

國立台東大學

兒童文學研究所碩士論文

指導教授：張子樟 先生

蛻變與成長——

試析麥克·安迪《火車頭大旅行》及《十三個海盜》

研究生：侯錦鳳 撰

中華民國九十五年七月

國立台東大學
學位論文考試委員審定書

系所別：兒童文學研究所

本班 侯 錦 鳳 君

所提之論文 蛻變與成長-以麥克安迪《火車頭
大旅行》及《十三個海盜》為例

業經本委員會通過合於 碩士學位論文 條件

論文口試委員會：

杜明成

(口試委員會主席)

許建崑

張子樟

(指導教授)

論文口試日期：95年7月10日

國立台東大學

附註：一式二份經考試委員會簽後，送交系所辦公室及教務處註冊組存查。

博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為本人在 國立臺東大學 兒童文學研究所
組 九十四 學年度第 二 學期取得 碩 士學位之論文。
論文名稱：蛻變與成長——試析麥克·安迪《火車頭大旅行》及《十三個海盜》

本人具有著作財產權之論文全文資料，授予下列單位：

同意	不同意	單位
<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	國家圖書館
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	本人畢業學校圖書館

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

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

公開時程

立即公開	一年後公開	二年後公開	三年後公開
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

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鈎選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：洪子彬 (親筆簽名)

研究生簽名：侯錦鳳 (親筆正楷)

學 號：1692009 (務必填寫)

日 期：中華民國 九十五 年 七 月 十 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。」

博碩士論文電子檔案上網授權書

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

本授權書所授權之論文為授權人在 國立臺東大學 兒童文學研究所 九十四 學
年度第 二 學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目：蛻變與成長——試析麥克·安迪《火車頭大旅行》及《十三個海盜》

指導教授：張子樟先生

茲同意將授權人擁有著作權之上列論文全文(含摘要)，非專屬、無償授權國家
圖書館及本人畢業學校圖書館，不限地域、時間與次數，以微縮、光碟或其他各
種數位化方式將上列論文重製，並得將數位化之上列論文及論文電子檔以上載網
路方式，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

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

授權人：侯錦鳳

簽名：侯錦鳳

中華民國 95 年 07 月 19 日

☺ ~ 感謝有你 ~ ☺

雖是興趣所在，要重拾書本唸兒文所，其實需要很大的勇氣，因為我年紀不小了。轉眼間，三年的時光就在白天上班、晚上讀書中匆匆流逝。讀書的過程，我很快樂，但要完成論文的這段時間艱辛苦悶又焦慮不安，而我終於熬過來了，嚐到甜美的滋味。

「唉！老師，寫不出來耶！」老師輕描淡寫的回了一句：「那就延畢囉！」
嗯！我明白老師的意思啦！感謝張子樟老師，沒有老師的督促與壓力，我是沒有自信完成這篇論文，也感謝許建崑老師和杜明城老師寶貴的建議與細心的提醒，讓我獲益良多。

我常開玩笑說：鞭策我寫論文的是三枝隱形的棍子。最大的一枝來自於朝夕相處的老公，讓我根本沒處躲藏；指導教授是另一枝棍子，張老師是出了名的博學與嚴謹；最小的一枝就是好友麗君，謝謝她這一年來不時的關切與鼓勵，讓我有繼續寫下去的動力。另外，還要謝謝巧蕾，在我論文寫作最低潮時的傾聽與開導；這一、二個月來與瓊儀、得輝、美玲相互加油打氣，「堅持到底」，大家順利地如期畢業了。

還要感謝婆家和娘家的家人的體諒，讓「完成論文」是我唯一要專注的事。其實幕後的最大功臣是親愛的老公。「成功的女人背後一定有一位體貼的男人」，如果沒有他的鼓勵，沒有他的支持，沒有他的包容，沒有他的體貼，讓我沒有任何的後顧之憂，恐怕我無法如期完成學業。我想對老公說：「感謝有你，下輩子、下下輩子……，我還要當你的水某喔！」不過論文的完成卻是另一個任務的開始——讓我們努力面對另一項更艱辛的挑戰——傳宗接代。

學業的結束不代表學習的終點，兒童文學領域如此美妙、如此豐富，我終於又能不帶目的、不帶壓力地享受自由閱讀的快樂，真棒！

蛻變與成長——

試析麥克·安迪《火車頭大旅行》及《十三個海盜》

作者：侯錦鳳

國立台東大學 兒童文學研究所

中文摘要

獲獎無數的德國兒童文學作家麥克·安迪以《默默》及《說不完的故事》兩部作品享譽國際。研究者認為《火車頭大旅行》及《十三個海盜》雖是其初試啼聲之作品，卻富童心與純真之趣味，更易被兒童接受，與前二書相比毫不遜色。所以研究者欲從文本分析出發，以《火車頭大旅行》及《十三個海盜》為論文研究對象。

此二書屬現代幻想文學作品，作者借取「第一世界」為基模，運用個人的想像力，創造出豐富多變的「第二世界」場景。研究者試圖從自然環境和社會環境兩方面分析文本中「第二世界」的場景架構。

研究者套用坎伯的英雄歷程「啟程—啟蒙—回歸」三階段，結合「在家／離家／回家」模式，分析作者如何塑造吉姆·波坦的童話英雄形象，並分析吉姆·波坦在經歷這些冒險旅程後自我的成長與蛻變，也就是他的「追尋」過程。此外，人物是文學作品構成的要素之一，透過分析文本中的人物刻劃與角色塑造，一窺麥克·安迪立體鮮明的人物形象、多姿多采的故事情節以及一貫的幽默中蘊藏哲理的寫作風格。

結論部分談麥克·安迪舞動其巧思創意與生花妙筆，為神話、傳說、童話等注入新的生命與方向，創造出與眾不同的幻想故事。

關鍵字：現代幻想、麥克·安迪、第二世界、追尋、角色

Change and Growth —

Analysis of Michael Ende's *Jim Knopf Und Lukas Der Lokomotivfuhrer*
and *Jim Button and the Thirteen Wild Men*

Hou chin-feng

Graduate Institute of Children's Literature, National Taitung University

Abstract

Award-winning author of children's literature, Michael Ende, enjoys the fame around the world with his two books—*Momo* and *The Neverending Story*. Despite that *Jim Knopf Und Lukas Der Lokomotivfuhrer* and *Jim Button and the Thirteen Wild Men* are Ende's initial works, the researcher thinks that they are full of childhood innocence and fun and easily accepted by children. They are not inferior to the first two books at all. The researcher attempts to start with the analysis in this study and targets *Jim Knopf Und Lukas Der Lokomotivfuhrer* and *Jim Button and the Thirteen Wild Men*.

These two books are the modern fantasy literature works. With the basis of *the first world*, the author utilizes his imagination to create the scenes in *the second world*. The researcher attempts to analyze the scene structure in *the second world* in this article from the natural environment and social environment.

The researcher quotes the three stages, start of heroic journey-initiation-return of Campbell in combination of *at home/away from home/returning home* model to analyze how the author builds the hero image of Jim Button as well as the self-growth and changes of Jim Button after experiencing all these adventures, his process of quest. Moreover, figures are one of the elements of literary works. Through analyzing description of figures and establishment of roles in this article, the researcher has a glance at the vivid figure images, colorful story plots and the writing style of the Michael Ende's philosophy in his usual humor.

In the conclusion, the researcher discusses how Michael Ende injects new life and directions to create unique fantasy stories with his creativity and delicate touch for mythology, legends and fairy tales.

Keywords: modern fantasy, Michael Ende, the second world, quest, role

目錄

第壹章 緒論	1
第一節 發現被忽略的幻想寶石.....	1
第二節 打開藏寶箱之後.....	4
第三節 幻想巨人—麥克·安迪.....	8
第四節 乘幻想之翼遨遊.....	13
第貳章 神話再現的奇幻之境	17
第一節 第二世界場景的建構理論.....	18
第二節 自然環境.....	22
第三節 社會環境.....	27
第四節 擺盪於幻想與真實之間.....	34
第參章 吉姆·波坦的「追尋」旅程	40
第一節 英雄追尋之旅.....	40
第二節 歷險的啟程.....	46
第三節 啟蒙之旅.....	53
第四節 回歸之後.....	60
第肆章 人物刻劃與角色塑造	67
第一節 盡職慈愛的守護者.....	70
第二節 聰慧自主的新女性.....	76
第三節 孤單無助的邊緣人.....	83
第四節 改邪歸正的解救者.....	87
第五節 神奇無比的火車頭.....	94
第伍章 結論	100
第一節 巧妙的情節.....	100
第二節 再回首.....	106
第三節 幻想文學的美麗與哀愁.....	113
參考文獻	115

第壹章 緒論

第一節 發現被忽略的幻想寶石

培利·諾德曼 (Perry Nodelman) 在《閱讀兒童文學的樂趣》(*The Pleasures of Children's Literature*) 中指出：所謂的「兒童文學」之存在，是因為大家相信孩子和大人不同——太過不同而需要自己特有的文本¹。在以前，大人總是決定孩子該讀什麼，不該讀什麼，為孩子挑選書籍時形成一種「檢查制度」。但任何時代的兒童都不會很有耐心的去讀自己不喜歡的書，所以保羅·亞哲爾 (Paul Hazard) 在〈兒童們勇於佔取〉一文中談到「兒童們勇敢的守住自己的興趣，然後佔取一些成人的書，譬如《魯賓遜漂流記》、《格列佛遊記》、《唐·吉訶德》都是。²」

就目前的現況而言，先是 J·R·R·托爾金 (J. R. R. Tolkien) 的《魔戒》(*The Lord of the Rings*) 成功的攻略打開全球奇幻電影和小說的市場，而由 J·K·羅琳 (J. K. Rowling) 所撰寫的《哈利波特》(*Harry Potte*) 系列小說從 2000 年延燒至今不墜，該書無疑囊括相當廣大的成年與未成年讀者群，成為全球暢銷書。「哈利波特」系列在國外係屬兒童奇幻文學，大小書迷年年為之瘋狂，引領企盼其新書的出版。再以兒童電影為例，從早期的《綠野仙蹤》(*The Wizard of Oz*)、《秘密花園》(*The Secret Garden*)，接著是《鐵巨人》(*The iron man*)、《野蠻遊戲》(*Jumanji*)、《魔女宅急便》、《一家之鼠》(*Stuart Little*) 等，直到近幾年許多暢銷的動畫片或真人版都改編自兒童書籍，諸如相當受到矚目的《哈利波特》、《霍爾的移動城堡》(*H0wl's Moving Castle*)、《波特萊爾的冒險》(*Lemony Snicket's A Series Of Unfortunate Events*)、《巧克力工廠的秘密》(*Charlie and The Chocolate Factory*)、《獅子·女巫·魔衣櫥》(*The Lion, The Witch and the Wardrobe*)、《迷走星球》(*Zathura*) 等等，不但擄獲了小影迷的心，也吸引住成人的目光與注意。

¹ 培利·諾德曼 (Perry Nodelman)，劉鳳芯譯，《閱讀兒童文學的樂趣》(台北：天衛，2000 年)，頁 30。

² 保羅·亞哲爾，《書·成人·兒童》(臺北：富春，1992 年)，頁 103。

由於傳媒科技日新月異發展的影響，兒童和成人不只在心智上慢慢靠近，在外在形式上也越來越相似，無論是語言、穿著、遊戲、品味、需求、慾望和殘暴程度，易言之，兒童變得成人化，成人也變得兒童化³。就連在現代文學創作與閱讀的演進過程，我們發現，成人的閱讀習慣加入更多童稚的需要，許多成人並不只是爲了孩子，他們因爲個人的喜好而走進童書部翻閱或購買，兒童的閱讀習慣同樣也加入更多的思考與深入的可能。無怪乎兒童文學工作者黃秋芳認爲現代成人和兒童的界限模糊了，「兒童文學」和「成人文學」這兩大文學板塊正以不安定，同時也不確定的速率在拉近差距，相互靠近、相互影響⁴。

近年來，這些讓大人孩童一致喜愛的文學作品有一個共通特色，就是他們都充滿「幻想力」，現代幻想文學作品經由影像紛紛擄獲大人及孩子的心。因爲孩子試圖在故事中獲取冒險、幻想與恐懼的經驗，幻想文學作品提供了讀者刺激卻又安全的想像空間，因此孩童喜歡閱讀現代幻想文學作品。就在這些因緣際會、推波助瀾之下，現代幻想文學之作品不僅閱讀人數大增，成爲書店的熱賣書籍，更因市場需求和相當看好的遠景獲得青睞，出版社紛紛推出現代幻想小說系列作品，儼然成爲出版顯學。

在這些幻想文學作品中，研究者極喜愛德國兒童文學作家麥克·安迪（Michael Ende）的作品，他終其一生都在孜孜不倦譜寫幻想文學的樂章。中國幻想文學的倡導者彭懿對他更是推崇，他讚譽J·R·R·托爾金的《魔戒》（*The Lord of the Rings*）、C·S·路易斯（C. S. Lewis）的《納尼亞國的故事》（*Narnia books*）以及後來居上的M·安迪的《說不完的故事》（*The Neverending Story*）是幻想文學三面不倒的旌旗。更稱讚：M·安迪以《默默》（*Momo*）一舉成名，而《說不完的故事》的問世，更爲他奠定了德國兒童文學第一人的地位⁵。

麥克·安迪的作品向來以幻想力豐富著稱，他藉由「文字」啓發了讀者自己的想像力，讓畫面在個人腦海中重現。雖富於童趣色彩，寓意卻深遠複雜，因而同時吸引成年與青少年讀者，能吸引各年齡層，成爲老少皆宜的作品。每部作品

³ 尼爾·波士曼（Neil Postman）著，蕭昭君譯，《童年的消逝》，（台北：遠流，1998年），頁3。

⁴ 黃秋芳，〈在「小說」與「童話」邊緣——從「小說童話」看「兒童」與「成人」兩大文學板塊相互靠近〉，《兒童文學學刊》，第7期，（台北：萬卷樓圖書，2002年5月），頁177-197。

⁵ 彭懿，《世界兒童幻想兒童文學》，（台北：天衛文化，1998年），頁132。

都有不凡的影響力與頻繁的獲獎紀錄，尤其是《說不完的故事》和《默默》更是深受讀者的喜愛和評論界的關注。

麥克·安迪作品集包括《說不完的故事》、《默默》、《火車頭大旅行》(*Jim Knopf and Lukas the Engine Driver*) 和《十三個海盜》(*Jim Knopf and the Wild 13*)，此套作品最初由「國際少年村」出版，在當時規劃為青少年文學，2000年「遊目族」以相同譯本重新改版推出時，則強調其深刻的哲學意涵與文學價值，因此訴求層面便擴及成人。這四本書故事主角皆是孩童，而且本本都是故事精采有趣、想像無窮、獲獎無數的小說。其他的作品如《如意潘趣酒》(*Der Wunschpunsch*)、《滿月傳奇》(*Night of Wishes*) 主角則非孩童，亦屬幻想文學作品。《魔術學校》(*Die Zauberschule und andere Geschichten*) 集結作者二十篇短篇故事，亦是幻想文學作品，其中有幾篇故事更與插畫家合作，以繪本方式出版。而《鏡中之鏡》(*Mirror in the Mirror*) 則是他為成人所寫的幻想小說集。

在兒童文學中，追尋、冒險的幻想戲碼不斷以圖畫書、童話或小說等各式舞台輪番上演，其中尤以男孩作為主角的冒險故事型態作品最多。《火車頭大旅行》是描繪火車俠吉姆、魯卡斯和火車頭愛瑪冒險犯難的旅行，《十三個海盜》卻是吉姆·波坦緊張刺激、驚奇不斷的身世探索之旅。作者運用幽默滑稽的趣味寫作手法，將神話、童話和現實生活結合在一起，成為紅極一時的暢銷書，兩書充滿童心與純真，更易被孩童接受與閱讀，所以研究者認為這兩本書更有研究討論的價值。

第二節 打開藏寶箱之後

一、 作品相關研究

研究者檢視國內碩博士論文集，發現關於麥克·安迪生平與作品研究的文獻極少，只有幾筆相關的專題討論文本的研究論文，其餘都是閱讀指導教學的文本利用或導讀性質。以下即是相關學術論文：

- 輔仁大學德國語文研究所研究生張南思（1985）論文以《現代幻想小說的主題》為題，整篇論文大體可分為兩部份：一是理論部份，介紹此新的文學種類產生之社會及文學背景，二則在探討麥克·安迪兩部主要著作所表現的主題，一為《默默》（*Memo*），一為《說不完的故事》（*Die Unendliche Geschichte*），藉此明瞭此兩部作品何以在過去幾年中一直列於德文暢銷書名單之首，以及一窺現代幻想故事之主題。
- 台東大學兒童文學研究所研究生葉虹彤（2001）所寫《麥克·安迪之《說不完的故事》中的第二世界場景架構與追尋過程》。論文中亦分為兩部份，一是從歷史、居民、信念、地域等為著眼點，分析《說不完的故事》的第二世界場景架構，並探討第一世界和第二世界的出入口；二以「在家/離家/返家」模式分析主角「追尋」的過程。
- 輔仁大學德國語文學系學生黃依萱（2003）《從描述學派翻譯理論探討青少年文學之翻譯—以德國作家 Michael Ende 的小說《Momo》為例》，論文中介紹「描述翻譯研究」（Descriptive Translation Studies / DTS）之翻譯理論，探討文學翻譯的現象，並以德國作家麥克·安迪的作品《Momo》為例，作為理論和實例的對照範本。
- 台東大學兒童文學研究所研究生林佑儒（2003）以《穿過時空的隧道~少年小說中的時間旅行》為題，該論文以九〇年代起，西方少年小說中譯本為研究主體，選取含有時間旅行型態的作品作為研究文本，探討少年小說中時間旅行的型態與時間空間在文本中所呈現的特質。其中麥克·安迪的《默默》即為研究文本之一。
- 台東大學兒童文學研究所研究生洪英惠（2004）所寫的《從創價學會的

觀點談《說不完的故事》中的佛法智慧》，論文中以《說不完的故事》為研究文本，從探討其生命實相開始，到申論《說不完的故事》契合於佛法的時空觀，緊接著以「信心」此一觀念來探討生命力量的來源。

- 台東大學兒童文學研究所研究生鄭雅馨（2004）所寫《旅行的啓程與回歸—現代幻想中的女遊記實》，該論文即試以旅行和旅行文學之觀點，選擇西洋兒童文學作品中，結合「經典」和「現代幻想」特質，以女孩角色單獨往返幻想世界的旅行經過作為記實研究，麥克·安迪的《默默》為研究文本之一。

另有未將其作品列為研究文本之論文，但是論文之內容中亦對其作品做一番參考討論，如台東大學兒童文學研究所江學滢（2003）的《衣櫥裡外的時間—那尼亞故事集的時間探討》以及范富玲（2005）的《尋找鏡魔—少兒文學中的鏡子現象》等，此部份資料研究者略而不取。

由以上資料顯示出，國內對於麥克·安迪作品之研究幾乎都聚焦在《說不完的故事》和《默默》這兩部作品，至於早期所完成的作品《火車頭大旅行》和《十三個海盜》就像藏寶箱底層被忽視的寶石般，很少人注意到其耀眼的光芒，是故研究者以遊目族文化所出版的《火車頭大旅行》和《十三個海盜》兩本作品作為研究文本。

二、 研究方法與限制

本研究採取「文本分析法」，將研究文本視為批評的對象，旨在分析麥克·安迪的作品，在此以現代幻想文學的理論為研究之依據，呈現文本閱讀與分析的文學性探索為主。

研究者主要研究的對象為德國作家，國內對麥克·安迪的相關資料極少，多是導讀或短篇的介紹。該作者資料應以德文出版應最是齊全，因研究者本身語言能力受到限制，無法蒐集並閱讀德文資料。故研究者將以中文為主，其餘與作者相關的德文資料無法閱讀，如有相關的英文資料，則加以借取，以彌補國內對其作品資料的不足處。

三、 研究目的

奇幻文學有別於其他文學，有一個要因就是空間的創造。彭懿將《水孩兒》、《愛麗絲夢遊奇境記》和《北風後面的國度》並稱為幻想兒童文學「三劍客」，指出三位作者的特色之一就是不像格林兄弟在虛構的民間故事中去找尋驚異，「而是自己動手去構建一個全新的幻想世界」⁶。可見在幻想文學中，作者發揮想像力、創造力建構一個令人耳目一新的幻想世界是極重要的。幻想世界既可以真實為基礎，創造出和真實世界相似相仿的小說世界，也可以重新建構一個虛構的真實的第二世界。第二章將從「第二世界」場景的理論來探討作者如何建構豐富多樣的故事情節。

國內兒童文學工作者郭鏗莉指出「兒童文學」和「旅行」有著密不可分的關係，她認為兒童文學作品不論寫實或幻想，幾乎都遵循著「離家—冒險—回家」模式，這種圓形旅程（the circular journey）正是兒童文學創作中傳統的旅行模式。主人翁離家是為了踏上旅途，接受啟蒙；冒險是旅遊的過程，供主角認識即將成長而必須面對的世界；回家則是為了顧及兒童心理需求必要的安全感。即使兒童主角最終沒有回家，也會以回歸社會常軌來完成圓形旅程⁷。故研究者在第三章先說明喬瑟夫·坎伯（Joseph Campbell）和諾斯洛普·弗萊（Northrop Frye）對於「英雄」的精闢看法，先釐清主角的英雄角色定位，再以「啟程—啟蒙—回歸」觀點結合「在家／離家／返家」模式，針對主角旅行冒險前後蛻變的差異，也就是「追尋」的過程。

任何文學作品內容主要包含六個要素，即人物、時間、空間、事物、原因和方法（也就是新聞學中的五個wh：who、when、where、what、why、how）。這六項要素中，尤以人物最為重要。文學作品的目的便在於塑造人物的形象、表達人性。時間、空間為其背景；事物、原因、方法亦只是說明和襯托人的形象而已。沒有人物，其他五項便失去重力。⁸由此可見，人物之於作品的重要性。既然人物是文學作品構成的要素之一，人物貫穿整個故事的情節，其思想、情感、性格、

⁶ 彭懿，《世界兒童幻想兒童文學》，頁 18。

⁷ 郭鏗莉，〈兒童文學與旅遊〉，《人本教育札記》，第 133 期，2000 年 7 月，頁 35-7。

⁸ 張子樟，《少年小說大家讀》，（台北：天衛文化，1998 年），頁 59。

行爲和言談，必定深深地影響著一部作品的成敗。所以研究者在第四章將分析文本中各種角色的塑造與刻劃的特色。

第五章結論，研究者綜合將前幾章論點，作者在場景的架構、情節的設計、角色的塑造與刻劃上是否從神話傳說、童話故事等取材，加上自己的巧思創意與生花妙筆，創造出與眾不同的幻想故事，賦於神話、傳說、童話等新的生命與方向，更可顯現本論文的主題——「蛻變與成長」。

第三節 幻想巨人—麥克·安迪

一、生平介紹

麥克·安迪 (Michael Ende)，中文又譯作米夏埃爾·安迪或米夏埃爾·恩德或M·安迪。他是德國當代最重要的兒童文學作家，生於 1929 年 11 月 12 日德國南部巴伐利亞州的山城。父親艾德佳·恩德 (Edgar Ende) (1901—1965) 是慕尼黑首批超現實主義的藝術畫家之一，在德國納粹期間遭遇當局迫害，只能秘密從事作畫。熱愛藝術的母親露易絲 (Luise) 在艱難的時期靠醫療體操和按摩維持了養家糊口的重擔。

少年時代物質生活十分匱乏，精神生活卻十分豐富。他自幼喜歡藝術和文學創作，從 1943 年起就開始寫作詩歌和短篇小說。第二次大戰結束以後，麥克·安迪進入慕尼黑的一所演藝學校學習。學業結束以後，在一家劇院從事戲劇工作，他搬道具、畫佈景、作演員。第一線的演員生活，讓他歷經風霜，飽嘗到人世的坎坷炎涼。後來他離開劇團回到慕尼黑，開始為歌舞劇團寫劇本、為電臺寫影評。1951 年，麥克·安迪結識了女演員英格波克·霍夫曼，並通過她與有關文藝團體建立聯繫，撰寫滑稽短劇、諷刺小調、獨唱歌曲等等。

某日，友人建議麥克·安迪寫一些兒童故事。安迪回到家以後，立刻提筆試著寫了幾個字——「火車俠魯卡斯居住在一個名叫福克拉姆的小國……」。開始編故事的他思如泉湧，他的故事進入一個又一個的情節。十個月後，安迪放下筆時，這已不是兒童繪本，醞釀成四十萬字，長達五百頁的巨著在 1958 年誕生了。這部描寫火車司機盧卡斯和吉姆·波坦以及十三個強盜的故事，情節緊張曲折，故事引人入勝。但當時默默無聞的作者首次寫青少年小說，再加上西德當時盛行寫實主義，當他把《火車頭大旅行》書稿寄給德國十多個出版社，沒想到出師不利，竟然連遭十三次退稿，最後才獲得帝尼曼出版社的青睞。《火車頭大旅行》在 1960 年首次發行，一出版便造成轟動、佳評如潮，獲得德國國家圖書獎 (German Book Prize) 以及國際安徒生大獎 (Hans Christian Andersen Award)，並且改編成電視劇與廣播劇，其大受歡迎的程度可見一般。其續集《十三個強盜》則在 1962 年

發行，自此，安迪便專心致力於兒童文學寫作工作。

1964年，麥克·安迪和英格波克·霍夫曼在羅馬完婚。1970年，夫妻倆一起定居義大利。沉寂十年之久，1973年《默默》誕生，該書開始時引起多方爭議，隔年獲「德國青少年文學獎」，1986年改編成電影「夢夢公主」風靡全球。1979年《說不完的故事》出版，該書不但在德國連續蟬連三年暢銷書榜首，麥克·安迪更因此書獲得了十二個國內國際重要文學獎，該書被譯成四十多國語言，在全世界的總發行量達到兩千萬冊，在1984年還拍成電影「大魔域」。他最著名的兒童文學代表作《默默》和《說不完的故事》兩部作品都在義大利完成。

1985年3月，麥克·安迪的妻子去世，他又從羅馬回到了德國。四年後，他與《說不完的故事》的日文女翻譯馬裏奧·佐藤結婚。1994年日本NHK電視台邀請麥克·安迪，做了長達兩個小時的專訪。1995年8月29日，麥克·安迪在德國因胃癌逝世，享年六十五歲。

麥克·安迪死後三年，慕尼黑國際青年圖書館為紀念和表彰他為人類文學事業作出的貢獻，為他設立了一個博物館。這是德國第一個為青少年兒童作家所設立的博物館，向人們展示他的成就和遺物，館內所陳列的東西除了作家遺留下來的家具和用具以及博大的工作藏書之外，還有通信、手稿、繪畫和照片等物件。這些東西使人們能更好地瞭解麥克·安迪的文學創作活動。

麥克·安迪把自己視為介於兒童文學和幻想文學之間的作者。他並不同意只把童話算作兒童文學。他認為他的書不僅是寫給兒童看的，也是寫給「有童心的成人」看的，所以除了青少年及兒童文學之外，麥克·安迪還為成年讀者創作了如《鏡中之鏡》等具有歷險和幻想情節的故事，還有敘事謠曲、詩歌和戲劇。從事過演員、導演和電影評論工作的背景，讓他創作的戲劇、新詩、小說、童話、歌劇或繪本，充滿精彩的人物、對話、衝突、意象等這些無可取代的戲劇效果。

二、 寫作風格與作品簡介：

麥克·安迪的故事雖無魔法滿天飛的驚險場面，但其引人之處在於他無疆界的奇想與幽默又內蘊哲理的敘事手法，諸如《火車頭大旅行》中火車頭愛瑪竟生下小火車頭摩利，龍族幹盡壞事，期待被打敗以取得脫胎換骨的機會，迴音不斷繚繞的黃昏之谷，網住漂流的島嶼等，看似孩子氣的故事中卻又穿插極富省思的對話，也因此麥克·安迪所寫的故事，歷經數十年仍教人回味無窮，緊緊抓住數千萬兒童的笑顏與大人的目光。

在《火車頭大旅行》和《十三個強盜》中，故事娓娓道來之時，作者會適時地加入一些問題或評語，使人更容易了解故事的前因後果；他也會在緊張的時刻賣賣關子，製造懸疑，使情節發展一步緊似一步，欲罷不能。麥克·安迪十分懂得掌握聽故事人的心理，封他為最會說故事的人，他實在當之無愧。

《默默》在 1973 年出版，麥克·安迪透過小女孩「默默」對朋友的真誠和對直覺的堅持，終於為深陷在名利物慾的人們，找出解開迷惘的答案。他以故事中的灰色男人的意象鞭笞了資本主義下奉「時間就是金錢」為圭臬的現代都市人。正如《默默》一書封底所寫：「生活的純然理性化，正是生命純然無夢的悲劇化。在這本以時間為主題的小說中，麥克·安迪以童話式的曼妙、寓言式的委婉將功利社會中『時間就是金錢』這條鐵率背後的自我毀滅性剖露殆盡。⁹」

《說不完的故事》是他停筆六年後才問世的長篇大作，主角是個在現實生活中了無生趣，毫不起眼的小學生。避雨的小男孩躲進一家書店，他偷了一本書，並翹課躲到學校的閣樓上沉浸書中。書中描繪一個叫做幻想國的國度，正被「虛無」所吞噬，國土正慢慢的消失，變成大片大片的空白。原因是人們講求實際，不再幻想，所以幻想國逐漸的失掉了生命力。這個小男孩一邊看書，一邊和書中幻想國裡的人物發生互動，最後一頭栽進了幻想國裡，而他憑著他的想像，又為幻想國重新注入了生命力，他也在其中成為強壯、英俊、無畏的英雄人物。

從小黑人吉姆·波坦和孤女默默到受大家漠視冷落的巴斯提安，在多采多姿

⁹ 東吳大學德文系教授謝志偉推薦詞。麥克·安迪 (Michael Ende)，李常傳譯，《默默》(Momo) (台北：小暢書房，1990 年)。

的冒險故事裡，他的作品裡展開的思想，都是以很淳樸的方式，始終如一的維持下去。作品中有共同的特色：他穿梭在現實與幻想之間的「童話」世界，又循著嚴謹的「小說」結構的規則，塑造出鮮明生動的人物。他用心地刻畫每一個半大不小的孩子，在試探與學習之間啓蒙，在失落與成長之間擺盪。麥克·安迪曾經說過：「寫東西給孩子時，首先必須使自己也變成孩子。」所以他寫兒童，主要不是反映兒童生活，而是「通過兒童寫社會、寫人生。他筆下的兒童多少是虛化的、象徵的，是在行而上的層面上反應童心對生命的意義。所以兒童並不是恩德（安迪）童話的唯一讀者群¹⁰。」

到了《滿月傳奇》，在詩意的文字、夢幻般的畫面之中，麥克·安迪用一個簡短的故事，娓娓道出一位隱士追尋真理的艱辛過程。其充滿機鋒的妙筆點出善與惡、希望與現實、盲目與清醒之間，界線竟然是如此模糊，十分發人深省。扉頁上記錄著：「寫給追求真理的小孩」。和年輕時的故事經營相較，同樣趣味盎然，然而，因為年歲體悟，他的作品創造出鮮明詭麗的意象和多元投射的人物，這都是為了突顯豐富深刻的主題，這並不只是「兒童文學」，同時也是「成人文學」。

麥克安迪的作品中多以強烈的人性取勝，不以魔法的神奇取勝，他擅長於運用對比手法和各種色調，使得其作品具有一種不易模仿，一種獨特奇趣的散文詩與哲理風格。尤其是對比手法運用的強烈、自如、廣泛，每每產生讓人嘆為觀止的藝術效果。有時是人物之間的對立性的對比，例如《默默》中慢條斯理沉默的白伯和喋喋不休的吉吉；有時是人物自身的對比：巴斯提安在現實世界和幻想國的形象表現全然不同；有時是現實世界和幻象世界的對比。

麥克·安迪是一個作品量不多的作家，他的創作態度非常嚴謹，幾至刻薄的程度，像是《火車頭大旅行》在黑岩地帶火車頭愛瑪動彈不得的情節，困惑了他整整一個月，腦海只有陷入險境的火車頭，且為此沉思焦慮不已；為了寫《說不完的故事》，他幾乎把半條命賠進去。然而他卻是一個相當獨特的作家，其作品除了激發孩子的想像力之外，也是一而再、再而三地不斷去挖掘現實世界當前危機的「問題作家」。在《如意潘趣酒》中被壓縮倒數的時間讓人感到緊張，麥克·安迪以書中的魔法師隱喻現實世界那些「言行不一」，「為達目的，不擇手段」

¹⁰ 吳其南，《德國兒童文學縱橫》（湖南省：湖南少年兒童，1996年），頁5。

的政客、奸商，對這些社會之蠹蟲大力撻伐，對他們破壞環境的行徑冷嘲熱諷。讀者對照現實世界，當會「心有戚戚焉」。

雖然麥克·安迪曾說他的寫作是「爲了想像力自由的遊戲，決不是爲了現實的變革¹¹。」而他所創造的故事每每隱藏一些主題聲音，那是令人意想不到的、絕非老生常談的聲音，是「在邏輯思考的轉彎處、人生道理的細微點，發出深刻而幽默的反擊，讓人看了他的故事，既捧腹大笑卻又會含淚的反覆思索¹²。」無怪乎他的名字及作品在德國乃至歐洲，達到了無人不知的程度，儼然是東西方最受歡迎的幻想文學創作巨人。

¹¹ 彭懿，《世界兒童幻想兒童文學》，頁 133。

¹² 轉引自《魔術學校》封底推薦詞。麥克·安迪（Michael Ende），張莉莉譯，《魔術學校》（台北：格林，1999 年）。

第四節 乘幻想之翼遨遊

一、關於現代幻想文學（Modern Fantasy）

首先，讓我們先探討何謂「幻想」呢？Alleen Pace Nilsen & Kenneth L. Donel 說：「幻想」源自於一個希臘字「使之重現」的意義。也許勝於其他任何形式的文學，幻想拒絕接受世界是怎樣的一種面貌，所以在幻想文學中讀者可以看到世界可能的模樣（而且仍然可以不斷的變換著），不僅只是這個世界是如何或應當怎樣¹³。

李利安·H·史密斯在《歡欣歲月》運用了一整章介紹「幻想故事」。她對「幻想」（fantasy）的解釋就是：所謂「幻想」就是獨創的想像力產生的，而這種想像力是超越我們的五官所能知覺的。同時也不是外界的事物引導出來的概念，而是形成更深邃的概念的心靈作用。她更提到作家獨創的想像力是「在抽象的世界創造生命的力量。¹⁴」

學者韋葦在《世界童話史》的緒論中指出：我們現在所談童話，已多半是指現代幻想故事，也稱為現代小說童話（modern fantasy）¹⁵。林文寶也談到「現代童話」在英語國家稱為「modern fantasy」，意思是指富想像趣味的現代兒童故事。用現代的觀點來說，即是指「專為兒童設計的一種超越時空的想像故事」。它的藝術特點在於「異常性」，以想像誇張、擬人、假設為表現的特徵，它的想像來自於生活，而又超越生活，還能遙望未來¹⁶。洪文瓊在〈童話的特質與功能〉一文中指出對於「幻想」有一段精闢的論述：「童話作家的「幻想」是表現在「超自然」或「非自然」、「非真實」的事件或人物營造上¹⁷。」

¹³ Alleen Pace Nilsen & Kenneth L. Donel, *Literature for Today's Young Adults* (New York: Longman, 2000) p. 210。

¹⁴ 「能夠走進看不見的事物深底，把凡人所無法窺伺的，隱藏在神秘之境的東西。取出來放在陽光下，讓凡人也能夠看得一清二楚——或是可以看出一部分——或可以理解它。」李利安·H·史密斯，傅林統譯，《歡欣歲月》（台北：富春文化，1999年），頁328。

¹⁵ 韋葦，《世界童話史》（台北：天衛文化，1995年1月），頁23。

¹⁶ 林文寶，〈可圈可點的胡說八道，入情入理的荒誕無稽〉，《談童話》（臺北：天衛，1998年），頁15。

¹⁷ 洪文瓊，〈童話的特質與功能〉，《認識童話》（台北：中華民國兒童文學學會，1992年），頁8。

而約翰·洛威·湯森（John Rowe Townsend）在《英語兒童文學史綱》（*An Outline of English-Language Children's Literature*）指出幻想故事是近代的發展，要清楚劃分現代童話和幻想故事並不容易，所以「我將篇幅較長的作品視為幻想故事，即便它運用了許多童話的要素，因此我認為童話的特色之一便是它的簡短。¹⁸」日本學者神宮輝夫所下的定義是「包含著超自然的要素，以小說的形式展開故事，引起讀者驚異感覺的作品¹⁹。」而林文寶所指的「異常性」其實就是洪文瓊的「超自然」，也就是神宮輝夫所謂的「驚異感」。

文學家佛斯特（E. M. Forster）在《小說面面觀》（*Aspects of the Novel*）中有一「奇幻」專章，他指出：「奇幻」（fantasy）指的是一種暗示超自然之物存在的寫作手法，如將實際上並不存在的生物，如神、鬼、天使、怪物、女巫等引入日常生活中；或將平常人引進一個無人之境，不論是過去、未來、地球的內部或第四度空間中；深入人格的底層及分割人格；或對另外一種作品作嘲仿（parody）或改編（adaptation）的工作²⁰。

根據 1995 年版《牛津世界兒童大百科》中對於Fantasy一詞的解釋是指：與口頭傳承的作品不同，由特定的作家創作、通常具有長篇小說的長度，包含著超自然、非現實要素的虛構文學²¹。凱若·林區布朗（Carol Lynch-Brown）和卡爾·M·提姆林森（Carl M. Tomlinsin）提到：現代幻想文學通常具有三種特徵：一是不可能性的遐想。二是具名作家：不同傳統文學口耳相傳。三是故事蘊含真知灼見：讓讀者更了解今日所居之環境²²。

彭懿認為，幻想文學所必須具備的特質在於想像力和遊戲精神。藉由想像，我們得以進入想像世界；遊戲是一種創造，透過遊戲和夢幻般的幻想，我們得以走入文學的超現實世界。他為幻想文學下一個簡單的定義「運用小說的寫實手

¹⁸ 約翰·洛威·湯森，謝瑤玲譯，《英語兒童文學史綱》（台北：天衛文化，2003年），頁76。

¹⁹ 彭懿，《世界兒童幻想兒童文學》，頁25。

²⁰ 佛斯特（Edward Morgan Forster），李文彬譯，《小說面面觀—現代小說寫作的藝術》（台北：志文，1991年），頁145-146。

²¹ 彭懿，〈關於Fantasy一詞的比較研究〉，《中國兒童文學》，2002年第2期（上海：少年兒童，2002年4月），頁58。

²² 轉引宋麗玲，〈《小風之旅》，《小雨點》和《月亮之子祿那童》中的幻想境界〉，《第五屆「兒童文學與兒童語言」學術研討會論文集》（台北：富春文化，2001年5月），頁59-60。

法，創作的一個現實社會所不存在的長篇幻想故事²³。」他認為小說和童話不同之處就在於小說需要將幻想寫得真實如在眼前發生一樣，而童話不需讓讀者相信故事是真的。

綜合以上學者的論點，研究者歸納出幾個幻想文學的要素：一是幻想文學表現的是超自然、驚異的力量；二是採取小說式的展開方式，將幻想描寫的如同真實般；三是幻想文學和童話不同，幻想世界具有二次元性，有著複雜的組織結構。四是幻想文學作家是具名的，且具個人風格。換言之，現代幻想文學的作家經由其獨創的心靈活動，結合人、時、地、事等因素，在故事結構、人物塑造和作家風格三方面，用妙筆將具體想像活動呈現在讀者前面。

幻想的作品和其他虛構的作品一樣，必須要有因果情節的故事性，人物角色必須吸引讀者的興趣，而角色之間的相互關係，以及事件與事件之間的連鎖，也必須引發讀者的好奇心才行。「懸疑」要逐漸的趨向高潮，「故事」要具備合理的情形和必然性。

二、 現代幻想文學的起源與類別

彭懿認為兒童文學的起源就是幻想兒童文學的起源²⁴，而葉虹彬在其碩士論文中指出現代幻想文學的三個主要來源為神話（myths）、童話故事（fairy tales）、民間故事（folk tales）²⁵。

幻想文學最早的起源是來自神話。羅曼史、騎士文學和吟唱詩人的交互作用讓幻想文學打下了深厚的基礎。在動亂的年代中，人民渴望英雄的解救或是靠英雄事蹟來撫平自身飽受欺壓的生活，因此那個黑暗的年代成為英雄故事生長的沃土。由於幻想文學和口述歷史之間的關係密切，固其延續發展與發揚光大自然和吟唱詩人脫不了關係。吟唱詩人早在希臘羅馬時代已存在。這些文化傳遞者便將奇幻故事傳奇流傳下來，最著名的例子是盲眼的吟唱詩人荷馬整理希臘羅馬神話，寫出傳唱千古的史詩。而以中古世界為背景的奇幻文學作品，在說書者的口

²³ 梅子涵等，《中國兒童文學5人談》，（天津市：新蕾出版社，2001年），頁95。

²⁴ 彭懿，《世界兒童幻想兒童文學》，頁10。

²⁵ 葉虹彬，《麥克·安迪之《說不完的故事》中的第二世界場景架構與追尋過程》（台東：台東大學兒童文學研究所，2001年），頁12~4。

中與創作人的筆下，原本只有騎士、農民、城堡的城邦文化，添加了超自然的精靈、魔法、龍等生物，也讓單純的中古世界增添許多幻想的美夢。

約翰·洛威·湯森認為幻想文類有各種型態，從簡短魔法故事到深奧複雜的鉅構都有，他將幻想文類分為三種：一種是神人同形的幻想，也就是我們常說的擬人法，其中動物與非人物都被賦予人的特質，例如以著名的艾爾文·布魯克斯·懷特 (E.B.White) 創作的《夏綠蒂的網》(*Charlotte's web*) 為例，故事的主角是會說會的蜘蛛，另外還有《一家之鼠：小不點司圖爾特》(*Stuart Little*) 和《天鵝的喇叭》(*Trumpet of the swan*) 等等。第二種如托爾金的《哈比人歷險記》《魔戒》、路易斯的《納尼亞王國》系列以及娥蘇拉·勒瑰恩 (*Ursula K. Le Guin*) 的《地海傳說》系列等的地海國等為代表，作者都以神話、傳說、童話等為基礎，找尋其創作靈感，創造出一個個想像的虛擬國度或世界。第三是發生現實世界卻必須擾亂自然界的秩序，例如菲利普·皮亞斯 (Philippa Pearce) 《湯姆的午夜花園》(*Tom's Midnight Garden*)、姬特·皮爾森 (Kit Pearson) 《地板下的舊懷表》、奈特莉·芭比特 (Natalie Babbitt) 《永遠的狄家》(*Tuck Everlasting*)、羅爾德·達爾 (Roald Dahl) 《吹夢巨人》(*The BFG*) 等一部部扣人心弦的幻想作品，卻根植於現實的世界中²⁶。

現代幻想文學受到廣大讀者的歡迎，因為它為讀者提供了遠離現實的想像空間，雖然故事內容改變了時間、空間或人物，但它必須根源於人性，與真實生活相關，方能獲得讀者內心的共鳴。

²⁶ 約翰·洛威·湯森，《英語兒童文學史綱》，頁 220~256。

第貳章 神話再現的奇幻之境

美國兒童文學學者Zena Sutherland在《兒童與書》(*Children and Books*)的「現代幻想」一章中認為幻想文學的內容關注於不可能發生的事情，或是不存在於世界上的人類或生物。作家創作幻想文學的三種元素為異世界空間的建立、幻想人物的創造和使用有利的工具操縱時間²⁷。

韋葦在《世界童話史》的緒論中指出，幻想故事的作者創作運思現代幻想童話故事時，不外乎從故事的三個基本因素上去表現自己的獨特性。

—地點。故事地點的「神奇境域化」(wonderland)往往是創造童話的首要條件。

—人物。創造出超自然、超現實的人物角色。是童話的主要手段。一切都處於常態中的人是不可能成為童話人物的，人得有超常的功能，或是外力的催助下具有超常的型態。

—時間。時間被當作童話的創作手段，是因為時間在童話作家的手裡是一種富於彈性的東西，……時間在童話作家手裡具有神奇的魔力。²⁸

這兩位學者不約而同將空間、人物、時間列為幻想文學的三個基本因素。在研究文本中，時間並無錯置或凍結的安排，作者只改變了「人物」和「空間」這兩個元素，所以研究者便針對「空間」和「人物」這兩元素一探作者創造出的幻想世界。在本章節中，研究者想談一談麥克安迪如何在空間的建構中呈現出多姿、豐富有趣的一面，第四章再談角色塑造與人物刻劃。

²⁷ Sutherland Zena, "Fantasy" Sutherland Zena, *Children and Books*. (U.S.A.: Addison-Wesley Educational Publishers Inc., 1997), p. 227-8.

²⁸ 韋葦,《世界童話史》,頁 23-5。

第一節 第二世界場景的建構理論

一、 第二世界理論

首次闡述了全新的幻想世界理論的人是J·R·R·托爾金，一九三八年他提出關於「第二世界」的理論。他認為「第一世界」(The Primary World)是神創造的宇宙，也就是我們日常生活的那個世界。而人不滿足第一世界的束縛，他們利用「幻想」去創造一個想像的世界，這就是所謂的「第二世界」(The Secondary World)。第一世界是神創造的世界，是一種「真實」的存在，而第二世界是「真實」地反映了第一世界²⁹。

第二世界的理論引發廣泛的討論，並催生了一大批包括J·R·R·托爾金本人創造的文學作品。在這些作品中，人們看重的是第二世界的「魔法」，第一世界中不可能的東西，在那兒都成為令人信服的可能，這才是它的魅力所在。

第二世界的理論還引發出另一個「主流幻想文學」(High Fantasy)和「非主流幻想文學」(Low Fantasy)的概念。薩哈羅斯基(Zahorski)以及波亞(Boyer)兩位學者在一九八二年發表的一篇論文〈High幻想文學中的第二世界〉中，認為故事舞台的設定是區分「主流幻想文學」和「非主流幻想文學」的重要原則。「非主流幻想文學」著眼的是超自然的力量侵入受自然法則支配的現實世界時所產生的「驚異」，而「主流幻想文學」它的舞台並非我們的現實世界，而是一個迥然相異的世界，即托爾金所說的「第二世界」。在第二世界裡，「不可能」被異世界獨自的法則——魔法、超自然的因果律給予詳細的說明，魔法成為那個世界的自然法則³⁰。

「非主流幻想文學」在作品上的成就和精采性絕不會比「主流幻想文學」遜色，不過檢視「非主流幻想文學」的空間，主角一般都是停留在原來的時空（第

²⁹ 彭懿，《世界兒童幻想兒童文學》，頁 89-90。

³⁰ 同上註，頁 91~92。

一世界)，去體會奇幻的不可思議，例如《許願精靈》、《巧克力工廠的秘密》、《波提拉與偷帽賊》、《神偷》等等。但是「主流幻想文學」的作品會讓主角到達另一個空間（第二世界），例如《愛麗絲夢遊奇境》、《綠野仙蹤》、《哈利波特》、《說不完的故事》等。「主流幻想文學」中隨處可見的魔法不用刻意隱藏，特殊的角色都比「非主流幻想文學」以人類為主的人物來得豐富多變，當然更易吸引讀者的注意。

日本學者風間賢二在一篇題目為〈主流幻想文學的三種樣式〉中更對「主流幻想文學」做了細緻的分類，他歸納為三大類：一、與現實相距遙遠、隔離的異世界。二、與現實擁有一條不確定的國境線的異世界。三、包容在現實世界之中的異世界³¹。他還將第一大類的世界分成四種類型，第二大類的異世界作品群十分龐大，它和現實生活有著密切的聯繫，它存在著一個神奇出入口（magical portal）」（亦稱「媒介物」、「過門」），表示此時此刻「第一世界」和「第二世界」是同時存在的，它宛若溝通兩個世界的橋樑，其重要性是不可忽視的。奇幻小說它最迷人之處就在於時空場景的互換，這也就是令眾多讀者覺得新奇又為之著迷的地方，如《愛麗絲夢遊奇境》的「夢」和「鏡子」、《哈利波特》的「9 又 3/4」月台、《說不完的故事》男孩的故事書和《獅子·女巫·魔衣櫥》中的「衣櫥」等等。而第三大類的異世界並不需要入口，它就潛藏在現實世界的某一個特殊的區域。

研究者認為《火車頭大旅行》和《十三個海盜》中故事舞台屬於「主流幻想文學」範圍，麥克安迪描繪主角冒險的過程驚險刺激，他所創造出的空間變化無窮，上至天空，下至海底，場景幾乎擴及全地球，連海盜的秘密基地都設在南極，這其中還有出現不少「第一世界」的國名。在這種和現實世界「似曾相識」的形象中，讓讀者有身歷其境的感受，讀起來不會有虛幻的不真實感，宛若這些地點都是真實的存在。作者利用幻想力建構出一個寫實和幻想交錯的世界，雖沒有魔法、精靈、仙子、矮人、巫婆等等，他所描繪的「第二世界」以「第一世界」為

³¹ 轉引自彭懿，《世界兒童幻想兒童文學》，頁 92。

基模，成爲一個獨立、虛幻的架空世界，故事舞台應該是屬於風間賢二所提出的第一大類型——與現實相距遙遠、隔離的異世界。

二、 故事場景之建構

空間場景是人類的活動空間，現實生活中沒有了空間，就沒有了存在。金健人認爲：

小說結構，是以細節為最小單位，縱可以事件為結構重心，沿事件的時間關係串聯細節，體現各種社會現象之間的因果聯繫；橫可以場面為結構重心，按場面的空間關係並聯細節，突出各種社會現象之間的特徵對應；還可以縱橫交錯，在時空並進；人物與情節的交相發展中，上下幾千年，縱橫數萬里，自由地表現社會生活的各個方面，在非常廣闊的生活場面，非常複雜的社會關係以及非常隱密的心理活動等各層面上，調動各種表現方法去進行藝術組接。³²

張清榮在《少年小說研究》中根據金健人的說法，指出小說的結構時空背景分從「時間」、「空間」、「時間交錯」三方面來呈現。由於研究文本中時間並無錯置的設計，亦非時空交錯的背景，研究者認爲人物活動範圍廣闊，人物在不同的空間轉換發展，因此將重點放在「空間」這方面的範圍來討論。

「場景」即是少年小說情節發展的空間背景，是情節進行的依據，人物附著的空間。因此「場景」應包含「環境」（時空）、「場地、景物」（狹義的場景）、場面（人物、細節）等三大方面。「場景」可以用來告知少年小說的發生地點，促進情節的發展，塑造少年小說的氛圍，也可以映帶少年小說人物的心情，烘托人物的身分³³。

魏飴認爲環境是人物活動的歷史舞台，環境的描寫是小說內容的有機組成部

³² 金健人，《小說結構美學》，（台北：木鐸，1995年），頁8。

³³ 張清榮，《少年小說研究》，（臺北：萬卷樓，2002年），頁251~2。

分，小說環境可分為兩種：一是自然環境（提供人物活動空間、表現人物的思想情感），一是社會環境（居室場景、風土習俗、社會關係等等）³⁴。方祖燊在《小說結構》提出小說中許多主要的情節的發展，人物的塑造，不能專靠平鋪直敘的描寫，必須讓小說裡的人物在「真實的人生舞台上活動」，因此，小說家必須描寫人物生存和活動的環境。人物生活的外在世界（環境）和內在世界（心理）是息息相關的。他認為小說家描寫環境主要是在表現人物和故事的時代背景或生活環境，社會狀況、自然景物、情節氣氛、戰爭場面³⁵。兩人的說法不謀而合。

既然第二世界要「真實」地反應第一世界，作者在書寫第二世界時，他模擬第一世界之景物，所以才會借取第一世界的地名與景物。正如泰瑞·布魯克斯（Terry Brooks）指出：

奇幻故事之所以能夠令人接受，因為作者將真實一點一滴地編織在想像之中，構成個人的見聞。詳實的描寫可以為想像賦予實體，而且這點對於不存在的世界而言最為重要——至少對於身處故事外的讀者而言確是如此。因此讓讀者了解一個世界的景致、味道、氣味、聲音和感覺，是非常重要的事。³⁶

故研究者將第二世界的場景架構分為兩部分來分析：一是自然環境，一是社會環境。

³⁴ 魏飴，《小說鑑賞入門》（臺北：萬卷樓，1999年），頁183~187。

³⁵ 方祖燊，《小說結構》（台北：東大圖書，1995年），頁458~462。

³⁶ 泰瑞·布魯克斯（Terry Brooks），〈如何成為出色的奇幻作家〉，《奇幻文學寫作的十堂課》（台北：奇幻基地，2003年），無頁碼。

第二節 自然環境

托爾金首先在《哈比人歷險記》(*The Hobbit*)徹底實踐了他的第二世界的理論，彭懿指出《哈比人歷險記》的最大貢獻是打破了二十世紀兒童幻想文學的公式——伊·內斯比特模式，也就是「在現實世界和非現實世界的衝突下展開故事」³⁷。

《魔戒》的誕生終將其推上最高峰，達到了一個極致輝煌的成就。他創造了一個「中土之國」(Middle-Earth)的架空世界，那是個組織綿密、歷史悠久、遠離塵囂世俗的國家，它擁有獨立的居民、地理、語言、文化、氣候等，一個真正幻想文學的世界就此誕生了。托爾金創造了一個讓讀者宛如身臨其境的實感世界，它描繪了包括河谷、高山、森林、荒原等等地形，我們並沒有辦法在第一世界找出和其相符合的地點，但是這些地形都和第一世界的地形樣貌相似。

一般而言，優秀的小說在人物之間關係的應是環環相扣、層層深入；情節則一步步地展開，懸疑一個跟著一個來，因而造成生動多變的空間效果。至於冒險小說的精采情節則是靠著地理位置不斷變換所造成的懸疑性，來凸顯它的動感。麥克·安迪精心構思了一場場變換的場景，創造出虛幻和寫實交錯的世界，主角在經歷這些奇異的地域時，接二連三的危機潛藏其中，讓讀者為他們捏一把冷汗。讀者也被這些場景牽引著，似乎也擺脫一切、投入其中，跟著吉姆·波坦進行一次終身難忘的探索身世的旅程。

在《火車頭大旅行》和《十三個海盜》文本中，麥克·安迪安排了第一世界的地名，如中國、德國、非洲、愛斯基摩、甚至南極等，並詳細描繪了高山、火山、沙漠、山谷、河流、森林、伏流、石灰岩洞、海溝等等地理環境，而這些地形地貌都和第一世界相似，甚至不同的地理環境就產生不同的氣候變化與自然現象等。

³⁷ 彭懿，《世界兒童幻想兒童文學》，頁98。

一、 地理篇

吉姆從小島國福克拉姆國出發，只看過一座山、小橋樑和一條彎彎曲曲的鐵路，他在旅行中見識到有趣的世界，也增長了寶貴的知識。以第一個登陸的「曼達勒國」為例，國土廣大肥沃。幾條蜿蜒流動地的小河，河上駕著細小精緻的橋樑；四處都有綠蔭成蔭的樹木，種類不一，卻都如彩色玻璃般透明晶瑩。這與故鄉截然不同的地理景觀讓他大開眼界。

「嚇人的森林」中有數不清各色的玻璃樹木、奇花異卉等。而謎一般的「黃昏之谷」是一條狹窄幽暗，充滿了陰濕之氣的山谷，地面是一片平滑的紅色岩石，垂直聳立到半天的岩壁構造極特殊。「世界之頂」是聳立於雲霄的山脈，從南到北，一望無際的山頂不斷接連。每一座山都有紅白兩種顏色的條紋。有橫條紋、縱條紋、斜條紋、波浪式條紋、鋸形條紋等等。

還有「世界盡頭」是一望無際、地面平坦的沙漠，四週只有沙土、石子和小岩石，草木不生，正中央就是沙漠綠洲。「黑岩地帶」則是宛若潑了一大片墨水似的黑暗蔓延到天空，除了一條筆直得延伸約一百英里長的道路，左右兩邊都是垂直的山谷。

「千火山之國」是比世界的盡頭高出七百公尺的高原，地面不斷晃動，空氣中充滿了硫磺的味道，上千個大小不同的火山不斷在噴火。發生激烈的地震時，地面會裂開了一條縫，四週的火山不斷流出岩漿，緩緩把地面上的裂縫埋起來。

「基米斯河」原是發源於「痛苦國」一條廣闊的河流，從山壁轉流入地下，成為頂棚很高的洞穴中的地下伏流，沿途自牆壁和頂棚有紅寶石結晶、翠玉、紫水晶、鑽石等閃閃發光的寶石奇景。最後自紅白山脈的山腳的岩洞鑽出，繼續流往曼達勒國，成為貫穿全國的大河。

「恐怖之海」的海水變黑，黑暗浪高，發出「啪嗒、啪嗒」的聲音；而「磁鐵岩」由兩大塊鐵石山組成，岩頂有一五角形洞穴，有螺旋式樓梯可深入底部，底部是一巨大鐘乳石洞，相對的兩座鐵塔有長長鐵管深到洞中央，中央由「永遠

的水晶」製成的連接器連接，方能發出強大的磁氣，能將所有鐵製品吸住，包括小至腰帶、工具箱、鐵鞋，大至火車頭、船隻等等，所以常會引起船難，造成海底深處駭人的「船骸墳場」。

這些地理環境的描繪都是作者模擬第一世界，加上自己的創造幻想，是作者想像故事的地圖。《魔戒》一書前頁附上與故事場景相對應的地圖，讓讀者可以按圖悠游「中土之國」，本研究文本中雖然並未繪製地圖，讀者可以隨著作者的筆鋒，在腦海中想像的地圖中跟著吉姆自由冒險。

二、 自然現象篇

若說地理環境是「空間」要素，是不易改變的，那麼自然現象的發生可能因為人為、氣候、地形等因素改變，則是暫時的，不同的時間可能會發生不同的自然現象，可算是隨「時間」要素改變。故研究者將故事中出現的自然現象整理為下列幾種：

「巨大回音」現象：因為岩壁的構造特殊，山谷的聲音會隨著回音次數的增加從四面八方回來，後來就變成詭異駭人的聲音。在兩人來的前一天下了一場大雨，因為水滴會吸收回音，所以山谷的轟然巨響聲音都被洗掉了。後來因愛瑪的聲響經反彈變成驚天動地的回音，「黃昏之谷」因而倒塌了。

「海市蜃樓」現象：在「世界盡頭」出現一些特殊景象，如兩個太陽、兩座荷蘭的風車上面馱著兩隻大象、福克拉姆國和悲哀的人民、電線桿上有河馬一家人在散步、古老的燈塔頂端有一條鯨魚在倒立等等，這些奇異嚇人、不可思議的景象，使得吉姆和魯卡斯找不到正確的方向因而迷路。

「高山症」及「缺氧現象」：飛越「世界之頂」時兩人發生身體不適、疲倦耳鳴、昏昏欲睡的高山症。為了尋找失蹤的小火車頭，愛瑪由無數的海馬拉著進入「恐怖之海」的海底世界，吉姆、魯卡斯和多多躲在駕駛室內，隨著搜尋時間的流逝，室內氧氣嚴重不足，讓在車廂內的三人缺氧暈倦而失去意識。這都讓他

們差些失去生命。

「火山爆發現象」：最高那座火山的噴火口的底部就是「痛苦國」，城極大，居住著好幾千隻龍，所有的龍族都聚集在那。山頂上冒出混濁的煙霧幾乎都是由擅於吐出煙火的龍自己噴出的，那一大群龍不斷從口、鼻以及耳朵噴出火煙污染空氣。不僅如此，有些厚臉皮的龍甚至從尾巴排出綠色以及黃色的瓦斯，使大氣更顯得污穢不堪。

「颱風」現象：天空佈滿烏雲，只一瞬間，海洋的天氣就改變了。強風陣陣吹來，掀起如山般高的波濤，附近驟變黑暗，暴風不時改變方向。閃電雷鳴不斷，狂風暴雨不止，巨浪更是排山倒海而來。

「龍捲風」現象：「不應該有的國家」形成後，嚴重的擾亂了自然的法則，以致惹惱了風兒。從那時起，風兒就傾全力的襲擊這個國家。但是，風兒因為在盛怒之下，從四面八方亂颳一通，所以變成了巨大的龍捲風，當中的少說也有一千公尺岩山反而牢牢的被保護著，平安無事的聳立在那兒。

作者借取豐富的地形配合多變的自然現象，讓吉姆的冒險更具可看性與挑戰性。研究者發現更有創意的是吉姆必須再次前往相同的地點時，作者巧妙運用另一種合理的方式解決問題。例如續集中，當他們銜王命要去沙漠找巨人多多時，若循舊路，但「黃昏之谷」已被巨響震垮，無法通行，作者便安排人魚公主半路攔截，吉姆和魯卡斯因去「磁鐵岩」而發明靠磁力移動的「永久的火車頭」。當兩人完成任務要載多多和尼不克回福克拉姆國時，他們就想出飛越偏南已經倒塌的「黃昏之谷」，解決了飛越「世界之頂」時會有喘不過氣的問題。

方祖燊在《小說結構》中提到描寫環境在渲染氣氛，加強情節。氣氛（atmosphere）一作氛圍，它是表現某一種環境的情調或色彩：有的是悲傷，有的是淒涼，有的是緊張，有的是恐怖，有的是煩悶，有的是熱鬧，有的是喜悅，

都含有人們濃厚的感情或意緒在內³⁸。隨著豐富的場景轉換，讀者跟著主角吉姆·波坦邊看邊學邊問，他從什麼都不懂、也絲毫不想學習讀書寫字的心態慢慢轉變，不但學習見識到大自然的豐富多變，吸收不少科學知識，當然最重要的是他想學習的強烈慾望產生了。

³⁸ 金健人，《小說結構美學》，頁 490。

第三節 社會環境

一、居民篇

如前文所言，複雜多變的幻想世界可以大抵劃分為「主流幻想文學」和「非主流幻想文學」，時空背景的錯置安排引領著讀者進入神秘的氛圍，而故事中奇幻角色的出沒更為奇幻文學增添魔力。彭懿將幻想文學的藝術形象分為六類；妖精、魔女、怪物、怪獸、妖怪和幽靈，每一項都還可以再細分，因為奇幻文學中的角色每一類都可以像太極生兩儀，兩儀生四象般不斷衍生下去，這個現象我們可以在《奇幻寫作的十堂課》裡作者在〈神話及傳奇中的生物〉這一項中就能整理出有五十八種之多得到證實³⁹。

相較於第一世界居民特徵的單調，奇幻文學中的角色就顯得豐富多變。第二世界的居民通常會和第一世界的居民擁有不同的外表或特殊能力，例如《許願精靈》中小孩從沙子裡挖出了一隻長相奇特的怪物，牠擁有一個讓孩子歡呼尖叫的魔力，就是它能將孩子說的願望當場成真。在托爾金「中土世界」中有哈比人與各式精靈、半獸人，《波提拉與偷帽賊》中精靈的女王波提拉個子雖小卻擁有魔法，《怪桃歷險記》裡吃到神奇綠顆粒而得到魔力，身體變大又能說人話的昆蟲等等。

在研究文本中，麥克·安迪雖然沒有在故事中加入魔法、巫術或咒語等，但他還是創造出令人驚豔的第二世界居民。例如在「嚇人的森林」中有各種珍禽異獸：大如太陽傘的蝴蝶、顏色鮮豔的鸚鵡、巨大無比下巴長出鬍子的龜類、背著好高「樓房」的蝸牛、身上有斑紋的松鼠擁有很大的耳朵、頭尾各長著一個頭閃且閃發亮的蟒蛇、一群害羞跳舞的紅麋鹿等。在曼達勒國的皇宮庭園裡還有毛色有月光的獨角獸、長著一對銀角的藍色母鹿、牙齒鑲著鑽石的白象、錦毛小猴子等等。不過這些動物因為數量不多，不是研究者要討論的重點。

³⁹ 作家文摘出版社(Writer's Digest Books)編，林以舜譯，《奇幻文學寫作的十堂課》，頁 219。

研究者將故事中出現的主要族群大致分為三類：一類是人類，外表雖和第一世界相同，卻擁有一些特殊能力；另兩類則是外表和第一世界人類不同，居住環境亦明顯不同，其一是火族，另一是水族。而這些主要族群也因為居住的地理環境不同，進而發展出不同的歷史、飲食習慣、社會制度等特殊社會文化。

（一）人類

在文本中大多數的人類都和第一世界相同，研究者舉出幾個特別的例子來分析：

1. 黑皮膚的魯卡斯外表和常人一樣，他不但會「飛濺口水」的特技，最令人嘖嘖稱奇的是「筋斗口水」的特技，在曼達勒國以此雜技表演掙錢。能折彎打結鐵棒的蠻力則順利發明永久火車頭，可見他的特異功在緊急時能派上用場。
2. 聰明的曼達勒人是古老的民族，他們喜歡牽著孩子以及孩子的孩子（一字排開直到「豌豆般大小的人」）散步。他們有潔癖，當他們還只有豆粒一般大時，就能夠自己洗衣服；一歲會走路，又能夠跟成年人一樣談話；到了兩歲就能夠讀和寫；到了三歲，就能夠解答教授才能夠解答的數學問題。在曼達勒國每一個孩子都是如此，小小身軀卻擁人大人心智。所以一個剛滿週歲，身高只有手掌大小的小不點「乒乓球」，後來竟然當上「潘司長」，協助皇帝處理國家大事。
3. 國內智慧最高的二十名學者，具有「學識之花」的稱號。他們由於過於用功，臉皺頂禿，共同特色是大家都戴著黃金的大眼鏡，這是威嚴的標誌。最有趣的是根據他們讀書的姿勢還發展出特殊的體型，例如長久坐著看書的就變成矮小肥胖，臀部大而扁；必須在高高書架上找書的就成為掃把型瘦長身體的學者等等。
4. 另外越遠影像就越大，越近影像就越小的看似巨人多多，以及世界上絕無

僅有的十三胞胎——十三個海盜亦是特別的人類，其航海技術之高超無人可及。(詳見第四章第三節之介紹)

(二)、火族

在《奇幻文學寫作的十堂課》中指出西方的龍最令人熟悉的型態就是一頭會飛行的巨大爬蟲：「擁有像蝙蝠一樣的巨大雙翼，像蛇一樣的尾巴，擁有利爪及許多牙齒」。這些龍的特點就是「會噴火」、「多半保護著黃金和珠寶」、「很難被殺死」和「幾乎總有一處弱點等候著英雄去發掘。」甚至有些龍還偏好少女。中國的龍則是「最仁慈的生物，擁有巨大的力量，往往被視為神的同伴。他們的形體各異，多半是多種動物的混合體。」⁴⁰

在文本中的「火族」又稱為「龍族」，可細分為「純種龍」和「半龍」兩種。

1. 純種龍（孽龍）：

真正的龍才能住在「龍的街市」，最重要的是不能像別種動物，還有必須能吐出煙火。龍的種類與長相很多，有小得像鴨子的龍，也有一些大得像貨車，有如汽車般大小，外形有類似蟾蜍的龍，也有像電線桿般高的長頸龍。有些龍擁有無數的腳，也有像蚱蜢似的跳來跳去的獨角腳，甚至有些完全沒有腳的龍像木桶一般在路上滾來滾去，最奇怪的是還有長著翅膀，飛來飛去的龍，也有一些像蟬兒和金龜子不停的拍動翅膀的龍。每一條龍都火藥味十足，腳步聲震天價響。牠們大聲講話、咳嗽、叫喊、笑哭、吹口哨、打情罵俏、咬牙切齒、打著舌鼓，什麼聲音都登場了。那麼真正的純種龍究竟是何模樣呢？以「龍的街市」入口處的看守者為例，作者如是描繪純龍的模樣：

牠的長度和肥胖度，足足有愛瑪的三倍。牠的頸部好長好長，一直從肩膀伸到很遠的地方，頸部上面有一個大小和形狀都像衣櫥的

⁴⁰ 作家文摘出版社(Writer's Digest Books)編，《奇幻文學寫作的十堂課》，頁 219。

頭。怪物伸直背部，坐在道路當中，想通過牠的身體似乎不可能。牠把長滿了針刺的尾巴掛在左肩，利用右前腳搔著黃綠色的腹部，牠的腹部有一個很大的肚臍，就像車頭燈一般，在閃閃發光。（《火車頭大旅行》，頁 208）

2. 半龍：

顧名思義，半龍即是純種龍和其他動物「愛的結晶」。半龍的形象可算是麥克·安迪獨有的，他一反龍族在多數故事中呈現的「強者」形象，一隻隻的半龍被孤立放逐，牠們因受純種龍歧視，不得進入痛苦國，只好住在「千火山之國」。牠們的長相則依另一半血親有所不同，例如有些半龍只有土撥鼠或蚱蜢的大小，有些半龍則長得像袋鼠或長頸鹿。

以配角尼不克為例，父母是如假包換的龍和動物園的河馬，長相就不像純龍伊篷笆太太的凶惡駭人。「一個好大好大的頭，長著一對又大又圓的眼睛，這個頭看起來像河馬，不過，卻有著黃和青的斑點，大頭下面是一個細細的身體，還有一根細長的尾巴。」（《火車頭大旅行》，頁 192）。而其個性不但欺善怕惡，也膽小怕事，全然不符合威風凜凜的「龍族」形象。

（三）、水族

中國神話或民間故事中對於海底生物多所描述，例如各海龍王負責管理雨水，著名的《西遊記》中孫悟空曾經大鬧海底「水晶宮」，水晶宮中有龍婆、龍女、龜相、蝦兵蟹將等，他的奇特神器「金箍棒」就是向東海龍王強索而來。而在西洋神話或童話中，人魚應是海底生物中出現最多的角色。

在安徒生童話中的人魚是不會流淚的族群，約有三百年的壽命，麥克·安迪卻認為因為人魚是水中生物，渾身都是水，所以當小小的人魚公主悲傷流淚時，眼淚多得像一條小河。當她臉孔變成深綠色時，就像人類臉紅的現象。從海洋大

王已經六萬歲了，可以看出人魚是長壽的生物，連活潑可愛、迷你嬌小的人魚公主約一萬歲了。

「羅摩拉大王」是海洋的帝王，龐大無比的臉上有圓又凸的眼睛，嘴巴向左右裂開，嘴唇上還垂下長鬚。全身透明，禿頭上長滿海藻和貝類，上面還戴著一頂巨大的王冠。整體看似蛤蟆，發出金黃色充滿謎樣的光輝。海大王體積的龐大和女兒身材的嬌小玲瓏恰成一強烈對比。

甲介族（又稱水之精）威蕭利修約一萬歲左右，似大型海龜，擁有和人類一樣的標緻臉孔，光頭，上唇長著鬍子。青綠色甲殼上有很多金色紋路，手腳是紫色的皮膚，手指間長著蹼，還戴一雙金框眼鏡。還有海公子是座騎管理人，老是張著嘴，看起來像鯉魚，小至海馬，大至海鱸，海上的座騎都可調度。

海馬的頭部酷似馬兒，尾巴則捲一個圈子，每一隻海馬都有小小的黃金製馬口鉗。至於深海底中有許多長相古怪的罕見魚兒，例如長得像檜桿一樣細長的魚兒，很短很胖，外形類似旅行箱，全身都長滿了刺魚兒。也有一些魚兒長得扁平，有如魔毯一般在海裡飛行。大多數的魚兒，身上集有發光的點狀物，還有一些提著燈籠魚兒。這些深海水族的描述和現實世界並無差異。

二、歷史背景、社會狀況與生活環境

吉姆和魯卡斯在世界各地冒險旅行，作者創造了福克拉姆國、曼達勒國、痛苦國、颱風眼和海洋王國等想像的國度，詳加描述，研究者也以這五個地點當作真實來述說，下文就依各國歷史背景、社會狀況與生活環境加以分析比較。

（一）福克拉姆國：雖有國王、大臣、火車俠階級之分，但人人平等，相處和樂。因地小人多而有人口過剩之問題。城堡、住家、火車站等建築。作者未提及該國歷史。

（二）曼達勒國：曼達勒民族是歷史悠久的古老民族，人數眾多，社會階級分明、各司其職。食物奇特，動植物均可入菜烹調。首都賓市

街市各行各業熱鬧非凡。首都內有好幾千棟樓房，每一層都有雨傘般突出的黃金製屋頂，窗戶大多垂掛小小旗幟。愛清潔的人民愛洗滌衣物，故家家戶戶用曬衣繩曬了許多衣物。曼達勒人開心時會樂得彼此贈與東西，市民甚至可免費向店舖取用任何商品。

(三) 痛苦國：作者一改以往神話、傳說或童話故事中對龍總是獨來獨

往的形象，他創造了一個全新的國度——「龍的街市」——位在火山底部，這是龍族的群居地。自從世界充滿危機以後，所有的龍族都聚集在那，絕不到其他地方玩。居民為純種龍，城極大，居住著好幾千隻龍。高達幾百層的房子以灰色石子建蓋，房內所有家具都以石材製成。作者根據龍會噴火的特性，描繪龍族的主食為岩漿，岩漿包含鐵質、硫磺等。另外還有龍咖啡、龍麵包等，材料不外是炭渣、骨粉，調味料則使用毒粉、膽汁、玻璃碎片以及生鏽的鐵釘。

(四) 海洋王國：海洋大王、公主及各種水族，階級分明。擁有悠久的

歷史，水族和火族因故交惡，發生戰爭，水火不容互相仇視至少十萬年了。第一代海大王克魯姆修時代裝設了海底的燈光。祭祖時在海底的宮殿會舉行盛大的舞會。

(五) 颱風眼：「海盜十三」所居住的城市位於暴風圈所保護的岩山之

上。海盜的洞穴像迷宮一般複雜，裡面有很多岔路，大的可讓汽車通過，小的只能走一個人。岩石極硬，又如黑玻璃般有銳利的稜角。洞底有無數的道路和房間，也有寬敞的客廳。

麥克·安迪並未像托爾金在《魔戒》中建立一個完全獨立的第二世界，他對於各種族的描述是點到為止，並未深入描寫，例如龍族群居「痛苦國」是因為世界充滿危機，所指為何？海盜十三為何住在「颱風眼」？又如水火兩族交惡的原因亦是輕描淡寫，一語帶過。其實每個族群的歷史背景倘若仔細描繪，應該可以

發展成爲更精緻的故事，不過研究者借用一句麥克·安迪書中所言：「如果要逐一介紹的話，這本書將變成十倍的厚度。」（《火車頭大旅行》，頁 56），或許本書又是一個「說不完的故事」。

第四節 擺盪於幻想與真實之間

研究者認為作者在構思第二世界場景時置入了不少神話的元素，何謂神話呢？神話（Mythology）這個語詞是從希臘語而來的，含有「故事」的意味，由於希臘最古老的故事，是關於諸神和人們的事情，因此李利安·H·史密斯談到：大家就把古代的人們，對自然現象的神秘，以及圍繞自己身邊和世界，加以說明的故事稱之為神話」⁴¹。近代民間文學家譚達先先生在《中國神話研究》指出：「古代人們為了表達他們自己企圖認識自然、征服自然的思想願望、努力業績，表達對於社會生活的認識，對於自然現象的解釋，通過幻想虛構成的神奇的口頭故事，便叫做神話。」⁴²

Zena Sutherland認為「神話」的產生是為了解釋四種「存在」的現象：一為宇宙現象（如天空與土地的分離）；二為特殊的自然景象（為何會下雨）；三為人類文明的起源；四是社會、宗教、習俗的起源，或某物被當成神明崇拜的歷史⁴³。蔡尚志參酌了袁珂《中國神話史》書中之分類將神話歸納為六類⁴⁴，後代人可由此了解原始人類的生活、感情、恐懼和憧憬。

瑞典的瑪麗亞·尼古拉葉娃提到：兩個、三個世界平行或交錯於童話之始終，其中一個世界是全然沒有奇幻因素存在，是我們日常生活的世界；在另一個世界裡，也就是托爾金所說的「第二世界」，童話人物可以藉助魔法事物隨心所欲地變來變去。這『第二世界』也可能是從神話、民間童話中的「另一世界」演化出來的，更深一層推想，是從先民的宗教思維的冥幻世界中演化出來的。⁴⁵

兒童則可從神話中認識人類最樸實、最優美的想像世界，滿足他們心智發展

⁴¹ 李利安·H·史密斯原著，傅林統譯，《歡欣歲月》（臺北：富春文化，1999年），頁133。

⁴² 譚達先，《中國神話研究》（臺北：台灣商務，1988年），頁2。

⁴³ Sutherland Zena, *Children and Books*, p. 209。

⁴⁴ 分為「活物神話」、「解釋自然現象神話」、「開天闢地神話」、「創造人類神話」、「推原神話」和「征服自然神話」。

⁴⁵ 韋筆，《世界童話史》，頁10。

的需求。關於這點，我們可以在研究文本中找到不少例子。以下將說明之：

一、自然現象的解釋

作者將地理環境結合一些多變的自然現象，例如巨大回音不斷、高山深海缺氧、海市蜃樓、颱風、龍捲風等等，將兒童讀者容易產生的疑問，細心融入故事情節中，利用豐富的幻想力，賦於真實的自然現象充滿美麗詩意的意境。

例如作者解釋「海市蜃樓」現象時，安排魯卡斯先用小朋友很熟悉的「魔鏡房間」做比喻，再帶入因陽光高溫，空氣變成鏡子的科學原理，說明了在沙漠中為什麼常常有人看到不可思議的景象，最後會因弄不清楚方向而迷路。

在故事中教育意味濃厚，夾帶著議論或科學知識的文字，原本就是最不討好的寫法，身為德國最重要的幻想作家，麥克·安迪當然明白這種書寫的冒險性，但他成功地擄獲了讀者的認同。

研究者認為作者在建構第二世界的場景時最高明之處，是他還將一些科學目前仍無法合理解釋的現象創造出迷人合理的故事。在續集中，廣大的「恐怖之海」結合巨大無比的「磁鐵岩」，以及就位在巨大的「磁鐵岩」海底底部四周的「船骸墳場」，作者將海底多不可數、成千上萬的沉船殘骸原因歸咎於「磁鐵岩」的強大磁氣，這無法不讓人聯想到眾說紛紜，造成諸多船難，至今尚未找到真正原因的「百慕達三角洲」海域。第一代海大王發現並運用這強大的力量，最後是吉姆和魯卡斯解開磁力的秘密，並將之轉變為對水族或人類都好的雙贏場面。

不僅僅如此，「千火山之國」與「痛苦國」的火山爆發現象和居民「龍族」愛噴火打鬧的性格特色相結合，再加上對龍族食物、建築等的聯想，這些描繪都十分合理又充滿趣味，堪稱作者想像力之絕。

二、神話傳說的運用

「三聖王」傳說：麥克·安迪並非憑空自創吉姆的真實身世的情節，而

是將《聖經》中東方三博士（或稱三聖王）朝拜幼小的基督的傳說⁴⁶與故事結合，並以此為基礎，加入作者天馬行空的想像力，添枝加葉成爲一個黑臉帝王和龍族對抗的故事。

「洪水」神話：在《聖經（舊約全書）》中記載了「諾亞方舟⁴⁷」的故事，上帝看到了人類道德敗壞，於是對自己造人的事後悔了，他準備降下大洪水將人類毀滅。只告訴一個叫諾亞的好人，教他造方舟。洪水過後只有諾亞和那些跟他同舟的人和各種動物活下來。類似的情節發生在「陽巴拉帝國」，爲打垮敵人黑臉的賢王卡斯巴王，求勝心切的龍族竟想出報復的方法，牠驅使火山的噴火力，勉強使「不應該有的國家」從海底浮上來，也因而造成「陽巴拉帝國」廣大的國土突然沉入海底而消失。喪失國土以後，卡斯巴國王的子孫們只好漂洋過海，流離失所，爲了找尋失去的國家和家園。

「棄子」神話：“棄子”母題——即一個嬰兒生下來後被拋棄，但他不僅沒有死掉，而且得到神的庇護，長大後成爲一個文化英雄，這是一個在世界上各民族都廣爲流傳的神話母題⁴⁸。這一神話涉及了一場大洪水——一個周期的開始和結束的通常象徵。嬰兒主人翁往往被放置在一隻木舟或木櫃裡在大海漂流，如在摩西故事中，他被人從河岸邊的蘆葦中和草叢中救起⁴⁹。作者也運用此原型，他安排卡斯巴王的唯一子孫第三十三代子孫在某個颶風強烈的颱風天，不得被放入一個木桶，在海上漂流，身旁放著一頂王冠和一卷羊皮紙。羊皮紙上寫著吉姆身世：我們希望上蒼憐憫這個孩子，保佑善心人士撿到他。如今，這個孩子的命運只能交給萬能之神了。這個幼兒的名字叫繆連王子。（見《十三個海盜》頁279~280）沒想到海盜十三將之撿起，賣給龍族，神的庇祐讓他陰錯陽差到福克拉姆國。

⁴⁶ 郭素芳編，《聖經的故事》（臺中：好讀，2002年），頁384~385。（新約全書——馬太福音二）。

⁴⁷ 同上註，頁26~32。（舊約全書——創世紀六）。

⁴⁸ 陳建憲，《神祇與英雄》，（北京：新知三聯書店，1994年），頁178。

⁴⁹ 諾斯洛普·弗萊，陳慧、袁軍、吳傳仁譯，《批評的剖析》（天津：百花文藝，1998年），頁241。

「亞特蘭提斯」古城：「亞特蘭提斯」是一個傳說中擁有高度文明的都市，在很久之前，一夕之間突然沉入海中消失。到現在仍未有人證明或否定它的存在。最先提及亞特蘭提斯的是希臘哲學家柏拉圖⁵⁰。作者將此傳說與前述三個神話結合，創造出吉姆的祖國，也就是失落之城——「陽巴拉國」。吉姆和魯卡斯在海底見到的海底古都：國土很大，有珊瑚的森林、真珠泡沫花園、巨大的橋樑、金壁輝煌的殿堂以及彩色的寶石所構成寺廟、山岳和岩石，這個國家極富裕。難怪他們會想到：「難道這在太古時代就沉沒於海底的都市嗎？」這等於為神秘的古城傳說提供了另一個想像的故事空間。

三、幻想世界／現實世界

在奇幻故事中，作者可以盡其所能地發揮創意，可以充滿大量的映像和多變的情節來吸引讀者，但是它不能建立在空中樓閣上，所以必須提供一個我們能夠辨識的參考框架，奠基於真理和生活經驗之上。它的世界必須獲得現實世界的讀者認同，人物的行為必須讓我們覺得合理，而且可以預料得到。規則必須以一致而平衡的方式運作。當我們花時間去閱讀故事、尋找它的結局之際，是一個能夠令人理解其內容、而且令人滿足的經驗。所以泰瑞·布魯克斯（Terry Brooks）在〈如何成為出色的奇幻作家〉說：「使用陌生的字詞來形容其他的時間和地點、其他世界和生命，但是這些事物都以我們這個世界的文化和神話為基礎。⁵¹」

讀者跟著吉姆一同冒險時，心裡會升起一股「似曾相識」的感覺，因為這些場景和第一世界有頗多相似之處，甚至可以和第一世界地理位置一一比對。為了取信小讀者的認同，即便細節小如故事中提到多次的郵差、信件以及郵票等，都和現實世界並無二致，並不像其他幻想文學中通訊的方式可能就借助魔法，例如《哈利波特》中的貓頭鷹信使。兩位主角都煞有其事的寫信、貼郵票、寄信，甚

⁵⁰ <http://tw.knowledge.yahoo.com/question/?qid=1305082510597> (94/12/10)

⁵¹ 泰瑞·布魯克斯（Terry Brooks），〈如何成為出色的奇幻作家〉，《奇幻文學寫作的十堂課》，無頁碼。

至還可收到一大袋從世界各地寄來的信件，上面貼了許多珍奇的郵票。

以作者著墨最多的「曼達勒國」為例，研究者認為作者是以真實世界中的古老「中國」為藍圖，再加上無盡奔放的想像力所創造出來的夢幻國度。曼達勒民族是古老聰明的民族，人數眾多，杏仁眼，辮子髮自然垂下，頭戴圓帽等外在特徵明顯與古老的中國人不謀而合。而人民不曾見過高科技的火車，他們所顯現出的排斥、驚惶失措的態度，正如在清朝人們認為既會噴火冒煙，還會發出轟隆巨響、急速奔馳的龐然大物是「黑色妖馬」一樣⁵²。在文化方面：曼達勒國使用筷子，文字採縱向書寫方式，用毛筆寫字，錢幣是用繩子穿過中間的洞掛起來的銅錢，主食是米飯，嗜食奇食異物，象牙雕刻、魔術雜耍、陶器橋樑、學問淵博的「學識之花」、高超烹飪技巧等等莫不讓人想到中國。又如皇帝自稱為「朕」，金鑾殿，文武百官及大臣拜見皇上，需要雙膝跪地；皇帝下令在所有的旗幟以及文武百官的衣裳上都繡上黃金龍的形象，加上乒乓球、燈籠、颱風等意象，這種種的描述都指向東方的古代中國。

國境除了濱海部分外，由城牆所包圍，共有五個城門。保護曼達勒國邊境安全的城牆宛若中國著名的「萬里長城」。而由幾位曼達勒貴婦居住，使用白色的大理石建造於湖水當中的著名城堡，城堡利用很多的柱子以及岩石支撐著。這無法不讓人想到這就是「世界七大奇景」之一——印度泰姬·瑪哈陵⁵³——的翻版。「世界盡頭」正是一望無際的沙漠「撒哈拉沙漠」的化身，而吉姆等人在海底跨越的大海溝不就是世界最大的「馬里亞納大海溝」？

雖然絕大多數的幻想小說都開始於現實世界，現實生活中的主人翁或將被引入神奇的幻想世界，又或者異世界的離奇異常，將侵入人們現實中的生活。與現實生活不同的幻想世界是充滿陌生、超自然而神秘莫測的因素，這樣才會有「驚異感」。林晶認為「開始於現實的幻想小說建立了一個彼岸的幻想世界，與真實

⁵² 許雅芬等。《火車快飛繞家園》（臺北：大地地理，2001年），頁13。

⁵³ 泰姬·瑪哈陵(Taj Mahal)位於阿格拉北部，在亞穆拉河的右岸，隔著河與阿格拉城堡遙望，是蒙兀兒帝國第五世皇帝沙迦罕，為其愛妃-塔芝瑪哈所建之陵墓。三百年前沙迦罕以二萬名工匠，花了500萬盧比，建造了這這座舉世無雙的大理石藝術建築，做為愛妃的長眠之所，被譽為「完美建築」。參見<http://ihome.cuhk.edu.hk/~b476727/modern/Taj/Taj.htm>（2006/02/07）

世界分化為兩個次元的二元結構。這兩個世界彼此涇渭分明⁵⁴。」而幻想小說的二次元結構和童話的一次元性就是最基本的區別。童話中的界限是模糊渾沌的，但在幻想文學中必須將兩個世界作合理的鏈接或轉換，這便是幻想文學最迷人之處。麥克·安迪在故事中巧妙的運用神話傳說，讓情節、人物不著痕跡在他創造的故事舞台搬演。

麥克·安迪在慶祝五十歲生日所出的紀念文集中，提到他一生的追求：「一個叫米夏埃爾的孩子，跟一個供人娛樂的表演者安迪去找尋一個新世界。安迪對米夏埃爾說：『如果找不到新世界，我們就憑幻想創造一個。』⁵⁵」因此麥克·安迪創造了一個又一個的幻想世界。研究者認為故事中的場景是發現麥克·安迪模擬第一世界，揉合了神話、民間傳說、童話等奇幻因素，並加上自己豐沛的幻想力，舞動生花妙筆，創造出一個虛實交錯、令人印象深刻的第二世界，讓讀者在陌生與熟悉之間遊走。

⁵⁴ 林晶，〈論兒童幻想小說的基本特徵〉，《兒童文學學刊》第6期下卷，2001年11月，頁145-162。

⁵⁵ 彭懿，《世界兒童幻想兒童文學》，頁132。

第參章 吉姆·波坦的「追尋」旅程

第一節 英雄追尋之旅

一、英雄的定義與種類

美國神話學大師喬瑟夫·坎伯（Joseph Campbell）⁵⁶在《千面英雄》追溯了幾近全世界的神話中，有關英雄歷險和轉化的故事。他認為「英雄自日常生活世界外出冒險，進入超自然奇蹟的領域；他在那裡遭遇到奇幻的力量，並贏得決定性的勝利；然後英雄從神秘的歷險帶著給予同胞恩賜的力量回來⁵⁷。」吉姆·波坦的歷險過程完全符合這段他對英雄歷險的定義。坎伯並指出神話的英雄所成就的是「世界性、歷史性和集體性的勝利」，通常都是獨一無二，其冒險為整個社會帶回獲得新生的方法，如耶穌基督，佛陀，為世人帶來宗教思想上的改變。童話故事中的英雄則是「成就本土的、個人的勝利，主宰非凡的力量去戰勝個人的脅迫者，也可能是實現個人的理想⁵⁸。」不過神話通常都是悲劇收場，而童話故事除少數凄美故事外，多以喜劇收尾。

加拿大文學理論家諾斯洛普·弗萊（Northrop Frye）在一九五七年的《批評的剖析》將文學作品中的主人翁分為五種基本類型，不依據道德高低（moral stature），只視小主人翁的「行動能力」（power of action），也就是根據主人翁能夠控制自然和人類世界之範圍為基準，並以「英雄」（hero）一詞稱之。第一類英雄在「神話」或「幻想」中出現，其「本質」上高於環境和他人，也就是「神」。第二類英雄是浪漫故事典型的主人公，程度上優於常人或其環境，但是本質上還是平凡人，出現在「傳說」、「民間故事」、「民間童話」。第三類英雄則是無法超

⁵⁶ 喬瑟夫·坎伯（Joseph Campbell）曾公開表示跟隨榮格門下做研究獲益良多，他融通了人類學、考古學、生物學、文學、心理學、比較宗教學、藝術、流行文化等不同領域的知識，完成了其獨特的神話見解，也奠定其在神話學領域一代宗師的地位。

⁵⁷ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》（台北：立緒文化，1997年），頁25。

⁵⁸ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁3~5。

越自然環境的平凡人，常出現在「史詩」或「悲劇」故事中的領袖人物。第四種則是能力並不能超越環境與他人的平凡英雄，出現在喜劇或現實主義小說中。第五種類型則是能力和智慧比常人差的人，經常出現在反諷劇中。這五類英雄同樣也出現在童話故事中，即便是主角是動植物，作者也會使用擬人法讓他們擁有人類的行動、情感以及語言能力等⁵⁹。

弗萊對浪漫故事（romance）的定義是：在浪漫故事中自然的規律多少被擱置一邊，那些具有神奇魔力的武器、會說話的動物、嚇人的妖怪和巫婆、具有神奇力量的護身符等，一旦種種假設確定下來，它們就不會違反任何可能性的規律⁶⁰。《火車頭大旅行》和《十三個海盜》的故事場景建構在一個幻想世界中，出現了水族（人魚、甲介族等）、火族（純種龍、半龍等）、以及特異早慧的曼達勒民族、越遠影像越大的看似巨人多多、會生孩子的火車頭等，現實世界中自然的規則並無法解釋該世界的種種，該幻想世界具有自己的規律，符合弗萊「浪漫故事」的背景。而故事主人翁吉姆·波坦並未具有神奇的力量，是凡夫俗子，所以研究者認為吉姆·波坦符合第二類浪漫故事的「童話英雄」。

坎伯的《千面英雄》將英雄區分為戰士英雄、愛人英雄、國王英雄與暴君英雄，救贖世界的英雄以及聖徒英雄等五種模式，並認為英雄的出生地，或是他回歸人群實現成人事蹟前所流放的偏遠之地，乃是世界的軸心或中點。就如同漣漪從水底噴泉而來，宇宙的種種形物也是從此源頭，以同心圓向外擴展開來。英雄從核心出發，去了解自己的命運，他的成人事蹟把創造的力量注入世界⁶¹。以吉姆的冒險歷程而言，他接受召喚啓程，先後成為戰士英雄和愛人英雄，最後回歸成為國王英雄，研究者認為坎伯所指的最後兩項英雄和文本無關，故不納入討論。

⁵⁹ 諾斯洛普·弗萊，《批評的剖析》，頁 3-5。

⁶⁰ 同上註，頁 4。

⁶¹ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 365-369。

二、英雄的歷險途徑

坎伯研究神話和童話英雄，他發現成爲英雄都有其一定路徑，「英雄神話歷險的標準路徑，乃是成長儀式準則的放大，亦即從『隔離』到『啓蒙』再到『回歸』，它或許可以被稱做單一神話的原子核心⁶²。」在《千面英雄》一書中象徵世界上許多凡夫俗子命運的故事以歷險複合爲一體形式來呈現，他將英雄的冒險歷程歸納爲「啓程—啓蒙—回歸」三階段，研究者節錄出和研究文本有關的數個途徑：

1. 啓程：歷險的召喚→超自然的助力→跨越第一道門檻→鯨魚之腹
2. 啓蒙：試煉之路→與女神相會→向父親贖罪→終極的恩賜
3. 回歸：拒絕回歸→外來的救援→跨越回歸的門檻→自在的生活⁶³

而培利·諾德曼（Perry Nodelman）在《閱讀兒童文學的樂趣》中談到【在家／離家／回家】（home/away/home）的形式是兒童文學最普遍的情節。他將兒童文本中關切的重要主題與在家或離家的關聯做了一個詳細的對照，他發現文本中的角色必須在兩者中做抉擇，並找到某種妥協，這些主題具有「二元對立」的意識形態。在此僅列出與本研究文本有關的主題。如下表：

在家（home）	離家（away）
拘束（Restraint）	狂放（Wildness）
拘禁（Imprisonment）	自由（Freedom）
無趣（Boredom）	冒險（Adventure）
安全（Safety）	危險（Danger） ⁶⁴

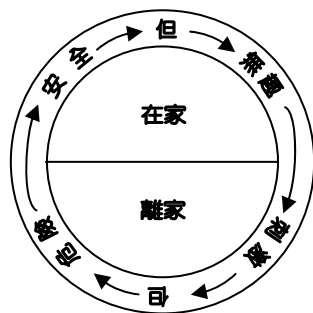
在現代幻想兒童文學中，「在家／離家／回家」模式多以主人翁進出第一世

⁶² 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 29。

⁶³ 同上註，頁 34-35。

⁶⁴ 培利·諾德曼，《閱讀兒童文學的樂趣》，頁 185。

界和第二世界爲主。在日常生活中，兒童認爲「家」代表乏味無趣，而離家則是代表自由與刺激，因爲刺激所以有危險性，但孩子又渴望家的安全感。但是一直在家又很無聊，孩子又希望離家冒險。如下圖般，箭頭一直把主角及讀者推向一個又一個無止境又充滿矛盾的循環中。離家雖然必須面臨危機四伏的刺激感，但離開父母的約束所獲得的自由與冒險，卻又是那麼吸引人。所以許多兒童文學作家便抓住孩子心底的渴望，不約而同的描述離家的情節，讓孩子的渴望的得以紓解。在兒童文學作品中，卡洛爾（Carroll Lewis）創作《愛麗絲漫遊奇境》後，以兒童離家冒險爲故事框架的兒童文學作品不勝枚舉，例如《湯姆歷險記》、《金銀島》、《綠野仙蹤》、《彼得潘》、《小王子》等等，都是小男孩（女孩）出門到異地遊歷的驚險過程。不管這些作品如何描繪刺激驚險的冒險旅程，故事場景如何神秘奇特，故事情節都脫離不了「在家／離家／回家」的模式



在家／離家／回家的型態

取自《閱讀兒童文學的樂趣》頁 187。

三、追尋的意義

「追尋」(quest) 主題常見於各種文學作品中，是一種常被使用的寫作方式。我們可以在各國的神話中找到「追尋」的例子。追尋性浪漫故事的基本形式是聖喬治和修伯斯的故事中所表現的殺龍主題：一位年老無用的國王所統治的土地受到一個海怪的騷擾，一個接一個的年輕人被怪物吞食了，最後命運之輪轉到了國王的女兒，在緊要關頭，主人公出現了，他殺死了怪物，娶了公主，並繼承了王

位⁶⁵。

諾斯洛普·弗萊指出：浪漫故事的基礎是對抗或衝突或是對抗，而其情節的要素是一連串奇妙的冒險，採用一種連續性的和演進性的形式。通常主角在經歷在一系列次要的冒險事件後，最終導向一個主要的或高潮性冒險。這一個主要冒險通常在開始時業已聲明，當主角完成冒險時，故事也就圓滿結束，我們把這種主要冒險稱為「追尋」(quest)⁶⁶。例如《金銀島》吉姆·霍金斯在父親經營的旅店中就先和前來尋仇的海盜發生簡短而混亂的照面，後來才發生故事中敘述最精采、最混亂的主要相遇，而第二次以後的敘述更增添細節，更富變化。

這種「追尋」的模式是中古世紀浪漫故事的基礎。諾斯洛普·弗萊指出：

浪漫故事的完整形式，無疑是成功的追尋，這形式具有三個主要階段：危險的旅行和開端性的冒險階段；生死搏鬥階段；最後是主角的歡慶階段。用希臘術語則稱此三階段為「對抗 (agon) 或衝突」、「生死關頭 (pathos) 或殊死搏鬥」、「承認 (anagnorisis) 或發現」。即對主人公的承認——主人翁明確證明他是一位英雄，即便他在衝突中戰死亦復如此。⁶⁷

浪漫故事具有一個由許多複雜的成分構成的簡單模式。《火車頭大旅行》和《十三個海盜》是吉姆·波坦為主角的浪漫故事，吉姆和魯卡斯經歷了許多地方，一個情節接著一個情節，慢慢串聯成多采多姿、驚奇無比的冒險故事。「浪漫故事更直接地表現了從搏鬥通過儀式上的死點到我們在喜劇中所發現的承認場景整個過程。三重結構反覆地表現在浪漫故事的許多特徵裡。⁶⁸」

林怡君指出：旅行是由家到達或經過你不熟稔的地方，藉由認識「他者」

⁶⁵ 諾斯洛普·弗萊，《批評的剖析》，頁 229。

⁶⁶ 同上註，頁 226~233。

⁶⁷ 同上註，頁 226。

⁶⁸ 同上註，頁 226。

(Others) 或試圖「變成他者」(becoming others) 以回歸「自我」(Self)、建構自我的過程。簡言之，旅行是「自我」和「他者」相遇的過程。而旅行永遠是一個行進中的過程，處於進行式；當真正變成他者(找到另一個家)或回歸自我(回家)時，旅行便結束了，直到另一次的離家。⁶⁹由此可知，旅行或是冒險向來都以「家」為起點與終點，形成一個無盡的循環，而經過這冒險的過程(追尋)，主角就變得和啓程前不同，而這啓程與回歸間的差異就是「追尋」，也就是冒險或旅行的意義所在。

吉姆·波坦和魯卡斯搭乘火車頭到處冒險，他們一連串歷險並非其心靈深處的虛構旅行，而是進行實質的旅程，研究者發現兩本書的故事結構類似，小吉姆的家定為「福克拉姆國」，依據【在家—離家—返家】模式和【啓程—啓蒙—回歸】的觀點，將豐富的故事情節可以劃分為三部分：

- ※ 第一部分是《火車頭大旅行》全書，以吉姆首度逃離「福克拉姆國」，進入曼達勒國，後又混入「痛苦國」，打敗伊篷笹太太，拯救麗姬公主的一連串冒險為主軸。
- ※ 第二部分是《十三個海盜》前半部，以吉姆再度離開「福國」尋找巨人多多，結識水族，意外發現磁鐵岩之秘密，再回到「福國」。
- ※ 第三部分是《十三個海盜》後半部，吉姆大戰海盜十三為故事主軸。

在本章中，研究者主要套用坎伯的英雄歷程三階段「啓程—啓蒙—回歸」模式，結合「在家／離家／回家」模式，分析麥克·安迪如何塑造吉姆·波坦這位小英雄，並分析吉姆·波坦的「追尋」過程。

⁶⁹ 林怡君，〈愛麗絲的旅行：兒童文學中的女遊典範〉，《中外文學》，第12期，1999年5月，頁84。

第二節 歷險的啟程

「家」是人類最原始，也是最基本，更是源自天倫的最自然組織。「家」在一個人的成長過程中可比喻為「窩巢」，而在羽毛豐盛，航向人生旅途後，更可以比喻為安祥的「避風港」⁷⁰。家庭對一個人，尤其是對成長中的兒童和少年而言，具有無比深刻的影響力，因為「家」對孩童而言是生活的基本場所，應該是美好的居所，提供溫暖與安全感。一旦「家」無法擔此重任，孩子就想脫離此痛苦的桎梏。

多數兒童故事或小說中的主人翁都是永遠和父母分離的孤兒，例如《綠野仙蹤》中的陶樂絲、《清秀佳人》的紅髮安妮、《吹夢巨人》的蘇菲亞、《哈利波特》中小哈利、《怪桃歷險記》小詹姆斯也面臨父母雙亡的悲慘人生等等。主角也可能是部份或暫時的孤兒，如《金銀島》的吉姆·霍金斯、《地板下的小矮人》中的小男孩、《湯姆的午夜花園》中的湯姆以及《波提拉與偷帽賊》中的亞瑟等等，他們因機運或選擇而和父母分開，無法享受到父母的溫情擁抱。

培利·諾德曼談到：「孤兒之所以普遍出現在兒童小說中，顯然是因為大人非常關切孩子的自主和安全感問題。孤兒雖必須獨立，但也可以自由自在去冒險，無須受大人的保護的約束；不過他們也同時面臨缺乏父母關愛的危險與不適⁷¹。」《哈利波特神秘的魔法石》中小哈利由於父母雙亡，不得不住到阿姨、姨丈家，但是阿姨一家人根本沒有將哈利當家中一份子看待，住在這種毫無溫暖、只有痛苦的家庭中，使小哈利無時無刻不想逃離。又如《說不完的故事》巴斯提安曾經擁有一個美好溫馨的家庭，但是這一切都在母親過世後畫上句點，父親一直籠罩悲傷中且變得不可親近，他認為他的存在與否都無人注意關心，甚至他當他在閣樓冷到牙齒都打顫時，他心裡想著「可是回家？不要，不可以！要他回家，

⁷⁰ 張清榮，《少年小說初探》（台北：富春，1994年），頁47。

⁷¹ 培利·諾德曼，《閱讀兒童文學的樂趣》，頁183。

他寧願去死⁷²。」家對這些孩子而言簡直是比監獄、怪獸更恐怖。

「離家出走」或「父母不在」是所有兒童共同的經驗。有的兒童真的離家出走，有的則是在想像中離家出走。「離家出走」似乎是很危險的、越軌的行為，但事實上幾乎所有的兒童都憧憬著這富於刺激性的行為，只是付之行動的究竟還是少數吧！孩子離家冒險的原因很多，或許是受不了父母望子成龍、望女成鳳的高期待、高壓力，或受繼父、繼母的虐待，或家庭沒有溫暖，或是受同儕的引誘。吉姆離家的理由卻出人意料，和家庭冷暖、壓力無關，而是爲了朋友的義氣，一個還未發生的危機——人口過剩——所引發的行動。

一、歷險的召喚

神話學大師坎伯指出：英雄展開歷險的方式之一是一次大錯。這個錯誤並非只有負面意義，顯然也是絕無僅有的機會，開展出一個意料以外的世界，個人則開始和未知力量間聯絡。《尼爾斯奇遇記》中頑皮的尼爾斯偷懶，抗拒和父母不上教堂在先，惡作劇抓住小矮人在後，終於嚐到苦果，被生氣的小矮人變成小矮人，陰錯陽差下跟著家中的白鵝離家，展開冒險之旅。《怪桃歷險記》中過著痛苦悲慘的奴僕生活的小詹姆斯，好不容易得到奇異老人送給他一個裝有許多魔力綠色小顆粒的紙袋，他卻一個不小心滑倒了（一次大錯），那些小顆粒的魔力從紙袋中灑出，溜到地底下了，造福了他者，而非小詹姆斯自己。

一個不可思議的包裹誤投至福克拉姆國，這是大錯的徵兆。拆開一層又一層的包裹，沒想到裡頭竟然是一個小黑嬰，喜愛孩子的娜妮阿姨竟撒謊將孩子留下養育，這是第二個徵兆。因爲地小人多的福克拉姆國即將面臨人滿爲患的窘境，所以稍長的吉姆便成爲人口過剩的壓力源，這是第三個徵兆。不想成爲他人負擔的吉姆決定和火車伏魯卡斯、火車頭愛瑪偷偷一起出走，尋找棲身之處，展開「火車頭大旅行」。吉姆離開熟悉故鄉，他對這趟旅行將到何處是一無所悉，他並不

⁷² 麥克·安迪，廖世德譯，《說不完的故事》（台北：遊目族，2000年），頁135。

在意是安全或危險，離開蕞爾小國，到未知的地帶旅行對吉姆是充滿吸引力的。誠如坎伯所言：

「歷險的召喚象徵命運已在召喚英雄，並將他的精神重心從他所在的社會藩籬，轉移到未知的領域。這種寶藏與危機並存的致命地帶，可以從遙遠的地方、森林、冥府、海裡、天上、秘密島嶼、巍峨山頭、或深沉的夢境等多種意象呈現出來；但它總是一個充斥著怪異多變體、無法想像的折磨、超人的行為和極樂的地方。」⁷³

第二次離家是帶著國王的期許和大家的祝福去找尋老人多多，善良愛助人的兩人卻臨時決定幫初識的小人魚公主到神秘駭人的「恐怖之海」，找出海底燈光故障之因。「冒險可因為一個大錯而引起，也可能只是在閒逛時，某個偶然出現的景象吸引了四處張望眼神的注意，並誘使個人離開一般人經常行走的道路⁷⁴。」他們耽誤了原定的行程，離開了應該走的路線，卻因為兩人發現並解開磁鐵岩的秘密，反而以料想不到方式，迅速順利地完成任務。

吉姆與公主在海戰行前的爭執是第一個大錯，公主不顧眾人的反對私自潛入船艙躲藏是第二個錯，因恐懼哭叫的公主讓魯卡斯喪失攻擊的先機，這是第三個錯。前述兩次冒險都有魯卡斯在旁協助，這次落單的吉姆必須獨自面對敵人，克服恐懼，也因而發揮了他的內在能力。

所謂的危機即轉機，因為這些歷險的召喚，吉姆離開熟悉的生長環境，開始有意識的省察自己的感受，也一步步得到解開身世的線索，揭開其神秘面紗。

二、超自然的助力

對於進入英雄冒險旅程的人而言，首先會遭遇的人物「乃是提供他護身符以

⁷³ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 58。

⁷⁴ 同上註，頁 58-9。

對抗即將經歷之龍怪力量的保護者（經常是一位乾癟的小老太婆或老頭）⁷⁵。」伸出援手的老太婆是歐洲童話故事中常出現的神仙教母或仙女，〈睡美人〉故事中好心的三位仙女；〈灰姑娘〉中備受欺凌的小女兒也多虧神仙教母的幫忙，她才能參加王子的舞會。《說不完的故事》中巴斯提安先是得到奇異的書本，他藉由這本書才進入幻想國。後來他還獲得孩童女王的「奧鈴」，它能夠達成心中所有的願望，象徵幻想國最高榮譽的徽章。

「保護者」代表的是命運中「和善」和「保護」的力量。在吉姆的冒險旅程中，魯卡斯就是吉姆旅途中最重要的保護者，他就是吉姆的第一個助力，對吉姆而言，正如坎伯所指出的：「超自然的救援者以男性形象出現的情形，也並非不常見。在神仙傳奇中，他可能是林中的小傢伙、某個男巫、隱士、牧羊人或鐵匠，他們現身提供英雄需要的護身符或忠告⁷⁶。」

吉姆爲了朋友之義氣，決定和魯卡斯出走。「吉姆最好的朋友，從一開始就是火車伏魯卡斯。他倆的交談雖然不多，但是很能夠溝通。單憑魯卡斯那一張大黑臉，吉姆就覺得他們是「同一國」的人。」（《火車頭大旅行》，頁 18~19）從這段文字就可以說明吉姆和魯卡斯親密的關係。在英雄的冒險旅程，只要了解和信任，那麼亙古永存的保護者便會出現。因爲英雄回應了他自己的召喚，並隨著後續的發展繼續勇敢走下去，所以他會發現所有的無意識力量皆爲他所利用。在吉姆的試煉旅程中，魯卡斯的沉穩與樂觀能總能適時發揮安定的功能，有了他的保護和協助，吉姆方能勇敢的走下去，並且從中學習吸收到許多知識與能力。

魯卡斯爲吉姆帶來了護身符——火車頭愛瑪。第二個助力是水陸兩棲的火車頭，甚至，運用磁氣搖身一變，她成爲第一個不需要靠燃料就能移動的火車，稱爲「永久的火車頭」，還像小鳥在空中飛翔，成爲「飛天火車頭」。愛瑪的全方位功能讓吉姆等人上天下海，無所不能，也因而能掃除障礙，完成驚險萬分之考驗。

娜妮阿姨是第三個助力，娜妮阿姨正如神仙故事中的神仙教母，她撫養吉姆

⁷⁵ 同上註，頁 71。

⁷⁶ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 74。

長大，給予他無窮的愛與關懷，吉姆在旅途中最掛念的人就是她，她也是吉姆內心最重要的支撐力量。正如坎伯所說，在「宇宙之母」保護下的英雄不可能被傷害的，娜妮阿姨對於吉姆而言正是如此，一種使吉姆在母親子宮內，首度體驗到的樂園寧靜，不致失去的承諾；支撐當下利於未來和過去，儘管無限的力量似乎可能受到人生門檻的過程與生命的覺醒危及，但是保護之力總是一直存在內心的至聖所，甚至蘊含於我們不熟悉的世界特徵中，或者就隱藏在這些特徵的背後⁷⁷。

三、跨越門檻與鯨魚之腹

在命運化身人物的引導和協助下，英雄在歷險中前進，直到在力量增強區域入口遇到「門檻守衛」為止。門檻是英雄冒險的一道關卡，門檻「代表英雄現有領域與或生命的侷限」；在門檻之外則代表「黑暗、未知和危險」。主角為了解決困境，被迫來到充滿怪異生物與奇特事件的陌生環境，跨入未知的行程，或是跨越門檻，讓主角身處在幾乎與原來熟悉世界完全相反的世界，對於人類而言，是許多無意識想像的自由地帶。門檻具有保護性意義，「一般人不僅對停留在既定的界線內感到滿足，甚至感到驕傲，而大眾的信念使他有種種理由害怕跨入未開發領域的第一步⁷⁸。」個人最好不要向既定界線的守護者挑戰，但是個人只有前進越過這些界線，才可進入一個全新的經驗領域。英雄和一般人不同，英雄勇敢的跨越門檻，與外在的未知、不明的危險搏鬥對抗，才可以進入一個全新的經驗領域，而且能夠完成使命、歷劫歸來，故「門檻」可以視為主人翁邁向成長之路的關卡。

在人口稀少的福克拉姆國，民心良善，生活悠哉。對於吉姆而言，進入曼達勒國，無異是進入一個和舊經驗完全不同的國度。「曼達勒國」國土廣闊、豐饒富足、人口眾多，生活習慣、社會制度、歷史文化乃至飲食，一切的一切都是那麼新鮮有趣又令人咋舌，讓害羞的吉姆看得眼花撩亂。黃大頭的刁難讓兩人吃了

⁷⁷ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 73-74。

⁷⁸ 同上註，頁 81。

閉門羹，而大潘司畢巴伯的陰險狡詐又讓他們差些陷入死亡之地，幸好小不點「乒乓球」將他們從死神手中救出，二人終得登上九十九階梯進入宮殿內。吉姆爲了拯救麗姬公主，更和魯卡斯、火車頭愛瑪進入連曼國知識淵博的「學識之花」都不清楚的未知地帶冒險。因爲「在完成精神試煉的儀式過程時，就等於一次死去和誕生，所以稱之爲轉化，而召喚總是揭開了轉化奧秘的簾幕。原來熟悉的生活領域以及舊有的概念、理想和情緒模式已不再適用，這就是跨越門檻的時候到了。⁷⁹」

除了門檻，坎伯還提出「鯨魚之腹」的概念。他認爲神奇門檻通道爲進入再生領域轉折點的這個概念，是鯨魚之腹這個世界性子宮意象所象徵的意義。英雄不具征服或撫平門檻的力量，反而被吞入未知領域，幾乎已經死去。門檻通道是一種自我消滅形式課題，英雄並不往外追求，超越過有形世界的侷限，反而走向內在以求再生⁸⁰。

研究者認爲賓市的「皇宮」、恐怖之海的「磁鐵岩」以及海盜的「颱風眼」城市三處，宛若坎伯所提到的「鯨魚之腹」的概念。首先，吉姆和魯卡斯進入皇宮內，兩人受到貴賓的禮遇與享受，這對身爲外國人的他們是莫大的榮耀，而這些禮遇是因爲他們承諾要去龍的街市拯救被綁架的麗姬公主。

魯卡斯說：「我們非到龍的街市不可。不僅是爲了拯救麗姬公主，也爲了解開吉姆的身世之謎，我們必需到那兒去。」……「想起來，這實在叫人感到不可思議！如果我們沒有來曼達勒國的話，或許，我們不可能獲知這個線索。」（《火車頭大旅行》，頁 111）

在此地，沒有一點心理準備的吉姆獲知一個令他驚訝的事實，原來他並非娜

⁷⁹ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 52。

⁸⁰ 同上註，頁 93-95。

妮阿姨的親生孩子，他一直被蒙在鼓裡，他是在一個被「13」寄來的包裹中發現的。坎伯指出：信徒在進入廟堂的那一刻，確實經歷了一項變形，將它的世俗性格留在外面，使生命有重心和更新生命的行爲⁸¹。吉姆和魯卡斯在進入皇宮後，他們出走原訂的目標改變了，尤其對吉姆而言，生命的重心不再是尋找一個安身立命的地方，而是探索自己的身世之謎。

第二次離家時，他們要調查巨大磁石的秘密，那兩塊聳立在黑暗嚇人的磁鐵岩頂端有一五角形洞穴，洞穴有一螺旋式階梯可深入地心，他們深入磁鐵岩內部，發現第一代海大王的秘密。魯卡斯解開謎題，小吉姆發現用永遠水晶製成的連接器，使海底燈光再度妝點海底世界，還使用連接兩個偉大力量發明了「永遠火車頭」，兩人從探險家搖身一變成爲發明家。

第三次吉姆進入閃電不斷、狂風怒吼的大龍捲風裡，直升到底的岩山少說也有一千公尺的城市「颱風眼」，在海盜的洞穴裡，吉姆靠一己之力救出眾人，真正獨立自主，兼具勇氣與智慧，最重要的是身世之謎終於揭曉，他徹頭徹尾的改變，不再抗拒上學，他的生命更新了。

埃利希·諾伊曼爲遠古時代歸納出一個普遍的象徵公式：「女性＝身體＝容器＝世界」，其中「像深壑、洞穴、深淵、峽谷、深處那樣的象徵，在無數神話和儀式中，他們扮演需要使之肥沃的大弟子宮的角色。」他還提到「洞穴代表著歷史上那些文化象徵的自然形式，如神殿、村莊和城鎮、窗櫺、圍欄和牆。（院門和房門是母性容器功能的進口。）」⁸²無論是宮殿、地底洞穴或高聳的岩山的城市，吉姆三度跨越門檻通道，進入未知的地域，在「鯨魚之腹」概念中變形，自我一步步覺醒，並超越自我。

⁸¹ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 95。

⁸² 埃利希·諾伊曼，李以洪譯，《大母神》(The Great Mother) (北京市：東方。1998 年)，頁 33-53。

第三節 啟蒙之旅

Butts Dennis指出男孩冒險故事呈現以下的形式：故事一開始會安排小英雄在一個不經意發生的危機中展現其過人的勇氣，之後，因為發生大危機，小英雄必須離家，並遭遇困難重重的旅程。而離家所遭遇的場景通常是小英雄不熟悉或充斥異國風味的環境。在旅途中，小英雄需要一位忠誠的好夥伴，有時是好友般的當地居民，有時是代理父親般的角色，他會給於小英雄各種協助。小英雄也會有一些特殊的裝備，以應付旅途危險。當小英雄持續進行這段旅程，各種危險會一再的降臨小英雄的身上，威脅其追尋的發展。故事終末時，小英雄會獲得其應得的報償，諸如財富、名譽等等⁸³。

在《火車頭大旅行》和《十三個海盜》中，故事的發展正如上述冒險故事的模式，「離家」是一個不可或缺與取代的必要環節，經由「離家」此階段，小主角方能經歷種種考驗，遭遇各種危難，獲得啟蒙，進而蛻變成長。小主角在冒險過程中面臨許多挑戰，藉此突顯主人翁擁有堅毅不凡的勇氣與智慧。在這個啟蒙之旅中，吉姆成為戰士英雄以及愛人英雄。

一、試煉之路——戰士英雄

坎伯指出：一旦跨越了門檻，英雄便進入一個形相怪異而流動不定的夢景，他必須在此通過一連串的試煉。這是神話歷險中最令人喜愛的階段。⁸⁴經過「淨化自我」的過程後，英雄便開始面臨一連串的艱難考驗。任務和試煉是傳奇與神話中不可或缺的元素，故事的主角每完成一次嚴苛的任務或挑戰，就代表英雄又克服一項自身的缺點，也距離成功之路更近。

⁸³ Butts Dennis, "Shaping Boyhood: Empire Builders Adventures," Peter Hunt & Sheila Ray, eds, *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (New York: Routledge, 1996), p. 330-1

⁸⁴ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 100。

古代戰士之王以斬殺怪物為己任，光芒四射的英雄對抗龍怪的公式化說法，的確是所有發動聖戰者自我辯護的偉大設計⁸⁵。隨著冒險旅程的開展，吉姆等人每旅行到一處，就必須面臨新的考驗。這些精心設計的情節，處處透露出作者的巧思，故事的趣味性自然就隨著主角歷險的一舉一動而漸漸升高。

研究者認為吉姆面臨的試煉一是生理（外在），一是心理（內在）上，幾乎都是外在試煉引發心理的考驗，兩者密不可分，幾乎都是同時存在，相互影響，嚴厲地考驗著他。呂肯絲（Lukens）認為兒童文學中的衝突有四種：人和自我的、人和人的、人和社會的、和自然的⁸⁶。若藉此分類來說明，研究者發現吉姆的試煉集中在兩部分，大部分是個人與自然的衝突（主角與自然抗爭），另一則是個人與自我的衝突（主角心理的自我掙扎，也就是主角為了達成某個目標對抗內在與個人的傾向）。

	衝突類型	吉姆所面臨的考驗
心理考驗	個人與自我	對巨人多多外表的恐懼、迷路的煎熬、小火車頭失蹤時的憂慮、數度的死亡威脅、身世之謎等。
心理考驗	個人和個人	與麗姬公主對於讀書學習觀點的衝突。
生理考驗	個人與自然	「黃昏之谷」不斷反彈巨大的回音，耳膜會破掉。 「世界之頂」出現嚴重的高山症。 「世界盡頭」海市蜃樓現象，沙漠酷熱難當。 「黑岩地帶」、「死亡關口」充斥駭人的哭聲和呻吟聲，風強寒冷，被凍死之威脅。 「千火山之國」地面不斷晃動，充斥硫磺味，火山不斷流出岩漿。 「痛苦國」烏煙瘴氣、無法呼吸、與龍族的打鬥。

⁸⁵ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 369，373。

⁸⁶ 廖卓成，《童話析論》（臺北：大安，2002 年），頁 116。

		「磁鐵岩」地底洞穴內燠熱難耐、空氣渾濁、黑暗無光。 「恐怖之海」、「船骸墳場」深海缺氧、昏昏欲睡。
--	--	--

作為一個英雄形象，「勇氣」是成就英雄的條件之一，當遇到未知或危險時，勇氣便自英雄內心凝聚，化成一把利劍，擊退迎面襲來的種種困境。英雄的劍刃也在蛻去它衰微的外殼前，閃耀著創造源頭的能量。因為神話英雄不是已成事物，而是將成事物的佼佼者；他要展殺的龍怪正是保持現狀的怪獸。英雄從渾沌不清中浮現，但是敵人的力量既大又顯著；他是敵人、龍怪、暴君，因為他把屬於自己地位的權威轉變成自己的優勢。英雄的行為便是不斷的破壞當下既成的事物。這個循環的過程不斷運轉；神話的重點便放在成長的層面⁸⁷。

吉姆和魯卡斯面對種種的考驗絲毫不退卻，尤其是魯卡斯的博學多聞與鎮定樂觀的態度，宛若為吉姆打了一劑強心針，正如坎伯所言：任何人進入自己心靈迷宮的崎嶇巷弄中，進行黑暗危險的旅程，他很快就會發現自己會碰到危難、怪獸、試煉、秘密救援者和嚮導人物。這些形象能使我們反思自己當前的整體寫照，也是我們解救自己必備的線索⁸⁸。

當兒童離開了家，離開了父母，反而會很客觀的，很清楚的看出自己和家的關係，尤其是和父母的關係，更可貴的是可瞭解自我姿態和面貌⁸⁹。吉姆面對未知的旅程，經由這樣的試煉，發現、同化他的對立面，也就是他沒有懷疑過的自我，他必須把自己的舊經驗、美德、外貌、和生命拋開，一步步克服自己心中的恐懼，一再調整克服自己性格的缺點，讓自己變得更好。英雄的基本行為就是在清除障礙，當擋在前方的障礙一個一個被突破清除，經由這樣的過程，主人翁才會蛻變成長。

冒險故事中探索未知世界的旅途，正契合一趟內心的旅途。隨著主角越來越深入禁忌的領域，讀者也跟著來到自我未知的領域。故事中吉姆被迫面對衝突和

⁸⁷ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 368-9。

⁸⁸ 同上註，頁 104。

⁸⁹ 張清榮，《少年小說初探》，頁 36。

危險——嚇人的巨人、陰險的龍族、凶惡的海盜、恐懼、死亡或放逐——讀者也被迫面對心理上的掙扎與威脅。如此一來，冒險故事便讓孩子有機會面對威脅他們自我意識與自我地位的內在力量。當主角一一通過考驗，正是「最初啓程進入試煉之地，只是代表啓明這條漫長且非常危險路徑上初期征戰時刻的開端。現在龍怪已被展殺，驚人的障礙一次又一次的通過。此時將有許多初期的勝利、無法抑制的狂喜、以及短暫驚見樂土的時光。⁹⁰」吉姆也就成爲「戰士英雄」。

值得一提的是，在吉姆的試煉過程中，尤其是第一段旅程中，吉姆極想念家鄉，他害怕再也見不到娜妮阿姨，再也回不去福克拉姆國了，這樣「思鄉」、「思親」的念頭在遭遇困境之時、面臨生死交關之際，尤其顯得特別強烈。正如《綠野仙蹤》中桃樂絲努力尋訪的目的相同——要回到自己的故鄉堪薩斯州；《尼爾斯奇遇記》中小矮人的尼爾斯展開冒險之旅，只要他能好好照顧白鵝，讓白鵝能平安回家，他就夠恢復原來的模樣，當然也就能回到朝思暮想的父母身邊，回到他所熟悉的家園。

「家」對於外出冒險的孩子，而言不再是一個束縛無趣之處，「回家」反而轉化成爲主角面對困境時最強大的支撐力量。

二、與女神相會——愛人英雄

在一般童話故事中，男主角奮勇殺死怪物或噴火龍後，救出受難的公主或完成艱鉅的任務回歸後，公主的父親才會有所獎賞或恩賜。當吉姆在痛苦國看到麗姬公主時，他就對公主一見鍾情。他下定決心不管發生任何危險，都要想辦法救出麗姬公主。當他拯救公主和其他孩子時，心中並未存有任何功勞之念，只是單純的想保護她（他）們。

英雄在歷險途中將和年輕完美的異性相遇，她將在旅途的終點等待英雄的到來，成爲英雄的獎賞，而她象徵英雄心中完美的女神。「在所有障礙和食人魔都

⁹⁰ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 112。

被征服後，終極的歷險通常以勝利英雄之姿與世界皇后女神的神秘婚姻來代表⁹¹。」麗姬公主對於這個面對怪物卻毫無懼色的黑男孩，小小芳心早已被打動了。當時她並不知道皇帝已下了一道命令：救出麗姬公主者便招為駙馬。當吉姆、公主和救出的孩子們搭著愛瑪，回到曼達勒國，麗姬公主歡呼起來。

在滿心歡喜之餘，她竟然輕吻了一下吉姆的嘴。吉姆有如被雷電擊到似的，茫然站在原地好久。

.....

吉姆試著把茫茫然的感覺拉回現實，但是他一時之間還無法辦到。關於這一點，魯卡斯是過來人，當然他心裡非常明白。「算了.....算了.....小吉姆。」魯卡斯苦笑著自言自語。他當然知道自己的小朋友現在眼裡、心裡，除了小小的麗姬公主以外，什麼都看不見、聽不見。（《火車頭大旅行》，頁 248）

對吉姆而言，麗姬公主就是他的女神，在他未做任何心理準備下，心儀的女性獻上輕吻。初嚐愛情滋味，他心慌意茫，也因此從平靜單純的孩童，轉而面對複雜的成人世界。「當小孩大到超越母親懷抱中簡單平靜的環境，轉而面對特殊的成人世界時，他在精神上便已進入父親的範疇.....做父親的都是年輕人進入較大世界的啓蒙牧師⁹²。」吉姆雖然沒有父親，身為守護者的魯卡斯，其身教與言教都為吉姆做了最佳的示範。

和海盜搏鬥失利後，唯一未失去自由的吉姆不畏危險，跟隨海盜至颱風眼，伺機而動，發揮其聰明才智，智取海盜，不但獨力救出被俘虜的魯卡斯、公主、船長和船員等人，也因他的仁慈心饒了海盜不死，海盜們才願意將所有人安全帶出龍捲風。由此可知，吉姆已可以獨當一面，不再依靠魯卡斯的幫忙，也就是他

⁹¹ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 113。

⁹² 同上註，頁 143。

通過了這場「成長儀式」的考驗，當然就變成了成人。

吉姆兩次冒著生命危險，自龍族和海盜十三手中順利救出麗姬公主，也完成麗姬公主對未婚夫的期待——「既勇敢又聰明」，吉姆成爲「愛人英雄」是當之無愧。

三、終極的恩賜

英雄出外冒險，他探索的目標包括有形的財富、寶藏等，無形的如名譽、榮譽、權力、勝利、社會秩序或是愛。英雄在旅程結束前，將得到終極的恩賜，可能是長生不老、點石成金、寶藏等。例如《金銀島》吉姆·霍金斯會離家去海上冒險爲的是尋找寶藏，書末他如其所願得到海盜頭子的寶藏；而《說不完的故事》巴斯提安所追求的是生命的愛；《默默》小女孩默默終於奪回大家被灰衣人奪走的時間，大家又可以常常到圓形劇場了；《綠野仙蹤》陶樂絲的三個旅伴不但各自得到他們所需的優秀的腦子、善良的愛心以及無畏的勇氣，而且都當上國王，連陶樂絲都得到回到坎薩斯的方法等等。

誠如張大春在〈逃家/回家的孩子—童話中所蘊藏的禁制與渴望〉一文中指出：

「逃家」畢竟是童話的主人翁共同的使命，他們也祇有在離家之後才能夠經歷種種奇遇、磨難、危險。而後得以啟蒙——這啟蒙也許是社會生活之調適、也許是權力之攫取、也許是情愛財富之獲得、也許是親族關係之重建；無論如何經歷一次逃家的洗禮，童話的主人翁為童話的受眾示範了一場類似成長儀式的演出⁹³。

吉姆波坦在經歷一連串的冒險之後，除了得到有形的物質如：財富、寶藏（從基米斯河地下伏流取得寶石、海盜十三洞穴的金銀財寶）、小火車頭摩利、漂流

⁹³ 張大春，《文學不安：張大春的小說意見》（台北：聯合文學，1995年），頁19。

的島嶼等，並成爲廣大國土的「吉姆巴拉國」的新國王，他還贏得美人心，成爲曼達勒國的駙馬爺。研究者認爲最重要的恩賜是小吉姆終於經由這些試煉，慢慢認清自我，進而超越自我。

第四節 回歸之後

坎伯認為英雄跨越門檻的旅程是通過陌生但又異常親切的力量所組成的世界，主角離開熟悉的環境，外出到未知的領域冒險，經歷了重重困難的試煉與考驗，得到了自我的成長或是自我理念的實踐。這段旅程終究要回歸，回歸到其出生之地或是內在心靈的故鄉，成為自己的英雄或是眾人的英雄。

一、 外來的救援

當英雄的探索旅程完成時，「歷險者仍然必須帶著轉變生命價值歸返社會⁹⁴。」有的英雄拒絕回歸，有的英雄意欲歸返，卻被神祇或惡魔憎恨，因而展開一場活潑生動的追逐。多數的英雄完成冒險後多會選擇回歸，吉姆和魯卡斯並不例外，但是三次歷險後的回歸都不是靠自己的力量。

拯救麗姬公主後，他們急欲回國，面對曼國皇帝邀請定居和思鄉情切的兩難，但是這並無法解決小島國未來將會發生的擁擠問題。所幸即將脫胎換骨「龍的伊篷芭太太」已具備未卜先知的能力，指引吉姆和魯卡斯解決人口問題的方法——網住「漂流的島嶼」，他們三人果真衣錦榮歸故鄉福國。

第二次則是多虧人魚公主和恩蕭利修等水族及時救助，一行人才免去深海缺氧、窒息死亡的危機，更因而順利返回福國，作者安排之巧妙與合理免去了看似巨人多多可能引起的騷動與尷尬。

收服海盜後，吉姆的故鄉還是深沉海底，黃金龍說需要十二個力氣一樣大的男子必須在相同的瞬間一起打開十二扇門，讓不應該有的國家下沉，陽巴拉國就浮上來了。吉姆必須借助海盜們憑自己的意志贖罪行爲的力量，才能找回自己的故鄉，重建祖國。

吉姆的三次回歸多虧了外力的救援，這些都一一例證了坎伯所言「英雄也許

⁹⁴ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 206。

必須借助外來的助力，才能從超自然的歷險中歸返。……只要人還活著，生命就會召喚。……如果被召喚的人一味拖延——把自己封閉在完美存有狀態的至福中（類似死亡）——則明顯的救援便會發動，而歷險者也就歸返了⁹⁵。」

二、 跨越回歸的門檻

「英雄歷險離開我們熟知的領域，進入黑暗之中；他要不是在那兒完成歷險，就是深陷囹圄或危險，和我們失去了聯繫；他的歸返世界被描述成從遙遠的彼岸回來。」吉姆三出三回，每次都是在「家人」們不知不覺中神秘的歸回，引起福克拉姆國不小的騷動。

第一次回家甚至還被誤認為是強盜船，等吉姆歡呼下船，就和阿姨緊緊擁抱好久，而國王和蘇得瓦斯更是慌亂無措迎接曼達勒國皇帝公主；再次回國則是吉姆奔到娜妮阿姨店裡去吻醒阿姨；第三回在毫無任何徵兆，福國的居民們站在山頂的城堡上，一句話也說不出來，他們不敢相信，在一夜之間沒有驚醒任何人的狀況下，「吉姆巴拉國」浮上來了。一直到吉姆和魯卡斯走近並道早安，大家才驚醒並彼此擁抱。每一次的歸回，大家都爭相聽取吉姆和魯卡斯去遙遠國度的冒險故事。

旅行的觀念得以成立是因為「家」的先驗性存在。家的存在使得旅行者得以踏上旅途，衡量他／她旅程的遠近；旅行和「流放」(exile)、「流離」(diaspora)或「移居遷徙」(migration)的區別在於：家在等待旅行者結束行程歸來。換句話說，旅行者必須使用來回票，搭乘返鄉的舟車歸來，才能為他／她的行程畫上一個（暫時的）句點，此活動才能被稱為「旅行」⁹⁶。「家」是吉姆每次歷險心中最重要的支撐力，他歷險的最終目的地就是「家」——「福克拉姆國」。即使當吉姆解開自己就是繆連王子的身世之謎後，他問黃金龍：「那麼我的國家會浮在

⁹⁵ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 220。

⁹⁶ 胡錦媛，〈遠離非洲，遠離女性：《黑暗之心》中的旅行敘事〉，《中外文學》，第 12 期，1999 年 5 月，頁 99。

哪裡呢？」黃金龍對他說：「你就回到自己的島國吧！」「你回到故鄉吧！到時你就什麼都會知道。」（《十三個海盜》，頁 306）

吉姆回「家」了，此「家」非彼「家」，等他們一行人回故鄉，赫然發現一大片浮到水面的大陸將「福克拉姆國」就抬到最頂端，這就是先前尋找摩利時看到的海底古城，也就是吉姆的一代一代先人漂洋過海所找尋的祖先家園——「陽巴拉國」。吉姆還是回歸到原來的出發點——「福克拉姆國」。

三、 國王英雄

在吉姆的冒險結束後，他的英雄身分由戰士英雄和愛人英雄進而蛻變成爲「國王英雄」。行動的英雄是循環的推動者，他把推動世界的原初動力繼續帶入生活的每一個片刻中。而超凡的英雄不只是持續宇宙發生循環動力的人，也是再度打開慧眼的人；他能在所有來去無常的事物，以及世界萬花筒的歡愉和痛楚中，再度看見那宇宙的「唯一存有」（One Presence）。這層觀照需要更深的智慧，其結果不是一種行動模式，而是意味深長的象徵模式。前者是一把貞潔的劍，後者的象徵則是權仗，或是律法之書⁹⁷。

國王英雄和暴君英雄只有一線之隔。在婚禮上，吉姆與麗姬公主接受王冠，成爲吉姆巴拉國的國王和王后。年輕的國王每天上學學習知識，其餘時間用來治理國家。而吉姆巴拉國在大家努力下，成爲「小孩與小鳥之島」。吉姆也在自己國土上鋪設鐵軌，他利用鐵軌接送孩子們到福克拉姆國，在彼此拜訪時也利用這些鐵軌，「孩子們非常喜歡坐著火車彼此拜訪」。（《十三個海盜》，頁 339-341）從這些敘述中，吉姆和居民們相處愉快，可以判斷吉姆成爲國王英雄，非暴君英雄。

四、 自在的生活

羅伯森（Georges Robertson）指出：「我們返回的家從未是我們當初所離開

⁹⁷ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 378-382。

的那個家。隨我們回家的行李將永遠改變它——行李中所聚焦的記憶、影像、品味和物件將銘記其回歸的所在⁹⁸。」林怡君更指出：旅行的結構本來就是一個圓，原點、終點往往只有一線之隔，跑得太快可能只是原地踏步。……對一個「移動者」而言，原點與終點是沒有任何不同的。唯有「旅行者」會從他者身上獲得改變，真正到達某處，回家（回歸自我）時，這個家（自我）跟旅行前已有所不同⁹⁹。回歸點與出發點因為旅行行為而產生的差異，可以說是旅行的本質與真義的所在。

吉姆在追尋結束後，帶著不一樣的自我歸回，研究者將以「自我的成長」「尋根的必要」以及「情感的滿」足三方面來檢視吉姆的「差異」。

（一） 自我的成長

成長的關鍵來自與個人對自我及他人的深刻了解，除了時時刻刻反省自我之外，我們還可以藉由他人的眼睛來認識自己、審視自我。吉姆在一連串的冒險旅程後，身體和心智都成長了，正如在《火車頭大旅行》中吉姆和魯卡斯剛回到福克拉姆國那天，娜妮阿姨悄悄的對魯卡斯說：「在這段時間裡，吉姆好像長大了不少。」（《火車頭大旅行》，頁 314）又如帶多多回國後，「吉姆好像變了一個人，做起事來比以前穩重多了。每逢吉姆陷入沉思，或默默工作時，在一旁的麗姬公主，總會以一種尊敬的眼光看他。」（《十三個海盜》，頁 202）藉由娜妮阿姨和麗姬公主的眼睛，就可以明白吉姆每次的旅程告一段落後，他的性格有了極大的轉變。

在旅行中，一個人學習到許多其他生命的繁複變化，並不斷在世界這本大書中發現新的課題；空氣的改變以及旅行俱隨的運動對於身體和心靈都有助益¹⁰⁰。英雄勇於冒險，與恐龍敵對，並尋得真實自我這顆珍寶。雖然探詢的旅程總是孤寂的，但到達目的地時，則會得到與自己、有情眾生以及地球合而為一的回饋。

⁹⁸ 轉引胡錦媛，〈遠離非洲，遠離女性：《黑暗之心》中的旅行敘事〉，頁 100。

⁹⁹ 林怡君，〈愛麗絲的旅行：兒童文學中的女遊典範〉，頁 85。

¹⁰⁰ 胡錦媛，〈遠離非洲，遠離女性：《黑暗之心》中的旅行敘事〉，頁 99。

每次在生命中面對死亡的時刻，就是與恐龍敵對，而我們每次選擇走出絕境，並朝向深處探問「我是誰？」的時刻，我們便擊潰了恐龍。我們為自己和文化再造更新的生命，我們改變了世界¹⁰¹。

中國的最高道德是「智」「仁」「勇」三達德。因此，研究者將吉姆的自我成長分為三個面向，分別是智慧（智）、仁慈（仁）與勇敢（勇）來探討：

1. 吉姆的智慧

吉姆雖未曾學習過讀書寫字，他的聰明才智卻在歷險過程中一一展露出來：利用基米斯河地下伏流逃出痛苦國、想出將愛瑪裝扮成龍以混入痛苦國、發現磁鐵岩的秘密、邀請多多擔任燈塔看守人及可解決燈塔問題、智取生擒強壯膽大的海盜、幫海盜取名字以分辨彼此等等，常常是在大人一籌莫展，他靈機一動，就想出絕妙好計。

吉姆拒絕學習，就是拒絕成長，成長是必須要付出代價，直到領悟學習的重要，當然，身分的改變也讓他自動興起學習的念頭，不再抗拒讀書識字。正如康拉德所言：「人們離家而學習生活。你旅行，旅行就是勝利！你將帶著如許的智慧返家¹⁰²。」吉姆因旅行而增長其智慧。

2. 吉姆的勇敢

冒險之旅中，有好幾次都是靠他冒著生命危險，才化險為夷，解除危機。例如他自願進入鍋爐中弄鬆螺絲，讓愛瑪起死回生；隻身對付窮凶惡極的龍族伊篷芭太太；飛越紅白山脈時，不願棄魯卡斯一人掌舵，要和他作伴；最驚險的一次是和海盜十三海戰失敗，大人們都成為海盜的俘虜，吉姆忍住恐懼寒冷與飢餓，抓住船桅偷渡至海盜洞穴，智取生擒海盜十三，成功救出眾人。這些表現都需要極大的勇氣，吉姆勇於克服心中的恐懼，一再顯現他過人的勇氣。

3. 吉姆的仁慈

¹⁰¹ 卡蘿·皮爾森(Carol S. Pearson)著，徐慎恕、朱侃如、龔卓軍譯，《內在英雄》(臺北：立緒，2000年)，頁2。

¹⁰² 轉引自胡錦媛，〈遠離非洲，遠離女性：《黑暗之心》中的旅行敘事〉，頁97。

無論是對毀掉祖先家園、綁架公主的惡龍或無惡不作的海盜十三，吉姆都展現了寬厚之胸懷，「以德報怨」，原諒他們。而勝而不驕，勝而不鬆懈，勝利了仍然保持原本人性和謙和，這仁慈之心也為吉姆開創了一個個光明的未來。小吉姆不是絕對的完美，但他的純良正直，卻鮮活得令人難忘。

正是因著一路的險阻與試煉，英雄才幡然悟見自己的面目和真性情。通過了層層嚴厲的考驗，英雄終於脫胎換骨，成為一個強壯、睿智、沈穩、自信的人。而故事未了，也必會強調英雄內在的收穫，遠勝過外在可見的財富或冠冕等戰利品¹⁰³。誠如上文所言，吉姆在返鄉回家後的種種表現，恰似胡錦媛所說：在對自我認知、以及個人與在地人事的互動各方面都呈現出了差異，而這些差異又是自他原本在出發點所本已存有的一切所衍生出來的。也就是說，出發點和回歸點之間的相同重複與差異透過旅行完成了他們的「迂迴」¹⁰⁴。

（二）尋根的必要

在「成長小說」中，跟「尋覓自我」不可分離的就是「尋根」。每一個人在出生的同時，就跟他的父母、祖父母，以及所有過去的人，具有無法分割的關係。換言之，每個人都是背負著過去的歷史而來，也繼承先人血統而出生。「尋根」後發現先人的榮光，會成為追求向上的驅策力，這是值得肯定的¹⁰⁵。

吉姆的身世之謎就像當初寄到福克拉姆國的包裹一樣，必須拆開一個又一個的箱子，才知道藏在裡面的答案。他先是找到一條「13」線索，再發現是「13」將他賣給龍族伊篷笆太太，又知道海上流氓「海盜十三」在一個颱風天，撿起海上漂流的木桶，成為他的救命恩人，吉姆最後發現自己原來是「繆連王子」。

（三）情感的滿足

1. 友情的獲得

¹⁰³ 寇特勒(Jeffrey A. Kottler)，黎雅麗譯，《旅行，重新打造自己》(臺北：天下遠見，1998年)，頁13。

¹⁰⁴ 胡錦媛，〈遠離非洲，遠離女性：《黑暗之心》中的旅行敘事〉，頁101。

¹⁰⁵ 傅林統，《少年小說初探》，(台北：富春，1994年)，頁40-41。

大多數的英雄完成他的「追尋」旅程，就必須面臨抉擇：「回家」或「留下」。主角都無緣再和冒險旅程中遇見的夥伴相見，讓他必須面臨「離別」之苦，例如愛麗絲從夢中醒來，夢中一切奇遇化為烏有；陶樂絲回到堪薩斯後也無法再見到稻草人、錫樵夫和獅子了；巴斯提安無法再見到奧特里歐、月童等。

故事未了，吉姆選擇了「回家」，重建故國「陽巴拉國」，他和冒險旅途中所遇到的各式各樣的人物都成為朋友，無論是人小鬼大的乒乓球、離群索居的多多、灰頭土臉的尼不克等等，改邪歸正的「無敵十二」保衛國境，甚至水族也來為他和麗姬公主的婚禮祝賀，有的孩子和家人甚至決定定居，讓「吉姆巴拉國」成為快樂平安的「小孩與小鳥之島」。

2. 愛情

故事開頭吉姆只是一個遭難的黑人孤兒，他經由不斷的冒險旅程讓自己的智慧和勇氣成長，直到身世揭曉，原來他和麗姬公主是「一對如假包換的王子和公主」，兩人門當戶對。要成為英雄並不容易，在吉姆的想法中，他從來沒有想要成為英雄，但是在一次次的冒險歷程中，他學會了信任，更加了解愛的真諦，非一再要求，而是要互相了解包容，也更進一步的了解內在的自己。

隨著作者的筆鋒，讀者可以發現吉姆身上體現著英雄人物的美好品德和思想情感，如他的正直義氣、勇敢機智和仁慈善良等等。他還有常人的喜怒哀樂等心理狀態和性格特徵，如畏懼死亡的威脅，讓讀者感到更親切、生動、活潑，也更令人喜愛。

只是，當「從此以後，王子和公主永遠快樂地生活在一起」的字句出現之際，那不祇是一則「圓滿的結局」而已，也同時意味著成長的停滯。也就是成長停滯的時刻，逃家的秘密慾望因滿足而平撫、消弭，主人翁和同情他（她）的受眾者象徵性地「回家了」；他們在奇遇、磨難和危險的歷程中已然分享到逃家——其實也就是違抗禁制——的樂趣，而彼一違抗意志也終於在圓滿的結局中遭到馴化¹⁰⁶。

¹⁰⁶ 張大春，《文學不安：張大春的小說意見》，頁 19~20。

第肆章 人物刻劃與角色塑造

一、人物的重要

小說作品必須擁有精采的故事，讀者閱讀時才有甘甜若飴之感，而要使故事精采的質素，就是全由人物精采的演出。換句話說，人物是爲了扮演故事而存在的。福斯特（Edward Morgan Forster）認爲小說中人物的刻劃應該包括「扁平人物」和「圓形人物」，前者依循單純的理念或性質被創造出來，扁平人物很單純，可爲一言以畢之，只有在喜劇上才能發揮最大功效；而圓形人物的生命深不可測，能夠「以令人信服的方式給人以新奇之感」。將兩者結合，則是「使人物和作品的其他面水乳交融，成爲一和諧的整體」¹⁰⁷。

小說中的人物要比生活中的人物更趨於複雜化、典型化，往往是以鮮明獨特的人物形象來打動、感染讀者。現代幻想文學強調以事實爲基礎，現實世界的人物是活生生的，性格永遠都在變，呈現發展的狀況。在小說裡，一切細節、場面、景物、意念、氣氛和情緒等，都不可能游離人物而孤立存在，人物應該是小說形象的中心或主題，作者的思想、感情，都是通過對人物的塑造來表現的。

當我們爲一篇小說如癡如醉時，不是它的故事如何曲折奇巧，而是透過故事呈現鮮明個性的人物。人物之所以感人，又在於人物身上跳動著強烈的情感火花，所謂有個性，就是情感的集中體現。當然，小說並不以某一個人物的喜怒哀樂之情來感動讀者，也不提倡通過作者直接站出來抒發激情來激發讀者，而重在作者在敘述故事、塑造形象的表述過程中浸透情感的汁液，造成一種強有力的內在情感氛圍來感染讀者¹⁰⁸。

二、角色的功能

對故事的分析不能只是集中在事件的組成，因爲事件並不是自己發生的。事

¹⁰⁷ 福斯特著，李文彬譯，《小說面面觀》，頁 92~105。

¹⁰⁸ 魏飴，《小說鑑賞入門》，頁 127。

件必須需要有所謂行動的媒介：人物，他們也按照組合和聚合的關係軸被結構成爲意義單位。故事將人物置於與事件的某種序列的關係之中；而那一套關係確認了人物作爲角色而產生的種種功能（functions）¹⁰⁹。

二十世紀初俄羅斯民俗學者波洛普（Vladimir Propp）最先研究童話故事的結構種類，他在《童話型態學》（Morphology of the Folktale）指出無論如何所有類型的故事都含有相同的結構，也分析出七種基本角色：惡棍、捐贈者（提供神奇協助者）、協助者、公主（或被尋找的人）和她的父親、被派遣的人、男主角和假男主角¹¹⁰。結構主義敘事學一代表性人物格雷馬斯（Greimas）把故事結構中具有功能作用的人物稱爲「角色」，根據他們在作品中不同的功能區分爲三組六種行動者，爲二元對立的結構的單位：

- 主體（subject）（實施行動的媒介）和客體（object）（那一行動的對象或目的）
- 發送者（sender）（引發或促動事件）和接受者（receiver）（從事件中受益或注明事件的效果）
- 反對者（opponent）（通過反對主體或與主體競爭去延緩或阻礙事件）和幫助者（helper）（通過支持或協助主體去推進或深化事件）。¹¹¹

這六種角色模式在故事中的結構模式就是：發送者引發主體的行動，主體的行動指向客體，在此行動中，主體的行動遭到反對者的阻撓，通過幫助者的協助，主角終於克服障礙，獲得了客體，並給於接受者。由於單個人物是對諸多功能在組合上的組織，故事中的那些人物就能根據他們的演示而加以分析：單一個人物反覆產生同一種功能是「單一功能」；當一個人物爲不同的事件產生不同的功能時是「變化功能」；當一個人物爲一個事件產生一個以上的功能時，是「多重功

¹⁰⁹ 史蒂文·科恩(Steven Cohan)、琳達·夏爾斯(Linda M. Shires)，張方譯，《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，（臺北：駱駝，1997年），頁74。

¹¹⁰ 凱薩琳·奧蘭絲妲(Catherine Orenstein)，楊淑智譯，《百變小紅帽》（臺北：張老師，2003年），頁268。

¹¹¹ 福斯特著，李文彬譯，《小說面面觀》，頁75。

能」；當一個人物的功能並不明顯或在回述中被修正時是「未定功能」¹¹²。

在故事的多個事件中，火車伏魯卡斯和娜妮阿姨、皇帝彭金、小不點乒乓球等人一直都是扮演「接受者」的功能，也就是「單一功能」。一個單獨的人物並不是總以同一種方式產生功能。在故事文本中，在不同的事件上，角色的功能大多會發生變化，並非單一功能。例如麗姬公主在《火車頭大旅行》中是「客體」，但是在與海盜十三海戰時又是「反對者」之一；人魚公主出現時是「發送者」（有事求助，引發兩人去磁鐵岩）後來又轉變成「幫助者」的功能（救出嚴重缺氧的三人）。至於龍的伊篷笹太太在組合關係上，從一個事件到另一個事件地發生變化：在拯救麗姬公主事件中，牠是「反對者」；等牠準備脫胎換骨後，一連串的事件中，牠的功能就一直擔任「幫助者」。而萬惡的海盜十三的功能一直是「反對者」，直到受到吉姆和黃金龍的感召，又轉為「幫助者」的功能。看似巨人多多和半龍尼不克雖是次要角色，在上集原是「幫助者」，到了下集就成為「客體」的功能。

研究者依據以上角色的功能，將研究文本中的角色分為五種類型來分析：守護者、解救者、新女性、邊緣人以及交通工具。

¹¹² 福斯特著，李文彬譯，《小說面面觀》，頁 77。

第一節 盡職慈愛的守護者

一、 扭轉命運的福星——魯卡斯

在神秘有趣，充滿幻想和創造力的童話故事中，常出現一、兩位智者，他（她）們豐富的生活經驗，能為人指點迷津；他（她）們洞悉人性，說話富哲理，而這些智者往往年紀較大，協助主角完成艱難的任務，被稱為「智慧老人」。在文本中，研究者認為魯卡斯就是智慧老人的化身，所不同的是他並非主角有難時才出現的協助者，他時時與主角作伴。

故事一開始，作者就用了兩頁介紹魯卡斯出場，因為火車俠魯卡斯是文本中不可或缺的靈魂人物，和吉姆的關係是亦師亦父亦友。身材有點矮胖的魯卡斯是一個滿不在乎的人，他經年戴著有帽緣兒的帽子，身上永遠穿著工作服。眼睛是晴天的藍色，右耳載著一個小小的金耳環，嘴裡叼著短而粗的煙斗，牙齒閃閃發光。他不是魁偉的男人，卻具有一股蠻力，可以把鐵棒折彎打結。他還會表演「飛濺口水」以及全世界獨一無二的「筋斗口水」特技（能夠使吐出去的口水在空中翻一個筋斗）（《火車頭大旅行》，頁 5），在曼達勒國表演種種雜技時，獲得如雷掌聲與賞錢。作者對人物的外形描寫是很重要的，寫得好，可以使讀者「如見其人」，對小說中的人物留下深刻的印象。由這些外在的描述可知魯卡斯外表雖不出色，卻非一般常人。

在魯卡斯粗獷的外表之下，他卻有一顆良善俠義、好打不平的心。這點可從當他看到誤寄的包裹層層拆封下，竟是一個被人丟棄的小黑嬰，他氣憤的大聲謾罵，「真殘忍！……竟然有人如此殘酷，……哼！等我逮到這個泯滅人性的渾蛋，準會把他揍扁，叫他一輩子都不好過！」（《火車頭大旅行》，頁 15）還有當他們被曼德勒國的大潘司以間諜罪誣陷要被關時，他不但賞了書記耳光，還抓起大潘司在半空中轉上幾圈，將他的頭扔進字紙簍中。這些作為將他愛打抱不平、見義勇為的個性顯露無遺。

他心思細膩、思考縝密，還能設身處地，體貼吉姆接受麗姬公主的輕吻時茫茫然，無所視，無所聞的呆狀；當吉姆和麗姬公主拌嘴不快時，他能適時出來打圓場，當兩人的和事佬。更重要的是他讓孤兒吉姆享受了無盡的愛，雖說文本他們兩人互稱「朋友」，乃至後來吉姆有了小火車頭、火車伏裝後，兩人互稱「同事」，但是魯卡斯的言語舉止無一不為小吉姆樹立了最佳的典範。他博學多聞卻謙虛，並不刻意傳授吉姆知識，在冒險旅程中，吉姆已經得到許多寶貴的知識。他並不強迫排斥上學識字的吉姆一定要學習，讓他適性發展，當吉姆有不適當的觀念、態度或行爲時，他又能適時的導正他的錯誤。

當他和吉姆一起冒險時，發生任何困難，他總是一派樂觀態度，一切困難都可迎刃而解，不用煩惱，尤其是有數次都是面對生死交關的危險時，他還是輕鬆自在的態度。但是只要牽扯會危害到吉姆的安全，他的態度就顯得謹慎甚至是慌亂，因為他極愛吉姆。例如火車頭愛瑪在通過「黃昏之谷」後出了大毛病，小吉姆自願進入黑暗溫熱的鍋爐弄鬆螺絲，好不容易螺絲掉下，吉姆卻未出來。魯卡斯好擔心緊張，他大喊吉姆。他重覆說「吉姆！我最重要的吉姆！」事畢後，他一直誇讚疲倦的吉姆「你是偉大的小不點兒！如果沒有你的話，後果就不堪設想了。」（《火車頭大旅行》，頁 144）

又如找不到摩利的吉姆看到魯卡斯時，便撲進魯卡斯的懷裡哭了起來，魯卡斯溫和的用雙手抱緊吉姆，撫摸著他的捲髮，並輕聲安慰，保證大家一定會找到摩利，讓吉姆破涕為笑。當魯卡斯等人被海盜十三網綁時，當他看不到吉姆，魯卡斯得不到眾人的回答，他猶如發狂般拚命的掙扎，一直叫著吉姆。魯卡斯越是掙扎，綁在身上的粗繩就越陷越深。到頭來，他只好放棄掙扎的念頭，黑暗的船牢裡瀰漫了一片死寂。……「麗姬公主，一切都太遲了。」魯卡斯嗚咽著說，「什麼都挽救不回了！」（《十三個海盜》，頁 250~1）

從這幾段描述便可清楚感受到魯卡斯對吉姆的關切之深，宛若父子親情。張子樟指出少年小說多以青少年為主角，父親通常是配角，而在青少年的成長過程

中，父親是男孩的主要學習對象，所以其身教和言教應對男孩有相當影響力¹¹³。一個成功的父親，他能「身教重于言教」、「以身作則」更重要的是父親教養子女時必須有原則，孩子方能明是非、知進退。比方吉姆乍見巨人多多時所作的多方揣測，都被魯卡斯適度修正，「人長得巨大，並不一定就是鬼怪呀！」告知「不可以以貌取人」，後來事實證明魯卡斯所言不假。又如他見到海洋大王嚇人的長相，面對水族、火族時，他都以鎮定不慌的一貫態度視之，這正是教導吉姆要有包容心的最佳示範。

最有意思的是，由於長年受到油脂和煤灰燻染的臉孔以及一雙幾乎變得黝黑的手，魯卡斯的黑皮膚竟和吉姆的祖先黑臉孔卡斯巴（三聖王之一）相同。

煙斗對魯卡斯而言有特殊的意義，每當他激動時，他總是一言不發，繼續抽著煙斗，在他周圍製造一層煙幕，他不希望別人看到他激動的樣子。魯卡斯和煙斗讓研究者想到福爾摩斯和他的煙斗，思考時也抽，歡樂時也抽，放鬆時也抽，會吐出甜甜圈般的煙圈。而搔耳朵是他不知所措時的習慣動作。

在首次冒險旅途中，魯卡斯成為吉姆的最佳導師，讓吉姆見識到外面世界的新奇有趣，當然也必須挑戰重重的危機與無法預測的困境，在吉姆完成屠龍救美的任務過程中，不居功的魯卡斯好比保護主子的勇敢武士。當吉姆的身世最後揭曉，原來他是「繆連王子」，魯卡斯的角色又一轉成為許多童話故事中忍辱負重，輔佐受難幼小王子成功復國的忠心老臣形象。記載吉姆身世的羊皮紙上寫著「告訴發現這個幼兒的人——救出這個幼兒，以愛心撫養他的人，有一天這個孩子將以國王的慈愛回報他。」（《十三個海盜》，頁 279）魯卡斯從不居功，一直是默默行事，魯卡斯將吉姆的祖國「陽巴拉國」命名為「吉姆巴拉王國」，他還是居住一直居在小小的「福克拉姆國」，在傍晚時開愛瑪的他和開著透明火車頭的吉姆碰頭時，兩人不約而同舉手招呼。

¹¹³ 張子樟，《少年小說大家讀》，頁 91~111。

二、 溫柔慈愛的母親——娜妮阿姨

養育孤兒吉姆長大的阿姨不但慈祥和善，她同時也是福克拉姆國大臣之一。作者塑造娜妮阿姨擁有像蘋果般胖胖的臉蛋和身材，這通常都會給人和藹善良、容易親近的感受。她不但是做點心蛋糕的高手，更會編織、裁縫等，還會唸故事書給兩個孩子聽，甚至吉姆和麗姬公主訂婚的禮物就是娜妮阿姨親手縫製，由此可知她是一位具備巧手藝的好母親。大家心目中「母親」的形象也多半都是如此，娜妮阿姨就非常符合「理想母親」的形象。

當然嘮叨、擔心這害怕那的這種母親特質她當然也不會少，例如：

娜妮阿姨一直以吉姆為傲。只要一提起了吉姆，她就可以滔滔不絕的說上一整天。不過她一直也不放心吉姆。或許，天下的母親都是這樣的吧？反正只要是有關吉姆的事情，就算是雞毛蒜皮的小事，她也要煩惱了老半天。有時根本沒就有掛心的必要，她也要擔心這，擔心那……（《火車頭大旅行》，頁 18）

從這一段話就知道娜妮阿姨對吉姆關愛之深切。當魯卡斯和吉姆回國後，將冒險經過一一說出，說到危險處或提心吊膽處，娜妮阿姨就會蒼白著一張臉說：「噯喲！好可怕！」或者「完了！該怎麼辦？」雖然吉姆遭遇危險的事情已經過去了，她還是會因為擔心而長吁短歎的。當她看到吉姆安全健康的站在眼前，她就會感到慶幸而流出高興的眼淚，這種「為你歡喜為你憂」的正是關愛的表現。娜妮阿姨總是溫柔待人，極力為別人著想，甚至曼達勒國皇帝想去拜訪娜妮阿姨，並讚譽她「朕很少看到像她一般溫柔而偉大的女性。」（《火車頭大旅行》，頁 295）

其實娜妮阿姨將黑寶寶留下是因為私心作祟，她一直希望有一個小孩，吉姆的到來讓她歡喜萬分，除了照顧商店外，她可以為孩子忙東忙西。她代替吉姆母

親的角色，對吉姆可謂疼愛有加，即使他調皮搗蛋，她也不會說過重話或是責備吉姆，不限制吉姆的發展，讓他自由成長。娜妮阿姨的心情很矛盾，她怕失去吉姆，遲遲不敢將實情告訴他，她很擔心吉姆一旦解開自己的身世之謎，就會離開她，但是她又希望吉姆儘早解開她的身世之謎。

作者並未說明娜妮阿姨的感情生活，身邊有三位男士圍繞（國王、蘇得瓦基以及魯卡斯）的她為何保持單身？尤其是蘇得瓦基先生到商店買東西，有時是爲了引起娜妮阿姨的注意，他喜歡和她說話，這是不是說他對她有些愛意呢？無論如何，對小吉姆而言，娜妮阿姨的單身不啻是一件好事，阿姨將所有的愛都灌注他的身上。

三、「愛屋及烏」的皇帝——彭金

坎伯認爲在洞房花燭前必須先經歷困難任務的主題，在古今世界的英雄行徑中俯拾皆是。在這類的故事模式中，父親扮演的角色是暴君哈德法斯；英雄巧妙完成任務之舉，相當於斬殺龍怪的艱難。這些外加試煉的困難程度是無法衡量的¹¹⁴。

在文本中，彭金皇帝對救美英雄吉姆的態度卻不同，爲了搶救要去拯救公主的外國朋友的性命，皇帝甚至不顧龐大的身軀及快垂至地面的白鬍鬚，高興的飛快去救人。當黃金龍說需要一艘武裝的戰船對付海盜十三，皇帝二話不說，馬上推薦航速快又堅固耐用的御用船，送給吉姆等人改裝使用。果不期然，改裝後御用船不但相貌堂堂，炮火強大，偽裝的效果好極了。而當他得知吉姆就是三聖王之一的後代時，他以驚嘆的眼光看著他，「繆連王子，當你想要尋找先祖的國土時，朕會傾全力相助。」這一切切都是基於「愛屋及烏」的心理，他爲女婿吉姆提供了最佳的後盾。

年紀老邁的萬歲爺更是性情中人，他與唯一的愛女感情彌篤，自從公主失蹤

¹¹⁴ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 376。

後，悲傷的他茶不思飯不想，甚至下令在全國筷子上寫下詩句以記得此事。得知吉姆等人和海盜十三海戰失敗，皇帝感到震驚和無限悲傷，一人關在房裡，嗚嗚哭泣。尤其是當公主歷劫二次平安歸回時，皇帝緊抱公主，淚眼滂沱，一次又一次吻著她時，令旁人也跟著感動，甚至連海盜們的心也似溶化的冰。皇帝的慷慨仁慈也令人印象深刻，他不但為救回來的每一個孩子準備了家鄉口味的食物及柔軟華麗的床褥休息，熱心傾聽孩子們說出他們的冒險經過，更為歸心似箭的孩子們準備船隻送他們回國。

皇帝任命小不點乒乓球為新的潘司長，由此可知他知人善用。皇帝的勇敢無畏可以從獨自在金鑾殿時，乍見海盜們龐大的身影，「皇帝伸直了背脊。他本來像死人一般的面孔頓時亮了起來，眼睛裡發射出大無謂的光芒。」他用低沉卻宏亮的聲音斥責海盜：「你們來此地幹什麼？你們奪走了朕最重要的東西，還妄想佔據朕的金鑾殿，統治朕的子民？只要朕有一口氣在，你們休想。」（《十三個海盜》，頁 293）

作者並未將皇帝塑造成嚴峻肅穆的政治人物形象，從他和公主、吉姆孩子們的相處互動下，讀者會覺得他就像鄰家親切的爺爺般慈祥和藹。

第二節 聰慧自主的新女性

研究文本兩書中的女性人物極少（只有寥寥三位），其中兩位是公主：曼達勒國的「麗姬公主」和水族的小「人魚公主」。在傳統的童話故事中，公主常是一個無聲的角色，美麗端莊、乖巧聽話、溫柔多情，很少表達自己的意見，總是被安排會遭遇困境（被下詛咒或被抓等），無助地等待被拯救。而當解救者出現，他努力排除萬難，完成救贖的使命後，不管是國王事先的獎賞或是公主出於自願，通常這位解救者就是她的白馬王子、未來夫婿。

研究者將兩位公主做一比較，發現兩人有相似之處，例如：同貴為公主、父親老邁、母親缺席、好奇心重、聰明自信等。研究者認為兩人是一組對比的形象，年幼的麗姬公主是端莊好學的大家閨秀，而至少一萬歲的人魚公主就像是可愛純真的鄰家女孩。愛情衝突情節不同，一是麗姬公主被海盜們抓走，轉賣給惡龍，國王救女心切，立下「救出公主者即招為駙馬」之約；另一則是海洋大王為愛女設下重重關卡，令求婚者解決難題，方能娶得美人歸。另外，兩人對於未婚夫的態度不同，麗姬公主是不留顏面，挑剔設限，人魚公主則因聚少離多，對其依依不捨、無限柔情。

一、 麗姬公主

（一）兩次驚險的冒險

麗姬公主第一次離家因好奇心，宛若脫離皇帝父親嚴密的保護，讓自己暴露於危險之中，終致被陌生人綁架，被迫離家。麗姬公主展開歷險的方式是一次大錯。坎伯在《千面英雄》中指出

一次大錯——顯然是絕無僅有的機會——開展出一個意料之外的世

界，個人則開始和未知的力量間聯絡。正如佛洛伊德所示，生命中的大錯並非絕無僅有的機會，它們是慾望與衝突受到壓抑的結果。……一時的大錯可能相當於命運的開啟。¹¹⁵

冒險可能因一次大錯而引起，如〈小紅帽〉故事中小女孩犯的錯一樣，只是在閒逛時，某個偶然出現的景象吸引了四處張望眼神的注意，並誘使個人離開一般人經常行走的道路。歷險的先鋒或宣告者往往被塵世認定是黑暗、可厭或可怖的邪惡，對麗姬公主而言，她違抗禁令，偏離正路，海盜十三就是歷險的宣告者，將她帶離她和父皇的幸福之地。

在龍的伊篷芭太太刻薄嚴厲、喜怒無常的對待下，幸好麗姬公主並未被擊敗。她展現出她過人的勇氣與智慧，不但敢對抗兇惡暴躁的龍的伊篷芭太太，更多虧她觀察細微，想出利用「瓶中信」寫紙條求救，才讓外界知道她的下落，還因此救了自己和其他的孩子。

當吉姆和魯卡斯要去邀請多多到福克拉姆國時，他們得先到曼達勒國，他們詢問麗姬公主是否順便要搭愛瑪回去，麗姬公主感到困惑，搭鐵船般的愛瑪在海上航行並不安全，她想到可能會發生的恐怖事件，一幕幕地像走馬燈般在腦海中浮現，最後她決定繼續留下，度完她的假期。

但是在第二次的冒險中，公主就顯得莽撞任性，吉姆一席關心的話卻讓她誤以為他在管束她，她感到憤怒，自尊受到傷害，也因而引發更大的衝突與危機。研究者認為這次的冒險除了是好勝心戰勝她的理智，並未從前次的冒險得到教訓，而潛在的原因應該與她沒有慈母，心事無人可傾訴發洩有關。公主自恃受人疼愛，與父親感情親暱，沒想到當她表示要加入打擊海盜十三之列時，卻得到皇帝嚴厲的責備，這對一向是「被捧在手心的寶貝」公主而言，打擊肯定很大，無怪乎吉姆會說「任性」、「被寵壞了」的評語。她乾脆賭氣地偷藏在船上的食物倉裡，就在大家全神貫注預備與海盜船戰鬥時，公主恐怖淒厲的叫聲讓大家錯失主

¹¹⁵ 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 51。

動攻擊海盜船的機會，海戰失敗，也間接讓自己和諸人被俘，陷入危險之中，麗姬公主又再度落入海盜十三之手。公主在船牢裡，一面啜泣一面說：「吉姆呀！吉姆！我當初為什麼不聽你的話呢？啊，吉姆，我為什麼要跟你嘔氣呢？」魯卡斯嗚咽的說「一切都太遲了，什麼也挽救不回了。」（《十三個海盜》，頁 275）

兩次的遭遇都是她自己所造成的，寵愛下的驕縱行為讓她和眾人吃了苦頭。麗姬公主兩度從惡勢力的手裡死裡逃生，她在一個更高水平的狀態下獲得新生，她終於積極主動的與父親、吉姆友好相處，作為一個不再是孩子的年輕少女而重返生活。

（二）勇敢自信的新女性

作者並未明說麗姬公主的年紀，「一個紮了黑色髮辮的可愛小女孩，她有著曼達勒布娃娃溫柔的臉龐。錯不了，她一定是曼達勒皇帝的女兒麗姬公主。」（《火車頭大旅行》，頁 218）擁有美貌與甜美嗓音的公主並不是虛有其表的洋娃娃，她愛上學，讀書識字算數難不倒她，她擁有豐富的學識。

無論是玩紙牌或下棋，只要經過教導，聰慧的麗姬公主就可輕易獲勝，而且她絲毫不讓吉姆。吉姆心中多希望她「假裝」輸一盤，裝成「輸家」，這樣他就可以幫她的忙。從這裡可以看出麗姬公主還是很孩子氣，雖然她並沒有想到一直是贏家的狀況會令男生難堪，傷對方自尊，這種咄咄逼人、盛氣凌人的姿態讓未婚夫心中極不是滋味。

和大多數的童話故事相同，公主的婚姻大事在她不知情之下，已被父親決定。當小黑人吉姆以英雄救美的姿態解救麗姬公主和所有的孩子，兩人一見鍾情，彼此愛慕著對方。合得來又相配的兩人意見並非完全一致，比方對於讀書寫字是否必要的看法就不同。當兩人為了讀書寫字而爭執的時候，吉姆雖然無法反駁公主的話，但是他還是有些不服氣，「他心想——麗姬公主為什麼要說那些自以為了不起的話呢？好歹？我們是你的救命恩人呀！由此可見勇氣與大膽比聰明更需要。正因為如此，我絕對不讀書寫字。」（《火車頭大旅行》，頁 264）收

到一大袋各地孩子的來信，要給他們回信，吉姆第一次覺得能夠讀寫那該有多好，麗姬公主卻說：「我說的沒錯吧！」這句話實在潑了吉姆一大盆冷水，讓他不願說出心裡的感受了。

公主對吉姆要學習讀書寫字的要求到了婚禮事件更加明朗化，公主說要等吉姆學會讀書寫字以後再舉行婚禮，吉姆大聲抗議，公主認真的反駁，並希望吉姆爲了她能勉爲其難的學習讀書寫字。吉姆反問公主原因，小小的麗姬公主垂下頭，用很小聲又斷斷續續的聲音說：「吉姆，我的意思是……因為……因為我，我不但希望自己的未婚夫勇敢，而且我也希望他比我聰明。如此……我才會認爲他很了不起。」（《火車頭大旅行》，頁 305）

由上可知，皇帝彭金對於新駙馬吉姆的出身與膚色並無意見，樂觀其成，更無刁難之情事發生，反倒是麗姬公主一反童話故事中公主百依百順的形象，對於意中人吉姆自有自己的一番期許，她希望自己的未婚夫的能力贏過自己，兼具「聰明」與「勇敢」等特質。當吉姆對此事不以爲然時，兩人之間當然就會發生摩擦與衝突了。

當魯莽的麗姬公主再次被海盜十三俘虜，勇敢的吉姆智取海盜十三，救出所有人，麗姬公主紅著一張臉，以小鳥般可愛的聲音說：「吉姆，請你原諒我吧！我實在不應該跟你嘔氣，說那些話。我太笨了。如今哪，我已經知道你是所有我認識的人中，最勇敢最聰明的人。只要你那樣聰明勇敢，不一定非學習讀書寫字不可。」（《十三個海盜》，頁 275）其實吉姆此時的想法已非昔日，他承認麗姬公主說得很對。等到吉姆的真實身世揭曉，他是三聖王的後代——繆連王子，麗姬公主高興的拍手：「那麼，我倆是一對如假包換的王子與公主囉！」最令麗姬公主感動的是吉姆寬闊的胸懷，不殺海盜十三，他原諒他們的罪行。

麗姬公主極愛洗滌衣物，保持乾淨，但在曼達勒國，由於她身分尊貴，她不會自己動手洗過衣服，當吉姆送給她一塊洗衣板作爲訂婚禮物，她非常高興。在吉姆救出眾人，麗姬公主利用海盜的儲存品爲大家準備了豐盛的早餐，可見當公主在福克拉姆國居住時，也跟著娜妮阿姨學了一些廚藝。等兩人完成婚禮，成爲

年輕的麗姬王后每天和娜妮阿姨學烹飪及家事。由此可知，麗姬公主對於操持家務的態度已經改變，因為已經完婚的她必須脫離以前少女時代的依賴性，成為自立自強、獨立的成熟女性。

研究者認為麗姬公主第二次自行偷渡到船上遭遇到海盜時，公主當時的反應就是大哭大叫，一直叫吉姆回頭，這樣的反應實在和先前被綁架，獨自面對龍的伊篷芭太太所表現的從容鎮定、無懼無畏的態度差異太多。而麗姬公主和另一本書《默默》中的孤女默默所展現的堅忍勇敢相比，莫非作者是為了凸顯吉姆等男性的英勇，而讓她顯得脆弱無助。

二、 人魚公主（絲畢拉姬公主）

《奇幻文學寫作的十堂課》指出人魚的族群特性就是半人半魚的形體，以及生活在水中、不能活在陸上的能力。更談到美人魚有時會惡作劇，有的放棄魚尾到陸地和人類一起生活，有的故事則提到人魚將凡人拖到水中加入其行列，或者人魚愛上水手時會製造船難¹¹⁶。

最最著名的人魚故事當屬安徒生所創作的現代童話〈小美人魚〉¹¹⁷，這是一個淒美的愛情故事。年滿十五歲的小人魚公主救了發生船難的王子，對王子一見鍾情，爲了和王子長相廝守，她情願以甜美的聲音交換人類的雙腿。她如願和王子生活，但是王子卻和鄰國的公主結婚。善良的小公主放棄三百年的壽命，選擇化爲泡沫消失了。而王爾德寫了一篇〈打魚人和他的靈魂〉¹¹⁸的童話，故事中美若天仙、歌聲甜美的人魚擄獲了打魚人的心，他願意放棄自己的靈魂和人魚公主到海底世界生活，這是對安徒生〈小美人魚〉的回應，結局還是淒美的悲劇，打魚人最終還是離開人魚，而人魚因爲心碎而死在海灘上。

¹¹⁶ 作家文摘出版社(Writer's Digest Books)編，《奇幻文學寫作的十堂課》，頁 207。

¹¹⁷ 安徒生，任溶溶譯，《安徒生童話全集第一集》（台北：台灣麥克，2005 年），頁 55-72。

¹¹⁸ 王爾德，劉清彥譯，《眾神寵愛的天才》，（臺北：格林，2000 年），頁 83-130。

在《哈利波特—火盃的考驗》¹¹⁹中進行考驗的湖底有著手持魚叉，看起來活像要殺人的人魚，牠們有著灰綠色皮膚與雜亂的墨綠色長髮，眼睛和參差不齊的爛牙都是黃顏色，戴著一串粗粗的圓石項鍊。這顯然又是另一種人魚的形象。

在《十三個海盜》中，人魚公主問初見面的吉姆和魯卡斯：「你們要去那兒去啊？能不能告訴我？你們是不是遇到海難！唉……真可憐……」，這也算是作者對安徒生的〈小美人魚〉回應吧！和童話作家筆下美麗多情、文靜沉思的人魚公主比起來，故事中絲畢拉姬公主顯得是一位「迷你型」的少女，她「小得幾乎只有吉姆的手臂一般粗」，「她眼睛大了一些，嘴巴向左右裂開一些，小巧的鼻子稍微往上翹了一些。」、「銀髮好似自頭皮長出的草兒，她的腿是不折不扣的魚尾巴。」以及「渾身透明，遠看易看海水混在一起。」透過這些直接精確的靜態描繪，可讓讀者可以輕易地想像出其可愛又俏皮的外在形象。

透過她與吉姆、魯卡斯的數段對話問答中，可以判斷出其個性活潑急躁，好奇心重，喜歡發問。而人魚公主對未婚夫一連串的讚譽，真的是應了所謂的「情人眼裡出西施」。研究者認為人魚公主對於感情態度自然而毫不遮掩，真情流露，抱持「堅貞不移」的痴心態度。例如為了尋找解答的未婚夫威蕭利修已經離開了四百年，她甚至悲觀的認為他已經踏上不歸路了，以致於當人魚公主聽說了威蕭利修的消息，就馬上飛奔過去尋找，兩人終得重逢見面。但是當喜孜孜的人魚公主聽到情人找了四百年，卻仍然無法解開海洋大王所出的難題，製造永遠水晶的計畫很可能會落空，情緒馬上由歡喜滑落至失望，她悲切的哭泣。

當兩個水族人一見到「水火不容」的世仇尼不克，就迅速消失於海水中，可見他們對火族畏懼之深。幸好經過解釋，威蕭利修和半龍尼不克成為好友，並為磁鐵岩找到最適合的看守人，從此夜晚的海底都會亮起美麗的燈光，而白天航行的船隻將不再受磁力吸引，成為船骸墳場的受害者。

幫助吉姆意外返回「福克拉姆國後」，人魚公主急於趕上威蕭利修，因為他

¹¹⁹ J·K·羅琳，彭倩文譯，《哈利波特(4)：火盃的考驗》（臺北：皇冠，2001年）

們分開太久的時間了，可見她對威蕭利修眷戀之深。為愛走天涯的威蕭利修和苦苦等候的人魚公主終於「有情人終成眷屬」，兩人和吉姆、麗姬在同一天舉行慶祝婚禮。

第三節 孤單無助的邊緣人

在故事中有兩個次要角色——老人多多和半龍尼不克——身世處境相似，同屬社會邊緣人，但是兩者居住環境截然不同，個性迥異，形成強烈對比。作者甚至還安排他們相遇，因而撞擊出故事中的另一個趣味性以及懸疑性，當然這樣的安排也讓情節的發展顯得更合理有趣。

一、 淒涼孤單的身世

在《十三個海盜》中，吉姆做了一個古怪「巨鳥夢」：吉姆站在一棵光禿枯萎樹下，在枝椏上則停了一隻被拔掉許多羽毛的巨鳥。牠懇求吉姆救牠離開枯樹，怕被巨淚淹沒的吉姆急著逃離。可是沒想到淚珠越接近地面越小，當它們掉到吉姆手上時已是小水滴。吉姆詫異的問大鳥是誰。再定睛一看，垂淚的巨鳥竟變成老人多多。

這個夢境其實非常符合看似巨人的多多真實的人生處境，多多自小沒有人接納他，慈愛的父母過世後，更加受人排拒的他只得浪跡天涯，去找尋一個不畏懼他的人，但是他失望了。就在他萬念俱灰時，正好來到世界盡頭的正中央、毫無人跡的沙漠綠洲，他就此住下，離群索居。他一生的願望就是在斷氣之前，能夠跟任何人說說話，這是一個多麼微不足道，令人心酸的心願呀！

多多的悲哀就是他虛有其表，「越遠越大，越近越小」，和一般人相反，因為他實在大得離譜，對人類而言，這是可怕威脅。吉姆和魯卡斯對他的第一眼印象就是「原來地平線上站著一個巨大無比的男人。他的高度比起世界之頂的山脈來，後者只有像火柴盒大小。」（《火車頭大旅行》，頁 163）而這個巨人歲數好像很大，長到膝蓋的白鬍子都綁成辮子，頭戴一頂龐大的舊麥桿帽子，身上的舊長襯衫比世界最大的帆船的帆還來得更大。

相對於故事中另一隻龍（龍的伊篷芭太太）的凶狠殘暴的個性以及令人恐懼

的長相，尼不克一出場就是一個灰頭土臉的可憐蟲，甚至他的哭聲及抱怨聲讓人誤以為是豬叫聲。原來尼不克的父母分別是龍和河馬，真正的龍說牠是「半龍」，所以牠無法進入「龍的街市」，只能在其外圍「千火山之國」生活。甚至連人類都不認為牠是龍，根本不怕他，這對於龍族來說，是一件多麼悲哀丟臉的事呀！

巨人和龍在神話傳說、童話故事中一向都是強者的姿態出現，麥克·安迪卻賦予他們不同的面貌，也因而顯現出故事的創意與趣味。

二、 伸出援手，成為引路人

吉姆原認為巨人是假裝可憐兮兮的樣子，其實想把他們抓來煮熟吃。魯卡斯卻認為巨人不僅不會害人，還可能會指引他們逃離「世界盡頭」的方法。他們鼓起勇氣向巨人接近，伸出友誼之手。這個和善的動作為他們贏得一個新朋友，聽完他們的冒險故事，多多非常崇拜和感動，對沙漠瞭若指掌的多多願意充當嚮導，帶他們平安走出沙漠，繼續「屠龍救美」拯救之旅。

而尼不克為了報答兩人生火之恩情以及報復龍族之怨氣，將痛苦國的入口告訴他們。為了混入痛苦國，他們將會冒煙的愛瑪打扮成又醜又唬人的惡龍。牠並為吉姆一行人帶路，能成功進入龍的街市，救出麗姬公主，尼不克可謂居功厥偉。

兩個慷慨大方的陌生人為旅者提供幫助，一是提供豐盛美味的食物與水，一是堆滿煤水車的煤炭，這對旅行者而言就是最需要最適合的禮物，更不用提他們為兩人引路的恩情了。

三、 對比強烈的性格

膽小體貼、喜歡動物的多多是素食主義者，他拒絕殺生以填飽肚子，但是悲哀的是動物們看到巨大的他立刻就會溜之大吉。一個心地善良的人卻處處被拒，甚至動物都不來親近，這是多麼悲哀的事呀！

在《十三個海盜》中，多多被怪物嚇得離開自己的家，不敢回去。面孔蒼白

的多多坐在火車頭裡一個角落，恐懼的他不喜歡往窗外看，一路緊閉眼睛，甚至什麼也不敢看。從這裡就可以知道他有多善良膽小。即便到了福國，處處為人設想的多多爲了不嚇到客人，決定躲在屋裡比較好，甚至吉姆舉行婚禮時，多多擔心嚇到來賓，一直躲藏在愛瑪的煤水車中。

尼不克的個性就不同了，乘著火車頭時，好奇心勝過恐懼的他坐在窗邊，希望多看一些稀奇古怪的東西。逃避追殺的尼不克被高大無比的巨人多多嚇得魂魄掉了大半，在萬分驚駭之中、陰錯陽差之下，衝進多多的綠色小屋，怕得躲在巨人無法鑽進的沙發下不肯出來，而他的心情更是隨著吉姆訴說巨人的種種而像在洗三溫暖般不定。當他見到水族的人魚公主和威蕭利修時，竟大聲無禮的譏笑他們，甚至還噴出細長的火焰來嚇唬他們，牠還得意洋洋的說「他們害怕我，所以沉下去啦！真遺憾，他們一定淹死了。想不到他們那麼的怕我！由此不難想像我有多麼偉大。」（《十三個海盜》，頁 167）

從尼不克對巨人和水族的態度的比較，就可知尼不克習性難改，「欺善怕惡」，好求表現，喜歡出風頭。這與牠體內有一半孽龍的血液有關，使牠耐不住寂寞，喜歡自命不凡有關。

四、 皆大歡喜的結局

這兩位社會邊緣人就是因爲與原屬族群格格不入，不見容於原屬團體，才會成爲主角的「協助者」。不被族群認同，受到同類的排擠仇視，巨人多多選擇「逃避」一途，浪跡天涯；而半龍尼不克則選擇「報復」與「背叛」，牠帶魯卡斯進入痛苦國，幫忙改造愛瑪，帶他們進入痛苦國，間接促成吉姆救美的任務。但是也因這個善意的行動，而讓他連痛苦國的邊界都待不下去，因爲龍族視牠爲叛徒，要找牠算帳，他只好亡命天涯。沒想到陰錯陽差，他和多多發生了令人啼笑皆非的有趣誤會。吉姆和魯卡斯卻因此而一次解決二個棘手的問題：看似巨人的多多缺點即優點，答應擔任地小福克拉姆國的燈塔看守者，而無家可歸的尼不克

也找到最適合他的工作——磁鐵岩的守護者，更因而和水族的恩蕭利修成爲稱兄道弟的好友，進而突破水火對立轉爲合作，共同製造出「永遠水晶」。多多畢生最大的心願終於得償，能夠居住在不會嚇壞人的地方，更能夠充分的發揮自己的特性。他感謝吉姆和魯卡斯給了他至高無上的喜悅以及夢寐以求的幸福。

看似巨人的多多和半龍尼不克的組合讓研究者想到麥克安迪的另一篇著名的短篇故事〈嬌龍與暴蝶〉¹²⁰。多多擁有讓所有人望之生畏的能力特質，他卻善良膽小，並不利用此特質爲惡，反倒處處爲人設想，深居簡出。反觀尼不克理該勇壯威武，但是他卻心有餘而力不足，無法達成其該有的能力，活生生就是〈嬌龍與暴蝶〉的另一寫照。不過研究者認爲多多和尼不克比嬌龍與暴蝶要幸福多了，最終他們都無須改變自我，他們都找到能發揮其專長的最適合環境，恢復對自我的信心，終得其所，成爲最有貢獻者。

¹²⁰ 麥克·安迪，張莉莉譯。《魔術學校》（台北：格林文化，1999年），頁209~213。

第四節 改邪歸正的解救者

一場涉及衝突的追尋，需要兩個主要人物：一位主人公（protagonist）或是英雄人物（hero），另一位是敵對人物（antagonist）或敵人（enemy）¹²¹。研究者發現故事中惡人的角色極少，曼達勒國中的黃大頭和宮殿警備隊隊長對吉姆和魯卡斯都不友善，但是他們只是奉命行事。而「大潘司」畢巴伯想當駙馬，膽小害怕的他忌妒陌生外國人欲建立功勞，便先下手為強，羅織罪名，欲致他們倆於死地，所幸詭計未能得逞。作者對於小惡的三人著墨不多，故在此不予討論。

研究者要分析的是故事中最重要兩股「惡勢力」——海盜十三和龍族伊篷芭太太。兩股「惡勢力」貫穿兩書，無惡不作、殘忍凶暴，讓人聞之喪膽，屬標準的「惡棍」角色。主角和惡勢力的對抗不似其他幻想文學作品充斥暴力或血腥，尤其是故事的轉折讓人跌破眼鏡，由於主角吉姆的寬容饒恕，兩者都改邪歸正，並發揮其神奇力量，成為協助主角的重要助力。正如坎伯所言「一般生活中看似重要的價值榮譽，在自我被原先只是他者的事物驚恐的吸收後便消失了。……但是英雄之靈勇敢深入，使老巫婆變成女神，使龍怪變成神明的看門犬¹²²。」，作者顛覆童話故事中傳統的「善有善報，惡有惡報」結局，展現出其獨特的巧思。

一、 海盜十三

很多人對「海盜」的印象都停留在兒童文學作品所描繪的海盜形象——貪杯嗜酒、貪財自私、凶暴殘忍、無惡不作、尋寶求金等等。這其中，以《金銀島》¹²³中獨腳海盜希爾佛人物形象塑造的最成功，在其溫和紳士的外表下卻隱藏一顆陰險狡詐、善變狠毒的心，他時而沉著穩定，時而貪生怕死，為求目的不擇手段，最後竟棄部下於不顧。人性的善良、貪婪和邪惡在他的身上展露無疑，最後無人

¹²¹ 諾斯洛普·弗萊，《批評的剖析》，頁 227。

¹²² 喬瑟夫·坎伯，朱侃如譯，《千面英雄》，頁 230。

¹²³ 史蒂文生，林玫瑩譯，《金銀島》（台北：小知堂，2001 年）。

知其所終。另一書《彼得潘》¹²⁴中惡名昭彰的黑鬍子虎克船長亦令人印象深刻，右手是鐵鉤子的他有著優雅高貴的外表，內心卻孤寂抑鬱、邪惡黑暗，他奸詐狡猾、兇殘卑鄙、深不可測的表現都是因為要對付彼得潘，而他最恨彼得潘的傲氣，最後他被打敗，成爲一隻在追蹤他的鱷魚的腹中物。

麥克·安迪所創造出的海盜形象除了有傳統的特徵外，更具備有趣又耐人尋味的特點。獨一無二、縱橫七海的「海盜十三」原本也是惡名遠播、兇狠殘暴的反面人物，他們所做的勾當和其他海盜並無二致，綁架麗姬公主、印地安小孩等各地孩童轉賣給龍的伊篷芭太太，只爲了換取一桶真正龍牌的萊姆酒，更遑論犯下綁架案的同時，他們還洗劫船隻，心眼壞到極點，燒殺擄掠的惡行惡狀讓人憤慨，從他們的「颱風眼」城市中各式各樣、堆積如山的寶藏，就可以想見他們令人髮指的惡行。

「13」這個數字從故事一開始就「神龍見尾不見首」，保持著它神秘的面紗，讓讀者的心一直被懸著。一直到麗姬公主說出她被抓的遭遇，讀者才恍然大悟，原來「13」指的是長相相似的十三人，故事發展一直到黃金龍的預言、吉姆等人和海盜十三海戰，它的面紗一層層被揭開，最後大家才發現海盜十三根本不是「十三」人，而是「十二」人。

「海盜十三」不僅長相、身材、穿著、表情都一模一樣，就連聲音也都是低沉的破鑼嗓子。正因為有太多相似的地方，彼此亦無法分辨清楚，只好想出帽子上有紅星星的人就是首領，甚至連親兄弟有幾個人人都搞不清楚，一直以爲他們是「十三胞胎」（應該說是十二胞胎）。被打敗的海盜們要求吉姆要找伊篷芭太太算帳，已脫胎換骨的黃金龍向海盜們說「你們就要從錯覺中甦醒過來，所以有意點化你們。你們必須服從一位王者，那一位王者也就是我的主人，將來也就是你們的主人。」（《十三個海盜》，頁 300）海盜十二當然不願服從，龍便請公主算人數，他們一直搞錯了兄弟的人數，應驗了記載吉姆身世的羊皮紙上所言：「欺負這個幼兒的人，將被這個孩子剷除一切的力量，再被綁起來審判。因為，這個孩

¹²⁴ 詹姆斯·巴利，辛一立譯，《彼得潘》（臺中：晨星，2003年）。

子能使彎曲之物變直。」(《十三個海盜》，頁 280)

作者並未交代這群孔武有力的海盜的身世來由，他們航海技術極高明，可以操縱船隻穿越狂暴的龍捲風，來自屢攻不破的城堡，無人可見，也無船隻可接近這座城堡，因為城堡是在千里之外恐怖的『不該有的國家』。

有趣的是這群海盜是十足的莽夫，雖強壯膽大，但是他們空有蠻力，缺乏智慧，笨頭笨腦，讀書算數對他們而言是一件苦差事。可笑的是每一個海盜只認識一個字母，寫信是一項艱苦的工作，無怪乎他們所寫的信常是錯誤的住址（信常誤投，才会有此故事的產生）。黃金龍提示吉姆遇到海盜十三的船時，「只要利用他們的弱點，並借用他們本身的力量，逮住他們，就可要他們改邪歸正。」(《十三個海盜》，頁 217) 所以吉姆才能智取海盜，使他們發生內鬪，自相殘殺，順利救出被俘虜的夥伴。他們也真心為主子服務，憑自己的意志贖罪，貢獻自己的力量，「解鈴還需繫鈴人」，讓「陽巴拉國」再度升起，這時他們的身分又成為「幫助者」。

他們也有柔情感性的一面，例如海盜們看到劫後餘生的公主和老淚縱橫的皇帝間自然流露的父女親情，扭捏不安又羞愧的低下頭，感動到好似瞬間內心的冰塊溶化掉了。又如失去故鄉也完成贖罪的海盜們不知何去何從時，吉姆邀請他們擔任「陽巴拉」國的禁衛軍，並取名為「繆連王子與無敵十二」，歡欣雀躍的他們拋接吉姆，並將古老的「海盜之歌」改了新的歌詞。還有當長久困在海底的「陽巴拉國」浮上來，十二個兄弟看到吉姆和魯卡擁抱久久不能言語，他們粗糙充滿皺紋的臉上第一次浮現溫柔而喜悅的微笑。為了給孩子自己不再是海盜的印象，他們特別取下帽上的骷髏標誌，縫上七色彩紅的帽章。故事末了，「無敵十二」揚帆在「吉姆巴拉國」國境巡邏，成為保衛人民和國王安全最重要的力量。

由這些敘述看來，十二個兄弟並非大惡之人，本性善良，只是無人導入正途，以為非作歹為樂，與龍族為求脫胎換骨而為惡的心態其實是一樣的。

二、 龍族伊篷笆太太

在神話、中古世紀的傳說和童話故事中，西方的龍一向都被賦與「邪惡」、「殘暴」、「傷人」、「噴火」、「守護寶藏」等特質。對中國人而言，「龍」本身是種圖騰，龍象徵吉祥。在中國古代的傳說與神話中，不乏噴水的惡龍，但善龍多於惡龍。但在西方的傳說與神話中，龍泰半是會噴火的惡龍，而英勇無比的俠客與騎士常常扮演與惡龍對抗的角色，他們必須歷盡艱辛，方能屠龍，贏得美人歸。¹²⁵

在龍和人的相處過程中，不管是在神話裡還是在歷史中，牠和人類之間的交集都是以極不友善的狀況開始的。許多故事都是「王子屠龍救美」的原型發展出來的，這個故事也相同，不過特別的是這裡的龍可不只一隻，而是住了好幾千隻龍的「痛苦國」。在《火車頭大旅行》中，「龍的伊篷笆太太」不管是外表的描繪或是行爲的表現，在在都讓人聯想牠活脫脫就是童話中的「巫婆」角色。千呼萬喚始出來「伊篷笆太太」一出場就是這等模樣：

她比愛瑪還高，但是瘦得前胸貼後背，尖銳的鼻子上面長滿肉瘤，以及堅硬的毛髮。透過一副閃閃發光的眼鏡，裡面是一對好像要刺人心胸的小眼睛，她的前腳握著教鞭，而且還不斷的揮舞著它。她的喉結在細長的頸子上上下下的來回，血盆大嘴裡，只有一顆向前突出的大牙。（《火車頭大旅行》，頁 218）

她是這等恐怖、叫人害怕的醜樣，而其行爲更讓人氣憤，她用打罵教育逼迫抓來的孩子聽話，喜怒無常又刻薄自私的她會找出各種理由來刁難、處罰和虐待孩童。當吉姆以英雄救美的姿態要救麗姬公主，牠咆哮著，暴跳如雷，瘋狂揮舞皮鞭，卻始終打不到靈活閃躲的吉姆，龍大發雷霆，一會變綠，一會變紅，肉疣和腫瘤也長出來了，說有多難看就有多難看。

¹²⁵ 張子樟，《閱讀與詮釋之間》，（花蓮：花縣文化，1995年），頁 56。

當打敗龍的吉姆以仁慈之心決定不殺她時，她得到脫胎換骨的機會。她說：「我們龍族固然會作壞事，但是如此做的最大原因，無非是想被別人打敗，以便取得脫胎換骨的機會。但是非常遺憾的是——我們等待被打敗的同時，幾乎也遭受到殺身之禍，以致機會更加渺茫。」（《火車頭大旅行》，頁 284）在此，麥克·安迪為以往童話故事中的惡龍平反，原來龍族作壞事是為了讓人打敗以爭取脫胎換骨、重生的機會。

被帶至曼國，體力耗盡的龍要「沉睡」一年，這讓研究者想到童話故事中《睡美人》的情節，經過一段時間的沉睡，清醒後方能成就更大力量，得到新生。脫胎換骨的「睿智的黃金龍」嘴巴不再尖長，頭顱看起來像獅子，細長的胴體很苗條，尾巴像貓似的纏繞身體一圈，原來令人毛骨悚然的鱗片上覆蓋神秘的采紋。「渾身的皮膚放出光輝，在一瞬間，神奇的音響震動了空氣。龍的伊篷笹太太緩慢抬起上半身，直立前腳坐了起來。接著，她又徐徐睜開眼睛。那一對眼睛有如翠玉一般，發出咄咄逼人的綠色寒光。」（《十三個海盜》，頁 215）

脫胎換骨之後的龍不僅外型上的轉變極大，連聲音（以前是怪裡怪聲呀呀叫、後有若銅鐘般沉重）、個性、思考方式都有很大的改變。「變形」是民間童話中最常使用的藝術表現手法之一，也是童話想像與誇張之藝術特徵的主要表現方式。變形可以表現某種人生的巨大磨難和考驗，磨難之後是皆大歡喜的喜劇結局；變形也是構成曲折離奇故事的極其有效的藝術手段。在研究文本中，變形的並非小主人翁，而是衝突的對手，伊篷笹太太所言所行都像童話故事中惡女巫的形象，在童話故事中邪惡的巫婆一定是下場慘不忍睹。《巫婆一定得死》一書的作者認為用極端且殘忍的方法來除掉女巫是必要的手段，因為女巫的死亡象徵美德戰勝邪惡，象徵自我中正面的力量取得上風。唯有通過這種極端的淨化儀式，才能達成童話故事要洗滌讀者內心的罪惡與可恥慾望的意圖。童話故事中主角和邪惡的女巫對抗，讓孩童將自己內心不好的傾向投射到女巫身上，迫使兒童直接面對這些特質。因此遭遇女巫就變成認識自我的行動，讓兒童了解平常可能會或

忽視的部分自我¹²⁶。因為我們遭遇的敵人就是我們自己，戰勝女巫就是戰勝自己，改正自己內心黑暗的一面。

蔡尚志認為童話中擁有超人力之神魔法術，能施行超自然的奇蹟，可以說是無所不能。無所不知、無所不為的人物形象，就是「超人形象」¹²⁷。從黃金龍的口中，我們得知原來「不應該有的國家」是牠的傑作。一千年前，龍為了打敗黑臉國王卡斯巴王的大帝國，牠驅使火山的噴火力，使「不應該有的國家」勉強浮上來，「陽巴拉國」因而沉沒，至今無蹤。以此而論，「龍的伊篷笆太太」就是超人形象，擁有超自然的力量。

在許多神話、童話故事中，龍也常被塑造成為具有預知未來事，利用預言或打啞謎的方式來點醒主人翁的角色。本故事也不例外，由於吉姆卻跳脫報復的思維，打敗龍又饒她不死，這種寬容大量的胸懷，不但解除了加諸在龍族身上的「咒語」，使她搖身一變成為「睿智的黃金龍」，運用其未卜先知、無所不知的能力，適時為吉姆等人提供解決之道，解決重重難題。龍族知道世上所有的秘密，也可以輕易的解開各種謎題，但是他對吉姆說：「尤其是對於命中注定的，必須經過一番自我探求，才能夠達到的目的，我就不能夠立刻說出來。否則的話，我將不能被稱為睿智的黃金龍，而是一條喋喋不休的普通龍了。」（《十三個海盜》，頁216）即便牠能預言，但是時機未到，不可洩漏天機。

三、「惡勢力」的消逝

龍的伊篷笆太太和海盜們都是兒童內心「惡」方面的投射和外化，龍的伊篷笆太太代表權力與控制慾，十三個海盜則是貪慾與凶狠，在故事中，龍族做盡壞事的原因清楚合理，而十二胞胎為何成為令人畏懼的海盜，作者則語焉不詳，讓讀者摸不著頭緒。雪登·凱許登(Sheldon Cashdan)指出：從心理學觀點來看，快樂

126 雪登·凱許登(Sheldon Cashdan)，李淑珺譯，《巫婆一定得死》（台北：張老師，2001年），頁61。

127 蔡尚志，《童話創作的原理與技巧》（台北：五南，1996年），頁181-2。

結局象徵自我正面力量的勝利。女巫被除掉，他代表的邪惡部分隨之消滅，兒童就不再受到自我譴責，自我懷疑的干擾¹²⁸。自我經歷了變化——也就是所謂的洗滌，讓小讀者感到安全，自我肯定。唯有邪惡最終受到懲罰，惡有惡報，真善正義才能戰勝醜惡，得以長存，並給人們帶來幸福與美滿。「邪惡」的力量最後都轉變成爲「善良」的力量，成爲正義的一方，爲人類謀福祉，研究者以爲這是作者心中的想望，希望「邪不勝正」，世界和平。

¹²⁸ 雪登·凱許登，李淑珺譯，《巫婆一定得死》，頁 64。

第五節 神奇無比的火車頭

幻想文學中的作品中常是主角的「冒險探索」旅程，可分為內心深處的內在探索和明顯的實質冒險。這兩本書所敘述的冒險就屬於明顯的異地冒險，既然是實質的旅行，交通工具就成為必需品，在此所謂的交通工具是指從甲地到乙地的實質運輸工具。

一、幻想文學作品中的交通工具

研究者將兒童文學幻想作品的交通工具整理，歸納為下列幾類：

(一) 人類所發明設計的交通工具：

如各式船隻、火車、飛機、熱氣球、潛水艇、太空梭等等，依不同的地點和用途來使用操作，大致可分為陸、海、空三類。例如大家耳熟能詳的《金銀島》的海盜船、《萬能車》中的多功能老爺車和《二十一個氣球》中救命的熱氣球。如《萬能車》中的老爺車「噹噹砰砰」是令人喜愛的角色，她有自我意識、自主性，並具備多用途的功能：在陸地上是車速超快的跑車；遇到大塞車時會指示主人按下控制鈕，成為有翅膀的「飛天車」；甚至還可以變身成「氣墊船」。陸海空三吃，這和火車頭愛瑪有異曲同工之妙。最後她還機智地救了主人一家四口呢！

(二) 動物類：

最為常見的動物是馬、驢子、駱駝、大象等，必須經過馴服和訓練後才會成為人類的座騎，還可成為載貨的好幫手。另外也有較為特殊的動物，例如所有孩童夢想中的交通工具大概是柔軟舒適、聰明快速的「龍貓公車」。《尼爾斯奇遇記》中的「大白鵝」，牠載著成為小矮人的尼爾斯四處漂泊旅行。而中古世紀騎士傳說或童話故事中有翅膀的「龍」也可能成為征服者的座騎，如《說不完的故事》裡祥龍「福哥兒」、《童話月球》中的金龍「蘭加里格」等就是例子。《哈樂與故事之海》描述水精靈手掌中握有傳說中的鳥或想像中的飛行有機體，只須將小小

戴勝鳥往窗外一扔，變大的鳥不僅飛行速度快，還會說話和人溝通呢！。

（三）日常用品類：

《一千零一夜》中的飛行魔毯是大家耳熟能詳的例子，此外，最常見的物品是隨手可得的掃把，例如《魔女宅急便》的作者使用歐洲「飛天掃把」的魔物形象，一個叫琪琪的小魔女坐上掃把就能隨意飛行；而《飛天小魔女》中小魔女必須訓練剛買的飛天掃把聽話，這表示魔女所使用的飛天掃把有壽命之限；較先進的是《哈利波特》系列書中魔法師各式飛行掃把，他們必須學習唸咒語，控制其飛行掃把，而哈利波特所使用的光輪 2000 掃把就是他擔任「魁地奇」比賽搜捕手的最佳利器。

（四）其他類：

《怪桃歷險紀》中巨大的怪桃載著命運悲慘的小男孩和一群會講話的怪蟲經歷著一場又一場驚險的旅程，巨桃身上肥美多汁的果肉可隨時取用，最後果殼還成為小男孩在紐約的棲身小屋。不過這趟難忘的冒險之旅，小男孩和蟲朋友們並無法控制桃子的方向，只能聽隨老天爺的安排。《玻璃大升降機歷險記》中威利·旺卡先生帶著小查理一家人搭乘由透明電梯變成的「玻璃升降機」不斷升天，甚至還飛到外太空和太空旅館接合。而升降機中不同顏色的按鍵具有不同的特殊功能，作者想像力之豐沛讓人驚豔。《童話月球》中主角費心組合完成的太空船模型「飛蛇戰機」竟變大成真，成為載他到「童話月球」拯救妹妹的飛行工具。

綜而言之，大多數的交通工具只是主人眼中的代步工具，即便有魔法加持，還是由主人控制，是沒有感覺、沒有情感、沒有生命的物體罷了。只有動物類的交通工具因為就具有生命，有的甚至能和人類溝通，並不全然受主人控制。

二、 神奇萬能的火車頭——愛瑪

研究文本中的交通工具除了數種船隻（御用船、海盜船、郵船等），而海洋王國的動物座騎甚至還有專人管理，都歸「座管理人」調度。其中六頭白色海驢

最特別，既溫馴又聰明，奔馳速度特快。海盜十三的海盜船亦具有神奇力量，不但有精良的火炮，還有裝甲船身，可反彈打過去的砲彈，海盜們超人一等的航海技術更可讓海盜船可以抵達巨大的龍捲風暴中，進出「颱風眼」。

以上所舉的例子都不及火車頭愛瑪的神奇，研究者將其特異之處整理如下：

（一）人性化的物體：

研究者認為安迪筆下的火車頭愛瑪並非使用童話故事常用的「擬人法」¹²⁹，她較符合「寶物形象」。「寶物形象」也具有擬人化的特點：會開口說話，有感情、有性格。寶物雖然可以獨立存在，卻不能獨立進行活動，它們的活動必須依附於人物，並且受人物的操縱和控制。寶物的主人用咒語或魔術指揮寶物，使他們發揮作用，而作用的好壞也完全由主人的意識決定，但結局通常都會遵循「好人得寶享福，壞人得寶遭禍」的童話正義原則¹³⁰。

愛瑪是火車頭，是物體，是載兩位主角四處冒險，甚至能飛天下海的交通工具。作者塑造愛瑪是胖嘟嘟的女性，也有心情好壞的表現，而主人魯卡斯不得不時常和她呢喃耳語，拍打她肥胖的身軀，稱讚她一番。雖然愛瑪不曾開口說話，可是牠擁有喜怒哀樂的情緒：愛瑪在初見到看似巨人的多多時嚇得發抖，調頭就跑；在死亡關口時，寒冷加上黑暗道路讓她拒絕前進；摩利不見時，她也心急如焚，卻能乾著急等。尤其是數度是必須生死交關的緊要關頭，如黃昏之谷、死亡關口、世界之頂、深入海底城等等，她和主人一起勇敢面對困難。但是她可是冒險之旅不可或缺的功臣呢！主角能完成冒險旅程都靠她的幫忙。

讀者可以感受到愛瑪和我們一樣是活生生的、有情緒變化、會吃醋、會耍脾氣的生命，只是她無法和人類交談，這種關於物體心靈世界的描寫讓讀者能產生深度的共鳴。

¹²⁹ 常用擬人化手法，賦於人以外的各種事物人的生命和特徵而創塑出來的綜合形象叫「擬人形象」。擬人形象一方面保有事物本來的「物性」，一方面又具有所要比擬的人物的思想、情感、言談、舉止和性格，使人的性格特徵和物的形象特徵巧妙的結合，達到「人性」與「物性」的高度融合。擬人化手法，使擬人形象變得更幽默風趣、神采飛揚。見蔡尚志，《童話創作的原理與技巧》，頁 179。

¹³⁰ 蔡尚志，《童話創作的原理與技巧》，頁 185。

（二）複製生子的母親：

在兩人的冒險旅程中，魯卡斯對愛瑪就像在照顧老朋友處處呵護，所幸愛瑪也不負所託，不但數次在他們二人危急時發揮最大功能，還圓了小吉姆的願望，竟像動物媽媽般產下一個寶寶，也就是吉姆的小火車頭——摩利。她激烈喘氣的生產過程和小火車頭掙扎求生的表現都像動物生子的過程。

那兒竟然有一輛很小的火車頭，此刻正使用一雙嬰兒的眼睛瞧著吉姆。他盡力的在呼吸，然後再揚了起些微的黑煙。他看起來是個健壯的火車頭嬰兒渾身充滿了精力，他甚至想憑自己的車輪站立起來，跑到吉姆那兒哩！雖然它試了好多次都不成功，但是它一點也不死心，繼續不斷的在試著。（《火車頭大旅行》，頁 320～1）

而小火車頭摩利還會像動物寶寶般會繼續成長，續集一開始就說摩利已經長到愛瑪的一半大小了。魯卡斯甚至表示他很早以前就知道愛瑪會生小孩子了，依此話推斷，莫非年老的愛瑪不是第一次產子，已經有過其他孩子，不然魯卡斯何來經驗之談呢？

當摩利遇到危險甚至後來失蹤，不能言語的愛瑪都只能空著急，由於是全知觀點敘述，所以讀者可以知道其內心想法。等失蹤的摩利失而復得，重回吉姆身邊，愛瑪看到她的孩子回來，非常高興，而且她認為摩利長得更為俊俏了呢！

（三）多用途的火車頭：

奇妙的火車頭在魯卡斯的巧手改造下，成為可以在海上航行的「船」。她屬於舊式的火車頭，附有煤水車和鍋爐的車體，只要弄空煤水車和拿掉鍋爐的水，又在門邊空隙等處塞麻屑以及焦油，使駕駛室不進水，這三項條件可讓愛瑪成為海上的交通工具。上岸時只要逆向操作，愛瑪又可成為陸上的交通工具。更特別

的是沒有專用的鐵道她也能行駛，所以沒有鋪設鐵軌的曼達勒國以及後來出現各式各樣的地形，都不能阻礙愛瑪的精采冒險。

當吉姆和魯卡斯發現磁鐵岩的秘密後，魯卡斯運用強大的磁力拖引愛瑪，速度極快，讓愛瑪成爲第一個不需要靠燃料就能移動的火車，稱爲「永久的火車頭」。甚至魯卡斯改變一下設計，還大膽的讓愛瑪成功地在空中飛翔。「愛瑪則可憐兮兮的差一點氣昏。本來，在水裡游泳就已經叫她深惡痛絕、不敢領教了。如今，竟然叫她有如鳥兒一般在空中飛翔，焉能不叫她氣昏呢？因為飛行根本不是火車頭該做的事。」（《十三個海盜》，頁 109）最後他們不但讓愛瑪成爲「飛天火車頭」，還乘著她潛下海底尋找失蹤的摩利，她又變身成爲「潛水艇」。

更有創意的是爲了混入痛苦國，經過改裝的她搖身一變，變成又醜又唬人的龍，但是在龍族眼中，她可是魅力十足的小妞，甚至讓看守洞口的龍想找她一起拍拖。

三、 作者的科學預言

作家根據物體原始的「物性」，馳騁他們靈活的想像力，結合「人性」，加入生動有趣的虛構，匠心獨具地創造了精采絕倫的擬人形象。童話故事中許多多采多姿、活潑有趣的形象就是如此創塑出來的，他們具有雙重的生命，不但其生命空間變大了，活動性也變強了，超乎原物的本能。作者把火車頭愛瑪的寶物形象，創塑得既鮮活又傳神，他賦於愛瑪兩項新奇有趣的特殊能力：「複製生子」以及不用燃料的載人火車頭——「永遠火車頭」。

「複製生子」的技術一直是科學家努力的目標，全世界第一隻複製羊是在英國愛丁堡羅斯林研究中心（Roslin Institute）利用核轉殖（nuclear transfer）的技術，也就是所謂複製（cloning）技術所製造出來，在 1996 年 7 月產出一隻桃莉羊（Dolly the Sheep），並於 1997 年 2 月正式發表¹³¹。近年來，科學家爭相突破

¹³¹ <http://tw.knowledge.yahoo.com/question/?qid=1406012111804>（2006/02/07）

複製動物的技術，所以複製的技術也就更加純熟。

雖然早在西元 1934 年德國人海曼·開普就提出了「磁浮」技術的一份專利，後來德國人又陸續建造了六代的磁浮列車。但是一直到西元 1972 年，日本才首次嘗試有人磁浮列車的試駛。經過數十年的研究，德國和日本可說是發展磁浮列車技術最成熟的兩個國家。磁浮列車的快速、低耗能與高度適應地形氣候的優點，將使它成為陸地長途運輸的最佳主角，如日本的中央新幹線與德國的「Transrapid」都是屬於長途型的磁浮車¹³²。磁浮列車和文本中所描述的原理有相似之處。

麥克·安迪在科學家尚未發明「複製生子」及「載人磁浮列車」之技術時，發揮其天馬行空的想像力，就預先提出其可行性，勾勒出未來的藍圖，而現在都印證這是可行的，科學的預言成真。

¹³² 許雅芬等，《火車快飛繞家園》，頁 87。

第五章 結論

研究者從場景的建構、英雄的追尋旅程以及角色的型塑與刻劃——探討文本內容和結構後，在最後一章，研究者將歸納幾個觀點來做一總結性的回顧。

第一節 巧妙的情節

人生在世，每個人或多或少都會渴望能有一次英雄的冒險，尤其是遇到困境時，總希望有貴人的相助或英雄的拯救。對研究者而言，利用寒暑假到國內外旅遊是實質的冒險旅程，先決條件是要有錢有閒，而閱讀卻是心靈冒險生涯的開始，也是隨時隨地都可從事的內在冒險。讀者可隨著故事中的主角，經歷一關又一關的困難險阻，完成一次又一次的試鍊任務。

巴比特（Natalie Babbit）曾提過英雄之旅（hero's round）她指出英雄追尋活動中六點最常見的組織元素：

1. 英雄被使者召喚而展開其追尋活動。
2. 英雄跨越門檻進入另一個世界或是異地之後，他不再享有安全無虞的生活。
3. 英雄在新環境中遭遇各種試煉，但他最終會存活下來。
4. 英雄被一名守護者所保護著。
5. 英雄成熟了。
6. 英雄返家了。¹³³

而這種追尋可能是朝向某處的實質旅程，也可能是主角內心深處的內在旅程。但是無論是心靈上或肉體上的，不論其旅程的長短遠近，此一旅程必然艱鉅、危險、無法規避。旅程中的終程放置了一種貴重的物品，它的價值對英雄或對依賴英雄的人極為重要，而此一追尋目標是推動與發揮主角本色的原動力。主角必須走完這段追尋目標的旅程，才能說追尋已告結束，目標是否達成並不十分重要

¹³³ Jacobs James S. & Tunnel Michael O., "Modern Fantasy". Jacobs James S. & Tunnel Michael O., eds., *Children's Literature, Briefly*, (Prentice Hall, Inc, 1996), pp. 82-3.

¹³⁴。吉姆·波坦完全符合上述的「英雄之旅」追尋過程。

現代幻想文學的特色之一就是重視因果情節的童話故事，不再平鋪直敘鋪陳故事，而是重視情節敘事的安排。在研究文本中，情節變化多，故事不斷開展，因此結構曲折有致，波瀾起伏，情節安排上可見作者的巧思與幽默，尤其是伏筆的埋設更是俯拾皆是，下文說明之。

一、 衝突的設計與化解

故事一開始，麥克·安迪就安排了一個充滿懸疑與驚奇的開場，吉姆受到召喚外出，展開冒險之旅，途中發生許多試煉衝突。呂肯絲（Lukens）認為衝突（conflict）就是兩股力量對抗，她強調衝突為情節的重心。當衝突發生，作者必須思考合理的方式來排除困難，當現實手法不足於構築說服性強的解決之道時，作者便需借助奇幻靈異之說。許多傑出的冒險故事的主角在現實世界中遭受挫折困難，只得到奇幻世界走一趟，主角都是藉神力、魔法或奇蹟解決困境。

如第三章所言，麥克·安迪安排主角吉姆經由「人和社會」的衝突而離家，在歷險過程中，「人與自然」或「人和自我」的衝突不斷出現考驗吉姆，其中以「人和自然的」衝突佔大多數，他必須一一解決突破障礙，才能繼續往下一旅程前進。當衝突出現時，其解決之道並非靠魔法之助，衝突的解決令人意想不到但是又合情合理，故事在看似「邏輯」下發展。

冒險故事的發展達到最緊要的關頭，也就是到高潮時，常讓故事中的主角陷入某種困境或掉落陷阱，經歷更可怕的危機，才獲得安全或完成任務，藉此擺脫成長的坎坷、苦惱、困惑，同時體驗成長的見聞、喜悅、得失。麥克·安迪充分發揮了冒險小說特有的魅力，他讓冒險之過程不斷交織懸疑與驚奇的元素，讓讀者又驚又喜又憂。

¹³⁴ 張子樟，《回顧中的省思—少年小說論述及其他》（馬公：彭縣文化局，2002年），頁100。

二、 奇扣妙解

吉姆的歷險一路上充滿了驚奇和懸疑，爲了在這不斷穿流的情節和事物的發生有動人心弦的戲劇性，作者則用「伏筆」預作暗示，以平衡過分驚奇所造成的突兀感。伏筆（foreshadowing）就是暗示情節發展的一些線索，使整個故事的構想都不會脫節，也就是每個情節之間都要有合理的連接，而逐漸達到高潮。

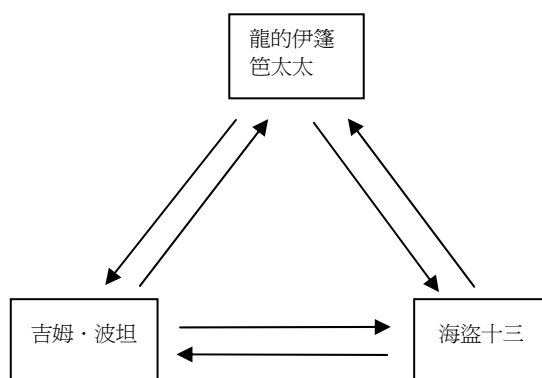
研究者認爲麥克·安迪有許多細微的地方處理得極爲仔細，看似漫不經心的幾筆閒筆，實則含有深遠意味，爲後面的情節巧妙的做了鋪墊。當你看完後面的部分再不經意地回頭推敲時，就會發現其實事前已經埋下伏筆，使得情節既出乎意料又合乎情理，十分耐人尋味。

在本故事中，最大的核心事件應該是吉姆身世之謎，作者在一開始就對讀者賣一個關子：「吉姆並非透過娜妮阿姨的嘴知道自己的身世，而是透過誰也料想不到的方式，獲知有關自己身世之謎。」（《火車頭大旅行》，頁 17-18）故事一開始就出現的「13」一直是謎般人物，他們如影隨形地一直跟著吉姆，出現在麗姬公主的求救紙條上、沙漠海市蜃樓的影像，甚至擄走小火車頭摩利等等，可是其本尊一直到續集《十三個海盜》後半才出場，吉姆赫然發現惡名昭彰的敵人海盜十三竟是他的救命恩人。這個情節轉折很大，但是在故事一開始，作者就埋下了伏筆，「13」就寫在寄來吉姆的包裹上。

又如：在上集中，當吉姆和魯卡斯好不容易從死亡關口死裡逃生，愛瑪卻無煤可用，將如何繼續冒險呢？這時半龍尼不克適時出現，解除危機，牠爲兩人帶路順利進入痛苦國卻埋下了伏筆，這行爲造成續集牠不得不離家遠行以逃避追殺。更妙的是牠的出現爲吉姆和人魚公主所遇到的問題解套：一是棘手的磁鐵岩看管人（不怕熱、吃岩漿），一是解決火火兩族長久以來互相仇視的歷史問題，「永遠的水晶」得以製造出來。另外吉姆要找老人多多到小福克拉姆國掌管燈塔一職，多多意外坐在火車頭內海底由回到福國的方式，省去了讓人遠看懼怕的顧慮，作者安排多多當初爲了朋友要共患難，他也進入到一起到海底找小火車頭摩

利就是神來之筆，一個成功的解套方式。

作者為提高戲劇效果，一路上的歷險中，必須在適當的階段上將故事轉變為一個新的場面。每一個階段都有新的危機產生、或人物有所糾葛、計畫的進行有所頓挫等等，以增加故事的可讀性。以人物的糾葛而言，吉姆、伊篷笆太太和海盜十三的命運是息息相關、糾葛纏繞、相互影響，牽一髮而動全身，形成三角關係，彼此間都有一正一負的力量相互拉扯，因而交錯出彼此間密不可分的命運(如下圖)：吉姆與龍的伊篷笆太太（敵人—主僕），吉姆與海盜十三（恩人—敵人—君臣），龍的伊篷笆太太與海盜十三（夥伴—敵人—朋友）。嚴格而言，龍的伊篷笆太太和海盜十三是兩個很矛盾的角色，出場是「不除之不快」的超大惡勢力，故事終了，他們成為吉姆的復國之路的大功臣，這期間的大轉折，前文都留下不少伏筆，讀者並不會有一頭霧水、無所適從之疑慮。



研究者認為文本中很多表面上無心的巧合，卻是作者用心經營，情節前後呼應的伏筆。無怪乎曼德勒皇帝會說：「如今，憑著神秘的方式，結果和開始又重疊在一起。鍊子的最後一個環又接上了最初的一個環。」(《十三個海盜》，頁 336) 這正好可作為對作者之情節安排環環相扣的讚語。

三、 圓滿大結局

培利·諾德曼 (Perry Nodelman) 指出成人文學和兒童文學最大的的差別在於結局主角有沒有回家，他說：「離家後會邁向成長的故事，通常是給大人看的；

而離家後反而能保住某些純真的故事，通常是給青少年看的；至於找到一個安全的家，並可像小孩般自由自在徜徉其中的，則是兒童小說的高潮¹³⁵。」所以給孩童看的書圓滿的大結局是必要的。在傳統童話故事中，無論奇遇多麼離奇古怪或可怕，故事終了，主人翁得到報答，壞人得到應得的報應，也就是「善惡終有報」，這樣才符合兒童「伸張正義」的強烈要求。壞人得到懲罰，等於從主人翁的世界消除了罪惡，才能讓主人翁過著幸福快樂的日子。

托爾金把幻想文學的功能分為「逃避」、「淨化」和「慰藉」，逃避也就是幻想的逆轉，從巨大的危險、現實中的醜惡病死中逃離出來，淨化是指藉由描繪出真實的不同面相，一個成功的奇幻故事將可以淨化熟悉的日常經驗，將平凡無奇的東西變得神奇，讓變得污穢不堪的視野重新乾淨起來，慰藉是來自於幸福結局的快意¹³⁶。幸福美滿的結局就是一種逆轉，在文本中不但壞人改邪歸正，以大家團聚一堂，舉辦歡樂熱鬧的兩場婚禮作為結局，連失而復得的小火車頭都改頭換面，成為永久不壞之身，幸福美滿的結局符合幻想文學的「慰藉」功能。

傅林統說：「冒險小說是向未知的世界的挑戰；是兒童由於自立的欲求而向外邁出些許的步伐；是由於兒童憧憬成人的世界，而採取的探究行動；是人類在生與死、愛與恨、善與惡之間的掙扎搏鬥；是兒童在成長中，克服種種艱難的行動¹³⁷。」麥克·安迪在反映現實的敘事和描寫中，使用或插入神奇怪誕的情節，以及一些超自然的現象。這種獨特的風格不僅是一種高超手法的展現，也能引起讀者強烈的閱讀興趣，提升閱讀的趣味，也擴展了讀者的想像空間。這使得這部只有四十萬字的小說顯得非常精緻，十分耐人尋味，經得起一再咀嚼。

冒險故事除了提供樂趣、增進了解、獲得訊息外，由於作者具有常人不及的想像力，可以在無限廣闊的想像空間進進出出，讀者隨著其揮舞的魔筆，徜徉在美醜兼具的現實或幻想世界中，領會人性的轉化。雖然作者們各自表述，表達手法不盡相同，但是「愛」仍然是優秀的冒險故事的基調。藉由「愛」，作者記錄

¹³⁵ 培利·諾德曼，《閱讀兒童文學的樂趣》，頁 184。

¹³⁶ 轉引彭懿，《世界兒童幻想兒童文學》，頁 40-41。

¹³⁷ 傅林統，《少年小說初探》（台北：富春，1994 年），頁 75。

了人世間感人肺腑和溫馨的片段，並頌揚人性中善的一面¹³⁸。

從吉姆對惡龍、海盜十三的寬宏大量看來，研究者認為麥克·安迪相信「人性本善」，對於善良與邪惡之間，他試圖指出：多同情與諒解，少誤會與則難，讓「愛與被愛」的感覺豐盈充滿。在這樣的氛圍中成長的孩子，他們在講求公理、正義與紀律之際，也更懂得用愛與憐憫，溫情與關懷來滋潤這個世界。

¹³⁸ 張子樟，《回顧中的省思—少年小說論述及其他》，（馬公：彭縣文化局，2002年），頁103。

第二節 再回首

一、 地球村／理想國

傅林統認為「異世界」的探索一直是人們感到好奇的事。他將異世界分為三類：有托爾金所謂的人類準創造的「第二世界」，或說是「幻想世界」；有人類冥冥之中存在心靈深處的「幽冥世界」或說是「另一個世界」；或跟科幻結合而成「外太空世界」¹³⁹。本研究文本中的世界屬於「第二世界」。研究者在第二章分析了故事的「第二世界」場景架構，作者以現實世界為基礎，刻劃創造出現實和幻想交錯的「第二世界」，讓孩童讀來不會有陌生感，更能深刻感受到故事就像發生在現實世界中。

而大多數幻想文學作品中，主角進行冒險之處大多侷限一個有固定範圍的某地，或是城市或是花園或巫師學院等。麥克·安迪發揮想像力之極致，為讀者創造出一個豐富多變的幻想世界，主角的冒險遍及全球，他們遭遇沒有語言文字的障礙，和善友好的吉姆不但因此認識了更寬闊的世界，也結交了更多不同族群的朋友，大大地拓展了觀看世界的視野。作者為讀者注入了「地球村」的觀念。

培利·諾德曼（Perry Nodelman）說：「文學文本替孩子重現整個世界，以及他們自己在該世界中所處之地位。如果重現得夠逼真，就會變成兒童讀者所相信他們身處的世界。¹⁴⁰」對於吉姆而言，住在地小人少的福克拉姆國實在太可憐了。孩子的成長過程需要朋友的陪伴，沒有友伴的吉姆沒有學習、遊戲的對象，自然就顯露出孩子頑皮好動、愛惡作劇的本性。他唯一的朋友是火車伏魯卡斯。所以地小人稠的福克拉姆國並不適合小孩子居住。

另外一個不適合居住的地方是「痛苦國」，「痛苦國」的稱號實在太適合這座烏煙瘴氣的城市。那裡永遠找不到一種「東西」，那就是孩童。長生不老的純種

¹³⁹ 傅林統，〈奇幻文學的歷史和現代發展（之三）〉，國語日報，4版，2006年4月23日。

¹⁴⁰ 培利·諾德曼，《閱讀兒童文學的樂趣》，頁115。

龍幾乎都沒有孩子，「因為，此地沒有任何地方可以遊玩。如果在路邊遊玩的話，準會被踩死。全市沒有任何草原，更沒有孩童的遊樂設備。到處充滿惡臭和噪音。周圍則有巨大火山口的邊緣，有如黑色的牆壁團團圍住牠們。（《火車頭大旅行》，頁 212）其實，孩子不在這裡也好，這樣惡劣的環境怎麼適合孩子居住呢？

那「曼達勒國」適合孩子居住嗎？曼國的孩子一向聰明早慧，麗姬公主會解答艱難的數學問題，喜愛讀書寫字，用功的她還不斷學習；小不點乒乓球小小的身軀之下裝著成熟的心智，他成為輔佐君王的潘司長。

孩子有選擇權，誠如故事末了，那些曾經被抓到痛苦國的孩子和家屬受邀到「吉姆巴拉國」遊玩，大多數的和家人都決定在「吉姆巴拉國」長住下來，並灑下從故鄉帶來的種子。這是一塊新生肥沃，並可容納多元文化的土地，不管膚色是黑是白、居住地是寒冷是炎熱，人人平等，大家都可擁有和家鄉相同的環境，不但有小森林可以遊戲，還有「無敵十二」在國境周圍巡邏，保衛人民及國土，一切平安無事。因此各式各樣的鳥兒飛來，他們都喜歡親近人，後來又有許多動物來居住，大家就稱呼「吉姆巴拉國」為「小孩和小鳥之國」。研究者認為具備「和善」、「安全」、「包容」和「快樂」等特質才是孩子們需要的居住環境。

保羅·亞哲爾（Paul Hazard）指出：

兒童的書的確有民族感情，可是更重要的是含蘊著全人類的意識。因此兒童書固然把生長的故鄉，以濃郁的筆調，表現芳香的感情，但也同時也用心描述，未曾謀面的同胞居住的，遙遠的土地。兒童書表現種族本身的生命，但同時也越過山，跨過海，向地球邊緣追求友情。兒童書就是尋找友情的使者，全世界的國家都紛紛派遣使者，同時所有國家都歡迎這友善的使者，形成一片樂融融的，毫無隔閡的交歡¹⁴¹。

「吉姆巴拉國」的標誌是七色彩虹，彩虹之所以絢麗耀眼，是因為包容了所

¹⁴¹ 保羅·亞哲爾，《書·成人·兒童》，頁 257

有的色彩，所以能創造出世界上最美麗的顏色，正如「吉姆巴拉國」一樣，在兒童心中沒有國界，沒有種族歧視，沒有對立和憎惡，可以容納多元文化，因而成爲孩子們的夢土與理想國。

二、 強烈的對比情境

麥克·安迪在他異想天開、富於新意的作品中，常常蘊藏了一些人生哲理，例如黃金龍要求船要任憑風浪的推移行進，不可憑自己的意志掌舵，如此便可抵達想到之處，也就是說人生有許多事需順其自然，不可強求。他也不忘諷寓世人腐舊的行爲價值，極盡嘲諷之能事，如借老人多多之口暗諷人類對與生俱來的膚色的執迷：「皮膚的顏色黑，又有什麼關係？然而，大多數的人並不這麼想。例如自己的皮膚是白色，那麼，他就認為只有白色是正常，因此，就對黑人起了反感。人類就是如此看不開，實在叫人頭痛。」（《火車頭大旅行》，頁 173）

作者藉著場景、角色與情節的安排與設計，提出了真實生活中可能出現的不確定或強烈的對比情境，讓讀者可以好好思考。例如巨大與膽小、清白與罪行、仇視與合作、真實與外表、勇敢與懦弱、輕鬆與忙碌、勇氣與知識、等等，這些都在提醒讀者「地球村中」要能容忍不同的人事物，不可以自己的想法強加他人身上，如此不僅自己難過，對方也不快活。

Alleen Pace Nilsen & Kenneth L. Donelson 在 *Literature for Today's Young Adults* 一書中指出：

奇幻允許我們—甚至強迫我們—比原先所期望的自己更加優秀。它使我們面對生命中模稜兩可及二元對立的諸多關係—善與惡、光明與黑暗、純潔和原罪、真實與表象、勇氣與怯懦、勤勞與懶散、果決與猶豫、秩序和脫軌。奇幻介紹這些，而且它還提供通過這兩者之間的對立和細微

的差別，讓讀者可以細想其用意¹⁴²。

例如讓海底王國大放光明的磁鐵岩竟是製造人類世界諸多船難的兇手，水族的光明與人類的黑暗如何取捨；吉姆和麗姬公主為勇氣與知識孰重的數度爭執；人類和火族對「髒亂」看法差異極大，相反的，火族每天早晚卻要刻意弄髒身體；純種龍不許與其他動物混血的半龍進入痛苦國，甚至還派小組到千火山之國追殺洩密者。還有當人類為水族和火族仇視對立多年不解，火族對血統（純種或混種）的執迷不悟，我們人類何嘗又沒有對立情節呢？看似巨人多多就是被排擠在外的邊緣人。他因為嚇人的外表而令人不敢親近，長年沒有朋友的多多而感嘆，真實的他卻是個可親可近的素食主義者。只有五人的小國的阿爾芳斯十一點四十五分國王直喊忙碌疲累，反觀地大物博的曼達勒國的皇帝與臣子所顯現出的輕鬆，兩兩相對照，讓人深思。

彭懿說：

幻想文學的價值在於它映照、重建或是說腐蝕我們的現實。它加劇了日常和魔術世界之間那道罅隙的擴展，體驗與日常的斷絕，從而達到重新認識現實的目的。……一旦讀者了解了他所逃遁到的那個邈遠陌生的世界以後，他也就了解了原來所在的那個世界¹⁴³。

托爾金也說：「幻想文學對解決人類的問題來說，是一個很有力量的方法。因為在幻想的世界，可以把現實世界的一切，從所有的羈絆中解開，還給它完全的自由，而能在最純粹、最平衡的觀點，去探索人類的問題。」¹⁴⁴

凱若·林區布朗（Carol Lynch-Brown）和卡爾·M·提姆林森（Carl M.

¹⁴² Alleen Pace Nilsen & Kenneth L. Donelson, *Literature for Today's Young Adults*, New York: Longman, 2000, p. 211

¹⁴³ 彭懿，《世界兒童幻想兒童文學》，頁 41。

¹⁴⁴ 轉引傅林統，〈奇幻文學的歷史和現代發展（之六）〉。國語日報。2006 年 5 月 21 日。4 版。

Tomlinsin)更指出：現代幻想小說時常包含事實，幫助讀者去了解今日的世界。現代幻想故事的價值是使兒童透過一個不同世界的各種經驗，發展他們的想像力，使他們考慮到現實的各種可能性。而且以幻想故事來表達嚴肅的主題，比寫實小說更易令人接受¹⁴⁵。幻想小說無所不在的驚奇與創意，往往能使小朋友覺得有趣新鮮；而人生歷練豐富的大朋友，則能體會其中深刻的人生觀照，這也是奇幻小說最吸引人的魅力。

三、 蛻變與成長

依鄭樹森的說法，成長的條件之一就是要嚐苦果以認識世界的真相。啓蒙故事是描繪一個人如何在挫折中認識真實世界，在酸楚中蛻變成長的過程。這類故事常是指故事中的青少年主角在極短的期間內，遇到一個重大生命上的抉擇、危機，或者是一系列的事件，這些遭遇使主角在事後對自我、對人生、對世界，能有一份新的認知、體會與頓悟，將來進入社會後，才可成爲一個比較成熟的人¹⁴⁶。

主角吉姆在一年多的時間內，先是知道不知自身來歷，隨著情節的開展，吉姆不僅要迎接旅途中出現的艱難險阻，而且要獨立完成艱鉅的試煉，方能和公主結爲百年之好，這是大家都贊成的婚姻，主角也獲得王國，主人翁感到安全、幸福和滿意。《百變小紅帽》中指出：大部分的童話故事最後的結局都是步入婚姻，這象徵社交和性的成熟¹⁴⁷。這象徵著主角獲得真正的獨立與成熟，他獲得了真正的自我與完整的人格，變成了「自我統治者」，一個真正自治的人。

「英雄的冒險之旅是爲一種追尋，追尋的往往是自我在旅行中由外而內的新生蛻變¹⁴⁸。」童話故事將平凡卻充滿幸福的生活生動地表現爲經歷了成長過程中所必有的艱辛困苦後產生的結果。研究者認爲作者刻意安排吉姆是身分不明的小黑嬰，應該是爲了扭轉傳統童話故事中白馬王子英俊爽朗的形象，在童話故事中

¹⁴⁵ 轉引廖卓成，《童話析論》（臺北：大安，2002年），頁181。

¹⁴⁶ 轉引張子樟，《少年小說大家讀》，頁16。

¹⁴⁷ 凱薩琳·奧蘭絲坦(Catherine Orenstein)，楊淑智譯，《百變小紅帽》（臺北：張老師，2003年），頁101。

¹⁴⁸ 鄭雅馨，《旅行的啟程與回歸—現代幻想中的女遊記實》（台東：台東大學兒童文學研究所，2004年），頁49。

解開「隱」謎，會導致獲得婚姻或獲得王國，故事終了，他還是不能免俗的讓吉姆當上了繆連王子，而後更繼位成爲一國之君。

人是活的，人的思想、性格、行爲和言談要有真實感，應會隨著時間的更移或空間的轉換而有發展性的變化，這是人物形象創塑很關鍵的一個課題。張子樟強調少年小說對青少年啓蒙和成長的影響：「一本優秀的少年小說需要有血有肉的圓形人物，也需要扭捏做作的扁形人物出入其間，才能襯托人生變化的多樣化。在人物分析這面大鏡子，青少年讀者除了會看到認同的角色外，也能深刻體會閱讀的喜悅¹⁴⁹。」吉姆·波坦的刻劃頗立體，讀者看到他許多情緒、行爲的轉變。吉姆在外的冒險過程中，面對一關關的挑戰，其實他心裡非常害怕恐懼，他卻咬緊牙根，勇敢克服，完成任務，當孩子的自我肯定能力成爲生活的主要內容時，其童年時代生活就宣告結束了。自立自強、主動精神與自我人格的發展完成，孩子就可得到新生，成爲一個更好的人。一個人如果希望獲得個性，完善自己，以及確保他的自我，他就得歷經艱難的發展過程：經受磨難，迎接危險，贏得勝利。

D·Escarpit指出現代童話的特色是：它的神奇部分並不是建築於仙女、神奇的事物、奇蹟般的遭遇，或是特定的人物的存在，而是建築在幻想、荒謬、幽默、夢想，甚至神怪，以及想像世界與介於童話世界和真實世界之間無人地域的創造¹⁵⁰。麥克·安迪在文本中塑造了專作壞事的噴火龍、屠龍救美的王子、等待救贖的公主、爲愛奔走的人魚公主與年老愛女的父親等等角色，這些角色在許多童話故事中都可發現他們的蹤跡，麥克·安迪爲他們注入了嶄新的生命。

在前後兩次的歷險中，麗姬公主一意孤行，違抗禁令，結果不但使自己身陷險境，也連帶讓他人的性命受到威脅。聰明靈巧的公主一反童話故事中乖巧柔順的公主形象，她對駙馬爺是咄咄逼人，對吉姆期許頗高。至於壞事做盡的噴火龍脫胎換骨後成爲人類謀福祉的黃金龍，海上流氓「海盜十三」經點化後成爲保國

¹⁴⁹ 張子樟，《少年小說大家讀》，頁 90

¹⁵⁰ D·Escarpit，黃雪霞譯，《歐洲青少年文學暨兒童文學》（台北：遠流，1989年），頁 97。

衛民的無敵十二，這些更是蛻變新生的最佳例子。

《火車頭大旅行》和《十三個海盜》在情節、人物上受到神話、民間傳說、童話故事的影響，不但揉合現實與幻想，甚至還預示未來等。吉姆以弱搏強、以小搏大、圓滿的大結局、智慧老人相助等都像童話的元素。例如龍的伊篷笆太太脫胎換骨之前必須沉睡一年整，這期間不能有人打擾觸摸，等她清醒後就變成睿智的龍，這像是童話〈睡美人〉的情節；麗姬公主因違抗禁令，偏離正路被抓走的情節也會讓我們想起〈小紅帽〉的故事情節。吉姆名字的由來¹⁵¹讓人聯想到《小紅帽》、《灰姑娘》等童話故事，主角之名利用某種特色而得名。在故事中也可以找到童話或神話中常出現的「女婿考驗」情節，兩種不同的典型情節，其一是公主有難，皇帝下詔，吉姆拯救公主成功，成為曼達勒國的駙馬爺。其二是海洋大王要求婚者知難而退，設下難以解決之題目，難題解決後方能「有情人終成眷屬」。

在魯西迪的《哈樂與故事之海》中創造了「故事之海」，它位在地球的第二個月亮『喀哈尼』星球上，由無數條獨一無二的彩色水流匯成的，他們互相穿插，宛若一條流動的織錦，錯綜複雜，令人屏息。「在海洋不同的地方，有不同類型的故事。在這個海裡，你可以找到那些曾經述說的故事和許許多多仍在構築的故事，故事潮流之海其實就是宇宙最大的圖書館¹⁵²。」所以，故事潮流之海不是死氣沉沉的故事奇談的貯藏室，而是生氣勃勃的故事製造機。水精靈說：「但要說出與眾不同的故事呢，啊，那種故事呀，即使是最頂尖的說書人，也需要故事之水喔。說故事需要能源，就像車子一樣。要是你沒有水，就沒有蒸氣囉¹⁵³！」麥克·安迪高超的說故事手法就像喝了故事之海的水般，他能將引用模仿的東西完全消化吸收，另樹一格，沒有留下多少結構上的缺失，讓評論家有挑剔的餘地。

¹⁵¹ 因他的褲子常有破洞，而且破洞都是相同的地方，即便縫過好幾百遍，經過兩三小時，破洞又會出現。所以娜妮阿姨想了一個對策，在那個洞洞開鈕扣眼兒，並縫上一個大鈕扣。因而大家都叫他「吉姆·波坦」（波坦是「鈕扣」之意）。

¹⁵² 薩蒙·魯西迪（Salman Rushdie），彭桂玲譯，《哈樂與故事之海》（台北：皇冠，2001年），頁74~5。

¹⁵³ 同上註，頁59。

第三節 幻想文學的美麗與哀愁

誠如前幾章所分析，麥克·安迪爐火純青地驅使著自由的想像力，以遙遠的中國、荒涼的南極或廣大無垠的海洋為舞台，讓童話人物般的國王、公主、皇帝、火車俠、人魚、噴火龍、海盜、會飛會浮的火車頭等在那裡登場，展開不可思議的冒險故事。雖然是非現實的幻想故事，但並不全都是架空的和神秘的，而是伴隨著大量的現實，情節的運轉也無一絲勉強之處。像這樣巧妙地揉和現實和想像，再加上適度的大眾化，以及發人深省的哲學議題，正是麥克·安迪的作品會風靡全世界的最大理由。不管是老少，只要吸引進它那無邊無際的空想世界裡，大家都能心悅誠服的接受，而他那環環相扣、合情合理的情節，更賦予他的故事最大的魅力。

羅青認為三大浪漫派思潮「自由、平等、博愛」其實就是少年小說的基石。在文學上，「自由」表示題材的開放，意謂著拋棄固定的形式、固定的題材，寫以前不太寫，不敢寫的東西；「平等」表示人物無論貴賤，什麼都可以成為寫作的對象，並可依自己情況的需要去創造新形式，其特色為「平中見奇」；「博愛」則表示萬物與作者「同情」，也就是指對所有的產生同情心¹⁵⁴。

幻想故事之所以吸引人，主要是作者用奇妙的想像，創造了一個完全新奇的故事，匪夷所思，令人十分嚮往。正如安妮莫爾（Annie E. Moore）在她的《兒童文學的新與舊》一書中：「幻想作品之不同於其他作品，在於它有股清芳之氣，充沛在無邊無際的奇妙與神異之中，令人耳目一新¹⁵⁵。」奇幻文學作家泰瑞·普萊契曾經說過：「奇幻文學不是只有巫婆和魔杖，而是能以全新的角度看這世界。一個恰到好處的玩笑，勝過一篇長篇嚴肅爭論。¹⁵⁶」在文本中，即使是科學或教化的事情，麥克·安迪都能夠讓讀者津津有味的讀著，被吸引進他所創造的獨特

¹⁵⁴ 轉引張子樟等，《認識少年小說》，頁 220-228。

¹⁵⁵ 轉引葉詠琍，《兒童文學》（台北：東大，1986 年），頁 170。

¹⁵⁶ 泰瑞·普萊契，謝其濬譯，《蒂芬妮的奇夢之旅》（台北：小天下，2004 年）導讀詞。

世界中，這樣高明的手法，讓人只有讚嘆的份。

傅林統指出：「奇幻」所以風行，乃因撩兒童內心對未知世界的憧憬和嚮往，以及對「奇異之力」期待和熱望的心。爲了迎合兒童，或說所有人類的期望，奇幻故事不斷創新，這種情況於今尤爲熾熱¹⁵⁷。在近代洶湧蓬勃的發展之下，各國都越來越重視現代幻想文學，早就跳脫了早期單純的文學作品的範疇，而是進入了一個複雜多元、交互共生的文化藝術領域。在《奇幻魔法總動員》特刊中，試圖從全方位的角度去探索奇幻文學所衍生出來的各種產物，包含了八大奇幻寶藏：小說、動漫、繪本、紙牌、戰棋、電影、音樂、電玩等¹⁵⁸。這八大奇幻寶藏只有「小說」與「音樂」這兩項無特定形象，其餘各項都有圖案，限制住玩家或蒐藏家的想像力。小說藉助文字，音樂藉助音符，讓閱聽者能輕易藉著文字或音符來神遊奇境異域，在腦海中勾勒、架構屬於自己想像的、天馬行空的異世界。

當我們在閱讀文本時，作者通常會經由文字描述人或物來想像。讀者反應理論者所謂的「具像化」歷程就是：我們藉著形成心像——也就是按照文本的文字所允許的去想像描寫了什麼——可以豐富我們的經驗，並增加我們的理解。藉由閱讀文本所提供的文字，喚起特定的感官記憶，這有一個最基本、最重要的好處就是想像行爲本身所提供的內在樂趣。培利·諾德曼指出這具有三重的樂趣：一是具有創造性行爲之樂趣，二是具有我們所想像的畫面之樂趣，三是具有探討我們所具像化的東西的樂趣¹⁵⁹。這三種樂趣中，研究者認爲孩子都具備具像化的技巧，並且使用享受前兩種樂趣。而這種發揮個人想像力的樂趣卻被上述的「電影」「電玩」給剝奪了。

當奇幻文學的熱力逐漸延燒蔓延，蔚爲風潮之際，影像的視覺效果或許增添了一種魅力，但是相對的，這就限制了讀者透過文字想像的空間，青少年及孩童的想像力被統一化、被扼殺了。幻想文學之路是更寬廣抑或更狹窄？閱讀人口因而增加或減少？是助力或阻力？這是一個值得我們好好重視思考的問題。

¹⁵⁷ 傅林統，〈奇幻文學的歷史和現代發展（之五）〉，國語日報，2006年5月14日，4版。

¹⁵⁸ 奇幻戰隊編，《奇幻魔法總動員》（台北：奇幻基地出版，2002年），頁16-17。

¹⁵⁹ 培利·諾德曼，《閱讀兒童文學的樂趣》，頁68-9。

參考文獻

壹、 中文書目

一、 研究文本

Ende, Michael (麥克·安迪)。李常傳譯。《火車頭大旅行》(*Jim Knopf and Lukas the Engine Driver*)。台北：遊目族。2000年。

____。李常傳譯。《十三個海盜》(*Jim Knopf and the Wild 13*)。台北：遊目族。2002年。

二、 相關幻想文學作品

角野榮子。李浪譯。《魔女宅急便》。臺北市：國際少年村。1997年。

(依英文字母先後順序排列)

Andersen, Hans Christian (安徒生)。任溶溶譯，《安徒生童話全集第一集》。台北：台灣麥克。2005年。

Barrie, J. M. (詹姆斯·巴利)。辛一立譯。《彼得潘》(*Peter Pan*)。臺中：晨星發行。2003年。

Bois, William Pene du (威廉潘·迪·波瓦)。陳惠華譯。《二十一個氣球》(*The Twenty-one Balloons*)。臺北：志文。1996年。

Dahl, Roald (羅爾德·達爾)。冷杉譯。《怪桃歷險記》(*James and the Giant Peach*)。台北：志文。1995年。

____。任溶溶譯。《巧克力工廠的秘密》(*Charlie and The Chocolate Factory*)。臺北：志文。1993年。

____。齊霞飛譯。《吹夢巨人》(*The BFG*)。臺北：志文。1998年。

____。冷杉譯。《玻璃大升降機歷險記》(*Charlie and the Grear Glass Elevator*)。台北市：志文。1998年。

Ende, Michael (麥克·安迪)。李常傳譯。《默默》(*Momo*)。台北市。小暢書房。1990年。

____。廖世德譯。《說不完的故事》(*The Neverending Story*)。台北：遊目族。2000年。

____。楊武能譯。《如意潘趣酒》(*Der Wunschpunsch*)。台北：國際少年村。1995

- 年。
- ____。張莉莉譯。《魔術學校》(*Die Zauberschule und andere Geschichten*)。台北：格林文化。1999年。
- 《滿月傳奇》(*Night of Wishes*)
- Flaming, Ian Lancaster (傳來銘)。張劍銘譯。《萬能車》。臺北：國語日報。1992年。
- Funke, Cornelia (柯奈莉亞·馮克)。劉興華譯。《波提拉與偷帽賊》(*Potilla und der Mützendieb*)。臺北：允晨。2002年。
- ____。劉興華譯。《神偷—威尼斯大逃亡》(*Herr der Diebe*)。臺北；允晨。2002年。
- ____。劉興華譯。《神偷—旋轉木馬》(*Herr der Diebe*)。臺北；允晨。2002年。
- Hohlbein, Wolfgang (沃夫岡·霍爾班)&Hohlbein, Heike (海克·霍爾班)。劉興華譯。《童話月球》(*Märchen Mond*)。臺北：奇幻基地出版。2003年。
- Kastner, Erich (艾瑞克·凱斯特納)。任溶溶譯。《偉大的小不點》(*The Little Man*)。台北：時報出版。1996年。
- Lewis, Carroll (路易斯·凱洛)。趙元任譯。《愛麗絲漫遊奇境》(*Alice's Adventure in Wonderland*)。臺北：經典傳訊文化。2000年。
- Meyer, Kal (凱·麥爾)。劉興華譯。《水后》(*Die Flie Bende Kongin*)。臺北：允晨文化。2003年。
- ____。劉興華譯。《石光》(*Das Steinerne Light*)。臺北：允晨文化。2003年。
- ____。劉興華譯。《玻璃字》(*Das Glaserne Wort*)。臺北：允晨文化。2003年。
- Norton, Mary (瑪麗·諾頓)。任以奇譯。《地板下的小矮人》(*The Borrowers*)。臺北：志文。1993年。
- Otfried Preussler (奧·普羅伊斯拉)。廖為智譯。《飛天小魔女》(*Die Kleine Hexe*)。台北：志文。1994年。
- Philippa, Pearce (菲利帕·皮亞斯)。張麗雪譯。《湯姆的午夜花園》(*Tom's Midnight Garden*)。臺北市：臺灣東方。2000年。
- Pratchett, Terry (泰瑞·普萊契)。謝其濬譯。《蒂芬妮的奇夢之旅》(*The Wee Free Men*)。台北：小天下。2004年。

Rowling, J.K. (J·K·羅琳)。彭倩文譯。《哈利波特(4)：火盃的考驗》(*Harry Potter and The Goblet of Fire*)。臺北：皇冠。2001年。

Rushdie, Salman (薩蒙·魯西迪)。彭桂玲譯。《哈樂與故事之海》(*Haroun and Sea of Stories*)。台北：皇冠文化。2001年。

Stevenson, Robert Louis (史蒂文生)。林政瑩譯。《金銀島》(*Treasure Island*)。台北市：小知堂。2001年。

Wilde, Oscar (王爾德)。劉清彥譯。《眾神寵愛的天才——王爾德童話全集》(*Complete Oscar Wilde's Fairy Tales*)。臺北：格林。2000年。

三、中文理論專書（依著者姓氏筆劃排列）

方祖燾。《小說結構》。台北：東大圖書。1995年。

林文寶等。《談童話》。臺北：天衛文化。1998年。

吳其南。《德國兒童文學縱橫》。湖南省：湖南少年兒童。1996年。

金健人。《小說結構美學》。台北：木鐸。1995年。

奇幻戰隊編。《奇幻魔法總動員》。台北：奇幻基地出版。2002年。

洪文瓊等。《認識童話》。台北：中華民國兒童文學學會。1992年。

韋葦。《世界童話史》。台北市：天衛文化。1995年。

梅子涵等。《中國兒童文學5人談》。天津市：新蕾出版社。2001年。

許雅芬等。《火車快飛繞家園》。臺北：大地地理。2001年。

張大春。《文學不安：張大春的小說意見》。台北：聯合文學。1995年

張子樟。《走出傷痕》。台北：東大。1990年。

____。《少年小說大家讀—啟蒙與成長的探索》。台北：天衛文化。1999年。

____。《閱讀與詮釋之間》。花蓮：花縣文化。1995年。

____。《青春記憶的書寫》。台北：幼獅文化。2000年。

____。《寫實與幻想》。臺北：國語日報。2001年。

張清榮。《少年小說研究》。臺北：萬卷樓。2002年。

郭素芳編。《聖經的故事》。臺中：好讀。2002年。

陳建憲。《神祇與英雄》。北京：新知三聯書店。1994年。

彭懿。《世界幻想兒童文學導論》。台北：天衛文化。1998年。

- 葉詠琄。《兒童文學》。台北：東大。1986年。
- 蔡尚志。《童話創作的原理與技巧》。台北：五南。1996年。
- 傅林統。《少年小說初探》。台北：富春文化。1994年。
- 廖卓成。《童話析論》。臺北：大安。2002年。
- 魏飴。《小說鑑賞入門》。臺北：萬卷樓。1999年。
- 譚達先。《中國神話研究》。臺北：台灣商務。1988年。

四、 中譯理論專書（按照原作者姓氏英文字母排列）

- Campbell, Joseph (喬瑟夫·坎伯)。朱侃如譯。《千面英雄》(*The Hero with A Thousand Faces*)。台北：立緒文化。1997年。
- ____。李子寧譯。《神話的智慧：時空變遷中的神話》(*Transformations of Myth through Time*)。台北。立緒文化。1996年。
- Cashdan, Sheldon(雪登·凱許登)。李淑琚譯。《巫婆一定得死》(*The witch must die : how fairy tales shape our lives*)。台北：張老師。2001年。
- Cohan, Steven (史蒂文·科恩)& Shires, Linda M. (琳達·夏爾斯)。張方譯。《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》(*Telling Stories : A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*)。臺北：駱駝。1997年。
- Escarpit, Denise(丹妮斯·埃斯卡皮)。黃雪霞譯。《歐洲青少年文學暨兒童文學》。台北：遠流。1989年。
- Forster, Edward Morgan (佛斯特)。李文彬譯。《小說面面觀—現代小說寫作的藝術》(*Aspects of the Novel*)。台北：志文。1991年。
- Frye, Northrop (諾斯洛普·弗萊)。陳慧、袁軍、吳傳仁譯。《批評的解析》。天津：百花文藝。1998年。
- Hazard, Paul (保羅·亞哲爾)。傅林統譯。《書·兒童·成人》(*Les Liyres, Les Enfants et Les Hommes*)。臺北：富春。1992年。
- Kottler, Jeffrey·A(寇特勒)。黎雅麗譯。《旅行，重新打造自己》(*Travel That Can Change Your Life: How to Create a Transformative Experience*)。臺北：天下遠見。1998年。
- Neumann, Erich(埃利希·諾伊曼)。李以洪譯。《大母神》(*The Great Mother*)。

北京市：東方。1998年。

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

Orenstein, Catherine (凱薩琳·奧蘭絲妲)。楊淑智譯。《百變小紅帽：一則童話的性、道德和演變》(*Little Red Riding Hood Uncloaked*)。臺北：張老師。2003年。

Pearson, Carol S. (卡蘿·皮爾森)。徐慎恕、朱侃如、龔卓軍譯。《內在英雄：六種生活的原型》(*The Hero Within : Six Archetypes We Live By.*)。臺北：立緒文化。2000年。

Postman, Neil (尼爾·波士曼)。蕭昭君譯。《童年的消逝》(*The Disappearance of Childhood*)。台北：遠流。1998年。

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

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

Writer's Digest Books (作家文摘出版社)編。林以舜譯。《奇幻文學寫作的十堂課》(*The Writer's Complete Fantasy Reference*)。臺北：奇幻基地。2003年。

五、 期刊資料 (依著者姓氏筆劃排列)

宋麗玲。〈《小風之旅》、《小雨點》和《月亮之子祿那童》中的幻想境界〉。《第五屆「兒童文學與兒童語言」學術研討會論文集》(台北：富春文化。2001年5月)。頁57-70。

林怡君。〈愛麗絲的旅行：兒童文學中的女遊典範〉。《中外文學》(1999年5月第12期)。頁79-96。

林晶。〈論兒童幻想小說的基本特徵〉。《兒童文學學刊》(2001年11月第6期下卷)，頁145-162。

胡錦媛。〈遠離非洲。遠離女性：《黑暗之心》中的旅行敘事〉。《中外文學》(1999年5月第12期)。頁95-113。

郭鎧莉。〈兒童文學與旅遊〉。《人本教育札記》(2000年7月第133期)。頁35-7。
黃秋芳。〈在「小說」與「童話」邊緣——從「小說童話」看「兒童」與「成人」
兩大文學板塊相互靠近〉。《兒童文學學刊》。(2002年5月第7期)。頁177-197。
彭懿。〈關於 Fantasy 一詞的比較研究〉。《中國兒童文學》(2002年4月第2期)
頁58-65。

六、 學位論文 (依著者姓氏筆劃排列)

范富玲。《尋找鏡魔—少兒文學中的鏡子現象》。台東：台東大學兒童文學研究所。
2005年。
陳雅雯。《在科幻與奇幻之間擺盪—以張之路的作品為例》。台東：台東大學兒童
文學研究所。2004年。
葉虹廷。《麥克·安迪之《說不完的故事》中的第二世界場景架構與追尋過程》。
台東：台東大學兒童文學研究所。2001年。
鄭雅馨。《旅行的啟程與回歸—現代幻想中的女遊記實》。台東：台東大學兒童文
學研究所。2004年。
關凱玲。《奇幻文學的探索旅程—以《黑暗元素三部曲》為例》。台東：台東大學
兒童文學研究所。2004年。

七、 報紙

傅林統。〈奇幻文學的歷史和現代發展 (之三)〉。國語日報。4版。2006年4月
23日。
傅林統。〈奇幻文學的歷史和現代發展 (之五)〉。國語日報。4版。2006年5月
14日。
傅林統。〈奇幻文學的歷史和現代發展 (之六)〉。國語日報。4版。2006年5月
21日。

貳、 西文部份

Nilsen Alleen Pace & Done.Kenneth L. 2000 *Literature for Today's Young Adults*.
New York : Longman.

Sutherland, Zena. "Fantasy." Sutherland Zena. *Children and Books*. U.S.A.: Addison-Wesley Educational Publishers Inc.1997

Butts, Dennis. "Shaping Boyhood: Empire Builders Adventures." Hunt Peter & Ray Sheila. eds.. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. N.Y.: Routledge.1996.

Jacobs, James S. & Tunnel, Michael O. "Modern Fantasy." Jacobs, James S. & Tunnel, Michael O. eds.. *Children's Literature, Briefly*. Prentice Hall, Inc. 1996.

參、 網路資料 (依上網查詢日期順序排列)

<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/?qid=1305082510597> (2005/12/10)

<http://www.jingqi.com/channel/main/ContentDetail.asp?GUID={84258F4B-C69D-49A6-92F8-C10D65CB4D6F}> (2006/01/01)

<http://ihome.cuhk.edu.hk/~b476727/modern/Taj/Taj.htm> (2006/02/07)

<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/?qid=1406012111804> (2006/02/07)

附件（一）

麥克·安迪作品年表

1960 年《火車頭大旅行》(*Jim Knopf and Lukas the Engine Driver*) 幻想文學作品

1962 年《十三個海盜》(*Jim Knopf and the Wild 13*) 幻想文學作品

1973 年《默默》(*Momo*) 幻想文學作品

1979 年《說不完的故事》(*The Neverending Story*) 幻想文學作品

1982 年《馬戲團故事》(*Juggler's Tale*) 劇本

1986 年《鏡中之鏡》(*Mirror in the Mirror*) 成人小說

1989 年《如意潘趣酒》(*Der Wunschpunsch*) 幻想文學作品

1990 年《滿月傳奇》(*Night of Wishes*) 幻想文學作品

1994 年《魔術學校》(*Die Zauberschule und andere Geschichten*) 短篇故事集

附件（二）

麥克·安迪作品獲獎一覽表

- 1960年 柏林青少年文學獎
- 1961年 《火車頭大旅行》獲德國少兒書籍圖書獎
- 1961年 《火車頭大旅行》被列入了漢斯—克裏斯蒂安—安徒生獎榮譽書單
- 1962年 《十三個海盜》被列入德國少兒書籍圖書獎入選名單
- 1967年 獲雨果—雅各比獎
- 1974年 《默默》獲德國青年書籍圖書獎
- 1974年 《默默》被列入歐洲青年書籍獎榮譽書單
- 1976年 獲日本仲森獎
- 1979年 《說不完的故事》獲12月最佳圖書獎
- 1979年 《說不完的故事》獲巴克斯特胡特公牛獎
- 1980年 《說不完的故事》獲德國電視二台書蛀蟲獎
- 1980年 《說不完的故事》獲促進青少年文學的威廉—豪夫獎
- 1980年 《說不完的故事》獲德國青年書籍圖書獎提名
- 1980年 《說不完的故事》獲福爾卡赫青少年文學協會大獎
- 1980年 《說不完的故事》獲歐機情年書籍圖書大獎
- 1981年 獲德國青少年唱片獎
- 1981年 恩德全部作品獲雅努斯—科爾恰克獎
- 1981年 《說不完的故事》獲日本現代文學最佳翻譯獎
- 1982年 《嬌龍與暴蝶》獲年度最美的圖書獎
- 1982年 布龍奇·迪·裏亞策獎；恩德的全部作品獲義大利文化獎基瓦尼斯文學獎
- 1982年 恩德的全部作品獲弗羅倫薩最美的藝術協會獎洛雷爾佐·裏·馬尼菲科
- 1982年 獲年度最佳作家獎
- 1983年 《說不完的故事》獲荷蘭青年書籍圖書獎鹿特丹銀筆獎

- 1983 年 獲西班牙文化部頒發的年度最佳青少年書籍獎
- 1987 年 獲德國幻想獎
- 1988 年 〈歐非里亞的影戲〉提名列入青少年書籍名單
- 1988 年 《火車頭大旅行》的義大利文譯文被列入 IBBY 榮譽書單
- 1988 年 《默默》的伊朗譯文被列入 IBBY 榮譽書單
- 1988 年 《說不完的故事》的波蘭譯文被列入 IBBY 榮譽書單
- 1989 年 《如意潘趣酒》獲蘇黎士拉·瓦特·奎·利特兒童書籍獎
- 1989 年 《如意潘趣酒》因德國電視 Th 台 ZDF 書蛀蟲讀者獎設立十周年而獲特別獎
- 1989 年 《說不完的故事》獲金唱片獎
- 1989 年 〈歐非里亞的影戲〉被列入基督教兒童書籍圖書獎名單
- 1989 年 《如意潘趣酒》被列入哈默爾恩市捕鼠入大獎入選名單
- 1989 年 緩帶聯邦大十字勳章
- 1993 年 〈去聖庫魯次的遙遠之路〉被列入德國青少年獎入選名單
- 1996 年 〈去聖庫魯次的遙遠之路〉獲庫爾特·拉斯維茨最佳短篇小說獎
- 1996 年 〈爲什麼〉獲巴特維爾特巴德爾青少年圖書獎

IBBY (International Board on Books for Young People) 即是國際少年兒童讀物委員會

參閱

<http://www.jingqi.com/channel/main/ContentDetail.asp?GUID={84258F4B-C69D-49A6-92F8-C10D65CB4D6F}> (95/01/01)

附件 (三)

台灣出版之麥克·安迪中文譯本作品列表

書名	作者	繪者	譯者	出版社	出版時間
默默	邁克·安迪		李常傳	小暢書房	1988年
說不完的故事	邁克·安迪		廖世德	小暢書房	1989年
吉姆鈕扣－火車頭大冒險	麥可·安迪		王玉馨	世茂	1990年
吉姆·波坦與火車頭大旅行	M·安迪		李常傳	小暢出版	1990年
吉姆·波坦和十三個海盜	M·安迪		李常傳	小暢出版	1990年
馬戲團的故事	M·安迪		李常傳	小暢書房	1990年
夢夢	麥可·安迪		李瑟花	世茂	1990年
如意潘趣酒	麥克·安迪		楊武能	國際少年村	1995年
嬌龍與暴蝶	麥克·安迪	曼弗雷德	張莉莉	臺灣麥克	1996年
鏡中之鏡	米歇爾·恩德		陳素幸	時報文化	1998年
犀牛諾貝特	麥克·安迪	密希爾	幸佳慧	臺灣麥克	1998年
滿月傳奇	麥克·安迪	許若德兒	馬佑真	格林	1998年
魔術學校	麥克·安迪	歐伯狄克	張莉莉	格林	1999年
說不完的故事	麥克·安迪		廖世德	遊目族	2000年
火車頭大旅行	麥克·安迪		李常傳	遊目族	2000年
默默	麥克·安迪		李常傳	遊目族	2002年
十三個海盜	麥克·安迪		李常傳	遊目族	2002年

誰的小布偶？	麥克·安迪	艾方索	張莉莉	格林	2004 年
火車頭大旅行(新版)	麥克·安迪		李常傳	遊目族	2005 年
十三個海盜(新版)	麥克·安迪		李常傳	遊目族	2005 年