

南 華 大 學

文學研究所

碩士論文

從疏離到參與：村上春樹小說的成長與轉變



研 究 生：駱志信

指 導 教 授：李進益 教授

中 華 民 國 九 十 四 年 七 月

南 華 大 學

文學系

碩 士 學 位 論 文

從疏離到參與：村上春樹小說的成長與轉變

研究生：駱志信

經考試合格特此證明

口試委員：林登順

陳章錫

李進益

指導教授：李進益

系主任(所長)：陳章錫

口試日期：中華民國九十四年六月二十九日

摘要

村上春樹自 29 歲發表第一本小說以來，至今十七年間已發表了長篇小說十一部、短篇小說集八本。在這麼長時間的寫作過程當中，筆下的作品也隨著作者的成長而呈現出各種不同的面貌。本文即是希望藉由系統性的論述呈現村上小說成長與轉變的過程，而以長篇為主、短篇為輔。論文先簡單介紹村上春樹生平之後，便從他的處女作《聽風的歌》開始，一直到較為近期的《發條鳥年代記》為止作一詳細的介紹與分析。最後再以筆者本身的感受作結。

本篇論文的重點著重在於村上小說的發展演變與讀者感受，論述方式是以讀者（也就是筆者自己）的感受為主，輔以文本的分析、例證，再以少數作者的歷史生活背景作為補充，以求作者、讀者、文本三者兼顧，對村上小說能有更深入的分析。

目次

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的	1
-------------	---

第二節 研究方法與範圍	2
-------------	---

第二章 從疏離到故事：村上小說的成長

第一節 《聽風的歌》與《1973年的彈珠玩具》	7
-------------------------	---

一、《聽風的歌》	8
----------	---

二、《1973年的彈珠玩具》	10
----------------	----

第二節 《尋羊冒險記》	15
-------------	----

一、《尋羊冒險記》	15
-----------	----

二、《開往中國的慢船》、《遇見100%的女孩》、《螢火蟲》	21
-------------------------------	----

第三節 《世界末日與冷酷異境》	24
-----------------	----

一、《世界末日與冷酷異境》	24
---------------	----

二、《迴轉木馬的終端》	32
-------------	----

第三章 從故事到參與：村上小說的轉變

第一節 《挪威的森林》、《舞•舞•舞》	34
---------------------	----

一、《挪威的森林》	34
-----------	----

二、《舞•舞•舞》	41
-----------	----

三、《麵包店再襲擊》	43
------------	----

第二節 《國境之南、太陽之西》、《發條鳥年代記》	45
--------------------------	----

一、《國境之南、太陽之西》-----	45
二、《發條鳥年代記》-----	48
第四章 從伊塔羅·卡爾維諾的「輕盈」觀點看村上春樹小說	
第一節 輕巧-----	57
第二節 輕細-----	60
第三節 輕盈-----	62
第五章 結論-----	65
參考書目-----	67

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

近十年來，村上春樹在台灣所引起的風潮不只單單表現在文學之上，如村上春樹小說的暢銷、新進寫手的紛紛模仿他的風格等等，廣告業界模仿村上書中人物的口吻作為廣告標語的不在少數，唱片業者也隨著村上的腳步起舞，推出了一系列的與村上作品相關的音樂CD。這種在台灣「村上現象」比起日本可說有過之而無不及，然而我國的文學界，特別是學院裡的文學研究者們卻常常對這種現象視若無物，少有針對村上作品的論述問世。在筆者這篇學位論文之前，研究村上春樹作品的學位論文僅有四篇¹，期刊文獻上有關村上春樹的不過 34 篇²，其中真正與村上小說有關的僅 22 篇。可見台灣的文學學術界對於村上春樹的作品定位存在著一定的爭議性，像是其究竟為純文學或通俗文學？其文學價值足可值得研究？導致鮮少有學者願意接觸此一領域。筆者知道即使在有了四篇前人的研究成果之後，再次以村上春樹作為研究主題仍然有些冒險。但是這麼一個國際知名³的當代日本代表性作家，在台灣也擁有眾多讀者群，卻少有研究者願意認真對待加以研究，不啻是台灣文學界的一樁憾事。筆者身為村上春樹多年的書迷，又忝為一名碩士研究生，當然便是想藉著撰寫學位論文之際將自己多年來閱讀之心得作一整理，也期待能就此拋磚引玉，讓台灣的文學研究者們能多注意村上小說的優點。此即為筆者撰寫此論文的最大動機與目的。

¹ 分別為李詠青：《村上春樹研究》（輔仁大學日本語文學所碩士論文，2001）、黃心寧：《挪威的森林中譯本比較分析》（輔仁大學翻譯學研究所碩士論文，2001）、張明敏：《村上春樹研究—以村上的翻譯與被翻譯為主》（高雄第一科技大學應用日語所碩士論文，2002）、羅佳琦：《村上春樹中譯小說研究》（佛光人文社會學院文學研究所碩士論文，2003）。

² 以國家圖書館之網站（<http://www2.ncl.edu.tw/>）上所附「中文期刊篇目索引影像系統」查詢之結果。2005年六月瀏覽。

³ 據《中國時報》民國九十三年五月三日E3版之報導。

第二節 研究方法與範圍

歷來的文學批評方法可以大致分為三種：偏重於作者方面的作者中心論如傳統的歷史批評，偏重於文本方面的文本中心論如新批評、結構主義文學批評等等，還有自二十世紀六〇年代以來關注於讀者研究的讀者反應研究與接受美學等等讀者中心論。筆者的文學觀念主要是偏重於後兩者，尤其是偏重於讀者反應這一部份的理論。筆者認為，文本的意義來自於讀者的閱讀過程。作者只是生產作品的一個工具，不應該對作品意義有所宰制。而如果沒有讀者的閱讀，那麼再偉大的作品也不過是一堆白紙上的符號罷了，沒有任何的意義存在。文學，在筆者的想法裡並不是一個名詞，而應該是一個動詞。更正確地說，應該是如同英語中的現在分詞般，帶有著現在進行式的意涵，是一個不斷在進行的一個過程，而不只是一個看來抽象的名詞而已。然而若是過於偏重於讀者方面的研究也難免會有不周全之處，因此本篇論文的論述方式是以讀者（也就是筆者自己⁴）的感受為主，輔以文本的分析、例證，再以少數作者的歷史生活背景作為補充，以求作者、讀者、文本三者兼顧，對村上小說能有更深入的分析。這樣聽起來本篇論文似乎是筆者個人的讀書心得，只是加上學術論文的外衣而已。然而筆者認為文學並不是科學，文學的角度本來就不是客觀而是主觀、文學注重的不是理性而是感性，以科學方法來要求文學論文本質上就是件緣木求魚之事。在筆者看來，所有的文學論文都應當只是披著學術外衣的讀書心得而已，不多也不能少。

論文撰述的開始，筆者本來是想要對村上小說作一全面性的分析論述，包括主題意識、寫作技巧、作品分析等等，然而在筆者完成近半的進度之時，兩本對這方面有著精闢見解的書出現在筆者面前，一本是哈佛大學的日本文學教授傑·魯賓所著的《聽見 100%的村上春樹》，一本是佛光人文社會學院的碩士研究生羅佳琦的學位論文《村上春樹中譯本小說研究》，兩者都把村上小說分析得十分

⁴ 偏重於讀者反應的研究大多是假設有一個可以完全理解作品內涵、瞭解作者意念的「超級讀者」或「理想讀者」的存在。筆者嗜讀村上小說多年，也經常注意關於村上小說的相關訊息，雖或許仍稱不上「理想讀者」，但自認相去不遠。

完整且透徹，讓筆者不敢再班門弄斧地繼續狗尾續貂。然而兩者也都有著過於偏向於作者中心、文本中心論的缺失，以羅氏的論文為例，該篇論文從意象寓意、人物形塑、情節結構、主題意識等小說不同角度切入，可謂面面俱到。然而這些角度用在任何小說皆可有所收穫，遇到村上春樹小說特異之處(如輕盈的深意)則難以正確捕捉。且正因為要顧及各層面，對於整本小說難免有割裂之憾，難以窺見小說全貌，有瞎子摸象之弊。故筆者撰寫本篇論文重點將著重於村上小說的發展演變與讀者感受，以求與上述二文有所區隔。

在研究範圍方面，由於村上春樹是一位十分勤勞的作家，自他二十九歲開始創作以來，至今（2005年七月）十七年間已發表了長篇小說十一部、短篇小說集八本，這還不包括他為數眾多的翻譯作品、隨筆集及報導文學，算得上是著作等身。本文將只就其中的小說作品加以論述。另外由於論述上牽涉到讀者感受部分，筆者研究的文本將只侷限於台灣時報文化出版公司所出版的村上春樹作品。翻譯本作為研究文本在學術界確實具有很大的爭議性，因為翻譯行為本身也帶有某種創作成分在其中，翻譯本究竟能否與原文本視為同樣的文本是有疑問的。然而從「文本的意義來自於閱讀行為」這點來看，筆者由於語言的限制只能閱讀翻譯本，那麼因為筆者的閱讀產生意義的是翻譯本而非原文本，對於筆者甚至於是眾多的與筆者相同的外國讀者而言，所感到愉悅感到感傷等等閱讀後的感動的是因為翻譯本而不是原文本，所以對讀者具有意義的文本也應該是翻譯本而非原文本。因此，雖然要力求精確的話筆者應該在論文題目上加註以譯本為主，例如像上面提到的羅佳琦的論文一樣。但是筆者也因為一來村上小說並沒有強烈的地方色彩，反倒是具有強烈的國際化傾向（如小說中提到年代之時並不使用日本的天皇紀年而是使用西元年號、小說人物吃的大多是三明治與義大利麵而非壽司、拉麵等等），在翻譯的過程中失真的可能性相對減少許多。二來由於上面所述之讀者理論之影響，筆者認為儘管翻譯過後的村上小說某個程度上已經不算是真正的村上小說了，但是對於讀者也就是筆者而言，所謂的村上小說指的便是台灣目前流通的時報版本的翻譯本村上小說。因此，筆者在論文題目上並不作變動，謹

在此向讀者作一說明。

另外必須特別說明的是，本論文之中所提到的「村上春樹」與「村上」並不相同。筆者在此是借用義大利符號學學者也是小說作家安伯托·艾可的理論來作此一區別：「村上春樹」是「經驗作者」，而「村上」則是「典型作者」⁵。筆者在使用「村上春樹」一詞之時，指的是生於一九四九年、曾經當過爵士酒館老闆的那個實際上存在的作家，而使用「村上」之時則是讀者在閱讀過程中所感受到的那個讀者想像中的作者。

最後，簡述本論文的章節安排與內容如下：第一章〈緒論〉，旨在說明本論文的研究動機與目的、研究範圍與方法。第二章〈從疏離到故事：村上小說的成長〉與第三章〈從故事到參與：村上小說的轉變〉，目的在於依照村上小說的出版先後，對村上小說作一系統化的論述，以求瞭解村上小說每一本的特色與綜觀其內容的轉變。內容各分為三小節，每節以村上的長篇小說作為主要論述對象，而在節末以短篇小說的討論作為補充⁶。第四章〈從伊塔羅·卡爾維諾的「輕盈」觀念看村上春樹小說〉，則是筆者藉著義大利小說家卡爾維諾所提出的「輕盈」的文學價值來檢視村上小說，旨在說明村上小說的輕快風格具有何種文學上的價值。第五章〈結論〉，將對於以上四章的研究內容作一彙整與總結。並兼述本論文研究之不足和將來有待努力之處。

⁵ 艾可在其著作《悠遊小說林》中將讀者跟作者都分為兩類：典型與經驗。典型讀者（Model Reader）類似於理想讀者，是可以輕易看出書中的遊戲規則的讀者，經驗讀者（empirical reader）則指的是一般的普通讀者。相對地，典型作者（Model Author）則是在敘說故事的那個聲音，他不是實際作者，也不是故事中的敘事者，或許可以稱之為想像中的作者，以和經驗作者（empirical author）——即實際上現實中的作者作區分。

⁶ 從目次上可以看出本論文試圖囊括所有村上小說作品，但是有兩本作品（《電視人》、《人造衛星情人》）因為筆者認為較為不重要，論述的篇幅也較少，故不另立小節論述之，特此說明。

第二章 從疏離到故事：村上小說的成長

村上春樹的長篇小說作品都環繞在一個一貫而不變的主題，那便是「追尋」，像是尋找彈珠玩具機台或是奇異的羊、失蹤的妻子等等。而在追尋過程的開始往往就是先有某種事物的失落，這個失落的事物不見得是其後追尋的目標，然而卻是觸發書中角色想要去追尋的重要因素。如《1973年的彈珠玩具》中，主角失去的事實上是過往的時光，而他所追尋的彈珠玩具只是代表過往時光的一種象徵物。又如《挪威的森林》中主角失去了好友 Kizuki 與所愛的人直子，而他想找回的不只是直子這個人，還有在尚未對社會體制幻滅之前的青春記憶以及對一切失望之後的救贖。

但是，如同批評家楊照所言的，村上最為特異之處便在於「他的主角『我』在這個過程中並沒有找到什麼。他命定必須去找，然而出發去找之前與找到之後，我們看不出有什麼差別，這是對一般以尋索來串組的『啓蒙小說』

（*bildungsroman*）最尖銳的反諷。」⁷。村上小說中的角色往往在追尋的過程中並沒有獲得他想要真正追尋的事物，而又再度落入失落的虛無當中。

這種「失落→追尋→失落」的「非亞瑟王式」⁸的追尋過程，使得故事中主角們的旅程看來空洞而又喪失意義。這也是論者據以批評村上的作品缺乏教育功能、無法「為日本的現狀及未來提供模範」⁹等等的最有力的證據。筆者並不同意村上春樹的小說缺乏教育功能，除非所謂的教育僅僅只限於某些已經僵化的道德教條。也不認為這樣的追尋過程只是對於「啓蒙小說」的反諷而已。筆者以為，村上春樹可說是一個十足的個人主義者¹⁰，因此小說中追尋的毫無成果事實上代

⁷ 《遇見 100%的村上春樹》，16 頁。

⁸ 指追尋最終註定不能由他尋得的聖杯。

⁹ 大江健三郎：〈A Novelist's Lament〉，*Japan Times*(23 November 1986)。譯文轉引自《聽見 100%的村上春樹》，119 頁。

¹⁰ 這點可從其作品中強烈的疏離（*detachment*）感得到檢證，村上後期的作品雖然已經從疏離逐漸轉向為參與（*commitment*），但是這並不意味著村上開始擁抱社會起來，而是他逐漸認為個人也對於社會負有著某種責任。

表著村上春樹對於當前的高度資本主義社會中「個人」這個角色的渺小無力有著深刻的認識。而過程的空洞無意義不只是對「啓蒙小說」的反諷，更是「個人」對於強大的社會、國家機器的消極反抗。這種看似無意義的追尋過程在村上小說中不斷地一再出現，形成了村上小說重要的一個特色。然而在不變的主題之外村上小說在這二十餘年中在寫作技巧上、關注的焦點上都有所變化，筆者認為大致可以分為三大部分。例如從一開始的以疏離、冷酷的態度來創造自成風格的新文體的「疏離」階段，逐漸變成回歸傳統小說的注重情節架構的「故事」階段，近年來則是轉變為注重小說與社會的交流的「參與」階段。這種改變當然不是一朝一夕，因此想要瞭解村上小說的變與不變，必須作一系列性的探討，從對每一部小說的討論中來發現村上小說中細微變化之處。本章及第三章即是旨在將村上春樹的所有小說作品作一系列性的簡介與討論，以瞭解村上小說的發展與轉變。爲了論述上的方便，故以實際作者的生平背景作爲時間軸來串連所有作品，而以長篇作品爲主。短篇小說部分因爲大多具有實驗性質，難以看出一個連續性的脈絡，故將只挑選其中個人認爲較佳的篇章於章節最後一併討論作爲論述上的輔助。另外，關於村上春樹的個人生平背景以及與其作品之關連，在台灣我們已經可以在傑·魯賓¹¹的專書《聽見 100%的村上春樹》¹²中讀到相當完整又精闢的介紹，有興趣更進一步瞭解的讀者可以自行參閱魯賓的著作。

¹¹傑·魯賓 (Jay Rubin)：美國哈佛大學日本文學教授，主要研究項目爲夏木漱石的小說，近年來陸續翻譯了村上春樹的《挪威的森林》、《發條鳥年代記》、《神的孩子都在跳舞》的英譯本。

¹² 傑·魯賓：《聽見 100%的村上春樹》(台北：時報文化，2004 年五月)。

第一節《聽風的歌》與《1973年的彈珠玩具》

村上春樹，一九四九年一月十二日誕生於日本京都，其祖父為當地的僧侶，父親村上千秋與母親村上美幸同為中學的日文教師。由於父母皆是教師又是獨子，在刻意的培養之下年少的村上即養成了廣泛的閱讀習慣，不過與父母期待相反的是村上並未對日本古典文學產生興趣，反而鍾愛托爾斯泰、杜斯妥也夫斯基等外國作品。高中時期就讀於兵庫縣立神戶高校，自此他將閱讀的注意力由原本的法國與俄國文學轉向為美國小說，如瑞蒙·卡佛、費滋傑羅、馮內果等人的作品，也開始迷上美國的搖滾樂與爵士樂。由於在外國人密集的神戶地區度過青少年時期，加上自身興趣的偏好，村上對於美國流行文化瞭解得相當透徹，這對於他其後的作品有著深刻的影響，甚至被視為第一位全然接受當今已滲透至日本社會之中的美國流行文化的日本作家¹³。

一九六八年四月，村上春樹進入早稻田大學第一文學部戲劇科就讀，初時曾寄宿於位於東京目白的「和敬塾」，日後村上的暢銷作《挪威的森林》中的主角所居住的學生宿舍一般均認為取鏡於此。次年，早稻田大學發生持續了五個月的學生罷課運動，這個經驗對村上而言相當關鍵。魯賓在其著作裡提到：

其後當村上著手將這個年代的歷史寫入小說時，必然會提及前後的時間：一九六九年的承諾希望，以及一九七〇年的寂寥貧乏。日本與其他國家的學運幾乎在同一時間內瓦解，正是這種近乎全球一致的失落感，緊緊攫住日本國內外與村上同一世代的讀者，也吸引了雖然未曾經歷過這些事件，但同樣悲嘆著生命中欠缺著「什麼」的年輕讀者。¹⁴

一九七一年村上春樹在尚未畢業仍是學生的身份下，與女友高橋陽子（後冠

¹³ 參見註 12，28 頁。

¹⁴ 參見註 12，34 頁。

夫姓改名爲村上陽子)結爲連理，並在一九七四年以夫婦兩人打工所得的存款與向銀行的貸款在東京西郊的國分寺開設了一間爵士酒館「彼得貓」。由於必須分神賺錢養家活口，村上花了七年時間才好不容易在一九七五年自早稻田大學畢業。這段結婚初期的貧窮生活與打工經驗，也成爲了日後作品的素材¹⁵。

一九七八年四月，畢業後繼續經營著酒館的村上春樹，如同他筆下《1973年的彈珠玩具》的主角在某個瞬間被彈珠玩具抓住了心一樣，某個下午村上在神宮球場的外野席一邊看棒球一邊躺著喝啤酒的時候，突然地湧起一股想寫小說的情緒，於是就到文具店買了鋼筆和稿紙回去開始寫。在此之前完全沒有創作小說經驗的他，利用每天打烊後的零碎時間所完成的作品即是後來得到《群像》雜誌新人獎的處女作《聽風的歌》。

一、《聽風的歌》

小說裡的情節十分的簡單，敘述在一九七〇年八月八日到二十六日之間，敘事者「我」(回老家過暑假的二十一歲大學生，主修生物學。)以及「老鼠」(比敘事者年紀稍大的青年，從大學退學後無所事事。「老鼠」是他的綽號。)兩人在這段期間看來遊手好閒、無聊煩悶的生活。情節、事件等等這些傳統小說的要素當然是有的，不過整個說起來要稱爲一個結構完整的故事是十分有問題的。不但沒有對人物形象的描寫，故事也支離破碎散見各個篇章，很難拼湊出一個「主題」、「意旨」之類的「作者想要表達的東西」。不過這是以傳統小說的角度去看待，事實上它簡潔、破碎及象徵性的風格相當的後現代。讓我們先看看書中的第一個段落：

「所謂完美的文章並不存在，就像完美的絕望不存在一樣。」

當我還是大學生的時候，一位偶然認識的作家這樣對我說。雖然能夠理解

¹⁵ 如《挪威的森林》的第六章，以及短篇集《遇見 100%的女孩》中的〈起司蛋糕形的我的貧窮〉。

那真正的含意是在很久很久以後，不過至少把它當作某種安慰是可能的。所謂完美的文章並不存在，這回事。

但是，雖然如此，每次要寫點什麼的時候，總是被絕望的氣氛所侵襲。因為我能夠寫的領域實在太有限了。例如假定關於象，我能夠寫點什麼的話，也許對於馴象師就什麼也寫不出來，就是這麼回事。……

……我越想說實話，正確的語言就越沉到黑暗深處去。

我並不想辯解。至少在這裡所說的，是現在的我的最佳狀態。不需要附加什麼。不過雖然如此，我還是這樣想：搞不好很久以後，幾年或幾十年後，可以發現得救了的自己。而且那時候，大象回到平原去，用比我所用的更美好的語言，開始談論這個世界。……

我們努力想要認識的東西，和實際上認識的東西之間，橫跨著一道深淵。不管你拿多麼長的尺，都無法測量出那深度來。我能在這裡寫出來的，只不過是list而已。既不是小說也不是文學，更不是藝術。是正中央只畫一條線的一本單純的筆記而已。……¹⁶

村上在書的一開始便把「尺」告訴了讀者，也表明了他其後所寫的一切只是畫在筆記本上的list罷了。不是什麼文學或藝術。這種作法正與後現代主義打破線性結構、使符號的傳達成爲一種語言遊戲的主張不謀而合。它一開始便告訴你了答案，其後的所有過程便只是遊戲的過程。這樣做的優點是讓敘述回到敘述本身，不必再負載著推動情節、傳達作者意念的功能，讀者可以隨心所欲的閱讀，對於其中的細節各自詮釋。缺點是若是不瞭解遊戲規則的讀者便很難進入其中。

在另一方面，「我」和「老鼠」所發生的故事也適當而貼切地表達出從少年正要成長爲青年時（「我」二十一歲），對逐漸要步入社會之中感到些許不安，對小時候抱持的夢想逐漸破滅感到悲傷，這種五味雜陳卻又不知何處宣洩的情緒。讓讀者除了被書中簡潔的文字、新穎的風格吸引之外，也能在兩人的身上找到屬

¹⁶ 《聽風的歌》，18頁。

於或曾經屬於自己的那種感覺。

《聽風的歌》由於簡潔、破碎而營造出如詩般的純真與純粹，被視為一種創新的文學手法¹⁷。不過反諷的是，身為實際作者的村上春樹卻曾經招認過他之所以這樣寫的原因不過是因為他當時還在經營酒館，只能趁著店打烊後的一兩個小時來寫罷了：「我常熬夜到凌晨三、四點，每天能擠出來的時間通常只有一個小時，頂多兩小時，這是我的第一本小說句子和章節都很短的原因。……我沒有時間寫長篇鋪陳的文字。」¹⁸筆者認為，作品後來能夠達到這種效果大概是身為實際作者的村上春樹當初沒有意料到的吧。

二、《1973 年的彈珠玩具》

受到《聽風的歌》得獎的鼓舞，這個本來只是一時衝動開始寫起小說、很有可能就此停筆¹⁹的爵士酒館老闆決定繼續往創作的道路前進：「《聽風的歌》得獎之後，我想趕快寫下一本。盡快開始寫。那就像一種命題似的對嗎？只有一本的話誰也不會看，接下來的如果能讓人看出方向性的話，我想人家總會認可也會瞭解了吧。盡快寫出下一本，那就是《1973 年的彈珠玩具》。」²⁰

《1973 年的彈珠玩具》延續《聽風的歌》的故事，以「我」與「老鼠」兩人後來的發展做為書中的主要劇情：二十四歲的「我」從大學畢業後留在東京，與朋友合夥開了間專職翻譯的小公司，還有一對奇妙的雙胞胎姊妹女友。「老鼠」則繼續留在家鄉，仍然為找不到自己適合的去處而感到心煩意亂，並一直考慮著要不要與女友分手離開家鄉。相較於三年前，「我」似乎更社會化了一些，事業也小有所成，不過他的心中仍然與「老鼠」一樣地存在著「這真的是我該待的地方？」、「這是我要的生活？」種種問題造成的異和感。不過他並沒有表現出來，

¹⁷林鋒：《現代日本文學評論》（西安：民明書坊，1997 年），107 頁。

¹⁸ 引自村上春樹在一九九二年十一月十七日於美國加州大學柏克萊分校所做的演講：「羊男與世界末日」（The Sheep Man and the End of the World）。

¹⁹ 見《聽風的歌》（台北：時報文化，1995 年，二版），11 頁之〈譯者前言〉。

²⁰ 《聽風的歌》，12 頁。

而是選擇了沈默以對。這在書中對「我」幾乎沒有心理狀態的描寫可以得到證明，取而代之的是許多無甚相關的回憶、無厘頭的對白（例如和雙胞胎姊妹的對話）。

如同前作《聽風的歌》一般，村上在書的開頭便暗示了這部小說的意旨所在，他虛構了一段研究彈珠玩具的專書《得獎燈》序文：「可是彈珠玩具機卻不會帶你走上任何地方。只有『再來一次』（replay）的燈又亮起來而已。replay、replay、replay……簡直讓你覺得彈珠遊戲本身就好像以萬劫不復為目的似的。」、「彈珠遊戲的目的並不在於自我表現，而在於自我變革。不在於自我擴大，而在於縮小。不在於分析，而在於總結。如果你的目的是在於自我表現、或自我擴大或分析，那麼你一定會從犯規燈得到毫不容情的報復。」彈珠玩具在書中作為一個最主要的象徵物，它象徵著「我」——也就是生存在高度資本主義社會下的我們——的生活就如同打著彈珠遊戲一般，只有不斷地重複每一個相同的動作、相同的事件、相同的日子（不斷的replay），如同「我」所說的「又是同樣一天的反覆。如果不在什麼地方作個折疊記號分開的話，很可能會搞錯的那樣一天」²¹。而主角在書中所要尋找的彈珠玩具機「三把式太空船」，則象徵的每個人心中都一定擁有的，美好的、已逝去的過往時光。在那段日子裡，我們還純真地相信著某些事物，相信自己某種程度上擁有改變世界的力量。

這樣看起來「我」的人生觀似乎是非常的消極，不願在目前的現實中努力，而只是懷念過往的時光。然而筆者認為村上在此向讀者展現的是現實世界殘酷的那一個面相，在看似輕佻的文字背後傳達著的是嚴肅的思索：面對這樣的世界，我們要怎麼做？能做到多少？村上並沒有告訴我們答案，但是在書中另一個畫龍點睛的角色「傑」說了這句話：「我花了四十五年也不過知道一樣事情。就是這麼回事。人不管做什麼，只要肯努力總會學到什麼的，不管多麼平凡無奇的事，你也一定可以從中學到一些東西。」有點陳腐，卻還是發人深省。

相較於描寫「我」的部分時的冷漠、無感情，小說裡描寫「老鼠」的部分卻是令人讀來有一股不做作、純真的悲傷氣息，彷彿在讀《大亨小傳》（*The Great*

²¹村上春樹著、賴明珠譯：《1973年的彈珠玩具》（台北：時報文化，1995，二版），95頁。

Gatsby)²²一般。例如下面這一段就與《大亨小傳》結局部分十分相似：

這燈塔粗短而黑……日落後，夕陽餘暉中青光流轉時……便亮起橘紅色的燈光……少年時代，老鼠為了在夕暮中眺望那瞬間的交替，不知到過這邊多少次。……天空流著幾絲像用毛刷梳過的細雲，一望無際的滿滿青一色的藍，藍得沒有底的深，那深度使這少年禁不住兩腿發抖，一種類似害怕的抖顫。海潮的香氣、風的顏色，一切都鮮明得令你訝異。他花了很長的時間，把周遭的風景一點一滴地染遍心裡……晚霞開始籠罩天空的時後，他又沿著同一條路回到他自己的世界去，而在歸程中，一種無從捉摸的哀愁總是淹沒了他的心。因為前方等著他去的那個世界，實在太寬闊，而且太強大了，讓他覺得好像沒有一個多餘的地方可以讓他潛進去似的。

23

從這裡我們可以看出「老鼠」的部分是以比較寫實的手法描述的，生動地刻劃出一個多愁善感的青年的心路歷程，而另一方面的「我」的部分則比較偏向虛構，以看似荒唐的事件反襯出世界。這種雙重線性結構²⁴的敘事方式比起前作更為明顯，這幾乎也成為了後來村上長篇小說作品中一貫的模式。

老鼠遲遲不肯接納現實社會的原因究竟為何？小說中並沒有說明清楚。要理解這一點必須將書中的世界與真實的現實世界作一連結才可見端倪，《聽風的歌》的故事發生在1970年，而被稱為「全共鬥」的日本六〇年代末期所發生的學潮也是在這一年結束，換言之，老鼠極有可能是因為在歷經學運的洗禮後變得不再信任體制。《1973年的彈珠玩具》中這麼寫著：「老鼠離開大學當然有幾個理由，而那幾個理由在互相糾纏下達到某種溫度時，導火線終於發出聲音爆開了，於是

²² 美國小說家史考特·費茲傑羅 (F.Scott Fitzgerald) 的名著之一。

²³ 《1973年的彈珠玩具》，66-68頁。

²⁴ 指雙主線的敘事架構，但是兩條主線劇情表面上並不交會，而是各自獨立之線性發展。詳細請參見夏洛特·羅斯 (Charlotte Rose) 著、李雲飛譯：《小說敘事結構分析》(上海：民明書坊，1976年)

有些東西留下來，有些東西迸裂飛散，有些東西死了。」²⁵，從這裡便可以隱約看出老鼠的心情。在老鼠心中死了的東西恐怕就是他這個人的存在理由吧，在發現「革命」不過是一個冠冕堂皇的詞彙、理想終究敵不過強大的現實之後，老鼠在這個找尋不到理想的世界裡找尋不到自己的安身之處。他的失落來自於一個多愁善感的年輕人發現自己的理想與熱情居然是這麼不堪一擊，在別人眼中是這麼幼稚可笑。當然，如果他肯跟社會作某種程度的妥協（就像他的好友「我」一樣），老鼠還是可以很輕鬆自在地生活著（他的家境相當好）。不過，老鼠卻選擇了把自己逼到極限的作法，他離開了家鄉與女友，過著四處流浪的生活。他自己也知道這樣算不上正常：「或許我是打開了錯誤之門，而又找不到退路吧。」²⁶然而他卻無可奈何，因為即使是這麼差勁的自己，他還是喜歡：「我喜歡我的軟弱。也喜歡痛苦跟難過噢。我喜歡夏天的光、風的氣息和蟬的聲音，我喜歡這些東西。毫無辦法的喜歡。」²⁷。所以為了避免這樣的自己帶給別人麻煩，為了怕這個原始的自己會被社會改變，老鼠選擇了自我放逐。而「老鼠」的多愁善感以及不願與世俗妥協的態度，勢必與世間格格不入而走向極端。書的結尾他躺在車中幻想著沈睡在海底的場景也暗示了他之後在下一部作品《尋羊冒險記》的結局。

相對於老鼠的執迷，「我」作了與大部分普通人一樣的決定：在這個社會中生存下去。然而「我」並非決定隨波逐流，他與老鼠一樣經歷過學運的風暴、感受過理想的幻滅，同樣地，在那之中他也失落了某些東西、也想著這不是他想要過的生活。只是他並沒有像老鼠一樣對社會採取不合作的態度，卻是把內心封閉起來心想著不要麻煩任何人地在社會中生存。然而「我」看似冷酷的內心其實還是在渴望著什麼的，於是在某個秋天的黃昏他忽然想起了他在 1970 年的大學時代沈迷過的彈珠玩具。「我」開始瘋狂式地尋找當初陪著他度過許多時光的那台彈珠玩具機，而最終好不容易找到了的時候，他才發現：「我們所共有的東西，

²⁵ 《1973 年的彈珠玩具》，53 頁。

²⁶ 《尋羊冒險記》，87 頁。

²⁷ 《尋羊冒險記》，318 頁。

只不過是在好久以前已經死去的時間的片段而已。雖然如此那溫暖的感覺還多少像古老的光一樣，到現在還在我心中繼續徘徊著。而且直到死捉住我，將我再度丟進虛無的坍塌之前的短暫時間內，我還是會伴著那光一起前進吧。」²⁸。與其說「我」只是在留戀過往、尋找過去的溫暖回憶，不如說是在追尋藏在那段時光背後的部分的自己，那個還相信世界上的一切都可以加以改變的自己。而尋找注定毫無結果則是因為那早已存在於他的心中，不假外求。

²⁸ 《1973 年的彈珠玩具》，172 頁。

第二節 《尋羊冒險記》

一九八一年，村上春樹爲了能夠專心寫作而毅然決定將酒館頂讓，搬至附近的千葉縣船橋市，開始撰寫第三部長篇小說《尋羊冒險記》，這部作品也在一九八二年得到了「野間文藝新人賞」。而在《尋羊冒險記》出版之後到下一部村上春樹開始撰寫他真正的長篇巨著《世界末日與冷酷異境》之前的數年之間，他也接連發表了三本短篇小說集，分別是《開往中國的慢船》（一九八三年）、《看袋鼠的好日子》（中譯名：《遇見 100% 的女孩》，一九八三年）《螢、燒穀倉・其他短篇》（中譯名：《螢火蟲》，一九八四年）。單就小說產量而言他已經可說是十分多產的作家了，更遑論他還有爲數不少的散文隨筆與翻譯作品不斷問世。在豐富的產量背後，可貴的是村上小說的品質並未隨之低落，反而與過往作品相比有著相當大的轉變，本節將試著描述並探討村上小說在這段時期的轉變過程。

一、《尋羊冒險記》

《尋羊冒險記》的劇情基本上接續著之前兩部長篇小說作品，只是時空上又經過了五年。主角「我」已經結婚（對方是《1973 年的彈珠玩具》中在「我」的公司中擔任助理的女孩），然後又離了婚。當初的小翻譯社已經發展成三四十人的廣告公司。至於前兩部的另一位主角「老鼠」這次則退居到主要配角的地位，雖然書中沒有多少描述他的段落，但是卻是他將主角帶領進這場奇異的「尋羊冒險」，也是由他來爲這場冒險作結，像是《愛麗絲夢遊仙境》裡帶著懷錶的兔子一般，是劇情裡不可或缺的關鍵人物。

劇情的大要是這樣的：「我」因爲在雜誌上刊出一張羊的照片（老鼠拜託我刊出的）而被某個力量強大的地下組織的第二把交椅人物找去，原因是做爲首領的「先生」已經進入彌留狀態，而先生的秘書，也就是這位第二號人物推斷先生之所以能夠建立起具有足以控制整個國家的力量的組織，正是因爲有一隻奇妙

的、背上有星形花紋的羊進入先生身體中給了他某種神奇的力量。「我」在秘書的逼迫之下只好跟有著美麗的耳朵的女友一起展開尋羊之旅……。這樣的劇情大綱乍看之下會覺得很像通俗的推理冒險小說，事實上也真的有著些許這樣的意味存在。村上春樹在演講中曾經提到：「《尋羊冒險記》的架構受錢德勒(R·Chandler)的偵探小說影響很深。我是他的忠實讀者……我想把他的情節架構放進我的新小說裡，也就是說，首先，主角會是個孤單住在都市裡的人；他應該要找尋什麼；在尋找的過程中，他會捲進各種複雜的情境裡；而最後當他終於找到目標時，它應該已經被破壞或者消失了。很明顯的，這是錢德勒的手法。我就是要把這種手法放進《尋羊冒險記》裡。」²⁹

前面筆者有提到，這部作品與前面兩本比較起來有了不同的轉變。用村上春樹自己的話來說就是從「疏離」轉向了「故事」。村上春樹在談到自己一開始的作品風格時，曾表示那是他刻意要與過去的日本小說形式做區隔之下而形成的。因為他認為以過去日本小說的文體無法表現他想要表現的東西。所以村上的初期風格可以以「疏離」來作為代表，不只是故事中人物表現出的人際關係間的疏離，更是與傳統日本文學的寫作方式的疏離。然而在他成為一個專業作家之後，他體認到必須要漸漸以「故事」來取代「疏離」才能持續自己的寫作生命³⁰。因為村上春樹前兩部作品的新穎風格而喜歡他的讀者們，可能對於《尋羊冒險記》就沒有那麼喜歡了。不但劇情結構完整、連貫，句子也變長了。簡單來說，就是接近於傳統的小說形式。以往的蒙太奇式的運鏡手法以及破碎的句法在村上的長篇小說之中已經不再復見，只在短篇之中還殘留著些許身影。即使有某些期待文體革新的讀者們失望³¹，然而確實如同作者本人所說的，要繼續村上的寫作生命唯有回到故事上頭。之前的方式能夠發展的空間太小了，若是要寫長篇小說必定得回到「說故事」而不能只是之前的「格言」及「教訓」。

²⁹ 同註 18。

³⁰ 村上春樹、河合隼雄著，賴明珠譯：《村上春樹去見河合隼雄》（台北：時報文化，2004），55 頁。

³¹ 相關例子請見《遇見 100% 的村上春樹》49 頁、123 頁。

那麼對於村上春樹而言，故事又是什麼？他在柏克萊這樣說道：「撰寫《尋羊冒險記》時，我強烈地感受到，故事並不是你創造的，而是從你心裡掏出來的東西。故事本來就在那裡，在你心裡。你無法憑空製造，只能把它喚出來……」³²由此可見村上春樹並不是那種先把整個劇情、結構等等都設定好，才依照藍圖一步步完成作品的作家，而是邊寫邊想、依循自己內心的靈感來寫作的類型。像是村上春樹在寫到《1973年的彈珠玩具》的結尾部分之時，一開始並沒有想好要什麼樣的結局，只是單純地想寫一個冷一點、大一點的地方，結果冷凍倉庫的形象就這樣浮現在腦海當中。³³又如：「開始寫《尋羊冒險記》時，我心裡並沒有預設的綱要，第一章我幾乎是隨手完成的，完全不知道接下來故事會怎麼發展。」³⁴。這麼「自發性」的寫作方式的壞處是，故事結構常常並不完整、流於鬆散。優點則是有時或許能夠出現作者也無法掌握、超乎作者能力的佳作。對於村上春樹而言，「架構只是一種承載工具」³⁵，他在乎的是他挖掘自身內心的過程與結果：「能發現水源，能將拼圖碎片拼起來」³⁶。由疏離到故事的轉變不止出現在形式上，像是篇幅變長、結構變成較為完整等等地方，更出現在這種故事的完整性上。如果說前期的疏離是村上心中的故事礦脈的表層岩石碎片，那麼進入「故事」階段的村上則是挖得更深，進而將挖出的礦石組合、精鍊，來呈現於讀者面前。

《尋羊冒險記》能夠討論的面向相當多，傑·魯賓在他的著作《聽見 100% 的村上春樹》當中談到《尋羊冒險記》時，魯賓認為此書的主題在於書中羊博士所說的「現代日本愚劣的本質，是我們從來沒有從和亞洲其他民族的接觸中學到任何東西」。他也認為書中的羊男代表著躲避世界大戰及軍事擴張的人³⁷。然而若從這個角度看來，村上似乎是個反戰、並且對於日本在二次大戰所犯下的錯誤深深反省的人，而這本小說似乎就帶著提醒讀者共同反省戰爭的無意義的意味

³² 同註 18。

³³ 引自賴明珠：〈1973年的彈珠玩具·譯序〉。《1973年的彈珠玩具》，9頁。

³⁴ 同註 18。

³⁵ 同註 18。

³⁶ 同註 18。

³⁷ 《聽見 100%的村上春樹》，90-91頁。

³⁸。這個觀點當然是正確的，在之後的《發條鳥年代記》當中我們還可以見到更多村上對於戰爭的殘酷、毫無理性等等面相的描述，其隱含的意義當然便是對於戰爭的反省與反對軍國主義。不過筆者認為，若是因此就把村上小說染上政治色彩，認為村上小說是宣導反戰的小說（雖然某個程度上確實是）那就太過於狹隘了。以筆者這個世代的人來說，除了仍在飢餓與戰爭中掙扎的第三世界國家居民之外，在資本主義民主社會中成長的我們沒有經歷過戰爭的恐怖，也沒有體認過何謂帝國主義或軍國主義。美蘇冷戰只是兒時記憶，波灣戰爭只是電視新聞畫面，911 恐怖攻擊事件只是茶餘飯後的話題（當然，紐約市民除外）。我們在對於書本的接受行為當中，「先見視野」或者說「先驗圖式」³⁹已經與前幾個世代的人們，像是魯賓先生，大不相同了。就筆者個人而言，筆者看到的是「群體性的失落」與「權力的貪婪」，戰爭反而只是像是舞台布景般的存在，確實存在但只有幫助過場換幕的功用。而正因為「群體性的失落」與「無形的暴力」是每個國家、每個文化、每個世代的人們都會經歷或曾經經歷的，所以村上小說也才能夠世界性地吸引不同國家、不同世代的讀者。關於「失落」的部分前面章節已有論及，在此筆者想談的是「無形的暴力」在《尋羊冒險記》中是如何展現的。

暴力是以各種形式存在的。有些是有形的，像是殺人放火等罪行。有一些是無形的，楊威利提督曾經說過：「軍隊是國家中最強大的暴力組織。」⁴⁰更進一步而言，民主政治也只不過是一種多數暴力的制度，只是它仍然是目前最好的政治制度罷了。社會同樣也是一種無形的暴力組織，像是對再婚及未婚女子的歧視、對同性戀者的排斥等等，這些暴力行為事實上充斥於我們的日常生活之中，而我們或多或少的都默許了這樣的暴力產生，甚至我們就是產生暴力的一份子。村上在《尋羊冒險記》中首次地嘗試描寫這樣的暴力行為，而作為這種無形暴力

³⁸ 像是書中描述的十二瀧町的興衰。這個虛構的小鎮因為戰爭而繁榮，卻也因為戰爭而失去許多年輕的生命，最後隨著戰爭結束又回歸冷清，逐漸沒落。

³⁹ 此為接受美學當中的術語，指每個接受行為一定有著前理解存在，所以每個人的理解與接受度也會不盡相同。例如經歷過戰爭的人跟沒有經歷過的人，對於戰爭這個詞語的意義必然有不同的詮釋。

⁴⁰ 請參閱田中芳樹：《銀河英雄傳說》。

的有形代表的便是書中所出現的黑衣秘書。當他向主角的搭檔提出停止發行刊有「羊」的相片的雜誌以及想見主角一面的要求時，是這樣說的：

「如果希望不能達成的話。」男人說。「那麼你們也完了。從今以後，這個世界上將沒有一個地方你們進得去的。」⁴¹

黑衣秘書如何有資格講出這樣的話？

他所代表的「先生」藉由「羊」的力量獲取了大筆的金錢，再用金錢收買了一整個保守黨的派閥以及廣告業界。控制政黨派閥很容易理解，那麼為什麼要控制廣告？主角的搭檔這樣解釋：「所謂控制廣告，就是指幾乎控制了所有的出版和電波媒體的意思。沒有廣告的地方也就沒有出版和電視、電台。就像沒有水的水族館一樣啊。你眼睛所接觸到的資訊，百分之九十五是已經被金錢收買並篩選過的。」⁴²而先生的資金來源則是股票，利用龐大財力操控股市，進行收購、併吞。因此，「換句話說先生可以說是坐鎮於政治家、資訊產業和股票這三位一體之上。……對他來說，要剷除一本PR雜誌，讓我們變成失業者，簡直比剝水煮蛋還要簡單呢！」⁴³而在先生因為腦瘤陷入昏迷不醒狀態之後，事實上黑衣秘書已經是這個先生所建立起的具有強大力量的秘密組織的實質操控者了。以他的力量，要讓國家對外發動戰爭都不成問題，更別論要讓像主角一樣的平凡普通老百姓喪失所有一切。這種強大的暴力力量不是有著一群黑社會分子拿著鎗對著主角這樣地直接性、有形的暴力，而是無形的卻又如影隨形的監視、箝制、阻礙、奪取等等。他們不用派人跟隨也可以掌握主角的行蹤，代表著他們隨時可以調閱到各個場所設置的監視器畫面。只要他們一聲令下，全日本絕對不會有任何一家公司敢任用主角。諸如此類的事情並不只是小說虛構的情節而已，在現實中也是正在發生當中。或許不像先生那麼權傾天下，但是筆者認為每個國家都有著類似於

⁴¹ 《尋羊冒險記》，67 頁。

⁴² 《尋羊冒險記》，70 頁。

⁴³ 同上，71 頁。

先生的人物存在。他們不像過往的蘇聯或者納粹統治下的德國一般，至少那時的人民還清楚瞭解自己是受到秘密警察的監控。這些「先生」們使用的方法是讓人民難以察覺、甚至高興地去接受的。從希特勒到目前我國台灣的藍綠對決都是政客操控媒體影響民眾意志的例子，處在其中的民眾們大部分都是被操控而不自知的。這就是最明顯的無形暴力。那麼，主角在這樣的情境之下他是怎麼面對的？這裡村上讓主角說出了一段看來很阿Q式的話：

……我能夠失去的和煩惱的事幾乎沒有。跟太太已經分手了、工作打算今天就辭掉、房子是租來的、家具也沒有什麼像樣的，至於說到財產也不過存款兩百萬和中古車一部，還有一隻上了年紀的雄貓而已。衣服全部是退流行的，手頭的唱片大多也像古董品一樣了。既沒有名望，沒有社會信譽，也沒有性魅力。既沒有才華，也不怎麼年輕。經常都會說一些無謂的話，事後卻很後悔。總之，借用你的表現法的話，是個平庸的人。除了這些之外，我還有什麼可喪失的嗎？如果有，請告訴我。

儘管後來主角還是決定去找羊，但是這裡村上很清楚了表達出他對於被逼迫、被命令的厭惡，對這種無形暴力的消極抗議。然而主角沒有能力去抵抗、去解決這樣的事態，儘管他自己認為自己沒有什麼值得珍惜的事物。最後解決整個事件的人還是回到這部小說中的「帶著懷錶的兔子」——主角的朋友：老鼠。

老鼠在離開家鄉之後一直在四處旅行遊蕩，像他這樣多愁善感的少年如果讓他找到一個值得奮鬥的目標的話，他是可以把熱情都灌注其上而成就一番事業的，可惜的是老鼠並沒有找到。他在旅行的當中遇見了離開「先生」體內的「羊」，但是他並沒有接受「羊」，而是決定完全埋葬「羊」與所有跟「羊」相關的事物：先生創立的地下組織、想得到「羊」的力量的黑衣秘書等等。老鼠託主角在雜誌上刊出「羊」的照片，藉以引誘黑衣秘書前來，並且以自己的身體做餌，讓「羊」進入後上吊自殺。再藉由主角的幫助啟動定時炸彈，讓黑衣秘書隨著「羊」的一

切灰飛煙滅。在這裡筆者比較好奇的是：老鼠為什麼不接受「羊」？「羊」的力量其實並不帶有邪惡性，說穿了只是超乎常人的群眾魅力、精密的計畫能力、果決又正確的判斷力等等，這些特質在歷史上許多偉人都曾擁有，並不是說像是浮士德一樣需要向魔鬼簽下契約才能獲得的力量。然而當主角詢問老鼠為什麼拒絕「羊」的時候，老鼠是這樣回答的：

我喜歡我的軟弱。也喜歡痛苦跟難過噢。我喜歡夏天的光、風的氣息和蟬的聲音，我喜歡這些東西。毫無辦法的喜歡……⁴⁴

儘管「羊」向老鼠展現的是對老鼠而言「好得太奢侈的東西」，但是代價卻是「羊」要佔據老鼠的身體、思想……所有的一切。我們這位擁有「真正的軟弱」、「不斷被黑暗拉進去的軟弱」⁴⁵的老鼠先生，不願意選擇那在世人看來至高無上的力量，只為了保有自我，即使那是被社會視為無用、墮落、腐敗的軟弱自我。從這裡可以看出村上極端的個人主義，村上表現出的意念是個人的自由意志高於一切，不管是多麼強大的權力都無法將其奪取或扭曲。從這個角度來說，《尋羊冒險記》在冒險偵探的外衣之下，其實蘊含了個人究竟應該如何面對社會強大力量的省思。

二、《開往中國的慢船》、《遇見 100%的女孩》、《螢火蟲》

在《尋羊冒險記》出版之後到《世界末日與冷酷異境》發表之前，村上春樹將舊作整理之後出版了《開往中國的慢船》（1983）、《遇見 100%的女孩》（原名《看袋鼠的好日子》，1983）、《螢火蟲》（原名《螢、燒穀倉、其他短篇》，1984）三本短篇小說集，其中前兩本主要收錄的是在《聽風的歌》、《1973 年的彈珠玩具》

⁴⁴ 《尋羊冒險記》，318 頁。

⁴⁵ 《尋羊冒險記》，316 頁。

時期所創作的作品，《螢火蟲》中的作品寫作時間則較為後期，甚至有部分是《尋羊冒險記》出版之後的新作。村上春樹一向有著長短篇小說交錯寫作的習慣，他在《螢火蟲》的後記中寫道：「有時我寫了長篇，會感到一種茫然的悔意，隨即開始寫短篇。短篇寫作期間，又感到可能有說不完的事，只好改長篇來寫。這樣成了我寫作的習慣。」⁴⁶

雖然村上春樹認為自己是「天生的長篇小說家，存在的價值就在別人對我的長篇小說的評價。寫短篇小說很重要，我也很喜歡，可是我堅信把我的長篇小說拿掉之後，就看不到我的存在了。」⁴⁷，不過作者之言當然不可盡信，筆者以為其短篇小說的文學價值雖然比不上他的其他長篇小說，但是村上的短篇小說確實有其獨到之處，某種角度而言是毫不遜色的。筆者認為最大的原因在於「幽默」。

（除了簡約和韻律之外）我想擁有的第三種風格是幽默。我希望別人可以開懷大笑，也希望讓他們寒毛直豎，讓他們怦然心跳。⁴⁸

這段話摘自村上春樹 1992 年時於柏克萊大學鄔娜人文講座之演講，從這裡可以看出村上春樹與一般純文學作家——純文學向來給人嚴肅、不易親近之感——的不同之處。就像美國文學史上的經典作家馬克吐溫（Mark Twain）以幽默著名卻也曾以幽默被非議一樣，村上春樹的幽默風格也被一部份人視為不能進入純文學殿堂的印記，特別是在他寫了一本暢銷書之後（指《挪威的森林》）。然而筆者以為，幽默確實是成就偉大作品不可或缺的元素之一。一部作品即使內涵再如何豐富，如果枯燥乏味有如嚼蠟是很難吸引讀者閱讀的，而作品失去了讀者便就僅止於是印於紙張之上的符號，本身並沒有意義可言。

村上擁有的幽默的風格在他的短篇小說中特別明顯，筆者認為或許是短篇的結構比起長篇更能肆意揮灑之故。各種天馬行空的情節，比在長篇作品之中出現

⁴⁶ 《螢火蟲》，154 頁。

⁴⁷ 《聽見 100% 的村上春樹》，262 頁

⁴⁸ 《聽見 100% 的村上春樹》，166 頁

的更頻繁也更荒誕。例如《開往中國的慢船》中一篇名為〈貧窮叔母的故事〉的短篇，作者全文之中都沒有解釋「貧窮叔母」究竟是什麼，甚至還安排了一幕主角因為背上的貧窮叔母被邀請至電視台做訪問，主角與主持人之間的對話很難不令人聯想是對於喜歡蒐集奇人異士、小道消息等新聞談話性節目的諷刺。《遇見100%的女孩》之中的〈海驢的節慶〉也是充滿用幽默的對話呈現出來，對於動不動引經據典、以詭辯為自豪的人們的嘲諷。〈唐古利燒餅的盛衰〉在我看來更是對於文學獎的評審制度做了戲劇化幽默且辛辣的批判。

村上的短篇小說除了幽默的元素之外，也有不少像是在為長篇小說做練習一般的篇章，《螢火蟲》之中的〈螢火蟲〉、〈隨盲柳入眠的女人〉兩篇，便可說是《挪威的森林》的前身。這些篇章天馬行空依舊，但是更多了些細節的刻劃，有的甚至比長篇小說還要仔細。收錄在《遇見100%的女孩》中的〈五月的海岸線〉與《尋羊冒險記》之中主角回到家鄉的那一節十分的相像，但是《尋羊冒險記》中的描寫較為簡約，而〈五月的海岸線〉更清楚地描寫出那種多年後回到家鄉卻發現人事已非的悲哀心情。對照前面提過的村上春樹所說自己長短篇交錯創作的的原因，筆者推測寫作短篇對於村上春樹而言是一種轉換心情的方式，一方面以不受拘束的短篇釋放自己因為寫作長篇而累積的壓力，一方面在寫作短篇之際所嘗試的新技法或寫作時獲得的新靈感也可以作為下一篇長篇小說的參考。

第三節 《世界末日與冷酷異境》

一九八二年，在《尋羊冒險記》完成後的次年，村上春樹開始到國外旅行。剛開始是幾個星期，漸漸地時間拉長到幾個月，後來甚至長期在國外過著四處遊蕩的旅居生活（八六年至八九年在歐洲，九〇年回到日本一年後，又於九一年前往美國，直至九五年六月才回國）。這段旅居外國的經歷對於之後村上小說的第二度轉變有著相當重要的影響，筆者會在後面章節再詳加論述。本節主要的討論對象是他在八五年發表的個人第四部長篇小說，也是他真正脫離《聽風的歌》三部曲時期仍然稍微青澀的「疏離」階段，成為熟練的故事創作者的代表性作品。這部作品便是獲得「谷崎潤一郎賞」的《世界末日與冷酷異境》。另外，在《尋羊冒險記》之後的短篇集《迴旋木馬的終端》是村上春樹眾多短篇小說集中相當特殊的一本，本節也將在最後一併討論。

一、《世界末日與冷酷異境》

《世界末日與冷酷異境》的中譯本譯者賴明珠女士在書前的譯序中提到，村上春樹在寫作此書時開始每天長跑並戒了菸，賴明珠並引述了村上春樹的話：「他說要『切開』自己體內的東西，需要有切開的力氣。……寫完這本之後，他有三年不能再寫長篇，因為他太用力了，他把想寫的東西，能寫的東西，全部用出來，連自己體內一切不完美的、污穢的東西在內，一切都總動員地寫完了。」然後賴明珠又描述了這種「切開」自己的情況是如何呈現在書裡的：「在《世界末日與冷酷異境》中，他非常坦誠而用力地試圖切開自己。看他如何把頭腦切成左腦和右腦分別使用，把自己切成肉身和影子各自獨立行動，試圖捕捉意識與潛意識的流動移轉，試圖揣摩有心與無心的不同境界，試圖探索愛和夢有無之間的分際，生與死、不死與永生的可能，試圖穿梭於不同時間於空間之間，界定人生的完全

和不完全……」⁴⁹。

賴明珠女士所說的左腦與右腦、意識與潛意識的對照，便是筆者也一再提及的村上作品的基調：以現實對照非現實、以寫實對照虛構。這種分歧的寫作方式一再出現於村上小說當中，如之前《聽風的歌》、《1973 年的彈珠玩具》的「我」、「老鼠」，同樣地之後的《挪威的森林》中的「我」與直子也是如此。在《世界末日與冷酷異境》當中，小說世界明顯地分成了兩個：屬於現實的〈冷酷異境〉與屬於幻想的、潛意識的〈世界末日〉，兩個世界互相關連且互為表裡。這種平行世界在章節裡交錯出現、最後在合而為一的技法並不特別，在偵探小說或科幻小說裡便常常見到。然而特別的是，村上在描寫本來應該是屬於超現實的〈世界末日〉部分使用極為寫實的手法，反而在〈冷酷異境〉部分卻充滿了超現實的人物與事件。更進一步說，在虛構的世界裡虛構變成了現實，而在對照之下現實世界裡的「現實」反倒看起來像是非現實了。這種實中有虛、虛中有實的寫作方式讓這種對比更為強烈，也更突顯出某些真正現實中的荒謬之處。例如〈冷酷異境〉中描寫的世界理應較為接近現實世界的，主角住在似乎是 90 年代的東京、想要在退休後在山中買間小屋悠哉地過日子，學習希臘語跟大提琴。然而主角從事的是叫做「計算士」的工作，工作內容是使用自己的大腦作為密碼轉換工具來將重要資料轉換成密碼（或將密碼還原成資料），敵對的組織「工廠」會為了盜取資料捕捉記號士把大腦取出、開發出轉換方法的科學家（他還發明了消除聲音的裝置）利用他做某種實驗，使得他的意識將會逐漸消失而被潛意識取代……再加上像是勞萊與哈台般的奇怪殺手搭檔、東京的地底下住著會吃人的不明生物「黑鬼」等等，一切的一切都帶著不太可能在現實中發生、屬於非現實的味道。反觀〈世界末日〉即使有著獨角獸、影子可以從人身上剝除等等一看就知道是虛構故事的情節，但是從獨角獸的體色到鎮民們的互動細節全部描寫得鉅細靡遺，並且優美地讓讀者活像是在欣賞一幅小鎮的風景畫，之寫實的程度比起 19 世紀現實主義的作品們毫不遜色。讀者進入書中世界之後將難以分辨究竟哪一方才是書中的真

⁴⁹ 《世界末日與冷酷異境》，第 9 頁。

正現實世界。

要架構這樣的平行世界，小說的整體結構與細節的設定必須非常小心，而村上在自《尋羊冒險記》轉向「故事」之後，在此再次地展現了他說故事的功力。雖然〈世界末日〉與〈冷酷異境〉兩個故事以交錯的章節進行，各自陳述不同的世界，但是兩者之間卻在許多細節上相互呼應，前後章節之間也可以發現許多精心安排的伏筆。像是兩個故事的主角都認識了一個在圖書館工作的女孩，同樣在主角心中佔有重要地位。在書的第一章（也是〈冷酷異境〉的第一章）裡主角用口哨所吹的歌曲「Danny Boy」正是第卅六章（〈世界末日〉的第十八章）裡主角爲了找回自己的心的關鍵歌曲，而「世界末日」這個標題也正好是〈冷酷異境〉裡博士替主角的意識之核所取的名字。同樣是〈冷酷異境〉的第一章主角爲了打發時間用兩手平行地計算兩邊褲袋裡的零錢（暗示著計算士的身份），在重新計算時發生了錯誤（暗示著後來大腦迴路的「跳針」）。種種這些細節與伏筆的安排設定，證明了村上不凡的故事架構能力。限於篇幅所致，筆者在此僅各自擷取一個筆者認爲的重點加以論述。

組織與工廠

在〈冷酷異境〉的這部分故事中，「組織」與「工廠」其實並不是非常重要的名詞。「組織」是計算士所屬的組織，而「工廠」是記號士的組織，兩個組織互相敵對，記號士保護資料而計算士盜取資料，有點像是電腦防火牆軟體公司與電腦駭客之間的關係。但是瞭解了這些只是瞭解了故事的背景資訊罷了，就算不甚了解也並不會對閱讀造成致命的影響。筆者之所以想要把這兩個詞語拿出來特別說明的原因是在書中的第廿九章（〈冷酷異境〉的第十五章）中，主角「我」與博士的孫女有著這樣地一段對話：

「祖父不再信任『組織』本身了。」女孩說。「祖父說計算士的『組織』

和記號士的『工廠』是同一個人的右手和左手啊。」

「為什麼？」

「也就是說『組織』和『工廠』所做的事在技術上幾乎是一樣的。」

「在技術上啊。不過我們是在守護資訊，記號士是在盜取資訊。目的完全不同啊。」

「不過，如果，」女孩說。「『組織』和『工廠』是同一個人的手在操作呢？也就是說左手偷東西，右手守東西？」⁵⁰

從《聽風的歌》開始，村上的小說一直都表現出某種個人對於群體的無奈感。無法融入群體之間的主角不是放逐自己不然就是隨波逐流，主角的自由意志通常是被壓抑、不由自主的。像是在《尋羊冒險記》中被迫去尋找那奇妙的羊一般，這一次的主角「我」仍然是處於被動的狀態下。博士爲了自己的實驗，擅自更動了「我」腦中的運轉迴路，而在博士的實驗室意外地被記號士破壞之後，主角的思考迴路已經無法再復原，只好靜靜地等待「世界末日」的來臨。這一切都沒有經過「我」的同意，就像個傀儡一般被人操弄在手中而不自知。雖然「我」的個性還算樂觀，並沒有歇斯底里地怨天尤人，而是苦中作樂地思考如何迎接「死亡」的到來。不過對於背後的那股迫使主角走向如此命運的力量，筆者相當感興趣。相較於《尋羊冒險記》之中，還算是有形的力量（村上至少在書中有描述了那力量可以控制國家的政治、經濟等方面，也有黑衣秘書這樣地形象十分鮮明的代表人物），〈冷酷異境〉當中的這股操縱主角的力量卻是無形的。「我」順從地接受了「組織」的命令，認真地完成了委託的任務，卻依然被夾在「組織」、「工廠」與博士之間被耍得團團轉，而且也完全不清楚自己到底是被什麼逼進這樣的死胡同。因爲主角只是組織結構的末端，像是兵蟻一般的小角色，根本無法瞭解上面的真實情況。

如果說，〈冷酷異境〉這部分相較於〈世界末日〉而言是屬於偏向描寫實際

⁵⁰ 《世界末日與冷酷異境》，391-392 頁。

現實世界的，那麼筆者很想把〈冷酷異境〉視為現代資本社會中的一則寓言。在現代的資本主義社會裡，尤其是像是美國、日本等高度資本主義社會，掌握了資訊就等於掌握了一切，因為掌握資訊的意思事實上就等於掌握了大眾傳播、等於掌握了經濟與政治，因為這三者皆是建立於資訊之上。那麼如果真的有那麼一個組織存在，它可以左手掌握資訊、保護資訊，右手竊取資訊、販賣資訊，那麼它的力量之強大甚至可說凌駕國家之上了。筆者當然不認為事實上真的可能有這樣強大的組織存在，但是許多具體而微的小「組織」、小「工廠」正充斥著當今的世界上。舉一個與文學較為相關的例子：像是我國每年的兩大報文學獎（聯合報、中國時報），儘管其他的出版社或地方縣市政府也有舉行各式的文學獎，儘管網路文學的興起使得文學的發表空間大為擴展。但是以台灣而言，兩大報文學獎依舊是晉身文學場域（更精確一點的說：純文學）的標章，獲得與否常常會影響此一作家是否能夠真正地在文壇立足。這種現象筆者預想會逐年消退，然而目前來說兩大報文學獎的影響力仍是無可置疑。而由於兩大報文學獎在文學界的影響力是如此巨大，假設說它們連續兩三年都頒發給某一性質的作品，例如鄉土文學，那麼就可能會在文學界掀起一陣鄉土文學風潮。兩大報文學獎左手掌握了文學場域的入場卷，而右手呢，在筆者看來是掌控了文學的詮釋權。一方面歡迎各式各樣的文學創意，一方面卻仍然封閉地只認可它們認可的「文學」。這種現象，筆者以為是與「組織」和「工廠」無異的。在其他方面，從流行音樂的排行榜到微軟的托辣斯(TRUST)行銷手法，都可以見到些許端倪。筆者個人認為，〈冷酷異境〉正是以戲劇化的故事呈現了被各式各樣「組織」和「工廠」包圍的現代人的生活。

牆

傑·魯賓在其著作《遇見 100%的村上春樹》中引用了曾經翻譯過村上龍（與村上春樹同時代的日本作家）的科羅拉多大學博德分校亞洲研究中心主任史蒂芬·史耐德（Stephen Snyder）所說的話，史耐德認為〈世界末日〉中被高牆環

繞、喪失記憶的這個社會是一種隱喻，代表猶豫著不敢承認過去，也不敢積極界定未來在全球角色的日本。魯賓身為村上春樹作品英譯本的譯者也是好友，雖然認為這樣的解讀賦予了村上春樹平時不願涉足的濃厚政治意識。但是他並沒有加以否認，甚至也提出了〈世界末日〉中「上校」這個角色反映了戰前保守的日本人對海外「危險思想」的恐懼，而「牆」就像是日本社會一樣，警戒地監視著任何膽敢逾越界線的人⁵¹。在日本，近年來確實對於日本身為一個經濟大國是否該多負起一些國際責任，例如修改和平憲法、自衛隊出兵伊拉克、爭取成為聯合國安理會常任理事國等等議題引起了廣泛的討論。「不敢承認過去，也不敢積極界定未來在全球的角色」這樣的評語可說公允，不過，筆者認為這樣的觀點除了賦予文本過多的政治意涵之外，更有偏狹之嫌。瞭解日本文化、日本社會的人，對於這一本日本作者所著的日本小說，當然也許會對於這一點或有所感。然而不懂日本文化、不瞭解日本歷史的讀者們，他們從文本中所理解的當然不會是這種觀點，而是依照個人的前視野加以自由詮釋，而筆者所希望找出的正是在個別自由詮釋之下的共通之處。

從〈冷酷異境〉中的線索我們可以得知，〈世界末日〉中的世界事實上是〈冷酷異境〉的主角「我」的潛意識世界，所以裡面的一切都是「我」的一部份。不論是兇狠的「門房」、冷漠的「上校」還是圖書館的女孩或是牆，都是「我」的內心——或者說是潛意識——所創造出來的，他們都代表著「我」所察覺及不能察覺的部分自己。因此即使撇開關於作者背景的知識，讀者還是可以理解〈世界末日〉的世界，因為那是每個人心中都有的內心世界，只要以人性的角度去欣賞、理解即可。

以筆者——盡量普遍性、常識性地——的個人觀感，所謂的「牆」是主角創造出來保護自己內心的一種殼，讓自己不輕易交出真心給別人，也不讓別人輕易地進入自己的內心。內心中有著這樣的殼的人，一般多半不是因為他們冷漠無情，而恰恰相反地是因為他的內心太過纖細敏感，為了怕自己受傷而不得不築起

⁵¹ 《遇見 100%的村上春樹》，127-128 頁。

一道保護牆來隔離冷漠無情的社會與自己真正的內心。從此觀之，村上小說中的角色多少都帶著對世事冷漠、對社會疏離的傾向，或許就是因為他們的心中都有著這麼一層殼、一道牆。〈世界末日〉中的牆也是如此，它厚實、堅強、高大，只有鳥能夠飛越，還有著類似能夠吸取人的生氣的魔力，讓「我」只是稍稍比較接近它就發了三天的發燒。不過在這個被牆包圍的小鎮中仍然有著出口：一片湛藍色的深潭，經由潭水可以游出牆外出去外面的世界。這就像一個人即使有著無比堅強的內心，在心底深處仍然會有著缺口一般。故事的最後，「我」決定不和影子一起逃出的結局，也表現出了即使要放棄一部份的自我（影子）也要保護內心深處那些記憶，不論是好是壞，因為那往往是最真實的自己。

〈世界末日〉是一篇描寫潛意識世界的故事，用意識層面的邏輯來論述它其實筆者以為是有些不當的。那就讓筆者採取以文本解析文本的方式作結吧，下面是網路作家燕形昱的小說〈出走〉中的一段，也許反而更可以精確地〈世界末日〉中的牆所要表達的意念，：

我下車走到老人的身旁，在這種距離下更清楚地感到老人的老邁。他的脊骨彎曲，血管四處凸起，皮膚鬆垮得像只是披著一樣。

「你認為這座牆怎麼樣？」他問。並不是對著我說的，老人的目光一直投射在牆上，未曾離開。可是這裡只有我和他而已，所以應該是在問我吧。

「很雄偉的一道牆。」我說。

「你覺得你有辦法越過它嗎？」老人並未理會我吃驚的神情繼續說道：「你也是想要出城的人吧？回去，這座牆伴隨城市而生，也將伴隨城市而死，在城市滅亡之前，這座牆將永遠不會消失，也將無人可超越。」

我再次仔細地凝視著牆，這是我第一次如此接近地看著它。心中所浮現的是一個個得到具體化實例的形容詞：不朽、永恆、完美無瑕，作為一個屏障它實在毫無缺點得過分。

「你不覺得奇怪嗎？為什麼這條沿著牆圍繞城市的路上竟然毫無人跡，明

明距離街道只有四十公尺左右而已？」老人提出了我的疑問。他像是就等人來問他似地不等我回答便繼續說了下去：「牆保護了城市，但同時也限制著城市。人們自小就被告知了牆外的危險與城的安全，於是人們遺忘了他們本身其實也是由外面而來的。牆對城裡的人們而言，是既堅固厚實而又薄如紙幕的，人們一方面相信著牆將永遠保護著他們，他們將能夠永遠安全地在城內生活下去，另一方面他們又彷彿看見那永不會實現的恐懼推倒了牆而來。」

我看著眼前這座擁有壓倒性完美的存在，被震攝的意志力已經消磨得幾乎不見。不可能，我想，由人建立的牆已有了屬於它自己的力量，人們無法超越的力量。

但是，它的力量是從何而來？

「為什麼您會對牆的事這麼了解？」我問。我所認識的所有人，對於牆的認知也幾乎全是由謠言拚湊而成的砂堡，只要被時間之流一沖刷便立刻變換了面貌，從未有人能對牆了解得如此清楚。

老人沈默了。他望著我的眼睛，流露出難以置信的神情。「孩子，你為什麼要出去？」他問：「在城內不是更安穩舒服？外頭的世界不是你能預測的。」「我不知道。」我坦白地說：「但我就是感到必須出去不可，城內並沒有我所尋找的東西，那不斷吸引我、呼喚我的東西。」

老人嘆了口氣，像是看見擱淺的鯨魚而發出的惋惜聲。「這麼多年了，只有你能在這座牆面前仍然還存有離開的念頭。」

「那麼，果然是您散佈了那些有關城的謠言？」

「不，那是那些失敗的人們所說的。我，只是在這裡讓他們再選擇一次而已。但是除了你之外其餘的人都選擇了回頭。」

「而每一次失敗都使牆更加完美是嗎？」我說：「牆的力量來自於人的迷

失。」……⁵²

村上與燕彤昱所描寫的牆事實上都是一種人們內心的潛意識所建立起來的保護自我內心的「殼」，它保護真正的自我不受到外在世界的傷害。但是同時那也是一種限制，於是潛意識之中就有了想突破自我的衝動，這種想要到另外一個世界的衝動在村上小說中屢見不鮮，後面筆者會有更詳細的論述。

二、《迴轉木馬的終端》

《迴旋木馬的終端》與村上其他短篇小說集不同的地方是，它不是由原先發表在雜誌上的短篇舊作輯錄而成，而是一種刻意為之的成果。村上在前言中這麼寫道：

要把收在這裡的幾篇文章稱為小說，我多少覺得有點抗拒，說得明白一點，在正確的意義上這些並非小說。……然而收集在這裡的文章，原則上即是事實。我從很多人聽到各式各樣的事情，把那些寫成文章。當然我為了不給當事人添麻煩，所以都把細部做了各種調整，雖然不能完全算是事實，然而情節的概要則是事實。既沒有刻意誇張使事情變得有趣，也沒有添加什麼。我努力把我所聽到的，盡量不破壞原有氣氛地反映在文章裡。一連串這類的文章——假定稱為素描吧——剛開始我本來是為了寫長篇小說，預先暖身而作的。因為我忽然想到如果把事實盡量照事實的原樣整理起來，這種作業對往後準備作什麼時或許會有用處。所以最初的階段，我完全沒有打算把這素描變成活字。……⁵³

⁵² 燕彤昱：〈出走〉。http://home.pchome.com.tw/soho/85203131/go_away.htm

⁵³ 《迴旋木馬的終端》〈前言〉，第6頁。

稍微有點閱讀經驗的現代小說讀者應該都不會輕易地相信作者之言，這種似真還虛的手法在現代小說中並不少見，近年來較為著名的有義大利語言學家、作家安伯托·艾可（Umberto Eco）的《玫瑰的名字》、《昨日之島》等等作品⁵⁴。果不其然在日後村上春樹自己也承認說這本書確實是虛構的，並提到他的目的在於訓練自己撰寫逼真、紀實文字的能力⁵⁵。事實上雖然《迴旋木馬的終端》的出版日期較《世界末日與冷酷異境》晚⁵⁶，但是其撰寫時間是從《尋羊冒險記》之後就開始的，所以上面曾提到《世界末日與冷酷異境》中的寫實風格應該便是這種練習下的成果展現。

然而回過頭來撇開作者之言來看——不論是試圖說服讀者相信其為事實的前言或者是後來自己招認其為虛構作品的全集附錄——這本短篇小說集可算得上村上眾多短篇小說集中的上乘之作。一來它由於披掛著事實記錄的外衣，使得其中的文字除了村上原本就有的清新可喜風格之外，更多了些親近之感。讀者（無論相信是事實與否）在閱讀之中可以更容易進入其中，而不會被抽象的譬喻等等困擾。再來，因為其故事都是在現實中可能發生在你我周遭的小事，在將這些故事寫成「事實」之際比起原本就是架空的虛構故事更需要注重細節的描寫。也就像是村上書中的主角常作的一般，「用一臉正經的態度說笑話」，而且要說得好、說得讓人信以為真，筆者認為在這兩點之上村上相當成功的。如果說《世界末日與冷酷異境》是代表村上從「疏離」走向「故事」階段的完成，那麼《迴旋木馬的終端》就是這段路途中的一段必經的橋樑。這次成功的練習所帶給村上的改變並不只是寫實的書寫能力而已，更有著標誌村上已成為能夠玩弄讀者、遊走於虛實之間的故事作者的意義。

⁵⁴ 艾可在《玫瑰的名字》的作者序中佯稱自己收到了一份古代手稿的複寫本，再以此為本翻譯而成《玫瑰的名字》，而在《昨日之島》中艾可則從頭至尾都以引述的方式，試圖讓讀者相信故事並非他所編造，他的工作只是加以整理而已。

⁵⁵ 《村上春樹全作品 1979-1989》第五卷附錄（東京：講談社，1991）。

⁵⁶ 《世界末日與冷酷異境》出版於 1985 年六月，而《迴旋木馬的終端》為同年十月。

第三章 從故事到參與：村上小說的轉變

本章將接續第二章的討論，繼續探究村上小說在進入故事階段之後，在各方面與之前的疏離階段有何不同之處。特別是自《發條鳥年代記》之後，村上小說的寫作風格又有著再次的轉變，在故事之中又加入了許多的新元素，關注的焦點也從個人放大到了社會之上。這即是村上小說的第三階段「參與」的開始。這樣的轉變帶給了村上小說什麼樣的影響，也將是本章討論的重心。

第一節 《挪威的森林》、《舞·舞·舞》

從《世界末日與冷酷異境》結束之後，村上又轉而開始寫起短篇小說，一直到開始寫《挪威的森林》之前這段時間的成果即是 1986 年四月出版的村上春樹第五本短篇小說集《麵包店再襲擊》。同年年底，村上春樹夫婦決定旅居歐洲，他們一開始前往羅馬，後又搬至希臘。接下來幾年除了 88 年曾短暫回到日本停留之外，基本上村上春樹一直是處於長期四處遊蕩的旅居國外生活（從羅馬到希臘、德國，後來又前往美國的紐約、普林斯頓等地），直到 1995 年才真正返回日本定居。而在 86 年到 88 年旅居南歐的這段時間村上春樹先完成了他個人最為暢銷、上下兩冊共銷售了三百多萬套⁵⁷的作品，這部作品即是本節討論的目標之一《挪威的森林》。而本節另外要討論的作品則是在嘗試了《挪威的森林》充滿感情的寫法之後，村上回到原來的冷漠理性路線的作品《舞·舞·舞》。

一、《挪威的森林》

對村上春樹而言，《挪威的森林》是一種全新形式的挑戰。他說：「許多讀者

⁵⁷ 據村上春樹辦公室的統計，截至 2000 年 3 月 31 日為止，上冊共售出 3915500 冊，下冊共售出 3522900 冊。

認為我在《挪威的森林》中退步了，辜負了我先前所有作品的立論⁵⁸。然而對我個人而言正好相反，它是一種冒險，一種挑戰。我沒寫過這類直接、單純的小說，我想考驗自己。」⁵⁹

確實《挪威的森林》與之前所有的村上小說都大異其趣，不但有著大量的性愛場面，而且正如作者所說的「直接、單純」，使得許多讀者認為這是一部自傳體小說。傑·魯賓也認為村上在《挪威的森林》技法上最大的成就，或許就在於成功利用自傳式的日本私小說傳統來完成全然虛構的作品⁶⁰。村上拋棄了過去一貫地讓主角保持冷漠、似乎對世事毫不在意的方式，深入地去描寫角色內心中激烈的情感。以下就讓筆者來試著檢視村上嘗試挑戰的成果。

從《挪威的森林》的後記中我們可以得知《挪威的森林》的前身是一篇叫做〈螢火蟲〉的短篇小說⁶¹，基本上其內容便是《挪威的森林》的第二、三章，並沒有太大的更動。其中的故事架構十分地簡單：主角渡邊的高中好友KIZUKI不知道原因地自殺過後一年，渡邊無意中遇見了KIZUKI的女友直子。兩人由於同樣與故人有著親密關係而開始熟悉進而產生感情，然而直子的精神狀態在青梅竹馬的KIZUKI亡故之後如同失去了半身一樣逐漸地損壞，終於從大學休學而進入療養院休養。儘管渡邊對於直子抱著深深的愛意，也不斷地想要說服直子讓她從泥沼中脫離，然而一切的努力終歸於白費，渡邊只能眼睜睜地看著直子步向死亡。所幸渡邊身邊出現了一個與充滿死亡氣息的直子相反的充滿生命力的女孩小林綠，渡邊也因此才能從KIZUKI與直子的死亡陰影之下解放。當然當中有著許多支線的劇情，但是主線仍環繞在渡邊、KIZUKI與直子、綠這兩男兩女身上。

然而故事結構的簡單並不影響作品整體的價值，村上獨特的風格所在便是在於他能夠將一個簡單卻抽象的概念以小說的形式加以具體化呈現。《挪威的森林》

⁵⁸ 在《聽風的歌》當中曾有作者不想在小說中描寫性愛與死亡的暗示。

⁵⁹ 轉引自《聽見 100%的村上春樹》，153 頁。

⁶⁰ 《聽見 100%的村上春樹》，156 頁。

⁶¹ 收錄於短篇集《螢火蟲》之中。村上春樹有著將其認為可以延伸的短篇小說寫成長篇的習慣。如《發條鳥年代記》是由短篇〈發條鳥及星期二的女人〉發展而成，《世界末日與冷酷異境》則是根據未發表的短篇〈街與其不確定的牆〉。

其中有一個類似中心命題的概念存在，用村上自己的話來說，也就是「死不是以生的對極形式、而是以生的一部份存在著」⁶²。整個多達數十萬字的小說即是包圍著這個命題而展開。村上在書中運用了他一貫的意識流手法，並沒有讓角色在其中直接對這個主題提出論述或看法，而是採取「拒絕直接觀視」的方式，以作者特殊的輕快筆調經由看似不經意的對話、事件、聯想，營造出一種蒼白、虛無的氣息，建立起生與死並存的小說世界。由於這種氛圍是零散地充斥於小說之中，並沒有集中的描寫可於此提出做為例子，筆者在此姑且舉出一段較為具有代表性的段落以資佐證：

我依然倚靠在扶手上，望著那樣的螢火蟲。我和螢火蟲雙方身體都長久不動一下地靜止在那裡。只有風從我們周圍吹拂而過。黑暗中櫟樹無數的葉片相互摩擦著。

我一直繼續等待下去。

螢火蟲飛起來是在那很久以後的事。螢火蟲好像想起什麼似地忽然展開羽翅，下一個瞬間已經越過扶手浮在淡淡的黑暗中了。牠簡直就像要取回失去的時間一樣，迅速地在水塔旁邊畫出弧線。並短暫地稍許停留瞬間等那光線能夠被清晰地看出暈染進風中，然後才終於朝東方飛走。

螢火蟲消失之後，那光的軌跡依然長久留在我的印象中。在閉上眼睛的厚重黑暗中，那微弱而輕淡的光，就像喪失可去之處的遊魂般，長久長久繼續徘徊不去。

我在那樣的黑暗中幾次試著伸出手。手指接觸不到任何東西。那微小的光總是在我手指的稍前方一點點。⁶³

這一段敘述是在描寫主角渡邊得知直子休學住進療養院之後，偶然收到室友

⁶² 村上春樹著，賴明珠譯：《挪威的森林》（台北：時報文化，2003年二版），上冊38頁。

⁶³ 《挪威的森林》上冊，66頁。

所送的螢火蟲，渡邊來到屋頂將螢火蟲放生的情形。然而在文字之間，我們彷彿也能感受到渡邊心中那股惆悵而悲哀的心情與在面對另一個世界時的無奈。

在前面筆者說過村上有著將筆下世界分爲現實與非現實的傾向，而在《挪威的森林》中，在東京過著大學生活的渡邊以及在療養院中的直子也可說是兩個平行卻又互相關連的世界。然而不同於過往的單純的現實與非現實世界，在這部作品中這種差異更具化而成了生者的世界與死者的世界兩部份。渡邊的世界是一種極其個人化的世界，他不願意勉強自己進入人群之中，所以選擇了一種孤獨的生活。對他而言，那個社會有著太多不可理喻、無法接受的人事物存在，與其勉強自己不如乾脆過著只屬於自己的生活來得快樂。於是他極少與人交往，比較稱得上是朋友的只有永澤與永澤的女友初美還有小林綠。雖然還稱不上憤世嫉俗，但是他確實對於世俗的某些現象感到氣憤。在小說中，當學運被鎮壓之後，原本大聲疾呼的學運領袖們竟然率先回到學校乖乖上課，看到這種情形的渡邊在心裡對 KIZUKI 說道：「喂！KIZUKI，這是個爛透了的世界。就是這些傢伙確實拿到大學學分，走出社會，勤快地製造卑鄙社會的。」於是他依舊前去學校聽課，卻故意在點名時不回答，決定把所謂的大學教育當作對抗無聊的耐力訓練來看待。課餘之際他一個人看書、一個人聽音樂，雖然仍舊活在東京這個擁擠的社會裡，然而對他而言，其他人的存在跟他一點關係也沒有。他只注意關於自己的感覺，或是極少數他所愛的人像是直子與綠的感覺而已。這種人物形象不只是渡邊一人，在村上春樹的其他作品中我們也可以發現主角幾乎都或多或少有這樣的傾向。因此我們在閱讀之時常會覺得村上春樹筆下的人物似乎都帶著反社會的個性。然而若能理解書中的世界便能體諒渡邊爲了保持真正的自己而不願隨波逐流的舉動，也才能體會村上在書中所隱含的「對逝去的青春的哀悼」。

「逝去的青春」指的不只是一種作者對書中所處的六〇年代末—七〇年代初那段時光的懷舊，也不只是對於失去少年時代的純真的感傷，在書中更是以直子這個角色作爲青春的代表：她年輕、美麗、多愁善感，有著青春的各樣特色，並且與主角渡邊共同有著與 KIZUKI 相處的那段純真時光的回憶。於是直子的死亡

便象徵著渡邊與 KIZUKI、直子三人那段青春歲月的結束。直子的世界可以說是
一種過去的世界，也可以說是一種死亡的世界。她自從 KIZUKI 亡故之後，精神
狀況逐漸崩潰，她的意念與靈魂似乎仍停留在過去的時光當中，而無法接受渡邊
的愛向未來前進。儘管她也知道這樣子不好而努力脫離 KIZUKI 的陰影，但是也
許由於 KIZUKI 對於她的意義實在過於重大，她仍然逐漸地被拉入死亡之中，最
後獨自在森林裡上吊自殺。值得一提的是，筆者在看到書中對於直子所居住的療
養院的描述時，竟馬上聯想到湯瑪斯·曼的《魔山》。而《挪威的森林》中的療
養院也如《魔山》中的一般，不但遠離人煙、環境幽美，病人與醫生之間竟分不
清界線與差異，恰巧渡邊去探望直子時所帶著的書籍也正好就是這本《魔山》。
這不得不令人側目的象徵意味療養院裡的人對於外界的人而言也是另一種形式
的死者，所以療養院正是另一種死者的世界。因此直子之自殺在她進入療養院之
後便可說是已經注定了的。

如果說直子是精神性的青春，書中另一個重要的女性角色小林綠則是物質
性、肉體性的。綠是個短髮而活潑、有著旺盛生命力的女孩，與直子的蒼白、虛
弱形成強烈對比。在渡邊為著直子停留於過去的虛無而痛苦之際，她的存在其實
便代表著未來的希望。故事最後渡邊終於下定決心要跟綠在一起的時候，也就象
徵著他決心脫離 KIZUKI 的死亡陰影而開啓新的未來。於是 KIZUKI 與直子的
「死」的世界與渡邊和綠的「生」的世界開始分道揚鑣，然而如同前面說過的，
筆者以為「死不是以生的對極形式、而是以生的一部份存在著」這句話是這部作
品的中心命題，所以在直子死後渡邊有一段內心獨白是這樣的：

……喂，KIZUKI 你終於得到直子了啊。算了，沒關係，她本來就是你的。
那終究是她該去的地方吧，或許。不過在這個世界，在這個不完全的生者
的世界裡，我對直子也盡了我最大的力量。而且我和直子也曾經努力想辦
法兩個人一起建立新的生活方式。不過沒關係，KIZUKI。直子給你吧。因
為直子選擇了你呀。直子在像她自己的心一般暗的森林深處上吊了。嘿

KIZUKI，你以前把我的一部份拖進死者的世界裡去。而現在，直子又把我的一部份拖進死者的世界裡去。……⁶⁴

生與死在村上春樹看來並非絕對地對立，而應該是互相包含的狀態。像是KIZUKI與直子的死代表著渡邊的某一部份也跟著死亡，但就是因為死者仍然存在生者的心中，那死亡才令生者特別地痛苦。

渡邊因為直子死亡的打擊出外旅行了一個月，雖然十分痛苦但他並不像直子般地選擇追隨KIZUKI而死，他不得不繼續抱著那樣的苦痛活下來。看到渡邊的模樣，直子在療養院的室友玲子對他這樣說：「如果你對直子的死感覺到某種類似痛的東西的話，那麼你就從此一生都繼續去感受那痛吧。而且如果能學到什麼的話，就從中學習吧。……所以或許很辛苦不過請你堅強起來。再多成長一點變成大人吧。……」⁶⁵最後一句話筆者認為具有相當深的含意，也可以說是關於「逝去青春」這個貫穿全書的意念的總結。那就是說，青春雖然美好，但是人終歸是必須成長的。雖然成長也許意味著面臨各種痛苦，但是也只有成長才能繼續活下去，活在生者的這一邊的世界裡。

村上春樹在《挪威的森林》裡創造出來的生者與死者的這兩種世界在村上春樹其他作品之中有無類似的經驗模式呢？《世界末日與冷酷異境》當中的主角「我」在〈冷酷異境〉的章節裡陰錯陽差地必須進入〈世界末日〉的狀態之中，然而那種〈世界末日〉是指屬於他自己一人的〈世界末日〉，也就是只存在於他的意識之中。他的身體仍然可以存活，但是他在這個世界的意識將會死亡，而轉換至存在於他的潛意識之中的一個名叫〈世界末日〉的世界去，也就是書的另一個部分〈世界末日〉所描寫的世界。在此我們可以發現〈冷酷異境〉與〈世界末日〉也是一組生死二元對立的世界。由於《世界末日與冷酷異境》中即使是代表現實的〈冷酷異境〉都是運用了類似科幻小說的架空手法書寫，跟《挪威的森林》

⁶⁴ 《挪威的森林》下冊，180頁。

⁶⁵ 《挪威的森林》下冊，195頁。

大致上具有年代標誌、容易讓讀者加以想像而進入書中世界不同。然而兩部作品卻仍然有類似的呈現方式：生者的世界是以超現實堆砌而成的現實，而死者的世界是由現實組合而成的超現實。例如，《挪威的森林》中渡邊第一次到綠的家中拜訪時碰巧附近發生火災，結果兩人竟然就在陽台上看著火災喝起啤酒唱起歌來。渡邊在大學宿舍的室友，綽號「突擊隊」（應為「敢死隊」，取笑他古板如保守的右翼激進份子），做事一板一眼，不但每天早晨必定六點起床跳早操，並且有著極端的潔癖。大渡邊兩歲的永澤不但英俊、頭腦家世皆是一流，卻擁有兩種極端且相反的人格特質於一身：「一面擁有令人驚訝程度的高貴精神，同時又毫無救藥地世俗。一面率領著人家樂天地往前衝，內心深處卻在陰鬱的泥沼底下孤獨地翻滾。」（《挪威的森林》上冊，49頁）。相較之下，住在療養院裡的玲子雖然名義上有著精神方面的毛病，但是怎麼看她都比外面世界的人來得正常。而比起現實世界的冷酷、充滿了不合理事物，村上春樹在描寫療養院裡的情景時反而像是在描述一個烏托邦的樂園似地，在那裡人們自給自足，不分你我地互相幫助。《世界末日與冷酷異境》當中也是一樣，理應非現實的〈世界末日〉部分反而以極為寫實的筆觸刻劃出一個小鎮的風土人情，代表現實的〈冷酷異境〉部分反而充斥著各種怪人、異象，像是能夠製造出完全消除聲音與利用人類頭腦作密碼轉換系統的科學家、潛藏於地底以腐肉為食的怪物「黑鬼」等等。

《挪威的森林》也許不是村上春樹最好的一部小說，然而卻是他的作品中最有名、最富於感情的一部。原因即在於書中描寫的那種青春的哀愁是每個人都曾經歷過的。渡邊對直子、綠對渡邊的愛情是那麼地不可理喻又是那麼地真實且深刻。以致於喜歡這部作品的人大多都認為村上春樹準確地描寫出他們曾經擁有或正在擁有的感覺，那種年少輕狂、純真的愛情。而為了描寫這樣純真的、激烈的愛情，村上不得不選擇決定改變自己原先的風格，不過現在看起來村上的決定是正確的。如此坦白、純淨的作品在村上眾多的作品當中目前也僅此一部而已，而

筆者認為隨著作者的年紀增長，這樣的作品恐怕再也無法出現⁶⁶。村上春樹獨特的文字風格、雙主線的敘事手法，巧妙地將嚴肅的死亡議題帶入故事之中以輕盈的敘述呈現，更在文學性之上添加了哲學性的趣味與省思（例如對生死的探討），使得本書成為閱讀或研究村上小說都絕對不可忽略的重要作品。

二、《舞・舞・舞》

《挪威的森林》甫出版即大為轟動，甚至在社會上引起了一陣風潮。不但年輕的學子們被其中的浪漫愛情所吸引，與村上春樹年紀相近的四五十歲左右的世代也同樣在書中看見曾經經歷過的時光而成為讀者。廣告業、唱片業紛紛利用這股熱潮，推出相關的商品，例如以「挪威森林」為名的唱片 CD 之類。整個社會一時之間到處都聽的到「村上春樹」、「挪威森林」等名字，這些種種熱潮即所謂的「村上現象」。然而村上春樹並未因此而志得意滿，打鐵趁熱地推出類似的作品，朝向暢銷作家之路邁進。他的下一本作品反而是回歸了原本的帶有些許疏離、冷漠的風格，也就是筆者這裡將要討論的《舞・舞・舞》。

《舞・舞・舞》所描述的是接續《尋羊冒險記》之後，「我」從北海道回到東京之後的故事，可以說是《聽風的歌》的系列作第四部。「我」回到了現實生活之中，卻經常感到前女友「奇奇」⁶⁷正在呼喚他，於是「我」為了尋找奇奇而又回到了北海道，又開始了一段尋找線索的冒險。然而與《尋羊冒險記》戲劇化、彷彿偵探小說般的冒險故事不同，《舞・舞・舞》加入了許多新的元素，如靈異、恐怖等等。可以看出村上在寫出《世界末日與冷酷異境》、《挪威的森林》的訓練之後，將這兩部作品的寫作經驗應用到了《舞・舞・舞》之中。像是恐怖要素可能是由〈冷酷異境〉中的「黑鬼」而來，而《挪威的森林》中對生死的探討在這

⁶⁶ 後面將會討論到的《海邊的卡夫卡》的情感豐富性與《挪威的森林》差可比擬，不過筆者認為多少已經失去了那種單純的純真了。

⁶⁷ 在《尋羊冒險記》的結局中撇下主角獨自離開的那位擁有奇妙耳朵的女子。她在《尋羊冒險記》中並沒有名字，但是作者在《舞・舞・舞》中為了敘述方便讓她有了名字：キキ，即「聆聽」之意。

裡則變成了靈異層面的描寫。筆者認為這裡雖然無可厚非，作者擷取舊作的元素應用在新作當中實屬正常，但是村上最大的敗筆卻也是在此。在筆者看來，《舞·舞·舞》只能說是村上在嘗試了新的技法之後，爲了休息、轉換心情而寫的⁶⁸。也就是說，並不是故事自己要求被寫出來而是村上任性、專斷地決定創作出的作品⁶⁹。就算說不上是失敗作，但跟前面的力作如《尋羊冒險記》、《世界末日與冷酷異境》比起來也只能是三流的作品。故事結構雜亂暫且不論——在村上的早期作品中故事結構向來不是重點，但是依然表現出色——強自將各種新的元素混合於原本的《聽風的歌》系列故事之中，所造成的勉強、突兀之感，更是使得書中的某些段落讓人無法卒讀，像是主角在夏威夷的鬧區之中突然發現奇奇，追尾而至一間擺滿白骨的房間之中的段落便是讓人莫名其妙。雖然不是沒有邏輯可言，但是卻缺乏了必要程度。小說在此是無端地承受了作者的任性書寫，而破壞了整體的美感。事實上筆者認為如果另外創造一個故事而不是接續在系列作之後本書的可看度將大爲提高。

不過本書也不是完全無可觀之處，正如傑·魯賓所說，《舞·舞·舞》可解讀爲村上對他所謂一九八〇年代中期「高度資本主義」的批評。是繼《尋羊冒險記》之後更有系統地追問：在意義已被大眾媒體宰制的文化底下，找份工作、以此爲生的意義究竟何在？⁷⁰因此書中雖然依舊常常使用專有名詞，但是卻多半是商品名稱，藉以凸顯現代人物化的現象。刻意強調的結果使得書中「高度資本主義」的代表人物——五反田，其形象鮮明的程度幾乎蓋過了主角。五反田就和之

⁶⁸ 村上春樹曾對魯賓教授說過，《舞·舞·舞》是「在《挪威的森林》引起的種種騷亂餘波中，爲了要復原而勢必得寫下來的東西」（《聽見 100% 的村上春樹》，174 頁）。筆者可以理解村上春樹的說法，但是對於村上春樹選擇將這樣的作品發表感到疑問。如果非寫不可當然是要把它寫出來，不過要不要將其發表是另外一回事。將有缺失的作品發表，這在作者的職業道德上是有問題的。村上春樹這樣的任性動作使得《舞·舞·舞》成爲村上眾多作品中唯二的失敗作（另外一部是《人造衛星的情人》）。

⁶⁹ 村上春樹曾經說過「故事本來就在那裡，在你心裡，你無法憑空製造，只能將它喚出來」（鄔娜講座）、「人是因爲不寫實在受不了才寫的」（《迴旋木馬的終端》前言）之類的話語，由此可見村上春樹身爲一個創作者的基本態度是：讓故事在腦海中沈澱、發酵到一定程度之後才動筆書寫，而在書寫的過程中讓故事自由發展不刻意加以限制。極端一點的說法是作者只是故事通過的容器，是將故事化爲文字的工具而已，而非作品是作者有意的產物。筆者認為《舞·舞·舞》正是違反了村上春樹之前寫作的原則，是一種作者刻意書寫的產物。

⁷⁰ 《聽見 100% 的村上春樹》，173 頁。

前作品中的「老鼠」一般，是故事中的另一個故事的主角。不過筆者認為比起之前「我」與「老鼠」兩個平行故事的不相上下，在《舞·舞·舞》當中由於主角的故事的失敗，主角這一條主線並沒有什麼值得討論之處。相反地五反田這一條故事軸倒是處理得相當不錯，有著村上以往的水準，深刻地表現出身處於高度資本主義社會中的身不由己之感。

三、《麵包店再襲擊》

就筆者個人的觀點，《麵包店再襲擊》並不是村上最好的短篇小說集，不過美國學者傑·魯賓教授可並不這麼認為，他宣稱村上最好的幾則短篇都收錄於此書之中⁷¹。這也許是因為其中有五篇之多後來又收錄於村上第一本英譯小說集《象的消失》之中的緣故，就像認識一個人之時第一印象是很重要的，既然英美讀者第一次接觸到村上春樹的短篇小說是由此開始，那麼會有這種反應也實屬正常。村上小說中充滿奇想的劇情、帶著一絲現代人的疏離感覺，故事主角與場景雖然幾乎都在日本，然而書中所傳達的情感卻超越了國界。加上書中不時出現的美國流行音樂與文學，更使得美國讀者容易接納。某報紙甚至認為村上春樹在美國的聲譽已經直逼文學大師賈西亞·馬奎斯⁷²。從這裡來看，《麵包店再襲擊》對於村上小說而言最大的意義並不是它本身的文學價值而是在於它是開拓了英美讀者市場的先鋒之作，使得村上小說站上世界文壇的舞台之上。當然，本書的文學價值也是相當傑出的。以下將以標題作〈麵包店再襲擊〉作一討論。

〈麵包店再襲擊〉的故事是接續舊作〈襲擊麵包店〉⁷³而來，故事中的主角曾經在大學時代搶劫過麵包店，當時他與朋友基於某種理由（傑·魯賓指出是因為六〇年代學運下的學生理想主義，簡單說就是不想為了資本主義社會而付出勞動）而不想去找工作，在山窮水盡的瀕臨餓死的狀態下，兩人決定去搶劫。然而

⁷¹ 《聽見 100%的村上春樹》，136 頁。

⁷² 參見《中國時報》，E3 版，2004 年 5 月 3 日。

⁷³ 未收錄於任何一本短篇小說集，講談社出版村上春樹作品全集之時才收錄於其中。

就當兩人拿著菜刀走進的路旁的一家麵包店，準備搶劫麵包之時，麵包店的老闆卻提出了一個奇怪的條件：當時店裡正在播放華格納的序曲集，兩個人只要願意聽完這張唱片就可以把所有店裡的麵包帶走。於是兩人商量了一下答應了，聽完唱片後帶走了可以吃好幾天份量的麵包。而這段回憶在多年之後一天夜晚甦醒了過來，當夜主角與妻子突然被一陣「蠻橫無理、絕對的飢餓感」⁷⁴侵襲，主角突然想起以前也曾經感覺過如此的飢餓感，便告訴了妻子當年發生的事情始末。主角的妻子聽完後斷定當年麵包店老闆的行為是一種詛咒，而兩人異常的飢餓現象便是詛咒未能解除的緣故。為了解除詛咒，兩人必須完成當年沒有作到的事，也就是去搶劫麵包店。接下來村上充分發揮了其喜劇式的想像力，主角像所有新婚的丈夫一樣，慢慢地才得知一些先前完全想像不到的關於妻子的事：妻子拿出不知道哪裡來的散彈鎗，指導主角搶劫的注意事項，甚至在搶劫之前老練地拿出膠帶把車子的大牌貼住……等等，使得整個搶劫過程充滿令人莞爾的趣味。結局就在兩夫妻終於吃飽了之後進入夢鄉結束。

這篇堪稱村上最具趣味性的短篇小說，其中所運用的象徵也十分有趣。像是主角在飢餓之際，將飢餓感化成了乘坐在海中的小船上、海面下有座海底火山這樣的影像畫面。當 1991 年村上春樹在哈佛大學教授霍華·希貝特(Howard Hibbert)的日本文學課堂上參與討論之時，有人要求學生談談他們認為海底火山象徵什麼，此時村上春樹打斷談話，堅決地表示火山並不是象徵，就僅僅只是火山罷了。這種作法讓筆者十分激賞，讓火山只是火山，也就是讓意象僅是意象而已的方式是一位作者在面對自己作品的最好方式，讓意象自然地在每個讀者心中自由發酵，而不是去限定它的可能性。由此也可以發現村上春樹注重的是作品本身帶給讀者的意義（娛樂、省思等等），而不像是十九世紀時的現實主義小說家一樣希望讀者可以從書中讀到作者貫注於書中的意念（例如道德教育等等）。這種讓作品擁有自己獨特生命的觀念，即使在 21 世紀的今日仍然不是每個作家都作得到的，因此更顯得村上春樹這位作家的可貴之處。

⁷⁴ 村上春樹著，張致斌譯：《麵包店再襲擊》（台北：時報文化，1999），第 7 頁。

第二節 《國境之南、太陽之西》、《發條鳥年代記》

在《舞·舞·舞》之後的下一部長篇小說《國境之南、太陽之西》，距離《舞·舞·舞》已經有將近四年之久的時間，這在村上的創作生涯中十分不尋常。村上的多產是十分著名的，在此之前幾乎每年都會有新作問世。然而在 88 年到 92 年的這四年之間，村上雖然仍然有翻譯作品、遊記等等問世，但是在身為一個小說創作者的身份上所交出的成績單只有一本短篇小說集《電視人》（1990）。這本短篇集是在村上春樹的寫作生命中最大的低潮中零星寫出的幾篇短篇所輯成，也因此我們可以從中看出在這段時間中村上春樹亟欲擺脫瓶頸所做的努力，其中的幾個篇章也都可以看出承上啓下的痕跡。

在《電視人》中村上主要是在複習他自《舞·舞·舞》開始使用的恐怖、靈異的元素，例如〈睡〉與〈加納克里特〉。從來沒有寫過類似題材的村上（《舞·舞·舞》當中只是蜻蜓點水地帶過而已），在這兩篇短篇小說當中表現得非常傑出，筆者認為完全不輸給美國著名的驚悚小說大師史蒂芬·金（Stephen King）。〈我們那個時代的民間傳說——高度資本主義前史〉則是使用了《迴旋木馬的終端》的手法，聲稱是真實故事。不過帶著些許悲傷的內容令人聯想到《國境之南、太陽之西》。

這種創作上的低潮，村上春樹自己的說法是因為他所謂的「《挪威的森林》騷動後遺症」所導致。而在經過四年的自我治療之後，村上終於又將累積的創作能量爆發出來。或許是積壓了太久的緣故，這次的能量超乎過往的龐大，使得村上接連地創作出了兩部長篇作品：《國境之南、太陽之西》與《發條鳥年代記》。

一、《國境之南、太陽之西》

《國境之南、太陽之西》在村上小說中是相當特別的一本。首先，書中的主角「始」的身份不再是過往的白領階級或是學生，而是擁有別墅、開著 BMW 轎

車的爵士酒館老闆，雖然不到資產家的地步，但也算得上是上流社會的人了。第二，主角擁有家庭。這並不是說之前村上小說中的角色都是獨自一人，但是除了本書之外的所有村上長篇小說裡，「家庭」這個詞語的存在感異常薄弱則是事實。

《尋羊冒險記》的主角離開家鄉後即使爲了幫朋友辦事情而回去，卻寧願住在飯店而沒有回家。《世界末日與冷酷異境》中根本沒有提到主角的家庭背景，彷彿一生下來就是獨自過活。《挪威的森林》中的「渡邊」當然是有家庭的，但是也只有一開始提到父母親替他找了大學宿舍而已，後來便再也不見有關於渡邊的家庭的隻字片語。《發條鳥年代記》的「岡田亨」只能勉強稱得上是擁有一個不完美的家庭，因爲他雖然有著一個結婚六年的妻子「久美子」，但是久美子卻在故事進行了三分之一左右離家出走，直到故事結束都沒有回到岡田亨的身邊。近期的兩部作品：《海邊的卡夫卡》中的少年「田村卡夫卡」在第一章時便離家出走、《黑夜之後》的「淺井瑪麗」與姊姊「淺井惠麗」在小說之中從來也沒有碰面過，在這兩部作品中，家庭依然不是描述的重點甚至是旁枝末節。也就是說，在村上到目前爲止的十一部長篇小說當中，只有《國境之南、太陽之西》裡的主角是擁有一個美滿正常的家庭（結婚六年的美麗溫柔妻子、兩個可愛的女兒）的。因此，筆者認爲若是能從這個角度來切入故事的主題，應該會得到更深的體會。

《國境之南、太陽之西》的主題其實很簡單。傑·魯賓教授在其著作《聽見100%的村上春樹》中指出《國境之南、太陽之西》是本「探討雅痞中年危機」的小說⁷⁵，筆者認爲大體上是正確的。不過在筆者的想法裡，本書中的「中年危機」並不如一般人（包括傑·魯賓）所認知的那麼單純。它其實還是延續了村上小說一貫的中心命題：尋求與保有最真實的自己，只是這一次在「始」這個角色身上利用了類似中年危機的方式呈現。

之前的村上長篇小說以各式各樣的方法提出了類似的主題意識：《1973年的彈珠玩具》以尋找彈珠玩具機的方式尋找過去珍惜的記憶、《尋羊冒險記》中老鼠爲了保有自我而選擇上吊、《世界末日》中的「我」決定不跟影子一起逃走而

⁷⁵ 《聽見100%的村上春樹》，197頁。

留在自己創造出來的「街」裡，這些小說都呈現出一種極端的個人主義傾向，不斷地抗拒外界的壓力，不願隨波逐流只願意作自己認為對的事情。在村上小說中，保有最真實的自己——不論那是否在外人眼中是無可救藥——似乎是最重要的事情。不過在之前的小說中，由於主角大多孤家寡人，既然沒有曾經擁有過什麼，也就沒有會因為失去而值得可惜的事物。因此過去的主角們都可以很率性地自己決定自己想要過的日子。但是「始」不同，他有著無法隨便拋下的家庭的包袱。所以「始」的問題不單單在於他在功成名就之後卻感到空虛，也不只是受到他的青梅竹馬「島本」的吸引而發生外遇，而是在於他一方面接受了這個曾經是自己參加六〇年代學運時高聲抗議過的「高度資本主義社會」的支配，一方面卻覺得這並不是自己想要的人生：「簡直就像在某個人為我預先安排好的地方，過著某個人為我預先安排好的生活方式似的」⁷⁶。而他又因為身為丈夫及父親的角色，無法簡單地拋下現在所擁有的一切跟著島本前往「國境之南」⁷⁷。在此，村上首次賦予主角無法任意而為的限制，也使得「始」比起過去所有村上小說中的人物更為貼近現代人的真實生活。從這個角度看來，《國境之南、太陽之西》可以看成是村上對自己過去的小說的質疑：他筆下的主角曾經毫不畏懼地向擁有絕對權力的黑衣男子提出「我還有什麼可喪失的？」的疑問和會在煽動學潮的學生霸佔講台時走出教室，那麼如果他們成長了之後，而且是在不再反抗這個社會的不合理之處的情況下成長的話，會成為怎麼樣的人？會對自己的人生有怎麼的想法？

故事的最後雖然「始」已經下定決心拋棄一切跟島本在一起，但是島本卻又從「始」的面前再度消失不見。表面上好像是「始」被拋棄了只好又回到妻子身邊尋求妻子的原諒，但是筆者認為其實是島本已經看出「始」無法真的放下妻子與兩個女兒，即使島本是他生命中非常重要的部分，但是現在的生活也同樣已經

⁷⁶ 村上春樹著，賴明珠譯：《國境之南、太陽之西》（台北：時報文化，2001年二版），78頁。

⁷⁷ 〈國境之南〉（*South of the Border*）是始與島本小時候時常一同聆聽的曲子，由納金高（Nat “King” Cole）所演唱。書中的「國境之南」作為一種意象，指的是兩人一同度過的童年時光，也就是始心中原本應該要過的人生（與島本在一起的人生）。

是「始」的生命的一部份了，所以島本才決定獨自離開。村上選擇了一個最符合常理的結局，也使得《國境之南、太陽之西》成為村上小說之中最為寫實又最為哀傷的作品，精確地描述出人在面臨生命中顧此失彼難以抉擇的猶豫與無奈。

另外值得注意的是，雖然之前的作品多多少少也有點出一些，但是繼《舞·舞·舞》之後，村上第二次正式地在作品中提出對於「高度資本主義」的批判。雖然力道不如《舞·舞·舞》的強烈，這是因為「始」某種程度上算是這個資本主義社會的受益者，但是反過來說這也是一種由身在其中的人對這個社會做出的反思，而不再是過去般地總是站在旁觀者的立場。從這裡可以隱約見到村上小說逐漸開始邁入繼「疏離」、「故事」後的第三階段：「參與」。而「參與」階段真正的開始便是村上的下一部作品《發條鳥年代記》。

二、《發條鳥年代記》

村上春樹本人在談到自己為什麼開始寫小說時，分析了自己的小說的幾個階段：

如果問我為什麼開始寫小說的話，我也不太清楚為什麼，只是有一天突然開始想寫……想把自己也不太能說清楚的事情、無法說明的事情，試著以小說這樣的形式提出來看看……要把連自己都無法說明的事情變成小說這樣的形式是非常不簡單的，在形成自己的文體之前，我重寫了幾次又幾次……結果，以文章來說，變成所謂的格言，或者疏離，是要和我過去讀過的日本小說，形式完全不同的東西。以過去日本小說的文體，我無法表現自己想要表現的東西……

不過我非常清楚如果要當一個小說家活下去的話，只有這樣是不夠的。於是，疏離、格言的部分，漸漸以「故事」來取代。那最初的作品，就是《尋羊冒險記》這本長篇小說。……在這樣寫著故事的時候會漸漸地漸漸地加

長下去啲。就這樣來到《世界末日與冷酷異境》。

然後為了讓自己跨出另外一個大階段，我想這時候必須扎實地學會寫實的文體才行，於是寫了《挪威的森林》。……然後《發條鳥年代記》對我來說是真正的轉換點。自從開始寫故事以後，光是故事本身就讓我覺得很開心。我想我可能因此而踏出第二步了。《發條鳥年代記》對我來說則是第三步。首先有格言、疏離的階段，其次有說故事的階段，終於，自己覺得這樣還是有某方面不夠。在這部份，可能跟所謂的參與有關吧。……⁷⁸

這裡所謂的「參與」，並不是字面上讓人聯想的單方面地投入某件事物之中。例如某人參與了某個活動、某人參加了某個組織之類。村上春樹在說上面那段話的時候，使用的是英文：commitment，這個字的意涵除了參與、投入之外，還有著致力於、獻身於某種事物的意義，相信譯者是為了與「疏離」作對比才將中文翻譯成「參與」。村上春樹經歷了上世紀六〇年代後期的日本學運，對於理想主義的幻滅有著深刻的感受。加上刻意想與傳統日本小說作區隔，使得他筆下的小說在起初之際帶著明顯的冷漠、疏離的筆調，形式上以像是電影劇本的分鏡表的方式，造成與以往日本小說完全不同的新穎形式，而且小說中的人物不是跟社會格格不入就是自外於人群。後來成為了專業作家的村上春樹，雖然畢竟還是回到了傳統的小說形式，開始注重情節架構等等說故事的方法，然而大致上其故事的內容還是與現實社會保持距離的。然而在經過旅居國外多年的經歷與隨著年紀的增長，村上春樹的想法也開始有了轉變。這並不是意味著他開始想要擁抱日本、擁抱人群，而是他開始思考起小說家，特別是像他這樣已經在國內外都建立起高度的聲譽的小說家，對於社會所該負起的責任。這也並非是指村上春樹決定開始「文以載道」起來，精確一點的說，如果過去的村上小說所連結、交流的對象是個人的話，那麼現在則是轉向於整個社會。過去的村上小說描寫的是疏離於社會

⁷⁸ 村上春樹、河合隼雄著，賴明珠譯：《村上春樹去見河合隼雄》（台北：時報文化，2004年），54-57頁。

之外的個人的內心世界，而現在村上春樹想要描述的還是個人的內心——不過變成了不再保持距離、處於社會中的個人。村上春樹沒有搖身一變成積極參與各種公眾事務、成爲身兼社會評論者或是政治家的那種作家，他在回到日本定居之後仍然過著深居簡出的生活。他「致力、獻身」的對象仍然是小說，但是小說也成爲了他參與社會的一種方式，他的小說成爲了一種他對社會的責任。魯賓在提到村上春樹這一部份的轉變時寫道：「這並不表示村上打算成爲政治家或社會工作者，他是希望藉由寫作，能繼續循序漸進改變整體社會的想法和態度」⁷⁹。由於作者的這種轉變，村上小說開始走入新的階段，而這個階段的第一部作品便是《發條鳥年代記》。

《發條鳥年代記》是村上小說中最爲龐大的作品，不但字數超越之前所有的作品，寫作時間也是最長的（長達三年之久）。架構上仍然是村上特殊的雙重結構，第一主線情節述說男子「岡田亨」尋找離家出走的妻子的故事，第二主線則是一個故事中的故事：〈發條鳥年代記〉⁸⁰。第一主線的故事基本上和村上過去的小說大同小異，筆者甚至認爲其實應該算是《舞·舞·舞》的修正版。村上在《舞·舞·舞》之中首次加入了類似靈異的要素，讓《世界末日與冷酷異境》中的內心世界具象化的情況搬進了現實世界中上演，使得小說人物彷彿遇見了靈異現象一般。這本來是一個非常好的能夠增加作品深度的技巧，但是村上在《舞·舞·舞》當中並未發揮得很好。而這次在《發條鳥年代記》中村上再度嘗試這種方式，讓主角岡田亨必須通過自己的某些方法（儀式），像是「拿著球棒坐在井底」才能進入自己的內心世界當中，而經由他的內心世界才能到達妻子久美子的內心世界之中與久美子溝通。這樣的方式使得岡田亨看起來就像是個可以與不同世界自由溝通的靈媒一般，而事實上在小說裡他也曾經在安排之下短暫地從事過類似靈媒的工作。與《舞·舞·舞》當中顯得突兀、不自然的靈異場景相比，村

⁷⁹ 《聽見 100%的村上春樹》，232 頁。

⁸⁰ 在小說中西納蒙所寫的〈發條鳥年代記〉描述的是西納蒙的外祖父在 1945 八月於新京（滿國的首都）的動物園擔任獸醫時的見聞。但是這裡筆者是以之作爲所有支線劇情的統稱，也就是除了西納蒙的外祖父的故事之外也包括了間宮中尉的故事在其中。之所以這樣是因爲兩者發生的時間與地點都相近，對於戰爭的殘酷、無意義等等批判也相同。

上在《發條鳥年代記》之中爲了加強說服力花費了相當長的篇幅來鋪陳。先是讓岡田亨爲了尋找失蹤的貓而與一位具有靈媒能力的女士「加那馬爾他」會面，也提到了他們夫妻過去常常拜訪一位也是具有特殊能力的老人本田先生。而由這兩個人又衍生了許多帶有不可思議色彩的情節，所以岡田亨之後突然之間也有了某種靈能力便也不是特別奇怪的事了。不過，儘管參雜了靈異的要素，《發條鳥年代記》仍然與過去的村上小說一樣是在探討個人內心世界的問題，只是轉而利用靈異現象的方式來表達而已。比較特別和不同於以往的是，同樣是在描述個人的內心世界，但是這一次村上寫出的不再是一種封閉的主角個人的內心世界，它與久美子的內心有所連結也與日本在二次大戰時期於外蒙古發動的「諾門罕戰爭」、甚至與過去日本所挑起的所有侵略行動這些歷史事實有所連結。更進一步地說，是與整個社會的每個人都有了連結。因爲一個人並不可能單純的就只是他自己一個人這麼簡單，社會既然是由人所組成，在社會上發生的各種事件與現象等等這些社會的共同記憶，也同樣的會在每一個人內心之中刻下記號留下痕跡。就像小說中的「西那蒙」藉著寫下〈發條鳥年代記〉來「從自己尚未出生以前發生的事追溯起自己這個人的存在理由」一樣，村上小說在探索個人內心、尋找個人存在理由多年後，終於將注意力從單純的個人轉向於整個社會（歷史、文化等）之上，這種轉變爲由個人內心出發而描寫整個社會的內心世界的方式，正是村上小說進入「參與」階段的證明。

一般論者在談到《發條鳥年代記》之時，絕對不會忽視掉第二主線〈發條鳥年代記〉中描寫的戰爭場面，因爲其中對戰爭的毫無意義與殘忍嗜血等等特性作了非常鮮明的描寫。這裡要將其解釋爲村上在對自己的國家曾經在二次大戰時犯下的過錯作批判雖然也是可行，因爲從一直以來的村上小說當中確實可以隱約地讀出其中的反戰訊息，如《尋羊冒險記》中十二瀧町的歷史。不過筆者對此寧願採取魯賓教授的觀點：

《發條鳥年代記》裡的「戰爭」所要呈現的並不是一連串的歷史事件，而

是用來代表村上這一代以來的日本人心理上的包袱。對大多數日本人來說，戰爭就像羅西尼的歌劇《鵲賊》一樣一知半解，這個歌劇名稱出現在小說第一頁，同時也是第一部的標題。岡田亨只知道這齣歌劇的序曲與曲名，它來自童年時代模糊的記憶，也順理成章地接受了，從來沒有質疑或追問。……書中特別突顯這齣歌劇，並非因為它的情節是小說的關鍵，反而正是因為它存在於大多數人意識的邊緣地帶，它是無法觸及的。……村上沒有直接書寫歷史事實，而是把太平洋戰爭當作（像岡田這般）年紀太輕、沒有親身經歷過戰爭的幾代日本人共有的心理現象來看待。⁸¹

魯賓教授的觀點正與筆者前面提到的「個人內心——社會集體內心」，也就是社會的「集體無意識」，可說是想法十分相符，村上巧妙地利用第一主線敘述了岡田亨這個角色的個人內心世界，又將之與第二主線所描寫的「戰爭」——這個社會集體記憶作結合。沒有直接書寫歷史的方式，避免了帶給小說不必要的嚴肅與沈重，也使得小說更能帶給讀者客觀的思考空間。

從一開始的逃避日本社會到逐漸正視自己身為用日文寫作的日本小說家，村上春樹心態上的轉折帶給了村上小說的改變除了文字上（例如西方的流行歌曲等等以前小說中常可見到的外國事物逐漸地減少）、書中角色的個性（從起初的冷酷、不近人群漸漸地變成與社會更積極的互動）之外，更重要的是由個人轉向社會的角度問題。進入「參與」階段的村上小說除了更為洗鍊的文字技巧之外，更多了些對社會的關心。

⁸¹ 《聽見 100%的村上春樹》，218-219 頁。

第四章 從伊塔羅·卡爾維諾的「輕盈」觀念看村上春樹小說

義大利作家伊塔羅·卡爾維諾 (Italo Calvino, 1923-1985)⁸²是 20 世紀後期十分重要的小說作家，但是他並非一位批評家或學者，在他身故之後將其未發表的演講稿結集出版的書——《給下一輪太平盛世的備忘錄》⁸³也很難稱得上是一本文學理論著作。然而此書可視為其總結四十年創作生涯之心得，當中頗有可讓後來的小說作者及學者們借鏡之處。在本節之中，筆者將試著使用他對文章的「輕」與「重」的看法來對村上春樹的小說作品加以分析論述。

卡爾維諾在他的遺世之作《給下一輪太平盛世的備忘錄》之中，提出了一個關於文章的「重量」的觀念。他說：「我從事小說四十年，探索過不同的途徑，做過各種實驗……我的作品大多傾向於削減『重量』。我有時從人物身上、有時從天體、有時從城市，一一嘗試排除重量；尤其重要的是，我也盡力化除故事結構以及語言中的沈重感。」⁸⁴、「我們可以說，數世紀以來，文學中有兩股相對的趨勢在持續競爭：其中一股，嘗試將語言變成一無重量元素，盤旋於事物之上，像雲朵一般，或者比喻得貼切一點，像最細微的塵土或磁力場；另一股趨勢，則嘗試賦予語言事物的重量、稠密度、具象、形體與官能。」⁸⁵

讓我們再看一段卡爾維諾所說的話：

……我很快便察覺：我視為寫作素材的生命真相，以及我的作品所渴欲達到的輕快筆觸兩者之間，存在著一道鴻溝，我必須持續努力，才得以跨越。或許，就在那時我才逐漸意識到世界的沈重、遲滯、晦暗——那些特質一

⁸² 伊塔羅·卡爾維諾 (Italo Calvino, 1923-1985)，義大利小說作家，重要作品有《宇宙連環圖》、《看不見的城市》、《如果在冬夜，一個旅人》等。

⁸³ 伊塔羅·卡爾維諾：《給下一輪太平盛世的備忘錄》(台北，時報文化，1996年)。

⁸⁴ 同上，15頁。

⁸⁵ 同上，30頁。

開始便黏在寫作上，除非找出方法閃躲。⁸⁶

卡爾維諾認為，在光怪陸離的現實世界中，種種狂亂的現象已經成了一種難以負載的重量，即便是原本看來像是輕盈的事物。卡爾維諾讚美米蘭·昆德拉⁸⁷的《生命中不可承受之輕》清晰而貼切地以輕盈展現了「生命中不可逃脫之重」——在昆德拉的小說中我們可以發現：我們所選擇並珍視的生命中的每一樣輕盈事物，不久就會顯現出它真實的重量，令人無法承受。⁸⁸博學多聞的卡爾維諾並舉了幾個人類學及神話學上的例子說明人類自古以來是如何用輕盈來對抗沈重，如原始社會中的巫師在面對乾旱或水災、瘟疫之時，他所採取的方法便是「拋去他的肉體重量，飛向另一個世界，另一個感受層面，去尋找力量改變現實的面貌」⁸⁹。又如中古時代時的歐洲，「在婦女肩負大部分生活重擔的村莊裡，女巫騎著掃帚或更輕的東西，諸如麥穗、草桿等，飛翔夜空」⁹⁰。面對生活中巨大而沈重的重量時，「這種人所渴望的超脫與實際忍受的匱乏之間的連結關係，正是人類學中持續出現的特徵。文學長久保存的正是這個人類學的設計」⁹¹。在面對生命中難以負荷又無法逃脫的現實困境，如果作者直接面對面地去描寫的話，會讓文字也彷彿被希臘神話中的蛇髮女妖魅杜莎凝視一般，陷入一種「緩慢的石化過程」。所以卡爾維諾認為應該向打敗魅杜莎的英雄柏修斯學習：

為了砍下魅杜莎的腦袋，而不讓自己變成石頭，柏修斯憑藉最輕盈的東西：他靠風，他靠雲，只盯住憑間接視覺呈現的東西，也就是鏡面所捕捉的映像。……柏修斯的力量在於拒絕直接觀視——不過，他並不是拒絕去觀看他自己命定生活其中的「現實」；他隨身攜帶這個「現實」，接受它，

⁸⁶ 同上，16頁。

⁸⁷ 米蘭·昆德拉 (Milan Kundera)，捷克作家，重要作品有小說《玩笑》、《生命中不可承受之輕》等與文學隨筆《小說的藝術》。

⁸⁸ 同註 78，20頁。

⁸⁹ 同註 78，45頁。

⁹⁰ 同上。

⁹¹ 同上。

把它當作自己的獨特負荷。⁹²

卡爾維諾藉著神話中的意象作為譬喻，揭示了一種寫作時可以遵循的方法——避免文字隨著生活中的各種「沈重」跟著石化的方法。最後，他總結了三種不同意義的「輕」。一、語言的輕巧：意義透過看似沒有重量的語文結構傳達出來，直到意義本身的精純度可和語文結構相比。二、一串思緒或心理過程的描述（其中有細微而不可察的元素在運作），或是涉及高度抽象的任何描寫。三、有一種「輕盈」的視覺意象，具有象徵價值。

村上春樹的作品最常為論者所詬病的方便是它太「輕」了（此與卡爾維諾所稱之輕盈之「輕」不同，是比較負面的輕佻之意），許多日本評論者認為村上的得獎與暢銷，代表了當代日本文學出了問題。批評他最烈的三好將夫⁹³視村上與吉本芭娜娜為「製造速食娛樂的空泛寫手」，提供「專門為海外讀者量身訂作的商品」。三好將夫批評如果三島由紀夫展示的是異國情調的日本，強調其民族主義的那一面，那麼村上也陳列出異國情調的日本，強調的是國際化那一面。甚至還有「只有極少數人會笨到想用力讀他的東西」這樣露骨的批評⁹⁴。而最著名的批評便是出自於比村上早一個世代的日本重量級作家大江健三郎，他批評村上的作品無法「超越它們對年輕人生活模式的影響，為日本的現狀及未來提供模範，以廣泛吸引知識份子」⁹⁵。而台灣方面，由於村上春樹新穎的寫作風格，所以村上的作品一開始只是特定地流傳在某些愛好新文藝的青年族群之間，仍然保有著純文學的標籤。而後由於《遇見 100% 的女孩》、《挪威的森林》的暢銷，一時之間台灣也興起了如同日本社會般的「村上現象」。媒體、廣告、新人作品大量地使用村上式的語言，使得村上春樹的作品逐漸被視為只是資本主義文化工業

⁹² 參見註 78，16 及 18 頁。

⁹³ 三好將夫（Masao Miyoshi），日裔美籍文化學者，主要研究範圍為全球化現象與後殖民主義。

⁹⁴ 三好將夫：《Off Center》（Cambridge: Harvard University Press, 1991）p.234

〈Kenzaburo Oe: The Man Who Talks With the Trees〉（Los Angeles Times，19 October 1994）。譯文轉引自《聽見 100% 的村上春樹》，17 頁。

⁹⁵ 〈A Novelist's Lament〉，*Japan Times* (23 November 1986)。譯文轉引自《聽見 100% 的村上春樹》，119 頁。

下「輕、薄、短、小」的商業化作品⁹⁶。筆者並不同意這種說法，反而以為村上的「輕」正是卡爾維諾所提到的輕盈的表現，而非只是譁眾取寵的輕佻。其中一個證據便是村上春樹在加州大學柏克萊分校演講⁹⁷之時，他提到：「……首先，我只在句子裡放進真正必要的意義，絕不多放；其次，文句必須具有韻律……要維持這種韻律，必須刪除多餘的重量，這不是說要變成毫無重量，而只是除去非絕對必要的重量……」。這段話所談論的技巧豈非與卡爾維諾所珍視的輕盈筆法十分相似？當然，作者之言不足以完全採信，故以下筆者將試著以卡爾維諾所提之三種「輕」的意義來對村上的小說作品加以檢驗。

⁹⁶ 曾淑美：「至於目前這個簡直像暢銷作家的村上啊，真是不值得尊敬！」（《遇見 100% 的村上春樹》，49 頁）。

⁹⁷ 演講題目為「羊男與世界末日」（The Sheep Man and the End of the World），一九九二年十一月十七日。

第一節：輕巧

語言的輕巧：意義透過看似沒有重量的語文結構傳達出來，直到意義本身的精純度可和語文結構相比

村上春樹的小說除了白話的語文以及抽象的譬喻之外，筆者認為其最大的特色即在於他非常善於描寫現實與非現實兩個世界的對照，他的長篇小說大部分都是採取雙主線的敘事結構，最著名的例子當然就是他得到「谷崎潤一郎文學賞」的大作《世界末日與冷酷異境》，而幾部表面上看起來為單一主線敘述方式的作品，如《挪威的森林》，事實上在其鋪陳主線情節（現實生活的渡邊）的同時也穿插著隱形的另一主線（沈溺於非現實世界的直子）。在描寫虛擬、非現實世界的時候，村上的文字精準地讓原本看似非現實的世界顯得十分寫實，卻又輕巧地描寫出那種非現實的氛圍。以下是《世界末日與冷酷異境》的第二章（〈世界末日〉的第一章）中，關於非現實世界中的「我」對於獨角獸和「街」的一段描寫：

當夕暮開始將街容染成藍色時，我登上西牆的望樓，眺望守門的門房吹著角笛召集獸的儀式。……每次聽見角笛的聲音，我就會閉起眼睛，讓那柔和的音色輕輕滲透全身。……那就像帶有些微藍色的透明的魚一樣，悄悄穿過長久住慣的街頭，讓鋪道的卵石，家家的石壁和沿著河邊道路排列的石牆都浸泡在這聲響裡。好像要穿越含在大氣之中眼睛看不見的時間斷層一般……

當角笛的聲音在街頭響起時，獸群朝向太古的記憶抬起了頭。超過千頭的獸一起，完全採取同樣的姿勢，朝向角笛聲的方向抬起頭來。……那一瞬間所有的一切都停止了。要說是還在動的東西只有被夕暮的風拂動著的金色體毛而已。……當角笛最後的餘韻終於被吸進淡淡的夕暮中時，牠們站

了起來，簡直就像忽然想起什麼似的，朝著一定的方向開始走動。片刻的咒縛被解除了，長街被這些獸的無數腳蹄踏步聲所覆蓋。那聲音總是令我想像從地底湧上來的無數細小泡沫。那泡沫包住了街，攀爬到家家戶戶的圍牆上……⁹⁸

在短短幾百字的敘述中，村上使用了幾個具有輕盈意象的形象和譬喻，如幻想的動物「獨角獸」、笛聲、「透明色的魚」、「時間斷層」、「太古記憶」以及泡沫等等。幾個動詞也都是有著「向上」的意味，如：登上、眺望、響起、抬頭、攀爬。這種輕盈的意象，讓整段文字呈現出一種輕輕地、沒有重量，彷彿可以向上飄起的輕巧之感。當然，單單只看此點的話村上並沒有特別之處，描寫得比他更虛幻、想像比他更豐富的人所在多有。然而，放在整部小說的結構中來看，村上在這種看似沒有重量的敘述裡展現出了一種氛圍，而這種氛圍從始至終貫穿著小說中關於「世界末日」的篇章。因為這種氛圍，讀者可以感受到〈世界末日〉中的世界是一個如夢一般的非現實的世界，可以理解其後影子可以脫離「我」而獨立存在的怪異情景，以及暗示著獨角獸與古老記憶和整座「街」的重要關連。在這裡，氛圍本身即變成了意義所在。對照起另一個世界「冷酷異境」的那種身不由己、窮途末路，〈世界末日〉的這種使用輕巧意象的表現方式便形成了強烈的對比，也成為了文本結構中不可缺少的一環。

村上另外一種使用輕巧的方式即是他最常被一般讀者認識的：專有名詞的大量運用。專有名詞如人名、歌曲名稱、物品名稱等等，本身具有一定的重量，即詞語背後所代表的意義。這裡討論的是村上在使用專有名詞的時候，常常出現大量羅列的情況。如：

我們的相遇，幾乎沒有什麼戲劇性。既沒有十九世紀英國冒險家利文史東和史丹利的相遇那麼戲劇化，也沒有二次大戰的山下大將和帕西瓦爾中將

⁹⁸ 《世界末日與冷酷異境》，28 頁。

的邂逅那麼明暗分明，更沒有凱撒和獅面人身獸的邂逅那樣充滿光榮，或像歌德和貝多芬的邂逅那麼火花迸裂。——《開往中國的慢船》⁹⁹

……把一切都放掉吧，跟我一起到夏威夷去。每天躺在沙灘上喝Pina Colada水果酒……租一部Mustang車，一面聽著Doors或Sly & The Family Stone或Beach Boys什麼都行……——《舞·舞·舞》¹⁰⁰

專有名詞在個別使用之際有著畫龍點睛的象徵意涵，然而大量羅列之下的名詞便因此喪失了獨特性，它的象徵意涵也隨著邊際效應而遞減，它的重量也隨之減輕而達到輕巧的效果。事實上，以第二個例子而言，如果只保留下句子而將那些專有名詞全部刪除也並不會影響任何的故事情節或小說結構。那麼如果我們不將其視為冗字贅語，村上使用這樣的手法最大的原因應該便仍然是在製造氛圍，讓詞句與情節之間的互文關係¹⁰¹加速發酵，進而達到沒有意義的意義——意義即是氛圍本身。這些無關情節的文字刪去之後或許能夠讓作品看起來更簡潔一些，卻會讓對美國六〇年代流行文化有所涉獵的讀者們少了一個機會去創造屬於他們自己的副文本。再者，書中的主角「我」在此時處於已經預感到好友即將採取自殺的行動，卻又無法確定的情況之下。面臨著沈重的死亡來臨之際，村上沒有採取道德式的教條，也沒有激發讀者淚腺的狗血文字，而以「拒絕直接觀視」的方法，讓原本應該是第一人稱敘述者的「我」，在充滿象徵與互文關係的氛圍中，如第三人稱旁觀者一樣地讓死亡命定般地降臨。其中之「輕盈」所在可見一斑。

⁹⁹ 《開往中國的慢船》，31 頁。

¹⁰⁰ 《舞·舞·舞》，下卷 218 頁。

¹⁰¹ 楊照：「……村上的作品中事實上根本沒有意義賴以產生所需的『文本』(text)。或者應該說，他的文本是用各種『互文關係』(intertextuality)堆砌起來的。」(原載於一九九一年十二月廿七日《中國時報》開卷版，後收錄於《遇見 100%的村上春樹》，16 頁。)

第二節：輕細¹⁰²

一串思緒或心理過程的描述（其中有細微而不可察的元素在運作），或是涉及高度抽象的任何描寫。

或許是村上筆下的主角們大多是以第一人稱來敘述，有關於心理過程的描寫在村上春樹的作品裡面屢見不鮮。抽象的譬喻也一直是村上相當獨特的風格。然而這些是否能符合卡爾維諾對於「輕」所下的定義呢？筆者認為最好的例子是在《尋羊冒險記》中一段關於「絲蚯蚓宇宙」的描述，這段文字是在書中的主角「我」被黑衣男子半強迫地找去右翼的大人物「先生」的屋邸，在路上半夢半醒地做了個乳牛拿電風扇跟他換鉗子的夢。在夢做到一半時被接送的司機叫醒而醒了過來，面對著巨大得不可思議的庭園與宅邸時「我」的心理獨白：

有一種象徵性的夢，那種夢象徵一種現實。或者有一種象徵性的現實，有一種夢象徵那樣的現實。象徵也就是絲蚯蚓宇宙的名譽市長。在絲蚯蚓宇宙裡，乳牛要求鉗子並不奇怪。乳牛總有一天會得到鉗子吧。這是與我沒關係的問題。

可是如果乳牛想利用我而得到鉗子，那麼狀況就完全不同了。我簡直就是被放進一個想法不同的宇宙裡去了。被放進想法不同的宇宙，最傷腦筋的事是話變長了。我問乳牛：「為什麼你想要鉗子呢？」乳牛回答：「因為肚子餓得緊哪。」我問道：「為什麼肚子餓了就需要鉗子呢？」乳牛回答：「因為和桃樹的樹枝有關係呀。」我問：「為什麼是桃樹呢？」乳牛回答：「因為我不是放棄電風扇了嗎？」真是沒完沒了。而且就在這沒完沒了的狀況

¹⁰²此處選用「輕細」二字，是參考了中國民間絲竹音樂的風格。絲竹音樂是以絲弦和竹管樂器結合演奏的器樂樂種，有著「小」「輕」「細」「雅」的風格，其中「輕」指各種樂器配合自如，得心應手，節奏對稱有彈性，旋律輕透宛轉；「細」指風格精緻細膩，連貫流暢而無阻滯感。參見杜裕明編輯《中國音樂賞析》，台北，國立台灣教育館，1999年6月初版，頁76。此處音樂上「輕」「細」之概念，與筆者所見村上小說之抽象細膩描述，有某種程度的暗合。

下，我開始恨乳牛，乳牛開始恨我。那就是絲蚯蚓宇宙。大家都想逃出那樣的宇宙，就必須重新做一次別種象徵的夢。¹⁰³

例如這樣的乍看之下好像是胡亂書寫的文字在村上早期的作品中並不少見¹⁰⁴。不過這段文字並非如早期作品般是類似「自動書寫」下的產物，村上在此時期已經有著「說故事」的作家自覺，故此段文字事實上是一段十分抽象的譬喻：世界從某方面而言可以說是個由象徵組成的世界，像是金錢象徵著權力、廣闊的庭園象徵的主人的不凡，而在書中的「先生」——「羊」所暫時依附的肉體，象徵著巨大而無法抵抗的邪惡力量。「我」本來是只生活在自己的小世界中，有著非現實的反社會傾向的二十九歲青年，卻被硬生生強迫拉進去這個充滿各種象徵的漩渦中，在那裡乳牛想利用他得到鉗子，黑衣男子想利用他得到羊。村上用幽默的手法，抽象卻又適切地在夢與現實混淆的地帶表達了主角當時所處的情況。這種方法之所以適當是因為主角所面臨的情況本來就是相當不可思議的，若是一般現實主義的描寫方式很難清楚表達。而村上利用譬喻做為鏡子，間接地去做描寫，正好成功地傳達出那些言外之意，給人予「輕細」之感。

¹⁰³ 《尋羊冒險記》，79 頁。

¹⁰⁴ 村上春樹的第一本作品《聽風的歌》最為明顯。例如電台DJ的段落令人可笑卻又不知所云。

第三節：輕盈

有一種「輕盈」的視覺意象，具有象徵價值

筆者在此引述村上春樹最暢銷的作品《挪威的森林》當中的一段：

螢火蟲在瓶底微微發著光。但那光實在太微弱，那顏色實在太淡了。雖然我最後一次看見螢火蟲是很久以前的事了，但在那記憶中螢火蟲是在夏夜的黑暗中發出更清晰鮮明的光的。我一直以為所謂螢火蟲是會發出那樣鮮明如炬般光亮的東西呢。

或許螢火蟲正虛弱得快要死了也不一定。我拿著瓶口試著輕輕搖幾次。螢火蟲的身體撞在玻璃壁上，只稍微飛了一下而已。但那閃光依然只是模糊微弱的。

我試著回想最後一次看見螢火蟲是什麼時候？還有那到底是在什麼地方？我可以想到那光景，然而卻想不起時間和地點。夜晚的黑暗，聽得見水聲。也有磚砌的老式水門。用轉輪一圈圈旋轉著打開、關閉的水門。不是很大的河。河面幾乎都被岸邊的水草蓋住了的小河。周遭黑漆漆的，如果一關掉手電筒時連自己的腳邊都看不見的暗。而且水門的深潭上方飛著好幾百隻之多的螢火蟲。那光簡直就像旺盛燃燒的火粉般映照在水面上。我閉起眼睛讓身體暫時沈浸在那記憶的黑暗中。風的聲音比平常聽得更清楚。其實並不很強的風，但卻不可思議地留下鮮明的軌跡吹過我身體周圍。睜開眼時，夏夜的黑暗稍微加深了些許。

我打開瓶蓋將螢火蟲抓出來，放在突出大約三公分左右的水塔邊緣。螢火蟲似乎還無法掌握自己所處狀況的樣子。螢火蟲在螺絲釘周圍蹣跚繞了一圈，又把腳搭上像結疤般突起的油漆上，暫時往右邊前進，確定已經走到盡頭之後，又回頭往左邊走。然後花時間爬上螺絲帽頂，一直安靜地伏在

那裡。螢火蟲簡直像斷了氣似地，就那樣動也不動。

我依然倚靠在扶手上，望著那樣的螢火蟲。我和螢火蟲雙方身體都長久不動地靜止在那裡。只有風從我們周圍吹拂而過。黑暗中檫樹無數的葉片相互摩擦著。

我一直繼續等待下去。

螢火蟲飛起來是在很久之後。好像想起什麼似地忽然展開羽翅，下一個瞬間已經越過扶手浮在淡淡的黑暗中了。牠簡直就像要取回失去的時間一樣，迅速地在水塔旁邊畫出弧線。並短暫地稍許停留，等那光線能夠被清晰地看出暈染進風中，然後才終於朝東方飛走。

螢火蟲消失後，那光的軌跡依然長久留在我的印象中。在閉上眼睛的厚重黑暗中，那微弱而清淡的光，就像喪失可去之處的遊魂般，長久長久繼續徘徊不去。

我在那樣的黑暗中幾次試著伸出手。手指接觸不到任何東西。那微小的光總是在我手指的稍前方一點點。¹⁰⁵¹⁰⁶

這段文字描述的是主角渡邊徹在與亡友的女友直子——書中並沒有明說，但很明顯地她患有嚴重的精神分裂症——上床之後，兩人的關係起了微妙的變化。直子的病似乎因此而加重，不得不休學進入療養院休養。渡邊則因為感情無法得到回報而陷入悲哀、憂傷的低潮情境之中。而這個時候，室友用罐子裝了一隻抓到的螢火蟲送給他，而他在哀傷的心情之下到屋頂上將螢火蟲放生。全文充滿了一種淡淡的哀愁氣氛。如果不將其視為「少年不識愁滋味」，而試著去深入主角內心來看的話，筆者認為其實主角也同樣面臨著「生命中不可承受之重」。一個只是將近二十歲的少年，唯一的好友在兩年前自殺，而且最後和他在一起的人正

¹⁰⁵ 《挪威的森林》，66-68 頁。

¹⁰⁶ 其實可以不必全文都引的，如此可能會給予讀者過多引文的印象。只是這一段文字是書中相當具有代表性與象徵性的段落，為了保持它的完整，以及不讓過多的刪節號影響美觀及閱讀，故筆者決定全文皆引。

是主角本身。帶著右翼軍國主義氣味的宿舍、空有口號的學運、身邊毫無能夠交心的朋友等等都在在只使得主角感到空虛且寂寞。而唯一是他在乎的、珍愛的直子，她的心思卻從來沒有放在他身上過。儘管他們時常出外一同散步，互相陪伴著想拋開過往重新開始，然而直子心中的井實在太深太深了，只憑渡邊一人的力量難以為她做些什麼。致命的是，在為了安慰突然陷入錯亂、哭泣不止的直子，渡邊緊緊地擁抱著直子，然後非常自然地發生了關係。直子心中的那口井也許是被渡邊的努力而撬開了蓋子吧，因此理性部分的直子其實是想回到現實社會與渡邊好好地生活的，然而另一部份的直子仍然沈溺在井的空洞、黑暗之中，兩相衝突的結果使得病情急速惡化，直子不得不搬去療養院居住。而此時的渡邊並不知情，直到他收到直子的來信才瞭解到事態的惡化，並感到深深地無奈的悲哀。正如村上在第二章結尾時藉渡邊之口說出的：「死不是以生的對極形式、而是以生的一部份存在著。」這句可說是《挪威的森林》的中心命題的句子，死亡的陰影（好友的死與逐漸走向死亡的直子）以各種不同形式存在於生活之中，沈重得令人難以承受。村上卻十分巧妙地以輕盈的意象（螢火蟲的飛翔、淡淡的光等等）來描述渡邊心情的轉折，與象徵著他雖然處於黑暗之中卻仍然期待光明，並暗示著下一章與直子相反的、充滿活潑生命力的另一個女主角：小林綠的出現。

從以上的論述可以發現，卡爾維諾所定義的「輕」其實並沒有嚴格的分際，甚至可說是共通的。一個句子或一段文字之中可能有包含著兩種、甚至三種「輕」的定義。而不管是哪一種「輕」，都是可以擺脫在寫作時因為「沈重」而導致文字變得遲滯、晦暗的方式。因此，筆者認為從以上筆者所舉的例子，可以驗證出村上春樹的作品確實帶著卡爾維諾所謂的「輕盈」風格，其清新的寫作方式既不同於以往常被作家視為寫作圭臬的現實主義，也沒有現代主義或後現代主義的在閱讀上難以上手的問題。可說是在長久以來被一般讀者視為沈悶、無趣的代名詞的純文學注入了一股清泉活水。其作品並非如論者般的只是「輕薄短小」的商業產物，文學價值更不應該因為成為暢銷書而遭到抹滅，村上春樹反倒是應該因為大大地擴大純文學閱讀人口而得到嘉獎。

第五章 結論

本論文主要想以村上春樹的生平背景作為時間軸，並選其長篇小說書名為每個階段的銘刻，藉以探討村上春樹小說書寫成果的轉變與成長。第二章以「疏離」與「故事」二階段中的變化成長為研究目標，挖掘了村上春樹小說中這內外應和的探照追索。一九七八年前的村上春樹，在個人的婚姻事業與國家的思潮文化上，有著鬆軟擲空的感受，造就了《聽風的歌》與《1973年的彈珠玩具》的鬆散結構和嚴肅追索；之後到了將酒館關閉專心著述的時期，架構出更深沉的內心世界，透過長篇小說《尋羊冒險記》與諸多短篇小說，思考著個人與集體的相處、暴力和欲望的反思；旅居國外後的村上春樹，成為熟練的故事創作者，這時的村上春樹將自己的經歷、思想和才華總動員，造就了《世界末日與冷酷異境》這部巨著。從巨大的整體結構到細部的細節設定，在在顯示村上的小說更加縝密而成熟。疏離冷澈的探照，情節故事的追索，村上春樹的小說已從初期的生澀進入成熟，對自我的觀照和外顯的想像有著高度的藝術成就。第三章承襲第二章的論述成果，持續討論村上春樹小說成長的第三階段「參與」，並且與前章的「疏離」與「故事」二階段作出疏通和比較。在一九八六年到一九八八年旅居南歐的這段時間，村上春樹有著回到疏離階段筆風的作品《舞・舞・舞》，也有著挑戰原有風格的《挪威的森林》，這種承先啓後的書寫成長，為村上春樹小說開闢一條更廣大的路；之後的四年，在自謂的「《挪威的森林》騷動後遺症」下，村上春樹面臨創作上的低潮，而在經過四年的自我治療之後，村上春樹的創作能量又累積到一定的豐沛而爆發出來，連續創作出《國境之南、太陽之西》與《發條鳥年代記》了兩部長篇作品，同時可看出村上春樹逐漸正視自己「日本小說家」的自覺，在文字技巧和心態上，都與過往已有所差異。他使用小說來作為「參與」社會互動的方式，造就出了具有強烈人文關懷的《海邊的卡夫卡》與《黑夜之後》。第四章則是試圖針對一些詬病村上春樹小說太「輕」的批評進行翻案。在方法上，

以舉證和分析為方法，論述村上春樹小說的「輕」正是卡爾維諾所提到的正面輕盈，而非只是譁眾取寵的負面輕佻。至於在結構上，以卡爾維諾所提之三種「輕」的意義，對村上小說作品加以檢驗，開創出對村上小說的三種詮釋：一、輕巧——語言的輕巧，意義透過看似沒有重量的語文結構傳達出來，直到意義本身的精純度可和語文結構相比；二、輕細——一串思緒或心理過程的描述，或是涉及高度抽象的任何描寫；三、輕盈——有一種「輕盈」的視覺意象。以這三種角度重新詮釋村上春樹小說的「輕」，重新還原其藝術價值，是本論文試圖開創的詮釋新意。

在本論文的研究限制與不足之處方面：第一，仍然是以譯本作為研究文本是否適當的問題。當然，在緒論中筆者已說明過這樣的作法在讀者中心論述的角度看來並無不可，但是不同版本的譯本帶給讀者的感受也會有些許差異，若是如台灣曾經存有同一部作品不同譯者的不同版本之時，究竟該選擇哪一種版本作為研究文本？若是要站在極端的讀者中心論的角度來看，不管哪一個版本都應該是可以拿來研究的，只要有讀者對那一個版本的書有感動之情，那麼這個版本的文本對於這個讀者而言就是有意義的文本。但是也只有對於那位讀者個人而言而已，是否具有普遍性足以作為學術研究可能是問題的重心。筆者所採用的版本是目前唯一取得村上春樹的正式授權的版本，翻譯的品質也是兩岸三地的中文譯本中最優的（詳細比較可參閱黃心寧：《挪威的森林中譯本之比較分析》），失真或疏漏之處應該是中文譯本中最少的，也是最適合作為研究的版本。但是也因此筆者此篇論文恐怕也只有在中文世界甚至只有台灣具有較高的合法性。筆者期待國內的日文學界能有更多學者及研究生可以突破語言的藩籬，對原文本提出更多的論述，以充實國內目前對村上春樹的小說研究仍屬不足的情況。

第二，由於筆者採用的論述方式是以讀者（也就是筆者自己）的感受為主，輔以文本的分析、例證，再以少數作者的歷史生活背景作為補充，因此勢必有著個人偏見與因為學識不足所致的缺漏之處。也希望後來的研究者們能加以補充與糾正本論文的缺失。

參考書目

一、村上春樹小說作品

- 村上春樹著，賴明珠譯：《聽風的歌》（台北：時報文化，2001，三版）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《1973年的彈珠玩具》（台北：時報文化，2001，三版）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《尋羊冒險記》（台北：時報文化，2001，二版）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《開往中國的慢船》（台北：時報文化，1998）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《遇見100%的女孩》（台北：時報文化，1997，二版）
- 村上春樹著，李友中譯：《螢火蟲》（台北：時報文化，1999）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《世界末日與冷酷異境》（台北：時報文化，1996）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《迴旋木馬的終端》（台北：時報文化，1999）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《挪威的森林》（台北：時報文化，2004，二版）
- 村上春樹著，張致斌譯：《麵包店再襲擊》（台北：時報文化，2001，二版）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《舞·舞·舞》（台北：時報文化，2001，二版）
- 村上春樹著，張致斌譯：《電視人》（台北：時報文化，2001，二版）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《國境之南、太陽之西》（台北：時報文化，2001，二版）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《發條鳥年代記 第一部鵲賊篇》、《發條鳥年代記 第二部預言鳥篇》、《發條鳥年代記 第三部捕鳥人篇》（台北：時報文化，2001，二版）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《萊辛頓的幽靈》（台北：時報文化，1998）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《人造衛星情人》（台北：時報文化，1999）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《神的孩子都在跳舞》（台北：時報文化，2000）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《海邊的卡夫卡 上·下》（台北：時報文化，2003）
- 村上春樹著，賴明珠譯：《黑夜之後》（台北：時報文化，2005）

二、村上春樹非小說類之作品

- 村上春樹、河合隼雄著，賴明珠譯：《村上春樹去見河合隼雄》（台北：時報文化，

2004)

村上春樹著，賴明珠譯：《地下鐵事件》（台北：時報文化，1998）

村上春樹著，賴明珠譯：《約束的場所》（台北：時報文化，2002）

三、專書

村上世界研究會著，蕭秋梅譯：《村上春樹的黃色辭典》（台北，生智，2000）

小西慶太著，陳迪中、黃文貞譯：《村上春樹的音樂圖鑑》（台北，知書房，1996）

深海遙著，賴明珠譯：《探訪村上春樹的世界——東京篇 1968-1997》（台北，城邦文化，1998）

鄭栗兒主編：《遇見 100%的村上春樹》（台北：時報文化，1998）

傑·魯賓著，周月英譯：《聽見 100%的村上春樹》（台北：時報文化，2004）

安貝托·艾柯著，黃寤蘭譯：《悠遊小說林》（台北：時報文化，2000）

伊塔羅·卡爾維諾著，吳潛誠校譯：《給下一輪太平盛世的備忘錄》（台北：時報文化，1996）

伊麗莎白·弗洛恩德著，陳燕谷譯：《讀者反應理論批評》（板橋：駱駝，1994）

龍協濤著：《讀者反應理論》（台北：揚智，1997）

四、學位論文

李詠青：〈村上春樹研究〉（輔仁大學日本語文學系研究所碩士論文，2001）

黃心寧：〈《挪威的森林》中譯本之分析比較〉（輔仁大學翻譯學研究所碩士論文，2001）

羅佳琦：〈村上春樹中譯小說研究〉（佛光人文社會學院碩士論文，2004）