

GM国际美学前沿译丛·第一辑 主编/【中】金惠敏 【斯】阿莱斯·艾尔雅维茨

虚构与想像

——文学人类学疆界

【德】沃尔夫冈·伊瑟尔 / 著 Wolfgang Iser

陈定家 汪正龙 等 / 译 吉林人民出版社

Das Fiktive und Das Imaginäre

GM国际美学前沿译丛·第一辑 主编/【中】金惠敏 【斯】阿莱斯·艾尔雅维茨

虚构与想像

文学人类学疆界

【德】沃尔夫冈·伊瑟尔 / 著 Wolfgang Iser

陈定家 汪正龙 等 / 译 汪正龙 / 校订

吉林人民出版社

Das Fiktive und Das Imaginäre

图书在版编目(CIP)数据

虚构与想像:文学人类学疆界/[德]沃尔夫冈·伊瑟尔
著;陈定家,汪正龙等译.—长春:吉林人民出版社,2003.2

(国际美学前沿译丛)

ISBN 7-206-04110-8

I. 虚… II. ①伊…②陈…③汪… III. 美学—研究
IV. B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 097077 号

Das Fiktive und das Imaginäre

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1991

Iser, Wolfgang.

虚构与想像:文学人类学疆界

-
- 著者 [德]沃尔夫冈·伊瑟尔
译者 陈定家 汪正龙等
责任编辑 杨晓红 封面设计 张亚力
-
- 出版者 吉林人民出版社 0431—5649710
(长春市人民大街124号 邮编130021)
发行者 吉林人民出版社
制版 吉林人民出版社激光照排中心 0431—5637018
印刷者 长春市华艺印刷厂
-
- 开本 650×960 1/16 印张 27
版次 2003年2月第1版
印次 2003年2月第1次印刷
字数 340千字 印数 1—5 000册
标准书号 ISBN 7-206-04110-8/B·141
定 价 39.00元
-

如图书有印装质量问题,请与承印工厂联系。

最近数十年美学经历了巨大的变革。就此而论，它与哲学是同呼吸共命运的，因为我们看到哲学也经历了这样深刻的变化。这里只要我们简单地比较一下半个世纪以前的与今天的哲学情境也就够了，我们将发觉这种变化是何等地巨大和深刻。50年代的西方哲学仍可被划界为不同的文化和政治帝国，如果以地域而论占据主导地位的是德国、法国和英美，而若以其他视角观之，则有纯粹学术性的、激进的和马克思主义的，等等。人们也可以区分英美哲学、欧陆哲学和苏联哲学^[1]，或者提出其他有效的辨别以及与之相应的指谓，例如在“西方的”与“正统的”马克思主义之间。

美学同样如此。在德国文化情境中，20世纪的大多数时候就像19世纪，美学主要是被作为哲学的组成部分，如本体论、认识论和伦理学所扮演的角色，因而它也就继续着19世纪的传统哲学体制。在法兰西文化中，美学则倾向于成为一个独立的理论领域，例如为苏里奥（Etienne Souriau）所提倡的，而在英美世界，美学主要是用于分析趣味或美，不论它属于自然还是艺术。

1. Richard Shusterman, "Aesthetics Between Nationalism and Internationalism", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (spring 1993): II, p. 161.



是60年代的法国结构主义削弱了传统的哲学体制，美学当然是这一体制的一个构件：美学所代表的是，用保尔·瓦莱里那至今令人无法忘记的话说，“一个所谓哲学之宫里的厅堂”。结构主义打破了经典的学科壁垒，在这方面它部分地接受了马克思主义理论及其对现存一切所持之批判性姿态的影响，并且一开始就用“方法”去取代哲学的“世界观”，以此它颠覆了19世纪所建立起来的学院哲学的研究传统。但是也正是在60年代末期，另一欧洲传统却同时赢得了其显赫和尊贵，虽然它并非自欧洲而是从美国开始其传播史的。这就是法兰克福学派的批判理论。学派主要成员是30年代为逃离纳粹迫害而后来定居于美国的一批德国知识分子，其佼佼者有马尔库塞、弗罗姆、里奥·罗文塔尔等，他们的理论直接影响了60年代末激进的学生运动。此外，法兰克福学派的重要性还在于它将黑格尔传统引入美国文化。

70年代初期结构主义不再局限于语言学、符号学、人类学，而是大举向哲学、精神分析学、历史哲学、认识论等领域扩张，从而它很快就演变为70年代末和80年代初在法国境外盛极一时的所谓“后结构主义”^[2]。

70年代的许多哲学都是被如此急剧地改造了的，各种不相称的理论和学术被生硬地糅合一团，冠以“后结构主义”和超越了法兰克福学派原义从而与女权主义、后殖民理论相结合的“批判理论”，这些名号旋即被等同于或联系于一个更其宽泛和暧昧的文化概念，即“后现代”理论。

这究竟还是哲学吗？问题并不轻松，因为最近数十年已经很难判断一种理论话语是否应当被称为“哲学”。哲学与其他话语实践的本质区别是它的自我反思性品格，但是也许会有人异议于此，而此种异议则又可能变成一个哲学性的主题，变成一个更需投入但注定

2. “后结构主义”是英美学界的称谓，在德国有人称“新结构主义”，而这些称谓对于法国人来说是没有意义的，他们笼统地称之为“结构主义”。



无所收获的问题。

如果说这就是半个世纪以来哲学所走过的道路，那么美学的道路又是什么呢？在许多方面美学踩着哲学的足迹。我们知道，美学界在很晚的时候即是说直到80年代才发现了解构论、批判理论以及后现代话题。因而在此意义上，所谓“踩着哲学的足迹”就不仅是指走哲学所走的道路，而且也意味着落后于哲学。为什么竟如此呢？首要的原因是，美学仍然是传统理论的囚徒：它研究美，而不研究丑；它关心对称，而非畸形；它很在乎理想的“艺术品”，而不太留意实际的艺术活动；它经常地谈论抽象的理论框架，而不去触及具体的艺术作品。换言之，美学家们饱学于美学理论，而对实际的艺术家、艺术新作、新潮和走向则所知甚少。理由很单纯：如果说审美反思的范例性对象是自然美，那么按照康德那个在英美文化语境中20世纪大多时间都很风行的传统，艺术美就只是自然美的延伸。既然美不仅是先验的而且也是普遍的和超历史的，那么就无必要去特别注意那个别的艺术作品以及艺术史上的起伏跌宕：它们毫无例外地都遵循着同一范式、产生着同一审美效果。

在有些国家，美学研究的传统是将艺术与对它的审美反思相分离。这不只是康德美学的结果，而且特别是在德国、在中欧和东欧诸国，还是后期黑格尔之影响所致，在他的哲学体系中也是这样，即美学旨在使艺术“变得有意义”，赋予它以那种只有哲学沉思才可能给出的秩序，“更糟糕的事实是”，黑格尔可能会说，当以哲学的方式对待艺术的时候，艺术在此只提供范例，而不指导美学和哲学。再者，20世纪上半叶的大部分时段只有文学（尤其是小说和诗）和音乐这两个艺术样式才被作为如此艺术的典范。惟在极少数情况下，例如在梅洛-庞蒂那里，绘画和雕刻才得到了应有的注意。必须指出，直到上世纪中期电影和摄影都未被真正地当做艺术的形式，因而它们也不是哲学思维的对象，甚至设计或其他实用艺术也都不在艺术之列。



由于结构主义的兴起及其所带来的巨变，美学仿佛一夜之间便丧失了其大部分的合法性，因为结构主义抨击传统的学科界限，抨击艺术史的形式主义，以及它还接受法兰克福学派的思想影响，该学派的新马克思主义方法论不理睬那种对个人化社会领域的条块分割，而是将所有的人类艺术事实包括艺术作品都看做内在地与社会和历史相联系，——这些是致命的。美学开始被视为资产阶级过去的残迹，“艺术作品”甚或“艺术”都是诸如此类的一丘之貉。在一些激进的法国作者例如朱丽娅·克里斯蒂娃、路易斯·阿尔都塞或者彼埃尔·马歇雷那里，“美学”和“艺术”不过是意识形态的捏造和虚构；在阿多诺和大部分法兰克福学派人物眼中，人们可以继续“审美理论”这一提法，但不能再说“美学”，因为后者表示着哲学领域内传统的学科划界。因此，20世纪70年代、80年代、90年代早期，美学只是龟缩在传统的和传统主义的学科壁垒之内，困守着其合法而陈旧的理论概念和术语。

后现代艺术与后现代理论的诞生和剧增将美学由此囚禁中解放出来。从60年代末到70年代初，从80年代末到90年代，两个历史的间距显然已足以容许传统的现代概念如“艺术品”、“美学”甚至“美”的新生和增殖。那帮助此类概念得以传播的也是概念或新概念作品的无处不在，这些作品纷纷要求“艺术作品”的名分，以及至少说在一些发达国家，也是“审美泛化”（aestheticization）的无处不在，所谓“审美泛化”是指对日常环境、器物也包括人对自己的装饰和美化，对此潮流80年代曾有过广泛的讨论，特别是在沃尔夫冈·维尔施的著作里。进一步说，美学也因此淡化了其形而上学意味，我们知道，即使“形而上学”本身也不像它在60年代、70年代和80年代初那样举足轻重。

美学之试图作为一个重要理论话语而重出江湖，一方面需要哲学的结盟，另一方面更需要来自其所反思对象的鼎助。

美学达到了自己的目的，这主要得益于艺术与其他一系列符号



艺术事实如文化与新媒介的混合，并且对从前的如现代主义、超现实主义和矫情主义等艺术实践的重新估价，这类估价旨在为当代的也就是后现代的艺术和文化提供新的透视。

第二项条件被成功地满足了，这显然可以从刚才所指出的事实中见出：开始在80年代后期出现的新美学关切新的艺术趋向和运动，洞晓各个艺术创作领域所发生的重大事件，以及不同艺术门类的历史。如果像过去学院美学通常所做的那样，就拿几个经典范例，如莎士比亚、莫扎特、托尔斯泰、毕加索，现在已经不足以展示艺术活动的全景；一个美学家要想获得或者确保其理论的可信性，因而就不得不去了解最新的和最激进的艺术事件。

这个美学家当然还应该是一位哲学家，尽管主要是作为致思于艺术的哲学家。这是因为，在绝大部分情况下，美学不再被看做是关于美的反思，而是首先被视为对于艺术的反思，也就是说，是艺术的哲学，虽然分析美学多少有些例外。作为哲学家的美学家还必须熟悉那一系列虽非与艺术直接相关但毫无疑问具有某种联系的问题：政治的装饰和审美泛化，艺术与文化的互渗关系，在所谓“图像”或“视觉”转向之后的视觉艺术和视觉文化的崛起，商品化的全球文化与艺术的增殖，新媒介的出现，等等。新近哲学的另一个特征是，它渴望再次取得普适性，为此它寻求普遍的、跨文化的，甚至于超人类的艺术、文化、人类和生命的特征。

90年代似乎是一个美学复兴的时期。但是与过去不同，90年代的美学不再是一个孤立的学科，而是一些源自于不同文化、理论和哲学之传统的各种话语的集合，其特点就是混杂，即以艺术为主要（但也不是惟一的）话题的各种因素相结合。文化也开始出现为一个与美学相关的主题，这不仅是因为现代主义在高雅艺术与大众（或消费）文化之间所挑起的坚硬对抗变得逐渐柔和起来，而且二者之间还表现出强劲弥合的趋势，因而就需要一种新的哲学分析和评价。再者，美学理论不再受制于民族特性或者首先为此特性所标志，而

是变得愈来愈国际化和全球化了。一种哲学的或美学的理论于是不再能够被界定为“德国的”或者“法国的”，人们只能说它“在”德国或者“在”法国。今天我们看到的大多是，杰出的个人或“学派”的理论，是他们作为个体创造并传播这样或那样的理论^[3]。值得注意，那些来自于弱势文化或发展中国家的美学家对于不同的哲学和美学传统却持最开放、最热切、最敏感的态度。无论是在艺术和文化中，还是在美学和哲学方面，他们都积极地使用和改造着不同来源的影响。

《国际美学前沿译丛》力图反映十数年来国际美学界的风云变幻，但我们也意识到这不是一套书所能承担得起的大任。本译丛主要萃取西方美学家的新作，从艺术到文学，从文化哲学到严格意义上的哲学美学，选材力求广泛。我们的目的是希望读者由此而对国际美学近年的走向和成就有窥斑之了解。相信读者能够鉴别出其中哪些内容仍旧是“西方的”，而哪些在何种程度上已经是国际的或全球的。不过现在我们可以确定地指出，借用波兰社会学家西格蒙特·鲍曼 (Zygmunt Bauman) 的话，它们是“球域的” (glocal)，即同时是全球性的和地域性的，是普遍性与地方或地域之特色的融合。正是这样一个“球域化” (glocalization) 帮助我们建设一种创造性的“球域”美学，它同时葆有人类经验和不同传统的普遍性和个性。没有普遍性，我们的审美经验将无以沟通，而没有个性，我们将不是我们自己。我们生活在悖论之中。不过，这悖论恰正是人类生命赖以存在和茁长的张力。

感谢著者和译者诸君的积极合作和无私奉献，我们知道，这不只是为着与我们之间的友谊，更是因为他们都是业内的同仁，他们视美学为事业，而事业就是他们的生命。最后，应当特别提及译丛责编也就是总策划杨晓红女士，她的不疲倦的对于学术文化的热情，

3. See Aleš Erjavec, "Philosophy: National and International", *Metaphilosophy*, vol. 28, no. 4 (Oxford, October 1997), pp. 329-345.

加之以艺术而非技术的编辑劳动，成就了译丛的出版。我们感谢她，
著者译者感谢她，相信读者也将感谢她。

是为序。

译丛主编谨识

2002年12月8日

卢布尔雅那—北京



007

译丛总序

General Preface of the Translated Collection

在虚构与想像中越界

——沃尔夫冈·伊瑟尔如是说（代序）

金惠敏



001

代序
an article used in lieu of a preface

阅读提示：20世纪70-80年代的伊瑟尔是接受美学代表人物，90年代以后，他转向文学人类学研究。虽然我们现在尚无法断言，伊瑟尔的文学人类学是否可能重现当年其接受美学对文学研究所产生的巨大影响，但可以肯定其于文学理论的冲击力当有过之。本谈话以虚构和想像为核心，讨论了文学人类学的主要话题，如操演、表演、越界、他异、移异以及隐在他者，等等。这些讨论将使我们重新考虑以笛卡尔认识论即以主客体二元对立为基础的文学理论的合法性问题，并可能启导我们在哲学本体论的意义上“操演”出我们自身的存在。

金惠敏（以下简称“金”）：您好，伊瑟尔教授！按照你们德国人严格的称谓，我们即使不是“朋友”（Freunde），也是“老相识”（alte Bekannte）了。当年我在翻译您的《阅读行为》时学到了不少东西，而且您所给予我的启示至今仍是我的理论潜能的一个部分。非常高兴有此机会当面与您谈一谈您的接受理论，特别是您在接受理论之后所开辟的文学研究的人类学方向。在中国批评家的眼中，您的名字是和接受美学联系在一起的，这很自然，因为您的接受美



学被引进时恰值80年代中期理论批评界的“方法热”，您的代表作《阅读行为》的三个中译本就是在那时被列入计划并陆续出版的。而后或同时又有学者专门研究您的接受理论并参考您的框架尝试构建中国特色的文学解释学。我的意思是说，您是作为接受美学家而参与中国文学理论的发展的。遭逢“热”的人物，您知道，尤其容易为历史所定格。

但是我注意到，早在我们闻知您的接受美学之前的1978年，您在您的论文《当前文学理论中的关键概念与想像》中就已经开始在一个人类学的框架中思考文学问题了。到了1989年，您可谓名副其实地《迈向文学人类学》，虽然这篇论文在90年代初期就被译成中文，但并未引起实质性的反响；或者更糟糕的是，它有时还被严重地误解，例如，有位研究马克思主义文论的教授一方面批评您的文学人类学由于先在的艺术人类学而显得无创意；另一方面又认为您的人类学转向支持了他关于马克思主义文学理论仍然前程远大的论断。我想，这主要是由于多数中国批评家尚未读到您的《虚构与想像：文学人类学疆界》（*The Fictive and Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1993）一书的缘故，尽管该书的主要思路都已先行发表在《迈向文学人类学》一文了。因此，我首先就特别希望您的谈话能够向我的中国同行介绍您在您学术事业的新阶段即读者反应批评之后的阶段所取得的新成就。

我的第一个问题是：您为什么从读者反应批评转向文学人类学？这一“文学人类学转向”是否产生于您对自己的读者反应批评的某些缺陷的认识？盖布里埃乐·施瓦布（Gabriele Schwab）教授在其近著《镜子与凶手王后：文学语言中的他异》中指出：“尽管70-80年代读者反应理论和接受美学仍在强调审美经验的特殊性，但在今天倘若还是一味地埋头于美学，那就是几近于陈腐了。”我不知道您是否会接受她的这个批判性断言？



沃尔夫冈·伊瑟尔（以下简称“伊”）：读者反应批评或称接受理论，后者我自付是一个更能表达我所追求的事业的命名，其最关注的是一个文本使其读者作出什么反应，而对于这一文本自身可能意味着什么则并不怎么在意。因此，接受理论的主要兴奋点就是文本的处理，我认为这至今仍是一个重要的问题。

您或许知道，流传的中国古典著作都夹有随文的评点，告诉读者该文本应当如何如何地阅读。插入这些导读文字表明，阅读作为对文本的一个表演不能留给读者随心所欲；相反，作者的意向性意义必须直接导入读者的意识，以此刻意防范他们自己对文本意义的再造。但是我们切莫忘记，作者的意向并不能完全保证读者所把握的一定就是其所指向的那一对象。是读者在处理作者的意向，其结果于是就未必与作者原先所意欲传达的尽相符契，因为，这当然就是主要的原因啦，每一位读者都是在一个有别的知识与情感的语境中生产出文本被移写的意义的。

接受理论为调查在阅读活动中发生了什么提供了一个框架，这样一个目标照着我的理解是绝对不会过时的。由此而言，我根本就没有离开过接受理论，而是试图提出产生于它的那些问题，以及那些解释我何以转向我所谓的文学人类学的问题。文学人类学的任务是双重性的：第一，它旨在回答接受理论所遗留的、悬而未决的问题，即我们为什么需要阅读、我们为什么迷恋于阅读；第二，文学尽管是虚拟的但在何种程度上向我们揭示了我们人类自身构成的某种东西。在这一方面我只是顺从了我们学术活动中的一个基本原则：对问题的回答或解决又创造出新的问题。鉴此我不能苟同于马克思主义的说法，它声称作为一种理论它把握了过去、现在和未来的一切知识，以它这样一个绝对的诺斯替主义的观点看，其他任何种类的研究都将是毫无意义可言的。

再者，我也不能同意盖布里埃乐·施瓦布的概述。回首美学的历史，真是山重水复、柳暗花明，如今它又走出死荫的幽谷而重抖丰



采。我们应该问一问自己了，美学何以能够再度崛起、赫赫然耸逼于我们的面前？最近我刚刚完成了一篇关于美学复兴的文章，是应一家刊物之约而写的，他们辟出一期的专刊组织研讨美学回归的原因。

金：您批评某些类型的文学理论，例如精神分析的、马克思主义的以及社会理论的，等等，“将毫不相干的取向强加于文学”；您希望您自己的理论启导式“不是取自于其他学科而后强加给文学”。我完全理解您的善良意愿，理论或方法应该无限地切近其对象，只是我不知道您如何能够保证您自己的文学人类学不是把取自于人类学的某些框架强加于文学，因为文学研究与人类学无论如何都是两个彼此独立的学科。我认为，不管是在精神分析与文学之间抑或在人类学与文学之间，只要“嫁接”就意味着“强加”。

伊：我对您所提到的这些理论的批评包含有两层意思：首先，它们是整体化的话语，总是谋求提供完全的阐释。第二，倘使这些话被作为解释文学的框架，那么后者要么是被用于证实这些理论已有的设定，实际上它们不需要这样做，要么就是仅仅被当做一种文献，记载人类心理病理、阶级斗争或者流行的社会情状，等等。我认为这是对文学的一个贬低，就是说，让文学匍匐于文学之外的目的。

警觉于此，我不想如您所言的将属于另一方面的人类学原则“强加于文学”。我在《虚构与想像》一书的“引言”中曾经论述过这些其他的“原则”，其中我是这样结语的：“本书企求为人类借助于文学的自我阐释创造出一个不同的启导式，……既与人类的内在情性相关联，同时又是文学自身的构成要素。虚构与想像恰好满足这些条件。二者都是作为证据性的经验而存在于人类的生命活动之中。”在此不是以一个人类学的原则去框架文学人类学，而是文学人类学从人类的基本情性中取得其框架。我们的虚构化行为总是将我们远远地带出这一世界以及我们自身的本来状态，我们的幻想化行



为将我们转移到一个想像性生活的天地。文学即产生于这些情性的相互作用，它因而也就允许我们回答人类为何需要虚构、我们为何总想走出自身，以及我们为何喜欢耽溺于一个想像的生活等等问题。

金：按照您的定义，虚构是一种越界行为。虚构化行为包括三个各有其独立性的行为，即选择、融合和自解。我感觉这大概就是您的文学人类学理论最基本的构成部分。如果我的理解大致不错的话，您能否简要地描述一下这三种行为是如何跨越其各自的边界的。在讨论融合行为时，您好像特别强调其对语义限制的解除，是吗？如此说来，融合就应当主要地是一个语言行为了？我发现您在您的《隐在阅读》和《阅读行为》两书中，也就是说，您在您创立接受美学的那个时期，尚未将虚构视为一个越界行为。

我们一直习惯于将虚构与现实截然对应起来，现实就是现实，虚构就是虚构，二者绝对不可混淆，否则就是那个有名的“骑士”唐·吉河德了。您反对这一做法，认为真实和真诚不能成为鉴定是否虚构的标准，因为它会剥夺虚构的独立价值，“使虚构话语被限定为一种寄生物，以它所不属于的那个东西为生”。现在我感兴趣的是，您的越界模式将怎样突破关于虚构与现实的古老的两分法。

伊：不错，我的确在自己的早期著作中没有把虚构当成一个越界行为来论述。融合不是一个纯粹的语言行为，尽管它解除语义限制，并且被这样地作为一种策略、一种操作方式而频频地使用。但是在此之外也有一些其他形式的越界不可忽视，譬如说，叙述中的主角跨越了那些戒备森严的、被界划为文内参照域的，代表着社会、文化或政治的现实的边线。这类侵犯就是文本的一个创造主体的事件，如洛特曼在其《艺术文本的结构》一书所概括的。我在自己的著作中还列举了更多的例子，以证明越界如何地被组合行为所作用；不过最基本的仍然是，将被组合的要素前景化与将其背景化这两种活动持续不断的交替进行。此一形象与背景的动态关系赋予任何被选择凸显的对象都以一个变换着的重要性，以此也就解除了其各自

的决定性。

我一直特别努力地去克服一个我们心照不宣的、视虚构与现实相互对立的流行观念。这种对立是站不住脚的，说来理由很简单，那就是这种对立需要一个先验的立场，以使我们能够断言何谓虚构、何谓现实。然而实际上根本就不存在这样一个可以据以作出这些论断的第三维度。更进一步说，人类的生活渗透了各种各样的虚构，它们绝对不是“真实”和“真诚”的对立面。对于我们所有的行动来说，虚构都是不可或缺的预料，它们是科学研究中的假设，是建立世界图式的创始性构想，——这些只是少数几个突出的例子。在这每一个例子中，虚构都创造着现实。对此纳尔逊·古德曼（Nelson Goodman）有一个精辟的概括，他说，我们所有的构建世界的方式都是“事实出于虚构”。文学文本，如我所证明的，产生于现实、虚构和想像之间合三为一的关系。它是现实与虚构的混合，并由此而启动既定的与想像的两者的相互作用。虚构化行为引发了两个不同的程序。再生产的现实被用于暗示其自身之外的一个“现实”，而同时那想像的则反过来被诱以形式化。每一种情况都有一个越界：现实的决定性被超越了，想像的发散性被要求显出为定型的东西。于是，文本之外的现实汇入想像，而想像也汇入现实。我不可能详述这三个部分是如何地相互作用，我在此所做的只是一个速写性的简要说明，但它已经透露出：虚构，诚如其在人类生活中所表现的那样，是一个生产性的机构。

金：“横跨”、“超出”、“逾越”、“侵犯”等等，是否仅仅意味着对现实的一种否定性行为？如果回答是肯定的，那么我们能否说并不是所有的文学作品都是越界性的，因为存在有大量的宣传文学，如您所言，在越界行为实施之先它们就已经牢牢地“为一套规则所掌控”，它们所能做的只是怎样更好地将“在一个主导规约的框架之内的一个可能性”实现出来？或者换言之，我们是否可以说它们根本就不是文学？结构主义者认定，是“文学性”或“诗性”使



一件作品成为“文学”或“诗”。根据我的阅读，您恐怕不会同意这一结构主义的文学理论，因为它有先验之嫌；不过他们所谓的“文学性”或“诗性”在另一方面，我认为，却可以被重新解释为您对现实的一个否定，是吗？

伊：“横跨”、“逾越”和“侵犯”作为文学之为文学的标志是为一定的语境和历史所决定的行动。它们并不必然地意味着否定那些在文本之内被超越的文本之外的参照域。它们也可以只是去揭露另一方面，我们知道，一个对有关“现实”的实用性理解是不允许我们察识这另一面的。无论对现实的“超越”属于哪一种情况，这些现实或被包裹在文本之内或被约略地指及，支配此一行为的动机则都是多种多样的。

宣传文学是我们今日所理解的文学的一个亚类。它旨在推销某种东西，给其所表现的现实涂脂抹粉。它不想揭开它所描绘的现实的另一面，而只是一味地拔高和颂扬。文学史上曾经有过这样的一些时期，颂扬被公认为写作的职志，而现代的宣传则只是要原道返回一个早已被历史所废弃的文学样式。

这一历史的演变表明，不存在一个规范性的文学概念。我们只有趋向于变化的时期概念。相反，结构主义关于“文学性”或“诗性”的理论却要求测明和确定，究竟是什么因素将一件创作变成为文学。当然依照于马克思主义，人们只能说，这种努力是对于一个历史观念的具体化，因而不能等同于文学。进一步说，我不相信这些术语能够“被重新解释为”对现实的一个否定。在文学中有许多指涉性现实，它们被用做为指导其他对象的语符，并因此被转变成为一个交流的工具。这样的一个使用是不能被归类为否定的。

金：就我所知，在西方文学批评史上虚构与想像似乎并无实质性的差异。您试图通过虚构与想像两者之间的交互作用来揭示想像之所以被称为想像的特征。而这实际上就要求您必须首先假定二者之间的区别。我希望您能在此辨析一下二者有什么不同。不过在走