

# 日本后现代主义文学与村上春树

王 向 远

## 一

谈日本的后现代主义文学,首先要澄清的一个问题是:日本有没有后现代主义文学?这个问题在日本国内外都存在着争议。美国后现代主义的先驱理论家丹尼尔·贝尔在1973年出版的《后工业社会的来临》中,按工业化程度把当代世界划分为后工业社会、工业社会和前工业社会三种形态,他认为只有美国属于“后工业社会”,而把日本划为“工业社会”,并且认为后现代文化是后工业社会的产物。言下之意,除美国之外的其他各国——当然包括日本——尚没有产生后现代主义文化。而美国的另一个后现代主义著名理论家弗·杰姆逊则认为当代资本主义是继市场资本主义、垄断资本主义之后出现的“晚期资本主义”时代,而晚期资本主义是一种多国化的、世界性的资本主义,与晚期资本主义相适应的是,后现代主义文化也是一种世界性的文化,而不是某一国的特殊现象。他据此认为,日本基本上是一个后现代主义国家。((《后现代主义文化理论》,唐小兵译,陕西师大出版社,1986年版,第150页))在日本国内,一直到80年代之前,“后现代”、“后现代主义”这个词仅在少数学者、理论家中使用,并没有普遍流行。日本的后现代主义文化是在建筑艺术中首先表现出来并逐渐被人认可的。60年代末,一批年轻的建筑师设计建造出了一些反现代主义的建筑。1978年,竹山实翻译出版了英国学者查尔斯·詹克斯的《后现代主义建筑语言》一书,从而使后现代主义的建筑观念渐渐为人理解和认可。日本的后现代主义建筑集中地表现了后现代主义的无中心、无权威和多声部、多样化、求新求奇的特点。1983年,日本建筑学家矶崎新设计的筑波中心大楼,堪称日本后现代主义建筑的代表,评论家称这座建筑的设计主题就是“权威的崩溃”。到了80年代以后,后现代主义建筑风格已普遍被理解和接受。不过,在文学领域,情况似乎要复杂得多。因为文学和建筑、绘画等艺术形式不同,许多本质问题往往不是可以凭外在观察就可以下判断的。所以,在日本,人们可以列大半后现代主义建筑及其建筑师的名单,而在文学领域却没有人能够列出这种名单。究其原因,是因为老一代作家、批评家的创作标准、批评标准业已定型化、权威化,他们对70年代以来出现的诸多文学现象不理解,不满意,不推崇。日本最有影响的几个文学奖(例如芥川奖)的评委大都是这样的作家。他们认为,70年代以后,日本没有出现什么象样的文学流派,新一代作家的作品证明了日本文坛的不景气、一种萧条甚至是一种堕落。因此,他们自觉或不自觉地拒绝称他们为“后现代主义”,因为假如承认新一代作家是“后现代主义”的,那就无疑等于承认了新一代作家的先锋性和创新性。对于这种情况,年轻一代作家也表示了强烈的不满。后现代主义的代表作家

村上春树1991年在与美国青年作家约翰·麦克纳尼的访谈中曾说：“20年前我写小说时，他们曾大谈所谓日本文学的衰退。如今，他们仍旧调重弹。然而日本文学并没有衰退，不过是评价的标准发生了变化罢了。不知为什么，许多人讨厌这种变化。那些老家伙，多数生活在封闭狭窄的圈子里，他们的守护神是他们对于‘纯文学’的共同认识，至少现在仍是如此。外面的世界正在发生变化，但是他们却对此不感兴趣。”（日本《昴》杂志，1993年第3期）另一位后现代主义作家岛田雅彦也对文学界的保守愤愤然，他甚至认为：“日本已经回到了陈腐发臭的时代。”（《永劫回归机械的华美》，第146页，东京岩波书后，1988年版）

现在看来，日本属于后现代国家，这一点不但是杰姆逊，而且也是日本人所承认的。一方面，日本在最近二十几年以来，已经发展和美国一样的“后工业社会”、“信息社会”了。也就是说，它已经具备了后现代主义文学产生的社会基础。早在十年前，日本学者、“内向派”文学批评家柄谷行人就在《批评和后现代》中指出：在日本，“关于后现代的讨论已经形成了一种风暴，它已经超越了少数学者和批评家的范围。”评论家加藤典洋也说：“在‘后现代’这个词流行的背后，是中年职员为了不使自己落后于时代，在拥挤颠簸的班车上，皱着眉头拼命地钻研那些电脑和信息科学的入门书、说明书，……”（转引自《游戏这种制度》笠井洁著，日本作品社，1985年版，第60页）。东京大学教授榊山絃一在1986年召开的一次“作为文化的尖端技术的考察会”上也指出：“我们正处于后现代社会形成的过程中。我们一直坚信不移的那些文化构造，事实上已经在所谓后现代社会中被消解，用时下流行的话来说，就是‘脱构’或‘解构’”（《尖端技术和文化的变容》林雄二郎编，日本广播出版协会，1988年版，第87页）。也就是说，日本当代社会已经发展到后现代社会了。这除了日本社会自身的发展逻辑之外，战后美国后现代文化的大量输入和影响也是日本后现代主义文学形成的必要条件。诚然，后现代主义文学是产生于后工业社会、信息社会基础之上的，但文化本身具有传播性，即使暂时尚不具备后工业社会条件的国家，也不妨通过输入和借鉴而出现后现代主义文学，譬如美国的一些学者就认为尼日利亚已经出现了后现代主义作家作品，许多人认为近几年中国也出现了后现代主义文学，道理就在这里。而日本无论在内部条件和外部条件上，都具备了后现代主义发育和成长的充分条件。

我认为，日本后现代主义文学产生于本世纪60年代末和70年代初。在这一时期，日本已经成为经济高度繁荣的发达的资本主义国家了，绝大多数人认为自己属于中产阶级，社会生产力和购买力同步繁荣，劳动生产率的提高，使人们占有了较多的业余时间；在“汽车文化”普及的同时，人们频繁出入高尔夫球场、网球场、棒球场、餐厅、咖啡厅、舞厅、歌厅等，一种高层次的消费文化已经形成。于是，以一种全新的视角、全新的态度描写这种发达繁荣的工业社会、消费社会的文学作品应运而生。日本文学正在悄悄地发生着革命性的转折。

日本的后现代主义文学和欧美国家的后现代主义文学一样，不是一个流派，而是由不同团体流派、不同作家形成的大体一致的创作思潮。大体说来，自60年代末和70年代初至今，属于后现代主义的文学流派有：（1）内向派；（2）都市文学派；（3）儿童派。这三个团体流派在时间上先后相继，在创作上具有广泛的共同点。“儿童派”核心作家岛田雅彦承认内向派作家是他们的“父辈”作家，因为“儿童派”和“内向派”在反映当代个性文化丧失这一点上是一致的。其实，如果“内向派”是“儿童派”的“父辈”作家，那么，对“都市文学

派”来说,“内向派”则是他们的“兄辈”作家了。这两个流派都以后现代的视角表现当代都市人的生存状态。总之,“内向派”、“都市文学”派和“儿童派”构成了最近二十几年来日本后现代主义文学的主流。

以前,许多评论家都把“内向派”划归现代主义文学的范围。其实,“内向派”是有别于现代主义的。首先,“内向派”的基本特点是创作视野的收缩和内倾。日本的现代主义流派,自20—30年代的新感觉派、新心理主义、直到战后的“战后派”,都是具有强烈的社会意识的,现代主义作家们在人与社会的关系中寻求创作的支撑点。如横光利一的《机械》、安部公房的《墙壁》、《沙女》等现代主义名作,都把人与社会的对立,人的异化作为创作的出发点。然而“内向派”一出现,便呈现出与前此的现代主义迥然有别的特点,这使许多评论家感到不习惯、感到困惑。评论家小田切秀雄是“内向派”的最早发现者,他认为这个新的流派的特点是“只想局限在个人的圈子里”,“脱离意识形态”,所以他不无贬意地称这些作家为“内向的一代”。评论家松原新一也在这一流派出现时,叹息“参与社会的文学正在消失。”现在看来,小田切秀雄当时给这个流派取名为“内向的一代”(内向派),是十分恰切的,正是“内向”这个词,准确地概括和揭示了这个流派的“后现代”性质。美国后现代主义理论家哈桑认为,后现代主义有别于现代主义的特征有很多,但最根本的两个特征是“不确定性”和“内向性”(又译“内倾性、内在性”)。在哈桑看来,所谓“内向性”就是人对社会环境的适应,是主体的内缩,它不再具有超越性,不再对精神、价值、真理、终极关怀、善恶等问题感兴趣,而是退缩到个人的生活和感觉中。而这些正是日本“内向派”作家的最主要的特点。内向派评论家秋山虔认为:60年代以后,日本的都市社会大规模形成,被称为“团地”的现代化公寓楼群拔地而起,其特点是没有个性,没有人情味,千篇一律。公寓的一层层墙壁和玻璃把人们隔开,把人们孤立开来,那墙壁不只是钢筋混凝土的墙壁,而是一种抽象的墙壁,所有的人都被自己以外的人所抛弃,所有的人都仿佛处在孤独的沙漠里。这样一来,主体、自我便失去了外在对象,失去了自我存在的证据,于是描写自我的迷失(无个性)与价值的消解(无意义)便成为“内向派”作家的共同特色。内向派的代表作品,古井由吉的《杳子》和后藤明生的《夹击》表现的都是这种无个性和无意义。《杳子》中的女主人公、精神失常的杳子是丧失了自我的孤独的存在。而《夹击》则描写了主人公徒然的寻找:“我”“丢失了”一件20年前去京都赶考时穿的一件旧军大衣,找了整整一天,动作上的寻找,思绪的联想回忆,结果一无所获,不了了之。这里实际上表现的是自我与外在的“失去联系”,而“寻找”也只是一种没有结果的纯粹的“过程”,它所寻找的仅仅是自我的一种感觉,归根到底,是自我在一个封闭的圈子里团团乱转罢了。这样的作品当时许多人抱怨“看不懂”,它们和以前的现代主义作品显然不同:现代主义的情节有时尽管荒诞,但却隐含着某种形而上的比较确定的意义,而内向派作家的却一味表现“无意义的人,在无意义的地方,过着无意义的生活”;现代主义小说为自我的丧失挣扎和反抗,而内向派却陷入了一种“轻薄的虚无主义”(小田切秀雄语),玩味着内心的感受。

这种“内向性”,到了80年代,在一群更年轻的作家身上就体现得更为明显了。这些青年作家群体被评论家称为“都市文学”派,事实上,从表现都市生活这一角度看,内向派文学同时也是都市文学。所以说,都市文学派是内向派的合乎逻辑的发展。或者说它是日本现代都市社会、消费社会进一步发展的产物。“都市文学”也和“内向派”文学一样,它不是

一个具有共同理论主张的文学流派，而是一种不约而同的创作思潮。进入80年代以来，都市文化已形成了一个为数可观的作家群体，现在看来，说整个80年代日本文坛的主潮是都市文学也不过份。这股创作思潮兴盛伊始，评论家川本三郎在1981年就发表了《“都市”中的作家群——以村上春树和村上龙为中心》一文，最早敏锐地提出了“都市文学”这一概念。川本三郎在稍后撰写的题为《都市的感受性》的论文里，认为以村上春树为首的“都市派”文学的特点是符号性、无机性、断片性、非个人化。一般认为，除了村上春树和村上龙之外，属于“都市文化派”的还有田中康夫、中上健次、立松和平、桐山袭等一批新进作家。

在“都市文学”派尚处于鼎盛之时，另一个新的后现代主义创作群体——“儿童派”又登场了。80年代中期，《东京新闻》上的一篇评论文章把60年代以后出生的一些具有创新精神的年轻作家称为“儿童”派。这些作家包括小说家岛田雅彦、小林恭二，诗人城户朱理，评论家富冈幸一郎等。说他们是“儿童”派，本含有年轻稚嫩之意，但该派作家对这个名称，或欣然接受，或表示默认。“儿童派”作家年轻气盛，他们似乎比“内向派”、“都市文学”派更具有“后现代”气质。他们既反对传统旧文坛，同时也对稍早于他们的都市文学派表示不满。岛田雅彦等人曾公开批评村上春树，说他只会写独白，不会写对话；小林恭二则讽刺村上春树只能写过去、不能写未来。总的来看，“儿童派”作家和都市文学派作家的主要不同点在于：儿童派文学摒弃了村上春树那种以个人感受为中心的自传式的写法，他们作品的取材和描写的范围比村上春树要宽广一些。“儿童派”的“后现代”性首先体现在他们试图描写出当代信息社会、高科技社会中人的心理和行为。例如岛田雅彦就致力于描写当代人的无节制的消费、享乐的欲望。并对由此可能带来的毁灭性后果表示了忧虑。“儿童派”的“后现代”性还表现为对文本的“渎犯”。例如岛田雅彦的小说《彼岸先生》是以日本近代作家夏目漱石的名作《心》为范本改写出来的，它体现了后现代主义作品的所谓“互文性”，同时岛田雅彦声称《彼岸先生》是对《心》的“渎犯”，是对原有文本的“解体”。总之，以岛田雅彦为核心的儿童派作家企图在反叛既有叙事方式的基础上，建立自己的新的叙事方式。这一努力在小林恭二的代表作《小说传》和岛田雅彦的代表作《神秘的跟踪者》、《梦游王国的音乐》中都已经表现出来。

日本当代文坛是一个十分复杂的存在，日本的后现代主义文学也是一种十分复杂的文学现象。我们从总体上说内向派、都市文化派、儿童派是日本的后现代主义文学流派，但这并不是说属于这些流派的每一位作家都是典型的后现代主义作家，更不能说在三个流派之外，就没有其他后现代派作品了。事实上，还有一些典型的后现代主义文学，但日本文坛并没有把他们划归于哪一派。例如60年代末期就在文坛成名的小说家丸山健二，堪称是日本后现代主义的先驱作家，他在《现在是正午》（1968）、《我们的假日》（1970）等作品中首先创造了典型的后现代文体，表达了典型的后现代感受。内向派、都市文化派等的最早渊源可以追溯到他。尤其是村上春树，在创作上与丸山健二有十分明显的继承关系。还有80年代在日本文坛成名的高桥源一郎，也是一个不可忽视的日本后现代派的重要人物，他的获1988年度三岛由纪夫奖的小说《优雅而又感伤的日本棒球》是名副其实的后现代主义小说，他大量采用解构、反讽、游戏等后现代写作手法。评论家秋山虔说：高桥源一郎的作品“象玩扑克牌一样把各种故事断片拼接起来，在每个片断中，作者都在做语言的游戏、游戏的文学。”（《生的磁场》，秋山虔著，小泽书店，1982年版，第410页）

作为村上春树有关主要作品的中文本译者，我认为可以把村上春树的作品作为日本都市文学，乃至日本后现代主义文学的典型文本加以解剖。因为他的作品鲜明地、集中地体现了后现代主义作品的一系列特点。

首先，村上春树的作品充分体现了后现代主义文化的总体氛围：消费性。在那里，主人公都是不知匮乏的消费者，以消费的态度面对周围的一切。村上小说中有一些出现频率最高的中心词，如啤酒、咖啡、威士忌；外国游戏机、唱片、电影、电视、外国小说；还有女人。这些东西构成了主人公日常生活中的基本的消费品。村上在他的《听风的歌》中，曾让主人公做了一个饶有趣味的统计：1969年8月15日至1970年4月3日在8个月期间，他在大学听了358次课，性交54次，吸烟6922支。1970年暑期，主人公“我”和朋友“鼠”一起，喝光了足以灌满25米长的游泳池的巨量啤酒。剥掉的花生皮可以铺满数百米长的马路。村上笔下的主人公全部以消费者的姿态，近乎本能地消费现代社会所能提供的一切：物质的、肉体的、文化的。饮食男女、声色口腹之乐，就是他基本的生活内容，完全使自己沉溺于现代都市消费社会的汪洋大海之中。在这里，特别需要指出的是村上作品对“性”的消费性态度，正如美国学者W·墨非所指出的：性是后现代主义所关注的中心，“被保留用作探索有效知识的特点的术语是色情和肉欲，而不是稳定性”（《后现代主义文化与美学》，王岳川、尚永编，北京大学出版社，1992年版，第171页）。在村上的作品中，性描写占有极其重要的地位。对于作品中的人物来说，性就是日常，日常就是性，两性交往和交合就如喝一杯咖啡、听一首爵士乐曲一样轻松随便和自然。没有社会规范的束缚，没有内心道德律令的干预，没有责任感，也没有悲剧性或喜剧性，一切都是平平常常，一时需要而已，别无其他。这种对性的消费性态度显然有别于传统现实和现代主义。现实主义中是在性的描写中揭示人的社会关系，现代主义则在性的描写中探究人的生存本质，尤其是形而上的存在本质，而这种后现代主义却“满足于卑微的形而下的愉悦”。为了切断性的现实主义或现代主义性质，使性成为孤立的两性的日常，村上在他所有的小说中都使性超乎家庭束缚之外，他乐意描写那种萍水相逢、邂逅相遇式的不稳定的两性关系。正因为是脱离了社会关系的纯粹的性，村上笔下的性爱描写露骨却又天真，带有儿童游戏似的超然。所有的两性关系都没有悲剧发生，至多不过有失落之后的一丝淡淡的惆怅罢了。这种性爱的不稳定性、飘忽性、随意性和重复性，其结果便带来性爱价值的丧失。村上的畅销三百万册的长篇名作《挪威的森林》便集中表现了这一点。这里有女主人公直子的灵与肉的背离，也有“我”的性爱选择的迷失，而永泽的一番话则似乎道出了“后现代”性爱的真谛：和自己睡觉的女孩儿越多，自己越是麻木，越是无感觉。“任凭搞多少都是一个模式”，大多是一次性消费，连对方的长相都懒得记下来。在《世界末日与冷酷仙境》中，主人公甚至认为：“在与众多的女子睡觉的过程中，人似乎也越来越多具有学术性倾向，性交本身的欢娱随之一点点减退。”这就是后现代的“重复”法则。“重复”使一切都成为“日常”，使一切都符号化、模式化、平板化、麻木化，因此一切也就在这种重复中消解了。

村上的作品另一个重要的特点正是体现在这种“消解”上，——自我的消解，意义的消解。自我的消解也就是自我的迷失；也就是自我失去了外在对象的印证，从而丧失自我存在

的证据。这一点显然是与内向派作家后藤明生的《夹击》是一脉相承的。村上的长篇四部曲——《听风的歌》、《1973年的弹球游戏》、《寻羊冒险记》、《舞吧、舞吧、舞吧》——体现的正是“迷失——寻找——迷失”这样一种循环。在《1973年弹球游戏》中主人公怀着若有所失的心情，去寻找一条似曾相识的狗，后来又费尽周折，寻觅一台美国进口的、日本仅存的弹球游戏机；在《寻羊冒险记》中，主人公“我”又半推半就地受一个右翼组织指派，千里迢迢寻找一个长有星形斑纹的羊，羊好不容易找到了，一直跟随他寻羊的情人、一个高级娼妓却又不翼而飞；可是在《舞吧、舞吧、舞吧》中，“我”又重游故地，寻找晋日的情人。所有的这些寻找，其间似煞有介事、历尽曲折，但无论找到没找到，似乎都看不出非要找到不可的理由，最终不了了之。在这里，“寻找”本身是一个纯粹的过程，这是一个无必然性，也无充分必要性的“过程”，而结果只有茫然，或者说没有结果。这样一来，作者便消解了“寻找”的意义，从而也消解了人物行为的意义。村上春树在《1973年的弹球游戏》中曾表白说，一直不断地寻找点什么，人活着才有点乐趣；在《世界末日与冷酷仙境》中，主人公“我”在“冷酷仙境”中，对着一块独角兽骨“读梦”不止，却不知道这有什么意义。小说的中那个女孩对“我”说：“意义那个东西对你的工作本身没有多大关系。”人活着，不在于弄明白为什么要干，重要的是要干点什么，寻找点什么，不管什么都行。这似乎正是村上创作的一个出发点，是典型的后现代主义的人生态度，也是村上的创作态度。这种消解意义的倾向在村上作品中表现为无主题、无中心、无含意。正如他在《为故事冒险》一文中所说的：“小说中的所谓主题已经完全失去了意义。也许从结果看，会出现所谓主题，但并不是一开始就确定我要写某一主题。我确信，那种状况下写出的小说毫无意义。说到底，如今的年轻人没有值得描写的对象了，只不过因为活着，才感觉到生存中的苦闷、善恶、矛盾和纷杂，尔后，便产生了表现的欲望。这种表现欲确实具有特殊性质，与想当小说家之类的功名欲与野心不同。人人都想表现点什么，人人都有表现欲。”这是一种近似游戏的、超功利的创作态度，拒绝为某种目的写作，拒绝形而上的意义的探求。事实上，不必说村上的大多数作品确实没有什么传统意义上的主题，而且，就连作品中的许多貌似玄虚、似有深意的荒诞情节，如《大象失踪》中的大象神秘地不翼而飞，《盲柳与睡女》中的公共汽车走的那条莫名其妙的线路，《世界末日与冷酷仙境》中的“影子人”等等，这些荒诞情节与现代主义中的有关荒诞情节迥然不同。现代主义小说寓真实于荒诞，寓哲理于荒诞，而村上笔下的荒诞情节只表现出一种感受，其间真假难辨，庄谐并出，并没有确定的意义，也就无法加以阐释，作者以此来表达一种平面化的都市生活感受：生活在现代都市，每一个人都是一个渺小的个体，在这都市的花花世界里有许多奥秘，有许多不可思议的东西，你无法理解，无法把握，但也不必为此焦虑，你只有去感受，带着一种消费者的眼光，一种好奇的、天真的眼光去感受，去玩味，从而获得一种“轻松和潇洒”。村上的成功之处，就在于成功地塑造了这种“感受型”、“消费型”的后现代人格，其特点是平面化、符号化、无性格化、无逻辑性、无机性和非理性。他们不再象现代主义小说中的人物那样为自我与社会的异化而痛苦，而反抗，恰恰相反，象《寻羊冒险记》中的“我”那样，面对来自社会权威的压力，他们妥协顺从。他们处于一种方向迷失、自体悬空的失重状态中，表现出一种百无聊赖，无可无不可的状态。他总是在紧张嘈杂的现代都市中保持着一种超然的优闲，在酒吧间、咖啡馆交换着漫

(下转第91页)

The Salience of Past Performance Information for Causal Attributions and Affect. *Journal of Educational Psychology*. 1981, Vol.73, No.3, 411—418.

6. Castaneda, A., McCandless, B. R. The Children's Form of the Manifest Anxiety Scale. *Child Development*, 1956, Vol. 27, No.3, 317—325.

7. Piers, E. V., Harris, D. B. Age and Other Correlates of Self-concept in Children. *Journal of Educational Psychology*. 1964, Vol.55, No.2, 91—95.

8. Ames, C., Archer, J. Achievement Goals in the Classroom: Students' Learning Strategies and Motivation processes. *Journal of Educational Psychology*. 1988, Vol.80, No.3, 260—267.

9. Ames, C., Felker, D. W. An Examination of Children's Attributions and Achievement-related Evaluations in Competitive, Cooperative, and Individualistic Reward Structure. *Journal of Educational Psychology*, 1979, Vol. 71, No.4, 413—420.

10. Ames, C., Ames, R., & Felker, D. w. Effects of Competitive Reward Structure and Valence of Outcome on Children's Achievement Attributions. *Journal of Educational Psychology*. 1977, Vol. 69, No.1, 1—18.

11. David C. McClelland. *Human Motivation*. Harvard University. 549-553.

---

### (上接第73页)

无边际的对话，或独自呆在公寓里胡思乱想。这就是后现代主义作品中的人物的生存常态：不再为沉重的压迫而喘息，却因轻飘飘的失重而茫然，这就是所谓“生命中不能承受之轻”！处于这种失重状态的人物，没有痛切的感觉，没有深沉的痛苦，没有执著的信念。有的只是一点点哀愁，一点点忧伤，一点点无奈，一点点调侃，一点点惆怅。这就是村上笔下的后现代人的综合感觉。

日本的后现代主义从60年代末70年代初初露端倪，到现在已有20来年的历史了。尽管对现代主义，日本国内的评论家和研究者还有不同看法，但是日本的后现代主义事实上已经成为日本文坛上不可忽视的创作潮流，它不仅在日本国内拥有众多的读者，而且在世界上也产生了不小的影响。近些年后现代主义作家高桥源一郎、岛田雅彦，特别是村上春树等，已在国际文坛上引起了关注，他们的作品已经成为世界后现代主义文学的一个重要部分。笔者希望对日本后现代主义文学的译介和评论，能为我国的文学创作和文学评论提供一种有益的参照。