

第四章 閱聽人素養與思考層次

本章將針對閱聽人於《村上春樹的網路森林》展演的循環文本，進行概略性描述。首先，本研究將以迷群素養、美學素養與智識素養等閱聽人素養，試圖建立閱聽人於網際空間所展現出的線上身份，此類線上人格身份成為閱聽人於網際空間活動時的「面孔」，根據這些「面孔」展現出來的人格特質，人們得以互相辨認、交談與溝通，線上階層也得以重建。接下來，本研究將對閱聽人於循環文本展現的思考主題傾向，分為經驗描述、意義詮釋與批判反思等三個層次，進行討論。最後，本研究將討論閱聽人素養與思考層次之間的關係，並再一次回到接收分析典範，討論製碼/解碼模式所遭遇的困境。

第一節 閱聽人素養

「素養」，由「素」與「養」二字組成。「素」，有根本、本質、平素、向來之意，亦指平素的行為、修養及志向、願望等，《漢書·梅福傳》：「聽言不求其能，舉功不考其素」，其中「素」即是指平常的修養或行為。「養」則指修養、涵養或教育、薰陶，宋何遠《春渚紀聞·叔夜有道之士》：「若彼中無所養，則赴市之時，神魄慌擾。」，其中「養」是指修養與涵養；《禮記·文王世子》：「立太傅、少傅以養之，欲其知父子君臣也。」，其中「養」則指教育與薰陶。「素養」一詞，則指修習涵養，如《漢書·馬不伏歷，不可以趨道：士不素養，不可以重國。》，以今日之言，即是平日的修養¹。

「素養」的英文 'literacy'，源自於 'literate'，'literate' 指能寫、讀或具有知識與能力的（人），而 'literacy' 可解釋為具有寫、讀或某種知識能力的狀態或品質，同時也專指某種技能(a skill)或知識的累積(accumulation for knowledge)，甚或世界觀的統稱（吳翠珍、關尚仁，1999）。隨著大眾傳播媒介發展，「素養」一詞被運用到傳播研究領域，如「圖影素養」(visual

¹ 相關資料出處，參考自羅竹風主編（1997）：《漢詞大辭典》，第九卷，第 728-741 頁，第十二卷，第 517 頁-518 頁。台北：東華。

literacy)，是指瞭解並使用視覺符號的能力(吳翠珍，1996)；「電子素養」(digital literacy)，是指瞭解並使用透過電腦、具有廣大來源、以複合形式出現之資訊的能力(Gilster, 1997)；「媒介素養」(media literacy)，則指跨越媒體類型，強調瞭解訊息文本內容與產製結構的知識觀點(Potter, 1998)。

本研究援用上述二者的定義，以「閱聽人素養」(audience literacy)，指稱閱聽人平時累積之知識經驗，用以進一步思辨媒介文本意涵與其社會運作機制所具有的修養與能力。但是本研究之研究取向，與傳統大眾傳播研究使用「媒體素養」之媒體教育研究取向不同。媒體教育研究者從全民教育的觀點著手，強調「養」之「教育」與「薰陶」之意，希望透過媒介組織、媒介型態、媒介科技、媒介的語言與文法、閱聽人分析與媒介真實與再現等面向的探討與瞭解，培養閱聽人作為現代民主公民所應具備的態度與能力(吳翠珍，1996)。但是本研究所指之閱聽人素養，強調「養」之「修養」與「涵養」之意，指日常生活經驗的個人特質養成，焦點在於人們作為閱聽人角色對於個人與媒介社會的反思，是從「實然」層面著手進行分析，而非如媒體素養研究者從「應然」層面著手。

閱聽人素養，與閱聽人線上身份的建立有關。一方面，網際空間是由資訊(information)組成，一切有形或無形的概念、價值、形體與事物，都必須轉換為資訊形式，才得以進入網際空間。另一方面，在此轉換過程中，原本於真實世界建立線下身份的部份特質，如容貌、年齡、身高體重等有形物質因素，都成為閱聽人可以自行決定捨棄或重建的部份，而某些無形心靈特質，如說話語氣、書寫風格或知識背景等，屬於人們無法完全自我選擇或操控的因素。閱聽人素養，傾向於人們使用資訊形式建立線上身份時所無法完全自我操控或選擇的背景資源，它與閱聽人長時間養成的知識背景、理解能力與詮釋傾向有關。因此，本研究根據研究經驗資料，進一步將閱聽人素養分為迷群素養、美學素養與智識素養等三種，作為閱聽人建立其線上身份之線上人格的基礎。

壹、迷群素養

於《村上春樹的網路森林》出現之閱聽人，不管是村上支持者、村上反對者或「看不懂村上論述者」²，至少都曾閱讀一本或一本已上的村上作品；村上迷群藉此開啟迷群旅程，反村上論者也因而展開對村上文化的駁斥，發出「看不懂」求救訊息之閱聽人也必須「看過」才得以認識「看不懂」的對象。因此，迷群素養的累積起點為一本村上作品之閱讀，隨著閱讀數量、廣度、深度與背景瞭解等，以扇形光譜狀向外延伸。

一、閱讀廣度累積，朝向閱讀深度發展。

若將閱讀程度分為廣度與深度二個面向，村上作品閱讀數量的累積屬於閱讀廣度面向，當閱聽人累積足夠的閱讀廣度之後，發展出綜合比較村上概念與意義詮釋的能力，進而展開閱讀深度的探索。因此，迷群素養隨著閱讀數量增加而增加，閱讀廣度的累積會加深閱聽人閱讀深度的探索。

閱讀廣度的累積，以 1 本作為起點，但並不存在最終到達的終點。一方面，村上仍然是個持續創作的作家，現年 54 歲（2003 年）正值壯年的他，仍位於創作的巔峰時期，創作總數量仍未底定。另一方面，村上作品已經被翻譯成各式各樣的語言，於全世界各地發行（村上世界研究會，2001；洪金珠，2003），資深的村上迷群不只以閱讀中文翻譯版或日文原文版為滿足，他們會試圖比較不同眾多版本之間的細微差距，作為閱讀樂趣。例如在「對話空間 40」，E-Philby.com（編號 214）對於同一文本的閱讀如《世界末日與冷酷異境》³或《尋羊冒險記》⁴，除了閱讀台灣合法的時報版本外，尚且閱

² 以支持村上與否作為劃分標準，可以將出現在《村上春樹的網路森林》的閱聽人劃分為三種，其一是村上迷群，即村上擁護者，其二是反村上迷群，即反對村上文化或村上文本內涵者，其三是表示「看不懂」村上文本者，例如 EnjoyDancing（編號 252）上網請問「要如何去品味村上」。

³ 不同的翻譯版本，不止譯者與翻譯內容不同，同一譯本也有不同的譯名，例如《世界末日與冷酷異境》，於香港譯為《冷酷仙境與世界盡頭》，於大陸譯為《世界盡頭與冷酷仙境》。本研究一般引用之村上作品，以台灣時報文化公司出版的版本為主。詳細出版狀況，可參考 附錄四：村上在台灣翻譯出版整理表。

⁴ 本研究於實際分析之時，將可能多處引用或標明村上作品名稱，使用一般僅以論文標示方

讀台灣圓神出版社與皇冠出版社的非法版，以及閱讀 Alfred Birnbaum 的英譯本《A Wild Sheep Chase》、《Hear the Wind Sing》與《Pinball. 1973》，大陸非法版《冷酷仙境與世界盡頭》、大陸瀛江合法版《世界盡頭與冷酷仙境》、香港博益出版社《尋羊的冒險》等，每本至少四個版本以上。因此，深層迷群閱讀廣度的累積，雖以 1 本作為起點，但終點卻像扇形般向外擴大，在不同相互版本之間相互加總、串連。當閱讀廣度累積到某個數量時，閱讀程度便開始向下延伸，閱讀深度也於此展開。

閱聽人於循環文本展現的閱讀深度，分為二種顯現方式：第一種呈現閱讀深度的方式，是打破作品間的界限，重新探討某個不斷於各作品出現的主題如虛無、性關係之意義，第二種呈現閱讀深度的方式，則是追蹤作品中某典故出處，以找出其於村上作品所隱含的意義。二種閱讀深度的展現，都與村上撰寫風格，即村上文本世界的形成，存在著重要關係。

村上眾多作品之間，彼此並不是毫無關連的獨立作品，亦不是根據某個主題或敘事結構的不斷連結，而是存在著一種曖昧、跳躍、潛藏的關係；村上擅長經營的主題，經常存在著不同訴說方式的變調演出。例如，村上經常延伸將短篇小說延伸為長篇小說，如 螢火蟲⁵即為《挪威的森林》的前身，《發條鳥年代記》延伸自 發條鳥與星期二的女人們⁶與 加納克里特⁷，《聽風的歌》《尋羊冒險記》與《舞、舞、舞》是同一個主角故事的連貫。不只是作品之間的模糊關連，某些特殊的意象，也於不同的作品故事穿插出現，如「穿著具有羊耳朵與羊尾巴的羊毛衣、打扮成羊模樣」的虛構人物「羊男」，就曾經於 雪梨的綠街⁸、《尋羊冒險記》、圖書館奇談⁹、《羊男的聖誕節》、《舞、舞、舞》等作品出現。具有「把全世界的所有黑暗都熔煮成

式，如「村上春樹(1999)a」將容易造成讀者閱讀時的困擾，因此，本研究於引用村上作品時，以作品名稱標示，詳細出版狀況請參考 附錄四：村上在台翻譯出版整理表。

⁵收錄於同名短篇小說選集《螢火蟲》。

⁶收錄於《麵包店再襲擊》。

⁷收錄於《電視人》。

⁸收錄於《開往中國的慢船》

⁹收錄於《遇見 100% 的女孩》。

一團似的濃密黑暗」讓人一不小心就「咻嗚嗚」掉進去的「井」，也曾經於螢火蟲¹⁰、《挪威的森林》、飛機——或者他怎麼像再念詩般自言自語呢¹¹、《發條鳥年代記》等作品出現。此種獨特的書寫風格，使得眾多村上文本得以相互串連，共同組成虛幻的村上世界，其中居住著共同的人物如羊男、羊博士、208 與 209 雙胞胎..等，他們喝著咖啡、啤酒、威士忌，吃著義大利麵或三明治，同樣害怕「井」與「牆」(以上均為村上文本常出現的敘事要素)。

首先，由於村上作品經常是某個主題的不斷變調，因此，村上迷群得以根據某個主題，找出不同的變調文本，重新組織、分析與詮釋於不同作品出現的同一概念或意象；換句話說，即是環繞某個抽象主題或意象，進行的綜合詮釋。例如，朗天撰寫之「村上春樹的三個出口」(編號 7)，即針對「虛無與疏離」主題，試圖比對村上不同作品間如何針對這個問題提出解答，比對的作品包括《1973 年的彈珠玩具》、《世界末日與冷酷異境》、《尋羊冒險記》、《人造衛星情人》、《迴轉木馬的終端》、《挪威的森林》、《發條鳥年代記》、《舞舞舞》、《神的孩子都在跳舞》等。朗天累積大量的閱讀廣度後，以「對抗虛無的出口」為主題，比較村上作品主角處理此困境的方式，而歸納出三個村上用來抵抗虛無的方法。

採取同樣方式，將作品重新集結於某個主題之下的做法，尚有：

◎ 銀色快手 生與死以及永眠 (編號 14)：以「睡眠」為主題，比較睡¹²與 萊辛頓的幽靈¹³。

◎ 湯禎兆 發條鳥的易容術 (編號 16)：以人物「笠原 May」為中心，比較 雙子與陸沈大陸¹⁴、《舞、舞、舞》與《發條鳥年代記》的不

¹⁰ 同註 2。

¹¹ 收錄於《電視人》。

¹² 收錄於《電視人》。

¹³ 收錄於同名短篇小說集《萊辛頓的幽靈》。

¹⁴ 湯禎兆為香港人，此篇名是香港博益葉蕙的翻譯版本。於台灣時報文化公司張致斌的翻譯版本中，翻譯為「雙胞胎與沈沒的大陸」，收錄於《麵包店再襲擊》。

同呈現。

- ◎朱立亞 站在朦朧誘惑邊緣 (編號 21): 以村上的性愛觀為中心, 比對《挪威的森林》與《國境之南太陽之西》的差別。
- ◎吳聊 我知道村上春樹的二、三事 (編號 23): 以村上探索答案的歷程為中心, 比對《尋羊冒險記》《世界末日與冷酷異境》《舞舞舞》與《發條鳥年代記》的不同呈現。
- ◎X 關於「井」以及其它 (編號 31): 以探討「井」的意涵為中心, 比對《挪威的森林》與《發條鳥年代記》。
- ◎盧郁佳 王不見王—張愛玲與村上春樹 (編號 33): 集結村上作品對於動物概念的處理, 包括《尋羊冒險記》《夢中見》與《舞舞舞》。

此種循環文本的書寫, 凸顯出閱聽人的主體性, 因為他們是環繞在閱聽人關心之主題與閱讀興趣, 重新組織撰寫而成; 村上文本於此成為閱聽人探討某個主題的工具資料, 由閱聽人決定村上作品之間的關係, 詮釋其意義與價值。

第二種呈現閱讀深度的方式, 本研究稱之為「村上考古學」, 是指閱聽人根據某段文字內容, 進行背景追蹤。考古學原指「以過去人類所留下的遺物、遺跡等材料為基礎, 推究人類社會、文化以及歷史發展的學問。」¹⁵: 村上考古學, 即指根據村上作品其它文本遺留的蛛絲馬跡, 推究村上虛幻文本世界的樣態。村上考古學的形成, 同樣與村上文字風格有關。楊照 (編號 34) 分析指出:

村上的作品中...文本是用各種「互文關係」(intertextuality)堆砌起來的。在閱讀過程中, 我們不斷遭逢各種參考, 例如樂曲的名稱、小說的書名、商品的牌、型號, 甚至食物的描寫。這些參考背後各自隱藏了一些特別意義的「文本」, 和村上自己寫的情節、人物構成「互文關係」。(編號 34)

¹⁵ 此定義引自教育部國語辭典, 網址為「<http://140.111.1.22/mandr/clc/dict/GetContent.cgi?Database=dict&DocNum=66589&GraphicWord=yes&QueryString=考古學>」。

此種「互文關係」，使得村上迷群得以沈溺於村上文本世界，進行詳細的追蹤與考察。《村上春樹的網路森林》站長 Evany 就曾經與另一位村上迷 Julia¹⁶共同合作完成一份村上世界年表（編號 91），依照時間順序，建構村上著名之四部曲《聽風的歌》、《1973 年的彈珠玩具》、《尋羊冒險記》與《舞舞》¹⁷形成的世界。Evany 與 Julia 在建構村上世界時，不只是沈浸於村上故事內容，尚且加入真實世界的事件要素，以萬年曆、日本社會歷史與村上個人經歷，交叉加入故事虛構結構之中，如下表。

表十二：村上春樹四部曲年表

1967/春	我遇見老鼠，兩人喝醉酒撞破公園圍牆（風，pp.25-29）（羊，p.111）
1968	第一代海豚飯店開張。（羊，p.205） 芝加哥吉爾巴特父子發明三把式太空船機型彈珠檯。（彈，p.135）
1968/3/28	日本學生運動轉劇，東京掀起反美大示威。
1969	日本進口三架三把式彈珠台「太空船」，吉爾巴特公司倒閉。（彈，pp.140-141）
1969/1/19	機動隊封鎖東京大學安田講堂，269 人受傷，374 人被捕。 東京大學入學考試取消。 各大學學生佔領學校建築，機動隊進入校園。
1969/春	我 20 歲，直子和我談到「月台上的狗」。（彈，pp.17-18）
1969/秋	遇見「和誰都可以上床的女孩」。（羊，p.11）
1969/11	第三機動隊衝進九號館（彈，p.15）

引自 Evany/Julia 村上春樹四部曲年表，編號 91。

附註：「風」指《聽風的歌》，「羊」指《尋羊冒險記》，「彈」指《一九七三年的彈珠玩具》。網底部份代表真實世界發生之事件，無網底部份代表村上文本世界之事件。

真實世界發生的事件，成為 Evany 與 Julia 理解村上作品的參考，Evany 認為「在小說文本的虛構與紀實之間，我們可以是被動的讀者，更可以是主

¹⁶本名為許均瑞，網站上經常以「Julia Hsu」或「Julia」出現。日本大阪大學言語文化研究科碩士畢業。

¹⁷這四版中長篇小說的主角均是同一人，故事情節多所重複且相互依承，讀者可以分開閱讀，亦可融合唯一個故事連續體。

動的創造者 - 在各種認同和想像的空間中，創造出你自己的理解圖像。」
(Evany, 編號 92)於此，閱聽人展現理解作品時的主體性，強調從自我角度出發的詮釋空間。

另一個村上考古學的代表，是李學文《村上春樹作品的動物索引》（編號 106），李學文將《一九七三年的彈珠玩具》、《遇見 100% 的女孩》、《開往中國的慢船》、《夜之蜘蛛猴》與《聽風的歌》中所有出現的動物，加以綜合整理，做出索引，並且結合其文學知識素養，對於村上文本意義，進行闡述。以其對「歎縣貓」的說明為例，李學文首先指出「歎縣貓」的出處：

[直子的笑容]簡直像出現在「愛麗絲夢遊仙境」裡的歎縣貓似的，在她消失之後，那笑容依然還殘留著。（《挪威的森林》，第十八頁）

然後查證指出：

歎縣貓：出自《愛麗絲夢遊仙境》，原名 Cheshire Cat（將 Cheshire 譯為「歎縣」似有待商榷），它伏在樹上、張著笑臉和愛麗斯交談。因為它突然出現、突然消失，愛麗斯希望它不要這樣「你這樣令人頭暈」於是貓就變成從尾巴開始逐漸消失，全身都不見後，還留著一張咧著嘴笑的貓臉。（李學文，編號 106）

此種村上考古學的探索，不只以個人為單位進行，更進一步地，閱聽人會以即提的方式，在廣大的網際空間中集結、共同探索。網站「對話空間 24」單元，即集結 Evany、Alan、海豚、九九、金紅、李友中與 Jessica 等人，共同找尋「不毛作家哈德費爾先生」之謎與「老虎溶解成奶油」的典故出處。

關於「不毛作家哈德費爾先生」之謎，與村上本身的閱讀特質和對迷群的影響有關。村上喜愛英美小說，此種個人特質也反映在小說主人翁身上，如《挪威的森林》主角渡邊徹即喜歡「Truman Capote、John Updike、Scott Fitzgerald、Raymond Chandler」（《挪威的森林》，p.43）；村上迷群為了更貼近村上作品，經常跟隨著書中的指示，按圖索驥，共同閱讀村上喜好之作品，例如紀大偉「因為村上之故而開始沈迷卡佛」（編號 122）、「不毛作家

哈德費爾先生」出自於《聽風的歌》，許多村上迷群都試圖找尋該作家之作品，如 Evany 曾經「和朋友花了一段時間追查這位哈先生的行蹤和著作，只是一無所獲...沒有找到這位先生的遺著來讀讀，讓人若有所失」(編號 290)，Alan 也說「我也曾翻百科全書、上 Amazon」來找尋哈先生的蹤跡(編號 291)。

當「不毛作家哈德費爾先生」之謎被放置在網站時，當這個問題被提到網站時，便開始獲得他人的回應與解答。首先是於日本攻讀碩士學位的 Julia 引述多篇討論《聽風的歌》之評論，提出該人物應是村上憑空創造出來的人物。接下來，另一位譯者李友中從日文字義加以詮釋，提出不毛作家是不可能存在的，因為「三省堂出版的大辭林 p.2137：不毛—miru beki mono ga nai kodo 不可能存在的事物」(編號 299)。「不毛作家哈德費爾先生」之謎，在 Evany、Alan、Julia 與李友中的合作之下，終於獲得解答。

「老虎溶解成奶油」之典故考究，則是另一個閱聽人集體進行村上考古學的案例。首先，同樣是由 Evany 提出質疑，首先是《挪威的森林》裡，綠與渡邊的對話：

「你有多喜歡我？」綠問。

「全世界叢林裡的老虎全都溶解成奶油那麼喜歡。」我說。

-- 《挪威的森林》，p.342。

再者，於「為了現在已經死去的公主」¹⁸，村上對於女主角個性養成之惡性循環的描述：

也就是所謂的惡性循環，沒有出口。就像「小黑三寶」裡面的三隻老虎一樣，只能繼續不斷地繞著椰子樹的周圍跑著直到變成奶油為止。

-- 為了現在已經死去的公主，p.73。

當一個典故，重複於二個不同的作品文本出現時，便引起村上迷群的好奇，此種好奇的精神，在網路上吸引許多村上迷群共同投入謎底答案的追

¹⁸ 收錄於《迴轉木馬的終端》。

求。首先是 Julia 指出《小黑三寶》是日本戰前流行的系列漫畫，是現今五十多歲的人（指村上）小時候的讀物（編號 290）。日本近代文學站站長 Miya 進一步查證，《小黑三寶》是英國童話作家 Helen Bannerman 繪本作品《The Story of Little Black Sambo》譯本（編號 292）。這一系列的查證結果，引起海豚（編號 293）、九九（編號 294）、金紅（編號 295）、李友中（編號 298）與 Jessica（編號 300）等人回憶起《小黑三寶》故事內容與閱讀經驗，Evany 並進一步找出現有 Bannerman 作品的相關資料（編號 296），「老虎溶解成奶油」的典故追蹤，在眾人的合作之下，終於獲得答案。

二、作品背景瞭解累積出來的迷群素養。

無論打破村上作品間的界限，根據某個主題所進行的重新詮釋，或針對村上文本典故進行的村上考古學，都是基於對於村上作品的閱讀所增加的迷群素養。然而，迷群素養的增加，不只可從作品本身的閱讀開始，也可隨著對作品背景知識增加而累積。於該網站呈現之因累積作品背景知識所養成的迷群素養，分為二種：一是對於村上作品出版年序的瞭解，再者為對於村上本身生成背景及個性的瞭解。

第一，關於村上作品出版的年序。由於村上作品對於台灣而言，是外來引進之文化，引進順序依出版商出版日期為主，並非依其真正作品創作順序進入國內。舉個例子來說，村上第一篇長篇小說《聽風的歌》原創年代為 1979 年，在村上作品於台灣出版的第二年 1988 年即由時報出版公司引進，但是第一篇短篇小說集《開往中國的慢船》（原創於 1983 年）卻於 1998 年才於台灣出現。換句話說，出版商於此擔任一個相當重要的仲介媒介，由出版商決定台灣讀者接觸村上作品的順序。對於不諳日文的台灣讀者而言，仲介過後的出版時序，才是他們接觸村上作品的時序，而非村上創作時序。詳細出版狀況，可參考 附錄三：村上日文原著整理表 與 附錄四：村上在台翻譯出版整理表。

對於村上迷群而言，接觸村上作品的順序，才是影響他們系列性詮釋村上作品的因素，彭蕙仙曾說：「就中文出版的時序來說，看完《萊辛頓的幽

靈》，再接著看《地下鐵事件》，對讀者的我來說，真的是很大的考驗。」（編號 124）彭蕙仙據此說明村上創作方式，從虛幻故事《萊辛頓的幽靈》到報導文學《地下鐵事件》間的轉換，對於讀者身份的她所造成的震撼。

因此，資深村上迷群不只是大量閱讀村上作品，並且必須熟知村上作品的創作年代，才得以整體性分析村上作風的轉變。香港評論者湯楨兆¹⁹，可以視為具有此類迷群素養的代表。湯楨兆自 2000 年 8 月起，開始於《村上春樹的網路森林》發表村上評論，至 2002 年 3 月止，共發表 9 篇文章、約 18,000 字，平均每 2 個月發表相關評論 2000 字左右。湯楨兆於《昔日游園與終極現實》（編號 9）與《發條鳥的易容術》（編號 16）二文的分析，均奠基於村上作品處理之年代與村上身處成長之年代比對，進而找出村上處理意義的方式。換句話說，湯楨兆一方面從村上作品發表的順序，瞭解村上作品內容處理的日本時代背景，另一方面則比對現實生活之村上春樹出生的年代背景，進而從作者論的立場來詮釋作品意義。

村上春樹的首三本長篇作品（1979 年的《聽風的歌》、1980 年的《1973 年的彈珠玩具》及 1982 年的《尋羊的冒險》）早已被認定為作者處理同代人於 60 年代這一階段的歲月。...村上春樹於 70、80 年代出版的小說...處理的是 60、70 年代的社會風雲變幻的日子，則 90 年代面世而處理 80 年代歲月的作品²⁰，所針對的便成為一個既存的文本世界。（湯楨兆，編號 16）

藉由時代的比對，湯楨兆（編號 16）歸結出村上以十年為準，以作品的撰寫出版來處理社會變遷對他所產生的意義，因此，村上早期的三部曲處理 60 年代的社會記憶，而後期三部曲則是處理 80 年代的社會記憶。此外，如前所述，眾多村上作品已經串連成為村上文本世界；面對村上世界，閱聽人若要追溯不同作品文本間的關係，必須具備熟悉村上文本成立的年代背景。湯楨兆除了比對文本世界與現實世界的關係外，也進一步基於對於村上

¹⁹ 湯楨兆，1969 年生於香港，90 年畢業於香港中文大學中文系。91 年到日本留學，至 92 年回港，長期撰寫文化評論與日本文化分析之文章，主持個人網站「湯楨兆的文字慾」（<http://go.to/tong@hk>）。

²⁰ 筆者註：湯楨兆於此所指的是《發條鳥年代記》三部曲。

作品出版狀態的瞭解而能追溯存在於文本世界的關係：

《鵲賊篇》²¹...的趣味亦建基於村上春樹如何承接或更易以往作品的元素及面目，從而拼湊出當下時空的新貌來。最明顯的自然是在《鵲賊篇》的首章，其實乃過去短篇《發條鳥和星期二的女人們》的延伸。...不久後所寫的短篇《加納克里特》（後收入《電視國民》²²中），正好首次出現今次於《鵲賊篇》的重要角色：加納馬爾他及加納克里特姊妹。（編號 16）

湯楨兆追溯文本間關係以及比對文本世界與現實世界的做法，都是奠基在對村上作品出版時序的熟稔而累積出的迷群素養。

除了對於作品本身出版背景的瞭解之外，另一個增進閱聽人迷群素養的背景資料是針對村上本人的瞭解，如村上本身成長背景、個性養成與生活經歷，這些人格特質影響作者對其所處社會的詮釋，也成為閱聽人得以進一步認識作者的背景資料。進一步村上生平的介紹，可參考 附錄一：村上春樹之生平及作品整理表。

閱聽人對於村上本人背景之瞭解，首先，是對於村上個人成長背景的了解，如賴明珠（編號 36）與湯楨兆（編號 17）：

村上春樹，1949 年 1 月生於日本兵庫縣，從小長在神戶一個富於異國色彩而開放的港都。他唸早稻田大學戲劇系時，正是鬧學潮的時代，很少上課，卻熱衷於看電影，大學唸了 7 年才畢業...畢業後在東京國分寺（後來在千駄谷）開爵士樂咖啡廳，平時喜歡讀美國小說，也翻譯一些美國現代作家的作品，稱得上是一位與眾不同的咖啡廳老闆。（賴明珠，編號 36）

...村上拒絕出現於電視台和電台、與文壇隔絕關係（甚至害怕自己太文學）把作品的宣傳降至最低限，此種反社會機制的舉動，反而更加速了村上現象的激化。（湯楨兆，編號 17）

再者，是對於村上所屬大環境的瞭解，即是對於日本社會歷史的瞭解。賴明珠（編號 36）所謂「鬧學潮時期」，即是指 60 年代日本因戰後價值體

²¹ 《發條鳥年代記》共分為三部，分別是鵲賊篇、預言鳥篇與刺鳥人篇。

²² 湯楨兆引述版本為香港博益出版社之譯本，台灣時報出版商由張致斌翻譯為《電視人》。

系崩解所發生的反戰、反政府的「全共鬥」學運。「全共鬥」時期的成長經驗，深度影響村上對於資本主義社會秩序的否定態度，此點為眾多深度村上迷群所共同知曉的背景，如湯禎兆（編號 17）朱立亞（編號 21）吳聊（編號 23）等。另一影響村上書寫背景之因素，賴明珠（編號 36）上段文字也提到美國現代作家對於村上文風的影響。村上大量閱讀且翻譯英美作品，影響村上本身的創作風格，也成為另一個閱聽人得以瞭解與分析村上作品的參考，具有此類迷群素養之閱聽人包括有賴明珠、湯禎兆與劉黎兒等人。

三、語文素養得以相互增強其他素養。

語文素養可增強迷群素養的原因有二，第一，村上作品並非以中文撰寫之原創作品，它是經由翻譯引進台灣的外來文化，因此，具有日文素養、得以閱讀日文原創作品之閱聽人，較能接近村上日文原著。對於迷群文化而言，越能接近接收關係原始循環起點之作者原創文本，越具有崇高解讀位置，這也造成具有日文語文素養之閱聽人因為擁有村上直接接近權，使其論述地位較高。在本網站中，具有日文素養之閱聽人相當多，除村上作品譯者賴明珠與李友中外，尚有「日本近代文學」站長 Miya，赴日攻讀大阪大學語言文化碩士之許均瑞，文化評論者劉黎兒、湯禎兆、朗天²³，日文編譯銀色快手²⁴、小向、hsuehc、七貓、戀慕雙魚、美人魚等。

第二，村上作品已翻譯為眾多國語言、於世界各地發行，這使得具有他國語文素養之閱聽人，得以比對不同語言翻譯版本對於村上作品的詮釋。最常於網站出現討論之版本為英文版，E-Philby.com²⁵、hsuehc、七貓、戀慕雙魚、美人魚、小向等人並於該網站「對話空間 40」單元，展開村上眾多版

²³網站上亦以「culture」為名出現。在編號 11 文本中，自陳「來自香港，正在撰寫關於村上作品與香港村上劇場的書」。

²⁴銀色快手於編號 27 文本中，自陳「本名趙佳誼，1973 年次，畢業於東吳大學日文系，任職於出版社日文編譯」。

²⁵「Philby.com」於《村上春樹的網路森林》中，亦曾經以「Philby」名稱出現。當 Midori(編號 204)提出《聽風的歌》於大陸瀛江版林少華譯本與台灣時報版賴明珠譯本之差異時，能夠進一步提出英文版 Alfred Birnbaum 之譯文，間接佐證賴明珠版本較符合村上原意。

本之間的爭譁，討論不同版本對於村上作品的詮釋。另外，身於德國之 Anita 也因具德文素養而得以報導德國文學評論性節目「文學四重奏」對於村上作品的激烈爭辯。

於當今全球化想像的媒介景象，閱聽人的語文素養雖然不是決定閱聽人素養的主要因素，但是卻是與迷群素養、美學素養與智識素養之間，具有相互加強的關係。對於迷群素養而言，具有日文素養可以接近村上日文創作原著，具有英文素養得以比較英文版與中文版之翻譯差別；對於美學素養而言，同樣具有日文素養之閱聽人，可收集閱讀村上相關評論，如湯楨兆引進得日本村上研究者久居椿（編號 16）與中野收的評論（編號 17），賴明珠（編號 37）譯介川本三郎的評論，銀色快手（編號 27）譯介川村湊的評論，許均瑞（編號 101）介紹《Aera 週刊》日本村上迷的想法。

貳、美學素養

美學素養，是指閱聽人藉由本身對於美學涵養的認識，將村上作品與其他美學作品交相比較或透過美學理論分析，凸顯村上作品的特色。以美學素養而非文學素養統稱閱聽人關於藝術價值涵養，原因在於村上作品雖然是屬於文字創作之文學領域，但其作品內容經常充滿關於電影或音樂的論述，因此，具有音樂或電影素養之閱聽人，較能藉由互文性的交互指涉而進一步詮釋村上作品。

構成村上迷群美學素養的首要因素，以村上作品所屬之文學領域為主，即閱聽人的文學素養。閱聽人的文學素養，有如資料庫功能般，閱聽人藉由比對村上作品與其他文學作品間的異同，進而指出村上作品的價值或詮釋村上作品的意義。換句話說，具有文學素養之閱聽人，不只是閱讀村上作品，尚且閱讀其他文學作品，並以其所有閱讀之文學作品形成自己的文學資料庫，於循環文本的撰寫時，展現綜合集結分析的能力。例如：

- ◎ 朗天（編號 7）：比較村上作品《挪威的森林》與米蘭昆德拉《笑忘書》二者對於記憶的處理。

- ◎ 水瓶鯨魚（編號 18）：比較村上與山田詠美《做愛的眼神》、村上龍《料理小說集》、渡邊淳一《化身》、吉本芭娜娜《廚房》等對於食物的描寫與態度。
- ◎ 阿樂（編號 24）：比較村上作品與史坦貝克(J. Steinbeck)《憤怒的葡萄》，指出二者對於高度資本主義處理的態度。
- ◎ KillerSoft（編號 32）與盧郁佳（編號 33）：比較張愛玲與村上的文字風格、譬喻特徵與私人個性。
- ◎ 駱以軍（編號 63）：比較村上與卡夫卡的作品。
- ◎ 紀大偉（編號 122）：比較村上與瑞蒙卡佛的文字特徵。

因此，文學資料庫的多寡豐富，成為判斷閱聽人文學素養程度的參照；閱讀文學作品的廣度與深度越大，則閱聽人就具備較豐厚的文學素養。此類文學素養的展現，除了零星比對不同作品間的價值特色以外，另有系統性的比較方式，例如，盧郁佳試圖從台灣文學界的發展，系統性綜合分析村上對台灣新一代作家的影響：

最早被注目的村上流作者，可能是引用村上卡通化及科幻色彩等特質的陳輝龍，早期他也有許多以音樂為主題的村上流散文體小說。李茶在這兩方面的創作興趣算是與陳重合。香港的鍾偉民承襲村上將情結或焦慮以動物形體具象化，羅位育則注重村上情節推展的戲劇性和場面的壯觀。林群盛使用了村上塑造羊男等固定角色的親和力手法，並將村上詩化的譬喻語言直接轉換成詩。商業上最成功的蔡康永，則從他獲得日語的語氣、對身體的關注、和自我反覆的規模化擴張方法。（盧郁佳，標號 42）

同樣的分析方式，也出現在徐淑卿《誰能遇見 100% 的村上春樹》（編號 40）。徐淑卿試圖分析村上對台灣創作風潮的影響，她指出台灣作家陳輝龍《雙人翹翹板》讓村上「商品世界的文字化」傾向變成複雜多樣，轉引楊照認為邱妙津《鱷魚手記》呈現村上「隱藏在輕快敘事調子間的沈重情緒」，蔡康永《你睡不著我受不了》模仿村上將物擬人化作為嘲諷的工具。徐淑卿（編號 40）與盧郁佳（編號 42）的分析，都是基於系統性對於台灣文學發

展的觀察。

此外，某些具有深度文學素養者，基於長期對文學作品觀察與評論，累積自己獨特分析文學作品的方式。例如主蠹魚頭（編號6），對於何謂「好的旅行隨筆」提出一套判斷標準，他說：

旅行隨筆不好寫，一個不小心便容易寫成觀光流水帳。此中決定成敗的關鍵無非一個「看」字。旅途中，什麼值得看？怎樣看？看完之後又如何把這點點滴滴貫穿起來行諸於文？在在都考驗著作家的性情與才情。...旅行隨筆難寫得好的第二道關卡叫做「觀照」，換言之，「看」了之後，還要回過頭來，以所見所聞來跟自己「對話」。（蠹魚頭，編號6）

蠹魚頭（編號6）行文之間，雖不見引經據典，但卻透露出深度的文學素養。

其他美學素養的呈現，則以電影素養與音樂素養為主。電影素養與文學素養的累積相同，為閱聽人經由累積電影閱讀經驗而獲取之資料背景，經由綜合比對於村上作品之間的概念，重新獲得意義。例如：

◎湯禎兆（編號1）：環繞在日本東京地下鐵沙林毒氣事件，比對村上《約束的地方》與森達也導演之紀錄片《我在真理腳的日子》、Mark Schilling 導演之紀錄片《Contemporary Japanese film》之間，概念處理的差別。

◎朗天（編號7）：以夢與現實為主題，比對德國電影導演溫德斯《明日世界中節時》與村上作品《聽風的歌》、《人造衛星情人》處理的差別。

音樂素養得以成為閱聽人素養的美學素養之一，與村上作品風格有關。如前所述，村上作品藉由其他文本互文性之相互組織而成，各種食物、衣物品牌、汽車型錄等交互出現參照出村上作品，其中，音樂佔有相當重要的位置。在村上作品中，音樂不只是背景襯托，而被視為是意義闡述的比喻使用，如村上隨筆《遠方的鼓聲》之段落：

我們試喝的音諾千堤的葡萄酒...之後又再請我們喝另一種紅的...如果以

莫札特的音樂比喻的話...前者是布達佩斯弦樂四重奏團所演奏的四重奏，後者就是朗帕爾和史坦(Rampal & Stern)所演奏的長笛四重奏。--《遠方的鼓聲》，p.356。

幾乎所有村上重要作品之重要片段，都有類似之互文音樂創造，最明顯的案例是以歌曲名稱命名的二本著作《挪威的森林》²⁶與《國境之南、太陽之西》²⁷。因此，音樂於村上作品是一種圖騰、標記的象徵，音符取代實質形容詞，代表著某種特殊風格的呈現（歆儀，編號 161）。

相對於此，閱聽人的音樂素養也成為其掌握村上作品文意的要素之一。具有音樂素養之閱聽人，較能感受村上描述的情境，如朱中愷（編號 160、166、167）歆儀（編號 161）Join（編號 162、163、164、165）。原本不具音樂素養之閱聽人，亦可能為進一步瞭解村上作品而加強自我的音樂素養，如李明龍（編號 153）罪恚（編號 156）林奇立（編號 158）等，其中罪恚即曾經形容自己「像貓尋找吃剩的魚骨似地穿梭在我知道的每一間唱片行，手裡始終捉著幾乎脫去封皮的村上小說。」（編號 156）。

當閱聽人具有足夠的素養累積時，可對於既存之文本提出較為深層的批判。具有深度音樂素養與語言素養之閱聽人 Orpheus（編號 241），具有深厚之音樂知識資料庫，並據此批評號稱「台灣村上春樹代言人」的賴明珠「不太用功」，將許多音樂專有名詞做出錯誤翻譯，如將貝多芬之「奏鳴曲 (sonata)」翻譯成「協奏曲 (concerto)」。此點在經由溝通之後，也得到賴明珠的道歉與更正（編號 242）。於此，基於專業知識所累積出來的音樂素養，成為論證的力量，得以確立閱聽人彼此之間的關係。

智識素養

智識素養，是指閱聽人匯集所有知識經驗與社會觀察，對於其自身與及生存的社會文化的思考感受，傾向抽象層次。本研究基於經驗資料的觀察，

²⁶ 《挪威的森林》，書名來自披頭四(Beatles)同名歌曲 Norwegian Wood。

²⁷ 《國境之南、太陽之西》，書名來自納金高(Nat “King” Cole)同名歌曲 South of the Border。

將閱聽人的智識素養分為二個部份，第一，基於閱聽人本身專業知識的訓練，透過理論性探索分析所養成的智識素養；第二，基於閱聽人對於社會存在樣態的持續關心與直接觀察，由人生經驗與反思所培育出的智識素養。

一、專業學術訓練所培育出的智識素養。

本研究觀察發現，懷以各式學術涵養之閱聽人，經常以其特有的學術背景對於村上作品進行分析與詮釋，因此，系統性的專業學術訓練，也成為閱聽人智識素養重要的培育方式之一。但是，由於該網站是向普羅大眾開放的網際空間，大多數閱聽人雖然基於共同的文學興趣而集結，因此展現由學術背景累積之智識素養的閱聽人，仍為少數。此類閱聽人，可以粗略分為三方面的學術訓練。

第一，從哲學角度切入。如：

- ◎吳聊（編號 23），試圖比對村上與康德對「理性」的態度，進而指出村上是「一種存在主義式的虛無與無奈」。
- ◎趙學信（編號 88），試圖比對羅素的哲學思想與《尋羊冒險記》對哲學命題的態度與探索方式。

第二，從從心理學角度切入。如：

- ◎湯禎兆（編號 11），認為村上春樹《地下鐵事件》採取的態度，是受到榮格陰影理論的影響。
- ◎銀色快手（編號 14），運用容格的心理學，分析村上作品「睡眠意涵」。

第三，從文學理論角度切入。如：

- ◎朗天（編號 6），以敘事理論的分析方式，歸納村上作品主角為自我困境找尋出口的方式。
- ◎許均瑞（編號 8），以問卷調查的方式，理解台灣讀者對於村上作品的閱讀經驗。此篇循環文本，為許均瑞的碩士論文改寫。

- ◎湯禎兆(編號 16、17),收集村上春樹研究與相關評論,如《Eureka》1989年臨時增刊號之《村上春樹的世界》、村上春樹研究者久居椿(Hisei Tsubaki)與社會學中野收在《為何出現「村上春樹現象」?》等,加以綜合分析。
- ◎川村湊(編號 27),以敘事分析的角度,分析《挪威的森林》的「三角關係」。
- ◎柯杰光(編號 28)透過神話與心理學,分析村上作品水仙式自我疏離(narcissistic alienation)特質。此篇循環文本,為柯杰光之大學畢業論文。

二、透過對社會文化樣態的觀察分析所培育之智識素養。

每個人或多或少都會對自己身處的社會文化環境有所觀察與瞭解,但觀察的程度會依其教育涵養、投注心力、關心焦點而有所不同;換句話說,每個閱聽人都著基於對社會文化存在樣態觀察所累積出來的智識素養,只是素養程度有所不同。本研究在經過綜合整理之後,將之區分為對在地社會(如台灣人對台灣社會、香港人對香港社會與日本人對日本社會)、對他國社會(如台灣村上迷對日本社會)與對全球化社會,三種不同關注焦點所累積出的智識素養。

第一,持續對在地社會觀察與分析所累積出的智識素養,可以楊照(編號 34)、湯禎兆(編號 15)與川本三郎(編號 37)為例。

楊照首先以其對台灣文學界發展的觀察,指出 90 年代台灣村上春樹現象的流行,顯示著台灣文學再一次回到 60 年代與社會脫離的狀況,屬於自戀式的無病呻吟,他說:

台灣的文學,在 90 代表現了強烈向 60 年代回歸的趨勢;不過那可不是什麼行動主義的 60 年代,而是台灣戒嚴體制下蒼白貧弱的 60 年代。三十年前的台灣文學沒有自主的個性...與社會脫節...成為一個特定圈圈裡的少數人自戀流傳的虛假意義...反映著幻夢般的苦痛與移植來的呻吟。(楊照,編號 34)

楊照基於對台灣文學歷史與村上所處日本社會歷史的瞭解累積的智識素養，對於台灣村上流行風潮發出批判。同樣的觀察與批評取向，也出現在湯禎兆（編號 15）的文字。湯禎兆認為香港村上春樹的流行，顯現出香港社會容受力的貧弱，他說：

日本..社會輿論沒有把村上春樹規限作為翻譯匠人，也沒有推進純文學保壘，讓他保持一貫不作喧鬧的態度作風（和村上龍之流截然不同），以「作家」身分存在下去。相反，在香港「村上春樹」卻淪為一種情緒式的描述詞彙...甚或流行趣味的方向指南。我想這也是香港社會容受力的一種反照（湯禎兆，編號 15）

再者，川本三郎（編號 37）亦是基於對日本社會本身的觀察，指出當代日本社會個人主體性已經消逝，反而由無生命體之機制如城市，佔據主體位置。他說：

「都市的感受性」一詞，所指的並非都市人的感受性，而是都市本身的感受性。不是人類的感受性而是超越人類，將每個人的個性無化之後，僅指都市這個空間的感受性...（這個空間是）充滿資訊與記號的無機性而殺風景的平面空間...「生活的真實感」和「人的存在感」日漸稀薄。（川本三郎，編號 37）

無論是楊照、湯禎兆或川本三郎，他們對於村上作品對於當地社會造成之風潮的批評，皆是以其評論者身份對於當地社會文化樣態的觀察。

第二，基於對他國社會文化樣態之觀察所累積出的智識素養，可以村上迷群對於「全共鬥」時期的瞭解分析為例。如前所述，許多村上迷群皆知曉村上青少年成長於日本「全共鬥」時期，如賴明珠、朱立亞、吳聊等人，但並不是每一個人都能夠清楚說明分析「全共鬥」對於日本社會造成的影響。換句話說，本研究將「知道村上個人背景狀況的知識」視為迷群素養，但認為在知曉後、進一步分析解釋該社會資訊意義者，則屬於「智識素養」。湯禎兆（編號 9）在探討村上作品對於日本社會的回應時，即提出：

「全共鬥」為「全學共鬥會議」的簡稱，簡單說來為 1967 年左右的日本大學紛爭，由新左翼諸黨派和無黨派學生在不同大學策劃，以別於既成的

學生自治組織所進行的學生運動。...但「全共鬥」所真正說明的，為 60 年前半及中期的高度經濟成長，令「戰後體制」的價值觀徹底崩壞。在崩壞的過程中，村上的一代人應如何接受令他們陷入混亂的深淵。（湯禎兆，編號 9）

湯禎兆於此展現的智識素養，即是基於對村上所屬之日本社會的背景瞭解。

第三，是基於對全球社會存在樣態的觀察累積出來的智識素養，包括對國際關係形式的瞭解或全球文化發展趨向的分析。高度資本主義發達的社會，幾乎貫穿村上所有作品的重要場景，無論是在村上早期作品如《聽風的歌》、《尋羊冒險記》與《舞、舞、舞》三部曲，後期三部曲《發條鳥年代記》、《地下鐵事件》與《約束的場所》。因此，閱聽人對於全球社會存在樣態的觀察，也集中對於資本主義過度發展的社會，特別是對個人主體性或生活商品化的觀察與思考。例如：

在 '80 年代後期，隨著社會進入高度資本主義化，生活不斷地被切個成各種碎片，人們逐漸忘記了整體、統一，媒體無止盡的發展...它們（筆者註²⁸：指村上作品）見證著「浩劫後」（高度資本化）的種種，包括人性的轉變、生活目標的更張、意義建構的媒介之變遷等等。（吳聊，編號 23）

「巨輪」這個比喻的流傳不朽就說明了歷來人類從生活中所經驗到的，個人被那無形而又無可抗拒的巨大力量壓逼著的那種無能為力的感覺是確實存在的，尤其是從歐洲工業革命時期開始，此種感覺變得越來越明顯。巨輪是我們那種被壓逼的感覺的具象化形容，驅動巨輪的是當代社會這巨大的機器...（阿樂，編號 24）

在村上春樹的作品裡，出現大量的商品名稱，包括唱片、作家、音樂家、導演、電影等名稱。他並非想藉以描述什麼新奇的風格，只是覺得都市所提供的商品記號，比「生活」更具親密感。（川本三郎，編號 37）

無論觀察對象是在地社會、他國社會或全球化社會，都是基於對社會存

²⁸ 本研究論述之中，若需要研究者根據前後文說明之處，將以「筆者註：」的方式予以進行。

在樣態觀察所培育的智識素養，此層是之素養傾向於巨觀層次。

三種閱聽人素養之間，並不是彼此互斥，而是相互增長的關係。迷群素養是該網站閱聽人皆具備的基礎素養，只是具有不同程度的差別；美學素養與智識素養，則因不同閱聽人特質而或有或無。若以線上身份與線下身份之間的關係來看（可參考第三章第二節），線上身份等同於線下身份者，其所發表之循環文本透露出較多的美學素養與智識素養，而迷群素養則不一定，特別是無須特別說明即可將線下身份與線上身份連結者，如賴明珠、李友中、楊照、劉黎兒等已享有既定權威位置的專業寫作者，屬於社會中的文化菁英。相對於此，正在從事村上相關論述建立、主動說明線下身份者，如朗天、許均瑞、趙佳誼、柯杰光等人，仍未建立既定權威地位而展現較多迷群素養，可能企圖藉由系統性迷群素養的培育來增長其他素養之養成。以 Abercrombie & Longhurst(1998)區分的閱聽人連續光譜而言，他們皆傾向於「小規模生產者」，擁有較佳的文本鑑賞之技術能力與分析文本特質的分析能力。

然而，大多數無法判定其線下身份之閱聽人，其展現之迷群素養程度差距相當大，多數閱聽人具有單本或數本村上作品閱讀所累積之迷群素養，但展現具有作品出版背景、村上本人背景或從事「村上考古學」之迷群素養者較少，也就是說，大多數的閱聽人仍屬於初級（單本村上作品閱讀）或普通級深度（數本村上作品閱讀）之迷群素養，具有極致深厚之迷群素養者仍為少數。相對於線上身份等同於線下身份者，其展現美學素養與智識素養亦是較少。以線上身份建立之人數來看，閱聽人於循環文本所展現出之閱聽人素養，類似金字塔形狀，多數人位於底層、具有初級或普通級迷群素養者，越往上層則人數越少；合併具有美學素養或智識素養之閱聽人，亦屬於少數的金字塔尖端。

第二節 思考的層次

為了進一步描述閱聽人於循環文本展現的思考主題，本研究參考哈伯馬斯(Hurgen Habermas)、Littlejohn(1992)與謝國雄(1997)等人區分知識的方式。哈伯馬斯認為人類基本的生活興趣，會決定人在世界的注意取向，他稱此為「認知興趣」(cognitive interest)，並依據勞動、語言與權力等三種社會文化生活媒體，將人類認知興趣區分為：1.想要對世界過程做正確預測與有效控制的「技術興趣」(technical interest)；2.想要相互瞭解、溝通共同傳統與共識的「實踐興趣」(practical interest)；3.想要解放人類權力扭曲的「解放興趣」(emancipatory interest)。此三種認知興趣，發展出三種學科取向，分別是經驗分析學科、歷史詮釋學科與批判取向學科。(黃瑞琪，2001)

Littlejohn(1992)將知識區分為三個層次：1.發現或探索而得的知識(knowledge by discovery)；2.解釋或詮釋而得的知識(knowledge by interpretation)；3.批判而得的知識(knowledge by criticism)。謝國雄(1997)根據其田野研究之經驗，將常民知識分為務實層次、論述層次與當事人未意識到的層次等三個層次，而常民知識多處於務實狀態，較少能論述方式呈現經驗，或掌握行動中一些無意識的要素。

本研究觀察對象所展現出來的知識追求方式，一方面既非如哈伯馬斯或Littlejohn(1992)所描述之科學知識追求的目的，他們並不是試圖想要發現普遍的真理律則或經由解釋批判而達到社會解放。另一方面，卻又不似謝國雄(1997)描述之常民知識，只是停留於務實狀態，他們亦試圖詮釋村上作品意義、思考自己人生經驗、與他人論辯真理觀點，換句話說，已邁向謝國雄所稱「論述層次」之知識層次。

因此，本研究觀察所得之閱聽人思考方式與目的，是介於學術研究與常民知識之間，不一定具有遠大深刻學術理想，但亦非只停留在解決世俗事物的務實層次。此種狀況，與當今閱聽人邁向擴散閱聽人(the diffused audiences)形式有關，媒介影像的激增與大量散佈，使得社會上無人可逃脫閱聽人的位

置，因此，閱聽人的角色僅是相對於某種媒介表演類型而存在的眾多認同位置之一。閱聽人的個人身分認同，存在於混雜、多元且流動的形態，人們在觀看某個電視節目或閱讀某本小說時，他/她不僅只有「閱聽人」角色，他/她同時可能是母親/父親或女兒/兒子（家庭位置）、職業作家/汽車推銷員/小學教師/軍人/翻譯/資訊工程師（職業）、文學碩士/理工學士/高中學生/國中學生（教育程度）、中年/青年/少年（人生階段）...等。這些眾多身份位置，同時流動於人們扮演閱聽人角色的當下，時而彰顯、時而沈浮、時而潛藏。因此，本研究並不將研究對象/閱聽人，視為是相對於知識份子存在的非知識份子角色（常民角色），而是重新將閱聽人回歸於「人」的角色，承認其多元混雜的身份認同。

據此，本研究綜合哈伯馬斯、Littlejohn(1992) 與謝國雄(1997)對於知識追求的區分方式，將閱聽人的思考分為經驗描述、意義詮釋與批判反思等三個層次。

壹、經驗描述層次

經驗描述層次的思考，是指閱聽人對於文本感想與心得的思考，僅存在於感官經驗的認同或反對，屬於直接感官經驗的陳述，並無進一步詮釋或批評的意圖。典型的村上迷群，表達對村上作品的喜好，多半屬於經驗描述層次的思考，有些迷群認為村上貼切描繪出他們無法訴說的情感與心理狀態，如 Ally 說「知道有人跟自己一樣活著那麼類似，大概就是最大的收穫吧！」（編號 71）；有些迷群則是藉由村上作品的描述，進入自己過去的回憶經驗，例如董倩宜因看到村上對於「雨」的描述，回想起「小時候住在鄉下時，門前的柏路也會在夏日的午後陣雨時散發出此種氣味」（編號 43），進而沈浸到自我想像的鄉愁。

於經驗描述層次思考之閱聽人，表現出對村上觀點的認同，並試圖以自我的話語，重新述說村上觀點，經由此種「翻譯」（指重新以自我話語訴說村上觀點）村上觀點的過程，讓自己的想法與村上融為一體，合而為一。例如：

在婚姻生活中，我們常常自以為很了解對方，但事實上果真如此嗎？... 讀了岡田亨所說的一段話，我不禁再三提醒自已，不要把另一半的愛視為理所當然...（董倩宜，編號 43）

董倩宜在閱讀《發條鳥年代記》後，已經將書中陳述之婚姻觀內化為自己的思考，重新以自己的話語說出。

在此種與村上觀點融合的過程，閱聽人會不斷進出自己生存的真實世界（以下簡稱「真實世界」）與村上描述的幻想世界（以下簡稱為「村上世界」），一方面，閱聽人會試圖進入村上世界，體驗書中人物的經驗感覺，另一方面，閱聽人也會將村上世界的人物關係、問題解決模式與價值判斷體系，重新投射回真實世界。許凡青（編號 67）落入村上世界的幻想，即是典型由真實世界「進入」村上世界的表現：

彷彿掉入了一個不知名的世界，卻有自己早已熟悉的街道、摸熟了的日常例行公事、想當然耳的邏輯。只是，會有綠跑出來調皮搗蛋，會有直子在耳邊傾訴流露於她眼底隱藏深沉的悲哀，偶而會出現井，讓我去臆測人的孤獨能到達什麼樣的境界。我總是想像，要是雨突然出現在我面前，我會多麼快樂地擺脫無聊，但卻十分害怕嶄新的海豚飯店那突然浮現的樓層，一個屬於另一個次元才會出現的光景。（許凡青，編號 67）

「直子」與「綠」是《挪威的森林》之女主角，「雨」則為《舞、舞、舞》之女主角，三者都是靈巧、聰明、溫柔與善良的代表，「井」與「海豚飯店」也都是村上世界重要的場景。許凡青（編號 67）連結這些人物與場景，讓自己進入從自身想像出發的村上世界。

除了進入村上世界以外，閱聽人亦經常將村上世界的人物關係，反射投射回真實世界，藉由角色之間的關係互動來詮釋自己真實生活，尤其是關於「愛情」的討論，特別容易出現投射關係，例如伊蓮娜（編號 58）、米多利（編號 60）、夏倫（編號 135）與 Marry（編號 147）、Sunny（編號 179）等。最常出現的投射關係，是村上最膾炙人口之作品《挪威的森林》主角渡邊徹、直子與小林綠的三角關係，伊蓮娜（編號 58）以直子與綠指稱其二個戀人，米多利（編號 60）與 Sunny（編號 179）以渡邊失去直子的心情來說明失去

戀人或與戀人分離的思念，夏倫（編號 135）以「綠」自稱，而 Marry（編號 147）則以「找到生命中的小林綠」來形容其對愛人的情感。

閱聽人以「對號入座」的方式將自己嵌入村上虛構世界，並以村上世界之問題解決方式、敘事結構與人物關係來安慰自己在現實生活受到的挫折，提供解脫困境的可能，如米多利（編號 60）藉由閱讀來安慰自己的失戀，Marry（編號 147）用渡邊徹與小林綠的愛情，來紓解自己與愛人相隔兩地相思之痛苦。而另一非運用渡邊徹、直子與小林綠之三角指涉關係的閱聽人 Ocean（編號 73），則是藉由《人造衛星情人》「我」（故事主角）、小堇與妙妙的愛情故事，來思考自己的性向與性慾，她說：

看著《人造衛星情人》...至於我到底是異性戀、雙性戀還是 P？...沒出現一個適當的 T，來應證我到底是不是 P。...性欲這東西真的有那麼了不起嗎？可以決定一個人愛欲的對象，決定一個人究竟是同性戀還是雙性戀？
（Ocean，編號 73）

Ocean（編號 73）將自己比喻為故事中的小堇，藉由小堇與「我」（男）「妙妙」（女）的關係來思考現實世界其與「羊」（男）Z（女）的關係，反覆比對現實世界與村上世界的生活經驗。

此種於經驗描述層次認同村上觀點之閱聽人，經常產生矛盾的村上情結，一方面認為村上描述出自己無法說出之獨特的生活壓迫與孤獨感傷。賴明珠（編號 35）分析村上讀者說：

他的書就像鏡子一樣，讓讀者彷彿照見了自己，尤其是自己過去所忽略的某些層面。確實有讀者覺得自己很像村上春樹，或驚嘆村上春樹竟然如此貼切地寫出了他們的感覺。好像大家都一手拿著鏡子，一手捧著他的書在讀似的。（賴明珠，編號 35）

每次看到有自己經歷過的感受，和發現同書中主角有相同想法的時候，我就不自覺地不停點頭，覺得很高興。有人能替自己說出想法，那種感覺真的很棒啊！（龜兒，編號 176）

每個為村上著迷的人，或許都從「書上寫的簡直就是我嘛」出發。（Alan

Huang, 編號 381)

於是，村上迷群於村上作品中找到知己，認為村上代替自己說出心中不為人知的苦悶。另一方面，村上迷群卻認為此種認同感是自己獨特所有，難以接受其他閱聽人可能與自己擁有共同的感受，如小向（編號 79）所說：

曾經有一陣子，我也患了「喜歡村上春樹憂鬱症」。的確，在看到某報副刊那個以村上春樹為主題所辦的徵文活動當中一篇又一篇擬村上筆調的文章時，我坐立難安的程度絲毫不輸上述那些台北文化圈的菁英份子。原來，我喜歡的村上春樹，是這麼多人喜歡的村上春樹，是這麼多人相似的村上春樹啊。（小向，編號 79）

其實很難堪...一直想以防衛機轉來否認漠視許多人也愛著村上。...簡直像是看見滿街的路人甲乙丙丁都穿著和自己一模一樣的衣服，甚至有的穿起來樣子更高尚，愉快地在行走。（未具名，編號 345）

此種矛盾情結的出現，表面上來看是因為村上以第一人稱「我」的敘事方式，容易讓「女性讀者愛上像『我』的男人，男性讀者則是想成『我』一樣的男人」（劉黎兒，編號 64）。但是，進一步分析卻發現，村上敘述方式，體現 Scannel(2000)所稱的「把普為任何人的結構，當作是特為自己的結構」（For-anyone-as-someone-structures）。就其生產面向而言，村上作品是屬於「普為任何人的結構」（For-anyone structures），它的訴說方式、組織與設計與所有大眾產品一樣，是為了達到任何人皆可使用的目的。但是，就閱聽行為的實踐層面而言，閱聽人卻不認為自己是被當作「大眾」（mass）之一員，他們感覺到村上作品是「特定為我」（For-someone structures）而訴說的，村上世界的某個片段影像，有如家庭照片(snapshots)一樣，呈現出自己珍藏許久且無法表達的心靈感動。

此種「特定為我」的訴說方式，讓閱聽人感到自己是特殊的，此種特殊的自我因為村上作品的再現而毋需被排擠在非主流的社會角落，在傳統道德判斷系統下被視為是「不當」與「罪惡」的特質如頹廢、不求上進、浪費、不事生產等，都在閱讀的過程中獲得救贖，此種救贖的過程，即是徘徊在不

斷從觀照村上世界、返回現實世界的顧影自憐(narcissism)之中。

顧影自憐，是一種同時包含自戀(self-love)與自恨(self-hate)的情結。希臘神話美男子納賽西斯(Narcissus)一方面因為迷戀自己於水中倒影的美麗容貌，而於水池徘徊難捨，這是屬於自戀情結；另一方面，納賽西斯最後卻因為無法獨佔心目中完美對象（水中倒影）完整的愛而自殺，此種永遠得不到滿足的慾望，是屬於自恨情結(Abercrombie and Longhurst, 1998：88-90)。村上作品提供一個又一個的影像(images)，讓閱聽人得以從中找尋自我所欲的影像，進而將自己建構成心目中想要成為的影像，村上世界成為閱聽人反觀自己的「鏡子/水中倒影」，閱聽人認為村上作品是「特定為我」而訴說的，村上世界是為「我」而建造的，人們因為自我的獨特性受到肯定而感到滿足。但是，一旦發現此種「特定為我」的村上感觸是由許多人共享，眾人均能找到屬於自我的村上式孤獨、寂寞、頹廢、空蕪影像，此種無法獨佔村上影像的感覺便轉為自恨情結，因而產生抗拒與排斥。

顧影自戀情結的形成，與因影像激增(the proliferation of images)而建構出的觀展社會(the spectacle of society)，是銅板的兩面。一方面，影像必須累積至足夠的觀展對象，人們才可以從觀展的世界找尋自己所欲的影像，形成顧影自憐的「水中鏡」；另一方面，透過顧影自憐的行為，人們才得以將自己建構為觀展社會的一部份，提供源源不斷的影像來源。因此，因影像觀展而來的顧影自憐，再由顧影自憐產生的自我建構行為，形成「觀展/顧影自憐循環」(the circuit of S-N-S) (Abercrombie and Longhurst, 1998：99-100)。

觀展社會的形成，與資本主義發達後產生的符號商品化有關。資本主義的發展，使得日常生活事物都被商品化，舉凡空間、時間、私人生活、娛樂、個人表達等，都成為不斷被注視的商品，得以被販賣或佔有。村上世界得以成為觀展對象的原因，也在於它充滿著許多商品符號，有人批評他的作品像是「商品目錄」(賴明珠，編號 35)，亦有人形容他筆下的主角是「商品目錄少年」、「記號少年」(川本三郎，編號 37)。無論如何，大量的商品符號與物質描述，使得閱聽人得以順利滑入村上建構的影像框架，進而落入「觀展/顧影自憐循環」。例如：

趁這個週末，放一捲「比柏曹寂寞芳心俱樂部」聽聽披頭四的慵懶樂風，隨手看上兩三篇《夜之蜘蛛猴》無厘頭式的短文（就像看周星馳或金凱瑞的電影），讓自己可以很自在地悠遊在作夢的時空裡，的確是很棒的一種享受唷！：）(Marry, 編號 147)

到動物園會留意山羊背上是否有星星記號；不愛吃甜甜圈卻想購買中心空洞的虛無；擠青春痘之後會瞧瞧自己的耳朵美不美。一如記日記般的日常小事件，卻滿足了閱讀上偷窺的慾望。(徐瑗如, 編號 139)

村上春樹的食物，彷彿讓我直接嗅到清新香甜的空氣，切成細絲的西洋芹沾著美乃滋；表面脆得爽口的漢堡牛排滿含肉汁；籠罩在赤紅夕輝下的義大利脆餅；以及烏鴉睥睨的早晨，熱滾滾的米飯、味增湯、醬菜和荷包蛋。(林愛芬, 編號 137)

1995 年的夏天，咖啡一杯一杯地送進食道裏（有時是一罐冰涼的啤酒），不分白天或夜晚（半夜當然更好），聽著 Bill Evans 的 Moon Beam，讀《遇見 100% 的女孩》；聽著 Jazz Portrait，讀《國境之南、太陽之西》。(Bennet, 編號 151)

披頭四音樂、動物園、甜甜圈、西洋芹、美乃滋、漢堡牛排、義大利脆餅、咖啡、Bill Evans 的 Moon Beam 與 Jazz Portrait... 等源源不絕的生活意象，將日常生活給予美學化(aestheticization)，透過食物、音樂、服飾等物質實踐所形成的風格(style)，讓閱聽人沈浸於觀展世界的豐富符號，進而進入觀展社會。

落入「觀展/顧影自憐循環」之閱聽人，多半存在於經驗描述層次的思考，從其循環文本透露出的訊息來看，他們普遍的迷群素養較低，通常僅讀過一、二本村上作品，少有重量級迷群素養之村上迷存在，少數閱聽人具有美學素養，絕大部份之閱聽人都無顯露出智識素養。若以「製碼/解碼模式」來看，於經驗描述層次思考之閱聽人，幾乎皆採取優勢解讀立場，他們認同村上觀點，試圖站在村上主角人物位置來反觀社會，嘗試進入村上描述的物質世界，讓自己融合入村上影像世界。

貳、意義詮釋層面

當閱聽人試圖指出作品意義或作品對其自身產生的意義時，即進入意義詮釋層次；此層次的思考與經驗描述層次不同，它並不是為了描述某個閱讀或人生經驗，在這些經驗之後的意義，才是意義詮釋層次所追求的目標。整體而言，意義詮釋層面之思考，其抽象層次較高，閱聽人經常在綜合比對村上作品後，歸納出其意義總結。例如 Nando（編號 45）比對《世界末日與冷酷異境》、《聽風的歌》、《挪威的森林》等村上作品，指出村上的作品具有非現實性、以音樂作為形容詞與主角個性特異性等特徵；相對於此，另一作品《國境之南、太陽之西》較為真實，音樂成為具有象徵意義的圖騰，而人物則不再過於特異，而具有親切的說服力等。Nando（編號 45）此種追尋意義的方式，即是將村上作品當作經驗資料，在綜合比對後抽離出抽象的規則。

專業譯者賴明珠（編號 36）根據其翻譯大多數村上作品的經驗，指出村上是個「和魂洋裝」的作家，具有日本東洋的思想，用字行文卻受歐美小說影響。賴明珠進一步歸納出四個村上作品的特徵：1. 主角沒有名字，2. 常以抽象化、格言式對白表現，3. 以「數字」進行高抽象度的形容，4. 喜歡引用專有名詞，如商品名、導演名、電影名、歌名、作家名等。綜合這些分析，賴明珠指出：

村上春樹的作品表面看似輕鬆，其實卻暗藏現代人的無奈與哀愁，是一種徹悟後的再出發。他的文字極其精練，將多餘的語言削除，透過抽象化、無機化、符號化、寓言化、片斷化，精煉出一片純粹結晶般的世界。（賴明珠，編號 36）

另一個以村上為主要分析對象的評論者湯楨兆（編號 10），對於村上作品的分析，亦是試圖從眾多村上作品找出某些共同的規則，來進一步凸顯村上論述的風格。例如他在討論村上作品重複出現的元素時，將村上前期三部曲《聽風的歌》、《1973 年的彈珠玩具》、《尋羊冒險記》的虛幻人物「羊男」與後期《發條鳥年代記》三部曲的靈媒角色「加納馬爾他」、「加納克里特」與「納茲梅格」等人相連，認為後期靈媒角色是前期羊男的化身，同樣是扮

演「作為此世界與別世界兩端的中介使者」的功能，他進一步分析：

別世界的構思，在不同作品中容或有相異的稱號：208 號房、冷酷異境又或是今回的井及空屋等等；但都是作為與現實表象世界二元對立的另一端，成為心象深層的實體而存在。（湯楨兆，編號 10）

其中，「208 號房」、「冷酷異境」、「井」與「空屋」等，均為村上不同作品之重要場景，湯楨兆將這些元素抽離出原本之作品脈絡，試圖找出共通規則，進而歸納出村上經常將世界區分為「別世界」與「今世界」二端。同樣注意到此種創作特徵的 Arthur（編號 145），則是聚集村上其他作品如《挪威的森林》《聽風的歌》《尋羊冒險記》《舞舞舞》《國境之南、太陽之西》《世界末日與冷酷異境》，進而指出村上主角身體所在的現實世界（即前述之「今世界」）與心靈所在的虛幻世界（即前述之「別世界」）之間的關係，他說：

身體所處的世界不再是心思所在的世界。村上的小說十分蓄意地拉出了此種現實與想像的差距和張力。...村上作品中的主角的確與現實世界若即若離，在後來的作品中，這裡所謂的現實世界，所指涉的漸漸成為資本主義化的當下社會。...，村上所描述的兩個世界，其實分別代表了如同 60 年代般的逝去理想，以及 90 年代後資本主義社會的紛亂與荒謬。（Arthur，編號 145）

從上述幾個例子來看，於意義詮釋層次思考之閱聽人，將關注焦點放在村上作品風格，藉由抽象化過程，將某些元素抽離出原本場景脈絡，找出其共通的寫作規則。相較於經驗描述層次思考之閱聽人，他們擁有較高的迷群素養，閱讀眾多村上作品，知曉其創作時間與脈絡，進行綜合比較。以 Abercrombie and Longhurst (1998)指出的三種閱聽人媒介能力而言，他們具有較高的分析能力(analytical skills)，能夠對文本本身特徵進行分析，指出其主題類型或敘事結構等特徵，釐清村上作品的創作規則。

在對於村上作品進行分析之時，他們亦展現出較高的美學素養。為了指出村上獨特的創作風格，他們經常以其他文學作家之作品作為烘托、比較的對象，例如朗天（編號 7）以米蘭昆德拉，水瓶鯨魚（編號 18）以山田詠美、

村上龍、渡邊淳一、吉本芭娜娜，阿樂（編號 24）以史坦貝克，盧郁佳（編號 33）以張愛玲、陳輝龍、李茶、鍾偉民、羅位育、林群盛、蔡康永，徐淑卿（編號 40）以陳輝龍、邱妙津、蔡康永等。除了文學素養以外，音樂素養與電影素養，也經常可見於閱聽人進行意義詮釋層次之思考。

比較特別的是，於此層次的思考，開始出現「反村上」的迷群論述。換句話說，於意義詮釋層次找尋村上文風類型規則的閱聽人，不均是站在優勢解讀的立場；他們並不像經驗描述層次思考之閱聽人，都極力擁抱村上的所有論述觀點。於此層次思考之閱聽人，對抗性閱讀位置之對抗焦點在於村上作品的美學價值。例如盧郁佳（編號 42）批評村上是「有志於垃圾回收的創作者」，她說：

（指村上）風塵僕僕地到此翻檢諸如《糖果屋》、《綠野仙蹤》之類可以改編為都會成人小說、漫畫或劇本的東西。.... 當代的童話繼承者，既不是迪士尼卡通，也不是公主救王子的新編故事，而是村上春樹...在《尋羊冒險記》、《舞．舞．舞》、《圖書館奇遇》等故事中，他重演了「有一天少年告訴爸爸，他要出門去闖天下，結果在路上遇到了三個強盜」的典型啟蒙緣遇情節。

他是根本不管什麼意義內聚集中、章節彼此增強的。要散就讓它散好了，作者彷彿這麼說著。而讀者也確實是讀到這一節就完全意識不到上一節在說什麼，各部分之間游離得相當徹底。...村上春樹成為作家、開始接受文學行規之後，也只能步精神分析的後塵去依賴此種虛構...腦裡出現一個畫面就先拿來用，造成戲劇性以後再來想要怎麼拗回去、而解釋的部分由於牽強，由於削弱材料的力量、通常是比較不好看的部份。（盧郁佳，編號 42）

眾人所稱頌的文字特徵與敘事風格，於盧郁佳（編號 42）筆下，成為散漫、牽強的拉扯結構。同樣站在「反村上」論述立場之吳涼顏（編號 133），也批評村上缺乏原創性，是「日常氾濫符好的庸俗拷貝」，他說：

一百個人看過他的作品，一百個人都有能力模仿他，他的平庸可見一斑。他的短篇尚可，長篇則像拉麵條一樣，使勁拉長他蒼白而索然無味的思考與想像，其斧鑿與費力之痕昭然，令人同情不忍卒睹。（吳涼顏，編號 133）

此外，於意義詮釋層次思考之閱聽人，不只是將詮釋的對象放在作品風

格，亦會進一步討論村上作品風潮所代表的社會意義，試圖從詮釋村上世界的規則，關照現實世界的意義分析。吳三龍（編號 134）即指出村上對於物質生活的描寫，是源自於現代社會的精神空虛，他說：

因為身處現代文明，我們不自覺地藉由周遭生活中瑣碎平凡的東西，像是音樂、書本、食物、酒、服飾等物品，來反映並堆積對精神生活的缺乏與追求。村上春樹把這個現象具體而微地描寫出來，使我們不自覺地產生共鳴而感同身受。（吳三龍，編號 134）

另一閱聽人林超（編號 141），則是比對川端康城、侯文詠與村上之後，指出村上於社會代表的文學品味，他說：

閱讀川端康城或侯文詠都有缺點，前者或許只剩學院派還在討論，後者可能被取笑為缺乏文學品味。而閱讀村上春樹卻是種最安全且有效的投資：既顯示了不低的文學品味，又獲得了廉價的社交材料，避免了與時尚文化脫節的焦慮。（林超，編號 141）

此種透過對村上作品進行意義詮釋，返回閱聽人真實世界的思考傾向，已經隱約透露出批判反思層次的思考。接下來，將進一步討論閱聽人的批判反思層次思考。

參、批判反思層次

批判反思層次與意義詮釋層次，存在相當程度的重疊，許多批判反思層次的思考都是基於對村上作品意義進行詮釋之後，進一步發展出來；但是某些意義詮釋層次的思考，僅於對於村上作品風格提出分析或詮釋，並無進一步反觀自身或其文化意義。因此，本研究在進行層次劃分時，若該循環文本僅分析指出村上風格特徵與意義、並無對自身或所處社會提出反思者，視為屬意義詮釋層次之思考；相對的，若閱聽人在論述過程中，除指出村上風格特徵以外，進一步討論村上作品的人生經驗或文化意義時，則視為屬批判反思層次。

閱聽人在進行批判反思層次的思考時，其反思對象可能是閱聽人自己，

亦可能是針對整體社會文化情境。當閱聽人以自身作為批判反思的對象時，他們會詢問村上作品對於自己的意義，檢討村上透露出來的價值判斷，進而思考自己人生觀，例如均以《國境之南、太陽之西》作為閱聽經驗基礎的 Nina（編號 110）與 Cathy（編號 117）。《國境之南、太陽之西》基本上是個充滿宿命論的故事，主人翁「始」與「島本」在不知名的命運擺弄之下分離，各自歷盡滄桑後重逢，又在眾多人生糾葛牽絆下再次分離；其中「國境之南」代表著他們一直嚮往，想要放棄身邊一切金錢、家庭等事物，不顧一切追求的美麗境界。Nina（編號 110）首先對「國境之南」代表的意象提出批評，她說：

不管你心目中那個美好的想望是什麼，在還沒有達到目標以前，一切都會是最美麗的，反倒是一旦得到的時候，反而會發現它並不能真的給你想像中的幸福，不論你的目標是什麼。（Nina，編號 110）

她認為「國境之南」所代表的美好，是因為它是尚未得到的虛幻想像，夢想之所以美麗，是因為它仍是尚未得到的夢想，因此，Nina（編號 110）在村上觀點以外，提出「利用追求夢想的熱情作為活在當下的動力，而不是以完成夢想當作人生終極的目標」的想法。Nina（編號 110）即是經過反覆思考村上觀點之後，重新加以自我詮釋，找尋自己的人生觀。

Cathy（編號 117）則針對村上於《國境之南、太陽之西》對於人的本質探討，發出一連串疑問，她說：

如果一切都是安排好的，我們不過是依照早已寫好的劇本來扮演自己的角色。那麼，生命的意義又在哪裡呢？如果我們不依照早已註定的劇本去演，而總是做出違背自己本質的選擇。那麼，生命的意義又在哪裡呢？...

我是「我」的這件事情會讓人覺得悲傷呢？是不是因為有一種無能為力的哀愁呢？可是能夠做自己，不是應該值得高興嗎？「我」又有什麼不好呢？是不是對別人，甚至於「我」要求太多了呢？（Cathy，編號 117）

雖然 Cathy 並沒有於找到這些問題的答案，但是問題的提出，即代表她進行思考的開始。

閱聽人不只是對於村上作品內容所呈現出來的人生觀，進行批判反思，他們亦會對於自己成為村上迷的經驗，進行回溯思考。阿樂（編號 184）回憶自己於高中時代對村上作品投入的熱情時，感慨村上對於自己產生的影響，他說：

令我覺得可怕的是村上春樹這個人在無形中對我的影響，它靜靜地進入我的人生，並且還興致勃勃地參與築構我的人生，在我發現時它已深深地植根了，想要拔掉已經太難了。...

初時，我曾努力去弄清楚究竟是我漸漸成長得越來越像村上春樹，所以在看書時才有一種同謀式的共鳴，還是我一直也在使自己「村上春樹化」，無意或有意地模彷彿著那些主角的思想和行為。但後來我放棄了，因為我對這樣的自己並無不滿，我只是對自己以外的大部份事情不滿而已。（阿樂，編號 184）

喜好村上作品的村上迷，或多或少都會受到村上傳遞出來的觀點影響，但並不是每個村上迷都能意識到村上對自己的影響力。阿樂藉由回溯自己的迷群經驗，瞭解村上對於自己的影響力，進而抗拒村上的魅力，他說：

過了四年，我到最近才認真地面對這件事情：我遺失了自己。我只是在模彷彿著他，企圖成為他，讓自己不去面對成長的難題罷了。因為村上也是生活在同樣的社會，他已為我提供了一種易於模彷彿的生活方式，我只要依著他的足跡走就可以了。...說村上語言、寫村上式文章、過村上式的人生，我開始忍受不了這樣的自己。（阿樂，編號 184）

阿樂的思考過程，從承認村上對自己的影響開始，經由回溯思考自己身為迷群的經驗，進而抗拒村上的魅力。同樣意識到自己無法抗拒村上文字魅力的 Emma Lai（編號 383），亦從承認自己被村上吸引開始，他說：

一個段落接著一個段落，我被吸進了所謂的村上的世界，整個人掉了進去。渡邊君的故事代表了大多數凡夫俗子共同的寂寞與哀愁經驗。生命中相同的經驗與記憶被喚醒，發出共振的悸動。（Emma Lai，編號 383）

Emma Lai 開始思考自己為何被村上感動？為何會如此受到吸引？他進一步問到：

人生真的只能以這樣陰鬱的、上發條的方式去過嗎？把自己逼到一個小角落，擁抱著自己的孤獨和寂寞，不願意多看、多愛、多學習。抱著政治、經濟、戰亂如過眼浮雲，社會上的風風雨雨都與我無關的生活態度延續。... 我可不要、不想、也不願把生命浪費在那種表面上頹廢自由，骨子裡消極墮落的情調上。(Emma Lai, 編號 383)

從 Nina (編號 110) Cathy (編號 117) 阿樂 (編號 184) 與 Emma Lai (編號 383) 的例子來看，他們都先對於村上作品進行詮釋，再根據自己詮釋所得的意義，進行思考。對於同一個文本，不同的閱聽人會有不同的詮釋意義，例如同樣是《國境之南、太陽之西》，Nina (編號 110) 看到的是主角們對於理想夢境的追求，Cathy (編號 117) 看到的是人對於自己命運的操控權力，阿葆將此故事視為中年男子外遇的故事 (編號 105)，Viatino 確認為這是充滿情色的失敗之作 (編號 258)。再如，同樣對於村上文風做整體判斷，阿樂 (編號 184) 與 Emma Lai (編號 383) 認為村上的風格是悲傷、哀愁與頹廢自由，但 JuliaHsu (編號 101) 並不認為村上呈現頹廢文化，而是認為村上呈現青少年的困惑，因為村上主人翁是認真積極地過生活。

但是無論如何，Nina (編號 110) Cathy (編號 117) 阿樂 (編號 184) 與 Emma Lai (編號 383) 等人反覆思考的中心意識，在於他們自己對於村上文本的詮釋，村上所代表的意涵存在於他們的內心，是由他們自己賦予該文本意義，再對該意義進行批判與反思。村上原始文本的結構與意義於此，已經成為次要地位，隱含在閱聽人詮釋之後；閱聽人針對原始文本解碼後所產生的意義，才是閱聽人進行思辨的焦點所在。

閱聽人除了以個人層次，對於村上作品意義與自己閱讀經驗，進行反思之外，尚且會擴大思考的對象，對於自己身處的社會文化情境，提出批判。於社會層次的批判反思，與閱聽人的智識素養有較大的關係，對於社會存在樣態投入較多關注的閱聽人，會基於觀察所得的結果，對於社會發出批判。例如楊照 (編號 34) 觀察台灣村上的流行，並不似日本有其校園反叛行動的基礎，只是空洞的符號反叛，楊照比較台灣與日本社會的歷史脈絡，他說：

一個重要關鍵正在村上春樹對日本資本秩序完全鞏固前的最後一個真正

的反叛--60 年代末期的安保鬥爭、全共鬥，保持著徹底失望，幻滅為態度。... 台灣的歷史經驗裡，連像安保鬥爭那樣轟轟烈烈的校園行動熱潮都不曾有過，再加上長期制式教育的箝制，早就替這類空洞的記號反叛培養了豐厚的泥土。... 台灣的文學恐怕無法避免再度經歷一段脫離社會，舞著反叛旗幟、實際卻玩著記號遊戲的黑暗時期。（楊照，編號 34）

因此，楊照強烈批評台灣新世代小說家對於村上的模仿風氣，認為這些書寫不過是「不知伊於胡底的任意書寫」。香港湯楨兆（編號 15）同樣是比對香港社會與日本社會對於村上流行的態度，批評香港村上的流行並不是邁向文學發展，而只是喧鬧的情緒性辭彙。日本川本三郎（編號 37）則是分析村上的書寫風格，並進而比對村上所代表的年輕新世代，指出日本村上文學的流行，是「反映出現代社會由平面記號累積成的無機化感性、極端敏銳性、新鮮而發人深省」。此外，吳聊（編號 23）與阿樂（編號 24）等，根據其對於資本主義發達後之人的主體性喪失、意義結構變遷等觀察累積出的智識素養所發出的社會批判，都已經充分顯示出智識素養與批判反思層次的連結。

第三節 綜合分析與小結

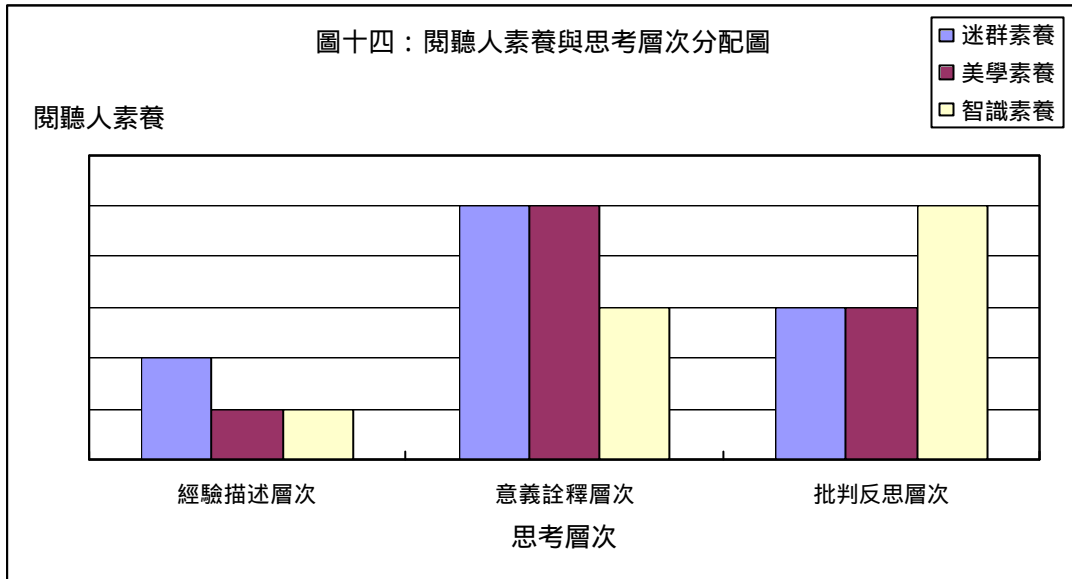
經由經驗資料的綜合整理分析，本研究發現閱聽人素養與其思考的層次間，存在著連結傾向。

於經驗描述層次進行思考之閱聽人，其迷群素養普遍較低，經常是僅閱讀單一村上文本，缺乏對於作品背景的相關瞭解，而其所創作的循環文本，也較少呈現美學素養與智識素養的展現。

於意義詮釋層次思考之閱聽人，通常具有中高度的迷群素養，他們閱讀大量的村上作品，收集村上相關資訊與背景資料，傾向於崇拜者(cultists)與狂熱者(enthusiasts)的迷群特徵，在大量的閱讀經驗累積之下，擁有較佳的技術能力(technical skills)與分析能力(analytical skills)，能夠鑑賞文本創造的效果與分析文本本身的特徵。為了達到深層分析村上文本的意涵，他們也展現較佳的美學素養，運用從文學、電影與音樂等方面的知識瞭解，進而詮釋村上的風格與意義。

於批判反思層次思考之閱聽人，其展現的迷群素養不如於意義詮釋層次思考之閱聽人，他們不一定是熱情堅貞的村上迷群，但累積的迷群素養比經驗描述層次思考之閱聽人略高，他們不只閱讀一、二本村上作品，批評的對象也不完全針對村上作品本身的意義，而是將反思的對象擴大到村上文化的整體氛圍，包括文本隱藏的價值判斷體系與村上流行風潮的社會意涵。

因此，如果以相對程度比對閱聽人於三個不同思考層次所展現的閱聽人素養，可以將閱聽人素養與思考層次之間的關係，以下圖呈現。



圖十四：閱聽人素養與思辨層次分配圖 是一種相對關係的比對，閱聽人素養本身並不存在著絕對的測量質；但是以相對關係而言，於三種不同思考層次之閱聽人，呈現不同的閱聽人素養狀態。以迷群素養而言，迷群素養最高的閱聽人，多半集中於意義詮釋層次的思考，次之為批判反思層次，最後為經驗描述層次。以美學素養而言，美學素養較高的閱聽人，亦集中於意義詮釋層次的思考，批判反思層次思考之閱聽人略高於經驗描述層次思考之閱聽人。以智識素養而言，批判反思層次思考之閱聽人，展現較高的智識素養，意義詮釋層次較少，經驗描述層次最後。

本研究試圖以時間歷程進行想像推論，閱聽人剛開始接觸村上作品時，可能僅就經驗描述層次，以物質生活的模仿或感情經驗的類比來體會村上作品的意義。在不斷累積閱讀數量與理解之後，逐漸對於村上作品有較全面性的瞭解，此時迷群素養增加，若再加以其他美學素養的相輔，便能針對其作品風格、文本意義與敘事特色等縱橫比較，進行意義詮釋層次的思考。然而，批判反思層次的思考，卻需要閱聽人累積人生經驗、觀察社會現實或增加學識涵養後，才得以進行。不過，閱聽人亦可能傾向於固定層次之思考，例如經常於經驗描述層次思考之閱聽人，較少進入意義詮釋層次或批判反思層次之思考，而批判反思層次思考之閱聽人，較少進入經驗描述層次之思考。由於本研究僅針對四年的循環文本進行分析，且缺乏直接證據可以追溯閱聽人

線上身分的轉換變遷，因此，閱聽人是否會隨著時間累積而朝向不同思考層次移動或者習慣固定停留於同一層次之思考，都需要進一步的研究才得以得知。

此外，若以製碼/解碼模式來檢視閱聽人的三個思考層次，可以發現，於經驗描述層次思考之閱聽人，多傾向於採取優勢解讀立場，經常擁護村上觀點，並身體力行去實踐村上物質世界的描寫，特別是如目錄般的商品符號系統。於意義詮釋層次思考之閱聽人，則在詮釋村上作品風格特徵之餘，開始出現質疑村上觀點，採取對抗性閱讀位置。但是他們所對抗、反對、解構 (retotalize) 的對象，並不是霍爾所稱的原始文本製碼一端的意義，他們並不是試圖解構村上文本，而是針對自己對於村上原始文本解碼後所得的意義本身，進行解構與反思。於此，村上文本，成為一個被架空的符碼系統，具有開放的故事結構與充滿縫隙的敘事風格，劉黎兒 (2003) 認為村上創建一個巨大的村上迷宮樂園，讓村上迷群可以在其中找尋到熟悉的語言與軌跡，她說：

(村上) 迷宮，..其實是一個相當開放的系統，雖然有許多的謎，有許多不確定，但是會讓人一部一部毫不自覺地邁進的，讀者不是那麼懂，像是進入五里霧中，不過這原本就是一個沒有結論的世界。(劉黎兒，2003年)

楊照 (2001) 則認為，村上運用讀者對他的認同與信任，掌握敘事權力，隱藏故事敘事核心的重大事實，他說：

村上春樹違背了一般小說寫作上作者與讀者間的基本默契，他只是營造塑建起濃厚的氣氛，讓我們知道小說故事牽涉到一個祕密、一個關鍵的未知之謎，可是最後小說卻戛然而止於祕密，謎依然沒有隱藏之處。(楊照，2001)

此種敘事特徵，讓閱聽人環繞在特定濃厚的氛圍之下，填補故事迷樣核心的意義，自行揣摩並解釋村上充滿虛幻色彩的重要意象，例如甜甜圈化(郭明彰，編號 342；鄭隍如，編號 368；Sapple，編號 369；小樹，編號 370)、世界末日的牆(獸，編號 347)、羊男(想破頭的人，編號 364；Dilemma，編號 365；鄭隍如，編號 366)、海驢(又想破頭的人，編號 367)等。

因此，村上原始文本的意義是開放的，由閱聽人自行填入或加以解釋，對於同一本小說，同一段文字，閱聽人可能會採取不同的閱讀策略，結合不同的閱聽人素養於不同層次進行思考。以下列一段文字為例：

我們是生活在高度資本主義社會裡啊。在這裡浪費是最大的美德。政治家稱其為內需的洗鍊化。我稱它為無意義的浪費。這是想法的不同。不過就算想法有所不同，那總之是我們生活著的社會。--《舞、舞、舞》(上)，第三十一頁。

浪費這東西，是高度資本主義社會的最大美德。日本從美國買幽靈噴射機，搞緊急出勤以浪費無所謂的燃料，世界經濟因此才得以大為回轉，由於那回轉資本主義才往更高度發展下去。如果大家都不去製造一些無謂的浪費的話，會引起大恐慌，世界經濟可能會變得一蹋糊塗。浪費這東西是引起矛盾的燃料，矛盾則始經濟活性化，活性化又製造出浪費。--《舞、舞、舞》(上)，第四十頁。

具有初級迷群素養，於經驗描述層次思考的閱聽人 Stacy (編號 47)，在閱讀這段文字之後，認同浪費是資本主義最大的美德，因此，他描寫自己穿戴各種名牌，享受此種浪費帶來的快感。具有深度迷群素養，介於意義詮釋層次與批判反思層次思考的閱聽人湯楨兆 (編號 12)，則根據村上成長背景的瞭解，認為村上歷經高度資本主義發展後價值體系崩解的抗爭時代，對於此種社會遊戲規則感到無力反抗，是一種「自我嘲諷」式的面對方式。

村上文本的原始意義於此，已經不再佔有決定性的位置，閱聽人思辨的對象在於自己賦予該文本的意義。閱聽人無論是採取優勢解讀位置、協商解讀位置或對抗性解讀位置，其所解構的對象，是源自於自己附加於文本的詮釋意義。此種現象亦使得本研究在經驗資料整理發現，對於同一段文字，同樣是採取優勢解讀位置之閱聽人，會因為不同解釋方式而有不同的觀點，例如上述的 Stacy (編號 47) 與湯楨兆 (編號 12)。也就是說，當閱聽人採取優勢解讀立場時，他/她所順從的是來自自己的解釋意義，當閱聽人採取對抗性解讀立場時，他/她所對抗或拆解的對象，亦是自我對村上文本的解釋。

反過來看，同樣是在閱讀村上文本之後，認為人應當主動積極面對人生

的思辨結果，對於 Nina (編號 110)、 Cathy (編號 117)、 阿樂 (編號 184) 與 Emma Lai (編號 383) 等人而言，是採取對抗性閱讀位置，因為他們解讀所得的優勢意義(preferred meaning)是頹廢空虛，但是對 JuliaHsu(編號 101) 而言，卻是優勢解讀位置，因為他解讀所得的優勢意義是積極解決人生眼前的困境。同樣的解讀結果，卻來自不同的解讀路徑。

於此，再一次凸顯本研究第一章所提出之接收分析典範的困境：文本意義開放、接收關係不斷循環、抗拒或思辨能力概念模糊，這些問題使得製碼/解碼模式下的三種解讀立場，無法適當運用。那麼，鄂蘭的哲學思考判斷體系，是不是可以解決這樣的困境？「想像式巡訪」歷程，是不是可以提供另一個觀察的取徑？下一章，將進一步針對這些問題，加以探討。