

2009 年度 財団法人交流協会日台交流センター 日台研究支援事業報告書

東亞之魯迅「阿 Q」形像系譜

—台湾当代文学與村上春樹作品之「阿 Q」形象系譜：以駱以軍與邱妙津為例—

輔仁大学比較文学研究所

張明敏

招聘期間（2009 年 6 月 25 日～8 月 23 日）

2010 年 3 月

財団法人 交流協会

交流協會研究成果報告書

2009 年招聘研究者 張明敏

東亞之魯迅「阿 Q」形像系譜——

台灣當代文學與村上春樹作品之「阿 Q」形象系譜：以駱以軍與邱妙津為例

本稿為本人接受交流協會 2009 年度招聘活動贊助，參加日本東京大學文學院主辦之「東アジアにおける魯迅の「阿 Q」像の系譜」(東亞之魯迅「阿 Q」形象系譜) 四年共同研究計畫的初步研究探討內容。東京大學教授藤井省三假設，以「阿 Q 形象」為軸心，邀請東亞各國學者共同研究，將可使得書寫「二十世紀東亞文學主要潮流」的構想具體化。除了楊照認為村上春樹作品與台灣某些作家的作品具有「親和」關係，其實我們還可以更深入審視台灣文學發展的軌跡，以及它在東亞文學中所佔有的位置。

「阿 Q 形象」是由魯迅〈阿 Q 正傳〉的主角阿 Q 而來，根據日本東京大學魯迅研究專家藤井省三教授之說，「阿 Q」通常是指沒有詳細姓名、與家人疏離，集向來共同體的人們的惡劣品性於一身、引發讀者嘲諷發笑後最後犧牲而死，刻畫舊共同體全體的倫理上的缺陷、引導讀者深刻省察的人物¹。

過去我主要研究對象為日本作家村上春樹，他曾在短篇小說〈沒落的王國〉中以主角「Q 氏」描繪當代日本人的「阿 Q」形象。在這篇小說中，「Q 氏」是個「沒缺點」的中產階級人物，其實和魯迅描繪的農民阿 Q 是完全不同的典型，但藤井省三指出：「現代日本中產階級的物質生活遠較『阿 Q』身處的中國辛亥革命時期豐裕，但他們卻和辛亥革命時的『阿 Q』一樣精神麻痺了。」²這也可以說是「阿 Q 形象」的一個重要部分。

¹ 藤井省三〈『1Q84』の中の「阿 Q」の影——魯迅と村上春樹〉、東京：文學界，2009 年 8 月號，頁 229。這段原文為：「夏目漱石から村上に至る東アジア「阿 Q」像の系譜をめぐり、「阿 Q」像とは通常の名前を持たず、家族から孤立し、旧来の共同体の人々の劣悪な性格を一身に集めて読者を失笑苦笑させたのち犠牲死し、旧共同体全体の倫理的欠陥を浮き彫りにし、読者を深い省察に導く人物、と定義している。」

² 藤井省三《村上春樹のなかの中国》東京：朝日新聞社，2007 年 7 月，頁 224；藤井省三《村上春樹心底の中國》(張明敏譯)台北：時報出版社，2008 年 7 月，頁 247。

村上春樹在《給年輕讀者的短篇小說導讀》(若い読者のための短編小説案内)

一書中，針對長谷川四郎的〈阿久正的故事〉(阿久正の話，1955年發表)進行評論。雖然日文中「阿久」讀做「a-ku」，但由於也可讀做「a-kyu」，與「阿 Q」同音，因此長谷川四郎的「阿久」與「阿 Q」之間的相關性，以及村上春樹如何看待這篇小說，是值得探討的一個視角。

〈阿久正的故事〉寫的是戰後日本社會的日本人物「阿久正」。根據村上春樹的分析，長谷川四郎的文體受到俄國小說的影響，同時也是經由翻譯學來的³。長谷川四郎具有語言長才，他懂得俄文、中文、德文及西班牙文，經常翻譯這些語文的文章。村上春樹因為〈阿久正的故事〉而重新閱讀魯迅的〈阿 Q 正傳〉，因為他認為從標題來看明顯是個戲仿；然而就內容而言，阿久正和阿 Q 之間並沒有直接的關係，反倒是長谷川四郎和魯迅一樣，都藉著阿久正和阿 Q 在描寫作者自己：

魯迅的〈阿 Q 正傳〉，藉著描寫和魯迅本人完全兩樣的阿 Q 的樣貌，而浮

現魯迅本人的痛苦與哀傷。⁴

長谷川四郎描寫的阿久正，表面雖然是個平凡百姓，努力工作，但是其他

各方面來看他都是個非常個人、我行我素的人。我認為長谷川四郎借用阿久

正這平凡百姓的姿態來描寫自己，其實那並非平凡百姓。⁵

若從這個角度來看，在研究「阿 Q」形象系譜時，不論是本論文將討論的邱妙津的「鱷魚」、駱以軍的「楊延輝」，都是小說作者的分身。但當清末民初的「阿 Q」來到了後現代社會，他想必還是抱著嘲諷、自欺欺人的麻痺心態。阿 Q 從來沒想過自己會死，甚至直到處死前還在留戀著生，想著剛才沒能好好唱上一段戲，沒去思考自己為何而死。然而在本文中將探討村上筆下的人物、邱妙津、駱以軍的人物，常常都被死亡的陰影纏繞，這是一大不同之處。而本文中將討論的台灣作家駱以軍與邱妙津，都分別在作品中提及村上，可做為探討「阿 Q」形象系譜的一個極佳切入點。

³ 《若い読者のための短編小説案内》文藝春秋，1997年10月，頁203-205。

⁴ 同前註，頁221。

⁵ 同前註，頁223。

事實上，在台灣被點名受到村上春樹影響的作家非常多，例如陳輝龍、李茶、羅位育、林群盛、蔡康永⁶、邱妙津、成英姝、張大春⁷、甘耀明、張惠菁⁸、朱玖輝⁹、黃柏源¹⁰、黃小貓¹¹、王文華¹²、王聰威¹³、朱少麟等等。其實每一位作家必定都是大量閱讀其他作家的作品，應該不會只有某個作家的「風格」。因此，說是某作家是「村上春樹流」，其實都可能是在某個部分瞥見的身影而已。

本論文中我將分析駱以軍及邱妙津兩位作家作品中的「阿 Q 形象」，主要是因為駱以軍是當代台灣作家中少見叫好又叫座，並對後進作家具有影響力。雖然他並未直接被點名為「村上春樹流」，但是他那篇入選大小小說選集的〈降生十二星座〉，就借用了村上春樹《一九七三年的彈珠玩具》及《挪威的森林》兩部小說的橋段。而邱妙津則以同志書寫在台灣文學中獨幟一格，不論在其成名作《鱷魚手記》或遺著《蒙馬特遺書》中都提及甚至借用村上春樹的寫作風格。此外，他們都曾在作品、評論、日記中提及村上春樹。因此我將以這一條路徑為主軸，分析探討戰後台灣文學，尤其是八〇年代以降的台灣文學中生代作家書寫背景及成果。

評論家楊照曾率先全面地檢視早期村上春樹翻譯文學在台灣發揮的影響力，他指出村上的作品在台灣是特定地流傳並影響一些文藝新人類，「這兩者之間毫無疑問地存在著強烈的親和（affinity），因此深一層分析村上作品中傳達出的訊息，將有助於我們理解九〇年代台灣文學窄化、異化的現象。」¹⁴楊照這篇評論，藉著分析村上春樹翻譯文學的內容來檢視台灣的文學現況，率先點出台灣「文藝新人類」的寫作方式與村上春樹文學具有共通之處，然而，除了理解九〇年代台灣文學的「窄化、異化」，我認為還可以正面分析其成因，以及這些文藝新人類作品中描寫的人物，是否也是改頭換面了的「阿 Q」，就像村上春樹作品中的「Q 氏」。

例如邱妙津《鱷魚手記》中的戲謔成分，就是學自村上春樹。《鱷魚手記》的

⁶ 盧郁佳於〈天真的藝術〉一文中，一口氣舉出這幾位作家為「村上流」，並暗指他們都不願承認這個事實（1996）。

⁷ 李爽學指出村上春樹對張大春、成英姝等青少輩作家有所影響（2007:146）。

⁸ 黃寶蓮評張惠菁的《流浪在海綿城市》：「寫城市，有村上春樹的音樂性。」（1999）何寄澎在〈當代台灣散文的蛻變：以八〇、九〇年代為焦點的考察〉文中引用張惠菁《流浪在海綿城市》一書之數段散文，並指出「張惠菁有濃厚的村上春樹風，雖似見其欲將之轉化為自我面貌，但猶待努力。」（2000:36 [註 18]）

⁹ 王德威認為朱玖輝的〈三十三歲 CD 的多餘週末和吊娃娃機的光榮〉中「村上春樹式的感傷偶然浮現」（2001a）。

¹⁰ 廖炳惠為黃柏源《帕洛瑪》一書作序指出，其故事有幾分像村上春樹（2004:9）。

¹¹ 蔡振豐評黃小貓《海豚紀念日》一書：「黃小貓在村上春樹筆調的書寫風格下，也有意將讀者帶到一個具有豐富意象的神話或寓言之中。」（2004）

¹² 朝鮮日報稱王文華為「集村上春樹與王家衛特點於一身的亞洲小說家」。參見《民生報》2006/3/18 影視大舞台，C3 版。

¹³ 廖之韻認為王聰威的中短篇小說集《複島》「寫自己的家鄉旗津，……我覺得他寫起來很不同於傳統的鄉鎮書寫，而帶有一點村上春樹的風味。」（2008）。

¹⁴ 本文原載於 1991/12/27 之《中國時報》開卷版，後收錄於《遇見 100% 的村上春樹》，台北：時報出版，1998 年 8 月。

第一手記的第一節即寫道：

西元一九九一年七月二十日從教務處註冊組的窗口領到大學畢業證書，證書太大，用兩手抓著，走在校園裡掉了兩次……心裡忍住不能偷笑。

「你過來時能不能順便帶一些玩具過來？」鱷魚說。

「好啊，我帶來我親手縫製的內衣好了。」太宰治說。

「我送給你全世界最華麗的畫框，可以嗎？」三島由紀夫說。

「我把我早稻田的畢業證書影印一百份貼在你的廁所。」村上春樹說。

就從這裡開始。¹⁵

在邱妙津的日記中，曾記錄《鱷魚手記》的整理構想¹⁶，即明白表示其荒誕戲謔成份得自於村上春樹：

形式：長篇小說

元素：

荒誕體（村上春樹）、雕鏤體（三島由紀夫）、日記體（太宰治）……

目的：

1. 吸引大學生；2. 被文評家注意；3. 未來文學的典範

在「被文評家注意」一項，邱註解「三種語體的開發與揉合」，即指揉合前述「元素」中村上春樹、三島由紀夫、太宰治的三種語體。邱妙津曾在她日記中寫道：

村上春樹，我二十歲認識的大朋友，真是有幸認識他，活著就是要認識這

¹⁵ 時報出版社，1994年5月，頁8。

¹⁶ 〈創作構想〉《印刻文學生活誌》2005年6月號，頁75-80，此處引自頁78。

麼巨大的朋友，但生活世界裡難覓，只有文學世界裡有，但也很難覓。我的三個日本大朋友——三島由紀夫、太宰治、村上春樹，有他們我就少寂寞不少。

17

以上兩段文字分別摘錄自邱妙津於一九八九年五月五十五日、六月二十二日的日記內容¹⁷，由第二段日記內容不難看出村上春樹對邱妙津的重要性。這一年，邱妙津才二十歲，而隔年她獲得中央日報短篇小說首獎、聯合文學新人獎中篇小說推薦獎，並在大四那年出版處女作短篇小說集《鬼的狂歡》（1991）。同年，她在日記上寫著：

我重新思考小說的功能和價值是什麼？村上春樹給我的啟示是：文學沒必要摒除絕大部分的人，文學不是為了文評家和文學史而存在，但它必須有價值，起碼對我這樣一個人，不管是啟示性、美的或感動，小說家必須開啟人們新的情緒、精神經驗和想像，提供人們對世界新的體驗可能，而這種影響能傳播給愈多人愈好，它最好能使用易被大多數人接受的語言，而指出某一時代人們的精神斷面，且是深入他們所不知的精神底層。這種語言也是創造精神現實的語言，小說的獨特語言。¹⁹

因此，就算邱妙津確實向村上春樹「借來拼貼各種異象描述的冷靜加冷感」，除此之外，村上春樹還直接啟發了她的文學觀。而「指出某一時代人們的精神斷面，且是深入他們所不知的精神底層。」這就和魯迅利用阿 Q 形象指出當時的中國人的缺失是一樣的。丸尾常喜認為，魯迅為內在的「鬼（亡靈）」所困，並巧妙借用傳統的「鬼」形象塑造阿 Q 這類孤獨而寂寞的國民：

¹⁷ 《邱妙津日記 1989-1991》台北：印刻出版社，2007年11月，頁35。

¹⁸ 邱妙津於1995年6月25日在巴黎自殺身亡。事隔十二年，其日記由作家陳香吟編輯、印刻出版社出版。

¹⁹ 《邱妙津日記 1991-1995》頁32。

魯迅思考的「國民性」的缺點，並非是阿 Q 這樣的雇農所特有的東西。魯迅察覺到的並非只是卑屈的奴隸本性，而是阻礙人們自覺到自己是奴隸、因此無法克服身為奴隸的遭遇之精神機制。²⁰

從這個觀點來看，或許我們可以說駱以軍作品中若有所謂的「阿 Q」形象，是不是就是駱以軍所謂那些「沒有稍微認真一點在悲傷的人」²¹的群像呢？

駱以軍表示，「認同是個大命題，某些時候好像也想避它的時髦性。……我這輩台灣的外省第二代的現代主義性格或無故事可說（如果父親的流亡故事說完了），其實可能緣於自己不敢置信的經驗缺乏縱深。有時我會難過地擔心自己是否像《神隱少女》裡那個吞食別人慾望與傷害的無臉男，空空盪盪、飄飄遊遊……」²²作者本人擔心自己像宮崎駿動畫中的「無臉男」，就是一個面目模糊的人的寫照。而楊凱麟分析道：

那是差異的徹底消抹，「每個都嘻著一張鬼臉」，「忍者、情報頭子、院長、陳松勇、打香腸的女販」，「如今只會一種表情了」。這是令駱以軍「痛不欲生的鬼臉世界」，「一切的『被看見』都不再有私密和罪惡的刺激感，而只能報復地絕對漠然或者使自己更好笑」。²³

楊凱麟指出這是一種「犬儒心態」，這個說法很符合描述「阿 Q」形象：

犬儒者的悲劇性（如果他也有有的話）不在於波瀾壯闊的大開大闢，而僅在於這一切都在其「無轉寰餘地被迫大笑」中消蝕為「平俗庸瑣」的通俗劇。

然而重點在於，這些嬉笑、突梯、滑稽乖謬並不是原發的，笑劇是以某種悲

²⁰ 藤井省三《村上春樹のなかの中国》東京：朝日新聞社，2007年7月，頁228-9；藤井省三《村上春樹心底的中國》（張明敏譯）台北：時報出版社，2008年7月，頁251。

²¹ 駱以軍〈我們自夜闌的酒館離開〉《降生十二星座》印刻出版社，2005年2月，頁89。

²² 印刻編輯部〈迷走西夏的一幅心靈地圖——駱以軍與編輯對答〉《印刻文學生活誌》2008年7月，頁35。

²³ 楊凱麟〈時間中的被侮辱者與被損害者〉《印刻文學生活誌》2005年12月號，頁79。

劇意識作為代價的，它是同一事件在時間軸的第二次出場，是因此洞徹「災難的荒謬全景」的「妄幻時刻」。透過這只犬儒之眼，駱以軍縱浪於時間流湧之中，一字一句地刻畫出猥雜著哀愁、傷害、侮辱、唐突、謬蹇、乖舛、滑稽、醜行的全景敞視主義 (panopticism)，這也同時是費林格遜式的第四人稱單數瘋狂之眼：其凝視時間且遍歷時間之軸。在此，一切事件都已是第二次出場，也因此都已成為某種笑劇：而當它出場時，我們除了「無轉寰餘地被迫大笑」之外，實在不知還能作什麼。²⁴

《印刻文學生活誌》的編輯表示，「有誰可以鑄造一艘星際船艦，載我們回到時間中，回到空間畫出的那個無限的維度與向量，而不被暗黑的黑洞吞噬吸入，身陷支離破碎的鐘面。我想，只有駱以軍的小說堪堪能把人的黑暗之心稍稍提離龍捲淹沒的星雲中。而恰恰他那些鑄金的文字，把被現代文明斫碎的人形肉體和混沌心靈串接回可供辨識的，雖然只剩遺骸的人子形象。」²⁵這是直陳駱以軍描繪當代人精神內面的功績。而評論家王德威在駱以軍的《遣悲懷》序文中，甚至指出駱以軍是受到邱妙津的影響：

《遣悲懷》的書名其實頗有來頭。它典出法國作家紀德 (Andre Gide) 哀悼妻子馬德琳的文。……邱妙津在《蒙馬特遺書》中，邱自謂生命最後五年對紀德的《遣悲懷》情有獨鍾。……駱以軍想來是受了邱妙津的影響，開始了又一回合的《遣悲懷》。²⁶

在這裡，王德威指出《遣悲懷》是他心目中新世紀台灣小說第一部佳構，然而駱以軍是要召喚亡靈，與死亡對話，那亡靈就是邱妙津²⁷。事實上，駱以軍本人

²⁴ 楊凱麟，頁 81-2。

²⁵ 印刻編輯〈「我們」年代的命名者——駱以軍《西夏旅館》〉《印刻文學生活誌》2008年7月，頁 30。

²⁶ 王德威〈我華麗的淫與悲傷〉《遣悲懷》(駱以軍著)台北：麥田出版社，2001年11月，頁 24-5。

²⁷ 同上註，頁 23。

在約莫同時期發表的一篇評論村上春樹的短文〈羊男的房間〉中，即已透露了他嘗試召喚亡靈的意圖：

我年輕時最為之震動驚悚的村上女角 - - 直子，即是村上「找尋之旅」中，唯一閉絕關上門的一個。那似乎才是自殺的真相，那是無從救贖無法想像的壞掉的房間。……村上在苦思救贖之道，它的入口是你不知道哪一次電梯才會打開的神秘夾層，在那夾層裡有一個「羊男的房間」，裡面惡咒般地預演了你全部親人的死狀。²⁸

事實上，駱以軍在其成名作〈降生十二星座〉(1993)中，即借用直子與她的兩位男友的角色，虛構了破解電玩遊戲重重關卡、秘密夾層的過程，也就是破解那個「羊男的房間」的一個探索過程。更重要的是，駱以軍在〈降生十二星座〉描繪的「這一代的某一小群藉由電動玩具在延續他們身世的人」，難道不是新一代的「阿Q形象」嗎？這也是非常值得探討的問題。

日本學者大塚英志、東浩紀等人對於新世代「御宅文化」現象及其精神的研究，在這裡也值得參考。東浩紀認為，在八〇年代席捲日本的「後現代主義」，和「御宅文化」幾乎是同義語：

雖然「御宅」(Otaku)一詞在一九八九年被認知，但這一存在被視為一個集團，並開始被疑似日本的想像力廣為支持，是自七〇年代到八〇年代的事。而且這段期間和「後現代主義」思潮開始流行的時期幾乎一致。編輯中森明夫在商業雜誌上開始使用「御宅」一詞，經濟學者淺田彰出版後來成為後現代主義聖經的《結構與力量》一書，同樣都在一九八三年。²⁹

這裡所謂的「御宅」文化，是指以一九六〇年代以後出生的世代為主、與動漫、電玩遊戲有關而產生的文化，中文一般即指宅男、宅女文化。駱以軍的〈降

²⁸ 〈羊男的房間〉中國時報，2000年10月8日，人間副刊(37)。

²⁹ 《動物化するポストモダン》，東京：講談社，2001年，頁26-7。

生十二星座〉其實正描繪了這樣的電玩世代的「阿 Q 形象」，並且提供了破解關卡的精神指引。

另一方面，在這個「阿 Q」形象系譜探究過程中，由於涉及了中日、日台等地之間的比較文學、文化研究，其實不能忽略「翻譯」的問題，因為本來魯迅的小說敘事即大量學自翻譯，可能是承襲自魯迅欣賞的日本作家夏目漱石，而這個影響的脈絡又再影響到村上春樹等日本作家，再轉而影響台灣當代作家，中間都缺少不少「翻譯」轉換的過程。因此，我亦將在接下來的研究中根據翻譯研究理論嘗試深入分析。