

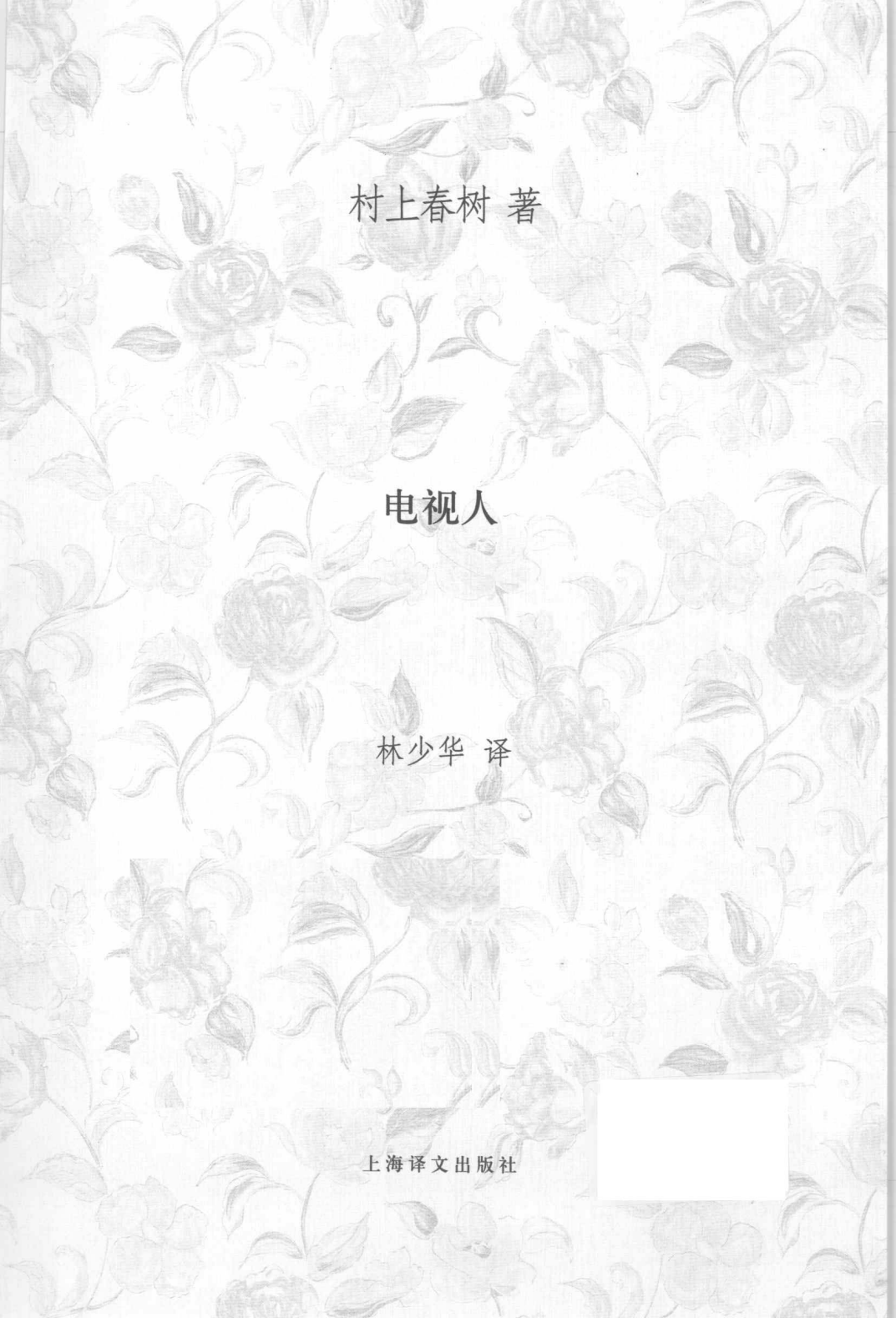
电视人

村上春树 著

林少华 译



上海译文出版社



村上春树 著

电视人

林少华 译

上海译文出版社

图书在版编目(CIP)数据

电视人 / (日) 村上春树著; 林少华译. —上海:

上海译文出版社, 2009.8

ISBN 978-7-5327-4846-4

I. 电... II. ①村... ②林... III. 短篇小说—作品集—日

本—现代 IV. B13.45

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 097211 号

Haruki Murakami

TV PEOPLE

Copyright © 1990 by Haruki Murakami

All rights reserved.

Originally published in Japan.

Chinese (in simplified character only) translation rights arranged with

Haruki Murakami, Japan

through THE SAKAI AGENCY and BARDON-CHINESE AGENCY.

图字: 09-2002-071 号

电视人 [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

上海信老印刷厂印制

开本 890×1240 1/32 印张 5 插页 2 字数 65,000

2009 年 8 月第 1 版 2009 年 8 月第 1 次印刷

印数: 00,001—10,000 册

ISBN 978-7-5327-4846-4 / I · 2708

定价: 16.00 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
如有质量问题, 请与承印厂联系。T: 021-39907735

叩问主体性：“我”自身的失落

林少华

孤独，无奈，疏离，寻找与失落的周而复始，这是村上文学的主题之一。处女作《且听风吟》（1979）曾这样形容过失落和失落感：“这十五年里我的确扔掉了很多很多东西，就像发动机出了故障的飞机为减轻重量而甩掉货物、甩掉座椅，最后连可怜的男乘务员也甩掉一样。十五年来我舍弃了一切，身上几乎一无所有。”“身上几乎一无所有”，就是说，失落的几乎全是身外之物，而自己本身毕竟还在。但若自己本身也失落、也被“甩掉”，那会是怎样一种情形和感受呢？这就是村上第六部短篇集《电视人》（1990）所要告诉我们的。下面就让我们逐篇看一下。

短篇集收有六个短篇，用作书名的《电视人》为第一篇。小说是

村上在梵蒂冈附近的一座公寓里,坐在沙发上看美国音乐电视(MTV),看到两个男人抱着大箱子满街走来走去的场面时,有什么触动脑袋里的“某个开关”,当即起身走去书桌写的。对着电子文字处理机啪嗒啪嗒敲击键盘,几乎自动地一敲而就。主人公“我”和《象的失踪》(收于《再袭面包店》)中的主人公大概是同一人,同在一家家电公司的广告宣传部工作,平时喜欢看加西亚·马尔克斯的小说和听音乐,和在一家小出版社编杂志的妻子安安静静地生活。安静的生活随着“电视人”(TV People)的出现而不再安静了。一个周日傍晚,三个比正常人大约小十分之二至十分之三的电视人抱着电视机闯进“我”的房间。电视人完全不把“我”放在眼里,擅自在地柜上调试电视,不料哪个频道都白惨惨没有图像,但电视人毫不介意,扔下原本放在地柜上的满地杂志扬长而去。下班回来的妻子却对电视机的出现和房间的杂乱熟视无睹。第二天上班时电视人又抱着电视大模大样走进公司会议室,而公司同事同样熟视无睹。于是“我”怀疑单单自己被排除在有关电视人的信息之外。晚间“我”做了个梦,梦见自己开会发言时周围人变成了石头。醒来一看,发现电视荧屏里出现了电视人。电视人指着像是他到处兜售的榨汁机样式的机械装置告诉他“我们在制造飞机”,并宣布他太太不回来了。“我”尽管难以置信,但在注视电视人堪称无懈可击的工作情形的时间里,恍惚觉

得那东西可能真是飞机,自己的太太可能真不回来了。故事至此结束。

故事从头到尾都在追问“我”是否存在,展示主体性(identity)失落的荒谬过程。一般认为,人自身的存在在某种意义上是以他者为参照系的。好比一个人照镜子,如果四周所有镜子都照不出自己,那么自己就有可能陷入“我”是否存在的困惑以至恐慌之中。就此短篇而言,镜子即是电视人,即是妻子,即是公司同事——电视人进来时我明明歪在房间最显眼位置的沙发上眼望天花板,然而在电视人看来“仿佛我根本不在此处”,离开时也对“我”不理不睬,“仿佛压根儿就没我这个人”。在公司走碰头,电视人也同样无视我的存在,“眼睛显然没有我这个人”。妻子回来时,“我”本来想就电视人把房间弄得乱七八糟这一异常事态加以解释,“不料她什么也没说”;公司同事在“我”提起本应有目共睹的电视人时默不作声,“看都没看我一眼”——电视人漠视“我”的存在,妻子和公司同事漠视“我”拥有的信息。换言之,存在被拒绝,交流被拒绝,愿望被拒绝,所有镜子都照不出自己。这使得“我”对自身是否存在产生疑念,甚至觉得自己成了透明体。惟其“透明”,镜子才照不出自己。“我”之所以为“我”的根据土崩瓦解,主体性失落殆尽。

失落的直接原因是电视人的入侵。关于这点,日本青山学院女

子短期大学教授栗坪良树的看法颇有趣味。其一,他认为这是个“‘活字人’被‘电视人’侵略的故事。因为主人公‘我’家里原本没有电视,是个典型的读书人,以面对‘活字’为乐,其二,‘电视人’预告了‘网络人’(Internet People)时代的即将到来。在这篇寓言性故事写完十年后的现在,我们已经面对了作为‘电视人’之子的‘网络人’。网络人决不采用‘闯入者’这一形式,而是甚为合法地敲门进来,绅士般寒暄着入住我们居住的空间。”(栗坪良树、拓植光彦编《村上春树 STUDIES》,若草书房,1999年8月版)而这未尝不可以说是高度信息化社会的噩梦——虚拟世界使现实世界沦为其殖民地,进而威胁个人主体性,使之陷入失落的危机。作家三浦雅士则认为这一短篇的主题是对于现实的乖离感,“这里展示的是始于村上春树创作初期的一贯主题:任何人都会觉得现实恍若梦幻,都会难以相信自身的存在”。(三浦雅士《乖离于现实的五个世界》,载于《周刊朝日》1990年2月9日)

《眠》是村上继《电视人》之后在一个失眠之夜写的关于失眠的故事。但不是一般性失眠——一两个晚上睡不着任何人都会有一而是十七天没合眼,整整失眠十七个昼夜。而且失眠者并非学习压力大或工作压力大之人,而是一位三十岁的全职家庭主妇,丈夫是高收入牙科医师,一个儿子上小学二年级,家庭生活风平浪静。失眠起

因于一场梦,梦见一个穿黑衣服的老人举起水壶往她脚下倒水。失眠期间,她喝白兰地,嚼着巧克力看《安娜·卡列尼娜》,深更半夜开车上街兜风,觉得自己的人生因失眠而扩大了三分之一。她没有把失眠的事告诉家人,家人也丝毫没有察觉,“谁也没注意到我的变化,我彻底睡不着觉也好,我日以继夜看书也好,我脑袋离现实几百年几万公里也好,都没有人注意到”。失眠的夜晚她反省了过去的的生活,“惊诧自己留下的足迹没等确认便被风倏然抹去的事实”。照镜子时——这回真是镜子——感觉自己的脸渐渐离开自己本身,“作为单纯同时存在的东西离开”。有一次想把丈夫的脸画在纸上,却怎么也记不得丈夫是怎样一副“尊容”。自己不记得他人,他人也意识不到自己,甚至自己记不得自己。小说进而以三个“哪里”作为关键词诉说这种无可救药的失落感:“看书的我究竟跑去哪里了呢? / 我的人生……岂非哪里也觅不到归宿? / 我一个人闷在这小箱子里,哪里也去不得”——自己与他人的隔绝,他人与自己的隔绝,自己与自己的隔绝,意识与肉体的隔绝……村上以冷静而诡异的笔触对游走在夜幕下的现代都市的孤独灵魂进行了步步紧逼的审视和跟踪,精确地扫描出了普通个体生命的尴尬处境和失重状态。

还有一点值得注意,那就是恐怖和暴力参与了这一进程,如梦中的黑衣服老人,如半夜摇晃女主人公小汽车的两个黑影。这不妨视

为作者对置身于现代都市、置身于网络游戏中的个人心理危机的一种暗示和警觉。美国哈佛大学日本文学教授杰·鲁宾(Jay Rubin)认为《眠》是村上创作道路上的一个转折点:

此前村上的作品中也一直不乏大量的黑暗想象——比如东京地底下出没的夜鬼,等着吞噬误入它们领地的人身——但这些都一直都安全地停留在幻想的领域。如今村上则正在进入某种真正令人不安的领域,因为它离家越来越近。这种新的因素在村上首次尝试从一位女性视角讲述的故事中现身并非偶然,其中的主题是重新意识到自身、重获自主和独立,以经典的村上风格略微逾越了常识的界限。

《眠》是个真正的转折点,一个新层次的标志,几乎完全丧失了旧有的冷静和疏离感,是转向恐怖和暴力的清楚标志,这种因素看来已逐渐成为村上作品中不可避免的重要内容,他越来越自觉地认识到这是身为一位日本作家必须恪尽的职责。另一种使他感到兴趣的极端精神状态的侧面就是肉体与思维的剥离……达到如此极端程度的自我疏离后来还将在《奇鸟行状录》中予以更加显著的描绘。

(杰·鲁宾《倾听村上春树——村上春树的艺术世界》,冯涛译,上海译

图 文出版社 2006 年 6 月版,原书名为“Haraki Murakami and Music of Words”)

村上本人也很看重《眠》和《电视人》，他在《村上春树全作品 1990—2000》第 3 卷“解题”中写道：“即使在过去所写的短篇小说之中，《电视人》和《眠》也是我最中意的两篇。如果把之于我的最佳短篇集为一册，我绝对把这两篇收入其中。尽管作为故事的质感哪一篇都令人不寒而栗，但我觉得其中又含有事情开始朝某个方向推进的温暖预感。”

说到恐怖与暴力，《加纳克里他》可谓有过之而无不及，几乎每个字都带有血腥味。《加纳克里他》中的女主人公加纳克里他“认为自己确实漂亮，体形也极好，胸部硕大，腰肢苗条，自己照镜子都觉得性感”，以致上街时所有男人无不张大嘴巴看她，禁不住大动干戈，“迄今为止我被所有种类的男人强奸过了”。于是克里他不再出门，躲在地下室里帮姐姐马尔他照料水罐，但仍逃不脱被强奸的命运，一个前来“搞什么调查”的警察一进门就把克里他按倒在地，正要施暴时，被姐姐马尔他用撬棍打昏，又用菜刀割开喉管。不久，房间出现了幽灵，警察幽灵一张一合着开裂的喉管走来走去，但对克里他已无能为力。克里他后来走到外面设计火力发电厂——她是这方面的设计师——并大获成功，过上了优雅而幸福的生活，但最后还是被一个高

大男子破门强奸后用刀割开她的喉管。而这一切不幸,主要并非由于她的性感,而是因为她体内有一种不适合她的水,男人为那种水迷得魂不守舍。

看过《奇鸟行状录》的读者想必记得,那里边也出现了加纳马尔他、加纳克里他姐妹。只是,克里他是作为肉体娼妇和意识娼妇出现的。与此同时,水、血等意象也被纳入这部随后创作的长篇中。应该说,这个短篇本身并没有多么高明,它的价值在于它在《奇鸟行状录》中起了相当重要的作用。

《行尸》(Zombie)同样怪异和恐怖。预定下月举行婚礼的一对情侣行走之间,男子突然指责女子走路罗圈腿、耳孔有三颗黑痣、身上有狐臭,甚至骂她是“猪”。忽然,男子双手抱头喊痛。女子去摸男子的脸,结果男子脸皮整个剥落下来,作为血肉模糊的行尸从后面追她。睁眼醒来,才知是一场噩梦。女子问男子“我耳朵里可有黑痣?”“你莫不是说右耳里边那三颗俗里俗气的痣?”——梦仍在继续。也就是说,梦中的恐怖蔓延到现实中来,现实同样恐怖。日本法政大学教授、文艺评论家川村凑认为:

《加纳克里他》中被割开喉管的警察幽灵、《眠》中往睡觉女子脚下倒水的手持水壶的黑衣服老人——对这些“异人”,

即使视之为作为“高度发达资本主义”社会的当代日本的民间传说(Folklore)的主人公,恐怕也丝毫不足为奇。村上活灵活现描绘出这种栖居于都市一角的“异人”,将我们的疲劳、失眠、无奈、恐怖、绝望、孤独感折射在他们身上。无须说,这一现实性(Reality)源于我们对于都市“黑暗”的“惊惧”。同时村上的小说也告诉我们这种“惊惧”中含有几分难以言喻的释然。

[川村湊《如何阅读村上春树》(村上春樹をどう読むか),作品社 2006 年 12 月版]

是的,那些“异人”未必不是怪诞与残酷、割裂与错乱所在皆是是现代都市的隐喻,未必不是都市人隐秘而真实的生存感受的象征。现代都市催生人的惊惧,惊惧导致恐怖,恐怖造成失落感。只是,在这个短篇中,不但灵魂失落了,肉体也一并分崩离析——不难看出,村上在诉说失落时,不仅有温情脉脉的抚慰,也有令人战栗的惊悚。

《飞机》中没有飞机,更没从飞机上扔东西,但仍同失落感有关。二十岁的主人公经常同一个年长七岁的已婚女子做爱。女子好哭,哭后必主动同他做爱。而他每次就此思考时都深感困惑。一天她又哭了,做爱后问他过去是否有自言自语的毛病。他“反问”自言自

的内容。女子回答说是关于飞机的自言自语,他却一点儿也不记得。

一般说来,做爱是男女之间最亲密的交流形式,足以消解各自的失落感。然而主人公“弄不清同她睡觉究竟意味什么。一种无可言喻的失落感——仿佛复杂系统的一部分被人拉长从而变得极其简单的失落感朝他袭来。他想,长此以往自己恐怕哪里也抵达不了。这么一想,他怕得不行,觉得自己这一存在即将融化消失”。失落感既然能够侵蚀做爱,那么还有什么不能侵蚀呢?男人通常希望在女性这一“他乡”寻回自己失落的部分——此前村上小说中主人公也力图藉此填补自己身上的空洞——但在这里适得其反,而被告知自己“哪里也抵达不了”。至此,失落感已彻底融化了“我”这一存在的主体性,而且并不悲怆,也不缠绵和凄美。

相比之下,《我们时代的民间传说》是最为轻松好玩的一篇,的确有几分“民间传说”意味。小说的时代背景为上个世纪60年代,作者称之为“高度发达资本主义社会的前期发展史”。故事围绕性和处女性展开。作为情侣的他和她是高中同学,都是无可挑剔的优等生,而且她是全校屈指可数的美人。交往当中,他为了寻求“肉体上的一体感”而向她提出性爱要求,但她摇头拒绝,理由是婚前想一直是处女。上大学后他再次提出同样要求,她仍旧摇头,“不能把我的初次给你”,但许诺等到和别人结婚后再和他睡,“不骗你,一言为定”。十年

后他二十八岁时——他仍独身——她半夜打来电话，说丈夫不在家，希望他去其住处让她履行当时的诺言。

可是他也清楚现阶段同她睡有多大危险。它所带来的伤害将远远不止一宗。他不想在此重新摇醒自己业已悄然丢在往日幽暗中的东西，觉得那不是自己应有的行为。那里边显然掺杂着某种非现实性因素，而那同自己是格格不入的。

问题是他无法拒绝。怎么好拒绝呢？那是永远的童话，是他一生中大约仅此一次的美好的仙境奇遇。和他共同度过的人生最为脆弱时期的漂亮女友在说“想和你睡的，马上过来吧！”并且近在咫尺。更何况那是遥远的往昔在密林深处悄声许下的传奇式承诺。

永远的童话要失落，仙境奇遇要失落，美好的记忆要失落——在村上笔下，人活着的过程就是不断寻找不断失落的过程。作者本人也说他在这个短篇中想描写的是“类似失落的时间和价值那样的东西”。死作为生的一部分永存，失落作为寻找的一部分相伴。人的内涵在失落的过程中流失，或者莫如说人的内涵本来就是失落物之一。

最后主体性被淘空,灵魂被淘空,甚至肉体也被淘空,成为在城市上空飘移的幽灵或夜幕下徘徊的空壳。香港学者岑朗天就此有一段富于个性的表述:

村上春树作品的主角大多是这种囚徒(指时空和命运的囚徒——笔者注)。他们不可能是加缪笔下的西西弗斯,更不可能是尼采笔下的查拉斯图特拉。他们不是那些英雄圣人至人,他们连冒险家也不是。他们空空如也,在他们的路途中走着走着,不断失落,直至不再遗下什么……他们有时也拥抱影子。但他们其实连影子也不是,他们只是影子的影子。

(岑朗天《村上春树与后虚无年代》,新星出版社2006年4月版)

那么,为什么村上集中写出这几个具有“相互共振性格”(村上语)的短篇来诉说如此深切而汹涌的失落感呢?我想这在一定程度上同他当时的处境和心情有关。村上1987年9月和1988年10月分别推出了《挪威的森林》、《舞!舞!舞!》两部长篇小说,之后相当长一段时间精神一蹶不振。《挪威的森林》的意外畅销固然让他高兴和自豪,但他也因此失去了一些宝贵的东西,他一直十分珍惜的“惬意的匿名性”便是其中之一。

《挪威的森林》成为超级畅销书、成为一种社会性现象时，我依然住在罗马。因为不在日本，几乎接触不到日本的报刊，所以不太清楚那方面的“现象”具体是怎么回事。但书每次重印时出版社责任编辑都寄来“重印通知”，每次接得“重印通知”的我高兴当然高兴，但同时也感到有些不安和心惊，我陷入一种摇晃之中——说不定我再也不可能像过去那样身穿惬意的匿名性外衣了……不用说，我的预感命中了。惊涛骇浪朝我袭来。袭来时带来了许多东西，撤去又卷走了许多东西。无论我多么想在这剧烈的来去过程中维持自己以往的生存方式，周围的环境也轻易不肯认可。其结果，我失去了——直接也好间接也好——若干宝贵的东西。

（《村上春树全作品 1990—2000》第1卷解题，讲谈社 2002 年 11 月版）

在旅游随笔集《远方的鼓声》（1990）中村上也强调了当时糟糕的心情：

说起来甚是匪夷所思，小说卖出十万册时，我感到自己似乎为许多人喜爱、喜欢和支持；而当《挪威的森林》卖到一百几十万册时，我因此觉得自己变得异常孤独，并且为许多人憎恨和讨

厌。什么原因呢？表面上看好像一切都顺顺利利，但实际上对于我是精神上最艰难的阶段。发生了几桩讨厌的事、无聊的事，使得自己的心像掉进了冰窖。现在回头看才明白过来——说到底，自己怕是不适于处于那样的立场的。不是那样的性格，恐怕也不是那块料。

村上就是在那种心情下写这部短篇集的。那是他走上文学创作道路以来精神上最艰难的阶段，心力交瘁，焦头烂额，“心像掉进了冰窖”，创作几乎处于停顿状态——实际上村上也说1988年是“空白年”——加之旅居的罗马冷彻骨髓，租一辆本田雅阁练习开车时又撞在停车场柱子上，把右侧尾灯撞得粉碎。不过相比之下，对他打击更大的是“失去了若干宝贵的东西”。如此情形持续了大约一年之后，他笔下产生了这六个短篇——也就不能理解为何作为“相互共振性格”而以失落感贯穿其间。自不待言，人只有在失去了至为宝贵的东西之后才能真正体味失落感为何物，作为作家才能切实将失落感诉诸文字、诉诸小说。

当然，远为重要的原因在于村上对现代社会、现代都市生活的观察、感悟和思考。村上总是把触须探入现代都市的边边角角，敏锐地捕捉各种隐秘的存在状态和独特的生命体验。或者像夜鸟一样盘旋