

## 村上春树作品文本嵌套现象探析

董希文, 赵逸晨

**摘要:**“文本嵌套”以互文性概念为基础,在叙事性的语句中嵌套了一个个本身没有叙事功能的“符号”,这些符号具有把文本从文学形式中解放出来的功能。村上春树的作品频繁出现具有鲜明特征的文本嵌套现象,即在基本的叙事框架中嵌套丰富的次级文本,并以专有名词次级文本、喻体次级文本、物质环境次级文本等形式呈现。在“能指”与“所指”的对调中,实现了次级文本的身份剧变和新的母体文本的象征指向。文本嵌套既是结构的,又是解构的,它通过人被客观世界的结构化从而实现对主体性的解构。对这一现象的深入挖掘与剖析,有助于从另一个角度看待结构与解构的关系。另外,从日本文学传统的角度来看,文本嵌套可以说是“物哀”在现代语境中的变形重生,是对“物哀”抒情传统的颠覆性继承。

**关键词:**村上春树;文本嵌套;次级文本;“物哀”

**作者简介:**董希文,文学博士,鲁东大学文学院教授、硕士研究生导师;赵逸晨,北京师范大学文学院硕士研究生。

**基金项目:**国家哲学社会科学基金一般项目“文学文本理论中国化问题研究”(17BZW052)。

**中图分类号:**I106 **文献标志码:**A **Doi:** 10.3969/j.issn.2095-042X.2019.06.010

近年来,日本作家村上春树在中国大受欢迎,其经典作品如《挪威的森林》常常在高校图书借阅榜上名列前茅。其实,村上的作品因其鲜明的风格、独特的内涵,不仅被中国读者广泛接受,也引起了世界各国读者的持久关注,甚至在一定程度上对各国本土文学产生了深刻影响。以审慎的、科学的而非纯文学的视角考察与村上春树同时代以及稍晚时代的日本文学作品,一种共同的特征便以显性的形象清晰地浮出水面,这就是所谓的文本嵌套现象。研究文本嵌套的特征、形式、功能,对于准确解读作品、建构独特的阅读视域有着方法论与思维牵引的功用。

### 一、互文性的问题探究:关于文本嵌套的引论

正式讨论文本嵌套现象之前,首先需要明确这个概念的由来与依据。文本的问题需要首先导向互文性的问题,我们在这里就是要阐明本文提出的“文本嵌套”与文本、互文性之间的关系,以及为什么要在互文性概念的基础上提出“文本嵌套”的概念。

“互文性”的概念在克里斯蒂娃甫提出的时候,是作为一种新颖的结构主义文学观念出现的<sup>[1]</sup>,但是随着后来越来越多的学者开始使用这个概念、解释这个概念,并且将其融入自己的理

论体系,“其内涵和外延也在不断地扩张、吸收、旅行、交汇和继承中不断产生变异,与克氏(克里斯蒂娃)当年发明此概念时对它的定义相比已经相当不同”<sup>[2]</sup>。“互文性”渐渐脱离了它本身的角色特征,以各种方式被运用到作品分析中,而概念本身的魅力和意义反而被弃置一边。其中,最经常的用法之一就是互文性当成一种修辞手法,把文本中存在其他文学文本以及文本之间互相影响的现象看作互文性。但是,互文性并不仅仅是一种作者积极选取、主动使用的文学方法,它本应该是一种在结构主义的世界观之下人们对文学作品产生的新的理解,而且这种理解不是认为文学可以是什么样子,而是认为文学本身就是那个样子,可以说,互文性是在文学本体层面上的讨论。

如果从文学手段的角度去运用和发展互文性,就会面临一个问题,即是不是可以说有些文学作品存在互文性,而另一些作品不存在互文性呢?根据它最初被提出时的语境,这种说法自然是不恰当的。钱翰认为,“互文性概念最重要的作用是取消了‘作品’的身份和价值,打破了一切话语的身份界限,使一切话语可以在同一个平台上相互发生平等的关系”<sup>[2]</sup>。所有的文学作品都存在互文性,互文性是文学性的组成部分,有文学性就有互文性(反之则不一定)。如果仅仅把它看成文学手法,就只能在文学创作论的范围里做文章;但是,如果回归互文性的原初语境,从它的哲学背景出发,就能发现作品中的大天地。本文提出“文本嵌套”概念来承接互文性一直以来失落的意义维度,并且在认同互文性作为文学性的基础上,进一步分析村上春树作品中存在的与城市文化语境相呼应的互文性。

## 二、丰富的次级文本:村上作品的文本嵌套及类型

那么,文本嵌套“嵌套”的是什么呢?它不是热奈特所说的第一叙事文和第二叙事文之间的嵌套关系,也不是故事套故事、故事套典故或者传说,而是在叙事性的语句中嵌套了一个个本身没有叙事功能的“符号”,单独拿出来看,它们仍不属于文学文本。我们就是要把文本从文学形式中解放出来,由此引出“次级文本”的概念,将互文性的几种表现形式重新分类。这里的次级文本包括文学文本,却又不仅仅是文学文本。要理解这样一个概念,伊坂幸太郎的《重力小丑》是再合适不过的佐证案例。

《重力小丑》文本中密集呈现“拿来”的事物,正是构成作品主体的次级文本,比如,“乔丹球棒”“埃格斯特朗”“毕加索”“罗兰·科尔克”“地狱变”“印象派”“赫本”,诸如此类,构成章节目录的豪华阵容,让人不禁对即将展开的故事情节浮想联翩。但《重力小丑》用的是整洁却又十分节制的插叙,这些物象只是穿插在各个叙事片段中,以资烘托气氛。举例而言,“毕加索”只是传达弟弟“春”有绘画天赋并且崇拜毕加索这样一个事实;“地狱变”也只是作者由纵火案联想到了芥川龙之介的短篇小说《地狱变》中燃烧的大火;而“乔丹球棒”“埃格斯特朗”“罗兰·科尔克”“梵高”等,看起来都是与故事情节毫无本质关联、对故事发展毫无推动作用的事物、专有名词或者人物。但是,这些看似散淡、无设计特征的物象,却被作者信手“拿来”,以不经意的形式架构起内在关联,共同构成推衍作品的“次级文本”,广泛存在于各种形式的母体结构中,从而使作品的结构与内涵同样变得绵长而厚实。

同时,需要阐明的是,次级文本不是意象,或者说,不是传统意义上的文学形象和意象。意

象是广泛运用于文学文本中的带有感情色彩的客观事物, 是承载情感表达功能的重要载体, 它们往往是一个被赋予了意义的物象。但次级文本不限于单独的物象, 它可以包括某些特殊意象, 比如商品意象, 又如后文提及的喻体也可纳入传统意象范围。次级文本之所以能成为次级文本, 必须满足一个条件, 即它们与文学文本联系甚微, 被嵌套在作品中表现出一定的不协调性和异质性, 是外在于叙述流之外的东西。《海边的卡夫卡》中“第一人称”在出走少年、“我”、带队女教师之间不断转换, 开篇便以某种形象的嵌套显示出作品鲜明的异质特色<sup>[3]</sup>。

村上春树作品擅长在基本的叙事框架中嵌套丰富的次级文本, 这些次级文本以专有名词次级文本、喻体次级文本、物质环境次级文本等形式呈现, 形成具有鲜明特征的文本嵌套现象。引出并具象化地感知“次级文本”的概念, 在一定程度上能让我们对作家文风有更加简明却精确的认识, 有助于我们准确理解和诠释次级文本的种类与构成形式。

### (一) 专有名词次级文本

专有名词次级文本在村上的作品中表现为一种距离感、虚幻感, 以及对当下语境的虚假突破。所谓的“专有名词”, 可以是物, 可以是人。比如音乐、文学作品, 又或者是名人、品牌, 都可以成为一种初级文本之外的次级文本频繁出现。“音乐”是村上非常偏爱的一种素材, 如《挪威的森林》, 书名就是披头士的一首歌曲名; 又如《且听风吟》涉及多种音乐种类, 既反复运用古典音乐和爵士乐, 又频频出现摇滚乐与民谣等<sup>[4]</sup>。《斯普特尼克恋人》中的“斯普特尼克”(sputnik) 是 20 世纪 50 年代苏联发射的第一颗人造卫星的名称, 意为“旅伴”“伴随者”, 如果说音乐和文学还有些相通之处, 那么以人造卫星为题实在是特立独行。

就音乐的表征与关联而言, 文学作品不同于电影, 音乐在电影中的存在就像血肉之于骨骼, 而音乐在文学作品中却像美食写真, 只能让食客得到短暂且虚无的安慰, 而内在的潜能却始终是被无限度压抑的, 不像在电影中, 能以舒缓自由的方式获得有节奏的宣泄与释放。电影作品中, 有声的音乐与动态的画面是可以并行从而相互还原的; 而文学作品中, 无形的音乐与静态的、需要逻辑加工的线性语言却只能前后随行、互相畸变消解, 直至凝重至无语无影。但正是这种异态的、得不到释放和满足的音乐文本, 在村上的小说中建构了一个独立的模拟张力空间, 在极限的压抑中得到无限的弥漫与扩张。

文学作品也是村上作品中的“次级文本”常客, 比如《斯普特尼克恋人》中伴随始终的“杰克·凯鲁亚克”, 《挪威的森林》中“渡边”和谈话中出现的一系列作家、作品, 还有夹杂在叙事中的眼花缭乱的品牌名、人物名。可以看出, 本来有一些不需要点出具体名称的细节和事物都被村上轻点细推, 在无言中铺展和衍生文本的丰富内涵, 从而引发读者探究的欲望。

### (二) 喻体次级文本

所谓“喻体次级文本”, 是指那些在作品中作为喻体的次级文本, 但非修辞手法中的传统喻体元素。如前所说, 能作为次级文本的事物都是具有外来性、异质性但又普通、传统的比喻, 追求的是尽可能的协调、和谐和对整体意境的融合。且不说西方古典主义、19 世纪浪漫主义的比喻用法, 就连现代主义作家对比喻的使用仍然追求统一与协调。波德莱尔《恶之花》中出现的大量丑陋、肮脏、堕落的意象, 与其要表达和揭示的东西相符; 卡夫卡的小说中用到的喻体如“甲虫”“城堡”, 也有其明确的象征意义。这些喻体旨在生动表达作者的思想, 它们都是整齐的、可以解读的。然而, 喻体次级文本在村上作品中的呈现有其独有的选择与解读。村上春树不像一般

作家那样,为了使本体生动而去找一个喻体,恰恰相反,他喜欢用奇特的比喻,而且在惯用的喻体内涵上强化其物质性、低劣性,以近乎无情的冷静客观突出喻体的“距离感”<sup>[5]</sup>,从而使其具备了“次级文本”的性质。《且听风吟》中,主人公在与一位萍水相逢的女郎共度良宵后,他描写女郎赤裸身体的话语是“右乳房的下方有块浅痣,十元硬币大小,如洒上的酱油”<sup>[6]</sup>。《天黑以后》中,他形容一个年轻男子,“身上有种好似迷路的、性格和善但不够机灵的杂种狗的感觉”<sup>[7]5</sup>;形容月亮,则是“晚秋在白月亮仿佛锐利的弯刀悬在空中”<sup>[7]114</sup>……喻体都是那种无法在意境上升华的事物,甚至在一定程度上拉低了本体意境,不是喻体使本体生动,而是喻体消解了本体的任何可能的崇高、价值或者朦胧性意蕴。

### (三) 物质环境次级文本

物质环境次级文本是除了以上两种辨识度较高的次级文本外,另外一种隐藏得令人几乎难以察觉的文本类型。“物质环境”就是我们每天置身其中、得以实现日常活动的一切场所以及场所中一切可感物质,在城市文学的语境中,“物质环境次级文本”也可称作“商品次级文本”。这个概念在本雅明的《拱廊计划》中已经有了初步轮廓,虽然本雅明的研究重点在于工业产品的表意特征与马克思主义相联系的原理,但是我们可以满怀敬意地把其中关于“工业产品的表意特征”这一概念拿出来为此文所用。“工业产品”其实就是商品社会中无处不在的商品,那么表意特征则是这些商品具有的叙事功能<sup>[8]</sup>,这也正是其作为一种次级“文本”的根本性质。商品次级文本与专有名词次级文本的范围有所交叉,比如后者中的商品“品牌”、商业场所同属商品次级文本。而除此之外,还有一些不是专有名词、构成某种物质环境的商品次级文本,比如村上小说中频繁出现的各种酒吧,以及对人物衣食住行所涉及到的物质方面的描绘。在《国境以南 太阳以西》中,成年后的岛本出场就有一段肖像描写,“妆化得很淡,衣着看上去十分昂贵而得体。蓝色丝绸连衣裙外面罩了一件浅褐色开司米对襟毛衣,轻柔得同薄薄的元葱皮无异……臂肘拄在台面上,手托脸腮倾听钢琴三重奏,一小口一小口地啜着鸡尾酒”<sup>[9]</sup>。我们发现,在村上的小说中,人物的出场必定伴随着相应物质环境的出场,衣服、车子、房子都是同时呈现在读者面前,包括上述两种次级文本,都是因其具有的叙事功能而成为“文本”,并因此摆脱了其仅仅作为附属物的狭隘范畴,从而实现了文本的有效“嵌套”。

嵌套并生效的原理是一种节制的陌生化,也是能指与所指的对调。前者是文学创作中普遍使用的手段,但商品次级文本所实施的“节制的陌生化”更像一种应付了事的对比。正如本雅明在《拱廊计划》中所言,“绝没有什么‘伟大’,而只有辩证的对比,这种对比常常混同于细微差别,但正是从这些细微差别中生活不断更新”<sup>[10]</sup>。《海边的卡夫卡》采用二元化结构,在叙事结构与人物形象塑造上采用二元并进的方式对事件与人物作了陌生化处理<sup>[11]</sup>,又在偶数章节开端用报道、书信等多种体裁叙述中田失忆情节,以繁杂、荒诞的结构陌生化经营文本的复杂韵味<sup>[11]</sup>。

## 三、能指与所指的对调:文本嵌套的原理追寻

前文罗列的是三种次级文本的外显形象、文本嵌套的方式,以及每一种文本对母体文本带来的影响与效果,那么,这种文本嵌套的原理是什么?从奇异的效果到最后成型的风格,经历了怎样的过程?进入到这一层面,结构主义符号学可以提供一种解释和切入的角度。

结构主义认为，人是关系网络中的一个关系项，关系网络中任何元素都是关系项，没有一个最终的结点，只有无限发散的起点，因此人与物的关系就不是单向阐释的，而是互动的，人在定义着物，物也在限定着人。另外，结构主义具有语言学背景，索绪尔在《普通语言学教程》中区分了“能指”与“所指”：“能指”就是可以指向“所指”的符号中介，一个文本中充满了“能指”，也充满了“所指”，但根本上，它必须由“所指”的完成来成就文本。对于索绪尔来说，联结语言学各词项的关系可以沿着两个平面展开，第一个是组合段平面，第二个是联想段平面，前者就是语言历时性的线性延展，后者则是彼此具有某些共同性的单元在人的记忆中聚合成一个共时的、可同时显现的群。“雅克布逊在其后来十分有名的一篇文章中又重新讨论了这个问题，他将隐喻（系统的秩序）和换喻（组合段秩序）的对立应用于非语言的语言之中，这样我们就看到了隐喻型的‘话语’和换喻型的‘话语’……俄国抒情诗、浪漫主义和象征主义的作品、超现实主义绘画、卓别林的影片、弗洛伊德的梦境象征等都属于隐喻秩序；英雄史诗、现实主义流派的小说、格里菲斯的电影以及按移位或压缩机制发生的梦中投射等都属于换喻秩序。”<sup>[12]</sup>由此，索绪尔和雅克布逊前赴后继的解说给了次级文本叙事行为的转变一个恰当的原理说明，次级文本的叙事行为从合于组合段平面上的隐喻秩序变为符合联想段平面上的换喻秩序。

我们之所以能够断言村上作品中的种种名称和商品是次级文本，就是因为这些原本已经被其原始语境叙述完成的“所指”，在村上的作品中摇身一变又成了“能指”，但在新的母体文本中形成的这种“能指”功能已经与其在原始语境下的功能产生了天壤之别。比如《斯普特尼克恋人》中，堇和敏关于杰克·凯鲁亚克的谈话部分，截取的就是凯鲁亚克小说主人公那种“狂野、冷峻、放荡不羁”的生活气息。叙事部分交代“凯鲁亚克曾在孤立的高山顶尖一座小屋里作为看山人形影相吊地生活了三个月”<sup>[13]</sup>，然后紧接着堇表示自己的人生愿望是“每天站在山顶尖上，转体三百六十度环视四周，确认哪里也没有火灾黑烟腾起。一天的工作量就这么一点儿。剩下的时间只管看书、写小说。夜晚有浑身毛茸茸的大黑熊在小屋四周围转来转去。那才是我梦寐以求的人生”<sup>[13]</sup>。显而易见，在村上对堇的刻画中，使用了凯鲁亚克的“孤独”与对“孤独”的自我欣赏。《国境以南 太阳以西》种种音乐和电影名称，与小说主题、人物命运形成了某种对照。纳特·金·科尔唱的《国境以南》在主人公初君小学时与岛本短暂交往的叙述中出现，太阳以西的故事在初君三十多岁成家立业以后重遇岛本的叙述中出现，这种出现的前后顺序有其深刻寓意。《国境以南》是一首歌曲，作者没有介绍这首歌唱了什么，只是让主人公初君从这首歌中获得了某种模糊的感受，“但当时我听不明白，只是觉得国境以南这句话带有某种神奇的韵味。每次听这首歌我都遐想国境以南到底有什么”<sup>[9]</sup>。“某种神奇的韵味”就是《国境以南》这首歌曲在书中出场的全部意义，它是始终伴随主人公初君一生对现实社会的逃离和对自身缺失部分的舔舐，而出现在初君成年后重遇岛本并与岛本在箱根别墅交欢之前交谈的“太阳以西”的故事，则是其隐秘追求的集中展示和爆发。住在西伯利亚的农夫常患一种病——西伯利亚癡症。在荒原耕种的农夫每天除了例行耕作就是遥望四方一成不变的地平线。忽然有一天，农夫感到身上有什么东西死了，于是扔下锄头，什么也不想一直往太阳以西走去，直到倒地死去，这就是西伯利亚癡症。这个故事其实预示了初君最后的结局。西伯利亚农夫其实是死于孤独，死于某一刻现实感的丧失；而初君的人生也跟这个农夫一样，因为缺乏现实感而始终处于一种持续的失落和求索的状态，唯一不同的是，初君最后在永恒的孤独和现实之间选择了现实，更确切地说，是现实感在他身上重新确立起来。

而对于商品次级文本来说,当它们被卷入村上叙述中时,就不像音乐、文学文本一样“展开”意义,因为商品物象本身没有叙事性和成义能力,它们在小说中只是作为一些符号出现,并没有实体意义。“所指”从它们身上脱落,但却趋向于附着故事中的人物,种种次级文本其实都是为了成全一个人物的形象表征,比如所开汽车的牌子、所听的音乐、所光临的酒吧、所读的书,都指向动作发出者,这些事物没有了所指性而是以一种单纯的被阉割的概念状态成为动作发出者的定语。村上作品中的人物可以没有名字,但绝对不会缺乏消费行为。作者并不是用描述性的语言把人物从繁杂的形象中勾画区别出来,而是通过拿走跟“他”无关的东西、拿来跟“他”有关的东西,从而把“他”渐趋完整丰满地拼凑出来<sup>[14]</sup>。这样两种方法,如果说前者是传统的绘画,那么后者就是材料艺术,现代化的材料艺术。

#### 四、结构与解构的和解“同构”:文本嵌套的叙事与呈现

纵观三种次级文本,我们可以发现它们之间的共同点——商品性、消费性、物质性。音乐文本在书中是在“唱片”的物质外壳的包裹中呈现的,各种汽车、衣服、生活用品的呈现和罗列则必定带着品牌的名称,而那些奇特的喻体次级文本又往往具有一种坚硬的无机物的气质,比如把女人身上的痣比作酱油,把月亮比作刀具。村上春树小说表现出来的特质一方面是彼世代内在心态的外化,另一方面是后现代消费主义崛起在其文学世界中的投射。但更多的是其后现代主义风格的体现,因为村上春树作品中体现出的对于资本主义时代的价值取向是暧昧的。

不同于郭敬明铺张炫耀的肯定式城市书写,也不同于梭罗的完全否定式话语,村上对于他所写的那种生活方式、生活环境表现出游移的、踟蹰的态度,更接近于他一直以来的文学偶像菲茨杰拉德,但比菲氏温和内敛。他笔下的人物是城市的“孩子”,与城市有着天然的亲近感,并且在城市的环境中能够找到一种比较平静的心灵状态,并不是我们平时所说的城市文学中典型的城市外乡人,而是真正的城市青年人。他们也会感受到吹拂在城市空气中的孤独和迷茫的凉风,有着极其敏感细腻的内心里活动和体验,但是他们所体验和感受到的东西不是站在城市对立面的产物。村上想展示给我们的也不是对城市的敌意,他没有把“城市”对象化,所以当种种带有商业气味的次级文本应接不暇接连出现在读者眼前时,我们不能简单地说作者是苟合于城市文明的小资之父,也不能说作者就是资本主义社会的叛逆者,那些商品物象、消费成果和奇形怪状的喻体应该从一种风格学意义和哲学意义上来理解。村上小说中没有塑造现实主义典型人物的笔墨,并且有意弱化情节,“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”<sup>[15]</sup>。那么,要在这样荒芜的写法中突出人物,就必须让其形象有一个起码的轮廓。这个轮廓不再由传统的、充满价值判断的“行动”来界定,而是被换成了价值模糊的各种物象。这些物象标明了人物的身份和风格,形成漫画化的人物肖像,村上作品的后现代风格在此体现出来。

除此之外,这种后现代风格还体现在结构倾向和解构倾向通过次级文本在母体文本中的嵌套从而在其作品中实现了统一。用次级文本来对母体文本进行反向叙述,从“人”单方面决定“物”,到“物”反过来表现“人”,这应该是一种结构的趋势。但仅此而已的话,我们并没有穷尽村上春树以及现代日本文学的魅力。如果说村上所做的努力是结构的,其作品中浓重的虚无思想就无法得到解释,在密密麻麻的“商品意象”背后是一种无边无际的疲乏与厌倦感,连“寂寞

的气味”都显得多余而不值一提<sup>[16]</sup>。就阅读体验的直感来说，他的叙事不浮也不滞，他的人物绝对不会解构式地疏远于社会，也绝不会拘泥于社会、受制于传统现实主义的结构关系，似乎“结构”与“解构”在村上那里被取消，或者更恰当地说，应该是达到了某种和解，从而实现了“同构”。

“结构”的写法往往赶不上现实生活中诸种元素（包括人本身）变形重组的速度，而“解构”的写法是把世界之犖撞翻，重新发明一种运动。前一种写法是很普遍的，广泛存在于现代主义及以前的文学之中，而后一种写法则在后现代主义小说实验浪潮中安身立命，悄然成为文本呈现的主角。日本的现代文学并不关注文体实验，其现代性体现为一种随时调整的若即若离的态度，经典的例子还是村上春树代表作《挪威的森林》。作品中直子和渡边对于恋人和好友之死的反应，表面看上去只是非常不走心的微妙的回避与哀愁。在第二章《好友之死》中，两人的对话就像在谈论一件与自己无关却与所有人有关的事件，经历恋人与好友突然死亡的两人，见面第一句话竟然是风轻云淡的日常寒暄，似乎什么都没有发生过。“‘集体生活怎样？和别人朝夕相处，可有意思？’‘弄不太清，才一个月刚过一点嘛！’我说，‘不过，倒也不坏，至少还没有叫人吃不消的事。’”<sup>[17]</sup>两人安之若素地发生爱情，发生关系，原本加上木月的三人世界如今递减为两人，看上去没有什么根本的变化，但死亡的阴影实际上始终跟随着他们渐趋萎缩的世界，成为一根朽木般的“无机的背景”。然后，直子精神出了问题，渡边仍然继续着自己怅然若失却风平浪静的生活，这时的直子又翻转成为渡边的一个“无机的背景”。其间，递减式的生活和情爱没有引起任何主人公的怨尤、怀疑与恐惧，人与其所处的世界实现了同构。没有碎了一地的价值，也没有悬如日月的忠贞，作者捕捉到了世界的平均速度，并且使人物与世界保持同速，既不会停下来略有思虑，也不疾驰而奔向永恒。

## 五、“物哀”抒情传统的颠覆性继承：文本嵌套的新变与根因

相关研究成果普遍表明，村上春树的文学作品中鲜有日本传统文学的影子，村上本人也承认，“在我的整个成长期，从未有过被一位日本作家深深打动的经历”<sup>[18]</sup>。尽管村上春树文学营养的来源基本上来自西方尤其是美国作家，但是通过对文本嵌套和次级文本的分析，我们仍然可以从村上文学世界这片古典的荒漠中找到一丝古典的遗存，同时也能对文本嵌套这一文学现象出现的深层原因有更深入的理解。

在古代，日本文论受中国文论的影响很大，抒情传统上体现出诸多类同的元素。但同时，日本在独具民族特色的文学创作实践基础上，也逐渐形成了自有的独特文论概念和审美范畴，如文、道、心、气、诚、秀、体，姿、雅、艳、寂、花、实、幽玄、余情、好色、粹、物哀等，其中多有与日本近世思潮相关却极少中国影响的概念和理论，“物哀”理论便是重要的一种，“大多数日本文学作品，无不渗透着这样一个文学理念”<sup>[19]</sup>。

为什么在对文本嵌套理论进行充分讨论的最后还要提到“物哀”的抒情传统呢？这源于二者内在深刻的关联。不难看出，“物哀”和文本嵌套的概念中都存在着对异己物的牵涉；“物哀”是主体对“物”的投射和包围，在“物哀”中“物”还不能成为文本；文本嵌套则是被“物”包围。这其中并不是简单的发展和无关痛痒的变迁，文本嵌套对“物哀”的传统确有继承，只是这种继承是一种颠覆性的继承。

与此恰恰相反,村上笔下的人物基本上都是那种外表麻木而内心骚动不安的城市居民,从来不去感叹春秋代序,因环境的局限也没有与自然交流的机会,如果从表面上看,就是一群不知“物哀”的人。然而,这种极端其实是对彼端意义的确认,在村上那里,“不知物哀”反而是一种风趣。传统的“物哀”,“物哀”的主体是王公贵族,他们生活优渥,在细水长流的日夜中感受到自我不断生长的细腻情绪,情绪的膨胀造成一种典型的孤独感,即人自身有机的、丰富的感受与外界无机自然界之间的隔阂和错位。这种孤独感驱使人们主动地寻求自身内部与外在客观世界的联系,从而实现主体的完整。其所哀的对象存在于自然界,主体直接把自身的意义和价值赋予自然风物。而现代社会,城市人群的“物哀”对象则是商品化的物质环境,是城内人群对这个大环境的一个整体感知,同样来自其对自身完整性被侵犯而导致的孤独感。在繁华而忙碌的城市,尤其像东京这样的国际化大都市,人们奔波在各自的求生轨道上,匆忙的人群、急速消逝的昼夜,犹如矗立在生命之外的高楼大厦,让个人感到无法把握住自身的存在,无法确认自身何去何从,个人的整体性被现代都市生活完全肢解。出于这种失落,村上塑造了众多有强烈自我意识的主人公。很多人认为,村上笔下塑造的多是普遍具有一种孤独气质的人,实际上,他们更是因为意识到了自身的破碎,从而在孤独中惊醒的人。因此现代的“物哀”就表现为对物质环境虚假的商品性的顿悟,继而感受到其中的无意义,现代“物哀”比古代多了一个剥离意义的过程,而不是赋予和感受意义。传统“物哀”是通过客观世界的物象来引渡个人的孤独,现代“物哀”则是在商品世界的包围中对自身完整性的拯救和舔舐。这种颠覆不是一种消解,而是变相的继承,都体现了日本文化、日本文学最本质的情意结所在——一个人性。这就是现代日本文学的传承过程,看上去好像推翻了所有,其实只是在新语境中适时调整。

综上所述,文本嵌套是存在于村上春树小说作品中的一种特殊结构,它以次级文本为基本单位,通过次级文本自身能指功能与所指功能的对调,以及次级文本与整体叙述之间的结构力与解构力的同时存在而实现。本文主要以村上春树的作品分析了这个现象,那么,文本嵌套是否能够被推而广之用来分析其他文学作品呢?首先,这种文学现象,以及其中所蕴含的审美取向、价值取向,都是应消费社会和城市文化崛起而出现的。在国内,当代文学还没有产生真正的城市文学,城乡二元对立和阶层对立的视野始终存在于中国当代文学的叙事中,直到今天不仅没有消失,反而逐渐强化。其次,在日本,城市文学成熟较早,但是往往与通俗文学难分难舍,像村上春树这样把作品中的城市因素完全限定在纯文学中的作家非常少;而在通俗文学中即便找出外表相似的次级文本,也是死的次级文本。因此我们发现,目前这种结构的推广缺乏对象,但是因为村上春树的小说指明了什么才是真正的城市文学,以及如何在直面而不是消极抵触消费文化的姿态下去触碰纯文学,所以未来真正大量出现纯文学层次上的城市文学的时候,这个概念也许会给我们以更大的启发。次级文本一方面构成了村上笔下的人物,另一方面又担当了瞭望台的角色,率领着人们有意或无意地登上去,从而看到远方的虚无和无限。在这种灵活的嵌套中,人生总是不能找到一个合适的风向展开旗帜,文本嵌套正是在如此普遍的现代化困境中,借用作品的无数面镜子为读者折射出更辽阔、却无法接近的剩余时空。

#### 参考文献:

- [1] 朱莉娅·克里斯蒂娃. 符号学: 符义分析探索集 [M]. 史忠义, 译. 上海: 复旦大学出版社, 2015: 4-9.
- [2] 钱翰. 论两种截然不同的互文性 [J]. 学术论坛, 2015 (2): 88-95.

- [3] 魏大海. 村上春树小说的异质特色——解读《海边的卡夫卡》[J]. 外国文学评论, 2005 (3): 92-97.
- [4] 陈艳, 陈高峰. 莫言与村上春树作品中的音乐要素书写——以《檀香刑》和《挪威的森林》为例 [J]. 淮海工学院学报 (人文社会科学版), 2018, 16 (3): 49-51.
- [5] 赵舒阳, 杜勤. 村上春树的比喻特色——以《且听风吟》为例 [J]. 安徽文学 (下半月), 2016 (6): 65-66.
- [6] 村上春树. 且听风吟 [M]. 林少华, 译. 上海: 上海译文出版社, 2007: 26.
- [7] 村上春树. 天黑以后 [M]. 施小炜, 译. 海口: 南海出版公司, 2012.
- [8] 杨毅. 评析本雅明《拱廊计划》的文化美学——以寓言论批评为视角 [J]. 知与行, 2016 (9): 69-73.
- [9] 村上春树. 国境以南 太阳以西 [M]. 林少华, 译. 上海: 上海译文出版社, 2014: 81.
- [10] 瓦尔特·本雅明. 作为生产者的作者 [M]. 王炳钧, 陈永国, 郭军, 等译. 郑州: 河南大学出版社, 2014: 115.
- [11] 刘晓玉. 《海边的卡夫卡》的陌生化艺术浅析 [J]. 牡丹江大学学报, 2018, 27 (6): 47-49.
- [12] 罗兰·巴尔特. 符号学原理 [M]. 李幼蒸, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2008: 35-36.
- [13] 村上春树. 斯普特尼克恋人 [M]. 林少华, 译. 上海: 上海译文出版社, 2014: 4.
- [14] 林磊, 朱朝晖. 试论邱华栋与村上春树作品的艺术特色 [J]. 韶关学院学报 (社会科学版), 2002, 23 (8): 23-31.
- [15] 王向远. 日本后现代主义文学与村上春树 [J]. 北京师范大学学报 (社会科学版), 1994 (5): 68-73.
- [16] 万明. 走进《且听风吟》, 走近村上春树 [J]. 江苏教育, 2012 (7): 9-10.
- [17] 村上春树. 挪威的森林 [M]. 林少华, 译. 上海: 上海译文出版社, 2007: 24.
- [18] 尚一鸥. 日本的村上春树研究 [J]. 日本学刊, 2008 (2): 141-152.
- [19] 尤忠民. 日本文学中的传统美学理念——物哀 [J]. 天津外国语学院学报, 2004, 11 (6): 48-51.

## An Analysis of Text Nestification Phenomenon in Haruki Murakami's Novels

Dong Xiwen, Zhao Yichen

**Abstract:** Based on the concept of intertextuality, “text nestification” refers to the literary phenomenon that in narrative sentences, there nest some non-narrative “signs”, by which the text is released from the literary form. The characteristic text nestification phenomenon appears frequently in Haruki Murakami's novels, that is, a large number of secondary texts nest in the basic narrative structure, which are presented in three forms: secondary text of proper noun, secondary text of metaphor object, and secondary text of physical environment. In the switch between the “signifier” and the “signified”, the identity change of secondary texts and the symbolic direction of the new matrix texts are realized. Text nestification is constructing as well as deconstructing, through characters being constructed by the objective world to realize the deconstruction of subjectivity. The excavation and analysis of this phenomenon helps to comprehend the relationship between construction and deconstruction from a new perspective. Besides, from the perspective of traditional Japanese literature, text nestification is the transformation and rebirth of “substance sadness” in the modern context and the subverted inheritance of emotional expression tradition of “substance sadness”.

**Keywords:** Haruki Murakami; text nestification; secondary texts; “substance sadness”

(收稿日期: 2019-07-12; 责任编辑: 陈鸿)