

村上春树文学的叙事革命：人称变化与文学内涵的深化

黄小英

广州商学院 广东广州

【摘要】村上春树的作品深受读者青睐，并在学界、知识界引起广泛关注。其中尤以《挪威的森林》、《海边的卡夫卡》这两部小说最具代表性，以2008年在东京开展的村上春树研究座谈会为例，对这两部小说的相关研究发表就占据了近一半。虽然对其作品的相关研究颇多，著述颇丰，但绝大多数都从作品论的角度出发，对其44年创作生涯中所出现的转变进行的分析也基本上都是从主题的转变入手的。本文以《挪威的森林》、《海边的卡夫卡》为中心，从村上文学人称的变化这个角度对文本进行分析，揭示了村上春树作品中的一个显著转变：从第一人称叙述到第三人称叙述的过渡。这种转变使得村上的作品逐渐具有了他者性和历史性，标志着他的作品开始迈向“综合小说”的创作路径。

【关键词】人称叙述；他者性；历史性

【收稿日期】2024年10月13日

【出刊日期】2024年11月14日

【DOI】10.12208/j.ssr.20240034

Haruki Murakami's narrative revolution: the shift in perspective and the deepening of literary connotations

Xiaoying Huang

Guangzhou College of Commerce, Guangzhou, Guangdong

【Abstract】 Haruki Murakami's works are highly favored by readers and have garnered widespread attention in academic and intellectual circles. Particularly, the novels "Norwegian Wood" and "Kafka on the Shore" stand out as the most representative. As evidenced by a Murakami research symposium held in Tokyo in 2008, nearly half of the presentations focused on these two novels. Although there is a plethora of studies on Murakami's works, the majority of these analyses approach from the perspective of work studies, and the analysis of the changes in his 44-year creative career mainly focuses on thematic shifts. This paper, centered on "Norwegian Wood" and "Kafka on the Shore," analyzes the texts from the perspective of the changes in Murakami's narrative voice, revealing a significant transformation in Murakami's works: the transition from first-person narration to third-person narration. This shift has endowed Murakami's works with a sense of otherness and historicity, marking a move towards the path of "composite novels" in his creative journey.

【Keywords】 Risk; "The Book of Changes"; Risk strategy; Risk awareness

1 引言

村上春树从上世纪90年代后半期开始，就频频提到“想写综合小说”。关于“综合小说”，村上举了陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》为例。他在东大柴田元幸教授的翻译课堂上当客座讲师的时候提到，“综合小说”指的是“把各种世界观、各种视角融为一体，将它们交织在一起，从而浮现出某种新的世界观”^[1]的小说。而且“为了区分几种视角，人称的变化

无论如何都是必要的^[2]”。为此，作家进行了各种尝试。这种尝试出现在《奇鸟行状录》（第一人称中插入书信和其他出场人物的回忆）、《上帝的孩子都在跳舞》（完全以第三人称写作）、《海边的卡夫卡》（第一人称和第三人称交替出现）、《天黑以后》（第一人称复数“我们”与第三人称复数“我们”交替使用）等作品中。由此可见，村上春树通过叙事人称的转变，实现了叙事视角的改变，完成了自己的综

作者简介：黄小英，福建泉州人，广州商学院日语教师，研究方向为日本近现代文学。

合小说，展现出了一种新的世界观。

村上春树在与河合隼雄的对谈中谈到，自己对写作的新尝试始于1994年发行的《奇鸟行状录》。此前的1987年发行的《挪威的森林》在日本销量达到四百万册，引发了广泛的“村上现象”，其第一人称书写具有典型特征。此后的2002年发行的长篇名作《海边的卡夫卡》，其英文版于2005年被《纽约时报》评为年度十大好书之一，并获得世界幻想文学奖、“弗朗茨·卡夫卡”奖，可以说，这是一部对村上春树的名字走向国际起到决定性作用的作品。该书采用第一人称、第三人称交替出现的方式，同时体现了作家第一人称叙事的新特点与第三人称叙事的新写法。因此，本文通过文本细读，比较《挪威的森林》与《海边的卡夫卡》的叙事人称与视角，挖掘村上文学新的世界观、新的内涵。

2 《挪威的森林》（以下简称《挪》）的第一人称双重叙述视角

《挪》从“我”20年后的回忆开始。三十七岁的“我”，坐在即将起飞的波音747客机中，耳边响起甲壳虫乐队的《挪威的森林》，顿时涌起一阵强烈的混乱感，回忆的洪流随之而来。直子的死亡这一事实，作为叙述者的“我”虽然事先知道，但却作为不知道的事情被讲述了出来。在小说中，有一个“回顾过去”的“我”，也有一个当时正在经历事件的“我”，通过叙述自我与经验自我交替使用的方式，对于逝者的回忆被当作现时来讲述。换句话说，过去时成为基本时态，被回忆的过去和回忆的现在之间的时间对比支撑着情节，极大增强了文章的叙述张力。

接着，对于写这个故事的缘由，“我”是这样讲述的：

“尽管如此，记忆也还是一步步远离了。我忘却的东西委实太多了。在如此追踪记忆写这篇东西的时间里，我不时感到惴惴不安。（略）是我死命抓住这些已经模糊并且时刻模糊下去的记忆残片，敲骨吸髓地利用它来继续我这篇东西的创作”^[3]。

“我”写这篇小说是为了让那些正在被遗忘的记忆不至消逝。“我”通过对象化写作经过本身，创作出与故事成立相关的“另一个故事”，让读者感受到魅力。读者眼前出现的不仅是正在讲述的故事，还有书写故事的自己，读者从中感受到一种真实感，仿

佛在读一封写给自己的信。“严格来说，作为叙述者的渡边并不是主人公。的确，从表面上看他主人公，但这部小说真正的主人公是每一位读者。”^[4]樱井哲夫这样评价叙述者“我”的独特性。

“可我觉得孤单，孤单得要命。我也自知对不住你，什么也没给予，光是没完没了地对你指手划脚。又是叫你听我信口开河，又是找你出来，拉着你团团转。不过，能允许我这样做的人只有你一个。在以往二十年人生当中，我连一次、哪怕一次都没撒娇任性过”^[5]。

这是绿子的父亲住院后绿子对“我”说的话。在这里，本应是故事叙述者的“我”却始终是倾听者。“我”是始终存在于故事中的，但只是在某种程度上以倾听者的身份出现，并不是被赋予积极意义的存在。换句话说，出现在“我”周围的人试图通过与“我”对话来救赎自己。读者也与“我”处于同一位置，倾听这些人物的烦恼，并将自己的问题投射到他们中的任何一个人身上。突击队、直子、永泽、初美、绿子、玲子，他们都在向“我”倾诉，要求“我”扮演倾听者的角色，与叙述者“我”处于同一位置的读者自然也是倾听者的角色。

此外，《挪威的森林》中的“我”，不仅与读者一起成为倾听者，还通过与读者分享秘密的方式与读者建立亲密的关系。如以下引文：

“骗子！”她说。

但她错了。我只撒了一个谎^[6]。

当然，在这里她并不知道我只撒了一个谎。只有叙述者“我”和读者知道。我自己保守秘密，只要我不告诉故事中的其他人，就只有我和读者之间共享，这就是叙述者与读者之间秘密的建立。这里的信息共享化，会让读者产生自己与叙述者在同一场所的错觉。“我”这个叙述者在文章中的出现，构建了一个只有“我”和读者共同知晓的故事世界，同时也拉近了叙述者与读者之间的距离。

在日本文学中，使用第一人称叙述者的写作方式并不鲜见，尤其是私小说这一流派中尤为突出。而且，一直使用“watashi”和“watakushi”等具有权威性和正统性的人称代词。而《挪威的森林》中使用的是“boku”。美国 Jay Rubin 教授认为，“村上春树使

用人称代词“boku”，是因为它与英语中的“I”最相似，既没有日本社会固有的阶级差别，也没有权威感”^[7]。“我”通常是年轻男孩使用的词语，这就产生了地位上的平等和自然的亲密感。由此，“读者的意识可以直接进入故事的世界”，我们自然而然地被引诱进入主人公的回忆世界，形成了消除叙述者存在的文体。

3 《海边的卡夫卡》（以下简称《海》）的第一人称叙述叙述视角

与之前不同，《海》的主人公年龄设定不再是25-35岁，而是名为田村卡夫卡的15岁男孩，也就是“我”。这部作品与《世界尽头与冷酷仙境》等作品一样，采用平行世界作为基本叙事结构，讲述两个故事。这些作品的两个世界都采用第一人称，而《海》则是奇数章为第一人称叙述，偶数章为第三人称叙述。

文章开头写到：

“那么，钱的问题总算解决了？”叫乌鸦的少年说道。……

我点头。

“多少？”

我再次在脑袋里核对数字：“现金四十万左右，另外还有点能用卡提出来的银行存款。当然不能说是足够，但眼下总可以应付过去。”

“噢，不坏。”叫乌鸦的少年说，“眼下，是吧？”

我点头。

“不过倒不像是去年圣诞节圣诞老人给的钱，嗯？”他问。

“不是。”我说。

“到时候再想不迟。”我说。

“到时候再想不迟。”少年像放在手心里测试重量似的把我的话复述一遍。

我点头。

“比如说找工作？”

“有可能。”我说^[8]。

与《挪》不同，这种写作本身的形式让人很难与主人公产生共鸣。“我”是冷漠的，一种前所未有的距离感，潜伏在叙述者“我”与读者之间。《挪》中的“我”，你可以对他感到舒适并投入感情，你可以清楚地感觉到除了经验性的“我”之外还有另一个叙述性的“我”。而《海》中的“我”并不能给人带来这种安全感，在现

实与小说之间，产生了前所未有的距离。如果说《挪》中的“我”是一串颗粒饱满的稻穗，那么《海》中的“我”就是一串空壳的稻穗。^[9]

此外，有些事物虽为“我”所见，却超出了“我”的视觉领域。如第五章中写到：

到了中午，我从背囊中掏出矿泉水和饭盒，坐在临院的檐廊上吃午饭。各种各样的鸟儿飞来，从这棵树飞到那棵树，或飞下池畔饮水或梳妆打扮。有的鸟从未见过。一只蛮大的褐色猫刚一露头，鸟儿便慌慌张张飞起。而猫对鸟不屑一顾，只顾在踏脚石上悠然自得地晒太阳。^[10]

原文若直译的话，最后一句应为：“猫并不关心鸟，他只是想在铺路石上悠闲地晒太阳”，此处叙述者甚至自由地深入到猫的内心。可以说，这是一种全知视角。第一人称通常具有“当事人性”，强调场景的真实性，通过观察、聆听和描绘，营造出某种事实存在的感觉。然而，在这里“我”变得无所不知，超越现场视角。相比之下，《挪》中叙述者的视角可以说基本保持稳定。这种以自己可见的世界为标准的固定视角，能够缩小自己与外部世界之间的距离。

另外，在第一人称叙述的章节中，也出现了“被称为乌鸦的少年”，它的存在，宣告了以“我”为叙述者的章节中俯瞰视角的介入。

叫乌鸦的少年在森林上方缓缓飞行，像是要画很大的圆圈。画完一个，又在稍离开些的地方画同样规整的圆圈。如此在空中画出好几个，圆圈边画边消失。视线就像侦察机一样，只管注视着眼下。他仿佛在那儿搜寻什么的踪影，然而很难发现。森林如没有陆地的大海一般翻腾着铺陈开去。^[11]

当“我”在森林里时，那个“叫乌鸦的少年”在森林上空缓缓地飞了一大圈，他的“视线就像侦察机一样，只管注视着眼下”。此时，叙述者俯瞰着“叫乌鸦的少年”。正如作家所言：“如果用第一人称来写这个故事，我就不得不更多、更深入地描写那里的场景，写出心中的想法。”^[12]

4 《海边的卡夫卡》的第三人称叙述视角

《海边的卡夫卡》的偶数章节视角人物为中田先生。但是，一开始并没有出现中田，而是出现了战争期间山梨县学童集体昏迷事件的相关文件、采访

等。这些文件非常精致逼真，让人误以为真。之后也有关于这件事的采访，不仅有对班主任冈本节子、当时的医生中泽重一、医学部精神病学冢山重则的采访，还有关于这件事的专家采访，甚至还有录音带。进一步增加了其真实性。

第六章开始出现了中田，中田与猫的对话如下：

“你好！”已进入老年的男子招呼道。

猫略略抬起脸，很吃力地低声回应寒暄。一只很大的老年黑猫。

“天气好得很嘛！”

“啊。”猫应道。

“一片云也没有。”

“……现在没有。”

“好天气持续不下去？”

“傍晚就可能变脸。有那样的感觉。”黑猫颤颤巍巍地伸出一只脚，然后眯缝起眼睛，重新端详男子。

男子微笑着看猫。

猫摸不着头脑，困惑少顷，随后转念说道：“噢，你怎么……会讲的。”

“那是。”老人不无羞赧地说，像表示敬意似的从头上摘去皱皱巴巴的棉登山帽，“也不是任何时候同任何猫君都能讲。不过如果事事一帆风顺，总可以这么讲上几句。”

猫“唔”了一声，算是简洁地发表感想^[13]。

尽管猫和人说话这件事怎么想都不可能发生，但估计没有读者会怀疑这个场景的真实性。因为故事是以第三人称写的。这里的叙述者既不是中田，也不是猫，这一点从“黑猫颤颤巍巍地伸出一只脚，然后眯缝起眼睛，重新端详男子”，“男子微笑着看猫”可得知。叙述者谈论的不仅仅是中田和那只猫。“很吃力地”“老人不无羞赧地说”“简洁地发表感想”等都是叙述者观察故事中人物言行后所说的。读者可以自由进入故事中人物的内心世界，如“猫摸不着头脑，困惑少顷，随后转念”。另外，叙述者也会从故事外发表评论，如“像表示敬意似的”。此处，读者对中田和猫的言行了如指掌，但由于读者处于叙事世界之外，无法与故事中的人物一起观察和感受事物，只能和故事外的叙述者一起观察。这就造成了一种距离感，使读者无法投入情感，更能客观地看待所讲述的故事。这就是为什么猫和人对话并不奇怪的原因。

中田和猫的对话还有很多。通过这些描写，读者对猫的印象不再是模糊的。因此，接下来琼尼·沃克杀猫的场景就更具有真实性。随着每一只猫被杀死，其恐惧感和紧张感也随之增强，对暴力的感知也进一步加深。

除了猫与人的对话，还有其他各种奇怪的事发生。琼尼·沃克出现了，约2000条沙丁鱼和竹笑鱼自天而降，桑德斯上校出现了，星野先生不知所措地与一块石头交谈。如果不使用难以发生感情移入的客观的第三人称，就无法描述这些神秘事件。

由此可见，从《挪》到《海》，村上春树的作品叙述人称发生了明显的改变。《挪》中采取的是第一人称叙述视角，通过叙事自我与经验自我的双重聚焦、创造写故事的“我”，与读者一起成为倾听者，与读者共享秘密等方式，与读者建立了亲密的联系，更容易引起读者的共鸣。而《海》虽然也有第一人称叙述，但是这个“我”已经明显异质化了，“我”与读者之间明显是疏离的，“我”有时甚至无所不知，可以深入猫的内心世界，可以从上空俯瞰“叫乌鸦地少年”。另外，《海》中还出现了第三人称叙述视角，多角度地呈现了更广阔的世界，这个世界猫会与人对话，石头会与人对话，天会降沙丁鱼，而且叙述也更具有距离感，读者只能与故事外的叙述者一起观察故事的世界。

5 从《挪威的森林》到《海边的卡夫卡》的转变

自1979年出道到95年之前，村上春树的小说都是第一人称叙事，可以说这成为了村上文学的典型特征。1995年，日本发生了地铁沙林毒气事件和阪神大地震，给社会带来重大冲击，对村上的创作也产生了重大影响，他开始了“参与”，也开始了“综合小说”的尝试。他在与河合隼雄的对谈中提到：

至于说什么是参与，我觉得就是人与人之间的关联。但它非常吸引我的并不是像平常人们说的那样“我明白你说的意思，来，我们牵手吧”，而是那种在“井”中一直掘呀掘，打通原来根本无法逾越的厚壁彼此相联的参与方式。（略）不管怎么说，我强烈地有这种感觉，世界正在改变，而且必须改变。因此，不管是地震或是奥姆，任何一个引起社会关注的转折点，我都非常感兴趣。虽然事件本身是非常不幸的事情，但

以此为契机，可能会因祸得福，或者说是有一种新事物被开拓出来。我有这样的预感。^[14]

此时，村上春树意识到“必须改变”，至此，新的人称叙述开始了。对此，他解释到：

我之所以将《海边的卡夫卡》中的男孩和老人，《天黑以后》中 20 岁左右的男女，《1Q84》中的 30 岁女性作为作品的中心人物，不用说，是为了撼动我迄今为止所创造的世界。将新的焦点——尽可能多的焦点——引入其中。为此，我需要第三人称这种新的叙事方式。^[15]

村上春树所说的“我迄今为止所创造的世界”可以说是以“我”为第一人称所构建的作品世界。为了突破第一人称的限制，引入第三人称的叙述是必要的，这被视为一种“新的焦点”的引入。引入了新的叙述方式的村上作品明显呈现出了不一样的面貌。具体表现在他者性与历史性。

5.1 他者性

《挪》中有以下描写：

如此默默走了一会。“这方面，我的感觉灵验得很。也没什么道理，凭的全是感觉。比如说，现在我这么紧靠着您，就一点儿都不害怕。就是再黑心肠的、再讨人厌的东西也无意把我拉去。”

“那还不容易，永远这样不就行了！”我说。

……（略）

“你这样说，太叫我高兴了，真的。”她不无凄凉意味地微笑着说，“可是行不通啊！”

“为什么？”

“因为那是不可以的事，那太残酷了。那是——”说到这里，直子一下子合拢嘴唇，继续往前走着。我知道她头脑中思绪纷纭，理不清头绪，便也缄口不语，在她身边悄然移动脚步。

“那是——因为那是不对的，无论对您还是对我。”良久，她才接着说道。^[16]

谈到荒郊野外令人害怕的井时，直子对“我”表现出了十足的信任与依赖感，表示“紧靠着我，就一点都不害怕”。但当“我”表明可以永远让她依靠的时候，她却说“那是不可以的事”的，她认为一个人永远守护一个人是不对等的。而“我”对于其理由也没有进一步探究，而是“缄口不语，在她身边悄然移动脚

步”。无论什么样的状况都能接受，不给对方添麻烦，不去深究对方的内心，这是温柔，而非爱情。在直子住进精神病院后，“我”坦然地与绿子交往，还在宿舍前辈永泽的带领下勾搭女人，与路过的女人共度一夜。那是我“无法爱上任何人”、“把自己封闭在内心”、“总是和人保持距离”的温柔。爱是生命的证明，已经认识到死亡是生命现实一部分的“我”，不知什么是爱。对他人关闭心扉，同时也拒绝依靠他人活下去，这就是“我”的姿态。这显示了爱的缺失。

“我”不仅与他人保持距离，对社会也采取同样的方式。1968 年是日本学生运动达到顶峰的一年。对大学当局的不满不断升级，出现了“肢解大学”、“自我否定”等口号。对此，我的想法是：“也好，能肢解只管肢解就是。肢解它，让它支离破碎，再狠狠地踩成粉末，一切悉听尊便！那一来，我也轻松了，往下的事自己总有办法。^[17]”不对所有事情过于认真，在自己和事物之间保持适当的距离，这是“我”的处世之道。

而《海》一书中，“我”在 15 岁生日那天，怀着对父亲的憎恨，离家出走，前往四国，决定“成为世界上最顽强的 15 岁少年”。“我”去了高松，遇到了大岛先生和佐伯女士，得到他们的帮助，住在甲村纪念图书馆里。为了逃避警察的追踪，大岛把高知的小屋借给了“我”，还经常鼓励“我”。当“我”在报纸上看到父亲被杀的报道时，向他诉说了不安。害怕自己“再怎么想再怎么努力也是枉然”，觉得自己越努力越“变得不是自己”，害怕得“身体就好像缩成一团”。对此，大岛安慰我，纵使我的“选择和努力注定徒劳无益”，“我”也仍然是“我”，“我”正“作为自己而向前迈进”。

后来，尽管父亲已去世，但“我”仍然没能摆脱父亲的诅咒，在梦中“奸污母亲、奸污姐姐”。“我”扔掉了背上的行李，走进了森林，希望能够“彻底抹杀自己这一存在”，希望能够“让含有暴力的黑血流尽最后一滴，让所有遗传因子在草下腐烂”。“我”孤独，不知所措，不知道活着的意义。这时，中田为这样的“我”打开了“入口的石头”，进入了“那边的世界”，与佐伯女士见面，确认了自己深受母亲喜爱，原谅了抛弃自己的母亲。因此被治愈的“我”恢复了生命，决定回到原来的世界。我第一次对大岛露出了微笑，离别的时候，“我”和大岛互相拥抱，气氛十分温馨。

虽然失去了家人，但现在的少年卡夫卡在高松有了依靠，那就是大岛。对于“我”来说，两性兼备的大岛既是母亲，又是姐姐，既是父亲，又是哥哥。此外，还得到了甲村图书馆这个归宿。冷酷、不与他人产生关系、无法理解他人，也无法被他人理解的“我”在大岛、佐伯、中田等人的帮助下，原谅了抛弃自己的母亲，并得到了治愈，从此人生有了依靠，有了归处，与他者有了紧密的联系。这与《挪》结尾处，“我”继续迷茫的场景有着相当大的差距。

5.2 历史性

《海》的偶数章主要与战争有关。中田第一次经历的是小学生集体昏迷事件。日美战争时期，为了躲避东京的空袭，9岁的中田被送到山梨县。一天，全班同学在班主任的带领下到山上采蘑菇，结果当场就失去了知觉。第2、4、8章是根据对班主任的采访整理的文件。根据资料，在上山途中，在天空中看到了一架美军B29的飞机。不到十分钟，孩子们就开始倒地。之后孩子们渐渐恢复了，只有中田被送到了陆军医院，三周后虽然恢复了意识，但失去了记忆和阅读能力。后来证实既不是食物中毒，也不是中暑，人们怀疑儿童昏迷事件是否是美军使用毒气弹造成的。

在12章，班主任在信中吐露了事件的真相。那是在带领孩子们上山的前夜，因为做了和出征去战地的丈夫激烈的性梦，在虚脱状态下，月经来了，用了手巾做应急处理，被学生中田发现了。在愤怒和羞耻之下殴打了他。于是，受到打击的中田和孩子们陷入了昏迷状态。由此可见，中田并不是受到美军毒气的伤害，而是受到直接暴力的伤害。而且，施暴的班主任也是战争的牺牲者。她失去了“心爱的丈夫和父亲，战后混乱中又失去母亲”，那段匆忙而短暂的婚姻使她“连要小孩的时间都未得到。从此成了天涯孤客，独对人生”。

在16章中，中田杀死了强尼·沃克，一个充满暴力的人。他用手术刀剖开猫的肚子，挖出心脏吃掉，然后用电锯割下猫的脑袋，收集猫的灵魂制作笛子。他迫使我做出选择“是我杀了猫，还是你杀了我？”

“一有战争，就要征兵。征去当兵，就要扛枪上战场杀死对手，而且必须多杀。你喜欢杀人也好讨厌也好，这种事没人为你着想。迫不得已。否则你就要被杀。”

琼尼·沃克用食指指尖对着中田的前胸。“砰！”他说，“这就是人类历史的主题^[18]。

此处，战争的本质得以展现。在战争中，人类被迫在杀戮和被杀之间做出选择。他“紧紧握住木柄，毅然决然地将刀刃捅进琼尼·沃克的胸膛，杀死了约翰尼·沃克”。小学遭受暴力的中田变成了施暴者，被带入了邪恶的世界。以暴制暴是不可能的，新的暴力由此开始。为了阻止残暴的杀猫行为，中田杀死了琼尼·沃克，并从死神手中夺走了朋友们的猫，在这个过程中，暴力的中田已不再是原来的中田了。

不仅在偶数章中，在奇数章中战争也经常提及。第一次去高知的小屋时，“我”读了一本关于审判阿道夫·艾希曼的书。该书讲述了名为阿道夫·艾希曼的纳粹战犯在接到命令后，处理了1100万犹太人，他从未产生罪恶感，最后也不明白为什么自己要受到大规模的审判。第二次，他读了一本关于拿破仑远征俄国的书。大约40万法国士兵在战争中丧生。“我”发出了质疑：“为什么人们要打仗呢？为什么数十万数百万人必须组成集团互相残杀^[19]？”之后进入森林，遇到了两名为了逃避到外地去杀人或被人杀害而逃跑的士兵。这些故事都暗示了战争的残酷。

6 结束语

综上，村上春树以第一人称叙述视角为出发点，塑造了“boku”来讲述自己的故事。使用第一人称叙事，读者可以像身临其境一样经历故事中的事件和情节，打破了读者和文本之间的距离，使得读者能够与叙述者建立起更紧密的联系。但是，村上塑造的却是不试图深入自己的内心，总是与自己周围事物之间保持着距离的“我”，通过这种反差，这种放弃了第一人称叙述的有效性的方式，村上作品具有了独特的魅力，吸引了众多读者。相比之下，在《海》中，采用异质化的“我”与第三人称叙述，叙事更加客观，为读者提供了更广阔的故事视角和更复杂的故事，“我”也脱离了原来的自我封闭的状态，具有了他者性，积极与他人交往，对现实社会给予关注。至此，村上春树的世界开始逐渐呈现出“现实感”，对历史和暴力的介入也得以实现，他在一步一步向“综合小说”之路迈进。

参考文献

[1] 柴田元幸.『翻訳教室』[M].东京:朝日新聞出版,2013.187

- [2] 柴田元幸.『翻訳教室』[M].东京:朝日新聞出版,2013. 188
- [3] 村上春树著,林少华译.《挪威的森林》[M]. 上海:上海译林出版社,2018. 12
- [4] 歌田明弘.編 .ユリイカ臨時増刊.『村上春樹の世界』[M].东京:青木社,2003. 138
- [5] 村上春树著,林少华译.《挪威的森林》[M]. 上海:上海译林出版社,2018. 298
- [6] 村上春树著,林少华译.《挪威的森林》[M]. 上海:上海译林出版社,2018. 174
- [7] 杰·鲁宾著 冯涛译.《倾听村上春树:村上春树的艺术世界》[M]. 上海:上海译文出版社,2006. 45
- [8] 村上春树著,林少华译.《海边的卡夫卡》[M]. 上海:上海译林出版社, 2018.1
- [9] 加藤典洋.『村上春樹 イエローページ』(1.2) [M]. 名古屋:荒地出版社,2005.143-144
- [10] 村上春树著,林少华译.《海边的卡夫卡》[M]. 上海:上海译林出版社, 2018 .40
- [11] 村上春树著,林少华译.《海边的卡夫卡》[M]. 上海:上海译林出版社, 2018. 473
- [12] 風丸良彦. 越境する「僕」——村上春樹、翻訳文体と語り手[J]. 东京:試論社,2006,38 (4) :291
- [13] 村上春树著,林少华译.《海边的卡夫卡》[M]. 上海:上海译林出版社, 2018. 48
- [14] 河合隼雄 村上春树著, 吕千舒译.《村上春树去见河合隼雄》[M]. 北京:东方出版中心,2022. 51
- [15] 村上春樹.「魂のソフト・ランディングのために--21世紀の「物語」の役割」[J]. 东京:青土社,2010,42 (15):14
- [16] 村上春树著,林少华译.《挪威的森林》[M]. 上海:上海译林出版社,2018. 14
- [17] 村上春树著,林少华译.《挪威的森林》[M]. 上海:上海译林出版社,2018. 85
- [18] 村上春树著,林少华译.《海边的卡夫卡》[M]. 上海:上海译林出版社, 2018. 154
- [19] 村上春树著,林少华译.《海边的卡夫卡》[M]. 上海:上海译林出版社, 2018. 449

版权声明：©2024 作者与开放获取期刊研究中心(OAJRC)所有。本文章按照知识共享署名许可条款发表。

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



OPEN ACCESS