

Illusion Painting and *TV People*: On the Generative Principle of the Virtual World of *TV People*

GUAN Bingbing¹ YANG Bingjing²

¹Zhejiang International Studies University, China

²Beijing Foreign Studies University, China

Received: January 8, 2022

Accepted: April 22, 2022

Published: September 30, 2022

To cite this article: GUAN Bingbing & YANG Bingjing. (2022). Illusion Painting and *TV People*: On the Generative Principle of the Virtual World of *TV People*. *Asia-Pacific Journal of Humanities and Social Sciences*, 2(3), 081–087, DOI: [10.53789/j.1653-0465.2022.0203.010](https://doi.org/10.53789/j.1653-0465.2022.0203.010)

To Link to this article: <https://doi.org/10.53789/j.1653-0465.2022.0203.010>

Abstract: Haruki Murakami's short story, *TV People*, reveals the reality that people cannot stand up to the lure of TV media, and are completely dominated by the media in their thinking and actions. Many previous studies argued that the virtual world in the novel is an "imaginary real world" based on the computer network, but such an explanation would make certain plots in the novel unreasonable. Since the novel is full of elements of "illusion painting", the principle of the illusion painting can be used to reasonably explain the plots in the novel on the one hand. On the other hand, the virtual state generated by the illusion painting principle is more in line with the situation when Murakami Haruki wrote the novel.

Keywords: Haruki Murakami; *TV People*; illusion painting; "parallel world"

Notes on the contributors: GUAN Bingbing holds a Ph. D. degree in Literature Education. He is an associate professor at Zhejiang International Studies University with academic interests in modern Japanese Literature. YANG Bingjing holds a Ph. D. degree in Literature Education. She is an associate professor of the Beijing Foreign Studies University with academic interests in modern Japanese Literature.

錯覺畫與《電視人》

——論《電視人》時空世界的生成原理

關冰冰¹ 楊炳菁²

¹浙江外國語學院;²北京外國語大學

摘要：村上春樹的短篇小說《電視人》反映了在電視媒體面前人們毫無抵抗力，思考和行動完全受其支配的現實。不少先行研究認為，小說中的時空世界是基於電腦網路的「假想現實的世界」，但這一解釋會使小說中出現的某些情節變得不合理。由於小說中充滿了「錯覺畫」的要素，因此，利用錯覺畫原理不僅可以合理地解釋小說中出現的情節，而且錯覺畫原理所生成的時空狀態也更符合村上春樹創作該小說時的處境。

關鍵詞：村上春樹；《電視人》；錯覺畫；「平行世界」

一、引言

《電視人》是村上春樹在 1989 年發表的一部短篇小說。該小說不僅是村上最中意的兩個短篇之一^①，同時也是讓村上從消沉中走出的恢復之作^②。從內容上講，《電視人》的故事並不複雜，其所要反映的就是在電視媒體面前人們毫無抵抗力，思考和行動完全受其支配的現實。但由於小說採用了現實世界中並不存在的電視人闖入日常現實世界中來的手法來對此進行表現，因此該小說也被認為是一部「使用了魔幻現實主義手法而寫成的作品」^③。

或許正是由於主題明晰，表現手法獨特，所以許多先行研究都試圖對小說中時空世界的生成原理進行解析。其核心觀點就是認為這是一個基於電腦網路虛擬而成的「假想現實的世界」。例如橫尾和博講：「現在，這種假想現實的世界作為網路上的虛擬實境系統就出現在眼前。這一系統借助電腦的力量，在不採取實際行動的情況下也可以在意識中體驗所有事情，（中略）即便把《電視人》視為超前反映此種虛擬世界的小說也並不為過吧。」^④此外，利維亞·莫內在《電視畫像性的退行未來和不眠的肉體中》指出：「電視人所在的 SF 假想世界把現實殖民地化，——實際上已經變得能夠與現實相互轉換——即便現實的自立性還沒有被完全奪走，但也是令現實處於極度危險的狀態。換句話說，所謂的現實就是這個故事投影的幻覺性 SF 的電腦空間，那當然是一個能夠無限（自我）複製或者是模擬的空間。」^⑤

如果單純從《電視人》中「我」與電視人之間所發生的故事來看橫尾和莫內的論述會覺得相當有道理。因為的確可以把「我」和電視人之間所發生的非現實性故事完全視為一種模擬體驗，此種模擬體驗當然可以被稱為「假想現實的世界」，而此種「假想現實的世界」也的確可以借助電腦的模擬體驗功能得以實現。但如果考慮到小說的發表年代，以及小說的內容便會發現該論述存在以下兩個問題：第一是村上的這部短篇寫的是「電視人」而非「電腦人」。電視畢竟與電腦有相當大的區別。而且查閱日本的電腦和電視的發展史便可以知道，1989 年前後日本的電視還處於上升期——日本的衛星放送從 1989 年才開始，1990 年高清視頻電視也才開始販賣。與此相對，1994 年，面向個人的撥號 IP 連接服務開始，1995 年日語版 Windows 95 販賣，



網路在日本剛剛開始爆發式的普及。這也就是說,在發表於 1989 年的小說中,電視人的世界是否來自於電腦網路便會成為疑問。因此,橫尾和莫內的論述很可能是已經生活在電腦世界的人對小說描寫所產生的想像。

另外,村上自己在對該小說進行解說時是這樣講的:「我坐在沙發上一個人茫然地看錄影片段,那時突然想寫短篇小說。宛如頭腦中開啟了某個開關,我站起來走向書桌。然後啪啪地敲打文字處理機的鍵盤,幾乎是自動地寫了這個短篇。」^⑥村上寫作時使用的是文字處理機而非電腦,從這一點也能知道村上看錄影時用的是電視。這些都表明至少村上春樹在寫《電視人》這部短篇小說時與電腦的關聯並沒有那麼緊密。當然,即便在上世紀 80 年代末,電腦世界還不那麼發達,且村上的生活也並未被電腦侵入時,村上也可以思考電腦所能提供的某種模擬體驗。但這僅僅是一種可能性,或者說是在研究時的一個假設。

與村上寫的是「電視人」而非「電腦人」相比更重要的一點在於,小說中出現了「我」能夠看到電視人,但同事和妻子卻對電視人或者電視人留有的痕跡視而不見的情節。在處於同一時空內,且「我」並不具備超能力的前提下,用基於電腦網路的「假想現實的世界」這一說法很難做出合理的解釋。

以上兩個問題都表明需要重新審視把電腦網路視為小說中時空世界的生成原理這一想法。事實上,揭示小說中時空世界的生成原理非常重要,因為這不僅僅能夠明晰小說中的時空狀況,對小說中的描寫做合理解釋,更重要的是小說中時空世界的生成原理對於理解村上春樹文學中所謂的「平行世界」(Parallel world)具有十分重要的意義。那麼究竟應如何探究小說中時空世界的生成原理呢?其實如果仔細考察《電視人》這一小說便可以發現,解析該小說時空的關鍵就在於小說中所提到的「錯覺畫」。《電視人》中的許多描寫和情節不僅可以從錯覺畫的角度加以解釋,而且從錯覺畫的角度對小說時空狀態加以勾畫也更符合村上春樹創作這篇小說時所處的狀況。

二、小說中的錯覺畫要素

之所以能夠將《電視人》這部短篇小說與錯覺畫聯繫在一起是因為小說本身便提供了這方面的線索。在小說第 2 節末尾,按照比例越來越小的方式寫了四行字「這便是電視人」^⑦。如果只從文字表意的角度來講其實只需要一行就可以了。很明顯,小說在這裡是用四行文字組成一個圖形來表達電視人在視覺上的相關特徵。雖然小說中所描述的電視人最主要的特徵是與人相比仿佛縮尺為 0.7,猶如略小於實物的精密塑膠組合模型,但用四行文字組成的圖形所顯示的資訊卻遠遠多於用文字所描寫的主要特徵。因為如果只是想表達其精確縮尺的話,那麼用一行大文字表達正常的尺度,用一行小文字表達縮尺便可以了。而且即使用四行文字,也應該是一行大,三行小,而不是越來越小,因為電視人自身是一樣大的。小說中的文字圖形所要表達的意思應該是在文字圖形出現之前的那段文字,即「也可以說他們看上去好像用透視法畫出的模特。雖說盡在眼前,卻似遠在天邊。又如一副錯覺畫,平面扭曲、上下起伏,本應伸手可觸,然而無法觸及。可觸摸到的是不該摸到的東西」^⑧。

結合文字圖形和上述表達可以發現,四行按比例由大到小的文字圖形的確清晰地顯示透視法效果,但很明顯,平面扭曲、上下起伏的特點卻全然沒有顯現。這或許是因為用文字圖形來表達這一特徵的確存在困難。因為如果用文字圖形來表達的話,文字本身和文字整體就要像波浪那樣具有扭曲、上下起伏的效果。如前所述,單純從文字表意的角度來講,四行按一定縮尺比例排列的文字沒有任何意義,但如果從文字圖形的角度來看,這應該在表現電視人的某些特徵,但文字圖形所顯示的特徵卻未將用文字解說部分的特徵完美地表現出來。或許村上本人也意識到了這一點,所以在文字解說中直接使用了「錯覺畫」一詞。那麼如果從錯覺畫的角度來分析小說中的文字圖形和解說便可以發現,文字圖形中的透視法是表達米勒賴爾幻覺版

本的效果,而文字解說當中的平面扭曲,上下起伏應該是螺旋錯覺或咖啡牆錯覺。

儘管村上春樹是否是從錯覺畫的角度來描寫電視人不得而知,但小說中的確出現了「錯覺畫」一詞,而且其用文字所描寫的電視人的特徵也很符合錯覺畫的原理。此外,從小說的其他描寫來看,也存在能夠讓人聯想到錯覺畫的地方。例如被電視人侵入後第二天,「我」躺在沙發上做了一個關於電視人的夢之後,電視人從電視裡來到了「我」身邊的描寫。

不料,電視螢幕竟如夢境那樣映出一個電視人,就是那個同我在公司樓梯上擦肩而過的那個。(中略)螢幕上的電視人反而越來越大。整個螢幕推出一張面孔,漸漸成為特寫鏡頭,似乎一步步由遠而近。

繼而,電視人跳到螢幕外面,宛如從視窗出來似的手扶邊框一躍而出。於是螢幕便只剩下作為背景的白光。^⑨

上面這段中,尤其是關於電視人跳出螢幕的描寫很容易使人聯想到 1874 年由西班牙畫家佩雷·波雷爾·德卡索(Pere Borrell del Caso)所創作的布面油畫《逃脫批評》。《逃脫批評》就是在與窗戶同理的畫框上畫上手和腳,利用人的視覺錯覺使小男孩看上去要從畫框中飛出來。一般來講,錯覺畫歸根到底就是一張二次元畫,它即便是能夠利用人的視覺錯覺造成多種立體效果,但也最多是一個鏡頭。這也就是說,作為畫作的《逃脫批評》只能表現小男孩要從畫框中出來的那一瞬間。而小說卻可以利用文字描寫多個連續的場景,上面的引用文便顯示了電視人在電視裡,從電視中出來以及出來後的連續的三個場景。雖然看上去要比畫作多出兩個場景,但就從電視中走出來的那個場景來看與《逃脫批評》所顯示的效果並沒有不同。

通過上面的分析可以明白,小說不僅在對電視人進行描寫時的確顯示出與錯覺畫高度吻合的特點,而且更為重要的是,村上也使用了「錯覺畫」一詞來表達「電視人」的相關特徵。如果村上真的是以錯覺畫的原理來對電視人進行描寫的話,那麼對於小說中所描述電視人的世界就要重新進行認識。比如小說在對電視人進行描寫的過程中不厭其煩地強調其身體各部位與普通人相比是 0.7 的縮尺比例。如果電視人的世界是先行研究所認為的基於電腦網路的「假想現實的世界」,那麼這種比例就應該是真實存在,而其意圖就是為了凸顯電視人是一種異樣的存在,他們處在與人類完全不同的時空世界裡。但如果從錯覺畫的角度來分析,0.7 的縮尺比例應該僅僅是一種視覺上的錯覺,那麼,電視人實際上就應該與普通人相同。他們既不是什麼異樣存在,同時也與我們同在一個空間、一個世界裡。換句話說就是,電視人其實就在我們身邊。

三、錯覺畫與小說中的時空

前文曾經提出,如果從基於電腦網路的「假想現實的世界」這一角度來看小說情節會發現,小說中有令人不解之處。具體來講就是在電視人闖入「我」的世界之後,妻子和同事採取了視而不見的態度。對於這一情節,中村三春認為:「妻子對電視人搬進來的電視及弄亂的房間什麼都沒說。電視人也出现在了公司,儘管同事按理是應該看到的,但卻視而不見。這也就是說,在電視人這個問題上,「我」與別人是無法共用和交換想法的。」^⑩小說中的有關情節是否說明了「我」與別人不能共用和交換有關電視人的想法在此暫不評論,但這一結論肯定是在妻子、同事都能看到電視人這一前提下得出的。但是,妻子和同僚真的看到了「電視人」嗎?

閱讀小說可以知道,妻子和同事的情況是有所不同的。因為電視人闖入「我」家時,妻子恰好不在;而電視人闖入公司的會議室時,「我」和同事都在現場。由於小說中並未賦予「我」某種超能力,而且「我」自己也

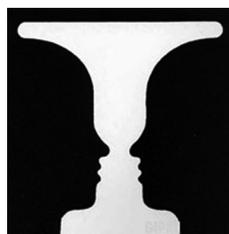
並未進入某個特殊空間,因此「我」與妻子、同事按理應該是一樣的,都是普通人。這當然也是「我」在洗手間中試圖與同事聊有關電視人話題的基本前提,即「我」覺得「我」能看到的東西,同事自然也會看得到。當然,同事是否真的看到了電視人,小說中並未做清晰的交代。雖然小說中有「他們並非沒有看見電視人,肯定看在眼裡,當電視人抬著電視進來時旁邊的人閃開為其讓路便是明證」^⑩這樣的話,但這僅僅是「我」憑藉一個動作做出的判斷,畢竟同事並未說自己看見了電視人。

然而妻子的情況與同事不同。因為「我」並未看到妻子與電視人曾處於同一時空。電視人初次進入「我」家中時,為了把搬來的電視放到有座鐘和一大推妻子雜誌的地櫃上而把座鐘和雜誌移了位置,從而將房間和雜誌弄亂。「妻子最討厭別人亂動房間裡的東西」^⑪,也「不喜歡別人碰自己的雜誌,一旦堆放的順序出現變化,難免來一陣咆哮」^⑫。所以,「我猜想這回她必然大發牢騷」^⑬,但妻子回家後「對電視機出現在房間中居然未置一詞,居然毫無反應,完全無動於衷,甚至好像沒有察覺」^⑭。她「只是在房間裡轉圈巡視。地櫃上有電視機。雜誌顛三倒四地堆在茶几上。座鐘移至地板。然而妻子什麼也沒說」^⑮。妻子的行為相當怪異,從正常角度根本無法解釋。首先,妻子巡視了房間,應該看到了房間裡的情景。其次,雖然妻子一定會發火這一點可以歸結為「我」對妻子的誤判,但妻子在看到屋子裡所發生的重大變化後一言不發,這無論如何都是不可思議的行為。尤其是從小說的描寫來看,妻子並不知道屋內的重重大變化是電視人所導致,所以在強大的電視人面前妻子敢怒不敢言的結論似乎也無法成立。正是因為上述的不解,因此橫尾和博在論述電視人和妻子的關聯時這樣寫道:「她是裝作沒看到被『電視人』弄亂的房間,還是真的沒有覺察到?總之是沒有任何反應。(中略)妻子不在家和『電視人』的存在是否具有某種因果關係?還是妻子與電視人共謀企圖達到某種目的?(中略)妻子的這種反應,無論怎麼看都只能認為是與『電視人』相互勾結的結果。」^⑯

從正常情況看,橫尾的結論很有道理。因為只有這樣才能合理地解釋妻子所表現出的不可思議的行為。由於小說中並未出現妻子與電視人處於同一時空的描寫,因此這只是橫尾的一個推測,當然這一推測也是建立在妻子能夠看到電視人的前提下。但如果妻子看不到電視人的話,那就根本不需要用一個小說中沒有出現的、推測而來的情節來對其一系列不可思議的行為加以解釋了。那麼在何種情況下才會導致和「我」處於同一時空的妻子看不到電視人呢?錯覺畫可以實現此種效果。

所謂錯覺畫其實就是一種視覺陷阱,而能夠導致這種視覺陷阱的方式很多。例如:1. 在牆壁或地板上畫上實際上不存在但看上去卻仿佛存在的門、窗戶、人物以及風景。2. 在平面作品上貼上東西,仿佛畫中的一部分飛了出去。3. 在三維空間內不可能存在的建築。4. 拼湊人體、水果或蔬菜形成一個人的形象。5. 正常來看是人臉但反過來或者轉變方向來看就變成了其它的東西。6. 通過大小或長短引起錯覺。

在以上六種方式中,第五種情況是最有可能在實際狀況中導致有人能看到有人看不到的結果。這類畫作中比較有代表性的就是「魯賓杯」。「魯賓杯」是1915年由丹麥心理學家埃德加·魯賓繪制的一個多意圖形,該圖形最重要的特征就是人們從這幅圖中既可以看到相對的兩張人臉也可以看到一個巨大的水杯(如下圖)。在「魯賓杯」的圖形中,如果把白色部分,也就是水杯部分視為圖形,那麼黑色部分,也就是兩張人臉就只會被視為背景,反之亦然。雖然無論是水杯部分還是人臉部分都是真實存在的,但由於二者共用同一邊界線,所以二者不能同時被認知,也就是不能同時被看到。



如果從這一角度來理解小說中的相關情節的話,就可以說雖然「我」和妻子都在看同一個東西,「我」看到電視人相當於「我」認知到了人臉,而與此相對,妻子沒有看到電視人是由於她看到的是水杯。換句話說,正是由於妻子看不到電視人那部分,所以對於妻子來講,家中應該如往常一樣,沒有發生絲毫改變。至此,可以看出運用錯覺畫原理似乎能夠合理地對小說進行解說。不過,這裡還有一個非常重要的問題需要解決,那就是在小說中,為何「我」能看到電視人而妻子和同事卻看不到。事實上閱讀小說可以知道,在小說寫電視人闖入「我」的房間之前,以極為個性化的比喻對「我」在周日傍晚出現的身體變化進行了描寫。這中間,尤為引人注意的是「我」由於頭痛而引發的視野扭曲。

每當周日傍晚姍姍而至,我的腦袋必定開始作痛。

(中略)

而且可以聽到聲響。不,與其說是聲響,莫如說類似厚重的沉默在黑暗中隱約發出的呻吟:哎喲哎喲,哎喲哎喲,哎喲哎喲。聲聲入耳。這是最初徵兆,隨即痛感出現,繼而視野開始一點點扭曲變形。^⑧

由於電視人正是在「我」身體產生變化後出現的,因此可以說如果「我」不發生身體上,特別是視覺上的變化,是絕不可能看到電視人的。換言之,能夠看到電視人是需要某種先決條件的,而小說所顯示的先決條件就是由於頭痛而引發的視野扭曲。

用錯覺畫原理解釋《電視人》這部小說的時空狀態非常重要。由於「我」、妻子以及同事處於同一時空,所以如果用基於電腦網路的「假想現實的世界」來加以解釋的話,那麼就是處於另外一個時空中的電視人闖入到現實世界後,在電視人改變「我」的過程中,妻子、同事與之是一種共謀關係。這也就是說妻子和同事是電視人的幫兇,他們在發揮自己的主觀能動性。但正如前面所論述的那樣,小說中絲毫沒有交代妻子、同事與電視人之間存在此種共謀關係,而且從小說對妻子和同事的描寫中也看不出他們在發揮自己的主觀能動性。而這也是本文在前言中所指出的不合理之處。

但如果從錯覺畫的角度來解釋就會得出以下結果:首先,由於在前面的論述中已經得出電視人其實與我們是處於同一時空的結論,所以,電視人的世界並非是一個與現實世界不同的另一個世界。相反,它恰恰是現實世界的一部分,如果說這一部分相當於並沒有被妻子和同事認識到的魯賓杯的人臉部分,那麼它其實是與被妻子和同事認識到的水杯部分一起組成了現實世界。此種時空性質所要表達的是,電視人的出現並非是一種對現實世界的侵入,而是電視人就存在于現實世界當中,只是我們是否能察覺得到。其次,在此種時空構成中來考察妻子、同事與電視人的關係便可以發現,由於妻子及同事並未認識到相當於人臉的電視人的部分,所以妻子、同事與電視人之間並不是一種共謀關係,他們只是對電視人之于現實世界的影響沒有察覺罷了。

通過上面的論述可以知道,如果用基於電腦網路的「假想現實的世界」來看待小說的話,那麼不僅要加入小說內容之外的假設情節來對小說進行解釋,而且即便這些假設情節是真實存在的,那它依舊表達的是電視人所代表的媒體力量對人的巨大影響和吞噬力,而妻子及同事所起的作用最多就是錦上添花。該結論所顯示出來的時空世界特點可以概括為:電視人、「我」、妻子、同事不僅處於同一時空也屬於同一個世界。而如果從錯覺畫的角度來看的話,那麼妻子及同事所反映的就不是媒體力量對人的巨大影響和吞噬力,而是媒體對人產生影響時所具有的隱蔽性。由於小說中「我」的經歷和妻子及同事的經歷在性質上截然不同,因此此種結論所顯示出來的時空特點就成了:電視人、「我」、妻子及同事雖然處於同一個時空但卻被分為了電視人與「我」以及電視人與妻子、同事這兩個表面上看似完全獨立的世界。

事實上,造成此種局面的根本原因應該是傳播媒體所構建的擬態環境。擬態環境是一種把事件和資訊重新加以結構化之後所展示給人的環境,但通常人們卻意識不到這一點,往往把擬態環境作為客觀環境本身來對待。由於擬態環境並非是真正的現實而是重新構建而成,那麼這其中自然便會加入媒體的判斷與喜好,但由於人們往往把擬態環境作為客觀環境本身來對待,因此便會在無形中接受傳播媒體的影響,這也就是前文所說的隱蔽性。「我」之所以與妻子、同事同處一個時空卻分屬於看似獨立的兩個世界是因為,「我」心裡完全清楚擬態環境與客觀環境存在著本質上的不同。

四、結語

《電視人》發表之前,村上春樹的《挪威的森林》在日本熱銷。身在國外的村上當然高興,但與此同時,卻因失去了若干寶貴的東西而進入了一種失落的狀態,且無法寫作了^①。很顯然,《挪威的森林》在日本熱銷給村上造成了巨大的衝擊。此種衝擊當然讓村上認識到了媒體的吞噬力,以及人在媒體面前的渺小和無力。對此,卡塔林認為:「或許作為一種異常體驗,村上在 1988 年到 89 年間親身感受到了日本媒體的吞噬力以及此種吞噬力對個人以及觀念形成所產生的影響,這不僅是現實中的異常同時也具有擁有魔力的一面,村上原封不動地把這些描寫在《電視人》中。」^②

在《挪威的森林》熱銷前,村上或許與常人並沒有什麼太大區別,但伴隨熱銷而來的種種狀況,卻應該使村上獲得了從未有過的經歷和體驗。或許正是由於此種經歷和體驗是異常的,所以才用現實世界中並不存在的電視人來加以表現。但此處需要強調的是,如果村上在小說中只想強調此種異常的話,那構建一個基於電腦網路的「假想現實的世界」就可以。但如果想要在此基礎上,突出此種異常狀態就是現實世界的一部分以及人們並未察覺這種異常狀態的話,那麼只有錯覺畫的原理才能達到這一效果。

錯覺畫的要素並非僅僅存在於《電視人》中,例如在《神的孩子全跳舞》中也出現了錯覺畫一詞及相關要素。

他可以在每個關節點上看清那些複雜的關係。各種各樣的動物如錯覺畫一樣潛伏在森林裡,甚至見所未見的可怕的猛獸也在其中。不久他將穿過森林,但他已無所畏懼,因為那是存在於我自身中的森林,是形成我自身的森林。野獸是我自己所擁有的野獸。^③

這是小說主人公通過跳舞來探求自己存在的真實寫照。很顯然,「複雜的關係」代表了現實世界的複雜狀態,森林代表了主人公善也,而野獸則代表了阻擋自己探求的各種要素。與《電視人》相同,小說不僅在描述野獸時同樣使用了「錯覺畫」一詞,而且從原理上來講,野獸和電視人也是完全一致的。具體來講就是,野獸原本就存在,但在此前卻是看不到的。而且有趣的是,在這段內容之前小說也出現了善也頭痛以及摘下眼鏡等細節。這應該與電視人中「我」的視野發生扭曲一樣,代表著一種視覺轉換。^④

在村上春樹的許多小說中都存在著兩個在表面上看似截然不同的世界。此前的研究者們多用「平行世界」(Parallel world)一詞來對此種現象加以描述。但從小說的整體來看,雖然其中的一個世界有時是用非現實的要素來加以表現,但這很可能就像《電視人》中所描寫的時空世界一樣,即有關「我」的部分說明了電視人對人的衝擊與吞噬,有關妻子的部分顯示了人對此種衝擊與吞噬毫無察覺,而二者結合才是現實世界的真實狀態,它們並非毫無關聯,而是同時在反映現實,並一起構成了現實世界的全景。^⑤雖然村上文學中的時空構成很早便受到了研究者們的關注,但「平行世界」(Parallel world)的說法或許並不能準確揭示此種時空構成的實質。因為此種說法在表達上首先在強調兩個世界在時空上的不同,然後才是在內涵上的不一致。

但借助錯覺畫原理便可以明白,村上所要表達的是:一、兩個世界在內涵上雖有不同,但卻屬於同一時空;二、與不同相比,明白兩個不同的世界構成了現實世界的全景更為重要,因為這是全面認識現實世界的根本前提。錯覺畫是解構村上文學時空的重要手段,但此種時空構成的原理只有到了《電視人》才有可能被察覺。

注釋

①②⑥⑯ 村上春樹:《村上春樹全作品 1990~2000》,東京:講談社,2002年版,頁286-295。

③⑳ カタリン・ダルミ:《村上春樹〈TVピープル〉論:魔術的リアリズム作家が描くリアリティ》,《代文学試論》2016年第54卷,頁58-60。

④⑰ 横尾和博:《村上春樹×九 年代》,東京:第三書館,1994年版,頁86-94。

⑤モネ・リヴィア:《テレビ画像的な進行未来と不眠の肉体——村上春樹の短編小説における視覚性と仮想現実》,《国文学 解釈と教材の研究》,1998年第2期,頁10。

⑦⑨⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱㉑ 村上春樹:《電視人》,林少華譯,上海:上海譯文出版社,2009年版,頁1-11。

⑧ 此處原文為:あるいは彼らは遠近法のモデルみたいにも見えるとも言える。手前にいるのに、遠くにいるように見える人。まるで、だまし絵のように、平面が歪み、波打つ。届くはずのところに手が届かない。届かないはずの物に手が触れる。筆者認為,林少華譯文「又如一幅幻燈片,平面扭曲、騰躍」存在誤譯,因此根據原文進行了調整。

⑩ 中村三春:《〈TVピープル〉日常に侵入する不条理の世界》,《村上春樹がわかる》,東京:朝日新聞社,2001年版,頁65。

㉒ 村上春樹:《神的孩子全跳舞》,林少華譯,上海:上海譯文出版社,2009年版,頁65。此處原文為:彼は要所要所で、それらの複雑な絡み合いを見渡すことができた。様々な動物がだまし絵のように森の中にひそんでいた。中には見たこともないような恐ろしげな獣も混じっていた。彼はやがてその森を通り抜けていくことになるだろう。でも恐怖はなかった。だってそれは僕自身の中にある森なのだ、僕自身をかたちづくっている森なのだ。僕自身が抱えている獣なのだ。由於中文譯本存在部分誤譯,因此根據原文進行了部分調整。

㉓ WU Yumei. (2020). A comparative study of animal metaphors in Cantonese and English nursery rhymes. *Asia-Pacific Journal of Humanities and Social Sciences*, 2(1), 060-069.

㉔ LIU Zhuyan & LIANG Sixuan. (2021). What is pre-modern up to? On the vernacular writing of Xiao Jianghong's Wu-Nuo Trilogy. *Asia-Pacific Journal of Humanities and Social Sciences*, 1(4), 028-034.

(Editors: Joe ZHANG & Bonnie WANG)