

國立台東大學兒童文學研究所

碩士論文

指導教授：楊茂秀

少年卡夫卡的求索之旅

——村上春樹《海邊的卡夫卡》



研究生：陳靜儀

中華民國九十五年七月



少年卡夫卡的求索之旅

——村上春樹《海邊的卡夫卡》



研究生：陳靜儀

指導教授：楊茂秀先生

中華民國九十五年七月

國立台東大學
學位論文考試委員審定書

系所別：兒童文學研究所

本班 陳靜儀 君

所提之論文 少年卡夫卡的求索之旅——村上春樹《海邊的卡夫卡》

業經本委員會通過合於 碩士學位論文 條件

論文口試委員會：

杜明成
(口試委員會主席)

溫新乾

郭茂秀
(指導教授)

論文口試日期：95 年 7 月 10 日

國立台東大學

附註：一式二份經考試委員會簽後，送交系所辦公室及教務處註冊組存查。

博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為本人在 國立臺東大學 兒童文學研究所
組 九十五 學年度第 二 學期取得 碩 士學位之論文。

論文名稱：少年卡夫卡的求索之旅——村上春樹《海邊的卡夫卡》

本人具有著作財產權之論文全文資料，授予下列單位：

同意	不同意	單 位
☐	☒	國家圖書館
☒	☐	本人畢業學校圖書館

得不限地域、時間與次數以微縮、光碟或其他各種數位化方式重製後散布發行或上載網站，藉由網路傳輸，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

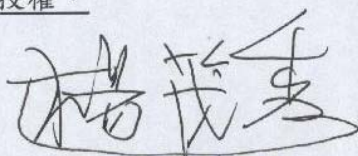
本論文為本人向經濟部智慧財產局申請專利(未申請者本條款請不予理會)的附件之一，申請文號為：_____，請將全文資料延後半年再公開。

公開時程

立即公開	一年後公開	二年後公開	三年後公開
			✓

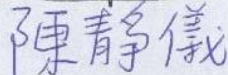
上述授權內容均無須訂立讓與及授權契約書。依本授權之發行權為非專屬性發行權利。依本授權所為之收錄、重製、發行及學術研發利用均為無償。上述同意與不同意之欄位若未鉤選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：



(親筆簽名)

研究生簽名：



(親筆正楷)

學 號：1692023

(務必填寫)

日 期：中華民國 九十五 年 七 月 十七 日

1. 本授權書(得自 <http://www.lib.nttu.edu.tw/theses/> 下載)請以黑筆撰寫並影印裝訂於書名頁之次頁。
2. 依據 91 學年度第一學期一次教務會議決議：研究生畢業論文「至少需授權學校圖書館數位化，並至遲於三年後上載網路供各界使用及校內瀏覽。」

博碩士論文電子檔案上網授權書

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

本授權書所授權之論文為授權人在 國立臺東大學 兒童文學研究所 _____ 組
95 學年度第 二 學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目： 少年卡夫卡的求索之旅——村上春樹《海邊的卡夫卡》

指導教授： 楊茂秀

茲同意將授權人擁有著作權之上列論文全文(含摘要)，非專屬、無償授權國家圖書館及本人畢業學校圖書館，不限地域、時間與次數，以微縮、光碟或其他各種數位化方式將上列論文重製，並得將數位化之上列論文及論文電子檔以上載網路方式，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

- 讀者基非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印上列論文，應依著作權法相關規定辦理。

授權人：陳靜儀

簽 名： 陳靜儀

中華民國 95 年 07 月 17 日

少年卡夫卡的求索之旅

—— 村上春樹《海邊的卡夫卡》

陳靜儀

國立臺東大學 兒童文學研究所

摘要

村上春樹以「卡夫卡」這個用來形容個人存在的孤獨和命運的荒謬作為小說中一個內在的精神線索和隱喻性的框架，本研究即試圖從法蘭茲·卡夫卡小說中找出的形象、境狀、甚至準確的語句，來思考《海邊的卡夫卡》故事中「少年的求索之旅」。少年的求索之旅，可謂歷經三種境界，分別是：

1. 困境：逃開詛咒——少年出走的宿命
2. 發現：誤入世界——通過行動的自省
3. 逆轉：對自我身分的尋求

同卡夫卡一樣，村上春樹對故事有大量的借鑒和探索，他將少年離家的宿命巧妙地導入了 Oedipus 神話。打著「悲劇命運」的深深烙印，以充滿隱喻的場面「對話」表現了人的存在，豐富故事討論的多面性，一切的「謎」與其說在讓讀者「還原／重塑」，毋寧是說在使讀者「解釋／創造」變形的意義，而生動鮮明的人物性格特點、與超現實的對話，使少年踏上非現實又極現實的求索之旅。

關鍵詞：成長小說，海邊的卡夫卡，Oedipus 神話，命運／自由，精神求索

A Journey of Self-Pursuit in *Kafka on the Shore* by Murakami Haruki

Chen, Ching-i

Graduate Institute of Children's Literature
National Taitung University

Abstract

Murakami Haruki adopts the persona Kafka as both inner spiritual clues and a metaphorical framework in fiction to describe one's existing loneliness and the absurdity of fate. This study aims to probe the images, circumstances and even precise languages in Franz Kafka's fiction to contemplate the self-pursuit journey in *Kafka on the Shore*. The juvenile journey of self-pursuit went through three stages as below:

1. the dilemma: to run away from the curse; to flee from one's foreordination
2. the discovery: a world of misunderstanding; reflections via actions
3. the reversal: the pursuit of self-identity

Murakami Haruki presented a great quantity of utilizing and exploring in the story just like Kafka's. Also, Haruki masterly slipped the fate of the juvenile escape with Oedipus myth. By means of the deep marking of tragic fate, the story exhibits human existence via metaphoric-dialogue-scene and enriches the variety in the story discussion.

All the conundrums in the story tend to make the readers comprehend the purport of explanation/creation-metamorphosis rather than restoring/reshaping. The vivid characterizations of personas and the surreal dialogue lead the young hero toward an unreal and extremely real pursuit journey.

Key Words : Bildungsroman, *Kafka On The Shore*, Oedipus myth, fate/freedom, spiritual pursuit

目 錄

第一章 從卡夫卡變成一個形容詞說起-----	1
第二章 困境：逃開詛咒——少年出走的宿命-----	13
第一節 承認命運.....	13
第二節 父親和兒子.....	16
第三節 面對母親.....	22
第三章 發現：誤入世界——通過行動的自省-----	26
第一節 自由與孤獨.....	27
第二節 流浪在漫無邊際的迷宮.....	32
第四章 逆轉：對自我身分的尋求-----	33
第一節 記憶與不朽.....	33
第二節 存在的體驗與思索.....	35
第五章 敘事結構-----	36
第一節 質料因：素材選取「Oedipus」原型—神話.....	37
第二節 形式因：《海邊的卡夫卡》所取的形式和表現.....	43
第三節 動力因：村上春樹創作的始初意念.....	58
第四節 目的因：最終訴求，少年成長變化的方向.....	59
第六章 成長的引路人及敘事中的解圍之神-----	61
第一節 成長的引路人：大島先生，櫻花.....	61
第二節 敘事中的解圍之神：中田先生，星野青年，桑德斯上校.....	67
第七章 結語：以往的一切都只是個引子-----	72
參考書目-----	75
附錄-----	80
1. 艾略特《空心人》一詩	

第一章 從卡夫卡變成一個形容詞說起

西元 2002 年村上春樹推出個人第 10 部長篇小說《海邊的卡夫卡》¹，故事是關於一個 15 歲的少年經由旅程的方式，以此為開展成追尋自我存在的啓蒙小說(initiation novel)。

一、少年卡夫卡的求索之旅

「求索」語出屈原《離騷》中的一句：「路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索。」意思是，無論路途有多長有多遠，我都會上天下地不歇找尋。閱讀成長小說，也就不難發現其發展具有一定的結構，幾乎所有的成長小說都包含了主角成長的困境，離家出走，遭遇考驗，獲得體悟等相似經歷，目的都是尋找某種自身存在的意義，其實無論是誰，是何種年紀，都是需要相當活著的意義，少年尤其是，因為少年會離家出走，一定是對於這個世界，這個讓人不斷地喪失各種重要東西的現實世界，開始感到有所徬徨、不安和疑惑，所以出走，無論是主動或是被動。

而，為什麼村上春樹要讓書名中有「卡夫卡」這個名字？

「卡夫卡」，可以讓人喚起一種印象，在腦海裡出現一種節奏和回響。因為「卡夫卡」讓人想起法蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)，這位西方現代主義重要的作家。因為他所寫「荒誕框架下的真實細節」的故事帶有一種魔力，洞悉人們存在的虛無和荒謬，反映人和人之間的異化、恐懼與孤獨。於是，卡夫卡作為一個名字，慢慢變成了一個「形容詞」²(德文：Kafkaesk)，一個符號，而且代表著許多意義，布拉格人就用「卡夫卡式」來形容生活中的荒誕。³

米蘭·昆德拉(Milan Kundera)在《小說的藝術》中表示：「卡夫卡式的故事。這個詞取之於藝術作品，僅僅由小說家刻畫的一些形象所定義，它被看作對某些境況(文學的和真實的)唯一可共同使用的定語，其它任何詞都無法把那些形象抓住，對於它們來說，政治學、社會學和心理學都無法給我們提供鑰匙。」⁴

村上春樹以「卡夫卡」這個用來形容個人存在的孤獨和命運的荒謬作為小說

¹ 村上春樹著，賴明珠譯，《海邊的卡夫卡》(海辺のカフカ)(台北市：時報文化，2003 年)。

² Kafkaesque: a term used often by critics to describe a narrative mode combining a realistic style with the distortions and absurdities of nightmare scenarios.
2006.05.30 取自：<http://www.kirjasto.sci.fi/kafka.htm>。

(形容詞的 Kafkaesque 其喻義是扭曲的，悖論的，夢魘的，怪異的。)

³ 伊凡·克里瑪(Ivan Klima)著，景黎明等譯，《布拉格精神》(Esprit de Prague)(台北市：時報文化，2003 年)，頁 54。

⁴ 米蘭·昆德拉(Milan Kundera)著，孟湄譯，《小說的藝術》(L'art Du Roman)(香港：牛津大學，1993 年)，頁 80-81。

中一個內在的精神線索和隱喻性的框架，本研究試圖從法蘭茲·卡夫卡小說中找出的形象、境狀、甚至準確的語句，來思考《海邊的卡夫卡》故事中少年的旅程：如同卡夫卡式的故事，《海邊的卡夫卡》以隱喻和象徵的手法呈現離家少年因為背負著無以名狀的預言，覺得這個命運這個世界有問題，因而陷入「困境」。在即將到來的期限面前，他決定行動，選擇出發，進而「發現」自己所面對的是漫無邊際的迷宮，少年所感知的孤獨，明確地感受到什麼強力的存在，雖然所有的行動像是打在棉花上，但卻也是一點一點往某個什麼前進著，又或是某個什麼正一點一點在消失。原本逃離的行動「逆轉」成面對自我身分的尋求。故事中的少年是疏遠外部世界的產物，他的內在經驗反映出——一方面是恆久的無所歸屬感，另一方面是對存在缺憾的絕望。故事的內容則反映出少年尋找自我和本質的掙扎，他的「個人走向自我的過程。」然而，這個過程無休無止。

另外，村上春樹在《海邊的卡夫卡》的故事中有大量的借鑒和探索，他將少年離家的宿命巧妙地導入了 Oedipus 神話。打著「悲劇命運」的深深烙印，以充滿隱喻的場面「對話」表現了人的存在，豐富故事討論的多面性，一切的「謎」與其說「還原／重塑」，毋寧說是「解釋／創造」變形的意義。



故事梗概

少年在 4 歲的時候，即遭遇母親帶著姊姊離家，後來還被父親殘酷詛咒：「遲早會殺死父親，然後會和母親與姊姊交合。」爲了逃離這個可怕的詛咒，少年鍛鍊強壯的身體，和體內名叫烏鴉的少年對話，在日復一日孤獨的生活中等待 15 歲生日的到來，他決定用「田村卡夫卡」爲自己的名字，重新開始。旅程的開始，他認識一個叫「櫻花」的女生。接著，他來到了四國高松，白天在甲村圖書館讀書，晚上投宿在當地的商務旅館。甲村圖書館的館長佐伯小姐是個年約 50 歲的高雅女士，圖書管理員大島先生是個博學多藝的「青年」（其實生理上是女性，意識屬於男性）。少年原本以爲離家出走就此能夠避開父親的詛咒，卻終究還是墮入 Oedipus 的命運。

另一條故事線是講述在第二次世界大戰結束前夕，山梨縣發生一次小學生集體神秘昏迷的事件：一名女教師岡持節子因思念新婚不久即上戰場的丈夫，夜晚夢見與丈夫劇烈性交。次日她帶學生上山採集蘑菇時，突發不正常經血，懷著羞愧的心情慌亂處理，等待活動結束返校時，她發現有一名叫中田悟的學生撿拾她的擦血巾正向她走來，女教師在情緒崩潰下，歇斯底里地毆打這名學生。接著山上出現奇異的光(B29 飛機的閃光)，女教師發現在場所有學生都在看著她毆打中田悟，她哭泣懺悔，學生們卻在那時開始一一昏迷倒在地上，最後只剩下女教師一人清醒。當學生們清醒後，全都無法回憶起發生什麼事情。唯獨被女教師以暴力毆打的中田悟沒有跟著大家一起清醒過來，而是大約昏迷二個禮拜後才清醒，醒來後的他失去所有的記憶，成了「乾乾淨淨一片空白」的人。多年後，中田成了 60 多歲的老人，住在東京中野區，靠政府微薄的補助爲生，他因能與貓講話，爲了尋找三色貓小胡麻而被一個自稱 Johnnie Walker 的人叫去，Johnnie Walker 請中田先生殺死他，中田先生不肯，於是他當著中田先生的面肢解貓，受到刺激的中田先生以刀刺死 Johnnie Walker，然後開始往四國高松的旅程。

在中田先生刺死 Johnnie Walker 的同時，田村卡夫卡發現自己不知何故昏迷在荒野，且身上染有血跡。他冷靜地打電話給櫻花，請櫻花當晚收留他過夜。隔日，他找大島先生商量，大島先生帶他去一處森林小屋留置幾天。後來田村卡夫卡在圖書館裡住下，並擔任大島先生的助理，協助處理圖書館業務。大島先生告訴少年，館長佐伯小姐原本有個從小一起長大的男友，卻在她 20 歲時無故死了，從那以後她的心也死了，似乎以空空的軀體活動著。她離鄉在外多年，期間曾出版訪問遭遇雷擊的人的圖書。後來回鄉管理甲村圖書館（原是男友的家業）。田村卡夫卡所住的房間，就是當初她的戀人的房間。而房間內的牆上有一幅題爲「海邊的卡夫卡」的畫，畫中的少年也就是佐伯小姐的男朋友。

後來，田村卡夫卡在報紙上看到父親的死訊時，向大島先生說起父親對自己的詛咒。而且一連串的巧合，讓田村卡夫卡猜想佐伯小姐是自己的母親，因為他想起父親曾遭遇過雷擊倖存，懷疑佐伯小姐曾經因為訪問父親的關係，兩人結婚生下他。一切都是以假設進行著。

自田村卡夫卡在圖書館住下，每夜都會在房間見到一個少女幽靈——他知道那是 15 歲的佐伯小姐，他發現自己愛上了佐伯小姐。而在白天看見現實生活中的 50 歲的佐伯小姐時，他發現少女佐伯小姐潛伏在她內心。田村卡夫卡和現實的佐伯小姐交談時，她說在她 15 歲時相信有通向另一世界的入口。田村卡夫卡在此時問佐伯小姐是不是自己的母親，她不置可否。當天晚上，現實的佐伯小姐以夢遊的方式來到田村卡夫卡的房間，並且與他交合。

中田先生在旅程的路上預言了兩次怪事——天上下活魚雨、下螞蟥雨。他和讓他搭便車結識的卡車司機星野青年一起來到四國，他的目的是找到「入口的石頭」而且「將入口打開」。一個以桑德斯上校形象出現、自稱「以人的形體出現，不是神也不是佛」、「職責是管理世界與世界的相互關係」的老人，讓星野青年與一哲學系女大學生發生性關係作為「開始儀式」，並指示「入口的石頭」的位置。星野青年將「入口的石頭」帶回去，在打雷的時候，協助中田先生打開「入口」。

為躲避警察，田村卡夫卡再次到大島先生的森林小屋，大島先生說森林裡極易迷路，二戰期間就曾經有兩個士兵在演習時失蹤。

同時，中田先生與星野青年尋到了甲村圖書館。中田先生與佐伯小姐見面，佐伯小姐告訴中田先生自己曾經企圖與男友活在一個完美無缺的圓圈中，為此她打開「入口的石頭」，也受到報應。她囑託中田先生將她記錄 20 歲後人生的三冊日記原稿燒掉。中田先生離開圖書館後，大島先生發現佐伯小姐已經平靜地死去。

中田先生與星野青年遵囑燒掉佐伯小姐的原稿，中田先生打算關上「入口的石頭」，卻在完成前死去。陪同他一起的星野青年承接下任務，在一隻貓的指點下，用「入口的石頭」砸死從中田先生屍體裡鑽出的白色怪物，總算關閉「入口」。

另一時間，田村卡夫卡在森林裡，他想：自己已完成了父親的詛咒：殺死父親，並且和母親和姐姐交合，恐怖和憤怒卻沒有消失，自己將何去何從？他下定決心，走入森林，想要拋棄自己，這時遇到那兩個二戰時失蹤的士兵，他們把他領到一個住所。接著 15 歲的佐伯小姐出現，還為他洗衣作飯。15 歲的佐伯小姐離開後，50 歲的佐伯小姐跟著出現，她要田村卡夫卡返回現實世界。

最後，田村卡夫卡離開「那個世界」，返回之際，他知道他已不再是原來的自己，回到圖書館，大島先生將畫給他，那是佐伯小姐的交代。田村卡夫卡決定返回東京的家，成為新世界的一部分。

二、關於少年的困境

在法蘭茲·卡夫卡故事世界裡的主角無論是追尋者，或被放逐的角色，或容易被忽略的小人物，都是身陷困境，感覺到失望、荒謬，完完全全一種存在主義般的「情境」：故事中的主角不斷探求、尋索出路，卻發現自己處在無路可走的困境中。

例如：「一定有人造了約瑟夫·K 的謠，因為他沒做錯事，卻在一天早上被抓了起來。」⁵

例如：「一天早上葛雷格·山撒(Gregor Samsa)自擾人的夢中醒來，發現自己在床上變成了一隻大蟲子。」⁶

在他 36 歲的時候，寫了一封給父親的信，藉著這封信他檢視自己 30 多年來在父親嚇斥的陰影籠罩下的心路歷程。他痛恨父親，同時也讓自己不好過，《蛻變》中的大蟲死了，《審判》裡的 K 則莫名其妙的被槍殺解決，都真實反應出屬於他個人意識生活的困境：「卡夫卡是從家庭，和孩子與被奉若神明父母的關係中認識到了置人於罪的技術，這成為他的小說的一大主題。」⁷

懲罰尋找錯誤，在卡夫卡式的故事中，主角往往不知道自己受罰的原因。而少年田村卡夫卡歷經母親帶著姐姐離家出走，又被父親詛咒：「會殺死父親，會和母親和姐姐交合。」少年簡直是被父母所拋棄，他陷入了「為什麼自己被這樣對待」的困境，他感到痛苦，難道自己的身上帶有污穢般的東西嗎？難道自己生來就該被遺棄嗎？他想要逃開父親給予他的命運，在 15 歲生日來臨的時候，孤身一人離開東京來到四國的高松，在陌生的土地上，開始了他漫長的求索之路，雖然他不能確定自己是順利逃開從此得到自由或是因為要避開預言的行動，而導致迎向無可避免的 Oedipus 弑父娶母的命運。

⁵ 法蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)著，黃書敬譯。《審判》(*Der Prozess*)。(台北市：志文，1997 年)。K 在早晨醒來，還賴在床上，按鈴請傭人送早餐，進來房間的卻是一些陌生人，還擺出主子的派頭，以致 K 無法不感到這些陌生人的力量和權力，陌生人向 K 說明：K 被捕了，後來一連串的審判，法庭拒絕作出正式指控，K 為了尋訪真相而焦頭爛額，卻漸漸地發覺事情比他所想像的還要複雜得多。雖然他依然保有行動自由，每天照常上班、談戀愛，但也感受到陷入了精神上的不自由。後來他居然自己找自己的錯誤：他重新回憶自己的全部生活，從各個方面去報告並研究，包括自己最為隱秘的一切行為和事件。

⁶ 法蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)著，方達仁譯，《蛻變》(*Die Verwandlung*) (台北市：人本自然，2001 年)。山撒在早晨醒來，發現自己變成了一隻大蟲，他向來可是個工作勤奮的年輕人，為了清償父母的債務並培養妹妹學習音樂，他義不容辭擔負起家庭的經濟重擔。然而，自從他變成了一隻大蟲之後，他的整個生活秩序被打亂了，不但不能工作，而且再也不能履行做兒子的義務，更令他感到痛苦的地方是，他的人類意識、情感和記憶，並未因為他已變成大蟲而消失，更甚者他失去了和家人溝通的能力，只能仰臥在堅硬的背殼上，無助地抖動著無數的細足，然後痛苦地回憶起過去平凡庸碌的生活，同時還要為目前窘迫而狼狽的困境憂慮著。

⁷ 同註 4，頁 88。

Oedipus，希臘悲劇中的犧牲者的名字，他挖出雙眼令人不忍的畫面深值許多人心中，無論是卡夫卡故事中的主角們，無論是少年田村卡夫卡或 Oedipus，所面對的是一種強大的勢力，不容反抗地讓他們陷入「困境」。由於不知道為什麼自己受到這樣的懲罰，也就是「不知道」，他們失去了自由，當他們正視自己的「無能」時，他們怎麼不感到恐懼？

雖然法蘭茲·卡夫卡的父親並沒有看到卡夫卡寫給他的信，可是「寫信」的這個歷程，就是一個「形式」，父親一定要殺，形式上的「弑父」可以讓人開始學會面對人生的課題，不殺當不成大人。

同父親的關係在法蘭茲·卡夫卡，少年田村卡夫卡或是 Oedipus 身上都以一種命運的方式出現，其中的父親，不只是專指父親，他是一個「隱喻」。如書中不斷提醒歌德（Johann Wolfgang von Goethe）的名言：「世界的萬物都是隱喻。」⁸在此，並不是說要將父親上綱到父權文化的代表，而是，「父親」隱喻著一種巨大、不可動搖卻又無法逃逸的力量(就是你打不贏、也逃不走)——它是世界的陷阱、宿命的陰影、無所不在的枷鎖、揮之不去的虛無、死亡的必然以及意識到人終將消失的惶恐……，是逃開詛咒？或是迎向命定？少年面對「悲劇」式所衍生出對命運的掙扎，謂是「困境」。

⁸ 德文原句為： “Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.” 出自 Johann Wolfgang von Goethe 所著的 *Faust (II)* 結尾神秘的大合唱。

三、 少年的行動

當「一個人是為了反抗命運而憤怒。命運這個概念，會使得憤怒經驗成為必要。」⁹當一個人遭逢命運的陰影，毫無避免地面對著衝突，他會發現自己自動升起怒氣，但也充滿了力量。

消失在原有的命定，反面就是出現在另一個命運。避開詛咒的行動，將少年田村卡夫卡從原來的生活軌跡和圈子中消失；然後置身於另外一個空間，此刻，少年原有的人生經驗與所處環境的關聯盡數被切斷。命運的某種神秘力量變幻，讓少年的行動彷彿只是命運的一個捉弄或安排，讓少年感到無力悖反。也因為許多現實的歪曲，讓少年不斷地喪失了一些重要的東西，比如說存在的意義，於是「尋求存在」是對生命的困惑產生的「行動」。

少年為反抗自己受詛咒的命運，通過行動，抱著未知的念頭走進迷宮般的世界。通過行動，人能夠走出日益相似重複的世界。「但丁說：『在任何行動中，人的第一個意圖都是揭開自己的面貌。』」¹⁰通過行動，少年能探究世界的秘密，而那也是成人世界企圖意欲隱瞞的。世界的秘密，就是亞當和夏娃違背上帝的禁令吃的果子。無論是亞當夏娃還是出走的少年，說是被逐出家園也可，說是逃離家園也罷，唯有行動，才能踏上探究世界秘密的旅程。

探究世界的旅程如同走進一個巨大的迷宮，一個深奧的隱喻之中，帶給人巨大的困惑和驚異：世界真的是這樣的嗎？Kao Feng：「全世界是一個火坑。在什麼心態下，你可以避免被燒到？」¹¹

法蘭茲·卡夫卡說：「一路上不同的驛站，絕望的境地表現為不同的形式。」¹²他的作品裡的世界有著一個漫無邊際的迷宮的特點。行程的起點，無論是城堡，無論是審判中的法庭，主角永遠找不到到底是誰發佈了宣判，而行程永遠沒有終點，因為誰也無法找到真正通往終點的正確道路，田村卡夫卡在世界當流浪者時，那無窮無盡的通道似乎沒有出路，他感到絕望，如同法蘭茲·卡夫卡筆下的那隻為建造一個可以棲身的洞穴的小動物，一旦行動開始，所面對的是那無止盡的、由於意識之糾纏所帶來的不自由，那不時防範的敵人在哪裡呢？其實根本沒有敵人，因為敵人就是自己，最後是自己囚禁在自己所建造的，如迷宮一般的洞穴之中。

⁹ 羅洛·梅(Rollo May)著，龔卓軍等譯，《自由與命運》(*Freedom and Destiny*)(台北縣新店市：立緒文化，2001年)，頁68。

¹⁰ 同註4，頁18。

¹¹ 馬瑞諾夫博士(Lou Marinoff Ph.D.)著，吳四明譯，《柏拉圖靈丹：日常問題的哲學指南》(*Plato not Prozac ! Applying Philosophy to Everyday Problems*)(台北市：方智，2001年)，頁129。

¹² 法蘭茲·卡夫卡著，黎奇譯，《誤入世界：卡夫卡悖謬論集》(西安市：陝西師範大學，2002年)，頁56。

四、 少年對自我身分的尋求

一個人一生中會有兩個大日子，一個是出生的日子，另一個是找到出生原因的日子，如果人生像是美國重量級冠軍拳手喬·路易士所說：「在拳壇上，我可以逃避，卻無法躲避。」¹³這無法躲避的人生，無可遁逃的是內心的黑暗與恐懼，少年的反抗只是表象而已。通過行動所產生的體認，由此，或能引起少年從對外的反抗逆轉為對自身的叩問和反省：我從哪裡來？又要到何處去？現在所經歷的一切，究竟是全部亦或只是其中的一個階段？

法蘭茲·卡夫卡利用故事中的人物受到外在世界對內部心理的撞擊，從而直接體驗到現實的衝突，每一個處境的存在性揭露人對生命意義和周圍世界的不確定與焦慮。「只有目的，沒有道路；我們所謂的道路只是一種搖曳不定的東西。」¹⁴命運包含無限的可能，人的努力(行動)也成了無止境，永遠只能事後認識，過後理解，永遠不能事先解開。卡夫卡式的故事點出人對命運，對自身存在的徬徨、無助與恐懼。目的雖有，卻無路可循。也許終身不斷地問自己：「我是誰？」

沙特說：「人什麼都不是，他只是他自己。這是存在主義的第一個原則。」¹⁵

在兒童文學啓蒙、成長儀式主題模式的成長小說中的少年，例如沙林傑《麥田捕手》¹⁶中的 17 歲少年 Holden，村上春樹《海邊的卡夫卡》的 15 歲少年田村卡夫卡，卡夫卡《美國》的 16 歲少年 Karl Rossman¹⁷，這些少年對自己所處的心理、生理、環境、人際關係等狀態感到某種窒礙，無論是主動或被動選擇逃離，或是尋求消失，再因情節的推展、事件的鋪陳，而歷經了某些轉變，不管有沒有/能不能回到/解決原來當初離開的地方/原因，但是因著困境而行動產生的逆轉，或許對自己在通往人生終點的路線，有另一種選擇的視野。

¹³ 張瑞芬，〈光陰的故事——林正盛《未來，一直來一直來》、mimiko《五年級同學會》、鍾文音《過去——關於時間流逝的故事》三書評論〉，《明道文藝》306 期，2001 年 9 月，頁 81。

¹⁴ 法蘭茲·卡夫卡著，張伯權譯，《卡夫卡的寓言與格言》(五版) (*Parables & Aphorisms*) (新竹市：楓城，1976 年)，頁 81。

¹⁵ 同註 11，頁 104。

¹⁶ 沙林傑(Jerome David Salinger)著，賈長安譯，《麥田捕手》(*The Catcher In The Rye*) (台北市：桂冠，1994 年)。

¹⁷ 法蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)著，陳蒼多譯，《美國》(*Amerika*) (台北市：時報文化，2001 年)。16 歲少年 Karl Rossman 因為受到中年女僕的引誘，被父母親放逐，從古老的故鄉乘坐海輪到美國，當他看到自由女神那隻握有劍的手臂高高舉起向上發展，他說：「那麼高啊！」實際上，自由的確讓 Karl 吃足了苦頭。Karl 經歷由外部向內部進行的旅行，雖然他懷有願望，只是命運使他逐漸「失去」：一開始是他小心翼翼照管的行李箱(衣服、媽媽做的香腸、自己珍藏的照片)和傘，後來是他的同情心和正義感，他為他的「失去」嚎啕大哭，他原以為所有的事情都應該有個結果，但是成長的開展完全出乎 Karl 意料之外，他無能為力地領受一次又一次生活的逆流、野蠻的掠奪，和無法擺脫的宿命。

五、 敘事結構原型

在亞里斯多德(Aristotelēs)的《形而上學》¹⁸裡，四因說主要是他在因果關係中的一個探討的問題。事出必有因，有因必有果。將文學作品看成為一個生命整體，在觀照小說中人物的一言一行時，本研究嘗試以這四因作為敘事結構的思考：質料因(素材選取)，形式因(所取的形式和表現)，動力因(作者的始初意念)，目的因(最終訴求，或變化的方向)。

(一) 質料因：素材選取「Oedipus」原型—神話

榮格(C. G. Jung)以「集體潛意識」解釋「原型」。他以原始意象即原型的自我顯現解釋創作的非自覺性現象，他認為一旦作家表現原始意象，就「道出了一千個人的聲音，可以使人心醉神迷，為之傾倒。與此同時，他把他正在尋求表達的思想從偶然和短暫提升到永恆的王國之中，他把個人的命運納入了人類的命運，並在我們身上喚起那些時時激勵著人類擺脫危險，熬過漫漫長夜的親切的力量。」¹⁹

討論原型時，就會提到神話，這兩者的關係，榮格以為神話象徵性地表現潛在的、無意識的心理戲劇。祖先的經驗在人的大腦結構中遺傳下來，先驗地決定著個人的經驗。原型存在於文學作品所傳達的經驗之中，就是「神話」。

對弗洛伊德(Sigmund Freud)來說，文學就像夢境，揭示深層的潛意識活動，文學與神話的作用就是為心理分析學提供一些類比的範例。他時常利用神話來說明其論點，例如：戀母情結「Oedipus Complex」²⁰。弗洛伊德認為 Oedipus 神話能在人的心中激起強烈反應，它反映每個男孩的潛在慾望：和母親發生性關係並取代父親的位置，而這是個體得以發展自我的必經的一個過程。Oedipus 弑父娶母是一種願望的達成——童年時期願望的達成。「很可能地，我們早就註定第一個性衝動的對象是自己的母親，而第一個仇恨暴力的對象是自己的父親，同時我們的夢也相信這種說法。」「但我們能夠將對母親的性衝動逐次收回，並且漸漸忘掉對父親的忌妒心。我們就這樣，由兒童時期願望達成的對象收回這些原始的願望，而盡其所能地予以壓抑。一旦文學家由於人性探究而挖掘出 Oedipus 的罪惡時，它使我們看到內在的自我，而發覺儘管受到壓抑，這些願望仍究存在心底。」

田村卡夫卡和 Oedipus 一樣，都想避開命運的安排，卻都因著避開而完成弑父娶母的命運。村上春樹借這則神話，為的是揭示個體的存在與命運對抗的關係。

¹⁸ 亞里斯多德(Aristotelēs)著，苗力田等譯，《形而上學》(TA META TA ΦΥΣΙΚΑ)(台北縣：知書房，2001年)。

¹⁹ 榮格(C. G. Jung)著，朱國屏等譯，《論分析心理學與詩的關係》，見葉舒憲選編《神話—原型批評》(陝西：陝西師範大學，1987年)，頁102。

²⁰ 參考自：弗洛伊德(Sigmund Freud)著，吳康譯，《精神分析引論新講》(New introductory lectures on psychoanalysis)(台北市：桂冠，1998年)。

(二) 形式因：《海邊的卡夫卡》所取的形式和表現。

《海邊的卡夫卡》的敘事形式善置懸念，就故事背景的結構來說，分成兩個並置的世界，三個故事線索，依順序是：一是 15 歲的少年田村卡夫卡搭長途巴士離家出走的軸線，以這個線索來貫串全部的故事；二是美國陸軍情報部的報告書，此線索主要是連接第三條線索，是聯結入口石頭和神秘的世界的關鍵；三是在第 6 章出現的新線索，是尋找失蹤的一歲三毛貓的老人中田先生的軸線；三條故事線索交替出現，最終變成兩條線索，然後情節產生交集，合為一個完整的故事。就人物的貫穿與因果關係而言，則是一個從頭到尾跨越五十多年、帶有奇幻詭譎故事特質的小說，一共分為 49 章，奇數章基本上是用第一人稱寫實手法講述田村卡夫卡的旅程，偶數章則是用第三人稱帶有魔幻手法展現奇妙老人中田先生的旅程。情節就在少年田村卡夫卡和中田先生的旅程來回變線。

就表現手法來說，卡夫卡這個名字對《海邊的卡夫卡》一書，似乎本來就是一個隱喻。同卡夫卡一樣，村上春樹對小說也有大量的借鑒和探索，《海邊的卡夫卡》打著「Oedipus 悲劇」的深深烙印，以充滿隱喻、象徵、意象的場面「對話」表現了人的存在，豐富故事討論的多面性。生動鮮明的人物性格特點、與超現實的對話，使少年踏上非現實又極現實的求索之旅。

(三) 動力因：村上春樹創作的始初意念。

村上春樹在大陸版本的中文版序言說：「《海邊的卡夫卡》這部長篇小說的基本構思浮現出來的時候，我腦袋裡的念頭最先是寫一個以 15 歲少年為主人公的故事。」²¹他於故事中企圖藉一些主題以探討人的存在為旨，主題存在於故事之中並通過故事不斷地被挖掘。一個主題，就是對存在的一種疑問。²²「存在」即最終極的主題。故事貫穿了關於自由與命運的思考，借用了卡夫卡式的一種表現人存在的孤獨和命運的荒謬的形象以及 Oedipus 的典故，讓一個 15 歲少年離家出走的謎通向更深的謎團，圍繞著某些特定的主題以帶出什麼是存在的本質，並予以逐一呈現故事中每個角色的生命特質，顯現存在的多樣性。

(四) 目的因：最終訴求，少年成長變化的方向。

坎伯(Joseph Campbell)在《千面英雄》中提到：「英雄神話歷險的標準路徑，乃是成長儀式準則的放大，亦即從『隔離』到『啟蒙』再到『回歸』。」²³

獨立，意謂著精神上的斷奶，離家少年一個人孤零零地在這充滿險惡、拒絕他的世界面前，若不甘墮落，只有拼命掙扎求生。若說人不斷地和環境抗爭，除了不

²¹ 村上春樹，《海邊的卡夫卡》中文版序言，2006.06.05 取自：
<http://www.cunshang.net/book/kafuka/1.htm>。

²² 同註 4，頁 68。

²³ 喬瑟夫·坎伯(Joseph Campbell)著，朱侃如譯，《千面英雄》(The Hero with A Thousand Faces)(台北：立緒，1997 年)，頁 29。

甘墮落，還有尋求意義。無論是誰，是何種年紀，都是需要活著的意義，少年尤其是，少年會離家出走，是對於留在這個世界，這個讓人不斷地喪失各種重要東西的現實世界，感到有所徬徨、不安和疑惑，所以出走，是爲了成爲自由人。人所能看到的是生活表面的誘惑，而表面現象無不是一種矇騙，想懂得自由的本質，就必須親身去經受。



六、 成長引路人及敘事中的解圍之神

(一) 成長引路人

在成長小說中的敘事結構中，除了主角少年的旅程，成長的引路人也是一個重要的建構要素。正如《神曲》一開始，但丁（Dante Alighieri）「在生命的正午／發現自己身處黑暗的林中／偏離了正途。」在困頓和惶惑中渴求得到指引：「正如一個從來沒有進過城的人不能走正確的路，除非由一個已經走過那條路的人給他指點一樣；一個踏進了人生迷誤森林的青年無法走上正路，除非由他的長輩予以指點。」²⁴古羅馬詩人維吉爾（Virgil）帶領他遊歷了地獄與煉獄，佩雅麗琪（Beatrice）指引但丁道路，走向天堂，皆是屬於引路人的角色。

15 歲的離家少年田村卡夫卡離家向著四國的甲村圖書館前進，而先後遇到有可能是自己姐姐的櫻花和大島「先生」。大島先生跟櫻花讓少年田村卡夫卡不那麼孤單，他們一路幫助卡夫卡。

甲村圖書館的館員大島「先生」，因為身分的特殊，在很多地方都受到歧視，直到有兩個拿著女性主義旗幟的女生前往圖書館調查，質疑批評圖書館歧視女性時，被斥為「身為歧視主體的男性化的男性」的大島「先生」掏出駕駛執照，表明自己的「女性」身分！村上春樹藉由大島先生讓人思考在日常生活中，什麼是「正確」？什麼是「公平」？也許最可怕的就是大島先生所說的：「缺乏想像力的小氣狹量和不寬容像寄生蟲一樣。只會換一個宿主，改變個形式，到哪裡都會繼續下去，這就沒救了。」

而櫻花是田村卡夫卡離家行旅的車上所遇到的一個女孩，他假想她是自己的姐姐，村上春樹安排田村卡夫卡邂逅櫻花的最大目的無非是要實現之後的預言之——「和姐姐交合」。

(二) 解圍之神

村上春樹除了對希臘悲劇「Oedipus」的原型運用，還包括中田先生，桑德斯上校等人的神秘設置。他曾在《挪威的森林》中提及希臘戲劇或羅馬戲劇中沿留下的一種的戲劇手段「解圍之神」（*deus ex machina*），專門消除劇情衝突或使主人公擺脫困境，化解矛盾，使所有不合理的事情變得合理。

中田先生、星野先生和桑德斯上校便是承擔著這樣一個使命，成為故事中的解圍之神，讓少年田村卡夫卡的旅程順利進展。

²⁴ 但丁（Dante Alighieri）著，梁工編譯，《神曲·地獄篇》（台北市：藝術圖書，2002 年），頁 24。

第二章 困境：逃開詛咒——少年出走的宿命

我說：「可是不管怎麼樣，我都非離開這裡不可。這是無法改變的事情噢。」
「也許是這樣吧。」叫做烏鴉的少年同意道。他把紙鎮放在桌上，雙手環抱著後腦。「可是這樣並不能解決所有的事情。雖然好像又再澆你的冷水似的，不過不管你到多麼遠的地方去，還是不能確定你是否能順利逃出這個地方，這是誰也不知道的事情噢。我覺得你還是最好不要太期待距離這種東西比較好的樣子。」（上冊，頁 7-8）

第一節 承認命運

何謂命運？命運的定義之一是「包含了不可挽回的宿命」，是設定好的程式，如同《不朽》²⁵中的阿涅絲在小時候跟父親去散步時，問他是否相信上帝，她的父親回答說：「我相信造物主的電子計算機。」她的父親從來不說「上帝」，總是說「造物主」。阿涅絲想：造物主一定是在電子計算機裡安放一個程序的程式後就離開了。上帝創造了世界，然後把它交給人類；被遺棄的人在茫茫虛無之中不斷呼喚著上帝卻得不到回答。程式取代了祂的位置，程式在祂不在時不停運作，任何人都無法改變。在《海邊的卡夫卡》中，命運是如影隨形的沙風暴。

「有時候所謂命運這東西，就像不斷改變前進方向的區域沙風暴一樣。」
叫做烏鴉的少年開始對我述說。

你想要避開他而改變腳步。結果，風暴也好像在配合你似的改變腳步。你再一次改變腳步。於是風暴也同樣地再度改變腳步。好幾次又好幾次，簡直就像黎明前和死神所跳的不祥舞步一樣，不斷地重複又重複。你要問為什麼嗎？因為那風暴並不是從某個遠方吹來的與你無關的什麼。換句話說，那就是你自己。（上冊，頁 8）

故事中叫做烏鴉的少年所說的命運，令人想到美國詩人愛倫·坡(Allen Poe)的〈The Raven〉這首詩中：

「……朋友們如水流過
在明天早晨他將離我遠去——如同我的希望已消散。」
烏鴉回答：「永不復返。」²⁶

²⁵ 米蘭·昆德拉(Milan Kundera)著，尉遲秀譯，《不朽》(L'immortalite) (台北市：皇冠，2005 年)。

²⁶ 原詩句：“other friends have flown before-
On the morrow he will leave me, as my hopes have flown before.”
Then the bird said, “Nevermore.”

寒冷半夜的小屋，詩人與一隻叩門而入棲停在窗旁智慧女神 Pallas 半身塑像上的烏鴉展開對話。烏鴉對詩人的一切提問都以「永不復返」(Nevermore)作答。「永不復返」像是詛咒，一共重複十一次，沉沉地壓在詩人的心上。波赫士(Jorge Luis Borg)在〈偵探小說〉一文提到：

最後，他對烏鴉說了一句可以理解為本詩中第一個隱喻的話：「我要把你的尖喙從我心中挖去，要把你的形體逐出門外。」那隻烏鴉(它僅僅是個回憶的象徵，一個揮之不去的不幸回憶的象徵)依然回答道：Nevermore。那人知道他已命中注定要在同烏鴉對話中了此殘生，度過他這夢幻般的一生，聽著烏鴉回答他「永不復返」，他仍要不斷向它提出這個早已答覆的問題。²⁷

「永不復返」其實是命運之於田村卡夫卡的「Odepius」詛咒，「命運使然」總是在一個人生涯的特定時刻出現，要求一個人面對自己某個特定的情結。田村卡夫卡被詛咒的命運，宛如身陷希臘悲劇必然且無法改變的困境：「並不是人選擇命運，而是命運選擇人。」Odepius 神話中，Odepius 殺死他的父親 Laius，而 Laius 曾經想要奪走 Odepius 的生命，悲劇的主題之一是父親和兒子間的衝突：兒子對父親的權威，反叛的象徵，他戰勝了父親，取代父親的地位，並享受父親原有的一切權力。

少年為何流浪遠方？許多離家的少年，原因都和父母有關係。家庭往往是我們每個人「原始衝突」的來源，除了在不知不覺中塑造了我們的性格，也規範了我們的命運。家庭的代言人是「父親」。家庭的意義逐漸擴展，可以泛指到社會、命運。在法蘭茲·卡夫卡作品中的「父親」形象，廣泛、模糊、無所無時不在，始終如一存在著，因之，他的主角們的手上握的不是巴爾扎克刻著「我在摧毀一切障礙。」²⁸的手杖，而是卡夫卡的手杖：「一切障礙都在摧毀我。」²⁹共同的是這個「一切障礙」。所謂的一切障礙，指的是命運的「困境」。

「不管我怎麼想盡方法都無法逃出那命運，父親說。那預言就像定時炸彈般已經埋在我的遺傳因子裡了，不管我做什麼都無法改變，他說。我會殺父親，和母親與姊姊交合。」(上冊，頁 283)

少年田村卡夫卡在 4 歲時被母親遺棄，而且母親還帶著領養的姐姐離家，對此，他感到非常的受傷，後來他被父親詛咒：「會殺死父親，會和母親和姐姐交合。」對少年來說，最初步，最根本的挑戰，就是如實面對自己的命：他真的受到很糟糕的對待，如何要求公平已無濟於事，「不斷用自己的腦袋去撞那堵石牆，

²⁷ 波赫士(Jorge Luis Borg)著，王永年等譯，《波赫士全集 IV》(Obras Completas IV)(台北市：台灣商務，2002 年)，頁 260。

²⁸ 同註 12，頁 131。

²⁹ 同上註。

只是在原有的傷害之上，再加上羞辱而已。」³⁰由於被父親詛咒的命運，殘酷到令他迅速認清自己的處境，他決定在 15 歲生日離家出走，他集中精神鍛鍊自己，努力吸取知識，讓感情的起伏盡量壓制得在臉上看不出來，心裡想什麼都不讓周遭的人察覺注意，因為他清楚要進入粗暴的大人世界，必須比誰都強悍才行。

《生命中不能承受之輕》³¹中，托馬斯爲了特麗莎，從蘇黎世回到布拉格，這一走，也許再也出不來。托馬斯向醫院院長請辭時，院長很生氣。托馬斯說：「Es muss sein, Es muss sein.(非如此不可，非如此不可。)」院長回問：「Muss es sein? (非如此不可嗎?)」托馬斯說：「Ja, es muss sein!(是的，非如此不可!)」

「非如此不可？非如此不可！」是貝多芬最後一首四重奏中最後一樂章的主題。對貝多芬這一主題的引用，的確是少年田村卡夫卡轉向命運的第一步，內在的困境越是強烈，導致的反叛也就越猛烈。15 歲的少年，因爲被「命運」掐著喉嚨，選擇逃避躲藏，卻終究無法擺脫，最後正面迎向，然而「道路是沒有盡頭的，無所謂減少，無所謂增加，但每個人都用自己兒戲般的尺碼去丈量。誠然，這一尺碼的道路你還得走完，它將使你不能忘懷。」³²



³⁰ 同註 9，頁 51。

³¹ 米蘭·昆德拉(Milan Kundera)著，韓少功等譯，《生命中不能承受之輕》(三版十八刷)(Nesnesitelná lehkost bytí)(台北市：時報文化，1995 年)。

³² 同註 12，頁 9。

第二節 父親與兒子

英國詩人羅西蒂(Dante Gabriel Rossetti)寫的一首標題名叫〈涵蓋一切〉(*Inclusiveness*)的十四行詩：

What man has bent o'er his son's sleep, to brood
How that face shall watch his when cold it lies?—
Or thought, as his own mother kissed his eyes,
Of what her kiss was when his father wooed?³³

男人注視沈睡中的小孩時在想些什麼？
而這張臉注視父親冰冷的臉又在想些什麼？
或許他是憶起母親親吻他的雙眸，
在他父親追求母親的時候，她的吻該有多柔？³⁴

法蘭茲·卡夫卡心靈的困境很大一部分源自於他那暴君式的父親，不論是童年還是求學，不論是職業還是婚姻的選擇，父親巨大的影響總像惡夢般纏繞著他。他稱父親是：「坐在靠背椅裡主宰著世界。」³⁵說自己是：「像個奴隸，生活在其中的一個世界，受著種種法律的約束，這些法律是單為我發明的。」³⁶對卡夫卡而言，父親是一切的尺度，他的作品顯現出父親無所不在的巨大身影對兒子的權威式的懲罰：主角(兒子)壓制自己，父親——譴責、判決並毀滅。例如：《美國》、《判決》³⁷和《蛻變》³⁸。

³³ 2006.05.27 取自：<http://poetry.poetryx.com/poems/7036/>。

³⁴ 翻譯轉引自波赫士(Jorge Luis Borges)著，陳重仁譯，《波赫士談詩論藝》(*This Craft of Verse*)(台北市：時報文化，2001年)，頁17。

³⁵ 法蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)著，張榮昌譯，《致父親：天才卡夫卡成長的怕與愛》(桂林：廣西師範大學，2004年)，頁15。

³⁶ 同上註，頁21。

³⁷ 葛歐格·班德曼正在寫信給他俄國的老朋友，告訴他自己將要結婚消息。他把寫好的信收在口袋裡，走到父親的房裡。父親站起身來迎向他，葛歐格覺得「父親仍舊是一個巨人……」。他把寫信的事情說給父親聽，但父親卻不相信他在彼得堡有朋友。之後，他幫父親脫下毛褲和襪子，將他抱到床上。他看見父親的內衣不是很乾淨，心裡因而對自己疏於照料這個老人深為自責。就在此時，他感知到他的父親蜷縮在他的懷裡正玩弄他的錶鏈這件事時，一種可怕感襲遍全身。當父親在床上躺下以後，不斷地問葛歐格：「我已經蓋好被子了嗎？我蓋好被子了嗎？」而葛歐格安慰他：「放心，你已經蓋得很好了。非常舒服呢。」突然間，父親掀開被子跳起來大聲喊：「不！還沒有！」「你想要把我矇在被子裡，混球！我知道你在想什麼！不過可惜我還沒有被矇住！我不必讓別人來教我怎麼看穿你，兒子！」說完，繼續用噁心的假音站在床上，撩起襯衣的下擺說：「因為她(葛歐格的未婚妻)像這樣撩起裙子，你就想和她在一起，你不但遺忘了你死去的母親、還背叛你潦倒的朋友，現在還想把你自己的父親矇在被子裡！……你仔細地聽著：我現在判你投河溺水而死！」就這樣，葛歐格覺得自己像被人從房裡用力推了出來，一股力量拉著他奔跑到河邊。他像是一個饑餓的人緊握食物似地攫著欄杆，一躍而過；曾經他是個讓父母感到光彩的優秀

無論是田村卡夫卡、還是法蘭茲·卡夫卡故事中的「兒子主角們」，他們的最根本存在角色都是「兒子」，在這幾個兒子看來，他們都擁有一位可以決定他們命運的父親，因為父親的詛咒／放逐，生動地揭示兒子們生存境況的困境，之後「出走」(踏上旅程或是生命的終結)的命運，讓他們思考探索自由／存在的意義，這是作品的共同性，也是故事得以展開的前提。

為什麼田村卡夫卡的父親要如此詛咒自己的兒子？

故事中「父親詛咒兒子」的過程沒有任何細節，田村卡夫卡只能猜想也許父親是要透過他的存在，對拋棄自己離家出走還帶走姐姐的母親報仇，因為「我想我對父親而言可能只不過像一件作品似的東西而已吧。就像雕刻一樣。就算損傷也好，毀了也好，都是父親的自由。」(上冊，頁 283-284)

在男孩最初的世界裡，他們最親密的愛戀是母親，雖然是兩個人，可是在心理則以相同的情況相互依賴，然而男孩與父親的關係卻是十分不同的。佛洛姆(Erich Fromm)在《愛的藝術》中解釋父親與母親對孩子的愛態度上的不同：對母親來說，愛是無條件的，「我被愛，因為我是我。」³⁹；對父親來說，愛是有條件的，「我愛你，因為你符合我的期望，因為你完成我的任務，因為你像我。」⁴⁰(佛洛姆所指稱的父愛和母愛時，是父性及母性原則，說的是馬克思·韋伯(Max Weber)的「理想型態」，並不意謂著每一個母親或父親的愛都是如此。)

布魯諾·貝特漢(Bruno Bettelheim)在 *The uses of enchantment :the meaning and importance of fairy tales*⁴¹ 認為：在戀母情節的衝突中，男孩往往以為是父親妨礙他得到母親，威脅到他獨占母親的注意力，於是他想取代父親，把父親看成可怕的怪物。不過，母親全心全意的將心力關注在孩子上，相對也證實了男孩其實是父親十分危險的競爭者，要不然父親的角色怎麼會如此嚇人？例如：男孩都

運動員，握著欄杆的手漸漸感到沒力，此時一輛巴士駛來，他知道這可以掩蓋過他落水的聲音，於是他鬆開了手，說了最後一句話：「親愛的父母，我真的一直愛你們，永遠……」在橋上，剩下的是來來往往無止息的車流。

³⁸ 叫做葛雷格·山撒的推銷員，一天早上從睡夢中醒來，發現自己變成了一隻大蟲，他向來可是個工作勤奮的年輕人，為清償父母的債務並培養妹妹學習音樂，他義不容辭擔負起家庭的經濟重擔。然而，自從他變成一隻大蟲後，他整個生活秩序被打亂，不但不能工作，而且再也不能履行做兒子的義務，更令他感到痛苦的地方是，他人類意識、情感和記憶，並未因為他已變成大蟲而消失，更甚者他失去了和家人溝通的能力，只能仰臥在堅硬的背殼上，無助地抖動著無數的細足，然後痛苦地回憶起過去平凡庸碌的生活，同時還要為目前窘迫而狼狽的處境憂慮著。他最後死了，因為他聽到他最疼愛的妹妹跟父母說：「我們必須除掉他。」他傷痛欲絕，無力活下去，從此不食不飲，「不久，他發現自己再也不能動彈……接著頭往下垂，鼻口呼出最後一絲生命的氣息。」後來，他的屍體被來打雜的女傭扔進垃圾桶裡，父親至此鬆了一口氣說：「謝謝老天爺。」

³⁹ 佛洛姆(Erich Fromm)著，孟祥森譯，《愛的藝術》(新版一刷)(*The Art of Loving*)(台北市：志文，2003 年)，頁 62。

⁴⁰ 同上註，頁 66。

⁴¹ 參考：Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment :the Meaning and Importance of Fairy Tales* (New York: Vintage, 1989), pp.111-116.

可以在童話故事中獲得認同感，主角(自己)離家探索世界，途中斬殺惡龍(父親)，救出公主(母親)，最後獲得大成功(和母親幸福生活在一起)。

田村卡夫卡從四國高松的一處樹林昏迷醒來，發現自己滿身鮮血，他真的殺死自己遠在東京的父親田村浩一了嗎？按常識來說，這是不可能的，從小說的內容推敲，他的父親並非直接被少年殺死的，而是在少年的恨意，和他父親身上那股神秘的邪惡力量影響下(要落實少年弑父的詛咒)，通過中田先生的手殺死的。

那為什麼中田先生殺死 Johnnie Walker，死者卻是田村浩一？要回答這個問題，就必須先清楚田村卡夫卡的父親雕刻家田村浩一和 Johnnie Walker 是否為同一人？田村卡夫卡曾經想過：「父親也許和某種特別的什麼聯結在一起了也不一定。」(上冊，頁 284)他的父親到底和「什麼」聯結一起？

中田先生在第 14 章爲了找三毛貓小胡麻跟隨著一隻黑色大狗來到了一間氣派的屋子，在那裡有一個自稱 Johnnie Walker 的人，說他知道小胡麻的下落。他要中田先生做一件事情。原來 Johnnie Walker 就是在第 16 章中貓咪咪小姐所說的捕捉貓，把貓殺掉的人。Johnnie Walker 專門殺貓，是因為要收集貓的靈魂作一隻特別的笛子，然後吹那笛子，再收集更大的靈魂。這讓人聯想到《格林童話》〈哈密倫的吹笛人〉⁴²的故事。

Johnnie Walker 是什麼呢？若以現實的符碼解釋，它是來自蘇格蘭的威士忌品牌，Johnnie Walker 有一個深入人心的形象，就是一個持杖戴帽的紳士正昂首闊步地向前行走。這幅世界最知名的酒類品牌識別標誌，其主人翁正是品牌創始人 John Walker 的祖父。這幅令人慧心一笑的 LOGO，成爲了全球公認最早的的品牌識別標誌之一。而故事出現 Johnnie Walker 是一個觀念，一個屬於惡的觀念。而這個惡的觀念附著在田村浩一的身體。「世事本來沒有善惡，都是人的思想把它們分別出來。」⁴³善惡這個二元對立不是上天所定的，說穿了那只不過是人類創造出來的價值體系。

田村卡夫卡以爲父親是極愛母親，然而愛是一種喚起愛的能力，當愛無法喚起愛，就會感到自己的無能。在田村卡夫卡的假設中，佐伯小姐是自己的母親，

⁴² 1284 年，哈密倫市鼠患嚴重，全城束手無策，市民公開懸賞，只要有人能除去鼠患，必有重賞，否則打算棄城逃走。不久，一位吹笛人，服裝花色古怪、腰上插著笛子，他說他能清除老鼠，他吹起夢幻輕柔曲調的音樂，全城的老鼠彷彿被催眠一般，紛紛從溝裡房裡櫃下床底跑出來，所有老鼠跟在吹笛人的後面。吹笛人走到河邊，繼續吹著笛子，老鼠一批接著一批隨著笛聲通通跳進河裡，全部被河水沖走，鼠患於是宣告解除。當吹笛人向市民索取酬勞，沒想到市民們不願信守承諾，拒絕付錢給吹笛人。吹笛人默默離開小城。當晚月亮高掛天空，家家安睡，到了半夜，小城的空中忽然響起清澈的笛聲。這回跟在吹笛人身後起舞的，是全城所有從家裡跑出來的小孩，走著走著，月光漸漸被雲擋住，吹笛人和小孩越走越遠，最後全部消失在山裡面。

⁴³ 2006.05.30 取自：<http://www-tech.mit.edu/Shakespeare/hamlet/hamlet.2.2.html> 原文：‘nothing either good or bad, but thinking makes it so’ (Hamlet Act2, scene 2, 248-249)

他對佐伯小姐說：「我想我父親是愛妳的。可是卻無論如何都沒辦法把妳帶回他自己身邊。或者說，根本從最初開始，他就無法真正得到妳。我父親知道這個。所以想尋死。而且希望藉由既是自己的兒子，也是妳的兒子的我，親手殺死。而且父親希望我以妳和姊姊為對象相交。那是對我的預言，也是詛咒。他在我身上做了這樣的系統設定。」(下冊，頁 96)若以假設進行著，田村浩一因為無法得到佐伯小姐，而想以兩人所生下的兒子——田村卡夫卡，作為一種負面關係的繼續。

佛洛姆表示：人想要和他人融合，以便掙脫出隔離的牢獄，這種需要，也和一種人性的慾望密切相關，這種慾望就是要去了解「人的秘密」⁴⁴。「為要了解這種秘密，有一種致命的方式，即是把另一個人完全控制；我們加在他身上一種力量，使他照我們的意思做，照我們的意思想，照我們的意思感受；這即是要把他變造為一種東西，變為我們的東西，我們的擁有物。這種企圖發展到極端，即是極度的虐待狂；這是一種欲望和力量，要去折磨一個人，讓他受苦，強迫他在痛苦中暴露他的秘密。」⁴⁵

對於田村浩一來說，寧願被憎恨，也不願被忽略，當得不到佐伯小姐的愛時，他產生了極端的負面惡的情感，他必得以仇恨的方式和佐伯小姐產生關係，於是田村浩一「惡的觀念」以 Johnnie Walker 的形象出現。

對於田村卡夫卡來說，從小失去母親的愛護，又被父親疏離殘酷的詛咒，卻明白在能力未全之前，必得和父親生活，如同童話故事中小男孩的認為，應該是有惡龍監禁美麗的公主，阻止他和公主在一起一樣，田村卡夫卡猜想一定有個可怕的什麼和父親聯結了，而這個「什麼」就是 Johnnie Walker。

村上春樹提到《源氏物語》⁴⁶中「生靈」的觀念，光源氏的情人六条御息所，因為對正室葵上的強烈忌妒而深受折磨，化為惡靈附在她身上。每天晚上去騷擾葵上的寢室，終於把她害死了。葵上懷有光源氏的孩子，是這個消息為六条御息所打開了憎恨的電源開關。光源氏召集了僧侶，試圖以祈禱驅走惡靈，但那怨念實在太強，不論用什麼都不能與之對抗。(上冊，頁 314)

原本的設定是：「田村卡夫卡(兒子)殺死田村浩一(父親)」，當少年田村卡夫卡以離家出走避開預言，使得設定的程序無法進行，必得要有替代方案，於是，Johnnie Walker 用貓引來中田先生，因為 Johnnie Walker 這個「觀念」知道中田先生殺死他後，會導致「入口再度開啓」，進入入口那個世界是他最終的目的。而要進入那個入口，他必須先脫離這個肉體；也就是田村浩一這個人的軀殼。因此 Johnnie Walker 需要一個「媒介」，就是「空空的中田先生」。這是為了讓田村

⁴⁴ 同註 39，頁 49。

⁴⁵ 同上註，頁 50。

⁴⁶ 紫式部著，豐子愷譯，《源氏物語》(台北縣新店市：木馬文化，2001 年)。(生靈的故事出自第九回「葵姬」。)

卡夫卡的靈魂能夠順利進入中田先生的身體，憤怒和憎恨是一個前提。爲了刺激中田先生，**Johnnie Walker** 在他的面前肢解貓，一邊吹著口哨，一邊用手術刀在貓的腹部一劃，拿出貓還在搏動的心臟，送進自己的嘴巴咀嚼，然後把貓的頭用鋸子切下，一隻一隻又一隻，中田先生在被刺激的痛苦下，以擠出來的聲音說：「……如果再繼續下去的話，中田會瘋掉。我覺得中田好像已經不是中田了。」而 **Johnnie Walker** 不斷地重複說：「你不再是你。就是這樣，中田先生。……『啊，我心裡有好多蠍子在竄爬啊！』⁴⁷」**Johnnie Walker** 切割貓的過程，讓人聯想到田村浩一的製作雕塑作品的過程。

Johnnie Walker 被中田先生殺死，可是，報紙刊出的消息死者卻是雕刻家田村浩一，日期恰好符合，而且原本沾染到的血跡消失不見。死者田村浩一，就是田村卡夫卡的父親。第 9 章中在四國高松的田村卡夫卡莫名昏倒在神社附近，失去 4 小時意識後醒來，發現自己肌肉酸痛，身上還有不知道在哪裡染上的血跡。中田先生去警察局自首時，說：「可是身體卻不聽我的話。身體自己就動起來了。」中田先生對佐伯小姐說：「中田代替了本來應該在那裡的 15 歲少年，殺了一個人。」等等這些，都是田村卡夫卡在中田先生極度憤怒時，以生靈的方式進入中田先生的軀體，在極短的時間內控制中田先生的行動，更藉由中田先生的手毫不猶豫的拿起刀子殺死 **Johnnie Walker**／田村浩一，完成弑父的詛咒的線索。

一切都是想像力的問題。我們的責任從想像力中開始。葉慈這樣寫。In dreams begin the responsibilities ——正是這樣。反過來說，沒有想像力的地方或許也不會產生責任。(上冊，頁 100)

在夢或是想像中，有人因此受傷送命，產生想像的主體，需要負責嗎？榮格對於想像的看法是：「當你觀察這個世間，你會看到人，看到房子，看到天空，看到摸得到的東西；可你如果觀察你自己的內心世界，你會看到一個形象世界，許多形象在當中活動，一般人稱之爲想像。然而，這些想像都是事實，你會明白人會有如此這般的想像，而且想像本身乃是確切可期的事實，例如，如果一個人有了某種想像，另一個人可能會因此送命，或者一座橋就此誕生，我們眼前這些房舍都是想像所生。你所做的每一樁事，這些房屋，任何事情，都由想像所生，想像有它自己的真實。」⁴⁸

成長中的少年藉由「否定」父親，去摸索屬於自己的新秩序，好像是註定的命運。中田先生殺死 **Johnnie Walker**，死者卻是田村卡夫卡的父親田村浩一，村上春樹讓田村卡夫卡以生靈的方式以中田先生的手「弑父」，而被殺死的其實是

⁴⁷ 這是莎士比亞(William Shakespeare) *Macbeth* 的台詞，原文爲：“O, full of scorpions is my mind, dear wife!”。2006.05.30 取自 <http://www-tech.mit.edu/Shakespeare/macbeth/macbeth.3.2.html>。

⁴⁸ Stephen Segaller and Merrill Berger 著，龔卓軍等譯，《夢的智慧》(*The Wisdom of the Dream*)(台北縣新店市：立緒文化，2000 年)，頁 20。

惡的觀念，是 Johnnie Walker，而不是田村浩一。站在現實的法律的立場說話，殺人是得受到審判的。然而殺人者中田先生死了，少年也以非現實的方式免於現實上法律的裁判，不過少年並沒有因而解脫。因為他的弑父只是一個象徵而已，死去的父親的幽靈化身成更強大的父系文化體系向他亦步亦趨。直截了當的說，這也正是法蘭茲·卡夫卡故事中渺小的個人在面對巨大的文化社會下的無力感。

爲了淡化弑父行爲，神話總是把父親塑造成殘暴的形象，儘管如此，半隱半現的事實仍舊存在，一旦事發或是被瞥見了，整個景象也就被扭曲了：兒子弑父，但子與父是一體。這謎樣的人物消解回到原初的渾沌。這是世界終結和重新開始的智慧。



第三節 面對母親

It's true that in their dreams a lot of men
have slept with their own mothers, but someone
who ignores all this bears life more easily.⁴⁹

(許多男人夢見自己是母親的性伴侶，
但不把這事放在心上的人，則活得較輕鬆。)

在小孩的世界裡，母親就是溫暖，母親是食物，母親是滿足與安全，他們最初最親切的依戀是母親，弗洛伊德說：「我從自己身上發現對我母親的愛，對我父親的妒。如今我認爲此乃孩童遍存之現象。」依其精神分析理論，男孩生命早期對母親抱有性慾，此戀母情結爲普遍存在的現象。男孩忌妒父親和母親的關係，但父親有保護家庭的能力，因此男孩會產生憂慮，畢竟自己需要父親的保護，如果父親發現男孩排擠他，父親會不會進行可怕的報復？

田村卡夫卡在 4 歲的時候，被母親遺棄，母親只帶著領養的姐姐離家，對此，田村卡夫卡感到非常的受傷，順著命運的牽引，他來到甲村圖書館，一面聽著〈海邊的卡夫卡〉，一面讀著歌詞，歌詞像是 Sphinx 的謎語，田村卡夫卡尋思著謎底。慢慢地，歌詞和自己的境況重疊，他以爲佐伯小姐就是自己的母親，於是佐伯小姐在他的假設當中，是母親，他把他對母親的愛戀與被傷害的心情投射到假設裡。當然，小時候所受的被遺棄的折磨，絕對不可能被補償，但是田村卡夫卡發展了補償機制讓自己強壯起來，訓練發展自己來逃脫——自己不被母親愛，被父親詛咒——如此嚴重的困擾，他使自己變得超然、隱藏住自己的想法和不顯露表情、他巧妙地和人疏離。然而，當銘記之物讓承受銘記的動物活得越難過時，其依戀之情就會變得更強。⁵⁰

她(佐伯小姐)給我非常強烈，可是不知道什麼地方又有點令人懷念的印象。如果她是我的母親的話該有多好，我想。我每次看到漂亮的(或感覺很好的)中年女人時就會這樣想。這個人如果是我母親的話該有多好。……為什麼呢，因為我既不知道母親的長相，也不知道她的名字。換句話說，沒有理由說她不可能是我的母親。(上冊，頁 56)

佐伯小姐會是田村卡夫卡的母親嗎？

大島先生對田村卡夫卡提到關於佐伯小姐的故事時說：「幸福只有一種，不

⁴⁹ 索福克里斯(Sophocles)著，Bernard M. W. Knox translated, *Oedipus the King* (台北市：書林，1959 年)，p.66.

⁵⁰ 同註 9，頁 49。

幸卻每個人都千差萬別。」⁵¹)不幸，從來不是一件事，而是生活——漫長的不幸的生活，也有一種是其中保留著幸福條件，但卻失去幸福意義的生活。佐伯小姐在故事中是兩個敘事聯結(少年田村卡夫卡的旅程和中田先生的旅程)為一體的結合點。她是位有著波瀾曲折的神秘身世，年約 50 歲氣質高雅的女士。

「流浪的半身」是很出名的愛情神話，出自柏拉圖(Plato)《饗宴》，主要是講人本來是圓圓的個體，有兩張臉，兩個背，四條手臂與四條腿，後來因為觸犯了天神，被劈成兩半，後來人就為了要尋找自己失落的另一半而到處流浪。可是年輕時的佐伯小姐和戀人確沒有必要尋找「適合」自己的人，因為他們一生下來，就已經找到彼此。那時才 19 歲的佐伯小姐於是寫下〈海邊的卡夫卡〉這樣充滿象徵性、思索性的詩，然後搭配旋律，製作成唱片，結果是賣得不得了暢銷。只是在 20 歲時，佐伯小姐的戀人突然莫名其妙沒有意義的死了。原本喜歡唱歌的她，從此不再唱歌。然後在失蹤達 25 年後回鄉擔任甲村圖書館(死去的戀人的家)的館長。她的人生可以是說停在戀人死去的 20 歲那個時間點上。20 歲以後的佐伯小姐過著空洞的人生。她對中田先生說：「對我來說，我的人生在 20 歲時就已經結束了。從此以後的人生，只不過是日復一日的後話般的東西而已。……接受著空虛的一天又一天，再原樣空虛地送走那一天又一天而已。」(下冊，頁 247)

佐伯小姐和中田先生都是影子少掉一半的人。中田先生和貓大塚先生聊天時，貓提到，在牠年輕時曾看過和中田先生一樣影子也只剩一半的人。中田先生一直是住在中野區的人，而貓表示：貓是地域性很強的動物，並不會作大距離地遷移，因此貓大塚先生所看到的那個人，應該就是佐伯小姐。因為為了寫書，佐伯小姐曾經採訪過被落雷劈過的人，在中野區待了一段時間，而田村卡夫卡的父親田村浩一曾經在年輕的時候被落雷擊過，假設佐伯小姐曾經因為採訪田村浩一，兩人後來結婚，生下田村卡夫卡。後來，她離開了他們。

佐伯小姐在年輕時曾經為了保護一些珍惜的事物而打開「入口的石頭」，但那卻是非現實的存在，這入口的石頭打開後讓許多事情都變形，歪斜，因為「打開入口石頭」這個動作，而相對地，「得到了報應」。她失去了自己一半的影子，英文 shadow 有影子，也有靈魂的意思；佐伯小姐這失去的一半影子，因為自己戀人之死，已經由生靈的型態進入了入口，並且在「入口」中化為 15 歲時的模樣，在裡面生活著。而另一半的影子，以其不完整的型態在現實世界繼續活著。所以就算有了婚姻行為也無法持續，她選擇自己一個人擁抱記憶而活。

雖然村上春樹一直沒有直接地透露佐伯小姐是否為田村卡夫卡的母親，然而無論是象徵性的或是隱喻式的，田村卡夫卡先是愛戀上了以 15 歲的模樣留在另

⁵¹ 這句話其實是托爾斯泰(Лев Толстой)在《安娜·卡列尼娜》(Анна Каренина)的開場白(更常被翻譯成：「幸福的家庭家家相似，不幸的家庭各各不同。」俄文原文是“Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему.”)

一個世界的佐伯小姐，卻也依戀著 50 歲現實生活中的佐伯小姐，後來還和「母親」佐伯小姐交合。不過田村卡夫卡雖然在肉體上有和「母親」佐伯小姐交合，但實際上卻是以佐伯小姐的戀人「烏鴉」的意識在交合，這和田村卡夫卡藉由憤怒而進入空空的中田先生的身體弑父的行為剛好相反。

弗洛伊德《圖騰與禁忌》⁵²一書通過對亂倫恐懼、情感矛盾等許多特徵的研究提出，男孩早期的性追求對象是其母親，總想佔據父親的位置，與自己的父親爭奪母親的愛情。根據弗洛伊德的理論，在人類發展的早期，父親擁有對其姐妹和女兒獨占的性權利。於是兒子進行反抗，殺掉父親並吃掉。由於感到罪孽深重，兒子壓抑了對母親、姐妹和他的女兒的性欲。亂倫禁忌和族外婚就是這樣產生的。這些也都是兒童和原始民族的心理所共同有的特徵。

於是，布魯諾·貝特漢認為童話故事暗示男孩為解釋自己的戀母情節，會以為自己其實想要的不是母親，而是一位美麗的公主，一旦惡龍被殺或美麗的公主擺脫了惡人的監禁，自己就能和公主幸福生活，這是合理化自己對母親的愛戀，和對父親的忌妒，這樣一來，男孩不但沒有負罪感，反而覺得自己很驕傲能解救公主。因此，當田村卡夫卡看見 15 歲的佐伯小姐(幽靈)，他愛上她，如果可能的話，他想要和她一起生活在世界的那邊。15 歲的佐伯小姐之於田村卡夫卡的意義也如同童話故事中小男孩心愛的公主。

對佐伯小姐來說，她的戀愛結束的過早過於莫名其妙，她愛戀著死去的戀人，她的人生可以說是說在戀人死去的 20 歲那個時間點上。戀情的嘎然終止，是佐伯小姐生命的未竟事物，所謂未竟事物是指來不及處理的情緒、態度或事件。通常未竟事物和童年記憶或是過往的遺憾傷痛有很大的關聯，因為在發生的當下若還來不及準備好去接受事實，往往會遺留下缺憾和痛苦的記憶，這些記憶都存在我們的潛意識中，會始終如影隨形的伴著自己的生活，並且不斷造成個體和社會的接觸干擾。20 歲以後的佐伯小姐過著空洞的人生。她對中田先生說：「對我來說，我的人生在 20 歲時就已經結束了。從此以後的人生，只不過是日復一日的後話般的東西而已。……接受著空虛的一天又一天，再原樣空虛地送走那一天又一天而已。」(下冊，頁 247) 未竟事物並沒有自動消散的一天，他們需要被處理（體驗），克服事件當時的心理障礙，才能被完成。於是，當佐伯小姐看見 15 歲的田村卡夫卡，產生了情感上的認同，於是，田村卡夫卡成為佐伯小姐戀人「烏鴉」的延續。

⁵² 弗洛伊德(Sigmund Freud)著，邵迎生等譯，《圖騰與禁忌》(*Totem und Tabu*) (台北縣中和市：知書房，2000 年)。

提到「亂倫禁忌」的小說，理所當然地會想到馬奎斯(Gabriel Garcia Marquez)的《百年孤寂》⁵³中邦迪亞家族「第一個祖先被綁在樹上；最後一個子孫被螞蟻吃掉。」橫跨六代家族的故事。這個家族一切的故事，自亂倫而起，開始於一個衝突，近親結婚的家族第一代老邦迪亞和易家蘭，因為恐懼亂倫所可能產生的雜婚畸形兒而遲遲不敢圓房近一年，直到老邦迪亞的鬥雞對手亞奎拉取笑其性無能，致使老邦迪亞在憤怒下殺死亞奎拉並逼迫易家蘭圓房，於亂倫陰影下的交合，老邦迪亞對妻子說：「若生下了大蜥蜴也把大蜥蜴養著。」預言命運之下所生養的子孫(特別是男孩)不僅個個都如受了從血裡帶來的詛咒般，擁有著乖戾的性格和命運，同時亂倫亦屢見不鮮(阿克迪亞與透娜拉，約塞和亞卡底奧對亞瑪蘭塔的爱情)，前幾代的亂倫嚐試皆以失敗告終，直到倭良諾——家族的最後一員與阿姨亞瑪倫塔亂倫，以被螞蟻吃掉為結局，邦迪亞家族也就此結束。邦家的歷史始於亂倫，也終於亂倫。

亂倫的禁忌始於人們需要為社會以及為個體，運用倫理關係將他們自己彼此加以區分的需要，藉著倫理，人類的綱常秩序才能穩固和延續。對於亂倫的恐懼，如同 Oedipus 無法抗拒命運的與他母親結婚，後來得知所發出的悲嘆：「你是誰？親愛的妻子！親愛的母親？我的頭在旋轉，我的腳在倒栽，命運不可欺，劫數實難逃，全底比斯在等待我的離去，我心如割，我腸已斷，天啊！你生我為何？」一旦不能辨識倫理中的角色，「個體」的自由解放了，「倫理」也即刻瓦解。

田村卡夫卡和「母親」佐伯小姐的亂倫雖以戀人關係取代母子關係，他們除了肉體上相偎的滿足外，心理上也緊密結合在一起，然而亂倫是人類社會生活中的禁忌，是會受到社會的譴責和排斥。因此，村上春樹以佐伯小姐的死去，而且當田村卡夫卡在世界的那一邊要拋棄自己的時候，讓 50 歲已經死掉的佐伯小姐出現在那一邊的世界，要田村卡夫卡回到現實的世界繼續活著，以此，讓少年順利重回新世界。

另外，佐伯小姐的戀人的代號是烏鴉，佐伯小姐以「卡夫卡」寫進歌詞裡，而 15 歲的少年田村卡夫卡，體內住著一個叫做烏鴉的少年，而且他幫自己取名為「卡夫卡」，這裡村上春樹也明顯地意圖以「母親幫孩子取名」的概念間接直指佐伯小姐和田村卡夫卡的關係。

然而，這一切，都因為佐伯小姐將自己的回憶寫作手稿，請中田先生連痕跡都不要留下的全部燒掉。沒有細節，只有輪廓。於是「假設依然以假設作用著。」(上冊，頁 97)

⁵³ 賈西亞·馬奎斯(Gabriel Garcia Marquez)著，楊耐冬譯，《百年孤寂》(One Hundred Years of Solitude)(台北市：志文，1993 年)。

第三章 發現：誤入世界——通過行動的自省

成長小說的少年主角原型，最早應可追溯到《聖經》中的亞當和夏娃。在彌爾頓(John Milton)的《失樂園》(*Paradise Lost*)開頭幾行：

人首次悖逆，摘取
不可觸碰之樹的果實，致命一嚐
把死亡引入世界，及所有的煩惱
伊甸園已逝⁵⁴

「發現」是對事實的認清，是從無知到有知的變化。展開成長歷程的方式，有可能是命運的召喚，也有可能是一次大錯的促成，在《舊約》的〈創世紀〉第3章中，亞當和夏娃受蛇(其實是撒旦)的誘惑偷嚐禁果，被耶和華趕出伊甸園，吃了果子的亞當和夏娃不但能辨別善惡，而且眼睛明亮才注意到自己赤身露體，始用樹葉遮蔽自己的身體，至此開啓個人與另一個意料之外的世界的接觸。他們從無知時的一體，變成知而不同的獨立人。

沙特(Jean Paul Sartre)在《存在主義是一種人道主義》⁵⁵裡談及人類命定的一種困境，那就是不論我們對於行動的成敗估量如何，要絕對地達成希望是永遠不可能的，也就是說，人類是在一條充滿失敗甚或絕望的不歸路上獨行，然而只要是「行動」就必然含藏著希望，行動被理解為行動者的自畫像。

成長小說中的少年的行動是「非走不可」的。可是在許多少年離家成長的故事中，有許多對於外界的瞭解幾乎是一遍空白，所能理解的世界也同樣是空白的少年。在這種情況下，遠行的盲目性是不言而喻的。例如：《麥田捕手》中的少年 Holden，《美國》的少年 Karl Rossman，無論是主動或被動選擇離開，他們對自己所處的境況感到某種窒礙，流浪使他們懂得世界的冷漠，他們所遇到的每一個人都以直接或間接的方式告訴他們。少年通過行動意欲揭開世界的秘密，這個秘密卻不像他所想的美好。行動具有悖論的特點，這是小說的一大發現。⁵⁶然而，不管有沒有/能不能回到/解決原來當初離開的地方/原因，但是或許對自己在通往人生終點的路線，有另一種選擇的視野。

⁵⁴ 中文翻譯引自：漢孟德(Gerald Hammond)作，蘇茜譯，〈聖經(一)藝術大法典〉，《西洋文學大教室——精讀經典》(台北市：九歌，1999年)，頁35-36。

原文為：Of Mans First Disobedience, and the Fruit /Of that Forbidden Tree, /whose mortal tast / Brought Death into the World, and all our woe, /With loss of Eden, 2006.05.20 取自：
<http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/lost/pl1.html>。

⁵⁵ 沙特(Jean Paul Sartre)著，周良等譯，《存在主義是一種人道主義》(上海：上海藝文出版社，2005年)。

⁵⁶ 同註4，頁18。

第一節 自由與孤獨

我醒過來時天色已經快要亮了。……手錶的數字正顯示著 4:32。為了慎重起見我再度確認一下日期和星期。那數字告訴我自從離開家後已經過了大約 13 小時。時間既沒有前進太多，也沒有往後倒退。我還在我生日的那一天當中。我正在新的人生的第一天之中。(上冊，頁 27)

一、 自由的行動

田村卡夫卡因著困境而出發，踏上了屬於他個人的求索之旅。一個人一生當中會有兩個大日子，一個是出生的日子，另一個是找到出生原因的日子，少年離家出走，開始了自己新的人生。羅洛·梅也在《自由與命運》當中說道：

「自由與存在的同一，可以由一個事實證明：我們做抉擇的當下，都確確實實體驗到自己的存在。當一個人斷言「我能夠」、「我選擇」或「我將要」時，他就會感受到自身的意義。」⁵⁷

在心理成長的點點滴滴過程中，離家出走的少年的旅途，能夠把自己跟父母區分開，是一種心理上的重生經驗。這需要行動的勇氣。希臘哲學家卡山札基（Nikos Kazantzakis）說：「自由不是一塊蛋糕，會掉到嘴巴裡，可以讓你一口吞下去，而是一座要塞，要用武力猛攻下來。從外人之手取得自由，並不能改變其奴隸心態。」⁵⁸因著困境所採取的行動中，離家少年了解到何謂人的自由，而在出走的經歷重生經驗中獲得自由。少年的行動，代表他們正要創造自己的新世界、自由世界。

(一) 命名的自由

「沒有人可以幫助我。至少目前為止沒有人幫助過我。所以只能靠自己的力量活下去。因此有必要強起來。就像離群落單的烏鴉一樣。所以我才給自己取名為卡夫卡。『卡夫卡』在捷克語裡是烏鴉的意思。」(下冊，頁 133)

少年在 15 歲離家出走，為自己取名為「田村卡夫卡」作為獲得自由，重新做人的第一步。

在《小王子》裡面寫道，人們給了所有被發現的星星名字，也許是「3251 號行星」，也許是其他的編號，沒有名字，就不會有人認識，因為大部分的人不會聽你說，但是假如你告訴他們的是：「他(小王子)來自那個 B612 號行星」，那

⁵⁷ 同註 9，頁 9。

⁵⁸ 同上註，頁 105。

麼他們就會被那數字說服，而不會再盤問你許多問題。他們向來如此。⁵⁹名字作為一個代號，可以容易讓人連上關係，因為人們往往執著於名字這個符號，就好像只有名字才是一個人。

名字作為一個個體的標記，一向是與自我幾乎完全等同的符號，王慶輝的長篇小說《雕像》⁶⁰一開始就是，有一個公主遇到了一個身份和命名的問題，因為那時候是一個無名的時代，宮裡上下都稱呼她為「二十二公主」，這個名字是父王在她出生時深感失望的嘆息——她是眾多公主中排行第二十二個的公主——但正是這一聲歎息讓她意識到名字的意義。她不滿意自己和這個數字記號的關係，為了區別自己與其他公主，她幾乎無時不向世人宣稱自己是「月瑤」。

宮崎駿認為，「名字代表一個人的意願、本我和能量。」⁶¹在《神隱少女》⁶²中，白龍因為記不得自己的名字，所以無法變回原形，千尋則被改為千，但是由於白龍的幫助和提醒，她將自己的名字收好保存，這樣一來才不會迷失自己，湯婆婆替「千尋」換名為「千」，從名字歸屬權指派的權力來看，湯婆婆將名字的指派權力從千尋父母手中奪走，因而千尋的自我歸屬也從千尋父母移轉到湯婆婆手中，是要讓千尋忘記她的過去，然後將她完全納入控制的方式。

姓是隸屬於某個家族某條血脈，名則是父母或是撫養者給予的期待與盼望。少年從小被母親離棄，和父親又疏離，當他決定離家給予自己新的生命，他是自己的母親與父親，他將自己取名為田村卡夫卡，「田村」是姓，「卡夫卡」是自己取的名字。少年保留了「姓」，是作為一種象徵，象徵著自己和某個家族的關係；自己重新命名，是一種意義，意義著自己對於個人存在的宣示，也正是自我對於脫離父母指派，正式名字與自我結合的開始。對命名的行動，其實也是其對身份和符號意義的執著，追根究底是以通過命名對應到自我的存在的意義。

⁵⁹ 原文為：Mais si vous leur dites: "La planète d'où il venait est l'astéroïde B 612" alors elles seront convaincues, et elles vous laisseront tranquille avec leurs questions. Elles sont comme ça. p.51.

聖·修伯里(Antoine de Saint-Exupéry)著，張譯譯，《小王子》(Le Petit prince)(台北市：希代書版，1999年)，頁161。

⁶⁰ 王慶輝著，《雕像》(北京：作家出版，2004年)。

⁶¹ 2005.07.06 取自

http://app.atmovies.com.tw/movie/movie.cfm?action=filmnews&film_id=fPatm0874241&news_no=10580&showdate=26-Dec-01

⁶² 宮崎駿著，博偉影業譯，《神隱少女》(千と千尋の神隠し)(台北市：臺灣東販，2002年)。

(二) 拋棄自己的自由

「以人具有反對自己、反對自身本性的能力來說，人是自由的。人甚至有放棄自由的自由，換言之，他有能力拋棄他的人性。」⁶³

田村卡夫卡在森林中的小屋，思念著遠方的佐伯小姐。後來他做了夢，他夢到了櫻花，他堅決地侵犯了櫻花。經過父親暴力式的詛咒，漸漸地，因為他不想再受命運的擺弄，他決定採取主動的行動，他要結束這一切程式設定，不再任人宰割。他以為這樣一來他的父親對他所施加的詛咒應該就會結束，可是實際上沒有一件事情是已經結束的。所懷有的恐懼、憤怒和不安的感覺，也沒有消失。一切，還在心中。自由與否，存乎一心。

田村卡夫卡以為自己將父親的詛咒完成就可以獲得自由，然而，要體驗到本質的自由，非得閉關，「當人類不再能夠逃避，不再能夠四處遊蕩——看看電影、用各種遊樂方式殺時間，當這些逃避的管道不再開放，人們就不得不聆聽自己。」⁶⁴於是，當他走入森林的深處，感受到自己一個人孤零零的，他開始用頭腦思考：所謂的自己到底是什麼？如果能把自己這個存在抹殺掉呢？這樣是不是就真的自由了呢？拋掉原本戰戰兢兢害怕在森林走失的準備——柴刀、羅盤、背包，他體認到自己已經是實體被蠶食光的空心人。於是他邁入森林的核心而去。

我們都會在接近死亡的容顏的時刻，產生述說故事的能力。⁶⁵這種能力迫使個人從內部開始忖思，懺悔生命的存在是依附無上權力中心的狀態；正由於這懺悔如此虔誠，我們也才有機會擺脫對生命的戀棧；我們也才瞭解活著其實是一次又一次小小死亡經歷的累積；我們也才敢承認我們擁有自殺的神奇本能。

田村卡夫卡抱著拋棄自己的心情進入森林裡，在世界的那邊度過了一段短短的時間，後來重返世界的這邊，如同「夏目漱石的長篇小說《礦工》⁶⁶中決定尋求自滅而離家出走的少年，卻遇到人力販子將他帶到一個銅礦山上當礦工，在礦場上，受盡工人的威嚇嘲弄和跳蚤不時的叮咬，吃了有如牆土般的米飯，目睹體驗井下駭人的勞動現場，這樣像是死掉，在地獄中的體驗過了三天，少年重新回到東京一樣」，回到世界這邊的少年，已非原來的自己。

⁶³ 同註 9，頁 77。

⁶⁴ 同註 9，頁 90。

⁶⁵ 大頭春著，《我妹妹》(台北市：聯合文學，1993 年)，頁 156。

⁶⁶ 夏目漱石著，李永熾譯，《礦工》(台北市：花田，1995 年)。

二、 行動的孤獨

「也許世上大多數的人都不想追求什麼自由。只是以為自己在追求而已。一切都只是幻想。如果真的給你自由時，大多數人反而會傷透腦筋。你不妨記住，人們其實是喜歡不自由的。」(下冊，頁 131-132)

杜思妥也夫斯基(F. Dostoevsky)的《卡拉馬助夫兄弟們》中有一段是大宗裁判長對著耶穌咆哮：

「他們(指：人)沒有我們，是永遠永遠不能餵飽自己的！在他們還是自由的時候，任何的科學不會給予他們麵包，然而結果是他們將把他們的自由送到我們的腳下，對我們說：你們儘管奴役我們，但是必須給我們食物吃。他們終於會自己明白，自由和大家的足食是兩樣不能聯想的東西，因為他們是永遠永遠也不會互相均分的！他們也將深信，他們永遠不能得到自由，因為他們沒有力氣、沒有價值、沒有道德，他們是叛逆者。」⁶⁷

依據大宗裁判長的說法，人們寧取安逸，而不願冒險，寧願選擇一個單調乏味的工作，只因它收入穩定，或者，寧願接受一樁毀滅性的婚姻，只因害怕一個人的孤獨。在某種意義來說，自由是要誠實面對自己的孤獨。

青少年基本上是孤獨的。唯有從孤獨出發，他才能進入與別人的關係裡……青少年是在重複嬰兒時期的一個主要階段，因為嬰兒也是孤獨的，至少在他能夠與神奇的控制力之外的事物建立關係之前。嬰兒學會認知並樂於接受他本身以外的事物，而這是一項成就。青少年則是重複這項掙扎。⁶⁸

「自由——然而——孤獨」⁶⁹田村卡夫卡在求索的旅程中，看見自己一個人孤零零正在往和車站月台上相同年紀的人完全相反的方向前進，他感到有個東西將他的心緊緊揪住。「突然間周圍的空氣好像變薄了似的。我做的事情是不是真的對呢？這樣一開始想起來我就變得非常心虛。」(上冊，頁 49)其實，真正的精神獨立從來就是殘酷的事，是一件需要親身經歷的事；沒有經歷這種殘酷的人，就不是真正獨立的人。一個人來到世上，如果他在精神上沒有經歷「孤兒」的階

⁶⁷ 杜思妥也夫斯基(F. Dostoevsky)著，耿濟之譯，《卡拉馬助夫兄弟們》(*The Brothers Karamazov*)(台北市：志文，1996年)，頁 297-298。

⁶⁸ 亞當·菲立普(Adam Phillips)著，陳信宏譯，《吻、搔癢與煩悶：亞當·菲立普論隱藏的人性》(*On Kissing, Tickling, and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*)(台北市：究竟，2000年)，頁 66。

⁶⁹ 「自由——然而——孤獨」(frei aber froh)是布拉姆斯(Johannes Brahms)獻給他的小提琴家好友尤阿幸的小提琴曲子。

段，他就永遠不能長大，成熟，發展起自己的世界，而只能是一個寄生蟲。⁷⁰

要成為自己，就要有這樣的孤獨，說出自己的重心，就能夠將自己跟沒有面貌的芸芸眾生區分。法蘭茲·卡夫卡的深刻就在於他利用故事中的靈魂的孤獨體現了現代人的孤獨命運。《饑餓藝術家》中的藝人禁食是因為「找不到喜歡的食物。」他在死前眼睛流露出堅定的光芒——他決定要繼續禁食下去。《在法的門前》的那位農民，為了進法的大門，在法院門口等了一輩子——進法院是我的權利，你不讓我進，我偏要進！《城堡》中的 K 為了在城堡居留，與城堡當局周旋了一輩子，不達目的，絕不甘休，他們都是誠實面對孤獨，為了自己的存在而進行馬拉松式的頑強的行動，固然從未勝利過，但也從未撤退過。

田村卡夫卡因著困境，產生求索的行動，他訓練自己習慣孤獨，面對孤獨，承認孤獨，努力讓自己成為最強悍的 15 歲少年。



⁷⁰ 殘雪著，《靈魂的城堡：理解卡夫卡》（上海：上海文藝，1999 年），頁 4。

第二節 流浪在漫無邊際的迷宮

尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche)在《善與惡的彼岸》第2章提到：「獨立自主，這是極少數人的事情——這是強者的特權。誰試圖這樣做，哪怕理由極其充分，但並非出於必須，那麼，這就證明他也許不僅僅是強者，而且是大膽到了頑皮的地步。他進入了一座迷宮，他把與生俱來的危險擴大了千百倍；其中一個並非最小的危險，沒有人目睹他在何處迷路，陷於孤獨，被寄居在良心中的某個米諾陶魯斯一片片地撕碎。」⁷¹

迷宮可以分成有形的迷宮和無形的迷宮。例如：希臘羅馬神話裡用來拘禁怪物的迷宮、波赫士所建造的時間迷宮……等。而在卡夫卡的小說裡面，主角常常有一種迷宮式的遊走，行程的起點，無論是城堡，無論是審判中的法庭，主角永遠找不到到底是誰發佈了宣判；而行程永遠沒有終點，因為誰也無法找到真正通往終點的正確道路。

當田村卡夫卡在無邊無際不知方向目標像是迷宮般的森林裡走著時，他開始思索，突然一段對話、突然一個記憶的急轉彎，都讓他掉入沒有答案的謎中。迷宮其實就是指內心世界。田村卡夫卡其實是在自身內部的異世界遊走，無窮無盡的通道是他內心深層的疑問：他開始在自己的內心尋索關於所謂自己這個存在是什麼？父親為什麼要殘酷的詛咒他？為什麼自己被母親拋棄？為什麼自己沒有被愛的資格？他感到絕望，就如同卡夫卡筆下的那隻為建造一個可以棲身的洞穴的小動物一樣，一旦行動開始，所面對的是那無止盡的、由於意識之糾纏所帶來的不自由，那不時防範的敵人在哪裡呢？其實，實際上根本沒有敵人，因為敵人就是自己，最後是牠把自己囚禁在自己所建造的，如迷宮一般的洞穴之中。

流浪在漫無邊際的迷宮中，只有在田村卡夫卡如實面對他與母親的愛／恨關係之後，他才能真正獲得個人的自由。

⁷¹ 弗德里希·威廉·尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche) 著，周國平譯，《悲劇的誕生》(*Die Geburt der Tragödie*)(台北市：貓頭鷹，2000年)，頁349-350。

第四章 逆轉：對自我身分的尋求

安吉羅(Maya Angelou)在其自傳《我知道籠中鳥為何歌唱》提到：

體驗成長就像「獨自一人被留在年輕無知的細索上，既能體會到決對自由之美，又能體驗到無所適從之危。只有極少的人能夠從青年時代倖存下來，絕大多數人屈從於含糊而又殺氣騰騰的成人世界的驅同性。」⁷²

成長小說是對於人成長的經歷和困惑的表現。因此，離開了正在成長的人物，成長小說就失去了表現的對象。少年作為人生一個普遍而且必然的階段，具有很強的文化隱喻性。成長意味著個人從他者和邊緣的地位走向文化的中心。少年成長的掙扎，源自於「內心」與「冒險」，此作為人類個體生命重要的過程，必然成為文學，尤其是小說，表現和探索的對象。「逆轉」是在「發現」事實之後，對於個人命運的改造、心路的轉換有了頓悟。盧卡奇(Georg Lukács)指出：「小說講述內心的冒險；小說內容是去發現自我的靈魂的故事，靈魂尋求冒險，為的是得到冒險活動的證明和考驗，並通過證明自我而找到它自己的本質。」⁷³

第一節 記憶與不朽

我離家出走的時候，默默地從父親書房帶走的東西，不光祇有現金而已。另外還帶了一張小時候姊姊和我兩個人並肩拍的照片。

這張照片是在什麼地方，什麼時候誰拍的呢？為什麼我看起來這麼開心的樣子？到底為什麼臉上會有那樣快樂的表情呢？為什麼父親手頭只留著這張照片？一切都充滿了謎。……我沒有去過任何地方的記憶。……我把那張舊照片放進皮夾裡。我沒有母親的照片。父親好像把母親的照片一張也不留地全丟掉了似的。(上冊，頁 11-12)

離家出走要做好應有的準備，心中必須揣度著哪些東西應該帶走，哪些東西應該就留下來？你必須有背包(行李)，和一些食物，最重要的，你還要有一筆錢。至少可以讓自己暫時過得去。除了這些外部規定的東西，還需要的是維持一種相對的穩定精神的東西，例如：照片。當田村卡夫卡看著自己和姊姊合照的照片時，姊姊的臉是以對照的連續關係接合起來：光和影，希望和絕望，歡笑和哀愁，信賴和孤獨，此處所預報的意思隱含了羅蘭·巴特(Roland Barthes)在《明室—攝影

⁷² 轉引自：芮渝萍著，《美國成長小說研究》(北京：中國社會科學，2004 年)，頁 14-15。

原出處：Maya Angelou, *I Know Why The Caged Bird Sings* (NY: Bantam Books, 1993), p.271.

⁷³ 盧卡奇(Georg Lukács)著，楊恆達編譯，《小說理論》(*Die Theorie des Romans*)(台北市：唐山，1997 年)，頁 62。

縱橫談》(*La Chambre Claire—note sur la photographie*) 中談照片說的話：「在這鬱悶的孤獨之中，某一張照片突然出現在我面前，那張照片使我的精神為之一振，而我也使那張照片有了生氣。」⁷⁴生氣即是生命，亦是存錄了自己賴以引導自我內在生命力的外在景物或人物的「某種意義」。

雖然田村卡夫卡並沒有去過任何地方的記憶，那樣的記憶被丟掉了，可以說在某種程度上就和自己產生了斷裂，羅蘭·巴特關於照片想說的是，「它(照片)既非『藝術』，也不是『消息』，而是『證明』，證明才是攝影始創範疇裡的東西。……我看到的這個東西曾經在那裡、在無限與那個人(攝影師或看照相的人)之間的地方存在過，但很快就被隔開了；它絕對存在過，不容置疑地存在過，但是已經被移走了。」⁷⁵也就是說，任何一幅相片，都可以算是一份出席證明。因此如果從照片本身的意義出發，那就是一種提醒存在。

而，田村卡夫卡的父親為什麼沒有留下任一張自己妻子的照片？是要抹去這個人「存在」的證明？是要抹去留下來的人的「記憶」？

在《不朽》中，原本被大家以為會當長壽寡婦的母親卻比早已有病在身的父親早死，在葬禮半個月後，女主角阿涅絲和妹妹去探望父親，卻發現父親坐在客廳的桌子面前，對著一堆撕碎的照片。妹妹不理解，以為父親是要撕毀母親的照片，面對妹妹的指控，父親始終一言不發，未作任何解釋。可是阿涅絲理解父親，因為那不單是母親的照片，更多的是父親自己的照片，她知道父親的動作是試圖要讓自己在別人的記憶中，在時間的痕跡中，在生活的歷程中抹去自己，從而期希可以得到最本源的自我。

當佐伯小姐要求田村卡夫卡離開那一邊的世界，田村卡夫卡卻說自己已經沒有可以回去的世界了，從出生到現在，他不記得自己有被誰愛過或需要過，也不知道自己能依賴誰，所謂原來的世界是沒有意義的。然而，佐伯小姐卻跟田村卡夫卡說，她需要，因為她需要他記得她。

這就是記憶。而不朽就是一個人在認識他的人的心中留下了記憶，成為歷史的一部分，是人類追求不朽的最高境界，不朽必與死亡相聯繫，不朽只能在死後宣告成立，意味著不朽永遠不是活著的人可以預先安排的事業，不朽的成立意味著不朽與不朽者永遠的分離。

⁷⁴ 羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，趙克非譯，《明室—攝影縱橫談》(*La Chambre Claire—note sur la photographie*) (北京：文化藝術，2002年)，頁30。

⁷⁵ 同上註，頁122。

第二節 存在的體驗與思索

「因為我已經這樣決定了。」我說。

「因為你已經這樣決定了。」叫做烏鴉的少年這樣說。

你已經不想被很多事情任意擺佈了。不想被搞得很混亂。你已經殺掉身為父親的人。已經侵犯身為母親的人。而現在又這樣進入身為姊姊的人。如果真有詛咒的話，你想主動去接受。想趕快結束這一連串的程式設定。也好早一刻把這重擔從背上卸下來。接下來再也不要做一個被捲進別人迷惑中的什麼人，而要以一個完全的你自己活下去。(下冊，頁 214)

田村卡夫卡在森林中的小屋，思念著遠方的佐伯小姐。後來他做了夢，他夢到了櫻花，他堅決地侵犯了櫻花。他不想再受命運的擺弄，他要主動迎向命運，然後結束這一切程式設定。只是他的疑問：「從現在開始百年之後，在這裡的人應該是每一個（包括我在內）都從地上消失，全部化為灰燼或塵土。想到這裡心情變得很不可思議。在那裡的一切事事物物都開始顯得很虛幻似的。……為什麼非要這樣拚命地活下去不可呢？」

追求一個存在、活下去的價值與理由是一個本質性的問題，因為是從本質性的問題出發，所以知道該從哪裡本質性的結束。能夠尋找一個意義活下去這是好的，而且也是不得不這麼做的。

田村卡夫卡在世界的那一邊與佐伯小姐的對話中充滿對外面世界的困惑和不解，他需要什麼樣的人、需要什麼樣的事一概不知，他說：「我不太明白活著這件事。」為了喚醒少年對存在，對生存的覺醒，佐伯小姐要他「回到」世界的這一邊，而且需要田村卡夫卡記著她。對此至少田村卡夫卡有強烈的什麼／意志存在他的裡面。其實佐伯小姐是要田村卡夫卡真正地從自己的內心活出來，這樣返回的他已不是原來的他，那個新世界將是他內心的忠實反映。一個看畫和聽風的聲音而活的世界。在那裡，畫和風，將在靈魂的對照下，回應著少年存在的疑問。而，村上春樹之所以少年為主角，就是因為少年還是「可變」的存在，他們身上類似價值觀和生活方式那樣的因素尚未牢固確立。

《玩笑》⁷⁶中的呂德維克說：「如同偽君子，我沒有一張真正的面貌，也沒有哪張不對的面貌。因為我還年輕，因為我不知道自己是誰，不知道自己希望是怎樣的人，所以會有多種面貌(儘管如此，所有這些面貌之間的差異使我畏怯，不完全堅持任何一種面貌，在這些面貌之下，我笨手笨腳，摸索著成長。)」

⁷⁶ 米蘭·昆德拉著，翁德明譯，《玩笑》(La plaisanterie)(台北市：皇冠，2006年)，頁 38-39。

第五章 敘事結構

在亞里斯多德的《形而上學》⁷⁷裡，四因說主要是他在因果關係中的一個探討的問題。亞里斯多德從看的見的、偶有的事物中，發現事物本身之所以成立，為何會從「無」到「有」的問題，而提出「四因說」，他認為一切現象間存在著連續性的互相依存⁷⁸，只要知道任何的事物都有四個最基本的因素，我們就能理解該事物，四因分別為：

- (1) 質料因(Material Cause)：構成事物的物質和基礎。
- (2) 形式因(Formal Cause)：事物的本質整體，因為凡具體事物必存在形式。
- (3) 動力因(Efficient Cause)：任何形式的來源，必有推動者的存在。
- (4) 目的因(Final Cause)：事物的旨意與目的。

事出必有因，有因必有果。將文學作品看成為一個生命整體，在觀照小說中人物的一言一行時，本研究嚐試著以這四因作為敘事結構的思考：質料因(素材選取)，形式因(所取的形式和表現)，動力因(作者的始初意念)，目的因(最終訴求，或變化的方向)。

⁷⁷ 亞里斯多德(Aristotelēs)著，苗力田等譯，《形而上學》(TA META TA ΦΥΣΙΚΑ)。(台北縣：知書房，2001年)。

⁷⁸ 同上註，頁64。

第一節 質料因：素材選取「Oedipus」原型—神話

村上春樹《海邊的卡夫卡》小說的情節是一個 15 歲的少年離家出走到一個遙遠陌生的地方，在一個小小的圖書館過了一段時間的故事。他的父親是位雕刻師，因詛咒其子會弑父且和媽媽和姐姐交合，這是 Oedipus 神話原型的故事。

一、 原型(archetype)

原型是集體潛意識(collective unconscious)所引發的基本象徵。

榮格(Carl G. Jung)在佛洛伊德(Freud)潛意識的基礎上進一步將意識區分成三個層次：意識(conscious)、個人潛意識(personal unconscious)、集體潛意識。其中，集體潛意識先於個體潛意識而存在，什麼是集體潛意識？

「集體潛意識」是運作在我們心靈中較深沉的潛意識，它無關乎文化、地域，是所有人類根本共通的經驗。⁷⁹

簡單來說，就是我們每個人的潛意識在很深的層面上是彼此互通、共有共享的。在這樣的觀點下，我們的意識是彼此獨立卻又彼此關聯的，我們共享著一個較大的意識資源，集體中的每個成員身上留下深刻的烙印並引發某種集體性或普遍性的情感，即使我們沒有覺察到。甚至，我們許多事看似是自我決定的，然而在整體的觀點下，我們其實是不由自主的，是被集體潛意識的動能帶著走的。這個動能，我們可稱之為「命運」。

那些為各時空都同具普遍意義的象徵，榮格稱之為「原型」。可以說，原型是指心理中的明確的形式的存在，它們總是到處尋求表現。也就是說，在我們的集體潛意識中，有一些共同而原始的的思考模式、行為或情感，有其各自完整的結構和屬性，也有一定的行為軌跡或意象。我們的行為和情感、思想也常是這些的再顯現。或許我們可以將原型解釋成我們的內在指引以了解，向內它變化為夢境、情感、慾望，向外它變為神話、傳說、和宗教、文化。

原型在古今中外、不同文化出現，不同領域的人們對於原型的描述和詮釋面向也各有不同⁸⁰：

宗教人士視原型為神祇，如觀世音菩薩、聖母瑪莉亞，是典型的母親原型；

⁷⁹ 同註 48，頁 7。

⁸⁰ 資料參考：卡爾·皮爾森(Carl S. Pearson)著，張蘭馨譯，《影響你生命的 12 原型：認識自己與重建生活的新法則》(*Awakening The Heroes Within: Twelve Archetypes to Help Us Find Ourselves and Transform Our World*) (台北市：生命潛能，1994 年)。

佛陀、上帝則是典型的父親原型。在一神論的宗教中，多種原型被看待成神的不同面向。而泛神論則發展出萬物皆有靈的看法，並有多位神祇來代表不同的原型。

理性主義者則視原型為內心的指標、象徵，人依其所運作的原型來詮釋或看待世界。比如說孤兒原型的人看待世界是冷漠、無情的；而天真者原型則戴著粉紅色的眼鏡來看待世界，對世界有不切實際的想像。

科學家視原型為生命的版本和真實的體驗，一如原型雖然超越個體的局限，但卻又具體呈現在我們每個人的身上。

而心理學家從夢、神話、藝術來研究原型。他們發現許多異種的文化中的共同性，並且歸納出人類的集體行為模式。

原型有強勁的繼承性、傳播性和無限生成轉換性。如同詞語、音符和幾何圖形，原型在不斷的組合排列中產生無窮的既似曾相識又陌生的語句、文章、音樂、圖案和繪畫。

二、 神話

傳統上，神話是與英雄冒險有關的無名傳說，包括與超自然的遭遇，以寓言形式解釋了世界，從而認可了社會的信仰和習俗。「古典」神話作為一組這種故事，持續塑造了西方文學和其他當代敘事，並構成了一般文化知識。⁸¹

尼采認為，沒有神話，就沒有希臘神話中的戴奧尼索斯酒神，也就沒有希臘悲劇。他在《悲劇的誕生》把阿波羅(Apollo)日神和戴奧尼索斯(Dionysus)酒神⁸²之間的對立、鬥爭看作是希臘文學藝術以及悲劇誕生的基礎。

神話供給了研究想像力的新方法。不僅弗洛伊德以為神話在某意義下是部族集體的夢；而神話和夢都根源自人的潛意識，潛意識有製造象徵的能力。兼及榮格把神話看作是藝術作品的源泉：原型在本質上就是一種神話形象。他說：「每一個意象都有著人類精神和人類命運的一塊碎片，都有著在我們祖先的歷史中重複了無數次的歡樂和悲哀的一點殘餘。」他分析和描述了神話眾多的原型，如再生原型、英雄原型、智慧老人原型等，對文學產生了重要的影響。

而坎伯進一步將榮格的論點運用在神話研究。根據坎伯的分析，諸神傳說與英雄冒險是所有人類個人成長必經的隱喻。以英雄戰勝怪物為例，英雄象徵「自

⁸¹ 彼得·布魯克(Peter Brooker)著，王志弘等譯，《文化理論詞彙》(*A Glossary of Cultural Theory*)(台北市：巨流，2003年)，頁259。

⁸² 在希臘神話中，二者又兼司藝術。同註71，頁107。

我」，怪物則象徵「自我的陰暗面」，整個主題象徵的是：每個人都必須發現並且克服內在的陰暗面，才能真正成熟長大。

蘇珊·郎格(Susanne K. Langer)寫著：「傳說，神話，與神仙故事，本身並非文學，它們絕非藝術，只是幻想；然作為幻想，它們是藝術的當然材料。」⁸³

三、 神話—原型

弗萊在其《批評的解剖》著作中將榮格的「原型」概念引入文學批評，認為原型是「典型的反復出現的意象」⁸⁴。

他也受到弗雷澤⁸⁵的啓示，著手在神話中探尋構成神話的普遍模式，在〈文學的原型〉一文曾提到：

神話是一種核心性的傳播力量，它使儀式具有原型意義，使神喻成為原型敘述。因此神話就是原型，雖然為了方便起見，我們在提到敘述時說神話，在提到意義時說原型。⁸⁶

他從原型象徵中發現人類文學作品中普遍存在的最深層的意義，認為文學具有本體性，都是「由人類的希望、欲求和憂慮構成的神話世界中寫成的。」他尋求把文學作品聯繫在一起的文學本質屬性，而原型（或神話）就是文學本質屬性的基本。「文學產生於神話」，「文學是神話性思維習慣的繼續」，「因此，神話模式——即有關神祇的故事……是一切文學模式中最抽象、最程式化的模式。」

從神話世界著手原型研究，就敘事而言，神話是對一系列行動的模仿，這些行動接近或處於慾望的可以意料的極限。希臘文學以神話原型的力量影響著後世西方文學，神話創作世世代代都在延續著，並且在不同的歷史情境，時常以不同的面貌重複呈現。

四、 Oedipus

在《海邊的卡夫卡》中，田村卡夫卡離家出走的原因不是外部世界的某種誘惑，而是有個預言變成影子似的跟著他，也就是希臘悲劇 Oedipus 式預言：他將會殺死父親，且與母親和姊姊交合。原型中 Oedipus 遭遇到的考驗，無所避免地

⁸³ 轉引自：衛姆塞特(William K. Welmsatt)等著，顏元叔譯，《西洋文學批評史》(*Literary Criticism: A Short History*)(再版)(臺北市：志文，1995 年)，頁 651-652。

⁸⁴ 諾思羅普·弗萊(Northrop Frye)著，陳慧等譯，《批評的解剖》(*Anatomy of Criticism*)(天津：百花文藝，2006 年)，頁 526。

⁸⁵ 詹姆斯·喬治·弗雷澤 (James George Frazer)，著有《金枝》。

⁸⁶ 弗萊著，葉舒憲編譯，〈文學的原型〉，《神話—原型批評》(西安市：陝西師範大學，1987 年)，頁 15。

發生在田村卡夫卡身上。

尼采以為透過悲劇，我們可以得到了一種「形而上的慰藉」⁸⁷(metaphysical comfort)，這是對於人類生命和命運的想像，而非理論理性的想像，透過一種投入具體情境的身體的真實行動，身體的想像不再只是停留在表面的話語和形象上，而是在行動中投入並認識不同的生命語彙和形象。

古希臘文化對人類命運與生存境況的特別關注，在這些為人們所熟知的希臘神話主題中，尤以 Oedipus 主題成為各個時代諸多戲劇家使用最多的神話題材之一，並以自己的生命體驗和自身的藝術理念對其進行再創造，巧妙地演繹著希臘神話傳統，既始終如一地繼承核心情節，又大量增刪、易形一般情節，借助 Oedipus 透過行動揭露了、促成自己的真實身世和命運的悲劇，展現和寄寓著他們對人生存在意義的思考和對現實悖謬的反抗。亞里斯多德就在《詩學》的第 11、14、16 章中稱譽 *Oedipus the king* 是悲劇的典範。

Oedipus the king 是索福克里斯(Sophocles)的戲劇傑作。索福克里斯的一生可說是一帆風順，經歷了雅典由興盛到衰敗的全部歷程，可是他的戲劇並不討論生活可愛，Oedipus 挖出雙眼的慘忍的畫面令許多人深刻，「蘇(索)福克里斯為困苦的人生深思，造成了他寫悲劇的冷靜，因此這位幸運的人，他竟然這樣寫道：『不曾誕生是最好的』。」⁸⁸

源自古希臘神話和傳說中的 Oedipus 故事，此劇運用了「晚著手點」的方法，著手點之前的事件從 Oedipus 誕生開始，在劇中，他是一個被遺棄的嬰孩，因為其父 Laius (Thebes 國王) 年輕時曾經劫走國王 Pelops 的兒子 Chrysippus，因此遭到詛咒：神諭表示他會被兒子所殺死，為了逃避命運，Laius 刺穿了嬰兒的腳踝 (oidipous 在希臘文的意思即為「腫脹的腳」)，並將他丟棄在野外等死。後來被撿拾到他的牧人送給 Corinth 王國的 Polybus 國王扶養而成為王子；長大後的 Oedipus 被告知神諭：他將會弑父娶母，因此他離開 Corinth 王國，逃離其實是養父母的身邊，自我放逐流落異鄉，他以為自己逃過詛咒，卻在旅途上因欲通過一條窄路時，與路人甲（其親生父親 Thebes 國王）和其隨從相爭起衝突後，失手將其打死；後來在通往 Thebes 城的途中，他解開危害 Thebes 城的人面獅身怪獸 Sphinx 的謎，被擁戴為王，成為 Thebes 新的國王(因為舊王失蹤)，是以 Oedipus 順理成章接收這個王國，並娶其原來的王后 Jocasta，他一點兒也不知道他在旅途上殺的陌生人竟是自己的親身父親，而與他同床共枕的美麗的王后原來是他親生的母親，於是這可怕的詛咒被實現：弑父娶母。就在此時，命運之神降災於他的臣民，瘟疫蔓延，人民痛苦不堪。最後，他得知自己正是災禍之源，他終其一

⁸⁷ 同註 71，頁 84。

⁸⁸ 葉泰北主編，《希臘的悲劇——伊狄帕斯王及其他》(香港：第六共同藝術協進社，1982 年)，頁 70。

生想要逃避的命運，卻是一步步將自己推向這宿命，便自刺雙目，離開 Thebes 流浪而去。

弗洛伊德 (Sigmund Freud) 透過這個神話故事來闡示其醫學上的臨床發現，那就是人的成長過程，在幼兒時都有戀母 (父) 歷程的存在，一種想要獨佔母親而與最大威脅者——父親爭鬥的現象，這個男孩戀母現象被弗洛伊德稱為 Oedipus complex。(而女孩產生戀父妒母的「戀父情結」稱為 Electra complex。) 在弗洛伊德的眼中，戀母 (父) 情結是這樣的實在且深刻的烙印每個人的存在中，因為在「自己」、「母親」與「父親」這三者的結構關係是命定的。Oedipus 的故事是屬於悲劇體裁 (tragedy)，而亞里斯多德 (Aristotle) 認為悲劇的功能是喚起「憐憫與恐懼」，它要在人類的潛能中喚起驚異和敬畏的感覺。並且在充滿敵意的世界面前彰顯或暗示對人價值的肯定。他在《詩學》裡表示：「最好的悲劇都取材少數幾個家族的故事，例如，阿爾克邁恩 (Alkmaïōn，為報父仇而殺母)、俄底浦斯 (伊底帕斯)、俄瑞斯忒斯 (Orestēs，也是為報父仇而殺母)、墨勒阿格羅斯 (Meleagros，因殺父而被母親殺死)、蘇厄斯忒斯 (Thuestēs，他與自己的兄弟阿特柔斯的妻子通姦，爾後阿特柔斯烹煮了蘇厄斯忒斯的兒子)、忒樂福斯 (Telephos，與母親結婚) 以及其他不幸遭受過或做過可怕之事的人的故事。」⁸⁹

羅蘭·巴特說：「作者已死。」安伯托·艾可說：「一切的閱讀，都是誤讀 (misreading)。」不同的人對同一個文本的理解與詮釋各有不同，有很多可能的開展，而不同的闡釋，本來就是藝術區別於信息的一個特點。在現代文學理論裡，「誤讀」是一種創造性的校正，每一個讀者都可能透過「讀」而再次詮釋了作品，從積極方面來說，人們對認知物件的誤讀有可能是一個啟動想像力、創造靈感的過程。

Oedipus the king 像是鑽石，在不同角度或亮度下綻放出不同的光芒。層出不窮的理論或詮釋，引起很多深刻且豐富的聯想，弗洛伊德的「Oedipus Complex」，可以視為一個最有名的例子。「Oedipus Complex」是弗洛伊德理論的基本概念之一。弗洛伊德認為，Oedipus 具體呈現了那種每個男性與生俱來的弑父娶母的本能，而本劇的震撼力，正由於觀眾或讀者，都懼怕自己遭受 Oedipus 同樣的命運。

「神話創作世世代代都在延續著，並為使自身適應各種變化的迫切需要而不斷變化；當遠古的幽靈隱匿起來的時候，他們仍有可能在大眾傳播媒介裏重新出現。」⁹⁰ 村上春樹將少年離家的宿命巧妙地導入了 Oedipus 神話。在小說中，村上春樹易形了 Oedipus 主題：把故事原型子弑父娶母，換成隱喻式的少年以生靈

⁸⁹ 亞里斯多德 (Aristotelēs) 著，陳中梅譯註，《詩學》(Peri Poiētikēs)，(台北市：臺灣商務，2001 年)，頁 98。

⁹⁰ 張政文、張弼主編，《比較文學：文學範圍內的比較研究》(北京：社會科學文獻，2001 年)，頁 78。

進入中田先生的身體殺死父親，在夢中與姐姐交合，以叫做烏鴉的少年的意識和母親交合，完成命運的詛咒；Oedipus 主題故事情節的背後，是村上春樹用來探討人類生存意義的思想載體。它揭示的是少年面對命運的某種可能，不僅僅在於記錄其旅程，更重在隱喻式的對話，是少年精神求索的產物。



第二節 形式因：所取的形式與表現

佛斯特(E. M. Forster)表示小說就是敘說故事⁹¹，所謂小說結構，指的是呈現整個「故事」敘事的形式／表現而言。結構的作用和目的，在呈現「故事」的發展、即呈現「故事」起伏、迭宕、高潮的形式或方式。

一、形式

村上春樹《海邊的卡夫卡》就故事背景的結構來說，分成兩個並置的世界，三個故事線索，依順序是：一是 15 歲的少年田村卡夫卡搭長途巴士離家出走的軸線，以這個線索來貫串全部的故事；二是美國陸軍情報部的報告書，此線索主要是連接第三條線索，是聯結入口石頭和神秘的世界的關鍵；三是在第 6 章出現的新線索，是尋找失蹤的一歲三毛貓的老人中田先生的軸線；三條故事線索交替出現，最終變成兩條線索，然後情節產生交集，合為一個完整的故事。

就人物的貫穿與因果關係而言，則是一個從頭到尾跨越五十多年、帶有奇幻詭譎故事特質的小說，一共分為 49 章，奇數章基本上是用第一人稱寫實手法講述田村卡夫卡的旅程，偶數章則是用第三人稱帶有魔幻手法展現奇妙老人中田先生的旅程。

在情節線索的連結上，在《海邊的卡夫卡》上冊第 6 章，一個初老(約莫 60 多歲)的老人跟貓大塚先生的對話：

「嗯，那麼，你說你是……中田先生嗎？」

「是的，我叫中田。貓先生，您呢？」

「名字忘了。」黑貓說。「以前不是完全沒有過，不過後來那東西變得不太需要，所以就忘了。」……

中田先生點點頭，沉默了一會兒。然後說：「那麼我可以稱呼您貓先生為大塚先生嗎？」……

「不過，你身為一個人類，說話方式有一點奇怪喲。」大塚先生說。

「是的。大家都這樣說。可是我中田就只會這種說話方式。平常說起話來，就會變成這樣。因為我頭腦不好，並不是從前一開始頭腦就不好的，是小時候遇到一個事故，後來頭腦才變不好的。我連字都不會寫。書和報紙也不能讀。」

⁹¹ 佛斯特(E. M. Forster)著，李文彬譯，《小說面面觀》(*Aspects of the Novel*)(新版三刷)(台北市：志文：2000 年)，頁 61。

和第 4 章中根據美國情報中軍醫的報告：

「只是叫做中田的男孩子在經過一個晚上之後，意識仍然沒有恢復，第二天被送進甲府的大學附屬醫院。據說後來又立刻被移送到軍方的醫院去，總之在野沒有回到這個村子來。那個孩子後來怎麼樣了，到最後都沒有人告訴我們。」

此二處暗示連接了第二條線索和第三條線索的關係，我們可以知道這個頭腦不好，又具有和貓對話能力的中田先生就是當初去野外實習，遇到不明事故，唯一沒有馬上醒來，之後行蹤不明的孩子。只是當初的男孩中田是 9 歲，現在這個中田似乎已經是個老爺爺，敘事的時間不只來回跳插，還倒敘。

第二個線索連結的地方在第 21 章，第一條線索和第三條線索情節的發展重疊產生較明顯的交集，在這之前，三條線索都是單純的進行發展。

世界知名雕刻家，田村浩一(5*歲)，在東京都中野區野方的自家住宅書房死亡。30 日下午，被定期去幫忙做家事的婦人發現。田村先生全身赤裸地趴倒，地上到處是血，有爭執的痕跡，顯見是他殺。犯案所使用的凶刀，是從廚房拿出來的，還留在屍體旁邊。

首先，報紙刊出雕刻家田村浩一被刺殺。這個事件有關係到：第一，死者是雕刻家田村浩一，就是田村卡夫卡的父親。而在第 9 章第一條線索描寫到田村卡夫卡 5 月 28 日莫名昏倒在神社附近，卻不知道在哪裡染上的血跡。

要命要命，你到底在哪裡沾上那麼多血？你到底做了什麼？可是你什麼也不記得了。你自己的身體似乎看不到傷痕，除了左肩的疼痛之外，並沒有什麼像樣的疼痛。所以沾在那上面的血，不是你自己的血。那是別的什麼人所流的血。……

第二，是中田先生在第 16 章爲了找三毛貓小胡麻跟隨著一隻大狗到了一間氣派的屋子，在那裡有一個自稱 Johnnie Walker 的人，他專門殺貓，收集貓的靈魂要作一隻特別的笛子，他需要中田先生懷著恐怖和憎恨，斷然殺掉他。他在中田先生的面前一肢解貓，甚至吃掉貓的心臟，中田先生在被刺激下，爲救遲遲貓咪咪小姐和小胡麻，以刀子刺殺了 Johnnie Walker 的脈落發展下來。

雕刻家田村浩一和 Johnnie Walker 是否爲同一人？於是這是第一條線索與第三條線索的連結。

第二條線索結束於第 12 章。1946 年帶領小學生發生神秘集體昏倒事件的老師岡持節子，在 1972 年寫了一封信給當時協助軍方作調查的軍醫：

……在率領孩子們上山的前一夜，我夢見了我丈夫。在黎明前。出征到戰地去的丈夫來到我夢中。那是一個非常具體有關性愛的夢。有些夢往往生動得分不出是夢是真的界線來，那個夢就是這樣。……

我醒過來時，周遭還是昏暗的，我心情變得非常奇怪。身體沉甸甸的，腰的深處還能感覺丈夫性器的存在。……說來令人見笑，我就那樣自慰起來。當時我感覺到的性慾實在太強了，為了鎮定下來只好那樣做。

然後我騎腳踏車到學校去上課，帶著孩子們往「飯碗山」出發。……

登上山，進入目的地的森林裡，大家正要開始踩蘑菇時，突然我的月經來了。並不是該來的時期。……

我指示孩子們暫時在那裡休息一下，自己一個人走進森林深處去，用帶來的幾條手巾做應急處理。出血量很多，我非常混亂，不過心想在回學校以前這樣應該勉強可以撐得過去吧。

可是過一會兒忽然一留神時，卻看見一個男孩子手上不知道拿著什麼，正向我這邊走來。是叫做中田的男孩子。是的。就是事件後意識沒有恢復、長久住院的孩子。那孩子手上拿著的，是染有血的我的手巾。我倒吸一口氣。不相信自己的眼睛。因為，我已經把那丟到很遠的地方，孩子們應該不會去的地方，就算去了應該也看不到的隱密地方。這是當然的。因為以女性來說，那是最羞恥、最不願意讓人看到的東西。為什麼他會發現呢？我真不明白。

一留神時，我正在打那個孩子，中田君。我抓著他的肩膀，用手掌打在他臉頰上好幾次又好幾次。也許他有喊叫什麼。我混亂了。明顯地失去了自制力。我想我一定感到深刻的恥辱，深受打擊。過去我一次也沒有打過孩子。可是在那裡的不是我。

一留神時，孩子們全體都在直直地注視著我。有人站起來，有人還坐著，臉都朝向我這邊。臉色鐵青站著的我，被打得倒在地上的中田君，和染有我的血的手巾，就在孩子們眼前。

我正沉浸在憤怒、膽怯、羞恥中。我哭了。不出聲地安安靜靜地哭了。

然後孩子們的集體昏睡開始了。

岡持節子對中田使用暴力，是以回應到第4章精神醫學教授所說的集體催眠的兩個要素之一：「板機」（那直接的「板機」必須由集團全體，在幾乎同時間體驗到才行。）這封信作為第二條線索發展的最後交代，將所有過去的事件都交代清楚。此後故事的發展成為雙線在進行。

另外，第22章的中田先生在殺了 Johnnie Walker 之後，決定去四國這件事是個關鍵，這與田村卡夫卡這第一主軸線索更加緊密。在這一章中，對中田先生的性格和為什麼這樣也有了更清楚的了解。

中田先生自從在山梨線的山中發生那奇怪的事故之後，就回到東京的學校。可是雖然意識和身體能力恢復了，卻喪失了一切記憶，而且讀書寫字的能力也無論如何都無法恢復。既不能讀教科書，也沒辦法接受測驗。以前學過的既得知識毫不留地完全喪失，對於抽象事物的思考能力大幅降低。雖然如此總算讓他畢業。雖然上課所教的東西幾乎都無法理解，不過雖然不懂卻能在教室角落裡安靜坐著。老師說的話都能乖乖的聽。不會給任何人添麻煩。所以老師多半可以忘記他的存在。也就是說雖然是所謂的「客人」，卻不會成為「包袱」。(上冊，296-297 頁)

另外，中田先生在這章的最後提到 B29 的飛機：「困難的事情中田也不懂。不過美國有叫做 B29 的飛機。那個在東京丟了好多好大的炸彈，中田因為這個而到山梨縣去。在那裡生了病。」和第 2 章老師帶著班上小孩上山去採蘑菇時，看見的閃光：「我想大概是上午 10 點多一點的時候，天空非常高的地方看得見銀色的光。是銀色鮮明的閃光。對，沒錯是金屬反射的光。那閃光花了相當長的時間慢慢地，在空中從東邊往西邊移動。我們想大概是 B29 吧。我們以前也看過幾次 B29 的編隊，能在那樣高的空中飛行的飛機只有 B29 而已。……不過那看起來不是大編隊，而是只有一架在飛而已，所以覺得有一點奇怪。(上冊，頁 20-21)也是證明那時昏迷的 9 歲中田小孩和 60 歲的中田先生連在一起線索。

此後的情節發展是以一個殺人事件分別處理兩條線索，一邊是 Johnnie Walker 被中田殺死之後，要尋找入口的石頭，然後關閉入口；一邊報紙上出現田村卡夫卡的父親田村浩一的死亡訊息，田村卡夫卡是否殺了田村浩一？若是，命運的不可避，他完成了弑父的詛咒，再來與可能是母親的佐伯小姐和可能是姐姐的櫻花交合。

二、表現

(一) 隱喻

就像村上春樹其他大多數小說一樣，《海邊的卡夫卡》有很濃的隱喻成份，如歌德（Johann Wolfgang von Goethe）的名言：「世界的萬物都是隱喻。」就連陳述本身的這句話也是個隱喻。隱喻是什麼？在英文中，metaphor 源自於希臘詞源：「meta」（改變）和「pherein」（載有、具有），合起來有「傳遞」的意思。只要記住：隱喻是事物以影射、類比的方式傳達出來；只要記住：隱喻的意義並不存在於自身之中，而存在於解釋之中；只要記住：隱喻的解釋預設了一種字面意義要被摧毀，則我們即能體認到波赫士說的，「隱喻重要的是產生的效果，也就是要讓讀者或是聽眾把隱喻當隱喻看的效果。」⁹²

1. 烏鴉

故事是從〈叫做烏鴉的少年〉開始。

叫做烏鴉的少年說：「可是再怎麼說你都才十五歲而已。說得保留一點，才不過剛剛開始。這個世界上有很多是你從來沒看過的東西。有的是現在的你無法想像的東西。」

我們像平常那樣在父親書房的古老沙發上，並排坐著。叫做烏鴉的少年很喜歡這個地方。他最喜歡這裡面的各種小東西。現在他就把一個蜜蜂形狀的玻璃紙鎮拿在手中玩弄著。當然父親在的時候他是不會靠近的。

故事開篇的引子〈叫做烏鴉的少年〉，15 歲的少年和叫做烏鴉的少年的對話，以這作為開場白，拉開故事的序幕。全書共有兩個章節的標題叫做〈叫做烏鴉的少年〉，明顯與其他以序號為標題的章節不同。「叫烏鴉的少年」雖然指稱是一隻烏鴉，但是它不是客觀存在物，不具固定形態，只是存在於觀念中。它無處不在，忽隱忽現，說著一些既充滿理性又含有隱喻的語言。從田村卡夫卡離家出走，到最後獲得新生，它都相伴左右，有時候他隱藏在 15 歲少年的身後某個地方，有時候他是回應少年思想裡的一個聲音，幫助田村卡夫卡解答內心的問題。

村上春樹使用「烏鴉」是否隱喻著什麼？

(1) 烏鴉作為預言的隱喻

……那看起來又像路，又像表面是路但其實並不是路的樣子。一股濃重的綠色氣味中一切事物的定義變得曖昧起來。正當的東西和不正當的東西混合在一起。頭上一隻烏鴉發出尖銳的叫聲。非常尖銳。那或許在向我發出

⁹² 同註 34，頁 34。

警訊也不一定。……我的呼吸聲在耳邊聽來出奇地大聲。就像從世界的盡頭吹來的隙風似的。……可能會迷失正確路途的恐怖感突然向我襲來。烏鴉又在正上方頻頻尖銳地啼叫。好像是跟剛才同一隻鳥，發出同樣的訊息似的。(下冊，頁 210)

烏鴉天性喜鳴，叫聲比較乾燥，充滿某種攫取的企圖，多半是某處散發出死亡氣息的緣故。有些時候，烏鴉聚集在樹林上，在黑夜中顯得比黑暗的背景更黑，就像黑暗的使命被提前傳達出來。在百科全書中，烏鴉被描述成強大、善於高空飛行以及可以做出各種高難度動作的禽類；在神話傳說中，烏鴉通常被描述成有魔法的動物；在詩歌中，烏鴉一般指稱陰晦、突然光亮的東西，烏鴉這黑色的大鳥是想像力的隱喻，如前述所提的艾倫·坡詩〈大烏鴉〉，奧地利詩人特拉克爾 (Georg Trakl) 詩中也經常寫到烏鴉，如〈給孩子埃利斯〉 (To the Boy Elis)⁹³，和史蒂文斯 (Wallace Stevens) 的〈觀看黑鳥的十三種方式〉 (Thirteen Ways of Looking at a Blackbird)⁹⁴。

烏鴉的死亡和預言的形象成為文學中的原型隱喻。烏鴉在《海邊的卡夫卡》隱喻可以在意識與潛意識之間溝通無礙的生物。

(2) 烏鴉作為少年卡夫卡自己的隱喻

「沒有人可以幫助我。至少目前為止沒有人幫助過我。所以只能靠自己的力量活下去。因此有必要強起來。就像離群落單的烏鴉一樣。所以我才給自己取名為卡夫卡。『卡夫卡』在捷克語裡是烏鴉的意思。」

卡夫卡在捷克語裡是烏鴉的意思，在布羅德著的《卡夫卡傳》中有如下的記述：卡夫卡 (Kafka) 這個姓氏源自捷克語——準確的拼法是 Kavka——字義是「鵪哥」⁹⁵，大英百科全書所查到的「鵪哥」資料是體長約 25 公分，黑色有光澤，翅有白斑，肉垂黃色，嘴和腳橙色的擬八哥，籠養的能模仿人說話⁹⁶，另在《卡夫卡傳》95 頁提到卡夫卡創作的《在農村舉行婚禮的準備》小說中，主人公名字叫拉班 (Raban)：「這裏，通過卡夫卡與拉班這兩個語言學上相似的名字，也就與『自我』有了關係。」，布羅德在注釋中提到：「卡夫卡 (Kafka) 這個詞，要記住是『寒鴉』的意思。而拉班 (Raban) 則與德語中的 Rabe，也與英語中的 raven (烏鴉) 相似。」⁹⁷

⁹³ Georg Trakl, Daniel Simko, "Autumn Sonata: Selected Poems of Georg Trakl" (2nd Rev ed) (Moyer Bell Ltd., 1998), pp. 95-97.

⁹⁴ 原詩可參考 2006.05.25 取自 <http://www.cs.rice.edu/~ssiyer/minstrels/poems/620.html>。

⁹⁵ 馬克斯·布羅德 (Max Brod) 著，湯永寬譯，《卡夫卡傳》(台北市：麥田，2000 年)，頁 20。

⁹⁶ 摘自《大英簡明百科》知識庫光碟，中文版由遠流出版公司出版發行。

⁹⁷ 同註 95，頁 119。

無論是烏鴉，無論是八哥，都是村上春樹藉著這種鳥會模仿人聲而運用卡夫卡／烏鴉／聲音的一種隱喻意圖。

其實叫做烏鴉的少年可以說就是田村卡夫卡自己，或者說是他自己內心的另一種思想的聲音，也是他想像更成熟、更冷靜的自己，可以鼓舞、可以指引、有時認可，甚至在自己詞窮時可以跑出來幫助完成高深的對白，「他」存在於田村卡夫卡的幻想世界中。在第二個出現的〈叫做烏鴉的少年〉中，叫做烏鴉的少年和田村卡夫卡一同進入森林中的「入口」，叫做烏鴉的少年離開田村卡夫卡，飛向 Johnnie Walker 進行正面的衝突，而 Johnnie Walker 似乎是田村浩一身上的「叫做烏鴉的少年」的角色，一個要殺死父親，一個自己不想活。

叫做烏鴉的少年作為田村卡夫卡的隱喻，還可從下面這句話發現：「靈魂脫離我這個僵硬的軀殼化作一隻黑色的烏鴉，停在庭園松樹的高高枝頭，從那裡眺望坐在簷廊的 4 歲的我自己。」(下冊，頁 256)所以，「叫烏鴉的少年」這隻烏鴉的隱喻，既具投射田村卡夫卡本身，又具有超現實的象徵性。

(3) 烏鴉作為是佐伯小姐死去的男朋友的隱喻

「哦。」她有點佩服似地說。「那麼，你是烏鴉囉。」

「是的。」我說。

是的，叫做烏鴉的少年說。(下冊，頁 133-134)

佐伯小姐以類夢遊的方式和田村卡夫卡相交，因為田村卡夫卡就是她死去的戀人。田村卡夫卡是以佐伯小姐死去的戀人的意識和她相交。這是個藉著夢來重逢的古典文學例子。

因為，在小說中叫做烏鴉的少年一直是以一個年紀較長的姿態在和田村卡夫卡說話。他給予田村卡夫卡各種建議，警告，安慰，嘲諷與批評。

佐伯小姐在 20 歲時死去的戀人，這個在小說中沒有名字的人，綽號叫做烏鴉。在佐伯小姐所創作的〈海邊的卡夫卡〉的歌詞中：「卡夫卡坐在海邊的椅子上」出現卡夫卡這個名字。而那幅油畫的畫面所呈現的就是佐伯小姐的戀人坐在海邊的椅子上。這些都是佐伯小姐以卡夫卡代稱自己的戀人的線索。其實「這個叫做烏鴉的少年就是那死去的 20 歲的少年」。佐伯小姐問田村卡夫卡：「那麼，你是烏鴉囉。」在田村卡夫卡回答：「是的。」之後，「是的，叫做烏鴉的少年說。」就是那死去的 20 歲的戀人對佐伯小姐身分的相認。

佐伯小姐以夢遊的方式與田村卡夫卡交合的隔天晚上，她以現實沒有睡著的她來找田村卡夫卡。兩人一起到海邊散步。

「可是事實上我在高松，和佐伯小姐談戀愛。」

「沒那麼順利噢。」

我伸出手摟著她的肩膀。

你伸出手摟著她的肩膀。

她靠在你身上。然後時間又再流過很久。

「你知道嗎？很久以前我做過跟這完全一樣的事情。在完全一樣的地方。」

「我知道。」你說。

「你怎麼會知道？」佐伯小姐說。然後看看你的臉。

「因為我那時候在那裡。」……

你用雙手抱住她，抱緊她，親吻她。在你的手臂中，你感覺到她身體的力氣慢慢放鬆下來。……

「你為什麼死了呢？」

「沒辦法不死啊。」你說。

你和佐伯小姐走過沙灘回到圖書館。……什麼也沒說地在床上擁抱。幾乎和昨夜相同的事情，幾乎和昨夜同樣地反覆。……

佐伯小姐離開之後留下淚濕的枕頭。你一面用手撫摸著那濕氣，一面望著窗外的天空逐漸開始泛白。耳邊傳來遠方烏鴉的啼聲。(下冊，頁 107-108)

田村卡夫卡和佐伯小姐坐在當初佐伯小姐的戀人也曾經坐過的海邊的椅子上。當田村卡夫卡：「我伸出手摟著她的肩膀」，下一句便馬上替換人稱為「你伸出手摟著她的肩膀」。這個「你」，就是卡夫卡以第一人稱看著叫做烏鴉的少年摟著佐伯。佐伯小姐還問「你」說：「你為什麼死了呢？」在這裡的「你」就是佐伯死去的戀人，烏鴉。

她閉上眼睛，左右手的手指合起來放在桌上。然後好像放棄了似地再張開眼睛。「你到底是誰？」佐伯小姐問。「為什麼很多事情你都知道得那麼清楚呢？」

我是誰呢？這個佐伯小姐應該一定也知道的。你說。我就是〈海邊的卡夫卡〉。是你的戀人，也是你的兒子。是叫做烏鴉的少年。而且我們兩個人都沒辦法自由。我們正處於巨大的漩渦中。有時是在時間的外側。我們在某個地方曾經被雷打過。沒有聲音也看不見形體的雷。

那一夜，你們再一次擁抱。……你在假設之中。在假設之外。在假設之中。在假設之外。……這時候你變成了另外一個人，變成了另外的什麼。你在另外的某個地方。(下冊，頁 138)

另外一個線索是在佐伯小姐來到田村卡夫卡所住的圖書館的房間內(之前是那 20 歲的少年的房間)，田村卡夫卡問起那幅畫的事。佐伯小姐回答他：「是一

個當時寄住在甲村家的年輕畫家畫的，他在畫這幅畫的時候，我一直在旁邊看著。一面在旁邊看著，一面半開玩笑地提出各種要求。……當時我才 12 歲。而且畫中的男孩也是 12 歲。」(下冊，頁 105)，而在佐伯小姐死掉之後，進入了「入口的世界」和在那裡的田村卡夫卡見面，她要求田村卡夫卡帶著那幅〈海邊的卡夫卡〉的畫。她說：「那幅畫本來就是你的東西喲。」「因為你在那裡面哪。而且我在你旁邊，看著你。」(下冊，頁 317)於是叫做烏鴉的少年就是佐伯小姐死去的戀人，佐伯小姐的戀人因為在東京死的不明不白，死的毫無價值。他的靈魂留有太多的遺念，因此一直徘徊在這世界中，這個就是「靈薄獄」(limbo)⁹⁸的概念。最後，選擇進入了卡夫卡的體內，成為卡夫卡的「一部分」，也就是那個「叫做烏鴉的少年」。就像 Johnnie Walker 進入了田村浩一的身體一樣。

2. 迷宮

「我們所居住的這個世界，經常都跟別的世界比鄰而居。如果很注意的話，你某種程度可以踏進那個世界。也可以從那裡安全地回來。可是如果超越某一個地點時，就再也出不來了。會不知道回程的路怎麼走。那是個迷宮。你知道迷宮這東西剛開始是從什麼地方發想的嗎？」

我搖搖頭。

「以現在所知，迷宮這個概念，最初是古代美索布達米亞的人創造出來的。他們拉出動物的腸子——或許有時是人的腸子——以那形狀來預卜命運。並讚賞那複雜的形狀。所以迷宮形狀的基本原型是腸子。也就是說迷宮這東西的原理在你自己的內部。而且那跟你外部所有的迷宮性是互相呼應的。」

「隱喻。」我說。

「是的。相互隱喻。你外在的東西，是你內在東西的投影；你內在的東西，是你外在東西的投影。所以你往往，可以透過踏進你外在的迷宮，而踏進設定在你自己內在的迷宮。很多時候這是非常危險的。」

「就像進入森林的糖果屋裡去的漢斯和葛雷特一樣。」(下冊，頁 187-188)

在這裡的森林，終究也是我的一部分哪——我從某個時候開始採取了這樣的看法。我正在自己的內部旅行著。就像血液正順著血管旅行一樣。我現在眼睛所看到的正是我自己的內部，看起來像是威脅的，只有我心中所有的恐怖的回音而已。那邊所張開的蜘蛛網就是我心中所張開的蜘蛛網，頭上正在鳴叫的那些鳥就是我自己所飼養的鳥。這種印象在我心中產生，並且逐漸生根下去。(下冊，頁 254-255)

⁹⁸ 所謂靈薄獄，就是橫在生與死的世界之間的中間地帶。靈薄獄普遍地認為是靈魂將要去的地方。

《海邊的卡夫卡》可以說整部小說就是由無數隱喻構築的巨大迷宮。

村上春樹在 2002 年 10 月 14 日為《世界盡頭與冷酷仙境》俄文譯本寫的序言中說道：「我們的意識存在於我們的肉體之內，我們的肉體之外有另一個世界。我們便是活在這種內在意識和外在世界的關係性之中。這一關係性往往給我們帶來悲傷、痛苦、迷惘和分裂。但是——我認為——歸根結底，我們的內在意識在某種意義上是外在世界的反映，外在世界在某種意義上是我們內在意識的反映。也就是說，二者大概作為兩面對照鏡子發揮著各自作為無限 metaphor（隱喻）的功能。這種認識是我所寫作品的一大 motif（主題）」⁹⁹。

人類進入對自身所處境地不確知的狀態，彷彿身處在一座又一座沒有出口的迷宮，迷宮是隱喻人類心靈自我追循的途徑，是無形的不著痕跡無明確線索的，沒有所謂的開始或結束的一個旅程，在找尋出路的過程中同時也對自身所存的記憶、想法與思維有著不確定性，無邊無際地漫步徘徊遊盪感受一些矛盾自我辯駁內在衝突及喃喃自語的過程是最珍貴的體驗，想像力的參與讓旅程變成一段獨一無二的當下。

卡夫卡的「城堡」的世界被稱為是「迷宮」，但是作品本身究竟到哪裡為止是夢，到哪裡為止是醒過來後的世界，是不清楚的；在巨大迷宮中的人，嘗試探尋所處世界的真偽虛實，理解這是個什麼樣的世界？企圖尋找相反、矛盾與相似的世界間交會的節點。

班雅明在〈說故事的人〉中提及，「一個人要得到有益的勸告，得先敘說自己的故事。編織在實際生活經驗中的勸告，便成為智慧」¹⁰⁰。班雅明在敘說故事時，擺脫一切解釋，不斷將自身經驗重複、纏繞交織在文本之中，將其意念化為思維圖像，彷彿一座座有形與無形的迷宮。每一迷宮中的個體都是迷宮的一部分。當讀者進入他所構築迷宮般的文本時，即參與其中，並將自我投射於情節之中，接受最嚴苛的省視。村上春樹所寫的就是一個這樣的大型迷宮，設了許多謎，但是都沒有答案。

故事中的迷宮，是一種隱喻。關乎少年對自身生命的意義的存亡。迷宮首尾相連，形成環狀結構，成也在井，敗也在井。它象徵著一種生存方式，抑或是別的。這種隱喻，是多義的、含糊的，因而更有迷宮色彩。

⁹⁹ 2006.05.28 取自：

http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/book/2005-12/05/content_3878899.htm。

¹⁰⁰ 班雅明(Walter Benjamin)著，林志明譯，《說故事的人》(The Storyteller)(台北市：台灣攝影工作室，1998 年)，頁 23。

(二) 意象 (imagery)

意象是物象＋意思，通過寫作：為物件創造出特殊的意義來。

1. 海邊的卡夫卡

「海邊的卡夫卡」是書內不斷重複出現、不斷挪移的意象(imagery)和象徵(symbol)，以不同的意義出現。是故事中的油畫，也是故事中的人，是佐伯小姐創作的歌曲，也是最後交給卡夫卡的希望。

(1) 〈海邊的卡夫卡〉是一幅畫，也是少年探索身世記憶的本體。

「那幅畫本來就是你的東西喲。」

「我的東西？」

她點點頭。「因為你在那裡面哪。而且我在你旁邊，看著你。很久以前，在海邊。風吹著，雪白的雲飄浮著，季節總是夏天。」(下冊，頁 317。)

(2) 〈海邊的卡夫卡〉是佐伯小姐 19 歲時創作的歌曲。

當你在世界的邊緣時
我正在死寂的火山口
站在門影邊的是
失去了文字的語言。
月光照著沉睡的蜥蜴
小魚從天空降下
窗外有意志堅定
站崗的士兵們。

(重複)

卡夫卡坐在海邊的椅子上
想著推動世界的鐘擺
當心輪緊閉的時候
無處可去的斯芬克斯的
影子化作刀子
貫穿你的夢
溺水少女的手指
探尋著入口的石頭
撩起藍色的裙襬
看見海邊的卡夫卡

(3) 海邊的卡夫卡是田村卡夫卡，也是叫做烏鴉的少年。

我就是〈海邊的卡夫卡〉。是妳的戀人，也是妳的兒子。是叫做烏鴉的少年。

2. 入口的石頭

在高松車站兩個人下了車。走進車站前面的烏龍麵店，兩個人一起吃了烏龍麵當午餐。……

「怎麼樣，中田先生，地點是不是就在這一帶呢？」

「地點對了。那麼，接下來要做什麼？」

「我想找入口的石頭。」(下冊，頁 17)

古人藉由儀式賦予石頭的種種不可思議的魔力，弗雷澤在《金枝》¹⁰¹中提到：在馬達加斯加有一種抵制命運動盪不安的辦法，就是把一塊石頭埋在沉重的房基下面。

星野青年遇到桑德斯上校，桑德斯上校告知星野青年入口的石頭的位置。入口的石頭被放在神社森林內的一座破廟中，是一個荒涼的、不引人注目的場所。入口的石頭形狀如一張圓餅，唱片一樣大小，白白的平平的。雖然表面看起來普通，但是擁有神奇的力量。在作品中，這種超自然力量，本質上否定了神的魔力，否定了神的存在。星野青年認為神社內的任何東西，都不可以移動，因為那都具有神的力量，他擔心拿了入口的石頭會有報應。桑德斯上校卻否定一切神秘的東西，否定神的存在，甚至表明，「戰前本來被視為神的天皇，接受了佔領軍總司令道格拉斯·麥克阿瑟將軍『不要再當神』的指示之後，就說『是的，我已經是普通人了』，日本的神，就是可以這樣調整的。」

所以，入口的石頭是塊特殊的石頭，實質上是說，石頭沒有神力，只是形而上學的觀念存在物，直白的說是情節發展的「媒介」。只有入口的石頭被打開，才能進到村上春樹所寫的森林，也就是世界的邊緣，是一個神秘世界。

(三) 象徵 (symbol)

兩個人什麼也沒說地從岩石上慢慢站起來，拿起三八式步槍。然後互看一眼之後，就在我前面帶頭開始走起來。

「為什麼我們現在還要背著這種沉重的鐵塊呢？你也許會覺得奇怪。」高個子的回過頭來對我說。「一點用處都沒有。而且連子彈都沒裝。」

「換句話說，這是個記號。」強壯的那個沒有看我這邊就說。「我們所離

¹⁰¹ 弗雷澤(J.G. Frazer)著，汪培基譯，《金枝：巫術與宗教之研究》(The Golden Bough)，(台北市：桂冠，1991年)。

開的東西，和我們所遺留在那邊的東西的記號。」

「所謂象徵是很重要的東西。」高個子說。「我們碰巧帶了槍，穿著這樣的軍服，所以在這裡還是繼續接下類似步哨的角色做。職務。那也是象徵所引導出來的東西。」(下冊，頁 263)

象徵(symbol)，通常是一個具體的意象或物體，由於其本身特性或意義上的關聯，而代表或指涉另一個更大的意義，或較抽象的觀念。¹⁰²

1. 穿越象徵的森林¹⁰³

村上春樹經常世界邊緣的概念，他的主角幾乎每一個都是在「這邊」的邊緣，隨著一個「什麼」而探究「那邊」。這邊的世界和那邊的世界存在著入口，入口有時候是井，例如：《發條鳥年代記》；入口有時候是希臘某個小島，例如：《人造衛星情人》；而《海邊的卡夫卡》的入口是森林。

「……進入森林的時候一定要非常小心噢。一旦迷路就會出不來。」

「我會小心。」

「第二次世界大戰開始前不久的那段期間，帝國陸軍的部隊正好就在這一帶做過大規模的演習。……」

「因為軍方來要求，我曾祖父就把山借給他們。……可是當幾天的演習結束後點名時，卻有兩個士兵不見了。他們在森林中散開後，還全副武裝就那樣消失了。……始終沒找到這兩個人。」

「我們所居住的這個世界，經常都跟別的世界比鄰而居。如果很注意的話，你某種程度可以踏進那個世界。也可以從那裡安全地回來。可是如果超越某一個地點時，就再也出不來了。(下冊，頁 186-187)

森林其實象徵少年田村卡夫卡的內在世界，就像但丁《神曲》裡令人驚心的森林，或是霍桑的《年輕的布朗先生》¹⁰⁴發現他妻子的秘密黑松林。當田村卡夫卡抱著放棄自己的心情，想就此被森林吞噬，在另一個平行的時間裡，入口的石頭被星野青年打開了。於是「衛兵」的出現與帶領，他來到「世界的邊境」。就在那裡他又再分別遇見 15 歲和 50 歲的佐伯小姐。

¹⁰² 張錯著，《西洋文學術語手冊：文學詮釋舉隅》(台北市：書林，2005 年)，頁 283。

¹⁰³ 波特萊爾(Charles Baudelaire)〈Correspondances〉的詩句：L'homme y passe à travers des forêts de symboles。2006.05.21 日取自：<http://www.doctorhugo.org/synaesthesia/ baudelaire.htm>

¹⁰⁴ 納撒尼爾·霍桑(Nathaniel Hawthorne)著，皮爾斯編，姚乃強等譯，《霍桑集：故事與小品(上卷)》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，1997 年)，頁 304-320。

2. 圖書館的象徵

對田村卡夫卡說，「閱讀有一種現實感，覺得各種各樣的知識一個接一個被我吸入體內。」他覺得閱讀是真正的自由，更是自己與自由世界的契合點。

在村上春樹的小說中，圖書館是獨一無二裝載記憶的容器。甲村紀念圖書館，在故事中不僅僅是供人閱讀的場所，在經過了一連串的事件後，它變成了田村卡夫卡及大島先生的共有的回憶，就如同大島先生說：「世界是隱喻，田村卡夫卡，不過，對你而言和對我而言，只有這家圖書館什麼隱喻都不是。」

圖書館、森林等若隱若現的象徵性地點將人物中每個人的使命、目標、命運聯接在一塊。少年進入森林這一迷宮尋思命運與自身的關係，可最後，卻連一點生存希望都絕滅。直到走出森林，回到圖書館，決定成為新世界的一部分，象徵以新的自己回到原點重生。

（四）反諷 (irony)

「大島先生，我周圍一連發生了各種事情，其中有些是我自己所選擇的，有些事情是我完全沒有選擇餘地的。可是這兩種之間的區別，我已經搞不清楚了。換句話說，我原來覺得是自己選擇的事情，其實好像是在我選擇以前，就已經被決定會發生的事情。我覺得我只是把不知道誰事先在什麼地方決定的事情，就那樣照著做了而已。不管自己怎麼去思考，不管多麼拼命努力，我覺得都是沒有用的。不，應該說，甚至反而越拼命努力，會覺得自己變得越來越不像自己。自己好像逐漸遠遠脫離自己的軌道似的。而且那對我來說是非常難過的事情。不，也許應該說是非常害怕才更接近吧。這樣開始想時，常常覺得身體像要縮起來似的。」

「就算是這樣，換句話說就算宿命注定了你的選擇和努力最後都將歸於徒勞，你確實還是你，不是你以外的任何人。你以你的身分實實在在地往前走。不用擔心。」

我抬起頭望著大島先生的臉。他的說法不可思議地具有說服力。「你為什麼這樣想？」

「因為裡面有所謂的 irony。」

「irony？」(上冊，頁 278)

irony 是一種語言寫作方式，其真正的意圖被文字或情境的字面意義隱藏或抵觸。口頭上的反語不論是用說的或用寫的，都是因事件是什麼樣子或該是什麼樣子之間的對比意識而產生。戲劇反語則是在戲劇作品裡被期待和該發生事件之

間的不一致，這仰賴戲劇結構更勝於其所使用的文字，通常由觀眾對結局預設立場所創造，但這跟角色自身並不一致。¹⁰⁵

當然死掉以後，到別的世界去，也許在那邊當一個普通的中田先生開始變成會讀字了也不一定，可是在這個世界的期間，卻到最後都無法讀字。不但如此，中田先生最後所做的事情，相反的，卻是把字燒掉。把上面所有的許許多多的語言一字不剩地送進虛無中去。真諷刺。(下冊，頁 274-275)

《海邊的卡夫卡》中的反諷，有逃避命運卻完成預言的田村卡夫卡，意識是男性，生理卻為女性的大島「先生」，因為怕失去，卻自己捨棄不可捨棄的東西的佐伯小姐，最愛佐伯小姐卻又以殘酷預言兒子的父親，識字者不看書的星野先生，看著書卻不識字的中田先生。

希臘悲劇中因為命運和環境的關係經常產生反諷，例如卡珊卓(Cassandra)，她是希臘神話中特洛伊最後一位國王 Priam 的女兒，為阿波羅神所愛，被賜予預知未來的能力，但因她不肯委身於阿波羅，神明翻臉了，因為不能收回恩賜，所以為使這份恩賜毫無價值：他詛咒她的預言無人相信。每一次她告訴特洛伊人未來的事，他們根本不聽，她預言特洛伊城會陷落，但沒人理她，她注定永遠知道未來的苦難，卻無法避免。後來分配戰利品時，把她歸給阿格曼農(Agamemnon)，之後一起被殺害。

¹⁰⁵ 同註 96。

第三節 動力因(作者的初始意念)

米蘭·昆德拉曾經表示過，好的、真正的小說應該是參與歷史的。村上春樹曾經在 1995 年日本發生的「沙林毒氣」之後，以報導文學紀錄事件中的受害和加害者¹⁰⁶，他在該書透露自己的內在隱願：「我想更了解日本這個國家。」也許是因為這樣，在《海邊的卡夫卡》似乎隱約可以嗅到這樣的意味，小說以一種悖論式的變奏形式呈現，他巧妙地運用其個人的村上春樹式語言在自己的小說當中演奏著，也因此讀者對於其中究竟有無秉持著何種理論則眾說紛紜。

另外，村上春樹在自己專為《海邊的卡夫卡》開設的定期網站中自述：這是一部「綜合小說」味道的作品。也就是說，在這個故事中，喜歡村上作品的人都可以找到自己熟悉之處。故事中的主角和過去最大的不同點在於，村上春樹將主角的年齡設定在 15 歲，因為他過去的主角幾乎都是 2、30 歲的成人，都是某種程度上已經定型的人物。而村上春樹希望通過 15 歲少年的眼睛來描繪這樣一個世界。因為少年，是「可變」的存在，他們身上類似價值觀和生活方式這樣的因素尚未牢固確立，可以把自己變成任何一種樣子。

村上春樹運用大量非現實一般的情節與現實相交融，來表達卡夫卡式的荒誕和無法理喻，同時破除線性因果而以「懸念」替代傳統小說的給予解答，利用故事人物受外在世界對內部心理的撞擊，人物抽離和歷史時間的延續性，從而直接地體驗現實的衝突，並進入每一個處境的存在性，越過「我」存在的界線跨越到另一個無法預知的緯度，揭露個人存在對生命意義和周圍世界的不確定與焦慮。

¹⁰⁶ 1995 年 3 月 20 日日本地下鐵發生了由奧姆真理教所主導的「沙林毒氣事件」。之後，村上春樹訪問數十位受害者，寫成《地下鐵事件》一書。為取得公正平衡的報導，村上春樹的《約束的場所——地下鐵事件Ⅱ》特地訪問了奧姆真理教多位信徒，將年輕人的不安心理，以及易受控制的靈魂表達出來。對於受害和加害的兩造，他以相同的方法模式，傾聽當事人的說法，貼近更趨事實的真相。

第四節 目的因(最終訴求，或變化的方向)

所有時代的所有小說都關注自我這個謎。您只要創造一個想像的存在，一個人物，您就自動地面臨這個問題：我是什麼？通過什麼抓住這個我？這是一個基本問題，小說這個東西就是建立在它上面。¹⁰⁷

人為什麼要活著？

「活著」這件事。不如說是關於「空空洞洞的人生」這件事。空空洞洞的人生就像中田先生說：「所謂空空的，就像一棟空房子一樣。一棟沒有上鎖的空房子一樣。如果想進去的話，任何東西任何人，都可以自由地進出那裡。中田非常害怕這個。」(下冊，頁 121)這件事不只是常常將頭腦不好，沒有記憶掛在嘴邊的中田先生而已。其實，書中每個人似乎都在一一確認自己是過著空洞的人生。

「中田忽然想到，這個叫做中田的人到底是什麼？」(下冊，頁 116)

「中田不只是頭腦不好。中田是空空的。這是現在這時候才知道的。中田就像是一本書也沒有的圖書館一樣。從前不是這樣的。中田心中也有過書。雖然一直想不起來，不過現在想起來了。是的。中田以前跟大家一樣是個普通人。可是從某個時候發生了某件事情，結果中田才變成一個像空空的容器一樣的人。」(下冊，頁 117)

當大島先生發現佐伯小姐已經死了，雖然他知道這樣的日子一定會來臨，可是當真正發生了，實際和已經成為死者的佐伯小姐兩個人單獨留在安靜的房間裡時，他的心非常乾澀。

我是需要這個人的，大島先生想。也許是為了填補我心中的空白，我需要這個人的存在。可是我卻無法填滿這個人所懷抱的空白，到最後的最後，佐伯小姐的空白依然只是她自己的東西。(下冊，頁 251-252)

田村卡夫卡一個人孤零零的小心翼翼的走進森林的深處時，感覺到自己這樣的人非常空虛，就像大島先生說過的那樣彷彿變成「空心人」了似的。他心中有個很大的空白。而那空白正在一點一點膨脹中，把他心中所殘存的內容逐漸吞食下去。他認真想，如果能把所謂自己這個存在抹殺掉該多好，他拋掉原本做記號找方向的一切，也把自己的某些東西丟掉。他邁步踏進森林的核心而去。

星野青年說：「只要活著，我就是什麼東西。大自然就是這樣成立的。可是不知不覺之間卻已經不再那樣了。活著，我變成什麼東西都不是了。這真奇怪。

¹⁰⁷ 同註 4，頁 17。

人是為了活下去才被生下來的，不是嗎？然而，我卻覺得越活下去內容越喪失，變得只是個空空洞洞的人似的。而且往後很可能越活下去，我還會變成更空洞更沒價值的人。」

在電影《藍色大門》中男主角張士豪說：「總會留下什麼！留下什麼，我們就會變成怎樣的大人……」，成長中的少年在三年，五年之後，會變成怎樣的大人呢？很多人看不見自己。很多時候，不知不覺中被扭曲了，被壓扁了，就變成了「怎樣的大人」。星野青年 25 歲，佐伯小姐 50 歲，中田先生 60 多歲，不過仍然沒有比 15 歲的少年更清楚活下去的意義。

田村卡夫卡的疑問是：「從現在開始百年之後，在這裡的人應該是每一個（包括我在內）都從地上消失，全部化為灰燼或塵土。想到這裡心情變得很不可思議。在那裡的一切是事物物都開始顯得很虛幻似的。……為什麼非要這樣拚命地活下去不可呢？」追求一個存在、活下去的價值與理由是一個本質性的問題，因為是從本質性的問題出發，所以知道該從哪裡本質性的結束。能夠尋找一個意義活下去這是好的，也是不得不這麼做的，至少卡夫卡有強烈的什麼／意志存在他的裡面。這個意義要建立在哪裡呢？命運的齒輪已經推動，就好比作品中的「入口的石頭」。他們都在道路上痛苦、掙扎著，承擔著自我的罪過。終點在哪裡呢？無人知曉。



第六章 成長中的引路人和敘事中的解圍之神

米蘭·昆德拉在《生命中不能承受之輕》中說到小說角色的由來：作品中的人物不像生活中的人，不是女人生出來的，他們誕生於一個情境，一個句子，一個隱喻！¹⁰⁸

《海邊的卡夫卡》中的人物，無論是頭腦不好但是可以跟貓溝通說話的中田先生、擁有女性身體結構，意識卻是男性的「大島先生」，都像是書中另一個神秘的人物——在小巷兼當皮條客的桑德斯上校所說的一般，一切都只是個「觀念」。

「不過只有一件事情可以確定。那就是事情的發展好像逐漸開始往這一帶集中過來的樣子。你的這條線，跟那個謎樣老人的那條線，正要往這一帶的某個地方交叉起來。」（上冊，頁156）

各種事件就是這樣同時發生。每當在Z區發生一件事，在A、B、C、D、E區也發生另一件事。每個角色有各自不同的，尋找存在的故事。然而，每個人所走過的風景，每擁有的每一段關係，除了成為各自的經驗，支撐自己繼續運作，也可能影響著他人。就有如蝴蝶效應的經典譬喻所述：「巴西一隻蝴蝶煽煽翅膀，就會在德州造成一場暴風」。也就是書中荻田先生所說的：「這就叫做關係性。」「像這樣的關係性一個一個累積起來，自然就產生所謂的意義了。關係性累積很多之後，那意義就更加深了。」「……不管對象是什麼，人只要這樣活著，就跟周圍的一切東西之間自然地產生意義這回事。……」「簡單說就是這麼一回事。中田先生這個人，和中田先生有關的事物之間，一定會產生聯繫。」

第一節 成長的引路人：大島先生，櫻花

成長小說中的少年的出走，既不是像神話英雄那樣為了履行職責踏上征途，也不是像童話故事般的「漢斯」因為偶然出門而有的奇遇，而是受到某種壓迫或是誘惑所致。他與現實中生活的人接近，少年在確立自己的角色和生活方向的過程中，既想有超我的表現又受自我慾望的控制，沒有人能夠拯救他，但是一定都會受到一些人的影響、指引和幫助。而所謂成長引路人也就是扮演著引領、影響或是陪伴少年成長探索的方向的角色。大島先生和櫻花在田村卡夫卡的旅程也就提供這樣的陪伴。

¹⁰⁸ 同註31，頁268。

一、大島「先生」

大島先生是田村卡夫卡的伙伴，他向田村卡夫卡揭示著生活的真諦，大島先生的原則是，一個人必須真誠地生活，對他人，對自己。也因為大島先生對於音樂的感悟、文學的思辯、世界觀的見解和分享，使得田村卡夫卡的性格也才鮮明起來，也給田村卡夫卡許多新的聯想、新的感受、以及對新世界的包容能力，賦予培養他堅強活下去的必備種種。也是因為大島先生的關係，田村卡夫卡才得以進入森林。

關於大島先生，村上春樹在《海邊的卡夫卡》中安排了兩位挾著「女性主義」旗幟的女子來到甲村圖書館，在逛了圖書館之後，以審視挑剔的態度找來館員大島先生，用指責的語氣質問批評：為什麼圖書館的廁所是男女合用？圖書以作者分類上架，為什麼男作者的書總是排在女作者的前面？對於兩位女子咄咄逼人的指控，大島先生以不疾不惱的態度回應，這樣反而惹惱了這兩位女子，於是她們說大島先生是「男性化的男性的 pathetic 歷史例子。」

「不管怎麼樣，妳所說的事情根本就錯了。」大島先生以沉穩的聲音，但是斷然地說。「我可不是什麼男性化的男性的 pathetic 歷史例子。」

「什麼地方有什麼根本上的錯誤，能請你說明得容易了解嗎？」矮個子的女子挑戰地說。……

「首先第一點，我不是男性。」大島先生宣布。(上冊，頁 248-250)

被女子斥為是「男性化的男性的 pathetic 歷史例子」的大島先生，掏出駕駛執照表明自己生物上的「女性身分」，兩位女子和讀者「根本」上的認知在這裡有了驚人的轉折：**原來大島先生根本不是「先生」！**以性別來說大島毫無疑問是女性(有陰道，但是乳房幾乎長不大，月經從來也沒有來過)，不過意識卻完全是男性，她／他在精神上是以一個男性生活著(雖然沒有雞雞和睪丸)，所以事實上她／他喜歡男人，而且性行為是使用肛門。也就是說，大島的狀態是無法以常模套上男性或女性的性徵。而大島「先生」的「先生」究竟是原本的文本就有其意？或是翻譯者所加？

翻譯以錢鍾書所言的話：一國文字和另一國文字之間必然有距離，譯者的理解和文風跟原作品的內容和形式之間也不會沒有距離，而且譯者的體會和他自己的表達能力之間還時常有距離。從一種文字出發，積寸累尺地度越那許多距離，安穩到達另一種文字裏，這是很艱辛的歷程。¹⁰⁹

以第一次大島登場的句子來看：

¹⁰⁹ 錢鍾書，〈林紓的翻譯〉，收錄於劉靖之主編，《翻譯論集》(修訂三刷)(台北市：書林，1998年)，頁 302。

日文原文爲：

玄關を入ってすぐのところにカウンターがあり、そこに座っていた**青年**が荷物を預かってくれる。僕はリュックをおろし、サングラスをとり帽子をとる。

「ここに来るのは初めて？」と彼はたずねる。リラックスした静かな声だ。どちらかというと高い声だが、滑らかで、耳ざわりのところはまったくくない。

僕はうなづく。声がうまく出てこない。僕は緊張している。そんな質問されることをまったく予期していなかったのだ。

彼は長い削りたての鉛筆を指のあいだにはさんだまま、僕の顔をひとしきり興味深そうに眺める。消しゴムのついた黄色いの鉛筆だ。**小柄な整った顔だちの青年**だった。ハンサムというよりは、むしろ美しいと言ったほうが近いかもしれない。白いコットンのボタンダウンの長袖のシャツを着て、オリーブ・グリーンの子ノパンツをはいて¹¹⁰

時報賴明珠的翻譯：

一進入玄關的地方立刻有個櫃檯，坐在那裡的**青年**要幫我把行李寄存起來。我把背包放下來，摘下太陽眼鏡脫下帽子。

「第一次來這裡嗎？」他問。輕鬆而平靜的聲音。雖然聲音算起來是比較高的，但是圓潤，聽起來一點都不刺耳。

我點點頭。無法順利發出聲音。我很緊張。完全沒有預料到會被問到這樣的問題。

他手指之間還夾著削得常常的鉛筆，好像興趣很濃似地一直盯著我的臉。那是附有橡皮擦的黃色鉛筆。**個子小容貌端正的青年**。與其說是英俊，或許不如說是美麗還更貼切吧。穿著白色棉質扣領長袖襯衫，橄欖綠斜紋布棉長褲。都沒有一絲皺紋。頭髮有點長，一低頭時前髮就會掉到額頭，偶爾會像想起來似地用手把那往上撩。襯衫袖子往上折到手肘的地方，看得見白皙修長的手腕。纖細的細框眼鏡和他的臉形很搭配。胸部戴著寫有「大島」的小塑膠名牌。他跟我所知道的所有圖書館員都不一樣。(上冊，頁50-51)

大陸林少華的翻譯：

跨進門廳，馬上見到服務台，坐在那裏的**青年**給存了東西。我放下背囊，摘下太陽鏡，拉掉帽子。

「來這裏是第一次？」他問。聲音輕鬆而沉靜。相對說來，音量頗高，但

¹¹⁰ 村上春樹，《海辺のカフカ》（東京：新潮文庫，2002年），頁72-73。

流暢平滑，絲毫不覺刺耳。

我點頭。聲音發不出。我很緊張。根本沒料到給人這樣問。

他指間夾著剛削好的長鉛筆，饒有興味地打量了一陣我的臉。鉛筆是黃色的，帶著橡皮。**青年個頭不高，眉清目秀。**與其說漂亮，或許不如說美麗更為確切。上身穿一件白色棉質扣領長袖衫，下面一條橄欖綠粗布褲。上下均無皺紋。頭髮偏長，低頭時前發擋住額頭，他不時突然想起似的用手一撩。襯衫袖挽在臂肘，手腕細細白白。眼鏡框纖細精緻，同他的臉形十分諧調。胸前別著寫有「大島」字樣的塑膠胸卡。同我知曉的任何圖書館員都不一樣。¹¹¹

原文用的就是「青年」，依照日本最具權威之廣辭苑解釋：日文的「青年」大部分是指 14、5 歲至 24、5 歲的男子，而日文的「彼」一定是男性的第三人稱（他），女性的日文第三人稱是「彼女」（她），因為大島在文中的外形被描述是偏男性化的，外表看起來就像普通年輕男子，村上春樹以田村卡夫卡少年的觀點去看此人，當然以為是個男的青年。

日文原文為：

「あなたが案内するんですか？」

大島さんは微笑む。「僕はただの手伝いだよ。佐伯さんっていう女性がこの責任者で、つまりは僕のボスだ。彼女は甲村家の親戚筋にもあたるんだけど、その人が案内する。とても素敵な人だよ。君もきっと気に入ると思うな」¹¹²

時報賴明珠的翻譯：

「是由你來導覽帶看嗎？」

大島先生微笑著。「我只是個助手。有一位佐伯小姐是這裡的負責人，也就是我的老闆。她也是甲村家的親戚，由她來導覽。是一位非常好的人。我想你也一定會喜歡。」（上冊，頁 53）

大陸版本林少華的翻譯：

「您當嚮導嗎？」

大島現出笑意：「我不過是幫工。有位叫佐伯的女士是這裏的負責人，即我的老闆。她也算是甲村家的親戚，由她當嚮導。人非常到位，你也必定

¹¹¹ 2006.05.16 取自：<http://www.cunshang.net/book/kafuka/7.htm>。

¹¹² 同註 110。

原文中的**大島さん**，賴明珠翻譯成大島先生，林少華則直呼大島，日文中稱呼的對應詞，不管男女，在姓名後面都會使用「さん」來稱呼對方或第三者(並無性別區分)，如果是男的就翻成某某先生，女的就翻成某某小姐，日文在這裡是很曖昧的，村上春樹巧妙運用這個語文的曖昧成功模糊大島的性別，這對翻譯者而言是很困難的挑戰！但是，若依前後文義和原文接下來的說話語氣是屬於日本男性說話語法，用田村卡夫卡的眼光而言，大島對他而言還是一個有男性外表的人，所以賴明珠將之翻譯為大島先生，應是蠻適當。

「我就是這樣一個人，所以過去在很多地方，在各種意義上受到歧視。」大島先生說。「被歧視是怎麼回事，那是多麼地深深傷害人，只有受過歧視的人才能了解。疼痛是各自的事情，事後會留下各自的傷口。所以在要求公平或公正的這一點上，我想我也不落後任何人。只是，令我覺得更厭煩的是，那些缺乏想像力的人。就像 T. S. 艾略特說的《空心人》(*The Hollow Men*)(附錄有全詩)那樣。那缺乏想像力的部分，空虛的部分，明明只是以無感覺的稻草屑塞滿而已，自己卻沒有發覺，還在外面招搖的人。而且把那無感覺，以空虛的語言排列出來，還要勉強推銷給別人的人。」

「對想像力不夠的人，你如果一一認真去理會他們的話，你有幾個身都不夠應付，對嗎？」(上冊，頁 253-254)

威廉森(George Williamson)對艾略特 '*The Hollow Men*' 有很詳盡的注解¹¹⁴。詩人艾略特所說的空心人完全是在強調言說者內心的空虛。這個言說者被描寫成一個稻草人，空有眼睛，卻沒有靈魂，頭腦裡塞滿了稻草，聲音「完全沒有意義，像風吹在乾草上」，然後在一陣嗚咽聲中結束。

因之，若以兩位女性主義所稱「歧視主體」來說，大島先生究竟是歧視男人還是女人呢？當然，兩位女子有其正當性的義憤，然而村上其實是要藉大島先生錯亂的身分說明世界上恐怖的並不是什麼，而是他討厭憎恨有些人自以為是的告訴其他人什麼是正確的，什麼事不正確的，就像是「缺乏想像力的空心人」，他們大肆招搖以「空虛的語言排列出來」說這個道那個，而且缺乏想像力所對應的命題即是「獨斷獨行」、「空洞的用語」、「被竄奪的理想」、「僵斃的組織」等暴力，其所形成的真實即「傷害」。其實要勉強人接受世界上最恐怖的並不是什麼，而是這些空心人他們扭曲的行為，令本來受傷害的人更受傷害，讓人一看便感到厭惡。他們認為自己做著天公地義的事，卻無法察覺自己可怕的小氣和不寬容。

¹¹³ 同註 111。

¹¹⁴ George Williamson, *A Reader's Guide to T.S. Eliot* (New York: Syracuse, 1998), pp. 155-62。

二、櫻花

村上春樹安排田村卡夫卡邂逅櫻花的最大目的無非是要實現之後的預言，並且替初到異地的田村卡夫卡提供一個精神上的支持。田村卡夫卡有一個比他大 4 歲的無任何血緣關係的姐姐，因此，他遇上的任何一個年齡和姐姐相仿，經歷差不多的女孩都可能是他的姐姐，那麼這裡的姐姐或者是假說，或者是隱喻，而他無論是夢裏也好，現實也好，確實都有和她交合的欲望，僅以他來說，一切都以隱喻的方式運行著。他沒有親手殺父，卻以某種方式，驅使中田先生代之動手；櫻花不是他的親生姊姊，卻是視之如親姊的人，最後卻在夢中被卡夫卡強暴；佐伯小姐是個 50 歲的女人，卻因為種種假設，最後也與之交合。



第二節 敘事中的解圍之神：中田先生，星野先生，桑德斯上校

村上春樹除了對希臘悲劇「伊底帕斯」的原型運用，還包括中田先生，桑德斯上校等人的神秘設置。

村上春樹曾在《挪威的森林》中提及希臘戲劇或羅馬戲劇中沿留下的一種的戲劇手段「解圍之神」(deus ex machina)¹¹⁵。

Deus ex machina 是拉丁文，原指古代劇場中將神怪送上舞臺的機關。¹¹⁶其他許多說法是：「機器神」、「機械神蹟」、「舞台機關送神」……等，是指讓神或者無法解釋的事物來處理戲中的劇情。當戲劇矛盾衝突到高潮，或是可能當時的劇作家們寫作時常常會遇到情節前後抵觸、故事走進瓶頸的情況，該如何解決？這時從舞臺上方緩緩就出現一個神，或是宙斯或是其他主管這方面的神靈裁判一切，專門消除劇情衝突或使主人公擺脫困境，化解矛盾，使所有不合理的事情變得合理。戲劇邏輯基於一種信念：人自身無法解決矛盾，只有靠神靈來超脫。中國古代的戲劇，劇情無法發展時，菩薩就會顯靈，也一般所謂的「做戲無法，出個菩薩」。

一、空空的中田先生是「心不化妝」的人

中田先生便是承擔著這樣一個使命，成為田村卡夫卡的解圍之神。小說的另一條線索講的是中田先生殺死 Johnnie Walker，使得田村卡夫卡得以最大程度地免受「殺害父親」道德和律法的制裁，爾後，中田先生發揮其神秘力量尋找「入口的石頭」，擔負起扭轉乾坤的使命，讓田村卡夫卡最終能順利進入森林，不久，他在安靜的睡眠中死去。

中田先生在所謂的現實世界裡，顯得弱智無能，那是因為他在第二次世界大戰讀小學的期間，經歷一次神秘的意外昏迷事故，事故過後，卻只有當時 9 歲的中田一人在昏倒後沒有即刻復原，而昏迷清醒後的中田記憶消失了，也喪失了所學的知識和讀寫能力，影子變成只有普通人的一半濃淡，「作為乾乾淨淨的一片空白」，但卻有了與貓溝通對話的能力，長大後成為手工藝人，與世無爭的生活在表面的現實中，因為這樣的簡單，中田先生可說是一個心不化妝的人。而他非一般的思維方式，卻改變周圍人對人生的看法，和他接觸的人，莫不借他的眼光看到另外一個完全不同的世界。

¹¹⁵ 希臘三大悲劇作家之一的尤里皮底斯，在米地亞劇中讓空中降下來的一隻神龍，帶走了為愛殺人無數的米地亞。據說是第一個採用 deus ex machina 的戲劇。

¹¹⁶ 彼得·A·安傑利斯(P. A. Angeles)著，段德智等譯，《哲學辭典》(The HarperCollins dictionary of philosophy)(台北市：貓頭鷹，1999 年)，頁 100。

爲什麼當年的昏迷事件中只有中田沒有和大家一起醒過來？

……我們進入森林，我想是在目擊飛機之後經過不到 5 分鐘的時候。我們在途中離開登山道，進入森林中斜坡上由腳踏出的小路裡。只有這裡是相當陡的上坡。我們攀登了 10 分鐘左右時，來到林間豁然開朗的地方。一個相當寬闊的部分，平坦漂亮得像桌面一樣。腳一旦踏進森林裡時，就靜悄悄的，太陽光被遮住，空氣變得冷冷的，不過只有這個地方頭上還明亮地敞開著，形成一個小廣場似的。

孩子們開始昏倒在地上，是以這個「廣場」為中心開始分頭去採蘑菇大約過了 10 分鐘以後的事。(上冊，頁 24)

當年岡持節子帶著全班到山上採集香菇卻發生學童全體神秘昏迷的事件，學童發生昏倒的地點是一段陡坡上面的開闊平坦地形，而在下冊中出現的「入口的世界」，則是在山脊下一段陡坡，「轉一個大彎離開森林」之後出現的，一個利用地形開墾出來的平坦盆地。若假設是當時「入口石」因某種原因打開，學童採菇的地點和「入口的世界」重疊，學童以靈魂出竅的方式因而進入了入口的世界，並且在裡面待了一小段時間之後，又離開那個世界回到原來的地點。

那個什麼到底是什麼呢？我們還無法確定。唯一能以一般狀況來說的是，集體催眠必須要有兩個要素。一個是該團體緊密的同質性，他們所處狀況的限定性。另一個是板機。那直接的「板機」必須由集團全體，在幾乎同時間體驗到才行。那以這個情況來說，例如，也許是他們在進入山裡之前所看到的像飛機物體的閃光。那是全體在同一時間所目擊的。在那數十分鐘之後開始昏倒。當然這也只是假設而已，或許還有其他發生過卻沒有被明確認知、但可能成為板機的事情也不一定。(上冊，頁 91-92)

希臘人認為，夢不只是人類與其靈魂的通道，是療癒的通道，也是某種真實發生的事態¹¹⁷，因為戰爭的關係，岡持節子和新婚不久的先生分隔兩地，因為思念，因為需要，於是有了性愛的夢，雖然夢醒，卻能夠強烈感受到那真實，心靈的真實是一種很棘手的現實，因為外在世界的關係，很大一部分是內在心靈的顯現。¹¹⁸她因為做了和丈夫激烈性愛的夢，爲了鎮定而自慰，結果在和學童們採菇時，月經在不該來的時候來，混亂與罪惡擾煩著她，卻看到中田拿著她丟掉的沾著經血的手帕，因為羞憤，她失控痛打中田。在場所有的學童都目擊了這個事件。然後，學生就發生了昏迷現象。

¹¹⁷ 同註 48，頁 39。

¹¹⁸ 同上註，頁 20。

在日本的古老故事裡常常出現，靈魂一時離開肉體，越過千里遠的路程去到遠方，在那裡完成重要的事情，之後才回到原來的肉體。《源氏物語》中也常常出現「生靈(活人的怨靈)」，也許是接近那樣的東西。(上冊，頁95)

在第12章岡持節子的信中，提到：中田原本是個優秀的小孩，她在其中卻不可避免地看到了暴力的影子，從中田的表情和動作上，她感覺到畏怯的跡象，這當中應該是長期遭受家庭精神上的暴力；中田由於戰爭時候的集體疏散被半強制地離開父母身邊、被放進一個新環境，並以這為契機，正準備漸漸對我敞開心胸的時候。這時，在那意外發生，就算在無意識之下也好，對他不得不動用暴力，由於動用了暴力，她或許已經將他當時心中類似餘地的東西，致命地破壞了。

為什麼中田沒辦法從昏迷中恢復的原因，因為中田遭受到岡持節子暴力性的毆打，產生了負面的情感，讓他萌生「逃離的念頭」而成為生靈，於是他駐留在入口的世界裡一段時間。而住在入口的世界的人，將會失去記憶(記憶被放在圖書館中被處理掉了)，會失去識字能力(因為那是一個不需要文字的世界，生物間的語言是相通的)。

「中田忽然想到，這個叫做中田的人到底是什麼？」

「中田不只是頭腦不好。中田是空空的。這是現在這時候才知道的。中田就像是一本書也沒有的圖書館一樣。從前不是這樣的。中田心中也有過書。雖然一直想不起來，不過現在想起來了。是的。中田以前跟大家一樣是個普通人。可是從某個時候發生了某件事情，結果中田才變成一個像空空的容器一樣的人。」(下冊，頁116-117)

「可是，為什麼中田先生非要處理那石頭不可呢？為什麼這非要由中田先生來處理不可呢？」星野青年等雷鳴告一段落時這樣問。

「因為中田是曾經進出過的人。」

「進出過？」

「是的。中田曾經從這裡出去過，又回來。日本在參加大戰的時候。那時候因為某種原因蓋子曾經打開過，中田從那裡出去了。然後又因為某種原因，再回到這裡來。因為這樣中田才變成不是普通的中田。影子也只剩下一半。相對的，現在雖然已經不行了，可是曾經可以跟貓對談。可能也可以讓東西從天而降。」(下冊，頁119-120)

「所謂空空的，就像一棟空房子一樣。一棟沒有上鎖的空房子一樣。如果想進去的話，任何東西任何人，都可以自由地進出那裡。中田非常害怕這個。例如中田可以讓東西從天而降。可是下次中田要讓什麼從天而降呢，這個中田大多的情況下也完全不知道。如果下次從天而降的東西是一萬把

菜刀呢，是巨大的炸彈呢，或是有毒的氣體呢，中田到底該怎麼辦才好？這不是中田向大家道歉就能了事的。」

「Johnnie Walker 先生進入中田裡面來。讓中田做了中田所不希望的事情。Johnnie Walker 先生利用了中田。可是中田無法抗拒。中田沒有力量抗拒。因為中田沒有所謂內容這東西。」(下冊，頁 121)

中田最後回來這個現實世界，他變成具有溝通兩個世界的能力，他發現自己和貓溝通的能力。也因為這樣，Johnnie Walker 必須借助他的能力，而空空的中田無法抗拒，因為一切的設定都必須繼續。

弗朗茲·卡夫卡在最後臨死時曾經要求醫生：「殺死我吧！即使不殺，你也是殺人者。」作為「乾乾淨淨的一片空白」，中田先生只是將一一出現的東西，就那樣照單全收而已：為了尋找三色貓胡麻而殺人，殺了 Johnnie Walker 而南下四國高松，最終扮演開啓佐伯小姐所謂「入口石頭」的關鍵性角色……

二、 蛻變的星野青年

中田先生的旅程，也有諸多解圍之神相助。比如貓，比如讓他搭便車的司機們。而星野青年是中田先生的解圍之神。村上春樹對星野青年的描寫是：

從前他的個性動不動就容易跟人家打架，因為個子又瘦又小，看起來不像會打架的樣子，可是他很有力氣，一旦爆發起來就會壓制不住，眼睛開始露出瘋狂的神色，到了實戰對峙的時刻，大多的對手都會因此而畏縮。(下冊，頁 8)

後來中田先生死了，星野青年被負予承接下關閉入口石頭的任務，在《海邊的卡夫卡》中除了田村卡夫卡少年的成長，星野青年也從粗俗麻木中完成了人格的蛻變。

如果是一星期前的話，我就算聽到這樣的音樂也可能一絲一毫都無法理解，青年想。甚至想去理解的心情都提不起來。但是卻因為偶然的機緣碰巧進去那家小喫茶店，坐在舒服的沙發上喝了香濃的咖啡，因此才能夠很自然地接受了這個音樂。他覺得對他來說那似乎是自己所遇到的一件相當有意義的事情。(下冊，頁 194)

「如果法老的女兒沒有抓住那隻載有小摩西逃離波浪的筐子，世上就不會有舊約全書，不會有我們今天所知的文明，多少古老的神話都始於營救一個棄兒的故事！如果波里布斯沒有收養小伊底帕斯，索福克勒斯也就寫不出他最美的悲劇

了。」¹¹⁹星野青年因為中田先生和自己去世的爺爺相似，從小又只有爺爺一人在乎他的存在，於是「星野青年幾乎就在一股衝動之下跟神戶的工作夥伴聯絡，請他代班把車子開回東京。打電話到公司，勉強請了三天假，就那樣跟中田先生一起來到四國。」也因為如此，在和中田先生相處的這些日子，他協助中田先生讀字，那塊石頭也是他找來的，雖然接二連三發生一件又一件他不是很了解的事情，但也使得他自己有了本質上的蛻變。「怎麼說呢，因為有一種自己正在正確地方的真實感。自己到底是什麼的這個問題，只要在中田先生身旁時，就會開始覺得那都無所謂了。」

三、桑德斯上校

「毆吉桑真的是桑德斯上校嗎？」

桑德斯上校乾咳一聲。「其實不是。只是暫且打扮成桑德斯上校的樣子而已。」

「我也這樣想。」青年說。「那麼毆吉桑其實是什麼？」

「我沒有名字。」

「沒有名字不會不方便嗎？」

「不會。本來就沒有名字，也沒有形狀。」(下冊，頁 82)

「噢。」青年說。「我搞不太清楚，不過總之毆吉桑既不是人，也不是神不是佛對嗎？」

「『吾本非神非佛，亦非情。非情之物不問人間善惡，亦不隨之行止。』」……

「也就是說毆吉桑，是超越善惡的存在。」

「星野老弟，這是太過於褒獎了。我並沒有超越善惡。只是沒關係而已。什麼是善什麼是惡，我不知道。我所追究的只有一個，我所處理的機能是不是完遂了。我是非常實用主義的存在。說起來是中立的客體。」(下冊，頁 83)

桑德斯上校是星野先生的解圍之神。不僅指點入口石頭的所在，更提供住處讓星野和中田先生避難。以桑德斯上校形象的古怪老頭自稱非人非神非物，它可以什麼什麼都不是又什麼都是。相當明顯的，村上以桑德斯上校表達一個善的觀念。桑德斯上校自稱：「負責管理世界和世界間的相互關係」，而他會出現的理由，就是因為這相互關係遭受破壞。這份破壞，就來自 Johnnie Walker。

¹¹⁹ 同註 31，頁 35。

第七章 結語：以往的一切都只是個引子

里爾克(Rainer Maria Rilke)在〈第四封信〉裡諄諄誨人並自誨的悟解：

你是這樣年輕，一切都在開始，親愛的先生，我要盡我的所能請求你，對於你心裡一切的疑難要多多忍耐，要去愛這些「問題的本身」，像是愛一間鎖閉了的房屋，或是一本用別種文字寫成的書籍。現在你不要去追求那些你還不能得到的答案，因為你還不能在生活裡體驗到它們。一切都要親身生活。現在你就在這些問題裡「生活」吧。¹²⁰

村上春樹於《海邊的卡夫卡》中用象徵和隱喻的方法揭示有關存在的本質，透過神話的變形，挖掘作為「人」本身的生存困境，他認為人一旦有所歸屬，無論歸屬社會還是集團，就會喪失自我的存在，而他對存在的思考正是從人失去生存的空間、失去現實的依靠，而自我奮力向無限的未知世界挑戰這一點出發的。

《海邊的卡夫卡》中的少年田村卡夫卡無家可歸，一開始的問題是：儘管世界有這樣寬廣的空間，可是能容得下自己的空間為什麼偏偏找不到？少年為避開Oedipus式的詛咒，以行動踏上旅程，不停地走著，命運的不可避，使得他最後主動迎向詛咒，詛咒經過漸漸變形、化解，消失，問題向內探求：為了要自由，要生存的意義，他「個人」必須將外界的現實和內部的現實發生「關係」才有存在的意義。

若將《海邊的卡夫卡》一書中少年田村卡夫卡的旅程視為英雄神話歷險的路徑，亦即成長儀式的路徑，我們可以看到少年由自我與世界格格不入的焦慮，經過各式人物、事件的啟蒙，得到自我認同以及情感認同的一些舒坦。當然，很多事不該發生，但是還是發生了。沒有其他選擇，只有往前走，無法往前走，還是要往前走。

「還有一點。」高個子的說。「一旦離開這裡，到抵達目的地為止，你都不可以再回頭看噢。」

「這是非常重要的事。」強壯的那個說。(下冊，頁 322-323)

在達到目前，不要回頭，不要離開路，不要停下來，幾乎在各民族的創世神話裡都可以找到，可說是人類探究生與死的最初原型。

¹²⁰ 里爾克(Rainer Maria Rilke)著，馮至譯，《給一個青年詩人的十封信》(*Briefe an einen jungen Dichter*) (台北市：帕米爾書店，1992年)，頁 25-26。

原文可參考：<http://www.myrilke.com/text.asp?ID=1183>。

《聖經舊約》「創世紀」第 19 章，當耶和華以硫磺與天火欲焚毀罪惡之城所多瑪和蛾摩拉時，天使催促亞伯拉罕的姪子羅得帶上妻子和女兒趕快往山上跑，天使吩咐道：「不要回頭看，也不可在山谷中停留。」當太陽出來的時候，羅得的妻子違背神的交代好奇地回頭一看，馬上就變成了一根鹽柱。

電影《神隱少女》中白龍對要回到父母身邊的女主角千尋說的話：「千尋，到了，就是這裡，我不能再往前走了，只要循著路往前走，切記，不要回頭，千萬不要回頭。」當千尋重新見到父母時，再回頭，看見的只是一片平常的森林。

田村卡夫卡離開世界的那邊，士兵叮嚀他不可回頭看，入口又關起來了；有人死了，有人繼續活著。死去的，都會在圖書館被處理掉，留下的，如同叫做烏鴉的少年所言：「你即將睡一覺。然後醒過來時，你已經成為新世界的一部分了。」

「你做的事情是對的。」叫做烏鴉的少年說。「你做了最對的事情。其他任何人，應該都沒辦法做得比你好。因為你是真正的全世界最強悍的 15 歲少年。」

「可是我還不知道人活著的意義。」

「看畫啊。」他說。「聽風的聲音。」

我點點頭。

「不妨睡一覺。」叫做烏鴉的少年說。「醒過來的時候，你已經成為新世界的一部分了。」

「故事結束了嗎？故事結束了嗎？」會不會有人說，「放心，故事結束了。」

「不，還沒有！」

因為村上春樹說：「聽起來或許像故事一樣。不過那不是故事。不管在任何意義上。」

就像米蘭·昆德拉在《玩笑》「第五部份」裡說的：

個人的故事除了會過去，是不是也意味什麼？儘管我的懷疑態度，我還是心存一點不合理的迷信，有像這樣古怪的信念：相信我遭遇的事情都有不只一種意義；相信它象徵某件事；相信生命以本身的奇遇對我們說話，漸漸向我們揭露一項祕密；相信生命像一個待解的謎般呈現，相信我們經歷的故事同時形成我們一生的神話，這個神話持有真實與神祕之鑰。這樣的想法是幻覺嗎？有可能，甚至非常可能，可是，我不能抑制這種不斷解讀

自己生命的需要。¹²¹

少年卡夫卡的求索之旅，從一開始有所準備的離家出走，避開命運的困境，到最後返回新世界，轉而探求內在：我這個存在到底是什麼呢？如果不知道自己喜歡、不喜歡什麼；不知道自己曾經從哪一點，又經歷哪幾點，最後來到今天這一點上，往後的人生仍究還會再出發，繼續航向許多未知的其他點、線、面；而如果我之爲我，看不見自己的構造，看不見自己有什麼零件壞了、需要修理或重新裝配；看不見有什麼零件性能特好，可以多用，搞不定還可以推廣開去，供其他人借用一下。如果我不知道我，就很難知道其他人，或者所謂社群、社會。最後得知，如果不懂跟自己相處，那也不會懂跟人相處。¹²²

一個夠清楚的人，始終會有一天需要去面對自己與這個世界的關係。

一邊看地圖，一邊讀著遊記，不代表你實際去過那個地方，也不見得遊記中所描寫的經歷會和你相同，不過，好的遊記是值得一讀。因爲，這也許可以讓還沒出發或是仍在路上的人有開始或繼續下去的勇氣。

「以往的一切都只是引子」，已經發生的事只是爲真正重要的事鋪路。

因爲你是真正的全世界最強悍的 15 歲少年。

¹²¹ 米蘭·昆德拉(Milan Kundera)著，翁德明譯，《玩笑》(*La plaisanterie*) (台北市：皇冠，2006年)，頁 164。

¹²² 游靜，〈找我，亞洲拉子自我之未完成〉，台灣日報，2005/8/10，19 版。

參考書目

一、 研究文本

村上春樹著，賴明珠譯，《海邊的卡夫卡》(海辺のカフカ)(台北市：時報文化，2003 年)。

二、 參考文本 (按文中出現順序排列)

1. 索福克里斯(Sophocles)著，Bernard M. W. Knox translated, *Oedipus the King* (台北市：書林，1959 年)。
2. 法蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)著，黃書敬譯，《審判》(*Der Prozess*)。(台北市：志文，1997 年)。
3. 法蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)著，方達仁譯，《蛻變》(*Die Verwandlung*)(台北市：人本自然，2001 年)。
4. 法蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)著，陳蒼多譯，《美國》(*Amerika*)(台北市：時報文化，2001 年)。
5. 法蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)著，湯永寬等譯，《城堡》(*Das Schloss*)(台北市：時報文化，2001 年)。
6. 法蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)著，黎奇譯，《誤入世界：卡夫卡悖謬論集》(西安：陝西師範大學，2002 年)。
7. 法蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)著，張伯權譯，《卡夫卡的寓言與格言》(五版)(*Parables & Aphorisms*) (新竹市：楓城，1976 年)
8. 法蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)著，張榮昌譯，《致父親：天才卡夫卡成長的怕與愛》(桂林：廣西師範大學，2004 年)。
9. 馬克斯·布羅德(Max Brod)著，湯永寬譯，《卡夫卡傳》(台北市：麥田，2000 年)。

三、 理論專著 (大部分按註釋出現順序排列)

1. Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment :the meaning and importance of fairy tales* (New York: Vintage, 1989).
2. George Williamson, *A Reader's Guide to T.S. Eliot* (New York: Syracuse, 1998).
3. Stephen Segaller and Merrill Berger 著，龔卓軍等譯，《夢的智慧》(*The Wisdom of the Dream*)(台北縣新店市：立緒文化，2000 年)。
4. 伊凡·克里瑪(Ivan Klima)著，景黎明等譯，《布拉格精神》(*Esprit de Prague*)(台北市：時報文化，2003 年)。

5. 米蘭·昆德拉(Milan Kundera)著，孟湄譯，《小說的藝術》(*L'art Du Roman*)(香港：牛津大學，1993年)。
6. 羅洛·梅(Rollo May)著，龔卓軍等譯，《自由與命運》(*Freedom and Destiny*)(台北縣新店市：立緒文化，2001年)。
7. 馬瑞諾夫博士，吳四明譯，《柏拉圖靈丹》(*Plato not Prozac ! Applying Philosophy to Everyday Problems*)(台北市：方智，2001年)。
8. 亞里斯多德(Aristotelēs)著，苗力田等譯，《形而上學》(*TA META TA ΦΥΣΙΚΑ*)。(台北縣：知書房，2001年)。
9. 榮格(C. G. Jung)著，朱國屏等譯，《論分析心理學與詩的關係》，見葉舒憲選編《神話—原型批評》(陝西：陝西師範大學，1987年)。
10. 弗洛伊德(Sigmund Freud)著，吳康譯，《精神分析引論新講》(*New introductory lectures on psychoanalysis*)(台北市：桂冠，1998年)。
11. 喬瑟夫·坎伯(Joseph Campbell)著，朱侃如譯，《千面英雄》(*The Hero with A Thousand Faces*)(台北縣新店市：立緒文化，1997年)。
12. 波赫士(Jorge Luis Borg)著，王永年等譯，《波赫士全集 IV》(*Obras completas IV*)(台北市：台灣商務，2002年)。
13. 波赫士(Jorge Luis Borges)著，陳重仁譯，《波赫士談詩論藝》(*This Craft of Verse*)(台北市：時報文化，2001年)。
14. 佛洛姆(Erich Fromm)著，孟祥森譯，《愛的藝術》(新版一刷)(*The Art of Loving*)(台北市：志文，2003年)。
15. 佛洛姆(Erich Fromm)著，葉頌壽譯，《夢的精神分析》(再版)(*The Forgotten Language—An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*)(台北市：志文，1988年)。
16. 弗洛伊德(Sigmund Freud)著，邵迎生等譯，《圖騰與禁忌》(*Totem und Tabu*)(台北縣中和市：知書房，2000年)。
17. 沙特(Jean Paul Sartre)著，周良等譯，《存在主義是一種人道主義》(上海：上海藝文出版社，2005年)。
18. 亞當·菲立普(Adam Phillips)著，陳信宏譯，《吻、搔癢與煩悶：亞當·菲立普論隱藏的人性》(*On Kissing, Tickling, and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*)(台北市：究竟，2000年)。
19. 殘雪著，《靈魂的城堡：理解卡夫卡》(上海：上海文藝，1999年)。
20. 弗德里希·威廉·尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche)著，周國平譯，《悲劇的誕生》(*Die Geburt der Tragödie*)(台北市：貓頭鷹，2000年)。
21. 芮渝萍著，《美國成長小說研究》(北京：中國社會科學，2004年)。
22. 盧卡奇(Georg Lukács)著，楊恆達編譯，《小說理論》(*Die Theorie des Romans*)(台北市：唐山，1997年)。

23. 羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，趙克非譯，《明室—攝影縱橫談》(*La Chambre Claire—note sur la photographie*) (北京：文化藝術，2002 年)。
24. 卡爾·皮爾森(Carol S. Pearson)著，張蘭馨譯，《影響你生命的 12 原型：認識自己與重建生活的新法則》(*Awakening The Heroes Within: Twelve Archetypes to Help Us Find Ourselves and Transform Our World*) (台北市：生命潛能，1994 年)。
25. 彼得·布魯克(Peter Brooker)著，王志弘等譯，《文化理論詞彙》(*A Glossary of Cultural Theory*)(台北市：巨流，2003 年)。
26. 衛姆塞特(William K. Welmsatt)等著，顏元叔譯，《西洋文學批評史》(再版) (*Literary Criticism: A Short History*) (臺北市：志文，1995 年)。
27. 諾思羅普·弗萊(Northrop Frye)著，陳慧等譯，《批評的解剖》(*Anatomy of Criticism*)(天津：百花文藝，2006 年)。
28. 詹姆斯·喬治·弗雷澤 (James George Frazer) 著，汪培基譯，《金枝：巫術與宗教之研究》(*The Golden Bough*)(台北市：桂冠，1991 年)。
29. 諾思羅普·弗萊(Northrop Frye)著，葉舒憲編譯，《神話—原型批評》(西安市：陝西師範大學，1987 年)。
30. 葉泰北主編，《希臘的悲劇——伊狄帕斯王及其他》(香港：第六共同藝術協進社，1982 年)。
31. 亞里斯多德 (Aristotelēs) 著，陳中梅譯註，《詩學》(*Peri Poiētikēs*)，(台北市：臺灣商務，2001 年)。
32. 張政文、張弼主編，《比較文學：文學範圍內的比較研究》(北京：社會科學文獻，2001 年)。
33. 佛斯特(E. M. Forster)著，李文彬譯，《小說面面觀》(新版三刷) (*Aspects of the Novel*) (台北市：志文：2000 年)。
34. 班雅明(Walter Benjamin)著，林志明譯，《說故事的人》(*The Storyteller*)(台北市：台灣攝影工作室，1998 年)。
35. 張錯著，《西洋文學術語手冊：文學詮釋舉隅》(台北市：書林，2005 年)。
36. 錢鍾書，〈林紓的翻譯〉，收錄於劉靖之主編，《翻譯論集》(修訂三刷)(台北市：書林，1998 年)。
37. 柏拉圖(Plato)著，吳錦裳譯，《饗宴》(*Symposium*)(台北市：協志工業，1997 年)。
38. 彼得·A·安傑利斯(P. A. Angeles)著，段德智等譯，《哲學辭典》(*The HarperCollins Dictionary of Philosophy*)(台北市：貓頭鷹，1999 年)。
39. 里爾克(Rainer Maria Rilke)著，馮至譯，《給一個青年詩人的十封信》(*Briefe an Eeinen Jungen Dichter*)(台北市：帕米爾書店，1992 年)。

四、 相關文學作品

1. 歌德(Johann Wolfgang von Goethe)著，海明譯，《浮士德》(*Faust*)(台北市：桂冠，2000 年)。
2. 沙林傑(Jerome David Salinger)著，賈長安譯，《麥田捕手》(*The Catcher In The Rye*) (台北市：桂冠，1994 年)。
3. 但丁 (Dante Alighieri) 著，梁工編譯，《神曲·地獄篇》(台北市：藝術圖書，2002 年)。
4. 米蘭·昆德拉(Milan Kundera)著，尉遲秀譯，《不朽》(*L'immortalite*) (台北市：皇冠，2005 年)。
5. 米蘭·昆德拉(Milan Kundera)著，韓少功等譯，《生命中不能承受之輕》(三版十八刷) (*Nesnesitelná lehkost byti*)(台北市：時報文化，1995 年)。
6. 紫式部著，豐子愷譯，《源氏物語》(台北縣新店市：木馬文化，2001 年)。
7. 托爾斯泰(Лев Толстой)著，草櫻譯，《安娜·卡列尼娜》(*Анна Каренина*)(台北縣新店市：木馬文化，2003 年)。
8. 賈西亞·馬奎斯(Gabriel Garcia Marquez)著，楊耐冬譯，《百年孤寂》(*One Hundred Years of Solitude*)(台北市：志文，1993 年)。
9. 聖·修伯里(Antoine de Saint-Exupéry)著，張譯譯，《小王子》(*Le Petit prince*)(台北市：希代書版，1999 年)。
10. 王慶輝著，《雕像》(北京：作家出版，2004 年)。
11. 宮崎駿(Hayao Miyazaki)著，博偉影業譯，《神隱少女》(台北市：臺灣東販，2002 年)。
12. 大頭春著，《我妹妹》(台北市：聯合文學，1993 年)。
13. 夏目漱石著，李永熾譯，《礦工》(台北市：花田，1995 年)。
14. 夏目漱石著，吳樹文譯，《三四郎》(台北市：志文，2001 年)。
15. 杜思妥也夫斯基(F. Dostoevsky)著，耿濟之譯，《卡拉馬助夫兄弟們》(*The Brothers Karamazov*)(台北市：志文，1996 年)。
16. 米蘭·昆德拉著，翁德明譯，《玩笑》(*La plaisanterie*) (台北市：皇冠，2006 年)。
17. 納撒尼爾·霍桑(Nathaniel Hawthorne)著，皮爾斯編，姚乃強等譯，《霍桑集：故事與小品(上卷)》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，1997 年)。
18. 赫曼·赫塞(Hermann Hesse)著，蘇念秋譯，《徬徨少年時》(*Demian*)，(台北市：志文，1997 年)。
19. 愛笛絲·赫米爾敦(Edith Hamilton)著，宋碧雲譯，《希臘羅馬神話故事》(台北市：志文，1999 年)。
20. 安德烈·紀德(André Paul Guillaume Gide)著，楊澤譯，《窄門》(*La Porte*

Étroite) (台北市：遠景，1979 年)。

21. 余華著，《十八歲出門遠行》(台北市：遠流，1990 年)。



附錄

The Hollow Men¹²³ (空心人)

Mistah Kurtz-he dead. (庫茲先生——他死了)¹²⁴

A penny for the Old Guy (給老蓋一便士吧)¹²⁵

I

We are the hollow men (我們是空心人)

We are the stuffed men (我們是稻草人)

Leaning together (倚靠成一堆)

Headpiece fill with straw. Alas! (腦袋裏塞滿了稻草。唉呀！)

Our dried voices, when (我們乾巴的聲音，當)

We whisper together (我們在一起低語)

Are quiet and meaningless (寂靜又毫無意義)

As wind in dry grass (像是乾草地上的風)

Or rats' feet over broken glass (或是老鼠經過碎玻璃上的步履)

In our dry cellar (在我們的乾燥地窖)

Shape without form, shade without color, (形而無式，影而無色，)

Paralysed force, gesture without motion; (癱瘓麻痺的力量，有手勢卻沒有動作；)

Those who have crossed (那些穿越走過)

With direct eyes, to death's other Kingdom (以直接了當的凝視，抵達了死亡的另一王國)

Remember us-if at all-not as lost (記著我們——萬一的話——不是迷路的)

Violent souls, but only (狂暴的鬼魂，而僅僅是)

As the hollow men (空心人)

The stuffed men. (稻草人。)

¹²³ T.S. Eliot, *Selected Poems* (Florida: Gramercy, 2006), pp.75-80.

¹²⁴ 庫茲(Kurtz)是小說《黑暗之心》的其中之一主人公，是一部描述航海經驗的長篇小說。該句是小說當中的一句話。約瑟夫·康拉德(Joseph Conrad)著，陳蒼多譯，《黑暗之心》(*Heart of Darkness*)(台北縣：印刻文化，2003年)，頁148。

¹²⁵ 蓋伊：是指英國國會爆炸案的主角蓋伊·福克斯(Guy Fawkes)。福克斯是一名參與在1605年火藥陰謀的羅馬天主教組織成員之一。火藥陰謀是要刺殺新教徒的英格蘭國王占姆士一世，及英格蘭國會兩院的議員。這批意欲炸毀威斯敏斯特(Westminster)國會大廈的天主教徒，其目的是要阻擾當時歐洲宗教改革運動(Reformation)。福克斯主要是這個計畫後期的執行者。不過，他們的計畫卻在完成前敗露，經過嚴刑盤問後，福克斯和他的同黨被指控叛國和意圖謀殺，而被處決。2006.05.10 取自：http://www.inmediahk.net/public/article?item_id=102834&group_id=59。

II

Eyes I dare not meet in dreams (眼睛我不敢在夢裡相遇)

In death's dream kingdom (在死亡的夢王國)

These do not appear: (他們不會出現：)

There, the eyes are (那裡，眼睛是)

Sunlight on a broken column (折柱上的陽光)

There, is a tree swinging (那裡，一棵搖擺的樹)

And voices are (聲音)

In the wind's singing (在風的歌唱裡)

More distant and more solemn (更遙遠更神聖)

Than a fading star. (相較於一顆將逝的星。)

Let me be no nearer (允許我別再接近)

In death's dream kingdom (在死亡的夢王國)

Let me also wear (允許我也穿著起)

Such deliberate disguises (如此有意的偽裝)

Rat's coat, crowskin, crossed staves (老鼠的大衣，烏鴉的皮，交叉的枝梗)

In a field (在田野)

Behaving as the wind behaves (隨風起伏)

No nearer- (別更接近——)

Not that final meeting (不是那最後的相遇)

In the twilight kingdom (在暮色的王國)

III

This is the dead land (這是死亡的土地)

This is the cactus land (這是仙人掌的土地)

Here the stone images (石像在這裡)

Are raised, here they receive (升起，這裡它們接受)

The supplication of a dead man's hand (一個死人的手的懇請)

Under the twinkle of a fading star. (在將逝的星的光芒裡。)

Is it like this (是否就像這般)

In death's other kingdom (在死亡的另一王國)

Waking alone (獨自醒著)
At the hour when we are (在那時刻我們正)
Trembling with tenderness (爲柔情而震顫)
Lips that would kiss (嘴唇會輕吻)
From prayers to broken stone. (給碎石的祈禱文。)

IV

The eyes are not here (眼睛不在這裏)
There are no eyes here (沒有眼睛在這裏)
In this valley of dying stars (在這瀕死的星的山谷)
In this hollow valley (在這空洞的山谷)
This broken jaw of our lost kingdoms (是我們失去的王國的斷顎)

In this last of meeting places (在這最後的相遇的地方)
We grope together (我們一起摸索)
And avoid speech (避免交談)
Gathered on this beach of the tumid river (聚集在這漲水的河灘上)

Sightless, unless (視而不見，除非)
The eyes reappear (眼睛重現)
As the perpetual star (如那永恆的星星)
Multifoliate rose (多瓣的玫瑰)
Of death's twilight kingdom (在死亡的暮色的王國)
The hope only (這僅有的希望)
Of empty men. (於空心人。)

V

Here we go round the prickly pear (我們繞著霸王樹走)
Prickly pear, prickly pear (霸王樹，霸王樹)
Here we go round the prickly pear (我們繞著霸王樹走)
At five o'clock in the morning. (在清晨五點鐘。)

Between the idea (在理想)
And the reality (與現實之間)
Between the motion (在提案)
And the act (與決議之間)

Falls the shadow (陰影降下)

For Thine is the Kingdom (因你即那王國。)

Between the conception (在概念)

And creation (與創作之間)

Between the emotion (在情緒)

And the response (與感應之間)

Falls the Shadow (陰影降下)

Life is very long. (生命如此悠長。)

Between the desire (在渴欲)

And the spasm (與痙攣之間)

Between the potency (在能力)

And the existence (與生存之間)

Between the essence (在本質)

And the descent (與延續之間)

Falls the Shadow. (陰影降下)

For Thine is the Kingdom. (因你即那王國。)

For Thine is (因你是)

Life is (生命是)

For Thine is the (因你是那)

This is the way the world ends (就這樣世界終結)

This is the way the world ends (就這樣世界終結)

This is the way the world ends (就這樣世界終結)

Not with a bang but a whimper (並非一聲巨響，而是一陣嗚咽。)