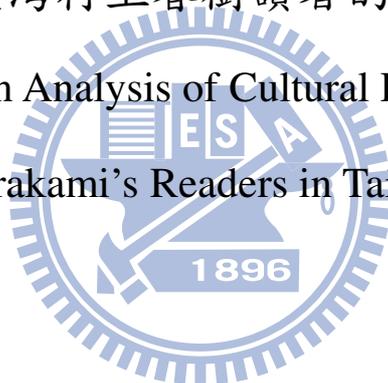


國立交通大學
社會與文化研究所
碩士論文

讀者觀點：臺灣村上春樹讀者的文化實踐分析
Reader's View: An Analysis of Cultural Practices of Haruki
Murakami's Readers in Taiwan



研究生：羅祖珍
指導教授：邱德亮
中華民國九十八年七月

讀者觀點：

臺灣村上春樹讀者的文化實踐分析

**Reader's View: An Analysis of Cultural Practices of Haruki
Murakami's Readers in Taiwan**

研究生：羅祖珍

Student：Tsu-Chen Lo

指導教授：邱德亮

Advisor：Der-Liang Chiou

國立交通大學

社會與文化研究所



**Submitted to Graduate Institute for Social Research and
Cultural Studies**

College of Humanity and Social Science

National Chiao Tung University

in partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master

in

Arts

July 2009

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國九十八年七月

摘要

本研究關注臺灣村上春樹讀者的文化偏好與文化實踐，是出於對於社會空間當中位處「中間」位置群體的文化面向的興趣。本論文的問題起始相對簡單：臺灣的村上春樹讀者究竟是哪些人？他們如何閱讀、談論與評價村上作品？本研究藉著比較這群讀者的言談與評論以發現他們的習癖、文化偏好的發生原則，並且，分析相對隱蔽的文化作品接觸與文化能力培養的情境。爲了顧及讀者差異，「觀點」一詞貫串本研究：「觀點」(point of view) 指的是人們對於事物表達的意見或態度，它的字面義，正是空間中某一特定立足點所見的視野。最終，本論文的分析建立在以下三者的相互協調上，首先，我們看到村上小說中描繪的都市生活場景，架構出屬於中產階級的生活方式與文化愛好表現，其次，90 年代前後，當作家作品爲文化中介人翻譯引進臺灣，其作品在臺灣位處文化生產場域的中間位置，最後，村上作品暢銷所創造、使之可見的文化作品「市場」，正是在社會空間中屬於中間階層的讀者群體。基於本研究所引用之社會空間的概念關注不同社會群體的資源與條件之分布，本論文建議，既有對於臺灣的文化生產場域相對自主性不足的憂慮，應以對於「市場」及文化生產的實然面的詮釋與分析取代。

關鍵詞：村上春樹、文化生產場域、實踐、習癖、文化資本、偏好、Haruki Murakami、Field of Cultural Production、Practice、Habitus、Cultural Capital、Preference

誌謝

開始的時候和結束的時候都和淚水脫不了干係，不過，它嚐起來的味道不太一樣。能夠順利完成這篇論文，首先要感謝我的指導教授邱德亮。在碩士班第一、二年，在老師的課堂上唸到了這輩子以來最覺有趣的東西。你將自己的學生看作是真正能夠相互討論、相互論辯的同儕，同時，無論何時，都準備著伸出手來給予我們最需要的援助。那些反覆的提醒還有閃逝的靈光片刻我都記在心裡；完成這篇論文於我的意義大於為一個學習階段劃下有始有終的句點，老師我想說，「若是沒有你的話一切都不可能」。我也要謝謝兩位口試委員，在繼續寫下去的線索彷彿都失落的時刻，也知道兩位老師是我可以對話的對象。朱元鴻老師漂亮的文字、永遠磨亮著的論點和追求卓越的精神令我心嚮往之。論文寫作過程中我曾多次回想柯裕棻老師在提案口試中講的幾句簡單的話。用以自我鼓勵，那對我一直都有用。我覺得，老師很擅長問一點都不尖銳，但是後勁很強的問題。真希望我回答得更好一點！

不論是一同在新竹的時光或是分別回到臺北之後，謝謝陳歆怡以及許珮玲，多謝照顧。謝謝我的好同學們，難忘一起度過苦樂參半、極度期待畢業的日子。我特別想提到俊希、欣宜和宏翰，閱讀你們完成的論文時心情非常喜悅，我想，說不定你們讀我的也會有類似的感受。還有佳旻也是：這幾年我們交換的振奮談話、除了搞笑不為其他的談話、填滿難言的凌晨三點到四點鐘之間空白的談話……。我深覺珍惜。謝謝好同學們在口試前夕紛紛的加油打氣，特別要謝謝佳旻和雅芳的全程陪伴。無法想像如果沒有慧芳的幫助會是什麼樣，這段時間麻煩你非常多，在這裡說「謝謝」。

感謝姚明珮長久的友誼，謝謝卓君在美國那幾年幾次帶給我需要的書，謝謝兩位從大學時代至今的好朋友。由衷感激家人支持我完成學業，直到此刻。感謝我的雙親，還有我的姊姊祖芳，尤其在這段時間裡小 **Miranda** 出生了，她是每天每天都學會新事物、表露出她的個性的美好生命。

感謝研究進行中回答我問的問題、提供幫助，以及接受訪談的每一位。謝謝你們不吝惜地與我分享你們的閱讀。也許你們已經發現，我的論文沒有包括那全部，倒不是因為我認為，真正微妙與重要的事情無法言傳表達，相反地，我也在學習分辨和確切表達，是否也有除了我沒人能更貼切說明的事物。

目錄

目錄.....	i
圖表目錄.....	iii

第一章

序論：從作者觀點到讀者觀點.....	001
--------------------	-----

第一節 研究問題.....	001
第二節 背景概述：作家的上升軌跡與村上作品的接受.....	002
1 村上春樹：文學聲望的上升軌跡.....	002
2 市場出現：兩種階序原則與文化中介人的操作.....	008
3 村上春樹作品的接受（reception）相關研究.....	014
第三節 研究文獻.....	018
第四節 研究方法.....	022

第二章

評價作為位置表徵：文化作品接觸情境的差異分析.....	028
-----------------------------	-----

第一節 「未來的」市場：1986 年的《遇見 100% 的女孩》.....	028
第二節 接觸情境的可能空間：1989 年的《挪威的森林》.....	034
1 環繞經典／當代的對立：在文學評價社群的內部.....	036
2 文學閱讀的起始點：村上作品拓展的年齡下限.....	039
3 在象徵價值流通的邊界.....	045
4 書店讀者的經驗.....	047
第三節 小結.....	053

第三章

文化資本的對決：訪談情境考察.....054

第一節 研究設計作為「秩序」.....	057
第二節 問卷作為（多方）角力的空間.....	059
第三節 資本的交換率.....	063
第四節 小結：研究作為一種社會關係.....	068

第四章

社會空間的中間地帶：閱讀群體與文化的關係.....072

第一節 社會屬性與文化愛好的空間.....	072
第二節 教育資本與前衛的文化愛好.....	077
1 讀者 Nakao,「唸大學的時候我同學常笑『你唸的是法律系外文組』的」.....	078
2 讀者 Nikita,「因為後來我有發生過一個同樣的故事」.....	081
3 讀者 Y,「不要寫性別,因為我覺得那不是很重要」.....	083
4 讀者小寶、小瑩：文化清單的遊戲.....	089
第三節 小結.....	091

第五章

結論.....092

參考書目.....098

附錄.....102

附錄 1：篩選調查問卷.....	102
附錄 2：正式面訪問卷.....	103
附錄 3：受訪讀者表示熟悉的創作者.....	113

圖表目錄

表

1-1	村上春樹 10 部代表作品在 36 國的翻譯概況.....	004
1-2	村上春樹寫作生涯至今獲得的主要獎項（1979-2009）.....	006
1-3	各國翻譯的第一部村上春樹作品、出版年.....	007
1-4	文化生產場域中的次場域：對立的生產模式.....	009
1-5	本研究尋求受訪對象的場合與問卷回收情形列表.....	023
1-6	受訪的 38 個臺灣村上春樹讀者基本資料.....	026
4-1	臺北市兩所公立高中暑假新生書單（2008 年）.....	088

圖

4-1	38 個臺灣村上讀者的社會屬性與文化愛好的空間.....	073
-----	------------------------------	-----



第一章

序論：從作者觀點到讀者觀點

第一節 研究問題

本研究關注臺灣村上春樹讀者的文化偏好與文化實踐，是出於對於社會空間當中位處「中間」位置群體的文化面向的興趣。描繪這一群社會行動者對於我們的可能刺激，並非目睹其如何從底層翻轉；隨著研究進展，本論文標定出來的讀者也並非總體社會空間中擁有最豐沛的文化資本，或是表現出最為秀異絕倫的文化能力的群體。相對地，我們看到讀者如何致力於文化資本的初始累積，他們以文化資本作為在社會空間中佔據位置以及爬升的動能，或者相對感到不足、受到阻滯。

本論文的問題起始相對簡單：臺灣的村上春樹讀者究竟是哪些人？他們如何閱讀、談論與評價村上作品？本研究藉著比較這群讀者的言談與評論以發現他們的習癖，尤其是文化偏好的發生原則。隨著本研究摸索、逐漸鎖定村上讀者群體，我們感到興趣並且意欲詮釋的，是臺灣 80 年代至今如下一群文學閱讀者：「未來的」文化中介人、文化生產者的早年階段，致力於文化資本初始累積的社會行動者。本研究將著力分析這群讀者與文化發生的關係表現。

一般多將「村上春樹現象」視為文學閱讀的流行現象，流行的現象面提示了其轉瞬即逝、易於感知的性質。本論文將關注的視角縮限在村上春樹的讀者群體，討論村上作品創造、使之具象可見的文學作品「市場」。80 年代到 90 年代初，文化中介人首先敏銳地接受這位日本當代新銳作家，至今 20 年，村上春樹的作品在臺灣佔據了當刻文化位階相對中間的位置。所謂的「中間」位置，我們發現，一方面，儘管作家近年在國際文壇的聲望與知名度有上升的態勢，但是，村上文學自始並非學院當中研究與教授的對象，未曾名列「正典」。另一方面，自 1989 年《挪威的森林》在臺灣出版以來，村上的小說作品愈發廣獲閱讀，現今已經是近 50 部、幾近全作品集流通的少數當代作家，而相對地我們看到，村上作品多數時候歸屬「文學」作品範疇，表示它仍然具有閱讀門檻。

本研究詮釋村上讀者的文化偏好與實踐，並非暗示讀者的生活方式以及偏好與作家筆下描繪的生活方式以及偏好可以簡單地等同起來。在村上尤其早期的作品中，大多

描繪特定的年齡經驗（大致是 20 至 30 歲代）、性別（男性為主）、職業範疇（包括文化業、特殊的專業人士或暫時的無業狀態），與居住地點（主要為東京），這麼說應該不為過，作家早期的小說作品架構在一個中產階級男性在大都市中特定的生活方式之上。相對於在村上作品當中極其突顯的生活方式與愛好的樣貌，本研究關注的是他的臺灣讀者的文化實踐與偏好區分的邏輯。

而本研究的討論需要顧及讀者群體的內部差異。由此，相關的問題之一是，當我們討論讀者閱讀，如何不會將身分殊異、差異的閱讀混同，視為同一個心靈，或者相對地僅僅標舉特殊的意見？本論文以「觀點」一詞貫串研究歷程：在此，「觀點」(point of view) 指的是人們對於事物表達的意見或態度，它的字面義，正是空間中某一特定立足點所見的視野。(Bourdieu, 1996: 87)「觀點」一詞在本研究中具有如下意涵，第一，在最普遍的用法上，本論文用以指稱讀者各自表達的主觀觀點與看法，尤其他們如何看待與評論村上作品。同時，亦旁及讀者如何比較和評論其他文化作品。第二，來回對照讀者的言論、讀者佔據的社會空間位置，以及與其他讀者之間的相對關係，這些不同的評價看法表達出相對位置感，換言之，可以看作是讀者的「位置表徵」。第三，我們的研究目標，就是要將主觀的看法、觀點與客觀可分析的立足點聯繫起來。在此，「立足點」尤其是指因應經濟資本和文化資本不同比重和總量，在社會空間中讀者相對位置的定位（研究者本人亦包括在內）。

簡言之，本論文關注「讀者觀點」，試著描繪與詮釋身處特定的結構位置的社會行動者，當他們談論、評價特定的文化作品時提出的觀點和視角。在以下章節中，將首先概述村上春樹在臺灣的接受概況，探討相關的先行研究，並交代本研究採取的方法。

第二節 背景概述：作家的上升軌跡與村上作品的接受

1 村上春樹：文學聲望的上升軌跡

村上春樹 1949 年出生於京都，他的作品至今已被翻譯為 40 種語言，堪稱當代最廣獲閱讀的日本作家。作家曾經藉著小說主角之口，這樣談到人生與創作：「奇妙的是，每個人都各有所謂的巔峯時期。如果登上了，以後就只有走下坡。這是毫無辦法的事。而那巔峯到底在什麼地方則誰也不知道。」(村上春樹著、賴明珠譯，1996: 10) 令作家心有所感的是那些激烈地上升卻在不到 30 歲時夭折，或是擁有早慧聲名隨即復歸於

平淡人生的創作者。然而，若由這一句話檢視村上自身的軌跡，那麼，自 1979 年獲得文學雜誌新人獎出道至今，現年 60 歲、持續寫作將邁入第四個 10 年的村上春樹，也許將證明他擁有的是如同畢卡索「過了八十歲依然繼續畫著有力的畫」的恩寵。

村上春樹並非剛出道即獲純文學接受的那一類作家。寫作生涯之初，村上以小說《聽風的歌》、《1973 年的彈珠玩具》兩度入圍芥川獎，最終失之交臂。不過，如今觀之，村上在日本文壇終究沿著獎項搭建的聲望之階而上，這一點應該歸諸作家規律不斷的創作、持續交出新作的累積效應。村上認同自己是一個以創作長篇為主力的小說家，同時是一個需以耐力與訓練見長的長跑者，這樣的軌跡路徑似乎相當適合他。

1982 年村上以第三部小說《尋羊冒險記》第三度入圍野間文藝新人獎並且獲獎，當時，他已經結束了自大學時代起經營達七年的爵士樂酒吧，成為專職作家。《尋羊冒險記》是村上第一部具有豐富故事性的長篇，小說借用作家鍾愛的冷硬派偵探小說式的生命情調及故事開展方式，是村上在 90 年代初第一部獲得歐美市場接受的作品。1986-1995 年間，村上春樹主要居住國外。¹約當作家寫作生涯的第二個 10 年，村上活躍於美國的文學出版圈和學院中的日本文學研究圈，作品英譯出版成果豐碩，短篇多數刊登在《紐約客》、《哈潑》與《GQ》雜誌，還成為《紐約客》雜誌合作最勤的外國作家之一，在國際文壇的能見度隨之逐漸提高。

1985 年，《世界末日與冷酷異境》獲得谷崎潤一郎文學獎，這部長篇作品令他在海外的第一批讀者大感驚豔。²1994-1995 年出版的《發條鳥年代記》獲得讀賣文學獎，一般認為這部長篇小說確立了村上獲得認可、成為當代日本文壇中堅的位置。1995 年，村上自美國久居返國，那一年日本社會接連發生阪神大地震與東京地下鐵沙林毒氣事件等兩大衝擊事件。作家隨後交出兩部訪談錄和一部短篇小說集，可以看作是作家對於兩個

¹ 村上在 1986-1989 年之間主要居住歐洲，1990 年初回到日本後，緊接著又前往美國普林斯頓大學擔任駐校作家。其後，亦以客座研究員的身分在麻州的劍橋講授現代日本文學。旅居美國期間，《尋羊冒險記》、《世界末日與冷酷異境》、《舞·舞·舞》英譯本接連出版，1993 年自 Knopf 出版社出版村上短篇小說選集《象的消失》（*The Elephant Vanishes*）後，即成為村上在美國主要的出版商。村上主要合作的兩位英譯者都是學院中的日本文學研究者，包括任教美國亞利桑納大學圖桑分校的蓋布瑞爾（Philip Gabriel），以及任教美國哈佛大學的魯賓（Jay Rubin）。

² 我們可以把同時負有翻譯與推介之責的譯者視為作家在海外的首批讀者。譯者賴明珠與英譯者魯賓都曾談到《世界末日與冷酷異境》一書對他們具有的特殊意義。魯賓初讀村上作品是在 1989 年英譯本《尋羊冒險記》出版前夕，出版商請他評估《世界末日與冷酷異境》。他一讀之下大為喜愛，「我想，如果當初讀的是其他作品，即使是《挪威的森林》，我可能都不會這麼喜歡村上的小說。知道他是創造出《世末》不可思議的心靈之旅的作者之後，我能夠欣賞他絕大多數的創作」（2004：285）。魯賓隨即自薦翻譯，並由夏目漱石轉往主要研究和教授村上作品，對他而言，村上是「自從大學時期迷上杜斯妥也夫斯基之後」最欣賞的作家。

事件的回應，《地下鐵事件》是作家對 62 位沙林事件受害者所做的訪談，系列之二《約束的場所》則是訪談加害者一方（奧姆真理教團成員）。2000 年，六個短篇小說結集為《神的孩子都在跳舞》，當中，兩個衝擊事件亦隱隱映現在故事中作為共同背景。³

表 1-1 村上春樹 10 部代表作品在 36 國的翻譯概況

書名	譯本數
《挪威的森林》	27
《尋羊冒險記》 《國境之南、太陽之西》 《人造衛星情人》	24
《世界末日與冷酷異境》 《發條鳥年代記》 《舞・舞・舞》	18
《海邊的卡夫卡》	10
《地下鐵事件》	8
《黑夜之後》	6

資料來源：日本國際交流基金會（2006：28-29），製表：本研究

《發條鳥年代記》之後的作品，標示出作家以中堅作家之姿參與日本社會的轉向。作家在 2002 年出版長篇小說《海邊的卡夫卡》，其後接連獲得的國際性獎項，則標記作家在國際文壇聲譽持續上升的態勢。這部作品出版英譯之後獲選 2005 年美國《紐約時報》年度 10 大好書；阿拉伯文版則與安伯托艾可、哈伯瑪斯，以及史蒂芬霍金的《時間簡史》等五部作品比肩，並列宗旨為「復興阿拉伯文世界的翻譯」的「文字⁴」(Kalima) 計畫的首批成果。近年，村上的名字甚至開始與諾貝爾文學獎相連，成為媒體預測的文學獎得主熱門人選。⁵這樣的聲勢也許不再僅只是反映作家各國忠實讀者的熱望：2006

³ 《神的孩子都在跳舞》英譯本書名改作「地震之後」，村上自言如同唱片中的「概念專輯」(concept album)。簡言之，村上針對沙林事件、阪神大地震進行訪談錄與小說寫作的初衷，是為追尋在媒體再現之外的真實，包括因為不幸事件發生所出現的轉機：「我對地震的事、對奧姆事件，都覺得像是個轉換點似的，我對這種事情非常感興趣。事件本身雖然非常不幸，但是以那些當作一個契機，讓禍害轉為幸福，[...]只是，看著電視時，真正重要的事情卻什麼也沒有報導出來，覺得大家都沒在思考嘛。這種感覺非常強烈。」(村上春樹、和合隼雄，2004：58-59)

⁴ 「文字」是始自 2007 年的翻譯計畫，由阿拉伯聯合大公國王室贊助，預計每年推薦一百部作品，並且贊助其阿拉伯文譯本的出版。書單的成立標準包括獲獎作品、重要的出版系列以及暢銷書等等。中文書籍中，名列第一年書單中的包括杜甫的詩集與高行健的文藝評論集。網頁見 <http://www.kalima.ae/>。

⁵ 在 2007 年的諾貝爾文學獎公佈前夕，各大報均依據英國博彩公司 Ladbrokes 上的賠率報導最被看好獲獎的作家。前三名分別是美國的羅斯 (Philip Roth)、以色列的歐茲 (Amos Oz) 和日本

年，村上在捷克布拉格市獲頒第六回法蘭茲卡夫卡獎，由於該獎前兩屆得主均緊接著獲頒當年度的諾貝爾文學獎、儼然該獎風向球，一時之間村上也將接連獲獎的預測甚囂塵上。日本國內的新聞媒體隨即密切注意日本是否會繼 1968 年的川端康成及 1994 年的大江健三郎之後，出現第三位文學獎得主。⁶

如同上述，村上獲得的文學獎項概略呈現作家近年在文壇聲望上升的樣貌。不過，對於獎項的意涵究竟為何、是否確實具有公信力與影響力的評論與議論，正反映出文化生產場域當中象徵價值的激烈變化。每當文學獎項授予新成員，既是對於新成員的價值授予、亦是將新成員放入過往既有成員當中重新排列，同時，獎項本身亦將承受場域當中同儕對其「眼界」的檢視。觀察村上獲得的主要獎項，可以發現，若一方面是獎項本身積累的象徵聲望，另一方面是作家的文學、社會聲望，那麼，二者之間的溝通交流呈顯了如同水位高低流向的關係：作家在生涯早年仰賴重要獎項的認可，而當作家的聲望、地位漸趨穩固，即能反過來確證新設獎項的價值。⁷

我們這一小節中尚未盡述村上春樹的軌跡路徑。作家在 2000 年後獲得愈來愈多的國際性文學獎項，直到作家在國際文壇的聲望出現上升趨勢之前，可以說，作家作品在各個區分開來的語言與文化環境中亦有相對獨立的軌跡變化。對本研究而言，始自 1985 年、約當 2000 年前後為止，村上春樹在臺灣的閱讀活動與作品接受歷程，與作家本人的文學軌跡具有同等的重要性。在下一小節中將交代此一歷程。

的村上春樹。早在 2001 年，英國《衛報》的報導稱，「他與日遽增的大批支持者堅信，有一天他會獲得諾貝爾獎」（Thompson, 2001/5/26）。

⁶ 葉利尼克和品特分別是 2004、2005 年法蘭茲卡夫卡獎和諾貝爾文學獎的雙料得主。研究村上的學者藤井省三接受臺北《中國時報》採訪時談到，日本的媒體記者希望他在諾貝爾文學獎揭曉前夕能夠留在研究室，一旦村上春樹獲獎可即時進行採訪。（黃麗群，2007/10/14）

⁷ 此處我們提出的觀察是著眼於，大致將村上的獲獎歷程區分為前期和近期，我們會看到，在前期，村上獲得的多為日本國內的文壇獎項，諸如谷崎潤一郎獎、讀賣文學獎等，這些獎項設立時間較久、頒發的機構成立的歷史也較長。到了近期，約當 2000 年至今，則有不少剛剛設立的獎項頒發給村上。諸如，法蘭克·歐康納國際短篇小說獎為第二屆，坪內逍遙大獎為第一屆。

表 1-2 村上春樹寫作生涯至今獲得的主要獎項（1979-2009）

30 歲 (1979)	<p>以小說《聽風的歌》獲群像新人文學獎出道</p> <p>*日本講談社「群像」文藝雜誌頒發（1958 年設立） **其他獲獎者（作品）包括村上龍《接近無限透明的藍》</p>
33 歲 (1982)	<p>以小說《尋羊冒險記》獲野間文藝新人獎</p> <p>*日本講談社創立 70 週年（1979 年）設立 **其他獲獎者（作品）包括村上龍《寄物櫃的嬰孩》</p>
36 歲 (1985)	<p>以小說《世界末日與冷酷異境》獲谷崎潤一郎獎</p> <p>*日本中央公論社創立 80 週年（1965 年）設立 **其他獲獎者（作品）包括遠藤周作《沉默》/安部公房/大江健三郎《萬延元年的足球隊》/村上龍/川上弘美/山田詠美/小川洋子</p>
47 歲 (1996)	<p>以小說《發條鳥年代記》獲讀賣文學獎</p> <p>*日本讀賣新聞社設立（1949 年設立） **其他獲獎者（作品）包括安部公房《砂之女》/三島由紀夫《金閣寺》/大江健三郎《聽雨樹的女人們》/村上龍/山田詠美/小川洋子</p>
50 歲 (1999)	<p>以報導文學《地下鐵事件 II——約束的場所》獲桑原武夫學藝獎</p> <p>*日本潮出版社設立（1998 年設立），獎勵人文科學類優秀書籍</p>
57 歲 (2006)	<p>以小說《海邊的卡夫卡》獲法蘭茲卡夫卡獎（Franz Kafka Prize）</p> <p>*法蘭茲卡夫卡協會設立，在捷克布拉格市頒發（2001 年設立） **其他獲獎者包括羅斯/葉利尼克/品特</p> <p>以小說《海邊的卡夫卡》獲世界奇幻獎（World Fantasy Awards）</p> <p>*表彰在奇幻領域有傑出成就的作家與藝術家（1975 年設立） **其他獲獎者包括波赫士/卡爾維諾/史蒂芬金/娥蘇拉勒瑰恩/徐四金</p> <p>英譯 <i>Blind Willow, Sleeping Woman</i> 獲法蘭克·歐康納國際短篇小說獎（Frank O'Connor International Short Story Award） *目前獎金最豐厚的短篇小說獎（2005 年設立）</p>
58 歲 (2007)	

<p>獲頒朝日獎，獲獎原因為「廣獲世界各國翻譯，引起年輕讀者對於時代的共鳴的文學成就」</p> <p>*日本朝日新聞創刊 50 週年（1929 年）設立，表彰日本在人文、科學等各領域對文化與社會發展提升有傑出貢獻的個人或團體 **其他獲獎者包括谷崎潤一郎/日本交響樂團/黑澤明/司馬遼太郎/小澤征爾/手塚治虫/松本清張/三宅一生/大江健三郎/安藤忠雄/山田洋次/宮崎駿/川久保玲/野村萬作</p>
<p>獲母校早稻田大學頒發首屆坪内逍遙大獎，獲獎原因為「以眾多的長短篇開拓現代小說的可能性，《地下鐵事件》等非小說作品亦極具份量。村上傑出地翻譯瑞蒙卡佛全集、提姆歐布萊恩、沙林傑、雷蒙錢德勒、費茲傑羅等人作品，建立了新穎的日本語」</p> <p>*日本早稻田大學創校 125 週年（2007 年）設立</p>
<p>60 歲 (2009)</p>
<p>獲頒耶路撒冷獎（Jerusalem Prize），獎辭為「村上易讀，但是不見得容易了解。[...] 在他的小說中一般有一位反英雄主角，他在異化的平行世界中敘述其生活故事的荒謬，正是這一點令村上躋身於致力同一寫作脈絡的傑出作家之列：從卡夫卡、卡謬到 1971 年耶路撒冷獎得主波赫士」（節錄）</p> <p>*兩年一度在耶路撒冷國際書展中頒發，頒給寫作旨在表達個人自由理念的作家（1963 年設立） **其他獲獎者包括波赫士/波娃/葛雷安葛林/奈波爾/昆德拉/柯慈/桑塔格</p>

製表：本研究

表 1-3 各國翻譯的第一部村上春樹作品、出版年

*翻譯總數 (部)	《挪威的森林》	《尋羊冒險記》
10	韓國 (1989)	德國 (1991)
9	中國 (1989) 香港 (1991)	美國 (1989) 英國 (1990) 俄國 (1998)
8		法國 (1990) 義大利 (1992)
7	羅馬尼亞 (2002)	挪威 (1993)
6	以色列 (2000)	波蘭 (1995) 丹麥 (1996)
5		西班牙、荷蘭 (1991)
4		立陶宛 (2003)
3		希臘 (1991) 巴西 (2001)
2	捷克 (2002) 瑞典 (2003) 葡萄牙、拉脫維亞、保加利亞 (2005)	芬蘭 (1992)
1	印尼 (2005)	斯洛伐克 (2004)

*註：以村上的 10 部作品為範圍，各國已有譯本的數量。10 部作品書名見表 1-1。

資料來源：日本國際交流基金會（2006：28-29），製表：本研究

2 「市場」出現：兩種階序原則與文化中介人的操作

約當村上寫作生涯邁向第二個 10 年之際，他的小說作品開始藉著翻譯跨出海外。一般都視長篇小說《挪威的森林》是村上獲得亞洲讀者注目、進而廣獲接受的關鍵作品。這部作品 1987 年底在日本創下百萬部銷量，在 1990 年前後，臺灣、南韓、香港與中國大陸都近乎第一時間翻譯出版這部小說。⁸

臺灣讀者藉由翻譯接受村上作品要略早於《挪威的森林》在日本成為超級暢銷書的時間點。1985 年，書評雜誌《新書月刊》刊載了由賴明珠翻譯的三篇譯文以及一篇介紹，這正是村上春樹在臺灣的初登場，而現今幾乎可以確定，這幾篇翻譯是村上作品在海外翻譯的首見。1986 年，賴明珠譯《遇見 100% 的女孩》與《失落的彈珠玩具》在時報出版社出版。

當《挪威的森林》1987 年成為日本的超級暢銷書，以這部作品為界，我們可以區分出村上作品中譯在臺灣出版的兩條路線，這兩條路線分別突顯了出版者眼中所見的兩種作品價值，包括以「文學價值」、「文學性」為名的象徵價值，以及以作品暢銷（或暢銷潛力）為代表的商品價值。我們在此引用的是 Pierre Bourdieu（1993）在《藝術的法則：文學場域的生成與結構》（*The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*）當中的分析。Bourdieu 將 19 世紀出現的法國文化生產場域至今劃分為三階段，從第一個階段場域建立的英雄時期，到第二階段歷經類型（genre）的合縱連橫，再到第三階段，以兩種對立的生產模式維持至今，他藉「相對自主」（relative autonomy）的程度掌握兩種階序原則的動態、競爭關係。Bourdieu 的研究從法國文化生產場域的歷史分析為始，歸結到兩個命題：第一，文化生產場域的自主程度依時期而異，第二，自主程度依據外在階序原則（他律原則）從屬於內在階序原則（自主原則）的程度而定，兩種階序原則區分得愈明確，文化生產場的自主性愈高。Bourdieu 界定兩種階序原則，可以概述如下：大量生產次場域依循他律原則形成，此一次場域中，佔據較高位階的是締造亮眼銷售數字的作品（再版不斷、暢銷、賣座），以及廣受社會認可、具有高知名度的作者。此一次場域中主要的獲利模式是投入大筆經費宣傳，以此節省時間、加速投資獲利回收的速度。與此相對的則是依循自主原則形成的小眾生產次場域，此一次場域中較高的評價來

⁸ 《挪威的森林》以 1969 年東京的大學校園為背景，是村上作品中寫作手法最趨近寫實的青春戀愛小說。其暢銷程度在日本跨出文學圈成為社會流行現象，一舉擴張村上讀者規模。已經開拍影片，預定 2011 年上映，執導的是法籍越南裔導演陳英雄，他執導的其他作品包括《青木瓜的滋味》、《三輪車夫》等。相關新聞見各報報導，如林欣誼（2008/11/26）。

自同儕（競爭者）之間的認可，其中，較高的聲譽建立在堅決不與「市場」、「大眾」妥協，亦即，不與「既有需求」妥協，評價的原則是生產者是否能夠「創造自己的群眾」。

（1996：216-218）

表 1-4 文化生產場域中的次場域：對立的生產模式

小眾生產次場域	大量生產次場域
依循「自主原則」，較高評價來自同儕／競爭者	依循「他律原則」，較高評價來自社會空間的支配端
生產出象徵價值	生產出市場價值
長銷，商品的生命週期長	暢銷，商品的生命週期短
1. 仰賴作者和評論者給予好評、引介其他作者、推薦手稿、在此出版 2. 仰賴教育體系劃分正當性有無、是否值得流傳、正統與非正統的閱讀方式以製造延續的市場	仰賴廣告行銷和公關部門來提高商品能見度、刺激銷售以及加速投資回收
嫻熟純文學生產的法則、刻苦節約	間接成本高、保守投資
慧眼獨具的發掘者，不求（經濟）回報者才能得到最有利的回報（認可）	純粹的商人，商業成功就是價值

資料來源：Bourdieu（1996：142-146），製表：本研究

場域的相對自主程度隨時期而異，象徵利潤生產與經濟利潤生產的力量競爭關係，仍然唯有透過具體個案看出變化。村上作品中譯在臺灣初次出版之初，我們辨認出同時具有兩種生產模式的鮮明印記。作為翻譯文學，作家本人至今不曾實際在臺灣的文化生產場域中活動，而首先經由文化中介人的位置與視野放置在臺灣當刻文化作品的相對位置空間中。那麼，文化（文學出版）生產場域中是誰「發現」了村上，出於什麼樣的眼光與嗅覺？一開始，文化中介人對於村上作品在臺灣的「市場」有什麼樣的判斷？重要的是，這些判斷如何賦予一位新來乍到、初出現在讀者眼界當中的作家作品以「價值」，同時，文化中介人的操作，又如何更進一步規範著讀者對於作家作品的認知與評價？

我們從如下兩個層面觀察村上作品在臺灣出版之初如何體現出兩種階序原則競爭。首先是出版者的操作方式，承繼了文本社會學研究的論者已經指出，文化中介人考量讀者的閱讀能力，對於文本的物質形式（即書籍）的操作，將可能會取代作者本人的

設想，生產出不同於作者設想中的新的讀者。(秦曼儀，2008：294) 尤其村上作品在臺灣作為翻譯文學，這樣的操作尤為明確。其次是文化作品的市場性質，在此我們指的是作品的「顧客」(讀者)組成。村上作品在臺灣佔據的「中間」位階，部分因為《挪威的森林》的暢銷效應，另外，也是因為他的讀者群體由場域外向內移動的位置變化帶動的結果。以下我們就這兩個層面稍作討論。

村上作品在臺灣出版始自在廣告業工作、曾留學日本的女性譯者賴明珠的翻譯引介，包括 1986 年《遇見 100% 的女孩》、《失落的彈珠玩具》初版，1988 年《聽風的歌》、《夢中見》初版，以及 1991 年《迴轉木馬的終端》初版等，全數都為賴明珠翻譯。我們看到，當時作家在臺灣還不具知名度，這幾部村上作品中譯出版，是循著相關出版人的動向。⁹

就在村上作品在臺灣初次出版同一時間，作家常駐歐洲寫作《挪威的森林》。這部小說在 1987 年 9 月出版之後，在日本創下百萬冊的銷量，引發流行的熱潮。¹⁰以《挪威的森林》的暢銷現象為界，村上作品在臺灣出現了緊跟著日本的暢銷熱潮、搶譯上市的村上譯本。1989 年《挪威的森林》初版，這一個故鄉出版社的譯本由五人合譯、拆分為三小冊，在日文原書初版後的 16 個月內翻譯上市。緊接著翻譯出版的是作家在日本新近上市的兩部短篇，1990 年皇冠出版社的《麵包屋再襲擊》和《電視國民》初版。

作品包裝上，皇冠出版社的操作策略無一不在突顯《挪威的森林》在日本締造的驚人銷量。我們看到，《麵包屋再襲擊》的封面文案，「轟動日本的暢銷作家·最受年輕人歡迎的輕鬆喜劇」，作者簡介寫道，「一九八八年以『挪威之森』轟動全日本，是年輕人最激賞的作家之一」。《電視國民》封面文案將此書稱為「日本暢銷排行榜冠軍力作」，

⁹ 簡單回顧村上作品在臺灣翻譯出版的早期歷程，我們會看到作品出版隨著譯者與相關出版人而走的情形。留學日本取得碩士學位的譯者賴明珠任職於廣告公司，她在 1982-84 年之間，因為「連續在不同的雜誌上看到書評介紹村上春樹的作品，於是我陸續找到他的書來看，開始收集他所有的作品，也逐漸對他的文字感到『與眾不同的新鮮和親切』。我開始想翻譯他的作品，有三個動機，第一，很多書評介紹過，表示他的作品真的值得翻譯推薦。第二，我覺得他的作品跟別人不一樣，很特別，而且我很喜歡。第三，剛開始的兩三本我覺得他的文字很簡潔，好像不太難懂，自己的日文解讀能力也許可以試著翻譯看看。雖然後來才發現越來越難，卻已經騎虎難下了。另外可以再補充一點，也就是我想藉翻譯增進自己不足的日文能力。」(賴明珠，1998/11/2) 1985 年，賴明珠譯出三篇短篇及一篇介紹文章刊登在前同事周浩正主編的《新書月刊》。周浩正轉任時報出版社總編輯後，出版了三部臺灣最早中譯的村上作品，分別是《1973 年的彈珠玩具》(臺版更名《失落的彈珠玩具》)、《看袋鼠的好日子》(臺版更名《遇見 100% 的女孩》)，以及《聽風的歌》。1988 年 9 月，《夢中見》(村上與廣告人絲井重里合著)於圓神出版社「極短篇」系列當中出版。隨著周浩正離開時報、任職遠流出版社，1991 年，《迴轉木馬的終端》在「遠流小說館」系列當中出版。

¹⁰ 分為上、下二冊，共售出 430 萬冊。(維基百科編者，2009a)

作者簡介稍有改寫、更加突顯《挪威的森林》在日本締造的銷售紀錄，「一九八八年，他的『挪威之森』成為當年度日本最暢銷的書，並引發所謂的『村上春樹現象』，蔚為話題。爾後，只要一有新作品出來，便立即洛陽紙貴，是當前日本年輕人最激賞的作家。」皇冠出版社在短時間內跟進流行商品、翻譯出版的兩部作品名列「日本金榜名著」系列，內容簡介中一再使用「轟動」、「暢銷」等用語描述作家在日本的高人氣，並且引用日本出現的「村上春樹現象」以及「村上迷¹¹」、「挪威族¹²」相關流行話題。出版者相信作品在日本的銷量也會是在臺灣銷售的保證，那麼，宣傳策略無疑反映由文化中介人轉譯、日本市場對本地讀者的號召力。在此，所謂的「轟動」、「暢銷」，不僅僅是對於日本市場的描述，其中還蘊含以下的時間尺度：打破銷量紀錄的速度，文化作品跨越語言國境、以最短時間翻譯出版的速度。暢銷書的獲利模式是滿足市場中既有需求，於短時間內回收投資。「搶譯上市」作為必要的策略，同時是為了要先於場域中其他競爭者將轉瞬即逝的興趣、關注即時兌換為經濟收益。能夠在短時間內跟進流行商品，必須以順暢運轉的生產線為後盾，就文化出版業而言，即是不虞匱乏的書源、固定合作的譯者群以及更廣、更細密的發行網。¹³這一點說明了經濟獲利需由生產模式所支持。

相較之下，時報出版社較為嫻熟於文學市場的操作。從作品包裝來看，當出版者解釋作家作品，作品定位當中蘊含的時間尺度，可以說是日本的文學傳統與作家的創作生涯。三部村上作品初版名列時報的「人間叢書¹⁴」，封面宣傳詞嫁接作家在日本文壇獲得的評論，一再強調村上春樹是日本文壇的新世代（諸如，「日本八〇年代文學旗手¹⁵」）；強調作家的學歷、創作背景（諸如，「早稻田大學戲劇系畢業，是日本戰後出生，受歐

¹¹ 諸如《電視國民》初版封面折口指稱「不論是不是『村上迷』，相信都會對這些作品驚嘆不已」。

¹² 《挪威的森林》初版編者序言中指稱日本出現了「挪威族」，如下短短 200 字當中即出現了五次「暢銷」相關關鍵字，「『挪威的森林』是一本百分之百的暢銷書。一九八七年九月，新書出版發行，即造成日本年輕女性的搶購熱潮，至八八年三月底，上冊已發行六十一萬本，下冊五十三萬五千本，一躍而為暢銷書排行榜榜首。截至八九年初，發售量突破三百萬本，仍高踞排行榜第一名。『挪威的森林』當然是八八年的暢銷書榜首，也是日本『Trendy』雜誌選列的一九八八年暢銷商品，日經流通新聞甚至以『挪威族出現了』為題，分析本書暢銷的原因，表明這是分眾社會中難得一見的大眾購買熱潮。」（劉惠禎等譯，1989：無頁碼）。

¹³ 書末附上同系列書籍宣傳廣告，可以看到，該系列主要的選書標準是日本的暢銷書榜、得獎作品，諸如「1989 年日本最受歡迎的新銳女作家」，「《冰點》作者的最新文藝力作」，「轟動一時的 NHK 連續劇原著小說」等。在發行方面，版權頁上並列新臺幣定價與港幣定價，同時鼓勵訂閱（「半年 12 種，僅需 999 元」）。

¹⁴ 可以這麼說，諸如「文學金榜名著」這樣的系列名稱本身就說明了一切，相較之下，時報出版社的「人間叢書」系列在定位上偏重文學、評論，我們若就同為 1986 年在該系列先後出版的書目可以約略看出其屬性，諸如，王德威《從劉鶚到王禎和：中國現代寫實小說散論》、劉克襄《天空最後的英雄：旅次札記》、小野《一個運動的開始》、曹又方《出岫》、張大春《時間軸》。第二章中我們會遇到的讀者、42 歲的導演 A 就認為，當時的「人間叢書」是「很冷門的書籍欸」。

¹⁵ 引自 1986 年《遇見 100% 的女孩》初版、《失落的彈珠玩具》初版，及 1988 年《聽風的歌》初版的封底作者介紹。

美文化薰陶的新生代作家¹⁶」)；在日本接連獲獎(諸如，「連獲『群像新人賞』、『野間文藝賞』、『谷崎潤一郎文學賞』¹⁷」)；同時，藉由與其他(臺灣讀者相對更熟悉的)文學大家並比，將作家置放在日本的文學傳統當中(諸如，「已和川端康成、三島由紀夫等上一代作者的風格大不相同¹⁸」)，以及解說其寫作特點和文字風格(諸如，「村上春樹被認為具有現代感、歐美風，而其實又強烈地擁有東洋的思想性、感受性和生死觀¹⁹」，「是一位濃厚地背負『都市的感受性』的作家²⁰」)。

以時報出版社以及皇冠出版社相較，出版者眼見的作品價值，蘊含出版者各自對於經濟利益的、象徵利益的獲利預期，反映在作品的包裝上，較多地標定了出版者在場域當中佔據的位置，以及出版者因應他們佔據的不同位置對村上作品價值的不同認定與判斷。然而，因為文化中介人的代理特質，以及「日本正在閱讀什麼」對於臺灣市場具有的參照價值，我們看到，在臺灣，村上作品的價值生產都是轉譯自村上作品在日本的出版市場的價值。日本的暢銷書《挪威的森林》在臺灣幾近第一時間出版、皇冠出版社緊跟在後，意在「搶譯上市」、盡速回收；相對地，而時報出版社引薦新作家，嫁接日本文壇對於作家的評論，極其突顯「村上屢獲文學大賞」的印象，訴求的是「文學性」、生產象徵價值。但是，我們發現，諸如透過文學雜誌當中發聲、在文學同儕之間的評論，實際上是屬於缺席狀態。而環繞著村上春樹的文學閱讀活動，是以未來的文化中介人、文化生產者的早年階段讀者所建立的相對小眾市場，朝向市場取向，換言之，是歸屬於中間階層的文學讀者。

截至目前為止，我們討論的僅及於文化生產場域「當中」文化中介者的操作策略，接下來我們的討論即是要及於普通讀者。因應諸如上述文化生產者的策略，讀者出現的歷程為何？臺灣的村上讀者的組成為何？而讀者究竟「如何閱讀」？基於上述出版者的操作策略，我們的研究要討論的是村上讀者的出現及其組成，並且，也要透過讀者不同的閱讀與談論方式，辨識出讀者在社會空間中佔據的不同位置。

現有關於村上春樹的正式書評、原創評論不多，多數為訪談、簡短書介及零星刊

¹⁶ 同上。

¹⁷ 同上。

¹⁸ 《聽風的歌》1988年的初版封面前折口文字，引自譯者賴明珠。

¹⁹ 《遇見100%的女孩》、《失落的彈珠玩具》1986年初版，以及《聽風的歌》1988年初版內頁文字，該段文字註明引自征木高司。

²⁰ 《遇見100%的女孩》、《失落的彈珠玩具》1986年初版的封面前折口文字，該段文字註明引自川本三郎。

登在報紙副刊上的短篇翻譯。²¹這 20 年之間，村上作品在臺灣遵循的路徑，是以文化中介人、「未來的」文化生產者組成的相對小眾，朝向市場的取向。在人數規模上，臺灣村上讀者第一次擴大的契機是在故鄉版《挪威的森林》出版後，這部小說吸引了校園中的文學讀者。第二次讀者群擴大約當 1995 年前後，歷經版權法規更改的過渡時期，時報出版社正式取得村上作品繁體中文的版權，將最早出版的三部作品第三度改版。其後，村上作品在臺灣即進入舊作穩定出版、新作亦會在第一時間翻譯上市的時期。²²至今，村上春樹已經是總計即將突破 50 部、幾近全作品集在臺灣流通的少數當代作家。延續的文學作品市場基本成形。²³

村上作品一開始建立的是以文化中介人、文化生產者的早年階段的相對小眾市場。他的文字風格初始是為廣告圈、文學創作者敏銳地接受。²⁴隨之，當村上作品進一步受到注目，「村上春樹」四字儼然東京都會生活與歐美青年流行文化的綜合體，小說描繪的當代都會生活方式與相關的文化偏好亦漸次延伸普及。²⁵然而，「暢銷」對（純）文學作家而言並不總是好事：「村上春樹現象」一詞通行於 90 年代前期，最初主要沿襲發自日本的流行話題。當村上的文體與寫作主題進一步為小眾讀者敏銳接受，視之為新穎且可指認的風格，這一群讀者和他的作品親和、引為「獨以為自己所喜愛」，除了以

²¹ 副刊刊登包括黃玉燕、柏谷翻譯的短篇，其中有數篇收錄在日本文學選集中作為當代日本文學的代表切片。書介方面，張健（1986）的短評評點了村上短篇作品特徵，將之與海明威、卡夫卡和莎岡並比。鄭樹森（1993：94-98）於村上旅居美國期間進行專訪，鄭樹森特別向村上提出其作品中的「中國」意象的問題，並指出村上春樹已經開始受到美國文壇的注意。

²² 村上在小說作品之外，還有大量的散文隨筆、雜誌專欄結集、遊記等。時報出版社在 1996-2000 年之間迅速出齊村上新舊作，引進作家在小說以外的作品。光是 1999 年，出版社即推出村上的三部短篇《迴轉木馬的終端》、《麵包店》、《螢火蟲》，以及新作長篇《人造衛星情人》。

²³ 譯者賴明珠在翻譯序當中回顧，「村上春樹雖然以《聽風的歌》處女作獲得『群像新人賞』，但因文章風格獨特，恐怕臺灣讀者還沒有那麼前衛，可能無法理解他的文章好在哪裡，因此當初選擇先推出故事性比較豐富鮮活的第二本長篇《1973 年的彈珠玩具》，配合另一本短篇集《遇見 100% 的女孩》兩本同時出版。讓讀者先感受作者獨特的風格和多樣性的一面。並為了避免 1973 年的年號會讓喜新厭舊的部份讀者所忽略，而採用了《失落的彈珠玩具》為書名。現在大家對村上春樹已經相當熟悉，種種顧慮似乎都已多餘。」（賴明珠，1995：5）

²⁴ 早期村上春樹的文字風格被視為與廣告文字親和。作家本人即有作為雜誌廣告之用的短文集結成書，另外，以短篇小說集《遇見 100% 的女孩》為例，當中諸如「起司蛋糕形的我的貧窮」等簡短而新鮮的比喻、〈下午的最後一片草坪〉中對於一個不在場的女孩的房間的描述，都引起廣告相關從業者對其作品的注意。廣告人許舜英執掌的意識型態廣告「斯迪麥」系列，直接將村上文字帶入廣告文案就是一例。至於年輕的文學創作者對村上的喜好，亦有以下數例：《邱妙津日記》（2007）於 1989 年的開篇中即有作家正在讀《挪威的森林》的段落；駱以軍（1993）的短篇小說〈降生十二星座〉循著故鄉版《挪威的森林》的譯名，將故事中的人物取名為「木漉」、「渡邊」和「直子」，這些是臺灣村上讀者熟悉的例子。即便不需據此斷定寫作者直接受到村上影響，在我們看來，容易被指認出來視為「相似」，部分反映出村上的文字風格確立、令讀者感到文字風格之間具有承繼關係。

²⁵ 除了從村上作品當中直接延伸的編輯作品（小說當中的飲食食譜、引用的唱片或曲目）之外，諸如 1996 年 10 月 GQ 雜誌中文版創刊，亦以村上的爵士樂專欄作為號召。臺北市內亦有咖啡店名直接取自小說書名「挪威森林咖啡館」，如甜甜圈、義大利麵等，也常和村上聯想在一起。

此創造出象徵價值，也許沒有更好的解釋。相應地，這也表示，當風格化的作品喪失區辨力，有意義的區分行爲就只剩下對之的拒絕：村上的寫作風格成爲廣受挪用、模仿，以至「諧仿」的標的，歷經了當一種新穎的風格歷經讀者群迅速擴大，隨之在小眾閱讀群體當中從新穎、前衛的代表「貶值」爲「流行」的歷程。我們看到，「村上春樹現象」歷經的最後一個階段，即是在村上的總體讀者群中相應出現先驅／追隨者的區分，以及文學讀者以「拒絕」表達自身差異的態度。這樣的情勢直到作家本人久居美國 10 年，在美國發展的效應發酵之後才改變。當村上歷經長時間海外生活回到日本，其後的作品標誌了作家在社會參與度上升的轉向，自此，村上春樹在臺灣漸漸又回到文學聲望的軌道，一般對其作品的評價亦連接上村上近年在世界文壇的動向。

臺灣自 80 年代中期起閱讀當時仍爲新銳作者的村上春樹，直到近年目睹作家在國際文壇日益受認可、文學聲望上升的態勢，在此之前，村上亦如同「獨以爲自己所喜愛」的作家。就本論文討論的村上閱讀，我們主要討論始自 1986 年其作品中譯在臺灣出版，到近年作家開始頻獲國際性獎項爲止的時間區段。本研究以生命週期看待「村上春樹現象」，尤其將之視爲反映作家在臺灣的文化生產場域當中象徵位階變動的歷程。此一變動突顯出文化生產場域內、外的交流互動，包括那些在近 20 年之間由場域外圍漸漸進入場域當中的讀者，最初，他們表現出屬於「未來的」文化生產者的習癖。整體而言，村上作爲一位當代作者、其作品在臺灣座落在「中間」位階，這一點有助於我們觀察與討論位於社會空間中間地帶群體的文化愛好以及他們在文化實踐面向上的特徵。

3 村上春樹作品的接受（reception）相關研究

日本的講談社自 1991 年起即陸續出版村上春樹全作品集。作品評論方面，日本的若草書房蒐羅相關研究論文，出版了村上春樹作品研究匯編。近年，隨著作家在國際文壇能見度日漸上升，相關研究者亦開始蒐集村上文學在各國的接受情形的資料。目前，最具代表性的是 2006 年 3 月在東京大學舉行的研討會和翻譯工作坊。該研討會共有 17 國的翻譯者與研究者與會，共同研討村上文學在各國的譯本與翻譯接受概況，成果集結爲《世界は村上春樹をどう読むか》（柴田元幸等編，2006）一書。

以下，我們將與本研究相關的先行研究概略分爲三類，第一類是針對村上作品中譯的翻譯比較，多爲日本文學研究領域當中的碩士論文，第二類專注分析東亞華文圈對村上文學的接受，日本學者藤井省三可爲代表，第三類則爲讀者與閱聽人研究。

在第一類針對村上作品中譯的翻譯比較方面，現有研究多數關注翻譯品質，比對漏譯、錯譯或專有名詞與通用譯名不符等問題，黃心寧（2001）比較臺灣的時報出版、可筑書房以及香港的博益出版共三種《挪威的森林》中譯，張明敏（2002）討論村上本人作為活躍的當代美國文學譯者的翻譯觀並且旁及村上作品在美國的翻譯概況，陳瑩玉（2006）比較村上同一部作品在兩岸的中譯，包括臺灣譯者賴明珠譯《聽風的歌》，以及中國大陸譯者林少華譯《且聽風吟》。在這一類研究取徑上，共通的缺失在於執著評比譯者個人學養，卻缺少對於生產條件的分析，忽略譯文出版的過程中可能亦會經過諸如譯文查核的機制，換言之，未曾探究從「譯文」到「譯本」當中其他的生產環節。

翻譯比較的取徑尚未觸及「（普通）讀者究竟如何閱讀」的問題。在第二類分析東亞華文圈對村上文學接受的相關研究中，學者藤井省三（2008）勾勒華文圈接受村上春樹作品的概貌，歸納出四個原則。藤井省三指出，村上作品引發的流行熱潮依序是由臺灣、香港、上海以至北京，在地理上呈現順時針方向的傳遞。另外，村上文學的閱讀熱潮在上述四個地點爆發，是在各地經過高度經濟發展之後、約當經濟成長率減半的時期，他將此一共通點稱為「經濟發展趨緩法則」。藤井省三觀察，在臺灣，村上熱潮發酵最明顯展現在閱讀上，在香港則可看出電影圈深受影響，至於在中國大陸，村上作品接受可區分為兩階段：第一次村上熱潮蘊含三種閱讀態度，分別是將村上作品視為「正統的現代派小說」、「情色小說」及「悲慘的政治事件的療傷文學」。當「經濟發展趨緩法則」於1998年發酵、村上小說銷售量顯著上升，2001年上海譯文出版社取得作者授權、幾乎出齊作品全集，釀成第二次村上熱潮，村上的小說成為「小資情調」的代表，影響了眾多諸如衛慧、安妮寶貝等藤井省三稱為「村上之子」的年輕寫作者。

藤井省三的觀察以經濟面向（諸如他提出「經濟發展趨緩法則」）、政治面向（諸如他提出「後民主運動法則」，包括《挪威的森林》當中對於日本60年代學生運動的疏離反省，引起同樣歷經民主化運動的讀者共鳴）解釋閱讀村上作品的熱潮。在此，本論文要指出，第一，不論經濟發展、都市化或政治氣氛的變化如何發生作用，都並非「直接」影響文化作品的接受，而必須考慮文化生產場域的中介。第二，既有研究的關注點多為「村上春樹現象」，將之與可感知的流行熱潮直接劃上等號。我們主張，對村上閱讀活動的熱潮的觀察，應納入文化作品象徵位階變動的完整歷程。第三，細究一般研究者關注的讀者群體，多數集中在文化（文學出版）場域之內，以文化中介人、生產者的言論為主。本論文要提出，不論就文化生產場域在社會空間佔據的中介位置，或是村上文學在臺灣作為翻譯文學而言，文化生產場域當中的讀者群體的敏銳接受有其重要性，不過，村上作品的在臺灣的讀者群體當然不僅限於文化生產場域當中的專業讀者。更精確

地說，我們主張，應對照觀察村上作品的接受歷程、位階變動，以及其讀者的組成與社會空間中的位置變動。

既有研究與資料在讀者經驗範圍上的偏重，需以相關研究者收集和分析的資料性質解釋。諸如，方冠婷（2005）的碩士論文是以村上作品對臺灣年輕文學寫作者的影響為主題，魯賓（2004）的專書以身兼日本文學研究者、作家主要合作的英文譯者、作者友人以及忠實的推廣者等多種身分，提供村上在美國的大學與文壇活動的側面，另外，諸如前述日本學者藤井省三（2008）對於臺、港、中三地對於村上作品接受的比較，亦主要以報章資料為依據。臺灣現有報章、文字資料中討論村上春樹及其作品，多數出自臺灣的文化出版圈工作者之手，反映出文化場域的內部觀點。以鄭栗兒編（1998）的文集為例，當中蒐羅文學出版圈、文藝創作者、演藝工作者對於作家作品的看法，環繞村上作品在 1995-2000 年間引起的閱讀與消費熱潮，書中收錄的相關評論，部分反映出 90 年代中後期村上作品在小眾閱讀群體間位階下降的激烈變動樣貌。

除了一般報章文字外，另一批為相關研究者運用的文字資料出自「村上春樹的網路森林」。這是一個以村上閱讀為主題的讀者社群網站，由出版者建立、經營與維護，1998 年 9 月開站，直到 2002 年以後漸趨沉寂，網站當中重要的內容是讀者來稿。²⁶儘管來稿在刊登之前必然會經過網站管理者篩選、編修，不過，網站中的資料仍不失為主動、直接出自普通讀者之手的文字。部分研究者即以此為依據描繪出村上春樹臺灣讀者的樣貌。在第三類直接討論讀者的研究及閱聽人研究中，研究者許均瑞（2005）從網站上的現存資料延伸、觸及曾經在站上活動的讀者，提出村上讀者群像的初步調查。1999 年 9 月，許均瑞針對網站上 231 個投稿者發出問卷，根據二成五的回收率描繪出熱心參與網站活動的讀者群像。在男女比例上，回覆的男性讀者佔五成三、女性讀者佔四成七，年齡集中在 20-30 歲，其中九成三未婚，多數讀者學歷為大學畢業。

根據另一位研究者張玉佩（2002）的統計，曾經在網站上活動的線上身分共 416 個，累計發表文本 1,815 篇。張玉佩的研究進一步關切讀者「思辨」，選取網站上 396 篇有關讀者對自身閱讀村上作品歷程的記述。她的分析區分出陷入「思考沙洲」以及陷入「村上失語症」的讀者，所謂「思考沙洲」，意指讀者撰寫的內容「缺乏訴說、溝通的意願或能力」，至於「村上失語症」，則是意指其文字內容僅在「反覆作家話語，拼貼作品人物、典故與情節」。在張玉佩看來，上述投稿作者僅採取「單一立足點」、落入村

²⁶ 網站曾經關閉，目前已經改版重新上線，保留舊版網站部分內容。

上迷群與反迷群的對立，同時，未能表現出「隨著人生歷程演變且不斷與自我對話」的變化。相對地，在張玉佩的界定中，具有較高思辨能力的讀者表現如下特徵：他們有能力分殊化作家個別作品的意義，他們提出的觀點隨人生經驗而變，採取的是「多元立足點」而非單一立足點，對於自己的看法再提出反身性思考，能夠「想像式巡訪他人觀點」，等等。

可以想見，就網站資料中反映的讀者群體特性而言，他們主動造訪書迷網站並投稿發表文章，共通點即在於積極參與、具有較強的自我表現意願。讀者投稿、發表言論，確實是閱讀實踐與意義生產的一環，不過，我們要指出，讀者在線上的言論不一定等同、代表或是能夠反映讀者在線下的閱讀狀況。換言之，看待這些文字時，我們應注意到其僅是讀者閱讀的部分再現。相關研究者僅僅仰賴網站當中收錄的文字，用以區辨讀者思辨能力的差異，會有以下難以克服的局限：第一，若我們同意「思辨能力」可以定義為「隨著人生歷程演變且不斷與自我對話」的過程，那麼，網站中的文本是否足以反映、又是否意在展現此一歷程？如果說，網路作者本身並不那麼嫻熟、也並非以文字為主要的溝通表達方式的群體，那麼，文字本身是否負載、記錄此一閱讀歷程，即頗有疑問。第二，我們指出，「思辨能力」也非天賦如此的能力，毋寧會在對話、意見交流的環境中發生。與其將網站作者視為身分各異的「個別」作者，我們認為，他們各自「與網站發生的關係」可能更能說明關鍵的差異。也就是說，文化生產者、文化中介人的發言具有對話對象和意見溝通的社群，他們的「身分」也就是可辨認的線下身分的延續。相對地，網站對某些網站作者的意義，也可能在於他們能夠藉此延伸、連結、形成其他社群。那麼，在分析上，也許不應止於能力的階序式判斷，而要探究其他更為基礎的差異，「線上言論與線下閱讀方式二者之間的關係為何？」即是一個可能的發問起點。

張玉佩的討論另外觸及研究者和研究對象之間權力關係的議題。張玉佩將之稱為「迷群素養」的不對等：以村上讀者相關研究為例，此一不對等主要指稱當一個研究者不諳日文，或者與研究對象相較較不熟悉村上作品中引用的文化作品、品牌符碼，這一研究者可能會因此感到自身「素養」較低。張玉佩提出的解決之道，是區分「研究者關心的是知識理論的啟發，而研究對象是試圖從作品文本的撰寫去挖掘自己的生命意義」（2004：62），我們同意，當一個研究者進行研究，總是懷抱特定的理論與知識關懷，卻無法簡單同意，讀者撰寫文本僅在於「挖掘生命意義」。在我們看來，更為關鍵、有待解答的問題可能是：研究者和訪談對象之間「素養」的差異，是否在研究程序當中發生作用、影響研究結果與研究分析，但卻未被揭示出來？

綜合上述，現有村上讀者研究的限制有以下共通點：首先，這些研究觸及的讀者範圍有限，多數集中在文化（文學出版）生產場域之中。之所以會出現此一偏重，因為相關研究者的研究方向為其掌握的資料所圈限。其次，即使研究者關注普通讀者的閱讀，仍然未能彰顯讀者出於性別、年齡和社會位置的不同所產生的觀點差異，也未能進一步探究這些差異的意涵。本研究分析起點，不但要區分意見能力的高低、作品解讀（解碼）能力的差別，同時也要分析隱蔽在這些差異當中更為基礎的差異，尤其是文化獲取與文化傳遞的情境與條件之異。

第三節 研究文獻

本節文獻回顧關注以下兩個層面，第一，相關的研究如何捕捉隨著文化作品傳遞、接受，隨之不斷更新的文化藝術欣賞群體？相關研究運用了哪些資料探究相對隱身在文化藝術愛好背後的讀者（聽眾、觀眾）？第二，這些研究者除了拓展我們對於研究資料的設想，還提出哪些對於資料詮釋的再思考？

Ian P. Watt (1987) 的研究指出，18 世紀英國讀者組成的改變，尤其是普通讀者的比重上升，是小說此一文類興起的重要因素。英國形式現實主義小說作品的技巧特徵在於小說當中細節的安排極力表現人物個性與特殊性，諸如，為小說人物取的姓名符合當代、具體可信並且可以突顯出人物性格特質；情節安排配合確切的時間地點；情節發展主要以人物過去的經驗作為人物行動的原因；描寫中主要突顯了人物性格，等等。Watt 指出，這些特點實現了普通讀者與讀者大眾對於生活與藝術之間具有嚴格一致性的願望。在研究界定中，普通讀者與讀者大眾是相對於菁英少數而言，一方面，普通讀者所受教育程度僅略具本國語文讀寫能力，另一方面，「閱讀」無疑是一種習得的技能以及必須持續運用才能夠熟習的心理過程，其養成需要相應的經濟能力、閒暇與獨處時間，而這些基礎條件在各個社會階層的分布並不均等。Ian P. Watt 與 Richard Altick (1957) 等研究者運用了多元的資料考察閱讀活動的社會情境以及階級條件。

最廣泛流通於 18 世紀英國的書籍仍以宗教類為主，不過，總體來說，讀者的世俗興趣已經漸漸浮現出來。在這個時期，普通讀者在英國讀者總體中所佔規模不大，但是比重確實在上升中。相應地，書商扮演的功能漸漸取代贊助者，文化作品的市場因而出現。在諸如 Watt 與 Richard Altick 的研究中，他們均運用日報、週刊、期刊的發行人數以及暢銷書銷量資料來推估當時的讀者人數；另外，也以如下指標探究當時書籍普及程度，包括書價與平均工資之比、公共圖書館的利用情形，以及與讀寫能力密切相關的初

等與中等教育。相關研究者亦考察閱讀活動必不可少的照明、家庭型態與居住條件，以及閒暇與獨處機會在不同職業、階層和性別上的分布。

當然，當代臺灣的讀者組成以及閱讀環境與 18 世紀英國大有不同，不過，上述的社會史研究對我們的啓示在於，相關研究者關注普通讀者大眾並且考察了閱讀活動何以可能的基礎下限。上述研究討論書籍、閱讀活動在單一文化環境當中的分布，本論文關注的村上文學與之不同之處，即在於文化作品（文學書籍）還藉由翻譯跨越語言與文化環境。Hobsbawn（2002）的討論觸及了普及文化藝術跨越國境傳遞的變化，一方面，藝術欣賞群體的組成隨時間與地域而異，另一方面，不同群體對於藝術的演進亦扮演不同角色。Hobsbawn 關注發源自美國黑人音樂的爵士樂藝術，尤其是 1920 年代以至戰前跨越大西洋傳播至歐洲的接受史。他的分析沿著兩個脈絡，其一是音樂聽眾的社會組成隨著聆聽情境不同而異，其二則是音樂藝術的承繼、演進及流變。

爵士樂自美國傳遞到歐洲大陸的路徑一開始是經由英國。英、美之間因為語言的親和形成統一的流行文化區域，倫敦是歐陸接觸美國黑人音樂的橋梁。Hobsbawn 強調，英國的聽眾與歐洲大陸的爵士樂聽眾不同，後者多數受過大專教育，是生活無虞的中產階級以及前衛派、文化人，而在英國，深厚的工人階級傳統（包括他們休閒、度假等生活方式）成為爵士樂廣大的群眾基礎。商業普及是爵士樂傳遞最重要的動力：爵士樂被定義為西方工業社會城市平民階層的自發性次文化藝術，它首先是舞廳當中的跳舞音樂，伴奏樂師就是最早的核心聽眾。其後，慢慢出現學院當中蒐集、討論美國唱片的社群。Hobsbawn 也依據嚴肅著作、期刊發行人數、巡迴音樂會的聽眾人數以及爵士樂書籍的平均銷量，大致估計出 1950 年代英國爵士樂社群的人數規模。他也指出爵士樂愛好者在人數規模之外的意義，一方面，在爵士樂傳遞的過程中，其象徵意義也是重要的。爵士樂被視為是「美國的」、現代的以及時髦摩登的事物，舉例來說，爵士樂團在 1920 年代的聯想物是小汽車、吉利牌刮鬍刀和女性短髮。另一方面，就黑人音樂經由爵士樂以至搖滾樂之間的承繼關係來看，30 年代在學院中熱心交換、聆聽唱片的準知識分子，50 年代成為博學的爵士樂迷，這群聽眾令歐洲更加熟諳黑人傳統中的特定音樂元素。60-70 年代，搖滾樂在英國成為美國黑人音樂的第一個「歐化」版本，取代爵士樂的地位，成為屬於特定年齡群體的青年文化以及一個世代自我肯定的符號。

Hobsbawn 的研究突顯出聽眾的不同組成形塑了音樂藝術發展的方向，同時，隨聽眾組成而異的欣賞情境亦彰顯藝術的社會意義。就我們關切的村上閱讀來說，在傳遞路徑方面，前一小節中我們已經回顧，藤井省三的研究歸納出村上文學在東亞中文圈的傳

遞路徑，在我們看來，臺灣接受村上作品時間點上略微超前、尤其早於 1987 年《挪威的森林》出版，既是一個偶然，我們藉此同時觀察到兩種作品價值的相對性，同時，時間點的提前也部分反映出臺灣與日本之間在文化面向上的密切接觸。²⁷在臺灣，一開始敏銳接受村上作品的確實是文化中介人，正是這群讀者隨後扮演的代理、轉化並將之普及化的職能，推動了村上作品其後的商業擴散。商業擴散是村上文學廣獲接受的主要動力，至今，近乎全作品集在臺灣流通，說明了它當然是商品，另外，就文化藝術的象徵意義言，我們看到，村上作品在臺灣受到的注目，也彰顯出臺灣「藉由日本的流行文化觸及歐美流行文化」此一路徑是同時存在的。

文化作品亦是「商品」，書籍史研究取徑指出書籍的多重意義，書籍既是新技術與工業的產品，亦是流通在市場與地理疆界之間的商品，還是傳遞理念、觀念與思想的載具。書籍是社會溝通的一種形式，在書商、印刷商、工匠以及知識分子、作家之間流通，書籍史研究著重討論思想層面與物質層面的交界，探究書籍的物質形式、生產方式與傳播路徑，相關研究釐清自手抄本的時代起至 15 世紀活字印刷出版物，其作為工業化、標準化、大量消費之先聲的複雜現象，此外也及於未來的書寫、利用、散佈的新形態。Febvre and Martin (2005) 回顧書籍史的相關論題，包括印刷術的發展、書籍製作、商業流通、生意經，閱讀圈的形成以及作者制度等，Robert Darnton (2002: 12) 以「傳播循環」，依循創作、排版、印刷、裝訂、流通、傳布各個環節，以最終作者身分亦重合在讀者身分中成為連貫的概念架構。

具體實存的作者、編者當然亦為讀者：從閱讀的角度出發，歸納法國書籍史與書寫文化史的研究，可以大致歸結「是誰讀什麼」、「如何取得以及在哪儿讀」和「讀者對其讀物的操作」幾個議題。(秦曼儀, 2008) 其中，研究讀者對於讀物的操作相對困難，對比於作者在過往的文學研究中佔據獨大地位、付梓印行的書籍文本的恆久「在場」，真實讀者容易因為資料缺乏而缺席。在研究資料的詮釋問題上，如同 Carlo Ginzburg (1980) 的反省，既有研究較少關注底層階級的文化與庶民文化，對之少有詮釋，一方面是拒絕分析理解，另一方面則是習慣性地以刻板形象看待，不是將底層文化視為被動適應，不然就是對之有過分樂觀的想像。Ginzburg 指出資料不足是歷史研究主要遇到的

²⁷ 一般認為，廣告業、文學創作者最初敏銳接受村上作品的寫作風格。我們看到，最初扮演翻譯、推介角色的臺灣譯者賴明珠，她的背景是公費留學日本千葉大學的留學生，回國後從事廣告相關工作。細究她最初接觸村上作品的過程，同時看到，廣告從業人員藉著流行雜誌密切關注日本流行文化的樣貌。就廣告產業本身而言，臺灣的廣告代理業自 1960 年的發展深受日本影響。諸如，東方廣告公司與博報堂、國華廣告公司與電通、中華傳播公司與中央宣弘會社的合作關係，就是幾個明確的例子。(賴守誠, 1993)

困境，尤其從屬文化一向仰賴口傳，對之研究似乎總是僅能間接進行，因為，歷史研究者分析的文字書寫資料，其記錄者少有例外都屬支配群體的一員。如此，從屬階級的思考、信念、期望以及觀點不免是經由中介，或可能遭到扭曲。Ginzburg 檢證 Bakhtin 的假說，亦即，從屬階級與支配階級的文化之間的關係是循環、相互影響的，他進一步問，何種程度上前者從屬於後者？何時、就何種程度而言，被支配群體具有相對的自主性？這兩種層次的文化是否有可能是互惠的？庶民文化中支配文化的元素，何種程度是交流引起的變化、自發性的趨於同一，或者未曾意識到那是出於資料的扭曲、將不知視為已知？

我們在此重述 Ginzburg 的提問，因為，針對從屬階級的研究提出了非常重要的論點，亦即，分層、互相區隔的社會群體在文化面向上的關係並非單方面的壓制，而會有模仿、挪用採借以及交流互動。上述提問導引我們更進一步由權力關係以及隨時期而異的關係變化出發。閱讀實踐與寫作文化史的研究取徑引用權力與論述的觀點，Chartier (1994) 探討實踐層面上意義的約制與反叛關係，關注此一關係如何隨時期及群體而異。他指出，書籍以安頓秩序 (installing an order) 為目的，人與文本的關係始終內蘊對立，一端是意義的生產、約制與規範，也就是「使意義不生偏誤」的種種意志。諸如，寫作、出版、評註、管制都是此一意志的展現。而另外一端則與之相對，是閱讀活動中對意義的約制的無盡反叛。諸如，由地下管道取得禁制的資訊、尋求字裡行間的言外之意、顛覆強加其上的教訓等。閱讀史的取徑關注不同的閱讀社群在文化能力、習慣、共享的價值上的差異及其「閱讀的藝術」。尤其只要有強加的力量，也就相對地會有對於約束力量的逾越，另一方面，既然有「挪用」，亦表示自由亦是受到限制的，二者之間的對立關係隨著地域、不同時期與群體各異。Chartier 的研究取徑突顯出「意義」仰賴接受與使用的物質形式，關注書籍的技術的、視覺的與物質的配置如何組織了意義。不論是作品或是論述都必須透過書頁呈現、經由誦讀傳述或藉由演出才成為物質實體，因此，現今文化作品與文化實踐的歷史更加關注經由物質形式生產出來的意義以及效應。

綜合上述相關研究申論的主題，首先是讀者的出現、其社會屬性與分布，以及閱讀活動得以可能的諸多社會條件。其次，我們看到文化作品在單一社會的不同群體之間或是跨越國境、文化環境傳遞的方向路徑，一方面，不同的欣賞群體亦形塑藝術承繼、演變的方向，另一方面，商業擴散以及文化作品具有的象徵意涵也都是傳遞的驅力。最後，則是與資料詮釋息息相關的議題。對於本研究而言，我們可以這樣問：我們是否能夠直接地談論「讀者觀點」？是否存在有獨立於作家作品之外、獨立於文化資本相對豐沛的文化生產者與中介人對於作品的操作之外，是否有存在於文化生產場域對於意義解

讀的生產、約制與規範之外純然的「讀者觀點」？循著上述先行研究提出的討論，答案顯然是否定的。然而，以下確為值得探討的研究主題，亦即，環繞著文化作品的傳遞與接受，我們觀察文化生產場域內外的互動、交流關係，藉由村上閱讀活動，探討他的閱讀群體，包括其內部差異的資源條件以及文化能力。

在前一小節中，我們藉由比較村上作品引進臺灣、翻譯出版之初，具象在宣傳詞與書籍包裝中文化中介人的操作痕跡。同時，我們指出，村上文學在臺灣的起始位置同時具有商品價值與文學價值，具有未定的特質、位階屬於中間。在其後章節中，本論文將進一步討論他的讀者在社會空間中的分布，以及閱讀活動樣貌。

第四節 研究方法

本研究關注、詮釋臺灣村上閱讀群體在文化實踐上的表現，除了收集相關報章、專書資料之外，另外進行臺灣村上讀者的訪談。在作者對其作品的言談與文化生產者（文學、藝術創作同儕）的談論之外，我們更關切普通讀者的閱讀，我們深知討論普通讀者的困難在於資料蒐集不易，對於資料的分析詮釋更是關鍵。本研究進行的訪談較密集完成於 2006 年 8 月至 12 月，後續進行部分補充訪談。每次訪談多在 1-4 小時之內完成，訪談過程中以問卷作為輔助。問卷填寫的歷程亦是本研究重要的分析資料，第三章中將詳細地討論。

在問卷設計方面，問卷上列的問題主要可分為三大類，包括，（1）讀者閱讀村上作品的歷程，諸如：作品的接觸管道、初次閱讀的時間點，閱讀量與作品偏好，投入時間，評價（諸如村上最好看、最重要或最喜愛的作品是哪些）。（2）讀者的立場與觀點，諸如：偏好的作家、電影導演、音樂，參觀美術館、展覽及參加現場表演等文化實踐，家具與居家裝潢的偏好，國內外旅遊的地點及頻率。（3）社會空間中的客觀位置，諸如：職業（職位及年資），學歷，父母親職業及教育程度，居住地（18 歲以前居住最久的地區、現居地區），年齡，性別，年收入。（問卷見附錄 2）

本研究透過如下幾個並進的管道尋找訪談對象，包括，（1）聯繫村上作品在臺灣出版相關從業者，（2）尋求曾經參與書迷網站「村上春樹的網路森林」的讀者受訪，（3）經由人際關係網絡當中尋求轉介，（4）研究期間，如下兩個時機讓本研究更廣泛地觸及

「普通讀者」：時機之一是改編自村上短篇小說的影片《東尼瀧谷²⁸》上映，時機之二則是村上的短篇小說集《東京奇譚集》中譯本新書上市。本研究在電影院以及新書首賣會、座談會等活動現場發放問卷，在觀眾入場時、座談開始前發放小張問卷，於電影散場時、座談結束後回收。

表 1-5 本研究尋求受訪對象的場合與問卷回收情形列表

日期	星期	活動	地點	問卷回收張數	留下聯絡方式人數
2005/11/14	週一	金馬影展	臺北/華納威秀電影院	66	34
2005/11/27	週日	金馬影展	臺中/德安華納威秀影城	15	11
2005/12/09	週五	金馬影展	花蓮/東華大學演藝廳	65	23
2006/2/08	週三	新書首賣	臺北/國際書展，世貿展覽館	6	6
2006/2/25	週六	上映首週	臺北/豪華 in89 電影院	39	22
2006/3/15,22,29	週三	新書座談	臺北/誠品書店信義店	29	18
總計				220	114

製表：本研究

我們在各個讀者聚集的場合發放的小張問卷上，列有研究主旨與簡短幾個問題，問卷末尾邀請有意願參與訪談的讀者留下聯絡方式。（問卷見附錄一）問卷上列的問題之一，是請他們寫出「印象最深刻的村上作品」並且簡單描述原因。我們設計這個問題的初衷，是為蒐集讀者作品偏好方面的資訊，另外，這亦不失為辨別讀者身分一個簡便可信賴的判準，亦即，若問卷回覆者能夠在沒有任何提示的情況下寫出（至少）一本村上作品書名，即有較高機會確為村上作品讀者。

總計問卷回收 220 份，其中，答出「印象最深刻的村上作品」的讀者共 172 人，男性 60 人，女性 112 人，比例約為一比二。以下，我們藉由問卷回覆大致勾勒各個活動現場接觸到的讀者樣貌。其中，並未回覆任一村上作品書名的 48 人，即不列入以下普通讀者特性之分析：

1. 在村上作品的閱讀量方面，本研究接觸到的讀者群中，估計忠實讀者佔三成四

²⁸ 影片《東尼瀧谷》改編自村上同名短篇。該短篇收錄在《萊辛頓的幽靈》中，導演為市川準，演員包括宮澤理惠、尾形一成。這部影片首先在臺北市舉行的金馬國際影片觀摩展上放映，隨後在基隆、臺中、新竹、花蓮各映一場，2006 年 3 月起開始在一般電影院上映。

(「幾乎都讀」), 閱讀量與偏好隨時間變化的讀者佔四成六(「以前讀現在不讀」、「挑著看」), 回覆中約一成九自認對村上春樹不很了解(「剛開始接觸」、「幾乎不看、不了解」)。

2. 年齡方面, 六成三的讀者介在 15-25 歲之間, 就初次閱讀村上作品的時間點(當時年齡)而言, 更是高度集中在這個年齡層, 佔回覆總數的八成四。初次接觸作家作品的年齡在 15 歲以下(8%) 或 36 歲以上(4%) 的讀者人數雖少, 但是具有指標性。

3. 居住地方面, 六成三的問卷回覆者現居臺北, 合計八成四的回覆者居住本研究發放問卷的三個地點, 亦即臺北、臺中和花蓮。

4. 至今村上已有幾近全作品集在臺灣出版, 在作家涵蓋長短篇小說、散文、遊記等各種文類中, 一般視長篇小說為作家的核心作品。讀者印象最深的村上作品以長篇小說為主佐證了這一點: 最多數讀者提到的五部作品為《挪威的森林》(33 人)、《世界末日與冷酷異境》(28 人)、《遇見 100% 的女孩》(23 人)、《海邊的卡夫卡》和《國境之南、太陽之西》, 合計佔回覆總數的六成六。其中, 《遇見 100% 的女孩》是唯一一本短篇小說集, 對之表示印象深刻的讀者人數居第 3 位, 女性讀者喜愛度較高(女生 20 人, 男生 3 人)。

5. 在回覆中, 表示對村上的遊記、報導文學、隨筆類作品印象深刻的讀者僅約一成。大體而言, 在村上小說以外的文類中, 讀者印象較深的是訪談錄《地下鐵事件》、遊記《遠方的鼓聲》和書寫爵士樂手的隨筆集《爵士群像》。

在進入論文下一章節前, 最後, 我們對於本研究的執行面尤其是研究歷程中實際觸及的讀者範圍做一檢討。在局限性上, 首先, 本研究進行讀者訪談, 由此觸及的讀者群範圍在總體社會空間中的位置分布並不全面。我們關注學生群體、文化生產者與中介人, 突顯出這一群體在文化資本上的累積, 並且看到資本組成相近的行動者之間具有的競爭張力。一方面, 本研究注重討論讀者群體的文化偏好, 另一方面, 我們關注的讀者群體, 在總體社會空間中相對而言也較偏文化資本端。他們可能是以教育資本(以正式教育為代表)自我標定, 也會表現出對於文化作品接觸高度重視。從中, 我們觀察到以文化資本作為在社會空間中晉升的主要動力, 或相對地文化善意大於文化能力的樣態。最終, 本研究觀察的是社會空間中的「中間」階層: 臺灣引進村上作品的時間點平行於 80 年代末期解嚴前後, 文學出版循著翻譯與全球市場整合、更進一步地與全球相聯結。本研究探討的中產階級閱讀群體, 他們在臺灣的社會空間當中位處「中間」位置, 因應

他們佔據的結構位置具有的習癖表現，我們認為，部分可以參照出臺灣在全球處於中間位階的處境。

本研究從資本總量、經濟資本與文化資本分布等兩個角度，分析讀者群體在社會空間中的相對位置。那麼，我們觸及的讀者在地理空間上的分布又是如何？檢討本研究的受訪讀者，以現居北部都會為主，尤其集中臺北縣市。究其原因，本研究仰賴在讀者聚集的文化活動場合中尋找願意受訪的對象，因此，實際訪談成功的對象在居住地點上的集中，部分即反映出相對而言都會當中允許更多樣的文化接觸的事實。居住地僅是表現之一，我們實際上看到，當社會行動者尋求資本累積，其路徑呈現出被牽引至都會的特性，諸如在都會當中接受教育、尋求文化生產相關的工作以及參與文化活動等。²⁹我們看到，那不僅僅是被牽引至臺灣的北部都會，而且也跨越了國境以及不同的文化環境。本研究為尋求受訪讀者採取的方法，既是研究進行的必要的手段，又成為本論文的局限所在。我們在後續分析中試著平衡此一缺失，特別是顧及個別讀者隨著在社會空間中相對位置變動相應地在地理空間上的移動。無疑地，本研究在訪談結果中的不足，有待後續研究加以補強。

本論文共分為五章。第二章「評價作為位置表徵：文化作品接觸情境的差異分析」分析讀者提出的作家、作品評價。我們將讀者對於村上作品與文化現象的評論，視為是讀者位置的表徵。我們指出，讀者各自的文化接觸情境、時間的差異投資以及閱讀方式，是他們判斷與講述村上作品價值時的差異基礎。第三章「文化資本的對決：訪談情境的考察」分析在訪談情境當中呈現的對立關係，彰顯社會空間中位置鄰近的群體在再現與論述權上的競爭樣態。本研究收集資料的情境中，研究者的「在場」會影響讀者表述觀點意見的方式，我們發現，研究程序、研究關係挑起多重的角力與對決，這樣的張力會在受訪者與研究者之間發生，也會在受訪者與其設想中的其他讀者之間發生。本章並且考察了讀者群體的文化資本，我們指出，受訪者使用問卷的方式呈顯出他們「表達自身差異的能力，如何差別地分布」。第四章「社會空間的中間地帶：中間閱讀群體與文化的關係」描繪與擺放讀者在社會空間中的相對位置，界定讀者在總體社會空間中的「立足點」。此處，我們關注讀者的結構位置，引用的是 **Pierre Bourdieu** 的社會空間的概念，

²⁹ 都會中允許更多樣的文化接觸的事實，在此，我們僅舉出在電影院觀賞電影一事為例：至今慣常用以估算一部影片累計票房的作法，仍然是以臺北市票房的兩倍合計，此一作法儘管有誤差、但是誤差有限，說明了我們面對的基本狀況。以 2008 年在全臺創下賣座佳績的影片《海角七號》為例，映演期間，當片商公布票房估計時即下了這樣的標題：「大家都很關心的《海角七號》臺北票房（全臺請逕自乘以 2）」（《海角七號》電影官方部落格，2008）最後結算，這部影片在全國首輪戲院上映 113 天、票房共計 5.2 億元，其中，臺北的票房佔 2.3 億元、臺北以外的票房佔 2.9 億元，「超過臺北票房乘以二等於全國票房的估算慣例」（維基百科編者，2009b）。

亦即，藉由經濟資本、文化資本的相對比重定位社會行動者的位置。第五章為本論文結論。

表 1-6 受訪的 38 個臺灣村上春樹讀者基本資料

姓名 (歲)	性別	初讀時間 (歲)	職業	18 歲前主要居住地	閱讀量 (長篇, 短篇, 隨筆)
Art (32)	男	1995 (24)	軟體程式工程師	臺北市大同區	16 (5,3,8)
G (28)	男	1995 (17)	環境工程技術員	花蓮縣花蓮市	12 (6,3,3)
K (24)	男	1995 (13)	研究所學生	彰化、高雄	38 (11,9,18)
Kate (24)	女	1999 (15)	公司行政秘書	臺北市信義區	3 (2,1,0)
May (29)	女	1998 (19)	銀行行員	桃園縣中壢市	7 (4,3,0)
mo. (26)	女	1995 (15)	研究所學生	臺中市南屯區	7 (4,1,2)
Nakao (32)	女	1989 (15)	翻譯人員 (接案)	花蓮光復鄉→臺北市大安區	17 (9,6,2)
Nikita (32)	女	1994 (20)	連鎖餐廳分店店長、 網頁設計人員	臺北縣永和市	9 (8,1,0)
Roy (35)	男	1989 (18)	工程顧問公司負責人	臺北市大同區	3 (3,0,0)
S (30)	男	1998 (22)	建築技術員	臺中市南屯區	6 (5,0,1)
Stacy (33)	女	1994 (21)	律師	臺北市萬華區	6 (4,2,0)
X (28)	女	1996 (18)	研究所學生	臺南縣	8 (3,4,1)
Y (27)	女	1997 (18)	出版社編輯人員	臺北市松山區	6 (5,1,0)
小晶 (29)	女	1995 (18)	小學教師	臺北市中正區	10 (5,3,2)
小瑩 (24)	女	2000 (18)	電影資料館員	高雄市	12 (7,3,2)
小寶 (30)	男	1994 (18)	唱片行門市組長	臺北縣永和市	11 (6,1,4)
小蘇 (30)	男	1995 (19)	電視節目製作人員(接案)	屏東市	7 (4,0,3)
文忠 (35)	男	1991 (18)	醫師	臺北縣板橋市	3 (2,0,1)
主編 B (45)	男	1996 (36)	出版社副總編輯	臺北縣三重市	12 (1,0,11)
主編 M (37)	女	1988 (18)	出版社副總編輯	臺北市大同區	38 (11,9,18)
安邑 (26)	男	1997 (17)	研究所學生→役男	臺北市大安區	20 (11,7,2)
宏霖 (24)	男	2002 (20)	研究所學生	臺北縣新店市	5 (1,1,3)
志帆 (21)	男	2001 (16)	大學生	臺北縣中和市	18 (9,4,5)
京子 (44)	女	1986 (24)	出版編輯人員 (接案)	臺北縣板橋市	33 (10,8,15)
波波卡 (25)	男	1999 (18)	週刊記者	臺北縣土城市	32 (11,9,12)

泡泡 (31)	女	1995 (20)	咖啡館店員	臺北市大同區	31 (10,6,15)
秉霖 (27)	男	1999 (20)	研究所學生	臺北市士林區	30 (11,9,10)
阿寬 (40)	男	1990 (24)	咖啡館負責人	臺北市北投區	27 (8,9,10)
研究者 (29)	女	1994 (17)	研究所學生	臺北市萬華區	38 (11,9,18)
珮愉 (34)	女	1995 (23)	醫師	臺北市松山區	4 (1,3,0)
馬其 (27)	男	1999 (18)	動畫美術設計人員	基隆市	10 (5,4,1)
教師 A (42)	男	1992 (27)	大學教師	臺北市文山區	11 (6,2,3)
教師 B (35)	女	1989 (18)	大學教師	臺北縣三重市→ 臺北市信義區	35 (11,8,16)
愛麗絲 (29)	女	1996 (19)	廣告文案人員	臺北縣永和市	9 (6,2,1)
編輯 N (27)	女	1996 (17)	報社副刊編輯	臺北市北投區	15 (6,4,5)
導演 A (42)	男	1986 (22)	影片與廣告片導演	臺北市大安區	38 (11,9,18)
靜儀 (35)	女	1993 (22)	印刷業行政人員	臺北縣永和市	10 (7,3,0)
醫師 A (44)	男	1986 (24)	醫師	宜蘭縣蘇澳鎮	38 (11,9,18)

製表：本研究



第二章

評價作為位置表徵：文化作品接觸情境的差異分析

自 80 年代中期到 90 年代，從村上作品一開始在臺灣出版的歷程，我們看到出版者的操作，諸如，時報出版社的操作強調村上作品的「文學」價值，而皇冠出版社的出版品則歸屬於搶譯上市、兌換經濟利潤的路線。在缺乏真正的同儕評論的狀態之下，當村上春樹的作品最初進入臺灣讀者的眼界時，主要歸屬於中間位階、相對小眾的市場。

一般將 90 年代中期前後尤為明顯的村上閱讀熱潮稱為「村上春樹現象」，這一詞說明其流行一時、似可感知的特性。而本論文將村上春樹在臺灣視為文學作品市場出現之一例，關切其作品的「市場」性質，尤其是村上作品拓展、使之可見的閱讀人口。以下兩個小節，各以臺灣村上讀者出現的兩個關鍵時間點作為討論的起點：首先，1986 年《遇見 100% 的女孩》出版，主要由當時還是「未來的」文化中介人驅動的商業擴散，當他們彰顯、表達出眼中所見的村上作品價值。其次，當作家在日本的超級暢銷書《挪威的森林》於 1989 年翻譯出版，我們藉此觀察到中學以上年齡段學生讀者群之間文化傳遞的樣態。在本章的分析中，我們將敏感於讀者在敘述當中給予村上作品的評價。本章引用讀者對於接觸情境的回憶與追溯的主觀敘述，討論臺灣村上讀者與文化作品之間的關係，以及其中相對隱蔽的文化接觸的情境的社會基礎——在我們看來，這是當村上讀者對作家作品表達不同看法時，他們之間具有的基礎差異。

第一節 「未來的」市場：1986 年的《遇見 100% 的女孩》

是否稱得上「文學」是場域中至關重要的判斷，亦是文化（文學出版）生產場域當中爭議的核心。出版者一開始所做的翻譯出書決定，可以看做是最初關鍵的「生產者觀點」。1986 年第一批臺灣村上讀者，同時也是村上春樹最早一批海外讀者，包括其作品的引介者、「未來的」文化中介人。村上作品在臺灣吸引的讀者，落在未來的文化生產者、文化中介者，文化生產者的早年階段：對他們來說，他們的機會出現在廣告片與音樂錄影帶導演，而不是電影導演；出現在廣告公司、文學翻譯與編輯業，而不是文學寫作。正是這樣第一批讀者建立起村上文學朝向未來的市場。

臺灣譯者賴明珠比村上春樹大兩歲，村上在 1979 年以《聽風的歌》獲得新人獎出

道，是賴明珠在日本唸完農經碩士回到臺灣的隔年。³⁰她從事廣告業，當時因應同事工作上的需要，幫忙將日本流行雜誌上的資訊譯為中文，由此注意到雜誌書訊欄目中多次介紹村上春樹。³¹1985年，賴明珠辭去工作待在美國紐約，以半年時間譯出《聽風的歌》和《1973年的彈珠玩具》。她將譯稿寄回臺灣後，在當地的日文書店發現村上新作《世界末日冷酷異境》出版，而且還是日本谷崎潤一郎文學獎的得獎作。在1985年，正是村上作品已經決定翻譯出版，但是譯稿尚未面世、未曾試過市場水溫的關鍵時間點，村上的新作在日本再拿下一座文學獎，等於再次向他的發掘者確證其「文學」價值。她由此確信村上是一位真正優秀的作家。³²

譯者堪稱村上在臺灣的第一位「發掘者」。她一開始之所以注意到村上，是因為在流行女性雜誌上多次看到介紹，但是，村上作品能夠放在「文學」屬性的書籍系列中出版，顯然並不只是、亦「不能只是」受流行雜誌的年輕讀者青睞。時報出版的中譯本強打村上「80年代的文學旗手」的名號、強調作家在日本「獲獎連連」，使得作家在臺灣跨過集體價值生產積累的初始線。文學主編A與村上同年，他是另一個關鍵人物。³³他追述初讀這一個（與他同年的）日本作家的感想，以及當時對村上的書是否能夠放在轄下的文學系列的考量：「對我 Impact 很大」，「我那時候 37、8 歲，距離我後來沒寫作也是 6、7 年以上了，作為一個曾經寫作過的人看，就是『唉小說可以寫得這樣』不那麼沉重啊」。「我們那時候是寫實主義，然後社會意識都很強的一代，可以不用那麼沉重，很羨慕、又覺得很不錯，現在回想起來就覺得說村上春樹實在是舉重若輕」。「當時我看的時候，我會很認同他的，人的心境、孤寂、寂寞，但又只能接受，只能接受[...]我會聯想到對我們這一代影響很大就是存在主義」。

主編 A 的評論點出村上作品的輕盈（他談村上作品，「不用那麼沉重」、「舉重若

³⁰ 簡短回顧譯者背景：賴明珠在農經系畢業後短暫留在學校做研究助理，之後到臺北工作，先後待過拍攝電視廣告的廣告公司、建設公司的廣告部門等。工作四年之後，她通過教育部公費留學考試，在日本留學兩年半時間。她談到過自己翻譯村上作品的動機：在 1982-84 年之間持續讀到日本雜誌上對作家的介紹，讀了之後對他的文風深感喜愛，尤其村上的簡潔文字，以自己的日文程度來說應該能夠翻譯，亦希望藉翻譯增進日文能力。（賴明珠，1998/11/2）

³¹ 賴明珠的譯者曾談到，「*non-no*，*anan*，*More* 連續介紹他的新書達十數次」。這三本日本雜誌都是鎖定年輕女性讀者的流行雜誌，*anan*、*non-no* 創刊於 1970、1971 年，*More* 創刊於 1977 年。

³² 訪談中她追述當時發現村上新作於文學獎項再下一城的感受，「我就很高興，感覺『哇，這個作者果然很棒』。然後買了他的新書來看。[...]我讀到《世界末日冷酷異境》，那個情境，也是那種很冷的地方[...]，秋天到冬天那個季節，他剛好描寫那個獸啊，秋天的毛那樣發亮，我就覺得很喜歡」。這一段經歷賴明珠在《世界末日冷酷異境》中譯本譯序中亦有述及。

³³ 在此我們亦簡單地交代主編 A 的背景：他與村上春樹同年（1949 年次），在 1986 年當時是時報出版社「人間叢書」的主編。主編 A 學歷為碩士，短篇小說曾獲得文學獎，亦曾入選年度小說選。出任出版社總編輯前，歷任電影雜誌主編、報社副刊編輯、出版社主編等。

輕」、「我會聯想到[...]存在主義」)，尤其寫作風格大不同於前此佔據主流的寫實主義文學（他同時以創作者的角度出發，評論村上的新穎吸引他注意，「創作者[...]**最重要的東西是比別人不同**」，「那村上就**很不同**」）。主編 A 談論村上的方式，同時為我們指出村上作品在臺灣的起始點如何處於「是」文學與「不夠」文學的交界。主編 A 這麼說，「我一般被認為是**很文學**的，我對文學我可以接受到**村上春樹以上**，[...]吉本芭娜娜看得不多，赤川次郎那些，我當然不能夠接受，我覺得他是**不夠文學**。但是我是把村上春樹認為是，我是能接受的文學的範圍」。村上春樹「以上」、「不夠」文學：村上的寫作風格曾被當時最重要的文學守門人貶為「鬆散」（主編 A 談到，「我把這一篇和另外幾篇，我 Pass 給〈人間副刊〉的主編，他拒絕了，不登，他說『寫得太鬆散』，我還記得」），可以想見，當時 37 歲的主編 A 顯然還是相對「資淺」、推介還不夠「份量」的，但這同時是象徵價值生產的關鍵時刻：正因為這位日本作家還「尙欠認可」，給予村上作品「是」文學的判斷才在事後追溯中更顯得事關重要，「眼光」總是必須在追溯當中證明。

臺灣的文化生產場域賦予其價值的歷程起始，關鍵的「生產者觀點」除了考量作品的象徵價值、象徵利潤外，亦考慮市場價值、經濟利益。主編 A 也談及他當時對於「接受度」的估量。我們可以這樣摘要：判斷文學作品市場，既是對於「目標顧客」能力（尤其是閱讀能力）的設想和期望，也是「預見」，他說，「你做為一個出版社的編輯、主編，開始要考慮市場。在報社，市場距離你太遠、編輯太遠，那我今天作為一個主編，總經理也說要考慮，[...]但這種東西沒有辦法馬上測量，那書出了以後才知道呀，但我覺得說這個**不是那麼晦澀、那麼艱深，接受度會高吧**」。文字不晦澀、艱深，閱讀門檻不高，但那不只是文字本身閱讀門檻不高，也是場域中的行動者有意為之：出版社評估譯稿、考量作品推出的順序，推遲已經譯好的村上出道作《聽風的歌》，要求譯者另譯一部短篇，而取代了《聽風的歌》、優先推出的就是《遇見 100% 的女孩》。³⁴主編 A 選取這本書，他的判斷是正確的，這部小說與《挪威的森林》現今並列作家在臺灣最知名的作品，最多村上讀者從二者之一入手閱讀。

在臺灣接受村上作品的歷程中，文學媒體刊登的書評並不多；在銷量上，至少在 1986-1988 年前後也稱不上出色。³⁵不過我們注意到，在這一段短暫的「前挪威森林時期」

³⁴ 主編 A 的說法是，「當然也是一念之間，我當時是考慮好像短篇小說比較容易被接受。《聽風的歌》第一個長篇，我說這個你先擺著」。另外一個關鍵是同時將書名從日文原書名《看袋鼠的好日子》改為《遇見 100% 的女孩》（取自書中短篇篇名的部分），突顯了現今讀者已經十分熟悉的村上文字特色，他說，「一定要寫『100%』[而不是『百分之百』]才 fashion」。

³⁵ 當時初版印量是 3000 本，主編 A 回憶出版後，「其實反應並不好，好像只印了一版，Maybe 有一本書過一陣子以後再版了一下」。譯者賴明珠當時向出版社打聽市場反應，當時得到的回答

並非沒有任何回響：最初回應直接來自普通讀者。指稱其為「普通讀者」，文化能力與資本累積還不足以進入文化生產場域中心發言，而他們作為「未來的」文化中介人、生產者，其熱誠與愛好適足以默默地交流、集結與醞釀。1986年《遇見100%的女孩》和《失落的彈珠玩具》兩部作品翻譯出版，譯者收到出版社轉來的讀者來函。讀者想要知道，出版社還會不會繼續推出村上的作品？讀者寫信感謝譯者「為不懂日文的我們開一扇窗」，「多麼迫不急[及]待您的譯作」(1989年1月30日)，「請妳要繼續的翻譯下去」，這些通信以譯者為中心形成簡單的資訊交換，讀者、譯者之間交換複印的報刊報導、排行榜資訊及村上任何新書出版的訊息。收到信件的譯者亦主動溝通交流讀者的訊息（包括將讀者的信複印、寄給同樣來信的其他讀者閱讀，與他們討論其他讀者相似或是不同的回應），相當於非常手動式的同好感想交流。相對地，亦有讀者揣度譯者也許並不清楚1995年前後在藝文BBS站上蓬勃的村上作品討論，列印了跟譯文抓錯、閱讀感想有關的貼文寄給譯者。

哪些讀者在第一時間讀到最早的村上作品中譯，除了與出版相關的「專業讀者」之外？我們在此主要選取以下兩例討論：當時譯者收到的第一封讀者來信來自22歲、剛自大學外文系畢業的導演A，另外一個例子則是當時還是24歲醫學院學生的醫師A。在1986年，導演A可謂名副其實「未來的」文化生產者，醫師A則是至今佔據經濟資本、文化資本雙高位置的職業群體的一員。兩個讀者從學生時代起至今一直都是高度近用文化作品的群體：導演A的明確目標是投身廣告業，當他大學畢業、退伍後，隨即成立自己的公司，專門拍攝音樂錄影帶、廣告，近年終於交出第一部記錄片。再看醫師A，他在唸醫學院的時代與電影圈及出版編輯業的朋友往來、熟識，學生時代曾為電影雜誌寫稿、為出版社作兼職校對。如此他在出版社還在評估出書可能性的階段即聽說這個日本作家，也因為這樣一手的訊息，醫師A在新書出版後第一時間把書買回去讀。

兩位讀者的閱讀經歷並非「臺灣村上春樹讀者」的平均情形。但是，考量到正是他們歷經20年不變的「忠實讀者」身分令我們還能夠追溯到，那麼，村上作品和他的第一批讀者之間有什麼親和之處？村上作品在臺灣最初的愛好者包括「未來的」文化中介人，這群中介人的模仿轉化、代理職能，解釋其後村上作品成為可見、可感知的熱潮。而我們記得，村上本人受到美國文學的深切影響、自身亦譯介當代美國文學，無疑就扮演著文化中介者的角色。

也是說，「他們說還好啦、[銷售量]有在動，但是沒有說很那個、[...]沒有很紅」。

村上小說呈現出風格化的當代都市生活方式，這一點在臺灣接受村上作品過程中確實很重要。³⁶村上的熱心讀者反覆閱讀、劃線，對書中細節具有考證的癖好；他們對作品高度熟悉，在言談之間可以隨時徵引小說中的語句；他們既敏感於、亦造就出眾多被指認為「像」村上的作品。隨之，村上作品成為文藝愛好者與知識份子熟悉的文化裝備（cultural baggage）。³⁷

當時 20 歲出頭的導演 A 以「震撼」形容自己初讀村上小說的感受，因為發現自己喜愛的當代流行事物被寫進小說、而且寫得「精彩」。大學友人告訴他，他最喜歡的爵士樂曲 *The Girl From Ipanema* 被寫成文章，那篇文章就是收錄在《遇見 100% 的女孩》當中的短篇小說〈1963/1982 年的伊帕內瑪姑娘〉，他因此初次讀到村上小說。當時，在他寫給譯者的信中，他描述了自己如何反覆聆聽小說當中提到的曲子、一邊對照閱讀，「我在書上劃了很多記號，多得足夠讓我回大學提出一篇報告」（引自賴明珠，1995：6）；1988 年當他讀完甫出版的《聽風的歌》中譯本，他的感想是極為精彩，「像是一個人噙著眼淚講完這個故事，你永遠不會忘記的。而且除了濃郁的感情之外，還感受到那股新人處女作的銳氣」（1988 年 6 月 5 日）；他讀到日文雜誌 *non-no* 上面登出村上在日本新作出版的消息，導演 A 猜測這一部以披頭四樂團曲名為書名的小說《挪威的森林》會是一部什麼樣的新作，「"Norwegian Wood (*The Bird Has Flown*)" 是披頭 1965 年 2 月灌錄的曲子，收在同年發行的專輯上 A 面第 2 首。大家都聽過這條歌，不知道對村上春樹有何特別的意義？希望仍然是部傑作。妳知道嗎？由於妳將村上春樹介紹出來，影響了很多廣告撰文者的思路。這種文體在目前被視為最『Cool』的寫法」（1988 年 6 月 30 日）。

服役期間導演 A 與譯者密切通信，他與譯者環繞著村上作品交換許多訊息與感想（導演 A 追述說，「我那時候在當兵嘛，也沒見過她，每個禮拜都很高興，幾乎都在等她的信，看看有沒有什麼好玩的事情。到我退伍之後終於見面」），信中，他敘述自己從

³⁶ 早期村上作品中大量引用外來語、歐美的流行文化，包括作家、樂曲、唱片名稱以及西化的飲食等，這些都是讀者相當熟悉的村上作品特徵。在村上小說進入臺灣之初，諸如賴明珠譯「咖啡歐蕾」（*café au lait*，牛奶咖啡）、「艾斯布蕾咖啡」（*Espresso*，濃縮咖啡）等，仍然還是不見得有通行譯名、相對較為新穎之物。

³⁷ 以下幾個將「村上春樹」四字編織在文章脈絡當中加以引用的例子，可為佐證，「其實不只是巴舍拉難懂。曾經讀到某些小說的某些段落，明明描寫著具體的空間，卻令人產生一種無以名之的迷惑激動感。譬如，村上春樹的〈下午最後一片草坪〉[...]」（龔卓軍，2003）。「...僅僅只有少數的人類學家，可以稱得上是在從事修辭學上的運用與寫作。除此之外，我們反倒看到了詮釋現象學家黎克爾運用了三部小說作為歷史世界的對照面[...]傳科以唐吉軻德作為一種象徵的再現，以便揭露顛狂史在史誌上的姿態[...]甚至在現代小說家村上春樹的作品中，大量的古典小說化身為一種隱喻的方式現身在主角的奇異經驗之中！[...]」（林徐達，2004：XXIV）這些引用暗示了文章作者與村上的親和、對作家的熟悉與愛好。

部隊放假，離開屏東基地去逛書店、翻閱日文雜誌，向譯者好奇問起另一個日本作家村上龍³⁸，他注意到近來出版的翻譯小說，並且議論皇冠出版其他翻譯小說的品質，同時也問起譯者其他譯作……等等。在導演 A 寫給賴明珠的信中，他條列註解了許多村上小說中出現的特殊名詞（書名、樂手名等等），以及翻譯和校對失誤。³⁹

在此，我們引用導演 A（以及下面將談到的醫師 A）的閱讀經驗和言談，並非爲了在資深／資淺讀者、先驅／追隨者的象徵性差異上再添一筆。在這兩個早期村上讀者的言談中，他們確實有意彰顯了象徵差異，向我們展示了那些由時間（先後）所造成、且僅有時間（先後）能夠造成的差異。就村上閱讀而言，包括他們閱讀的版本不同，以及，就資深讀者和後續普通讀者的差別而言，也在於，前者只需要「如其所然」地談論自身經驗，對我們來說，也就等同於對村上作品進入臺灣市場之初此一關鍵時期中讀者閱讀的權威性詮解。在此，我們大幅引用他們的閱讀經驗，主要是爲突顯出早期讀者的熱愛，諸如各種按圖索驥、追尋作品中音樂與閱讀的可讀空間，種種行爲，正連接了出版人（譯者）與後續加入的普通讀者。如此自其作品延伸而出的市場，在其後轉化爲產值，締造了似可感知的閱讀流行。下面醫師 A 所述的經驗，也表現了這一點。

在讀者社群網站「村上春樹的網路森林」上有一條與村上作品中譯版本比較相關的討論串，其中一條留言寫道：「如果所有『村上春樹的臺灣讀者』要論資排輩，那我可是『大老』」，這則留言出自醫師 A 之手。他如此確信自己的「輩分」，因爲，醫師 A 在出版社還在評估譯稿的階段即有所耳聞，1986 年當新書出版之後，近乎第一時間他就從書店買回來閱讀。讀到 1988 年出版的《聽風的歌》後，隨即宣告進入忠實讀者之列。

對最早的讀者來說，村上作品從 80 年代中期起進入臺灣起，到 1994 年前後時報

³⁸ 日本作家村上龍比村上春樹小 3 歲，同是 80 年代受矚目的作者。信中導演 A 就問起，「最近翻譯日文的小說實在很多，甚至連大江健三郎的東西都出來了。我一直都很好奇的一個作家是村上龍。不知道他寫的是哪一類型的內容，為什麼大家都愛讀。而且書名都不太尋常：76 的『限りなく透明に近いブルー』，最近的『69』，『愛と幻想のファシズム』（真怪呀！）。妳知道他寫什麼嗎？」（1988 年 7 月 31 日）導演 A 信中間起、感到興趣的《接近無限透明的藍》是村上龍 1976 年獲得群像新人文學獎及芥川獎的出道之作，至於《69》和《愛與幻想的法西斯》則是作家 1987 年出版的作品。要到 1996 年，亦即在導演 A 寫給賴明珠的信上問起村上龍的 8 年後，《接近無限透明的藍》和《69》的臺灣中譯本才面世。

³⁹ 一般讀者都注意到村上小說以追尋爲核心、有意借用偵探小說結構。我們則注意到讀者對於村上作品中各式當代事物的追索。舉例來說，在村上的出道之作《聽風的歌》中，敘述者花費不少篇幅談論一個「和海明威、費滋傑羅等[...]同時代」的作家「戴立克·哈德費爾」。導演 A 就以如今想來很有趣的語氣說，當時他用盡各種方法去查，發現「根本沒這個人啊」。我們看到，導演 A 出於對「原汁原味」的重視而去追查文中的「哈德費爾」，由此發現實爲村上虛構，小說寫作的效果令世故的讀者信以爲真。相對地，我們也會看到，作家鍾愛並且引用在小說當中的當代美國流行文化、文學小說、樂曲，對於對此毫不熟悉的讀者而言，效果等同於純然虛構。

出版社取得作者授權、穩定出版村上作品為止，中間 7、8 年時間中，他們不能確定村上作品是否還會有、何時還會有中文版面世。許多讀者談到早期在外文書店尋找原文書或是英譯本的情形，他們蒐羅各式中譯、閱讀其他語言的譯本，或者更進一步養成「版本比較」的習慣。以下這篇留言，醫師 A 追述那段四處蒐羅村上作品譯本的時光，他的敘述表現出初期讀者未被即時滿足的需求。在出版社對村上作品還「要出不出」的時期，他在臺北市的日文專門書店⁴⁰買到日本講談社出版的英譯本、到香港旅行時在旺角挖到寶一般地買到港版中譯本等。留言當中他這樣敘述，「我有一個編輯朋友，和我一樣是村上在臺灣的第一批讀者，一樣喜歡，而且消息極靈通，找書也勤奮。某日，我問她可有村上中譯本新書的消息，她說，中譯沒有，英譯倒是不少，在永漢，自己找。我問會不會很難，她說不會。我問會不會走味，她說你還挑，少煩。於是我在 1991 年 10 月 8 日到中山北路、南京西路口的永漢買了講談社版、Alfred Birnbaum 英譯的 *A Wild Sheep Chase*、*Hear the Wind Sing* 與 *Pinball, 1973*。書都只有巴掌大小，放得進外套口袋，便利上班時間偷讀。就這樣第一次讀完《尋羊》。之後幾年，臺灣的出版社對於村上還是要出不出。我每到日本、香港、美國旅行，總會留意是否有些沒見過的譯本，原只是好奇，後來成了習慣，幾年下來，自己也積累不少。尋書的最大收穫發生於 1993 年 4 月，在香港旺角的某家二樓書店，找到一本紫紅封面、25 開、大陸出版、林少華譯的《冷酷仙境與世界盡頭》的香港盜印本。回臺北後上班接下班一路讀完，哇，立即恢復了我讀《國境之南·太陽之西》後、對村上失去的信心。」⁴¹

這一群讀者正是村上在臺灣最熱切的支持者，他們掌握語言工具、閱讀順序不為中譯本出版順序所限，在他們脫離學生身分並且進一步擁有足堪跨越國界移動的經濟能力與餘暇之後，他們追求村上作品中經由美國流行音樂、構建在東京的都市生活上多重的可讀空間。⁴²這一點創造出了象徵需求。

第二節 接觸情境的可能空間：1989 年的《挪威的森林》

1989 年《挪威的森林》出版，臺灣村上讀者人數增加、分布更為廣泛，新加入的

⁴⁰ 讀者在這裡提到的日文專門書店是永漢書局。此為永漢書局第一家門市，地點位在臺北市的中山北路上，1979 年 8 月開張。

⁴¹ 「村上春樹的網路森林」站臺上的討論串，〈村上春樹臺灣大老來了！〉(2000/04/10)
<http://www.readingtimes.com.tw/authors/murakami/chatroom/chat0040.htm#1>

⁴² 諸如醫師 A 藉由英譯本讀完《尋羊冒險記》、藉由香港盜印本讀完《世界末日與冷酷異境》，分別早於繁體中文版四年、一年，醫師 A 買到的香港盜印本後來還經由熟識編輯出借給出版社。而導演 A 後續多次協助譯者查證村上小說中引用的文化作品，在後來寫給譯者賴明珠的信裡談起正在紐約或是巴黎拍片，另外，他也曾經在《發條鳥年代記》中的重要地點諾門罕取景。

閱讀群體以學生讀者為大宗。不過，同樣是學生讀者，不能簡單視為擁有相同的閱讀經驗。在這一小節中，我們引用讀者追溯自身的村上閱讀史。這些敘述是研究者有意的話題引導，一方面，讀者追述他們各自初次接觸作家的管道情境與時間點，確實是足堪相互比較的情境，另一方面，我們認為，總體受訪者的語言敘述能力適足以展示其間的意義差別。讀者參與這個話題，同樣參與了這樣的文化的遊戲：他們回憶和追溯自身接觸村上作品之始，顯示各自與文化作品的關係；他們評價村上作品，同時是在擺置村上作品品位階；他們說明自身閱讀偏好以及相應地評論村上作品的語言，為我們界定、描繪出臺灣村上讀者群文化能力的上限與下限。

在上一小節，關注的是臺灣 80 年代中期「第一批」村上讀者的出現，以下，在時間標定上，我們將轉而關注讀者言談中追述初次閱讀村上作品的時間點，以及相應的閱讀活動樣貌。在文化作品的接受上，「區辨先後」一事當然很重要。相應於村上作品在文化生產場域當中的象徵階序起落、變動，讀者初次閱讀村上作品的時間點與他們描述的接觸情境提供我們一個線索：當讀者參與村上閱讀，相對於村上既有的總體讀者群，他們相當於加入了作家在臺灣文學聲望的上升（升值）或是下降（貶值）曲線。對於這群相對敏感於文化作品品位階的讀者尤其如此，在學術研究的訪談情境之中更是突顯出這一點。可以這麼說，參與上升曲線的標誌，就是讀者幾乎都可以確定誰是介紹者、記得在圖書館或是書店初次翻到他的書，尤其他們會表明，時間點早於村上「紅了」、真正「普遍」之前。當訪談之中我追問道，「是否受到其他人的影響，所以把村上的書找來讀？」讀者會對我很注意地強調，「是我看了之後他才紅的吧？」（讀者小蘇談到他約當 1995 年初次讀到《世界末日與冷酷異境》）或者是對研究者分析，「如果你說故鄉版是 89 年出來的，那時候才剛流行一兩年而已[...]。這時候至少在比較大的大學生圈子裡面有人注意、當然不像現在這麼普遍」（大學教師 A 追述 1992 年他閱讀《挪威的森林》當時情形）。相反地，參與聲望的下跌曲線的徵兆，則是讀者面對詢問「初讀理由」時回答趨於不特定，諸如，並不是對這個作家特別有興趣，只是姑且一讀，因為想要追溯當時的流行語出處……等等。⁴³為何讀者會對於閱讀村上的原因、初次接觸的情境模糊以對？這是因為，引發他們的閱讀興趣本身就是「流行」效應的一環。

90 年代末期以至 2000 年之交，當村上熱潮延燒、過熱，文學讀者表現出與村上作

⁴³ 諸如，24 歲的讀者小瑩說自己讀村上作品，包括是對小說中出現的「羊男」的興趣：「我那時候是為了看跟『羊男』有關的東西[...]那時候有一陣子因為覺得好像周圍一直都有[人在談]羊男，然後想說去了解一下羊男到底什麼時候出現、到底每一集都在幹嘛。[...]我也是為了趣味所以去找他在哪裡（笑）」。

品「保持距離」、將自己與「流行風潮的追隨者」區別開來的態度。最明確的區辨方式就是「不讀」。然而，「流行」與否僅僅是一個傳達模糊感覺的用語，其間的相對意涵除了是依循商業普及的韻律，還應該從讀者身處的作品評價群體當中探查。⁴⁴舉 1995 年之後文學院中出現的讀者群為例，這些讀者顯見在高中時代對作家就略有所知。儘管在 2000 年前後村上熱潮已經「過熱」、閱讀他的作品有著落入追隨風潮的危險，積極而言，閱讀村上作品仍可能是出於這群學生讀者對於文學藝術先鋒派的搜尋、因此仍然具有前衛閱讀的價值，消極而言，也可能是不能不知道、不能沒讀過，因為，村上作品確實已經成為文學閱讀群體普遍的文化裝備。大學唸中文系的讀者「泡泡」（1995 年，當時 20 歲）當時參與學生自發性自組的讀書會，讀書會的成員都有志於文學創作。讀書會中由學長帶讀、她初次讀到的村上小說是《1973 年的彈珠玩具》（她附帶說明，「因為學長很喜歡村上春樹的書、他是駱以軍（小說家）的學生」）。編輯 Y 畢業自大學外文系與研究所，她將自己閱讀幾部村上作品的原因歸諸「機緣」，不過，言談中，她藉著關注與閱讀所參與的文學評價社群仍然有跡可循，「因為聽到林志明（大學教師）上課的時候提到那本書（Y 指的是村上春樹的小說《舞·舞·舞》），然後他用那本書裡面的其中一句話來作一個比喻，那我覺得說，那本書好像很有趣，就去翻」。中文系學生宏霖（2002 年，當時 20 歲）第一本讀的村上作品是《約束的場所》，是報導文學課堂上的指定閱讀。

45

以下章節循著讀者的敘述展開。我們將敏感於讀者對村上的作品評價，並且從中看到讀者與其視野所見的作品位階之間拉出的「距離感」。自初讀時間點、書籍流通管道為始，我們進一步要探究的是相對隱蔽不顯的文化傳遞、作品接觸的情境差異。藉由對於讀者初讀情境的分群分析，我們試著建立作品接觸情境的可能空間，並且描繪環繞著村上閱讀活動進行的文化傳遞與獲取的樣貌。

1 環繞經典／當代的對立：在文學評價社群的內部

對於村上作品文學價值的評論，切分相對資深的「文學讀者」，以及經由村上作品

⁴⁴ 在此我們說「商業普及的韻律」，意指從「小眾品味」到「大眾流行」、牽引著文學聲望從上升到下降的曲線，與此同時，經濟利潤直線上升。當然，這只是文化生產場域當中象徵利潤（「文學價值」）和經濟利潤（「暢銷」）對立關係的簡略描述。

⁴⁵ 讀者宏霖自言高中時代耽讀詩集，對村上小說沒有興趣。但在高中時代他對於村上當然並非毫無感受，大學課堂上交出的讀書報告中，他回溯了高中時代自己對村上的觀感，「在我高中的時代，村上春樹是一種流行，他代表一種兼具文學深度與大眾流行文化的雙棲文學作品，更重要的是，相較於 60 年代，尼采與卡夫卡幾乎佔領了每個自詡為知識份子的年輕人那一顆顆蒼白的腦袋，村上春樹頗有成為我們這一代文藝青年另一個象徵的氣勢[...]」。

加入文學閱讀行列、相對資淺的讀者之間的差異。1989年，Roy（35歲，工程顧問公司負責人，兩個碩士學位。父親是小學教師，母親是美髮師）是18歲的高中生，他就讀臺北市建國中學，是學校校刊社的一員，因為聽身邊的社團同學談起，站在重慶南路上的金石堂書店第一次看完甫出版的《挪威的森林》。他這麼說，「那時候真的是很多人在講，我記得那一段時間就是很多人就開始突然提到他、然後就是還不錯看，這個名字（書名）也滿吸引人的、也跟披頭四有關係」。回溯當時讀完的感想，Roy說，就「很四平八穩地看完」，「老實講《挪威的森林》我看完沒有特別的感覺，現在看我覺得反而好一點」。

Roy是我經由人際網絡轉介找到的受訪者。在訪談對象全體中，算是頗為早期的一個讀者。他似乎憂慮這個研究說是要找「臺灣村上春樹讀者」、實則是要找書迷，訪談當中對我強調了至少三次他「不算」村上的忠實讀者：「我其實不能算喜歡村上的你知道嗎，我沒有說不喜歡，我覺得他有些文字很有想像力，他的用法、他去描述一個事情的用的方式很有趣，對我來講是還不錯的」，「其實我喜歡的[文學]類型還滿沉重的，所以他不是我會喜歡的類型」。他所說的「滿沉重的」文學類型，指的就像高中時代他曾經熱心閱讀過的志文出版社「新潮文庫」，他解釋當時自己的閱讀偏好，「我還滿愛看日本小說的，高中時代看那種三島由紀夫啊（我：唉唷好沉重喔）高中小孩都喜歡看沉重的東西。對啊，志文的、新潮文庫，那種都很沉重啊，杜斯妥也夫斯基，我都看過啊，你真的要我講內容都忘了，可是那時候大家都流行」。

在第一志願高中男校，尤其聚集一群最為熱心文藝的學生的校刊社，閱讀嚴肅、大部頭的文學經典是風氣，「大家都流行」讀三島由紀夫、杜斯妥也夫斯基，與之相較，村上以及他的《挪威的森林》是當時「不那麼嚴肅」的小說的第一部，他說，「很有名吧，然後，是算比較輕鬆的」。Roy是一位什麼樣的讀者？他估算自己身邊的書大概上萬冊（他說，「7、8000絕對有」），當我問起偏好的作家，他不假思索，即刻舉出莫言、張大春、張系國、施叔青、高陽和七等生。Roy總共讀過村上三部長篇小說，除了高中時代站在書店裡頭讀完的《挪威的森林》外，還有就是中譯本超過500頁的《世界末日與冷酷異境》，以及篇幅達三冊的《發條鳥年代記》。Roy對於高中時代讀過的《挪威的森林》沒有留下多深刻的印象（他說，「不是我會喜歡的類型」），但是他最終買了也讀完作家上述大型長篇，顯示讀者一貫的購書與閱讀習慣：讀最重要的、最長的、最好的。這樣的標準既適用選取此刻文學場域中最值得一讀的作家作品，對於「真的是很多人在講」的村上春樹亦一體適用：尤其當讀者要在其作品全體當中精選閱讀、藉此一窺究竟。

讀者表現出「廣泛涉獵」的習性，並且透過時時評選的「精讀」以達成。比 Roy 略晚一些，大學教師 A（42 歲，人文社會學科教師，博士。母親是小學教師）在 1992 年初讀的村上作品也是《挪威的森林》，當時他是 27 歲的博士班學生。就談論村上的方式來看，教師 A 與 Roy 很類似，在教師 A 的追述裡也以「經典文學」對比「當代小說」、以「沉重」對比「輕鬆」，自己一直以來閱讀的偏好趨近前者，而村上的小說無疑應該歸為後者。教師 A 解釋說，當時交往的女朋友正在讀村上的書，因此，簡單講他會去讀《挪威的森林》是出於戀愛中人希望理解對方的心情。他這樣說明，「我很少看當代小說，那時候。當代的小說大概最晚只看到比如說林語堂，張愛玲這種」，「我之前閱讀小說通常是、就是那種經典，歐美的俄國的或是日本的，傳統經典小說那種」，他評論村上春樹，「對我而言他並不是一個特別經典或傑出的作家」，在他看來，村上小說具有的優點就如同多數日本文學，「對於人的情感的細緻的描述會比較在行，我覺得村上春樹好像也有這個特色，雖然他的架構可能就是一個愛情故事」。

讓教師 A 洋洋灑灑列出的「熟悉作家」來說明他自己是一個什麼樣的閱讀者：托爾斯泰、巴爾札克、羅蘭巴特、吳爾芙、張愛玲、川端康成、夏目漱石、芥川龍之介、杜斯妥也夫斯基、卡爾維諾、昆德拉、莎士比亞和曹雪芹。那麼現在教師 A 是否仍然「不讀」當代作品？他說，多半「出於研究興趣」、「教學需要」、「出於認為它重要」：教師 A 列舉，「看奈波爾的啊，想說他可以拿來上課用」，「像我這學期有一門課就開了一本小說，開那個《大河灣》，奈波爾的後殖民小說」，或是品評「重要的」作品就文學價值來說可能是「不好的」，諸如，「賴和啊，楊逵啊這些，**出於研究興趣**」，「那些小說**就文學成就而言是不好的**。雖然大家很捧黃春明，**但也就是那樣**」。「之前看朱天心的東西也是**兼有研究興趣**」，「王安憶、王安憶不錯啊，**可也就是不錯**」。教師 A 唸碩士班時期正值臺灣解除戒嚴，圖書館中開始能夠自由閱讀過去曾經遭禁的左翼文人作品，「在圖書館找到一大批早期的民國 20、30 年代的小說，巴金啊魯迅啊茅盾啊，唸了一大堆」，「那個是**出於認為它重要**」。對於教師 A 來說，從學術的學徒轉換成為真正的學院中人，學術社群內排序的相關性（「重要性」）將遠高於文學社群（「文學性」）。這裡面當然蘊含時間運用的經濟學，「文學閱讀」主要為研究工作累積之用，它不是娛樂，但也並非單純的文學追求。就閱讀文學作品為了研究資料的累積來說，文學閱讀不是「無用」的，但就它絕不單單只是「娛樂」而言，仍舊還是「無用」之事。教師 A 細數、一一褒貶自己近來讀的當代作者，我們看到，他依舊時時對自身閱讀的內容施以文學的「價值」之辨、持續注意著（純）文學市場，出於這一點，我們將他歸為文學評價社群的「內部」。

教師 A 唯一臣服的標準是「諾貝爾獎級的」。他最為推崇的作家是米蘭昆德拉，「在

唸碩士跟博士的時候看比較多的是昆德拉的小說，應該從我大學時代就開始流行昆德拉，就是從他的那本《生命中不能承受之輕》。那時候『愛好文藝的大學生每個人都得看』（嘲弄的口氣）。那是那時候的風潮，「我就會比較感興趣這種，我就覺得村上春樹就是 Popular、一般，那昆德拉是**好的**小說家」，「卡爾維諾也是**好的**小說家。簡單講就是**諾貝爾獎級的**」。不要為這群讀者話中的「流行」、「風潮」誤導，當他們談及流行與否，我們仍然可以標定出特定的小眾評價社群。就好比讀者言談中的「必讀」書單，對 Roy 而言，是高中時代「大家都流行」的三島由紀夫、杜斯妥也夫斯基，對大學教師 A 來說，則是「愛好文藝的大學生每個人都得看」的米蘭昆德拉。他們維持「文學的」閱讀習慣，時刻辨識、判斷、排序，不遺漏當刻「最好」、「最重要」的作品；同時，他們也以文學閱讀社群中更受認可、價值相對無疑義的作者，參照村上春樹的文學價值（就像 Roy 所說的「不那麼嚴肅」，教師 A 評論「就是 Popular、一般」）。在這裡，村上作品的確令我們看到一條模糊的分界線，那條界線意味村上作品的價值界定還在競爭的歷程當中。對於文學讀者而言，唯有持續關注、致力閱讀才得以確認自身被包括在文學評價社群「之內」，另一方面，就村上閱讀和當時這一群讀者之間的關係，也可以說，其實正是持續的文學閱讀習慣，令他們在 90 年代前期注意到「很多人在講」的村上春樹。

文學閱讀行為本身蘊含持續地辨識、價值判斷與位階排序的歷程，如同上述讀者 Roy 和大學教師 A，任何必要提出評價時他們表現出的自信、「遊刃有餘」，表露長時間投資積累的文化能力。教師 A 這樣談及自小的閱讀史，尤其小學放學後他常常待在校園圖書室，「因為我媽媽是小學老師，我記得小學時候放學沒事幹就窩在學校圖書室，小學只有圖書室、就一間教室的規模，然後書好像被我看完了」。他列舉當時讀的《國語日報》、東方出版社的世界名著青少年版、《小五義》、《七俠五義》、全本《東周列國志》，從他說的「沒有什麼分別」、「反正手邊能拿到什麼書就看」、「圖書館有的書應該是整間被我看完，對啊看到沒書可以看。到後來就會請媽媽去臺北市立圖書館借一些書」……可以說，這樣的圖書館經驗體現最為「無意圖」的學習、「自然而然」的文化接觸與文化灌輸的環境。

2 文學閱讀的起始點：村上作品拓展的年齡下限

「藏書」無疑是最具體而微和具象化的文化資本，其具象的是書籍近身可得的環境、組織書架的眼光，以及一同閱讀與談論的時光。家庭內的文化傳遞更早開始，故鄉版《挪威的森林》出版那年 Nakao（32 歲，美國東岸大學科學史碩士。雙親為法學士，

父親曾經擔任國大代表，母親是書記官）還是 14、15 歲的高一學生。她在舅舅的家中初次讀到這部小說，她說，「我當時的舅媽她，那個人是○○○（作家）[...]。她就跟我講說我有很多書你都可以看，特別點那個《挪威的森林》三本，她特別拿出來給我說『這個小說非常特別，看了以後我才知道小說可以這樣寫』」。Nakao 追述說，「那個時候我根本不知道村上春樹是誰」，的確如此，但我們知道，她確實是從一個致力於小說寫作的家人那裡知道「這個小說非常特別」，也就是說，非常切近文化生產場域當中的內部觀點，此即是作品「價值」的保證。從小說家家人的書架上，她讀到多數在前授權時期出版的村上譯本（那些譯本已經相對難尋，僅出現在圖書館、二手書攤等，她說，「那些早期版本我都讀過，那不是我的書」），以及一個年輕小說家書架上少不了的同儕作品（她這樣說，「我那時候也許有從她的書架上翻過各種各樣的，臺灣本土作家，各種各樣的小說或是散文，但是我都沒有認真看，我比較感興趣的就是村上春樹。[...]我記得我看的米蘭昆德拉好像也是她的。我大概就是在她的書架上注意到這兩個人」）。

訪談中多位讀者談到昆德拉和卡爾維諾這兩個 90 年代的文化明星，這兩個作家也標記了 Nakao 在中學以至大學時期的文學閱讀。⁴⁶以下這段談話中，她表明自己的讀書習慣，從中我們辨認出文化資本的重要特徵，首先就是極為看重外語能力。通曉外文當然是絕不可能代理、唯有經由時間投資能夠獲取，而或許被看重的程度也僅次於正式學校教育的文化資本之一。之所以是資本累積與轉換的隱蔽形式，當然是因為熟習外文必須持續投入時間，這一點確保排拒與稀有的程度。若論及「回收」，則包括唯有藉著外語得以觸及的資訊、訊息與觀點。就文化生產場域中價值生產的關鍵能力而言，嫻熟外文同時是去除代理、中介，朝向真確的觀點、意義、價值的生產者過渡的必要條件。我們注意以下這段敘述，Nakao 說明了她的閱讀習慣，尤其是她的外文學習經驗，「這一部分你可以加上去呀就是我跟村上春樹很像，就是我不太想要看活著的人寫的書」，「我大概在唸大學的時候算是比較常看文學作品，[...]其實村上春樹可以算是我看得最多的還活著的人寫的。其他的像那個什麼，Calvino，大學的時候會看他的東西，然後……yeah，米蘭昆德拉。米蘭昆德拉的書我有，三個語言的版本，我曾經很認真的看他的東西，看完中譯本然後去買英譯本，我在大學的時候我開始學德文，看德文譯本為了練習德文，我就去買，大概有兩三年的時間我很熱心在看他的東西」。

這段話蘊含這個讀者給予作家相對高的評價，以她對於作家極其熟悉的方式表現

⁴⁶ 昆德拉的《生命中不能承受之輕》1988 年出版，列在時報出版社的文學系列「大師名作坊」第一號。卡爾維諾的《如果在冬夜，一個旅人》、《看不見的城市》初版則在 1993 年。《遠見雜誌》即點名馬奎斯、昆德拉、村上春樹是解嚴後三個在臺灣具有影響力的作家。（蕭富元，1997）

出來（比方她說，「我跟村上春樹很像，就是我不太想要看活著的人寫的書」），尤其是藉由談話當中暗示的村上小說中的典故表現出來。說是「明示」也無不可：在村上小說中我們至少在兩處可以找到她這句話指涉的段落。在《聽風的歌》裡有一段敘述者與大學死黨（暱稱「老鼠」）在酒吧裡頭的對話：

老鼠不讀書得厲害。我從來沒看過他讀除了體育新聞和廣告信件以外的活字。我有時候為了打發時間在讀書，他總是好像蒼蠅看見蒼蠅拍似的稀奇地張望。

[.....]

「為什麼老讀書？」

我把鮭魚的最後一片就著啤酒一起吞進去之後，把盤子收掉，伸手拿起放在一邊讀到一半的「感情教育」啪啦啪啦開始一頁一頁翻過去。

「因為福羅貝爾是已經死掉的人哪。」

「你不讀活著的作家的書的嗎？」

「活著的作家一點價值都沒有哇。」

「為什麼？」

「因為對已經死掉的人，大部份事情好像都可以原諒似的。」（村上春樹著，賴明珠譯，1988：64-65）⁴⁷

另外在《挪威的森林》中也有一段描述主角（敘述者「渡邊」）與同住一個學生宿舍的男生「永澤」的談話。永澤是不折不扣的菁英，與自認平凡不起眼的主角可謂毫無共通之處。⁴⁸這樣的兩人漸漸相熟起來，因為有一回永澤發現渡邊正在讀《大亨小傳》，而且他正在讀第三遍。這兩人在宿舍餐廳中有如下一段對話：

永澤這個男人，你越是了解他，就越是覺得怪。在我的人生歷程中，我曾和許許多多的怪人初遇、熟識，或是錯身而過，卻從未見過一個比他更怪的。他是個我萬萬趕不上的蛀書蟲，但原則上他只讀那些死後滿三十年以上的作家的作品。「我只能信任那類的書。」他說。

「倒不是我不信任現代文學。我只是不想浪費寶貴的時間，去讀那些尚未

⁴⁷ 2009年出版的第四版中，譯者修訂了這個段落中的錯誤與譯名細節。在此我們引用的是1988年初版的譯文。

⁴⁸ 小說中對於永澤的描述是，「輕輕鬆鬆就進了東京大學，而且成績優異，將來還打算參加公務人員考試進外務省當外交官。父親在名古屋主持一家大型醫院，哥哥也畢業於東大醫學院，將來要接父親的棒子」，「一家子真是好的沒話說」。（村上春樹著，劉惠禎等譯，1989a：64-65）

經過歲月洗禮的東西。人生苦短哪！」

「你喜歡哪些作家呢？」我問道。

「巴爾札克、但丁、約瑟夫·康拉德、狄更斯。」他立刻答道。

「都不是現代作家嘛！」

「所以我才讀呀！如果你和別人讀一樣的東西，你的想法就只能和別人一樣而已。那會是個鄉巴佬、俗物的世界。[...]」

[.....]

我在心中計算著。「可是史考特·費傑羅死後也才過了二十八年而已呀！」

「才差兩年，有關係嗎？」他說。「像史考特·費傑羅這麼偉大的作家可以稍微通融一下嘛！」（村上春樹著，劉惠禎等譯，1989：64-65）

就像小說裡那個只讀「經過歲月洗禮」（簡言之，「死後滿三十年以上」）的作家作品的永澤認為，費滋傑羅是個偉大作家、為他破個例倒是不妨。我們同樣看到，當 Nakao 說，「我跟村上春樹很像[...]不太想要看活著的人寫的書[...]其實村上春樹可以算是我看得最多的還活著的人寫的」，她的話中同樣表達出閱讀「經典」絕對優先於當代作品的評斷，而儘管她一向不太想讀「當代作家」，於她而言，米蘭昆德拉、卡爾維諾和村上春樹可以是例外。

村上的小說堪稱「小經典」：這一詞我們取其既是「僅有少數人將之奉為經典」之意，同時，「小經典」之「小」，無疑也位屬「次級」。換句話說，其具有的象徵價值流通範圍有限，認可它「值得」花時間閱讀、「具有」文學價值者有限，以及，即便村上作品是可以表彰區判性價值的符號，亦有「時限」。相對於「真正的」、價值較無疑義的經典作品，村上春樹被貶為「太鬆散」（主編 A 引述兩大報副刊主編之一在 1986 年當時不予刊登的理由）、「輕鬆」（讀者 Roy 的說法）、「反映特定的趨勢跟潮流，但是對生命跟人性的捕捉不夠深沉」（大學教師 A 評論村上不可能會獲得諾貝爾文學獎），若說村上小說堪稱「小經典」，那麼，這樣的地位正是如同上述 Nakao 為我們展示的文化能力所支持建立起來的。可以看到，村上作品在臺灣的「位置」，亦即，每一刻相對於場域中其他文化作品的位階，如此這般地為不同讀者在「Popular」、「不夠」文學／「是」文學的評價界線上推移，究竟落在哪一邊，將決定作家作品的價值，以及讀者的檔次。大學教師 A 抬出「真正的」經典與村上春樹的祕密結社者相抗衡（教師 A 解釋，是「歐美的俄國的或是日本的，傳統經典小說那種」、「當代的小說[我]大概最晚只看到比如說林語堂，張愛玲這種」），相對地，Nakao 不著痕跡地在談話中編譯與傳送暗號，指涉村上作品中反覆出現的話題，遊戲式地彰顯她對於作品的熟悉。

在大學教師 A 和 Nakao 之間並非沒有共通點。在文化偏好形成的邏輯上，他們共有的習癖表現在時間的謹慎投資，只擷取「菁華」、唯恐讀了不夠有價值的作品是浪費時間的憂慮。⁴⁹這樣在言談中環繞著經典／當代的對立，若與以下兩類讀者的閱讀習性相較，其意涵會更清楚浮現：一類是必要雜食、泛讀的文化中介人⁵⁰，另一類是相對彰顯出對當代作品的偏好、擁抱更為前衛的文化形式（諸如當代電影、攝影、劇場等）的讀者。⁵¹

Nakao 曾經活躍在讀者社群網站「村上春樹的網路森林」上，時有投稿，和網站主編 E-mail 往來，她們也曾相約見面。⁵²她隨意談及幾個與村上閱讀相關的回憶，都揭示文化資本的意涵，她曾經接受另外一個與村上閱讀相關的書面訪談，在那次訪談中，她被問到如下問題：「村上春樹對你具有什麼特別的意義？」對我追述這件事時，她的感想是「其實也沒有什麼特別的意義」，她說，真正難忘的是高中時代和哥哥時常在夜半談論村上的書的親密時光：「那因為我們兄妹感情很好，我哥他常常工作到三更半夜回來，我又是夜貓子，所以我到房間來聊天哪，隨便翻一頁，『你看你看寫什麼東西……』我們會這樣消磨，深夜的時間。大概我唸高中、唸大學的時候還滿常這樣的」，「我覺得我十幾歲的時候，我跟我哥哥坐下來一起看書聊天的時候，談的多半是他（村上）的書，但是不是真的在談什麼東西，因為我和我哥哥都還滿喜歡寫東西，所以我們會覺得說『奇怪這個人的文風』」。這樣的閱讀經驗出現在家庭生活中的早年，形成文化接觸情境上絕對的差異、自然如此的印記。

80、90 年代之交，村上的寫作風格令他的第一批讀者感到「驚豔」，在此，「第一批讀者」尤指當時仍為文化生產場域中的相對新進、資淺者（就像是與村上同年、當時 37 歲的主編 A）。許多學生讀者也這麼表達他們與村上作品初次遭逢的感受，不過，言

⁴⁹ Bourdieu (1984: 264) 精要地概括高等教育教師的偏好，可以對照諸如大學教師 A 與 Nakao 可能將漸次發展出來的文化愛好習性：「他們的偏好是一點點的大膽和審慎的古典主義的平衡；他們拒絕那些不敢於深入前衛藝術的、屬於右岸 (right-bank) 品味的表面而浮淺的樂趣，偏好探勘那些『重新發現』而非『發現』，愛好屬於過去的最稀有的作品要多於當代的前衛。」

⁵⁰ 舉例來說，主編 A 解釋自己後來並沒有把村上作品讀齊全，有著非常實際的考量：因為自知已經不可能出到村上的書。他解釋說，工作上所需的閱讀量極為龐大，儘管其中有些一點也不好（他補充，「雖然也會讀到好的」）。他這麼說，「如果那些時間都拿去讀經典，就很划算，但是不是」。除了主編 A 自己的說法，我們同時覺得，關鍵當然也在於文化中介人必然時時需要徵引文化生產者的內部觀點，親身閱讀不過只是方式之一。於翻譯文學而言尤其如此。

⁵¹ 「閱讀」與「當代電影、攝影、劇場」雖被我們歸為相對的兩類，但是，既然「廣泛涉獵」才是最被推崇的價值，若說我們觸及的讀者群體還在從此端到彼端地互相靠近中，也許更為精確。

⁵² 這也是我們認為，網站上的讀者（網站作者）之間重要的差異，還包括他們是否經由網站建立網絡與關係、由此顯現出更加靠近場域的中心。

語表達雖相近，但是意義並不相同。包括讀者 Nakao 在內，村上小說其實是標記他們自主閱讀之始，代表他們「成爲」文學讀者之初的愛好。若將村上讀者視爲文化作品消費者的一例，我們發現，作爲基礎的事實是，這一群堪稱大宗的文學讀者，其自主的文學閱讀初始年齡是中學以上。

在我們深入接觸的讀者範圍中，就村上閱讀而言沒有父母親直接傳遞給子女的例子。這並不表示一定沒有這樣的情形，不過，經由家庭排行的文化傳遞仍是比較大宗的。⁵³初讀村上作品年齡最小的讀者，主要出現在家庭當中跟著兄姊閱讀的一群：人文社會學科研究所學生 K，13 歲（1995 年）那年注意到哥哥在讀《挪威的森林》，他到書店買了同一個作者的《聽風的歌》回來，他說，「因為我哥有看，就剛好看到書架上面有，我在書店看到就看」，「[聽風的歌]這本比較薄嘛。小時候就不會去選那麼厚的啊(笑)」。剛自生物學研究所畢業、服役中的讀者安邑，17 歲（1997 年）那年初次讀到《聽風的歌》，他追述，「高中的時候看村上春樹是因為我哥哥在看，介紹我看，然後我看了就覺得說，怎麼會有這麼讓人看不懂的東西，[...]就是覺得說沒有情節啊，講的東西很難懂，沒有結局，沒有角色，對啊算有角色可是就是會不知道是在幹嘛，然後會有一種[想法]說我想要弄懂它在幹嘛。然後就會重複地看」。讀者志帆是北部私立大學資訊系四年級學生，他初讀村上作品時 16 歲（2001 年），家中書架上那本《挪威的森林》是舅舅早年的書、當時哥哥先看，讀完令他印象非常深刻，他說，「我在那之前都很少看小說，那我看的時候，就是嚇到，『原來小說可以寫成這樣』」。

中學生讀者到書店選「比較薄」的，初讀發現「怎麼會有這麼令人看不懂的東西」、因而反覆重讀，感到「原來小說可以寫成這樣」、由此初識文學「看不懂」的魅力……這群學生讀者約當閱讀村上作品前後還讀哪些作家作品？不同於前述 Roy 或大學教師 A 的情形，他們可能回答，「以前不看書，什麼書都不看」，「以前不會看那麼厚的書啊」，「以前都看很爛那種小說，[...]我也不太記得小時候看了什麼」。這些回應都說明村上作品觸及新的文學讀者。我們看到，村上作品即便不是延伸、拓展，那麼也是觸及了文學閱讀的年齡下限，具象顯現出「未來的」的文學市場部分輪廓。

⁵³ 當我在臺北國際書展發放小張問卷尋找可能受訪的對象時，遇到了一個 20 歲的大學男生，他表示自己初讀村上作品時是 11 歲。在我訪談文化出版業相關工作的讀者時，也聽聞過這樣的猜測：一位青年寫作者高中時代閱讀村上，應該是受到作家父親的影響。在我們實際觸及的讀者中，在村上閱讀上，沒有直接從父母親傳遞給子女的情形，但是，確實有較多來自母親那邊的文化傳遞（諸如舅舅）。最後，我們沒有機會訪談如同上述兩個讀者的情形，也未曾有機會探究如下的閱讀樣貌：村上研究者、日本學者藤井省三（2008：267）談到與正值高中的兒女搶著閱讀文庫版《發條鳥年代記》，因而在子女的青少年反抗期跨越代溝，「恢復親子的對話」的情形。

3 在象徵價值流通的邊界

上一小節我們發現村上作品觸及的文學閱讀人口的年齡下限，以下我們藉由村上作品看到「作品（文學）價值」判然區分的那條邊界。1989年，當時18歲的大學教師B（35歲，人文社會學科教師，博士學歷。雙親小學畢業，父親從商，母親是家庭主婦）在圖書館初次讀到《挪威的森林》。她說，「我是一個大量閱讀的人，閱讀對我來說是一個紓解壓力[的管道]」，「只要是小說我就唸，它不要太困難閱讀的我都可以唸，我就大量閱讀，為了省錢就去圖書館」，當時村上作品「只是一支而已，眾多閱讀裡的一支」。

教師B小學時全家從臺北縣三重市搬進臺北市中心，她將自己大量閱讀的習慣歸諸當時歷經轉學的不適應。她這麼談到當時的受挫經驗，以及相對來說閱讀對她的重要性，「小時候在臺北市受挫折非常地深，因為會被人家視為是鄉下孩子，臺北市都是達官貴族[...]每一個都非常非常地有錢[...]他們說實在都是很努力栽培下的小孩，然後我們家是放牛班的小孩[...]你在外面老師也不太瞧得起你，大家都覺得你是土包子，然後我幾乎沒有朋友，受挫折，所以在那時候去唸一些小說」。與這樣的敘述相應，教師B不無驕傲地說，學生時代自己的國文與作文分數一向很高，她舉例說，高中聯考那一年，「國文高標是60，我是拿80」，「沒有參加過任何的作文補習，我也沒有參加過任何閱讀的班」，就只是常常上圖書館。

我們接觸到的兩個大學教師，都表露出對於自己自小閱讀能力較同齡人高出許多的覺察。儘管這兩個大學教師的圖書館經驗也有顯而易見的差異：教師A的母親是小學教師，教師A與學校圖書館的親近彷彿是自然而然，相對地，教師B則詼諧地談到小時候「課外書」都要偷偷看，因為一旦被媽媽發現會被「巴頭」教訓說小孩子應該要先做功課。教師B慣於大量閱讀（她補充，「也不是很高尚的書啦！」），閱讀偏好推理、偵探小說（諸如阿嘉莎·克莉絲蒂全集、平時會在任教大學的圖書館借閱影集小說《CSI犯罪現場》），儘管她的閱讀愛好相對偏向娛樂性，她聲明，羅曼史是下限（她說，「我沒有看的是那種『希代文叢』、那個我看不下去」）。她這樣追述自小的閱讀經歷，尤其讀物較同齡人「超前」的情形（就算那「不是很高尚的書」，但是她閱讀的年齡相較同齡人為先），「瓊瑤我要承認是我是小學三、四年級的時候看的，我五年級以後就看《紅樓夢》了，六年級左右就是《三國演義》啊，《水滸傳》啊」，「像倪匡的我也都整個都看過」。

大學教師 B 擺放村上作品位階的上限和下限時，同樣從諾貝爾文學獎入手。「最近你知道他傳說要徵諾貝爾文學獎」，教師 B 向我主動提起這個話題，她說，「他（村上）會得獎他一定也是那種又臭又硬的那一種才會得獎，就是像《發條鳥紀年》那一塊呀，我沒有那麼的喜歡、那個太錯綜複雜了，而且那個好沉重喔」。教師 B 評論，「他那個《百分之百的女孩》出來的時候，大家都覺得跟瓊瑤愛情小說沒什麼兩樣，所以你也會去看呀，那瓊瑤是國小左右對不對？差不多吧？了不起國中就已經有點老了對不對？[...]可是你要說《遇見百分之百的女孩》你要等同於[...]《發條鳥》，他們大概受不了吧？你看《地下鐵》從頭到尾每一個訪談都看完，去區分他之間細微的差別，跟你去看瓊瑤的小說其實是兩碼子的事」。我們之所以認為，教師 B 的談論「擺放村上作品位階的上限和下限」，是因為，在這一段話中，教師 B 把村上作品區分為兩類，一類是「文學價值足以競爭諾貝爾文學獎的《發條鳥年代記》，另一類是「跟瓊瑤愛情小說沒什麼兩樣」的《遇見 100% 的女孩》。她也將村上讀者群區分兩類，一類是能夠把厚達 580 頁、多達 60 個人物的訪談錄《地下鐵事件》「從頭到尾每一個訪談都看完，去區分他之間細微的差別」，另一類則是「看瓊瑤的小說」的讀者。用她的話說，「是兩碼子的事」。

那麼，教師 B 如何歸屬自己呢？自小就有大量閱讀習慣的教師 B，自認讀的那些「也不是很高尚的書啦！」她覺得《發條鳥年代記》才合文學獎評審的胃口，同時，又表明這部作品對自己來說「太錯綜複雜」。像是這樣的談論方式，顯示出村上作品位階位屬「中間」所具有的矛盾性，尤其是看待村上的「文學價值」時分歧的認定。她說，「我不知道你問別人有沒有這樣的狀況，如果有人問你是不是村上春樹的 Fans 難以跟別人啟齒，你沒有勇氣去承認，尤其我這個年紀」。教師 B 的研究室擱著一部《世界末日與冷酷異境》，中午休息吃飯時間她偶爾會翻閱、任意重讀，她說，「到現在我在辦公室裡放這個喔，一不小心放在桌子上，還是會被同事笑[...]。我覺得是有這樣子的現象，因為他被 Popular」。教師 B 困擾於「迷群」的污名同時，也希望她的觀察可以平反這一點，「我要為村上春樹迷群說一些話[...]你看村上自己的生活方式[...]我覺得是跟我們做學術的人一樣[...]很規律[...]可是社會對他的印象就是輕飄飄，讓所有的村上迷沒有臉去承認他是村上的迷群」。

大學教師 B 無疑是主要憑藉了教育資本在代間上升之一例。教師 B 在父親的經濟支援下完成博士學位，是家族當中向教育資本轉換的第一人（教師 B 上面還有一個姊姊，她說，「我是我們家第一個唸大學的，我的家族第一個唸博士的」）。她對子女教育極其重視的態度，當然是自身優勢資本的再製：訪談中有一個小插曲，一個學校教職員帶了一套小書到教師 B 的研究室來，表示是要送給教師 B 的一雙子女。教師 B 由此談

起自己的兩個小孩，他們儘管還不到上小學的年紀，但在識字方面的突出表現已經令幼稚園老師極為訝異，她說，「我的小孩現在五歲現在會認識字、這邊的字他大概都認得，他都是從閱讀開始來的」，「他不到一歲我就開始買書給他，然後我們在家裡的時候，我會講給他聽，講多了以後他就會叫我唸給他聽，久了以後他就會唸書。他的幼稚園非常地訝異，老師本來是不教的，可是他可以唸一整本書」。教師 B 讓兩個小孩子上信誼基金會的幼稚園，平時會帶他們來大學演藝廳看舞臺劇，兩個小孩子幾乎不看電視（她說，「因為他不看電視，他們兩個看起來都很天真」）；教師 B 數算兩個小孩子擁有的書，「大概有……上百本（笑），他們聽過的故事書應該也有上百本了，他們自己會唸的大概有 50 本」，他們「很喜歡」，「就不知道是不是遺傳，應該不是遺傳，應該也不是，我爸也沒有這樣子（笑）」。諸如教師 B 表現出來的對子女教育極為重視的態度，若我們說「因為身為教師所以注重教育」，這僅僅是一種不成說明的說明。重視教育除了是自身優勢資本的再製之外，我們知道，正式教育作為最重要的文化資本，其授予與認可的權力是由官方壟斷的。教育資本正如同任何一種類型的文化資本，既無法代理，同時不可能如同金錢、物產直接轉移，那麼，「極其注重教育」不過是在心理層面上的驅力與灌注的外顯表現，作用在於減低關鍵的繼承與轉移風險。

4 書店讀者的經驗

在 1986-1988 年間最早開始閱讀村上作品的讀者，他們發現書店中大幅廣告《挪威的森林》、中譯本封面竟然有裸女圖出現，小說中的性愛場面被大作文章，感到極為不快。一個讀者在寫給譯者賴明珠的信上抱怨，「昨天經過一家書局時，『挪威的森林』這 5 個斗大的字寫在海報：『日本最暢銷小說 銷售突破三百萬冊』，便進去問老板『挪威的森林』在哪裡。老板用那很搶手的語氣告訴我在這裡。好像村上春樹就那麼一夜成名。我呢！覺得很不愉快！只因為 88 年最暢銷書，村上春樹不知作何感想。」（1989 年 3 月 15 日）諸如這類感受和言論，正是「暢銷」與「文學價值」的對立、兩種位階排序方式的競爭，以及兩種「市場」性質拉扯的徵候。如下言論，相當於在讀者群內部發生的競爭與論述上的佔有：早在《挪威的森林》出版前便加入村上閱讀的讀者可能認為若非《挪威的森林》的大暢銷，村上熱潮不可能延燒，亦不可能衍生其後的「村上春樹現象」；由《挪威的森林》入手的讀者可能視《遇見 100% 的女孩》為輕薄短小的言情之作；不認同上述兩部作品有何特殊之處的讀者，可能將指出《挪威的森林》不過「寫得較好的言情小說」，認為《世界末日與冷酷異境》相對來說原創性更高、《發條鳥年代記》才是重要力作、村上的隨筆與散文作品相較小說更為「有料」和真誠……等，而無論如何

讀者都要提出評價，賦予自身的閱讀經驗以特殊、不同於他人的意義，我們注意到，尤其是在研究者「要求」受訪者述說的情境下。

這一小節聚焦在為數眾多的書店讀者，他們詮釋自己的村上閱讀經驗、彰顯自身閱讀經驗的特殊性。1993年那年22歲、大學剛畢業的靜儀（35歲，印刷業行政人員，中部私立大學政治系畢業。雙親小學肄業，父親原為印刷學徒、其後自行開業，母親是家庭主婦）讀到《遇見100%的女孩》，她回憶，「我第一個是讀他的短篇」，「他這個短篇還寫的滿簡單，不會很生澀」。1994年當時20歲、讀大學的Nikita（32歲，美式連鎖餐廳店長，大學肄業。父親高級工業職業學校畢業、經營對日貿易公司，母親是家庭主婦）在書店注意到這本小說，「看見書名有趣，愈看愈有趣就把它帶回家了」。兩個讀者當時讀的應該就是1992年2月初次改版、改列「時報紅小說」系列的《遇見100%的女孩》。我們知道，「改版」的效益之一比照新書鋪書、重新在書店平臺陳列，免去書店中系列不全，或是單本書上架後觸及讀者不易、漸漸凋亡的命運。儘管讀者不一定因此對於這一書系表現忠誠，不過，新版系列宣稱是「傳達現代都會感性生活，強調抒情的個性系列」，確實引起年輕讀者的注意。⁵⁴

一般都視長篇小說為村上春樹重要的作品群。我們在針對讀者印象深刻的作品調查中發現，《遇見100%的女孩》是少數短篇集例外，有最多女性讀者對之表示偏好。時報出版社最早三部譯本於1992、1995年兩度再版，換封面、改變系列，不過，就從讀者初讀集中在《遇見100%的女孩》一書看來，出版社判斷讀者接受、優先推出這本短篇（而非按照作家的寫作順序，優先出版1979年作家獲獎出道之作《聽風的歌》），以及調整中譯書名等種種策略，成功地令這部作品吸引書店讀者的目光。也就是說，上述努力當然都應該視為文化（文學出版）生產場域當中的行動者（出版者）致力於「生產出」新的文學作品讀者的努力。以下我們選取幾個從書店當中出現的讀者的例子。

靜儀是我在臺北市的西門町接觸到的讀者。在電影《東尼瀧谷》在臺北市上映首週，她到電影院來觀賞這部影片。約當在大學畢業前後，靜儀初次讀到《遇見100%的女孩》，書的來源是家中經營書局的嫂嫂。多年以後、接近30歲時，她才讀了第二本《挪

⁵⁴ 「紅小說」版《遇見100%的女孩》與舊版「人間叢書」版開本相同、字級放大許多，新版封面以攝影取代繪圖、扉頁印上鮮豔紅色，這些視覺設計與舊版相較亮眼許多。以我擁有的版本的版權記載為例，自初次改版到1994年8月為止累計八刷，若一刷印量以2000-3000冊估計，與實際情形相距不遠的話，相當於在兩年半之間售出16,000-24,000冊。現今《遇見100%的女孩》一書在臺灣主要流通的是正25開、「時報藍小說」系列的版本，自1995年2月再次改版、至2005年初為止，10年之間累計43刷，估計銷售數字在8-13萬冊之間，可謂穩定長銷。我們已經說明，部分原因是因為高比例的讀者從《遇見100%的女孩》入手閱讀村上作品之故。

威的森林》，至今，她一共讀過村上的七部長篇、三部短篇。我請她談一談閱讀村上作品的感想，她這樣講述，「我覺得他的書我完全沒有辦法去掌握它的劇情，我只能掌握裡面他們的思考[...]。你問我這本書在講什麼，我其實完全都忘光，我可能只隱約記得喔《挪威的森林》裡面講了一個好像『阿綠』，然後他年輕時代比如說什麼什麼的，跟這個他可能年紀比較大了，然後他碰上一個年紀更大的女人，給他情感上的慰藉[...]。那我就只記得片段[...]，頂多就是《遇見百分百的女孩》因為就跟書名一樣，所以你很知道說喔他就是遇見了一個他心目中覺得一百分的女孩，就是這樣子」。

訪談中靜儀這麼說到她的閱讀習慣，「我[是]不喜歡看書的人」，「從不買書！」「應該說我只喜歡看白話的小說，我喜歡看短篇一點，長篇一點我可能就沒辦法」，「你會發覺我的閱讀習慣[...]，像吉本芭娜娜她是不是也不會寫很厚，那張曼娟[...]也很多短篇的，那侯文詠《白色巨塔》maybe 什麼《大醫院小醫師》也不會太、那個，莫泊桑也都是短篇的」。

閱讀方式的差異、是否身處文學評價社群當中造成的不同，惟有從比較當中才會彰顯出來。相對於靜儀的談論方式，版本考據派慣常隨口舉出小說細節、品評翻譯優劣，注重「原汁原味」。文化中介人即使不會完全讀完，也不妨礙他們引用日本本地的討論、權威評論、同儕觀點侃侃而談。當文化中介人申論作家的寫作特徵，品評其文學成就以及作品良窳，都顯示出他們嫻熟於、並且在轉述與評價同時再一次執行象徵價值生產的運作原則。⁵⁵相較之下，這一小節中我們談到的讀者，諸如靜儀，她並非提出「評價」、而是重述劇情，對於讀過的村上作品印象淡薄，追述中可能會誤植故事情節，同時坦承沒有持續的閱讀習慣。他們可能同樣注意到村上的寫作特徵，諸如大量引用文化作品，不過，他們沒有興趣特意去尋找。

必須重申的是，在此，我們絕非要以讀者對於村上作品的熟悉程度做判斷。如同

⁵⁵ 主編 A 就說，後來既然出不到村上的書，也就「沒有持續觀察」，他表明沒有繼續讀村上作品，他說，「《國境之南》哪，那個我有看，人家送我《海邊的卡夫卡》呢，翻了一下也都太厚了[...]我記得 *Dance Dance Dance* 也沒看[...]《尋羊》也沒看[...]所以其實這個編輯也不及格，你不要寫好了，太不好意思了（笑）[...]還有一本那個《邊境近境》[...]那或者是旅行的也看了一點[...]我當然知道說大部分他大概又寫了什麼東西[...]但後來就沒有持續觀察[...]」。相對地，他轉述了他與一個作家友人之間有關村上春樹的討論，「現在我們都會覺得就『現代人的孤獨』、『城市的孤寂』嘛[...] ○○○（作家）有一次說[...]我們通常比日本的 *Tempo* 慢，我們臺灣很像日本那樣的生活，但會比較慢[...][村上小說]裡面有很多情景，在公寓裡面煮 *Spaghetti* 啊，煮個通心粉啊義大利麵，那樣的情景，一個人，maybe 是個男的 OK，臺灣好像當時都沒有，後來慢慢有了，那個場景在臺灣慢慢慢慢出現，一個人看電視，那個ひとりぐらし（日文，「單身生活」之意），那樣的日本和風調、義大利調，異國情調，那時候出來，這個我倒是沒想過...」

前述，本研究的目的不是尋找村上春樹的書迷，而是關注村上閱讀活動的發生情境，以之作爲可堪分析比較的文化作品接觸情境之一例。我們的目的，是爲了彰顯出隱藏在讀者不同談論方式之中較爲隱蔽的差異。當訪談當中談到對於村上小說中提到的音樂，讀者這樣說，「我相信一定有人去找，但我就沒有，只是一直用想像的」（讀者 Nikita 的說法）；或者，表明曾經試著去聽爵士樂，但是「沒有得到『那個』」（讀者 Art 的說法）；以及，曾經「衝著村上春樹的面子」買過一張爵士樂 CD，「買了就完全供奉在那邊」（讀者靜儀的說法）……不熟悉、不知從何找起、閱讀（欣賞）時沒有快感、沒有主動求索的興趣，同時是讀者感到「受阻」的徵兆、結果以及原因。他們未曾將花費的時間調動作爲資本來運作，即使花費時間閱讀，也缺乏時間投資意識，此中關鍵無疑是於論述當中有有效獲取象徵利益的能力。受訪者之一是在唱片行工作的小寶，他有興趣想知道村上「何時要出一本《搖滾樂群像⁵⁶》」？他工作的唱片行曾經主題性地陳列村上作品當中提及的唱片、推薦的爵士樂，小寶確認，「那個展做出來之後，然後 CD 賣得不錯啊」。感到「受阻」的讀者可能甚至不是小寶工作的唱片行的顧客，或者是停留在單次購買、少有回饋的經驗。

若說「少有回饋」，不論就文化作品的熟習、欣賞，或是作爲文化投資的一環而言都是如此。若論其「回收」，那麼也就包括對於相對稀有之物的物質擁有，以及更爲關鍵地在論述上的佔有。相較於版本考據派正是藉由摒棄中介人、上溯源頭（他們極其在意「原汁原味」）以使自身成爲足堪生產出觀點、評價與論述的中介人；或者，身處近便的文化傳遞環境，或是極其靠近文化欣賞社群，由此體現「自然而然」熟悉的效果（諸如學校同儕之間，或是在家庭生活的早年）。相較上述兩類讀者，那些積極參與誠品講堂、金馬影展，抱怨 MTV 音樂臺選曲水準不若以往，懷念已經結束的春暉電影臺，在已經停刊的《影響》電影雜誌之外再找不到合意的電影資訊的來源……這些讀者是否最爲仰賴中介者，也是當文化中介人的職能不發達時會感覺到「受阻」，同時，因爲仰賴限定的（因此，極易過時）中介者，而在品味的爭競當中顯露落敗徵兆？⁵⁷當然，村上春樹的作品並非總是朝向「愈來愈狹窄的圈子」（愈來愈稀有、審查愈來愈嚴格、成員愈來愈限定……）無往不利的敲門磚。也許情況正好相反。風行一時的村上閱讀風潮僅是不斷改換的密碼暗號當中無數可能的組合之一，往下延遞同時，將不可避免地因爲它不再稀有，而不再是品味的表徵（如同讀者或感嘆、或揶揄的說法，認爲村上作品「不

⁵⁶ 村上春樹早年經營爵士酒館，有兩冊書寫爵士樂手的隨筆集，書名是《爵士群像》，書中推薦了他收藏的黑膠唱片版本。

⁵⁷ 讀者 Nikita 談到金馬影展於她的意義，就是「年底會進補，看一堆」，也有讀者不甚滿意地批評電視上的音樂臺，「以前還有放老搖滾[...]，後來都沒有了，都是跟商業掛勾的」。

再時髦」。當 90 年代中後期「村上春樹現象」成爲寫作風格、生活風格的一種範本，隨之出現模仿、模仿的模仿、模仿的模仿的模仿……，象徵價值的效益隨之遞減。以「模仿」界定 90 年代中晚期的村上閱讀當然是成立的，但是，就跟「流行」一語一樣，「模仿」的說法太過模糊。對我們來說，難道問題只在於知道何時應該離開、摒棄、擺脫，緊跟上，進入下一階段的競爭？

我們暫時停留在此處，在讀者的接觸經驗上稍止於此，亦停留在以村上閱讀作爲研究觀察的範圍，我們得以探查到的文化能力的上限與下限之間。在金馬影展發放問卷後數週，附在問卷上的聯絡信箱中收到一封 E-mail，來信的讀者解釋，「那天拿到你問卷的時候手邊沒有筆，但是我還蠻想填寫你的問卷」，並且在信中回覆了小張問卷上列的所有問題。這個讀者是小蘇（30 歲，傳播業，北部私立大學畢業。父親國中學歷，從商，母親大專學歷，是公務人員）。小蘇家住屏東，19 歲那一年（1995 年）他重考大學，天天從屏東通車到高雄唸重考班。每當中午吃飯時間，他固定會路過一家金石堂書店，有一回，他注意到書店裡有個女孩子從書架上抽出一本很厚的書正在讀。那個女孩子把書放回書架、離開書店以後，他出於好奇心（當然是受到那個女孩子的吸引）去翻看她讀過的那本書——小蘇如此講述他初次讀到村上長篇《世界末日與冷酷異境》的經過。他沒有把書買回家，唸重考班那段時間他天天去書店讀那一本書，他這樣說，「我每天只規定自己讀一篇[...], 我也不多讀，也不少讀，從這樣讀到最後」，他追述，「當時我極討厭閱讀，但這本小說吸引我繼續看下去，正好每天都看一篇，剛開始，總會往前一篇翻，這樣持續到，聯考前半個月，把這本小說看完，看完的時候其實很捨不得」。⁵⁸

我們從讀者敘述與村上作品遭逢的各種場景和情境當中，都盡量往文化能力的培養方式推進。因爲，唯有透過比較讀者的敘述以及他們評價作品的不同方式，可以看到值得探究的文化接觸情境的基礎差異。當時 19 歲、「極討厭閱讀」的小蘇說，當時自己每天到書店，「也不多讀，也不少讀」、只讀一個小節，一開始他會忘記前一天故事進行到哪裡，「總會往前一篇翻」，直到考試前他終於把這本厚達 500 頁的小說讀完。如果說當時的小蘇還不能一下子讀下那麼多字，那麼他就是找到了一本自己有興趣慢慢讀完的書以及一種把它慢慢讀完的方法。如果說，當時他因爲是重考生，沒有時間把書一口氣讀完（畢竟是與考試無關的「閒書」），那麼，這確實是一次節制與克制的計畫的完成。

因爲村上作品的激發，讀者自認也有獨一無二的故事想要訴說。我想再確認小蘇

⁵⁸ 中譯《世界末日與冷酷異境》初版日期爲 1994 年 9 月。這部作品中譯本共 500 頁，分成 40 個小節，一小節頁數長有短，不過多爲 10 頁上下。

身處的閱讀群體，追問他是否會跟朋友討論村上的書，他告訴我曾經有，「跟朋友，高職畢業，他本來不寫東西的，他當兵的時候開始看村上，他是所有每一本都看的喔，小說。他可以寫出跟村上一模一樣的東西。就是那個調調啦，調調可以是一模一樣」。他向我解釋從讀村上的作品到想要「自己寫」之間的聯繫，他說，「就是他（前述小蘇高職畢業的朋友）長期沉浸在他（村上）的世界裡面，那他當然可能遇到跟村上遇到一樣的事呀，這時候他會拿來做比較，他會去想說這東西我覺得怎麼樣、這東西如果是村上的話他會怎麼寫，或是說他根本不想村上會怎麼寫他就怎麼想了，他就那樣去想。他覺得這東西好或美，或說有一種經驗性，他就把它寫下來。（我：我問的是你的狀況）我的狀況的話……也是這樣啊。我的狀況是，『**我覺得我也可以寫**』」。

我們覺得，在看似最爲個人性、私密的閱讀經驗，以及在那些微觀的情境描述當中，仍然透露出讀者與文化作品發生關係的形式。在讀者各自談論與作家「相遇」的情形、他們視爲「獨一無二⁵⁹」珍視的記憶中，我們辨識出這些敘述表明的文化獲取的模式，確實就是散落在人生各個階段當中，更接近隨機的、恰巧偶遇的、突如其來的，以及意料之外的。就好像小蘇講述的同樣是屬於「100%的相遇」式的故事，而且，那是一個重疊在作家所寫的故事上、經過讀者重新講述的版本，發生在作家與讀者之間。我們說「重新講述」，意在強調其中具有模仿與佔有的性質，同時我們不應忽略，發生在文化偏好上的「投契」、「相合」，就如同品味與生活風格的形成，是立基在相近的社會基礎上、是具有可堪互相參照的位階意義中介的結果。

我們將讀者於敘述中再三強調的隨機、相遇性質，與 Pierre Bourdieu 曾經提出的分析相互對照：Bourdieu 指出，若文化接觸中唯一的秩序就是傳記式的偶然，那麼，即如同異端式的文化獲取模式，其特徵與結果即如同「沒有串上的珍珠、是在未經測繪地圖指引的探險的過程中累積起來，未經機構化的、標準化的階段與困難所抑制和約束」（Bourdieu，1984：328）。Bourdieu 的分析著重在正式的學校教育缺乏的效應，我們在此借用並且用以對照相對未經正當化的一般文學閱讀愛好，以及中間位階的文學閱讀。如此的文化獲取模式同時蘊含如同「異端」一般的活力與不受拘束，如果說這麼詮釋顯得過於一廂情願，那麼，我們補充，本章分析的接觸情境、文化能力的培養情境，總體

⁵⁹ 讀者講述的經驗，確實流露出這些經歷因其偶發、難以複製，因而特別珍惜。諸如，讀者強調自己一向能夠看出別人看不出之處，靜儀說，「我很多電影我完全說不出它的劇情可是我可以說出它裡面我最喜歡的一段，可能是一句話，或者是一個動作，或者是段落，對，我通常記性這樣子」，或是 Nikita 描述她與一個男生的故事與村上寫的〈遇見 100%的女孩〉很像所以很喜歡那本書。讀者還提出與閱讀村上作品有關的特殊記憶，諸如，在海巡署當兵時在海邊讀《海邊的卡夫卡》（小蘇這樣說），或者，過去有好幾年會隨著季節依序重讀村上的幾部長篇（研究所學生 K 說，「有好幾年每年都這樣搞」），等等。

而言，可以視之為連續性、歷時的持續累積的過程。就共時性而言，也都具有居間、不確定的特性。

第三節 小結

小森陽一（2007）以一部專書的篇幅，批判性地閱讀了村上的長篇小說《海邊的卡夫卡》。他之所以要提出不同於一般解讀，因為他不贊同出現在兼具商業推廣性質的網站上，來自讀者一致的回應意見、對於作品劃一的解讀。然而，就本論文所持的立場，那樣值得憂心的「一致」可能並非讀者閱讀經驗的全部。90年代初期，村上作品在臺灣拓展、使之可見的閱讀人口，首先是「未來的」生產者、文化中介人，他們在村上作品中看到「以喜愛的事物代表我」的表達方式，隨之演出各種變奏，形成其後可感知的閱讀流行熱潮。本章當中我們亦分析，村上作品的「價值」如何為讀者在兩種階序原則之間推移，我們看到兩種階序原則競爭的樣態。本章引用讀者談論自身閱讀經歷的主觀敘述，尤其敏感於讀者對於村上作品「價值」與位階的不同看法。既然，「文學」閱讀的界定包括相對嫻熟位階、排序，我們觀察，這一群致力文化資本初始累積的讀者，學習這樣的位階排序，同時也被牽引著行動的方向。



第三章

文化資本的對決：訪談情境考察

文化的傳遞與閱讀情境仍然相對隱蔽，並且，文化生產場域的價值生產歷程以及讀者的閱讀活動仍然過少被反映。出於上述的初衷，本研究試著描繪與詮釋臺灣村上春樹讀者的文化實踐。序章已經交代，既有研究在分析讀者閱讀時通常未曾突顯其讀者群在社會屬性、文化偏好和閱讀實踐上的差異及其意涵。然而，既然本研究是藉由面訪的方式觸及臺灣村上春樹讀者，我們又如何確定此一範圍能夠反映其讀者在性別、年齡、職業、居住地、社會階層……等等不同尺度上的各色組成？本章持續對村上讀者群提出描述與詮釋，不過，在方法上，卻並非採取全景式的描繪，亦非分層或分群地列舉，而是採取另外一種途徑，也就是透過受訪者彼此的「界定」來描繪臺灣村上春樹的讀者群。

研究過程中我們謹記，分析研究歷程中得到的資料，與對於此一研究歷程的分析是不可分的。本研究的目標之一是描繪臺灣村上讀者的群像，我們同時察覺，此一嘗試並不能自外於「再現的競爭」。本章以「文化資本的對決」框架本研究的情境，一方面，我們用「對決」摘要這一群在地理空間上不一定相鄰，但是在社會空間中卻可能透過文化愛好的品味競爭而激烈遭逢的群體，在訪談過程中發生的競爭與角力的張力，正表現出此一相互遭遇。另一方面，我們也要指出，這樣的關係張力同樣也發生在受訪者和研究者之間。研究者的位置自始就不是「中立客觀」的，而帶有強加正當性、「要求」言說的性質。

以下從本研究可能遭遇的質問開始。「誰的書架上沒有一兩本村上的書？」在研究進行之初，當我對身邊同學談起想要研究臺灣村上春樹讀者時曾經引起這樣的疑問。上面這個疑問當然意在指出「讀者」身分界定不易，一方面，閱讀愛好作為文化愛好的一環，相較於社會屬性似乎極容易變易，另一方面，若是將所有讀過、買過一兩本書的人都歸入「讀者」之列，那麼，此一研究範圍是否會顯得過於廣泛而無效？我們試著這樣回答：村上閱讀作為可以表現自身差異的文化愛好，僅在一定範圍之內流通，本研究掌握「臺灣村上讀者」的範圍，是以村上作品具表徵意義的範圍為準。我們並非是要將認可村上作品「是」文學、「具有」文學價值者視為我們關切的讀者群，或以閱讀量的多寡來界定個別讀者是否是村上的「忠實讀者」。並非如此，我們敏感看待的是「是否為讀者身分將造成差別」的那一條界線。就如同本段開頭引述，「誰的書架上沒有一兩本

村上的書？」如果說，這一句話成立，那麼正是因為這句話流通在這句話成立的範圍之內。在對話互動當中，這一句話同時突顯出一種感受：當研究者試圖捕捉讀者群像時，那同時也是劃界的行動，諸如，當研究者於人際互動中尋求推薦受訪人選，可能會顯得對於某些人的閱讀經驗特別感興趣，或流露不認為另一些人「像」村上讀者的判斷與感知。上述引述的這句疑問，就流露出對此一行動的敏感。

如果這一點屬實，那麼，受訪讀者對於其他讀者的設想，不也同樣流露這一訊息？關於誰「是」或「不是」村上讀者的判斷，既在研究者判斷可能願意接受訪談的受訪者時發生，也在受訪者談論、設想其他讀者時發生。舉例來說，在訪談過程中我會請讀者再轉介受訪對象，讀者回應這個要求的方式，部分透露出他們與廣義的讀者群之間的相對位置關係。諸如，受訪讀者可能會認為自己大概「不符」研究者預設的讀者判準：「我應該趕快叫那個九月回來的朋友，『ㄟ！趕快挪出兩個鐘頭，[我]那一天完全沒有幫到什麼忙』」（靜儀，印刷業行政人員，35歲）。亦有讀者質疑研究者訪談範圍是否夠完備：「你有沒有訪問過40歲以上的人，除了賴明珠（村上作品譯者）以外？」以及，流露自認提出的意見「具代表性」同時，還有興趣尋求不同觀點的「PK」，例如，一個讀者即表示，要是轉介其他受訪者給我，「[你]只是拿到更多一樣的sample而已，我覺得沒有什麼」（Y，出版社編輯，27歲）。而當出版社主編級的受訪者「指點」研究者其他的可能受訪人選時，至少具有以下三種意涵：既體現出文化生產場域中的資深者身分，也為了強調年齡群體在總體讀者群當中具有劃分的重要性，以及轉介更具權威、足以補強其自身看法的對象：「四年級跟五年級跟六年級，對村上春樹的看法會完全不一樣。**你應該要多找一些四年級的，多發一些問卷給他們**」，「**可以去問問**四年級的人，他們為什麼不喜歡——我相信是不喜歡的，航叔喜歡是因為看到潛力。你去問問美瑤，請她幫忙讓你問大春……」（文學出版主編B，45歲）

請求受訪者再轉介其他讀者，是本研究必要採取的方法。這一個方法允許我們以滾雪球的方式擴大實際面訪的讀者範圍，其次，其作為捕捉讀者群像的手段之一還在於，此一捕捉而得的「讀者群像」，憑藉的是讀者心目中的讀者群像。採取相對關係的視角去解釋讀者上述不同回應，我們將會聆聽到喧嘩的意涵，包括，讀者如何將自身劃歸在「一般讀者」之內或是之外甚至之上；他們對於「誰還應該受訪」的興趣、質疑或建議，流露出環繞著村上閱讀的相對位置感；當受訪者挑選出特定人選、表現出對這些人選的興趣，我們覺得，很可能是出於關注「與自身出現最後差距」的其他社會行動者。這些回應顯示出以「社會空間」思考文化作品的消費者能夠表達的張力：指涉最為鄰近、出

現最後差別的位置，因為，此一位置將具有最小客觀距離與最大主觀距離重合的特點。
(Bourdieu, 1990: 137)

我們引用「與自身出現最後差距」這樣的觀點，並不是表示讀者差異將會無限劃分，而是指出，社會空間中的相對位置關係的特點，也就是相鄰近的位置之間具有最大的角力張力，而這一點在本研究接觸村上讀者時是很突顯的。舉訪談中發生的幾例來說明：報社副刊編輯向我指出兩種觀點，包括文化圈中資深讀者（「我幫你介紹我的同事」），以及不同性取向的觀點（「我相信同志對於村上的作品應該有很不一樣的解讀，村上的作品完全是異性戀式的，那他們喜歡是為什麼」）。大學教師 A 在面訪結束前隨口問道，「你有沒有問郝譽翔、同樣寫作的人？」「同樣寫作」這一特徵，不只是意指這一個可能受訪人選和村上春樹是同行、他們都寫作，還意指這一人選和他同樣是教師、而對方還是一位寫作者，點出了同為文化生產場域中的文化生產者，文學藝術創作者和大學教師相近卻不同的位置關係。

就如同多數的階層研究，受訪讀者的範圍會受到「受訪意願」的限制。我們再把「閱讀量」和「受訪意願」做一並比。⁶⁰受訪者確實會重讀、新讀村上作品作為受訪前的準備，這可以看作是他們增加了閱讀量、與研究者的可能預設靠近的行動。受訪者為了接受訪談、因而造成閱讀量的變動，對我們仍然具有意義，因為，不「熱愛」村上、但是卻具有主動受訪意願，這一點恰好說明了他們以往對於作家「並非」一無所悉。他們縱使讀的不多，但是，「讀的不多」有部分原因是他們注意到了村上作品在臺灣受到熱愛與模仿的情形，同時，以「不去讀它」表達排拒的結果。對於研究情境直接的影響，則在於，自認並不屬於忠實讀者這一點使得他們更容易以「不是村上讀者」表示問卷不適用，並將自己歸在問卷評量之外。不願意受訪的情況呢？我們試著由這個角度解釋：讀者將會考慮在研究者預設的標準中自己可能會被如何的評價。那麼，當讀者自評有著特殊經驗，愈是高於設想中讀者的平均情形、一般情形，受訪意願較高；相對地，閱讀量相對低的讀者婉拒面訪，則是為了避免不符訪談者期望；我們也能夠想見，假使文化圈的讀者覺得難以提出堪稱「精闢」的見解，他們也可能回絕訪談要求。

⁶⁰ 發放篩選問卷時回覆情形依場所而異，問卷回覆的比例不能簡單等同於受訪意願，受訪意願與讀者對於村上作品的時間投資也非正比。在臺北的金馬影展場次獲得的迴響最高，共發出問卷 194 份，回收率約 34%，在回收的問卷中，約有一半留下聯絡方式。在東華大學的金馬影展場次，共發出問卷 137 份，回收的比例較高，是 47%，留下聯絡方式的比例與臺北的金馬影展相近，但是，表示「讀得不多」、「剛接觸」的讀者比例也高。我們可以想見，校園中多數觀眾是學生與教職員，他們出於對於學術研究的善意，更願意回覆問卷，即使他們自認「不是」村上春樹的讀者，也「沒有」受訪的意願。

以村上閱讀作為愛好表徵的意涵，在讀者內部當然有分化與差異。行動者在社會空間中佔據不同位置，那麼，從他們各自的視野中所見，村上作品位階亦不相同。「誰的書架上沒有一兩本村上的書？」文化偏好作為表徵，本來就是行動者在每日生活中操弄的材料，一方面，閱讀量可能變易、購書行為亦無所謂特權，另一方面，我們感受到讀者身分「隨情境而定」，因為，就客觀觀察者（研究者）的觀點而言，受訪者的審美判斷是分類的舉動，最終分類了自身，但是，就社會空間中行動者（訪談情境中的面對面）的觀點來說，言談當中的表述實際上是基於感知、覺察到的多重社會距離，調動各種應對策略的結果。我們發現，「相對位置感」將會出現在行動者與特定的文化作品之間，也會出現在行動者與其他（可能的）受訪者之間，尤其，還會出現在個別受訪者和研究者之間。

以下討論的「讀者觀點」，涵蓋本研究在訪談情境中掌握讀者的相對位置的歷程。此一相對位置會在受訪者與研究者的角力關係、瞬時對決間顯現出來。就在此一相對微觀的歷程中，我們可以近距離地觀察讀者的習癖特徵。

第一節 研究設計作為「秩序」

我們關注讀者「表達自身差異的能力，是如何產生不同的分布」，差異具象顯現在不同的身體態度上，也具象顯現在對於研究設計加諸的秩序的不同回應方式上。很多受訪者對共 10 頁（雙面列印）的問卷份量感到驚訝，其中，問卷上要求受訪者寫出作家、導演、歌手名「至少 5-10 位」一題尤其激起反應。這些回應值得詮釋。受訪者會即刻回應，「對導演不熟」、「想不起來」、「現代人的記憶有一半存在電腦裡」等，建議研究者應該事先 E-mail 問卷給受訪者填答，「不然一定不可能完整」。除了這些口頭上的回應之外，多數受訪者對於訪談流程並無更多疑問；見面之初，他們很少表現出關心研究目的或相關細節的意圖，多數時候，當受訪讀者坐定、拿到問卷都直接作答，既不從頭至尾翻閱、仔細研究問卷問題，亦在多數時間保持安靜地填寫，點好的飲料也暫時放在桌上不動。

訪談研究情境之特殊，當然是意指研究情境本身，即是研究者預先賦予的秩序的表現，相應地，受訪者的回應則首先包含了對於此一秩序的回應。隨著面訪流程確立下來，研究情境作為預先設計的秩序慢慢浮現、愈發清晰。訪談進行前，考慮到受訪者可能會覺得問卷上的問題超出預期之外，約訪時都會特意說明，除了訪談閱讀經驗外還會請受

訪讀者填寫問卷。在訪談當中配合填寫問卷是出於研究所需、相當實際的考量：我們知道，單次訪談多需在 1-4 小時內完成、再次約訪不易，時間有限。相較於研究者希望盡量完整收集訊息，過程中，當雙方見面坐定，將會先填寫問卷、再進行訪談。採用問卷的另外一個優點，即是，問卷列出的問題具有為訪談主題「定調」的作用。本研究設計問卷問題的組成結構上，約有三分之一問題與讀者閱讀村上作品的經歷直接相關，當讀者填完問卷，我會先口頭確認問卷回覆細節，由此漸漸從問卷發展至訪談。多數情況下，話題循著讀者初次接觸村上作品的經驗、作家作品評論、其他相關文化偏好，旁及讀者求學（工作）經歷和生活階段轉換等。個人資訊如學歷、收入、居住地點、家庭背景等問題列在問卷開頭，但是盡量在訪談中帶入，或在訪談接近尾聲時才會確認。

以上仔細說明研究設計與訪談進行的細節安排，是爲了表明研究關係如何在研究者預先設定的秩序之下建立起來。我們看到，既然研究的執行者在訪談前曾經推演面訪時要如何從問卷填寫（封閉式問卷）順暢地轉換至訪談情境（開放式訪談），那麼，相對地，在這樣的「遭遇」之中，個別讀者的回應又是如何區隔研究設計規範的書寫時間與言談時間？受訪者爲研究情境限定的書寫表達與言談表達，將如何往兩面「溢出」？

前述當受訪讀者接受面訪時表現出來的身體態度（諸如，保持安靜、直接作答，並未多提問），說明他們認知到研究情境是高度結構化的。訪談研究當然是一種特殊的情境、不同於一般人際互動。最明確的就是，是否不只研究者考慮到「時間限制」？意識到時間（有限）的，是否不只有研究者？研究者在每回面訪前，都會有「必須盡量完備地收集受訪者訊息」的壓力，如果說，受訪者在短暫會面的時間裡，同樣進入一段「倒數」的時間，那麼，受訪者又是進入了什麼樣的時間與情境當中？若是我們在研究執行中時時感覺到「研究情境相當不同於一般人際互動」，那麼，究竟「研究情境是從哪個時間點開始的」？就參與研究的一方觀之，當受訪者同意參與研究，即相當於同意進入研究設計之中、服膺一段時間運用的規範。當受訪者同意接受訪談，也就共識認知「訪談者問、受訪者回答」的時間運用分配。這麼說來，就在研究者以電子郵件（或是電話）約訪，使用禮貌與正式的用語，說明研究目的、訪談程序，以及獲同意受訪時感謝的應答，可以說，彼此已經身處研究情境當中，並且界定了實際面訪時的互動。

就受訪者眼中所見，此一研究情境當然更像是一次「測驗」：讀者填寫問卷時表現出習於筆試的舉止（諸如，書寫趨於簡短、謹慎與正式，簡答居多、絕少申論），使用各種節省和利用時間的技巧（諸如，專注答卷，策略性的跳答，從問題的組織方式中尋找出題線索，破解提問意圖，等等）。填寫問卷時，受訪者的沉默專注表示，若在填寫

問卷的時間中還要分出研究這份問卷的時間，無異於時間的浪費，而我們不僅不浪費時間，還要在固定的時間內再「偷」時間，沉默填答的時間正是專注思考、回想、計算、估算、決定開放式問題回答用語的時間。答題時還要盡可能「破解」題目，也就是尋求「最佳解」。深具意義的讀者差異，出現在讀者如何面對此一秩序、其回應的差異上。

「言談」與「書寫」為受訪讀者策略地運用，我們看到，面訪程序與問卷設計作為一種結構化的秩序的具象，也是時時受到受訪者的挑戰的。如果說，「對問卷提出口頭分析」以及「對自己的答案下註解」是逸出筆試邏輯、運用口試的答題策略，那麼，當受訪讀者在訪談中再對問卷答案做說明、歸類、再修正，也就相當於延長了筆試所規定的時間。這兩種策略都逾越了研究設計加諸的秩序，尤其是蘊含在問卷形式中不言自明的時間規範。而不論是筆試或是口試，向來測驗的都是如何對時間做「最有效益的利用」。

當受訪者察覺到自己的回應正受到評量，他們對此一評量的判斷與回應就是深具意義的訊息。比如說，他們以考試與測驗界定面訪情境（表現在身體態度、時間運用上），他們會將之點破、直言不諱，還是「共識默知」；是力求模糊、或是力求表現；讀者對於評量的敏感程度亦部分說明了受訪讀者各自與「評量」的關係。較高的企圖心可能代表持續在類似的評量系統中獲得認可；「考試時間」對於所有應試者來說理論上的一致，掩蓋一件事實，也就是熟習、運用時間的技巧當然不一致，其背後是文化資本傳遞與累積的差異。最後，研究者不會自外於評量與判斷之外。

第二節 問卷作為（多方）角力的空間

訪談時使用的問卷，在我們的研究中成為多方角力的空間。角力的「多方」，我們指的是受訪者與研究者、受訪者與其他受訪者，以及受訪者所設想的讀者總體。在此，本研究所分析的讀者回應，也就不只限於讀者對於問卷特定問題的回覆，還包括讀者表現出來的身體態度，或是各種為「問卷」激發出來的回應。舉問卷當中牽涉裝潢風格用語的問題為例，訪談進行中讀者探測提問和出題的意圖，就是很明顯的表現：讀者想知道問卷當中的預設，「我的好奇是說你要把這個分成一種指標對不對？他/她的人的傾向，可是問題是說會喜歡那種樣子的人，背後的人可能完全不一樣」（Roy，工程顧問公司負責人）。當我們分析讀者揀選的用語時，除了語意的差別之外，掌握語言的能力當然也是文化資本呈現的一環，深具意義。諸如，受訪者在問卷上回覆「堪用」二字，是具有文字修飾的用語（宏霖，人文社會學科研究所學生）。

這份問卷對於不同讀者而言具有的不同意義，必然需要透過從讀者回應的相互對照中才得以看出。問卷上開放式問題之一，詢問「您現有的家具風格」，以及「如果可以選擇，您偏好的家具風格」，「風格」如何陳述與表達？相較於問卷上的其他問題，這一題表達經濟能力的現狀或期望。舉例來說，面對問卷問題對於「現有的家具風格」的詢問，受訪者可能會回覆「無」、「都不是我決定的」、「房東的家具」、「爸媽買的」，這一類回答並未指明現有家具究竟是哪一種風格，但是，與其說他們並未回答，不如說這樣的回答主要表示出「不論現有家具、佈置到底算是哪一種風格，其中都不具『風格』的考量」。

由此，我們在問卷回覆中，找到了經濟資本和文化資本的分化表現。我們將讀者對於「風格」的意義的詮釋的回覆，依據文化資本與經濟資本之間對立的關係角度擺放，可以區分以下三組，在兩相對照之中，可以看出差異分化。第一組當中的兩類回覆，讀者都是回應問題當中對於「風格追求」的探詢，但是，表現出兩類不同的態度。「簡單」是其中最為大宗的回答，這樣的回答蘊含了對於需求的克制、不在意享受，或者相對來說表達經濟面向緊縮、朝向文化資本累積的樣貌，前者諸如家庭背景座落在文化資本相對高於經濟資本的狀況，後者諸如教育資本相對上升中的狀況，這一類回應包括：「簡潔、功能導向」（大學教師），「簡單」（大學生、研究所學生、編輯），「Simple」（研究所學生）。相較於僅僅回覆「簡單」，其對立面是「舒適」，表現出對於居住環境較高的期望，則是家庭背景座落在經濟資本相對高於文化資本，或是經濟資本相對上升中的狀況，可歸為這一類的回覆包括：「舒適、暖色系」，「舒適」（研究所學生），「舒適風、輕鬆風、維多利亞式」（律師）。有部分回覆是兩者之間的組合，大致維持在對於「需求」的表達高於「風格追求」的特點，包括：「簡單舒適」（咖啡館負責人），「舒適、耐用而好看（越久越好看那一種）」（軟體程式工程師）。

以上是第一組回覆。而第二組回覆，受訪者正面回覆了問題當中「風格」的指稱。多數回答「現代」、「極簡」、「簡約」：「現代」（工程顧問公司負責人），「極簡風」（牙醫師），「現代簡單」（小兒科醫師），「現代極簡風」（美式餐廳連鎖店分店管理職、兼職平面設計），「極簡 or 中式古典」（報社副刊編輯），「Simple, minimal」（電影資料館員）。相對的，這一類回覆的對立面，是將自己的偏好以添加上「附加條件」的方式表達，也就是說，他們以「個人需求」取代既有的、現成的、有限的選擇，顯示另一種詮釋偏好及「風格」的方式，也就是「個人風格」，這包括：「冷酷科技型」（週刊記者），「日式、極簡、天藍與純白色系」（傳播業），「簡單、色調單純」（印刷業行政人員），「簡簡單單」（唱片行門市組長），「簡單、流線型或日式」（翻譯）。

從經濟資本與文化資本相對分化的角度觀之：第一組呈現的對立關係是針對經濟能力的期望的分化，第二組呈現的對立關係是針對「風格」的詮釋的分化，最後一組呈現的對立關係，一端以扎實要求家具材質說明自身經濟實力，諸如，「實木家具」(出版社副總編輯)，「原木」(醫師)，相對地，另外一端，則是精妙描繪氣氛、偏愛矛盾美感、無視經濟面向：「儉約、低調卻熱情」(建築技術員)，「現代時尚結合 10% 古典元素」(廣告文案)，「臺式古董混搭又極簡」(動畫美術設計)。

受訪者的回應展示表現自身差異的能力，從問卷使用上可以看出。以下我們選取一個讀者的回應，做比較仔細的討論。進行訪談時，我與副刊編輯 N (國立大學哲學系畢業，27 歲。父親軍職、大專畢業，母親公職、高中畢業) 對面而坐，可以觀察她填寫問卷時的身體態度。她在落筆回答「您現有的家具風格」一題前，快速掃視了在這一題前後緊鄰的題目，尤其下一題「以下哪三種形容詞，最適於形容您偏好的居家佈置風格」。她讀完題目提供的選項、勾選完畢(「精心設計」、「雅致、井然有序」、「古典」)之後，才回頭回答。她運用的「跳答」技巧是一種在限定時間內效率答題的筆試技巧，預設了快速判別與分類的能力：先回答較簡單的問題、節省時間處理較難的問題，對於暫時沒有線索的題目，則由問題的組織、相互指涉關係中尋找答題線索，因為，問題與問題之間既然隸屬於同一出題邏輯，不該有矛盾。

在詢問「現有的家具風格」一題中，副刊編輯 N 回答「傳統的小市民風格」。這個回答從幾個層面來看都顯得很突出，因為，這一回覆跳脫出問卷上提供的用語，但與提問邏輯仍舊對應、協調一致。在她寫下這個答案前，顯然藉由下一題選項推斷出問題的線索，比如說，所謂居家佈置「風格」，可能意味雙重的位階考量，一方面是經濟的，諸如「功能實用、耐用」就比「簡單便宜」要求來的高，二方面是心理需求的，諸如在「溫馨舒適」之外，「古典」與「充滿想像力」意味著更高的風格追求。她偏好的家具風格是「極簡 or 中式古典」，在家具風格上，「現有的」對照真正「偏好的」，與「傳統的小市民」與「中式古典」之間的關係是協調的。

像這樣在回答問卷時表現的身體態度，包括調動應對筆試的方式，暗示教育資本在其資本組成中的重要性。這個受訪者表現出來她對於筆試的熟習，而諸如讀完問題的全部選項、確認相鄰問題之間的關係之後才作答，也意味著謹慎的態度。這樣的謹慎態度給予我們一種近似筆試的印象，而謹慎確實是在限定時間內完美答題所需的重要特質。我們說受訪者「運用筆試的答題技巧」，當然並不是認為受訪者會覺得這份問卷有標準

答案，甚至是他們會覺得有必要「趨近」研究者預設的答案。我們觀察的是問卷本身如何作為素材，受訪讀者藉著揀選用語，表現出了協調一致的特點。

其中，最明顯的是當副刊編輯 N 應題目要求，在問卷提供的選項中挑選三個居家佈置風格的偏好詞語時，勾選的三個形容詞也將確切地自我指涉。這三個詞語是「精心設計」、「雅致、井然有序」、「古典」，點出了在她的問卷整體回覆當中可以清楚看到、一致傳達的訊息：精挑的態度，偏好雅致的情調，內涵是古典的。我們說「與問卷回覆協調一致」，包括，讀者指稱現有家具是「傳統的小市民風格」，彰顯出生活自有怡然自得的樂趣及滋味，怡然自得突顯的正是為經濟所役的情態。對照問卷中其他回覆，「常去的展覽場所」是故宮博物院，與「中式古典」意涵相符；近一個月到半年看的展覽是「故宮／常設展」，她的用詞相較於其他讀者的回答可謂極為精確，顯示出對於語言的敏銳和敏感；受訪讀者的工作是報社副刊編輯，回覆的熟悉作家、電影導演和音樂的數量要高於問卷問題要求的「至少 5-10 位」（她回覆的數量各是 11, 7, 9），這也是文化中介人的共同特徵，亦即，對於文化作品高度熟悉，與作為代理人、過濾器必要的雜食。

「最近買的書」（就在她的手提袋裡）是 *Philosophy of Boredom*，外文書以及哲學主題提示讀者大學主修哲學的背景，書名同樣呈現交錯擺置位階高低層次不相同的事物的樣貌。讀者顯示出對於通俗文化的重視，我們從她回覆「熟悉的電影導演」一題時，她點名電影導演的方式可以看得出來。她交錯寫出柯波拉、黑澤明與周星馳、金凱瑞，這樣的排列並非錯亂無序，而是有意為之；既點出周星馳的導演身分，意謂周星馳「不只是一個搞笑藝人」，將周星馳與黑澤明並置，標舉「周星馳的價值尤其不遜於黑澤明」。

「熟悉的作家」包括張愛玲、梁實秋、高陽、唐魯孫、張大春，對於現當代中文作家的偏好，彰顯出「通俗（通俗文類）上升為經典」的位置。張愛玲是一個例子，高陽的歷史小說也是：歷史小說作為一種跨中間的文類，相較於史學是通俗的，但是作者高陽於歷史小說這一文類來說，則是經典的。唐魯孫的飲食文學亦然，好「談吃」、能談吃，以親身經歷談出生活的有滋有味，當然「是」文學。我們同時注意參照這些回覆與「傳統小市民」標舉的意涵的一致之處。這一詞令我們聯想到市民生活本身作為當代城市的重要生活風格、藝術風格，除此之外，這裡所強調的「小市民」，當然還是小的，不昂貴的但是雅致的、費心思的，注重細節的，參差錯落的和注重「質感」的，是對於經濟能力受限的謙抑（modest）的回應。標舉雅致、古典，同時亦強調通俗、庶民，即便同樣接近社會空間的「中間」，呈顯出來的顯然相對遠於汲汲營營於地位上升的小資產階級，而較近於懷舊、不逢其時及心比天高的沒落王孫氣。

這樣的風格表現特徵是，將高低位階不一致的事物交替排列（諸如將周星馳與黑澤明並置，就是一個例子），同時與正典和前衛都保持等距。對於既有位階的重新排列，既非安然棲止於既定的位階之下，也非全然以自身的品味賦予無價值的事物以價值，偏好的當代事物仍是相對安全的選擇。此一特徵對應的是社會空間中位處中間的位置：學歷止於中間偏上、向藝術生產者晉升與過渡的文化中介人身分，作為中間階層具有的部分叛逆、必要保守，以及在經濟面向表現出有限度的奢侈、精心安排的餘裕。

第三節 資本的交換率

除了問卷的正式回覆外，受訪讀者也會另外在口頭上對問題以及對自己的回答「下註腳」。這是很重要的策略：藉由半開玩笑、詼諧的口頭註解，受訪者暗示「書面回覆」和「實際情形」的可能落差。這般暗示的用意是多重的，指出問卷「破綻」、突顯出「題意依個人認知不同」、表示「研究者獲得的結果可能並不切合實際狀況」，既質疑其他讀者回答是否為真，亦質疑研究者的解讀能力，藉以展示出自己在文化生產場域當中較為資深的身分或是較高的文化資本積累。若是我們發現，回覆者察覺了「因為選取了選項之一，因而被標定在選項之間排列的某種階序當中」的效果，那麼我們就會理解，相較於問卷回答具有的正式意涵，口頭註解雖不能「註銷」自身回覆，其效果仍然足以解消問卷回答似乎具有的絕對標定性。讀者口頭上的詼諧註解表露生活經驗被問卷評量、被選項化約、為研究者排序的感受，他們的註解補充，毋寧是說明「問卷上的回答也許是真實的，但是除了這個回覆之外實際上如何，我們也許可以保持模糊」。

或許，我們可以這麼重述「保持模糊」作為一種策略運用的重要性與其中的意涵：「我們也許可以同意，你的問卷確實能夠問出行為本身的真實，但是，我們怎麼能知道你會如何詮釋？」受訪讀者 mo.（26 歲，女，外文研究所學生）回答「習慣收看哪些電視臺與電視節目」時，答案之一是兒童頻道播出的卡通節目（Yo Yo TV，《海綿寶寶》）。寫下這個答案前她略微遲疑，但還是表情正經，自言自語一般地說「要對自己做的事感到驕傲」。這是一個意在保持模糊的矛盾回應。我們知道，即便同樣一個電視節目，其意義亦隨使用方式而異（諸如，對節目內容做出歪讀就是一種可能），這麼說流露出收看這個電視節目可能被視為不那麼恰切的在意（並不那麼值得驕傲）——於此同時，還是要「對自己做的事感到驕傲」。

口頭補充與問卷回覆之間出現的矛盾，可以看作是受訪者與問卷標定的「協商」，

亦即，問卷選項成爲素材，而讀者將與之協商得出其他回答方式。「以下所列的活動之中，有哪些是您『經常』、『很少』或『從不』從事？」勾選「運動」的頻率時，大學教師 A（42 歲，男，人文與社會學科）頓了一下，說「假裝沒有好了」，勾了「從不」。就勾選回覆來看，教師 A 運動的頻率顯見不算是「經常」，也許也不願意表示「很少」（因爲，當我們說「很少」做某件事時，意義通常接近「幾乎沒有」，或是以前有但現在沒有所以平均起來「很少」的意思），藉著說「假裝沒有」之後又勾選「從不」，在問卷上三個選項中協商出來的回覆（「從不」），意謂「懶得判斷到底是很少還是從不」，以及「雖說是從來不運動沒錯，但還是假裝偶爾有比較好」。

口頭「下註解」模糊了書寫和言談的分野，其效果是解消回答的確定性、與可能會被直接標定的回答之間保持距離。不過，若要表現出文化資本「較高」，那麼採用的策略就不只是「保持模糊」。「較高」的位置建立在哪些參照對象與面向上？顯然是讀者眼中的「讀者群像」：當讀者評價作家、作品，意在表現自身和總體讀者的相對位置，以下我們會看到，當讀者判斷研究設計、判斷其他可能的受訪者，受訪讀者的回應其實已經包含對於其他受訪讀者可能回應的預想，也包含對於研究者可能將會如何判斷他們的回應的預先回應。如此的「角力」，具象在受訪者對於這份研究問卷的使用上。

兩位大學教師在填寫問卷時表現出相當一致的身體習慣，那就是在掃讀題目同時在部分語句劃上底線。大學教師 B 標示出問題敘述的關鍵字：熟悉的作家至少 5-10 位、您現有的家具是由何處得來、您現有的家具風格、您偏好的家具風格、您有沒有任何收藏習慣（35 歲，女，傳播學科教師）。大學教師 A 在劃線同時，即時口頭評述：熟悉的作家（他對「熟悉」一詞提出了「耳熟能詳」的定義）、最常閱讀的書籍類型、經典作者、當代作者（他說，「那麼指的就是文學作者了」），近一個月到半年，您買了哪些書？請列出書名和作者，劃線並打上問號「？」（意謂「買的書太多，不可能一一詳列」），教師 A 隨後補上「1 年 10 萬元」，又以平均一本新臺幣 300 元概算，補上「一年 300 本」，閒暇時經常閱讀的雜誌名稱（他說，「《臺灣社會研究季刊》、那不是閒暇」）。

大學教師 A 在畫線同時即時予以口頭評述，包括分析語句的各種定義、評述問卷用語內蘊的預設，無疑是學院的習癖。這樣的身體態度首先表現出教學的慣有形式，在問卷問題部分語句畫上底線，就如同思緒和思考的延伸，具象成爲身體態度的一部分。可以說，既爲追求意義精確，亦持續「生產」出意義與區辨。我們說「畫線」生產出意義，因爲，這麼做的同時也就在敘述句中再區分出重點／不是重點。而對於問題即時提出的口頭評述，既表現論述能力，也有在身體行爲、動作表達之外以語言再加以框限的

作用，將從外加諸的觀察眼光取消、重寫，脫離被分析位置。在問卷上標示出關鍵字、疑問點、提出口頭分析，還意味著拆解題意，拆解問卷設計，尤其此一拆解就在問卷設計者面前即刻進行：就學院當中的指導與被指導關係來說，藉著「拆解」做出的展示豈非絕佳的教學？此時，研究關係（訪談／受訪）也在同時被反轉過來。

由受訪者指定訪談場所（多數在他們的工作場所進行）的情況下，受訪者常常同時主導了訪談長度以及進行節奏。與出版社主編 B 約訪的經驗是，一開頭他即表示「我們有一小時」，一小時過後訪談隨之漸入尾聲。與教師 A 約訪是另外一個例子，訪談場所在他任教大學的研究室中，當我坐定、拿出問卷，大學教師 A 立即問道，「你的研究問題是什麼？」

我：好像在論文口試啊。

大學教師 A：沒辦法，誰叫你要找我做訪談？

「研究主旨為何」是合理的提問，但是在學生和教師之間，同一句問話的意義、情境定義和效果卻有所不同。這個問題的效果反轉了研究者與受訪者關係，重新確認教師與學生（指導／被指導）的相對位置。我們同時不應忽略，既然情境界定的效果是相互的，當研究者揭示了他的研究問題，獲取了此一訊息的受訪者隨即相應地表現了極高的文化資本自信（譬如他會說，「那我的文化資本超高的啊」、「文山區也是文化資本超高的」）。獲知研究主旨的教師 A，顯然認知到自己的位置相對「高於」總體的村上春樹讀者、高於實際受訪的讀者群，從而認為有必要在對決中「佔據」該較高位置。即刻評述、拆解問卷題目，都表現出了與其他臺灣村上讀者（研究者也被包括在內）的對決企圖。

可以說，受訪者如何設想其他受訪讀者，表現出相對位置的擺置，他們對於研究動機、研究預設的設想和探測，也透露出對於研究者的判斷。我們說問卷「作為角力的空間」，也是因為，在這個研究情境當中引發的不同回應尤其表現在受訪讀者如何「操弄」問卷文字。比如說，對於特定的關鍵語句的意義的詮釋，就匯聚了多方角力。受訪讀者對「請列出熟悉的作家 5-10 位」提出疑問：「熟悉」應該要怎麼定義？是指「聽過」這個作家就算，還是也必須「知道」作家有哪些作品？是對作家所有作品都「讀得很熟」，還是「很喜愛」，而喜愛一個作家是否一定要讀過他所有作品？又或者意味「極為推崇」？而像是文化出版相關工作者提出另外一種定義：是否包括跟作家本人「很熟」？這當然也是自覺地刻意展示文化中介人的位置特點。

詞語的界定因人而異，而我們對於相對位置的掌握，即是要從語句意涵的相對性當中閱讀出其指出的位置相對性。諸如，當受訪者表示題意「不清楚」、要求研究者界定「熟悉」一詞的意涵，同時是與問卷預設的判準（要求寫出一定數量）相協商。「熟悉」的界定方式直接牽涉如何達到問題要求的回覆數量，而回覆就在「聽過的作家」這個寬泛的標準、「通俗的作家」這個較為一般的標準，「讀得很熟」這個嚴格的判準，或是能夠辨識出「好的」、彰顯閱讀的品味的標準當中協商，達到寫出 5-10 個作家的要求。

從這個問題我們得出的回覆所共同組合而成的清單表列，受訪者點名的回覆確實對於不同的回覆者來說有不一致的意義。包括，有可能是回覆者過往的閱讀史，也可能是此刻（以及一定時限的未來）將會致力投入的新的興趣目標。另一方面，問卷上同時詢問讀者在閱讀、電影和音樂三個方面的興趣，在比對之下也會看到，精於閱讀的讀者不一定會在電影投注相同的精力，而沒有閱讀習慣的受訪者可能對電影有相當的熱情。我們並不認為，讀者回覆的作家數量本身可以直接對應計算出「文化資本」的多寡，情形可能正好相反：「興趣廣泛」值得讚賞、「必要的雜食」可以原諒，偏好當中的衝突與矛盾性可能是極致、極端的美學表現。相較之下，一味追求數量，或是將學院、課堂、特定的文化中介人所傳遞的文化清單「照單全收」，卻是在這個小小的品味與文化遊戲當中落敗的徵兆。問卷回覆的情境當中要求瞬間的勝負、高下：以閱讀為例，不論讀者填答作家時標準為何，在問題「列出熟悉的作家 5-10 位」當中內蘊的評量，迫使讀者自我表白「想不起來」、「我不看書」，或者舉出劉墉、吳淡如、金庸、倪匡、曹雪芹、張愛玲等人是「通俗」、「普及」，亦即，「一般人都熟悉」的作家。

唯有與上述這些回覆方式並比，能夠說明大學教師 A 用「耳熟能詳」四字定義「熟悉」，在他的即刻回應當中蘊含的文化資本展示：

大學教師 A：「熟悉的作家」那麼指的就是文學作者了。有包括大家都很熟悉，但是不一定讀過的？（我：大家都很熟悉指的是？）所有人都耳熟能詳、但不一定讀過。

我：比如說誰？

大學教師 A：莎士比亞。其實讀過。

以「文學作者」界定「作家」，以「耳熟能詳」四個字重述「熟悉」，舉出莎士比亞是「所有人都耳熟能詳」，以及相較於多數人對之耳熟能詳、而真正讀過甚至精讀的比例相對有限的事實，教師 A 最後表示自己是「讀過」的。這樣的回應突顯的文化資本較

高的積累，建立在至少三種比較基礎上：第一，問卷上要求寫出「5-10位」作者，教師 A 一共寫出 13 位，第二，「熟悉」一詞從「聽過」到「讀得很熟」有多種定義，他的界定方式是「大家」耳熟能詳的經典，而他自己確實讀過，第三，在答題同時即刻分析題目的意涵，意味著追求精確的定義，一旦教師 A 以高標準（「文學作者」）界定了問卷問題，即反身限定、界定了自己的回覆，同時告知研究者這些回覆依循的標準，從而確認自己的回答相較其他讀者是絕對突出。

教師 A 的資本在即刻「佔據」較高的位置當中展現，以下兩個例子則說明，逾越內蘊在測驗當中的限制也是一種策略。訪談當中有兩位受訪者在部分問卷題目直接空白，他們空下問題不作答，既非「無回覆」、也非拒答，應該看作他們無視問卷形式蘊含的必須即刻回答的約制。研究所學生 K（24 歲，男，人文社會學科）空下未答「近一個月到半年您看了哪幾部電影」，訪談時他說「我回去找給你」，結束之後我請他補答，他在回覆給我的 E-mail 當中寫道最近「看了約 3、40 部」、「列舉近兩個月的部分觀影內容」，並且回覆給我大約 20 部金馬影展的觀影片單。相較於很多讀者會在填寫問卷時以「想不起來」解釋自己寫的答案不（夠）多，或是向研究者反映，若是得要當場填寫，那麼研究者獲得的回覆「一定不可能完整」。如果說「填寫完整」確實那般重要，那麼研究所學生 K 的特出之處是他以「太多」解釋沒有回覆的原因，並且在事後確切證明自己看電影的壓倒性多量。

Nakao（32 歲，女，國立大學法學士，美國東岸大學科學史碩士）也空下「熟悉的作家」、「近半年買了哪些書」、「熟悉的電影導演」。她在填問卷時不曾中斷答題，徵詢題目意涵、要求界定題意，或是對問卷設計表示意見，也不曾確認如何回答「可以嗎」，相反地，她在專注答完之後對我說，「問卷對我而言並不是很適用是因為、有點複雜，我直接告訴你：每個階段差異相當大……」隨即提出自我分析。這麼做她顯示出單就問卷本身就能夠掌握提問邏輯，不需徵詢問卷設計者、甚至不需研究者真正提問，就可以在不離開研究主旨的情況下更加細膩地分析自己的狀況。分析問卷對自己如何「不適用」，顯示不被問卷限定、不被分析的態度，或者，說的更明白一些，是要表示「自身的特點不為問卷（的不足）所化約」。而前提是，受訪者以展現重新界定問卷問題、提出分析的能力的方式，身處在這個遊戲之中。

討論問卷當中「熟悉的歌手、樂手或樂團，至少 5-10 位」一題時，Nakao 半開玩笑地說「我可能連五個都沒有」：她先是列舉四個歌手（樂團），包括 Russel Watson（跨界美聲歌手）、胡德夫、Coldplay 樂團、聖母合唱團，想了一想，又重新歸納這幾個答

案，把她的答案分爲三類，第一類是西洋古典音樂（她隨口舉出一些名曲，「大致上就是，心情愈不好就聽愈變態的作曲家寫的[...]，比方說，有一段時間都很不順就聽悲愴交響曲之類的，然後覺得自己生活還不錯聽得比較多就是莫札特啊這一類...」），第二類是流行音樂（包括 Russel Watson、Coldplay、聖母合唱團），第三類則是原住民音樂與民謠（她說，「像胡德夫啊，就王宏恩他們一類的。...像之前郭英男啊，那些在部落裡面錄的音樂或是找老人家唱的東西我會聽」。民謠方面，她用臺語說就比如〈望春風〉）。

說自己寫不出五個名字是自嘲，相對地，以「分類」重新界定問題邏輯和自己的答案，亦跳脫了簡單的數量評量。類似像這樣即時轉換問題的界定方式的思惟，有她所受學科訓練的印記，諸如，法學院重視邏輯思考架構，以及科學史（History of Science）作爲史學的分支，佔據了由人文學科過渡向「科學」的位置。一方面，受訪讀者的態度意欲表現她的「能力」與她持有的教育資本之間的協調一致，另一方面，這體現了教育資本（正式教育）作爲最重要的一類文化資本，因爲，其既是由學術分類製造、因之無須反覆證明的官方差異，同時還是藉由軌道分配所支持的差異的證明。

第四節 小結：研究作爲一種社會關係

本章是對於訪談情境的考察。本研究以面訪作爲主要收集資料的方法，過程當中以問卷爲輔助，而在此我們遵循的原則即是：分析研究情境當中收集而來的資訊，不能離開對於此一特定的研究關係的分析。以下我們就從「研究設計」進一步對研究關係做一討論。

Pierre Bourdieu 提出，若是執著於量化研究與質化方法的分野，可能會忽略傳統上量化問卷或質性訪談的區分，「掩蓋了兩者都是基於在這些結構限制下發生的社會互動此一事實」（Bourdieu et al., 1999：608）。Bourdieu 接著說明，研究關係的結構本身可能造成的各種形式的曲解，是研究者更需要謹慎處理的。因爲，研究者嚴肅分析的常常是自身在不自覺情況下所製造出來的回應，Bourdieu 將這樣的效應稱爲「侵入」（intrusion）。這包括，訪談的目標和用途通常是研究者單方面決定、不曾經過協商，由此，當研究者置身各種形式的資本的社會位階的更高位置，尤其文化資本時，研究關係的不對等將會爲社會不對等強化。（Bourdieu et al., 1999：609）

即使如此，他仍舊指出，分析者的侵入是困難的、也是必要的，因爲，

所有的研究都是介在兩個極端、並且是絕不可能達到的兩個極端之間：訪談者和受訪者「完全重合一致」，如此則問無可問，因為一切無需說明；以及「毫不理解」，如此則理解與信任將成為不可能的任務。(Bourdieu et al., 1999:612)

這樣的思考點促使我們問如下問題：訪談雙方的不對等關係，出現在研究者與哪些受訪讀者的互動之中呢？我們如何指認、判斷多種文化資本，包括體現在熟練的身體姿態上的、教育資本的、解讀文化作品的的能力差異？更重要的是，研究關係當中的不對等如何影響詮釋與分析，能否具有研究上的積極意義？

就訪談情境施加的象徵秩序而言，受訪者的回應表明，問卷確實令人聯想到「測驗」、「筆試」、「評量」，研究關係之間出現的不對等表現在雙方遵循著「訪談」的共識默知。此一「共識」、相互的規範性期待，將會規範著受訪者遵循應該提供明確、一致、無矛盾回答的義務；與此相對，研究者的言語即成爲了不明言的鼓勵、認可（「可以多說一點嗎」「好有趣！」），好奇、疑問成爲壓抑（「真的嗎？」「爲什麼？」「怎麼會？」），爲了讓訪談順利穿插的話語成爲指引（「會不會是……的原因？」「你剛剛不是說到……」），或不自知的情緒流露、身體語言成爲暗示（點頭讚許、訝異疑問、高昂的情緒等）。而這些詢問擠壓著受訪一方，使得受訪者時時出現警戒、自我辯護的回應。

訪談中研究者具有提問的正當性，確實絕少需要明言或是協商。但是，本研究的特點之一即在於，研究者同時作爲佔據特定位置、具特定觀點的行動者，相較於受訪讀者「並非」總是佔據社會空間中較高位置。這很可能是本研究的研究者與受訪者之間的關係，與 Pierre Bourdieu (1984) 與受訪者之間的關係的不同之處。當我們將受訪雙方的相對位置考慮進來，就會發現，在這樣的研究關係中，「對決」不但是可能的，而且是突顯的：研究情境激發身處此一情境之中、參與此一遊戲的意願與必要，不戳破情境設定才得以對決與爭勝。本章嘗試表明此一在一般訪談研究的情境中不一定總是出現、在分析當中可能也常隱而不顯，但是確實是本研究進行中關鍵的歷程，突顯了激烈競爭、頻繁遭遇的社會空間的中間地帶。

我們參照朱元鴻（2000）在〈這雙腳所經驗的階層——美學判斷初探〉當中的研究設計。這份研究的基礎是加權之後共有 550 人隨機樣本的「臺中市生活風格研究 I」，研究設計是邀請 27 個受訪對象對一幅黑白攝影發表觀感。這樣的研究設計可框架爲一次「實驗」，因爲，這份研究運用一幅加上外框的攝影作品，研究設計當中被問題化的正是研究情境本身，此一情境要求觀者「言說」一幅攝影作品，而研究者的目的正是爲

了要觀察不同階層受訪者反應的差異。尤其，當觀者面對畫框、被要求「言說」，菁英群體無所畏懼、侃侃而談（樂意表現其優勢），而弱勢身分群體卻表現出「羞怯、冷漠、逃避、委託」（暴露其弱勢）。

上述研究設計選取攝影這一普通藝術（a middle-brow art）、運用一幅加框的攝影，同時，這幅攝影亦與「正典」（cannons）無關，因為，正典總是已經有學院機制確立的正統、較佳詮釋與欣賞方式。我們補充：這幅攝影以一雙腳的圖像為具體內容，直接提供觀者聯想、引申的社會意涵雖然比樂曲多，但是少於具有可辨識情節的文字與影片。研究設計本身必須鼓勵與誘發言說，因而，同時也會蘊含對於受訪者的文化能力、論述能力的上下限的考量和估計。其次，〈這雙腳所經驗的階層〉將這幅「畫框」當作是「適用極限」的隱喻。我們也要補充：研究者的詮釋亦會遭逢上下限。就像「羞怯、冷漠、逃避、委託」的回應令單一研究遭逢下限，如〈這雙腳所經驗的階層〉的訪談經驗所示，要在幾個小時內釐清菁英群體高度複雜的資本傳遞、轉換、積累、網絡，同樣並不是容易的事。（朱元鴻，2000：169）研究設計、策略運用與階層的適用範圍直接相關，研究設計既包含策略選擇，亦總是已經內蘊限制，尤其是單一研究所能觸及的接觸階層範圍的上限與下限。那麼，本研究如何對於上限與下限有更進一步地覺察與推進？

觀者對這幅攝影的言說，暴露出審美語言的差異化光譜。上述研究分析總體回覆組成的語言光譜，區分觀者的言說（包括天真的再現、申論社會意義、抒發感受盡情想像、具藝術素養的分析等），暴露出審美語言分化相應於社會條件分化，尤其是經濟資本與文化資本經由家庭教育、子女教養，在代內的兌換以及代間的傳遞。從中我們會得到一種印象，上述研究分析暴露出的分化與社會階層金字塔式的梯級意象是相應的。而我們能夠想見，原因之一在於，當上述研究判斷觀者對於這幅攝影作品的價值關注（像與不像的寫實層面、勵志的敘事層面、藝術價值），以及判斷觀者的審美語言（純然猜測、以感覺和想像申論、提出賞析），據以辨識的標準，無疑就是社會空間總體共享的語言與審美標準的階序。

我們進一步引用「實踐」的觀點。我們可以問如下問題：研究的「適用極限」是否不只出現在階層的界線之間，是否也總是在研究者每一次執行研究、在受訪者的應對之中重新劃定？比如說，當讀者婉拒面訪、表示自己「不是」村上春樹的忠實讀者、對研究者表示「問卷對我來說不是很適用」、拒答、無回覆部分問題，這些行動是不是同時也意在操弄村上讀者身分的界線、放置自身的相對位置？本研究試著以特定的文化作品揭露隨文化資本／文化能力／論述能力／象徵利益獲取能力而異的反應，在這一歷程

中，是不是也蘊含著由受訪者發動，意在逃脫、逾越或反轉的協商與挑戰，就如同同時，象徵階序及其所代表的既有分類，可能是被參與遊戲、在遊戲當中致力爭勝者刻劃更深與重寫的？

當我們引用總體社會空間中共享的審美標準階序判別、分析個別讀者的意見能力，同時，此一框架和情境定義也被時時挑戰和擾動。既然，研究設計結構了受訪者的回應，在此，我們既是指受訪者的回應將同時包括他們對於研究者將如何判斷其回應的預先回應，也是指本研究情境在受訪者眼中具有擬似「測驗」的性質，那麼，蘊含在此一研究歷程中相應的另一個面向，就是受訪者如何也以不同方式回應研究設計賦予的秩序。本研究關注「表達自身差異的方式，如何產生不同的分布？」因之，研究歷程進行的問卷訪談不只是「訪問」而已：本章進行了人類學意義上的研究與調查程序，觀察受訪者環繞問卷用語玩弄的種種語言與文義的遊戲、如何無數次地操作讀者身分的定義，以及界定面訪情境。我們藉由不對等關係、尤其是不對等的力量關係的對決，考察「文化資本」此一概念。「觀點」同時意味著「從特定立足點所見的視野」，為了理解從面訪中獲得的回覆意涵，唯有認知到受訪讀者的回覆都是出於對當刻情境的判斷，尤其是出於與研究者之間客觀關係的判斷。研究進行的過程本身構成實踐的場所，同時，不對等的力量關係的角力、受訪讀者與研究者的相互界定，即成為本研究建構讀者位置空間圖示的基礎。



第四章

社會空間的中間地帶：閱讀群體與文化的關係

第一節 社會屬性與文化愛好的空間

在第一章的表 1-6 中，本論文表列出總計 38 個接受訪談的讀者基本資料（研究者本人亦包括在內）。表 1-6 的排列方式是依照受訪者姓名（代號）筆劃順序，蘊含的資訊包括受訪讀者的性別與年齡，初次閱讀村上作品的年份與當時年齡，現在從事的職業，18 歲前主要的居住地，以及村上作品總閱讀量。而本章的圖 4-1 中，除了綜合表 1-6 曾經列出的讀者資訊外，還要進一步呈現本研究截至目前為止的研究發現。

本研究的主旨是關切讀者之客觀立足點與主觀觀點之間的關係，圖 4-1 的目的，首要是為呈現本研究受訪者在社會空間中的分布。圖 4-1 嘗試以圖示的方式標示出讀者的相對關係位置，本研究的讀者當可看出，圖 4-1 的繪製與示意方式受到 **Pierre Bourdieu**（1984：262，340）在其研究中提供的圖示的啟發。不過我們要強調，本研究無意混淆本章圖 4-1 之繪製與 **Pierre Bourdieu** 的研究提供的圖示之間，二者在構成、資料與方法上的差異。

本論文在前面各個章節中，已經以文字分析說明本研究截至目前為止的發現，而在本章當中的圖 4-1，則是進一步以圖像的方式表現與輔助理解。換言之，本研究並不試圖藉由這張示意圖發展新的結論、推衍新的發現，圖 4-1 作為圖示與示意，並不蘊含超出本研究各章的文字分析與研究結果。因為，本研究儘管以盡量多樣的管道搜尋可能的受訪對象，然而受限於研究資源與能力，未曾執行以隨機抽樣的樣本為基礎的調查。

我們建議，本研究的讀者可將圖 4-1 與第一章的表 1-6 相互對照。儘管本研究在研究歷程中取得並用以構成圖 4-1 的資料並非立基於大範圍、隨機抽樣之社會調查，然而，本研究藉著圖 4-1 綜合表明受訪讀者的分布與組成，其作用與表 1-6 相同；並且，圖 4-1 用以輔助理解，同樣是研究者在訪談當刻之外、另外進行分析所花費的時間具象，意在將歷時的研究獲致之結論以及唯有瞬時對決能夠呈顯的相對關係位置，摘要為盡量可供直觀理解的圖示，這一點則與 **Pierre Bourdieu** 的嘗試殊無二致。

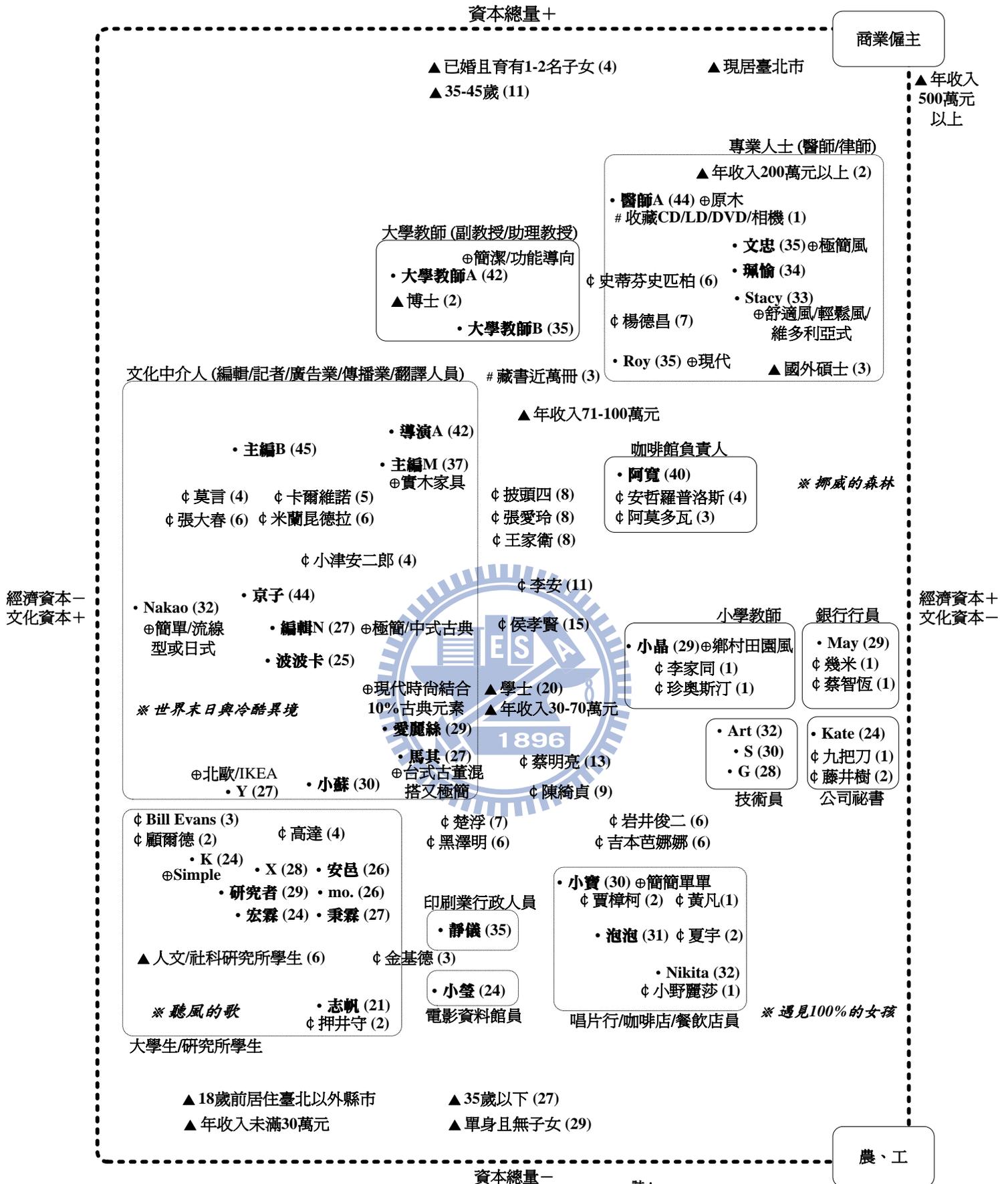


圖4-1 38個臺灣村上讀者的社會屬性與文化愛好的空間

註：
 “.” 讀者姓名/代號，括號中數字代表該名讀者年齡
 “▲” 社會屬性，括號中數字代表擁有該屬性的讀者人數
 “⊕” 作家、電影導演或音樂人姓名，括號中數字代表提及該創作者的讀者人數
 “※” 村上春樹作品書名
 “⊕” 裝潢風格偏好
 “#” 收藏類別，括號中數字代表提及及擁有該收藏類別的讀者人數

綜上所述，圖 4-1 的作用意在簡便而直觀地再次提示本研究受訪讀者在社會空間當中的分布與他們的偏好表現，以輔助理解本論文在文字分析中已經討論過的成果。圖 4-1 是受訪讀者的相對位置示意，在構成上，主要引用社會空間（social space）的概念，尤其是區分出「資本總量」和「資本組成」：就資本總量言，圖示當中垂直愈往上表示資本總量愈高、往下總量相對較低；就資本組成言，圖示當中水平往左代表文化資本相對高於經濟資本、往右代表經濟資本相對高於文化資本。諸如，我們看到，職業類別為專業人士與大學教師者為經濟資本（以個人年收入為代表）相對高的一群，他們的經濟資本與文化資本總量之所以是最高的，表現在他們從事的職業類別尤其為正式教育與資格所限定。又諸如，在圖中位置被定位在文化資本相對高於經濟資本的一群，亦即，主要落在圖示當中的左半部，他們表現出對於文化作品的相對價值極其敏感的態度，亦表現出相對高的論述能力、從而是較高的象徵價值獲取的能力，他們更可能致力於「文學」閱讀、關注前衛文化，相對長於以文化作品表現自身所欲呈現的自我形象。還在尋求更高的正式教育程度的讀者群體，也被我們定位在這一個區塊。依循這樣的原則，我們在圖示當中定位個別讀者的相對位置。

就讀者的社會屬性而言，本研究依據讀者受訪時的年齡、個人年收入區間、職業類別歸納。年齡上，主要可以區分出未滿 35 歲，及 35 至 45 歲兩組；個人年收入的區間方面，主要標定出年收入在 30-70 萬元之間、71-100 萬元之間，以及在這兩個區間範圍之外的分布，尤其是個人年收入不滿 30 萬元，或是 200 萬元以上。

綜合觀之，在本研究受訪讀者當中，資本總量較高的讀者，主要為年齡落在 35-45 歲間，個人年收入超過 70 萬元以上的群體。就職業類別分布來看，個人年收入最高的一群為專業人士（尤其是醫師 3 人、律師 1 人）；正式學歷最高的一群為大學教師（2 人）；另外，身處文化（文學出版）生產場域中心者，則為當中相對資深的工作者（包括主編級以上的文學出版工作者 2 人、電影導演 1 人）、小店主（臺北市內的咖啡館負責人 1 人）。總體受訪讀者當中，已婚者、居住地點在臺北市中心者，亦多落在此區塊。

相對地，資本總量相對較低的讀者，在社會屬性上，即包括年齡未滿 35 歲、個人年收入區間落在 30-70 萬元間的受訪讀者。職業類別上，偏文化資本端的讀者，其職業主要環繞著分布在文化生產場域周邊（包括編輯、記者、翻譯人員、廣告文案人員、動畫美術設計人員，電影資料館員、唱片店員、咖啡店員、印刷業從業人員），相對位處經濟資本端與文化資本端的中間的群體，則包括小學教師（1 人）、技術員（3 人）、銀行行員（1 人）、公司行政秘書（1 人）。落在這一區塊的讀者絕大多數目前單身，正式

學歷以學士為最多數。

圖 4-1 除了蘊含在第一章的表 1-6 當中已經表列過的資訊之外，另外，還加上讀者的文化愛好。本研究在前面的章節中，已經分析過如下資訊，包括讀者點名偏好的作家／電影導演／歌手、樂手、樂團，偏好的家具裝潢風格，以及收藏愛好等。（本研究受訪讀者表示熟悉的創作者列表，見附錄 3）圖 4-1 尤其不同於表 1-6 之處在於，我們還要更進一步地標出讀者在偏好上的差異表現。不過，需要說明的一點是，圖 4-1 定位的文化愛好分布，與定位讀者相對位置二者意義略有不同。就文化愛好的分布而言，圖 4-1 彰顯出身處社會空間中間地帶的讀者如何選取文化作品（作者）用以表彰自身欲表現的形象。就總體社會空間而言，以個別行動者歸屬的不同職業類別為例，多數時候，不同職業類別之間的關係可以反映出行動者之間的相對位置關係，然而，當受訪讀者在此舉出愛好的作家／電影導演／歌手、樂手、樂團，為讀者所點名的創作者之間組成的相對關係，卻不必然符合臺灣當刻文化生產場域當中文化作品的相對位階排序。

在我們觸及的讀者範圍中，相對而言，資本總量較高的是個人年收入達 70 萬元以上的 11 人。首先，是個人年收入超過 200 萬元的醫師，其次，是收入區間在 101-200 萬元之間的律師、大學教師（副教授級），最後則是收入區間在 71-100 萬元之間的工程顧問公司負責人、大學教師（助理教授級）、資深的文化中介人（出版社主編級以上），以及小店主（臺北市內咖啡店負責人）。就經濟資本的面相言，合併職業、年資、相應的個人年收入和年齡，我們看到，專業人士佔據收入最高的群體，可能表現出在相同年齡的受訪者當中收入較高，並且相對較早達到特定的收入水準。

在婚姻配對與子女數方面，受訪的 38 個讀者中已婚者共 9 人，其中 8 人落在我們目前討論的資本總量相對較高的區域。在已婚者當中，就職業類屬而言，涵蓋的婚姻組合如下：男女雙方均為醫師／高等教育教師／專業人士的組合（4 人）；男性小說家與女性出版社主編的組合（1 人）；男性出版社主編與女性中學教師的組合（1 人）；男博士生與女醫師的組合（1 人）；男大學教師與女博士生的組合（1 人）。子女數方面，涵蓋以下三種情形：兩名子女（3 人）、第一名子女剛出生（1 人）、已婚但是尚未生育子女（4 人）。

就文化資本而言，總體受訪讀者當中，在正式教育程度上，以博士 2 人教育程度最高。資本總量相對高的 11 人中，共有碩士 3 人（國外碩士學歷 2 人），學士 5 人，高級職業學校畢業 1 人。

在前面章節中，較少提及這群職業類屬為專業人士的讀者如何閱讀村上作品。整體而言，這是一批較早接觸村上作品的讀者，不過，村上作品總體閱讀量最少（總數在3-6本之間）。這群讀者在80年代末、90年代初期，多數正就讀於臺北市的大學或是高中，村上作品於他們而言屬於學生時代的流行，他們尤其對《挪威的森林》留有「當時很紅」的印象。當這群讀者談及對於村上作品的看法、部分旁及其他愛好的作者，多為簡短、印象式的評論，諸如，憶起大學時代閱讀村上小說的感觸與現今的差異，「20幾歲時不能想像自己30歲過什麼樣的生活，現在似乎就可以想像自己4、50歲的樣子」（33歲的律師，沒有點名任何熟悉的作家，近一個月買的書是《蘋果橘子經濟學》）；崇尚同樣習醫、其後專事寫作的作家的博學，「[王溢嘉]是我的偶像」，「覺得他們很厲害...為什麼都能知道這麼多的事情？」（35歲的醫師，點名熟悉的作家包括蔣勳、李敖、高行健、遠藤周作、王溢嘉、高陽）；或是對於村上春樹的小說中描繪的人物、情節進展深感不可思議，感嘆，「也有這樣的一群人...」、「也有這樣的事情會發生...」。

總體受訪讀者中，資本總量相對較低的27人，個人年收入落在30-70萬元區間，受訪時的年齡全數在35歲以下，其中唯一已婚的是29歲的小學教師小晶（尚無子女）。這群讀者在職業分布方面，我們看到，循著文化生產場域的結構，最大宗的是文化中介人相關的職業類別（包括雜誌記者、報社編輯、出版社編輯、廣告文案撰寫人員、電視節目製作人員、動畫美術設計）。身處文化生產場域基礎端的讀者次之（包括印刷業的行政人員、唱片行店員、咖啡館店員等），這些職業類別涵蓋文化作品的物質生產與流通，以及諸如咖啡館等，亦可視為文藝聚會的基礎空間設施。這群讀者的職業亦可能在上述兩個類別之間轉換，諸如曾為兼職者，包括過去曾經任職出版社編輯、現為咖啡館店員（讀者「泡泡」）；過去曾經任職漫畫出版社與廣告業、現為美式連鎖餐飲店店長，且為兼職的網頁設計人員（讀者Nikita）；過去曾經任職出版社／雜誌社／電視臺，現為兼職編輯人員／翻譯人員／電視節目製作人員（讀者京子、Nakao、小蘇）。

與上述文化中介人或是文化生產場域基礎端相較，在職業分布上，與文化生產場域距離相對遠的受訪者，與文化作品之間的關係可以說較近於純然的消費者，包括小學教師、銀行行員、公司祕書以及技術員（建築／資訊業／環境工程）。受訪讀者談到，「高中的時候大家把《挪威的森林》當A書看……」（28歲的环境工程技術員談《挪威的森林》），「不知道是不是這麼說？『文思泉湧』……？」（24歲的公司祕書談她對於作家「九把刀」的印象）。

圖 4-1 亦呈現本研究未曾直接接觸的讀者群體。尤其是歸屬於農、工等職業類別，或是商業僱主。就個人年收入區間而言，除了學生讀者尚無固定收入外，年收入以 30 萬元以上佔絕對多數，未滿 30 萬元的情形多為就業第一年、正歷經工作轉換，或是目前為兼職工作者，並無全職工作。

第二節 教育資本與前衛的文化愛好

村上文學閱讀活動允許本研究對於社會空間的中間地帶提出觀察。在前面的各個章節中，大體標定出了一群位處中間階層的文學讀者，本研究分析了他們的文化能力的上下限，以及各自的文化作品接觸情境和文化獲取的模式。另一方面，本論文既然是關注社會空間的中間地帶，在此一中間地帶範圍中，我們也會看到此一中間地帶各個位置具有的不確定性。各個位置首先意味著無數通過點，相應地，我們可能會觀察到位處相近位置的行動者朝向不同方向的移動；資本總量相近的讀者，可能將會劃出在社會空間中持續上升的路徑，或是在中間地帶盤桓。

這一小節中，要進一步描繪不同讀者的總體文化愛好與生活方式，尤其是他們在各自的軌跡中漸次展現的習癖。在以下的段落中，較詳細地引用幾個讀者的軌跡路徑，主要採取敘述的方式，作為相對直觀之圖示 4-1 的補充。首先，平行於教育資本的持續上升，或是相對顯示受阻，前者以讀者 Nakao 為代表，後者以讀者 Nikita 為代表。單就年收入來看，兩個讀者去年均為 30 萬元上下，但是，圖示當中，我們將讀者 Nakao 標定在文化資本相對高於經濟資本的位置；我們看到，循著文化資本的主軸（包括隨著正式教育的上升），讀者同時跨越了較長的社會空間距離，以及地理空間距離，同時，在時間利用的習慣、人際關係的變動、象徵利益的持續獲取上，都表現致力文化資本的累積者的特徵。相對地，在讀者 Nakao 的敘述中，我們看到讀者在社會空間當中的盤桓，相較於讀者對於文化的憧憬與積累的意願，相對受挫之感。

其次，本小節亦試著針對性別差異在本研究讀者中的表現提出分析。本研究在讀者聚集的現場觀察，發現女性參與文化活動的人數比例高於男性（約為二比一），但是，對照本研究實際受訪者的比例，女性與男性讀者比例各半。這一點令我們察覺到，女性讀者的觀點在本研究中可能有低度表達之虞。但是在另外一方面，這也可能表示，相較於總體女性讀者，實際上同意接受面訪的女性讀者具有更高的受訪意願。由這一點觀察出發，我們討論讀者 Y 的文化愛好與表現，彰顯本研究受訪女性讀者的差異。最後，我

們選取致力於前衛文化愛好的兩個讀者。我們看到，作為文化中介人，一方面他們關注當刻文化作品相對位階的樣貌，另一方面，亦將當刻的文化位階的相互關係轉化成容易傳遞與輸送的形式。在文化生產場域當中的行動者（包括各種協會、機構，抑或是個人行動者）均致力於此。

1 讀者 Nakao，「唸大學的時候我同學常笑『你唸的是法律系外文組』的」

Nakao，32 歲，畢業自北部國立大學法律系。雙親也是同校畢業的法學士，父親曾任國大代表，母親是書記官，她說，「我爸爸是我媽媽的學長[...]，我後來會唸法律系是因為，從小那個環境是這樣子，然後我最熟悉的書籍都是什麼『刑事訴訟法』啊」。圖 4-1 將讀者 Nakao 為定位在相對而言文化資本高於經濟資本的位置。以下，可以看到，她隨著在正式教育的上升，隨之在地理空間上的移動、人際關係變動、時間運用邏輯的樣貌。上小學前她住在花蓮縣光復鄉的部落，由祖父照顧。為了提早入學，她唸小學時先是搬進花蓮市住在伯父家（伯父是小學校長），在花蓮市的小學唸了一年之後轉學到臺北市大安區，與雙親同住。她說明，「因為以前臺北管得很嚴[...]，那，他們（雙親）為了要讓我早點入學所以就讓我在花蓮先唸一年，然後小學唸到一半就轉學到臺北」。大學法律系畢業後，Nakao 的第一份工作是在立法院擔任國會助理，網路業蓬勃那幾年，在哥哥的邀約之下兄妹兩人共同創辦了一份以網路觀察為主題的雜誌，雜誌業的工作告一段落之後，她申請到學校，在美國東岸的大學唸了一年，拿到科學史碩士學位（她談到，當初申請學校時第一志願是 MIT 的 STS，遺憾沒申請上）。回到臺灣之後，她主要參與研究計畫、擔任翻譯以及研究助理的工作，另外，也接案做教科書翻譯，去年年收入在 30-40 萬元之間。出於研究與翻譯工作查找資料的需要，她現在獨自租屋住在臺北市木柵，接下來會準備申請國外的博士班。

村上春樹的長、短篇小說作品 Nakao 讀得很齊全，散文隨筆類的作品她只讀過對談集《村上春樹去見河合隼雄》。大致從 2000 年、短篇小說集《神的孩子都在跳舞》出版之後，她就沒有再追讀作家新作。過去她曾經擁有的村上的書都因為多次搬家或是被朋友借去未還等等因素失落，現在手上只剩下一本，那是她在美國唸書時在亞馬遜網路書店買的二手書，那一本是英譯本《世界末日與冷酷異境》。她說，在村上的所有作品中，她認為《世界末日與冷酷異境》最傑出，「很多人說他《挪威的森林》寫得最好，至少我身邊有些人這樣講，可是我覺得《世界末日與冷酷異境》的怎麼講，原創性比較高。有點近乎異想天開了」。

訪談當中她回應說，「我也沒有什麼娛樂的書」，「我以前有那種焦慮感，大概從國中高中開始，因為我很喜歡逛書店，下課就去書店然後覺得有好多書歐，這樣要到哪一年才能把它看完？這是很奇怪的想法，覺得書要把它看完，年紀小想說『我要哪一年能把書看完』(笑)，當然不會看完(笑)」。她自己有一個長篇寫作計畫，為此她讀托爾斯泰的《戰爭與和平》，「我有一個寫真正的 Novel 長篇的計畫，我想像中可能要花個 5 年 10 年之類的，所以我就是看那種，真的會寫很長的那種作家」，「以前就覺得，看中譯本我不覺得他寫的有什麼好，後來我就去買英譯本，所以我去年的大概三到六月之間，我大概都在看什麼《戰爭與和平》這些」。第二章中我們已經討論過 Nakao 的閱讀習慣，我們同時說明，外文的閱讀習慣起因自她在大學時代起即極為關注學習外文。她說，「我在唸大學的時候我同學常笑『你唸的是法律系外文組』的」，她補充，「我覺得語言是很基本的，那是像工具一樣的東西，所以花了很多時間在學外文。我大二開始學德文嘛，然後我還學法文、拉丁文，主要是為了本來我大學畢業會去德國唸書，我才去做那些準備」。

自美國唸書階段她開始訂專業科學雜誌 (*Nature*、*Science*)；回國之後，她曾經在網路論壇上短暫義務性翻譯《紐約時報》新聞；平時她讀「臺灣小地方新聞網」；她會看的電視臺包括 Discovery、NGC (國家地理頻道)、HBO、Cinemax、CNN 和原住民電視臺 (她談原民臺，「常常會有人問我關於原住民的事情，所以我不能說我不知道[...]。我必須吸收一點資訊」)。她會去的表演場所是西門町的紅樓，最近曾到保安宮看過演出 (她說，「被朋友找去看現場歌仔戲」)。關於電影，她回應，「我有那種熟悉的就是大家都熟悉的大導演，但是因為其實我不是很了解電影，那，比較喜歡的喔，我沒想過這個問題。」最近看的影片是《無米樂》。

她喜好的居家布置的風格是「溫馨」，「耐久、容易維持」以及「充滿想像力」。她特別指出來說，「我會比較注意去佈置我的書房，讓我方便用，如果臥室的話我可能就是選給我溫暖感覺的比方說床單呀這一類東西。這個要素 (意指『充滿想像力』) 對我來說滿重要」。

她的時間極度壓縮，以至於連睡覺時間都極少，「出國[唸書]的那一年幾乎沒在睡覺」，「每天一定喝咖啡，因為以前一直到我到美國唸書的時候，我其實是不喝水的，我是拿咖啡當水喝[...]，我急著要咖啡因，所以我也從來不會在家裡煮咖啡或是幹嘛的。重點是咖啡因 (笑)」。現在做翻譯工作一天甚至會工作 12 小時以上，「我之前譯的環境科學，現在譯社會學跟生理學，然後另外還有，商業社會學，真的很難譯，我覺得經典

著作很難譯，非常拗口，然後，還有科普。現在是我目前手上的，然後同時我還做那個研究計畫」。Nikita 說自己不喜歡拖稿、不樂意經手的譯稿出現錯誤，翻譯上不清楚之處會查閱許多資料對出版社的編輯人員交代，她說，「我不是比別人厲害，我只是不睡覺」。

與時間的壓縮相應，亦絕少有純然所謂「娛樂」，她說，「一般人所謂的娛樂我也算是沒有」，「我不太注重生活上的享受[...]，舉凡那些要花時間的事情，所以，我就是沒有什麼生活品質，因為人家都這樣講，我才開始這樣覺得」。就時間投注與效益回收來看，我們注意到，就以她的旅行經驗為例，「其實我沒有單純為了旅行而去旅行，上一次國內旅行，大概就是我做研究（Nakao 是去阿里山的鄒族部落作田野），那算嗎？」她說幾乎不曾「為了旅行而旅行」：大學時代第一次出國是到德國唸語言學校、學德語，順道去奧地利、瑞士和法國，「就是歐洲幾個講德語的國家」，「因為那時一直認為畢業之後會去德國唸書」；去過一次紐西蘭，「當國會助理時參加毛利人辦的研討會，很酷」；真正唯一一次「度假」是跟當時的男朋友去巴里島，「印尼這麼大事實上我只去了巴里島」；去香港是為雜誌採訪之需；去過新加坡，「為了將公司出售而去做了幾次財務報告」；到美國東岸唸科學史碩士那年，一整年「連市區都沒去過」，為了要應付繁重的功課她都待在學校。

她談「娛樂」，「所謂的玩，可能我對玩的定義比較不一樣...比方說像中秋節的時候現在我的那幾個朋友（在網路論壇認識的朋友）大家說要去北海岸烤肉。可是我跟他們在一起的話，我們一定是在討論事情，什麼我們最近看了什麼東西、看了什麼議題，所以我們就算混一天我覺得我有收穫。可是我是出去閒聊的話...我不知道現在是要幹嘛。[...]我所謂獲得東西應該是我會知道新的資訊」。

從花蓮的部落到臺北唸書、工作，以及往返美國東岸，Nakao 主要在地理空間上的移動、轉換都循著求學的路徑。隨著在社會空間的位置移動，人際關係上也相應地歷經大洗牌，「我的人際關係經常都不連續...大概每隔五年我身邊的人就會全部換」，「我所有的東西都很容易不見，我也很難再跟以前的朋友、就算我想，我也聯絡不上。但是我的電話一直沒有變所以如果哪天人家想起來他們可以聯絡我[...]，像我有時候會想想說我很久沒有跟大學同學聯絡，或是高中同學聯絡，問題是，我所有的聯絡方式都不知道到哪去了」。一方面，她的話中帶有在人際關係上的失落，但另一方面，也能夠看到，網路時代社群集結的方式有了很大的不同，「我現在很多對事情的消息來源都是朋友的部落格[...]，剛好我的朋友能提供的訊息都是我感興趣的，所以就盯著他們幾個就好了」。

她說，「我關切的事情很少[...]，有的時候一兩個月我都沒有出過門，然後每天就是坐在房間裡面，很悲慘。所以，這樣好像村上春樹（笑），好像愈來愈像，以前我還不覺得，越到最近幾年我發現我開始有那種傾向[...]，以前年輕的時候不覺得啊，什麼事情好像都想知道一點，想要去接觸，後來自己的興趣越來越清楚、方向越來越清楚」。這句話摘要了極度壓縮的時間、部分反映在人際關係上的失落感，以及「娛樂」一事與致力象徵價值獲取、文化資本持續累積實際上的不可分。

2 讀者 Nikita，「因為後來我有發生過一個同樣的故事」

對比上述讀者 Nakao，以及下面會較仔細地談到的讀者 Nikita，兩個讀者呈現出僅有在對照中可能突顯的差異：兩個讀者同齡，她們在初接觸村上作品的時間點上有 5 年的差距（分別是在 15 歲和 20 歲時）；在村上作品的愛好方面，前者談及《世界末日與冷酷異境》是村上最好的作品，後者強調《遇見 100% 的女孩》於她的特殊意義；在正式教育上，前者致力上升，隨之在時間運用與資源投注上均為能獲取盡量高的象徵價值，相對來說，後者對於文化愛好的憧憬意願自覺受阻。

32 歲的 Nikita 與外婆、雙親、兩個兄弟、兩隻貓同住臺北縣的永和市。Nikita 的父親是高級工業職業學校畢業，經營對日貿易公司，母親中學畢業，是專職家庭主婦。Nikita 在正式學歷上是大學肄業，她一共唸過三所大學的化學相關科系，沒有畢業即離開學校就業，工作後又在母親的敦促之下考上北部私立大學的觀光系。最後沒有唸完，她說，「已經唸那麼久了，發現化學真的不是我想要唸的東西」，「後來因為其實已經工作過一陣子了，所以會發現大學、沒有辦法符合我的需要」。Nikita 曾經在漫畫出版社以及廣告公司工作，現在同時做兩份兼職工作，一份兼職是美式連鎖餐廳相當於店長的職位，另外一份工作則是自任職廣告公司時的同事處接案作網頁設計。

20 歲那年 Nikita 初次接觸村上小說。她讀過村上一共 8 部長篇，不過，Nikita 讀的第一本、重讀最多次，以及最喜歡的就屬短篇集《遇見 100% 的女孩》。她解釋說，「因為後來我有發生過一個同樣的故事（笑）...真的很神奇呀！對，所以就很喜歡這一本書」。簡單來說，她與這本書之間的聯繫發生在青年期的盤桓：那年暑假她轉戰臺北、臺中幾所大學考轉學考，在考場偶然遇到了一個讓她覺得「完美、Perfect」、好感程度「爆表百分百」的男生。她說了一個自從在考場那天偶然相遇之後，如何千方百計希望再遇到他、和他認識的故事。中間經過諸多巧合終於聯繫上、成為朋友，她說，「我就把這本書借給他，這意思就是說你去看那個內容，你就知道說我為什麼會這樣子，做那

些事情」。

Nikita 大約在 24 歲(1998 年)之後就沒有再追讀村上新出版的中譯本。她解釋說，當她讀到短篇集《萊辛頓的幽靈》中〈冰男〉一篇以後，「覺得他風格就變了」，「沒有辦法產生共鳴就對了」。她這麼說，「那時候就覺得『他在想什麼？』不曉得他在寫什麼，以前他寫就算再怪，你也可以想像到他在講什麼東西，可是〈冰男〉就開始我就不知道他在想什麼了」。至於近期長篇《海邊的卡夫卡》，她說自己有買但是還沒有讀，「我擁有，還沒看！沒有完整的時間去閱讀它[...]。那是朋友推薦，所以我才有，可是我還是沒看」。

我請她談一談讀過的村上作品，她講述當時閱讀村上作品的感受，「你現在講我突然想到了什麼，他有一幕好像在寫高爾夫球場的那個、那個洞，還是什麼沙之類的，我忘記哪一部（應為《1973 年的彈珠玩具》），反正他（村上）把它描述得非常細膩，那一幕我重看了很久、那一段，他寫得太細了，然後我不曉得說他在描述什麼！可是後來我重讀了很多次我發現他只是很細緻地去形容一些很微小的事情，然後其實根本、不具特別的意義，就對了」。

Nikita 提到的熟悉作家包括廣告人許舜英、詩人艾蜜莉·迪更生，她喜愛的歌手是小野麗莎，欣賞的導演包括岩井俊二、馬修卡索維茲等。近期出國旅行是和工作夥伴一起去沙巴；上一回看的表演是蔡琴在小巨蛋演出的舞台劇《跑路天使》。Nikita 很喜愛外語，有興趣和學過的語言包括英文、西班牙文、法文與義大利文，她說，「我大部分是從電影裡面學來、聽來的，然後自己再去揣摩一下大概怎麼唸，或是上網看一下，因為有些翻譯，翻一翻，喔大概怎麼唸這樣，沒有很鑽研」。她表明自己喜歡學習語言是從看電影延伸而來的，跟不良的觀影經驗也很有關係。她這麼說，「看電影的時候，我很討厭就是，常常出現就是他在講西班牙文，然後[字幕]都不翻譯，就打一句說他在講西班牙文，那我怎麼知道他在講什麼？我根本不知道他在講什麼！我就說我一定要去學，至少可以聽懂。對，聽到一些大概的話就會覺得、會比較融入裡面的感覺」。

她談到，「我覺得很可惜就是，他[馬修卡索維茲]早期的電影我都是在很久以前的那個 Sun Movie（春暉電影臺）看過，可是後來你要再去找，就是很難找到[...]。不然就是以前有那個電影雜誌，我現在不看雜誌就是因為我以前喜歡的電影雜誌現在都沒有，像那個《影響》，很厚一本，很多那種比較屬於影展類型的片，那你就會得到很多資訊，可是後來它倒了啊，變成說我們每年就只能靠影展，可是影展、能看的又不多，

所以說後來愈來愈少，就是這樣」。

Nikita 直長髮紮著長馬尾、穿黑色的運動背心和黑色長褲，每天喝 2,000 c.c.的水。是本研究接觸的受訪讀者當中少數熱心運動的讀者：她一星期去健身房三次，週末全家人會一起開車去游泳池，她解釋運動對她的重要性，「因為我覺得你要運動思考才會活。對，有時候其實你覺得生活很無趣的時候啊，可能、套一個一般的說法，腦筋需要[...]腦內嗎啡，會比較快樂。對。就是要平衡一下」。Nikita 想要問村上這樣一個問題：「想像世界很有趣 現實世界很僵硬 當大部分現實世界的人們無法瞭解或沒有想像世界人們的想像力 你會覺得很孤獨？還是把他們也變有趣？」

3 讀者 Y，「不要寫性別，因為我覺得那不是很重要」

以下我們藉讀者 Y 的例子討論從讀者的文化愛好當中可以得見的性別區隔。以下的分析強調突顯讀者性別差異的意涵，一方面對照本研究中女性、男性讀者的差異，另一方面則是指出，部分女性讀者表達出來的文化愛好的調性，藉由她們與總體女性讀者之間的關係分析可以更加突顯。

Y，27 歲，與家人同住在臺北縣新店市。父親學歷博士，是大學教師，母親學歷學士，是小學教師。Y 剛剛自北部國立大學外文研究所畢業，學歷碩士，現在任職出版社編輯。去年因為是工作第一年，年收入在 30 萬元以下。Y 大學時期一回逛學校書店，注意到《國境之南、太陽之西》，覺得書名特別、引起她的興趣，因此初次讀到村上的小說。當時是 1997 年，跟多數在那前後初次讀到村上作品的讀者一樣，Y 在真正讀到之前已經對於作家略有所知，她說，當時「最大的印象就是《挪威的森林》跟《百分之百的女孩》。可是那時候兩本我都沒看過」。在村上的作品群當中，Y 至今讀過五部長篇以及一部短篇集，問她選取閱讀的標準是什麼，她說那都是「機緣」：讀《舞·舞·舞》是因為「聽到林志明（大學教師）講到裡面的句子，[覺得]很有趣就去翻」；讀《世界末日冷酷異境》是上劇場課時老師出的作業，「老師要我們唸那本書[...]，找一個搭檔，然後從那個故事你自己發展出一個劇本，然後作期末呈現」；讀《海邊的卡夫卡》是因為現在工作的出版社裡有這套書。她談村上，「我覺得他的作品對我來說，比較像是一種，我覺得像是一種癮吧，類似像毒癮那樣的東西。對啊這樣比喻很奇怪，因為雖然我沒有吸過毒（笑），可是我覺得是像一種突然會發作的那種熱病，就是你會突然覺得說我很需要村上春樹，然後就會把它翻，然後看完你會覺得超膩的，就把它推到旁邊，然後過了幾個月，那個病會再循環。就差不多是類似這樣的狀況」。

Y 的文化生活活躍，廣泛接觸是主要的特徵。她列舉曾經去過的表演場所，包括國家戲劇院實驗劇場、國家音樂廳、新舞臺、皇冠小劇場、牯嶺街小劇場。她列舉的展覽場所，則包括國際視覺藝術中心、北美館、新樂園藝術空間；她幾乎每週都會去觀賞藝術展覽，尤其喜愛攝影展。Y 自己即喜愛攝影，喜愛收集影像和短句引文；平日會讀的雜誌是《壹週刊》；固定收看公共電視臺播出的影集《白宮女總統》及《重返犯罪現場》；最近在學筋絡按摩。家具風格方面，她注重「雅致、井然有序」、「舒適」和「和諧」。曾經旅行的地點包括葡萄牙、英國、美國、加拿大、日本、波蘭、中國等。

在音樂愛好上，她說自己偏好鋼琴獨奏，很喜歡手風琴這種樂器。她另外也舉出以下熟悉的作家以說明自己的閱讀偏好，包括小說家王安憶（她說，「現在已經不那麼喜歡，可是對我有起了影響」）、張愛玲、李銳、莫言，詩人洛夫，理論家巴特以及班雅明，還有就是以撒辛格、三浦綾子和推理小說家阿嘉莎·克莉絲蒂（她談到自己對偵探小說的喜好，「其實也只是某一些個人而已，並不是全面性的喜歡。我喜歡如果用日本的術語來說的話，是本格派的（笑），不是像松本清張那樣（笑），社會寫實的」）。

當 Y 點名創作者並且給予評價時，頻繁出現諸如「...最棒」、「特別喜歡...」、「喜歡早期的...」的用語。一以貫之的邏輯是時時將環繞身邊的事物予以優劣區分、精挑過濾，這樣的口頭評論既是敏銳搜尋前衛社群中的排序的結果、也是衷心地接受，並且還是透過轉述的練習。她談論幾個偏好的電影導演，諸如蔡明亮，「我沒有喜歡他每一部，我覺得他最近退步了。我喜歡他早期的，一直到，到，《天橋不見了》」；她談柏格曼，「我特別喜歡《芬妮與亞歷山大》」；她談布紐爾，「是一個天才！我愛死他了」；她談楚浮，「《華氏 451 度》超棒的。那是一部很、我覺得楚浮很有感情的片子」；她談高達，「*Vivre sa vie*，還有那個 *Pierre le fou*，那部超棒的，這兩部最棒了」；她談歌手巴布迪倫，「我喜歡他早期的作品」；她認為，女歌手陳珊妮早期專輯明顯較佳，「那些電音的我就快受不了！」評論女歌手陳綺貞，「我不喜歡。我覺得她像草莓醬」、「不喜歡甜膩的女聲」。

敏銳的排序與時間投資的意識互為表裡，在觀影的管道、選擇上亦然。訪談當中她解釋自己為何幾乎不會去首輪影院，那是因為播的影片「不需要去看首輪的」：

Y：因為我覺得那些很多地方都可以看得到，所以不需要去看首輪的。那些

在統聯[客運]就可以看到了。

友人（陪同受訪）：統聯有...？

Y：有。我跟你說，我上次去奧萬大，它在統聯上播什麼你知道嗎？

友人：不知道！

Y：它播...那個 *Jeux D'enfants*⁶¹...

友人：啊真的啊！

Y：Oui.

填寫問卷時 Y 很少拒答或是指出問卷問題「不適用」，相對地，她積極回覆、對問卷設計表現出主動的同理心。舉例來說，在「重複閱讀的村上作品」一題，她按照問卷提示依序填滿三本村上作品，這麼說，讀者察覺、並且積極迎合問卷當中隱含的設想，這一點表現出她對於學術研究的認可，無疑地，看待學術研究正向的態度與對於學校文化的認可是一致的。

Y 的回覆亦提示她出身文學院的特點。幾位文學院的讀者都使用了較接近學院的語言，諸如，當讀者應問卷上的要求寫出自己想要問村上春樹的問題時，以下兩個讀者表現出看待「提問」一事相對正式的態度：「你最喜歡世界上哪一個角落？Why？你對圖書館的描述非常迷人，溫暖，comforting，彷彿是有一種『家』or『原鄉』的意義？你對這個空間是否有特殊的回憶 or 情感？」（編輯 Y，外文系、外文所畢）「我想我可能會想要問他：如何保持冷靜地書寫？或是更精確的問是：書寫者或作家面對的總是社會與個人之間對話的種種現象，村上的作品總讓人覺得是既深入又脫出，那麼他是如何掌握這個適切的小說的書寫的距離呢？[...]」（研究所學生 K，外文系畢、人文社會研究所學生）與下列提問相較，可以看出差異：「你為何跟臺灣讀者如此疏離」（主編 B，歷史系畢）、「最喜歡自己哪一本？」（主編 M，外文系畢）、「挪威森林是真實故事嗎？」（編輯 N，哲學系畢）

出於上述觀察，積極回覆問卷的 Y 唯獨向研究者表明不願填寫問卷上個人資料當中「性別」一項，我們覺得，那是相對正式的態度回應（她說，「不要寫性別，因為我覺得那不是很重要」，「就是沒有意義，對，不是對社會不滿（笑）」）。Y 不願意在問卷上標示出性別的行動，是不是仍然可以看作是對於性別分工邏輯的回應？我們選取臺北市兩所公立高中開列的暑期新生書單做一對照，我們展示，像這樣的書單如何體現總體社會空間中性別分工與區隔的邏輯，之後，我們再回頭來試著詮釋上述讀者 Y 的行動。

如表 4-1 所示，我們選取臺北市的北一女中與建國中學等兩所公立高中的暑期新生

⁶¹ 法語片，臺譯片名《敢愛就來》。

書單。儘管諸如此類由學校教師年復一年開出的書單並不呈顯、亦無法告訴我們學生閱讀的實際情形，不過，所謂的「書單」，其作用當然意在指引，尤其兩所指標性的公立女校、男校書單不但經由媒體披露，亦在書店當中集中陳列與銷售，可以想見對學生家長甚至其他等級的學校教師發揮作用，諸如，被視為是高中階段標準的文化裝備。

唯有同時並列、比較女校與男校開列的書單，以及學校教師如何闡述書單的選取邏輯，能夠看到建立在性別分工意識中的區隔。儘管那當然是無意識也並非刻意的。以下簡單列舉媒體報導中可清楚得見、兩校教師各自詮釋書單選取的意涵的差異：僅僅是高中教師開列給學生於暑期中閱讀的書單，也意在建立、彰顯、鞏固學校作為一體的意識。諸如在新聞報導中，女校女學生從頭至尾被愛稱為「小綠綠」，這樣的暱稱包裹在學校的一體化意識中、然而實為幼齡化的稱呼；相對地，男校男學生的鮮明形象就是有許多的「數理資優生」、學生「對自己要求很高」，男校教師讚賞自己的學生，「很難想像數學的心得報告可以寫成這樣」。諸如，女校開列的書單是 12 本主題為「成長、啟蒙」的文學書籍，教師期許女學生「心靈蛻變，更有內涵」，用「年少輕狂」、「懵懂愛戀」等字句不脫賞析式的文學欣賞方式描述書單當中的作品；相對地，男校開列的書單涵蓋時論、詩集、藝術以及女性主義經典作品，教師形容，男學生的表現一向遠遠超出他們的預期，他們具主動探索的精神，還會「從推薦的書中內容，又找了許多相關的書延伸閱讀，自己提問、再設法解答，附圖又附表」。兩校書單當中唯一一本重複的書籍是大江健三郎的《孩子為什麼要上學》，這本書在女校書單的脈絡中，強調大江為諾貝爾文學獎（或「同等級」）得主、與正統文學並列，男校開列的書單脈絡中，則藉著文類的並列而較為突顯出書中意涵與論旨。

為迎接北一女新生，校方今年別出心裁，開出以「成長、啟蒙」為主題的 12 本書當暑假作業，從憤世嫉俗的「麥田捕手」、描寫北一女生活的「擊壤歌」，到全球暢銷書「追風箏的孩子」，希望新生汲取文學菁華，心靈蛻變，更有內涵。書單中小綠綠最感親切，應是朱天心的成名作「擊壤歌」，描寫她當年讀北一女的種種年少輕狂。[...]朱天心的姊姊朱天文，長期幫名導演侯孝賢編劇，他早期名作「冬冬的假期」、「風櫃來的人」、「童年往事」，原著都收錄在朱天文的小說集「炎夏之都」，書中描寫和親人間的感情、生離死別等青澀歲月，若能搭配觀賞電影，感受更深。老一輩的作家，陳美桂選了當年臺大外文系同班的白先勇短篇小說集「寂寞的十七歲」[...]最出名的短篇「玉卿嫂」，曾由楊惠珊主演拍成電影，觸及小男生對於女性的懵懂愛戀 [...]。陳美桂說，想法

另類學生，可選讀沙林傑的傳世名作「麥田捕手」，或張大春的「我妹妹」，前者已成為文學上的象徵符號，對成人世界有很多批判、質疑。曾被提名諾貝爾獎的沈從文名著「邊城」、林海音的「城南舊事」，則是充滿淡淡哀傷的傳統故事，尤其前者描寫和爺爺相依為命的湘西少女「翠翠」情竇初開，小綠綠讀起來更有感覺。（張錦弘，2008/8/5）

暑假裡走進建中，十幾張紅色大海報惹人注目，每一張都是出國比賽拿到物理、化學、數學、生物奧林匹亞賽金牌的學生姓名。正由於建中有許多數理資優生，學校開給新生的書單也少不了數學方面的推薦書籍……。儘管未強迫一定要讀，教學組表示，建中學生多半對自己要求很高，覺得列在書單上的就是「作業」，歷年閱後心得的繳交率多半在9成以上。得到特優、優等的心得報告，甚至多達三、四千字，從推薦的書中內容，又找了許多相關的書延伸閱讀，自己提問、再設法解答，附圖又附表，很難想像數學的心得報告可以寫成這樣。」建中一位數學老師說。今年的建中國文科暑期書單，列了10本書，包括古詩、現代詩、美學、傳記、散文、評論文章，甚至是神話故事……。其中一本是諾貝爾文學獎得主大江健三郎的「孩子為什麼要上學」，這是作者因為照顧智障兒，而思考該提供給孩子怎樣的教育，包括人生想法、讀書態度等。除了建中，北一女今年的新生書單也選了這一本書。有趣的是，像建中這樣的男校，還選了一本女性主義的重要著作——維吉尼亞·吳爾芙的「自己的房間」，闡述女性應有經濟獨立及心靈不受干擾的空間，也就是書中的名句，「女性若是想要寫作，一定要有錢，和自己的房間。」（薛荷玉，2008/8/8）

表 4-1 臺北市兩所公立高中暑假新生書單（2008 年）

北一女中	建國中學
1. 《邊城》，沈從文	1. 《孩子為什麼要上學》，大江健三郎
2. 《寂寞的十七歲》，白先勇	2. 《萬古江河》，許倬雲
3. 《城南舊事》，林海音	3. 《野火集》，龍應臺
4. 《家變》，王文興	4. 《希臘羅馬神話故事》，漢米爾頓
5. 《蟬》，林懷民	5. 《自己的房間》，維吉尼亞·吳爾芙
6. 《炎夏之都》，朱天文	6. 《行者無疆》，余秋雨
7. 《我妹妹》，張大春	7. 《有人》，楊牧
8. 《擊壤歌》，朱天心	8. 《古詩十九首》，佚名
9. 《麥田捕手》，沙林傑	9. 《回家》，顧城
10. 《孩子為什麼要上學》，大江健三郎	10. 《傅雷美術講堂》，傅雷
11. 《少年時》，柯慈	11. 《別讓統計數字騙了你》
12. 《追風箏的孩子》，胡賽尼	12. 《從零開始：追蹤零的符號與意義》
13. <i>Animals in Danger</i> , Andy Hopkins & Joc Potter	13. 《茶水間的數學思考：活數學，提升你解決問題的能力》
	14. 《數字的祕密生命：頂尖數學家如何工作和思考的 50 則有趣故事》

資料來源：張錦弘、薛荷玉，製表：本研究

對照上述性別分工的邏輯，我們回頭分析本研究觸及的男女受訪讀者。大體而言，本研究女性受訪讀者的共通點之一，確實對於文學、藝術的愛好，相對高於對哲學、歷史、科學的熱誠。同時，我們會發現，男性讀者點名的創作者以男性創作者佔絕對多數，幾乎僅在「歌手」一類出現女歌手的蹤跡；相對地，女性讀者點名的創作者在性別比例上相對平均，這一點可以解釋為女性讀者確實以女性創作人為模範、關注女性經驗、自覺地標舉女性自主創作的身分。儘管我們也看到，在她們的回覆中「電影導演」一類幾乎仍然全數為男性導演囊括。

以上指出的是本研究中女性、男性受訪讀者的偏好差異。再就本研究觸及的女性受訪讀者與總體女性讀者的相對關係來看，我們注意到，當女性受訪者論及自身偏好時，明顯的調性是表明自己「並非那般女性化」，諸如，她們提及曾經在搖滾音樂節中偷取啤酒，言談當中擁抱「暴力美學」，主動地談及性愛主題等，她們彰顯出與慣常認知的女性氣質之間的矛盾、落差，以及此一落差的戲劇性。從這個角度出發，我們看到，

諸如前述的讀者 Y 不願意在問卷上「性別」一項被標定，這樣的行動表現了她與「性別」之間錯綜複雜的關係，比如說，當女性受訪者自認「非同一般女性」，是否一方面拒絕從屬的、資源較少的位置，同時，又看起來像是貶抑那些令人聯想為「女性的」事物？她們拒絕的「女性身分」是否應作如是解：她們拒絕僅僅是「二擇一」的回答、拒絕「被分配」的位置、拒絕被「如其所然」地標定在主流男女性別角色的分野中，尤其，不願意僅僅被標定在女性的身分位置與行動規範當中？至少，我們覺得，當 Y 藉由拒絕在問卷上填寫性別的行動所彰顯出的「不表態」態度，提示了不能被簡單歸入一致的、僵化的與固定的性別角色分野的特質，提示了不願被動接受刻板性別文化的意涵。

4 讀者小寶、小瑩：文化清單的遊戲

文化中介者的特性之一，既致力於前衛的文化愛好的累積，亦致力於將其愛好轉換為容易傳遞的形式。以下兩個讀者分別在唱片行以及電影資料館工作，他們的文化愛好與文化生活是值得分析之一例。30 歲的小寶畢業自北部私立大學傳播科系，與雙親、一個哥哥同住在臺北縣永和市。小寶的雙親的正式學歷都是小學畢業，父親經營漫畫出租店，母親從事家庭理髮業。小寶自大學時代起在唱片行打工，現在是連鎖書店唱片銷售部門的門市組長，去年年收入在 30-40 萬元之間。小寶大學時代初次閱讀的村上作品是《遇見 100% 的女孩》，在村上的長篇當中他讀過「三部曲⁶²」、《世界末日和冷酷異境》和《挪威的森林》，在村上的散文集中，小寶讀完的是《爵士群像》和《村上收音機》。他讀過近期長篇《海邊的卡夫卡》，但是覺得不好看，他這樣說，「《海邊的卡夫卡》是她（一同受訪的女朋友小瑩）的啊。她硬叫我看的，因為我覺得他（村上）後來好像差不多」，「我只有買他早期的[...]。其實沒有再看其他是因為別人跟我說他後面都重複，對啊，大家都說後面重複了。我想說重複就算了對啊」。

小瑩和小寶共同接受訪談，小瑩 24 歲，剛剛大學畢業，在電影資料館工作。小瑩的家住高雄，父親學歷是學士（她說，「他唸外文系啊，跟我一樣」），職業是古董商，母親畢業自高級職業學校，是專職家庭主婦。小瑩是北部私立大學外文系、新聞系雙學士，她正在考慮要繼續唸社會學研究所。小瑩目前租屋住在臺北市中正區。她讀的第一本村上作品是《聽風的歌》，當時是因為大學時代的好朋友很喜歡村上，她說，「我有朋友是村上迷，然後他寫的文字也很像村上春樹的散文」。村上作品中她最喜歡《海邊的卡夫卡》（她說，「它有點奇幻……應該說魔幻寫實那種吧」），對於作家，村上規律的創

⁶² 村上春樹的作品群中「三部曲」指的是《聽風的歌》、《1973 年的彈珠玩具》和《尋羊冒險記》。這三部作品有連貫的人物、情節。

作習慣令小瑩印象深刻，她談到，「我覺得村上讓我[印象]很深刻是他是一個很規律的作家，很少有作家那麼規律，就是他有固定什麼時候寫長篇、什麼時候寫短篇，然後生活一定要運動幹嘛之類的，這個讓我很驚訝[...]，大部分的作家都很墮落（小寶笑），喝酒啊，不然就是墮落、玩女人，然後不然就是幹嘛，搞革命啊，參加共產黨，做一些祕密組織[...]，你看薩德[...]，太宰治對也是墮落派的。對，我很喜歡那一種」。

在文化偏好方面，小寶點名的熟悉作家是余華、莫言、吉本芭娜娜、黃凡、村上龍，而小瑩則提出太宰治、三島由紀夫、顧城、蘇童、莎士比亞及薩伊德。兩人常去的展覽場所包括北美館及當代美術館；常去的表演場所是 THE WALL 與國家音樂廳；固定閱讀《印刻文學生活誌》、《誠品好讀》與《電影欣賞》等雜誌。問起「看電影的頻率」，兩人都勾選「每週一次」，不過，從小瑩在選項旁邊拉箭頭補上「5-6次 actually」看來，顯見他們看電影的頻率要更高，以小寶近期觀看的影片為例，涵蓋院線電影（他看《奇幻世界》、奉俊昊《駭人怪物》），二輪電影（他看《不可能的任務3》、《驚聲尖笑4》），各種主題影展，租片（他看《洛基》、《大陰謀》、《熱天午後》），以及買回來收藏的 DVD（大衛林區《穆荷蘭大道》），等等。

僅列出上述清單不足以讓我們看出兩個受訪者在填寫問卷時一邊玩的小遊戲。當讀者被要求列出偏好的作家、電影導演、音樂創作人各 5-10 位，兩人在列出答案的過程當中，歷經排序、遊戲地 PK、互相挑戰、授予桂冠的程序。⁶³就如同選取「Top 10⁶⁴」，是有點難度、但又滿好玩的標準，那不只是「累積」的遊戲、並非數量級的問題，可以說，文化中介人藉由這樣的方式將當刻的文化位階的相互關係轉化成容易傳遞與輸送的形式，其執行的中介職能，相當於歲末年終各式機構或協會的推薦書，媒體文化版面的選書，書店的推薦書榜，評論人的私房片單，選片指南，或是諸如「十大佳片」、「百大」、「荒島唱片」、「一百部最美的電影」……等等。

⁶³ 當他們被問到「熟悉的電影導演」，他們環繞著對於哪個（些）導演是否應該列在自己的回覆中展開遊戲式的爭論以及仔細的計較：訪談進行中，小瑩補上電影導演金基德，她說，「因為我喜歡那種暴力美學的吧，因為你平常不會殺人啊，可是殺人殺得很好看可能是不錯的事情。沒有我認為我應該選《鋼琴教師》那一個人，漢內克」，小寶一邊談論一邊想起了自己喜愛的導演北野武，他先劃掉先前寫上的金基德，再把北野武的名字添上去，維持回覆總數共 10 個電影導演。小瑩把原先寫上的蔡明亮劃掉、畫三角恢復，最後又劃掉，說，「蔡明亮，不要寫他好了，因為我覺得我對他印象還好欸」，「李安、李安，也不能算[...]，他早期的片我都沒有看所以不太確定」。

⁶⁴ 讀者的回覆可能會藉由「類型代表性」表現廣泛涉獵的態度，諸如，從以往至今聆聽的各個音樂類型中選取具有代表性的歌手、樂手、團體。與此相較，小寶一共點名 5 個作家、10 個電影導演、10 個樂團，工整的數目是重要的：小寶把偏好的樂團分兩欄寫出，一欄從第 1 排到 5 個、第二欄從第 6 排到第 10 個，之所以可以看作「授予桂冠」，因為，這 10 個樂團全數是他近年聽的同一類型音樂，其中，名列第一的他最為推崇。

第三節 小結

本研究感興趣的是社會行動者位處社會結構位置上所構成的觀點，研究進行的第一步，首先需要知道讀者的社會空間分布。本章繪製的社會空間相對位置圖示，運用的資訊包含讀者對於村上作品和其他文化作品的愛好表現。而將受訪者擺置在社會空間相對位置中，重要的不只是相對位置定位，還需掌握結構原則。尤其，因應資本的總量和組成的差異，文化實踐與愛好也發生差異。

村上作品在臺灣歷經象徵位階的激烈變化，大體而言，文化創作者、文化作品亦是與時激烈變動中。儘管文化作品與創作人的相對關係不穩定，讀者自言的文化愛好仍然有助我們掌握結構位置的差別。讀者的差異，尤其是因應資本組成的差異，相應地表現在不同生活方式與文化偏好上，唯有在對照當中可以突顯出來。

我們循著文化資本的幾個主要界定觀察和討論，包括繼承的（文化）資本轉換為保值的正式學歷、證書、資格，以及必須身體力行、無法代理的資本累積（諸如外語），還有文化愛好。在本章中，我們看到隨著正式教育上升的文化能力，或是相對地文化善意大於文化資本的樣態；女性受訪讀者回應總體社會空間中性別分工邏輯；以及環繞文化生產場域的位置的讀者發揮中介職能，轉介文化生產場域當中的位階排序。

第五章

結 論

本研究描繪普通讀者的言談以及他們的閱讀。因為這樣的初衷，截至目前為止我們很少直接談及作者，也很少引用作家如何談論自身作品，更少提及作家如何解釋自己創作的意圖。這麼做是有意為之的，因為，在我們看來，作家本人對於作品的言論儘管重要，卻並不足以作為作品最終與最充足的解釋。

本論文突顯場域當中其他文化生產者、中介人以及讀者的觀點。文化生產的論點強調場域當中象徵價值的集體生產過程，因為此一隱而不顯的過程實為場域當中「價值」的來源，相對地，在文化生產的觀點之下，作者的創作歷程反而是被稱作作品的「物質生產」。另一方面，「作者」與「讀者」的相對關係已經為論者引申如下：「作者」代表所有對於作品解讀的規範和限制，相對地，「讀者」閱讀總是從規範當中逃逸而出。即便我們對於讀者解讀具有自由與自主性並無疑問，但是我們同時知道，對於文本的理解並不能脫離文本成書時編排的特性存在，亦必須考慮文化生產者對於文化作品的定義與操作。同樣地，當研究者蒐集讀者閱讀的相關資訊、進行分析，研究者的分析位置同樣不免於再現的競爭歷程。

本論文旨在描繪臺灣村上讀者的文化偏好與文化實踐。我們關注的村上文學在臺灣當刻的文化生產場域中位處「中間」位階，相對地，我們討論作為社會空間「中間」位置的社會行動者的臺灣村上讀者。在這群讀者群體中，我們尤其描繪環繞文化生產場域周邊、相對靠近文化資本端的一群，並且看到他們致力文化資本（初始）累積的樣貌，或相對受阻的感受，表現在文化善意與文化能力之間的差距。本論文序章已經指出，在村上作品進入臺灣市場之初，其作品翻譯出版同時具有兩種階序原則的印記，這一點反映出文化生產者操作的痕跡。第二章以村上讀者出現的兩個關鍵時點為起點，分析讀者接觸村上作品的初始情境，討論文化傳遞與文化獲取模式的差異。本論文引用眾多受訪讀者的主觀敘述，在第三章中，進一步分析本研究的訪談情境，我們以「文化資本的對決」框架了情境當中發生的競爭歷程。最後，第四章統合地描繪讀者在社會空間中的分布以及相對位置關係，著力分析讀者的社會屬性以及他們的文化愛好分化表現。

在本論文終章，我們首先要對村上作品稍作討論，說明本研究賴以描繪臺灣讀者

的觀點角度與村上作品特徵之間的關聯。本研究主要依循如下假設進行：不論是作家本人的愛好或是書中描繪的生活方式，都不能直接等同於其讀者的文化愛好與生活方式。但是，村上筆下主角對自身文化偏好、生活方式的相關敘述，仍然有助於我們觸及、近身觀察他的讀者。我們認為，村上的核心讀者共享了村上作品中屬於「未來的」文化生產者、文化中介人以及致力於文化資本初始累積者的習癖，這群讀者有意地以文化愛好自我表徵，亦即，相對嫻熟於以他們的文化作品愛好，表達出意欲呈顯的自我形象。如第三章所述，訪談歷程中我們看到，這一點正是我們的研究設計所激發：這群讀者若非積極參與文化作品的評價活動，至少也對於文化作品的相對位階極其敏感。本論文討論這群讀者「與文化作品發生關係的方式」，據以分辨讀者差異。

在村上寫作生涯之初，對其作品的評論常指出作家的寫作特徵之一即是突出地描寫了都市生活。在此，我們並不深入那些評論具有的褒義或貶義，也不深究村上的寫作是否因此過於西化，還是其實內蘊相當日式的魅惑與哀愁。相較於此，我們確實注意到，在村上早期作品中，他的小說主角少有例外，一直是一個老練的當代都市生活者。身為在大都市生活的個體，他時常談及他遵循的生活方式與相應的生活意見。小說主角忠實地敘述眼前所見、他的每日生活，談論那些他極其在意的都市生活細節，從中表達出他的生活感性與生活哲學。讀者尤其會感受到，那些談論一個在都市當中生活的個體應該如何獨自生活的意見，似乎唯有歷經長時間獨自生活才能夠建立起來。

我們很難以工作成就、親族或是鄰里關係去定義這樣一個人物。不用說，任何一個個體都有其家庭背景、出身和人際關係網絡，不論那樣的關係網絡是豐厚的，或是極其稀薄。作家當然也設定了筆下人物的社會屬性，諸如出身來歷、從事的工作等，但是，我們會發現，他的主角一直都是以他與社會關係網絡極其疏遠的程度來向我們說明與定義他自己。相對於工作成就或是他與親族、鄰里的關係，小說主角突出地表達了個人偏好，尤其是他的文化愛好。對我們來說，小說主角的存在感似乎首先是從他對於無數鍾愛的歌曲、樂曲感想與小說閱讀中浮現出來。主角意欲我們對於他的認識理解，首先是藉由他的都市生活意見，以及藉由他閱讀小說、聆聽樂曲的感想與看法。村上筆下主角的生活態度與偏好，尤其是他的文化愛好以及他歷經長久獨自生活、獨力建造的生活細節，極其自然地交織在小說的敘述當中。

當村上小說中的主角表述他的個人歷史時，「閱讀歷史」一直都是其中重要的組成部分。我們看到，他首先是一個小說讀者、一個熱心聽音樂的人。我們會知道主角愛好的作家、喜愛的樂團和樂曲、他正在讀些什麼，此外，我們還會讀到他如何「成為」一

個讀者的敘述。我們的小說主角是一位什麼樣的讀者？以下摘要應該相去不遠：他視自己的閱讀歷史為個人歷史當中極其重要的組成部分；一概單獨一人默默閱讀，因為他很少能夠在身邊找到可以與之分享的同伴；他的閱讀愛好似乎並非直接繼承自早年的家庭生活，相反地，卻總是與「離開這裡」到別處、度過另外一種新生活的意識與希望相伴滋生；他確立自己的文化愛好的起始，常常與意識到自己正歷經激烈成長（尤其是身體變化）的描述並行。

小說家自傲的技法是藉著精心編寫人物的文學、音樂愛好與生活細節，呈現筆下人物的內心世界與私人生活。那還是小說的重要裝置，就如同《挪威的森林》開頭，當主角搭乘的飛機著陸，從機艙頂流洩而出的樂曲帶出了小說的回憶主題；直到較近期的長篇《海邊的卡夫卡》，仍然有不少仔細描述故事主角、離家出走的 15 歲少年「田村卡夫卡」的閱讀與聆聽音樂的段落。村上筆下主角的生活意見以及他對於鍾愛的文化作品的看法，在小說敘述中具有重要的作用，對本研究而言，此一作品特徵有助於我們將村上作品和他的核心讀者的習癖扣連起來。我們的分析建立在以下三者的相互協調上，首先，我們看到村上小說中描繪的都市生活場景，架構出屬於中產階級的生活方式與文化愛好表現；其次，90 年代前後，作家作品為文化中介人翻譯引進臺灣，其作品在臺灣位處文化生產場域的中間位置；最後，村上作品暢銷所創造、使之可見的文化作品「市場」，正是在社會空間中屬於中間階層的讀者群體，我們在前面各章中著力描繪出這群讀者的特性。

相對於作者的言談，本研究更關注文化生產者的作用以及普通讀者的閱讀活動。針對讀者的研究，我們知道，就如下幾個層面而言都必須是向「在場的缺席者」接近的努力。首先，與一般文學研究對於作者的看重與細究相較，讀者的面貌總是顯得模糊和概略。對我們而言，分析文化作品的欣賞者與愛好者的社會組成，是理解特定文化藝術的社會意義不可或缺的第一步。就村上閱讀而言，部分評論者與研究者注意到了村上作品對於年輕學生讀者的號召力，諸如在一篇訪談側寫村上春樹的報導中，訪談者指出，亞洲讀者喜愛村上作品「正因為和政治無涉」(Buruma, 1996)。另外，身兼村上英譯者、研究者和作家友人身分的魯賓則指出，正處於青年期、亟需指引的年輕讀者，極易對於早期村上作品中那個敘述者生出親近之情，「對剛要面對二十幾歲那令人驚恐的十年、離開穩定的學校生活但尚未找到安頓自己的生活方式的讀者來說，這些由一個二十九歲的過來人描述他怎樣熬過二十幾歲日子的早期作品，讀來就像生涯指南一般」，魯賓同時推測，村上的作品「在東亞其他國家賣得特別好，書中冷靜疏離卻經常語帶諧謔的敘事者，似乎為生活在儒家嚴峻宗族制度下的讀者提供了另一種出口」(魯賓，2004：

15-16)。在上述片段詮釋之外，讀者面目仍舊模糊，多數時候，村上讀者僅被視為是作家在亞洲明星級、超人氣地位的背景。而讀者研究進行不易，當然是因為（文字）資料缺乏，這一點就流行文化、普及藝術或是尚未被正當化的文化作品而言尤其如此，作品價值位屬「中間」的當代文學亦然。最後，研究者對於資料的詮釋理解亦相當關鍵，這也包括我們如何顧及讀者差異。本研究根據對於臺灣村上春樹讀者的訪談試圖提出「讀者觀點」，以下摘要成果，提出後續研究可能的方向。

一、村上閱讀在臺灣：讀者組成

「讀者如何閱讀村上作品？當他們接受村上作品時，接受的是什麼？」村上作品在臺灣位處「中間」，直到近年，隨著作家在國際文壇聲望的上升趨勢，才回到「文學價值」緩慢上升中的軌道。村上文學一開始界在文學書與暢銷書的邊界，此一相對未定的位置在其後突顯出兩種階序原則的競爭歷程。普通讀者出現、加入閱讀，相當於是文化生產場域的支持力量，「村上春樹現象」允許我們觀察文化生產場域內外的交流互動。村上閱讀在臺灣突顯出文化中介人的中介角色和運作：這一群讀者，包括「未來的」文化生產者、場域中相對資淺的文化中介人以及致力於文化資本初始累積的讀者，他們的敏銳接受、對文化作品的愛好以及在文化生產場域中擔負的中介職能，創造出象徵需求，並且推動了其後的商業擴散，使得村上閱讀在 90 年代中期的臺灣成為可感知的流行。

第四章中，我們藉由訪談當中收集的讀者資訊，將村上讀者放回社會空間、擺放讀者的相對位置，並且詮釋其位置的相對關係。總體而言，在職業分布上，我們掌握的讀者範圍集中在中產階級的職業範疇。其中，又突顯出總體社會空間中資本組成偏文化資本的一端，尤其是以文化資本累積為目標的群體。其中，人數上，以文化中介人（編輯、記者、翻譯、廣告業與傳播業的從業人員）為大宗。我們環繞著文化生產場域的分工觸及的讀者，亦分布在咖啡店、唱片行、印刷業。在我們的社會空間圖示中，相對佔據經濟與文化資本雙高位置的包括年齡 35-45 歲、在文化生產場域相對資深，並且介於文化中介人與文化生產者邊界的從業人士。另外，即是仰賴正式學歷、經濟資本總量最高的專業人士（醫師、律師），位處中間的文化消費群體次之（小學教師、銀行行員、技術員、公司祕書）。

我們循著村上閱讀，探查在社會空間的「中間」地帶居於相近位置的行動者。本研究定位、分析這群讀者的社會空間分布如同一張快照，他們的位置隨著資本持續累積還

在移動之中。這群讀者確實是當代臺灣主要的文化作品消費群體，他們的消費不僅在於文化作品作為商品的層面，他們對於論述的層面的參與也相當重要。這群讀者積極參與作品評價、敏感於文化作品的評價變化，而在文化愛好方面，他們積極學習文化場域當中位階排序的意義。

本論文藉由村上閱讀討論臺灣村上春樹讀者，我們深知，藉由特定的文化作品討論其欣賞群體所觀察到社會空間圖像，其範圍確實不可能是全面的。在我們的討論範圍中，隨著社會空間的相對位置定位，浮現出文化生產場域的結構組成。本研究描繪社會空間的「中間」地帶，就本研究觸及的受訪讀者，可以看到正式學歷上集中在學士以上，在職業分布上，一方面缺少工、農職業的讀者群體，另一方面，也未曾觸及資本總量相對較高的群體，諸如政治人物、商業僱主等。他們的社會資本與經濟資本更為豐沛，相對來說，也更接近權力場域中支配地帶。本研究在觀察角度上的偏重，既與村上讀者群年齡較低有關（總體而言，絕大多數在 35 歲以下），也與他們的初始累積有關。我們分析的是一群普通讀者，他們有意識的自主閱讀大致始自中學以上以至大學年齡段；閱讀活動主要環繞學校圖書館、書店；就家庭內的文化傳遞而言，在代間，主要傳遞的是對於正式教育的重視，而文化愛好的傳遞、獲取相對較多發生在家庭排行之間，直接來自雙親的情形相對較少。讀者聆聽音樂、觀賞電影皆環繞著唱片行、電影院、同好交換，他們在西洋古典音樂的聆賞、純藝術欣賞以及學習樂器方面，均相對貧乏。由此，我們標定了一群中間階層的讀者。

本研究偏重分析臺灣村上讀者的文化偏好表現。我們知道，生活風格其實是更為廣泛地表現在飲食、居所、居家佈置、交友、衣著等不同的層面上。這些多樣的面向還有待更多的深厚描述。未來值得繼續的方向之一，即是針對不同的文化作品欣賞者的研究，以提出對臺灣當代的社會空間整體更為統合性的分析。

二、文化生產場域與文化能力的差別分布

「真正秀異的、原創而非代理的觀點如何出現？」諸如下列論點在有關當代臺灣文化生活與文化生產場域的相關討論中時常出現，諸如，我們沒有蓬勃的文化生產的市場，是因為沒有足夠水準的文化產品，而之所以沒有足夠水準的文化產品，是因為沒有足夠水準的消費群支持。本研究如何回應這一類對於文化環境的批判或是關切？

這類論點儘管指陳部分現狀與困境，但是，僅僅反覆此一論點卻可能令討論陷入沒

有出口的迴圈，無能更進一步推進。僅僅批判缺乏真正的「原創」是否就能夠改變現狀？關切當代臺灣的文化生產場域，卻跳過不去分析生產面向、對於消費面現狀了解亦極為有限，換言之，未曾分析實然面，僅僅談論應然面，是否是我們應該遵循的批判路徑呢？談論想像中的「原創」與秀異總是顯得純粹與高遠，以致難以得知究竟如何能夠達致。設想，原創是否出現在位階的顛倒、生自不同文化環境交雜的土壤？以文化出版為例，也許我們應該放棄諸如「翻譯作品大舉進軍進佔本土空間」的守勢想像，正視臺灣當代文化環境仍舊過於封閉與單一。若問不同文化環境與場域的內外交流為何未能加速進行，那麼顯然，「市場」、文化作品作為商品以及文化生產的現狀仍然還是過少被反映。

若論文化生產場域佔總體社會空間位置、相對於權力場域的力量關係，那麼關鍵應該在於場域內外的密切交流，以及社群的出現。反覆指出消費人口過少、市場過小，即忽略文化作品的論述的生產與消費的層面，尤其文化生產場域之內與之外的交流互動正是關鍵。90年代初期，村上作品在臺灣的翻譯與閱讀活動提供一個切近可觀察的例子。

當我們指出文化作品的產出是商品生產的一環，並且相信應更加重視文化作品的生產過程，我們一方面借用商品生產的隱喻，另一方面亦關注商業擴散作為當代普及文化藝術發展的重要動力。討論文化作品的「市場」，除了需考慮人數規模、經濟規模之外，亦需關注文化獲取與傳遞實際發生的情境，由此，有助於將我們的討論帶向對於各個社會群體擁有的資源與條件的分布的關切。我們對於既有其實是極為多樣的閱讀方式的理解與想像可能過於同質，同時，卻又一貫地忽略文化接觸的情境差異實為基礎差異的意義。關注總體讀者，我們看到，文化能力階序式的排列其實具有如同歷時性的發展階段排列的意涵，然而，文化能力受到阻滯的結構性結果，依舊被視為本性。我們可能依舊忽略，社會群體之間的差異出於他們佔據的不同位置以及獲取的不等量資源；同時，也不曾正視，臺灣文化生產場域的樣態表現，亦是出於在整體（全球）的社會空間佔據的中間位置使然。這一點正是本研究特別關注社會空間中位處中間地帶的讀者群體的主要原因。

參考書目

英文部分：

- Altick, Richard, 1957, *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre et al., 1999, *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre, 1984, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- , 1990, *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press.
- , 1996, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- , 1997, "The Forms of Capital." Pp.46-58 in *Education: Cultures, Economy, Society*, edited by A. H Halsey, H. Lauder, P. Brown, and A. Stuart Wells. Oxford: Oxford University Press.
- Buruma, Ian, 1996, "Becoming Japanese," *The New Yorker*, p. 60.
- Chartier, Roger, 1994, *The Order of Books: Readers, Authors and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Cambridge: Polity Press.
- Darnton, Robert, 2002, "What is the History of Books?" Pp. 9-25 in *The Book History Reader*. London: Routledge.
- Febvre, Lucien and Henri-Jean Martin. , 李鴻志譯, 2005 (1958), 《印刷書的誕生》 (*L'Apparition du livre*)。臺北：貓頭鷹。
- Ginzburg, Carlo, 1992, *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hobsbawn, Eric J. 著, 蔡宜剛譯, 2002, 〈爵士樂降臨歐洲〉。收錄《非凡小人物, 反對、造反及爵士樂》 (*Uncommon People: Resistance, Rebellion and Jazz*) , 頁 265-273。臺北：麥田。
- Thompson, Matt, 2001/5/26, "Nobel Prize Winner in Waiting?" *Guardian*.
<http://www.guardian.co.uk/books/2001/may/26/fiction.harukimurakami> (2008/12/24 瀏覽)
- Watt, Ian P, 1987, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. London: Hogarth Press.

中、日文部分：

- 《海角七號》電影官方部落格編者，2008，〈大家都很關心的《海角七號》臺北票房（全臺請逕自乘以2）〉。<http://cape7.pixnet.net/blog/post/21746004>（瀏覽時間：2009/1/5）
- 小森陽一著，秦剛譯，2007（2006），《村上春樹論：精讀「海邊的卡夫卡」》（村上春樹論『海辺のカフカ』を精読する）。北京：新星。
- 日本國際交流基金會，2006，〈世界に広がる春樹ワールド主要作品翻訳状況一覧〉，《遠近》第12號，頁28-29。
- 王菲菲，1995，《媒體建構的中產階級形象之研究：以《天下》雜誌為例（1981-1994）》。臺北：政治大學社會學研究所碩士論文。
- 朱元鴻，2000，〈這雙腳所經驗的階層——美學判斷初探〉。收錄《我們活在不同世界：社會學框作筆記》。臺北：臺灣社會研究，頁145-178。
- 村上春樹著，柏谷譯，1989/11/16-17，〈飛機〉，《聯合報》副刊。
- 村上春樹著，許珀理譯，1989（1986），《麵包屋再襲擊》（パン屋再襲撃）。臺北：皇冠。
- 村上春樹著，陳明鈺譯，1990（1990），《電視國民》（TVピープル）。臺北：皇冠。
- 村上春樹著，黃玉燕譯，1986/5/24-25，〈螢〉，《中華日報》。（收錄黃玉燕譯，1991，《日本名家小說選（第四輯）》。臺北：聯經。）
- ，1993/3/4，〈她埋在泥土裡的小狗〉，《聯合報》副刊。
- ，1993/3/24，〈出擊麵包店〉，《中國時報》人間副刊。
- ，1994/4/23，〈下雨天的女人#241#242〉，《中國時報》人間副刊。
- ，1995/8/14-17，〈吃人的貓〉，《中央日報》副刊。（收錄，中副84年小說精選，臺北：中央日報）。
- 村上春樹著，劉惠禎等譯，1989（1987），《挪威的森林（上）》（ノルウェイの森）。臺北：故鄉。
- 村上春樹著，賴明珠譯，1986（1980），《失落的彈珠玩具》（1973年のピンボール）。臺北：時報。
- ，1986（1983），《遇見100%的女孩》（カンガルー日和）。臺北：時報。
- ，1988（1979），《聽風的歌》（風の歌を聴け）。臺北：時報。
- ，1991（1985），《迴轉木馬的終端》（回転木馬のデッド・ヒート）。臺北：遠流。
- ，1995（1980），《1973年的彈珠玩具》（1973年のピンボール）。臺北：時報。
- ，1996（1988），《舞・舞・舞（下）》（ダンス・ダンス・ダンス）。臺北：時報。
- 邱妙津，2007，《邱妙津日記》。臺北：印刻。

- 林欣誼，2008/11/26，〈越南裔導演掌鏡 挑戰不可能任務 村上創作 30 年 《挪威的森林》搬上銀幕〉。《中國時報》A10 文化。
- 林徐達，2004，〈導讀：《魔山》——實驗性民族誌寫作的轉向〉。收錄《文化批判人類學》。臺北：桂冠，頁 XXI-XXXVII。
- 柴田元幸等編，2006，《世界は村上春樹をどう読むか》。東京：文藝春秋。
- 秦曼儀，2008，〈書籍史方法論的反省與實踐——馬爾坦和夏提埃對於書籍、閱讀及書寫文化史的研究〉，《臺大歷史學報》41 期，頁 257-314。
- 張玉佩，2002，《當代閱聽人研究之理論重構：試論閱聽人的思辨能力》。臺北：政治大學新聞研究所博士論文。
- ，2004，〈閱聽人概念之探索：從網路經驗出發〉，《中華傳播學刊》5 期，頁 37-71。
- ，2005，〈從媒介影像觀照自己：觀展／表演典範之初探〉，《新聞學研究》82 期，頁 43-87。
- ，2006，〈從抗拒到思辨：以鄂蘭哲學探討迷群閱聽人的思辨過程〉，《新聞學研究》88 期，頁 1-42。
- 張明敏，2002，《村上春樹研究——以村上的翻譯與被翻譯為主》。高雄：高雄第一科技大學應用日語所碩士論文。
- 張 健，1986，〈百分之百的迷惘〉，《聯合文學》26 期，頁 191。
- 張錦弘，2008/8/5，〈高中新鮮書系列 小綠綠開書單 輕狂憶舊很心靈〉。《聯合報》C3 教育。
- 許均瑞，2005，〈台湾における日本現代文学受容について——読者の村上春樹世界〉。收錄今井清人編，《村上春樹スタディーズ 2000-2004》。東京：2005，頁 281-302。
- 陳瑩玉，2006，《村上春樹「聽風的歌」中譯本研究》。高雄：高雄第一科技大學應用日語所碩士論文。
- 黃心寧，2001，〈「挪威的森林」中譯本之比較分析〉。臺北：輔仁大學翻譯學研究所碩士論文。
- 黃麗群，2007/10/14，〈專業村上迷 藤井省三〉，《中國時報》E4 開卷。
- 維基百科編者，2009a，〈村上春樹〉。
- <http://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%9D%91%E4%B8%8A%E6%98%A5%E6%A8%B9&oldid=27029934>（瀏覽時間：2009/7/25）
- 維基百科編者，2009b，〈海角七號〉。
- <http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%B5%B7%E8%A7%92%E4%B8%83%E8%99%9F&oldid=8981599>（瀏覽時間：2009/1/5）
- 鄭栗兒編，1998，《遇見 100%的村上春樹》。臺北：時報。

鄭樹森，1993，〈我一向都比較反叛〉，《聯合文學》99期，頁94-98。

魯賓(Rubin, Jay)著，周月英譯，2004(2002)，《聽見100%的村上春樹》(*Haruki Murakami and the Music of Words*)。臺北：時報。

蕭富元，1997，〈解嚴十年系列 生命從沉重到輕盈〉，《遠見》130期，頁156-161。

賴守誠，1993，《臺北廣告人與當代臺灣的消費文化：一個文化中介者的個案》。臺北：臺灣大學社會學研究所碩士論文。

賴明珠，1998/11/2，〈「賴明珠 vs. 村上春樹」常見問答集〉。

<http://www.readingtimes.com.tw/authors/murakami/lai001.htm> (瀏覽時間：2007/11/6)

駱以軍，1993，〈降生十二星座〉。收錄《我們自夜闌的酒館離開》。臺北：皇冠，頁11-68。

薛荷玉，2008/8/8，〈高中新鮮書系列 建中數學書單 活化新生思緒〉。《聯合報》C3 教育。

謝珮瑩，2003，《臺灣村上春樹小說讀者之研究》。臺北：政治大學廣告研究所碩士論文。

藤井省三著，張明敏譯，2008(2007)，《村上春樹心底的中國》(村上春樹のなかの中国)。臺北：時報。

龔卓軍，2003，〈空間原型的閱讀現象學〉。《文化研究月報》30期。

http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/30/journal_book_31.htm (瀏覽時間：2009/1/6)

瀏覽網址：

「文字」計畫網站 <http://www.kalima.ae/>

「村上春樹的網路森林」

http://www.readingtimes.com.tw/TimesHtml/authors/murakami_haruki/



附錄 1：篩選調查問卷

您好！我正在進行一篇有關村上春樹閱讀現象的研究，請您填答這一份問卷。所有資訊都是匿名的，僅供學術研究之用。您的回答將對我助益非常大，謝謝您！

交通大學社會與文化研究所碩士班 羅祖珍 tsuchen@gmail.com

1. 您是否因為村上春樹的作品來看《東尼瀧谷》？ 是 不是
2. 您是否喜歡村上春樹的作品？ 喜歡 不喜歡 還好
3. 您是否是村上春樹的忠實讀者？ 只要是他的作品，我幾乎都會看 以前會看，現在比較不常看 挑著看 最近剛開始接觸 幾乎不看。對他不是那麼了解
4. 您讀過他的哪一類作品？全部 長篇小說 短篇小說 隨筆 遊記 報導文學
5. 您第一次接觸村上春樹的作品，大約幾歲？_____歲
6. 您印象最深刻的村上作品？_____可否請您簡單說明原因？_____
7. 您較常參加下列哪類活動？讀書會、座談會 握手簽名會 首映會 演唱會、演奏會 同好 BBS、網站留言板、部落格 很少參加
8. 個人資料：
性別 男 女
年齡 14 歲以下 15-20 歲 21-25 歲 26-30 歲 31-35 歲 36-40 歲
41-45 歲 46-50 歲 51 歲以上
居住地_____

★★謝謝您填答這份問卷。由於研究所需，我正在尋找合適的受訪對象，如果您願意告訴我您的閱讀歷程、對村上春樹作品的想法，請留下您的聯絡方式，讓我能和您聯繫上。

您的姓名（暱稱）：

您的聯絡方式（e-mail）：

附錄 2：正式面訪問卷

時間_____地點_____

性別：

出生年：

婚姻與伴侶：

- 單身 已婚 交往中（女朋友 男朋友） 同居
配偶去世 離婚或分居中 其他_____（請說明）

您有幾個小孩？各是幾歲？

父母親的最高學歷和從事的工作（如果已退休，請寫退休前的工作）：

	最高學歷	從事的工作
父親		
母親		

您的最高學歷：

1. _____學校_____科、系、所 畢業 肄業
2. _____學校_____科、系、所 畢業 肄業

現在從事的工作與職稱？（請詳細描述）

在目前工作領域的年資：_____年

現在的居住地區：_____縣（市）_____鄉鎮（市）區

18 歲以前居住最久的地區：_____縣（市）_____鄉鎮（市）區

現在您與哪些人共同居住？

您現在住的房子是哪一種型式？

- 公寓（1-6 層） 華廈（7 層以上） 集合式住宅（社區式大樓）
小套房（18 坪以下） 透天厝 獨棟別墅 大坪數豪宅（單層 60 坪以上）
傳統農村式 其他_____（請說明）

您現在住的房子擁有人是？

- 父母所有 自有 夫妻共有 租用 公司或服務單位所有
子女所有 子女共有 其他_____（請說明）

請問您目前這份工作，去年稅後所得（含股票、獎金、退休金、投資獲益）約為新台幣多少元？

- 無收入 30 萬元以下 30 萬元以上至 70 萬元
70 萬元以上至 100 萬元 100 萬元以上至 120 萬元
120 萬元以上至 150 萬元 150 萬元以上至 200 萬元 200 萬元以上

您個人收入除外，您的家庭（以父母、配偶等為主）去年全年稅後總收入約為新台幣多少元？

- 50 萬元以下 50 萬元以上至 80 萬元 80 萬元以上至 100 萬元
100 萬元以上至 130 萬元 130 萬元以上至 150 萬元
150 萬元以上至 170 萬元 170 萬元以上至 200 萬元
200 萬元以上至 240 萬元 240 萬元以上至 350 萬元 350 萬元以上

您的住家是否擁有：

- 單獨的書房與工作間 訂雜誌 音響 電漿電視或液晶電視
咖啡機 藏酒 家中可上網 桌上型電腦 筆記型電腦
汽車（廠牌型號_____） 數位相機 攝影機

Part. 1

1.1 您擁有村上春樹的書嗎？（以時報出版為主）如果您有這本書，請在「擁有」處打勾。如果您讀過，但沒有那本書，請在「讀過」處打勾：

長篇小說		
書名	擁有	讀過
聽風的歌		
1973 年的彈珠玩具（失落的彈珠玩具）		
尋羊冒險記		
舞·舞·舞		
世界末日與冷酷異境		
國境之南、太陽之西		
發條鳥年代記		

挪威的森林		
人造衛星情人		
海邊的卡夫卡		
黑夜之後		
短篇小說集		
書名	擁有	讀過
遇見 100% 的女孩		
迴轉木馬的終端		
開往中國的慢船		
萊辛頓的幽靈		
螢火蟲		
麵包店再襲擊		
電視人		
神的孩子都在跳舞		
東京奇譚集		
遊記、報導文學、隨筆、合著		
書名	擁有	讀過
邊境·近境		
邊境·近境圖文集		
遠方的鼓聲		
雨天炎天——希臘·土耳其邊境紀行		
如果我們的語言是威士忌		
Sydney! (雪梨!)		
地下鐵事件		
約束的場所——地下鐵事件 II		
爵士群像 I		
爵士群像 II		
夜之蜘蛛猴		
象工廠的 Happy End		
藍格漢斯島的午後		
日出國的工廠		
羊男的聖誕節		
村上收音機		
懷念的 1980 年代		
村上春樹去見河合隼雄		

1.2 您有以下台灣早期出版的村上春樹作品嗎？如果您有這本書，請在「擁有」處打勾。
如果您讀過，但沒有那本書，請在「讀過」處打勾：

台灣出版早期版本		
書名	擁有	讀過
夢中見：日本極短篇（圓神版）		
麵包屋再襲擊（皇冠版）		
挪威的森林（故鄉版）		
電視國民（皇冠版）		
迴轉木馬的終端（遠流版）		
村上春樹短篇小說傑作選（故鄉版）		
舞・舞・舞（故鄉版）		
挪威的森林（可筑版）		
國境之南、太陽之西（故鄉版）		

1.2 您是否擁有或讀過村上春樹其他語文的版本？

其他語文版本		
書名	擁有	讀過
日文原文書		
其他語文譯本（中文除外，請列出是哪一種語文）		
簡體中文版		
香港繁體中文版		

1.3 以下是台灣找得到的村上春樹相關作品，包括評論、以他的作品為素材編選的書籍或音樂，小說改編的電影等。有哪些您擁有或是讀過、看過？

文字出版品		
書名	擁有	讀過
遇見 100%的村上春樹（鄭栗兒編，時報出版）		
探訪村上春樹的世界，東京篇 1968-1997（紅色出版）		
村上春樹的黃色辭典（生智出版）		
村上春樹的音樂圖鑑（小西慶太著，知書房出版）		

Part. 2

2.1 平均而言，您一天工作時數大約_____小時（上班 家務 上課）

2.2 每天工作過後您最常從事的活動是：

1. _____

2. _____

3. _____

2.3 週末、假日您最常從事的活動是：

1. _____

2. _____

3. _____

2.4 以下所列的活動之中，有哪些您「經常」、哪些您「很少」、哪些您「從不」從事？

	經常	很少	從不
1. Do It Yourself (家居修繕、自己動手做)			
2. 登山			
3. 散步			
4. 上健身房			
5. 運動 (請列類別)			
6. 玩樂器 (請列類別)			
7. 創作 (請列類別)			
8. 社團活動			
9. 閱讀			
10. 觀賞運動比賽 (請列比賽類別)			
11. 益智、室內遊戲			
12. 學習與進修 (請列類別)			
13. 電玩、線上遊戲			
14. 看電視			

Part. 3

3.1 請列出您熟悉的作家（村上春樹除外），至少 5-10 位：

3.2 閒暇時您最常閱讀的書籍類型是：

- 愛情故事 旅遊、美食 奇幻
偵探、推理 歷史小說、傳記 科學 宗教
建築、設計、藝術 攝影集、畫冊
商業、管理、經濟 哲學、人文、社會
經典作者 當代作者 詩集

3.3 您是否有藏書？大約多少本？

- 很少藏書 50 本以內 51-100 本 101-300 本
301-500 本 501-1000 本 1000 本以上_____

3.4 近一個月到半年，您買了哪些書？請列出書名與作者：

3.5 請列出您固定閱讀的報紙名稱。

中文報紙：

外文報紙：

網路新聞：



3.6 閱報時，固定閱讀的版面或內容有哪些？

1. _____
2. _____
3. _____

3.7 請列出閒暇時經常閱讀的雜誌名稱。

中文雜誌：

外文雜誌：

3.8 您習慣收看哪些電視台與電視節目？

1. _____
2. _____
3. _____

Part. 4

4.1 請列出您熟悉的電影導演，至少 5-10 位：

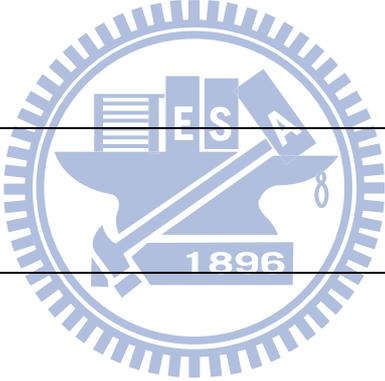
4.2 您進電影院看電影的頻率：

- 每週一次 每月二次 每月一次 一年三、四次
一年一次 幾乎不去電影院

4.3 您選擇電影時最注重的是：

- 演員 導演 劇情

4.4 近一個月到半年，您看了哪幾部電影？請列出電影名和導演名。

方式	電影名（導演名）
首輪戲院	
二輪戲院、MTV	
購買影片	
租、借影片	
其他方式 <input type="checkbox"/> 看電視 <input type="checkbox"/> 下載影片	

Part. 5

5.1 請列出您熟悉的歌手、樂手或樂團，至少 5-10 位：

5.2 近一個月到半年，您所聽的唱片有哪些？請列出名稱與歌手、樂手、樂團：

方式	歌手、樂手、樂團
購買 CD	
其他方式(下載音樂等)	

5.3 平均而言，您多久去一次音樂會或現場演出？

- 每週一次 每月二次 每月一次 一年三、四次
一年一次 幾乎不去

5.4 您常去的表演場所：

1. _____
2. _____
3. _____

5.5 近一個月到半年，您去過哪些音樂會或現場演出？請列出表演者(表演名)與場地：



5.6 平均而言，您多久去一次美術館或展覽場所？

- 每週一次 每月二次 每月一次 一年三、四次
一年一次 幾乎不去

5.7 您常去的美術館與展覽場所：

1. _____
2. _____
3. _____

5.8 近一個月到半年，您去過哪些美術館與展覽場所？請列出展覽名、展覽場所：

Part. 6

6.1 您曾經旅行的地點有哪些？請列出年份、同行者身分：

上一回國內旅行：

上一回國外旅行：

您曾經去過哪些國家旅行：

國外旅行時，採取的旅行方式：自助_____次 跟團_____次

6.2 您現有的家具是由何處得來？

租用 繼承、贈與 二手 訂做 家具行 古董商
大型賣場_____ 百貨公司_____
專門店_____ 其他_____

6.3 您現有的家具風格：

6.4 如果可以選擇，您偏好的家具風格：

6.5 以下哪三種形容詞，最適於形容您偏好的居家佈置風格：

乾淨整齊 溫馨 耐久、容易維持 雅致、井然有序
舒適 精心設計 古典 實用、具功能性 和諧
穩重樸實 充滿想像力 其他_____

6.6 您有沒有任何收藏習慣？如果有，請簡單介紹您的興趣類別、收藏數量。

6.7 您在家是否喝酒、咖啡、茶？是否常喝？哪些種類？

飲料	頻率	種類
酒		
咖啡		
茶		

附錄 3：受訪讀者表示熟悉的創作者

表 A3-1 受訪讀者表示熟悉的作家

次數 (人次)	作家名 (N=147)
8	張愛玲
6	吉本芭娜娜、米蘭昆德拉、張大春
5	卡爾維諾、駱以軍
4	朱天心、莫言
3	王小波、朱天文、班雅明、高陽、曹雪芹
2	大江健三郎、太宰治、毛尖、王安憶、托爾斯泰、余華、阿嘉莎克莉絲蒂、村上龍、沈從文、妹尾河童、金庸、阿城、保羅奧斯特、哈金、柯裕棻、夏宇、馬奎斯、張曼娟、張蕙菁、莎士比亞、董橋、魯迅、藤井樹、羅智成、羅蘭巴特、顧城
1	(共 109 人，略)

製表：本研究

表 A3-2 受訪讀者表示熟悉的電影導演

次數 (人次)	電影導演名 (N=83)
15	侯孝賢
13	蔡明亮
11	李安
8	王家衛
7	楚浮、楊德昌
6	史蒂芬史匹柏、岩井俊二、黑澤明
5	柯波拉
4	小津安二郎、安哲羅普洛斯、周星馳、高達
3	伍迪艾倫、吳念真、金基德、阿莫多瓦、宮崎駿、賈木許
2	北野武、史柯西斯、柏格曼、貝托路齊、押井守、易智言、昆汀塔倫提諾、阿巴斯、柯恩兄弟、庫柏力克、張藝謀、塔可夫斯基、溫德斯、賈樟柯、雷路許
1	(共 48 人，略)

製表：本研究

表 A3-3 受訪讀者表示熟悉的歌手／樂手／團體

次數 (人次)	歌手／樂手／團體名 (N=137)
9	陳綺貞
8	The Beatles (披頭四)
5	陳昇
4	Coldplay (酷玩)、楊乃文
3	Bill Evans (比爾艾文斯)、FELT、Tizzy Bac、王菲
2	Bee Gees (比吉斯合唱團)、Do May Say Think、Eagles (老鷹合唱團)、Galaxie 500 (銀河 500)、1976、Glenn Gould (顧爾德)、Leonard Cohen (李歐納·科恩)、Love Psychedelico (愛的魔幻)、Low、Mogwai、Radiohead (電台司令)、Yo La Tengo (優拉糖果)、伍佰、自然捲、胡德夫、孫燕姿、張惠妹、張震嶽、張懸、陳珊妮、黃耀明、雷光夏
1	(共 106 人, 略)

製表：本研究

