

## 對立或共構？— 《生命樹》與《少年 Pi 的奇幻漂流》中的 恩寵性與救贖性意涵探究\*

鄭印君

輔仁大學宗教學系副教授

### 提要

泰倫·馬力克的《生命樹》(*The Tree of Life*)的論述軸心由兩種道路的對立辯證關係展開，並透過影片之影像、音樂、話語之形塑，呈顯出某種自然／人性與恩寵之間的對立與救贖性指向。相對於此，李安所執導的《少年 Pi 的奇幻漂流》(*Life of Pi*)則在一片寧靜祥和的東方式氛圍的舒緩長鏡頭運動畫面與印度音樂中揭開序幕，呈顯出人與自然（或者說人與動物）之間的某種詩意盎然、純淨、親切而美好的和諧性。而這種透過鏡頭中不斷變換的奇觀化對象所呈現的和諧性氛圍在後續的敘事中逐漸地呈現出某種複調對立性，並在少年 Pi 遭遇船難後，尖銳化了此一自然／人性、恩寵與救贖等向度的問題對立性及超越性指向。本論文嘗試從上述論述點出發，探討兩部影片中所呈顯的自然／人性、恩寵與救贖與文化性等向度問題，並在這些向度的比較中，審視兩部影片的敘事架構、層次等帶給了觀者何種不同的敘事感受性與超越性意涵。

關鍵詞：生命樹、少年 Pi、幻見、楊·馬特爾、李安

---

\* 本文部分乃筆者執行輔仁大學研究發展處研究案「宗教幻見研究：S. Zizek 的主體性理論」（計畫編號：410031084080）之初步成果。本文經兩位專業匿名評審先進於文章思路形式與內容方面的細心與珍貴指教，並已盡力於本文內容與主題範圍內修訂之，特此致謝。

Where were you when I laid the foundations of the earth?...  
When the morning stars sang together, and all the sons of  
God Shouted for joy?

(Job 38:4,7)

## 壹、前言

修女教導我們有兩條道路，一條是自然之道 (way of nature)，一條是恩寵之道 (way of grace)。

《生命樹》<sup>1</sup> (*The Tree of Life*) 的片首由男主角的話語作為初始敘述，接著由母親作為敘述者說出了上述這段話，以及後續話語。<sup>2</sup>可以說，《生命樹》的論述軸心即由這兩種道路的對立辯證關係展開，並透過影片之影像、音樂、話語之形塑，呈顯出某種自然／人性<sup>3</sup>與恩寵之間的對立與救贖性指向。相對於此，李安所執導的《少年 Pi 的奇幻漂流》<sup>4</sup> (*Life of Pi*) 則在一片寧靜祥和的東方式氛圍的舒緩長鏡頭運動畫面與印度音樂中揭開序幕，呈顯出人與自然（或者說人與動物）之間的某種詩意盎然、純淨、親切而美好的和諧性。而這種透過鏡頭中不斷變換的奇觀

---

<sup>1</sup> 雖然本片在台灣放映時以「永生樹」為名，但是綜觀本片內容意涵，或許譯為「生命樹」更為適合，因而本文在討論時，使用「生命樹」此一名稱。

<sup>2</sup> 影片 02：17 - 04：09。

<sup>3</sup> the way of nature 在影片中翻譯為「自然之道」，不過如果從「天性」、「本性」的角度來解釋，則又涵涉了人性的向度。Nature 一詞來自於拉丁文 *natura*，具有指外在性的物質自然，也有存在者真正的性格或特質之意（可參酌 *natura* 與 *phyesthai* 兩詞的關係）。本論文將透過這兩種意涵來進行爬梳與比較。

<sup>4</sup> 本論文主要將討論焦點關注於兩部影片的恩寵性與救贖性之比較可能性，因此不擬進一步地處理《少年 Pi 的奇幻漂流》的小說版本。除非有說明必要，才會提及小說文本之內容，其餘皆以李安所拍攝之電影版本內容為主。

化對象所呈現的和諧性氛圍在後續的敘事形塑中則逐漸地呈現出某種複調對立性，並在皮辛·墨利多·帕帖爾(Piscine Molitor Patel, 以下簡稱 Pi) 遭遇船難後，尖銳化了此一自然／人性、恩寵與救贖等向度的問題對立性以及後續救贖指向。本論文嘗試從上述論述點出發，探討兩部影片中所呈顯的自然／人性、恩寵與救贖與文化性等向度的問題，並在這些向度的比較中，審視兩部影片的敘事架構、層次等所帶給閱聽者何種不同的敘事感受性與意涵。

## 貳、《生命樹》中的互文、記憶召喚與創傷敘事

《生命樹》由泰倫·馬力克(Terrence Terry Malick, 1943- ) 編導，曾獲 2011 年坎城影展金棕櫚等獎。本片在其敘事手法上，充滿了隱喻性話語：畫面與音聲共構的對立性，形塑出層疊、流動與類比性的深沈意蘊。透過影像、音樂等方式所召喚的、或隱或現的主角個人隱晦記憶，以及其中的生命存在境遇及創傷敘事，都在影像敘事中呈顯的多重時間裡，不斷地揉合、輻散、拒斥與聚焦。而其中所指向的宗教性意涵，就也不斷地在敘事者的探詢、呼尋、遮蔽與反思的影像中，既集中、又消解地生成意義，直到最後的相聚畫面與話語呈顯之際，救贖性的意涵方才於焉降臨。

就整體敘事內容而言，本片雖然無法稱得上是一個結構完整的影像敘事，但仍有其關注的幾個部分：例如 Jack O'Brien( 以下簡稱「傑克」) 的生命經驗、R.L. 的突然死亡對於家庭所帶來的創傷、父母親的不同道路等。這些關注點，如同上述，在話語、影像與音樂的層疊形塑中，既開顯又隱蔽地指涉出其中的宗教性意涵。因此，底下將透過「苦難與神意肯定之互文意涵」、「記憶召喚的生命時間雙重向度」與「創傷敘事及其永恆拒斥與意義

縫合」三個部分揭露其對立與共構意涵指向。

### （一）苦難與神意肯定之互文意涵

就西恩潘(Sean Penn, 1960-)所飾演的本片主角傑克觀之，Jack O'Brien 的名字之縮寫 JOB 就與《聖經·約伯傳》(JOB)(以下簡稱《約伯傳》)形成著某種可能的互文關係。在一般的討論中，基本上會將《約伯傳》的主旨與「神義論」做一聯繫：公義的神，怎能容忍無罪者的受苦。<sup>5</sup>《約伯傳》的主旨究竟與《永生樹》之間具有著何種互文(intertext)深層意涵，底下將先從這部份進行論述，再討論其與《生命樹》之關係。

#### A. 《約伯傳》之神學主題

在一般學者的研究中，認為《約伯傳》的故事背景相似於希伯來的族長故事，因此塔木德(Talmud)以摩西作為《約伯傳》之作者。寫作期間則說法分歧，從族長時期到厄斯德拉(Ezra)時期之間的任何時間，或者是西元前第七至第二世紀；換句話說，不僅無法確定作者、也無法確定成書時間。(韓承良，1983：51-54)；(吳獻章，2011：4)；(唐佑之，1994：51-56)雖然如此，《約伯傳》中的神學主題仍可大致分為兩部分：1. 苦難主題；2. 宇宙道德次序主題（天主是否賞善罰惡之公平性法則問題）<sup>7</sup>。

---

<sup>5</sup> 見(傅和德，1994：421)。另外，本論文中所引用的《聖經》詞句，皆以天主教思高版之翻譯為主。

<sup>6</sup> 「約伯」(יֹבֵב)這名字在意義上並沒有確定的解釋。其來自於希伯來文的譯音，原文的意思可以是指「仇敵」或「被恨者」、「受逼迫者」、「受苦者」等(根據希伯來文字根)，也有「懺悔者」之意(根據阿拉伯文字根)。見(馬有藻，1998：4-5)

<sup>7</sup> 值得注意的是，相較於其他學者，如安德生、唐佑之等將「苦難」與「報應」(doctrine of retribution)的討論納入到《約伯傳》的神學意涵中，韓承良雖然在討論《約伯傳》神學意義時，認為其神學基礎並未離開以色列民族的傳統觀念，但並未將此一「報應」與「苦難」議

(吳獻章, 2011: 4); (韓承良, 1983: 61-62) 從某個角度來說, 雖然本書的主題之一為「苦難」, 但是其中據重要位置的第二十八章, 其內容焦點卻從「苦難」轉為研究與探討「智慧」主題, 並藉由高峰宣告「看, 敬畏上主, 就是智慧; 遠離邪惡, 就是明智。」(28: 28) 呼應本書的「序」<sup>8</sup>及厄里烏的話語(37: 24)。(吳獻章, 2011: 5)

## B. 《約伯傳》神學主題與其敘事難題

既然《約伯傳》的神學主題為「苦難」與「天主治理宇宙的法則是否公平」, 絕大多數的學者也會透過某種神學性視域或屬靈意涵, 對這兩個主題之間的關係, 以及其在信仰意涵中所開顯的屬靈意涵進行解釋。但是, 如果就其在敘事動機與主題層次、讀者的敘事接受位置等角度觀之, 《約伯傳》的敘事明顯地存在著某些難題 (difficulties) 與頑症 (recalcitrance)。(大衛·里克特, 2010: 2) 敘事「難題」, 指的就是「作者與讀者之間的協定受到文本中各種障礙的破壞」<sup>9</sup>。為何是難題? 因為就敘事層次來說, 如果語言、意義透過文本的交流反而打破原來所設定的作者—讀者之間的協定, 敘事的不確定性所形塑的意義反而會造成某種「離心式真空」(大衛·里克特, 2010: 13), 使得讀者不僅感受

---

題納入其神學意涵中進行討論。見(安德生, 1997: 68-76); (唐佑之, 1994: 59-61); (韓承良, 1983: 56-57)

<sup>8</sup> 「從前在胡茲地方, 有一個人名叫約伯, 為人十全十美, 生性正直, 敬畏天主, 遠離邪惡。……上主對撒殫說:『你曾留心注意到我的僕人約伯沒有? 因為世上沒有一個像他那樣十全十美, 生性正直, 敬畏天主, 遠避邪惡的人。』……上主對撒殫說:『你曾留心注意到我的僕人約伯嗎? 世上沒有一個像他那樣十全十美, 生性正直, 敬畏天主, 遠避邪惡的人。你雖然激動我加害他, 無端叫他傾家蕩產, 但他依然保持自己的完善。』」。(約 1: 1, 8; 2: 3)

<sup>9</sup> 本定義由喬治·斯坦納 (George Steiner) 提出。見(大衛·里克特, 2010: 13)

到意義不確定性所帶來的忐忑外，甚至得讓自己處於「元作者的讀者」(meta-authorial audience)位置上，透過敘事的填補、修整，以便進行不同的思考詮釋。但敘事難題所形塑的離心式真空勢必使得此一修補行動無法具備完整意涵，因而在主題層次的理解與詮釋上留下漏洞。(大衛·里克特，2010：16)那麼，這又與《約伯傳》的神學主題有何關連性？

就苦難主題與治理法則公平性主題的梳理中，可分別出「對於神義 (divine justice) 的質疑與挑戰」與「對於神意 (divine providence) 的肯定」兩層次的問題。前者透過序幕修辭、約伯的申辯與抗議來加以呈顯；後者則主要反映於前述的「智慧」主題（在二十八章中呈現）。而在關係到治理宇宙的創造與維繫權能，則由雅威 (Yahweh, 來自於「יהוה」) 在 38：1~40：2, 40:6~41：34 的話語中充分地展現出來。在《約伯傳》作者所形塑的敘事中，對於神意的肯定除並未能直接面對約伯從不同角度所提出的質疑神義指控外，雅威的講辭也似乎皆未對約伯的指控作出正面回答，這使得對於神意的肯定既沒有消解約伯的質疑，也可能沒有真正地駁倒他。但是若從整體敘事意涵觀之，對於神意的肯定，似乎指向了一個超越人類世界的宇宙觀，使得約伯所提出的神義質疑在這一超越性指向中，在作為考驗的苦難與最終的結局中，得到了間接性的答覆。這樣的答覆，不僅出現在《約伯傳》，《生命樹》的最後的視覺敘事與話語似乎也對應著《約伯傳》的此一向度。

### C. 《生命樹》中的《約伯傳》「苦難主題」與「神意肯定」

作為一位現代的約伯 (Jack O'Brien, JOB)，傑克並非如同《約伯傳》中「為人十全十美，生性正直，敬畏天主，遠離邪惡」(約 1：1, 8；2：3) 的約伯，反而是不斷地在「恩寵之道」與「自然之道」的辯證處境中，形成生命經驗裡的各種影像、音聲、思考

與行動的記憶。就《生命樹》的片初敘事而言，為傑克及其家人所遇到的核心「苦難」，是弟弟的突然逝世，這對後來已屆中年的傑克而言，似乎仍然是一個縈繞於心而無法揮之即去的「生命疑難」。<sup>10</sup>但是就整體影像與話語敘事觀之，對傑克而言，「苦難」並不僅是後來的弟弟逝世，《生命樹》的後期敘事中父親的失敗與搬家，其實也是傑克「生命疑難」中所抹不去的一種苦難經驗。生命之中存在著各式各樣的苦難，因為人並非是世界中獨然留存的在世存有（Dasein），卻更是在各種關係、行動、話語，以及這些所含納／拒斥／拼湊／縫合的記憶所不斷作用的存在。所以，這些事件也就交織共構了傑克生命經驗中的「苦難」經驗。就此一層次而言，人既無法十全十美、也不可能遠離苦難，因此《約伯傳》所揭示的敬畏天主與遠離邪惡，就成為了「神意肯定」的智慧展現之最終取向。但是這一「神意肯定」，必須重新回到《生命樹》的「離家」與「返家」之影像敘事，以及影片中所呈顯的宇宙創生與太陽毀滅等影像敘事的修辭詮釋中，才能獲得其最終指向之可能意涵。

## （二）記憶召喚的生命時間雙重向度

《生命樹》中的整體敘事時間向度主要有兩種幅度：個人史與宇宙史。許多本片觀看者，不僅對於中間出現的「宇宙創生與發展史」的影像敘事感到不解、甚至不耐。<sup>11</sup>這種理解或許是因

---

<sup>10</sup> 弟弟逝世消息傳達至母親、父親，影片 04：27－06：15。傑克話語陳述部分，影片 11：26－13：24。此一生命疑難，或者可視為導演作為聯繫約伯與傑克的一個重要聯接點。

<sup>11</sup> 在《生命樹》中透過影像與音樂共構的宇宙發展史，就其影像內涵而言，似乎是泰倫·馬力克欲透過基督宗教與科學兩者結合的宇宙觀，呈顯出某一種科學性時間的宗教意涵向度。許多觀眾在觀看這一段影像時，不是表示無法理解導演的用意、影像的意涵，就是睡著或者離席，甚至將其戲稱為「國家地理頻道」影像。或許就是因

為本片的影像流動性與非敘事性所造成的理解上的障礙，也許是因為觀者本身所處文化傳統對於時間的理解，特別是宗教性時間的理解，不同於《生命樹》企圖藉由這些「國家地理頻道」影像之修辭所呈現的生命時間雙重向度。如果說，本片是透過呈顯某種藉由《聖經》所揭示的基督宗教式時間觀，來表現出上述兩種不同的時間幅度的話，這當然就不同於一般對於時間的思考。

基本上，《聖經》所揭示的時間是由創造（in beginning, in the beginning）所展開、而終結於新天新地的末世向度中。創世記 1:1 裡的「起初」就已然表明神是「時間」的創造者，祂不受時間的限制、超越時間，同時設定時間（創 1:14；申 11:14；詩 90:1-4）。<sup>12</sup>同時在創造的意涵下，宇宙也成為了天主安排世界萬物的一個隱喻，宇宙的時、空具有了宗教與倫理的象徵意涵。在《生命樹》中，這部份影像最初是透過視覺性與音樂性共構地展開，除表現出一種由混沌中生成秩序的影像層次性外，人聲音樂的襯托，更使得觀者（或更好說是理想觀者）意識到透過「話語」創造的意涵。<sup>13</sup>之後，隨著影像的進展，我們能更清楚地感受到在時間中化育的過程。因而，在這一創造的時間向度中，我們同時所注意到的是人類所賴以生存、行動、記憶等的另一種時間向度。這或許是為何導演要在傑克的生命經驗敘事中，插入此一段宇宙創生影像的緣故。

---

為無法在其所欲呈顯的宗教性指向上，進行這段影像的理解之故。

<sup>12</sup> 聖奧古斯丁在《懺悔錄》卷十一裡詳細地討論了「時間」此一主題。該卷共有 31 章，可分為：前 13 章討論永恆與時間的關係，闡明時間的受造本性，從而和希臘的物理學之時間分隔。14 章之後，聖奧古斯丁透過對時間的心靈化轉向，更徹底地完成對希臘物理學時間觀的形變。

<sup>13</sup> 這種透過音樂來呈顯出某種話語性創造的描寫，在 J. R. R. 托爾金的《精靈寶鑽》（*The Silmarillion*）中亦有類似描述。

但這兩種時間向度之間有何關係性？就這個問題而言，《聖經》，特別是《聖經·舊約》中所揭示的人類歷史時間向度，是一種具備宗教性的時間向度，亦即雅威救贖的救恩史時間向度。就這一層面而言，人類的歷史時間向度，不僅與整體宇宙的創生、發展與終結有關，同時也從世俗性時間向度轉而成為恩寵（救贖）時間向度。而其中的關鍵意涵，就是神—人關係的建立與展開。因為神從「虛空中創造萬物」（*creatio ex nihilo*），其中所展開的即是一種關係性的時間觀（*relational view of time*）。就神之永恆與創造而言，永恆本身並非一種時間向度，而更是超越時間性的，所以說神是永恆的<sup>14</sup>，即是指神的超越時間性（*timeless*）存在而言。但在神之創造行動中，時間於焉展開，並在此一時間向度中，神—人之間的關係建立、轉變與重建。亦即，就《創世紀》所開展的創造敘事而言，時間成為了神—人關係時間，一種具備救贖性的時間性向度。

這使得我們在後續的討論中，必須回到影片的敘事中尋索這兩種時間在敘事情節的形塑中如何共構出個人生命時間（生命記憶與超越）與恩寵時間（世俗時間與神聖）之間的辯證關係性。底下，將先進行個人生命時間中的生命記憶與超越層面的討論，以便能更進一步地理解其如何辯證地與恩寵時間向度共構整體敘事意涵。

### （三）創傷敘事及其永恆拒斥與意義縫合

在《生命樹》中所陳述的兩條道路（自然之道與恩寵之道），分別是由傑克生命經驗中的父親與母親所代表。而《生命樹》整體敘事中，兩條道路不斷地在影像、話語中辯證地延伸開來，如

---

<sup>14</sup> 先知依撒意亞也這樣說：「至高者，卓越者，居於永遠者」（依 57：15）。

同一首生命之詩。其中的話語與影像就傑克個人的心理層次而言，則像是一種創傷經驗在記憶中的再現敘事：面對現時與過往生命中的不解之疑，進行喃喃言述。因此，其中有回憶的影像、有現時的影像（家中、辦公室；第一人稱視角、第三人稱視角）<sup>15</sup>、有想像具隱喻式的影像（走在沙漠、海邊等）<sup>16</sup>，這些有時整體、有時破碎的影像交織，娓娓地構成了一幅生命記憶的超現實影像構圖，並聚焦於兩個部分：父母親的道路、與二弟的關係<sup>17</sup>。

#### A. 父母親的道路：兩條道路之伊底帕斯隱喻？

《生命樹》的敘事主軸一直是自然之道與恩寵之道的交織共構，在這一面向上，也讓我們注意到此一交織共構中的「伊底帕斯情結」（Oedipus complex）隱喻。佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）的伊底帕斯情結一詞之概念所展示的是一種父母與子女的真正關係，其中所展示的是「兒童所感到對雙親的愛戀與敵意欲望的組織整體」（尚·拉普朗虛、尚-柏騰·彭大歷斯, 2000: 86）、一種主體所經驗的「與父母關係中牽涉愛與敵意的無意識欲望」。在電影中，傑克一方面被父親要求遵守他所指定去做之事（例如除草、對於父親的稱呼、餐桌上的規矩），但是在父親與二弟共同合奏之時，又不斷地在屋子外面繞圈，展現出某種渴望；另一方面，對於母親大吼卻又希冀父親的死亡。因而傑克除

---

<sup>15</sup> 傑克在劇中與妻子的關係，透過影像所呈顯的，是兩人互動中的某種冷淡性。而在工作場所裡，傑克不僅經常眉頭深鎖，更時常在工作中回憶過往。

<sup>16</sup> 關於想像的影像部分，不僅是獨自漫步於沙漠、最後的海邊相聚外，在全片中，有許多場景應亦是屬於想像的影像，包括人在空中飛舞、嬰兒的出生等。當然這部份的影像就敘事層面而言，也可將其視為是一種隱喻性視覺敘事。

<sup>17</sup> 就《生命樹》整體敘事而言，較少描繪傑克與三弟之關係，主要聚焦於與二弟的關係上。

了畏懼父親、同時又渴望被父親所認同與關注外，也認為母親在面對父親的態度是軟弱的，並向母親展現憤怒，並在父親修理車子時，在心裡祈禱著父親的死亡。拉岡（J. Lacan, 1901-1981）在《講座第五卷》（*The Seminar, Book V*）曾指出伊底帕斯情結的三個「時間」（three “times”），其中第一個「時間」是前伊底帕斯期（*preoedipus phase*），為母、子與陽形（*phallus*）的想像三角關係，而陽形在母子的二元關係時已然成為母親在幼兒之外所欲望的想像對象。這在後續的第二「時間」中因著想像父親的介入，透過母親自己的言語及行動顯示出她對父親所強加的律法之遵從，使得主體將父親視為母親欲望的競爭對手。第三「時間」則是真實父親的介入，透過主體與父親的認同，主體從要成為陽形的不可能的焦慮煩惱中解脫，也超越了原初（想像）認同之內在攻擊性。（尚·拉普朗虛、尚-柏騰·彭大歷斯，2000：216-217）就《生命樹》中所呈現的影像敘事而言，第二與第三時間之間的關聯性，成為了我們尋找成年傑克為何在「人生的中途」回憶這些「童年往事」，以及尋求最終答案的關鍵點之一。傑克的父親，就某種層面來說，對於自身的認同基本上就是透過一種對於自然之道的認同而形成的，因而無論是對傑克兄弟們的生活教導與要求、對於他者的評論與價值判斷（從教堂回家途中的談話），或者是自身在工作上表現等，都展現出這種認同。但相較於這一面，在傑克的童年回憶裡，彈琴（鋼琴、管風琴）時的父親所呈現的又是另一種面貌，而此一面貌也深深地吸引了傑克，但並非父親對於自身所展現的認同所在。那麼母親呢？雖然母親所表現的是一種關懷他人、自由而無拘束感，但是傑克對於母親的眼光卻隨著敘事時間的推移有所改變。我們透過影片敘事所感受到的是傑克對於母親的愛意，經常因為父親的在場<sup>18</sup>、或是介入

---

<sup>18</sup> 在影片中，父親的出差隱約地展現出了母親與傑克兄弟們的自由而

而轉變為一種攻擊式的行動方式。<sup>19</sup>因而，影片中的自然之道與恩寵之道，同時也具有著伊底帕斯情結的隱喻。

## B. 與二弟的關係：一種幻見的初始建構？

在《生命樹》中傑克的回憶裡，與二弟的關係一直是敘事所欲鋪陳的主軸之一。無論是片初父母得知二弟噩耗的片段，或是傑克在二弟出生後展現的兄弟之間的親情與嫉妒心理。因此，二弟可說是結合父親與母親優點於一身的代表。除了從二弟擁有父親的音樂才能、母親的善解人意與體貼外，相較於傑克的只在心中反抗、對母親咆哮，但面對父親時卻順從不語，二弟的敢於向父親表達抗議，使得二弟成為了傑克本身所欲成為的「理想他者」<sup>20</sup>（*ideal other*）。在〈精神分析中的攻擊性〉（*L'aggressivité en psychoanalyse*）一文中，拉岡引用了聖奧古斯丁在《懺悔錄》（*Confessiones*）<sup>21</sup>第一卷第七章的一段話<sup>22</sup>說明一種可以追溯到嬰兒時期，人類文化中一種矛盾情緒的攻擊性（*l'agressivité ambivalente*）。透過拉岡的鏡像階段（*mirror stage*）理論所揭示的想像性關係，我們能理解到嬰兒所注視的是一個鏡像式的他者（*l'autre*），而其中的目光則成為了最初攻擊性的心理和軀體性的各種座標。（*Jacques Lacan, 1966: 114-115*）這種目光所展現的想像性關係就成為了後來的透過各種想像認同的方式，俾能

---

愉悅的時光。

<sup>19</sup> 甚至在父親出差期間，窺視或進入別人家中，並做出一系列的行為。

<sup>20</sup> 在此，我借用了佛洛伊德在談自戀時的「理想自我」（*ideal ego*），並在拉岡的脈絡下將其中的「自我」更動為「他者」。

<sup>21</sup> 在古典拉丁文中有三重意蘊：即讚美、表罪和信仰。

<sup>22</sup> 這一段話是“*Vidi ego et expertus sum zelantem parvulum: nondum loquebatur et intuebatur pallidus amaro aspectu conlactanueum suum.*”中譯為「我見過也體驗過孩子的嫉妒：還不會說話，就面若死灰，眼光狠狠地盯著一同吃奶的孩子。」參見（聖奧古斯丁，1989：29）

合併、消滅另一方。因為嬰兒感到嫉妒的真正原因，是因他認為另外一位在吃奶的兄弟肯定得到了滿足，而與此同時，他自己卻被剝奪了此一得到滿足的機會，一種相對於滿足、想像中的完全形象之匱乏（*un manque*）成為了誘惑，成為了一切想像認同的動力來源：主體（嬰兒）希冀透過想像認同其兄弟來獲得想像性的滿足。或許因為如此，影片最終的海灘相會，二弟是以兒時形象，而非長大後的形象出現；以及二弟與父親合奏時，圍繞著此一場景的某種不斷遊走於外的凝視目光。某種從影像的不言之處所流洩而出的痛苦，以一種嫉妒的方式，顯露了出來。佛洛伊德（*Sigmund Freud, 1856~1939*）曾於 1897 年指出，關於誘惑的記憶有時是幻見的產物而非真實性侵害事件的痕跡，同時因為過去事件的記憶會持續地依循無意識欲望的運作而進行重塑，所以症狀（*symptom*）就是一套更為複雜的辯證而非基於被「認定」的客觀事實，其中「幻見」（*phantasy*）扮演了重要角色。（尚·拉普朗虛、尚-柏騰·彭大歷斯，2000：97-98）拉岡（*Jacques Lacan, 1901~1981*）接受佛洛伊德有關幻見作為展演欲望劇本的視覺場景，將這一概念納入鏡像階段和妄想症（*paranoia*）研究，並將幻見場景（*scene*）比喻為電影螢幕上凝止的影像，同時認為這一幻見場景是為了遮蔽閹割而出現的防禦，具有固著、凝滯特質。（尚·拉普朗虛、尚-柏騰·彭大歷斯，2000：98）因而，傑克記憶中與父母、二弟之關係所促成的生命意義之尋找，是否同時也是一種遮蔽，暗示了長大後的傑克在兩條道路中的選擇，以及現時面臨問題時所進行的防禦。關於這一部分，將在下列論述中進行討論。

#### （四）拒斥與縫合之外：死亡本能的恩寵向度與救贖

拉岡曾經將佛洛伊德所提出的「死亡驅力」（*death drive*）描述為對於失去之和諧的懷舊，渴望回到與母親懷中的前伊底帕

斯期黏著狀態，是一種斷奶情結烙印在心靈的失落，是一種自戀式的自殺傾向。而在 1954-55 年的講座裡，拉岡則主張死亡驅力只是符號界產生重複 (repetition) 的基本傾向。(尚·拉普朗虛、尚-柏騰·彭大歷斯，2000：53) 亦即，拉岡認為驅力並非要完全滿足於某些神祕的目的，卻是回歸其循環的路徑，而這一封閉迴圈 (circuit) 的重複運動，就是絕爽 (jouissance) 的真正源頭。另一方面，幻見則是用來避免不可承擔的死亡，因為要迴避死亡所帶來的巨大焦慮，同時將被死亡帶來的焦慮所揭示的虛無 (nothingness) 和存在的匱乏 (lack of being) 藉以排除，並投射於他者進而構成眼前殘酷的死亡景觀。此一外在化的幻見，將自身擴充為極大的生命實體，而獲得絕爽。而精神分析的治療就在於透過患者所展示的主—他之間的欲望辯證，以穿越幻見 (traversing the fantasy)、認同症狀 (identification with the symptom)，以達致治療的終結。因而，在《生命樹》中的回憶，是否即為一種封閉迴圈的重複運動？而從二弟的死亡、甚至母親的死亡所所召喚而展示者，是否成為一種對於自身的虛無與匱乏的焦慮排除？沿著此一角度，《生命樹》的整體敘事也可能是一種封閉生命敘事迴圈的防禦運動，其揭示了傑克目前所經歷的虛無與匱乏的焦慮：在人生的沙漠 (空虛、不知所向) 中行走。齊澤克就認為意識型態幻見就是遮掩社會之中不一致的支撐點與敘事，因為透過敘事，幻見得以封閉某些原初僵局 (deadlock)，而在這個面向上，意識型態幻見就是一種解釋社會對抗的原初敘事，一種知識幻象，是一種處於不可能位置上的凝視。在畫面中我們看到的是在沙漠中行走的傑克，最後在引導中走入了一個有框的木門，一個進入不同世界／視界的分界／藉點<sup>23</sup>，因而透過其中的拒斥、縫合 (因已有了「分界／藉點」)，

<sup>23</sup> 其實就齊澤克的觀點來說，此一進入不同世界／視界的分界／藉點，

所有的記憶尋索得以在海灘的重逢中拼接出一個新的幻見：僵局的突破與對恩寵與救贖的新凝視。因為，幻見的特徵之一，就其自身的時間迴圈，幻見的敘事總是涉入了一種不可能的凝視（impossible gaze），透過這個凝視，主體已經出現在他／她自己概念作用的行動中。（紀傑克，2004：25）就齊澤克所揭示的此一意涵，這一不可能的凝視也是一種「不可·能」的凝視。同時在這一「不可·能的凝視」中，我們才得以窺見這一封閉敘事的「聚／斥」的可能意涵。因而《生命樹》不僅在透過某種「不可·能」的凝視在重塑敘事的過程中迴避自身的焦慮，與獲致絕爽，我們也在其中看出此一敘事如何回歸其原始循環的路徑。從此一角度而言，兩條道路的對立，恰恰成為一種伊底帕斯情結的符號共構，以達致最後的「不可·能」的凝視。

因此，傑克這位現代約伯並不如《聖經》中的約伯，是個無可指摘的義人。雖然泰倫·馬力克在其影像敘事中試圖將個人生命史與宇宙生滅史做一種雙重類比式的連接，以回應片首的「我奠定大地的基礎時，你在那裏？……當時星辰一起歌詠，天主的眾子同聲歡呼！」（約 38：4, 7）並透過傑克在其生命史回顧中不斷地探問上帝，但是透過上帝的沈默（對比約伯面見上帝），傑克在其父母親所代表的兩條道路的對立與共構中，重新凝視了自己。就此一層面而言，《生命樹》是所呈現的是擺盪於生命信仰與生存的人性掙扎的幻見凝視，其中生命的困頓與掙扎在幻見所封閉的敘事中，藉由排除焦慮而獲致新的詮釋。因而，這位現代的約伯與《舊約·約伯記》中所呈現的約伯所不同的是，其具有一種真實的人性向度，這在某種程度上對於《舊約·約伯記》中約伯與朋友的辯論提出了質疑：約伯是否真的無可指摘？

---

在整個敘事展開時，已經存在。

### 參、《少年 Pi 的奇幻漂流》之內／外共構隱喻與創傷敘事之超越指向

《少年 Pi 的奇幻漂流》（以下簡稱《Pi》）是加拿大作家楊·馬特爾（Yann Martel, 1963- ）於 2001 年出版的作品，並榮獲了包括英國文壇最高榮譽的「布克獎」（Man Booker Prize, 2002）、南非波克獎（Exclusive Books Boeke Prize, 2003）、德國圖書獎（Deutscher Bücherpreis, 2004）等 6 項國際大獎。而李安於 2012 年所改編的同名電影除全球票房突破 4 億 5000 萬美元外，並獲得奧斯卡金像獎 11 項提名及一舉獲得四項大獎。<sup>24</sup>楊·馬特爾創作的創作內容，許多來自於自身的經歷，而本篇小說的靈感則是作者花了 6 個月的時間在印度徒步旅行時的見聞，因而將故事背景設定為充滿自然、政治、宗教、種族等衝突的印度。而李安所改編的同名電影之影像敘事可分為三個部分，第一個部分以描寫 Pi<sup>25</sup>的童年為主，除描述父親所經營的動物園外，也清楚地提及了 Pi 在印度教、伊斯蘭教與天主教之間的信仰跳躍等經驗。第二部分則描寫男主角 Pi 在全家在移民加拿大的過程中，遭遇船難後與一隻名為理查·帕克的孟加拉虎於太平洋上漂流 227 天的奇幻歷險故事以及 Pi 在獲救後，所說出的兩種故事版本。第三部分則是後來的 Pi 在大學時期主修了宗教學與動物學，以及其在與作家的互動過程中，如何帶領我們重新理解兩種故事版本和他自己如何超越（或接受）此一奇幻歷險經驗。本論文將從兩個敘事版本所呈現的敘事難題著手，探討《Pi》一片中的

---

<sup>24</sup> 分別的最佳攝影獎、最佳視覺效果獎、最佳原創音樂獎和最佳導演獎。

<sup>25</sup> Pi ( $\pi$ ) 是一個無理數，意謂著給予無秩序者秩序、解釋無法解釋的問題、無窮無盡。關於這一部分，會在本文論述中加以說明。另外值得一提的是， $\pi$  在希臘字母中排行 16，而 Pi 在海上失事那年恰好是 16 歲。

創傷敘事與其超越之敘事目的。

(一) 「我的故事講完了，現在這個故事是你的了」：內／外共  
構隱喻之敘事難題

無論是楊·馬特爾的小說版本、抑或是李安的電影版本，Pi 在流浪獲救後對於日本保險公司人員所講述的兩種流浪故事版本，應該是最令閱聽者在意的部份。這一部分，如同上述所提到過的「敘事難題」，除了讓閱聽者感受到意義不確定性所帶來的難以言喻的可能忐忑外，也在後續 Pi 與作家的談話中，要求著閱聽者透過敘事的填補、修整，以便進行不同的思考詮釋，甚至是某一層次的倫理判斷。《Pi》一片本身的敘事採用多重敘事的嵌套結構，其中包含兩層敘事。第一層敘事是現在時空中的中年 Pi 與作家交流自身的冒險經歷，在講述自身的經歷與海上漂流故事時，兩者之間也穿插著討論。第二層敘事則是過去時空中少年 Pi 講述自己的童年以及海上漂流故事。這一由 Pi 的流浪回憶所構成的第二層敘事<sup>26</sup>有兩種層次上的設定對應<sup>27</sup>，亦即第二層敘事的嵌套結構。底下將此兩種層次的設定對應以下列簡要圖表表示：

|       | 第二層敘事 A             | 第二層敘事 B |
|-------|---------------------|---------|
| 漂流時人物 | 鬣狗                  | 廚師      |
|       | 斑馬                  | 水手      |
|       | 紅毛猩猩                | Pi 母親   |
|       | 理查·帕克 <sup>28</sup> | Pi      |

<sup>26</sup> 第一層敘事指的是作家與成年 Pi 的那一層。而由 Pi 在與作家對話中所展開的敘事，則為第二層敘事。

<sup>27</sup> 本設定對應內容以李安之電影版本為主，與小說版內容略有不同。

<sup>28</sup> 理查·帕克 (Richard Parker) 來自於 Allan Poe 的小說 *The Narrative of Arthur Gordon Pym*(1838)，講述了在一場海難中，其倖存者藉由

## 空間場域

| Pi                          |                    |
|-----------------------------|--------------------|
| 船 (Tsim-tsum) <sup>29</sup> | 船 (Tsim-tsum)      |
| 救生艇與救生圈組成的漂流器具              | 救生艇 (其餘未知) / 心靈場域? |
| 天亮時的金色海面                    | 心靈場域               |
| 暴風雨                         | 心靈場域?              |
| 漂流海上的食人島                    | 心靈場域? 毗濕奴? 母體?     |
| 沙灘                          | 沙灘                 |
| 船 (Tsim-tsum)               | 回歸?                |
| 大海                          | 神之游泳池?             |
| 暴風雲中之透光                     | 神聖?                |
| 狐獾 <sup>30</sup>            | 蛆?                 |
| 樹林中水池                       | 象徵消化器官?            |

## 象徵圖像

吃掉一位名為理查·帕克的侍者而度過難關的故事。在 Allan Poe 的文章發表後，19 世紀有兩位名為理查·帕克的人在遭遇海難後，被其他同伴吃掉。其中一位在 1846 年輪船 *The Francis Speight* 失事後遇害；另一位則是在 1884 年的 *Mignonette* 遊艇失事後遇害。換句話說，歷史中的理查·帕克是海難、謀殺、食人的受害者，而《Pi》中的理查·帕克反而是加害者。因而在英文的語境中，理查·帕克常與海難聯繫在一起，意味著漂流與自相殘殺。而在本片中，理查·帕克的名字應是「口渴」(thirsty)，因其在口渴飲水時被抓。

<sup>29</sup> Tsim-Tsum 是由 16 世紀的猶太教卡巴拉神祕主義晚期代表以撒·盧里亞所提出的理論概念，他認為上帝為了更好地理解自身而被迫放棄自身中的一部分，以為世界讓出空間。上帝的收縮過程使得宇宙的創造成為可能，此一收縮過程即是「回歸」(Tsimtsum)。此第一次行動 (hithpashtuth) 的收縮是為了在創造和啟示的第二次行動 (histalkuth) 中再回來，俾能給混沌的原始空間重新帶來秩序。

<sup>30</sup> 狐獾 (Meerkat, 又稱沼狸、貓鼬)，是一種性情凶暴的生物，能殺死眼鏡蛇，通常居住在地球最炎熱和乾旱地區。有很強的領土意識，在逃跑時會往地下或是其他掩體裡躲，以家庭為單位。

|           |                  |
|-----------|------------------|
| 藏有牙齒之林中蓮花 | 象徵蓮花？母親？<br>阿南蒂？ |
| 食人島側面像    | 女性身體（毗濕奴？）       |

從上表可以看出，第二層敘事 A 無論在人物、空間場域、象徵圖像方面都較第二層的敘事 B 相對清楚。同時第二層敘事 B 的許多部分，除非讀者對敘事意涵進行判斷與選擇，不然無法確立其意指。無論就上述圖表或是整個第二層敘事的內容，其中關鍵的連接點，即是 Pi。中年 Pi 在第一層敘事中，不僅透過講述推動情節的進展，同時也解釋、設下懸念，以確保情節的吸引力與動感，甚至使得故事讓人信服。其中有一個對立項，是值得我們注意的：「聽完這個故事，你就會相信上帝」和「我只能講述我的故事，你將自行決定自己該相信什麼」。因為這一選擇不僅是留給作家做決定，同時也提供給了所有觀看此一敘事的觀眾；亦即，在聽完故事後的選擇裡，你會相信上帝。但是這一選擇，如同前述，因為導演有意模糊某些敘事段落，使得我們開始對於 Pi 的回憶（記憶）產生不信任感，進而影響選擇、甚至挑戰可能做出選擇的決定本身。因為，此一第二層敘事的平行對位，使得故事成為了「複調敘事」：外層敘事的解構和權威敘事者的缺席，使得其中的空白，形成了多元闡釋的可能性。或許必須憑藉此一複調敘事的意義生成過程（significance），我們才能夠理解何謂「聽完這個故事，你就會相信上帝」此一話語的意涵指向。

## （二）敘事難題之超越：上帝意涵的闡釋

《Pi》小說故事中的宗教討論層次，在李安的電影版中，以一種較為簡略的方式進行陳述。因此之故，李安必然地會將這方面的透過視覺所展演的敘事，特別是藉由漂流過程中所發生的

事情，進行對於宗教層次的陳述。對於這部份劇情中的視覺呈現之分析，將成為我們了解李安在電影版中所欲建構的宗教觀之一個重要的進入點。同時，透過此一宗教觀的分析，或許我們能進一步地理解此一複調敘事的超越與救贖歸向。

在中年 Pi 所講述的童年中，我們除了隨著故事的進展，逐漸地深入到 Pi 少年生活經歷外，同時也注意到這些生活經歷的意涵，是透過內層敘事（第二層敘事）的表意系統中一系列的符號衝突而被構築起其所具有的指示性和象徵性。首先是 Pi 的名字：由 Piscine（法國著名的游泳池）到 Pissing（小便），最後到 Pi（圓周率）。這一名字意涵的轉變也隱喻了後來影片敘事中 Pi 從靈性到生理，最後到理性的過程。在影片的開端，母親在地板上用粉筆畫蓮花，阿南蒂所講述的林中蓮花比喻，以及其中 Pi 對於印度教、天主教、伊斯蘭教的融合式信仰，讓人感受到一位具有靈性的 Pi。而 Pi 一家人在餐桌上關於信仰的對話，則是我們更深入地理解這時期的 Pi 的一個重要關鍵：父親強調理性認知之重要<sup>31</sup>，對於信仰之探尋應從理性開始；母親則認為在理性認知外，應該給心靈留一個空間；而哥哥則是邊開玩笑邊嗤之以鼻。但是 Pi 自己對於宗教信仰所擁有的，則是一種從感性體驗中去接受不同信仰的態度。若從 Pi 三次歸依宗教信仰的敘事行動序列來看，毗濕奴、上帝與阿拉三者所指稱的是類似意項的符號，其意義可以不斷延伸，如同房子中的房間隱喻一樣。<sup>32</sup>但是此一靈性過程在父親強迫 Pi 目睹老虎吃羊時形成了一個轉折，最後在阿南蒂的蓮花手勢中重新甦醒。這樣的轉變過程，在遭遇船難後重新形成了另一種對位：對化身為魚的毗濕奴之感謝、救生艇上求生手冊所象徵的理性，以及生吃魚肉的靈肉衝突等；或

---

<sup>31</sup> 父親由於小時候得到小兒麻痺症，最後救活他的不是宗教而是西醫，因而崇尚理性科學。

<sup>32</sup> 這在中年 Pi 與作家的外出談話時曾有提及。

者更進一步地說，Pi 的奇幻漂流是由一場地理上的旅行，轉變為一種精神層面的旅行、通往其靈魂深處的旅行。這些對位意涵，最後映射／設了 Pi 的第二層敘事的平行對位，並在文本系統中結構性不定點與空白中，形成了對意義尋思的召喚，同時在外層此一不可靠敘事者所設置的懸念中，要求閱聽者就此一敘事難題進行意義的生成，以完成對於「上帝」的闡釋：你／妳的故事，你／妳如何選擇。<sup>33</sup>而此一敘事意義生成選擇過程與對上帝的闡釋，還能帶領我們看到 Pi 故事中的什麼呢？接下來，讓我們從敘事的意識型態談起。

敘事中的「視點」，是與敘述者以及所講述的人物聯繫在一起的，透過講述與人物的行動，視點成為了敘事作品中意識型態的載體。透過對於影片意識型態的探討，不僅可以揭示出影片本身的創作座標，同時也能反映／折射出觀眾的道德與價值判斷等問題。其中，「你一定口渴了！」(You must be thirsty!) 一語，或許道出了本片視點的意識型態之可能所在：對於充滿靈性的 Pi 而言，此時尚未能真正地體會與調和人性。

齊澤克曾經在論及意識型態時提到，意識型態不僅是話語符號的文本規則，可以說作為意識型態主體的人的存在方式就是幻見，幻見是人與現實世界的聯繫樞紐。在主體對於大他者的欲望回應中 (Che Vuoi?)，幻見又是結構主體欲望的方式，是主體現實感所賴以構建的圖式 (Schema)，也是遮蔽現實社會對抗的意識型態敘事 (ideological narrative)。

---

<sup>33</sup> 接受美學創立者之一的沃夫岡·伊瑟爾 (Wolfgang Iser, 1926-2007) 在其《文本的召喚結構》(Die Appellstruktur der Texte, 1970) 中提出了「召喚結構」(response-inviting structures, 德語: Appellstruktur) 的概念，認為文學文本中的空白、空缺、否定因素等會形成文學文本的否定性結構，並誘導讀者對其進行創造性填補和想像性連結。

儘管「現實」是由「現實檢測」(reality test) 決定的，但「現實的框架也是由引起幻見的幻見殘餘 (fantasmatic surplus) 所結構起來的」：我們的「現實感」(sense of reality) 的終極保證來自於，我們體驗為「現實」的東西是如何屈從於幻見—框架 (fantasy-frame) 的。(齊澤克，2004；30)

換句話說，我們所感受的社會現實就是主體圍繞著壓抑實在界 (the Real) 中被現實所排除和壓抑的某物—實在界的幽靈，無法描述的 X—所架構的幻見。一方面，幻見作為實在界和象徵界 (the Symbolic order) 之間的帷幕，抵抗實在界的入侵；另一方面，也可以說幻見就是建構象徵界的屏幕，以各種不同幻見方式建構和維繫現實感，是實在界與現實的分割線。另外，拉康也指出人類的欲望是一種追求虛無的換喻遊戲，而透過不同方式建構和維繫現實的幻見，則成為了教導我們如何去欲望，如何去產生和調整欲望的屏幕，是欲望的展演劇本。亦即，在幻見舞台上所展演的並非是主體本身的欲望，卻是他者的欲望，所以齊澤克說，幻見就是對他人欲望的一種回應，或是成為他人欲望對象的模式<sup>34</sup>。也就是說，透過幻見，我們才能建構欲望並學會如何欲望。(紀傑克，2008：7) 因而，「你一定口渴了！」不僅一語雙關地說出 Pi 與老虎的聯繫性，一種身分認同的混淆，同時也指向了所有的故事閱聽者：你／妳需要什麼樣的海上漂流故事，來進行認同的欲望；或者說，你／妳要進行什麼樣的選擇，以「解」

---

<sup>34</sup> 這可從幻象中的對象 a 一方面使得主體尋找原初失落的替代，另一方面又阻止主體過於接近實在界的原物 (Das Ding) 兩方面來思考。因為在這兩方面中，欲望之所以能夠成形，就是必須靠著壓抑與排除接近或類似於原物的客體，使其飄移於幻見框架之外。齊澤克對於希區考克 (Sir Alfred Hitchcock, 1899-1980) 作品《迷魂記》(Vertigo) 的分析，就是一個幻見如何成為欲望展演劇本的絕佳例子。

對於本敘事所造成的「渴」。因而，對於敘事難題進行選擇既是欲望的發動，同時也是對自身的象徵界屏幕進行重構。在這一層意義上，Pi 的故事變成了我們的故事。這也是為何書名與片名皆採用 *Life of Pi*，而非 *The Life of Pi*。因而，上帝這一指稱類似意項的符號，就成為了屋子與房間的隱喻中的一種無法指稱者，每一次的命名不僅觸發一種信仰的歸向，也是欲望的發動與幻見的重構；亦即，回歸（*tsimtsum*）。而這種意識型態的運作機制，基本上就是以「非意識型態」的意識型態性來展開的，透過非意識型態來承載意識型態能指秩序。因而，在每次講述故事的時刻裡，我們重新建構意識型態。大海的漂流，不僅是對於「口渴」（水）的回應，同時在這一個上帝的游泳池中，獸性、理性與靈性三者在一場鬥爭後，既彰顯又遮蔽地在敘事難題的選擇中對立地共構著。

#### 肆、《永生樹》與《少年 Pi 的奇幻漂流》中的恩寵性與救贖性

如果我們要人給我們一份勸告，那麼我們便得先敘說自己的故事。……編織在實際生活經驗中的勸告，便成為智慧。（班雅明，1998：23）

在前述的討論中，已經分別就《生命樹》與《Pi》的視覺敘事進行分析與討論，指出了不論是自然之道與恩寵之道的對立辯證、或者是漂流敘事的敘事難題的隱喻辯證關連性，都可能是一種對於創傷的焦慮排除行動，並在這種透過敘事的排除行動中，重新建立起某種自我主體的認同。但是也在這種主體認同的既對立且共構的建立行動中，我們窺見了兩種既趨向上帝、卻也同時對立於上帝的生命影像敘事。兩部影片都展現了某種從樂園、失樂園到復樂園的過程，其扣緊了苦難、面對苦難的人性掙

扎與心靈的超越，從而使觀眾從宗教、文化、倫理等面向思考外在存在與內在精神之間的對立與共構追尋，以及其與終極救贖之間所產生的矛盾性意涵。在前述的話語討論中，我們是否還能從不同的角度再次思考《生命樹》與《Pi》的視覺敘事中的恩寵與救贖？若是，我們還能看見什麼？讓我們再次回到「聽完這個故事，你就會相信上帝」和「我只能講述我的故事，你將自行決定自己該相信什麼」這兩句話中。

無論是在馬特爾的小說，或者是李安的同名電影，在我們閱讀或是觀賞之後，「聽完這個故事，你就會相信上帝」這句話不僅引起我們的注意，更讓我們疑惑：為何聽完故事，就會相信上帝。這樣的尋惑／獲，同時也帶領我們回到了影片之中。在整個影片之中，最能讓人感受到上帝的臨在者，即是海上漂流遭遇暴風雨的那段情節。李安將暴風雨這一幕，幾乎轉化為 Pi 的內在思考與精神的昇華敘事，並讓 Pi 在歇斯底里的同時，也發現了奄奄一息、瑟瑟發抖的理查·帕克。這使得 Pi 不僅憐憫起理查·帕克，也在這段過程之後與理查·帕克一同抵達了海上的食人島，最終漂流到陸地上獲救，在日本保險公司人員的質疑與詢問下，說出了不同的故事版本。經歷海難，在遺世獨立中感受極大的孤獨感，並在獲救後講述故事的「節構」(plot-figuration)，讓我們注意到了柯律芝(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)的《古舟子詠》<sup>35</sup> (*The Rime of the Ancient Mariner*) 中的老水手。老水手因為恩將仇報地射殺了信天翁而遭受神譴，並被放逐於瀰漫著死亡氣息的大海之中，產生了孑然獨立的無所歸依感與對信

---

<sup>35</sup> 柯律芝的《古舟子詠》是一首音樂敘事詩，該詩講述了一個生動的罪與贖罪的故事。在這首詩中，一位古代水手講述了他在一次航海中故意殺死一隻信天翁的故事。這位水手在經歷了無數肉體和精神上的折磨後，才醒悟到「人和動物」作為神所創之物，是存在著某種超自然的聯繫的。是一首充滿浪漫主義文學標誌的詩作。

仰的質疑。這種質疑，不正也是 Pi 在海上漂流中所不斷迴盪於影片敘事之中的一種內心掙扎？Rama Kundu 在海難題材的西方文學作品中發現了這種對於信仰的質疑的存在主義觀使得主角的內心受到精神傷害與異化：

就存在主義的異化而言，一時的與世隔絕意味著永久的異化，在以異化方式體驗到神秘的大海後，舟子已然再無法步入社會活動空間，成為了正常幸福生活的永遠局外者。(Rama Kundu,2006: 62)

老水手是在犯行後，必須藉由不斷地向他人講述自己的罪行經歷，才得以感受到身心的暫時安頓。而這一講述的內容與過程：從犯下罪行—經歷苦難—有所體悟—到處講述，成為了透過講述過犯經歷所展演的宗教救贖性隱喻。但是《古舟子詠》中讓我們同時注意到的是結局裡聽者的反應<sup>36</sup>：本來欲參與婚宴的賓客在聽完故事後受到巨大震驚，並於翌晨變得嚴肅深沈，從此變了樣子。為何在聽述故事前、後，這位賓客的生活態度會有如此大的轉變性？另外，老水手的懺悔與講述，恰恰是透過陳述一種精神層次的超越辯證敘事（從犯錯到醒悟），其中所呈顯的是在由人與自然的不對等關係中，重新看待人與自然萬物的相對關係。而在這一看待關係的背後所昭然若揭者，即為神聖的介入、或者說神聖的在場。這是老水手在獲救前的醒悟，也是老水手講述完自身故事後對於賓客的勸告。<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> 原詩這一部分為：

He went like one that hath been stunned,  
And is of sense forlorn:  
A sadder and a wiser man,  
He rose the morrow morn.

<sup>37</sup> 老水手對於故事的講述也讓我們想到班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）在〈說故事的人：有關尼可拉·萊斯可夫作品的思索〉

因而，究竟講述故事如何能夠達致懺悔與補償，甚至指向個人的生命性救贖，其中的「敘事性」意涵是否具備了某種宗教性指向？或者，我們應該更為細緻而敏感地注意到在敘事性與宗教性指向之間，所隱蔽於其中的倫理性向度，亦即敘事倫理（*narrative ethics*）。<sup>38</sup>因此，當講述故事本身所展演的倫理性關涉到懺悔與補償時，在這一敘事性—倫理性—宗教性的共構中，我們又得以窺見何種宗教敘事的敘事倫理？透過當代敘事學的討論，我們能更進一步地了解到老水手所講述的（*said*）是一段「過往」，其中包含了「已是」的過往記憶與經歷，但其中更為重要的是他的述說活動（*saying*）。這一述說與其說是提供賓客所要的答案，不如說是一種傳遞與自我反思的行動展演與其對話關係（*interlocutionary relation*）以及在此一對話關係中所展現的雙重倫理性：敘事內容／敘事形式的倫理性，以及透過我們的閱讀，亦即讀者的閱讀行動所展現的閱讀倫理。<sup>39</sup>同時，在《古舟子詠》中所呈顯或形塑的倫理性敘事中所隱含的「開放性」面向，

---

（*The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov*）中對於故事講述的思考。在這篇文章的第 11 節中，班雅明提到「敘事者可能述說的所有事物，死亡皆是其裁判。他的權威來自於死亡」，其中是否隱含著班雅明對於敘事文類有著「敘事實現永恆生命之拯救性價值」的神學意涵。（班雅明，1998：49）；另譯文譯參見同書，頁 32。

<sup>38</sup> 一般而言，所謂的敘事倫理即是在將敘事做為一種交流行為的前提下，討論作者與讀者在敘事文本此一基礎上所進行的倫理交流。敘事倫理研究大致上產生於 20 世紀 90 年代，產生的因素除了源於對結構主義敘事學和解構主義理論之過度技術化、注重文本化的糾正外，也關注到展示與審美批判、文化政治批判等有所不同的文學與文化研究面向。從某個角度觀之，敘事倫理是作為對現代性知識之梳理，或是對於後現代所呈現的價值困境，嘗試做出有效回應的研究。

<sup>39</sup> 這一三重倫理性不僅存在於《古舟子詠》此一敘事詩中，同時也存在於其他的敘事中。

是以「他者」為整體敘事行動的中心歸向。<sup>40</sup>也正是這樣的取向，使得李安的《Pi》走向了與小說故事有所不同的發展。換句話說，李安並非僅是單純地跟隨原作，同時也在視覺敘事的展演中介入了自己的某種看法，並重新思考了人與自然的關係性。

那麼，在影片中李安如何介入自己與原作不同的看法呢，讓我們聚焦小說中並未出現但在影片中出現的片段。在影片開始不久，當中年 Pi 在回憶自己少年時的信仰起源時，他提到了一場印度教的祭祀儀式和父親所說的一段話：「壯觀啊！但別讓這些故事和光影給騙了。」<sup>41</sup>若隨著 Pi 父親所說的，隨著故事的進展，我們也慢慢地發覺到，特別是在海難後海上漂流的過程，Pi 的世界如同幻化出「鏡花水月」般的視覺：其既是視覺，同時也是一種心靈的展現與觸動。其中有一幕是理查·帕克在水面上的凝視，鏡頭帶出水面上的理查·帕克的樣子，進而深入到海中、海底，但當畫面回歸水面之時，我們見到的是 Pi。另外在原作中所提到暴風雨與食人島，李安將其從原作中 Pi 的失望和天國（天堂、毗濕奴）式的隱喻轉為心靈的昇華與蓮花、躺臥的神祇，更是將視覺與心靈的展現和觸動表露的一覽無遺。使得本來屬於西方式的對立，在一種東方式的調和<sup>42</sup>中消解了對立。因此，最後 Pi 獲救後對於日本保險人員的兩種故事版本，在上述的脈絡

---

<sup>40</sup> 相較於所謂的「封閉性」基本特點是以「自我」為整體敘事行動的中心歸向，倫理性敘事所隱含的「開放性」面向則是以「他者」為整體敘事行動的中心歸向。在此所提出的「封閉性」與「開放性」面向，主要是從 *Comparative Religious Ethics: A Narrative Approach to Global Ethics*(2nd Ed.)中第一部分討論 Sacred Society 與 Holy Community 此一模式而來。See (Darrell J. Fasching et al.,2011)

<sup>41</sup> 影片 14：32-14：41。

<sup>42</sup> 從這些「鏡花水月」式的視覺展現中，我們想到了《維摩詰經》中的「諸行性相，悉皆無常」，《金剛經》的「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀」。而這正也契合了 Pi 父親在影片之初所說的：「壯觀啊！但別讓這些故事和光影給騙了」。

中，就不致顯得突兀了。如果當時的 Pi 不是經歷某種「鏡花水月」後的領悟，在日本保險人員的質疑下，應當無法立即說出第二個版本的故事。因為第二種版本的故事，從某個角度來說，是一種開放並指向他者的講述，雖然他者可以選擇肯定或否定其意涵，但是這一選擇權已經向他者開放。在這樣的思考脈絡下，我們才能更深一層地理解為何成年後的 Pi 在面對生命中這一段經歷時，仍能擁有幸福的家庭與自由的生活，並且說出：「我的故事講完了，現在這個故事是你的了」。在此一面向上，Pi 以「他者」為整體敘事行動的中心歸向，已然超越了《古舟子詠》中的老水手，甚至《生命樹》中的傑克。

### 結語：希求恩寵的墮落與取法虛空的救贖

就某種角度來說，罪與罰的關連性的最巧妙之處即在於：「因為我們看見了罪，所以我們要求罰」。如果罰的結果能讓我們重新與上帝同在，那麼，罪不就成為了一種具有恩寵性意涵的行為選擇？這是否也同時暗示了，所有的出走其實就是一種已經含有回歸意涵的分離行動，在此一行動的發端處，我們真實地感受到了具有某種享樂性質的選擇。但是如果我們能有勇氣面對惡（在影片中以理查·帕克為象徵），或許終能得到更深沈的體驗與感悟，並在講述故事中得以克服其中的恐懼與惡，獲得了新的心靈慰藉與勇氣。

## 參考資料

- 《永生樹》DVD，泰倫斯馬力克導演，台灣紘峻出版。
- 《少年 Pi 的奇幻漂流》，李安導演，台灣得利影視出版。
- 大衛·里克特 (David Richter) 著，陳歷明、唐偉勝譯 (2010)。  
〈聖經敘事中的難題與頑症：《士師記》19 至 21 章及《約伯記》42 章〉。《外國語文》，26：2。重慶：四川外語學院。
- 安德生 (Francis I. Andersen) 著，潘秋松譯 (1997)。《約伯記》  
台北市：校園書房。
- 吳獻章 (2011)。《擱淺的日子—約伯傳註釋》。新北市：校園書房。
- 尚·拉普朗虛 (Jean Laplanche)、尚-柏騰·彭大歷斯 (J.-B. Pontalis) 著，沈志中、王文基譯 (2000)。《精神分析辭彙》。  
台北市：行人。
- 思高聖經學會譯 (1968)。《聖經》。香港：思高聖經學會。
- 紀傑克 (Slavoj Žižek) 著，朱立群譯 (2004)。《幻見的瘟疫》(*The Plague of Fantasies*)。台北：桂冠)。
- ，蔡淑惠譯 (2008)。《傾斜觀看—在大眾文化中遇見拉岡》  
(*Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*)。台北：桂冠圖書)。
- 唐佑之 (1994)。《約伯記 (卷上)》。香港：天道書樓。
- 馬有藻 (1998)。《揭開痛苦的面紗—約伯記詮釋》。台北市：天恩。
- 傅和德 (1994)。《舊約的背景》。香港：香港公教真理學會)。
- 齊澤克 (Slavoj Žižek) 著，季廣茂譯 (2004)。《實在界的面龐》  
(*The Grimaces of the Real*)。北京：中央編譯出版社。
- 聖奧古思丁 (St. Augustinus) 著，徐玉芹譯 (1989)。《奧古斯丁懺悔錄》(*Confessiones*)。台北：志文。

104 《輔仁宗教研究》第三十一期（2015 年秋）

韓承良（1983）。《約伯傳釋義》。香港：思高聖經學會。

Darrell J. Fasching, Dell deChant & David M. Lantigua (2011).  
*Comparative Religious Ethics: A Narrative Approach to Global Ethics*(2nd Ed.).Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Jacques Lacan(1966). *Écritis*.Paris: Éditions du Seuil.

Rama Kundu(2006). *New Perspectives on British Authors*.New Dehli: SARUP & SONS.

初稿收件：104 年 11 月 13 日

初審通過：104 年 12 月 07 日

二稿收件：104 年 12 月 08 日

二審通過：104 年 12 月 10 日

### 作者簡介

作者：鄭印君（Cheng, Yin-Chun）

最高學歷：天主教輔仁大學比較文學研究所博士

職稱：天主教輔仁大學宗教學系副教授

E-mail：[053347@mail.fju.edu.tw](mailto:053347@mail.fju.edu.tw)

**Opposition or Coordination?**  
**A study of grace and redemption in the films *The Tree of Life* and *The Life of Pi***

CHENG Yin-Chun

Associate Professor, Department of Religious Studies,  
Fu Jen Catholic University

**Abstract**

The film *The Tree of Life* written and directed by Terrence Malick sets up a dialectical relationship between nature and grace by means of images, music and dialogue, which develops towards redemption. In contrast, the *Life of Pi* directed by Ang Lee portrays harmony between man and nature, or rather one man and an animal. The film is suffused with an oriental sense of tranquility shot with a long-lens and framed by Indian music. The fantasy and spirit of harmony of the opening scenes are gradually transformed in the story into a type of dialectic when Pi's boat encounters trouble and the question of nature and grace begins to emerge.

This essay studies the contrasting ways in which these two films deal with the subject of nature and grace and the supernatural against the backdrop of diverse cultural backgrounds. It shows how the narrative framework and layers of the two films leave the viewer with a different feel for narrative and for the supernatural.

Keywords: Fantasy, *The Tree of Life*, *The Life of Pi*, Yann Martel,  
Lee Ang

