制。這是一個無秩序的社會，但同時也是一個讓人窒息的、充滿壓迫性的社會，而這種組合構成了它奇特的威脅性特質。」（p. 451）

關於卡洛爾作品中遊戲概念的闡述，另一部值得參考的論述是布雷克（Kathleen Blake）的 *Play, Games, and Sport: The Literary Works of Lewis Carroll*（1974）。這是根據布雷克 1971 年的博士論文修改出版的，主要是探討卡洛爾作品中語言和邏輯系統的構成，他並根據精神分析理論建立卡洛爾的遊戲模型。在書中布雷克指出，卡洛爾寫了關於遊戲的文章，而且在故事中設計了與讀者同樂的遊戲，事實上《鏡中》本身就是一個巨大的西洋棋遊戲。他同時澄清卡洛爾的遊戲概念和溝通分析學派創始人伯恩（Eric Berne）在暢銷書 *Games People Play* 一書中所提出的概念是相反的，「伯恩認為『消遣和遊戲是真實生活當中真正親密關係的替代品』，但我們必須丟棄這種將遊戲歸納為虛假作用的看法，才能理解卡洛爾的作品；而假如我們希望避免對它進行評判，例如賽薇爾有時就會不自覺地陷入去評判說，卡洛爾的作品從未超越遊戲，他將所有事物都拿來作為遊戲。」（p. 15）布雷克還提出一個有趣的看法：雖然卡洛爾自述說他作品中的遊戲和嬉鬧都是純真且直接的，但布雷克認爲卡洛爾的遊戲其實並不真的很純真：我們可以注意到，「在卡洛爾的想像世界中，恐懼總是出現在人物即將過於親密時，於是就會『砍掉他們的頭』。」

賽薇爾、布雷克和伊格頓等人的觀點，特別是關於荒誕與遊戲以及混亂／渾沌概念，是本論文特別關注的重點之一，後面章節還會再進行交錯討論。

第三節 卡洛爾作品的影響

菲利普斯（1977: xvii）曾說，「要了解愛麗絲故事被人記憶的程度，可以從它在日常生活中被引述的數量來判斷。」引申來說，要判斷卡洛爾對於世界文化的影響深遠程度，可以根據他作品被詮釋、被挪用以及再創造的程度，也就是再現程度。再現的模式，包括影視改編與戲劇演出、音樂創作、影象商品化（如服飾、家用器皿、文具、玩具等）、電玩、休閒旅遊、嘉年華節慶活動等，其中又以影視文本的影響最深遠。

很多人（包括兒童與成人）在閱讀書寫文本（姑且不論是否爲原始文本）之前，就先接觸改編的影視文本，而且會把影視文本視爲「原始的」文本，並根據它去「理解」他們所讀到的「後來的」書寫版本。這現象在《愛麗絲》作品上也可看見。舉例來說，我們所認知的柴郡貓形象，極可能是 1951 年迪士尼卡通裡的那隻紫色條紋笑臉貓形象，或者 1999 年琥碧戈珀所扮裝的版本，而不是 1865 年約翰・田尼爾的插畫版本；而二十一世紀的兒童可能在看了 2010 年波頓（Tim

Burton）執導的《魔鏡夢遊》而認定愛麗絲和瘋帽匠有著曖昧的情愫。

在本文的第三章中將會整體概述愛麗絲影視改編文本的狀況，並細論其中五部具有代表性的影片，因此這一節中將只先討論其他類型文本的再現模式。首先是各個插畫版本。在第一章中曾提到，愛麗絲的翻譯版本多達一百二十一種以上語言，在各國譯本當中，除了田尼爾的插畫之外，還有三百六十名以上的插畫家曾經繪製過愛麗絲故事。嚴格說來，田尼爾的插畫版本並不是最早的愛麗絲插畫版本，它是第三個版本，卡洛爾自己親手繪製送給愛麗絲・利道爾的《地底》以及爲了製作這一手工書而試做的藍本（在完成手繪書後被銷毀掉）才是最早的版本。其他著名的插畫家還包括亞瑟・雷克漢（Arthur Rackham）、Peter Newell、Charles Robinson、Thomas Maybank、Harry Furniss、Fritz Kredel 等，1970 年超現實畫家達利（Salvador Dali）也曾以兩本愛麗絲故事繪製過 13 幅畫作，這批畫作後來在 1982 年由藍燈書屋以對開畫冊的形式出版。而同樣是超現實藝術家的斯凡克梅耶，不僅拍攝了真人偶動畫電影，也出版過《奇境》和《鏡中》的插畫版本；有趣的是，斯凡克梅耶的這兩本繪本是在日本出版的（第六章時將會詳細討論斯凡克梅耶的這兩本繪本）。

達利和斯凡克梅耶的繪本都代表著超現實藝術家對於卡洛爾作品的詮釋。超現實藝術家很早就把卡洛爾視爲他們的一分子，或者說是前輩藝術家。二十世紀上半在法國和西班牙有一群作家和藝術家對於卡洛爾的兩本愛麗絲故事與《獵補蛇鯊》大加讚揚，其中亞拉岡（Louis Aragon）和布列東（André Breton）認爲卡洛爾爲兒童所寫的作品是超現實主義的作品，特別是兩本愛麗絲。於是，對於歐洲前衛藝術圈中這些藝術家與理論家來說，卡洛爾並不是應該被掃進歷史廢墟的維多利亞文學家，而是 1929-1952 年超現實主義運動的一員。索迪（Phillp Thody）在 *Twentieth-Century Literature: Critical Issues and Themes*（1958）一書中討論到 1929 年亞拉岡曾經試圖翻譯《蛇鯊》，而且他刻意還把卡洛爾的外表描述成一位「蓄著美麗山羊鬍鬚的先生」，以符合那個時期的想像。索迪認爲這群超現實藝術家「顯然很興奮能在西方基督教的堅固城堡中發現一位破壞分子（saboteur），於是既真誠地擁抱、歡迎卡洛爾，又無意識地利用他作為一位同盟。」（轉述自 Jones and Gladstone, 1998: 224）

舞台劇也是卡洛爾研究裡重要的再現文本，因爲卡洛爾本人很喜愛舞台劇。當卡洛爾還在世的時候，就已經有多部《奇境》的輕歌劇，第一部是由 Savile Clarke 改編，1886-87 的聖誕節期間在威爾斯王子劇院演出，由 Phoebe Carlo 演出愛麗絲一角，當時卡洛爾還在他的日記中寫了觀賞這部歌劇的情景。第二部則是由 Isa Bowman 主演，1888 年在 Royal Globe 劇院演出。當代還有許多《奇境》的舞台劇後來都攝製成影片流傳。其中著名的舞台劇版本有 1969 年由英國莎翁戲劇演

員 Jonathon Miller 所執導、偏成人風格的版本，Miller 同時也和 BBC 合作拍攝過具有維多利亞風格的《奇境》影片（1966）。另外還有 1969 年具有美國黑人靈魂樂風格的舞台劇（劇名後來改爲 *But Never Jam Today*），以及由 Andre Gregory 執導、1970-71 年演出並獲獎的版本。這些根據舞台劇演出而攝製的影片可參見本文附錄四的統計。

而在流行音樂上，最值得一提的是卡洛爾與愛麗絲故事被認爲是影響了一九七〇年代迷幻搖滾的誕生。菲利普斯在第二版的 *Aspects of Alice* 論文集前言（1977: xix）中，對愛麗絲作品在藝術與流行文化上的再創作狀況做了相當清晰的勾勒，同時這本論文集相當大膽地收錄了 Grace Slick 的迷幻搖滾名曲〈白兔〉(White Rabbit, 1966）的歌詞，以及記者兼攝影師范許（Thomas Fensch）的通俗文章〈路易斯‧卡洛爾：第一位迷幻藥上癮者〉（Lewis Carroll--The First Acidhead, 1968）。Grace Slick 是 1960 年代美國迷幻搖滾先驅樂團 Jefferson Airplane 的女主唱，在她創作的這首迷幻搖滾名曲〈白兔〉中就鼓勵美國青少年嗑藥：

> 一顆藥讓你變大（One Pill makes you larger）
> 還有一顆讓你變小（And one pill makes you small）
> 它們是媽媽給的（And the ones that mother gives you）
> 完全不需要做什麼（don't do anything at all）
> 去問愛麗絲（Go ask Alice）
> 那時她有十呎大（when she's ten feet tall）

Grace Slick 將愛麗絲在《奇境》中包括身體的變化、對四周人事物的感覺，和嗑藥之後的意識感受做了連結[21]。范許則指出愛麗絲的《奇境》之旅，根本是一趟迷幻藥之旅，而且毛毛蟲抽水煙、撥弄煙斗的姿勢、他和愛麗絲的對話，都跟吸食迷幻藥的經驗是類似的。范許最後說，「如果你以為這只是 19 世紀的錯誤描寫，別忘了作者是路易斯‧卡洛爾……他雖然是牛津大學的數學家，但在他那個時代，他可是個怪咖（Freaky）呢。」可惜的是，范許並未嚴謹地論證卡洛爾是否真有嗑藥的證據，而只是輕佻地結語：「只要五塊美金，你就可以獲取同樣的經驗。」（Fensch, 1977: 424）因此，這篇文章也淪爲八卦之類的故事。

由於收錄 Grace Slick 的歌詞和范許這篇文章，引起許多書評者對菲利普斯這本論文集的非議，菲利普斯(1977: xxv)坦承范許文章的水準不高也未完成，但他認爲這是一個值得繼續探索的方向。儘管有爭議，但菲利普斯這本論文集也因

[21] Grace Slick 這首歌發表於 1969 年 8 月 17 日的胡士托（Woodstock）音樂會上。現今仍可於 youtube 上收聽（http://www.youtube.com/watch?v=R_raXzIRgsA，擷取日期 2011 年 12 月 9 日）。

此影響了其他學者對於這一議題的重視，包括瓊斯與格拉史東在編寫《愛麗絲手冊》這本相當重要的卡洛爾研究參考書時，就將卡洛爾是否嗑藥列爲一個獨立的研究詞條（Jones and Gladstone, 1998: 52）。

整體來說，在藝術與流行文化的這一組研究取向中，比較全面性討論卡洛爾學與當代流行文化關係的是布魯克（Will Brooker）的 *Alice's Adventures: Lewis Carroll in Popoular Culture*（2004），這是布魯克根據他的碩士論文出版而成的，書中分別梳理了歷代各種插畫版本的愛麗絲故事，也比較了許多改編電影版本、電玩遊戲、文化商品（食玩、公仔），以及朝聖（追尋卡洛爾的足跡）。布魯克的這本書除了整理百年來各家在這一取向的卡洛爾學研究之外，同時也加入了當代流行文化商品對於愛麗絲的再現，特別是在「黑暗的愛麗絲」（電玩遊戲）、「粉絲」（食玩、公仔等文化商品）這兩章節中，爲卡洛爾學的研究領域增添了新的面向。可惜的是，布魯克在這本書裡述多於論，對於現些文化商品和流行現象的探索尚有待深入。儘管布魯克（2004: xvii）在前言中提出，他的主要論述目的是「尋求關於查爾斯・路德維希・道森和那個後來成為 Reginald Hargreaves 太太的女孩（筆者按：指愛麗絲・利道爾）的『真相』……這是關於『卡洛爾』和『愛麗絲』以及他們對於我們的意義」。可惜的是，直到整本書的最末一章，布魯克都未能爲讀者勾勒出一個核心的面貌，甚至沒有一個總結式的說明。但無論如何，布魯克爲我們指出一個新的卡洛爾研究研究範疇。

第四節 華文世界對卡洛爾的翻譯、研究與再書寫

愛麗絲故事約於一九一〇年代末傳到華文世界來，文獻上記載最早閱讀這本書的是溥儀，他在《我的前半生》裡提到十四歲時開始上英文課，而老師指定的英文讀本就是《奇境》，當時是由他的英國老師Reginald Fleming Johnston口譯給他聽的，推算起來大約是1919年的事。稍後才有語文學家趙元任將之翻譯成第一個中文譯本。楊茂秀在爲《挖開兔子洞》作序時提到（2010: 5），趙元任最早接觸《奇境》是俞大維所贈，並邀請他將之翻譯成中文，而根據張華的考據（2010: 19），趙元任是早在1915年就讀到《奇境》了。若此爲真，那麼俞大維和趙元任就比溥儀要更早接觸到《奇境》。

無論如何，趙元任在1921年動筆翻譯，1922年由商務印書館出版《阿麗思漫遊奇境記》一書，書名是胡適所命名。趙的譯本被普遍視爲迄今華文世界最好的譯本。在趙譯本之後11年才開始有其他的譯本出現，根據張華的研究（2000; 2010:

274-279）至少有82本以上的譯本，但早期多是根據趙譯本改寫或節錄，因此和趙譯「大同小異，連排字錯漏也保留不變；其他版本多少也可看到趙譯影響的痕跡。」張華（2000）。《愛麗絲漫遊奇境》台灣中文全譯版本比較及探討。

後來趙元任續譯了《鏡中》，但最早的《鏡中》中譯本並非趙譯本，而是程鶴西的《鏡中世界》（1929），由上海北新書局出版。趙的譯本原定1932年出版，但清樣毀於一二八戰火中，後來趙元任整理殘稿，1968年交由美國亞洲語言出版社（Asia Language Publications）以中文和國語羅馬字對照的教材形式出版，編入《中國話的讀物》（Readings in Sayable Chinese）第二冊裡，篇名〈走到鏡子裡跟阿麗思看見裡頭有些什麼〉。趙元任還親自朗讀故事，做成卡式錄音帶。由於目標讀者是學中文的美國學生，所以此書少爲中文學界所知，直到1988年才由北京商務印書館以《阿麗思漫遊奇境記：附阿麗思漫遊鏡中世界》爲名、雙語形式出版，臺北則由尖端出版社在2004年出版爲《阿麗思走到鏡子裡》，從其中註解看來，大概出自北京商務1988年版。目前兩岸共有將近60個《鏡中》中譯版本，三十位作者（張華，2011: 291-3）。

大致上，兩本愛麗絲故事在華文世界的受歡迎程度和英美地區是相似的，亦即《奇境》受歡迎的程度遠大於《鏡中》，至於卡洛爾其他作品則乏人問津，也因此幾乎沒有中譯本，只有*A Tangled Tale*由臺灣大學外國語文學系研究所研究生徐曉珮翻譯並解析，發表成爲學位論文〈路易斯・卡羅《解結說故事》評論暨中譯〉（2000）。不過，《奇境》雖然受歡迎，卻一度被中國湖南地區的政府查禁，理由據說是因爲「動物不應該用人類的語言」以及「動物不應該和人類平起平坐」，這件事被記錄在紀蘭諾的卡洛爾的研究目錄*Lewis Carroll: An Annotated International Bibliography, 1960-1977*（1980）中，也因此創下了全世界卡洛爾作品被查禁的唯一記錄。

從另一角度來看，一本書會引起湖南政府關切，進而查禁，也恰足以反證出《奇境》是如何受到當時中文讀者的喜愛了。另一個足以反映出這本書的受歡迎程度，是它被模仿創作，而且是被沈從文、陳伯吹等著名文學大家所仿寫。陳伯吹的《阿麗思小姐》是根據《奇境》改寫，與《奇境》差異不大，但沈從文的《阿麗思中國游記》就比較屬於重新創作了。而且它是沈從文第一部也是唯一一部長篇小說，因此仍受到相當程度的重視。這部作品最早發表於1928年3月10日～10月10日的《新月》雜誌第1卷1-4號，由上海新月書店分別在1928年7月和12月節集成第一卷和第二卷。每一卷又各分成十章，藉由阿麗思和兔子先生（沈從文幫他取名「約翰・讓喜」，並賦予他蘇格蘭紳士的身分）到中國遊歷，來批判當時中國社會的腐敗現象和帝國主義對中國的剝削。書中將中國社會裡各種光怪陸離的現象比擬成《奇境》中的荒誕世界，讓阿麗思和兔子先生最後也不得不落荒而

逃。沈從文（2009：3）謙稱這部作品「把到中國來的約翰・傌喜寫成一種並不能逗小孩子笑的人物，而阿麗思小姐的天真在我筆下也失去了不少」，而黃建（2008）在比較它和卡洛爾的《奇境》時，也指出兩者的視角是不同的，沈的文本雖被視爲「童話」，但從還是可以清晰地辨認出感悟現實的成人視角。儘管如此，它仍反映出愛麗絲故事的敘事風格和形式對華文作家造成的衝擊和影響。

當然，學者討論得熱烈與否，是另一個觀察這部作品在華文地區影響力的指標。2001年張華在〈華文世界《愛麗絲》故事研究現況及展望〉裡指出，相較於歐美地區，華文世界（以中港台三地爲重心）對於卡洛爾與愛麗絲作品的研究項目要簡單得多。他在這篇發表於《兒童文學學刊》的論文中，將華文地區的相關文論區分成「翻譯」、「學術論文」、「書評與譯評」[22]和「教學活動」等四個項目，總計討論了3篇學位論文、6篇書評與譯評、1份教學活動，他並結論說：

> 華文世界對《愛麗絲》的研究，還是停留在歐美世界十九世紀初把它當成兒童讀物的階段；而《愛麗絲》的中文翻譯，與八十年前的趙元任譯本相比，部分雖微有進步，但整體卻呈負成長的現象。如果和日本相比，我們無論就翻譯、就研究，都也還有相當大的距離。之所以造成這種遲滯的現象，可能和出版界與學術界對《愛麗絲》的不夠重視所致。雖然近年來有不少《愛麗絲》故事譯本面世（台灣近五年就出了6 個版本），但翻譯素質從一般翻譯到雙關語翻譯不但沒有因此提高，反而增加了不少新的錯誤，顯見譯者的輕忽與疏懶，沒有做到應有的基本研究；學術活動方面，雖有1999 年中央大學以《愛麗絲》為研究對象的通識課，可惜並未繼續舉辦。（張華，2001:213-4）

後來在2010年出版《挖開兔子洞》的附錄裡，他將這份清單擴大爲6篇學位論文、18篇文論評介與報導（2010: 291-293），但在序裡他仍維持先前的論調，認爲「華文界對於卡洛爾的研究，自1922年趙元任先生第一次譯介後，八十多年來大致還停留在文本翻譯階段，相當於英美學界1930年以前的狀況，甚至連翻譯技巧也沒有重大進步。」（p. 21）

誠然，華文世界對於卡洛爾和愛麗絲故事的研究景況，當然無法和它的母語之地英美世界相比，但以台港中三地的研究成果和研究面向，其實是比張華所勾勒的樣貌要來得豐富多元。就本論文所調查，截至2011年底計至少有16篇學位論文、45篇期刊論文與文章，其中有三篇是在2010年至2011年增加的（相關文論一

[22] 張華的分類其實有待商榷，不少被他歸在「書評與譯評」項目的文論，其實是以正式論文規格發表在學術研討論與正式論文集當中的，包括喬車潔玲（1983)、賴慈芸（2000）、以及張華自己（2000）的論文。

覽表請參見附錄五），而且這些論文的切入角度也不僅是翻譯研究而已，還涉及了精神分析、女性主義、語言學、數學、改編電影與動畫研究。在所有的評論者當中，目前所知最早發表的是周作人、發表數量最多的是張華，共有五篇（主要是翻譯研究，以及一篇對於華文世研究現況的分析）。如果將網路發表文章也考慮進來，丫亮也成績斐然，發表了至少八篇文論。

周作人的文章除了評介趙譯的《阿麗思漫游奇境記》時，主要是討論荒誕文學（他稱之爲「沒有意思文學」）之於兒童文學的意義，他比較了李爾和卡洛爾的荒誕文學作品（周作人將兩人譯名爲「利亞」和「加樂爾」，而將nonsense翻譯成「沒有意思」），認爲：

> 利亞的沒有意思的詩與加樂爾的阿麗思的冒險，都非常分明的表示超越主義觀點的滑稽。他們似乎是說，「你們到這世界裡來住吧，在這裡物質是一個消融的夢，現實是在幕後。」阿麗思走到鏡子的後面，於是進奇境去。在他們的圖案上，正經的〔分子〕都刪去，矛盾的事情很使兒童喜悅；但是覺著他自己的限量的大人中之永久的兒童的喜悅，卻比〔普通的〕兒童的喜悅為更高了。（周作人，1922）

整體來說，在 2000 年之前的華文世界對於卡洛爾的評論，大多集中於討論卡洛爾的遊戲詩歌如何翻譯，像是北京外語大學顧菁〈論《阿麗思漫遊奇境記》文字遊戲的翻譯》（1991）、香港中文大學研究院翻譯學部楊小頤〈從《愛麗絲漫游奇境記》的中譯本看故事角色及遊戲文字的翻譯〉（1998）、台灣師大譯研所賴慈芸〈論童書翻譯與非文學翻譯相左之原則——以趙元任《阿麗思漫遊奇境記》爲例〉（2000），而且論文者多半來自外語學院或翻譯學系背景。

大約從 2000 年前後開始有各個學術領域加入，從各種不同取向研究卡洛爾的作品，包括從池佳從教育數學領域切入研究〈兒童文學家 Lewis Carroll 的數學世界〉（2005）、顏嘉華〈從語言學門徑來理解《愛麗絲漫遊奇境記》〉（2010）、譚敏詩從精神分析與藝術的角度討論〈記憶夢境視覺藝術與思惟再現〉（2011）、顏玲琳從巴赫金的對話理論討論《路易斯・卡洛爾《愛麗絲》文本研究：一種嘉年華式的解讀》（2008）。即使是同樣聚焦在空間與旅遊上，也可以有女性主義讀法（林怡君的《愛麗絲的旅行：兒童文學中的女遊典範》，1999）、德勒茲讀法（黃玲毓的《旅行面面觀：以德勒茲閱讀《愛麗絲夢遊仙境》》，2007）、和文化與霸權的詮釋角度（許婉婷，《論《愛麗絲漫遊奇境》與《鏡中奇緣》中空間的多重意涵》，2008）。這些文論的數量和廣度當然還無法歐美的卡洛爾研究相比擬，但已經透露出新的研究氣象。

另外，注譯本的出版與被成人讀者接受，也象徵卡洛爾作品的閱讀年齡層擴大，如本文緒章所提到的，2010年張華《挖開兔子洞》榮登誠品書店的暢銷榜，2011年他出版續集《愛麗絲鏡中棋緣》，再加上先前發表的五篇論文，張華可說是近年來華文世界對於卡洛爾與愛麗絲研究用力最深、最富創作能量的研究者之一。不過，這裡必須澄清，張華並不是華文世界第一位出版注釋譯本的，而是一位筆名丫亮的研究者，他於2006年自費出版《解說愛麗絲漫遊奇境》，是中文世界最早一本包含注釋的《奇境》翻譯本；丫亮雖然不像張華那樣經常發表論文於學術期刊上，但也在他的部落格【阿亮工作室】（www.aliang.net）上發表相當多篇關於愛麗絲翻譯研究的文章與評論，包括針對1999年經典傳訊版賴慈芸校、趙元任原譯的《阿麗思漫遊奇境記》譯文錯誤的討論（2006年5月2日），以及針對於張華《挖開兔子洞》一書進行嚴厲批判（2010年3月9日、10日、11日、12日a、12日b、13日、14日、15日、17日a＆17日b），包括認爲張本濫用邏輯解釋、注釋錯誤、中文不夠道地、說得太隨興瑣碎，以及版面凌亂等。他並主張愛麗絲故事是不可翻譯的，在〈半談遠流出版張華譯注的《挖開兔子洞》以及關於閱讀愛麗絲的故事一、二事（二）〉一文中他論道：

> Alice Books這部「鉅作」最麻煩的地方就在它和特定的語言（以及文化）綁得很緊，而且這樣的內容又多，又是書中的精華，是「禁不起翻譯」的作品。雖說翻譯本來就有一定程度的失真，但這部書特別的「先天體質」所導致的翻譯結果注定就是「嚴重失真」。（丫亮，2010年3月10日，字底色塊與底線均爲原作者丫亮所加）

可惜目前尚未見賴慈芸或張華對於丫亮評論有何回應，否則應能激化華語世界對於卡洛爾研究的多向討論。但整體來說，隨著研究取向越來越多元，華文世界對卡洛爾的接受與研究越加蓬勃，目前較欠缺的研究取向是關於流行文化，包括影視改編、電玩遊戲、時尚或文化消費等取向的研究仍有很大的研究空間。

第五節 小結

誠如吳爾芙所說，卡洛爾有兩個面貌，一是童話作家，一是牛津的數學教師，前者才華洋溢、活潑幽默，深爲兒童所喜愛，後者卻拘謹無趣，這種特點讓後世研究者大感興趣，努力從各種角度去鑽研他，其中成果最豐碩的是對於他的生平、人際關係、作品的考據與分析，這些研究累積成好幾本研究目錄，而研究成果還出版成雅俗共賞的研究指南，加德納的《註解愛麗絲》、瓊斯與格拉史東的

《愛麗絲手冊》，以及台灣張華的《挖開兔子洞》。

卡洛爾對世界文化的影響極廣極深，順手捻來都可以從當代各種影視、流行音樂中看見他作品的對白、意象的引用。當然，對於他的研究也觸及各種研究領域。其中戰火最激烈的是精神分析的研究，許多弗洛伊德學派學者分析作品中的性暗示，以及反映出卡洛爾本人的心理變態，使得《西方正典》的卜倫都要跳出來指責他們的分析過於空泛粗俗，用精神分析來研究卡洛爾根本無用。但另一方的史基納卻也說，只有用精神分析才能理解卡洛爾本人的心靈意識和作品中的奇幻想像。但其實用精神分析研究卡洛爾的，還有榮格學派（包括榮格本人就討論過《奇境》）以及法國的德勒茲，前者偏重作者與文本的自我實現，而後者則著重於荒誕文學與精神分析之間的關係。卡洛爾作品中的荒誕成分也是諸多學者研究的對象，因之形成「荒誕批評學派」，賽薇爾是其中最大家。與此相關的還有語言哲學和數理哲學的探討，加德納就是其中的大家，另外還有喜斯的《哲學家的愛麗絲》和威爾遜的《卡洛爾的數字奇境》，也是重要研究論述。

相較於西方對於卡洛爾研究的百花爭鳴，形態各異，華語世界對於他的研究在2000年之前比較著重於翻譯的探討，之後才有了各個學術領域加入，包括女性主義和文化霸權方面的論述。

卡洛爾是一個極爲龐大的研究體系，而且關於他的研究、再創作，每年都在持續增加中，但弔詭的是至今仍沒有人能真確地掌握住卡洛爾。他，幾乎是一覽無遺地攤在世人面前，世人卻無法確定自己真正看清楚了他。不過話說回來，這可能也就是卡洛爾學最吸引人、讓人無法自拔的原因。

相較之下，下一章所要討論的斯凡克梅耶截然不同。關於斯氏的資料非常有限，當然這有大部分原因是他來自捷克，早期的創作論述是以捷克語發表，因此形成研究上的挑戰。

第三章　楊・斯凡克梅耶研究

全世界的影迷分成兩類，一類是從來沒聽說楊・斯凡克梅耶的，一類是看過他的作品並且明白自己遇到了天才。

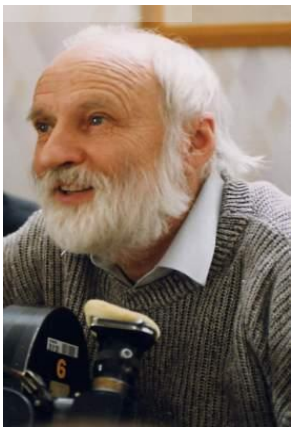
——《紐約客》（New Yorker）

本章是關於楊・斯凡克梅耶的文獻探討。斯凡克梅耶曾自剖他的創作深受路易斯・卡洛爾的影響，他的作品中除了本文主題《愛麗絲》之外，更早還有《荒唐童話》（Jacbberwocky, 1971）也是取材自卡洛爾的作品，甚至他還爲愛麗絲作品繪製了兩冊繪本。因此，這一章首先將梳理他的生平、創作脈絡與理念；其次是英語世界對於他的相關研究；還有他對於許多電影創作者的影響，包括奎氏兄弟、提姆・波頓、亨利•史力克、泰瑞・吉連等當代著名大導演；最後則是華文世界對他的評介與研究成果，包括鴻鴻、林則良等人的電影評論，以及爲數極少的研究論述與學位論文。

第一節 斯凡克梅耶的生平與創作脈絡

相較於汗牛充棟的卡洛爾傳記與研究專書，斯凡克梅耶的相關研究就顯得貧瘠許多，就連生平介紹也很簡略而片段，比較完整的書面資料是日本赤塚若樹在《斯凡克梅耶的世界》（シュヴァンクマイエルの世界，1999）書末所整理的大事年表（1934-2003）。另外還有出版發行過他許多影片的 BFI 公司的網路資料庫館長、影評人布洛克（Michael Brooke）也曾整理過他的年表（1918-2007）[23]。從內容看來，赤塚若樹和布洛克應該都是從斯凡克梅耶歷年的訪談、書寫整理而成，兩者略有出入，赤塚若樹的版本記錄了

圖 5
斯凡克梅耶肖像（1934-）



[23] 布洛克所整理的斯凡克梅耶年表，原是爲了 BFI 發行 *Jan Švankmajer - The Complete Short Films*（2007）作爲 DVD 參考小冊子的內容而寫，但後來因爲頁數的關係而取消。此年表可見於 http://filmjournal.net/kinoblog/category/directors/svankmajer-jan/。擷取日期：2011 年 12 月 24 日。

較多私人情感細節。另外，在 Peter Hames 主編的研究專書《闇黑煉金術》裡對斯凡克梅耶的訪談，也透露出部分生平事蹟。

綜觀斯凡克梅耶的一生，截至目前（2012 年 6 月）他總共經歷了六個統治政權與民主運動，包括捷克斯洛伐克第一次共和國、納粹德國、第二次共和國、捷克共產黨專政、布拉格之春革命、蘇聯軍事干預、天鵝絨革命、多黨議會民主共和、捷克與斯洛伐克解體成爲兩個獨立國家。這對於任何人或藝術家而言，都是少有的生命經驗，可以合理推測應會對他的性格產生重大的影響。斯凡克梅耶曾在訪談中提及(Hames, 2008: 3)，他在學生時期從不與同學討論自己的想法。

另一項影響斯凡克梅耶創作的重大元素是超現實藝術。雖然他沒能趕上布列東的《超現實主義宣言》以及達利等人的第一代超現實藝術團體，但他出生的1934年恰好是以納斯瓦爾（Vítězlav Nezval）爲首的「捷克斯洛伐克超現實藝術團體」成立之年。該團體至今仍存在，而且斯凡克梅耶後來也加入成爲會員，可以說，他的一生基本上是處於捷克超現實藝術的脈絡當中。超現實藝術也成爲他和卡洛爾最早的連結（參見第二章第三節中達利等人將卡洛爾視爲超現實藝術先驅）。

斯凡克梅耶於1934年9月4日出生於布拉格，當時捷克在二次大戰後再度與斯洛伐克聯合組成了捷克-斯洛伐克共和國。他的父親以櫥窗裝飾設計爲業，母親則是裁縫師。幼年時他曾感染猩紅熱，因而比其他兒童晚了一年才進入小學。他曾回憶，當時生理上雖然無礙了但心理上依舊軟弱無力，加上童年期對於性慾的困惑，以至於對外界很自閉退縮，直到八歲那年的聖誕節，父親送給他一組木偶劇場（puppet theater），而他藉由操作木偶遊戲，也改變了他的人際關係和對世界的看法，這也種下他日後對於木偶劇的愛好，並體會到偶戲對於兒童心理的影響（赤塚若樹，1999: 43）。另一個影響深遠的童年記憶，是他曾罹犯厭食症，被送到當時政府設置的特殊機構強制灌食。他在回憶這段生活時說，能夠每星期增重一公斤的孩子才有糖吃，因此他們在體檢前都會偷喝下大量的水。童年的痛苦經驗讓他對於食物有著特殊的感觸（p. 46），這也反映在他日後作品中，例如1992年的《食物》。

1950 年，16 歲的斯凡克梅耶進入布拉格工藝學校就學，期間有位同學借給他一本泰格（Karel Teige, 1900-51）的書 *A World That Smells*，泰格是捷克籍超現實詩人兼理論家，也是捷克超現實藝術團體的創始人之一。這本書以及他在 1958 年去波蘭旅行看見達利繪畫所受到的震撼，都在他內心種下了超現實藝術的種子。

1954 年斯凡克梅耶從布拉格工藝學校畢業，轉而進入布拉格表演藝術學院（DAMU）的木偶劇組，專攻木偶表演以及舞台導演與舞台設計。在這時期，他愛上了蘇維埃前衛電影，也展開了他一生對於布紐爾（Luis Buñuel）、恩斯特（Max Ernst）、達利、米羅（Joan Miró）等超現實藝術大師的長期研究。

1957 年他加入 D34 劇團，監製戲劇《唐璜》的演出，隨後又加入位於呂別瑞克（Liberec）的國家木偶戲劇院。這時，「幻燈劇場」（Laterna Magika）創辦人阿弗列・拉多克（Alfred Radok）正在拍攝短片 *Johannes Doktor Faust*（1958），並邀請他協助片中的捷克傳統牽線提偶的製作與演出。隔年這部短片獲得 1959 年威尼斯影展首獎，這也讓初次參與影片製作的斯凡克梅耶產生了莫大的興趣。他也在這裡遇見了後來長期合作的夥伴，包括攝影師 Svatopluk Malý、配樂 Zdeněk Liška 以及剪輯師 Milada Sádková。

同時，斯凡克梅耶也積極籌備他的畢業公演。他決定改編義大利劇作家戈齊（Carlo Gozzi）的作品《雄鹿之王》（*King Stag*），以木偶融合真人戴面具的戲劇形式演出，這也是後來他早期許多影片所使用的手法。這次畢業公演吸引了他未來的妻子 Eva Dvořáková 前來觀看。Eva 小他六歲，當時也是 DAMU 的學生，後來則成爲捷克著名的畫家與陶藝家，甚至她還創作詩文，並收錄於 *Surrealist Women: an International Anthology*（1998）一書中。

1958 年斯凡克梅耶從 DAMU 畢業後，因爲兵役之故而暫別藝術生涯，但他在瑪麗安斯凱（Mariánské Lázně，捷克著名的溫泉小鎮）當兵的兩年中仍持續繪畫，尤其他有一次在灑了殺蟲劑的兵器庫中看見被殺死的跳蚤，就用起皺的紙將跳蚤畫下來，這些畫後來成爲他首次畫展的內容之一。退伍之後，他成立了「面具劇團」，起先是靠行在布拉格的 Semafor 劇院之下，經營得非常成功，先後演出過詩人劇作家納斯瓦爾（Vítězlav Nezval）和瑪亨（Jiří Mahen）的作品。就在籌備《硬腦袋》（Starched Heads）時，他再度遇見 Eva，兩人展開交往，並於當年 11 月結婚。這段婚姻一直持續到 2005 年 Eva 過世爲止，並育有兩名子女[24]，兩人不僅是夫妻，也是藝術創作上的伴侶，他們後來都成爲布拉格超現實團體的成員，合作過許多藝術創作和影片，包括斯凡克梅耶幾部膾炙人口的長片《愛麗絲》、《浮士德》（*Lekce Faust, 1994*）和《悅樂共犯者》（*Spiklenci slasti*，或譯《極樂同盟》，1996）、《樹嬰》（*Otesánek,* 2000）和《瘋狂療養院》（*Šílení/ Lunacy,* 2005）等，Eva 都擔任影片的藝術指導。

[24]長女 Veronika（1963-)和兒子 Václav（1975-)，其中 Václav 後來也也是動畫導演，作品有《持火炬者》（*Svetlonos/ The Torchbearer,* 2005)。

1962 年斯凡克梅耶在 Semafor 劇院的走廊上舉辦了個人首次畫展，吸引了畫家 Vlastimil Beneš 和雕刻家 Zbyněk Sekal 前來欣賞，兩人並邀請他和 Eva 加入「五月畫會」（Maj group）。他並且首度前往巴黎參訪。不久，因爲和 Semafor 劇院經營者的理念不合，他帶著「面具劇團」的團員跳槽到「幻燈劇院」。跳槽後「面具劇團」依舊受歡迎，同時他和劇團經營者阿弗列・拉多克的弟弟、也是導演的艾米爾・拉多克有了合作拍片的計畫，兩人經常開會、討論劇本。雖然這部影片最後並未完成，但顯然斯凡克梅耶已經積極要邁向影片的領域了。就在 1963 年長女 Veronika 出生後，他離開「幻燈劇院」，並在 Eva 和著名的「黑光劇團」（Black Theatre）部分團員的協助之下，拍攝了第一部執導的影片《最後把戲》（*Poslední trik pana Schwarzewaldea a pana Edgara/ The Last Trick*, 1964）[25]。此後數年之內，他陸續拍攝了許多短片，包括《一段巴哈的幻想曲》（*J.S.Bach fantasie g-moll/ J.S.Bach's Fantasy in G Minor*, 1965）、受製作人 A. Hans Puluj 邀約前往奧地利拍攝的《與群石嬉戲》（*Spiel mit Steinem /A Game With Stones, 1965*）、《棺木與天竺鼠》（*Rakvičkárna* /The Coffin Factory 或名 *Punch and Judy, 1966*）、《馬戲》（Et Cetera, 1966）、《自然史》（*Historia Naturae [suita]*, 1967）、《庭園》（*Zahrada/ The Garden*, 1968）、《公寓・監獄》（*Byt/ The Flat, 1968*）、《午後野餐》（*Picknick mit Weissmann/ Picnic with Weissmann, 1969* ）和《屋裡平靜的一週》（*Tichý týden v domě/ A Quiet Week in the House, 1969*）、《唐璜》（*Don Šajn/ Don Juan,* 1970）。

斯凡克梅耶在這段時期的創作力十分旺盛，即使期間捷克發生了「布拉格之春」（1968），隨後又有蘇聯軍事鎮壓，但似乎都不能阻擋斯凡克梅耶攝製影片；也或許正因爲外在肅殺的政治局勢更讓他將全部熱情投注在影片創作上，而且幾乎他的每一部短片都獲得影展獎項的肯定。這段時間可說是斯凡克梅耶影片的萌芽期。但即使是在這階段，他所使用的手法也預告了畢生的作品風格，包括各式偶戲結合真人演出、各種媒材拼貼、艾森斯坦式的蒙太奇剪輯手法、透過將完全相反與彼此衝突的影像剪接排列在一起的方式，來創造出具有具衝擊性及強烈情感的畫面。而且這時他雖尚未加入超現實主義藝術團體，但不管是艾森斯坦的影響、或者他自己對於超現實主義的喜愛，都讓作品透露出超現實風格，例如在 1967 年紀念波西米亞國王魯道夫二世的《自然史》影片中就可以看見許多超現實藝術的影子，包括以魯道夫二世所收藏的奇珍異獸、阿爾欽柏托（Giuseppe Arcimboldo）[26]的畫作進行影像再現。而隔年的《庭園》則被斯凡克

[25] 本論文中，斯凡克梅耶的影片中文譯文根據謝仁昌主編(1995)的《1995 台北金馬影展節目特刊》，頁 83。

[26] 阿爾欽柏托（Giuseppe Arcimboldo, 1527-1593）是義大利文藝復興時期著名肖像畫家，曾受聘爲魯道夫二世的宮廷畫家，他的作品特點是用蟲魚鳥獸、花果植物、書本等各種物體來堆砌成人

梅耶定義爲自己的第一部超現實主義的影片，學者 Michael O'Pray（2008: 40-41）也認爲這部影片標誌著他從「矯飾主義」（Mannerism）[27] 邁向超現實主義。而接下來他在《公寓》、《午後野餐》、《屋裡平靜的一週》等三部短片中持續探索人類在怪誕空間中與靜止物體的激烈互動。直到蘇聯軍事鎮壓後，他再度接受 A. Hans Puluj 的邀請，舉家前往奧地利去拍攝《午後野餐》，而後在 1969 年回到布拉格，拍攝了風格隱密的《屋裡平靜的一週》（*Tichý týden v domě/ A Quiet Week in the House, 1969*），以及回歸捷克傳統偶戲與與多媒材風格的《唐璜》（*Don Šajn/ Don Juan,* 1970）。

1970 年是重要的一年，他認識了作家兼文學理論家埃芬柏格（Vratislav Effenberger），在埃芬柏格的影響下，斯凡克梅耶和 Eva 正式加入了捷克超現實主義藝術團體，這對於斯凡克梅耶的私人和創作歷程都是非常重大的一步。隔年斯凡克梅耶將他長久來心儀的英國作家路易斯•卡洛爾的作品改編爲短片《荒唐童話》（Zvahlav aneb Saticky Slameného Huberta/ Jabberwocky, 1971），雖然此片和傳統認定的改編並不相同，但或許是因爲和卡洛爾連結，使得這部片成爲西歐和英美世界認識斯凡克梅耶這位捷克動畫導演的起點。同時，他也開始在影片中實驗 3D 立體拼貼。

但同時，整個 1970 年代也是斯凡克梅耶充滿挫敗、與當局對抗的時期。首先是 1970 年他受委托爲著名的人骨教堂（kostnice Sedlec）拍攝紀錄片，結果他拍攝成一段十分鐘長的影片《人骨教堂》（Kostnice /The Ossuary, 1970），片中充滿了跳接、氛圍驚悚的人骨影像，影片中穿插了一位導遊的觀光導覽作爲旁白。政府當局要求斯凡克梅耶作修正，最後他重新製作成正式的介紹口白，搭配法國反戰詩人 Jacques Prévert 的詩，並由同樣也擅長塑造驚悚與荒誕氣氛的捷克作曲家 Zdeněk Liška 編寫爵士樂曲作爲襯底音樂。這段如今成爲人骨教堂軼聞的過往，頗能看出斯凡克梅耶的硬頸風格。不過，他的考驗並未終結。1972 年他完成短片《達文西日記》（*Leonarduv deník / Leonardo's Diary*, 1972），相較於以往作品，此片的美術風格其實是比較溫和的，但由於片中以默片形式嘲諷捷克日常生活，而且未對政府歌功頌德，遂引起共產報紙 *Rudé právo* 公開

物肖像。阿爾欽柏托對 20 世紀初超現實主義者如達利等人的影響很大，1987 年在維也納舉辦了一次「阿爾欽柏托效應」展覽，展出了一些受到他影響的畫家作品。

[27] 「矯飾主義」（Mannerism)又稱爲「形式主義」或「風格主義」，指 1520-1580 年間文藝復興式微之際出現的一種藝術潮流；當時藝術家利用拉長人體的比例、扭曲的姿態、強烈的顏色、怪誕繁複的構圖，營造出一種刻意、不自然且人工化的畫面。矯飾主義一度被批評爲「手工技巧的表現多於觀察和思考理念」的不入流藝術風格，不過到了二十世紀又被重新肯定其藝術價值，並認爲它那種不自然的變形人體、俗媚的色調、怪異的透視法，或奇異的光影變化，能創造出嶄新的風格，建立另一種審美標準，而且這些精神和現代主義（Modernism）是相同的。

批判，並要求執政當局對他開鍘，甚至明言他不改變就禁止拍攝影片。斯凡克梅耶深受打擊，但並未妥協，於是在接下來數年之間他不再拍攝影片，轉而將創作重心放在美術設計上，完成了一系列以各種媒材表現的「空想動物學」，命名爲《斯凡克梅耶百科》，書中呈現了各種奇異幻想的動物造型。接下來他到 Barrandov 電影工作室工作，參與製片、美術設計的工作，1973 年當他在爲影片《歐塔蘭多傳奇》（*Otrantský zámek/ The Castle of Otranto*）進行選角工作時，各界對於他《達文西日記》的批判排山倒海而來，迫使他必須中斷《歐塔蘭多傳奇》的拍攝工作，他並且憤而脫離長久支援他拍片的 Krátký 影片公司，直到 1979 他才又開始執導影片。

在被禁拍片的期間，他開始進行所謂的「觸覺實驗」，於 1974 年完成許多設計來讓觀看者可以觸摸與感受的藝術作品，這對於他往後的作品和整體的創作哲學產生也極大的影響力。1975 他完成論文〈未來是自慰機械〉（The Future Belongs to Masturbation Machines），發表在一本法國論文選集 *La civilisation surrealiste* 中。這篇論文裡的一些構想在二十年之後發展成影片《極樂同盟》。同時，他和許多捷克超現實藝術團體的夥伴完成了一個觸覺遊戲「修復者」（The Restorer）。1976 年他和妻子 Eva 開始創作陶藝，以筆名 J. E. Kostelec（或 E. J. Kostelec）發表了包括充滿情色的拼貼作品 Physical Education in the Service of Eroticism and Militarism（將一些情色雕刻與蘇聯 Spartakiada 運動會影像並置），這一主題後來再度出現於影片《在波西米亞史達林必亡》（*Konec stalinismu v Čechách/ The Death of Stalinism in Bohemia*, 1990）裡。隨後兩年內他完成了大量的可觸摸藝術作品，包括拼貼、繪畫、器物，以及捷克超現實藝術團體裡一些夥伴的肖像。他還寫了一部「可觸摸的」劇本《宛如一隻死鱒魚的觸覺》（Like the Touch of a Dead Trout），甚至還有關於《錯置的五感》（Perversion for the Five Senses）的研究。

1979 年，捷克當局批准斯凡克梅耶可以回來創作影片，但僅限於經典文學的創作。但他並不想像其他人那樣從事改編，於是他從愛倫坡的短篇小說汲取靈感加上觸覺實驗而完成《歐塔蘭多傳奇》以及隔年的《頹敗之屋》（Zánik domu Usheru /The Fall of the House of Usher）。1981 年他和 Eva 在靠近德國邊界的 Horní Staňkov 買下一棟廢棄的城堡，並費了很大工程將它改造成一棟超現實風格的住所。

綜觀 1980 年代前半，可以看見斯凡克梅耶艱辛地從陰影中奮力突圍，創作出許多代表作，包括他最爲人熟知的短篇動畫《多面向的對話》（*Možnosti dialogu*/ Dimensions of Dialogue, 1982）。這部吉連（Terry Gilliam, 2001）譽爲世界十大最佳動畫之一的影片讓他囊括了許多重要國際大獎，包括 1990 年的安錫影展大

獎，但同時這部影片也被捷克斯洛伐克共產黨的中央委員會以顛覆思想的理由而予以封殺。於是他被迫離開捷克，到斯洛伐克去拍攝《地下室驚魂》（*Do pivnice/ Down to the Cellar*, 1983），這也預告了此後斯凡克梅耶都必須努力地從捷克以外的地方去籌措拍片的經費和助手。他第二部改編愛倫坡短篇小說的影片《死亡的邀約》（*Kyvadlo, jáma a naděje/ The Pendulum, the Pit and Hope,* 1983）似乎很能隱喻他這時的處境。這部影片當中的許多怪誕的造型是由 Eva 所設計的。同一年，斯凡克梅耶出版了五冊《觸覺與想像》（*Touch and Imagination*），展現了他對觸覺實驗的成果。

轉機是在 1984 年英國的 Channel 4 電視台播映了由 Keith Griffiths 所製作的紀錄片《楊・斯凡克梅耶的小屋》（The Cabinet of Jan Švankmajer），其中包括有奎氏兄弟以動畫形式呈現的片段。後來這些片段收集成一個獨立的短片，但完整版的紀錄片則收錄於 BFI 的 DVD 全集 *Jan Švankmajer: The Complete Short Films* 當中，Griffiths 後來也經常參與斯凡克梅耶的影片製作，通常是擔任執行製作人。

1985-7 年間，斯凡克梅耶的短片開始在英國發行，並且吸引來許多後來長期擁戴的粉絲，於是他開始將創作企圖轉向劇情長片，而在 1987 年完成第一部劇情片《愛麗絲》（*Neco z Alenky / Alice*,1988），長達 85 分鐘，是根據卡洛爾的《奇境》所改編，這也是他的作品首度在美國發行，並吸引了大量而且忠誠的崇拜者。

1988 年的《男性遊戲》（*Mužné hry/ Virile Games*）是他影片中第一次處理當代議題（足球與暴力）。同一年裡他還爲歌手 Hugh Cornwell 的歌曲〈另一種愛〉(Another Kind of Love)創作音樂 MV。後來又因應 Cornwell 演出的需要，爲他的 MTV 製作了兩段破口影片〈戀愛中的肉〉(*Zamilované maso/ Meat Love*)和〈芙羅拉〉（Flora）。此外他還寫了一系列關於觸覺的詩。

然後他在 1989 年回到短片創作，以《黑暗・燈亮・黑暗》（*Tma, světlo, tma/ Darkness-Light-Darkness, 1989*）奪下許多國際性的大獎。就在這時候，捷克爆發「天鵝絨革命」，捷克共產黨宣告瓦解。這個事件也啓發了斯凡克梅耶，針對後革命社會的興奮情緒發表兩項意見，一個是以論文“To Renounce the Leading Role”的形式發表，一個是 1990 年替英國 BBC 所拍攝了一部以政治爲主題的影片《在波西米亞史達林必亡》。次年他還與長久合作的製作人 Jaromír Kallista 買下 Knoviz 村莊裡的一間老戲院，改修成 Athanor studios 作爲在後共產時代來刺激捷克影片創作的場域。另外，1992 年他與 Eva 接受威爾斯藝術基金會的邀請，以「夢的溝通」（The Communication of Dreams）爲主題，在英國卡

地夫展出影片以外的藝術創作。同年，他再次與英國 Channel 4 合作，拍攝了《食物》（*Jídlo/ Food,* 1992）。此片實際上是根據他二十多年前所寫的劇本而成。

1993 年斯凡克梅耶發表第二部劇情長片《浮士德》（Faust），由於拍攝過程風波不斷（工作人員自殺、攝影師意外受傷、演員生病），似乎影響了這部片的表現，因此有影評人認爲《浮士德》的藝術成就不如斯凡克梅耶的其他幾部劇情片，但隔年這部影片仍勇奪坎城影展的大賞。至於他的第三部劇情長片《極樂同盟》（*Spiklenci slasti/ Conspirators of Pleasure, 1996*）則是一部怪誕的黑色喜劇，講述六個「色情癖」追尋極樂的情色狂想曲。他還把歷史名人薩德侯爵（The Marquis de Sade）、沙契爾・馬索赫（Leopold von Sacher-Masoch）、布紐爾、恩斯特、弗洛伊德以及捷克性學大師 Bohuslav Brouk 尊爲「特別顧問」，儘管這部影片其實是源自斯凡克梅耶自己在 1974 年的一系列有關感官觸覺的理論探索與實驗，以及 1975 年的論文〈未來是自慰機械〉。

1997 年斯凡克梅耶以其整體作品成就，榮獲舊金山影展的 Persistence of Vision 獎。這一年暑假過後，他的美術作品在捷克的五個地區巡迴展出（以及他自己的畫廊的長期展出），隔年 Jan 和 Eva 舉行了規模盛大的巡迴作品聯展「Anima Animus Animation」，秋天，他著手進行第四部劇情片《樹嬰》（*Otesánek/ Little Otik*），這是根據捷克民間故事改編而成。故事講述一對不孕的夫婦求子心切，後來老公掘了一根樹根僞裝作嬰兒來討妻子開心，沒想到這根樹根真的變成了活生生的嬰兒，而且胃口愈來愈大，把郵差與社工都給吃掉……。這部影片在 2000 年完成，而且引來了更多觀眾。

第五部劇情片《瘋狂療養院》（*Šílení/ Lunacy*）則是向愛倫坡與薩德侯爵致敬的電影，講述一位男子因爲不斷作噩夢而進入精神療養院，他在那裡遇見一位類似薩德侯爵的病友，在病友的帶領下，男子見證了如謎般的情色與性虐待奇遇。後來爲了英雄救美，竟殺了那位病友，結果卻發現一切都是設好的局……。這部影片於 2005 年完成，並獲選參加奧斯卡影展的最佳外語片，只可惜在決賽時敗羽而歸。而且首映時由於 Eva 久病後在該年的 10 月 20 日去世而蒙上陰影。2006 年斯凡克梅耶將他和 Eva 的作品參與希臘薩羅尼奇影展，以「想像的眼－想像的手」（Imaginative Eye – Imaginative Hand）爲主題展出。2007 年斯凡克梅耶著手製作他的第六部劇情片《夢中見》（*Přežít svůj život/ Surviving Life*），並於 2010 年完成。這是一部結合真人演出和剪紙的動畫，故事是斯凡克梅耶原創，講述一位男子的性幻想和對於愛情的渴望。

目前，斯凡克梅耶正在進行第七部劇情片，暫時訂名爲 *Insects*（*Hmyz*），根據捷克超現實劇作家 Karel Čapek 的劇本 *Pictures from the Insects' Life* by 改編而

成，預定 2015 年殺青，是一部高達 4 千萬捷克克朗（CZK）預算的影片。斯凡克梅耶在 2010 年威尼斯影展上說：「Čapek 的這部劇本具有強烈的厭世傾向，這一直都是我感興趣的題材。它也讓人聯想到卡夫卡的《變形蟲》——蟲子的行為很像人類，而人類也經常表現得像昆蟲。」（Zemanová, 2011）

綜觀斯凡克梅耶的作品獲獎無數，包括2003年獲得布拉格美術學院頒榮譽博士學位，表揚他在偶戲和影片上的貢獻。2009年又獲捷克最古老的影展（卡羅維瓦利影展）的水晶球獎。他創造出許多令人印象深刻甚至令人震驚的詭異影片。觀眾也許會困惑他究竟想表達什麼，卻不得不讚嘆影片所呈現的獨特靈光。他被多數影評人與觀眾界定爲「超現實動畫大師」，而他的超現實影片或許不容易懂，卻往往令人印象深刻，甚至帶來莫名的震撼，這或許是因爲他的影片直指人類內心深處的焦慮和生存環境的荒誕性，使得觀眾在表意識的理解之前，已經與之共鳴了。

第二節 《闇黑煉金術》：關於斯凡克梅耶的研究

如今高齡將屆八十歲的斯凡克梅耶，已經是享譽國際的超現實動畫大師，成爲眾多國際大導如提姆・波頓、亨利・史力克、泰瑞・吉連、奎氏兄弟等的偶像。他榮獲過無數[28]國際性大獎，包括安錫、柏林、坎城、曼海姆、多倫多、奧伯豪森、卡羅維瓦利等影展的影片大獎或個人終身成就獎，在英美等地擁有死忠影迷無數，極具影響力的法國电影雜誌 *Positif* 將他與俄國動畫導演 Yuri Norstein 並譽爲「當代電影天才」；英國電影評論家 Julian Petley 則將他與 Jan Lenica、Walerian Borowczvk 並稱爲「……自二戰以來西方最重要的動畫製作者之一」；甚至美國老牌雜誌《紐約客》還曾用誇張如廣告的詞彙頌揚他：「全世界的影迷被分成了兩類，一類是從來沒聽說楊・斯凡克梅耶的，一類是看過了他的作品後知道自己遇到了天才。」

但仍有非常多人並不認識斯凡克梅耶。關於他的研究與討論其實也不多，英語的論述專書更是少見。加拿大的電影學者同時也是 Kinema 電影評論期刊的創辦者兼主編 Jan Uhde（1995）曾指出，這和他身處極權國家但作品卻又與極權政府的意識形態對立因此被打壓有關，加上他早期的作品都是短片，「這對任何影

[28] 根據赤塚若樹《斯凡克梅耶的世界》附錄中的統計有 54 項得獎，不過赤塚若樹 1999 年的這本書只統計到《樹嬰》。若統計到 2012 年可能有近百座獎。

片製作者來說都是推廣上的缺陷」，Jan Uhde 稍早在〈來自布拉格的動畫奇才：楊・斯凡克梅耶〉（Jan Švankmajer: The Prodigious Animator From Prague, 1994）中還指出「1971-1989 年期間，幾乎找不到關於他的作品評論，唯一只有捷克國家電影月刊 *Film a doba*（1988 年 10 月）上的介紹，但也僅有 33 個字。」（p. 31）從上一小節關於他的生平介紹中可以對照出，1988 年這時的斯凡克梅耶其實已經因爲《多面向的對話》和《愛麗絲》等片而揚名國際，而 Keith Griffiths 和奎氏兄弟的紀錄片，還有 *Afterimage 13* 的專題也已經發表，由此可見當時捷克共產政府對斯凡克梅耶的打壓。

一直到 1995 年英語世界才有了第一本斯凡克梅耶的研究專書，這本由 Peter Hames 編著的《闇黑煉金術》，2008 年出版了增訂版。遺憾的是，迄今英語世界尚未出現第二本斯凡克梅耶的研究專書，只偶爾在一些論文集當中有一個章節出現討論斯凡克梅耶的作品，例如在 Neil Coombs 的 *Studying Surrealist and Fantasy Cinema*（2008）當中有一個章節是討論〈斯凡克梅耶與愛麗絲〉（Jan Švankmajer and Alice）；還有 Jayne Pilling 主編的 *A Reader in Animation Studies*（1997），當中收錄了 Simon Pummell 的〈楊・斯凡克梅耶電影終的身體意識〉（Body consciousness in the films of Jan Švankmajer）、James Donald 的 *Fantasy and the Cinema*（1989）收錄了 Michael O'Pray 的〈超現實主義、幻想與詭異：楊・斯凡克梅耶的影片〉（Surrealism, Fantasy and the Grotesque: the Cinema of Jan Švankmajer）。其中 Michael O'Pray 是著名的前衛電影學者，他另一篇關於斯凡克梅耶的文論也收錄於 Hames 主編的《闇黑煉金術》中。

幸好，在《闇黑煉金術》中 Hames 以五篇專論加上一篇訪談、一篇斯凡克梅耶自己書寫的創作理念，相當有次序地建構了斯凡克梅耶的電影世界，而且作者群的陣容也極具權威，除了 Hames 自己是著名的捷克電影權威（他另著作有《捷克新浪潮電影》（*The Czechoslovak New Wave,* 2nd edn, 2005）之外，書中還延攬了另外三位重要的斯凡克梅耶研究專家，包括上述的 Michael O'Pray、捷克超現實藝術家兼 *Analogon* 雜誌主編 Frantisek Dryje（斯凡克梅耶書寫的文章多發表於 *Analogon*），以及英國肯特大學文學與視覺研究教授 Roger Cardinal。

全書的導論是由 Peter Hames 撰寫的〈影片實驗〉（The Film Experiment）作爲開場。雖然這篇文章被批評和他之前專書《捷克新浪潮電影》的內容有過多的重疊（Uhde, 1995），但正因他花了很長的篇幅解說捷克電影的歷史發展，對於理解斯凡克梅耶電影的發展脈絡、美學和意識形態仍有相當大幫助。Hames 相當仔細地敘述捷克的電影發展，遠從 1898 年 Jan Krízenecký 在奧匈帝國拍攝第一部影片，而後分別經歷了維多利亞電影時期、1920 年後的前衛電影、1962 年後的新浪潮電影。但 Hames 認爲斯凡克梅耶的電影自我區別於捷克電影主流勢力

FAMU 學院（布拉格影視學院，Film and TV School of Academy of Performing Arts in Prague）之外〉。事實上，本文前一小節中也提到斯凡克梅耶是畢業於 DAMU 學院（布拉格表演藝術學院），因此他和 FAMU 的系統不同，比較受到 Emil Radok 的幻燈劇院、前衛電影的影響。儘管 FAMU 提供捷克許多電影與藝術表演者舞台與觀念交流的平台，但斯凡克梅耶更多是根植於實驗劇團的血統中。Hames 更進一步指出，斯凡克梅耶和捷克主流電影不同的地方有兩點：第一、他完全沒興趣將自己融入於主流電影的手法，雖然這種兼融前衛與通俗的手法是當代許多動畫電影經常採取的策略，但他作品中絲毫沒有妥協的現象，最明顯的例子就是《愛麗絲》和《浮士德》。第二、他藉由動畫和戲法影片（*trick film*）的手法，累積了一系列從前 Vancura 和 Radok 所無法完成的作品。Hames 最後說，斯凡克梅耶的《愛麗絲》和《浮士德》是過去 20 年裡捷克電影裡最傑出的電影之一，這兩部影片的靈感都來自他早期一些短片，例如《愛麗絲》就受到先前《荒唐童話》與《地下室驚魂》的影響：在這幾部動畫中可以看出，斯凡克梅耶與自己的童年對話，召喚出一個著魔的迷離世界。

除了這篇歷史脈絡性的導讀之外，Hames 另以一篇〈寫實的核心：楊・斯凡克梅耶劇情影片中的傀偶〉（The Core of Reality: Puppet in the Feature Films of Jan Švankmajer）來討論斯凡克梅耶影片中所運用的各式偶戲，以及這些偶戲在捷克傳統文化中所代表的意涵。Hames 認爲斯凡克梅耶對於偶戲的熱愛或許可解釋爲「對於民俗藝術這種腐敗文類的偏好，例如老舊的玩偶、靶場、馬戲團的機械玩具，以及黑色故事（就像 Georges Méliès 或 Louis Feuillade 的影片）。」

接著，Michael O'Pray 在〈矯飾主義的超現實藝術家〉（A Mannerist Surrealist）一文中，將斯凡克梅耶的藝術風格與十六世紀的矯飾主義，特別是阿爾欽柏托的繪畫作品做了連結。阿爾欽柏托的繪畫對於十六世紀的布拉格美術與文化影響深遠，而 Michael O'Pray 認爲斯凡克梅耶視覺作品的風格以及動畫作品都指向矯飾主義的藝術風格，因而他的作品帶領觀眾回到那一個連結著文藝復興與巴洛克的時期裡。那時的布拉格被描述爲一個「魔法之都」，是南歐與北歐藝術相結合、理性主義的科學與技術融合了超自然的心靈與魔法元素，也就是煉金術的、浮士德式的、猶太教裡的泥偶傳說、醫學實驗等等。O'Pray 認爲，這一切對於斯凡克梅耶來說，正是「孕育著超現實主義最核心的概念：奇妙(marvelous)。」（2008: 55）。但 O'Pray 也分析說，斯凡克梅耶的超現實主義不僅如此，還充滿著更複雜的元素，例如他的《愛麗絲》裡就充滿了性慾潛意識和對童年的不安。

而 Roger Cardinal 的〈穿越表象的思考：楊・斯凡克梅耶早期影片中所呈現的物件〉（Thinking Through Things: The Presence of Objects in the Early Films of Jan Švankmajer）雖然是全書中篇幅最短，卻也是最爲聚焦的一篇。在這篇論文

中 Cardinal 討論斯凡克梅耶早期短片以及《多面向的對話》、《愛麗絲》等影片的藝術風格。Roger Cardinal 以《愛麗絲》爲例，反駁一般人所謂的「斯凡克梅耶的影片裡總是充滿各種無用垃圾的實驗性視覺」（p. 74），他詳細舉列愛麗絲房間裡的那些物件如鈕扣盒、木頭的蕈狀棒針錘、果醬罐頭、魔燈、遮陽帽、墨水瓶、餅乾、襪子、蘋果核、白手套、河邊的兔子與狐狸畫像、紙船、紙牌房子等等。隨著愛麗絲在奇境中進行一連串冒險時，我們再度與這些物件相遇，而且這些物件都是以「越來越奇怪」的形貌與排列出現。很明顯的，斯凡克梅耶處理這些物件的方式是與夢境的邏輯銜接，也就是弗洛伊德所謂的凝縮、象徵等。比較不明顯的是前述被選擇的物件所具有的純真性，而 Roger Cardinal 認爲這種純真性和維多利亞時期的兒童心靈有關。Roger Cardinal 的結論是，斯凡克梅耶對於這些物件的選擇其實是經過仔細的計畫（p. 75-76）。

全書最後一篇文論是 Frantisek Dryje 的〈想像的驅力〉（The Force of Imagination）。在這篇文論裡，Frantisek Dryje 旁徵博引地討論斯凡克梅耶的超現實風格。作爲布拉格超現實藝術團體刊物 *Analogon* 雜誌主編，他非常了解斯凡克梅耶在超現實藝術上的浸淫及其成果，另外他也引用了布拉格超現實藝術團體成員們對於斯凡克梅耶作品的討論，他以「想像的驅力」這一角度，精確地切入斯凡克梅耶電影與視覺藝術的特質，並指出「想像的驅力讓我們能夠去質疑每一個智識與情感的慣習，並且去捍衛變化成為一種至高無上的存在情境、成為一種以理性邏輯去觀看的領域，而且又同時有可能是非理性的。」（p. 183）

此外，《闇黑煉金術》中還收錄了斯凡克梅耶的訪談記錄、斯凡克梅耶的創作〈十誡〉（Decalougue）。在這份訪談中可以清晰地看見斯凡克梅耶的生平、性格、他所受到的美學影響、表現風格等。

整體來說，截至目前爲止，雖然英語世界只有一本專書，不過《闇黑煉金術》已經涵蓋了目前對於斯凡克梅耶研究的所有面向。

第三節 斯凡克梅耶的影響

斯凡克梅耶的作品影響了當今許多極有創意的電影工作者和作品，除了前述以《楊・斯凡克梅耶的小屋》（*The Cabinet of Jan Švankmajer*）向他致敬的奎氏兄弟（The Brothers Quay）之外，還包括以《陰間大法師》（*Beetle Juice*, 1988）、《愛德華剪刀手》（Edward Sissorhands, 1990）與《蝙蝠俠》（*Batman*, 1989）

聞名的提姆・波頓、與波頓合作《聖誕夜驚魂》（*The Nightmare Before Christmas,* 1993）以及創作《巨桃歷險記》（*James and the Giant Peach,* 1996）的亨利・史力克（Henry Selick），還有創作《奇幻城市》（*The Fisher King*, 1991） 和《巴西》（*Brazil*, 1985）等現代寓言故事的泰瑞・吉連（Terry Gilliam）。

很難想像這些擁有無數影迷的國際大導，竟然毫不掩飾他們對於斯凡克梅耶的崇拜，例如提姆・波頓和泰瑞・吉連就經常以斯凡克梅耶的超級粉絲自居，甚至在 2012 年初荷蘭鹿特丹影展（International Film Festival Rotterdam, 2012)）上記者問泰瑞・吉連說，「你的《奇幻世界》（Tideland）讓人連想起斯凡克梅耶的《愛麗絲》欸。」吉連毫不在意地承認了：「這沒什麼好奇怪的，我就是我所見一切的產物。」他還曾在英國《守望者報》（The Guardian）上推崇斯凡克梅耶的作品：「我第一部觀看的斯凡克梅耶影片是《愛麗絲》，看完後完全被那隻有著真毛皮和真眼睛的兔子震懾住了。斯凡克梅耶的影片總是給我複雜的感受，但它們往往會攫住我，讓我看見平凡至極的事物變得栩栩如生，透過惡夢的光譜……」（Gillliam, 2001）。而 1997 年舊金山國際影展（The San Francisco International Film Festival）頒給斯凡克梅耶 The Golden Gate Persistence of Vision Award 時。當時舊金山國際影展已經舉辦了四十一屆，但卻是第一次設立這個獎項，以表揚斯氏作品勇於突破傳統影片的框架，而謝力克也在致詞中陳述了斯凡克梅耶影片對他的影響。

對於這些國際大導的影響中，首先也最令人印象深刻的是奎氏兄弟（Stephen and Timothy Quay）的《楊・斯凡克梅耶的小屋》，這部影片不僅是對斯凡克梅耶致敬的一部紀錄片，記錄他的藝術成就、他的工作方法，同時奎氏兄弟也以斯凡克梅耶的動畫手法（包括木偶戲、停格動畫等等）來製作一部短片來描述斯凡克梅耶。在這部影片中，斯凡克梅耶被刻劃成阿爾欽柏托繪畫中的書人，博學多聞、多才多藝、工作方法精細（參見**圖 6**）。影片中有一幕是一位小男孩來跟書人求藝（影射奎氏兄弟自己），當他把自己的腦袋打開後，書人就將腦袋裡的一堆雜滓全拿出來丟掉，然後將精華提煉成一顆圓球。在書人背後有一個水果人，是阿爾欽柏托的名畫，則暗示著斯氏的文化傳承和藝術創作理念。

如果說奎氏兄弟掌握了斯凡克梅耶創作風格中那種精細、荒誕中的童趣以及東歐民俗的蘊底，那麼泰瑞・吉連則在斯凡克梅耶影片中感受到平凡日常事物的詭異變形，這也反映著也幼兒對於周圍世界的幻想和恐懼。前面提到許多影迷都會從《奇幻世界》（Tideland）聯想到斯凡克梅耶的《愛麗絲》。其實兩者的美術和敘事風格很不相同，《奇幻世界》的畫面明亮而美麗，但隱隱約約地，許多畫面又令人想起《愛麗絲》裡的畫面，例如人偶身體上滴了血、人偶的頭滾落變成小女孩的頭滾落，還有小女孩爬過小門和穿過一堆衣物的畫面等等。

圖 6

奎氏兄弟《楊・斯凡克梅耶的小屋》與泰瑞・吉連的《奇幻世界》



①指涉斯凡克梅耶的博學書人用牙刷、牙膏等日常器物創作，這些都是斯氏常用的創作媒材。背後的水果人則影射他的文化脈絡。



②小男孩來求學（暗示奎氏兄弟），書人叫他把腦中的東西攤出來看，後來書人將他腦中的雜滓去蕪存菁。



③小男孩進入書人那浩瀚卻又分類精細的的工作室。門口兩個骨骸標本也是斯氏影片中常見的物體。



④《奇幻世界》中滴血的人偶身體，旁邊放了《奇境》書本



⑤人偶的頭滾落，變成小女孩的頭。



⑥《奇幻世界》中有許多幕畫面都和斯氏《愛麗》相仿，這是其中之一。

而波頓和謝力克的電影，則在好萊塢風格的敘事風格中，將斯凡克梅耶加以變形。前述那個頭蓋骨打開的畫面，變成一個誇張諧趣的幽默，再度出現在提姆・波頓創作和謝力克導演的《聖誕夜驚魂》當中。女主角莉莉的創造者，那個能夠將無生物變成有生命的怪博士，也是動不動就打開腦袋。不只如此，整部影片充滿荒誕詭異、黑色幽默的氣氛，還有那些會走動、會說話的骨髏、喜感十足的死亡物體、行爲幼稚的主角，都讓人聯想起斯凡克梅耶的影片。

謝力克不只一次在他的作品中指涉了斯凡克梅耶，包括《第十四道門》中布偶的填充物被拿出來重新灌入木屑、主角卡洛蘭的骷髏烏龜玩具，還有《碰碰猴》當中拿著剪刀的白兔就和斯凡克梅耶《愛麗絲》影片裡的白兔畫面幾乎相同，最叫人拍案叫絕的是最後經紀人在惡夢激素的催眠下，看見衣服都變成會動的物體，大叫說：「他們共謀！襯衫和襪子都在搞鬼。」這一幕明顯是指涉了斯凡克梅耶《愛麗絲》裡到處鑽動的襪子蟲，以及斯凡克梅耶的另一部名作《極樂同盟》（又譯《悅樂共犯者》。

整體來說，斯凡克梅耶的影響力和影響層面，當然尚不足以和卡洛爾相提並論，不過他所影響的都是菁英，透過這些國際大導演的影片，甚至比斯凡克梅耶自己所影響的人更廣、更多元。

圖 7

《聖誕夜驚魂》和《碰碰猴》與《愛麗絲》的影像比較





①《聖誕夜驚魂》裡那些會活動和說話的骨髏、可笑的死亡物體、行為幼稚的主角，都讓人聯想起斯凡克梅耶的影片，下圖是打開頭蓋骨的怪博士。





②《碰碰猴》經紀人大叫：「他們共謀！襯衫、襪子都搞鬼。」讓人想起《愛麗絲》的襪子蟲（下圖）





③《碰碰猴》中拿剪刀的兔子（上圖）和《愛麗絲》中拿剪刀的白兔（下圖）

第四節 華文世界對斯凡克梅耶的研究

如果說英語世界關於斯凡克梅耶的研究文論不多，那麼在華語世界的相關研究文論就幾乎可以說是沒有。以黃玉珊、余爲政編著的《動畫電影探索》（1997）一書來說，其中李道明的這篇〈歐洲現代動畫〉就完全沒提到斯凡克梅耶和他的作品。不過這也許是因爲李道明文章內所舉的捷克動畫大師和作品其實都在1960年以前，當時斯凡克梅耶尚未開始創作動畫。

大多數台灣觀眾第一次認識斯凡克梅耶可能是從 1995 年台北金馬影展時他的作品受邀參展。當時放映了他的 27 部短片，以及《愛麗絲》、《浮士德》等兩部劇情片（參見本文附錄二、「楊・斯凡克梅耶電影與其他作品作品一欄表」）。在該影展的《節目特刊》裡，鴻鴻撰寫了一篇標題名爲〈詭異・童真・殘酷：超現實大師斯凡克梅耶〉的文章作爲導覽簡介。其後這篇文章也成爲台灣目前可見的第一篇關於斯凡克梅耶的文論。

在這篇文章中，鴻鴻（1995）首先爲斯凡克梅耶定位：他是一位超現實動畫大師。其次是簡述他的生平，並介紹他的創作手法「幾乎『染指』過動畫製作的每一種法門：卡通、既成實物動畫、黏土動畫、靜照組合拼貼、真人動畫、傀儡操作……像一場動畫博覽會。而這些成分又經常混淆在同一部作品中。但最特殊

的是劇場元素的大量引用：光是傀儡，他就用過懸絲偶、布袋偶、真人傀儡，並不時穿插皮影戲和黑光劇場的效果，以及芭蕾、歌劇、魔術、雜耍等形式」(p. 84)，以及他對於劇場空間的靈敏運用。鴻鴻還提到斯凡克梅耶的創作特質，就像是將科學與魔法結合爲一的煉金術，並分析他前期作品中受到矯飾主義（Mannerism）的影響，後期則兼採矯飾主義和超現實主義的特點。鴻鴻引用巴索里尼的看法，認爲楊・斯凡克梅耶的超現實主義兼具 1920 年代超現實主義運動，和卡夫卡的風格，甚至直言《愛麗絲》就像卡夫卡的小說《蛻變》，整個「仙境」被侷限在一間殘舊的房間內，完全幽閉。鴻鴻認爲斯凡克梅耶作品中最引人回味深思的是那些符碼被懸置的夢境。「孩童的世界是天真、沒有道德觀的，因而也經常是殘酷的；這裡面含帶了超現實主義最富創造力的可能。」（p. 86）他並引用斯凡克梅耶的話作爲結語：「超現實主義不是藝術。而是一如煉金術或心理分析，是通往靈魂深處的道路。」（p. 86）

綜觀鴻鴻這篇，並未脫離 Hames 等人的論述，許多內容也似乎可以找到出處。有趣的是，標題雖爲〈詭異・童真・殘酷〉，但並未具體討論所謂的童真是什麼樣的內涵或特質。約於同一時間，林則良也在《影響》雜誌寫下了〈蝕化：互相損耗的「慈悲」—「斯凡克梅耶」動畫說法 〉一文，這篇文章後來修改刊登於電影資料館的網站上，與鴻鴻的文章成爲兩篇介紹斯凡克梅耶的重要文論。

林則良（1995）認爲，斯凡克梅耶影片的重點，不在於故事情節而在於過程：一種互相損耗的過程。他說，在斯凡克梅耶的影片中，每一個人都有一個孩童，這孩童是一個生物體自身，它無須被修改、端正、和校定：

> 你會看到一個孩童的熱情，對玩具和所有可以成為玩具的東西專注。當孩童呼喚那對象向他走來，跟他玩。他對他的對象物說話、愛撫他的對象物進而虐待他的對象物。……斯凡克梅耶除了表現他對他的孩童鄉愁般的執迷外，他還把這個執迷擴大到無所不包的素材、人物角色上，成為他作品的靈魂（具有肉身的靈魂）。（林則良，1995: 98-99）

一旦這個對象物甦醒，自己動了起來，很快地它就可能成爲他的威脅，因爲他再也控制不了它。一旦他的對象物變成了它，而非他的，他就會開始恐懼這對象物會反身虐待他、報復他，甚至進一步將他當成它的對象物。於是他陷入了惡魔和美夢無法自制的渦流，陷入了另一種存在危機，甚而它和其他的它之間也開始了自動的動作行爲模式。斯凡克梅耶總是將他的人物逼到一個終結，將他們完全耗盡，不管是肉身或是機械，永恆是不存在的，天地間就是存在一切會耗損、蝕化的力量和物質。

相較於鴻鴻簡介性質的文章，林則良這篇則有較多的解析，尤其是對於斯凡克梅耶影片中兒童遊戲概念的精采描述，反倒像是鴻鴻文章的延伸補充。同時也讓人聯想起斯凡克梅耶自述他童年時期操作木偶戲的心靈狀態。

自鴻鴻和林則良這兩篇的文章之後，台灣似乎不曾再出現關於斯凡克梅耶的正式文論，儘管斯凡克梅耶的影片又曾幾度獲選在台展映，最近一次是 2010 年的金馬影展。

而在中國大陸上，斯凡克梅耶雖然擁有不少粉絲，但正式的文論也難得一見。目前可查得的是南通大學美術與設計學院的 2009 年宋漾〈解讀楊．史雲梅耶的藝術世界〉、2006 年《藝苑》雜誌上的〈史雲梅耶動漫短篇的視聽語言〉、2005 年《吉林藝術學院學報》上的〈荒誕著的極樂——評捷克動畫片《極樂同盟》〉，以及顏瑜的碩士論文〈夢中的現實〉（2007）。

宋漾(2009)的文章和鴻鴻的相近，都是偏重於對讀者和觀眾介紹斯凡克梅耶和作品，誠如她自剖的，這篇文章是希望藉由「對他超現實主義風格的進一步理解將有助於我們拓寬動畫創作的理念，位動畫的發展探索更多的可能性」，而〈史雲梅耶動漫短篇的視聽語言〉和〈荒誕著的極樂——評捷克動畫片《極樂同盟》〉兩篇文章都關注斯凡克梅耶作品中對於超現實主義的手法和動畫元素的運用，以及其中視聽語言的獨特性與趣味性。另外，而顏瑜的論文則著重於討論斯凡克梅耶作品的黑色美學，她以兩部劇情長片《愛麗絲》和《浮士德》爲對象，從文本改編、電影手法及電影意涵等三方面進行分析。

顏瑜（2007）認爲斯凡克梅耶的電影呈現出一種黑色風格，透過超現實主義的手法在動畫和電影中營造出夢魘般的氛圍。他的作品中再現了暴力、壓抑與慾望等主題，並透過隱喻與象徵，來對社會、文明與人性進行諷刺與批判。不過，顏瑜也指出，從斯凡克梅耶歷年的影片中可以看出一些改變：第一、相較於他早期創作的以物爲主的動畫作品，動畫元素在後期電影中所占的分量逐漸減少，如今斯凡克梅耶的影片中越來越關注真實的人；第二、顏瑜認爲上面的現象（也就是斯凡克梅耶早期的創作比較偏重動畫、較少涉及真實人物的做法）與他當時所處的社會語境有關，顏瑜認爲這是斯凡克梅耶早年處身於電影創作嚴格受限年代時的一個電影策略，以動畫爲主的影片喻意較不明朗，加上不在影片中涉及過多真實的人，可以躲過國家審查機構的魔掌。但到了 1980 年代末以後，捷克的社會語境發生巨大的變化，使得斯凡克梅耶作品中人的因素開始增多，動畫元素減少。不論是《愛麗絲》或是《浮士德》，影片中採用大量鏡頭展現了捷克的街景，將觸頭延伸到社會與文化的各個層面。因此，他近期的電影作品就不像早期作品那麼隱晦與曖昧，批判現實的力度明顯加大。

顏瑜這樣的推論似乎過於表面、簡化地將物件／真人，等約於象徵／真實，而且似乎過快地推論斯氏早期影片中以動畫表現是爲了躲避政治力量的箝制。她有些表面化了物件在斯氏影片中的意義，這一點和本文第二節 Roger Cardina 的文章所討論的有所差異，也和前述林則良的看法形成對比。相較起來，林的看法更具說服力一些。

第五節 小結

在這一章裡，筆者同樣從生平背景與創作成績、相關研究、影響以及華語世界的接受狀況等四個面向，來梳理斯凡克梅耶。用意是希望將斯氏和卡洛爾放在相同的架構中來檢視，雖然就研究體系的廣度與數量來看，兩人相去甚遠。目前對斯凡克梅耶研究最重要的專論是 Hames 編著的《闇黑煉金術》，另外還有幾篇從超現實藝術取向來研究他電影的單篇文論。

從本章對於斯凡克梅耶生平的梳理中，不免注意到斯凡克梅耶和卡洛爾就人格特質上有幾處相似：一是他們都極度要求細節的精確掌控，這可從卡洛爾的創作和他連往來書信都要編號記錄的行爲得以窺見一二，而斯凡克梅耶的部分，則可以從他擅長停格動畫的影片手法，以及《斯凡克梅耶的小屋》影片中描述他的檔案室與工作方法均可得見；另一是他對於個人隱私的隱匿傾向與壓抑性格，對於卡洛爾來說，他的隱匿與壓抑可能和所身處的保守與性壓抑的英國維多利亞時期有關，而斯凡克梅耶的壓抑性格特質則可能是受到他所身處的政治變動有關。

這些相似的人格特質很可能影響了兩人對於作品的詮釋，不論是有意識或無意識的。雖然兩人的時空背景與文化脈絡相差甚遠，不過兩人卻有一個交會點，那就是超現實藝術。這個關連是透過達利與布列東所建立起來的。斯凡克梅耶基本上也正是從這一個脈絡去詮釋愛麗絲故事，而這一詮釋脈絡是否能讓斯氏的愛麗絲文本更加接近卡洛爾的文本？這是下一章所要討論的。

第四章　當斯凡克梅耶夢見卡洛爾

卡洛爾是戀童癖，而我是戀屍癖，我們都愛上了愛麗絲。

——楊・斯凡克梅耶（Jan Švankmajer）

承續上兩章對於卡洛爾與斯凡克梅耶研究的文獻探討，本章將討論兩人的交集：1987 年斯凡克梅耶執導的《愛麗絲》。從時間上來說，斯凡克梅耶晚於卡洛爾有一百零二年，從空間上來說，卡洛爾的活動場域主要是在英格蘭，或者更精確地說，是英國維多利亞時期的牛津學院，而斯凡克梅耶則主要是二次戰後六次政權輪替下的捷克布拉格。他們兩人的交會點，簡單說就是斯凡克梅耶受到卡洛爾的啓發，拍攝了兩部動畫——《荒唐童話》與《愛麗絲》，分別是根據卡洛爾的《鏡中》與《奇境》故事改編。但他們的交會並不僅是原著與改編影片那麼簡單，還意味著斯凡克梅耶從超現實主義的文化脈絡裡對於卡洛爾的定位、對其作品的詮釋與傳承。

本章將分成四節，從廣而逐漸聚焦在兩人的交會上，首先在第一節〈歷年來卡洛爾作品的影視化〉中，將梳理卡洛爾作品被改編爲影視文本的狀況；第二節和第三節進一步比較其中五部具有代表性的改編文本，尤其是第三節中將聚焦討論本論文的主題，斯凡克梅耶所改編的《愛麗絲》[29]；第四節則探討斯凡克梅耶如何詮釋和定位卡洛爾。

第一節 歷年來卡洛爾作品的影視化概況：

第二章裡提到，卡洛爾從小就對舞台戲劇很有興趣，而他的作品也深受戲劇創作者的青睞；當他在世時，《奇境》就曾數度被改編爲舞台劇演出，卡洛爾自己也前去觀賞過，並慎重地記錄在他的日記中，甚至他與幾位演出他作品的演員如Ellen和Marion Terry姊妹都有長久的私交。而發展稍晚的電影藝術，在他過世之後不久的1908年出現了第一部改編影片，這是由英國的Cecil Hepworth導演、

[29] 本章的第二節和第三節曾以〈莫比烏斯夢境——從時空敘事看愛麗絲電影的再現〉爲名，發表論文於靜宜大學「第十四屆靜宜兒童文學研討會」上，並收錄於《第十四屆靜宜大學兒童文學與兒童語言全國學術研討會論文集》中，不過在完成本論文時，內容已經大幅修改，包括修改每一文本的時空結構圖（卡洛爾《奇境》文本的修改幅度尤其大），並增加了一部影片（米勒導演 1966 年的愛麗絲影片）等等。謹此說明。

獨立製片的黑白默片*Alice in Wonderland*，片長約8分鐘[30]。隨後在1910年，美國的導演Edwin S. Porter也在愛迪生的Edison Manufacturing Company贊資下拍攝了一部10分鐘長的黑白默片，和Hepworth的版本同樣走輕鬆幽默的調子，事實上這也是往後一百年來大多數《奇境》故事被改編爲影視作品時的主要基調。

根據筆者考察，從1903年迄今（2012年）至少有90部影片改編自卡洛爾的作品[31]（參見本文附錄三、「卡洛爾作品改編影視一覽表」）。這是指影片註明原著爲卡洛爾，或者雖未註明但觀看其劇情與角色明顯取材自卡洛爾。筆者所謂「至少」是因爲語言限制與資訊不足，無法企及每個國家或語言的影片記錄的緣故，讓這份統計數字保守許多。在無法一一取得、觀看所有影片的情形下，筆者相信附錄三必然有所遺漏，一百多年以來拍攝過的卡洛爾作品電影很可能實際上比90部要來得多。

另外，若再加上作品中有所指涉、角色或情節的借用、片名引用或隱喻、對白摘引等等，那就不計其數了。例如，清水崇《怨靈》（2012）就挪用了白兔作爲帶領主角進入恐怖奇幻世界的媒介、夢工廠《鞋貓劍客》（Puss in Boots, 2011）裡的蛋頭先生（Humpty Dumpty）、瓦喬斯基兄（姐）弟《駭客任務》（The Matrix, 1999）裡男主角被暗示要‘follow the rabbit’，或兩顆藥丸的選擇，或整部片對於夢境與自我的討論……等等。清水崇與瓦喬斯基兄（姐）弟都曾明白表示他們的創作深受卡洛爾作品影響，而另外那些未曾言明的，例如日本宮崎駿的名作《龍貓》裡其實也充滿了愛麗絲人物與故事的影子，例如笑得像柴郡貓的龍貓，以及主角皋月與梅在夢中掉入深深的樹洞中……。

不過從表三中，仍可窺見卡洛爾作品對於電影創作者的影響力。整體來看，卡洛爾作品中，《奇境》被改編的次數最多，總計有66片，其中有18部是以《奇境》劇情爲主的影片，涵蓋了一小部分《鏡中》的角色和劇情（通常是只有角色）；而與《鏡中》相關的影片有41部，若扣除其中主要是改編《奇境》的18部，真正以《鏡中》爲主的影片有23部；另外《蛇鯊》有4部。這個現像和卡洛爾原著作品受歡迎的程度基本上是符合的。從製作拍攝國家和語言來看，英語系的美、英、紐澳占最多數，這可能是因爲原著是英語的緣故；另外日本製作的有6部，其中有2部分別是和澳洲、德國合製，反倒是電影先驅的法國僅貢獻了2部，和俄國、西班牙、捷克相同，義大利有1部。德語和華語片中目前則尚未發現有自製的卡

[30] Hepworth 這部黑白默片一度於火災中嚴重受損，經修復後收藏於 BFI National Archive。可參見 http://www.youtube.com/watch?v=zeIXfdogJbA。

[31] 這個統計數字是以 IMDB 的資料爲藍本，加上個人收藏，較之於 Will Brooker（2004)、Martin Gardner（2005)以及張華（2010)的統計要多上數倍，主要是統計的時間點、參考資料多樣化。同時，這一統計基本上以商業化出版品爲主，至少是公開出版，不計入私人影片。

洛爾故事的影片。

從製作公司上來看，英國BBC和美國迪士尼最熱愛卡洛爾作品。BBC有6部，而迪士尼有4部，但若再加上不在這份表中的*Alice's Wonderland*（1922）、【米奇妙妙屋】、【維尼熊與朋友】等卡通系列節目中的話（在這些節目中，米奇老鼠、維尼熊和他們的朋友都到愛麗絲的奇幻世界歷險）迪士尼就超過BBC了。在此順便說明，表三中未收錄【米奇妙妙屋】、【維尼熊與朋友】而收錄了Hello Kitty與Betty的版本，是因爲在後兩個版本中，雖然角色造型是Hello Kitty或Betty，但劇中的主角名字與劇情都與《奇境》相同。不過若以類型的多樣性來看，BBC仍然居冠，在它製作影片中，包含了真人劇情片、舞台劇、紀錄片等，而迪士尼則以動畫片爲主。

從類型上來看，歷年來的愛麗絲影片包含有動畫（包含2D與3D動畫）、傀儡劇、真人演出（包含劇情片、音樂劇、舞台劇等形式）、傳記與紀錄片、色情片、電玩與網路互動遊戲動畫等等；其中適合兒童觀看的親子類動畫片（卡通）占最大多數，而且很多都是在電視兒童節目中製播的；真人演出的劇情片居次（這一類通常也標誌奇幻冒險、音樂類型），另外成人色情片也有5部，而討論卡洛爾生平與作品的傳記電影與紀錄片也有6部。

在動畫類當中，最具代表性的的版本，首推美國迪士尼的1951年2D動畫版本《愛麗絲夢遊仙境》（Alice in Wonderland），它同時也是所有愛麗絲影片中最具影響力的一部，透過迪士尼卡通頻道的不斷播放、家庭錄影帶或VCD/DVD的流通、迪士尼樂園遊樂設施，以及各種周邊商品的消費，其影像與角色造型深植人心的程度，甚至取代了田尼爾的繪畫版本，成爲許多人印象中的愛麗絲故事「原型」；其次也是迪士尼的版本：2010年由波頓執導的《魔境夢遊》，後者採用真人演出與IMAX 3D動畫，藉由最新科技、具有票房吸引力的演員陣容，以及周邊商品操作，成功地在全世界打造了10億2430萬美金票房收入，是歷年愛麗絲電影中產值最高的一部，有趣的是，本片的首映是在台灣[32]。

而在偶戲版本裡，早期有Dallas Bower執導的*Alice in Wonderland*（1949），邀請來著名木偶劇團Lou Bunin Productions演出，並以第一部彩色愛麗絲影片爲號召，對當時也正在製作的迪士尼卡通愛麗絲造成巨大威脅。不過因爲迪士尼公司的杯葛，票房不利，因此逐漸爲人淡忘，這部片並未在台上映；此後，嘗試以偶戲型式演出的還有1980年Philip Casson執導的*The Muppy Show*，以類似芝麻街形式的手操布偶搭配真人（布魯克・雪德絲演出愛麗絲），但藝術成就有限。真

[32] 參見 IMDB 網站 http://www.imdb.com/title/tt1014759/，資料擷取日期 2012/2/23。

正將偶戲發揮極致的是斯凡克梅耶的《愛麗絲》(1987),採用真人搭配各類偶與生活物件,以停格動畫拍攝而成,除了超現實與黑暗美學在所有影片中形成獨特的藝術風格之外,更因獨特的詮釋角度而備受注目。從藝術成就而言,這部片和英國米勒(Jonathan Miller)1966年的版本最受肯定。

至於真人演出版本(包括舞台劇或歌舞劇電影),因爲製作難度除了角色造型之外相對較低,所以這一類的數量非常多,有些是搭配舞台劇演出拍攝而後製成影片,有些則是從電視影集結集成影帶或光碟,值得關注的並不多。有幾部片請來著名演員擔綱,例如Emile Ardolino版(1982)請來梅利史翠普演出愛麗絲、Kirk Browning版(1983)請里察波頓父女檔演出白騎士與愛麗絲,但除了演技之外,影片本身較無進一步討論的空間。比較值得關注的有兩部,一是前述由英國BBC製播、米勒執導的版本(1966),它特地選在英國牛津拍攝,所有場景和角色均重塑維多利亞時代情調,而且配樂邀請來印度西塔琴大師卡拉維香(Ravi Shankar)編寫配樂並演奏;最特別的是它對於劇中愛麗絲的造型刻劃,擺脫田尼爾的影響,回歸卡洛爾原始手繪本《地底》中的愛麗絲造型(蓬亂的黑髮),整體精緻用心,備受稱譽;另外也值得討論的是1999年威靈(Nick Willing)執導的《愛麗絲夢遊奇境》(*Alice in Wonderland*),走歌舞劇風格,而且和其他歌舞劇版本的愛麗絲影片不同之處,在於它所有的歌曲的歌詞延續卡洛爾原著,不像迪士尼動畫版本(1951)或哥倫比亞的版本(Harry Harris執導,1985)是重新編寫的;威靈的版本採用電腦特效,在波頓的版本出現之前,是最新的科技拍攝版本,這部片也曾在台灣上映。

另外,傳記與紀錄片類型當中的*Dreamchild*(1985)、成人片中的*Alice in Wonderland: An X-Rated Musical Fantasy*(1976),以及漫畫電玩風格的《美幸夢遊仙境》(不思議の国の美幸ちゃん,1995)和*American McGee's Alice*(2000)都有其特殊之處,不過,因爲這些片的觀眾以成人爲主,不在本論文討論範圍。

以下第二、三小節,本文將以五部值得注意的愛麗絲影片進一步比較分析其美學和敘事形式,包括迪士尼(1951)、米勒(1966)、斯凡克梅耶(1987)和威靈(1999)、波頓(2010)等。

第二節 從時空敘事結構檢視愛麗絲電影

在上一小節中提到,卡洛爾作品迄今擁有至少近百部的改編文本,所影響的

影視創作更不計其數，弔詭的是，至今英語世界討論卡洛爾影視文本的專論卻非常稀少。Will Brooker（2004）在*Alice's Adventures: Lewis Carroll in Popoular Culture*裡提到，他爬梳了108篇有關文學改編電影的論文，只發現了一篇是在討論愛麗絲影片的：Deborah Ross的“Home by Teatime: Fear of Imagination in Disney's Alice in Wonderland”（p. 199 & p. 227）。若再加上Brooker書中其中一章“Adapting Alice”，以及繼Brooker之後Neil Coombs（2008）的“Jan Švankmajer and Alice”，總計只有3篇。在這三篇文論中，除了Coombs是從超現實主義的電影美學出發討論斯凡克梅耶版本的愛麗絲，Ross則聚焦於討論迪士尼版本，只有Brooker是比較廣泛地比較了五部作品，包括迪士尼（1951）、米勒（1966）、Harris（1985）、斯凡克梅耶（1987）和威靈（1999）。Brooker取法羅蘭・巴特，將這些文本拆分成各種敘事結構，包括功能性敘事、指示性或核心功能敘事、催化性功能敘事等等，他除了比較各文本保留或增加哪些情節，而後將重點放在五部影片共有的〈瘋茶會〉一節，討論各片導演在其中所要詮釋的主題。

類似Brooker這一研究取向，或許是一種理所當然的方法，但如此一來也容易掉入過於枝微末節的比較，以及作者論的陷阱中——必須某種程度去說明每位導演爲何選擇某個場景、爲何捨棄某個場景，對導演個人和對觀眾產生了什麼意義，但這卻是Brooker所未處理的，實際上來說，要處理也有其困難。

因此，本論文不採用這樣的取向，而希望從每部影片的敘事時空結構切入觀察。如此取向主要是基於：時空結構可以揭露卡洛爾原著中所隱藏的一個敘事結構：當愛麗絲醒來後，仍有另一場夢境繼續。她的姊姊（成人）做了第二個夢，而且是愛麗絲夢境的再現。這是本論文最核心所希望探索的，也是整本書的核心議題，就像卡洛爾在《鏡中》最後問「做夢的是誰？」其實是《鏡中》十分關鍵卻往往被忽略的議題。

在這樣的思考下，本論文捨棄影評與讀者反應都相當好的Harris版本（1985）；此版本增加了兩段卡洛爾原著中沒有的情節以呼應整部影片的主題「回家」，這一有趣的議題雖然有別於其他文本，但它整體的時空結構與迪士尼（1951）的版本卻相去不遠。而相對的，斯凡克梅耶的版本雖然乍看之下最詭異、最不適合兒童的影片，卻是所有改編文本當中，唯一一個以精巧時空敘事傳達出卡洛爾原著中所想要表達的永恆敘事的版本。

以下基於篇幅和閱讀上的方便，將以兩個小節討論這五個版本，同時也有必要首先說明卡洛爾原著當中的敘事時空結構。

一、 卡洛爾原著的敘事時空結構

首先來檢視卡洛爾《奇境》文本的故事內容及其時空敘事結構。這一耳熟能詳的故事大致是說：愛麗絲陪姊姊坐在河邊，姊姊看書，愛麗絲沒事可做，正覺得無聊，忽然瞧見一隻穿西裝的白兔拿出懷錶說，「天哪，天哪，我快遲到了！」她覺得很稀奇，就追著白兔跑進山洞裡，接著掉進一個很深的洞裡，然後經歷了一連串奇遇，包括身體變大變小，還遇見了許多會說話的奇怪動物，例如度度鳥、抽水煙的毛毛蟲、笑臉貓、變成豬的小孩、愛出謎題的瘋帽匠、會唱歌的假海龜、動不動就要砍別人頭的紅心王后，最後她被撲克牌大軍追著跑，嚇得醒過來……。

卡洛爾在《奇境》中所使用的敘事結構看似單純，亦即一個故事迴路銜接著另一個，採線性進行敘事，而且時空場景大致上並未重複，除了河邊是進出夢境的原時空之外（從時空結構關係來說，它包含著夢境時空），在愛麗絲進入夢境時空之後，唯一重複的場景是在瘋茶會之後，愛麗絲從樹上的門回到最初的大廳。但卡洛爾的文本在這時很快過場，進入紅心王后的花園，並沒有多家描述，因此，《奇境》的時空結構大體如前所述，是很單純的線性故事迴路結構，而且每一個故事章節往往代表進入一個敘事時空，亦即：河邊→（做夢）兔子洞（第一章）→大廳（第二章）→淚池（第三章）→……→法庭（第十四章）→（夢醒）河邊。

整個文本中敘事時空呈現單純的線性連結的時空關係——看似如此，但其實不然。而且這裡還有另一個問題，絕大多數讀者對這故事的印象往往僅止於愛麗絲醒來，然後故事就結束了。這可能是因爲幾乎每個電影文本都在這裡結束，而影響了觀眾的認知，未曾注意到卡洛爾其實在書末安排了第二個夢境：

> ……她姊姊等她走了以後，還靜坐在那裡，把手撐著頭，望著那下山的太陽，心想著愛麗絲和她的奇妙歷險，一直到她彷彿也夢遊到了奇境裡似地，以下就是她所夢見的：
>
> 她先夢見小愛麗絲，一雙小手抱住雙膝，亮亮的眼睛望進她的眼裡——她可以清楚聽見愛麗絲講話的腔調，看見她把頭那麼一扭的可愛樣子——因為她的長頭髮給風一吹總是要跑到她眼睛裡去的——這姊姊聽了又聽，好像聽見四周圍都是她妹妹夢見的許多人人物物的聲音。
>
> 長草葉在她腳邊沙沙作響，那是小白兔跑過的聲音；附近的池塘水聲汩汩，那是受驚的老鼠濺著水逃走；她還可以聽到茶杯的叮噹聲，那是三月兔和友伴在開永遠沒完的茶會，還有王后命令處決人的尖叫聲。豬小孩在公爵夫人膝上不斷打噴嚏，盤碗在他身旁摔個不停……還有鷹頭獅的尖

叫、蜥蜴寫字時的刺耳聲音、天竺鼠被壓制時的咳嗽聲。這些聲音響個不停，夾雜著假海龜遠遠傳來的哀泣聲。

她就這麼坐著，半信自己也好像進入了奇境，可是她明知道只要把眼睛一睜，就樣樣又變回無味的平凡世界……（Carroll, 1982: 78-80）[33]

卡洛爾所安排的第二個夢，是從愛麗絲的夢境來的，但它並非第一個夢境的複製，而是一種再現。更值得玩味的，它是一個介於真實與幻境之間的夢。

最早在《地底》時卡洛爾將這段明確定義爲「夢中夢」（a dream within the dream）後來才修成虛假難辨的夢（本文第六章第二節還會再討論）。無論如何，卡洛爾明確指出姊姊是在做夢（dream），但同時他又暗示，姊姊並沒有完全進入夢境，所以姊姊知道，所有這些在夢中聽見的聲音也可能只是遠處的牛叫聲、牧童的哨子聲……她只要「把眼睛一睜，就樣樣又變回無味的平凡世界……」儘管如此，卡洛爾自己也曾在 1856 年 2 月 9 日的日記裡自問，我們可能分得清楚夢境與真實嗎？卡洛爾認爲半夢半醒之際的意識狀態跟做夢時相仿（Wakeling, 1994: 1856）。

因此，卡洛爾所安排的姊姊這第二個夢，使得整個故事的敘事時空結構產生了變化。他的意圖很明顯是要讓姊姊的夢境成爲愛麗絲夢境的「再現」，而且持續縈繞，邁向永恆，同時也微妙地讓「姊姊」的角色成爲成人的象徵，意味著成人從孩童純真的夢境汲取永恆。這個立場基本上是回到浪漫主義的精神來的，因此，最後《奇境》的結尾就句點在姊姊想像愛麗絲成年後繼續講述夢中奇遇給孩子們聽，而這個未來說的故事，同樣也成爲愛麗絲夢境的再現：

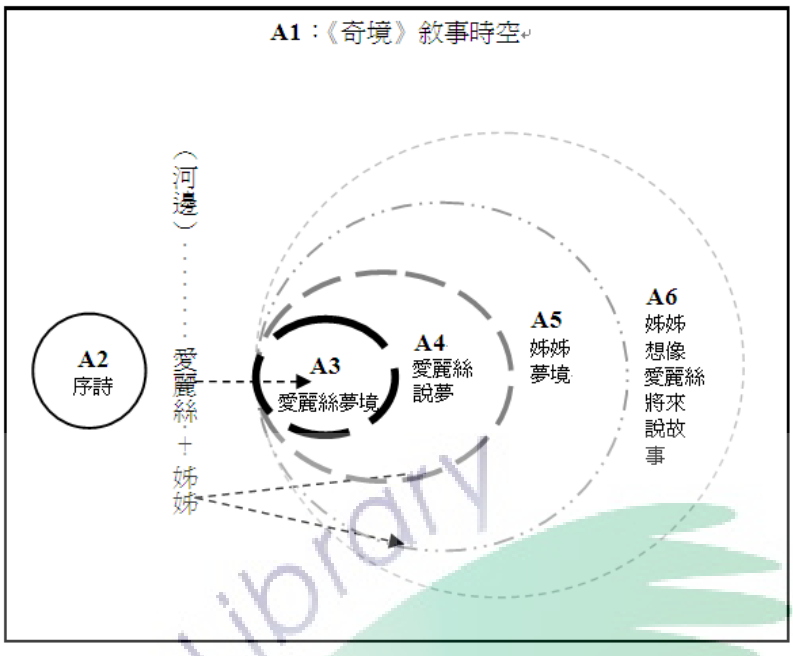
（姊姊）想像小妹妹隨著時間長大成人的樣子：想像她一直還保留著童年純潔的愛心，把小孩招呼到身邊，聽她講奇奇怪怪的故事，故事裡也許有這個多年前的奇異夢境，使他們聽得睜大了又亮又專注的眼睛；她會和小孩共享單純的煩惱和單純的歡樂，心裡一直記得她的童年生活，還有那快樂的夏日時光。（Carroll, 1982: 80）

最重要的，卡洛爾提出了故事被流傳與重述的概念，也暗示整個愛麗絲文本成爲無止境的敘事結構。本文試著卡洛爾文本裡的敘事時空結構以圖顯示，於是發現了一個十分精巧的結構（請參見「**敘事時空結構圖Ａ**」）：

[33] 原文根據卡洛爾 1887 年最後校正版，見 Edward Guiliano, ed. （1982: 78-80)。中譯文同時參考趙元任、賴慈芸譯本（2000: 204-206）以及張華譯注版（2010: 259）。謹此向以上兩部中譯本譯者與修文者致謝。另，本論文提及《奇境》各角色的名稱、作者名，大致參考張華版。

圖 A

卡洛爾《奇境》（1865）的敘事時空結構



A 圖中有六個時空：A1 是整個《奇境》文本所包含的全部時空，我們可以看見它包含了 A2 的序詩（這部分很重要，它和其他的敘事時空形成了一個類似混沌的圖形，第六章時會進一步討論）。

若只單看 A3 到 A6，會發現一個類似回聲的敘事結構。A 3 是愛麗絲的夢境，也就是多數人最熟悉的部分，它和時空 A1 裡的河邊場景有著模糊的銜接關係，愛麗絲從這模糊的銜接時空地帶進入 A3（追著一隻穿西裝的白兔掉進兔子洞），愛麗絲進入 A3 的行動以虛線箭頭表示，因爲是夢境，而實際上她的身體還留在 A1；時空 A4 則是愛麗絲醒來以後對姊姊敘事所帶出的時空，以無箭頭的虛線表示愛麗絲對姊姊的敘事；時空 A5 是姊姊的夢境，以虛線箭頭表示姊姊進入她所再現的夢境中；時空 A6 則是姊姊想像愛麗絲永遠都記住這個夢境，並且將這夢境裡發生的故事說給未來的孩子們聽。

由於時空 A4、A5 和 A6 都是 A3 的再現，因此它們逐漸模糊變淡，但它們的範圍比 A5 大是因爲重述與再現文本必然添加了重述者再創造的空間所致，也因此 A4、A5 和 A6 都都會包含 A3。藉由這一時空敘事結構圖，可以更加確認卡洛爾文本中所隱藏的深邃含意。只可惜，卡洛爾原著中這一敘事結構，歷年來被多數讀者和改編電影文本所忽略，因此他們的電影文本也就無法體現出卡洛爾在愛麗絲敘事中所要表達的永恆意義。

二、 迪士尼版（1951）及其敘事時空結構

在所有愛麗絲影片中，觀眾最熟悉的首推 1951 年迪士尼製作的這部傳統卡通，透過迪士尼強勢的媒體傳播、影視產品行銷，它始終是大眾印象中最具代表性的愛麗絲文本，說不定還取代卡洛爾原著，成爲全世界兒童心中的愛麗絲「原始版本」。

其實這部卡通並非迪士尼的第一部愛麗絲影片，早在 1922 年華德・迪士尼（Walt Disney, 1901-1966）剛成立工作室時，就拍攝了一系列以真人結合卡通動畫的愛麗絲影集 *Alice's Wonderland*（1923），並完成了 56 部愛麗絲系列的短篇卡通（Wasko, 2001: 10-11），除了愛麗絲是真人演出之外，華德・迪士尼本人也在片中軋一角。不過這系列卡通僅是藉愛麗絲之名，講述一個女孩參觀動畫工作室之後夢見的奇妙情節，劇情內容大多與《奇境》或《鏡中》無關，倒是片中出現的老鼠動畫後來成爲米奇老鼠（Mickey Mouse）的原型。到了 1951 年迪士尼才又製作了這部獲得奧斯卡提名的《愛麗絲夢遊奇境》。

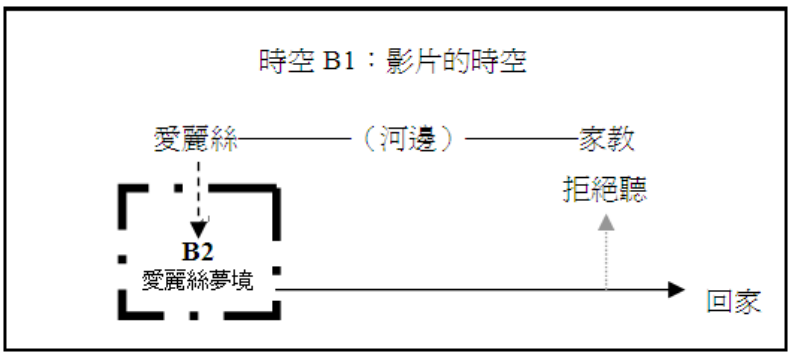
這部卡通由 Clyde Geronimi 與 Wilfred Jackson 執導，但最重要的創作者當然是事必躬親的華德・迪士尼。影片內容不只包括《奇境》，還延伸取材了另一本愛麗絲故事《鏡中》裡的角色，如雙胞胎、會說話的花朵等。這部卡通很小心處理兒童觀眾的接受語言（這是迪士尼的傳統與專長），刪除部分章節（例如胡椒廚房那一章就被刪除），保留有趣的荒誕詩和變大變小的奇幻情節，而影片中愛麗絲年齡設定在五到八歲，正是卡通影片最主要的觀眾群。搭配兒童觀眾群的對唱遊的喜愛，片中有許多歌曲，讓整部影片帶有音樂劇的特質，這些歌曲和詞是新編，不若後來 1999 年威靈的版本中沿用了卡洛爾的原詩。

這部卡通的劇情大致是：愛麗絲和女家庭教師在河邊，女教師唸書給愛麗絲聽，愛麗絲覺得很無聊就跟愛貓戴娜玩耍，後來瞧見了一隻穿西裝的白兔，就追著白兔掉進洞穴裡，經歷了一連串的奇遇……，最後被紅心王后和紙牌士兵追殺時，女教師搖醒了她（觀眾這時才知道愛麗絲剛剛做了一個夢）。她想跟女教師說她遇見了什麼，但女教師阻止她，「別說了，我們該回去吃下午茶了。」然後故事就此結束。

以敘事時空結構圖（**圖 B**）來表示，時空 B2 爲虛線，表示它與時空 B1 有著模糊的銜接關係，觀眾與愛麗絲都不知道她進入夢境，故愛麗絲進入 B2 的線也以虛線表示。

圖 B

迪士尼《愛麗絲夢遊仙境》（1951）的敘事時空結構



從圖 B 來看，這部影片除了將年齡不詳的「姊姊」換成更明確表示成人身分的「女教師」之外，也將卡洛爾原書當中的時空 A4、A5、A6 拿掉，而且在這版本中女教師完全拒絕接受愛麗絲的敘事。也就是說，這版本拒絕了讓愛麗絲敘事再傳述的可能。另外，華德・迪士尼將夢境視爲歡樂奇妙的冒險之域，這一點從他早期的愛麗絲影集也可得到印證。卡洛爾《奇境》之所以廣受歡迎，或許和讀者這樣的認知有關，但卡洛爾《奇境》卻不僅止如此，他還將夢境視爲永恆純真的珍藏之所，這點和迪士尼的版本有所出入。

三、 米勒版（1966）的敘事時空結構

米勒（Jonathon Miller, 1934-）是英國著名的舞台劇導演兼演員、評論家，以演出與執導莎翁戲劇知名。他一直夢想能拍攝愛麗絲影片，於是 1966 年向 BBC 申請了 32,000 磅預算，只用了 6 個星期就完成了這部被評爲「可能是最忠實於卡洛爾原著、也是最好的版本。」（Sixon: 2003）[34]而且參與的演員、攝影師、電影配樂，全是超強卡司，只有飾演主角愛麗絲的 Anne-Marie Mallik 是位素人，生平僅只演過這部片。

這部片有幾個特色，第一、米勒將拍攝場景選在英國牛津，也就是卡洛爾與愛麗絲故事的原鄉，這是目前爲止所知愛麗絲影片中唯一在此拍攝的；第二，劇中愛麗絲的造型和其他影視版本大相逕庭，不走甜美小女孩風（這種甜美的愛麗絲形象以 1951 年迪士尼版本的金髮愛麗絲爲代表），而是一位有著蓬亂黑髮的十

[34]倫敦 Nebraska 大學的英語與電影研究教授 Wheeler Winston Sixon（2003）認爲 Miller 的版本是最忠實於卡洛爾原著的電影版本，Sixon 的評論收錄於此影片的 DVD 解說小冊中。

七歲少女。事實上，將愛麗絲設定爲金髮是《奇境》第一位印刷版本插畫者田尼爾的描繪，但愛麗絲的原型 Alice Liddle 本人是黑髮，七歲時留著妹妹頭，而第一個插畫者也就是卡洛爾本人在他原始手繪本《地底》中的愛麗絲造型，正是米勒所形塑的這種蓬亂的長黑髮，而卡洛爾在畫《地底》時參考了他當時非常喜歡的畫家 Arthur Hughes 的一幅繪畫 Lady with Lilacs（參見圖 8）：

圖 8

米勒版愛麗絲造型與靈感來源



註：圖左為米勒影片中的愛麗絲，圖中是卡洛爾手繪《地底》中的愛麗絲插圖，圖右是 Arthur Hughes 的繪畫 *lady with Lilacs*。這幅圖畫就掛在卡洛爾起居室壁爐右側（Lovett, 2005: 94）。

米勒的意圖很明顯，他要將整部影片回歸到卡洛爾最原始的愛麗絲故事，雖然他影片中的情節仍然參考《奇境》而非《地底》。第三、在米勒的堅持之下，整部片採用黑白攝影、單音軌配樂，即使當時 BBC 希望他拍成彩色片，但米勒希望這是回歸維多利亞時期的影片，「就像一部卡洛爾自己會拍出來的影片。」因此所有佈景、服裝、道具全是維多利亞風格；第四、不像其他大部分真人演出的影片那樣，米勒的這部片裡並不作特殊化妝與戲服（例如飾演柴郡貓的演員並沒有打扮成貓），沒有誇張奇幻的情節，演員們在寫實場景裡進行日常活動，但整體影片卻顯得有些超現實，融合幻想與現實，宛如一個青少年燥熱的夢境。

攝影師 Dick Bush 使用深焦廣角鏡頭，而且在米勒的要求下，往往一鏡到底，因此能呈現出時空的完整性與角色的多重關係。據 Sixon（2003），米勒在拍這部片時根本沒有事前寫劇本，他只提供給演員們一些取自卡洛爾原著的對白，但這些對白最後並未全部出現在影片中。全片除了一兩場景外幾乎沒有對白，在靜謐、超現實、帶著強烈壓抑氛圍中，偶而出現的愛麗絲旁白，也低得像在自問自答。搭配印度西塔琴大師拉維香卡（Ravi Shankar）的音樂，時而激昂時而迷離，似在召喚大英帝國榮光的餘暉，又讓人彷彿墜入神祕東方的幻夢中。

從情節上來看，米勒除了延續《奇境》書中的十二個章節之外，前後各添加

一幕戲：〈夢境的清新活力〉（The Freshness of a Dream）和〈如今我再也看不見〉（I Now Can See No More）。故事一開場是愛麗絲正視鏡頭，融在一大片的葡萄葉背景中，然後以旁白朗誦：

> 曾經，草地、樹林與小溪 There was a time when meadow, grove, and stream,
> 這塵世和每一凡俗景象 The earth, and every common sight,
> 在我眼裡 To me did seem
> 都閃耀著天國的聖光 Apparell'd in celestial light,
> 夢境的光采與清新活力 The glory and the freshness of a dream.

而後鏡頭跳接到愛麗絲站在鏡子前面，女傭幫忙梳頭，姊姊站在旁邊等待（斜側身成一被觀看的姿態），接著他們一同出門去河邊，姊姊讀書，愛麗絲睡著，接下來的劇情大致跟著《奇境》，直到最後愛麗絲從夢中醒來後，旁白再度出現：

> 如今，一切都跟往昔不同了—— It is not now as it hath been of yore;—
> 無論我看向何方 Turn wheresoe'er I may,
> 黑夜或白天 By night or day,
> 再也看不到以前所見的景象 The things which I have seen I now can see no more.

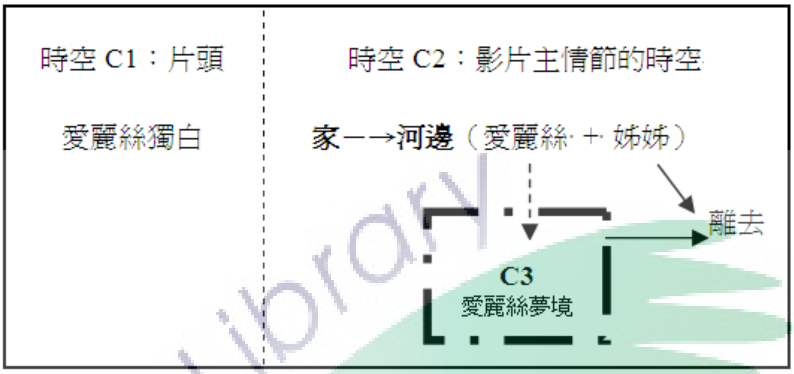
這首詩是維多利亞時期浪漫派詩人華茲華茨（William Wordsworth）所寫的〈頌詩：憶童年悟不朽〉（Ode on Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood），米勒似藉此表達夢境就像童年，一旦脫離就不能再看見那些永恆的事物，這觀點回應著卡洛爾與華茲華茨所代表的浪漫主義思想。而片中重複出現的葡萄與葡萄葉則象徵著愛麗絲的成熟邁向成人，每當她看見鏡子（這是片中另一個重複出現的隱喻象徵），就不斷自問「我是誰？」而當她從夢中醒來後，不禁感嘆“I now can see no more”。片中愛麗絲和所有成人講話時總不看向他們，暗示著她對於成年的拒絕態度，但同時，她的身體又擺成被觀看的姿態（一開場的姊姊也是），暗示著她是被觀看的客體。

整部片的敘事結構如**圖 C**。其中有幾個關於米勒影片的時空結構須作說明：第一，它的片頭（時空 C1）和隨後的影片（時空 C2、時空 C3）的關係頗爲曖昧，C1 有可能是 C2 和 C3 故事發生之前或之後，也可能是愛麗絲想像中的情境，故在敘事時空結構圖上 C1 和 C2 之間以虛線區分；第二，時空 C3 爲虛線，因爲它與時空 C2 的銜接關係也是模糊的，觀眾與愛麗絲都不知道她進入夢境，因此愛麗絲進入 C3 也是以虛線箭頭表示；第三，在時空 C3 內部發生的情節（第 2 到第 13 幕戲），彼此之間也沒有明顯的時序關係。導演以跳接的手法切換場景，

讓場景與場景之間突兀而不相續，亦即，影片雖循著線狀時序播映，但觀眾對於每一場景（舉例來說，場景 7 的〈豬與胡椒〉和場景 8〈瘋茶會〉）之間的時序關係感覺不是那麼確定。米勒的設計呼應著夢境的邏輯，在夢中場景的轉換本來就是斷裂、突兀、不關連的。因此，他這影片版本的時空結構要比迪士尼版本的要來得豐富。

圖 C

米勒 *Alice in Wonderland*（1966）的敘事時空結構



誠如許多觀眾評語[35]，米勒這部片可說是大師傑作，全片非常精采，幾乎是完美的，只可惜他並沒有注意到卡洛爾原著當中隱藏的永恆時空的設計。雖然他刻意追求整部影片爲忠實於卡洛爾的原始風貌，也呈現了卡洛爾將夢境視爲永恆的概念，但他最後的結論卻只是嘆息人終究得成長，得離開永恆。從這個部分來看，米勒的偶像要比他來得樂觀。

四、 威靈版（1999）及其敘事時空結構

尼克・威靈（Nick Willing）的版本在 1999 年上映時也相當引人注目，它以大卡司（如琥碧戈珀飾演笑臉貓）、新科技（當年的電腦特效與 3D 繪圖）作爲票房號召，而且由主打家庭教育娛樂市場的賀軒（Hallmark）發行。

威靈（1961-）出生於英國，是葡萄牙女畫家 Paula Rego 和英國藝術家 Victor Willing 之子。他一直鍾情於文學改編的影片，曾將《綠野仙蹤》改編爲迷你影集《Tim Man》（2007）榮獲艾美獎，並爲美國科幻頻道最高收視率，廣受影迷好評，卻堅持不拍續集。他兩度改編愛麗絲，除了本文所要討論的影片之外，他於 2009 年另創造了一個現代版的《愛麗絲西遊記》。片中的愛麗絲已經長大成

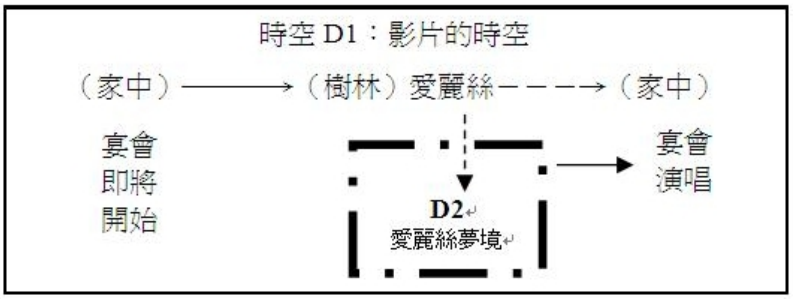
[35] 參見 IMDB 上觀眾評語，如 jeremiahclayton-1（2005, nov. 15, New York)給了 10 顆星的評價，見 http://www.imdb.com/title/tt0060089/，擷取日期 2012/2/24。

人，是一位跆拳道教練，幼年時父親離奇失蹤，於是她和母親在世界各個城市流浪以尋找父親。有一天她爲了拯救男友傑克，無意中穿越了鏡子來到一個由紅心王后所統治的奇異城市，這個城市靠著真實世界人們的喜怒哀樂各種情緒維生，於是藉由酒色財氣嗑藥等工具長期綁架人類，包括愛麗絲的父親。而誤闖這個世界的愛麗絲爲了回到原來的世界，在瘋帽匠、叛軍領袖 Do Do 以及白騎士的幫助下，與紅心王后展開對抗……。片中愛麗斯和紅心王后的兒子傑克（紙牌 J）、帽匠都發生情感。

相較之下，1999 年的《愛麗絲夢遊仙境》設定爲家庭娛樂影片，具有成長故事的旨趣，劇中所穿插的歌舞場面頗有英式歌舞劇的特色。愛麗絲的年紀設定爲九歲左右，劇情中提到的語言遊戲明顯比迪士尼卡通版的較爲抽象複雜，具有教育性的意涵。劇中愛麗絲生日被要求在宴會上獻唱（成年禮儀式），這是她的第一次，她害怕得躲到樹林裡去，這時忽然看見一隻穿西裝、會說人話的白兔，就好奇地跟上前去，於是掉進了一個奇特的地方……。接下來的劇情和《奇境》的內容相去不遠，但也同樣添加了許多《鏡中》的角色與劇情，包括雙胞胎、會說話的花兒，以及紅騎士白騎士等等。值得注意的是，片中反覆出現了書的場景與隱喻，而且許多角色都是從書本裡幻化出來，這是其他電影版本所沒有的。這些角色引導愛麗絲不再懼怕人群，也敢表達自我。在末尾的法庭上，當愛麗絲不再害怕面對群眾時，白兔意味深遠地說，「那麼你就不再需要我們了。」這時愛麗絲就醒了。儘管還是有些緊張，她最終仍勇敢地在所有貴賓面前演唱，而且她展現了自我的意志，換掉家教原先指定的那首歌。其時空敘事結構圖如下（**圖 D**），其中時空 D2 以虛線表示它與 D1 有著模糊的銜接關係，愛麗絲進入 D2 也以虛線箭頭表示：

圖 D

威靈《愛麗絲夢遊仙境》（1999）的時空敘事結構



威靈這一版本刻意模擬原著裡的角色造型、對話，以傳統方式「忠實」於原著的字面意義，但他忽略了卡洛爾隱藏的雙重夢境結構。和《奇境》相較，這一電影版本明顯少了姊姊或任何聽愛麗絲重述故事的角色，亦即它的時空結構少了

夢中夢的時空。另外，威靈是將夢境視爲一種調節內在情緒（包括恐懼）與外界挑戰的工具，亦即弗洛伊德所看待的夢的功能，這點和卡洛爾的看法是不同的。

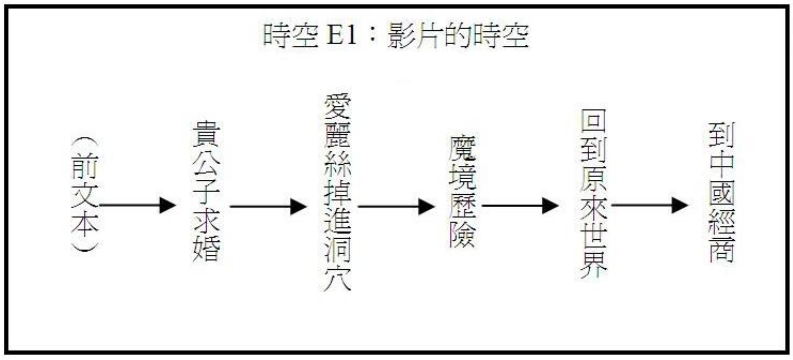
五、 波頓版（2010）及其敘事時空結構

2010 年上映的《魔境夢遊》由提姆・波頓執導，劇中愛麗絲成爲奇幻魔境的救世主，率領白王后的人馬與紅王后陣營進行善惡大決鬥，並透過 3D 電腦動畫提供大場面的打鬥與視覺，頗符合跨國娛樂動作大片的設定。這部片也是由迪士尼出品，同樣融合了許多《鏡中》裡的角色如雙胞胎、Jabberwoch、白王后等。同時片中還可看見其他愛麗絲文本的互文影響，包括尼克・威靈的現代版《愛麗絲西遊記》、電玩 American McGee's Alice，以及被提姆・波頓視爲偶像的斯凡克梅耶的《愛麗絲》。

《魔境夢遊》將卡洛爾的《奇境》和《鏡中》當作前文本（pre-text），編造出全新劇情。故事敘述在經歷童年的兩場夢境之後，愛麗絲已經長成十九歲的美麗少女，面對突如其來的訂婚宴會，她不知道該不該嫁給眾人眼中的理想對象，這時，被她遺忘的奇幻魔境正由紅王后進行恐怖統治（此片中紅王后兼具《奇境》裡的紙牌紅心王后與《鏡中》紅棋王后兩者的角色設定），而白兔依照魔境大典的預言，尋找愛麗絲回到魔境去殺死魔龍 Jabberwoch 以幫助白王后登基。愛麗絲在白兔、雙胞胎、笑臉貓、瘋狂帽客等的幫助之下，不僅終結了紅王后的恐怖統治，同時在這趟旅程中也確認了自己的未來。她最後拒絕了求婚（包括貴公子的當眾求婚和瘋帽匠的委婉示愛），選擇做一位獨立女性去完成自己的夢想：前往遙遠的中國去經商與歷險。其時空敘事結構如下圖：

圖 E

提姆・波頓《魔境夢遊》（2010）時空敘事結構



在這文本中，敘事內部的時空關係被簡化成只有單一層次。所有的敘事時空都位於同一層結構裡。雖然影片一開始愛麗絲掉進洞穴裡，而且她以爲小時候的

兩次冒險（《奇境》和《鏡中》故事）都是在做夢，但在故事結尾，愛麗絲並非藉著「夢醒」來脫離魔境，因此也意味著愛麗絲的進入魔境並非透過「做夢」。事實上，瘋狂帽匠也明白地告訴愛麗絲，魔境（Wonderland）並不是一個虛幻夢境，而是真實存在的地方，所有她以爲的夢中情節其實都是真實發生過的事，是她的記憶。就時空敘事結構來說，她（和觀眾）起先以爲的夢中時空，和她原先生活的時空是平行的，而非被包含的次時空，因此在圖 E 中，愛麗絲的行動都是以實線箭頭表示。

另外，波頓跟威靈同樣將夢境視爲調節情緒的地方，不同的是，威靈看待夢境是有正向的功能、是一個協助者的角色，而波頓似乎較傾向於認爲夢境是負面的惡夢，耽溺的，於是當女主角成熟之後，能揮別夢境就象徵著新生命的開始。

第三節 斯凡克梅耶《愛麗絲》（1987）及其敘事時空結構

就以上四個影片版本來看，可以明顯看見它們的敘事時空結構或者被簡化，或者忽略卡洛爾所建構的雙重夢境，也或者乾脆拒絕文本被重述的可能。相反的，以下要分析的斯凡克梅耶《愛麗絲》文本不僅建構了雙重夢境，甚至時空敘事結構的精巧程度不下於卡洛爾的原著，使得這一看似黑暗詭異、角色被扭曲、看起來完全不像卡洛爾原著的版本，卻成爲最能詮釋卡洛爾精髓的電影文本。

斯凡克梅耶（2006a: 6）曾說卡洛爾是他取之不盡的創作來源，早在 1971 年他就曾以短篇動畫《荒唐童話》向卡洛爾致敬，1987 年的《愛麗絲》則是他揚名國際的作品。作爲捷克超現實藝術團體成員的斯凡克梅耶認爲，路易斯・卡洛爾是超現實主義的前鋒，他的作品完美地展現「夢的邏輯」，而愛麗絲故事則純然就是一個幼兒的夢（Anonymous, 1987: 51）。

在這樣詮釋背景下，斯凡克梅耶的愛麗絲文本在選角策略上也與其他影片大不同。他選擇由一位四歲的小女孩飾演，而且有意無意地暗示自己與卡洛爾的聯繫性。「我最後選擇了 Krýstina Kahoutová，是因爲全體工作人員，包括導演在內，都愛上了她，如同卡洛爾愛上愛麗絲……」他半開玩笑地解釋（Anonymous, 1987: 51）。事實上，斯氏影片中有許多地方均指涉了卡洛爾，例如片中愛麗絲被圓規給戳傷手指流血，隨後又在書桌抽屜裡發現了大大小小的尺。圓規與尺，正是影射卡洛爾的真實身分——牛津學院的數學教師道森。

但對許多觀眾和影評人來說，這部影片簡直是惡夢版的愛麗絲，包括片中充滿各種以動物屍骨拼湊成的角色造型，場景陰暗詭異，都與原著大相逕庭，更別提情節段落有明顯的刪減、摻混與錯置。像這樣的電影，怎可能會符合卡洛爾的精髓？鴻鴻（1995: 86）在將這部影片介紹給台灣觀眾的金馬影展特刊上就曾評論說，「原著輕快的童話場景，被大量凸顯其中暴力與殘酷的層面，像一個難以逃脫的惡夢，夢中充滿極其現實的焦慮」。

但反過來說，如果我們先拋棄迪士尼卡通給我們的偏見，用全新的眼光去審視這部影片，就會發現這些拼貼與錯置的角色造型、場景與情節都有其意義，這些正是呼應夢境對於人物、情節、時空的錯置，就像布列東在超現實主義宣言裡說的，是一種「爲人所忽略的聯想形式」，同時它也是一種「精緻屍體」。「精緻屍體」（Exquisite Corpse）是超現實主義常用的圖示策略之一，源自一種兒童文字遊戲中將不相關元素任意拼湊，形成不合常情甚至自我矛盾的整體（例如將「精緻的」和「屍體」拼成「精緻的屍體」）；這種創作手法希望藉由潛意識完成蛻變，進而探索更寬廣的嶄新經驗（曾長生，2000: 23），它所達成的藝術效果正如貢布里希（E. H. Gombrich, 2005: 593）對達利畫作的分析：「在夢中，我們往往經歷到人與物融混和變換地位的奇怪感覺；貓可以同時是姨母或非洲花園。」

貢布里希的這段評語，其實也很適合用來形容卡洛爾的愛麗絲作品。這也正是爲何斯凡克梅耶會說卡洛爾是超現實主義的前鋒，愛麗絲文本完美地展現「夢的邏輯」，斯氏更進一步指出，「夢是童年的延伸」（Hames, 2008c: 113）。對斯凡克梅耶來說，他所拍攝的《愛麗絲》正是和童年的對話，也是和不受約制的想像遊戲的對話（Hames, 2008a: 88）。換言之，斯氏的《愛麗絲》影片，是一位超現實主義者在卡洛爾所敘事的夢境基礎上所做的第二重夢境。從這個立場來看，還有什麼比做夢更像夢呢？

但本文之所以主張斯凡克梅耶的愛麗絲文本最接近卡洛爾原著，主要還是針對他在片中使用的時空敘事結構。首先，捷克原片名 *Něco z Alenky* 若直譯爲英文，應該是《來自小愛麗絲的一些事》（Something from Little Alice）而非後來英文片名使用的 *Alice*。捷克原名比英文片名更直接表明了：這一切都是從愛麗絲的夢境再現的另一場夢境[36]；它也更有力地指涉了本論文第一小節所討論的卡洛爾文本中的雙重夢境。其次，影片本身的時空敘事結構類似莫比烏斯環（Möbius strip，又譯「梅比烏斯」、「麥比烏斯」等）。莫比烏斯環是由德國數學家、天文學家莫比烏斯（August Ferdinand Möbius）所發現的一種拓撲空間，這種空間呈

[36] Hames（2008a: 88）也注意到捷克原片名與英文片名不同，並認爲斯氏是藉此表明本片並非改編影片。但筆者以爲此名更加證明斯氏精確掌握了卡洛爾的敘事結構。

單側曲面，類似符號「∞」，當一個人站在一條巨大的莫比烏斯環上沿著他所見的「路面」一直走下去，將會回到起點，換言之，是一種無止境的空間。斯氏的愛麗絲文本也是這樣，片尾當愛麗絲醒來，她回到片頭的時空，看似醒來，其實又進入另一場夢境中。這種敘事結構正和卡洛爾所安排的雙重夢境遙相呼應。

電影一開始，中遠鏡頭從大樹陰影緩緩移到陽光下的溪流，水流速度比鏡頭速度更快地逆向奔流。在潺潺水聲、鳥鳴，以及間歇的石頭投擲水聲中，鏡頭繼續移到對岸的兩位少女，而後拉近到年幼的那位，也就是愛麗絲身上。愛麗絲將裙子上的石頭丟完後，偷翻姊姊的書，被姊姊打手背（鏡頭只見姊姊的下半身，看不到她的臉，因此亦可以指涉任何人）。愛麗絲臭著臉，鏡頭正拍她的臉部，逐漸拉近成特寫，緊接著，畫面跳接一個性感的女性嘴部特寫，並響起一個小女孩的景外聲（在鏡頭語言的暗示下，讀者會誤認這是愛麗絲在說話，但從演職員表中我們知道這張嘴其實屬於另一個人）。女孩的聲音說：「愛麗絲心裡想」，畫面突然又插入黑底反白字的片頭「愛麗絲」，此後女性嘴部特寫的景外聲，穿插著黑底反白字的演職員表，斷斷續續地說：「愛麗絲心裡想……你即將會看見一部影片……給兒童看的……或許吧……但是你必須……閉上眼睛……否則……你什麼也看不見。」

然後畫面跳到一間室內，在鐘錶滴答聲和石頭擲水聲中，近景鏡頭緩緩帶過一連串物件，包括玻璃罐中的動物屍體、骨頭標本、捕鼠器、吃剩的蘋果核、針線籃裡的針插和蘑菇形狀的木頭棒槌、牆上的兔子與狐狸寓言插畫、鋪著白床單的床、床邊的破舊牽線提偶……等等，最後鏡頭定在愛麗絲，以及她身旁一大一小的兩個娃娃。兩娃娃的容貌與衣著、身體姿態都近似上一場景中的姊姊和愛麗絲，甚至大娃娃腿上也捧著一本書、而小娃娃的裙上也堆著石頭。愛麗絲拿起小娃娃裙中的石頭一一丟進紅茶杯，接著她躺下來，視線拉向天花板的燈泡。

忽然一陣窸窣聲，愛麗絲坐起身尋找聲音的來源。鏡頭隨著她的視線帶到一個玻璃櫃，裡面是一隻白兔標本。標本白兔忽然活動起來，將固定身體的鐵釘拔出、咬斷，然後從腳下的人工草皮抽出一隻抽屜。他穿上抽屜裡的禮服，並拿出一把大剪刀，擊破玻璃櫥櫃走出來，走到一只鏡子前照了照，發現自己身上裂開，於是用剪刀將掛在鏡子旁的一串項鍊剪斷，然後掏出手錶來，說：「糟了，我要遲到了！」接著他跑過泥地（這時房間木地板忽然連結到野外），跑向天邊的一張書桌。牠拍拍手，書桌抽屜應聲打開，白兔往上一躍，跳入抽屜中。隨後愛麗絲也追著牠跑過去，從書桌抽屜進入一個奇幻詭異的時空……（完整情節段落請參見「附錄四」）。

而在片尾愛麗絲進入法庭後，發現自己變成被告，國王和王后各自拿著一本

劇本。他們要求愛麗絲也必須按照寫著 Alenky（捷克文愛麗絲）的劇本念台詞，當愛麗絲拒絕時，王后就喊著「砍她的頭」，然後白兔拿著大剪刀逼近愛麗絲，愛麗絲拼命搖頭，畫面上愛麗絲的頭迅速變幻成三月兔、瘋帽匠、王后等角色的頭，這時景外聲問「哪一個？」……愛麗仍然搖頭，一睜開眼，她已經回到先前的房間裡，只不過身上灑滿撲克牌。突然，她發現那個大玻璃櫃仍是破裂的，裡頭的白兔不見了。愛麗絲走過去，發現人工草皮下真的有一個隱藏的抽屜，拉出來，裡面只剩一把大剪刀。愛麗絲拿起剪刀凝視著，而女性嘴部特寫搭配著畫外聲說：「他照例又遲到了，這回輪到我剪斷他的頭……」

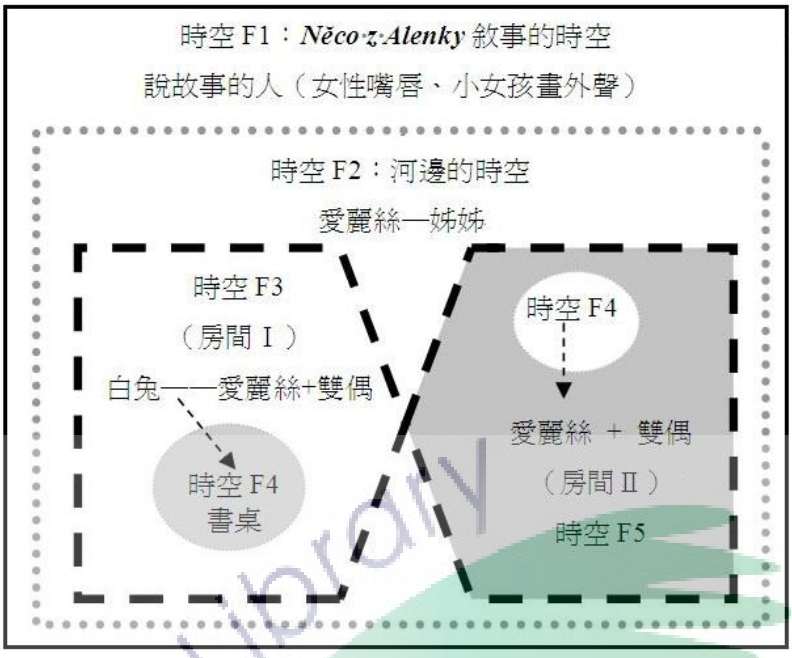
在觀看這部影片時，筆者自問幾個問題：愛麗絲的夢境是何時開始？又在何時結束？一開始，觀眾很容易被主觀直覺所誤導，以爲影片開場的河邊就是故事開場，但影片裡沒看見愛麗絲睡著，而鏡頭跳到室內，看見愛麗絲正在丟石頭，不禁產生困惑，究竟河邊這一幕和房間這一幕的關係是什麼？但這困惑很快隨著愛麗絲在房間內看見不可思議的景象而拋諸腦後。由於大部分人記憶中已經有愛麗絲在夢中追著兔子進入奇境的互文，於是觀眾就會安心地判斷這時應該就是夢境的開始，加上影片結尾愛麗絲是在房間內醒來，這更加強這個判斷。也就是說，觀眾這時可能就會判斷，這場夢境的開始和結束都是在從房間裡，至於先前河邊的場景呢，可能只是個序曲或過場。

但真的是這樣嗎？接下來，當觀眾看見結尾玻璃櫃破裂、愛麗絲取出剪刀等待著遲到的白兔，才會驚覺到這場夢境未曾終止，故事仍然持續著。於是觀眾會開始懷疑，也許夢境並不是從房間裡開始的，而是從河邊就開始了。甚至觀眾可能就會建立另一種假設，夢境也許是從河邊就開始了（就像《奇境》的情節），而房間裡的情景是愛麗絲的第一層夢境，當她在房間裡睡著並夢見兔子打破玻璃櫃、進入書桌裡的奇境，這是第二層夢境……。而且當她在房間裡醒來，其實並沒有真正睡醒，因爲兔子並沒有回來，所以她只是從某一層夢境中醒來而已，並沒有完全醒來，至於是她的哪一層夢境，觀眾其實並不清楚。只知道直到影片結束，我們仍在她的夢境中。斯凡克梅耶的《愛麗絲》是一場沒有終點的夢境，或許在此刻寫下／觀看這些文字的「我」仍在她的夢中。而這種無止境的夢境，正和卡洛爾的敘事結構相互呼應。

以下是斯氏版本的時空敘事結構圖：

圖 F

斯凡克梅耶《愛麗絲》(1987) 的時空敘事結構



有作幾點說明：第一、這部影片有好幾層敘事時空，最外層的 F1 是紅唇和小女孩畫外聲所在的時空（她們並不等於影片裡的愛麗絲）；往內的 F2 是河邊時空，姊姊在看書、愛麗絲往河裡丟石頭；再往更一層是房間 I 和房間 II 的時空，分別標示爲 F3 和 F5，兩者看似相同，但從敘事內容來分析卻不是，F3 是影片剛開始的房間，F5 則是影片結束時愛麗絲醒來的時空；在 F3 和 F5 中包含了 F4，它是連結 F3 和 F5 的時空，也就是影片中愛麗絲所探索的那個奇境空間。

第二、每一層時空的交界（即：F1－F2、F2－F3、F3－F4，F4－F5），都是開放而模糊的，因爲這些時空並沒有明確的從屬關係，也不清楚哪一時空是夢的起點。另外，表示愛麗絲時空轉移的箭頭（F3→F4、F4→F5）以虛線表示，亦即其時空的轉移可能是進出夢境時空，不一定有實體的空間移動。

第三、也是最重要的，整個時空結構呈現出莫比烏斯環的結構：一個類似符號「∞」的時空結構。從劇情上來看，當愛麗絲疑似做夢進入奇幻世界（F3→F4），等她醒來（疑似），看似回到原來時空（F4→F5），但敘事內容又暗示故事尚未終結，甚至很可能是另一段故事的起點（愛麗絲：這一回輪到我剪牠的頭）。觀眾看到的不僅是一開放性的結尾，也是一個暗示沒有終點的敘事結構。

另外，F4 內部的時空也形成循環時間關係。在瘋茶會上，瘋帽匠不停換位子、喝茶、幫三月兔上緊發條，而三月兔也不停從茶壺中拿出懷錶，塗上「最好

的奶油」，然後掛在瘋帽匠的胸上（**圖 9**），最後我們看見瘋帽匠身上掛著七個懷錶（**圖 10**）：

圖 9

瘋茶會中瘋帽匠身上掛上懷錶的順序及每次所花的時間



①歷時 1 分 55 秒



②段歷時 1 分 20 秒



③段歷時 1 分 08 秒



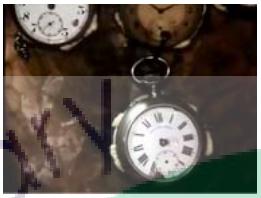
④歷時 58 秒



⑤段歷時 41 秒



⑥段歷時 27 秒



⑦段歷時 19 秒

圖 10

瘋茶會中瘋帽匠身上掛上的懷錶



其中，①的表面數字爲羅馬數字，沒有時針，分針指向ＸⅡ，而且是橫倒的（ＸⅡ在九點鐘的方向）；②的表面數字爲羅馬數字，沒有分針，時針指向Ⅱ，也是橫倒的（ＸⅡ在九點鐘的方向）；③的表面數字爲阿拉伯數字，分針指向 11，時針指向 12，表的方向正常；④的表面數字爲阿拉伯數字，分針與時針同時指向 1，表的方向正常；⑤的表面數字爲阿拉伯數字，時針指 10，分針指 2，表的方向正

常；⑥的表面又回到羅馬數字，時針指向Ⅶ，分針指向ＸⅠ，表向右橫倒（ＸⅡ在三點鐘方向）；⑦第七隻表的表面數字爲羅馬數字，沒有分針時針，表的方向正常。

這一段劇情宛如跳針唱片般不斷重複，間隔時間越來越短，而鏡頭也從實時（real time）播出，最後變成快速地以幾張特寫帶過，從時空敘事來分析，這裡出現了頗令人玩味的現象：象徵符號、情節時間、銀幕時間等三者不統一。而且，這裡的劇情看似相同，細究起來其實是不同時空的敘事，就像反覆拍攝同一幕場景，在底片裡記錄著各自不同的敘事版本，所以愛麗絲才會目睹白兔推門離去（前一時空），接著白兔又從帽子中出現（後一時空）。亦即，瘋茶會呼應了整部影片的敘事時空是一個不斷反覆的時空，前一個敘事結束的終點即是下一個敘事開始的起點，就像一條莫比烏斯環，整個敘事永無止境卻也無法真正推進，最後愛麗絲必須離開房間才能中斷這個敘事。

至此，我們從這一具有莫比烏斯環性質的時空敘事結構，更清楚看到斯氏文本和卡洛爾文本的共通之處：他們都建構了一個時空不斷循環的文本，藉由此，童年在其中不斷再現，成爲永恆。

第四節 斯凡克梅耶談卡洛爾

最後一個問題，究竟斯凡克梅耶是如何看待卡洛爾原著，以及自己這部《愛麗絲》與卡洛爾原著的關係？首先，他曾在他的繪本前言裡提到：

> 卡洛爾的《奇境》是建立我們文化根幹的作品，也經常被譽為獨自流落荒島時可以賴以生存的書籍之一。不知有多少世代的孩子在它的『教育』下成長，我也不例外。然而，《奇境》並不是為孩子而創作的。它不是「面向孩子的藝術」，這已是不爭的事實。所謂「向孩子的藝術」不過是商業上的詐騙而已。
>
> ……卡洛爾描寫的並不是童話，而是夢。童話與夢境是完全不同的東西。童話或多或少都會有一點教育意味，但夢境這東西，卻無關說教，是真正自由的國度。夢有夢本身的邏輯，脫離理性的束縛。卡洛爾應該是依照這想法而完成這作品的。……最初為《奇境》繪畫插圖的是田尼爾……對我來說，田尼爾的插圖太溫暖了點，而卡洛爾的文章卻不限於此……

（Švankmajer, 2009: 6）[37]

因此，也就難怪他的版本不可能和以往那些甜美風格的愛麗絲電影相同。而斯凡克梅耶對於文學改編成電影的看法也和傳統觀點大不相同，他從來不曾像米勒或威靈那樣去追求「忠於」原著。在接受 Peter Hames 的訪談時他就說：

> 我所有的經典文學影片，並不是根據他們實際字面上的意義去改編，而是一種作者的詮釋（詮釋作為一種創作）。我對愛倫坡、愛麗絲、浮士德的改編電影都是這樣。我並未遵循那些作者的客觀著作物，而是依照我自己的。我關心的並不是「作者這裡是要說什麼」，而是其中所帶出的母題能夠和我自身經驗連結到多深。《愛麗絲》和《浮士德》都是我長久以來生命的一部分，不管別人客觀上如何看它們。（Hames, 2008c: 121）

因此，斯氏所詮釋的作品都是那些能夠接近他個人內在的作家作品，那些作家是他「個人神話體系的支柱」（Hames, 2008c: 116）。只不過他所採取的詮釋角度，並不是將那些作家的作品當作一種「信仰」，他認爲卡洛爾的《奇境》是英國人心靈上的銘刻（就像《好兵帥克》之於捷克人），具有一種「膜拜」的價值。然而，他並不會用膜拜的態度去詮釋一個主題。相反的，他的詮釋角度，或者說，他看待他與卡洛爾、愛倫坡的關係——

> 總是根據我當初「遇見他們」時的個人記憶而定。在這方面，我是非常選擇性記憶的。感覺上總會有一些旁枝末節的因素影響我對這些作品的詮釋。我寧可創造出主觀的宣告，而不是客觀、崇敬的改編，對我來說，原著作者是一種類似火藥導管的角色，引燃我個人小宇宙的爆炸。但除此之外，我認為從內在意涵來看，我對於愛倫坡和卡洛爾的主觀詮釋，促使我去潛泳在與他們同一水位的祕密深海中。問題只在於我是否能捕捉到同一個世界，包括它的恐懼、它的夢境和童稚性。（Hames, 2008c: 116）

恐懼、夢境和童稚性是關鍵詞，既是斯凡克梅耶對卡洛爾《奇境》的詮釋，也是他在《愛麗絲》影片裡所要表達的。他認爲《奇境》不是童話而是幼兒的夢境，而在這夢境中既有恐懼、困惑，也有童稚性。對斯凡克梅耶來說，他和卡洛爾共同潛泳的祕密深海，就是「夢境」。他認爲夢境總是創造出某一種超現實主義的恆長存在（constant）。夢境是「溝通的容器」（套用布列東的說法就是「溝通的工具」），透過夢境得以解讀童年：

---

[37] 此段引文由周惠卿譯自斯凡克梅耶爲他的插圖本《不思議の国のアリス》所寫的序。

> 如果要我把夢境比作某種東西，我會比喻成童年。夢境就是童年的延伸。對我來說，它當然是一種訊息，或許還是一種徵兆，有時是一種拼圖，甚至是被分析的客體。端看它是哪一種夢境，主要是看它的「懸疑」內容能否振奮清醒時的我，因為並不是所有的夢境都具有同樣的情感驅力。《愛麗絲》是一個嬰兒的夢境，我是這麼拍攝的，正如路易斯・卡洛爾也是這樣寫的。當我拍攝時，我嚴格地遵從夢的邏輯。（Hames, 2008c: 113-4）

亦即斯氏《愛麗絲》與卡洛爾《奇境》的意義連結，比較是在潛意識底層（夢境奇遇中的人事物所反映出來的童年的潛意識），而不是意識表層所認知的發生了哪些故事情節、愛麗絲遇見了哪些有趣的角色等等。斯凡克梅耶也得以大膽擺脫《奇境》原著的框架，創造出一個看似不同於原著的電影版本。

不過，這種不同仍只是表象，若認真分析起《愛麗絲》影片中的角色，斯氏文本對於卡洛爾原著的忠實程度其實出人意料的高。舉例來說，影片有一幕是愛麗絲被白兔率領的一群骨骸飛禽攻擊，表面上看起來這是卡洛爾《奇境》中所沒有，似乎是斯凡克梅耶自行添加的情節，但這情節其實是《奇境》鴿子攻擊愛麗絲情節的變形。同時，這裡出現的骨骸獸也指涉了卡洛爾《奇境》與《地底》裡的角色造型。**圖 11** 是部分角色對照：

圖 11

斯氏文本中角色造型與卡洛爾文本中造型比較（舉例）

<table>
<tr>
<td> 
 
①斯氏影片中這個骨骸獸（上圖）的造型靈感應該是出自《地底》裡的愛麗絲（下圖）</td>
<td> 
 
②斯氏將《奇境》中鷹頭獅和假海龜（下圖）加以變形合體成一隻有著鷹頭和牛頭的龜身水盆怪獸（上）。</td>
<td> 
 
③上圖的骨骸獸應該是取材自下圖這隻炸蝦。</td>
<td> 
 
④卡洛爾拍攝了不少動物骨骸，這兩張照片都是他的作品，下方圖中人物是他一同攝影的好友。</td>
</tr>
</table>

透過對照可以清楚看出斯氏的這些骨骸角色其實是出自卡洛爾文本中角色的變形（依據夢境邏輯）：第①組的骨骸獸是從《地底》插畫中那個身體被壓扁的愛麗絲變形而來的；第②組中的龜身雙頭怪獸則是《奇境》中鷹頭獅和假海龜的合體；第③組骨骸獸則源自故事中跳芭蕾舞的龍蝦。也就是說，這些看似和卡洛爾原著大相逕庭的骨骸獸，其實都是卡洛爾原著角色的再現，只不過是透過夢境邏輯加以變形而已。而斯凡克梅耶的這種變形與再現，並不僅基於藝術創作的想法，還有關於童年建構的深刻思考。

第八章將進一步討論更多骨骸獸原型，這裡先補述另一個重點：這種以骨骸爲角色造型還有一層意思，對於卡洛爾本人的指涉。如第二章所述，卡洛爾是維多利亞時期著名的業餘攝影家。他有許多攝影作品傳世，包括當時的藝文名人、愛麗絲以及引起現代讀者爭議的兒童裸照，但比較少爲人知的，卡洛爾其實對於動物骨骸標本也十分感興趣，在**圖 11** 的第④組照片就是他的作品。

第五節 小結

本章從梳理一百多年來愛麗絲影視改編狀況，逐步縮小論述焦距，從近百部改編文本中，挑選其中具有代表性的五部影片，探討它們和《奇境》原著的關係。筆者所採用的方法是比較分析《奇境》原著和五部影片的時空敘事結構，而結論是斯凡克梅耶的《愛麗絲》是最忠實於《奇境》的電影文本。他的詮釋並不是表相上的忠實，而是深入內在潛意識的忠實——話說回來，本文也舉證說明了，斯氏文本在表相的忠實上，同樣也有著精采獨到的詮釋。

從時空敘事結構來分析，斯氏和卡氏的愛麗絲文本同樣都建構了一個時空敘事不斷循環的文本，這不僅體現了超現實藝術家所追求的「恆長存在」，更含有將童年視爲永恆實在的哲學意涵。永恆是兒童文學裡一個重要的母題，本章第一節裡也討論到卡洛爾刻意將愛麗絲文本設計成一趨近永恆的文本，但「愛麗絲」並不僅只具備永恆特質而已，其文本內部所呈現的顛覆、活力、遊戲與創造，讓它也深富混沌的能動力。

因此，在以下的第五章將會針對永恆／混沌這一組看似對立其實對照的概念，展開人文與科學上的探索，並連結到兒童文學的傳承上，以作爲第六章比較卡氏與斯氏文本的理論基礎。

第五章　永恆與混沌的探究

現在我們遇上雙面夏娃。從這一側，看到秩序，挾帶著隨機特性；從另一側，我們又觀察到混亂中隱隱埋藏的秩序。

——多伊・法默（Doyne Farmer）

在許多關於童年的論述裡常見到論述者使以「永恆的小孩」（eternal child）或「永恆的少年」（eternal youth）這類詞彙來指稱或描述一種理想兒童，愛麗絲和彼得潘都是著名的案例。這一論述同時也帶有對於理想童年特質的一種建構，例如羅斯（1984: 141-142），儘管她所謂「永恆小孩的神話」多少帶有反諷與批判意味；又例如金凱德（1992: 293）在討論成人以兒童作爲慾望對象時，就特別強調愛麗絲與成人（包括卡洛爾與讀者）形成一種「環狀永恆」（eternality of ring）的互動關係。

對兒童文學界來說，用「永恆」來形塑童年與理想兒童並不足爲奇。有趣的是，我們其實不是很明確知道「永恆」是什麼。因此，本章第一節將要梳理永恆的意涵。這是一個具有古老傳承的意涵，不論是在東西方都是，不過因爲本論文的研究主題之故，所以以下的討論將限縮在西方對於「永恆」的探索。第二節則是關於「混沌」，這概念可溯及古希臘哲學裡認爲混沌是宇宙原初混亂而沒有秩序的狀態，而在 1970 年代狂飆於各科學領域的「混沌理論」則認爲「混沌」並非毫無秩序，它的紊亂只是表象，其內部有著以往所不知的規則。這一特質正符合筆者長久來對於兒童文學的閱讀和觀察：那些能夠長久引起共鳴的兒童文學往往是在永恆與混沌的交互作用之中建構起來的，例如愛麗絲，因此在第三節〈永恆的小孩？混沌怪獸？〉中，即是要從永恆／混沌的角度來思考兒童文學。

第一節 西方哲學裡的永恆觀

永恆是什麼？它是指時間的無限延續（從過去、現在持續到未來），當下片刻（瞬間即永恆），還是不斷循環（永劫輪迴與永生）？如果永恆是當下，是否變成靜止不變，甚至一種死亡？如果永恆是時間不斷地自我循環，那麼每一次的循環是原來那個，抑或是前者的複本？如果後者成立，那麼回聲與回憶是否也是

永恆?

這些提問從遠古來從未間斷，雖然現代對永恆的思索多半落在宗教當中，不過，阿根廷盲眼詩人波赫士在 1936 年的〈永恆史〉裡，仍以詩意而隱晦的文字探索了西方哲學裡幾種永恆模型，並加上自己的。雖然波赫士後來在編選【波赫士全集】(1974) 時推翻了自己當年的一些看法（波赫士，2004: 469），但總的來說，波赫士所梳理的關於永恆論述的取徑仍極具參考價值，因此，本文對於永恆的探索將循著波赫士的腳步前進（但並不完全循著他的話語）。而就像波赫士所說的，這一場關於永恆的探索必須從柏拉圖開始——雖然柏拉圖並不是西方哲學家裡第一個探討「永恆」的。

一、 柏拉圖體系[38]

柏拉圖（Πλάτων/ Plato，約 427B.C.-347B.C.）是無須多介紹的古希臘哲學家，他曾寫下了許多[39]對話錄，並在雅典創辦了柏拉圖學園，學園門前立銘「不懂數學莫進此門」。他師承蘇格拉底（Σωκράτης/ Socrates，469B.C.-399B.C.），幾乎所有對話錄皆以蘇格拉底爲主角進行論述；而最有名的弟子是亞里斯多德（Αριστοτέλης/ Aristotélēs，384B.C.－322B.C.），後來亞里斯多德自立門戶，有部分學說相左，其關鍵可能就在於數學，[40]柏拉圖晚期傾向畢達哥拉斯學派以數學（尤其是幾何學）解釋物理現象，包括本論文所要討論的永恆。

柏拉圖在兩部作品當中探究過「永恆」的相關論題，一次是在《斐多篇》（Φαίδων/ Phaedo），一次是在《蒂邁歐篇》（*Τίμαιο/ Timaeus*）。《斐多篇》是柏拉圖早期的作品，記述蘇格拉底飲鴆死亡之前關於靈魂不朽的談話，明確指出靈魂轉世的思想；而《蒂邁歐篇》則是柏拉圖晚期的作品，除對靈魂不朽觀點作修正

---

[38] 關於柏拉圖的永恆論述，本文受惠於謝文郁譯注《蒂邁歐篇》(2003)、劉京勝與屠孟超譯《永恆史》(收錄於【波赫士全集】第一集，2004)、王曉朝譯《斐多篇》(2003)和《蒂邁歐篇》(2003)、何兆武與李約瑟譯《西方哲學史》(2003)，謹此對作者、譯者、編輯與出版社致謝，尤其謝教授師承於希哲學大家王太慶先生，學士、碩士論文皆爲柏拉圖論述，更曾在北京大學講述柏拉圖學說多年，《蒂邁歐篇》是他的碩士論文，也是長年關心論題，其譯文博採康福特（F. M. Cornfort)、泰勒（A. E. Taylor)、喬維特（B. Jowett)等五大家研究，兼顧精確度與可讀性，並附加有詳細註解，是筆者在探索本章論題時反覆閱讀之書，故以下出自《蒂邁歐篇》的引文皆採用謝譯本。而出自《斐多篇》的引文則採用王曉朝先生譯本。

[39] 後世流傳歸在柏拉圖名下的作品共有 49 篇作品和 13 封書信，但據學者考據其中有 13 篇已經確認爲僞作，較可信的有 34 篇對話錄、1 篇《蘇格拉底申辯書》和 13 封書信，目前中文世界可見的【柏拉圖全集】有一部份是僞作（彭文林，2004: Ⅶ）。

[40] 亞里斯多德在柏拉圖死後無法爭得園長的地位，後率弟子另立門戶。亞里斯多德對於柏拉圖的學說大體延續與推崇，但對於柏拉圖以幾何結構的理型思想來解釋宇宙生成多所批判（謝文郁，2003: 5-6; 178-9）。

之外，背後的思想已經轉向畢達哥拉斯學派，在其影響下以幾何結構來討論宇宙萬物、時間、靈魂等的生成與存在問題。由於《蒂邁歐篇》是西方中世紀唯一一部爲人所知的對話錄，因此對西方文化的影響深遠（羅素，2005: 233），而柏拉圖的許多思想，包括永恆、靈魂不朽、創世論等，也藉此傳承到中世紀的經院哲學，以至聖奧古斯丁和基督神學；同時，《蒂邁歐篇》當中的句子也成爲一代又一代詩人引述的來源。

在《斐多篇》106E 中，柏拉圖（2004）藉由從容赴義的蘇格拉底指出，一個愛智的哲學家不會畏懼死亡，因爲死亡不過是靈魂與肉體分離的狀態，當死亡降臨時，死去的只是可朽的肉體，而靈魂是不可朽且不滅的，可以經歷連續肉體化，也就是輪迴轉世。而且死亡反而可以幫助靈魂擺脫容易迷亂的肉體，「進入純潔、永恆[41]、不朽與不變的領域。」（p. 79）由於靈魂和理念一樣，是一種單一的存在，它不是複合而成的，所以不會有開始、終結，或變化，也不會被分解（唯有複合的東西才能被分解），例如絕對的美永遠是同一個，而美的事物則不斷地變化，所以凡是能被我們看見的事物都是暫時的，但不能被我們看見的事物則是永恆的；身體是看得見的，但靈魂是看不見的；靈魂跟永恆屬於同一類的存在，因此它能觀照永恆的事物，也就是本質；但是當它使用身體作爲一種知覺的工具時，靈魂就會被身體帶入可變的領域裡，而陷入迷惘與混亂中。一旦它恢復獨自而又自由時，又再度進入了純潔、永恆、不朽與不變的領域，與不變的相感通，而本身也成爲不變的了（p. 76-79）。

柏拉圖沒有直接說明永恆是什麼，但透過以上對於靈魂與永恆之間關係的解釋，可以分析出他認爲永恆是事物的本質，看不見也不可觸摸，它是一種性質單一、絕對、純粹而恆久的存在；因爲單一，所以無法被分解，也不會有生、滅或變化，它和純潔、不朽、不變是同類的存在。柏拉圖認爲靈魂本質上和永恆是同一類的，只是會被肉體所迷亂，一旦它擺脫了肉體之後，就可以回到和永恆相感通的狀態。但在晚期的《蒂邁歐篇》中，柏拉圖修正（或釐清）了他對靈魂的看法，將靈魂區分成可朽的和不朽的，不朽的靈魂是由神（即造物者 Demiurge）所創造的，享有永恆，而可朽的靈魂則是由祂的兒女也就是眾神所造，會受到喜怒哀樂各種情感所牽引，而這也牽涉到柏拉圖對整個宇宙生成論的解釋：

> 原初，萬物混沌無序，神在各方面為它們引入各種量度，使之與自身以及其他事物都成和諧比例……神首先設定秩序，再用這秩序構成宇宙。所構

[41] 王曉朝譯文將此二詞譯爲「永久」與「純粹」，但查考王譯本中有時也譯爲「永恆」與「純潔」，另外，謝文郁、何兆武與李約瑟、石敏敏等人的相關譯本則翻譯爲「永恆」與「純潔」，何兆武與李約瑟翻譯的《西方哲學史》中有一段相同文字也翻譯爲「永恆」與「純潔」。爲使本論文統一起見，故統一關鍵詞。

> 成的宇宙是有生命的，內含一切可朽的和不朽的生命體。因著祂的神性，祂便是造物者。祂把造可朽體的任務給了祂的兒女們。
>
> （《蒂邁歐篇》第 69 小節，20003:69）

從這段話中可以注意到，柏拉圖不僅對靈魂作更全面的說明，同時特別強調不朽者具有和諧與秩序的特質，這兩個特質對於後世在理解「永恆是什麼」起很關鍵的影響，而柏拉圖這看法主要是因爲他認爲宇宙的本質是數，萬事萬物都是根據幾何比例所形成。亦即，他採用了畢達哥拉斯學派的觀點來建立他的宇宙觀。

整部《蒂邁歐篇》共有 91 小節，約可分成三個部分：首先是講述一個神話似的故事，說遠古的雅典居住著一個偉大的民族以及他們如何對抗外族入侵（影射亞特蘭提斯）；這部分其實是延續《國家篇》理想國的構想，而且柏拉圖暗示這並不只是理想或神話，而是歷史上真實存在過的國家，雅典就是從這遠古國家發展而成的；那麼這遠古國家又是如何發展出來的呢，柏拉圖一路溯源到人類的起源和宇宙的開端，於是《蒂邁歐篇》的第二部分就是討論宇宙的生成、具有理性的人的出現；第三部分則是討論理性作用和必然作用，因爲宇宙的生成是這兩種作用的結果。柏拉圖的這些討論開創了一種新的解釋方式，即從一種系統的理論體系出發，對具象事物做逐一解釋。

在《蒂邁歐篇》第 28-44 小節中，柏拉圖解釋神（造物者）是以自身爲模型，創造出一個有靈魂又有理性的生命體，而且是唯一的。它是以火、氣、水、土四種元素，依等比例構成的統一體，除了神之外沒有人能使它分解。在造了這一生命體之後，造物者就仿照它而造了一個摹本，使之與原本相像，這個摹本就是我們可見的宇宙。原本是永恆不變的真實存在，不可見也無法觸摸，只能經由思想推理來認識，而摹本無法完全享有永恆，因此造物者就設立永恆者的動態形象，即有規則的天體運動。這樣做時，永恆者的形象就依照數字來運動。永恆者仍保持其整體性，而它的形象就是我們所謂的時間。天體在此之前是沒有白天、晚上、年月等。在造物者的計畫中，這些東西都隨著天體的形成而產生。他們都是時間的形式。作爲時間的形式還有：過去是，將來是。

這裡有個很重要的觀念，是關於「永恆」與「時間」的關係。人們常把永恆當成無盡的（endless）或永遠存在（for ever）——過去是、現在是、未來也是，但柏拉圖並不同意這個觀點。他在《蒂邁歐篇》38A 裡明確地說：

> 只有「現在是」才準確地描述了永恆者……「過去是」和「將來是」是對生成物而言的。它們在時間中是變化的。但那不變的自我相同者是不會隨時間的流變而變老或年輕。她不會變，以前不會，將來也不會。一般

> 來說，那些在變化中可感物體，其生成物所依賴的條件都與那永恆者無分。不過，作為時間形式，它們模仿永恆者，並按數而運轉。」（2003:34）

這裡所謂的「變化中的可感物體」，就包括天體和時間。雖然它們都是根據永恆者的本性造出來的，卻不是永恆者，因此天體和時間是「過去是、現在是、將來是」，但永恆者是「現在是」。

至此可以整理出來柏拉圖對於永恆的幾種思考：一、永恆是事物的本質；二、它是單一、絕對、純粹而恆久的存在，無法被分解，也不會有生、滅或變化；三、它具有和諧與秩序的特質；四、它無法被眼見或觸摸，只能憑著思想推理來認識，但它並不只是理念(idea)而已，更是理形(form)[42]；五、永恆往往被放在某種時間語言裡言說，但永恆者沒有時間性，因此不能說它永遠是（「過去是、現在是、未來是」），而只能是「現在是」。而所謂的「是」，希臘文是 εἶναι，拉丁文 sum，英文 to be，簡單說就是「存在」，在哲學中是表示人類思想的基點「實在」，中國哲學中用「有」表示，西洋哲學則說「是」（王大慶，1997: 4）。

柏拉圖「永恆者現在是」的說法，後來影響了聖奧古斯丁，在《懺悔錄》當中他重複了「永恆者現在是」這說法，而聖奧古斯丁的說法又影響了笛卡兒的「我思故我在」（下一小節將會繼續討論）。

這裡先就新柏拉圖主義之父普羅提諾針對柏拉圖的補充作簡單說明。普羅提諾（又譯爲柏羅丁，Πλωτίνος/ Plotinus 或 Plotino, 204-270）是新柏拉圖學派的創始人，他的一生正好處於羅馬史上最多災多難的時期，因此，在他的著作中，擺脫現實世界中的毀滅與悲慘景象，轉而關照一個善與美的永恆世界。這對當時人來說無疑是慰藉，因爲現實世界似乎毫無希望，唯有另一世界才是值得盼望的。對於基督徒來說，那就是天國，而對於柏拉圖的信徒來說，它就是永恆的理型世界，後來基督教的神學家將這些結合在一起。換言之，普羅提諾在引導基督神學接受柏拉圖學說尤其是宇宙論上，扮演著重要關鍵。同時，普羅提諾也將柏拉圖的宇宙論裡曖昧含混的部分，作了釐清與解說——當然，不一定代表柏拉圖的意思，而是普羅提諾的看法。

---

[42] 理型 εἴδοξ(eidos 表象、形象），這是謝文郁的譯法；王曉朝則譯爲「型」，他並指出(2004: 125-126）西方學術界在二十世紀以前多認爲柏拉圖的 eidos 或 idea 是主觀的精神性東西，是概念、觀念或理念，因此將之譯爲英文的 idea。但二十世紀以後，越來越多學者傾向於認爲它們不是主觀的，而是一種客觀實在，從而將柏拉圖的 eidos 或 idea 改譯爲 form。中國學者在二十世紀開始研究希臘哲學時，提出多種譯法，理型、埃提、理念、觀念、概念、形、相、形式、意式、通式、原型、理式、範型、模式、榜樣、模型、式樣。最流行的譯法是理念，柏拉圖的相關理論則被譯爲「理念論」或「理型論」。本文中筆者採用謝譯。

在普羅提諾的代表作《九章集》（*Enéadas*）Ⅲ.7〈論時間與永恆〉當中，他首先斷言（2004: 148），「永恆和時間是完全不同的，一個是具有永遠持續之本性，另一個屬於生成和這個宇宙的領域。」既然時間是永恆的運動影像，那麼如果有人在凝思永恆之前，在心裡畫出時間的圖像，那麼他也可能通過回憶、凝思時間的原形，而從這個世界走向另一個世界（p. 149）。普羅提諾肯定柏拉圖所謂「永恆者現在是」的看法，他說，永恆是「現在存在」而且在「是」當中全面合一，完全充滿，沒有廣延或區隔的生命。「永恆」這個詞（拉丁文 aion）就源自「永遠存在」（aei on），但「永遠」必須理解成「真正存在」（p. 155）。他認爲永恆源自於太一，指向太一，絕不離開太一，永遠圍繞著太一，在它裡面，按它的律法生活。它擁有的就是整體，所以說，「永恆」必須理解成「真正存在」，必須將它包括在不可分離的能力中。「太一」是普羅提諾思想的核心，所謂「太一」超越一切思想和存在，又是宇宙萬物的本源和最終原則，他是絕對的渾一，無任何區別或繁雜，既非運動亦非靜止；太一不在時間和空間之中，它不受限制，是永恆的，不變動的，沒有過去或未來，永遠自我同一。太一超越一切對立面、一切規則、它不能通過人們普遍的思惟活動或一般存在物來理解和表達，是人們的語言文字所不能說明的，套用普羅提諾的話，我們無法說明太一是什麼，只能說明它不是什麼。它是至高無上，是至真、至善、至美的三位一體。

不過，就筆者來看，普羅提諾學說裡最有趣的觀點是他討論到人類如何進入永恆之中，這觀點對於解釋文學藝術如何提供永恆性具有啓發性：

> 如果有人對著一個永恆的事物凝思，須臾不離，始終與它為伴，探索它的本性，他必能走向永恆……在凝思永恆以及擁有永恆本性的事物中漸漸與凝思對象相似、同化，最後自己也成為了永恆的。這樣說來，如果我們承認處在這樣的事物——無論哪一方面都不偏離自己變成另外的事物，擁有的生命是已經作為整體而擁有的，過去不曾添加，現在和將來也不會接受任何添加——是永恆的，永遠存在的，那麼我們就找到了永恆的狀態。這種永恆必然是與其基質一致的狀態，由它而來，存在於它之中，永恆就帶著顯現出來的一致狀態的基質。（153-154）

這一觀點在柏拉圖的《蒂邁歐篇》中並未出現，它暗示了人類這個可朽的被造物在有限的現世生命中，是可能藉由「對著一個永恆的事物凝思」而漸漸與凝思對象同化，最後成爲永恆。所謂的「凝思」（Θεωρίας/ theorias[43]），在普羅提諾的著作中包含著「從神而來」或「源自於神」的意思，普羅提諾視這種「思」是太一

[43] 「凝思」是石敏敏的刻意譯法，一般譯爲「沈思」或「推理」，可以注意到，在《蒂邁歐篇》28A 裡的「由思想通過推理來認識的東西是永恆真實不變的」王曉朝和謝文郁都是譯爲「推理」，見王譯本（2003:414）、謝譯本（2003:25）。

的光照，具有「看」的根本意涵（石敏敏，2004: 3）。

對於本論文來說，普羅提諾的說法爲後來文學和藝術創作上所謂的「永恆」提供了線索，例如在威廉・布雷克（William Blake）的詩〈純真預言〉（Auguries of Innocence）說：「從一粒沙看見塵世／從一朵野花窺得天堂／以你的掌心握住無限／在轉瞬間擁抱永恆。」這裡的「看」和「窺」其實就是一種凝思，藉由凝思，凡夫俗子得以擁抱永恆，與太一同化。

二、 奧古斯丁與基督神學體系

奧古斯丁的《懺悔錄》尤其是第十一卷，被譽爲「最好的純粹哲學作品」（羅素，2005:494），而不僅是一位宗教家的尋道記。《懺悔錄》代表著柏拉圖思想與舊約《創世紀》的融合，雖然兩者並不協調。

奧古斯丁（Aurelius Augustinus, 354-430）的神學爲後來的基督教教義奠定基礎，影響了整個東西方教會，尤其是西方教會，他因此被羅馬教會封爲聖人與聖師，有「聖奧古斯丁」（Sanctus Aurelius Augustinus）稱號。年輕時奧古斯丁一度曾受到摩尼教善惡二元論的影響，但二十九歲時對摩尼教的世界觀起疑，後來接觸普羅提諾的著作（推測可能是《九章集》[徐玉芹，1985: 12]），從新柏拉圖主義的哲學來理解基督教神學思想，而轉向基督教。三十歲時他首度接觸柏拉圖的著作，四十三歲時執筆寫《懺悔錄》。《懺悔錄》被稱爲西方史上第一本自傳，書中前半部（第一到第十卷）懺悔他放蕩的一生，第十卷是反省並懺悔當時正擔任神職的自己（當時他是希波地區的主教），第十一到第十三卷則從註解創世紀第一章來讚美神，對於基督徒或詩人而言，前十卷是讓詩人喜極而泣、熱血沸騰的求道見證，但對於哲學家來說，後面三卷則是最好的哲學作品。

本論文所關注的是第十一卷裡對於永恆與時間的提問與討論。奧古斯丁認爲時間是與創世同時被創造出來的，時間的本質是與上帝的永恆性相連，但上帝的永恆性是脫離時間的關連，因爲上帝的創造不是在時間中進行，而是由於創造而誕生了時間，因此時間不論如何悠久，「也不過是流光的相續，不能同時伸展延留。永恆卻沒有過去，整個只有現在，而時間不能整個是現在，它們可以看到一切過去都將被將來所驅除，一切將來又隨過去而過去，而一切過去和將來都出自永遠的現在。」（奧古斯丁，1985: 292）；對上帝來說，一切時間都是現在。他並不先於他自己所創造的時間，否則就意味著他也存在於時間之中了。

請注意奧古斯丁一方面肯定柏拉圖「永恆者現在是」的觀點，但另一方面他並不同意永恆只有現在是，因爲「一切過去和將來都出自永遠的現在。」另外也

有必要說明，奧古斯丁的創世觀和柏拉圖的並不相同。奧古斯丁就像所有基督徒一樣，認爲世界是上帝從無當中創造出來的，並非像柏拉圖的造物者那樣只是進行了整頓和設計。上帝創造萬有的方式是「道」，也就是語言：「這『道』，是『和祢天父同在』的天父，是永不寂的言語，常自表達一切，無起無迄，無先無後，永久而同表實表達一切，否則就有時間，有變化，便不是真正的永恆，真正的不朽不滅。」一切都是在上帝無始無終的永恆思想中認爲應開始或應該停止時才開存在或停止存在，這思想就是上帝的道，這道也就是元始。

因此奧古斯丁（1985: 295）就在一種時間的相對性理論的脈絡裡思索：「既然過去已經不在，將來尚未來到，則過去和將來這兩個時間如何存在呢？現在如果永久是現在，便沒有時間，而是永恆。」爲了避免這些矛盾，奧古斯丁找到解答說：過去和未來只能被想像成現在，「過去」必須與回憶相等同：而「未來」則與期望相等同，回憶和期望兩者都是現存的事實。他說有三種時間：「過去的現在、現在的現在和將來的現在……過去事物的現在便是記憶，現在事物的現在便是直接感受，將來事物的現在便是期待。」（頁 300）奧古斯丁指出，也許可以將時間視爲心靈的延展，我們在心靈裡度量時間，當事物經過時就在心靈裡留下印象，等事物過去了而印象還會留著，「我是度量現在的印象而非度量那促起印象卻已經過去的實質；而我度量時間時，是在度量固定在記憶中的印象。」（頁 309）

也就是說，奧古斯丁延續柏拉圖「永恆者現在是」的看法，但他把「過去是」、「未來是」都等效成某種形式的「現在是」。他解釋，人的思想工作有三個階段：期望、注意與期待。所期待的東西通過注意而進入記憶。他舉了一個例子：

> 我要唱一支我所嫻熟的歌曲，在開始前，我的期待集中於整個歌曲，開始唱後，凡我從期待拋進過去的，記憶都加以接受，因此我的活動向兩面展開；對已經唱出來的來講是記憶，對未唱的來講是屬於期望；當前則有我的注意，通過注意把將來引入過去。這活動越在進行，則期望越是縮短，記憶越是延長，直到活動完畢，期望結束，全部轉入記憶之中。整個歌曲是如此，每一闕、每一音也都如此；這支歌曲可能是戲曲的一部分，則全部戲曲亦然如此；人的活動不過人生的一部分，那麼對整個人生也是如此；人生不過是人類整個歷史的一部分，則整個人類歷史又何嘗不如此？（奧古斯丁，1985: 310）[44]

[44] 關於這段引文，波赫士在他的〈永恆史〉中也有摘引，但文字與中文譯文有所出入，也許是譯本的不同，也許是波赫士融合前後文並加入他主觀的詮釋，但無論如何，這段摘引十分精采，值得參酌：「開始之前，詩歌已在我的預想之中；一經完成，就在我的記憶中；不過在我說此話

奧古斯丁的這解釋確實能解決柏拉圖學說裡對永恆時間的矛盾。後來波赫士（2004:484）也認爲這解釋了永恆如何開始，他將柏拉圖的說法視爲「第一類永恆」，而奧古斯丁的是「第二種永恆模式」，也就是「思鄉」：「流落他鄉而牽腸掛肚的人們總是回憶幸福的可能性……在情感上，回憶屬於非時間性限制的。我們將過去的幸運集中成一個獨立的形象，而我每天下午觀看的紅色紛呈的西方在記憶上也只是一個西方。期盼亦是如此：最不相容的希望可以毫無障礙地共處在一起。換句話說，願望的風格就是永恆。（可信的是，在永恆的含義中——無限即刻和光明的結果——存在著列數追求之特別愉悅的原因。）」這種永恆帶有《尤利西斯》最後幾頁要表達的東西，而波赫士註解（2004: 483），我們的個人史就是永恆的一部分，「沒有永恆，沒有靈魂中發生的事情的微妙反映和祕密，宇宙史就成了消失的時間。」

三、 波赫士的永恆觀

接下來討論波赫士的第三種永恆，儘管他是用一種晦澀不明的方式提出，而且很簡短。波赫士（Jorge Luis Borges, 1899-1986）精通西、英、德、法、拉丁語，曾任阿根廷國立圖書館館長，作品富有哲思，以百科全書式的寫作著稱，他在年近六旬時因先天性遺傳疾病而失明，但仍持續創作。本文討論的這卷《永恆史》（1936），是他尚未失明前所寫，原先包括有〈永恆史〉、〈輪迴學說〉等四篇文章，1974 年在編選【波赫士全集】時，他自己加入了〈循環學說〉、〈評註兩則〉等三篇文章，其中〈評註兩則〉是虛擬的書評，後設性的小說，包含有著名的〈接近阿爾莫塔辛〉。本文將集中討論〈永恆史〉、〈輪迴學說〉、〈循環學說〉及〈接近阿爾莫塔辛〉。

在〈永恆史〉一文中，波赫士以年代史的方式討論自古希臘以來的永恆學說，他將之歸類爲「第一永恆」（以柏拉圖《邁蒂歐篇》爲代表），以及「第二永恆」（以奧古斯丁的《懺悔錄》爲代表），最後他自己提出了第三種永恆觀。波赫士最早說第「第一永恆」是一種「博物館裡的靜物」，「第二永恆」則是一種回憶。不過，後來在編入全集（1974）時，波赫士（2004: 469）承認誤讀，不再認爲柏拉圖的永恆觀是一種靜止形式，他引述《蒂邁歐篇》裡的句子修正說：「運動是不同時刻對不同地點的占據。非時不可感知，靜止亦是如此。」

關於柏拉圖和奧古斯丁的永恆觀，前面已經討論，這裡僅再敘述波赫士的永恆觀。他是在 1928 年的《阿根廷人的語言》中首先提出該理論，後來經過改寫

的時候，它又在記憶分化，所以我可以說出它來；而在預想階段我就說不出來。對於整個詩歌發生的事情，也發生在每一首詩和每一個音節上，對於由詩歌構成的最長的情節，對於由一系列情節構成的個人命運以及由一系列個人命運組合的人類，我都如是說。」（波赫士，2004: 484)

爲〈感受死亡〉放入〈永恆史〉一文中。不過，波赫士自己雖然說是理論，但他並非用論說的方式提出，而是寫成一篇文字晦澀不明充滿隱喻的散文，記述他某一次晚間漫步所感受到的一個片刻情景、一句話。當他看著貧瘠又美麗的童年街道時，在令人眼花撩亂的寂靜中，他感受像死了一樣，逆著時間的假想河流而上，成爲世界的抽象感知者，看見一千八百幾十年的思想深入了現實。他爲這一瞬間領會的永恆下了如此定義：

> 那些同類事物的再現——寧靜的夜晚、藤忍冬的鄉村氣息、原土——三十年前那個街道不僅完全一致，而且他們既不是相似，也不是重複，就是本身。如果我們能察覺到那種一致，時間就成為一種欺瞞。一個看起來是昨天的時刻和另一個看起來是今天的時刻之間的相同性和不可分性足以把時間瓦解。（2004: 486）

有別於柏拉圖的「永恆者現在是」、奧古斯丁的「回憶、注意、期盼皆爲永恆」，波赫士爲永恆找到了第三個居所，也就是「再現」，也爲無數追求永恆的詩人、藝術家筆下的形象找到了聯繫。舉例來說，布雷克的詩〈漂蕩著回聲的草地〉也許就是這類永恆的寫照：

> 老約翰一頭白髮，
> 笑得毫無牽掛，
> 坐在橡樹底下，
> 在老人中間。
>
> 他們
> 他們笑著看我們玩耍，
> 一會他們就都說開啦，
> 這些也曾是我們的樂趣，
> 當我們還是少男少女，
> 那時我們還正在青春時期
> 就在這漂蕩著回聲的草地。（布雷克，2002: 4）

還有卡洛爾《奇境》故事結尾時，姊姊對於愛麗絲夢中奇遇的再現：

> ……她姊姊等她走了以後，還靜坐在那裡，把手撐著頭，望著那下山的太陽，心想著愛麗絲和她的奇妙歷險，一直到她彷彿也夢遊到了奇境裡似地……（Carroll, 1982: 78）

以及每一代的 Darling 家小孩（與全世界小孩）和彼得潘的相遇。波赫士的永恆

模式，簡短有力地說明了人們對再現永恆的慾望，使得這些作品在不斷的時間循環中，一代又一代地傳頌。

本論文後面章節中，還會進一步討論《奇境》裡的愛麗絲如何被再現，這裡先回到波赫士。經過了幾多年後，波赫士又寫下〈循環時間〉一文，並且說：「我常常永恆地回復到永恆回復中去。」（2004: 530）他將時間循環視爲一種永恆回復，而且這種永恆回復觀點是與他自己的「再現」永恆觀有所呼應。

他首先梳理了關於時間循環的三種形式，第一種同樣是柏拉圖在《蒂邁歐》裡所說的：「當七個速度不等的行星速度平衡後就會回到它們的出發點。」[45]後來的星象學家根據此提出，如果天體週期是循環的，那麼宇宙也該是如此，每個柏拉圖年之後，同一個人會再生，而且完成同樣的命運。第二種則類似歷史循環說：今天狀態的世界，包括其最微小的細節，早晚都會重現，這情況就相當於人在世界上走了一圈。波赫士引用休謨的文字說：

> 我們不要把物質想像成無限的……有限數量的粒子並不是可以進行無限移位的。在一種永恆的持續裡，所有可能的順序和位置都將無限次地發生。這個世界，包括其各種細小的東西，都被製作和消滅，而且還將被製作和消滅，無限地。」（波赫士，2004: 531[46]）

在更早之前的〈輪迴學說〉（1934）波赫士就曾說明這種時間循環的原理：

> 構成世界的所有原子的數量雖然龐大，卻仍是有限的，只能完成數量有限（儘管為數龐大）的排列。在一般無限的時間內，所有的排列組合必定會用盡，因而宇宙不得不重複。你將重新從肚子裡生出來，將重新長出你的骨骼。這篇文章也會重新到達你同一雙手上，你將重新經歷所有的時刻，直到你那難以相信的死亡。（波赫士，2004: 519）

這種學說可上溯到畢達哥拉斯，不過波赫士將之歸予尼采。

至於時間循環的第三種形式，波赫士認爲是「相近不相同」的循環概念，很

[45] 出自《蒂邁歐篇》38B-39D，柏拉圖解釋七種行星運行軌道和速度，不過這句話其實不是柏拉圖的直接文字，而是波赫士自己重新詮釋的，波赫士的引文一向不是忠實的引文，而是再書寫。

[46] 根據波赫士的說法，這段文字出自《關於自然信仰的對話》（休謨著，中譯爲《自然與宗教的對話》），文中是他自己的直譯，不過波赫士全集的編著者說明，波赫士的文字與原文有所出入（2004: 531）。波赫士對於其他作者的引文經常摻混了他自己的詮釋，並不是很忠實的摘引，但往往深具洞見，參見注 44 和注 45 的例子。

明顯地，這是波赫士針對第二種循環概念所提出的。他注意到在第二種循環概念，當羅素等人描述歷史循環所說「情況就相當於一個人在世界上走了一圈」時，並沒有說出發點和抵達點是兩個不同但是很相像的地方，而是說同一個地方，於是波赫士提出了「相近不相同」的循環概念。他承認這種說法並沒有權威的參考（意味著他個人的創見），不過他仍引用馬可・奧勒利烏斯（Marco Aurelio, 121-180）的話，爲這理論證明：

> 你記住，所有的東西都在旋轉，而且又重新在同一軌道上旋轉。對於觀眾來說，看它一個世紀或二十個世紀或無限制地看下去都是一樣的。」（《沈思錄》第二卷第十四節）

很可惜，波赫士因爲先天性疾病，在 1960 年以前就失明，他應該沒能看見勞倫茲吸子（Lorenz Attractor）那張宛如蝴蝶翅膀的圖形。這張被喻爲混沌理論拓荒者章紋的雙螺旋圖是 1961 年美國氣象學家勞倫茲（Edward Lorenz）發現，而且勞倫茲的論文直到很多年後才廣被世人所知。假若，波赫士看到了勞倫茲吸子圖形，他是否會對所謂的第三種循環形式進行更多發揮呢？畢竟，從「相近不相同」的時間循環觀，以及他那篇類似起蝴蝶效應的小說〈接近阿爾莫塔辛〉，都可看出波赫士的永恆觀點中其實透露著混沌理論的蹤影，這部分，在下一節的混沌理論中將會繼續討論，包括對〈接近阿爾莫塔辛〉作比較詳細的介紹。

第二節 混沌

混沌是什麼？它似乎可以用來形容某些狀態的混亂無秩序，但同時又可以指稱那種狀態本身，在許多神話裡，混沌甚至被形像化、神格化，例如與荷馬齊名的古希臘詩人赫西俄德（□σίοδος/ Hesiod）在他的《神譜》裡就說混沌是最早的神；還有中國莊子也有「混沌開竅」的寓言，將「混沌」稱爲中央之帝，被南海之帝「倏」和北海之帝「忽」（後兩者皆喻指時間）開竅而死亡，但萬物也因此誕生。世界各國有許多神話傳說都將混沌視爲宇宙最早的形式，包括中國盤古開天神話就說太初沒有天地，也沒有萬物，只有渾沌之氣；還有基督教的創世神話中也說太初是混沌，然後上帝才從無中創造萬物。

無論如何，過去人們總認爲混沌代表著混亂而沒有秩序，直到近代的混沌理論（Chaos theory），才重新定義混沌其實在混亂之中有其秩序，複雜表相下有其簡單的規律。以下即分別從哲學討論和科學理論來陳述混沌：

一、 哲學上對混沌的論述

關於混沌的哲學討論總是伴隨著對時間與永恆的論述而來，柏拉圖、奧古斯丁、波赫士皆是如此，儘管波赫士也許並沒有意識到他正在建構一套混沌模式。有別於上一節依照年代史的順序，這裡將首先討論奧古斯丁的說法，因爲他代表最普遍的觀點，即使是古希臘哲學界，對於混沌的探討也和奧古斯丁所代表的基督神學觀點較接近，都認爲混沌是宇宙最早的形式，而柏拉圖認爲混沌並不是最早的形式。至於波赫士，如上一節所說的，他的觀點似乎與混沌理論有些共同點，因此放在最後。

奧古斯丁所代表的是基督神學裡對混沌的理解，他在《懺悔錄》的第十二卷裡有許多小節是在探究混沌的。奧古斯丁（1985: 317）引用聖經所說，「上帝在太初創造天地時，地還是混沌空虛，深淵上面是一片黑暗。」，他的理解是：「天」指那個「天外之天」，那裡光燦美麗，純全而不變，而「地」則是莫測的深淵，「在主賦予這原始物質形相，把它區分之前，它是什麼也沒有，沒有顏色，沒有形狀，沒有肢體，沒有思想，但不是絕對的空虛，而是一種不具任何形相的東西。」簡單地說，「地」就是混沌狀態，也可直接稱之爲混沌，它無光、無色、無形、無思想，是一種近乎空無的物質，但又具備有可接受形象的條件，而後上帝就是從這近乎空虛、未具形象的混沌去創造了世界。至於祂創造世界的方式，如前一節所說的，是一種「道」的言說。

接下來，奧古斯丁（1985: 325）釐清混沌的時間性，他說「地」沒有時間性，但也無法和上帝同享永恆，因爲它是「如此混沌無形，不能從一個形象變化到另一種或動或靜的形象，因此不具備受時間限制的條件，但並不讓它停留在無形象的階段中。」混沌既然無形，當然也不存在於空間或時間之中，從奧古斯丁的下面一段話也可得到呼應：「（上帝）從這個未具形象的『地』，又形成另一個天、另一個可目睹的、有組織的地、清澈的水以及聖經所載創世的幾天中所創造的一切。這一切由於活動與形象有規則的演變，都受時間的支配。」

不過，這樣的解釋有一個矛盾：既然混沌不受時間限制，那它爲何不是永恆？它的無時間性和永恆的無時間性有何差別？奧古斯丁沒加以討論，也許因爲這不在關注的範圍。

而柏拉圖同樣也認爲混沌並不存在時間的問題，他的解釋是：時間是和天體同時產生，而混沌是在天體被創造之前就存在，所以它不受時間所影響，奧古斯丁的解釋其實也隱含這個意思。不過兩者的差異在於，柏拉圖不認爲混沌是由造物者所造，他說的是「值其原初，事物混沌無序，神在看可見事物時，發現這些

事物並不穩定，到處亂竄，於是就把秩序引入這無序運動中。」換言之，混沌原本就存在，神（造物者）只是***看見***它沒有秩序而加以改造，並非創造它。柏拉圖並主張（2004: 50），宇宙最早的元素並非水、火、氣、土四元素，而是無形無性、永恆單一的原始材料「載體」[47]，而它們與混沌的關係是什麼？謝文郁注解：

> 柏拉圖說，在神還沒干預之前，即理型還未正式壓印在載體上，載體就出現了液化、火化、氣化、土化。當然，這時候的水、火、氣、土還不是我們現在所看見的水、火、氣、土，因為它們沒有結構。它們僅僅是有那麼一點跡象、樣子，看上去好像是水、火、氣、土。由於載體的不同部分化為這些元素，因而就出現不平衡，並開始引起激烈的運動；而這些運動又反過來引起載體本身的晃動。兩種運動匯合起來而形成所謂的「混沌狀態」。在混沌狀態出現以後，神的作用開始參與進來，把理型壓印在載體上，使混沌化為有序。（謝文郁，2004:184-185）

也就是說，原初最早存在的是載體，當載體液化，便出現了類似水、火、氣、土元素的跡象（但還不是水、火、氣、土），這時因爲本身的分布不均、不平衡而導致運動，進而促使載體晃動，這兩種運動就產生了混沌。混沌是載體的一種特殊狀態，是載體擺脫其無形無性的狀態轉換成有形有性過程中的一個環節。而後，神「說服」混沌，再根據幾何比例創造出可見宇宙。「混沌是無序的力量，而神則是代表秩序的力量，從混沌走向有序是一個創造的過程。這一過程就是由神對「混沌」的說服來實現的。」（謝文郁，2004: 111-112）

柏拉圖對於混沌起源的解釋相當清晰，但有一個和本文相關的議題似乎不那麼明確，那就是關於混沌與永恆的關係。前面闡明載體是永恆單一的，而混沌既然是載體擺脫其無形無性的狀態，轉換成有形有性的一個環節，那麼我們是否也可以推論混沌也分有永恆呢？從柏拉圖的文中看不出來。他僅說，混沌是無時間性的，但由於它處於轉換成有形的過程，因此它是否具有永恆性就不那麼明確了。顯然，混沌在西方的哲學思惟上是比較被忽視的。

最後討論波赫士的混沌觀。前面提及，波赫士並未真正討論「混沌」，但他在討論永恆時間時用來建構第三種時間循環的形式（相近不相同）卻很類似混沌的觀點。在此借用兩張圖來模擬他所描述的第二種和第三種時間循環（**圖 12**）：

---

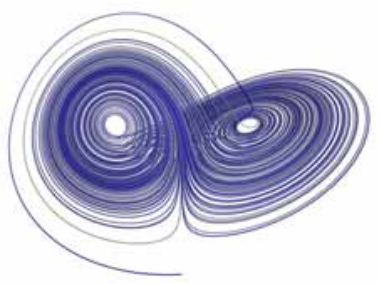
[47] 柏拉圖用兩個希臘文 ὑποδοχή（receptacle)或 Χώρα（space)來表示載體，前者有接受者、容器、承載者之意，後者爲場所、空間，柏拉圖用這兩個字，意在於從兩種不同角度描述它。謝文郁解釋（2003: 171-214），柏拉圖不採用原子論哲學家常用的 κενόν（vacant)，是因爲他認爲空間不空而是充滿的，筆者以爲這是一具有啓發的觀點，就現代人來說，很容易用空氣去理解。

圖 12

兩種時間循環的模擬圖



第二種時間循環



第三種時間循環

在第一張圖中，事物從時間的某一點往前走，將會走回原點，也就是波赫士描述「你將重新經歷所有時刻」的第二種時間循環；而第二張圖則是「所有的東西都在同一軌道上旋轉」的第三種時間循環。

無庸贅言，這是兩張著名的圖，左圖被稱爲「莫比烏斯環」，而右圖則是「勞倫茲吸子」，由美國氣象學家兼數學家勞倫茲（Edward Lorenz）所發現，是混沌理論最著名的圖像之一。細看勞倫茲提供的這張出自於實驗室的數據圖，可以發現那些線不斷延伸卻從不重複。不過當一般人看到這個圖形的差異部分時，筆者卻更想指出它是繞著一相近的軌道運動。事實上，「勞倫茲吸子」的另一個解釋是，表面一團混亂的數據下仍有規律簡單的結構。軌跡雖然不重覆，但是軌跡會一直無止休地打圈子，就如同變化莫測的天氣，其實年復一年呈現出某種規律和循環模式。

波赫士〈永恆史〉中另一個讓人聯想起「混沌」理論的是〈接近阿爾莫塔辛〉這篇後設小說。更精確地講，不完全是這篇小說，而是他將這篇小說收錄在〈永恆史〉當中，以及他在編選集當中對於它的說明。不過這裡還是有必要做簡述。

這是一篇虛擬的小說，實際上只存在於波赫士的一篇書評當中。他藉由書評介紹這是一位孟買律師巴哈杜爾所寫的一部偵探小說，頗爲暢銷，而作者再版時做了一些調整，包括將書名改爲《與一個名叫阿爾莫塔辛的人對話錄：用變換位置的鏡子進行的一種遊戲》。故事內容是關於一位大學生在一場宗教暴動中誤殺了人（也許沒殺死），在逃亡的過程中大學生與一群低下卑賤的人生活，偶然間發現其中有個人的對話充滿溫情，或說激情，「彷彿在對話中插入了一個頭腦更爲複雜的對話人」，大學生推測這人身上一定「反映」了另一個人的思想，可能是他的朋友或朋友的朋友：此人一定在地球的某個地方，他本人就是這種情感的化身，於是大學生決定窮盡畢生的精力去追尋那個人：

> 此人若明若暗，若隱若現。剛開始時，藉助於另一些人的面孔只「露出一個微笑」，或只說出隻字片語，後來才越來越明顯地露出他的理智之光，顯露出大學生想像的那種光芒。他不停地打聽那個人，越打聽他就覺得越靠近阿爾莫塔辛，而後者那作為神的形象也越顯得高大了。但這一切均只是一種「反映」而已。在描述阿爾莫塔辛的出現方面，巴哈杜爾的小說是採用漸進的方式（彷彿是幾何學上兩條近似平行的線條直到最後才在一點上交叉），一直到最後才讓那個預料要出名的「名叫阿爾莫塔辛」的人出現。在阿爾莫塔辛出現之前，大學生找到了一個彬彬有禮的書店老闆，在見到老闆之前見到了一個聖徒……幾年之後，大學生來到一個長廊，「長廊的盡頭有一扇門，門上掛著一條上面裝飾著許多小球的廉價門簾」，想打聽阿爾莫塔辛在什麼地方。這時，門內傳來一個人的聲音（是令人難以置信的阿爾莫塔辛的聲音），叫他進去。大學生撩起門簾，走了進去。寫到這裡，小說便結束了。（波赫士，2004: 502-503）

以上情節也許會被解讀爲朝聖文學，但熟悉《懺悔錄》和《宗教與自然的對話》的讀者，更可能從互文隱喻中發現到其中含有尋求永恆的象徵。而波赫士似乎怕暗喻不夠明顯，接下來以評論的語氣直說：「一九三二年出版的這部小說表明，這個名叫阿爾莫塔辛的人具有某些特性，具有某些象徵意義，但同時又不乏人的特性。不幸的是這種文學方面的優點並不持久。一九三四年出版的這部小說（即我手上的這一本）便改用了隱喻的手法，使得阿爾莫塔辛成了神的象徵，小說情節的發展是由人到神的演化過程。」在接著解釋這神是一個對各種不同信仰的人都不同的神，波赫士又說：「我們可以假定，上帝正在尋找某某人，這某某人又在尋找另一位更高一級的（或者同一級的卻不可或缺的）某某人。如此一個接一個地尋找下去，一直尋找到時間的盡頭（或者無限制地延長下去）或者形成某種循環。」甚至最後波赫士在總結裡還借用一位神祕主義哲學家的話，暗示作者巴哈杜爾之所以寫出如此天才之作是因爲他有前世的記憶：「一位祖先或大師的靈魂可以進入一個不幸的人的軀殼裡，以對他進行鼓勵、啟迪，這就是人們所謂的靈魂轉世。」這個結尾又讓人連結到柏拉圖關於靈魂的記憶說了。

波赫士這篇虛擬的小說裡有許多極爲精采的觀點值得繼續探索，包括他用注釋來暗示阿爾莫塔辛就是被大學生殺死的那個人，藉此指出「尋找者」和「被尋者」具有同一性。不過，這裡將要把關注焦點放在波赫士全集編選序言說的一段意味深遠的話：「《接近阿爾莫塔辛》是 1935 年出版的；我不久前讀過《聖泉》（1901），其主要情節大致相似。在詹姆斯的精美小說裡，講述者探討 A 或 C 是否影響了 B 的問題。在《接近阿爾莫塔辛》裡，又通過 B 預料或揣測到極遠處的存在著 Z，而 B 並不認識 Z。」（波赫士，2004: 400）波赫士這段話是在 1974 年寫下的。它令人想起混沌理論裡那句名言：「一隻蝴蝶在巴西拍動翅膀，有可能

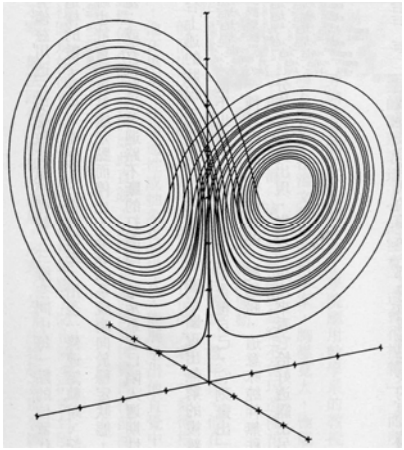
造成德州的一場龍捲風嗎？」

二、 當代科學的混沌理論

當代的混沌理論發展史通常以勞倫茲那篇隱藏在大氣科學期刊的報告〈決定性的非週期性流〉（Deterministic Nonperiodic Flow, 1963）作爲起點，並將他傳奇般的發現與阿基米德在澡盆裡的「Eureka! Eureka!」相提並論——儘管當時在世界其他國家，例如俄國，其實也有許多科學家戮力研究類似的主題。

在勞倫茲的傳奇故事中，當年他在電腦中模擬天氣變遷，運算溫度、壓力、風速之間的關係，有一次爲了檢驗一段較長的序列，偶然把先前運算一半的數字鍵入電腦當作初始條件。本來他認爲輸入的數據與初始數據相差不到千分之一，應該不會對運算結果造成太大差異，結果當他喝了一杯咖啡回來時，發現電腦模擬出來的天氣預報跟先前結果完全不同。他將兩次運算出來的波線圖對比，兩條波線最初吻合，而後其中一條線開始落後，在第二個彎時已經明顯出現落差，而到第三第四個彎時，所有相似性都消失了。勞倫茲由此解釋天氣預報不準的原因：「一般人看到我們既然能在數個月前就把潮汐預報得挺好的，會問我們為什麼不能對天氣也如法炮製，只不過是另一套流體系統嘛，規則複雜度也大同小異。但我開始理解，任何不能遵守週期性規矩的物理現象接難以預測。」（葛雷易克，2005: 26）在天氣預測裡隱藏了許多死角，任何微小的變化都可能演變成全球性的天氣現象，包括沙塵暴、颱風，或大陸尺度的漩渦。但勞倫茲並不只想找出原因，他的視線穿越了天氣預報模式的那堆混亂，看見了一座精緻的幾何結構，隱藏於紊亂中的秩序中。即使天氣每天變化無窮，但地球氣候卻又年復一年呈現出規律性，數值只在某範圍內起落，但絕不超過固定的範圍。如果我們能掌握控制混沌系統的那隻手，是有可能對短期行爲做出有效預測的。

圖 13
勞倫茲吸子圖式



後來他以非線性的方程式模擬對流，用三項變數當作座標，三維空間中每一點的位置都代表變數集合的某種狀態，以此數字列產生出一系列的點，沿著一條連續的軌跡，記錄系統行爲。如果軌跡到達某個定點而停止，表示系統趨於穩定，或者軌跡沿著迴路不斷打圈圈，暗示系統陷入週期性的自我重複。但勞倫茲的系統並沒有，他畫出來的圖形（**圖 13**）顯露出無窮的複雜性，「它很有分寸地關在定長邊界內從不出格，但既不結束也不重複自己，它刻劃出一張奇異而醒目

的圖案，三維空間中的一種雙螺旋，像蝴蝶的一雙翅膀，這意味著純粹無秩序的信號，因為沒有任何一點或點的分布會再次出現，從另一個角度來看它恰好透露出一種***新秩序***的訊息。」（葛雷易克，2005: 41）（粗體斜字爲筆者所強調）

勞倫茲吸子，後來以其圖形被稱爲「蝴蝶效應」，成爲最有名的混沌理論符徵之一。十年後勞倫茲的理論影響了約克（James York），讓他發表了〈週期三意味混沌〉（Period Three Implies Chaos），這篇論文正式爲混沌理論定名。約克認爲真實生活中處處都是可以反映出勞倫茲所謂的「對初始條件敏感」的現象，例如一個男人早晨離家晚三十秒，這恰好讓花盆晚幾公釐沒擊中他的腦袋，然後他卻被一輛公車碾過，或者沒那麼戲劇性，只是誤了一班公車，而沒趕上火車，因而認識某個人或錯過與公司董事長搭同一架電梯的機會。約克說，混沌無所不在，而且是穩定的、有結構的。他以數學的嚴謹來分析這種現象，證明了在任何一維系統裡，如果週期爲三的循環出現，那麼同一座系統也會出現其他長度的規律循環。舉約克的朋友梅（Robert May）的生態研究爲例，族群人口數量的改變形態按照每三年或七年的循環重複發生，當週期分支加倍，循環將以更快的速度展開，週期經過 3,6,12 或 7,14,28……的循環，然後再度碎裂，回到新的混沌中。

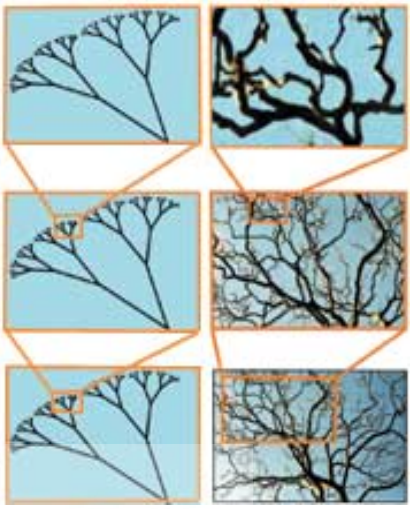
這時是 1970 年代。混沌研究的星火在各地冒起，不只勞倫茲、約克、梅，還有其他散居美國、歐洲各地的數學家、物理學家、生物學家、化學家、幾何學家……大部分人互相不認識，但都在尋找各種不規則當中的共相，從人類心臟、吉普賽蛾數量的起伏、股票價格、雲朵形狀、閃電路徑，到微血管的糾結……等等，而到了 1980 年代，混沌已經變成一項代表重新塑造科學體系的狂飆運動。

關於混沌理論的面貌也逐漸清晰了，雖然它仍在持續演化中，但學界大致同意混沌有幾項特質：非線性、對初始條件高度敏感、雜亂表相下有其簡單秩序，它是循環對稱的、耗散結構的，而研究這些現象的方法就叫混沌理論。混沌領域研究者創造了使用電腦與處理特殊圖形、在複雜表相下捕捉奇幻與細膩結構圖案的特殊技巧。這支新的科學衍生出許多獨具風格的專業用語：碎形、分歧、間歇、週期、摺巾、微分同相、平滑麵條映像等等（葛雷易克，2005:135）。其中，和本文相關的是碎形，它可能是蝴蝶效應之外，最引起各界興趣的混沌課題，並成爲藝術創作的靈感來源。有趣的是，本文研究對象斯凡克梅耶的作品中也發現了碎形藝術的特質，雖然斯氏在創作時也許並未察覺自己的作品具有混沌特質。

「碎形」是由曼德布洛特（Benoit Mandelbrot）所提出的，他是在研究複雜性時發展出碎形幾何學。「碎形」源自拉丁字 fractus，曼德布洛特取此名意在彰顯自然界許多事物所呈現出的破碎與不規則。他認爲碎形會展現自相似性，一種自我模仿的特質。「歸根究底，碎形便意味著自我模仿。所謂的自我模仿就是尺

度一層一層縮小的對稱性，它意味著循環重現。」（葛雷易克，2005:136）碎形的自我模仿，展現在河水變化圖、大自然的樹枝、肺和血液的特殊空間結構等，它們不僅在越來越小的尺度裡重複製造細節，而且是以某種固定方式將細節縮小尺寸、複製。亦即，無論如何放大，它們都長得很相似；一個結構的一小部分，看起來就像整體一樣。但反過來說，碎形不斷放大後所呈現的圖案，其形狀又具有無窮複雜性。

圖 14
碎形藝術的自我重複性



澳洲學者與畫家泰勒（Richard P. Taylor, 2003: 44）在〈揪出滴彩畫的碎形之美〉一文中分析碎形的三種基本類型：自然的（例如樹木、山巒與浮雲）、數學的（電腦模擬）），以及人爲的（例如繪畫創作），而它的自體相似性有兩種形式：精確的與統計的。泰勒比較大自然的樹枝圖案和人工假樹的圖案，指出在不同放大尺度下，假樹都精確重複（**圖 14** 左欄），而真樹的圖案則不會精確重複，只有統計上的重複（右欄）。許多藝術創作，例如泰勒文中分析的案例帕洛克（Jackson Pollock）的繪作）都有模擬「大自然的韻律」的做法，雖然帕洛克早在碎形理論出現的 25 年前就完成了他的作品。從這案例回來看斯凡克梅耶創作的碎形特質（下章將要討論），也就不足爲奇了。

有趣的是，這種自我模仿的混沌特性，早在柏拉圖的神創造一個趨近永恆的宇宙時就已存在了。柏拉圖在《蒂邁歐篇》裡一再陳述，天體是造物者的自我摹本，如果還記得，柏拉圖描述造物主是用兩種三角形依照精細的幾何比例，構成了宇宙萬物。他說（2004: 30），「這是一種最完善的自我相像的圖形。自我相像者的完善性是自我不相像者所不能比的。」而從這角度來看，整個柏拉圖的宇宙觀不就是一個碎形藝術的建構？

因此，永恆與混沌乍看是兩個對立概念，其實是一體兩面，相互作用的力量。誠如葛雷易克（2005: 130）曾以「透過心眼凝視，碎形通往無涯之涯」這樣詩意與哲理的話來描述混沌與碎形。他詮釋說：

> 自我模仿的概念撥動了我們文化中一根古老的心弦，西方思想中早已有這樣淵源流長的念頭。萊布尼茲（Leibniz）曾想像一滴水中蘊含了整座豐富的宇宙，而宇宙又包含了水滴，以此無盡循環下去。威廉·布雷克（Blake）則寫道：「從一粒沙窺見塵世。」科學家最偏愛這句話：當精蟲被發現時，便被想像成每一條精蟲代表具體而微的人；就是活生生的一個人，微小但

五臟俱全。（葛雷易克，2005: 152）

仔細玩味「無涯之涯」這四個字，既是一種混沌現象也是永恆概念的描繪。

三、　永恆的小孩？混沌的怪獸？

而在兒童文學裡，對於「永恆」這概念是非常熟悉的，相較之下「混沌」是陌生的，遑論將「永恆」與「混沌」視爲一體兩面來思考。

從浪漫主義以來人們已經很習慣接受「童年是永恆之鄉」這類概念。最具代表性的是浪漫詩人華滋華茨在〈頌詩：憶童年而悟不朽〉中將兒童尊崇爲成人的父親，將童年視爲凡夫俗子「一生的光源」：

童年的簡單信條是歡快自在，
不管是在忙碌還是在歇息之時，
而希望像新長的翅膀撲動在心裡——
　　我並不是為了這些
　　而唱出讚美和感謝；
　而是為了那些對外界事物
　和感官所作的頑強探求，
　為周圍的那些消失和殞滅；
為在有點飄渺的世界上活動的
生靈所感到的那種茫然懼怕——
在這強烈的本能前，我們凡人的
天性曾顫抖得像罪人受了驚嚇；
　而是為那些第一次的感情，
　為那些回憶中的隱約情景，
　　那都是些什麼且不管，
但還是我們整個一生中的光源，
是我們所見一切中的主要亮光；
　它們鼓勵和珍愛我們，有能力
使我們喧鬧的歲月看起來就像
永恆寂靜中的瞬間：甦醒的真理
　　永不會消滅；

（華茲華茨，1998: 301-2）[48]

不朽的童年，讓人們在這飄渺無依的塵世活動時，即使「茫然懼怕」，也能憑著對童年的隱約回憶，而得到鼓勵和珍愛，讓喧鬧的塵世「*看起來就像是*永恆寂靜的瞬間」（斜體強調爲筆者所加）。華茲華茨的頌詩裡，說明了童年透過回憶而不斷再現，讓我們無須乘著時光機器實際回到童年，就能夠透過回憶在當下與童年同一（奧古斯丁的說法），因此童年的回憶就是一種永恆再現（波赫士的說法），而這也就是爲什麼許多兒童文學作品中都會透露出作家自己的童年，而許多非兒童文學作家在一定年歲之後都會轉向兒童文學創作（例如卡爾維諾、黃春明），即便不自己提筆創作，成人也透過兒童文學的閱讀回到童年。

在此脈絡中，童年成爲永恆之鄉，而兒童也就成爲象徵純真永恆的小孩。有關「永恆小孩」的論述在 1960 年代到 1970 年代盛行一時，Ann Yeoman 在寫《此刻或永無島：彼得潘與永恆少年的神話》（*Now or Neverland: Peter Pan and the Myth of Eternal Youth*, 1998）時指出這一論述脈絡的形成：

> 從榮格心理學派的觀點來說，「永恆的男孩」被理解成 puer aeternus 的一種人物典型，而年長的男人則是 senex。男孩（puer）和老男人（senex）（以及不那麼常用的女性對照組是永恆少女[puella aeternus]和老婦人[crone]），這一詞組在 1960 年代到 1970 年代曾被學術界熱烈討論與分析。那時正是嬉皮、花派嬉皮（flower children）、解除核彈訴求以及和平運動、只要做愛不要做戰、胡士托音樂節（August, 1969）等等運動蓬勃的時候，「永恆少年」這個概念極為盛行，在「革命」的 1960 年代，感覺像是一種神話人物與原型動力的集體顯靈。（Yeoman, 1998: 16）

在這些關於永恆少年的論述中，榮格心理學派將這一詞溯及希臘羅馬神話中那些永遠年輕、外貌像似小孩的神祇，例如戴奧尼修斯（Dionysus/ Bacchus）、荷米斯（Hērmēs/ Mercury）等，他們通常生命短暫，卻能不斷重生，而這對於兒童文學的創作與論述都深富象徵意義，彼得潘就是最具代表性的角色。在 Yeoman 之前，羅斯的 *The Case of Peter Pan*（1984）與金凱德 *Child Loving*（1992）也以之爲討論主題，甚至愛麗絲也被認爲是這一論述的主要對象。羅斯和金凱德的論述都是兒童文學裡十分重要的論述，在本文第七章有關童年論述時還會更進一步討論，這裡先回到永恆與混沌的議題上。

也許基於上述原因（如華茲華茨的頌詩），兒童文學裡有很多作品都是基於

[48] 此段譯文引自黃杲炘所譯《華滋華茨情詩選》（1998）。

對於永恆性的追求，也認爲童年就應該是永恆的，但就如如筆者在緒章裡表明的，關於混沌這一面向往往爲創作者所忽略。不僅創作如此，論述也是如此，甚至因爲低估混沌對於兒童文學的重要性，使得論述出現出現缺漏。就以羅斯的 *The Case of Peter Pan* 來說，她主要是以《彼得潘》爲例，說它企圖要趨向一個永恆的孩子結果卻作不到，因爲作者巴利始終無法給《彼得潘》故事一個明確的結尾，她因此宣判兒童文學是一不可能實現的文學。就筆者來看，《彼得潘》和《奇境》同樣都是兒童文學少數能永遠不朽的作品，而其關鍵就在於它們不僅具有永恆性，也具有混沌性。羅斯以爲巴利無法給《彼得潘》固定的結尾證明了它的失敗，但筆者的看法恰恰相反，這其實正反映出這個文本的混沌特性，也就是說，巴利證明了《彼得潘》具有不斷被再現的可能性，就像我們對於童年的回憶，它不可能也不必要跟實際上發生過的那個童年一模一樣，但回憶是等效的，如果我們同意奧古斯丁和波赫士對永恆的說法。因此，《彼得潘》每一次的舞台劇演出或改寫的小說，都像是那張勞倫斯吸子圖，畫出一圈又一圈相似又不相同的曲線，每一個演出的文本脈絡就如同不同的初始條件，該文本帶來不一樣的結果，但它們卻有共同的軸心，仍繞著相似的故事結構打轉。最重要的，《彼得潘》之所以令人百看不厭，也許就是因爲它具有這種混沌特性，才使得它能一代又一代流傳下去。

金凱德對於愛麗絲文本的解釋也是，當金凱德以戀童來解釋愛麗絲如何在一場永遠不會被捕捉到情慾追逐中「遊戲，以自我餵養的方式，趨向它自身的永恆，沒有終結。」（kincaid, 1992: 196-197）金凱德的論述很精采地解釋了愛麗絲如何被建構成爲一個永恆的孩子，但他忽略了愛麗絲同時也是個混沌的怪獸（Boojum），荒誕（nonsense）就是她的武器。筆者在緒論裡提到達騰對於《奇境》與《水孩兒》的比較，達騰認爲《奇境》是兒童文學精神上的火山爆發，它擺脫了道德訓誡以及上對下的寫作窠臼，因而成爲一本不朽的文本，它不像同時代的另一本傑作《水孩兒》，雖然一時受歡迎，終究只能藏諸名山。達騰的解釋稍微表面了些，其實《水孩兒》跟許多兒童文學經典一樣，致力於讓文本中的主角成爲永恆的小孩，他們也確實達成了，但由於他們所致力的永恆性往往帶有對真善美的追求，因此一則很容易趨向宗教訓誡，二則，它們的永恆性很容易進入波赫士所謂的「博物館靜物」模式（這裡並未指等於柏拉圖的永恆模式，波赫士已經承認他之前對柏拉圖模式有所誤解，不過他這「博物館靜物」模式卻很能點出純粹只具有永恆性的作品爲何無法長久流傳）。

相較之下，《奇境》不僅具有永恆性，它同時也具有混沌性。很明顯地卡洛爾將《奇境》建構成爲童年的永恆樂園，他個人的童年也不斷在其中再現，但另一方面它也是混沌的文本，透過荒誕的語言技法，創造性地消解了指稱與意義的連結、邏輯的固著性，改變了人物的本質，因此造成多重解讀的可能性。如同《彼

得潘》,《奇境》的優勢在於它容許不確定的結尾，甚至它的角色性格、整個文本結構都容許被改頭換面,而讀者依然在其中辨認出愛麗絲的形貌——就像勞倫茲吸子，它永不重複，卻始終繞著核心打轉，永不休止。

再次強調，羅斯所低估的不確定性，正是讓兒童文學成爲可能的原因（也許擴而言之每一種文學與藝術都必須具備這種特性，不過，強調追求永恆特性的兒童文學相較之下更需要這種不確定所帶來的混沌）。誠如本文第四章所介紹的《奇境》近百種改編電影文本，它們證明了愛麗絲文本允許各種可能性，能包容各種創意的空間，每一部電影改編文本，都不可能和卡洛爾的原著一模一樣，但它們卻就像勞倫茲吸子的曲線，不斷繞著原本打轉，永遠不相同，卻有著共同的軸心；永不重複，但每一次的循環都是新生命的展現。也就是，所有再現文本都與卡洛爾的原本形成混沌關係，而其中斯凡克梅耶的《愛麗絲》本身又創造出另一個永恆的循環。

四、　小結

以上從柏拉圖到奧古斯丁的論述，大致可以看到西方哲學裡「永恆」意涵的發展脈絡：就柏拉圖的體系來理解，「永恆」是和諧、秩序、純粹的事物本質，它是當下存在，與造物者那個實有不變、無形不可觸摸、只能藉由凝思來認識的理形世界同一；拉美作家科爾賀（Paulo Coelho）在《牧羊少年奇幻之旅》裡說的:「靈魂瞬間沈浸在宇宙當下的生命中，在那當下，整個人類歷史都聯結一起。」（1997: 79）也許就是這樣的同一狀態；奧古斯丁將柏拉圖的「永恆者現在是」作延伸，認爲「過去」和「未來」也都在當下賦義，同時，在基督神學信仰裡，他以上帝取代了柏拉圖的理型世界、普羅提諾的太一；至於波赫士則透過時間循環模式，強調永恆並非唯一，而是可以被再現，每一次再現就是永恆本身。

而對於混沌的詮釋，柏拉圖認爲它是混亂無秩序的狀態，奧古斯丁視它爲光燦之天的對照，而當代科學則重新定義混亂當中有其秩序。波赫士用來解釋歷史循環的「相似不相同」循環，與混沌理論的「勞倫茲吸子」有其相似之處。對混沌理論的學者來說，混沌理論既然可以解釋生物族群變化、股票變化，用來解釋歷史循環並非不可行，而對歷史學者來說，歷史循環的說法其實一直都在。

混沌與永恆是一體兩面，就如同混沌派（Chaos Cabal）的物理學者法默（Doyne Farmer）所描述的，它們是雙面夏娃。如同波赫士所提的時間循環時所

看到的圖形，趨近於永恆的圖形和混沌的圖形有其相似性，它們都被某種神祕的驅力（吸子）所吸引，造成一種不斷循環的現象。有時循環會出現亂流，形成混沌，如同約克描述的那樣，但隨之又將趨於穩定。秩序－混沌－秩序……，兩者本身互相作用，也互相循環。

對於兒童文學來說，追求永恆是從浪漫主義以來的傳統，不論是在文學創作或論述上，但一部作品若只具有永恆特質，缺乏混沌的能動力，很可能變成「博物館的靜物」，唯有兼具永恆與混沌的作品才能長久流傳，《彼得潘》和《奇境》都是具有這樣特性的作品，尤其是《奇境》，它那近百部改編電影文本說明了它具有容納各種再現可能性的特質。每一改編文本都像繞著軸心打轉的曲線，畫出和《奇境》相近不相同的圖形，其中包括筆者認爲最能掌握卡洛爾精髓的斯氏版本。但這一主張是否成立或有效？有待下一章透過對卡式與斯氏文本中的永恆與混沌的討論來證明。

NTTU Library

第六章　兩個「愛麗絲」的永恆與混沌

愛麗絲！請收下這童稚的故事，以輕柔的手
放入童年夢境與神秘回憶絲帶所相互纏繞之處，
就像那只朝聖人從遠方帶回來的乾燥花冠[49]。

——路易斯・卡洛爾（Lewis Carroll）

延續前一章對永恆與混沌的論述，本章將以兩個「愛麗絲」，也就是卡洛爾《奇境》與斯氏《愛麗絲》文本爲對象，討論他們是否如本文一開始主張的兼具「永恆小孩」與「混沌怪獸」特質。

前面第四章中已經分析過兩個文本的時空敘事結構，因此本章將進一步分析、比較兩個愛麗絲文本當中所具有的永恆與混沌的內涵。由於永恆與混沌往往牽涉到時間概念（第四章討論瘋茶會裡錯亂時鐘所形成的敘事時空結構也可反映這一點），因此本章首先將從「時間」切入，然後循序進入各自文本中永恆與混沌特質。

第一節 時間：被謀殺與被醃漬的時間

不管是在卡洛爾的《奇境》或斯凡克梅耶的《愛麗絲》文本中，時間都扮演重要的隱喻象徵。其中，《奇境》裡的時間，往往在虛構敘事中指涉了真實人物（卡洛爾本人與愛麗絲・利道爾）的時間，而《愛麗絲》影片中的時間則往往透過實體的時鐘與錶來表現「無時間」性。

在《奇境》故事一開頭，白兔掏出懷錶說：「糟了！快遲到了！」這是第一次讀者被提醒了「時間」在這個文本的存在——

[49] 此詩句出自《奇境》序詩，卡洛爾以 twined in 來描述童年夢境與回憶如同雙生子般纏繞，成爲一只朝聖人帶回的乾燥花冠，頗具有天國與不朽之意味。可以對照本論文第八章圖 23-④卡洛爾爲愛麗絲拍攝的照片（1860），愛麗絲頭戴花冠，晶亮的眼睛看向遠方，卡洛爾曾在照片旁寫下充滿情感的詩，描述愛麗絲的雙眸，顯然這對於卡洛爾是很重要的意象。

其實以上說法並不很正確，還必須往前推回全書序詩裡：「在那金黃色的午後時光／小船悠遊河上」，這裡才是整個文本第一次出現有關時間的敘事，而對於這個時間，卡洛爾自己在日記中說了，那一天是1862年7月4日。在那一天卡洛爾和朋友、利道爾三姊妹一起划船到Godstow村，後來卡洛爾就將遊河過程中所說的故事寫下、自己繪圖，做成了《地底》手繪書，當作禮物送給愛麗絲，然後它又經過修改、出版成爲現在流傳的《奇境》故事。因此，「那黃金色的午后」這幾個字，本身就是一個凝縮的文本，以口說型式承載了一切敘事與概念，它就像柏拉圖《蒂邁歐篇》裡造物主用來創造「可見宇宙」的那個永恆而真實的「原本」，而往後的所有文本，包括《地底》、《奇境》、《幼兒版愛麗絲》、不同畫家版本、所有電影改編文本……，都只是它的摹本、回聲與再現。

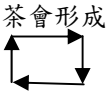
「那黃金色的午后」還有另一層意義，它以看似「真實」可考據的日期（由卡洛爾的日記背書），遙向指涉了與《奇境》相關的「真實」人物（查爾斯・路德維希・道森、愛麗絲・利道爾等）。於是很奇妙的，《奇境》雖是一個虛構文本、夢境敘事，但文本中大多數的時間敘事，都指涉了真實人物。在此，先將《奇境》文本中與時間有關的敘事作一整理（**表 1**）：

表1

《奇境》文本中的時間敘事　　製表／周惠玲

編號	出現章節/頁數*	文本	註解
1		在那金黃色的午後時光/ 小船悠遊河上	指1862年7月4日下午
2	第一章〈掉進兔子洞〉/ p.39	兔子自言自語地說：「糟糕！糟糕！我快遲到了！」……看到兔子結結實實從背心口袋裡掏出一只懷錶來看了看又急忙往前走，愛麗絲馬上跳了起來。	文本裡兔子的言行影射真人愛麗絲父親，亦即基督教堂學院院長亨利・G・利道爾。
3	第一章〈掉進兔子洞〉/ p.43	掉呀掉呀掉，愛麗絲閒著沒事又說起話來：「黛娜今晚一定很想我！……希望他們到了喝茶時間，會記得倒一盤牛奶給牠喝。	根據愛麗絲口述回憶錄，下午茶時間為5點，但第七章又暗示為6點。
4	第五章〈毛毛蟲的話〉/ p.121	鴿子說，「光孵蛋就夠麻煩啦，還得提防蛇，從白天防到晚上！唉！都三個星期沒合過眼了！」	三星期可能是指孵蛋時間，一般來說鴿子孵蛋須18天。
5	第六章〈豬和胡椒廚房〉/p.145	（愛麗絲）對自己說，「帽匠我見多了，還是找三月兔好玩些。現在是五月，也許牠不會太瘋——至少沒三月的時候那麼瘋吧。」	這句「現在是五月」暗指真人愛麗絲的生日（1854/5/4）。
6	第七章〈瘋茶會〉/p.151	（帽匠）問愛麗絲，「今天是幾號？」從口袋裡掏出來懷錶，不安地看著，搖一搖，又湊到耳邊聽。愛麗絲想了想說，「四號。」	今天是「四號」搭配上文，成為5月4日，暗指愛麗絲的生日。
7	同上	「差了兩天！」帽匠嘆口氣說：「我就說奶油跟這些錶不合！」他瞪著三月兔說。 三月兔畏縮地說，「這是最好的奶油！」 帽匠咕噥著說，「沒錯，可是一定也混了麵包屑進去，你不該用麵包刀上奶油的。」 三月兔洩氣地拿起錶來看，放到面前茶杯裡浸了一下，又拿起來看看，想不出別的話，	這裡顯示三月兔將奶油塗抹在錶面上，又將錶浸入茶水中。

（表接下頁）

		只是重複說：「這是最好的奶油，你知道。」	
8	同上	（愛麗絲）說，「你的錶好奇怪，只報日子，卻不報鐘點！」 帽匠咕噥著說，「為什麼要報鐘點？你的錶會報年嗎？」	此處卡洛爾顛覆年、月、日的時間關係。
9	第七章〈瘋茶會〉/p.153	帽匠得意地搖一搖頭說，「我敢說你從來沒有和時間老哥講過話！」 愛麗絲小心地回答：「我想沒有，不過我上音樂課的時候，總是按著時間打拍的。」 帽匠說，「啊！問題就在這裡，他老哥最討厭人家拍打。如果你和他交情好的話，他會叫時鐘照你的意思做。譬如說，早上九點鐘要上課了，只要悄悄對他說一聲，時鐘就會『唰』一下轉到一點半，吃飯時間到了！……剛開始也許還不餓，不過你可以叫時鐘一直停在一點半，想停多久就多久。」	卡洛爾玩文字遊戲：打拍子（beat time）的beat亦可作拍打。
10	第七章〈瘋茶會〉/p.155-157	帽匠說，「我第一節還沒唱完，王后跳起來大叫：『他在謀殺時間！殺他的頭！』」 愛麗絲叫道，「好殘忍呀！」 帽匠傷心地接著說，「從那時起，時間老哥再也不肯照我的意思做了！所以現在一直停在六點鐘。」 愛麗絲忽然明白了，問，「桌上擺了這麼多杯盤，就是這個原因嗎？」 帽匠嘆了口氣說，「是的，一直是喝茶的時間，沒有時間洗。」	原文Murder time是「亂了節拍」之意，按字面解則是「謀殺時間」。卡洛爾藉此表現時間的錯亂，。
11	第七章〈瘋茶會〉/p.157	愛麗絲問，「所以你們就一直搬位子，我猜？」帽匠說，「正是這樣，杯盤用髒了，就挪一個位子。」 愛麗絲大膽地問，「回到原來位子的時候怎麼辦？」	換位子讓瘋茶會形成一個循環結構 
12	第九章〈假海龜的故事〉/ p.203-205	「你們一天上幾小時課？」愛麗絲急著想換個話題。 「第一天十小時，」假海龜回答道：「第二天九小時，一直減下去。」	原文lesson（功課）和lessen（減少）諧音。
13	第十一章〈誰偷了餡餅？〉/ p.231	國王說，「你早該吃完了。什麼時候吃起的？」帽匠看了看三月兔，三月兔跟在他後面，牽著睡鼠。「我想是三月十四日。」帽匠說。三月兔說，「十五。」睡鼠說，「十六。」	搭配瘋茶會一節，可見「謀殺時間」
14	第十二章〈愛麗絲的見證〉/ p.261	（姊姊）想像小妹妹隨著時間長大成人的樣子：想像她一直還保留著童年純潔的愛心……，心裡一直記得她的童年生活，還有那快樂的夏日時光。	成書時文字局部修改；另，卡洛爾在手繪本最後一句中間貼上愛麗絲七歲時的照片，後人發現照片底下還藏了卡洛爾手繪的愛麗絲畫像。

註：1. 此處頁數根據張華譯注《挖開兔子洞》，譯文亦是。

2. 灰底字的欄位表示文本內容在《地底》時已經有，而白底字則是《奇境》時新增文字。

從上表中可以注意到，《奇境》中有關時間的敘事大多出現在〈瘋茶會〉一章，包括編號5～11，以及編號13。首先，卡洛爾在前後兩個段落（編號5～6）裡，藉由愛麗絲的對話指出今天是5月4日，暗指愛麗絲・利道爾的生日，呼應了這故事後來送給愛麗絲當作生日禮物。不過這裡必須指出，送給愛麗絲的手繪本《地底》其實並沒有〈瘋茶會〉這一章；《地底》[50]總共有四章節，沒有標題，其中〈第一章〉包括了「掉進兔子洞」和「眼淚池」;〈第二章〉有“Caucaus Race”、「委屈的故事」和「兔子派來小比爾」；〈第三章〉有「毛毛蟲的建議」；第四章有「王后的槌球場」、「假龜的故事」、「龍蝦方塊舞」、和「誰吃了餡餅？」。對照《奇境》來看，正式成書的《奇境》增添了〈序詩〉、〈胡椒廚房〉、〈瘋茶會〉等章節，也就是說，《奇境》中關於時間敘事的部分大多是後來增加的，上表中僅有編號2～4是從《地底》就有的對話，而結尾（編號14）關於姊姊的夢中夢則經過改寫（這部分將在本文下一節討論）。

卡洛爾是在1863年2月10日完成手繪本的文字，但從這年的六月起，愛麗絲的母親就阻止卡洛爾到訪，並將他寫給愛麗絲的信全部銷毀，原因不得而知，而且他6月27日～29日這三天的日記，也在他過世後失蹤。一直到1864年11月26日，他才將手繪本送給了愛麗絲，並在隔年7月4日出版了《奇境》。因此，卡洛爾雖然從一開始就打算將這故事送給愛麗絲當生日禮物，卻晚了兩年，值得玩味的是，在手繪本末頁他貼上愛麗絲8歲時的照片，並不是去游河時的年齡（10歲），也不是收到禮物時的年齡（12歲）。

在此之所以梳理這些數字的細節，主要是希望有助於理解〈瘋茶會〉一節的時間敘事可能指涉的意義。帽匠說時間「慢了兩天」，又在後面當愛麗絲問「你的錶好奇怪，只報日子不報鐘點！」時回答「為什麼要報鐘點？難道你的錶會報年嗎？」，極可能是延續上面對生日禮物的暗示，指這份禮物晚了兩年。

除了這類的自我指涉之外，卡洛爾還在〈瘋茶會〉一節中將時間「謀殺」掉：首先是帽匠將時間擬人化，他堅持將時間稱爲「他」而不是「它」；接著他對愛麗絲說：「我猜你從來沒跟時間講過話！」於是愛麗絲在困惑中承認自己沒和時間說過話，但「我上音樂課的時候，總是按著時間打拍的（beat time）。」愛麗絲的回答運用了雙關語，顯示這時她的話語滑動在兩種語意邏輯之間，一種是接受帽匠的語意邏輯（承認時間的擬人化），另一種則是嘗試用普通的語意邏輯去維持住這段對話，但接下帽匠卻將對話更推向表層語意，將beat time解釋爲拍打時間：「啊！問題就在這裡，時間最討厭別人拍打他了。」然後他繼續鞏固時間

[50]《地底》的全文與插圖已放入古騰堡計畫中(Project Gutenberg's Alice's Adventures Under Ground, by Lewis Carroll），見 http://www.gutenberg.org/files/19002/19002-h/19002-h.htm

的擬人化：「如果你和他交情好的話，他會叫時鐘照你的意思做。譬如說，早上九點鐘要上課了，只要悄悄對他說一聲，時鐘就會『咻』地立刻轉到一點半，吃飯時間到了！」當愛麗絲接受了這邏輯（愛麗絲邊說邊想，「太好了，可是……那時候我應該還不餓。」）帽匠接著又說，「那你可以叫時鐘一直停在一點半啊，想停多久就多久。」

在這整段對話當中，卡洛爾首先將時間擬人化，接著消解了時間的規律性，讓它既可無限凝縮，也可無限延伸，最終，則將時間的特質完全改變。用德勒茲的說法：「從一方面來說，這是一個臨床醫學的課題（clinical problem），亦即從一個組織滑向另一個組織，或者對組織形成漸進的、創造性的消解；從另一方面來說，它也是評論的課題（problem of criticism），亦即去確定各種層次的課題，在其中，荒誕改變其人物，混成語改變其本質，而整個語言改變其範疇。」（Deleuze, 1990: 83）雖然德勒茲這裡是針對阿鐸翻譯卡洛爾“Jabberwocky”一詩來討論阿鐸那種類似精神病患的囈語，並比較英文原著與法譯中使用混成語所蘊含的兒童詩歌／詩人／瘋子的創作本質，但用來解釋〈瘋茶會〉裡帽匠與愛麗絲的對話如何在不同層次的語意邏輯中滑移與消解、時間本質如何被改變，似乎也很合適。

一旦時間的本質被改變了之後，卡洛爾就藉由紅心皇后大叫「他在謀殺時間（murder time）！」（同樣是雙關語），而再度在不同層的語意邏輯中滑動，最後當時間無法承載這不同的消解與改變，「從那時起，時間老哥再也不肯照我的意思做了！所以現在一直停在六點鐘。」反映在瘋茶會裡的，就是瘋狂的三月兔、瘋帽匠、永無休止的喝茶時間，甚至沒有時間洗杯盤（we've no time to wash the things between whiles，這句話再度將have no time從約定俗成的語意推向表層語意）。不過，between whiles這個詞用得很妙，卡洛爾暗示了前後都存在著時間，〈瘋茶會〉被困在「六點」這一時間中。爲了消解這一難題，帽匠與三月兔就不斷搬位子，「杯盤用髒了，就挪一個位子。」這一來，〈瘋茶會〉就形成了一個循環結構  。問題是，「回到原來位子的時候怎麼辦？」愛麗絲大膽地問。瘋帽匠、三月兔顯然無法面對這個難題，所以三月兔就打了呵欠把話題轉開了。

斯凡克梅耶倒是用了一個幽默的方式來解決這難題：叫睡鼠出來清理戰場。影片中，當所有座位都輪過了，杯盤也用過了之後，睡鼠從茶壺中出現，將茶杯全部舔乾淨，讓帽匠和三月兔可以回到原位，劇情重來一遍（呃，幾乎是相同的劇情）。或許這能不算是最好的解決方式，畢竟這一來就違反前面所說的「沒有時間洗杯盤」。但無論如何，斯凡克梅耶藉此更加確立了瘋茶會成爲一個循環結構，亦即，〈瘋茶會〉是一個不斷反覆的時空，當前一個敘事結束，它的終點即是下一個敘事的起點，整個敘事永無止境，卻也無法真正推進，最後愛麗絲必須

離開房間才能中斷這個敘事，這就如同《奇境》裡的愛麗絲，也必須離開瘋茶會，才能往下一段敘事繼續前進。

不過，這個循環結構是屬於波赫士說的哪一種循環時間結構呢？是會回到原點的第二種循環呢？還是「相近不相同」的第三種循環呢？亦即，是莫比烏斯環式的敘事結構，還是勞倫茲吸子式的敘事結構？

從睡鼠舔杯盤的這一安排來看，事物將會恢復原狀，帽匠他們將會回到原來位子，一切將重新開始，因此應該屬於第二種（莫比烏斯環式）時間循環，但白兔幾次進出瘋茶會，讓不斷重複的場景出現不一致，造成看似相同細究起來其實是不同時空的敘事，又應該屬於第三種（勞倫茲吸子式）時間循環。也就是說，在斯凡克梅耶的瘋茶會當中，兩種時間循環模式其實是並存的。就此思考，睡鼠舔杯子這一舉動，就不是隨意或無意義的創意，而是爲了確保時間循環能回到原點；同樣的，白兔幾次進出茶會而暴露出時空的不一致，也是爲了確保勞倫茲吸子式時間循環的進行。

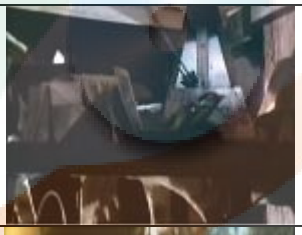
同樣的，〈瘋茶會〉也是斯氏文本中時間意象最多、最豐富的段落。比起紙本文本，動態影片有更多優勢可以來延伸時間內涵的探索，因此，斯凡克梅耶在影片中加入更多指涉時間的象徵物：包括紙本裡的白兔與懷錶（但加入了滴答聲）、瘋茶會（除了在錶上抹奶油、換座位，三月兔還在帽匠的胸前掛上各種時間或無時間的錶），另外他還增加了流動的河水、三角鐘和擺動的鐘鎚、醃漬果醬中的錶。以下將影片中明顯的時間象徵物列表整理（表 2）：

表2

《愛麗絲》文本中的時間影像　　製表／周惠玲

編號	出現章節/時間	文本	說明
1	開場愛麗絲與姊姊在河邊/ 00:07-00:38		河水流動方向（向左）與鏡頭移動方向（向右）相反，暗示著時間回溯。
2	多場/ 04:56-07:00		兔子拿出懷錶（伴隨滴答聲）——❶愛麗絲看見玻璃櫃裡的白兔標本突然動了，他掙脫將他固定的鐵釘（因此身體裂開，掉出體內的木屑），從草坪裡抽出抽屜，拿出裡面的成套禮物，穿好衣服，再拿出抽屜裡的剪刀，打破玻璃櫃走出來。他照著鏡子，身體再度裂開，他拿起剪刀，剪掉鏡子旁的珠鍊，

（表接下頁）

	07:32-07:45 11:11-11:24 16:21-16:27 18:48-19:08 25:27-26:30 29:00-29:59 36:31-36:47 1:05:20-1:05:46 1:08:56-1:09:13			隨後從身體內拿出手錶（沾滿木屑），舔掉木屑，說「糟了，遲到了！」 ❷白兔拍手，書桌抽屜自動打開，白兔躍上書桌，拿出錶來觀看。 ❸白兔吃木屑，吃到鐵釘。他拿出錶來看，說「遲到了！」 ❹當愛麗絲掉落樹葉堆，不知該去哪裡時，白兔從樹葉堆中出現，拿出錶來看，說「遲到了！」 ❺愛麗絲打開小門，看見花園（佈景），白兔出現，拿出手錶來看。 ❻淚池中，白兔划船來，船上有餡餅，白兔拿出錶說「王后一定會生氣的！」 ❼白兔派愛麗絲去拿剪刀，然後白兔又拿出錶來察看時間。 ❽白兔被愛麗絲推跌入菜園中，拿出錶來檢查，似乎壞掉（無聲），甩一甩，滴答聲出現。 ❾帽匠從帽子中抓出兔子，白兔拿出錶察看，舔掉上面的木屑，三月兔在他的表上抹上奶油，然後白兔出去。 ❿帽匠再度從帽中抓出兔子，當白兔離開房間時又拿出錶察看，他把錶面的奶油抹在愛麗絲腿上，低頭看錶，這次錶上的長針終於轉動走到12（之前雖發出滴答聲，但錶針未移動）。
3	掉進兔子洞/ 13:50-13:53			電梯下降時愛麗絲看見層架上有一座鐘，鐘擺左右擺動，聲音滴答。
4	掉進兔子洞/ 14:58-14:59			愛麗絲在下降的電梯中看見泡在醃製物中的錶，旁邊是醃梅子。
5	破繭而出的愛麗絲/ 46:51-46:52			破繭而出的愛麗絲被關閉在倉庫中，看見架上有被醃製的錶（無錶針），與插著刀子的果醬並置。
6	瘋茶會與槌球場/ 1:03:53-1:09:11 1:11:50-1:13:03			胸前掛滿錶的帽匠（有些錶有錶針，有些無）—— ❶瘋茶會上三月兔幫帽匠掛錶，帽匠則和愛麗絲對答（烏鴉為何像書桌？）、換座位、幫三月兔上緊發條。 ❷帽匠和三月兔在王后的槌球場上玩

（表接下頁）

NTU Library

			牌，帽匠胸前仍掛著錶，後來他們的頭被白兔砍掉，撿回後兩人的頭互換。
7	瘋茶會與槌球場/ 1:03:53-1:09:11 1:11:50-1:13:03		背後有發條的三月兔（但只能短暫運動，必須重新上緊發條，否則他的時間就會暫停。帽匠和愛麗絲都曾幫忙轉發條）—— ❶瘋茶會上不停從茶壺中拿出錶，並在錶面上塗抹奶油，然後隨著帽匠換座位（總在帽匠的左側） ❷玩紙牌時，三月兔一隻眼睛掉了，帽匠趁機拿掉他手上的紙牌，愛麗絲幫忙拉上眼睛、上緊發條。皇后出現，叫白兔砍掉他們的頭。帽匠和三月兔把頭撿起來，卻裝錯了頭。

由表 2 可以看出，斯氏文本中的時間象徵大致可區分成三類：一是前面已討論過的瘋茶會裡的兩種循環時間，第二種是被醃漬保存成無時間性（timeless）時間象徵物，第三種則是幾乎貫穿整部影片的白兔與懷錶。關於第二種無時間性的時間物，將在下一小節討論到永恆時再討論，這裡先討論白兔掏出懷錶哀叫「天哪，快來不及了！」所代表的時間意涵。

白兔和懷錶，是愛麗絲故事裡最具代表性的意象之一。卡洛爾研究者大多同意白兔的原型是愛麗絲・利道爾的父親，也就是卡洛爾的上司，基督教堂學院院長亨利・喬治・利道爾，因爲忙碌，他總是急忙穿梭在學院各地，基督教堂學院的旅遊導覽介紹上甚至指出他有幾處捷徑，可以讓他及時出現在重要的場合，而卡洛爾當年可能就是據此寫出那位神出鬼沒的白兔先生。但除此之外，卡洛爾的白兔先生和他的懷錶似乎就沒有其他明顯的意義。

但在斯氏文本中，白兔所指射的角色有了改變。一方面，原先《奇境》裡柴郡貓、公爵夫人、廚娘的角色不見了，在廚房中照顧小嬰兒的角色變成白兔，這讓白兔滲透了一些撫育者的色彩，雖然他跟公爵夫人都不太稱職，最後都會把嬰兒扔出去，不過必要時他仍會細心地爲受傷的蜥蜴比爾縫補破裂的身體，他也經常爲自己縫合傷口，顯然他某種程度也扮演了縫合者的角色；而另一方面，他又是個強勢的角色，能自行掙脫禁錮（那個確保他能被永久保存與展示的玻璃櫃與鐵釘），並果斷地剪掉珠鍊（象徵與母親鏡像的臍帶），他隨意拍拍手就能打開書桌抽屜，通往他任何想去的地方，也能吹哨子召喚骨骸大軍攻擊他的敵人；他手握剪刀可以剪掉任何人的頭，他是愛麗絲模仿的對象（愛麗絲學他拍手卻仍無法打開書桌抽屜），而且總是在關鍵時刻引導愛麗絲進入文本設定的情節、提供愛麗絲應對環境之所需，但他也是愛麗絲對抗的目標（關於白兔與愛麗絲的關係在第八章還會進一步討論）。白兔唯一的限制是那隻懷錶，他受制於「天哪，快要遲到了！」和懷錶發出的滴答聲，那隻懷錶來自他的體內，就像心臟，而滴答

聲就像心跳聲，那是確認他是活物的依據，讓他得以擺脫木屑填充物的命脈。

一開始，白兔只是玻璃櫃裡的一個動物標本，在經過防腐處理的毛皮底下有著木屑填充物，他就像波赫士說的「博物館靜物」。突然，他動了，他奮力掙脫將他固定的鐵釘，即使因此身體裂開，失去讓他不朽的木屑（這是必要的代價）。接著他從人工草坪裡抽出一只抽屜，拿出裡面的成套精緻蕾絲禮物，穿好衣服，再拿出抽屜裡的剪刀，打破玻璃櫃走出來。他照鏡子看著自己的影像，身體再度裂開，於是他拿起剪刀，剪掉鏡子旁的珠鍊，隨後從身體內拿出手錶，上面沾滿木屑，於是他舔掉木屑，說「糟了，快遲到了！」

就從這一刻開始，每到之處白兔都會拿出懷錶來確認時間，但錶針並沒有移動，永遠指著差五分十二點，而他永遠宣稱自己快遲到了，雖然我們並不知道他究竟要去哪裡、去赴什麼樣約。一直到瘋茶會之後，他的懷錶被抹上「最好的奶油」（卡洛爾的三月兔這麼保證），錶針才終於轉動走到 12（滴答聲終於和柏拉圖所謂的「永恆的動態影像」合而爲一了）。不知道這隻錶是否也像達利《記憶的永恆》（1931）畫中那隻融化變形的錶一樣，被奶油所融化，但確定的是，斯凡克梅耶和達利都是對卡洛爾推崇備至的超現實藝術家。而奇妙的是，這之後白兔就不曾再察看錶，也不再擔心他是否遲到了。

也就是說，在斯凡克梅耶的文本中時間的象徵層次增加了，分別指涉了三種時間敘事：一是瘋茶會所代表的循環時間結構，而且兼具莫比烏斯環式與勞倫茲吸子式的循環結構；一是被浸泡在醃製品中的時間，代表永恆不變的時間模式；而白兔和他的懷錶所代表的則是動態的時間，穿梭於各時空的白兔，因靜止的時間而焦慮，不停喊著「快遲到了！」直到他確認自己已經掌握了時間。

第二節 永恆：重生與變形

在上一節中提到那些被醃漬、凍結、封存的時間象徵物，例如表 2 裡的 4 和 5，時鐘和錶並沒有表針，似乎意味著它們雖然不朽卻也靜止與死亡，令人聯想到波赫士曾經貶抑的「博物館靜物」般的永恆。波赫士後來懺悔說他當初爲何不理解「它們是生動有力與和諧的？」（2004: 469）同樣的，要描述斯氏文本中的永恆特質，也不能不討論文本中那些生氣蓬勃的屍體或屍體般的物體。

斯凡克梅耶在接受 *Afterimage 13* 雜誌採訪時曾講過一句意味深遠的玩笑

話：「卡洛爾是戀童癖者，而我是戀屍癖者，我們都愛上了愛麗絲。」這句話乍看之下相當驚世駭俗，但以金凱德在 *Child Loving*（1992）中的戀童理論來解釋，斯氏所謂的戀童者與戀屍者，並不是社會案件裡的姦童或姦屍者，而是以之作爲慾望的投射，以充盈我們的空虛，在一場趨向自身永恆的無盡追逐中，創造出我們存在的形式。

熟悉斯凡克梅耶藝術創作的人明白，所謂戀屍癖意指他經常在作品中與死亡象徵物對話，《愛麗絲》裡尤其明顯。除了上述那些時間「屍體」之外，影片中的角色大多是毀損的老舊木偶、絨毛玩具，甚至還有動物的骨骸、毛皮、鳥獸羽毛與爬蟲甲殼，如白兔、蜥蜴比爾、駕駛馬車的骨骸馬雞（有著雞的外型卻發出馬嘶聲）和骨骸車夫，牠們都是用死後軀殼填充入木屑所完成的標本，這於是帶來兩個觀看面向，第一，那些死亡生物的遺體是經過了防腐處理，從意象上來看，具有強烈的不朽意味；第二，斯凡克梅耶賦予這些屍體生命，意味著死後重生。

在白兔家那一場景中，突然變得巨大的愛麗絲在恐懼中攻擊白兔，不得其門而入的白兔於是號召一群骨骸動物來對付愛麗絲，首先是叫蜥蜴比爾從煙囪中爬進屋子，結果蜥蜴比爾被愛麗絲踢走，從空中掉下，整個軀殼裂開，體內的木屑掉出來，於是白兔和骨骸軍團改用石頭丟愛麗絲，石頭變成餡餅，愛麗絲吃了之後身體縮小，才逃出白兔家。

這一幕在卡洛爾的《奇境》中也有，但斯凡克梅耶將蜥蜴比爾形塑成爬蟲標本，也增加了骨骸軍團的角色，這是原著中所沒有的。同時，這裡出現了幾場重生的戲碼。首先是蜥蜴比爾整個身體破裂（和白兔的手或肚子局部破裂不同），然後白兔爲他縫補身體（宛如外科手術那樣），並重新灌入木屑，蜥蜴比爾因而重新獲得生命（木屑本身就是生命象徵，下一節再說）。第二幕則是愛麗絲在逃走之後，白兔和骨骸大軍追來，攻擊她，將她逼入死角，然後叫一隻身體是床的利爪猛禽撲擊她，她掉入一桶白色的溶液中，身體變大，全身裹上一層石膏般白膜，接著愛麗絲就像蝶蛾破蛹、禽鳥破蛋那樣重生。

彷彿爲了印證似的，接下來愛麗絲目睹了一幕又一幕的生命誕生：雛鳥破蛋而生；密封的罐頭打開，跑出活的甲蟲以及會動的生肉，然後愛麗絲拿到被存封在罐頭裡的鑰匙（參見**圖 15**）。這些「生命」，其實都是某種已死亡的物體，斯凡克梅耶刻意保留他們的屍體形式，就爲了強調這一點。而這一幕幕的重生畫面令人想起波赫士詩意的描述：「你將重新從肚子裡生出來，將重新長出你的骨骼……你將重新經歷所有的時刻，直到你那難以相信的死亡。」（2004: 519）不同的是，它們是帶著死亡印記重生的。

圖 15

骨骸軍團與愛麗絲的重生



①一車的骨骸軍團　②白兔為蜥蜴比爾縫合身體　③骨骸獸攻擊愛麗絲

④骨骸大軍包圍愛麗絲　⑤床身猛禽撲擊愛麗絲　⑥愛麗絲掉入白色液體中

⑦愛麗絲破繭而出　⑧骨骸雛鳥破殼而生　⑨醃製的時間

⑩打開罐頭跑出活蟑螂　⑪會動的生肉　⑫打開罐頭裡有鑰匙

斯凡克梅耶被譽爲「黑暗的煉金術士」，黑暗不僅指他的美學風格，也隱喻著電影、夢境和心靈（因此影片一開始就叫我們要閉上眼睛，否則什麼也看不到），而煉金術士則指他像古代的煉金術士那樣擅於轉換物質與生命形式。《愛麗絲》影片中有大量場景是以停格動畫（stop-motion）形式拍攝而成，這種動畫方式讓斯凡克梅耶得以將一切無生命物體賦予生命，老舊的提線木偶、必須靠人轉動發條才能活動的絨毛偶、髒污的紙牌、已死動物標本、骨骸、襪子、麵包、生肉……，一切都在鏡頭中重生－死亡－重生，而永恆在時間循環中被賦義。

相較之下，卡洛爾文本比較強調的是永恆當下的保存與再現。最明顯的是他在《地底》手繪本最後所寫的（參見**圖 16**）：

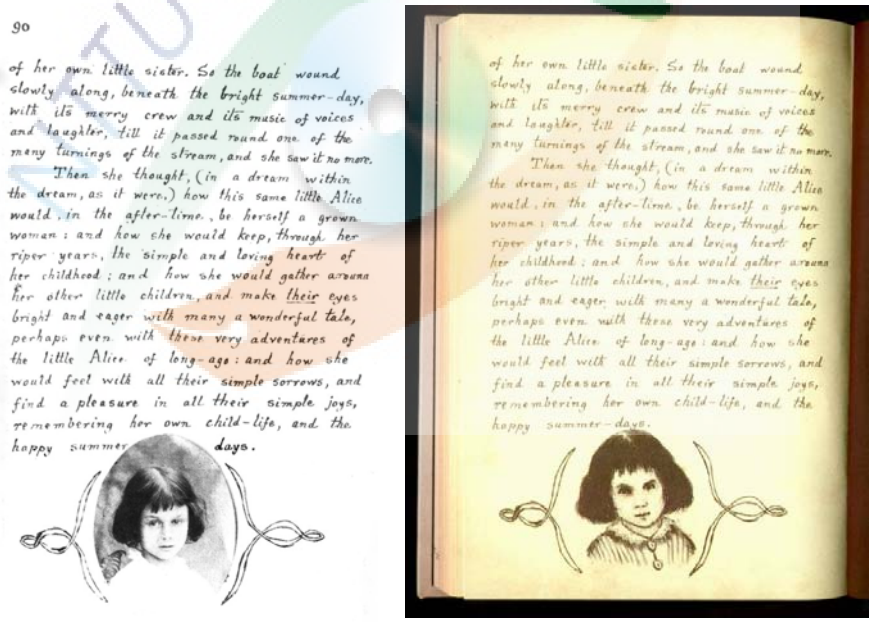
愛麗絲走後，姐姐靜靜地坐在那裡，托著下巴，看著慢慢西下的夕陽，想著小愛麗絲的奇幻經歷，自己也似乎也進了夢境：

她看見一座古老的城市，靜謐的河水蜿蜒流經它的草原，而一艘手划的小船緩緩地溯河而上，船上有著一群快樂的小孩——她可以聽見她們的歡樂笑聲如同音樂般迴盪水面上——其中就有另外一位小愛麗絲。她坐在那裡，張大亮晶晶的眼睛好奇地聽著故事，專注地聽著每一句話，不時發出驚嘆聲。這是她那個小妹妹的夢。那艘小船就這麼慢悠迂迴地，載著它的快樂乘客和話語笑聲所交織成的音樂，在燦爛夏日裡沿河而上，直到小船繞過無數河彎之後終於消失在她眼前。

然後，她想著（在這個夢中夢裡），這個小妹妹隨著時間長大成人的樣子：想像她一直還保留著童年純潔的愛心，把小孩招呼到身邊，聽她講奇奇怪怪的故事，故事裡也許有這個多年前的奇異夢境，使他們聽得睜大了又亮又專注的眼睛；她會和小孩共享單純的煩惱和單純的歡樂，心裡一直記得她的童年生活，還有那快樂的夏日時光。（Carroll, 1864:90）

圖 16

《地底》手繪書最後一頁



註：左圖是原先送給愛麗絲．利道爾的手繪書最後一頁，上有她七歲時的照片，1886 年卡洛爾在取得她（當時為 Mrs. Hargreaves）的同意，借出《地底》原書，交給 Macmillam 出版社出版，但在愛麗絲的要求下拿掉照片，於是發現在照片底下還有一張卡洛爾手繪畫像（右圖）。

和後來的《奇境》文本做比較，可以發現很大差異（下文中有底線的文字即表示卡洛爾後來修改的文字）：

愛麗絲走後，姐姐靜靜地坐在那裡，托著下巴，看著慢慢西下的夕陽，想

著小愛麗絲的奇幻經歷，自己也似乎也進了夢境：

她先夢見小愛麗絲，一雙小手抱住雙膝，明亮而專注的眼睛仰望著她。她可以清楚聽到她的聲音，看到她微微擺頭、把不停飄到眼睛的頭髮甩開的奇怪姿勢。她可以聽得到（或許她覺得聽到）小妹夢中那些奇怪的動物在她身邊周圍發出來的聲音。

長草葉在她腳邊沙沙作響，那是小白兔跑過；附近的池塘水聲泊泊，那是受驚的老鼠濺著水逃走；她還可以聽到茶杯的叮噹聲，那是三月兔和友伴在開永遠沒完的茶會，還有王后命令處決人的尖叫聲。豬小孩在公爵夫人膝上不斷打噴嚏，盤盤碗碗在他身旁摔個不停……還有鷹頭獅的尖叫、蜥蜴寫字時的刺耳聲音、天竺鼠被壓制時的咳嗽聲。這些聲音響個不停，夾雜著假海龜遠遠傳來的哀泣聲。

她閉起眼睛坐著不動，好像自己身在奇境裡，雖然知道只要一張開眼睛，就會回到乏味的真實世界：草響只是受到風吹，水池的波瀾是因為蘆葦擺動；茶杯的叮噹響其實是羊鈴的叮鐺聲，王后的尖叫是牧童的吆喝聲；豬小孩的噴嚏聲、鷹頭獅的尖叫聲和各種怪聲，原來（她知道）都只是農村忙亂的喧鬧聲；遠處耕牛的低哞，就是假海龜的悲泣。

最後，她想像這個小妹妹隨著時間長大成人的樣子：想像她一直還保留著童年純潔的愛心，把小孩招呼到身邊，聽她講奇奇怪怪的故事，故事裡也許有這個多年前的奇異夢境，使他們聽得睜大了又亮又專注的眼睛；她會和小孩共享單純的煩惱和單純的歡樂，心裡一直記得她的童年生活，還有那快樂的夏日時光。（卡洛爾，2010:259）[51]

在《地底》文本中，中間那段明顯有著仙境的影子，以及 1862 年那個美好黃金午後的再現，包括他們一群人在美麗寧靜的河中划船、在河岸喝茶說故事、小愛麗絲聽故事聽得眼睛發亮等等情境，透過夢境的文本被保存下來。但到了《奇境》文本中，這段文字被刪掉，卡洛爾將之擴寫成三段合乎佛洛依德的夢境邏輯的情境，一切夢中的情境都是對現實所見所聽所記憶的變形：「草響只是受到風吹，水池的波瀾是因為蘆葦擺動；茶杯的叮噹響其實是羊鈴的叮鐺聲，王后的尖叫是牧童的吆喝聲；豬小孩的噴嚏聲、鷹頭獅的尖叫聲和各種怪聲，原來（她知道）都只是農村忙亂的喧鬧聲；遠處耕牛的低哞，就是假海龜的悲泣。」而且，姊姊知道「只要一張開眼睛，就會回到乏味的真實世界」。因此卡洛爾在這個版本中說「姊姊想見」（pictured to herself），但在《地底》文本中，卡洛爾的用詞是比較籠統和具有思惟意識的「她想」（she thought），而且強調姊姊進入一個「夢中夢」（in a dream within the dream, as it were）。

[51] 此段引文引述張華譯本（2010:259）。以下《奇境》文本的引文若以（卡洛爾，2010：頁數）標示者，均表示引自張華譯本。

顯然，卡洛爾在修改出版《奇境》曾參考了精神分析學派對於夢境邏輯的看法，事實上後來電影改編文本也多半在這個邏輯底下，包括斯凡克梅耶的影片。斯氏文本從一開場的河邊鏡頭跳到房間內時，鏡頭帶過一連串物件（書桌、筆、藍色本子、餡餅、床、捕鼠器……）這些物件都出現在後來的情節中。這部分在第八章時還會再討論，以下先回到混沌的討論。

第三節 混沌：遊戲與碎形

在卡洛爾《奇境》文本中最能反映出混沌狀態的，是書中具有遊戲精神的情節，包括Caucus-race、槌球場、法庭等[52]。伊格頓在〈愛麗絲與無秩序〉一文中討論了遊戲的兩個特質：首先，遊戲受制於遊戲規則且具有秩序性，但它又能對規則作創意的運作，因而顯現出自由游動的現象，亦即出現某程度的不可預測性，因此，遊戲可視作一種秩序與自由個體（liberty-one）的垂直融合，甚至和社會也有某種程度的融合。其次，遊戲牽涉到工具／目的性的衡量，例如《奇境》一開始，愛麗絲陷入昏沈時，心裡正盤算著要不要編花環來玩，但又考慮要爬起身來採雛菊會不會太麻煩？這就是在目的性勞動和純創意遊戲之間衡量。伊格頓（1972:447）認爲，整個《奇境》中的規則並不是真正的規則，而是即興式規則，或是在遊戲已經發生之後才編造出來的規則。

伊格頓的看法很能點出《奇境》中遊戲的精神，不過本文的觀察重點將要擺在對於遊戲中秩序與無秩序的關係上。就Caucus-race、槌球場、法庭這幾節的情景來看，都是在遊戲之中呈現出秩序與無秩序的交互作用。首先來看Caucus-race，關於它的中文譯名很多，有作「烏龍賽跑」（張華譯）或「合家歡賽跑」（趙元任譯），但其實都是不得已的譯法。Caucus的原義是印第安部族長老，十九世紀英國借來成爲政治流行語「黨團會議」，而卡洛爾以此名當然有其反諷政治團體無秩序特質之意，特別是對照賽跑前老鼠那一場「很乾」的政治演講。無論如何，在故事中卡洛爾是這麼描述Caucus-race的：

> 首先牠（度度鳥）劃出跑道，約略成圓形（牠說，「確實的形狀不重要」），大家在跑道上站好，想站哪裡就站哪裡，也沒人喊「一、二、三、跑！」想跑就跑，想停就停，所以實在不容易說賽跑什麼時候結束。大家跑了大

[52] 瘋茶會一節也是遊戲性很強的章節，但比較偏向語言遊戲，特別是謎語，包括「烏鴉爲何像書桌？」但這部份和混沌與秩序的關連性較弱，而且和斯凡克梅耶的文本不斷出現的書桌有關，因此將放到第八章討論。

> 約半個小時，身體已很乾了，度度鳥突然喊「比賽結束！」於是大家圍住牠，喘著氣問道：「到底誰贏了？」（卡洛爾，2010: 75）

以伊格頓的角度來觀察，Caucus-race 的規則確實很空洞（度度鳥自己承認，跑道「確實的形狀不重要」，大家想站哪裡就站裡，沒人喊「開始跑」，你想跑就跑，想結束就結束），但反過來觀察，也可以看到這文本背後隱藏著一個意識形態，承認有規則的存在，因此度度鳥必須畫出跑道。另外，當他喊「比賽結束」的時候，大家就停了下來，並爭問著「誰贏了？」甚至討獎品。也就是說，這場遊戲看似混亂、規則薄弱，但其實仍受制於文本背後所隱含的遊戲規則：賽跑必須有跑道、有輸贏、有獎品。更直接說，也就是混沌背後有其看不見的秩序。

同樣的情景亦可見於王后的槌球場：

> ……王后打雷般喊了一聲，「各就各位！」大家朝各個方向亂跑，撞成一團，過了一會才站好，於是愛麗絲想，從來沒見過這麼奇怪的球場。地面到處是凹凹凸凸的土堆土溝，球是活刺蝟，球槌是活紅鶴，士兵們彎起身子，手腳著地當球門。
>
> 開始玩的時候，愛麗絲簡直拿紅鶴沒辦法，後來想出法子，把紅鶴的身子牢牢夾在胳膊底下，腳垂在下面。可是，每當她拉直紅鶴的脖子，準備用牠的頭去打刺蝟時，紅鶴卻把脖子扭上來，用奇怪的表情看著她，惹得她咯咯笑出來。等她再按下紅鶴的頭，準備打球的時候，又發現刺蝟伸直了身子，正要爬走，真是氣人。還有，刺蝟球滾動的路上總有一些土堆土溝，做球門的士兵又常常站起來走開，愛麗絲沒多久就覺得這場遊戲很難玩。
>
> 打球的的人也沒有順序，大家同時打，不是吵架就是爭刺蝟。開場沒多久，王后就大發脾氣，跺著腳走來走去，沒隔一分鐘喊一次：「殺他的頭！（卡洛爾，2010: 175-177）

莫怪愛麗絲要抱怨地說，「他們好像沒有一定的規則，就算有，也沒人遵守。」球門和球甚至爲了幫助王后獲勝而集體作弊：「明明把球對著球門打，眼看著就要打到王后的球，球門見到球來竟然跑掉啦！」（卡洛爾，2010: 179）而在法庭上，混亂的場面和錯亂的法律程序，讓它更像是一場荒誕遊戲而非真正的審判（再次呈現出卡洛爾的反諷）：

> 國王對陪審員們說，「這點很重要。」陪審員正要把國王的話記在石板上，白兔卻插嘴說：「不重要，陛下的意思當然是不重要。」牠口氣十分尊敬，臉上卻對國王擠眉弄眼。（卡洛爾，2010: 245）

又如：

> 國王一直在記事本上寫東西，這時高聲喊道：「肅靜！」然後看著本子宣讀：「依據第四十二條規定，身高超過一英里者一律退出法庭。」大家都看著愛麗絲。
>
> 「我沒一英里高。」愛麗絲說。
>
> 「你有。」國王說。
>
> 「快兩英里高了。」王后插嘴說。
>
> 「不管怎樣，我都不走，」愛麗絲說，「再說，那不是原有的規定，你臨時編出來的。」（245）

以及：

> 「請陪審團考量裁定。」這句話國王當天大約說了二十遍。
>
> 「不，不，」王后說，「應該先判決，後裁斷。」
>
> 「胡言亂語！」愛麗絲大聲說。「什麼先判決，後裁斷！」（255-256）

在這些例子裡，規則同樣被篡改（白兔篡改國王的意思，同時又對國王擠眉弄眼，表示彼此默契）、編造（愛麗絲指國王自行編造律法第四十二條）、顛覆（將裁斷、判決的程序顛倒過來），而這種玩弄規則本身就是一種遊戲。遊戲，因爲規則被篡改、編造、顛覆而陷入混亂，但這種混亂，也是因爲憑藉著文本脈絡所隱含規則的支撐才得以成立，因此這些混亂始終隱約指涉了秩序，也就是混沌理論所強調的特質。

而在斯凡克梅耶的文本中，似乎看不見這些遊戲，他將 Caucus-race 一節刪去了；將槌球場的重點擺在王后「砍他的頭！」上；而法庭審判則變成愛麗絲被審判，透過角色換頭魔幻秀的畫面來展示愛麗絲對自我的探求。也許如同斯凡克梅耶自己說的，他本來就無意作字面上忠實改編的影片，不過這一來，似乎在斯氏文本中所表現的混沌特質比較傾向於時間循環結構而已，而欠缺對混沌內在意涵的建構。

在此必須承認，斯氏的影片讓人直覺是混沌的，這不僅是指影片充滿顛覆、創意、生命力的，還有其他一些什麼，但要具體說明似乎又不那麼容易，直到筆者看到斯凡克梅耶的繪本《不思議の国のアリス》（2006 年 11 月出版），加以對照之後，才有了全新的啓發。從版權頁上看起來，這本《不思議の国のアリス》應該是斯凡克梅耶受日本エスクァイア マガジン ジャパン（Esquire Magazine Japan）之邀而創作出版的，文字是卡洛爾的原著，斯凡克梅耶僅擔任繪者，不

像他在《愛麗絲》影片中將情節與角色重新創作，不過他的繪本創作依然具有強烈的個人風格，和其他畫家的愛麗絲版本大不相同。隔月斯凡克梅耶又出版了《鏡の国のアリス》，兩本書所使用的媒材、概念十分相似，判斷是在同一脈絡下的創作。參見（**圖 17**）兩書的封面、封底：

圖 17

斯凡克梅耶繪作的《不思議の国のアリス》與《鏡の国のアリス》



註：由左至右分別為：《不思議の国のアリス》封面、封底、《鏡の国のアリス》封面、封底

在兩本繪本裡，斯凡克梅耶使用了各種媒材拼貼，包括黑白寫實風景照片、彩色寫實繪圖、符號式圖象、兒童跳房子圖案並置。其中兩本書封底各有 12 幀圖像，分別取自兩書內十二章節的章節頭插圖。

以下以《不思議の国のアリス》爲例，將其封面和封底各自放大來看（**圖 18、19**），斯凡克梅耶的繪作和以往所有的《奇境》插畫完全不同，出現了許多顯微鏡底下才會看見的圖像。簡單說，他是以原核單細胞生物以及細胞核內的液胞圖案，不斷複製、衍生、變形，而繪作出全書插圖。就以上面這張圖來說，它是第一章的刊頭，顯示愛麗絲正在喝變身藥水，在她體內有兩個液胞，腳底下則有三個液胞、細胞膜，以及更外層的細胞壁。仔細觀察愛麗絲上半身內的那個液胞，因爲喝了水而漲大、充滿，其餘的液胞則呈現缺水乾扁的狀態，斯凡克梅耶以此來表現愛麗絲正處在喝藥水的當下（is drinking）。

圖 18

《不思議の国のアリス》章節刊頭之一

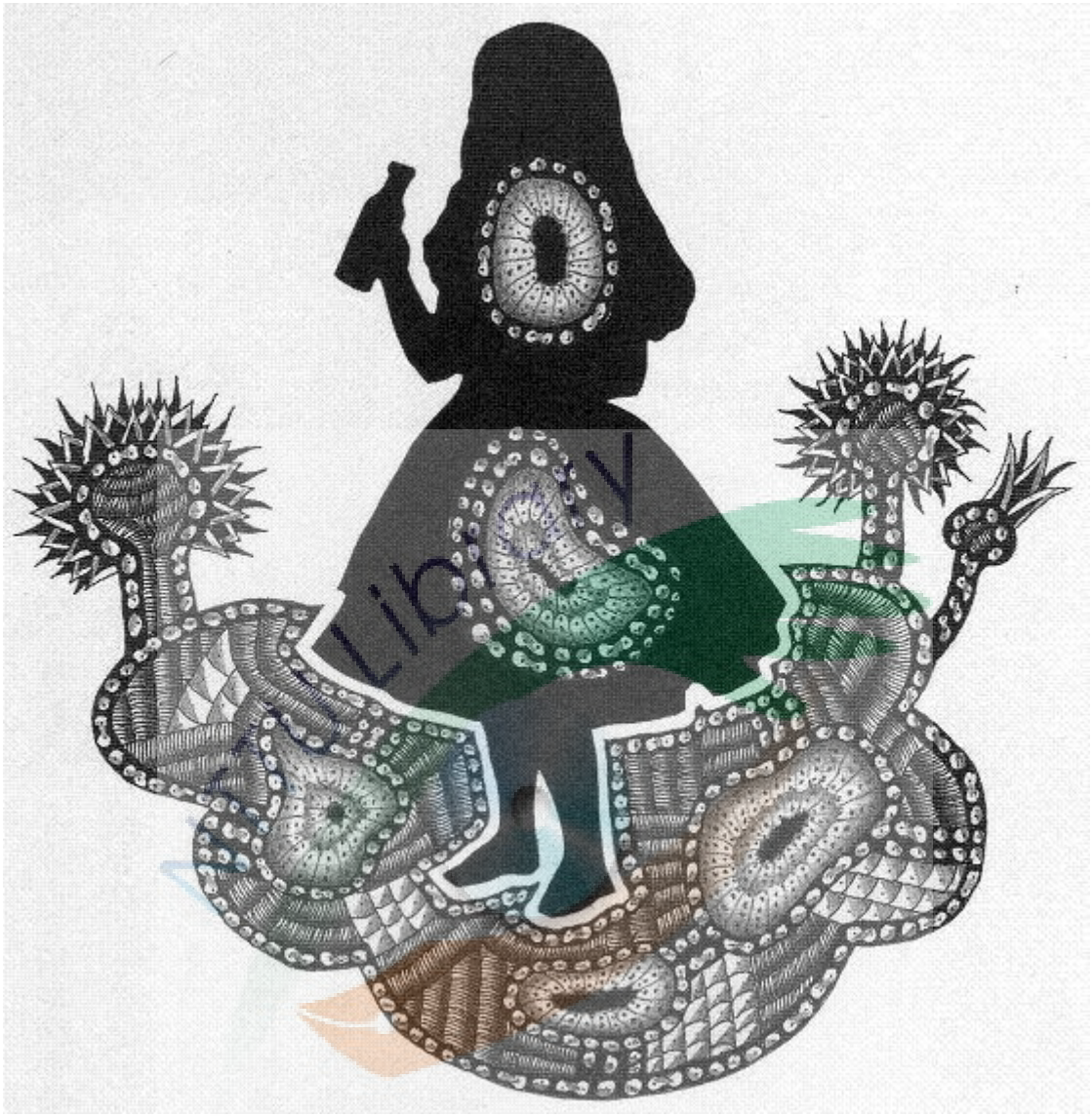


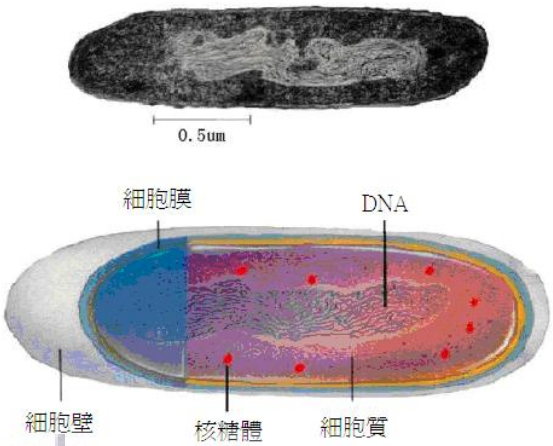
圖 19

放大的《不思議の国のアリス》封面



不僅如此，書中每一內頁插圖也都是以原核單細胞生物和液胞爲本（參考**圖 20** 原核細胞圖的解說）。就以封面這張圖爲例（這也是其中一張內頁插圖），在愛麗絲的腳底下可看見三個液胞，液胞外層則有著一至三層不等的細胞膜和細胞壁，作爲保護層。而愛麗絲的手腳、連帽護耳（也可能是兔耳朵）則是由原核單細胞構成，右護耳部分還可看見未完全成形的胎兒，兩手手肘的外圈有著纖毛或羽絨，左右腳及右小腿部的外圍則有著神經凸觸，暗示著愛麗絲與外界的接觸。出人意表的是，愛麗絲的嘴上有著一隻蛾，旁邊的花或植物上還有一隻蒼蠅停佇著。對於那些只看《奇境》的讀者來說，也許會覺得這個插畫莫名其妙，不知道在指涉什麼，但看過斯氏《愛麗絲》的人也許就會聯想起影片中愛麗絲破蛹而出的畫面，以及〈胡椒廚房〉那一幕蛙臉傭人伸出舌頭吞食蒼蠅的鏡頭。

圖 20
原核細胞參考圖



更重要的細節藏在愛麗絲的那頂帽子裡。乍看之下，它是單純的一頂蕾絲帽，但放大之後就會看出所謂的「帽子」其實是由木栓組織所構成（看似縐褶的細長格當中有著兩個點，正是木栓組織的圖形）。在整本繪本當中，這種貌似蕾絲實則是木栓組織的圖形，反覆出現在愛麗絲和白兔身上，更進一步指涉了《愛麗絲》影片裡的愛麗絲和白兔，他們都穿著著古典蕾絲花邊衣物，而影片裡的白兔甚至身體內裝滿了木屑——是的，肉眼可見的木屑在顯微境底下正是由木栓組織所構成。

顯然斯凡克梅耶這本《不思議の国のアリス》繪本與他的《愛麗絲》影片具有相互指涉的關係，而筆者也藉由這種互文指涉，重新檢視《愛麗絲》影片，以繪本裡的圖像元素來進一步解讀斯氏《愛麗絲》影片中隱晦不明的概念。

就以「木屑」爲例，在影片中它是白兔和蜥蜴比爾等動物標本的填充物，也是白兔的食物，它是很重要的元素。先前在觀看影片時，筆者自問的是，但爲什麼斯氏選擇了木屑而不是棉花（舉例來說）？這是隨機的選擇嗎？還是傳統上都用木屑來填充動物標本？所以木屑也因此變成不朽物的象徵嗎？或者還隱含有其他什麼意思呢？如今從《不思議の国のアリス》裡可以進一步看到木屑不僅是作爲不朽物象徵那麼表面，它同時還象徵著生命更根本的元素：它是植物細胞的新生組織。更進一步說，***它意味著新生，而不僅是不朽而已***。

另外，從《不思議の国のアリス》還可以發現，愛麗絲、蕾絲帽、手臂、土地等這些看似各自獨立的畫面元素，其實是兩組顯微鏡底下連續放大的生物關係（生物體－木栓組織）與（原核生物－原核細胞），相互共生。反過來說，這幅畫面其實是以多維視角的方式，呈現出基本生命體不斷自我複製的樣貌，及其漸增的複雜度。也就是說，本質上它具有碎形藝術的概念。雖然它和泰勒所分析的帕洛克畫作的樣態不同（主要是因爲斯凡克梅耶的繪畫表現出多維視角而顯得複雜些），但它們核心的概念相同，也都是對自然的模擬。一個有趣的參考例子是在曼德布洛的碎形藝術圖集當中（**圖 21**），就可以找到類似斯凡克梅耶畫作的局部。

圖 21

曼德布洛的碎形藝術圖集



由此再回到《愛麗絲》影片來觀看，似乎比較容易了解其中的混沌意涵。大致可以歸納成兩個面向觀察：

第一、影片中透過並置的圖徵，呈現出簡單／複雜、局部／全體的對比。幾個明顯的例子是：紙摺小屋／胡椒廚房、積木房屋／白兔家、遮蓋白兔家的海邊佈景／廣袤的草原……甚至，這個連續對照組還可以更往前推，一直推到影片一開始：愛麗絲娃娃／真人愛麗絲、姊姊娃娃／真人的姊姊、丟在茶杯中的石頭／丟向河中的石頭（參見**圖 2**）。

圖 22

《愛麗絲》影片中的對比畫面舉例



河邊的愛麗絲與姊姊



房間中的姊妹人偶



花園中與白兔等高的紙牌



同場景中出現各種尺寸的紙牌並行

第二、影片中的符徵具有碎行藝術裡自我複製的特性，木屑和骨骸是其中最明顯的。如前所述，在顯微鏡底下木屑是木栓組織，而就表象看來，整個奇境世

界是一棟老舊的木建築，到處是木頭、木屑以及木頭構成的角色，包括瘋帽匠，甚至紙牌國王與王后、紙牌大軍（他們是木漿再製而成），以及穿著蕾絲衣服的愛麗絲與白兔；另一組則是骨骸，同樣的，奇境世界裡有個各類骨骸，不只是白兔大軍，還有愛麗絲重生後看見的從蛋裡孵化的雛「鳥」。總之，斯凡克梅耶以各類木頭與骨頭的解構、複製，構成了整部《愛麗絲》的奇境世界。

如此，透過斯氏繪本作品的對照，更清晰看出斯氏《愛麗絲》影片中的混沌特質，特別是具有碎形藝術特質，這一特質，和前面已經分析過的循環時間結構，將《愛麗絲》影片建構成一富有生命力的混沌宇宙。如果說，卡洛爾的混沌表現於文本中的遊戲精神，那麼斯凡克梅耶的混沌特質表現在於，在簡單中反映出複雜、局部反映出生命全體，用我們熟悉的那句話就是：「從一粒沙看見塵世／從一朵野花窺得天堂／以你的掌心握住無限／在轉瞬間擁抱永恆。」

第四節 小結

卡氏與斯氏的「愛麗絲」同樣都是兼具「永恆小孩」與「混沌怪獸」特質的文本，不論是在時空敘事結構或在敘事內涵上。但兩者對於永恆與混沌的再現有所不同。從永恆的敘事來看，斯凡克梅耶就像煉金術士般賦予一切無生命物以生命，讓它們在鏡頭中重生－死亡－重生，讓永恆在時間循環中被賦義，相較之下卡洛爾則像一位朝聖者那樣，將永恆保存在記憶的神祕絲帶中，以回聲的形式再現。另外從混沌的敘事來看，卡洛爾的文本具有遊戲性，在打破規則或無規則之中，又隱含著秩序，而斯氏愛麗絲的混沌性則展現在碎形藝術的特質上，簡單與複雜並置、局部與全體對比，以及自我複製。

當然，每個再現文本的「愛麗絲」本來就都會是不同的，就像勞倫茲吸子圖所演示的，它們受原本吸引，不斷企圖逼近，卻無法真正接近，而且從來不會重複。但追根究底而論，它們的差異可能源自於不同的「初始條件」：每個創作者認爲「愛麗絲」是誰（或說怎樣存在），而從創作者如何形塑愛麗絲這位永恆小孩／混沌怪獸，其實也反映出他們在文本中建構的童年。

因此在下兩個章節將討論卡氏與斯氏文本中的童年建構，首先在第七章裡梳理相關的童年理論，然後第八章裡進入文本的分析比較。

第七章　童年性的建構

如果說每個小孩的內心都有一個渴望掙脫的大人，那麼，在每個大人的內心也都有一個渴望回歸的小孩。兩者重疊之處，存在著一個共同的空間。

——霍吉思（C. Walter Hodges）

所謂「童年性的建構」一詞，隱含著童年不是本質存在而是被建構的，而且隱約指涉了它的建構者爲成人。而這很快觸碰到了兒童文學界經常爭論的一個議題：所謂「爲兒童」創作的文本，它所隱含的「兒童」，其實是作者建構出來的，而它的讀者根本無法「擁有」這文學，只能被它操弄（亨特，2010: 27）。甚至我們可能必須重新思考，是否應該將所謂「兒童」文學重新歸類爲成人文學的一支？

這是兒童文學論述裡的核心辯論之一，因此筆者感覺有必要將這議題的歷史源流作說明，也就是第一節的童年文化史（由成人所建構的大敘事），然後第二節再進入當代幾個具代表性的童年性的論述，亦即簡克斯、羅斯、金凱德、拉德等人所討論的：成人究竟將兒童建構成什麼。

第一節 童年史的建構

1962 年，就在 1862 年那個黃金般下午之後一百年，法國史學家菲利普・阿里葉（Philippe Ariès）的《古代的兒童與家庭生活》（*L'Enfant et la Vie Familiale sous l'Ancien Régime,* 1960）被翻譯成英文《童年的世紀》（*Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, 1962），從此開啓「童年」（childhood）成爲一個被論述的主題[53]，以及一連串童年史論辯。迄今，《童年的世紀》已經半個世紀，雖然學者對它有諸多批判或補充，但就像黑伍德（Collin Heywood）在《孩子的歷史》裡所說的，阿里葉最重要的貢獻是開拓了「童年」這塊領域，並釐清了「童年」不是生理產物而是文化建構。

不過，阿里葉的童年史建構只到十七世紀，對於十八世紀以後比較接近現代

[53] 這種「阿里葉開啓了童年論述」其實是西方童年史論述上的一種概略性說法，因爲也有學者認爲在這之前早就有了童年的論述，例如 Chris Jenks（1995)指出蘇格拉底的對話論裡早就有對於童年的討論，而 Gillian Adams（1996)則說，早在四千年前的蘇美文明時期就有兒童文學。

童年觀念的啓蒙思想、浪漫主義時期的論述他反倒無甚著墨。這部分由晚他二十年的美國教育與媒體理論學者波茲曼的《童年的消逝》（*The Disappearance of Childhood*, 1982）加以延續至二十世紀末，形成「童年文化史」的大敘事。波茲曼除了肯定童年是一項現代文明的「發明」之外，並主張這項產物如今正由於電子媒體的強勢影響，兒童與成人界線模糊化，以致童年即將消失。波茲曼的觀點同樣地受到許多學者的挑戰與補充，但也同樣具有極大的影響。

以下，即以阿里葉、波茲曼的論點爲骨架，整理歷代的童年史論述，旁及柏克凡（Doris Desclais Berkvam, 1983）、白金漢（David Buckingham, 2000）、黑伍德(Colin Heywood, 2001)等意見。

一、 中世紀以前：兒童被視爲不完整的成人

阿里葉在《童年的世紀》一書裡最主要論點是，各時代對於兒童的態度是隨著經濟與社會變革而逐漸演化的，童年這概念也是。對於二十、二十一世紀的人而言，「童年」是生命中必然經歷的階段，每個人從出生後，歷經嬰幼－童年－青少年－成年－老年，以至死亡，而且每個階段各有不同特徵，這似乎是天生自然的事實、毋庸置疑的概念。但阿里葉卻告訴我們，「童年」這一概念其實是從十七世紀才出現，在「中世紀社會裡，並沒有『童年』的意識。」（Ariès, 1962: 125）當然，中古世紀的人明白，一個六歲的人和二十六歲的人在生理特徵上是不同的，但阿里葉的意思是，中古世紀的人並不擁有和現代人一樣的童年觀念，他們並不知道嬰幼年和成年之間有個轉折期叫作「童年」，也未認知到「童年」有何特殊性、「童年」和「嬰幼年」或「成年」有何不同，更不會認定一個六歲的人該穿什麼樣衣服、該做什麼樣活動和娛樂，才適合他們的身心發展。

阿里葉（1962）指出，中古世紀的人，大概長大到五至七歲可以不依靠母親或保姆照護之後，就會開始參與成人的遊戲和娛樂，和成人一起生活、工作。他們被看成一個縮小版的成人或不完整的成人，透過協助父母或幫傭、當學徒，而逐漸進入成人世界，成爲一個完整的人。在此情形下，一位中世紀兒童往往會參與了許多被現代人視爲「兒童不宜」的活動，但當時人並不覺得有何不妥。他說，「各種粗俗用語、猥褻動作，兒童無所不見、無所不聽」（p. 103），甚至中古世紀的成人可以隨心所欲地玩弄兒童的性器官，只爲了好玩。他的研究主要是根據中世紀藝術中的兒童影像和繪畫、兒童的穿著打扮、遊戲、當時人書寫中對於兒童的描述……等所透露出來童年意識等等，他最有名的論述是根據聖母與聖嬰畫當中的童年耶穌被畫得像個小大人，而推論「直到十二世紀爲止，中古時期的藝術作品當中沒有童年，也或者是並沒有人企圖去描繪童年」（p. 31）。

但這也引來批評，認爲阿里葉處理史料的態度過於天真，例如波頓（Anthony Burton）就駁斥說，宗教性繪畫本來就會著重於耶穌身分所應該反映出來的智慧，而不會去呈現他作爲兒童應有的樣貌，因此不能據此就貿然判斷當時沒有童年的意識。另一個有力的批判，是從中古時期的法典中對於兒童財產、犯罪量刑的保障，以及當時奉爲醫典的希波克拉提斯醫書中將兒童分成「嬰兒期」（出生～七歲）「兒童期」（女孩七～十二歲，而男孩七～十四歲），以及「青少年期」（十二或十四歲～二十一歲），都可以看出中古社會其實存在著一種「與我們不同的童年意識」（Berkvam, 1983: 165）。

而黑伍德則綜合諸家，採用一種比較彈性的觀點，認爲中古時期「將童年理解成一段發展的過程，而非固定狀態；」（黑伍德，2004: 29）當時確實存在著童年的意識，也注意到每個發展階段的不同特質，但中古時期的作家幾乎都傾向於書寫成年，特別是男性的成年，而非童年或青少年，因此童年的書寫乏善可陳，以英國來說，從聖奧古斯丁以至宗教革命的一千年當中，兒童幾乎是無聲的，偶爾在聖徒傳當中描述的童年，也過於早熟，甚至將這些「老小孩」描繪成「在搖籃中就展露出禁慾精神，每個星期三與星期五只喝一次母奶。」（頁30）。而日耳曼的小孩則是「階級制度運作下的學徒」（頁32），當時的年輕人仍有自己的遊戲，而非加入成人的競賽，他們被交付的工作仍然和成人有所區別，只不過整體來說，當時兒童與成人的行爲差異和現在相比，的確是比較不明顯。這可能和當時的社會經濟結構有關，當時多數年輕人對於生涯規劃沒有太多選擇，世代傳承很自然地運作，因此不須太注重童年的特殊性。

黑伍德（2004: 31）結論說，中古時期的童年特質具有「無結構且無法詳述」的性格，而舒爾茲（James A. Shultz, 1985: 244-51）則根據自己的研究指出，直到十八世紀，西方大部分社會將兒童視爲「有瑕疵、不完整的成人」，而將童年視爲「個人逐漸邁向完整（或說成人）的過渡期」。

二、「成年」重新定義，「童年」概念出現

那麼，比較接近現代的童年概念究竟是從何時開始出現？阿里葉認爲是從十五到十七世紀之間開始出現轉變。第一，母親與奶媽開始將小孩當作甜美而令人愉悅的對象；第二，從十七世紀開始教士與道德家們逐漸承認兒童的天真與弱小，這可能肇因於基督教與教育改革，而因爲對教育的日漸關注，使得整個社會意識開始翻轉。

雖然也有其他史學家在其他社會時期「發現」童年，例如里榭主張在六到八世紀之間因爲父母有將小孩交給教會的習俗，使得教會有直接撫養教育小孩的經

驗，因而修道院體系「再度發現了兒童的本質與價值」；又如赫利（David Herlihy）認爲十到十三世紀的農業革命使得人口增加、城鎮中出現更多職業類型，人們有機會選擇與父母不同的職業，其結果是對兒童的社會與心裡投資增加了，更多的資源投注在兒童的教育與健康上，而對於都市生活壓力的反動，也促使「甜美而神聖的童年」思惟的出現；還有松默維爾（C. John Somerville）認爲，十六、七世紀時英國清教徒爲了確立自己在社會上的定位，而試圖贏得年輕世代的支持，而促使了童年意識在英國出現；還有歐肯福斯（Max Okenfuss）根據一系列在莫斯科製作的斯拉夫語的初階讀本，而指出「童年於一六九〇年代在俄羅斯被發現。」種種在世界各地冒出頭的「童年發現」現象，也許反映了黑伍德所說的，「長期來看，對於兒童與青少年的興趣本來就如潮水般有起有落，任何一個社會中都存在著許多彼此競爭的童年概念。」（黑伍德，2004: 34）

不過最具煽動性的看法可能來自波茲曼，他從大眾教育的普及程度切入作觀察，認爲在古騰堡印刷術的發明之後，出版蓬勃發展，也刺激了教育的普及，而閱讀活動的私我化讓個人的自我意識抬頭，當每一個獨特個體得以自我思索並對外討論後，童年意識也在兩百年的演變之後得以開花結果。不過並不是印刷術直接刺激了童年意識，而是因爲印刷術以及大眾識字文化促使「成年」重新被定義爲有能力閱讀的人，從此年輕人必須經由學習進入印刷品的世界，才能成爲「成人」。爲達此一目的，他們必須接受教育，因此歐洲人重新發明學校，也促使「童年」概念成爲必然。

波茲曼認爲其中的關鍵是「隔離與保護」。當兒童必須學習閱讀和寫字才能在一個印刷文化裡生存下來時，他們就需要被隔離教育。他引用艾森斯坦（Elizabeth Eisenstein, 1979: 133-134）的說法：「學童在學校裡重新被分類隔離，依照不同的學習階段學習不同的印刷教材，最後，不同的『同儕團體』出現，一種『特別的少年文化』乃因應而生。」於是在十六世紀末之後，兒童的衣著變得與成人有別；兒童不再被視爲雛形的成人；兒童的語言也開始與成人用語有所區別。專爲兒童的童書發展得比較晚，1744 年紐伯瑞出版了「美麗的口袋小書」《巨人殺手傑克》（*Jack the Giant Killer*），然後在 1780 年代許多專業作家開始注意青少年文學作品。在這同時，現代家庭也漸漸成形，父母與子女的關係重組，家庭被賦予教育和宗教的責任，而父母的角色演變成監護人、保護者、養育者，以及對於品味與品德的仲裁者。

波茲曼更指出中產階級的形成且人數銳增，是另一個影響童年概念形成的關鍵。因爲經濟能力的改善，中產階級不僅將兒女的教育視爲炫耀（如同他們對於自身的消費），而且希望藉由教育讓子女有能力延續既有的社經成果，這大大地強化了兒童在社會上的存在感。「童年概念最初是一個中產階級的概念，部分是

因爲中產階級的人有能力接受這種概念。經過一個世紀之後，低下社會階層的人也才漸漸接受了童年這個概念。」（波茲曼，2007: 74-75）在童年的概念下，社會上出現了一個新階層的人類，他們與成人使用不同的語言、穿著不同、日常活動與娛樂不同、閱讀與學習的書本不同，最後連思想也不同。但這些不同卻又是被成人所掌控，「透過印刷術和學校，大人發現他們對年輕一代的符號環境，擁有無上的控制權，也因此有能力並需要去爲規劃讓一個兒童成爲大人的環境設想。」（頁 75）控制確保了差異性，成爲童年存續的關鍵，日後當兒童與成人的差異性不見時，也就走向波茲曼所謂的「童年的消失」。

三、 啓蒙思想與浪漫主義下白板與純真自然的小孩

到了十八世紀，歐洲各地興起的改革與學習精神，也就是啓蒙思想，大大地助長並擴散了童年概念，其中以洛克（John Locke）和盧梭（Jean-Jacques Rousseau）的影響最大。

洛克在他的暢銷書《教育漫話》（*Some Thoughts Concerning Education*, 1693）中強調學習與兒童發展的關係，他主張將兒童視爲珍貴的資源加以教育，同時也嚴格注意兒童理性能力的培育。最重要的，洛克透過著名的「白板」論點得以近一步發展童年的理論。他認爲，兒童在出生時心靈宛如一張白紙，「要弄成什麼樣子，任君選擇」，因此家長、學校、政府必須負責爲兒童空白的心靈填上內容。一個無知、無羞恥心、無紀律的小孩，代表的是成人的失敗，而不是這個小孩自身的問題。從這觀點來看，洛克應該是認爲小孩一出生無所謂善惡，但黑伍德引述史培爾曼（W. M. Spellman）的觀點，指出洛克骨子裡仍秉持「基督教墮落」的觀點，對於兒童本性懷著負面的看法，認爲兒童是「自然疾病下的虛弱人類」，因此希望從搖籃時期就開始發展他們的理性能力（黑伍德，2004: 40）。

第二個影響深遠的思想家是盧梭，他對於童年概念的發展有兩項重要貢獻：第一，他堅決主張兒童本身的重要性，而不是爲了達成某種目的的工具，這是盧梭和洛克明顯不同的地方，盧梭甚至反對洛克教導兒童理性的做法，因爲他認爲理性要到十幾歲之後才會完成；第二，他認爲兒童的認知與情感很重要，因爲童年是人類生命中最接近「自然狀態」的階段。在他的名著《愛彌兒》（*Emile, or On Education*, 1762）中，認爲對兒童最理想的教育方式，是讓兒童在成年之前安心地當個兒童，「用它自己的方式觀看、思考和感覺。」若要讀書，只要閱讀《魯賓遜漂流記》就好，因爲普天之下只有這本書示範人類如何控制「自然環境」，他頌揚自然而相對貶低文明的價值。波茲曼認爲盧梭是「有史以來最先喚起舉世注意童年中種種美德，如自動自發、純潔、堅強和喜悅等等。」（波茲曼，2007: 91）

受到盧梭影響，浪漫主義的童年概念出現於十八世紀末、十九世紀初，並對於盧梭的童年純真的觀點做了些許的調整。依照格里摩斯（David Crylls, 1978: 35）的說法，浪漫主義者將兒童描繪成「一種具有深度智慧、細緻美感，而且能夠深刻覺知道德真理的上帝創造物。」這種認知態度翻轉了之前洛克啓蒙思想觀點下成人與兒童的關係，於是在浪漫主義的看法裡，兒童反倒成爲能夠啓發成人的人，許多浪漫主義的詩人、作家、藝術家都以兒童爲帶來靈感來源的純真與自然小孩。其中最具代表性的莫過於華滋華茨所寫的〈頌詩：憶童年悟不朽〉，「對於十九世紀童年觀念的衝擊，其力道足以跟弗洛伊德對現今的影響匹敵。」（黑伍德，2004: 42）不過，黑伍德仍然點出，浪漫主義的童年觀並沒有完全清除之前的舊觀點，當時仍有許多道德家認爲兒童的本性邪惡。（頁 43）

四、 童年概念的成熟化與分化

在描述十九世紀之後童年概念的發展時，波茲曼與黑伍德開始出現了分歧，波茲曼認爲十九世紀末以迄二十世紀初是童年概念發展的成熟期，而黑伍德則觀察到這時期出現了分化。

波茲曼（2007）認爲十九世紀末以迄二十世紀初是童年概念發展的成熟期，而代表這時期童年觀點的兩大家分別是弗洛伊德和杜威，他們將印刷術發明之後一直在演進的兒童概念具體化爲童年概念的基本思考架構，而其他有關兒童心理的研究，如皮亞傑、何內、布魯納的，其實都只是對這一思考架構的評論而已。（頁 95-96）弗洛伊德從科學架構的角度認爲，兒童的內心原本就存在著一種極佳的結構和特別的內涵（例如兒童擁有性能力、具有本能的心理趨力），他因此駁斥洛克的看法，不認爲兒童的心靈是一張白板，反而較符合「自然狀態」，因此本能的需求必須被適度滿足，否則人格可能會不當發展；但他也反對盧梭的觀點，認爲兒童與父母的最初互動關係，往往決定了這孩子未來成爲什麼樣的父母，因此理性教育是有必要的。而杜威則從哲學的角度出發，主張兒童的心理需求應當從兒童現在是什麼來考量，而不是從兒童的未來去考量。唯有如此，兒童才能積極參與社會生活。因此波茲曼的看法是，弗洛伊德和杜威都是在引導人們思考：文明的需求如何與兒童的本性取得平衡。（頁 95）

而黑伍德則引述澤萊澤爾（Viviana A. Zelizer, 1985: 3-6）的研究，認爲在十九世紀後半之後，由於兒童越來越趨向「經濟上無價值」卻「情感上無價」，亦即在童工立法與義務教育的保障下，兒童不再是家庭經濟的幫手，卻在「童年的神聖化」與「童年再概念化」等運動的鼓吹下，勞工家庭與中產階級家庭對於兒童的情感大量增加。黑伍德（2004: 45）觀察到，其結果是童年的界定期限被延長，包括按年齡分級的學校、以及「青少年」的被發現，代表作是美國心理學家

赫爾（G. Stanley Hall）的《青少年》（*Adolescence*, 1904）他在書中鼓勵嬰孩與成人之間的過渡期延長，最好是「從十四歲一直到二十五歲」，以能充分縱情於這個生命的「狂飆」期。當然，社會學家也注意到，青少年和童年一樣，都是文化的建構物。

五、 電子媒體時代的童年之死？

到了十九世紀、二十世紀初，童年已經被視爲每一個人天生的權利，於是逐漸地，童年被界定成一種生物上的分類，而非文化產物。但是，「就在這個階段，當年催生童年的符號環境，也悄悄不著痕跡地解體了。」波茲曼（2007: 116）認爲這一切肇因於電子媒體，尤其是電視。電視是一種「一覽無遺」的媒體，它以三種方式徹底腐蝕了兒童與成人之間的界線，以致造成了童年概念的消逝。第一、電視不要求觀眾經過學習才能觀看它；第二，電視不要求觀眾具備複雜的心智和行爲；第三，電視不會對觀眾進行分類、隔離。因此，電子媒介根本無法禁止任何祕密，只要沒有祕密，童年的觀念也就不可能存在。電子媒體一覽無遺的特性，讓兒童暴露於國防預算、能源危機、婦權運動、街頭犯罪、亂倫、雜交、同性戀、施虐狂、致命疾病和各種成人世界的祕密中。

波茲曼（2007: 140）據此提出一項理論：「一旦人類成長環境中的象徵領域改變形式和內容，尤其是社會變得不再區別兒童與成人的情感世界時，原先的成人與兒童這兩個階段的生命必然合而爲一。」他並以種種現象證明他的憂慮是有根據的：當今兒童的傳統遊戲和特殊服裝風格都消失，同時兒童與成人的休閒活動、語言、飲食、生活習慣、娛樂休閒品味日趨同質化。此外，兒童犯罪、吸毒、性活動與少女懷孕的比例也與日俱增，電視廣告裡兒童不僅被打扮成小大人，甚至被當成滿足成人情慾的對象。就連兒童書中也充斥著「成人的」主題。

在悲觀的論點中，波茲曼（2007: 198-201）最後提出電腦是唯一可以維護童年的科技（雖然他這項看法如今看來格外諷刺），因爲電腦的使用同樣也需要學習複雜的語言。另外他認爲家庭與學校是兩個應該要拿出決心去挽回童年消逝趨勢的社會機構，卻因爲無能而難以有作爲。波茲曼這項呼籲是在 1982 年提出的，隨著他的《童年的消逝》在世界各地的風行，而產生極大的影響。

雖然有許多學者像波茲曼一樣很焦慮媒體時代對於兒童文化的「戕害」，例如梅若維茲（Joshua Meyrowitz）、山德斯（Barry Sanders），但也有學者提出不同的看法。英國倫敦大學教育學院教授白金漢指出，波茲曼等學者的焦慮其實是一種面對新文化形式和新主體性所造成的不安全感，因而陷入一種後現代的誇張論述。他認爲，媒體的發展固然造成了童年的改變，但同時也因爲後者而助長了其

本身的發展。兒童與成人之間的界線不僅未模糊化，還被強化。因此在某種層次上，我們不能再如此輕易地「保護」較年長的兒童，不讓他們獲得那些傷風敗俗或戕害心智發展的經驗。

面對電子媒體時代，白金漢在《童年之死：在電子媒體時代下長大的孩童》中提出和波茲曼截然不同的策略，他不把父母與學校視爲力挽狂瀾的救世主，反而主張應該「授權」兒童成爲公民與消費者。他認爲過去兒童的意見極少被聽取，例如教育被重新界定爲一種消費服務，但消費者卻往往設定爲家長而非兒童本身。也就是說，兒童的自主權——無論是就消費或公民而言——都未被明確地承認（2003，頁 150-151），因此比較重要的是讓兒童參與媒體的權利從「被動的」權利轉移向「主動的」權利，積極地參與塑造周圍媒體環境，包括參與製作本身的過程，以及參與媒體政策制定和媒體機構的管理。（頁 308）

白金漢的主張似乎預示一種下一個世紀的童年正在形成，並不是如波茲曼所看見的童年走回中古世紀前的命運。同時，他的看法中也隱含著應該將兒童視爲一個生活在群居世界裡的社會人，他並不是被動等待塗抹內容的白板，而是能主動參與的主體。這一論點正呼應著下一節將提到的拉德的理論：兒童是活在混雜地帶的能建構者，他們能和各種不同的權力關係周旋，透過話語與話語的具體實踐來作自我的協商……等等。

第二節 童年性的建構

上述有關童年史的論述，隱含著一個假設，認爲有一個客觀不變的童年現象以及普世皆同的兒童本質，但在 1980 年代與 1990 年代，接二連三有許多學者分別從社會學、精神分析、解構主義等研究取向，對此提出質疑。在這場相當於童年史的「典範轉移」中，以簡克斯（Chris Jenks）爲首，他在一連串有關童年的論著（1982 年的 *The Sociology of Childhood*、1995 年的 *Childhood* 以及 1998 年的 *Theorising Childhood*）中，從社會學的立場修正了阿里葉的說法，認爲不應只看見物質性的童年現象，也應該去重視概念裡的兒童，他主張童年其實是成人的建構物，同時這種建構會隨著時代的社會與經濟條件而改變，例如他在 *Childhood* 書中指出，現代社會裡那種具有新-啓蒙思想（Neo-Enlightment）與解放思想的脈絡裡，讓現代人對於「未來」充滿期盼，而對於童年的意識形態也跟隨成人的經驗發展，家長更樂於願意投資在童年的「指望」（promise）上，不管是經濟或文化的資本，但到了後現代社會的文化脈絡裡，童年卻被建構成一種「懷舊」商

品，於是「彼得潘的永無島實際上已經不再是兒童的國度，而是成人的領域。」（Jenks, 1995: 99-101）。

簡克斯的這些論述，對於兒童文學評論產生了相當大的影響，也進一步引發兒童究竟是「被建構的」或「能建構的」論辯。以下將討論兒童文學裡幾位具有代表性的童年性論述：

一、 兒童作爲一種文化隱喻

羅斯（Jacqueline Rose）認爲童年是被建構出來的，甚至連兒童本質上是什麼也是一種文化建構物。她在《兒童虛構文學的不可能：以彼得潘爲案例》（*The Case of Peter Pan, or, the Impossibility of Children's Fiction*, 1984，簡稱 *The Case of Peter Pan*）一書中指出，兒童一向被建構成象徵著純真、自然、原始的文化隱喻，而這個建構者當然是成人和由成人所主導的兒童文學：「兒童的虛構文學在書中建立了一個孩子的影像，它這麼做是爲了掌握在書本以外不是那麼容易被掌握的孩子。」（Rose, 1984: 1-2）成人是爲了自身的慾望而召喚出這個孩子，來作爲一個充盈的存在，以便遮掩那些困擾著我們的斷裂：關於完整主體性的欠缺、關於語言的不確定，以及最終的，關於存在本身（p. 16）。在眾多兒童虛構文學中，羅斯認爲巴利的《彼得潘》文本是這種斷裂的一個完美範本，它企圖要趨向永恆的孩子，但又明白承認這一建構有問題，特別是巴利自己始終無法給這個故事一個明確的結尾。

羅斯這本 1984 年出版的論述被兒童文學界譽爲一本「革命性的作品，它讓兒童文學迎向文化研究中更廣闊的論辯……它標誌著典範的轉移，邁向了更具文化性的精微分析。」（拉德，2010: 30）[54]書中最重要的主張是，兒童文學其實是「不可能」的文學，成人作者只是在意識形態上藉由刻劃一個「永恆小孩」來縫合問題重重的文化議題、縫合成人甚至作者自身存在的斷裂等等，事實上根本不可能有單純爲兒童寫作的文本。不過，羅斯並未否定「書本之外的」兒童的存在，她認爲兒童同樣也是社會的一分子，應該有其發言權（Rose, 1984:84）。

羅斯藉由精神分析取向的文本分析，指出巴利的《彼得潘》中有幾個現象：首先，文本中不斷出現語言混亂（confusion of tongues）的現象，敘事位置和說話口吻不斷變換，例如故事起首句的「所有的小孩都會長大，除了一個人例外。」羅斯問，這是「誰」在說話？很明顯的，這聲音來自一個成人，但這和後面的「他

[54] 拉德這篇〈理論的建立與理論：兒童文學該如何存活〉其實是在反駁羅斯的觀點，但仍肯定羅斯的論文對於兒童文學界的貢獻，引起了「更廣闊的論辯」。

們很快就明白了，他們終將長大，溫蒂是這麼了解的。有一天，當她兩歲的時候，她在庭園裡玩耍，她摘下一朵花，跑去拿給她的母親看。」就不同了，羅斯分析，後文是溫蒂在說話，將她的故事說給讀者聽。羅斯引用弗洛伊德的理論，說明這種「語言混亂」現象，其實是作者壓抑自身慾望所致，但慾望不會因爲被壓抑而滅絕，它會不斷回來，而且藉著迂迴途徑或變形形式來達成目的（也就是佛洛伊德所謂的「被抑制物的復返」[return or break-through of the repressed]）；另外，羅斯還指出《彼得潘》的敘事夾雜了男孩冒險故事（彼得潘的故事線）與女孩家庭故事（溫蒂的故事線），當溫蒂一行人到了永無島之後，敘事便依照性別劃分成兩條故事線，顯示著將兒童性別分化的概念，但是一旦有性別區分之後，兒童也不再是無性、純真的存在。

另一方面，羅斯也指出語言不可信賴，就像我們與童年的關係也不可信賴。語言雖然是我們溝通的工具，但是語言絕非中性：在兒童文學中，我們設想語言是中性的媒介，可以透明無雜質地傳達說話者想要傳達的意義，但其實語言也是被建構出來的，當我們對兒童說話時，所談論的內容也許有部分是我們想要壓抑的；同樣的，我們自認童書中並未存在成人對兒童的慾望，但其實不斷在建構我們自己的形象。語言既非中性，我們所建構的兒童也並非純真，甚至在建構之中成人都帶著慾望的眼神。

因此，羅斯的看法是，兒童文學其實是成人的一種懷舊，這是因爲成人的童年從來都不曾真正離開；它「堅持成爲某個我們不斷試圖再創造的個人歷史影像」。而藉由文本策略、角色刻劃和價值立場假設等等的結合，成人將兒童（包括文本角色與讀者皆是）建構成無性的、純真的、抗拒政治的（不管是兒童群體之間或者廣大社會裡的政治）。但是，這種再現正是一種匱乏的表徵，透露出成人對於那永恆但已經失去的童年的渴望。

二、 兒童作爲成人的情慾象徵

1992 年金凱德（James R. Kincaid）提出另一個同樣引發爭議的論述：一向被建構得很純真的兒童形象，其實從維多利亞時期以來，早已經成爲誘惑成人的情慾象徵，這種戀童現象就存在於文化的最核心，但它同時又是一種「他者」。而我們長久以來很熟悉的浪漫主義那種童年觀，其實是在維多利亞時期（以及我們的時代）提供了一種「自然形式的逃逸」，一種在冷酷世界裡的庇護所。

金凱德以長達十年的研究完成《戀童：情慾兒童與維多利亞文化》（*Child-Loving: The Erotic Child and Victorian Culture*, 1992，簡稱 *Child-Loving*），這本厚達四百多頁的巨著包羅文學、醫學、文化、法律等各面向的討論，甚至正

反的各方論辯，而金凱德最主要申論是，我們所認爲的「兒童」，從維多利亞時期以來，已經被彙編成對於慾望的指涉、在情慾的造物中被建構。兩個世紀以來，戀童已經存在於文化的核心，而且我們用它來描繪我們對於兒童的反應。當我們大聲宣示兒童的純真、無邪與無性時，同時也創造出一種顛覆性的回聲：經驗、腐敗、情慾，甚至我們在文化中早已將兒童的核心形象塑造成可慾的（天真的、脫俗、空無、他者），藉由此，我們製造出一種絕對必要的角色來扮演這個慾望。這個角色當然不是我們（我們堅稱自己是這些角色的相反），但這些角色是用來定義我們的：他們是我們所餵養的本質。因此，戀童者就是我們最重要的成員，長久以來就在我們身邊：如果缺少他我們就沒有共識可以解釋那空無兒童對我們吸引力。我們必須擁有這個畸形的怪獸，以便確認我們自身的形象是相襯的（kincaid, 1992: 4）。

金凱德澄清，「戀童」（pedophilia）和「兒童」這兩個詞所指稱的，並不是事物，而是角色，從出生只有一天到二十五歲，依照不同情境和需求隨時轉換。「就兒童本身來說，他什麼也不是。」金凱德強烈主張，「任何可以被我們清空、淨化、讓我們興奮、被我們濫用，以及隱匿在慾望的場域裡的形象、身體或存在物，都可以成爲我們的『兒童』。」：

> 「戀童」是一種角色和位置，根據兒童的情慾化被帶入成為一種存在。將兒童界定為一個慾望的客體，我們創造出戀童者來代表一個投射出慾望又加以否認、充滿複雜情結的意象：在我們所賦予的那個兒童角色的迫使之下，戀童者表現出某種態度與行為。在妖魔化這形象的同時我們大聲召喚他出場，告知他不可越界又同時宣揚他的重要性，與他斷絕關係又交好結盟，為他施洗聖禮又判處他死刑。
>
> （Kincaid, 1992: 4-5）

金凱德宣稱他的企圖是透過「家庭版」（home-version）[55]的解構方法（特別是傅柯的理論），來顛覆某些既參與又否認的論述，以便能將「他者」（戀童）放回中心位置，藉以「揭露這樣一個嵌入我們話語當中的楔形物」，至少要去看看它在做些什麼，事實上是我們在做什麼，因爲我們其實是藉由戀童來充盈我們的空虛，提供我們欠缺的東西，創造出我們存在的形式。同時他特別強調，本書雖然主要討論維多利亞時期的童年觀念，但其實也是藉由閱讀維多利亞時期的人，來解讀我們自己。

[55] 金凱德並未特別解釋他所謂的 home-version 是指爲何，可能是引用自電腦軟體有區別「家庭版」、「專業版」的概念，表示這項解構方法適用對象有其限制，也可能僅是針對「戀童」這主題而使用一種雙關語的玩笑。

他進而分析戀童的形塑，首先是將讓兒童擺在一個遙不可及的位置，讓兒童成爲一個無法看清楚的模糊影像：

> 「但這樣的模糊影像，也讓成人得以跳入這一影像中，而無須去除他們的慾望，而且最重要的，原來的小孩（original child）不會被捉住也不會被抹去。亦即，兒童得以在保持距離的情形下提供一種方式讓成人得以跳入的位置，而它自己則轉移到新的位置，仍保持他者性（Otherness）。於是兒童分裂成真實的小孩（仍在原處，但它的位置已被成人占據）、虛假的小孩（已經移開位置的那個）。這樣的心理劇場（psychic theater）在維多利亞時期和現代皆屢見不鮮，它讓成人得以成為比小孩更小孩。當真實的小孩不斷被情感化時，那個扮演著角色的虛假小孩則被強迫進入一場背叛的戲碼，被強制保留著他者的角色，並扮演著熟悉的虛假小孩角色。虛假的小孩抵抗、不懂、不願靠近，因此通常表現出憎恨。但由於真實小孩維持在一定距離之外，因此成人仍然可以保持著慾望。」
>
> （Kincaid, 1992: 196）

金凱德以卡洛爾爲例，他筆下的愛麗絲活潑地扮演著虛假小孩的角色，但她並不是真實小孩，當卡洛爾以度度鳥、白騎士等角色進入文本中時，她從來不曾回應卡洛爾。因此，我們得到一個強烈的感覺，認爲書中有一個真實的小孩，這個真實小孩是荒誕（nonsense）的中心，它不僅不想長大，而且無法想像這種事。但真實的小孩並不是愛麗絲。愛麗絲勇敢地抵抗那個被卡洛爾擺弄的角色，或者說是卡洛爾所投射的角色。於是，那個愛麗絲的形象，就籠罩在這個真實小孩的陰影下，但又保有足夠遠的距離，而得以占有那個形象模糊的主位——具有防禦力的「他者」，既讓人渴望又令人畏懼。而那個戀童者，則去扮演小孩的角色，以便與他所渴望的那個小孩共戲。

而針對兒童文學裡被喜愛的兒童形象，金凱德分析有三種類型：美善小孩（the gentle child）、調皮小孩（the naughty child）以及不思議小孩（the wonder child），其中他認爲不思議小孩是最能引發慾望的兒童形象，最具代表性的就是愛麗絲與彼得潘[56]，雖然愛麗絲不像美麗善良的小孩那樣能引發思古幽情，也不能提供心靈慰藉，卻是情慾與他者性的象徵。「他們（愛麗絲和彼得潘）只拿取而從不給予。他們要求徹底地被愛，而且沒有期限。……沒有比他們更恆久的『他者』形象了，他們巧妙地抵制回餽，阻斷你的滿足，不斷保持追逐與慾望的存在。他們從未消失，只是不斷移進移出鏡頭，逗弄我們，讓人感覺觸手可及，幾乎可

[56] 金凱德在本書中有一小節專門討論潘彼得，令人玩味的是，他並未引述任何 Jacqueline Rose 的觀點。

以對焦，瞬間又移開……」（Kincaid, 1992: 275）

對於這一場追逐，金凱德認爲（1992: 196-97），戀童者所追求的也並不是慾望的滿足，甚至也不是要建構魅惑的戲碼，而是要一直抓著這條追逐戲碼的線頭。這是一種情慾的引誘和煽動，一場永遠不要抓到所指（signified）對象的追逐，因爲一但抓到了，世界將會瓦解，慾望將會終止。因此，在這一場遊戲的運作範式中，很明顯地戀童者會自我去除權力，因爲權力會導致距離和慾望的瓦解。遊戲，以自我餵養的方式，趨向它自身的永恆（perpetuation），沒有終結。

三、 兒童活在混雜地帶

最後要討論的一種兒童形象，是活在混雜地帶的兒童。這是由拉德（David Rudd）所提出的，他援引霍米巴巴的後殖民理論，認爲兒童在被成人建構的同時，常常會反過來成爲主導的一方，參與這個建構的過程。

在〈理論的建立與理論：兒童文學該如何生存〉（Theorising and Theories: How does Children's Literature Exist?）一文中，拉德（2010）認爲不論是主張有一種內在「本質」兒童存在，或認爲兒童是成人話語的產物，這兩種概念都不可能個別存在（就像成人和兒童的關係），因爲「兒童***既是***成人慾望的容器（或是被「書寫」與「再書寫」的文本——依照較新的語彙來說），***也是***生活在群居世界裡的社會人。」（Steedman, 1995: 96-7），本質的小孩始終會被建構者所召喚，而語言並沒有真實性，或借用拉岡的話，是一個誤現的陳述。兒童一向是在實踐中建立真實。

儘管很多人認爲「兒童在文化和歷史中並沒有發言權」，這和其他被壓制團體（例如女性）的處境不同，後者仍可以替自己發言（Lesnik-Oberstein, 1994: 26），但拉德（2010）認爲這也微妙地將「兒童」獨立出來，成爲特殊的存在，因而合理化了「童年」的建構。他引用傅柯的權力架構（權力不只是壓制的，同時也是生產的），認爲權力並不是某個特定團體用來控制另一個弱勢團體的，而是一種內在於每一個團體的東西，透過此，特定的論述關係才成爲可能。所以，當成人在話語中將兒童建構成軟弱的客體時，兒童仍保有自己的主體位置，以抵抗前者。

拉德據此建議納入「混雜」概念來解決能建構與被建構兒童之間的裂縫，雖然他並不是第一個提出這個理念的。混雜性（Hybridity）的概念，源自「被馴養母豬與野公豬生下的後代」，霍米・巴巴（Homi Bhabha, 1994）曾經探索了在殖民狀態下這種令人困擾的混雜關係，他認爲，那些有效揮舞權力權杖的人，並無法穩坐這個位置。這是因爲權力並非抽象的財產，而是話語關係的結果，它既是

生產的，也是壓制的。拉德（2010）認爲巴巴所描繪的這種關係，很類似成人與兒童之間的關係，因此「混雜」這個名詞有助於我們凝縮想像童年與成年之間的矛盾氛圍，在這裡，異類逐漸引入，融合進入成年。兒童作爲一位學徒，必須和各種不同的權力關係周旋，透過話語與話語的具體實踐來作自我的協商。因此，一個混雜而且總在競爭中的童年領域，就在這種「實踐的真實」的話語中誕生。實際上，兒童（這難以歸類的、被社會建構的群體代表）對言辭的使用，是根據受話者而定的（端看他們和其他話語的相關位置）。關鍵是，言辭並不被任何一方擁有，既非兒童亦非成人內在的生命。應該說，言辭構成了一個「邊界」，而在其間，兒童（受話者）精確地調整自己，形成他們自己的一套應對話語的方式）。在這過程中，兒童永遠也就只能成爲能建構者。於是，在「實踐的真實」裡，永遠也就只存在著被建構的位置：兒童被文本所建構，而能建構的兒童予以回應（回應是自我建構的），其成品也必定是共同完成的：

> 那些被建構的孩子，就像白板（tabula rasa）——是一個「空的」存在物，任由社會刻寫上特定的性質——他們將會在這個過程中，成為能建構的孩子，而同質性將被瓦解。異質、差別的痕跡，則在孩子們學習語文時，潛入了他們的國度，「理智」從胡鬧中顯現，字語被拆解，以表露（其實是「承載」）父母－孩童互動時、兒童牙牙學語時的意符（Weir, 1960; Nelson, 1985, 1989）。甚至，越來越沒人相信符號就是它自己的「多重重音」，而歌曲、故事和對話則不斷被重製（Bruner, 1987; Fox, 1993; Kimberly et al., 1992; Wolf and Heath, 1992）。（拉德，2010: 40）

在教養過程兒童經常以諧仿（mimicry）的方式有效地削弱了成人的權威，將成人「監看表情」反擲回去，讓觀看者成爲被觀看的對象」：

> 兒童的言說是混雜的，當兒童將話語的線頭拆解又同時編織時，他們（處於言說的狀態）會從一個新的社會與生理位置去回應成人的語言，帶著各種些微變化與轉音，以及（慣有的）修正企圖與互文性（Rudd, 1992, 2000）。巴巴（1994: 126）將這種「諧仿」過程描述為與生俱來的變動。在被模仿下，成人的行為變得失真、誇大、滑稽——因而削弱了一個自制而理性的「成人」應有的樣子。（拉德，2010: 40）

拉德也以此回應羅斯：

> 彼得潘也對虎克船長做了同樣的事，他讓他的成人對手知道，成人的權威與身分是無效的。他的驕傲與自我從身上溜走了（Barrie, 1995: 122）。最後，當然了，虎克船長輸掉的還更多，彼得潘取而代之「坐在虎克的船艙裡，戴

著他的帽子，抽著他的雪茄，手上還握著根小鐵鉤（Barrie, 1995: 146）。
（拉德，2010: 41）

他認爲兒童文學並非「不可能」，而是原本就在被建構的或是能建構之間呈現出其混雜性，而且他樂見這種混雜特質，就像巴巴（1994: 38）說的，「這就是『區間』（inter）——***中間***地帶，翻譯與協商的最前線——它承載著文化意涵的重任。」

最後拉德甚至爲兒童文學做了一個有別於傳統的定義：

> 兒童文學是文本的組成，這些文本有意識或無意識地表述著兒童的特殊建構、藉助角色或情境形成的隱喻體（例如動物、玩偶、小人或降低地位的成人），這些文本的共性是表達出對兒童被弱化狀態的理解（不管是去含納或控制這現象、去質疑或顛覆它）。成人像兒童一樣，也會被這種話語所吸引，投入於其中（不管是書寫或閱讀），這情形就像兒童也會被許多成人話語所吸引一樣。但這些文本是否成為「兒童文學」，還要看它們如何被閱讀、被使用；它們能有多豐富，也要看它們如何與混雜或稱之為邊界的這個國度協商。（拉德，2010: 47）

拉德的論述透露出一種曖昧，一方面，他極力證明兒童不單只是被成人建構的弱者，他們也是能跟成人搶奪話語的能建構者，但另一方面他所定義的，「兒童文學的共性是表達出對兒童被弱化狀態的理解」，這一詮釋的隱含意識又回到了成人主導的立場，「不管是去含納或控制這現象、去質疑或顛覆它。」或許他也無意釐清這種曖昧，因爲他認爲兒童文學本就是一種處在混雜地帶的話語，它同時吸引著兒童和著成人，包括閱讀和書寫。

這說法表明了兒童文學（包括任何一種媒材的文本）原本就不是單純只屬於兒童而已，於是兒童文學也就成爲成人與兒童協商的最前線，就像在斯凡克梅耶的文本中，愛麗絲和「成人」就有一連串激烈的鬥爭。

第三節 小結

從本章的論述中，可以看出西方於童年與兒童的看法不斷處在辯證中。從童年概念被提出，到這概念被宣判消逝、甚至死亡；從認爲童年與兒童是一種物質性現象到主張在抽象概念裡尋找童年；從認爲兒童是成人的建構物，到認爲兒童

也主動參與建構；甚至，學者對於成人將兒童建構成什麼也加以解構。其中衝擊最大的，就是代表兒童文學主流意識的浪漫主義思潮裡的童年與兒童概念：兒童是純真、自然、原始的，如同一張白紙。羅斯和金凱德戳破這種神話，指出成人根本是將兒童視爲填補自身裂縫或慾望的客體。

在這些論辯的最後，我們看見了拉德帶有曖昧意識的混雜性理論，在這種論述中表達出兒童文學是一種複調的虛構文學，不論是文本裡虛構的主角、隱含的讀者，都混雜著兒童與成人的話語，因此兒童文學實際上就是這些話語的彼此和自我協商。

而羅斯、金凱德、拉德等人的觀點，也正是以下第八章裡用來討論卡氏與斯氏文本的幾個切入面向：兩人的「愛麗絲」各自遊走在成長與主體性的斷裂之間、在純真與情慾之間，以及在意識與無意識的話語協商之間。

NTTU Library

第八章　兩個「愛麗絲」的童年性

愛麗絲是創作給兒童看的……或許是吧？

——斯凡克梅耶（Jan Švankmajer）

本章將比較卡洛爾與斯氏文本中的「童年性」，亦即「愛麗絲」這虛擬的理想兒童在兩人所建構的「童年」中被形塑成什麼——是純真自然的還是如前一章裡金凱德等人說的情慾象徵？是能建構的主體還是被建構的客體？

如第四章和六章所陳述的，斯氏的愛麗絲文本是所有影視文本中最能掌握卡洛爾文本精髓的，從敘事結構和內涵來看，它們同樣兼具永恆與混沌性，但兩人的文本給讀者和觀眾的感受似乎又南轅北轍，其主要原因就是兩文本對於童年性建構的差異。這裡必須強調「似乎」，是因爲表面看來卡氏文本象徵著純真、自由、明亮，而斯凡克梅耶的文本則帶有強烈的情慾、暴力與黑暗象徵，兩個文本有如舊約創世紀裡「光燦之天」與「深淵之地」的對比。然而別忘了，正如同永恆與混沌是雙面夏娃，天與地互爲鏡相，斯凡克梅耶與卡洛爾的文本也互爲表裡。說更直白些，就是意識與無意識。

無論如何，以下將以三種面向「成長 VS.斷裂」、「純真 VS.情慾與暴力」以及「意識 VS.無意識」來討論，同時也是對於前一章有關童年論述的回應。在第一節的「成長 VS.斷裂」裡將討論兩個文本裡愛麗絲的變身（變大變小）、鏡像、閹割與縫合，以及由此反映出主體意識的建立與自我認同等等；在第二節「純真 VS.情慾與暴力」裡將討論文本中的門、洞（兔子洞、蟲洞）、身體、鏡頭運用等所揭露的情慾與暴力等；第三節「意識 VS.無意識」則從文本中的嘴唇、鏡子、書桌、文字與話語等，討論文本當中所反映出來愛麗絲遊走於遊戲與現實之間的關係。

第一節 成長 VS.斷裂：變身、鏡像、閹割與縫合

對許多兒童讀者來說（包括筆者年幼時在內），卡洛爾《奇境》當中最有趣的情節之一，就是愛麗絲不斷變大變小。榮格在《人及其象徵》裡指出，這種夢

見身體變得無限大或無限小，或者身體變形，從某種形體變成另一種，都是很典型的幼兒心理意識（Jung et al., 1990: 53-54）。因此，書中反覆出現的身體變化也就格外能引起兒童讀者共鳴，而大多數影視改編文本也都以此作爲愛麗絲探索成長的象徵，例如在威靈的版本（1999）就以成長作爲主題。

從卡洛爾的文本來分析，文本中身體的變化確實是與尋求自我認同作連結的，因此當毛毛蟲問愛麗絲「你是誰？」時，她畏縮了一下：

> 「我……我現在也不知道，先生……早上我起床的時候，還知道我是誰，可是後來好像變了好幾回。」
>
> 毛毛蟲嚴厲地說，「這話怎麼講？你自己解釋！」
>
> 愛麗絲說，「先生，我自己解釋不來，因為我現在不是我自己，您知道的。」（卡洛爾，2010: 107）

甚至在稍早的章節裡愛麗絲就問過自己這個問題：

> 愛麗絲拿起扇子和手套，大廳很熱，她一面搧風，一面說話：「怪怪！今天每件事都真古怪！昨天事情還滿正常的，是不是我昨晚變了？讓我想想看：今早起床的時候，我是不是原來的樣子？感覺真的好像有點不一樣。可是，要是我變了，那接下來的問題是：『我到底是誰？』啊，這個謎題可難了。」於是她把認識的同年齡小孩都想了一遍，看看她會是變成了哪一個。（頁57-58）

在這裡當愛麗絲企圖用她所認識的同年齡小孩作比對，好確認自己究竟是誰時，就出現了類似「鏡像」認同的辯證。拉岡認爲人在嬰幼期因爲神經系統尚未發育成熟，而處在一個對身體認知支離破碎的整體不和諧時期，必須通過對外部形象認同（自己映在鏡中的形像），以將自身構成一具有整體性的肯定形象，這一過程就是「鏡像階段」。但是，當主體以此方式獲得自我，反而讓主體陷入被外部某種東西奪走主體性的困境，爲了與外部的鏡像爭奪主體性，主體在極其不穩定的狀態，如同想像的翹翹板那樣地左右搖擺，直到象徵界的他者出現，主體才能擺脫與自己的鏡像爭奪主體性的鬥爭場面（福原泰平，2002: 297）。亦即，人們是在他者中尋找自己，在他者中體驗我。上述愛麗絲和自己的對話就顯露出這種尋找，所以她會嘗試把自己和其他同年齡小孩作比對，以確認自己是誰。不過坦白說，除此外就不太能用鏡像理論來解釋卡洛爾的愛麗絲了，特別是稍後當鴿子試圖將蛇的形象套在愛麗絲身上時，她很明確地奪回自己的主體性。

愛麗絲在《奇境》中有12次變身（參見下頁**表3**），前五次都是直接或間接

與白兔有關，而且變身過程她自己無法控制，直到聽從毛毛蟲的建議，才學會控制自己的身體：

表 3

卡洛爾與斯凡克梅耶文本中愛麗絲的變身對照表　　周惠玲／製表

次序	卡洛爾文本中愛麗絲的變身	斯氏文本中愛麗絲的變身
1	第一章：從「兔子洞」掉落到一大廳，突然出現桌子和藥水，喝了藥水縮小為十吋。	從書桌進入一個洞穴，裡面有另一個書桌，抽屜內有藥水，喝了藥水縮小。
2	第二章：在大廳中吃了蛋糕長高約 9 呎。	抽屜內出現餡餅，吃了餡餅縮長高。
3	第二～三章：在淚池中拿白兔的扇子縮小約 5 吋。	淚池中白兔划船來，船上的剪刀和餡餅掉入水中，愛麗絲吃了餅縮小。
4	第四章：在白兔家喝了藥水變成和房間一般大。	在白兔家喝了藥水變成和房間一般大。
5	第四章：吃了蛋糕（白兔丟來的石頭變成的）縮小為 3 吋	吃了蛋糕（白兔丟來的石頭變成的）縮小。
6	第五章：在樹林中，聽毛毛蟲建議，吃了一邊蘑菇，身體局部縮小，下巴頂到腳。	被白兔和骨骸動物攻擊，跌入白泥漿中，變大。
7	第五章：吃了另一邊蘑菇，脖子拉長，頭超過樹頂	聽了毛毛蟲建議，吃了蘑菇，樹林縮小。（重複兩次）
8	第五章：終於抓到吃蘑菇的訣竅，均勻縮小成 4 吋高。	吃了另一邊蘑菇，樹林變大。（重複兩次）
9	第六章：吃蘑菇讓自己變成適當大小（9 吋），以便進入公爵夫人家。	吃蘑菇，將小房子變大。
10	第七章：吃蘑菇讓自己變成 2 呎高，以靠近三月兔的家。	
11	第七章：回到最初大廳，吃蘑菇讓自己變成可以進入小門的大小，約 1 呎。	進入花園，透過與景物對比，顯示愛麗絲變大，或景物縮小。
12	第十二章：法庭中愛麗絲不自覺地變大回原本的大小。	

在毛毛蟲建議之後，愛麗絲掰下蘑菇的左右兩側來吃（一邊讓你變大，一邊讓你縮小），她終於學會控制身高。當然，剛開始還是有嘗試錯誤期，她一度幾乎縮到沒有身體，下巴直接頂到腳（第六次變身），或脖子極度拉長，頭超過樹頂（第七次變身），而被鴿子當作蛇攻擊。等到她終於抓到訣竅，學會掌控自己。到了這時，她甚至會依據外界的需求而調整自己的大小：

> 忽然來到一片空曠的地方，有一棟大約一百二十公分高的房子。愛麗絲想，「不管什麼人住在裡面，像我現在這麼大，走進去一定把他們嚇個半死！」於是又拿起右手的蘑菇來吃，等縮成二十三公分高，才小心地向小房子走去。（卡洛爾，2010: 123）

有時愛麗絲是考慮到會不會嚇到別人，有時是因爲她內心的恐懼：

> 沒走多遠，就見到了三月兔的房子。她這麼確定，是因為煙囪像長長的耳朵，屋頂還鋪著兔子毛。房子很大，她一時不敢走近，就咬了些左手裡的蘑菇，等身體長到六十公分高再走過去。（頁145）

直到愛麗絲能隨心所欲掌控自我的形象後，才終於能進入她夢寐以求的花園：

> 她又回到那個大廳，小玻璃桌就在身旁。「這回可不能再做錯了！」她對自己說，先拿起金鑰匙，打開花園的門，再小口小口地咬蘑菇（她口袋裡還留了一小塊），直到縮成大約三十公分高，穿過小通道，終於進到美麗的花園，徜徉在鮮艷的花朵和清涼的噴泉之間。（頁165）

但是，卡洛爾一方面藉由身體的變大變小讓愛麗絲探索成長，另一方面又不希望愛麗絲長大，最明顯的就是瘋茶會裡被謀殺的時間、愛麗絲的生日遲到了。卜倫（1987: 4-5）曾指出，《奇境》裡瘋茶會這一段情節顯示愛麗絲拒絕成長，因爲表被破壞，時間被謀殺，而日子晚了兩天。卜倫認爲「時間被謀殺」是《奇境》全書唯一符合真實世界的規則，沒有任何事物可以取代時間，只有瘋子可以謀殺時間，於是愛麗絲也必須變得瘋狂。只要她永遠不長大，性徵永遠不成熟，她就隨時可以回到奇境。卜倫藉此駁斥許多評論者對卡洛爾戀童癖的說法，他認爲永遠不長大的愛麗絲是卡洛爾的自我認同。

卜倫的說法其實和羅斯對巴利與彼得潘的分析有些共通之處。從羅斯（1984）的理論來看，作家（成人）是爲了遮蔽自己的斷裂，讓自己的主體性能能到完滿，於是召喚出一個理想的孩子。而在卜倫的說法裡，「愛麗絲」就是代替卡洛爾自己回到童年的那個小孩。卜倫不太願意採用精神分析的解釋，不過若以拉岡的分析，卜倫這段說法卻隱含著卡洛爾將「愛麗絲」視爲自我的客體之意。事實上，作者以文本角色作爲自我的投射是很普遍的。也就是說，卡洛爾藉由愛麗絲在《奇境》中建構了一個永恆的小孩，透過這個虛構的兒童影像，卡洛爾得以回到童年。

前面提到，卡洛爾在他送給愛麗絲的《地底》手繪書中最後有一張照片。卡洛爾曾經幫不同年齡的愛麗絲拍過照（參見**圖 23**），因此他有許多選擇，結果他選擇的既不是初相識時四歲的愛麗絲的照片，也不是遊河時十歲的愛麗絲，而是七、八歲時的愛麗絲（1860 年）。顯然他認爲 1860 年這張照片是最能表現出那個幻想世界的「愛麗絲」的形象。

圖 23

卡洛爾為愛麗絲・利道爾拍攝的照片



①Alice, 1858.



②Alice, 1858



③Alice（左）三姊妹, 1858.



④Alice, 1860.



⑤卡洛爾送給愛麗絲手繪書《地底》最後一頁的照片



⑥Alice、姐 Lorena（Ina）、兄 Henry、妹 Edith, 1858.



⑦Alice, 1860



⑧Lorena、Alice, 1860.



⑨Alice, 1870.

相對來看，斯氏文本中對於成長這一母題的建構，當然也反映了斯凡克梅耶自己的童年，而且他比卡洛爾更明白地自我表述。不過，由於成長背景和時代的差異，以及斯凡克梅耶在超現實藝術的浸淫中，讓他更有意識地運用了夢境邏輯，來詮釋他的「愛麗絲」。

首先，同樣從愛麗絲的變身說起。延續卡洛爾的文本，斯氏影片中的愛麗絲也有「十二次的變身」（請參見上面的**表 3**）——但嚴格說起來其中有六次變的不是她自身而是外界。在遇見毛毛蟲之後，她學會掌控自己與外界環境的關係（大小比例），就像《奇境》裡聽取了毛毛蟲建議的愛麗絲，但斯氏影片裡的愛麗絲所改變的，並不是自身大小，而是以改變外界景物大小來符合自己的需求。

其次是白兔和愛麗絲的關係。不管是在哪個改編文本中，白兔始終扮演引導

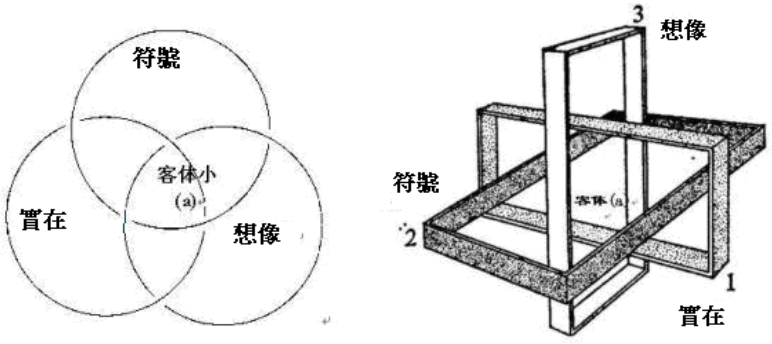
愛麗絲進入文本的角色，斯氏的文本也不例外。如第六章裡所提到的，他總是在關鍵時刻引導愛麗絲進入文本設定的情節、提供愛麗絲應對變身所需要的藥水與餡餅（在愛麗絲遇見毛毛蟲之前），而且斯氏文本加重了白兔的角色，讓他統攝了《奇境》裡的柴郡貓、公爵夫人、廚娘等角色，這裡還必須提到獅身鷹頭的 Gryphon、牛頭牛尾卻有龜身的 Mock Turtle，在斯氏文本裡他們全變成了白兔的骨骸軍團之一，也就是說，斯凡克梅耶將這些角色劃歸成一聯盟，而且他們和愛麗絲形成對抗的關係，或者更精確來說，他們是節制愛麗絲慾望的警察角色，將愛麗絲導入律法中。

在影片開頭，愛麗絲觀看著白兔掙脫箝制他的鐵釘，身體裂開，然後穿著好成套精緻蕾絲禮服（社會律法的符徵），再拿起剪刀（閹割的符徵），打破囚禁他的玻璃櫃走出來，接著他照看鏡子裡自己的影像，身體再度裂開，於是他拿起剪刀剪掉鏡子旁的珠鍊（母親臍帶的符徵），拿出別針扣合裂縫，並拿出手錶來查看，說「糟了，快遲到了！」這一連串的動作，對觀看的愛麗絲（與觀看電影的我們）無疑是脫離鏡像、閹割與縫合的演示。拉岡認爲「閹割使得母子一體的融合狀態產生裂縫，完成對父親的認同，並使得人作為人的的法則內化，同時，通過將自己委身於律法，而能夠展開自己。也可以說它是從母子或者與鏡像的直接的二者關係中將自己的個體性與主體性分離到他者之中，同時又以回歸自己的方式恢復的契機。」（福原泰平，2002: 297）

白兔的縫合，既縫合了他身體的完整（想像界的理想形象）與手錶、「快遲到了」等符徵所指涉的時間秩序（象徵界）的衝突，也將觀看的愛麗絲（以及觀眾）縫合進入敘事中。對於愛麗絲來說，這還意味著將想像界、符號界、實在界三者統合的可能，因此她追隨白兔而去。

圖 24

拉岡的心理結構（博洛米結）的兩種示意圖



想像界（Imaginary Order）、符號界（Symbolic Order，又稱象徵界）和實在界（The Real）是拉岡提出的心理結構論，雖然和弗洛伊德的理論不同，拉岡在

他的心理結構中加入了主體的位置，但法國哲學家克萊蒙（Catherine Clément）仍建議可將「想像界／符號界／實在界」和「本我／自我／超我」做對比。「想像界」是主體脫離母體後，在破裂的痛苦中所發展出來的對自我作爲一個完整個體的幻想，它凸顯出本我／自我之間的衝突；「符號界」是語言世界對主體的心理塑造，雖然它不像實在界具有物質性的外相，但語言的真實性不重要，重要的是它所產生的意義網路，包含了自我認同、人際關係關係、感情表達、意識形態等等；而「實在界」則是全然物質性的，但又不能言說清楚，因爲它有著黑洞般的內在動力，使得符號界那些二元的符號操作無法有效進行，反而造成意義的真空。拉岡把想像界／符號界／實在界描述成一個博洛米結（Borromean knot）[57]，彼此互不交叉，卻又相互連結與支持，維持著一種動力平衡關係。而客體（a）則是主體（S）的鏡像自我，主體透過它（a）來與他者（A）對話。但因爲自我處在具有無視功能的封閉迴路中，因此「聽不到他者話語的我們即使對著他者，也像是自己的喃喃自語，只不過是沾染了想像的咒語的一個人的獨語。」（福原泰平，2002:77）在斯氏《愛麗絲》文本中，愛麗絲與白兔的對話一再表現出這種封閉迴路的喃喃自語，第三小節還會再討論，這裡先回到「縫合」的概念。

斯氏影片中白兔的角色特別被凸顯出來，是因爲他代表著愛麗絲的自我（ego）也就是拉岡說的客體（a）。一方面，他是愛麗絲投射的對象，他脫離鏡像進入符號界，他掌握語言（拍拍手就能打開書桌抽屜，通往任何他想去的地方、吹哨子就召喚來骨骸大軍）；但另方面他也監控著愛麗絲的本我，他手握剪刀隨時威脅著愛麗絲。正如弗洛伊德（2000）所詮釋，本我（id）具有強大、非理性的心理能量，它按照快樂原則急切地尋找出口，而自我則按照現實原則，監督本我，並適度地給予滿足。白兔與愛麗絲的衝突，象徵著自我與本我的制衡[58]。觀察片中白兔與愛麗絲的各種衝突，往往是因爲愛麗絲觸犯律法所致，例如她用手胡亂拍打兔子、身體大到塞爆兔子的房間、她不讓主人回到居所……等等。一直到愛麗絲「重生」（她被白兔和一群骨骸動物攻擊後，掉入石膏漿中全身裹上石膏，再破繭而出）之後，她和白兔的衝突才暫停，但白兔的威脅始終存在。

---

[57] 圖 24 的博洛米結（Borromean knot)圖和下文的圖 33 的莫比烏斯環扭結圖，均取自 Jean-Gérard Bursztein〈精神分析、拓撲學、主體結構〉（劉濤譯）文中，Bursztein 爲巴黎十大教授、心神分析師、心理學家，此爲他在四川大學講座講稿，譯稿可見劉濤部落格在心理分析專業網站「心理空間」（http://www.psychspace.com/psych/）的專區，劉濤爲專職心理治療師、《精神分析筆記》執行編輯。Bursztein 此文連結 http://www.psychspace.com/psych/viewnews-3126.html，擷取日期 2012/5/26。另，博洛米結（Borromean knot)或譯爲「波羅米恩結」或「博羅米尼環」。

[58] 《自我與本我》是弗洛伊德晚期（1923)的主要著作之一，主要是在描述心靈及其活動的產物。他將心靈分爲本我、自我和超我，其中本我是最原始、潛意識、非理性的心理結構，充滿本能和慾望，受著快樂原則支配；本我在被外界影響後修正爲自我，他代表著理智和常識，按照現實原則來行事，既適度壓抑本我衝動又能迂迴給予滿足；而超我則是道德、超自我的心理結構，以良心、理想等來規範自我。詳見米拉貝爾版【弗洛伊德文集】第八集《超越快樂原則》（2000），特別是其中第四章〈兩類本能〉。

圖 25

斯氏文本中的鏡像、閹割與縫合畫面舉例



①白兔拿出禮服



②白兔照見鏡中



③白兔照見鏡中自我的破裂



④白兔用別針縫合自體



⑤白兔用針線縫合身體



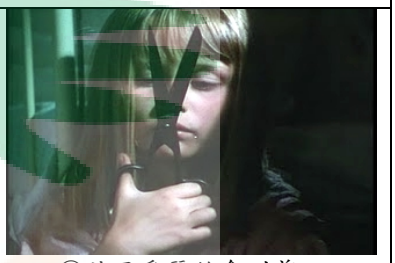
⑥白兔拿剪刀威脅著愛麗絲



⑦白兔剪掉帽匠、三月兔的頭



⑧白兔剪掉騎士的頭



⑨片尾愛麗絲拿到剪刀

然後，愛麗絲在毛毛蟲的啓發下學會了控制外界事物的大小（在卡洛爾《奇境》中愛麗絲學會控制的是自身大小，但在斯氏文本中她控制的卻是外界包括樹木和屋子等的大小）。她還將自己和父親律法放在同一位階來判斷事物，並表達看法，她挑戰國王法官所象徵的父親律法的錯誤（「根本沒有人偷吃餡餅！」愛麗絲說），這和《奇境》結尾軟弱的國王、強勢的王后以及愛麗絲不自覺變大的情況都有所不同。最重要的，斯凡克梅耶表現出愛麗絲意識到她自己是誰。當王后要砍她頭時，她問自己：「哪一個？」這其實也是在問「我是誰？」

相較於卡洛爾將夢境視爲保存純真愛麗絲（也是他自己）的香格里拉，斯凡克梅耶則讓愛麗絲（一個理想的兒童）在本我與自我的不斷衝突之中發展出主體意識來，能自我作主，獨立審度外界事物，能認知自己是一個有別於其他客體的主體，也能協調自己與客體的關係。於是，卡洛爾的愛麗絲醒來後，在姊姊叮嚀之下天真地跑回家準備喝下午茶，並被期待要「一直保留著童年的純潔愛心」；但斯凡克梅耶的愛麗絲在驚醒後，毫不猶豫地拿出剪刀，準備好剪斷白兔的頭。

第二節 純真 VS.情慾與暴力：門與洞、身體、鏡頭

另一個凸顯出卡洛爾與斯氏文本差異的，是影片中透露出強烈的性暗示與暴力——雖然兩者其實互爲表裡。

對精神分析學者來說，愛麗絲文本無疑是道誘人美食，總能從其中咀嚼出情慾的滋味。第一個動手是A. M. E. Goldschmidt[59]，他在1933年就分析文本裡到處是性暗示，從故事一開始愛麗絲「好像了掉進一口很深很深的井」，就是明顯的性交暗示；然後愛麗絲「面前是一個又長又低的大廳」，「大廳四面有好多門，可是都上了鎖。愛麗絲跑過來，跑過去，每道門試過都打不開，」忽然看到一張三條腿的小桌子上「放了一把小小的金鑰匙」。Goldschmidt（1977: 280-281）指出鎖和鑰匙也是性交的象徵；而且做夢的人對於大廳中那些大門都不感興趣，只將重心放在那個小門上，這個小門象徵著一個小女孩；門上的簾幕也意味著小女孩的衣服、槌球場上愛麗絲手握著紅鶴長脖子的畫面也充滿性暗示……。

Goldschmidt當然也沒放過卡洛爾本人真實生活中喜歡與小女孩做朋友的事實，他斷言（1977: 281）「很難相信他（卡洛爾）是基於對童年的興趣，或基於心智而非生理的吸引力，原因有二，第一，他討厭小男孩……，第二，他和這些少女們的友誼總是隨著她們長大而結束。」儘管Goldschmidt在注解稍作平衡地說「當然，他也有小男孩的朋友，」但隨後又以卡洛爾的一場夢境來加強他的論點。在這場夢中，卡洛爾夢見他去看好友也是當時著名女演員Marion Terry演戲[60]，身邊卻帶著九歲時的Marion。Goldschmidt推論說，這夢境清晰地顯示出卡洛爾壓抑的願望，「希望這位成年的女演員能夠變回小女孩，因爲小女孩對他的吸引力更大。」（p. 282）Goldschmidt在結論裡說，「如果卡洛爾生在現代，我會建議他去接受精神分析治療好他的精神官能症，不過這一來他大概也就不會寫出《愛麗絲漫遊奇境》了。」（p. 282）繼Goldschmidt之後，精神分析學派還有很多諸如此類透過文本推測卡洛爾病態的論述，難怪哈洛・卜倫（1987:5）會憤怒

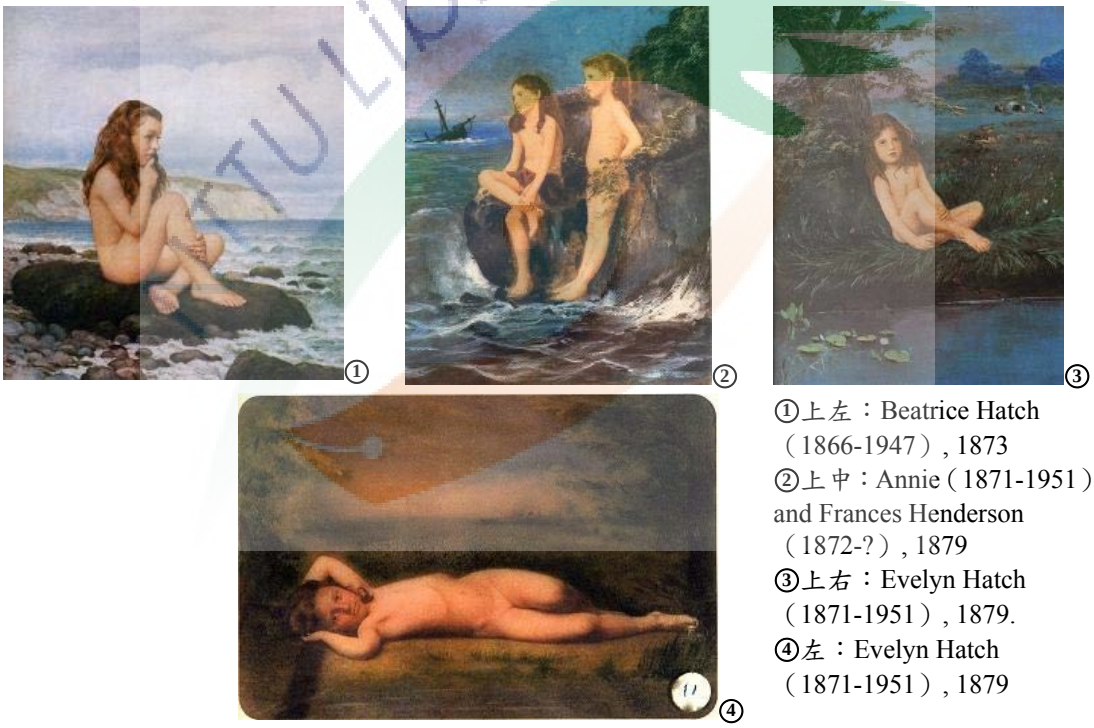
[59] 就目前的資料來看，Goldschmidt 的“Alice in Wonderland Psychoanalysed”（1933)是第一篇從弗洛伊德學派的觀點分析《奇境》文本，不過在他在論文注釋中提到，他是受到 J. S. Bayliss 的啓示，他認爲 J. S. Bayliss 是第一個發現可以從精神分析角度來解析愛麗斯文本的人。後來 Paul Schilder（1938)的“Psychoanalytic Remarks on Alice in Wonderland and Lewis Carroll”則是第一篇引起社會普遍關注的精神分析取向文論，Schilder 這篇文論內容請參見本文第二章的討論。

[60] Marion Terry（1853-1930)和她姊姊 Ellen Terry（1847-1928）都是英國著名的女演員，卡洛爾和 Terry 一家人都相當友好。卡洛爾這場夢境記錄於 1879 年 5 月 15 日的日記，當時 Marion（暱稱 Polly）已經成年 26 歲了。參見科林塢的 *The Life and Letters of Lewis Carroll*，第五章，或 The Project Gutenberg EBook of The Life and Letters of Lewis Carroll by Stuart Dodgson Collingwood，於 http://www.gutenberg.org/files/11483/11483-h/11483-h.htm

地說「採用精神分析取向來研究卡洛爾的作品總是失敗，因爲它們都過於空泛簡單和粗俗，也因此令人厭惡。」但其實不論弗洛伊德或榮格學派的卡洛爾論述仍有很多精采的觀點，也對於我們如何看待卡洛爾的文本，提供了不同的思考角度。

無論如何，這裡先回到對卡洛爾文本中是否有情慾暗示的討論。除了對文本的分析、對卡洛爾真實人生中的緋聞聯想之外，令評論者倍感興趣的，還有卡洛爾攝影作品中裸露的兒童。這些照片的底片在卡洛爾過世後依其遺言銷毀，如今尚存的裸照作品都是當初卡洛爾送給被拍攝兒童留存，而後在家族相本中流傳下來的，**圖 26** 是目前可見的四張照片[61]，這些照片也成爲評論者懷疑卡洛爾對女童懷有不正常情慾的「證據」之一，尤其是編號④的這張更引人議論，當時八歲的模特兒 Evelyn Hatch（1871-1951）毫無遮掩地敞開雙臂讓身體正面迎向鏡頭，眼睛也大膽直視鏡頭，似乎意味著對攝影者／卡洛爾／觀看者的回視與挑逗。

圖 26
現存卡洛爾攝影作品中的裸體少女



①上左：Beatrice Hatch（1866-1947）, 1873
②上中：Annie（1871-1951）and Frances Henderson（1872-?）, 1879
③上右：Evelyn Hatch（1871-1951）, 1879.
④左：Evelyn Hatch（1871-1951）, 1879

那麼，該如何評論卡洛爾這些兒童裸照呢？這是作者追求純真心靈的藝術作品？抑或是一個慾求不滿的老單身漢的意淫作品呢？——恐怕最多也只能說是意淫，因爲從現存資料上來看，卡洛爾的行爲無可譴責，至於他的心理狀態只能各自解讀，而解讀則牽涉到個人的意識形態。因此，比較謹慎的態度是拋開先入

[61] 另有一說是六張，不過截至目前爲止，筆者所查證的資料僅找到四張。在 Taylor 的書中也說是四張。

爲主的觀點（「不結婚卻又喜歡小女孩一定有問題！」諸如此類）和現代人的意識形態（當代對於兒童隱私和人身權利的看法），回到維多利亞時期去看。

在 1850 年代末，以藝術或裸體研究爲名去拍攝兒童裸照並在攝影展中展出，是被當時的公眾接受的，報攤、書商、車站也販售裸體藝術圖片，連維多利亞女王也曾購買這種攝影作品，並讓裸體攝影（包括成人）合法化。後來 1860 年代中期社會氛維改變，開始檢討辯論裸體攝影與傷風敗俗之間的差異，連帶衝擊到攝影作品在藝術層次上的定位（不再像繪畫那樣被視爲 High Art，而僅是 Photographic Art）。不過即使當成人的裸體攝影被質疑時，兒童裸體攝影因爲有「兒童是純真的」作爲防護傘，因此仍是被允許的（Taylor, 2002: 103-104）。

當然，若從金凱德（1992）的解釋，「戀童」是維多利亞時期的集體潛意識，而卡洛爾則是戀童的代表人物之一。只不過如前一章所述，金凱德所定義的戀童者並不會真正去性侵兒童，他們要的不是情慾的滿足，而是一場永遠不要抓到所指對象的追逐。就金凱德來看，卡洛爾創造出愛麗絲角色，成爲慾望的客體，好讓他能夠跳入這心理劇場中，與他所渴望的那個小孩共戲。金凱德這一解釋幾乎是爲卡洛爾量身打造的，但卡洛爾自己恐怕很難接受。

但無論如何，1860 年代以後維多利亞社會的社會氛圍逐漸改變，而卡洛爾一向恪遵社會禮教規範，有一次他爲了將一幅穿著睡袍的女性攝影作品展示給同好看時，還特地寫信徵求模特兒的同意，並仔細說明了場合和展示對象。而同時，卡洛爾對於攝影藝術又具有企圖心，他特別欣賞 Emily G. Thomson（1850-1929）繪作的裸體兒童和裸體妖精（**圖 27**），認爲和他想追求的藝術理念相似。當時 Thomson 還只是年輕畫家，兩人也分屬於不同藝術團體，但卡洛爾主動寫信給 Thomson，成爲了筆友。後來兩人於 1879 年 6 月見面，而且直到卡洛爾過世前都維持良好的友誼。Thomson 曾經協助卡洛爾拍攝裸體兒童（Ada Smith 和 Frances Henderson），擔任伴護和協助擺姿勢（Taylor, 2002: 107）[62]。卡洛爾還邀請 Thomson 爲他的書插畫，後來這些插畫放在卡洛爾個人色彩濃厚的詩集 *Three Sunset* 中，在卡洛爾死後出版。這些插圖都是裸體的少男少女和妖精小仙子，凸顯出純真、與自然融爲一體的生命狀態，**圖 27-⑥**就是書中其中一張插圖。或許卡洛爾對 Thomson 是羨慕的，雖然 Thomson 知名度不如他，但身爲女性的 Thomson 在繪製這些裸體兒童插圖時相對地沒有包袱，不必像卡洛爾那般小心翼翼。因此，與 Thomson 爲友，不無在她和她的作品中得到認同的意味。

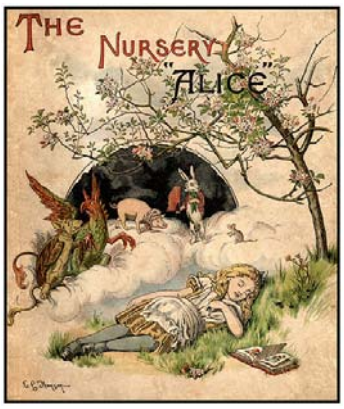
[62] 亦可參考卡洛爾 1879 年 7 月 17 日和 7 月 21 日的日記。

圖 27

Emily G. Thomson 及其繪畫作品



①Emily G. Thomson 肖像



②Thomson 為卡洛爾的《幼兒愛麗絲》繪製插畫



③Thomson 繪製的三月兔



④Thomson 繪製的圖卡



⑤ Thomson 繪製的圖卡



⑥卡洛爾詩集 *Three Sunset* 中 Thomson 插圖。

另外一個觀察角度是，卡洛爾的兒童裸照其實都是和畫家合作的作品，目前我們所見的成品都已經覆蓋上油畫或水彩畫，這種技法本來是銀板照相作品（daguerreotype portrait）用來柔化照片金屬光澤感，讓照片中的模特兒顯得更自然的手法，卡洛爾使用的是比較繁複的玻璃板照相法（而且他非常堅持用這個方法，即使在 1860 年代後使用銀板攝影的人越來越多），他並不需要藉此來修飾照片，但就如前所提到的，在 1860 年代中期後攝影作品逐漸被認爲藝術價值不如繪畫，因此卡洛爾晚期攝影作品中的這些裸體兒童照片上使用了繪畫加工，其實是爲了將攝影結合繪畫成爲一種具有較高藝術價值的作品，於是他不僅將這些裸體的兒童安置在一個象徵著自然的環境中，而且刻意強化了兒童身上的光芒，讓人聯想起沃茲華茲的所說的：「閃耀著天國的聖光……」。

圖 28 是卡洛爾 1879 年拍攝 Evelyn Hatch（當時八歲）的原照片和繪畫後的作品。和前三張油畫比起來，這張只淡淡刷了了水彩，沒有太多加工，但可以注意到加工後的 Evelyn 身上多了一層靈光。同樣的，在**圖 26** 中的四張作品中的少女身上都沐浴著一層靈光，而且他們全都被放在圖像的中心。作品安排他們置身於一個自然而且往往是離群索居的環境，除了 Evelyn 這張看不太出來明確的背景，其餘**圖 26-①**的 Beatrice Hatch 被放在一個海岸邊、**圖 26-②**的 Annie 和 Frances

似乎是在海上的孤島，遠方的沈船暗示著他們是倖存著，而**圖 26-③**的 Evelyn 則處身於草原，遠處的吉普賽蓬車暗示著她是以天地爲帷幕的吉普賽之子。

圖 28

Evelyn Hatch 裸照（1879）加工前後對照圖



最後一個觀察角度是卡洛爾本人的說法。在總計有八次拍攝兒童裸照的過程（拍攝對象從 2 歲到 7 歲），他的日記中總是簡短地記錄了當天的情況與觀察（他稱之爲 Nude study），顯示他對這件事的看重。例如在 1873 年七月拍攝 Ethel（4 歲）和 Beatrice Hatch（7 歲）之後，他在日記裡寫著，「Beatrice 脫掉衣服之後變得完全不一樣，」而拍攝出來的成品「宛如未雕琢的璞玉」，卡洛爾還感嘆：「我此後不太可能再複製出同樣的作品了！」在 1876 年拍攝 Lily Gray（5 歲）時，卡洛爾則觀察到 Lily 的神情「極度純真無邪，不管是穿著衣服或者沒穿衣服。」（Taylor, 2002: 106）

另外，卡洛爾在和被拍攝兒童的家長通信時提到，「若非自信在拍攝這些照片時，我心中沒有任何卑劣的動機，只有對藝術純粹的愛，那麼我就不會開口要求拍攝了。」（Taylor, 2002: 108）從這封信中可以看到卡洛爾仍然承受了社會疑慮的眼光，以及他的辯駁其實是建立在他對自我期許以及社會名譽上，這可能也就是爲什麼他後來放棄攝影的緣故。

1880 年初，基督教堂學院有人對於卡洛爾在宿舍閣樓擁有私人攝影棚這件事有意見，認爲侵犯校產（其實他是事先經過申請而學校同意的）；同年七月他受託看顧一對姐弟，卡洛爾的日記上寫道，他以爲這位少女 Atty 只有 14 歲，於是在道別時親吻了她，沒想到 Atty 已經 17 歲了，而且她父親認爲卡洛爾的吻有更嚴肅的意義（p..108-112）。這件事凸顯出一個弔詭的維多利亞社會的認知，如果 Atty 真的只有 14 歲，那麼卡洛爾的吻就會是純真的。雖然這件事還不至於造成醜聞，但顯然對於自尊心強、自我要求完美的卡洛爾造成了打擊，再加上侵占校產的流言，以及攝影作爲藝術的地位下滑……這種種因素，讓卡洛爾後來就放

棄了攝影。[63]

所以，整體來說，該如何看待卡洛爾這些疑似具有性暗示的文本呢？也許可以參考雷金（Donald Rackin）在“What You Always Wanted to Know About Alice But Were Afraid to Ask”一文中所說的：「容或愛麗絲故事中具有性的暗示，但它並不是有關性的故事……如果我們從這些書當中讀到了性慾，我們就會導入一股毀滅性的元素，而摧毀了故事當中的所創造出來的有機性圓滿，阻礙了故事原有的深刻美學和哲學性。」（Rackin, 1973: 4）

筆者以爲，我們可能永遠都無法真正確認它有或沒有情慾暗示，讀者可以依自己的喜好選擇相信卡洛爾只是很單純地想提供讀者一個純真、奇異、喜樂的幻想天地（卡洛爾在他給小讀者的信中非常明確地這麼期待），也可以選擇用各種精神分析工具分析卡洛爾的病態和文本當中的情慾與暴力（關於暴力，下文會作補充）。也許選擇前者比較好，就像雷金說的，我們才有機會「伴隨愛麗絲經歷一連串無限創意的旅程，踏入那個無憂無慮、永遠不變、永生的樂園。」（Rackin, 1973:5）

相對的，斯氏的愛麗絲文本卻毫無遮掩地朝向性慾開放解讀，正如本章一開頭說的，兩者宛如「天」與「地」般鏡相相對，也互爲表裡。斯凡克梅耶本人從不否認他文本當中具有性慾暗示，因爲對他來說，對性慾的困惑與探索是他童年的一部分（請參見第三章關於斯凡克梅耶的生平介紹），而《愛麗絲》影片與其說是他對卡洛爾的致敬，不如說是他透過這部影片來回頭探索自己的童年，就像卡洛爾的「愛麗絲」其實也是他童年記憶的縮影。

因此，絲毫無須驚訝斯氏影片當中到處是赤裸裸的情慾暗示。從影片片頭，不時打斷觀影的女性紅唇特寫，就帶來強烈的情慾暗示，而且這一特寫鏡頭在八十幾分鐘的影片中不斷出現。除此之外，還有 Goldschmidt 等人必然大感興趣的窗簾、蕾絲衣物、床、大門與小門、洞、鑰匙、長長的樓梯、隧道、陽物般的襪子蟲……等等，符徵多到了讓人忍不住懷疑斯凡克梅耶是否曾經參考了 Goldschmidt 的論文來進行拍攝，或者反過來思索這當中是否隱含著反諷。

[63] 卡洛爾放棄攝影的過程是以一種低調、優雅而非戲劇性的方式，這也顯示出他的行事風格。他在 Atty 事件之後，仍循原定計畫拍攝了一些照片，然後依往例在八月後去 Eastborne 度假、寫作，直到秋天學校開學後回牛津，投入忙碌的教職。這些都看似符合他往年每一年的作息，但他之後就不再拍照了。

圖 29

斯氏影片中性慾暗示的鏡頭



①女性嘴唇特寫　②被圓規刺破手指　③愛麗絲舔手指　④襪子蟲與洞

⑤近拍坐在襪子蟲上　⑥愛麗絲吹著襪子蟲　⑦近拍愛麗絲抖裙子　⑧鏡頭由下上拍愛麗絲

⑨愛麗絲撥開層層衣物　⑩愛麗絲向下窺看　⑪光影中打門的人　⑫打門的騎士與紙牌

⑬王后打槌球　⑭愛麗絲抓著脖子軟垂的紅鶴　⑮槌球變成刺蝟　⑯槌球場上紅鳥變成白雞

〈襪子蟲洞〉取材自《奇境》〈毛毛蟲的建議〉一章，但斯凡克梅耶創造出和卡洛爾文本全然不同的趣味，成爲整部影片中令人驚艷的場景之一。其中雖然有許多充滿性暗示的畫面（如上所述），但那隻造型滑稽、由襪子、假牙與眼珠所拼成的毛毛蟲，以及一群襪子蟲在整個房間內鑽洞、鑽動的情景又構成另類的童趣（**圖 30**）。值得注意的是這些襪子蟲不斷地將木頭地板鑽洞，在鑽洞的過程中製造出一堆木屑。在第六章中提到，木屑是斯凡克梅耶置入愛麗絲文本當中很重要的符徵，特別是對照他後來繪製的愛麗絲繪本，可以發現這個符徵指涉了原核單細胞生物以及單細胞不斷複製、衍生、變形，也就是生命的誕生。從這角度來看這場景裡的性暗示，也就變成生命源起的過程。

圖 30

毛毛蟲和四處鑽動（洞）的襪子蟲



①房間內到處鑽洞的襪子蟲



②襪子、人工眼球、假牙合成毛毛蟲





←③愛麗絲奪回自己的襪子

↑④斯凡克梅耶拍攝現場

而〈撲克牌騎士的打鬥〉也是斯凡克梅耶創造的場景。在影片進行到這場景時，愛麗絲經過毛毛蟲的指點，已經掌握變大變小（成長）的要訣，得以進入她一開始渴望進入的那個美麗的花園。與《奇境》文本的情節稍微不同的是，影片增加了愛麗絲穿過層層的布料（**圖 29-⑧**）的橋段，可以注意到這些布料的質感帶有女性衣物的特質。然後愛麗絲突然看見布上透著光影映出兩個打鬥的人形（**圖 29-⑨**），就像在看皮影戲或電影，接著她越過螢幕窺見（**圖 29-⑩~⑪**）在打鬥的是兩位紙牌騎士（**圖 29-⑫**），在他們的背後還有著他們的紙牌背景。仔細看，在他們原先的紙牌背景上，各有一個圖案很類似男女性徵的符碼♀和♂。左邊的圖案位於左騎士牌（這時已鏤空）的胯下位置，連接著土地，而右邊圖案則位在右騎士牌（鏤空）的肩上位置。

以下將（**圖 29-⑫**）這張圖放大來看：



但同時，這兩個圖案又像是聯繫著土地的植物（左）和已經脫離土地的植物（右），也許斯凡克梅耶的設計是兩種意象兼具，而紙牌騎士的打鬥既暗示著性交，也象徵著成長前的我與成長後的我彼此的鬥爭。也就是說（呼應前一節有關成長的論述），從前後文本脈絡來看，當愛麗絲接受毛毛蟲的建議，學會了控制外界的事物之後，穿越過了象徵成熟女性的層層衣物，窺見了性交場面，這同時也意味著她邁向性意識的成熟，但在這過程中是有經歷自我的衝突的，也就是成人與永遠停留在童年的鬥爭。更進一步說，這個場景的建構，既意味著斯凡克梅耶對童年性啓蒙的探索，也是對於卡洛爾將愛麗絲停留在永恆童年的一種跨時空對話。

斯凡克梅耶顯然是認爲愛麗絲應該要成長，她不可能永遠純真、無性，於是接下來在〈王后的槌球場〉上，斯凡克梅耶強化了情節中的性交暗示（也就是 Goldschmidt 的詮釋角度），讓愛麗絲的練習打槌球變成一次性啓蒙。她先是看見一個成熟女性（王后）自信而熟練地握著紅鶴的長脖子（勃起的陽物），自信將球打穿一整排的洞（女性性器官），而她則是手忙腳亂無法揮動紅鶴，而後紅鶴變成公雞（cock，另有男性生殖器之意，明顯玩弄英文雙關語[64]），飛走撞破玻璃

[64] 斯凡克梅耶似乎很喜歡玩英文的雙關語，另一個例子是《奇境》原文中說話很乾、很無聊（boring）的老鼠在影片中變成在愛麗絲頭上煮東西（boiling）。

窗，愛麗絲只能驚訝地看見球變成刺蝟等等場面。

在整部影片進行到這裡，愛麗絲從旁邊者變成參與者，她不再僅是被觀看的情慾對象，而成爲同盟。但即使是這樣充滿性暗示的場面，斯凡克梅耶處理起來，仍然充滿趣味，而且具有成年禮的象徵。

另一個彰顯出兩者差異的，是斯凡克梅耶強化了愛麗絲故事中的暴力特質。在卡洛爾的《奇境》中有一幕廣被討論的情節：

> （公爵夫人）開始唱起類似催睡曲的歌曲哄小孩，每唱一句，就大力搖了孩子一下：
>
> 「對你的小男孩吼叫（Speak roughly to your little boy,）
> 只要他一打噴嚏就揍他（And beat him when he sneezes:）
> 他就是故意要騷擾你（He only does it to annoy,）
> 因為他知道這麼做很刺激（Because he knows it teases.）」
>
> 合唱（廚娘和嬰孩齊唱）：「哇！哇！哇！」
> 公爵夫人唱到第二段時，不停地用力將把嬰孩拋上拋下，可憐的小傢伙嚎啕大哭，愛麗絲幾乎聽不清楚歌詞：
>
> 「我對我的男孩咆哮（I speak severely to my boy,）
> 他一打噴嚏我就揍他（I beat him when he sneezes;）
> 因為他樂在其中（For he can thoroughly enjoy）
> 胡椒讓他爽斃了（The pepper when he pleases!）」

卡洛爾原文中公爵夫人唱的這段搖籃曲通常有兩種詮釋角度，第一是認爲當中具有性交的暗示，如第二章提到的柏克（1977）在“The Thinking of the Body”裡解釋強烈的氣味與煙霧所暗示的性慾；另一種角度則是卡洛爾藉此諷喻上層社會對於兒童教養的態度。

斯氏文本中並沒未再現這一首搖籃曲，他將〈胡椒廚房〉這一場戲的重點放在「粗暴」上，增加了青蛙僕人捕蒼蠅的情節，《奇境》中並沒有這段情節，只說青蛙僕人「坐在門邊的地上，望著天空呆呆地出神」。但在斯氏文本中，青蛙僕人非常勤勉地將白兔（取代公爵夫人角色）粗暴扔出小房子的那些碗盤一一打碎。在不到兩分半鐘的時間，斯凡克梅耶的攝影鏡頭快速切換各種角度、俯角、仰角、遠或近或特寫鏡頭，造成視覺上的暴力，每一鏡頭的畫面時間都不到一秒，同時，伴隨著刺耳的碗盤破裂聲與青蛙傭人吐出大舌頭的特寫鏡頭，以荒誕的劇

情描述青蛙傭人無聊地坐在房子外等待「來來去去，一天又一天」的情節重複上演，但又以打蒼蠅的暴力場面呼應原文中所暗示小房子內的育兒暴力。

圖31依時序將影片中一連串快速畫面做部分呈現，讀者若由左至右、由上而下觀看，可以感受到鏡頭位置戲劇性跳動而帶來的視覺暴力，甚至其中有一張畫面（中排最左邊那張）是舌頭直接撲向鏡頭也就是觀眾，帶給觀眾一種威脅感：

圖31

胡椒廚房的暴力場面（由左至右、由上而下觀看）



當然，Goldschmidt也許能會爲我們指出小房子、大舌頭所具有的情慾象徵，不過本文仍認爲這裡的重點不在於是否有性的暗示，而是斯凡克梅耶以強烈而具有暴力的鏡頭，強化了卡洛爾文本中的可能有的暴力暗示。

第三節 意識 vs.無意識：嘴唇、鏡子、書桌、文字與話語

最後這一小節將要討論兩人文本中的愛麗絲與社會話語的連結關係。如同史黛德曼（Carolyn Steedman, 1995: 96-7）所擔心的，類似金凱德和羅斯等人的論述（參見第七章），將兒童詮釋爲「成人慾望的容器（或是用較新的語彙來說，就是『書寫』與『再書寫』的文本），很容易掉入論述的盲點中，認為兒童只是被成人建構的客體，而忽略了兒童同時也是生活在群居社會的社會人，應該擁有

自己的話語權。」。而拉德（David Rudd）則融合傅柯和巴巴的觀點，主張成人在與兒童互動的過程中，並不是永遠穩固地處在掌權與壓制的那一方，因爲「權力並非抽象的財產，而是話語關係的結果，它既是能生產的，也是壓制的。」（2010: 40）他樂觀地提出一種觀點，認爲兒童不僅是被建構、被壓制的「空」的存在物，他們也是能建構的，總能狡黠地從一個新的社會與生理位置去回應成人的語言，在混雜言說的狀態中將成人話語的線頭拆解，同時又編織成自己的話語。

拉德的論述清楚地點出兒童與成人的話語關係並不一定是被壓迫者與壓迫者的關係，因此本文不打算繼續在權力關係這上面多著墨，而希望往深層去探索愛麗絲文本中如何再現兒童在成爲社會人的意識過程。特別是第一章中提到，達騰認爲《奇境》文本是第一個將兒童從成人教誨與社會規範中解放出來的兒童文學，那麼，斯氏文本中的愛麗絲又如何面對成人所把持的符號意義網絡？

大多數愛麗絲改編文本裡的愛麗絲最後總是被社會收編，例如波頓（2010）的愛麗絲最後成爲獨立自主的女性，亦即現代社會女性的典範；有些文本的愛麗絲一開始有些社會邊緣化，最後也總能回歸主流，例如威靈（1999）文本裡，愛麗絲害怕面對群眾（演唱）於是躲進奇境中，直到她在奇境朋友們的幫助之下，終於能勇敢地面對挑戰，才走出奇境回歸社會。乍看之下，愛麗絲成長了，但仔細看她其實是依照成人的建構而完成成長（這個電影版本裡的奇境角色全部是成人所扮演），最明顯的例子是，最後她雖然拒絕了家庭教師建議她唱的歌，但她所唱的歌仍是奇境中朋友教給她的。

即使是卡洛爾的愛麗絲，金凱德心目中最完美、最擅長閃躲成人捕捉的不思議小孩，最終仍被卡洛爾期許成爲未來的賢妻良母。反而是斯凡克梅耶的愛麗絲，一路抗爭到最後，始終未曾對成人的話語舉白旗，甚至她在法庭上還跟擔任法官的國王爭奪話語權（令人想起斯凡克梅耶對於捷克執政當局的態度，請參見第三章，不過這裡不討論作者反身性的問題）。

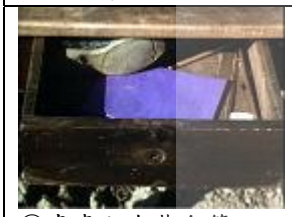
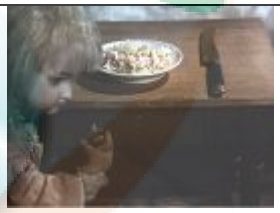
另一方面，斯氏文本又很可能是所有影視改編文本當中充滿最多話語符徵（能指）的文本，包括扮演旁白的女性紅唇、桌子、墨水、筆、筆記本……等全都是，而且這些符徵貫穿了整部影片。

女性紅唇從片頭字幕就出現了，而且不停地打斷影像的敘事，帶入諸如「愛麗絲想」、「愛麗絲說」之類的旁白。這類旁白貫穿整部影片，乍聽並沒有實質的意涵，但它不斷將觀眾帶入對愛麗絲認同的位置，同時也巧妙地提醒觀眾，愛麗絲是被觀看的對象（套Steedman的說法就是被書寫文本、被建構的客體）。而桌子（與墨水、筆、筆記本等則屬於另一組符徵，它們在每一場景重複出現，尤其

是桌子，在本影片中的功能相當多元，隨著場景的需要而化身爲書桌、異世界的通道、裝有變身藥水或餅乾的百寶盒、餐桌、溺水時救命的小船、建築房子的基石、廚房的料理台、下午茶的舞台、決鬥的牌桌、法官的審判桌等等（參見**圖32**）：

圖 32

斯氏《愛麗絲》中的桌子

<table>
<tr><td> 
①開場房間裡的書桌、墨水、筆和餡餅</td><td> 
②白兔奔向遠方的桌子</td><td> 
③白兔拍拍手，書桌抽屜打開。</td><td> 
④愛麗絲跟著白兔爬入桌內。</td></tr>
<tr><td> 
⑤書桌內有紫色筆記本、圓規和尺</td><td> 
⑥愛麗絲看見地道內有桌子，白兔吃木屑。</td><td> 
⑦愛麗絲從電梯掉在落葉堆，底下有書桌</td><td> 
⑧書桌滾出墨水，愛麗絲喝了變小。</td></tr>
<tr><td> 
⑨淚池中的書桌</td><td> 
⑩白兔家建構在書桌上</td><td> 
⑪白兔房間內的書桌</td><td> 
⑫毛毛蟲房間裡的書桌</td></tr>
<tr><td> 
⑬胡椒廚房裡的桌子</td><td> 
⑭瘋茶會的桌子</td><td> 
⑮花園裡的桌子，帽匠和三月兔玩紙牌</td><td> 
⑯法庭上的審判桌，國王拿著本子照本宣科。</td></tr>
</table>

斯凡克梅耶之所以刻意選擇桌子，並且展示桌子作爲多意文本的可能性，有一部分原因是向卡洛爾致敬。在卡洛爾的〈瘋茶會〉一章中，帽匠問愛麗絲「爲什麼烏鴉像書桌？」愛麗絲沒有回答，而帽匠也沒有給答案，後來《奇境》1896年再版時，卡洛爾在序文提出解答：「因為它（烏鴉／書桌）可以發出聲音／寫字，雖然很單調／平板，卻不會頭尾顛倒（Because it can produce a few notes, tho they are very flat; and is nevar put with the wrong end in the front!）」他還故意把never寫成nevar，逆寫的raven（烏鴉）。這是卡洛爾玩弄文本多義性的其中一例，而斯凡克梅耶也在影片中展示符徵的多重指涉。

另一個原因可能就在於桌子、筆、墨水、書這些符徵所指涉的和所創造出來的對話空間。在影片的第一幕中，愛麗絲和姊姊在河邊，愛麗絲很無聊地丟石頭入河，姊姊在看書，當愛麗絲試圖偷窺姊姊在讀什麼（畫面上呈現書上全部是文字），這是影片裡愛麗絲首次企圖加入成人的話語中，結果「啪」的一聲，就被姊姊打手。然後在第二幕房間場景中，愛麗絲看見白兔照鏡子、剪斷珠鍊、拿出手錶察看，並說「糟了，要遲到了！」面對這一連串語言符號，愛麗絲開口說：「先生，請……」結果白兔沒理她，轉身就跑開，這是愛麗絲第二次被拒絕。接著，她跟隨白兔越過原野來到一張書桌前，白兔拍拍手：「啪！」書桌的抽屜應聲而開，白兔跳入抽屜內，隨後到達的愛麗絲模仿他拍拍手（請注意白兔拍手聲和先前姊姊打手聲在聲音符號和意象符號上都是相同的，兩者之間是有所連結的），但沒有得到回應，這是愛麗絲第三次在成人話語世界裡受挫……。

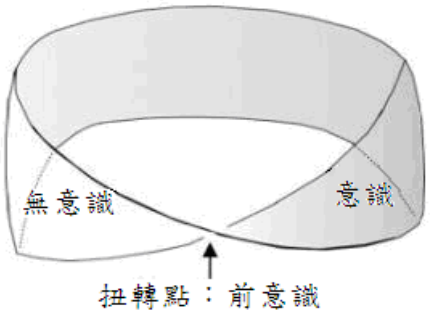
在整部影片的前半段，至少在遇見毛毛蟲之前，愛麗絲不斷地在對話中受挫，在影片中我們看見她一再呼喚白兔「先生，請問……（Sir, Please……）」卻只成爲拉岡所形容的「沾染了想像咒語的一個人的獨白。」（福原泰平，2002:77）直到她被白兔推入白色液體中塑型（請注意是白紙和白板的白色），並獲得重生後，來到毛毛蟲的語境裡，才有了第一次的對話。

前面提過，白兔代表她的自我（ego），這是用弗洛伊德的說法，若用拉岡的解釋則是那已經剪掉母親臍帶、能夠連結意識與前意識的自我，那個主體經過鏡像階段將自我投射的他者，「爲了成爲真正的自己而必須捨棄自己本身，穿上他者的衣裝。」（福原泰平，2002:46）但愛麗絲仍然是那個被無意識本能與慾望所驅使的本我（id），處在拉岡的想像界，還無法像已進入符號界的白兔那樣在語言世界中與意義的網絡連結。因此，她一路上無視於文本脈絡裡的各種語言符號，例如那個上面寫著愛麗絲名字的藍色筆記本。這個筆記本在第二幕的房間內就出現書桌上，伴隨著筆和墨水（象徵著書寫），但愛麗絲並未理會它，隨後這個藍色筆記又一再出現在白兔進入的書桌抽屜以及隨後的通道中，而愛麗絲仍無意識地踩過它們，即使白兔不斷引導她進入桌子所在的語言脈絡中，她依然是那個頑強的、隨本能行動的愛麗絲，一直到她被白兔塑型、被毛毛蟲勸告之後，才進入符號界（例證是她收到了一封署名「給愛麗絲」的邀請函，藉由魚臉郵差和蛙臉傭人的代理），雖然這封信是空白的。

而接下來的瘋茶會場景，不僅在敘事結構呈現莫比烏斯的結構（如前面章節所分析的），就心理結構的分析也是如此。拉岡在晚期引入莫比烏斯環來解釋主體自由往返於意識與無意識之間的狀態（**圖33**），而那個扭轉點處則是「前意識」的處所，也就是聯繫於語言的、從符徵到表象的交點。在這樣的結構中，主體往返於意識和無意識之間是自由且不止息的，除非主體的慾望被閹割，「插入裂口，

賦予它一個印記，使得莫比烏斯環消失，返回由無法溝通表裡的兩面構成的單純帶子。」（福原泰平，2002:276）

圖 33
無意識的莫比烏斯結構



瘋茶會這一場景中愛麗絲的心理結構就像莫比烏斯般自由往返於意識與無意識，在這裡，取代白兔成爲愛麗絲的它者的是帽匠與三月兔（這裡出現了另一次的鏡像），而現實被引入（帽匠問「今天是幾號？」愛莉絲回答「星期二」），與荒誕並置（三月兔在表上抹奶油），愛麗絲自信地遊走於意識與無意識之間，於是當帽匠問她「爲什麼烏鴉像書桌」時，她笑而不答，那抹狡黠、意在不言中的微笑，純然是成人之間交換祕密的符徵，包含了複雜編碼與精微譯碼過程。也或者，就像拉岡所說的，「實在界」那黑洞般的內在動力，使得符號界那些二元的符號操作無法有效進行，反而造成意義的真空。

這時已經可以看出愛麗絲與社會的意義網絡連結，但又未被社會收編。否則後來愛麗絲就不會在法庭上侃侃而談，指出國王判決與邏輯的誤謬（參見本章第一節的討論）、指控與事實不符等等。更值得注意的例子是當王后喊著「Off her head!」國王也同意，在陪審團的鼓譟當中，愛麗絲拼命搖頭，畫面閃過一連串與愛麗絲身體拼湊的頭，畫外聲像似在問愛麗絲：「哪一個？」

圖 34
畫外聲問愛麗絲「哪一個？」


①三月兔　②帽匠　③蛙臉傭人

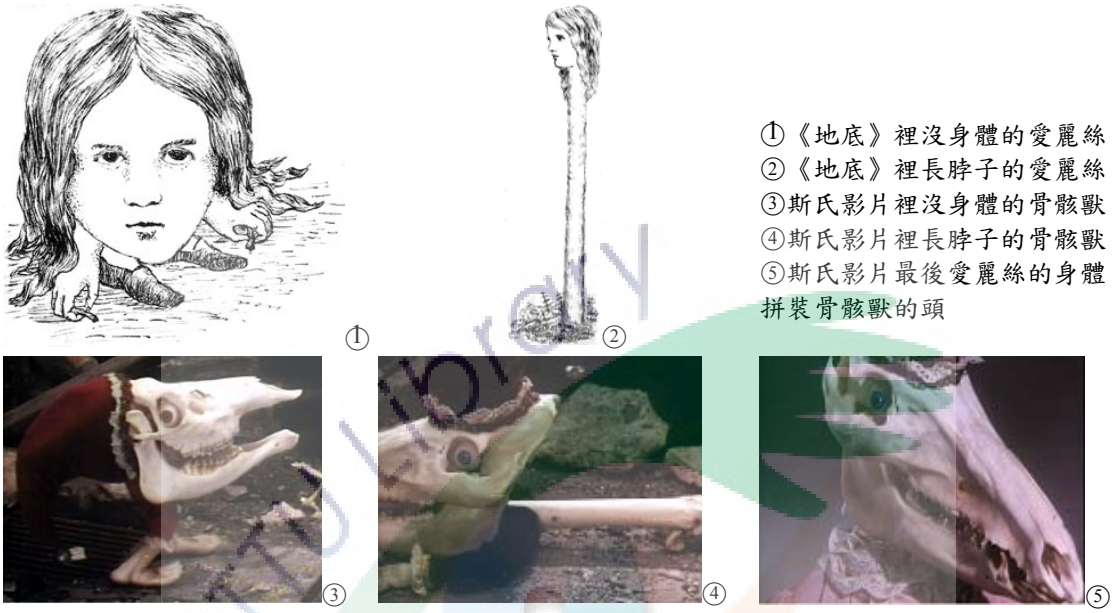

④魚臉郵差　⑤骨骸獸　⑥王后

其中**圖34-⑤**的這個骨骸獸的出現顯得突兀，我們約略記得他是白兔骨骸大軍的一員，但大軍裡角色那麼多，爲何獨獨挑選他？是隨機或者具有特殊意涵？

這就要回到本章第一小節的主題，愛麗絲的變身與成長。在卡洛爾的文本裡愛麗絲被鴿子攻擊之前有一度身體壓扁到頭下巴頂在腳上，然後又瞬地脖子拉長得就像蛇，在《奇境》田尼爾的插畫版本只表現了愛麗絲脖子變長的畫面，但在卡洛爾自己的《地底》版本裡其實還畫出了愛麗絲沒有身體的樣貌（參見**圖35**）：

圖35

愛麗絲變身與骨骸獸的對比



①《地底》裡沒身體的愛麗絲
②《地底》裡長脖子的愛麗絲
③斯氏影片裡沒身體的骨骸獸
④斯氏影片裡長脖子的骨骸獸
⑤斯氏影片最後愛麗絲的身體拼裝骨骸獸的頭

在骨骸大軍中有兩個骨骸獸外貌極相似，但下半身分別是只有腳沒有身體，以及脖子很長的（**圖35-②和③**），這就分別指涉了卡洛爾文本中正在學習變身的愛麗絲，而學習變身階段的愛麗絲就如同拉岡詮釋的處於想像界的鏡像階段，她與白兔骨骸大軍的鬥爭猶如本我與自我的鬥爭（如同第一小節所討論的）。這同時也可看出，斯凡克梅耶的文本其實遠比外界所認爲（也比他自己承認的），更忠實地詮釋卡洛爾的文本。

於是畫面上這一連串閃過的角色顯然就是斯凡克梅耶精心挑選的，而每一個角色所代表的意涵也就益發清晰。他去掉了白兔、毛毛蟲、國王等具有父長與權威象徵的角色，選了①三月兔、②帽匠、③蛙臉傭人、④魚臉郵差、⑤骨骸獸、⑥王后，兩兩成一組，分別代表愛麗絲心理結構的想像界（骨骸獸與王后——鏡像的想像自我a與他者A）、符號界（魚臉郵差和蛙臉傭人）以及實在界（三月兔和帽匠）。

不過這一來還會注意到另一個問題，他們在最後「哪一個」情節裡的出現時間和先前文本裡的出場順序不一致，若依照文本中各角色出現的順序應該是⑤骨

骸獸→③蛙臉傭人和④魚臉郵差→①三月兔和②帽匠→⑥王后。有沒有可能最後這橋段裡的出現順序是隨機的？但以斯凡克梅耶精密的拍攝手法，隨機的可能性很低，比較可能的解釋是他有意藉此形成一種循環關係，⑤→④→③→②→①→⑥→⑤→④……，也就是想像界、符號界、現實界三者形成流動而循環的關係，也就是拉岡晚期詮釋的莫比烏斯心理結構。斯凡克梅耶藉由這樣的心理結構，結合前一章所討論的時間循環敘事結構，讓他的愛麗絲呼應了一百多年前卡洛爾的愛麗絲。

影片最後，看似愛麗絲在自問：「我是哪一個？」（從第一小節「成長」面向的觀察），還可以從另一個角度提出解釋，愛麗絲同時也在問：「我想成爲哪一個？」但重點不在於選哪一個，而是愛麗絲***擁有***很多選擇，在遊戲與現實之間，在兒童與成人的語境之中，可以隨著語境和與成人的關係而隨意扮演。

遊戲還沒結束，不必急著做決定，愛麗絲拿起剪刀來，等著白兔到來。

遊戲永遠不會結束，1987年的斯凡克梅耶微笑著夢見1862年的卡洛爾。

第四節 小結

本章分別從三個能具體反映童年性建構的面向切入，討論兩個「愛麗絲」如何面對成長（主體性意識）、情慾（身體與性），與社會網絡的話語溝通。這三個面向也是前一章羅斯、金凱德、拉德等人所標誌的當代兒童文學論辯議題。

在面向成長議題上，卡洛爾希望愛麗絲永遠不要長大，至少心靈上如此，於是夢境也就成爲保存純真愛麗絲（也是他自己）的香格里拉；而斯凡克梅耶則讓愛麗絲在本我與自我的不斷衝突之中發展出主體意識來。就情慾這一面向看，《奇境》並不是一部有關於性的文本，或許我們能從文本當中讀出性暗示，但頂多也只能像金凱德詮釋卡洛爾的戀童那樣，將愛麗絲視爲永遠讓人抓不到的情慾能指；而斯凡克梅耶的《愛麗絲》卻勇於面對性的意識，她的奇境之旅也是一場性啓蒙的探索。最後，就與社會話語的連結關係來說，《奇境》雖然將愛麗絲從成人教誨與社會規範中解放出來，但卡洛爾最後仍期許她未來成爲賢妻良母，而斯凡克梅耶的愛麗絲，則一路抗爭到最後，甚至還跟象徵父權與律法的國王爭奪話語權。

如果說第六章試圖證明卡洛爾和斯凡克梅耶的文本具有共通性，都是兼具永恆與混沌的敘事文本，那麼這一章希望呈現出他們的對比。但重點並不是要指出他們的不同，而是藉由鏡相對照，看出每一個「愛麗絲」是彼此的另一面，就像莫比烏斯帶的兩側只是意識的表層與底層。而且從拉岡的心理結構來說，兩者是相通的。於是，我們跟隨卡洛爾踏上《奇境》的旅程，從這一側看見一個象徵著純真、自由、明亮的兒童幻想文本，我們跟著它往前走，不知不覺來到斯凡克梅耶的那帶有強烈的情慾、暴力與黑暗象徵的奇幻世界，而我們仍在同一個奇境裡。

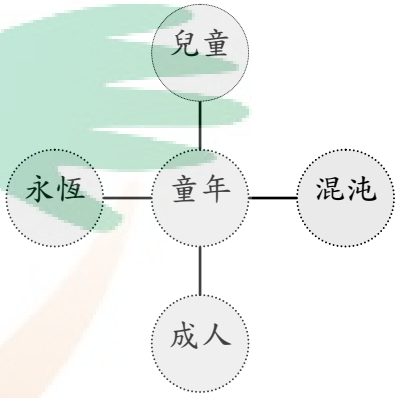
謝謝斯凡克梅耶，讓我們看見意識底層的「愛麗絲」。

NTTU Library

第九章　結論

我們相信，我們正朝著一種新的綜合前進，朝著一種新的自然主義前進。
——普里戈金（Ilya Prigogine）

這趟關於卡洛爾與斯凡克梅耶的探索之旅，是從 2005 年 5 月開始的。在旅程一開始，眼前展開了兩條類似 XY 座標的軸線，第一條軸線的兩端是兒童－成人（作者、評論者），第二條軸線是永恆－混沌，而在兩條軸線重疊處所存在的共同空間就是童年。



如今在整整七年後，旅程終於來到了終點，兩條軸線再度相交，卻發現原來這裡不是終點，而是轉折點，循著勞倫茲吸子的模型，又將開展另一趟軌跡相似而路徑不相同的旅程。

在此轉折點上，筆者儘可能簡短地以三個小節做回顧與展望，包括：問題與回應、研究發現，以及後續研究建議。

第一節 問題與回應

本論文主要探索的問題是，一部兒童文學作品是否有可能，以及如何才能成爲不朽？亦即：它要如何才能不被時間所淘汰，甚至在不同文化脈絡裡受到讀者的喜愛？這樣的作品就像被淘洗到最後的金沙，非常稀有，而卡洛爾的《奇境》就是這少數中極爲耀眼的一個例子。

《奇境》從 1865 年出版至今，一百五十年來並未隨著時間被遺忘，仍被閱讀與喜愛，而且它是一部跨年齡、跨領域的經典，讀者層面包括兒童、成人以及各界研究者。當同時期的優秀作品逐漸被供上文學殿堂時，它卻能活躍在讀者之間。愛麗絲旺盛的生命力，展現在源源不絕的各種語文翻譯與插畫版本上，也表

現在各種取材自它的影視文本、戲劇與音樂舞蹈演出、服飾與玩具、電玩與文創商品、生活器物、休閒旅遊與活動慶典等等；它也是各文學與文化研究學者戮力研究的對象，形成體系龐大而且細密深入的卡洛爾學，足以和莎士比亞學、紅學相比。卡洛爾研究學會也在歐、美、亞州各國成立。驚人的是，卡洛爾學並未被挖光淘盡，各種研究發現仍不斷冒出，而且橫跨各研究領域，一如本文第二章所梳理的，許多研究大家如榮格、史基納、吳爾芙、霍奎斯特、卜倫、德勒茲、伊格頓等都曾在其中留下足跡與貢獻。

愛麗絲驚人的能量究竟是如何形成的？英國最早的兒童文學史家達騰曾在 1932 年大膽說，愛麗絲「永遠不死，也永遠不會落伍」，如果他是預言家，顯然是眼光精到的那種，但預言的背後是基於何種檢驗標準才是本論文感興趣的。達騰提出一個解釋：《奇境》擺脫道德訓誡以及上對下的寫作，是兒童文學中第一次思想解放的出版品。達騰這個說法或檢視標準，很簡單也很容易明白。不過，思想解放的作品是否就能夠歷久彌新？恐怕並不見得。就本文前面的分析，英國李爾的《荒誕之書》和德國 Busch 的《惡童歷險記》同樣也是以娛樂爲取向，思想解放的傑出經典，現今在兒童讀者之中的流傳性卻已經很有限了。

因此本文試著提出另一項假說，認爲《奇境》的歷久不衰是由於它的敘事結構與內涵兼具了永恆和混沌特質；「永恆」體現於它所建構出的「無憂無慮、永遠不變、永生的樂園」（Rackin, 1973:5），讓人戀戀不捨，不僅兒童讀者想要擁有那個樂園，即使兒童隨著時間長大成人之後仍回味無窮，渴望回到那個樂園；而混沌則體現於它的遊戲、荒誕與顛覆，讓那個樂園不至於因爲不變而變得無聊。《奇境》的永恆和混沌特質不僅展現在敘事內容，也展現在敘事結構上，從序詩到回聲式的結尾，構成一勞倫茲吸子般的循環結構。

因此《奇境》才成爲一個令人流連忘返又生機蓬勃的童年敘事空間。爲了驗證這個假說，本文以它的改編文本（斯凡克梅耶的《愛麗絲》）做對比，以釐清永恆與混沌特質對於文本敘事的影響，然後進而比較這兩個文本所建構出來的童年與兒童形象。在將近一百個改編的影視文本當中，斯凡克梅耶的《愛麗絲》是唯一一個注意到而且再現了卡洛爾文本當中永恆與混沌敘事的版本，而且這種永恆與混沌兼具的特質不僅表現在時空敘事結構上，同時也表現在兩者的童年建構上，兩者的愛麗絲都在循環時間結構的敘事裡，不止息地遊走在遊戲與現實之間，在兒童與成人的話語之間。

雖然一般認爲斯氏文本與卡洛爾的文本天差地別，但這種所謂「天差地別」其實是很表面的看法，本文經過深入分析之後證明了，斯氏文本比眾人所認爲的更忠實於卡洛爾的原著，就連影片裡那些乍看跟《奇境》風馬牛不相及的骨骸怪

獸，其實也都是對於卡洛爾作品的指涉。

同時，本文也希望能和羅斯與金凱德等大家所論述的「永恆小孩」形成對話。當羅斯說成人企圖在兒童文學裡創造出一個「永恆小孩」來遮蔽自身那無法縫合的斷裂，或當金凱德說成人企圖用戀童來充盈自己的空虛，都點出了兒童文學戀童的本質，而這戀童就是繞著永恆小孩作爲成人慾望建構的核心。只不過，隱藏在羅斯和金凱德論述底下那個對於成人慾望或戀童的不安（雖然金凱德強調他要爲戀童除罪化，卻反而暴露出他的心虛），就筆者來看，這種不安毫無必要。兒童文學本來就是成人的文學，至少是成人共享的文學，成人在兒童文學中所創造出來的那個永恆小孩（戀童對象），就是成人自身，帶著永恆記憶中童年的聲音和現實中身爲成人的想像聲音。兒童文學一直是在這種複調又虛幻的對話中進行。

在兒童文學的創作與論述裡，永恆小孩一直是核心價值，相對的，它所鏡相對照的那個「混沌怪獸」（筆者以「Chaos Boojum」稱之）卻很少被關注。本文希望能闡明，愛麗絲這個「永恆小孩」同時也是「混沌怪獸」。所謂的「混沌怪獸」並不是指邪惡或調皮的小孩，而是如同 Boojum 這個卡洛爾在《獵捕蛇鯊》裡所創造出來的複合字一樣，它是指一種混雜的狀態，兼具成人與兒童的心理意識，或許／肯定還帶點荒誕的特質。

對於越來越跨界書寫與閱讀的兒童文學而言（其實應該修正爲「始終」處在跨界書寫與閱讀狀況下的兒童文學），愛麗絲故事之所以永垂不朽，就是因爲它同時滿足了兒童與成人的心理意識，但並不是達騰所批判的那種成人以上對下、教訓的文學，而是成人在其中發現了自身爲兒童的身影，不止息地遊戲著。

第二節 研究發現

在這趟探索中，筆者有許多欣喜的發現。有一些是從一開始就十分肯定的；有一些是起初憑著直覺這麼認爲，一度懷疑，最終經過不斷驗證和修正又繞回最早的看法，只不過這時眼前的景物更加清晰明朗；還有一些是原本以爲只有一兩項論證，最後發現原來到處都是明顯的論證：

一、 愛麗絲故事中的永恆敘事結構

筆者的第一個發現是在卡洛爾《奇境》的結尾有一個循環的敘事結構，亦即文本中姊姊做了第二個夢，她並且希望愛麗絲的夢能一直不斷流傳下去。就筆者目前所查考到的，這一結尾通常被忽略，因爲迪士尼和多數影片都省略它，而大多數人對於愛麗絲的認知都是從迪士尼的卡通來的。而就因爲這一發現，讓筆者得以找到斯氏文本和卡洛爾文本的連結，並讓斯氏文本在近百個改編影本中跳了出來，而奠定了整部論文的基調。

不過一開始，筆者以爲這只是一個單純的回聲結構，而且筆者在最早的課堂文論中雖用了「夢中夢」一詞來定義姊姊的夢，但自覺有些大膽，一直到後來追溯回卡洛爾《地底》版本的結尾，發現卡洛爾最早就是用「夢中夢」(a dream within a dream）來描寫姊姊做的夢，後來在出版《奇境》時才改爲「半夢半醒」的夢。這是一個讓人興奮的發現，也讓筆者更加確認這部論文的研究方向。

同時，經過多次細讀《奇境》後，筆者發現應該將〈序詩〉裡那句「那個黃金般的午後」視作最早的敘事（凝縮的文本），從這個點，到愛麗絲整個夢境的敘事，到姊姊夢中夢，再到未來愛麗絲的夢……這一個又一個夢境敘事，猶如回聲的波紋般，形成不斷循環的敘事。另外，筆者還重新注意到在「瘋茶會」這一章節裡就包含了一個時間循環結構。亦即，筆者雖然一開始就認爲《奇境》文本具有循環的敘事結構，但實際探索之後發現它遠比預期的更加複雜精緻。最終，筆者發現它其實是一個接近「勞倫茲吸子」圖形的敘事結構。

而且，如果我們將卡洛爾和愛麗絲三姊妹在游河時講故事視作愛麗絲故事最早的版本，從這個版本到卡洛爾的兩次手繪本，到 1865 年的《奇境》，到《幼兒版愛麗絲》，到此後各種不同的插畫版本、各種不同影視改編文本、各種電玩文創商品……，所有的文本也都以「勞倫茲吸子」結構形成再現，它們繞著原著的軌道打轉，卻永遠無法逼近原著。這種必然的混沌現象，是所有改編文本創造力的來源，也是愛麗絲故事之所以永垂不朽的祕密。筆者據此認爲羅斯用「巴利永遠無法給《彼得潘》一個確認的結局」，來證明兒童文學是不可能的文學的這論點並不正確，相反的，這種「永遠無法逼近」可能正是一部文學能不斷流傳的原因。

二、 斯氏版本是最能傳達卡洛爾文本精髓的改編文本

當初在發現了斯氏文本和卡洛爾文本在敘事結構和指涉意涵具有高度相似性之後，筆者就主張它是最能傳達卡洛爾文本精髓的版本。這個觀點一度受到挑

戰而動搖，但隨著對斯氏文本的一層又一層地剝開，進行細密、分區的分析，並發現越多越多論證之後，就越加肯定這個最早的主張。尤其是影片裡那些看似跟卡洛爾文本毫無關連的骨骸獸，最後也證明了他們其實是以《奇境》當中的變大變小的愛麗絲、鷹頭獅、假海龜爲原型所創造出來的，而且在卡洛爾的攝影作品中也找到了許多以動物骨骸爲標本的攝影作品。也就是說，斯氏版本其實遠比世人所認爲的更加忠實地詮釋卡洛爾的文本。只不過斯凡克梅耶的詮釋並不是表面字義的忠實，而是（套用斯凡克梅耶的話）「潛入和卡洛爾同水位的心靈深海中」後，再用他自己的創意表達出來。雖然他的影片中以黑暗、情慾、詭異的風格著稱，但如筆者在論文所陳述的，兩個文本就像光燦之天和深淵之地的對比，互爲表裡，而這「表」「裡」就如第八章所詮釋的，是意識與無意識的流動關係。

斯凡克梅耶的《愛麗絲》影片本身就如同一篇關於卡洛爾與愛麗絲的論文，精細而縝密，完全不輸給目前所見的任何一篇卡洛爾研究論文。他將卡洛爾定位爲超現實藝術的先行者，因此斯氏文本強化了夢境邏輯與符號、心靈結構，細讀他的影片，其實可以幫助我們更加理解卡洛爾的文本。

三、 永恆與混沌理論的導入

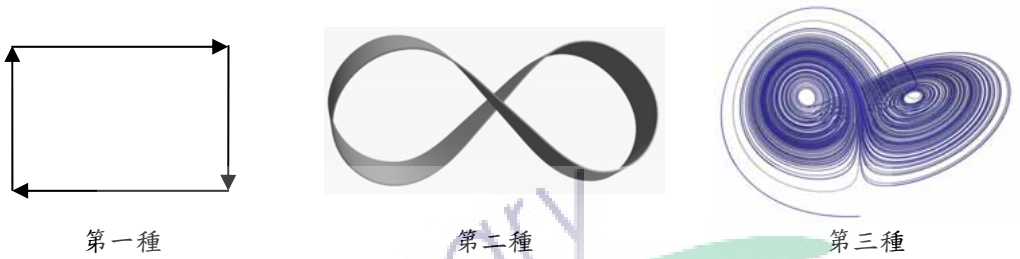
在這次的論文探索中，個人最大的收穫是導入永恆和混沌理論，尤其是混沌理論是兒童文學界較少引用的，比較常見的是在作創意教學時。不過，就像托夫勒（A. Toffler）在爲諾貝爾化學獎得主普里戈金（Ilya Prigogine）的《混沌中的秩序》（Order Out of Chaos）作序時說的：「西方文明中得到最高發展的技巧之一就是拆零，即把問題分解成盡可能小的一些部分。我們非常擅長此技巧，以致於我們時常忘記把這些細部重新組裝在一起。」（1990: 1）托夫勒的話在筆者進行論文過程中給予醍醐灌頂的力量，而普里戈金這部很精采融合科學與哲學思考的大著，雖然因爲書寫脈絡之故最後沒能融入本文中，但也對筆者產生影響。

「永恆」是兒童文學創作與論述的核心議題之一，但也因爲如此，最後它已經變成某種圖騰，面目有些模糊、源流不明。筆者最初只是單純希望能將兒童文學的這個核心圖騰擦拭乾淨，看清它容顏和自己作爲兒童文學研究者的系譜，最後卻意外地找到新大陸。筆者這趟尋根是藉助波赫士的引導而畫出路徑：柏拉圖－聖奧古斯丁。正好這兩人和卡洛爾的關係也十分密切，卡洛爾既是一位數學教授又是牧師之子，柏拉圖和聖奧古斯丁應該都在他身上烙下了印記。透過這條尋根路線，本文釐清了永恆的三種說法：柏拉圖的「現在是」說法、奧古斯丁的「回憶」說，以及波赫士的「再現」說，而文學和藝術創作就是在這樣思想脈絡下，讓凡夫俗子藉由凝思，得以擁抱永恆，與太一同化。另外，羅斯等人常說的「永恆的小孩」其實是榮格學派以希臘羅馬神話爲原型的分析，較偏向永生與再生的

母題。

波赫士還針對永恆的時間循環整理出三種結構，不過，筆者發現波赫士所謂的第三種永恆循環時間，其實是混沌模式的循環時間，筆者並試著在文中將這三種循環時間用現有的圖形表示：

圖 36
三種循環時間結構圖



第一種　　第二種　　第三種

第一種是在繞一圈後之將會回到原地的結構，第二種是一直往前走永遠沒有終點的結構（莫比烏斯環），第三種則是繞著相似軌跡打轉卻永遠不會重複的結構。而這三種永恆與混沌的時間循環模式，也正是筆者在卡洛爾與斯凡克梅耶文本當中所發現的循環敘事結構，三種模式同時存在於文本中。藉由此，建立了本文在敘事結構上的理論。有趣的是，筆者原本的重點是放在「永恆」議題上，只是直覺必須將永恆的對照面「混沌」也納入作參照觀察，最後卻發現它不僅是參照，本身就是卡洛爾與斯凡克梅耶文本的主題。

這裡要特別指出，最早筆者在摸索斯凡克梅耶的敘事結構時，曾一度認爲是一個夢中夢的結構，但在與指導老師陳儒修教授討論時，他指出應該是一個莫比烏斯環的結構，這個提示讓筆者豁然開朗。而後才又進一步從混沌理論的勞倫茲吸子模式的啓發下，釐清了斯氏文本與卡洛爾文本中所存在的混沌模式。

也在這樣的脈絡下，筆者重新去理解斯凡克梅耶繪作的《不思議の国のアリス》與《鏡の国のアリス》，如果沒有從混沌理論切入，可能很難理解斯凡克梅耶這個插畫版本的《奇境》與《鏡中》的意涵。更重要的是，發現了斯凡克梅耶藉著這兩本書和他的《愛麗絲》影片形成互文指涉，從這個指涉裡，又進一部回頭解答了《愛麗絲》影片中白兔與愛麗絲爲什麼要吃木屑（參見本文第六章）。

第三節 後續研究建議

在這趟論文的探索中，一方面更加確認卡洛爾學（不僅是愛麗絲學而已）的龐大，另一方面也驚訝它是個有機結構，不斷地自我增長。在筆者進行這篇論文的過程中，不斷地有新的研究或創作出現，有些研究成果，筆者已經將它納入在這次的論文探討中，例如 *Lewis Carroll in Numberland*（2008），有些因爲與論題關係較遠，暫時無法包容進來，例如以小說形式書寫真人愛麗絲故事的 *Alice I have Been*（Melanie Benjamin, 2010），相信還有更多值得往下挖掘的研究課題：

一、 愛麗絲故事的流行文化與次文化研究

如同第二章裡所說的，在愛麗絲龐大的研究體系裡，關於流行文化的研究是相對比較少也比較新的，目前僅見有 Will Brooker 的 *Alice's Adventures: Lewis Carroll in Popoular Culture*（2004），雖然 Brooker 這本著作很具企圖心，包含了電影、電玩、旅遊等比較新的研究面向，但整體來說內容的述多於論，因此筆者認爲尚有很大的研究空間，例如愛麗絲與流行音樂的關係，除了第二章曾提及的 Grace Slick 的迷幻搖滾金曲〈白兔〉之外、幫米勒電影 *Alice in Wonderland*（1966）製作配樂的印度西塔琴大師卡拉維香（Ravi Shankar）的音樂、傳奇爵士樂團體 Bill Evans Trio 的爵士樂等等，甚至還有羅比・威廉斯（Robbi Williams）模仿《鏡中》拍攝的音樂 MV 等等，都是極佳的研究對象。

二、 對於斯凡克梅耶的童年性研究

如第三章所言，關於斯凡克梅耶的研究較少，全世界皆然，台灣根本是處女地，雖然喜歡他作品的人不少，他的電影也幾度成爲台灣金馬獎電影節專題，但以之作爲研究對象的幾乎沒有。本論文可能是華語地區第一篇以斯凡克梅耶爲對象的博士論文，若加上碩士論文則有中國顏瑜的碩士論文（2007）。因此，可以探索的空間非常大。一般來說，目前對於斯凡克梅耶的研究重點多半擺在超現實藝術這個方向，而本文側重的是他的時空敘事結構和他的童年建構，相信其他還有很多面向可以挖掘的，例如他電影中的木偶劇。誠如鴻鴻所說的，他的創作手法「幾乎『染指』過動畫製作的每一種法門：卡通、既成實物動畫、黏土動畫、靜照組合拼貼、真人動畫、傀儡操作……像一場動畫博覽會。」（鴻鴻，1995：84）若能針對他的創作手法作分析，相信也能對國內的戲劇與電影創作有所啓發。

另外，斯凡克梅耶有不少關於童年的影片，包括以《鏡中》改編的《荒唐童話》(1966)、《地下室驚魂》（1983）、《貪吃樹》（2000）等，他詮釋童年的角度

與傳統兒童文本大不相同，因此若能繼續研究他對於童年的建構，應可以對於兒童文本的創作與論述產生激盪與助益。

三、 《鏡中奇緣》的研究

由於《奇境》的論述體系已經很龐大了，加上筆者一開始也定位卡洛爾在《鏡中》討論的另一個哲學議題，因此在這次論文中並未將《鏡中》含納進來。不過，後來在探索「永恆」與「混沌」時，讀到聖奧古斯丁將「永恆」與「混沌」視爲鏡像的對照，因此聯想到也許可以從這方面延伸討論《鏡中》文本。

斯凡克梅耶也曾以《鏡中》裡的“Jabberwocky”一詩爲主題，拍攝了出短片《荒唐童話》（*Jabberwocky*），當中也有繁複的隱喻值得深入探討。兩者是否可能透過比較而找出隱藏的意涵，這是很值得探索的方向，也是筆者會很有興趣進一步了解的。

四、 以當代華文作品來檢驗本文所提出的假說

在本論文中，筆者從對《奇境》文本的觀察分析進而提出一項假說：能夠長久流傳的兒童文學往往兼具永恆與混沌的敘事。這項假說能否應用在其他的文學作品上，是筆者特別想了解的。尤其，這項假說雖是根據《奇境》這部英文經典而提出，但華語文世界的兒童文學作品卻是筆者更渴望檢驗的對象。

因此，希望未來以台灣李潼、中國北京曹文軒的小說作爲研究對象。他們的作品都具有相當濃厚的永恆意圖，作品也都被改編成影視文本，因此應該能成爲好的檢驗範例。

附錄

附錄一　路易斯・卡洛爾作品一覽表

說明：
以下作品順序依出版時間排序，若以卡洛爾筆名發表者，將附上中文翻譯，其餘則以英文原文呈現。

1、 *The Fifth Book of Euclid Treated Algebraically*，1858

2、 *A Syllabus of Plane Algebraical Geometry, Part I,* 1860.

3、 《愛麗絲漫遊奇境》（Alice's Adventures in Wonderland）, 1865

4、 *The Dynamics of a Particle,*1865.

5、 *An Elementary Treatise on Determinants.* 1867.

6、 《魔術幻燈詩集》（Phantasmagoria and Other Poems）,1869.

7、 *The New Belfry of Christ Church, Oxford,* 1872.

8、 《愛麗絲穿越鏡子》（*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*）, 1872.

9、 《獵捕蛇鯊》（The Hunting of the Snark: An Agony in Eight Fits）, 1876.

10、 *Euclid and His Modern Rivals*, 1879.

11、 《押韻乎？合理乎？》（Rhyme? And Reason?）, 1883.

12、 *Curiosa Mathematica. Part I: A New Theory of Parallels*, 1888

13、 《希兒薇和布魯諾》（Sylvie and Bruno）, 1889

14、 *Curiosa Mathematica. Part II: Pillow Problems Thought Out during Wakeful Hours*, 1893

15、 《希兒薇和布魯諾完結篇》（Sylvie and Bruno Concluded）, 1893.

16、 *Symbolic Logic, Part I: Elementary*, 1896

17、 《三個日落詩集》（*The Three Sunsets, and Other Poems*）, 1898

18、 《路易斯・卡洛爾詩集》（The Collected Verse of Lewis Carroll）, 1929.

19、 《路易斯・卡洛爾作品全集》（The Complete Works of Lewis Carroll）, 1936

20、 *Symbolic Logic, Part II: Advanced*,1977.

21、 《路易斯・卡洛爾日記 1-9》*Lewis Carroll's Diaries: The Private Journals of Charles Lutwidhe Dodgson（Lewis Carroll）, The First Complete Version of the Nine Survivng Volumes with Notes and Annotations*, 1994-2005.（9 volumes）

NTTU Library

附錄二　楊・斯凡克梅耶電影與其他創作作品一覽表

一、 執導影片（依時間序）

1、 《最後把戲／最後伎倆》（*Poslední trik pana Schwarzewaldea a pana Edgara/ The Last Trick*, 1964），短片。

2、 《一段巴哈的幻想曲》（*J.S.Bach fantasie g-moll/ J.S.Bach's Fantasy in G Minor*, 1965 ），短片。

3、 《與群石嬉戲》（*Spiel mit Steinem /A Game With Stones, 1965*），短片。

4、 《棺木與天竺鼠／棺材屋》(*Rakvičkárna* /The Coffin Factory 或名 *Punch and Judy, 1966*），短片。

5、 《馬戲／其他》（Et Cetera, 1966），短片。

6、 《自然史》（*Historia Naturae [suita]*, 1967），短片。

7、 《庭園》（*Zahrada/ The Garden*, 1968 ），短片。

8、 《午後野餐》（*Picknick mit Weissmann/ Picnic with Weissmann, 1969*），短片。

9、 《屋裡平靜的一週》（*Tichý týden v domě/ A Quiet Week in the House, 1969*），短片。

10、《唐璜》（*Don Šajn/ Don Juan,* 1970），短片。

11、《人骨教堂》（Kostnice/ The Ossuary, 1970），短片。

12、《荒唐童話》（Zvahlav aneb Saticky Slameného Huberta/ Jabberwocky, 1971），短片。

13、《達文西日記》（*Leonarduv deník/ Leonardo's Diary*, 1972），短片。

14、《歐塔蘭多傳奇》（*Otrantský zámek/ The Castle of Otranto*, 1977），短片。

15、《頹敗之屋》（Zánik domu Usheru/ The Fall of the House of Usher, 1980），短片。

16、《多面向的對話》（*Možnosti dialogu/* Dimensions of Dialogue, 1982），

短片。

17、《死亡的邀約》(*Kyvadlo, jáma a naděje/ The Pendulum, the Pit and Hope, 1983*），或譯《深坑、鐘擺和希望》，短片。

18、《地下室驚魂》（*Do pivnice/ Down to the Cellar*, *1983*），短片。

19、《愛麗絲》（*Neco z Alenky / Alice*, 1987），劇情長片。

20、《男性遊戲》（*Mužné hry/ Virile Games, 1988*），短片。

21、〈另一種愛〉(Another Kind of Love, 1988)，音樂 MV。

22、〈戀愛中的肉〉（*Zamilované maso/ Meat Love, 1989*），短片。

23、《芙羅拉》（Flora, *1989*），短片。

24、《黑暗‧燈亮‧黑暗》(*Tma, světlo, tma/ Darkness-Light-Darkness, 1989*)，短片。

25、《自畫像》(*Animated Self-Portraits*, 1989），短片。

26、《在波西米亞史達林必亡》（*Smrt Stalinismu V Cechách/ Death of Stalinism in Bohemia*, 1990），短片。

27、《食物》（*Jídlo/ Food, 1992*），短片。

28、《浮士德》(*Faust*,1994)，劇情長片。

29、《極樂同盟》（*Spiklenci slasti/ Conspirators of Pleasure, 1996*），劇情長片。

30、《貪吃樹／樹嬰》（*Otesánek/ Little Otik,* 2000），劇情長片。

31、《瘋狂療養院》（*Šílení/ Lunacy*, 2005)，劇情長片。

32、《夢中見》(*Přežít svůj život/ Surviving Life,* 2010)，劇情長片。

33、《蟲變》(*Hmyz / Insects*)，劇情長片。(拍攝中，片名暫定)

二、 其他作品（依時間序）

1、 "The Future Belongs to Masturbation Machines", in *Paris: La civilisation surrealiste,* 1975. （文論）

2、 "Like the Touch of a Dead Trout". In *Afterimage 13*, pp. 40-1, 1987.（文

論）

3、 *Transmutace smyslů = Transmutation of the Senses*. Praha: Středoevropská galerie a nakl, 1994.（論述文集，捷克文與英文對照）

4、 *Švankmajer's Faust : the script : including a preface by the author and excerpts from his diary kept during filming* (trans. Mason, Valerie.). Trowbridge: Flicks Books,.1996. （影片腳本）

5、 *Anima Animus Animation: Between Film and Free Expression.* (with Eva Švankmajerová). Praque: Slovart, Arbor Vitae Foundation, 1998.（繪畫與雕刻等多媒體藝術作品展出）

6、 不思議の国のアリス（原作者 Lewis Carroll 著、Jan Švankmajer 插圖、久美里美譯）。日本，東京：エスクァイア マガジン ジャパン（Esquire Magazine Japan），2006。（繪本）

7、 鏡の国のアリス（原作者 Lewis Carroll 著、Jan Švankmajer 插圖、久美里美譯）。日本，東京：エスクァイア マガジン ジャパン（Esquire Magazine Japan），2006。（繪本）

NTU Library

附錄三　卡洛爾作品改編影視一覽表

製表人：周惠玲

編號	原著	片名/出品年	導演/製片	類型/技術/片長	說明
1.	《奇境》	*Alice in Wonderland,* 1903	Cecil M. Hepworth 與 Percy Stow	奇幻/黑白默片/ 8 分	英國 Hepworth 出品；此片一度遭火損傷，後 BBC 修復，目前可於網路觀看。
2.	《奇境》	*Alice's Adventures in Wonderland,* 1910	Edwin S. Porter	冒險、戲劇、喜劇/黑白默片/10 分	美 Edison Manufacturing Company 製作
3.	《奇境》	*Alice in Wonderland,* 1915	W.W. Young	奇幻/黑白默片/ 52 分	American Film Manufacturing Company 製作；片中加上一段解釋 alice 夢境來源的劇情；此片目前可於 IMDB 網站觀看；
4.	《鏡中》	*Alice Through a Looking Glass,* 1928	Walter Lang	黑白默片	美國片
5.	《奇境》	*Alice in Wonderland,* 1931	Bud Pollard	奇幻/黑白/55 分	美 Unique Foto Film 製作、華納戲院上映
6.	《奇境》《鏡中》	*Alice in Wonderland,* 1933	Norman Z. McLeod	冒險、親子、奇幻/黑白/76 分	美國 Paramount 出品；W. C. Fields 飾演 Humpty-Dumpty；
7.	《奇境》《鏡中》	*Betty Boop: Betty in blunderland,* 1934	Dave Fleischer	喜劇/黑白動畫/7 分	美 Fleischer Studios 製作；
8.	《奇境》	*Alice in Wonderland,* 1937	George More O'Ferrall	奇幻[TV]/黑白/30 分	英國 BBC 製作；George More O'Ferrall 導演的 Alice，但與 1946 年版本的演員不同；
9.	《奇境》《鏡中》	*Alice,* 1946	George More O'Ferrall	戲劇、奇幻[TV]/黑白/40 分	英國 BBC 製作；George More O'Ferrall 導演的第二部 Alice，但與 1937 年版本的演員不同；
10.	《奇境》	*Alice in Wonderland,*	Dallas Bower	戲劇、奇幻	此片是第一個彩色版

		1949		/Ansco 彩色真人偶動畫/76 分	的愛麗絲電影，並邀請當時著名偶劇團 Lou Bunin Productions 來演出片中木偶戲，對當時正在製作的迪士尼卡通愛麗絲造成巨大威脅，迪士尼公司因而設法杯葛它在美的上映。
11.	《奇境》	*Another Darling,* 1950	Franklin J. Schaffner	戲劇/TV 影集/	美國福特汽車公司的電視節目 ***The Ford Theatre Hour***（***1948–1951***）製作；
12.	《奇境》	*Alice in Wonderland* , 1950	Franklin J. Schaffner	戲劇/TV 影集	美國福特汽車公司的電視節目 ***The Ford Theatre Hour***（***1948–1951***）製作；
13.	《奇境》《鏡中》	《愛麗絲夢遊仙境》（*Alice in Wonderland*, 1951）	Clyde Geronimi 與 Wilfred Jackson	親子、奇幻冒險/動畫/75 分	美迪士尼製作；獲 Oscar 等 2 項提名；
14.	《奇境》	*Alice in Wonderland,* 1954	Maury Holland	戲劇/TV 影集/黑白/60 分	美 J. Walter Thompson Agency 製作的 **Kraft Television Theatre** 之一；
15.	《奇境》《鏡中》	*Alice in Wonderland,* 1955	George Schaefer	親子、奇幻/TV 影片/60 分	Hallmark Hall of Fame 系列第 9 集；
16.	《奇境》	*Alice* 另名 *The Life of Lewis Carroll*, 1965	Gareth Davies	戲劇、傳記/TV 影集/黑白/72 分	英國 BBC 企製的 TV 影集 *The Wednesday Play*（1964-1970）的其中一集；融合《奇境》故事和 Carroll 和真人 Alice Liddle 的傳記。
17.	《奇境》	*Alice of Wonderland in Paris,* 1966	Gene Deitch	奇幻/動畫/52 分	美 Rembrandt Films 製作；
18.	《奇境》	*Alice in Wonderland or What's a Nice Kid Like You Doing in a Place Like This?,* 1966	Alex Lovy	親子、音樂喜劇/TV 動畫/60 分	美國 Hanna-Barbera Productions 製作；
19.	《奇境》	*Alice in Wonderland,*1966	Jonathan Miller	戲劇/TV 影集/黑白/72 分	英 BBC 企製 TV 影集 *The Wednesday Play*（1964-1970）之一；拍攝地點在牛津；西

					塔琴大師卡拉維香（Ravi Shankar）配樂；
20.	《鏡中》	*Alice Through the Looking Glass,* 1966	Alan Handley	親子、奇幻、音樂/TV 電影/72 分	美 CBS 熱門影集；劇中揉合了部分《綠野仙蹤》的稻草人角色；
21.	《鏡中》	*Ways and Means,* 1970	Bob Godfrey	動畫	英國片
22.	《奇境》	*Tomfoolery***,** 1970	Arthur Rankin Jr.與 Jules Bass 與 John Halas	TV 動畫/24 分	*Tomfoolery* 是一系列電視卡通，根據卡洛爾和李爾的荒誕詩而編製。由 Rankin Bass Production 企製。
23.	《鏡中》	*Alice Through the Looking-Glass: Looking-Glass House ,* 1970	Jenny Nimmo	親子、奇幻/TV 動畫/15 分	電視影集 *Jackanory*（1965-1996）
24.	《鏡中》	*Alice Through the Looking-Glass: Tweedledum and Tweedledee ,* 1970	Jenny Nimmo	親子、奇幻/TV 動畫/15 分	電視影集 *Jackanory*（1965-1996）
25.	《鏡中》	*Alice Through the Looking-Glass: Humpty Dumpty ,* 1970	Jenny Nimmo	親子、奇幻/TV 動畫/15 分	電視影集 *Jackanory*（1965-1996）
26.	《鏡中》	*Alice Through the Looking-Glass: The Lion and the Unicorn ,* 1970	Jenny Nimmo	親子、奇幻/TV 動畫/15 分	電視影集 *Jackanory*（1965-1996）
27.	《鏡中》	*Alice Through the Looking-Glass: Queen Alice ,* 1970	Jenny Nimmo	親子、奇幻/TV 動畫/15 分	電視影集 *Jackanory*（1965-1996）
28.	《奇境》	*Alice au pays des merveilles,* 1970	Jean-Christophe Averty	TV 電影 黑白/115 分	法語片
29.	《鏡中》	《荒唐童話》（*Zvahlav aneb Saticky Slameného Huberta/ Jabberwocky or Straw Hubert's Clothes*, 1971）	楊·斯凡克梅耶（Jan Švankmajer）	奇幻、驚悚/停格動畫/11 分	除片頭朗誦的 Jabberwocky 一詩外，片中無對白；捷克片，後收錄於 *Cinema 16: European Short Films* 當中。
30.	《奇境》《鏡中》	《愛麗絲漫遊仙境》（*Alice's Adventures in Wonderland,* 1972）	William Sterling	冒險、親子、奇幻/彩色/101 分	美國版僅 95 分。
31.	《鏡中》	*Alice Through the Looking Glass,* 1973	James MacTaggart	奇幻、親子 TV 電影	榮獲英國學術電視獎 BAFTA 等獎項 1 得

					主、1 提名；BBC 播映
32.	《奇境》《鏡中》	*Les cent livres des homes: Alice aux pays des merveilles,* 1973	Maurice Dugowson、Bernard d'Abrigeon	紀錄片 TV 影集	法語【世紀之書】的其中一集
33.	《奇境》	*Nel mondo di Alice,* 1974	Guido Stagnaro	親子、奇幻 Mini 影集	義大利語；觀眾反應很接近原著
34.	《奇境》	*Alicia en el país de las maravillas,* 1976	Eduardo Plá	冒險、親子、奇幻/73 分	西語片，拍攝地點在阿根廷，有嬉皮、超現實的情節。
35.	《奇境》《鏡中》	*Alice in Wonderland: An X-Rated Musical Fantasy,* 1976	Bud Townsend	成人、奇幻、喜劇、音樂/72 分	相當經典的愛麗絲成人片。有英語和德語版（未剪版 88 分）。劇情以《奇境》爲主，加入部分《鏡中》的角色如雙胞胎等。
36.	《鏡中》	《莫名其妙》（*Jabberwocky*）, 1977	Terry Gilliam	冒險、奇幻、喜劇/105 分	新編劇情，但引用 Carroll 的角色。
37.	《奇境》《鏡中》	*Big Apple Birthday,* 1978	Nick De Noia	親子、音樂/短片/70 分	新編故事，加入《奇境》《鏡中》以及其他童話故事如灰姑娘等主角；獲 Daytime Emmy Awards
38.	《奇境》	*Alicia en la España de las maravillas, 1979*	Jorge Feliu	劇情、奇幻	西語片
39.	《奇境》	*Alice chez les satyres,* 1979	Francis Leroi	成人色情片/70 分	法語片
40.	《奇境》	*The Muppy Show, 1980*	Philip Casson	親子、喜劇、音樂/TV 影集/真人與布偶演出/黑白/30 分	美 Columbia 製播的 TV 影集（1976–1981）；15 歲 Brooke Shields 飾演 Alice；目前改彩色版收錄於 *The Best of the Muppy Show*, 2004，vol.8, episode 506；*IMDB 無資料
41.	《鏡中》	*Alisa v strane chudes,* 1982	Efrem Pruzhanskiy	親子/動畫短片/30 分	俄語片
42.	《奇境》	*Alisa v Zazerkale,* 1982	Efrem Pruzhanskiy	親子/動畫短片/39 分	俄語片
43.	《奇境》《鏡中》	*Alice in Wonderland,* 1982	John Clark Donahue 與	奇幻、親子/TV 電影/	

			John Driver	81 分	
44.	《奇境》《鏡中》	*Alice at the Palace,* 1982	Emile Ardolino	親子、奇幻、舞台劇/72 分	梅利史翠普演出 Alice；獲 Emmy 獎等 1 得主、2 提名。
45.	《奇境》	*A Dream of Alice,* 1982	Yvonne Littlewood	舞台劇/電視電影/130 分	英 BBC 企製
46.	《奇境》《鏡中》	*Alice in Wonderland*, 1983	Kirk Browning	舞台劇/電視影集/	凱特波頓（愛麗絲）與父親里察波頓（白騎士）合演； 美 PBS 影集 *Great Performances"之一*。
47.	《奇境》	Fushigi no kuni no Alice**,** 1983	腰繁男（Shigeo Koshi）	冒險、親子/電視卡通/24 分	總共有四集，第一集是愛麗絲和 Benny, 第二集兔子洞、第三集淚池、第四集烏龍賽跑
48.	《奇境》	*Dreamchild,* 1985	Gavin Millar	傳記、戲劇/ 94 分	以年老的 Alice Liddle 到美國受獎回憶起她與 Lewis Carroll 的過往、《奇境》故事等。
49.	《奇境》	*Alice in Wonderland: Down the Rabbit Hole and the Pool of Tears,* 1985	Harry Aldous	親子、奇幻/TV 影集/20 分	英國 Anglia Television 製播
50.	《奇境》	*Alice in Wonderland: A Long Tail, a Little Bill and Advice from a Caterpillar,* 1985	Harry Aldous	親子、奇幻/TV 影集/20 分	英國 Anglia Television 製播
51.	《奇境》	*Alice in Wonderland: Pig and Pepper and on to a Tea Party,* 1985	Harry Aldous	親子、奇幻/TV 影集/20 分	英國 Anglia Television 製播
52.	《奇境》	*Alice in Wonderland: A Mad Tea Party and the Queen's Croquet Ground,* 1985	Harry Aldous	親子、奇幻/TV 影集/20 分	英國 Anglia Television 製播
53.	《奇境》	*Alice in Wonderland: The Mock Turtle's Story, the Lobster Quadrille and Who Stole the Tarts?,* 1985	Harry Aldous	親子、奇幻/TV 影集/20 分	英國 Anglia Television 製播
54.	《奇境》	*Alice in Wonderland,* 1985	Harry Harris	冒險、親子、奇幻/TV 電影/187 min	獲 5 項 Emma 獎提名、1 項 Young Artist Awards 得主
55.	《奇境》	*Alice in Wonderland,*	Barry Letts	奇幻/TV 電	

		1986		影/30 分	
56.	《蛇鯊》	*The Hunting of the Snark,* 1987	Mike Batt	音樂劇/60 分	真人演出
57.	《鏡中》	*Alice Through the Looking Glass,* 1987	Andrea Bresciani、Richard Slapczynski	親子/TV 動畫電影/73 分	
58.		*The Care Bears Adventure in Wonderland,* 1987	Raymond Jafelice	親子/動畫(80 分)	加拿大出品；美國小熊與愛麗絲聯手打敗的夢境惡魔的故事；獲 Genie Awards 等 3 提名
59.	《奇境》	*Alice in Wonderland*, 1988	Franco Cristofani	奇幻、親子/動畫/51 分	澳洲出品；
60.	《奇境》	《愛麗絲》(*Něco z Alenky*, 1987)	楊·斯凡克梅耶（Jan Švankmajer）	奇幻、驚悚/動畫/86min	獲安錫影展等 1 項獎、1 項提名。
61.	《奇境》	*Sugar & Spice: Alice in Wonderland,* 1991	Jerald E. Bergh	喜劇、親子/動畫/26min	IMDB 未註明，但情節與角色相同
62.	《奇境》《鏡中》	*Adventures in Wonderland*（1991-1995）	Gary Halvorson	親子、奇幻、音樂/電視影集/	迪士尼的現代改編版；獲 Daytime Emmy Awards 等 7 獎、11 提名
63.	《奇境》《鏡中》	*Alice: An Interactive Museum***,** 1994	庄野晴彦（Haruhiko Shono）	網路遊戲	
64.	《奇境》	*Alice in Wonderland***,** 1995	赫魯馬（Toshiyuki Hiruma）與 Takashi	親子/動畫/45min	英語發行、委日製作
65.	《鏡中》	《鏡之國的美幸》（鏡の国の美幸ちゃん/ *Miyuki- chan in Mirrorland*）, 1995.	Tetsuro Aoki	BL/動畫/16min	英日語發行
66.	《奇境》	《美幸夢遊仙境》(不思議の国の美幸ちゃん/ *Fushigi no kuni no Miyuki-chan* ）, 1995	Tetsuro Aoki	BL/動畫/13min	日本漫畫天團 CLAMP 的作品，先有漫畫後製作 OVA 影片、並有公仔。
67.	《鏡中》	*Fairy Tales on Ice: Alice Through the Looking Glass*, 1996	Rob Loos、George Taweel	親子、奇幻、音樂/	溜冰音樂劇
68.	《奇境》《鏡中》	*Great books: Alice in Wonderland,* 1996	Nancy LeBrun	紀錄片/TV 影集	TLC（ the Learning channel）的系列電視節目之一；***IMDB 無**

					資料
69.	《鏡中》	*Alice Through the Looking Glass,* 1998	John Henderson	奇幻、親子/TV 電影/	故事時空設定現代，但情節大致同原著。
70.	《奇境》《鏡中》	《愛麗絲夢遊奇境》（*Alice in Wonderland*）, 1999	尼克・威靈（Nick Willing）	冒險、喜劇、親子、音樂劇[TV 電影]/3D 特效、Dolby 音響/150 分	獲艾美獎等 10 項提名、5 項得獎。卡司陣容包括琥碧戈柏飾演柴郡貓；美國出品，但拍攝地點在英國；票房約 2100 萬美金。
71.	《奇境》《鏡中》	*American McGee's Alice*, 2000	Wes Craven	PC 電玩	原計畫拍攝電影，未果。但劇情設定影響了 Burton 的《魔境夢遊》，2011 年推出續集 *Alice: Madness Returns*
72.		*Chasing Alice*, 2003	Ralph Hemecker	戲劇、懸疑/TV 電影/	
73.	《奇境》	*Hello Kitty in Alice in Wonderland,* 2004	Shintaro Tsuji	親子/動畫	Hello Kitty & Friends: Timeless Tales 系列之一；*IMDB 上無資料
74.	《奇境》	*Alice's Misadventures in Wonderland*, 2004	Robert Rugan	喜劇	融入 lewis Carroll 和 Alice Liddle 的角色；獲 Birmingham Sidewalk 影展最佳劇情片；
75.	《奇境》	*Lo que cuento al viento*, 2008	Lorenzo Ortiz	奇幻	在波多黎各拍攝西班牙語、英語
76.	《奇境》	*Malice in Wonderland: The Red Queen Theory,* 2008	Ed Watkins	紀錄片/15 min	從主客關係討論 Red Queen 和 Alice 的互動。
77.	《奇境》《鏡中》	*Alice in Wonderland,* 2009	David Howard	短片/17min	
78.	《鏡中》	*Jabberwocky,* 2009	Michelle D. Norton	短片/3min	
79.	《蛇鯊》	*The Hunting of the Snark,* 2009	Peter Pavlakis	奇幻/30min	
80.	《奇境》《鏡中》	《仙境綁架案》(*Malice in Wonderland*）, 2009	Simon Fellows	戲劇、奇幻、驚悚、羅曼史	全新編寫的劇情，但劇中角色與名字發想自卡洛爾的原著。
81.	《奇境》《鏡中》	《愛麗絲西遊記》（*Alice*）, 2009.	Nick Willing	戲劇、奇幻	電視迷你影集，共 2 集，獲 Emma 獎等 2 項獎、8 項提名。
82.	《奇境》《鏡中》	《愛麗絲夢遊凶境》（*Alice in Murderland*),	Dennis Devine	驚悚	

		2010.			
83.	《奇境》《鏡中》	《魔境夢遊》（*Alice in Wonderland*）, 2010	提姆・波頓（Tim Burton）	親子、奇幻、冒險/真人 IMAX 3D 動畫/	獲奧斯卡等 20 獎項、41 項提名。
84.	《奇境》《鏡中》	*Alice: A Fairy Love Tale*, 2010	Paul Chaplin	色情	
85.	《奇境》《鏡中》	*Alice*, 2010	Erica McLean, Carlos Batts	色情	獲得 AVN Award 九項提名。
86.	《奇境》	*The Initiation of Alice in Wonderland: The Looking Glass of Lewis Carroll*, 2010	Philip Gardiner	紀錄片	
87.	《奇境》	*Malice in Wonderland: The Dolls Movie,* 2010	Russell Maynor	喜劇、音樂、奇幻/79 分	仿莎劇，演員多爲男性；部分劇情與角色指涉《綠野仙蹤》《保姆包萍》《親愛的媽咪》等。
88.	《奇境》	*Alice's Adventures in Wonderland,* 2011	Christopher Wheeldon	戲劇、奇幻、音樂 [TV]/120 分	Royal Ballet 演出、電視節目
89.	《蛇鯊》	*The Hunting of the Snark*, 2012	Saranne Bensusan	戲劇/黏土動畫/	拍攝中。
90.	《蛇鯊》	*The Hunting of the Snark*, 2012	Michael McNeff	奇幻/	IMDB 上標示不足，疑已上映。

資料來源：IMDB 網站（http://www.imdb.com）、個人收藏、Amzon 網路書店（依資料使用多寡）。
製表說明：1. 片中一欄中若有中文片名者，表示該片曾經在台灣當地上映或有中文錄影帶發行。2. 黑白影片與特別製作技術（如電腦動畫或 3D、Imax）者特別標示，一般彩色片不另標註，除非是非主流的 Ansco 彩色。

附錄四　《愛麗絲漫遊奇境》原著與《愛麗絲》電影的情節對照表

Carroll 原著	**Švankmajer 改編版本**
卡洛爾序詩，記述「那個黃金般的午後」。	
愛麗絲與姊姊在河邊	愛麗絲與姊姊在河邊，將石頭丟入河內
	片頭與女子嘴部特寫＋旁白
她覺得姊姊的書裡既沒有插圖也沒有對話很無聊，讓人昏昏欲睡。	愛麗絲在房間裡，旁邊有一大一小的洋娃娃，穿著打扮皆與先前河邊的愛麗絲與姊姊相仿。愛麗絲將石頭丟入茶杯中。無聊，躺下，望著屋頂的白燈。
追著白兔進入山洞。	聽見怪聲，原來是標本兔破窗而出，她追著白兔擠入抽屜（白兔拍手抽屜應聲而開，她學白兔但抽屜不開，最後用暴力破壞抽屜扭才打開抽屜，愛麗絲還被圓規刺破手流血），抽屜裡另有洞穴。
	愛麗絲窺視白兔吃木屑。
她突然腳步踩空，掉入深淵，一路看見各種圖畫、地圖等	她學白兔吃木屑，接著跌入水桶內，搭著電梯似的空間下降，看見各種醃製或福馬林泡製的物件，包括時鐘。
發現一間上鎖的小房間，接著桌上出現了相吻合鑰匙。愛麗絲打開房門，看見裡面是個有噴泉的庭園，但身高限制使她無法進入。	發現一間上鎖的小房間，而書桌抽屜內有一把小鑰匙。愛麗絲兩次打開房門，裡面分別出現不同舞台布景，一次是噴泉的庭園，一次是波濤洶湧的海邊，但身高限制使她無法進入。
桌子上出現「喝我」藍墨水，她喝了身材縮小。可是鑰匙在桌子上她拿不到。	抽屜裡滾出藍墨水，她喝了身材縮小。可是鑰匙在桌子上她拿不到。
出現「吃我」餅乾，她變大。	出現「吃我」餅乾，她吃了之後變大。
愛麗絲大哭。房間變成淚池。	愛麗絲大哭。房間變成淚池。
	出現老鼠，在她的頭上煮飯。
白兔出現，愛麗絲用他的手套和扇子變小。接著她隨淚水衝出房間。	白兔划船出現。水上浮來餅乾，愛麗絲吃了變小。她爬上一張書桌，被許多鳥禽攻擊，最後乘著書桌和溪流衝出房間。
遇見老鼠、度度鳥等，舉行烏龍賽跑。	

愛麗絲頒糖果給所有動物，而度度鳥頒給她一指頂針。	
白兔又出現，稱她瑪麗安，並差遣她回白兔家拿扇子。	愛麗絲爬上岸，這時白兔又出現，稱她「瑪麗安」，並差遣她回白兔家拿剪刀。
她在白兔家喝下墨水，又變大。當白兔想回家時，被她推落在菜園。	她在白兔家喝下墨水，又變大。當白兔想回家時，卻被她推落在菜園。
白兔叫來園丁和蜥蜴畢二爺，企圖從煙囪進入，被她踢回去。	白兔叫來一群骷髏動物，企圖從煙囪進入，被她踢回去。
他們對愛麗絲丟石頭，石頭變成 muffin，她吃了後縮小。	白兔大軍對愛麗絲丟石頭，石頭變成餡餅，她吃了後縮小。
愛麗絲跑出白兔房子。	愛麗絲跑出白兔房子。
遇見一隻狗（她夢中唯一沒說人話的動物）	
	骷髏飛禽追逐她，她跌入一桶液體中，身體變大，裹上一層白色殼膜，骷髏動物用馬車將她拖到另一間房監禁，隨後愛麗絲破殼而出，並找到鑰匙逃掉。
	下樓，在一間房內看見滿地板都是洞和木屑，原來這都是襪子蟲造成的。
在森林裡遇見毛毛蟲，問她「你是誰？」並建議她控制脾氣，也教她使用蘑菇。	一隻襪子變成毛毛蟲，問她「你是誰？」並建議她控制脾氣，也教她使用針線籃裡的木頭蘑菇。
愛麗絲吃蘑菇，身體忽大忽小，甚至脖子一度長得像蛇。最後恢復正常身高。	白兔出現拿走剪刀，又不見了，愛麗絲咬著蘑菇，發現能控制森林變大變小。
在公爵夫人家門口遇見魚臉門房。	遇見蛙臉僕人和魚臉郵差。魚臉郵差送來一張給愛麗絲的邀請函。
進入屋子，遇見公爵夫人、壞脾氣的廚娘，和柴郡貓。	用蘑菇將一間模型房子變大，進入，發現白兔正在餵一個不停哭叫的小孩。
公爵夫人把小孩丟給她，小孩變成豬。	白兔把小孩丟給她，小孩變成豬。
又遇見柴郡貓，告訴她附近分別住著瘋帽匠和三月兔。	
遇見瘋帽匠和三月兔，參加瘋茶會。	上樓，在一間房內旁觀瘋茶會。和帽匠對談。
	白兔兩次從瘋帽匠的高帽中出現，最後一次白兔手錶的時針轉動。
看見樹上有個門，回到最先的那個大廳，這次很正確地先拿到鑰匙，再變身，	通過晒衣架，來到先前看見的噴泉布幕舞台。

通過小門，來到先前看見的噴泉花園。	
園丁將白玫瑰漆成紅色。	兩張紙牌 J 比武。
紅心王后出現，邀她打槌球。但這些擔任球棍和槌球的紅鶴、刺蝟並不聽話，場面一陣混亂，而且愛麗絲對於王后動不動就砍別人頭很不滿。	紅心王后出現，叫白兔剪掉兩張紙牌 J 的頭。並邀愛麗絲打槌球。球棍（木頭紅鶴）變成白雞。
柴郡貓出現，引起喧鬧。	
愛麗絲挽著公爵夫人散步，告訴她「其實並沒有人真正被砍」。	
去看悲哀的假海龜和獅頭鷹。	
紅心傑克被控告偷餅乾，愛麗絲被要求當證人上法庭。	愛麗絲被控告偷餅乾，上法庭。
證人一一出席，愛麗絲覺得王后的審判程序不對，大聲說話，惹惱王后，要她上台。	國王要她按照 Alenky 劇本說話。她不肯，王后就喊著要剪掉她的頭。
愛麗絲不自覺地身體變大。	愛麗絲很害怕，一面搖頭一面拼命吃餅乾。
法庭大亂，愛麗絲逃走。王后下令砍掉她的頭，一群紙牌追著她。	
愛麗絲驚醒過來，仍在河邊，姊姊說她睡了很久。	愛麗絲驚醒過來，人在房間內。
	她看見原先有白兔標本的玻璃櫃仍是破裂的，於是去拿出藏在裡面的剪刀（這次愛麗絲成功地打開抽屜），等著遲到的白兔出現。
愛麗絲對姊姊描述她做的夢。離開。	
姊姊留在河邊，閉上眼睛半夢半醒，照著愛麗絲的描述，做了另一場夢。	

附錄五　華文世界路易斯・卡洛爾相關論文一覽表

一、學位論文（依時間序）

1、 顧菁（1991）。**論《阿麗思漫遊奇境記》文字遊戲的翻譯**（碩士論文）。北京：北京外語大學。

2、 楊小頤（1998）。**從《愛麗絲漫游奇境記》的中譯本看故事角色及遊戲文字的翻譯**（碩士論文）。香港：香港中文大學研究院翻譯學部。

3、 王瑋（1999）。**階層權力之瓦解：路易斯・卡洛愛麗絲夢遊仙境**（碩士論文）。台中：靜宜大學英國語文學系。

4、 徐曉珮（2000）。**路易斯・卡羅《解結說故事》評論暨中譯**（碩士論文）。台北：國立臺灣大學外國語文學系研究所。

5、 范富玲（2004）。**尋找鏡魔－－少兒文學中的鏡子現象**（碩士論文）。台東：國立臺東大學兒童文學研究所。

6、 江翠琴（2004）。**路易斯・卡羅《艾莉絲夢遊仙境》中的自我追尋之旅及其在國中英語教學之應用**（碩士論文）。彰化：國立彰化師範大學英語學系。

7、 許瑋昀（2006）。**瘋狂與真實——《愛麗絲夢遊仙境》與《鏡中奇緣》的夢與鏡子**（碩士論文）。花蓮：國立東華大學創作與英語文學。

8、 陳立晨（2007）。**缺席的複本——論《愛麗絲夢遊仙境》中的虛擬性**（碩士論文）。高雄：國立中山大學哲學研究。

9、 黃玲毓（2007）。**旅行面面觀：以德勒茲閱讀《愛麗絲夢遊仙境》**（碩士論文）。台北：國立政治大學英國語文研究所。

10、 顏玲琳（2008）。**路易斯・卡洛爾《愛麗絲》文本研究：一種嘉年華式的解讀**（碩士論文）。台北：國立臺北教育大學兒童英語教育學系。

11、 許婉婷（2008）。**論《愛麗絲漫遊奇境》與《鏡中奇緣》中空間的多重意涵**（碩士論文）。台東：國立臺東大學兒童文學研究所。

12、 池佳（2008）。**兒童文學家 Lewis Carroll 的數學世界**（碩士論文）。北京：首都師範大學。

13、 鄭詠中（2008）。**尋找文字與動畫之間的路徑——以廸士尼動畫《愛麗絲夢遊仙境》爲例**（碩士論文）。台東：國立台東大學兒童文學研究所。

14、 林迪兒（2009）。**貓・女孩・遊戲——多義與曖昧的插畫創作研究**（碩士論文）。台北：國立臺灣師範大學美術學系。

15、 顏嘉華（2010）。**從語言學門徑來理解《愛麗絲漫遊奇境記》**（碩士論文）。台北：輔仁大學跨文化研究所語言學。

16、 佟韻玫（2010）。**文字遊戲的翻譯：以路易士・卡洛爾的愛莉絲夢遊仙境爲例**（碩士論文）。雲林：雲林科技大學。

二、期刊與文論（依時間序）

1、 趙元任（1967）。論翻譯中信、達、雅的信的幅度。收錄於《翻譯論集》，（台北：龍田），1981 年，頁 34-49。

2、 林以亮（1974）。翻譯絕唱。載於**林以亮論翻譯**（頁 113-116）。台北：志文。

3、 楊靜遠（1981）。永不消逝的童年的夢（一本老幼共賞的書《阿麗思漫遊奇境記》。**讀書，23**，頁 115。

4、 喬車潔玲（1983）。從《愛麗絲漫遊奇境記》的漢譯本看雙關語的繙譯，**語文雜誌，11**。香港：語文雜誌社。頁 44-54。

5、 陳子善（1999 年 9 月 15 日）。《愛麗絲漫遊奇遇記》的第一部中譯本。**譯林書評，16**。取自 http://5352919.blog.hexun.com.tw/10323574_d.html

6、 林怡君（1999 年 5 月）。愛麗絲的旅行：兒童文學中的女遊典範。**中外文學，27**。台北：中外文學社。

7、 賴慈芸（2000）。論童書翻譯與非文學翻譯相左之原則——以趙元任《阿麗思漫遊奇境記》爲例。**兒童文學學刊，4**，頁 36-61。

8、 張華（2000）。《愛麗絲漫遊奇境》台灣中文全譯版本比較及探討。**兒童文學學刊，4**，頁 62-83。

9、 賴維菁（2001）。穿越愛麗斯書——解讀十九世紀女童次文化。《中華民國第九屆英美文學研討會》。台北：國立政治大學。

10、 張華（2001a）。「小星星」詩的全文和中譯研討。**毛毛蟲，128**，頁 21-25。

11、 張華（2001b）。華文世界《愛麗絲》故事研究現況及展望。**兒童文學學刊，6 上**，頁 196-221。

12、 張華（2002a）。從「因巧見難」到「因難見巧」——談雙關語的圖解、分析與翻譯。**翻譯研究集刊，6**，頁 93-117。台北：臺灣翻譯學學會。

13、 張華（2002b）。譯者與作者的罕見巧合——趙元任的《阿麗思》中文翻譯。**翻譯研究集刊，7**。頁 109。台北：臺灣翻譯學學會。

14、 思果（2004）。評《阿麗思漫遊奇境記：選評》〉中國對外翻譯出版公司。

15、 吳家瑀（2010 年 9 月）。表演中建構歷史；度度鳥是大製片家——初探 Charles L. Dodgson 的兒童攝影。**議藝份子，15**，頁 89-113。

16、 陳圭屏（2009 年 6 月）。淺談兒童文學翻譯現象——以愛麗絲夢遊仙境爲例〉。**豐商學報，14**，頁 114-136。

17、 周惠玲（2010）。莫比烏斯夢境——從時空敘事看愛麗絲電影的再現。**第十四屆靜宜大學兒童文學與兒童語言全國學術研討會論文集**，頁 123-154。

18、 譚敏詩（2011）。記憶夢境視覺藝術與思維再現。**華章，15**。取自萬方數據知識平台(http://www.wanfangdata.com.cn/)

19、 黃健（2008）。跨越時空的漫游——《愛麗絲漫游奇境記》與《阿麗思中國游記》之比較。**德州學院學報，24(3)**。取自萬方數據知識平台(http://www.wanfangdata.com.cn/)

20、 馮長偉（1985）。兩部小說的語言特色——《愛麗絲夢遊奇境記》和《鏡中奇遇》。**四川外語學院學報，1985(4)**。取自萬方數據知識平台(http://www.wanfangdata.com.cn/)

21、 顧錚（2006）。從“仙境”到“仙鏡”：劉易士·卡洛爾攝影中的“愛麗絲們”。**東方藝術，10**。取自萬方數據知識平台(http://www.wanfangdata.com.cn/)

22、 國文（2009）。玩轉英語講故事——從語言學角度欣賞卡洛爾的愛麗絲系列故事。**當代小說，2009(3)**。取自萬方數據知識平台(http://www.wanfangdata.com.cn/)

23、 蕭肇威（2011）。對《愛麗絲漫遊奇境記》的物性分析。**作家，2011(4)**。取自萬方數據數據知識平台（http://www.wanfangdata.com.cn/）

24、 張松存（2011）。試析《愛麗絲夢遊仙境》的雙性同體理念。**才智雜誌，22**。取自萬方數據知識平台(http://www.wanfangdata.com.cn/)

25、 朱敏琦（2010）。在那陽光燦爛的午后。**新東方英語·中學生，5**。取自萬方數據知識平台(http://www.wanfangdata.com.cn/)

26、 張藝寧（2001）。《鏡》中語言的創造性運用。**池州師專學報，4**。取自萬方數據知識平台(http://www.wanfangdata.com.cn/)

三、書評與其他（依原發表時間序）

1、 周作人（1996）。阿麗思漫游奇境記。載於**周作人書話**。北京：北京。（原作發表於 1922 年）

2、 西木（1988 年 10 月 23 日）。愛麗絲，我永遠的愛。台北：中時晚報。

3、 希希（1988 年 10 年 23 日）。牛津有一家愛麗絲店。台北：中時晚報。

4、 黃素英（1988 年 10 月 23 日）。他的心遺留在仙境。台北：中時晚報。

5、 怡倩（1993 年 6 月 25 日）。貓笑之謎。台北：聯合報。

6、 向陽（1995 年 10 月 19 日）。顛倒看世界的愛麗絲。台北：聯合報。

7、 單維彰（2001 年 4 月 7 日）。《手絹中的宇宙》（The Universe in a Handkerchief: Lewis Carroll 讀後感。（原發表於 1999 年 1 月 31 日）。取自 http://libai.math.ncu.edu.tw/~shann/Teach/liberal/Alice99/handkerchief.html

8、 陳希林（2000 年 8 月 23 日）。《愛麗絲夢遊仙境》作者生前信函出土。台北：中時晚報。

9、 劉鳳芯（2000 年 10 月 30 日）。當凱洛遇上愛麗絲——七月四日誕生的童話奇境。台北：聯合報。

10、 賴慈芸（2000 年 9 月 13 日）。令人驚豔的舊譯。台北：中時晚報。

11、 王林（2002）。《愛麗絲》故事的中國之旅——寫在卡洛爾誕辰 170 周年之際。取自 http://www.doggiehome.com/read.htm.tid.96357.html。

12、 丫亮（2006 年 5 月 2 日）。趙元任先生譯的《阿麗思漫遊奇境記》以及譯作裡的一些錯誤【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/5895164。

13、 丫亮（2006 年 5 月 18 日）。Hatter 的著名謎題：Why is a raven like a writing-desk?【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/6217687。

14、 丫亮（2006 年 7 月 20 日）。書評：胡說八道的導讀－－評論雅書堂文化新出版的愛麗絲夢遊仙境【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/7729935。

15、 丫亮（2007 年 5 月 3 日）。書評：三聯文庫／吳鈞陶譯的《愛麗絲奇境歷險記》 【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/15678630

16、 丫亮（2010 年 2 月 25 日）。電影炒熱《愛麗絲》，談文字的片段以及賴聲川的〈那一夜我們說相聲〉（1985）【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/25207675

17、 丫亮（2010 年 3 月 9 日）。半談遠流出版張華譯注的《挖開兔子洞》以及關於閱讀愛麗絲的故事一、二事【丫亮工作室】。（分五篇發表，首篇取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/25221484，其餘四篇編碼依次爲 25222595、25222789、25224762、25224862）

18、 丫亮（2010 年 3 月 13 日）書評：（遠流）張華譯注的《挖開兔子洞》＆「時報」將出版重量級參考書【丫亮工作室】。（分五篇發表，首篇取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/25221484，其餘四篇編碼依次爲 25222595、25222789、25228224、25230248）

19、 丫亮（2010 年 11 月 1 日）。先行發表：爲一部《愛麗絲漫遊奇境》的解說聖經翻譯本所寫的一篇序文【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/25473514。

以上資料出處：台灣博碩士論文知識加值系統（http://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gsweb.cgi/login?o=dwebmge）、萬方數據知識平台（http://www.wanfangdata.com.cn/）、Google 學術搜尋（http://scholar.google.com.tw/）、張華譯注（2010）《挖開兔子洞》（台北：遠流）。

附錄六　華文世界楊・斯凡克梅耶相關論文一覽表

一、學位論文

1、顏瑜（2007）。**夢魘中的現實——論斯凡克梅耶電影的黑色風格**（碩士論文）。中國廣州：中山大學中文系。取自【中山大學性別與文化再現碩士論文庫】（http://genders.zsu.edu.cn）

二、期刊論文（依時間序）

1. 鴻鴻（1995）。詭異・童真・殘酷。載於謝仁昌（主編），**1995 台北金馬影展節目特刊**（頁 84-86）。台北市：台北金馬影展執行委員會。
2. 林則良（1995 年 11 月）。蝕化：互相損耗的「慈悲」—「斯凡克梅耶」動畫說法。**影響雜誌，67**，頁 98-102。
3. 張紅梅（2005）。荒誕著的極樂——評捷克動畫片《極樂同盟》。**吉林藝術學院學報，3**。（取自萬方數據知識平台 http://d.wanfangdata.com.cn/periodical_jlysxyxb200503013.aspx）
4. 陳靜（2006）。史雲梅耶動漫短篇的視聽語言。**藝苑，1**。福州：藝苑雜誌社。（取自中國知網 http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTOTAL-YYYB200601014.htm）
5. 宋漾（2009）。解讀楊・史雲梅耶的藝術世界。**電影文學，19**。（取自中國知網 http://mall.cnki.net/magazine/Article/DYLX200919015.htm）
6. 周惠玲（2010）。莫比烏斯夢境——從時空敘事看愛麗絲電影的再現。**第十四屆靜宜大學兒童文學與兒童語言全國學術研討會論文集**，頁 123-154。
7. 周敏宜（2010）。史雲梅耶、《紅氣球》及王家衛電影的互文現象初探——淺析藝術電影創作中的幾種互文現象。**電影評介，5**。（取自中國知網 http://www.cnki.com.cn /Article/ CJFDTOTAL-DYPJ201005026.htm）
8. 田琪（2012）。楊・史雲梅耶動畫作品《食物》的黑色幽默。**美術大觀，4**。（取自中國知網 http://mall.cnki.net/magazine/Article/MSDG201204036.htm）

參考文獻

（一）中文部分

1. 圖書：

丫亮（2006）。**解說愛麗絲漫遊奇境**。新竹縣寶山鄉：丫亮工作室。

王小峰、李濯凡（譯）（2002）。**拉康：鏡像階段**（原作者福原泰平）。中國，河北省石家庄：河北教育。（原著出版年：1998）

王曉朝（譯）（2003）。**柏拉圖全集（卷三）**（原作者 Plato）。新北市：左岸文化。

王曉朝（譯）（2004）。**柏拉圖全集（卷一）**（原作者 Plato）。初版二刷。新北市：左岸文化。

代冬梅(2010)。目錄學：兒童文學的資源（原作者 Matthew Grenby）。載於郭建玲、周惠玲、代冬梅（譯），**理解兒童文學（第二版）**（原作者 Peter Hunt, ed.）（頁 250-287）。中國，上海市：少兒出版社。（原著出版年：2005）

生安鋒（1994）。**霍米・巴巴**。台北市：生智。

石敏敏（譯）（2004）。**論自然、凝思和太一：《九章集》選譯本**（原作者 Plotinus）。中國，北京市：中國社會科學出版社。

何兆武、李約瑟（譯）（2005）。**西方哲學史（上）（下）**（原作者 Bertrand Russell），初版。台北市：左岸文化。（原著出版年：1945）

李道明（1997）。歐洲現代動畫。載於黃玉珊、余爲政（編著），**動畫電影探索**（頁 180-195）。台北市：遠流。

李顯立等（譯）（1999）。**電影敘事：劇情片中的敘述活動**。台北市：遠流。

李顯杰（2000）。**電影敘事學：理論和實例**。中國，北京市：中國電影。

沈力（譯）（1990）。前言：科學和變化（原作者 Alvin Toffler）。載於**混沌中的秩序**（原作者 Ilya Prigogine & Isabelle Stengers）（1-23 頁）。台北市：結構群。（原著出版年：1984）

沈從文（2009）。**阿麗思中國游記**（卷一）（卷二），【沈從文全集第三卷・小說】。中國，太原市：北岳文藝。

周作人（著）、黃僑生（選編）（1996）。**周作人書話**。中國，北京市：北京出版社。

周惠玲（譯）（2003）。**牧羊少年奇幻之旅**（原作者 Paulo Coelho）。台北市：時報文化。（原著出版年：1988）

周惠玲（譯）（2010）。理論的建立與理論：兒童文學該如何生存？（原作者 David Rudd）。載於郭建玲、周惠玲、代冬梅（譯），**理解兒童文學（第二版）**（原作者 Peter Hunt, ed.）（頁 27-55）。中國，上海市：少兒出版社。（原著出版年：2005）

幸佳慧（2010）。十年的等待與期待。載於張華（譯注），**挖開兔子洞——深入解讀愛麗絲漫遊奇境**（原作者 Lewis Carroll 文、John Tenniel 插畫）（頁 11-12），第二版。台北市：遠流。

林佑聖、葉欣怡（譯）（2001）。**認識迪士尼**（原作者 Janet Wasko）。台北市：弘智文化。（原著出版年：2001）

林和（譯）（2005）。**混沌**（原作者 James Gleik）。第二版。台北市：天下文化。（原著出版年：1987）

雨云（譯）（2005）。**藝術的故事**，第十六版（原作者 E. H. Gombrich）。台北市：聯經。（原著出版年：1950/1958/1960/1966/1972/1984/1995）

胡亞敏（2004）。**敘事學**，第二版。中國，武漢市：華中師範大學。

徐玉芹（譯）（1985）。**奧古斯丁懺悔錄**（原作者 Aurelius Augustinus）。台北市：志文。（原著出版年：397-398）

張華（譯注）（2010）。**挖開兔子洞——深入解讀愛麗絲漫遊奇境**（原作者 Lewis Carroll 文、John Tenniel 插畫）。第二版。台北市：遠流。

張華（譯注）（2011）。**愛麗絲鏡中棋緣**（原作者 Lewis Carroll 文、John Tenniel 插畫）。台北市：遠流。

陳英輝（2005）。**維多利亞文學風貌：小說、詩歌及散文作家群像**，第二版。台北市：書林。

彭文林（2004）。漢語世界的哲學盛事。載於王曉朝（譯），**柏拉圖全集卷一**（原作者 Plato）（頁Ⅴ-Ⅷ）。台北市：左岸文化。

曾長生（2000）。**超現實主義藝術**。台北市：藝術家。

黃玉珊、余爲政（編著）（1997）。**動畫電影探索**。台北市：遠流。

黃杲炘（譯）（1998）。**華滋華茨情詩選**。台北市：桂冠圖書。

黃煜文（譯）（2004）。**孩子的歷史：從中世紀到現代的兒童與童年**（原作者 Colin Heywood）。台北市：麥田。（原著出版年：2001）

楊茂秀（2010）。慢讀經典。載於張華（譯注），**挖開兔子洞——深入解讀愛麗絲漫遊奇境**（原作者 Lewis Carroll 文、John Tenniel 插畫）（頁 5-8），第二版。台北市：遠流。

楊苡（譯）（2002）。**天真與經驗之歌**（原作者 William Blake）。中國，南京市：譯林。（原著出版年：1789 &1794）

楊雅婷（譯）（2003）。**童年之死：在電子媒體時代下長大的孩童**（原作者David Buckingham）。台北市：巨流。（原著出版年：2000）

楊韶剛（譯）（2003）。自我與本我（原作者 Sigmund Freud）。載於楊韶剛等（譯），**超越快樂原則**（頁 191-262）。台北市：米娜貝爾。（原著出版年：1923）

趙元任（譯）、賴慈芸（修文）（2000）。**阿麗思漫遊奇境記**（原作者Lewis Carroll 文、Helen Oxenbury插畫）。台北市：經典傳訊。

劉京勝、屠孟超（譯）（2004）。永恆史（原作者 Jorge Luis Borges）。載於王永年等（譯），**波赫士全集 I**。台北市：台灣商務。（原著出版年：1936/ 1974/ 1996）

蕭昭君（譯）（2007）。**童年的消逝**（原作者 Neil Postman）。台北市：遠流。（原著出版年：1982）

謝仁昌（主編）（1995）。**1995 台北金馬影展節目特刊**。台北市：台北金馬影展執行委員會。

謝文郁（2003）。載體與理型。載於謝文郁（譯注），**蒂邁歐篇**（原作者 Plato）（頁 171-219）。中國，上海市：上海人民出版社。（原著：中國北京大學碩士論文，1988）

謝文郁（譯注）（2003）。**蒂邁歐篇**（原作者 Plato）。中國，上海市：上海人民出版社。

謝瑤玲（譯）（2003）。**英語兒童文學史綱**（原作者 John Rowe Townsend）。台北市：小魯。（原著出版年：1990）

鴻鴻（1995）。詭異・童真・殘酷。載於謝仁昌（主編），**1995 台北金馬影展節目特刊**（頁 84-86）。台北市：台北金馬影展執行委員會。

梁實秋（譯）（1992[1929]）。**潘彼得**（原作者 J. M. Barrie）。台北市：九歌。（原

著出版年：1911）

葉公超（1992[1929]）。葉序。載於梁實秋（譯），**潘彼得**（原作者 J. M. Barrie）（頁 3-7）。台北市：九歌。

王曉陽、藍藍（譯）（2003）。**北風的背後**（原作者 George Macdonald）。台北市：正中。（原著出版年：1871）

陳伯吹（2007）。**阿麗思小姐**。中國，河北，石家莊：河北少兒。（原出版時間 1931-1933 年）

2. 期刊雜誌：

王大慶（1997 年 8 月）。柏拉圖關於「是」的學說。**哲學雜誌**，**21**，頁 4-27。

周惠玲（2010）。莫比烏斯夢境——從時空敘事看愛麗絲電影的再現。**第十四屆靜宜大學兒童文學與兒童語言全國學術研討會論文集**，頁 123-154。

林則良（1995 年 11 月）。蝕化：互相損耗的「慈悲」—「斯凡克梅耶」動畫說法。**影響雜誌**，**67**，頁 98-102。

陳義裕（譯）（2003 年 2 月）。揪出滴彩畫的碎形之美（原作者 Richard P. Taylor），**科學人雜誌**，**12**，頁 42-48。

賴慈芸（2000）。論童書翻譯與非文學翻譯相左之原則——以趙元任《阿麗思漫遊奇境記》爲例。**兒童文學學刊**，**4**，頁 36-61。

張華（2000）。《愛麗絲漫遊奇境》台灣中文全譯版本比較及探討。**兒童文學學刊**，**4**，頁 62-83。

3. 網路：

丫亮（2006 年 5 月 18 日）。Hatter 的著名謎題：Why is a raven like a writing-desk?【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/6217687。

——（2006 年 5 月 2 日）。趙元任先生譯的《阿麗思漫遊奇境記》以及譯作裡的一些錯誤【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/5895164。

——（2010 年 3 月 10 日）。半談遠流出版張華譯注的《挖開兔子洞》以及關於閱讀愛麗絲的故事一、二事（二）【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/25222595

——（2010 年 3 月 11 日）。半談遠流出版張華譯注的《挖開兔子洞》以及關於閱讀愛麗絲的故事一、二事（三）【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/25222789

——（2010 年 3 月 12 日 a）。半談遠流出版張華譯注的《挖開兔子洞》以及關於閱讀愛麗絲的故事一、二事（四）【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/25224762

——（2010 年 3 月 12 日 b）。半談遠流出版張華譯注的《挖開兔子洞》以及關於閱讀愛麗絲的故事一、二事（伍）【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/25224862

——（2010 年 3 月 13 日）書評：（遠流）張華譯注的《挖開兔子洞》（一）&「時報」將出版重量級參考書【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/25221484

——（2010 年 3 月 14 日）。書評：（遠流）張華譯注的《挖開兔子洞》（二）：濫用邏輯解釋【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/25222595。

——（2010 年 3 月 15 日）。書評：（遠流）張華譯注的《挖開兔子洞》（三）：想太多、瑣碎、突發奇想【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/25222789

——（2010 年 3 月 17 日 a）。書評：（遠流）張華譯注的《挖開兔子洞》（四）：談 關鍵的中文翻譯 以及 詩的詮釋法 【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/25228224。

——（2010 年 3 月 17 日 b）。書評：（遠流）張華譯注的《挖開兔子洞》（五）：其他 （最後一篇）【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/25230248。

——（2010 年 3 月 9 日）。半談遠流出版張華譯注的《挖開兔子洞》以及關於閱讀愛麗絲的故事一、二事（一）【丫亮工作室】。取自 http://www.wretch.cc/blog/aliangStudio/25221484。

新聞局與中華民國圖書出版協進會。【TPI 台灣出版資訊網】（http://tpi.org.tw）。

劉濤（譯）（2010 年 10 月 22 日）。精神分析、拓撲學、主體結構（原作者 Bursztein, Jean-Gérard）【心理空間 Psychspace・心理學人・劉濤】。共五篇，依次取自 http://www.psychspace.com/psych/viewnews-3125、 http://www.psychspace.com/psych/viewnews-3126、 http://www.psychspace.com/psych/viewnews-3127、 http://www.psychspace.com/psych/viewnews-3128.html、 http://www.psychspace.com/psych/category-516

（二）外文部分

1. Books

久美里美（譯）（2006a）。不思議の国のアリス（原作者 Lewis Carroll 著、Jan Švankmajer 插圖）。日本，東京：エスクァイア マガジン ジャパン（Esquire Magazine Japan）。

久美里美（譯）（2006b）。鏡の国のアリス（原作者 Lewis Carroll 著、Jan Švankmajer 插圖）。日本，東京：エスクァイア マガジン ジャパン（Esquire Magazine Japan）。

赤塚若樹（編譯）（1999）。シュヴァンクマイエルの世界。日本，東京：国書刊行会。

Ariès, P. (1962). *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life.*(R. Baldick, Trans.). New York, NY: Vintage Books. (original work published 1960)

Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to theTheory of Narrative* (translated by C. van Boheemen, Trans.). Toronto, Canada; Buffalo, NY, USA; London, UK: University of Toronto Press. (original work published 1980)

Blake, K. (1974). *Play, Games, and Sport: The Literary Works of Lewis Carroll*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Bloom, H. (ed.). (1987). *Modern Critical Views Lewis Carroll*. New York & Philadelphia: Chelsea House.

Bloom, H. (ed.). (2006). *Bloom's modern critical interpretations: Lewis Carroll's Alice's adventures in wonderland***.** New York, NY : Chelsea House Publishers.

Bloomingdale, J. (1977[1971]). Alice as Anima: The Image of Woman in Lewis Carroll’s Classic. In R. Phillips (ed.). *Aspects of Alice: Lewis Carroll’s*

Dremchild as seen through the Critics' Looking-Glasses, 1865-1971(pp. 378-390). 2nd edn. New York, NY: Vintage Books. (Reprinted from *Aspects of Alice*, by R. Phillips, Ed., 1971, New York, NY: Vanguard)

Brooker, W. (2004). *Alice's Adventures: Lewis Carroll in Popoular Culture.* New York, NY: Continuum.

Burke, K. (1966). *The Thinking of the Body: Language as Symbolic Action : Essays on Life, Literature, and Method.* Berkeley, CA: University of California Press.

Burke, K. (1977). From "The Thinking of the Body." In R. Phillips (ed.), *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dremchild as seen through the Critics' Looking-Glasses, 1865-1971* (pp. 340-390). New York, NY: Vintage Books.

Busch, W. (1985[1865]). *Max und Moritz*. Münster, BD: Coppenrath Verlag.

Cardina, R. (2008). Thinking Through Things: The Presence of Objects in the Early Films of Jan Švankmajer. In Hames, Peter (Eds). *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy* (pp. 83-103). 2nd edn. London, UK: Wallflower.

Carpenter, H. (1985). *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature*. Boston, MA: Houghton Mifflin.

Clark, A. (1979). *Lewis Carroll: A Biography*. New York, NY: Schocken Books.

Cohen, M. N. and Green, R. L. (eds.) (1982). *The selected letters of Lewis Carroll.* New York, NY : Pantheon Books ; London, UK: Macmillan.

Cohen, M. N. et al. (1989). *Lewis Carroll: Interview and Recollections*, London, UK: MacMilliam.

Cohen, M. N. (1995). *Lewis Carroll: A Biography*, New York, NY: Vintage Books.

Collingwood, S. D. (2004[1898]). *The Life and Letters of Lewis Carroll.* Whitefish, MT: Kessinger.

Coombs, N. (2008). *Studying Surrealist and Fantasy Cinema.* Leighton Buzzard, UK: Auteur.

Darton, E. J. H. (1970). *Children's Books in England: Five Centuries Social Life*. 2nd edn, Reprint. New York, NY: The Syndics of the Cambridge University Press.

De la Mare, W. (1932). *Lewis Carroll.* London, UK: Faber & Faber.

Deleuze, G. (1989). *The logic of sense* (M. Lester & C. Stivale, Trans., C. V. Boundas, ed.). New York, NY: Columbia University Press. (original work published 1969.)

Deleuze, G. (1998). *Essays: Critical and Clinical* (D. W. Smith & M. A. Greco, Trans.). London, UK and New York, NY: Verso. (original work published 1993.)

Dryje, F. (2008). The Force of Imagination. In Hames, P. (ed.) *The Cinema of Jan Švankmajer: dark Alchemy*(pp. 143-203). 2nd edn. London, UK: Wallflower.

Elliott, K. (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge, UK; New York, NY, USA : Cambridge University Press.

Empson, W. (1977[1935]). Alice in wonderland: The Child As Swain. In R. Phillips (ed.), *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dremchild as seen through the Critics' Looking-Glasses, 1865-1971* (pp. 344-373). New York, NY: Vintage Books.

Fensch, T. (1977[1969]). Lewis Carroll: the First Acidhead. In R. Phillips (ed.), *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dremchild as seen through the Critics' Looking-Glasses, 1865-1971*(pp. 421-424). New York, NY: Vintage Books.

Fordyce, R. & Berlin, C. M. (1994). *Semiotics and linguistics in Alice's world.* New York, NY: W. de Gruyter.

Fordyce, R. (ed.) (1988). *Lewis Carroll: A Reference Guide*. Boston, MA.: G.K. Hall.

Gardner, M. (ed. with a preface and notes) (2000). *The Annotated Alice: the Definitive Edition.* New York, NY, USA; London, UK: W. W. Newton.

Gardner, M. (ed. with a preface and notes) (2006). *The Annotated Hunting of the Snark: the Definitive Edition*. New York, NY, USA; London, UK: W. W. Newton.

Gernheim, H. (1969). *Lewis Carroll, Photographer.* New York, NY: Dover; London, UK:.Peter Smith.

Goldschmidt, A. M. F. (1977[1933]). Alice in Wonderland Psychoanalysed. In R. Phillips (ed.), *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dremchild as seen through the Critics' Looking-Glasses, 1865-1971*(pp. 280-281). New York, NY: Vintage Books.

Gray, D. J. (ed.) (1971). *Alice in Wonderland by Lewis Carroll: Authoritative Texts of*

Alice's Adventures in Wonderland, Through the Looking-glass, [and] The hunting of the snark [with] backgrounds [and] essays in criticism. New York, NY: W.W. Norton.

Greenacre, P. (1966). On Nonsense. In R. M. Lowenstein, L. M. Newman, M. Schue & J. Solnit (eds.), *Psychoanalysis—A General Psychology: Essays in Honor of Heinze Hartmann*(pp. 655-677). New York, NY: International Universities Press, Inc..

Greenway, B. (2005). *Twice-told Children's Tales : the Influence of Childhood Reading on Writers for Adults.* New York, NY: Routledge.

Grotjahn, Martin. (1977[1948]). About the Symbolization of ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND. In R. Phillips (ed.), *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dremchild as seen through the Critics' Looking-Glasses, 1865-1971*(pp.308-315). 2nd edn. New York, NY: Vintage Books.

Guiliano, E. (1976). *Lewis Carroll Observed*. New York, NY: Clarkson N. Potter.

Guiliano, E. (1981). *Lewis Carroll. An Annotated International Bibliography 1960-77*. Brighton, UK: Harvest Press.

Guiliano, E. (Eds) (1982). *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll.* New York, NY: Avenel Books.

Hames, P. (ed.) (2008). *Dark Alchemy: The Cinema of Švankmajer*. 2nd edn. London, UK; New York, NY: Wallflowers press.

Hames, P. (2008a). Interview with Jan Švankmajer. In P. Hames (ed.), *The Cinema of Jan Švankmajer: dark Alchemy*(pp. 104-139), 2nd edn. London, UK: Wallflower.

Hames, P. (2008b). The Core of Reality: Puppet in the Feature Films of Jan Švankmajer. In P. Hames (ed.), *The Cinema of Jan Švankmajer: dark Alchemy*(pp. 83-103). 2nd edn. London, UK: Wallflower.

Hames, P. (2008c). The Film Experiment. In P. Hames (ed.), *The Cinema of Jan Švankmajer: dark Alchemy*(pp. 8-39). 2nd edn. London, UK: Wallflower.

Heath, P. (Intr. & Notes) (1974). *The Philosopher's Alice: Alice's Adventires in wonderland & through the Looking-Glass by Lewis Carroll with Illustratione by Jhon Teniel.* New York, NY: ST.Martin's Press.

Holbrook, D. (2001). *Nonsense Against Sorrow : A Phenomenological Study of Lewis*

Carroll's Alice Books. London, UK: Open Gate.

Hollingsworth, C. (ed.) (2009). *Alice Beyond Wonderland: Essays for the twenty-first century*. Iowa, IA: University of Iowa Press.

Hudson, D. (1978). *Lewis Carroll: An Illustrated Biography*. New York, NY: New American Library.

Jenks, C. (1995). *Childhood*. London, UK; New York, NY: Routledge.

Jones, J. E. & Gladstone, J. F. (1996). *The Red King's Dream: Or, Lewis Carroll in Wonderland.* London, UK: Pimlico.

Jones, J. E. & Gladstone, J. F. (1998). *The Alice Companion: a Guide to Lewis Carroll's Alice Books.* Hampshire, UK: Macmillan.

Jung, C. G. et al. (1990) *Man and His Symbol*, London, UK: Arkana.

Kincaid, J. (1992). *Child-Loving: The Erotic Child and Victorian Culture.* New York, NY: Routledge.

Leach, K. (1999). *In the Shadow of the Dreamchild: A New Understanding of Lewis Carroll*. New York, NY: Twentieth Century Fund Press.

Lear, E. (1979). *A Book of Nonsense*. 東京：はるぷ出版。(Complete facsimile reprints of early English llustrated books for children from the Osborne collection, Toronto Public Library).

Lennon, F. B. (1977). Escape through the Looking-Glass. In R. Phillips (ed.), *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dremchild as seen through the Critics' Looking-Glasses, 1865-1971*(pp.391-416). 2nd edn. New York, NY: Vintage Books. (Reprinted from *Victoria through the Looking-Glass*, New York, NY: Simon & Schster, 1945)

Lovette, C. (ed.)(1999). *Lewis Carroll and the Press. An Annotated Bibliography of Charles Dodgson's Contributions to Periodicals*. New Castle, DE & London, UK: Oak Knoll Press and the British Library.

Lovette, C. (ed.) (2005). *Lewis Carroll Among His Books : A Descriptive Catalogue of the Private Library of Charles L. Dodgson*. Jefferson, NC: McFarland.

Lovett, S. (2005[1997]). Lewis and Alice. London, UK: Thames & Hudson.

Manlove, C. (2003). *From Alice to Harry Potter: Children's Fantasy in England.*

Christchurch, N.Z.: Cybereditions, 2003.

O'Pray, M. (1989). Surrealism, Fantasy and the Grotesque: the Cinema of Jan Švankmajer. In J. Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema* (pp. 253-268). London, UK: BFI.

O'Pray, M. (2008). Jan Švankmajer: A Mannerism Surrealism. In P. Hames (ed.), *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy* (pp. 40-41). 2nd en. London, UK: Wallflower.

Phillips, R. (1977). Forward. In R. Phillips (ed.), *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dremchild as Seen Through the Critics' Looking-Glasses, 1865-1971*(pp. xvii-xxvi). 2nd edn. New York, NY: Vintage Books.

Pudney, J. (1976). *Lewis Carroll and His World*. London, UK: Thames & Hudson.

Pummell, S. (1997). Body Consciousness in the Films of Jan Švankmajer. In J. Pilling (ed.), *A Reader in Animation Studies*(pp.177-194). London, UK: J. Libbey.

Rackin, D. (1977[1966]). Alice's Journey to the End of Night. In R. Phillips (ed.), *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dremchild as seen through the Critics' Looking-Glasses, 1865-1971*(pp.391-416). 2nd edn. New York, NY: Vintage Books.

Rackin, D. (1991). *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: Nonsense, Sense, and Meaning*. New York, NY: Twayne Publishers; Toronto, Canada: Maxwell Macmillan Canada; New York, NY: Maxwell Macmillan International.

Robinson, H. T. (2007). Two Short Films by Jan Švankmajer Jabberwochy and Punch and Judy. In A. Sabbadini (ed.), *Projected shadows: psychoanalytic reflections on the representation of loss in European cinema* (pp. 102-108).London: Routledge.

Rose, J. (1984). *The Case of Peter Pan, or, the Impossibility of Children's Fiction*. Basingstoke & Hampshire, UK: Macmillan.

Ross, D. (2002). Home by Teatime: Fear of Imagination in Disney's *Alice in Wonderland*. In D. Cartmell (ed.), *Classic in Film and Fiction* (pp. 207-228). London, UK: Pluto Press.

Salsa, P. (1994). Do You Say Pig, or Fig?: An Approach Through the Concept and

Tools of the Conversational Analysis. In R. Fordyce & C. Marello (eds.), *Semiotics and linguistics in Alice's World* (pp. 157-175). Berlin, German; New York, NY, USA: W. de Gruyter.

Schilder, P. (1977[1938]). Psychoanalytic Remarks on *Alice in Wonderland* and Lewis Carroll. In R. Phillips (ed.), *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dremchild as Seen Through the Critics' Looking-Glasses, 1865-1971*(pp. 283-292). New York, NY: Vintage Books.

Sewell, E. (1951). *The Structure of Poetry.* London, UK: Routledge.

Sewell, E. (1952). *The Field of Nonsense.* London, UK: Chatto &.Windus.

Sewell, E. (1977[1958]). Lewis Carroll and T. S. Eiot as Nonsense Poets. In R. Phillips (ed.), *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dremchild as Seen Through the Critics' Looking-Glasses, 1865-1971*(pp. 119-126). New York, NY: Vintage Books.

Sewell, E. (2006[1952]). The Balance of Brilling. In H. Bloom (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations: Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland* (pp.69-80). New York, NY: Chelsea House Publishers.

Sixon, W. W. (2003). Review. In Miller, J. (dir.) *Alice in Wonderland*[DVD]. London, UK: BBC, released by Home Vision Entertainment.

Skinner, J. (1977[1947]). From Lewis Carroll's Adventures in Wonderland. In R. Phillips (ed.), *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dremchild as Seen Through the Critics' Looking-Glasses, 1865-1971* (pp. 293-307). New York, NY: Vintage Books.

Slick, G. (1977[1966]). White Rabbit. In R. Phillips (ed.), *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dremchild as Seen Through the Critics' Looking-Glasses, 1865-1971* (pp. 419-420). New York, NY: Vintage Books.

Steedman, C. (1995). *Strange Dislocations: Childhood and the Idea of Human Interiority, 1780-1930*. London, UK: Virago Press.

Švankmajer, J. (2008). Decalougue. In P. Hames (ed.), *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy*(pp. 140-42). London, UK: Wallflower. 2nd edn.

Taylor, R. (ed.) (2002). *Lewis Carroll, Photographer: the Princeton University Library albums.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Wakeling, E. (ed. with notes) (1993-2005). *Lewis Carroll's Diaries: The Private Journals of Charles Lutwidhe Dodgson (Lewis Carroll), The First Complete Version of the Nine Survivng Volumes with Notes and Annotations* (vol. 1-9). Luton, Beds, UK: The Lewis Carroll Society Publication Unit.

Williams, S. H. & Falconer, M. (1962). *The Lewis Carroll Handbook : Being A New Version of A Handbook of the Literature of the Rev. C.L. Dodgson.* London, UK: Oxford University Press.

Wilson, R. (2008) *Lewis Carroll in Numberland: His Fantastical Mathematical Logical Llife : An Agony in Aight Fits.* New York, NY: W.W. Norton.

Woolf, V. (1977[1939]). Lewis Carroll. In R. Phillips (ed.), *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dremchild as Seen Through the Critics' Looking-Glasses, 1865-1971*(pp.47-49). New York, NY: Vintage Books.

Yeoman, A. (1998). *Now or Neverland: Peter Pan and the Myth of Eternal Youth: A Psychological Perspective on A Cultural Icon.* Toronto, Canada: Inner City Books.

2. Journal Articles

Anonymous. (1987, Autumn). Švankmajer on Alice. *Afterimage 13*, pp.51-53.

Berkvam, D. (1983). Nature and Norreture, a Notion of Medieval Childhood and. Education. In: *Mediaevalia. A Journal of Mediaeval Studies, 9*, pp. 165-80.

Birns, M. B. (1984, Autumn). Solving the Mad Hatter's Riddle. *The Massachusetts Review,* Vol. XXV, No. 3, pp. 457-68.

Doherty, H. B. (1968, Feb.). The Weather on Alice in Wonderland Day. *Weather*, pp.75-78.

Eagleton, T. (1972, Oct.). Alice and Anarchy. *New Blackfriars*, *53*, No. 629, pp. 447-55.

Green, R. L. (1969, June). Alice's Rail-Journey. *Notes & Queries*, *16*, No. 6, pp. 217-218

Grotjahn, M. (1947). About the Symbolization of ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND. *American Imago, IV*, No. 4, pp. 32–41.

Holquist, M. (1969). What is a Boojum? Nonsense and Modernism. *Yale French Studies, 43*, pp. 145-64.

Hudson, D. (1972, Summer). Correspondence. *Jabberwochy: Journal of Lewis Carroll Society*, *11*, pp. 24-25。

Krutch, J. W. (1937, Jan. 30). Psychoanalyzing Alice. *The Nation, 144*, No. 5, pp. 129-130.

O'Brien , B. (1967, October). Alice's Journey in 'Through the Looking-Glass.' *Notes & Queries*, *14*, pp. 380-382.

Oultram, K. (1973, Winter) The Cheshire Cat and Its Origins. *Jabberwochy: Journal of Lewis Carroll Society*, 3, No. 1, pp. 8-14。

Rackin, D. (1973, Fall). What You Always Wanted to Know About Alice But Were Afraid to Ask. *Victorian Newlerrer*, No. 44, pp.1-5.

3. On-line Resources

Brooke, Michael. (2007, Dec. 2). A Švankmajer Timeline. Kinomlog: A survey of Central and Eastern European cinema [web blog message] Retrieved from http://filmjournal.net/kinoblog/category/directors/Švankmajer-jan/

Contrariwise & the Association the new Lewis Carroll Studies[web blog]. Retrieved from: http://contrariwise.wild-reality.net/

Lewis Carroll Society website: http://lewiscarrollsociety.org.uk/pages/eventspeopleplaces/societies.html

Project Gutenberg's Alice's Adventures Under Ground, by Lewis Carroll: http://www.gutenberg.org/files/19002/19002-h/19002-h.htm

Uhde, Jan. (1995, Fall).The Arcimboldo of Animation**.** *KINEMA: a journal for film and audiovisual media*[on-line journal]. Retrieved from http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=345&books_dvd_reports

Jan Uhde, "Jan Švankmajer: The Prodigious Animator From Prague", 1994: kinema, 2, p. 30, 亦可見於 http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=363，擷取日期 2012/1/19。

Zemanová, Irena. (2011, May 6). Švankmajer in Preproduction on Čapek´s Insects.

Film New Europe[on-line journal]. Retrieved from http://www.filmneweurope.com/news/czech/production-%C5%A0vankmajer-in-preproduction-on-%C4%8Capek%C2%B4s-insects

Interview Terry Gilliam: Gilliam bemoans Grim brothers' exit[web resources]. Retrieved from http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/archive/news/new_overview/interview_terry_gilliam/

Gilliam, T. (2001, Apr. 27). The 10 best animated films of all time. In *The Guardian*. Retrieved from http://film.guardian.co.uk/features/featurepages/0,,479022,00.html.

IMDB 網站 http://www.imdb.com/title/tt1014759/，資料擷取日期 2012/2/23。

4. Audio-Video Resources:

Disney. Walt (Producer), & Geronimi, Clyde &Jackson, Wilfred (Director).(1951). *Alice in Wonderland*. USA: Walt Disney Studio. （中文片名：**愛麗絲夢遊仙境**）

Burton, Tim (Producer), & Director, B. B. (Director). (2010). *Alice in Wonderland*. USA: Walt Disney Pictures & Roth Films & Team Todd & Zanuck Company.（中文片名：**魔境夢遊**）

Gilliam, Terry (dir.). (2005). *Tideland*. UK: Recorded Picture Company; UK: HanWay Films; Canada: Téléfilm.（中文片名：**奇幻世界**）

Selick, Henry (dir.). (2009). *Coraline*. USA: Focus Features & Laika Entertainment & Pandemonium.（中文片名：**第十四道門**）

Selick, Henry (dir.). (2009). *Monkey Bone* [Motion picture]. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1492 Pictures & Twitching Image Studio.（中文片名：**碰碰猴**）

Burton, Tim (Producer), & Selick, Henry (dir.). (1993). *The Nightmare before Christmas*. USA: Touchstone Pictures, Skellington Productions Inc., & Tim Burton Productions.（中文片名：**聖誕夜驚魂**）

Miller, Jonathan. (dir.). (1966). *Alice in Wonderland*. UK: BBC.

Quay Brother (dir.). (1984). *The Cabnit of Jan Švankmajer*[Documentary]. UK:

Chanel Four. Available from http://www.youtube.com/watch?v=36Tsggm6LWY

Švankmajer, Jan. (dir.). (1987). *Něco z Alenky* (English titled *Alice*). UK: Channel Four Films; Switzerland: Condor Films, West Germany: Hessischer Rundfunk (HR). （中文片名：**愛麗絲**）

Willing, Nick. (dir.). (1999). *Alice in Wonderland*. UK: Hallmark Entertainment; USA: NBC Studios; Germany: Babelsberg International Film Produktion.（中文片名：**愛麗絲夢遊仙境**）

Willing, Nick (dir.). (2010). *Alice*[TV Mini-Series]. Canada: Reunion Pictures; UK: Studio Eight Productions.（中文片名：**愛麗絲西遊記**）

NTTU Library