

第一章 绪 论

文学是一个把想象力推到人的意识和肉体的所有机能——存在——之前，使人的全体朝着想象力所指示的方向推进、抛出的作业。

——大江健三郎《作为创造原理的想象力》

日本作家大江健三郎荣获 1994 年度诺贝尔文学奖，瑞典文学院在授奖词中说他的作品“以诗一般的力量，创造出一个想象的世界，通过现实生活和神话的浓缩，描绘了现代人类的苦恼与困惑。”“想象”之于大江作品的意义可见一斑。

值得注意的是，迄今为止的大江研究多偏重于作家论和作品论，而忽略了大江健三郎的理论批评建树。作家大江掩盖了理论批评家大江。

作为典型的‘两栖’作家，大江不仅创作小说，也发表了大量的文学评论、文艺随笔和讲演。大江的理论批评并非一种业余爱好或创作的附庸，而是其整体写作不可分割的一部分。作为一驾马车的两个轮子，他的创作和理论批评互相支撑着奔向同一目标：

评论、随笔

《严肃的走钢丝》（1964）
 《矢志不渝》（1968）
 《待到鲸鱼灭绝的那一天》（1972）
 《凭藉语言状况·文学》（1976）
 《小说的方法》（1978）
 《想象力新论》（1983）

小说

《个人的体验》（1964）
 《万延元年的足球》（1967）
 《洪水漫上我的灵魂》（1973）
 《替补队员手记》（1976）
 《同时代游戏》（1979）
 《醒来哟，新人》（1983）

《战后时代与正义》(1987)

《致令人难忘的岁月》(1987)

《最后的小説》(1988)

《燃烧的绿树》(1993—1995)

《在自己的“树”下》(2000)

《孩子》(2000)

这些评论、随笔和讲演,与小说发表的时间几乎同时,由此亦可见两者互为呼应的关系。

二十世纪五十年代以降,现代媒体与日俱增,无论作家本人情愿与否,公开言说自己作品的机会也随之增多。这些言说,或者使已经完成的文本有所增幅,或者与之有所抵牾,归根结底,是这些言说给文本附加了异质的“理论”,从而使原本单纯的文本解读复杂化。大江健三郎的理论言说,除了极少数例外(比如,《文学笔记》之于《洪水漫上我的灵魂》等),很少为自己作品“增幅”的“创作谈”;有一部分则是有意识地抵制“媒体的侵蚀”,更多的则是以西方理论解读西方名著,以期建立自己的“读者接受”模式和理论批评——文学参与的模式。

针对大江研究中重创作轻理论批评的倾向,以及考虑到大江理论批评自身的价值,本文以“想象力论——大江健三郎的小说方法”为题,探讨大江理论批评的基本内容和实践品格。

一以“想象”为核心的理论批评

在大江健三郎的理论思考中,想象理论占有十分重要的位置。高桥英夫在《作为小说理论家的大江》一文中,高度评价了大江健三郎在想象理论上的建树:“大江粘着性的思考,指向想象力,再指向结构。大江健三郎拒绝转换思考,拒绝改变路线。他永远不变地追求着人的活力。为了找到作为最激烈的矛盾焦点的存在——人,他号召人们发挥对社会全体的想象力,他要求人们张开能够渗透进

社会内部最细微之处的眼睛。”

“粘着性的思考”系指大江健三郎对想象力问题的思考,合乎日语粘着性的特点。想象力+结构,仿佛名词“私”只有再后缀助词“は”,才可以构成“私は”——“主语”或“主题”一样。这种符合日语思维逻辑的理论思考,与“拒绝转换思考”“拒绝改变路线”相对应,表明了大江健三郎理论追求的自觉与意志。对想象理论的执着,其核心指向是“人”这一“社会—内—存在”的焦点。“全体”实际所指的是社会的普遍性,与之相对应的是人的主观片面性认识。所以,作为主体的人,必须提高分辨是非的观察力,发挥对社会全体的想象力。

“作为小说理论家”的大江健三郎,在理论层面上的思考,是构成大江文学全体的重要组成部分,这也是促成本课题的重要基础。就是说,以“想象力论 大江健三郎的小说方法”为题,关键还在于大江的想象理论本身的生产性。为此,我们可以对大江健三郎的想象力论提出这样一些问题:大江为什么必须提倡想象力?大江如何借鉴西方的想象力?大江如何使想象力与结构“粘着”起来?大江想象力论的具体方法是什么?大江想象理论对日本文学的意义是什么?大江想象理论对他本人的创作产生了怎样的影响?等等。

“作为小说理论家”之前的大江健三郎,是个“学习型”的作家。正如大江本人所说:“我在读了萨特之后而突然选择了文学专业,是在写了关于萨特的文章而在法国文学系毕业的。我青春的前半是在萨特的影子下度过的。”在萨特的影响下,大江以作品中使人震惊的“清新的感受”登上文坛,是一个年仅二十二岁的学生作家。此后,在四十几年的创作生涯中,他阅读了很多名家名作,尤其是有针对性、系统地阅读了奥登·布莱克、福克纳、陀思妥耶夫斯基、但丁、叶芝等;对其中的布莱克等作家,他的阅读范围还扩展到专业研究著作的领域。几十年坚持不懈的“学习”,造就了大江健三郎这位获

诺贝尔文学奖作家。这得益于大学时代的恩师渡边一夫教授对他的教诲：在媒体日益发达的现代，作家要想做到不人云亦云，最好的办法就是连续三年反复阅读同一个作家……因此，已经“作为小说理论家”的大江健三郎，从2001年开始，还集中读弗莱和本雅明。

“作为小说理论家”的大江健三郎，在创作的不同阶段，先后接受了萨特存在主义、俄国形式主义、结构主义、文化人类学以及怪诞现实主义理论的影响。这些影响，最后都汇集到“想象力”这一文学创作的根本问题上。正如大江本人在2001年的一次座谈中所说：“从置换历史上来说，我的根本方法是依靠想象力。我的大学毕业论文是《关于萨特的想象力》。……就是说，我认为，最初思考‘想象力’这个问题，并把这个问题当作我整个文学生涯的理论中心是正确的。”作为一个小说家，大江健三郎以其丰厚的创作和理论实践，把想象力这一高置于哲学家和美学家殿堂上的供品，下放到创作技术的小说方法论的层面上，这本身是一种极其有意义的艺术尝试。

大江说：“在萨特的引导下思考作为小说方法论基础的想象力论的过程中，我发现了一个更能够让我透彻理解想象力理论的新向导，他就是加斯东·巴什拉。”首先是萨特的“存在—虚无—自由”、“形象—想象—自由”，其次是巴什拉的“想象力是改变形象的能力”，最后是布莱克的“想象力就是人的生存本身”。由此，大江健三郎的想象理论，自然深入到了文学——作为人学的本质问题。并且，利用二十世纪六十年代日本学术界通用的经验理论，大江对想象理论的认识又有了一个质的飞跃。

把想象力“作为创作原理”，其所指的范围是人类的经验、体验与想象的关系。《作为易碎物的人——活字背面的黑暗》的第一句话是：“读书获得的经验，在语言正统的意义上，是经验吗？由读书训练的想象力，能成为对现实的想象力吗？”面对历史的是反思想象，面对未来的是预见想象。想象的终极目的是自由，是主体挣脱

来自于外部和内部羁绊的欲望。当现实经验限制了人的自由时，人才向‘活字’寻求读书经验，这种新经验的架空性使在现实经验中趋于停滞一麻痹的想象力得到解放。体验和经历是密切相关的；经历是体验的基础，没有经历，或没有能够使想象力发挥的经历，体验也就无从说起。但是，经历是人在存在论范畴对世界的认识；体验则与艺术(文学)的关系更为密切，因为艺术(文学)是道德体系，是人在价值论范畴对世界的认识。体验总是主体从自己的命运、遭遇以及全部文化情感的积淀出发去体验，所以体验在产生新的情感的同时，也产生深刻的意义——“新的存在状况”。

在感性经历和感性体验上，想象力是赋予感性经历和感性体验以形式的审美主体或产生美的形象的主体，而其作为“实体一存在”就是世界中的审美现象、审美行为和表现。想象力总是致力于展示未来，从而使人类的生存空间得到拓展，使人类的经历不断开放，使人类不断挣脱自身惰性——被自动化的感受力、理解力和判断力的羁绊。由此，我们终于可以进入大江健三郎关于“作为创造原理的想象力”的基本思路：“在我自己正在创作的小说阻塞的地方，被治愈的想象力，仿佛用手术刀全部割除病变的细胞一样，自由地剥落掉已经坏死的部分，感觉到带着方向性的新鲜血液重新流通时的那种全身心的解放感。”

在接触巴什拉的物质想象理论之前，是大江健三郎对想象理论的初步认识阶段。正是由于对萨特‘解蔽’说的质疑，才使大江健三郎在二十世纪七十年代初与巴什拉一拍即合：想象力就是改变形象，而不是单纯恢复被遮蔽的部分的全貌。把巴什拉的想象力论和陌生化理论联系起来，大江找到语言、形象、想象力活性化的途径，这无疑是他对巴什拉想象力论的进一步延伸，也是他在文艺理论上趋于成熟的标志。具体说来，1975年以后，通过接触山口昌男的结构主义、文化人类学理论，大江找到了想象理论的小说化的突破，

——把‘想象力’和‘结构’结合起来,从文学本质的战略化高度,积极主张语言的文体化、形象的分节化。至此,“作为小说理论家的”大江,具备了“作为小说理论家”的基本条件。正确处理想象力和语言、形象的关系,并在此基础上提出更加具有实践意义的课题,突出体现了大江健三郎想象力论的实践品格。

二 想象性真实与形象的分节化：私小说批判

把从西方学到的想象力论自觉运用于自己的创作,自觉运用于对日本文学、文化的批评,这也是大江健三郎想象力论的特色。任何理论,只有当它面对实践时,才能显示出其作为一种理论所应有的生产性特质。所以,大江健三郎对西方传统文论上的想象力论的探讨,不局限在传统学术意义上的理论性的研究,而更侧重对在实践意义上的应用方法——小说方法论的探讨。这一点对于把想象力“束之高阁”的日本文论界和创作界的意义尤为重要。从比较研究的角度看来,任何个体的授受关系的发生都不是偶然的,或者都是偶然中带有必然的因素。

大江健三郎想象力论的实践品格,具体表现在对以日本私小说为代表的传统艺术思维模式的批判上:批判私小说的语言—文体观,使语言回归自己的本质 提倡形象分节化,使读者的想象力能够得到活性化锻炼。

想象力+结构,更能够接近文学的本质问题:文学,归根结底,就是要不断唤起‘自由的想象力’;就是要不断创造出更加具有唤起想象力功能的语言结构—形象……

语言是一个时代最基本的结构。由于日本处在一个暧昧的时代,所以作为时代结构的日语本身也无法为人们提供具有世界意识的统一形象,所以人们也就无法面对这种统一的形象,人们的意识

只能停留在表现日常层面上的形象。大江健三郎接受西方想象力论的影响的必然性，就在于大江健三郎对以私小说为代表的日本传统的‘想象=虚构=不真实=谎言’的文学观的不满。“如果能够征服‘私’的话，对我来说，只有在想象力的世界里发现潜藏在我内心世界的‘私’，并把它转换成具体的形象。”这段公开发表于1958年的文字，几乎蕴藏着大江健三郎这位小说家不断追求的所有能量。批判私小说的语言一文体观，使大江健三郎的想象力论，逐步向日本人的精神史的纵深发展。

“改变形象”和“想象力的活性化”所针对的目标，既是大江健三郎自己的创作，也是他对日本文学能否成为‘亚洲文学’乃至‘世界文学’的焦虑。以‘私小说’为代表的日本叙事文学传统，秉承日本文学传统中‘脱政治性’的所谓传统，最后把叙事文学的审美意识定型为‘个人性’和“日常性”，从而使叙事文学完全脱离了更为广泛的社会性。比如，日本另一个诺贝尔文学奖获奖作家川端康成认为，如果仅只描写男性，则势必要写他的工作、政治、经济，以及意识形态之类的主题，其生命保持不了三五十年，这类主题几乎无法保留下来。我们可以把这一认识看成是川端追求“脱政治性”的最好理由。这仿佛《源氏物语》的作者紫式部所藉以‘脱政治’的遁词——“作者乃一介女流，不宜奢谈国是”。在‘虚言（そらごと／谎言）’以及‘真’与‘伪’（「偽り馴れたること」と「真のこと」）的二元独断论的束缚下，日本文艺学丧失了想象理论发育壮大的土壤。在这种理论的怪圈里，想象=虚构=不真实=谎言。日本现当代作家就在这个怪圈里，苦心经营自己的‘真实’的文学，更有甚者——一部分私小说家，则刻意去寻找现实人生中难以体验的苦难，诸如婚外恋、近亲乱伦等等有违于普遍性日常认识的畸形化的生活，进而在这种烦恼—迷惘—苦难中营造出酷似真实的私小说。

小森阳一对大江健三郎关于文体问题的见解做出了高度评价：

“大江对盛赞志贺直哉文体的大正、昭和时期的文学者提出了非难，‘他们都想从志贺直哉那里继承与人格一体化的文体。’把作家的性格和文体等视之这一立场本身，就阐明了在所谓某一特定的历史、社会、文化的条件中，作为一种人为制造物的特征。这种观点得益于大江对文体的一个根本认识，‘作为一个结构，在一个人的内部，他的文学形成的过程和某一国家文学历史，是重合在一起的。’”为了与这种‘人为制造物’的语言——文学表现的现状相抗衡，大江健三郎提出了文学表现语言文体化的战略构想。他认为，文学表现的语言，无论是依据人使用这一语言的历史，还是依据现在使用这一语言时在意义上的扩展，都是被历时性、共时性地赋予结构。一个词汇、一个句子、一行文章，都与积累为其背景历史的表现产生共鸣，或者发出和围绕着它的同时代表现的不协和音，因此，这种文学表现的语言才产生了决不再单纯的深意。只有这种语言才具备结构。

大江健三郎的语言一文体观的核心问题，就是如何保持文学想象力的生命。在日本，“想象=虚构=不真实=谎言”是带有普遍性的推理逻辑。也就是说，日本文学本身并不是与想象力无缘或缺乏想象力，而是在追求“真”的诱惑下，使理论的发展陷入了绝对论的陷阱，实际得到的却是‘作为一种人为制造物’的‘真实’。在明治维新后对西方学术思想的引进过程中，哲学美学界把康德的 *Phantasie* 译为‘想象力’，*Einbildungskraft* 译为“构想力”，日本著名哲学家三木清（1897—1945）撰写《想象力的逻辑》（1946）对想象力问题进行了系统研究，旨在于对日本传统美学有所启蒙。但是，时至今日，日本文艺创作界依然对此反应淡漠，我行我素。

在《状况与文学的想象力》一文中，大江论述了文学的想象力和语言的关系。他认为，文学的想象力，就是使我们把语言从概念中解放出来，把语言从意义的装饰中解放出来，从而达到一般意义上

的语言所无法到达的层面：更加贴近物本身，同时超越对世界的仅止于语言概念性的理解。文学的想象力，就是引导我们进入语言复杂、深奥、多样性之中的力量。

形象，是小说中唤起读者想象力的语言结构，它存在于人的意识和无意识的活动之中。这是大江健三郎对于“文学的形象——语言层面的形象——语言的形象”的基本认识，是为了便于对文学作品的形象，在“书写语言的层面”上进行研究，所创造的一个有实践性意义的命题。语言结构，其关键在于与限定词“唤起读者想象力”相搭配。日本传统文学，令大江极其不满：“国际上，对日语文学有形象丰富的定评，被誉为多姿多彩的美的世界，那更多的是那些只能写出平静的、死去的形象的作者的作品。”并不是说所有的“语言结构”都是形象，只有那些能够唤起读者想象力的语言结构才是形象（image）。

分节化，是以结构主义和符号学理论为根据的功能语言学理论的一种分析方法。叙事文学的语言结构，往往可以看作是一个以唤起读者想象力为目的的大的形象群，这一形象群有一个以上的形象体系，形象体系再由一个个形象构成。这仿佛某一语式为我们提供的意义树一样，由一个个意义枝构成意义枝体系，进而构成意义群。对于形象作这样分节化的处理，是读者自觉进入作品世界的一个重要途径。

形象分节化，是读者接受理论中一个实践性较强的研究课题。形象是能够唤起读者想象力的语言结构。对这一结构的分节化处理，一可以理清各个形象间的关系，二可以在分节点上进行超越原作者的尝试。作为唤起读者想象力的语言结构，显然存在于分节点上的可转换时空，是至关重要的。大江健三郎一直强调读者对作品的接受是一种能动的阅读活动，读者一定要意识到自己对作品的具体感受就是自己对文学创作的主动参与，而在参与过程中的形象分

节化就是一种行之有效的方法。

从读者接受理论和小说创作论而言，大江健三郎的理论尝试是有益的。如果把文学创作作为一种技术来理解的话，把作为能够唤起想象力的语言结构——形象的分节化，无疑会使读者更加透彻地理解文学、走进艺术殿堂，进而更加热爱生活——生存——“人类生存本身”。

三 政治的想象力：‘天皇制’批判

大江健三郎想象力论的实践品格，还表现在对“天皇制”这一绝对存在的批判——“文学参与”上。大江健三郎的“文学参与”，来源于萨特的文学介入说，经过巴什拉的“改变形象”和布莱克的“人类存在本身”等想象力理论的深化，并于 1969 年前后借鉴诺曼·米勒的“政治的想象力”的概念，形成了自己独特的“政治的想象力”理论。政治的想象力，面向人类社会整体的未来经验时，被大江表述为“核时代的想象力”，面向日本文明发展史的未来经验时，则表述为“民众共同的想象力”。

“核时代的想象力”的提出，是大江健三郎个人精神成长史的必然。1936 年，患先天脑组织外溢的长子的出生和采访原子弹爆炸后遗症的广岛，为大江健三郎在创作理论和实践上的转折创造了契机。尤其在广岛，大江找到了作为人类超越危机的“自由的想象力”。

面对着危机四伏的当今世界，任何人都是“弱者”。如果想要救济作为“弱者”的人类的话，医生要找到拿起手术刀时的“自由的想象力”，小说家也要在人的本质——文学本质的问题上，发挥自己“自由的想象力”，从而唤起读者的想象力。

在接受萨特影响阶段，大江健三郎批判的矛头直指日本的保守

政治。这些二十世纪六十年代的保守政治家，以二元决定论为思想基础，在处理国家具体事务上，只能停留在就事论事的外部层面上，而无法深入到事物的内部以及“国民”的内部——精神世界。大江把‘性的人’和‘政治的人’相对化，从而把价值观的标准简单到两个层面上；在文学表现与想象力相关的层面上重视性的问题”。当存在着‘绝对者’的时候，政治的人就不能不‘窒息’，性的人“像牡性从属于强壮的牡性一样”接受它。现代人的精神和肉体的宇宙就是由这两者构成。把这种‘牝’与‘牡’的比喻，放在国家的水准上，就可以替换成“日本”和‘美国’美国是强大的政治的人的国家，相反日本是弱小的性的人的国家。在“安全保障条约体制的基础上”——“被监禁、被封闭的墙壁里的状态”下，无论有多么坚定的“政治的人”的指向，由于没有付诸实际行动的可能，所以最终只能起到‘性的’作用。

政治的想象力，改变了“政治的人”与‘性的人’二元对立的构图，使想象力更加向着社会全体开放自己。政治的想象力，或文学的揭露与批判，其根本目的就是改变当前社会政治中限制人的自由的现实一形象，文学的介入就是要创造出超越现实的形象。正如巴什拉所说：“一切形象都是行动，是人类精神的行动。它具有内在的精神原理，而人们却把它当作外部世界的简单反映。”这是因为‘对应于想象力(*imagination*) 一词的不是形象 (*image*)，而是想象物 (*imaginaire*)。一个形象的价值是由想象物的光晕覆盖面的大小来测定的。正是因为有了想象物，想象力在本质上才是开放的，稍纵即逝的。在人们的印象(*psychisme*)里，想象力是公示的经验，而且只能是新颖的经验。比起其他功能来，想象力给心理现象以特征。正如布莱克所明确指出的一样：‘想象力不是状态，而是人的生活本身’，。

政治的，不仅仅是想象力(*imagination*)的限定词，而是直接对

于想象力的想象物(imaginaire)。政治的想象力,不仅为想象力指定了方向,也大致规定了想象力发挥作用后所产生的形象(image)的价值趋向,同时当然也决定了文学家‘政治参与’的深度和广度。这一在价值论范畴内具有多重指向性的‘政治的想象力’,不仅延伸了萨特、巴什拉和布莱克等西方哲学和美学上的想象力理论,也为他进一步发挥政治的想象力——批判和揭露日本的政治——提供了契机,即为他在经验与记忆的形式上,充分认识广岛与未来的核战争、冲绳与未来的天皇制——这两个作为历史记忆与经验的形象之于未来日本乃至人类的意义,找到了突破口,从而丰富了想象力理论。

文学与政治的关系问题,一直是文艺理论界争论不休、没有结论的焦点。大江健三郎没有从传统的自律性和他律性的二元决定论进入问题,而试图从想象力问题入手,或者以想象力为屏障,避开自律性和他律性问题,直接进入文学所应该面对的现实状况,直接处理“核时代的想象力”的可能性问题。这无疑是大江健三郎的一个高明的策略。

“核时代的想象力”,要求人们有对于过去经验的正确记忆。他认为,怎样记忆过去,怎样再生和保持过去的记忆,这是由记忆主体今天的现实状况所决定的,或者说,记忆主体今天的生存方式决定了他选择过去记忆的方法。然而同时,把视点投向未来的话,想象未来的想象力中,也有决定想象主体生存方式的力量,反之,想象主体今天的现实处境也决定了他对未来的想象力。在这里,尤其需要我们警惕的是,那些歪曲过去记忆、从自己片面的记忆出发拥护现在自己的处境的人,他们希望得到的未来,也只能是被选择的、强迫压抑的、片面的未来。这种片面选择具有从过去到未来的一贯性的连续。这种一贯性的连续,就成为人的否定人格。”

人格,按照西田几多郎《善的研究》的定义,就是把‘物与心’

“主体与客体”统一起来的一种力量的发动,在不同的时空里,这种力量被发动——变成主体对自己的一种内在要求的声音——表现出来。善行,就是以人格本身为目的,实现主体的内在要求的具体行动。违背了“物我”统一力的内在要求,就是对自己人格的否定。至诚,作为善行的根本条件,就在于不违背这种主体的内在要求。

“否定人格”的形成,主要是日本的政治家没有自觉,缺乏基于反省的自觉,所以也就没有意志上的真正自由。“爱”;当然也就无从谈起。作为“社会一内一存在”的主体,当无视现实经验,并有意识“歪曲过去记忆”;从自己片面的记忆出发“维护”自己(本国)现在的处境”的时候,人格的实现,只能是一种伦理道德上的口号,当然是一种对客观现实的最大歪曲。

有了反思历史的自觉,大江健三郎即可以顺利进入对日本现代性,以及作为现代性标志的“天皇制”的批判了。当然,这种批判是大江成为作家以来“矢志不移”的主体意志。只不过到了这一阶段,这种批判又增添了“记忆”理论的支撑。对于日本的现代化,大江从六十年代中期开始就在很多场合明确表示:明治维新后的现代化——西化,不外乎(a)确立了以天皇制为中心的政治、文化构想;(b)实行了侵略亚洲;(c)终于到达以长崎、广岛遭受原子弹惨祸为顶点的败北。所以,“战败之后的再出发,我认为把这(a)(b)(c)等条件全都颠倒过来才是基本态度”。“颠倒过来”的基本态度,实际上,就是从最终结果去反省历史,从而唤起主体人格的自觉。为什么有(c)?是因为有(b) 为什么有(b)?是因为有(a)。可见,“邪恶的力量”根源,正是“天皇制”。

“天皇制”以及日本战后的“象征天皇制”的根本弊端,按照柄谷行人的分析,就在于“不负责任”,因为没有承担责任的主体。大江健三郎几十年持续不断地与这种“不负责任”的“天皇制”相抗争,从《政治少年之死》(1961)到《换孩子》(2001);“天皇制”作为他小说

的批判对象,经过了几次变化,其根本目的,当然还是要打破这个已经‘死’了的形象,作为日本文化上‘具有象征意义’的绝对主义,对于新的形象的阻碍,对于人们想象力的抑制。

政治的想象力,就是要站在历史经验与未来经验的结合处,唤起人们‘另一种异化’的形象。记忆的再生,有一种人属于片面性地选择记忆、选择记忆的再生;另一种人则要把记忆——与自己有关的事的全体记忆下来,全体性地记忆一个事件、一个时代,并以全体性地再生这种记忆为目标。

“全体的”与“个体的”“特殊的”“片面的”等相对应,指的是具有普遍意义的人类经验和体验——“记忆”和“想象力”。当这种把“全体的”——“普遍的”经验和“个体的”——“特殊的”体验结合起来的“记忆”和“想象力”;变成主体对自己的一种内在要求的声音”时,作为主体人格要素的‘自觉、意志的自由、爱’才能实现。反之,当这种“主体对自己的一种内在要求的声音”受到“片面的力量的抑制”时,作为主体也就只能变成否定人格。所以;抵抗这种抑制”“以自由解放的精神想象”,是‘所有艺术家的义务’;抵抗这种‘邪恶的力量’’,也正是民众和艺术家的‘最底线的共同义务’。

1979年,大江在提出借鉴诺曼·米勒的“政治的想象力”的同时,还明确指出,与之相对应的是日本民俗学创始人柳田国男的‘民众共同的想象力’。柳田国男认为,以民间祭祀为主干的日本民间传说,凝聚着日本的‘民众共同的想象力’,所以,不能将全国的‘神社’纳入官方的管理体制之中。柳田国男从人类学的观点出发,试图建立日本的民俗人类学,其目的在于解决西化—现代化的科学技术所带来的农村的贫困——物质和精神上的极大反差。他认为,民众通过民间传说等的传播,能够更加了解自己,从而有助于调动起自觉以及人格的重建,这样才能使一个以本土文化为主的新社会建立起来,而在这种新社会、新文化的建设过程中,中央政府在技术上

的控制，都会禁锢民众共同的想象力，不利于新文化的多样性的发展。

民众共同的想象力，所创造的是来自于边缘的语言结构——形象。作为一种反结构，它是对‘中心’的一种修正或者颠覆，这当然是在二者激烈冲突的情况下。而更多的时候，作为一种新经验的反结构则以对主流结构的检验的形式出现，起到补充和完善的作用。大江健三郎把政治的想象力等同于民众的想象力，明显倾向于上述两种作用的前者。

把“政治的想象力”或“民众共同的想象力”所代表的“边缘性”，具体演化成文学作品，从而在完全‘陌生化’的语境中，使读者的想象力得到活性化的锻炼，这无疑作为实验文学的一大冒险。这就是大江健三郎发表于1979年的《同时代游戏》。在这个由六封书信组成的‘游戏’里，《第四封信——赫赫武功的五十天战争》就为我们展现了以‘不顺国神，不逞日人’为口号的‘村庄=国家=小宇宙’的山民与‘大日本帝国’的军队进行的‘五十日战争’。作为边缘的‘村庄=国家=小宇宙’，以‘双重户籍’对抗来自于‘大日本帝国’的行政管理，他们提高峡谷河流的水位，使第一批来犯的大日本帝国的‘合成第一中队’在咆哮而下的河水里，全军覆灭。接下来，他们又和‘无名大尉’率领的后续部队展开了游击战……

引进边缘的‘民众共同的想象力’，所建构的是反结构一反中心的语言结构—形象体系。边缘，本来就是全体的一部分，它不是现实世界的全体，但却是这个全体所不可或缺的一部分。只有唤起“民众共同的想象力”，才能为抵抗具有‘邪恶力量’的‘政治的想象力’找到出路，进而使语言恢复其生产自身的能力，使形象朝着无限可能的多样性开放自己。只有到了这一地步，被反结构的政治的想象力所支撑的作品才能成为开放的体系。在这一不断开放的运动过程中，捕捉世界全体，最终，使其成为应该或可能的全体。这样，