

想象的力量：以《萬延元年的Football》為例 談大江健三郎的小說方法論

王翰林 殷振文

摘要：“想象力”是貫穿了大江健三郎整個文學創作生涯的重要概念，而長篇小說《萬延元年的Football》是大江健三郎前中期創作總結性的代表作品。作為大江在摘得諾貝爾獎之際被主要提及的作品，學界普遍對其充滿想象力的創作風貌給予積極評價，認為它標誌著大江文學創作的一次成熟和轉折。在此作出版十年後，大江撰寫了《小說的方法》一書，比較詳細和全面地闡釋了自己對於小說創作方法的觀點。而《小說的方法》中所總結的“想象力論”及由此而生的一系列原理、形式，事實上正與《萬延元年的Football》的創作表現形成了呼應。從兩部著作之間構成的創作實踐和理論觀念的對照，能夠一窺大江前中期文學創作經驗的集大成。

關鍵字：想象力 大江健三郎 小說方法論 《萬延元年的Football》

The Power of Imagination: On Kenzaburō Ōe's Theory of the Novel with *The Silent Cry* as a Case Study

WANG Hanlin YIN Zhenwen

Abstract: “Imagination” is a central concept that runs throughout the literary career of Kenzaburō Ōe, and his novel *The Silent Cry* (original title: *Man'en Gannen no Futtobōru*) stands as a representative work summarizing his early to mid-career. Frequently cited when Ōe was awarded the Nobel Prize in Literature, the novel has been widely praised in academic circles for its imaginative narrative style. Scholars generally regard it as a milestone marking a maturation and turning point in Ōe's literary development. A decade after the novel's publication, Ōe wrote *A Personal Matter of Novel Writing* (*Shōsetsu no Hōhō*), in which he systematically articulated his views on novelistic techniques. The “theory of imagination” and the set of principles and forms outlined in *A Personal Matter of Novel Writing* correspond closely to the narrative strategies employed in *The Silent Cry*. A comparative analysis of these two works—one theoretical and the other fictional—offers valuable insight into the culmination of Ōe's literary practice during the first half of his career.

Key words: Imagination; Kenzaburō Ōe; *A Personal Matter of Novel Writing*; *The Silent Cry*

【作者簡介】王翰林（2002-），山東威海人，中國海洋大學碩士研究生，主要研究方向為比較文學與世界文學；
殷振文（1984-），河南鄆城人，中國人民大學文學博士，中國海洋大學副教授，主要研究方向為比較文學與世界文學。

一、緒論

1994 年，瑞典皇家文學院將該年度的諾貝爾文學獎授予大江健三郎，表彰他“以詩意的力量，構築出一個凝縮了現實生活與神話寓言的想象世界，展現了當下眾生所處的令人惶惑的困境”^①。在授獎中，評選委員會特別提到了《個人的體驗》和《萬延元年的Football》（以下簡稱《萬》）兩部作品，對後者的評價則是“集知識、熱情、野心、態度於一爐，深刻地發掘了亂世之中人與人的關係。”

兩相結合，看起來似乎大江主要是因為這兩部作品的成就而得到了諾獎。但《個人的體驗》出版於 1964 年，《萬》則出版於 1967 年，當這個諾貝爾獎頒發給大江的時候，大江已經陸續又出版了《洪水漫過我的靈魂》（1973）、《替補隊員手記》（1976）、《同時代的遊戲》（1979）、《M/T與森林不可思議的故事》（1986）等多部重要作品，三部曲《燃燒的綠樹》（1993—1995）也已經在如火如荼地創作當中。從學界的普遍觀點來看，獲授諾獎時，大江的創作已經在向著後期轉變，而使他獲得諾獎的卻是他近 30 年前的作品。這實際上使得中國學界產生了一個奇異的現象：學者們對於大江的研究多數集中於他獲得諾獎這一時間點後的創作，反而對得到諾獎青睞的兩部中期代表作保持著某種時間上的距離，即便投入關注，也多建立在對他後期創作的認識基礎上。

當然，我們知道文學的傳播與接受有滯後性，而文學研究又具有現時性。不論是諾獎還是後來學界研究的“錯位”都是無可厚非的。但在這種“錯位”的同時，大江研究又存在著重文學作品而輕理論批評的傾向^[1]。事實上，大江一直以來都不缺少文學評論、隨筆、理論著作等方面的創作，何況大江的文學創作觀從前中期到後期，本質上是不斷深化的過程：從最初對薩特等人的存在主義的思考到後來積極主張個體“再生”和群體“共生”，再到“後期風格”的“文化救贖”思想^[2]，其中對於人的生存關懷以及對於曖昧、暴力、強權的對抗姿態是一以貫之的。筆耕不輟的大江，在他各個時期的文學創作和文論創作中都顯現出彼此互補甚至是對話的構造，從而為讀者們提供了一條起承轉合的發展脈絡，卻鮮少有人就這一點展開研究論述。

1978 年，大江出版了《小說的方法》（以下簡稱《方法》）一書，據他本人所言，這是“綜合性論述”他“身為作家的文學活動之手法和主題的文學論”^[3]，是對《同時代的遊戲》（1979）的創作過程的某種總結。但也正如上文所言，大江的創作觀的發展存在貫穿始終的中軸線。在《方

^① 參見諾貝爾獎官方網站文學獎頁面：All Nobel Prizes in Literature[EB/OL].THE NOBEL PRIZE, <https://www.nobelprize.org/prizes/lists/all-nobel-prizes-in-literature/1999-1990/>.

法》中被提煉出來的許多主張，不可能不經過創作實踐的錘煉和檢驗，從這一角度來說，《萬》作為大江中期的代表作和獲得世界聲譽的巔峰之作，必然在其內部存有對《方法》的“應和”或者“投射”。而大江本人也從來不吝於強調《萬》這部作品對於自己的重要意義，在2000年發表的大江訪問北京的講稿中，他直言自己“包含著分歧的重複”的小說方法論，正是在《萬》的創作中形成並沿用至今：“……直到現在，我的小說世界仍是以此方法構建而成的。”^[4]而這所謂“包含著分歧的重複”，又恰恰是大江在《方法》中所總結的圍繞“想像力”的創作論的重要組成之一。可見，以《萬》為一個創作的範本來對大江以《方法》為中心的創作論進行對照解讀，應當有跡可循。

二、有關“想像力”的考察

“想象（Imagine/Image/イメージ）”這個詞在文藝理論中早已不是什麼新鮮概念，有關想象力的問題也已經被諸多文論家、作家們反復論述。但在大江的研究當中，“想象”作為一個意涵豐富的概念，佔據了極為特殊且重要的地位——這就要從大江文學觀念的形成開始說起。

1935年1月31日，大江健三郎出生於日本四國島愛媛縣的一個名為大瀨的村莊。村莊位於山谷，四面被濃密的森林環繞。尚未被現代資本主義都市文明浸染的自然、原初狀態的民間村落，和隨著大江的成長漸次爆發的戰爭，成為包裹著這位作家童年時期的雙層結構。世界上遙遠的某處發生的戰火，緊迫的徵兵和物資的短缺，與沉默而無動於衷的村落、森林和山谷，它們之間的割裂與某種內在的關聯，喚起了大江對於世界和個人、現實和想象的最初思考：

在幼少時期的鄉村生活中，我明確感受到了村子的邊界與外緣的民俗性的隱喻意義……村子屬於四國這個島嶼，屬於日本這個國家，屬於地球這顆繞太陽旋轉的行星，屬於整個銀河系，它是宇宙的一份子。……當我將小說寫下去的時候，我才開始從中感受到這些我已經積累下來的東西，往大了說，它是我對世界或者宇宙的根本觀念，往小了說，它是我在執筆時斟酌某個隱喻語詞的神經。^[5]

於觀念的形成期擁有如此體驗的大江，早早地感受到了個體存在的某種根源性的問題，並通過自身想象力的延展，觸碰到了認識的“邊緣”。這也成為他日後創作小說時的重要動力源泉。但毫無疑問的是，過早地擴展想象與認知的邊界，也會將人自身拋入巨大的孤獨與恐懼當中：因為個體雖然存在，相較於不可把握、無法究明的萬有存在卻過分渺小。當經歷了日本從發動戰爭到走向戰敗的全過程以後，這種恐懼就更加明顯。就大江而言，對曾需要相信的事物的“懷疑”

由此而變得“更加顯要”起來。而解決了大江面臨的這一困境，甚至於構成了他後來文學創作的第一根支柱的，就是尚-保羅·薩特。

1954 年，大江考入東京大學教養學部文科二類，開始系統接觸帕斯卡、卡繆、薩特等西洋著名哲學家、文學家的思想。這一時期，戰敗後的日本社會仍陷於尋求精神和物質重建的迷惘，而大江同樣經歷著個體從原始自然的山林走向都市的迷惘。他幾乎立刻為薩特等人的存在主義哲學而傾倒，甚至不吝自陳“20 歲前後，我總是在口袋裏隨身揣著一本薩特”^①。非但大江如此，當時的日本社會對於以“存在先於本質”為基本原則^[6]的薩特存在主義哲學都投入了前所未有的熱情。此後，大江一頭紮進了法國文學專業，並最終於 1959 年憑藉論文《薩特小說作品中的想象》（サルトルの小説におけるイメージについて）從東京大學順利畢業。可以說在這一時期，薩特有關想象力的論述已經深刻地影響了大江健三郎的文學創作觀念。不過，要特別指出的是，大江從薩特當中獲得的影響與當時日本學界的諸多學者不同，是一種“反向”的影響。我們來看薩特在《想象力的問題》一作中的表述：

所謂想象的作用，就是在形成的同時使之孤立化、虛無化。意識必須有形成並規定相對於現實萬物的、具備某種虛無（Néant）的性質形象的能力。事實上，所謂想象中的對象，就是被當作非實在的、不存在的或存於別處的東西，或者被當作不確定的實在從而想象出來的。

[7]

在薩特那裏，至少是日本哲學界曾經狂熱信奉的早期薩特那裏，“想象”是作為現實的“虛無化”而得以成立的事物。為了發揮想象的作用，個體意識必須從現實中後退一步，抽離出來，形成一種拒斥、超脫的樣態。這樣絕似逃避主義的觀點一度成為日本存在主義學者們消解戰敗情緒的救命稻草，然而，大江卻從中感受到了別樣的意味。文學是想象的產物，而薩特對於想象的文學的態度，是“消極而固執的抵抗”，即面對宗教形式的思想禁錮時，依靠文學來“參與/介入（Engagement）”現實：“滿足文學的要求不是問題所在，哪怕看不到希望，也要為了文學的一切要求奉獻所有，這才是問題所在。”^[8]大江在此基礎上，選擇的道路則是“更加積極的抵抗”，薩特主張的借助文學想象來參與現實的路徑為他提供了一個豁然開朗的範本，也讓他在後來的文學創作和理論探索中不斷地追尋“想象力”的更多可能。

“人類通過想象力來超越對象的自身，藉由否定自身來爭取全新的自身，但那全新的自身，同時又不免受到全新的對象自身所處世界的規定”^[9]——這是大江在演講集《核時代的想象力》

① 參見大江健三郎所撰「小説家自身による広告」[EB/OL] <https://www.books-ruhe.co.jp/recommends>.

(1970)中提出的主張。如此“積極”的態度，正是在對薩特的想象力論進行了批判和更新之後才有的結果。如前所述，薩特的理論闡述的想象是基於現實的“虛無化”而來的，故而不可能不具有“本質的匱乏”。薩特通過這種匱乏使想象力獲得了擺脫現實規定桎梏的自由，卻無從解決匱乏本身。大江在繼承薩特觀點的同時，便已經對這一點有所認識。早在《嚴肅的走鋼絲》(1965)中他就指出，面對“文學對一個快要餓死的孩子是否有用”這樣的論題，連薩特也會承認，在一個快要餓死的孩子面前，“嘔吐”是沒有意義的^{[10]291}——而這卻恰恰是“現實”的所在。

令大江找到新的解答的，是加斯東·巴舍拉的想象力論，在《我這個小說家的創作方法》(1998)一文中，大江直言是巴舍拉讓自己“更加清晰透徹地”把握了想象力的存在^[11]。顯然巴舍拉在著作中引用英國詩人威廉·布萊克的句子所闡釋的理論主張精準地擊中了大江的需要，以至於直到1978年的《方法》一書中，大江仍不厭其煩地引述如下的表述：

直到今天，還有人覺得想象力就是形成意象 (Image/イメージ) 的能力。但實際上，倒不如說想象力是把經由感官提供的意象扭曲變形的能力。由此我們才得以從基本的意象中解放出來，獲得改變意象的力量。沒有意象之間出人意料的結合，就沒有想象力，進而也就沒有想象這一行為本身。……正如布萊克所明言的那樣，“想象力並非狀態，而是人類的生存/存在 (Existence) 本身”。^[12]

通過巴舍拉的（甚至是布萊克的）理論，大江順利地從他在創作中所感到的那種在極端的自我言說和救贖與極端的現實干預和介入之間難以安住的“鐘擺運動”掙脫出來，確立了他對“作為創作原理的想象力”的根本認識：人的想象並不是通過從存在中開闢虛無來獲取自由，而是將人自身的生存樣態現實化、具象化的機構。想象的語言由此將人類全體推向想象力的更前方，將人拋向不可能到達的境地。^{[3]72-73}大江所建構的“想象力”的進入《方法》的階段時，已經是與探討人學之本質密不可分的理論，並由此有了和俄國形式主義、結構主義、文化人類學的豐富接點。這也就是我們接下來要借助《萬》來分析討論的課題。

三、“想象力”作為原理，及其構造

1969年，也就是《萬延元年的Football》這部作品出版後兩年，大江健三郎參與了全十二卷本的“岩波講座·文學”叢書的編寫工作，並在其中發表了不少個人的文論見解。這部系列叢書耗時7年，直到1976年才宣告完成，兩年後，大江的《小說的方法》出版。自不必說，這7年間大江除了編撰叢書，也進行了豐富的理論探索和創作實踐。也是在這一過程中，一些從《萬》

這部“第二期的結束和第三期的開始”^[13]之後需要言說和總結的經驗主張次第地固定下來。

在“文學”叢書中，大江就開始把想象力正式作為一種“原理”來看待^[14]3，所謂原理，指的是創作小說的機制，也就是“創造性的原理”。“想象力=原理”的表述，在後來的《方法》一書中則體現為大江口中的以想象力理論為依據，研究人的活動，從而具體地思考並探討形成“結構”的小說的方法——而“創造性的想象力”則是活性化思維的諸要素的基礎構造，“一部實際完成的小說可以清楚地表現創造活動中的想象力”^{[3]63-64}。因此，我們也可以效仿大江的做法，援引他在此前創作的《萬》來理解“想象力=原理=結構”的內涵。

（一）想象力的暴動

在《方法》的最後一章“作為方法的小說”中，大江總結性地指出，要把小說看作是“從整體上激發人的諸要素的語言裝置”，而所謂“裝置”則是“喚起人的想象力的語言結構”^{[3]201-203}。在這裏，“想象力”所起到的是一種驅動（Motivation）式的作用，並且暗中引導著我們去關注“激發”和“喚起”兩種相似的機制背後存在的結構；創作者的想象力以一種先在的姿態存在於作品文本誕生之前，通過創作者的文本語言，引起讀者的想象力相應的活動。而這樣發生結構化的驅動式原理所指向的根本目的，則近乎薩特所論述的“自由”。

這一機制可以通過《萬》中的一個重要情節“想象力的暴動”來理解：主人公根所蜜三郎的弟弟根所鷹四，為了逃避少年時代的與妹妹姦姦並間接導致妹妹自殺的隱秘罪孽，參加了風起雲湧的日美安保條約抗議遊行等政治活動，遠渡美國並放浪形骸。歸國後，他建議兄長蜜三郎和嫂子菜采子與他一起回到位於山谷森林包圍下的故鄉大窪村。面對被“超市天皇”朝鮮人白升基支配了經濟的故鄉，鷹四從 100 年前曾祖父的弟弟發起的“萬延元年農民起義暴動”以及二哥S次參與的襲擊朝鮮人的暴動中汲取“力量”，在山谷中訓練足球隊，逐步建立起一支青年暴力團體，最終煽動了全村人對超市的搶劫行動，形成了一場“想象力的暴動”：

“……阿蜜，讓山谷到‘鄉下’那麼多人，從大人到小孩全都狂熱起來的不單單是物質欲望和匱乏感。你今天一直聽到念佛舞的鑼鼓聲吧？其實那才是最讓大家振奮的，那是暴動的情感能量源！阿蜜，搶劫超市之類的，其實根本算不上什麼暴動，不過是瞎嚷嚷罷了。而且，參加者都明白這點。通過參加這項活動，他們超越百年，感到了體驗萬延元年暴動的興奮，這是想象力的暴動。對於像你這樣無意發揮這種想象力的人來說，今天山谷發生的事根本算不上暴動吧？”^{[15]163}

從鷹四對蜜三郎的解答中，能夠解讀出這場“想象力的暴動”的內在機制：鷹四運用自己參

加當代的安保條約政治遊行的經驗和個人的想象力，將自我“異化”成了暴力革命的領袖。借助構建大窪村傳統權威的核心要素——民俗儀式“念佛舞”，鷹四為自己的身份賦予了想象層面上的歷史意義，把自己和百年前參與萬延元年暴動的曾祖父兄弟重合起來。團野光晴指出，在這其中存有一種自我形象的“消費”帶來的快感^[16]，而這種消費又正是通過想象力導出的。參與暴動的人們並不是因為搶劫行為感到熱忱，而是通過將自己想象成和過去的起義成員一樣的歷史參與者，通過將自己想象成非現實的人物來獲得驅動力。

正如樸實的村民、健壯的青年們會因為這樣的理由簡單地打破道德的約束，迅速將自己擺到一個虛無縹緲的位置上來，一切人類也都要通過“想象的力量”來使自己突破內在的限制，獲得精神上的“自由”。鷹四深諳這一點的同時，自己也被這種“想象的自由”緊緊裹挾其中，無法脫身。於他而言，想象本身已經成為地獄裏垂下的唯一一縷蛛絲，他必須牢牢抓住，才能使自己沉浸在某種英雄式的偉業中：

“那是我的自由！”鷹四吼道，同時竭力想把屈辱感封鎖在單純憤怒的回音中。

“的確是你和菜采子的自由，但那是阿鷹設法從暴動的頹敗中逃脫，與菜采子一起安全離開山谷後的事。”

“我們的暴動已完全恢復元氣。你也看到圍著‘亡靈’的山谷和‘鄉下’人狂熱的情緒了吧？我們用它為暴動輸血。為暴動輸足想象力的血液，剛剛使它恢復了元氣！”^{[15]182-183}

原本對過去的“亡靈”和想象的力量堅信不疑的鷹四，在這之後轉瞬迎來了暴動的失敗。意識到了“想象力的暴動=自由”背後的匱乏與空虛的鷹四，直到最後還企圖將自己偽造成先奸後殺了無辜女子的瘋子，希望以此讓自己作為一個神聖的“替罪羊”式的英雄死去，讓暴動的情緒通過轉移得到延續。然而，鷹四的自殺為一切畫上了句點。大江在此處清醒地認識到，在薩特想象力論所描繪的“自由”中存在著本質的匱乏，於是不得不給予鷹四自我毀滅的結局。但同時也要看到，鷹四在發動“想象力的暴動”中所做的工作，和“想象力作為原理”的小說創作機制具有相通的內核。

“所謂文學，就是一種把想象力推向人的意識和肉體的一切機能——也即存在——之前，令人的全部都朝想象力所指示的方向進行推進和拋射的作業。”^{[14]2-3}簡明而言，大江的這一觀點實際上是要求文學為人類展示一種想象力所能呈現的最極端的圖景，而這本身又礙於人類自身存在的現實性而失去了意義：純粹虛無的超越對人並無益處，人若要超越自身，必得在那之後尋求到新的自身。有鑒於此，大江為想象力的原理引入了神話的構思。

（二）通姦、丑角和騙子的神話

在《方法》的第二章“構思的各種層次”中，大江健三郎指出，他所把握的“構思”不單指語詞的斟酌選擇，而在於有關想象的結構、文體的構造、作品總體風格等各個層面的問題。之所以如此界定，正是因為這樣的思考可以讓作者得到“自我否定、超越自我、邁向新的自我”^{[3]23}的方法。但大江對“構思”的要求似乎有著過高的門檻，他將“構思”的英語“Conception”和它的另一項意含“受孕”關聯起來，若是從這樣的雙關角度來理解，想象力便具有了為構思“接生”的重大任務。為了規避創作者本身在這一“生產”過程中的過分客體化，人們才需要想象神話。

在同章節中，大江以西方現代主義文學的鼻祖之一，羅伯特·穆齊爾的代表作兼未完成的遺作《沒有個性的人》（*Der Mann ohne Eigenschaften*）為例，說明了其中近親通姦（即兄妹亂倫）的設計和“小丑的神話”之間的嵌合結構。大江主張，穆齊爾試圖通過小說主人公烏爾里希和阿加特兄妹間悖理的交合敷衍人類“對支配萬物的渴望”的根本母題，兄妹之間的畸形愛情試圖架構的“千年王國”正是一種預兆式的表達。然而，在現實性的文學構思/想象中，充分表達亂倫的意含是“非常困難的”^{[3]27}，因此穆齊爾不得不在具體的創作中借助神話，令亂倫變得易於解釋。這個神話則是“滑稽小丑/丑角阿爾雷奇諾（Arlecchino）”的神話，套用了日本文化人類學家山口昌男的解釋。

當然，有關丑角神話的概念並不難理解。長久以來人們所熟悉的都是從亞里士多德到柏拉圖所論述的“英雄的神話”，而忽略了人類原初的想象對“反英雄”的構築。在山口昌男的論述中，丑角阿爾雷奇諾和赫耳墨斯（Hermes）存在語源和原型上的聯繫^①，古羅馬喜劇中的丑角能夠遊行世界、做滑稽的“空翻”，都源於赫耳墨斯的加護，使他們腳上長了翅膀可以“顛倒天與地的規則”。同時，他們又是在意大利詩歌或法國受難劇中登場的滑稽的魔鬼“阿雷奇諾”或“阿勒坎（Harlequin）”，詼諧、懦弱、招人發笑，同時也有自己的執著和勇氣追尋自己的愛情。弗萊曾以《喜劇論綱》和亞里士多德的《倫理學》中對喜劇人物類型的劃分為基礎，確立了喜劇中兩組相互對立的人物類型：騙子和反諷者；丑角和鄉下人^[17]。與古典悲劇正統的英雄之旅不同，他們通過破壞、顛覆、消解秩序與自然的權威，在愉悅中取得自身的崇高和卑賤的兩面。

與《方法》的第六章和第七章中大江對“印第安的騙子神話”和《堂·吉訶德》的戲仿的分析一致，騙子式的丑角在自身充滿笑聲的漫遊中一步步形成了文學作品的整體世界，用他們自身

^① 相關論述參見山口昌男著《小丑的民俗學》（『道化の民俗学』）的第二章“阿爾雷奇諾與赫耳墨斯”（「アルレキーノとヘルメス」），岩波書店 2007 年版。

的無道德和無價值生產出所有的道德和價值。在他們瘋癲的思想與反抗行為之下，毋庸置疑地潛藏著人本真的尊嚴。而在對這種神話的敘述中，創作者使自己獲得了“豐富多彩的充滿生機活力的想象力的源泉”^{[3]116}。

雖然大江在創作《萬》時是否已經系統地總結出了這些結論我們尚未可知，但對於這種“丑角、騙子神話”的模式之運用，卻十分鮮明地體現在作品當中：鷹四毫無疑問是一個阿爾雷奇諾式的，或者說烏爾里希式的滑稽丑角的代表。從一開始，鷹四出於籠統的性欲對有智力障礙的妹妹犯下大錯，到後來導致妹妹自殺，以及之後參與安保條約抗議遊行，回鄉組織足球隊，發動暴動，最後自殺死亡，圍繞著鷹四所構成的故事就是一個極端“異常”而“狂亂”的丑角的故事。他懦弱地逃避與親妹妹亂倫的罪孽和惡果，又蠻勇地利用想象的謊言發動席捲全村的虛無縹緲的暴動；一方面清楚於想象本身的匱乏無助於自我的救贖，一方面又寄希望於想象營造的假象可以遮蔽他應負的責任。

作為一個集通姦者、丑角和騙子三種要素於一身的人物，鷹四可以被看作是大江創作《萬》時的“想象力”最大的“生產者”，同時又是神話的隱喻層面上驅動一切想象語言的最大的“消費者”。尤其值得一提的是，通姦的設計在日本文化語境下有著遠比西洋或是中國文化更具震撼力的效果，因為日本神話對世界和國家原初的想象就來自於兄妹亂倫——鷹四和智障妹妹之間通姦引發的悲劇，在喚起人們對於傳統的印象這層意味上具有最普遍的“反諷（Irony）”性質。

儘管出於篇幅原因不能詳述，但丑角和騙子之神話模式同時也被大江應用於《萬》的其他人物上，例如“超市天皇”朝鮮人白升基，替根所家看守舊宅的僕役阿仁一家，以及隱居在森林的瘋子“隱者阿義”。他們的存在幾乎是符號化的，或者說是意識化的，連他們的名字，大江都是用片假名而非漢字表示。阿仁在作品中被設計成出於不明原因需要不斷進食的暴食者，甚至因此而被村民們看作是某種神明的垂跡；阿義則以一個“不正常”的離群者的姿態出現在作品人物的認知中。至於“超市天皇”白升基，他最大的滑稽之處就在於村民們對他冠以的“超市天皇”的稱號。他們的“扮醜”和“符號化”的表現，關聯著一個最重要的想象力的結構，即對經驗/體驗的“想象力的再現”。有關這一結構的暗示，理所當然地也集中出現在鷹四身上：

……一秒鐘的實質被無限地拉長。如同聲音被積雪層完全吸收了一般，時間的方向性也被落雪吸入消失。無處不在的時間。一絲不掛地奔跑著的鷹四是曾祖父的弟弟，也是我的弟弟。百年間的所有瞬間，都密密麻麻地重疊在這一瞬間。^{[15]121}

這是《萬》的第八章中很簡短的一段根所蜜三郎的意識流敘述，但卻非常直白地揭示了鷹四

作為“生產想象力和消費想象力的核心”在整部作品中的位置。薄田直人指出，大江對鷹四和過去歷史上“曾祖父的弟弟”之間類似性質的強調，並非通過因果，而是通過語義和形式上的相似性相聯^[18]，因此所表現的事態就脫離了形而下的維度，呈現出了一種唯有通過想象/隱喻的運作方能成立的圖式。

（三）包含分歧的反復，個人的體驗

前文已經提到，大江自陳在《萬》的創作中形成了令他此後一直沿用的重要的創作方法論，那就是“包含著分歧的重複”。這一方法論或者說圖式的形成，也標誌著大江在創作實踐和考察中解決了薩特的存在主義哲學和想象力論帶來的“本質的匱乏/根本性的窘迫”。

國內著名的大江文學研究者胡志明認為，大江在創作《萬》之前前往廣島和沖繩進行的“文化之旅”，對這部作品的成型起到了關鍵作用，因為大江正是在這趟旅行之後，開始系統地關注和思考“邊緣性”的存在及其內在價值。由此，胡志明分析總結了《萬》中存在的這種“重複/反復”的三重結構：都市中心-鄉村邊緣、歷史傳統-現代文化、個人選擇-民族意志^[19]。不過必須指出的是，胡志明的重心放在文化內涵的詮釋上，以至於並未發現自己所列出的三重結構其“對立”意味遠大於他想要論述的“重複”這一核心概念。不過，胡對於“邊緣”意識與這一圖式之間的關聯性的判斷可以說是準確的。在《方法》的第八章“從邊緣到邊緣”中，大江以墨西哥版畫家何塞·瓜達盧佩·潑薩達的創作為例，總結了如下觀點：

小說如何把握時代，如何從整體上表現時代？……把握現代危機的本質的方法就是必須站在邊緣上，不能以中心為導向。這一整體性的表現必須從邊緣、從隱性結構的方面來完成。……這就是結構化的整體性。

……潑薩達的版畫……存在一種力量，使我們的想象力豐富多彩，自由自在。……這是因為觀看版畫的時候，我感受到了對那個時代社會的異常現象發揮了想象力的墨西哥民眾的目光。而且，通過這些版畫，我期望自己的目光與背景人物的目光達到統一……潑薩達的版畫激發了我的想象力。^{[3]153-154}

大江又提到了源自山口昌男的“隱性結構”概念，不過，他對這一概念的使用已經是自洽於自身理念的變體了。潑薩達的版畫給予大江的，本質上是對視角，或者說對經驗/體驗者的啟發。位於“中心”的視角和處於“邊緣”的體驗，面對同樣的事物也會看到不同的“基本意象”。而想象的力量就在這樣的“差異化”中發生作用，促使創作者看見似是而非的“分歧的反復”。大江在前文還提到了格里美爾斯豪森的《癡兒西木傳》（*Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*）

——在“騙子的神話”的論述中已經提過的一個例子——其中的主人公西木普利奇烏斯在連貫的滑稽表演和行騙中漫遊了所有的“邊緣”乃至天國和地獄，當我們考察其對《神曲》的戲仿時，便能從丑角的足跡中組建出整體性的世界。

王琢在對大江的想象力論與經驗/體驗的關係的探討中指出，大江在接受巴舍拉的理論後所設想的“想象力”，實際上是將既有經驗和新的經驗加以組合、變形，使之提升到體驗的高度的一種力量^{[1]43-44}——而這種提升的發生祇需要一個激發主體想象力的契機，它往往表現為創作者在某一時刻的個人體驗中的“頓悟”。如門脇佳吉所言，當小說家（指大江）的想象力開始發生作用的時候，任何出現在小說中的對人、事、時代背景表現都會變得“七零八碎”^[20]，而在這種“非連續/不嚴整”的世界當中，小說家才第一次充分理解到“神的不存在”這一點，進而認識到自身想象力所具有的生命力。

故而綜合來看，“包含分歧的反復/重複”的方法論從生成機制上來說是“經驗-體驗-頓悟”循環發生的過程，想象力則在其中不斷運行，於每一個階段之間完成對主體自身的療愈和昇華。在大江的自述中，這也是一種獨特的“體驗”：

在我正在創作的小說中有所阻塞的地方，被治癒的想象力就仿佛用手術刀將病變的細胞組織悉數切除一樣，把壞死的部分自由地剝落下來，使人感覺到帶有方向性的新鮮血液重新流通時的那種浸透全身的解放感。^[21]

從《個人的體驗》到《萬》，大江在他 60 年代最重要的兩部作品中以積極探索的姿態解決了對薩特的想象力論的受容，並顯示出一種發端於對邊緣意識和個人體驗的關注的方法論及其實踐。這時我們再回到《萬》的文本中，就能夠發現作家略無滯澀地以想象力的豐富延展嫺熟地編排“重複”與“分歧”的表現：

黯淡的肉體位於一片漆黑中，夢中的我聽見竹子凍裂的聲音。聲音變成銳利的鋼爪，在熟睡的炎熱腦袋上留下搔痕。夢境展開，關於山谷農民暴動的場面，終於移至戰爭末期，山谷每戶人家動員一位成年人去大竹林伐竹那天的追憶。從那裏倒流，又製作了朝向萬延元年的新夢境。……

新夢中，身穿土黃色國防服、背著鋼盔、頭頂髮髻的農民們在不停地勞作，砍伐出大量竹槍。他們生活在萬延元年與戰爭末期共同的“時間”中。他們是揮舞著竹槍將萬延元年之戰推向輝煌的人們，也是必須在裝甲飛機與登陸艇側翼展開拼死進攻的人們。

……我和母親躲在倉房。這時，一隊扛著竹槍的山谷人從石板路爬上來。他們的指揮者

是年齡不詳的鷹四，他是山谷中惟一真正見過美國和美國人者。山谷人即將用竹槍迎戰從海濱城市登陸進攻的美軍。^{[15]85-86}

借用蘭立亮的表述來說，這段出自《萬》第六章“百年後的Football”的夢境敘事最為集中地展現了歷史、地理與個人心理、精神之間^[22]的“時空重疊”。蜜三郎在夢中將萬延元年的農民起義、二戰時期的戰爭動員和現下山谷中鷹四正在組織的暴動力量（儘管尚未發生）並置起來，圍繞著整部作品中軸的“重複結構”所關聯的所有層次反而在混沌的並置當中變得愈加分明。從重複所要求的“一致性”看來，農民的暴動、戰爭的暴動、想象力的暴動共同論示著被逼向邊緣的“舊”對以無可挽回的摧枯拉朽氣勢施加壓迫的“新”的暴力抵抗，而“邊緣之舊”與“中心之新”的鏈條又是在其中不斷流動、轉換的：對萬延元年的農民而言，天皇政府分藩的代言人就是新的，位於中心的壓迫者；而對瞄準所謂“超市天皇”的鷹四而言，他所信仰的天皇政府制度已經是不得被現代消費主義文明衝垮的“邊緣之舊”了。

這種流動和轉換，無疑建立在大江，或者說他的代言人根所蜜三郎的想象力上，也如大江筆鋒所述，《萬》所表達的是“在死者的引領下”^[15]尋找出路的故事。想象力令歷史中故去的經驗和現時態的個人體驗以抽象的形式凝合成一個“連續統”，而過往的“亡靈”給人們的教訓在個體自身的感知中不斷重複發生，化作一種隱秘的、神話式的指向形態——作為激發讀者的想象力的形態。

四、“想象力”的語言形式

語言是人類思維圖景的符號化表達，任何“想象力”都要通過語言獲得具體的形態也是不言自明的事情。對於作為形式的語言的重視，尤其是文學語言的重視，是大江想象力論的關鍵拼圖：“具備形式的文學語言通過其形式將事物的反映表現出來。我們的意識適用於現實事物，也同樣適用於具備形式的文學語言……具備形式的文學語言比任何外在的物都更有一種作為物的感覺，它距離靈魂最近。”^[32]也是在對想象力的實際運用的關注中，大江的《方法》吸收了俄國形式主義、結構主義和文化人類學的諸多觀點，編織出了“語言/文體-意象/意含-想象力作用”的分段式的形態結構。

（一）陌生化，語言和文體的表現

維克托·什克洛夫斯基有關“陌生化（Остранение）”的論述，在《方法》的第一章就有所言及。在什克洛夫斯基看來，對事物認知的反復構成了我們的感官的“自動化”，而這種“自動

化”會導致我們喪失對生活的知覺。文學藝術的存在，是為了使生活的感覺回到原初，令人重新感知事物而存在的，故而其手法是令“物”的認知從自動化狀態抽離的“陌生化”手法——“感知的過程是藝術的目的，因此必須拉長這一過程。藝術是體驗物的創造過程的表達方式，物一經創造便無足輕重。”^[23]受此影響，大江在《方法》中也提出了自己的“陌生化語言表現論”：

當今的危機中，語言表現的核心存在於統治結構的語言和個體語言的對立當中……雖然採用個體語言的表現形式，實際上卻並非發自個體的語言，而是統治結構所期待的語言，也就是他人語言的代言。……於是，把“陌生化”的語言重新恢復給個體，通過語言把握自身的整體……為此，表現的課題就是抵抗把假性的語言強加於人的統治結構。^{[3]200}

可見，大江從什克洛夫斯基等人的理論中進一步透視到了當代語文的某種危險症候，它和“自動化”的語言是密切相關的。個體對語言的漠視將會組裝出群體的自動化系統，而系統則成為權力結構中負責施暴、壓迫的一方，使得個體失去自我言說的權利和可能性，個體的語言也變成了僵化的死語言。創作者運用陌生化的手法生產的語言，首先要是個體的語言，又要超越個體的表現，讓其想象力在神話、民俗的解讀中發揮作用，此即個體語言進行抵抗活動的“文學語言戰略”。這裏我們以《萬》中給讀者和研究者們留下深刻印象的一節為例：

今年夏末，我的友人用朱紅色塗料塗滿頭部與臉部，渾身赤裸，肛門裏插著黃瓜上吊死了。他妻子參加一個持續到深夜的晚會，當她病兔般疲憊地回到家中，發現了丈夫奇異的屍首。……

於是，警方的調查結束後，由我和友人的剛毅的祖母為朱紅色腦袋、一絲不掛、大腿上粘著畢生最後的精液、確實難以搶救的死者料理了後事。……死者富於個性的龐大數量的細胞正隱微而迅速地被破壞著，乾涸的皮膚如水壩般攔住了黏糊糊地溶化了、變成了什麼莫名之物的酸甜的薔薇色細胞。友人仿佛奮力穿越一條狹窄的暗渠，在他就要從另一端鑽出前，突然可憐地死去了。

朱紅色腦袋的友人的肉體，比他二十七年生涯中的任何時候都更充滿了緊迫而危險的實在感，它躺臥在簡易行軍床上傲慢地腐爛著。皮膚的水壩即將決口。發酵的細胞群如釀酒般釀造著肉體自身真實而具體的死亡。生者必須將其飲下。友人的肉體與散發出百合香味的腐蝕菌一起銘刻的濃重時光魅惑著我。^{[15]3-4}

有關蜜三郎的友人上吊自殺的描述在《萬》中反復出現，但詳細的描寫則僅限於作品的第一章。對於蜜三郎來說，友人的死亡是怪異的、難以理解的；對於讀者來說，友人的死亡也是令人

悚然的。因為當大江筆下的蜜三郎重複地審視這一死亡本身的時候，呈現給讀者的是極其“陌生”的圖景，塗著顏料的腦袋、插著黃瓜的肛門、一絲不掛的軀體，構成腐爛細胞釀造的“死亡”。它與人們普遍認知當中的死亡相去甚遠，以至於讀者不得不在之後的閱讀中將這等離奇的自戕圖景存於自身的想象中，並且隨著大江的語言被不斷地重新喚起。

有關“死亡”的這一謎題一直到蜜三郎見證了鷹四的自殺之後才仿佛得以解答，因為大江對鷹四的死亡採取了同樣的策略。開槍自殺的鷹四的軀體頭部和胸部仿佛“石榴般皮開肉綻”，倒在那裏的男人仿佛“祇穿著褲子的鮮紅等身大石膏模型”^{[15]204}。對蜜三郎來說，這是不可避免的“重複體驗”，因而語言的表現形式也形成了呼應。讀者們就被迫在這種語言策略中反復品味這奇異的、超常的死亡，而後自然而然地將它和友人的死亡聯繫起來，一種想象力的結構就這樣的被啟動了：友人和鷹四的死亡是重複的死亡，又是分歧的死亡，共同說來，他們用這樣的方式反抗了宏大的體制與信仰所規定的死亡。進而我們的想象力會順理成章地把它們變成戰爭參與者的死亡、政治遊行成員的死亡、個體違逆群體的死亡——把被熟視無睹的“死亡”重新變為觸目驚心的顯要存在。

那麼，大江所要求的，是純粹個體語言帶來的表現上的昇華嗎？我們可以從大江對語言和文體的關係的討論中一窺其態度。在《嚴肅的走鋼絲》中，大江自述在自己的第一篇作品還在創作時，有關文體的思考就令他“絞盡腦汁”。而他所關注的文體，其實就是有關比喻、意象、遣詞造句的“極端技術性問題”^{[10]61}，這與近現代的許多日本文論家關注的點是相同的，即近現代日本文學在“言文一致”以後向“私小說”這一文體的掘進，實際上是以強化個人體驗的特殊性來遮蔽現實生活的普遍性。以過分個人人格化的筆觸書寫的作品，無法在精神層面上突破“日常”的意象。對此，小森陽一評價道，“把作家的人格和文體等同視之這一立場本身，就闡明了文體在所謂某一特定的歷史、社會、文化的條件中，作為一種人為製造物的特徵。”^[24]任何文體一旦被桎梏於所謂的作家人格當中，主體的想象力就會失去駕馭語言的自由；語言的風格被固化，也就意味著作家失去了懷疑、否定和超越自身的力量。

為了解決文體方面的困境，大江在《方法》中將語言的“陌生化策略”延伸到了文體上，這是基於托多洛夫的“文體存在於語言當中，而非存在於使用者內心”的觀點而成立的。當文體也陷入人為的“自動化”的僵局中，無法正確反映物的認識的時候，需要創作者採用戲仿/滑稽的模仿（Parody）的方法，使其形式“在想象力上更深刻地顯現出來”^{[3]62}。也就是說，通過比喻-引用-戲仿的模式，令原本陷於停滯的語言和文體得到活性化，從而導向想象力本身的活性化，維

持文學想象的生命力。在這個過程中發揮作用的，就是各種比喻、隱喻、象徵的“意象（Image）”。

（二）隱喻，意象的分節

“小說中喚起讀者想象力（Imaginaire）的語言結構，這裏，我稱其為小說的書寫語言層面的意象”^{[3]84}——大江在《方法》第五章“讀者與意象的分節”開篇如此判定。從後文來看，這一定義涵蓋的義項非常廣闊。當然，這是因為大江本人嘗試將“書寫語言層面的意象和其程式”簡明化的設想：從單個的隱喻到長達數頁（甚至數十頁）的文章的各個層面來表達某一個意象（=喚起想象力的語言結構），從想象力的角度說，這就是小說的寫法。

大江為這一方法的設想舉出的實例，是俄國作家果戈里的《死魂靈》。作為眾所周知的事實，果戈里用“魂靈（души）”一詞和“農奴”的諧音雙關來命名整部作品，並且通過這樣的關聯意象來喚起人們對於農奴買賣的悲慘圖景的想象。這涉及到了一種雙關性，或者說“兩義性（Ambiguity）”“互文性（Intertextuality）”的問題。用克里斯蒂娃的話來說，“每個詞語/文本都處於一個詞語/文本的最低限度的能夠被互相解讀的諸多詞語/文本的交匯點上”，因此“任何文本都是另一個文本的吸收和改造”^[25]。

克里斯蒂娃所說的這種多義互文現象，正與大江對隱喻和意象的界定不謀而合，而“魂靈/農奴”不過是一個在語音上最為直觀的例子。就《萬》的文本而言，“根所”這一姓氏本身就蘊含著“根的所在（根のところ・根本）”的意味，並在隱喻層面上和傳統的文化源流、森林紮根的故土相連。主人公根所兄弟的生存狀態都處於某種現代背景下的惶惑之中，他們就如自己的姓氏諭示的一般向著山谷中、森林裏的故鄉歸還，在其中尋找出路，或迷失其中，或重獲新生。同時，“根所（ニードゥクル）”又是一個與沖繩地區的民俗文化概念相重合的辭彙，它代表著新垣的創立者留下的屋宅遺跡的所在，是沖繩地區重要的文化場所，人們在這裏供奉祭品，上演舞蹈^①——這又與作品中大窪村最重要的祭神儀式、傳統權威的凝集“念佛舞”相關。同時，它也表現了大江在創作之前對沖繩地區文化考察的思考在作品中的投射，根所兄弟的困境，也象徵著邊緣文化處在歷史和未來的交匯處所面臨的兩難境地。

作為一個語言結構的“根所”發揮其引起想象力的意象作用，依靠的是漢字的音義兩分性，這與果戈理的“魂靈”依靠發音的諧同發揮其機制截然不同，但二者卻剛好從音和形兩個方面互補地證明了“意象=語言結構”的定義。

按照野內良三的解讀，隱喻的原理可以分為彼此矛盾的兩部分來解釋，即“相似性”原理和

^① 參見ニードゥクル|発見! なかぐすく [EB/OL]、<https://www.vill-nakagusuku-local-culture.com/?p=2024>.

“語義範疇的侵犯”原理。前者，自從亞里士多德在《詩學》中指出隱喻高於直喻以來，就一直被視為隱喻的根本因素。一個事物和另一個事物之間的相似性，包括從“直接的物理相似性”這一具體事物之間的關係，到“間接的語義相似性”這一抽象對象之間的關係。而隱喻的創造性之所在，就是它並非單純地指明事物的相似性，而是為本來沒有關聯的事物締結新的關聯，由此，隱喻能夠更新世界的“佈景”，對原本的世界提出追問^[26]。於大江而言，這種更新或者追問即等同於他口中的“意象”的構型——我們知道，意象原本是語言、音節勾勒出的對既存感官知覺的再現，而隱喻所創造的部分就是令知覺的再現更為豐富、自由的構造，同時，它也使大江的“分節意象”作為一個方法論更加易於拆解。

在現代敘事文學的經驗中，諸多作為純粹風景描摹的意象已經隨方法和表現意識的探索轉變成了互相作用的“意象群（Block）”，不管是使小說的創作趨於完備，還是想從明確的視角讀解小說的文本，都必須要引入“分節”的方法。^{[3]66}所謂分節化，原本是功能語言學理論的一種分析方法，以結構主義和符號學理論為基礎依託。而敘事文學的語言結構，往往可以看作是一個以喚起讀者想象力為目的的意象群，意象群中存在至少一個意象體系，意象體系再由一個個意象構成。以《萬》中蜜三郎和妻子菜采子身處森林時的片段為例：

汽車把我們留在林中道路上開走了。農婦和售票員同時從最後面的車窗望著我們。她兒子也許仍臉色蒼白地抱著木扶手吧，他沒有從窗戶露出臉來。我們向農婦她們點頭，售票員痛快地揮了揮手，而年輕農婦卻依然嗤笑著，將手指下流地握起來嚇唬我和妻子。我又氣又羞，滿臉通紅。妻子倒顯出由於受到侮辱而獲得幾分解脫的樣子。自我懲罰的欲望控制著她的內心世界。……我和妻子各自抱緊了外套，任潮濕寒冷、散發著無數種氣味的風從側面刮來，行走在鋪滿了腐爛樹葉的紅黏土路上。每當鞋尖彈起落葉，就能看見壁虎肚子似的醒目的紅色地面。與孩童時代不同，現在的我甚至感到紅黏土地面也好像在威脅自己。……既然想與一度脫離了的森林重新建立關係，那麼森林之眼自然要帶著猜疑心監視我。我真切地感到了這跡象，所以祇是當幾隻鳥鳴叫著從喬木林高處飛過時，我便差點被紅黏土絆倒。^{[15]40}

篇幅雖然不長，但卻是一段完整的、足以喚起讀者想象力的語言結構。在這裏，“森林”作為籠罩著一切意象體系歸為意象A，而蜜三郎（“我”）、菜采子（“妻子”）和農婦母子分別統攝著與各自關聯的意象體系，歸為意象B、C、D。意象D母子作出一系列令“我們（B和C）”無法理解的、令人感到憤怒和無奈的動作，加之售票員乾脆利落的告別和汽車的駛離，這些零碎的意象共同構成一種引起人不安情緒的整體，和意象A共同為“我們”施加某種壓力。隨後，意

象B和C又從這種壓力中顯現出不同的反應，B因為給D讓出座位的善舉沒有得到該有的回報而又氣又羞，C則反而顯出“受侮辱的解脫”。C對B、A對B同時發生著作用，有氣味的風、紅黏土路和落葉組成了A所具有的“森林的力量”，使感受主體的B感到一類神秘的威脅和被監視感。當中對諸多感官語詞的調動，都充分地引動著讀者對於著黃昏森林裏的圖景的想象。

通過這樣的形式，意象與意象之間的對立和矛盾明瞭地顯示出來，它們彼此之間互相作用，發揮機能，形成大江口中的“場”，並最終成為脫胎於作者意識而超越意識本身、張弛有度的統一體。需要強調的是，上文祇是一個簡易的意象分節分析，隨著接受者的想象力尺度的改變，這種分節的方法可以運用於大江創作的各個文本層次。如王琢對《萬》中“鷹四”這一人物意象群的分節分析，在整部作品的尺度上解讀了這位跨越百年的暴動組織者對日本民族精神史的隱喻結構^{[1]66}。事實上，比起創作方法，大江對於隱喻和意象分節的論述確實更多地體現了他對讀者接受的期待——文體的本質是選擇，是以想象力的效用為形式運作的選擇^[27]，而讀者對它的讀解，即是對文學想象力的創造的能動參與。

（三）荒誕的再生

通過對創作者的表現的形式和接受者的讀解的形式兩方面的分析，我們看到了大江對於活性化的、有生命的想象力的全部期待。而最終的問題也由此浮現：這兩種形式導向怎樣的目的，或者說結果？筆者想借助大江為《萬》賦予的結尾來闡述它的答案：

妻子怕對胎兒有影響，所以對啟程非常慎重。那天早上，她下決心通過業已開始修理的橋樑離開窪地。這時，有個男人戴著木制新面具從山谷來向我們道別。那面具主人的臉確實像石榴似的，閉著的雙眼中釘了無數釘子。這男人是榻榻米店的老闆，他曾趁夜逃離窪地。為了從今夏恢復念佛舞的傳統，他從地方城市被召回山谷。……

我和妻子、胎兒穿過那片森林出發了，我們不會再次造訪山谷吧。既然鷹四的記憶已作為“亡靈”為山谷人所共有，那麼我們沒有必要守護其墳墓了。離開窪地後，妻子將努力使福利院領回的兒子融入我們的世界，同時等待另一位嬰兒的誕生。這期間，我的工作場所是充滿汗水與塵土的污穢的非洲生活——我戴著頭盔，叫嚷著斯瓦希里語，夜以繼日地敲打著英文打字機，亦無暇反思自己的內心活動。……有一瞬間我認為這對於我總歸是一次新生活的開始，至少在那裏可以輕而易舉地建起草屋。^{[15]227}

蜜三郎和妻子菜采子起初決定跟從鷹四回到大窪村，是因為他們生下的畸形兒給他們的生活造成了巨大的斷裂，這與現實中大江的經歷高度重合。大江在 60 年代的創作中反復不斷地思考

畸形兒/殘疾兒的母題，並且在思考的過程中以其個體的遭遇介入了當時被日美安保條約抗議運動裹挾的日本社會普遍的精神危機。作為逃避自身者的蜜三郎回歸正處於傳統和現代的尖銳衝突下的“森林中的故鄉”，並見證了弟弟鷹四這位阿爾雷奇諾式的丑角通過自身的想象力重複歷史的反抗和自我的毀滅。在鷹四固執的虛構式自我救贖的震撼下，蜜三郎憑藉森林之內的“另一個世界”的啟示確證了自身（Identity），獲得了走出森林直面生活的勇氣。

在同和自殺的鷹四一樣有著“石榴般”面龐的老闆告別後，蜜三郎和菜采子，以及菜采子腹中鷹四留下的胎兒一同穿過森林，前去接回被二人拋在福利院的畸形兒。隨後，蜜三郎前往非洲工作，並認為自己獲得了“可以建起草屋”的新生。長谷部哲平指出，大江設置的這一結尾蘊含有弗萊式的反諷和荒誕性^[28]，因為不論是從個人的體驗出發，還是從整個陷於戰爭遺痛和暴力鬥爭的日本的角度出發，蜜三郎的“自我更生”都建立在自身以外的故事上，如同非洲的草屋的隱喻一樣，是祇存在於想象力的世界中的虛構。有關這種反諷或者荒誕的價值，柄谷行人曾有所探討：

對舊世代來說，無論是海德格爾的存在論，列維-斯特勞斯的人類學，還是拉康的精神分析，都是值得感謝的，因為這些思想主張人不是主體，不是能夠負責任的存在。而年輕的一代則因為別的理由，對薩特感到幻滅和抵觸。批判薩特，意味著同時擺脫共產黨或者舊來的馬列主義的束縛。在這種場合，主張人不是主體，主體是想象物，反而意味著試圖成為真正的“主體”。^[29]

柄谷的這種觀點正是對以大江為首的薩特影響下的戰後日本存在主義文學傳統的肯定。想象的意識聯繫著責任的意識，發揮想象力的主體儘管存在後結構主義者所批判的虛構性，卻仍然有其自身的價值。在《方法》的第九章“荒誕現實主義”的意象體系中，大江用阿爾伯特·汶特和加斯亞·馬奎斯的例子來說明“再生”作為一個神話原型的意象的效用。現代作家所思考的事物，從民族、國家、社會的歷史與政治狀況到個人的精神與情感世界，共同形成了一種“難以破解的複雜性”^{[31]75}。而大江認為，將這種複雜性用多層次的想象、神話原型的意象封裝起來，在文學的表現者所懷有的緊張感的迫切上來說是有必要的。惟其如此，創作者們才能真正地走入民族根系的深處，貼近歷史，同時也貼近未來。

荒誕本身源於低級的、悖理的趣味與崇高的、神聖的事物之間的碰撞，而大江在表述中格外關注這背後所具有的“兩極性”——因為正如前文已經論述過的，想象力的作用表現在現實的變形、否定和超越當中，這也就意味著對舊的意象圖式的破壞和新的意象圖式的創造。大江認為它

“與荒誕的現實主義所表現的兩極變化現象是彼此呼應的”^{[3]186}，這種文學的語言產生在新舊、死生、始終的雙重價值當中，以其不可分割的整體性令我們體驗生成/再生的情感。這，就是想象的力量，同時也是大江在《萬》的結尾，在令人們感到不可理喻的荒誕和反諷中讓蜜三郎去想象非洲的草屋時所寄託的期望：

將荒誕的現實主義的想象/意象體系看作自身的一部分，從此邁向真正的再生。這就是我對我國文學未來的構思。^{[3]188}

五、結語

1979年，也就是《小說的方法》出版後一年，評論家高橋英夫發表了一篇題為《作為小說理論家的大江》的文章，其中他提到：

大江的黏著性的思考，指向想象力，繼而指向結構。……他始終堅定不移地追尋著人的生命力。為找出那最為激烈的矛盾焦點之所在——人，他號召人們，發揮對社會整體的想象力；他要求人們，睜開足以滲進社會內部最細處的眼睛。^[30]

這或許是對大江在創作生涯的中間點上總結而成的“想象力的方法論”最為及時且精確的注腳。從對西方文論的模仿和學習出發，歷經自我的體驗，從自明走向自覺，將想象的力量投射向對歷史、社會和人本身的關注。薩特理論下的文學，是介入的文學，在大江處，更是行動的文學、是抵抗的文學。抵抗什麼呢？用大江自己在1994年的諾貝爾文學獎的頒獎臺上發表的演說《我在曖昧的日本/我與曖昧的日本》（曖昧な日本と私）來回答的話，或許是抵抗“曖昧”吧。

獲授諾獎的次年，大江和柄谷行人在一篇對談中不約而同地提到了某種“終結”^[31]——在大江看來，小說的創作要試圖（通過想象力）來把握整體的多義性的世界，並使其表現為個人的經驗/體驗，這本質上是一種近代的精神。而隨著時代的變遷，這種精神和小說本身都在走向終結。柄谷行人則補充，這是因為對歷史的明晰正在從現代日本的精神中消失，文學創作者和讀者集體向後轉、向內轉，小說不再是小說，而是變回傳統的“物語”。長久以來，柄谷都對這種趨勢滿懷憂慮，在他看來，村上春樹、吉本芭娜娜等作家走的正是這條路徑。為此，他援引大江的諾獎受獎講演中提到的“曖昧”並評說道：

我想大江先生的演講本身，或許就是談論了這種意義上的ambiguity（曖昧）吧。近代日本人的經驗具有兩義性，這是很明顯的。但是何謂從中“痊癒”呢？無論是過去還是現在，都存在ambivalent（模稜兩可）的態度。過去曾有原教旨主義式的態度，試圖“超克”西方和

近代，現在則有一種態度，想要把日本變成“普通的國家”，換言之，想要把日本的過去全部抹消、清算。但我認為，“痊癒”意味著承認那種曖昧/兩義性，那些經驗才是普遍的。^[32]

而《萬延元年的Football》這部代表作，正是在以想象力構築的對立意象和歷史觀念彼此置換的基礎上，向人們表明了大江對於這種“曖昧”的清醒認識和堅決的主張。這樣的態度為後來的大江，也就是走向創作晚期階段，尋求“再生”以後的“共生”和無神論下的自我救贖的大江思考“怎樣寫與寫什麼的創造性結合”^{[3]211}鋪就了牢靠的奠基。儘管大江的想象力論作為方法來說，是連國內的譯者都感到“實在是太難理解”的複雜，筆者在本文的簡短論述和例證可能根本還未觸及其本人思考的中核所在。但就大江所注視的這種“曖昧”而言，筆者認為，我們的“想象的力量”，正是為了用來賦予其確鑿無疑的形態而發揮的。有趣的是，日語當中的“創造”與“想象”是一對同音詞，在雙重性價值的角度看來，它們本就是一種喚起人們想象力的意象。所謂“想象力能夠改變萬物”^[33]，如大江所說，有關小說怎麼寫，寫什麼，每個人都可以提出自己的觀點，但首要的是，要保持我們的想象的活性和生命力，睜開我們的眼睛。

【參考文獻】

- [1] 王琢.想象力論:大江健三郎的小說方法[D/OL].廣州:暨南大學,2002.
- [2] 胡志明.無神時代的自我拯救——論大江健三郎後期作品的文化救贖思想[J].國外文學,2005(2):118-124.
- [3] [日]大江健三郎.小說的方法[M].王成譯,北京:金城出版社,2012.
- [4] [日]大江健三郎.北京講演二〇〇〇[J].許金龍譯,世界文學,2000(6):235-255.
- [5] 大江健三郎.「小説の周縁」[J].『叢書 文化の現在 中心と周縁』,1981(3):10.
- [6] [美]馬克·波斯特.戰後法國的存在主義馬克思主義:從薩特到阿爾都塞[M].陳碩 張金鵬譯,南京:南京大學出版社,2015:30.
- [7] ジャン＝ポール・サルトル.『想像力の問題——想像力の現象学的考察』[M].平井啓之訳,京都:人文書院,1983:252-256.
- [8] ジャン＝ポール・サルトル.『文学とは何か シチュアションII』[M].加藤周一、白井健三訳,京都:人文書院,1965:250-251.
- [9] 大江健三郎.『核時代の想像力』[M].東京:新潮選書,1970:296.
- [10] 大江健三郎.『嚴肅な網渡り』[M].東京:文藝春秋,1965.
- [11] 大江健三郎.『私という小説家の作り方』[M].東京:新潮文庫,1998:92.
- [12] ガストン・バシュラール.『空と夢』[M].宇佐見英治訳,東京:法政大学出版局,1968:1-2.
- [13] 大江健三郎.「未来を愛する人のために」[J].『文学界』,1990(9):143-168.

- [14] 大江健三郎.「創造原理としての想像力」[J].『岩波講座 文学 第2巻』,東京:岩波書店,1976.
- [15] [日]大江健三郎.萬延元年的Football[M].邱雅芬譯,北京:人民文學出版社,2021.
- [16] 團野光晴.「消費社会と人間—大江健三郎『万延元年のフットボール』論—」[J].『日本近代文学』,2014(90):109-124.
- [17] 張喜久.英雄の神話:弗萊的悲劇觀[J].社會科學戰線,2008(4):254-257.
- [18] 薄田直人.「大江健三郎論—生まれ替わりと想像力の観点からみる大江健三郎の小説の方法」[D/OL].東京:首都大学,2017:150.
- [19] 胡志明.“包含著分歧的重複”——從《萬延元年的足球隊》看大江健三郎小說方法的文化內涵[J].外國文學研究,2002(1):107-112.
- [20] 門脇佳吉.「大江文学の源泉=顕現(エピファニー)経験とは何だったのか」[J].『世界』,1995(7):243-252.
- [21] 大江健三郎.『壊れるものとしての人間 活字のむこうの暗闇』[M].東京:講談社,1970:118-119.
- [22] 竺立亮.大江健三郎《萬延元年的足球隊》的時空敘事和身份認同[J].外語教育研究,2021(1):69-72.
- [23] [俄]維克托·什克洛夫斯基等.俄羅斯形式主義文論選[M].方珊等譯,上海:生活·讀書·新知三聯書店,1989:1-10.
- [24] 小森陽一.『小説と批評』[M].東京:世織書房,1999:47-48.
- [25] Julia Kristeva.The Kristeva Reader[M].ed.Toril Moi,New York:Columbia University Press,1986:37.
- [26] 野内良三.『レトリック辞典』[M].東京:国書刊行会,1998:36.
- [27] 川村湊.『戦後批評論』[M].東京:講談社,1998:91.
- [28] 長谷部哲平.「『万延元年のフットボール』の物語行為 身体からの回避と言葉の機能」[J].『日本大学大学院国文学専攻論文集』,2009(6):60-74.
- [29] 柄谷行人.『倫理21』[M].東京:平凡社,2009:183-184.
- [30] 高橋英夫.「小説理論家として的大江」[J].『國文學：解釈と教材の研究』,1979(2):118-125.
- [31] 高華鑫.在亞洲思考普遍性:大江健三郎與柄谷行人的三次對話[J].文藝理論與批評,2022(1):40-51.
- [32] 大江健三郎、柄谷行人.『世界と日本と日本人』[M].東京:講談社,2018:8.
- [33] [日]貴志祐介.來自新世界[M].丁丁蟲譯,上海:上海譯文出版社,2014:1.