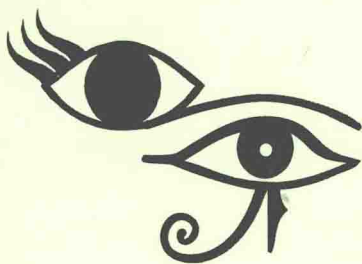


村上春树 著

H A R U K I M U R A K A M I

且听风吟

林少华 译



上海译文出版社

村上春树 著

H A R U K I M U R A K A M I

且听风吟

林少华 译



上海译文出版社

图书在版编目(CIP)数据

且听风吟 / (日)村上春树著; 林少华译. —上海:

上海译文出版社, 2014.5

ISBN 978-7-5327-6553-9

I. ①且… II. ①村…②林… III. ①长篇小说—日本—现代 IV. ①I313.45

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 051922 号

KAZE NO UTA O KIKE

by Haruki Murakami

Copyright © 1979 by Haruki Murakami

All rights reserved.

Originally published in Japan by KODANSHA LTD., Tokyo.

Chinese (in simplified character only) translation rights arranged with

Haruki Murakami, Japan

through THE SAKAI AGENCY and BARDON-CHINESE MEDIA AGENCY.

图字: 09-2000-481 号

且听风吟 [日]村上春树/著 林少华/译

上海世纪出版股份有限公司

译文出版社出版

网址: www.yiwen.com.cn

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc

上海文艺大一印刷有限公司印刷



开本 850×1168 1/32 印张 5.5 插页 6 字数 46,000

2014 年 5 月第 1 版 2014 年 5 月第 1 次印刷

印数: 00,001—20,000 册

ISBN 978-7-5327-6553-9/I·3923

定价: 35.00 元

本书中文简体字专有出版权归本社独家所有,非经本社同意不得转载、摘编或复制
如有质量问题,请与承印厂质量科联系。T:021-64511411

人生旅途中的风吟（译序）

林少华

《且听风吟》是村上春树的第一部作品，即处女作，不长，译成中文不到七万字。然而正是这七万字让村上从默默无闻的爵士乐酒吧小老板成了赫赫有名的大作家，因此无论村上本人还是读者和评论家都很看重这部小说。2001年8月，村上应笔者的要求以《远游的房间》为题给中国读者写了一封信，信中这样谈到《且听风吟》（以下简称《风》）的诞生：

说起来十分不可思议，三十岁之前我没有想过自己会写小说。

还是大学生时结的婚，那以来一直劳作，整日忙于生计，几乎没有写字。借钱经营一家小店，用以维持生活。也没什么野心，说起高兴事，无非每天听听音乐、空闲时候看看书罢了。我、妻、加一只猫，一起心平气和地度日。

一天，我动了写小说的念头。何以动这样的念头已经不清楚了，总之想写点什么。于是去文具店买来自来水笔和原稿纸（当时连自来水笔也没有）。深夜工作完后，一个人坐在厨房餐桌旁写小说（类似小说的东西）。也就是说，独自以不熟练的手势一点一点做我自己的“房间”。那时我没有写伟大小说的打算（没以为写得出），也没有写让人感动的东西的愿望。我只是想在那里建造一个能使自己心怀释然的住起来舒服的房间——为了救助自己。同时想道，但愿也能成为使别人心怀释然的住起来舒服的场所。这样，我写了《且听风吟》这部不长的小说，并成了小说家。

进一步具体说来，《风》虽然发表是在1979年，但写的是1978年村上29岁的时候。自1974年开酒吧以来，也是因为想尽快还债的关系，村上一直起早贪晚，忙得不亦乐乎。但那

年闲得不行——按村上的说法，大凡开店总会遇上一段低谷——时间多得不知如何打发，于是他去神宫球场（家就在球场旁边）看棒球。那天风和日丽，从中午开始他就歪在外场喝着啤酒看一场开幕赛。他喜欢的是益力多（YAKULT）队。第一局下半场，这支队里一位名叫希尔顿的来自美国的球员一下子把球击去左场——就好像击在了他的脑袋上，让他脑袋里突然冒出一个念头：写小说！至于二者有什么关联，村上也不晓得。反正那天他喜欢的球队碰巧获胜了，而他碰巧冒出写小说的念头，并且写出了获奖了——获得了日本有名的纯文学杂志《群像》设立的“新人奖”。

获这个奖其实也有偶然性。《风》从四月写到夏日，期间他在准备参加征文活动。因为不知如何应征，就去住处附近一家书店翻阅文学刊物，正好看到《群像》要求征文的长度在二百页稿纸（每页四百字）左右，而他一开始就根本没打算写短篇，于是根据《群像》的要求，以二百页左右把握长度。“就《且听风吟》这部小说来说，我自己也有很多东西不明白。总之这里边写的大部分都是极为下意识地冒出来的。几乎没有算计怎么写，不曾有总体构思什么，反正想写什么就写什

么，一路写了下来。这么说或许过于夸张，感觉上就像‘自动记录’似的。在这个意义上，或许是——结果如何另当别论——很有福气的作品。”尽管如此，他还是返工了一次，二百页全部写完后撕掉扔了，又从头写了二百页。重写时只用了原来的故事梗概，其他无论比喻还是什么，再不采取现实主义手法，只管随心所欲或者说开玩笑似的写下去。写着写着，他觉得“全身的筋肉开始舒展自如”，有了得心应手之感。每天夜里在厨房餐桌边喝啤酒边写，顶多写一个小时，但“很开心”。第二次写完，直接寄给了《群像》编辑部，结果获奖了。“老实说，我没以为会通过。我只是因为想写才写的，写出来的东西放在手上也没用，心想寄出去再说吧。所以复印都没有复印。”

获奖当然让村上高兴和庆幸。而且五名评审委员是以全票通过的，给的评语也饶有兴味，下面引用两段看一下。评委之一、著名作家吉行淳之介这样写道：

爽净轻快的感觉下有一双内向的眼，而主人公又很快将这样的眼转向外界，显得那般漫不经心（nonchalant）。能把这点不令人

生厌地传达出来，可谓出手不凡。不过，我觉得那不仅仅是技艺，也有作者强调的品性融入其间，对此我予以好评。叫“鼠”的那个少年，归根结蒂想必是主人公（作者）的分身，却大体写得像是另一个人，从中亦可见其手腕。每一行都没多费笔墨，但每一行都有微妙的意趣。此人生死攸关的分界，在于重心是否转移到“技走”上面。

另一位评委、文学评论家丸谷才一指出《风》的风格深受库特·冯尼格特（Kurt Vonnegut）和理查德·布罗提根（Richard Brautigan）等当代美国作家的影响，认为小说是学习美国作家的成功范例，而因其才华，在借鉴的同时也保持了个人特色。丸谷才一接着称赞道：

这方面的处理方式有一种或许应该称之为日本式抒情那样的情调。当然，说是作者个性的表现也未尝不可。如果发挥得好，这种以日本式抒情涂布的美国风味小说不久很可能成为这位作家的独创。

总之才华甚是了得。尤其出色的是小说的流势竟全无滞重拖

查之处。二十九岁的青年写出这样的作品，说明当今日本的文学趣味开始出现大的变化。这位新人的登场固然是一个事件，但给人以强烈印象的，恐怕是来自其背后（我估计）存在的文学趣味的变革。

应该说，这两位评委是很有先见之明的，村上日后的发展程度不同地为其提供了佐证。总之，《风》的获奖使村上的人生风帆彻底改变了航向。“假如落选，那以后恐怕就不会写了。倒是说不清楚，但不先获个奖就难以写下去这一面我想是有的。”小说获奖着实让村上周围的人吃了一惊，与其说是刮目相看，莫如说难以置信，因为大家都认为那不过是再普通不过的小说，甚至有人当面说他获奖是阴差阳错，也有人劝他适可而止别再写下去，好好开酒吧算了。村上当然没听，幸亏没听。哪个国家都不缺少开酒吧的生意人，缺少的是能够提供新颖文学文本的作家。不管怎么说，作家、文学家永远是一个民族的骄傲，是一个民族心灵花园的导游及其自证性（identity）的代言人。

那么，这部小说作为文学文本的新颖之处表现在哪里呢？显而易见，主要表现在它的文体或者说语言风格：简洁明快，爽净直白，节奏短促，切换快捷。如《风》第一节所说的，“没有任何添枝加叶之处”，简直像“一览表”。小说当然是用日语写的，却又不像日语，不像传统的日本文学作品，或者说日语味儿很淡，这点同川端康成和三岛由纪夫等人比较一下就清楚了。村上认为日本小说过于利用“日语性”，以致“自我表现这一行为同日语的特质结合得太深了，没了界线”，而这对他来说实在过于沉重（heavy）。也正因如此，他原来几乎没有当小说家的念头，没以为可以用日语写出小说。“说老实话，写这个的时候我不知怎么写才好。起始用现实主义大致写了一遍，同一故事梗概同一模式，但文体是用既成文体或者说普通小说文体写的。写完一读，实在太差了，觉得该是哪里出了毛病……所以索性推倒重来，开始按自己的喜好写。先用英语写一点点，再翻译过来。结果觉得很顺手，那以后就一直用这种文体。”换言之，《风》的文体一开始乃不得已而为之，尝到甜头后才开始刻意经营——“别人怎么看待我是不大清楚，但如今想来，我觉得

自己是将贴裹在语言周身的各种赘物冲洗干净……洗去汗斑冲掉污垢，使其一丝不挂，然后再排列好、抛出去”。他又说将语言洗净后加以组合是他的一个出发点，“我想我是有能力从这里出发组合得更好的，尽管那是非常不完全的、原初性的东西”。日本文学评论界虽然对村上作品议论纷纭，褒贬不一，但对于其文体的看法大体一致，认为有创新性，近乎透明，了无阻碍，可谓开一代新风，甚至认为其文体的新颖意味着他对世界理解的新颖，并非语言的新颖（关井光男）。

《风》还有一个新颖之处或者特点，那就是距离感。可以认为，这部小说一共四十节，最重要的是开篇第一节，这一节点出了村上小说的主要特色，点出了其基本走向和几乎所有的可能性。村上自己也谈到这一点，他在一次接受采访时说，《风》尽管作为小说还很稚嫩，回头读起来让自己觉得脸上发热，但其中毕竟大体提示了他想采用的风格（style）、方向和结构（structure）等等。“所谓处女作在原理上大概便是这么一种东西，有时自己都为之吃惊……另外，关于这部小说我记得最清楚的一点，就是自己想说的几乎全部写在第一节那几页

里面了。”而其中写的最多的就是“距离”。村上借虚拟的美国作家哈特费尔德之口这样说道：“从事写文章这一作业，首先要确认自己同周遭事物之间的距离，所需要的不是感性，而是尺度。”随后又提起一次：“我们要力图认识的对象和实际认识的对象之间，总是横陈着一道深渊，无论用怎样长的尺都无法完全测量其深度。”由此可见，村上创作之初就对距离或尺度异常执着，后来发展成了其文学世界一以贯之的整体特色之一。哈佛大学教授杰·鲁宾在他的专著《倾听村上春树——村上春树的艺术世界》（Haruki Murakami and Music of Words，冯涛译，上海译文出版社）也把这点看在眼里：“村上春树了不起的成就在于对一个平凡的头脑观照世界的神秘和距离有所感悟。”也正因为村上如此看重距离、尺度而并不看重感性，所以当别人特别关注其作品的感性，认为他是感性至上主义的时候，他感到非常不快。

那么，距离感具体表现在哪里呢？主要表现在对语言和对人两个方面。首先看他同语言之间的距离。一般认为，以往的日本小说，语言和作家基本捆在一起，作家即语言，语言即作家。语言在作家这个大抽屉里挤得满满的，无论拿出哪一个都

带有作家的体温、汗味和喘息，看得读者透不过气翻不过身。但村上不是这样，一如大约最早研究村上的日本文学评论家川本三郎所指出的，村上即使对他使用的语言也采取一种不介入姿态，在自己同语言之间设置开阔地间，保持适当距离。在这个意义上，村上不是将语言视为自身的血肉或心声，而是当成与自己无关的独立存在。说得极端些，不是用语言表现自己，而是用语言表现语言。而他像隔岸观火一样看着由语言自身叠积成的小说这一建筑物，甚至对语言同自己的距离采取一种玩世不恭的游戏态度。不过，按村上自己的说法，至少在《风》这部处女作中他并非刻意这样做的。之所以出现距离感，“说到底那是因为尽管我身上有想写什么的欲望，却又没什么东西可写的缘故。这也不想写，那也不想写，如此一来二去，题材就一个也没剩下——虽说不是剥洋葱皮——总之不知道写什么合适，于是心想那么就随意排列语言好了，看它们到底能表现什么。”结果竟成就了他文体的一大特色。话又说回来，随意为之的文字往往发自内在的天性，而天性无疑最为恒久和稳定，所以这种距离感成为村上始终一贯的文体特色也并不奇怪。

其次，距离感还表现在主人公（村上）和他人的关系方面。村上深知现代人每人心里都有自己的秘密或隐痛，很难诉诸语言。正如《风》第一节所说，“直言不讳是极为困难的事。甚至越是想直言不讳，直率的言语越是遁入黑暗的深处”。因此，人与人之间的沟通和理解几乎是不可能的。任何尝试都可能是徒劳的，甚至伤害对方。最为明智的做法就是同对方保持距离，不要靠得太近，更不要动辄强加于人。在这个意义上，距离就是理解，就是温情，就是关心。这是村上小说里的男主人公一贯的做法和姿态。《风》中，“我”把在杰氏酒吧喝得烂醉倒在卫生间地上的女孩开车送回她的宿舍后，陪着赤身裸体的女孩过了一夜，即使这时“我”仍执着于距离：“我最大限度地张开手指，从头部开始依序测其身长。手指挪腾了八次，最后量到脚后跟时还有一拇指宽的距离——大约一米五八。”实际上他也保持了距离，尽管同人事不省且脱得光光的女孩躺在一张床上，但我“什么也没做”。不仅如此，对女孩的内心世界“我”也无意介入，尽量拉开距离。例如后来女孩说她并未旅行，坦言为此说谎骗了“我”。而当女孩问我是否“想听真实的”的时候，我则把话岔开：“去年啊，解剖

了一头牛。”女孩很快明白了：“什么也不说就是。”“我”便是通过这种佯作漠不关心的态度表示了他特有的关心。问题是，如果只能以这种保持距离的方式表达关心，那未尝不可以说是现代人、现代社会的一种悲剧，一种矛盾，而这恰恰是村上作品中常见的奇妙张力。

耐人寻味的是，村上对人的距离感或疏离感，甚至不排除自己本身——村上的小说几乎从不直接写自身的经历和体验，不写家庭。他说：“如果说《风》这部小说作为小说在某种程度上得以有效成立的话，那么我想是由于把当时能写的和不能写的、应该写的和不应该写的本能地区分筛选的缘故。例如家庭问题和名字问题等一般小说里普遍出现的要素在这里都省略掉了。”这不限于《风》，村上其他作品也几乎同样不出现家庭。出现动物，如猫、狗、袋鼠、大象等等，但不出现家人，如父母和兄弟姐妹等等。妻即使出场也长久不了，不是明确离婚了就是暗中消失了或跟别的男人跑了再不回来。在《风》和后来的《一九七三年的弹子球》、《寻羊冒险记》“青春三部曲”中，村上宁肯写杰氏酒吧的中国调酒师杰对自己的呵护和关照。如《风》接近尾声时，要离开家回东京上学的“我”特

意提着旅行箱直接赶到杰氏酒吧：

杰招待了我几瓶啤酒，还把刚炸好的薯片装进塑料袋叫我带着。

“谢谢。”

“不用谢，一点心意……说起来，一转眼都长大了。刚见到你时，还是个高中生哩。”

我笑着点头，道声再见。

“多保重！”杰说。

平静的淡淡的语气中自有一种不动声色的温情，可以说，杰身上甚至带有几分母爱色彩。

村上为什么把本来最容易写的家庭、家人列入“不能写”或“不该写”的事项而有意同其保持距离呢？村上解释说这是因为他个人不把家庭看得那么重，而这来自他强烈的个人主义倾向。“反正我有相当坚定的意志，不愿意受‘家庭’这个团体——不单单家庭，而是所有团体、组织——的束缚。所以至今都一直没要孩子，因为光是老婆和我就不能称为家庭。这在

结果上或许意味着拒绝日本式土壤。说得夸张些，这等于同土著性血脉一刀两断，至少不是仅仅不写什么那样轻描淡写的问题，这点可以断定。”至于为什么不直接写个人经历和体验，村上说他极端讨厌写这个。“例如男女的爱情纠葛就不是什么漂亮玩意儿，总的说来黏乎乎让人不好受。生活本身在很长时间里也是单调的、不是滋味的……这些深深沁入骨髓，但我不想写。讨厌的人周围也有，讨厌的事情也堆积如山，这个那个啰啰嗦嗦……可有这种感受的不止我一个，不好意思大声把它说出来。不得不默默忍受自己处境的人毕竟也是有的。”应该说，这段话村上说得相当坦率。的确，不写个人体验和经历，不写家庭，不写人与人之间黏乎乎湿漉漉的感情冲突，尽可能与之保持距离——其结果，势必导致同“日本式土壤”保持距离，进而同日本这个社会保持距离甚至逃离。距离产生自由，自由是最可贵的。这或许也可以看作村上长时间旅居国外的一个原因。

距离感或疏离感，连同虚无感、孤独感、幽默感，构成了村上作品的基本情调。它无法捕捉，又无所不在，轻盈散淡，又叩击心扉，凉意微微，又温情脉脉，似乎轻声提醒在人生旅