

精神分析视角下《小城和不确定性的墙》的隐喻功能

徐宇轩

西北大学文学院，陕西西安

DOI:10.62836/ssr.v3n5.1504

摘要：《小城和不确定性的墙》是村上春树2023年出版的作品，作为村上在后疫情时代的第一部小说，其中蕴含着其对于后疫情时代新的思考。小说标题中的“小城”和“墙”作为文本中的核心意象，在主人公的精神世界中反复出现。本文主要通过精神分析视角，以核心意象为出发点，解析其在小说文本中所发挥的隐喻功能，并以此阐释村上给出的现代精神疗愈方案与其方案中所暴露出的思想困境。

关键词：村上春树；《小城和不确定性的墙》；精神分析；文本隐喻

The Metaphorical Functions in The Town and the Wall of Uncertainty from a Psychoanalytic Perspective

Yuxuan Xu

Faculty of Liberal arts, Northwest University, Xi'an, Shaanxi

Abstract: As Haruki Murakami's 2023 publication, *The Town and the Wall of Uncertainty* marks his maiden novel composed in the postpandemic age, which bears his renewed contemplation over the postpandemic context. "The town" and "the wall", the central images embedded in the novel's title, keep recurring in the protagonist's mental landscape. Adopting a psychoanalytic lens and taking these core imageries as the entrypoint, this paper dissects their metaphorical functions throughout the text. Accordingly, it elucidates Murakami's therapeutic scheme for the modern psyche, alongside the intellectual dilemmas inherent to his solution.

Keywords: Haruki Murakami; *The Town and the Wall of Uncertainty*; psychoanalysis; textual metaphor

*作者简介：徐宇轩（2001-），西北大学硕士，研究方向：日本近现代文学。

《小城与不确定性的墙》(The City and Its Uncertain Walls, 2023以下简称《小城》)是村上春树(Haruki Murakami, 1949—)翻写过去的一部中篇小说而产生的作品, 尽管已有翻写的一版《世界尽头和冷酷仙境》在先, 但村上本人对此并不满足, 总觉得有什么不够完善, 于是有了如今的《小城》。该作品分为三部分, 第一部讲述我因为去寻找失踪的恋人她, 选择被割掉影子穿越墙壁, 进入了一座虚构的小城, 作为读梦人在里面生活了一段时日, 最后选择让我的影子逃离小城; 第二部主要描述了逃离出小城的我在现实中的辞去原本工作, 作为小镇图书馆长生活; 第三部中小城中的我被黄色潜水艇少年替代, 与城外的我合体回归现实生活。“小城”和“墙”在小说中作为核心意象, 在主角的精神活动中反复出现, 日本方面有学者认为“墙”是历史的隐喻——“墙中的世界都是一个缺乏情感昂扬的世界, 其起点是三部曲的主题——60年代的终结”[1]。也有学者认为“‘墙’可以看作是生与死的隔阂——‘生是现实、现世, 女孩的‘小城’是死后的世界、灵界’[2]。但在笔者看来, 无论如何对文本中的意象进行阐释, “小城”与“墙”都属于主角心灵的虚构产物, 这也正符合村上在作品中反复书写的一贯主旨。在此基础上, 本文尝试以精神分析为主要角度, 对小说中作为隐喻的意象展开分析。

1 代表意义的“小城”和“墙”

要分析作为意象的“小城”和“墙”, 必须先对另一个核心角色“她”, 进行前置性分析。小说的开篇即为——“是你把小城告诉了我[3]。”后续经过文中人物的一段行动后, 墙壁和小城的作为她的话语出现在文本中——“‘小城的四周被高墙包围着。’你开口说道。”[3]这是一个相当值得注意的开头, 尤其在阅读完整部小说后, 对开头进行回溯式的分析, 我们可以发现第二人称“你”在这句简短的话中起到了重要的作用, 第二人称在小说写作的使用并不普遍, 多见于诗歌和书信体, 而对于村上春树这位作家来说, 他的写作习惯更多的是以第一人称来展开小说, 如作为该部作品前身

的《世界尽头与冷酷仙境》就是以第一人称视角开篇。尽管在《小城》中作为主角的“我”在后续情节中马上登场, 恢复了第一人称, 但我们依然有理由确信开头的第二人称是作者村上有意而为之。

一般来说, 使用第二人称的优点在于通过人称“你”的使用, 使读者在语言层面直接成为信息传递的对象, 从而强化作者信息传达上的效率与强度。而在《小城》中, “你”所指的对象并非读者, 而是指向“她”。那么, 为什么这里村上没有直接使用“她”这个人称代词——“是她把小城告诉了我”, 而是使用第二人称“你”呢?

实际上, 这个句子如果补完的话, 应是这样:“(小说里的主角)我说:‘是你(她)把小城告诉了我’。”在小说中, 这句话本来是“我”说给“她”听的, 但“她”并不在场, 导致“我”所说的这句话在小说情境中并没有接收的对象。作者在这里试图想表现的, 是小说中的“我”在喃喃自语, 或者说, 梦呓——一种无意识的语言, 这也和后面我在小城中做读梦人的工作相照应, 读者只是作为小说外的阅读者自然接收到了这句话。而如果使用“她”, 虽然也有自言自语的成分在, 但不能排除把读者作为受话人的可能——“我”对着读者倾诉, 就不是作者想要表达的本意了。小说日语原文中, 开头为:“きみがぼくにその街を教えた。”[4]“kimi”即君, 在此处为情侣之间男方称呼女方表示亲昵的代词, 而“她”并不在场, 自然排除了读者作为受话人的可能, 所以很自然地就是我的自言自语。

通过上述论述, 我们可以发现这正是拉康的精神分析理论所描述的结构。语言中的“她”是“我”语言的产物, 被“我”不断诉说。只要“她”这个角色没有实际的出场, 那么“她”的存在就是不确定的, 事实上小说在后续情节中也有意识地把读者往这个方向去引导——“她”的家人几乎全都过世, “她”唯一在世的父亲也无法联系上, “她”就这么轻飘飘地消失在世界上, 除开与“我”的恋情, 没有其它任何人际关系。唯一实际存在的、能够证明“她”的存在的, 依旧是语言的产物——“我”与“她”之间来往的信件, 小城作为

她的伴生物更是如此。我们可以发现，小说第一部的内容几乎都是“我”的自言自语，部分文体还是是信件的写法和内容。甚至村上用了相当明显的一个隐喻，即“我”进入小城后，前来照顾我的老人所讲述的，让他为之在意的“幽灵”，来暗示“她”的存在并不可靠，就如同叠加在现实与小城所在的世界之间的“幽灵”。在“她”写给“我”的信件中，“她”也自述道：“对我来说，比起实实在在的日常生活，梦里发生的事才更具有重大意义”[3]，这进一步证明了上述的论断。而小城作为“她”的伴生物，存在也随之变得不可靠。“主要是你叙说那座小城的缘起，我对此提出实质性的质疑，你再予以答复。以这种形式，小城的具体细节被确定并记录了下来。那座小城原本就是你编织出来的，抑或说是从前就存在于你内心的东西。[3]”

这并非在全盘否定小说中“她”的存在，但她的存在与否可以被悬置的，“她”在小说的第一部中，是作为语言的对象而存在。拉康提出“欲望就是一种转喻”[5]，言说的本质是能指的替代，欲望则是这种替代过程中“永远缺失的意义”——无意识的语言不断诉说欲望，却永远无法抵达欲望本身。“我”诉说的原因，是“她”失踪了——象征着一种原初完整性的丧失，导致了“我”对“她”的思念——内心的匮乏，为了填补这个匮乏，“我”又因此不断诉诸语言，构成了循环。也就是说，只要小说中的“我”在讲述关于“她”的故事，那么“我”总是在述说着“我”内在的欲望，也就是“我”症状的显现。而欲望本身永远也无法被满足，所以在小说中，“我”无法与“她”做到合二为一成为一个完整的个体，这也是村上小说中常见的年轻情侣之间，明明相互喜欢，却始终不得不保持着距离，相互之间无法靠近的情节的一种解读。“该作品拥有村上大部分中、长篇中反复出现的‘丧失’式俄狄浦斯结构[5]”。

拉康提出欲望在能指链上是不断地滑动的，在小说中，随着“我”的讲述，情节进一步展开，叙述的重心开始转移，“我”后续所言说的内容立刻就变成了“小城”，“墙”也作为小城的伴生

物随即出现。“小城”的内容物在后续情节中得以补全：有河流，三座桥，分别是东桥、老桥、西桥，有了图书馆和望楼，还有许多美丽的独角兽。“我就这样获得了许多关于那座高墙环围的小城的知识，将其作为较为真切的存在，在心里接受了那座小城。”随着小城的内容的丰富，即能指意象的不断展开，“我”就会试图在能指链条的某处进行锚定——我要进入小城，找到并得到她。她，既是欲望的本身，也是欲望的成因，只要得到她，我就能让自己回归完整的主体。“无论是探访直子的故乡，还是进入小说中的‘高墙’，都是因为主人公想通过寻找女孩的存在来确认自己的存在”[2]。

在拉康处，小说的主角表现为一个典型的癔症主体。现在，这个癔症主体穿过了墙，进入了小城，这是否意味着“我”回归了完整的个体，确认了自己的存在？

村上给出的答案是否定的，村上设计这个小城，并非是在试图建造一个存在于想象界的阿瓦隆，通向想象界的道路并不存在。

在进入小城时，“我”首先遇到的就是强大的守门人。而对于守门人的描写，则说明他是一个非常强壮的大汉，“我”和“我”的影子绝对无法战胜它。这可以联想到捷克作家弗朗茨·卡夫卡笔下的短篇小说《法律门外》里，那个留着胡子的鞑靼门卫，同样的强大，一直守卫在那个农民无法进入的门边。该短篇小说是从卡夫卡的长篇小说《审判》中摘录出来单独发表的，对于卡夫卡小说中的情景，一般可以解读为个体在巨大的官僚机构或者某种难以抵抗的神秘力量前的无能为力，以上两者在拉康那里被定义为大他者。《法律门外》结尾的那句“因为这扇门只为你而开。”[6]，在《小城》中也有着同样的设置，小城也只为了我一人预留了位置——作为图书馆的读梦人，“对。小城里只有一个位置空着，你会被安置在那里。”[3]值得注意的是，卡夫卡笔下的K一般都是对大他者的询问作出拒绝的姿态，但《小城》里的“我”却截然相反。“我”进入门中，主动接受了一个仪式，让守门人弄伤了我的双眼，剥离掉我的影子，而仪式的核心就在于影子。影子一般被认为是身体的伴生

物，具有明显的从属关系，而在《小城》中并非如此，“与其琢磨哪个是本体，哪个是影子，不如认定他们都是彼此宝贵的分身，这恐怕才是正确的做法”[3]。这里近似“视差之见”的概念，说明影子与本体互为镜像，自我既栖居于内心，也存在于他者的视域中。

那么根据上述分析，“我”得以进入小城，就是因为被大他者割掉了部分自我，这在拉康处定义为“阉割”，以此得以进入小城，但假定小城是完全位于想象界当中的想象产物，一种结构性的错误就在这里显现了，拉康的“阉割”，是个体得以进入象征界的手段，而并非想象界。这说明，所谓的小城必然位于象征界之中，但它也明显地不是完全位于象征界之中，因为小城明显不是现实的世界，所以小城的真实位置，就是在象征界与想象界相交的地方，在拉康的三界图上表现为意义——符号的能指捕获了飘忽不定的想象，下方的压抑区域被锚定在实在界，这很好地对应了《小城》中的情节：“我”用文字描述了“我”的欲望，诞生了“她”、小城和墙，小城承载着我对于失踪的“她”的思念。但即使“我”如愿见到了“我”朝思暮想的“她”，“她”也并未如同“她”在小城之外所允诺的，把“她”的一切都交付给“我”，尽管有着完全一样的面孔，但“她”却完全不认识“我”，“我”尝试着努力地对她再次展开追求，最多也不过是亲密到每天陪“她”下班时散步陪“她”回家的地步，再无之前热恋期的亲密，“我”终究无法抵达欲望本身。

以上向我们展示的是：作为创伤个体，可以通过符号的建构，制造自己的精神避难所，通过栖身其中来逃避来自实在的创伤，获得暂时的安宁。但这绝非最终的解决方案，单向地躲避在小城是行不通的。通过“高墙”封闭心灵，不仅无法抵达本真，反而会割裂自我，因为拒绝与他者交流，终将使灵魂因孤独而趋于消散。正如拉康所指出的，镜像阶段的自我主体建构依赖于他者的凝视，而墙的存在恰恰阻断了这种关联，使主体陷入无从确认的虚无。穿越墙进入小城的过程，或许并非逃离现实的路径，是现代个体在面对不确定性和存在焦虑时

所构筑的心理屏障。

2 作为隐喻的“墙”的本质——意识形态幻象

在小说中村上对墙进行了大量的描写，并且随着主角“我”进入小城的时间而对其印象的变化而变化，初次见到墙的时候，“我”就对守门人鼓吹的墙心存怀疑：“只要有形的东西，无论是什么，必定会有弱点，会有死角。”[3]从进入小城开始村上就为“我”完全的撤离埋下了伏笔，后续随着我对小城的了解加深，墙给人的感觉也愈发诡异，“墙是活的，时刻都在动，宛如巨大脏器的内壁。无论如何准确地记述在纸上，描绘在画里，它都会立时改变形状，让我的努力重归于无”[3]。墙也可以任意改变形态，监视一切，并影响人的思维，当主人公要越过墙时，“墙说话了：‘你们根本就穿不过墙；就算穿过了一道墙，前边还有别的墙在等着你们。不管做什么，结果都一样’”[3]。可以说，“墙”已不再是过去那种高大坚固、静止不动的隔阂，而是变得灵活应变，且无处不在，渗透人们生活的方方面面。这也正是小说标题，不确定性的墙的由来。

这些关于墙的描写这无疑向读者进一步展示了“墙”的本质——“我想说的是，这座小城是一个玩弄技巧的、完全人为的场所。一切存在都精妙地保持着平衡，维持这一切的装置毫不懈怠地日夜运转。”[3]，而对于墙的这种本质，齐泽克的幻象理论对此可以很好地进行分析。

斯拉沃热·齐泽克，斯洛文尼亚当代著名左翼哲学家、文化批评家，他融汇黑格尔辩证法、拉康精神分析与马克思主义批判理论，是当今西方激进左翼思想的核心代表人物之一，擅长用电影、流行文化、日常社会现象拆解意识形态运作逻辑，他在其1989年代表作《意识形态的崇高客体》中提出的意识形态幻象概念，承接并发展了拉康的“幻象”，很好地捕捉了《小城》中“墙”的本质。

齐泽克在书中对意识形态的幻象定义为：主体用来遮蔽征兆、掩盖社会矛盾的叙事框架，让其中的人无视社会体系的裂痕，可以安心依附意识形

态生活。“幻觉之为幻觉，在于人们对于幻觉的忽视，而这样的幻觉正在结构我们与现实之间的真实、有效的联系。这种忽略，这种无意识幻象，就是可以称为意识形态幻象的东西[7]。”

在赛博朋克此类大众科幻文学中，故事背景通常会设置为高度发展的资本社会，社会中存在着成长为军工复合体的超级跨国公司，这类公司几乎具有和国家同等的权力，实际掌握着世界的命脉。而故事主角作为一个底层阶级的小人物，勇敢地竖起旗帜向公司宣战，以个体抗击这个庞然大物，最后大多都在拼尽浑身解数后，落得个事败身死的悲惨结局。

在这类后现代英雄主义故事中，看似悲剧的结局，其实也是一种乐观的幻想。在如今实际的资本主义社会中，生存其中的个体知道我们的社会系统某处存在某种谬误，但我们寻找不到如同公司一样明显而强大的敌人，我们真实的敌人已经如同液体般消解，融入到了社会这个巨大的网状结构本身，我们为此迷惑并感到焦虑。而真正的敌人反而抓住了个体的这种心理，推出了一个幻象敌人来作为巨大的靶子，个体对靶子进行攻击，反而恰好落入了网中。齐泽克在书中用犹太人之于纳粹德国举例：只要驱逐掉所有犹太人，我们的德国就会变得再次伟大，这就是一种典型的幻象。那么赛博朋克式的幻想是：只要炸掉公司，我们的生活就会变好。

在《小城》中，小说展开的现实场景即为现代的日本，“我”因为直面她失踪而创伤，一直苦苦思念，再也没有陷入热恋。也许就像前文所推断的，“她”根本不存在，只是我想象的产物。在第二部“我”年近中旬之后，这份创伤依然存在，我依旧惦记着青少年时期的“她”，为此保持着单身，也远离了现代都市生活；与此同时，未能逃离的另一部分我，一直在小城中做着读梦人的工作度日。

“我”的第一次逃离真实社会，进入小城，是“我”对因为社会的裂缝感到心神不宁，而决心做些什么，这时有一个声音对“我”说：进入小城吧，那里有失踪的她，你去了就能得到她，你的欲望就能得到满足。“我”无法对抗庞大的社会本

身，很自然地听从了这个声音，决定进入小城，栖身其中用以逃避社会的真实。

这正是“我”被意识形态幻象捕获的过程，作为幻象的墙作用在此处体现，大他者找到并给出墙这样一个充满象征含义的符号，通过心理暗示的手段告诉“我”，这就是作为现代性社会的边界的墙，在边界之外，有着你想要的一切，是一片不被打扰的应许之地，只要你能越过这堵墙，就能拥有这一切。但实际上并不存在这样一个区域，墙对于个体而言是单向的，而在墙之外，其中的人可以被自由观赏，只不过进入的个体，自以为生活在所谓的边界之外而放下心来，在幻象之中降低了自己的警惕性，不再注意来自大他者的凝视，反而更加便于社会进行控制。

在此基础上，齐泽克提出了现代犬儒主义者的概念（又译作狗智主义），其概念的核心是——“他们对自己的所作所为一清二楚，但他们依然坦然为之”[8]即现代社会中的个体即使意识到并看穿了意识形态幻象，却依然顺从并维系这套结构，他们这么做的目的就是为了继续享乐。在《小城》第一部的结尾，“我”的影子告诉了我关于小城的真相，“我”决心带着“我”的影子逃跑，但到了最后关头，在深潭边，“我”又只是让影子单独离开了，自己还是选择留在了小城和“她”在一起，这正是齐泽克的所描述的现代犬儒主义者。

在当今的日本社会，个体原子化、少子化、人口老龄化等问题确切存在，《小城》原版写于六十年代，新版又完成于疫情之后，村上必然会对人与人之间的关系进行进一步的思考，至少在今天的《小城》中他想说明的是，这种现代式的犬儒主义并不能给予生活任何真正实质性的改变，你自以为对现实世界的疏远，其实是他人精心编织的陷阱。

村上在与中国国译者林少华的访谈中他曾提到：“人们总是进入自己一个人的世界，进得很深很深。但不能因为孤独而切断同众人的联系，彻底把自己孤立起来，而应该深深挖洞。只要一个劲儿往下深挖，就会在某处同别人连在一起。一味沉浸于孤独之中用墙把自己围起来是不行的。这是我的基本想法。而在进得最深的地方就会产生‘连带

感’。就是说，在人人都是孤独的这一层面上产生人人相连的‘连带感’。只要明确认识到自己是孤独的，那么就能与别人分享这一认识。我写小说的用意就在这里——通过孤独这一频道同他人沟通。只要我把它作为故事完整地写出来，就能在自己和读者之间产生‘连带感’[8]。”

作为村上思想的投射，《小城》第三部的最后情节，正是选择留下的那部分“我”也离开了小城，选择完全回归现实生活。“我”挖的地洞终于贯穿了孤独。

3 逃离“小城”与“墙”的方法与其思想困境

在村上春树的小说中，逃离现实生活、寻找某物，在某个入口进入超现实的世界，是村上惯用的叙事模式，如《海边的卡夫卡》中岛村卡夫卡为了摆脱父权的压制而离家出走，《1Q84》中青豆的逃离邪教组织；寻找如青春三部曲中的《1973年的弹子球》、《寻羊冒险记》，去寻找一台已经停产稀有的弹子球机器、一头奇特的羊。这是现代人在生活中因主体的不确定性，不得不从现代中抽身出来，去寻找消失的意义，在齐泽克那里，他的大致表述为，穿过意识形态幻象，直面来自实在的创伤本身。在《小城》中，真正逃离“小城”的方法，村上并没有直接给出，而是借助几个角色形象的塑造，通过隐喻的方式来进行传达。

《小城》的内容，和村上的一部短篇小说集《没有女人的男人们》存在着同一性，都描述了各种失去自己伴侣的男人们，试图逃离痛苦的现实生活，寻找到失去的意义。在《小城》中，这样的男人除了逃离到福岛县的主人公“我”外，村上还重点塑造了一位幽灵——子易先生，读者很难不留意到子易辰也这个名字，这个罕见的姓氏明显是村上有意地选取的姓氏，很有可能借鉴了中国传统典籍《周易》，象征着子易先生作为幽灵那种徘徊于生与死的边缘流动的玄学状态，在叙事结构上，他也与刚进入小城的时候发烧照顾“我”的老人形成了内外对比，后者向我们揭示了幽灵的存在，而子易先生本身即为幽灵；虚构的小城里的老人告诉了

我幽灵，而现实生活的老人却正是幽灵本身。老人作为智慧的象征，在“我”遇到种种问题之时，和子易先生交谈来获得宝贵的经验。更准确地说，子易先生是一种在现代生活中难能可贵的，传统东方式的智慧象征，他最明显的特征就是非同寻常的坚韧，在经历了丧子丧偶的巨大悲剧后备受打击，所受的创伤远超作为主角“我”所遭受的，但子易先生依然按照以前的生活方式，温顺如水一般地活着，而他作为幽灵这一点却和活人无异，更是向我们强调了活着的生命伟大之处这一事实本身，子易先生在某种意义上也象征一种流动性，一种前现代性——一种随着外界不断改变自我，如同水一般适应剧烈变化的生活本身的生命意志。子易先生就像一面精神图腾，指引并治疗着逃离到小镇的我。

而前文所提到的叙事结构上子易先生和老人的照应，那么在空间结构上，小镇本身和小城也是相互的对应关系。小镇本身也是一座与世隔绝的小城，建筑风格上也保留着一定的复古主义，甚至也有因为创伤无法进行性行为的咖啡女店主。这让人联想到“我”永远无法得到的“她”。当然最明显的线索，则是图书馆的地下室与小城里的一模一样。但必须需要注意的是，小镇与小城虽然处于同一结构，但它们的本质全然不同，这也是导致故事结局的原因。小镇位于现实生活中，与“我”交往的人除了子易先生之外，说不上特别热情，但他们都是活生生的，作为此在存在的人；小城之中则全是语言的虚构，即使交流，也不过是无意识的产物。小镇之中与“我”交往的人，表现得似乎都充满了孤独感，但我们依旧可以通过这个孤独感所产生的共感，来进行心灵上真实的交流，人与人之间的墙壁并非不可消除。创伤也并非不可治愈。尽管需要时间，“我”愿意等待咖啡女店主，曾经的“她”的回归。虽然可能会痛苦，但我们必须在现实之中的小镇里直面创伤，而不是在自我虚构的小城中永远逃避。这是村上给出的治疗现代病方案。“可以说，村上春树数十年如一日的文学创作，本质上是在构建一个坚韧的‘善的故事’，这种叙事通过直面历史创伤的勇气，最终指向心灵治愈与未来重生的可能[9]。”

最后一个重要角色是黄色潜水艇少年M，他是一位天才少年，拥有过目不忘和能算出陌生人的生日是星期几的能力，在福岛县某个小镇图书馆偶遇过“高墙”归来的“影子”。当听闻小城传说后，在一个雨夜，少年神秘失踪并进入小城。替代小城之中的“我”成为了新的读梦人。少年M，是作为“我”回归的引导，和维持“小城”这个结构的必要装置在小说中存在的。

少年M的隐喻功能之一，就是直接向我们展示了披头士乐队这个符号，村上作品里的常见元素。披头士作为60年代的著名乐队，这一元素暗示了回到60年代末情感的可能性。“这是在60年代度过青年时期的村上春树的‘精神故乡’”[1]。而电影《黄色潜水艇》讲述了披头士成员在老船长的请求下，乘坐一艘黄色潜水艇前往其家乡花椒国，用音乐击败身为侵略者的蓝色坏心团，拯救当地居民的故事，电影传播了乐队“爱与和平”的理念。日本于20世纪60年代末发生过左翼运动，与此同时发生在亚洲的越南战争也仍在进行，披头士作为那一代人的反主流文化符号留存于集体记忆之中。

同时少年M惊人的阅读量也似乎可以视作一种隐喻——一种对回溯性知识建构的隐喻。村上有许多故事场景都设置在图书馆，如《海边的卡夫卡》中田村卡夫卡曾居住的甲村图书馆，每当迷惘的少年主角进入图书馆，他的心境总是能归于平静。

然而，无论是小说中的“我”，还是子易先生，再到少年M，都只是社会中的个体，尽管村上的小说基本总是从个体叙事出发，即使是在《1Q84》这种以重大社会事件为题材的小说中。村上在《小城》的后记里引用博尔赫斯的话写道：“一个作家一辈子能够真诚地讲述地故事，基本上是为数有限的。”[3]但是即使从个体叙事的角度来说，按照村上以往的写作范式，在历史厚度方面，相比于《奇鸟行状录》大篇幅的二战情节，《小城》在第九十八页到第九十九页中描述了二战时期日本民众拒绝投降，接连跳崖自杀的场景，但除此之外几乎再无相关历史元素，如果是第一次读村上的读者，恐怕很难和村上一贯的失去的历史记忆主题联系起来；

在家庭伦理关系方面，相比于《海边的卡夫卡》，《小城》中主角的家庭设置也是普普通通，在第十五页中一笔带过，至少在叙事明线上，俄狄浦斯结构是不够突出的，作为关于心理创伤的小说，角色原生家庭的设置可以说是相当重要的一环。从个体行动论角度来分析，由于现实生活这条叙事线索不存在激烈的矛盾冲突，而小城的叙事又带着虚幻色彩，导致主角的行动也随之淡化，现实生活中的主角唯一进行的活动就是辞职搬到小镇上的图书馆，努力生活。这让角色的行动具有一种弥撒亚主义色彩——忍耐，然后等待，就会获得救赎。以上这些原因导致《小城》从阅读接受的感官层面显得略为单薄。从激烈的60年代到如今的后疫情时代，日本社会不断发生着变化，村上的思想自然也跟着发生了转变，这似乎也昭示着当今曾经的日本左派的一种困境：一种温和的斗争抗议方式，一种保守的妥协主义。

4 结语

《小城》在第一部展示了主角作为癔症主体的无意识的话语，和被意识形态幻象捕获的过程，在第二部中展示主角现实生活中寻求治愈，努力生活的经历，两条叙事线互为表里，最后在第三部进行交汇，用“小城”和“墙”这样的隐喻的方式说明了现代意识形态幻象运作的机制，并就如何穿越幻象给出了自己的解决方案：，坚韧地与伤痕共存，与人、与世界保持联系。这与以往他寻求治愈的主题区别开来，表现了作者新的转向；但同时，《小城》和村上以往小说相比，历史反思和集体记忆的一贯主题表现得相对保守，也展示了村上意识形态方面的困境：始终从个体出发，缺乏集体性叙事，也因此无法做出有效的社会行动，只能持有一种保守的态度，通过等待来寻找社会新的转机，某种意义上也是当今日本左翼的无奈之举。

参考文献

- [1]柴田勝二.変容する壁の内外—村上春樹《街とその不確かな壁》を読む[J].《総合文化研究》2024(2):42-55.
- [2]太田鈴子.村上春樹《街と、その不確かな壁》—すべて

- を見るもの[J].《学苑》2023(3):35-43.
- [3]村上春树.小城与不确定性的墙[M].施小炜译.南京:江苏凤凰文艺出版社,2024.
- [4]村上春树.街とその不確かな壁[M].新潮社,2023.
- [5]内田康.《どう生きるか》という問いに向けて—村上春樹《街とその不確かな壁》/宮崎駿<《君たちはどう生きるか》[J].村上春樹とアダプテーション研究,2025(1):42-61.
- [6]弗兰兹·卡夫卡.卡夫卡文集(全4册)[M].高年生主编,张荣昌、谢莹莹等译.上海:上海译文出版社,2002.
- [7]斯拉沃热·齐泽克.意识形态的崇高客体(修订版)[M].季广茂译.北京:中央编译出版社,2014.
- [8]川上未映子、村上春树.猫头鹰在黄昏起飞[M].林少华译.上海:上海译文出版社,2019.
- [9]郑季文.危机时代的生存哲学:《小城与不确定性的墙》的创作范式与时代隐喻[J].当代外国文学,2025,46(4):100-107.

