

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

闲聊时代

 **eBOOK**
内容资料 免费下载

闲聊时代
吴亮 著

新疆人民出版社出版发行
(乌鲁木齐市解放南路 348 号 邮政编码 830001)
新疆人民出版社汉编部微机室排版
中国人民解放军 7226 工厂印刷
850 × 1168 毫米 32 开本 10.375 印张 4 插页 250 千字
1997 年 5 月第 1 版 1997 年 5 月第 1 次印刷
印数: 1—10 000

ISBN7—228—04304—9 / I · 1571 定价: 15.00 元

每时每刻（代序）

吴亮

人们之所以写作，常常是因为他们相信，那个有待书写的事物实在至关重要，或者期望已久的真理已经显身，正等着有人去揭示、判断与预告。这一诱惑如此激动人心，人们似乎站在阳光闪耀的片刻，目不旁视。在这紧要关头，写作者开始忘记了世俗的烦扰，他们肩负使命，事件正在临近，末世之钟仿佛敲响，远方传来箴言，而经典也将要诞生。

一百年前，当塞尚不分季节气候地反复描绘那座平淡无奇的圣维克多山的时候，那座山是默默无闻的，一如凡高狂热描绘的麦田。不幸的误会紧接着发生：几十年后，他们的画先后被陈列在博物馆，闻风而来的游客立即把这些画包围了。他们痴迷地欣赏已经荣升为经典的圣维克多山和阿尔的麦田，柔弱的心灵则在领受圣洁艺术带来的感动。与此同时，也就是这群有教养的游客，当他们恋恋不舍地从博物馆离去，驱车赶赴下一个景点的当儿，却不会对郊外另一些无名山脉或乡村农田有丝毫的感觉。

写作的命运与此相仿——卡夫卡并不陶醉于莎士比亚，他关注的是身边令人厌倦的日常进程。卡夫卡把他的日常关注写进了他的作品，使之成为寓言。圣徒在日常中诞生并且死去，后人把他搬上祭坛，然后以诠释权威的身份高谈阔论俯看芸芸众生。今天的文学生产性学者，除了在课堂上讲授卡夫卡经典所表现出的博识，却一点也没有卡夫卡所具备的能力和姿态，他们只是寻章摘句，获取授课中的戏仿乐趣，却丝毫不能对自己的时代和日常生活有相似的敏锐发现。

问题的实质到此已经显露，那就是：天才的洞察力是指向一切的，而且，这种才能的闪耀是在“每时每刻”。生活连绵不断地在我们的生命沿途展开，它是道路而不是景点。

塞尚从不关心他的画是否会进入博物馆，他在写生的时候常常扔弃作品。真理绝非是隐蔽在道路尽头的一个神秘处所，而是道路本身。作品只是行路时的足迹，它不是真理，而是寻找真理的证明。如果艺术家身后成了圣徒，艺术作品被迫认为经典，那都是对我们的催眠。

“每时每刻”，这是唯一不可绕开的生存事件，它从无宏大和渺小之分。艺术家并非在以他们的经验教会我们得胜之道，那个虚妄的目的地便是所谓史诗的殿堂。艺术家，不论是塞尚、凡高还是卡夫卡，他们教会我们的是忍受，而不是成功秘诀。这种忍受，是毕生的，它贯穿在我们每时每刻的生存之中。

如果我们再回到写作这个开始时的话题上来，那么结论就是：真理是随时敞开的，它昼夜敞开在我们脚下和道路两旁。真理并不仅仅是阳光和飓风，真理还是我们脚下的泥泞和道路两旁的尘土。忘记经典，忘记艺术家甚至忘记圣徒的事迹，唯一应当颂扬的，是所有的圣维克多山和所有的麦田。每时每刻，它们都在。

闲聊时代

九十年代

闲聊时代

九十年代以后，由于大众文化市场和传播业的蚕食，写作特权正逐渐从一小部分所谓的文人和作家那儿转让出来（虽然由文人和作家撰写的当代文学史并没有终结）。民众的失语症（他们的私人交流散失在民间，却没有对文化正史构成有效影响），随着书面语时期和代言人制度（即由那些拥有写作和说话优先权的人物包办社会声音的时期以及相应的表达程序）的解体而有了治愈的希望。民众社会的声音被发现了（听者和说者都意识到了这一点），它开始产生效果。但是，一种真正意义上的“公民文化”（如阿尔蒙德所论述的）并未迅速来临，先期涌现的，是我们此刻正在亲历的“民众庆典日”，或者是一种节日狂欢式的“市场喧哗”。它把收集来的私语（或来自内心的）上升为一座城市的所有居民都耳熟能详的普遍闲聊（通过广播、电视屏幕、报纸副刊上的写作、影院、电话节目和歌带复制品），它言及民众社会的一切秘密：宠杂的信息、生活现状、肤浅的话题、道德常识、日常情感与趣味、对偶像和包装的过分热衷以及由此导致的精神事物延搁、衰退与休克。

现在，我们不出家门（当然我们只要愿意，随时能走入城市深处的另一个场景），闲聊便可以开始了。“陌生的人群”（如里斯曼所论述的）之间有了倾诉与回应；彼此的隔绝状态打破了，我们阅读通俗小说，在电视屏幕前看肥皂剧，同电话节目主持人聊天（尼采说：人走向他的邻人是为了寻找自己）。我们从流行歌曲的唱词中谋求“外来指导”（就像里斯曼所指出的）；我们知道不仅我们，而且别人，生活也常常“出了问题”（就像海勒所说的）；然后通过上述途径，获得一种温暖的安慰（冯尼格说：就这么回事）。我们经由闲聊，了解到什么是好东西和好品位（库里奇断言：广告就是使人们对更好的东西产生购买欲望的手段）。什么是礼仪和高雅（“他们必须接受文化的熏陶，而不只是识几个字而已”这是商业巨头费莱纳在本世纪初说的）。我们慵懒地坐在房内，闲聊把我们包围，“存在从四面八方向我们涌来”（雅斯贝尔斯如是说）。遥远的往事，身边的琐闻，失去的童贞，青春的故事和老人的演义，它们都被陈述，或者，浮现在屏幕上，连屏幕上的人物，都在那儿侃侃而谈无休无止（“人可以借助语言的表达把人整个地歪曲了”，这是雅斯贝尔斯说的）。我们跳来跳去地倾听（或观看）各个片断，闲聊的主题不停地变幻，“没有时间去展望整个生命”（也是雅斯贝尔斯说的）。我们在闲聊中获取一点理解、温情和爱（荷妮指出，那是现代人“对爱的病态需要”。当然，弗洛姆的意思正好相反）。我们在闲聊中潜移默化地学会了流行用语和表达式，修辞、声调、吐字时的节奏，拖腔与尾音的升降都充满了学问（雅斯贝尔斯说：未被照亮的种种现实就遮蔽在习惯用语之下）。不过，这种闲聊，究竟使我们和世界接近了，还是相反地，变得更为生疏和茫然呢？（托夫勒说，信息和知识越多，我们就越难以知道到底发生了什么事情）但是，至少在目前，闲聊还没有把我们变成“想象中的世界公民”的企图。它仅仅是形形色色的私语——祝祷，与他们分享快乐、发牢骚、失恋、乡愁，自我欣赏、调侃、逢场作戏、小幽默、趣味传授、节日恭贺，礼仪往来以及所有情感絮语（例如苦恼、受挫感、忧伤、失意）的无限蔓延。

情感絮语的表达权，现在回归于那些无名的私人（无论是维特还是包法利夫人，他们都把表达权让渡给了代言人：歌德与福楼拜）。同时，由于任何一种情感絮语都由它的当事者直接陈述，它就以原始素材的形态迅速被许多陌生人所吞咽、分享与尽览无遗（虚构性的消失是这些平庸故事仍能打动人心的重要条件）。民众不再有读经典小说的必要了，因为在他们身边，类似的缠绵悱恻的故事有的是（虽然他们难以见到这些故事的真实主人公，不过他们确信主人公在地点与时间上与他们的共存性）。毫无疑问，民众的失语症在得到了矫治（医生不能期望他们出语惊人），但是，这种表达权的下达和均分，必然导致文化整体的下滑（代言人的缺席或失效，使文化丧失了代表人物）。“基本智能的下降”（拉斯奇的说法），民众闲聊中所流露的“所有个人关系都带有一定的肤浅性”（罗素的说法），以及通过闲聊将自己的情感定型在易懂的句型中，使自己最终成为“被制成标本的人”（爱略特的比喻），这就是闲聊时代的第一个成果。

在一个闲聊时代，潜心思索又有什么用呢（我们想起了荷尔德林的诗句）？人生的真谛已不在书斋中，而在音像架上，在屏幕的广告动画里。它们向我们灌输（或推销）生活的“真理”，每天为我们摆出一张魔桌（我们想起了格林童话中的召唤：“餐桌，摆满”），出示“长命药水”（我们又想起了巴尔扎克的小说）和护肤美容霜（对青春永驻的承诺酷似“从此过着快乐的生活”这样一句《天方夜谭》中常用的结束语）以及“有钱真好”的朴素箴言。随后，它又义愤地或者娓娓而谈式地向我们诉说“金钱的罪恶”与人在拜金狂潮中的堕落（如莎士比亚所揭示的），所以不能“犯规”（广告则在另一边煽动：有钱赶紧“花掉”，这才是减轻罪恶杜绝他人欲念的最好方法）。这种层出不穷的自相矛盾的陈述，是因为所有的闲聊者（歌词作者、播音员、剧作家、记者之类）都处在一个自相矛盾的时代。这个时代已经失去了批判的潜能和最初的震惊感（已经不再有新思想了，一切都在历史上演出过），但是它都能把所有的现成的批判言词接纳下来，消化掉并输入闲聊者的知识档案，然后在合适的时候将它检索出来，向听者讲说。不错，这就是闲聊时代关于享受/罪恶，金钱/道德彼此和解的范例，而闲聊本身则不失优雅地生存在这一背景前，成为这种和解的又一成果。

那么，我们的性爱关系又如何在闲聊时代找到它的表达式呢？“骑士精神死亡了”（我们想起了吉诃德），情爱“陷入金钱的冰水中”（马克思的经典用语），男人在两性之战中节节败退（我们想起了女权主义）；而同时，男人的声音仍然顽强地存在：女人成了在家中等候丈夫的“漂亮摆设”（广告的核心图像），她们是“小甜心”（影视中的常用称谓），“女强人”（好事的记者在经济至上，崇尚成功的历史氛围中的溢美之词），“受害者和悍妇”（这是波娃的概括），如此等等。我们无法分辨出闲聊中的女人形象究竟是什么。闲聊还告诉我们，性爱本身并不重要，重要的是维持性爱的“技巧”、“操作”和“游戏规则”（荷妮说，在对爱的要求后面，隐藏着一种内在的敌意）。闲聊告诉我们，一切都是身外之物，关键是自我的感觉，自我的保护和自我的完善（于是，关于个人生活的美妙安排就是我们的主题），办法就是竭力去追求为时尚所主宰的更加肤浅的事物（尼斯特朗所言），以免遭他人的侵扰与损害。闲聊最后说，我们必须装扮自己，过好每一天，（生命太短促了），尤其是不放过每一个节日（德博德说，人能利用每个机会和借口“不间断地造出许许多多的虚假需要”），与此同时，“塑造”一个现

代人形象就不仅为了应付社交，而且简直是我们的头等大事。我们都是艺术家，而“艺术家的头一件作品就是他自己的性格”（梅勒的名言）。现在，我们知道了闲聊时代的另外一个成果：不仅每个人有闲聊权，而且有表演权，它使我们懂得，我们每个人在本质上（也许是在受到暗示以后）都是“纳西索斯”。

也许，我们正处在以“纳西索斯”命名的文化中。诸如“历史时间感的淡薄”、“成就的失色”、“个人主义的登峰造极”、“娱乐工业”和“文化多元化”（都是拉斯奇的提法）在我们的闲聊时代产生了回应，这是一种不可避免的“文化后效”吗？我们在深夜的倾听中（电话节目愈来愈盛行了）陶醉，不是因为失眠才倾听，而是为了倾听才失眠（这是真正的自恋，即纳西索斯情结）。声音偶像融合了我们自身的一部分，“把自己体验成偶像的一个局部”（凯恩伯格如是说）。在无边的闲聊和等待闲聊之中，我们患了幻想症，把声音误作现实，然后上瘾、入迷、沉醉以至“不得不麻痹自己直到一无所获”（班吉斯的结论）。

经由闲聊，我们得到了虚妄的“延伸”（凯恩伯格的一个术语），延伸到时代的风尚里，成为其中的一员。闲聊使我们生活在一个热闹而平庸的大家庭中，得到温暖和身份的认同。的确，传统的写作与阅读，已丧失了本来的魅力与功能；当电视主持人、喜剧明星、歌手、播音员（以及拉洋片式地在屏幕上露面的名流们）纷纷登场的时候，文人和作家，千真万确地是应当“下课”了。

民众的私语再也没有私人可言，当他们彼此打开那封“被窃的信”（爱伦坡有一本同名小说），却失望地发现并没有什么精彩之处。他们全是平庸的人，不过，现在正是平庸者狂欢的最佳时刻。当城里的人全都成为“犀牛”（尤奈斯库有这么一出戏）的时候，谁居然还不是犀牛，那“它”一定是“出了问题”。那么很好，文人和作家，快去加入闲聊吧（轻蔑地）。

闲聊时代有了民间一切阶层的加盟（不仅有文人、作家，还有白领、官员以及所有偶然遇到的无名人群），看来它还将延续到下一个世纪。对白、台词、独语、悬谈、讨论、娓语代替了“宣传特权”，成为我们今天的交流形式。一个“不留姓名的文化史”（套用沃尔夫林的说法：“没有姓名的艺术史”）正在出现，形形色色的闲聊者相继登台，川流不息，我们记不住其中任何一个，可是他们一起制造了如今的文化盛况（在“市场喧哗”中，你不去分辨你就听不清任何一个小贩的吆喝）。

闲聊的“集群现象”（豪塞尔的术语）是我们时代的一个奇观，闲聊者们共同“创造了一种时兴”（史密尔的评论）。现今，还有谁能对这种时兴保持距离呢？我们除了为这种时兴犬儒式地寻找根据，真的就没有别的事情可干了吗？在这样的历史间隙，精神休克可能是它休息片刻的唯一体面理由。艺术本来“总是能实现它曾要求的东西”（沃尔夫林的信念），但是现在艺术无法拒绝商业的合谋计划，使两者归并为“娱乐工业”。而历史中的美学，也成了闲聊中的片断，被点缀在平庸的节目中。“艺术家个人可能会失败，但一个时代的艺术意向却注定要实现”（梯兹的信念），在这样的闲聊时代，失败的将是谁，什么又是“时代的艺术意向”呢？

闲聊时代留给未来的遗产，就是一份没有人签名的庞大文件。悲观主义业已崩溃，言说本身的喜悦，并不追认单一的先辈与谱系，游牧式地在各种文化碎片中浏览，迅速地从一种观点过渡到另一种截然相异的观点，捡回已

被放弃的，抛却那刚获得的，调和矛盾，层层叠叠的幻影，灵活地摆脱意识形态的教条，论题本身的四分五裂，这就是——闲聊时代。

但是在这座城市中，精神并没有彻底休克，灵魂独白仍在持续。肯定有这样一些人，他们将以脆弱的生命穿越这个历史间隙，给未来留下他们的签名。他们想起了格劳肯和苏格拉底的一段著名对话——当苏格拉底描述理想的生活方式与理想的社会时，格劳肯反驳道：“苏格拉底，我不信在地球上的什么地方有这样一座上帝之城。”苏格拉底回答说：“无论天堂中有没有这样一座城市，或者地球上有没有这样一座城市，有智慧的人都将循着这城市的方式而生活，并以此为准则而装点自己的家。”

城市剧院的修辞

今日的文化境况愈来愈像一个城市剧院了。

在这个我们亲历、目击并听闻的城市剧院中，并不是所有的人与事以及建立其上的推论都能够被如实地言及——名称、表达、和叙述是受到压缩的，被延误的，或者是经过审慎修改的。人与事及其推论的公正性和客观程度，常常处在不能充分揭示和暧昧状况中，成为潜台词、伏笔、隐蔽的线索甚至是另一家剧院的剧目。显然，对城市的描述所发生的上述空白和残缺，来自城市剧院的多重禁限，而不全是描述自身注定不可避免的内部弱点。

但是我们并不能生活在一个失去重要名称与核心叙述的城市剧院中。我们不能适应这种分裂，一边跟随着剧情的物质演进，一边彼此间却在用另一个剧本的台词来作文不对题的交流。我们必须指陈我们身边的人与事，必须阐述我们每时每刻的感受和对城市的零星见解——只要交流还存在，只要城市还在对我们每个人起作用，我们就得拥有叙述，就得对那些人与事命名。假如我们不能使用某种叙述，那就换一种叙述；不能使用某些名词，那就换一些名词。这样，交流得到了恢复，见解仍然被陈述，城市剧院的剧情进展完好如初——这就是我们所共处的城市剧院的一个重要特征：修辞。

实用修辞，就是一个试图改变剧情的人用同样的台词去解说不一样的剧情，或者用不一样的台词去解说同样的剧情。对剧情的禁限通常总不如对台词的禁限，因为城市剧院对台词的敏锐是超出我们想象的。它能容忍剧情的重大修改，那是因为它对剧情的理解完全依赖着对相关台词的理解。实用修辞是一件谁都可以穿的外套，关于这一点，城市剧院永远不会计较；它只要外套的存在，至于谁在穿它，城市剧院是视而不见的。

抒情修辞，就是一个不愿保持沉默的人在描述那些难以直接迎对的生存处境时所运用的语文策略。它只是为了说出情绪，却不是为了说出引发情绪的实体。抒情修辞往往会选择一个无力进行自我辩驳的平庸对象，实施讨伐，然后在与稻草人的搏斗中胜利凯旋。抒情修辞是一种姿势，它用华丽的文藻去歌颂抽象概念。而城市剧院总是无例外地为这些得胜的勇士献上鲜花，因为勇士们虽然使用了愤怒的台词，但是他们却迟迟不说出为什么愤怒。

纪实修辞，就是从局部剧情中产生，却又反过来去装饰另一些局部的剧情，并利用部分剧情的公开性为全剧的晦涩作整体说明的那样一种文字。

学术修辞，就是挪用别的领域的范畴，冷僻学科中的术语，一句新流行的俚语，一个普通的日常动词，或者新的理论中的只语片言，解答城市剧院中涌现出来的问题。修辞懂得，在名称和问题之间拉开距离，反而有利于问题的提出。城市剧院实际上比修辞更明白：一旦问题不是以问题的形态呈现，而被换成某个比喻或形象名词，问题就只能成为另一个东西。所以，学术修辞就是改变一个问题的提法，以谋求对原有问题的逃避。

日常写实修辞，就是怀着朴素的挚爱去描绘城市剧场中一切毫无意义的事情。用一种平庸句式无可奈何地自我命名，无声地嘲笑那些可能指向精神领域，而主体又难以接近触摸的人与事，从而建立起一座主体能够在其中安居乐业的纸房子。在那纸房子里，只有日常概念，而且这些日常概念仅具有简单自我重复的特征，它们均不指涉及较深的精神范畴。事实上，日常写实修辞除了对精神的恐惧，还具有对事物本身的恐惧，这种恐惧采取了最乏味的方式把自己包藏起来，在一堆最无诗性的平庸词句中寻找他们的“日常诗

意”。可是，城市剧院中到处遍布这种日常诗意和日常幸福，这种修辞的功能并不在于它能否像镜子一样照出城市剧院的某个角落，而在于它总能不失时机地谈论城市剧院对日常生活的百般关怀和恩宠有加。

杂闻修辞，就是一种封闭术：在人多嘴杂的地方，用简单明了的言词诉诸局限在日常叙事的剧院观众。让他们满足于轶事杂闻的阅读，同时又让他们停止追问的手段就是从常用词典中勾去相关的字与词，然后反复强调朴素的常识，以此作为杂闻叙事的全部，并散布这样一种看法，即：凡是深刻的问题一定是和观众相脱离的，是少数人夸夸其谈的甚至是不诚实的。

就这样，日常写实修辞和杂闻修辞把世俗情势的一切细枝末节铭刻在城市剧院的舞台上，充斥在我们的视觉空间。生活起居、流水帐、庸庸碌碌、习惯、作风、小是小非和与之相配的物质条件覆盖这个空间，布置成一个舒适的小住处。日常写实修辞及杂闻修辞是一张通俗示意图，它们不愿把世界和人理解成他们理解不了的存在物。

后现代修辞，就是只看到的物的力量却不看到权势的一份剧情说明书。后现代修辞张开双臂迎接物的登场，并以此为由拉平了各个等级文化间的差别，在原先的阶梯上出现了一个巨大的狂欢舞台，所有的不同角色都比肩而立，唱同一首赞美歌。当城市剧院所谓的中心表演区域被扑面而来的泛文化多元主义驱散之后，整个剧院都为之沸腾了。我们只看到一个强有力的修辞用语，那就是“后现代”，后现代的修辞策略改装了原先的老故事使它变成光怪陆离的时装表演。

然而，这一试图唤起全体观众共同参与的时装表演仍然因为它在修辞上的单一性而不能进入城市剧院的最新内核，它满足的不过是修辞上的喜悦，并幻想通过这种令人喜悦的方式重建中心。

人文论辩也修辞化了。修辞化了的人文论辩产生于两个对立的修辞家的结合，但是这种文化的同谋关系却被城市剧院错综复杂的剧情线索掩盖着。在两种或三种观点的对照中，人们似乎只能接受其中的一种，却不知道这种故意的对立构造背后是另一个叙事作品，更不知道，真实的关于问题的陈述完全在论辩之外的某个地方——因为城市剧院的禁限，论辩采取了迂回的方式，而迂回，有时会绕到更远的地点。

当然，论辩修辞可以为此辩护，因为至少它可以为城市剧院带来必要的思想活力，而一切迂回都是一种策略。论辩修辞认为，这种状况是不得已的。但是，只要论辩不能彻底地对所论及的事物有所触及，那么修辞就会成为吸引观众的主要焦点，而论辩就会沦为一种姿态。那是由于在论辩的区域里，命题仅仅是另一个不能充分言说的事物的替代品，它是一个文质分离的符号，而内容总是含混的，亦此亦彼的或羞羞答答的。

写作的纯修辞因素在城市剧院中得到鼓励，修辞进而取代了写作的镜像功能，成为游移在剧情之外的纯粹文体。写作中的文体逻辑遮掩了真实逻辑，历史虚构、寓言、游戏、彼时彼地的老故事、文明碎片中的漫游，都是这种文体逻辑所生产的制作物。写作只有那些短小轻松的随笔中得到这一形式的最大自由：日常经验、趣味、时尚、国粹、先辈传说、怀旧、生活起居以及所有与之有关的悦人的议论，有时也掺杂着小杂感——修辞在这个领域最自然地逃避了城市剧院的重大叙事并不失优雅地维持着沉默不语的形象。

不过，对这一遍及城市剧院的各种印刷品的修辞类型，剧院批评家似乎表示了不满。问题是，批评家所指出的尖锐主题，尽管的确是那些随笔所逃

避的，但同时也是他们自己所逃避的。剧院批评家只是义正辞严地要求别人去融及城市剧院的重大叙事，而他们同样没有这种触及的能力。因此，批评在城市剧院中非常有趣地变成了另一种修辞类型：它不过表明批评家的词语习惯和使用这些词语所带来的骄傲与欣悦，而不是去用它来表达词语和城市剧院的同一性。

修辞在城市剧院里还具有形象性。形象的复制和随之而来的大面积播放，修辞就挤掉了剧院的日常性而把表演性日常化。表演，作为修辞的一种，成为比自足的日常生活更为真实有效的生活样态。为被人观瞻评议而生活、说话、表达，这便是我们在城市剧院中每天目击到的“样态人物”和“样态形象”。表演正遍及一切有镜头伸进的角落，先是被拍摄，然后在事后在别的场合再次显形，就成了城市剧院所有短暂事物企图延宕自身的一种方式。

娱乐修辞，就是给易朽的城市剧院的开心剧情碎片涂上一层釉面，就是不让生命从迅速流逝的时间中消失掉，而把重大叙事推到舞台深处将那些花花绿绿的表象当作每天的厨房菜单。

图文修辞，就是层出不穷的琐细情感的矫饰。通过大量的唱词，情感被经典化和群体化，拼贴是唱词的唯一修辞风格，唱词背后的情感不是情感本身，而是语词的历史运用，比喻、借用、转义、并列以及闪烁不定的排列品。

城市剧院的观众需要一系列定语，这会让他们放心。定语是一种护栏，人扶着它走路，就能免遭跌进无名深渊的惊恐。言不及义的定语就是这样大量诞生的。它们是不及物的，但又是和真实若即若离有所暗示的。

重大叙事并不因此而被逐出城市剧院，一些涉及重大叙事的命题仍然间或被提出，只是命题总是一再地修辞化。在城市剧院，观众被告知他们正处在物质主义占据主导地位的时刻——修辞说，物质取代精神已成为现实，另一方面，对物质的反抗也正在由别的一些修辞慷慨激昂地进行。然而，在两种修辞之间，城市剧院的另外一些重大问题被悬搁了。

因此，首先使用一个新修辞就是把第一阐释权紧紧地抓在手里，使其后辩驳成为它的陪衬或延续。修辞知道，重复一个命题，会使这命题变为不可绕开的实在体，一个必须面对的剧情和台词，而真实的存在则在命题背后被人们所遗忘。

其实，修辞的功能就是对城市剧院本身的遗忘，而这种遗忘恰恰正是城市剧院的最大秘密。修辞试图逃避真实，而逃避本身又正好是最大的真实。人们在修辞的欢悦中享受到虚假的言说的满足，的确，城市剧院的性质，就是它的假定性和角色表演；而修辞，再合适不过地成为它的唯一表达式。我们不能想象城市剧院中的一切都能如实地显现出来，如果那样，城市剧院就将不复存在。除非到了那一天，我们才会真正地恢复我们的言说，而把修辞以及修辞的一切成果送进城市剧院的博物馆去。

谁是今天的作家？

米兰·昆德拉在他的小说《笑忘录》中有如下一段话：

著书癖在人群中泛滥，其中有政治家、出租车司机、女售货员、女招待、家庭主妇、凶手、罪犯、妓女、警长、医生和病人。这向我表明，每一个人都是一个潜在的作家，没有谁例外，所有的人都拥有权力冲到大街上高声大喊：“我们都是作家！”

不错，我们都是作家，著书作为少数人的文化特权的时代已经一去不复返了。只要找到出版商，你就是作家，这是多么激动人心的一刻！不过，昆德拉忘记了补充上另外一些著书者的身份，他们中有过时的女演员、退休官员、发了财的艺术家、破产的小老板、留学生、打工仔、花边新闻收集者以及挎着背囊和相机到处采风的旅行家。

但是在怎样解释这一空前盛况时，昆德拉却过于深刻了。他说：

著书癖如此风行的原因是，每一个人都忍受不了这么一个事实：他会在不被人说起，不被人注意的悲哀之中从这个冷漠的世界销声匿迹。每一个人都想把自己变成一个词语的世界，要不就追悔莫及了。

问题是，你成为一个著书者，但你并不能保证被人注意。在只剩下匆匆浏览，甚至只浏览书名和封面的时代，谁是你期待的读者呢？词语免使你在无言的世界中销声匿迹，却使你在更多的词语泛滥中销声匿迹。我们都是作家，我们还知道别人也全是作家，我们不断听到各种人都在著书的消息，但我们从来就不曾认真读过别人的作品，哪怕是非常熟悉的朋友的作品，只要想到有那么多伟大的作品被你束之高阁，就没有理由希望别人会读一读你的作品了。

瓦雷利说画家“提供他的身体”，安迪沃霍声称“每个人均可出名”，而我们只需写下自己提供的经历与见闻，就能够以作家的面目出名。我周围有不少“作家”，他们说他们只是为了挣钱谋生，因为有段日子作家是被人轻视的。现在，他们又说他们在从事一种高尚的劳动，因为今天的作家又处在众人的视线之中了。他们开始坐在某张桌子后面，为那些踊跃购买他们著作的读者签名，把他们的姓名签在已经印有他们姓名的作品的扉页上——这真是激动人心的一刻：有什么别的商品，在出售的时候需要签上劳动者的姓名呢？

然而这仍然不能保证读者会记住他们。他们无法从世界中提取画面，只有窃窃私语，公开这种私语到底是为了什么？没有愤怒和希望，没有畏惧，没有荣辱，没有想象和顽强的生命力，甚至没有像样的剧情和文句，这是为了什么？

在读者那一边，上述的丧失则在他们生活中同时发生。写作、出版、签名、购买，然后并不阅读，这就是今天作家的基本命运。著书并不会教我们在活着的时候成为真正的人，这就是结论。

没顶的文人

一切都今非昔比了。随波逐流，这就是我们的真实写照。幸存的文人们在分享了时代大筵席的一份残羹后，还剩几个继续在发表救世空论，或仍然一如既往地奢谈终极关怀？这个最后的自助晚宴上，谁在听谁呢？更多的文人，难道不正警觉地竖起耳朵，起劲地打探最新消息和动向，生怕自己再一次落伍吗？早先的话题，他们完全置于脑后，扔到一个什么地方去了。无休止的清谈，难道不是很误事的吗？

变化是剧烈的，剧烈到我们已无暇来分辨这是一种进步的趋势还是一种下滑的征兆。看来，希望由谁来评估这个环绕着我们、价值无定和目迷五色的世界，早就是跟不上潮流的古典要求了。管它这个世界是什么，重要的是你打算在世界上抓住什么！适者生存，劣者淘汰——除此之外，全是扯淡。

好了，当精神界的人选普遍空缺，人们纷纷离席争先恐后地涌向世俗之门时，是些什么角色为之兴高采烈，欢呼雀跃呢？在以往，那些备受尊敬、博学深奥和赫赫有名的文人们是怎样自信地站在讲坛上的啊！如今他们去向何方？不错，他们本来就是凡人，怀中揣着的教条本来就不是发自他们内心，他们不过就是些教书匠、模仿者、概念优伶和传递消息的信差。因此，这些意志薄弱者和智力平平者面对现实种种难题惶然失措、竞相哀声叹气也就势所难免了。他们开始羞羞答答地羡慕一切富翁，十足外行地追随肤浅的时尚。他们甚至耻于承认文人的身份，对自己的碌碌无为悔恨之极——现在，他们无论如何都要挤上最后一班地铁了。

由于文人们把精神物放到了食利的天平之上，这种衡度方式就使前者不足轻重了。看到这景象，大量的平庸之辈就放下心来，因为，再也没有人会攻击他们的平庸，再也不必为他们的平庸而悲哀啦。精神物滚向某个角落，至多成为一种可购买（当然也可抛弃）的装饰品。现在，他们有更多、更充足的理由去嘲笑从前向来是教导他们的文人们：瞧，你们那一套连你们自己都不相信了吧，而且，你们又是那样的寒酸、捉襟见肘、迂腐和一钱不值。

算了吧，你们这些可怜的文人！

但是，处在精神知识圈之外的平民大众，通常是无心去嘲笑文人的，况且，生疏并不是嘲笑的充足根据。嘲笑文人的，恰恰是那些原先混迹于文人群之中，一向是鼠目寸光、毫无才气、对他们的同行怀有职业嫉妒心的舞文弄墨者。他们对精神、知识和文化，只持有一种尺度，即它们可以用来交换。当这些事物在今天的市场上价格暴跌时，他们就整个心神不定了。如今，出于长年压抑的智力上的自卑，他们在抛弃了这种收益甚少的舞文弄墨生涯时，便把由他们的同行所从事的精神工作拉到一个和他们相同的水准（天知道这两者是如何的不同啊！），然后予以否定。他们假借大众之名，为他们的彻底庸俗化找到了最体面的逃路。

精神并不因为这些没顶文人的贬斥而放逐。精神是不能用食利天秤去衡度的。精神是它自己的立法者和衡度器。当那些平庸的文人相继没顶之后，一些真正的文人保留了下来。他们将是精神的传承者，他们仍然持续地对世界进程发生巨大的作用。同时，他们维护了自身，维护了人类的一项原则，即自主地决定自己的生存方式。

现在，我们终于懂得，作为一个真正的文人，应当是自愿安贫者。他将漫步在食利世界的边缘，而免遭灭顶之灾。一位朋友在他的一封信中说：可

以承受肉体的失败，但是精神问题必须得到澄清和言说。这就是最好的回答。

要么畅销 要么沙龙

当代文学迎来了它十年以来最为暗淡的岁月。一大批曾经令人肃然起敬的作家似乎正在被毫无耐心的读者迅速遗忘。在善变不定的时风下，他们虽然还在各种文学期刊中顽强地露面并把各自或呕心沥血或满不在乎的作品充塞其间，可是仍然改变不了人们对之冷淡的事实。普遍的来自时髦的压力使他们不是疲于奔命就是束手无策，在一种烦乱的模仿和顾盼中他们本就贫乏的想象力更趋于衰退。面临时尚、批评和经济诸方面的不利因素，这些当代作家处于涣散、解体 and 灵魂无靠的危险边缘，甚至一夜之间丧失了对这个职业的最后一点热忱和兴趣。低潮不声不响地来了，这些一度凭借历史机会，凭借生活经验、外在思想、社会问题从事写作的作家；这些为民请命、好为人师、替人诊病、铸造美好心灵的作家；这些只知普遍轻视特殊，只知群体不知个体，只知模仿权威不知创意的非风格型作家，现在不仅消失在文学读者的盲点里，而且消失在职业批评家的盲点里。他们的作品被积压在不断印刷出来的新书的最底层，冷清清地回忆着数年之前的热闹场面、鲜花还有掌声。惯于生活在公众视野里的人一旦脱离了公众的视野，那是何等的焦虑！这些并不愿随遇而安寡欲淡泊的人们，现在纷纷抱怨政治的放任（！）自由的太多（？）风尚的衰颓（！）批评的冷落（？）和经济方面的不公待遇（！）。他们以各自的噪音动情地回想当年，回想那黄金一般的岁月，回想那永不再来的好时光。那种虚假的轰动直到今天还使他们信以为真，以致在把昨天的读者奉为上帝的同时，又把今日的读者视作迷途的羔羊了。他们一味批评同行的失责，却不意识到历史机会已经失去。他们不知道尺度是由历史提供的，而现在他们却要用尺度来要求历史了！他们就是不愿意想一想，何以同样是这些读者公众，兴趣和注意力会在短短几年里发生了重大的转移？当这些自由读者不再读一度走红的作家的作品时，究竟是一种进步还是一种倒退？甘愿被灌输和拒绝被灌输到底哪个更好？当一个初步具有多种选择的文化格局形成之后，那种因文化的单调而导致的虚假趋从与认同，是否还有留恋的必要？一种状态必然要被别一种状态所代替，一种声音总要被另一种声音所淹没，文化的单调，问题的一致，趣味的相似，那是多么不幸啊！依恋这段历史中的文学盛况，又是怎样的自私！当个性终于脱颖而出，当选择终于成为可能，当问题终于分裂出差异，当社会事务终于可以由该管理的部门去管理，当文学终于不再狂妄地宣称它能铸灵而愈来愈突出了它的虚构性、想象力和形式诸方面的因素时，那些若有所失的人们是回天乏术了。不坏吧，至少我们十分适应！

说当代文学的暗淡，其实只是那些曾经炫耀一时的作家在暗淡罢了。残酷的事实是那些错误地走上文学之路的人所不能面对的，他们所能做的，只是虚构一个事实对之凭吊然后再虚构一个事实对之义愤填膺而已。这种非凡的虚构能力，本来是应当运用在他们的文学创造中的。这些声称要恪守现实主义的人们现在成了最不现实的人。因为他们希望现实朝他们愿意看到的那个方向发展。他们的保守倾向终于一步一步将他们诱入一条死胡同了。

那么，这个他们所不愿正视的现实究竟是什么呢？

社会价值的整体主义消退了，价值多元主义正在涌现。普遍性在瓦解，或者说，唯一的普遍性正在于个性的被突出。作家们丧失了发现新思想的专利，在以前，他们是以这方面的敏感而自豪的。社会事务和现实问题，已经、

正在或将由另一些更合法更内行更胜任也更负责的人去处理和应付。曾经强烈地影响着文学的那些历史条件——政治目的的突出、批评界的赞助、读者的容易兴奋和经济上的保障等等，这些线索都悄悄地中断了：社会价值变得多元乃至混淆不清，批评界日益受到多种理论的渗透影响而彼此很少合作，读者公众的精力被多样化的文化形态和消遣方式所吸引且不再认为自己可以被鼓动被鼓舞被鼓励，经济法则开始竭力扔掉它身上的文学包袱，迫使文学也进入商品市场的运行轨道，不再奉行过去的文学保护政策……总之，这是一个不再过分需要文学的现实，而这个现实，也因此变得更像一个原来意义上的现实了。当然，这个现实并非是排斥所有文学的。文学仍然存在着，只是它开始以新的格局存在罢了。这种新格局，就是市场文学和沙龙文学的并存格局，或者说，一边是大量畅销小说，一边是少量先锋文学。

畅销小说永远以赢得公众为最高目标，先锋文学永远以吸引少数同道和未来读者为最高目标。它们分别以追求空间覆盖和时间绵延为各自理想——前者表达的是一般公众所希望了解的现实或幻想的生活状况、有趣的故事和自然及商业社会赋予他们的本能、欲望和心理，他们注意的是情节、悬念、经济、事实和可读性；后者则是通过个人的想象和生命体验来表达纯粹个人化的精神虚构乃至对一般人类状态的理解、疑问和新估价，他们还把注意力集中到语言形式、结构和新颖的想象力方面，不断地进行那种几乎无望的精神冒险和试验。真正顺乎现实的作家应该是畅销书作家，剩下的就是那些孤独的不顾一切牺牲的先锋文学的朝圣者和献身者。畅销书作家的姓名将出没在市场上，而先锋文学的创造者则在沙龙里高谈阔论并诵读他们的最新作品。那些对左边的先锋文学作家说“脱离大众”，又对右边的畅销书作家说“迎合大众”的人们，现在无疑成了一种十分古怪的角色，一种既游离在公众之外又藏身在公众之中的文化庸人。

怎么样？要么畅销，要么沙龙，没有中间道路！

论浮浅主义

看来在今天，我们难以指望再寻找那些深刻的意义了，现实的变化与改观不是用语言所能概括和抵挡的，一切都浮上了表面，生活在一个平面上移动，深度慢慢消逝，思想融化在物质之中。易朽的物质变幻着它的形象，它的具体形式没有一样是永驻的，只剩下物质本身的诱惑。彼此接替的物质匆匆流逝，毫不足惜地带走了所有附丽于它们之上的时髦见解，另一些时髦货又伴随着新颖的物质登台了。谁又能知道它们在人心中逗留多久？频繁地向我们显身的物质得意非凡地炫耀着它们的感性力量，搔首弄姿；我们不再有什么抵御的有效方法，只是听凭它的诱引，沉湎其中，用感官而不是用头脑去体验那些包围我们肉身的种种教条、禁令和空泛的意义之追寻，结果就掉入一个浮面而浅薄的物质世界中去。所有的事物都浮浅化了，我们仅仅以收入的递增来理解进步，消费的方式成了多种价值尺度的总标准。现代观念被滥用，数量超过了质量，时间被空间所覆盖。历史已切断，传统已遭摒弃，现实只不过呈现于今日之中。昨天已消逝，偶像已倒塌，我们被裹挟在商业主义的洪流里，为浮浅的事物而生存！遗忘成了一代人的通病，更替之快使人茫然无措，不再有谁计较早已成为一纸空文的去年的许诺！不信任情绪在滋长，滋长到没有愤怒的漠然程度。理论沦落为一堆陈言和传说，信仰蜕变成市民的周末仪式与老妇的香炷。没有什么来世，人们为即将来临的明天而求签；急功近利驱赶着绝大多数人的运作，深谋远虑的未来之探讨不过是书呆子的清谈。哲学化解成一摊支离破碎的语言水渍在实利原则的阳光下悄然蒸发，知识遭奚落，精神受贬抑，艺术之神颓然垂下高傲的头颅，去俯就那些物质的包装和庸俗之徒的浅陋点缀。信誓旦旦的友情偷换为互利的交易，诺言可以不兑现，计划朝令夕改，白纸上充满了不堪入目的乱画乱抹，又有谁能负起责任？争夺不该有的权益，推卸应承担的义务，我们为自己谋求最大的利益而肆无忌惮。道德松弛了，各种解放理论被歪曲地传播，老化的秩序无力地作着挣扎，尚有余力者和不甘落伍者迅速地做了变化的同道，戴起了新潮的假面。轻佻的年轻人在街上游荡，酒吧里目迷耳聋的声色瓦解了人的自信，我们不乏美酒和咖啡，可是我们没有谈资和真正的伴侣！一切都被购买力所取代，投机抵销了工作，富与贫从来没有像现在这样撩动人心。人变得空前地无力，他们需要依赖虚幻的人工环境，需要名牌衬衣、香水、席梦思和最新型号的家用电器！爱情不再有渐进的程序，性爱被简化成技术操作，成功之道和人际策略也无不技术化操作化。实用主义的假人空心人包围着我们，心灵里失去了最后一方净土，对话除了买卖不配有别的内容，人和人的彼此利用如此的赤裸裸。现实主义的生活方式飓风般席卷而来，形而上的祥光消散得无影无踪，追逐金钱是这个浮浅时代的唯一竞技，它汇成了壮丽景观，连每个观众都在摩拳擦掌。人们已经面目全非，个性贬值，徒劳的新潮服装和金银佩饰品为苍白的少男少女增添仅剩的魅力，除了金钱的炫示还有别的炫示物吗？虚荣仰仗着商标，想象力全部用到了人的享乐方面，迎合官能的广告软化了人的创造冲动，他们除了“获悉”时尚所必需的视听能力，还有什么能力呢？精致和粗鄙同时出现了，享受的精致和精神的粗鄙，这是多么协调的互补文化，这真的就是我们久遭压抑而期冀多时的感性型文化吗？思想逐渐变质，人们先后放弃观点投合潮流，为的是持续这种顺时势的生存。新的社会形态并未形成，我们只不过站在一个初始的起点；可我们

的想法却匆匆走过了几个世纪，直到今日还不知该在何处停留！浮浅的目标是再明确不过的了，人们制定的远景计划中仅包括经济的增长，却没有现代工业社会中已有的其他成就！社会的转型濒临艰难的阵痛，对结局的预测无端乐观或是悲观都是同样显得理由十足。浮浅的时代怎么可能知道它的发展趋势？浅近的利益和眼前的平衡耗尽了人们的智慧和想象，他们还会把剩余的精力用在将来吗？随意地想象将来的五十年一百年，与豪迈地扬言一万年的虚飘之论又有什么区别？没有人能绘出确凿而详尽的发展蓝图，未来既已渺茫，谁想退入历史吗？可是回忆也不美妙，除了远古的辉煌和近代的废墟，我们的回忆中还有什么值得记取的？我们真不晓得该仰赖什么而生存，也不晓得该为信奉什么而生存！通货膨胀普遍使人麻木，在一个对金钱的价值都不再相信的环境中还能希望人们相信什么？新经济文化差不多吞噬了一切历史文化的精粹，但是公平、自由和机会均等诸原则似乎并没有得到相应的提升。特权、等级和关系网为新经济文化模式增添了官僚特征和投机特征，知识与科技显得如此不重要，充其量成为货币持有者的奴仆。资本的地位在与日俱增，知识阶层再度沦于清贫，那些冒险家和剪息者却一掷千金成了这个时代酒宴中的上宾和主顾。消费繁荣的假象下是供应的虚脱，多样而混乱商业文化乃是假文化，人们通过时髦的认同和不负责的虚夸宣传正在进一步将千百万大众引向平庸、麻痹、食利、虚荣和空前的浮浅中。当代的文化正是这么一种浮浅的文化，一种毫无深度的表层文化，一种没有未来感的即时文化，一种非哲学非宗教非艺术当然也是非精神的伪感性文化。这是一种充满了假象的文化，一种自我满足和自我毒化的文化。

自诩为现实主义或倡导现实主义的作家们，此刻你们在哪儿？在这个浮浅主义的时代，你们干了些什么呢？你们是否也身不由己地加入了浮浅主义大合唱？你们是否正视过上述的种种现状与疑问，公然向它们作出应战和批判？你们除了重复众所周知的过时教条，又有过一些什么创见，有过一些什么新姿态？现实主义理论也空前地浮浅化了，差不多成一张既激动人心又软弱无力的标签。你们是否是脱离现实的现实主义者呢？是否回避了尖锐的意识形态冲突，仅仅在一些枝节问题上发表宏论呢？你们反对文学艺术的形式主义，可是你们的现实主义理论早就“形式主义化”了！我们什么时候听到过你们对当代文化独具慧眼的发言？在剧变不息的时潮中，你们这些羞羞答答抽象的现实主义者怎么可能稳定人心、干预时政、革新文化，又怎么可能以一种精神力量将我们带向未来呢？你们讲的话连自己都不相信，怎么能要我们相信？你们曾经奉为经典的理论，和今天这个浮浅的时代有着多么严重的脱节，神话已经破灭，坚持必然妨碍发展。你们只有投入对现实的真正批判，你们的理论才会有复兴的可能。你们做得到吗？究竟谁更现实主义呢？迎合现实和回避现实的人当然不是现实主义者，现实主义者不正是那些充满批判精神永不妥协的人们吗？当现实主义成为一种“显学”的时候，它的革命内涵就被阉割了，在这个浮浅的文化环境中，难道不正需要一种无情的批判，一种不断的批判吗？而这种批判，又怎么可能仅仅由现实主义的文学艺术（即便是真正原意上的现实主义）来独自承担呢？浮浅主义的时代正带给我们一个匮乏的时代，精神的拯救难道不是我们全体的事吗？若我们不在今日就开始面对着来自浮浅主义的挑战，我们在下一个世纪的精神生活就会成为问题。实际上，这问题在今日便已向我们提出，并无声地发出警告了。

民众庆典

小说家和诗人还在继续他们的写作，可是他们对社会人生的阐释权，现在却隐匿不见了。形形色色的声音把文学代言人挤逼到次要的位置，文学如今成了民众大合唱中的一个声部。那些最有才华的作家们，都退回到历史故事之中，用寓言的方式重述我们的生存境况。精神创伤很快自我修复了。叙述之舞被日常戏剧所替代——一种乏味透顶的市民文学正成为新的写作中心主题。新写实主义彻底地放逐了浪漫主义，美学实用化了，反乌托邦成为毋庸置疑的真理。批评家努力与大众调情，害怕被赶出这个花花绿绿的庆典仪式。学院派评论家则在清点遗产，重整国故，等待 21 世纪的崛起。他们中的一部分，则在为历史画句号，讴歌新时代，不断从文化垃圾中发现熠熠发亮的假珠宝，然后联手建立起后现代主义的新霸权。这一切都是十分有趣的，它至少表明我们这个时代仅剩的思想残余和最后的一丝活力，仍然希望在文化领域有所作为。人们共同关注的问题已经找不到了，相继而来，转眼即逝的热门话题成为我们生活盛宴中的佐餐酒。极少数好事者仍企图制造几个争议焦点，但这种争议从来就没有结果。要么争议蜕变成诉讼，要么不了了之的争议本身就成为回答：混乱、措词夸张、术语游戏、装腔作势、空洞的讨论以及无穷无尽的自我纠缠。

当前的文化焦点究竟是什么？它的非真性并没有得到如实的揭示。批评家和新闻记者常常成为盲目的跟屁虫。小题大作，用传播代替评判，用纪实代替想象，这就是现今大量写作顷刻间一文不值的原因所在。太少的智慧，太少的怀疑；太多的追随，太多的彼此仿效，这就是当今文化繁荣假象背后，智能与激情衰退的真相。

分享文化娱乐工业，它的结局是双重性的：当市民们在购买他们的必需品时，文化人却找不到自己的居所了。

生活永远是有问题的

文学的处境发生了不少问题，这已经是仍在关注文学的少数人士所反复谈论的焦点。但是，广义的写作，却覆盖了我们身边的空间，并且保持着持续增长势头——它们是欢乐的、信手拈来的、表面的、易吸引人的、迅速过时的、容易出名的、有利可图的，而且，是与时代同步的。

现在，“波普式”的写作已经赢得了评论家们的正面肯定，新闻媒体为这种写作提供了最大的版面。传统文化的脉络被割断了，呈现给读者的是庞杂的“印迹”，他们看到了这些“印迹”，却不清楚它们的背景；他们读到的是“消息”，而不是历史记忆；他们接触到的是日新月异的“文化划痕”与“事件”，而不是具有稳定性的精神传承。

就是印迹，就是消息，就是那些文化划痕——它已经形成当前文化的架构和传递模式，同时，它又是我们和当前文化的真实关系以及精神状态的镜子映像。

这样的现实，并非是超意志地涌现在我们的生活境况中的，而是——由我们日趋萎缩、迷乱和贪图表面享受的内在需求造成的。这种内在需求已经沦为商业的奴隶，它需要的阅读材料，仅是商业生活的一个附言、一个注解、一个旁白、一个剧情、一个指南，总之，是一份庞大的商业说明书。写作，当然，是波普式的写作，无例外地卷入到这份说明书的印制中去，成为其中的一个句子、一个词或一个标点符号。

这也就是我们常在这类写作中只读到作者的笔名，而很少见到他们真实的署名的缘故。因为他们知道，“他们”在写作中消失了。也许，“他们”已经在更多的境况中“消失”了。

当然，真实的署名依然不会改变这种“消失”的境遇。写作者，以及写作者所写到的一切人与事，全都在当前文化舞台上“失名”，任何一个个人或一个事件，都可以被别的个人或事件所取代，他们（或它们）都是“可有可无”的一个临时符号，某个版面的临时充填物而已。

浮现，大量的短暂印迹，然后消失，这便是当前广义写作的必然命运。这是广义写作的致命结局，也是它不可摆脱的困境。

但是，还有另一种精神性的写作，它的命运却要好得多。它沉没，但会在不同的时刻反复浮现。它不是浅表的印迹，而是精神的“踪迹”。它会持久地存在下去，复活、显身、现出真相，对不同的历史间隙产生影响。

可是人们却在说，这样的写作“过时”了、“失落”了、遇到“困境”了！

人们用什么尺度来衡量精神写作的呢？这些尺度是谁制造的呢？

生活永远是有问题的，这才是精神写作的一个永久理由与背景。是精神写作向生活置疑，而不是生活向精神写作置疑。精神写作永远是有优越感的，尽管那些写作者在生活中常常会失败。

不能说所有的文学写作都是精神写作。这是毫无疑问的，但是，由从事文学写作的人来贬低精神写作，只能是这些贬低者双重失败的证明——现实中的一文不名和精神能力的低下。

精神始终是傲然不屈的，而生活总是这样那样的自以为是。怪不得享誉世界的塞尚说道：“生活真令人生畏！”

生活可能是一个次要的东西，特别是当它宣称自己拥有评判一切精神事

物的优先权的时候，精神将对它说：
“去你的，生活！”

真正的先锋一如既往

严重地阻碍着我们时代的文学先锋的，不是前方的荒漠与空无，而是身后的那些大多数人，特别是那些以大多数人代表自居的庸人。庸人总是大批产生出来，任何时代都如此；先锋却总是罕见的，任何时代也都如此。

这些庸人们现在开始兴高采烈了，因为他们自以为目睹了先锋文学走入了绝境，他们闹哄哄地回到了旧有的范畴，百般讥笑先锋文学的“失败”。他们是怎么来衡量所谓的“失败”的呢？当然，他们看到了读者的锐减，没有出版商竞相出版这些作品，而批评家则一副懒懒的样子，于是他们就断定先锋文学肯定是出了毛病，他们的逻辑就是这么简单：好东西应该是受大多数人欢迎的！

可是，大多数人不但在过去，现在抑或将来都不会知道究竟什么是艺术的好坏，他们总是陷于盲目。这也便是永远有投他们所好的形形色色代言者的根本原因。

大多数人是按照习惯来生活的，他们天然地抵触新鲜陌生的事物，他们把安全视为生活的准则，他们不愿轻易地接纳前所未有、尚未得到证明的观念和事情。重经验而轻想象，重此岸而轻彼岸，重实利而轻梦幻，这些特点注定了他们不喜欢所有带有冒险性的东西。可是，先锋的文学和艺术不正是对这种安全感的破坏，不正是对人与世界常态关系的挑拨，不正是对日常语言思维的颠覆，不正是一系列闻所未闻、见所未见的形式创造吗？

想象是不能用经验来反驳，彼岸是不能用此岸来否定，梦幻是不能用实利来检验的。那些只会窥测动向、揣摩时势、打探大多数人喜恶的庸人，他们从来不知道什么是先锋文学，他们不过是被市场行情所左右罢了；他们一度为它的走红唱起赞歌，现在却一反故态，永久正确地指责它的冷寂了。他们的根据是什么呢？他们根据的理由完全不能成立，因为先锋一旦被大多数认同就不再是先锋，而今天它重归冷寂，恰恰是先锋文学的自然命运。早些时候，庸人的企图把先锋文学消解在大众文化中，他们趁机在其中捞取一勺羹；那才是先锋文学的悲哀！值得庆幸的是，先锋文学终于从虚假的普遍认同中解脱出来，成为一种独立的文化形态和力量了。

先锋文学的美学出发点是艺术的个体人本论，它不追求民族性和地域性的表达，这些中间价值既不具有人类特征也不具有个人特征。民族性和地域性对人类来说意味着封闭和狭隘，对个人来说则意味着禁锢与压抑。在先锋文学的辞典中，没有民族性和地域性这两个词条，这是没有商量余地的。

先锋文学反对权力本位论。它纯粹是个人自由的形式化，纯粹是个人想象力的原创性表达，纯粹是含有幻想潜能和革命批判潜能的语言陈述。先锋文学还反对大众本位论，因为正是大众本位构成了权力本位的基础，它始终是一切保守的审美价值的土壤。大众习俗、趣味、道德和日常规范无疑是对想象的窒息，对创造的扼杀。无论权力本位还是大众本位，都会导致文学的工具论和服务论，而将文学的最内在本质——个人自由——掩盖起来，使它成为一种十足被动的东西，进而使所有读它和写它的人都成为一群被动的东西。

先锋文学不代人立言，在它看来代人立言是一种权力的僭越——它既然反对任何权力凌驾于自身之上，当然不会将自己凌驾于他人之上。先锋文学是人类持久不衰为争取个人自由的灵魂战的一种当代方式，是对整体主义价

价值观及其它各式各样强制性价值观的反抗。在争取个人自由的过程中，先锋文学通过的不是行动，而是幻想；不是现实的运作，而是想象的运作。人在行动中获得自由是必要的，这毫无疑问；但是行动的边界和极限总是自由的一个威胁，它们使个人灵魂的无限自由愿望成为永不能解除的苦恼根源。因此，诉诸幻想，在幻想中达成自由，这是人面对自己不自由处境的唯一出路。同时，人在现实世界中认识、操作、把握世界，使自己的计划、欲望和利益得到实施和满足，这也是毫无疑问的；不过，尽管现实从来没有出现过完美的状态，尽管人的意志总是指向现实的改善，可是这正好表明现实的永不完美性已经构成了一种极为笨重的干预人们非功利性想象的怪物，干预人们纯粹精神的内在生活的一整套僵硬物质。所以为了捍卫人作为精神存在的权利与需要，就应当在一种特定的场合，通过特定的方式来摒弃现实这个压得人喘不过气来的怪物，抵制物质对人的引诱。消除占有欲，在艺术想象和单纯的幻觉中将精神作伟大的提升，这种提升经由形式表达出来，经由文学表达出来，体现出人的一种高贵性，一种非现实性和非物质性。真正的先锋将一如既往，从不左右顾盼，看他的邻人在忙碌些什么，听他的邻人在评价些什么；真正的先锋只看着自己想象的画面，只倾听自己灵魂的自由呼喊，只书写自己的文字。现实与他何干？物质与他何干？埋怨他脱离现实的庸人，不正好犯了同样的错误，即脱离了先锋们的灵魂现实，不自量力地说着蠢话吗？小土丘有何资格责备高山脱离大地？高山正耸入云霄！

在这种对现实的超越中自由来临了，自由此时此刻是一种内在的体验，能分享的人不会是大多数。文学先锋命定了是文学的少数派，他们无求于大多数。市场和他们无关，他们在少数人心中建起了想象的圣殿；大多数人认为这一点没用，少数人却相反地认为这是精神生活的必有内涵。宗教价值怎么能用经济尺度来衡量，文学价值又怎么能用实用尺度来衡量呢？

这些被宗教和文学逐出的弃儿，有什么理由要宗教和文学来迁就他们的世界呢？他们为什么不通过政治的、经济的、法律和科学的方式来更好地治理他们的世界呢？

这些庸人们，别来破坏先锋文学的纯洁，走开吧！

生活在想象里的文学先锋是不会向现实妥协的，他们不屑于审时度势，他们照自己的方式感知世界组织世界，从来不需要多数人的首肯。他们和多数人的疏离是因为多数人滞留原处，而他们早已踏上陌生的土地。庸人们讥笑说他们中间有冒牌货，可他们总是指不出究竟谁是冒牌者，只是一味笼统地朝他们脸上抹黑。任何一种东西都可能会有冒牌货，这说明什么呢？不正说明只有好东西才值得冒牌吗？

对庸人们的指责，文学先锋是不会去反驳的，因为他们根本听不到庸人们的声音——他们完全沉浸在自语中。他们完全沉浸在想象中。他们完全沉浸在自己的天国中。他们完全沉浸在创造中。

有什么比在现实之外再创造一个语言现实更具有魅力的事呢？文学先锋一如既往地进入到形式的探险里，创造出一种形式，不正是人的智慧和人性的最高表现之一吗？上帝造物，艺术家造形，神和人就是这么分工的！为什么想象要变为事实？想象不要人的禀赋吗？所有的技巧、幻想、制作方法都是人超越自然性和摆脱功利性的伟大表现，它本身就是奇迹。文学先锋不会去追求他作品的可验性，超验才是他的目标。他把自己和别的一些少数知音携带往一个新的感觉空间，使它提前来到，在此刻呈现。在今日的所谓再度

崇尚现实的浅薄文化中，先锋文学卓然而立，孤军作战。它不占有空间，却拥有时间，它是唯一具有绵延性质的文学。事实上先锋文学根本不可能哗众取宠，因为它没有哗众的手段。任何一种哗众的观念、信仰或作品，都必须事先加以大众化的改造。所以我们永远不要期待先锋文学可以被大众消化——除非它先放弃“先锋”的立场和方式。

于是它只能是坚守自己的。这些文学的少数派们，正在干着艰苦的工作，他们持续着毫不退缩。他们把生命投入他们的文字，由文字来绵延他们的想象，使之长存；大多数人则正好相反，他们把生命尽情投入现实，在粗糙的感性经验中绞杀了想象力，使之死亡。文学先锋正在拯救人的感觉和想象，拯救人的造形能力和拯救人性。我们不能抱怨他们的收效甚微，因为我们一开始就不应当为大多数人代言。为不要自由的人去争得自由是没意义的，和无须想象的人去高谈想象也是没意义的。少数人的事只对少数人有价值，个人的事只对个人有价值，文学幻想只对文学幻想有价值。当然，先锋只对先锋的同道有价值。

因此，上述言论肯定会招来反对便在逻辑之中了。不论怎样，先锋们是从个人深处走出又融入人类少数精英分子灵魂的独特者，他们和今日的现实肯定格格不入，他们是一些精神上的游离分子，他们不会占有显赫的地位。不过，他们占有的精神地位是大多数人不可企及的。庸人们对他们满怀妒意，于是就混在大众人群中讨伐他们了。

还是不要再提庸人们吧！让我们向那些先锋们脱帽致敬，要没有他们，我们就将沦陷在现实里，沦陷在经验里，沦陷在实利里，沦陷在日常语言里。

现在我们（至少我个人）已经明白文学少数派在今日的地位了。

向先锋派致敬

越来越多的迹象表明，当代文学中的先锋分子和他们的作品不但受到了目光浅短的读者的冷遇以及唯利是图的出版界的抵制，也受到了教条主义的、出尔反尔的和缺乏洞察力的批评家的抨击，对此我本来是根本不以为然的。但是，当这样的冷遇、抵制和攻击正在威胁自由，威胁到文学家个人所选择的存在方式和表达方式；当这些毫无精神性的訾议成为一种压倒一切的舆论，成为一种仿佛是无可非议的责难；当埋头于自己的灵魂探索和形式探索的文学先锋分子不屑一顾地采取沉默的姿态从而助长了某些人的傲慢时，我就忍无可忍了。

我认为，文学先锋派的意义是不能以受一个时期大众读者的欢迎程度来估量的。毫无疑问，先锋之所以是先锋，首先就是一个少数的概念，被广泛认同的先锋派肯定是一个讽刺性的称谓。先锋派文学乃是对一个时期文学趣味和文学教养的公然蔑视，对大众阅读甚至对有修养的知识界阅读的骚扰，它意味着对宁静、平庸、教养所构成的文学平衡态的破坏。先锋派文学的最高旨趣是自由创造和个人想象、它是不考虑迎合什么需要的——那是另一部分人，另一部分职业和另一部分文学的事。所谓自由创造便是对现存已有物的突破，同时也是对现存接受能力的挑战；所谓个人想象便是对集体经验的超越，同时也是对常识的背离——这些都是由文学先锋派的天性和内在冲动所决定的，这就是自由渴望的天性，就是狂热地进入某种语言叙述状态中去并将之形式化的内在冲动。

指责诸如此类的文学脱离生活和时代是完全不值得一驳的。因为这种指责既没有正当地区分末流文学赝品和富有独创性的先锋文学之间的本质差异，只是含糊其词地将它们混为一谈然后义正辞严地予以粗暴的否定；而且也根本不懂得先锋文学脱离生活潮流的现象已经构成了我们时代的一种独特的生活方式及耐人寻味的美学趋势。何况先锋文学正是凌驾于一般人心目中的那种日常生活之上，着迷于语言叙述行为的一种艺术形式，一种只有少数重精神轻物质的献身者才能坚持的生存方式：在物质主义时代走向全面平庸信仰衰落精神性遭到贬抑的时候，他们正在从事可能是微不足道同时显示出一种高贵性质的救赎工作，以捍卫精神自由，并在过分强调现实利益的社会中作着维护感觉纯洁性和确保想象力的伟大努力。

我还想说，指责文学先锋派脱离人民同样是不值得一驳的。这种指责似乎认为文学先锋派是一群游离在人民之外的成员，或者说这些文学先锋派所提供的作品和人民的生活现状无关。然而，实际上我们所看到的文学先锋派至多是一个少数的概念。而少数的概念恰恰是在人民这个范畴之中的，谁都没有理由把少数人从人民的范畴中逐出，谁都没有这个特权，除非他是人民之上的一种存在，而这种存在恰好是在人民之外了。至于说这些文学先锋派所提供的作品和人民生活现状无关则更是荒谬绝伦：难道人民的生活不是一种多样化的形态吗？难道某种非常独特的个人生活不是人民生活的具体展示吗？谁能代表人民说某一个人的生活不是生活呢？而且，在人民的生活中，我们难道仅仅看到一些普遍的社会问题，普遍的物质化外表化的问题，而看不到个人想象、语言方式和叙述行为吗？看不到某些超越日常生活困扰而追求宗教精神与艺术形式的人的内在生活吗？为什么他们提供的作品本身不是一种非常具有精神意味、情感意味和形式意味的生活呢？

还有一种对先锋文学的指责除了暴露出批评者的无能为力还能给我们什么有益的启发？这种批评十分肯定地说，文学中出现了“无主题、无人物、无情节”的倾向，并且导致了“无读者”。究竟是哪一类、哪一篇或哪一个作家的作品无主题、无人物和无情节呢？用对赝品的指责来混淆对先锋文学的批评，难道不表明批评家的视域中一片紊乱已丧失了起码的感觉能力和鉴别力，企图以一种毫无分析的论断来掩饰自己的无可奈何？对此我想针锋相对地回答：如果你们指责的是一些低劣的文学赝品，那么请你们揭示它们究竟是什么，并把你们的分析拿出来给我看；如果你们不满的是你们喜欢的先锋文学，而恰巧这些先锋文学又是我极力推崇的，那么我敢说它们肯定是有主题、有人物有情节的，问题是你们发现不了它们的主题、人物和情节罢了。当然，主题、人物和情节并非是杰出文学作品的充足条件，正如一道鲜美的汤一定要有水和盐，而仅有水和盐不构成一道鲜美的汤一样。同时我还想问，你们说“无主题、无人物、无情节”导致了“无读者”，可是你们既然判定了“无主题、无人物、无情节”那一定表明你们是读过这类小说的，那么你们算不算读者呢？你们只能说“此类小说极少有人读”，而不能粗心地宣布说无读者；事实上不仅你们在偷偷地读（也许读得十分艰难），而且我在读，我的同类也在读，我们算不算读者呢？

我已经简要地为文学先锋派作了仅关涉到存在权利的辩护，那种肤浅的批评阴影虽然没有理论价值，可是它们却可以形成一种窒息少数派的舆论，这点我想不必再作什么说明了。

那么，我所推崇的文学先锋派究竟是指什么，它们具有哪些美学特点呢？

在我逐渐形成的有关文学先锋派的概念中，首先是它的自由精神和反叛姿态。这种自由精神是通过语言叙事行为体现出来的个体本位论，一种对绝对自由的渴望、想象和虚构。先锋文学中的自由是自足的，以自身为实体的；它不把自身引渡到实践，或者说它就在文学自身实践。先锋文学的自由是对生存的永恒性不满，对有限的超越，对社会束缚的挣脱，对日常感觉的改变和对变幻无穷的叙述方式的永久性试验。先锋文学是如此迷恋它的形式之梦，以一种虔诚的宗教态度对待之，它认为有着比日常的实用的世界及其法则更重要更有价值的事物，它不存在于现实生活中，恰恰相反，它是不可直接触摸的，仅存在于人的不倦想象以及永无止境的文字表达中。它可能影响到生活，不过它不奢望这一点，因为它在影响到生活之前已经成为了一种生活，一种少数文学先锋分子创造着的艺术生活。他们是些很不实际的人，说他们脱离生活在某种意义上并没有说错。他们对生活有着一套自己的看法，这些看法常常是犯禁的、反常规的、为一般人所不能接受的。他们绝对不是一些优雅得体的有教养的和讨公众喜欢的人，甚至也不是能博得富有高尚艺术趣味的人士喜欢的人。因而，他们几乎是共有反叛姿态的，也许他们不刻意如此，但他们的作品总是这样显示的，不然他们就不是先锋派了。他们并非是一个时期文学潮流的体现者，而相反地是一个时期文学潮流的反对者。对文学先锋派的评论要么是预言性的，要么是追认性的；在它的时代，它不是遭到非议、误解就是遭到冷遇，只有少数人才能觉察出它的美学意义、革命潜能和个人想象力之所在，因而在它存在着的时候肯定是孤独的和不为大多数人所接纳的。

文学先锋派面对的不仅是一个时期大多数人的文学趣味的压力，而且面对迄今为止的所有文学经典的压力。换句话说，文学先锋派不但要面对大众

文化的粗俗迷宫来寻求它的出路，而且要面对有史以来人类文学杰作的神圣迷宫来另辟蹊径，因此，它简直是在向所有存在物作孤立无援的宣战，在它背后一无所有。当代生活和文化，历史和传统为它提供的是一个有待超越的背景；也许文学先锋派部分地汲取了当代生活和文化中的某些因素，部分地汲取了历史和传统中的某些因素，但是这些因素肯定是有助于它所扬励的自由精神和反叛姿态的，肯定是充满活力、生命冲动、个人想象力和充满了形式革命启发的；除此而外的当代生活和文化只是一堆与它无关的废墟，历史和传统也只是一堆与它无关的非生命的死物。

由于文学先锋派的自由精神和反叛姿态，通常它对切近的日常生活和日常事件采取了不卷入的态度，它只卷入到自己的想象世界里，那里比日常生活和日常事件有着更大的风暴和更持久的和谐。它创造并观看自己的形式，在那里倾听宇宙、无限、人性和想象力的旋律。文学先锋派近乎狂热地沉浸到语言的组织过程里，改变着说话方式和感受世界、事物和人性的方式，它反对语言的单纯通讯性质，反对语言单纯传达公共思想，它把语言和事物的那种单一的对应关系打破，找到一种崭新的比喻通道。在这种纯粹形式化的努力中我们看到了神圣的责任感，这种责任感的要义即在于拯救人的感觉，因为人的感觉已被语言的实用符号所麻痹所钝化所抽空，而先锋文学就是要恢复和重建一个新颖的语言世界，然后让那些有相同愿望的人经由这个语言世界去重新发觉世界，并且意识到人的想象力和形式感受力是何等的重要。

文学先锋派就是这样发挥着人的一种潜能，一种旨在不断创造语言——世界关系的潜能。在这一种潜能的实际发挥中，只有少数人才能意识到它的价值所在，这少数人除了对日常生活的关心，同时对精神事物有着更强烈和持久的兴趣与天赋。他们懂得，文学的先锋派所从事的工作，正表明人所拥有的超越性和形式倾向，只有人才能做到这一点。大多数人为生活所累或者为生活所困惑，根本不知道生活之上还有更富有精神性的价值存在着，他们总是用生活本身的效用来衡量一切精神事物，当然对此我是理解的。可是为什么少数人从事的形式化活动一定比实用化活动没意义呢？这个问题怎么能够辩出一个是非呢？我认为，大多数人认定生活本身高于一切，乃是文学必须反映生活不脱离生活的重要前提，从这一前提出发文学和文字当然就成为一种工具了。可是文学先锋派则不这么看，他们把精神、自由、想象、形式看得更高，他们显示出他们是一些有着超越品格和选型能力的人，他们用文字造型，完成自己的独特叙事形式，他们在一个物质价值占了主导地位的时代仍然是精神的保持者，仅此而论，他们便足以赢得我的无比敬意。

游戏的权利

对于拒不接受变化的人来说，他们永远无法解释某种趋势的形成和某种事物的生长的原因；维持特定的信仰和对未来始终抱有希望是必要的，可是我们不能以这种特定的个人信仰和希望来要求所有的人无条件信奉并据此行事。一个生性不喜爱游戏的人是无可非议的，但他显然无权妨碍和禁止他人的游戏；同样，为人类献身是极其崇高的，但是强迫他人献身无疑是专制的和野蛮的，因为这种行为违背了自由和自主的公理。

我为游戏的权利进行辩护正是基于这种权利受到了崇高目的论的威胁。事实上，以各种方式妨碍人类游戏权利的言论或行为，由于它干预到了人类生存的基本自由，因而肯定是和崇高的目的有所抵触的。

我在强调游戏的权利所具有的重要价值及必要性时，并不意味着人可以不做任何其他的事；然而，有些人却以其他的事所拥有的重要性来否认或贬低游戏的价值；对这种只允许儿童吃饭读书却不允许儿童游戏的父亲我们除了憎恶又能表示什么呢？所幸的是，持这种观点的人早就不是我们的家长了。

人类拥有游戏的天性、要求和潜能，无论是人的历史还是人的现实都向我们证明了这一点。人类在他活动的一切范围中都或隐或显地存在着一种游戏的意向，这种意向是和他们的功利目的共存的，它们时而交织在一起，时而又游离开来，甚至彼此之间发生抵触。反对游戏的见解通常是建立在这种抵触之上，持此见解的人认定功利目的无可辩驳地更高于游戏的意向，因为游戏是一种可有可无与人类的生存并没有十分紧迫关系的活动，它不过是一些不负责任者的逃避方式，它的意义仅限于私人；它往往放弃了人类面临的主要问题和任务，在一种游戏的幻觉中自我欺骗，进而使整个社会变得涣散、松懈和缺乏工作热情。

但是任务、责任和工作并不是人的一切，特别是在任务把人异化为工具，责任把人异化为固定角色，工作把人异化为机器操作者的时候，人就不再是为自己而存在着了，他的所有目标都与他无关了。人必须是自由的和自主的，这不仅意味着他在自由状态下自主地接受任务、承担责任和投入工作，而且意味着他可以在没有外力干预和外部压力的情况下从事他的游戏。这游戏可以是集体的，也可以是少数人的乃至是他个人的。游戏并非如责任中心论者和工作至上论者认为的那样仅仅是一种调剂和休息，目的仍然是再度承担责任和投入工作；恰恰相反，只有游戏才是人类生存的最佳状态，一切的任务、责任和工作都是为了这个最佳状态才有了必要。因此，游戏不是手段而是目的，它是以自身为起点同时又以自身为终点的。只有一个游戏者才可以达到真正的自由状态，在这个意义上，人要是不想承受任务、责任和工作的异化带来的紧张和痛苦，只有把它们都予以游戏化，提升到游戏的境界才有可能。

游戏的价值一直得不到公开的承认，以至那些游戏者也不能不隐匿起自己的见解，他们成了只做不说的两面人。我们看到过不少粗俗的游戏者，可是这有什么要紧呢？游戏方法和游戏作品的低劣不能成为取消游戏的理由，因为只有在容忍低劣游戏的环境中才会出现游戏的天才，一个民主和自由的社会总是会同时孕育出这两种游戏类型的。问题是，在对游戏的严肃责难中，我们忽略了另一种低劣的存在，这种存在恰恰是由倡导任务、责任和工作的工具主义向我们提供的。我们无法看到这种任务、责任和工作能力为我们赢

得自由的生活方式，赢得内心解放和人类的游戏权利，相反，它往往同上述目标相抵触。

当代文化的浅薄性不是由游戏造成的，而是非个人化的整体主义现实趋于瓦解的一个必然后果。游戏的粗俗化不是游戏的错误，而是不容许游戏的一个报复。强调任务者忘了我们正面临着恢复游戏权利的任务，强调责任者忘了我们正承担着保护游戏的责任，强调工作者忘了我们正需要从事提供更多游戏机会、游戏时间、责任和工作非但不为游戏服务，反而要为了它的自身的循环而压制了游戏，那不是本末倒置又是什么！

在人们根深蒂固的成见中，游戏的无价值是因为它不能给我们带来好处，他们固执地要求游戏背后另有一个东西存在着，只有这时他们才能容许游戏的存在。但是，游戏的意义是在它本身的，因为它给我们欢愉感和解放感，它使我们看到自己的想象力并忘情地自我陶醉；它使我们从功利的重压中解脱出来，在假想的环境中成为一个自由自在的参加者和创造者；它还使我们免受日常世界的束缚，进入幻想世界，它给我们另一套程序和规则，使我们在这新的程序和规则中更换形象从而对我们的适应性进行能力上的考验；最后，游戏使我们进入到真正审美的境界，那是一个十分感性和接近生命状态的过程，它完全是自满自足不指涉到它物的，人在这种状态中体验到了纯粹和简单，它是一种崭新人和世界的关系，它完全是人主体的产物。

我们怎么能用“有用性”来评价游戏呢？彻底地说来，游戏对我们的生存是如此重要，已足见它的有用性了。对这样的游戏我们居然还要予以轻蔑，以一种威严和庄重来攻击它，这怎么能够理解呢？

坏政治不是取消一切政治的理由，坏游戏同样也不是取消一切游戏的理由。人们应当抵制坏政治，因为它会危害民主自由甚至危及每个人的生存安全；但是人们无权取缔坏游戏，因为坏游戏在绝大多数情况下只是从事坏游戏者个人的事。可是我们的情况竟然被颠倒了：人们抓住某些坏游戏（这种判断当然是极不可靠的，常常相反的）不放，我们怎能不对他们的责任高论表示怀疑呢？

作为文化艺术的一个重要趋势，游戏正渐渐地蔓延开来。的确，我们在注意到杰出的游戏者和游戏作品的时候，并没有忽视有大量粗俗游戏者和低劣游戏作品。对它们的成因，不应当从它们脱离现实脱离深刻或脱离崇高来作出解释，而应当从智商、天赋和游戏之道等与它们的关系方面来作出解释。游戏当然是脱离现实的，不愿脱离现实的人可以呆在现实之中不必去从事什么游戏。但是游戏又是一个十分现实的行为，它的现实性不是体现在它与先于它之前而存在的现实之间的相似程度和关联程度，而是在它将游戏变为一种特殊的现实的过程中。游戏无疑是对现实的逃逸和超越，它有时也挪用部分现实材料，但这并不意味着它要使自己具有现实性质，倒是使现实材料拥有游戏性质，于是现实本身也遭到了意义的颠覆。游戏显然和想象有着不可分的关系，它不是对现实生活操作的准备和训练，它要抛弃的恰恰是现实生活操作的习惯，用一种无功利效用的认真态度去做一件想象中的事。游戏是不以深刻为目的的，因为一个沉溺于富有审美性和想象力游戏的人其本身的行为已经揭示了人的存在，这种揭示已经具有了深刻的含义，游戏者是无需从游戏中寻找深刻的。游戏不是通向深刻的道路，认识到这一点才是深刻的。最后，游戏和任何在它之外的崇高事物无关，游戏是人存在的最自由状态，人一旦达到这一状态便已经达到了人存在的至境，可是这永久地是一个未竟

的理想。据此我们不妨断言，凡是有益于人们接受这一状态的行为和思想，都是具备崇高性质的。

论学院派

写下这个题目，我自然而然地想起那些与世隔绝，一辈子关在书斋里饱疏经典或沉思默想的苍苍老者。他们深居简出，穿着睡衣拉起厚厚的窗帘，古籍和书卷从他们脚边直堆到天花板。他们手握烟斗，用放大镜阅读故纸，他们在夜深时分和浩瀚的历史会晤，他们伸手抚摸那不可企及的终极真理。这些苍苍老者每天黄昏外出散步，对熙熙攘攘的世事却无动于衷。他们读报，偶尔和邻人攀谈几句，然后又钻进了他们的书斋中。他们神情淡泊，穿戴简朴，过着一种杜绝世俗诱惑的学术生活，他们崇尚智慧和真理对实用和易朽的时髦毫无兴趣。他们蜷缩在自己的房内，世界的各个角落却有他们的声音。他们有时会外出授课，或在家中接待来自远方的求知者。他们是些世界之外的人物，但他们会世界以及未来世界发生影响。在他们之前，世界上已经有了无以计数的书籍；在他们去世后，这无以计数的书籍中又悄然增加了若干本。太阳升起太阳落下，他们追随天地运行的规律，在文字里度过平静的一生……

不过，这些想象毕竟是太古典了。那种远离尘世却又以极高的智慧把握着宇宙内涵的学者早就是传说中的形象——如今，凡固守书斋的人似乎都成了迂腐的背时者，成了虽满腹经纶却和现实格格不入的冬烘先生，成了一味奉守教条缺乏建设性的教书匠。他们不再是因为天生热爱书斋生活、热爱沉思默想、热爱各种充满启示和悟性的书才成为这类人的；他们根本就是因为无力参与世事，无力在现实中求得证明同时又害怕变幻莫测的时局才逃回书斋的。他们是守成的、封闭的、自卑的缺乏行动能力之人，他们用躲入学术堡垒来抵御世界洪流的入侵。用学问探讨作为他们脱离现实的借口。事实上，在他们的阅读生涯中已享受不到多少真正的乐趣，世界的诱惑时常在窗外和梦里出现，令他们心不在焉；他们也思考，可是他们已思考不出什么新鲜见解和新的价值；他们还写作，但连他们自己都不相信能写出什么有意义的书。这一切的维持是如此的勉强，他们实在是力不从心，他们原创性和想象力早就萎缩了。返回书斋，逃入学院，不是出于内心的选择，不是由于智慧生活的召唤，而是出于无奈，为了一种最简单的理由，即谋生——除了继续与书本文字为伍，从中获取一勺羹，他们还能干什么呢？这个日新月异的世界已涌现了那么多的新职业和新技能，然而他们对这一切太陌生了。

书斋生活和学院生活在当代生活中越来越不重要，这种生活完全像孤岛生活，一旦和外部世界建立起频繁的交通，它就难以维持原先的宁静与固守。在外部世界的挑衅下，书斋生活和学院生活正暴露出一种脆弱的性质；这个外部世界正在把它的物质力量和现代传播力量发展到覆盖一切人类生存领域的程序，使曾经是少数人创造、传授以及享用的文化艺术变成一种人人可以获得的东西，丧失了它原有的高尚性和神秘性。书斋生活愈来愈成为极少数读书癖的个人生活方式，而学院生活则成了社会生活的一个预备阶段，不再有以往那种作为知识和传统的中心地位。政府部门，大众宣传和公共事业、现代传播机构、商业文化、公司形象、广告和消费、对物质生活的鼓吹已经成为这个社会全部声音的策源地和组成部分，学院的重要性在降低，降低到连它自己都丧失信心的程度。

学院的危机不仅来自外在条件的惊人变化，也来自本身的衰落。在一般情势中，学院的衰落在于一种饱和，一种知识和传统因素的饱和导致了它的

停滞与缺乏活力。学院派一度是个有贬词的称谓，狭义地说，这个称谓代表着某种老年文化，代表着一成不变的教学制度与治学方法，还代表着对年轻人文化的反感以及压制。从广义上来说，学院派是指那些脱离生活的学者，他们根本不管世俗事务，一心一意在精神思想的领域从事他们自己的事务。就这两种解释来看，我认为狭义的学院派乃是必须予以坚决反对的，当前学院所面临的危机仍然来源于年轻思想的挑战，对这一点我们无疑是站在学院派的对面。但是，广义上的学院派却是应当竭力鼓吹和倡导的。学院的衰落是由过渡的历史沉积物造成的，可是这不能成为取消学院的理由，作为知识的传统的博物馆与资料库，学院的地位是不可替代的，这是迄今为止人类一切探讨活动以及有关记录的保存者。但是，毫无疑问，保存知识和文化，把传统一代代传授下去不是学院的唯一任务，甚至不是它的主要任务。学院兼有博物馆的职能，也兼有教学的职能，可是，学院的主要作用，学院在当今文化中的作用，在于它是文化的领导者，它是一切新思想的策源地，它是知识革命和价值革命的中心。它是开放的同时又是封闭的：作为开放的学院，它不仅不拒绝世界对它的影响、渗透和冲击，而且有力地对世界发生影响、渗透和冲击；作为封闭的学院，它对世界保持着距离，它不时时刻刻卷入具体的社会事务，它有独立的声音，它对一切新潮保持着冷静的态度。

学院应当是独立于社会权力机构之外的文化中心，应当是独立于商业文化、公司和大众传媒之外的文化中心，它是人类社会的良知，是理性的化身，它是政治和商业之外的精神之邦。在理想的学院中必然会生长出新的学院派，他们一定是些独立不羁的学者，他们一定有知识分子的良心，他们一定代表着公正，他们一定推动着民主和进步。学院派应当是些有着整体意识的学者，但是他们又是不盲从的，他们彼此间也不盲从。他们对知识的尊重往往表现为对知识的怀疑，他们对传统的尊重往往表现为对传统的再估价。他们是传播者，在浅薄的商业中心主义下，他们传播着也许并不新鲜但又迫切需要的学说；他们是修正者，在人类的知识错误和制度错误中，他们以自己的学术活动将它勉力修正；他们是改造者，在社会偏见和大众谬误中他们改造着人的精神素质；他们当然更是创造者，在似乎是饱和的文化里，他们中的天才人物仍然不断提出新异之说，对现有的一切达到了一种超越。毫无疑问，学院是社会文化的中坚领地，学院派是社会文化的中坚分子——那些亲睹了过去的学院和学院派的衰落，又亲睹了今日的学院和学院派处境的人，是否想到过理想的学院以及理想的学院派不仅是必要的，而且也是必然会有呢？

没有别的地方比学院更纯粹的了。学院为社会输送人才，但是它在自身云集着自己的人才。学院保持着它的批判地位，它是精神文化的最高象征。学院派不卷入社会事务不是由于它的无能，而是由于它的超越。学院和学院派的价值观是自足的，它根本不需要政治权力和大众社会的首肯。政治权力和大众社会都是共时性的存在，而学院则是穿越许多时间和空间的存在，它是绵延性和持续性的，它沟通了各个时代的文化，它还把眼光投向未来。这些特点，使学院类似教堂，而学院派则类似僧侣——当然，它们并非主要解决信仰以及其他人类的终极问题，而且要解决人类的知识问题、伦理问题以及艺术问题。学院和学院派的意义主要不是涉及技术的，而是涉及生存意义和生存方式的。要是没有这一点，要是我们没有这样的学院和学院派，我们的社会必然会趋于腐化和堕落。

声音

如今，五花八门的时髦谎言，至少是那些似是而非的新抒情，杂志上的短章片断，发财的神话，皮影戏人的行踪，音带盒上的软歌词，还有水洗布式的怀旧，一杯掺假的酒以及三流评论家的肤浅进化论和自欺欺人的乐观主义。差不多要把我们这些可怜的城市居民吞噬了。

在这种不负责任的混声大合唱中，谁能站出来发出不同的声音？麦淇淋式的新生活，对它的不断修饰和包装，已经使我们习惯于接受一切人造物的外表，这就是我们毫无疑问的生活吗？

真相通常总是要在假奶油融化之后才能显身，可是假奶油本身已经是最大的真相。当那些无定见的三流记者、新闻采写人，或者临时客串的专访作家，在制造关于我们这个时候的时髦消息时，他们掩盖了的又是些什么呢？当这些思想的蠕虫在鼓吹所谓的时代趋势时，什么时候不再向一切新事物谄媚呢？怎么能希望这样的声音来带领我们呢？而我们事实上都不得不每天被迫倾听这些声音，如果没有截然不同的声音出现。

不能从我们身边的日常材料中获得洞察力，剩下的就仅仅是炫耀、嫉妒、模仿之类的病态行为了。

灵魂出了问题却不再有人提出，我们就慢慢沦为“空心人”了。魔鬼在我们体内隐藏，它和所有无灵性的外界声音联起手来，支配我们，使我们丧失了抵御的能力。

人人都在说那种无灵性的话，于是我们也只得跟着说了；人人都怀有那样的欲念，于是我们也只得挖掘出相似的欲念了；人人都在忙着同一件事，于是我们也只得加入进去了！

没有医生来救治我们，因为我们现在还看不到那种治病的需要。对这个时代的浅薄表现，究竟还有几个怀有批评的冲动？顺从，跟上，抓住时机，抢在前头，千万别落伍！这难道就是我们拿着的唯一处方吗？雅斯贝尔斯说：“人类并不仅仅由我们同代人所代表。”

但是他又说：“同代人能给我们带来震动。”那么，我们将如何发现那种震动？

现在，我们当希望有一种批评之声登场了。

想象的逃遁

作家一度是把他的时代当作素材的，他把这个时代的某些碎片改造成个人的杰作，以此来欺世盗名。重视素材乃是掩盖想象力贫乏的一个有力借口，也是把文学降低为时代镜子的思想来源。

时代不是素材，时代只是人的生存空间和精神空间。文学在任何时代中的意义，绝非是重现或复述该时代的某些现有碎片或抽象性质，而是对这个时代空间和精神空间的挑战和背叛，人通过文学获得精神自由，树立新的标准，使他们所生活的时代暴露出致命的缺陷。

因此有必要重提作家和时代关系的问题。作家和时代的关系并非是画家和风景的关系，而是渴望自由的囚徒和牢狱的关系。时代是一种宿命的安排，是任何个人都不能自由选择的。但是，人可以通过艺术的途径和方法来突破那种宿命，这就是艺术和宿命、作家和时代的辩证关系。

我们很清楚，用十足艺术的方法并抱着十足艺术的愿望来处理我们的现实问题会带来什么样的后果。想象和愿望只要具有艺术倾向，那么它们在森冷地运行着的时代机器面前一定是脆弱无比的。艺术的有用性绝不在它必须在现有时代中得到实施或证明，而只需在艺术的幻想中获得实施和证明；它完全是一种精神的假说和想象的乌托邦。它以没有功利性的形式出现在时代之中，形成一种对立的力量，这种力量对时代是不具备颠覆性的，更不是谄媚取宠的。艺术，纯粹是在时代牢狱中的一个神龛，一个天国，它使种种的宿命变得可以忍受，使我们的有限生存得到了超度。

由于对艺术的这种超然性质缺乏基本的认识，我们时代的文学当然就显得日益贫困了。文学的贫困，就是想象的贫困；而想象的贫困，根源就在于怀疑想象的有用性。但是想象怎么可能在实利世界中有用呢？只要作家依然坚持认为时代是一堆素材，作家面对的仅仅是现实问题的实际改进，那么他们一定会自动地削弱想象，进而使自己沦为毫无想象能力的人。也许他们在时代的其他事务中扮演了重要角色，但他们不可能在时代的艺术中扮演重要角色。

对于素材的强调，对于层出不穷的现实问题的强调，已经给这个时代的文学造成了危害。人们养成了从文学中观看材料、观看事件和观看问题的习惯，他们成了一群外在的观者。这样的文学不会使我们关心精神的自由和个人的内心生活，只是强化了他们对现实过分的热衷心理，把想象从他们的生活中彻底逐出，成为无用的垃圾。这样的文学推动了时代的非精神化过程，加剧了这个时代的人的那种过分看重实用性和短暂利益的倾向。一个空旷的精神荒原出现了，人们成了单纯的被动的消费者群体，他们对现实政治、日用品和一切交换手段的极度关注，不过使他们有可能微不足道地成为较为舒适的消费者而已。这个时代的新人概念，就这样被制造出来了。

对这样的现实情景和可以预料的未来，作家们肯定是束手无策的，他们努力召唤出来的欲望正是把作家的价值降到了最低点。文学的衰落期事实上已经来到，热衷于政治、经济生活和社会问题，使得文学成了代言品，同时使作家成了代言人。但是谁来为这个时代的想象力、这个时代的精神自由代言呢？所有的带有普遍性质的问题即使再重要，也会使响应者忘记了他作为个人的独特涵义。作为消费者，他们开始向文学市场索取形形色色毫无价值的故事和陈腐的时髦读物，这也是以削弱他们的个人性为代价的。人们

已经成为一群没有特色、彼此相似、模仿来模仿去的现成品，这种现成品正在被成批制作出来。他们又怎能成为我们时代的作家的素材呢？

和现实的频繁接触会把我们完全置于这个既定的背景之中，我们的交流几乎全都是和现实的交流，人和人的交流也仅仅是通过现实关系来完成的。我们已经不知道什么是艺术的，因为我们在艺术中看到的同样是现实。我们更不知道什么是个人、精神和想象力，因为我们会不假思索地从个人身上看到流行物、从精神中发现时髦、从想象力背后感觉到一堆具体的素材。我们过着一种类同化的生活，一切都被普遍性消解掉。我们曾经被伦理观念和政治生活消解掉，现在又不知不觉地被大众商业化消解掉了。

作家和时代的关系，精神和现实的关系究竟应当怎样？想象逃遁了，它不是自己的逃遁，而是轻视想象的人们希望跟上时代，所以就把这个包袱扔掉了。这个时代的表面充满了活力，它易变，什么都不固定，什么都不持久。但是，它的实质在相当长的时期里将是稳定的，这就是它的实用性、表面性和同类性。

面对这样一个有可能使人们舒适并充满竞争的时代，作家是没有理由欢呼的。作为精神的想象力的保持者，他们关心的是一些远为重要的事。也许，这个时代的大多数作家成为现实及现有商业文化的附庸是理所当然的，他们扔弃的想象力可能在另一些作家身上得到发扬，这都是一种臆测和想象。不过，理论上的想象并不能代替艺术自身的想象，只有在那样一些作品出现的时候，我们才能略感欣慰地说：想象复活了。

那样一些作品今天是罕见的了，它遭到了时代的摒弃。不过，要是作家永远浅薄地希望追随时代，却不能在时代潮流中确保独立，他又有多少价值呢？在时代的天平上，作家、艺术和想象是没有份量的；可是，在精神的天国中，天平是另外一座：只要在它的一端放上一个小小的精神砝码，整个时代都会失去重量！

拒绝的权利

文学界的混乱已经是不言而喻的了。不管是哪一个营垒，也不管是什么权威人士，都无力控制此种混乱的继续蔓延。创见、模仿和纯粹个人化的陈述构成一幅具有真正革命性的文学景观，不断有年轻的或更年轻的人物登场，同时种种保守之论也措词激烈地涌现在公众面前。和过去不同的是，人们虽然彼此冲突，无法达成妥协和谅解，但是他们已经学会容忍了。年轻一代的人用不以为然的神情来对待慷慨陈词的责难，至于那些年长一辈的人则以困顿和宽宥的眼光打量着这变化太快的世界，偶尔的几声抱怨也迅速地淹没在一片嘈杂之中，人们已经很少相互听取意见了，约定俗成的东西在减少，共同语言在减少，普遍认可的价值在减少，所谓权威的影响力也在减少了。

寻根文学在它的后期因历史主义的复活和狭隘乡土理论的卷土重来而丧失它的革命性后，就作为一种短暂的运动载入史册了。寻根文学消退之后，新写实派、新闻体小说、文学中的精神分析主义和观念主义、私人小说和传记、表现主义和叙述至上主义纷纷兴起；在诗界，反主义、反思想、反交流的意识在抬头，行动美学以各种方式向为数极少的读者作着费解的文学表演，将他们导向陌生的困境——诗人们注重的不再是作品而是宣言，不再是作品交流而是超作品的联络；在批评领域，学院主义和达达主义分别代表了两个极端，专业化极强的分析失去了它最后一批大众读者，成为个别人分享的精神成果；达达精神乘虚而入，夺回学院批评留下的地盘，力图在大众心目中继续推倒某些偶像，使已有的混乱局势变得更加错综复杂。我们在上述场面中，依次看到了大量的仿制品、妄语和天真武断的谬说，也看到了各种新思想新行动的萌芽和轮廓。这幅光怪陆离破碎了的图画再也无法修复或整合了，这幅图画乃是由我们自己召来的一个文化结果。

不论人们是否同意，对这种混乱，我们是期待已久了。以历史回忆或预言未来的方式来回避这一混乱的现实，已经成了许多文学界人士的基本生存对策。事实上，多年前人们所盼望的那个“多元化时代”，正是以今日的混乱为其革命开端的。一个理想化的词藻一旦化作感性十足的现实状态，确实会使人们缺乏精神准备。在我们看来，此种混乱乃是形形色色文学工具主义时代趋于结束的一个标志，同时也是文学个体主义时代已经开始的一个预演。在它的上空，我们看到了一线文学界真正民主的曙光。

使人不愉快的是，这一民主的后果，不再以普遍的认同为其现实特征，恰恰相反，它是以彼此拒绝为其现实特征的。它不再仅仅有权说“是”，而且更为经常地有权宣称“不”。因此，大一统消逝了，大主题消逝了。也许今后会有大一统的再度君临，也许今后会有大主题的再度复兴，然而在今天，它丧失在开放之中，丧失在普遍原则的解体之中，丧失在权威的倒塌之中，丧失在个性化的泛滥和当代消费主义、物质主义和纷繁的浅表文化之中。

我们除了指认这一令理想主义沮丧和痛苦的现实，我们明智的头脑又教会了我们什么呢？我们除了对这一普遍说“不”的现实再回敬一个“不”又能做什么呢？文学就从这一片拒绝的废墟中挣扎起来，小说、诗和批评，就这样沾满了历史的尘土，在今日的阳光逼照下，在瓦砾中艰难地站起，他们彼此看不清容貌，只是大声嚎叫：我拒绝！

拒绝号召拒绝指导拒绝灌输拒绝诱导，只凭个人良知、想象、意志、欲望、知识、本能和创造冲动的驱使，这一广泛的个人主义运动伴随着民主的

悄悄到来，许许多多真艺术家、仿艺术家和伪艺术家为之神魂颠倒。社会标准在相对主义的文化背景下起伏不定，左右摆动，已经失去了稳定有效的说服力和感召力。普遍理想被实用主义所取代，一切都随着时间的变易而变易，究竟谁能发现真理并大言不惭地要人们相信这是真理？思想界的苍白无力是不能由思想界来负责的，相比之下，文学界的思想自大更显得可笑，因为它居然试图解决连思想界都倍感窘困的问题，而这问题的实质，正在于我们很不幸地处于一个不需要深刻思想的时代。

就这样，一个初具民主意味同时又被消费主义、物质主义搅得动荡不宁的浮浅的时代展现在我们面前。文学界的混乱无序实际是整个现实情境部分的一个局部反映，物价的上涨使精神想象处于贫瘠的边缘，国民收入的再分配使小说家和诗人的地位一落千丈；为民众和公益操心已成为人民代表、政府官员的应有职责，有更多的小说家踏入了新闻的领域，从政和经商吸引了许多本来就不安写作的人；原来那大批被供养着的养尊处优的作家们显得慌乱起来，他们突然感到被抽去了根基，他们的优越感在一夜之间变得所剩无几。

在这么一个混乱不堪的现实里，要继续成为小说家、诗人和批评家是困难的，也是容易的。在民主而浮浅的文化背景之下，创见是困难的，它不会有太多的知音，更不会有太大的销路；可见，相互模仿则是容易的，它适合人们思想懒惰的习性也适合这个务实的时代，大多数人是不会懂得如何分辨艺术之真伪的。但是不管怎样，创见和模仿的并存正是今日个性化过程的双生儿，也是文化消费倾向之下的一个双重后果。它们从两个方面拒绝了以前那种权威至上权力至上虚假群体理论至上的文学指令，它们放弃了被强行赐予那种工具主义态度，要么听命于市场，要么听命于自己的内在心灵，形形色色的官方腔调对他们来说显得滑稽而无力了。

另一方面的现实是，笼统的“读者”、“人们”、“人民”概念不复存在，套用这些概念批评当前文学现象的人们不懂得读者的拒绝正是自由和个性的自然产物，而非群体表决的产物，更不表明只有认同才是衡量文学价值之有无之高低的主要尺度。读者的多寡唯有在评判畅销书时才有决定性作用；至于富有创意的文学，则是注定不会拥有大量的读者的。我们常可以听到所谓文学脱离人民的责难，但是这种责难并不向我们界定人民一词的内涵与外延。我们以为，只有个人才是人民的基本构件，因此只有个人的存在和满足才是人民存在及满足的具体实现。就此而论，今日文学界的个人化趋势和不可通约的趋势，恰恰是人民受到尊重并赢得精神自由及创造权利的标志，尽管在这趋势中确实存在着粗浅、模仿、无教养和故作高深的疵谬之处。

我们有自由创造的权利，当然也有拒绝某种论调的权利，我们将通过自由辩论使自己的创造成为一种存在；我们不需宽容，宽容是不公平的；我们讨厌被爱，单方面被爱是不幸的；我们无须听教诲，教诲是傲慢的。我们只有通过拒绝才能建立自己的生活方式和思想方式，我们只有通过拒绝才能赢得空间和未来。

拒绝我们吧，这样才能确保你们自己，同时让我们和你们彼此容忍吧，这样才符合现代民主原则。最后，展开辩论吧，在挑战和应战中我们和你们努力在进化中共存。此外，若有谁被淘汰也迟早会见分晓了！

论达达批评

1986年至1988年，批评界出现了一种不和谐的声音，这声音多半来自年轻气盛的批评家。这帮自负的家伙好像什么都不满意，骄矜、武断、尖刻和哗众取宠，并以攻讦、褻渎、冒犯乃至游戏的形象呈现于公众面前。他们目空一切，试图推倒某些定论或尚未成文的定论，对那些似乎已被文坛公认的权威给予了否定性的评价，对那些与之有关的史实以及仿佛不可动摇的价值也予以了重新解释，甚至不惜将它们描绘得一无是处；他们用轻慢的口吻谈论作家、作品和最新的文学运动；他们轻率地提出不加论证的命题，他们观点善变而不确定；他们盛气凌人颐指气使，整个文坛都不在他们眼里——这些中国式的达达分子究竟想干什么呢？

达达批评曾经获得不少掌声，也不断地遭人非议。可是在更多场合，人们则以沉默的态度对待之，以示自己的宽容和无所谓。在我看来，后者也许是贬低达达批评的最厉害一招，因为达达批评是那样热衷于挑起事端，泥牛入海显然会给它带来某种遭受轻视的痛苦。不过，与之认真商榷并努力将它引入学术化轨道的非议之论，又怎么会得到达达批评的响应呢？就事论事的辩论无疑会在无意中掩盖达达批评内在冲动的真实本质和革命性所在——我将在此文中为今日的达达批评作美学上的解释和辩护——对这么一种饶有趣味的文化现象若是仅抓住其学术上的疏漏和薄弱环节予以痛击，肯定会把达达批评困拘于观念领域却忽视了它作为一种感性实践的存在价值。换言之，达达批评的存在价值可能在美学方面，在行动和姿态方面，而不在学术方面，即不在它所提出的命题和结论方面。

对那些年轻激进不愿人云亦云的达达分子，没有什么比说不出更新颖的话更使人难受的了。我们在这个世界上将扮演何种角色？我们怎样超过前人或同代人？这个时代有人在倾听我们的意见吗？那些徒有其名的文坛知名人士真的智商优于我们，感觉优于我们，思想超过我们吗？批量那么大的文学生产是否在威胁我们的精神空间？其中多少是第一流的又有多少是末流的？对第一流的我们一定要崇敬一定要富有教养地赞美几句吗？我们生存在一个紊乱落后与密集的环境中，怎么才能挣扎出来呼吸到自由的空气？在两军对垒的时刻我们一定要表明自己站在哪一方面而不可以超乎两军之外漠然视之保持个人独立？或者我们同时向两军宣战认为它们只是一种文化自我分裂成的两极？我们不想潜心做学问不是自己没能耐而是学问没价值，我们为什么不能成为后来的学问家研究的对象？我们为什么一定要认真研究别的存在物却忘记了自己首先是一种存在？我们用我们的声音去徒劳地干预世界，不是为了神圣的目的而是为了表明没有什么神圣；我们否定一个既成结论不是为了拿出自己的终极结论只是为了证明一切结论都可以怀疑；我们蔑视一个权威不是为了消灭他只是为了说明权威的价值于他可以被蔑视；我们有时也扮演一副公正、严肃、认真和煞有介事做学问的样子，那是为了和你们通话而不得不采取你们的方式罢了！在骨子里我们就是否定，为了否定我们什么方式都可以拿来一用，你们若是过于挑剔那不过证明你们没有幽默感，你们不懂得我们的本意以及你们只晓得了为了维护自己的精神秩序罢了！

对这么一种措词激烈的无政府的自由主义者言论，理智健全的人肯定是不以为然的，因为任何正面冲突都会跳入达达分子事先安排的圈套。可是，我们不妨在心里怜悯这些狂傲的年轻人，称他们轻浮、故作惊人之语、自大

和缺乏教养。无疑，在这个逐渐开放的世界中，这帮年轻人产生了一种恐慌感，他们的个人主义倾向使他们背离了社会的整体趋势在当前迫切的民族任务；他们面对激变中的时代丧失了驾驭自己的能力，在一个多元的文化环境里无所附丽。这些浮躁的年轻人什么时候闯入文坛的呢？我们什么时候变得麻痹大意的呢？

可是，当我们这么想的时候，正好撞上了和达达批评共同面对的事实。这个事实就是：个人面对世界的失控感和无力感。在这个事实面前，人们的区别仅仅是态度——达达分子承认并推动着这一事实，而理智健全的人则批评并努力阻挡这一事实的发展和扩大。恐慌感是今日的普遍精神状态，是今日这个时代的文化特点之一。达达批评企图通过某些过激的言论来缓解这种恐慌，用一种话语勇气作为自己的实践，以此抵制日益蔓延的失落感及个人无力感，维护个人在主观方面的最后一点自主权。

达达批评确实是建立在这么一种心理背景上的。年轻的达达分子多半是些敏感好斗的人，他们特别担心自己被同化、被湮没和被遗忘。对待这个挤得满满而机会匮乏的世界，他们既然不能大动就只好大喊大叫。他们用富于刺激性的言论将自己提升起来，有一个符号世界里建立自己的形象，而他们的途径便是竭力改变那个符号世界里已有的形象——不是去挪动它们的各自位置，就是去摧毁它们。他们知道天堂的席位是有限的，不采取上述行动他们将永远进不了天堂。他们嫉妒早到的人，因为正是这些早到的人占据了世界，而他们却被无情地排除在世界之外。该做的都有人做了，该说的都有人说了，他们又能做什么说什么呢？重复别人做过的事，传授别人说过的话，对于这些人来说又能有什么乐趣可言？

这个世界给了我们什么机会？这个符号化的世界难道不可以变更不可动摇吗？我们的工作仅仅是为既定的文化秩序添砖加瓦，让它愈来愈雄伟而使人愈来愈萎缩渺小吗？

无论达达批评有过多少豪言壮语，它都是一种在文化压力下作个人反抗的产物。无比多样的文化景观乃是迷失自我的最大精神幻象。只有达达批评在无端攻击一个对象时才会发现自我的显身。达达批评的俯视与傲慢在一个学养深厚的人看来是十足可笑的，可是在一个真正了解到人性乃是反抗文化的人看来，它确又是鼓舞人心的——因为正是达达批评体现了一种将活生生的个人高悬于文化秩序之上的本能冲动；这种冲动现在日益少见，这种冲动被另一种文明化了的欲望所取代：放弃个人妄念，竭力归化到文化中去使自己成为文化的一个工具。

达达批评是一种文字化的反抗行动，它对正统、权威和名望都怀有强烈的反应，我们肯定会对达达批评在理论观点上的不明确和非体系性表示失望，可是一旦我们了解到它本质上是一种存在的姿态，我们就将在另外的范围中重新考虑它的价值所在。达达批评提示了一种个人应有的触犯权利，它取消了权威和无名者之间的界线，使权威下降到任何人可以抚摸的高度。达达批评把人们公认的事物和价值判断看作一种压制力量，一种消灭想象力和消灭超越欲望的消极存在物，它提示了个人拥有从无公认事物的前提下重建个人标准的可能。达达批评追求一次性的震惊效果，尽管人们在震惊之后一无所获，可是在震惊的瞬间已完成了自己的任务。达达批评深知价值观是变动不居的，因此它不奢望它自己能成为一块里程碑。在达达批评看来，任何纪念碑的唯一价值只不过供尚且活着的人们偶尔凭吊一番，却不能指导他们

每时每刻的行动。达达批评提示了永久事物和观念的丧失，惟有反叛和想象力才丰富了人性的生活以及在文化压力下的自由心态。

达达批评是对我们文化自满和文化整体主义的蓄意报复，是对过量文学印刷物的抗议。它通过增加噪声的方式减弱形形色色意识形态的噪声。达达批评瓦解了那种自以为是的神圣感，以不负责任的方式无意识地告诉我们究竟什么是我们当前的责任。达达批评时常是偶发性的，恰恰是这一点显示了偶然性对人的重要含义。达达批评总是将一些极严肃的课题随便地加以处理，可是这种随便态度是否正好暗示我们，那些貌似严肃的课题本来便是随便提出的？达达批评还把某些并不重要的问题提到一个严峻的高度，让人感到压力过大；不过，这里是否意味着达达批评存心要把事物的边界弄混正是为了不按照约定来思考事物？

我认为，达达批评是当代文化混乱中的活力表现，也是行动美学的表现。当人们不无理由地指责它具有破坏性的文化性格的时候，为什么没有看到我们的文化正在自行破坏，它的敌人主要在它自身而不在外部？而自称为具有建设性文化性格的人们，又为什么没有从达达批评中建设性地发现当代文化的某些征兆，这些达达分子身上所具有的当代文化特点呢？

再论达达批评

一种文化批评运动的成败不在于它是否有可能篡夺既定批评营垒的领导权，不在于它是否有可能成为新的权威和裁判系统，甚至也不在于它是否有可能在文学史上占一个显要的位置；衡量一种文学批评的价值，主要看它能否动摇先它之前而存在着的领导方式，能否瓦解那些令人尊敬的权威和裁判规则，能否令文学史的撰述者陷于困境。如果今天确实存在着这第一种文学批评，那么毫无疑问，它就是我所提到的“达达批评”。

达达批评是今日文化中生气勃勃的否定力量，一种批评活力的表现。在谨守规范的人们看来达达批评似乎构成了对正当秩序的威胁，使那些勤勤恳恳从事文学写作者无所适从——可是你们为什么要无所适从呢？如果你们觉得它一派胡言你们就必定不为所动；只要你们感到无所适从那可以肯定你们是虚弱不堪的。达达批评并不提出终审裁决，它也无此妄念；它不过是指出某些貌似终审裁决的定论是可以怀疑，所有的正当事物都可以放在重新评价的位置上罢了。

我们的文学就是如此的娇嫩经不起挑剔，它总是用一种乞求宽容，乞求理解，乞求尊重的表情渴望着批评的赞誉，一旦获得了这种赞誉它便趾高气扬轻视批评起来。假如相反，它面临着一堆激烈乃至粗野的否定意见，就开始愤怒地变了脸色，要求批评拿出严密的证据——可是，它为什么不对那些过誉之词提出需要亲见证据的要求呢？过誉之词不难道也是一种伪证吗？

达达批评通常是证据不足的，特别是达达批评戴起了学术的假面向权威和裁判系统发起挑战时更显得如此。不过，这正好表明学术对批评是无助的。学术，尤其是今日那种无生命的学术往往是无激情无冲动的，它纯粹由历史构成。但是批评，这永远朝向未来冲锋陷阵把对手和自己一同逼入旷野的厮杀，又怎么能从学术的陈旧武库里领取武器呢？赤手空拳才符合它的本性！

达达批评的首要原则是它的随意性，我公然把它称为“随意原则”。它根本无须证明，因为它直接起源于一种反感，一种冒渎的冲动。它直觉到某种被公认的文学现象或作品构成了今日生命的阻力，构成了有害于想象和创造的范式，构成了对每时每刻的精神幻想的控制。换句话说，达达批评反对的不是坏的文学，而是好的文学；正是由于好，才影响了后人及同代人的超越，致使他们无奈地生活在里程碑或纪念碑的崇高阴影下。达达批评有时也会嘲弄一些极劣极糟的文学现象及作品（它们真多！），不过它之所以故意将它和好的文学混淆起来，取消它们的差别，为的是在我们面前恢复一片旷野，让我们得以自由伸展精神的躯体。达达批评的随意原则还起源于人的意志流程，一种盲目的、随机的、即时性的精神姿态，它并不按照常规、逻辑及种种约定俗成的文化来表现自己，它完全随心所欲，按个人的方式去估价面对的事物（文学现象、作家或作品），将之置于一种新的也是陌生的关系之中。

这一“随意原则”的运用，就导致一个令人骇怕的结果，即对文学成就的蓄意谋杀。

达达批评太需要生存空间了，它不能容忍空间被那些捷足先登者占满，它要竭力抹除它们；在那块写满了捷足先登者姓名的墙上，居然容不下一小块供它签名的地方！于是它就用力铲除那些姓名，或者把自己的签名重重地覆盖在他们身上。它没有因为这些姓名的神圣性或由这些姓名所建树的崇高

业绩而放弃自己的生存权利。它不愿在认同这些成就的前提下过一种只会享受这些成就说些无关痛痒的赞词的无聊生活；它宁愿去侵犯它们，破坏它们，对它们的辉煌掉头不顾，然后在属于自己的这段生命历程中把那种冲动的能量展现出来，即便被温文尔雅的人们称之为文化的暴徒也在所不惜。它是不会温柔地去抚摸那些有教养的人士的，它只会去刺激他们，使他们陷于尴尬和难堪；它总是挑起争端，促成一系列大大小小的事件，使文学现象与作品处于一种攻击之下，永无宁日。确实，达达批评常常是不择手段的，它体现出自己的生命能量，包括它的嫉妒、傲慢、自卑、革命潜能和对传统的爆破力；它在充分肯定自己的同时往往也陷入一种虚无倾向里，问题是它根本不指望自己会有长久的（更不用说永恒）价值，它的意义不过是一次性发泄而已。它是很明白这一点的。

从中我们可以进一步发现达达批评的整个世界观和生存态度，它是最反对历史性的，当它不遗余力地谋杀历史遗产的时候，它的自杀过程也便开始了。这一点真有点悲剧意味，在它的全部无情和冷酷中，那些尽情地享受历史遗产的人们可能会感到一阵寒意和难以抑制的恐惧——他们心目中的那个美好世界是可靠的吗？当他们在分享这个美好世界时，他们的生命是绝对被动的；绝对没有淋漓尽致地表现自己的可能！

达达批评的虚无倾向也可以从它的无定判断中看出。我将之称为“无定原则”。

所谓无定原则即是指达达批评在评述一个问题时可能有它的价值指向，不过在它评述另一个问题时该价值指向就废置不用了。达达批评不仅攻击问题的薄弱环节，而且把主要矛头对准问题的最坚固部分，予以毁灭性打击。达达批评攻击糟粕更攻击精华，它攻击一切物化了的神圣与崇高，攻击一切被无条件继承的文学史经典；在它看来，所有活着的人不应当把自己的趣味当作祭品，供奉给那些死去的偶像。达达批评试图摧毁偶像就得先摧毁所有支持着偶像的观念，于是他们就不得不虚无起来。达达批评的虚无乃是为了强调自己的存在，强调自己在无偶像的情况下的存在，这肯定是对人们的一种严峻考验。受了无定原则的支配，达达批评把否定当成肯定，它在不断的扫荡中体验类似创始的快感与喜悦。关键不在它的否定与扫荡是否有合理性（这个要求对达达批评来说显得十足幼稚），而在这种否定行为和扫荡行为自身的必然性和本能意味，它直接派生于生存。派生于面临文化压力与文明规范压力之下的个人扩张力。

作为一种运动的达达批评迄今没有过宣言和纲领，这是一点都不奇怪的。我们既已认定它所拥有的两大特性：随意原则和无定原则，就能推断它从来不是一种统一的有计划运动，它完全是分散化的。事实上，我们已经多次看到它的自相矛盾，它对同代人或同类人一样毫不留情地精神扫荡，我把这种行为称为达达批评的“哗变”。

不断的哗变就是达达批评对今日文化和今日文学的贡献，我们不在乎它究竟说了些什么随后又推翻了什么，至少我们应该知道，“哗变”是对僵死文化和自满的文学的捣乱性冲击，它已经构成了当代意识形态冲突中的一个奇异景观，并将日益深入心怀不满的年轻人的心里。

争鸣的意义

我们之所以渴望争鸣，那是因为我们不甘沉默。难道讲坛上永远只是这几个人吗？

争鸣不一定将我们带向真理，却可能使我们识别错误。企图通过争鸣来达到思想的统一，乃是一项貌似真理而实际上全然错误的要求，因为它在争鸣开展前便已提出了。

回顾历史，许多次大争鸣都酝酿着一次大一统，很自然的，我总是对这种大一统的前兆怀有恐惧——除非这是永远无结论的争鸣，永远自由的意见发表，永远容许有谬误，永远不奢望绝对真理。

很难把争鸣和相互攻击区分开来，攻击源于人的一种冲动，它经常是创造性和想象力的生物学动力。人在攻击中扩大自己的空间，问题是我们得瞧瞧他在这个空间里作了些什么出色的表演。

争鸣不是一种被提倡的东西，它根本上是天然。提倡争鸣表明这一时代无争鸣，还表明这一时代可以绞杀争鸣。争鸣不是被某些法规所约束的言论方式，相反，所有的法规都理应在被争鸣之列。

通过争鸣我们不一定知道什么是崇高和神圣，但我们却知道原先崇高和神圣的事物在其真相上完全相反。

自由的争鸣是无目的的，它起源于思想和证明思想的愿望。带有目的的争鸣免不了会强词夺理。

争鸣将诞生种种新观点，而不能据此杀死别的观点。不过，说新观点可能取代别的观点，或改变了原有观点的格局，那是对的。关键在于人们对它们的自由比较和选择，而绝非是强迫认同及强迫放弃。

争鸣是对谎言、滥言和妄言的限制和揭露。人们由于轻信，这三种言论最容易得到传播。争鸣虽然无目的，可是它有助于人们思想的澄清，免受谎言、滥言及妄言之惑。

在更多情况下，争鸣所要反对的不是谬妄，而是单一。于是，争鸣就成为一种参与了。

争鸣一旦进入实用世界，谋求现实统治，必会产生独尊一家，废黜百家的局面。惟有当争鸣停留在自身时，才能确保争鸣本身——只有保留对手，才是自己继续存在的唯一前提。

争鸣者无需有宽容姿态，因为他根本不能杀死对手。自诩宽容者常常自以为有权宽容，事实上他是在被宽容的情况下奢谈宽容的。

我不呼吁宽容，因为这是对不平等和特权的默认与乞求。在一个民主自由的环境中，只有容忍没有宽容。

争鸣若指向一种特殊的或者迫切的行动，那么最终到来的选择必定会抛弃所有未被采纳的意见——对这种情况的出现我并不觉意外。那其实不应当称为争鸣，而是行动之前的方案和策略的讨论，一种谋划，它是行动的预设。

而争鸣是停留于语言的。

争鸣是一种运用智力的语言博弈。强壮的人和瘦弱的人在棋枰上是没有区别的。有的人棋下得极差，可是总是仗着一身蛮力向另一个文静的棋手大肆恫吓，这样的人我们应当把他赶走。

有些人十分热衷于争鸣，我一度认为他们没事找事。后来我慢慢觉悟到人在这个世界上可以干的事情实在太少，心里也就释然了。

一位著名人士非常严肃地和另一位著名人士发生了争鸣，我找来有关文章一看，居然觉得滑稽。

这种争鸣有意义吗？

不过，一想到过分的夸张的用力太大的严肃能收到滑稽的效果，这种争鸣的意义便开始涌现了。

有的人还没有弄懂别人究竟在说什么，他就急急忙忙地去争鸣了。实际上，他完全可以说自己的一套，不必通过这样的方式。

我在争鸣中常常留意到人们的气质和风度，却忽略了他们的见解。我有一个严重的偏见——我怀疑现在还有什么见解还能吸引我。而气质和风度，哪怕以前有过，也仍然不失魅力。

参加争鸣的人无不认为自己是正确的，或者自己是重要的，这一点大概是无需争鸣的。

太多的拷贝，这是我读了许多争鸣文章后的一个印象。

这是一个相对主义的时代，因而一切争鸣都不会有定论；这又是一个个人主义的时代，因而一切争鸣都不会激起普遍反应；同时，这还是一个过于忙碌的时代，因而一切争鸣不仅立即被淹没，而且也确实没有什么值得惋惜；它们一般都缺乏独到性、想象力和洞见。

批评是种逃避

如果扪心自问：我所拥有的“自我”真地高出别人一筹吗？我的回答是：不。

坦率地说，与其说批评是我用来表现自我之工具，还不如说批评是逃避自我之途径。在我表面的自信底下，隐匿着一种深刻的不自信——我害怕我的自卑与自怯。这自卑自怯的根源不仅在于个人的愚陋和缺乏应具的教养，而且在于深感个人的有限和无力。批评是我企图和别人、和世界交换意见和交流思想，用语言文字来说话的替代品。是的，我之所以批评是因为我确实有着一些想法要阐明，但同时也是为了掩饰我确实缺乏另一些想法，包括缺乏某一类知识、经验和理解能力——这后者往往是更主要的潜动力。

一言以蔽之，在我愈是滔滔不绝地表现什么时，我也一定在悄悄地逃避什么。或者干脆地说：因为我不知，所以我批评。

这一新萌生的想法，完全是从个人的反省中产生的。由此我把它推向了一般的对于批评的理解，我觉得一切批评都是在试图逃避自我。

批评乃是我们逃避自身弱点，用一种傲视艺术的方式来强化自我的工具。批评尝试着凌驾它物之上，进而获得自我确认的信念——其中必然包含某种错觉，即对自我的夸大估价。不管有否意识到，批评多少都渗浸着自夸意图，批评隐藏起自我的部分无能，把它们成功地掩盖在雄辩之下，向人们奉献出一个经过乔装打扮的自我表象。批评在此当然不是在进行有意的欺蒙或伪装，而是为了达到某种自我安慰而扮演了一个文明的角色。

通过文字构造来自我欣赏，批评与诗在这方面怀有相似的目的。但我们不可能表现真实的自我以供自我欣赏，只可能表现我所感觉到的自我，或者我所愿意相信、愿意成为的那个自我以供自我欣赏。这个自我事实上已经是自我的对象，自我的创作了。在对于对象化了的自我进行把握之前，原来的自我却被自我遗忘了，它只记得作为作品的自我。因而，若我们光知道所欲表现的自我，并将之作为批评的出发点及归宿，这前提便十分令人怀疑。

所以，建立一个理想化的自我模型，不管主观上有多少诚意，也仍然是对真实自我之逃避。批评的一个通常用意乃是为了寻求合群，渴望他人的赞同与承认。为合群而削弱甚或放弃个人主张，看起来是抹煞了自我，其实正是自我的保存意识和功利原则的一次隐性暴露。换句话说，掩盖或缺乏自我意识的批评，在另一层意义上是充分体现出自我之狭隘自我之卑琐的。相反，合群的另一途径是尽可能阐述个人看法，希望人们能够予以倾听予以接纳，这里批评同样是逃避了自我之其他情欲的（如胆怯、懦弱与自卑）。

确实，在批评过程里，任何一个外在观点都是通过自我来论述的，因而所有旨在探讨客观性质的批评都打有自我的烙印。不过问题似乎可以相反地提出：任何一种自我之表现都是通过陈述外在事物来予以展示的，因而一切旨在表现自我的批评总是依附于外在事物，这被指陈的外在事物之性质恰恰是其他的人们所希望了解的。人们不会特别关心某一特定的自我，而是关心那个自我说出多少超越单纯自我的外在观点。他们不会对一个充分的自我表示出热情，他们不会在乎谁在说，在乎的是说了什么。在此范围内，一个批评家愈是逃离开自我，愈是忘却了自我，越是有可能得到超自我的客观状况的理性把握。自我是会时常干扰认知的，它会给理性带来许许多多琐碎的麻烦，使它过于主观，妨碍它取得较为纯粹的事物结论。

批评中存在着无形的群体律令，它暗中操纵着每一个批评者，使他们不能为所欲为。

批评，可以认作是自我能力之部分实现与强调，它的代价便是逃避另一部分自我，使之封存起来永不和世人见面。批评对批评家意味着什么呢？一张由社会签署的聘用书或合格证，上面登记着职业身份以及信用程度。为取得上述合法地位，批评不得不逃避自我的种种乖张习性，努力和种种超自我的外在力量谋求协调，这几乎是不言自明的事实了。

我们愈是固守自我，就愈是满足于一叶障目；我们愈是善于逃避自我，就愈是可能走进世界的深部。

批评是一次通过陈述某项意见、重塑自我（而非表现自我——即已有的、既成的那个自我）的行动，每一次批评都是一次重塑。重塑本身便暗示了对已有的、即成的自我之不满。逃避自我在此不再是消极的隐匿，而是积极的再创。

逃避自我的另一层重大含义，是由于把自我的形象和意见与外部世界建立起一种联系和沟通，进而减轻了孤立的自我的重负。纯粹自我是极容易导致孤立的，这种孤立的后果便是自大或恐惧。

种种由焦虑、由自大、由自信触发的表现自我的冲动，正是逃避自我的相反表述——它成了正面的告白和宣言。

但是人性的隐秘是无法以宣言来掩饰的；相反，宣言涂饰下的人性是正当的。逃避自我在批评中的积极意义在于，它有助于人性弱点、局限和无知状态的扬弃，有助于人性中情欲因素的升华。

批评帮助自我脱离困境，消除自卑心理，减轻怯懦，逃避自我的狭隘偏见和私欲，逃避局限和个人孤立，逃避自我之无能与无力，在一个大世界中与他人达成沟通，使自己成为精神的富庶者并赢得他人的尊重。批评通过思想的圣洁化，逃避了日常生活的烦扰，使自我成为自我的作品，在沉思中寻找乐趣，给自己一个稍高的估价，然后向人们出示一张文明人的身份证。

自我并无一确定的本质，自我是生存着的个人的自觉历史。批评也无一确实的本质，批评是批评家对外部世界（包括艺术）所持意见和态度的历史过程。批评之所以在逃避自我，便是因为自我始终是不确定的、游移的、形成中的和充满了弱点的，而批评恰恰表现为对上述自我之特点的超越，获得某种相对确定、执著、完成了的东西。

批评的性质由此就和自我的存在状态发生了冲突，唯一能解决这种令人难堪和困惑的冲突的办法，便是批评家不断运用他的意志和理性逃避自我的纠缠，抵达超我——即世界——的至高境地。

有没有一个文学史？

有没有一个叫文学史的东西呢？如果确实有文学史而且只有一个，那我们又何以能重写呢？

我们已经看到：文学史曾经和正在被不断重写着——那么，文学史就不止是一个，而是有几个，并且这个数字还将继续增长。我们对此肯定会产生疑惑：那业已逝去，不可逆而且是唯一的文学史怎么可能有多种摹本呢？那多种摹本和它们的原型又有多大关系？

现在我们已经引出一个结果，就是说，存在过一个唯一的不可更改的文学史原型，其后又发生了不断将之重写的过程，在此无休无止的过程中，多种摹本产生了。

我们往往感到摹本与原型之间有问题，于是再次重写的冲动就形成了。这时，我们重写的，其实只是摹本，我们相信每一次重写都将更接近我们所理解的历史原型。

可是我们不能回避如下的追问：如果脱离各种摹本，原型在哪里呢？唯一的原型是怎样一本文学史呢？

如果我们拿出了这样一本文学史，那么所有的摹本以及重写就毫无意义；如果我们拿不出这样一本文学史，那么我们就无法判断先前的摹本有错，同时也无法自信地重写新的摹本。

要从这么一个悖论中摆脱出来，我们不妨假定：根据种种可靠的留传下来的文本及记载，有一个史料型的文学史原型，对此我们并不能随心所欲地重写（至于发掘、修正讹误、搜寻佚失的文本，不过是为重写提供材料，它们本身不是重写）；我们所重写的，乃是对这一个史料型的文学史的选择和评价。

现在命题改变了：有一个文学史，同时又有不止一个的对文学史的选择和评价。所谓的重写文学史，就是对文学史的重新选择和评价。

但是，这么一种概念的区分仍存在疑问。在上述解释中，我们看到了两个不容怀疑的前提，第一个前提是“确实有一个文学史”，第二个前提是“过去、今天和未来都可以对之不断重新评价”。

这两个前提的并置暗含着一层同样不容怀疑的意思：这一个文学史的价值，在其后的被重写中，将命运完全交付给重写者，完全为后来人的重写而转移——因此，结论是显而易见的：重要的不是这一个早已存在着的文学史，而是正在被重写者重写着的那一个文学史。每一个重写者都以一种自己时代的方式以及个人的理解方式来重写、描述、安置和评价文学史，因此文学史是变动不居的、不稳定的和充满了主观意味的。

如果我们不那么自负，不那么觉得自己时代和个人理解的重要，一个唯一的文学史也就足够了。可是我们仍然乐此不疲地企图重写，可见我们关心的并非是一个唯一的文学史，而自己的时代和个人的理解。我们不是为了前者而是为了后者才重写文学史的，这一明显的事实表明：文学史原型不外是一堆等待我们处理的材料，重写才是一切。

要是我们有足够的预见能力，我们必会发现重写的过程并不会到我们手中便告终结。重写还将持续下去，这意味着：我们的重写迟早会贬值，成为多种摹本中的一本，而只有这一个作为材料的文学史原型，才会一成不变地保存下去。

我们现在如此轻视的，它必长存；我们现在如此重视的，它必过去。

事情既是这样，我们又何以仍然要重写呢？很自然的，回答只能是一个：我们只在今天生存，我们也只是在今天思考，并且，我们只对今天负责。

换句话说，一切形形色色的历史研究者都是今天主义者。

这个结论的得出将是本文的一个基点。本文认为：没有什么外在于今天的文学史，文学史在今天涌现，它压缩在今天的空间中。历时性是以共时性形态出现的，文学史是以今天的阐释形态出现的，它只和今天的生存有关，只和今天的价值及其冲突有关。离开今天的生存和今天的价值及其冲突，文学史什么都不是。

因而，我们在一切企图以今天的立场重写文学史的努力中，看到的不是史（或者主要不是史），而是史观。有什么样的文学史就有什么样的史观，在彼此冲突乃至对抗的史观里，我们看到的不是文学史本身的分裂，而是共存于今天的史观的分裂——在这一分裂后，则是今天时代文化冲突以及个人理解的差别，这一切，都完全是今天化的。

我再次强调，对一个文学史我们没有什么可争辩的；我们所争辩的只不过是多种文学史观，只不过是今天时代文化的冲突在文学史领域的表现。归根到底，我们不是对文学史有兴趣，而是对文学史的今天化有兴趣。

由此我们可以推断出，对某一特定文学史摹本的修正或挑战，就是对某一仍存在于今天的文学史的修正或挑战；同样，对某一特定文学史摹本的维护，就是对某一文学史观依然在今天生存下去的维护。反过来说也一样：今天的冲突、矛盾、挑战和应战，都以阐释过去的史学方式表现出来，或者说，以史学方式掩盖起来。

但是，文学史研究的今天化必然导致一个结果：今天的单一必带来文学史的单一，今天的复杂也必带来文学史的复杂；同时，今天的肤浅将造成文学史的肤浅，而今天的深度也将造就文学史的深度。

这决定了，任何一本文学史摹本，让我们看到的不是它所写到的文学史，而是它写作时的历史。甚至，当我们以这种态度来看任何一本文学史摹本时，已经带有今天的历史内容了！

我们以重写文学史的方式进入文学史，可是一旦我们进入了文学史，我们的今天性就丢失了。当我们的重写文学史成为一种文学史材料时，我们的价值就沉睡了。万物都在现时涌现，现时本身无穷无尽，它永远开放性地存在于现时，就这一点而言，今天永远存在着。可是任何一个具体的现实，任何一个特指的今天，都会成为过去。同样，在任何现时、任何今天的重写活动也都会成为过去。假如我们这样想，我们就会考虑未来者对今天，对今天的我们以及我们的重写将可能持什么态度。

我们不能预测未来者的史观会有什么变化，他们会持有什么尺度，他们的时代又有什么惊人的改变。但假如我们这样想，我们就不会太自负。并且，我们会意识到，历史并没有到我们脚下为止，我们做的都显得微不足道。

那么，前人做的当然也微不足道了！历史并没有到他们脚下为止，我们何以对着文学史止步不前呢？如果我们预知后人将超越我们，我们何以不能先超越前人呢？我们的悲观，一种对暂时存在的悲观，导致了抓紧今天的激烈态度，于是，我们标新立异的重写大量生产出来，而且必然是要速朽地大量生产出来。

我们不知道今天是肤浅的时代还是深刻的时代。不过在任何时代人们都

不可能有同样的洞见与能力。当许多人都以今天的态度去重写文学史的时候，他们的见解绝不等值。关键不在于他们对文学史的了解，而在他们是否拿得出一种史观。如果他们并无一种史观，那么他们不仅不会在未来的文学史上存在，而且也不会今天在存在。

我们不知道是否一定一代胜过一代。不过我们却可以断言，即使真的一代胜过一代，一个读过二十世纪哲学的中学教员绝不会比亚里士多德更懂哲学，一个通晓现代物理学的大学生也绝不会比牛顿更有创造力。

一个轻松地处理文学史材料的今天的重写者，会不会浪费了材料，什么也没留下，尽管他生活在今天的文化中？

我认为，如果我们想重写文学史，我们的意图就不能仅限于个别文学史事实的重新阐释或评价。我们必须拿出一种或几种史观。在这样做之前，有许多问题都是不可回避的，因为它们是这样的根本。

有没有文学史？如果有，它以什么形态存在？它存在于典籍中吗？还是存在于记忆中？文学史指的是各种文学作品的总和，还是指各种文学作品的形成史？文学史包括各种各样文学史著作吗？

我认为，如果说文学史指的是文学发生史，那么它就是一种消失的东西，简言之，它不存在了（当然它曾经存在过）。如果说文学史指的是各种文学作品的总和，而且是保留至今的文学作品的总和，那么它们仍然存在，作为一种物证存在。不过，继续存在着的文学作品不是作为物理现象存在的，它是一种压缩了的、绵延至今的、在现时涌现的精神存在。我们看到，各个时代的文学作品都共同压缩在今天的空间中，没有先后地并列在一起。两本相隔千年的文学作品共存于一个瞬间，在一个瞬间同时呈现。因而，文学史就永远地呈共时性的。如果说，历时性是文学史的必要条件，那么，就没有文学史。事实上，我们是在共时性的状态中，想象那个历时性的。

我进而认为，文学史著作不是文学史的构成，正如苹果静物画不是苹果一样。文学史著作永远是对一堆共时性的同时涌现的文学作品的重新组织、安置与阐释，它试图描绘出一种假设中的历时性，一种规律，一种演变，一种进化或一种价值观念。换言之，文学史著作虚构出一种历史深度，虚构出一种结构，表明文学史正是如此这般地发生——但是，一切优秀的文学史著作只是表明了自己体系的真实性，只是表明了一种特定的今天的文学史观。除此之外，它什么都不是。

我个人的结论至此就比较清楚了：其实没有文学史，有的是对文学史的想象。文学史著作告诉我们有文学史，可是我们可以直接接触的只有本真的一大堆文学作品——它们穿越时间，聚拢在今天。我们需要文学史是我们需要一条发展线索，需要一个说得过去的秩序，需要一个框架，而文学史著作正好在没有文学史的状态中涌现出来。

本来没有上帝，但人类需要上帝，他们就把他创造出来了。

本来没有文学史（因为它留不住），但人们需要文学史，于是文学史家就把它撰写出来了。

至于重写文学史，就是重写人们不断需要的新的文学史。它纯粹是一种创造。是创造，我们都知道，就是创造本来没有的东西。文学史源于一种不可挽回的丧失，它努力达到的是重建与保持。我对文学史和重写文学史抱有双重的怀疑，这怀疑的焦点全在于它企图指示出一种真实。但是，假如我们认为文学史的意义在于提出一种价值，那么它就非常必要了。我以为，重写

文学史的最高宗旨是提出一种含有价值目标的史观，如果它不能做到这一点，那么它的存在理由就显得十分可疑了。

论新闻主义文学

形形色色的报告文学、纪实小说和大特写这几年中持续不衰地涌现在我们面前。这些我称之为“新闻主义”的报道文学，日益把注意的焦点和范围从以往富有戏剧性或传奇色彩的个人命运及个人生活历程移向了广泛的社会问题与历史事件，日益尖锐敏感地参与到现实生活里，并试图对历史重作估价；它努力和各种各样与我们密切关联的现实领域展开有益而富有挑战性的对话，同时将这对话公诸于世。

新闻主义文学中的“新闻”具有什么涵义呢？它当然不是指及时报道昨天发生的事或今天早晨发生的事。在各种新闻报纸或报纸的新闻栏中，我们每天都读到大量并无价值的“新闻”，经常感到当天的“新闻”是我们熟知的，似乎生活、事件、世界的事情总是如此这般地重复。有时候，我们也读到令人感兴趣的新闻，它确实报道了新近发生的事，可是我们总嫌不够充分。我们仍被阻挡在世界的部分真况和真相之外不能对它有所知晓，而这些真况和真相恰恰是我们很想知道而又天然地有权利知道的。当新闻报道因种种原因仍然缺乏足够的自由缺乏必要的真实缺乏锐敏的感觉，进而和我们的生活实际和阅读愿望有所脱节时，新闻主义文学便有意识地填补了这一真空状态。它运用了文学的体裁所具有的自由度和表达方式，大大地向现实的各种真况和真相靠拢，它以一种通讯的和大众传播的语言，直截了当地向我们叙述发生在我们周围的事，揭发出若干年之前发生过的事。这些事曾经被回避，被掩盖，可是始终在影响我们的生活。新闻主义文学以它应有的诚实，向我们袒露各种各样社会的真相，以至我们这些习惯于阅读那些被人筛选过的“新闻”并已感到厌倦的读者一下子又接触到我们自己真正觉得有必要了解的新闻了。

在目前的情况下，新闻主义文学就是一种恢复和重现社会真相的诚实叙述，它始终如一地贯彻真实性的至高原则。新闻主义文学关注着社会，深知我们的迫切利益所在，对形形色色有待解决处理而又悬而未决的问题，它给予不容闪避的披露，使得我们再也不能高枕无忧。它揭示了因我们的长期忍耐屈从而趋于麻木、健忘和习以为常，然而却严重地关系到我们基本生存条件的问题，让我们知道我们的真实处境，危机就在我们四周。

新闻主义文学由此维护了我们对世界和现实的干预权利，同时也维护了我们自己的自由和权利，它力图表明，这个世界上所发生的一切，原则上都是应当予以报道和披露的。我们应当广泛了解世界，因为我们不能被隔离在世界之外。新闻主义文学反对各种改头换面的对世界的歪曲报道，反对形形色色将现实和人们拦阻开来的消息封锁。这是人们真正以舆论为手段影响和制约世界上其他力量的喉舌，是人们及时倾听种种真相消息的耳朵。某种意义上，它是社会走向开放的预告和先声。

新闻主义文学的最大价值和功绩，并不在于文学自身。它的最大价值和功绩，恰恰在于体现了一种现代生活制度和社会民主，它是一种实践方式和行动。它本质上是实践的而不是想象的，它唤起的情绪和思考也是实践的，它并不偏重于审美感受。新闻主义文学严格说来不属于艺术领域，而直接属于生活领域。

新闻主义文学是一种严峻心灵的热忱，它确立起作家在各种社会事务和社会问题包围中的独立意识和公民责任。它站在社会和公众这一边，绝不放

弃对社会的发言权。它有感于新闻报纸的缺乏新闻性，深深了解公众被许许多多不怎么完整可靠以至加以涂饰的“报道叙述”所遮蔽；它如此强烈地引起公众对他们身边事物和事件的关心和议论，引起公众对自己生活状况的发现和全新的感受；它使公众从中得到一种心灵上的震惊和不安，激发起好奇、不满和思变的欲望。它会形成一种精神的潜在力量，推动生活的进程；它还会拓展我们狭小的只顾一己之得失结果个人利益反受到侵犯的心胸，把我们带到更切近或更遥远的世界，由此进一步把这个世界的麻烦、痛苦、灾难和疑问生动地展示给我们，让我们不可逃避地参与其中。

几年来，新闻主义文学就以它描述对象日益扩展的广阔程度、勇气和责任性，为它赢得了公众的信任，也为它自己打开了心胸。一个健全社会的文化确实是应当多种多样的；当虚构小说——特别是先锋派小说纷纷致力于主观想象，和具体的社会问题社会事务告别而去的时候，它越来越回复到了自身；与此同时，这一不应当由虚构小说来承担主要责任的现实领域，就非常自然地让渡给了新闻主义文学——即报告文学、纪实小说和大特写，事实果然表明，这一各自的选择行为都是十分明智的。

我们永远需要真实的叙述。关于社会，关于世界，我们若没有真实的叙述，又怎样了解它们呢？对我们所予以信任的新闻主义文学而言，当它悄悄地从“一个人的遭遇”的模式向全景式社会问题或历史事件作实况报道转向时，我们的注意力也就随之改变了，世界到底要比个人隐私重要得多。在一个困难重重的社会中，新闻人物的价值是远远不如新闻事件的。所有对某一特殊新闻人物的关注，都会不同程度地使我们丧失自身；惟有对社会新闻的关切，才会有效地让我们想到自己的公民身份。

新闻、社会和文学

我并不否认新闻主义作品在当前社会中的重要价值及其影响，但是我愿意将这个现象放到新闻界中予以考虑，而不想把它归入文学的范畴。

作这样的区分在一些人看来可能是武断的，不过我仍坚持这么看。我把文学的基本特点归结为想象和虚构，而不是社会生活以及人的情感。关于这一点，我已在一些文章中有所提及，也将在一些文章中继续提及。把新闻主义作品归入文学范畴的人，因为认定文学的基本特点乃是社会生活和人的情感，所以在此前提下，就把两者混为一谈了。此外，他们还以新闻主义作品具有文学特点为由，把它列入了文学作品之中。可是，人们知道，一个事物或一个行为具有艺术性并不能成为该事物或该行为是一件艺术作品的理由，文学性和文学作品是两回事，前者仅指述某种特征、倾向或属性，后者才指述一个确定的文本结构。

把新闻主义作品放在文学界予以讨论，似乎表现出文学界的参与意识，可是这一表面现象掩盖了两种情况：新闻主义作家介入新闻界进而摆脱了文学界对他们的要求，随后使文学界的想象和虚构问题变得更为突出。

文学界把新闻主义作品的社会反响算在自己账上是件令人不解的事，文学界再用这种社会反响来要求其他的虚构型作家则更令人不解了。想象力的萎缩是不能用调查、访问和观察来救治的，艺术作品的完成也不能以社会反响的程度来衡量。新闻主义作品的意义完全应当在社会舆论的范围里加以严肃讨论，而不必由文学界自作多情对它们进行册封。文学界企图以社会的迫切问题来回避它缺乏内在智慧的自身素质问题，这种永远寻找外在之物，永远希望用题材、用大众生活热点，用新闻性来吸引读者的愿望，是注定不能长期维持的，在易逝易朽的现实面前，过度关心切近之物的人始终不会有时间反省他的灵魂，始终不会沉浸到想象之中，始终不会认真地进行他的虚构。外在之物切近之物是那么强烈地吸引着他，使他的精神一直得不到安宁，一直得不到纯粹的发展。至于天生就关心社会的人，由于他们只是把文字作为介入社会的工具（而不是把文学作为工具。具有文学意味的文字和文学是有区别的），这完全是一种自由而且正当的选择，对此我是抱有敬意的。我所要反对的，乃是用形形色色的新闻主义作品来混淆文学问题的见解。持这种见解的人既不敢富有责任感和公民心而介入到真实无情的现实中去，又偏要对所有的文学义正辞严地宣称，你们要关心社会、时代和人民大众。

这一迹象足以表明文学界已经普遍地失去了自信，它对自己根本没有一个判断的依据。它总是在提到想象的时候作出一种忙于现实事务的样子，以此掩饰它的非精神性。我认为，文学界没有理由再奢谈新闻主义作品的成败得失，因为这根本不是它的份内事。文学界应当讨论的是两种文学：通俗文学和先锋文学。不管它们各自价值如何，它们才涉及到了文学的基本特点，即想象和虚构。

抵制消费社会

在消费社会中，艺术日益和实用结合起来，它装饰着日常用品、环境、仪式和人本身。这种情况的发生正是那些艺匠和大众文化的评论家不断对之俯首称臣的背景。艺术要走向实用，被普遍购买，它就必须先成为一种可以大量仿制的东西。毫无疑问，仿造、复制和批量生产，消解了艺术的唯一性质，即艺术只能有一个真身，却不可以有许多酷肖的仿身或替身的。在充斥着无以计数的赝品、临摹、模塑物、印刷品和拷贝的时候，我们好像是分享了一种艺术，可是那个被分享的艺术早已在复制过程中失去，留下的只是那个被称作艺术的躯壳，只是那个实用品。我们既看不到感受不到艺术的灵魂，也无法脱离实用目的来观赏那个实用品的外形。我们感到复制出来的艺术已被抽空了灵魂，而那个附在实用品之上的艺术已降为包装式的奴婢，仅仅让使用它的人感到悦目而已。

消费社会不仅削弱了儿童的天真心理，而且把儿童加速成人化，使之成为日后投入消费社会作好准备。儿童和自然的关系已经被阻隔，在他们面前出现的是电子化的传媒手段及大量印刷图片和实用品。儿童的天真游戏被电子游戏所取代，儿童对世界的感知已失去了主动性，它完全被一个花花绿绿的人工世界瓦解掉，成为一个被动的人。针对这种可怕的局面，先锋艺术不得不开始想象儿童，创造儿童。大量天真的儿童已被商业化的物品世界俘虏过去，成了这个世界的未来主人——抵制消费社会的先锋艺术有责任在这世界中再度加入儿童的方式，免使它在过分的成年化的趋势中变得毫无诗性和单纯可言。

消费社会还削弱了无意识的作用。消费社会需要的是清醒的意识、效率、技术、规范和不断重复的操作，它把人的无意识活动挤到黑暗之中，挤到极少的时间中，使人整天处在一种十分理智的应付活动里，根本没有个人本能宣泄的机会。这个社会通过各种娱乐方式来疏导人的被压抑的本能及无意识，可是这些方式都是没有特殊意味的，完全是一种集体性的被某些时髦理论吹得天花乱坠的文化麻醉品。真正对人的无意识进行揭示、疏导、表现并予以升化的，在当今只有先锋艺术了。宗教对人的无意识中的欲望、冲动和犯罪倾向是以祷告和忏悔的方式来给以扑灭及净化的，先锋艺术除了相似的功能，还将无意识解放出来，成为一种艺术品，一种艺术活动，一种可以自我观照的东西。若没有它的存在，消费社会中的神经症、精神妄想、变态、犯罪将和它的繁荣成正比，经济不可能解决人的问题，技术和规范更不可能解决人的问题。特别是当经济、技术与规范在派生出新问题时，我们就更不会寄希望于它们了。

消费社会的实质，就是成人化、目的化、经济至上、享乐主义、掠夺自然。作为人类生存斗争的一个后果，消费社会已经充分体现了人在征服地球建立世俗乐园的一种伟大能力。但是，在人类的存在中，他们，或者他们中的一部分人，却一直念念不忘他们何以存在的理由，他们究竟为何被抛在这孤立无援的世界上，他们的过去究竟是怎么回事，在未来等待着他们的又是什么呢？他们为有无上帝而苦思冥想，无神论一度使他们把自己封为神，可是这种理论很快破灭了——在宇宙中谁是中心呢？他们意外地生存在这个曾经是荒凉的地球上，他们惊讶自然的奇迹；可是他们也发觉了自己的潜能，他们会造物、造形、说话，他们会思想、会做梦，他们还知道自己会死亡。

在这时候，一个短暂的文化状态，一种消费社会的时髦，一种为这种文化所鼓吹的临时占有或享乐，又怎么能使他们的灵魂得到震撼呢？他们极度轻视眼前这个令人眼花缭乱的世界，以偏执和淡泊徒然地抵制着消费社会的浅薄诱惑，他们在有限的存在中通过创造企图触摸无限，这一伟大而悲壮的理想，在这个平庸的社会中能实现多少呢？

不妥协的艺术

艺术，特别是不妥协的先锋艺术，和大众文化向来是两回事，它们之间永远有着命定了的冲突。这个以消费为至高目标的大众社会不管有多少经济上的合理性，也不管它比政治专制、自然经济、重义轻利和思想禁锢的农业社会进步多少，对艺术而言，它仍然是一个阴险而平庸的圈套。艺术如同宗教，它不可能和世俗价值达成妥协。艺术是一种介乎信仰和游戏之间的行为，无论是它的目的性 or 无目的性，都是极富超越性和个人性的，它不可能成为政治的附庸，当然也不属于成为经济的附庸。艺术是不考虑如何生存的，因为它首先考虑人的生存，现有的生存方式是否有价值；艺术也不考虑自己不可能成为悲剧，因为它生来就注定了是一种悲剧，它早就意识到这一点了。艺术若放弃了自己的超越性和游戏态度，认同了商业社会的法则并据此行事，那么这种生存对它就意味着一种无价值的毁灭——它生存，它也就死了。艺术一意孤行，它不想被出卖，它保持操守，它蔑视世俗，于是它不为人解，它穷极潦倒——它难以生存，它也就永在美学绝不是历史学或经济学的附属品。大众生活的趋势已经被商业社会所带领，但是这个商业社会的价值观念绝不可能建立起新的千年帝国。这个以消费为至高目标和普遍动力的文化正以它表面的繁荣、多样、竞争性和活力吸引着人们，可是人们却忽略了它的贪婪、浪费、无意义的虚荣、浅薄、非宗教化、无深度、短暂性、广泛模仿、紧张、违背自然和破坏环境等等终将导致普遍匮乏乃至自我毁灭的潜在危机。这个危机四伏的生活方式和潮流，正需要由一种意识形态来予以努力拯救的。作为一种抵抗和矫治，艺术和宗教都起了重要的作用。那些浅薄的为商业文化和消费社会大唱赞歌的艺术家和批评家，已经成为新的掮客、商人、文化赝品的批量生产者和大众的优伶。这样的人事实上已经成为历史潮流中的泡沫，他们只是浮在表面上追随着历史而已。真正的艺术，那些固执己见的艺术家以及批评家，他们是不顺从什么历史潮流的。他们的眼光越过了时空，看到了人类生存的本质，看到了自己的内心景观，看到了种种幻想的场面和形态。他们不知道未来会如何估计他们，但他们对今天是不顺从不妥协的。那些功利色彩极重的劝导于他们根本无效——那些劝导所仰赖的价值标准对他们毫无吸引力；他们的职责，正在于推翻这些价值标准，重新构造一个自由的精神王国。

我们已经看到了不妥协的先锋艺术在大众文化中是如何卓然而立的。不妥协的艺术有如喧嚣之城中教堂的尖顶，它接近天空，它意味着人对无限的一种仰望；大众文化则是遍布这个喧嚣之城每个角落的商场，它是人们有限生活的肉身形态。它是必要的也是合乎自然需求的。可是，谁能说商场比教堂更神圣呢？

先锋艺术有它的信徒和传播者，也有它的团体，这种自由是不可侵犯的。先锋艺术是一种个人化的宗教，一种形式的宗教，一种美和想象的宗教，也是一种以独特的方式阐释人类永恒悲剧的宗教。先锋艺术是人类不甘堕落的一个证明，是人类创造了消费社会同时又有着免疫力和抗拒性的证明，是人类陷于自己的文明怪圈又保持着清醒头脑的证明，是人类沉湎于感性生活但仍然维护着灵性、想象力和对永恒之物的向往的证明。

在大众正忙于在那个喧嚣之城狂欢舞蹈时，不妥协艺术是穿越这个城市上空的祈祷之声。

现代城市人的三大问题

一、固有的经验世界被打碎，现代人面临晕眩的境地

现代的城市人不再有那种完整性了，他被无比多样的外部世界切割，成为在各种经验片断之间往返不已的人。现代城市人根本无法抵挡来自商业社会和大众传播神话的引诱，他不能成功地躲藏在某个安宁的处所，对屋外的时尚和信息无动于衷。淡泊的、守神的、沉思的灵智生活早已成为极少数书斋留恋者和个别僧侣的古怪行为，连城市艺术家——这些向来崇尚纯粹精神事物和感觉创造力的优秀公民，也不可避免地投身于商业市场，或求助于传播媒介来扩大名声。古老生活方式的守夜人纷纷弃世而去，一代又一代新成长起来的年轻人，几乎没有一个不被城市生活所展示的零碎经验世界所吸引，并在这个世界中盲目地延伸着自己的感官和欲望，而没有时间停下来观看自己。

这个零碎的经验世界首先是由商业社会来提供物质前提的。在一个物质匮乏的古老村社里。人们既已不可能目不暇接地遭遇到形形色色的制成品，他们对生活物质的了解就无须花毕生的精力，这样他们有了大量余暇来关注非物质的问题——如信仰、伦理、规范、历史、哲学寓言和神话。他们接触的经验世界是较为单纯的，于是他们的一生不但显得漫长，而且和他们的祖辈及后代也有明显的接续。总之，他们的经验世界是完整的，当然这种完整是建筑在匮乏、缺乏可能性以及文化的牢固渗透上的。

但是，这种完整的经验世界在现代城市人那儿是荡然无存了。它首先是被物质的极大丰裕所冲破的。

商业社会为现代城市人提供的日新月异的制成品，使他们的感官、虚荣欲望得到了强大的刺激，而且这种刺激是永不停顿的。这样一来，他们就不会有时间考虑那些非物质的所谓比较抽象性的事物，因为他们日益感到个人的拥有物永远和外界多种多样的存在物有着相当的距离。于是，新的引入、接纳和购买，总是无情地促使他们频繁地放弃过去的、曾拥有的、过时的东西。他们的生活方式既然已迫使他们不得不更换经验对象，那么他们的精神状态也必然地不会固守在一物之上，而那个完整的趣味尚未凝结便已经瓦解，完整的观念尚未形成便已经放弃，完整的经验尚未到来便已经被新的片断经验所冲淡。他们匆匆忙忙地改扮着自己的形象，他们在一生当中将面临许多次革命，这样的一种节奏，怎么可能使他们的经验世界有一个确定的面貌，又怎么可能使他们的心智长期在某一方面得到发展和强调呢？

符号的大量增长是瓦解现代城市人固定想法的另一个重要因素。在知识落后、没有印刷术或印刷业不发达的时代，知识符号不仅为少数人所垄断，而且数量也极其有限。这些有限的知识符号通过少数人的传递和传播，它无疑具有一种相对的稳定性，而稳定的知识符号恰恰是促进人们稳定想法的必要条件；在那个时代，人们较完整的经验世界与上述稳定想法是相互依存的。然而，在现代城市中，这种局面不复存在了——数量上无与伦比的新书、新杂志、新报纸铺天盖地地向城市读者涌来，他们来不及细读其中的任何一本甚至任何一页，就匆匆地拿起下一本书，翻开下一页报纸。城市读者草草地浏览文字，同时等于在草草地浏览世界。他们知道的比他们祖辈几十代人知道的总和还多，可是他们对所知道的任何一点都不会有深入持久的体验与回味。他们是不再回味什么了，因为总有新的事物在前方等待着他们，这可是

比固定地回味一个过去的经验更有实在的诱惑力。

这两重的诱惑，就让现代城市人的经验世界支离破碎了。我们不妨细想一下自己的真实处境：如果我们投身于这个瞬间万变的现代化城市，我们的哪些禀性和习惯可以经久不变？在新事物、新方式、新趣味、新见解来临之际，我们是否会有意识地去抵制？不，我们不会，我们害怕落伍，害怕淘汰，害怕成为不合时宜、不合新潮的人。我们总认为凡来到的总要来到，凡改变的总要改变，凡不能坚持的终究要放弃，凡不能固定的终究要化解。现代化城市确实把我们的个人力量打击得一蹶不振了。

此刻，我们这些忙碌地应付城市生活的人，所仅存的个人力量只有通过应顺潮流，才能获得体现，不然我们迟早会遭灭顶之灾。不过，追随多变不一的事物，跟上潮流，难道不也是一种灭顶之灾吗？我们那个濒临破碎或早已破碎的精神世界，充满了商业社会的物质投影，充满了时髦观点的临时性的符号投影，这真的不使我们感到遗憾吗？一个零碎的经验世界固然比凝固的经验世界更有活力和更有可塑性，但不断地舍弃难道不会让我们总是有所失落，从而痛感安全的丧失和宁静的丧失吗？当我们出没于酒吧或咖啡馆，人云亦云地谈论明星、股票、金融信息，足球和性革命的时候，我们究竟又有多少私人话题，又有多少纯粹的精神话题或情感话题呢？当我们不断地更换服饰更换日用品的牌子时，究竟有多少是自己的个人选择，还是听命于社会时尚的暗示和鼓励呢？零碎的经验世界无疑会削弱人与人的差异，因为当他们在共享一个世界为他们提供的丰富多样的物质服务和符号服务时，他们就和其他的人混淆不清了——他们成为一种新颖的消费人类型，这种类型的人是不容易与他们周围的人区别开来的。

二、行为和观念的仿同化，导致现代人个性的消失

我们这些现代城市人是否经常在相互模仿呢？回答是肯定的。不错，我们的祖先也是善于模仿的，所不同者，他们是要求年轻人向老年人模仿，而现代城市人则是彼此模仿。我们的祖先是通过身教言传的近体方式来模仿，而现代城市人则是通过广告、影视和经由各种渠道传来的情报来模仿，它是不近体的。我们的祖先在缺乏交通的前提下在一个狭小的空间中模仿，而现代城市人则是在一个广阔的地域里乃至在全球范围内进行模仿。可以毫不夸张地说，现代城市人的大规模模仿运动已经使他们精疲力竭了——因为他们实在是来不及模仿那些他们想模仿的事物、行为和观念，诱人的参照物是如此地庞杂丰富和充满感召力，但他们既没有足够的时间、精力和金钱，也没有足够的判断力和想象力，这些力量在他们日复一日的模仿中早就被废置一边了。

在这场大规模的模仿运动中，推动着现代城市人的主要动力乃是感性享乐和高度技术化了的文化时尚。他们很容易被一种假象所蒙蔽——由于这种模仿一般都是落实到个人消费的领域里，因此他们并不因为非创造性的模仿而感到压抑，只要这种模仿能带来快乐，他们是不在乎自己在其中只不过扮演一个被动的角色的。可是，在这种乐此不疲的模仿活动里他们的依赖性变得日益严重起来，他们独立意识仅仅表现在“模仿什么”上面，而这种选择事实上早就把独立意识拱手让给了时尚的操纵者。他们舒服地不用动脑地听凭着广告的灌输，由它们来决定或改变自己的生活方式、日常行为和对事物的估价。

生活方式，这个极富感性色彩的词现在成了城市人的最新宗教，当然，

这是一种十分世俗化了的宗教。没有什么比生活方式更有实在的魅力了。我们所接触到的一切最新事物、观念、文化，以及由此派生的形式感、行为准则和交往方式、人际技巧，几乎都围绕着这个生活方式在旋转。把我们所有的一切都运用到我们的生活中去，学习各种刚刚兴起的行为模式和时髦观念，不正是我们每天都在努力的生活表演吗？在这种空前规模的全体表演中，广告为我们提供了脚本、角色原型和台词，工业和商业为我们提供了形形色色的布景、道具和服装。我们迷信着广告，把它奉为现代城市戏剧的策划人、总监和导演，听任它的解说和调度，心甘情愿地在里面充当一个摩登的角色。

无疑地，那是一出永不闭幕的现代城市戏剧，它的策划者和导演也永远拿不出一个定型的脚本。我们在里面充当一个角色，精疲力尽地演完一个片断而临时去后台休息片刻，要不了多久便会发觉后面的演出立即今非昔比面貌全新了。那是一出以感性享乐为中心的现代城市戏剧，它迟迟不为我们提供任何有深度的内容，而且不仅如此，它还始终破坏那种可能有深度的事物，感性享乐是服务于官能和知觉的，它极少触及灵魂，因而它所构成的物质形式就具有一种易模仿的特点，我们是难以模仿一个灵魂的，不过，我们却可以便捷地模仿一个动作或一种打扮。现代城市人在物质主义的世界中自然而然地过着彼此模仿的生活，但只要付出劳动、付出货币、付出技术就行了；它并不要求我们付出个性、创造力、情感和灵魂的独特性。于是，我们不难在城市这个五光十色的舞台上看到各种打扮匆匆忙忙的人物，但就是不知道他们有多少仅属自己的个性，还有没有创造力，还具不具备独特的情感方式和灵魂的声音。现代城市人的个性全都外观化了，它通过服饰、商标、发型、香水和其他消费方式体现出来，它都是在时尚、广告、技术和流行物协助下合成的，特别是，它是由购买力所体现的。现代城市人就这样依赖性十足地受着感性文化和高度发达的技术文化的操纵，把自己置于一种新的奴役秩序中。

这就是所谓的仿同化了的技术精致主义的城市生活方式，它造就了一大批被抽空了灵魂和个性的城市傀儡，一大批由广告、商标和时尚塑造出来的角色。

三、面具化、表面化和无深度，使得现代人丢失灵魂

由上我们得知，现代城市人的角色扮演已成为他们最为基本的生活事实，这种角色扮演不仅是临时性的，也不仅是因某种特定场所和特定关系所决定的；就现代城市人所受的物质操纵和文化操纵而言，他们早就在整体上角色化了。角色化的生活事实无疑是一种无自我的生活事实，他只有在进入角色的时候才感到生活的乐趣和价值，而这乐趣和价值完全是因为环境评估所赋予的。

消解了自我，把非我的角色当作新的自我，也许正是现代城市人自我和角色趋于同一的一个方向和现状。在此趋势里，他们的行为、观念、欲望和外部特征，就显露出面具化倾向和表面化倾向。在城市生活的全部表面虚荣和面具活动里，大大地助长着装饰之风和新潮之风，它们以商品、商标、广告形象作为自己的想象背景和现实背景，在一种时髦的表层追逐中，在各种物品的表面滑动，在各种面具里弃旧图新。商品、商标和广告形象不单满足人们的物欲，也满足人们的文化欲，问题是，现代城市中的物欲已文化化了；或者说，文化本身已高度物化了。这些在蔓延着装饰之风和新潮之风的城市

里不能自主的人们已经不可能超然其外，他们接触到的现实无不被光怪陆离的最新形象和表面效果所笼罩。这一现实进一步推动着物质主义的持续膨胀，用多类型、多品种、多体验、多装饰和多形象来引诱早已失去抵抗力的城市居民，让他们在一种表面的刺激中，在一种不停顿的物质活动中完成他们的全部生活，消除他们最后的一点个性和批评精神，将他们彻底同化和淹没。

由于现代城市生活的日益多样复杂，置身其中的个人已经愈来愈缩小他独立行动的范围。从表面来看，现代城市人拥有在各种场所和物品、在各种人际关系和经验中来回往返的可能，可是他的独立性却被消蚀掉了，因为那种来回往返的数量增多是以其中任何一项体验的短暂和临时为代价的——他没有独属自己的长期体验和精神活动，他接触得愈多也就接触得愈浅，这就是当代文化多样性给贪得无厌的现代城市人的一种报复。

现代的城市人似乎不再珍惜什么了，因为不但没有值得持久珍惜的事物和个人经验，而且珍惜已成为保守的代名词。他们通常不回头返顾自己的历史，历史中的所有片断在当前事物的诱惑下早就被冲淡，隐匿得无影无踪。当前的或明天的可能性始终在他们眼前晃动，他们永远睁着眼睛牢牢地盯着城市这个牌局上的骰子，看它会不会出现一个幸运的数字。祖辈和父辈的遗训早已成为故纸，他们耳边一直响着流行歌手的轻声软语和粗野的嚎叫。这些今日主义者过着一种匆忙变幻面貌的生活，面具化、形式化和表面化，使他们全都沦为平面型的“类人”。他们对什么都抱着临时观点，往往还没有来得及拿起某种事物，就受旁人的唆使而不以为然地抛弃了。这个永不定型的城市每时每刻向人们提供多少新花样啊！

总之，过剩的城市多样化，留给我们的精神后果是严重的——仓促、轻率、浮面、模仿、无个性，这一切都是现代城市人，这些消费者的典型行为特征和心理特征。如今，人们并未意识到这种纯粹消费型的生存状态对我们会有什么坏处，仍然加速着城市机器的运转，向城市居民宣扬更加新颖的生活方式以及相应的观念与趣味。对大多数城市居民来说，他们是愿意接受商业力量奴役的。因为它毕竟带来享乐、麻醉、虚荣的满足和舒适的按摩。况且，商业力量的奴役比专制暴力下的奴役要愉快和自由得多。对这大多数命中注定要受奴役、受操纵、受控制的城市人来说，忧虑是十足多余的，问题和危机也是根本不存在的，上述的讨论至多是知识分子的耸人听闻的高论。对他们而言，事情确乎如此。可是，不管人们是否愿意承认，也不管人们是否拒绝，指出一个事实至少对有些人是绝对必要的。在此，所谓的事实便是：现代的城市人，精神已经破碎，经验显得杂乱，观点善变，热爱一切表面和临时的东西，他们受支配而不自知，他们为享乐宁肯放弃自由，他们只有今天却没有过去，他们只有伙伴而没有祖先。这样一种类型的人，固然是充满了感性冲动，可是这些感性冲动被广告和明星改造成了各种模式或偶像，因而蜕化成了表演和仿同。他们是追求机会的，把成功看得至高无上，于是他们的一切言论行动都为了显示给他人看，却极少考虑纯粹个人化的动机。

这个城市朝秦暮楚地出示给我们多少仿效的模式和偶像啊！尽管模式常变，偶像常换。

我只向少数人呼吁：城市是不适合个性出众者生存的，也是不适合追求深度，着重精神文化价值的人生存的。这些什么地方都有的个性出众者或强调精神生活的人，在现代城市里始终和外界有所抵触和冲突，对于城市大多

数人们来说，他们是希望在城市中继续做徒劳的美梦的。对我而言，置身于城市里，周围那么拥挤、动荡和嘈杂，做梦或做游戏只有化为艺术才能把我召唤过去。至于这个徒有其表的城市所拥有的一切物质以及广告、商标与牌号，除了把人成功地置于经济机器或市场繁荣的统治下，和我们究竟又有多大关系呢？

其实，虽然我们同是生活在一个地球上或一个城市中，然而我们的感受和思想彼此间仍然是截然不同的。

一个缺乏想象力的时代

我们对“缺乏想象力”这个说法一般总会怀着沮丧的心情。确实，它不仅使我们的艺术变得毫无魅力可言，也使我们的生活陷于一种彼此模仿的重复之中。无疑地，缺乏想象力的后果，就是使我们的存在不但没有必要的更动和新鲜感，而且连最为日常的运作都显得情懒乏味。紧张的工作和切近的目标推动着我们，可我们却由此远离了诗性。我们不再希望超越于现实的困惑，相反地还以现实原则来衡量想象力的效用。冲动的浪漫的时期已经过去，作为惩罚，实利成了这个时代的唯一原则，大众普遍地变得实惠起来，什么信念能使他们再次激动？本来，对于文学家艺术家来说，精神的萎顿和非想象化显然不是他们所期待的，可是不幸的是，他们偏偏和大众一道落入这么一种灰色的状态里去了。但是我告诉你们，只要一想到“缺乏想象力”并非单纯是文学家艺术家面临的问题，甚至也不止是当代大众所存在的问题，根本上它乃是一个时代的问题，你们的心情可能就会慢慢释然了。在这种向时代妥协的历史趋势中，想象力既失了背景和土壤，那么它在一般人的心灵里日益枯竭也就必不可免了。向时代妥协是我们得以继续生存的一项聪明选择，可是这项选择对文学家和艺术家则是灾难性的。一个在经济上可能是合理的世界往往是非想象性的，若我们缺乏一种想象至上的态度，就会沦为合格却平庸的公民，而把那种与现实世界相抗衡的想象冲动贬抑下去，同时将我们的所有欲望都投入到浅俗的经济世界里，进而永远丧失了心灵的绝对自由。绝对自由只有在想象中才能达成，它不必求助于经验，它纯粹是内心生活，纯粹是反经验的反现实的形式冲动。但是，一旦我们认同了这个所谓务实的时代，以为顺应潮流居然也是文学家艺术家的必然归宿，我们又怎么能指望想象力的继续保持，而那些文学家艺术家为我们出示的现实摹本又怎么可能富有想象力呢？不过，这样要求文学家艺术家是否过分挑剔了？难道他们非要成为脱离现实的人不可吗？难道他们可能生活在时代之外吗？而他们的想象，不正建立在现实经验和时代风尚之上吗？这些似是而非的诘问显然只能由缺乏想象力的人来提出，对此，我想说，唯那些富有想象力和反现实冲动的文学家艺术家才是真正现实的，而紧贴着现实经验的人则永不可能成为现实的文学家艺术家，理由十分简单——只要贴着现实、文学艺术就成了十足多余的摹本，于我们的绝对自由丝毫无益，它不过助长了我们的对现实经验的热衷，这其实根本无需由文学艺术来帮助的。

向现实认同也就是向他人认同，或者说，努力使他人认同自己的后果，恰恰是以自己向他人认同作为前提的。他人的力量是巨大的，在此力量的影响下，我们的个人想象力完全归于无用，成为一种十足的虚妄和奢侈。但是，我们何时又能摆脱虚妄和奢侈呢？我们只不过是物质享乐和文明生活的方式来满足虚妄和奢侈罢了。对于绝对自由、非实用、不能获致大众喝彩的想象及其形式努力，我们当然就不以为意了。放逐了想象力，剩下的唯有彼此模仿而已，于是，作为这个时代的特点，一种浮于表面的精神特点，就是“类同化”。我们看到了多多少少类同的事物，它们又是如何的庞杂紊乱啊！在形形色色交织在一起的时尚与流行事物中，我们时而认同这个，时而又转而认同那个；我们在认同的频繁转换中不断地重新“发现自我”，可是我们永远不能够想象出一个自我，更不能凭这种想象创造出一个自我，哪怕是创造出一种瞬间的形式！真是太不幸了，我们的时代似乎是在制造出一批又一

批没有首创性的类型化角色，把各种复杂的人融化在相似的背景里，我们根本不能断定这便是我们所期冀的新时代！这样一种精神上的合群，又如何为我们奉献出独特的天才呢？这样一种类同化的生存方式和彼此参照的思想观念，怎么不是我们时代的重大缺陷呢？盲目的追随和被操纵，我们全都用外在的尺度来衡量自己，可是我们却不能想象出新的尺度。不过，类同化的趋势实在是难以挽回，因为它极能投合大众的口胃，过于独特的人不会被他们所喜爱。在目前大众文化几乎成了时代主宰的局势中，怯弱的文学家艺术家只好向他们投降了！他们首先为起码的生存而奋斗，这样做则必先扼杀自由的想象——但他们何时会惊觉艺术家为了捍卫自由想象甚至可以放弃生存，并且，在命运的友助下，想象会改变生存？但是这个时代太多的喧嚣和嘈声早就湮没了来自内心的发问，在外部世界的袭扰与诱惑下，人们的内心世界日渐萎缩了。他们伸长脖子紧张好奇地注视着外部世界，他们用更多的经历和体验来充实自己的存在，当然，留给内心想象的时间及其欲望肯定是荡然无存了！人们等待着各种经验，坐享其成。人们争先恐后地模仿别人的经验，生怕自己的落伍。“跟上时代！”这个简短有力的口号是多么难以抵抗啊！想象力的衰竭，实在和这个口号有着极密切的关系。无论是谁，只要努力跟上时代而不愿违背潮流，那没有一个是能够再度保持独立的，因为独立乃是一件与时代趋势无关的事情。但是作为一般人，他本来便无超常的意志和想象力，本来便无法生活在纯粹的内心世界中，他又怎么能自绝于时代呢？他除了跟上时代，又有什么别的出路呢？可能，一个平庸的时代来到了，我们深知天才并非是易得的，也不是每个时代都会涌现的，那么可以告慰我们的结论便是——为了生存，我们只好充当适者；如果我们原先就不具有天才的禀赋，也就毋需责备这个时代了。

然而在这个缺乏想象力的时代里仍然有着不甘同化于他人的聪明人士，他们想方设法要使自己的形象在一片缤纷的杂色背景中凸现出来，尽可能引起别人的瞩目，让别人能够在人群中将他毫不费力地一眼识出。于是一种小范围中的自我中心表演就成了这个时代剧场的小品节目，这些没有雄心的表演家以标榜所谓的个性来博得一部分看热闹者的掌声，换取一种类似大众拥戴的虚幻满足。在此种依然旨在讨好他人的努力中，我们根本察觉不到有丝毫的想象力，唯有对他人心理的揣摸和投其所好而已。而那些貌似有教养的看热闹者，则事先也并非怀有确定不移的独特期待，他们的期待通常是外界观念及趣味的投影，几乎不存在纯粹个人的预期想象。他们是被时代模塑出来的文化标本，他们由接收到的时代文化和相互抄袭的艺术文本所控制，在此基础上他们才学会享受文化及艺术，这种享受，全然是精神描红和形式描红，于他们的冲动、意志和想象毫无牵涉，结果在那种斯文的艺术聚会中，我们还是沮丧地看到所有的文明人士仅仅是在按照一个早已完成的脚本在排戏罢了。这个时代真的一点也不鼓励想象，既定的现实和既定的文本形式，围墙般地圈住了生活在里面的人们，可是他们为什么不抬头仰望天空呢？他们为什么如此看重实在的和已有的事物，却不向往不可即之物和未有之物呢？不可即之物的价值正在于它的不可即，未有之物的价值正在于它的未有，我们不正是通过对它们的想象和形式化创造，在一种纯精神的幻觉中触及到无限的吗？实利原则应当是大众的原则，艺术难道也要臣服这项原则吗？要求想象的艺术服务于实利世界乃是最为庸俗和不可忍受的要求，想象力只有脱离了实利才有存在和表达的机会；人们是多么粗俗地低估了想象，

这完全是我们的时代过分强调感性却蔑视灵性的结果。这个时代公然标榜实用主义，为一切浅近之物进行不遗余力的辩护，根本不尊重人们珍稀难得的想象力。对想象力的这种轻视实质上暗含了对想象力的恐惧，因为正是想象力才可能对现存的秩序和大众早已习惯了的生活方式构成有力的挑战。但是怀有这类潜在恐惧的人忘记了，纯粹的想象力是不介入世界事务的，它并不怀有实践化的要求，它只是停留在想象的此岸性中，与实利原则统治下的世界相对峙，以确保我们内心的最后一块自由空间。正如以实利为唯一理想扼杀想象对人的精神将带来灾难性后果一样，以想象力的滥用来取代实践世界也会导致灾难，这两者是不能相互取代的。

现在，所谓的大众文化正受到了有力的鼓励与推动，这种文化又有什么想象性可言呢？大众文化是一种感性型文化，它只有在抵制文化意识形态的专制统治时才显示某种自然冲动和人性特点。大众文化尽管有最大的覆盖面，有最为长久的绵延性，可是它始终不会超越经验。大众文化乃是大规模的群众盛会，只消几个简单的符号便能支配大众，他们不可能领略精致的形式，更不可能领略全新的想象。大众永远是寻找认同的，却永远不会寻找震惊，这样一种懒惰的坐享其成的群体性文化品格，怎么可能孕育想象力，又怎么可能孕育出绝对的内心自由呢？大众文化在蔓延中，我们非但不以自己的精神力量予以抵制，反而听其自然，用一种为大众代言的口吻为之推波助澜，这种向大众文化取媚的姿态怎么可能是一个富有想象力的人所应具有的呢？大众文化彻头彻尾是个盲目的市场，情报、起哄和谎言都可以造成假繁荣，大众在阅读方面永远是一群没有固定口味四分五裂的人，他们注定是一盘散沙，富有创见或想象力的人怎么可能荣获他们的拥戴？而暂时的鲜花、鼓掌和口哨声，又有多少是可靠的？

浪漫主义衰落多时了，浪漫精神受到了奚落和冷遇。我们粗暴地没有耐心地拒绝许许多多精神性的事物，牢牢地注视着权力、金钱和享受，这就是我们走出文化专制时代的狭长隧道而迎来的平坦荒原，它可能是符合最基本的生存需求的，可是这并不能成为它如此平庸的充分理由。平庸的世界不可能产生天才，因为它使想象力成为时代的弃儿，成为多余的废物。这个文化时代就是这样不加掩饰地表明它的最高价值的，它的旗帜上触目地书写着“实利”这两个字，在猎猎寒风和西斜的阳光下，我们的精神正走向了枯萎。这样的时期何时结束？什么时候我们才会恢复想象力？下一个文化时代的天才的脚步声临近了吗？

写作与服装

阿尔普这样回顾他和他的同伙以及他们共同置身的动荡年代：“还在达达运动诞生之前我们就已经是达达了。”

话虽然说得斩钉截铁，不过阿尔普仍要等到他自己开始写作之后才能让世人确信他是一个“达达”。写作是一种追溯，它是发生在事后的；可是对世人来说，写作却常常是一种虚构，它不一定是真实有过的。作家的个人故事多半发生在写作之后而不是写作之前，是写作重塑了他们的历史以及自我形象。至于那些写作者到底是怎么回事，只有上帝才知道。

并不是只有那些舞文弄墨者才有机会虚拟他们的形象与往事，所有的人都生活在一种需要不真实的境况中，这才是那种不真实的写作四处泛滥的原因。各种夸张表演和浪漫故事，不断被那些有才能或缺乏才能的写作推到前台。朴素的谎言和华丽的谎言在争吵不休，大众的谎言和文人的谎言在相互攻击，可是这一切都不涉及当前现实的根本。

查利·伯恩斯坦在论及赫伦的作品时尖锐地指出：“我们这个时代中每一个生命的存在最根本的困境是‘不真实的经验’。简言之，它们是赝品。”

不错，生活本身就是一连串的赝品，艺术和写作中的赝品仅仅是生活的必然投影，这就是我们会看到如此繁多的表演和浪漫的原因。

在安徒生那个时代，人们都是缺乏鉴别力的，他们会在一种盲从中集体晕眩起来，指着裸身的国王异口同声地说：“瞧他的衣服多么漂亮！”

几百年过去了，人们已经能识别到底有衣服还是没有衣服，也能识别衣服的好坏了。不过他们忘记了衣服本身就是一个谎言，就像写作常常是谎言一样，难怪罗伯特·休斯会一针见血地说：“目前的难题不是国王没有衣服可穿；而是在衣服之下，根本看不到国王。”

批评的岁月

不再勉励从事胜券在握的批评，不再锋芒毕露、苛刻地挑剔别人，不再热衷倡导个人偏爱的事物，谋求以一己之见去影响更多的人，简而言之，自愿地从早先的批评营垒中退席，是我近几年的一个选择。我当然有不少堂皇的借口与托词，事到如今，我还可以随手找到许多事例来证明我当初的预感是对的——那时我认为批评的时代已经过去了——甚至要为此庆幸，因为我不再易于滑入泥潭和陷阱，也不再会犯那些愚蠢的错误。尽管如此，我有时候还是会感到一种悲哀，毕竟，自保和怯懦是不值得暗中庆幸的。这些年来我广结善缘极少树敌，也许我已经丧失原则了。不过，我有什么理由相信我的原则具有绝对性呢？当我忙于把犀利的目光对着那些可能谬妄的事物时，为什么我就享有不犯错的豁免权？我的一些同行，至今还站在真理的制高点上，巡查世间万象，俯视群盲，对他们我既倍感敬仰，同时一种怜悯也不觉油然而生。说到我自己，检阅往事，有些选择基于错误，亦有些选择基于事实。进一步说，我们依赖人性的好恶和趋利避害的本能作出选择的情况比比皆是，但是我们根据时代的趋势和对事态的体察，不得不作出违反本意的决定也是常见的。

一般说来，世界并不因为我们中的一些人的批评而有丝毫的改变，这已经是劝导人们放弃批评的俗见了。可是，对批评的这种批评，同样不能改变批评继承存在于世的现实。固然，批评只是表达一种置问，有时批评仅仅是流露出一种情态，它充其量是一个语言的现实，成为附属于世界的某一方面而已。但是，世界并不能离开批评一意孤行。所谓按照自身的铁律运行的世界，有相当大的部分是由人们的观念和意见构成的。在这些观念和意见中，印刷物，不论是学术、宣传还是虚构作品都大量地涌现在我们的生活环境里，伸手可及，不仅影响我们每一天对世界的理解和态度，而且还塑造着我们的生活本身。要我们不假深究地对此照单全收，完全相信它的一面之词，却不能够予以置疑、挑剔和鉴别，并提出新的主张，这几乎是不可能。没有一种意见能享有如此特权，竟然可以不加论证就大行其道进而免受质询；也没有一件观念作品能不通过自身的魅力而借助别的力量来赢得广泛持久的赞赏。这些简要的原则，已经是不言而喻的了。

今天，据说一个务实的时代已经来临。那么，不用说批评的岁月亦终成往昔了。时过境迁，蓝图和规划成为人们关注的焦点，书斋的话题提出人们的视野。所有的人都进入了新的历史情境，迅速改变着上一个时代形成的人性并同样迅速地改变了为之奋斗的主题。

这些主题是不需要证明的，因为这就是现实。现实难道还要谁来证明吗？它存在着，便足够说明了它的真理性。我从未试图去摇撼这种真理性，特别是，现在我已经学会与现实和解了。我虽偶有异议，也不过是想说：合理性应当变成现实，只有现实才是最后的证明。

但是，我的确把我的批评岁月留在了过去，它一去不复返了。一想到批评已成为如烟往事，我有点不知所措。我不知道自己以后还会不会重返批评营垒，首先我真的不清楚还有没有批评营垒。回忆起来，我过去所曾批评过的事物只是在当时引起了我的注意，放到今天，我是不会再去关心这些问题的。我的兴趣不可能固置在不变的事物上，更不可能固置在所谓的专业上。现在重要的不是恢复批评，而是回到常识，“常识是世界上最平凡的东西”，

它能证实正确的判断和明辨真伪的能力是人所共有的。
如果这样，我们就真的会迎来一个新的批评时代。

平静如水

现在，我总爱深夜读书就像猫头鹰在黄昏起飞。白天的喧嚣停止了，我感到无比安宁，唯有思想变得活跃、动荡和飘浮。世界朝后退去如同潮水，文字涌现了，它们是礁石、岛屿、彼岸和海市蜃楼，沉睡百年或千年的声音重新响起，闪电般敲打我的耳鼓。日常经验悄然死去，显得短暂和极不真实，我在纷至沓来的词语中想入非非遁进另一个时空，这种体验如此强烈，使我觉得生活的美好，即便是苦难也变得可以忍受。在白天，当我已厌倦了各种琐事、竞争和游戏，我会拉起窗帘把阳光阻挡在外，屋中悄然无声黑夜提前降临，我在幽暗里沉入灯光，一本本书终于使现实遥远。这些神奇的书自动地打开，许多世界在书页间跳动着在我眼前依次而过。这时我驱散了纷杂的心事在符号之城悠然散步，我看到蓝天下亡灵、英雄和预言家比肩而立，众多的古典风景和男男女女合成舞台的往昔盛况，他们遗忘了我这个迟到的观众此刻对他们的缅怀。化石显现了当初的生命之躯和生命之绿，我感到世事如烟的绵延和想象力的霎间与永恒。这一刻，我眼中盈满泪水，坐姿凝然不动。我平静如水并闪过片刻的惊奇：过去我也是这样的吗？

我已丧失了回忆往事的能力却有想象往事的能力。我曾经想象自己极少读书甚至鄙薄读书，但是想象毕竟是想象，它可以重新再来，人们并不计较哪一种想象更真实，他们只希望想象能够有趣，不过又有谁在乎我的往事特别是想象出来的往事呢？词语吞没一切又塑造一切，真实有过的一切均已无可挽回地丧失，剩下的只是一堆令人生疑的陈述。我们除了和各种词语的陈述打交道，又能做些什么呢？难道还奢望和已逝的真实再度相逢吗？

在想象的往事中，我只有童年是平静的，此后不宁的事物或思想从来没有离开过我。我读的书漫不经心而且杂乱无比，因为我总为一个既吸引我又排斥我的世界弄得神魂颠倒。暗中我固执地以为我终将要为世界干点什么，可我很长一段时间里一直找不到该干的事。那时我读书既是消磨时光又仿佛是进行一种准备，天知道这种准备有没有用！我的青春期是不值得想象的，我想象不起有什么故事。十几年中我一成不变地坐着读书、涂抹、想事情以及聊天，漫长的工厂生涯和我的盲目期待分裂成两半，直到四年前才告终止。我开始写作，用写作代替我的行动，用写作勾连我和世界的关系，用写作虚构我的世界——短短的几年里我的读书不再纯粹，我好像生活在一个统一的世界里：读书乃是我生活的一部分，而不是另一种生活了。我忙忙碌碌，自负骄傲，轻视书本，为名声和力量炫耀所驱使，只是写作和不停地谈论，却极少阅读和倾听。我变得乏味、功利和令人讨厌，我自我欣赏对他人施加语言压力，作出一副无师自通的样子——事实上我失去了多少乐趣！

我不知道何时起我有了如水的心境，那中间好像有一个忆不起的空白。我再次对世界产生了距离感，以前的自负和欲望一起遥远了那已经是另一个我，我将他弃在喧嚣之城。我知道，在他滔滔不绝的时候，其实他正毫无所思毫无所感。他用徒劳的说和写来向他人证明自己的存在，全因这存在多年中久遭忽视与埋没之故。现在，他多少解脱了出来，他知道这证明毫无意义特别是在证明过了之后，他现在视读书为纯粹的快乐之源，把书本当成乌托邦。他怀疑书本是否是一种工具或一把钥匙，因为他几乎每个夜晚都生活在书本中了。

但我心中仍然有恐惧：什么时候我又会抵抗不住尘世的诱惑，重蹈覆辙，

从书本的乌托邦中走出呢？

镜子里的幻觉

如果我们站在一面镜子跟前，就能看见留在镜子中的另一个自己。要是我们站在两面相对的镜子之间，无论朝哪边看，则都会惊异地看到我们有无限个形象，令人生畏地排列着，一直深入到镜子的最内部。

这种经验，远在我们儿童时代就可能发生。假如我们敏感、胆怯又富于幻想，同时那个有两面镜子的房间只有我们孤身一人，也许我们就会被无数个自己的幻影吓一大跳，慌忙从那儿逃回到有父母或有同伴的热闹地方去。

博尔赫斯对镜子的这种相互映照所产生的奇异感，也曾有过浓厚的兴趣，他把它称之为“繁殖”。这当然是个不错的比喻。但是，这种繁殖有一个极为致命的脆弱之处：只要作为形象源头的我们（或任何一个其它物体）把躯身从两面镜子之间抽离，那么所有曾经映照在镜子里的形象队列将即刻消逝。而真正的繁殖，则无论母体的生存或毁灭，所留下的后代仍会继续存在于世。

这就是镜子的虚幻力量所在，它并不会真正地繁殖。镜子没有交配的欲望也没有繁殖的功能，它仅仅是另一具躯体在场时的幻术，它能使躯体看到另一个自我，也能通过两面镜子的合谋，令躯体惊异或惊喜地发现自我可以被无限量地复制。

因而，镜子并非如我们通常认为的那样，是一种可信赖的所谓反映真实现实的工具，倒是相反，特别是当有两面镜子的时候，我们常常会被无数个镜中自我催眠，进而将它们误置到我们的家族名单中去。

不幸的是，我们不断看到某些零碎的、次要的、一般化的、常识性的言论，正经由这种古老的镜子反射，被复制成学术、思潮、经典、流派或者主义。如果我们能从庞大的镜中形象群里甄别出那个形象本源，那么我们将不难发现：现时的文化争议并非我们原先想象得那么丰裕多样，相反，它更可能是单一的、乏味的、小题大作的、虚有其名的甚至是相当无趣的。

1972年，在德国卡塞尔的第五届文件大展上，安纳斯达西曾提出一个计划：他想要用电影胶卷拍摄美术馆里的一面空墙，然后再把影片放映到同一面空墙上。这件未完成的作品，意味深长地揭示了媒介自渎式的最后极限；同时也暗示了，一旦有任何一件作品出现在这面墙上和这卷胶片中，媒介将迅速使它出名。

不过，空无一物的胶片，就如无物之镜，本身即是空的真实。而不进入媒介的物体和言论，它们的真实程度要由什么来验证？不管怎样，躯体应当从镜子前走出，回到一对一的较量，不论胜负如何，至少那种镜子前的自恋和数量妄想症，有可能得到有效的遏制。

批评备忘录

批评的缺席

盛极一时的知青文学（六十年代末的理想主义、游子形象和民粹运动，与八十年代的追忆式清算、反省和恋旧主题一起，留给我们充满矛盾的文学遗产）早就退潮了；如今，来自中国境外的报道，或者，新移民们的自述性写作（那些异乡人无疑是知青族及其后裔的海外分支），正在延续中断已久的知青命运的如实写照。背井离乡孤军作战的老故事获得了新的舞台布景，它发生在异域的某个陌生地点，这些新奇的外在经验构成了这类写作的核心部分，同时也构成了吸引公众的主要阅读单位。各种遭遇（五花八门的或是彼此雷同的）正在源源不断地被它的当事人记载下来，可是新文学并没有因此诞生。报道性写作和自述性写作产生出一种准新闻文体，其中的真实程度是难以估测的（除非那种失实引起了有牵连人物的争讼），而它们的缺乏创造性（这是它们显而易见的通病），又恰恰是以所谓的纪实风格来作为借口的。当然我们并不要求它们具有创造性，因为它提供的仅是一连串的印象、事例以及素材。我们吞咽它们，就像吞咽一封长信或一份报纸，它告诉我们一些彼地的消息，提供给我们一些关于旧日熟人的话题。我们永远不会指望它能够成为一种精神性的、有形式意味的写作，它只是一种通俗的记叙文，采风、观光和私人日记的复合文类，这不是它本身的过错，尽管作为知青文学的支脉与延续，它在精神和语言上有着明显的双重退化，不过，作为一种时代现象的实录和异乡人群落的生活写照，它仍然具备镜像的功能。

在我们陆续读到的上述文字中，《曼哈顿的中国女人》是一部比较次要的作品（我们将讨论它在精神方面的弊病和才能方面的匮乏）。但是，由于批评的长期缺席，导致了另一些似是而非的意见的形成与畅通无阻（在正常情况下，这些意见同样是次要的、即生即灭的）。我们发现，许多人认为《曼哈顿的中国女人》是一部杰作（而且，居然没有人反对！）——毫无疑问，事情因此就变得严重起来。

这部冗长的、流水账式的通俗回忆录立足于这样一种世界观：在某位时刻梦想出人头地的女人那儿，世界是作为一个需要排除的障碍物，一个有着等级差别的贵贱之地，一个有待去占领的窗户，一个等着被攫取的对象而出现的。它对不成功的人是引发嫉妒和不满的根源，但是对一个侥幸成功的人则完全不同了。它是鲜花、晚宴、度假、欢爱和财富源源不尽的提供者（还有完美的婚姻），并且，还常常是对一切受挫者、穷人、不幸的无名之辈以及形形色色倒霉蛋表示廉价同情的资本。确实，平庸无奇的资产阶级对幸福所下的定义和树立的人生指标，在《曼哈顿的中国女人》中得到了最通俗易懂的表述，并成为它的总基调。在这种基调的四周，环绕着诸如炫耀、感怀、文饰、夸夸其谈一类的抒情说教和凯旋式的告白。

跻身于异国他乡的资产者（或者高级白领以及帮办）圈子，这种成功的事迹并不能通过炫耀的姿态轻易地转换成合格的文学。处世之道、抓住机会、向上爬以及勤勉、不停地工作，这些有用的常识一旦不加怀疑地塞到了文学作品之中，就不可逆转地使这部作品降为一种生活的实用指南。而文学，就其精神性而言，它通常是反实用、反处世的。提出这种区别是必要的，它将有助于我们把《曼哈顿的中国女人》安置在一个本来的地位：即一个为自己

的事迹激动不已的人（当然有这个权利激动不已）写出了她的自传，而其中的一切精神偏差和弊病都是可以原宥的（只要不发生僭越的行为）。

但是我们却听到了不少对这部作品的颂扬之声！在批评界，现在出席的是谁呢？你们难道没有发现这部作品在语言上的平庸之至？感叹词和惊叹号的滥用，耳熟能详的成语，对各种书籍文句（以及歌曲）的大量摘录，近两百处罗列出以示修养的书目（它们十分刺眼地整段出现），美国印象（关于美国，我们已经知道得太多），对曼哈顿的导游手册式介绍，卢刚事件的报摘抄录（占了几十页篇幅），工作日程表的乏味列示，对宴会的描写缺乏细节和独特的感受（可以一目十行地跳读），还有对青春时代一系列恋爱事件的浮夸回顾（我们无意去评估一个人的情感生活，但是，当这种生活的如实写照与和盘托出已使它成为一种公开的文本，那么我们就有权利将它放到更大的文学环境中去进行比较。《曼哈顿的中国女人》毫无创意地重复了早期知青文学中的各种经验，例如苦难、浪漫主义、青春的挽悼、精神性初恋以及回城后的旧梦重温）。

对这样一部在精神和写作才能上都暴露出了缺陷的通俗回忆录。批评界应当反省它的失职——这种情况由来已久了。当然，缺席者应当再次出席，他们将面对同一个话题发出不同的声音，然后一并交付公众，由他们去作评判。推销、曝光、传闻和偶然言论，都不能改变一部作品的原有价值。只有那些有说服力的批评才能廓清各种次要声音制造的迷雾，让人们看到某一事物或某一作品的真相。

移民文学的歧途

如今，移民们的竞相写作已达致畸形的繁荣（这与当前文化的下滑是密不可分的），源源不断的文学赝品依次成为重要话题。人们不加辨别地吞食这些花哨的文字垃圾，然后把它随手扔掉。追求一时的出名，已经是这个时代衡量成功的唯一尺度。批评被无判断力的报道所取代，人们只会消极地读消息。在一个垃圾不断增多的文化环境中，移民文学正迅速走向歧途。谎言、自我吹嘘、假惺惺的爱国主义、病态、阿Q式的回乡炫耀以及不甘锦衣夜行的小虚荣，这就是它的基本构成。然而，传媒却在起劲的鼓噪，为那些哗众取宠的自述瞎激动，为那些争讼和申辩奔走相告，还有随之而来的丑闻、误传以及当事者的自恋妄想症与卑琐动机的公然暴露（谁计较呢，现在谁不是这副德性呢），没有人检讨这个社会在鉴别面目不清的写作者与他们的作品时所频繁犯下的错误，因为他们想看的正是热闹、海外奇谈、丑闻以及因他们的错误而导致的文坛肥皂剧。人们抛弃昨日的畅销书，为的是捧出今天的畅销书。垃圾并没有被扫除，仅仅是被新的垃圾所淹没。

继《曼哈顿的中国女人》之后，我们又读到了另一部令人作呕的作品《娶个外国女人做太太》——这个无聊的书名和它内文的平庸之极足以表明人们的阅读趣味已经跌落到什么程度。以伪装的个人成功的神话（《曼哈顿的中国女人》迅速过渡到小市民式的自我陶醉，《娶个外国女人做太太》使人感到一种吃软饭者的沾沾自喜），这就是我们这个时代缺乏稳定兴趣、不健全的好奇心和助长俗滥之物的一种风尚。把私人事务公开化，毫无情感深度，罗列日常起居表和收支帐单，鼓吹廉价幸福观，广告式的温馨家庭内景，狭小的社交视野，委琐和俗不可耐的细节描写，陈腐不堪的处世说教与所谓的异国文化差异陈述，这就是这部令人作呕的作品所显示给我们的全部景观。

对这样低劣的作品进行文学的分析是多余的，但它却是我们剖析这个社会文化心理的一个绝妙临床病例。出版商和传媒的推波助澜把移民文学引向了歧途（出于利益，也出于无知），对毫无才能可言、精神上很成问题的写作者我们是怀有怜悯之心的，他们仅是合作中的获益者兼牺牲品而已。

继续行走在歧途中，就是今日绝大多数移民文学的命运。批评的任务，不外是点明它的性质——歧途就是歧途，垃圾就是垃圾，这是唯一的回答。

城镇、文人和旧小说

由一部旧文人小说的最新翻版对今日历史境遇进行的迟到访问——这就是《废都》和围绕着它的一连串话题对我们文化状况的矛盾揭示。在社会尚未开始注视这部小说的时候，有关它的言论已经先期展开，这足以表明我们时代的文化现状充满好奇、急不可耐、粗率从事、夸大其辞和疏于深究的诸特征。当人们普遍认为文化正在下滑，对史诗不再抱有希望，写作陷于困境，精神价值完全不被提起的历史裂缝中，突然出现这样一部渗透着旧式颓废感，将窥视镜伸进文人圈层，指涉他们的轶事、丑闻、隐私乃至床帏秘戏；闪烁其辞地、也是蜻蜓点水式地提及政经背景，用搜集来的人们早已耳熟能详的街头谣辞来替代社会景观的如实描述；过分自恋，沉溺于一己的虚无主义；以狎妓心态对待女人，以神秘的定数论迷雾来消解世间的知识理性从而使旧文化糟粕大行其道；用传统乡村和民间语汇来记述一个二十世纪末的“小城故事”，让人们从一面乡土折射镜中去了解一群新时代的旧文人——这种种自命不凡同时又自我封闭的倾向所构成的长篇小说，的确是耐人寻味的。

《废都》当然不是一部城市小说。在那儿我们看不到城市景观。我们只是被通知，故事的发生地点是一个被称为“西京”的古都，而今是一个衰败的、缺乏现代性的“大城镇”，一个几乎被遗忘，对我们时代不构成文化影响力，它的意义正在全面失效的“大城镇”。在小说的第一页，我们依次读到的是这样一些词：贵妃墓、黑陶盆、花籽和花工、孕璜寺和智祥大师、卜卦以及测字。这些语码，已经预示了小说的整个构架和剧情的演进，同时也表明了它的想象力资源——它们分别来自历史传说、民间故事、国学经典、章回小说以及内倾型的私人经验；它们没有一项是关系到现代城市的词，不错，它们是“废都”的词，乡镇的词，也是区域性的词，过去的词，旧小说的词。

与此相对应的是《废都》中的人物，没有知识分子，只有坐井观天的旧文人：画家、作家、演员、书法家和文史专家。这些古老的职业，以及由这些古老职业构成的“西京文化中心”，不仅说明“西京”的文化停滞性，也证实了《废都》的视野完全囿于文人圈层中。而这种视野，导致了《废都》的“非城市化”和“非知识分子化”。只有把城市描述为城镇，只有把知识分子的身份改造成文人身份，《废都》的叙述才能驾轻就熟地展开。

词的落后性质（《废都》中的人名、形容词、物的名词及心态语词都弥散着一种陈旧的趣味）在这儿并非是作为对抗现代文明的乌托邦语汇出现的。相反，它们是封闭文化环境中的自我欣赏所决定的。问题不在于这种自我欣赏有没有自主权（这是毋庸置疑的），而在于这种自我欣赏的落后性质与我们的文化情境有着相当的距离。在这里，距离不具有美学的意义，只具有心理的意义——抵触、偏狭性、故步自封、内陆文化妄想以及“不知有汉无论魏晋”。

由于这种不可克服的距离，视野的偏狭就成了《废都》的显眼病症。它“挪用”了公开的传闻、街谈巷议、剪报消息、流行案例、尽人皆知的谣辞，拼贴成这个城镇的“时代背景”（它无关痛痒地迎合了人们潜在的政经阅读的需求，同时又在对政经一窍不通的批评家那儿赢得赞誉）。但是，这种拼贴成的“挪用”，并没有掩盖《废都》的狭隘视野。“谣辞”的煽情性很快被耗尽（这是一些信息量很低的句子），“忧患”的假象很快被大量浮现的

旧文趣味所冲淡。而这种旧文人的趣味，就集中表现为文人隐私和程式化的床帏秘戏。由窥视和裸露为动力的性描写，在《废都》中构成了重要的阅读单元。

在那些直接展布男女性事的阅读单元中，不管是完整的段落还是故意被搞得残缺不全的行文里，我们既没有看到性关系中的时代的痕迹，也没有看到单纯的自然本能，我们看到的只是过去时代的、旧文人的狎妓趣味。这种带有个案性质的“性史”本身也许能够成立，但是毫无疑问，它作为一部参与到我们这个时代文化中的小说的核心叙事，却是一个苍白的历史回声。而且是病态的、游离的、微不足道的历史回声。男性中心、女人作为性附庸、乡村文人眼中的性赞美，所有这些具有性别歧视的倾向，使《废都》的性关系显得如此陈腐，成为这部“奇书”中最为畸形的核心部分。

在一个文化失范，一切价值关系都在剧烈升降尚未最终定位的时期，出现这样一部陈旧之作是不足为奇的。围绕着《废都》的各种声音，肯定比《废都》本身更有价值：正是这些迥异的声音，揭示了我们的文化矛盾和裂缝。批评当然并不握有真理的钥匙，但是，批评是一条道路，我们必须行走其上，才能免陷文化的泥沼之中。没有一部作品能享有批评的豁免权，尽管它有理由为它的历史权利进行辩护。

不可思议的罪：杀其所爱——1993 年答友人问

问：顾城和谢烨双双死于激流岛的惨剧。在海内外引起广泛震惊，人们从各个方面谈论这一事件。我想，顾城杀人和顾城自杀是不可分离的；但是，为什么许多人（通过传媒）考虑较多的是“诗人自杀”呢？

答：这个世界上每天都在死人，其中也有谋杀和自杀。但是我们如何可能去讨论每一个诸如此类的死亡事件呢？我们只是关心我们的亲人、近邻以及远方朋友的消息，只是关心那些有关我们时尚和文化的人，当我们在这样关心的时候，我们不是在谈是非，而仅仅是谈论。因为我们除了谈论，已不能再做别的事了。所以，“诗人”本身是一个符号，一个容易被谈论的焦点。一切问题始终围绕着“诗人”，这对无辜的谢烨是最大的无视和冷漠，但这恰恰又是文明、传媒、人类兴趣的问题所在。的确，顾城在杀人这一点上，是毫无理性和良知可言的，不过这个判断有什么用呢？又有谁在赞许这个野蛮的行为呢？没有人这样做。人们谈论顾城，是因为他生前的写作“踪迹”影响了我们的文化，是因为他的远走异乡成为一个谜，是因为他的重返世界是以“杀人”和“自杀”的惊人举动为其证言的。我不能原谅顾城的杀人，但我在不清楚全部细节的情形下，我不能评断这个具体的惨剧。任何人无权剥夺他人的生命，杀人罪就是杀人罪，这是不言而喻的。可是，事情远远没有这么简单。我想，人们过多谈论“诗人之死”，正是基于这一点。

问：近来南方的一些传媒开始在对这一事件的评论上有了反弹，较多的是从道义和法制的层面谴责顾城的“残暴”与“自私”，你怎么看呢？

答：用斧子砍杀自己的妻子，难道还不残暴吗？只为了自己的幻想破灭，不容忍热爱生活的谢烨根据自己的意愿继续生存，难道还不自私吗？这种谴责是必要的，因为“诗人”并非是特权者，美学幻想只有在人类公理面前才能有效。确实，人们曾经忽略了谢烨。问题不单是人们的冷漠，而且是人们对谢烨所知甚少。我一再地说过，人类的文明状况、传媒和时代兴趣都有许多疑问，其中之一，就是人偏重关心那些较有影响力的人与事。谢烨是一个非常善良和有才情的女性，因为她的活动范围只局限在私人领域，所以人们不能在“公共”的层面去知道她。只是由于这一惨剧的发生，人们才慢慢了解了谢烨的许多方面，她是顾城幻想的牺牲品，也是现实和艺术的尖锐冲突中的殉难者。顾城没有能力去改变世界（他连应付的能力都没有），却有能力去杀一个女人。这一事件又一次表明，艺术仅是一个不能实现的乌托邦，谁要在世界上建立任何一个规模的乌托邦乐园，不是失败，就是以毁灭告终。而且，乌托邦的实践后果，往往就是残暴、对别人不信任、强加于人、专横，等等。

问：从不少被传媒采访的知情人、诗人生前好友那儿我得到一个印象：他们多半认为这是一个“突发的偶然事件”，是顾城“疯了”。你能否再说这个事件可能具有的“必然性”？

答：从个人的成长道路、性格、生物学等方面，以及从顾城的境况压力和个人行为抉择来看，这当然是很偶然的。但是，就顾城的“幻想类型”和“文明世界”的冲突而言，它是有必然性质的。诗人自杀似乎是有传统的，有人从这个角度来讨论顾城的行为。可是，诗人杀妻却极为罕见；那么这就不仅是诗界的“特殊情况”。由此我想到的是另一些词语：阿尔都塞勒毙妻子、奥赛罗和苔丝德梦娜、人民圣殿教集体自杀、东欧崩溃、恐怖主义、格

瓦拉和武元甲、“光明之路”和古德曼、荒诞派戏剧、好莱坞电影中的“情爱——毁灭”，以及人类最大的不可思议的罪：杀其所爱。

对话纪要

批评的命运——1987年答友人间

问：前些天读了你撰写的一篇措词尖锐的批评文章以及针锋相对的对你的反批评，对此你想作何种反应？你能说说你的想法吗？

答：我不想过分地卷入。批评和反批评都是极为正常的事，只是人们的不习惯所以把它的后果夸张了。世界是那么大，一切大小纷争终会因时过境迁而荡然无存，因此我并不计较一时的是非得失。但是，我仍然郑重地对待我所从事的批评活动，我敢说我从轻率地批评任何一个作家或任何一部作品。一个时期以来，不少人对文坛充满了溢美之辞，持一种抱怨和轻蔑的态度，指出这一点并希望得到纠正无疑是对的。可是又有多少人愿意认认真真地去批评一个作家或一部作品呢？我不想在此探讨人们何以不愿这么做的各种原因，我只想由自己来实践一下真正严苛的批评在文坛上存在的可能性。应当说我在这方面的实践还是较为审慎的。尽管如此，这样的批评还是遭到了一些责难和误解。不过我觉得这很自然，因为适应需要有一个过程。然而令人遗憾的是，人们似乎很健忘，他们以前还大声疾呼尖锐的直陈己见的批评太少，一旦这样的批评摆在面前，他们就觉得受不了了。这使人不由得想起那则叶公好龙的寓言。

问：那你如何看待别人对你的反批评呢？

答：当你在说别人的时候，你怎么能够要求对方只生着一副耳朵呢？我当然极想听到反批评，因为这种反批评的存在同时意味着我的批评得到了保障——批评和反批评的共存是民主和平等原则的生动体现。但是，就我个人而言，我所受到的反批评，使人失望之处在于它总是努力离开问题的焦点，避开我所言及的症结和倾向，反复陈述我的批评并未涉及的问题。因而，对这样的反批评我是十分地不以为然的。不过，虽然如此，我依然欢迎反批评，尽管有些人暂时还不能掌握批评与反批评的规则。我想我需要耐心等待。

问：你近来写的这类批评文章，目的和用意是什么？

答：我们生活在一个由形形色色的书刊杂志充塞世界的时代，应当承认这是一个充满了机会的时代，一个鼓励创新和提倡独立见解的时代；同时这又是一个混杂着平庸、重复、废话、矫饰和赝品的时代。由于人们都忙于各自的事务，没有充裕的闲暇，他们通常就对身边的一切听之任之，不作认真追究了。文学也面临相似的局面，千百种文学杂志和书籍使专业评论家读不胜读，更不用说普通的读者了。缺乏时间和必要的耐心是人们不善于鉴别优劣的重要原因，因此，平庸之作就开始大量地繁殖起来，它们在读者公众的疏忽下居然畅通无阻。我写这类批评文章的目的，就是向读者提供平庸拼凑之作得以孳生和蔓延的范例。我剖析它的用意，至少是想使读者对之有所警觉，并使那些尚有良知的作家能够谨慎地从事写作。

问：你说你郑重地对待你所从事的批评活动。能否说得具体些？

答：我的同事们可以证实我是如何郑重其事的。我付出的主要代价就是花费大量时间来阅读某些味同嚼蜡的小说，仔细地作统计，划记号，写眉批。我敢说写的每一句都有相应的事实作为依据。我不愿我的批评出现失误。

另外我想补充的是：我不希望读者仅仅出于好奇便去寻找那些糟糕的小说原件来对照阅读，那纯粹是浪费时间。况且我的本意是想说明，某些小说

是不堪卒读的。不过读者对照我的批评来阅读小说原件会带来一个好处，好在他们终究会明白孰是孰非。至于我的批评可能会使一篇乏味平庸之作名噪一时，我就只有表示遗憾了。

问：你能否简要地说说你对批评现状的看法？

答：应当说我并不太乐观，因为我深感批评自身面临的压力，而且这种压力有时还是非文学的。不过我个人并不以为意。我认为我们应该有一个良好的批评环境，应该懂得批评的规则。足球运动员都懂得，胜负应在球场上决出，任何球员都知道在球场外的打架是和球赛无关的。我想，如果人们都明白了这一条，事情就会好办得多。也许，就这一点而言，批评的命运在不远的将来便会有一个好的转机。

金钱、想象力和清道夫——1988年答友人问

问：我先提一个非文学的而我又不得不关心的问题，就是现在大家都在谈金钱，文学界搞钱之风也非常盛行。事实上，一个刊物或一家出版社没有钱或钱太少日子肯定将无法过。有人认为，认真讨论文学的会议越来越少了，而搞钱的会议则越来越多。对此你怎么看？

答：我不关心钱的问题，因为这个问题关心的人太多了。金钱对文学的冲击以及产生的种种后果，应该让社会学家去研究。作为一个批评家，如果他是一个够格的批评家，那么他将凌越于金钱法则之上。文学界搞钱成风也许是合理的，但我仍然为此而悲哀。

文学在这一、两年中显得疲软和平庸，我不知道这是否和金钱挂帅有关。我熟悉的一些同行，近段时期似乎很有志于搞钱，对他们这方面的才能和成果我十分佩服；不过，假如他们付出的代价是见解的平庸，艺术感的衰退，判断的迟钝和精神境界的下降，我能说什么呢？

让适合搞钱的人搞钱去，我不鄙薄他们；但批评家们，无疑应干自己的活，这个职业注定了不能赚大钱。

问：近半年来，纯文学或文学探索受到了越来越多的指责和冷遇。一个突出的理由是人民并不喜欢纯文学。在此同时，在大街小巷的书摊上，各种各样的通俗读物却十分畅销，你怎么看待这两种并存的现象？

答：对纯文学这种批评是非常不科学的。“人民”是一个法的概念，而文学，它面对的只是“读者”。人们仿佛认为，多数读者和人民是同义语，少数读者则是在人民之外的。“人民”是个数量概念吗？我想问，是谁未经许可就擅自代表人民讲话？进而武断地宣称人民不喜欢纯文学？

我觉得，读者是永远需要有人指导的，他们唯这个原因才读书。纯文学是少数人的事，是人民中的一部分人的事，少数无需服从多数。问题在于，眼下文学探索也陷于了危机之中，这是个很大的问题。同样，通俗读物情况也不理想，大多数人爱读通俗文学是理所当然的，但是现在通俗文学更缺乏想象力和创造性，有的连最起码的真实性都不顾。抄袭、拼凑、语言粗劣，情节俗套，缺乏基本的人性经验和精神，只有表面的猎奇和悬念，半是羞涩半是露骨地暗示色情，却不敢面对性；简单化地批判金钱和私欲，实质上却是一种欣赏和倾心。在通俗文学领域，可以看到我们这个时代的价值已经是如何的含糊和混乱，表面的庄严和背后的粗俗……人民需要这种文学吗？

问：你自前年起提倡尖锐的，不留情面的文学批评，为讲出自己的意见不怕得罪别人，在文坛颇有影响。今年以来，这种批评开始兴盛，有的刊物甚至举起“骂派”的旗帜。但也有人认为，现在的批评是在有意地吹捧一些人和贬低另一些人，对此你有何见解？

答：我个人非常希望不断读到“骂”的文字。我曾经说过，读者时间有限，应当告诉他们什么东西毫无价值。作为批评家，应当义不容辞地指出次品、废品和赝品，免使它们混淆人们耳目，也为后来的文学史家的研究减少若干多余的材料。当然，这项工作是艰巨的和严谨的，不能信口雌黄、指鹿为马。至于得罪人，我觉得被得罪的是我：“他居然拿出这种货色来公然嘲弄我的鉴赏能力！”

至于“吹捧”或“贬低”，那纯粹是用词的问题，不必认真去辩解。说到“有意”，那当然是有意的罗！难道我们会无意地去从事批评吗？

问：我们历来的文学论争，总要分出正确与错误。现在有人认为，除了这些思想路线方面的问题外，文坛上确也有不少称得上是通病的丑陋面。一些十分糟糕的东西又十分吃香。对文坛的这种现象你怎么想呢？

答：文学论争中，是存在着正确与错误的（当然不是文学中的所有问题及争议都存在正确与错误），但是正确与错误的划分和判断，不应当由权力来干预。人们一度讨厌这种两分法，其实是对权力干预不满的暗示和替代。现在，当自由的批评可以通过它自身的力量来检验正确与错误时，一切都开始恢复正常了。

文坛上的丑陋现象不仅存在，而且还很普遍。但它们更多地是属于社会现象的，好像不在我的批评范围内。已有许多杂文和随感，尖锐地批评了那些丑陋现象，对此我是十分赞成的。

就我个人关心的问题而言，我更注意文坛的产品，而不是生产它们的那些人的个人品格以及他们在生产产品之外的时间内从事的活动。我想写一篇题为“我们的想象力在衰退了吗？”的文章，准备分析一下这一、两年内文学作品的某些通病，诸如“类同化”、“过分私人化”、“市场动机”、“凭学问写作”、“自我重复”、“哲学图解”、“想象之滥用”等等。因所涉及面极广，又要提到不少作家作品，所以这里很难详谈。我这里能够预告的是：这篇文章将描绘出一幅暗淡的图画。

问：那么，你认为当前中国的文学创作最大的弊端在什么地方？当前中国的文学批评的致命弱点在什么地方？

答：缺乏想象力，缺乏想象力是文学创作中的最大障碍，1980年前后，作家们是凭经验和记忆写作，“五·七族”和“知青族”都是靠这两样法宝，想象力是不重要的，或者说是附加的。1985年前后的“寻根族”和“现代派纵队”则是靠学问写作，传统的、民俗的或是西域的、哲学心理学的。1986年后，“报告文学”（或“新写实派”）又是凭观察和调查写作。这十年来，忽视想象力的隐疾其实早已存在，只是到了近一、两年才变得显眼起来。想象力的贫弱是文学永远处于模仿期的唯一原因。说到文学批评的致命弱点，我想是创见的缺乏，这也是我的致命弱点。不管有意还是无意，所说的一切，都似乎在一个什么时候一个什么场合由一个什么人说过了，而且远远要说得深刻和漂亮。想到这一点就会令我沮丧。

但是我们面对的文学创作界又如何呢？它有没有提供足够的思想材料和批评材料呢？批评界脱离现实、凌空虚蹈的文风，与此显然是有关的。

问：你能大致概括一下这几年，被人们认为是“青年批评队伍”的起落，并谈谈他们的现状及出路吗？

答：这个问题太使我为难了。作为“青年批评队伍”中的一员，我怎么概括都是不妥当的。

不过我不想隐瞒我的一些有关想法。首先，我申明我不想隶属于什么群体，那是一种宗派的新名称。一个好的批评家，绝对不会考虑他的年龄优势。什么是一个好的批评家呢？他必须不附和其他人，他声音是自己的，他的位置别人不能取代。

这一、两年里，“青年批评队伍”分化得很厉害，作为单个人，他们的影响力在削弱。现在还不是出大批批评家的时候，也许这个要求已经显得老式了。现在尤其缺好的电影评论家、电视评论家、专栏评论家、时评家，将来的大批评家一定在这些领域。我以为，仅仅评小说评诗歌，社会影响必定有

限的。但是尽管如此，评小说评诗歌仍然是非常有价值的，也是非常有趣的工作。

应当坦率地承认，青年批评队伍的职能分化已经带来一个好的前景，专业化批评取得了进展；“清道夫”的工作也有人在着手做了，也许他们会不慎把一些好东西扫进垃圾桶里去。可是好东西总会重见天日，而要不是他们，我们的道路将被大量生产出来的垃圾所堵塞。

现在我极盼望批评家们能走进大众生活，我们的生活因为没有有力的批评，正变得混乱不堪。批评家有责任重建精神价值，而要这样做的话，他们就不能仅仅是文学评论家。

有人说我偏爱现代主义的文学而不喜欢现实主义的文学，我不想反驳。不过说我不关心现实肯定是误解。若有可能，我将去做一个专栏评论家，那时候人们会看到我对现实关注的程度和鲜明立场。我是倾向于把文学归入幻想的范畴的，我反对文以载道。现实的问题只有在现实中得到解决。文学只解决幻想，即便是对现实的幻想，也一样是幻想。我们不必担心因此就脱离在人民之外。在现在的时尚中，还有人对文学保持着不衰的热情，这将使得作家更认真地从事他们的写作，也使得我们这些批评家将更严肃地撰文。写作注定是不能赚大钱的，这我已经说过了。稿酬只是文章的交换价值，而不是文章的使用价值，认清这一点，可能会减少若干粗制滥造。

九十年代：写作、艺术和流行文化——1990 年答友人问

问：我注意到你近来几乎不写作了，这是否意味着你不再思考那些以前一直使你激动的问题了呢？或者，你正在干点别的事情？你在你居室的墙上写着那样一句话：“坐着什么也别干，这就是一切！”你从哪儿弄来这么一句箴言的呢？

答：我仿佛突然被抛掷到九十年代的大街上，措手不及地面对周围目光惊奇的陌生人。世界变得太快，难以识别。写作正面临枯竭，其实我早就等待着这一天了。也许我还在思考，只由于我不再写，所以你就怀疑我是否还在思考了。不写作的人是幸福的，因为不会有人老是向他索要思想。我在 80 年代的最后两个月里写了一本小册子，它的书名是《往事与梦想》。当然，它不是回忆录，这是一本总结写作的书。它很薄，却足以囊括我近十年来的一切写作。它确实是一次总清算。很可能，若干年后熟悉我的人将重提我这本书，比起它来，我其余的写作都不足挂齿。说到我近来干的事情，可以告诉你的是，今天开始我特别迷恋视觉艺术，看这方面的书、图片、幻灯，还收集一些粗朴的工艺品和朋友们的绘画。除此之外我还时常回想往事，甚至打算写一本回忆录，三十五岁的总结。我的确极少写作，整天坐着，仅仅是想想而已。我墙上的那句话不必过于当真，你知道，一个喜欢涂抹的人有时就是随手写下一个似是而非的句子，它的含义也许只存在于一霎间，它是自励？反讽？模仿？将戏语深刻化？现在我怎么也想不起它当初的含义了。

问：是不是说，除了视觉艺术和往事，别的不再使你关注？

答：噢，不不。我不过是我疏于写作而已。你能说一个从不写作的人就不从关注使他感兴趣的事物吗？我只是不再那么功利，好像凡是想过的问题都非要写下来不可。一般说来，我已经不打算出售想法，除非有人出大价钱。当然，这句话你也不必过于当真。

问：你说你总在想过去十年的事。能不能说说你常常想起的是什么？

答：我什么都想。真正的回忆是一种不可挽回的重新陷入，即陷入到那个过去了的时代中去。所有的事都在记忆中涌现出来，它们不按顺序，不分类别，那是真正的意识流。在这种混淆不清又历历在目的回忆中，写作是重要的主题之一。围绕着写作我会想起许多场景、概念、书和朋友，它们都是不会消逝的。我常常沉湎于其中，忘记了今日的一切。当然，我还不是一个彻头彻尾的恋旧者，我还不到那个年龄。某种程度上，回忆不过是陪伴我的一种方式，它使我平静下来，再次咀嚼当初匆忙经验的事情。说不定哪一天我又会重返写作之地，为此我也得养精蓄锐，总结经验，反省自己。

问：那么，在过去的十年中，你个人曾关心怎样一些问题呢？现在，对这些问题你又如何看法呢？

答：如果我的回答能使你满意的话，那它一定是非常冗长的。概括地说吧，我个人关心的问题都与时尚有关，当然不是日常意义上的那个时尚。我是说，在我以前的写作中，不管涉及面有多宽有多杂，我的思想兴趣都和时尚紧密相联，虽然我常常是反对时尚的，但是我的反时尚，恰恰表明我相当在乎这个时尚。我的潜意识中存在着用一种反对时尚的方式来进入时尚的欲望。

问：这个说法确实使我感到惊讶。

答：但我丝毫没有否定时尚的意思，我是说我们都以不同方式加入了时

尚，哪怕你是反时尚。在我过去的文学批评活动中，我改变过写作方式，时常转移我的兴趣范围，显得好动善变。我热衷于见解的新颖，事实上我是一个时髦的鼓吹家。现在我深居简出，但仍一如既往地注意着世界上的时髦之物。我是个淡泊的居家的时髦论者。

问：在我的印象中，你对所谓的时髦事物，如享乐、消费主义、流行观点乃至大众文化都有一种轻蔑的倾向，当然不是说你现在和当初哪一个更正确，我只是想问，这种转变是从什么时候开始的呢？

答：你一定要说这是种转变也无妨。但我觉得，我今天谈的观点已经隐伏在我此前的反时髦思想之中。从时间上说，它的明朗化不过是近日里的事。两年前，我曾写过一篇短论，它的题目是《要么畅销，要么沙龙》。这篇文章中的思想其实一直延续至今。在一年多前，我大力倡导先锋文学和艺术，今天我也不放弃那些观点。不过在九十年代来临之际，我预感到先锋文学艺术将进入一个平缓期，而流行文化却可能有一个较大发展。因此，从个人的着眼点来说，我大概会将注意力从“沙龙”转向“畅销”，换成一个更为合适的说法，应是从“先锋”转向“波普”。

问：能不能说得详细一些呢？记得在去年初，你曾说起将写一本讨论麻将文化的书，我也见到你陆续写出的几个章节，后来你似乎中断了那本书的写作。你还打算写下去吗？麻将文化能否归入你所指称的流行文化呢？

答：因为种种干扰，那本书的写作中断了近一年。不过，我将在今年上半年完成它。麻将属于传统的大众文化之列。它并不能算作流行文化。所谓流行文化，通常是指即时性的、今天主义的、生活模式和偶像崇拜的。它一定和商业性有关，同时又是短期的和具有最大覆盖力的——至于麻将，当然也是一个极为有意义的题目，但我没有一个字将之归入流行文化。因为它绝不是从九十年代开始的，算起来，它是一种国粹，从明朝就形成基本样式和游戏规则了。九十年代的流行文化，是一种慢慢向我们走来的事物，从未来向我们走来，而不是从历史中延续至今的一种传统。

问：那么，你所谓的流行文化将包括哪些方面？

答：凡是典型地体现时尚的，都是流行文化的表现。它将包括电影电视、服装、流行歌曲、娱乐和具有时尚意味的生活方式。相对而言，过于严肃的艺术或者含有反叛性的前卫艺术将受到削弱，一种九十年代的波普文化将会兴起。我们将看到形形色色的青春偶像，看到更多的剧场狂热，体育竞技将成为人们关注的主要热点。某种粗糙的流行文化仿制品在九十年代初会层出不穷地涌现，然后被迅速遗忘。偶像会纷纷倒塌和纷纷树立，评论家将和新闻记者一样在众多的新事物面前摇摆不定，一味地唱赞歌。人们将学会更有选择地拥戴自己偏爱的偶像类型，然后将他们嵌入自己的历史。更多的流行事物会同匆匆的过客，一夜之间被置于公众的脑后。我们将观赏到更多的电影，在电影中进入各种梦乡。然后我们将在电视机前花费更多的时间，根据报纸广告去寻觅所需要的消费品。磁带将更多地生产出来，出版业会有一个持续的萧条期。读者将不如听者那么众多，人们将尽可能把自己打扮成流动在大街上的雕塑，会有更多的色彩和形状出现在人身和人体上。展览馆将举办更多的流行艺术展，然后博物馆又成为少数人光临的时尚之地。古典音乐和传统戏曲也将变作一种新的时尚。会有更多的恋旧情绪，恋旧情绪极有可能成为九十年代上半期的主题。在本世纪的最后五年，人们可能会转向下个世纪的展望，新的不安和期待将来临，笼罩绝大多数人。这种心态仍然会马

上时尚化，通过电子传媒和流行歌曲强烈地反映出来。复古之风和乡土之风会再次兴起，现代化将不可避免，人心将再次经受极为猛烈的振荡。

问：停一停，你让我感到了扑面而来的压力。你能否就某些具体问题给我一些解答？比如，九十年代的文学，它将和流行文化处于何种关系？

答：我并不试图给你什么切实的解答，我只不过道出我的主观预感，谁都可以凭他的想象力和掌握的九十年代的先兆来说出自己的预感。文学将进入一个平缓期，写作者在关键的大问题前将束手无策，某种迷失感将隐藏在时尚性的写作之下。文学的真实记载有可能要到下个世纪初才会出现，文学家将在这个十年中经验到更多的事件和心灵冲击。在此十年中，文学写作普遍地成为即时写作，形式主义会在少数人那里得到保持。人们将反复在自己的作品中出现如下的主题与倾向：人与人、人与环境、历史以及形形色色的恋旧情绪。生活方式和两性关系将缠绕文学家的头脑，宗教和深度思想将暂时消褪。浪漫主义进一步削弱，非批判的现实主义将蔓延。流行歌曲中的时尚观念和情感方式会影响到文学写作，并波及到电影电视之中。书籍将成为时尚的精美制品，一种赠物或是一种点缀。人们将在通俗文学中寓寄自己的情感，使两者达到表现的同一。通俗文学的流行会渐渐使自己进入了竞争状态，精致化是它的一个趋势。享乐型的文学写作会加深人们对九十年代时尚的理解和印象，责任感要到晚些时候才会自然地恢复起来。九十年代的文学会和流行文化汇合起来，甚至在极少数的先锋文学中我们都可能看到流行文化的存在。本来意义上的纯文学在九十年代不再被讨论，人们将把文学和生活事件等同起来，不再有一种距离感，不管是神圣感和鄙夷感都将淡化。当然，正如人们不会普遍地知道某一首歌（仅仅极个别的歌才会家喻户晓）一样，人们也不会普遍地读某一篇小说，这丝毫不能证明这歌或这小说不优秀，它甚至还可能是伟大的。

问：如果我没记错的话，你在前不久还向我反复表示对流行文化和所谓通俗文学的不满。今天你似乎不这么看了。

答：对一个正在来到或将要来到的事物，描述它的出现和规模是有趣的，预言是一种极有诱惑力的语言冒险。我当然仍然不满意流行文化和通俗文学，但对事物的价值判断不能代替它的生存本身。我刚才已经讲到，我是以反时尚来加入时尚的；同样，我努力使反流行文化的观点尽可能流行，因此我逃不出时尚和流行文化的最后控制。流行文化固然是一种最大的幻觉，它总是修饰现实，使人逃避生活，在它那儿获得虚假的、预制好的和划一化的幸福感和各种浪漫主义情调。但是，对流行文化的抵制带来的精神优越感同样可以是虚假的，被某一类文化批判论著预制好的和具有划一的经典指述的，比如异化啦、欺骗啦、物化啦、非个性化啦等等。说到流行音乐，我想起德国法兰克福学派重要人物阿道诺的几个著名观点。他对流行音乐的无情批判并没有将大众从摇滚、爵士和斯特劳斯的伪反叛、集体仿同、标准化和俗美的趣味中唤醒，又有几个人知道阿道诺呢？大众是些被社会分工固定在各自位置上的人，他们没有充裕的时间来发展他们的创造性想象，他们获得的补偿就是各种娱乐。他们的情感是很难具有精致形式的，他们需要人来代替，作他们的引导和可以仿效的偶像。由于没有能力表达他们的情感，流行歌曲的歌词就成为他们共有的一套符号。他们藉此来抒发本来面目不清的内心感受，疏通那些交流中出现的障碍。多数人迷恋流行歌曲都是出于一种难以克服的匮乏与粗鄙，这便是模式化流行歌词大肆泛滥的原因，也是模式化

贺卡、情人卡、生日卡和芝麻卡批量生产的原因——但是我们又该怎么办呢？我们能要求所有的人都富有创造性吗？我们怎么能指望每个人都有与众不同的情感方式与内涵？人心是一只容器，现在人们的心灵在被抽空的同时又被填满了，这个事实谁能抹杀，谁又能改变？所以，一味强调阿道诺式的责问，我觉得又显得浮夸了。我的基本态度是，对无深度的媚俗的流行歌曲毫无兴趣，甚至嘲笑它们和怀有敌意；但我绝对理解它们存在的背景和理由，一种有顾客的商品总有它的道理，尽管是有疵点的商品。我不认为提供幻觉（或虚假幸福感）的流行音乐流行歌词应当取消，因为实在没有别的可以取代它们。我们不能希望每个大众成员都成为批判者，在批判活动的间隙听听古典音乐大师和唱片。如果我们这样想，实在是太可笑，太自以为是了。我们都无例外地生存在一个短暂的间隙中，在两个世纪之交，人们想方设法寻找一点快乐。并不是所有的人都具有悲剧感和危机感的，敲警钟的仅仅是个别先知。对九十年代来说，流行文化中有可能出现警钟声，但目前还看不到这种迹象。也许我们还要等待，尚未来到的事物我们不能让它提前来到；反之，一定要来到的声音我们谁也阻止不了。钟声是一种强行冲入耳朵的力量，我们无力关闭自己的耳朵——不过，在这之前，人们还可能继续陶醉在浮浅的享乐的时尚之中。

问：那么，流行文化会推出它的代表人物吗？如果会，又是些什么代表人物呢？

答：当然是形形色色的大明星了。把一切有影响的人物明星化，是这个时代的一个特征。明星化究竟是一种价值的提升，还是一种价值的消解，目前我还得不出明确的结论。明星乃是人的能力片面化发展的一个结果，它通过现代工业的复制技术把形象输入到公众的头脑中，使它成为一个符号或一个商标。明星是生活的导向和理想范本。是一种供观看的东西。明星吸引的是人们的视线，而不是思想。明星从来不会和我们讨论问题，它只是一个风格化的角色而已。到下一个时代，人们回首历史，也许会从众多的本世纪的明星中挑选出若干个伟大人物，人们将他们称为先知、大艺术家、特定时代的象征，等等，但这得在将来才知道。在今天，甚至在尚未来到的明天和后天，我们仍将被无数如同匆匆过客的明星包围，他们闯入我们视野，和我们临时地同在，然后又消逝得无影无踪。流行文化是一种过场文化，一种永不回头的一往无前的文化，也是一种无情无义的文化——它的唯一标准是今天的成功，确实，“今天”这个词以及它的真实性太诱人了。

问：那么你个人呢？你想过你会成为这样的明星吗？

答：一个只会写作的人是很难成为明星的，何况一个已经疏于写作的人。我说过了，我是一个淡淡的居家者，我接纳各种朋友，他们其中的幸运者一定会成为明星的。我不知道未来给予每个人的结局是什么，我们全生活在一种既有焦虑又充满可能的境况中。

我偶尔也嘲笑一些东西——就 1993 年的小说答友人问

问：你对近年的小说有什么总体看法？

答：不，没有什么看法。我不是那种对什么问题都必须有看法的人。小说散布在各种读物之中。我无暇去翻检它们。所有的读物都进入了“公共领域”，与其他事物相混杂——也许，批评家拥有一种特权去评说这个时代中令他感兴趣的东西，可是，批评家永远没有能力去看这个时代的“全景”，哪怕是“小说的全景”。我一点不喜欢这个时代的文化时尚，我偶尔也嘲笑一些东西，也就是嘲笑而已。

问：你是指你最近对两本畅销书的尖刻批评？

答：你要说那是一种尖刻也行。其实我并不很在乎它们的存在。这就像你知道这个城市很脏，平时懒得去说；可是某一天你在街上，看到一群人围着一堆垃圾跳舞，你就觉得滑稽了，你忍不住骂了出来，就这么回事。

问：好几次，不仅在你的短文中，而且在你的言谈中，都提到“文化垃圾”，能否解释这个词？

答：小孩和清扫工人都知道什么是垃圾，但是许多人却不知道什么是“文化中的垃圾”。文化垃圾就是少数人为大多数人制造的、但少数人自己却从不去看的那种东西。

问：在你们批评界，如今似乎很流行“后现代主义”的种种说法？

答：我可不属于什么批评界，充其量，我只对我个人的言论负责。至于说到“后现代主义”，我想别人总有别人的道理。但是，有些为标签陶醉的人，他们穿了件好牌子的西装，却不愿把袖口上的商标拆掉，还总是忍不住抬起胳膊，希望我们都晓得他这件西装的牌子。也许我有那么一点“后现代”，但我会把那个标签扔到垃圾桶里去了。

问：新写实呢？听说你不同意这个提法？

答：我同不同意又有什么用呢？“新写实”已成为一个“语言事实”。这是个相当庞大的写作阵营，与市民趣味相妥协，回避精神，把一切归结为物质性的烦恼，粗陋的唯物论和记叙文体是新写实的两大特色。而“情感零度”和“还原自然”不过是两个虚构，既不可能有完全的情感零度，也不可能完全还原自然。这两个术语的词根分别来自巴特和左拉，我么也不明白这两个词怎么会拼凑在一起。或许，这正是“后现代主义”的一个特点？拼贴、杂拌、游戏模仿、随意性？就让他们玩去吧，只要他们觉得愉快。但在理论上，却根本无法让我相信。

问：那么，谁还在坚持精神性呢，我指的是小说家？

答：张承志、史铁生、韩少功、李杭育、王安忆、余华还有洪峰，想得起的就这几个，你不会嫌少吧。我已经觉得足够了。

问：别人呢？比如刘恒、苏童还有王朔？

答：噢，我忘了刘恒。这是个很有深度的小说家，特别是对性的切入。当然，他还涉及了人性的黑暗面，很少有人像他那样，进入到灵与肉的底层，权力运作、压抑，变态和道德羞耻感，在他小说中构成一种震惊力量。说到苏童，我认为他有一种不可思议的“记忆”，这不是用想象力能够解释清楚的。我在他的小说中读到某种“时间的美学”。你最后提到的是谁？

问：王朔，还有王朔。

答：这是个聪明透顶的人。但他无法让我惊奇——他是群体文化的代言

人，你别试图在他的小说中找到独创性。他是个搜集民间谐语和笑话的人，他一度是反主流的，但很快他就意味深长地成为主流的一部分。他有很好的适应能力——总之，王朔的短暂神话，是 1989 年后的一个文化奇观。他是京都文化中心论的证明，他还表明新闻界的参与将是 90 年代文学导向的一支重要力量。

问：那么，我最后还是要问，你如何看待小说呢？小说对你，在目前意味着什么？

答：别在乎我怎么看，问题是，读小说的人他们自己怎么看。也许他们认为另外一些人小说更好，他们这么认为的时候，就进入了“快乐的、自由的错误状态”之中。我不想犯错误，是因为我知道我总在犯错误。小说对我，目前仅是朋友间的私语而已。它肯定是精神奢侈的表现。我想，热衷于生活和时尚的人，何必去读什么小说呢？当然也有一类小说为生活与时尚作注脚，我非常讨厌这类小说（包括别的同样性质的读物）。生活够使你麻烦的了，你却还在阅读中重温它。幸好，关于这个，我觉悟得还不算太晚。

读书和写作——1993年答友人问

一、你从事文学批评十几年，写了不少东西，但如果我的印象不致于大走样，你好像极少在自己的文章内引述别人的理论观点，这当然绝不意味着你从不阅读和关心已有的思想成果，能否谈谈对此的想法？

确实，在我过去的不少文章中，基本不引述别人的观点（这当然不是说，别人的观点从来不对我产生影响，有时候，这种影响还是相当明显的）。原因很简单，一是查找原文怕费时间，二是我那时手头的藏书也非常之少。另外，也许因为年少气盛吧，我那些年的写作常常是一气呵成，中途极少停顿。这种状态使我很难把别人的文字合适地嵌入我的行文之中。

那时候我还有一个比较偏执的想法，以为引文过多充其量是一种知识炫耀，同时，它又是你低智能的表现（现在我已经不这么看问题了）。我当然就更不喜欢引文了。这些年我较少写作，冲动的年龄一去不返了。我读了一些书，也熟悉了它们。我有时想起某一句话。就会很快地从书架上取出那本书，准确地翻到印有那句话的某一页。最近我写一篇文章时，故意使用了几十段引文。我认为那很有趣，也许是对炫耀的游戏模仿，但确实，这种拼贴的效果出乎意料的好。这并不表明我开始尊重所谓的“已有的思想成果”，而是我确认了一个事实，即人们都是中途加入的写作者，文字的散兵游勇，我们在巨大的历史阴影下写作，与他人共舞。我们不得不经常地回溯过去的写作史，不是缅怀，而是重复。重复是我们宿命。也许，在细部上，我们可以作一些变奏，新的组合，应对我们面临的新问题（其实都是老问题的延续）；不过在整体上，我们真是无所作为了。那些年，我自以为是凭灵感、冲动在写作，现在我不再这么幼稚了。当然我不想去批评那个年纪，那个年纪只能那样。这没什么可后悔的。再说，低智能的写作永远是低智能的，不管他们用不用引文。对这一些东西，我至今不会原谅。

二、在你看来，把阅读视为为自己写作寻找灵感和支点，是否是对真正自我的消解和不自信？一个具有思想秉赋的理论家当然不会漠视别的思想成就，在这一点上你是如何看待的？

正如你所说，在相当长的一段时间里，阅读总给我某种灭顶之感（即你所称之为“真正自我的消解”的那种感觉）。但这种感觉是病态的，它是自卑的反向表现。拒绝阅读就是拒绝最大的快乐。最起码，阅读是一种享受，而且简直是不劳而获。在我们人性当中，有一项不用学习就掌握的经济原则，那就是付出最小值的劳动，获得最大值的成果。阅读，毫无疑问，可以在数天、数小时甚至数分钟内，得到人类花费几年、几十年甚至几个世纪的精神探索成果。

问题是，由于我是个从事写作的人，就免不了会有一个比较：我还能写出什么？如果大海已经存在，那么被淹没就是我们的命运。我们无法自信，一点没有自信的理由。我的自信都是在一个狭窄的空间中成立的，越出边界一步，我的自信就彻底垮了。这没有什么了不起，我觉悟得还不算太晚，现在我热衷于阅读，它或许给我灵感，或许扼杀我的灵感，那要看情况而定，反正我不把它当回事。就我们目前具体的文化氛围而言（即当下的中国），我的自信还不至于垮掉，因为，在文化垃圾面前，健康的人是不甘心垮掉的。我的自信不在于我还能继续创造新思想，而在于我依然持有辨别力，至少我知道，什么是垃圾。我将要进行的写作，可能就是清道夫式的，清道夫没有

指出道路，他只是扫除垃圾，使原来就有的道路显现出来。

在这种情况下，再奢谈一个人的自信，或对“自我消解”的恐惧，意义便不是很大。我们应当生活在一个尽可能健康的环境中，有许多话，早已被人阐述过了，只是这些声音眼下被淹没在一片文化垃圾的噪声之中。这些噪声，都打着个性或新生活的幌子，它们都是那样的“自信”——自信难道一定是个好东西吗？

三、你的写作生涯里读书占有多大比重？在读书选择上有何倾向，即哪一类，哪一国，哪一时代的书对你来讲更具阅读兴趣？你读书时是30年代的青年读林语堂的《论语》那样躺在草坪上还是如一般的学子一样正襟危坐，也即你的读书姿势是怎样的？

我在70年代读了一些书，那时书很少，我和书的关系是遭遇性的，碰到一本读一本。那时我在工厂干活，谈不上写作。我的写作是80年代初开始的，这期间书越来越多，而我却读得不多（就出书的数量和我读到的有限的书之间的比例而言）。80年代末我又偏重于读书，由于基本不写作，我就对自己说：好吧，现在你可以读一些书了。

我读书没有特别的选择。但是我不喜欢中国书却是一个事实。这并非是说我不懂中国的文化，当然别人这样批评我也没有什么关系。我读书是相当随意的，而且，至今我还是以遭遇的方式去打开任何一本书。我不追求系统，那是别人的事，也许那些人比我更适合做学问。读书就像人生的踪迹，事先是不可知的，只有到了老年，回头一看，每一本书都进入了我们的阅读史，你能说哪本书是必然的，哪本书又是偶然的呢？我偏爱哲学和美学，但你绝不要把我当作行家，你随便提一个专业问题，都可能把我问哑。尽管如此，我仍认为我适合哲学，那和学问的多寡无关。我还算是有悟性的，或者说，有那么一点哲学头脑吧。

最近两年，我十分喜欢读美术史和美术批评。同样，我不重视专业训练，我不能给学生上课。但我肯定是一个最好的学生。我敢说我能懂大师们最奥妙的话。那已经足够了，有什么比倾听更好的呢？背诵和记忆又有什么用呢？真理和美的发现，都是直抵人心的东西，我常常为读这类书而陶醉。

至于我读书的姿势，我平时不怎么特别讲究。70年代我在工厂的时候，总躲在一个角落里读书，姿势肯定不会悠闲而惬意。那时我每隔几天都要去上海图书馆，当时的阅览室人很少，非常安静，掀动书页时会有很响的声音。我记得我只有在图书馆才是正襟危坐的。我有过几次去公园读书的经验，效果不是太好，因为我拿着一本书躺在草地上（或坐在人工湖边的靠椅上），会有一种古怪的感觉，我觉得我成了一个“形象”。我知道阳光在草地上颤动，风从树梢掠过，我无法忽视这些自然因素，沉浸到书本中去。于是我就在公园里拿着书发呆、出神，然后在太阳西斜，凉风渐起的黄昏走出公园，回到家中。后来我习惯于在家里读书，而且必须是夜晚。灯光下的阅读实在是太好了。现在我白天也有不少闲暇，我就拉起窗帘，不让丝毫光线透入，然后打开所有的灯。我的房间永远是夜晚，这使我非常幸福，因为没有人能如我拥有如此长夜。在我的房间里到处堆放着厚厚薄薄的书，使我坐在任何位置都能随手拿到不同的书来读。你不难想象，我通常是同时读几十本书，但没有一本是读完的。它们都打开来，像不同的世界窗口，对我泄露其中的秘密。我把身体埋在铺着软垫的坐椅中读书，一本看乏了，扔在脚边再换一本。这样直到深夜，在我的脚四周，散了一圈的书，我真是很沉醉于如今的

读书姿势。

四、据说一个专事写作的人一日不写便惴惴不安，一个常读书的人又不能忍受手中无“卷”的生活，你是怎样看待这一点的，你平日有没有故意打破书斋常规，体味无书无笔的人生？

我从没有听说过一个专事写作的人必须天天写作（不然将惴惴不安）。有这种状态的写作者未必是一个好的写作者，他们常常是自我吹嘘，对这类话我并不当真。我以前有过不写作就难受的体会，但那必须是十天半月不写一个字的后果。现在我庆幸自己不写作也活得十分快乐的状态，当然偶尔也会动动笔，我并不勉强自己去做些什么。其实，我们谁也不欠世界什么，但就有人总觉得他欠了债，总要写下一些他认为很重要的话，留给世界。事实上他的话根本无足轻重。这些可爱的写作者埋头写到半夜，然后舒一口气，说，这一天我总算没有白过！当然罗，他们能这样自我安慰也挺好，他们觉得快乐就行。再说，总有一群傻瓜读者要读他们的书，你有什么办法？

另一方面，尽管我知道有许多人平时几乎不读书，却依然活得挺充实，可我却不行。如果说20年前我读书是出于一种好奇心，或者，说是一种求知欲吧，那么现在，则是因为“嗜好”。嗜好这个词让人想起某种不良习惯，的确，读书对我真是一种不良习惯。它使我放下许多我必须做的事，变得脱离实际。而我读书又不是为了求什么答案，更不是为了做论文，那还是把书作为工具，与商人囤积货物没有什么两样。读书上瘾才是充满乐趣的，这种感觉类似守财奴深夜数钱，其中的快乐只有自己知道，我并不把读书看得很神圣，那是一件极普通的事。问题是我已养成习惯，所以不读书反而不自然了。

既然读书不是件苦差使，我又何必去打破书斋常规呢？一个刻意要为自己放假，离开书斋去轻松几天的人，难道不正是把读书看作是一种迫于无奈的苦刑吗？我当然很贪玩，也喜欢美酒美食、闲聊、玩牌、逛街、看电视，这简直不算是可以一提的事。每个人都如此这般地生活，“无书无笔的人生”，这个提法只有文人才想得出来，他们肯定觉得读书非常了不起，然后又来一个“无书无笔”，那可是好事占全了。我没有说谁对谁错，我不过是说，中国文人要么过于重视书斋，要么过于蔑视书斋，这里面不会不存在问题。

五、近一两年来，你在文学批评方面似乎写作的兴趣不如前几年高了，而转入了对文化、社会的思索上面，你还阅读那些自己能接受名字的作家的作品吗？你认为批评界还有没有一点值得大家一起关注的问题？对将来中国批评的前景你有何种预测？

我现在很少读小说（尤其是中国的小说），因为小说不容易使我的脑力兴奋。它们不可能对我构成挑战，加上我现在也不想研究它们，又何必浪费这些时间呢？

小说对社会的阐释权，现在已经隐匿不见了。形形色色的声音在取代文学代言人的原有地位，文学如今成了大合唱中的一个声部。那些最有才华的作家都退回到历史故事之中，用寓言的方式重述我们的生存境况。精神创伤和叙述之舞混杂在一起，一种乏味透顶的新写实主义和市民文学正成为新的写作中心。评论家们在清点遗产，为历史画句号，然后一起建立起后现代主义的新霸权。这一切都是十分有趣的，它至少表明我们这个时代最后的活力残余，仍希望在文化领域有所作为。我觉得，人们一起关注的问题已经找不到了，但人们可以制造出问题，然后在一个特定的圈层中引发争议。我目前

一点也不想参与这类争议，因为争议本身就是回答：混乱、学术上的夸张、术语游戏、空洞的讨论以及自我纠缠。

当前的文化焦点究竟是什么？它的非真性并没有得到如实的揭示。批评界总是小题大作，用鼻子代替眼睛，用道听途说代替自己的直接观察。过多的术语，过少的智慧，这就是现状。人们站在“历史到我为止”的虚拟高度，宣布过去的一切均以过时。而这种宣布也将迅速过时，成为后来者历史著述中的一页，被轻轻翻过。

我能说什么呢？我是在泼冷水吗？但人们都有以自己方式说话的权利。我没有能力去预测中国批评的前景，有许多专业问题，我真是一点也不懂。有时候，我竭力去搞懂一两个问题，事后发觉，这样的问题，不懂也无所谓。

六、你在报纸上写过《没顶的文人》一文，其中对当代文坛的分化景象做了自己的阐述，但文坛的分化似乎势所难免，对这一问题你能否作更进一步的阐述？你是否认为今天的文学冷落与作家队伍分化，是文学走向纯粹的必经之路？

文人和作家，如今对自己的身份开始产生了怀疑。待遇的低落引发了一连串的叹息。除了少数人还能在那儿“挺住”，剩余的都在另谋出路。人们都在寻找从困境中摆脱的道路，似乎文学不应当陷于困境。但是，文学，就它根本意义而言，它就是困境。人们所谈论的是它的经费、资助、销路纷纷出了麻烦，而作家也濒临贫困的边缘。但这并非是独属文学的问题，生存的挑战正摆在每一个人面前。而文学，却不再谈论精神所面临的困局，以谋生之道来掩盖这个时代更为迫切的精神危机，这便是作家们体面逃跑的最好借口。

在庸俗主义全面抬头的时刻，在文化垃圾大肆泛滥的时刻，批评界用许许多多的术语来容忍它们，这是不可思议的。为现存事物作合理性的全面辩护，已经表明批评界在和文化垃圾调情。它大量地批发过时的标签，对文化垃圾进行不分好歹的包装，这就是我最不愿意看到的“捧场”。

文学的纯粹性也许只在极个别的几位作家身上得到保持，他们已经不合时宜。不过这又有什么关系呢？所谓赶上时代，又有什么乐趣可言呢？事情不会总是这样，今天的面貌不会是永久的面貌。我想我还可以等待几年。我对作家队伍是否分化根本不感兴趣，因为我已经多年不注意有一个“作家队伍”了。从骨子里我不喜欢相当数量的作家，我早就认为他们缺乏才气、不会写作、智商不高、没有想象力，对这样一支“队伍”，一支只会跟着形势起哄的队伍，你想我有什么必要去关心？

七、大众文化消费中的娱乐倾向愈演愈烈，文学旧有功能被部分削减，你认为这值得庆幸还是值得担忧？

文化娱乐工业的兴起，造成了更多的消费人，留下了大量文化垃圾。不过，在这种民众的庆典中，我们仍能看到民主的因素在不可逆转地增长。我们没有理由去抱怨文化工业，我们应当检讨的是文人和作家的失职。值得担忧的不是文化工业不去从事精神活动，而是文人与作家放弃了精神活动，自暴自弃。但我想，总有一些人会坚持下去，哪怕他什么也不干，只要他保持一种纯粹的精神状态，那么将来还会有再估价的机会出现。

八、你现在有什么大的写作计划？如果你写的是类似于批评理论方面的书，你有多大信心保证它的销路？纯文学的书籍销量日减，你认为原因何在，如何自救？

我目前并无什么写作计划，更不必说是多大的写作计划了。我从来不关心销路的问题，以前我也曾想试一试自己在这方面的能力，后来觉得不必去证明什么了。说老实话，印两千本和印一百万本，又有什么区别？到现在为止我出版了七本书，其中最多的印了两万本，最少的只印一千，这说明了什么呢？

我不会推销自己，也不懂包装术，这些都是出版社的事。它们比我更知道问题的症结何在，也知道对策何在，但这都不是我所要考虑的。非常感谢你的问题，它使我想起了一些本来应该忘记的事，给了我一个再次回顾往事的触发点。其实这些都没有什么必要去提到，有许许多多东西存在过，这本来足够了。可是我们会提起这些东西，于是，这些东西就随着语言浮现出来，最终一切都是徒劳，因为我们知道，过去的一切如今已荡然无存，这就是徒劳结局的充足理由。关键是我们必须健康地活着，健康加上快乐，这才是根本。我之所以在前面的几个问题上用了不少尖锐的词，就是考虑到健康可能受到损害，而有损健康的快乐，肯定是有欺骗性的。

你不能总是在一边旁观——1994年答友人问

问：一些朋友谈到你的文章，像《洋酒的话题》、《生活永远是有问题的》和《历史的阴影和现实的逃离者》等，他们称你是现代城市生活冷静的旁观者和尖锐的批判者，你如何看？

答：那也就是偶而旁观吧，你不能总是在一边旁观。你首先得生活，哪怕你并不喜欢你现有的生活。我一直生活在上海，没有想到要离开它，但这并不意味着我留恋上海。因为我写作，所以我旁观。让别人去赞美好了。我一点不喜欢现代城市，这倒是真的。

问：我注意到你以前写的文章和书，充满哲理思辩，有的是寓言体，像一个城市漫游者，在建构属于自己的精神城堡；我还注意到以前作为一名评论者，你也评过一个作家，一部作品，而现在你更多的是批评一种文化现象，你如何看待这种变化？

答：谢谢你提到我以前写的文章和书，它们真的那么充满哲理吗？如果是这样，倒很使我惭愧。我讨厌哲理，包括我在无意中卖弄的哲理。说到寓言体，不错，是我一度去模仿的，不过总模仿不好。寓言指出一个传统，但它的意义并不在这个结论。寓言是最简短的叙事；叙事，才是寓言不会过时的秘密。过去我评论过不少作家和不少作品，但我今天已不再有兴趣了。有什么好评的呢？我有什么想法，我就直接说。我不必再借助什么作家和作品了，谢天谢地！我从来不是一个文学研究者，那并不是一件有趣的事情。别人要研究，那也不错，总有人做一些你不愿做的事，正像你会做别人不善于做的事一样。

问：如何看待青年群体中的流行文化？或者说时尚热点，我们的传媒应如何把握？

答：在青年人中间，总会流行一些什么东西，也许是革命，也许是服饰，也许是音乐，也许是无聊。这其实都不是青年人自己所能选择的，你只要想一想六十年代和九十年代的不同时尚，你就会明白这一点。我丝毫不想去评估流行文化，任何一种东西，一旦流行总有流行的道理。当然，我也没有必要掩饰我的好恶，当前的流行时尚，真是分文不值！一代人有一代人的事，你只要这样想，你就懒得去操心。传媒怎么做，这可能牵扯到许多麻烦的问题。我可提不出更好的建议。

问：但是麻烦的问题总要麻烦你，从海子之死到顾城之死，是否能看出一代人精神力量的衰退，或说“精英文化”的衰退，我注意到你最近对“乌托邦”的议论，我关注的是知识分子如何坚持的问题。你刚才谈到时尚，让我想到《伊甸园之门》中所说的：一代人的标志是时尚，但历史的内容不仅是服装和行话。一个时代的人们不是担起属于他们时代的变革的重负，便是在它的压力之下死于荒野。

答：有人把海子看成神话的完成，现在则有人把顾城看成是神话的破灭。其实他们都和神话无关。诗人在想象世界，可是有更多的人，却在想象他们心目中的诗人。我不知道这代人的精神是不是在衰退，我不考虑这样的大问题。精英文化如今出了问题了吗？说不定，结论正好相反呢？关键在于你如何诠释“精英文化”这个词。“乌托邦”是永远存在的，但它肯定不会存在于现实中。也总有知识分子在坚持，但坚持着的知识分子肯定不会老是讨论“坚持”的问题。

问：我注意到现在一些年轻学人，引述迪克斯坦的《伊甸园之门》、考利的《流放者归来》较多，我想了解，对你影响较大的书是什么，或者说在你们这个文化圈中，如果说还有圈的话。

答：这当然是两本相当精彩的书，人们引述它们是因为某种相似性、风格、词语联想以及智慧的启发。影响人们的书还有很多，只要有足够时间去读好书，你肯定会受到更多影响。说到我自己，我也闹不清是哪几本书对我影响较大。也许法国人的著作影响了我，比如罗兰·巴特、福柯；也许是美国人，如你提到的考利，还有格林伯格；或者还有几个中国人如丰子恺和梁漱溟。那并不是很重要的问题。至于说到“文化圈”还是不要提这个词为好，我从来不属于什么圈！

问：你最近写画家较多，市场经济对艺术家和艺术的冲击，往往理解是很肤浅的，我想起十多年前，朦胧诗人说我的诗是写给下个世纪看的，但下个世纪是不是更没人看了？

答：这可是个非常愿意和你讨论的题目。它太引人入胜了。市场对艺术家，形成了错综复杂的影响，不是几句话能够说得清楚的。也许，在以后，我们慢慢地讨论，分一些专题？

艺术（不管是诗、绘画还是电影）总要给人看的，也总有人不看，这不是个需要特别提出的问题。天知道是什么人在看，更别说是下一个世纪了！但诗人这么自信对他本身是很需要的，这没有什么可非议。卢浮宫里的藏品确实是后人决定的。当然，更多的东西，被后人扔掉了。他们不得不扔掉许多东西，因为卢浮宫没那么大。他们也不可能老是读上一个世纪的诗，他们多半在忙自己的事情。

我为什么成为一个批评家

我认为任何一个能说“是”或“不”的人都是一个批评者。

批评，乃是我们和世界交换意见的一种方式。

我一直渴望和人说话。当没有人可以说话的时候，或一个人独处的时候，我就和自己说话——当然是在脑子里。

一旦把这些话记到了纸上，它就成了批评。

我渴望和人相处，因为惟有和人相处，世界才变得大了一些；我也渴望独处，因为惟有独处才能有纯思。

接纳各种见解使我获益匪浅。不过我也一直提防着各种意见对我思考的干扰。

我常常处于封闭与反封闭的边缘，徘徊不止。我思想上的矛盾性，也许正从这里发端。

我认为批评不是一件高深的事。只要养成一种批评思维的习惯，那么，当机会来临的时候，潜伏已久的各种想法就能诉诸笔墨了。

我认为偶然性很重要。偶然性中有着全新的奇迹。关心偶然性，就能摆脱所谓必然的规范，发挥个人的独创性——尽管也可能掺杂着差错和虚妄之处。

读好的书对开启思路极为有益。一本好的书，使我感到了我的存在；而一本糟糕的书，却让我感到似乎只有它存在——这使我厌烦。

我当然重视先哲们的结论。不过，我更重视先哲们是如何取得这一结论的。

过程比目标更有生命力。

因为我不乞求终极真理，更不奢望自己掌有终极真理，所以一切异议我都感到平静如斯。

偶尔我也重读自己以前的文字。我不在乎自己提出了什么有价值的问题，我只是再次了解了：我曾经这样想过和写过。

我读书往往是为了训练思维，享受一种纯思的乐趣；而不怎么在意记诵那些书的要点。因此在我记忆中的知识材料贫乏得可怜。

杰出的书，是可以从任何一页开始往下读的。那种逼着你一页一页顺着读，不能漏掉一段的书，往往靠了人为的逻辑圈套。你只要抽掉其中一环，其他的就哗地散落一地了。

所以，我常常跳读，并用这个理由为自己的坏习惯辩护。

我觉得思想是表现于语言的。表述不清的人通常也是思路不清的。当然，思路清晰不一定总是好思路——明确的谬误比含糊的谬误危害更大，更令人担忧。

文思枯竭是由两种情况导致的：一是遇到了心理障碍，它令人焦灼不安；二是思维达到了极限，文辞在那个出口处堵塞了。

疏通工作实在非常重要。

我希望不断改变批评的表述文体，因为文体多样，会迫使视点的转换。这样，一个多棱的问题就可以从几个方面来表述了。

乞求灵感是桩愚蠢的事。但不相信灵感的存在将错失许多机会——智慧常常在一霎间闪过，如不及时抓住，就要等待一个漫长的周期，就像等待下一次日全食或哈雷彗星一样。

在我试图反驳一个论点时，总是试图也为它辩护一下。这样我才能看出天平往哪一边倾斜。任意地加砝码或减砝码都是冒险的。

我写作习惯于先找一个圆心，然后反反复复地在寻找一个适当的地方画一段弧线。如果凑巧这个开端弄好了，那么就可以顺着这条弧线一直向前推进（当然要环绕那个圆心）直至画成一个圆。

因而，最费劲的是开端。

我从不奢望建立体系，因为在神明眼中，体系是可笑的。

体系如果没有包容一切，那它是多余的；如果它包容了（！）一切，那它是应当被摧毁的。批评是不承认有什么体系的。

对我个人而言，及时捕获新涌现的想法，就是批评的任务和精义了。

我不常考虑下一步该写什么，我只是意识到：此刻我在为什么问题操心。

逼自己写东西无异是一种苦刑，只有完成后方才享有自由。而纯思则永远是自由的，它停留在自身即是满足，如果它能转换成文字，那也是自然的流露。

强己所难，是与批评有害的；有所为，有所不为，这样的批评是自知的、本份的；无为而无不为，则是批评的至高境界。因为建筑在纯思基础上的批评是非功利的、合乎精神活动本性的。

形式上看，思路是只能属于自己的，因为确实没有人可以代替你思考；同样，你也不能为他人感觉。但是，思想的内容总是指向涉及自己之外的事情。恰恰是由于这一点，你的思想才招来人们的赞同或反对，批评意见的共同或对立，正由此而产生，你绝不能回避。

这种提醒无论何时都是必要的——我的纯思必须超越个人的特殊性，力图走向客观性，不过，往往在这个时刻，自信和惶惑同时来临了。

批评自身也理应是批评对象，不受批评的特权已经被废除了。

批评是个性、创造、民主和自治的代名词。

我认为，文学批评只是批评精神在文学中的体现。只有在一切问题上都拥有批评本能和批评素质的人，才有可能成为够格的文学批评家。

夜读札记

读卡夫卡《寓言与格言》

如果仅限于读卡夫卡的小说，你不会获得对卡夫卡的完整了解。有两种作家，一种作家重要的只是他的作品，另一种作家则作品与人都至关重要，卡夫卡就是这样的作家。在卡夫卡研究中，卡夫卡的《给父亲的信》、《给费丽丝的信》以及他的日记都是不可忽视的；此外，他还写了许多短小的寓言、编了序号的格言（一百多段）和几十则札记，这为我们较为完整地了解这位 20 世纪最伟大的小说家提供了一种接近的机会。他是一个活生生有血有肉的受难者和不幸者，一个被遗落的对宗教持有模糊敬畏感却又始终在寻找信仰的人，一个渴望女人又逃避婚姻的羸弱男子，一个有极高智慧又对日常生活有着极细腻感受性的孤独者。在他的《寓言与格言》中，卡夫卡显示了他作为天才小说家的另一面：痛苦、纯洁、乡愁、受困、诚挚、清晰、简化、逻辑力量、反讽、内在信心和一针见血。卡夫卡的小说，通常让人感到一种绝望、恐惧、懦弱和没有出路，它的文体难懂、冗长、繁复以至于枯燥；但是他的寓言与格言却拥有截然不同的风貌——他写道“真正的道路是跨越在一条绳索之上，这条绳索在任何高度都是一样地没有拉紧，只是悬空而挂。它的设计仿佛是要使人们战栗甚于行走其上。”“仿佛一条秋日的小径：在还没来得及把它清扫干净之前，便又盖满了落叶。”“一只笼子去寻找鸟儿。”“你就是问题，不必再到处去寻找什么知识了。”“一位真正的敌手能灌注你无限的勇气。”“只有目的，没有道路；我们所谓的道路只是一种摇曳不定的东西。”“为了这个世界的缘故，你可笑地将自己套上马具。”“在这场你与世界的战斗中，我支持世界。”“只有一个精神世界，这个事实夺去了我们的希望，而把既成事实丢给我们。”“不会毁灭的东西只有一个：即是单独的个人，但同时也意味着人类的整体。”“只有当精神不再作为一根支柱时，它才得自由。”——读了这些言简意赅的话，你会感受到一种确定有力的内在气度，它是卡夫卡的信念之所在，也是卡夫卡建立个人信仰过程中的对语言偶像的某种自设（这样说并非是无根据的：他把这些未发表的格言精心抄录在分开的卡片上并且一一加上编号，足见他本人对它们的极端重视）。无论如何，只要你同样有智慧，有着对生活的敏锐感受，你肯定不会对卡夫卡的一切文字（包括他的日记、书信和格言）无动于衷。我个人并无研究卡夫卡的奢望，既没有机会也没有能力。但我愿意分享卡夫卡的文字，它让我站在相同的角度重新想一想人生的根本问题。卡夫卡也许生前便预感到将来会有大批心理分析学家会把他的他的作品当作一个标本。成为一门“显学”，从而将孤独的他放在一个热闹的讨论里——对此，卡夫卡以最短的文字对心理学进行了嘲笑、抵制与拒绝，他在第八十九段格言中这样写道：“算了吧！心理学。”

读萨特《词语》

应当把对萨特童年生活的研究留给专门研究萨特的人去干。至于我，不过是通过《词语》的词语涌现，知道了人为何写作的用意，它使我不得不重新考虑所有和词语有关的事——阅读、思考、谈论、喃喃自语、梦话、写作、印刷以及一切词语对变幻莫测的现实的干预或者无能为力。

似乎萨特是想表明这么一种意思，他对词语的惊奇、迷信、征服和崇拜归根到底基于一种行动的自卑，而最后，词语的征服与传播依然让他感到了无力性的自卑——这好像是一怪圈，起点和终点都遭到了否定。据说萨特的一生都是在词语中度过的，他不断地写作，将虚幻变作永恒的可以留传后世的真实：而先前曾使他倍感进入不了的现实却很快衰老并消逝。不过，对此我仍有一点怀疑，我相信萨特在词语之外度过了他另一半生命，他不过是用另一半时间来和词语打交道罢了——问题是，萨特的大量著作被保存下来，而未经词语化的生活则没有证据地失去了，正如绝大多数人的生活都没有证据地失去了一样。这并没有什么可以值得悲叹的。

我现在不想人云亦云地对萨特说些赞美的话，这样的话我宁可在其他场合里说——这里我想指出另一面：萨特是个过分自恋或自以为重要的幻想者，这一禀性也许来自他的天性、家庭以及他衣食无缺却又偏要沉溺于幻想的童年。幻想加上过人的聪明使萨特很早就开始了写作，使写作成为他的生活，而且是一种可以凝固、可以绵延、可以在他死后被人们反复诵读从而使他在字里行间复活的生活，而这一前景的确是迷人的，大多数人是不会享有的（他们只会在阅读他人著作时使他人再生）。可是，写作是一回事，写作什么又是一回事。当萨特晚年愈来愈感到词语的无力并且开始不断介入现实时，他肯定忘记了，不是所有的词语都无力，而是一部分词语被拒绝罢了。至于这个拒绝一部分词语的现实，无疑又是接受了另一部分词语的结果。因此，全部的问题应当归结为：词语和词语的斗争，而绝不是词语和世界的斗争。

当然，我不认为凡被拒绝的词语都是错的，这其实不必特意说明。但是，由于萨特念念不忘的仍然是那个现实世界，所以他才会逃入词语，走出词语，最终依旧回到词语中去。萨特绝非是一个纯粹的词语爱好者，他的野心、梦想、希望、良心都指向了现实，词语只是他的一个工具而已。因此，《词语》这本书告诉了我萨特的另一面：萨特并非是一个愿意和词语打交道的人，他无非是隔着词语这层衣服对世界进行抨击。可能有的萨特研究专家并不同意我的这一想法，他们会不会用“词语”表示不同意呢？

读罗兰·巴特《恋人絮语》

对这样一本无与伦比的情爱概论，需要的不是阅读而是咀嚼——它弥漫、奇诡、单纯、繁复、啰嗦、沉溺和充满了明亮；它自我纠缠唠唠叨叨，自相矛盾翻来覆去；它真实而虚幻，有依据却又失之飘忽；它充满欲望忧心忡忡，冲动却犹豫不决；它是嫉妒的表演，耍尽了平庸的小手腕；它敏感异常对身边一切均有上乘的鉴赏力，但马上又耳目闭塞对大千世界不闻不问；它流连于情境并时时创造情境，又是有意无意破坏情境的惯犯；它滔滔不绝口齿伶俐却又语塞木讷，过于执实却又想入非非；它热衷于语言游戏被语言所误，有时干脆沉醉到一种形象里废黜了情话；它精于算计心胸狭隘并且多疑，一会儿变得慷慨大度轻信他人错失良机；它独占独断独来独往，总要封锁对方，但结果总是自己身入囚笼苦于不能脱身；它是无关紧要的琐琐碎碎的，它把自己弄得憔悴不堪精疲力竭；它不厌其烦地表达心迹，对真正所思所想所感所虑又不想和盘托出；它真正是一种自我折磨，在折磨自己时进行自我欣赏；它总想获得解放，结果却重新被奴役；它是一种塑造，塑造恋人和自己；它还是一种拆毁，把好端端的恋人和自己弄得面目全非；它是神经过敏的发作良机，一场梦或一场游戏；它是一个自生自灭的讲坛，一个大肆张扬的日记本；它源于人的多情与胆怯，总是和勇气无缘；它是事后追忆的酵母或一本照相册，它属于哲学家和凡夫俗子，属于艺人和没受过教育的女人；它不涉及婚姻因此始终不是一个实体，它散漫却又专一因此总让人觉得如同幻像；它胜过一打情人加上一打半爱情小说，它其中的任何一句都可能使我们若有所思心神摇荡；它唤起我们的记忆重温往事，又令我们痛感爱情之须臾物是人非万事皆已成空；它太具体又太抽象，它所指详尽又纯粹是能指的游戏；它分明是文字的华美如同漂亮的图案在玻璃板上闪闪烁烁，可是它绝对是生活的写照几乎伸手可及；它产生于瞬间但留有余温，它完全是一连串的呓语、痴话和空论；它是文体家的欺骗术、情场老手的坦言；它是论文和心理分析的记录，它没头没尾无始无终像没完没了的华尔兹；它是一种对情爱的夸大的想象，也是对平凡丽话语的高雅模仿；它是一种卖弄一种铺张一种炫耀一种浪费，它是能力的显示智力的显示；它是实践者和瘫痪者的双重表白，它时时想干点什么又始终不去干点什么——总之，咀嚼这样的书你能获得更多或者更少，你应该躺着读它、坐着读它从中间任何一页任何一行任何一句读起。你可以倒读、跳读或颠来倒去地读，因为恋人絮语是没有次序与头绪的——正如这本无与伦比的书一样。

读泰纳谢《文化与宗教》

纵观历史，人们将发现在他们身后留下了多么广博灿烂的文化——而人的问题，则一直是这些文化得以凝聚的核心。因此，不管人类的文明曾有过怎样巨大的改变，这一核心却从来没有为之动摇。正是由于这个，文化得到了继承和延续。一旦我们的思索和祖先的思索截然相反，那么所有的文化遗产就将面临被全盘丢弃的命运。

然而，核心的稳定性，并没有使人类的思索原地踏步。比如，从一开始起，人的问题是以神话、图腾、禁忌和宗教的形式被陆续提出来的，随后，宗教的因素又渐渐被世俗的因素所排挤，最后导致了启蒙思潮与人文主义（虽然宗教和崇拜的问题并未得到最终的解决）。这一文化的嬗变，其实告诉了我们两个问题。其一，人类是进化的，在寻求自己的过程中他们正恢复到了本来状态，放弃了许多虚妄的观念；其二，尽管人们业已意识到自己存在的本质和他们实际上所处的地位，但信仰仍然困扰着他们的精神。因此，在人们纵观历史之后，一方面固然感到了某种精神解放的自豪和振奋，同时依然为一些悬而未决的问题伤透了脑筋。倘若没有这两个方面，人们将既丧失自信，又将变得裹足不前。

罗马尼亚亚·泰纳谢教授所著的《文化与宗教》一书，在探讨文化起源和宗教起源以及它们如何彼此影响方面，为我们开启了一扇窗。这本薄薄的小册子以非常简括洗练的文笔，向我们描述了人类在信仰问题上的伟大历史沿革。它贯穿着一种坚定的进化观念，令人信服地说明了世俗精神是怎么逐步取代宗教文化的。无神论思想和马克思主义的人道精神，是这本小册子的两根基本线索——它从人的精神状态、心境的情感方面，论述了克服宗教心理的可能性；而这一可能性，仅仅借助科学理性是不够的，它还十分需要有一种人文主义的艺术和文学来作为同盟军。因为纯粹的科学理性并不能完全解决信仰问题。

亚·泰纳谢这本小册子的意义正在于这里：作为一种完整的文化，宗教的出现并不单纯起因于没有科学和没有发达的科学，它还包含着心理的情感方面的需求。因而，科学并不能全部解决人们面临的问题——这样我们将明确地意识到，文化的建设显然还应当包括马克思主义的人道精神和深入人心，因而恰恰是在这一点上，信仰的问题才可能被触及和获得理想的解决。

读摩莱里《自然法典》

好的书是没有古今之分的——这正是我们常常拿起某本古代贤人的著述反复诵读的一个原因。当然，我们也可以找岔，这太方便了：比如用伽利略的斜塔实验来讥笑亚里士多德的落体定理，用爱因斯坦的时空观来嘲讽牛顿的经典力学，或者用基因学说来指出机械的环境决定论的片面性；但是，一旦我们老是沾沾自喜地找岔，又于我们的智慧和生活何益？我觉得，所有先辈的认识都是有其意义的，这不仅是说历尽人世和科学的变迁它仍然顽强地保留着一些难以改变的东西，而且它也表明了人自一开始就具有的求知欲望，以及由于对究竟的追寻而产生的种种天才的猜测和建设性的假定——它们的被提出，某种程度上正是供后者超越的，若无它们，后人又将怎样证明他们的最新发展呢？

摩莱里的《自然法典》正给予了我如上的启谕。作为一本空想共产主义的小册子，它留给我们的多半是一些历史性的思想材料——在今天高瞻远瞩地给它一个政治、伦理和法律意义上的历史定评也许并不很难。但这样做够了吗？两百年过去了，世界发生了极大的变化，这使得摩莱里的这本小册子褪了色，因为它的许多具体论述业已过时，然而，那些天才的充满人性的、激越和热忱的思想闪光，仍然从那褪色的文体中显露出来，并打动我的心扉。比如教育在什么情况下可以防止恶习，又在什么情况下可以使错误存在下去；爱休息和爱宁静怎样同懒惰有别；人和人的依存关系为何不意味着缺乏自由和过分拘束；我们应当怎样对待和应付内心和人为戒律的精神冲突；善和人的希望与恐惧处于一种怎样的关系；等等、等等，摩莱里都提出了并未完全过时的想法。甚至，这本小册子还提到了用母乳哺育婴孩的具体建议。我认为，所有上述的一切，都为忙忙碌碌的我们，为片面学习现代科技而较忽视人自身问题的我们，提出了极为有价值的警示。

在各类书籍骤增的现在，人们不应忽略以往的宝贵经验和那种古已有之的向往完善之心——这些经验和向往之心，在今天绝不多余。目前普遍存在着一种令人欣喜的求新欲，但是，与此同时人们也有理由产生忧虑——难道，过去的文化财富真的一点没有价值了吗？

至少，人的自身完善和幸福才是人的实践的最高目的。如果承认这是一条根本的标准，那么，重读一遍摩莱里这本小册子第八十一页的这行字句显然是必要的：

“一切都在逐渐完善”。

读霍尔茨纳《知识社会学》

一般地说，我们总是倾向于把知识看作一种改善自然环境、提高个人文化素养的手段，并把对知识的开发、运用作为合乎社会发展需要的政策之一。这种易于被人接受的见解虽然大致不错，但却包含着一个疏漏，即仅仅把知识视为制定政策时必须要注意的一个方面，而没有把知识理解成制定政策前就必须不断学习的先决条件。也就是说，政策不仅影响了知识在实际社会生活中的地位与影响，而且知识本身即应当在政策中居有一个显要的地位。

美国匹茨堡大学伯·霍尔茨纳教授所著的《知识社会学》原系作者于1981年6月在中国讲学时的讲稿，原题为《知识在制定公众政策中的应用》。此讲稿除了介绍一般知识社会学的基本概念外，较有系统地讲授了知识的生产、储存、分配、组织、使用及其对于制定政策的实用价值。

伯·霍尔茨纳教授在这本书的导言中开宗明义地指出“知识在社会生活、社会行动、尤其是在政策方面究竟起了什么作用？人们由于处于不同社会环境中，因此对知识的运用就持有不同的观点，不同的参考系。这样我们就可以了解某一专业的专家，如何通过社会体系把知识从生产者即研究人员那里传递到城乡以实际行动进行实践的人们，使知识为他们所利用。”

我认为，伯·霍尔茨纳教授在这本书中有效地贯彻了他本人立下的宗旨，把有关的问题讲述得非常浅显易懂。这本书极少学院气，带有一种日常的、可感的经验色彩，往往用一些具体的甚至是琐碎的生活现象来阐释被人忽视的理论问题；这样就把关于社会政策的严肃课题化为一条条日常经验，并不断从那种侃侃而谈中提炼出非常有价值的见解。

这本书不但向社会工作者提供了一份有意义的思维材料，而且也向所有关心这一问题的人提供了一个较为宽阔的视野。尤其当知识已不再纯粹是个人财富的时候，从社会的角度来返身考虑知识的问题乃是非常必要的。也许，这便是《知识社会学》提示给我们的题外想法。

读泰勒《形而上学》

不管人们怎样认为自己有知，但只要他还愿意随手拿起一本书，并有认真阅读它的愿望，那么他必然被一种未知的问题所困扰。因此，有一些书，比如哲学，虽然谈的几乎都是老而又老的问题，但是人们始终不觉得它们属于久已湮没的过去，而属于一直开始着的现在。

每个人的生存都有自己的起跑线。这一谁都回避不了的前提，把哲学的问题一再提到人们的面前。亚里士多德在两千年前就曾经沉湎于哲学的思考，并写出了他的《形而上学》。一千多年过后，笛卡儿又写了《形而上学的沉思》。两千年之后，美国学者理查德·泰勒以《形而上学》为题，又写了一本极为通俗晓畅的小册子。泰勒在这本薄薄的书中，以非常明白的口吻说：“形而上学根本不涉及如何生活，而仅仅涉及为何生活，涉及某些人很可能终生都未曾思索过的一些问题。”事实上，每个人都或多或少地思索过带有形而上学性质的问题——当他的孩子出世的时候，孤独的时候，面临挫折的时候，有所追求的时候以及面临死亡的时候。

哲学是这样一种东西，它和人的生存有着内在的关联，而不仅仅是学府中传授的教义，更不是为少数智者所专享的抽象符号游戏。哲学和人们的疏远，其主要一个原因就在于历来的种种高深莫测的说法，把它弄得神乎其神，令人不敢问津。泰勒的这本小册子，把哲学的一些基本命题和人们的日常生活和日常意识紧密联系起来。比如关于人的智慧生活、心理状态、道德行为、宿命论的根源、个人存在的意义及关于自我的幻觉，都在这本书中得到十分精彩的表述。我认为，哲学的意义还在于如下一点：我们没有必要只是现成地接受一系列哲学结论——哪怕它非常精彩——而只是从中体会到一种思维的乐趣和个人独立思考的可能性。如果没有这一条，那么人们将不会对哲学发生出于内心的渴望。归根到底，哲学是属于每个人的——只要他愿意再次重新思考。

读莫洛亚《栗树下的晚餐》

这里的所有故事都是属于养尊处优的男男女女，艳遇、邂逅、私情、家庭生活秘事和各种高雅的闲言碎语，我无意通过这些故事去了解彼地的世态人心，我只是感到不知满足的男男女女在其中的缺失。莫洛亚的短篇小说固然不乏委婉的幽默和不失风度的讽刺，但我们确实可从中窥见这位著名传记作家的日常生活视域——他肯定经常在和朋友的聊天中消磨时光，这二十来个短篇，大多经由小说中的某个人或某几个人来转述另一个的故事。我们一开始总要碰到那样一个悠闲的场面，它不是在客厅就是在舞厅，绅士或淑女，艺人或职员在悄声细语讲说一段曲折的故事或奇遇。这些故事是好读的，它们不费解，总是包含着一种感慨或者遗憾。它们像是随手拾来的身边琐闻，我除了从中看到经验，并没有发现多少想象与创力。看得出，莫洛亚是一个对人生事物充满了兴趣的作家，他把大部分精力投放在名人传说的写作中不是没有原因的。而这种写作必然影响到他对短篇小说的理解，那就是讲一件真事（或煞有其事的仿真故事），希望通过它来传达出一些什么来，比如女人的爱情弱点，世事无常，法律的荒谬，男人的自私或嫉妒，偶然性，相见难再的邂逅，温文尔雅的缠绵以及不顾后果的爱欲疯狂。这些小说无疑是属于写实的，它们没有二十世纪的小说时尚，却有二十世纪中产阶级的生活时尚，说它们是一面面上生活时尚的小镜子也可以。

莫洛亚一生著作颇丰，但短篇小说写得不多，只有两个集子。除了这本《栗树下的晚餐》，还有一本《钢琴独奏曲》。莫洛亚的声誉主要来自他的传记写作和史学著述——如果仅仅凭这两本短篇小说集，我以为他不会当选为法兰西学院院士。当然这些都是题外话——我想提到的是，读莫洛亚的短篇，常令人联想到莫泊桑，文字优美、简练，结构精巧绝无冗言，注重情节转折和戏剧性效果。兼有上述特点的小说肯定是富有可读性的，当然，就小说的形态的内质而言，它仍然是属于十九世纪的。问题是，十九世纪的东西依然不失它的魅力。因此，读这样的小说，我们期望的也必然是和它相称的意味：人生经验。

只要我们的阅读是基于这一要求，我们就会欢迎莫洛亚的这本短篇小说集。它无疑要胜过许许多多顶着写实或写人生招牌的小说，让我们得以在某一霎刻突然洞见人生的关键点和命运的核心之所在。它讲的虽然是养尊处优的男男女女们的私事，可是它拨动了我们内心最为隐秘的未能实现的期冀，告诉我们一种宿命——那就是最终的缺失。不管在真实之中还是在真实这外，这一遗憾都是永久的。

读马尔库塞《单向度的人》

对一个天性是反叛的知识分子来说，没有比丧失了反叛的背景、对手和同盟者更为可悲的了。作为激进社会批判家的马尔库塞这本著名的旨在研究西方发达工业社会意识形态的小册子，不是以其尖锐性而是以其绝望性让我感到了震动。一般地说，革命总是危险、振荡、衰败、暴政或僵死的产物，在西方资本主义前期，革命家的才能与智慧才有了崭露的机会，哪怕革命会陷于失败革命家也总算是有事可做。可是现在，这些不幸（！）地生活在发达工业社会的潜在革命家却突然意识到无事可做了！这个社会居然容纳了各种彼此冲突的政治力量，消解了直接战争的危险；这个社会把工人和老板归入一个和平共处的共同体，分享资本主义制度的好处；这个社会还成功地削弱了文化中的革命性，把文化与现实之间的间距大大缩小以至趋向一体——于是，现代发达工业社会就不再有乌托邦的召唤，不再有另一向度，另一种生活理想与价值观念的对抗，成为一种舒适的、无个性的、反自由、反浪漫的消费性单向模式——在马尔库塞看来，这无疑是令人沮丧的。问题在于，革命的原型，那些城市知识分子、失业者、局外人、流浪汉、青年学生，是否在今天的背景下统统成为“失业者”了呢？马尔库塞倡导的“大拒绝”在何种意义上能成为一种普遍的实践呢？马尔库塞的批判终于成为一种文字的批判，成为一种文字暴力代偿。也许，它仍然起到了安慰或鼓励潜在革命家的作用，但是，这些潜在的革命家们的战场，只能是书斋，只能是书本，只能是写作了。

对于追求超越性、不满、挑剔、敏感的批判型知识分子来说，现存的一切都是有问题的。但麻烦的是，只有当知识分子的洞察力、远见和理想能够直接诉诸民众，诉诸民众最为关切的现实弊病时，才能构成革命的前提甚或导致革命的产生——现在情况似乎有所不同，这少数的超前的批判型知识分子所不满的种种现状，恰恰是大多数人们所满意的，这种巨大的差别，终于使他们感到黯淡起来，这就是我们说的绝望性所在。尤其让人愤怒的是，马尔库塞以至他的同事们的激进论著非但没有成为西方社会的禁书，而且成为引起轰动的书，这种实质上是麻木不仁、无所谓和不以为然的容纳，已经瓦解了这类激进理论的激进性——尽管 60 年代末在西方的反叛风暴曾让马尔库塞等人有过短暂的兴奋，可是它终于成为历史上的一段记载了。也许，发达工业社会的未来向度只有在未来才会向人们显示，预言未来是困难的。不过，《单向度的人》仍然是一本杰出的书，至少它表明了西方知识分子的一种“失业者情绪”，他们确实是生不逢时的革命浪漫主义者。

读霍尔特胡森《里尔克》

里尔克的诗在国内尚未有完整的译本，尽管如此，读了这本传记我依然经受了一次灵魂的震动。不知为何，我觉得里尔克像尼采、像梵高、像卡夫卡、像蒙克，像一切不倦地漂泊中的人，他们的一生就是一种孤旅，一种永无驿站的精神游荡，他们注定了要自我放逐，然后在绝望中寻找第二故乡，即那个最后的归宿，一个永宁的停泊地。

里尔克的诗是一种哲学，如同尼采的哲学是一种诗一样。他毕生的主题就是“离家出走”，就是“背井离乡”，他自愿投身孤独，然后将孤独奉为偶像，他显然不是把自己从孤独中拯救出来，而是通过孤独把自己从喧嚣尘世间拯救出来。需要指出的是，里尔克的孤独不是弃世而去，而是用一种心灵的成就来顶住世界的挑战。我们很难说里尔克如下一句有名的格言是悲观主义的：“有何胜利可言？——挺住意味着一切！”作为本世纪初的德语诗人，这种存在主义式的表露似乎是预告了某种倾向的到来。里尔克接触到了未来的边缘，直接道出了一切敏锐者将要感悟到的概念，同乔伊斯、艾略特等艺术先知一起，为后来的人们敞开了一个不可回避的世界。

里尔克不是悲观论者。他所谓的“挺住”，是心灵的，也是实践的——这实践就是“工作”。里尔克认为：在一个以空间为唯一基本向度的世界里，相距遥远的各时代艺术作品都是“共时的”，绝对“现在的”。它们都是人类各种“向往”和“恐惧”（艺术品的两大内驱力）的“物化”。这种不间断的延续性，现在一同装进一个开放的胸怀，而人则委身于这全部的物化了的历史之中。仅此而言，里尔克又显得不孤独了，他把瞬间性的个人融进一个庞大的无始无终的人类过程之中——这只是一方面，另一方面他仍然强调，这并不改变人类孤独的事实，因为所有“物化”了的艺术品无一不是那些孤独者向往或恐惧的产物。所以当我们感动于人类以往的杰作时，不是摆脱了孤独，而是相反，恰恰是被孤独所震动。

里尔克的“工作”概念表明了一种斗争的态度，但是这种斗争的结局不是一种获胜，而只是一种唯一可取的姿态。1903年，里尔克为诗人的使命找到一个简单的公式：“恐惧造物”。在这种恐惧中，人丧失了那种狂妄，那种肤浅的乐观，从而在宇宙中建立起了一个适当的位置。里尔克确实是充满矛盾的：他被恐惧包围，对自己的软弱供认不讳，但是我们在他的作品中却找不到胆小怯懦的词句，他为自己保留了可能有的自由。对此我想说，在所有孤独着同时又顽强工作着的人看来，里尔克无疑是个英雄。

读瓦尔特·拉克尔《魏玛》

一说起纳粹时期的德国几乎每个中学生都会略知一二，不过要是提起魏玛时期的德国，知道的人就不会很多了。从空间上来说，由于纳粹德国发起的二次大战基本覆盖了欧洲并且波及到亚洲，而且这场空前的劫难影响到无数的家庭与个人，因此它必然在近代历史上造成了强大的影响，这种影响还将继续存在下去。人类对某些一度改变历史进程特别是极具破坏性的事件具有持久的余悸和检讨心，危及人类和平生存的纳粹制度是一场巨大的恶梦也是一个铁一般的事实，这决定了人们需要广泛了解纳粹国家、运动、制度及其领袖与党徒的一个普遍前提。但是，魏玛时期的德国却在大多数人们的历史视野中退出了，或者说，它尚未进入大多数人们的历史视野。魏玛时期的德国文化是极其丰富的，可是它始终没有造成全球性的影响。从 1919 年到 1933 年，德国一直处于一种动荡之中。在纳粹兴起的同时，魏玛共和国向世界贡献了爱因斯坦、托马斯·曼、茨威格、本亚明、卡夫卡、黑塞、卢卡契、克拉考厄尔、布莱希特、“包豪斯”、“蓝色骑兵”和“桥”社，大量的科学家、戏剧家、哲学家、诗人、建筑师和画家把 20 年代的魏玛文化推到了一个高峰，成为现代主义的一个中心，一个在德国的巴黎。如果说，人们在历史研究中把注意力集中在纳粹德国这一边是为了避免这类似的灾难再度重演，那么，对魏玛的研究的目的就是为了发扬久被忽略的优秀文化遗产，确立它在现代派文化中不可替代的重要地位。政治中心主义的历史研究仅仅把魏玛时期看作是纳粹时期的一个前奏，一个序幕，这是远远不够的。也许，迄今为止，魏玛时期的文化和艺术仍然和一部分有修养的人有关，它毕竟没有深刻地影响到人类的生活进程。可是，魏玛时代曾经在那种独特的动荡中显示出一种巨大的实验性，它虽不安宁并且充满混乱，却发展出了许许多多彼此完全不一样的文化个体，它接受外来影响但拥有德国特色，它确实是有着强大吸引力的。在六十年代，西方掀起了（当然主要是文化圈）对魏玛时代的“崇拜热”；随着时间的推移，魏玛文化的价值肯定会不断涌现出来并得到高度评价，而来势凶猛野蛮残酷的纳粹德国将会丧失在人们历史视野中的份量，变成一小段阴暗的插曲。在这个强力世界里，最没有生命力恰恰是强力——因为只有虚弱和自卑才渴望强力（关于这一点，弗洛姆在他的《对自由的恐惧》中作了精湛的分析），至于真正有力的个体，特别是科学家、哲学家和艺术家，他们看来是孤单的和不堪一击的，可是最终存在下去的是他们的名姓和他们的作品，只有他们才和人类同在——尽管他们不顶着人类的或民族的名义。

读魏斯曼《金钱与人生》

对金钱的描绘或研究，几百年来始终来自两个方面：文学与经济学。当莎士比亚著名的那段话淋漓尽致地控诉了金钱的罪恶之后，有更多的诗人不断地丰富了这一控诉，成为莎士比亚的注脚。卡尔·马克思把对金钱的道义指责和情感仇恨转化为一种科学化的研究与论述，使我们有可能接近了金钱的本质以及现代社会的一个重要内涵。不过，金钱的魅力和它产生的无比复杂的文化心理后果，仍然是一个有待详解的谜。这本被称之为金钱心理学领域中的“金赛报告”是无与伦比的，确实如该书的作者魏斯曼所言：金钱是“我们人类最后一项可耻的秘密”，读完这本书，你会明白金钱到底是什么，它何以能改变我们的人心与生活，并在我们的人生旅途中扮演怎样一个重要的角色。

金钱是一种梦想，也是一种现实的权力；它是一种必要生存手段，也是一种不必要的追逐；它让人富足，也让人一无所有；金钱可以增进社会利益，也会削弱社会凝聚力；金钱永远是一些人的期待，另一些人的浪费；它导致节俭也产生奢侈；金钱提供安全感又会带来威胁；有的人拒绝金钱可是他离不开金钱社会的某些设施或空隙；金钱分离朋友关系使人形成嫉妒心，不平等的愤怒；有些人来钱容易有些人的钱却含有血汗，尽管它们价值相同；有的钱是脏款是掠夺的罪证，有的钱是合理报酬光荣的奖励，尽管它们外表一样；有的人善于理财，有的人只会玩钱，就像那些赌徒；有的人蔑视金钱，如著名的萨特，有的人只需一些起码的钱为了维护科学研究，如伟大的爱因斯坦；轻视钱的人因为除了钱他们的生活有更为富足的内容，重视钱的人因为只有钱才能使他们的生活变得富足起来；有些赌徒是在做着赢钱的美梦，有些赌徒只是在钱的流逝中感受一种输的刺激；购买马票和彩票的人并非为了得到几百分之一甚至几十万分之二的胜利，他们只是购得了一个狂想的机会；金钱维系了家庭稳定了家庭，可我们也看到金钱如何造成人情疏离兄弟相争；金钱是一种勤奋的动力也养成一批坐享其成的懒人；金钱的大笔遗留使儿辈要么企图胜过父亲重建自己的身份，要么挥金如土享乐挥霍免除必须赚钱的压力；人生来是无需钱的，因为钱只是百无一用的纸票，可是人生下来就离不开钱，因为钱已经代表了世间有用的一切；钱什么都不是只是它自己，钱又什么都是就不是它自己；人们都说“时间就是金钱”其实应倒过来说“金钱就是时间”，因为有钱可以购买他人的时间使自己的时间得到延长并产生延长生命的幻觉——以上的观感和认识都来源或受启于魏斯曼的这本奇书，它真值得读一读。当然，你得先花少量的钱去购买它。

美术史杂抄

图像的凯旋

白南准在好多年前曾这样说过：“托尔斯泰需要二十页来描写安娜·卡列尼娜，而福楼拜需要三十页来描写包法利夫人。其实他们只需要一架拍立得照相机。”

这位机器时代的韩国艺术家在六十年代出尽了风头，他那些由电视机拼装成的所谓作品，据说是在探讨荧屏和观众间的关系，探讨人和人之间的沟通关系，以及人如何受到机器的影响。他希望，人性化的电子能刺激幻想，他甚至在三十年前就预言，有一天艺术家凭藉电阻、电容器和其它电子元件也能创作，一如传统的绘画工具。

今天，电子图像已经全面凯旋，整个世界就在我们每个人的手指尖上——只要按动旋钮，世界就立刻在荧屏上涌现。我们不再从厚厚的小说中寻找故事的脉络和人生的解答，因为我们只需要用目光去扫射那些刺激我们视网膜的电子信号，就可以快捷地知道一切事件和情节了。

我们何必费神地凭着几十页的冗长文字描述，去想象一个虚构出来的妇人肖像呢。我们只需知道，是些什么大牌影星扮演那些伤感故事里的女主人就行了。对如今的影星我们闭着眼睛也能扳出几十个，她们的脸在全世界流通——我们已经没有必要，当然也没有能力，在私底下去想象什么安娜什么爱玛了。图像填满我们的记忆，我们对塞给我们的所有图像一律照单全收。图像的战车轰隆隆驶过我们想象的荒原，到处插上它们的旗帜。现在，假如我们和另外一个人，哪怕是地球另一边的人谈论一件艺术品，一处风景，当然更不要说谈论一部电影或一场音乐会了，我们在脑中浮现的画面一定是一致的。我们已经无法表达那种差异，那种因个人的想象差异或经验差异造成的交流欲望如今被交际的需要所取代——这真是了不起的功绩！

的确有点令人难堪，图像的全面胜利只能导致我们这些幸福而懒惰的观众变得越来越贫乏。我们不会有耐心去读二十页小说去想象一个俄国妇女，但我们会花一整个晚上轮流看二十五个电视频道。我们虽然见多识广，但我们已经基本丧失了表达的能力：由于不阅读，我们没有了思想，由于看得太多，我们觉得说什么都属于多余。于是我们还是回到电视荧屏前，继续迎接电子图像的凯旋，迎接它对我们的温柔奴役。

图像不仅是一面镜子，只反映着世界；图像还是一扇门，它直接开启了世界，它把我们包围，成为它内景中的一部分。我们烘托着它的环境气氛，制造着它的真实性，又渲染着它的虚拟性——我们成了图像世界的同谋，而不单坐在某个房间里，从外部来观看这个图像匣子，我们已经不能再说图像源自世界，倒应该反过来说世界源自图像，或者最起码，“世界就是图像”，这个结论是千真万确的。

现在让我回到那个韩国人白南准。对他的作品我一向是非常不喜欢的，因为他的东西像一篇论文，而且并无深意。白南准无非是比画家多一点想法，又比社会学家多一点使用现成材料的小聪明罢了。他的许多言论，在六十年代一度引起震惊，到了七十年代，人们的反应不过就是笑一笑而已。但是这个迎合时尚的侏儒同时又是一个先知：三十年后的今天，我们看到多少这样的文化侏儒——他们只会搬用、拼装、剪接、按动快门或按钮，他们已经没

有阅读和书写的 ability，没有动手绘制一幅画或闭着眼睛冥想的能力……当然，图像是凯旋了，它是集体的凯旋。

这是无法抗拒的，不管你是抗议还是颂扬。世界在你这儿“迷你”化了，它是一个图像片断，旋即又转换成另一个图像。它近在咫尺立即消逝，一切都取决于你的手指尖。

街头剧场

有一阵我十分热衷于看电影，那好像是几年前的某个夏季，电影院成了我经常出入的场所，尽管我没有证人。有时我也会守在家里看电影录像，如同着了邪魔一般。我至今还记得我对那些电影的情节其实并不注重，当然不要说电影的意义了。我只是喜欢看流动着的影像，它真是奇妙无比，特别是城市街景，广场、露天咖啡座、路灯、颓旧楼房外的消防铁梯、教堂、超级市场、招牌、电话亭、烟囱、废弃的仓库、桥洞、地铁站、橱窗、有积水的十字路口、斑马线……这些景物我百看不厌。当然毫无疑问，活动在这些景物之间的人，我也是不知疲倦地去用眼睛紧紧跟随，比如警察、穿风衣的男子、富绅、肥胖的购物妇女、冷漠的杀手、贩毒者、不幸的流浪汉、艺术家、记者，有时候还有电影制片人和作家。

我不关心故事，相反地我只是去凝视那些次要的细节，因为这些细节是未经刻意安排修饰的，也不服从于电影制片者的主观解释，它们不过是被附带摄入了镜头，从而显示了一种非谎言的性质。至于故事、命运、情感逻辑或思想的揭示，却出自电影制作者的“个人想法”，它会改变事物的原始面貌，将那些看似真实的镜头纳入到一个有序的结构中，而镜头本身则支离了。

看电影的这种游离状态，使我获得了乐趣和自由。罗兰·巴特指出：电影的连贯性迫使我们不能中途闭眼，因为这将随时让我们漏看一个关键。问题是我根本不在乎什么关键，我只是觉得有许多各不相关的人从银幕上涌现，又相继离去。街景仍在那儿，这足以使我放下心来，正如电影院外的大街，总不会荒凉无人的。关键仅仅在于，假如电影散场后，我通过出口走出电影院，竟然发觉大街已经消失，那我才会感到惊恐。

电影是一连串逝去的影像，它存在于被拍摄的一刻，此后它就定格在胶片上。当我坐在电影院的软皮座椅中观看它时，它其实已经不再和我同步。我不过是一个后到的目击者，中间隔着一段时间，而且一隔就是几年甚至几十年。

50年代末，德国艺术家沃尔夫·弗斯梯尔在巴黎街头做了一系列行为作品。他发展了一种简单的“导览偶发”，要观众搭乘巴黎的某线公交车，然后记下每天每个人面对的城市边缘景像。此后不久，弗斯梯尔又演出了《剧场在街头》。他指示他的作品参与者大声朗诵街上未被撕毁的海报文字，直到聚集起许多的围观者。这个作品的意图，不止是那些朗读者的参与，也针对没有参与的“街头的人”，他们偶然途经此地，并对这里发生的事产生好奇。

其实，类似的情况，时时刻刻在街头发生。差异在于，街头上的是自然生成的，即生即灭，不留痕迹。而弗斯梯尔，则赋予街头以“戏剧性”——一条公众共享的街，在那一刻偏离出来，成为一个和日常世界殊异的作品。我觉得，弗斯梯尔给我的启发是：人不必去电影院寻找存在的影像，只要你游逛在城市街头，就可以直接观看到存在本身。

在我观看电影的经验中，有一条还值得说一说。当某个电影中的人物退场，也就是当他从银幕中走出去时，他并不继续存在于故事里，而是回到导演身边，或去了卸妆室，成为了他本身的自我。但是在街头剧场中就完全不同了；一个人从我身边走过，从我视域里消失，则注定仍在自己的生活里，他是连贯的、唯一的、完整的。这个发现虽然很朴素，却使我以后每次走在

大街上时都会有种感动。

罗兰·巴特在给摄影下定义的时候说：“此曾在”，这也适合电影。然而街头剧场更能抓住我不放，它的秘密是：“此正在。”

表演的匮乏

克洛斯在回顾他年轻时代所受的教育时说，他曾经是个好学生，而好学生就是擅长表演，因为这样将会受到奖励。

这位同样是根据照片画画的美国家家，对那些所谓有趣的造型和有趣的色彩均无兴趣；他只是接受一张照片，把它当作一个既定的事实，当作一个现成的状况接受下来。克洛斯觉得，这就意味着把事物给揭示出来了。

人们为了表演他本不具有的创造力和想象力，在各个方面显露出的愚蠢已经不可收拾。橱窗、装饰画、舞台设计、时装造型、电影场景中的一些陈设或道具，还有戏剧人物的台词以及被采访者的故事——这一切都渗透着虚假的表演性，而这样做的目的，仅仅是为了博得一声喝彩。

但是事物的本来面貌被搁置了，并且，事物（事物还包括广义的人的生活行为）反过来去模仿那些愚蠢的表演，进而使我们的日常视野中都充满了表演，生活和表演之间变得毫无差异。

现在，我们不用进入剧院，就能在我们身边观赏到形形色色的戏剧表演了。人人都是演员，只有演员不像演员；到处都是表演，只有剧院中没有表演。这种倒错，正是我们步入了一个前所未有的表演时代的结果。

我的一位朋友，他是画家，而且也是一位极端喜欢照片的画家。他在本城的古董市场寻觅到不少旧时的照片——一些郊游者，披婚纱的男女，缺乏表演的照像馆肖像，几个穿旗袍的妇女，老式的发型、手镯、西服，锃亮的皮鞋。这些逝去的人和物，作为影像继续保持着巨大的真实。它们存在过，不是为表演而存在，而是作为它们自身，在摄影镜头前存在过。我的朋友为这堆照片着迷，因为存在本身的魅力是难以言喻的。

艺术的表演性，现今也异乎寻常地泛滥。艺术家们用一些复杂的东西去表演另一些并不复杂并不诚实的概念。关于这个，波伊斯的一位崇拜者早在几十年前就用朴素的名词描绘过他的作品，波伊斯是存在的揭示者。这个崇拜者这样写道：“干草上的老鼠，上了棕色漆的香肠，大小或盖或开的瓶子，蛋糕上的死蜜蜂，一块黑面包一边用黑胶带捆着。一个白铁盒，里面装着动物油，以及一支温度计。用毛毯、木头、石膏、巧克力做的十字架。砖块大的油脂放在旧电炉上。一个奶瓶，灰色的毛毯。几堆系着绳子，上面并画了十字的旧报纸。发霉的肠子。两个茶壶被铁丝绑在一块石板上。一个装满梨子酱的罐子。鲜艳的复活节蛋。有齿痕的油脂。”

不过，波伊斯的名言“人人都是艺术家”收获到的却是大量的跳蚤——人人都是演员，人人都想获奖。存在与真实，陷落在一个巨大的虚假裂缝之中。表演正宰制着艺术和生活，它使我们不再相信存在和精神日趋贫困的当今命运。

入场券

波利奥特有一回问他的朋友什么地方能买到安迪·沃霍尔的戏剧《猪肉》的入场券，他的朋友答道：“你只要跟卖票的说你和安迪是一伙的就行了。”

看来美国人不仅相当通融，而且也知道人以群分。

不过，如今的现代艺术，那些花里胡哨的东西，包括时髦的戏剧可没有当年那样容易使人激动了。入场券也不怎么抢手，它常常会送到你的手上。而我呢，似乎宁肯呆在家中翻翻剧本、读读报纸上的演出消息或者去想象剧院中的盛况，也不愿挪动身体亲赴那个地方。这倒不是那些剧目和演员吸引不了我，而是因为我愈变愈懒了。特别是每当一想到我将在入场之前或谢幕的一刻看到许多熟人和官员，并且因此觉得我与他们竟然还是“一伙的”，我就会非常的害臊。

现在谁和谁是一伙的呢？他们出于什么原因才变成一伙的呢？这些问题我丝毫没有兴趣去深究。在音乐厅和美术馆，有时则是在会议室或沙龙里，你总会和那些手持入场券的熟面孔不期而遇。你也许感到一种类似过节的气氛，能碰到不少老朋友，大家一起寒暄、闲扯、捧场，进而感觉你们是一伙的，你会情不自禁地想，常常有这样的聚会真不错，老呆在家里要闷死了。

假如你留意一下，你会发现你和那些拿着相同入场券的人已经同化了。你不认为这有什么不好，标新立异已不可能，彼此类似才是唯一的现实。今天你担心的不是什么个性的消失，而是不要在哪一天被“那一伙人”拒之门外。到了那时候，你再也拿不到任何一张入场券啦！

所以，当 30 年前波利奥特听了那位朋友的话后回答说：“每个人都跟安迪是一伙的”时，他讲的是一种正在盛行的流行文化。但是谁是今天的安迪呢？在分崩离析的文化现状中，没有谁能做它的代表。人们都变成一伙一伙的，他们拿着各自的入场券，奔赴各自的聚会。至于你和我，可能已经坦然，也可能冒出一种害臊感，你或我会说一句：“我和他们居然是一伙的？”

曾经贫困

有过贫困经历的艺术家人非常多，足够开一份长长的名单，上面将有那些令人仰望的名字：莫扎特、梵高、米勒、杰克·伦敦、莫迪利阿尼……

舒伯特用他的乐谱去换面包和酒的时候，他并不是最后一个这样做的作曲家。本世纪极负盛名的偶发音乐创造者约翰·凯奇有一次向德库宁借了100美元，就写了首曲子送给德库宁夫人算是抵偿。德库宁夫人感激地说：“我只是希望一支小曲子，你却写了部大作品，这下是我们欠你很多了。”

陀斯妥耶夫斯基常常以他的稿酬去还债，这和巴尔扎克差不多。他有时还不得不去赌场冒险，因为他必须尽快赎回前几天抵押出去的妻子的首饰。这种被贫困咬噬的压力竟然也成为陀斯妥耶夫斯基写作的动力之一。

还是不要提世人皆知的梵高吧。说到莫迪利阿尼，这位天才画家完全是被贫困和疾病所谋杀的，和他一起死的还有崇拜他的女朋友。

令人宽慰的是，不少艺术家后来都渐渐地摆脱了贫困，开始有钱了。雷诺阿对此有着无尽的感慨，他说：“当我吃得起上好牛排的时候，我的牙齿已经掉光了。”

今天，我们通过那些传记和回忆录知道了这些，但是我们并不能从他们的作品中看到或听到曾经贫困的痕迹。他们的作品产生于贫困的境遇中，却仍然安宁、快乐和充满幻想，仍然具有激情、深度并震撼人心。贫困在那一刻似乎已经远离，贫困没有成为天才的障碍，更没有成为粗制滥造的理由。

当然贫困不是天才的唯一土壤。另有一些生活富裕的艺术家，也足够开一份长长的名单。保罗·塞尚在他银行家父亲那儿继承了遗产，梅里美在宫廷里拿一份优厚的奉禄，马格利特和夏加尔一直过着恬静丰裕的生活，这并不妨碍他们的作品同样是天才的杰作。他们没有陶醉于金钱或为此沾沾自喜，也没有舍弃金钱的道德冲动，因为他们其实不太在乎这个问题。

如果你是艺术家，你就不会老是想关于贫困或有钱的问题。当然你同时还是一个人，那么摆脱贫困也很自然，做个有钱人就更好了。

身份的负担

30年前，美国画家威廉·德库宁在接受英国广播公司的采访时说，作为一个艺术家就像一个棒球运动员，必须意识到自己是创造美国历史队伍中的一员。因为是美国人，你会觉得那是一种负担；但是，如果你出生在一个小国家，你就不会有那种负担了。

虽然如此，德库宁却并不受这种身份意识的限制。他不谈任何社会性，甚至不爱新事物，而且从不用完美的观念去工作。你别试图在德库宁的画中直接看到美国历史的图像，你只能从德库宁狂放不羁的女人体中发现一种自由——这才是他对美国文化的贡献所在。

埃利·威塞尔在70年代的一次演讲中提到一则小故事：有位很少关心国际时事名叫拉比的人某天突然对“革命”一词产生了兴趣，为此他去请教一位教授。那位渊博的教授显然意识到自己的专业身份，于是就耐心地为拉比解释，不幸的是拉比很快地打断了他，拉比的理由是，本来他只有一个词（革命）不认识，这会儿，他有五个词不认识了。

1985年，罗布—格里耶对布罗什埃说起，他当年出名的时候，人们并不怎么读他的小说，后来，随着时光的推移，他的读者大大增加了，但他还是声称：一种新的文学断然只是向少数人开放的。罗布—格里耶从未说过读者是上帝，作家必须赢得读者并由读者养活这一类话。确实，是罗兰·巴特发现了他而不是读者发现了他。没有哪一条法律规定一个作家必须对自己的身份有相同的确认，因为作家的首要标志就是他表达的自主权。

马赛尔·杜尚在回顾往事时提到这样一些职业画家，他们总是在每一年度完成一定数量的作品，仅仅因为他们晓得自己是一个画家，而画家就应该向社会不间断地提供他们的作品——杜尚说，其实世界并不要求他们画的这么多，那都是他们虚构出来的一种压力。

威塞尔论及奥斯维辛的一段话至今仍让人觉得意味深长：……他们所有的是这样一种文化，已经证明是一道薄薄的伪装。过去的世代已经深深地织入了沙子与风，文化不过是浪尖上的泡沫。现在已显而易见的是人性的堕落与他的文化或社会背景并无关联。

艺术家究竟何为？这个问题找不到答案。让我们听听德库宁怎么说：我就在此地，我喜欢纽约。我喜欢驾车外出。周末开车使我狂喜，甚至在一周中间也是如此。……这些东西我并不特别喜欢或讨厌，但我却整个接受它。我变得更自在些。我觉得在这方面我有了更多的感受，我竭尽全力。不管怎样，我希望如此，我一直在那儿。这甚至没有考虑个人的局限性，因为他们必须按自然规律生长。

卸除身上带来的负重，自由才给我们永久的困扰。惟有此时我们才能倾听荷尔德林的诗句：“大地上可有一种尺度？

绝无。”

停摆的钟

芭芭拉·罗斯写道，目前的艺术一般而言品质极其低劣，以至于没有一个真知灼见的批评家觉得有必要去分析它。接着，她不无阴郁地断言：“就文化上而言，我们已智穷力尽。”

可是，尽管“我们”已智穷力尽，但“别人”并没有智穷力尽。

现在的文化和艺术仍然盛况空前。对此，我的一位容易兴奋的朋友有一句口头禅：“你们玩够了，而我们还远远没有玩够。”他的意思是说，不管是什么古已有之的老一套，只要他是第一次接触，那就是新东西。

这一点儿也不错。

不过问题在于，你要是认为你正在恋爱中的女孩就是玛丽莲·梦露，你就大错特错了。

梦露停止在她的年代。这个神奇的女人不仅在她活着的时候被机器所复制，而且在她死后被人们的想象所复活，但是你肯定赶不回那个年代了。你只能牢牢地钉死在自己的氛围之中，去咀嚼那些上几代人留下的形象和遗产。

梵·高生前只卖掉一幅画。这位潦倒的天才只有到了死后，才迎来了他的时代。他是一个被自己的时代所抛弃的画家，然而另一个时代立即从身后赶上了他。梵·高就像只停摆的钟，在许多时间里它的指针都指在错误的数码上。可是最终，时间从后面追了上来，和梵·高的指针重合了。

发了疯的尼采孤独的喊道：“倾听我的耳朵要在两百年后才诞生！”他也是一只停摆的钟，我们现在都能看清他的指针指在什么危机时刻。

还有许多东西，在各自的地方停止了：亨德尔的弥撒曲、卓别林的无声电影、鲁迅和周作人的文字，还有列侬的歌。

我们不一定总是需要有新东西。只要有足够的耐心，我们肯定会赶上那些停摆的钟。

在我们周围，有无数只正在走的钟，它们都匆匆忙忙地奔赴下一个钟点，所以没有一只钟是准确的。他们确实还没有玩够。但是，如果我们已经知道了上几代人所留下的钟，我们又何必无谓地去看周围的钟呢！

留住时间

美国画家艾斯特斯是一个离开照片就无法作画的人。当别人问他何以如此迷恋照片时，他回答说，照片最大的好处就是将一切停止。

不错，只有将时间停止，停止在照片中，我们才能看清这瞬间的事物所展示的每一个细节。

近来我越来越喜欢收集各式各样的旧照片——我不是一个过早怀旧的人，我只不过对旧照片中的那些逝去的场面总有伤痛之感。逝去的场面、逝去的人与事、逝去的时间，都是持久的困扰着我的问题，尽管这些问题已被许多人探讨过。

在讨论电影的所有著述中，我永远记得起其中的一句话，它道破了电影的本性：“为时间涂上香料。”

留住时间不但是画家的愿望，也不单是电影家的愿望。浮士德最后老泪纵横地呼喊：“你停一停！”

一想到这呼喊，我就心悸。

自喻为“漂浮于生命之流的软木塞”的雷诺阿，毕生在画那些花一样娇艳的少女和果实般成熟的裸妇。他知道要不了几十年，美貌和生命将随时光一起飞逝。“桃花不知何处去，博物馆里可寻觅！”

在一本托尔斯泰的传记中，我看到一张托翁晚年居住在波良纳时的照片。一座俄罗斯的木房子，白色的栅栏和窗、斜的屋顶、草坪、围绕在房子四周的树丛和远山，前面，目光仁慈忧郁的托尔斯泰穿一件农民外套，坐在一把宽大的座椅中。这张照片的旁边还有一张同样是摄于这个地方的照片。不再有托尔斯泰，因为几十年过去了。

莫奈的赛纳河还在吗？那些船、晨雾、光影和朦胧中的初升太阳被留在了画中。

郁特里罗笔下的街道呢？

还有梵高住过的疯人院，他当时画的病室内景，又在哪儿？

我在雷诺阿的画册中看到了两个坎城——雷诺阿居住的地方——一个是在晚霞中的坎城，是雷诺阿晚年用左手画的。一幢两层的棕色房屋，四面被美丽的橄榄树和茂盛的桔树所环绕，左边的树干粗壮而苍老，右边的绿树林正是一片勃勃生机，出入的人使得宁静的地方热闹了起来，艾琳在阳台上和抱着弟弟的皮耶大声说话，嘉布莉耶提着篮刚买菜回来。雷诺阿当时一定感到幸福，才用他的左手留下一幕人间至景。

另一个，就是多少年以后，访问雷诺阿故居的传记作家所拍摄的黑白照片了。阳光依然照耀，左侧的老树还在，右侧的树丛却更繁茂了。不再有艾琳和皮耶，也不再有买菜归来的嘉布莉耶。

时尚就是插图

在 60 年代初，当奥登伯格别出心裁地用石膏、搪瓷、木棉和帆布做成逼真的冰棍、汉堡包、巧克力、奶酪馅饼和抽水马桶的时候，他是想嘲讽一下美国生活方式的自命不凡。现在，类似的情况开始发生在我们四周——满街是快餐店、食品超市和盥洗洁具专卖店，那些穿得还算体面的人们进进出出，虽然还不至于自命不凡，不过多少有那么点满足。

其实这都不值得非议。奥登伯格尽管试图批评时尚，但他的作品本身又被列入时髦的波普艺术的名下，和他一伙的还有罗森金斯特、利希滕斯坦，以及大名鼎鼎的安迪·沃霍尔。

翻开 60 年代的美国文化史，一看到上述画家的作品插图，我就会联想到现时的街景。那种生气勃勃的景象，洋溢着乐观、陶醉、平庸和千篇一律的气氛。人们开始有了一点钱，至少在商场中有了选择的自由，也可以投票赞成某种新产品或对另一些新产品表示不满了。

不过，60 年代的美国文化并不只有罗森金斯特笔下的猩红广告嘴唇和美丽的修长的尼龙袜大腿，并不只有利希滕斯坦的卡通连环画和安迪·沃霍尔的《可口可乐》与《甘贝尔菜汤罐头》。如果你们认为市场经济仅仅带来这样的文化，你们就大错特错了。

问题是，我们似乎总是在这样狭小的给定空间里奢谈时尚和文化，要么大唱赞歌，要么痛心疾首。一个同时拥有安迪·沃霍尔、约翰·肯尼迪、马丁·路德·金、猫王和《第二十二条军规》的美国文化才是完整的美国文化。如果我们只看到奥登伯格的汉堡包，我们绝不能说这就是美国。

因此，在现时，任何对街景的变化而大发感慨的言论，如果不局限在应有的范围之内，以为由此便可代表整个时尚，并进而奢谈生活的进步或物价的膨胀，都是文不对题的。

我认为，在目前我们还不具备讨论当下文化时尚的条件，因为生活外观的改变仅仅是一个方面。在许多地方我们看到的还是空白，或者尚且处在遮蔽之中。当生活的历史性只能这样向我们展示其片断、现实的文本有所缺损的时候，我只好把时尚读作插图，或把插图权充时尚（哪怕是异国他乡的插图和时尚），因为我们离生活的真实还有距离。

交际的贫困

塞尚是个不善于交际的人，他甚至懒得去挣钱。当他终于摆脱了银行里的乏味职务，能够每天画画时，他心有余悸地说：“生活真令人生畏！”塞尚画那些苹果直到苹果腐烂，有时他也为一些妇女画像，时间一长他就会抱怨：“请别动，您看苹果呆在桌上从来就不会动！”

爱迪生有一次请熟人朋友来参观他的新发明。那是一个电灯的装置，构成很复杂。有位漂亮的太太问：“爱迪生先生，您的发明相当有趣，但它有什么用呢？”爱迪生说：“夫人，您整天忙着和各种人应酬，又有什么用呢？”

我一点不想借用前人的话来批评我们这个时代的新时尚。修辞和表演，已经成为人们的必修课程，这有什么不好呢？我只是凭着我的个人经验，去品味那种闭门不出的生活方式。说实在的，那些乏味透顶、满脸幸福的庸人实在太多，和他们交往毫无乐趣可言。他们的姓名是可以互换的，这也就是我常常叫不出一个人姓名的原因。他们都在用一种腔调说话，用一副眼光打量世界，用一种口味去挑选衣饰或食品。他们甚至在欣赏音乐的时候，都是差不多的表情和使用差不多的词汇。他们是一群被福利时代的新曙光所陶醉的人，一群忙着过节寄贺卡打电话赴宴听演唱会读报纸副刊的人，一群有点小情调有点小是非有点小品味的人，他们是一群热衷交际、伶牙利齿的人。

不过，他们又有什么错呢？时代又有什么错呢？错的是另一类不合时宜的人，在上个世纪就有这种不合时宜的人——当法国的有钱人都涌向巴黎时，一些画家却去了乡村，其中就有塞尚。巴黎是交际之都，修辞充斥于一切聚会之中。可是有一位最会说法语的人，却拉起了窗帘，去遥想逝去的往事。我们都知道，这个法国人是普鲁斯特。

差不多同时，居住在奥地利的卡夫卡，在他的小卡片上写下了几百条格言，其中有一条是这样的：“打开窗子，你不用出门，大千世界自动向你走来。”那时谁都不注意这个小职员。

当时的奥地利，官僚机构是相当沉闷的，压抑得透不过气来。几十年后，人们却只记住了维也纳的音乐——因为那是交际的欢曲。

将更多的生活带入艺术

伊夫·克莱因在1960年写道：“我准备迎接艺术品。我经由模特儿们身体的印痕得到肉体的标记，但是自然的情状及时间的标记在哪儿呢？我发现自己身处灯心草和芦苇丛中。我磨了一些颜料，洒在其上，风吹得那些细长的茎身弯曲，轻柔地触及我的画布，那是我为颤动的自然所准备的，于是，我获得了植物的标记；而后，开始下雨了——美好的春雨，我让我的画布在春雨中展开……如此，我有了雨的标记！”

在不同版本的现代艺术史上，都有克莱因拉着浑身蘸满油彩的女模特在画布上翻滚的照片，旁边还有一个小型乐队在伴奏。这样的场面的确是富有戏剧性的，尽管最终印上“肉体标记”的画布并没有什么可看之处。同样，那些被着色芦苇擦染过，或者让雨点打湿的画布，也实在看不出名堂。

虽然如此，克莱因的那段文字，却是真正的美文。我一直认为他是一位真正的艺术家，一位克罗齐所定义的艺术家——即他的感觉和智慧，全在他的心里，而并不在他所落实的作品之中。幸而克莱因的文字是无与伦比的，它诗意地记录了克莱因对人、环境及自然的敏锐触觉，进而把我们引诱到当时的某个特定空间，让我们身临其境。

许多小说，许多电影，都有情人在咖啡馆约会的场面。小说叙述了，而电影则展示了情人之间所发生的一切感人细节。假如事后，有一个侍者突发奇想，把那对情人遗留下的烟蒂、残剩的咖啡和染有污渍的桌布拿出去展览，并且还用了“情人”的标题，我们会从中看到些什么？

生活常常是无迹可寻的，它很少会留下印渍。把生活带进艺术，并不是把生活的印渍带进艺术，这才是为何克莱因的回忆文字打动我，而他的画布作品打动不了我的症结所在。

生活只有在呈现为一种过程，或者最起码，显示为一个段落时，它才敞开其诗性。假如不是这样，一个停滞的霎间、碎片及印痕，则只会引起警察的兴趣。即使如此，警察也要设法找到当事人或目击者，并且要笔录他们的证词。唯有这样，才有可能找到相关的线索，逼近那个消逝无踪的真相。

怎样把更多的生活带进艺术？这个问题伤透了我们的脑筋，我也一直找不到令自己满意的答案。后来有一天我突然省悟了：几乎所有令人费解的艺术作品，它们的作者生平，却都是用明白流畅的文字来予以描述的。这些文字构成了传略、前言、简介、后记或者自述，正是这些文字，把艺术家的生活带进了他们的艺术，从而使我们能够亲近他们，而不再觉得他们不可理喻。

克莱茵喜欢蓝色，洞穴画家使用的钴蓝，乔托壁画中的蓝，尤其是克莱因家乡夏天天空的蓝，都被视为他自己的大作。甚至当有鸟飞过，破坏这片蓝的完整时，克莱因居然会骂出声来。

阅览片言

任意面对一张照片

切一块发霉的乡愁点心，搅拌手中的半杯怀旧咖啡，想一想莫须有的心事；然后，站起身，把墙上的陈年照片细细打量一遍，中年的黄昏就这样在温馨中被安抚了。

当怀旧成了常见的美学综合症，老照片也就突然窜红了。但是，它们是被分类了的，被那些小小的头脑，小小的情调和小小的学问所分类。那些好不容易挑选出来的老照片，即不是历史，更不是存在；它们只是一种闲情雅趣的表演。

我有一天对自己说：你，也去写一写老照片吧，你写一切能遇上的照片，别再乎它是否经典。你的眼睛就是摄影机，照片和现实本身一样，将无差别地在他的镜头前敞开。

谁是那幅照片的拍摄者对我毫无意义，因为照片能穿越时空，孤独地呈现于后世；而拍摄者不能。他们总是粘在各自的背景中，一旦把他们扯下来，他们就死了。

老照片吸引我，不是出于眷恋、慰藉或缅怀，而是出于惊愕：这照片里的时间已经远逝，让我这个后到者对它作番眺望，驯服它的细节，揣摸被摄人的表情，庆幸它从历史中获得了解放，然后，在那张压扁的相纸里，只看到遗下的服饰和器物，而看不到欲望。

照片留下躯体和场景的影子，它已被抽空，当然也被抽掉了欲望。

这就是我何以无差别地对老照片着迷的理由，它能提醒我此刻存在的未来式。每念及此，我的心就平静了。至于这个时代正盛行的美学，则已被欲望所统治，哪怕是一块有待吞食的乡愁点心，或半杯有中年心事的下午茶。

现在，我可以任意面对一张照片写作，却不必考虑它是否被装入了镜框。我称那些栖息在老照片上满脸倦容的优雅男女为“菌类”，而我则是照单全收的“食纸兽”。一如我已经是嗜茶者，所以就不必喝下午茶了。

时尚旧抄

民国初年，上海南市居民有一种风气，节假日去租界里玩，一定要吃大菜、看戏、坐马车，差不多形成了三部曲，陈存仁在他的回忆录《银元时代生活史》中详细地记录了当时这三部曲所需的费用：搭电车到法租界铜板一枚，由法租界再进入英租界的电车又是铜板一枚；西餐是每客银洋二角，有炸猪排，牛油和面包是不需要钱的；看戏每客铜板十枚，小孩免费；最后是坐马车，价钱也最昂贵，每租半天，需花银洋六角。

晚清以后，上海的丧事习俗相当简朴。亲友奔丧送礼，一般都是白蜡烛一对，清香两股，锡箔一块，或者长锭两串，代价一共才银洋三四角而已。比较亲近的朋友，加送一幅白竹布的挽联，也不超过二角钱。

本世纪 20 年代，上海出名的贵族学校中西女塾举行毕业典礼，全体毕业生一律穿白色法国绸旗袍，每人胸襟前都插一朵洋玫瑰花，仅这朵花的售价就是银洋七角。

当时的强盗牌香烟是三个铜板一包。

那时候的人，比如居住在南市的伙计，一个月只攒两三个大洋，便一定会知道自己该怎样支配他的这点钱。同样，一个在教会学校读书的名门淑女，也绝不至于把吃大菜、看时髦戏和坐马车当成节目三部曲。那时候的人，壁垒分明，生活方式迥异，他们彼此间是不会搞错的。

转眼间，新潮迭出的 20 世纪快过完了。变化真是惊人，没有钱的人和富人做着同样的发财梦。时尚不仅打破了阶层的壁垒，而且跨越了国界，它完全乱了套。时尚和习俗已了无关系，和社区、家族、身份、职业、收入脱离，成了人人可以效仿之物。现在的人，早已不像过去时代的人，循规蹈矩，安居乐业，顶多也不过是勤俭克己地一步步往上爬。不，现在的人没有这份耐心，他们都是期望一步登天的人，最好明天一早便梦想成真。

这样的人，是无法指责的，时尚变得这样没有法度，只能让我们叹为观止。平等也许就是这么实现的，当机会匮乏的时候，人们至少还有赶一赶时尚的机会；当许多人钱很有限，而且前途也相当渺茫的时候，他们至少还有机会出一夜的风头：拿出刚到手的薪水，在酒吧里对酒保吆喝，给我开瓶芝华士！

70 年前，上海的工薪阶层只喝绍兴花雕，它的售价是每斤银洋一角二分。当时的三星白兰地标价是银洋四元整，那时，除了大富翁和妓院，别人，别的地方是不喝，或见不到三星白兰地的。

如今的时尚全乱了套，这是因为世界乱了套，现在什么地方还有规范呢？一位朋友说了个美国笑话：白人只看一部车子，黑人只看一双鞋子，黄人只看一本储蓄本子。看来时尚又以人种来划分了。

旧时的上海餐馆，无论京扬川帮，茶水都是免费的，只有粤菜馆的茶要收银洋一角。现在的菜馆，再孬的茶也一律收钱，怪不得菜一上来，服务小姐就赶紧把茶盏收掉。

六十年代的“中国地景艺术”

六十年代在世界范围内是个新浪潮的年代。当马丁·路德·金、安迪·沃霍尔把他们的人权和波普艺术推向美国时，萨特也频频出现在街头向巴黎的群众作极富煽动力的演讲。与此同时，格瓦拉去了玻利维亚，胡志明和武元甲在越南和约翰逊作战。而在我们中国，毛泽东发动的“文化革命”也正在拥有 5000 年文明史的东方古国如火如荼地展开。

就在这样的背景下，红卫兵运动、学大寨和揭露那些“走资本主义道路的当权派”，依次成为当时中国政治生活和民众生活的主旋律。我现在看到的这张照片，就摄自那个特殊的时刻——1966 年 11 月，离毛泽东发出“知识青年到农村去，接受贫下中农的再教育，很有必要”的历史性指示，还有一个月。

我不想详细回顾那段历史，山西大寨和河南林县（名噪一时的“红旗渠”就在那个极其贫困的县里）对于今天的年轻人而言，简直有点像天方夜谭。我想说的是九十年代，当那些把眼光投向西方，对本国历史却一无所知的新一代只知道玛丽莲·梦露，甚至只知道玛当娜的时候，这张被尘封多年的照片几乎像电脑上的拼图：几个衣着朴素的农民在梯田上锄地，背后是重重叠叠的标语——需要特别指出的是：这些标语不是书写的，而是实实在在地在梯田的垂直地段，用不同颜色的土壤“制作”出来的。

在当时，这可不是出于所谓艺术的目的，它直接产生于一种政治宣传的需要。和我差不多年龄的人，包括我的前辈，他们都清晰地记得六十年代的“红海洋”。它是政治、权威、革命、群众运动的现实产物，当然也体现了那个时代的观念、符号和乌托邦的一体化特征。

面对这张照片以及这张照片所唤起的历史记忆，我想说，克里斯托、里察德·朗和安迪·沃霍尔简直是小巫见大巫。就“政治波普”、“地景艺术”、“观念艺术”而言，没有任何一个国家、一个大师能超过毛泽东时代所提供的图像。因为，说到底，那些图像，并不存在于画廊和博物馆，而是直接出现在大街、广场、田野甚至更为无限的群众的心灵记忆中。

搭乘电车的女人

有这张照片的时候，还没有张爱玲。

上海的电车在本世纪初就有了，改良过的旗袍（收腰的、高开叉的和低领的旗袍）也已盛行，就像《申报》这样一张市民爱读的报纸都有了几十年的历史。

现在你们看到的这张老照片，即使在三四十年代去看，都算是“老照片”了。一个手执一卷报纸匆匆登上电车踏脚的女子，穿着改良旗袍，从飘扬的旗袍后摆露出一截小腿。看不清她的鞋子款式，却能清晰地看到剪着短发。我猜想她正要回家去（不像去做工，也不像赴约会。一定是急于回家翻报纸消遣吧）。电车上人不多，靠车尾的窗口，似乎有两三个坐着的乘客，他们都戴帽子。街上行人很少，只有一个穿短裤码头工人打扮的年轻人正要走出画面，他好像在张望什么，头上的鸭舌帽表明了当时的时尚，也表明了职业与等级（那时候，人们在衣着上是不会逾越雷池的）。这条街看来相当宽阔，当时上海很少有这样宽阔的商业街（从电车左侧往后看，街对面显然有一家店铺，楼上仿佛是旅社）。可能，这条街就是南京路，要不就是杨树浦路。因为那时候，除了法租界英租界，公共租界也通行电车了。

我希望这儿是南京路，应当是一个阴天的午后（我们看不到阳光下的投影），季节也许是春天，或者是初秋，因为照片上的人都穿得比较单薄，现在，让我再继续想像：一个女人正搭乘电车回家，她背后的年轻脚夫朝街的另一边东张西望。他们分属两个世界，一个关心报纸上的花边新闻，另一个为下顿饭操心。街上是一派慵懒的气息，同时又显得井然有序。也许那时欧战已经爆发，而中国的普罗大众尚未崛起，但是，陈独秀和胡适，则肯定已经在写作了。当然，还有鲁迅。

这位搭乘电车的女人不会想到过了整整 30 年，一个叫张爱玲的女人也常常搭乘类似的电车，并在她的小说中写到电车，当然也写到阳台、客厅、公寓电梯和浴室。至于那个穿短裤的脚夫，他的未来又是什么？他是一个革命党人，还是一个过客呢？

日常生活中的圣像

如果时光倒流 30 年，你去一趟天津，参加亲戚的婚礼，那么你可能会留意到，这枚刻有双喜字样的毛泽东像章，正引人注目地别在新郎新娘的胸前。他们满脸红光喜气洋洋，在他们的新房正中，悬挂着毛泽东像。前来贺喜的人们衣着朴素，并为这对新人送来一些礼物，其中有红封套的毛泽东选集和写有“大海航行靠舵手，干革命靠毛泽东思想”的搪瓷杯，以及几册空白的日记本，让这对新人日后谱写纯洁无私的思想。

一枚像章，就这样和它的环境紧密相连；它并不能单独成为一个时代的象征。在 60 年代末，一个全民性的造神运动正在中国如火如荼的展开（金属铸成的像章是这场造神运动的产物），人民发挥了丰富的想象力，同时模式也应运而生：环绕着毛泽东头像的，通常是葵花、战舰、红旗、红星、升起的太阳，朝四周放射的光芒、海浪、镰刀斧头、延安窑洞、井冈山或别的圣地风景，当然更多的是天安门城楼和当年盛行的口号。

你不难想象，这些符号都是神圣的、庄严的、肃穆的，它充满了宏伟的叙事内容，却又和人们的日常生活保持着距离。当然，当人们的日常生活也充分政治化了的时期，当庆典、会议、游行、集会已经成了人们的生活内容时，我们的确不能把这些符号与当时的日常生活区分开来了。

但是，你还是会问：那个时期，人们的吃穿住行呢？人们的婚丧嫁娶呢？它们是否也被政治所渗透？

这个问题不用我来回答。你看到的这枚像章，就生动地表明，圣像是可以和民间的喜庆符号结合在一起的，而且结合得如此和谐、自然，为人民所喜闻乐见。

30 年过去了，再也没有人在婚礼中使用这枚珍贵的圣像了。它进了博物馆，登记到了毛泽东像章图谱中。这枚像章，从那个时代中分离出来，落到后来者手中。1993 年，它的估价是 200 元人民币。今天，可能已经不止这个价钱了吧。

1973年秋季的城市文化生活

你们现在读到的这份刊登在《解放日报》上的电影广告，今天已经封存在图书馆里了。这一天，1973年的9月30日，和所有别的日子一样，早就消逝在你们不耐久的记忆之中。不过，只要你们稍加留意，你们会发觉这是国庆二十四周年纪念日的前一天。这样也许你们会想起，在这天下班之前，你们将关好办公室或仓库、车间和教室的门，并且贴好封条。在回家的路上，你们看到沿街张贴了许多标语和悬挂了横幅；有些比较重要的机关，已经挂出了五星红旗。这时候，天慢慢暗了下来，城市中心实行了交通管制，因为市民们将在这个夜晚涌到大街上，在他们头顶是彩灯和焰火。在这座平时每到夜晚就漆黑一片、根本没有夜生活的城市，只有国庆之夜才会灯火通明，让你们感受到一种人群中的喧闹。

你们在那个当天肯定读过这张报纸，包括这页广告。因为它是指导你们去电影院的唯一线索。你们大概还想得起，当时中国的友邦只有越南、朝鲜和阿尔巴尼亚。这可以从这页广告中刊登的进口电影片名中看出。同时，你们也一定想得起，中国的乒乓外交其时早已展开，通过他们旅行路线，你们为北美的现代化和南美的神秘惊叹，这个消息也夹杂在这页广告的缝隙之中。当然还有无所不在的政治——在当晚的电视预告里，一家大型企业批判林彪的一条新闻将要播放，而第二天晚上的电视节目里，你们将再一次观赏现代京剧《海港》。

你们一定回想得起，这页广告中所刊布的电影，绝大多数你们都看过，有的看过还不止一两遍。比如《海岸风雷》和《看不见的战线》，在那里，你们初次在银幕上看到醉人的接吻和女人的风情，可惜她们都不是正面角色。

至于正面角色，你们请去看样板戏吧。女人和男人一样英勇顽强，他们一律浓眉大眼斗志昂扬。也许你们还记得起，所有的样板戏你都看过，当时它们都拍成了电影，票价才一角到两角。再说，有许多次还是学校或工会组织你们集体去的，并不要花费你们自己的钱。

那时候你们的收入都很低。在许多个漆黑的夜晚，你们携着女友，去一家电影院，观看某一部片子，你们暂时远离开城市、政治、说教和贫困，陷在两个人的恋情之中。你们可能在电影院里偷偷地把手相握，只有到了送女友回家的路上，才敢在树荫浓密的街角吻一下她的脸蛋，就像某一部电影里的销魂片断一样。

现在，23年过去了。世界全变了，变得连你们都不敢相信 1973 年的秋季是那样过来的。但是，这张报纸告诉你们，那时候，的确确是那样的。也有电影，也有电视，也有爱情，只不过，它已经逝去了。

比现实更持久的是照片

一天下午，我在福州路的一家书店底层意外地撞见了这幅照片，模糊、泛黄——不过，它已经被复制成旅游明信片摆在陈列柜中。和它一起展示的还有别的几张老上海照片，当然，如今它们都是崭新的了。

但是我仅仅被这幅摄于 30 年代的照片所击中，一种无声的惊愕使我说不出话来。我一向所熟悉的淮海路，60 年前“曾经是那样的！”这的确让我讶异——整条街没有繁华喧闹的迹象，倒可以用“寂寥”一词来形容，我甚至嗅到某种忧郁的花香。沿街的白色楼房和竖窗，光秃秃的法国梧桐、屋顶的瓦、昏朦的天空、电线杆、有轨电车和小汽车。拍这张照片的时间可能是清晨，因为左侧五昌南货号还紧闭着店铺的门。行人也很稀少，除了那个穿浅色长衫摆动双臂走路的男人和推着胶轮板车的脚夫，其余的人都隐没在朦胧的早晨光线阴影中。顺着透视线往右看，那幢高楼就是闻名遐迩的培文公寓（今天的妇女用品商店），再往前，便是一片天空——那时，永业大楼还没有盖（现在它的楼下是银行、土产公司和超级市场），更不要说几年前突然耸立起来的伊势丹了——不过，我可以断定赫赫有名的渔阳里（早期共产主义者在上海的活动地点）就在这幅照片右侧的边缘，肉眼也能识别得出。

谁在无意中，推开窗户拍下了这张并无特殊用意的照片？拍摄者的位置，一定是在老胡开文纸笔店楼上，这幢房子座落在淮海路南侧，临近淡水路的拐角。只有在这里才能获得宽阔的视野，把街景一览无遗地摄入照相机镜头。

一幅纸质的照片虽然脆弱，易于损毁被弃，但又是极其坚固的。它可以把一种有过的真实保持在平面之中，永不变形，而照片反映的事物之原貌，却总是处在不稳定的状态里。所以，照片常常要比现实更持久。

我从小熟悉的淮海路如今早就面目全非，它给我的今日印象无比杂乱。相比这下，这幅照片中的“寂寥”和“忧郁”才恒久如斯地诉说着它曾有过的一个早晨。一幅照片能够击中我，是因为它提醒我有些事物已经不存在，而它的“标志”还有迹可寻。它还告诉我空间位置没有变移，但时间却从中永远流逝。这些都是令人惊愕的。尤其是，这条街道我从小就熟悉，它常常在我的梦中。

览阅时代的细节

罗兰·巴特在《明室》一书中写道：任何一幅相片都是一份出席证明。

并不是说，只有那些重要的历史照片才值得我们览阅，尽管那里常常会有重要人物的出席。在一幅非常普通的相片中，我们就能看到历史影像的登场。所有的相片均涉及历史，因为只要按动快门，那个瞬间便被锁定，而作为曾经存在的真实则已经永劫不复，化为历史了。

在浩瀚的来自 60 年代初的相片资料中我们突然发觉了它——1961 年的《人民画报》彩页，而且附有文字，一位名叫杜阿玲的北京第二实验小学的女学生，正在家里给她的两个弟妹洗手。这是相片呈现的唯一主题，不过那并非是我感兴趣的，我关心的是相片中敞开给我们的一切细节，也就是在这幅相片里的所有“出席者”。

主题是一览便知的，惟有细节才真正出神入化，遁进时间的另一端。那当时存有的境况和日常器物，这活生生被使用，处在自己位置上，被握住、佩戴、着在身上或伫候在背景之中的细节，灰暗却又夺目：红领巾、扎小辫的橡皮筋、浇水的旧铁壶、印花搪瓷脸盆、收音机、闹钟、插花的瓶、简朴的衣服，以及搁在柜子上的那幅很小的“全家福”相片。这模糊的易被忽略的“相片中的相片”才是最吸引人的焦点。它似乎是一个不容易让人觉察的秘密，一旦被发现，便会牢牢盯住不放。它意味着一个家庭，当时不在场的父母，它处在中心位置。当时，收音机也总是处在家庭空间的中心位置，不仅仅因为它昂贵，而且因为收音机传出的声音是权威的。

现在，我们的焦点集中在全家福相片和收音机这两个细节之上。因为我们可以借此判断一个时代的权威性在日常生活中的渗透，以及普通家庭中伦理图景的完美模式——但它们都不是相片拍摄者所要表达的主题。

主题是热爱劳动、帮助父母和照顾弟妹，这一文学场景是看图识字型的。作为相片，它有设计和安排的痕迹，因为它把“洗后”这个最日常的小事排到家庭空间的中心位置来进行。但恰恰在这个时候，相片为我们揭示了家庭内景的重点所在，即“全家福”、收音机、闹钟和插花，在这个柜子上集中了全部核心：伦理、权威、时间和美。而主题本身，却因为它的浅显性，反成为一种“盲域”了——我们还能览阅出什么呢？

不过，由于时光的飞逝，相片上的一切细节都是能够令我们产生迷思的，陈旧的物影反使我们一新耳目。浇水的小铁皮壶，印花脸盆和女孩子的毛衣与男孩子的水手服式的童装，都清晰无误，虽不如闪电，却也足以让人沉思于逝去的岁月和逝去的质朴风格中，尽管相片中的 3 个孩子我几乎只字未提，而且他们的命运也足以令我们好奇地猜测或想象，但此刻却超出我们能力范围，就允许我存而不论吧。

有些书，我早就扔掉

有些书，我早就扔掉了——它们杂七杂八什么都有，还能记得起的，其中好像有《联共党史》、《大众哲学》、《金光大道》、《学习与批判》、《李自成》以及当时几乎深入每个家庭的《农村医疗卫生手册》。

现在想想，总觉得有那么点后悔。因为这些书多少是那个年代的见证，也是我个人阅读环境的一个相关细节。可是我已经丢弃了它们，由此我的记忆的真实性也受到了损害。

在无数个无聊的夜晚我翻阅过这些后来注定要被扔掉的书，我真的忘记了我从中得到了什么。只有读书的习惯保留至今，而那些书，则只是我无聊之旅中的同路者，走了一段行程之后就和我分手了。

书是逐渐被淘汰的。我的书柜容不下越来越多的书，它们必须被清除。清除的手续是相当简单的：留下图片、留下大师，其余的一律扔掉。

但是，我的阅读史却不能从我保留至今的书籍来证明。保留至今的书籍是经过篡改的，有相当一部分，芜杂的、流行的、即时的以及可笑的，都被我删除了。

在这些被删除的部分里，就有这么一本红色封面的《农村医疗卫生手册》。我记得我曾草草翻阅过它。我最早的关于预防触电、溺水急救、消灭蚊蝇以及最初级的性知识都从中获悉。我记得，我之所以第一批就处理掉了这本手册，是因为我又搞到了别的书籍，同时也搞到内容更详尽、插图更精致的性知识读本。

当我重新看到这本手册时，已经是二十多年以后的今天了。它属于别人。当然，它同时也属于我们大家，我们这些从那个年代走过来的人。

声色光影中的电台脂粉女郎

此刻夜深人静，我凝神屏息，看着这张老月份牌：两位电台女郎，从光可鉴人的彩图上如魔幻游戏一般浮现出来。我惊叹于她们的俗艳四溢，笑靥和玉臂，粉色和时髦场景相缠；同时，无须费力地，靡靡之声顷刻从远处飘至耳畔。它像是大都会皮影戏，一个故去的洋场、香巢或醉乡，一座失乐园。缓缓地，似乎翻开昔日市民生活中的灿烂一页，也是被短暂的繁荣掩盖了危机的某个章节。记忆片断被唤起，资料遭到惊扰，图像背后的故事相继闪过，商女，大亨和面首；隐而不显的芸芸众生，乌鸦与麻雀，醉生梦死，优雅淑女十字街头之命运。1923年上海无线电台开播，家喻户晓的名角和唱腔一起登台。夜夜笙歌，白日梦，灯红酒绿，娼优和舞女的欢笑浪语、眼泪与沉浮，阔佬、职员和爱情游戏如走马灯在眼前晃动，伴随着旗袍、黄包车、咖啡的扑鼻香气，叮叮当当的电梯铃声，客厅里的喧哗，令我不知今夕是何年。

我从依稀幻境中醒来，恍觉一张老月份牌，本不应为我彰显如此庞杂的场面和情节脉络。一幅画仅仅是一幅画，它不是相片，不能为我提供确凿可信的历史细节。当我试着把走神已久的目光收回，再次投注到这张老月份牌上，才惊觉于它的俗不可耐。

两位烫短发的电台女郎，窄肩平胸，穿旗袍；一位蓝衣站在麦克风前，摆了个唱歌的姿势，两手很奇怪地戴着绣有蕾丝花边的手套。另一位红裳，坐在琴凳上弹钢琴，正回眸顾盼。非常有趣的是，电台播音室被挪到了照相馆布景般的客厅里——两盏球状壁灯熠熠发光，半圆的欧式拱门，通过门还能看到一扇窗，窗外是一排露台栏杆和树叶的轮廓。还有一个细节则在近处：两位女郎的脚边有一大簇盛开的鲜花。

这一切要素的综合与拼贴，表明了当时的风尚以及月份牌画家欲对这种风尚进行整脚摹仿而形成的定式——西洋化的生活方式和情调，但画面仍然是乡村年画风格的翻版，工笔、擦染再加上新学的透视法。一幅画不足以揭示洋场时代的真实，却能泄露洋场时代的真实趣味。这个趣味就是对声色光影技术和脂粉气的崇拜与迷恋。至于彼此相似、面貌雷同的女郎，则永远是月份牌的主角，她们是不会被替换的。

静止的玩具

久久居住在单一房间里，陈设又是如此固定不移，通常是对身边这些熟视无睹的物品不发生惊奇的。可也有一些特殊时刻，比如在某个慵懒的下午，突然念及一本书，又一直找不到，却发觉永远搁在书架前沿的杂物中，有一只陕西布虎，它和荷叶罐、半支蜡烛、牙签、折叠刀、胶水和镜架放在一起。它身上已经蒙了层薄薄的尘灰，竖起的双耳上的那种红色不再夺目——这就是房间里不多的几件玩具中的一件了——这是某位朋友的馈赠，已经忘了所赠的确切年份。这和别的几件玩具一样（还有的几件分别是一部分来自日本的电动吉普、一个服装设计师用的关节偶人、一架荷兰小风车以及一盒英格兰制造的国际象棋），从未被认真玩过。它们总是静止地呆着，呆在固定的地方，成为这个单一房间里不受惊扰的摆设。

当玩具沦为摆设，而不在它被玩的现场，也不被人的手触摸，这就说明它的主人已不再是童年，它的主人已把童年收藏入库了。收藏，这是多么安静的归宿！这种收藏不必是专题性的，不必到处去寻觅。只要呆在这个单一的房间中，一心过着没有变化的日子，说不定就会在某个夜晚，电话铃响了，有个朋友从远方来到这座城市，他说他随身带着一件小礼物。过了几天，朋友如约到来，他拿出了陕西布虎或英国象棋，然后，主人就郑重其事地把它搁在书架上最显眼的位置。再然后，两个多年不见的老朋友一块儿喝茶，度过一个温馨的黄昏。

但是，单一的房间依然没有丝毫的改变。多了件玩具，和多了几本书，都是无足轻重的。童年日益遥远，回忆往事也无所助益。玩具就那么静止着，一如那一排排久不翻阅的书籍。

常常会有一些邮包意外的降临到这个房间，当然，邮包里通常是有趣的书。有一天，又一个邮包被小心翼翼地打开了，里面是一本画集，一本由一个画家用水墨画的《中日乡土玩具》。毫不奇怪，这些被画出的稚气玩具又一次撩起了回忆和想象，时间也随之停滞了。不过，这已经是双重的静止，玩具先静止，现在又被逐幅凝置在画集中，这便是它的第二次静止——所有的知识，只能在简单的序言和更为简单的文字说明中寻找、去追索，笼统的，或者是专业分类的。静止的玩具图片，就像闲置的乐器，它们是被抛出的，孤独无援的，它离开了人、气氛和本土环境，成了一种沉默的资料。

后来一位评论家来访了。他翻阅了《中日乡土玩具》，说，非常有意思，没有童心是画不出的。不过，因为画家风格固定，以及水墨的限制，所有的玩具，不管什么材质所做，都被同一种墨趣和形式统一起来，而看不清本身的差异了。最后他说，如果每一幅画旁边再配一张玩具原件的照片，那会更好，因为相似造型的玩具（例如虎），用泥、用布、用瓷或用纸糊，质感是迥异的。

评论家走了。他的话将被遗忘。单一的房间重新恢复了它的单一性。画集被插上了书架，一如童年，不知道何时才会被再次忆及。

散页的迷思

拿到任何一本画册，不论是出自大师之手还是佚名的民间艺人，我都会被感动并意识到自己正置身其外，无望成为局内的见证。至少，画册中的那些画，不管是何人在何时何地为何而作，我都不在场。这些稍早出世的画家属于另外的时代，那里尚没有我的存在——这一事实的彰显常常使我陷于迷思，恍若从长梦中惊醒。我和那些画之间为地域所阻挡，亦为时光所隔开，由于知识的匮乏和对图像的生疏，画面反让我获得因无知而来的喜悦与迷恋。这种哑默无语的观看足以令我满足，就像婴儿睁开他的双眼，第一次看到牵线傀儡或布袋熊便绽开笑容，尽管他并不能读出这些玩具的名称。

这次，我拿到一本《捷克和斯洛伐克儿童书籍插图选》。像平时一样，我直接吞咽里面的彩图，颠来倒去，断断续续，被那些久违的小丑、国王、巫师、仙女、鲜花和马匹所炫惑，却没有去浏览前言甚至没有读目录。我这样做的原因是什么我并不很清楚，但很快，在我的脑屏中浮现出一件儿时常常经历的事，它使我明白了，为什么我仅仅对这本画册的彩图感兴趣，却无心去读其中的文字。

还在我很小的时候，我就拥有一些属于自己的书籍，有连环画，也有附着插图的儿童读物。后来，随着年龄渐增，我的抽屉里开始容纳不下过去曾经爱不释手的书籍了，我必须处理掉它们。在迟疑不决的抛弃之前，我撕下了其中的插图，也不作分类，把它们集中夹在一本厚厚的硬皮书里。至于文字部分，则只好去了它们不得不去的地方。

以后，这类撕下的插图越积越多，它们成为一个彩图散页的自选集。当我有空翻检它们时，我会想不出它们究竟源自何处，背后是怎样一个故事，图片和图片之间是什么样的关联。我仅仅晓得这是一堆精美的图片，虽然它们已成散页，但我照样保存，它们让我重见往昔。

一本彼时彼地的儿童书籍插图，唤起的正是我对自己已逝童年的迷思，它亲切而疏离。它和我的情况相似，把童年、传说和寓言一一舍弃，独把图片汇集在一个乐园之中，在这个乐园里，全是令人陶醉、眷恋和沉迷的散页，它飘浮在我们永恒的记忆天空，那儿一片纯净。

城市寻踪

商场的货架

这所有诱人的等待着主顾的物品，被一个确定的空间图式安置在货架上，它们静穆地排列着显露自身。射灯和背景使这些精致的物品进入角色，彼此映照和衬托，光彩夺目如同一个物的舞台拉开了帷幕。它们众声喧哗渴望对话的来临。关于它们的介绍，在此前，或在同一时刻，正通过电子传媒、招贴、广告源源不断地被它们面前川流不息的人群所吞咽（经过观看、倾听和阅读）。现在，它们直接面对人群了。

货架是它们的临时居所，也是它们永久的在处。一个主顾购下了其中的某件物品，它就离弃了周围的物的同伴，在此后的命运中就是单独地被消费，丧失了炫耀自身和俯视人群的可能。因此，物品的价值总是双重的、矛盾性的——它希望被买下，但又不希望被买下。只有在将被购买的一刻，它才最为辉煌。在那一间隙，它的期待达到顶点，以后就消失在一切人的视野之外，不再有机会吸引除购买者之外者的目光。

于是，抽掉一件物品的地方暂时出现了空缺，它意味着一笔交易的完成。这交易最大地打击了物品的高傲感：它不能决定自身，它之外的两个人就它的归属进行一番手续——支付钱款和物品的移交，所谓“银货两讫”。它从射灯下进入幽暗的包装，去一个它不知道的地方。同时，很快地，在它原来的位置上出现了另一个外貌相仿的物品，继续着等待。货架是永远占满的，它永远提供物的在处。物品总在那儿存在。在川流不息的人群眼中，这一景观是一成不变的。

进入消费的物品对人来说是至关重要的，它或者被赞赏，或者被闲置，更多情况下，被漫不经心地消耗、催老和一次性吞食。但是就商场而言，它除了交易的功能，还有展示的功能。在它的展示空间，物是受到尊重的。商场是一个最迷人也最不可思议的物品置放处——它本身已经在享受物品带来的满足感：奢华、富足、诱惑、美，以及潜在的享乐。暂栖于商场的物品是高居于人群之上的，它们通常安置在人群的视线以上；它们被欣赏，挑逗人，体现出某种生活方式、潮流、时尚原则，它们是上述抽象精神的物化者，人必须购买它才能获得相应的抽象精神。如果人没有能力购买它，那么它就一直保持着对人的炫耀性和在上性。

主顾与物品

主顾是对物品的唯一闯入者，只有他才有权利干扰物的平静状态，使之脱离货架，成为自己的仆役。主顾的粗暴性被他的所谓支付能力、品味和需要掩盖起来，经济关系从根本上转变了物品的多重含义，使它们沦落为狭隘的仅仅同人的某一特定需求相关的单一者。

出于特殊的个人理由，或者适逢一位有相当品鉴力的主顾，他会尊重物品，懂得从各个方面看取他的购得物，而不以粗俗的态度对待之，这也许会给那个幸运的物品些许安慰。但是，由于该物品从商场的退出，进入了特定的新空间（比如寓所），它和其他前此即已存在于该空间的物构成了一种与它本身无关的意义，即主顾的个人历史氛围，这一氛围是已设定的。并且，由于围绕着人，物品的自在含义就被遗忘，成为人的生活（或情感）的一部分。

只有停留在商场，这一纯粹物品的场所，它们才拥有相同的身份和无穷无尽的内涵。停留在商场的物品是非历史的，无个人（以及情感）因素的。作为物品，它们单纯地显示出来，一个未进入实用领域的物没有被使用过的痕迹，它的功能和用途被闲置着，形式则是完全敞开的和开放性的。非历史的物品在商场中仅仅是一个共时性的涌现者，它全新，没有遭到玷污地同它旁边的所有族类共享商场空间。它和人群形成交流/拒绝、勾引/自在、渗透/对峙的辩证关系；它获有自由的身份，和人无关，从一切方面打开，如同自然本身对我们的打开。

奢华在生活中可以说是堕落的同义语，而在商场，奢华就是美的停驻。主顾通过对奢华的购买式占用，便完成了美到堕落的转换。人对物的主宰关系一旦确立，美便成为情感和欲望的附属物，而同物品本身已然的显示脱离了。人对物的单纯观照只有在去除主宰关系时才有可能，平等、非占有地对待物，是恢复物性的前提。只有在这一刻，人同物的交流才不会被阻遏、被歪曲、被引向歧路。

但是物品之被制作出来，极大程度上是出于人占用的目的，这与自然物在起源上的根本不同，掩盖了人们对前述购买行为和一切由此而产生的对物品的狭隘态度的必要反省。毫无疑问，没有主顾，物品就不再有被制作的理由。从经济学立场来看，这乃是不争的事实。不过，幸好还有另一种人，他们同样混杂在主顾当中，是他们静观到商场中物品的其他方面。要是没有他们，商场和商场中的物品就只能是有待吞食的对象，而失去了同自然界万物相似的特征。

商场中的漫游者

一个充满五光十色货物的商场（时装公司、工艺品商店或自动售货的超级市场）可以为漫游者提供无边的想象素材。真正的漫游者是同占有性享受无缘的。他们只是混迹于自以为是的主顾们当中，在商场穿行，无目的地四处观望。漫游者不是些固定的人物，而是偶然获得的身份。他们可能钱包不丰，仅仅出于一种观赏的目的进入商场，为了下一次可能的购买。这样的漫游者其实是主顾的预备队，一种预习式的漫游事实上同购买密切相关，因此这样的漫游者并不纯粹。

另有一种漫游者，相对穷困，在物品海洋中目不暇接，有灭顶之感。他们被阻挡在物品之外，只能遥遥相望。他们在里面溜达，东瞧瞧西看看，很有兴趣地观看一个和他们实际生活相距较大的另一种生活方式和物质表现，一如他们从电影或小说中观看贵族或有钱人的生活内景。他们的欣赏是追随物品的占用性和奢华价值的，并不能将物品恢复到物品本身。他们由于同物品的占用无缘，有时会产生一种敌意，从羡慕、匮乏到敌视，这三者常常会纠缠着一起出现。敌视物品的倾向同等级制度、贫富差别有关，这种社会分层以及相应的意识形态感受涉及到另一些有关商业化社会的重大问题，它们也许十分重要。但是，就观看物品而论，这种或仰慕或敌对意识都牵扯到物品背后的经济决定论，断然无法将千丝万缕的欲望、匮乏、不满等等情结斩除，因此同样不能将物品还原，甚至连一般的欣赏都不会具有。

因此，真正意义上（即审美意义上）的漫游者，只能是些有着古怪癖好、爱好形式、容易走神、脱离常规的人物，他们有时候在集市或商场逡巡，不抱任何购买和了解行市的目的。他们的视线飘浮于外观，参与摩肩接踵的人群，享受一种被陌生者包围的安全感；然后不被干扰地汲取商场的印象片断，环顾四周的场景、装置、人潮、货架、衣偶、饰品、悬挂物、照明灯、放大的说明、过道和路口的指标牌、闪烁的霓虹灯光和旋转的展示架。这些漫游者并不关心标价和最新的型号，他们不过在此遗忘了日常生活（那些主顾则相反，他们是牢牢记得日常生活的，这才是他们进入商场的唯一动力），看到了一个完全非日常的视域——大量物品堆积如山，崭新、熠熠发亮、色彩鲜艳，奢华在此成了纯形式，一种美不胜收妙不可言的景观。任何日常生活痕迹都不存在，这里是一派彻底的乐园风光，物品的乐园。这样的漫游者和商场的物品处于同级位置，他们由于不购买也不准备购买，就失去了主宰的身份，结果便是使那些随时可能被购走的物品在他们面前解除了附属地位，恢复了本来的形象。非占有，而且去除了可能被占有的威胁，商场的物品就不会有对交易的恐惧，也不会因为归属的转移而把自身的价值挤逼到一个狭隘的方面。

于是，物品的完全性、整体性就向这些无所欲求的漫游者敞开了。它们随着漫游者视线的滑动进入他们的视野，然后又退出，成为单纯被观看的一个外观，那目光没有粗暴性和掠取的贪婪。漫游者的目光永远是友善的，一如我们对月光或星宿的注视——非占有的注视必然会导致美，这一原则在一切场合都适用。漫游者只是消化自己的感受，他们只见到物品在那儿，距离始终存在。他们不去试图改变距离，让物品依然置放于原地，物品因此就葆有它的自在。

妇女乐园

商场的设立并不是为了那罕见的漫游者的，偶尔光临商场的行吟诗人被人群所吞噬所淹没。他们的瞬间感受只在心中一闪，并不能对商场和其中的物品施加任何影响。他们是丧失权力的人，物品和他们建立起来的同级平等位置随时可能被某位突然闯入的购买者瓦解掉。

现在，那些受到形形色色力量压制和左右的妇女出现在商场之中，购物是她们的最大享受，也是她们的权力表现。在这快乐的时刻，她们忘却了自己和世界的全部复杂关系，面对着这花花绿绿、新颖、时髦、熠熠发亮、铺天盖地的物品，感到眩晕了。

毫无疑问这也是她们的审美时分。妇女们通常难以在别的场所体验到审美快感。她们总是被商场所吸引，商场是她们品鉴力的重要检验所。在她们簇拥、观望、评论和抚摸物品的时候，原先的漫游者悄悄退隐到她们身后，漫游者明白，这里是妇女的乐园，是她们的一个乌托邦，在某种程度上，商场和它的奢华，都是因为她们的缘故。

这些漂亮的、疲惫的、贪婪的、有主见的、不愉快的、软弱无用的、追随时尚的、善于计算的妇女们浏览她们的乐园，这些笼鸟、女权主义者、宠物和自食其力者在这儿拥有相似的身份，只有在购买的一刻才有可能从她们所购之物上看出她们的等级差别。经济学并没有对她们表示出宽容，它总是不断地向她们揭示出她们实际上的身份、地位和拥有的权力之大小。

在商场中，妇女们天然的实用倾向和形式倾向得到了统一的体现。她们是热衷于表层事物的，也是容易对物品产生喜悦感的。这就是她们总是在商场中流连忘返的原因，也是她们常常将去商场作为日常生活的重要节目的原因。赠物品给女人，犹如赠荣誉给男人。女人喜欢得到令她们快乐的物品，这和儿童喜欢得到令他们快乐的玩具没有什么两样。

现在这些喜爱物品的妇女们自己来到商场了——并不总是有人赠物给她们的，她们将亲尝购物的快感，她们将直接占有它们，而不必经由另外一双手转交。作为商场物品的惠顾者，她们是懂得珍惜所购物品的。这些生活在幻觉和轻信之中的人在此聚集，和她们全然陌生的他人混同一处，情绪高涨，亲密无间，这样的时刻召唤着她们。妇女们购置衣饰、食物、小工艺品、化妆器具和材料、儿童玩具和画报，这是她们感性的外延。妇女们的感性外延受制于一个时代或一个环境的时尚与需要，她们往往是通过购物来扩大自己的感性空间的——通常，权势、地位和名声与她们无缘，她们的空间是狭小的、既与的和不自自由的。商场给了她们一个微不足道的补偿——妇女们购下的物品的种类和款式，便是她们所接触到的世界的边界，她们愈是购买得多，这个世界就愈是扩展。所以非常自然，妇女倾向于购物是有着隐蔽的自卑根据的，妇女由此而热衷于金钱也就顺理成章了。因为商场在其本质意义上只向货币持有者开放，商场的物品也只向货币持有者作出准备投向其怀抱的姿态。

这里并无讨论经济制度的企图，更无贬责妇女的意向。这里只是指出，不管是恋家的主妇还是单身女性，不管是妙龄少女还是行将步入晚年的成熟妇人，她们永远视商场为充满诱惑力的乐园，一个时刻可以光顾的大众集市，一个存在于家庭居室之外某处的丰裕之地——她们将从那儿获得生活资料和信息，还有据此而来的价值、虚荣、舒适以及最日常、也最根本的生存之目

标。

假面舞会

怀抱一个日常目的进入商场，但是在节日盛装的氛围中人也感到某种解脱式的快慰，暂时离开的喧嚣烦人的日常生活被临时搁置在商场之外，商场的空间和物品炫示是带有催梦性的。

女性中心、顾客至上论、时髦标签、宣传和笑脸、推销、蛊惑和目不暇接的更替，这显示了商场的力量和精神。实用的既定性和瞬间和悲观主义体验，美的奢望和想入非非的心灵占有，则是人（不管是购物者还是闲逛者）在商场中的自然反应。

人和商场空间及其物品的对峙，并非是唯一呈现的关系。人进入商场也许仅仅怀着观看、选择、购买物品的欲望，不过只要他实际地踏入商场的门，他还将看到许许多多的他人，即他的同类，不是一般意义上的他人，而是和他相似的他人，怀着同样的欲望，在同样的空间中，拥有同样的身份（购买者、闲逛者或漫游者）。

于是人就在他人中间穿行，和他人摩肩接踵。只有目标确定、时间紧迫、没有闲暇东张西望的购物者才直奔自己的猎物，挑选、付款，把物品装入纸袋或提包，然后匆匆离去。那些闲逛者，包括一半购物一半闲逛的人，则心有旁系，视线飘移，在物品展示和人群中交替观望。在这样的时刻，商场中的假面舞会就悄悄的开始了。

商场是一个敞开的舞台，不断有人登场，也不断有人退席。演者就是观者，他们彼此观瞻。商场里充满了匆匆掠过的形象，他们穿梭般地在人们眼前晃动、飘然而至、停立，渐渐远去，隐没在人群之中又突然在某一缝隙中露面。这些一望即逝的人可以是醉心于服饰、仪容和身份显示的，不过他们隐名匿姓，仅仅在这一短暂时分获得目光，哪怕是转瞬即逝的目光。他们遗忘日常，视商场为高于日常的所在，同时又是指导日常影响日常的表演场。在商场的内景之前，这些临时的不招自来的演者多半成为人形衣偶，时尚的志愿宣传家。他们参与到隐匿名姓的行走演出中，款款而来，翩翩而去。

商场内景前的表演者是彼此相似的，姿容和仪表、衣饰和目光，以四周的物品为衬托，获得类似于物品的辉光。人性是不重要的，表演者将人性遗留在他的居处，遗留在他的履历和记忆之中。在商场内行走的表演者为别人展示出纯外观的形象，一个有待捉摸、想象和追究的迷人衣偶，一个激起欲望的感性存在。通常，时髦的女人或摩登的绅士总是向旁边的人播散出类似的信息，让他们的想象力随着他（她）的背影延展到他们所不知道又很想知道的地方——他（她）的来处和归处。

不过在更常见的情况之下，商场空间具有阻隔历史的作用，它是一个独立的片断，任何人进入商场就进入了商场自身的历史与环境，而把这个人的历史切断了。因此，作为假面舞会的场所，表演者的个人动机已变得微不足道，他们的人性已经被让渡，为他们的衣饰所取代。商场内景中行走人群里的出类拔萃者便是时髦女人和摩登绅士，商场除此并不为他们提供别样的表演机会。很显然，商场内景前只适合衣偶的演出，这些以假对假的假面舞者在本质上成为商场炫示物品的一个道具。因此最终，不管这些假面舞者获得多少妒羡的目光和短暂的虚荣满足，胜利还是在商场这一边，因为这些义务的表演者作为物品的一个组成部分而成立，而变得有价值的。

包装匣子

当不留名的假面舞会上的演出正陶醉于那种脆弱的美梦时，大量的交易行为在同一时刻发生着。一位主顾会要求包装他购下的物品，售货员也会按照惯例、等级将这物品置入相对等的匣子。然后彬彬有礼地用好客的、欢迎下次再度惠顾的口吻或目光送走那位主顾。于是被购下的物品便跟随着它的新主人在暂时的幽闭中进行一次小小的旅行。它悄然无声地隐匿在这陌生的主人的提兜之中，避开所有人的视线，告别了它的居所，它曾经栖身的客栈。与同伴向人群炫耀它们的特权消逝了，在商场空间放出辉光的命运中止了，它单独地进入了另外的通道，随后登上另外的舞台，扮演一个完全不同于在商场中的新角色。

但是商场的影響力尾随着该物品继续向商场之外播散。在那个包装它的匣子上，有着它的牌号、商标、使用说明和措词动人的宣扬。包装的精致意味着物的等级身份，它的昂贵性或者它的新颖性。包装本身并不能直接享用，它只起到一种保护作用（在包装史的早期），后来它兼有烘托、陪衬、点缀、尊重等等环绕该物品的多重作用，到现在，包装的功能就基本倾向于形式、文化、等级这些需求了。

牌号、商标、使用说明构成了包装与匣子的符号标识。它们是对物品的解释，也是对物品的一次灵魂植入。一个无解释的物品是无名的，这样的物品即使有用（比如一件衬衣），人也未见得获得充分之满足。符号标记以及对符号标记的解释，使人知道一件衬衣的其他价值依据，它的种类、出产地、年代、商标使它同一般遮蔽身体的衬衣区别开来。

因此，包装、匣子、商标这些外在物在去除之后，它们的作用还在延续，对它们的记忆足以促成对物品的长久态度：爱惜还是浪费，尊重还是轻贱，供奉还是抛掷。

包装和匣子是物品的保管员和守护者，它使物品处于一种安全之中。打开包装，打开匣子，让物品从黑暗里显露出来，使人（比如孩子、情人或朋友）获得惊喜，与人的目光接触便是它新生命的开端。商场在此刻被遗忘了，包装纸成为一堆花花绿绿的弃物；匣子洞开，孩子或情人的手将它掏空，一个孤零零的物品被取出。它成为快乐之源，情感的象征。在这个时候，物品似乎同商场无关了。只有那个购买人（比如父亲或某位男人）才知道是他将该物品携离商场，是他跨越了两个空间——一个充满陌生人和大量物品的世界，另一个亲情的私密性的个人世界。于是，物品的含义在这种移位之后，被篡改了。

正如在商场中日常世界被阻挡在外一样，在个人空间中，经济学也理所当然地处于有待揭示的暗影里。我们不去讨论它，物品就留下了非经济学的意味。物品的物性，以及物品的人性内容，就恢复和重建了。

作为物品的空间移位的装载者，包装和匣子扮演了魔术师的角色。同时，它又把商场精神带进了人的私人空间。在那堆花花绿绿的纸上，在那个被小心翼翼打开或不当心撕破的匣子之上，有着商场的全部咒语，它将吸引人再度光临这个福地，寻求人的美梦，它知道，物品在这个个人空间的降临，意味着商场对它之外空间的特殊统治方式——渗透、占领，是仆役又是偶像。是人的表达，也是物品自身的表达。

寂静的商场

商场对人的普遍缠绕不仅在人们的闲暇之日，也在人们的劳作之日。商场是倾吐物品的所在，尽管商场本身并不生产物品。商场处于一切劳作的终端，流水线或手工制作的归宿。所有的物品都涌向商场，然后返回生产它们的劳动者之手。对于一般的劳动者而言，进入商场，购回他们在另外的场所（如工厂或作坊）制作的物品，乃是不可缺少的补偿。通过选择和支付钱款，他们的物品失而复得了。走近物品，在它们四周喧哗，观赏并抚摸它们，这时候的商场一直是沸腾着的。商场的民主化、个人至上、自由和平等最为充分，因为它向一切人开放，虽然在实际交易中，等级和权力不可动摇地经常登场、露面、显身。商场的喧哗是表面的，它的内在秩序依然是等级制度，或者说，金钱、社层、权势、时尚、文化分类、圈属，都深刻地影响、渗透、支配着商场的内在秩序。

当游览者、闲荡者以及愉快而贪婪的购物者最终退场，喧哗了一整天的商场关闭起它的大门，清扫、结帐、盘点、整理和熄灭明如白昼的灯光时，寂静降临了。等级制度隐去不再露面，物品和物架重新成为商场的主人，只有此时此刻，它不会受到侵扰。保护系统（防盗设备、报警装置、电子监视或巡视的值勤）开始工作，物品归位，看不出白天曾被侵扰的痕迹。它们重新登记、编号、报数，纳入一个新的有待明天再度向公众开放的物品网络。

现在，物品暂时摆脱了人群的追随，进到寂静状态，同社会的空间关系被切断，流动停止了。在这样的时刻，历史回来了，物品如同一个囚徒对自身进行缅怀。处于同类之中，有同样的来历；而先它们而去的伙伴此刻却在另外的所在，被人、被陌生的空间、被异类所同化、吞噬和改变。

于是，在庆幸、恐惧的双重经验里，物品沉睡在它短暂而相似的历史美梦中，怀着隐隐约约的忐忑心情，它困倦地停止了思想。在它闭眼前闪过最后一个念头：此刻它被收藏着。

到娱乐场度假

利用夜晚、周末或者假期，从紧张、枯燥的工作环境中脱身（也许工作本身具有挑战性、成就感和竞争的乐趣），约请或者被邀、兴致勃勃地抓住这里的每一种快乐机会和印象、松弛、悠闲和不动脑筋地（也许是充满刺激和费力地）度过这段时光，是所有的成年游客在娱乐场共同制造的氛围和基本调子。这种兴旺景象不分昼夜地不停旋转，嘈杂、尖啸和斯文的形象一起混淆视听。被灯光照亮的娱乐场有自己的齿轮，在非生产性的转动中体现一切娱乐者的另一种动能。娱乐场目迷五色的图像推开了社会的灰色背景，代之以某种无间断、无限陶醉、不再为事务纠缠和操心，以及仿佛可以持续到世界末日的喜庆喧闹之声。人们躲开了在工作时分无时不在监督他们的眼睛与规章，把环境压力、内心焦虑和个人烦恼扔在一旁，同另一些陌生人（或者亲朋好友）结成了亲密的新群体（由于仅仅是一块玩乐，疏远感临时退场，一种和平幻觉和人人皆兄弟的情感便笼罩他们了）。他们从原来的工作场所跑了出来（尽管还得回去继续干），在这儿找到了休息地点（当然需要掏钱）、精神减压站（作为调剂）、劳动节奏的暂停处（寻欢作乐的一页）和曾与家人孩子一同梦想过筹措过的假日之旅（也许在他们童年时代就不止一次地这么梦想过。或者，作为一种承诺、交待和计划，早在他们忙碌奔波的时间表上预定了很久，被搁置到今天才付诸实施）。

这些忙里偷闲的人在灯火通明的娱乐场赎回他们被工作吞噬的大好时光，聚集着或者分散着，围绕着某一个中心（舞池、球台、牌桌或者电子游戏机，还可能对奖号码、游泳池、健身房或者电动转马），组成形形色色的游戏圈。此刻，快乐就在他们身边，供他们慢慢享用和啃食。工作的帷幕拉上了，他们脱卸了倦容（换上了漂亮整洁的衣服，就是摆脱束缚他们的职业重枷），恢复追求赏心悦目的生活场面的本性。

娱乐场是这些工作假日的无冕之王快乐天堂的世俗兑现（天堂很近，就坐落在离他们不远的城市的某一角落。而且，娱乐场随处可见，可以用星罗棋布来比喻）。日常的繁忙退隐了，紧迫的需求从话题中勾去（打完这副牌再说）。躁动不安的心灵被身边的怡然形式所软化，狂欢、闲适主义和及时行乐主宰所有的人，要求他们抹去原有的拘谨、消弥原有的个人情绪，汇合到这里的喜庆喧闹之中，使娱乐场永远处于亢奋、不断升温的状态，维持永不衰竭的乐园形象。

进入娱乐场，对成年游客（正处在工作假日间歇中的人们）来说是生活的一种停顿，是沉闷的活动中一段轻松、逗人、诙谐或者欢快的插曲。但是对娱乐场本身，它却是始终持续在那儿。娱乐场同成年游客的关系只是不期而遇的关系，它接纳任何一个人（似乎毫无选择性，任凭游客闯入），同样，任何一个人对它都不重要（它的自足性又显得十足的傲慢）。它一直开设着，在一个固定空间里有稳定的历史；而成年游客，不过是在他们的历史中增加了几行关于娱乐场经验的粗浅概括而已。

当然，也有个别的仍然念念不忘外部事务的游客，他们惦记着或者谈论着工作的世界，延续那些无休无止的话题（工作计划、进度、一笔买卖、一张待签的合同）。就像一边进餐一边商谈被誉为“工作午餐”一样，在游玩和娱乐时（比如打台球时）平行地大谈生意经，也应当称为“工作假日”（是讽刺吗？）。成年人的乏味性（或者文明趋势）使他们即使在悠闲的时刻依

然保持内心的紧张，幸好他们还不至于破坏旁人的快乐。

儿童福地

毫无疑问，只有儿童才在娱乐场达到最大的快乐纯度。他们由父母携领而来，立即把父母扔在脑后了（也许这之前他们恳求过、许诺过，保证做个听话的好孩子或者一定要拿出考试的好成绩）。他们根本不知道他们的父母用何等慈爱的目光在注视自己淘气的背影（此刻他正大声呼喊坐着坐在旋转马上，或者紧紧抓住缆车的把手睁大眼睛看着迅速移动的游乐场外景）。他们一会儿升高一会儿下降，想象着自己正在遨游天空或者滑向深不可测的山谷（他们的天性也许就是喜欢刺激，虚构出冒险性，找机会欣喜若狂，并且有一个发出惊恐尖叫的理由）。他们在娱乐场一一验证自己的想象世界（通过电视屏幕而熟悉的庞大动物、神话形象、鬼怪或者机器人，当然还有形形色色的卡通人物），如同成年读者在某个历史遗址寻找某本传奇的残迹。儿童认为娱乐场中的幻觉世界是实在的和可信的，是一种现实的复原（卡通就是对它的模仿品）。他们逃避学校和功课（那是他们在成年之前的漫长预备期里的单调训练。学习的意义要在将来才显露出来），在这里直接找到了快乐本身。这里是他们的一个终点，而不是什么消遣处（不是调剂也不是休息）。他们在娱乐场玩得忘乎所以、精疲力竭和毫无保留。他们并不在意娱乐场的商业伎俩（乘机兜售玩具、图片或者各种游戏的门票与筹码），也不在意娱乐场的高尚动机（所谓寓教于乐，灌输给他们各种知识、物体形象和历史概念），他们只是无拘无束地陶醉其中（要是天天这样玩该多幸福）。玩够了这个接着玩下一个，娱乐场的一切都是为他们而准备似的（他们一点义务都没有）。

露天娱乐场

露天娱乐场永远洋溢着节日的气氛（在明媚的阳光或亮如白昼的灯光下，娱乐场的调子始终是欢快的，色彩鲜艳、绚烂，不会有阴郁愁苦的面容），洋溢着动感、激情、和平。它设在一个空场上，因此不会是纯粹人造的（会有花草树木，并且，还有蓝天或者缀满繁星的夜空）露天娱乐场类似一个综合性的公园，安装了许多庞大的游戏器具和游戏设施，远远看去像是风轮、桥梁、索道和塔楼。

露天娱乐场的装置令人想起电影摄制棚，它微缩了丛林、河道、山峦和摩天大楼，并且把风景绘制在虚假的平面上（孩童在那儿玩会有一种类似演戏的感觉：冒险的又是安全的，可怕的又是有趣的，煞有其事的又是凭空杜撰的）。导游、化装看门人、推销员和管理者混杂在人头攒动的游客中，重复着每天相同的行走路线、动作和语言（就像演过数百场戏的演艺人员，台词和走步那样滚瓜烂熟，没有什么新鲜感），但是对一个不常来此的游客而言，这一切可能是非常独特的和饶有趣味的（就像某种本地产的风味食品在当地毫不足奇，可对异乡人而言却是首次尝到）。

露天娱乐场可能还囊括诸如灯谜、竞猜、有奖抽签、杂耍、马戏等五花八门的游艺项目（它往往是没有意义的。娱乐就是取消意义），可能还附设旱冰场、戏台、快餐店和其他服务商店（拖延游客在里面耽搁的时间），它是城市中的小镇，一个杂糅了多种文化时尚、历史碎片、民间艺术风格的小镇，一个拼凑了多种新口味、技术、保留剧目、时髦玩意的小镇。娱乐场在它的室外空间堆放了彼此不相干的庞然大物，让人们在尽可能少的时间接触尽可能多的娱乐物（他们越满意，游乐场就越盈利），让他们头脑中塞满一大堆杂乱无章的印象后再离开它。

飘扬的气球，彩带迎风招展，灯饰和化妆卡通动物，指示牌和娱乐广告，到处乱窜喊叫的孩子们，衣着入时的男女（它们和他们一起充斥在娱乐场庞大设施的剩余空间，或者进入机械电动玩具的传送带），这些物像和人像都在自己的位置上向外播散信息，然后离开本职范围，成为单独的、可以自我成立的形象。它们都是盛况空前的露天娱乐场的合作者，共同维持一出尽情玩乐的寓言剧，使它的帷幕永不垂落，然后从中分享演出和观剧的双重快乐（这是很实在的双重快乐：没有任何目的地自我娱乐，也没有任何判断欲望地观看他人娱乐）。这个粗糙、虚假的场所（就它的内在性而言）居然总是吸引一批又一批的游客，这究竟是它的责任（这正是它的贡献所在），还是游客的问题呢（游客就这么回事。去游乐场不是去歌剧院也不是去博物馆）？露天娱乐场是狂欢节或儿童节的经常性地点，它使“节日”延长，直到每天都可以是一个节日（只要购买门票就行了）。粗糙（狂欢就是粗糙、不拘形迹）、虚假的代用品（难道能让孩子真的去乘飞艇或者同真老虎去作伴吗）、不用思考（这儿并非是思考的合适地方）、现成地受机械运动和电子图像的摆布，这就是人们进入露天娱乐场时面临的真实氛围和必由之路（总得体验一番才罢休）。

室内迷宫

弹子房、咖啡室、歌舞厅、室内泳池和舞池，这一系列站台粗略地从我们身边闪现过去，它无隔阂地向我们开放（只要一走进去，它就会扭住我们不放）。我们有选择地寄生在某个地点（隔壁的喧哗和从过道射来的光线不断地召唤我们，使我们的想象长上了翅膀），惬意地（或者很认真、仔细地）参与那儿的活动。

五光十色的彩弹、杯盏、歌舞服饰、闪烁的数字屏幕、亮晃晃的铜号和爵士鼓架（或者是变幻莫测的扑克牌、轮盘数码、短裙、夜礼服和托盘上的筹码），这一些光怪陆离的形象可能是奢靡的或者是潜在地引向堕落的（不仅仅是道德问题），它们有诱惑力和征服力，穷人和富人的古典概念忽然闪现（随后就溶解在视觉的晕眩中），使人萌发出批判的冲动（在什么社会体制中有效呢）。作为一种迷宫式的视觉轰炸（我们可以像换电视频道那样东张西望，可是仍被包围在室内娱乐场），它导致了超载的浮华，富裕的或大众化的、粗俗的或精致的、昂贵的或廉价的（因人而异）。除非投入或者离去，不然我们将消失在这些游戏者（或放纵的同伙）的身影背后，遭到这种狂欢气氛的弃绝。

这种使人如此迷乱的景观不断地吸引和分散我们的注意力——我们在球台边像个绅士，在盘旋不停的数轮前像个赌徒（往球杆上擦松香或颠来倒去地玩弄手里的筹码）；我们在忽闪忽灭的照明下扭动身躯，在座席中观看穿着仿古服装的表演者唱不伦不类的通俗歌词（环境决定我们是优雅地翩翩起舞还是狂乱地蹬脚嚎叫，是安静地欣赏还是有节奏地吹口哨）。娱乐场控制了我们的姿态和表情，影响我们的行为（道德文明也是个地域的、因地制宜的概念）。我们丧失了衡量好坏的尺度，躲藏在人群中，在某一瞬间会猛然意识到不再是我们本身。

在那么的狂欢同谋者中我们是安全的，每一个典雅举动或粗俗表情都可能是我们人性中的固有元素，也可能是环境的即时诱发（或者是投射在人性屏幕上的一片色彩和阴影）。娱乐场设在室内有助于文明化的欲望表达（相反，在室外，露天娱乐场总同自然保持一定程度的联系），反教诲、越度、泛滥和纵情享乐，在室内获得了特权（在营业许可证、注册和游戏规则的保护下）。

娱乐场的特权就是人们行为必须区域化的现实演示（在时间和空间上人们都是被规定的：工作假日和场所特权的双重承诺），它帮助人们放弃责任远离受雇状态，临时地不再被占有，而有机会占有自己的感性（当然这一点仍有疑问）。问题是，娱乐场是先于人们存在的，它不是符合人们的事先要求，而是人们必须迎合（或学习和适应）它的规定项目和程序（换句话说，它教会人们怎样去娱乐，怎样塑造自己的欲望和感性），这等于再次剥夺了人们的自由。由一种特权（劳动制度或社会等级制度）转向另一种特权（即娱乐场所给定的方式），也许是整个文明制度自我平衡和调整的一个策略考虑（分工而已）。

这些尖锐的问题总是被娱乐场目迷五色的形式添加物遮盖起来（停止价值追究大概是唯一出路），狂欢带来的乐趣和满足，是乏味的说教所不能替代的。在这个梦幻般的世界里，人像着了魔中了邪一样（人的本性某种程度上是社会关系的总和），这也许反而是正常的和正当的。

漫不经心的跳舞者用四肢去接触空间（或者他的眼睛像猎人搜捕猎物那样贪婪地扫射）；一个坐在圆桌旁心不在焉地啜饮橙汁的女人正在等待（或者她感觉到身上有男人目光的停留）；镇静的玩牌者正在预测下一轮发牌的花色和点数（他也许并不是真正的老手）；在球台边、穿皮背心的男人打完了最后一棒（扳回了一局）；咖啡室里有几个人在进行秘密交易（也许一宗违禁品买卖正在成交）；另有一群轮廓不清的人刚刚进入门厅（他们去歌舞厅化妆室寻找某位妖冶的三流歌手）。

半小时后，跳舞者消失了（他可能接到一只匿名电话）；喝橙汁的女人已经坐在计程车中（她刚才坐的地方现在坐着一个精神异常的人）；玩牌者在收银台结帐（不清楚他的运气如何）；穿皮背心男人还在打台球（还是同样的对手站在球台另一侧）；咖啡室交易早已结束（那个角落现在空空荡荡）；那群面目不详的人找到女歌手了吗（这就给小说家留下了想象的余地和捏造通俗故事的可乘之机）？

有更多的、可供想象力去滥用的片断在娱乐场涌现，随后又消失在其他同样可以发挥的片断后面去了。娱乐场是无数本同时展开的通俗小说的章节，它们交叉、重叠，没有阅读只有写作者（即当事人）的即时写作。这无数本通俗小说将不留文字痕迹，产生过，然后，消失掉，消失掉（唯有娱乐场不会消失）。

娱乐场的病症

娱乐场成为给现代通俗小说源源不断地提供素材的温床（或者是各种犯罪行为和个人冒险活动的温床），这大概是无可争辩的。场景的感性成分和杂色人群的流动，足以掩盖暗中发生的一切行为（即使在明晃晃的灯光照射之下，行为也具有隐蔽性）。娱乐场的本质是晦暗的。它处于道德边缘，也处于人际边缘（很快就擦肩而过，逃匿到无人地带）。人与人形同陌路，回避道德的追踪（道德在一个稳定的圈层中才能有效地发挥它的监督职能）就成了轻而易举的事情。在这里，一切都披上了娱乐的外衣，使骚扰、挑逗、寻衅、非法交易、欺诈暗藏在大声喧闹之中。娱乐场使人联想到犯罪和不轨，通过享乐的表层，它们获得了审美的形态。娱乐场把那些行为包装在物质享乐的环境里，造成美妙的烘托和背景陪衬。娱乐场准备了照明、道具和现成观众，随时提供通俗小说的中心人物当场出演的舞台。

因此，另一类通俗小说的中心角色——警察（娱乐场慢性病的手术医生）登场就势所必然了。在什么事都没发生的时候，他们的出现是不受欢迎的，他们又是迫切需要的执法者、惩恶者和恢复秩序者。

娱乐场的病症是无法根治的。尽管人们可以对它的存在表示疑问（或者相反，以人们所能去净化它），但是许多人的闲暇时间将在何处打发呢？他们要在隐匿状态中寻欢作乐（而不是听交响乐和在家里读书），有什么地方能容纳他们呢？娱乐场的病症是因它的快乐原则引发的（这就暗含了放纵和反社会），但是快乐原则又是不能去除的（压抑会导致另一种恶）。也许，娱乐场正好充当这个双重角色：有吸引力，同时令人对它保持警惕。

但是，娱乐场并不主要是一个欲望空间和道德空间（尽管给邪恶以可乘之机，也让维持社会秩序者插了一手），它首先是一个娱乐空间。欲望/道德，邪恶/法治是人性附加物和社会附加物，这和它的物质形态之间只形成阐释的关系。就娱乐场的物质形态而言，娱乐场的病症只关涉到它的设施故障或老化过时，那就是一个管理问题了（或者是技术问题和经费问题）。

快乐乌托邦

娱乐场向一切人提供舒适的玩乐（任君选择）、享用（品尝美食）、观看（歌舞、杂耍和魔术）、机会（彩票或博戏）、运动（舞池或健身房）、知识（动物模型或仿真的历史遗址）、想象（由电子技术所激发）和身体经验（在旋转或俯冲的电动乘具中）。娱乐场使人暂时地与世隔绝，处于一种被服务的快乐状态中。娱乐场的门是向一切人敞开的，所以它是充分民主的（尽管它没有辨别力地引进了不轨者）。娱乐场是一则寓言，它试图在现实之外建立一个非现实的快乐乌托邦，却又无时不在现实之中。

地图

从一张布满纵横交错的街道网络的城市地图中，我们会在密密麻麻的文字和标记中间发现许多令人不安（同时又是充满吸引力的）的空隙。想象力据此可以把我们带到很远，直到完全把我们身不由己地吸进去（就像某只神话故事里那幅绣有宫廷花园的织锦地图）。这引起遍布想象陷阱的空隙其实就在我们居住的房子四周（包括居所本身），就在离我们几条街远的地方，或者在我们很少去的城市边缘。各种各样没有登记入册的楼房（它们并非是最重要的，也不是值得记载到城市导游图里的）排列在那儿，充填着城市组合已毕的空间，使它不致于坍塌（尽管我们对每天经临的街道两侧的楼房的历史、用途、主人和内景一无所知，可是假若某天早晨发觉它被拆除，我们会因视野的突然空缺而对这片新区域产生坍塌之感）。楼房的外墙起着隔离作用，阻挡了我们视线的穿入，那里的门也只向一部分人敞开。因此，地图上的空隙（即那些无名的楼房）对我们来说，可能永远是个谜般的所在。

这里将要描述和讨论的，即俱乐部，正隐身于这些无名楼房中（或者说，隐身在未加标明的城市地图空隙里）。它可能躲藏在一片浓荫背后（或者是一幢为人忽略的公寓）。

神秘聚会

可以想象，有许多同样是无名的人，正陆续抵达某幢无名的公寓（他们当然十分熟悉那个地方，那里的房间内壁、灯光、器物、酒、书架上的硬皮书和古董，或许还有牌桌、舞池、留声机和花样百出的游戏节目单）。这是一个不透明的环境（对无缘进入的人而言），我们的想象站在这一边，它则站在另一边，中间是一道帷幕。我们可能也出入属于我们的俱乐部（自己组织的或偶尔被人邀请的），那么别人就站到帷幕之外去了。

除了偶尔参与俱乐部聚会的外来客，俱乐部有一些较为固定的核心成员，他们是那里的主人、出资者、赞助者以及组织天才。他们把俱乐部的聚会看作一种连贯的、稳定的、周期性的生活方式（在个别偶尔参与的外来客看来，它只是一次逸出生活常规的经验，例外获得的新鲜印象）。他们精心安排时间和地点，准备节目和提供服务设施（通常不是为了盈利），为的是制造和享用聚会的氛围，并将它渗透到每位客人的生活里，树立起关于这个俱乐部以及它的主人的系列形象（也许还伴随着其他目的和用意）。

这种聚会的圈子总是比较小的，因为在比较小规模的人际圈内彼此容易熟识（特别是，他们本来就建立在熟识的基础上）。一般说来，俱乐部总不那么愿意接纳陌生人（这便是它显得神秘兮兮的缘故），这可能会干扰本来较为稳定和习以为常的特殊气氛，并且还会转移人们的注意力（他们会中断谈话，一起把脸转向那个被介绍进来的新客人，用好奇、疑心、猜测的眼光打量他）。俱乐部向它的客人们展示温情、礼节、妙语连珠的主人风采和有趣的游戏项目（这是一次使人放松的按摩）。

在俱乐部聚会中，紧张、操劳、事务都被悬搁了（以后再考虑这些问题，尽管它非常迫切）。俱乐部阻止一些东西，激发和助长另一些东西（悬谈、漫谈和闲谈，或者愉快地沉默不语，在一旁观望）。它满足客人们在相关场合里的心里需要（合群的需要——融洽感、无冲突、节庆式快乐、忘记心事、在共创的和谐氛围中陶然忘情），改变生活的本来涵意（比如竞争），使不同的人摆脱各自的问题，在这里达到某种一致性。

可以想象，这些客人是俱乐部的临时寄生者吗（或者他们在外谋生是出于不得已，而在这里才回到了真正的大家庭）？俱乐部帮助他们克服疏远感，为他们兑现快乐（此时此刻的快乐是真实可信的），并且允诺：类似的快乐以后还会稳定地、连贯地和周期性地出现（俱乐部以往的活动历史已经证明，这种允诺肯定可以兑现）。

悠闲的俱乐部

悠闲的人，或者有充裕余暇的人，当然是俱乐部里的中坚力量。他们有足够的精力和时间去考虑与筹措俱乐部的一切事务（制定章程和活动计划，经费来源和修缮房屋等等在俱乐部来客眼中被愉悦形式所掩盖起来的所有关键问题），他们俨然是部落的首领，出于声望、富有、魅力以及才干，被推选出来，维持这个大家庭的存在。

但是，对大多数俱乐部来客而言，情况就不同了（也许他们按照章程缴纳会费，或者参加联席会议，拥有俱乐部颁发的证件）。他们通常是因为同一圈层的联系（行业的、爱好的、身份等级和私人情感的）而自愿参与进来，这里没有权力和血缘的支配关系（同氏族部落的最大不同）。虽然有社会、荣誉和圈层认同的吸引，却没有关系到生存的那种休戚与共的紧密感（当然个别人把离开俱乐部，或者被俱乐部排斥视为耻辱，威胁到他们的生存）。不妨这样设问：俱乐部对这些人意味着什么呢？这是社会学问题还是心理学问题？如果人注定了要想出种种方式来合群，那么俱乐部就扮演了一个供合群的场所的角色（对它的功能分析就是社会学的事）；如果人的本性恰好相反，它是孤独的、自利的、疏远他人和多疑的，那么俱乐部就呈现出一种合群的假象（对这一假象的内在揭发就是心理学的任务）。现在将分别讨论这两个并列的问题，然后再设想有没有第三种分析的途径。

人的合群，首先表现在他们的生存合作之中，它是和分工同时诞生的（这里不想更多地谈论起源问题）。但是这种合群，由等级的分化导致内部的裂痕与冲突（又是一个很尖锐的问题），使以后的社会合作带有相当的强制性（法、暴力、资源分配和知识关系）。毫无疑问，这种合群是压制了许多人的个性的（它使人产生抵触感，并且不断有人反省它、批评它、试图改变它）。

种种合乎理性的或者是乌托邦式的浪漫主义批评，使人的合群制度和方式有了相当的改变，但是根本的症结似乎依然存在（法的完善一方面表现出人的合理化，另一方面恰好表明人类本质的反面：如果没有法的约束，他们的行为将不可预测地具有可怕的后果）。压制是不可避免的。人既然不能在他们的生活中全面取消它，那么，有没有可能想出一些缓解的办法呢（当然无需在此历数这些方法）？

俱乐部就是人的压制性合群场所之外的缓冲地带。虽然它并非是人人平等的乐园（它的等级性质不容忽略，这一点以后还会一再提到），不过，它在自己的圈层中试图减弱人际间的紧张冲突，代之以某种亲和的情调（由无利害的近体相处、礼仪和娱乐的共同参与以及一起分享的氛围所构成）。

那些俱乐部的男女主人（能说会道的司仪、满面春风的主持者、权贵或阔佬）总是不失时机地对所有来客说：大家喝吧，唱吧，跳吧，玩个痛快吧！请你们记住这个良宵（真令人感动和忘乎所以）！这些祝祷词是指向每一个人的，它抹煞了差异，解除了压制性，顺应人们的欲望（即寻求快乐的欲望，并且卸下一切日常的重负和约束），使他们在俱乐部式的晕眩中达到自我麻醉的乐境。压制力量在此刻已经退居幕后（它只有在分工和分配的时候、地点才不可动摇地出现），或者，它被此刻弥漫着的形式意味遮蔽了。

在人和人之间形成某种竞争关系，或者因为人的多疑与防范，以及对自己安全的顾虑，人们不愿意别人过分地接近自己（心理学试验表明，人在一个空间中感到自己的领域被他们侵占时，会产生焦虑和敌意）。但是在俱乐

部的聚会中就完全不相同了：他们彼此靠得很近，得到类似邻居般的和睦感受。问题不在于人和人之间的空间距离是否有个绝对值，而在于人对这种距离持什么解释（因为这是快乐的俱乐部，而不是乏味的工作场所，更不是囚室）。俱乐部起到的缓冲作用，在相当程度上是诉诸于人的主观幻觉的。他们从别人身上获得幻觉，反过来因为自己的投入而给别人同样的幻觉（在这种情感幻觉的互动中，服饰、视线伴随着奥妙无穷的身体语言，显示出无尽的温文尔雅、体面、教养和善解人意）。

俱乐部是在近代发展起来的（这同城市日益膨胀有关。人们已经不可能举行村落式的聚会，这样他将邀请多少人！他将选择谁好呢？）。行业、社区、圈层、等级的分化，使近代城市居民在框定的范围中寻找精神邻人，这就是俱乐部诞生的历史条件。

于是，就在那张街区地图的空白处，形形色色的俱乐部在展开它们的活动空间。用一些彼此会意的秘语、手势和默契的眼神，附加上一些有形的设施、背景、节目单和主题，成为它吸引人们的情感磁力。吸引他们到场，找到缓冲性的精神寄宿处，然后在这儿留下他们的行踪、表演、只言片语或者如塑像般的坐姿。某位先生坐在一张巨大的软垫沙发中（他沉湎于往事），他和此刻的欢快气氛并不协调。可是在别人看来，他却同所有的客人一样：在这个温馨的地方，他们无例外地都是俱乐部气氛的人形点缀，再协调也没有了。

开放的俱乐部

有一种经营性的俱乐部，它向所有愿意购买入场券的人开放。事实上，这种俱乐部其实只是娱乐场的一个别称，同这里论及的俱乐部并无内在关系。不过，这里不妨附带提一下，然后再回到原先的俱乐部中去。

这种普及的大众化的俱乐部（由于消除了等级和圈层的限制，它实质上是无产者常去的场所），有个最大的特征，就是素不相识者杂处一堂。纵使其中有些是常客，但他们都淹没在绝大多数的陌生人中。这类俱乐部附设弹子房、舞厅、咖啡室、游戏机房或者还有博彩项目（试试每个人的运气），各项活动都是按照价目和规定来进行的。当然，这类公开化的俱乐部毫不神秘，就像个全天开放的公园，流动着各色人等（这使人想到治安和犯罪。确实，大型的开放型俱乐部总设有保安人员）。它没有主持人（只有高声叫卖彩票的人），没有主题（只有分设的项目），更谈不上情感交流的私人性质（这里摩肩接踵的“近体性”只会导致争端）。它不需要过于精致的礼仪（只要遵守公共秩序就行），当然也必然缺乏家庭式的气氛（真是奢望！这儿常常是喧哗的甚至是乱糟糟的）。

一般来说，身份低的人愿意去这类场所，即去陌生的地方（反之，则倾向于去有影响的诸如上层俱乐部这类场所）。他们在这里可以比较放松（或者放肆），不受约束。再说，他们也不容易被邀请（除了亲朋好友。亲友圈子毕竟很狭隘）。他们在廉价的公开的俱乐部里寻找的不过就是喧哗、热闹以及刺激。他们的闲暇是按另一种方式来消磨的（我们将在别的场合专门讨论他们常去的地方，比如酒吧、体育场和娱乐中心）。

现在，重新回到中断了的问题中去（出现这种偏离是必要的，这至少表现出我们总是力图兼顾一个问题近旁的许多并行的次要问题）。现在将问：俱乐部（即私人化的圈层俱乐部）的合群亲和是一种形式假象吗？对活动于其中陶醉于其中的人，对他们的真实心理和存在性的活动，可能做到本质的揭发吗？

寄寓

人生来也许就是脆弱的（这就是他渴望庇荫的原因这一），受不了孤独，老是设法寻找同类或者相邻者。俱乐部成员尽管看起来气宇轩昂、仰首阔步、一脸的成功和飞扬的神采，可是他们更需要汇合到一个团体之中（撇开他们利用这个团体的现实动力）。这种汇合，给他们一种共同承担生活虚无感的安慰（撇开他们表面上是为了共同分享高雅情趣的动力）。他们在吁请别人一起“唱吧！”“玩吧！”时（或者响应别人的同类吁请），一定意识到某种恐惧（时光易逝，此刻只是暂时而不会永驻），必将面临丧失的命运（人人平等的结局。而他们似乎更在乎这一点：因为生活太美好）。俱乐部成员的脆弱往往掩盖在文明面具之下，他们的灵魂一直希望躲在别人背后，或者融化在某个快乐的场景中，使它不被揭发，也逃过自己的追问（及时行乐的另一面就是虚无主义）。每一次聚会的散场对人都是一次打击（过去的时光永不再来），于是俱乐部主人就对一一握别的客人说：下周再见（用一个未来式的期待来抵销过去式的伤悼）！把相聚永远置于悬而未决的期待之中，这就是俱乐部永不关闭，永远亮着灯光的全部秘密。

但是，人一方面要把灵魂隐藏到别人背后，另一方面却执意要将自己的形象凸现到别人之前（在公开的大众化俱乐部，身份低的人则希望双重的隐藏）。圈层俱乐部成员是拥有某种较高身份的（有的甚至很显赫），他们当然不甘于默默无闻（偶尔他们也尝试去一些下层的娱乐场所。这又是一个并列的次要问题）。对陌生人的大聚会他们的兴趣总不那么大，因为那儿人的喧闹状态反而使他们感到疏远（文化和社会等级方面的）。相反，在俱乐部中，疏远感则有所减轻（他们这么认为）。情况确是如此吗？

作为对个人淹没于陌生人之中的一种反冲力，俱乐部成员回到了熟人圈子中（有共同的话题、历史和回忆）。他们的履历、个性、情感特征都处在敞开的状态（疏远变得不明显）。他们的交流不是从零开始（双方都熟悉彼此的潜台词、前提和隐语。任何一句话都可以嵌入到以往的交流历史中去理解），而是延续过程中的一个构件。这对他们来说已经足够了（何必去追问终极意义上的疏远是否可能解决，更不能奢望可能由俱乐部来解决）。

俱乐部仅仅解决已经在解决的问题（这表明它是不彻底的）。它仅仅使人的疏远感被无限地延宕（作为一门哲学的术语）。它的融洽假像给它的成员以真实的满足，而假象恰恰是俱乐部的真实性所在。人有时必须忘记自己的真实状态才能获得快乐，这常常是因为他在根本上是脆弱的，经不住真实状态的重击。

但是，人在俱乐部中掩盖、遗忘和修饰自己的疏远感时，另一种人性也时常要流露出来（当然远远不止这一种）。这就是：人生来多疑。

也许人的多疑更多是源于文化、地域、利益、冲突、社会分裂和陌生事物的挑战，以及源于经验、挫折、伤害和道听途说（这是他们容易预见到不利后果，甚至无端推想出不利后果的前提）。这里不可能对产生人多疑性格的原因作详尽的论述，而仅仅指出，人由于生活在容易使他们发生疑问的、不足以信任的环境中，就会寻求两种相应的对策：一边是正面应付这环境，一边是背对着它，回避这个环境。

现在又回到了本题：人在俱乐部中暂时地寄寓身体和灵魂，就是想摆脱他的多疑对自己的持久困扰（尽管又是不彻底的）。在这里，他们的形式化

表现不过是出于虚荣心而已，不会对别人构成引起疑心的潜在危害（无害的作假、欺瞒或装腔作势）。与此同时，他对他的俱乐部伙伴也可以怀着欣赏的姿态，就像看舞台演出，虽然不可信，却是令人惬意的。

这样便会发现，上述的揭发只是证明了俱乐部的必要性——部分地解决了（或者缓和了、冲淡了、悬搁了）人的问题。

凝聚

在上述抽象的描述中，我们排除了在俱乐部中的阴暗面（勾心斗角、阴谋、堕落、现实交易的进行）。确实，俱乐部不可能是纯粹的缓冲地带，也不可能单单是人们的心理诊疗所。它是文明社会（同时也是权力和财富归于一部分人，道德、审美和生活方式趋于分化的等级社会或多元社会的同义词）的组成物。它是这样一个环境：一些特定的人，在约定的时间选择它来进行圈层社交活动（同时它派生出许许多多的情感和感觉）。这个环境对过于庞大的文明社会形成一种反冲力，企图把它周围的一小部分人凝聚起来，使他们重新成为有名有姓的人（在另一些更大规模的场所，他们的名姓都丧失了）。这个环境还企图把这一小部分人从社会分工的固定位置上临时撤换下来，使他们重新成为平等的人（把差异悬搁）。俱乐部以它的种种现实和非现实，无声地隐匿在我们一开始面对的那张地图的空隙里。

遗落于后世的建筑

博物馆是城中之城，数百年来它一成不变地保持着它最初的格局和形象，直到这天和漫游者相遇。历代的珍奇和重要文献都被收藏在这幢沉默无语的建筑之中（它又像是古堡，又像是学院），没有人知道它究竟锁住了多少往事、档案、秘密、证物和未被揭穿的谎言。博物馆幽深无比，卷宗浩繁，任何人毕生也难以阅尽。漫游者始终不敢踏入它的大门的（博物馆一直是开放的，而且从原则上说，只要手续办妥，就能接触到任何需要接触的藏品），他害怕博物馆的无情吞噬力。它不仅能吞噬历史遗产，而且还吞噬光阴和生命，这使漫游者望而却步了。

多少人和事让岁月裹挟而去，留存下若干幸免的遗物，几经辗转，最终安居于博物馆的陈列柜或保险箱中。曾经存在于世间的人和事在那一边（即它们一度享有的时间和地点的另一端）逝去，却在这儿（即漫游者正在徜徉其中的城）以另一种面目涌现了：成为参观者共享的知识、传统和教育的公众素材。这就是博物馆，它是这座城市的记忆中心。

一切存放在博物馆中的遗物，都一度和当初使用它们的人相伴，后来随着使用者的相继故去，它们就被遗落于后世，面临散失、变卖、朽烂直至化作尘埃，回归虚无的命运。是博物馆承担起延续它们躯体生命的责任，收集它们并予以珍藏、保护和管理，奉为上宾。博物馆使它们得以再现于后世，并且不断吸纳新的后世成员，使这个遗物大家族绵延下去，直到谁也不能预见的最后一代居民。

那么（漫游者无比感慨地想），博物馆就势必和受它托管的珍奇文献一同遗落于后世了（正如它已经遗落在今天那样）。它是唯一不受时尚影响的修隐之所，除非时尚变成往事，才可能在博物馆中占一席之地（仅仅是可能）。

残骸的再生

在博物馆内部，那些井然有序的难以计数的往日遗物（一系列被编了号的历史残骸），成功地穿越了漫长的时间隧道。历经艰辛和百般照料，饱受战乱和变故，颠沛流离（也有在短暂的和平繁荣年代中获得的宠爱），终于在今天同参观者相逢了。参观者想，它们通过多少双手的转移和交割啊（经手人中有殖民主义者、落魄的继承人、民间收藏家、皇亲国戚、盗匪、富商、掮客、官僚、爱国者、学问家、看守人和博物馆的历届馆长）。它们默不作声，青铜器和纺织机并列，碑刻和印刷品互为邻居，弓箭和望远镜共存于一室，可是彼此的履历却相距千年。众多残骸收集于此，悠久的历史被压缩在同一个今天，得以重现。它们从过往的岁月中浮凸出来，带着锈斑、尘垢和暗淡的色泽。这些正处于缓慢衰变中的形象（同位素测定将表明它们的确切年龄）向人们表明：一个物体在它所属的时代退役后，仍然可以继续旅行于世（当然需要照料得当），作顽强的滞留和物理性的延宕（它当年为之服务的主人和环境早就灰飞烟灭了。不过，它在为后人的知识需求服务）。远古的祭祀用品、劳动工具、服饰、兵器和织物，近代的机器、照片、图像、帐册、文字档案、契约、杂志、年鉴和备忘录，纷纷老化、剥落、褪色、泛黄或者字迹模糊。它们难道还在向人们展布它们当年的容貌、盛况、神圣性和日常功能吗？还在向人们陈述那个时代环绕着它们的环境和精神氛围吗？

在一片肃穆中参观者走近某个安放在陈列柜里的文物。隔着玻璃，他们看到的仅仅是残骸。它无用，被主人撒手于后世，丧失了自主性，又被另一些毫不相干的人神圣地供奉起来（附上文字说明、登记入册、编进教材、参加保险并且还配备了保护装置）。参观者走近它通常不是为了欣赏它（即便是一件美术作品），而是试图通过它观察遥不可及的过去时代的一个片断，宗教、风俗习惯、政治制度、经济组织和生活状况似乎都经由它们显露出来。这样，文物（即历史残骸）就成了历史教科书的辅导性图解实例，一个有形式的物体不在它自身的形体范围中被观看，而在某种史学模式中占据了一个论据式的位置，向参观者传播既定的知识，让他们去证实那些因袭的历史观点，或者成为他的撰写毕业论文的实用材料。

但是，（漫游者如是说）文物并非任何后世的、外在于它的历史教科书的解释（历史教科书永远处于变动不居的相对状态之中），而是它本身一度有过的功能、涵义和附属关系，它不可被改变。当遭到遗弃后，它当初拥有的功能、涵义和附属关系也随之消逝（因为当时包围着它的环境、场所、他物、所有权、意见和风尚一起不存在了），只剩下一个孤零零的物理实体（一个瓦罐、青铜盛器或木制品）——它的形式和材料就是它仅存的也是最后的边界。它被善意地劫持在博物馆中，同其他的陈列物共处，构成了新的语境：博物馆分类学、当下文明体制和某种盛行一时的历史学派的一个形象化细节（或争论焦点）。人们已不可能去追踪历史，更无从还原历史，他们只是根据自己的生存背景和知识背景去想象历史而已。

不过，历史注定要不可避免地被随后而到的每一个现实所遮蔽，凭借着记忆，人们才获准生活在有历史感的当今状态中。所有凝固在博物馆的那些“化石”，那些播散着过去岁月的信息的残骸，在记忆的帮助之下，召唤回特定的时间，或者部分地复活某个地域中业已消亡了的文明体系，使它顺利地进入到人们今天能够亲身感受的当下空间缝隙之中，或者，使今天这个短

暂的缝隙获得前后可以接续的时间维度——于是，连贯性就产生了。

博物馆的宗旨之一就是要建立人们生存的连贯性，用传统来激励城市中的所有居民。它用这么一些历史残骸提醒人们，逝去的时间和业绩始终在影响现今的生活进程，让那些现今的人们的想象力伸展到不曾生活的以往岁月，由此承担起对未来者的重大责任。

追回过去岁月

目睹一件博物馆的藏品，是历史给人们的珍贵赐礼吗？还是相反，目睹者的一旁站立和久久凝视，才是给历史的一种馈赠？（问题是后世的目睹者川流不息，这数量的庞大使他们失去了价值，于是收藏起来的文物就显得非常稀罕，进而凌驾于一代代目睹者之上。）

后世的人们永远是迟到者。他们想追回过去的岁月，把自己融合到当时的氛围之中，结果是融合到了博物馆的现实氛围之中。他们仍然被囚在今日之城，博物馆的内墙并没有隔离出一个过去岁月里的环境。它只是一个自己的环境，它是教科书的组成部分和实物说明，是这个城市教育制度的一个延伸地点（它不外是深入到历史著作的章节中，深入到百科全书的插图中，却不能真正地深入到过去的那个只存在过一次的岁月）。博物馆的钟同所有的钟一样，都是朝前走的，不能梦想时针在这里可以神话般地倒拨回去。

博物馆由此就不对历史的真正次序负有责任（因为历史的真实过程不可能完全记录和保存下来，截留在博物馆的物品仅仅是这个过程中的几个微不足道的物证而已，所以远远谈不上完整，当然也就谈不上恢复那种真实有过的历史次序），它完全没有这种能力与必要。博物馆只对今天的知识次序负责（不论是一体化的知识霸权还是多元的充满分歧的知识活动），它帮助学生和参观者形成历史概念，而只有清晰的、有条理的、突出要点的历史概念才能被记住。

博物馆作为后世者追忆历史的场所，对某一时代曾经俯拾皆是的物品（比如数千年之前的一只瓦罐）采取了极为审慎和崇敬的态度（简直要让那个无名的曾经用这瓦罐汲水的妇女吃惊），这是否暗示了，人们今天随手扔弃的一张包装纸，将在一千年后庄重地陈列在博物馆中，或者储存在电脑中和缩微胶片中（但这已经不是实物了）？如今的人们会因此感谢一千年后的人们吗？他们是过于多事还是以此为据在他们那个时代争论不休？那么，今天对一只瓦罐的保存同当初使用过它的那个妇女又有什么关系？难道不仅仅是为了满足知识的目的，而知识不过是由今天的特殊需要和智力状态构成的吗？

博物馆貌似一个维护过去岁月的隆重点，时间好像凝固在它里面，而且还在不断激励每一个参观者，让他们的心中升起对民族、地域、国家或人类的缅怀之情。博物馆的每一块指示牌标出年代，以此表明每个特定的时间存在（好像它不会消失似的），可是博物馆本身却无往而不在每一个今天的空间平面中（时间被压缩得十分狭窄）。它把所有历时性的物品（包括其他语言性物品）陈放在同一个可以进入的共有空间里，每位迟到的后世者（他们尚且活着，正是他们的记忆才使历史变得有意义）走近它，想到了时间，但是目之所及，却是在今天涌现的“文物”。这些处在长期冬眠状态的“文物”，在每一双后世者的目光下渐渐苏醒，从沦陷在黑暗里的历史中恢复了形象的活力，它的外形和内涵被人们再次看到了（相隔千年的人们分别从两个端点看到了同一个物品，前者看到的是一个实用物，后者看到的是一个“文物”）。那么，这是否意味着，逝去的岁月就是以这种方式被追回的呢？

观看之中

在对博物馆陈列物品的凝神观看之中，物品不再是以单纯的自然属性构成的一个独立事物，而同某种复杂的知识网络发生了牵连。它们的职能不在于展示本身的物理性质，而在于重现特定的历史范畴。因而，对它们的观看，就变成了对思想概念的观看，一旦它不与人们接受的（或反对的）历史范畴形成联系，它就和人们完全无关了。

人们通常对周围的物品视而不见，却对那些被郑重其事地安置在某个重要地点（博物馆就是这样的重要地点）的物品产生浓厚的兴趣，哪怕这些物品丝毫不影响生活现实，这究竟是因为什么呢？

漫游者之所以不愿意进入博物馆，正基于这么一种疑虑：博物馆内一切藏品的价值，完全是它依附在各种显赫的理论身上的缘故。而人们身边周围的物品，则由于理论的疏懒反而变得隐匿起来——这是十分奇怪的颠倒。理论之所以对身边周围物品表示出诠释上的疏懒，很大程度上是因它们过分庞杂、习见、被常识包围和种类繁多，难于甄别（况且它们又非常地不定型、善变和易于淘汰）。理论是书斋里的产物，它当然偏爱那些保留至今、已被反复阐释过以至显得坚如磐石的历史材料，这些材料数量相对固定、不变，而且已经从公众视野中消逝，又与当事人脱离（死无对证了），这正是可能用来不断挖掘的、无穷尽的深奥素材。

但是，撇开理论，人们对博物馆所出示的物品真的一无所见了吗？人们并非都精通历史（即那个被陈述的历史），可是人们照样拥有对物体的视觉自主权。那些本来就是幸存的、不完整的物品，涌入人们的视野纯属偶然。它们以零碎的方式进入人们的感性经验之中，它们出现在各个点上，分布在不同的位置，并不能有效地构造成整合性的历史知识（匆匆浏览获得的印象仅仅是人们的生活插曲）。在观看之中，只有它们的形状是持久性的，具有固定的轮廓、色泽、物表，保持着它们自身的不变性质（瓦罐就是瓦罐，纺机就是纺机）。人们顺便默念一下旁边的标签或说明文字（有时还懒得去看），翻一翻手中的小册子（漫不经心地），或者对解说者的话语似听非听（不过注意到了她们的职业仪表）。人们心中漾过一阵感动，念及已故的一切，物是人非，逝者如斯。只有参观者还在世，窗外虽然阳光明媚，万事却已不可追。人们让亡灵包围，面对着古董、殉葬品、典籍、墓碑残片、瓷器、石块、瓦砾、青铜器和玉器、图文、动物标本、植物挂图、骨骼、幻灯投影和电影胶片，然后在沉默中沉默，在倾听中倾听。

漫游者说，你们在博物馆看到了庞大的客观世界已经逝去，但是当下世界却始终存在。这个当下世界，现在正表现为你们此刻观看到的博物馆藏品——它们顽强的物性，比它们的思想概念更可靠，更不可动摇。物性对精神性而言，常常更多地扮演胜者的角色。它跨越时间的门槛，阐释则总是在门槛上绊倒，留在门外成为过时的标签。你们不可能走回到那个时代，倒是相反，只有那个时代的物品来到了当世，并且还要继续旅行。博物馆就是这么一个纵贯时代的地点，它在被一代一代后世者的相继观看中揭示了一个恒新的秘密：物比思想耐久得多，沉默比声音耐久得多，而人们却总是对思想和声音发生兴趣。

博物馆困境

去博物馆的人正在日益减少（只有来自外省或异国的游客才会安排半天时间，进入这个城中之城），同时，每年拨给博物馆的款项相对而言也有趋于减少的迹象。它在这座城里显得越来越不合时宜，“载入博物馆的史册”已成为流行的讽语。如今，尚有一些呆在书斋里的饱学之士、少数史学内行和教育学家，在为博物馆的衰落表示极大的忧虑（所谓衰落，是痛感它在这座城市的文化中已经不再扮演重要角色，仅仅成为一种特殊行业的专门仓库）。他们担心，总有一天博物馆将在这城中消失（这时候，其他地方的博物馆也一同消失了），然后将它的遗骸复制在另一个场合的另一种装置之中。后世的人们从那儿获知，历史上曾经有过“博物馆”这个地点名称，以及它的用途、制式与定义，一如人们今天通过某幅幸存的壁画去推想那个早已湮灭的古迹。

漫游者问，“另一个场合”不是博物馆又是什么呢？只要人不丧失记忆，就总会有他们的记忆储存所。它将收藏迄今为止的一切博物馆形象，而它因为收藏，便又获得了博物馆的称号。博物馆不会被废除，它将永居这座城中，不管每一世代的人对它持某种姿态，它都傲然耸立，毫不动摇。博物馆是穿越者，它面临的困境无疑会转变成它的内部素材。一切存在物都在劫难逃，唯有博物馆安然无恙，直到这座城市最后时刻的来临，它才会坍陷在无底的虚空中。

咖啡馆所处的地点

混杂的人群沿着街区游来游去，落叶在咖啡馆的墙根和玻璃门前打旋。霓虹灯管弯曲成显眼的标记，在黑夜中闪烁不停。在风格化的招牌背后，砖石结构的（或修葺一新的）咖啡馆内部弥漫着一股南美咖啡的香味，还有土风舞曲（也许是沙哑的女歌手和爵士鼓，钢琴和小号）。鹅卵石铺设的街面继续保持昔日的容貌（或者紧挨着珠宝行，邻近还有一家俱乐部或自选商场）。街灯柱依然是铸铁的，方型灯罩让人想起黎明前的熄灯人（从上个世纪的小说中）。不远的地方是一座教堂和一片墓园（或者是灯火通明的露天娱乐中心，包豪斯式的办公大楼）。在不同年代的建筑物的环绕以及含糊背景中（也可能是在崭新的商业大街），咖啡馆一成不变地保存至今，残留着当年的风韵（或者是装潢时髦的）。它究竟是什么所在，处于什么地点？在它内部，昏朦的烛光（或者是站立的皮椅旁的落地灯射出的古典光线）照亮了神情闲适者的轮廓（或者表情诡秘和色情）。他们是谁？是些什么身份的人怀着什么样的心思，坐在这儿慢悠悠地喝着香甜或苦涩的咖啡呢？

这种由来自南美的咖啡豆（在非洲或亚洲也有栽培与种植）磨制、焙炒、冲泡、烧煮或蒸汽过滤而成的褐色饮料（热的或冷的），怎么会跑到一个固定地点去的呢？从餐室、私人客厅、卧房和书房的家庭环境中，从最日常的习惯中（比如餐后）和最普及的人群中（全世界有十数亿人频繁地饮用它）分离出来，将咖啡搬进专售商店，提供舒适宜人的环境，以及复杂考究的器具和音乐，使之成为单独存在的一个生活片断（享受、孤立场景、另一段情感的延续方式、谈话背景或者临时的气氛陶醉），这难道是咖啡馆存续至今的理由吗？咖啡馆史还未有人撰写，但是我们很清楚咖啡馆的现在地点。无数的人仍然在家中和食堂里喝咖啡，大饭店里通常也设有咖啡座（甚至在音乐厅或办公楼的休息室也有类似的场所），不过，咖啡馆还是随处可见。咖啡馆嵌在不同格局的街道两旁或广场边缘，它似乎是个幽闭的小环境，给那些慢悠悠地啜饮咖啡的人们以一种历史幻觉（咖啡馆中常常刻意造出特殊的历史氛围，唱片、灯具、座椅以及墙上的仿旧时代装饰和有年份的招贴，都是召回历史的道具）。

咖啡馆含有两重性：它单独提供咖啡（当然也伴有小甜食，但都是附属性的。用来点缀视觉的还有可爱的插花和蜡烛台），目的并非是解渴或有助消化（甚至也不用为了解馋），这就同生活习惯中的喝咖啡有了形态上的距离；另一方面，咖啡馆中的啜饮又构成了生活形态本身。咖啡作为主题（在餐后，它和水果或冷饮都扮演最后一道食物的次要角色），一个优雅的、多余的、轻松的姿态，然后把这种姿态变为插曲（或幕间休息、快乐的停顿以及情感偏离）融合到他们的日常生活之中。对生活的疏远，划出一个区域，营造出情境，供人躲避、玄想、聊天和消磨时光，这就是咖啡馆的迷人之处和存在理由。

因此，在这里过多地讨论咖啡的质量是不必要的，我们尽管不能彻底绕开它。我们关注的重点在于：既然人们还要跑到某个固定场所去喝在家里同样能喝到的东西，那么，这个固定场所肯定有许多秘密。我们想知道的正是这一点：环绕着咖啡主题的，是个什么样的空间？这个空间是否在僭越咖啡的主题地位，成为所有来到这里的人的内在情结？事实上，回答已经部分地包含在这些设问中了。

艺术家

我们已经推论出，咖啡馆是个处在日常生活缝隙中的空间，它是乏味冗长的生活散文中的一次换行，或者是单调的乐曲里一个稍长的休止符号。回忆、想象、闲聊和非份之念，都可以在这种临时停顿中充分展开。因此，虽然也有忙于生活琐务的实用主义者毫无感觉地偶尔光顾咖啡馆（可能是为了社交或者谈买卖），但咖啡馆却不是为了他们存在的。就咖啡馆的性质而言，它适合三种人：艺术家（想入非非的人）、情侣（陷入爱河的人）和游手好闲者（无聊的人）。咖啡馆是他们的经常聚会的地点，而他们反过来也使咖啡馆长盛不衰。

艺术家是些对尘世意义似乎毫不关心的古怪家伙（他们总是不修边幅、神经质、易怒或忧郁、像小孩那样任性或者像老人那样陷于沉思），于是他们就十分自然地选择咖啡馆作为自己的生活地点（延长呆在咖啡馆中的时间）。从一些艺术家传记中可以得知，画家在咖啡馆中物色形象，作曲家在咖啡馆捕捉灵感（甚至顺手拿起一张纸就记谱），诗人和小说家则在咖啡馆搜寻素材。与此同时，他们还在咖啡馆中争吵，起草宣言，交流观点，酝酿运动，制造轶闻艳史——这些反常规的人，由于在艺术史上留名，就把与他们有关的咖啡馆也一起给拉进了历史。我们出于对艺术的崇敬，便对那些可能是污浊不堪、幽暗、发生过别的许多幕后丑闻的咖啡馆也另眼相待了。

咖啡馆是个容纳越轨者的场所。艺术家在许多方面正扮演越轨者的角色。他们在咖啡馆中暂忘了社会法则（道德的、习俗的、学院的或制度的），因为咖啡馆恰好显示了这种暂忘的合适环境：非实用、诉诸官能（气味和光线、面目不清的人、音乐陶醉、苦的或甜的咖啡与点心、服饰和色彩）、社会联系中断（等级退到幕后，意识形态关到门外）以及由此产生的人和人之间情感传递的新空间。

这个从社会法则中游离出来的新空间（当然要遵守治安法令和经营规则）表明了精神和情感获得相应自由的可能。对一些想入非非的艺术家来说，同日常的社会生活拉开距离，撕开缝隙，形成中断和停顿，都是非常必需的条件。同时，官能感受的上升（在平时，填满肚子是首位的，但这是生存需要，而不是官能感受）也是他们的快乐源泉（或者是绝望源泉）。艺术家是把某种次要需要提升到第一位的越轨者，也是把某些次要情感夸张到最重要地位的越轨者（在许多人看来）。咖啡馆正好助长了他们这种偏执的倾向（因为咖啡在这里的主题化同样是过度的。另外一个因素可能起作用：咖啡中带有含氮的生物碱，会导致中枢神经兴奋）。

今天的艺术家还在咖啡馆中诞生吗？恐怕很难找到这样的例子了。大公司、拍卖行、娱乐业、画廊的出版社大量涌现，大众传媒的空前发达，都会使艺术家很少在咖啡馆中愤世嫉俗和消磨时光。在咖啡馆中交流思想和传播见闻的时代已经过去（确实过去了）。今天的艺术家通过电视屏幕、印刷物、旅行和电话机同外界保持密切的联络（他们认识的人更多了或者更少了）。他们用打字机、电脑、录音机和机械工具进行工作。他们渴望被容纳而不是被排斥（越轨行为的收敛和对抗性的减弱）。也许，咖啡馆在艺术史上的位置正在消失（作为同步现象，咖啡馆渐渐变得更舒适和优雅）。不过，我们是否有足够的证据说，所有的艺术家都退出了咖啡馆呢？

在某座城市的近郊有家历史并不悠久的咖啡馆，它的内景显得十足的奢

华。在那里，今天的艺术家（不是诗人、画家和作曲家）络绎不绝，他们是制片人、剧作家、演员、绘景师、经纪人、评论家、编辑、专栏作家和导演。他们仍然闲聊、讨论、筹划。但是，个别的艺术家，那些照样被社会拒绝的行为乖张的艺术家，又剩下多少，出没在一些什么样的咖啡馆之中呢（或者混迹在可疑的情侣中和游手好闲之徒当中）？由于他们并不出名（人们总是根据这个标准来判定某人是否称得上艺术家，起码是否称得上重要的或成功的艺术家），他们只好被看作普通人了。

情侣

咖啡馆的优雅气氛非常有利于情侣们。他们把一种情爱历程带进这里，并且将它延续下去（或者这里是情爱的起点，偶尔也会是终点）。沉浸在两人世界中，隐没在忽明忽暗的摇曳烛光里陶醉。把音乐推入背景，作为绵绵絮语的浪漫烘托。把咖啡的香浓和苦味看作是爱情醇厚的同义语（或者象征着兴奋、思念、嫉妒、猜疑、喜悦、单恋）。情侣桌上的咖啡是易凉的（时间很快过去，而他们则感到时间凝固了）。情侣喝咖啡通常是个借口（他们更不实用。不过他们利用不实用的咖啡来达成情爱交流，却把生活法则很实用地带入了咖啡馆）。他们常常食不知味（过了热恋期的男女才会恢复对咖啡的感觉）。情侣从来不东张西望，他们至多对桌上的器具、杯盏和别的摆设（如瓶中的康乃馨、玻璃罩里的烛焰或者墙上的风景画）貌合神离地注视一番。情侣避开旁人的目光（不过他们往往意识不到旁人的目光）。轻声曼语地叙说（只见到他们的嘴唇在开合，伴随着面部表情的微妙辅助）。

咖啡馆中的情侣是屡见不鲜的形象，他们相对而坐，窃窃私语。人们永远不知道这出两个人的戏剧中的台词，它可能娓娓动听（或者谎话连篇）、幽默有趣（或者乏味冗赘），也可能是一种试探（无望的等待）、倾诉（引起同情）、埋怨（撒娇）、讲述（真实的或者经过篡改的）和回答（山盟海誓或者对一件小事的解释）。

把私生活搬进咖啡馆，使它充满了人情。揣着男女间的心事（或者是和别的不在场的男女的心事），诉说，隐瞒，夸张，动情，举止文雅（含情脉脉地相视），在阴影中接吻，用调羹搅动咖啡（纤细的手指撕开砂糖纸袋），往咖啡杯里注入牛奶，吸烟（拿出小镜子修补嘴唇上的口红），啜饮咖啡，慢慢咀嚼吞咽盘中的小甜饼，在烟缸中掐灭香烟，手在桌上轻轻相握，这就是情侣在咖啡馆中经历的心理事实和外部事实（经过经验推断和眼睛观察）。

与想入非非的艺术家（过去时代的）不一样，情侣到这里不是为了与世隔绝，而是把世俗的一幕迁移进来。但是另一方面，由于坠入爱河的情侣同样是把一种情感推到了最高地位，这就产生了同艺术家相似的偏离（差别在于，热恋会像潮水般退去，而艺术家的激情则难以冷却）。完全不顾及环境，返身于自身的体验与想象（情爱往往由想象来推动并且夸大），忘记了物质力量（男女之间的多重其他关系），或者为了寻找一个宁馨的环境（头脑清醒的情侣，很会安排一段闲暇时间），用咖啡馆的约会来维持情爱关系（已经是例行公事了），度过一个良宵（美妙的时光不再来），然后储存到各自的记忆里（或者从此不提起了）。

咖啡馆四周的墙挡住了来自街道上的喧闹市声，咖啡馆的音乐则像另一堵墙，遮掩了来自其他桌旁的嘈杂人语声（尽管是轻微的）。在这层音乐敷设的底色上，情侣的无边絮谈开始画上温柔的轮廓（有几个乐句或一两节唱词被他们注意到了，于是就插进了评论，然后又把话题转到别处去）。在咖啡馆中听音乐是最毋须集中注意力的，只要随手捡几个音符就行（在音乐厅中就要全神贯注了，情侣在那儿是不能悄悄私语的）。这正如他们拖拖拉拉地呷咖啡能否品尝出滋味，是永远无法证实的（有必要证实吗）。重要的是，咖啡馆提供了谈情说爱的场所，这里有两件东西吸引他们：可有可无的咖啡和可有可无的音乐（必须先有咖啡才能把它放在次要位置，正如必须先有音乐才能把它放在充耳不闻的背景中一样）。

游手好闲者

咖啡馆曾经是离经叛道者的聚会地点，又是谈情说爱者的避风港。艺术家和情侣，都是怀着心事的人，他们不过是租用了这个空间，据此放纵自己的想象力和倾诉自己的情感（或进行表情演出）罢了。咖啡馆既是艺术家的背景（他们在这背景上搜集人生素材和片刻，用自己的逻辑和形式去重组它们），又是情侣的背景（绵绵情话的底色、伴奏或舞台一角）。在这种向平面的转换过程里，咖啡馆本身几乎不存在了。它似乎不是个三维的坚固空间，仅仅是映在某些人头脑中的影像残痕（不易捉摸的虚幻环境）。四壁的灯和挂饰、音乐、侍者肩上的轮廓光、咖啡器具（瓷的或金属的）、在暗中闪耀的勺匙、地毯的朦胧纹样、衣钩上的帽子以及女人手指上的钻戒（看不清戴在哪个手指上），都安置在一个画面之中。所有这些美妙的细节，全围绕着某种精神主题或情感中心，成为构件、道具、附属物，丧失了本身的独立价值。目光在它们身上飘忽、游走、滑来滑去，高雅趣味、偏执、傲慢和情爱沉迷，都使艺术家和情侣只重他们自身，进而把那些物品下降到无足轻重的地位（至多利用它们来强化自己的精神主题或情感中心需要）。因此，这两类人或者是被自己的天性和职业所推动（如艺术家），或者是被偶然性和情境所激发（如情侣），在咖啡馆中感受到的正是一系列的精神或情感氛围（以及一系列精神或情感的碎片）。他们一开始是咖啡馆最合适的主顾，可正是他们，把咖啡馆的物性空间给大大歪曲了。

现在就寄希望于第三种人吧。对，就是那些百无聊赖、无所事事、东张西望、形迹可疑的游手好闲者。他们是咖啡馆的真正常客，粗俗（但可能善品咖啡）、没有确定目的（纯粹的消磨延宕）和寻欢作乐的（在一个熟悉的地方闲扯说笑）散兵游勇。

这些游手好闲者（或许混杂着不少危险人物、潜在的罪犯和道德有问题的人）当然不是携带着精神需要进入咖啡馆的。他们来这儿就是为了喝咖啡（没有更重要的事干扰他的情绪），并且有充裕的闲暇去听咖啡馆的音乐（土风舞曲、女低音独唱或者萨克斯管独奏）。他们不在乎音乐的品级，这使他们的倾听显得纯粹。他们还有时间对四周的所有物件反复观望（不是为了写进小说，也不是为了情感陪衬），熟悉它们并熟练地使用它们。他们知道哪幅风景画已经换过，哪一盏灯已经坏了两个星期，或者还知道侍者和领班的姓名（他们还对坐在另一隅的两位游手好闲者点头致意）。他们熟悉这片街区的另几家咖啡馆，分辨得出它们各自的咖啡味之间的细微差别。他们是把咖啡馆当作日常生活的重要区域的人，他们简直就是酷爱咖啡馆（艺术家一旦不再落魄就极少光顾咖啡馆了。同样，情侣关系结束后也不会走进咖啡馆。可见艺术家和情侣都抱着临时租用的态度，把它看作桥和门），是咖啡馆内的固定雕像。他们在轻松宜人、愉快、无聊和优雅的环境之中，注意仪态和容饰（这同粗俗并无矛盾），自我陶醉（或者心神不定），在这个已经同自己建立亲和关系的场所里。他们似乎看到了自己的镜像：舒适、慵懒、绅士风度（别人并不知道我内心的不端与非分）。

由于咖啡馆依然是游手好闲者的生活区域，那些构件、道具和附属物就被他们大大地发现了妙处。他们触碰、反复端详和牢牢记住这些器物，识别标记和形状，在心中占有它们。游手好闲者停留在感觉阶段（这是他们低于和高于艺术家的地方），充分享受咖啡馆内景中一切物体敞开给他们的功能

快乐和奢华快乐，游手好闲者把物体主题化（这又是他们不如情侣和超过情侣的地方），他们多半是为了非情感中心的形式快感来到咖啡馆的（他们在另外的时间里，为相同的理由出入在别的场所）。当然这种形式快感还属于心理学范畴，不过仍同情侣的姿态不一样：情侣的快感是由另一个人引发、提供和满足的，物体在此很次要，甚至会降低到零。在游手好闲者这一边，快感的引发、提供和满足全由咖啡馆那一边协助达成。所以，只有他们才不是租用咖啡馆，而是直接享用咖啡馆。

