

試析 姆狄·麻絲 〈妖魔生活〉之神話原型及隱喻意象

林政誼

國立高雄師範大學國文系博士生

摘要

姆狄·麻絲 (Odile Massé) 〈妖魔生活〉 (La vie des ogre) 由詩人翁文嫻所譯，收錄於 2006 年法國現代詩人江·雷文斯基 (Jean Lewinski) 主編《閃躲—中途停靠—碎骨片：當代法國詩法中雙語選 (Esquive—Escale—Esquille : anthologie de poésie française contemporaine bilingue français-chinois)》。全文以散文詩形式呈現，以極其強烈的感官元素展開意象，從女性主體開展妖魔般的生活情節，透過看似斷裂、血腥的詩句孕育多元隱喻與神話原型，建構超越時空且具有魔幻色彩的詩性場景。故本文將以坎伯的英雄旅程及榮格分析心理學，試析姆狄·麻絲 〈妖魔生活〉之神話原型及隱喻意象。

關鍵字：神話原型、母神原型、姆狄·麻絲、《千面英雄》。



一、前言

姍狄·麻絲 (Odile Massé) (1950) 是位身分多元的法國藝術家，擁有詩人、作家及演員等身分。其創作受神話啟發，善於以隱喻構建超現實的詩性場景，其短篇散文詩作品〈妖魔生活〉(La vie des ogres)，由詩人翁文嫻 (阿翁) 所譯，收錄於江·雷文斯基 (Jean Lewinski) 主編，翁文嫻、岑詠芳等人中譯的當代法國詩法中雙語選集《閃躲—中途停靠—碎骨片：當代法國詩法中雙語選》(Esquive—Escale—Esquille : anthologie de poésie française contemporaine bilingue français-chinois)。¹江·雷文斯基在該書中引介 17 位自 1940 至 1975 年間出生的法國詩人、作家之生平，收錄他們各具特色且形式特異的詩文作品，且為讓法文讀者在品味現代詩之際，亦能理解中譯工作的難處，其特意將兩種語文的文本排成面對面的版面，讓作品以中、法雙語共構之形式呈現，並羅列三百八十個網站說明目錄及相關中法的文學期刊、出版社及文化單位，以實驗性質處理該書的內容與形式。²該中譯本透過對詩意的理解、想像與感知，呈現詩人們在語言實驗上的前衛與嘗試，藉此挖掘現代詩的更多可能性。

而收錄其中的散文詩〈妖魔生活〉，作者姍狄·麻絲則以神話為原型，營造出妖魔般的生活形貌及野蠻的原始本能。利用場景的時空跨越與交雜，以層層隱喻構築詩作意象。讓想像在他方開放詩意空間，將讀者視野帶到未知之處：

有些作者讓人覺得他們生活在一個開放的空間，他們擁抱風景，像畫家寫生般的寫作，……偶而參與其中，現身其中，譬如援引一個典故之際而出現於現實當中。某些作者則用敘事技巧以圖吸引讀者，把讀者引入迷宮，將讀者帶到極遙遠的地方。³

為暗渡詩意的隱喻 (metapho)，姍狄·麻絲賦予故事劇情更深一層的感知與寓意。簡政珍曾表示，意象的並置是詩的構成因子，是文學傳襲已久的思維方式，有文學之處，就有隱喻的生成。⁴葉維廉則認為，意象指向「言外之意」，可謂「境界」、「靈視」，是構成詩句的客觀事物，⁵作者可者通過意象的趨勢或張力，去掉意義

¹ 姍狄·麻絲 (Odile Massé) 著，阿翁譯：〈妖魔生活〉(La vie des ogres)，收錄於江·雷文斯基著，翁文嫻等譯：《閃躲—中途停靠—碎骨片：當代法國詩法中雙語選集》(臺北：桂冠出版，2006)，頁 78。

² 江·雷文斯基著；翁文嫻等譯：《閃躲—中途停靠—碎骨片：當代法國詩法中雙語選集》，頁 19。以下所引《閃躲—中途停靠—碎骨片：當代法國詩法中雙語選集》之文，皆從此出。為免冗蕪之累，僅於文末標註頁數。

³ 同上註，頁 15。

⁴ 簡政珍：《臺灣現代詩美學》(臺北：揚智出版社，2004)，頁 15。

⁵ 葉維廉：《晶石般的火焰：兩岸三地現代詩論(上)》(臺北：國立臺灣大學出版中心，2016)，頁 62。



顯露明顯的敘述，利用意象顯示心象狀態表現出來。⁶

而在〈妖魔生活〉中，炯狄·麻絲便運用食人的吞噬儀式與肢解屍體的情節，以看似「暴力」的語言實驗，打破現實邊界及陳腔濫調之話語，更新詩歌意象：

有些法國作家——有人就在這十七位詩人當中——試圖通過引用、重複、扭曲或轉用那些飛翔不定的語言，以便把它們釘住。其結果有時就出現為了打碎陳腔濫調的話語所必須的暴力，作品中的文字因此迸裂於紙頁上，顯得隱晦、殘缺、破碎、磨損、片斷。沒寫出來的其實與被保存下來的同等重。⁷

這種意圖打碎語言，以形成其他詩語言的呈現方式，如《閃躲——中途停靠——碎骨片》一書的名稱「碎骨片」，被定義為法文世界裡的思維傳統與語言概念：

《小侯貝爾辭典》上解釋為碎骨片一詞，謂「從蛀了的或破裂的骨頭脫落的碎片」。它的字源是”schidia”(1503)，碎木屑之意，又源自希臘文”skhizein”，意謂裂開、破碎，後人就從其中取出「碎骨片」這個字。這種破碎所引起的巨痛是可以想像的。……將技術的、科學的、經濟的、社會的、政治的話語赤裸地展現，不得不作雙向的、完全的扭曲運動，即任自己溶解於那些話語當中，而再次從其中逃離出來。⁸

而在〈妖魔生活〉一文中，炯狄·麻絲多處使用斷裂、血腥的文字，以暴力拆解與重構，使詩歌意象充斥獵奇的隱喻，⁹催生新的語言模式，構築詩意的思維與擴展文字的孕育力，讓失序而原始的神話特徵得以在其中彰顯。故以下將以坎伯的英雄旅程及榮格分析心理學，試析〈妖魔生活〉之神話原型及隱喻意象。

二、神話與榮格心理學之「原型」

「原型」一詞早在古希臘時期便已出現，由「arche」（原初）和「typo」（形

⁶ 葉維廉：《晶石般的火焰：兩岸三地現代詩論（上）》，頁 49。

⁷ 江·雷文斯基著；翁文嫻等譯：《閃躲——中途停靠——碎骨片：當代法國詩法中雙語選集》，頁 17。

⁸ 同上註，頁 15-17。

⁹ 「獵奇」一詞在教育部重編國語辭典修訂本的解釋，是指「刻意蒐尋奇異特殊的事物」。在日本，獵奇被引申為「血腥、殘酷、驚悚」的作品呈現內容或方式，多半與肢解、破碎、血肉、斷裂等相關較造成人體或心理傷害的字眼、圖像。一開始侷限於 ACG 界遊戲中十八禁的血腥畫面與角色故事設定，ACG 即是日本動畫（Anime）、漫畫（Comics）與遊戲（Games）的字頭縮寫。直至今日，不僅是小說動漫、電影電視，任何作品只要符合獵奇標準，皆可謂之。而被稱之獵奇的作品，基本上與道德常理背道而馳，以激烈的圖像內容及形式媒材來拆解理性框架，以顯露人性深層欲望。故發展至今，儼然延伸成特殊群體的藝術風格與美感條件。



式)所組成。提出原型批評的思想家諾思洛普·弗萊(Northrop Frye, 1912-1991)認為原型是最初的形式,當我們閱讀文學作品時,注意力會趨向兩個對立方向,一是對外的「能指」(signifier),即是作品對外所要表達的意象;一是對內的「所指」(signified),意味文本的語詞佈局(verbal pattern)與結構。而神話作為文學領域最初的體裁,也是人類史上最早發現的原型,它具有戲劇性結構,使用大量象徵符號作為集體情感的投射。故當以隱喻技巧為主的詩歌,成為神話的延續,詩人使用的象徵手法,將詮釋其內在的主題意象。而在詩句中重複出現的意象,也將作為詩歌的原型,整合讀者的文學經驗。¹⁰此外,詩歌雖取材於神話,但其符號構成更具結構性,對外可探討作品意象,對內則可分析語詞佈局之價值,¹¹故本文選定具有神話原型的散文詩〈妖魔生活〉,加以分析其意象及文本結構。

而心理學家卡爾·古斯塔夫榮格(Carl G. Jung, 1875-1961)提及,神話屬於原型(Archetype)的「投射」結果,是經由「意識」加工後所形成的產物。¹²其認為「原型」在歷史進程中不斷發生,本質上是一種神話形象,也是人類心理最高的價值,它遍布一切宇宙法則,是祖先們無數經驗的心理殘跡:「我們祖先反覆體驗的精神模式在我們心靈中留下的積澱物,是『種族記憶』,而這種積澱物和種族記憶不屬於任何個人,它屬於全人類,它是非個人的,它具有最大的普遍性。」¹³故此處的「原型」被視為集體無意識概念的關聯物,¹⁴其作為「本能」表徵,亦稱「原初意象」,神話研究者則稱其「主題」:

原初意象是一種記憶的沉澱(mnemonic deposit),一種印跡(imprint),……它主要是一種凝結或沉澱,因而是某種不斷再現的心理經驗的類型的的基本形式。因此,做為一種神話主題,它是一種恆久有效和恆久再現的表示,它重新喚醒了某些心理經驗或是化簡馭繁地恰適表達了這些心理經

¹⁰ 諾思洛普·弗萊(Northrop Frye)著,陳慧譯:《批評的剖析》(天津:百花文藝出版社,1998)。

¹¹ 林銘煌、鄭仕弘:〈原型理論與原型設計〉《設計學報》第9卷第4期,2004年,頁7。

¹² 榮格將「無意識」經投射後的演變,歸為四種可能:(一)無法投射於適當目標,使「原型」無法被「意識」化,進而成為「意識」的動能;(二)個體以「自我意識」為中心,缺乏精神層次的追求,重視物質生活,造成「意識」與「無意識」間的失衡或對立,進而形成病態現象;(三)經由投射後激活「原型」的內涵,「意識」得以覺察,但無法控制;(四)經投射後激活「原型」的內涵,受到無意識中心「自性」(Self)的整合,消弭第三種「意識」與「無意識」間的衝突關係,進而幫助個體完成現階段生命歷程的任務。而該整合過程即榮格所謂的「個體化歷程」。李宗憲:《生命的自我認識與整合—試論榮格個體化哲學》,嘉義:南華大學生死學系哲學與生命教育碩士論文,2015年,頁76-77。

¹³ 榮格(Carl G. Jung)著,馮川、蘇克譯:《心理學與文學》(北京:三聯出版社,1987),頁120-122。

¹⁴ 「這種個人無意識有賴於更深一層,它並非來源於個人經驗,並非從後天中獲得,而是先天地存在。我把這更深的一層定名為『集體無意識』。選擇『集體』一詞是因為這部份無意識不是個別的,而是普遍的。它與個性心理相反,具備了所有地方和所有個人皆有的大體相似的內容和行為方式。換言之,由於它在所有人身上都是相同的,因此它組成了一種超個性的心理基礎,並且普遍地存在於我們每一個人身上。」榮格著,馮川、蘇克譯:《心理學與文學》,頁52-53。



驗。15

此外，榮格認為神話中有許多具個人「原型」之角色，個別「原型」有相異的性格特點、價值觀與意義，存在人類的集體潛意識中象徵特定的慾望，體現進化過程中的形象。而神話作為前意識心理的原始啟示，別具表徵且可展現原始部落的精神生活，倘若失去其神話，該部落便會失去核心，迎來解散與衰敗之局面。¹⁶因此，從分析心理學角度觀之，詩人在詩歌裡所運用的象徵語彙，皆有一定的表現邏輯與歷史軌跡，它們經由集體無意識的投射，對外形成神話原型意象的具體表現，對內則體現文學的豐富內涵與字句結構。

而人類學家李維史陀（Claude Levi-Strauss，1908-2009）則認為神話是一種語言，其本質在於它所講述的故事。¹⁷早在古希臘時期，著名哲學家亞里斯多德（Aristotle，384-322 B.C.）在《詩學》便提出「muthos」一詞，多數情況下除代表「情節」，也有「故事」、「傳說」之意。¹⁸美國存在心理學之父羅洛·梅（Rollo May，1909-1994）在《哭喊神話》（The Cry for Myth）一書中則提及：「神話是自我對內在與外在世界關係的詮釋，它們是整合我們社會的敘事。」¹⁹法國文學家羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915-1980）亦認為：「神話是一種交流體系，它是一種信息。我們憑藉這點可以意識到神話不可能是一個客體，一種概念，或一種想像；它是一種意指樣式，一種形式。」²⁰故探討神話的我們，得以找到角色的「原型」特質與象徵意涵，當「原型」象徵重視精神內涵的成長，對自我進行認識與整合時，角色的內在將產生轉化，並在旅程中屢次歷險，經由學習後得到更新。而此種精神層次的提昇與來自集體無意識的投射，將引發人們共鳴，進而喚起更深層的情感連結。²¹

三、空間隱喻：神話英雄的歷險旅程

神話學大師喬瑟夫·坎伯（Joseph Campbell，1904-1987）在《千面英雄》一書其彙整世界各地不同時空背景與民族的傳奇與神話，²²比較大量東、西方各宗教傳統神話故事，藉由分析故事間的交互關係，彙整神話英雄之成長與心路歷程，從中找出神話故事固定的歷險模式，該模式即是「神話原型」（Mythological

¹⁵ 榮格著，吳康、丁傳林等合譯：《心理類型（下）》（臺北：桂冠圖書，2007），頁 481。

¹⁶ 榮格著，徐德林譯：《原型與集體無意識》（北京：國際文化，2011），頁 123。

¹⁷ 李維史陀（Claude Levi-Strauss）著，謝維揚、俞宣孟譯：《結構人類學》（上海：上海譯文出版社，1995），頁 226。

¹⁸ 亞里斯多德（Aristotle）著，陳中梅譯：《詩學》（臺北：臺灣商務印書館，2001），頁 197-198。

¹⁹ 羅洛·梅（Rollo May）著，朱侃如譯：《哭喊神話》（臺北：立緒文化，2003），頁 10。

²⁰ 羅蘭·巴特（Roland Barthes）著，屠友祥、溫晉儀譯：《神話修辭術——批評與真實》（上海：上海人民出版社，2009），頁 169。

²¹ 維多利亞·琳恩·施密特（Victoria Lynn Schmidt）著，謝靜雯譯：《45 個人格原型：從神話模型到心理分析，幫助你了解人性，並打造獨一無二的角色與故事》（臺北：漫遊者文化，2020）。

²² 坎伯（Joseph Campbell）著，朱侃如譯：《千面英雄》（臺北：立緒文化，2012）。



archetypes)。而坎伯在《千面英雄》中稱「神話原型」為「英雄旅程」(The Hero's Journey)，並以「召喚」、「啟程」、「歷險」、「歸返」作為神話故事的基本架構。其中「歷險」可簡化為啟程 (departure)、啟悟 (initiation)、回歸 (return) 三大進程，在旅程各階段具有著承先啟後之關係。所有英雄皆以脫離現狀為由展開旅程，經由探索、實驗與冒險獲得成長，並進而覺察生命的意義，最後帶著全新的自我回歸日常世界。而英雄旅程的第一階段即為「歷險的召喚」(the call to adventure)，即是主角透過「召喚歷險」進入「典型情境」：

象徵命運把他的精神重心從他所在社會的藩籬，轉移到未知的領域。這種寶藏與危機並存的致命地帶可以遙遠的地方、森林、冥府、海裡、天上、秘密島嶼、巍峨山頂，或深沉的夢境等多種意象呈現出來；但它總是一個充斥怪異多變物體。無法想像的折磨，超人的行為和極樂的地方。²³

而在這些原始場域，一些怪異生物將作為旅途的試煉，以令人憎恨或被低估的命運力量承載者之形象出現：²⁴

未知領域（沙漠、叢林、深海、陌生地等）是無意識內容投射的自由地帶。因此，亂倫的力比多 (libido，譯註：即生之欲或色欲) 與弑父的底斯特拉多 (destrudo，譯註：即死欲或破壞欲)，會以帶有暴力威脅及危險幻想喜悅的形式，反射回來對抗個人及社會——不僅會以食人惡魔現身，也同時會以具誘惑力和懷舊之美的豔麗人魚出現。²⁵

許多神話故事裡的黑暗場域，通常都被視為無意識投射出的典型情境，隱伏著人類本能的暴力與性欲，並與主角的負面情緒相呼應。

以下將拆解段落進入文本分析，以〈妖魔生活〉的首段開場為例，一窺詩人的空間隱喻及英雄旅程的典型情境：

遠到目光所能去的、遠得只看見荒漠：足下是岩石及延綿向北結冰的海洋，船隻被霜帶著，船帶著結凍變重的帆在大浮冰間喀味作響，而兩極的動物毛脫得光光遊蕩，西面是無盡的海與她長長的藻，闇暗漩渦游著魚羣他們將無盡的海與水隔開，永恆的西方的鹹，向東是廣闊平原與世紀森林，陰暗的森林樹被青苔覆蓋，動物縮到毛皮裡，動物靜靜走過葉子時我們以為是樹林的窸窣聲。在大平原草地之外，在高原與河川之

²³ 坎伯著，朱侃如譯：《千面英雄》，頁 58-59。

²⁴ 同上註，頁 53。

²⁵ 同上註，頁 309。



外，在東面之外，延展著深邃的森林。一直延展至沼澤之起源，向南最後是土地向著沙，空洞與及被到處的等待燒著裂著。(姍狄·麻絲〔著〕，阿翁〔譯〕78)

第一段的開場，詩人讓自然景象持續更換，不斷拓展方位，設置整個地域性所能抵達的寬裕與無邊性。向北，結凍的冰層喀味作響；向西，海洋有幽暗漩渦與隔開海水的魚群；向東，綠意延展平原、森林與沼澤；向南，到處是燒裂至空洞的土地。從一片無邊無際的荒漠開始，詩人逐步帶出更多與英雄旅程相符的「典型情境」，如長滿海藻的無盡之海、被青苔覆蓋的陰暗森林與森林那端延展出的沼澤。而在這些典型情境出現之事物，皆以厚重而潮濕的形象存在，如海洋裡結霜的船隻、長長的藻類與被溼氣裹覆著的動物。然第一段的首句：「遠到目光所能去的、遠得只看見荒漠」與末句「向南最後是土地向著沙，空洞與及被到處的等待燒著裂著」的場景相合，溫度卻相異。因首句向北延展的空間為荒漠，但足下是結凍的海洋；而末句從沼澤向南延展的空間，迎來的卻是燒裂的土地。

接續看到第二段的空間隱喻：

到處的水平線漫延，到處的等待是遠方，遠到目光不能帶出的遠，每當看著就聽到那風，每當看著體內就燒起，我們找尋天空停止的點，是在那兒居住，我們，活著的另一羣人。(姍狄·麻絲〔著〕，阿翁〔譯〕78)

從「我們找尋天空停止的點」一句觀之，並以「水平線漫延」為線索，可知道天空本沒有「停止」的概念，且太陽月亮也具有升降，因此這個的「點」應為「北極星」，而這羣活著的人正航行在海面上，藉由北極星辨認方向。故從第一段的探索「遠方」，至第二段的「停止」，詩人展現一種「中途停靠」的美感：

人們在長程旅途之後就歇一歇腳，此時只能回憶或想像剛剛航過的深海遠洋的景觀。上岸是為了補充日常生活之所需，同時帶給那歇留在陸地上的人們一些消息。我們中途停靠，然後再離開，也可以說我們是為了離開而歇腳……。有些作者讓人覺得他們生活在一個開放的空間，他們擁抱風景，像畫家寫生般的寫作，……某些作者則用敘事技巧以圖吸引讀者，把讀者引入迷宮，將讀者帶到極遙遠的地方。²⁶

第二段的畫面視角從散出去的四方，重新拉到開頭的遠方。詩人將目光沿著地表的水平線蔓延至遠方，而後讓視線停駐在天空，帶出「我們」，即為「活著的另一羣人」，這羣人對遠方懷有執念，即便目光不能及，但他們用感受呼應著遠方，

²⁶ 江·雷文斯基著；翁文嫻等譯：《閃躲——中途停靠——碎骨片：當代法國詩法中雙語選集》，頁15。



所以「每當看著就聽到那風，每當看著體內就燒起」。此處的「活著的另一羣人」以「另」作為強調，這意味著應還有他們以外的人，但「那一羣人」無法在此險惡環境中「活著」。故從文本的第二段開始，詩人的敘事角度開始切入「我們」、「等待」、「停止」與「居住」等具有人類族群生活象徵的詞彙，並在典型情境中加入「中途停靠」的技巧，以此開展空間隱喻，孕育更遠的詩意。

四、「母神」形象與造人神話：隱喻與敘事的交會

而〈妖魔生活〉從第三段開始，另一角色「她」出現，無法確認她是否是「活著的另一羣人」的一份子，但當夜晚來臨，這個角色徑直走進讀者視野：

那麼久自西方航至東方後，那麼長的時間在各海洋之間，被風雨頂撞沿島嶼痛苦呻吟，當繩纜縛著一直聽不到自己的呼喚，終於夜來了，長夜太長她耐心拉直劈啦作響的帆，耐心令它們溫順，在風底下一張一張地溫順為了手臂放著及體驗而身子整個在他男人的斧頭下鋸開，終於第一道風將它們捲成小小白色的包裹她拋它們落海，一如習俗所要的。（媧狄·麻絲〔著〕，阿翁〔譯〕78）

這趟長時間在海上航行的旅程，所有暫停都是以北極星作為中途停靠，未知的遠方也在大海之上。這羣活著的人行經多片海域，見識多座被海浪激打的島嶼，終於待到黑夜來臨，這趟妖魔生活的旅程，首度出現女性主體「她」，「她」耐心拉直一張張被風雨吹得作響的船帆，經由男人已斧頭鋸開後，任第一道風將鋸好的帆布，捲成小小白色的包裹，「她」再將它們拋落海。從「在風底下一張一張地溫順為了手臂放著及體驗而身子整個在他男人的斧頭下鋸開」一句，亦可看出詩人為營造的語意連綿效果，不使用標點符號斷句，加入象徵人類的「手臂」與「身子」，顛覆語法結構，且為隱藏主體，甚至加入一個男性的「他」，使讀者無法定論被「他男人」的斧頭鋸開的究竟是船帆，抑或「她」本身。但可確認的是，透過「她」的開展，我們得以一窺妖魔世界中獨有的航海習俗，透過「敘事」與「隱喻」的交會所呈現。

而〈妖魔生活〉裡的「她」，具有埃利希·諾伊曼（Erich Neumann, 1905-1960）在《大母神：原型分析》（*The Great Mother: An Analysis of the Archetype*）中所奠定的母神原型。因追溯文本線索，在「終於夜來了」此句後「她」才隨之誕生，而埃利希·諾伊曼曾道出母神與黑夜之聯繫，：

幾乎所有古代和原始時代文獻，都在黑暗、大圓和女神中追溯到世界和人類的起源。在數不清的神話裡，一切生命的起源無論是原始海洋，還



是地或者天，這些發源地都有一個共同點：黑暗。這就是原始的黑暗，它擁有月亮、星辰和太陽這樣的光源，而幾乎在所有的地方，這些發光體都被認為是夜母神（the Nocturnal Mother）的後裔。所以這一共同因素，這種原始之夜的黑暗，成為無意識的象徵。無意識被解釋為是與夜空、大地、冥界和先於光明的原始海洋相同的。因為無意識是萬物之母，而存在於意識之光中的萬物都像孩子一樣與黑暗有親緣關係——黑暗一旦被意識到，它便也是原初瀛海的孩子。²⁷

除了與黑暗有所連結，此段埃利希·諾伊曼提及的「大圓」（the Great Round）是銜尾蛇烏洛波洛斯（Ouroboros），²⁸他將其視為人類潛意識尚未分化之象徵。²⁹而每種原型都具有正、負兩面，而「大母神」是一種母親原型的象徵，其原型也具有善、惡之分。基本是慈祥為懷、包容萬物且創造生命的「大地母親」，但遠古人們在歷經無法解釋的天災後，便刻畫出母神具有破壞性及掌控慾的一面。³⁰

然〈妖魔生活〉的旅程架構在海洋之上，而原始海洋在神話世界中象徵著「大圓」，除有男性和母性的雙性特徵，也有創生及毀滅共存之意象。³¹英國埃及學家沃利斯·布奇（E.A. Wallis Budge, 1857-1934）便提及埃及人視為天空女神的努特（Nut），亦是原始海洋和太陽的創造者：「光神們的帆船在天海中航行，大地的上面和下面是生命循環不息的海洋。所有的江河湖海、泉水溪流、池塘、礦泉和雨水，都屬於她。」³²故埃利希·諾伊曼進一步分析「大母神」所呈現的正／負、男性／女性、生／死、陰／陽等對立象徵，彙整出創世神話最明顯的兩大象徵，即是「生命女神」與「死亡女神」。³³一部分創世神話皆強調「母神」為農業神，可孕育大地，滋養萬物。但另一部分神話也透過洞穴與墓穴，透露「母神」可以掌控死亡與黑暗，象徵大地的四季循環，具有重生能力。如〈妖魔生活〉的第四段，當「她」長時間的航海生活終究落定土地，遂開始與大地互動。而從此段作為起始點，〈妖魔生活〉正式進入血腥且獵奇的篇幅：

如今她已種入泥中，在多種嚙咬蛙蝕後，吸吮直入骨髓，小小的骨塊與牙齒，那個她用愛來咬吃的男人，一如種地上所有春天活過的鮮明記憶，他曾一百倍催生的，而今四肢勻稱與肉質再也不能有，這名有靈視

²⁷ 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 216。

²⁸ 烏洛波洛斯（Ouroboros）出現在公元前 22 世紀的泥板上，由蘇美爾烏爾文明製作，是一條銜住尾巴，身體圍成圓環的大蛇。蘇美爾人認為蛇頭銜蛇尾的造型，象徵世界萬物周而復始與宇宙的統一和永遠。蘇美爾神話中的創世之神，恩基（Enki），被稱為人類之父，其標誌就是蛇。

²⁹ 埃利·諾伊曼著，李以洪譯：《大母神：原型分析》，頁 41。

³⁰ 呂旭亞：《公主走進黑森林：榮格取向的童話分析》，（臺北：心靈工坊，2017），頁 202。

³¹ 埃利希·諾伊曼著，李以洪譯：《大母神：原型分析》，頁 47。

³² 同上註，頁 226。

³³ 同上註，頁 22。



能力的人，正精力充沛吃得津津有味。

還有一個別的，用黏土與揉捏的泥做成，是她放在庭院用小小的血、汗、口水及幾塊夠鮮的肥肉，還有另一個慢慢加工留在夜裡吃，當她睡在那些麻質的被單中。

然時日過去，她找了那麼久相似的靈魂，用那樣的肉身去包裹他，為了深深的愛她去收集，翻山越嶺小塊小塊走在大地上收集摘取頭顱四肢胸膛肚子與男人的小弟弟，然後小心地一塊塊縫，用她的長髮一片一片再縫過，那些在袋子中片片堆著的肉，完成後她向他吹氣，在日出時將生命吹給他然後用雙臂抱起。(姍狄·麻絲〔著〕，阿翁〔譯〕78)

從首句加入時態「如今」，可知這趟旅程又過去一段時間。此時的「她」已將某個被隱藏的主詞種入泥土裡，乍看之下似乎是「她」將自己深植土層，但往後續情節觀之，將會發現這個被隱藏的主詞是「那個她用愛來咬吃的男人」。而她則是負責「種入」、「咬吃」、「吸吮」的人。「她」將男人植入一方泥地，以各種形式的嚙咬，在蛀蝕後繼續吸吮男人的骨髓，並嘗到殘留的骨塊與牙齒。有靈視能力的「她」用視線挖掘泥土，吃著對方，在「她」的眼裡，這個已失去勻稱四肢與肉質的男人，曾經是那個以百倍速度催生肉體的男人，他仍是「一如種地上所有春天活過的鮮明記憶」，如同一片不斷更新自己的植被。而值得注意的是「用愛吃咬」四字，它們可謂相互矛盾，「愛」的存在應是正面形象，但在這裡它的功能卻是「咬吃」某人，且除了那個被「用愛吃咬」的男人外，「她」還創造出幾個他者。一個是用黏土混雜著血汗、肉及口水所做成，另一個則是還在加工，待完成後，「她」則會躺在具有防腐、抑菌功效的麻質被單上，吃去這個親手完成的加工品。

若劃分詩句裡「動作」的隱喻，可以覺察更多詩人設下的隱喻，如「用那樣的肉身去包裹他」，這裡的「包裹」是將自己作為外皮，以保護內容物；「為了深深的愛她去收集，翻山越嶺」，用盡一切努力，只為將對方的軀體全數收集；「小心地一塊塊縫，用她的長髮一片一片再縫過」，縫合動作輕柔，且再三確認是否縫合緊密；「將生命吹給他然後用雙臂抱起」，「她」用自己的生命再造生命，並將其「抱起」。這個被創造者的創生過程被詩人清楚記錄，「她」似乎是個細膩且頗有耐心的善良母神。但細觀「翻山越嶺小塊小塊走在大地上收集摘取頭顱四肢胸膛肚子與男人的小弟弟」此句，「摘取」這個動作，似乎意味著這些器官可能來自不同的肉身，是「她」將這些不同來源的片狀、塊狀的肉與軀幹，經由包裹、堆積、組合與縫合，直至賦予其另一生命。而從「用黏土與揉捏的泥做成」、「完成後她向他吹氣，在日出時將生命吹給他然後用雙臂抱起。」這兩句，我們可以清晰看見「泥土造人」神話之原型。



追溯至蘇美爾神話，據《艾特拉哈西斯》泥板（Atrahasis）記載，水神「恩基」（Enki）曾指導母親「納姆」（Nammu）造人：「生育女神將會把泥土掐掉，而妳將使形狀產生；寧馬赫（Ninmah，大母神）將擔任妳的助手，當妳分娩時讓（生育之神）站在旁邊。」；³⁴希臘神話裡，普羅米修斯（Prometheus）用泥土和水，按天神的模樣捏出人形，再由雅典娜（Athena）把神的氣息吹進泥人，使其獲得靈魂；³⁵中國神話中，也有女媧取黃土和水作成泥人的情節。除以上神話所載，一些宗教經典也有「泥土造人」的設定，如《創世紀》云，上帝用地上的塵土（adamah）造人，再將生氣吹進泥人的鼻孔，創造有靈的活人，即是著名的亞當（Adam）。而《古蘭經》亦載道：「我必定要用黑色的黏土塑造人像而創造人。當我把它塑成，而且把我的精神吹入他的塑像的時候，你們應當對他俯伏叩頭。」（《古蘭經》15章29節）。至此，詩人透過神話原型所形構的故事，開始出現一個泥土造人母神的形象，她既負責創造，同時也會奪取。故〈妖魔生活〉裡的母神原型，應趨於「亦正亦邪」的形象。

五、集體潛意識的再敘事與再隱喻：正邪母神與血祭儀式

從母性功能分析〈妖魔生活〉裡的「她」造人與食人的行為，可以分辨其善良母神的象徵，具有誕生、再生與永生的能力；其恐怖母神的象徵，則與死亡與肢解相關。牠們在給予生命，同時也會奪取。除會吞食自身子女，將屍體作為大地的肥料，還會用鮮血灌溉自己，使得用以孕育萬物的大地子宮，成為吞噬光明的大口，帶來死亡的地獄深淵：

恐怖母神象徵主要從「內部」來描繪其意象；也就是說，女性負面基本特徵表現為並非來自外部世界的那些怪誕離奇的意象。所以恐怖女性（Terrible Female）是無意識的一種象徵。……正如世界、生命、自然和靈魂被經驗為有生殖力的，賦予營養、防護和溫暖的女性一樣，它們的對立面也在女性意象中被感知；死亡和毀滅，危險與困難，飢餓和無防備，在黑暗恐怖母神面前表現為無助。³⁶

血祭和肢解屬於大母神的生育力儀式。在許多儀式中，人或動物犧牲者的碎塊被鄭重其事地播撒在地裡，由此可以看出，流血的獻祭和肢解都是為了使大地子宮受孕。……受孕和以血、死亡、屍體來使女性的大地復興的

³⁴ 塞繆爾·諾亞·克萊默（Samuel Noah Kramer）著，葉舒憲譯：《蘇美爾神話》（西安：陝西師範大學出版社，2013），頁90-91。

³⁵ 古斯塔夫·史瓦希（Gustav Schwab）著，陳德中譯：《希臘神話故事》（臺中：好讀出版社，2004），頁6-7。

³⁶ 埃利希·諾伊曼著，李以洪譯：《大母神：原型分析》，頁149。



需要（生命和死亡的自然流轉不斷地增強著這種觀念）。³⁷

在這個生育力儀式中，大地的生育力也保證母神的營養攝取。從語言學上析之，「性」與「營養」這兩個領域相互聯繫。飢／飽、慾望／滿足、渴／解渴，這些都存有共同的原型象徵。³⁸而當善良母神與恐怖母神的兩種形象相互兼具，〈妖魔生活〉裡那個「用愛咬吃」男人，亦正亦邪的母神形象也就此誕生。

這類正邪兼顧的母神形象，在童話中亦會以仙女、女巫或妖女形象或其他自然象徵物現身，而具有原始象徵、超自然力量的母神角色通常具有多重形象，牠們在包容、孕育之際，也帶有吞噬、威脅生命的意象。³⁹坎伯在《千面英雄》中則以「宇宙之母」，敘述母神一體兩面的形象：

「宇宙之母」，她是萬物生命的泉源，也是所有死亡事物的死亡。整個存在的循環都在她支配下完成，從出生經青春期、成熟期、以至老化、踏入墳墓。她既是子宮也是墓穴，是吃掉小豬的牝豬。因此，她結合了「好」「壞」，展現出兩種記憶中的母親模式，不僅是個人的母親，也是宇宙的母親。⁴⁰

經由上述分析，從文學作品連結至神話原型，〈妖魔生活〉背後的隱喻呼之欲出。至此，我們近乎可以確認詩人所象徵的母神原型，乃為善惡融合的神祇形象。

最後，看到〈妖魔生活〉的最末段，觀其母神之正、負面形象的隱喻內涵：

然而一旦婚宴完畢他身上某些事物就開始變質，踮起腳趾，孱弱憔悴的身子在變小不管怎樣想總在變小怕整個會消失，於是，她取大量新鮮的，自屠宰場取大罇大罇鮮血給他喝，在懷裡一滴一滴地然後夜來了，當他睡著斜斜靠著他，吮他的血餵飽自己。（姍狄·麻絲〔著〕，阿翁〔譯〕78）

首句出現的「婚宴」，是全詩唯一表明「她」與「他」關係之名詞。「變質」用在這裡，可以開啟兩種隱喻空間，一個是婚姻關係上的變質，情感不復從前；另一個則是加工合成過的碎肉塊，縫補痕跡與外觀的持久性並不佳，因此「她」吹進

³⁷ 同上註，頁 190-191。

³⁸ 埃利希·諾伊曼著，李以洪譯：《大母神：原型分析》，頁 174。

³⁹ 「而恐怖母神的黑暗方面，無論在埃及或印度，墨西哥或伊特魯里亞，巴厘島或羅馬，都是採取妖怪的形式。在一切人群、時代和國家的神話和童話故事中……這些形象表現了生命和人類心理黑暗的、深不可測的方面。」埃利希·諾伊曼著，李以洪譯：《大母神：原型分析》，頁 149；洪晨芳：《民間童話改寫作品中的大母神原型之研究——以〈睡美人〉、〈灰姑娘〉、〈鑽石與蟾蜍〉為例》，臺中：國立臺中教育大學語文教育學系碩士班碩士論文，2021 年，頁 30。

⁴⁰ 坎伯著，朱侃如譯：《千面英雄》，頁 119。



去的生命，只夠「他」撐過婚宴。時間一過，該組合物便如氣球般往外洩氣。而從「她取大量新鮮的，自屠宰場取大罇大罇鮮血給他喝」這句看來，似乎是善良母神為了延長該形體壽命，正在給予其溫柔照料。但其實這個取血餵養的情節，更趨近恐怖母神的形象。

如印度人在春天的時母聖殿舉行大聖殿節，為期三日血祭，用以祭拜戰爭女神杜爾伽（Durga），又稱雪山神女的帕爾瓦蒂（Parvati）。⁴¹而斬首動物是該祭祀的形式，因此大量動物的斷頭則將被堆積在神像前，其身體則被帶回家做酒筵。故整個儀式將在血水與泥土混合的污穢中進行。而印度著名的恐怖女神，迦梨（Kali），便是從杜爾伽的眉心誕生的黑色怨氣，其雖以初生女之姿上戰場，還像嬰孩般純真的吐出舌頭，但她是戰爭女神所產，生性喜愛殺戮，破壞力極強，身材高大黝黑且青面獠牙，所以也象徵著生命本能、原始力量、時間與死亡。⁴²而這種正負形象並存的母性特徵，榮格將其總結為「既可愛又可怕的母親」，這位恐怖母神擁有撫育與滋養的善良，同時也有激情與邪惡的面向：⁴³

今天，加爾各答時母兒的時母聖殿以其每日的血祭而聞名於世；它無疑是世界上最殘忍的神殿。在難近母或時母年節盛大的秋季朝聖中，約有300只山羊在三天之內被屠宰。聖殿變成了屠宰場，因為那些祭祀執行者們只是把頭作為象徵性的禮物放在聖殿裡，並讓血流向女神，而自己留下動物的身體。一切生命的體液都屬於女神（因為那是她贈與的），因此動物必須在她的聖殿裡被屠宰，聖殿成了屠宰場。⁴⁴

從上述的儀式內容對應〈妖魔生活〉的末段，似乎能窺見這個有著母神形象的「她」，正在榨取大量牲畜血液來餵養自己的愛人。但當夜來臨，「她」便將這個方被賦予生命的肉身視為補給品，飲其血液，讓營養再度循環回到「她」的身體。

六、結語

⁴¹ 杜爾伽（Durga）是從濕婆之妻，帕爾瓦蒂（Parvati，亦稱雪山神女）身上所演化出來的戰爭女神，杜爾伽意旨「難以抵抗」，故經由中譯被稱為「難近母」，是個可以保護生靈，亦可毀滅的女神。而迦梨（Kali）則是從杜爾伽所演化的負面女神，其存有幾乎僅為戰爭與殺戮，故也被稱為「時母」，即為「大黑女」之意。查爾斯·埃利奧特（Eliot, Sir Charles）著，李榮熙譯：《印度教與佛教史綱》卷一，（高雄：佛光文化，1990），頁171。

⁴² 印度信奉女神的性力派信徒因崇拜迦梨女神，會以人或人頭作為祭品敬奉。雖2000年過後印度政府頒布法令禁止「活人祭」，許多大城市裡的「活人祭」也改成「牲畜祭」，即是將牲畜斬首後，將其血液將淋在少女或男童身上，以此形式象徵死亡。但此宗教風俗的改革，仍無法更動信徒對恐怖母神的崇拜，至今少數信徒仍會以受迦梨女神招喚或安撫女神之名義，殘忍殺害、肢解孩童來完成「活人祭」。

⁴³ 榮格著，徐德林譯：《原型與集體無意識》（北京：國際文化，2011），頁159。

⁴⁴ 埃利希·諾伊曼著，李以洪譯：《大母神：原型分析》，頁152-153。



綜觀全文，本研究以坎伯的英雄旅程及榮格分析心理學，試析痾狄·麻絲〈妖魔生活〉之神話原型及隱喻意象。藉由詩作裡的典型情境，一窺其象徵語彙的運用與之開展的空間隱喻，同時探析「大母神」原型意象在詩句中的具體形象表現。

探究〈妖魔生活〉的情節設計，我們得以進入一個充滿隱喻的奇幻空間，且隨著角色妖魔般的生活軌跡，展開一場生死之旅，在一窺「泥土造人」的神話原型及大母神亦正亦邪的形象。而作者痾狄·麻絲善於將詩意營造於意象的二元對立之處，例如在象徵「死亡」的情節中插入「愛」與「生」的符號，讓角色在重生與毀滅中取得平衡，如餵養／吸吮、創造／破壞等字彙的並置，它們在詩句中的陳設，串聯起一種「生」的循環及「死」的欲望。然而李維史陀表示，神話的作用即是解決此二元對立的存在。其認為神話乃為一體，是所有人類共有的一種普遍的、內在的非理性邏輯。此非理性邏輯在原始神話中亦有呈現，⁴⁵而神話的邏輯機制，本身就存在文化意義上的二元對立。⁴⁶為此，當我們將意識帶入情節，試圖整合詩句之中的陰陽相合與生死往返，向四方擴張的歷險旅程，便形成一個相異共存，共生共滅的大圓，而「妖魔」的奇幻生活就在其中誕生。

榮格曾言，在集體無意識裡我們擁有全然的客觀性，是每一個主體的客體，可以向全世界開放並與之融為一體，但因此也會輕易的「迷失在自身中」，但若「意識」能注意到「無意識」的存有，人類才會想起「我是誰」。⁴⁷詩人便把握這些詩歌意象與神話原型，把它們從「無意識」中發掘出來，賦以「意識」的價值，經文本轉化後，使其能為同時代人的心靈所理解和接受。⁴⁸故當我們在解讀文學中的神話象徵時，除了進一步了解其背後的意象，也可以從多元角度切入以理解其形式與內容，透過層層思考窺探人類原始的本能，並通過神話敘述模式，找到我們生命真實存在的最終意義。

參考文獻

(一) 中文專書

葉舒憲：《神話—原型批評》，陝西：陝西師範大學出版總社，1987年。

簡政珍：《臺灣現代詩美學》，臺北：揚智出版社，2004年。

阿翁：《現在詩 04》，臺北：唐山出版社，2006年。

⁴⁵ 艾德蒙·里區 (Edmund Leach) 著，黃道琳譯：《李維史陀：結構主義之父》(台北：桂冠出版，1998)，頁 67。

⁴⁶ 李維史陀 (Claude Levi-Strauss) 著，楊德睿譯：《神話與意義》(臺北：麥田出版社，2001)，頁 26。

⁴⁷ 榮格著，徐德林譯：《原型與集體無意識》，頁 20。

⁴⁸ 葉舒憲：《神話—原型批評》(陝西：陝西師範大學出版總社，1987)，頁 101。



葉維廉：《晶石般的火焰：兩岸三地現代詩論（上）》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2016年。

呂旭亞：《公主走進黑森林：榮格取向的童話分析》，臺北：心靈工坊，2017年。

（二）翻譯文本

卡爾·古斯塔夫榮格（Carl G. Jung）著，馮川、蘇克譯：《心理學與文學》，北京：三聯出版社，1987年。

查爾斯·埃利奧特（Eliot, Sir Charles）著，李榮熙譯：《印度教與佛教史綱》，高雄：佛光文化，1990年。

李維史陀（Claude Levi-Strauss）著，謝維揚、俞宣孟譯：《結構人類學》，上海：上海譯文出版社，1995年。

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年。

諾思洛普·弗萊（Northrop Frye）著，陳慧譯：《批評的剖析》，天津：百花文藝出版社，1998年。

艾德蒙·里區（Edmund Leach）著，黃道琳譯：《李維史陀：結構主義之父》，台北：桂冠出版，1998年。

亞里斯多德（Aristotle）著，陳中梅譯：《詩學》，臺北：臺灣商務印書館，2001年。

李維史陀（Claude Levi-Strauss）著，楊德睿譯：《神話與意義》，臺北：麥田出版社，2001年。

羅洛·梅（Rollo May）著，朱侃如譯：《哭喊神話》，臺北：立緒文化，2003年。

古斯塔夫·史瓦希（Gustav Schwab）著，陳德中譯：《希臘神話故事》，臺中：好讀出版社，2004年。

江·雷文斯基（Lewinski, Jean）著，翁文嫻等譯：《閃躲—中途停靠—碎骨片：當代法國詩法中雙語選集》，臺北：桂冠出版社，2006年。

卡爾·古斯塔夫榮格（Carl G. Jung）著，吳康、丁傳林等合譯：《心理類型（下）》，臺北：桂冠圖書，2007年。

羅蘭·巴特（Roland Barthes）著，屠友祥、溫晉儀譯：《神話修辭術—批評與真實》，上海：上海人民出版社，2009年。

卡爾·古斯塔夫榮格（Carl G. Jung）著，徐德林譯：《原型與集體無意識》，北京：國際文化，2011年。

喬瑟夫·坎伯（Joseph Campbell）著，朱侃如譯：《千面英雄》，臺北：立緒文化，2012年。

塞繆爾·諾亞·克萊默（Samuel Noah Kramer）著，葉舒憲譯：《蘇美爾神話》，西安：陝西師範大學出版社，2013年。



維多利亞·琳恩·施密特 (Victoria Lynn Schmidt) 著，謝靜雯譯：《45 個人格原型：從神話模型到心理分析，幫助你了解人性，並打造獨一無二的角色與故事》，臺北：漫遊者文化，2020 年。

(三) 期刊論文

林銘煌、鄭仕弘：〈原型理論與原型設計〉《設計學報》第 9 卷第 4 期，2004 年。
高維志〈從「間距」試探詩之「未思」：論《閃躲—中途停靠-碎骨片》的編選形式實驗〉《中山人文學報》第 42 期，2017 年，P47-70。

(四) 學位論文

李宗憲：《生命的自我認識與整合——試論榮格個體化哲學》，嘉義：南華大學生死學系哲學與生命教育碩士論文，2015 年。

洪晨芳：《民間童話改寫作品中的大母神原型之研究——以〈睡美人〉、〈灰姑娘〉、〈鑽石與蟾蜍〉為例》，臺中：國立臺中教育大學語文教育學系碩士班碩士論文，2021 年。

