

作為「危機作家」的村上春樹[◇]

中村三春

(政治大學日文系黃錦容教授譯)

摘 要

有關村上春樹文學男女間的脆弱性 (vulnerability) (容易受傷)，將延續在《層》第4號 (2011年3月) 期刊中的敘述，我將討論面對自然與社會危機之村上文學的樣式特徵進行討論。

自確立其作家地位的《尋羊冒險記》(1982) 以降，村上的文本敘事，可以說長期以來一以貫之地經常由意外的事故所引發的地震、激進宗教犯罪、戰爭等暴力性的危機，於其中交織著幻想性與歷史，描繪出其威脅到個人的生存的各樣局面。

由這個意涵而言，村上正是一個「危機的作家」。本演講嘗試將村上文學其危機之位階，尤其以《列克星敦的幽靈》(1996)、《神的孩子都在跳舞》(1999)、《東京奇譚集》(2005) 等短篇作品為題材進行解讀。

關鍵詞：危機文學、村上春樹、《尋羊冒險記》、《萊辛頓的幽靈》、《神的孩子都在跳舞》、《東京奇譚集》

[◇]本論文為二〇一一年十二月十一日於台灣國立政治大學所舉行之「災難・國族・影像：東亞跨國現代性」國際研討會 (計畫網頁：<http://www.pcpm.nccu.edu.tw/>) 擔任主講演講之會議論文。投稿時是以日文原稿為本，加以補充修改成學術論文，再經翻譯後以中文稿呈現。

* 本文 101 年 9 月 25 日收件；102 年 6 月 5 日審查通過。

中村三春，日本北海道大學大學院文學研究科影像・表現文化論講座教授。
E-mail: miharu@let.hokudai.ac.jp

Murakami Haruki as the Author of Crisis

*Miharu Nakamura**

Translator: Ching-jung Huang

ABSTRACT

Since the publication of *Wild Sheep Chase*, a work in which Murakami Haruki established his position as an literary author, the depiction of various conditions of crisis has become one of the writer's primary concerns. Characteristic of his texts are the portrayal of the violent and life-threatening crises, which include unexpected accidents, crimes committed by cults or wars, to name but a few. Since his stories are consistent in narrating of crisis blended with fantasy or history, it is no exaggeration to call him the Author of Crisis.

In this article, I will analyze and estimate the place of crisis in Murakami's literature, especially in some of his short story collections such as *The Ghost of Lexington*, *After the Quake*, and *Tokyo Strange Stories*.

KEYWORDS: literature of crisis, Murakami Haruki, *Wild Sheep Chase*, *The Ghost of Lexington*, *After the Quake*, *Tokyo Strange Stories*

* Miharu Nakamura, Professor, Graduate School of Letters / Faculty of Letters, Hokkaido University, Japan
E-mail: miharu@let.hokudai.ac.jp

序言－堀辰雄 1923/村上春樹 1995

作家堀辰雄於 1923 年關東大地震避難的途中母親身亡。堀辰雄自己亦因火勢延燒，被火勢逼退到隅田川。雖然痛苦難耐但仍拼命游泳掙扎，最後被經過的一錢蒸氣船¹救起。之後，據福永武彥在「追分日記抄」中與堀多惠子夫人談話中提到，堀辰雄當時曾與父親連續三天，拿著手電筒遍尋母親的遺骸。² 谷田昌平在該評傳「堀辰雄」中曾提及此事，對堀幾乎未將此遭遇作品化評之：「在這個事實中，我看見堀辰雄母親之死所帶給他的強烈痛苦。震災當中母親的逝去，他必然遭受到幾乎無法將之題材化的嚴重失喪感」（谷田昌平 38）。這是在一般意義上穩妥的一種解讀的方法。但，有無可能其實是相反的答案？是否我們可以假設，在看來與震災無關的《美麗村莊》、《風吹了》、《菜穗子》等純粹小說，他其實以非單純的形態進行震災記憶的書寫呢？³ 我們是否應當留意的是，藉由語言的表現於文藝文本的形式時，反而可見到如此悖論或逆向而行的書寫行為呢？我們是否應將其視為其中蘊含了遭遇災厄的人們進一步將其體驗朝向文化進行創作之固有根本契機？

如 1995 年 1 月的阪神大地震，以及 2 個月後同年的 3 月發生的奧姆真理教犯下的地下鐵沙林毒氣事件。將這些事件最敏感地反映於其創作活動的作家，當然非村上春樹莫屬。在 1999 年 8 月至 12 月期間，村上直接在雜誌《新潮》上連載了以 "After the quake" 為題的五篇作品，之後再加入一篇而於 2000 年 2 月出版了短篇集《神的孩子都在跳舞》。⁴ 以及比這部短篇集作品稍早，村上於 1996 年花費一整年時間，參訪了沙林毒

¹ 【譯注】第二次世界大戰前，定期航行在東京隅田川上的小型客船。1885 年（明治 18 年）4 月，隅田川汽船有限公司開始營運。自吾妻橋至永代橋之間，分為 7 個區間，搭乘費用為 1 區間 1 錢。

² 【譯注】詳見福永武彥。

³ 【譯注】『美しい村』（假譯：《美麗村莊》），於 1934 年由野田書房出版。《風吹了》收錄於新選純文學叢書，1937 年由新潮社發行，中譯本為江荷偲翻譯，2001 年新雨出版社出版。『菜穗子』，1941 年由創元社發行，之後由角川文庫、岩波文庫陸續出版。

⁴ 【譯注】《神的孩子都在跳舞》村上春樹的短篇小說，以及同名出版的連作短篇小說集。2010 年美國拍攝電影版。2000 年 2 月由新潮社出版，2002 年新潮文庫出版文庫本。這部作品主要探討一九九五年日本神戶大地震對人們產生的影響，是村上春樹第一部以「地震」為主題的連作小說。（引自：維基百科、博客來書籍館）。

氣事件的受害者並集結成書。亦即是講談社發行的報導文學《地下鐵事件》。⁵ 尤其後者的訪談集的形式，以及 98 年 11 月出版的續篇《約束的場所》（文藝春秋出版）中，⁶ 也描述了親自參訪奧姆真理教信徒的內容。二部作品做為作家的創作工作中而言，應可歸屬於特異的書寫方式。綜觀村上的創作年譜，此二部作品亦可說是極為明顯突出的存在。

但是，在《村上春樹全作品》版本的《地下鐵事件》之「解題」中，村上否決了來自讀者的郵件訊息。針對讀者將參訪內容作為小說題材的期待，他提及《神的孩子都在跳舞》這部作品。說道：「倘若當初我沒有寫《地下鐵事件》的話，我覺得我也不會著手完成這本書。對我而言，我認為這兩部作品有著很深的關聯」（『村上春樹全作品 1990-2000：6』699）。地震與沙林毒氣事件，原本毫無因果關係的兩個事件陸續發生於這個時期，村上顯示了他將其視為現代日本的命運的象徵。從這點看來，確實能感受到這兩部作品之間共通的要素。然而，我想提出的問題在於，第一，不僅限於這二部作品，村上文學的位階原本就是描繪出人類的災厄與苦難的樣態，亦即村上文學本身就是「危機文學」。發生災難的結果，是否 1995 年這些事件就是強大地引導出他特異的危機書寫之實質的原因。其次，雖然與從未在作品中提及震災記憶的堀辰雄不同，村上自身所發生的事件並非在於其事件性，充其量是反映在他的作品風格之中，並且進而昇華為小說。

因此，我欲從這些觀點來概觀身為危機的作家之村上春樹。

一、「容易受傷」的系譜

說到危機，人生就是危機的連續。對於村上文學中的危機問題，雖然可能有多樣的切入點，但我在此先區分出兩個觀點。若借用村上於 2009 年在耶路撒冷文學獎獲獎的演講中「高牆與蛋」的比喻說法，村上的小說可說長久以來一貫以之地描寫著「高牆」，亦即體系與人之間的對決。以及「蛋」，亦即是個人與個人間的關連問題。而這些對決或關連，時而

⁵【譯注】《地下鐵事件》為村上春樹的報導文學作品。分別於 1997、1999 年由講談社與講談社文庫刊行。2003 年收錄於『村上春樹全作品 1990-2000：6』。

⁶【譯注】《約束的場所：地下鐵事件Ⅱ》為村上春樹的報導文學作品。1998 年 11 月文藝春秋刊行。2001 年則由文春文庫刊行。中譯本由賴明珠翻譯，2002 時報出版。

是單獨的；時而卻是彼此交錯地被描繪出來。⁷ 當中，首先可舉出「蛋」的問題。亦即是將人視同為易碎物般的觀點來看，可舉出男女關係及親子關係中「容易受傷」(vulnerability)的迴路模式。

其中最具代表的是1987年發行的《挪威的森林》一作。⁸ 針對此作，木股知史評述所言：「直子靈魂的孤獨，是以性身體的無能為交換條件」(178-79)。更周密而言之，渡邊與木月二者之間，將過往為「性無能」的直子具備之「性的身體」，轉化成為性可能，因而決定性地傷害了直子。他越是愛她，越是傷害她更深。直子之於渡邊，帶有「容易被傷害」(vulnerability=脆弱性、誘發攻擊性)；而渡邊對於直子，則是背負著「容易傷害人」的性格特質。這兩人的相互交涉，僅會衍生出最壞的結果。直子是想當然耳，渡邊則因直子自己「容易受傷」的性格而被傷害。換言之，容易受傷的惡性循環，正是《挪威的森林》此作的根本核心。其後，「容易受傷者」與「容易傷害人」的相互交錯的性格，在《挪威的森林》其後的作品更加顯著可見。針對此點，我曾經針對收錄於1990年發表出版的《電視人》中的〈睡〉、〈加納克里特〉，96年《萊辛頓的幽靈》中的〈綠獸〉、〈冰男〉，以及收錄於《神的孩子都在跳舞》的〈泰國〉與〈蜂蜜派〉等各個作品，進行詳細地探討。⁹

譬如，〈綠獸〉的敘事者之女性的「我」，從一開始就打從心裡徹底厭惡從庭院橡樹樹根出現的獸。一知道獸能夠讀取自己內心的想法，主角便在心中不斷地加以凌虐，最後成功擊退並消滅了獸。丈夫因工作外出，獨自在家的時候，為了「求婚」目的而出現的獸，她感到自己說不定將面臨被凌辱的險境。因此，攻擊就是最佳的防禦。在遭到對方攻擊之前先攻擊對方。這可說是「容易受傷害」的逆襲。在〈睡〉與〈加納

⁷ 【作者注】參見『心をゆさぶる平和へのメッセージ—なぜ、村上春樹はエルサレム賞を受賞したのか?—』(《給震撼心靈平和的訊息——為何村上春樹獲得耶路撒冷文學獎呢?》)。但，獲獎演講作為解讀文本的關鍵，在方法論上是不充分的。本稿只是作為關鍵字引用。

⁸ 【譯注】《挪威的森林》是日本作家村上春樹於1987年所著的一部長篇小說。作者自稱此書為一部純粹的愛情小說。

⁹ 【譯注】《電視人》為村上春樹的短篇小說。中譯本由張致斌翻譯，2000年時報出版。《萊辛頓的幽靈》為村上春樹的短篇小說，以及以其為名的短篇集。短篇集在1996年由文藝春秋出版發行單行本，1999年由文春文庫發行文庫本。有關本文作者對上述短篇小說的探討，詳見「〈傷つきやすさ〉の變奏—村上春樹の短編小説におけるヴァルネラビリティ—」(《「容易受傷」的變奏—村上春樹的短篇小說中的脆弱性—》)。

克里特)、〈冰男〉等作之中也有共通的部分。亦即女性其性別地位(處於劣勢)之自覺,進而皆以如此對應方式而收場。但,如此作法除了攻擊之外,與對方之間的溝通實不成立。站在野獸的角度,牠是否欲傷害她,其意圖不明。不僅是戀愛,任何溝通模式裡,只要是與未知的對方二者之迴路無法打開的話,自然也無法開展關係。對於「容易受傷害」進行過度的防禦,將會封鎖住所有溝通的可能性。對對方採取不用言語爭論的攻擊,反而帶來與前述相反意味的「容易受傷害」的惡性循環。

由此點而言,在〈泰國〉之中,雖然同樣是以「容易受傷害」為故事主軸,但其樣貌卻大異其趣。在過去的確因為被男人傷害,造成無法生育之身體的主角皋月,因為世界甲狀腺會議而來到泰國曼谷郊外的村莊。從一位擁有靈異能力的老婆婆獲得關乎生命核心的預言。加上與導遊尼米特間的談話,因而心境產生了變化。面對長久以來希望傷害自己的男子能慘烈地死於神戶大地震的皋月,老婆婆說道:「那個人並沒死」,「沒有受到任何傷害。雖然或許這不是妳所希望的,但這個事實對妳而言真是一件幸運的事。請感謝自己的幸運。」這是老婆婆的傳話。尼米特表示,為了讓皋月做好「迎接死亡的準備」,因而向她引見了老婆婆。有關脆弱性的部分,直至死亡之前的持續憎恨,是絕對無法為自己帶來平靜的。因此藉由導入「容易受傷害」的觀點,應可將皋月視為直子另一個遙遠的後裔。相對於直子最後仍無法掙脫如此的惡性循環,皋月則是藉由老婆婆與尼米特的幫助而順利脫離。但,關於〈泰國〉與震災間的關係,我稍後將在本文提及。

如此「容易受傷害」的觀點,可說顯現了典型的人在人際關係中受到攻擊的危險性時,會如何應對的視角。從此角度來看,村上文學首部創作的《聽風的歌》(1979)與接續的《1973年的彈珠玩具》(1980),¹⁰這二部作品倘若皆具有延續至《挪威的森林》的要素,也表示在處女作的當時,這些觀點就潛伏流動於作品底部裏。相對地,村上對於「高牆」(體系)的關心明顯浮上檯面的,是在《尋羊冒險記》(1982)一作以後。¹¹

¹⁰【譯注】《1973年的彈珠玩具》為村上春樹的第2部作品。中譯本為賴明珠翻譯,2001年由時報出版。

¹¹【譯注】《尋羊冒險記》是村上春樹的第3部長篇小說,發表於1982年,曾獲得野間文壇新人獎。

二、「體系」的諸樣面貌

《尋羊冒險記》的「我」，面對憑附在人類宿主身上因而得到腦血瘤，於是接著成為「羊」的宿主時，為了阻止「羊」的支配，因而選擇與「羊」一起同歸於盡的「鼠」。當探問那是何種狀態時，「鼠」的回答是：「那是完全無政府狀態的觀念性王國。在那兒所有對立一體化。在那中心處，有著我和羊」。「羊」的世界雖然是完全毫無矛盾對立，亦即是完全調和的世界，但卻不允許擁有自我，做出個人的行動。換言之，那是純粹由集體主義所支配，人們完美地被操控心靈般的世界。關於這一點，「鼠」說道：「我喜歡我的軟弱。也喜歡痛苦和難過噢！我喜歡夏天的光，風的氣息和蟬的聲音，我喜歡這些東西。」「鼠」以這個理由，亦即無論他多軟弱無力，他都以尊重自我與個人的立場面向「羊」對抗之。極端來說，從這部作品中已經可以看出村上在耶路撒冷獲獎演講時所提及的「高牆」（體系）與「蛋」（個人）之間的對決架構。並且，如同將「羊」這類超越性質的獨裁者及獨裁性的法則所支配的空間，替換成「那邊」的空間，亦即替換成黑暗的世界。如果「這邊」的空間與光的世界，二者間的對峙形勢明顯可見的話，表示《尋羊冒險記》一作提供了之後村上長篇小說中一貫出現之平行世界構造的原型。

此種黑暗世界與光的世界之間的雙重構造，可說是大衛林區（David Lynch）式的、亦或是大衛柯能堡（David Cronenberg）式的哥德式幻想風格，賦予了村上文本內蘊含的元素。比如在《舞·舞·舞》（1988）當中，在海豚飯店再次相遇的羊博士，論及有關「我」身上「黑暗存在的理由」。依附在「黑暗」力量的五反田君，意味著與「鼠」的下場相同，斷送了自己性命。¹² 而「我」藉由挖空了飯店的牆壁，幾度往返於「那邊」與「這邊」之間，而最後以返回「這邊」迎來故事結尾（「由美吉！早上了！」）。¹³ 《發條鳥年代記》（1994、1995）中，如同這般的跨越邊界線的模式，是以穿越井壘洞的方式來表現。¹⁴ 「所謂世界就好比像旋轉門

¹² 【譯注】《舞舞舞》是村上春樹的長篇小說。1988年分為上下卷由講談社發行，中文本為賴明珠翻譯，1996年時報出版。

¹³ 【譯注】進一步的討論詳見中村三春「円環の損傷と回復—『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』『ダンス・ダンス・ダンス』四部作の世界—」（〈圓環的損傷與恢復—《聽風的歌》《1973年的彈珠玩具》《尋羊冒險記》《舞·舞·舞》四部作品的世界—〉）。

¹⁴ 【譯注】《發條鳥年代記》為村上春樹的長篇小說。其中陸續收錄三篇：鵝賊篇、預言鳥篇、

一般，僅僅在原地不停地轉動而已」。獸醫的這段話語，正好道盡此部小說的基本構造。「我」因為妻子久美子的失蹤，尋找妻子的過程中，終而觸及了大舅子綿谷昇的秘密。「我」打破了水井來到了「那邊」的世界。綿谷昇的「黑暗力量」，「欲將不特定多數的人們無意識地埋藏在黑暗中的某種東西引導出來」。「我」嘗試呼籲控訴其危險性，並試圖將妻子久美子由那種力量手上奪回。《發條鳥年代記》第3部〈刺鳥人篇〉，於1995年8月出版發行，當中或許多少反映了當年年初所發生的事件。但即便如此，作品中呈現的性格元素明顯地是在此之前就已預設好的。

此後，《人造衛星的戀人》（1999）、《海邊的卡夫卡》（2002），以及《1Q84》（2009、2010），也皆藉由如此空間性的雙重構造，以及藉由邪惡力量的越界等元素展開故事，這個基調一貫持續著。¹⁵ 我先前已針對這個構造的問題性，針對村上短篇作品〈窮孀母的故事〉（1980）、〈嘔吐1979〉（1984），¹⁶ 〈跳舞的小人〉（1984）及〈電視人〉（1986），¹⁷ 以及長篇《發條鳥年代記》¹⁸與《1Q84》¹⁹等作品，進行了考察論述。若以長篇的例子而言，則《尋羊冒險記》中的右派黑道份子兒玉譽士夫；《舞·舞·舞》中則是被連想到泡沫經濟體系的失控狂奔；《發條鳥年代記》中描寫有關諾門罕戰役的歷史記憶、日本軍國主義等等；在《1Q84》中也明顯地以奧姆真理教作為故事背景。雖然隨每個文本不同，呈現的樣貌也很多樣，但這些作品的共同點都在於，來自「那邊」的世界，依附在人們身上並進行心靈操控，且藉由暴力來支配個人的力量。《1Q84》的

刺鳥人篇。中譯本由賴明珠翻譯，2008年時報出版。

¹⁵ 【譯注】《人造衛星的戀人》是村上春樹的長篇小說。1999年講談社發行，隨後由講談社文庫以文庫本形式出版。《海邊的卡夫卡》是村上的長篇小說。2002年9月12日由新潮社發行，2005年3月2日由新潮文庫以文庫本形式分上下集出版。《1Q84》則是村上春樹的長篇小說。新作由新潮社出版，2010年4月為止出版了3部。

¹⁶ 【作者注】詳閱中村三春「パラノイック・ミステリー—村上春樹の迷宮短編—」（〈偏執狂的推理小說—村上春樹的迷宮短篇—〉）。

¹⁷ 【作者注】詳閱中村三春「短編小説／代表作を讀む」（〈讀短篇小說／代表作〉）。

¹⁸ 【作者注】詳閱中村三春「行方不明の人物關係—『消滅』と『連環』の物語—」（〈行蹤不明的人物關係—《消滅》與《連環》的故事—〉）。

¹⁹ 【作者注】詳閱中村三春「村上春樹『1Q84』論—歷史の書き換え、物語の毒—」（〈村上春樹《1Q84》論—歷史的改寫、故事的毒—〉）。

Little People，以及《海邊的卡夫卡》中「入口的石頭」等等。由此脈絡視之，它們和《尋羊冒險記》的「羊」的脈絡連結，是一脈相傳的。

又，已廣為周知的《地下鐵事件》的後記，「《沒有目標的惡夢》——我們究竟要往哪裡走？」當中，村上論及他感到地下鐵沙林毒氣事件與已完成作品《世界末日與冷酷異境》（1985）二者間的〈闇黑〉（註：存在於東京地底下巨大巢穴中，喝地下的污水，光吃腐爛的東西之生物）有著連結。他認為那是「深植在我們內心的『恐懼』」的表現。或者這樣的「恐懼」，是「作為集體記憶，象徵性地記憶著，是純粹危險事物的樣貌」。他指陳出，絕對不應該被解放的事物，奧姆真理教犯下犯行的信徒們卻將其解放了。由此可見，由創作初始以來，長期形塑出來的村上風格的形象，經歷 1995 年事件的結果，也與時局事件匯流結合在一起。尤其出於〈冷酷異境〉一章中，故事講述計算師、記號師的體制與「我」二者間的對決。²⁰ 有關進入「第三迴路」（世界的盡頭）的「我」，藉由長眠不起換來不死的生命。這正是「完全無政府觀念狀態的王國」的一種變化。地下鐵與〈闇暗〉的地下表象，是藉由表象為中介，連接至與地震間的類比，並形成了村上文本的底層流脈。

但，在此我欲論述的，並非是幾乎成為通論之「黑暗力量」的系譜。而是有關遭遇危機時的人們，其應對之道是如何被描寫之敘事風格的問題。堀辰雄藉由完全不寫有關自身體驗的方式，於某種意義上而言，卻在作品中不言而喻地已闡述了該事實。這是探討堀的文本表現之研究時，必須追究的一個重要課題。而村上危機書寫的再現情形又是何種光景？

三、面對恐懼的想像力

〈第七位男士〉發表於《文藝春秋》1996 年 2 月號，並收錄於同年 11 月發行的《萊辛頓的幽靈》中。關於此短篇的構造，我先前也曾提過，這個故事採取的是聚集在場的人輪流說故事，也就是巡迴故事中其中一個故事的形式。²¹ 以下是在日本國語教科書中也被採用的有名作品。在十歲時看到被颱風帶來的大浪捲走的好友 K 在被浪吞噬的瞬間，看著他

²⁰ 【譯注】在小說中從事數據加密工作的虛構職業。

²¹ 【譯注】詳閱中村三春「短篇小說／代表作を讀む」（〈讀短篇小說／代表作〉）。

張口大笑的記憶所糾葛，四十年後仍受良心苛責不斷做惡夢的他，在看到K當時留下的純真畫作時，開始覺得那或許是誤解，進而解開心結的故事。看著K的畫作，想起當時的他與自己「清澈如水的眼睛」，這樣的發展確實是很唯美，但那也只是停留在推測的領域，實際上並非決定性的解決問題。不禁令人好奇，學校是如何教導這種微妙的作品。但是，暫且不論其證據或結果，這篇小說重要的地方在於，在面對危機情況時卻因恐懼將眼光避開的問題。故事的結尾處第七位男士說了：

我想，在我們的人生中真正恐怖的並不是恐懼本身，男士在不久之後這麼說。恐懼確實存在。……它以各種形式呈現，有時甚至會壓倒我們的存在。但是比什麼都恐怖的是，背對恐懼還閉上眼睛的作為。因為這樣的做法，我們把自己心中最重要的部分讓渡給了某個對象。以我的情形來說—那個對象便是海浪。（『村上春樹全作品 1990-2000：3』75）

96年2月發表的〈第七位男士〉，應是遭遇到95年的震災與奧姆真理教毒氣事件所撰寫的，但是在這篇小說中卻完全沒有提到此事。但在此提到的「從恐懼中移開眼光」，正是之前村上作品中便已出現的主題——面對脆弱與「黑暗力量」，以最明確的形式表現出來的敘述。而接續在之後的《神的孩子都在跳舞》等作品群，實際上也同樣是以各種角度挖掘恐怖這個問題的文本。

《神的孩子都在跳舞》就如大眾所知，題材並非是取自震災本身的作品。而是採迂迴方式將與震災有關的故事收為短篇小說。卷頭〈UFO降落在釧路〉（1999.8）中，由TV看到震災影像的妻子突然出走，迫使丈夫必須離婚。妻子在留言紙條上評斷丈夫小村是「空氣的凝聚物」（沒有內在）。丈夫小村將受託的小箱子送到釧路。但在那裡見到的島尾先生卻向他說，盒子裡有小村的內在，把盒子交出去的話內在也就不會回來了。他聽了後情緒激昂到「快要引發極度暴力的極限」。至於為何情緒如此激昂，主要還是對方說中了他的心事。緊接著在〈有鬘斗的風景〉（1999.9）中，離家出走到茨城定居的順子，在看著妻小住在神戶市東灘區的三宅先生所升的火時，哭著說「我只是個空殼」，於是兩人約好在火熄了後一起死。三宅先生在這之前聊到被關在冰箱裡凍死的夢，以及傑克·倫敦以嗎啡自殺的話題，整篇作品是圍繞著死亡時的生存方式為主

題的故事。

在三宅先生所畫的圖「有熨斗的風景」這張畫中，熨斗並非是熨斗，而是「某件事物的替身」。亦即是一種比喻。統整這兩部作品，小村與順子都是「空氣的凝聚物」與「空殼」。理由在於他們本質上都是替身，是為了他人（妻子、家人）而生存著的關係。在故事的發展過程中他們發現這個事實。在其中可以看見震災的影子，以極其迂迴的形式呈現出來。但重要的是他們發現這個事實，並沒有自恐懼中避開眼光。如果說升起的是什麼的替身，我想應該是他們自己的火葬吧！在死亡中生存，他們所面對的恐懼就在當中。

短篇小說《神的孩子都在跳舞》（1999.10）是描寫因信仰新興宗教的母親與「御方」（神明）間所生的孩子善也，他如何追蹤認為是父親的男子卻跟丟的故事。母親在年輕的時候因為即使避孕也不停懷孕的緣故，在尋求醫師協助時，與醫師發生關係而生下了善也。在這部作品中，震災只有在母親與其他信徒去大阪支援的設定下出現。在內容上與新興宗教的連結還比較顯著。雖然圍繞著「御方」的母親及信徒・田畑先生等人的發想很奇特，善也以及文本都未對宗教團體本身有何批判。不過，故事中描述善也是因為「父之神的極度冷淡」而脫離宗教團體。這一點會使人聯想到之後的《海邊的卡夫卡》。年幼的善也被母親因為傳教帶著挨家挨戶地拜訪，這樣的設定可說是正面評價宗教崇拜的《1Q84》之預先可見的前作。村上在《村上春樹全作品》的「解題」中，強調這些連續作品，是以夾在兩個事件中不安的月份「1995年2月」所發生的事情為對象（268）。結果，在夜晚的棒球場跟丟了男人蹤影的善也，在投手小丘上一個人跳起舞來。意即對身處充滿邪念與妄想之黑暗的他，肯定其抵達的境界。以下的引文可看出這部看似與震災毫無關係的故事中，也賦予了具強烈災難預感的敘事骨架。

之後，他突然想起存在於自己腳踏著的這塊大地底下的東西。那裡有深沉黑暗且不吉利的低鳴；有運載著不為人知的慾望暗流；有黏滑蟲體的蠕動；有將都市化作瓦礫堆的地震巢穴。這些都是形成地球律動的一部分。他停止跳舞，並調整呼吸，如窺看無底洞一般，朝下看著他腳底的地面。
（170-71）

在探望因尿道癌而瀕臨死亡的田畑先生時，善也在心中默語：「我們的心並不是石頭。〔……〕對於那些無形的東西，無論是好的還是壞的，我們都能相互傳達」。雖然此處對於善也的領悟有詳盡的描述，但不可否認亦有突兀的感覺。就好像善也本身變成了傳教士一般。但此處無論善惡，彼此相互傳達心意，而其方法是藉由「跳舞」的設定，其實已經超越了在《舞·舞·舞》階段時，為了對抗「那邊」的力量而「跳舞」的發想。當發覺到自己之所以想探求真正的父親及出生的秘密，其實是發自自己內心與地底黑暗相連結的黑暗面時，他也抵達面對恐懼不移開目光的境界。

關於〈泰國〉(1999.11)一作前面亦曾提及。「石頭」及地震的設定上可見其聯想上的關連。換句話說，皋月是在得到占卜老婆婆的啟示後，才能夠真正面對深藏自己內心的實質恐懼。因為對男人的憎恨，「所以心底才會希望地震發生。以某種意義來說，引起那個地震的是我。那個男人把我的心化作了石頭，把我的身體也化作了石頭」。此處應該要注意的是，皋月內心的黑暗（故事中稱「石頭」）與地震這個外界物理現象，以因果關係連結在一起的點上。這個因果關係，當然不是物理上的因果關係，而是由於心理上的聯想，以及修辭法上的意象論。亦即是「替身」的理論、比喻的理論，都意味著透過想像力面對恐懼的意義。

如此看來，〈青蛙君！救東京〉(1999.12)中，信用金庫的職員片桐在夢中與身長 2m 的青蛙一起大戰蚯蚓，進而阻止了 2 月 18 日上下地地震在東京發生。這樣看似荒唐無稽的故事，也毫無疑問地能定位在這個系列性發想上。雖然文本中的設定，是片桐在路上遭狙擊被送到醫院，這或許是虛幻夢境，再加上也許在青蛙君自卷首一登場以後，這整個故事說不定全都是夢。但是，既然我們實際上將夢境與憂患意識予以現實化，並生活在幾乎沒有任何不可能的現實當中時，那麼片桐的記憶究竟是夢境還是現實就不會是個問題。青蛙君所說「**可見的東西不見得是真實的。我的敵人同時也是我自己身體裡的我。我的身體裡存在著一個非我**」的這段話，對善也以及皋月二者來說，也都一體通用。

從這些點而言，村上曾說過：「倘若當初我沒有寫《地下鐵事件》的話，我覺得我也不會著手完成這本書。」這句話似乎也就能理解了。《地下鐵事件》的後記〈沒有目標的惡夢〉中，村上執拗地表示奧姆真理教的理論及系統，它與一般市民的理論及系統就像「相對的鏡像」般。大眾媒體只用「他們那邊」與「我們這邊」相互對峙的立場進行報導，這

樣的態度是無法找出問題的本質。這個結構與村上本身的敘事構造也十分相像。例如我們可以想想五反田君與綿谷昇的角色，可發現以小說型態來說，村上的發言淺顯易懂。純粹以回想奧姆真理教毒氣事件後所寫的作品《海邊的卡夫卡》中，被稱為強尼·沃克的田村氏；或是《1Q84》中先驅者的領導人，如此對峙的鏡像結構應該更容易理解。然而從前述的〈地下鐵—「闇黑」—地震〉的心象為始，地震與（如同奧姆真理教般）的邪惡存在，二者是共有著相對的表象。而那是與物理性外界共同存在於心理性的觀念之中，亦即是存在於自己內部的意識。〈第七位男士〉中「從恐懼避開眼神之恐懼」的課題，在《神的孩子都在跳舞》等連續作品中，將外部的危機也視為心理內面的恐懼。最終是以自己不想看，想看也不可視的自我內在意識為條件，村上正是以如此鏡像的意識來凝視危機，展開其一貫的敘事。

結論—從震災到震災

我之所以會注意村上短篇小說的理由，除了因為這些作品是完成度極高的書寫風格之外，同時也是因為容易被長篇小說的敘事所埋沒的重點，在短篇小說中卻都能明確地點出的緣故。村上之後在 2005 年 9 月發行了短篇小說集《東京奇譚集》（新潮社）。與《神的孩子都在跳舞》相隔 5 年，與震災相隔了 10 年。尤其是最後的〈品川猴〉更是傑作。雖然內心發覺自己不被母親與姐姐所愛，但是卻在無法面對這個事實的情況下長大成人。長久以來都壓抑感情，並以防禦性態度生活的結果，變得無法愛任何人的瑞希，在偷名字的猴子告訴他真相後才回歸正常。雖然富有寓言性與幽默色彩，但〈品川猴〉也只不過是〈第七位男士〉中「從恐懼移開眼光的恐懼」的高級變種而已。或者如〈哈納萊伊灣〉（2005.4）描述獨子在衝浪時被鯊魚攻擊而亡的阿幸，在夏威夷島上因為只有自己無法看到兒子的靈魂而悲傷，但隨即想到以前某個日裔警官曾對她說：「我必須原封不動地接受這裡的一切事物」，大為認同這句話的他因而接受了這個事實的故事。這樣的達觀·頓悟，是否就是「危機文學」必有的最終場面呢？

村上春樹於 2011 年 6 月 9 日於巴塞隆納受頒加泰隆尼亞國際獎，當

時的演講稿也被刊載。²² 內容中提及3月11日的震災與核電廠事故。前半提出日本文化中「無常」的精神，表示對有史以來便與自然相互尊重生存而來的日本人來說，即使震災帶來的傷害極大，但相信假以時日一定能重新站起來。關於這點他並不擔心。但是到了後半，他批判在這個以「效率」優先的現代社會中，日本人淡忘了自然對於核子的過敏症狀，放任核能發電發展的結果，最終導致如此嚴重的事態。他同時進行了自我批判。最後他提出喚回「無常」的精神，成為「非現實的夢想家」，藉由如此作為，應能成為再生的出發點，以此論點作結。此次演講與之前的耶路撒冷得獎時的演講一樣，來自媒體的批判似乎蠻多的。我當初雖然對要傳遞的整體訊息亦有同感，但對於村上所言回歸「無常」精神的看法，仍難免有格格不入的感受。

但是，如同本次演講所敘述。第一，村上的文本中可以看到從初期開始一貫至今的「危機文學」性格。而這種持續追求下的結果，造就了他在巴塞隆納的發言。第二，「危機文學」對村上來說，絕不單只是描寫災禍本身的報導文學（即使是在《地下鐵事件》中，各段訪問也都被視為一個故事與敘事）。接連的作品《神的孩子都在跳舞》中，也是透過迂迴的方式，以震災與人心相連結的故事性連鎖為創作泉源。這是「替身」的理論，也就是以隱喻將物理性的外界與心理性的內面做連結的契機。第三，「危機文學」到最後並不是以告發什麼、解決什麼為目的。而是以面對災禍或受傷，尤其是從避開眼神的自我本身的精神創傷，再度正面去凝視注目恐懼。在那其中已經沒有所謂的外部或內部。環境與個人在「危機」的狀態中是相互循環的。「我必須原封不動地接受這裡的一切事物」（〈哈納萊伊灣〉）。我想這正是村上在巴塞隆納所說的「無常」之內在真實吧？因此，那段演講其實是相當嚴密地依循著村上文學一貫的文脈論述的。

堀辰雄幾乎沒有將震災的記憶予以作品化。另外，作家原民喜雖然在廣島歷經核爆並撰寫了記錄風格的小說《夏之花》三部曲（1949），甚至被附上「核爆作家」的標籤。但他原有的特質，仍是在於從戰前便開始培養的奇幻幻想短篇小說領域。原的最佳傑作是〈鎮魂歌〉（《群像》1949.8）。此作中因核彈投下產生的災禍，與他原有的幻想特質融合一體，

²² 【譯注】『每日新聞』2011.6.11 附。

藉由反復・結巴口吃的修辭法，呈現出高度結晶的文學性。包含此篇的短篇小說集《核爆以後》（未刊），顯示出原不能單以「核爆作家」稱之所到達之藝術性境界。此作應可以成為重新檢討其小說家地位之契機。但是至目前為止，對於原的評價，不曾脫離「核爆作家」這樣的標籤。²³

我們極易受到災害或戰爭等重大事件的衝擊性影響，而將注目焦點只放在直接表現事件本身之所謂的寫實主義風文學。或是將重點只放在對事件的歷史性、社會性、思想性批判或批評的言論上。並且也急於輕易地否定主軸不在其上的文本，或是試圖從中讀取一些思想性的訊息。這樣的態度本身作為我們對於危機的反應而言，也有充分理由的。但是，當然地，這樣的態度對於文藝文本的接受而言，卻不是生產性的解讀方法。作為〈危機的文學〉的村上作品，我深深認為已經超越了村上的文本本身，不斷持續地拋出如此的反問。

²³【譯注】詳閱中村三春「修辭法是否有確實傳達——原民喜與不合理的定調——」，收錄於『小說的結構』，山羊書房，1994。

引用書目

- 村上春樹。『約束された場所で』。東京：文藝春秋，1998。
- 村上春樹。『羊をめぐる冒険』。東京：講談社，1982。
- 村上春樹。『ノルウェイの森』。上下冊。東京：講談社，1987。
- 村上春樹。『ダンス・ダンス・ダンス』。上下冊。東京：講談社，1988。
- 村上春樹。『TVピープル』。東京：文藝春秋，1990。
- 村上春樹。『レキシントンの幽霊』。東京：文藝春秋，1996。
- 村上春樹。『アンダーグラウンド』。東京：講談社，1997。
- 村上春樹。『神の子どもたちはみな踊る』。東京：新潮社，2000。
- 村上春樹。『海辺のカフカ』。上下冊。東京：新潮社刊，2002。
- 村上春樹。『村上春樹全作品1990-2000：3』。東京：講談社，2003。
- 村上春樹。『村上春樹全作品1990-2000：6』。東京：講談社，2003。
- 村上春樹。『東京奇譚集』。東京：新潮社，2005。
- 村上春樹。『1Q84』。全3巻。東京：新潮社刊，2002.9-2010.4。
- 村上春樹。『心をゆさぶる平和へのメッセージ—なぜ、村上春樹はエルサレム賞を受賞したのか?—』。東京：ゴマブックス株式会社，2009。
- 福永武彦。「追分日記抄」。『福永武彦全集』。第14巻。東京：新潮社，1986。
- 谷田昌平。「堀辰雄」。『堀辰雄—その生涯と文学—』。佐々木基一・谷田昌平 合著。東京：花曜社，1983。
- 木股知史。『イメージの図像学』。京都：白地社，1992。
- 中村三春。「円環の損傷と回復—『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』『ダンス・ダンス・ダンス』四部作の世界—」。『國文學解釈と教材の研究』40.4（1995）：70-77。
- 中村三春。「行方不明の人物関係—『消滅』と『連環』の物語—」。『國文學解釈と教材の研究』43.3（1998）：104-10。
- 中村三春。「パラノイアック・ミステリー—村上春樹の迷宮短編—」。『文学における迷宮』。佐藤泰正 主編。東京：笠間書院，2000。
- 中村三春。「短編小説／代表作を読む」。アエラムック『村上春樹がわかる』。大阪：朝日新聞社，2001。
- 中村三春。「村上春樹『1Q84』論—歴史の書き換え、物語の毒—」。『季刊 iichiko』106（2010）：57-68。
- 中村三春。「〈傷つきやすさ〉の変奏—村上春樹の短編小説におけるヴァルネラビリティ—」。『層』4（2011）：110-26。北海道大学大学院文学研究科映像・表現文化論講座編。

中村三春。『フィクションの機構』。東京：ひつじ書房，1994。