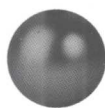
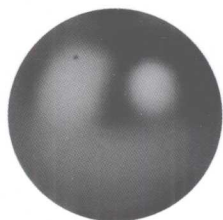


村上春树 著

林少华 译

1973 年 的弹子球



上海译文出版社

I313.4/72+14

2008

村上春树 著

1973 年的弹子球

林少华 译

上海译文出版社

图书在版编目(CIP)数据

1973年的弹子球/(日)村上春树著;林少华译. —上

海:上海译文出版社,2008.8

ISBN 978-7-5327-4597-5

I. 1. ... II. ①村... ②林... III. 长篇小说—日本—现代

IV. I313.45

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第088521号

Haruki Murakami

1973 NEN NO PINBALL

Copyright © 1980 by Haruki Murakami Originally published in Japan.

Chinese (in simplified character only) translation rights arranged with Haruki Murakami, Japan through THE SAKAI AGENCY and BARDON-CHINESE MEDIA AGENCY.

All rights reserved.

图字:09-2000-478号

1973年的弹子球 [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、发行

网址: www.yiwen.com.cn

200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc

全国新华书店经销

上海华成印刷装帧有限公司印制

开本 890×1240 1/32 印张 5.75 插页 2 字数 63,000

2008年8月第1版 2008年8月第1次印刷

印数: 00,001—10,000册

ISBN 978-7-5327-4597-5/I·2595

定价: 15.00元

本书中文简体字专有出版权归本社独家所有,非经本社同意不得连载、摘编或复制
本书如有质量问题,请与承印厂联系。 T: 021-56727956

村上或“我”在找什么？

林少华

村上春树有个“青春三部曲”，《且听风吟》率先，《寻羊冒险记》殿后，这部《1973年的弹子球》居中（以下称《球》）。《球》写于1980年，和前一年的《且听风吟》一样，都是开酒吧期间半夜趴在厨房餐桌上写的，每晚吭哧吭哧写一两个小时，同时也是除《挪威的森林》外唯一有直子出现的长篇。写《且听风吟》，大体是由于心血来潮，还没有创作自觉；但写《球》的时候，则已明显意识到自己想写的东西，即有了创作主题，有了创作自觉。

村上后来在《球》收入作品全集时写的后记中这样回顾道：

这部作品夹在处女作《且听风吟》和第三部长篇《寻羊冒险

记》之间,感觉上总好像有些模糊(至少我是这样感觉的),但这里首次出现了在我以后小说中展开的种种要素。在总体上它固然和《且听风吟》同样未能走出习作阶段,不过我自己对这部小说还是有些偏爱的。在这部作品中,我第一次得以将自己的情思聚敛于一个对象,那就是虚拟的弹子球机。主人公“我”外出寻找那台游戏机。这样的构思或结构同我的心情一拍即合。

这部作品也是一边开店一边写的。和写《且听风吟》时一样,都是半夜伏在厨房桌子上写的。全然没有写得辛苦的记忆,越写越想写。和写《且听风吟》那时不同,感觉上写得十分顺畅。一个命题(在结果上的命题)在此得到释放——因为已经写得无需命题了。随着命题的淡出,自发性情节(story)开始支配我的脑袋,小说开始自立、开始独立行走。我已经知道该做什么了。当然,知道做不到的地方也许许许多多。可是有一种让人心里温暖(heart warming)的乐观情绪——文学新手是需要这个的——在它的支撑下,我顺顺利利写完了这部小说。小说本身的力量那样的东西开始破壳而出。那里有一种实实在在的手感。

而且,这是我半夜在厨房餐桌上写的最后一部长篇。此后我彻底改变了生活,走上全职专业作家的道路。在这个意义上,

我对最初这两部小说怀有深切的个人挚爱。这两本书里沁有我种种样样的回忆。有的愉快,有的则不太愿意想起。收入全集之际,大部分短篇都多少有所改动,但这两部原封未动。一来一旦动起来就没完,二来也不想动,不想动的心情要更强些——前面也写了——我认为这两部作品的成立是同某种不完美性互为表里的。读者朋友或许也有所不满,但希望理解我——这就是我,我只能是这样的我。(《村上春树全作品·创作谈》,讲谈社,1990年)

如果说,村上在《且听风吟》中把自己的情思、意念、体验和思考之网任其自然地、消费性地散向四周,在《球》中则渐渐收拢起来,而将其集中抛向或“聚敛于”弹子球机这一对象——“我已经知道该做什么了”。也就是说,创作开始由不自觉向自觉过渡,由无主题向有主题过渡。那么,其作品的主题或自觉旨趣是什么呢?就是寻找!

村上在1985年接受川本三郎的特别采访(《文学界》1985年8月号)和1991年在《文学界》增刊号“村上春树BOOK”中以《我这十年》为题撰文当中两次提到寻找,说自《球》开始出现寻找什么这一模式(pattern),寻找是《球》的着眼点,明确表示以寻找什么为中心是受到了雷蒙德·钱德勒(Raimond Chandler)的影响。“钱德勒的

菲利浦·马洛为寻找某条线索见一个人,往下再见一个人——我的确如法炮制来着,因为我非常喜欢钱德勒。结果一发不可遏止,见此人之后,往下去哪里自然水到渠成。”

其实,寻找是很寻常的行为模式。小时候找妈妈,上学后找老师,长大了找对象,毕业后找工作找房子找车子找票子找门路……应该说,人的一生就是寻找的一生。在文学世界中,寻找也是最初的形态和模式。但村上笔下的寻找——方式也好目标也好结果也好——大多不具有通常意义上的现实性和必要性,基本与生计无关。比如在《球》中,一开始是找狗。不是自家走失的狗也不是朋友委托的狗,而是火车站月台上的狗——直子一次提起小镇车站月台上总有狗从这头走到那头,于是“我”来了兴致,无论如何都想找那条狗。“为此我剃了胡须,扎上半年没扎的领带,换上科尔多瓦新皮鞋”。当然,寻找内容主要还是找弹子球机。三年前“我”上大学时曾迷上弹子球游戏:“我真正陷入弹子球这个可诅咒的世界是在1970年冬天。那半年感觉上我好像是在黑洞中度过的。我在草原正中挖一个大小同自身尺寸相适的洞,整个人钻进洞去,塞起耳朵不听任何声响,什么都引不起我半点兴致。”“我”玩得很好,“是我唯一能怀有自豪的领域”。后来“我”不再玩了,常去的娱乐中心突然倒闭了,自己玩的那台名叫“宇宙飞船”的弹子球机随之去向不明。于

是“我”在1973年的某一天忽有所感,决心去找那台弹子球机,找弹子球机上的“她”:

某一天有什么俘获我们的心。无所谓什么,什么都可以。玫瑰花蕾、丢失的帽子、儿时中意的毛巾、金·皮多尼的旧唱片……全是早已失去归宿的无谓之物的堆砌。那个什么在我们心中彷徨两三天,而后返回原处……黑暗。我们的心被掘出好几口井。井口有鸟掠过。

那年秋天一个黄昏俘获我的心的,其实是弹子球。

在一位教西班牙语的大学讲师的帮助下,“我”终于在荒郊野外一座由养鸡场冷库改成的仓库里找到了弹子球机,找到了那台名叫“宇宙飞船”的“俘获我的心”的弹子球机,时隔三年和“她”度过了短暂的几分钟。那确是极有意味的不寻常的几分钟。

这里,我们不禁要问,到底是弹子球机中的什么俘获了主人公的心?或者说,“我”找弹子球机到底是找弹子球中的什么?作品中“我”打交道的人并不多:直子、鼠、双胞胎女郎、同宿舍楼的长发少女、西班牙语讲师。而且不难看出,主人公几乎同任何人都保持距离,甚至似乎谈过恋爱的直子和一起在床上嬉戏的双胞胎女郎都不

曾俘获过他的心,没有任何人让他等待过或寻找过。同直子之间,根本没有描述恋爱过程;双胞胎离去时,他也没有挽留,仅仅在送行路上说了一句“你们走了,我非常寂寞”。相比之下,月台上那条狗却让他西装革履——西装革履仅此一次——再三独自找去那座小站,对狗说“等得我好苦”。而更让他心里割舍不下的无疑是弹子球机:

常想你来着,我说。心情于是一落千丈。

睡不着觉的夜晚?

是的,睡不着觉的夜晚,我重复道。

.....

找得我好苦。

找得我好苦! 正因为找得好苦,主人公才格外注意观察作为弹子球机的“她”的表情,在那么短的时间里观察出了对方几种表情:“终于睡醒似的朝我微笑 / 令人想起往日时光的微笑 / 哧哧地笑,笑脸真是灿烂 / 妩媚地一笑”。可见双方何等两情相悦。而对于作为真正的“她”,“我”却始终保持克制。在小说中,“我”同主动送上门的一对双胞胎姐妹一起生活,在一张床上睡觉,而且“我”睡在两人中间。按理,这方面应该有很多美妙的事情发生,然而没有发生。

发生的最有趣的事是关于配电盘的。三人竟然有介事地为配电盘举行葬礼,“我”甚至搬出康德语录来致悼词。不妨说,208 和 209 这对双胞胎姐妹尽管也具个性,但并不是作为具有血肉之躯的活生生的人出现的。与她们相比,作为无机物的配电盘和弹子球机反而更为生动,更有感情,更有特点,更能俘获主人公的心。极端说来,人与器械产生了“互文性”,人像器械,器械像人——村上由此点化出了社会中人的疏离性。因而,主人公只能转而同动物甚至同无机物即无情之物进行情感交流,踏上寻找弹子球之路。这大约是寻找弹子球行为的第一层寓意。

不仅如此,主人公自身也产生了疏离性,对自己有了疏离感。这同经济状况无关。他大学毕业后同朋友开了一家专门搞翻译的小事务所,经营意外顺利,译件源源不断,运转资金绰绰有余,还雇了个双腿修长的女孩做事务员,女孩又对“我”颇有情意。“咱们是成功人士”,朋友说。的确可谓成功人士。然而“我”产生了乖戾感(日语为“違和感”)。“时不时有这种乖戾感,感觉上就像硬要把两块种类不同且夹带碎片的嵌板拼在一起似的。每当这时,我总是喝威士忌躺下。早上起来情形愈发不可收拾。周而复始。”甚至觉得自己的脸根本不像自己的脸,不知道自己是谁,不知道如何把握自身。因此当务之急是把疏离了的自身黏合起来,找回我之所以为我的证据。而

最好的证据就是那台弹子球机——“她”是“我”的过去的见证人，“我”的自豪、我的荣光的见证人。“只有我理解她，唯独她理解我”。“我”必须去找“她”，“她”也在哪里连连呼唤“我”。只有同“她”的重逢才能将过去的“我”和现在的“我”合为一体。最后，“我”在七八台废弃的弹子球机队列中间缓缓走过同“她”再次相遇：

三蹶“宇宙飞船”在队列的大后方等我。她夹在浓妆艳抹的同伴中间，显得甚是文静，好像坐在森林深处的石板上等我临近。我站在她面前，细看那梦绕魂萦的板面。黛蓝色的宇宙，如深蓝墨水泼洒的一般。上面是点点银星。土星、火星、金星……最前面漂浮着纯白色的“宇宙飞船”。船舱里闪出灯光，灯光下大约正是一家团圆的美好时刻。另有几道流星划破黑暗。

找到弹子球机之后，“弹子球机的呼唤从我的生活中倏然远逝。空落落的心情也已消失”。“我”基本上终结了身心撕裂的痛苦和不知自己是谁的惶惑，开始期待在长满狗尾草的草原上静听风声，开始“走我应走的路”。不妨说，寻找弹子球机就是寻找同自我疏离性相对立的自我同一性(identity)。这应该是寻找第二层寓意。

其第三层寓义,在于作者对于彼岸世界的关注。不用说,作为弹子球机的“她”并没有生命,通往弹子球机所在场所的路无异于死亡之旅。那是初冬时节的某个周三夜晚,显然是东京的城郊笼罩在黑暗之中。但那完全是不具日常性的另一种黑暗:

四下彻底黑尽。并且不是单一的黑,而是像涂黄油一样把各种颜色厚厚地涂上去的那种黑。

我脸贴车窗玻璃,静静地注视着这样的黑暗。黑暗呈平面,平展得不可思议,仿佛用快刀将不具实体的物质一片片薄薄切开的切面。奇妙的远近感统治着黑暗。巨大的夜鸟展开双翅,轮廓分明地挡在我们面前。

房舍越走越稀,后来只剩下地底轰鸣般涌起几万只秋虫的鸣声的草原和树林。云层如岩石沉沉低垂,地面上的一切无不耸肩缩首似的在黑暗中屏息敛气。

“我”便是在这样的黑暗中乘车前行。旁边的西班牙语讲师一支接一支吸烟,出租车司机也在吸烟——烟仿佛是维持此岸世界与彼岸世界之“关系性”的唯一物品——“我”不吸烟(尽管“我”平时吸烟,作者本人当时也吸烟),“我”不想用烟来证明自己仍置身于此

岸世界。然而“我”到底惶恐不安,恨不得推开车门逃回温暖的被窝。但“我”当然没有那样做。到达目的地后,“我”下车告别西班牙语讲师,独自沿铁丝网走向三百米开外的仓库。前面也说了,仓库原是养鸡场的冷库。养鸡场倒闭了,鸡没了,但仍有鸡味儿,下雨天味儿更大,甚至可以听到鸡扑楞楞扇动翅膀的声音。“我”打开仓库铁门,打开灯。

一扇窗也没有的墙壁和天花板涂着有浮光的白色涂料,但已布满污痕,有黄色的有黑色的,及其他莫名其妙的颜色。一看就知道墙壁厚得非同一般。我觉得自己简直像被塞进了铅箱,一种可能永远出不去的恐怖钳住了我,使我一再回头看身后的门。料想再不会有第二座如此令人生厌的建筑物。

极其好意地看来,未尝不可看成象的墓场,只是没有四肢蜷曲的象的白骨。

显而易见,无论场景还是气氛都属于彼岸的死亡世界,何况作者已明确表述为“象的墓场”。村上 1949 年出生,1980 年写《球》时年龄刚过三十。而且前一年的处女作《且听风吟》刚刚获得“群像新人文学奖”,正值踌躇满志之时,然而他笔下现出了如此富有质感

的、“逼真”的死亡世界。这当然同他的年龄和处境无关,而大约源于他的文学观。2003年初我在东京和村上见面的时候,他对我这样说道:“我已经写了二十多年了。写的时候始终有一个想使自己变得自由的念头。即使身体自由不了,也想使灵魂获得自由。”为了灵魂的自由——我想这不妨概括为村上的文学观。这同他一再强调的写小说是为了“自我治疗”在实质上应是一回事。换言之,小说之于村上是“自我治疗”或“使灵魂获得自由”的手段,而作为小说这一手段的手段,其一,选择同彼岸世界、异界或死亡世界对话;其二,选择同另一个自己、即自己的分身对话。在《球》中,前者即弹子球机,后者就是“鼠”。可以说,这两个选择乃是村上伸出的两支触角,以此搜索现实时空的外层即自己灵魂的底层隐秘的信息。在这个意义上,村上的寻找也是在寻找灵魂的出口,两支触角也是通向出口的两条隧道。在这部作品中他借助弹子球机,在《寻羊冒险记》中借助羊,在《舞!舞!舞!》中借助喜喜……村上一路如此寻找下去。而作为同另一个自己对话的这支触角,在《球》和《寻羊冒险记》中表现为“鼠”,在《舞!舞!舞!》表现为“羊男”,在《海边的卡夫卡》中表现为“叫乌鸦的少年”,在《天黑以后》中表现为主人公的姐姐浅井爱丽……与此同时,这两支触角又合并演化为两条线,使得故事分为阴阳、虚实两个平行向前推进,其最为典型的就是《世界尽头与冷酷仙

境》，《海边的卡夫卡》和《天黑以后》亦一脉相承。

说回《球》。日本学者研究《球》的论文不算很少。如著名文艺批评家柄谷行人根据主人公喜欢看康德的《纯粹理性批判》并通过同大江健三郎《死者的奢侈》的比较，指出“村上的‘我’通过没来由地热衷于无谓之物来确保对于有意义有目的热衷于某物之人的优越性——‘我’即这一姿态中存在的超越论式自我意识”，同时指出作品中基于“我”这一“超越论式主观”的世界观。柄谷行人还将村上同大江健三郎进一步加以比较，认为大江为“意义”的崩溃感到痛苦并力图予以寓言(allegory)式重建，而村上则处之泰然(参见柄谷行人：《村上春树的“风景”》，载《村上春树 STUDIES》第1辑，若草书房，1999年)。

日本海外学者中大约以哈佛大学教授杰·鲁宾(JAY RUBIN)的研究最为出色。他在一定程度上吸取了柄谷行人的“泰然”之说，同时以富于个性的文字这样表述道：

虽然村上春树这些充满爵士乐味道的作品初看之下与最典型日本气质的小说家川端康成(1899—1972)笔下的那些艺伎和茶道并无多少不同，两者都是作者力图挽住将人生无情地卷往过去的时间之流的结果，而且都将“超然”作为一种对抗之

途。在他“失去”双胞胎姐妹时，他眼看着白天从他窗前离去，“一个如此安静的十一月的周日，似乎一切很快就将完全透明。”（拙译为“这个一切都清澄得近乎透明的静静的十一月的星期日”）他再次处于超然状态，他的追求安全抵达了一个终点，那个“真实”的世界慢慢抽离出自己的色彩。这一结局不禁令人想起川端康成《伊豆的舞女》的结局：主人公在流尽热泪后慢慢遁入禅宗的虚无。（杰·鲁宾：《倾听村上春树——村上春树的艺术世界》，冯涛译，上海译文出版社，2006年。原题“Haruki Murakami and Music Of Words”）

最后，我还是要强调一下文体——在《球》中，文体分外重要——请看开头一段（考虑到有的读者朋友懂日语，容我把日语也照录于此）：

喜欢听人讲陌生的地方，近乎病态地喜欢。……他们简直像往枯井里扔石子一样向我说各种各样——委实各种各样——的事，说罢全都心满意足地离去。有的说得洋洋自得，有的则怒气冲冲，有的说得头头是道，有的则自始至终不知所云。而说的内容，有的枯燥无味，有的催人泪下，有的半开玩笑

信口开河。但我都尽最大努力洗耳恭听。

原因固然不得而知，反正看上去人人都想对一个人、或者对全世界拼命传达什么。这使我联想到被一个挨一个塞进纸壳箱里的猴群。我把这样的猴们一只只从箱里取出，小心拍去灰尘，“呼”一声拍打屁股放归草原。它们的去向我不知道，肯定在哪里嚼着橡树籽什么的，然后一只只死掉——命运是奈何不得的。

見知らぬ土地の話を聞くのが病的に好きだった。……彼らはまるで枯れた井戸に石でも放り込むように僕に向かって実に様々な話を語り、そして語り終えると一様に満足して帰っていった。あるものは気持ち良さそうにしゃべり、あるものは腹を立てながらしゃべった。実に要領良くしゃべってくれるものもいれば、始めから終わりまでさっぱりわけのわからぬといった話もあった。退屈な話があり、涙を誘うもの哀しい話があり、冗談半分の出鱈目があった。それでも僕は能力の許す限り真剣に、彼らの話に耳を傾けた。

理由こそわからなかったけれど、誰もが誰かに対して、あるいはまた世界に対して何かを懸命に伝えたがって