

宗教聖像作為文學符號的詮釋與意義—— 以老子、媽祖、哪吒為例

陳惠齡*

摘 要

宗教或文學，基本上都是作為展示人類生活與生存意識的一種修辭形態，援此，當文學作品以宗教聖像作為文本符號的書寫策略時，也將是一種意義的建構，意味著藉由擇選不同聖像符號或表現聖像多樣位格與性格表徵，昭示聖像形態轉化或變遷時，實已浮露作者展現社會實踐的賦形意義，並已陳明宗教聖像符號背後的一種文化或意識形態。本文主要關懷乃在於經由作家的想像與修辭，宗教聖像如何在文學文本先是被還以俗世之姿，而後在文學創作的衍繹中，展現參悟生命往復循環的人神變貌，本文的命題並兼及宗教聖像如何在現代文學作品展開符號轉義的路徑。道教中的三種聖像，如老子、媽祖與哪吒，原都與中國文化以及臺灣在地民俗有其重要的聯結性，因此作為本文觀測宗教聖像與文學符號交涉辨證之間的論述實踐。

關鍵詞：宗教聖像、文學符號、老子、媽祖、哪吒

* 國立新竹教育大學中國語文學系副教授。

The Interpretation and Connotation of Religious Icons as Literary Symbols — Taking Laozi, Matzu and Nezha as Examples

Chen Wei-Lin

Associate Professor, Department of Chinese Language and Literature Studies, National Hsinchu University of Education

Abstract

Both religion and literature are rhetoric symbols to represent human life and existential consciousness. When a religious symbol was chosen as a sign in writing, it could be a meaningful structure, as such selection of religious icons or the demonstration of multi-positions and characters of these religious icons have surfaced the exterior meaning that changes with the trend of the times and presented the culture or ideology of that society. This paper discusses how the religious icons regained their sacredness from secularity in literary texts through a writer's imagination and rhetoric writing technique, and thereafter presented the recreating phenomena of life and death via the interpretation of previous literary works. The title of this paper has also included the paths that religious icons took to develop their symbol transformation in modern literature. Since Laozi, Matzu and Nezha, three important Taoism Gods, are all closely linked with Chinese culture and Taiwanese folklore, this paper employed them to observe and scrutinize the dialectics and discourse of religious icons and literary symbols.

Keywords: Religious Icon, Literary Symbol, Laozi, Matzu, Nezha

宗教聖像作為文學符號的詮釋與意義—— 以老子、媽祖、哪吒為例*

陳惠齡

一、前言：文學中聖像符號的植入與生成

在探討文學藝術的起源時，論者或從人類模仿自然萬有，或就人生苦悶，感物吟志，或勞動與遊戲，或以為文學藝術來自宗教信仰等等紛紜面向，作為探源文學藝術之濫觴。¹諸家之說儼然各自成理，卻是多音交響，始終無法拍板定調。其中有關「藝術和祭典」的說法，卻同時見諸東西學者論述中，如〔美〕哈頓(A.C.Haddon)在《藝術的演進》中云：「一切藝術皆產生於宗教的祭壇」²，〔日〕廚川白村於《苦悶的象徵》中也嘗就原始人對於宇宙日月星辰與生命生殖慾望的驚詫夢想而論說：「只要把這來自壓抑作用的人生苦悶和原始宗教、夢和象徵聯想，文藝的起源究竟何在，我想聰明的讀者就不難明白了。原始時代的宗教祭式與文藝的關係，真是好像姐妹、是兄弟。」³顯見宗教與文學藝術的關係十分密切。就人類內在深層結構與價值意識所外延為日常生活文化而觀，所謂「居住」(inhabit)、「栽種」(cultivate)、「保護」(protect)、「朝拜」(honour with worship 或譯「拜神」)⁴，都是初民生活經

* 本文初稿宣讀於「道教經典國際學術研討會」(高雄：高雄師範大學經學研究所主辦，2012.11.3-4)，承蒙李幸長教授講評，以及李師豐楙教授提點，復蒙學報匿名審查者悉心匡正，惠賜許多卓見，增益本文論述周延性，在此深致謝忱。

¹ 參見諸家《文學概論》或《藝術概論》中有關「文學的起源」諸篇章。如王夢鷗：《文學概論》(臺北：帕米爾書店，1964)、張雙英：《文學概論》(臺北：文史哲出版社，2002)，蔣勳：《藝術概論》(臺北：臺灣東華書店，1995)等。

² 引自張健：《文學概論》(臺北：五南圖書出版有限公司，1983)，頁19。

³ 見〔日〕廚川白村：《苦悶的象徵》(臺北：志文出版社，1973)，頁88。

⁴ 參〔英〕雷蒙·威廉士(Raymond Williams)著：《關鍵詞：文化與社會的詞彙》(臺北：巨流圖書

驗中的一系列重要觀念。其中作為原初民眾膜拜靈性意識的權威——「拜神」，除了是以一種特殊方式構成整個民間生活傳統的基本部分，極富宗教性色彩的民間信仰或也可稱為人類社會最早的「精神文明」。「拜神」既為文化成因的一個要素，而文學本是文化活動的一環，如是而觀，則從「宗教標記」到「文學符號」的衍異過程，自是值得關注與探究的重要議題。

當代最富盛名的宗教現象學者伊利亞德（Mircea Eliade）曾以世間事物的兩種經驗模式——神聖與凡俗，作為統攝所有宗教的本質，並強調「神聖現象」在各宗教中的顯現：

神聖總是顯示自身為一個完全不同於自然狀態中的實體。事實上，借用自然世界或人類凡俗心態之生活中的用語，我們只能天真地用語言來表達敬畏感（the tremendum）、莊嚴感（the majestas），或迷人的奧秘（the mysterium fascinans）。⁵

伊利亞德所指稱的「神聖現象」主要是針對「神聖經驗」而發，他認為人之所以會意識到神聖，乃是因為神聖以某種完全不同於凡俗世界的方式，呈現自身、顯現自身，此即所謂的「神聖顯現」。在伊利亞德的觀念中，所謂「神聖顯現」的詞彙有三：hierophany（譯作「聖顯」，意指所有不同型態的神聖顯現）、theophany（譯為「神顯或天主顯現」，意指神聖以位格神的形式顯現）、kratophany（譯作「力顯」，乃指神聖以非位格的巨大能力形式顯現出來）。⁶本文所界定的「聖像」，雖趨近於「神聖以位格神的形式顯現」的定義，但主要還是作為一種象徵的符號，因此並非是純粹作為神聖神祇的寫真圖像或神蹟臨現。

本文主要關懷乃在於經由作家的想像與修辭，宗教聖像如何在文學文本中先是被還以俗世之姿，而後在文學創作的衍繹中，漸次展現參悟生命往復循環的人神變貌，本文的命題並兼及宗教聖像如何在現代文學作品展開符號轉義的路徑。文學在現代知識論體系中原被歸屬為「情感表達」的人文門類，因此本文以「聖像」名之，

公司，2003），頁 87。

⁵〔美〕伊利亞德著，楊素娥譯：《聖與俗：宗教的本質》（臺北：桂冠圖書公司，2000），頁 60-61。

⁶〔美〕伊利亞德著，楊素娥譯：《聖與俗：宗教的本質》，頁 62 註解 3。

實寓寄文學作家對於宗教人物聖像的一種「想像」與「期待」，所謂「聖像」因而也暗示了一種文學符號的理解空間⁷，並非是凝止於神龕之上的聖像。準此，本文雖以道教聖像作為探討門徑，卻不採取道教信仰思想中的核心內容，諸如在道教理想中通過修煉得道，而長生不死、神通廣大的「神仙」一詞，或當代道教四個主神的結構：道——太上——三清——玉皇⁸，作為研討命題，而是以歸屬於道教經典的諸神列仙，卻又同時浮露於文學作品中的神聖人物作為聚焦對象。

文學擷取宗教聖像作為表現符徵，其原初的創作意圖自是藉著符號的多重指涉，來處理宗教意識的重新建構，然而當不僅止於傳達作者個人的宗教體驗，或意圖於恢復原始宗教，文學中聖像符號的生成與植入，所實質表徵者乃為作者的精神追索。職是之故，也必然關鎖形塑符號者主觀位置所牽引之時代脈絡與感情結構。當宗教聖像在文學的再現過程中被符號化時，這個符號已然具有虛構想像性格，以及此符號所牽涉的隱藏文本與概念系統，甚至是此概念系統所呈現的文化定位。⁹爰是，本文乃擇取道教中人物聖像為例，先從古典文學文本作為探述起點，但主要是依從現代文學脈絡而以中國魯迅《故事新編·出關》（1935）中的老子¹⁰、當代臺灣的媽祖女神書寫，主要以葉石濤〈三月的媽祖〉（1949）¹¹系列小說和陳玉慧《海神家族》（2004）為主¹²，以及在後現代書寫中所流淌青春怪力的變形哪吒，如奚淞〈封神榜裡的哪吒〉（1971）¹³和西西〈陳塘關總兵府家事〉（1987）等¹⁴，作為主要研究文本。總結而言，本文研擬的問題意識是：當文學作品分從不同再現方式，來傳達

⁷ 本文有關「聖像」的發想概念來自於褚瀟白：《聖像的修辭：耶穌基督形象在明清民間社會的變遷》（北京：中國社會科學出版社，2011）。唯該書主要探討明清圖像中耶穌基督形象的呈現形態及其所顯示的人類學意識，與本文處理「宗教標記」轉化為「文學符號」的衍異議題並不相同。

⁸ 見宮哲兵：〈當代道教主神的結構體系論——兼論邏輯與歷史的一致〉，《哲學研究》4（2008），頁106。

⁹ 參見劉紀蕙：《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀·自序》（臺北：立緒文化事業，2000），頁4。

¹⁰ 魯迅：《魯迅全集·故事新編》（臺北：谷風出版社，1989），卷2，頁433-446。

¹¹ 葉石濤：《葉石濤全集1·小說卷一》（高雄：高雄文化局，2006），頁157-164。

¹² 陳玉慧：《海神家族》（臺北：INK印刻出版有限公司，2004）。

¹³ 奚淞：〈封神榜裡的哪吒〉，原載《現代文學》第44期（1971.9），先後入選鄭明嫻主編：《六十年短篇小說選》（1972）、齊邦媛主編：《中國現代文學選集·小說卷》（1983）等，本文所據則為歐陽子編：《現代文學小說選集》第2冊（臺北：爾雅出版社，1977），頁441-458。

¹⁴ 西西：〈陳塘關總兵府家事〉，《故事裡的故事》（臺北：洪範書店，1998），頁1-25。

並呼應不同時代的宗教人物聖像的轉型時，一方面除了產生觀看傳統宗教的距離外，另一方面原本可辨識的宗教聖像，一旦託寓於文學作品之際，或已不再是純粹而無雜質的，也迥非吾人意識深層結構中的固著神龕，而是另有其轉換身分與殊異面貌。

二、文化更新的政治性意圖： 魯迅《故事新編·出關》中的老子

在歷史上的老子，神性與人性色彩並存。老子不僅是道家思想的奠基者，在道教神系中，老子也是一位重要的神靈，因此有關老子的身世和著作，都充滿了神化色彩。《莊子》一書中言及老子：「關尹老聃乎，古之博大真人哉。」¹⁵《史記·老子韓非列傳》則言：「蓋老子百有六十餘歲，或言二百餘歲，以其脩道而養壽也。」¹⁶葛洪《神仙傳》中敘及老子的誕生：「其母感大流星而有娠，雖受氣天然，見於李家，猶以李為姓。或云：老子先天地生。或云：天之精魄，蓋神靈之屬。或云：母懷七十二年乃生，生時剖母左腋而出，生而白首，故謂之老子。」¹⁷另《魏書·釋老志》亦載有道士寇謙之遇大神之事：「謙之守志，精專不懈，以神瑞二年十月乙卯，忽遇大神，乘雲駕龍，導從百靈，仙人玉女，左右侍衛，集止山頂，稱太上老君。」¹⁸上述略舉老子歷經不同時代的神化過程，姑且不論老子神化背後的諸般文化現象，例如漢代政治社會危機中對於宗教渴慕與求仙之心，或源自生命倫理與淨化人心的使命，而使主張無為、寡欲和養生的老子成為彼時社會教化的重要形象。¹⁹概而言之，老子之被神化乃是植基於社會變化後反映在群眾社會意識裡的一種現象。

¹⁵ 清·郭慶藩：《莊子集釋·雜篇·天下第三十三》（臺北：世界書局，1974），頁474。

¹⁶ 漢·司馬遷：《史記·老子韓非列傳》（臺北：鼎文書局，1986），卷63，頁2142。

¹⁷ 周啟成注釋：《新譯神仙傳》（臺北：三民書局，2004），頁358。（由清·王謨《增訂漢魏叢書》輯出。）

¹⁸ 見北齊·魏收：《魏書·釋老志》（臺北：鼎文書局，1986），卷114，頁3050。

¹⁹ 參見碣石：〈漢代老子神化現象考〉，《宗教學研究·道教研究》4（1996.4），頁23-28。

單就宗教聖像而觀，老子除了善於修道養生之外，在上述老子聖像中也呈顯了超自然的「長生不老」仙氣，一如葛洪所賦形老子神人聖像：「身長九尺，黃色，鳥喙，隆鼻，秀眉長五寸，耳長七寸，額有三理上下徹，足有八卦……」²⁰，又載記其神仙履歷表時則言：「伏羲時，為鬱華子；神農時，為九靈老子；祝融時，為廣壽子；黃帝時，為廣成子；顓頊時，為赤精子；帝嚳時為祿圖子；堯時，為務成子；舜時，為尹壽子；夏禹時，為真行子；殷湯時，為錫則子；文王時，為文邑先生。」²¹至於另一種神化軌轍則是直接把老子等同於道，如《老子聖母碑》則言：「老子者，道也。乃生於無形之先，起於太初之前，行於太素之元，浮游六虛，出入幽冥，觀混合之未別，窺清濁之未分。」²²爰是而使老子更具有開創宇宙與化成天地的神格屬性。此亦即《道德經》屢經知識界為之注疏後，聯結黃老之學興盛，而漸為方士仙家尊崇為治國修身與習煉成仙的聖典之故。

誠如識者所言：「神仙思想之產生，本是人類幾種基本慾望之無限度的伸張」²³，成仙緩死之思，既為飲食男女之大欲，作為本土宗教的道教，其所揭舉「沒身不殆」的道術和方伎，因此影響中國民間極為深遠，審諸歷代文學作品中，處處可見道教列仙的影子。在道教源流中的老子，固然有許多異名，諸如「妙無上帝」、「元始天尊」、「妙有大帝」、「天寶丈人」、「玄元老君」、「玄元皇帝」、「太上老君混元上德皇帝」等等²⁴，各異名多所混用，但主要以「太上老君」尊號通行最廣。按老君聖紀經所載「太上老君居太清境，乃元氣之祖，宗天地之根，本於至寂至虛之內，大初太始之先，惟數御運布氣融精，開化天地，……極開闢之後，觀世代之澆淳，隨時立教，代為帝師，建立法度，或流九天，或傳四海，自三王而下，歷代帝王咸宗奉焉。」²⁵爰是，在文學作品中的老君角色則是以居三十三天之上「離恨天兜率宮」，煉就仙家至寶金丹，仙輩位階極崇高形象而顯影，如《西遊記》第五回從孫悟空視

²⁰ 見何淑貞校注：《新編抱朴子·內篇·雜應第十五》（臺北：國立編譯館，2002），頁488。

²¹ 周啟成注釋：《新譯神仙傳》，頁358。

²² 漢·王阜：《老子聖母碑》，收入清·嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文·全後漢文》第2冊（臺北：世界書局，1963），卷32，頁8-9。

²³ 聞一多：《神話與詩·神仙考》（臺中：藍燈文化事業股份有限公司，1975），頁162。

²⁴ 不著作者：《繪圖三教源流搜神大全·道教源流·一卷》（臺北：聯經出版事業公司，1980），頁14-16。

²⁵ 不著作者：《繪圖三教源流搜神大全·道教源流·一卷》，頁14-15。

角所繪製：「原來那老君與燃燈古佛在三層高閣朱陵丹台上講道，眾仙童、仙將、仙官、仙吏都侍立左右聽講。」²⁶然而《封神演義》中的「元始天尊」迥非老子而是另有其人，如第八十二回「三教大會萬仙陣」敘及元始天尊來會萬仙陣：「正靜坐間，忽聽得空中有一陣異香仙樂，飄飄而來。元始已知老子來至，隨同眾門人迎候。老子下了板角青牛，攜手上篷。」²⁷管窺古典文本所浮雕的老子聖像，大致兼採道家與道教人物特質的程式化塑形，並未賦予人物豐厚飽滿的情緒精神，或具有社會意義的人物形象。

從哲學經典人物，歷經轉異而成為與宗教聯結的列仙之一，已然脫去肉體凡胎的老子，來到魯迅《故事新編·出關》中卻搖身變為「講學講到眾皆瞌睡哈欠」的老學究。「老子出關」的文學故事，儼然是一則「借古屍還今魂」的寓言。畫出「沈默的國民的魂靈來」和「在我的眼裡所經過的中國的人生」²⁸，向是魯迅作品的重要主題，因此在他諸多小說或雜文中，遑論工筆或速寫「中國人」群像百態，皆能豁顯「寫出一個現代的我們國人的魂靈來」的魯迅心事與憂患²⁹，其中尤以《阿 Q 正傳》所揭露的「國民性」最富經典性意義。至於魯迅敷演歷史，取材神話，以針砭現實的《故事新編》，雖是挪借古人古事，反思的終究還是「中國傳統」與「國民性」的病徵。

《故事新編》計有八篇：〈補天〉、〈鑄劍〉、〈奔月〉、〈非攻〉、〈理水〉、〈采薇〉、〈出關〉、〈起死〉。裡面主要人物則有聖賢、英雄、神靈等，如女媧、干將與莫邪之子——眉間尺、后羿、嫦娥、墨子、大禹、伯夷、叔齊、老子和莊子等等。魯迅雖以「只剩著『庸俗』在跋扈了」作為自嘲³⁰，但他的真實反省卻可由〈序言〉得知：

對於歷史小說，則以為博考文獻，言必有據者，縱使有人譏為「教授小說」，其實是很難組織之作，至於只取一點因由，隨意點染，鋪成一篇，倒無需怎樣的手腕；……敘事有時也有一點舊書上的根據，有時卻不過信口

²⁶ 明·吳承恩：《西遊記》（臺北：佳禾圖書公司，1982），頁45。

²⁷ 明·陸西星撰，鐘伯敬評：《封神演義》（臺北：三民書局，1991），頁832。

²⁸ 魯迅：〈俄文譯本《阿 Q 正傳》序及著者自序傳略〉，《魯迅全集·集外集》，卷7，頁78。

²⁹ 魯迅：〈俄文譯本《阿 Q 正傳》序及著者自序傳略〉，《魯迅全集·集外集》，卷7，頁77。

³⁰ 魯迅：〈俄文譯本《阿 Q 正傳》序及著者自序傳略〉，《魯迅全集·集外集》，卷2，頁337。

開河。而且因為自己的對於古人，不及對於今人的誠敬，所以仍不免時有油滑之處。……不過並沒有將古人寫得更死，卻也許暫時還有存在的餘地的罷。³¹

從引文可知魯迅的小說創作，有其明確的觀念前提，即使是召魂古人，賦以形象，也是在演繹他批判現實的一種觀念，因而針對古代聖像進行肆意解構，並予以當代化與世俗化的改寫或戲擬。〈出關〉一則，明顯具有現實寓意，並非抽象空泛的歷史諷刺。魯迅大抵以《莊子》與《史記》所載老子生平的片段為取材，主要強調老孔的師生關係。〈出關〉全文概分為兩部分，前半主要敘說老子與孔子師徒兩次會面的言談情狀，後半則是老子出關時所遭逢種種。總覽而觀，魯迅所借用的聖像符號，似乎是以道家哲學為據，老子因而是以一文化智者或思想家的形象，現身於作品，然而文中言及老子「走流沙」之典，則顯然是出自於劉向《列仙傳》的「宗教聖像」用典與命題（詳見下文），職是之故，〈出關〉中的老子實兼具哲人與仙人二重性，然而文中老子形象已然從哲學與宗教的莊嚴氣氛，滑落至別有所指的現實嘲諷，尤其是作為儒家宗師孔子在〈出關〉故事中也明顯傾斜為悟道後即不再稱呼老子為「先生」的叛徒。這些具有原典依據的聖賢或神靈人物，在小說中都被翻轉塑像為「好像一段呆木頭」，說話的聲調也如「留聲機似的」，藉以凸顯人物的板滯與頹唐形象，顯見老孔聖像已被魯迅「停格」與「定型」為表徵某一種儒道學者「身分」或「觀念」的類型化符號。

在〈出關〉中魯迅針對「儒」與「道」道體不同的喻示為：「譬如同是一雙鞋子罷，我（老子）的是走流沙，他（孔子）的是上朝廷的。」所謂「走流沙」原典出於劉向《列仙傳》：「……（尹喜）後與老子俱遊流沙，化胡。服芑勝實，莫知其所終。」³²魯迅於新編中更動尹喜與老子西遊的情節，然而「流沙之西」乃指西北的沙漠地區，此處「走流沙」，意味著老子雖揀擇「與世無爭」的全身之策，卻終必是一艱難荒寒之路徑，而「上朝廷」則暗諷儒家入世的功利主張。表面上似乎是揚「道」

³¹ 魯迅：〈俄文譯本《阿Q正傳》序及著者自序傳略〉，《魯迅全集·集外集》，卷2，頁337。

³² 見王叔岷：《列仙傳校箋》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1995），頁21。另見南朝宋·裴駰《集解》引〈列仙傳〉語：「……與老子俱之流沙之西，服巨勝實，莫之其所終。」參漢·司馬遷：《史記·老子韓非列傳》，卷63，頁2141。

而抑「儒」，實則〈出關〉文中的老子「用盡哲學的腦筋，只是一個沒有法。」因此即使選擇出關，還是無所遁逃於生存陷阱，而終成為關尹喜構設的殼中人，不僅備受奚落、嘲弄，甚至嘔心瀝血撰寫而成的《道德經》，也淪覆而混跡於鹽、胡麻、布、大豆、餗餗等尋常物類中，以備日後市集販售之用，然而對於這一切後果，「老子早知道這是免不掉的」。老子聖像之所以在魯迅筆下突梯化的理由，可從〈〈出關〉的「關」〉中的魯迅自道得知：

老子的西出函谷，為了孔子的幾句話，並非我的發見或創造，是三十年前，在東京從太炎先生口頭聽來的，後來他寫在《諸子學略說》中，但我也並不信為一定的事實。至於孔老相爭，孔勝老敗，卻是我的意見：老，是尚柔的；「儒者，柔也」，孔也尚柔，但孔以柔進取，而老卻以柔退走。這關鍵，即在孔子為「知其不可為而為之」的事無大小，均不放鬆的實行者，老則是「無為而無不為」的一事不做，徒作大言的空談家。要無所不為，就只好一無所為，因為一有所為，就有了界限，不能算是「無不為」了。我同意于關尹子的嘲笑：他是連老婆也娶不成的。於是加以漫畫化，送他出了關，毫無愛惜。³³

綜觀《故事新編》所呈現「油滑」聲腔中魯迅式的憤激與怨毒——藉寓言角色揭穿使眾多國人「迷信化」、「偶像化」、「神聖化」人物的原形，其中自有魯迅託寓「反叛傳統」的立場。

自晚清以迄民國，知識份子多有反思國政蝸蟻，歷史殘敗的憂患心事，因此這個階段堪稱是一個高度政治化的年代，自梁啟超《新民說·敘論》開宗明義：「欲其國之安富尊榮，則新民之道不可不講」³⁴，以至魯迅提出「國民性」的三大問題：³⁵

- 一、怎樣才是最理想的人性？
- 二、中國國民性中最缺乏的是什麼？
- 三、它的病根何在？

³³ 魯迅：〈〈出關〉的「關」〉，《魯迅全集·且介亭雜文末編》，卷6，頁516-517。

³⁴ 見梁啟超：《梁啟超全集》第2冊（北京：北京出版社，1999），頁655。

³⁵ 見許壽裳：〈亡友魯迅印象記〉，收入劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐——文學，民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937）》（北京：三聯書店，2002），頁89。

有關民族品格的檢討，始終是知識份子寄予「感時憂國」而意欲邁向「現代化」的重要門徑。「國民性」原指深受傳統影響的中國人性格及文化精神，自新文化運動和五四運動以來，「國民性」意義即向「國民劣根性」滑動，而成為一貶義詞。學者劉禾即言新文化運動中的「現代性」理論把國民性視為中國傳統的能指，前者負擔後者的一切罪名。「批判國民劣根性」于是上升為批判傳統文化的一個重要環節。³⁶準此而論，作為解構神聖或英雄冠冕的《故事新編》，所一一召喚出場的傳統歷史人物聖像，應該也具有「文化符號」的意義，意即此符號應涉及魯迅所反映包括歷史和當代的一種文化意識形態。³⁷

魯迅〈關於中國的兩三件事〉曾言：「儒士和方士，是中國特產的名物。方士的最高理想是仙道，儒士的便是王道。」³⁸就〈出關〉一文而言，魯迅凸顯儒道聖像的不同性格，藉以提出面對「走流沙」的仙道，或是「上朝廷」的王道，乃是針對兩大中國傳統文化的困頓與枷鎖的反思。就魯迅全始全終將文學作為思想啟蒙和文化批判的利器，所表現出「社會功利性的價值取向」而論³⁹，魯迅自是棄舍「老莊」清靜無為之道，甚至必然有「這種『大而無當』的思想家，是不中用」的批判。⁴⁰是以在〈起死〉篇中，魯迅也同樣賦予道教神仙體系影響甚巨的莊子，以俳優化的形象：一身道冠布袍，卻老是唸錯咒語的「胡塗蟲」、「認真不像認真，玩耍又不像玩耍」、「能說不能行，是人而非神」，主張「做人要圓滑，做神也不必迂腐」的庸碌莊周。⁴¹因而原本在《莊子》寓言中作為莊子發抒「齊死生」哲思的代言者髑髏，一旦來到《故事新編》化身為死而復生的髑髏時，卻是一意偏執於塵俗的諸多欲求，

³⁶ 許壽裳：〈亡友魯迅印象記〉，收入劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐——文學，民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937）》，頁 78。

³⁷ 此處所指稱的文化符號學，即指一種文化意識形態學，它所關注的是對思想文化表層背後的結構性、因果性、意指性和社會支配性的關聯方式等這些現代典型的意識形態理論研究。參見李幼蒸：《理論符號學導論》（北京：社會科學文獻出版社，1999），頁 574。

³⁸ 魯迅：《魯迅全集·故事新編》，卷 6，頁 10。

³⁹ 有關魯迅「社會功利性的價值取向」的文學觀點論述，可參朱曉進：《魯迅文學觀綜論》（西安：陝西人民出版社，1996），頁 1-31。

⁴⁰ 見魯迅於 2 月 21 日復徐懋庸信所言。資料引自張鈞貽：〈〈出關〉的現實意義〉，《中國現代文學研究叢刊》1（2012.1），頁 175。

⁴¹ 引文分見魯迅：《魯迅全集·故事新編·起死》，頁 464、465。

甚至脅逼莊子成全他穿衣、吃食、探親等一切庸俗瑣事，以致最後竟讓一心只作逍遙遊的莊子驚詫得落荒而逃。

上述魯迅《故事新編》中所浮雕脫俗出塵的老莊智慧，顯然不敵庸眾的機心躁銳，魯迅所欲凸顯者乃是學者在社會中沒有地位與權力，且無法與民眾溝通的窘境。小說中蘊含批判傳統文化的政治性意圖，自不僅是魯迅個人的思考與沈澱，也是彼時力求「革故鼎新」的知識份子的共同心事。一如郭沫若所撰短篇歷史小說〈孔子吃飯〉和〈柱下史入關〉⁴²，同樣也刻繪並諷諭道貫古今的聖人，陷落於「精神孤獨，馳騁玄想」的矛盾與尷尬，郭沫若藉「史題空托」的命意⁴³，顯然也可與魯迅《故事新編》作一互文呼應。

且回溯老子和莊子一路從哲學中「道」的範疇、神仙觀念，更邁進宇宙本體的高度，並從而確立起宗教信仰中具有崇高性與權威性的道教聖像位階——太上老君和南華真人，然而隨著不同時代背景的殊異感情結構，如魯迅般書寫者自是依從主體經驗，而盡力於泯除「神聖性」與「凡俗性」的疆界，以致文學中的聖像一再被推離於宗教屬性中的「神秘性」與「崇高性」，而成為深具象徵性與寓言性的符碼化人物，就魯迅〈出關〉一文而言，即是一方面召喚神祇人物的臨現，一方面卻又以變形的聖像，作為展演文化符號，俾達批判中國傳統的書寫策略。

三、在地歷史記憶的詮釋模式： 臺灣當代的「媽祖女神」書寫

⁴² 〈孔子吃飯〉和〈柱下史入關〉，分見張學植編：《郭沫若代表作》（鄭州：河南人民出版社，1995），頁 583-586、575-582。前者嘲諷空談聖賢之道的儒者，被農民圍困，卻是怕死，沒有膽量，不敢與之疏通；後者則譏刺「不出戶，究竟不能知天下」的老子，直到出關後方領悟「想像中的沙漠」畢竟不同於「實際的沙漠」。

⁴³ 郭沫若：〈從典型談起——《豕蹄》的序文〉，說明集結六篇歷史小說而名為「豕蹄」，乃藉從史料的解釋和對於現世的諷諭，以明「史題空托」之義。見高國平編：《中國現代作家選集：郭沫若》（香港：三聯書店，1994），頁 260。

臺灣民間供奉著各式各樣的神祇，原是和民眾的俗世生活，有著千絲萬縷的關係，除卻禳災祈福的信仰心態外，緣於海島的地理環境，海洋性色彩的信仰十分興盛。⁴⁴歸納臺灣信奉護航及有關「海」與「水」的神祇，有天上聖母、水仙尊王、海龍王、玄天上帝等。⁴⁵在沿海及河港口地區供奉最為普遍的司水上安危之神，即是天后（即媽祖、天妃、天上聖母）。⁴⁶郁永河在《裨海紀遊·海上紀略·天妃神》中即載有：「海神惟馬祖最靈，及古天妃神也。凡海舶危難，有禱必應，多有目睹神兵維持，或神親至救援者。靈異之跡，不可枚舉。」⁴⁷上述媽祖的神格屬性，自是攸關媽祖的身世傳說。最早記載媽祖的史料或可溯源自南宋進士廖鵬飛所撰的《聖墩祖廟重建順濟廟記》碑文：「初，以巫祝為事，能預知人禍福。」⁴⁸有關媽祖身分考述，大致是從原始女巫／智者形態而至民群共仰共信的女神／守護者的塑像⁴⁹，或可概分女巫、龍女、愿女與神女四類。⁵⁰「女巫」之說主要源於預知與通靈等巫祝能力，如黃巖孫《仙溪志》載：「順濟廟，本湄州林氏女，為巫。能知人禍福，歿而人祠之。」⁵¹李俊甫《莆陽比事》：「湄洲神女林氏女，生而神靈，能言人休咎」等等。⁵²「龍女」之說，如徐汝瀾〈重建泉州天上聖母廟記〉：「為莆田林氏女，生

⁴⁴ 臺灣民間香火最盛的神祇即王爺與媽祖，前者類屬於瘟神，後者類屬於海神，均與海洋文化有關。

⁴⁵ 臺灣民間所崇拜的各種神祇，依其性質，皆具有專門特殊的功能。約可分為五類：1、護航及有關「海」與「水」之神；例：天上聖母、水仙尊王、海龍王、玄天上帝等。2、專治瘟疫或醫療之神；例：保生大帝、神農大帝、王爺、觀音菩薩、五瘟神等。3、救善除暴、評斷善惡及解決糾紛之神；例：文衡聖帝、城隍爺、地藏王菩薩、王爺神等。4、生育、教育倫理及文化之神；例：孔子、文昌大帝、註生娘娘、廣澤尊王。5、生產、財富及安全之神；例：神農大帝、福德正神、三山國王等等。參見徐明福計畫主持：《臺南市古蹟使用調查與評估》（臺北：行政院文化建設委員會，1996），頁171。

⁴⁶ 「天上聖母」俗稱「媽祖」，媽祖之名義，乃因閩人稱祖母為媽，稱曾祖母為祖。見林衡道：《臺灣歷史民俗》（臺北：黎明文化事業有限公司，2001），頁89。

⁴⁷ 郁永河：《裨海紀遊》（南投：臺灣省文獻委員會，1950），頁110。

⁴⁸ 引自徐曉望：《媽祖的子民：閩臺海洋文化研究》（北京：學林出版社，1999），頁394。

⁴⁹ 有關媽祖的傳說可參李豐楙：〈媽祖傳說的原始及其演變〉，《民俗曲藝》25（1983.7），頁119-152。

⁵⁰ 媽祖身世來源考述，詳參徐禎苓：《現代臺灣文學媽祖的編寫與解讀》（桃園：國立中央大學中國文學系碩士論文，2012），頁11-16。

⁵¹ 李豐楙：〈媽祖傳說的原始及其演變〉，頁125。

⁵² 宋·李俊甫：《莆陽比事》（臺北：藝文印書館影印續聚珍版叢書，1971），卷7，頁11。

而神異，能知休咎，常以席渡海，或乘雲遊島嶼中，人咸以龍女目之。」⁵³則緣於顯聖於「海」或「水」的神靈傳說；至於「愿女」之說，如郎瑛《七修類稿》卷五十奇譎類〈天妃顯應〉：「天妃，莆田林氏都巡君之季女，幼契玄理，預知禍福，在室三十年」⁵⁴，則稱指為林愿之女；「神女」之說，如周瑛《興化府志·天妃廟》言：「余少時讀宋群志，……及見延佑本，稱神女。」⁵⁵乃就其莊嚴之女神形象。

從媽祖身世的考源，切換至媽祖信仰型態的宗教化軌轍，可發現其所參雜神話原型（福佑人間之神力的原始思維）、佛教（和觀音救苦救難、報應觀念的連結）及道教（神通靈異、神仙方術）、儒教（道德與倫理實踐）等元素。⁵⁶至於從道教經典如《太上老君說天妃救苦靈驗經》⁵⁷、《天后志》、《天妃顯聖錄》、《天后聖母聖蹟圖志》、《天后救苦真經》等書，查考媽祖信仰中的成神歷程，則顯然來自於其靈驗事跡的一再流通，是以媽祖崇拜主要建立在媽祖的顯聖事蹟上，並藉由不斷流傳媽祖新的捍災禦患顯聖神蹟，促進神人間各種互動交往的關係。⁵⁸

神是主觀的、心靈的產物。敬奉神明的觀念每每隨著現實世界的發展而演化，為了適應社會生活各方面的需求，也使得造神、封神運動愈趨繁雜。天后雖是宋代至今閩粵沿海及一些內河地區水運、漁業普遍供奉，司水上安危的神明⁵⁹，然以臺灣而言，媽祖信仰已從典型的地域性祠廟信仰，拓展為廣大地區的公眾信仰，天后既已成為掌司各事之神，除了作為水運、漁業等行業神外，也是一般民眾普遍信奉的神祇，崇祀媽祖遂成為臺灣民間大祀，加上歷代統治者對天后信仰的大力提倡與

⁵³ 徐汝瀾：〈重建泉州天上聖母廟記〉，收入鄭振滿、丁荷生編纂：《福建宗教碑銘匯編》（福州：福建人民出版社，2003），頁319。

⁵⁴ 〈天妃顯應〉收入明·郎瑛撰：《七修類稿·奇譎類》，《筆記小說大觀》33編第1冊（臺北：新興出版社，1975），頁734。

⁵⁵ 明·周瑛、黃仲昭著：《重刊興化府志》（福州：福建人民出版社，2007，清同治10年重刊本），頁664-665。

⁵⁶ 有關媽祖信仰型態與中國傳統思想、宗教的因應之道，可參李豐楙：〈媽祖與儒、釋、道三教〉，《歷史月刊》63（1993.4），頁34-42；以及鄭志明：《臺灣傳統信仰的鬼神崇拜》（臺北：大元書局，2005），頁4-6。

⁵⁷ 不著作者，黃福全編校：《太上老君說天妃救苦靈驗經》（彰化：逸群圖書公司，2009）。

⁵⁸ 參見鄭志明：《臺灣傳統信仰的鬼神崇拜》，頁143、146。

⁵⁹ 天后信仰起源於北宋，最初流行於泉州、興化等地，南宋時隨著漁業或海運發展，已擴至莆仙及福建沿海地區等。資料參見蔡相輝等編著：《臺灣民間信仰》（臺北：國立空中大學，2001），頁97。

推動⁶⁰，清代施琅入臺，更是歸功於媽祖，而將之納入官方正統祀典。⁶¹若從時空座標而言，則媽祖信仰之閩南本土性及時代平易性，自是勝於其他臺灣所供奉的眾神祇。總此而言，從「海上救難」到「定居陸地」的媽祖，就其救難敘述也可看出媽祖信仰的變遷。⁶²

媽祖正式神號為「天上聖母」，由神號而觀，尤其突顯其女神身分。有關女神的屬性，或可從作為女性原型的形態——「大母神」(Magna Mater) 概念而發，在這個術語中，作為女性最基本特徵的形態，主要指一種「大圓」(the Great Round)、「大容器」(the Great Container) 的形態，象徵包容萬物，萬物產生于它並圍繞著它的義涵。這一基本特徵乃屬於「母權類型」，意即「永遠具有一種『母性』的決定因素。自我、意識、個人，無論是男是女，都是孩子般天真的，都依賴於它們與它的聯繫。」⁶³由於大母神原型的基本特點，原是以正面和負面，以及各種屬性組構而成，因此具有對立統一性和二重矛盾性。因此女性原型亦兼有變形特徵，諸如多變面貌的女神，不僅形塑(form)也重塑(re-form)其流動意識⁶⁴，然則正負兩種女性——母性功能實是原型女性和大母神，以及一切原型初始特徵的一種矛盾表達方式。主要的母神精神還是在於強調一種母子之間不可分割的聯繫，加上女神屬性原是強調神祇性

⁶⁰ 據統計天妃在宋朝受封十四次，元朝六次，明朝四次，清朝八次，封號不斷升格。見李喬：《中國行業神崇拜》(北京：中國華僑出版社，1990)，頁315。另見陳炎正：〈閩臺媽祖信仰文化考察〉所言媽祖信仰能從海島而走向四海，乃因歷代王朝褒封，並列入國家祀典。前揭文見《臺灣源流》15 (1999.9)，頁114。

⁶¹ 見杜正勝：〈媽祖信仰的政治與民俗〉，《臺灣心臺灣魂》(高雄：河畔出版社，2000)，頁104-106。

⁶² 可參張珣：〈從媽祖的救難敘述看媽祖信仰的變遷〉，收入林美容、張珣、蔡相輝主編：《媽祖信仰的發展與變遷：媽祖信仰與現代社會國際研討會論文集》(臺北：臺灣宗教學會，2003)，頁169-192。

⁶³ 有關大母神形象，乃意指作為原型女性的主要形態，然而大母神原是指一種未定型的意象與無數的象徵，諸如在自然界各個領域的自然象徵中，大母神都活在它們之中並與它們同一，此即此一原型無人格的匿名狀態所展現的象徵性表達，類似於複數形式「母親們」(mothers)，非徒指人形大母神。見〔德〕埃利希·諾伊曼(Erich Neumann)著，李以洪譯：《大母神——原型分析》(北京：東方出版社，1998)，頁11、25。

⁶⁴ 一如黃懷秋所析分三種型態：一為非實體性的女神，乃具備自我價值的抽象概念，是婦女解放的象徵和深層動力。二為真實的且傾向於單一的、自存的(self-existent)大女神，非男神配偶，否認獨霸性的權威。三為面貌多變的女神，形塑(form)也重塑(re-form)其流動意識。見黃懷秋：〈永遠的女神：從女性神學到女神學〉，收入李玉珍、林美玫合編：《婦女與宗教：跨領域的視野》(臺北：里仁書局，2003)，頁100-105。

別的區隔與差異，其所隱喻與彰顯者自是在於女性力量與母性形象。⁶⁵

依據鄭志明所言臺灣民間信仰主要的兩大勢力，一是老子《道德經》以「道」為核心的宇宙論所興起新一波的「太上老君」崇拜；一是以「無生老母」信仰為核心所帶動至上女神的崇拜風潮。⁶⁶綜覽臺灣文學取材與表現上，卻是以媽祖聖像作為創作取譬的數量最為豐碩⁶⁷，這個聖像符號甚至具有形構臺灣社會脈絡而象喻國族的功能，故而「文學媽祖」書寫乃超越於觀音或王母等女神書寫。⁶⁸臺灣的媽祖書寫自日治時期迄今，表現於各文學門類者繁多，不及備載。⁶⁹本文主要側重於媽祖在文學作品所表呈的聖像形構與女神語彙，並藉此探究媽祖聖像如何通過文學符號的信息與內涵，進而與臺灣歷史記憶融合。

臺灣文學媽祖的書寫，大致依循的是從臺灣本土民間媽祖信仰而來的一種信息呈現，因此並未脫離本土民間意識視野內對媽祖聖像的詮釋——作為一個「救贖性」的具體符號。然而當媽祖的救贖逼近了勞苦大眾的生活時，創作者的修辭方式，總是一再地將救贖精神置換為「私人化」的敘事，所謂救贖的觀念因而是從作為「個

⁶⁵ 林美容曾指出媽祖在父系社會彰顯和隱喻的女性力量，比較是一般性的女性神（female deity）；觀音慈航普渡的母性形象，比較像母性神（motherly deity）。見林美容：《臺灣的齋堂與巖仔——民間佛教的視角》（臺北：臺灣書房，2008），頁13。

⁶⁶ 鄭志明：《臺灣傳統信仰的鬼神崇拜》，頁163。

⁶⁷ 有關臺灣文學媽祖書寫的盛況概覽與作品析論，徐禎苓《現代臺灣文學媽祖的編寫與解讀》撰寫精詳。

⁶⁸ 有關觀世音形象，雖也如同媽祖神格中「女性」與「母性」的雙合形象，但表現於現代文學作品中的觀音聖像似乎更趨近於「聖潔」的演繹，如李永平《吉陵春秋》裡的純良長笙形象，或留待另文討論。

⁶⁹ 有關中國大陸的媽祖書寫，並未有像臺灣作品中具體可感的媽祖形象，如盧洪濤〈宗教精神的張揚與媽祖原型的再現——許地山小說創作的原型批評〉一文，以許地山多篇小說如〈綴網勞蛛〉中的尚潔、〈商人婦〉裡的惜官、〈枯楊生花〉的雲姑、〈玉官〉中的玉官、〈桃金娘〉中的金娘，甚至是名篇〈春桃〉裡的春桃等，諸文本中歷經坎坷命途，卻多表現出樂善好施，慈悲為懷的善心女性群像，將之視為具有媽祖原型及其置換變形的書寫。前揭文見《理論導刊》8（2009），頁126-128。然則審諸許地山文本，雖或有濃稠宗教性救贖與悲憫情操的寓意與境界，然如〈綴網勞蛛〉一文，雖有「救苦救難」的闡述，但傳達者實為基督教義的福音；又如〈商人婦〉以被賣嫁印度婦人的悲慘一生為材，文中也涉及《可蘭經》教義，凡此，皆見將之比附為「媽祖原型再現」的過度演繹。故不擬納入研讀文本。感謝匿名審查者提醒，應考察中國大陸當代文學作品中對媽祖或哪吒的書寫文本，但目前尚未發現可資參考之作。有關許地山諸作，主要參考周侯松等編：《許地山》（臺北：書林出版公司，1992），以及楊牧編：《許地山小說選》（臺北：洪範書店，1984）。

體性」事件而生發，而救贖和民俗，以及具體的庶民生活，在文本聖像中遂有了新的串聯，因此作為文學符號的女神聖像迥非一種絕對的符號，而是有著多重形式的產現，其中且具有哲思辨證的信息。

誠如媽祖原是作為聖潔和救贖的表徵偶像，但在詩人陳千武批判威權意識的系列「媽祖·信仰」輯詩中卻有多重的面貌，且例舉詩人甘冒大不韙而進行疑神除魅的〈怨我冒昧〉一詩⁷⁰，詩中顯見架開神桌的媽祖已轉易為「政治威權」的象徵：「媽祖啣／坐了那麼久／祢的腳／在歷史的檀木座上／早已麻木了吧／……這是非常冒昧的話／可是／祢應該把祢的神殿／那個位置／讓給年輕的姑娘吧。」在詩中詩人不僅將統治者（老去的媽祖）與被統治者（年輕姑娘）主客角色易位，更將統治者賦形為陰性化的靜態神像，而使其成為「等待被詮釋的客體」。⁷¹審諸陳千武 27 首以媽祖與信仰為題材的詩，大都寓有批判彼時政治社會現實的意圖。這是隱藏於臺灣政治威權背後，一心想追求世代交替的詩人的真實欲求，其所採取的策略乃是針對神聖的檢驗與拆解，以此明示庶民生存中所遭遇的霸權天威。

祭壇上和壁龕裡供奉的神明，當轉入文學聖像時，顯見「神」這個符號是可以被廣泛與深刻檢驗的。然而在諸多「文學媽祖」聖象中最核心的所指，依舊是作為「宣告救贖時刻臨現」的意義。如葉石濤〈天上聖母的祭典〉（1949）、〈三月的媽祖〉（1949）、〈福佑宮燒香記〉（1970）三篇小說⁷²，皆是以媽祖聖像符號的救贖義涵，連結臺灣歷史階段中社會群體的苦難，而產生對應性或關聯性想像。如〈福佑宮燒香記〉中官家千金麗花在西仔兵入侵，飽受戰火重創與身心驚惶之際，只能仰賴堅固祭壇的庇護——「天上聖母仍然莊嚴慈祥的望著伊，彷彿正要張開豐滿的紅唇細聲安慰伊，叫伊別害怕法蘭西兵的侵犯。」⁷³另一〈天上聖母的祭典〉文中原被押囚於日本憲兵「像是惡魔的汽車」裡的抗日分子圭壁，終能在囚車女伴春姬的鼓舞

⁷⁰ 陳千武：《陳千武精選詩集》（臺北：桂冠圖書公司，2001），頁 83-84。

⁷¹ 「等待被詮釋的客體」一語，見陳芳明：《臺灣新文學史》下冊（臺北：聯經出版事業公司，2011），頁 510。

⁷² 分見葉石濤：《葉石濤全集 1·小說卷 1》，頁 175-181、頁 157-164，以及《葉石濤全集 3·小說卷 3》，頁 249-270。

⁷³ 葉石濤：《葉石濤全集 3·小說卷 3》，頁 259。

下，從囚車躍下，混跡在天上聖母祭典的喧噪人潮中，脫逃而奔赴自由之境。小說所刻繪春姬的聖德形象：「在作夢似的畫著半弧的長長地眼眉」⁷⁴，春姬儼然是「人間聖母」與「天上聖母」的疊現。文學中的媽祖聖像，雖非真以靈驗神蹟或異象，臨現人間，但小說卻一再凸顯「神奇改變命途」的情節，此即小說所賦予女性／聖母形象所蘊含的慈悲與神力結合的救贖性格。

〈三月的媽祖〉裡的媽祖，雖然仍被塑造於存在臺灣歷史救贖之中，而具有慈悲與拯救的「母性」意義，然而媽祖的聖像卻更多傾斜於男性所經驗到，被視為「身體—容器」的柔情女性特徵：

「妳對於任一個男人——除去敵人——都是慰安的存在，所以妳是媽祖，妳養著這失業了的我，妳是以肉慾的代價，讓我喝威士忌……」律夫遂哭泣地把頭依倚在她的胸部。⁷⁵

承攬所有生計而讓丈夫無後顧之憂的妻子，儼然已化身為媽祖婆。平行並置的女神聖像尚有另一個女性救護者。當律夫革命未果而亡命入闖鄉村，引發是否將律夫交付公眾裁決的鄉民騷動時，「媽祖的聲音」再度揚起，並拯救了律夫：「我信任他是善良的人……」。小說中妻子／救援者／媽祖的合一符徵，當不僅是作為哺育嬰兒的母親，對於律夫而言也是作為保護和包容的大圓容器，所有生命都在它之中孕育而生成而復活，這個女性／媽祖聖像顯然已轉化為「生命容器」的符號，誠如小說結尾的收梢：

太陽也在歡笑，污濁的河水濕潤了大地，然而那健康而露出了胸部，給小孩子餵乳的三月媽祖也在。律夫想著，大地開起花朵來了。大地屬於真正的所有者，自由和勞動的詩也屬於我們。⁷⁶

在葉石濤系列媽祖小說中遂可歸結出一個象徵公式：媽祖＝身體＝容器＝世界⁷⁷，以此示現女性「包容」的特徵——女性不僅是生命的施與者，也是保護者。

⁷⁴ 葉石濤：《葉石濤全集 1·小說卷 1》，頁 180。

⁷⁵ 葉石濤：《葉石濤全集 1·小說卷 1》，頁 161。

⁷⁶ 葉石濤：《葉石濤全集 1·小說卷 1》，頁 163-164。

⁷⁷ 有關女人的容器象徵，參見〔德〕埃利希·諾伊曼著，李以洪譯：《大母神——原型分析》，頁 42。

不同於葉石濤挪借「天上聖母」聖像，來表現庶民的生存意識及其政治出路的強烈本土性關懷，陳玉慧《海神家族》則展延出「另一種本土」的媽祖聖像——從琉球遷臺而在地生根的「過海媽祖」。《海神家族》主要講述從日治迄今，一臺灣家族橫跨三個世代的榮凋與滄桑故事。依據作者所言此作乃植基於對家族的真實情感，而在題材上略有增添刪減，是以歸屬為「一個混合式的自傳體」。⁷⁸小說以琉球女子綾子與林正男、林秩男兩兄弟的盤錯愛情故事為主軸，鋪陳繁複家庭背景中的敘述者「我」和母親（靜子）、外婆（綾子）等三代女性，所分別擔荷不同文化背景與複雜身分（外省籍、本省人與在臺日裔）的母系家傳記憶。小說中大量援用「媽祖」相關的素材，人物角色、故事情節與媽祖信仰、媽祖聖像，也有明顯的互涉或隱喻——綾子／媽祖；正男與秩男／順風耳和千里眼；女性角色的辭鄉與尋根之旅／從中國出海與渡洋臺灣的媽祖遷移史……。

小說敘及接受左翼思想的秩男，不願成為皇民，因而亡命天涯。原為無神論者的秩男，途中巧遇慧明和尚，固然是轉向宗教信仰的重要關鍵，但真正的機緣卻是來自於秩男魂縈夢繫的綾子。秩男因此雕刻起以綾子為摹型的媽祖像，以此療癒情感創傷也藉此自我救贖，最後終於完成了四尊塑像：綾子、媽祖和媽祖身邊兩個部將——順風耳和千里眼。觀諸小說中的「海神」，可概分為二：「神格媽祖」和「世俗媽祖」，一以具象的神明雕塑，傳達神靈與護佑的靈感功能，另一則以抽象的救世精神，貫徹於女性人物身上，作為拯救男性、家庭的守護者，發揚母系神話。⁷⁹神靈媽祖一方面既作為家族的護佑神祇，一方面也成為「一個有無比精神力量的老靈魂」⁸⁰，吸聚著族人藉由靠近媽祖老靈魂，而得以重砌家園，重構家族歷史。然而文本中媽祖符號一再複現而產製的意義，尤在於「媽祖是臺灣移民史裡的一個重要神祇」：

尋求媽祖作為神明，不僅因為祂是一個陰性神祇，其實也是臺灣最重要的

⁷⁸ 見明夏（Michael Cornelius）文，陳玉慧譯：〈丈夫以前是妻子——評論家丈夫明夏專訪小說家妻子陳玉慧〉，收入陳玉慧：《海神家族·附錄》，頁 327。

⁷⁹ 徐禎苓：《現代臺灣文學媽祖的編寫與解讀》，頁 264。

⁸⁰ 明夏（Michael Cornelius）文，陳玉慧譯：〈丈夫以前是妻子——評論家丈夫明夏專訪小說家妻子陳玉慧〉，收入陳玉慧：《海神家族·附錄》，頁 314。

神，當初祂一路從湄州循著海陸過海來到臺灣，這般海神的意象對我來說極為鮮明重要。我想，媽祖便是臺灣文化的 figure，是最典型的臺灣文化。⁸¹

文學媽祖被挪用為國族意識，自是源於媽祖聖像與臺灣移民社會、海洋文化的聯結性之故。媽祖作為女神符號，卻在文學作品中一再展演臺灣在地歷史記憶的輿圖，這其間尚涵攝有從中原文化分流出來的臺灣自覺意識，以及脫離政治議題之後所探索的臺灣精神層次。且以黃春明〈看海的日子〉為例⁸²，小說採以傳奇性敘述，藉由「受難」與「救贖」的意義，展開另一種「凡間聖母」的書寫想像，並以此傳達本土庶民生活樣態與堅忍精神。

小說人物白梅雖是一個妓女角色，但論者卻認為白梅兼具了聖女和妓女兩種典型，並總結在黃春明之前的中國文學作家並未有將娼妓的救贖層次提昇到如此之高。⁸³〈看海的日子〉一文主要敘述在南方澳漁港從娼的白梅自小即被送養，十四歲又被賣入妓女戶，並輾轉各地從娼，某日火車上偶遇昔日患難姊妹淘而今已結婚生子的幸福鶯鶯，白梅即決意不婚生子，於是和前來娼寮的漁郎阿榕特意溫存後，即抱持受孕的希望，離開娼寮，返回家鄉坑底待產。這期間白梅行善盡孝，不僅救助了瀕死的兄長，更以智慧啟發村人，振興了窮鄉經濟。當好運屢次福祐鄉里，白梅遂為鄉人溫情接納，平安生子，步上人生坦途。在上述白梅生命經歷中，白梅因著聖女／聖母化而「使坑底變成伊甸園」⁸⁴，小說中白梅的「聖母」形象，除了以「捨身」與「救難」作為救贖表徵外，孕育萬有生命的「大海」，顯然也作為一種母神聖像的變形符號：水域象徵一種泉源，也是起源，是一切可能存在物的蘊藏處。象徵寬容而孕育所有生命的大海，尚有一作用：「它們瓦解、廢除各種形式、『滌除罪惡』；它們同時可使人潔淨與再生。」⁸⁵是以白梅生下孩子之後的第一心願，即是有朝一日抱小孩去觀看大海。由是而觀，黃春明〈看海的日子〉裡的文學女神聖像，

⁸¹ 見劉思坊整理：〈陳芳明 v.s. 陳玉慧：《海神家族》與臺灣歷史記憶的書寫〉，《印刻文學生活誌》6：4（2009.12），頁 155。

⁸² 黃春明：《看海的日子》（臺北：皇冠文化出版有限公司，2000），頁 10-78。

⁸³ 王德威：〈尋找女主角的男作家〉，《中外文學》14：10（1986.3），頁 35。

⁸⁴ 見李元貞：〈從聖化的妓女「看海的日子」〉，《解放愛與美》（臺北：婦女新知基金會，1990），頁 130。

⁸⁵ 〔美〕伊利亞德著，楊素娥譯：《聖與俗：宗教的本質》，頁 173-174。

已然從陳玉慧《海神家族》的「記憶的時間性」（歷史媽祖／臺灣族群跨海史）置換為一種「象徵的空間性」（母性媽祖／海洋水域的寬容性）。作家對於臺灣在地關懷的寄情言志，即體現在白梅個體生存的勇氣中——臺灣人向上提昇的存在感。小說結尾中白梅懷抱聖潔健康的下一代而望向大海的憬然畫面，即已昭顯聖像符號，如何滲入作者文學創作意識，而激發出一則宛若媽祖聖顯傳奇的臺灣人故事。

四、現代性文化的徵狀與想像：青春怪力的變形哪吒

聞一多在《神話與詩·神仙考》一文中，從銅器銘文的成語、嘏辭，歸結出「以『壽』為目的，以『敬』為手段，是古代人生觀最大特色。」⁸⁶他認為「敬」與「驚」、「傲」最初只是一字，而「祈眉壽」則是人類在支配環境的技術尚未熟練時的一種「救命」的呼聲。當人們面對大自然災害的壓迫與侵擾，無策可解，軟弱無力時，便想借助超自然的力量，去解脫生存的苦難和困境，因而產生了造神運動。所謂「神仙」即是伴隨著人們追求生活庇佑及靈魂不死的觀念，逐漸具體化而產生的「一種想像的或半想像的人物」。⁸⁷人們尋找集體記憶中熟悉的祖靈，賦予祂新的神性，同時也創造新的神靈，賦予祂一定的神性。萬物雖有靈，然而神畢竟是人造的，因而尊奉和敬拜都和功利實用的目的相聯繫，所謂「神道彰而人必獲福」，這就是民間信仰產生的根源。在臺灣民間信仰中極受崇拜的神明之一俗稱「太子爺」、「哪吒三太子」的中壇元帥——《封神榜》中的哪吒⁸⁸，在民間崇拜中最被強調的即是其具有「三頭六臂」、「三眼八臂」造形，能為眾生鎮服各種妖魔邪怪的威猛神力。

有關哪吒人物的來源，主要來自於佛教神話。根據密教經典，指出哪吒有兩種

⁸⁶ 聞一多：《神話與詩·神仙考》，頁 153。

⁸⁷ 聞一多：《神話與詩·神仙考》，頁 159。

⁸⁸ 有關哪吒故事及其與民俗信仰的關係，可參中山大學清代學術研究中心主編：《第一屆哪吒學術研討會論文集》（臺北：新文豐出版公司，2003）。其中如李豐楙：〈五營信仰與中壇元帥：其原始及其衍變〉、陳益源：〈嘉義縣寺廟彩繪中的哪吒故事及其身影〉、鄭志明：〈哪吒神話的生命觀〉等文，對於臺灣民間信仰中的哪吒溯源及考證，介紹精詳。

身分，一為佛經四大天王毘沙門天王的第三太子，其名大多譯為「那吒」（明代始成為「哪吒」）或「那羅鳩婆」、「那吒鳩伐羅」等；二是眾多「藥叉將軍」之一，兩者皆是佛教裡的護法天神，承擔護持佛法，並以金剛杖懲處不善者的職責，特徵是「身現惡相心作大悲」、「以惡眼見四方」。職是之故，在民間崇拜後轉為哪吒太子的神性與神職，即成為摧伏妖魔與解救眾生的護法大神。⁸⁹有關通俗文學中哪吒形象演變，論者認為源自唐宋從印度佛經體系進入中國化的佛教體系，開始呈現中國化的現象，繼而又沾染道教色彩，因而轉為民間信仰中降魔除妖的知名神祇⁹⁰，在傳播中歷經本土化而後被納入玉帝統轄下的列仙體系中。至於其後「文學哪吒」故事的敷演，主要取自於明初《三教源流搜神大全》⁹¹和明中葉陸西星（一說許仲琳）神魔小說《封神演義》。⁹²有關哪吒在《三教源流搜神大全·卷七》的完整本事如下：

哪吒本是玉皇駕下大羅仙，身長六丈，首帶金輪，三頭九眼八臂，口吐青雲，足踏盤石，手持法律，大嗽一聲，雲降雨從，乾坤爍動。因世間多魔王，玉帝命降凡，以故托胎于托塔天王李靖，母素知夫人，生下長子軍吒，次子木吒，師三胎哪吒。生五日，化身浴於東海，腳踏水晶殿，翻身直上寶塔宮，龍王以踏殿故，怒而索戰。師時七日即能戰，殺九龍，老龍無奈何而哀帝。帥知之，截戰于天門之下而龍死焉。不意時上帝壇，手塔如來弓箭，射死石記娘娘之子，而石記興兵，帥取父壇降魔杵，西戰而戮之。父以石記為諸魔之領袖，怒其殺之以惹諸魔之兵也。帥遂割肉刻骨還父，而抱真靈求全于世尊之側。世尊亦以其能降魔故，遂折荷菱為骨，藕為肉，系為脛，葉為衣，而生之。授以法輪密旨，親受木長子三字，遂能大能小，透河入海，移星轉斗，嚇一聲天頽地塌，呵一氣金光罩世，鐺一

⁸⁹ 上述哪吒資料引用，參柳存仁：〈毘沙門天王父子與中國小說之關係〉，《新亞學報》3：2（1958.2），頁53-98，以及陳曉怡：《哪吒人物及故事之研究》（臺中：逢甲大學中國文學研究所碩士論文，1994），頁13、22、18，另參鄭志明：《臺灣傳統信仰的鬼神崇拜》，頁121。

⁹⁰ 陳曉怡：《哪吒人物及故事之研究》，頁44-47。

⁹¹ 袁珂即言《三教源流搜神大全》中有關哪吒神話，可視為民間神話的原始記錄。袁珂：《中國神話史》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，1991），頁304。

⁹² 有關《封神演義》作者與成書，依據日本藏明刻本，乃題許仲琳編，雖未見其序，無以確定何時作，但張無咎作《平妖傳》序，已及《封神演義》，是以推估成于隆慶萬曆間。見魯迅：《中國小說史略·第十八篇》（香港：太平洋圖書公司，1973），頁176。

響龍順虎從，鎗一撥乾旋坤轉，綉毬丟起，山崩海裂。……蓋魔有盡而帥之靈通廣大，變化無窮，故靈山會上，以為通天太師，威靈顯赫大將軍，玉帝即封為三十六員第一總領使，天帥之領袖，永鎮天門也。⁹³

《三教源流搜神大全》中哪吒故事的肌理情節，隨後在《封神演義》中更顯完備。《封神演義》開篇詩云：「商周演義古今傳」，因此魯迅有謂：「志在於演史而侈談神怪，什九虛造，實不過假商、周之爭，自寫幻想」。⁹⁴《封神演義》全書神佛錯出，主要在於借助虛擬的兩大教派闡教和截教的爭鬥，表現商周兩部族之爭，從小說中闡教和截教的首領如元始天尊和老子，以及通天教主等稱謂，顯見兩教大致屬道教中兩個宗派：符籙派與丹鼎派。⁹⁵其中涉及哪吒主要的情節，為第十二回〈陳塘關哪吒出生〉對陳塘關總兵李靖子哪吒神奇與烈怒的塑形，第十三回〈太乙真人收石磯〉則敘及哪吒「析骨肉」情節：「哪吒便右手提劍，先去一臂膊，後自剖其腹，剝腸剔骨，散了七魄三魂，一命歸泉。」又第十四回〈哪吒現蓮花化身〉中描述哪吒金身像被李靖鞭碎後，太乙真人為哪吒的作法：「將花勒下瓣兒，鋪成三才，又將荷葉梗兒折成三百骨節，三個荷葉，按上中下，接天地人。……只聽得響一聲，跳起一個人來，面如傅粉，唇似塗硃，眼運精光，身長一丈六尺，此乃哪吒蓮花化身。」⁹⁶

有關哪吒神話大致即從「神力崇拜」立場出發，至於流佈後世有關哪吒最鮮明的二種敘述圖像則為：「那吒忿怒」與「析骨還父，析肉還母」。就宗教意識與信仰教化而言，前者所勾繪哪吒威猛的忿怒身，強調的顯然是從結合佛法的觀點，而取其以智慧力摧破一切業障，降伏惡魔，「運大神力」之震懾力量；後者的人倫敘事則旨在回歸自見本性，直顯心性的關懷層面⁹⁷；倘就文學演繹的表現而論，則《封神演義》藉哪吒聖像的火爆浪莽與奉還父母血肉身軀等情節，顯然對儒家君臣大義思想，也蘊藏有除魅力道與批判精神的況味，此或可由小說分從哪吒父子及其手足間

⁹³ 不著作者：《繪圖三教源流搜神大全》，頁 330-331。

⁹⁴ 魯迅：《中國小說史略·第十八篇》，頁 176。

⁹⁵ 參王增斌、田同旭著：《中國古代小說通論綜解》上冊（北京：中國文聯出版社，1998），頁 418。

⁹⁶ 引文分見明·陸西星撰，鐘伯敬評：《封神演義》，頁 136、140、141。

⁹⁷ 「那吒忿怒」與「析骨還父，析肉還母」等神話演變，分見宋代禪宗語錄《續傳燈錄》與《景德傳燈錄》卷 25 所云「那吒太子析骨還父，析肉還母，然後於蓮華上為父母說法」。鄭志明：《臺灣傳統信仰的鬼神崇拜》，頁 123。

的對決廝殺（對父慈子孝、長幼有序的反動），以及君臣離析的忤逆悖倫，諸如叛商投周與弑殺紂王（對君君臣臣、上下尊卑的否定）等關目為之證。⁹⁸

從宗教信仰中密教儀軌的毘沙門天王父子關係，以至文學封神故事中的李靖父子情結，誠如李豐楙嘗就文學之教與不同宗教混同創造成功的典型，而論哪吒其原始及衍變時，即已提點「在信仰現象的背後，其實關涉道教與法派、民間信仰、文學（小說、說唱等）之間的相互交流」。⁹⁹除上述兩種哪吒形象構圖外，文學作品轉用與增衍的本事¹⁰⁰，尚有哪吒與托塔天王李靖的父子情仇，以及哪吒得蓮華化身後，終得與道體合一而純化為神聖存有等重要情節。如奚淞〈封神榜裡的哪吒〉和西西〈陳塘關總兵府家事〉二文，即根據上述哪吒神話材料的創新翻作，作者以創造性的寫實手法，藉「現代哪吒」而引渡出不同的故事和觀念，主要表現「忿怒哪吒」聖像下的諸般情結與原慾的交錯，從中並逼近那同情與憐憫，批判與寄託。

西西〈陳塘關總兵府家事〉一文採用「語式／誰看」作為敘事觀點，亦即藉由「誰看」和「誰說」的問題，明顯區分「敘述和觀察」、「敘述者和焦點人物」的界限¹⁰¹，並置出多重敘述視角，意圖建構更臻整全的「陳塘關總兵府家事」的來龍去脈。全文總計十個段落，並分由十個平行敘述者展開對焦點人物「哪吒」的曲曲勾繪，這十位依序登場的敘述／觀察者，除卻李靖總兵府的所有成員：李靖夫婦及三位人子（金吒、木吒及哪吒自己的告白）、哪吒貼身傭僕等六員外，尚有石記娘娘的徒弟、東海龍王、哪吒師弟金霞，以及李靖的青驄馬。〈陳塘關總兵府家事〉以李府

⁹⁸ 必須特別說明的是，《封神演義》一書亦作為中國童蒙教材，本多有宣揚孝順父母，盡忠國家的教化與規訓作用。如書中第 14 回後的哪吒即已回歸傳統家庭倫常，不僅叩頭認父，盡棄前隙，父子並同入姜子牙帳下，戮力滅商興周。本文乃就《封神演義》潛文本所蘊藉之部分反動意識而言。

⁹⁹ 李豐楙：〈五營信仰與中壇元帥：其原始及其衍變〉，收入中山大學清代學術研究中心主編：《第一屆哪吒學術研討會論文集》，頁 550。

¹⁰⁰ 有關哪吒形象復現或轉衍於現代文本之繁盛，不勝枚舉，除本文例舉之文學作品外，如蔡明亮所拍攝關乎叛逆青春故事的電影「青少年哪吒」（1992）等（可參電影劇本《青少年哪吒》，臺北：遠流出版社，1992），以及李運傑編導「電哪吒」（2011）等，或近期臺灣興起結合電音、本土次文化與傳統民俗藝陣的「電音三太子」表演文化，其原形雖為臺灣傳統藝陣的「大仙翁仔（或作大仙仔仔）」，但 2009 年於高雄「世界運動會」開幕式的第二段「萬民祈福」，即是由高雄哪吒會館與城隍廟、元帝廟演出，50 尊三太子和 32 尊大神將展現壯觀場面。

¹⁰¹ 〔法〕熱奈特（Gérard Genette）著，王文融譯：《敘事話語／新敘事話語》（北京：中國社會科學出版社，1990），頁 126。

家次子木吒所言：「弟弟是個妖怪麼？」作為開篇，轉帶出「眾人皆曰」哪吒諸般的「惡行惡狀」，終篇則改以長子金吒回應木吒的提問作結：「小小一個孩子，怎麼會這樣呢？你問我，三弟是不是妖怪？我不知道。……」在各自針對這樁「家事」的發聲中，除卻哪吒的自我辨白，以及木吒和僱僕不落言詮的論斷之外，其餘敘述者固然有其不同觀察點的位置與立場，實際上卻是統一於社會規範性法則下的唯一視角：「定位」與「秩序」。職是之故，對於哪吒的齊一指控率皆落於：「不過才七歲，已經是那麼兇狠的孩子」、「你（李靖）看看你這個兒子牙未退，奶毛未乾，……，這等兇頑，罪已不赦」、「我不知道怎麼會生下這樣的兒子來，你和你大哥都不是這樣子的。你們從小聽話，……而你弟弟，日日要我擔憂」、「孽障好大膽，子殺父，忤逆亂倫」等等。上述諸般「孽子」與「野孩子」的形象構圖，足以說明哪吒身處家庭人倫結構與社會人際網絡中的負面角色。控訴中尤以李靖的言之諄諄：「你得好好做一個人」，最能表呈哪吒理應配合社會人生編碼的入座程序，並彰顯社會的衛道呼籲。小說於此亦表明「哪吒不肖子事件」已由「家庭故事」轉衍出「小我個體」勢必鑲嵌在歷史文化骨架中，而終歸於「群體主義」與「傳統文化」的正統道學編制中：

你才不過七歲，長輩教訓你，是應該的，別人若是責備你，你也應該反省。……這竟是個人人要向權威挑戰、把老一輩的都打倒的時代。啊啊，做得好，再過幾十年，你也變成別人的長輩了，到時就知道味道。……這是一個反叛的時代，所以烽煙四起了。百姓反叛，是抗暴君，而你的反叛，何嘗有一個堂皇的理由？……這是一個有許多人一起生存的社會，你必須與別人和睦相處，……。¹⁰²

準此，小說中作為哪吒最大罪名的「叛父」惡行，實可置換為新世代衝撞既有文化秩序的趨勢與現象，是以「陳塘關總兵府家事」所輻射「家事」的寓言性，主要反思的乃是「以父之名」歷史語境的中心軸，而不僅只在於「父」這個實詞之義，或以「父」為核心所建構的「家」的組織與義涵。作家西西轉化神話而賦形為「任何人都不要來招惹我，惹惱了我，我把手上的金圈一圈把你打死」的「怪胎哪吒」，儼

¹⁰² 西西：〈陳塘關總兵府家事〉，《故事裡的故事》，頁 15-17。

然是「現代憤青」的再現，就中更產製了現代社會情境的理解意義。

論者嘗言：「在〈陳塘關總兵府家事〉裡，國族觀念被隱逸，骨肉之情卻不會因『析骨肉』而消失」。¹⁰³實則原本教忠教孝的國族觀念，藉由父子關係中的「間離」作用，已然位移為個人與社會群體的協商關係；而骨肉親緣的命題也在文本一再強調的「妖怪說」中，讓渡給「斷裂和異質」的「現代認同危機」的處境。小說篇末以金吒之語作為收梢：

一個爹爹，一個三弟，一座寶塔，一群師父。這中間的事，我也不明白。……這些師父們，為什麼不想辦法，好好教導三弟，要他孝順父母，卻要爹爹拿著這麼一件治標不治本的東西。¹⁰⁴

金吒對於「家門不幸」的迷惑與質詰，實為一種多重認同的危機，亦即方向迷亂而不知歸趨。文中哪吒雖懼於玲瓏寶塔，而以「認父知罪」討饒，心中卻難耐本能騷動，因此終未能真正得到「啟蒙」與「回歸」，此即金吒所指稱李靖清門風之舉，只是「治標不治本」。如是而觀，西西小說所構設「孽子哪吒」的符號敘事，隱然透顯「集體思維」在社會秩序中的主導性作用，而秩序觀念中的「分類」（人與妖怪、孝子與不肖子……）與「位置」（父與子、兄與弟、長輩與晚輩……）也關鎖著對社會道德意識的闡釋。所謂「哪吒故事」，遂可回應詹姆森指稱第三世界文化中的寓言性質：「講述關於一個人和個人經驗的故事時最終包含了對整個集體本身的經驗的艱難敘述。」¹⁰⁵

不同於西西從陳塘關總兵府「家變風暴」出發，奚淞〈封神榜裡的哪吒〉一文則從哪吒析骨肉還父母的詮釋想像，連結至肉身解放、蓮花化生，以此揭現青春怪力、慾望身體、宿命與自由的論述。奚淞小說誠然承襲哪吒析骨肉，棄捨人間肉身，化身蓮華的敘述基調，然而哪吒消解自身出生印記的目的，卻是意欲「贖回內心最終的自由」，而不再是哪吒故事原典所突顯哪吒生命歷程中的諸多身分塑造：「合法

¹⁰³ 龔玉玲：〈怪胎哪吒「現身」說法——現代新編文本中的哪吒圖像〉，《中外文學》32：3（2003.8），頁133。

¹⁰⁴ 西西：〈陳塘關總兵府家事〉，《故事裡的故事》，頁25。

¹⁰⁵ 〔美〕弗雷德里克·詹姆森（F. Jameson）：〈處于跨國資本主義時代中的第三世界文學〉，收入張京媛主編：《新歷史主義與文學批評》（北京：北京大學出版社，1997），頁251。

性身分」(人子)、「抵抗性身分」(孽子)與「規劃性身分」(神人)的建構。因此〈封神榜裡的哪吒〉挪借「文學哪吒」符號背後所置換的文化因素，並不再只是依違於家庭結構與社會互動關係的「秩序」與「位置」標的，其側重表現的尤在於哪吒自我審視生命愛欲的矛盾與驅力：

我多麼愛那些天空飛著的雁，林中無罣礙的獸和我曾經有過的一些同伴，可是鳥獸成了屍體，同伴不是被我的力驚走了便是受到傷殘，我簡直不能測度出我有多大、多強、背叛我的、我自己的臂力。我的心在身體的經歷和磨練中漸漸地定型，那形狀如果不是意味著殘缺又是什麼？再也不可能有一隻完整高飛的雁了，從我的眼裏出發。¹⁰⁶

對所有美好事物的溢愛，竟轉易為佔有屍身標本的溢慾，這是哪吒無以超克的嗜血與戀屍的本能，但對於諸多死於他怪力之下的死亡體驗，擁有欲望身體的哪吒靈魂卻也充滿了深重的哀傷與懺情。這一再「犯了血的罪」，顯然是哪吒生命中永遠無法消解的「原罪」，於此也可窺探出作者奚淞經營肉身美學與宗教意識的潛文本。

奚淞此作以極致的抒情筆調，藉哪吒沈浮中的靈魂拯救，而導出「自由與救贖」命題，內中自其創作年代的現實植入——七〇年代深具個體認知追尋的精神，極富反省、懷疑「人」的生活意義與存在的價值，並有高漲「自覺」意識的現代主義精神。論者解讀此作喜從哪吒「怪胎」身體，以及施虐同性青春身體，連結同性戀意涵，並提出同志愛欲閱讀角度¹⁰⁷，然則哪吒愛欲身體裡的騷動與異質變化，原非只在於同性愛戀與身體色相，更大的貪痴愛戀則是「不完美的人間」：

雖然此刻的我比一粒微塵更輕，比蝶翼更薄。我四處遊轉一無定處，可是我的心還是愛著這個世界的。對我而言，天上飛的，地上蕃滋的，都是太美的負荷。我曉得東部平原上的戰事就要開始，兩個勇武過人的哥哥即將率領精兵走向沙場。我的紅紗巾展開時，我看見成千的屍骸，嚎哭的婦孺，旋飛的兀鷹——這是為明天的世界的奠基，可是明天的信仰又是什麼

¹⁰⁶ 奚淞：〈封神榜裡的哪吒〉，收入歐陽子編：《現代文學小說選集》第2冊，頁448-449。

¹⁰⁷ 龔玉玲：〈怪胎哪吒「現身」「說法」——現代新編文本中的哪吒圖像〉，頁134-137。

呢？¹⁰⁸

引文所釋出強烈對生存意義的匱乏感與絕望感，似乎是來自於哪吒以完美內心世界，用以對抗外部殘破現實的幻滅結果，然則內在野性縱恣的沈淪生命，本是哪吒真正的生命樣態，唯有在身形醜陋殘缺的四氓眼目中，才能呈現出哪吒存有的完美：

第一次我看見他帶著象牙的小弓，在院子裏模仿老爺開弓射箭的姿態，我就著了迷，那完全不是一個七歲的孩子，……我跪了下來，那不是一個孩子，我跪下來，是為了神明……。¹⁰⁹

四氓膜拜敬仰的原不是作為李靖之子的少年哪吒，而是神靈遭到人世來的「神明」，弔詭的是外形可憎的畸零人四氓卻是俊美哪吒「內心殘缺的形相化」。由「天上的神」謫落為興起滅門之禍的「不祥罪人」，哪吒角色所兼有「神性之善」與「人性之惡」的兩重性，遂具有了「閾限」(liminality)的意義。

「閾限」其義原為處於「結構」的交接處，是一種在兩個穩定「狀態」之間的轉換過程，藉以區別基本社會模式的「位置結構」(structure of status)。¹¹⁰「出淤泥而不染，濯清漣而不妖」的蓮花，常被用來比喻眾生清淨的自性，生於世俗而聖潔無染，因此蓮花也是佛國極樂淨土中常見的莊嚴。在哪吒神話中的蓮華化身故事，同時融攝有佛與道的教義。《維摩詰經·佛道品》讚美蓮花：「譬如高原陸地，不生蓮華，卑濕淤泥，乃生此華……煩惱泥中乃有眾生起佛法耳！」¹¹¹經文意味著生長於骯髒淤泥的吊詭性與悲劇性的菩薩品德，正是蓮花美麗芬芳的不可或缺條件，污穢／聖潔、染／不染的「佛魔一體」本色，才真正使蓮花德性發揮到了極致。¹¹²爰

¹⁰⁸ 奚淞：〈封神榜裡的哪吒〉，收入歐陽子編：《現代文學小說選集》第2冊，頁455。

¹⁰⁹ 奚淞：〈封神榜裡的哪吒〉，收入歐陽子編：《現代文學小說選集》第2冊，頁446。

¹¹⁰ 閾限的概念由法荷(Franco-Dutch)民俗學者凡詹涅普(Arnold Van Gennep, 1960)和人類學家透納(Victor Turner)發展，多用於後殖民與種族、族裔研究，而應用在人類學則是指在儀式過渡期中的閾限期(liminal phase)。資料參見〔英〕彼得·布魯克(Peter Brooker)著，王志弘、李根芳譯：《文化理論詞彙》(高雄：高雄復文圖書出版社，2005)，頁227-228。

¹¹¹ 李翊灼校輯：《維摩詰經集註·維摩詰不思議經集註》(臺北：老古文化事業公司，1983)，卷7，頁447。

¹¹² 本節佛魔一體的蓮華德性，概念來自於楊惠南：〈蓮華即聖潔而世俗〉一文，收入釋恆清：《佛教思想的傳承與發展——印順導師九秩華誕祝壽文集》(臺北：三民書局，1995)，頁467-492。

是，出於污泥之中的蓮花遂負載有「聖潔」與「污穢」雙重義涵，除了託寓有強烈的宗教義蘊，也可延異為「邊界」意象——在社會的儀典秩序建構中難以歸類的模糊地帶。

小說中兼有神魔兩可性的異端／怪胎哪吒，顯然無法被歸類而進入現實劃分的觀念體系與規範秩序結構中，遂只能先衝破肉身、血緣羈絆，以此解放身心，直到「現蓮花化身」而得重生。是以小說中哪吒向師傅祈求讓他在那條犯了罪的河裏，「變成自開自落的蓮花……」。歷經犯上肇禍的劫難，而後剔骨割肉還父母，再經蓮花新生的哪吒，最後方得以進入徹悟涅槃或成聖得道之境。西西〈陳塘關總兵府家事〉和奚淞〈封神榜裡的哪吒〉二文，乞靈於宗教聖像與神話母題，所呈顯青春怪力的變形哪吒，作家的美學傾向固然有別，卻皆有其身處現代社會情境中的症狀體驗與焦慮想像：一則提出個體位置與世情規範的處境；一則拈出扞衛身體自主與自由精神的命題。

五、結語：宗教聖像作為現世／現實／現代的特徵

談起宗教，人們往往會聯想起天堂眾神或西天諸佛，或寺廟的氤氳香火，或教堂的高聳尖頂，宗教似乎是一種超越塵俗而渺不可及的詭秘異域。然而始源於初民的思想、認識與假設、憂慮以及希望而組成一種信仰意識的宗教，畢竟是屬於「人間」的。宗教不僅是人類生存狀況的外顯跡象，更是人們生活與生存的核心意識，即使宣稱沒有實質宗教信仰的人，也難以擺落人潛在意識中所感受到宗教神聖意識的滋養與影響。

本文以宗教聖像作為聚焦，主要在於聖像透過宗教或神話故事傳播，鮮明呈顯主宰創世、造人、滋養農作、救世、醫療、工藝、生殖、愛欲、戰爭、毀滅與死亡等等功能，最能鏡照歷史各階段中人的境況和命運，並傳達民間生活的力量與泉源，因此聖像是宗教意識的最核心符號。宗教或文學，基本上都是作為展示人類生活與

生存意識的一種修辭形態，援此，當文學作品以宗教聖像作為文本符號的書寫策略時，也將是一種意義的建構，意味著藉由擇選不同聖像符號或表現聖像多樣位格與性格表徵，昭示聖像形態轉化或變遷時，實已浮露作者展現社會實踐的賦形意義，此亦說明在作者的擇取中，已然陳明宗教聖像符號背後的一種文化或意識形態，因而本文針對聖像符號學的研究範疇，也須探究意義是如何透過語言的表意實踐而產製出來。道教中的三種聖像，如老子、媽祖與哪吒，原都與中國文化以及臺灣在地民俗有其重要的聯結性，因此作為本文觀測宗教聖像與文學符號交涉辨證之間的論述實踐。

首先藉從道教源流走出來的哲學老子聖像，當進入魯迅《故事新編·出關》中而搖身變為「中國群像畫廊」裡的一個魂靈時，魯迅表達的自非是一種個人宗教經驗，其所揭現對儒道文化的記憶，看似親切卻又十分隔閡。在「借古屍還今魂」的「老子出關」故事中，借題發揮儒道辯證的關目，顯然已有貶抑文化傳統，厚今而薄古之嫌。如是而觀，介於新舊交替之際的魯迅，其《故事新編》所演述老子聖像時的諧擬，甚至引喻失義的初衷，自非意在脫離中國而銜接西方。其志在重審中國文化傳統，進而展呈「傳統逝去」與「西學東漸」的過渡意義，自是昭然若揭。魯迅文學敘述與正統宗教聖像表徵的漸行漸遠，恰可見證彼時代「感時憂國」與「文以載道」的書寫主流傳統。

相對於魯迅面對中國傳統文化的迂迴與矛盾心態，媽祖女神聖像在臺灣現當代文學藝術作品展開的路徑，則大都轉衍為區隔中國中原文化而自我界定的符號策略。劉紀蕙即認為在賦予臺灣文化再生能力的企圖上，「女神文化」脫離了臺灣早年所表現倉皇皇試圖尋根不著的赤子無奈的「孤兒文化」。¹¹³這自是緣於媽祖女神聖像與臺灣在地民俗與文化的親密聯結性之故，因此女神書寫尤能揭現隱藏於臺灣社會結構背後的真實欲求。植基於媽祖信仰與本土性意識之間的複雜關係，媽祖聖像遂有民俗文化形式的「聖」與「俗」二重性，如葉石濤〈三月的媽祖〉系列小說，即呈現超越「欲望」與「聖潔」對照並存的「文學媽祖」生命圖像，臺灣主體意識

¹¹³ 劉紀蕙：《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，頁 121。劉紀蕙主要以林懷民「雲門舞集」諸作中在舞臺上所呈現的宗教圖像，作為觀察考掘。

既經演繹為內在心理化與性別化主體，則作家所傳述民主思維、革命神話的建立，不喻而明；陳玉慧《海神家族》則是藉由「過海媽祖」聖像，一方面載記臺灣移民滄桑史話；一方面則援借聖像以抗拒正統漢族文化與男性中心價值體系，而尋求臺灣本土根源；至於黃春明〈看海的日子〉所揀擇一個非信而有徵的「媽祖救難與救贖」敘事，主要則以具有生殖力量、獻身意義與女神語彙的原始地母，作為頌之讚之的對象，作家表述實踐中多所觸及民間信仰與在地文化復甦的詮釋。

至於從宗教「忿怒哪吒」崛起的文學「怪胎哪吒」，既不同於臺灣文學媽祖書寫所忠誠於女神原型的塑像，也有別於上述文學聖像所形構中國文化與臺灣歷史的一個環節，「哪吒身影」在文學聖像展演中堪稱是最放肆的情欲主體想像。變形哪吒的符號替代轉換過程中，最濃稠的即是被壓抑的原初情欲，因此涉及哪吒的文本也大都具有僭越親緣人倫與社會常軌的演述。西西〈陳塘關總兵府家事〉雖以家庭價值的潰散崩解，作為現代社會劇變的遮掩，卻也不經意洩露出作家書寫「故事裡的故事」，原是寄寓現代認同危機處境中的「無方向感」心事；奚淞〈封神榜裡的哪吒〉則是聚焦於現代人處於「自我理解」與「自我實踐」的無力感困境，遂將其所不能已於言者，盡投諸於肉身美學與宗教救贖的敘事策略。援是而觀，文學哪吒的浮雕，相較於宗教哪吒的原型，雖是一種沈溺與誇示，從中卻可窺探在現代性情境中，看似頑強勁斂的叛逆／異端生命，卻也是現代人皆有生命劇痛中的一種糾纏與扭曲。

上述老子、媽祖和哪吒三者聖像符號，就人物歷經嬗變而聖化現象，以論其符號本義形象而言，並不盡相同，如老子是由道家智者而轉為列仙之一，媽祖則是由俗而聖的人物，至於哪吒本為玉皇駕下大羅仙，托胎世間，復又封神。¹¹⁴然而當三者由宗教符號轉入文學引伸義時，皆有其作為宗教人物本義形象的特質，如文學作品中「立於太渺之端，浮游幽虛之中，出入杳冥之門」的杳杳冥冥老子；或作為「稟純靈之精，懷神妙之慧，造福於人」的靈顯救難媽祖；或「嚇一聲天頹地塌，呵一氣金光罩世，鐺一響龍順虎從」的殺惹諸魔哪吒等等宗教文化符號義涵。¹¹⁵

¹¹⁴ 感謝匿名審查者提點有關人物歷經形象嬗變的聖化現象，以及釐清作為宗教符號本義與引伸義之間的關係。

¹¹⁵ 以上引言，分見不著作者：《繪圖三教源流搜神大全·道教源流·一卷》，頁15、187、330。

本文藉由觀照宗教聖像在上述文學作品中的符號轉化與變遷形式，嘗試從創造動機、文化符號與文化論述脈絡來進行理解，而後發現宗教聖像固然不是一個絕對的符號，卻也不是一種抽象概念，它們並不全然遠離人間生活實況，或遁逃於歷史文化之外。總之，宗教聖像作為一種文學符號，必然與創作者的歷史空間有其共構關係，儘管想像高渺，仍有其現實根柢，且符號運用之際也必然包含著符號在原初正典與改造變形中雙向往復的過程。現當代文學中的宗教聖像符徵，原本關聯著文化傳統、歷史記憶、宇宙萬象等真實、深奧與嚴肅的常民生活意識與信仰體驗，即或日漸脫落其真實的歷史脈絡，而轉趨象徵的、符號的方向滑落，然而轉為文學符號的折射之間，終究有其與人類生活實境緊密關聯的一個世界形態的存在。文學文本中的宗教聖像，因此可作為現世／現實／現代的特徵。

引用書目

一、原典文獻

- 漢·王阜：《老子聖母碑》，收入清·嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文·全後漢文》第2冊，臺北：世界書局，1963。
- * 漢·司馬遷：《史記》，臺北：鼎文書局，1986。
- 北齊·魏收：《魏書》，臺北：鼎文書局，1986。
- 宋·李俊甫：《莆陽比事》，臺北：藝文印書館影印續聚珍版叢書，1971。
- 明·吳承恩：《西遊記》，臺北：佳禾圖書公司，1982。
- 明·郎瑛撰：《七修類稿》，收入《筆記小說大觀》33編第1冊，臺北：新興出版社，1975。
- 明·周瑛、黃仲昭：《重刊興化府志》，福州：福建人民出版社，2007，清同治10年重刊本。
- * 明·陸西星撰，鐘伯敬評：《封神演義》，臺北：三民書局，1991。
- 清·郭慶藩：《莊子集釋》，臺北：世界書局，1974。
- 不著作者，黃福全編校：《太上老君說天妃救苦靈驗經》，彰化：逸群圖書公司，2009。
- 不著作者：《繪圖三教源流搜神大全》，臺北：聯經出版事業公司，1980。

二、近人論著

(一) 專書及論文集

- 王叔岷：《列仙傳校箋》，臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1995。
- 王夢鷗：《文學概論》，臺北：帕米爾書店，1964。
- 王增斌、田同旭著：《中國古代小說通論綜解》上冊，北京：中國文聯出版社，1998。
- 中山大學清代學術研究中心主編：《第一屆哪吒學術研討會論文集》，臺北：新文豐出版公司，2003。
- 朱曉進：《魯迅文學觀綜論》，西安：陝西人民出版社，1996。

- * 西西：《故事裡的故事》，臺北：洪範書店，1998。
- 何淑貞校注：《新編抱朴子》，臺北：國立編譯館，2002。
- 李元貞：《解放愛與美》，臺北：婦女新知基金會，1990。
- 李翊灼校輯：《維摩詰經集註·維摩詰不思議經集注》，臺北：老古文化事業公司，1983。
- 李幼蒸：《論符號學導論》，北京：社會科學文獻出版社，1999。
- 李玉珍、林美玫合編：《婦女與宗教：跨領域的視野》，臺北：里仁書局，2003。
- 李喬：《中國行業神崇拜》，北京：中國華僑出版社，1990。
- 杜正勝：〈媽祖信仰的政治與民俗〉，《臺灣心臺灣魂》，高雄：河畔出版社，2000，頁 104-106。
- 周啟成注釋：《新譯神仙傳》，臺北：三民書局，2004。
- 林美容、張珣、蔡相輝主編：《媽祖信仰的發展與變遷：媽祖信仰與現代社會國際研討會論文集》，臺北：臺灣宗教學會，2003。
- 林美容：《臺灣的齋堂與巖仔——民間佛教的視角》，臺北：臺灣書房，2008。
- 林衡道：《臺灣歷史民俗》，臺北：黎明文化事業有限公司，2001。
- 郁永河：《裨海紀遊》，南投：臺灣省文獻委員會，1950。
- 徐禎苓：《現代臺灣文學媽祖的編寫與解讀》，桃園：國立中央大學中國文學系碩士論文，2012。
- 徐曉望：《媽祖的子民：閩臺海洋文化研究》，北京：學林出版社，1999。
- 徐明福計畫主持：《臺南市古蹟使用調查與評估》，臺北：行政院文化建設委員會，1996。
- 高國平編：《中國現代作家選集：郭沫若》，香港：三聯書店，1994。
- 袁珂：《中國神話史》，臺北：時報文化出版企業股份有限公司，1991。
- 張京媛主編：《新歷史主義與文學批評》，北京：北京大學出版社，1997。
- 張健：《文學概論》，臺北：五南圖書出版有限公司，1983。
- 張學植編：《郭沫若代表作》，鄭州：河南人民出版社，1995。
- 張雙英：《文學概論》，臺北：文史哲出版社，2002。

- 梁啟超：《梁啟超全集》，北京：北京出版社，1999。
- 陳千武：《陳千武精選詩集》，臺北：桂冠圖書公司，2001。
- 陳玉慧：《海神家族》，臺北：INK 印刻出版有限公司，2004。
- 陳芳明：《臺灣新文學史》，臺北：聯經出版事業公司，2011。
- 陳曉怡：《哪吒人物及故事之研究》，臺中：逢甲大學中國文學研究所碩士論文，1994。
- 黃春明：《看海的日子》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2000。
- * 葉石濤：《葉石濤全集》，高雄：高雄文化局，2006。
- * 聞一多：《神話與詩》，臺中：藍燈文化事業股份有限公司，1975。
- * 褚瀟白：《聖像的修辭：耶穌基督形象在明清民間社會的變遷》，北京：中國社會科學出版社，2011。
- 劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐——文學，民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937）》，北京：三聯書店，2002。
- * 劉紀蕙：《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，臺北：立緒文化事業，2000。
- 歐陽子編：《現代文學小說選集》第2冊，臺北：爾雅出版社，1977。
- 蔡相輝等編著：《臺灣民間信仰》，臺北：國立空中大學，2001。
- 蔣勳：《藝術概論》，臺北：臺灣東華書店，1995。
- 鄭志明：《臺灣傳統信仰的鬼神崇拜》，臺北：大元書局，2005。
- 鄭振滿、丁荷生編纂：《福建宗教碑銘匯編》，福州：福建人民出版社，2003。
- 魯迅：《中國小說史略》，香港：太平洋圖書公司，1973。
- * 魯迅：《魯迅全集》，臺北：谷風出版社，1989。
- 釋恆清：《佛教思想的傳承與發展——印順導師九秩華誕祝壽文集》，臺北：三民書局，1995。
- 〔日〕廚川白村：《苦悶的象徵》，臺北：志文出版社，1973。
- 〔法〕熱奈特著，王文融譯：《敘事話語 / 新敘事話語》，北京：中國社會科學出版社，1990。

- *〔美〕伊利亞德著，楊素娥譯：《聖與俗：宗教的本質》，臺北：桂冠圖書公司，2000。
- 〔英〕彼得·布魯克著，王志弘、李根芳譯：《文化理論詞彙》，高雄：高雄復文圖書出版社，2005。
- 〔英〕雷蒙·威廉士著：《關鍵詞：文化與社會的詞彙》，臺北：巨流圖書公司，2003。
- 〔德〕埃利希·諾伊曼著，李以洪譯：《大母神——原型分析》，北京：東方出版社，1998。

（二）期刊論文

- 王德威：〈尋找女主角的男作家〉，《中外文學》14：10（1986.3），頁35。
- *李豐楙：〈媽祖的傳說及其演變〉，《民俗曲藝》25（1983.7），頁119-152。
- 李豐楙：〈媽祖與儒、釋、道三教〉，《歷史月刊》63（1993.4），頁34-42。
- 柳存仁：〈昆沙門天王父子與中國小說之關係〉，《新亞學報》3：2（1958.2），頁53-98。
- 宮哲兵：〈當代道教主神的結構體系論——兼論邏輯與歷史的一致〉，《哲學研究》4（2008），頁106。
- 張釗貽：〈〈出關〉的現實意義〉，《中國現代文學研究叢刊》1（2012.1），頁175。
- 陳炎正：〈閩臺媽祖信仰文化考察〉，《臺灣源流》15（1999.9），頁114-118。
- 碣石：〈漢代老子神化現象考〉，《宗教學研究·道教研究》4（1996.4），頁23-28。
- 劉思坊整理：〈陳芳明 v.s. 陳玉慧：《海神家族》與臺灣歷史記憶的書寫〉，《印刻文學生活誌》6：4（2009.12），頁155。
- 龔玉玲：〈怪胎哪吒「現身」「說法」——現代新編文本中的哪吒圖像〉，《中外文學》32：3（2003.8），頁133-137。

（說明：書目前標示*號者已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Chu Xiao-bai. *Shen Xiang De Xiu Ci:Ye Su Ji Du Xing Xiang Zai Ming Qing Min Jian She Hui De Bian Qian* (Rhetoric of Statue of the Saint: Change of Image of Jesus Christ in the Folk Society in Ming and Qing Dynasties). Beijing: China Social Science Press, 2011.
- Li Feng-mao, “*Ma Zu De Chuan Shuo Ji Qi Yan Bian*” (Matsu Legend and Its Evolution), *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore* 25(1983):119-152.
- Lu Xi-xing. *Feng Shen Yan Yi* (Fengshen Kingdoms). Taipei: San Min Book Co., 1991.
- Liade, Mircea. *Shen Yu Su: Zong Jiao De Ben Zhi* (The Holy and the Profane: Nature of Religion) (Yang Su-e, trans.). Taipei: Kui Kuan Bookstore, 2000.
- Liu Chi-hui. *Gu Er Nv Shen Fu Mian Shu Xie: Wen Hua Fu Hao De Xiang Zheng Shi Yue Du* (Orphan, Goddess and Negative Writing: Symptomatic Reading of Cultural Symbols). Taipei: New Century Publishing, 2000.
- Lu Xun. *Lu Xun Quan Ji* (The complete works of Lu Xun). Taipei: Gu Feng Chu Ban She, 1989.
- Sima Qian. *Shi Ji* (Records of the Grand Historian). Taipei: Ting Wen Bookstore, 1986.
- Wen Yi-duo. *Shen Hua Yu Shi* (Myths and Poems). Taichung: Lan Teng Culture, 1975.
- Xi Xi. *Gu Shi Li De Gu Shi* (Stories in Stories). Taipei: Hung Fan Bookstore, 1998.
- Yeh Shih-tao. *Ye Shi Tao Quan Ji* (The collected works of Yeh Shih Tao). Kaohsiung: Bureau of Cultural Affairs, Kaohsiung City Government, 2006.

