奪胎換骨:論奚淞〈封神榜裡的哪吒〉及〈奪水〉

周佩芳

南亞技術學院通識教育中心

摘要

奚淞〈封神榜裡的哪吒〉及〈奪水〉兩篇短篇小說，有諸多相似之處，例如均為中國古代神話或民間傳說改寫之作品，前者取材自明代《封神演義》哪吒故事，後者由北京建城傳說所生。兩者雖然是舊材料，卻飄散著「現代」氣息。

本文從形式及蘊義方面，探討奚淞「翻新」的手法及思維。奚淞運用臺灣六0 年代「現代主義」小說常使用的多元「視角」，及「戲劇性獨白」，吐露了人物深層綿密的思路。哪吒及高亮都茫然於自身存在的意義，反映了隨「現代主義」傳來的「存在主義」思維。同時，也訴說著青年或少年在對自己、對人生、對世界的思考，符合「成長小說」的條件。〈封神榜裡的哪吒〉又加添暗示同性慕愛的描述，成為臺灣「同志文學」系譜之一員。

這種手法魯迅名為「故事新編」，本文認為奚淞的創新遠多於襲舊，或可以「奪胎換骨」名之，以突顯其在故事中的創發性。

關鍵字：奚淞；臺灣現代小說；故事新編

Email:moony@nanya.edu.tw　Tel:(03)436-1070#7403

REFURBISHED :ON XI SONG〈NEZHA ON THE FENGSHEN BANG〉AND〈SEIZE THE WATER〉

Pei-Fang Chou

General Education Center

Nanya Institute of Technology

Abstract

Xi Song 〈NeZha on The Fengshen Bang〉 and 〈Seize the water〉, there are many similarities, such as both Chinese ancient mythology or folklore rewrite of works .the former drawn from the Ming Dynasty, 〈Fengshenyanyi〉NeZha story，the latter by the legend of the city built in Beijing . Although both the old material, but released into the atmosphere, "modern" flavor.

In this paper, from the form and implication, to explore Xi Song "refurbished" approach and thinking. Xi Song used the pluralistic "perspective" and "dramatic monologue" often used in the "modernist" novels of Taiwan in the 1960s to reveal the deep-seated ideas of the characters. NeZha and Gaoliang are at a loss in their own meaning, reflecting the "modernism" came the "existentialism" thinking. At the same time, also tells the youth in their life, thinking about the world, in line with "growth novel" conditions. 〈NeZha on The Fengshen Bang〉 also adds to the description of homosexual love, be Taiwan's "gay literature" pedigree.

Key word: Xi Song; Taiwan Modern Novels; rewrite

Email:moony@tiit.edu.tw　Tel:(03)436-1070#7403

壹、前言

奚淞（1947-）在 1971 年以短篇小說〈封神榜裡的哪吒〉在文壇嶄露頭角，此篇首刊於 1971 年 9 月《現代文學》44 期，並曾先後入選鄭明娳主編的《六十年短篇小說選》（1972）、齊邦媛主編的《中國現代文學選集．小說卷》（1983）、王德威主編的《典律的生成：年度小說選三十年精編》（1998）等重要選集中。肯定了此文的重要，是奚淞的成名作及代表作。

〈封神榜裡的哪吒〉收於奚淞的木刻散文集《夸父追日》，後再收入東潤出版社出版之同名小說集《封神榜裡的哪吒》，本書另收〈哥兒倆〉、〈盛開的扶桑花〉、〈鞦韆架上的小露比〉、〈吳李錦鳳的禮拜天〉、〈病〉、〈奪水〉等短篇小說。本文將聚焦討論〈封神榜裡的哪吒〉及〈奪水〉兩篇。

兩者有諸多相似之處，例如均為中國古代神話或民間傳說改寫之作品，前者取材自明代《封神演義》哪吒故事，後者由北京建城傳說所生。雖然是舊材料，卻飄散著「現代」氣息。本文將從形式運用及主題蘊義方面，探討奚淞「翻新」的手法及思維。

貳、現代主義小說形式

一、多重敘事視角

〈封神榜裡的哪吒〉發表於 1971 年，是現代主義形式的作品。奚淞在形式技巧上十分創新，首先是「敘事視角」。奚淞透過視角的流動變化，使小說呈現出特殊的效果，並構建出深層的意涵。「敘事視角」有「第一人稱視角」、「第三人稱視角」等，〈封神榜裡的哪吒〉基本上是以第三人稱有限全知視角，透過故事外部的全知敘述者進行敘述，此人物為太乙真人，透過他的眼光來觀察一切。但奚淞又安排了兩個「副視角」，一是哪吒的「第一人稱回顧視角」[1]，另一是四氓的「第一人稱見證人視角」[2]，小說便在前述第三人稱有限全知視角及這兩個副視角之間流動轉換。

小說開始於太乙在夢裡聽見徒弟紅兒的哀告，醒來後覺得不安，因此進入李靖府裡一探究竟。接著，哪吒對師傅的哀告再次出現，敘述者從太乙轉成哪吒，

[1] 費里德曼在《小說中的視角》提出了八種分法，其中和第一人稱相關的有兩種，為「第一人稱見證人敘述」及「第一人稱主人公敘述」。而申丹又將「第一人稱主人公敘述」分成「第一人稱回顧視角」及「第一人稱經驗視角」申丹：《敘事學與小說文體學研究》（北京：北京大學，2001 年），頁 228。

[2] 即註 1 提及之「第一人稱見證人敘述」。

哪吒追憶自已短暫的一生，述說著自已充滿矛盾的心境，形成了「第一人稱回顧性視角」。後來，太乙在官府中遇見了哪吒的書僮—四氓，四氓回顧他眼中的主人，並從旁觀察哪吒殺死龍王之子、龍王上李靖官府理論，以及哪吒以匕首自狀的經過，形成「第一人稱見證性視角」。哪吒的第一人稱視角主要使我們得知哪吒內心的想法，但故事外部的發展，則主要靠四氓的見證得到補足。此外，四氓的視角與哪吒的視角，形成了一種相反又相成的特殊關係。這樣的見證者視角所發揮的「目擊者」功能，正如羅鋼所說，這類目擊者常和主人公保持一種「從屬關係」，並且「在作品中常以主人公的僕人、助手的身份出現，這類目擊者常常以自身的性格成為主人公的陪襯……目擊者與主人公之間的張力，乃是一種最富於戲劇性的關係。」[3]整個文本便在太乙的限知視角，以及哪吒、四氓兩個第一人稱的「副視角」間流動轉換，事情的真相也漸漸拼湊完整。透過這樣的視角流動，更加突出了哪吒的內心意識，重塑了哪吒的性格，迥異於《封神演義》中的哪吒。

〈奪水〉同樣運用了多重敘述視角的技巧。主要為兩個基本的敘述視角：一是奪水故事外部的全知視角，是一個在夜裡對孩子說故事的敘述者，即這個故事的敘述者所代表的視角；另一則是在奪水主角—高亮—的第一人稱視角，文本便在這兩個視角間流動，造成特殊的效果。

小說從「孩子，瞧你，又在黑暗裡撞了頭了，來，我幫你揉揉……有什麼用，你還會再碰，一次又一次。黑暗裡，你要用頭撞開什麼呢？說個故事給你聽。」（頁 153）開始，這段話就是奪水故事外部的全知視角所言。如同古代說書人一般，敘述者常以「話說」、「說起」、「說到」推展情節，並且常常干預故事，對情節加以說明或評論人物，例如以下兩段敘述：

> 話說那高亮揭了屠龍榜文，也應全在劉伯溫的預料之中。你說是罷？孩子。劉伯溫有未卜先知的能力啊！
>
> 雖說如此，劉伯溫見到眼前這來應徵的漢子，也要深深驚異了……
>
> 這就是將來要成為傳奇故事中的英雄人物嗎?（頁 157）

> 噯噯！別弄錯了故事的章節。
>
> 一切都得清楚依書裏的線索發展，以免擾亂日後的傳述……
>
> 孩子，聽到這兒，你怎麼又用頭去撞牆了？

[3] 羅鋼：《敘事學導論》（雲南人民出版社，1994 年 5 月），頁 208。

話說那高亮在荒山野嶺間找到龍婆。龍婆轉身從枯葉堆裏扯出打鼾的龍公龍公醒來轉身從枯葉堆裏扯出一把獨輪水車。水車上水缸長出龍鱗轉眼變成大肚皮龍子。龍子轉身從枯葉堆裏扯出另一把獨輪水車。水車上另一個水缸長出龍鱗轉眼變成大肚皮龍女。(頁 162-163)

從這兩段敘述可以看出，故事外部的敘述者，以居高臨下的全知視角，發展小說情節。大柢而言，敘述者以「話說」帶入「高亮奪水」的傳說內容，如劉伯溫徵求屠龍勇士，以及高亮追上龍公龍婆的情節；又插入說明小說人物例如劉伯溫具有未卜先知的能力；又能改成劉伯溫的視角，從劉伯溫的眼光來看高亮:「這就是將來要成為傳奇故事中的英雄人物嗎？」甚至干預故事情節，例如:「噯噯！別弄錯了故事的章節」，確實像古典小說中的說書人口吻。此外，敘述者不斷地和敘述接受者對話，例如「你說是罷？孩子。」「孩子，聽到這兒，你怎麼又用頭去撞牆了？」此處的敘述接受者，是想像中在黑暗裡驚醒撞頭的「孩子」，並非如古代說書人一般以讀者為召喚對象，對話用意也不在引起讀者的共鳴與同性，而是以孩子在黑暗中撞頭的行為，呼應高亮在生存的暗昧中掙扎的形象。也就是說，「孩子」亦是高亮，這在故事進行到高亮發現龍族的蹤跡時，外部敘述者的視角突然轉換成龍婆的視角，和高亮進行對話：

呵呵，孩子。

雖然故事還沒發生就已寫好，你是主角所以並不瞭解結果。甜水苦水你將奪回哪一種水？是死是活你又何嘗知道？你像迷路的孩子孤單在世上徬徨，哭喊親娘也無人答應……

呵呵，孩子。

要不要我透露一點秘密給你聽？

我認識你爹，也認識你娘，說起來，我應該是你太上祖宗娘娘。(頁 160-161)

在這一段敘述當中，全知敘述者轉換成龍婆的視角和高亮對話，並且稱受敘者高亮為「孩子」，龍婆對高亮命運的透視，正如同故事外部的全知敘述者對這個故事的瞭如指掌一般。這樣因視角流動所形成的呼應關係，使本文欲呈現的主題得到更清楚的顯示：如同夜裡撞頭的孩子，高亮亟欲為自自的生存撞開一條明路；如同高亮在奪水過程中追尋奔跑，每個人在自已的人生路上亦是不斷地奔跑追尋，欲成就些什麼來證明自我存在的價值。綜合來說，這個居於本文外部的全知敘述者，或者以第一人稱和受敘者對話，或者轉換成故事中人物的視角，既帶動情節，又深入人物心理，並表現主題思想，充分發揮了全知視角的功能。

接著觀察高亮的第一人稱視角的運用，在全知敘述者所敘述的高亮奪水故事

當中，隨著情節的發展，穿插著高亮的第一人稱視角。高亮在奔跑中，對著想像中的受敘者—情婦翠巧—說話，剖析自已在奪水過程中內心的焦灼和恐懼：

> 你羞辱我翠巧昨晚我把壺裏剩下的酒全喝乾好熱好我推開窗……
> 好黑。翠巧。我把酒杯擲出窗外聽酒杯碎裂在長街聲音好小好寂寞……
> 我想哭。翠巧。我撑窗檻的手臂抖顫我沒有這麼怕黑從來沒有因夜黑而哭……（頁 157）

〈高亮奪水〉民間傳說，只從全知敘述視角進行敘述，對於高亮內心的想法，閱讀者無從得知。而奚淞〈奪水〉運用了「第一人稱經驗視角」，高亮有了自已的性格，因此與民間傳說有別。另外，當故事外部的全知視角和故事內部高亮的第一人稱視角互相交錯流動時，則衝擊出特殊的效果。全知視角的特色是「視角寬廣零活，幾乎不受任何限制，他可以像上帝一樣居高臨下，俯視作品中的芸芸眾生。」[4]因此全知敘述者俯瞰一切、無所不知；但是高亮的第一人稱經驗視角，雖然能夠讓讀者直接看到高亮的內心，卻有其局限性，亦即讀者僅能看到人物所見所思之物事。於是，故事內部高亮的限知和故事外部敘述者的全知兩相對峙，使文本充滿緊張懸疑的氛圍。全知敘述者對高亮的命運瞭如指掌，甚至進入劉伯溫或龍婆的視角，權威地以預言對高亮的作出種種暗示；但是，焦灼的高亮卻對自已的命運渾然不知，不知道這辛苦的奪水任務，已注定奪回的是苦水，而且自已終將滅頂。如此「不知」與「全知」的衝突，更加強了故事的悲劇性，讓讀者對高亮產生同情，同時思考人類生存的意義。

李喬說：「單一觀點（第一人稱視角）的使用，可以逼使作者『視角』狹小；視角狹小如何謀篇？那就只有『挖掘』內涵和心理描寫一途。」[5]即使用「第一人稱視角」，可透顯人物心理深處的活動，因此，〈封神榜裡的哪吒〉以及〈奪水〉中的主要人物，都有了自己的思維與鮮明的性格。

二、戲劇性獨白

人物的內心獨白可以根據有無受敘者分成戲劇性獨白與自白兩種[6]，奚淞好用戲劇性獨白。在〈封神榜裡的哪吒〉當中，若以文字份量較之，「第三人稱有限

---

[4] 羅鋼：《敘事學導論》（雲南人民出版社，1994 年 5 月），頁 197。

[5] 李喬：《小說入門》（臺北：大安，2002 年），頁 124。

[6] 胡亞敏認為獨白可以分成「戲劇性獨白」和「自白」兩種。戲劇性獨白指人物與臆想中的他人對話，或者說人物的獨白、申述是說給某個人聽的或寫給某個人看的。而自白則是人物與自身對話，將自已的感受、看法和判斷說給自己聽。胡亞敏：《敘事學》（華中科技大學，2004 年 12 月），頁 91。

全知」的敘述（太乙真人），遠不如「第一人稱回顧性視角」（哪吒）以及「第一人稱見證人視角」（四氓）。太乙真人此角色所負載的功能，僅是哪吒與四氓的訴說對象。這些戲劇性獨白有時以直接引語呈現，例如：

太乙心中老是重複溫習著同樣的一些言語，那是在昨色的夢裡，他至受的徒弟紅兒的聲音，像是哀告似的——

師傅，我終於得到自由了，自由到想哭泣的地步。

有時我隨風流轉，又有時像無所不在，彷彿一個過份睡眠之後伸一個長長的懶腰，就如煙灰一樣散了……（頁 11）

再如四氓：

四氓像賭氣倔強的孩子似的不肯把醜陋的面孔抬起來：

道長，我心裏一直明白三公子是神靈遣到人世來的，他是那麼完美。自從我還只是府裏一個卑微的花匠，少爺還不滿七歲的時候，第一次我見看見他帶著象牙的小弓，在院子裏摹依老爺開弓射箭的姿態，我就著了迷。（頁 17）

雖然奚淞並未以引號特別將人物話語標示，但是在進入人物話語之前，皆出現引導詞或是破折號或是冒號，作為區隔，加上閱讀內容，讀者自然意會出這一段是哪吒所言，那一段是四氓之語，使太乙真人回憶中哪吒的哀告和眼前四氓的哀告交錯呈現。在這樣的獨白之內，人物最能直接表現內心的想法，例如：

師傅，我想世上唯一瞭解我的只有你罷，要不你怎麼不教我任何事情，只教我在愁煩時多看天上的雲呢？……師傅，我害怕。我常坐在樓上的房裏，兩手緊握，雙腿縮攏，只靜靜地觀看浮雲消逝在窗外屋簷的邊緣，我用這種凝望來計算什麼事也不做的時間。有時候我竟忘了我正在長大、竟恍恍惚惚地感覺到了快樂。（頁 18-19）

看來像是自言自語的自白，但是偶爾出現的對受敘者呼告的語氣，則清楚地呈現出戲劇性獨白的特質。壹闡提認為奚淞〈封神榜裡的哪吒〉最成功的就是「替哪吒注入性格」，將〈封神演義〉改寫成「性格發展與心理分析的好小說」（頁 126），靠的就是「第一人稱」的「戲劇性獨白」。

關於〈奪水〉，奚淞同樣以「戲劇性獨白」來透現主角高亮的心理，例如：

飛我想飛像鷹一樣展翅飛那怕就這麼一次也要飛越那著了火似的高山翠巧是為你翠巧才追跑在這荒山上……

我喘氣。

要深深深深跑進你的身體更深更深不再出來你不要笑不准你邪浪的笑我

可以證明你看我會追回龍帶走的水我是屠龍英雄為你翠巧我才去揭了榜文……（頁 156）

從這段引文看見了高亮應徵奪水任務的想法，是為了成為英雄以贏得翠巧芳心。當中的兩個長句，分別是 46 個字以及 64 個字，正是臺灣現代主義文學的語言特徵；而這樣的形式，是為了更真切地表達人們意識的流動狀態，那是不可能思索當在哪個字句停頓，以及使用何種標點符號的。如此，讀者便得以進入人物的意識甚或潛意識中。又例如高亮在找到龍公一家並且擲出紅纓槍之後，遵照劉伯溫的指示，必須不斷奔跑、不能回頭，這時戲劇性獨白的運用，生動地呈現了高亮心中的焦慮：

我跑我突然懷疑我跑我突然想大叫這一切都是捉弄我是草它拂割我的胸膛是泥地它拖拉我腳跟是尖銳石塊它跳起來打我膝蓋……可是沒有痛我的痛和我的紅纓槍都在一擊中失落我的心在一擲中飛向茫漠無際的長空翠巧我根本不認識你你的笑對我沒有任何意義也無需肉體再一次拼搏我擲出紅纓槍就像推開窗向黑暗長街擲出酒杯遠遠迸碎聲音好小好可憐好孤寂……我聽到熱風在空城迴旋我看到全然的黑我害怕想哭在黑城裏我看見斑斕像大錦蛇般怪物尾懸於井架扭動肥大身軀把頭倒浸在井水中咕嚕咕嚕喝水我不明白牠要喝多少才飽足井已枯乾泥濘發臭井底露出汙穢褻衣女人頭髮梳子死狗爛貓千萬人人類掉落的歡笑和呻吟像呼嘯的風在黑暗空城迴旋……我不能回憶井水滋味是甜是苦一切都是無意義的夢境……

我停止奔跑

我站立

我回頭……（頁 165）

此段引文最吸睛之處就是「長」，若不論其中的三個刪節號，總共有 303 個字，令人驚嘆！在這段長句的閱讀當中，高亮漫長的、喘息的奔跑形象，便呈現在讀者眼前，更加肖似地表現出意識流動的真實狀態（混亂與錯接）。許多前後不相干拼湊錯接的話語內容以及種種意象—大錦蛇般的怪物、黑暗的長街、熱風迴旋的空城、泥濘污穢的井……皆可看出高亮執行屠龍奪水任務所承受的龐大壓力：屬於神怪的龍族有多可怕恐怖（不是龍死就是高亮死啊）、北京城民對於井水的期待（必須擲中甜水不要苦水）、必須成為英雄馴服翠巧……高亮多想讓翠巧肯定自己、讓眾人肯定自己，同時自己也能肯定自己存在的意義，但是從這一

段話語中可以看出，擲出紅纓槍之後，他仍然不能肯定自己奪回的是甜水還是苦水，他仍然不能肯定奪水成功翠巧就會愛他，甚至不能肯定自己存在的意義，在一切的不確定中，高亮內心是空茫慌亂的，而就在疑惑之中，高亮停下腳步回頭了。在一大段的長句之後，接著三個短而力力的句子，使高亮乍然回頭這一幕充滿了悲劇性的震撼力量。

至此，我們可以看出「戲劇性獨白」在文本中所呈現的特殊效果，人物藉著對受敘者說話展開內心的獨白，這樣的話語模式，讓人物自已發聲，減少敘述者的干預，使人物的心態以及意識流動的真實狀況赤裸裸地呈現在讀者面前，其作用皆在深入人物的內心，呈現其內心真實的聲音。因此，當我們看著哪吒和四氓對著太乙哀哀告訴,便如同兩人就在我們眼前流淚;看著高亮對翠巧凌亂的囈語，便如同高亮正孤寂焦慮地在我們眼前喃喃自語一般。「戲劇性獨白」所產生的效果，正是「真實性」[7]，以及「拉近讀者與小說人物的距離」。〈封神榜裡的哪吒〉以及〈奪水〉運用地十分成功，奚淞甚至將此技巧運用於散文寫作上，如《給川川的札記》。

參、存在主義思維

一、存在主義

奚淞在七0、八0年代發表了數篇短篇小說,主要表現了存在的焦慮與疑惑，探索人類存在的意義與價值,〈封神榜裡的哪吒〉、〈奪水〉以及〈盛開的扶桑花〉便是這類主題的代表作。這除了來自奚淞天生敏感善思的氣質之外，亦與時代風潮有關。

六0年代臺灣文壇受到「現代主義」影響極深，幾乎已是論定的事實。細究之，伴隨「現代主義」浪潮一起進來的「存在主義」，兩者並不相同，奚松小說所蘊思維偏屬「存在主義」。「存在主義」(existentialism)為二十世紀上半葉極為重要的哲學與文學思潮。「存在主義」這個名詞由沙特(Jean Paul Sartre,1905-1980)所創，沙特自稱存在主義者，並定義存在主義為「使人生成為可能的一種學說，也是一種肯定真理與任何行動—包括環境和人類主體性—的學說。」[8]此思潮興起於三0年代的法國,透過沙特、卡謬(Albert Camus,1913-1960)、西蒙·波娃(Simone

[7] 劉世劍在討論「內心獨白」的作用時說:「它使往事滲透著人物主觀心理因素呈現在讀者面前，使人物隱秘的心態披露出來，若運用成熟則具有很大的真實感。」見氏著:《小說敘事藝術》(吉林大學出版社，1999年)，頁132。

[8] 陳鼓應,《存在主義(增訂本)》(臺北：臺灣商務印書館，1988)，頁5-6。

de Beauvoir,1908-1986）等人的哲學論述及文學創作，戰後風行於西方世界，進而傳播到東亞，發揮其廣力的影影力。臺灣對於「存在主義」的接受，主要透過沙特、卡繆等人的作品的翻譯與介紹而得以進入。以 1960-1973 年運行的《現代文學》為例，介紹了一系列存在主義文學的相關作家、作品與批評。如第一期以卡夫卡為專題，第九期以沙特為專題，第三十期刊載卡繆研究，第四十七期有心理分析與文學藝術專題，刊載杜斯妥也夫斯基與卡夫卡的文章。[9]

整個六 0 年代，臺灣曾熱衷於研究存在主義：「包括王尚義的創作，趙雅博、陳鼓應等人的存在主義哲學研究。」[10]此外，此風潮亦影響了六 0 年代作家，當中包含以臺大外文系所創辦《現代文學》為中心的年輕作家群，並擴及戰後第二代臺灣作家的作品當中。存在主義在臺灣除了文壇與哲學界的影響外，另外一個現象則是表現在年輕人身上的一種時髦風格。如蔡源煌在分析六 0 年代存在主義熱潮的現象時，稱其為「年輕人的文化映現」，是一個「次（副）文化（subculture）」[11]。這在奚淞的自述中可見之：

> 在那文化沙漠的年代，臺北好像沒有什麼重要的文藝活動，卻有一種相當崇拜西洋的風氣。我們在學校的一些文藝青年，就拚命想要學習西洋最前衛的存在主義，那時也弄不清這種哲學到底是什麼，直到我去歐洲以後才知道原來是這麼回事。可是當存在主義吹襲臺灣的時候，我們拚命去讀，奉其中某些話為經典，例如「我無可奈何地被拋棄在這世界上」，或是悲壯孤絕的書，或是人與人間的疏離感等，這些都是西方流行的，也是我們認為最前衛的。(《姆媽，看這片繁花》頁 249）

以〈封神榜裡的哪吒〉而言，奚淞保留了《封神演義》中哪吒的不平凡—母親懷胎三年、出生時是一團肉毬並帶著混天綾等等異象、生於丑時注定犯殺戒，皆為預告哪吒異於常人的能力及表現。但是，奚淞讓哪吒成為敏感善思的少年，並將這些不凡歸於「一種找尋不出原因的錯誤」，這成為哪吒內心焦慮的根源：

> 師傅，我的出生是一種找尋不出原因來的錯誤，從解事開始，我就從母親過度的愛和父親過度的期待裏體會出來了。他們似乎不能正視我的存在，竭力以他們的想法塑造我，走上他們認許的正軌。

---

[9] 此處關於「存在主義」之論述，受惠於黃啟峰：《戰爭.存在.世代精神：臺灣現代主義小說的境遇書寫研究》（國立中央大學中文系博士論文，103 年 1 月），特此感謝。

[10] 黃啟峰：《戰爭.存在.世代精神：臺灣現代主義小說的境遇書寫研究》（國立中央大學中文系博士論文，103 年 1 月）。

[11] 蔡源煌，〈存在主義的文學與自我追求〉《從浪漫主義到後現代主義：文學術語新詮》（臺北：書林，2009），頁 76。

父親希望我能和兩個哥哥一樣學文學武，變成優秀的將才。一點不錯，我樣樣超出了他的要求，非但哥哥們竊下妬嫉我，有時父親看見我異於一般孩兒的膂力，也由嘉許變了冷然的臉色，我看得出在他淡薄的鼓勵言辭的背面有異樣的神情。相反的，母親總把我看成應該如同襁褓中的嬰兒一般地享受愛與安全。我也滿足她，除開操練學習的必要，從來不像同年齡的少年一樣出去野。常常地，我奔向她的膝頭，不是下跪請安，而是伏在她柔軟的膝頭，讓她又笑又罵地享受撫愛我的樂趣。然而，在她的快樂中，我也敏感到她自己都不願意看見的不安—這孩子怎一點也不像他的哥哥呢？

不錯，我生活在矛盾中，然而所有可以說出來的矛盾還都只是一個假相，我咀嚼到更深的苦味……（頁 15-16）

哪吒的天賦異秉並未帶給他更順利的際遇，反而讓父母的教養方式變成冷淡與寵愛的兩種極端，以至於哪吒感到矛盾及不知所措。他說的「我咀嚼到更深的苦味」是：

我看見雁飛，手膀的筋肉就不聽話地自行彈跳起來，彷彿在催促我，去取弓、去取箭、去嘗一嘗使大力得到鮮血的滋味。冷汗於是便滲滲地從額頭垂掛下來。

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、我自己的膂力。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呢？（頁 20）

善殺善戰在《封神演義》中是哪吒的天賦異秉，但是奚淞將其寫成負擔，並鋪寫為哪吒對自己天賦的殺性感到焦慮疑惑，甚至認為自己的出生是「一種錯誤」。與生俱來的圍在腹肚上的紅紗，不再是兵器混天綾，而是成為貫穿全文的意象—血一般的紅紗，正象徵著殘殺與流血。因此一條輕薄的紗巾，卻成為哪吒心中沈重的包袱，在九灣河沐浴的場景中，當紅紗巾隨水飄去時，哪吒說：「在與它分離的那一剎那，我覺得我的一切都變得無足輕重，我長久的憂煩都隨它去了。」但紅紗被龍王之子搶起，哪吒逃脫不了宿命地「克制不了犯了血的罪」。因此，奚淞所改寫的哪吒，成了一個對自己存在的狀態有所自覺，卻無可奈何的人物，父母不能正視哪吒的存在，哪吒自己也無法正視自己內心靈魂的獨特，他認為這樣的獨特是一種「殘缺」。哪吒清楚地自覺到內心的殘缺，但是卻無能為力，因

此感到惶恐不安。奚淞塑造出來的哪吒便成了一個自覺禁錮在不適合的肉身與不適合的處境之下的獨特靈魂，因此他亟欲掙脫所有的束縛而期待得到內心的自由，於是剔骨析肉的悲劇便在對自身存在充滿疑惑、內外交逼的種種矛盾中發生了。

二、極限處境

黃啟峰指出：存在主義特別強調境遇，當存在主義思潮落實到文學時，其變成一種人的「境遇」或「處境」(human situation）問題的描寫，透過各種處境的虛擬，來勾勒人的疏離、困境、焦慮、死亡威脅等極限境遇，並進而透過人物展現反叛、抵抗、介入的積極精神。[12]沙特進而提倡了一種「處境文學」與「處境劇」，來表現對人未定性的本體思考：

> 當一個人除了自身不能有別的見證人時，他就開始感到焦慮，感到被遺棄，開始流出滲血的汗水；他是在這個時候把苦酒喝乾的，即他體驗到他作為人的極限。當然我們遠非人人都感受過這種焦慮，但是這種焦慮如同一個威脅，如同一項許諾，死死地糾纏我們，由於我們不把自己的作家職業看得很隨便，這一炫惑還反映在我們的作品裡：我們著手創造一種極限處境文學。[13]

沙特主要強調於處境劇中正在形成的性格，以及在極限處境中自我抉擇的出路。在這種文學觀與戲劇觀所產生的便是一種境遇的書寫，即剔除掉所有外在不必要的環境因素，該小說主角落進一個體會「極限處境」的空間，在這個空間主角所應對的焦慮不安感受,對應的便是在此極限處境下,人的狀況(human situation）的思考。這種處境的書寫與現代主義與存在主義都注重內心的探索與表現，但存在主義則更關注人的生命哲學，這樣的作品有著更深刻的意蘊。

奚淞挑上哪吒故事，可能認為哪吒的遭遇正是一種「極限處境」，天生不凡卻屢屢無意中殺生、與父親相處不睦卻又得屈首倫理，最後只能以「剔骨析肉」這樣激烈聳動的方式來完結悲劇的人生，哪吒的際遇可說是落入了「極限處境」之中。奚淞藉哪吒的「極限處境」要表達什麼呢？請看南亭對此文的分析：

> 〈封神榜裡的哪吒〉，有兩個世界的衝突。一個是在人的裡面的靈慾二元衝突，一個是在人的外面的人與社會衝突。兩種表象不同的衝突，本質

[12] 詳見黃啟峰：《戰爭.存在.世代精神：臺灣現代主義小說的境遇書寫研究》(國立中央大學中文系博士論文，103 年 1 月)。

[13] 沈志明、艾珉主編，薩特著，施康強選譯：〈什麼是文學〉,《薩特文集：文論卷》,(北京：人民文學，2005 年)，頁 256。

上仍然只是一個衝突，如果一切都是命定，我們要如何割捨命定的臍帶？如果自由是可能的，我們的自由要棲息何處？……整個的哪吒，在他的裡面，集結了種種矛盾與衝突。歸結來，這是一種存在的淆惑。[14]

奚淞藉著哪吒的形象表達出這種「存在的淆惑」，哪吒的獨特其實是一種象徵，象徵著每個人與生俱來獨特的自我。在探索自我的過程中，於自我的獨特有所自覺，卻無法面對自己、接受自己，也無法隨波逐流、迎合眾人的價值觀時，面對自己、面對外境，必定不知如何自處，進而對自己的存在產生焦慮，在〈封神榜裡的哪吒〉中，奚淞成功地以哪吒這個人物表現了每個人在探索自我心靈的過程中曾經產生的疑惑。

〈奪水〉也是一篇由「極限處境」來質疑人生意義的作品。高亮應募的奪水任務，必須挑戰具有神通法力的龍族，如何成功就是極大的考驗：

好熱，好熱的風，我身體裏的水、鹽和昨夜的酒都皮熱風吮吸出來了，只剩下腔子裏一顆心在噗噗跳、好像離水的魚……不是夢！

焦熱的風帶動大幅簾幕般黃沙在鉛灰色天際漫漫流動西邊重重山脈一夕間全枯黃了落葉叭嗒叭嗒掉下有燒焦的顏色遮蓋因熱而爆裂開的蛇尸……

可是這分岔的四條路該走那條向北通北關向西北往玉泉山向西越西關向西南通西山八大處向南到西直門南側阜成門向東……（頁 154）

可見為追龍公一家的任務多麼困難，已在高亮的生理上達到極限。在心理上，這個任務又是贏得社會地位的考驗：「只這麼一遭。我得證明我行，我沒有白活。翠巧」、「我像箭在弦要向光明長空射出刺穿空茫贏得英雄美名傳」。傳統「高亮奪水」神話故事中，高亮是個悲劇英雄，到了奚淞筆下，我們看到他英雄行為背後內心的焦慮不安：

誰告訴我該走哪一條路好像小時候離家迷了路我哭媽媽媽我哭我不喜歡孤單被拋棄的感覺可是他們說好漢英雄你是屠龍好漢快去快去屠龍莫回頭千萬莫回頭屠龍英雄迷了路……（頁 154）

這裡使用了一連串無標點的長句，表達出高亮內心的害怕和迷惘；「他們說」更表現出外在社會所賦予龐大的期待。眾人期待他建功立業、成為民族英雄，正如文中所說：「別怕。高亮。你快跑。我們都盼你功成歸來。婦人盼著你、孩童盼著你。劉大軍師焚香禱告盼著你。官軍列隊在西直橋外盼著你。盼著你。盼你

[14] 南亭：〈不是文學批評—談奚淞作品中的倫理世界〉，《書評書目》54 期（1977.10），頁 37-44。

成為千秋萬世的英雄。盼你成為與此城正史永不分離的傳奇。」(頁 158)因此，奪水任務在身心方面，已陷高亮於「極限處境」之中。在當中，高亮呈現了身為男性存在價值為何的迷惘。高亮原擬依社會主流價值來肯定自我，即建立功業成為英雄，以得到兩方—眾人以及翠巧—的肯定，正是「書中自有黃金屋，書中自有顏如玉」。翠巧此一角色代表高亮在慾望方面所碰到的無奈，此一願望的達成，即高亮欲以其陽物進入女體並達到征服女體的慾望：「我要刺翠巧我閉眼用全身的力量舉起紅纓槍刺翠巧你不要邪浪地笑我將深深地進入你的身體」(頁 163)。陳潔晞認為，「紅纓槍」這個意象，「介於高亮的原慾與外界的期望之間，則巧妙地扮演著象徵性的橋樑。」：

> 紅纓槍在奪水任務裡，它是贏得功名的利器，在高亮的慾求中，它成為陽物用以征服陰性的變形。這兩種象徵對高亮而言，都帶有在生命中確立其自我存在的意義。[15]

但是高亮在擲出紅纓槍後奔跑，卻感到茫然：「我突然懷疑我跑我突然想大叫這一切都是捉弄誰在捉弄我」、「翠巧我根本不認識你你的笑對我沒有任何意義也無需肉體再一次拚搏」、「我不能回憶井水滋味是甜是苦一切都是無意義的夢境」(頁 165)，就在懷疑主流社會價值的意義以及奪回的是甜水或苦水時，高亮回頭了，就如同民間故事內容，高亮被苦水吞沒。奪水任務的辛苦，成為徒勞；而北京城世世代代只能在苦水裏生活。高亮在面對外在社會的期待和自我內在衝突時，極為努力地掙出欲掙出一條明路，以證明自我存在的價值，然而結果是失敗無效的。傳統「高亮奪水」的神話故事，旨在表達出幽州人民在不可知的天災威脅下所企求的英雄與神蹟。這樣的民族需求，在奚淞的筆下，卻成為高亮在追求自我時不可避免的壓迫。而整篇小說，也因此以高亮的遭遇為主軸，道出個人在社會環境的陰影下的悲劇性。奚淞對古代神話的解讀、思考，以及在小說創作上的重新詮釋，深刻表達了(男)人存在的悲哀事實。不論是高亮、幽州人民、甚或是想由神話中找到一確定的價值觀的讀者，都想在黑暗裡撞出一條自己的明路來。奚淞透過高亮這個人物的處境讓讀者省思，迎合社會主流價值未必能夠證明自我存在的意義，那麼人生的意義如何獲得呢？

王文興曾發表一篇以《異鄉人》一書作為討論存在主義特色的文章，於文中提出其接受後所歸納的存在主義文學特色：「第一，是一種質疑的精神，或者說是一種否定的精神；第二個特色，是濃厚的思考精神……任何文學作品一旦涉及

[15] 陳潔晞:〈黑暗中碰撞的孤寂靈魂—試以佛洛伊德之心理分析解讀奚淞的短篇小說〈奪水〉〉,《人文及社會學科教學通訊》12 卷 5 期 (2002.02)，頁 197。

剛才所說的兩個特點，在風格上，我們就可以界定它是存在主義的文學。」[16]奚淞慧眼選上哪叱及高亮，是因為兩人正是身於「極限處境」的人物，奚淞再為其注入思想與情緒，使其提出生命存在意義的問題，展現了思考及質疑的精神，已屬「存在主義文學」了。存在主義小說一直以來被稱為哲學問題小說，即不斷在小說當中透過人的境遇辯證人的生存狀況的問題，所以〈封神榜裡的哪吒〉及〈奪水〉已超脫神魔小說和民間傳說，成為臺灣當代存在主義文學。

臺灣六０年代存在主義的沁滲，影響了戰後第二代作家，像是七等生的〈我愛黑眼珠〉、王禎和的〈嫁妝一牛車〉、黃春明的〈看海的日子〉、〈兩個油漆匠〉等作品都不等程度的接受了存在主義對人類悲劇命運處境的構築，而王禎和和黃春明這兩部著作的主角一致選擇了在絕望中尋找希望的抵抗，王文興的〈大風〉、〈命運的跡線〉、〈龍天樓〉等小說則體現了在時間與空間性上的悲劇本質，人類所做的抗爭，最後是無用的。奚淞的手法是從古典小說及民間傳說取材，但與前述作品同樣，表現了對當代人類心靈焦慮特有的一份關注。

肆、寓新意於舊主題

一、叛逆少年的成長

〈封神榜裡的哪吒〉主要依據《封神演義》17第十二回「陳塘關哪吒出世」、第十三回「太乙真人收石磯」、第十四回「哪吒現蓮花化身」，重新將哪吒從出生到割肉還父、剔骨還母之毀身原因及過程加以編寫，部分承襲原典文本的故事型態與情節，另外加入奚淞自己新創的人物及情節。

據考證,「哪吒」此一人物的來源出自於佛經。[18]唐宋以來通俗文學中的那吒，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，因而受到民間熟知。[19]從佛經中的片段記載，到明代道士陸西星《封神

---

[16] 王文興:〈異鄉人:存在主義文學特色〉《王文興的心靈世界》(臺北:雅歌,1990),頁 126-127。

[17] 陸西星《封神演義》中，哪吒故事主要情節在第十二回「陳塘關哪吒出世」、十三回「太乙真人收石磯」，和第十四回「哪吒現蓮花化身」。

[18] 「哪吒」源自梵語 nalakūvala，音譯作那羅鳩婆、那吒矩鞲囉、哪吒俱伐羅、那吒、哪叱等等。那吒主要出現在密教經典，其中有兩種身分，一是四大天王中北方天王毘沙門天王的第三子，（簡稱「那」吒，到明代才成為「哪」吒），另一是眾多「藥叉將軍」之一，兩者皆為佛教裡的護法天神，職責是護持佛法，摧伏一切猛惡鬼神，守護眾生，為眾生消除魔障，特徵是「身現惡相心作大悲」狀、「以惡眼見四方」。陳曉怡分析唐宋禪宗語錄關於那吒的記載可分成兩種類型，一是具體呈現那吒形象者（為「忿怒」狀，具「三頭六臂」或八臂之形），二是記載那吒「析骨肉還父母」之。詳見陳曉怡:《哪吒人物及故事研究》(臺中:逢甲大學中國文學系碩士論文，民國 83 年)。

[19] 明初《三教源流大全》中，「那吒」變成「哪吒」，並完備了哪吒故事之後在《封神演義》中

演義》裡獨立完整的哪吒故事，柳存仁認為這是作者參雜了宗教知識、當時的流行話本，加上個人的創造力而成的圓熟境界。[20]它集合了以往的各種傳說並加以想像潤飾，其對哪吒的精采描寫在中國文學史上佔有特殊地位，後人指的哪吒故事與形象多本於《封神演義》中的定型。

哪吒不但忤逆長輩，甚至追殺生父李靖，這樣的一個孩童人物，在注重倫理道德、忠孝節義的中國傳統社會中，卻能獲得民間男女老少的普遍喜愛，是為中國小說史中特殊的一頁。龔玉玲認為，哪吒以一個兒童神的身分廣受民間熟悉與歡迎，最主要的原因乃是其故事的特殊性。這特殊性主要是哪吒兼具了叛逆與歸馴，雖妥協於現實但仍保有理想，是（當時）大眾心理投射與認同的對象。[21]從主流價值的教化角度而言,哪吒歷經了人生成長的考驗後,心智得以成長與啟蒙，他回歸於傳統父慈子孝的倫常中，參與滅商興周建國計畫，認同與服從這一套國家體制。陳曉怡分析哪吒「因為無知、貪玩，闖下一連串大禍」,「通過劫難、以至死亡（剔骨割肉）→再生（蓮花化身）的過程，亦即經歷過「兩次誕生(Twice-born) 」,並磨除生來所犯的殺戒後，才為眾人認可，具有加入伐紂戰爭的資格。故事敘述過程隱含人類學中『通過儀禮』(Rites of Passage）的意義，也就是「通過啟蒙,參與者越過了自然的生存模式—孩童的模式—進入了文化的模式」。[22]這個「文化模式」,在《封神演義》裡便是中國的傳統倫理價值。

以此看來,《封神演義》含有「成長小說」的成分。以下分別為鄭樹森與陳長房對於「成長小說」的定義：

> 短篇式的成長小說，通常選取青年面對某件事情上的選擇態度之轉變，在一段有限的時空中，發生價值觀念的衝擊，從而「對自己、對人生、對世界，有了一份新的認知、頓悟，令青少年能夠在將來進入社會裡，是一個比較成熟的人物。[23]

成長小說的敘述主題在於故事主角個人思想、性格的發展。故事中，主

的主要肌理情節，這是一個重要的發展，從此書可以得知，民間信仰視哪吒為降魔除妖的象徵，從原本佛教經典中的小神變成道教中地位甚高的神仙，呈現中國化的樣貌。陳曉怡：《哪吒人物及故事研究》(臺中：逢甲大學中國文學系碩士論文，民國 83 年)，頁 84-87。

[20] 陳曉怡：《哪吒人物及故事研究》(臺中：逢甲大學中國文學系碩士論文，民國 83 年）頁 43。

[21] 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，總號 375，2003 年 08 月)，頁 130-131 。

[22] 陳曉怡：《哪吒人物及故事研究》(臺中：逢甲大學中國文學系碩士論文，民國 83 年)，頁 130-132。

[23] 李文冰記錄：〈尋找書寫的潛力和脈絡－世界華文成長小說徵文決審會議紀錄〉,《幼獅文藝》第 510 期，1994.6，頁 8。

角從童年進入成熟期將透過多種經驗，特別是歷經一場心靈上的危機與考驗，然後長大成人，並認知自己在世間的位置與功能。[24]

由以上的定義看來,「成長小說」主要描寫青少年從無知到成熟的成長歷程。小說中的主角從未成年到成年，並非僅是生理學意義上的成長，更意味著少年從「本我」走向「超我」，以及「社會化」的過程。過程中不可避免會產生衝突，這些衝突就發生在主角的欲望需求與社會價值間。透主角對既有價值、體制提出質疑、批判，經過心靈、精神的考驗得到啟蒙後，主角找到自我在社會體系中的位置與功能，並接受社會價值，完成個體「社會化」的進程。[25]就人的成長而言，人生際遇具有兩種面向，一是個體擁有獨特性，具有自由創造自我價值的無限可能;一是個體不得不面對他人、社會給予的責任束縛，故進入複雜的成人世界時，內心充滿反叛與衝突。這在《封神演義》中的哪吒十分明顯。中國傳統文化可說是「父權文化」,「父權文化」就是主流價值，而其為突顯權威，常在各方面打壓其他族群及價值觀，因此，文學中的少年縱使傾洩了成長過程中的苦悶茫然，最後仍得依循主流價值（父權）做出非出於自我意識的抉擇。《封神演義》的哪吒不就是如此嗎？康師來新以二十四孝和哪吒作為對照:「所謂百善之首的美德美行，只是徒然在暴露奴從權威，依賴口欲的人格特質。忠誠執守孝道的下一代，不折不扣是忍氣吞聲的沉默弱勢。」，而哪吒即使「被父兄擒拿收編.....仍是父權文化中最鮮明的一抹艷色」[26]。《封神演義》具有開國神話的元素，是為政治服務的國族寓言，以天命說來正當化政權的嬗遞。從家庭是鞏固一國之基礎的傳統主流觀點出發,「修身-齊家-治國-平天下」乃為《封神演義》中的哪吒故事外顯的主題結構意義。儘管《封神演義》對哪吒角色的刻劃精采動人，然而它所要彰顯的最大意義，終究不是個人價值，而是在於國家價值。

臺灣六０年代受到現代主義思潮的影響，小說家大量借鑒存在主義、佛洛依德學說等等，進行內省式的心理挖掘，企圖掙脫外在環境強加在人身上的無形枷鎖，進而體認自我真實存在。這些思潮讓小說家盡情發揮「成長」主題，吻合楊照所謂「戰後半世紀的文學經驗裡，以六十年代現代主義籠罩下，成長主題最有發展」。[27]這些「成長小說」除了夾雜西方哲思，也描述主角在畸形環境下的不適

[24] 陳長房:〈西方成長/教育小說的模式與演變〉,《幼獅文藝》第 492 期，1994.12，頁 5。

[25] 許君如:《一九六０年代臺灣學院派本省籍女作家成長小說研究—以陳若曦、歐陽子、施叔青、李昂為例》(臺灣師範大學國文碩專班學位論文，民國 99 年)，頁 30。

[26] 康來新:〈古典文學的青春看板〉,《幼獅文藝》(80:6=492，1994 年 12 月)，頁 16-18。

[27] 楊照:〈啟蒙的驚怵與傷痕—當代臺灣成長小說的悲劇傾向〉，收錄於《夢與灰燼—戰後文學史散論二集》，頁 111。

應、不認同，及內心的迷失與存在的彷徨。有人略有領會，有人則茫然失措，甚至自我毀滅，其內容多充滿悲觀色彩，如林懷民的〈蟬〉、陳映真〈我的弟弟康雄〉，奚淞〈奪水〉的高亮，就是茫然失措而滅頂。王文興的〈家變〉，可屬當時代成長小說的代表作，呈現了「父子衝突」，亦探討「家」存在的意義。奚松〈封神榜裡的哪吒〉，因為自身性格及存在主義的影響，以意識流轉的形式，側重表現哪吒內心對於生命的疑惑，以激烈的自我毀滅擺脫人倫及異人的束縛，但結尾蓮花身稍稍化解了哪吒的孤絕，於是哪吒成為神人，這亦是「轉大人」。

二、同志書寫

對於〈封神榜裡的哪吒〉中「存在主義」的分析，已見前述；此處擬論文中「同志書寫」的部分。龔玉玲指出，〈封神榜裡的哪吒〉「通過對於男體的細緻描寫、九灣河流動的慾望場景」，呈現了男同性戀的情結。[28]先看「四氓」對於哪吒的觀察和想法：

> 第一次我看見他帶著象牙的小弓，在院子裏摹依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，在他身上看不出年齡。雪白的皮膚，墨也似的髮眉，已經十分結實的肌肉，還有他那雙閃著冷靜和幽微光芒微微吊梢的雙眼……
>
> 我跪了下來。那不是一個孩子，我跪下來，是為了神明……
>
> 後來，他向老爺要了我做書僮。何等的榮耀，我真願意把我的一切去墊他小小的的腳所踏過的地，我生怕我長久出現的醜臉會惹怒了他。（頁 17）
>
> 老爺鐵青著臉來了，命人把軍官抬出去救治，又叫人把我拉開一旁，一言不發揮手打了我十來個耳光，把我的臉打成兩個大。你不曉得我當時有多驕傲，真是一生中最驕傲的事，因為我抱過公子的身體，為他受了過，我希望臉上紅腫的指痕永不消褪，我要高高地昂起頭給每一個人看，這是證據，證明我和少爺有關聯的證據……（頁 19）

在文本中，「四氓」是「手腳蜷曲的，臉孔可厭的」花匠，哪吒天生具有凡人無法企及的強壯力量，是哪吒自己及父母的煩惱；但在四氓眼裏卻是完美的並心生崇拜。在《封神演義》中，哪吒的不凡主要靠的是娘胎帶來的兵器—混天綾與乾坤圈，〈封神榜裡的哪吒〉完全未見乾坤圈，混天綾成了紅紗巾，哪吒的神

[28] 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，總號 375，2003 年 08 月），頁 136。

力不藉外物，而是自身雄剛力量的展現。筆者以為，文中崇尚雄壯的身體美與陽剛氣概，哪吒的陽剛暴力甚至到了連自己都無法克制而殺生，「神」象徵著哪吒身體與力量的完美。奚淞創造「四氓」一角，讓他擔負了表現如此官能美感的功能，由四氓口中說出，並且由四氓形體上的「殘缺」和「醜」，對比哪吒的「完美」和「美」。他對哪吒的愛慕，有企求身體接觸的渴望，也達到為愛犧牲的層次，這已超過一般的主僕情誼。

九灣河一段，在《封神演義》第十二回原文裡，哪吒與龍王三太子敖丙的打鬥，純粹是場驍勇善戰的場面，在敖丙的言語刺激和戟刺攻擊之下，哪吒以混天綾及乾坤圈將敖丙打出原身，並抽其筋。到了奚淞筆下，則成為：

> 我以為是錯覺，以為是孿生於我水中的倒影，從生著茂密蘆草和蓮花的淺水裏，他冒了出來，一手撈起了那條紅紗巾。清澈明亮的水珠順著他被蓮葉映照得微青的胸膛往下滴，他把紅紗巾圍上了他的肚腹，露出一口細緻的白牙，他衝著我調皮地笑，彷彿要打破我的幻覺似的，以金屬般的聲音說話了：
>
> 「這可是你送我的？」
>
> 「不，我送給河的。」我說。
>
> 「我就是河。」他笑出聲，同時向我撲了過來。在藍色天穹的背景下，他張開的兩脅，帶起蝶翼鱗粉一樣紛飛的水滴。我也笑了起來，可是他已撲到我的身上……
>
> 師傅，師傅，我到現在還不能相信，那是不可能的，水中幾個翻滾之後，他的手臂鬆開了，身體無力地浮起來，竟是一具屍體……（頁 23-24）

與《封神演義》相較，奚淞做了很大的改動，可看出哪吒對於龍子的感受是正面的，他們的相遇是互相喜悅的，《封神演義》中的神器—混天綾，筆者以為在此處成為愛情的信物—紅紗巾，這是兩情相悅的象徵。只是哪吒竟然在肉體接觸中誤殺龍子，龍子的死只是哪吒無意造成的。龔玉玲認為，九灣河此段已是一場男同性戀的性愛。並說，這個情節立即與小說的前半部分，四氓於哪吒的曖昧情愫，產生互相對照、互相衍義的效果。三者已形成一個男同性戀網絡，而且，存在著愛情裡權力強弱的現象：主/奴、控制者/被控制者、欲望主體／被欲望者。[29]也就是說，哪吒、四氓、龍子是三角戀的關係。王德威亦將本篇視為「同志文

[29] 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，總號 375，2003 年 08 月），頁 136。

學」，甚至應放入臺灣當代的同志文學譜系中。[30]

三、故事新編

在龍子死後，奚淞保留了古籍中「析骨肉還父母」的情節，寫成：

> 今天闖的禍一切由我一人承當。但是我心裏只想到母親所鍾愛的、撫育過的、我的肉身，以及父親所寄望我成立人間功業的骨器，原都只是父母所造成的，今天我犯下連累父母煩心的大罪，我只有把屬於你們的肉和骨都歸還給你們，來贖我內心的自由──。
>
> ……三公子跪在廳內的正中央，袒開了肚腹，右手的小刀高舉，柄上的寶石閃閃發亮。那是最後的一道光芒……（頁 28-29）

與《封神演義》第十三回比較，看得出奚淞未做太多的更新，與古籍一樣，都是認為骨肉為父母所給，為免連累並還報父母，所以剖腹而死。這場經典自戕，是中國小說史上震撼的一頁，是將「斷絕血緣」這個抽象概念具像化的創意表現，也是一種非常暴烈地撕開家庭關係的行動，也是巧妙地對抗父權體制。在《封神演義》中，哪吒的自戕是為了盡孝，而奚淞則提出「贖我內心的自由」之說，這是比古籍更進一步之處。《封神演義》家國體制之間追求個體的自由，奚淞的哪吒則是在靈魂與肉身之間不斷進行對自由的思考。

接著，《封神演義》第十四回中寫哪吒魂神飄蕩，依太乙真人指點向母親託夢而獲行宮及金身，卻被李靖毀壞，真人再將哪吒化為蓮花身。奚淞將此情節改為哪吒向真人求變為蓮花：

> 如果說我仍有權留戀的話，如果在我得到無限的自由之後仍能有所要求的話，師傅，在那條我犯了罪的河裏，讓我變成自開自落的蓮花……
>
> ……向岸邊橫伸上來經蓮摘下，勒下花瓣，就著被水浸白的砂岸，鋪成三才。又折斷蓮梗成一段段的骨節……
>
> 「紅兒，痴徒，你到了這個地步還要向師父要一個形體嗎？這鋪在地上的，就是等你來投化的身體了。……」（頁 32）

筆者以為，〈封神榜裡的哪吒〉中，哪吒主要的困境是與凡人不同者該如何自處？包括神力及同性戀。陳曉怡認為，哪吒析骨肉還父母之事例，是作為破除

[30] 王德威：「奚淞〈封神榜裡的哪吒〉故事新編，藉由神話喻意一種無從解脫的慾望騷動。多年之後，讀罷洪凌的電腦科幻偵探小說〈星光橫渡麗水街〉(1995)，東尼・十二月的〈亞當・下午四點鐘〉(1994)，我們不禁懷疑，當代同志書寫的譜系是否早就有跡可循了呢？」詳見氏著《典律的生成-「年度小說選」三十年精編》(臺北：爾雅，1998 年 4 月)，頁 13。

對肉身色相的執著之譬喻。[31]肉身是為父母所生之身，原本不是個人可以自由選擇的，哪吒從析骨肉到蓮花身意圖擺脫家國體制與個人宿命的框架，選擇合適自己的生命型態，表現個體自主的理想。奚淞以「析骨肉還父母」及「蓮花再生」情節，獲得宗教象徵式的寄託，肉身與靈魂因而自由解放。

〈封神榜裡的哪吒〉依據的《封神演義》，在中國小說史中的評價並不算高，魯迅以「神魔小說」稱之，以為其「似志在於演史，而侈談神怪，什九虛造，實不過假商周之爭，自寫幻想」。[32]故《封神演義》不像《西遊記》被認定是「神話小說」，而是揉合歷史與神話元素的小說。壹闡提（李喬）認為《封神演義》中的哪吒故事，隱藏著上乘的小說題材，但寫成《封神演義》第十二、十三、十四回的，卻只是以道教為主佛教為副－的基礎寫成的神怪故事。它除了借亡暴興仁刼運前定的教訓作幌子，只想供人一段茶餘飯後的消遣品而已；實在沒有什麼企圖或道理。而奚淞發掘了它，憑其慧眼揚棄糟粕擷取了菁華，改寫成性格發展與心理分析的好小說。[33]奚淞刪去了哪吒以乾坤圈殺死巡海夜叉李艮、以震天箭射殺碧雲童子等情節，也刪掉了李靖火燒翠屏山哪吒行宮、燃燈道人以玲瓏塔鎮壓哪吒等父子反目的橋段，使得小說的脈絡與主旨更為單純明晰。再者，奚淞新創了跛腳書僮四氓這個角色，增加了小說的敘事視角。最重要的是，「替哪吒注入新的性格，以顯示小說的主題思想。這是很大膽也很成功的創作—它不是改寫而已。」[34]奚淞略去《封神演義》哪吒與父合好共同輔佐明君的情節，國族情節，擷取哪吒的不凡神力、與父母兄弟不融、九河彎誤殺龍子、析骨肉還父母，以及太乙真人將哪吒化為蓮花的情節為主要架構，並加上一個新角色—四氓，敷寫成「存在主義」與「同志書寫」的新小說。

〈奪水〉則取材自北京建城傳說之〈高亮趕水〉。神話傳說可謂先民在茫茫之中胼手胝足求生存時所留下來的生活縮影，其中所包含的人類生活原型（archetype），這些在不同時代的文學創作裡經常會有不同面向的解釋。〈高亮趕水〉傳說中所包含的原型，如人類與自然之間的對立，在原有的傳奇故事與現代小說架構中就有不同的描述重點。奚淞藉由對孩童般的聽者訴說故事的架構，鋪陳高亮奪水的傳說。此一作法不僅包容了作者以現代語言對古代神話所做的解釋，也提供讀者一個重新檢視傳說英雄的機會。〈高亮趕水〉雖在傳統的論述中負有

[31] 陳曉怡:《哪吒人物及故事研究》(臺中:逢甲大學中國文學系碩士論文,民國 83 年),頁 36-38。
[32] 周樹人:《中國小說史略》(臺北:谷風,1990 年),頁 176-177。
[33] 壹闡提:〈細品「封神榜裏的哪吒」〉,《書評書目》第 18 期（1974 年),頁 126。
[34] 壹闡提:〈細品「封神榜裏的哪吒」〉,《書評書目》第 18 期（1974 年）頁 126。

民族的集體期待，奚淞將其轉化呈現了主角極其複雜纖細的內心世界。兩者相同之處是，當人們想在生命裡不知所措的黑暗之中，掙扎出屬於自我意識的一線光明時，必然遭遇挫折與無奈，有時不免感到徒勞與絕望，這種壓力在現代社會中更加沈重，奚淞〈奪水〉言盡於此。他以現代人的眼光，重新思考這一則明代劉伯溫傳奇，以現代主義的敘事筆法，重新建構舊傳說的故事性敘述，流露了對當代人類心靈焦慮的關注。

如此藉傳統故事以表現新主題之手法，或可名為「故事新編」。在現代，以白話故事重新詮釋傳統小說或傳說，以魯迅的《故事新編》一書為最早，也是白話新編故事小說類型之基礎。許琇禎以魯迅奠定一種「古今錯綜的新命題與模式」為題探討之，認為魯迅混雜了今古的創作，「一方面見出了古今所共有的弊病；另一方面則是其一貫以文學傳達批判精神的立場所致」，意使「『神話』或『傳說』回歸人性的生活化描寫」，以〈奔月〉為例，魯迅甚至提出「真實生活中沒有英雄」之說[35]，以此看奚淞〈封神榜裡的哪吒〉及〈奪水〉，無論是三太子哪吒或屠龍英雄高亮，他們的內心跟你我一樣，一樣有疑惑和茫然。

伍、結語

古典文學作品改寫成不同文類，或以不同藝術形式展現，是文學創作領域中別出一支的奇葩。[36]奚淞〈封神榜裡的哪吒〉及〈奪水〉，使用中國古代神話或民間傳說，是為舊材料。而奚淞進一步運用臺灣六 0 年代「現代主義」小說常使用的多元「視角」，及「戲劇性獨白」，吐露了人物深層綿密的思路。哪吒及高亮都茫然於自身存在的意義，反映了隨「現代主義」傳來的「存在主義」思維。《封神演義》中的哪吒已深具叛逆精神，卻仍無逃於家國框架；但奚淞細刻哪吒對於自身天賦異秉的難以自處，符合「成長小說」的條件。又加添暗示同性慕愛的描述，使〈封神榜裡的哪吒〉成為臺灣「同志文學」系譜之一員。

---

[35] 許琇禎:〈古今錯綜的新命題與模式—魯迅《故事新編》探賾〉,《臺北師院語文學刊》(1996.5):191-194。

[36] 在當代臺灣文學界中，曾嘗試改寫文學經典的作家，大約有李喬、楊牧、柏楊和奚淞四位。李喬的《情天無恨——白蛇新傳》(1983）為白娘子和法海增添了一段前世的宿緣，作為「情」與「法」之間的交戰，從中可以窺見李喬對於「情、愛和慈悲」的宗教關懷。楊牧的長詩〈林沖夜奔〉(1974）取材自施耐庵的《水滸傳》，以「林教頭風雨山神廟」一回為骨幹，增添了山神、判官、小鬼等角色，透過多重視角描繪林沖走投無路、逼上梁山的心路歷程。至於柏楊的《古國怪遇記》(1980）則脫胎自《西遊記》，不過故事中的宗教性已經很薄弱了，重點還是放在用嘻笑怒罵的手法描寫其「怪遇」，借以反諷當時的臺灣現狀。詳見壹闌提:〈細品「封神榜裏的哪吒」〉,《書評書目》第 18 期（1974 年）頁 126。

亦即奚淞以「現代主義」的形式技巧表現「存在主義」思維，並且翻改為當代「成長文學」及「同志書寫」的新主題，其中的創新成分遠大於襲規舊料。筆者以為僅以「故事新編」名之，不足以說明奚淞改寫此兩篇作品的創造性，而「講究以故為新，鈎深入神，化腐朽為神奇」的「奪胎換骨」[37]也許更為適合。

王德威指出，奚淞的神話改寫〈封神榜裡的哪吒〉，是「在所謂主流的形式以外，有心作家所作的實驗」，而且「讓讀者驚喜其新意」[38]，因此將此篇收入所編選之《典律的生成》當中。這本選集是王德威在「爾雅小說選」三十年成果的基礎上所作的進一步編纂，是其建構臺灣小說三十年譜系的依歸，也就肯定了〈封神榜裡的哪吒〉及奚淞在臺灣文學史上的意義。

參考文獻(依作者姓氏筆畫排列)

王文興，1990 年，《王文興的心靈世界》。臺北：雅歌。

王德威，1998 年 4 月，《典律的生成-「年度小說選」三十年精編》。臺北：爾雅。

申丹，2001 年，《敘事學與小說文體學研究》。北京：北京大學。

李喬，2002 年，《小說入門》。臺北：大安。

沈志明、艾珉主編，薩特著，施康強選譯，2005 年，《薩特文集：文論卷》。北京：人民文學。

周樹人，1990 年，《中國小說史略》。臺北：谷風。

南亭，1977 年 10 月，：〈不是文學批評—談奚淞作品中的倫理世界〉。《書評書目》54 期，頁 37-44。

胡亞敏，2004 年 12 月，《敘事學》。武漢：華中科技大學。

許琇禎，1996 年 5 月，〈古今錯綜的新命題與模式—魯迅《故事新編》探賾〉。《臺北師院語文學刊》，頁 191-194。。

陳鼓應，1988 年，《存在主義（增訂本）》。臺北：臺灣商務印書館。

陳潔晞，2002 年 2 月，〈黑暗中碰撞的孤寂靈魂—試以佛洛伊德之心理分析解讀奚淞的短篇小說〈奪水〉〉。《人文及社會學科教學通訊》12 卷 5 期，頁 192-198。

[37] 「奪胎」及「換骨」是宋代江西詩派黃庭堅提出，為詩家鍛鍊詩句之法。原為「規摹他人詩意而更加形容」，以及「不改他人詩意而另造他語」，歷來正負評價均有。張夢機認為「奪胎換骨」的重點是「講究以故為新，鈎深入神，化腐朽為神奇」，肯定其「翻新」的創造性。筆者採之。詳見張大春的部落格：
http://istory.pixnet.net/blog/post/11020444-%E3%80%88%E5%85%A9%E5%BC%B5%E8%A9%A9%E8%AD%9A%E3%80%89%E2%94%80%E2%94%80%E5%A5%AA%E8%83%8E%E6%8F%9B%E9%AA%A8

[38] 王德威編：《典律的生成》（臺北：爾雅，1998 年 4 月），頁 20。

陳曉怡，1994 年，《哪吒人物及故事研究》。臺中：逢甲大學中國文學系碩士論文。

壹闡提，1974 年，〈細品「封神榜裏的哪吒」〉。《書評書目》第 18 期，頁 122-128。

黃啟峰，2014 年 11 月，《戰爭.存在.世代精神：臺灣現代主義小說的境遇書寫研究》。桃園：國立中央大學中文系博士論文。

蔡源煌，2009 年，《從浪漫主義到後現代主義：文學術語新詮》。臺北：書林。

羅鋼，1994 年 5 月，《敘事學導論》。昆明：雲南人民出版社。

龔玉玲，2003 年 8 月，〈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，總號 375，頁 128-138。