

HUMANITIES  
AND  
SOCIETY



人文与社会译丛

THE FUTURE OF NOSTALGIA

# 怀旧的未来

*Svetlana Boym*

[美国] 斯维特兰娜·博伊姆 著 杨德友 译

刘东·主编 彭刚·副主编

凤凰出版传媒集团



译林出版社

# 怀旧的未来

THE FUTURE OF NOSTALGIA

博伊姆剖析了各种形式的怀旧——民族主义的、大流散的、流亡的、文学的、个人的；这种精彩、机智、讽喻、透彻的剖析深深触动人心。以冷静而温柔的目光透视当今日常生存方式，这是一部独一无二的作品。

—— 玛乔丽·帕洛夫

研究现代文化的人士，若想了解一个日益依赖于全球化超空间的社会为何又是怀旧泛滥的社会，此书是再好不过的参考。

—— 《书单》杂志

ISBN 978-7-5447-1432-7



9 787544 714327 >


凤凰出版传媒网：[www.ppm.cn](http://www.ppm.cn)

定价：38.00元



# 怀旧的未来

[美国] 斯维特兰娜·博伊姆 著 杨德友 译

凤凰出版传媒集团  
 译林出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

怀旧的未来 / (美) 博伊姆 (Boym, S.) 著; 杨德友译.  
—南京: 译林出版社, 2010.10  
(人文与社会译丛 / 刘东主编)  
原著书名: The Future of Nostalgia  
ISBN 978-7-5447-1432-7

I. ①怀… II. ①博… ②杨… III. ①文化—研究—  
西方国家 IV. ①G11

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第176205号

The Future of Nostalgia by Svetlana Boym  
Copyright © 2001 by Svetlana Boym  
Simplified Chinese language edition arranged with Svetlana Boym  
c/o Elaine Markson Literary Agency, through *jia-xi* books co., ltd, Taiwan  
Simplified Chinese edition copyright © 2010 by Yilin Press  
All Rights Reserved.  
著作权合同登记号 图字: 10-2007-282 号

书 名 怀旧的未来  
作 者 [美国]斯维特兰娜·博伊姆  
译 者 杨德友  
责任编辑 马爱新  
原文出版 Basic Books, 2001  
出版发行 凤凰出版传媒集团  
译林出版社(南京市湖南路1号 210009)  
电子信箱 yilin@yilin.com  
网 址 http://www.yilin.com  
集团网址 凤凰出版传媒网 http://www.ppm.cn  
印 刷 江苏凤凰扬州鑫华印刷有限公司  
开 本 880×1230 毫米 1/32  
印 张 16  
插 页 2  
字 数 386 千  
版 次 2010年10月第1版 2010年10月第1次印刷  
书 号 ISBN 978-7-5447-1432-7  
定 价 38.00 元  
译林版图书若有印装错误可向出版社调换  
(电话: 025-83658316)



## 主编的话

刘东

总算不负几年来的苦心——该为这套书写篇短序了。

此项翻译工程的缘起，先要追溯到自己内心的某些变化。虽说越来越惯于乡间的生活，每天只打一两通电话，但这种离群索居并不意味着我已修炼到了出家遁世的地步。毋宁说，坚守沉默少语的状态，倒是为了咬定问题不放，而且在当下的世道中，若还有哪路学说能引我出神，就不能只是玄妙得叫人着魔，还要有助于思入所属的社群。如此嘈嘈切切鼓荡难平的心气，~~在~~恶刺激的恶刺激，不过也恰是这道底线，帮我部分摆脱了那个“~~精神分裂症~~”——至少我可以倚仗着中国文化的本根，去参验~~孔子的社会学说~~。既然儒学作为一种本真的心向，正是要从对现世~~生活的终极肯定~~出发，把人间问题当成全部灵感的源头。

不宁惟是，这种从人文思入社会的诉求，还同国际学界的发展不期相合。擅长把捉非确定性问题的哲学，看来有点走出自我囿闭的低潮，而这又跟它把焦点对准了社会不无关系。现行通则的加速崩解和相互证伪，使得就算今后仍有普适的基准可言，也要有待于更加透辟的思力，正是在文明的此一根基处，批判的事业又有了用武之地。由此就决定了，尽管同在关注世俗的事务与规则，但跟既定框架内的策论不同，真正体现出人文关怀的社会学说，决不会是医头医脚式的小修小补，而必须以激进亢奋的姿态，去怀疑、颠覆和重估全部的价值预设。有意思的是，也许再没有哪个时代，会有这么多书生想要焕发制

度智慧,这既凸显了文明的深层危机,又表达了超越的不竭潜力。

于是自然就想到翻译——把这些制度智慧引进汉语世界来。需要说明的是,尽管此类翻译向称严肃的学业,无论编者、译者还是读者,都会因其理论色彩和语言风格而备尝艰涩,但该工程却绝非寻常意义上的“纯学术”。此中辩谈的话题和学理,将会贴近我们的伦常日用,渗入我们的表象世界,改铸我们的公民文化,根本不容任何学院人垄断。同样,尽管这些选题大多分量厚重,且多为国外学府指定的必读书,也不必将其标榜为“新经典”。此类方生方成的思想实验,仍要应付尖刻的批判围攻,保持着知识创化时的紧张度,尚没有资格被当成享受保护的“老残遗产”。所以说白了:除非来此对话者早已功力尽失,这里就只有激活思想的马刺。

主持此类工程之烦难,足以让任何聪明人望而却步,大约也惟有愚钝如我者,才会在十年苦熬之余再作冯妇。然则晨钟暮鼓黄卷青灯中,毕竟尚有历代的高僧暗中相伴,他们和我声应气求,不甘心被宿命贬低为人类的亚种,遂把译工作当成了日常功课,要以艰难的咀嚼咬穿文化的篱笆。师法着这些先烈,当初酝酿这套丛书时,我曾在哈佛费正清中心放胆讲道:“在作者、编者和读者间初步形成的这种‘良性循环’景象,作为整个社会多元分化进程的缩影,偏巧正跟我们的国运连在一起,如果我们至少眼下尚无理由否认,今后中国历史的主要变因之一,仍然在于大陆知识阶层的一念之中,那么我们就总还有权想像,在孔老夫子的故乡,中华民族其实就靠这么写着读着,而默默修持着自己的心念,而默默挑战着自身的极限!”惟愿认同此道者日众,则华夏一族虽历经劫难,终不致因我辈而沦为文化小国。

一九九九年六月于京郊溪翁庄



## 致 谢

怀旧\*不仅是对于一段已经逝去的时间和消失的家园的思念，也是对于曾经居住在那里、现在却散居全世界的友人的思念。我想表示衷心的感谢，感谢那些以其友谊和工作给我鼓励的人们，他们是：图罗夫斯卡娅(Maya Turovskaya)、乌格雷什奇(Dubravka Ugrešić)、卡巴科夫(Ilya Kabakov)、科马尔(Vitaly Komar)和梅拉米德(Alexander Melamid)。感谢我的同事、学者和友人，我们大家虽然都是时间不够用，但是他们阅读了我的部分手稿，他们是：格雷塔和马克·斯洛宾(Greta and Mark Slobin)、沃尔夫(Larry Wolff)、托德(William Todd III)、范格(Donald Fanger)、斯戴提斯(Richard Stites)、恩德(Evelyn Ender)和叶拉维奇(Peter Jelavich)。我获得1995—1996年度班廷奖金(Bunting Grant)，开始萌生论说怀旧的念头，多方受益于学院的各次讨论会。后来的这部著作前几章1995年曾经在哈佛大学文学与文化研究中心关于记忆的学术会议上宣读，又在1996年4月在贝拉奇奥那次值得纪念的集会上宣读。感

---

\* 英语nostalgia这个词，在汉语里的意思是“怀旧”、“乡愁”、“怀念”、“思念”等等，其中“怀旧”的概括性大一些，但是在少数场合也译成上面的后三个词之一。——译者

谢组织者森奈特(Richard Sennett)和斯汀普森(Catherine Stimpson),以及与会者们的点评。国际研究与交流署(IREX)的两次夏季奖金资助我完成了项目的研究。最后,古根海姆奖金和1998—1999年度哈佛大学的带薪休假令我得以写作本书。我还参加了各种国际会议,使我的理念得到挑战和塑造,这些会议是:1997年拉斯维加斯苏联文化讨论会、佛罗伦萨欧洲大学主办的神话与民族群体会议,以及2000年布加勒斯特中欧大学的讨论和讲座。我参加了为美国前苏联移民文化研究组织的档案署的工作,和叶菲莫娃(Alla Efimova)与杰姆金娜(Marina Temkina)有过多次长谈,这两种活动启发我就移民之家开展访谈。福卢姆金娜(Larisa Frumkina)和已故的罗津奈尔(Felix Roziner)鼓励我工作,并且十分慷慨地和我分享他们的移民纪念品与故事。

我所访问和描写的每个城市都变成了我临时的家,至少在我写作有关的一章期间。在彼得堡,我感谢哈尔霍尔金(Oleg Khardkhordin),一位珍重友谊的学者和益友;感谢图尔金娜(Olesia Turkina)和马津(Victor Majin)的艺术指导;感谢沃隆科夫(Victor Voronkov)和兹德拉沃梅斯洛娃(Elena Zdravomyslova)向我介绍他们的“自由彼得堡”项目;感谢别利亚克(Nikolai Beliak)和我分享建筑环境剧院的梦境和面具;感谢圣彼得堡最好的导游图里安(Marieta Tourian)和马尔格利斯(Alexander Margolis)。我高中最好的朋友基恰诺娃—斯特鲁加契(Natasha Kychanova-Strugatch)找回了我们在列宁格勒成长过程中一些不太具有怀旧性质的回忆。在写作论彼得堡的时候,我受益于贝拉尔德(Eua Berard)、克拉克(Katerina Clark)和卢博尔(Blair Ruble)的著作。在莫斯科我受到了盖森(Masha Gessen)的款待,聆听了她的政治见解,享受了她的厨艺。感谢我在莫斯科的全部的朋友,他们让我重新接受了这座名城,甚至令我怀念它,他们是:李普曼(Masha Lipman)和伊万诺夫(Sergei Ivanov)、顿杜莱(Daniil Dondurei)、阿卜杜拉耶娃(Zara Abdullaeva)、普罗霍罗娃(Irina Proxorova)、佐林(Andrei Zorin)、巴克施坦(Joseph



Bakshtein)、阿利楚克(Anna Al'chuk)和伊万诺夫(Alexander Ivanov)。列夫津(Grigory Revzin)提供了必要的建筑学专业知 识。李普曼和我分享了她的智慧、气节和幽默;杰戈契(Ekaterina Degot')和我分享了她对艺术和政治的激进观感。艾特金(Alexander Etkind)一直陪伴我走遍各大洲,是一位亲密的思想伴侣和友人。

在柏林,在我列宁格勒友人施马尔根(Marianna Schmargen)的公寓里,我拥有一个完美的家。我在柏林的向导是一位学者和友人,宾德(Beate Binder),她引导我观看了最佳的废墟和建筑工地。也要感谢阿克塞尔姆—霍夫曼(Dieter Axelm-Hoffman)、马尔格利娜(Sonia Margolina)、施莱戈尔(Karl Schlögel)、西格贝斯(Klaus Segbers)、维特(Georg Witte)和瑙曼(barbara Nauman)。在布拉格,我受到了帕奇马诺娃(Martina Pachmanova)的款待,听取了她的见解,在卢布尔雅那得到斯维特拉娜和波伊达尔·斯拉普萨克(Svetlana and Bojidar Slapsak)的关怀陪伴和智慧。

感谢以下各位友人和旅伴,他们和我恳谈了各自的怀想和对怀旧的反感:维托舍克(Nina Witoszek)、库云迪茨(Dragan Kujundic)、斯皮克(Sven Spieker)、斯雷兹金(Yuri Slezkine)、布鲁诺(Giulianna Bruno)、古丽雅诺娃(Nina Gourianova)、奈德哈特(Christoph Neidhart)、特鲁比娜(Elena Trubina)、达姆罗什(David Damrosch)、苏莱曼(Susan Suleiman)、阿姆斯特朗(Isobel Armstrong);还有霍夫曼(Eva Hoffman),早在我一睹她的风采之前,她的著作就已经鼓舞了我。感谢帕佩尔尼(Vladimir Paperny)真实的和虚拟的旅行札记和照片,感谢格罗伊斯(Boris Groys)关于各种绝对物的异端式言论。

衷心感谢和我分享图片和观察视角的全部的摄影家,特别是施坦波克(Mark Shteinbok)、帕佩尔尼(Vladimir Paperny)和斯特兰顿(Mika Stranden)。

我的学生是我第一批的和最专注的读者和批评者,因为有他们,才

让人觉得著书立说是值得的。贝克曼(Julia Beckman)提出了珍贵的编辑建议,并且和温格特(Julia Vaingurt)一起就从曼德尔施塔姆的诗歌到大猩猩电影等主题提出见解。感谢其他读者和研究生助理:勃兰登伯格(David Brandenberger)、瓦图雷斯库(Cristina Vatulescu)、本奈克(Justyna Beinek)、莱斯金(Julia Raiskin)、赫舍尔(Andrew Hersher)和西拉吉 x (Charlotte Szilagyi),他们周全地纠正了最后一分钟发现的微小瑕疵。我们研究生的“失物招领”讨论会帮助我们大家发现自己原来知识的缺陷。

感谢马克森(Elaine Markson)全程鼓励和启发我,感谢基本图书公司(Basic Books)编辑多纳提契(John Donatich),他与我一样持久地相信这一项目,并且和我分享他的怀旧心理。感谢塔克(Felicity Tucker)大力帮助整理全书,感谢最有耐心和知识渊博的文字编辑威尔德(Michael Wilde)。

最后,特别感谢薇拉(Dana Villa),她在各种困难面前坚持不懈,和我分享从苏格拉底到“辛普森一家”的一切。感谢我的父母,他们从来不 xi 对怀旧小题大做。



## 导 言

# 忌讳怀旧吗？

在俄国的一份报纸上，我读过一篇描写近期回国访问的故事。在苏联的边界开放之后，一对夫妇从德国来，第一次访问他们父母亲原来居住的城市，柯尼斯堡。柯尼斯堡原来是中世纪条顿骑士团的城堡，在战后年代改造成了加里宁格勒，苏联的一座样板城市。在该城往昔普鲁士时代的废墟中，还保存着孤单单的一座没有圆顶的哥特式大教堂，任凭雨水淅淅沥沥打在康德的墓碑上。这对夫妇走遍加里宁格勒全城，备感生疏，只有到了普列高利雅河畔，那里的蒲公英和干草的气味才送来了关于他们父母亲的故事。年事已高的男人跪在河边，捧起故乡河水洗脸。骤然的疼痛令他尖叫，他赶快躲开普列高利雅河，脸上的皮肤疼得火辣辣的。

“这条河多可怜，”一位俄国记者挖苦道，“你想啊，有多少垃圾和有毒的废料倾泻在河里……”<sup>1</sup>

这个俄国记者并不同情这个德国人的眼泪。怀念是人之常情，但是怀旧却可能造成分歧。加里宁格勒/柯尼斯堡这座城市就像梦幻破灭的主题公园。这对夫妇怀旧的对象是什么呢，这座老城吗，还是自己童年听到的故事？一个人怎么能够怀念从来没有居住过的房屋？这个人怀念

的是从电影和童话故事里得来的、可以标志出探望故里归程的礼仪姿态。他梦想依靠最后的归属感来修补怀念之情。怀旧令他着魔,他却忘记了自己实际的过去。这样的幻觉在他脸上留下了火辣辣的伤痛。

xiii 怀旧——英语词汇nostalgia来自两个希腊语词,nostos(返乡)和algia(怀想),是对于某个不再存在或者从来就没有过的家园的向往。怀旧是一种丧失和位移,但也是个人与自己的想象的浪漫纠葛。怀旧式的爱只能够存在于距离遥远的关系之中。怀旧的电影形象是双重的曝光,或者两个形象的某种重叠——家园与在外飘泊。过去与现在、梦景与日常生活的双重形象。

我们不会想到去寻求对付怀旧的药方。然而,在十七世纪,怀旧被认为是一种可以医治的疾病,类似普通的感冒。瑞士医生都相信,鸦片、水蛭,外加到瑞士阿尔卑斯山的远足,就能对付怀旧的病症。在二十一世纪,本来该须臾过去的失调却变成了不可治愈的现代顽疾。二十世纪始于某种未来主义的空想,终于怀旧。对于未来的乐观主义的信仰被抛弃,就像过时的、1960年代的宇宙飞船一样。怀旧本身具有某种乌托邦的维度,只不过不再是指向未来。有时候,怀旧也不是指向过去,而是指向侧面。怀旧者感到被窒息在时间和空间的常规界限之中。

现代俄语里有一句俗话说,过去变得比未来更为难以预测。而怀旧就取决于这样的奇异的不可预测的特质。事实上,全世界的怀旧者都觉得很难以准确说出他们到底向往什么:是某一个神圣的地点,抑或另外一个时期,还是某种更好的生活。怀旧的引人入胜的对象,众所周知是难以把握的。这种扑朔迷离的情感渗入了二十世纪的通俗文化,技术的进步和特技效果常常被使用来再现过往世纪的景象,从沉没的“泰坦尼克号”到垂死的角斗士,到早已灭绝的恐龙。不知为何,进步并没有医治好怀旧情感,反而使之趋于多发。同样,全球化激发出对于地方性事物的更强烈的依恋。与我们迷恋于网络空间和虚拟地球村现状对应的,是程度不亚于此的全球流行病般的怀旧;这是对于某种具有集体记忆的共

同体的渴求,在一个被分割成片的世界中对于延续性的向往。在一个生活节奏和历史变迁节奏加速的时代里,怀旧不可避免地就会以某种防卫机制的面目再现。

但是,怀旧现象越多,怀旧也就越被激烈否定。怀旧似乎是一个消极的词语,顶多是某种含有爱意的羞辱。查尔斯·梅耶尔写道:“怀旧之于记忆,正如拙劣作品之于艺术。”<sup>2</sup>对怀旧这个词语的使用,常常带有不以为然的意味。卡曼写道:“怀旧……实质上是没有罪咎感的历史。遗产就是某种把自豪感而并非羞耻塞给我们的东西。”<sup>3</sup>从这个意义上说,怀旧是离弃个人的责任,某种毫无罪咎感的还乡,某种伦理学的和美学的沦丧。

长时期以来,对于怀旧,我也保有一种偏见。我还记得,在1981年刚从苏联移民到美国之后,素不相识的人经常问我:“你怀念苏联吗?”我从来都不太知道该怎么回答。我一般都说:“不太怀念,但不是像你所说的那样”,或者“是啊,但不是像你所说的那样”。在苏联国境线上,有人告诉我,我再也不能回来。所以,怀旧看起来就像是浪费时间和买不起的奢侈品。当时我刚学会回答“你好吗?”(How are you?)这个问题,这就是效力极佳的“好啊”(fine),而不是像在故国那样对于生活中多重不堪忍受之灰色发些拐弯抹角的议论。在那个时期,“外侨”(resident alien)这个词像是唯一恰当的身份称谓,我慢慢地开始接受了。

xiv

后来,在我采访移民,尤其是那些因为个人的和政治的处境艰难而离开本国的移民时,我意识到,对于某些人来说,怀旧的话题是一个禁忌:这是罗得的妻子\*的困境,害怕回首观望就会永远瘫痪,变成一个盐柱,一个可悲的纪念碑,显示你自己的悲哀和逃脱之徒劳。众所周知,第一波的移民常常是没有情感的,把寻根的任务留给了他们的儿孙,因为小辈们没有签证的负担。然而,损失越深重,人就越难以参与公众的悼

\* 《圣经·旧约》中,逃离罪恶之地所多玛时,罗得的妻子因回头看而被化作盐柱。——编注



念活动。给这样的内在的渴望寻找一个名称,就像是一种亵渎的行为,把这类的失落感差不多降低成须臾消逝的叹息声。

怀旧对我的袭击方式是突如其来的。移民十年之后,我回到了我的故乡城市。熟悉的面容和建筑门面的幻影,杂乱厨房里炸肉排的香味,破旧门道里尿味和小水坑气味,涅瓦河上方弥漫的灰色细雨,细碎的辨认——这一切触动了我,令我感到麻木。最为突出的是对时间的不同的体验。感觉好像进入了另外一个时区,在这里,人人都姗姗来迟,但不知为何似乎时间总是很充裕。[好也罢,坏也罢,在戈尔巴乔夫的“改革”(perestroika)时代这种时间充裕感迅速消失。]闲谈和想心思的过多时间,是社会主义经济的荒谬结果:时间不是某种珍贵的商品;因为缺乏私人空间,倒使人们可以私人占用自己的时间。在反思中,很有可能是在怀旧中,我想到,沉思时间的缓慢节奏促成了对自由的梦想。

我认识到,怀旧是超出了个人的心理的。初看上去,怀旧是对某一个地方的怀想,但是实际上是对一个不同的时代的怀想——我们的童年时代,我们梦幻中更为缓慢的节奏。从更广泛的意义上看,怀旧是对于现代的时间概念、历史和进步的时间概念的叛逆。怀旧意欲抹掉历史,把历史变成私人的或者集体的神话,像访问空间那样访问时间,拒绝屈服于折磨着人类境遇的时间之不可逆转性。

xv 怀旧是悖论的,因为,怀想可以使得我们和他人沟通,然而在我们设法以归属修补怀想、以重新发现身份来修补失落恐慌感的时候,我们和他人常常分手,中止了互相的理解。“怀想”(algia)是我们的共同感受,而“返乡”(nostos)又把我们分开。就是这种重建理想之家的应许位于今天许多强有力的意识形态核心,诱引我们为了情感的羁绊而放弃批判性思维。怀旧的危险在于它倾向于混淆实际的家园和想象中的家园。在极端的个案中,可能制造一个幻觉的家园,为了它有人会准备死去或者杀人。没有得到反思的怀旧会制造出魔怪。然而,这情感本身,对错位和时间之不可逆转性的哀悼,是包含在现代处境的核心之中的。

我所感兴趣的怀旧,不仅仅是某种个人的病患,而且是我们时代的症状,某种历史的情绪。它不一定与现代性和个人的责任对立,而更可以说与现代本身是同时期的。怀旧和进步就像哲基尔和海德\*,乃是一个整体的两个不同形象:是可以调换的两个自我。怀旧不仅是对于某一地点的向往的表现,而且是对于时间和空间的新理解的一种结果,这样的理解形成了对于“地方的”与“普遍的”这二者的划分。

怀旧情绪的爆发经常是在革命之后。1789年的法国大革命、1917年的俄国革命和近期的东欧“天鹅绒”革命,都伴随有政治和文化的向往的宣示。在法国,不仅是革命前的旧制度造成了革命,而且,从某一个方面来看,是革命产生了旧制度,给予它某种形体,某种限定的涵义和镀金的光环。同样,戈尔巴乔夫的“改革”时期和苏联的解体造成了苏联最后几十年的一种形象:那是一个停滞的时期,或者反之,那是苏联的一个稳定、强大和“正常”的黄金时期,这个观点在今日俄国颇为流行。但是,这里探索的怀旧并不总是涉及旧制度或者垮台的帝国,也涉及过往时期未得实现的梦幻,和已经变得过时的对于未来的愿景。怀旧的历史很可能允许我们回顾现代历史时不仅仅是为了寻求新颖和技术的进步,而也是为了寻找没有被抓紧实现的机遇、不可预测的转折和歧路。

怀旧不永远是关于过去的;怀旧可能是回顾性的,但是也可能是前瞻性的。现代的需要所决定的对于过往世代的奇思幻想,对于未来的现实具有直接的影响。对于未来的考量使我们承担起对于我们怀旧故事的责任。怀旧向往和进步思考的未来,乃是本书探索的核心。忧郁只限于个人意识的层面;与忧郁不同的是,怀旧涉及的是个人传记和群体或者民族传记之间的关系,个人记忆和集体记忆之间的关系。

事实上,有一种对现代状况加以批判性反思的传统是包含了怀旧

---

\* 英国作家史蒂文森的小说《化身博士》中,哲基尔(Jekyll)医生喝了一种药剂,在晚上化身成邪恶的海德(Hyde)先生四处作恶。——编注

xvi 的,我称这一传统为“外现代”(off-modern)。修饰词“外”易于搅乱方向感;它令我们探索侧面阴影和背街小巷,而不是进步的康庄大道;它令我们绕过对二十世纪历史的决定论式叙述。外现代主义既批判现代对求新的迷恋,也批判同样时兴的对传统的重新发明。在外现代的传统中,反思与向往、疏离与温情并行不悖。而且有些二十世纪的外现代主义者来自非主流传统(亦即,相对于文化主流而言常常被认为是边缘的或者偏远的传统,从东欧到拉丁美洲),还有许多在世界各地离开家园的人,对于他们来说怀旧的创造性思考不仅仅是一种艺术的发明,而且还是一种生存的策略,一种发现不可能返乡之意义的途径。

输出到全世界的全球化的最普遍流行货色是金钱和通俗文化。怀旧也是全球化文化的一个特色,但是它需要一种不同的流通方式。归根结底,限定全球化的关键词:进步、现代性和虚拟现实——都是诗人和哲学家发明的:“进步”是康德的杜撰;名词“现代性”是波德莱尔的创造,“虚拟现实”起初是柏格森(而不是比尔·盖茨)想象出来的。只是在柏格森的定义中,虚拟现实指向意识层面、潜在的时间和创造性的维度,而这些乃是突出的、不可模仿的人类特质。至于怀旧,十八世纪的医生在不能确定其病所的情况下,则是推荐向诗人和哲学家寻求帮助的。我虽然既不是诗人也不是哲学家,但是决定写一部怀旧史,在批判性反思和说故事之间游走,希望把握住怀想的节奏及其诱惑和陷阱。怀旧是用谜语和难题来说话的,所以我们必须正面面对,做到不要成为其下一个牺牲品——或者下一个制造牺牲品的人。

怀旧研究不属于任何一个学科:这一研究令心理学家、社会学家、文学理论家、哲学家失望,甚至令自认为已经完全脱离了它的计算机科学家失望——这些人终归还是在自己的主页和地球村的网络田园式词汇中找到避风港的。娱乐产业推销的怀旧物品超常丰富,其大部分都是甘美的现成商品,反映出一种对于难以遏制的向往和无法商业化的时间的恐惧。在这样的情况下,过度的饱和正好突出了怀旧基本的、不知



满足的特点。在西方社会，由于艺术作用的减退，对于怀想的自觉探索——没有速效方案、也没有糖衣缓解药片的那种探索的领域，明显地萎缩了。

怀旧诱惑我们的是它基本的暧昧涵义；怀旧乃是重复不可重复的事物，把非物质现实物质化。斯图亚特(Suzan Stewart)写道，“怀旧就是一种重复，它哀悼所有重复的非真实性，否定重复具有定义身份的能力。”<sup>4</sup>怀旧是在时间上图示空间，在空间上图示时间，阻碍主体和客体之间的区分。它有亚努斯神\*的前后两张脸，就像一把双刃剑。为了挖掘出怀旧的碎片，需要一种记忆与地点的双重的考古学，有关幻想与实际操作的双重的历史。

第一部“心灵的疑病”，追溯怀旧作为疾病的历史——它从一种可医治的疾病转化成为一种无法医治的状况，从思乡病(maladie du pays)到世纪病(mal du siècle)。让我们来追随怀旧的轨迹，从浪漫民族主义的田园场景到现代性的城市废墟，从精神的诗意风景到网络空间和外层空间。

虽然没有治疗怀旧的神奇方法，但是有人提供了一种类型学，也许能够阐明怀旧诱惑和操纵人们的某些机制。可以区分出两种怀旧：修复型的和反思型的。修复型的怀旧强调返乡，尝试超历史地重建失去的家园。反思型的怀旧多限于怀想本身，推迟返乡——有惆怅、嘲讽和绝望之感。修复型的怀旧自视并非怀旧，而是真实与传统。反思型的怀旧关注人类怀想和归属的模糊涵义，不避讳现代性的种种矛盾。修复型的怀旧维护绝对的真实，而反思型的怀旧对它提出疑问。

修复型的怀旧位于近期民族的和宗教的复兴的核心；有两个主题：返回源头和密谋。反思型的怀旧不追随某个单一的议题，而是探索同时入住许多区域和想象不同时区的各种方法；喜爱的是细节，不是象征。

---

\* 亚努斯(Janus)，古罗马的门神，传说中长了前后两个面孔。——编注

从最好的意义上看,反思型怀旧能够提出某种伦理的和创造性的挑战,而不单纯是午夜愁绪泉涌的借口。这种怀旧类型学允许我们区分民族的记忆和社会的记忆:前者以民族身份的单一议题为基础,后者由具有标志性但是不限定个体记忆的集体框架组成。

第二部专注于城市和后共产主义的记忆。城市废墟和建筑工地的物理空间、各种部件和胡乱的拼凑、国际风格的破旧水泥建筑以及历史遗产的翻修,都包含了怀旧的和反怀旧的视觉想象。城市身份近期的更新预示了对于地方文化和全球文化之间的对立的某种取代,提出一种新的地区主义——地方的国际主义。让我们到现在、过去和未来的三个欧洲城市:莫斯科、圣彼得堡和柏林,进行一番关于城市具体空间和城市神话的双重的考古学,考察巡视建筑、文学和新的城市礼仪,从圣彼得堡的城市纪念碑狂欢节到柏林的反历史的“爱情大游行”。地点包括有意的和无意的纪念物,从莫斯科彻底重建的一座宏伟大教堂,到柏林的被废弃的现代共和国宫。从被一个迪斯科舞厅和现代的节拍器雕塑取代的布拉格最大的斯大林纪念碑,到莫斯科又被修复的极权主义纪念碑的公园;从近来被当作反文化里程碑来纪念的列宁格勒非官方的“西贡酒吧”,到卢布尔雅那摆满南斯拉夫装饰品和铁托讣告的新建“怀旧咖啡馆”。最后,我们从各个边缘方面来看看欧洲的梦幻,实验性公民社会的奇特景象,和审美的而不是市场的自由主义。和西方实用主义交易关系中的“欧洲”理念不同的是,“东方”态度以往都是更具浪漫色彩的:与欧洲的关系被设想为具有全部可能变体的恋爱经历——从单相思到自体性欲行为。统领东西方交流比喻的不是euros(欧元),而是eros(小爱神)。由实验民主之梦所确立,也在低得多的程度上由自由市场资本主义的诸多期待所确立的这种浪漫的观点,在2000年前后,大体上被一种更为清醒的自我反思态度所代替。

第三部探索永远没有返乡的流亡者想象中的故乡。他们既有乡愁,又厌恶故乡,从而形成一种特殊的大流散亲密关系,陌生化和怀想的生

存主义美学。我们将要考察俄裔美国艺术家的想象中的家园,他们是纳博科夫(Vladimir Nabokov)、布罗茨基(Joseph Brodsky)、卡巴科夫(Ilya Kabakov);我们还将窥探纽约的俄国移民的家庭,这些人是珍视他们的流亡者记忆的,但是不考虑返回俄国定居。这些移民记得他们的老家,那儿堆满老式的物品和恶劣的回忆;移民渴求一个亲密友人的群体和另外一种生活节奏,而正是这种生活当初允许他们梦想离开故乡的。

怀旧研究不可避免地令我们行进减速。因为,归根结底,怀想这一观念本身就具有某种虽然过时却依然令人愉快的东西。我们都渴望延长自己的时间,让时间归我们自由支配,做白日梦,反抗全部的不利条件,抵御外在的压力和闪烁不停的计算机屏幕。久未清洗的玻璃窗外暮色中,有一片闪耀的树叶旋转抖动。一只松鼠在电线杆子上翻筋斗时突然僵宁不动,认为只要它不动,我就看不见它。一团雾气在我计算机上方缓慢移动,却不接受我想要给予它的形状。怀旧的时分就是白日梦和怀想的那种脱离了时间的时间,这样的时间是干扰人的工作时间和工作理念的,即使在一个人研究怀旧问题的时候,也是一样。



# 目 录

致谢	001
导言：忌讳怀旧吗？	001
<b>第一部 心灵的疑病：怀旧、历史与记忆</b>	<b>001</b>
第一章 从治愈的士兵到无法医治的浪漫派： 怀旧与进步	003
第二章 历史的天使：怀旧与现代性	021
第三章 恐龙：怀旧与通俗文化	037
第四章 修复型怀旧：密谋与返回本源	046
第五章 反思型怀旧：虚拟现实与集体记忆	055
第六章 怀旧与后共产主义记忆	064
<b>第二部 城市与重新发明的传统</b>	<b>083</b>
第七章 大城市的考古学	085

第八章	莫斯科,俄国的罗马	094
第九章	圣彼得堡,世界性的外省	134
第十章	柏林,虚拟的首都	191
第十一章	欧洲的爱欲	243
第三部	流亡者与想象中的故乡	277
第十二章	大流散的亲密关系	279
第十三章	纳博科夫的虚假护照	289
第十四章	布罗茨基的一间半房屋	320
第十五章	卡巴科夫的卫生间	348
第十六章	移民的纪念品	370
第十七章	审美个人主义与怀旧伦理学	381
结论:	怀旧与全球文化:从外层空间到网络空间	389
注释		401
索引		451
译后记		481

## 第一部

心灵的疑病：怀旧、历史与记忆





## 第一章

# 从治愈的士兵到无法医治的浪漫派： 怀旧与进步

怀旧(nostalgia)这个词语来自两个希腊语词根,但并不是起源于古代希腊。Nostalgia不过是假托希腊的,或者说是怀旧式的希腊语词。这个词语是抱负心十足的瑞士医生侯佛(Johannes Hofer)1688年在一篇医学论文中杜撰出来的。他相信,可以凭借“Nostalgia这个词的表现力来说明源于返回故土的欲望的那种愁思”。<sup>1</sup>(侯佛也建议使用nosomania和philopatridomania来描述同样的症状;好在这后一个词语没有流行起来)。和我们的直觉相反,“怀旧”来自医学,而不是来自诗歌或者政治学。在这种新近诊断的病症第一批受害者中,有十七世纪各种离乡的人,从伯尔尼共和国赴巴塞尔学习的热爱自由的学生,在法国和德国做仆人的,和在外国打仗的瑞士士兵。

据说,怀旧造成“错误表征”,令患病者丧失与现时的联系。而思念故乡变成了他们单一的精神专注。病人感染“一种毫无生气的、憔悴的姿态”,“对一切冷漠”,混淆过去与现在、真实的与想象的事件。怀旧的早期症状之一就是有幻听,或者看到鬼魂。冯·哈勒(Albert von Haller)医生写道:“最早的症状之一就是感觉在与自己谈话的另外一个人的声音里听到自己所爱的人的声音,或者在梦幻中看到自己的家

人。”<sup>2</sup>不足为奇的是,侯佛对这种新奇疾病的恰当命名既有助于鉴定现存状况,也加深了这一病疫,使之成为欧洲广泛流传的现象。伴随了

- 3 怀旧病疫的是一种更危险的“疑似怀旧”,尤其见于在国外服役感到厌倦的士兵中间,因而揭示出错误表征的传染性质。

怀旧这种折磨想象力的疾病,也给躯体带来影响。侯佛认为,这一疾病的形成是神秘的:病患的传播“沿着不寻常的途径,通过无法接触的大脑到躯体的渠道”,“在想象中”唤起“关于追忆中的故乡的不同凡响的和挥之不去的理念”。<sup>3</sup>乡愁耗尽了“精神的活力”,引起恶心、失去胃口、肺部的病理变化、脑炎、心脏停跳、高烧、虚弱和自杀倾向。<sup>4</sup>

怀旧的功能发挥是通过一种“联想的魔幻”,亦即,日常生活的全部的方方面面都和一种单一的着魔连接了起来。在这方面,怀旧近似于偏执狂,不同的仅仅是,怀旧者不是总怀疑受迫害的妄想狂,而是怀想狂。另一方面,怀旧者具有惊人的能力,牢记各种感觉、味道、声音、气味、那失去的乐园的全部的细微末节,这是那些留在故乡的人们所从来注意不到的。饮食和听觉的怀旧具有特殊的意义。瑞士科学家发现,乡村母亲烹调的菜汤、农村浓稠的牛奶,还有阿尔卑斯山谷的民歌野调,在瑞士士兵当中特别容易激发怀旧的反应。可以设想,伴随牧人驱赶羊群到牧场的“某一支乡间小调”的声音,是会在那些在法国服役的瑞士士兵中间立即引发出一股剧烈的乡愁思绪的。同样,众所周知,苏格兰人,特别是高地苏格兰人,在听到风笛的声音时,是容易屈服于令其心神不安的乡愁的,以至于这些士兵的军事长官必须禁止他们演奏、歌唱,甚至禁止用口哨吹出故乡曲调,引发思念故乡之情。卢梭谈到过牛铃的效力,这样的乡间声响在瑞士人当中引起生活、青春的喜悦,和因为失去这些喜悦而感受到的强烈的悲哀。在这样的情况下,音乐“发挥的不完全就是音乐的作用,而是一种怀旧的符号”。<sup>5</sup>家乡的音乐,无论是乡间的小曲,还是一首通俗歌曲,都是怀旧的永恒的伴奏——其难以言喻的魅力令怀旧者眼泪汪汪,欲言无语,而且常常使得对于主题的批判性反思

模糊起来。

在美好的往昔，怀旧是可以治好的疾病，虽然危险，但并不总是无法医治。水蛭、加热的催眠乳液、鸦片和返回阿尔卑斯山区，通常都可以缓解症状。也有人推荐洗胃法，但是什么都不如返回故乡，据信，这才是治疗怀旧的最好办法。在提出治疗此症的方法的同时，侯佛似乎为他的一些病人感到骄傲；对于他来说，怀旧是他同胞爱国主义的一种表现，他们热爱自己的家乡，甚至达到患病的程度。

4

怀旧和忧郁与疑病有一些共同之点。据希腊医生加伦(Claudius Galen, 130? —200?)的概念，忧郁是一种黑色胆汁病，该病影响血液、造成躯体和情绪的症状，诸如“眩晕、过敏、头疼……失眠、肠鸣……噩梦、胸闷……持续的恐惧、悲伤、埋怨、多余的操心和忧虑”。伯顿(Robert Burton)认为，忧郁远远不单纯是一种躯体的或者心理的状况，而是还有一个哲学的维度。忧郁者把世界看成为一个被任性的命运和恶魔的戏剧控制的舞台。“忧郁者常常被误解为只是厌世者，但是事实上却是对人类抱有更高希望的空想梦幻者。从这个方面看，忧郁是知识分子的一种感受和病症，一种哈姆雷特式的犹疑，一种批判理性的副产品；在忧郁之中，思想与感觉、精神与物质、灵魂与肉体，都永远处在冲突之中。忧郁被视为僧侣和哲学家的一种疾病，和忧郁不同的是，怀旧是一种更有“民主”意味的疾病，它很可能影响远离家乡的士兵和水手，和开始迁居到城市的农村人口。怀旧不仅是个人的焦虑，而且也是一种公众的担心，它揭示出现代性的种种矛盾，带有一种更大的政治意义。

怀旧的迸发既强化了正在出现的爱国主义和民族精神的概念，又对它提出了挑战。一开始人们搞不清应该怎样对待受到影响的士兵，他们热爱自己的祖国，以至于不愿意离开，也不愿意为祖国而牺牲。在乡愁的心绪越过了瑞士的驻防地之后，曾经采取了一项更激进的措施。法国医生茹尔当·勒·古昂特(Jourdan Le Cointe)在自己于1789年法国大革命期间写作的一本书里提出，乡愁可以采用引发疼痛和恐怖的办法医



治。作为科学依据,他记叙了俄国人成功医治乡愁的激烈疗法。1773年,俄国军队贸然进入德国的时候被乡愁侵袭,情况变得十分严重,所以将军被迫采取激烈的方法对付思乡病病毒。他威吓“第一个发病的处以活埋”。这可以说是对一个比喻意义的现实化,因为当时在外国的生活看起来是与死无异的。这一道惩罚令据报告实施了两三次,幸而治好了俄国军队的乡愁怨言。<sup>7</sup>(所以,怀想变成俄国民族特征的如此重要组成部分,是不奇怪的)。俄国的土地就是本国人和外国人的乡愁的沃土。在拿破仑大军从莫斯科悲惨撤退的时候,在名符其实的俄国冰天雪地中大批法国士兵死亡,对他们遗体的解剖表明,其中多人曾患有乡愁特有的脑炎。

从十七世纪开始,欧洲人(英国人是例外)就频频报导怀旧的病疫,但是美国医生却骄傲地宣布,一直到美国南北战争之前,这个年轻的國家保持了健康,没有屈服于思乡病恶习。<sup>8</sup>如果说瑞士的侯佛医生相信思乡表现了对自由和故土的热爱,那么,两个世纪以后,美国军医卡尔汉(Theodore Calhoun)则认为乡愁乃是一种可耻的疾病,显露出缺乏英勇精神和不思进取。他认为,这是一种精神疾病和意志薄弱(“受折磨的想象力”的概念之对于他,完全是生疏的)。在十九世纪的美国,大家都相信,思乡的主要原因是懒散和对时间的使用缓慢而低效,从而导致做白日梦、淫欲和手淫。“任何能够给病人带来男子汉气概之物,都产生某种治疗的效力。在寄宿学校里,我们许多人都很可能还记得,是十分依靠嘲笑之法的……[思乡的]病人可能常常受到伙伴的嘲笑,从而摆脱疾病,或者因为诉求于他的男子汉气概,理性地摆脱疾病;但是,在全部有效的方法中,一次积极的行动,包括行军、尤其是战斗,乃是最好的医治手段。”<sup>9</sup>卡尔汉医生提出的医治办法有同伴的当众嘲笑和恐吓,增加艰苦行军、战斗,还有改善个人卫生,从而使得士兵的生活条件提高。(他也赞成偶尔地准许士兵请假短时间返乡省亲。)

卡尔汉还认为,乡愁不完全是个人的健康状况形成的,还取决于他

们的性格力量和社会背景。在美国人当中,最容易感染乡愁的是来自乡村地区的、尤其是农民出身的士兵,而来自同一个地区或者城市的商人、机械师、船夫和火车司机则更有能力抵御这样的疾病。卡尔汉写道:“城市来的士兵不在乎到了哪里,在哪儿吃饭,而他的乡下表兄弟则渴望老旧的家园和父亲的吱吱发响的饭桌。”<sup>10</sup>在这样的案例中,唯一的希望就是,让新的进步来多多少少地缓解乡愁,而更有效地使用时间将会消除懒散、忧郁、拖延和相思病。

作为大众的疾病,乡愁的基础是某种失落感,并不局限于个人的历史。这种失落感不一定意味着所丧失的事物还被人确切记忆着,而且人还依然知道在哪里去寻找它。乡愁变得越来越难以治疗。在十八世纪末期,医生们发现,返乡并不总是可以医治这些症状。怀想的对象有时候迁移到了遥远的地方,超越了祖国的界线。正如今天的基因学学者希望发现一个不仅仅能决定身体病症,而且还能决定社会行为甚至性取向的基因,十八世纪和十九世纪的医生寻找过错误表征的单一原因,一个所谓的“病理性骨骼”。然而,医生们在病人的头脑和躯体之中,都没有找到乡愁的位置。有一位医生宣称乡愁是一种由症状而滋长的“心灵的疑病”。就我所知,在二十世纪,对乡愁的医学诊断只存在于一个国家,这就是以色列。(还不清楚,这一现象反映的是对于福地的一种顽强的向往,还是对于已经留在身后的异邦家园的思念。)在世界其他各地,乡愁从可医治的疾病转化成为一种不可医治的病症。一种地方的病症、思乡病,到底是怎么变成了现代世纪的一种病症、世纪病了呢?

我认为,乡愁的传播不仅和空间的位移,而且也和变化的时间概念有关。乡愁乃是一种历史的心绪,我们更可以探索一番它的历史的、而不是心理学的发生过程。在十七世纪以前已经存在了多方的怀想,不仅在欧洲传统之中,而且在中国诗歌和阿拉伯诗歌中,思乡是多见的题材。但是,蕴含在这个特别词语中的早期现代的概念,在一个特殊的历史时刻凸显出来。斯塔罗宾斯基(Jean Starobinski)写道:“思绪不是一个

词语,但是只能够通过词语来传播。”他使用了穿越边界和移民的比喻来描写乡愁的话语。<sup>11</sup>在艺术和科学之间的脐带还没有切断、在精神和躯体——内在和外在的健全都还得到同时对待的时候,乡愁得到了诊断。这是一种诗歌学科的诊断——我们不应该以居高临下的俯就态度对这些勤奋的瑞士医生表示莞尔一笑。我们的子孙后代也许会把抑郁症诗化,视其为一种全球的气氛状况的象征,无法用抗忧郁药治疗。

现代的乡愁和古代神话中返乡的区别不只在于其特殊的医学处理方法。希腊的“还乡”和还乡歌曲,是神话仪式的一个组成部分。正如纳吉(Gregory Nagy)指出的那样,希腊语词语nostos(返乡)是和印欧语的词根nes联系在一起的,其意义是“返回光明和生命”。

在《奥德赛》中,实际上有两种返乡:其一,当然是主人翁从特洛伊归来;其二,同样重要的是,从冥王哈德斯那里返回。而且,奥德赛降入冥府和返回是和日落与日出的太阳移动吻合的。这一运动就是从黑暗到光明,从无意识到意识。事实上,主人翁在黑暗中漂流返乡的途中是睡眠的,在他的船到达伊萨卡的海岸时候,正好是日出。<sup>12</sup>

7

佩涅洛佩的忠贞爱情和忍耐——她白昼织出、夜间剪断的布,代表了每日损失和恢复的神话时间。奥德赛的故事不是个人感伤思念和终于返乡的家庭价值观;这更是关于人类命运的一个比喻。

归根结底,奥德赛的返乡牵扯到了无法辨认的处境。伊萨卡被蒙在迷雾之中,这位流浪者国王是微服归来的。这位主角辨认不出自己的家园和他的女保护神。连他忠实的、长时间受苦的妻子也没有看出他来。只有他儿时的保姆注意到了他脚上的伤痕——躯体身份的或然性标记。奥德赛必须在行动中证实自己的身份。他拉动了本来属于他的弓,在这一瞬间激发了众人的记忆,赢得了承认。这样的礼仪性质的行动协



助抹平了脸上的皱纹和年纪的印记。奥德赛的返乡具有代表意义，这是一种礼仪性质的事件，不因为他而开始或者终结。

流连忘返的诱惑——指喀耳刻及其女妖们——在奥德赛历程的一些更为古老的叙述中发挥了更大的作用，而其中对返乡的故事却没有明显的集中表述。围绕这一神话有一些古老的故事（在荷马对故事的叙述中没有得到记录），其要点就是，预言将要实现，奥德赛将被他自己的儿子——但并非被忒勒马科斯杀死，这个儿子是他和喀耳刻生的，后来，这个儿子又娶了奥德赛的妻子佩涅洛佩。所以，在神话叙事的世界中，在忠实的妻子和拖延主角返乡的诱惑女妖之间，可能存在着乱伦的关系。说到底，喀耳刻的岛屿是一个退化之愉快和神性之兽性的终极乌托邦。必须离开这个国度，人才能重新成为人。喀耳刻的阴险的迷醉歌声在家乡的许多曲调里得到反响。所以，如果我们探究奥德赛返乡的潜在的故事，就可能把一场结局欢乐的历险旅程变成一部希腊悲剧。所以，甚至最经典的西方返乡故事也不是完满的；这个故事充满了矛盾、转折、虚假的返乡、错误的辨认。

现代的乡愁是对神话中的返乡无法实现的哀叹，对于有明确边界和价值观的魅惑世界消逝的哀叹；这也可能就是对于一种精神渴望的世俗表达，对某种绝对物的怀旧，怀恋一个既是躯体的又是精神的家园，怀恋在进入历史之前的时间和空间的伊甸园式统一。怀旧者都要寻找一个精神回归的对象。而在遭遇了沉默之后，他就要寻找纪念性的标记，却又予以严重的误读。

十七世纪后期对于怀旧病症的诊断大致上发生在时间与历史的概念遇到根本性变化之时刻。欧洲的宗教战争已经结束，但是预言中的世界末日和末日审判却没有出现。“只有基督教的终末论脱去了对于即将到来的末日审判的常在期待时，某种的时间性才可能被揭示出来，它是面向新事物和没有界线的。”<sup>13</sup>在习惯上，都把“线性的”犹太—基督教的时间视为对抗“周期性”的永恒返回的异教时间，而且借助于空间比喻



来讨论二者。<sup>14</sup>这样的对立态度所掩盖的是时间感受在时间上和历史上的发展,而这一感受从文艺复兴时代起变得越来越世俗化,和宇宙论的观点分开。

在十三世纪发明机械钟表以前,“什么时间了?”的问题一直不是很急迫的。确实,曾经出现过很多灾祸,但是时间的缺乏不是其中之一;因此,人们可以“采取悠闲的生活态度。时间和变化都不显得紧迫,因而也无需忧虑把握未来”。<sup>15</sup>在文艺复兴晚期的文化中,时间被包含在神意和反复无常的命运之中,和人的洞察力或者盲目无关。把时间划分为过去、现在和未来的做法不太紧要。历史被看作是“生活的导师”(此乃西塞罗的名言)和给予未来的种种范例和角色楷模。换一种说法是莱布尼茨的论断:“未来世界的整体就是现在,预示在现在的整体之中。”<sup>16</sup>

法国大革命标志着欧洲人思维的又一个重大的变动。以前就发生过弑君事件,但是没有发生整个社会秩序的转变。拿破仑传记对于整个一代新的个人都是示范性的——这些小拿破仑们梦想的是重新塑造自己的生活,使之革命化。“Revolution”\*这个词汇最初来自星体的自然运动,因而作为一个周期性的比喻被引进历史的自然节奏之中,而从现在起它又获得了一种不可逆转的方向:看来,它要为大家渴望的未来打开锁链。<sup>17</sup>通过革命或者工业发展取得进步的理念变成十九世纪文化的中心思想。从十七世纪到十九世纪,表示时间本身的方式起了变化;原来是寓言式的人体——一个老头子、一个拿着沙漏的青年盲人、一个赤裸上半身、代表命运的女人,从这样的形象变换成为非人格的数字语言:火车时刻表、工业进步的上升曲线。时间不再是缓慢漏下的沙粒;时间就是金钱。但是,当今的时代也允许存在多重的时间观念,而且使得对于时间的感受更具个人性质、更具创造性。

---

\* 在西文中“revolution”这个词语的本来意义是“公转”,另外的一个意义就是“革命”。——译者

康德认为,空间是我们外在经验的形式,而时间则是内在经验的形式。为了理解新的时间概念的人类学维度和将过去与未来内在化的各种方式,科塞莱克(Reinhart Koselleck)提出两个范畴:经验空间和期望范围;二者都是个人的和人际的。经验空间允许我们把过去同化于现在。“经验乃是现在的过去,过去的时间被容纳进来,进入了记忆。”而期望范围则揭示了思考未来的方式。期望“乃是化为现在的未来;指向‘尚未’、指向没有体验过的事物、指向有待于揭示的事物”。<sup>18</sup>在早期的现代,个人自我塑造的新机遇和对个人自由的追求,开辟了创造性地对时间作出实验的空间,这里的时间不再永远是线性的和单向的。进步的理念,一旦从文学艺术和科学的领域走向工业资本主义的意识形态,就变成一种“客体”时间的新神学。进步“是第一个真正历史的概念,这一概念把经验与期望之间的时间差别降低为一个单一的概念”。<sup>19</sup>在进步的理念中,重要的是未来的改良,而不是对过去的反省。旋即,许多作家和思想家登时就提出这样一个问题:进步在人类经验的全部领域里能否永远是同时的。施莱戈尔(Friedrich Schlegel)写道:“历史的真正的问题就是人类发展各种因素之中进步的不均等,特别是在知识和伦理发展程度上的重大差别。”<sup>20</sup>人文学科和艺术之中、人类状况总体是否得到了改善,依然是一个未决的问题。然而,作为基督教终末论普世向往的一种世俗的对应物,进步变成了一种新的全球性的叙事。在过去的二百年间,进步的理念适用于一切:从时间到空间,从民族到个人。

所以,作为一种历史的心绪,怀旧是对缩小的“经验空间”的怀想,而这样的“经验空间”已经不再适用于期望范围。怀旧的表现是进步目的论的副作用。进步不仅是对于时间进展的、也是对于空间扩展的一种叙事方法。十八世纪晚期的旅行家写书描述其他地方,首先是西欧以南的地方,后来则是以东的地方,视其为“半开化”,或者干脆就是“野蛮”。不同时间观念的同时代性质没有得到评价,对每种地方文化只是依据“进步”这一中心叙事方式加以评价。进步是全球时间的标记;对于这一

理念的任何取代,都被看作是地方性的怪异。

前现代的空间常常是用人体的各个部分来度量的:我们可以把物品搁在“一臂远”,凭“手指经验”,记录“步”数。对于远近的理解是和特定社会中的亲属关系谱系以及对待家畜与野生动物的态度很有关系的。<sup>21</sup>

10 鲍曼(Zygmunt Bauman)不无怀旧之情地写道:

我们现在倾向于把距离称为“客观的”,而且度量的时候将其和赤道的长度比较,而不是和人体器官尺寸、躯体的灵活性或者居民的好恶比较;其实在米尺金属杆这个非人格和解体象征物被放在法国塞夫勒接受世人的尊敬和服从以前很久,距离原来都是依靠人体和人类的关系来量度的。<sup>22</sup>

现代客观性的孕育,是随着文艺复兴时期的透视方式与测绘新发现的世界这一需要的发展而来的。早期的现代国家依赖某种空间“合法性”及其透明性,以便征税、招募士兵、在新的领土上殖民。因此,对外界认识来说无法索解的、难以切入的和误导性的复杂地方习俗,被带到一个简约形式、一张共同的地图之上。这样,现代化就意味着使得一个有居民的世界适宜于超社团的、国家指导的行政官僚体系,从某种令人眼花缭乱的繁杂图形变成普天下共同的世界。随着近期资本主义和数字技术的发展,普世的文明正在变成“全球的文化”,而地方的空间不只是被超越,而且被虚拟化了。然而,如果陷入对于具有不同地方习俗的前现代空间概念的怀旧式理想化,就可能是危险的;归根结底,这些习俗各有其地方的传统的残酷;“超社团语言”不仅是官僚行政的,而且也是人权、民主和解放的语言。最重要的是,怀旧不单纯是一种地方的怀想的表现,而是一种对时间和空间的新理解的结果,这种新理解使对“地方的”和“普遍的”作出区分成为可能。怀旧者把这种区分内在化,但是,他没有争取普遍性和进步,而是限于回顾过去,渴望特殊性。



在十九世纪，持乐观态度的医生相信，普遍的进步和医学的改善能够治疗怀旧。的确，在某些个案中出现了这样的情况，因为怀旧的某些症状被混同于肺结核。但是，肺结核最后变得可以医治，而怀旧却没有；从十八世纪起，探索怀旧的艰难任务就从医生那里转向诗人和哲学家。这一疾病的症状进而被认为是敏感的特征，或者是新的爱国主义情感的表现。怀旧的瘟疫不再要得到医治，而是要扩散得很广。怀旧得到了新式的表述，不是被当作推定的康复故事，而是当作与往昔的浪漫纠葛。怀旧的新场景既不是战场，也不是医院病房，而是雾霭迷蒙的景色，倒影依稀的池塘、飘移的浮云，和中世纪或者古代的废墟。在无处寻觅故乡废墟的地方，人造的废墟被架设起来，那式样是半被毁坏状，仿得 11 极度准确，纪念着新的欧洲国家真实的和想象中的过去。

为了回应启蒙运动对于理性之普遍性的强调，浪漫派开始突显情感的特殊性。乡愁变成了浪漫派民族主义的中心比喻。浪漫派寻找“纪念性的标记”，寻找内在的风景和世界的外形之间的对应符合之处。他们创造出故乡的某种饱含温情的地理，这样的地理常常映射出他们自己心灵里的忧郁的风景画面。原始的歌曲化为一堂哲学课。赫德（Johann Gottfried von Herder）在1773年写道，拉脱维亚农民的歌曲具有一种“纸上写出的文字所不可能具有的生活气息”。正是这种生活气息，在现代历史的变幻无常之外，变成了怀旧思念的对象。“全部没有经过打磨的民族都善于唱歌和表演；他们歌唱的正是他们所做的事，所以说，他们是歌唱史实。他们的歌曲就是民族的档案、他们的知识与宗教的宝库……在这里，人人都描绘自己，显露出他们本来的面貌。”<sup>23</sup>

民族意识来自共同体外部，而非来自内部，这是不足为奇的。是浪漫的旅行家从一定的距离之外看到了正在消失的世界的整体。旅行给予他观察视野。外来者的优越角度透显出故园的田园气质。<sup>24</sup>怀旧者从来不是本地人，而是一个被放逐的人，他在地方因素和普遍因素之间做中介。依靠赫德的热情复原努力，许多的民族语言都发现了自己表达爱



国怀想的特殊语汇。奇异的是,不同民族传统背景的知识分子和诗人都开始宣称,他们有一个特殊的词汇表述乡愁,而且这个词语是不可翻译的。德语的heimweh,法语的maladie du pays,西班牙语的mal de corazon已经变成怀旧世界语的组成部分,而新兴民族开始坚持自己的文化独特性。捷克人有一个自己的词语litost,其涵义包括“同情、悲伤、懊悔和莫名的怀想”。昆德拉(Milan Kundera)说,litost的涵义是“一种情感,像拉开的手风琴一样无穷无尽”,“其长长的压抑的第一声听起来好像一只丧家之犬的哀号”。<sup>25</sup>而俄语词汇toska带啞音和喉音的低沉细语,是闻名于流放者文学的,使人想起对于拥挤空间的幽闭恐怖症式的熟悉,人在这样的地方渴望宽阔无垠。在字面上,toska指的是对于难以置信的困苦的一种压抑的、几乎是哮喘性的感受,这一感受也体现于波兰语tesknota的闪烁的声音之中。这个词汇一般都和俄语的toska对立起来(尽管来源于同一个词根),其实tesknota还是指一种类似的囚禁压抑、淹没一切的渴望之感,不过带有一抹阴郁的艺术成分,是爱好浩大之物与绝对物的俄国人所不知晓的。霍夫曼(Eva Hoffman)把tesknota描写成一种幻影蕴育、“缺失状况的膨胀”、一切已经丧失之物的膨胀。<sup>26</sup>葡萄牙人和巴西人相应的词语是saudade,一种淡淡的忧愁,像微风,又有性感,不像斯拉夫语寓义之富于戏剧性,然而又是同样深刻和挥之不去的。罗马尼亚人说,dor这个词汇响亮和尖利有如匕首,是其他民族所不知的,指的是一种特殊的罗马尼亚色彩的伤感的疼痛。<sup>27</sup>虽然每个词语都带有其语言的特殊的节奏,我们还是觉得,全部这些无法翻译的词语事实上都是同义词;都期望一种无法翻译的特质,渴望独特性。虽然细节和气味不同,浪漫的怀旧的语法在全世界确实是雷同的。“我盼故我在”<sup>28</sup>变成了浪漫的题词。

怀旧,就像进步一样,依赖于不可重复的和不可逆转的时间这一现代概念。浪漫的怀旧者坚持自己怀旧对象与现时生活的不同特点,从而将其保持在安全的距离之外。浪漫怀旧的对象必须是超越了现在的经

验空间的，在往昔的微光中的某处，或者在理想国的孤岛上，在那里，时间自愿地停止了，像在一个古代的钟表上那样。同时，浪漫的怀旧不单纯是一种对进步的反论；它破除的是线性概念和某种黑格尔的辩证目的论。怀旧者的目光不仅是回顾性的，还是指向侧面的，表现在挽歌体诗歌中和讽喻的片段中，而不是在哲学的或者科学的论文中。怀旧依然是不系统的，无法综合的；怀旧有诱惑力，而不是说服力。

在浪漫主义的文本中，怀旧变成了性感。语言和自然中的排他主义近似于个人的爱情。故乡的泥土埋葬了一个年轻美丽的姑娘；金发而温柔也好，黝黑而野性也好，她是大自然的化身：西尔薇代表森林景色，文婷代表海洋，露茜代表湖区，苦命的丽莎代表俄国的农村。（男性的主角倾向于兽性而不是田园的表现，从梅里美小说中的立陶宛熊人故事到乌克兰和特兰斯瓦尼亚的吸血鬼。）在拉丁美洲，传奇变成民族新复兴的基本小说体裁，有无数的小说都以妇女的名字为标题。

但是，民族解放之歌不是十九世纪选择的唯一的曲调。许多诗人和哲学家探索怀旧的思念本身，而不是把它当作通往一块福地或者民族国家的舟车。康德在忧郁、怀旧和自我意识的结合中看到了某种独特的审美感，这一审美感没有把过去客观化，而是提高了人对于生活与道德自由困境的敏感性。<sup>29</sup>对于康德来说，哲学是对于某种更好的世界的思念。怀旧是人们所共有的，它不该把人们分开。正如柏拉图概念中的厄洛斯那样，对于浪漫的哲学家和诗人而言，思念变成了人类处境中的一股驱动力量。诺瓦利斯说：“哲学的确是一种乡愁；这是一种希望所到之处都是在家的要求。”<sup>30</sup>

和以往的医生一样，诗人和哲学家都没有能够找到乡愁的精确地点。他们专注于寻找的过程。诗歌语言和比喻之旅就像是一种对于人类乡愁的顺势疗法，通过同情和类比，外加疼痛的躯体，却又不主张某种梦幻般的全然唤回。海涅给予原型相思的诗是写乡愁的同情映射的。

一棵云杉孤独地伫立  
在北方荒凉的高地。  
它要昏睡，冰雪漫天，  
给它披上雪白的毛毯。

它梦见了一棵棕榈树  
在遥远的东方国度，  
独自憔悴，默默渴望，  
在那片焦灼的沙土上。<sup>31</sup>

北地孤单的云杉梦想着他自己思念中的情人和对应者——南国的棕榈。这不是一种欢愉的民族的情爱。这两种人格化的树同样地感受到孤独和梦想，却不是具有共同的根。这首诗表现了对于同样思念者的怀想，而不是对于故乡风土的怀想，所以，这是两个在各自的故土流放的“内部移民”之间的长距离情思。

第一代的浪漫主义者不是政治家；他们怀旧的世界景象是世界观（weltanschauung），而不是现实的政治（real politik）。怀旧增添了政治内容的时候，情思就被和民族成长结合起来，而故土的歌曲则受到净化。民族国家的官方记忆不能容忍无用的怀旧，为怀旧而怀旧。有些阿尔卑斯山区曲调显得太轻浮，在意识形态上是错误的。

到底是谁的怀旧呢？伤病士兵、后来的浪漫主义诗人和哲学家所表达的个人的情绪，变成了一种制度化的和国家的策略。随着瑞士民族主义的发展（和十九世纪联邦国家的建立同期），地方歌曲被学校老师改写，因为他们觉得农民曲调粗俗，爱国热情不够。他们为合唱保留节目写作，努力拥抱爱国主义和进步。“国家”这个词是引进地方歌曲的新词之一。

雷南（Ernest Renan）写道：“忘记——我还要大胆地说——看错自



己的历史,在一个国家的创建过程中,乃是本质的因素。所以,历史研究的推进对于民族性来说是一个危险。”<sup>32</sup>法国人不得不忘记圣巴托洛缪之夜屠杀,和十三世纪在法国南方对清洁派教徒的屠杀。一个国家的追忆不仅是一个消失的伊甸园,而且也是一个牺牲和光荣的地方、往日痛苦遭遇的地方。这是起初的“瑞士病”的某种逆转:在国家的意识形态中,个人的思念被转化成为一种集体的属性,这一属性的依据就是超越了个人记忆的、过去的痛苦。在把国家团结起来的过程中,过去的失败和胜利一样赫然显现。民族国家在最好的情况下是以社会契约为依据的,这也是一种情绪的契约,带有往昔事件的感召性质。

在二十世纪中期,在国家的和省级的博物馆里以及城镇的纪念馆里,怀旧被制度化和机构化。过去不再是没有被认知的或者不可认知的。过去变成了“遗产”。在十九世纪,在历史上第一次,古老的纪念碑被按原貌修复。<sup>33</sup>在意大利,所到之处,教堂都被剥去了巴洛克式的添加物和折衷的附属物,重新创造出文艺复兴风格形象——文艺复兴时期建筑家是绝对想不出来这样修理古代建筑的。往昔的历史性质和自立性是十九世纪的一种新的实感。十九世纪末发生了一场辩论,一方是完全修复派,主张完整地再造往昔的历史的和艺术的宏伟建筑物,另一派热爱不加有意识修葺的往昔文物:废墟、折衷的建筑、残垣断壁,因为都带有“年代价值”。因为不同于完全的复原,所以这一切令人动情,感受到历史性,将其作为一种气氛、一个空间,来沉思时间的流逝。

十九世纪晚期,怀旧增添了公共的风格与空间。赫德在民歌中体味出来的传统“档案”不再听凭其自生自灭。怀旧的难以寻觅的所在、想象的游移不定的归宿,为了保存而应该固着下来。民族的纪念性标志可以在卡片式目录中找到。怀想的飘忽不定的时间性被框住和分类,放置在许多档案抽屉、标本展示和古物展厅里。私人的收藏品允许我们遐想往昔时日和地方,从而进入住宅里的白日梦和安乐椅中的怀旧。十九世纪巴黎中产阶级的宅门,被本雅明(Walter Benjamin)描写成微型剧院和博



物馆,它把怀旧私密化,但是同时又复制出它的公众式结构,因此,民族的和私人的建筑物的功能变得交织起来。公众的怀旧带有明显的风格,从拿破仑偏爱的帝国风格到新历史风格——新哥特式、新拜占庭式,等等,革命变化的周期伴随着修复,而修复的结果就是复兴某种宏大的风格。

作为一种历史的情绪,怀旧在浪漫主义时期成熟,和大众文化的诞生是同时的。怀旧始于十九世纪早期的回忆热潮,这一热潮把城市有教养市民和地主的沙龙文化变成了一种对于逝去的青春、逝去的春天、逝去的舞蹈、逝去的机遇的礼仪式的纪念。随着书册艺术的完善、写诗活动和绘画的展开、在女士书册中夹藏干花草叶的时兴,每种欢爱殷勤都几乎变成人生易老的提示。但是,这种沙龙文化的纪念却是游戏性的、机动的和互动性的;这是社会戏剧性的一部分,它把日常生活变成艺术,尽管也不是什么杰作。从巴洛克时代起,人造的自然就在欧洲人的想象中扮演一个角色——连巴洛克这个词语本身的意义也是“罕见的贝壳”。在十九世纪中期,对植物标本、温室和玻璃鱼缸的喜爱变成了中产阶级之家的特征;这是一小块大自然被搬进城市住宅,被加上边框,被驯化。<sup>34</sup>受到珍惜的是一种不完整性,是化石、废墟、微型物、纪念品,而不是全然再造某一个往昔的天堂或者地狱。正如奥拉尔基亚加(Celeste Olalquiaga)对十九世纪想象力的评论,亚特兰蒂斯(大西洲)不是应该重建的“黄金时代”,而是应该通过废墟、痕迹和片段来探索的“失去的文明”。失落的忧郁情感变成了一种风格,十九世纪晚期的一种风尚。

虽然在十九世纪末怀旧之感风靡了公众的和私人的场所,但是这个词本身却逐渐增添了负面的涵义。显然,在生存与劳动分工的范围受到进一步的细致划分的时代,对于怀旧的融合概念来说,空间是很小的。这个术语显得过时,而且不科学。公众的话语都是关于进步、社区、遗产的,但和以往设想得也不一样。私人的话语则是关于心理学的,医

生集中谈论歇斯底里症、精神病和偏执狂。

工业化和现代化的迅速步伐增加了人的向往，向往往昔的较慢的节奏、向往延续性、向往社会的凝聚和传统。然而，对于过去的这一种新的迷恋又揭示出来遗忘的深渊，并且与其实际保存情况形成反比。正如诺拉(Pierre Nora)所指出的那样，纪念之地(liex de memoire)，乃是在记忆环境(milieux de memoire)消退的时候有组织有计划地建立起来的。<sup>35</sup>似乎纪念的礼仪能够协助弥补时间的不可逆转性。有人可能反驳说，诺拉自己的观点基本上是怀旧的，在他怀念的那个时代，记忆环境是生活的一部分，不需要官方的民族传统。但是，这个情况却提出一个悖论，亦即制度化的怀旧：遗失越严重，就越多地受到纪念的补偿，与过去的距离也越鲜明，因而也越容易倾向于理想化。 16

怀旧被视为是一种欧洲疾病。因此，比较晚近成熟的国家，想要有别于日益老迈的欧洲，便是依据某种反怀旧前提发展自己的身份的；无论好坏，它们都宣称能够躲避历史时代的负担。恰达耶夫(Petr Chaadaev)在十九世纪上半叶写道：“我们，俄罗斯人，就像私生子一样，来到这个世界而没有遗产，和在我们以前生活在这个世界上的人没有什么联系。我们的记忆只能追溯到昨天；即使是对于我们自己，我们也似乎还是陌生的。”<sup>36</sup>无独有偶的是，这一自我批评式的论断也可以用在年轻的美国国家，区别只在于语气的变化，俄国的永恒宿命论被美国的永恒的乐观主义取代。让我们暂时忘记一个绝对君权国家和一个新的民主国家之间的巨大政治区别，我们可以看到对于历史记忆的某种类似的反抗，尽管强调重点不同。十九世纪早期的美国人把自己看成是“自然的民族”，只生活在现在，不需要过去——不要杰斐逊所说的“盲目崇拜古代，让习俗和名号统领我们自己良好的天启精神”。<sup>37</sup>恰达耶夫叹息俄罗斯意识中所缺少的遗产、合法性和记忆，在美国却正是被称颂为既自然、又进步的新颖精神。面对老欧洲及其文化遗产，这两个新兴国家的知识分子都滋生出一种自卑感—优越感情结。在自我定义中，二

者都是反历史的,只不过俄国人滞后,而美国人赶在前面。恰达耶夫发现了俄国人的游牧精神,在从国外返回祖国的时候被称为狂人,从而在自己的祖国变成了内部移民。斯拉夫派借用了恰达耶夫对俄罗斯人心态的批判,并且把精神的向往(toska)和历史意识的缺乏化为俄罗斯灵魂的特征、神选民族生来的标记。在美国,这种青年特有的忘却倾向,助长了将进步民族化,和发明另外一种半形而上的本体,称为美国生活方式。从表面上看,俄罗斯人的精神向往和美国人的梦想之间区别再大也不过了。然而,二者的共同点乃是超越历史和记忆的梦幻。在俄国十九世纪的传统中,作家和农民变成了民族之梦的载体,而在美国,企业主和牛仔才是生活的终极艺术家。和对等的俄国伙伴不同,他们属于强壮和少言寡语的类型,不善表达。在俄国,透过中央政府的学校制度的棱镜阅读的十九世纪的古典文学,变成民族纲领的某种基础和怀旧神话的储藏室;而在美国,是通俗文化促进了美国生活方式的传播。在边疆的某处,陀思妥耶夫斯基的灵魂遇到了米老鼠的灵魂。就像《群魔》中的人物那样,他们交换的是诡异的笑容。

## 第二章

# 历史的天使：怀旧与现代性

怎样重新开始？怎样高兴起来、振作起来、甩掉过去的阴影呢？怎样感受生活——只有生活，“那个阴暗的、驱动的、贪求自我而难以满足的强力”？这是烦忧着现代人的问题。幸福，而不只是对幸福的向往，意味着忘却和一种新的时间感受。

传统与革命之间现代的对立是不可靠的。传统意味着传递——传播或者交付一种学说，服从或者背离。翻译者，即是背离者（意大利语：traduttore, traditore）。革命这个词语，同样，既指周期的重复，也指骤然的决裂。因此，传统和革命互相包容，却又依赖二者的对立。专注于传统和把传统作为一种古老礼仪加以阐释，显然是一种现代现象，产生于对于正在消失的过去之担忧。<sup>2</sup>拉图尔（Bruno Latour）指出：“进步的现代和‘传统’的反现代是互不承认的双生子：对过去原样重复的理念和与过去的一切决裂的理念，乃是一种单一的时间概念的两个对称的结果。”<sup>3</sup>所以，有关进步、创新的现代理念与对于恢复民族共同体稳定过往时代的反现代需求，二者之间存在着一种相互依存的关系。在二十世纪末，从这一世纪的痛苦历史来看，这种关系变得尤其明显。

“现代性”一词的涵义最初是由诗人，而不是政治科学家们探索的；



波德莱尔在《现代生活的画家》<sup>4</sup>(1859—1860)一文中讨论了这个术语。波德莱尔提出了现代美和现代性经验的二重形象：“现代性是暂时的、稍纵即逝的、偶然的，是艺术的一半，而另外一半则是永恒的、不变的。”波德莱尔的设计就是“表现现在”，捕捉现代经验的短暂、刺激、光怪陆离的特质。现代性被非人格化为城市人海中的一个不知名女人，她戴着面纱，脸上涂抹了过多的脂粉。这恰恰是最后一瞥中爱人的影像：

喧闹的街巷在我周围叫喊。  
颀长苗条，一身丧服，庄重忧愁，  
一个女人走过，她那奢华的手  
提起又摆动衣衫的黑色镶边。

轻盈而高贵，一双腿宛若雕刻。  
我紧张如迷途的人，在她眼中，  
那暗淡的、孕育着风暴的天空，  
啜饮迷人的温情，销魂的快乐。

电光一闪……复归黑暗！——美人已去，  
你的目光一瞥突然使我复活，  
难道我从此只能会你于来世？

永远地走了！晚了！也许是永诀！  
我不知你何往，你不知我何去，  
啊我可能爱上你，啊你该知悉！<sup>5\*</sup>

---

\* 译文参照《恶之花》，波德莱尔，郭宏安译，漓江出版社，1992，第130页。——译者

这首诗描写的是对现代幸福的追求，追求以情色的失败而告终。幸福就是一种时机恰当的事——法语中叫bonheur，两个人在正确的时间、正确的地点相遇，又能够恰巧抓住这个瞬时。幸福的时刻就像革命的时刻，乃是一种狂喜的现代赠礼。对于波德莱尔来说，幸福的机遇显现在一瞬间，而这首诗的余下部分则是对于某种可能发生的事物的怀旧；这不是对于理想的过去怀旧，而是对于现在的完美及其失去的潜力怀旧。在开始的地方，诗人和不认识的女人是在描述式的过去时态的同一种节奏中运动的，这是喧嚣的巴黎人群的节奏。这次的邂逅给诗人带来了认知的震撼和随后的时空迷失。他们的幸福在时间上脱臼。

我想起二十世纪早期拉蒂格（Jacques-Henri-Lartigue）的摄影作品，他是用静物来捕捉运动的。他的做法违背所用媒体；他没有令摄影对象固着于某种完美的静态，而是在运动中捕捉这些对象，令其逃逸相框，在黑暗的背景上留下模糊的重复曝光的阴影。拉蒂格着迷于现代技术的潜力，想要让摄影做它做不到的事：捕捉运动。有意造成的技术缺憾使得影像既有怀旧感，又有诗意。同样，波德莱尔热衷于现代人群的感受，想要让它完成它不可能完成的事：令瞬间静止。现代感受给他提供了某种情色的邂逅，却不令人尽兴。为了对付这一状况，波德莱尔尝试把情色的不得尽兴化为某种诗歌的良机，使须臾即逝的现代美感镶进一首传统的十四行诗的节奏中。因为迷醉于虚幻印象和对传统的怀旧感，诗人为可能做到而没有做的事而哀叹。

这个不为人知的女人是现代性的一个寓意；又是静止的，又是飞逝的，她是永恒之美的例证，也是现代的幻象的例证。她处在悲悼的状态，可能是一个寡妇，但是，对于诗人来说，她的面纱又是对于已经失去的欢乐机遇的期待性的怀旧。她的悲悼映射出他的悲悼，或者，反之亦然。诗人和这个女人互相辨识出彼此的正在飞逝的怀旧。诗人急欲让时间止步，在懊恼中把对立物混淆；在一瞬间之中，他感受到了新生与死亡、欢乐和痛苦、黑暗与光明、现时与永恒。在这首诗里，这个女人遗失却又

被找到,又遗失,又被找到。韵律发挥的作用就像一种魔术;韵律的作用降低读者阅读的速度,让诗作自我反思,造成它自己空想中的暂时性质,因而一个孤独的城市居民的来去匆匆的情色想象能够被记忆,甚至被默念出来。韵律的作用延缓这首诗走向不可避免的不愉快结局的过程。阅读这首诗的时间,可能比诗人邂逅和失去梦中情人的时间还要长。城市人群不仅仅是一种背景,而且还是场景中的某种演员,其集体的佚名强化了这次邂逅的独特性。现代城市是诗人的不完美的家园。<sup>6</sup>

从同时代的多种因素来看,波德莱尔给予诗歌之美的定义,在政治上和美学上都是不正确的。在《现代生活的画家》中,他把现代美感比拟为女人的化妆,写道:人工粉饰和虚假要比自然的“原罪”受欢迎得多(在这里,波德莱尔是在反驳卢梭);还有,当然,他的诗神的美德也引起疑义。对于波德莱尔来说,艺术给予幻象破灭的现代世界的是新的魅力。记忆与想象、感受与经验,都是密切联系在一起的。诗人是在终日在城市人群当中漫游之后,在夜间写作的,那人群是他的合作者。因此,现代艺术是一种记忆艺术,不仅仅是一种新语言的发明。

波德莱尔鉴定了现代的感受性,杜撰出“现代性”(modernity)这个名词。但出现更早的形容词modern却具有自己的历史。这个词语派生于modo(最近,刚才),在基督教中世纪得到使用;起初的涵义是“现在”与“同时代”,不包含激进的意思。这个词语的激烈的、表达对立立场的用法是“现代的”和新颖的。“现代”一语获得论争涵义,是在十七世纪的法国,在古代派和现代派之间的争论过程之中。<sup>7</sup>这个词语所指的不是技术的进步,而是指关于趣味与古代古典风格的争论。在十八世纪,“现代化”常常是指住宅的改善。<sup>8</sup>到二十世纪早期,卢卡契<sup>\*</sup>把现代经验界定为“超验的无家可归”。所以,住宅的改善必定走过头了。

---

\* George Lukacs(1885—1971),匈牙利哲学家和文学批评家,以《历史和阶级意识》开启了西方马克思主义思潮。——编注



作为某种批判课题的“现代性”，和作为一种社会实践与国家政策的“现代化”，这二者之间的区别必须划清，后者通常是指工业化和技术的进步。现代性和各种现代主义都是对于现代化状况和进步的后果的回应。这种现代性是矛盾的、批判性的、含义矛盾的、思考着时间的性质的；它把对于现时的着迷和对于另外一个时间的怀想结合了起来。十九世纪晚期和二十世纪早期见识了艺术家、科学家、哲学家和批评家的最后一次对话，他们是要尝试形成对现代状况和新的时间概念的综合理解。爱因斯坦、毕加索、洛巴切夫斯基(Nikolai Lobachevsky, 非传统几何的发明者)和赫列波尼科夫(Velemir Khlebnikov, 俄国先锋派的创始者)都曾热衷于此。

反思型的现代怀旧三个范例场面是这一讨论的中心：波德莱尔最后一瞥的爱、尼采的永恒回归与阿尔卑斯高山上的忘却、本雅明与历史天使的对峙。波德莱尔回顾城市的幻影，尼采回顾宇宙和旷野，本雅明回顾历史的残破遗迹。波德莱尔竭力通过一种震撼的感受和对立物的对比“表现现在”；尼采则是通过自我意识和不由自主的讽喻；而本雅明则是通过某种静止的辩证法，和非常规的记忆考古学。现代性这三位批评家诗人，都是对现时表示怀旧，但是，他们竭力争取的不太是重新获取现时，而是揭示现时的脆弱性。 22

波德莱尔与现代经验的邂逅充满歧义；他的诗歌充满了怀旧的斯芬克斯和天鹅——从古代到古老的巴黎。他梦见异国情调的乌托邦田园，在那里，贵族的懒散、倦怠和奢侈淫逸没有被中产阶级的粗俗破坏。但是，不像浪漫派那样，他没有谴责城市经验，相反，在城市的人群当中，他感到震撼。这种不易把握的、创造性的、震耳欲聋的城市舞台特色给他带来了幸福的许诺。如果波德莱尔离开巴黎一段时间，他很可能会怀念那种特殊震撼的经验。但是，波德莱尔对于进步的快乐进军的信念持批判态度，他认为这种进步是奴役人的天性。对于波德莱尔来说，现时和新颖是与公开性和不可预测性联系在一起的，而不是与进步目

的论联系在一起。波德莱尔的巴黎变成了涵义矛盾的现代性的首都,它包容了现代生活全部的不洁。

令人诧异的是,陀思妥耶夫斯基差不多同时访问了巴黎,返回俄国的时候怒气冲冲。他没有把巴黎描写成为现代性的首都,而描写成巴比伦的一个妓院和西方颓废的象征:“这是一种圣经式的场景,关于巴比伦的,启示录里面的某种预言在你的眼前成为现实。你会觉得,要花费大量的、永恒的精神抵御力,才能够不屈服于、不投降于这个印象,不向这个事实俯首,不把邪神偶像化,不把他当作你的理想来接受。”<sup>9</sup>对于陀思妥耶夫斯基来说,现代城市生活变成了启示录式的,而现代精神就是偶像崇拜;他把它改写成宗教预言的语言,把西方丧失恩典和俄罗斯的“永恒的精神抵御力”对立了起来。难怪,在俄语里到现在还没有与“现代性”(modernity)对应的词语,虽然艺术上的现代主义十分丰富多样。波德莱尔和陀思妥耶夫斯基都是现代的怀旧派和对进步持批判态度,但是他们分道扬镳,没有在最后的一瞥共享城市之爱。

围绕“现代”(modern)一语的众多派生词的混乱和衍生现象表明,表现现时是多么困难。波德莱尔是一位忧郁而温情的现代艺术家,他哀悼世界上已经消失的“象征的森林”,但是又探索了现代经验的创造性潜能。按照伯尔曼(Marshall Berman)的定式,波德莱尔是一位描写不洁  
23 的现代主义者,没有努力把艺术从现代城市生活的矛盾中解放出来。<sup>10</sup>

现代性与怀旧的矛盾经验不仅启发出十九世纪的艺术,而且也启发了社会科学和哲学。建立现代社会学的基础是传统群体与现代社会之间的区分,这一区分一般都倾向于把传统社会的整体性、亲密关系和超验的世界观理想化。托尼斯(Tönnies)写道:“在家庭的群体(Gemeinschaft)中,从出生起,人就和它在一起,同甘共苦。而在人进入社会(Gesellschaft)的时候,就等于进入了外国。”<sup>11</sup>这样,现代社会看起来就像是某一个外国,公共生活犹如脱离家庭田园的移民境界,城市生存犹如长期的流亡。但是,怀旧派现代社会学家的大部分都不是反现代的,

而是批判现代化的效果,批判因为资本主义的力量、日常生活日益严重官僚化造成的人际关系的客观化。韦伯(Max Weber)探讨了现代“合理化”过程的悲剧性矛盾涵义,以及用官僚主义方式将个人关系与社会关系屈服于功利主义伦理学,从而造成“对于世界的去魅化”、魅力的丧失和脱离公众生活。<sup>12</sup>退入某种新建宗教或者重新发明的群体传统,不是对于现代性挑战的回答,而是逃避。

西默尔(Georg Simmel)认为,现代化的某些力量威胁了现代工程的人性的维度——亦即个人的自由和创造性的社会关系。他的怀旧是波德莱尔型的,以现代大城市的生活为稳固的基础。在客体化的交换形式与开放和创造性的社会交往之间,西默尔看到了日益严重的分离;而后者应该既是社会的“游戏方式”,又是“伦理的力量”。这种现代伦理学在于保存人类关系的非工具性品格、不可预计的生活、感性的生存,和让我们通过生命本能和社会交际“超越我们现代受到束缚的生活之门槛”。<sup>13</sup>西默尔怀想现代正在消逝的追求自由的潜能。他提出的生命本能社会学渴望的是一种艺术的、而并非制度化的或者经济的现代社会生活概念。

怀旧对象可能是非常多样的:在托尼斯那里是传统的社群,在马克思那里是前封建社会的“原始共产主义”,在韦伯那里是迷醉的公众生活,在西默尔那里是创造性的社会交往,在早期的卢卡契那里是“古代的整合文明”。卢卡契杜撰了现代“超验性的无家可归”这个术语,并且通过艺术和社会生活的发展来予以定义。卢卡契的《小说的理论》(1916)开篇就提出一首史诗高度的挽歌:“那是欢乐的时代,星空就是全部潜在道路的地图——那些时代的道路都得到星光的照耀。在那样的时代,万物皆新,却又熟悉,虽然充满奇遇,自己却能够把握。世界宽阔,但是又像家园,因为灵魂里燃烧的火焰本性与众星一样。”<sup>14</sup>这已经不再是对于个人一己家乡的怀想,而是怀想四海为家,渴望“心灵的超验地貌”——那据信是古代的“整合”文明的特征。卢卡契的怀旧对象乃



是在现代被彻底分割开来的生存的整体。古代史诗的现代代用品——小说,是一种“半艺术”,是要反映出现代世界的“恶质无限性”和超验家园的丧失。卢卡契从美学走向政治,从黑格尔理论走向马克思主义和斯大林主义,徘徊于二十世纪多种总体化空想而迷路,仅仅忠实于对于早期著作里出现的整体世界观的怀旧。

尼采是在过去整合的文明和传统社群的范围之外寻求幸福的。和拥挤的城市中一个不知底细、品德可疑的女人邂逅并不能满足他。尼采的现代性不是大都会的,而是个人的和宇宙的。他的永恒回归的概念提出了一种克服怀旧前提本身的方式,这前提就是时间的不可逆转性和经验的不可重复性。他的回归因为许诺逃离现代的短暂虚幻,从而对于混乱与控制、线性与圆形的时间之间的对立提出挑战:

这个世界:能量的一个恶魔,没有开始,没有终结;一种坚固钢铁的力量,既不增长,也不缩减,不扩张,而仅仅变形……一个没有花费或者损失的家园,但是同样也没有收入……一片闪烁流动汇合力量的海洋,永远在变动,永远在回潮,往返进退岁月不计其数,形状盛衰不已。<sup>15</sup>

尼采关于永恒回归的诗歌片段令人回顾希腊哲学;然而,就像“Nostalgia”这个词语一样,这种永恒的回归仅仅在怀旧的意义上是希腊的。而且,它具有一个现代的方面:以“权力意志”为特征的、自我创造的现代主体性。研究尼采的学者继续争论永恒回归的矛盾理念,争论它究竟首先是主观的还是宇宙论的。<sup>16</sup>尼采多次返回永恒回归的理念,但是每一次都有所不同,都有它的一个新的状貌,而在最后依然是一个可望而不可及的现代讽喻者,而不是一位系统的或者科学的哲学家。

但是,怀旧还是悄悄地潜入了尼采的形象之中,浮现在主角想要越过记忆、超越忘却而进入宇宙和旷野时那最终遗忘的场景。尼采一直没

有成功地安然驻留于“没有花费,没有损失”的家园之中。乡愁制伏了他。只是现代怀旧的象征不是一个雕像般的不知名妇女,而是一位有名的超人,查拉图斯特拉,只在他自己的灵魂里安然驻守:“人应该住在山上。我幸福的鼻孔又能够欣然呼吸山中的自由清气。至少我的嗅觉可以避免全部人类的气息。爽利的微风拂拭了灵魂,犹如晶莹的佳酿,它似乎要打喷嚏,却对自己呼喊:祝福你!”所以,现代哲学家的逃避并不是十分现代的。毋宁说,这是浪漫派崇高的阿尔卑斯山景和瑞士的纪念明信片。尼采扮演了社会戏剧性的一出戏——在灵魂的剧场打喷嚏,并且说“祝福你!”哲学家及其英雄超人不是城市浪荡子。尼采称自己为“欧洲好人”,但是从来没有访问过波德莱尔的巴黎,“十九世纪的都城”。尼采的“完美时刻”不是某种城市的显现,而是在山顶上的某种灵魂的追忆。

在《历史的用途与滥用》中,尼采批判了纪念的历史与怀古的历史,为反思性的历史和生命本能而健康的忘却提出论据。在描写那种健康的忘却时候,尼采重建了另外一种怀旧田园式的背景,卢梭的田园背景,包括了牛铃。现代人被描写成为“被剥夺了权利的人,因为怀念旷野而受折磨”,而这位哲学家邀请他观看各种动物伙伴,学习生活愉快,解除过去的重担:

观察在放牧中从你身旁走过的羊群:它们不区分昨天与今天,它们跳跃、吃草、休息、消化、再跳跃,就像这样,从早到晚,日复一日,短时的愉快与不愉快皆系于此时此刻,所以既不忧郁,也不烦闷……人也许可能会问动物:“为什么你这样看着我,却不告诉我你多么地愉快?”动物想要回答:“因为我的话还没说,倒已经忘记了。”——但是,它连这个回答也已经忘记,所以什么也不说,所以人就只能感觉奇异。<sup>17</sup>

这位哲学家渴望识得母牛的非哲学性的世界观,但是,嗜,没有思维的动物是没有回应的。与快乐母牛的哲学性的对话,变成一个滑稽的失败。这位哲学家怀想先于怀旧的状况,自己却陷于讽喻。在这一案例里,讽喻使得哲学家脱离了自己的视野。母牛啃着牧草从他身旁走过,带走了幸福的图景。牢记“必须忘却”证明是比表达现时更困难的;波德莱尔就尝试在自己的诗歌中表现现时。在尼采的事例中,讽喻反映了现代人处境的模糊性质;现代人有时候显得似乎是未来的造物主,有时候又似乎像是一个不愉快的、有思考能力的动物。

本雅明写道:“恰恰是现代人经常设想出前历史。”<sup>18</sup>本雅明以稍有不同的方式参与了对于进步与历史因果关系的批判。因为受到历史重担的搅扰,他不能够潜逃到自然或者前历史中去。尼采快乐的母牛和马克思的原始社会都没有吸引他。像尼采一样,本雅明是一个与众不同的现代思想家,只不过他的现代世外桃源不是阿尔卑斯山峰,而是巴黎的拱顶大商场和城市的跳蚤市场。本雅明的现代主角必须同时既是纪念物收藏家,又是未来革命的梦想者,他不仅驻留在过往的世界,而且还“想象出一个更好的世界,在那里万物都摆脱了‘到底有什么用?’这样的拷问。”

本雅明的现代主角的最终考验是1926—1927年冬天前往莫斯科的一次旅行。本雅明是在列宁逝世后三年前往苏联首都的,出自个人的和政治的原因,去看望女友阿霞·拉吉斯(Asja Lacis),其次是澄清他和共产党的关系。旅行以情事的失败和思想的异端告终。严冬莫斯科盖满寒冰十分硬滑的街道,就像本雅明和官方共产主义的感情纠葛的写照,一如他和阿霞的情事。没找到个人的幸福和知识分子的归属感,本雅明倒是苏联的生活取得了一种矛盾的洞察,时时闪现出不同寻常的明晰性。本雅明令他的左派友人惊奇,对于这些人来说,莫斯科应该是代表进步的首都、未来世界革命的实验室,而本雅明却描写了过时的农村玩具收藏品和在跳蚤市场上出售的奇异物品:纸糊的梦幻之鸟和人造花



卉、苏联主要的标记、苏联地图、圣徒像旁边长了三只手的半裸上帝之母的图画，“左右都是列宁的肖像，好像挤在两个警察中间的一个囚徒”。过去与未来的这些怪异的对比、前现代与工业时代的形象、传统俄罗斯农村在苏联首都捉迷藏，对于本雅明来说，竟变成了反抗意识形态种种表现的重要线索。莫斯科生活的这样的不协调的拼贴呈现出奇异现代性的另外一种景象，它对于二十世纪晚期的发展产生了深刻的影响。尽管有些微小的错误，但是回顾之下，本雅明对于1920年代的莫斯科的叙述，比这一时代的其他许多外国叙述是更为清晰的，而且颇有见识。

本雅明是把过去、现在和未来当作层叠起来的不同时代来考虑的，就像现代摄影实验表现技术那样。在他看来，每一个时代都梦想着下一个时代，这样做的同时，又修订了以前的那个时代。现时从过去的梦幻中“惊醒”，但是依然因为这些梦幻而“充胀”。充胀、惊醒、聚合——这就是本雅明有关连贯的时代的形象。就这样，像尼采和其他的怀旧者一样，本雅明反抗了事件不可逆转的理念；取代尼采式的永恒回归浪潮之形象的是，他提出结晶化经验之珍珠。本雅明也不抱有怀旧的理想场景——整合的文明，或者遗忘的旷野。取而代之的是，他用“记忆之扇”表演，揭示出忘却的新层次，却一直没有达到本源：“有谁一旦开始打开记忆之扇，就永远不会走到扇子分格的结尾之处。没有形象能够满足他，因为他已经看到了扇子可以展开，只有在它的折缝里才蕴藏着真实。”<sup>19</sup>本雅明想要“煽出过去的希望之火光”，再一次从忘却的空寂延续之中挖掘出某种历史的传统。所谓聚合，就是过去在现时之中“再现”，并且在一闪之间使“此时此刻的成功辨认”浮现出来。聚合的结果是革命的冲撞或者褻渎的照明。本雅明的方法可以被称作对于现时的考古；他所怀念的是现时及其种种潜能。

本雅明喜爱波德莱尔献给不知名女路人的这首诗。诗人感受到辨认带来的某种震撼，这一震撼提供了剧烈的喜悦和痛苦。作为一见钟情

之爱,她可能消失,但不是作为本雅明所说的“最后一瞥之爱”。她是被在未来之中找到新共鸣的这首诗复活的。同样,关于被压迫人民、或者在历史上被认为微不足道的某些个人的故事也会如此地得到拯救,在未来又具有了意义,一如拱形商场和另外一个时代残留废弃的物品。如果本雅明没有预兆自己的厄运,这就可能像是某一个人的奇异的乐观主义愿景,这位个人反抗现代的人和对象物那种混乱和尽可丢弃的性质。本雅明忠实于专注物质历史的方法,在小笔记本里收集了大量的观感、日常生活的镜头、引用语和剪报,这一切都用来过滤他的历史观感,提出“聚合”,从而使过去和现在汇合,或者,现在预示出未来的轮廓。在他和朋友们分享的这些珍珠里,有一篇1939年写的关于地方煤气公司停止向犹太人供应煤气的报告。犹太人居民的煤气消耗造成了煤气公司的损失,因为用量最大的用户不交纳煤气费。犹太人使用煤气特别是为了自杀。<sup>20</sup>

28 终究,怀旧病症的产生是与战争有联系的。在二十世纪,由于两次世界大战和灾祸,群众性的怀旧常常出现在这些灾难之后。同时,大规模破坏的经验排除了对于过去的玫瑰色的重建,从而令反思人士怀疑这样的回顾目光。本雅明在描写保罗·克利(Paul Klee)的一件绘画作品的时候,提出灾难性的现代特质的一种形象。

克利的一幅绘画,《历史的天使》,表现一个天使似乎想要离开他正在专注观察的某物。他一双眼睛正在凝视,嘴张着,羽翼展开。这是画家描绘历史天使的方式。他的面容朝着过去。在我们看到了一系列事件的同时,他只看到一个灾难,灾难不断地把残骸一层一层地堆起来,扔在他的脚下。天使想要伫立、唤醒死者,把被打烂打碎的一切再拼凑起来。但是,从天堂里吹来一股暴风雨;暴风雨击中了天使的翅膀,十分猛烈,天使再也不能并起翅膀。暴风雨不可抵御地把他推向未来,而他却以背部朝向未来,而他面前的大堆的

残骸则增长得像大山一样。这一场暴风雨就是我们所说的进步。<sup>21</sup>

让我们先暂时搁置这一救世主的景象，我们面对历史的这一天使可以就像本雅明对他的描写那样：处在过去与未来的门槛，被现代绘画置入画框。天使没有触及我们，他朝着我们凝望，却不是看我们；他把我们的目光从进步的暴风雨景象转移，但是不允许我们往回走。天使既不能补足过去，也不能拥抱未来。天堂的暴风雨反映了历史的残骸，颠倒了过去与未来的矢量。历史的天使在不安全的现时中冻结，在侧风之中纹丝不动，体现出本雅明所说的“静止的辩证法”。但是，即使在这里，救世主式的前现代景象也是和现代绘画的视觉辩证法冲突的——在这样的绘画里矛盾的意义与形象共存，而没有任何可能的解决办法或者综合，而一种新的空间几何学允许提出许多替代的生存层面。天使的头发散开，像是无法破解的神圣画卷；他的羽翼从里向外翻开，像麦比乌斯圈\*，未来和过去、左与右、前与后，都显得可以逆转。

历史的天使体现了一种反思的、令人敬畏的现代怀旧，它是横贯了二十世纪的艺术，并且超越了各种主义的。现代艺术史的地方变体，例如首先是在美国语境下颇有影响力的格林贝格(Clement Greenberg)，或者大部分适用于被格林贝格逐出教门的那些西欧艺术运动——尤其是超现实主义的毕尔格(Peter Bürger)，都受到了评论注意。十九世纪和二十世纪的艺术和思想还有另外一种传统，需要以本雅明的方式拯救，这是不纯洁的现代性的一种杂交的传统。在这一传统中，对某种新的语言的寻求可以探索过去的方言，而不仅是未来的各种世界语（在音乐方面，斯特拉文斯基对比勋贝格）；陌生化可能并不仅仅是艺术的，而且也

---

\* 德国数学家麦比乌斯(Möbius, 1790—1868)发现，一个扭转180°后再两头粘接起来的纸条具有魔术般的性质，一只小虫可以爬遍整个曲面而不必翻越它的边缘，这被称为“麦比乌斯圈”。——编注



可能是一种存在主义的原则；政治可能变化多端，从乌托邦到反乌托邦和无政府主义，破坏了中产阶级的常识和新的革命正统。<sup>22</sup>

二十世纪艺术喜爱“新”和“后”这样的前缀词和多种的“主义”。后现代主义是这样的运动的最近者。<sup>23</sup>后现代主义者和通俗文化一起恢复了怀旧情绪，但是怀旧依然局限在引号之间，降低成为一种历史风格因素；它不是对另外一种时间性的寻求。到最后，甚至抵御性的后现代主义也承认了出乎意料的失败。福斯特(Hal Foster)评论说，后现代主义没有失败，而是“发生了更坏的事；因为被当成流行时尚对待，所以后现代主义变得过时。”<sup>24</sup>

姑且不论是反现代的还是反后现代，似乎更重要的是重访现代性的这一未完成的批评项目，这一项目的基础乃是对于时间性的一种变通的理解，不是作为进步的目的论或者超越论，而是非同源各时代的重叠与共存。拉图尔提出，如果我们认为自己“从来就不是现代的”并且研究存在于当代世界的自然与文化、过去与现在的混合品种，那么就真不知道要出现什么情况。那样，我们就必须折返我们的脚步，减慢速度，“施展而不是揭示、增加而不是减少、促进兄弟情谊而不是指责、筛选而不是戳穿”。<sup>25</sup>

外现代(off-modern)的艺术和生活方式探索了过去与现在的混合状况。副词off与这一讨论有关的几个意义包括：“在旁边”和“在台下”(off-stage)、“延展与衍生”、“有些癫狂和反常”(off-kilter)、“离开工作或者任务”、“不协调的”(off-key)、“不规则的”(off-beat)，偶尔也指变色的，却不是被抛弃的(off-cast)。在这一变体的现代性中，依恋和反思互不排斥，而是相互说明，尽管张力依然没有消弭，怀想无法医治。许多外现代艺术家和作家所出身的地方，艺术还没有进入市场，而依然发挥了一种重要的社会作用，而那里现代性的发展是对比衬托了西欧和美国的现代性的，从里约热内卢到布拉格。俄国作家和批评家施克洛夫斯基(Victor Shklovsky)，陌生化概念的发明者，在革命后短暂流亡柏林期间写出最

具怀旧特点的著作。他没有跟随革命时代阔步前进,展望光辉的未来,而是作出曲折的运动,就像国际象棋中的骑士(马)一样,直面革命中未实现的潜力和悲剧性的困境:骑士可以横向和纵向运动,穿过黑白方格,对权威提出挑战。施克洛夫斯基提示,文化的演化并不总是沿着父母到子孙的直系发生的,而是通过支系,从叔叔舅舅、姑姑姨妈那里来。 30

一个时代的次要事项不仅仅会变成该时代值得纪念的东西;它们可能包含有未来的种子。在外现代的艺术家中,有许多流亡者,包括斯特拉文斯基、本雅明、科尔塔萨尔、佩勒克、昆德拉、卡巴科夫、纳博科夫,他们再也没有返回故乡;也有一些最固着不动的艺术家,例如美国人科奈尔(Joseph Cornell),他从来不旅行,却一直梦想着流亡。对于他们来说,某种外现代的观点不仅仅是一种艺术的信条,而且也是一种生活方式和世界观。外现代主义者在现代主义者与后现代主义者之间发挥中介作用,令学者感到费解。off这个奇特的副词消解了表现时髦的压力和把一己定义为前现代或者后现代的负担。如果说在二十世纪初期,现代主义者和先锋派凭借否认对于过去的怀旧来定义自己,那么,在二十世纪末,对于怀旧的反思却可能令我们重新定义批判性的现代性,及其在时间上的歧义和文化上的矛盾。



本雅明写道:“关于文明的记录同时都是关于野蛮的记录。”这句话刻在作家的墓碑上,立在西班牙博港海边背靠比利牛斯山宏伟景色的一个天主教墓园中。实际上,这并不真的就是一个墓碑,而是献给作家的纪念碑,因为他的坟墓没有标记。本雅明是德国犹太人战争难民,一生最后十年自愿流放法国,1940年,在法国—西班牙边界因不得过境转移到安全地带而自杀身亡。他曾一度自嘲是“最后一个欧洲人”,没有办法逃亡福地(巴勒斯坦也好,美国也好)。

“您为什么寻找本雅明呢？”我在1995年访问博港的时候，本地商会的人问我。“他甚至不是本地人。这儿城里有很多其他有意思的地方值得参观的。”确实，博港，加泰罗尼亚这个忙碌的边境小城，拥有很大一部分从西班牙南部迁来的居民，和本雅明是没有什么关系的。不准本雅明穿过的、原来的那条不可逾越的国境线，对于没有边界的新欧洲来说，现在变成了一个古老的海关棚子、一个可口可乐摊子和几张多种语言的广告。在那纪念碑上，我看到了加泰罗尼亚文的铭文：“献给瓦尔特·本雅明，德国哲学家”（有德语译文）。让我感到郁闷的是，本雅明生前从来没有被当作哲学家来接受（在纳粹德国，肯定是没有的），死后却得到了加泰罗尼亚政府和德国政府这个怀旧感的称号。为什么不是像阿伦特（Hannah Arendt）对他的称呼那样，至少，是一位“德国犹太文人”呢，或者甚至是“一位欧洲作家”呢？墓碑石旁边是献给作家的一个未完成的纪念碑，一个引发争论的废墟和建筑工地，其主导权在德国、西班牙和加泰罗尼亚地区政府之间受到争议。现在称为献给欧洲流亡者纪念碑，用三种语言说明，以防引起国际冲突。这是卡拉万（Dana Karavan）的作品，代表一条通道，这是本雅明喜欢的比喻（十九世纪的商场里有这样的通道，本雅明在这里发现了自己的许多怀想）。只是这个烟筒似的金属通道更近似通往死亡、甚至毒气室的楼梯间，而不是展示城市纪念品和商品。因为觉得这个形象太过阴郁，而且，遗憾的是它又不出所料，我沿着悲哀的通道走向大海——本雅明骨灰可能找到最后归宿的地方。在这里有一件匪夷所思的事等着我。

下面没有出口。却也不是一条死胡同。我看到的是冲击的波浪，白色的泡沫在微光和我自己的离奇影像中闪烁。通道末端没有一道墙提示我们过去的残骸，而是有一面反光的镜子，一个虚幻的美丽屏风，一道亵渎的微明。对现代的怀旧者们的致敬。



### 第三章

## 恐龙：怀旧与通俗文化

本雅明那种唤起前历史的现代性理念在美国通俗文化中有一个奇异的呼应，可以称之为侏罗纪公园综合症，在这里，最现代的技术被用来发现史前世界。技术怀旧(technonostalgia)没有反射在它自身上；因为是未来主义的和前历史的，所以显得包罗万象，逃避了现代史和地方性的记忆。好莱坞制造的通俗文化，亦即美国向外国出口的美式神话的容器，既引发怀旧，又给予镇静剂；它给予的不是有关过去、现在和未来的令人不安的矛盾性和出人意表的辩证法，而是对于灭绝造物的完全修复和某种解决冲突的办法。美国通俗文化看重技术田园的、或者技术童话故事的故事，而不是悲哀的挽歌。但是，即使是在一个技术童话故事里，令过去复活的努力也要变成一部恐怖电影，科学和进步的经历几乎不能摆脱非理性的恐怖。侏罗纪公园变成了伊甸园的一个令人毛骨悚然的变体，男女主角虽然到访，却自愿离开。

恐龙是怀旧工业的理想动物，因为没有人记得它们的样子。恐龙的灭绝是商业成功的保证；灭绝允许彻底的复原和出口到全世界。对恐龙的不妥当刻划也不会引起任何人的不满，甚至动物权益保护者。（警告：侏罗纪公园里的霸王龙发动了先发制人的打击，吃掉了律师。）恐龙热

开始变成美国全国的着魔对象；与对大自然的探索和科学的成就相匹配的是电影特技，这一切共同再现出了这种灭绝的造物。美国变成了恐龙的福地。恐龙变成了美国的独角兽，大自然国家的神话动物。亚洲人和欧洲人都有民间故事和龙；美国人则有他们的科学童话，这些童话常常涉及某种史前怪兽的情与死。金发美女往往热爱野兽，而男人则要征服二者。古生物学和化石考古学与古典考古学相似。在欧洲，文艺复兴时期专注于挖掘古典古代遗产，而美国十九世纪末的文艺复兴（也是美国在全球闪光的开始）需要某种史前的遗产——在规模和时期上都要超过欧洲。

《侏罗纪公园》不是一部明显的怀旧影片，对于美国人来说，将它冠以怀旧之名可能难以理解。这部电影主要是给儿童看的；众所周知，儿童是不怀旧的。这个电影既没有普鲁斯特式的对失去的地点和时期的个人怀想时刻，也没有迪斯尼风格的对小城生活的再现，更没有穿着当时时装在1950年代轿车宽阔后座亲吻的青少年。这个影片是另外一种怀旧的典范，不是心理学上的、而是神话的怀旧，和英雄般的美国国家身份有关。这样的神话怀旧具有地缘政治学的涵义，因为恐龙是出口到全世界的全球性通俗文化的造物。这看起来像是昂贵的儿童游戏，在美国既无害、又普及，但是在世界其他各地观众看来，却是示范性地把美国神话搬上了舞台，这样的新世界神话忘记了自己的历史，再造了崭新的史前史。

《侏罗纪公园》展示出各种各样的怀旧造物和物品。一个活生生的生物学奇迹从一片琥珀化石中出现，这是不可把握的过去的一个片段。神话建筑工地的西班牙裔主管说：“Qué lindo”——“真美啊”。这些词依然是西班牙语词，没有翻译成“美国佬”(gringo)的话。有时候，建筑工地每天的操劳和律师对于保险业务的琐碎思虑会被打断片刻，让路给短暂的灵异发现。包含着史前一个昆虫的微小透明化石被摄影机放大，显出一种神秘的美。琥珀化石是典型的十九世纪纪念物，忧郁之美的精细

片段，一件伤逝的象征，在旧世界的中产阶级舒适美观的家庭收藏品中占有一席之地。在十九世纪的文化中，琥珀化石一般都被看作本身值得珍惜的东西，一种无法满足的怀想的象征，提示我们业已失去的文明和现代知识的局限。

侏罗纪公园的创造者没有时间为珍宝拭去尘埃。通俗文化对于模糊矛盾的涵义是缺乏耐心的。凭借建造常规娱乐场所——例如跳蚤表演场而开始美国事业的爷爷辈的实业家，是讨厌创造幻景的。他们想要复活过去，令某物显得真实，“可以观看和触摸”。侏罗纪公园是计算机保护的刺铁丝网后面最后殖民乐园的一个怀旧版本，只是殖民的梦想被移入了史前史。侏罗纪公园的创造者打开了琥珀化石，取出据认为叮咬过恐龙的这个史前的昆虫，从它保存的一滴血里提出脱氧核糖核酸(DNA)，从而再造已经灭绝的庞大动物。导演不准备花费影片时间使用特写慢镜头细拍琥珀化石之美(那是用于有字幕的外国影片的)；更可以说，琥珀是科学之谜中必不可少的一块，乃是复原的过去之奇迹的起源。从微小的片段产生出灭绝造物完整的生命复原；为了创造“崇高”之物的巨大剧场，细密之物的美被摧毁。伯克(Edmund Burke)定义的崇高，一般都依靠超人的尺度及其引发恐怖感的能力。复原的恐龙就是美国崇高感的视觉形象。的确，这个电影中演员受到的最大挑战，就是假装惊奇、现出十分惊骇和极度诧异的表情。当然，这里也有平静的时刻，出现了和史前大自然保持和谐的局面，人找到了与已灭绝的兄弟的联系纽带。科学家和儿童及时钻进一株热带大树裸露的网状树根背后，平安地藏匿在树枝里面，从而目睹了现代人早已失去的一个伊甸园，这是史前生物没有遭受搅扰的生活，不是尼采的母牛(太平凡，躯体也不够健壮)，而是优雅的天鹅般的爬虫。

在好莱坞电影中，特殊效果表现的造物有时候显得比人更加可信和“真实”。魔鬼和外星人看着都必须逼真；莫希干人必须具有在历史上恰当的发式。这些影片中的最令人欣喜和具有人性的角色都是半兽、或



者半机器,他们得允怀想自己失去的或者永远没有达到的人性。<sup>2</sup>对比之下,人被表现得公式化,遵守当时的严格的政治正确性原则。侏罗纪公园里的怀旧不是重建过去,而是影片本身的视野:这是一个童话世界,由一位族长式实业家控制,他邀请了两位需要资金继续进行考古挖掘的科学家,参与一项终生难忘的冒险事业。科学家主角艾伦是一个具有传统价值观的人。在影片中,他的第一句话是“我恨计算机”,在第一次看到了侏罗纪公园之后,他承认,他的那种科学已经灭绝,就像恐龙一样。在他具有寓意的旅行中,他遇到了龙(在这里,是恐龙),和他自己的内在的自我(不是内在的幼儿,而是潜在的父亲)。这位主角征服了龙,拯救了儿童,赢得了一位公主。他的对手,“混沌数学家”马尔科姆博士,看起来像是来自1970—1980年代独立电影中的高阶层移民,穿着更昂贵的皮外套。马尔科姆质问族长的指挥控制权力,思考生活与生动之间的关系,试图以讲述不可预测的理论来引诱一位女科学家。然而,在好莱坞影片中,这位知识分子没有得到这个姑娘;他应该知恩的是,至少他能够免遭律师那样的屈辱死亡。在侏罗纪公园的世界里,正义获得胜利,每个人都和恐龙邂逅,而邂逅又揭示了每个人真实的自我。影片中的女人和姑娘都是传统的女性,又倾心科学。然而,在政治上最正确的是恐龙本身。恐龙生来全是雌性,却发展出一种能力,即如果自己愿意就可以变成雄性,从而扰乱了男性科学家—实业家认为单一雌性动物不可能繁衍的观点。

《侏罗纪公园》是更善良、更温和的寓意技术童话故事版本:它包含了一场争论,涉及人对自然控制的限度和实业家们的责任,这些人不惜工本要令过去复活;但是影片从不避讳借助昂贵的计算机动画技术完成这个任务。如果男女主角是由恰当的材料构成的,则大自然与技术可以和谐相处;所以,在影片最后的镜头中,几位科学家欣赏天空之美,自然的鸟雀和铁鸟——飞机在人类世界上方愉快翱翔。

现在可以看出,壮观复原恐龙的做法是有其历史的,符合美国自身

成长的光辉。恐龙变成了美国之伟大的一个形象。这样,在1929年股市大崩溃之后,纽约帝国大厦竣工,这个建筑物被称作“孤独的恐龙”,美国一个过期的纪念碑。在十九世纪末,形成了一股真实的恐龙化石热,代表了科学的新进步。雷龙的重建在1906年,霸王龙在第一次世界大战前夕,1912年,当时美国已经接近变成世界性的大国。<sup>4</sup>淘恐龙骨热是迟来的牛仔式冒险,促成了恐龙推销和所谓的龙骨战争。恐龙骨斗士们不关心保存历史文物和自然环境;他们的目标是金钱和展览,所以他们常常砸碎发现的骨骼,以便使得展品更触目惊心、更吸引博物馆馆长们。恐龙在新建造的国家科学博物馆的巨大展厅里展出,为了让恐龙站立,还制造了特殊的不锈钢骨架。在匹兹堡制造的钢铁骨架本身就是美国工业革命的一项伟大成就。无论在科学上正确与否,这些钢铁骨架让恐龙“又站立起来”,在一亿年里还是第一次。在第一次世界大战期间,重建的恐龙骨架是作为国家遗产得到保护的,令其不受德国可能发动的打击,一如美国总统和美国宪法。

对于恐龙的再现是随着工业的进步而发展的。靠钢架骨骼支撑的霸王龙让位给了1950年代的大众版塑料恐龙,亦即战后美国大众文化 36 的可爱的先驱者。塑料恐龙变成了国际廉价工艺品玩具,是几乎不可销毁的、有弹性的,用未来大有前途的材料制造。有一位评论家说,霸王龙变成了一种“捕食者实业家,油滑而迅捷,是全球资本主义的恶魔”。在1980年代后期,恐龙修正者开始质问计算机动画的真实性,提出颠覆性的见解,认为已经灭绝的真霸王龙很可能是不会吃掉一个律师的,除非这个律师已经死去;因为这一修正观点认为,不存在确凿证据表明这些恐龙是食肉动物而不是食腐动物。(这倒是可能为侏罗纪公园系列诱导出某种希区柯克式的结局:让侏罗纪公园的灾难成为律师谋杀案的烟幕。)在1990年代,有人对重建的恐龙的快乐世界提出疑问。纽约的美国自然历史博物馆最近展出了一种新的“感性的恐龙”;展品注重恐龙蛋、养育、科学家们的难题。这是“关于昔日造物的一种更温情、更绿色的故

事”，这些造物“看到了家庭价值观的光明和生物多样性之美”。<sup>5</sup>而在2000年，一个新发现震撼了科学界：恐龙的心脏。从一切方面来看，这种灭绝的巨大动物很可能比我们设想得更近似于我们。实际上，《侏罗纪公园》里的霸王龙很可能已经变成某种令人怀旧的恐龙，这种灭绝的造物具有世纪交替时期特技效果及其全球性魅力。

如果说本源的怀旧是瑞士雇佣兵的一种病症，因为不愿意打仗、客死他乡（即便说那是荣耀也罢），则大众怀旧常常是战争迷的一种病，而不是老兵的病，他们情愿参加安排好的、符合他们的条件的战争。美国南北战争的战场已经变成怀旧的场地，在那里，历史虽然可能被埋葬，但是“战斗的感受”是能够完全重新创造的。对细节给予了最大的注意：军服的每个细目和枪支的类型都极为精确地分类，让战役的感受“尽可能真实”。再现一切，唯独没有杀戮。种族问题和其他的意识形态不得入内。不足为奇的是，参与者的大部分都愿意当邦联派，因为他们的制服更具异国情调。战斗常常发生在“铁杆派”和“绝不知派”之间。铁杆派愤恨另外一派人的行为随便，干脆称他们叛徒，就因为他们犯有如下的罪恶：使用时髦眼镜、拉锁、靴子，最坏的是，竟敢穿棉制内衣到战场上来，而不是像以往的真正男人那样，根本不穿内衣。这是高技术无伤亡战争理念的基层大众对应品，都是一样的不真实。就像在十九世纪美利坚“大自然国家”的浪漫概念里那样，在二十世纪通俗文化中，“经验”逐渐变成历史的替代物。再现的战役并不近似真实的战争经验，不像是另外的真实生活感受，而是影片集中的一个附加物。在这里，真实性是视觉上的，不是历史的。一般人心里怀有对于历史和历史空白点、时间不可逆转性的根深蒂固的恐惧，因为这对于永恒青春梦幻和永恒再创造的机遇乃是挑战。艾柯\*提示说：“对于几近真实物的疯狂渴求，仅仅是作为对于记忆真空的一种神经质反应出现的，绝对的虚假乃是对于毫无深

---

\* Umberto Eco (1932— ), 意大利哲学家、符号学家和小说家。——编注



度的现实的不愉快意识的衍生物。”<sup>6</sup>

怀旧向往的定义就是所渴望的那个原物的丧失,以及该原物在空间和时间上的位移。全球性的怀旧娱乐工业的特点是所需要的纪念物量大而易得,这些物品常常令东欧来访者诧异。在东欧,在中国和东南亚,过去旧制度下的物品都被用心清除(毁灭造成的忘却),而在西方,到处都在出售过往世代的物品。过去急切盼望和现时共处。美国人应该是反历史的,但是把过去纪念品化和对于根源与身份的着魔,在美国随处可见。我们可以说“怀旧”被灌注到商品中,以此展开市场营销,施巧计诱引顾客怀想他们失去的东西。阿帕杜莱(Arjun Appadurai)称此为“怀旧代用品”或者安乐椅怀旧,“没有生活感受或者集体历史记忆的怀旧”。<sup>7</sup>显然,任何怀旧都具有某种空想的或者反空想的因素,但是,商业化的怀旧强行推出对时间的一种特殊的理解。时间就是金钱。现时和过去一样值钱。短暂性本身也被顺便商业化。通过大众化生产,文明的全部物品都得到供应和使用;这样,消费者同时又享受现代的方便,又享受拜物教式占有的原始快感。娱乐产业促成的怀旧代用品使得万物都具有时间敏感性,通过提供救药来利用这一时间的赤字,但是救药却是毒药。

好莱坞影片的一条不可违背的密码就是快速剪辑。角色可以来源于任何种族、阶级、性取向、任何程度的脱衣,但是,在电影真实的现实时间之内表现他、她或者它则是终极的忌讳,任何制片人都不会允许。观众永远有选择离开电影院或者变换频道的权利;但是,在大众化娱乐的时间设计方面,总是有某种东西牢牢地攫获了观众的精神。不是形象的内容,而是剪辑的步调对观众施加了某种内在的影响,同时对任何形式的反思性向往构成隐形的忌讳。消费者的怀旧注意力是短暂的,却都受到了媒体的鼓励:注意力缺乏症实际上可能是对付老式怀想情绪的良药,而这种怀想令人做白日梦和无端遐想,占去太多的时间。

美国通俗文化成长得越来越自我指涉和包罗万象;它迅速吸收高

等文化的发明,但是,按照格林贝格给予媚俗艺术(kitsch)的古老而精辟的定义,娱乐事业依然大规模制造艺术的效果,而逃避探索批判意识的机制。除非你是不可救药的天天怀旧的外国人,那么,除了通俗文化,你是不可能还会怀想什么其他东西的。美国通俗文化已经变成了新的全球化的一种通行硬币。文化的区别常常被隐藏在视觉的相似性背后。在东欧和亚洲,美国娱乐载体随处可得,受到欢迎,起初被当作新的开放性的一种标记,但是,随着时间的推移,这种娱乐的扩张和无处不在形成的问题日益明显,特别是因为西方通俗文化逐渐变成了民主化的同义语,并且取代了其他的民主实验。还有,地方的怀旧者还巧妙地使用了全球性质的言语来表达他们的不满。黑手党老板们借用全球怀旧时髦做法,自我标榜追随《教父第三》。现在他们自称商人(俄语:biznesmeny),把子女送到英国,这些孩子在那里玩耍小霸王龙。

但是,在全球性的恐龙被迁移出美国家园之外的时候,怀旧的技术田园派获得了一种新的意义。在浏览1999年8月以后的俄国报纸的时候,我看到“恐龙的苦恼”这个标题。然而,这不是《侏罗纪公园》的续集,而是对于近期政治危机的评述——叶利钦最近重组内阁,任命一位新总理,普京。其他文化不那么热衷于史前期的或者未来主义的景象。哥斯拉(Gozilla)是一种历史怪兽,允许日本谈论第二次世界大战的噩梦和对广岛与长崎的原子弹轰炸,以此来升华耻辱与责难。在苏联,没有恐龙或者哥斯拉的对等物(如果不计1980年代的奥林匹克熊);事实上,在斯大林主义崩溃以后,儿童玩具恶魔都是很细小的,不庞大。在一首有名的诗歌里,苍蝇姑娘穆哈—卓克图哈和她勇敢的朋友小蚊,一起打败了长着意味深长斯大林式小胡子的蜘蛛。独裁制度之后,颠覆性的文化倾向是微型化,而不是巨人化。

在1990年代后期,有两种奇异的怀旧造物在莫斯科市场上大行其道:恐龙玩具和莫斯科城市保护神屠龙者圣乔治,这是卢日科夫市长为庆祝莫斯科建城850周年选定的徽章。艾柯说,我们正在走近拥有先进

技术的新的中世纪。他说得对不对呢？下一个世纪全球文化和地方文化之间的战斗，可能是在全球化恐龙和地方之龙之间展开的，希望是在虚拟的空间之中。



## 第四章

# 修复型怀旧：密谋与返回本源

我不会提出治疗怀旧之病症的灵丹妙药，虽然前往阿尔卑斯山的旅行、鸦片和水蛭也许能够减轻症状。作为人，我们都有怀想的情感，但是这一点不妨碍我们就归属感和无归属感说出十分不同的故事。在我看来，有两种怀旧限定一个人过去、与想象中的群体、与家园、与自我感受的关系：修复型的和反思型的。两种类型不是要解释怀想的性质，也不是要解释怀想的心理补偿和无意识潜流；而应当说，是关于我们如何理解自己那似乎不可名状的乡愁，和我们如何看待自己与集体家园的关系。换言之，我关心的不仅仅是个人心理的内在空间，而是个人的记忆和集体的记忆之间的关系。精神病学家不太知道如何对付怀旧；某种的实验艺术治疗专家也许能够提供更多的帮助。

这两种怀旧不是绝对的类型，而是给予怀想以性状与意义的倾向和方式。修复型的怀旧强调“怀旧”中的“旧”，提出重建失去的家园和弥补记忆中的空缺。反思型的怀旧注重“怀旧”的“怀”，亦即怀想与遗失，记忆的不完备的过程。第一类的怀旧者并不认为自己怀旧；他们相信自己的研究所涉及的是真实。这类的怀旧是全世界民族和民族主义复兴的特征，它从事历史的反现代神话创造，其方法是返回民族象征和神

话,偶尔还通过交换密谋理论。修复型的怀旧表现在对于过去的纪念碑的完整重建;而反思型的怀旧则是在废墟上徘徊,在时间和历史的斑斑锈迹上、在另外的地方和另外的时间的梦境中徘徊。

41

为了理解修复型的怀旧,重要的是区分过去的习惯和修复过去的习惯做法。霍布斯鲍恩(Eric Hobsbawn)区分了年深月久的“积习”和十九世纪“发明出来的传统”。所谓的传统社会运作所依靠的习惯不是一成不变的,或者有内在的保守性:“传统社会的习惯具有发动机和惯性轮的双重功能……习惯不可能一成不变,因为即使在传统社会中生活也不是这样的。”<sup>1</sup>

复原的或者发明的传统则指的是“一套习惯做法,这些做法一般受到被公开地或者隐蔽地接受的规则控制,具有某种象征性质的礼仪,意在反复教导某种价值观和行为规范,而重复本身也就自动地意味着和过去的连续性”。新传统的特点是更高一级的象征格式化和礼仪化,高过这些传统所模仿的实际的农民习俗和常规。有两个悖论。第一,现代化的步伐和尺度越迅速和越普遍,则新的传统就越倾向于保守和不可改变。第二,关于与历史过去的延续性说辞和对传统价值观的强调越有力,则对于过去的表达就越具有选择性。发明的传统之新颖“不因为容易乔装打扮成古代风格而新颖程度稍减”。<sup>2</sup>

发明的传统不是指凭空制造,或者社会构成主义的一种纯粹的行为;而更可以说,是建立在群体与凝聚力之丧失这一意义上的,为个人的怀想提供一件安慰性的集体稿本。这里面有一种感受就是,作为十九世纪社会工业化和世俗化的结果,社会意义和精神意义的某种空白显现出来。必须做的事是把宿命世俗地转变成为延续性,把偶然性转变为意义。<sup>3</sup>但是,这种转变可能有不同的转向。可能增加解放的机遇和个人的选择,提供多重的想象中的群体和归属的方式,而不仅仅是建立在伦理的或者民族的原则上。另一方面,也可能受到政治上的操纵,通过新近创造的全国性的纪念实践,目的在于重新确立社会凝聚力、安全感和

对于权威的服从态度。

文化身份的基础是某种社会诗学或者“文化亲密性”，它给每日生活提供了一种粘合剂。人类学家赫兹菲尔德(Michael Herzfeld)把这一点描述为通过记忆的各种共同框架，甚至通过貌似刻板模式造成的“羞愧和懊悔的自我识别”。这样的身份牵扯到只有本地人玩的每日捉迷藏游戏，这就是不成文的行为规则、只言片语的笑话、某种串通一气的感觉。国家的宣传、官方的国家记忆，都是建立在这样的文化亲密性质上的，但是二者之间也存在着隔阂和张力。<sup>4</sup>重要的是要区分政治民族主义和文化亲密性，因为，归根结底，这种亲密性建立在共同的社会语境之中，而不是建立在国家的或者民族的同质性上。

国家记忆把带有记忆象征的这一空间降低到了一个单一的情节。修复型的怀旧有两个叙事情节——恢复本源和密谋理论，这是靠右翼通俗文化培育的现代民族主义极端案例特有的。密谋式世界观反映出对于某种超验宇宙论的怀旧，和某种简单的前现代的善恶观念。密谋式世界观的基础是单一的超历史情节、摩尼教式的善恶之争，和让神话敌人不可避免成为替罪羊。矛盾歧义、历史的繁复性和现代环境的特殊性就这样地被抹掉，而现代历史则被看作是古代预言的实现。极端的密谋理论拥护者凭想象认为，“家园”是永远受到围城的，所以要求保卫自己，反对搞密谋的敌人。

“密谋”(英语conspire)按英语字面解释意为“一起呼吸”——但是，一般情况下，这种集体呼吸的气味不是很好。密谋一词是在消极意义上使用的，指他人建立的颠覆性的亲密关系，一种更多地建立在排他性而非情谊基础上的想象的群体，那些不和我们在一起、反对我们的人的同盟。家园不是由个体的记忆，而是由集体的映射和“理性的迷惑”构成的。<sup>5</sup>对家园的偏执狂式重建是定位在迫害幻象上的。这不单纯地是“忘记现实”，而是用某种黑暗的景象在心理上调换真实的经验：创造某种幻象的家园。这样，传统就会靠接近启示录的报复来复原。这种密谋理



论机制的基础是因果的倒置和人称代词。“我们”(密谋理论家)因为某种缘故感觉在现代世界上不安全,于是为我们的不幸找到一个替罪羊,这是和我们不同、我们不喜欢的某一个人。我们把嫌恶之情投到他们身上,并且开始相信他们是嫌恶我们的,而且还想迫害我们。“他们”密谋反对“我们”还乡,所以“我们”不得不密谋反抗他们,想要恢复“我们”想象中的群体。这样,密谋理论就可能代替密谋本身。的确,二十世纪大部分暴力,从帝俄时代大屠杀犹太人到纳粹和斯大林恐怖、到麦卡锡红色恐怖,都是以恢复家园的名义来回应密谋理论而运作的。

就像总体怀旧的爆发那样,在革命之后,密谋理论都要盛行。法国大革命产生了共济会密谋,而1905年第一次俄国革命之后就是屠杀犹太人,起因是犹太—共济会密谋理论的传播,这些密谋论在十月革命以后一度加剧,而且在戈尔巴乔夫的改革期间又被恢复。据认为,《锡安长老议事录》叙述了犹太人反对世界的阴谋,其实它是世界历史中旁征博引最佳的假造文件之一。原来的文本题为《孟德斯鸠与马基雅维利的对话》,是一个法国自由派新闻记者乔利(Maurice Joly)写的攻击拿破仑三世的政论檄文(所谓的锡安长老无处寻觅)。这篇文章受禁,绝版,只有一本保留在大英博物馆里,这个孤本证实了《议事录》的虚假起源。沙皇秘密警察一名特务获得了这篇文章,带回俄国;该文得到俄国一个虔诚僧侣谢尔吉乌斯(Nilus Sergius,青年时代是亲西方的自由派,后来变成极端民族主义者)的抄写;他把马基雅维利的话强加给了犹太人密谋者,从而把一篇政论文章化为反基督分子的一篇半宗教檄文。这一莫须有的犹太人密谋被利用来在俄国挑起对犹太人的屠杀,并使之合法化,据说屠杀能够恢复腐败的现代世界的纯洁。在这个极端的事例中,密谋理论比密谋本身产生了更多的暴力,以至前现代的怀旧结果是十分血腥的。

第二个千年的末期目击了密谋理论的重生。‘密谋理论就像这些理论所讨伐的、据信存在的密谋那样,是国际性的:从后共产主义的俄国

传播到了美国,从日本传播到了阿根廷,传遍全球。通常都是有一篇神秘的、神圣的或者密谋的本文——《启明者经书》、《锡安长老议事录》,或者,还有《特纳日记》,这本书在美国民兵运动中的作用有如圣经。<sup>7</sup>俄国的极端民族主义者过去一直宣称,有一本绝对神圣的经书,不是《圣经》而是《弗拉斯书》,被长时间隐藏,俄国人不能接近。据认为,这部书可以追溯到公元前一千年,包含有真正的福音,以及前基督教的异教斯拉夫教士的备忘录。如果不是罪恶的“犹太人共济会”歪曲俄国历史的意图,这本书应该被发现,本源的斯拉夫家园也就会被发现。<sup>8</sup>所以,不足为奇的是,许多前苏联共产党意识形态工作者都拥抱了民族主义世界观,变成了“红褐色”,或者说,共产主义民族主义者。历史揭示,他们这种版本的马克思主义—列宁主义—斯大林主义,具有和新民族主义一样的统揽一切的集权主义结构。

怀旧是时间上的距离和位移造成的痛苦。修复型的怀旧注重这两方面的症状。距离通过亲密体验和所渴求对象在场得到补偿。位移可以依靠返乡——最好是集体的返乡来医治。即使不是你的家园也无妨;在44 你到达的时候,你就会忘记这样的区别。驱动修复型怀旧的不是距离和怀想之感,而是对于一些人的忧虑:这些人注意过去与现在之间的历史性的不协调,因而对一件复原的传统的完备性和延续性提出疑问。

即使是在不太极端的形式中,修复型怀旧也用不着历史时间的象征——斑斑锈迹、废墟、裂缝、种种的不完美。1980年代和1990年代是宏大复原过去的时期,表现为几个全然修复的项目,从西斯廷教堂到莫斯科救世主基督大教堂——这样的复原旨在恢复某种神圣感,而这种情感,据信,在现代世界全付阙如。

### 西斯廷教堂:神圣之物的修复

米开朗基罗创作的西斯廷教堂拱顶壁画中上帝和亚当那虽然亲

密、却被终止的接触，大概是有史以来最广为人知的艺术形象。壁画上有一道裂纹，正好就在亚当的手指上面，像是历史的雷电，强调指出了代表怀想与分离的这个熟悉的手势。米开朗基罗致力于描绘神性的创世行为本身，而对于他自己这一艺术杰作，又扮演了上帝的角色。米开朗基罗表现精神怀想的形象变成欧洲神圣物的终极之地——宗教的神圣和艺术的神圣，在这世界闻名的小教堂博物馆里得到维护。后来，它变成了旅游圣地，虽然昂贵却不是贵至无价。上帝和亚当这两个表现渴望的形体上方的裂缝，现在得到复制，出现在无数的针织衫、塑料袋和明信片上。

壁画上的伤痕是一个威胁，可能分开上帝和第一个人，因而强化了这一绘画杰作的神秘光环(aura)，亦即历史时间的斑斑锈迹。Aura是希伯来语中表示“光明”的词语，被本雅明界定为一种距离的感受、一种怀旧的迷雾，它不允许人拥有欲望中的对象。如果光环难以捉摸，则斑斑锈迹是可以看到的：这是留在画面上的层层的时间，是粘胶、烟垢和蜡烛轻烟的混合物。在明确看到西斯廷教堂需要修复的时候，梵蒂冈博物馆权力机构作出一个严厉的决定：“回归到米开朗基罗”那里，复原壁画原有的明亮。西斯廷教堂的修复是1980年代最杰出的超级工程之一，它确认，历史的时间不再能够威胁神圣创作的形象。梵蒂冈博物馆和日本电视网(Nippon TV Networks)达成了一个世纪交易，该电视网起初以问答节目闻名。为回报修复所需数百万美元的赠款，日本电视网获得在全世界独家播放修复过程的权利。看来这是对双方都有利的交易：梵蒂冈的珍宝在神圣博物馆空间里得到修复，同时，通过大量的复制品和电视播放使珍宝及于广大民众。

45

在先进的计算机技术的帮助下，背景上、甚至前景上男体缠腰布上的裂纹都被清除，回归到原来的“裸露”和颜色的清新。修复人员没有留下线缝，没有留下修复过程的痕迹，而在意大利其他博物馆的修复工作中，这些痕迹是很常见的。他们不能容忍十七世纪灵巧的修复人员使用



的蜡烛轻烟、烟垢、廉价希腊水酒和面包造成的斑斑旧迹，还有从画家笔上钻进画面的几根笔毛。过往世纪实际材料痕迹很可能会干扰原作完全的复原，而原作既要修旧如旧，同时也必须显得崭新。完全的修复和返回“本源的米开朗基罗”试图消除痛苦与狂喜中的黑暗浪漫天才的神话，这样的天才形象一直摆脱不掉赫斯顿\*的影子。而新的、改良了的米开朗基罗形象被展现为一个理性的人，一个现代的工匠，不仅展示了天才的奇迹，而且完成前无古人的丰功伟绩，只有二十世纪的科学家才得以再造如此伟绩。复原的壁画明亮的、几乎是卡通片式的色彩，给米开朗基罗带来了永恒青春的馈赠。

修复工作不是自觉的阐释行为，而是在计算机技术的帮助下超历史的返回本源——是侏罗纪公园综合症的重演。只不过是，这一次，现代科学家没有重造原始的自然环境，而是重造了欧洲艺术本身正在消失的伊甸园。<sup>9</sup>

修复工作引发了争论，各方彼此指责歪曲了米开朗基罗、热衷于怀旧或者商业行为。<sup>10</sup>有一组美国艺术史家的论点提出了重塑过去和返回本源的问题。他们辩争道，现代的修复者为了寻求完整的视觉效果，而除去了米开朗基罗的“最后润色”(ultima mano)，却“制造了一个本尼顿·米开朗基罗”<sup>\*\*</sup>。凭借这“最后的润色”，米开朗基罗本来可能是显露了画作的历史生命的，即似乎参与了衰老的过程。这一责难的准确性可以继续讨论，却也提出了艺术家见证的问题。如果绘画原作显露出了它自己的历史生命，我们又怎么能够忽略艺术家放任其杰作经受时间带来的种种变化这一最后的愿望呢？到底哪一方面更为真实呢：是时间没有保存下来的米开朗基罗杰作的原有形象，还是在几个世纪过程中衰

---

\* 赫斯顿(Charlton Heston,1923—2008)，美国电影演员，在电影*The Agony and the Ecstasy*(《痛苦与狂喜》，又译《万世千秋》)中饰演米开朗基罗。——编注

\*\* 本尼顿(Bennetton)，意大利时装品牌，经常做形象鲜明而刺激的广告。——编注

老了的历史形象？如果米开朗基罗拒绝永恒青春的诱惑，并且满足于时间的皱纹、壁画未来的裂纹呢？

事实上，米开朗基罗自己和他同时代人都喜欢修复和再造以片段和废墟形式留存下来的古代杰作。他们的工作方法和1980年代的完全的修复相反。十六世纪和十七世纪初期的艺术家们视自己的贡献为与过往时代大师们的创造性合作。他们把自己雕刻的四肢加到古代雕像的躯体上去，添加失去的鼻子或者天使的翅膀，甚至加上自己时代的垫子，如贝尼尼在他的睡卧两性人雕像中做的那样。文艺复兴时代和早期巴洛克时代的艺术家们从来不把自己的作品伪装成古代的。他们放过历史的伤痕，对于大理石的亲切触感和距离的神秘感都感到着迷。他们认真地保留了大理石的不同的色泽，清晰标明他们创造的附加部分和古代雕像的残留部分之间的分界。而且，和二十世纪的计算机匠人不同的是，米开朗基罗同时代人没有避讳艺术随意性、不完美性和游戏性的个人痕迹。他们坚持经过时间考验的技术，但是从来不寻求柔和与同质性，这些特点在新式对“原件”的修复中泛滥成灾。 46

在我参观修复后的西斯廷教堂的时候，给我深刻感受的是一个奇异而动人的景象。虽然壁画形体生动，但是却揭示了某种神秘宇宙论的内涵，一种现代释义者捉摸不到的寓意。在小教堂内部，成百上千的观众装备了形形色色的望远镜和摄像机，抬头凝望清亮眩目的艺术作品，尝试理解他们看到和没看到细节。小教堂内部是半昏暗的，空间充斥了多种语言的细语，把西斯廷教堂变成了一座巴别塔。在细语变成高谈阔论的时候，武装看守就大声提醒旅游者们安静，安静。在这里，面对令人震撼的艺术奇迹，旅游者们令人觉得变成了一帮不听指挥的中学生。他们感到敬畏，却又不知道到底敬畏什么——米开朗基罗的杰作呢，还是现代修复者们的绝妙表演。

小教堂的照明为什么很差呢？毕竟，很多金钱和努力都已经投入清洁光鲜这一杰作了。一位导游告诉我，在这样昂贵的修复之后，博物馆

得节省电费。神秘气氛也是有价码的。保持小教堂半昏暗是保留光环的最节省的办法，两全其美，在电视摄像机专有光线下光亮，在严密看守的博物馆空间显得神秘。西斯廷教堂的完全的修复找到了医治浪漫式怀旧的长久办法，完成了为未来而重新包装过去的切实方式。在这次科学的修复之后，原作被极度裸露，把它包裹在神秘之中的保护膜被永远剥离。再也没有什么可以从过去中发现的东西了。然而，修复者们可能  
47 没有达到预期的目的。科学家们相信他们自己的最后的润色是看不见的，可是没有注意到，现代挥发性的毒素很可能会开始腐蚀完美的复原作品，其腐蚀方式则是米开朗基罗绝对无法预料的。



我对复原的神圣之物巡礼的极点，如果不是一种亵渎，也是一种羞愧。在前往圣彼得大教堂途中，梵蒂冈礼仪警察阻止了我。一位年轻警卫十分有礼貌地提示我，我裸露的双肩对于参观大教堂是不合时宜的。我走近一群可怜遭受禁止入内的客人，他们大部分是穿了短裤和无袖的衣衫的美国人，在那极其炎热的一天，躲在阴凉里避暑。我不甘心警卫的阻拦，想起苏俄的伪装策略，找到一个僻静角落，赶快用塑料挎包给自己做了两个短袖，那挎包有米开朗基罗壁画的一幅复制形象（连同那道裂缝）和优雅的题字“梵蒂冈博物馆”。然后，我大摇大摆地从一大堆被阻止在门外的旅游者旁边走过，一点也没有注意他们对我时装的评论。在走上宏伟的台阶的时候，我又遇到了那个十分警觉的年轻警察。我这远远不是无懈可击的打扮，一戳就会露出破绽。但是，我的肩膀给盖住了，达到了衣装要求条件。而且，我袖口上还戴着梵蒂冈的名称呢。警卫礼仪周到，让我走进，维持了礼仪的尊严，也没有放下架子会心  
48 地眨眨眼睛。



## 第五章

# 反思型怀旧： 虚拟现实与集体记忆

复原(拉丁语 re-staure)是指返回原来的静态,回到人类堕落前的时刻。对于修复型的怀旧而言,过去之对于现在,乃是一种价值;过去不是某种延续,而是一个完美的快照。而且,过去是不应该显露出任何衰败迹象的;过去应该按照“原来的形象”重新画出,保留永远青春气息。反思型的怀旧更多地涉及历史的与个人的时间、过去的不可返回和人的有限性。反思指示新的可塑性,而不是重建静态。在这里,焦点不在于再现所感受到的绝对真理,而在于对历史和时间逝去的思考。让我们复述纳博科夫的话,这一类的怀旧派常常是“时间的爱好者,延续状态的享用者”,他们抵御外在效率的压力,从感性上享受时间的肌质,这样的时间不是钟表和日历所能量度的。<sup>1</sup>

修复型的怀旧唤起民族的过去和未来;反思型的怀旧更关注个人的和文化的记忆。此二者在参照系中也许可能重合,但是在叙事和认同的情节方面互相是不吻合的。换言之,此二者能够使用同样的记忆导线与象征,同样的普鲁斯特的马德琳甜饼,但是讲述的故事是不同的。

第一类型的怀旧倾向于集体的图景象征和口头文化。第二类型的怀旧更倾向于个人的叙事,这样的叙事品味细节和纪念性的标记,永远

延缓还乡本身。<sup>2</sup>如果说修复型的怀旧最终是重建家园和故乡的徽章和礼仪,以求征服时间和以空间展现时间;反思型的怀旧则珍惜记忆的碎块,并且以时间来展现空间。修复型的怀旧对待自身极为严肃。而反思  
49 型的怀旧则可能是讽喻的和幽默的。它揭示出怀想和批判性思维不是相互对立的,因为感人的记忆不会令人脱离同情、判断和批判性反思。

反思型的怀旧并不贪图重建被称为家园的神话式的地点;它“热衷于距离,而不是所指物本身”。<sup>3</sup>这一类型的怀旧叙事是讽喻的、非终结的、片段的。第二种类型的怀旧派意识到了同一与相似之间的沟壑;家园呈废墟状态,或者,相反,经过了修葺,美化得面目皆非。这样的陌生化和距离感驱使他们讲述自己的故事,叙述过去、现在与未来之间的关系。通过这样的怀想,这些怀旧派发现,过去不仅仅是已经不复存在的事物,用柏格森\*的话来说,“过去可能而且将要通过把自己插入现在的感受来发挥作用,因为它要从这样的事件借用活力”。<sup>4</sup>过去不是按现在的形象构成,也不可以视为预示某种现在的灾难;更可以说,过去展现出历史发展的多重潜力、非目的论的机遇。为了接近我们想象的虚拟形象,我们不需要计算机:反思型的怀旧具有一种能力,可以唤醒意识的诸多层次。<sup>5</sup>

柏格森定义的意识虚拟现实,是一个现代的概念,但是它没有依靠技术;相反,他论及的是人的自由和创造性。据柏格森认为,人的创造性(*elan vital*)抵御机械式的重复和预言,而允许我们探索意识的虚拟现实。对于普鲁斯特来说,记忆是融合感受中一种无法预计的冒险,在这里,语汇和触觉感受是重叠的。地点的名称展开了精神的地图,空间折叠进入时间。“对于一个特别的形象的记忆仅仅是对一个特别时刻的惋惜;而房屋、道路、林荫路——唉,唉——就像岁月一样,须臾即逝。”普

---

\* Bergson(1859—1941),法国哲学家,提倡直觉和生命哲学,著有《时间与自由意志》、《创造的进化》等。——编注

鲁斯特在《斯万之路》<sup>6</sup>中写道。因此,重要的是,这是文学神游,而不是实际的返乡。

现代怀旧派理解,“漫长行程的目的就是和自我会见”。<sup>7</sup>对于博尔赫斯<sup>\*</sup>来说,尤利西斯返回家乡,就是要回顾自己的行程。在美丽的王后的幽室中,他变得怀旧——怀想他游牧的自我:“在流放中,说自己的名字是‘无人’,像一条狗那样日日夜夜在世界漫游的那个人,如今安在?”<sup>8</sup>返乡并不表示身份的复原;在想象的虚拟空间中,返乡不能终结旅途。现代的怀旧派可能是既思乡、又厌倦家乡的。

正如本书大部分故事表露的那样,与自我的怀旧式会晤并不总是私人的事。个人自主的和不由自主的回忆是和集体的记忆交织在一起的。50 在很多案例中,反思型的怀旧的镜子都被集体破坏的经验所打碎,而且,不由自主地,像是一件现代艺术品。波斯尼亚诗人梅赫梅迪诺维奇(Semездin Mehmedinovic)从他的故乡萨拉热窝提供了如此破碎的镜子之一:

站在窗前,我看到了南斯拉夫银行的破碎玻璃。我能够这样伫立几个小时。建筑物蓝色玻璃正面。在我倚傍的这扇窗户的上一层,一位美学教授出现在阳台上,他捋一捋胡子,正了正眼镜。我看到他的影像映在南斯拉夫银行蓝色正面,在那破碎的玻璃中,这个场景变成了晴朗日子里一幅生动的立体派绘画。<sup>9</sup>

## 酒吧怀旧:反思每日记忆

1997年,我访问了卢布尔雅那市中心的一家咖啡馆,距离著名的科博勒桥不远,那座桥有装饰性的别致风格独立立柱,不承担重量。咖啡

\* Borges(1899—1966),阿根廷作家,以其深奥和富于想象力的小说而著名。——编注



馆的环境是似曾相识的,给人慰藉,是按照1960年代风格装饰的。音乐是甲壳虫乐队的和拉德米拉·卡拉克拉伊奇(Radmila Karaklaic)的。墙上装饰着中国闹钟、维盖塔佐料盒子(这样的佐料当时在苏联被当成美味),还有人造卫星的招贴画,那颗卫星载着两只不幸的小狗别尔卡和斯特列尔卡,它们没有能够返回地球。还有大张的剪报,刊载了铁托逝世的消息。我拿到账单的时候,简直不相信我的眼睛。这个地方的名称是“怀旧酒吧间”。

“在萨格勒布或者贝尔格莱德,是不会有这样的酒吧间的,”我一个萨格勒布的友人告诉我,“因为‘怀旧’是一个被禁止使用的词儿。”

“为什么呢?”我问,“萨格勒布和贝尔格莱德的政府现在不正在怀旧吗?”

“‘怀旧’是一个坏词儿。和以往的南斯拉夫联系起来。怀旧就是‘怀念南斯拉夫’(Yugo-Nostalgia)。”

怀旧酒吧间是一个令人感到亲切的地方。它的定义就是国际性质的——“酒吧间”,就是现在的店主在青年时期观看南斯拉夫电视台放映美国电影时候可能梦想过的地方。美式怀旧酒吧间不会引起什么反感。令人想到一个舒适的去处,那里装饰着1950年代的灯盏、自动点唱机,还有詹姆斯·狄恩的照片。这是美国人对待过去的态度——把历史变成一束饶有趣味和伸手可及的纪念品,不沾政治的边。更具挑战性的是提及被分割的过去的象征物,特别是分离的比喻。怀旧酒吧间展现了大家共有的南斯拉夫过去,而这一共有的过去,在前南斯拉夫的许多地方现在仍然是某种文化禁忌。修复传统的民族主义者所不堪忍受的正是在对待象征的政治、在混淆政治与平常琐事中的这种随意做法。

乌格雷什奇(Dubravka Ugrešić),一位萨格勒布人士,宣布她自己是“反国家的”;她写道,前南斯拉夫的人民,特别是现在住在克罗地亚和塞尔维亚的人,都受到了“记忆被没收的困惑”。她指的是一种每日的记忆,无法清晰界定的情感标记之共同整体。它包括官方的象征物和过往

时代的众多片段和碎片，“一行诗、一个形象、一个场景、一种气味、一支曲调、一个声响、一个词语”。这些记忆的标记是不可能完全标定的；这样的记忆由破碎的片段、战争恐怖的残缺影像和场面组成。Nostalgija，一个伪希腊语术语，在南斯拉夫诸语言里是一样的——例如克罗地亚语、塞尔维亚语、波斯尼亚语、斯洛文尼亚语，而今它与“南斯拉夫”这个被米洛舍维奇从共同记忆中“没收”的词联系起来。

前南斯拉夫普通担惊受怕的公民，在努力解释最简单的事情的时候，往往被缠绕在一堆令人感到羞辱的注解之中。“是的，南斯拉夫，但是，那是前南斯拉夫，不是米洛舍维奇的这个南斯拉夫……”“是的，怀旧，大概你可以这样说，但是这不是指米洛舍维奇，而是指那个前南斯拉夫……”“原来共产党的南斯拉夫？！”“不是，不是指国家，不是指共产主义……”“那又是指什么呢？”“很难解释，你看……”“你是不是指对那个歌星，巴拉塞维奇(Djordje Balasevic)呢？”“是，那个歌星……”“但是，你这个巴拉塞维奇是塞尔维亚人，不是吗！？”<sup>10</sup>

我们都对蒙上了感情色彩的事物记忆最清晰。而且，在记忆的情感图谱中，个人的和历史的时间是倾向于混合在一起的。看起来，讨论集体记忆的惟一方法就是通过与散居各地的同胞们、流放者和流亡者们的想象中的对话。在想要清晰言说记忆的感情图谱的时候，我们都必然会立即感到张口结舌，因为记忆图谱是由“令人感到羞辱的注解”和无法转述的众多文化因素组成的。繁复的句法是这种难以捉摸的记忆的组成部分。

记忆具有共享社会框架这一概念根植于对于人类意识的理解，这一意识倾向于和其他人、和各种文化话语交流。这个理念得到维戈茨基(Lev Wygotsky)和巴赫金(Mikhail Bakhtin)的发挥，他们批判了弗洛伊

52 德关于人类心理的唯我论观点。"维戈茨基指出,使人成为人的因素不是一种近似于感知的“自然记忆”,而是对于文化象征的记忆,这一记忆允许意义在没有外在刺激下生成。记忆不一定非得脱离思维不可。我记忆,故我在;抑或,我认为我有记忆,故我思维。

心理空间不应该被想象成为孤独的监禁。英国心理学家文尼科特(D. W. Winnicott)提出个人与环境之间的“潜在的空间”形成于早期童年这一概念。起初,这是婴儿和母亲之间游戏的空间。文化的经验应该被设定在这里,始于表现在游戏中的创造性的生活。<sup>12</sup>文化具有变成个人游戏和创造性的一种空间的潜力,而不仅仅是一种压迫性的整合划一力量;因为,它不是要限制个人的游戏,而是要保障它的空间。文化不是疏离于人性,而是与其同一;从根本上说,文化提供一种语境,在这里,各种关系并不总是凭连续性、而是凭接触发展的。也许,历史巨变和流亡期间最让人怀念的并非过去和故乡本身,而是我们和友人、同胞分享的文化经验的这一潜在的空间,其基础既不是国家也不是宗教,而是选择性的各种亲切感受。

在这里,集体记忆将被理解成每日生活的共同标记,这些标记构成了个人回忆的共享的社会参照系。这是记忆之扇的折档,而不是一个样板故事的规范。然而,即使享有共同的形象和语录,集体记忆和国家的记忆也是不一样的。国家的记忆倾向于从共同的每日记忆中择取出一个单一的目的论情节。空白和连续中断之处则用一个有关恢复身份的、鼓舞人心的连贯故事来补足。反之,集体的或者文化的记忆那些共享的每日参照系给我们提供的不过是个人回忆的标杆,而个人回忆是可能表示多重的叙事的。这些叙事有某种句法(以及某种共同的语调),但是没有单一的情节。所以,怀旧酒吧间有铁托肖像的剪报可能令人回忆起战后的南斯拉夫的终结,或者单纯是一个前南斯拉夫人的童年恶作剧,



如此而已。据哈布瓦赫\*认为,集体记忆在体现现代生活特点的变化激流中,可以提供一个稳定和规范的区域。<sup>13</sup>在现代性大潮中,记忆的集体参照系显得就是守卫者,在现在与过去之间、在自己与他人之间发挥协调作用。

研究怀旧的史学家斯塔罗宾斯基(Jean Starobinski)和罗思(Michael Roth)得出结论,在二十世纪,怀旧已经被私有化和内在化。<sup>14</sup>对于家乡的思念收缩成为对于个人自己童年的思念。与其说是对于进步缺乏适应,不如说是“对于成年人生活的某种不适应”。在弗洛伊德的个案中,怀旧不是一种特别的疾病,而是与死亡趋向相连结的人类欲望一种基本的结构:“对于某一对象的发现,永远是一种再发现。”<sup>15</sup>弗洛伊德擅用了怀旧的词汇;对于他来说,“返乡”的唯一的途径是通过对于早期心理创伤的分析和认识。 53

我的观点是,怀旧依然是集体记忆和个人记忆之间的某种中介。集体记忆可以被看成是多重个人记忆的一个运动场,而不是一个墓园。在社会科学和人文科学中,转向——或者毋宁说,回归现代批评思想中对于集体记忆的研究,其本身就是再发现某种学术参照系,而这一参照系经过了二十年争议,现在看来似乎完全被忘记。集体记忆是一个混乱的、不系统的概念,但是它允许描述人类经验的现象学。对于集体记忆的研究打破了学科的界限,促使我们既审视学术著作又审视艺术作品。这一研究把我们带回对于“精神习性”(Panofsky 和Léfévre)与定义为“被想象和感受物、智慧与情感的领域”的“精神”的思考,对于“文化神话”思考,而“文化神话”被理解成为一种反复出现的叙事,在一种既定文化中被感受为自然的和平实的叙事,显得独立于历史语境和政治语境。<sup>16</sup>因而,文化神话不是谎言,而是共享的假设,有助于顺应历史,使历史生动再现;提供了共同人情事理的日常胶合剂。

---

\* Maurice Halbwachs(1877—1945),法国哲学家和社会学家。——编注

但是，还没有系统的思想或者科学的分支向我们提供人类记忆的完整图景。用金斯伯格\*的话来说，对于记忆的解释，很可能是一种“猜想的知识”。<sup>17</sup>只有虚假的记忆能够被完全地追溯回来。从希腊的记忆艺术到普鲁斯特，记忆一直是通过一线痕迹、一点细节、一个暗示意味的提喻记录在案的。弗洛伊德创造出一个“屏幕记忆”的诗意概念：一种语境连绵的细节“掩蔽了私人梦魇或者启示之类被忘却的场景”。就像维也纳写字簿透明纸那样，它保存痕迹、涂鸦、臆测，分散注意力，使之脱离记忆分析家或者解释者强加的核心情节。集体的框架的作用常常和屏幕记忆一样，决定着个人动情回忆的语境。在流放中，或者在历史过渡期间，来自往日家园的标记本身就带上了感情意义。例如，前东德人发起一个运动，拯救他们原来的交通标志，那是一个戴了一顶招人喜欢帽子的滑稽小人，Ampelmann，后来被更讲究实际的西德形象取代。以往没有人注意这红绿灯小人，但是，他一旦从街道标记中消失，就突然变成整个国家都喜爱的形象。

54 在我们离开自己的群体，或者在群体本身进入黄昏时刻，我们会意识到记忆的集体性的架构。家园的集体性的架构是在哀悼的情绪中被重新发现的。弗洛伊德区分了哀悼和忧郁。与哀悼联系在一起的是一个亲爱者的丧失，或某种抽象物的丧失，例如家园、自由、或者一个理想的丧失。随着“悲伤作用”所需时间的过去，哀悼之情也就过去。在哀悼中，“对现实的认可占有上风”，即使“它的命令不能够立即得到服从”。而在忧郁中，损失是不能准确限定的，是更为非意识的。忧郁不会随着悲哀的延迟而过去，而且，和外在世界的联系也比较少。忧郁能够导致自觉，或者导致持续的自恋式的自我鞭笞。“忧郁情结就像一个没有愈合的伤口，一直在吸吮着自我，直到把它吸干。”<sup>18</sup>反思型的怀旧具有哀悼和忧郁二者的因素。虽然损失从来不能完全追溯，但却总是和记忆的集体性

---

\* Carlo Ginzburg (1939— )，意大利历史学家，“微观史学”的先驱。——编注

架构的丧失有某种联系。反思型怀旧是一种深层哀悼的形式，它通过深思的痛苦，也通过指向未来的游戏发挥悲痛的作用。

怀旧酒吧间什么也不能恢复。在前南斯拉夫从来就没有这样的酒吧。世界上不再有这样的国家，所以，南斯拉夫的通俗文化可以变成自我意识的风格，一种记忆的野外旅行。这个地方溢出中欧酒吧文化的气息和青年一代的时髦趣味，这些年轻人喜欢铁托风格的装饰物品和《连线》杂志。这是与过去和现在玩耍的一种新空间。酒吧间轻微地嘲弄大南斯拉夫国家的美梦，同时投合最后一代南斯拉夫人记忆的共享架构。没有追求纪念的深度，只不过提出一种暂时性的城市体验，带有极好的糕点和其他的屏幕记忆。至于悲痛的作用，大概要耗费一生的才能发挥完毕。



## 第六章

# 怀旧与后共产主义记忆

我想起1990年代中期在莫斯科一次奇异的邂逅。我正在品味昂贵的橘子汁，靠近俄罗斯旅馆。那儿有一位扮演希特勒的人，和我一起等待电视采访。希特勒扮演者是一位来自哈萨克斯坦的中年人，含蓄而安静，在替身公司找到一份收入不错的工作，业余扮演元首。他说，他本来也可以扮演列宁的，但是这个公司已经雇佣了好几位优秀的替身演员扮演这位苏联领导人。希特勒的这位模仿者告诉我一件奇异的经历。在他排演这个角色时，他走进莫斯科一家德国人酒吧间，穿戴着全副希特勒的行头，心想能够听到几声大笑，也许还有人请他喝一瓶啤酒。可是，德国人的反应令他诧异：没有人敢正面看他，似乎没有人觉得这有什么滑稽。相反，他们都转身背对他，好像是他硬闯进来捣乱似的。他说：“那些德国人——他们没有一点幽默感。”

当时我也觉得挺滑稽，德国人看待这位哈萨克人业余演员太认真，甚至都没有请他喝一瓶啤酒，回报他的努力表演。这位先生一点也不明白，德国人为什么“这样厌烦自己国家的历史”。在把斯大林和列宁形象用于滑稽电影方面，俄国人是没有问题的，最近，他们还在几个城市里修复了这两个人的塑像。这位先生说：“这都是我们的历史。现在可以感

到自豪的。当然,是有些问题。谁又没有问题呢?”

随着时间的逝去,我也开始失去幽默感,因为考虑到种种禁忌,或者在我们对待过去的态度上缺乏禁忌。当然,问题不在于为了大众娱乐而装扮一个国家的领导人。问题在于,这类的非意识形态化态度已经变成一种新的风格,几乎是一种新的官方话语。它不再具有颠覆性,变成了一种审美的规范,占统治地位的时髦样式;有谁能够逆时髦而动、担当被人看出毫无幽默感之风险呢——这在俄国人语境下,全然是某种羞辱。

在“公开性”提出以后初期,出现了一个批判运动,针对的是对过去极权时代的忘却,和对人的所谓的“曼库尔特人化”(mankurtization)。根据一则古老的哈萨克传说,很久以前曾经有一残酷武士的部落,他们用骆驼皮制作的带子残忍折磨俘虏,把他们变成“曼库尔特人”——没有记忆的快乐奴隶。艾特玛托夫(Chinghiz Aitmatov)的小说《一日长于百年》(1981)所描写的曼库尔特人,在宣扬公开性的时期,变成了苏维埃人(homo sovieticus)的一个比喻。<sup>1</sup>十年以后,看来,这一场反曼库尔特化的斗争已经变成了历史,而没有记忆的曼库尔特人,也已经再度被忘却。而且,拥护公开性的知识分子本身,以及他们的道义责任感和富有激情的严肃态度,也都变成了被忘记的群体,不再时兴。在苏联解体之后十年做一番回顾,可以明显看出,尽管发生了伟大的社会变革,出版了揭露事实的文件和大量个人性回忆录,但是,对于共产主义经验,特别是对国家压迫之感受所做出的短命的公共反思,并没有产生体制方面的任何变化。对共产党的公审变成了一出官僚闹剧,什么类型的“真相与和解委员会”也没有建立起来。关于过去的集体梦魇几乎没有得到承认;或者说,即使得到了承认,每一个人也是被看作一个无辜的牺牲品,或者只能遵守命令的体制中的一个螺丝钉。恢复记忆的运动让位给了一种新的怀想,所怀想的是想象中的非历史的过去、稳定与正常的时代。这样的群众性和解是一种全国性的中年危机;许多人怀念他们儿童

时期和青少年时期,把个人的亲切回忆投射到了更大的历史图景上来,集体参加了某种选择性的忘却。

怀旧发挥的是双刃剑的作用:对于政治,它似乎是感情上的解毒剂,因而依然是最好的政治工具。在我们这个怀疑态度盛行全球的时代,政治已经变成一个肮脏的词语,精明的政治家们都竭力显得脱离政治,以便接近那痛感失望和并不总是沉默的大多数:他们像克林顿那样演奏萨克斯管,像叶利钦那样跳舞,像戈尔那样亲吻,像普京那样赢得柔道比赛、喜欢养狗。虽然对政治的厌倦是全球现象,但是,在俄国,1990年代晚期的群众性怀旧,和苏联时代晚期一样,都怀有对于一切政治机构的一种特殊的不信任感,逃避公共生活,依赖私密的人际交流的间接语言。是什么使得苏联的每日神话、情感和习惯做法在马克思列宁主义意识形态终结之后还存在着很长时间呢?怀旧是怎样和苏维埃联邦的开始和终结联系在一起的呢?

二十世纪共产党历史的奠基事件——伟大的十月社会主义革命——是激烈地反对怀旧的,但是同时也变成了共产主义修复的第一个场景。问题是,伴以多重抢劫、但流血很少的那场真实的冬宫风暴,到现在依然很少详细文件阐释。这一缺乏文献和公众记忆的情况得到了某种过度的补偿:用戏剧再现革命事件。表现了十月英勇行动的《攻打冬宫》、在冬宫广场使用了大约10000名临时演员和尖利的瓦格纳音乐的《劳工解放的秘密》(1920),这些群众场面展示出通往社会主义乌托邦的光辉闪闪的道路。这是彻底的艺术作品,甚至瓦格纳也没有梦想到的。对于参与其中的10000名临时演员来说,群众场面的记忆取代了1917年10月真实事件的、不太壮观的记忆,其实当时把那些事件视为“革命”的人很少。这一群众场面变成了苏联的第一个礼仪仪式,该仪式逐渐退化成了11月7日的游行,在以后的70年里,苏联人民每年都要参加,通常是必须“自愿”参加。

十月革命以后,苏联领导人完成了一种看不见的国有化——时间



的国有化。<sup>2</sup>这一革命被表现为世界历史的极点,而革命将要以共产主义的最后胜利和“历史的终结”来完成。革命活动几乎没有被看作是公众自由中一场断裂性的现代实验,或者某种无法预测的事物,而是服从于必要性的逻辑。1917年和1918年底层革命行动的大部分事例,从二月游行示威到喀琅施塔得起义,都是以复原的形式进入公众的意识的,仅限于对十月革命的官方的目的论有所帮助的范围。所以,怀旧,特别是在革命后初年,不仅仅是一个坏词儿,而且干脆就是一种反革命挑衅。在革命词汇中,显然是没有“怀旧”这个词儿的。怀旧肯定是资产阶级颓废文化一种危险的“返祖现象”,在新世界不得存在。早期的革命意识形态是面向未来的、乌托邦的和目的论的。但是,它也是现代性引用前历史的范例;马克思特别重视资本主义剥削以前的“原始共产主义”、往昔的英雄人物,如斯巴达克斯和罗宾汉。过往世代被“科学地”描写成革命的先驱者和合法理由。共产主义目的论是极端有力和令人陶醉的;在后共产党的世界,这一主义因为丧失反而得到强烈的怀念。因此人人都在寻找它的代用品,寻找也许可以在混乱的现时中理出头绪的、关于俄国发展的另一种令人信服的故事情节来。自由派的改革家谈论重新加入西方,把苏联时期展现成为通向现代化的扭曲的道路;保守派则想要返回革命前的俄国及其传统价值观;而共产党人是寻求表现在斯大林时代音乐剧中那种俄罗斯苏维埃田园风光式的往昔。

从1920年代起,苏联官方的话语就把革命和修复的言辞结合在一起。尽管发生了大规模的破坏、集体化、乌克兰的饥荒和大清洗,但是1930年代时期在当时的电影和官方艺术之中,是被表现为繁荣、稳定和河清海晏年代的。斯大林政府发动了一个广泛的“提高文化水平”(kulturnost)运动,教导基本的进餐礼仪、家庭价值观和斯大林主义意识形态,这是创造统一文化的尝试。取代像罗宾汉这样的外国人物的是,俄国民族英雄——大部分是沙皇——重又时兴起来,威风凛凛、神气十足。亚历山大·涅夫斯基、伊万雷帝和彼得大帝经过乔装打扮,成了斯大

林的先驱者。苏联各民族的盛大展览,有五彩缤纷的民族服装、民间音乐,还有翻译成全部民族语言的列宁全集、斯大林全集,全都出现在苏联成就展览会上。苏联各个民族的建立(伴以迫害和不适应这一模式者的迁移)乃是十九世纪发明的传统的另外一个变体<sup>4</sup>,带有一种新的意识形态的意味。是第二次世界大战的经历把苏联爱国主义变成了一个真正的大众现象。结果,表现在欢欢喜喜音乐剧、群众性节庆活动和大规模城市重建中的战前时期,逐渐被看作是苏联传统的基础。战后时期,特别是赫鲁晓夫的解冻时期,在苏联历史中是最面向未来的,从官方文化和非官方文化来看都是如此。到苏联访问的外国影星,例如富有传奇色彩的法国西涅莱和蒙堂(Simone Signoret, Yves Montand)伉俪,变成了青年人的新偶像。赫鲁晓夫许诺,1960年代的一代人(我这一代人)将会生活在共产主义时代,将会征服宇宙。随着我们的长大,看来,我们到月球旅行会比到国外旅行更早。没有时间怀旧。

1968年,苏联坦克闯进布拉格,这一年变成了分水岭。到1970年代晚期,连苏联领导人自己也忘记了宇宙革命使命。解冻之后是停滞,同时怀旧重现。勃列日涅夫和安德罗波夫时代的冷战时代依然是一个有争议的场地:对于某些人来说,那是稳定和生活水平提高的时期,对于另外一些人来说,那是贪官污吏横行、玩世不恭大行其道、意识形态垮塌和精英关系网和家族网发展的时期。1968年,高中生普京看过颇受欢迎的电视系列节目“剑与盾”,受到片中苏联特务在纳粹德国活动的鼓舞,跑到列宁格勒克格勃(KGB,国家安全委员会)机关,提出志愿服务。三十年后,俄国总统回忆这个经历,觉得十分满意,仍然保持忠诚于青少年时期的理想。正是在苏联时代的这个晚期,可以找到俄国领导集团未来发展的线索。看来,1990年代对勃列日涅夫时期的怀旧,部分地是以当时在俄国电视台重映的苏联老电影为基础的。俄国的许多观众因为早已厌倦后苏联时期这十年的动荡和幻灭,调整态度并且突然开始相信,苏联时代的生活就像那些电影里的描述,同时忘记他们自己的经

历，以及二十年以前自己观看这些影片的方式——当时是以更多的怀疑态度和双重的理解方式观看的。

虽然苏联和东欧与中欧存在着巨大的区别，但是可以谈论从1960年代到1980年代这些国家中另类精神生活的共同特点：“反记忆”的形成，这样的反记忆为民主反抗打下基础，而且可以说还是在共产党制度下面已经出现的某种公众圈子的原型。反记忆大部分是口头记忆，在亲密家人和家庭成员之间传播，通过非官方的网络传播到更广大的社会。有关过去、现在和未来的另类图景很少得到明确的讨论；主要是通过心照不宣的言语、笑话和话里有话的言辞流传。可能是一件轶事，涉及勃列日涅夫和布丽吉特·巴尔多(Brigitte Bardot)，或是《古拉格群岛》的地下版本，或是纳博科夫的《洛丽塔》，或是一张家庭照片，照片上也许有在斯大林集中营里消失的一个叔叔或者阿姨——而这一切之中的每一项都提出历史事件的变体。反记忆往往就是在官方的历史叙事、甚至某一个人生平中寻找瑕疵。“人反抗权力的斗争就是记忆反抗忘却的斗争”——昆德拉的这句话可以当作战后1960年代到1980年代后期的东欧持不同政见作家和知识分子一代人的座右铭。<sup>3</sup>昆德拉流亡法国之后发表的小说《笑忘录》揭示了1968年以后反记忆的某些机制。例如，这本小说描写对一张历史照片的不完美剪裁，抹去了失宠的党的领导人：虽然他被从历史中涂掉，但是他的皮帽子依然留在另外一个正在僵冻的党务工作者，哥特瓦尔德(Klement Gottwald)的头上。这顶皮帽子充当了反记忆的理想触发器，指向官方历史的破绽和涂抹痕迹。反记忆的做法并没有令持不同政见的知识分子逃脱；他们必定会发现自己和当时的制度是共谋的，那种制度甚至渗入他们最私密的情事。每个人都有自己被遗忘的过去的皮帽子，这顶皮帽子损害了他们现在的情况，不管它是给一个死硬斯大林主义者的情书，还是在大清洗高潮时候游行队伍中的翩翩起舞。这些污点是不允许以怀旧的方式恢复往昔岁月的。

反记忆不仅仅是一组替代性事实和文本，而且也是一种替代性的



阅读方式,使用模糊概念、讽喻、话里有话、私密性的语调,来挑战官方官僚的和政治的话语。金斯伯格(Lidiiia Ginzburg)写过怎样凭声调、凭宣讲官方陈词滥调的方式来识别人。这都不是文学实验,而是生存主义的计谋和批判性反思的依据。对反记忆这种自觉的保存态度令知识分子在社会上发挥一种特殊的作用。反记忆实践者首先揭示了古拉格的历史和斯大林的大清洗。反记忆确立的基础是“内在自由”的理念,这样的内在自由独立于国家政策,是甚至在监狱里也能够获取的东西。

对于后共产主义怀旧甚为重要的反记忆的一个特征就是,它不根植于任何的机构,而是大体上依赖于非正规的网络、个人的关系和友谊。对于任何机构或者酷似官方话语的不信任态度,在苏联共产主义解体之后依然延续。只言片语式的交流和沉默的深长意味,造成的结果是对新的机构和政党的不信任,最终造成机构和政党无法发扬光大改革(perestroika)的某些成果。

1980年代的言论自由化是自上而下开始的。perestroika这个词语的意义是“改建”或者修理,而不是新的建设。戈尔巴乔夫虽然宣布它是又一次的革命,但是在glasnost(公开性)和perestroika期间的公开辩论对于这样的革命辞令显然是持批判态度的。在glasnost期间,人人都变成了业余历史学家,寻找历史的黑洞和空白点。过去与革命后的未来让人感受到的欣快是一样多的——随着忌讳的消除,过去也一天天地起变化。

“斯大林肖像下面坐着一个漂亮的妓女,正在吸食大麻。”1980年代晚期俄国电影典型的场面大概可以这样描写。毒品、性的混乱和对斯大林主义的批判揭发,1950年代晚期非斯大林化第一阶段的未竟的事业,都愉快地同时存在。很难说对于过去的态度是敬重的。俄国和东欧那一时期的许多电影和艺术作品都使用各种形式的反记忆、狂欢节、低俗作品和反思型的怀旧完成文化的驱魔,撼动历史神话,揭示引诱和大众催眠术的机制,以及个人和官方记忆的依赖关系。<sup>4</sup>

然而,令人震惊的是,在“改革”和1989年东欧巨变之后,可以明显

看到,反记忆应和者很少,而对历史持异议的批判反思做法也很快不再流行。反记忆不再可能被动员到单一的旗帜下;现在,反记忆具有分离性质,也被分开,在政治上其幅度是从具有人性面目的社会主义到极右翼的民族主义和君主制。用托尼·贾特(Tony Judt)的话来说:“记忆太多,大家可资引用的过去也太多,常常把它当作一种武器来反对他人的过去。”<sup>5</sup>随着检查制度逐渐放松,释放出大量未知的以往历史文件,而且,同时,允许二十世纪早期大众文化比较黑暗的潜流(及其多重的密谋和历史思辨)浮上水面。

在“改革时期”引人注目的两个互相竞争的运动,都包含“记忆”这个概念:Memorial(纪念)和Pamiat(表示“记忆”的俄语词汇)。Pamiat是一个新保守主义运动,哀叹俄国传统文化遭受破坏。<sup>6</sup>对于遭受破坏的俄国群体的怀旧,升级成为仇视外国的恶毒咒骂,发泄惨遭屈辱的自尊和大众的愤怒。除了其他的情况,Pamiat又复活了革命前俄国的右翼文化,例如《锡安长老议事录》,宣扬一种神话的和密谋的世界观,还有一个替罪羊——这就是犹太—共济会阴谋:苏联时期的和后苏联时期的种种弊端,极权主义和民主等的过失全部推在它的头上。据说Pamiat受到国家安全委员会的支持,它在1990年代早期消散,可是它的许多理念却渗入了主流。还有,因为进入了一种异类的俚语,Pamiat的某些极端论断变成1990年代鬍克和青年团伙激进的时髦口头禅。

和Pamiat不同,Memorial是激烈地反怀旧的。它的出现,是非正式的社团和社会俱乐部的一场广泛的运动(可以追溯到1960年代),其目标在于发现和保存记忆——对于那些在斯大林集中营里死去的人们的记忆——从普通人到著名的政治领袖和作家,例如布哈林、曼德尔施塔姆、巴别尔、梅耶尔赫尔德。在1960年代晚期出现的Memorial运动到了1990年代有成员50000人,这场运动本身是人民主动性的一个事例,反映了在苏联当时条件下公民社会(civil society)的出现。他们为开放档案、为让过去变得更加透明而展开斗争。<sup>7</sup>

但是，“改革时期”的“记忆大兴旺”不仅发挥了文化的作用，而且还有直接的政治作用。大体上这一“记忆潮”引发了1991年8月的事件，还有莫斯科和圣彼得堡民众对保守派的政变的抗拒，这一政变尝试废黜戈尔巴乔夫和在坦克的帮助下重振旧式的苏联制度。国家安全委员会头目捷尔任斯基被推倒的纪念碑和前苏联全国大量生产的列宁塑像，变成了人民愤怒的象征。所以，令人惊奇的是，大约六年以后，这些曾作为1991年8月事件残余倒在莫斯科一个公园里的共产党领导人纪念碑，重新竖立起来，经过了点缀和清洗，提供了往昔苏联的一种新的田园景色。国家政治改革丧失的潜力让位给了大众的怀旧。

1990年中期，许多关注民主的新闻记者就媒体和公众话语中非反思型的怀旧新浪潮发出警报。伊万诺娃(Natalia Ivanova)写道，“现在”正在转换成为“返回现在”；另外一些人提示说，群众的怀旧和对未来的怀疑正在开始阻挡经济与政治转型的机遇。“怀旧的私有化”是和经济的私有化并行的，把个人1970年代黄金青春的私有怀旧变成了公众的和政治的工具。<sup>8</sup>俄国社会学家顿杜列伊(Daniil Dunderi)在1997年提出一个有趣的假设：新的当权派暗中鼓励苏联风格的怀旧瘟疫，以便掩蔽他们在瑞士银行的账户和掌管国家经济的绝不透明的方式。至于改革家，他们没有为自己的理念和计划做好公关工作，所以计划没有机会恰当实施。<sup>9</sup>在顿杜列伊看来，通过对于苏联和前苏联时期的怀旧来冲淡后苏联时期成就，这种做法是用来为苏联上层社会服务的，这些人摇身一变成为新的俄国政权人物。虽然群众的愤怒落在青年改革家（政府的新人）身上，旧权贵们却继承了国家的大部分财富，似乎这也是符合某些不成文的自然法则的。<sup>10</sup>

怀旧变成了对付加速的变化节奏和经济休克疗法的抵御机制。有些人论证说，1990年代早期的经济改革家过于迅速地把广阔的民主和社会的议题都降低到经济上，盲目相信自由市场的拯救使命。西方政府和俄国激进的改革家都没有专注于下工夫发展民主机构和为居民改善



社会环境,而是在很高的程度上拥抱了经济决定论,视其为国家和进步运动本身惟一的灵丹妙药。似乎为过渡时期周围的混乱提供了目标和意义的、那已经遗失的革命目的论又被找到,只不过这次它不是马克思列宁主义的,而是资本主义的。但是,他们几乎不是主犯。令他们惊奇的是,所谓的自由市场在俄国遇到了奇异的密友,这就是苏联时期老练的党务工作者:在一个不顾民主社会议题的强大国家阴影里宣扬市场,是符合这些人的利益的。

64

1990年代俄国社会转变和经济转变背后到底有什么情况,在一定程度上是为现代人所百思不得其解的,而且大概也令未来的历史学家百思不解。后苏联时期的俄国是世界上最具有争议的、令人兴奋的和矛盾百出的地方之一。在这里,和激进的自由、不可预测的状况、社会实验并存的是宿命论、苏联时期政治机构留存、宗教和传统价值观复兴。俄国的文化生活不再集中划一,或者分为官方文化非官方文化;文化生活处于经常的动荡之中,加速、转化,有时候还膨胀,一如俄国社会本身。但是,在检视舆论、媒体和公众话语的时候,可以辨认出出现在1990年代中期的一种逐渐的变动。突然之间,“老的”这个词语变得备受欢迎,在商业上通行,比“新的”这个词语促销更多的商品。俄国市场上畅销产品之一是一张CD,《关于最重要事物的老歌》;观众最多的节目之一是《老公寓》。在这里,“老”指欢乐旧日的非历史形象,在旧日里,人人都年轻,那是在巨变之前。

1970年代和1980年代的苏联大众文化弥漫了逃避的梦想;1990年代俄国大众文化演出许多回归的故事,一般都是从国外归来。似乎俄国人物的心理戏剧要求某种地缘政治的议题。俄国和西方的相遇常常以“浪子回头”为顶点,无论那浪子是年迈的移民也好,或者是在国外遭受多方欺辱之后返回祖国的国际妓女也好。文学和电影里的外国人常常被用来使地方文化陌生化,给它带来某种替换的外观。今天,移民的形象被用来促使本国人热爱自己的祖国,重新发现熟悉之物带来的愉快。

对于最近出版的二十世纪俄国移民文学的讨论，常常驻足于移民对俄国的怀旧。有时候，从来没有返回的艺术家和作家，如纳博科夫和布罗茨基，在大众的想象中变成了回头的浪子，尽管他们拒绝扮演这个角色。俄国边界现在的确是敞开的，但是大部分是为去了又回的怀旧旅行而设。

在1990年代初期受欢迎的摇滚歌曲中，怀旧的国度不是俄国，而是美国：“再见吧，美国，啊，我永不会去的地方。”这是对于苏联人非官方想象中的美国在感情上的诀别。那个特殊的美国梦已经过去；美国是失去的、从来没有存在过的故乡，而且，除了在歌曲中，唱歌的人也是不会重访的。这是《返回苏联》的俄国版本，这是和冷战时期反文化之梦的告别。现在，人们可以怀着怀旧的心情倾听这首已经存在十年的歌曲；它还保留着大众对美国那份情感的一些感伤残余，那种浪漫情感在美国大众文化入侵俄国的时刻，便开始迅速衰落。

在从“改革时期”向1990年代怀旧修复思潮的过渡期间，在与西方的关系上，我们看到了一个没有料到的变化：这一关系看来是和西方商品的流行程度成反比的。伴随“改革”的是记忆潮、艺术中讽喻的和反思的怀旧，以及报刊上关于过去的活跃的讨论。伴随这一讨论的是大众的怀旧，怀想国家过去的荣耀，或至少怀想大变迁时代以前的稳定和正常事态。在“改革”期间，记忆的战斗是更偏向内在的，有时候是激进的，指向苏联神话的结构，例如十月革命的结构。西方依然被认为是共产主义后期替代性梦境的神话建构，而在观众辩论中，对“民主化”的强调多于经济。“改革”的受欢迎口号是“去意识形态化”，即对苏联马克思主义最后痕迹的祛魔，以及对日常生活的任何政治化做法的批判。

如果说“改革”的文化总体上是亲西方的（虽然对于西方的真实生活和自由的市场经济所知极少），则修复的文化对西方更具批判性，也更爱国，而同时又更多地注重全球化语言和商业文化。在实际接触“全球性文化”（通常是三级的大众通俗文化的形式）的时候，西方就被去浪

漫化,而失望的感觉常常是相互的。对俄国和苏联历史的去意识形态化处理,变成更多是习惯性的,而并非颠覆性的,并且导向接受国家的过去。怀旧的范围包括了极端形式的爱国主义到对于正常而稳定的日常生活的纯朴愿望。

随着对于过去的兴趣增长,对未来的抱负开始缩减。恰恰在1998年8月金融危机以前完成的、莫斯科储备银行资助进行的近期社会学研究指出,相对富裕的莫斯科人的“期望天地”和未来空间是窄小的,比以往狭小。<sup>11</sup>很少人“像西方”那样储蓄,原因就在于此。在1990年代中期,许多在其他方面十分理性的莫斯科人都向难以置信的金字塔式项目(名称诱人得令人起疑,例如“魔力”)投资,这些项目许诺不现实的资本主义远大前途,几乎和原来共产主义的前途一样光明。<sup>12</sup>“魔力”这个名称更适用于某种飘忽的香水,而不是储蓄债券,似乎暗示着真相:引诱,而不是营业。“及时行乐”的思想流行;取代今天节约为了明天花费态度的是,今天花掉今天能够花掉的钱财,好像根本没有明天似的。比较聪明的公民遵守老习惯,把钱放在“v banke”——这是俄语里的文字游戏,意思既是把钱“存在银行”,或是“存在罐子”(banka)里,人们更愿用罐子。从整体上看,俄国从未来国度变成了一个梦想着昨天的今日国度。

66

在1990年代中期,形式混杂的怀旧出现在俄国,把全球性文化收容在地方语境之中。外国人曾啧有烦言,常常抱怨记忆潮文化中俄国气味太过浓厚,包含太多的暗示和地方性质的典故,句法曲折繁复,没有办法翻译成外语。新的文化,虽然更明显地反西方,却是更容易理解,更堪与比拟全世界的民族新复兴。我之所以将其说成“全球加地方的”(glocal),是因为这是一种使用全球语言表达地方色彩的文化。在这方面,后共产主义的怀旧类似于十九世纪的对应情感,那时候是用共同的浪漫语言表达个别事物的普遍效力。商业上批量生产的怀旧把新技术及其分布反向使用。俄国的怀旧不仅用于国内,而且用于旅游消费,这样就必须容易消化又可以转化。



莫斯科市长的爱国行动之一是创造第一个俄国快餐产业链。卢日科夫提出“麦当劳的健康替代物,即‘传统的俄国快餐’(bistro)”。这个名称当然不是偶然的。Bistro是少数几个渗入欧洲诸语言的词语之一,意思是“快”。据说这是胜利的俄国士兵1814年在巴黎高声大喊出来的词语,在战胜拿破仑之后,他们开进巴黎,需要快速供应的食品。法国人适应了俄国士兵的口味,创造出一种咖啡馆,后来在俄国,这样的咖啡馆重又开张。但是,俄国快餐店其实也没有什么传统的东西;与其说是法国式的,不如说是美国式的。不过,重要的是,洋白菜馅的俄国饺子有挺好的家常便饭味道,证明俄国快餐不是名不副实的。<sup>13</sup>

全球加地方性的怀旧见于俄国新电影,它拾起了好莱坞的全球性语言,却带上了一点俄国味道。好莱坞电影常常把爱情和政治混合在一起:爱情是普遍性的,而政治则是可以区分的,地方性的。的确,伟大浪漫故事能够把政治变得更容易吸收。例如,十月革命和约翰·里德的爱情故事一起登上美国银幕,第二次世界大战被糅入了《英国病人》的背景,事例还很多。对于俄国史诗影片来说,在爱情和政治的婚姻里,政治占主导地位。奥斯卡奖荣获者尼基塔·米哈尔科夫(Nikita Mikhalkov)导演常常通过爱情故事把他的政治和地缘政治关怀戏剧化,将其编织在修复型怀旧的引人注目的场面中。《烈日灼身》表现了对于1930年代苏联生活的怀旧想象,当时俄国的上流社会和苏联的人民委员一起在一个契诃夫式的庄园里快乐地生活——真是红海洋中的黑点。苏联内战英雄,一位健壮的红军政委(由导演本人扮演)和俄国上层女士玛利亚结婚,生养了一个美丽的女儿,这个女孩梦想变成优秀的少先队员,热爱斯大林同志。两个上层人士——俄国的和苏联的——结婚,其成果就是创造出田园中的苏联贵族。田园境界被回国的侨民打乱,他是人民内务委员部(NKVD)的特务,玛利亚往日的情人。这样,这个苏联的上层人士就被描写成为苏联制度的牺牲品,并不涉及压迫,而仅仅怀有理想主义的好生活想象。影片反映了导演本人的背景,而带有若干修复型笔

触；他母亲的确是一位俄国贵族，他父亲却不是斯大林主义的牺牲品，事实上还是苏联国歌歌词作者：“斯大林养育了我们，鼓舞我们走向劳动和光荣。”这句歌词是谢尔盖·米哈尔科夫在1930年晚期写的，因为过分为斯大林歌功颂德，后来被剔除。

这位导演在自己的很多影片中扮演角色，有局外人和苏联时代的双重间谍，但是在他新的史诗影片中，他从刻画英勇的布尔什维克政委转到扮演沙皇。《西伯利亚理发师》描写了沙皇亚历山大三世时代的、更理想的俄罗斯祖国。一个姓托尔斯泰的俄国军官和一个美国女人简（Julia Ormond扮演）之间的爱情故事，按照导演的意识形态的设计，从一开始就注定遭受厄运。简是一个女权主义的女商人，一个荡妇，到俄国来就是要勾引一个将军，这样来为一个美国商人得到砍伐一片俄国森林的许可证。在《西伯利亚理发师》里，米哈尔科夫使用好莱坞电影的全球性语言，突出了国际婚姻的不匹配情况。在影片中，爱情解决不了任何问题；影片提示，美国人和俄国人彼此永远也不会理解。在生活小事上是这样，例如简对“雪橇”（sani）这个词发音错误（俄语发音“萨尼”），读成“索尼”，无疑是嘲笑西方资本主义；大到生死问题也是如此。他们的价值观是两极对立的：俄国人看重集体精神，美国人偏向个人主义；俄国人关心爱情，美国人关心生意；俄国人选择荣耀，即使涉及说谎也罢；美国人则说出实情，即使令人痛苦也罢。在欧洲电影业，《西伯利亚理发师》的确是讲述爱情失败故事的最昂贵的影片：耗资四千五百万美元，是最近五年第三昂贵的欧洲影片。影片以夸张的声势开始，有沙皇亚历山大三世的巨大画像——那是米哈尔科夫骑着一匹白马。

影片的语言大体上是英语，虽然导演为观众扮演了沙皇，又为整个影片作出俄语旁白叙述。米哈尔科夫是莫斯科人，但是，在影片里，他的故乡城市似乎是由一个爱好俄国异域情调的外国人摄影的。有一个镜头，一座斯大林时代风格的高楼出现在看样子应该是十九世纪俄国的背景上——哎哟，这是一个小的时代错误，<sup>14</sup>但是在修辞上却是妥当的。

俄国的几位历史学家已经注意到影片许多明显的错误。就像好莱坞的导演一样,米哈尔科夫注重服装,而不太在意历史。这部影片必须是可兑换的钱币,所以米哈尔科夫必须保证把恰当的全球和地方的佐料掺进去:一点爱国主义、一点节庆喜气、一点爱情、几滴眼泪。<sup>15</sup>

全球加地方性的修复型怀旧不仅是昂贵史诗影片的特征,而且也是俄国青年新式反文化的特征。在北约轰炸南斯拉夫的时候,俄国黑客暂时瘫痪了北约网站,留下了瘪四和大头蛋\*的形象和“来自俄国的爱”的字样。这样,民族自豪感和敌视北约的信息用全球性的语言写出,表明,计算机文化的掌握不是解决国际冲突的办法。

极左派和极右派(人数很小,但是代表症状)的新运动是从同一种全球加地方的白菜汤里汲取营养的。西德在1960年代的非纳粹化变成了反文化和青年文化的一部分;与西德不同的是,在俄国,后苏联时期第一代人拥抱纳粹化,本能地反对关于“改革”的辩论;他们称“改革”为“民主大粪”(不是democratia——民主,而是der'mokratiiia——大粪作主)。光头党和利蒙诺夫与杜金集团成员追求上一个十年的右翼通俗文化、纳粹装饰品、强硬的民族布尔什维克言谈、种族主义者和反犹主义排外胡话,以及鬍克发式(虽然这类的发式正在消失过时)。圣彼得堡的极左团体,主要以学生为代表,例如工人斗争派,痛恨雅皮士文化,主张返回MMM:马克思、马尔库塞、毛泽东(Marx, Marcuse, Mao)这三位一体。莫斯科大学的激进青年是胡志明俱乐部的常客(这个俱乐部像是以前那个时代非官方的列宁格勒西贡酒吧间)。<sup>16</sup>对于他们来说,历史多半就是通俗文化。而且,他们相信,古拉格群岛是不存在的,古拉格群岛也是传播“民主病毒”的“改革派”新闻记者们的宣传。俄国青年人恢复另外某一个青年人的梦想,模仿他人的幻想。他们的英雄人物,从毛泽东

---

\* Beavis and Butthead,美国1990年代的动画片,表现一对智能低下的少年的搞笑故事。——编注



到鲁宾<sup>\*</sup>，大部分都是外国人。他们喜爱“返回苏联”这支歌，也喜爱现代俄国的技术。他们怀旧的对象是1968年，这个年份在记忆里固着，没有苏联坦克开进布拉格，却有在电视上看到的巴黎街垒。

在1990年代晚期，资本主义目的论变成了国家目的论。俄国新的现代化和西方化推动者不再是美国的首席执行官，而是俄国沙皇彼得大帝。2000年夏天，俄国电视上最常引用的一句话是彼得大帝的预言：“俄国将要变成一个伟大的强国。”这个口号是在促销一切：从“彼得大帝牌”香烟，到新的国内政治和国际政治。 69

然而，对于苏联旧制度的怀旧在2000年8月遭受了严重的挫折，发生了俄罗斯“库尔斯克号”核潜艇的悲剧事件。似乎全国都突然感受到了缓慢死亡的经验；这一情况证明是有净化作用的，虽然结果在政治上不是爆炸性的。在8月的那一个星期，俄国人密切关注了水兵们的命运，那是很少见的全国万众一心的时刻，感受到了海上士兵的无奈，和岸上无法拯救他们的人们的无奈。陌生人在街道上讨论关于事故的每一条新闻和谣言：求生者还在叩击、外国援助被拒绝、普京不采取行动和将军们无动于衷。面对灾难，一个巨大的国家都感受到了幽闭恐怖症和紧张亲密。“我们都生活在苏联潜艇里”是一句众所周知的话。

在国家频道之外对事件的报道包括了对“库尔斯克号”死难者亲朋好友的采访。这些采访，还有与目击者和倾听者的谈话，加大了无助感和愤怒感。在质问当局的无所作为的同时，记者们努力不把“库尔斯克号”悲剧当作政治事件。结果证明，关系到人的事件比明显的政治揭秘更能够触动政治这根弦。军事当局表现令人感受到对于个人生命的冷漠态度，总统不善于表达人的感情（从而揭示了前苏联公安官员的面目），这些事实倒是大大引发出来民众的反应。苏式的遮盖办法已经不

---

\* Jerry Rubin(1938—1994)，美国1960年代的激进派社会活动家，青年国际党创始人之一。——编注

再是怀旧谍战片的内容，也不再是安全地置于过去的时空——那是怀旧的必不可少的条件。怀旧依赖于时间和空间的距离；“库尔斯克号”事件令人感受到苏联的过去和后苏联的现在离奇地同时存在，死亡令人惊悚地近在眼前。俄国官员找替罪羊的做法目的是避免自我批评和自我反思。敌人必定是来自外国的。军事当局坚持称库尔斯克号和一艘外国潜艇碰撞，虽然证明正好相反；军事当局还指责媒体缺乏爱国主义，把俄国记者当成内部的敌人，内部的异己分子。

所以，看起来几乎具有讽刺意义的是，紧紧接续这次海上事件的是俄国主要电视台奥斯坦基诺的一次火灾，而这家电视台曾一度是苏联现代化、技术成就和以七重天饭店为代表的新式休闲文化的象征。就好像大自然的元素——水与火——正在造反反对承认苏联的怀旧似的。

70 在2000年，似乎过去十年全部8月份的事件，从1991年失败的政变，到1998年的金融危机，到2000年的爆炸和事故，都凑在一起又经历了一遍。“奥斯坦基诺塔楼为什么着火了呢？”一则后苏联时期的笑话提出问题，“因为这个塔楼和外国电视台塔楼碰撞了呀。”

最重要的是，虽然不可见却得到广泛报道的海上死亡，突显了其他虽然可见却被瞒报的死亡事件，它们每天都在车臣战争中发生。政府媒体从来不说这是战争，而是反恐反击，巧妙地结合了新的虚拟战争的全球性语言和阿富汗时期的苏联战争报道格式。没有什么怀旧。

发生在8月的各种灾难事件的重叠和碰撞产生了奇异的效果，揭示了俄国民族心理的隐藏特征和许多世人不知的秘密。在2000年，对1991年的8月事件的纪念是十分低调的；焦点不是针对历史或者当时的政治，而是三例“毫无意义的死亡”，《生意人报》这样报道。1991年在街垒上死去的三个人突然被描写成好像也是一次事故的牺牲品，在“苏联潜艇”里溺水而死，没有什么特殊的原因。但是，这些重叠的八月灾难对媒体本身也产生了一种奇异的作用。在媒体与总统之间新的较量中亲身品尝了缺少自由的味道之后，许多自认为时髦而不受影响的记者、去意

识形态化大师们,突然变得讲起政治来,好像是在回顾他们自己的、被遗忘的街垒。

谈到坦克和街垒,我记得在1998年,曾经和莫斯科的几位知识分子就1991年八月事件展开了一场热烈的怀旧式讨论。为什么政治行动的这一紧急时刻如此迅速地变得无关紧要?在这场行动中,知识分子、工人、企业家和士兵是短时间地联合了起来的。虽然后来对叶利钦政府感到失望,但是,1991年事件为什么没有导致建立新的政党和非政府机构呢?这是不是去意识形态化的惰性,因为遗留下来的苏联官僚而造成的恐惧,或者政治上的低俗呢?在这一时期,大家都怀念“改革”的潜力,怀念1991年创造、但是从来没有得到充分探索的那种开放。这是对于俄国历史上那个短暂瞬间的怀念,在那一个瞬间,大家不再怀旧,而是因为为现时生活感到骄傲。“甚至连怀旧也和原来不一样了。”一个友人引用了西涅莱近期发表的自传的标题感叹道。西涅莱和情人蒙堂坐在汽车后排穿越莫斯科走过一次,那是一次很有纪念意义的驱车。苏联的这两位西方情人和有名气的友人都是我们父母喜欢的演员,他们体现了赫鲁晓夫解冻的新梦境和与西方的浪漫调情。现在我们才知道,他们从苏联返回时一路上曾经为政治而争论不休。





## 第二部

### 城市与重新发明的传统





## 第七章

# 大城市的考古学

在费多拉这座灰色石砌都城中心，矗立着一座金属的大厦，每个房间里都有一个金属的圆球。你如果查看圆球的内部，会看到一个蓝色的城市，一个不同的费多拉的范本。如果出自某种原因，这座城市没有变成我们今日看到的样子，那么，这些范本或许就会是这座城市的形式。在每一个时代，都会有人凝望那个时代样子的费多拉，设想将其变作理想城市的方法，但是在他制作微型模型的时候，费多拉已经不再是原来的样子，而一直到昨天还是某种未来样式的事物，却变成了一个玻璃球里面的玩具。

卡尔维诺：《看不见的城市》

在布拉格市中心有一个小饭店，叫迪纳摩，装潢是未来主义式的，座椅是廉价的包豪斯(Bauhaus)风格，有一个绿色霓虹灯式的大钟，计算着千年的结束。东欧新开辟的城市现出的未来主义抱负被引用，那味道与其说是幽默，倒不如说是反启示录的；这些抱负也是城市历史的组成部分。关于城市终结的千年预言——亦即城市将消散在电子化的地球

村或者同质的郊区之中、城市将变成博物馆中心和空荡的市中心——这些就像全部其他的千年预言一样，都没有实现。现在出现的城市复苏不再是未来主义的，而是怀旧的；城市是通过对于城市的过去即兴创作来想象其未来的。包含在钟楼和电视塔里的表示进步和现代效率的时间，没有限定现代城市的暂时性。反而，存在着对于过去的可见和不可见的城市的广泛怀念，那些是梦幻的、记忆的城市，影响着城市建设的新项目和非正式的基层市民礼仪仪式，而这一切都是有助于我们想象出更具人性的公众领域的。城市变成一个替代空间，用于集体身份认同，恢复其他时代的特质，并且重建传统。

在全球文化和地方文化目前的对立中，城市提出了另外一个替换之物——地方世界主义。这种世界主义不是建立在电子的界面联络上，而是在一个物理空间中的陌生人面对面的跨文化邂逅。在某些情况下，例如在布拉格或者圣彼得堡，城市世界主义不是现时的一个特征，而是怀旧的元素，但是它的作用是强调全球的和民族的话语。以莫斯科为例，城市本身就变成了地球村：它自己的世界中心和它自己的边缘地区。想象中有感情的社区常常和一个民族及其传记、血液和土壤认同。但是，对于一个城市的认同，无论是纽约、圣彼得堡、萨拉热窝还是上海，在全部现代史上也是同样强烈的。城市身份求助于共同记忆和共同的过去，但只是根植于人造的地方，不是根植于土壤之中：是在既疏异化、又令人欢愉的城市共存之中，而不是在血缘的特殊性之中。

塞尼特(Richard Sennett)认为，城市是一种权力之地，但是也是一种空间，在这里“大师形象崩裂……城市经验的这些方面：区分、繁复、疏异——对统治发出了反抗。城市这样嵯峨、艰难的地理特点形成了一种特殊的精神许诺。对于那些接受离开伊甸园而流亡的人士来说，可以当作某种家园。”<sup>1</sup>所以，城市乃是怀想和疏异之间、记忆与自由之间、怀旧与现代性之间理想的活动中心。

我们怎么能够发现城市的过去呢？城市的过去不能简单地凿刻在

石头上,用一块纪念牌标志出来,加上“遗产”二字。“过去”是难以把握的、诡秘离奇的。“正在淡化的过去的遗迹在街道上展开——对于另外一个世界的远景……建筑物正面、庭院、铺路圆石、横遭蹂躏时代的遗物,都被秘藏在‘现代’之中,就像东方宝石一样。”<sup>2</sup>任何修旧如旧的方案都要激起不满和怀疑;这样的方案磨平了历史,把过去降低到一个建筑物正面、降低到有关历史风格的引述而已。记忆的作用在其他地方:“修复的‘老旧石块’变成了过去的幽灵和现在的指令之间转换的地方。”<sup>3</sup>所以,城市的过去不是完全可以辨读的;不能够被降低为落伍过时的语言;过去提示出来生命经验的其他维度,并像幽灵一样纠缠着城市。

本雅明在描写那不勒斯的时候,把它称作“有气孔的城市”,在这里一切都没有终结,正在建筑中的亭台楼阁和衰颓废墟并肩而立。

76

孔隙不仅仅是由于南方艺术家们的怠惰,而首先是由即兴创作的欲望造成。即兴创作要求不惜任何代价保存空间和机遇。建筑物被当作大众舞台来使用,这些建筑物被划分为无数个同时活跃起来的剧场。阳台、庭院、窗户、门道、楼梯、屋顶同时都是舞台和包厢。<sup>4</sup>

到外国访问的旅行家会遇到一种危险,就是:把这种孔隙变成真实可信的色彩斑斓的视图。孔隙存在于每一个城市,反映出时间和历史的层层重叠、社会问题,以及城市生存的巧妙技术。对于城市里的时间、对于镶嵌在物理空间中的各种不同的时间维度来说,孔隙是一个空间的比喻。这样的孔隙性造成了城市剧院特征和亲密感。在处于过渡状态的城市中,孔隙性是特别明显的;它把整个城市变成了一个实验艺术展览,一个连续不断的即兴表演,颇令来自城外的开发者烦恼。看似矛盾的是,为未来提出的激进现代化和忠诚重建过去的项目都是指向消除这种孔隙性,创造城市的更完整的形象。



我对城市中怀旧的研究是双重的：我将要探索城市神话地貌和城市物理空间。“地貌”(topos)指的是话语中的某一个地方或世界的某一个地方。在这两个意义上,地貌学的概念是和古代希腊的记忆艺术联系在一起的。记忆的艺术是在一次厄运之后发明的,是随着一座住宅的坍塌开始的。根据传说,凯奥斯的诗人西摩尼德斯参加了一次豪华的宴会,他在那里为主人、为孪生的两位神卡斯托与波吕克斯唱颂歌。一位佚名信使(显然是他的孪生保护神派遣来的)呼唤西摩尼德斯,他离开宴会片刻,但是在门外没有找到任何人。就在这一时刻,大厅屋顶垮塌,砸毁房屋和废墟下面全部的客人,以至于无法辨认。西摩尼德斯记得客人原来落座的地点,在他的帮助下,客人们的亲属才得以辨认遇难者。西摩尼德斯劫后余生,发现了古代演说家们使用的记忆技巧,把熟悉的环境中的地方(物理上的地点)和话语的故事及各个组成部分(修辞上的地点)联系了起来;只不过二者之间的联系常常是随意的,符号学的,而不是象征的。这种记忆传统承认我们记忆之偶然的和相连的建构,以及回忆与损失之间的联系。地点乃是记忆和关于未来的争论的语境,不是记忆或者怀旧的象征。<sup>5</sup>因此,城市里的地点不仅仅是建筑学上的比喻;也是城市居民的屏幕记忆,相互竞争的种种记忆的投射。在这里,令人感兴趣的不仅仅有建筑的项目,而且还有所感受到的环境、城市居住的日常方式、遵循和偏离规定、城市身份的传闻和城市生活的故事。

本雅明把记忆的运作比作考古学:<sup>6</sup>

凡是寻求接近自己已经被埋葬的过去的人,自己都必须扮演一个动手挖掘的人……必须不惧怕一而再、再而三地返回同一件事……因为这一件事本身仅仅是一个矿藏、一个层次,它只对最精细入微的考察者显露出构成隐藏地下的真实珍宝的元素:被从全部早先的联系分割开来的形象(就像收藏家展览馆里的珍贵片段或者胴体一样)伫立在我们滞后理解力的平庸展室之中。<sup>7</sup>

在现有城市的地下是没有埋藏着理想的完整的过去的，只有无数的片段。理想的城市只存在于建筑模型和新的、彻底的重建之中。我的考古学是双重的，对象是词语的城市和石头、玻璃和水泥的城市。有时候，这样的考古学可能是虚拟的，是城市欲望和潜力的考古学，是想象中的虚拟现实中的考古学。

我曾在德累斯顿的一个大建筑工地漫步，悠然观望1950年代和1960年代的壁画的残余部分。一位建筑工人说：“这是民主德国时期的。”他又眨了眨眼睛，补充说：“不算古老。我们现在正重新建造老教堂。”我见证了这一个过渡的时刻：一个并非有意建造的纪念场地反映了分裂的和遭受损害的德国历史众多层面，如今却正在被改造成涵义明显的纪念建筑，它将要展示古老德国历史的一个新的版本。一个世纪以前，里戈尔(Alois Riegl)提出在有意的和无意的纪念建筑物之间的区别，是大致上符合这里所说的修复型和反思型怀旧之间的区别的。在修复一个“有意的纪念建筑”中所涉及的是复原历史上的某一个时刻，使它成为有现时意义的样板。<sup>8</sup>修复有意的纪念物就是提出对于不死和永恒青春的需求，而不是对过去的需求；有意的纪念活动是战胜时间本身。另一方面，非有意的纪念物或者城市环境、多孔隙的庭院废墟、过渡性的空间、具有历史的相互冲突和不和谐印记的多叠层建筑物，是和纪念活动的理念背道而驰的。这些建筑物涉及物体的和人的脆弱性、老年的迫近和难以预料的变化。显然，任何发明的传统都不愿意承认这些。揭示死亡必然性的东西对群体身份是没有用途的——那正是应该被中止的。无意的纪念物、有历史即兴创作的地方和对不同历史时代做出不可预测对比的地方，都妨碍着选择性地和美化地重建历史。它们都多多少少揭示出另外一个时代生存的其他维度，带有其物质的印记和光环，可能变成反思型环境的空间。<sup>9</sup>

但是，我们不能够完全依赖两种纪念活动和两种怀旧倾向之间的

清晰对立。新的纪念建筑有时候建造得像是重大的废墟，老的建筑物仅仅恢复片段，引发反思和怀想。纪念建筑的“传记”——围绕它们的辩论和争论——可能是和其形式一样重要的。<sup>10</sup>

近来，一个新的露华浓(Revlon)唇膏广告出现在柏林纪念教堂最著名的废墟旁边，那超级模特的脸有钟楼那么大，重新发起了纪念与消费之间的战斗。第二次世界大战之后，这片废墟是有意保留下来的，就在购物天堂库达姆街的中段，这条街是战后西德经济成功的橱窗，而废墟是要提醒顾客往日战争的破坏，给购物的快乐塞进一点焦虑和不舒适之感。我想，甚至恢复统一之后柏林的现代广告专家对城市的过去也还是敏感的，或者只是不愿意不讲策略地对待神圣的纪念建筑，故而把广告设置在它旁边。我想错了。他们没有把广告放在大半遭受破坏的教堂本身上面，不是出自对于战争纪念物的尊重，而是出自对唇膏的考虑：在一堆肮脏的废墟上面，唇膏可能显得不太鲜艳吧。

废墟是年代价值的一个鲜明的例证，但是在历史上，废墟本身的价值是一直变化的。在巴洛克时代，古典古代的废墟常常被用来施行教化，向观看者传输“古代的伟大和现实的堕落二者之间的对比”。<sup>11</sup>浪漫主义色彩的废墟映射出忧郁氛围，反映出诗人破碎的心灵和对和谐整体的渴望。至于现代废墟，则是战争和城市近期遭受到的暴力之提示，指出城市不同维度和历史时代共处的实际情况。废墟不仅在就过去提醒我们，也是在就未来作出提醒，因为我们的现在正在变成历史。<sup>12</sup>

城市文物地区应该在持续的变化过程中观察。一个纪念建筑物不一定是某种化作石头和稳固不变之物。纪念建筑物处在变形过程之中：圣经里描写的第一个怀旧纪念物是罗得的妻子，因为违背神的命令向离弃的城市投以一瞥而变成盐柱。在俄国，纪念碑在黑暗中的城里游荡，遗失了鞋、手指、帽子和头部。相反，在稳定的、常常忘记自己过去的国家里，纪念碑变得看不见，除非被当作幽会的地点，或者挡住某些人窗前的视线。这样的奢侈，在东欧的城市里是享受不到的，因为在那里



纪念碑一度是权力的信使,逐渐变成了人民愤怒的替罪羊。有时候,关于被修葺地点和正在进行的工作的讨论,产生的文化反响比结束这类争论的、建成的纪念碑本身更强。

用塞尔托(Certeau)的话来说,“记忆是一种反博物馆;位置是不确定的。”<sup>13</sup>记忆寓于走动、穿越、透过某地、迂回前行之中。个人的记忆,虽然是和城市中共有的地貌联系在一起的,却也正是逃避纪念的;它可能就是在官方庆祝活动滞后遗留下来的沉淀物。在最近十年,如果在这些城市里行走,可以发现“改革”的正在消失的废墟,这是无意的纪念建筑物,献给了变化和机遇的时期,而这个时期随着城市获得一种新的整容而迅速消失。

原来一直是进步堡垒的反怀旧现代城市怎么会变成了一个怀旧的场所呢?在十九世纪,怀旧者是梦想逃避城市、从城市走进没有受到损害的乡野风景之中的人。而在二十世纪末,城市居民觉得,城市本身就是一种濒危的风景。近期对城市的讨论显示出一种强烈的失落感,即感到物质的地点具体实体性之丧失,波德莱尔式城市之丧失——那样的城市具有其气味和声音、可知可感的和光学上的显现、鲜明的建筑学的记忆和城市的剧场特质,隐匿姓名,却又弥漫了情色。作为新的欧洲特征的一个方面,对城市规划的兴趣在二十世纪末重新出现。

关怀城市化的西欧哲学家们担心,地球村的来临可能摧毁我们在过去的一千年里所知道的城市。用维里利奥(Paul Virilio)的话来说:“虚拟现实的重点就是否定此时此地,为了‘现在’而否定‘这里’。”<sup>14</sup>全球交通枢纽的大城市使虚拟的空间“城市化”(或者亚城市化),并且使城市非城市化。最频繁的是,全球文化都热衷于一种防腐的技术田园,或者一种与城市社会性相反的视觉游戏。新的怀旧对象看起来似乎不仅有城市的特殊的过去,而且也有关于城市家园的总体概念——在那里,时间按部就班过去,而不是随着计算机键盘的敲击声蒸发。在欧洲变化最快的城市之一的今日柏林,关于建筑和城市规划的讨论持续不断,似乎

成了讨论日耳曼人性格与民主转变的同义语。显然,城市规划是不可能当起如此重任的。

国际风格的城市规划不是新城市发展的惟一选择。国际风格所偏爱的城市图景是,城市是一个理想循环的地方,一个具有清洁血管和肺脏的健康躯体,或一个添加优质润滑油的机器;或者,还可以是一个免除了城市拥塞的花园城和非城市化的伊甸乐园。事实上,城市建设的许多项目都是把时钟倒拨,拨回国际风格出现以前的时期。同样,新的庆祝仪式倾向于阻碍交通,而且是有意这样做的。城市怀旧不可避免地回到这样的一个问题上来:什么是现代的;为未来着想,需要开发什么样的现代性和现代化?见于世界城市的新一代的“国际风格”,乃是青年人一种倾向于遗忘的文化,从爱情大游行的商业化技术音乐到从柏林到里约热内卢许多水泥墙壁上的涂鸦。

让我们看看刚好是过去、现在或将来之首都的三个城市:圣彼得堡、莫斯科和柏林。顺便还有布拉格和卢布尔雅那。在这些城市新近创造的礼仪仪式中,国家的身份和城市的身份彼此是偶尔有冲突的。后共产主义的莫斯科在纪念建城850周年的时候,借助于激光、虚拟投影、巨大的建筑和千百万美元,打扮成了一个“第三罗马”。另一方面,圣彼得堡,却显露出对于启蒙城市的一股怀旧,这是理性的和比例恰当的城市,现在却失去了权势。俄国展开现代化时期的前首都,如今变成发展停滞的城市。莫斯科和圣彼得堡之间神话般的对立变成了一堆传说和轶事。两个城市经常交换帝国的形象,都保留着比情愿相信的更多的苏联时代元素,与此同时,它们的后共产主义的自我打扮却探索了俄国的过去与未来的不同变体——莫斯科的帝国宏伟风格,和圣彼得堡的欧洲城邦状貌。1989年到1999年的柏林是一个充满城市即兴创作的城市,这个变化中的城市容纳了东方与西方的许多美梦,城市国家与孤岛城市的美梦。随着某些美梦化为现实,不再是梦幻,这座充满废墟和建筑工地的城市变成了共和制德国一个“正常的”首都。

在表现出不同怀旧倾向的城市之间,存在着某些隐蔽的比较。被拆毁的救世主大教堂和东柏林市中心被拆毁的王宫,变成了两个重大辩论和重建项目的地方。往日极权主义纪念建筑物的命运在前共产党国家的城市中也是很不同的。在莫斯科,被废黜苏联制度时代的要人,从国家安全委员会魁首捷尔任斯基到斯大林,都在一座田园式雕塑公园里找到新的栖身之地,该公园视这些雕塑为苏联时代艺术品。另一方面,在布拉格,一个巨大节拍器的现代雕塑装饰了世界上最大的极权主义纪念碑的底座。这个具有讽刺意义的反纪念物标志了空间,并且再创了空间。在圣彼得堡,有一个极权主义牺牲品新纪念碑,该物又旧又新, 81 是一个纪念碑,又是一个废墟,暗示老旧的圣彼得堡狮身人面像和列宁格勒的过去。在考察有意的和无意的纪念活动的同时,让我们来考察一下反文化的传统——柏林弃房占用者、1970年代列宁格勒的地下活动、捷克的咖啡馆文化,从中就会看出非官方的公众领域的形象。在圣彼得堡,不像在莫斯科和柏林那样,是没有建筑热潮的,这个理想城市的梦境不需要技术,而依赖于缺少资财。替代性质的城市想象允许我们怀念这个城市未曾实现的想象中的过去,但是,这样的过去能够影响它的未来。在迅速改变的城市里,这些自发的具有纪念意义的地点就是微型博物馆,包含有在目前城市更新大潮中濒临消失的、多层虚拟的历史机遇。我忽然想到,我和处于过渡状态的这些城市的关系,就像是爱情的最后一瞥,“曾一度被想象是可能之物,在片刻之后,就不再可能。”<sup>15</sup> 82



## 第八章

# 莫斯科,俄国的罗马

### 极权主义雕塑园:历史乃是田园

在莫斯科纪念建城850周年的前夕,我在中央艺术馆前面的公园里散步,和著名的高尔基公园隔着一条街。这里原来是“改革”时期自发性的纪念物场地之一,被推翻的纪念碑存放的庭园,俗称“没有死人的墓园”。苏维埃联盟终结的高潮是在苏联英雄公共纪念碑周围破坏偶像的狂欢活动。契卡头目捷尔任斯基的纪念碑被狂热的人群推翻,并且加以亵渎;在塔林,列宁塑像被从脖子处吊了起来;在基辅,列宁被拆下装在笼子里,空荡的底座上只留下了他的一双石头靴子。

这些被推倒的塑像都运到了中央艺术馆附近的园子里,被散放在草地上,任凭风吹雨打和随意损坏。在这里,“加里宁老爷爷”的眼睛被用粉笔浓重勾勒,就像摩尔多瓦一部电影里的吸血鬼,赫鲁晓夫的光头上被喷满了红色颜料,捷尔任斯基的全身都布满各种体液的痕迹。据城市的一则传说,后苏联时期莫斯科第一任市长波波夫(Gavril Popov)允许他的宠物狗在前苏联契卡头目的头上撒尿。散落草地的纪念碑变成了图画一般的废墟。如果说这些领导人的纪念碑曾经给意识形态带来

审美感,则它们的废墟就揭示了其易朽的必然本质。这些纪念碑不再代表权力,只是反映出其脆弱的实体性。

我在1997年参观了这个公园,那印象超过了我全部的预期。捷尔任斯基同志重新高高矗立在精致的底座上,在挺拔的白杨树下面,经过清洗和修补。1991年8月的涂鸦,从“自由!”和“打倒克格勃!”到淫秽丑陋的话、鬍克和嬉皮士的口号和匿名的“米沙致捷尔任斯基”等等,都已经难觅踪影。加里宁老爷爷礼貌地隔着一段距离,坐在另一棵树下,眼睛下面已经没有白色的曲线了。列宁和勃列日涅夫站在褪色的霓虹灯线条标语旁边,那标语是“苏联是和平的堡垒”,1980年某时建造的,当时阿富汗战争刚刚开始;那左边是巨大的苏联镰刀和锤子。而斯大林,直到最近还躺在地上,那被砍断的脚放在他面前;现在却又站立起来,威风凛凛。他躯体惟一遗失的部分是鼻子。围绕苏联领袖们的是史上最伟大的诗人们——莱蒙托夫、叶塞宁、普希金——以及很多外国名人,从甘地到堂吉诃德。最新的雕塑是亚当和夏娃,用白色的莫斯科石头雕刻的。他俩躺在地上,受到禁果的折磨,但是还没有被赶出伊甸园。这不是极权主义雕塑园,而是普通得多、愉快得多的去处。“极权主义”这样的词语根本就不会出现在这儿。这个地方得到了一个新名称:艺术公园,附加了一条玫瑰路和一个咖啡馆,那鲜明愉快的可口可乐大凉伞下面出售俄国饺子。我注意到,公园里的几个纪念碑,包括斯大林的、捷尔任斯基的和加里宁的,都附有解说牌子。例如,斯大林纪念碑的牌子上 84 写着:

斯大林

(朱加什维利)

约瑟夫·维萨里昂诺维奇

1879—1953

雕刻家 梅尔库洛夫, S. D.

1881—1952

花岗岩, 1938

雕刻家于1930年由制作花岗岩胸像开始创作这一作品。

后来制作了三米高的灰色和粉红色花岗岩纪念碑, 矗立在大剧院前面。单块粉红色花岗岩制较小的复制品安置在纽约。这些纪念碑在构成、技术和尺寸诸方面, 都和艺术公园里的纪念碑一致。

根据莫斯科市人民代表苏维埃1991年10月24日决议, 纪念碑被拆除, 迁移到艺术公园。

纪念碑具有艺术和历史意义。纪念碑属于苏联时期政治意识形态题材纪念作品。受国家保护。

起初, 我们轻松地叹息了一下。解说牌子似乎向我们提供赤裸的事实, 仅仅是事实。对待斯大林的方法是纯粹美学的。没有称斯大林“伟大的人民领袖”, 也没有称他“各民族的血腥暴君”。斯大林的手上没有血迹, 只有粉红色花岗岩的色调。纪念碑“具有艺术和历史意义”这一行字让人觉得有一丝怪异。更习惯的说法似乎应该是“艺术和历史价值”, 但是, 公园管理负责人显然是谨慎对待价值判断的。就连弗洛伊德也相信, 有时候一支雪茄就是一支雪茄。有时候, 斯大林纪念碑就仅仅是斯大林纪念碑。这个打磨光滑、没有鼻子的花岗岩人, 归根结底, 再也不会伤害别人了。

然而, 这个解说牌子依然令人不断纳闷; 实际上, 对于矗立在面前的这尊雕像, 除了它被推翻之类的事实, 其他我们还是一无所知。就像斯大林本人一样, 这个纪念碑有好几个副本: 大的一个据说是要竖立在



大剧院前面,小的一个有机会漂洋过海到纽约参加一个展览,而且,看来在那里叛逃不归了。充满阳光的艺术公园里这个把一只手隐藏在一件浪漫主义样式大衣里面的、粉红色花岗岩的领袖,在躲避我们。这一段文章读起来好像是侦探小说,其中受害者和罪犯都不见了。 85

所以,我就在这个公园里开始我的探究,这番探究最后会导致一篇关于背叛与提前埋葬的令人震惊的故事——沿袭爱伦坡的传统。首先令我震惊的是历史的非延续性。熟悉苏联使用纪念碑来开展宣传的人都知道,大约在四十年以前,赫鲁晓夫就下令拆除了斯大林的纪念雕像。那么,这一尊怎么会保存下来了呢?过去这四十年,它在什么地方呢?斯大林的鼻子怎么了?这个鼻子是不是还在俄罗斯新首都到处闲逛呢,像果戈理奇异故事里的那个人物一样?

我决定求助于克格勃往日首领捷尔任斯基。他面前的解说牌子提供了有用的事实:

捷尔任斯基

菲利克斯·埃德蒙多维奇

1877—1926

雕刻家 乌切季奇, E. V.

(1908—1974)

青铜

雕像根据苏共中央委员会1936年7月19日法令竖立。

雕刻家是苏联人民艺术家、部队艺术家乌切季奇, E. V.

创作于列宁格勒“纪念碑雕塑”工厂。

1958年12月20日安放在莫斯科卢比扬卡广场。

根据莫斯科市委员会1991年10月24日决定,纪念碑被拆除,放置在艺术公园展示。

86 纪念碑具有艺术和历史意义,纪念碑属于苏联时期政治意识形态题材纪念作品。受国家保护。

国家保护他不受谁的损害呢?我心里问道。至少捷尔任斯基是没有副本的。上面明确告诉我们是谁下令制作了这个纪念碑,把它竖立在什么地方。

但是,斯大林已经教导我们解读字里行间的意义,这是苏联时代的老习惯。我们阅读,是要体会那没有说出来的话。这里没有一个字谈到克格勃的这个强有力的头目,诨名是“铁腕菲利克斯”。现在的健康的趣味规定只讨论“青铜菲利克斯”,不是铁腕。历史被限定在两个权威的法案之间:一个下令制作这个纪念碑,另外一个命令把它“移到一个不同的地点”。如果有外星人或者心地善良但是信息不太灵通的异乡人在莫斯科落地,到这个公园里漫步一番,他得到的印象大概就是,这是一个稳定的国家,十分珍惜历史遗产,没有遇到过什么动乱或者革命。在解说的谨慎措辞字里行间抹掉的是1991年8月政变的历史和人民未经批准的对雕像的攻击。纪念雕像的实际遭遇历史也被抹掉。底座上还有涂鸦,但是已经不易辨读。<sup>1</sup>

新的艺术公园得到市长卢日科夫的完全的支持,市长十分赞成休闲文化。普凯莫(Mikhail Pukemo)主任自豪地告诉我,他一直向往着创造一个露天雕塑园,可以当作举行音乐会和举办展览的独特地点。<sup>2</sup>这是一个完美的地方,除了几个散乱放置的纪念雕像,好像是在一片三不管的地方。这些作品是值得好好地、更负责任地保存的。

“捷尔任斯基怎么了？”我最后问，“我指的是这件重大的雕刻作品，它在1991年8月遇到什么麻烦吗？”

“您知道，有些人是不赞成把捷尔任斯基推倒的。如果您问我的看法的话，我认为这个雕像的确是把卢比扬卡广场的建筑凝聚成为一体的。少了捷尔任斯基，广场显得孤零零的，您说呢？”

“斯大林呢？”

“您说哪方面？”

“放置在艺术公园以前，它伫立在什么地方，不清楚。”

“没有立在什么地方。”

“嗯？”

“给埋在雕刻家自己的花园里了。四十年。鼻子是最近被打掉的。几个流氓。”

这就可以看出，为了公园里的这个解说，就连斯大林纪念雕像传记都经过细心编审。虽然纪念雕像的实际遭遇史很能说明问题，但是重要的化妆整容显然被认为是必不可少的。捷尔任斯基脖子周围的擦伤被细心磨掉，关于心惊胆战的建筑师一家人（大概是惧怕那个社会制度的愤怒）对斯大林过早的埋葬一事，委婉持以缄默。斯大林失去鼻子一事不是政治事件，是出自对天然石头的偏爱。新富人住宅中的“欧式装修”觉得粉色花岗岩最合适。

87

他们没有保存赫鲁晓夫雕像被损坏的头部，很可惜。他是我生命中第一位苏共中央书记，我倒感觉怀想他那个秃头；在“改革”早期我拍过他秃头的照片。

“赫鲁晓夫被损毁得太厉害了。”主任解释说。新的艺术公园里没有地方存放这样的废物。卢日科夫市长不喜欢阴暗的东西。他下令把大屠杀牺牲者纪念碑隐藏在波克伦纳亚山纪念广场后面，以免影响这里的景致。

就这样，通过修复，而不是物理的拆除，艺术公园是保存了记忆，还



是展开了一种新的“除忆诅咒”(damnatio memoriae)呢?俄国的纪念碑都具有英雄的传记。它们不像相对稳定的西方兄弟那样站立在一个地方,夜间,它们在昏黑街道上漫游,偶尔受到暂时的流放。1937年,革命前为普希金和果戈理制作的雕像在斯大林的莫斯科经受了奇异的夜间旅行;普希金转身,面对新的高尔基大街,不再凝望受难修道院这个“反革命宗教堡垒”。一尊果戈理的雕像被认为显得太神秘和阴暗,不符合欢乐乐的社会主义现实主义苏联生活,所以被内部流放,回到了作家原来的住宅庭园。与此同时,多名活着的作家,还有数以百万计的其他苏联公民,开始消失在古拉格群岛。1930年代中期,在领袖们的比真人更高大的雕像如雨后蘑菇到处出现的时候,个人生活的重要性按比例缩减。随着许多教堂和历史纪念碑被摧毁,新的国家传统被制造出来,包括服装、民俗、新纪念碑和文学经典。斯大林死后,劳改营囚犯们得到通知,拆毁斯大林雕像;有些雕像就是他们出力建造的。从某种意义上看,礼仪的摧毁乃是改变他们命运的信号;雕像的消除给人民带来生存的希望。难怪,苏联雕像的寿命近似于苏联男性公民的寿命:五十岁挂零。

苏联人民和苏联雕像之间的关系是密切的,但是常常又成反比:如果是在人民失踪的时候雕像出现,则雕像的巨大正好符合人权的缩小。比真人更大的雕像把神秘的阴影洒在恐怖的大地和权力淫威之上。雕像既是记忆的官方守护神,又是来自被遗忘者之阴间的信使。

爱森斯坦(Sergei Eisenstein)的影片《十月》在1928年纪念了十月革命十周年,通过辩证法剪接的教育性风格,以“雕像战争”来表现。亚历山大三世雕像纪念碑在影片中拆毁,正是在救世主基督大教堂前面,这是具有不可思议的预言意义的;大教堂在影片制作之后不过几年之内被炸毁。所以,看到雕像返回艺术公园底座,就像反向观看爱森斯坦的《十月》——取代摧毁雕像的是雕像的复活。这大概就是每逢建造一个新莫斯科的时候都要发生的事:双向展开,后退式和前进式。如果说爱森斯

坦影片里以大师手笔摧毁沙皇雕像是掩饰了十月革命诸事件缺乏的文件证据(或者,纯粹展示了作者电影艺术的高度技巧;比起历史的和意识形态的正确性,他远远更珍重这一技巧),则苏联领袖雕像的重建遮蔽了导致苏联终结的另外一次革命——1991年人民对八月政变的反抗。只不过,重建是在真实的时间和真实的空间里发生的,有几项莫斯科风格的特技效果的帮助。

苏联终结时候针对雕像的破坏活动出人意料地显示出,列宁在革命初年构想出来的雕像宣传法的艺术在一件事上显然是成功的:模糊了权力真实操作者及其纪念雕像之间的关系。如果说罪恶制造者没有受到惩罚,至少其雕像可以受到严惩。雕像是权力的信使,因而常常变成替罪羊,成为发泄忧虑和愤怒的对象。悲哀和理解的作用耗费很多时间。象征性的暴力得到瞬时的回报——复仇的满足感;但是这种纪念碑式的净化作用还有更多的内容。这是苏联公民惟一的一种集体的尝试,用直接的行动而不是个人的讽刺、笑话或者假话,来改变官方的公共领域,而不受到来自上面的干涉。在这一情况下,雕像纪念碑的传记就不再得到上面的授权,而是由人民自己获得,或至少当时看来如此。

“如何对待纪念碑宣传?”这是科马尔(Komar)和梅拉米德(Melamid)1993年组织的一次竞赛的标题。原来是苏联的、现在成了美国的艺术家提出对待极权主义的过去的“第三条路”：“对这些雕像既不崇拜、也不销毁,而是创造性地与其合作”,通过艺术把纪念碑宣传化为一个历史教训。<sup>3</sup>艺术家们应该在人民那激烈而又具破坏性的冲动与国家那保护性而又具压迫性的态度这二者之间调节。

89

莫斯科这个城市被想象成为“后极权主义艺术的幻象汇集的花园”。科马尔和梅拉米德提议在“最重要纪念建筑物——列宁墓”上的“列宁”二字后面加上“主义”二字,以此来将其转化为“列宁理论和实践的象征坟墓”。也许可以允许几只粉红色的火烈鸟在列宁墓观礼台旁边漫步;在以往,党的领导人是在那里检阅人民的。马克思应该留在大剧

院前面,但是应该倒置,头朝下,“纪念他对黑格尔辩证法的作为”。科马尔和梅拉米德提议,捷尔任斯基可以这样表现:“加上那几个勇敢的人的青铜形象,是他们在那个八月具有历史意义的一天,爬上他的肩膀把一个绞索套在他的脖子上。”这样,秘密警察(或者契卡)的头目就是在死后审判的时刻得到纪念的,固着在似乎是最后被推翻之中。斯皮戈尔曼(Art Spiegelman)的《进一步,退两步》表现了工人和农民,亦即斯大林艺术和莫斯科制片厂的熟悉的标志,这个标志站在深渊的边缘,底座正在从脚下移走。帕别尔尼(Vladimir Paperny)提出建造充气的、在生态学上清洁的游泳池,那形状是没有完工的苏维埃宫。博伊姆(Constantin Boym)为列宁伸出的一只手找到了新用途,送给他一只耐克\*鞋,把公司的商标贴在底座上。在胜利女神的保护下,意识形态和消费者文化彼此充当广告。

“政府都是模仿艺术家的方法的。”科马尔和梅拉米德怀旧地宣称;他们相信,国家需要艺术家,正如艺术家需要国家。他们的终极目标是在“一场经常变化规则的超现实主义游戏中”“模仿国家扮演艺术家的尝试”。为竞赛提出的项目使得雕像纪念碑易受伤害,除去了它们脚下的基座,令其陷于在社会变革时刻的危险的处境。这不仅是环境再现或者角色调换,而更是苏联视觉宣传全部工作的一种非稳定化。这一项目具有非后现代维度的激进干预主义,更类似于先锋派。艺术家希望对纪念碑宣传的辩证改造比炸药发挥更好的作用;希望能够炸毁雕像纪念碑想象的现状。但是,艺术家的纲领已被证明没有预见性。

“如何对待纪念碑宣传?”项目达到的高潮是在红场的一次展览和表演。(不多也不少地)作为一个艺术事件,它是十分成功的。这样的展览品令人想到1918年到1920年代先锋视觉宣传早期的项目,那些项目

---

\* 原文Nike指希腊神话中的“胜利女神”,形象是展开翅膀的少女,音译为“尼凯”似乎更准确。——译者



从来没有转入生活,而是保持像过渡时期那样短命、昙花一现,其本身就是在这样的时期里形成的。艺术家最伟大的抱负——和历史合作——依然没有实现。最后,国家在智斗中战胜艺术家,决定了该怎样对待纪念碑宣传。

艺术公园日益改善。主任像在梦境中似的说:“有时候,莫斯科新建筑出现在我们艺术公园的展览上。你们可以看到救世主基督大教堂壮观的金色圆顶,和彼得大帝乘坐着巨大航船。”<sup>4</sup>艺术公园是关于非意识形态化的。对于象征战斗、纪念碑战争,或者关于苏联过去的残暴行为和恐怖的新揭发材料,似乎普遍都感到厌倦了。如果说在这一千年的完结时刻存在某种怀旧,那看来也是后历史的;那是向往和平和富足的生活,是发明另外一种传统,充满永恒俄罗斯的宏伟,在克里姆林宫旁边建造大理石走廊的大商场,另外还有新建的老教堂和华丽的赌场。公园成功地消除了对于过去的疏异感或者模棱两可的态度。这个地方甚至没有什么特别令人怀旧之处,因为超越了记忆和忘却的辩证法。历史变得空间化,记忆的艺术转化为休闲的艺术。赏心悦目的绿草地遮盖了历史的黑点和空白之点。在这里,人人都是和平共处:亚当和夏娃、列宁和斯大林、加里宁和捷尔任斯基、甘地和叶塞宁。苏联历史变成了一片田园。

我在雕像纪念碑旁边漫步的时候,听到了有人谈话。一位保姆告诉一个小女孩要小心,因为那底座也许很滑。情人亲吻,旁若无人的样子,还互相卿卿我我说情话,也不管领袖那不赞成的目光。一个老人对着他那条知恩不报的狗和任何愿意倾听的人讲述他一生的故事。三个高中年纪的学生,发式一样,都穿了同样的褐色外套(重新流行的共青团款式),在捷尔任斯基雕像说明牌子旁边停步。

“写得挺好,”其中之一说,显然是组长,“没有那些烂东西在这儿。那些混帐民主派,瞧他们把雕像糟蹋成什么样子。卢日科夫把它拆了下来,很好。我读过他的回忆录。不然捷尔任斯基要倒下来,伤很多人的。”

但愿他倒下来砸死那些蠢笨的民主派。他们的所作所为，他们必须负责！”

91 我没能够听完余下的谈话。青年走了，拉走两个同伴。我见他们在被明星辉耀的叶塞宁旁边逗留片刻，然后在玫瑰路上消失。

### “第三罗马”和“大农村”

92 1997年，为了庆祝莫斯科建城850周年，卢日科夫市长下令驱散俄国首都上方的乌云，以保证享有最好的天气条件。卢日科夫打扮得像传说中的莫斯科城奠基人多尔戈卢基(Yuri Dolgorukii)，威风凛凛地驾车穿过首都的大街。苏联时代的通俗文化大歌星普加切娃，身穿雪白色服装，胸前佩戴超大的十字架，为全国祝福。莫斯科和卢日科夫本人的保护者圣乔治，在红场特别演出中胜利杀死象征俄国敌人的龙，舞蹈编排者是前苏联人、现在的好莱坞导演冈查洛夫斯基(Andrei Konchalovsky)。演出最后的节目是“通往二十一世纪之路：越千年之旅”，这是世界上最大的激光表演，创意者是法国大师让-米歇尔·雅尔(Jean-Michel Jarre)，表现从过去通往未来之路。一系列的脉冲投影——从多尔戈卢基到拿破仑，从加加林到卢日科夫——打在斯大林时期莫斯科著名的高楼大厦上面。俄国的圣像直接放射到天空上去。

我们很少有机会见证一个新神话的创造。莫斯科建城850周年纪念典礼就是这样的一次机会，它同时重新发明了俄国的传统和苏联的宏伟风格。这不是尝试动摇纪念碑宣传，而是要创造后苏联时期与它竞争之物。如果说斯大林曾经考虑让河水倒流，则权力浩大的莫斯科市长(至少有一次)成功地改变了云团飘动的方向。大自然是群众观赏的全部表演的一部分。在庆典最后一天，大剧院的芭蕾舞演员们在露天表演《天鹅湖》片段，是在跟水中优雅游动的真正的天鹅叫板。就在芭蕾舞演员正要上演小天鹅舞的前几分钟，一场冻雨倾盆而下。恶劣天气暂时屈

服于技术,被阻止在莫斯科大门之外两天,到了星期天下午才到达首都。芭蕾舞演员在没有预料到的水坑里打滑,在点点冷水滴下连连打颤,而那真的天鹅却伴随着柴可夫斯基的乐曲拍打羽翼。到最后,雨水对典礼并无大碍,倒是帮助突出了特殊效果。无论如何,大部分莫斯科人是在电视上看到表演,舞蹈编排显得完美无瑕。莫斯科市长控制不了的惟一的一件事是巴黎隧道里的致命车祸杀死了戴安娜王妃和多迪·法耶兹。能够把世界注意力从莫斯科盛大演出分散开的惟一的事件,妨碍了节目单中不少被长时间期盼的明星出场,如埃尔顿·约翰(Elton John)。有关一个国际密谋的传言短时间浮现,但是很快消弭。表演必须继续下去。

“怎么样啊?”我问一位参加“越千年之旅”活动之后返回的朋友。

“万人空巷,”她说,“真是人山人海。我给堵在地下了,地铁车站被堵住了。大群的人就静静地站着,往哪个方向也动弹不了。我觉得自己给挤到月台的边缘,快要掉在深渊里了。每个人都尽力守住自己那一小块地方。这让我回想起斯大林的葬礼。不过,当然啦,还是值得的。表演是出类拔萃的。你抬头仰望雾蒙蒙的天空,就能看到一切:波将金号战舰、拜占庭式圣像、重建的救世主基督大教堂。你可以尽量把头抬高,但最好不要低头往下看。”

的确,为了欣赏莫斯科的奇迹,我们必须或者身居高处观赏宏伟壮丽的景色,或者坐一辆高速驾驶的宝马名车,根本不用理睬琐碎的交通规则。这不是一座给步行者漫步徘徊的城市。1995到1998年是莫斯科的镀金年代,是那时所谓的“经济奇迹”的结果。当时,莫斯科是世界上最令人感兴趣的旅游胜地之一。对于一位着魔的外国游客来说,俄国的首都酷似一个欢乐与张扬式消费的永恒集市,伴有俄式快餐、麦当劳、随心所欲到处跑的喇叭声叭叭响的梅塞德斯和宝马、兴旺的赌场、“没有心眼”的少女穿的超短裙、宣传效果神速的商品广告。高尔基游乐公园里微型的埃菲尔铁塔和帝国大厦,还有彼得大帝的巨大的雕像纪念碑



和世界上最大的新拜占庭大教堂，莫斯科凭借这一切吞噬了其他城市的美梦，如巴黎、纽约、圣彼得堡、君士坦丁堡、罗马和香港。在这里，一夜能够等于一千零一夜。没有不可能的东西；城市本身就是一个巨大的赌场，你可以在这儿豪赌一辈子。

后苏联时期最盛大的纪念典礼，莫斯科建城850周年典礼，意图结束形形色色非官方的回忆、哀悼行为和自发的城市改造。变化的时期、“改革”的时期、文化清理和痛惜过去以及为现在与未来争论，看起来都已经一去不返。

在苏联存在的最后几年(1988—1991)，首都的街道生活变得比电影更不可预测、更引人入胜。有组织的庆祝活动开始衰落，非组织的活动活跃起来。在莫斯科具有历史意义的市中心，可以遇到各式各样的海德公园式的讲演角，在那里，从民主的起源到世界的末日，一切问题都得到公开辩论，人人热情高涨。在不远的地方，就是新生的后共产主义市场，一种临时性的集市，什么都能买到，从索尔仁尼琴的《古拉格群岛》到土耳其内衣，从奇异的宠物动物到生气勃勃、拥挤一起的俄国套娃；套娃代表了全部的俄国文化，从皇族到苏联作家协会，从俄国古典作品到苏联政客。苏联历史的伤口被故意重新揭开，是为了彻底医治，而不是遮盖起来。在过渡时期的莫斯科排除了轻易的综合，排除了仅仅从回顾过去的时间或者丧失的时间而事后强加的内在决定论。“改革”时期的街道生活，由于两次具有十分不同政治意义的突发事件而告终：

94 反抗1991年八月政变时群众发起独特的行动，在莫斯科“白宫”周围建造街垒；还是这座后来成为议会所在地的白宫，1993年政府军队将它包围，对于一些人来说，这就是动摇了他们对政府民主意向的信赖。

莫斯科市长卢日科夫需要忘记街垒。<sup>5</sup>他建造了欧洲最大的商场，就在克里姆林宫附近曼涅日广场下边；这个地方原来是群众示威游行和军事检阅的地方。在花园和引人注目的消费场所里，悠闲的漫步取代了政治。的确，为了铸造新的身份，忘却被认为是健康的、必要的。<sup>6</sup>

莫斯科的怀旧不真是思念这座城市的历史的过去,而是思念苏联时期的宏伟。庆祝莫斯科建城周年是比较近期形成的传统。情况表明,有关莫斯科的传说中的过去,其实并非过去时代的,而更是依照回顾重新发明的。仅仅在1147年的编年史里简短提及,在尤利·多尔戈卢基统治时期,“在莫斯科建造了一个新的、更大的要塞”。我们甚至不能确定传说中的尤利大公就是该城的奠基人。我们知道的全部故事不过是,在这里,在莫斯科河岸上,他和手下的武士们一起享用过一次体面的会餐。实际上,这件事直至1847年才进入俄国民族意识,在这一年,沙皇亚历山大二世决定豪华庆祝莫斯科建城700周年。斯大林继承沙皇的传统做法,在1947年庆祝了莫斯科建城800周年。这是卢日科夫市长的童年,市长对此事记忆美好。所以,在再现斯大林的节日的时候,卢日科夫是双重地怀旧的:怀念俄国和苏联的荣耀和自己在战后的青少年时代。

传统的重建依据是关于莫斯科的两则神话:“第三罗马”和“大农村”。一位现代建筑师和城市规划者带着神秘口吻讨论莫斯科的这两个方面:

“大农村”和“第三罗马”是俄国文化和民族意识的两个方面、两个想象,或者像陀思妥耶夫斯基所说的“梦境”。“大农村”是组织生活的一种方式。“第三罗马”是在另外一个世界里重新组织生活的一种方式。第三罗马因一个英雄、一个君主改革家的出现在尘世中得到体现,这位改革家成为模仿和大量复制的楷模。<sup>8</sup>

对于“君主改革家”、多少可谓城市救世主的描写,其实是对莫斯科市长工作的阿谀奉承包上了薄薄一层伪装。他做出独特的努力,完全控制了该城的建筑活动。

根据第一种词令,莫斯科被描写成为七座山丘上的城市、基督教罗马和拜占庭的继承者,差不多有如神圣的耶路撒冷。<sup>9</sup>因此,莫斯科与其

说是历史名城,不如说是一块福地——夸大妄想狂由此而来。第三罗马的忠实信徒提及七世纪僧侣泰拉图斯(The lateus)的一个模糊的预言,这位僧人说,莫斯科可能是最后的一个罗马:“以后没有第四个。”但是,这个预言并没有赞赏莫斯科伟大的意思,而是相反,是在警告莫斯科沙皇不得在被征服的北俄各地大肆破坏,因为这样的行径反过来会令莫斯科毁灭。预言是迟至十九世纪中期重新浮现的,那是重新发明俄国理念和正教、独裁和民族主义的沙皇官方政策的时期。第三罗马的概念给莫斯科带来了某种历史的和宇宙论的光彩。当代历史学家伊万诺夫(Sergei Ivanov)讽刺说,莫斯科一度被斯大林想象成共产主义的样板城市,而现在呢,是一个资本主义的样板城市;本来应该成为第三国际的所在地,但是却变成了第三罗马。

作为一个大农村的莫斯科是卢日科夫风格的怀旧之中所探索、所利用的一个大众形象。“大农村”描写了莫斯科人的时间和空间的概念,以及这个城市市民特有的心理状态,这是从十九世纪到二十世纪外国来访客人频繁的观感。本雅明和我们分享莫斯科的怀旧:

在莫斯科的街道上,有一种奇怪的景象:俄国的农村在莫斯科街道上玩捉迷藏……对莫斯科的怀旧不仅仅是在夜间有如星光闪亮和在白昼有如开花水晶的白雪引发出来,还有天空。因为在低矮的屋顶之间,广阔平原的地平线常常进入城市。<sup>10</sup>

在莫斯科,本雅明学会了两个俄文单词:remont和 seichas。第一个单词形容对于空间的无穷尽的改造,没完没了的修理过程。remont可以指一项重大的建筑工程,或者一个海市蜃楼,一事不做的借口。访问莫斯科的人都熟悉一些告示,说某一个商店、或者某一个办公室“停业修理”,常常是期限不定。另外一个单词,seichas,意思是“现在”或者“此刻”,很能说明莫斯科人的时间观念。在这个城市里,全部的钟表指的时



间都不一样,你可以选择此时此地,随便找到早到或者迟到的借口。作为一个“大农村”,莫斯科真是一个无法解读的城市,不断地欺骗来访的客人:

96

对于新来的客人而言,这个城市变成了一个迷宫。他认为隔开很远的街道被一个街角连接在一起,就像一个车夫的手掌里攥着的两匹马的缰绳。一系列有意思的地貌学假象,不断地误导新来的客人,好像在电影里一样:这个城市是在提防他,蒙起面来,逃跑,引诱他在城市胡乱打圈子,直到筋疲力尽……但是到最后,地图和计划得胜:晚上躺在床上,想象力用真实的建筑物、公园和街道变戏法。”<sup>11</sup>

1920年代的莫斯科既是一个乘雪橇的亲切城市,人坐着,离地面很近,和旅伴紧靠在一起;又是一个狂妄自大的首都,当作中央圣像受到膜拜的、地图上的苏联城市。大农村的形象说明了莫斯科空间的非城市的品格,又舒适、又狡黠,又密集、又无法解读——对外来人如此,甚至对莫斯科人自己也是一样。限定莫斯科空间的是市中心宏伟显眼的辐射型结构与狭窄街道和低矮房屋(配有院子、菜园和长长的栅栏)之间的等级对立。从十八世纪以后,对莫斯科开展现代化的每一次尝试,都再现并且强化了这种空间的等级观念结构。1930年代,莫斯科经历了最激进的变革:把莫斯科变成一个共产主义样板城市的计划,令其现代化,并且强化了它作为苏联首都的形象。许多主要的教堂被拆除,克里姆林宫的权力得到巩固。城市交通系统在数年之内得到改造。旧莫斯科的雪橇和有轨电车被部分拆除,“世界上最好的”莫斯科地铁的宫殿式候车大厅,都是靠巨大的劳动功绩建造的。在两个五年计划期间,莫斯科变成了具有著名地铁和气象万千的城市。虽然位于俄国大陆的中部,这个首都依然被宣称为“五海海港”,苏联和俄罗斯联邦共和国的辐射

型中心\*。

如果没有政府权威的特殊效果，只凭建筑是不能完成这样的改变的。列宁发表了著名的谈话说，对于布尔什维克，电影是更重要的艺术。而斯大林对此作出回应，似乎是预告了某种后现代的论断，他说，电影艺术预示了生活本身。在斯大林的“共产主义模范城市”新莫斯科图景中，建筑、电影和权威的秘密是紧密交织在一起的。莫斯科壮观城市设计效果的力量归于许诺“要把童话变成现实”的电影的和气魄宏伟的模型，正如电影《光明之路》的主题歌歌词的涵义所示。1920年代的莫斯科是一个生活自发而混乱的城市，有许多层次和许多中心，都巧妙地躲过了中央的控制。1930年代的莫斯科被重新想象为活动受到控制的城市。这一时代的影片都包含某种的莫斯科观光——乘船，或者乘飞机（或者甚至乘飞速的汽车）。摄影机的运动本身就创造出了新的空间。

关于新莫斯科的影片没有记录在真实空间中的旅行，或者给莫斯科人或新来者提供一张可靠的地图——不像本雅明所希望的那样。反之，这些影片重新编排了莫斯科的各种空间，用权力的象征把不能再延展的街道连接起来，通过意识形态的剪接表现出新莫斯科。在观看1930年代的影片的时候，许多不真实现象令我们吃惊。似乎大部分的窗户都朝着红场（大部分房间里都有白色钢琴），男女主角都在各种空间里奇怪地打转，那些空间并不符合莫斯科的地貌。实际上，就像帕别尔尼所说的，创建很多建筑工程项目的依据是超人的摄影机的物镜，或者巨大的社会主义现实主义雕像的视角，而不是矮小的步行者的视角：“在莫斯科的规划中，可以区分出两个尺度的系统：具体的城市尺度和乌托邦的天堂尺度。有关城市的许多决定，真实的人是谁也不会赞成的。”<sup>12</sup>互不连接的城市区域硬是通过中央的剪裁统一了起来。莫斯科被想象成为一个由象征——还可以说由奇迹组成的电影空间。

---

\* 有运河和河流连接黑海、亚速海、里海、白海、巴伦支海。——译者

后共产主义的莫斯科及其宏大的工程,镀金的高塔和许多新的喷泉,都是市长喜爱的。该城某些神秘的光环也源于特技的运用:波克伦纳亚山喷泉水流的红色——新世纪曙光的颜色或者前一个世纪被水冲淡的血红色、850年庆典期间全部历史的喜庆激光映射、鬼气十足的赌场和俱乐部的夜间照明。城市新建设培育出来的第三罗马和大农村景观不仅指大建筑物和思维方式,而且还指居住在城市空间的方式。这个新罗马只有乘坐豪华轿车才能穿过,或者从广阔的高地观赏,或者更好的是,鸟瞰,甚至以上帝的目光观看。但是,这个大农村的空间是难以捉摸的、遮蔽一切的;它没有城市大众空间的开阔和隐匿名姓的特点,而这正是要给予自由的市民——而非帝国的子民或者长大的农村孩子们的。在莫斯科,感受到魅力或者感到不安的步行者发现,四周都是无穷尽的栅栏、奇异的公共建筑(没有入口,也没有牌子,它们看上去像其他什么的正面),还时时碰上路障和封闭的建筑工地。在新莫斯科,建筑物和城市节庆活动,无论是宇宙宏观的还是令人感到舒适的,帝国的还是地方的,都是一个硬币的两面,常常是夸张的。

98

新莫斯科的建筑看起来像具有地方特色的后现代主义,有玩具塔楼、镀金圆顶、喷泉和童话里的黑熊。这不是例外的,而是符合了全球性对地方性的追求之风,二十世纪晚期对地方历史风格的着迷。较为例外的是它的机制功能和权力结构。没有成文的指令描述它。它既多于、又少于一种风格上的现象。其特点就是具有神秘魅力的隐蔽做法,让每一个建筑工地都遮盖在秘密之中。陀思妥耶夫斯基看到的作为权力线索的“秘密与权威”,乃是卢日科夫风格的必不可少的组成部分。每一座建筑物都是和卢日科夫关系密切的一小撮建筑师和艺术家建造的,尤其是波索辛(Mikhail Posokhin)和采列捷利(Zurab Tseretelli),这两位大师享有毫无疑义的宫廷艺术家的地位。大部分重大项目都没有得到建筑委员会的批准,而且,在竞赛结束的时候,胜出者很少有机会为自己的项目施工。



在莫斯科的建筑方面,我们看到一个揭示历史主义风格的事例,该风格积极配合促使人们忘记国家近期的历史。社会主义现实主义按其官方主张来说,形式上是民族的,内容是社会主义的;而莫斯科后现代主义则在形式上是历史的,内容是反历史的。新莫斯科传统的仇敌是赫鲁晓夫的解冻文化和“改革”。在赫鲁晓夫时代,建筑师开始为民众建造大众式住宅,大部分在莫斯科近郊。或者说,1960年代的苏联现代建筑进一步毁坏了历史环境,但是也提出了一些新的城市规划的理念,发展了一种新的、较少等级观念的、横向的城市轴线。部分地为了反抗斯大林时代的贪图高大和赫鲁晓夫时代建筑廉价的现代单调乏味,莫斯科的新形象出现在电影、文学和音乐中,也出现在解冻时期非官方文化中:这就是录音机文化。这个文化欢迎城市日常意义显现,发现城市邻里更为私密的空间,似乎是从斯大林风格的大高楼和比真人还大的雕像的阴影中重新占领它们。一种城市睦邻感取代了官方爱国主义。奥库查瓦(Bulat Okudzhava)1960年代和1970年代的歌曲,在莫斯科城市民俗中创造出一种新的韵调:怀旧、渴望和个性化。阿巴特大街附近的多条后街,以及内部的院子和小广场,都变成了奥库查瓦的“小祖国”。这里没有民族的或者国家的象征,只不过在背景上偶尔有个普希金雕像。这个缺乏人性的城市突然获得了某种人性的尺度。行人同伴们各有各的挣扎和忧虑、琐碎的欣喜和悲愁,他们变成了歌曲里的主角。他们乘公共汽车,在地铁站约会,梦见有一辆理想的蓝色电车在绝望的时刻挽救他们。解冻时期录音机文化中浮现的后斯大林时代的莫斯科,协助划出了城市居民可供选择的社区空间。这不是追求逃避,而是接受现代生活、对付干扰的一个办法。

对于莫斯科浩大的工程项目来说,民主城市风格是生疏的。新的怀旧是针对中央统辖的城市空间的。即使步行街和商场本来应该是为普通的莫斯科人建造的,却也被装饰了新莫斯科万神殿里的英雄形象,从圣乔治到普希金,全都是遵从了市长的长官命令。大工程包括重建救世

主基督大教堂;在红场旁边建造欧洲最大的地下商场;为庆祝伟大卫国战争胜利五十周年在波克伦纳亚山上建造纪念堂;竖立彼得大帝的、朱可夫元帅的巨大雕像以及陀思妥耶夫斯基的和普希金的比较小的雕像;当然还有银行和机关的许多大楼——也都部分地由市政府主持和监管。

莫斯科修复型怀旧的特点是一种妄自尊大的想象力,要重建神话中的巨人时代般的过去。这样的怀旧不是推进历史的思考或者个人的怀想,而是要编织出对于永恒宏伟的总体怀旧。妄自尊大常常遮蔽惨遭破坏的场地,又号召再生,而不是重建。这有一部分是十九世纪的莫斯科神话的延续。毁坏城市的大火却迎合了它妄自尊大的自我形象。在1812年反对拿破仑的战争期间,莫斯科人特别感到自豪的是宁可烧毁他们的城市,也不屈服于法国人征服者。俄国战胜拿破仑之后,莫斯科被重建,据说大火对莫斯科的新一番美化作出了贡献。大火对这座古城而言并非不寻常的生活经历,但是,在十九世纪的莫斯科,它被完全神话化了。莫斯科被描绘成为一只火鸟,一座从灰烬中出现的凤凰城,每一次再现,都是更有威仪、更壮观。它的神话时光就是永恒再生的时光,而不是历史进步的时光。后苏联时代的莫斯科,这个凤凰城,不是一个忧郁的地方;它不哀悼自己的过去,而是重新再造,造得更大、更好。

## 世界上最大的东正教教堂

新莫斯科凤凰再生项目之一就是重建救世主基督大教堂。1988年,莫斯科电视上出现了一项新广告,出镜的是一群游客参观救世主基督大教堂。一位青年女导游述说教堂的历史:“过去,被拆毁的大教堂原址成了一个游泳池。现在,大教堂就快竣工了。”一个中年人,显出充满怀想的眼光,轻轻地、但是极具权威地纠正导游说:“不要把俄国分成过去和现在。俄国是一个整体。大教堂是一个整体。”广告最后提出祝福,宣

布为大教堂募捐,公布了以它名义设立的一个银行帐号。这一行动受到欢迎,被认为是新的俄罗斯家园和悔罪的象征;精确重建在斯大林时代被拆毁的救世主基督大教堂,被认为是标志着战胜苏联历史的黑暗面。但是,这一建筑工地的历史本身也揭示了多重相互矛盾的记忆,尚未实现的乌托邦梦想和系列的破坏,它们依然像幽灵般萦绕这块地方。

在1812年圣诞节前夕,沙皇亚历山大一世下令建造一座大教堂,用以纪念俄国战胜拿破仑。建筑师维特贝格(Alexander Vitberg)得到设计的委托,他生为瑞典人,是艺术家和共济会会员。他想象设计一个比罗马圣彼得大教堂更大的大教堂,献给“全部的基督教精神”。它应该是“一首石头的赞歌,献给强大而辽阔的俄罗斯国家”以及俄国在西方各国中间的领导地位。维特贝格的普世教会大教堂的设计没有得到实施,而建筑家却以遭受流放告终,因为被控告挪用国库金钱(这一事实至今没有得到确证)。所以,这个大教堂的起源是启蒙的爱国主义一个尚未实现的乌托邦,第一批伟大的“纸建筑”纪念碑之一,这个名称是在二十世纪给予仅只存在于纸面上的建筑项目的。

1839年,尼古拉一世为救世主基督大教堂选择了另外一位瑞典背景的建筑家托恩(Konstantin Ton),托恩许诺再发现俄国风格,实际上是返回古老的拜占庭楷模。二十位最杰出的艺术家应邀创作奢华的内部装饰,有绘画、雕刻、壁画和镶嵌画。沙皇为新的大教堂选定了—一个引人注目的地点——在俯瞰莫斯科河的小山上,靠近克里姆林宫。然而,还是有一个不太大的问题:该地点已经被占用,那里有一座小而优美的十七世纪阿列克谢耶夫修道院,古代俄国建筑的珍贵纪念物,一个双重的教堂。<sup>13</sup>遵循沙皇的命令,修道院被拆除,四十四年以后,全俄国最大的大教堂在那个地点建成。

有一个流行久远的传说,意思是大教堂完全是依靠民众捐款建造的。实际上,捐款只占建筑花费的百分之十五,这样的帝国宏大建筑物不是草根民众的努力承担得起的。十九世纪晚期许多作家和知识分子



批评新大教堂,说它是沙皇“正教、独裁和国民精神”官方政策的象征。新拜占庭式建筑被看作是兼收并蓄的,甚至审美感低俗。有些批评家责备它“东方风格”太重,另外一些人又说“西方风格”太重(“圣彼得堡圣以撒大教堂的莫斯科翻版”)。它没有被看作是一座古代教堂,而是被看作一个“暴发户”、“新贵”、“大贵族(亦即:克里姆林宫里的各个教堂)盛宴上的一个商人”,或者城市正面的“一个虽然粗俗、但是十分昂贵的胸针”。<sup>14</sup>

但是,在十年之内,对大教堂建筑的批评和对拆除阿列克谢耶夫修道院的谴责都被忘记。大教堂变成了一个重要的宗教中心和莫斯科人喜欢的熟悉去处。它进入了下一代人的集体记忆,出现在老式着色的明信片上,是“莫斯科纪念品”,有粉红色的白雪,乘美丽雪橇戴皮帽微笑的家庭女教师。甚至罗钦科(Alexander Rodchenko)的一幅先锋派摄影作品也表现这座大教堂,虽然我们看不到教堂本身,只看到了其楼梯的几何节奏和一位佚名妇女与一个小孩的形象。这件艺术作品让我们看到了这个巨大的、大于生活的纪念碑如何变成城市日常生活的一部分。

仅仅经过四十八年,在俯瞰克里姆林宫的这个不光彩的地点就上演了城市戏剧的另外一幕。在1920年代和1930年代的猛烈的反宗教运动中,这个大教堂被称为旧制度的一个“毒菌”,“宣传爱国主义、军国主义和沙文主义的思想堡垒”。<sup>15</sup>大教堂还被认为是“对城市卫生的威胁”,在这个地方,旧世界的传染病威胁了新国家的健康。革命生态学要求某种外科手术。而且,这个突出的城市地点也吸引了斯大林个人的注意,就像原来吸引过沙皇的注意一样。这位苏联领袖选择这个地方来兴建他在世时建造的最大的宏伟建筑物——苏维埃宫。<sup>16</sup>1931年,教堂绝大部分艺术品被运走。然后,按照斯大林个人的命令,大教堂被炸毁。时人报告说,一股血红的迷雾笼罩莫斯科很多天。教堂的红砖碎块看起来就像犯罪的现场。在这个城市的中心,它就像一个被撕开的伤口。

根据斯大林的计划,大教堂的继承建筑应该供奉所向无敌的无神

论。新纪元的这个庞然大物,416米高,祭坛型,有支柱,有建筑师约凡(Iofan)制作的雕像装饰,这是苏联对美国自由女神像和帝国大厦的回应。建筑师自豪地宣布,苏维埃宫比帝国大厦还要高8米,顶端是6000吨重的列宁雕像,列宁伸出一只手,给人类指出光明大道。(莫洛托夫认为荒谬的是,苏联国民看不到列宁的眼睛;斯大林和伏罗希洛夫说服了他接受相反的观点。<sup>17</sup>)苏维埃宫被看作是救世主基督大教堂的直接对立面。战斗性强烈的苏联无神论意识形态是建立在许多宗教神话基础上的,从古代埃及异教到俄国基督教。列宁就像半个神,取代了原来大教堂最上面的十字架和圆顶。苏维埃宫是对最终的先锋派设计——塔特林的第三国际纪念碑的回应,这个纪念碑有一个充满活力的、向开放空间升起的螺旋形状。苏维埃宫使这一充满活力的螺旋形状变成静态,把黑格尔的辩证法固定形成帝国的综合形体,而放置列宁雕像的地方正是塔特林雕塑表现开放空间和冲破表现限制的地方。<sup>18</sup>苏维埃宫的建筑自由地借用了全部的建筑风格,结合了埃及金字塔和美国摩天楼的宏伟高大。未来的完美和遥远的过去化为一体,对观众确实能够发挥催眠作用,令其全然忘记过去。

然而,被拆毁的大教堂原址证明是一块颇具反抗性的地点。工人没有来得及打好苏维埃宫的地基,后来战争来临,中断了斯大林在下一个五年计划期间建造大宫殿的计划。取代大教堂和苏维埃宫的是以后二十年之内那地面上的一个大坑,亦即未来乌托邦的地基。据说帕斯捷尔纳克写了一首流传久远的讽刺诗:“他们拆毁了大教堂,宫殿却没有建成,/留给我们的,只有一个巨大的淤泥坑。”<sup>19</sup>

虽然苏维埃宫一直没有完成,却恰恰因为没有它,它的幽灵在莫斯科全景上方徘徊。它是重建莫斯科的整个计划的缺失的轴心。新的林荫路和小街通向这里,斯大林式的七座高大楼房面对这个虚拟的宫殿。在运动员检阅的时候,全国最好的体操运动员组成苏维埃宫形状的金字塔,似乎是在用他们肌肉强健的躯体来构建它。这个宫殿是那些献给乌

托邦的看不见的纪念碑之一,它在莫斯科风景上投下一条长长的阴影。<sup>20</sup>

战后,这片水泊之地却住满了酒鬼和妓女。巨大野心的鬼魂依然在此地萦绕不休。在1950年代另一轮的建筑竞赛失败之后,莫斯科在1957年下令建造苏联最大——据说也是世界最大的——加热的露天游泳池:就在原来大教堂的地基之上。卫生和体育锻炼代替了意识形态和精神方面的关注。莫斯科人和他们的客人都的确喜欢这一休闲设施,这是符合1960年代的精神的。它很快就变成了情侣和家庭娱乐的优先选择地点,除了高尔基公园之外,受欢迎程度超过其他的地点。遗憾的是,在夏天——有时是酷热难当的日子里,这个游泳池通常都要关闭“修理内部”(苏联通行的休闲逻辑)。很多人都记得冬天在莫斯科游泳池加了太多氯气的水里游泳,同时拿着大冰坠玩耍的情景。叶夫图申科(Evgeny Yevtushenko)在一首诗里纪念这个游泳池:

很久以前,在“莫斯科”游泳池所在的地方  
有一座救世主  
基督大教堂。  
教堂被炸毁,只有金色的圆顶和十字架  
炸毁得不彻底  
躺在那里,像巨人崩裂的头盔。  
在这里他们开始建造苏维埃宫  
结果成了水池子,供人游泳  
据说,那水蒸气毁坏了隔壁博物馆里  
印象派画家作品的颜色。<sup>21</sup>

游泳池的寿命注定比它所取代的大教堂还要短促;被炸毁的大教堂(就像没有建成的苏维埃宫那样)的阴魂继续在这个地方游荡。在解 104



冻时期，炸毁的大教堂开始成为斯大林主义的牺牲品的象征。1970年代，大教堂被恢复名誉，凭借美学的论据，还有就是对历史建筑物和城市环境的某种新兴趣。在1980年代，这个故事显露出阴暗的一面。保守的民族主义“记忆”(Pamiat)宣传会议集中讲述犹太人共济会反俄密谋，还放映记录了1931年炸毁救世主基督大教堂的幻灯片。在1990年代初期，这个故事变成了舆论要闻，于是游泳池被神秘地关闭，“修理内部”，从而引起了游泳池管理人员的焦虑。

1980年代晚期和1990年代初期，出现了一场激烈的争论：在莫斯科河畔这个有名的(恶名的)地点到底应该建造什么样的大建筑。制定了计划，要开展建筑设计比赛和公开讨论提出的方案(无疑令人想起苏维埃宫的设计竞赛)。有一位建筑家甚至提出在空旷的场地投射一个全息的图像，制造出记忆的替代性空间，使用大教堂和苏维埃宫的实例警示避免过去和未来的破坏。<sup>2</sup>另外一个设想中的工程是修复一个小教堂，纪念斯大林主义的牺牲品，还要建立一个博物馆，献给这一地点充满戏剧性的历史，展出被摧毁的大教堂中原来的器物，以及悲惨毁灭城市生活的照片。对于大教堂的历史纪念也许会有助于防止残暴破坏的重复。博物馆还可能会提供关于国家权力的比喻，以及国家在摧毁建筑物、公民及其集体记忆行径中的合谋。这个设想被否定，因为太负面，不能鼓舞人心。

1994年，莫斯科市长卢日科夫、全俄牧首阿列克塞和叶利钦政府的代表通过了重建原来大教堂的秘密决议。本来，城市建筑委员会拒绝通过这个重建计划，而且，民众的支持也是若有似无；但是，市长命令照办。于是，它成为二十世纪末最大的宗教建筑工地——用钢筋水泥准确再建救世主基督大教堂。还宣布，大教堂要在创记录的短时间之内竣工，超过全部斯达哈诺夫竞赛运动。工人轮班工作，不分白天黑夜，充分供应俄国低度酒精饮料克瓦斯(kvas)，劳动英雄偶尔得到俄国烧酒伏特加。为了庆祝莫斯科市建城850周年，工程必须如期完工。新建的救世主

基督大教堂将是“俄国人民团结和悔过”的象征。它的功能也不限于象征的方面:大教堂会装备一切方便设施。大教堂下面要开辟一个很大的地下停车场,特别为外国制造的名车服务。二十八个电梯将把来访者从昂贵的停车场送到豪华的桑拿浴室、饭店和商业中心,还有一个贵宾专用电梯从停车场直达祭坛。

莫斯科报纸一篇文章的标题是:“俄国需要什么?大教堂还是救世主?”这个工程本来应该是民族团结的重大标志,却引发出全国性的争论,既有热情的支持,也有同样激烈的批评,既来自宗教界,也来自非宗教界。幸好,在后苏联时期的俄国,幽默感还存在。

在巨大的重建工程中,拥护者们看到了英雄的俄国强力的某种回归,对于一个伟大强盛国家的梦想。然而,即使在建筑工地采访的一些工人也说,国家对这个“像埃及金字塔”的建筑项目花费的金钱也许太多了,不如把钱用于社会的种种需要,和修葺现存的教堂。<sup>23</sup>在勃列日涅夫时代因为信仰问题遭受内部流放的亚库宁神父(Gleb Yakunin)就是重建大教堂项目的主要批评者之一。最近,阿列克塞二世牧首解除了他的神父神职,威胁将其逐出教门,因为他讨论过牧首机构与克格勃之间的联系,还因为他批评了大教堂的重建。在亚库宁神父看来,建造被炸毁大教堂的复制品是一个“悲剧式闹剧,对大教堂的滑稽模仿”,因为是“政治开发商和穿着神职人员服装的克格勃特务们”建造的。<sup>24</sup>他写道:“现在没有办法可以制止老化,遑论修复真正古代的建筑物,所以,为了总统选举的政治野心而(在俄国历史上第一次)建造一个钢筋水泥的大教堂、一个庞大的寺庙,是不道德的。”在1990年代中期的莫斯科民间文化中,大教堂被称为“梅塞德斯第一教堂”、“鸡腿上的大教堂”。<sup>25</sup>因为工地披上了神秘的外衣,被脚手架重重围住,对公众关闭,所以有很多流言蜚语和开心笑话开始流传。有人说,施工者改变了各种比例,所以这个俄国新大教堂将会具有伊斯兰教清真寺的比例。另外一些人断定,有朝一日,莫斯科人一觉醒来会看到苏维埃宫最后完工。是的,在新式钢

筋水泥巨型建筑开始成形的時候,越来越明显的是,它具有原来的大教堂和空想中的苏维埃宫二者的特色。

106 的确,在这个巨无霸的大教堂里有很多引起反讽之处。虽然是在纪念俄国过去的光荣伟大,但是新的大教堂又在致力于抹掉苏联历史,恢复革命前的俄国和后苏联时期的俄国之间的延续性。不过,在无意之中,在权力机构和独裁狂想方面,它却展示了苏联时代和后苏联时代之间的明显的延续性。本来,设计大教堂的责任给予了波克罗夫斯基(Igor Pokrovsky),这是一个令人吃惊的变色龙建筑师,他屡屡变色,从社会主义现实主义昔日大师变得拥抱赫鲁晓夫和勃列日涅夫时代的苏式现代建筑(克里姆林宫大会堂建筑的主导人物之一),又变成后苏联时代宗教建筑物设计师。在一次采访中,波克罗夫斯基承认他是一个“无神论者”,但是又断言他相信只有伟大的思想才能防止一群人变成一伙暴民。经过多重内部权力争斗之后,大教堂的建筑工程给予了莫斯科第二工程队(波索辛领导)、第十二工作室(杰尼索夫领导),而圆顶上作为忏悔象征的金色十字架的安装,则委任给了采列捷利。<sup>26</sup>但是,有几位持有不同见解的神父论证说,悔过是个人的事,而这样纪念碑式的悔过可能会被用来当作逃避个人和集体责任的借口。<sup>27</sup>

在2000年,大教堂内部和外部装饰完成,围绕着它的争论沉寂下去。就像许多对记忆政治的讨论在加速变化的后苏联时期发生却又突然消失,这一次的讨论也变成了某种古老的历史。今天,莫斯科人已经习惯了这个大教堂;它变成了一个莫斯科广阔风景的组成部分,伴有彼得大帝巨大雕像和同样巨大的曼涅日大商场。一位诗人说,有一段时间,在他看来,大教堂的圆顶像是一个倒扣着的墨水瓶,只不过不能在里面蘸墨水而已。

在大教堂对公众开放之前,我在1998年去参观了一个关于被毁大教堂的历史和新大教堂前途的小型博物馆。我寻找原来大教堂内部保存下来的材料,在一件原物展览之中,我找到了古老石柱的一个片段,



那是挽歌气氛的黑白照明。让我感到诧异的是,这不是往昔的废墟,而是未来石柱的奠基石。有一个解释说,这个新近制作的石柱将用以装饰大教堂正面的入口。在翻阅博物馆展品目录的时候,我感受到了一种类似的时间上的混乱。在目录里我发现一张老旧的深褐色大教堂的壮丽形象,看样子是一张十九世纪的摄影作品;仔细观看,我注意到了赫鲁晓夫的现代建筑物和斯大林的高大楼房。以大教堂为前景的深褐色风景不是过去的形象,而是计算机制作出来的未来建筑群的整体画面。大教堂依然没有完工,但是已经沾染了过去完成时态的光环。过去被重造,真是劳动和计算机技术的功劳啊。 107

建筑工地没有废墟,但是,在这里,俄国和苏联历史的许多考古层都已经被掩埋。磨灭记忆就是每一个新工程的基础。每一个新象征物的竖立都要推行一种集体健忘症,忘记好像每五十年就被某种可怕的仪式引导出来的、过去的大破坏。在这里正在被忘记的东西是忘却本身。艾柯断言,忘却,特别是强加的忘却,是有它自己的策略的。忘却之艺术(*ars oblivionalis*)发挥作用,是通过强加的混乱和“虚假同义词的多样化”(伪同义词):我们的忘记,“不是凭借勾销,而是凭借重叠;不是凭借缺席,而是凭借多重的在场”。<sup>28</sup>换言之,如果说记忆之艺术能够引导我们穿过历史废墟的道路,则忘却之艺术乃是以壮观的、完全重建的思辨复画图本令我们着迷。大教堂的钢筋水泥重建复制品就是一种伪同义词,用清洁的、令人舒适的象征虚构来取代记忆和历史——它们其实充满了不完备之处、破坏、“空白之页”和黑暗的时刻。

据传说记载,1837年拆除老的阿列克谢耶夫修道院,从而结束其二百年的寿命的时候,圣母诅咒这个地方说:“让这个地点永远空芜。”就是了,新大教堂在四十年后被炸毁,苏维埃宫却迟迟没有建成,游泳池又被关闭。那么,后苏联时期大教堂的历史会是不同的吗?为了寻找过去的完美,新的一代会建造出什么来呢——一个更真实的阿列克谢耶夫修道院还是苏维埃宫?也许,他们要重建“莫斯科”游泳池,复现

1960年代的怀旧风格，区别就在于这一次没有冰坠和讨人嫌的团团氯气了吧？

## 欧洲最大的商场

在1990年代中期，俄裔美国艺术家科马尔和梅拉米德就艺术趣味在全世界做了一次社会调查，发誓要创造每一个国家所“最需要的”和“最不需要的”绘画。俄国最需要的绘画是一幅蓝色的风景，前景上有耶稣基督，名为“耶稣向黑熊显现”。科马尔和梅拉米德并没有预料到，莫斯科建筑师很快实现他们的艺术。在欧洲最大的地下商场——卢日科夫宏伟工程的另外一例，欢迎参观者的是圣乔治和俄国黑熊，周围有人工河渠的蓝色溪水，背景是救世主基督大教堂的几个金色圆顶。商场最上方是一个低陷的圆顶，装饰有那个无所不在的形象：圣乔治屠龙，在以莫斯科为中心的世界地图顶端。确切地说，这不是什么“人民的选择”，而更是卢日科夫市长的选择，不过，市民倒是还喜欢它。如果说救世主基督大教堂是某种新的宇宙论的象征，则曼涅日商场确认了明显的消费优先精神。

你向曼涅日广场行走（这个广场曾经是军事检阅和人民与坦克游行示威的地方），突然会觉得自己在大理石河岸上漫步，穿过蓝色流水上方的小拱桥——似乎返回了朦胧记忆中儿童时代遥远的黑海旅游胜地（在这些地方变成后苏联时期内战战场之前）。这儿有赏心悦目的发光喷泉，有迪斯尼式俄国狗熊、傻子伊万、青蛙公主、老渔夫和金鱼。在这里，似乎童话故事立即成真，经过训练的眼睛立即会发现细瘦的金鱼在桥下水里游玩。

莫斯科人到这里来是为浪漫的远足，即使他们没有在昂贵的地下商店里买洋货的美梦；或者不过是到这里来享受一下优雅水边上的“海风”。遗憾的是莫斯科没有海，除了城市统治者想象之中的海水。斯大林

努力设计大海,称莫斯科是“五海海港”,展开对苏联首都的大规模“彼得堡化”。据谣传,无所不在的雕塑家采列捷利在营造曼涅日的水岸时使用了自己早期为一个黑海度假村做的设计(同样,还有人说他用了一个已经废弃的哥伦布雕像,当作自己设计的庞大的彼得大帝的样板)。这里也是有某种政治的考量的。卢日科夫名气大,因为他大力支持让黑海舰队和塞瓦斯托波尔(现在属于乌克兰)回归俄国管辖。<sup>29</sup>因此,首都当局鼓励建造的无害大商场,实际上引发出更大的领土野心。莫斯科市中心的商场不单纯地是一个货场和幻影般的新式商品;而且也是对于失去的帝国的一个怀旧之梦,提醒顾客还有全部其他的城市,其梦想是蕴含在莫斯科、并且在这里实现的。<sup>30</sup>

像大教堂一样,商场工程复活了莫斯科的过去,是对斯大林重建莫斯科计划的回应,后者针对的目标包括宗教建筑和街道商贸中心。曼涅日商场的位置靠近猎人大街和莫斯科中国街,仿佛唤醒了该城的老商业中心及其临时的店铺、商亭和货商帐篷——这一切在1930年代都遭到取缔。下文是1920年代的一位莫斯科观察家的描写,从久远的时代起,那些行商从事了全部的买卖:

即使是在白天,帐子也显得阴暗。看起来,每个帐子卖的货物都不怎么贵重。有的卖廉价的毛皮,有的卖修好的旧鞋,还有的卖铁制和铜制器物。但是,这都是为那些外行设置的台面,而真正的交易是在幕后进行的。这些帐子接受(莫斯科盗贼)送来的一切物品,从银制调羹……到墓碑……有一天,警察在这里找到了从克里姆林宫偷来的大炮。<sup>31</sup>

110

本雅明这样描写当时活跃的商业:

步行的人在汽车和野性马匹之间奔走。大队的雪橇把积雪运



走……眼睛看到的远比耳朵听到的多……彩色布条子在户外鲜艳夺目。图画书籍散放在雪地里。中国人出售做工精致的扇子,卖更多的是纸风筝,都是奇异的深海鱼的形状……一个挑担子的……扁担一头挑着漆光纸笼子,里面有漆光纸小鸟。但是真的鸚鵡的白色光环有时候也能看见。在米雅斯尼茨卡娅大街,一个卖亚麻织物的女人站着,有一只鸟儿栖身在她的盘子里或者肩膀上。这类动物的花哨背景则要到别处去找,比如照相摊子那里。在林荫路光秃秃的树上挂着幕布,上面印着棕榈树、大理石楼梯和南方热带海洋风光。<sup>32</sup>

本雅明觉得,街道集市变成了对莫斯科潜能的某种想象,真的鸟雀与漆光纸形象竞赛,而对于异国情调的梦想提供了廉价的满足和逃避现实的乌托邦。这些无用但是五彩缤纷的物件可供外国怪人收藏,实际上却成了新的苏联意识形态的对比物和解毒剂。本雅明发现这个暂时性的城市天堂是在熙熙攘攘的莫斯科街道集市上,在显示大理石楼梯和南方海洋胜景的幕布上。他不可能梦想到曼涅日大商场,在这个商场,大理石楼梯和海面微风是真正出现了的。

建造曼涅日大商场的工程无意中导致一次考古发现。令建筑工人惊奇的是,在这里发现了一座十六世纪的桥梁的片段,但只是被留在临街一个考古学博物馆地下。工程不顾老河床,硬是挖掘出一条人造小溪;在大商场的建造中,这一地点的自然的和考古的珍宝只是通过图标和模拟再现,因为新莫斯科的重建是不能允许本原器物与之竞争的。

大商场低陷的圆顶同时暗示了莫斯科地铁和新拜占庭式大教堂的建设。事实上,“改革”最初几年的混乱的自由贸易就出现在地下通道里面:商贩在那里出售一切,从色情杂志到瑜伽之术,同时倚靠在某一个被忘记的党的领导人或者诗人雕像的底座。曼涅日大商场是另外一种地下地点。新建筑求助于历史,但是不能使用真实的废墟、旧房舍和

考古发现。曼涅日大商场建筑工人在建造商场时候发现的桥梁遗迹,则用仿制品取代。卢日科夫十分相信历史的再造。建筑师、新闻记者和古代莫斯科的热爱者对这个工程的批评要点是,这个工程虽然标榜本地的“建筑环境”,但是却破坏了在十九世纪创造的曼涅日广场的独特的、古典的整体。<sup>33</sup>另外一个指责是针对像卢日科夫这样的风格的。列夫金(Gregory Revzin)写道:

正常发展的过程前提是在[莫斯科]市中心出现各种商店。结果,城市当局接管了一切。于是这个巨大的综合体就以最昂贵的方式建造;租金腾飞,直逼5000美元一平方米,当然商品价格也就上升。这不是生活的正常发展过程,而是虚拟。这不是商业,而是商业的象征和繁荣的象征。中央权力制造的市场基础设施不是规范,而是某种规范的虚幻影子,正如莫斯科的国家资本主义是自由市场经济的虚幻影子一样。<sup>34</sup>

列夫金追溯了直到1990年代初期以前的莫斯科建筑潮的历史,当时有一家建筑公司,名称是很有特色的“改革”建筑公司,在莫斯科建造了第一批商用办公楼,证明赢利巨大。市长办公厅接过私人公司的创意,却丢掉了这样的“改革”,进而秘密地建造自己的工程。建筑杂志《俄国设计》的编辑戈尔德汉(Bart Goldhoorn)的评论是:

莫斯科的行政部门控制建筑业,制造出来数不胜数的委员会、协会、咨询会、五花八门的科室厅局。全部这一切的出台,都是遵循了不成文的、不需申请审批的、神秘兮兮的律法和规则。一座大楼必须按照莫斯科风格建造,否则就干脆不能建造。唉,令人感到悲哀呀,一切的一切都很像苏联时代,在那个时代,人人都不得不通过批评和自我批评,体会取悦领导的最有效的办法。<sup>35</sup>

莫斯科新风格(Moskovsky stil)被描写成为是对十九世纪的折衷主义的新模仿,一种新的本地风格。公共工程,以及新饭店、儿童游戏场、公寓内部,都喜好俄国的本国风格,而新的商业中心则要求国际公司的风格。这样,莫斯科的自我打扮,在办公室里是西方的,而在家里和在公共地点则是俄国风格的。对于俄国新建筑的这一兴趣是在1960年代发展起来的,是对于国际现代主义风格的一种反应,特别是在赫鲁晓夫时代该风格得到大批量复制。这是对于“小莫斯科”的建筑环境的一种重新发现——这不是一个巨大的农村,而是一种舒适的、密切的邻里关系。在建筑学讨论中,语境和环境(sreda)成为大家最喜欢使用的词语。建筑环境被理解为城市的地方风气(genius loci),总体的语境。它曾一度使得城市适合于居住,受到珍惜,但后来在斯大林和赫鲁晓夫时代受到损害,城市理念被改变。如果对建筑环境的这样的追求是怀旧的,那也是反思型的小调的怀旧,对语境的细节的兴趣,对建筑片段的喜爱,对历史的考古层的寻求,和帝国京城的人本主义化。

但是,没有人能够梦想到完全重建被拆毁的大教堂,或者想到建造一个装饰有圣乔治的巨大地下商场。对于另外一个时代的梦想,如果过度名符其实地化为现实的话,则梦想就会变成梦魇。反思型的怀旧存在于关于往日家园的种种幻想之中,而不是在宏伟的重建之中。卢日科夫宏伟工程的一些捍卫者论证说,这些工程实现了语境中的历史建筑之梦,但是其他许多建筑史研究者和批评家把这些工程看作是理论反常地化为实践,把亲切的地方梦境化为权威的和帝国的建筑。所以,俄国俗话说:“做梦不要太多。你的梦是可能会实现的。”

俄国后现代主义一些爱国主义理论家提出,后现代主义起源于俄国,不是像人所共知的那样起源于西方。这一风格最好的例证就是斯大林式的华丽建筑,及其折衷的历史引证和丰富的模仿。因此,新的莫斯科风格是一种第二波的本土后现代主义——一种国家资本主义的变



体,不是模范的共产主义体式。有一件事逃避了莫斯科后现代主义观点,这就是对权力结构的审查。西方的后现代主义建筑家和理论家看到了文化叙事的多元性和权威风格的非中心化,视其为后现代主义的主要特点。莫斯科的宏伟风格从来不对中央权力提出挑战,反而是以喜悦又健忘的方式称颂这个权力。他们的目标所追求的既非地方文化又非历史建筑的再造,而是基本神话的复活。

具有讽刺意义的是,在曼涅日大商场建成的时候,附近历史博物馆的建筑开始倾斜和出现裂纹。1920年代,构成主义者们在勒·科毕西埃(Le Corbusier)梦想拆除历史博物馆,那是世纪交替时候的一座新俄式建筑。在斯大林时代,它经过了修补,内部重新装修过。现在,它又经受着新一轮的技术的和历史的困难。有朝一日,它可能彻底倒塌,而曼涅日大商场就将要变成莫斯科镀金时代博物馆。在昏暗中,商场地下画廊现出一股胶片黑色的闪烁,就像意大利画家皮兰内西(Piranesi)笔下迷宫般的废墟一样。

113

1998年的危机突然把卢日科夫风格变成历史。变得明显的是,市长大而空的想象力行将枯竭。最近这激动人心的十年所能够遗留下来的大概会是几个笑话、年迈“改革”热烈拥护者的回忆和胜利者宏伟的建筑。恢宏气派的新的视野会构成我们时代给未来一代人的记忆景观。只有在莫斯科,瘟疫期间的盛宴才能装扮成从灰烬和危机中再造出来的一场“流动的盛宴”。危机,什么危机呢?已成了这里流行的质问。危机也变成了莫斯科生活的一种风格。

### 非官方的莫斯科,1999

莫斯科建城852周年纪念日这一天里,发生了曼涅日大商场里的一次恐怖袭击。一枚自制的炸弹在电子游戏厅廊里爆炸,炸伤了三个人。报纸报道说,很多人怀疑“车臣恐怖主义”,但是在破坏现场发现了

114 一个纸条，称破坏指向新资产阶级的炫耀性消费：“我们不喜欢你们的生活方式。吃了一半的汉堡包，是一个革命汉堡包！”这是一次政治恐怖主义行动呢，还是一个自称的革命家的行为，没有调查清楚。像这样的事件常常是悲剧性的和荒谬的。对于莫斯科当局来说，还有一个附加的打击：爆炸击中了卢日科夫重建工程的橱窗，欧洲最大的商场，莫斯科财富和成功的象征。次日清晨，卢日科夫努力清扫破坏现场，加强全市治安，继续每年必备的建城周年活动，就在这个他心爱的、装饰着圣乔治的曼涅日大商场。

但是，莫斯科公众舆论中的怨言不因为民兵威严在场而轻易平息。莫斯科的镀金时代、稳定的时期、对于宏伟风格的怀旧和权威与人民之间的和解，似乎都已经走到尽头。在1999年，庆祝了两个节日：卢日科夫领导庆祝莫斯科建城852周年，和被称作“非官方莫斯科”或者“莫斯科变体”的活动。卢日科夫的庆祝活动就这样得到了不受欢迎的形容词“官方莫斯科”。“非官方莫斯科”庆祝活动部分地是由另外一位很有抱负的政治人物基里银科（Sergei Kirienko）和画廊主人盖尔曼（Marat Guelman）发起的，但是纲领不是上面决定的；实际上，老中青的艺术家、社会活动家、新闻记者和知识分子都被邀请创造自己的节目。这个团组是散乱的、折衷的，由自由派人士和左派人士、左派艺术家和右派政治家组成（俄国的右派模模糊糊地相当于市场自由派和西方语境下广泛的民主纲领），但是在一个方面是成功的：打破了修复型怀旧和正常化的幻想——卢日科夫风格的。

莫斯科变体庆祝活动具有城市爵士乐表演的即兴创作精神；这不是展示成就，而是展示设想、潜力和梦境。活动包括涅斯库奇内\*公园里虚拟的现代艺术博物馆的开馆；爵士乐音乐节；人文政治行动表演，包括给没有莫斯科居住证的人发放“人权护照”；一个回顾性的影片“人所

---

\* Nieskuchny: 俄语，指“不枯燥的，不乏味的，不令人厌倦的”。——译者

不知的莫斯科”,表现了长镜头下的城市、伪装和秘密的激情;在“我们不喜欢Mascow的什么”的网页上颂扬外地人(“莫斯科”被写成“Mascow”,是为了模仿本地发音和嘲笑本地人的盲目优越感);说话结巴的人(另外一类不受注意的人群)朗读普希金的诗歌,在布尔加科夫小说《大师与玛格丽特》中魔鬼沃兰公寓里的文学联欢会,文学研究所的学生宿舍展示,作家佩列文爱好者会议和该作家微服到访。非官方的莫斯科探索首都内部被埋葬的诸城市,从首都区域的前基督教居民点的标志物,到捷尔任斯基雕像纪念碑地点的花坛;使用了互联网技术,但是一般都不太好。虽然有一辆大客车在各个地点接送,但是活动参加者们还是更愿意参加到被遗忘的莫斯科行人队伍中来。狂欢节去除了莫斯科地理上的中心,使城市成为多中心的。在莫斯科小阳春稀薄的空气里,我发现了一个看不见的城市,微型莫斯科,就在视线下方;这是一个充满怪异梦幻而不是妄想童话故事的城市。

在马雅可夫斯基纪念碑底座上,青年情人们裸露的肩膀上有纹身花朵,在品尝俄国牌子的矿泉水和啤酒,“神圣溪水”和“波罗的海”。附近的帐篷代表不同的党派和政治运动,包括民主俄罗斯党、人权组织、要求取缔义务兵役制的激进青年运动和抗议城市年久失修的居民委员会。一个特别的电视台邀请莫斯科人和城市客人直接对卢日科夫市长说话,露脸扬名五分钟。乐队偶尔打断演讲的人,开始演奏随意的爵士乐和摇滚乐变奏,人群就从欢呼过渡到踩着音乐的节拍又蹦又跳,虽不专注,却很热烈。节目不代表连贯的政治立场。就像卢日科夫的节日那样,关注所在是非意识形态化;只不过这一次,正常生活的概念得以摆脱中央权威之手。如果说这是什么的话,这显示出某种城市民主之梦,梦想如何在这个城市居住、把它变成家园而不是城堡。

两个节日之间说辞和象征表现方面的对比是明显的。非官方莫斯科的标志是反英雄的:没有圣乔治、没有多尔戈卢基、没有龙。它所表现的是个性化的和拟人化的舞蹈房屋,房子是萨克斯演奏者、房子是鼓



手、房子是梦想者、房子是企业家。每个都有自己的小星星,和鲜明的非墨守成规者的个性。这是没有高塔和城墙的莫斯科,不是受克里姆林宫统治的一个象征性的第三罗马,也不是一个大农村,而是一个城市,像任何其他的城市一样,在这里,每个人都是一个个体,一颗星星。会跳舞的房子组成的莫斯科是水平的,不是垂直的,是没有中心的、民主的。“首都看来要失去其空间的延伸,变成互相传递眼色、互相致意、绕过官方地理的个体地方的兄弟会。”<sup>36</sup>莫斯科是通过人民而不是领导人得到表现的,通过个体的人而不是广大集体得到表现。

116 狂欢节最鲜明的艺术活动是涅斯库奇内公园古典庭园里举行的俄国现代艺术博物馆开幕招待会。那里没有艺术作品,只有无家可归展览品的网页的放大投影。博物馆被逐和几近流放的故事十分有趣。在以往的七年之内,俄国现代艺术国家收藏主管叶罗费耶夫(Andrei Erofeev)不得不把前苏联地下艺术家的作品放在地下室,偶尔在俄国外省展览,还要依靠索罗斯基金会(Soros Foundation)的资助。在这一个案中,所谓地下,既是名符其实的又是比喻的说法;如今对于苏联时期的收藏品是不强加思想审查的,但是,情况又是,在莫斯科找不到容纳这个展览合适的空间,即使付出昂贵租金也罢。中央艺术馆(TsDX)暂时接纳了展览,但是租借合同突然中断,因为中央艺术馆发现展览会部分地是由基里银科资助的(并不是全城最肮脏的钱)。这不是市场监控问题,而是莫斯科保护主义的不成文法则,和市长对城市财产的无所不在的监督。中央艺术馆的管理部门礼貌地表示深深的歉意,把取消展览的原因解释为紧急修补地板木条。在非官方莫斯科节庆期间,俄国现代艺术得到虚拟的展示;主管征集的资金刚好够把展览展现在互联网上。这样,原来地下的艺术依然保持为非官方的,也算是沿袭了旧苏联的传统。

因为主要的画廊都采取了审慎的官方姿态,不支持变体的庆祝活动,担心市长取消他们的空间,所以非常规艺术展览受到限制。它们的空间是最小限度的、可移动的,甚至可以携带的。在一次题为《外套》的

活泼表演中,学生穿了肥大的雨衣,以一种友好的表现癖方式展现自己。就像1970年代的黑市一样,他们的外套下面隐藏着一些秘密珍宝;不是牛仔裤,而是小的艺术物件,包括卡巴科夫和其他艺术家的“概念纪念品”。

展览“住所”(The House)是在文学研究所宿舍里展示艺术品的。学生们是自己房间的导游。艺术与生活之间的区别微乎其微。参观者最常提出的问题,都是涉及基本定位的:“请原谅,这是一件艺术品呢,还是您就住在这儿呢?”每个学生都有机会充当生活中的艺术家,至少当四个小时。有的学生表现出创业开发精神,展览自己的作品,甚至出售自己朋友们的刺绣和手工艺品。其他人则照常生活,不在乎私人生活细节进入暂时的博物馆。在一个房间里,我看到了镶在镜框里的《泰坦尼克号》的图片,美国大众文化的一件展品,不过,这些却显得是地方性的怀旧式的手工艺品,和在全世界风行的大片没有什么关系。在另外一个房间,俄国古典作家诗人的展示同样怪异:在苏联和后苏联时期领导人都喜爱的盛大纪念普希金诞辰周年的时代,这个展览的节目却是请说话特别结巴的人朗读普希金的诗歌,表示非官方莫斯科是接受各地不同口音和说话方式的。展览“住所”有助于同化和驯化现代艺术,同时揭示室内空间的艺术潜力。艺术被引进生活,每日生活被瞬时地变得颇有艺术韵味,而且,这一切是以相当轻松的态度完成。非官方的莫斯科尝试重新界定公众空间,至少是在节日的短促时间之内,这是民主的而并非划分等级的、参与的而并非旁观的空间。同时,它还对1970年代的公寓艺术作出纪念,这样的艺术在当时在政治上是冒险的;它发现了作为非官方活动场所的私人环境的创造性潜力。在苏联时期,“私人生活”具有颠覆性的涵义,这不仅是对公众生活和政治生活的一种躲避,而且也是另外一种市民意识发展的地盘。正是在1960年代的厨房沙龙中,在公寓楼房的拥挤房间中,最初孕育了变化之梦,这是远远早于各种政治时机和经济改革的。

如果说卢日科夫风格对于斯大林的宏伟姿态和勃列日涅夫时代表面的稳定存有怀旧之感的话，则非官方的莫斯科找回了同一时期的另外一种文化——从阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆到1970年代的公寓艺术、人权活动分子和持不同政见的摇滚乐歌手。那一代人中真正有经验者反对时下这种在他们看来是篡用对抗性言辞的现象。在言论自由时代，非官方态度对其拥护者的存在和福利并不构成威胁，怎么还谈得上“非官方的”或者对抗的文化呢？非官方莫斯科的组织者们没有表示对抗的政治态度，而是对城市公众环境尝试提出一种非同一般的和创造性的探索，重新获取民主的理想。他们的艺术没有遭到禁止，却是外省气味的（从该词最好的意义上来说），不是地下的，却是怪异的。换言之，他们不是反对官方的庆祝，而是形成对照；他们发出另外一个莫斯科的声音，因为这个莫斯科在首都建筑狂热的背后，已经难以看到。

1999年的非官方莫斯科狂欢节是怀旧的，这个论点的涵义就是，狂欢节试图重新享有城市的家园，住进商业发达、政治光芒闪烁的官方气息浓重的城市，恢复在卢日科夫统治的初年期间不再流行的苏联时代非官方的传统。在莫斯科小阳春晴朗的一天，每个人都在谈论未来，但是，即使是在最荒唐的梦境里，也没有人预料到下一个月要出什么事。就在莫斯科城市节日之后的几天，在莫斯科发生了重大的爆炸事件，紧接着就是第二次车臣战争和选举新总统。就在不知不觉之中，非官方的莫斯科的首创精神看起来变成了后苏联历史中的另外一个分水岭。

我还记得，在庆祝活动的最后一天，我参观了展览“住所”，在一间学生宿舍里看到了卢日科夫穿着鲜艳红色服装的喜庆招贴画。“这不是我的。”这个学生笑着说，“这是艺术。”这张肖像类似美国大众艺术及其对应物，苏联苏刺艺术（一种持不同政见的讽刺社会主义现实主义风格的苏维埃艺术形式），只不过是现在它不表现过去的伟大领袖们，而是表现了莫斯科国家资本主义的建筑师。卢日科夫的肖像挂在旧的糊墙纸上，旁边是陈年日历和一个像茱莉亚·罗伯茨的人的画像；卢日科夫



就像他以前的列宁、斯大林、勃列日涅夫和戈尔巴乔夫一样,成了现代古董市场上的保留出售品。

这位市长戴着他那顶平民式样的帽子,看起来正在以怀旧的心情仰望莫斯科光辉的过去。在那些时候,这个城市把自己想象成为全世界的辐射状的中心——就像在曼涅日大商场低陷的圆穹顶端的地图上那样。这个城市被激光照亮,欣然自我专注、自我刺激、自我模仿,和自己赌博,不断地自恋。出了莫斯科,就似乎一无所有——门口只有众多的蛮夷。

119

## 第九章

# 圣彼得堡,世界性的外省

彼得堡和欧洲其他城市的区别就在于它看着酷似欧洲所有的城市。

121

亚历山大·赫尔岑, 1843

1970年代后期,我在列宁格勒当学生导游。指导手册鼓励我们导游开门见山:“这个名称就像惊雷和暴风雪——彼得堡、彼得格勒、列宁格勒。这三个名称讲述的是我们城市全部的历史。”

参观的余下部分是尽量分散观众的注意力,让他们不要注意列宁格勒无尽无休的小雨、似乎为站立而站在那里排队的中年大妈,还有世纪末式建筑物的衰颓的正面,及其反映了全部世界文明——从埃及到罗马的那些奇幻大鸟、野兽和嬉笑的面具。如果游客问的问题不妥,我们就必须以坚定的口气回答:“这是颓废折衷风格的典型建筑,没有建筑学价值。”而旅游大客车通常都是经过我自己的家的,那房子就是按照同一种颓废风格建造的。

这是从彼得堡到列宁格勒的历程。我们从彼得大帝1703年为城市奠基和构筑彼得与保罗要塞开始。接着观看彼得大帝纪念碑、青铜骑士

和装甲车上站立的领袖列宁,然后过河。(“1924年起,城市骄傲地使用了列宁的名字。”)大客车从那里开向皇宫广场,那里有亚历山大纪念碑和冬宫,而伟大的十月革命就是在那里开始的。

我不是一个很好的导游。有一次,在乘车前往列宁流放期间所在的拉兹利夫湖湖畔的时候,我找不到列宁旧居的小屋了(“在这儿,列宁靠吃蘑菇和浆果度日。”)。于是我就解释说,旧居小屋临时搬走维修去了。然后我把我这一组游客没有带向官方的摄影师,而是带到了我的一个艺术家朋友那里,这个朋友正在努力想要在那儿挣一点钱。最后,我这一组毫无戒备之心的游客带走了一张经过润色的博物馆城市的照片,那背景是万里无云的晴空,德意志民主共和国彩色印相纸的引发怀旧之情的蓝色。这是列宁格勒影子经济的一张杰作。

二十年后,导游们不再背诵什么惊雷和暴风雪的句子。很多人都说“城市恢复了原来的名称”。但是这样周期性的历史也令人感觉很不自然。“三百年前,圣彼得堡这个名字让俄国人听着,就像我们今天听着丹碧丝(tampax)、士力架(SNICKERS)、奖金(bounty)、市场营销(marketing)一样。”俄国现代作家库拉耶夫(Mikhail Kuraev)写道,他抗议最近从列宁格勒到圣彼得堡的更名。呼应始于城市创建之初的争论,库拉耶夫称彼得堡是“俄国的一个吸血鬼”,“本国土地上的一个内部移民”。<sup>1</sup>显而易见,一个人不可能两次走进以洪水和革命著称的城市中同一道水流。 122

的确,在历史上,彼得堡被看作是一个拼凑的城市,是参照世界其他城市确立下来的。彼得堡曾经被叫作北方帕尔米拉、北方威尼斯、新阿姆斯特丹(不应该和曼哈顿混淆起来)、北方罗马,以及“革命的摇篮”和“反基督的毁灭之城”。圣彼得堡被看成是一个无根之城,全球性波将金式的农村,在这里俄国西方化的景象竭力让人看成是现实。它的考语是“在本国的外国人”,最近又被称为“无根的世界主义者”。因此,在这一案例中,“返回根源”就是面对这个城市公认的无根源身份、原来的无根性质,而这一点标志着它建立之初的特征,当时它立足于俄罗斯帝国



的最西端,在彼得大帝从瑞典人那里夺取的涅瓦河三角洲沼泽地上。

1703年,彼得大帝给了这个城市一个荷兰语的名称,圣彼得堡(Sankt-Petersburgh)。尼古拉二世认为这个名称德国气味太大,所以在1914年,在第一次世界大战第一年的爱国主义反德激情中,圣彼得堡这个名称被俄语化,改称彼得格勒(Petergrad)。彼得格勒只存在十年。1924年,这个城市苏维埃化,使用了布尔什维克奠基之父的名字,实际上他对这个“革命的摇篮”是十分反感的。后来,在1991年,经过公民投票,恢复了城市原来的名称,这个名称听起来是一个复旧:圣彼得堡(Sankt Peterburg)。这个变化受到多数人的欢迎,但是也引起不少人的愤恨。而且,这个复旧做法没有刹住改名的狂热。索尔仁尼琴提议,这个城市的外国标记应该用某种更真实的俄国元素取代——比原来的更有根基——比如涅瓦格勒,或者斯维亚托彼得格勒(Sviatopetrograd,俄语“神圣彼得格勒”之义)。市民不很支持他,因为在苏联时期他们坚持简称这个城市“彼得”。

然而,列宁格勒改名为圣彼得堡未曾伴有帝国怀旧的大规模爆发(除了很少几种街头标志和最昂贵饭店菜单上的什么“君主香浓肉汤”和“皇家香酥鸡”)。事实上,彼得堡的很多支持城市改名的活跃分子都希望此举尽可能不要牵扯到俄罗斯国家。圣彼得堡第一位民主市长索布恰克(Anatoly Sobchak)宣布,圣彼得堡是一个“自由经济区”,是统一的欧洲的一个模范城市,有其自己的旗帜和市徽,在相当大的程度上独立于克里姆林宫。虽然这个重建俄国城市民主的计划是短命的,却依然是在地方反民族主义传统基础上锻造某种身份的少有的尝试;这个传统不是由民族而是由城市文化决定的——是一种外省的世界主义,或者,用曼德尔施塔姆的话来说,“对世界文化的怀旧”。对于俄罗斯帝国来说既是中心、又是边缘的这个城市,突然间把自己的阈限性变成了一种身份。那些把彼得堡装扮得酷似欧洲任何一个其他城市的“颓废的折衷式”的建筑,现在包含了新的、在苏联时期被埋葬的颠覆性传统。依照

这一变体的传统,圣彼得堡的志向就是成为一个新的诺夫哥罗德,俄罗斯北方共和国[该地的独立在十五世纪被莫斯科维(Muscovy)镇压了下去],或者甚至汉萨同盟式的城市国家,重新发明一种在俄国历史上没有扎下根来的民主传统。换句话说,彼得堡怀旧所指不是它的过去,而是它有可能享有的过去。

城市改名(在二十世纪已经是第三次了)变成了狂欢节式事件,形成了圣彼得堡的第一个发明出来的传统:狂欢节。这是一次从列宁格勒到彼得堡的旅行,却不是回归的行程。在1997年6月21日,该年亮度最大的白夜,圣彼得堡的市民看到彼得大帝从涅瓦大街的一个窗口坠落。沙皇“被抛出窗外”受到他的邻居卢基奇的欢迎——这是列宁最后的一个密谋身份。他抓住了机会,向他的同志们讲话,立即宣布了圣彼得堡第一次狂欢节“不可避免的来到”,就和他宣布十月革命不可避免的来到一样。这一次,沙皇渡过了失败的危机,一如这位国际无产阶级的领袖——两个人都参加了狂欢节的游行队列。列宁不断地吹嘘他过去的成就:“是我在1917年,在这里,组织了第一次狂欢节!”到了皇宫广场,列宁—卢基奇就努力动员民众攻打冬宫。人群还是不为所动。他们没有攻打冬宫,而是攻打了亚历山大纪念碑,用一个吹足了气的香肠形气球把纪念碑捆住——这是暗指近期内推倒纪念碑行动的乐趣。最后,列宁—卢基奇隐退,要躲进列宁墓;但是苏联的这个神龛的神圣空间变成了某种错视画剧场,正面入口的平面装饰。列宁变得筋疲力尽,气急败坏,用力推列宁墓的彩画大门,却发现那里没有进深。

和莫斯科建城850周年的纪念结果不同,圣彼得堡第一次狂欢节不是市政府主持的,不是上面指挥的。按照列宁格勒非官方文化的优良老传统,这个活动是建筑内景剧院主持的,这是一个地下剧院,是在1970年代开业的,在苏联时代从来没有得到官方认可的机构资格。这个狂欢节没有花费十亿美元,没有改变乌云飘移的方向;没有使用特殊效果,用的是自然光。

狂欢节没有只重演有关城市过去的众所周知的神话故事：青铜骑士和小人物、渴望爱情的女皇和神圣的诱引者、无产阶级的领袖和当木匠的沙皇；活动关注的是1960年代到1980年代列宁格勒的地下文化和现代非官方艺术场景。有一个特别的仪式纪念了传奇性的、已经消失了的西贡咖啡馆，那个地方的常客是诗人、不同政见者、酒鬼、克格勃特务和外来人。2004年奥林匹克运动会没有批准彼得堡举办，因而损伤了城市的抱负；于是奥林匹克运动会入侵了城市街道，其象征物是一个巨大的馅饼——不是天上的馅饼，而是每个市民都可以品尝的美味。

狂欢节组织者，剧院主任别利亚克(Nikolai Beliak)和设计师艺术家伯恩施坦(Mark Bornshtein)指挥演出了难以置信的集体万物有灵论的仪式——这个城市变得人性化和神人共性化了。<sup>2</sup>演员和普通市民都打扮成从底座上走下来的城市纪念碑雕像，参加这一出城市神秘剧。叶卡捷琳娜的雕像变成地方的一个疯女人，带着贴在她裙子上的假人情郎跳起舞来。而海军部大厦，则由一位戴有螺旋形发型的演员扮演，踩着巨大的高跷神气十足地行走，像一个红鼻子、饮酒作乐的海军上尉。新荷兰(彼得堡一个有运河围绕的地区)在漫步，露出港口浪荡妓女心不在焉的样子。圣彼得堡的市民受到邀请，穿起表现城市建筑正面的最新时装，将其内部与外部调换位置，探索建筑和人的躯体之间的关系。这个剧院的名称在俄语里是Interierny——“内景剧院”。在这里，城市“外景”变成剧院的内景，提供了其居民现代生活与往昔文化形式之间的密切的中介。

狂欢节本身的组织过程就是一件堂吉诃德式的事务，因为城市当局和新市长雅科夫列夫拒绝为狂欢节游行队伍停止车辆通行，也不和其组织者合作，而是优先考虑“芬兰制造”的商业宣传。然而，正如彼得堡报纸报道的那样，大自然是站在狂欢节这一边的。狂欢节之夜十分优美；警察分享了彼得堡社区文明娱乐的精神，没有干涉穿了酷似城市建筑物的服装的民众。这里没有“领袖”，也没有群众。诗人克里乌林



(Krivulin)指出,狂欢节提供了拿政治问题和文化问题来游戏的机会,在“公开性”政策实施之后,这还是第一次。虽然城市的处境凶险,但是它阴冷忧郁之美也许就是“它最后的自然资源”。<sup>3</sup>

的确,文化变成了彼得堡的一种“自然资源”。在这里,甚至一个狂欢节的内容也不涉及酒神式地脱离文化限制,而更是把自己打扮成为城市的一个纪念碑雕像。彼得堡人喜欢人工技巧和人造特色。这里的狂欢节不是俄国狂欢节理论家巴赫金(Mikhail Bakhtin)所描述的那种节 125  
庆,虽然狂欢节的根据是怪异和城市嬉笑文化的各种传统。指挥者声称他不仅仅对躯体的扩大,而且还对拟人化的建筑感兴趣。狂欢节是对“城市公民身份的”一种赞颂:在缺乏资财支持的情况下,城市不得不依靠替代性医学和艺术疗法。

“穿戴建筑物”和依照建筑比例制作自己服装的传统,在十八世纪,亦即城市奠基的时期,是特别流行的。以新古典主义范本为依据的早期彼得堡建筑可以追溯到罗马人维特鲁威(Vitruvius)的人体几何概念,这些概念提出了建筑和人体之间的对应关系。如果说在十九世纪彼得堡怪异美丽的建筑物正面被看作是外来的、虚饰的和非人化的,则在后苏联时期的彼得堡城市建筑已经变成记忆的一种亲切的建筑。外在的种种文化风格在心理的节奏和躯体的运动中重新显现出来。狂欢节组织者不相信仅仅使作为博物馆城市、历史遗产地的彼得堡的形象永存,虽然历史的保护、修复和新的建设是很需要的。事实上,他们更愿意重启继承的过程——对城市的记忆、人格化和保护。在十九世纪的彼得堡传统中,像青铜骑士这样的城市雕像要是活起来,那却是一个不好的迹象。在普希金的长诗《青铜骑士》中,城市的一位普通居民,“小人物”叶甫盖尼,在一场大洪水中失去了自己的爱人,于是敢于对青铜骑士——亦即城市奠基人彼得大帝的雕像发出挑战。青铜骑士活动起来,追随可怜的叶甫盖尼,穿过洪水淹没的大街小巷,一直追到他发疯发狂。在二十世纪末,可怜的叶甫盖尼和其他的普通市民被要求保护许多雕像纪

念碑,而这些纪念碑在出现以后是已经遭受了足够多的挑战的。现在,这些漫游的雕像乃是颓败的城市家园的守护神。整个城市已经变成一个剧场,观众与舞台之间已经没有区别。<sup>4</sup>

剧院不是后现代的;不注重西方现代艺术的语言,虽然,就整体而言,彼得堡可以轻易被称为一个“概念装置”。指挥和参与者都具有一种旧式的文化中心信念,尤其是如果文化是国际性的、有能力自嘲的。他们相信,共同的城市文化超越了高与低的区分;他们不寻求计算机产生的特殊效果,满足于艺术戏剧和巴洛克错视画法。他们同时既是激进的、也是传统的——这是十足的彼得堡式的结合,不容易用外语来表达。

在处于各种社会问题中间的同时求助于美和戏剧演出,可能显得不妥和错位。但是这种文化怀旧在该城近期政治事件中扮演了重要的角色。1917年以后,该城第一次草根抗议和最大的一次志愿游行发生在“改革”前夕的1986年,是为了抗议拆除彼得堡一处旧房屋,普希金的友人杰尔维格(Delvig)在那里短期居住过。游行组织者是古建筑保护协会、救世军和戴尔塔(Delta),还有建筑内景剧院;该剧院在杰尔维格之家演出过。听起来非政治化的列宁格勒“生态文化运动”(从地方语境上看并不是一个令人惊奇的组合),乃是针对苏联统治的草根民主派的动员者。正如彼得堡观察家卢里叶(Lev Lurie)和科比雅克(Alexander Kobiak)所指出的,“在反对地方权威的斗争中,列宁格勒知识分子使用了城市非共产党文化的全部潜力,从建筑师拉斯特列利到诗人布罗茨基。面对诸纪念碑颓败的状况,他们开始越来越多地讨论地方政府的三大罪责:生态、经济和具有创造力的知识分子的状况。”<sup>5</sup>剧院在很大程度上卷入了1990年和1991年列宁格勒的政治,和市长索布恰克合作密切。彼得堡城市居民记得扮演列宁和彼得大帝的丑角们,这是这个剧院发明的,是俄国版本的“潘趣和朱迪”。丑角常常出现在列宁格勒电视频道上,那是在改变了城市名称以及(也可以说)命运的重大的公投之前的

那个春季。

彼得堡狂欢节的起源是什么呢?一个建立在终极的反怀旧前提之上的城市,与俄国传统决裂的勇猛的新城市,并非任何人家园的城市,在三个世纪之后变成了最佳的怀旧之地,这是怎么回事呢?

彼得堡常常被称为虚拟的城市,而且通常,这并不是一个赞美之词。从基础上看,彼得堡看起来就是活生生的理想建筑楷模。在十八世纪早期的风景画版画中,艺术家们常常表现彼得堡建筑外立面,把造好的建筑和那些仅仅是梦想到的建筑画在一起。我得到了一则奇异的城市传说,说的是一个典型的彼得堡诡计,它启发了我遍访该城之旅。在忏悔日狂欢节时候,临时的宫殿和神龛在广场搭建起来,还有集市商亭,表现奇幻的场景、影戏、木偶剧院、理想的彼得堡的样板模型。参观海军部大厦广场娱乐公园的人都被邀请观看皇宫广场及其最高的纪念碑——亚历山大石柱,“实际尺寸”的。参观者付十戈比门票费,被带领走过半昏暗的房间,准备观看一个巨大的投影展示。然而,他们被带到面对真实的亚历山大纪念石柱的一个窗口。“你们想看看实际大小的皇宫广场吗?”礼仪大师问道,“可以减价5个戈比。”<sup>6</sup>

127

彼得堡的现实常常显得比小说更奇异,很难区分实际大小的圣彼得堡和有关这个城市的神话。整个城市显得就是一个超大规模美丽的假货,靠自己的幻想生活。在彼得堡,阅读和漫步的交汇是特别频繁的,虽然在视觉媒体时代和在后苏联时期无序驾车现象中间,这二者都正在变得日益具有怀旧的意味。

据洛特曼(Yuri Lotman)认为,这个城市同时被认为是一个天堂和地狱,是理想城市的乌托邦和俄国反基督的邪恶的假面舞会。<sup>7</sup>在十八世纪和十九世纪,有一则神话说,这个城市是从芬兰湾沼泽地上面的虚无中建立起来的,在普希金所说的“荒芜的浪涛”的河岸上建立的,在这里,难得看到一条渔船和“一个可怜的芬兰人”<sup>8</sup>的矮小的茅屋。彼得堡不是按照某种自然的步骤成长的,而是按照启蒙时期的理想建筑计划设



计和建造的,得到了国际建筑师队伍的帮助,依靠的是千千万万农奴的奴隶劳动。这个城市得到东正教会的祝福,却遭到彼得大帝被流放的第一位夫人的诅咒:“让这个地方变成空城!”这句咒语一直抓住这个城市不放。这个城市变成了俄罗斯帝国的首都,某种乌托邦空想化为现实。在这里兴建了俄国第一所科学院、俄国第一所图书馆、第一个剧院、第一个植物园,为非贵族出身儿童开办了第一所学校,为新的世俗文化和新型的市民奠定了基础。圣彼得堡的基本神话就是战胜自然和俄国的落后状态。但是,这常常显得是一种代价极大的胜利,因为大自然和俄国都是周期性地反击的。

圣彼得堡包含了某种地貌学上的矛盾,对于大体上是大陆型的俄罗斯帝国来说,它同时既是边缘,又是中心。它变成了一个跨文化的交汇地点和城市文本:普希金笔下的一首石刻诗歌、街道和果戈理行文语句交织形成的奇幻迷宫,是一本铺设路面的书,其中心在曼德尔施塔姆笔下被撕掉了。彼得堡感到自豪的是它不仅是“革命的摇篮”,而且也是俄国文学的育婴室。在彼得堡,俄国作家们发现了沉思中的自我内省。用布罗茨基的话来说,这是他们的新世界。几乎就在奠基之后,城市立即获得了虚构出来的双生子,这一情况开始影响它的形象和自我感受。

128 “文学的彼得堡”不仅仅是这个城市的一个艺术的反映;它还是该城的双生兄弟,这个双生兄弟,就像普希金或者陀思妥耶夫斯基故事里的离奇人物一样,常常压低原型。<sup>9</sup>

习惯的做法是把这个城市的苏联时期看作是衰落的时期。在十月革命前夕,别雷(Andrei Bely)写道:“如果彼得堡不是首都,那就等于没有彼得堡。”但是,这位艺术家悲观的预告被证明是没有预言意义的。1918年,布尔什维克们把苏联政府所在地从彼得格勒迁移到了莫斯科。这一次的迁移,不仅仅出自军事战略的理由,而且还有新的地缘政治的设想,这一设想把俄国绝对君权的心脏地区,而不是边缘的欧洲城市,置于革命后布尔什维克意识形态的中心。然而恰恰是在彼得格勒—列

宁格勒不再具有俄罗斯帝国首都身份,并且因为莫斯科而失去政治上的重要地位的时候,彼得堡的神话获得了新的生命,成为苏联局外人的精神归宿去处,在这里,至少还可以显示对于世界文化的怀旧。在十九世纪,圣彼得堡抽象的、有意的、小说性质的品格使得该城显得不适合于居住,缺乏人性;而在二十世纪,这一文学上的超俗气质和忧郁之美把列宁格勒变得更合乎居住的要求。所以,这个城市著名的文学双生兄弟变成了某种乌托邦的绿洲,苏联之夜中的一个家园——曼德尔施塔姆的话大意是这样的。

尽管具有革命摇篮的地位,在斯大林时代,这个城市还是变成了不受欢迎者。给它带来了特别沉重的打击的是大清洗、1930年代基洛夫被暗杀之后的列宁格勒事件、然后二战期间的围困、斯大林时代后期的反世界主义运动,和近几十年的苏联政策;这些政策的目标就是把列宁格勒变成苏联外省城市,住满新近迁入的农村居民、强大的军事工业和工作卖劲的克格勃,成为一个“命运如同外省市镇的大都会”。列宁格勒和“彼得”(该城非官方的昵称)在整个苏联时期都一直存在,代表了不同类型的心态,彼此常常发生摩擦。在“改革”时期,该城第一位民选市长索布恰克拥抱了一个反对派的民主城市梦想,市长的政治运动和城市复兴计划的依据就是彼得堡复兴。改名十年之后,列宁格勒和彼得堡这两个城市之间的决斗依然在继续。

“岛屿彼得堡”——一个神话般的欧洲城邦的创始和苏联时期彼得堡居民的局外人地位,是这一章讨论的中心。这个城市被称为“观望欧洲的窗口”,现在则希望变成通道。对于彼得堡来说,“欧洲”既是真实的历史盟友,又是一个反文化梦境,这样的一个梦境在苏联时期兴盛,有一股特殊的防御性和反抗性。

129

彼得堡—彼得格勒—列宁格勒是一个自豪心理受到损伤的城市。和莫斯科与柏林不同的是,这个城市没有机会成为二十一世纪的一个巨大建筑工地。在这里,城市态势的尺度是不一样的;显得更亲切,不太

宏伟。如果说在柏林，有历史意义的中心是一个伤痕和一个空旷的地方，在彼得堡则是居民密集的城市躯体，内部隐隐作痛。在宏伟正面的背后，是分隔开来的公寓楼房、肮脏的居住区、破旧的通道和昏暗的院落。彼得堡的渴望展现为正面和内部、完美的开阔景色和废墟的捉迷藏游戏。建筑的正面不仅仅是内部寒酸的脆弱掩盖物，而且也是对于一个理想城市的记忆，对于一个世界文化的亚特兰蒂斯、一个已经达到的乌托邦之梦的记忆。对于许多地方居民来说，具有历史意义的圣彼得堡的建筑正面已经变成了他们的梦境的私人建筑物；外在装潢被内在化，比其实际的破落衰败的内部景象显得更是亲切。

曼德尔施塔姆写道，一个彼得堡人的生活是“一篇没有情节或者人物的故事，其成分乃是空旷和玻璃、热病中语焉不详的东拉西扯、彼得堡式的流行感冒呓语”。<sup>10</sup>的确，空旷、玻璃和呓语在城市生活中扮演了重要角色，和那些石头一样。这个城市关注的是志向和希望的反射和折射，不关注完整的回顾和虚拟式巨大的重建工程——像莫斯科那样。但是彼得堡人没有审慎的柏林人那样的自我批评精神和对历史建筑物的怀疑。彼得堡的自恋依然丝毫不减，十分自爱，不顾一切。

我这非官方的游览将涉及这个城市的许多名称，就像是遵循列宁格勒旅游指导手册那样。我们就从皇宫广场和起义广场开始，这里有实验剧院组织的1918—1919年群众场面，是对十月革命的再现。从那里，在列宁格勒内部彼得堡的废墟中，我们迂回发现另外一种城市记忆（施克洛夫斯基、多布任斯基、瓦吉诺夫、曼德尔施塔姆）。往昔京城废墟为列宁格勒市对圣彼得堡的怀旧奠定了基础。后苏联时期的怀旧实际上是一种二手的怀旧，这样的一种怀念反映出革命后彼得格勒和列宁格勒对彼得堡的寻求。在1920年代和1930年代，来到该城市的新移民拥抱了“对世界文化的怀旧”，他们阴差阳错地变成了想象中的彼得堡人。新圣彼得堡最有争议的纪念碑——纪念极权主义牺牲品的斯芬克斯骷髅，将会带引我们探索这个城市的过去，列宁格勒饱受围困，和列宁



格勒克格勃“大楼”的活动。后苏联时期再发明的城市传统,是把不同政见的和革命前的神话与城邦的城市民主梦想结合了起来。最后,我们要访问列宁格勒地下“西贡”咖啡馆,彼得堡的狂舞聚会和城市新的反纪念碑式的纪念标志,从彼得大帝到青铜金雀。 130

### 彼得格勒化为列宁格勒:世界文化的废墟

1917—1918年那个欢快和异样的冬天,一切都脱离了停泊场所,漂向某一个人所不知的地方。船一样的房屋、炮弹、搜索、夜巡、租赁者俱乐部。后来还有没有街车的街道、背着行囊的人长长的队列、每天好多英里的步行、资产阶级大肚火炉、青鱼和咖啡机里磨出来的燕麦片。和燕麦片在一起的还有种种震撼世界的计划:出版一切时代、一切国家的全部经典作品,统一组织起来所有领域的全部艺术家,用一系列的戏剧上演全部的历史事件。

扎米亚金(Evgeny Zamiatin):《自传》 131

我们聚会在一起,坐在烧书用的炉子旁边。我们腿上有伤;因为缺乏脂肪,血管突兀显现。我们谈论节奏和诗歌形式,偶尔也谈到似乎还遥远不见踪影的春天。

施克洛夫斯基(Viktor Shklovsky):《马步》

革命后初年的彼得堡像某种离奇的舞台背景,火焰和焰火并存,关于文学的谈话就在被烧毁的图书旁边展开。这个北方的罗马变成了一个没有帝国的帝国首都,被革命领导人放弃的革命的摇篮。正是在这个城市不再具有政治意义的时候,它才被装潢成为一个革命的神龛。”根

据苏维埃人民委员会关于共和国纪念碑的法令，“纪念沙皇及其仆从的纪念碑”必须“受到群众的审判”。对于城市大规模重新装饰以项目形式展开，从先锋派的干预到新古典主义英雄纪念碑都有，而前者必定和传统的建筑发生冲突，“像炸弹一样爆炸”。许多纪念碑都是暂时性质的，反映了列宁传奇式论断中精辟表达的革命时间观：“昨天太早，明天太迟：所以，现在立即行动。”塔特林(Vladimir Tatlin)最激进反纪念碑的作品“第三国际纪念碑”(1919—1925)预计是要在彼得格勒建造，向“资产阶级的”埃菲尔铁塔挑战，有志要凭借战胜桀骜不驯的大自然的新尝试，超过彼得大帝的城市宏图。<sup>12</sup>这是用钢铁和玻璃建造的高塔，有三个旋转的玻璃体，立方形的、金字塔形的和圆筒形的，采用夸张开放的螺旋形式，象征了“人性解放的运动”，不仅对传统建筑的等级观念和建筑风格发出挑战，而且也是对重力本身的挑战。就像一切的空想一样，这一个也没有能够实现，或许是不可能实现的，留存下来的只不过是一个突出的艺术论断而已，而不是一个社会的或者政治的实验。它是这个虚拟首都的最好的虚拟纪念碑，这个首都本来可能成为二十世纪实验建筑的先锋，而不是成为一个传统的城市博物馆。从二十一世纪的观点看，塔特林的高塔像是一个被忘记的、为升空而建造的太空站，但是没有发射；这既是一个没有完结的工程，也是一个空想的废墟。

对于那种紧迫时刻，最适当的不是费时颇多才能够建立起来的永恒纪念碑式建筑物，而是具有立竿见影娱乐效果和宣传效果的群众性表演。所以，并非偶然的是，在八十年以后的圣彼得堡第一次狂欢节上，扮演布尔什维克领导人的丑角大肆吹嘘他在十月革命期间和其后的戏剧性的成功。在1919年和1920年，惨遭破坏的战时彼得堡变成了革命庆祝活动的中心。<sup>13</sup> 1920年，戏剧导演叶夫列伊诺夫(Nikolai Evreinov)演出了攻打冬宫，有几千名居民帮助。另外一个群众性的庆祝活动，《劳工解放的秘密》(1920)，表现了革命的伟大进步，其高潮是自由王国和洪亮的瓦格纳的《洛恩格林》(战胜了小资产阶级压迫者的吉普赛曲调)。

因为革命戏剧和后来电影表现的娱乐功能和戏剧功能要大得多,所以这些活动对于彼得格勒这个革命摇篮未来的再现比真实的历史文献贡献更多。

苏联时期的庆祝活动再现了法国大革命的演出,当然,带有某种俄国的韵调和瓦格纳式的润色。冬宫前面的亚历山大纪念柱是视觉宣传的首要目标。有些人提议把它拉倒,就像巴黎的旺多姆纪念柱那样。另外一些人认为,石柱顶端那位面容像亚历山大一世(战胜拿破仑的那位沙皇)的天使,应该用列宁的一个金色雕像(没有翅膀的)取代。库斯托季耶夫(Boris Kustodiev)1921年的油画象征性地摧毁了这个石柱——用画框截断了它。这张画的标题是《乌里茨基广场的游行》,歌颂了彼得格勒的革命地名学和新圣像学,这是举行群众游行的城市。(1918年,在布尔什维克政委乌里茨基遭受谋杀之后,皇宫广场很快被改名为乌里茨基广场;新的名称使用时间不长。)在前景中,我们看到城市诱惑的一瞬间:一个戴着黑帽子的男人,模样像是一位布尔什维克的政委,正在聚精会神地阅读《彼得格勒真理报》;同时,一位脸色绯红的金发女郎,带着一个孩子的革命圣母,向前探着身子,凝望他那张报纸,似乎迫切想要习得在政治上正确的、解读革命艺术和现实的方式。

正是在彼得堡节庆建筑物正面和满天焰火的背景下,发现了另外一个城市:废墟和内部状况的城市,年久失修的公共纪念碑建筑和破败的民居。建筑物正面是乌托邦梦境和意识形态景象的映射;而废墟则是历史重大变迁的见证。阿赫玛托娃描写了1920年她返回彼得格勒的时候,她如何在惊骇中看到,“彼得堡许多街道的标记依然挂在老地方,但是那后面只有尘埃、阴郁和吞噬一切的深渊。在废墟中间,是疾病、饥饿、集体处决、公寓内部的昏暗、潮湿的木头、浮肿的、无法辨认的人……城市不仅仅巨变,而且完全转入相反的方向”。<sup>14</sup>在城市破败的这样的时刻,以缺乏记忆闻名的这个现代城市,变成了一个记忆所在地。还有,在1920年代,收集彼得格勒—列宁格勒历史别样层次的考古活



动,被苏联当局视为颠覆性活动,导致俄国现代城市考古学奠基人安其费罗夫(Nikoali Antsiferov)被捕。对于革命的城市考古学乃是对视觉宣传和苏联记忆建构的挑战。对于整整一代作家和艺术家(其中某些人参加了第一次世界大战,支持十月革命)来说,这个城市的地貌学变得和他们各自的传记密切结合了起来。城市考古学是对于他们各自记忆的考古学。通过对于这个城市的描写,他们谈到了自己的疑团和对于苏联现实局面的二重的态度。

作家和批评家施克洛夫斯基描写了革命的变形之一:沙皇纪念碑雕像被变成了先锋派式样的自由女神雕像。沙皇纪念碑雕像没有被摧毁,自由女神雕像也没有彻底完工。这个废墟工地住着流浪街头、无家可归的孩子们,革命的孤儿。

134

尼古拉车站旁边有一个墓碑。一匹陶制骏马站在那里,四条腿分开,背负着一个警察头子的陶制后背。二者都是用青铜制造的。二者都被“自由女神纪念碑”的木头走道覆盖起来,四角有四根很高的桅杆似的柱子。流浪的孩子们贩卖香烟,带枪的民兵来抓他们,要把他们扭送到少年教养院去拯救他们的灵魂的时候,这些男孩子便呼喊“快跑!”,老练地吹起口哨……四散逃离……向“自由女神纪念碑”跑去。

然后,他们在这个奇怪的地方躲藏起来——在木板下面的空地上,在沙皇和革命之间。

背着枪支的牧羊人不再寻找迷途群羊的时候,这些孩子,就像踩高跷似的,扒着角落里木头杆子上挂着的长长的绳子,荡来荡去。<sup>15</sup>

这是有关彼得堡—彼得格勒—列宁格勒中央广场之一的兹纳缅斯基广场的故事,这个广场是二月革命大游行的著名场地。它位于涅瓦大街尽头(曾改名十月二十五日大道,但是一直没有使用起来),靠近尼古拉(现在的莫斯科)火车站。它变成了彼得格勒“视觉宣传”的首要地点。施克洛夫斯基描写的是给沙皇亚历山大三世竖立的骑马雕像纪念碑,是雕刻家特鲁别茨科伊在1909年制作的;雕像被戏称“牲口”和“警察头子”。(据说这位雕刻家评论道,他对政治不感兴趣,只不过是“表现了一个动物叠加在另外一个动物身上”。)1918年和1919年,这个纪念碑被改装成自由女神纪念碑。<sup>16</sup>

施克洛夫斯基没有描写革命群众,而是记录了街头流浪儿童的无政府主义式的淘气。在这一描写中,一个政治象征物变成了一个有生气的、含义混杂的城市地点。纪念碑变成了藏身的地点;它还有了内在的空间。君主制下的彼得堡和革命的彼得格勒这个双重的政治象征物受到一种颠覆性的日常活动侵袭,有人住在那里,居住的方式却是不可预料的。对于彼得堡街头流浪儿来说,这个纪念碑变得就像是集市的一个货亭,一个在沙皇和革命之间的藏身地点。

“在1918年那个令人惊骇的冬天里,大房子吞噬小的……市民把藏书扔在火炉子里面,烧掉了周围的木头房屋。城市的这种战斗造成的结果是,城市充满了人造的废墟。这个城市慢慢地变成了皮兰内西的版画。”施克洛夫斯基写道。<sup>17</sup>彼得堡的建筑变成了拟人的、甚至食人的。住宅的正面和内部已经不再能够分开。建筑物包含了人的痛苦遭遇和破败,公共因素和私人因素之间界线消失。 135

彼得堡这个具有完美建筑物正面的城市,现在看起来却像是一大片的废墟。本雅明写道:“在废墟中,历史在形体上融入了(自然)环境。”<sup>18</sup>这些废墟不是挽歌性质的,而是辩证的;它们显示了许多历史层次的共处状态,潜能的多样性。废墟是一种历史的空间化,是本雅明所说的“静止的辩证法”的形象,在这里,城市的不同的景象既发生冲

突,也要共存。彼得格勒的废墟示范说明了施克洛夫斯基的悖论、陌生化和讽喻性怀旧的诗学。从这样的危险考古练习中浮现出来的这个城市,与下列二者对立:象征派关于面临灭顶之灾的庞贝城的启示录景象,和“红色彼得格勒”的革命形象。

对于城市的描写反映了作者自身的处境。施克洛夫斯基曾经在作家公社里短期居住,在这个艺术之家里,作家同事们梦想着通过艺术来改变世界,在最饥饿、最寒冷的冬天里,焚烧图书取暖,讨论诗学。施克洛夫斯基参加过第一次世界大战,是左翼社会革命党党员,投票反对布尔什维克解散国民会议。因为受到逮捕的威胁,施克洛夫斯基进入地下状态,最终来到柏林。彼得堡散记中有几篇是在柏林写的,那个时候他在反复思索是否结束流亡,返回俄国,因为在那里他的夫人被当作人质拘留。他的故乡城市既是一块革命福地,又是一片地狱景象。施克洛夫斯基的本文是在思考无法讲述关于革命后彼得堡的“全部真实情况”：“不行,不能说真话,不行。不能说全部的真话。连一部分也不行。我不敢说出来,这样才不至于唤醒我的灵魂。我把它哄睡着,用一本书盖住它,让它什么也听不到。”<sup>19</sup>

在彼得堡的废墟中,久远的过去和革命的未来交织在一起。施克洛夫斯基写道:

彼得堡弥漫了空间和海水的气味。  
到处都是青青的草地。  
城市四周都是菜园,一望无际……  
凡是不想死去的人都在努力挖掘。  
并不是每个人都想死去。  
城市变得像是牧场。  
房屋推倒当柴烧掉的地方很像芬兰的荒地。  
在夏宫(在水池中)、在莫伊卡河(旁边是战神之地)



很多人  
在水中游戏。大部分是小孩。  
花园里的菩提树高大茂盛。  
既是失乐园,又是复乐园。<sup>20</sup>

彼得大帝的城市返回了芬兰沼泽地,返回了“荒蛮波浪的河岸”。革命的现在显得具有前历史的意义,而不是未来主义的。这是本雅明所说的“设想出前历史的现代性”的又一例证。在荒芜破败的面目中,“文化的城市”重新获得了它失去的自然乐园。彼得格勒花岗岩石头缝隙中长出来的绿草,把彼得堡的整齐划一演变成了巴洛克式的怪异;它给城市带来了历史的记忆,同时还提出来不同的时间概念,亦即永恒的回归和革命的时间。一些绝望的彼得堡人写道,“彼得波利斯”(Petropolis,彼得之城,该城的神话名称)已经变成了“涅克罗波利斯”(希腊语:Necropolis,尸体之城);一个讲求现代性的城市变成了世界文化的一个墓园,一个失去的亚特兰蒂斯(大西洲)。施克洛夫斯基不同意尊重尸体之说:彼得堡—彼得格勒依然还是一个具有许多虚拟现实的城市,那些拒不死亡的人艰难存活的地方。

据施克洛夫斯基认为,国际象棋中的马的走动,也就是曲折的线路,不是直捷的道路,乃是面对现今矛盾的惟一办法。被哄着入睡、而且用一本书遮住脸面的灵魂,是对含义模糊言辞的一种有意思的巴洛克式的比喻。施克洛夫斯基后来提出了伊索语言的概念,这是一种含义模糊的言辞,成为后来五十年苏联知识分子使用的密码。施克洛夫斯基结束流亡生活,回到苏俄,却变成了一般所说的“国内移民”,因为是形式主义者和世界主义者而名誉受损,连他自己也不得不宣布放弃形式主义。但是,尽管他一生充满挫折,却依然保持了独树一帜的矛盾思维方式,这一方式是一直和革命党彼得格勒的废墟联系在一起的。

彼得堡—彼得波利斯被看作是一个遭受亵渎的墓园,或者一个因

为修理内部而被关闭的世界文化博物馆。怀旧,和对城市地区找到的物品和剧院道具的细致收集,都变成了一种生存的试练。“在我眼前,城市正在死亡,这是饱含难以言状之美的死亡。”艺术家多布任斯基写道;在1921年,他曾一度是艺术世界小组的成员,彼得堡艺术之家公社的居民。<sup>21</sup>在《疏浚机器》中,彼得堡涅瓦河岸的古典之美宽阔景色被一个巨无霸的机器阻挡,其名称在俄语里的意思是“吸烂泥”。多布任斯基的阴郁版画通过对位法、密码和双重的景象表现了后革命时期城市的现代考古学。这位艺术家着迷的是在城市里找到的具有悲喜剧意味的物品,他称其为“粗鄙货”,同时预示了对于“寻常奇妙之物”的超现实主义的寻觅。在“吸烂泥”画面的线条中,可以辨认出在涅瓦河水微波中有圣以撒大教堂被怪异分解的倒影。还有,彼得堡的主要纪念碑,青铜骑士,被缩小成为一点点大,在地平线上难以辨认。在革命后的彼得格勒,这个城市的奠基人,彼得大帝,不过是这张大绘画边缘上的偶然的信笔胡画,是一位圣彼得堡怀旧情绪重的艺术家的随意勾勒。<sup>22</sup>文化记忆的出现,就像是背景中的一个物、一个被那些坚持记忆的人所秘密再现出来的密码。

在曼德尔施塔姆的笔下,彼得堡—彼得格勒戴上了罗马皇帝尼禄的面具,有关他的记忆受到公众的咒骂。“彼得堡宣布它自己是尼禄,真是令人作呕,就好像它正在喝下一碗用死苍蝇做的浓汤一样。”<sup>23</sup>尼禄皇帝臭名远扬,因为他把他那个时代的许多作家和艺术家赶尽杀绝,而他自己却梦想成为一个作家和艺术家。在他遭受横死之前,他最后的一句话也是荒唐无比的:“世界失去我,就是失去了一位多么了不起的艺术家。”曼德尔施塔姆对于这个城市的爱与恨为苏联时期的新彼得堡神话奠定了基础。曼德尔施塔姆这位典型的彼得堡诗人,既不是诞生在彼得堡,也没有死在彼得堡;这样的情况并非少见。在三岁的时候,他被从华沙带到彼得堡来,当时这个城市给他的印象是“幼稚帝国主义”的狂热景象,世界主义的建筑物和雕像幻影游行与真实的军警。然而,曼德尔

施塔姆在革命后饥饿的彼得格勒写出来的话,变成了前彼得堡人非官方群体的一个密码:“在彼得堡,我们后会有期。”在十月革命的前夕,曼德尔施塔姆,像别雷一样,写诗预告彼得波利斯这个理想的美丽城市必定死亡:“我们会在清澄的彼得波利斯死去/统治这个城市的是地狱女神普罗塞耳皮娜,不是你。”<sup>24</sup>这样的句子对于曼德尔施塔姆自己却不是预言性质的。他在1938年被捕,在符拉迪沃斯托克(海参崴)附近的劳改营里死去——这是距离彼得堡最遥远的地点。虽然曼德尔施塔姆命运悲惨,但是他的诗歌却绝不是启示录式的;他对彼得堡这个城市的石块和故事都感兴趣。曼德尔施塔姆一家人在两个区域相接的地方居住:一面是贵族的彼得堡——有玛利亚剧院和拐角处的音乐学院剧院区,另外一面则是比较贫穷的地区,住着城市新来的移民,大多数是犹太人。城市里面这个内部边缘地区,在曼德尔施塔姆的诗学中很重要。在曼德尔施塔姆的诗歌中,我们遇到了已经失去的彼得波利斯的梦想;在曼德尔施塔姆的散文中,彼得堡——彼得格勒是一个折衷的和世界性的城市,住着裁缝和钟表技师、诗人和店员、流氓和反英雄们。

曼德尔施塔姆没有能够写出关于他彼得堡童年时代的、怀旧的自传体故事。他的自传体中篇小说《埃及邮票》开篇的细节是三重的销毁: 瓷器、墨水瓶和家庭照片——即家庭的日常生活、书写用具和传记回忆纪念物。<sup>25</sup>作家讽喻地为“彼得堡丧失的不朽”干杯: 138

我的家人,我为你们提供一种纹章——一杯开水。在彼得堡开水的橡皮余味中,我喝出了我那丧失了的故园永恒的味道。时间的离心力丢掉了我那些维也纳座椅和绘有小蓝花的荷兰盘子。什么也没有留下。三十年已经过去,就像一股缓慢的火焰。三十年期间,白色的冷火焰一直舔着镜子的背面,而那检查员的标签就贴在那里。<sup>26</sup>



熟悉的室内装饰被破坏。家具和日常用品被扔到街道上流失。家庭用品变成街道垃圾。曼德尔施塔姆作品中“时间的离心力量”不仅是革命的力量,而且,更广泛地说,还有现代性的力量,这一力量分散了家庭的内部,把人物从“传记”里硬拔出来——以至于按照曼德尔施塔姆的看法,让现代作家没有办法写出具有连贯情节和中心人物的、十九世纪式的小说。

所以,并非偶然的是,革命彼得堡的地方守护神不是一个青铜骑士,而是一个石客,石客以易装人士、一个石头女士形象出现,穿着彼得大帝的皮靴走动,大声说话,却语焉不详。她是革命狂欢节的笨拙王后。在胡言乱语之中,足蹬彼得大帝皮靴的石客女人说出一个主要的短语,这句话成了这一中篇小说的主题——“城市广场上的垃圾”。这垃圾就是家庭生活的遗骸。彼得堡万物的变形反映了变化的漩涡:家庭生活的细节变成了非人格的街道垃圾;城市里的收藏家和忧郁的诗人从那里把这些细节收集起来、抢救出来,它们变成被忘记的私人信息的追忆物和原来“文化城市”失去的文明考古珍品。彼得堡日常生活的古董突然变得珍贵,就像古代埃及的珠子或者罗马陶器的碎片一样。在1920年代后期,政治和意识形态变得日益教条化,侵占了日常生活的几乎每一个方面,任何一种无害“无用”的活动如果缺乏政治的正确性,都会变成某种挑衅的手法。在一个宏伟计划和群众运动的时代,对于每日生活纪念物和人类个性特征的注意都被看成是反革命。瓦吉诺夫相信,现代的历史可以通过古董和日常生活琐事的历史来书写。“琐事具有高度教育意义,允许你在无意中把握住你所在时代。”<sup>27</sup>遵循彼得堡传统的列宁格勒作家们以双重的态度对待走火入魔收集和崇拜毫无用处之物的人,滑稽模仿他们,又征集他们的收藏品,用于自己写作的彼得堡的故事。

曼德尔施塔姆描写彼得堡一个奇异去处的内部,一个充满了无用之物和城市神话的地方。这是裁缝梅尔维斯的家,帕尔诺克托付他缝制外套。这一套公寓就像是集市上的货亭,有一个隔板贴满了图画,就像

一个古怪的圣像屏帏一样:

那里有一个人穿着毛皮外套,脸面被歪曲,是普希金,有几个像火炬手的人,从一辆马车里把他抬出来……在旁边的是十九世纪这位老式的飞行家,桑托·杜蒙\*,穿着双层前襟的外套,上面挂满了垂饰,大自然风雨把他从气球的篮子里抛了出来……旁边还有一张图画表现踩高跷的荷兰人,像长腿鹤一样,在他们那个弹丸小国里头到处乱跑……

车夫梅尔维斯的圣像屏帏是当时报纸低劣复制品的拼凑,是已经失去意义的彼得堡神话的收藏品。这是现代的忘却祭坛。普希金之死的场景被描写成为一处错误的喜剧里面被忘却的一幕。被从气球里抛出来的驾驶员,一个没有被辨认出来的现代伊卡卢斯,就像是曼德尔施塔姆对于被从自己传记里面抛出来的欧洲人的比喻,而踩高跷的荷兰人则是彼得堡人自己的神话形象。圣像屏帏的描绘是从一个陌生人的角度进行的,他崇拜大众化制造的城市文化,但是他自己不属于这个城市及其文化的过去。

曼德尔施塔姆把这个城市比喻为一本破损的、中间一大部分被撕掉的书册。城市全部的联系方式都被中断;电话不能连接,电梯失效,吊桥升起而不再放下,钟表受损,无法修理。记忆和时间被人格化成为一个彼得堡的移民,一个难以捉摸的犹太人女孩,她伫立在逃亡的梦境和对一个终点的领悟之间。“记忆是一个有病的犹太女孩,她秘密逃离了父母亲,跑到了尼古拉火车站:也许有人会把她带走?”<sup>28</sup>(曼德尔施塔姆

---

\* Santos Dumont (1873—1932), 巴西早期飞行家,1893年用自己设计的气球升空。1906年驾驶自己设计制造的双翼机在6米高度飞行。希腊神话中说伊卡卢斯曾用蜂蜡粘的翅膀飞行。——编注

和施克洛夫斯基是在尼古拉火车站，也就是现在的莫斯科火车站相会的)。曼德尔施塔姆的彼得堡是移民的首都；在民族的意义，这里几乎没有一个纯粹的俄罗斯人物。普通居民和“小人物”不是普希金和果戈理的人物，而是那些住在科洛姆纳和卡缅内岛上的新移民。普希金的长着梅菲斯特侧影的赫尔曼变成了盖什卡·拉宾诺维奇\*，和忠实的丽佐奇卡住在涅瓦大街上的一间狭小的公寓里。还有尼古拉·达维多维奇·沙皮罗，这个人的俄罗斯人加犹太人的姓名透露出来同化上的种种矛盾；这个人喜欢“像俄国人那样”(à la Russe)坐在一把椅子上。

我们的彼得堡导游是帕尔诺克，一个遭受失败的小说人物。帕尔诺克被称为“最后一个埃及人”；他大概也是最后一个彼得堡人。他是波德莱尔式的懒散之人的不很张扬的变体，他惟一的“最后一瞥之爱”就是他的故乡城市。帕尔诺克参加了城市狂欢节，违心地让人扒掉衣服。贯穿全篇小说的游行不是革命的游行示威，而是地痞恶棍的游行，逍遥法外的暴民。帕尔诺克想要拯救这个城市免遭抢劫和破坏，但是结果自己染上了彼得堡的流行感冒。这个边缘化的人物变成了惨遭破坏的彼得堡最后的堂吉诃德，对破坏提出挑战的惟一的一个人。在苏联时代，保护彼得堡梦境的人都是这个城市受到边缘化的居民，新移民，他们拥抱彼得堡文化之梦，针对形形色色的糟蹋，努力加以保护。

一杯开水无法制止彼得堡流行感冒的肆虐。革命城市受到传染，其居民亦然。就像施克洛夫斯基那样，“说真话”的尝试结果变成了一个寓言，其涵义就是在革命的狂热时代里根本不能说实话。没有办法清除城市被污染的层面和观察它“赤裸的真实”，一如没有办法拯救这个城市。但是，最后，曼德尔施塔姆还是抵御了启示录式末日情结的诱惑。在北方曙光女神的晨光中，彼得堡流行感冒的发热带来了瞬时的灵感，把污

---

\* 梅菲斯特(Mephistopheles)是欧洲神话中的恶魔。赫尔曼(Hermann)是普希金小说《黑桃皇后》中的人物。拉宾诺维奇(Rabinovich)是犹太姓氏。——编注



染变成了和城市融合。神话般大都会的彼得波利斯—亚历山大城,这个世界文化之城,其形象仍萦绕着革命后狂热中的彼得格勒,但是,那个不可见的城市还必须通过创造性的行动和集体的梦境来持续地发现。曼德尔施塔姆对世界文化的怀旧,不是对于某种统一法规的怀想,而是对于像一把扇子那样在化妆舞会上打开的创造性文化记忆的怀想。这样的怀旧不是回顾性质的,而是前瞻性质的。这是一位诗人的展望,这位诗人既是激进的,又是传统的;既是现代主义者,又是古典主义者,他所坚持的信念乃是有矛盾的,“古典诗歌乃是革命的诗歌”。<sup>29</sup>

彼得波利斯的歌手曼德尔施塔姆,因为没有斯大林统治时期签发的“居住证”,不再得到在列宁格勒居住的许可。1930年,他写了一首诗,《列宁格勒》,在诗中,这个城市的两个名字,彼得堡和列宁格勒,进行了一场敌意的对话。这首诗在以后的五十年之内,都是关于彼得堡记忆的某种圣歌。

141

我返回我的城市,熟悉到满眼泪水,  
到皮肤下面的筋脉,到童年肿胀的淋巴体。

好啊,你回来了——好的,干活吧,大口喝下去  
列宁格勒河面灯盏的鱼油!

赶快,牢记十二月的这一天,  
讨厌的煤焦油混合了蛋黄。

彼得堡啊,我不愿意死去,不是现在:  
我全部的电话号码还在你的手里。

彼得堡! 我还保存着地址  
能够寻觅死去人们的声音。

我住在后面黑暗的楼梯间,从它肌体  
拆下来的吊铃踢打、刺痛我的脑门。

我整夜整夜等待我亲爱的客人  
拉响我门上的铁链。<sup>30</sup>

这首诗是在哪里展开的?在住宅门槛附近的什么地方。不十分清楚这位诗人是公寓里一个焦虑中的居民,还是一位不请自来的客人,也不清楚他现在是在门槛里面还是外面。他惧怕被捕,同时又觉得已经在自己的房间里被软禁,这房间已经不再是他的房间。诗里的空间是过道的空间,是黑暗入口和昏黑楼道的无人之地,有门上的铁链子和被拆下来的门铃,通到过度拥挤的公寓单间。时间上的分离符合空间的分离。“彼得堡”不再是一个引发怀旧之情的地点,而只是丧失了魔力的一个祈祷词语、咒语用词。身处列宁格勒的一个彼得堡人,这位诗人却是人在异乡的异客。这首诗再现了《埃及邮票》里面的某些形象,但是在这里童年疾病的隐喻带有不祥的涵义,而城市神性显现似乎无处寻觅。

这首诗创作之后四十年都未得发表,1973年才出现在战后第一本为这位诗人出的作品集苏联版里,有一些改动。这首诗受到特殊的欢迎。苏联流行歌手普加切娃按一个现代曲调谱曲歌唱,改变了第一人称的性别,从男性改为女性(‘la vernulas’ ...)\*。1988年,我在彼得堡漫步,在瓦西里耶夫岛第八街一座房子上看到一个纪念牌子,上面写着:“诗人曼德尔施塔姆在这里写出了‘我返回我的城市’”。<sup>31</sup>一座房子因为有诗人在那里写作而享有纪念意义,是很少见的事;一般说的都是诗人在哪一座房屋里居住过。但是,在曼德尔施塔姆的个案中,这样做很困难;这

---

\* 在俄语中,“我回来了”这句话,如果说话人是男性,写为 *ia vernulsia*, 说话人若是女性,则是 *ia vernulas*’。——译者

位诗人在这个城市里变换地址十七次之多,所以接受布罗茨基给予他的称号是当之无愧的:“全苏之无家可归的诗人”。



我走进一条尘土弥漫的走廊,里面都是碎玻璃和杨树开花飘飞的绒毛。没有照明,整座房子都陷入黑暗;只有在第五层,才有一个新上了油漆的门,还有新配的锁,突出了这一套公寓的号码。曼德尔施塔姆正是在这套公寓“拉响门链”,期待“亲爱的客人”到来。我用力敲门。我的同伴(“曼德尔施塔姆的彼得堡”导游)在谈论曼德尔施塔姆,呼吸着杂乱通道里面的尘埃。我们听到了厨房里的杂音,细碎而谨慎的脚步声。门后面的人在倾听我们。我们也在听。这儿没有门铃,不能使用自发交流的办法。所以,我们没有迈过门槛,没有能够在曼德尔施塔姆的厨房里喝到温水泡的茶,没有看到通向诗人房间的长长的楼道,没有能够沉浸在想象的近距离接触之中。也许这反而更好。因为原本就不可能有曼德尔施塔姆的住宅博物馆。

### 列宁格勒变成彼得堡： 骷髅斯芬克斯和列宁格勒记忆

曼德尔施塔姆的诗作“列宁格勒”出现在圣彼得堡近期建成的极权主义压迫牺牲品纪念碑底座上。侨民艺术家舍米亚金(Mikhail Chemiakin)曾经是1960年代“圣彼得堡”艺术小组的成员,把这座雕像赠送给了改名的城市。涅瓦河畔的这个纪念碑的组成部分是二重面容的斯芬克斯—骷髅雕像,以及一个花岗岩的文字牌子,中间有一道细细的裂纹,显示囚室窗户上的一个十字架或者裂痕。新的斯芬克斯—骷髅是在和古代埃及的斯芬克斯对话,那是涅瓦河对岸的彼得堡著名地标,就在艺



143 术学院前面。彼得堡的埃及斯芬克斯像是1830年代在底比斯古都附近挖掘出来的,可以追溯到公元前十五世纪,在尼古拉一世统治时期被运送到了俄国。拿破仑高度崇拜埃及古代文物;在战胜拿破仑之后,这位俄国沙皇借用他人的帝国风格来装扮他自己的新京城。古代埃及的斯芬克斯是一个人面狮身的野兽,象征法老是太阳神的化身。彼得堡的埃及元素是和沙皇的神性权力、国际帝国风格、异国情调和神秘的东方风格联系在一起的。历代沙皇的彼得堡收集了世界文化,并且将其包容在彼得堡的引人瞩目的宏伟景象之中。

现在,彼得堡的游览路线从古代斯芬克斯像来到现代,从帝国象征来到后苏联的象征。舍米亚金的斯芬克斯是游艺性质的野兽,比埃及原件更为折衷和怪异。从一面看,它有一张女人的脸,还有长着古典式乳房的母狮的躯体。圣彼得堡的斯芬克斯是一个大都会的和雌雄同体的动物,像是埃及帝王的造物和希腊长着翅膀的妖魔,向人类提出谜语、嘲笑他们的盲目。从另外一面看则是一具骷髅,“死亡之舞”(danse macabre)里面的形象。这是一个具有双重面容的记忆诱惑者,是诱惑之美和衰败的体现,不死与死亡的体现。新的斯芬克斯既是一个纪念碑,又是一堆废墟。就像她的神话先驱者那样,她是用谜语谈话的。

斯芬克斯一骷髅的底座上写满了引用语,来自阿赫玛托娃、曼德尔施塔姆、布罗茨基、萨哈罗夫、贝科夫斯基、索尔仁尼琴、维索茨基等人。这个纪念碑的地点是象征性的。它竖立在涅瓦河畔,距离利杰伊尼大道和克格勃那所臭名远扬的大楼不远。就是在这个地方,在地下室里遭受酷刑的人们流出的血液染成粉红色的水,向下流进涅瓦河。而涅瓦河对面是克列斯迪监狱,许多犯人被囚禁在那里。在阿赫玛托娃排队探望她的儿子古米廖夫的时候,她就梦想在这个地方竖立一个纪念碑。斯芬克斯的侧影具有十足的彼得堡人特征,但是这个双重面容的野兽强令记忆彼得堡和列宁格勒的过去,而不要没有反思的怀旧。纪念碑遭受亵渎:有人试图用斧子砍掉花岗岩牌子——这是这个饱受争议的造物要

经受的某种洗礼。这个斯芬克斯—骷髅是给俄国遭受极权主义压迫的牺牲品们最富有想象力的纪念碑之一,而这类的纪念碑很少见,一般的都限于不引人注目的石块和石碑。

这一纪念碑的建立是由艺术家本人策划的,得到了“纪念”运动的支持,该运动提出纪念涅瓦河畔靠近那个大楼的地方,尝试保存和标出极权主义压迫的文件和地点。他们很多人都投票支持城市改名。在列宁格勒转化为圣彼得堡的过程中,对于城市过去的一种悲剧性的误解和冲突的观点变得明显。除了抗议改名的旧式的共产党特权阶层,还有一批列宁格勒人也反对,他们是列宁格勒围城大劫的幸存者。在战争期间,列宁格勒这个名称最终固着在这个城市身上;列宁格勒得到了斯大林颁发的勋章和英雄城市的称号,这一称号变成了幸存者引为自豪的名称。令人感到悲哀的是,列宁格勒过去的这两个梦魇——始于1934年基洛夫被谋杀的斯大林大清洗和第二次世界大战期间列宁格勒的围困,被用于现在的不同意识形态的争论,而且到最后没有能够把幸存者团结起来,反而在他们中间造成了裂痕。在苏联时期,关于战争期间的英雄气概和战争破坏的故事随处可见。在某些情况下,这些故事掩盖了斯大林领导的针对苏联公民的另外一场战争,这场战争没有得到应有的谈论,受害者依然没有得到纪念。战争纪念物是苏联义务参观的一部分,而大楼里面实施的残酷刑罚的故事变成了民间地下传说的一部分。两种记忆都阻止了对于过去全面的怀旧回忆,把伤痕和废墟留给了城市及其居民。“用《真理报》是掩盖不了废墟的,”布罗茨基在描写战后的这个城市时写道。的确,列宁格勒过去的种种梦魇是密切联系在一起的。

列宁格勒的围困毁坏了城市,毁坏的方式几乎是无法预料的,甚至参照1918年彼得格勒遭受围困的情况也无法预料。在1941年到1943年围困列宁格勒的900天里,全市300万居民有一半死于轰炸、疾病和饥饿。希特勒计划把这个城市从地球上抹掉。纳粹训导手册指出,彼得堡的俄国人是危险的,因为他们“在天性上是精明的辩证法分子,有能

力说服他人做出最匪夷所思的事情”。<sup>32</sup>这个城市的主要纪念碑,俄国的和苏联的象征物,是瞄准的目标,尤其是青铜骑士。这个雕像被伪装起来,用沙袋遮盖住。根据传说,只要青铜骑士在它那个位置伫立,前蹄临着深渊高举,但是不做出最后跳跃的动作,这个城市就巍然不动。城市人员的损失不计其数;列宁格勒变成了一个巨大的墓园。围困幸存者作家弗莱登贝尔格(Olga Freidenberg)写道:“人们行走,倒下,站起来,摇摇晃晃。在药房里、门道里、入口处、楼梯间和门槛上,都是尸体……整个整个的家庭消失了,居住几户居民的公寓、房屋、街道和街区,消失了。”<sup>33</sup>然而,据弗莱登贝尔格认为,这个城市的命运乃是希特勒和斯大林二者双重的野蛮。根据莫洛托夫—李宾特洛甫密约,这个城市不设防,实际上遭到了遗弃。最近的历史研究表明,斯大林很可能毫无必要地延长了围困,牺牲了那么多人,就是为了他自己的战略计划和令人惊悚的宣传目的。<sup>34</sup>当时有一张在西方媒体和俄国内部宣传中都引起强烈效果的著名照片,照片显示的是创作《列宁格勒交响曲》的作曲家肖斯塔科维奇,穿着军装,手握喷管,在大雪中除掉音乐学院房顶上的一个弹片。其实,这张照片是在距离遭受围困的列宁格勒很遥远的地方排演拍摄的,是在古比雪夫市,当时肖斯塔科维奇正在那里彩排这首交响乐,准备做样板演出。这并没有减损音乐本身,而只是强调了对于出自被围困列宁格勒的每一个形象和声响的控制的程度。但是,这个城市绝对的惊悚景象和人们遭受痛苦的程度,在官方的宣传中却没有得到充分的报道,因为官方的宣传所选择的是“为斯大林和祖国”而完成的英勇坚持和牺牲。但是,在围困的灾祸之后,这个原来受难和受轻蔑的城市,最后终于得宠于斯大林,得到英雄城市的称号。城市变成了一个官方的殉难者,“英雄城市列宁格勒”,佩戴了列宁勋章。

在1940年代晚期和1950年代初期,该城的居民发生了剧烈的变化。卢波尔(Blair Ruble)指出,在一道官方的界线之内,有两个城市共存:“彼得”,即彼得堡的亲切的小名,和列宁格勒,苏联的一个工业城市和



典型扩张中的城市。<sup>35</sup>神话式的彼得是潜在地反对苏维埃权力的,其代表是拥抱赫鲁晓夫解冻理想的工人和工程师;而对知识分子、人文学者、作家和业余考古学家来说,列宁格勒则极度地代表了苏维埃价值观,体现出了苏联国防工业集中和裙带关系的模式、外省的克格勃,以及比苏联常规更具压迫性的文化政策。虽然经历了战争和苏联对列宁格勒的新的认可,这个城市还是很快地失宠于斯大林。战后年代列宁格勒党魁和“文化事务专家”日丹诺夫对劫后余生的列宁格勒—彼得堡知识分子展开一次十字军征战,这是又一次清洗的前奏:对“世界主义者”和犹太人医生们的清洗。只是斯大林的死亡,才阻止了这最后一轮的迫害和大规模的镇压。日丹诺夫对阿赫玛托娃和左琴科的攻击包含了一种清晰的反彼得堡意味,矛头直指阴魂不散的彼得堡神话:“列宁格勒不应该成为浅薄无聊的文学地痞们的港湾,这些人就是要为了一己的目的而盘剥列宁格勒。像左琴科和阿赫玛托娃这样的人是不珍惜苏维埃列宁格勒的。他们想要看到列宁格勒体现出来另外一种社会政治秩序和另外一种意识形态。旧彼得堡及其青铜骑士——那才是他们珍重的东西。但是,我们热爱苏维埃列宁格勒,苏联文化的进步中心。”<sup>36</sup> 1949年到1953年的最后一波大恐怖对这个城市的打击特别沉重。

斯大林死后,在党的地方魁首罗曼诺夫(和沙皇族谱没有关系\*)的统治下,这个城市进入漫长的政治停滞时期。先撂下许多官僚腐败和政治压迫不予表述,此人名气最大的功绩乃是在金牛宫里为他女儿举办婚礼,而这座宫殿是叶卡捷琳娜二世赠送给波将金伯爵的。为了这个婚礼,他下令从埃尔米塔什博物馆“借用”叶卡捷琳娜的一套瓷器。博物馆的行政部门和工作人员竭力阻止此举。其中的一位研究人员表现出身披闪光甲冑的真正骑士气派,无私保护文化遗产。晚上,在党的官员计划来借取帝国瓷器的时候,他暗藏在博物馆黑暗的房间里,戴上头盔、

146

---

\* 罗曼诺夫王朝在1613—1917年期间统治俄国。——编注

披上中世纪骑士服装,想要吓退罗曼诺夫的同伙。斗争双方力量对比悬殊。彼得堡珍宝的勇敢保卫者被解雇;罗曼诺夫团伙拿走了叶卡捷琳娜一套瓷器,胡乱使用。列宁格勒党的头目醉醺醺的客人们用精美瓷器饮酒作乐,无情地毁坏了珍贵的杯子和茶碟。<sup>37</sup>

这个罗曼诺夫的列宁格勒乃是普京的城市,对于他来说,这座大楼,四远驰名的克格勃建筑,是和冬宫一样重要的地标。在1960年代和1970年代,在列宁格勒经济和政治生活特别停滞的时刻,草根的彼得堡怀旧情绪出现,带有一股新的力量。地方工业、生态和住宅问题处在灾难的边缘。社会机动性或者事业发展机会几近于零。当时对于这个城市、区域的和城市的考古学(kraevedenie)和历史主义的兴趣大规模地复活,这方面的学问在城市居民当中变成了最流行的爱好,把一半列宁格勒人都变成了业余导游和城市古物收藏家。这一情况绝不限于知识分子和作家;这不单纯地是一个自豪感受损的问题,而且也是培育一种不同的市民意识的方式。对于彼得堡的兴趣展现出来对城市的另外一种描述,以反驳官方离题万里的赘言和苏联的种种限制。在列宁格勒的彼得堡参观和走街串巷乃是在时间和空间中的旅行。列宁格勒的新一代青年——生于苏联并且接受苏联教育的一代是不记得彼得堡的文化的。对于阿赫玛托娃那一代的诗人们,彼得堡乃是他们的过去和他们文化珍宝的“诺亚方舟”。对于战后的一代,彼得堡乃是不属于他们的记忆之地。彼得堡之所以必须纪念,是因为它已经不复存在。新的彼得堡人不是自然而然地继承了文化的;他们接管了文化,不过是因为在空间上的接近和共存,而且,他们还赋予了这一空间以巨大的虚幻潜力。聚集在阿赫玛托娃的厨房里的年轻诗人们培育了彼得堡怀旧,一种亲西方的观点、讽喻和对现代主义新古典主义艺术的偏爱,而不是在莫斯科重新发现的先锋派。

布罗茨基恢复了这个城市的地位,即一个“内部流放者”,在自己故乡的异邦人,体现了俄国文化中的某种自我反思的时刻。<sup>38</sup>布罗茨基的

彼得堡既是一个私人的诗的神话,又是某种更宏大的文化想象的折射。彼得堡的梦幻者生活在列宁格勒的公寓房间中,布置着他们的“一间半房屋”,那是一种逃避苏联集体生活方式的想象空间。彼得堡的表面深入列宁格勒的公寓,就像一个私密的梦境。这样的一种彼得堡错视画法使得他们在列宁格勒的生活稍微容易一些。但是,这个城市还不仅是一个美丽的门面。布罗茨基反思到,列宁格勒战后废墟的持续存在,这决定了他的童年世界观。这个城市的躯体凄惨、涵义矛盾、支离破碎,就是这样地抚育并且定型了他的心理。就像施克洛夫斯基那样,废墟造成了一种深刻的矛盾,从而确定了布罗茨基的“殊异化艺术”。废墟打破了正在来临的社会主义天堂幻景和自封的新彼得堡人的审美之梦。1960年代初期,阿赫玛托娃献给当时年轻而不知名的诗人布罗茨基她自己的一件有诱惑力的、自比彼得堡斯芬克斯的肖像。

列宁格勒的彼得堡是城市里的城市,某种“临时的自治区”,既是城市风景的一部分,又是一片特异反应地(atopia)。后苏联时代的彼得堡不仅是对革命前的过去的某种回归,也是对于列宁格勒梦幻者的悼念。这个城市近期的纪念匾牌和微型纪念碑都向“彼得”的非官方地图致意,实际上这就是整整一代非正式列宁格勒文化共有的记忆框架,从遭受大清洗的作家住宅到非官方的酒吧间,例如“西贡咖啡馆”。

### 从西贡咖啡馆到狂舞聚会:地下列宁格勒的转变

1997年,在涅瓦大街和弗拉基米尔大道街角,一个用喷洒的颜料写出的奇怪招牌出现:Saigon(西贡)。在附近的建筑脚手架围板上,有涂鸦的错谬英文字眼:Saigonis foreve(永恒的西贡)。圣彼得堡第一次狂欢节参加者们竖立了一个镀金的纪念牌子:“西贡。人人都要保护的纪念碑。”



149 诗人布罗茨基、化妆品商店、米奇基\*、‘欲望号’街车都曾经在那里。”西贡咖啡馆，不过是一个很小的普通自助餐厅，在1960年代和1970年代却是一个受欢迎的去处，新潮文化人、诗人、黑市商贩、克格勃密探都混在那儿——那儿咖啡便宜，话题多，地板上都是春天的雨雪泥水，桌子挺高，不舒适。“在莫斯科，因为参与赫尔辛基观察组织，因为卷入人权组织而被捕；而在列宁格勒，遭到逮捕的人是因为写诗，或者因为在西贡咖啡馆里对朋友说了一个笑话。”对于一个列宁格勒人——彼得堡人的新潮文人来说，自我装扮是一种穷人的纨绔子弟风尚或者外省的世界主义风度，这包括穿破烂牛仔裤、引用在黑市上购买的曼德尔施塔姆作品、在西贡咖啡馆饮用匈牙利产葡萄酒。这个咖啡馆存在于1970年代和1980年代，没有人把它看成是个纪念建筑，它的名字也没有在报刊上出现过。西贡是口头文化和日常生活的一部分，存在于官方文书字里行间。这个咖啡馆在1990年代初期消失，似乎没有人注意到。

在“开放”和“改革”的初年，和在苏联解体之后，生活的节奏加速，没有时间回顾过去。生活比小说更有意思，现在比过去或者未来都更激动人心。最近的过去岁月被欣然忘记。在“改革”之前几年才结束的勃列日涅夫—安德罗波夫年代，当时看来就像是另外一个纪元一样。在“改革”时期，人人都在忙于重塑自我，而重塑就涉及斩断老旧的纽带。市场经济的引进，加上某些本来不管闲事的列宁格勒人逐渐成熟和公开的政治参预，结束了反文化的生存。再也没有人喝得起那种廉价咖啡了，时间就是金钱。

西贡咖啡馆大约是在八月政变和城市从列宁格勒易名圣彼得堡的时候关闭的。这个事实里必定包含某种的诗意法则：列宁格勒一个鲜明反文化去处在列宁格勒寿终正寝的时候也同样寿终正寝。再也用不着那种非官方网络的躲躲闪闪的系统了：这样的网络过去构成了公众的

---

\* Mit'ki, 彼得堡的一个艺术流派, 源于Shinkarev的同名文学作品。——编注

团体,创造了停滞时期的公民社会的某些基础。只有在和过去决裂之后,某种缺失感才能够被恰当地体会到。西贡咖啡馆关闭以后,一家意大利化妆品商店在那里开张,给经过新洗礼的彼得堡人带来另外一种乌托邦许诺——“欧式装修”(evroremont)。化妆品商店抹掉了对这个地点的记忆。但是,在咖啡馆变得不仅过时,而且早已经废旧的时候,对西贡咖啡馆考古学的兴趣突然出现。欧式装修没有取得大规模的成功;这家意大利化妆品商店在俄国做生意遇到很多困难。新店主决定靠这个地点的名声赚钱,又在这里开了一家很大的音乐商店,出售摇滚乐到高技术电子音乐,宣告继续发扬在1980年代冒出地面的列宁格勒地下音乐场面的传统。店主同意允许狂欢节组织者们住进商店,虽然保镖也不知道布罗茨基是谁,也不知道为什么对于一个早已经关张的咖啡馆还有这么多的议论。西贡咖啡馆招牌的风格是往日西贡咖啡馆的常客(“西贡人”)所难以想象的。那些老常客用的是自来水笔,不是外国造的记号笔和喷雾颜料;老常客一点也不精巧,而这个新的、改良的西贡商店的招牌很精巧,很有刻意激进的意识。这是具有国际涂鸦文化风格的商业化地下经营的招牌呢。

150

大约在同一时间,圣彼得堡舆论界出现了某种西贡热,突然显露了对于1970年代青年文化的怀旧,这一文化不再怀有1960年代的理想主义和具有人性面貌的社会主义梦想,但是它也还没有以1980年代青年的轻易方式进入现存体制。西贡回忆以各种体裁出现,从混好的西贡男孩的抒情回忆录到对于西贡名人的批评访谈,和对于西贡与公众领域的社会学研究。<sup>39</sup>西贡常客的生活发生了很多变化。有些变成了酒鬼,悲惨而贫穷;另外一些人则逐渐进入新的制度,现在坐在原来公寓宿舍楼里的办公室,慢慢品尝卡普奇诺咖啡。有些人变成了成功的商人,从彼得堡古董黑市过渡到了可以说是正在兴起的市场经济。有些人现在是新俄国人,或者新俄国人的父母;另一些现在是年迈的纽约人。很多人离开了人间。

西贡的诞生被看成是一个神话般的事件，据一些记载，是在1964年。这个咖啡馆大受欢迎，是因为位于城市大街的拐角处，有八个咖啡磨制机，服务员态度宽容随和。据说，起初咖啡馆装饰有艺术家米赫诺夫(Evgeny Mikhnov)抽象的仿民间艺术公鸡，还有椅子，后来这些椅子和抽象的绘画都消失了。西贡既不舒适，也不优美。和一家法国咖啡馆对比，这个咖啡馆倒是一个违背审美趣味的地方。这是一种快餐店的慢速变体。在这里排队等于参加西贡咖啡馆式的社交网络联系。自由的座位和站立空间的安排，正好适合新式风格的谈话交流。西贡咖啡馆丑陋而平常。它是列宁格勒亚文化的理想地点，这亚文化占据了庭院、楼房通道和公寓的隐蔽角落，列宁格勒人就是在这样的地方做他们的彼得堡之梦的。违背审美趣味的内部装饰突出了他们的讽喻感。

关于这个咖啡馆名称有一些传说。它出现在越南战争期间，“西贡”这个名称常常出现在苏联报刊上，好像就是颓废和资本主义罪恶的象征。据一个流言称，是格林(Graham Greene)在当时发表的反战小说《沉静的美人》启发出这个名称的；另外一个流言称，这是因为一个清洁女工提出的批评，她听完了太多的苏联广播，说：“这儿太肮脏，像西贡一样。”西贡曾是对苏联新闻的滑稽模仿，也是对西方反战运动的呼应。圣彼得堡重要的社会学家和西贡咖啡馆的常客兹德拉沃梅斯洛娃(Elena Zdravomyslova)指出，“西贡咖啡馆可以被看作一种连续的静坐式集体行动，这是从1970年代学生抗议时期起众所周知的。”但是，西贡代表的是什么样的“集体行动”呢？

西贡人自称是一个“系统”(sistema)——意思是说和苏联系统平行的系统。但是，从咖啡馆名称和集体特征形式来看，俚语借用了官方语汇的方式很能够说明问题。为了理解西贡所代表的集体性特征，我们必须超越苏联晚期社会主义时期“极权主义的”和“持不同政见的”生存之间的对立，而要从内部的亚文化“灰色地带”或者角落出发来思考——这是一种系统内部的系统。这是一个平行的系统，但是，就像在洛巴切



夫斯基几何学里那样,平行线偶尔也会相遇。这个“系统”没有提出一个宣言或者形成一个政党;它没有一个清晰完整的纲领;它是在日常生活不成文的习惯做法中表达出来的。<sup>40</sup>

西贡“系统”的基础是某种刺激整体苏联制度的日常行为美学,从内部来腐蚀其极权性质。西贡的自我包装是苏联纨绔子弟风格的一种形式,但是不同于其先行者,而更多关注的是美学化的丑陋和日常生活的反美学。波德莱尔曾一度把纨绔子弟风格定义为现代英雄主义的一种形式;对于他来说,一个纨绔子弟就是新时代的失业的海格力斯。西贡人在反英雄的自我表现中是英勇的,但是他们也认为自己是一种精神贵族,却化装成为流氓无产阶级。<sup>41</sup>西贡是苏联制度的对立面。在这里,人可以甩掉自己的职业角色,在一个另类的狂欢节世界里扮演不同的角色。这个“系统”是一种国家之中的国家,有它的名人和礼仪;但它又是一个开放的体系,甚至体现在咖啡馆时时改变的家具排列中。西贡不是一个排他性的俱乐部,恰恰相反。在这里,波希米亚人、大学生、诗人、罪犯、过路的行人、古玩贩子、黑市贩子、地下出版物传播者们、列宁格勒的观光客、化了装的克格勃分子——各色人等都混杂在一起,各自专心办自己的事。这里的气氛是亲近和相对的佚名性的合一,十分难得。

在事事完全可以预料的苏联日常生活中,西贡咖啡馆提供了星星点点的预料不到的事物。你来到西贡,永远也不会知道这个夜晚结束时会是谈到什么话题、在什么时候、和谁在一起。西贡是进入城市替换地貌的通道。人们常常离开西贡、走上街道,再进另外一家咖啡店,或者某一个人的“好客之家”。西贡顾客的特权是享有很多休闲时间。西贡的顾客们不追求豪迈的事业,在苏联机构里上班也是人浮于事。他们生存在苏联体制的边缘;他们是佯装工作,当局是佯装付给他们工资。西贡顾客们踩到苏联法律的边缘。我们都记得,布罗茨基被捕的理由是“懒散闲荡”——其实就是在西贡暗暗得到鼓励的那些活动。在西贡的聚会中,有某种秘教的东西,或者至少人们倾向于相信这样的情况。在这里,

有对于“没有得到承认的天才”、任何一位才能没有得到完全理解的“作者”(auteur)的小小的崇拜,他们的才能仅仅是在饮酒碰杯的时刻提及而已。地下列宁格勒从诗人文化转移到了摇滚乐文化及其明星人物:格列边奇科夫(Boris Grebenshchikov)和他的“水族馆”小组。格列边奇科夫早期的抒情歌曲混合了甲壳虫与阿赫玛托娃的作品,还有一丝列宁格勒的佛教色彩。摇滚乐专场变成了附加扩音器的西贡文化的延展。

性革命是通过西贡和其他类似的地方到达列宁格勒的。西贡的友谊和情色之事得到珍重,超过家庭的和职业的情谊。西贡的女性们很少是已婚女人;她们是缪斯和暂时的女友,她们慢慢品尝廉价葡萄酒,讨论科尔塔萨尔(Julio Cortázar)的作品,跟人接吻。和马克思主义者的说辞相反,在西贡这里,跟我们站在一起的人也与反对我们的人共处。有时候,一个穿牛仔裤的克格勃分子可能用关于马尔克斯(García Marquez)的知识耍弄你。<sup>42</sup>就是在西贡,人们讨论过布拉格之春和入侵阿富汗,或者还有布罗茨基和他人遭受逮捕。有一则西贡传说称,有一个人因为在西贡用了一个双关语而被捕。在俄语里,“以没有武装的眼睛看某物”的意思是不用望远镜。所以,在核裁军和缓和紧张局势的运动中尼克松访问列宁格勒的时候,一个人拿了一副大望远镜,说他无法“以没有武装的眼睛”看美国总统。当局不能接受这个双关语,这个人被指控犯有恐怖主义罪而被捕。可是,在西贡是没有恐惧的:在这里流行着有限度的冒险精神;用不着跑到老远的地方去感受险情。有传言说,西贡之所以存在了这么长的时间——一直到1990年,是因为它恰恰就坐落在克格勃总部附近,而且,克格勃密探们也是人,也喜欢喝喝咖啡,享受那随随便便的气氛。

西贡“系统”的基础既不是苏联的特权和社会地位的系统,也不是金钱的特权。而是某种贫困崇拜,或者更可以说,对经济的漠不关心。但是,炫耀漠不关心的态度,与其说是对真实经济状况的思考,不如说是一种行为风格。西贡常客当中有黑市行家,他们看重金钱,常常邀请诗

人朋友们在另外一家非官方的酒吧间乌尔斯特(Ulster)喝上一杯,那儿不同于西贡的是,客人可以坐下,甚至品尝一盘昂贵的意大利面条。西贡文化挑逗了当局,在恐惧和醉酒的边缘上完成平衡表演。但是,它扩展了机遇的地平线,开放了多种形式的文化抗议,这些活动虽然没有揭穿现存的制度,却是有助于一点一滴地磨损它。西贡怀旧是1970年代那一代人对自由流动的讽喻派团结、对友人与旅伴组成的另类群体的怀旧,那种关系没有受到经济的和体制上的限制。

在1970年代晚期和1980年代早期西贡“系统”(sistema)发生了相当大的变迁,虽然当时没有被注意到。西贡自我装扮的政治反抗性质变成了一种追求非政治的装扮,同时结合了新一代列宁格勒“镀金青年”所炫耀的随便使用官方话语的方式。1960年代和1970年代针对克格勃分子的示威被一种新的“和平共处”(借用勃列日涅夫所喜欢的术语)取代,而共青团干部接受了他们眼里的意识形态敌人的讽刺风格,结果造成人类学家尤尔查克所说的“后期社会主义的玩世不恭的理由”。颠覆性的和排他性的sistema语言变成了一种流行的和大量复制的stiob(闲侃)。stiob是滑稽的、在政治上不正确的话语,其成分是引用语、脏话和非正规词语,除了高度严肃的主题,貌似毫无忌讳,但是依然没有摆脱俄国—苏联的文化语境。stiob是一个涵义混杂的俚语语词,意义和许多动词有联系,包括“责打、杂谈、性交”;当形容词用的时候,可以指“奇怪、愚蠢”。<sup>43</sup>和陌生化正好相反,stiob熟悉一切事物,把任何一种危机都变成又一种典型的滑稽可笑的俄国情景。stiob是苏联人(homo sovieticus)和后苏联人的最新的创造,这个创造允许驯化各种文化神话。stiob的作用在于同义词累赘重复和滑稽模仿之间,但是排除了一切政治讽刺和社会批判。stiob使用惊人的言语,却是为了避免对抗惊人的问题。sistema语言是通过讽喻发挥作用,依靠心照不宣的臆断;stiob是通过同义重复和冷面冷语的风格发挥作用的。sistema语言留下许多没说;stiob则说得过头,琐碎化。sistema语言还记得官方的体系是什么,虽然有其



虚饰,却并不认为坐在邻桌的克格勃分子是自己的一部分。区别虽然没有明确说出,但是区别是存在的。stio文化更有幽闭恐怖性质,虽然表面上很开放。stio不断地和当局调情。stio之外没有另外一个世界;几乎没有什么东西不能够通过它来得到回收利用、让人熟悉起来。stio对  
154 现存秩序不质疑,确认其不可避免。

在西贡咖啡馆关闭的时候,西贡文化的元素已经变成列宁格勒的主流。列宁格勒舆论界和新的电视频道接受了非官方文化的非正式语言,取得很大的成功。1989年到1991年的列宁格勒媒体是最具实验性质和教导性质的,雇佣了有才能的知识分子,受到巨大的欢迎。“不仅如此,无论好坏,“民主阵线”运动以宏大规模复制了西贡风格。非正式的行为、讽喻的而不是说教的风格、“非意识形态的话语”而不是对于新意识形态的寻求,乃是“民主阵线”运动的一些主要特点。回想起来令人觉得,1991—1992年间改革初年丧失了当时的机会之一——创造一个具有广泛基础的民主政党,也是由于对一切政治存有深刻的道德疑虑,还有对于机构怀有某种讽刺的态度造成的,这种态度正是列宁格勒非官方文化的特征。

在改革期间,列宁格勒—彼得堡依然是青年文化的中心。青年文化从关注政治和诗歌的摇滚乐转向了国际技术音乐的去语境化的节奏,从非正式的住宅聚会到收门票和“面貌审查”的夜总会。改革初期的住宅聚会在等着“大修”的、没有人占用的公寓里举行。丰坦卡河和莫伊卡河畔几个街区半废墟的公寓变成了擅自占用者们的天堂。公寓文化从1960年代延续到1990年,那些地盘容纳了诺维科夫(Timur Novikov)的新美术学院和阿富里卡、古里安诺夫、马梅舍夫等艺术家的工作室。他们参加各种文化形式的假面舞会、易装,一起寻求新的审美视野。他们居住在过渡性的空间里,这些空间显示出列宁格勒—彼得堡秘教风格——在边缘地区,在两种思考之间。

如果说住宅聚会继续了1960年代以后就存在的私密化公共团体的

文化,则夜总会带来了一种新形式的社会化,更为佚名而不注重地点。在1970年代,这里的玩笑是,离列宁格勒最近的夜总会是在赫尔辛基。在1990年代,这个玩笑不再符合事实。技术的引进也结束了列宁格勒摇滚乐向来对艺术家—作者的崇尚,带来唱片骑士(DJ),亦即技术曲调的翻新技师。新技巧直接来自柏林,有柏林的DJ参预。结果,地下传统中坚持下来的秘教式传播系统告终。一位年轻的妇女评论说,她觉得,摇滚乐艺人看起来就像少年先锋队队员一样老旧。不拘礼仪,崇尚懒散和非政治的态度,从存在主义的方式变成一种时髦的宣示。在《闲聊》(Ptiutch)杂志上,交际专家无忧无虑的生活方式得到细致的记载。这一方式演变成一种行为法规,一如前苏联的共青团章程。模范的交际专家必须不惜一切代价享受乐趣,不谈政治,不为生计工作:这两种行动都被认为干脆就是低级趣味。商业化的和冲淡的审美趣味被制度化。如果还是要谈政治的话,则利莫诺夫或者列多夫式激进的右派在1990年代晚期被认为是更时兴的,虽然这个潮流现在也渐渐减退。苏联晚期时代非正式的、非官方的青年文化逐渐变成一种制度化的亚文化,有收费、保险、黑手党、认证和广告。<sup>45</sup>最近,狂舞聚会接管了该城市主要旅游景点,包括皇宫广场、彼得与保罗要塞。有谁能够想到,一度使用瓦格纳式总乐谱演出的革命场面竟然以一个狂舞聚会收场呢?

1998年没有举办圣彼得堡狂欢节。雅科夫列夫政府祝贺狂欢节组织者取得巨大成功,而且在城市预算里为狂欢节拨出巨款。但是,正如在俄国常见的那样,钱不知道怎么就不见了,一直也没有到达狂欢节组织者手里。对圣彼得堡传统的这种文质彬彬的懈怠态度在舆论界掀起大波。大家怀念狂欢节;因为不举办狂欢节,反而衬托出狂欢节显然变成了一个传统。群众性的狂舞游行也没有举办。城市当局在尝试组织类似城市节日的活动过程中,一直是不成功的。最后,报纸登出广告,举办吊桥之夜晚会,伴有音乐、焰火和午夜时分全部桥梁同时升起表演。



对于我们，晚会是在米哈伊洛夫宫殿这个皇庭杀父事件之地的后面开始的，有几个爵士乐队免费演奏，听众是放荡不羁的文化人，正在草地上吃晚餐。见过世面的老太太们在微醉的青年人当中漫步。这些老太太是仅有的拥抱了自由市场和新式企业精神的人。她们是在经商：她们不像过去那样向青年人说教，而是得意地微笑着捡起葡萄酒瓶和啤酒瓶。

从这个公园，人群懒洋洋地漫步走向涅瓦河边，穿过皇宫广场，那里有一个小型狂舞聚会正要开始，或者正要结束——弄不清楚。我们发现自己又裹进了自由流动的人群，等着观看午夜的表演。时间快到了，  
156 观众的兴奋程度也高升，而不是桥梁。月亮穿过乌云，而不是焰火露面。半小时过去了。然后是一小时。群众说风凉话，心情不坏，交换着消息。他们都是从某些可靠的新闻媒体听说了这一美妙晚会的。是不是桥梁都在维修呢？焰火延期，是不是因为暂时的技术困难呢？有人很乐观，提醒大家不要失去希望，大桥马上就要慢慢升起。大家要有耐心，等着接受一个大惊喜。我们等着。

流言和议论又延续了半个小时。但是，惟一的惊喜是——没有惊喜。群众敬畏地观望熟悉的彼得堡建筑物正面在延迟的暮色中闪亮（或者那是日出），和涅瓦河水中的奇诡的倒影。每个人都友好得出奇，因为这个毫无新闻可言的夜晚而微微陶醉。狂舞者和非狂舞者分享了同样的幽默感。彼得堡当局低调的失败只不过突出了一场无组织的——大自然的——风景。也用不着什么stioob来补偿。我们经受了又一场讽喻性质的显现，彼得堡风格的。没有焰火，就是一个普普通通的白夜，和沼泽地上梦幻的迷雾。



## 自由岛屿彼得堡

如果说文化在彼得堡变成了第二自然,则自然本身就变得完全神话化了。极光这北方的光亮,因为导致彼得堡人的双重眼光和对秘教的偏好而遭到指责。涅瓦河水的每一次泛滥都造成悬念和混乱与宇宙秩序之间的某种戏剧性冲突。驯服大自然的任何尝试都受到神话学的评判。所以,勃列日涅夫时期为防洪修建大坝一事被认为是苏联战胜大自然宏伟计划的一个失败。由于城市小气候不卫生,据说彼得堡人都带有特殊的细菌,会感染外国人和来访者。列宁格勒人和彼得堡人,还有全部胆敢在这个城市逗留一段时间的人,都会形成免疫能力。(我的免疫力不太强,但总算还有。)不过,关于彼得堡大自然最近的传说是更鼓舞人心的,甚至是更难以置信的:据说在亚历山大石柱的下面,有天然的石油储藏。就像战争期间的游击队员一样,彼得堡人保守着他们的秘密。这个城市一旦和莫斯科分开,亚历山大石柱就会被搬走,石油将会帮助城市建设光辉的未来。在狂欢节参加者们把吹足了气的香肠形状气球绑在亚历山大石柱上面的时候,这大概就是他们的暗示吧?

“自由彼得堡”之梦大致上就是对于这个城市苏联时期历史的一种反应。在1980年代晚期,这个梦想的基础是列宁格勒另类的彼得堡考古学、“系统”(sistema)的思维方式——一种珍惜苏联制度内部殊异化的平行生存方式的非官方文化。用政治的术语来说,“自由彼得堡”的这个概念可以追溯到1980年代的生态文化示威和民主运动的开始。这是当时一个新闻记者给予彼得堡身份的有点理想主义的定义:“尊重法律,对不同的民族和宗教团体表示宽容,以节制、理性和文明的行为为特征的‘欧洲人规范的思维方式’,幽默感。”这看起来显得不可思议:俄罗斯帝国往日首都的新身份表现成为自觉地反帝国和反民族主义。其解释就在于把列宁格勒改名为圣彼得堡这种特殊的经历之中。

列宁格勒是在1991年八月政变和苏联解体的前夕变成圣彼得堡的。1991年5月,该城市居民被要求参加公投,投票支持三个名字:“叶利钦、索布恰克、彼得堡”。就这样,把这个新名称和民主纲领联系在一起。<sup>46</sup>在彼得堡,民主阵线取得压倒性多数的胜利,而该城市形成了某种统一战线,反对政变组织者所谓的紧急事务委员会。一万人上街游行。因此,新的圣彼得堡神话和君主制的复活是没有联系的,和俄国的民主运动有联系。

索布恰克市长竭力争取该市取得自由贸易区和自由开发区(zona svobodnogo predprinimatel'stva)的资格。新市长的目标抱负十足:在二十一世纪复兴“汉萨贸易路线”。他决定,要建设高速公路,连接彼得堡和赫尔辛基、莫斯科,要开设的不是从北欧到希腊的道路,而是“北欧到日本”的道路。城市当局宣布,彼得堡不是要成为军事和工业复合体的一个分支,像在苏联时期那样。城市的基础设施要重建,使其变成文化中心和银行业与软件工业的一个中心。<sup>47</sup>索布恰克努力制定一个经济的和政治的纲领,其基础乃是一种新发明的彼得堡身份,要发展和欧洲与波罗的海地区的国家,包括爱沙尼亚、拉脱维亚和立陶宛的联系,而不太是和莫斯科的关系。圣彼得堡的欧洲大学是在1992年新兴建的。市长的城市复兴计划包括了从实际到乌托邦的内容。为了使圣彼得堡成为欧洲的一个中心,索布恰克梦想完成彼得大帝没有完成的规划:在彼得堡建造一个新荷兰,甚至还找到了法国、荷兰建筑师和工程赞助者。但是,宏伟计划遭到议会抵制,议会(沿用着苏联时期的旧称,Lensovet)认为  
158 规划“不爱国”,彼得堡行政部门有过多的国际化倾向。

1993年和1994年的第一次车臣战争大大推动了彼得堡知识分子堂吉诃德式反对莫斯科政权代理人的斗争:“考虑到在车臣的不道德政治和中央的腐败,这个城市,作为‘欧洲共同家园’的一部分,和波罗的海各个共和国与东欧在一起,比和这个欧亚帝国机器扩张主义野心同流合污要好得多。”<sup>48</sup>作者用数字支持他的论证:彼得堡收入的百分之四十

五上缴给联邦财政部,这些钱被用于“发动反对少数民族的战争和豢养榨取彼得堡钱财的中央政权得宠贪官寄生虫”。彼得堡上缴莫斯科的6万5千亿卢布,足够平衡城市预算。“圣彼得堡:自治运动”的发起者拉宁(Danila Lanin)宣布,运动是为回应车臣而组织的。<sup>49</sup>依据他的观点,这个城市提供了一个国际主义的范例,而不是新的世界地方分权主义中的民族分离主义。彼得堡地方分权论的基础是对于有特色的地方历史的发现,特别是苏联时期,包括斯大林的大清洗、无谓延长的对列宁格勒的围困、官僚的贪污腐败和该城市百废待举的面貌。梦想彼得堡自治权利的人们认为,这个城市本来是可以变成俄国民主的橱窗的。至于彼得堡的种种幽灵,则将是城市民间传说的一部分,而不是城市政治的一部分。

对于城市民主的奇异设想只存在于1990年代早期。到1996年,随着新市长雅科夫列夫的到来,情况发生了巨变。一位彼得堡记者评论道:“地方权力不很强,自由贸易区不怎么自由。”在1997年,银行业的独立性被中央的权威粉碎。甚至联邦政府答应提供的埋葬最后一位沙皇的钱也没有及时到位,而彼得和保罗大教堂的巴洛克式镀金祭坛,即使是在仪式过程中,也还在修理。一言以蔽之,原来“‘彼得’的钥匙都装在莫斯科的保险柜里”。<sup>50</sup>

与此同时,彼得大帝的传奇性雕像,青铜骑士,得到了整容。荷兰人和瑞典人为这次重大的清洗作出贡献。结果,绿色的铜锈、一层一层的城市尘埃和污垢被从雕像纪念碑上清除,还有,感到绝望和时时做梦的彼得堡人—彼得格勒人—列宁格勒人目光里的辉晕也被除去。这尊雕像变得崭新,显得不真实,似乎是狂欢节的一个角色。老式怀旧铜绿让位给了某种更激进的发明的传统。在1990年代,青铜骑士的神话又被披上不同的装扮:它是前往新欧洲的信使,虽然不那么经常,却也有时被看作启示录里面的骑士。雕像最含义不明的部分,彼得大帝坐骑蹄下的蛇,继续诱惑着彼得堡的神话学家们;这条蛇被认为是被俄国打败的敌



人——西方人的象征,同时,在技术上,它又承载了纵马奔驰、准备越过深渊的沙皇的雕像。

“如果说胜利的乔治在莫斯科的市徽上——那个乔治是杀死了蛇的,则彼得堡的英雄就是青铜骑士,他没有杀死恶魔,相反,是在它身上找到了舒适和支持。”库拉耶夫在“从列宁格勒到彼得堡的旅行”(1996)中这样写道。<sup>51</sup>彼得堡是以俄国的内部压迫者的面貌出现的,它用西方的很多诡计引诱俄国,从彼得的改革到丹碧丝。在他看来,支撑了青铜骑士马蹄的那条蛇变成了这个城市的保护者魔鬼。

这样不吉利的预言不是特别与众不同的,它令人回忆起革命前圣彼得堡最后的年代。彼得大帝第一位夫人的诅咒得到白银时代\*许多作家的回应。在1918年,阿尔金(D. Arkin)发表了《厄运之城》,这本书宣告,彼得堡是与“神圣俄国”对立的“撒旦的俄国”的体现。在他看来,彼得堡的每一个骑士雕像都象征了启示录里的四骑士之一。同样,另外一位现代哲学家把莫斯科描写成为一个从灰烬中再生的“凤凰城市”,一个灵魂和土壤都是真正俄罗斯的城市。彼得堡显现得像是“巴比伦的淫妇”,“文明的承载者——‘文化的退降的吸血鬼’,或者,等待着末日审判的城市教化者”。<sup>52</sup>如果彼得堡传统是撒旦对俄国文化的扭曲,那么,我们就必须把俄国文学大部分作品从俄国经典中清扫出去,从罗蒙诺索夫、杰尔查文、普希金和果戈理,到阿赫玛托娃、曼德尔施塔姆、布罗茨基。“巴比伦的淫妇”养育了俄国世俗文化的绝大部分。

但是,库拉耶夫的立场不能只因为怪异就置之不理。库拉耶夫说过,他一向认为自己是列宁格勒人,不可能想象自己出生在另外一个城市。“列宁格勒”之对于他,不是列宁的城市,而是受尽了围困考验、使他为身为一个列宁格勒人而自豪的英雄城市。库拉耶夫继而维护列宁格勒的知识分子和在该城市街道上遇到的领取养老金的老年妇女,批评

---

\* 指十九世纪末、二十世纪初俄国文化和诗歌繁荣时期。——编注

对老兵缺乏社会服务和尊重。极端的痛苦感受和愤怒把他的社会批判化为启示录的诅咒。还有,俄国的启示录式的思维方式是常常和排外联系在一起。因为城市事务的可悲状况而遭受指责的不是地方政治和苏联遗产,而是一种形而上的敌人。如果“精神”这个词和定语“俄国的”连在一起,则恶必定是外国的,或者,更糟糕的是,化装成外国人的一个俄国人,或化装成俄国人的外国人。

160

西方邪恶的传输者来自“最近的外国”,其陈腐却又邪恶的体现就在一群爱沙尼亚人身上。作家像俄国英雄伊万·苏萨宁一样,把爱沙尼亚入侵者们带引到半路,十分豪迈地宣布:“这就是穿着雨果·博斯牌雨衣返回我们的沼泽地的‘可怜芬兰人’故事的结局。”

隧道尽头仅有的光明在于前彼得堡的俄国的过去。作家很可能想要返回到那个(据近期历史学家描写是)善良的、“安静的”沙皇阿列克塞·米哈伊洛维奇那里去。在时态上,这就是返回到愈过去时(plusquamperfectus)的将来完成时。如果更仔细地查看,作者会发现,阿拉克塞·米哈伊洛维奇本人是一个多少要促进西方化的人,虽然他更多地看重天主教的波兰人和乌克兰的巴罗克文化,而不是北方的新教教徒。从列宁格勒到彼得堡的旅行,就是进入空旷和苦涩的旅行。到最后,在这无情的胡言乱语中,珍贵的社会批判丧失,这样的谈论表现出俄国哲学和苏联恼怒的一种特殊的混合。矛盾的是,对于彼得大帝以前俄国的怀旧却掩盖了作者对自己在列宁格勒生活的怀想。但是,这样的反彼得堡旅行是有教育意义的;它表明,就其最激进的方面而言,对彼得堡的寻根,可能导致把这个城市完全铲除——不是名副其实地,而是在文学上。在彼得堡的神话中,自然与文化之间、地理与历史之间的区别,不可避免地会模糊起来的。

无论具有怎样启示录精神和深感痛苦,库拉耶夫还是反复提示出彼得堡身份的关键特征:它那众所周知的欧洲崇拜论和民族宽容。库拉耶夫提出一种猜想的历史,即:阿列克塞·米哈伊洛维奇(而非彼得)是

伟大的沙皇——所以彼得堡就永远不会建造出来。但是，彼得堡的一群新考古学家提出另外的真实的历史，证明彼得堡不可避免的出现，还为作为一个城邦的彼得堡潜力十足的未来提出最奇异的和有说服力的论证。

圣彼得堡狂欢节的精神组织者之一、考古学家和历史学家列别捷夫发展了彼得堡地点时间论(topochron)——这是对于巴赫金的时空型(chronotope)的反论。<sup>53</sup>地点时间论不专注于真实历史或者现存传统，而是专注于一个地点的多重的潜力。这样，如果彼得堡不存在，也必须把它创造出来——或者，彼得不仅仅是创造，而是实现了波罗的海多民族区域的潜力。彼得堡建造在从北欧人到希腊人那里的古代通道上，从而实现了斯拉夫—波罗的海世界的家园(nostos)。考古学实地作业发掘出波罗的海人、斯拉夫人、芬兰—乌戈尔人、日耳曼人和犹太人多重文化共处的许多痕迹(这些痕迹在苏联时代受过审查)，并且协调了民族志博物馆里的一些展览。<sup>54</sup>青铜骑士底座本身是著名的“雷石”，本地的伊若拉(Izhora)人和芬兰人的一种魔石。在普希金的《青铜骑士》中，在涅瓦河沼泽地上，只有一间孤零零的茅屋，一个“可怜芬兰人的避难所”；而涅瓦河地区的本地人，在俄国文学传统中实际上是看不到的。在列别捷夫的想象中，这个青铜骑士本身是以一个新的样式再现的，不是一个俄国帝国主义压迫者或者反基督，而是波罗的海地区的一个英雄(bogatyr)，他是从这块地方的魔力中汲取力量的。地点时间论的考古学是诗意的和秘教式的。“怀旧”中的“旧”(或“乡愁”中的“乡”)本身就是地点时间，一个地点的潜在内涵，一个地方没有完全表现出来的气质。城市为了找到一种新的未来而发明了潜在的过往时代。

别利亚克(Nikolai Beliak)，建筑环境剧院经理和列别捷夫的朋友，对一位城市居民和一位城市建造者之间的谈话，提出新的变体。很久很久以前，“一个小小的人遇到了没有人性的城市，他说：‘对这个城市，我什么也做不了，它太大了。’于是这个城市压垮了这个小小的人，他只能



够对陀思妥耶夫斯基说出心里话。在第三个千年的前夕,这个小小的人说:‘这个城市,我没有办法拯救,它太大了。’于是这个城市呼啦啦崩塌,压在这个小小的人身上,他甚至不能够让陀思妥耶夫斯基对他说句话。”换言之,这个城市不再是胜利者,而是牺牲品。这个城市需要它的公民和他们的独立精神,以及对未来的投资。就连那匹骏马蹄下的一条蛇看起来也像是彼得堡的盟友,正好和莫斯科的守护者圣乔治及其打败的龙对应。到最后,这个超人的骑士——立马海边,在欧洲的门槛上,面临深渊——变得富有人性,太人性化了。这个跳跃的雕像看起来不再怪异,而是显得怀旧,熟悉得令人愉快。彼得和阴险的蛇之间、全能的暴君和“小小的人”——普通的市民之间的对抗,已经不再具有什么意义。他们都背对着莫斯科,在迎着波罗的海清凉海风而舞动的彼得堡主权这面模糊的旗帜下面,把力量联合起来了。

### 反纪念碑宣传的艺术

“自由彼得堡”的志向是大胆地反纪念碑式的。改了名的城市号称具有一些世界上最小的纪念碑,纪念彼得堡普通反英雄。在这些微型纪念碑中,有青铜金雀的雕像(实际大小),“胖金雀”(彼得堡一个不走运的冒险家的译名),还有为彼得堡最有名的鼻子制作的一个纪念牌子,以纪念果戈理的一篇小说——故事是说一个公务员有一天在理发店丢了鼻子,而得到的却是一个让人恼火的复制品。就连彼得大帝的新雕像显示的沙皇也没有一条蛇、没有一匹马,甚至没有一个像样的底座。在彼得和保罗大教堂附近的彼得大帝新纪念雕像是在1991年揭幕的,那是城市改名的时候。彼得坐在简朴的宝座上,那好像是公园里的一把椅子,鸽子和小孩子都可以上去玩耍。坐着的彼得住在这个城市,就像住在自己家里。城市成了他室内的装饰。

这个雕像也是艺术家舍米亚金的一件礼物。艺术家构想这个纪念

163 碑式的作品，是和十八世纪雕塑家拉斯特雷利（Carlo Bartolomo Rastrelli）跨越历史的合作，因为舍米亚金使用了拉斯特雷利制作的这位沙皇的面模当模型。事实上，青铜骑士的雕塑家和他的弟子科洛也研究过彼得死亡时做的面模，但是最后还是决定使用一个理想化的寓意深远的形象。舍米亚金根据面模的准确比例再现了这位沙皇的头部，效果却是怪异的。因为沙皇躯体被拉长，头显得太小。又因为没有了头发和胡须，彼得的模样看起来很生疏，已经不像他自己的纪念碑雕像形象。

观瞻这个新彼得雕像已经变成后苏联时代的一个城市仪式。在白天的任何时刻，都可以看到孩子们和成年人亲密拥抱着这位沙皇摄影留念。如果坐在他的膝上，靠近亲热，他就显得是一位和蔼的老爹，允许孩子们玩弄他的手指头。如果围绕雕像走一走，看看彼得的后背，那么，这位沙皇就像是一个普通的城市官僚坐在那儿办公。只有你正面面对他的时候，才会觉得他是一个死去的暴君。事实上，沙皇正坐的形象直接来自十八世纪早期的城市神秘剧。“他既参加狂欢节，又是观众的一员；既是博物馆的一个警卫，又是博物馆最珍贵的展品；既是一件十八世纪的遗物，又是一个现代的面具。彼得把考古学化为狂欢节。

关于彼得新纪念碑的位置有不少的讨论。选择了城市奠基地点——在警卫部和公墓墓园之间，把这个雕像定位在城市考古学和神话学的核心点。彼得参加了来世的谈话，担当了死者和生者之间中介。作为城市记忆的一个有几分滑稽的守卫者，彼得带有城市奠基神话的矛盾涵义。虽然起初引起震惊，但是这个雕像还是被城市居民驯顺了。彼得长得出奇的手指，被成千上万只手抚摸磨光，已经获得了时间带来的光泽。根据一则新的城市民间传说，握一握彼得的食指可以让你很快发财。（据说一个俄国十来岁的女孩抚摸了彼得的食指，十分钟以后就拾到了一个钱包，里面还装着硬通货。可能是一个一时走神的西方人丢失的，因为太着迷于这位大帝的雕像，却没有想到他丢失金钱一事竟被十足地神话化了。）还不仅如此呢。握一握彼得的中指就产生性力激增

的伟哥效果奇迹。最后,如果你能够找到彼得外套遗失的纽扣,那你以后一辈子都会是乐嘻嘻的。就这样,圣彼得堡的这个面向西方的木匠沙皇的新形象变成了一个两面性的人物,又可怕,又可亲。

令人感到惊奇的是,虽然有“改革”,却缺少文化英雄。对于青少年角色楷模的一系列社会学研究取得了一个有趣的发现。在1980年代中期,列宁还伫立在伟大人物行列之中。在1980年代晚期和1990年代初期,他已经落在马其顿的亚历山大大帝和施瓦辛格之后。在更近的时期,本地英雄彼得大帝、普希金和朱可夫元帅,又回到了少年崇拜者的神殿里。但是,彼得大帝显得最是出镜。彼得大帝牌香烟,印着“彼得大帝,永远第一”,卖得很好,只有波罗的海牌啤酒可以相比。现在,把俄国西方化了的这位沙皇的肖像,依然摆出俄国式独裁的面目,装饰着俄国总统的书房。彼得大帝受到历代沙皇和党派领导人的珍重和诅咒,看起来似乎是一个多种用途的英雄,是现代化开创者和反基督徒、民主主义者和独裁者。 164

彼得堡的彼得雕像与它在莫斯科的复制品之间,形成真正的对比。彼得堡雕像出现五年之后,莫斯科竭力追赶,为这位颇有争议的沙皇竖立自己的纪念碑。纪念碑是不知疲倦的采列捷利制作的,立即引出丑闻。彼得的形象是一位比真人更大的海上征服者,驾驶一艘大帆船。把彼得团团围住的船帆和胜利的旗帜浩大而华丽,而这位大帝像自己威力的俘虏一样被缠在中间。有谣言说,雕塑家用的是制作哥伦布纪念像的模型,那个模型被美国否定了。莫斯科的和彼得堡的彼得这二者的比较形成一个鲜明的对照,这是两种城市神话和怀旧类型的对照。彼得堡的彼得是按照人的尺度创作的,莫斯科的彼得宏伟。“莫斯科的彼得是帝国君主,不是狂欢节的涵义模糊的人物。建立这样的纪念帆船不是偶然的,是要庆祝俄国舰队的周年,反映出卢日科夫长远的扩张计划:为俄国夺回克里米亚和黑海。所以,是莫斯科的彼得接过了彼得堡的帝国神话。这样做,是以一种图像的荒诞不经为代价的。采列捷利的纪念碑



把彼得放置在用战利品装饰起来的船上(战利品是喙形船首,被打败敌人船只的残余,因而借用了彼得堡瓦西里耶夫岛的尖端喙形船首柱头的象征)。但是,彼得船上的旗帜和作为战利品的敌人的旗帜是一样的:都是同一面俄罗斯帝国的旗帜。这一点把莫斯科的彼得变成一个孤独的、不受爱戴的英雄,而且还有一个威胁的炸弹挂在他的头上,他几乎是自己打败了自己。

如果彼得堡成了一个城邦,要寻找一种鸟当国鸟,我想建议从下面二者选一:炸雏鸡(tsyplenok zharenyi)和胖金雀(chizhik-pyzhik)。两种都是城市民间文学中歌颂的鸟。<sup>57</sup>都不会制造奇迹,飞不高,也许这样更好,因为奇迹有时候证明是灾难性的。如果莫斯科偏重神奇的火鸟和凤凰,则彼得堡可以轻易对待国家动物。但是,只有在这里,为一个实际大小165 小的青铜金雀揭幕,才能成为城市纪念活动。诗人和作家,包括阿赫马杜林娜(Bella Akhmadullina)和比托夫(Andrei Bitov),都为这不知名的金雀雕像纪念碑写出幽默的献词,令公众愉快。他们欢呼金雀是伟大传统的报信者。这个金雀是从哪儿飞来的呢?

彼得堡有一支老歌,歌词来源不明:

喂胖的金雀你去了哪里?  
我在丰坦卡河畔饮用了伏特加,  
喝完了一杯,又喝了一杯,  
喝得脑袋昏昏两眼发黑。<sup>58</sup>

没有人记得这个肥胖的金雀是谁,但是人人都能够联系到他的心理状态。金雀包含了城市芸芸众生的精神,包括他们可笑的抱负和细小的罪恶。这只鸟的雕像作者是玩偶艺术家加布里亚泽(Rezo Gabriadze)。青铜金雀是一个反纪念碑作品;它让人想到城市的鸟类,这些鸟儿在某一个伟人塑像的头顶上筑起临时性的巢窝,但是纪念碑崇拜者们一出

现,它们就赶快飞走。现在,好,这个过客之鸟也有了自己的纪念碑。围绕着这个金雀的新民间传说甚至比雕塑本身更有意思。这只鸟儿被偷走过好几次。有谣言说,就像全部伟大的英雄一样,这金雀也有复制品。传说原来的那只金雀有五个复制品,而每逢鸟儿在深夜“远走高飞”,新城市这一新遗产的不知名保护人就补上一个新的。

有关金雀构思的故事也包裹在神秘之中。有一个城市传说如下:从前,加布里亚泽灵光一现,他惊呼道:“彼得堡怎么能够不给胖金雀竖立一个纪念碑雕像呢?”<sup>59</sup>很快,他为这个城市的爱鸟做出一个模型,放在衣袋里,直接走进城市首席建筑师的办公室。经过几个小时的讨论之后,首席建筑师被说服,承认没有金雀彼得堡是难以存在下去的。这个故事还有后续:金雀的复制品似乎泛滥起来。另外一位艺术家,穆尔瓦尼泽(Teimur Murvanidze),基洛夫歌剧舞剧院前舞台美术设计师,曾经和巴雷什尼科夫(Mikhail Baryshnikov)一起学习过;他创作了自己的金雀雕像,还声称先于加布里亚泽的模型。穆尔瓦尼泽给我说了一个故事,是他在彼得堡的祖母说给他听过的,说的是住在离丰坦卡河不远格拉夫大街上一个人,外号叫胖金雀。<sup>60</sup>格拉夫大街传说中的金雀是一个有才能却不合群的人,彼得堡的知识分子,写作杂文,很有抱负。穆尔瓦尼泽说,他的金雀不是要和现存的一个竞争。每一个艺术家都可以创作自己的青铜金雀,对于不合群的梦想者来说,这是一种吉祥鸟。

166

不同于莫斯科和柏林的是,彼得堡的城市干预规模比较小,却有大胆的反纪念碑意向。这一点使得彼得堡接近中欧城市,例如布拉格和卢布尔雅那,在这些地方,对于任何宏大的纪念碑都持有高度怀疑的态度。彼得堡的大部分微型纪念碑事实上都不是纪念英雄、沙皇或者作家的,而是以幻想式狂欢节的面具纪念普通的彼得堡人。

1996年和1997年,已经变得明显的是,随着索布恰克市长的失败,城市游戏的时期已经过去。雅科夫列夫时代的纪念碑弹出的是另外一种声调。的确,城市象征性地理的某些变化奇异地预示了国家政治的变

化。在小御马厩( Malaia Koniushennaia)这个新精神的橱窗尽头,竖立起来最近的一个纪念碑:彼得堡一个警察的雕像,是城市内政部(往日克格勃今日的荣誉名称)出资修建的,它现在卷入了自己重新创造传统的过程。雕像说明指出,其用意不是建造一个永久性的雕像,而是为传统的彼得堡人物建造的几个雕像之一,是要献给1718年组成的彼得堡警察队伍280周年。雕像的制作资助者宣扬彼得堡警察从彼得大帝时期的光荣谱系,自豪地许诺,后苏联时期的200名最好的警察将要穿上具有历史意义的制服,这样的服装乃是1718到1918年伟大传统的一部分。“现在,在八十年之后,彼得堡警察的自豪感和制服又被内政部发现。”解释文章说。这是一种选择性记忆的纪念碑。传统的这些新创造者想要跳过去的八十年,是苏联契卡、内务部、克格勃、斯大林大清洗、种种清算和骚扰运动,最后,还有古拉格群岛。的确,在这八十年里,契卡分子和克格勃的装备是不同的;但是,仅仅是装备不同而已。至于“公安机构”的人员和结构,则在苏联时期和后苏联时期之间是存在着很大的连续性的,根本没有人会尝试重审苏联时期那些肮脏的秘密。<sup>61</sup>

167 在1990年代晚期,彼得堡常常被称为犯罪城市,充满了黑手党式的团伙(现在被戏称“暴力企业”),还有彼得堡式的美名,例如北方帕尔梅拉。古老的好彼得和神话中的自由彼得堡,现在被埋葬在层层尘埃之中。埃尔米塔什博物馆最近组织了一次有启发性的展览,“彼得堡—特洛伊”,指出这两个神话般的城市之间奇异的联系,在这两个城市里,梦幻、虚构和历史是密切地交织在一起的。施利曼正是在彼得堡因为阅读俄文版的《伊利亚特》才萌发出了挖掘特洛伊城的想法。在彼得堡这个现代白日梦城市复活的地方,我们仅仅从古代文学中得知的特洛伊城之存在,必定是显得更为可以信赖的。现在,彼得堡本身既需要基础的维修,也需要进一步挖掘那个被埋葬的文化城市,它虽然被打败,却还是不屈不挠。

“文化城市”依然处于经济压力和形而上诱惑之间的一种令人不安



的处境之中。一方面,可能有人论争说,彼得堡不需要更多象征意义的政治;它需要大规模的整修,“欧式装修”。(查尔斯王子许诺在普希金之家研究所安装一个欧洲风格的厕所。这个大礼被勉强地接受了。)另外一方面,大家不太愿意接受这个得到新的洗礼的欧洲城市,它体现在近期恢复的欧洲大旅馆里;这个大旅馆有新涂抹色彩的彼得堡式正面和通用形式的国际旅馆内部,这是全球连锁店的一部分。彼得堡和列宁格勒的传统是由文化、政治和经济之间的三角关系决定的,而这一令人不舒适的关系在这里还要保持下去。赫尔岑所说的没有记忆的城市、像全部其他城市一样的地方,变成了卓越的文化记忆。彼得堡曾经被认为是一个具有非人性现代特征和工业进步的城市,在二十世纪变成了旧式城市世界的富于人性的提示元素,促进扩展了后苏联时期期望的视野。尽管未来未必显得很光明,但是这里的人对于启示录式的困境怀有戒心。彼得堡的怀旧是该城市的现在与过去的组成部分。彼得堡在显示讽喻和反思的时候,倾向于向前看,而不是向后看,这是一种带有一点扭曲的未来完成时。这不是对于理想的过去的一种怀旧,而仅仅是对于它许多没有实现的潜力的怀念。其中之一是全球语境下城市公民资格的姗姗来迟的梦想,和对于打破高与低、艺术与商业之间界限的共同城市文化的梦想。

第二届彼得堡狂欢节没有举办。在预订的节庆之日,剧场退缩回了它的内部。生动的人物,疯狂的叶卡捷琳娜、舞蹈的人类学博物馆和怪异的彼得,都在某种忧郁情绪中僵凝,从街道上遭驱逐钻进博物馆,成了那里的展品。叶卡捷琳娜看起来像是一个睡美人,由几个年事见长的情人搀扶,彼得堡整个城市有时候看起来就是这样:一个睡美人,很需要一个昂贵的大亲吻。城市神秘剧因为长时间的幕间休息而中断;但是导演安抚我说,演出会继续下去的。彼得大帝开始英雄飞翔的那个剧院窗口还一直开着。窗户像镜子一样反映出来一切:涅瓦大街上的交通状况,躲避在其中的城市纪念碑,和这个女观察家本人,她呼吸着艺术家

聚会上不可避免的吞云吐雾缕缕香烟和改名后的城市那熟悉的、遭到污染的空气。

## 最后的有轨电车：对公共交通系统怀旧

1997年夏天，在一个凉爽、晴间多云的日子里，我返回彼得堡，那一天正好是水族馆乐队成立二十五周年；那是列宁格勒1970年代最著名的摇滚乐队。仅仅是为了这一目的，乐队成员重逢聚会，准备在尤比利尼体育宫举办一场纪念音乐会。“还有什么新情况？”我问飞机上邻座旅客，他正好是本地人。

“没有什么啊，”他说，咧着嘴笑，有些怅然，“他们不给退休的发养老金，还要拆除电车铁轨。您听说了吗？得向列宁格勒最后一辆有轨电车告别了。”

我意识到，我在不知不觉之中是列宁格勒公共交通的忠实用户。在1970年代，出租车昂贵得出奇，大部分是用于医疗急救；私人汽车是奢侈品。公交线路划定了我少年和青年时代的世界。一方面是乘坐匈牙利“伊卡鲁斯牌”大客车的官方游览，另外一方面是步行的人逃进“彼得”的神秘空间，在这二者之间总是有一辆可靠（有时候也可以预料不可靠）的电车、公共汽车或者无轨电车，列宁格勒市民就挤在里头，是有点不舒服的。最宁静的是6路电车，我在幼儿园时候还为它写了我的第一首儿歌呢。这个6路电车在列宁格勒的偏僻地区缓慢爬行，常常没有乘客，好像大家不需要它似的。还有就是49路公共汽车，总是拥挤，我乘这路车去位于少先队大街的高中学校，再远，这路车还到我母亲上班的地方圣以撒广场；还有1路无轨电车，把我们布满豪华建筑正面的“颓废”折衷风格的社区、破破烂烂的公寓楼与皇宫广场联系了起来。如果没有一张公交地图，我简直说不清楚过去的一些情况。

“也不坏，”邻座的人说，“对于小轿车来说，挺好。”

把行李丢给一个熟人之后,我就急急忙忙地赶赴二十五周年音乐会去会见朋友们。涅瓦大街似乎正在经历一场自发的革命。无轨电车站和公共汽车站都挤满了人。有人挂在无轨电车后门台阶上,想要挤进去。另外不少人因为公共交通不便和全面的生活不良而怒火中烧。我算是幸运,抓住了一辆无证出租车,这是本地影子经济行业的一个分支。我大概脸上露出来一个坐得起这辆出租车的外国人的困惑表情。我刚钻进车里,一个半老的嬉皮士,一个满头灰白头发的往日西贡人,带着脸色绯红的十来岁的女儿,就从后面靠近了这辆车。

“您是参加音乐会的吧?请您让我们也搭这辆车,行吗?我答应过女儿……”

“当然,请吧,”虽然司机明显地不高兴,我还是同意了。司机觉得这个西贡人是坐车不给钱的。司机是一个话不多、身体强壮的类型:不问问题,不加评论。这是新的城市风格,谨慎保护隐私,不管闲事。但是,我这个同路人,却是哇哇地话多得没完。车经过皇宫广场快到桥上的时候,他更是越说越起劲,桥那里正在开始施工拆除路轨。对于公共交通状况,他十分恼怒:“这几千辆、几万辆小汽车,到处乱窜。就像马蜂窝一样。谁需要这么几万辆小汽车?真把人折腾疯了,把市民都分裂了。”

司机显得恼火,但是保持冷静。半老的西贡人越说越兴奋,虽然我们都不理睬他。“大伙原来都喜欢那些电车和有轨电车,不是吗?是喜欢嘛,当时根本就没有感觉到,没有体会到,自己也不知道。还记得最后的一辆电车……”他开始哼唱歌手布拉特·奥库查瓦一首大家熟悉的歌曲:“最后一辆无轨电车穿过城市,最后的一辆,意外开来的一辆……”

这个男人的女儿显得难堪。司机甚至连瞥一眼这个乘客都没有。“是需要好一点的道路。高高低低、坑坑洼洼的,开车不容易。”司机说,冲着我点头。我点头表示同意。我开始忧虑,就凭这样的交通条件,怕是到不了音乐会地点了。

“我在什么地方和您见过面吧?”西贡人说,“以前?”



“没有，我不认识您，”我回答。

他住嘴了，直到下面的一次交通堵塞。一辆出了毛病的伏尔加牌的轿车把大家都挡住了，我们正好给堵在桥面上，等了一段时间。

“我有个主意，”西贡人又开口了，“需要两条窄铁轨，铺设在涅瓦大街的中间，穿过桥梁，把城市连接起来。铁轨细细的，清洁，有太阳光的时候，亮闪闪的。再设计一种细长的电车。也没有噪音。一天行驶二十四小时。电车上人人有座位，大家都乘车穿过城市，互相靠着，轻轻地。当然，要看您是不是愿意。”说着，他向司机探过身子去，“我们还可以修理道路，可以有车，什么品牌的都有，车也有大有小。电车用不了多少空间。电车是很狭窄的。”

车开始行走，在沉默中走了一段时间。我想象出来一种十分细长的电车：新的高速列车(TGV)样板和构成主义宣传车之间的混合体。车样式很美，染色的窗户玻璃反映出彼得堡的云朵。当然，还有建筑物的正面，这里那里还有几只金雀。

“看那些云朵，”这个同路人说，“不是挺美的吗？”

“我们是住在世界上最美丽的城市里，”司机说话口气是权威性的，“世界上最美丽的城市，不管莫斯科那边怎么说。”

“那是当然啦，”西贡人微笑了。突然之间，我们三个人都开口说话，这是流露出彼得堡同乡情谊的一个愉快的瞬间。我们平安到达目的地。司机祝我们顺利。我观赏了周年音乐会，上了年纪的格列边奇科夫唱了一曲“摇滚已死”，但是他本人还没有死。我感觉自己像个陌生人闯入了

171 这个聚会。当天夜里，我梦见废弃的铁轨上面漂浮着最后一辆彼得堡电车。

## 第十章

# 柏林,虚拟的首都

1998年爱情大游行那天,我访问了一家纪念品商店,“柏林故事”,在靠近往日东西方界线的地方。这家商店有二战以前首都历史中心的玩具房屋尺寸复制品形象。现在是柏林的市中心,这往日有围墙的城市到处都是麻子点似的废墟、空旷的地方和相应的无主场地,如今变成了欧洲最大青年狂欢节的会址。迷醉的青少年们脸蛋上画上了心形和雏菊,庆祝此时此刻在这里聚集在一起。他们T恤衫上印制的文字是提醒我们享受现时:“聚会在此时”、“我行我素”、“本人好色,你呢?”游行的口号没有过去激进派青年运动的政治划线做法。“和平、快乐、蛋饼”和“共同的世界、共同的未来”。游行队员们迂回走过以往柏林墙的地面,兴奋而不受搅扰,好像是在没有重力的区域里漫步,随着压低的声响节奏而摇摆。有几个染了绿色头发的小伙子在“柏林故事”商店止步,要了一杯免费咖啡。走出店门的时候,轻松而有兴致,望着老柏林一片五彩缤纷的场景。 173

这家纪念品商店不像那些出售游客买了就走的商品的店铺,而是修复被毁坏皇宫(Schloss)运动者们的草根平民据点,而皇宫之对于他们,是代表了柏林的灵魂和精神的。商店里摆满了理想城市的模型、被

毁教堂的内部装饰,如古老的风琴和珍贵的木刻,皇宫各个房间的立体布景,往昔美景的空想式再现形象。

我和为一个模型上细小风琴掸灰的人攀谈,他原来是展览的总技师。他显得兴致很好,平易近人,很高兴和我谈话,虽然街上不断传来打拍子节奏声音。杜灵先生(Dühring,“您可以记住,这是一个很普通的德国姓氏”)告诉我,他根据十九世纪照片和文字描写创作出来被拆毁的建筑物的模型。在很多的情况下,建筑物被完全铲除,一点实物的痕迹都没有留下。

我问他 and 这些建筑物是否有什么私人的关系。不直接,但是,大概是有的。杜灵先生在第二次世界大战前夕生在科尼斯堡。红军占领城市以后,他变成俘虏,在苏联的一个劳改营里度过了几年。失去了父母。他的故乡科尼斯堡,后名为加里宁格勒,被完全炸毁。从劳改营里释放出来以后,他在东德埃森纳赫定居。“1957年,我收拾好行李箱子,逃跑到了西德,”他口气挺自豪,“那天,俄国人发射了第一个卫星。所有的报纸都谈论这个卫星。没有人注意我。”

“您又回过加里宁格勒吗?”

“没有,那儿什么也没有了。”

我和他交换故事。我记得我母亲的堂兄原来也在加里宁格勒住。战争期间,他也失去了家人;纳粹枪杀了他全家的人,在离巴比亚尔(Babi Yar)不远的地方。他奇迹般地逃生,爬过死人尸体,在森林里藏身。战后,他成为海军工程师,在加里宁格勒定居。我母亲访问过加里宁格勒,那个城市和任何一个无名的苏联城市一样,街区都是标准的,烹调很差。(我母亲说“他们拿刀子切鱼吃”,意思是指吃相粗野,一切传统都丧失了。)有一次,我母亲在那个城市漫游,看到一个老教堂的废墟,细雨打在长满了杂草和藓苔的石板地上。那儿有一座坟墓——康德的坟墓。我母亲伫立静默几分钟,向这位“伟大的德国哲学家”致敬。

这位艺术家说:“不对,我听说,苏联人挖开了坟墓,把骨头都胡乱



抛弃,让科尼斯堡地下什么也不留。”

显然,他是再也不会返回故乡城市了。现在他是真正的柏林人,一个在两个德国生活过,想要医治国家分裂创伤的人。重新制作被破坏的室内装潢,用自己的双手塑造每一个细节,这是他忧伤的工作,依靠记忆的手工劳动。这些都不是他故乡城市的内部装潢,不是他所记忆的内部装潢——这都无关紧要。对于他来说,在心理的内在性和城市的内在性之间,是存在着某种完整的联系的。他不是为失败或者胜利战役建造贪图高大的纪念碑或者象征物。他是在十分细致地重新建造微型的风琴、立柱的曲线,在他为观众而开设的记忆玩偶之家细心而愉快地修补破坏损伤。对于他来说,建筑物早已经变成了意识形态的斗争中具有人性的、无辜的牺牲品。他所知道的“治理过去”的唯一方法是使用他的双手。

另外一位爱情大游行的参加者进来买一张明信片邮寄给他的朋友,简单地说他来过这里,聚会正在进行——这个时刻,我骤然觉得对现在生出一股怀旧之感。我想到,有朝一日,皇宫会修复,脸蛋上画着雏菊和留着绿色头发的男孩子们也许会成为波茨坦广场上玻璃大楼里的办公室主任,而“柏林故事”店也许会失去空间使用许可证,而再现城市普通过去的手工制作玩偶之家也许会在个人忘却之阁楼里隐身消失。

各种记忆之间,当然,是有龃龉的。过分感伤地对待毁灭,或者以情感的羁绊修补政治的邪恶,都是危险的。这一点最明显地见于柏林市中心,因为在这里每一个地点都是相互冲突的怀旧和未来向往的战地。在1989年和1999年之间,柏林是一个典范的包容性强的城市,容纳了过渡时期的欢欣和焦虑。1910年,舍夫勒(Karl Scheffler)写道,柏林必将是不不断变化的,不会定型,因此,柏林人注定是现代的游牧者,不会在任何一种文化里扎根。在1989年和1999年之间,“柏林正在形成”这个口号被重新合一的城市接受。在这一点上,不是指现代人的遗忘,而是追忆了作为该城市历史值得记忆时刻之一的二十世纪早期的现代主义。它谈到

了在废墟和建筑工地之中形成，追寻了怀旧与历史之间的新地图。在1999年，“柏林正在形成”发生了变化，变成了“新柏林”，增添了一个标志：一个红色绿色抽象几何体，象征了打开的勃兰登堡门。新柏林是一个反怀旧的城市，通过修复的国会大厦玻璃圆顶看到的恢宏景色展示出自豪。新柏林的关键词是“正常化”，不是牢记过去。新柏林不是我的议题；我要说的反而是过渡时期的柏林，这个包容性的城市：“沥青路面总是出现新裂缝，从中茂密地钻出过去的因素。”<sup>1</sup>柏林包含了怀旧的未来，及其多种潜在的过去和猜想式的历史。

1925年，年轻而还不知名的移民作家纳博科夫在短篇小说《柏林导游》里描写了曝露出来的“柏林肚肠”，露在地面上的地下管道，展现出正在“修葺中”的城市；这个城市还没有遮盖好内脏的排列组合和基础设施。纳博科夫观看了柏林管道上的涂鸦，视其为一种审美宣言。<sup>2</sup>七十年以后，柏林依然是一个裸露肚肠的城市。管道到处可见，都涂上了喜庆的淡彩色：蓝色、粉红色，爱情大游行的颜色。这些管道，旧基础设施的片段和未来城市的骨架，把近日柏林的许多景象装入画框，从而把整个城市转化为一个概念艺术博物馆。的确，主要的建筑工地都变成了临时性城市狂欢节的场所。巴伦博伊姆(David Barenboim)编导了波茨坦广场上配有贝多芬音乐的“仙鹤芭蕾舞”。而随时可能被拆除的塔舍莱(Tacheles)的废墟，为莫扎特的《魔笛》的别样演出提供了背景。被毁坏皇宫的地基上容纳了硬纸板的金字塔，上面有一本世界上最大的客人签名簿，这个签名簿还即时登载在互联网上。柏林这个昨天有围墙的城市和德国未来的首都，在大约十年间，是最虚拟的城市。

就像彼得堡一样，柏林包含了地理上和民族上的悖论。它建造在不良的土壤上，这里的领土原来属于异教的斯拉夫人，从来不是罗马帝国的一部分。就连“柏林”这个名称的语源也是争议的题目。它是不是起源于日耳曼语的“熊”(bear)这个词呢，还是斯拉夫语表示沼泽地的词根brl? 某些人觉得，欧洲和亚洲的边界不是通过俄国，而是就在易北河上。

战后德国总理阿登纳(Konrad Adenauer)就不喜欢柏林,轻蔑地称它为“亚洲”。柏林既是统一的德国历史上的首都(直到二战结束),又是一个被频频称为非德国的、世界性的、没有根的城市。二十世纪的柏林是一个具有互相冲突形象的城市:世界性的大都会,和纳粹德国的首都。像彼得堡那样,柏林相对来说是多重信仰和多民族的,而且,在它动荡多事历史的某几个时期,它欢迎过外国人、异教徒、移民,甚至还有犹太人。如果说彼得堡人—列宁格勒人对于他们城市的忧郁之美形成了一种深厚的自恋式的态度,则潇洒雅致的柏林人则要庆祝这个城市现代的丑陋。关于自己,有两点柏林人是欣赏的,一是Schnauze,意思是猪鼻子或者“嘴唇”(不敬重、反权威、城里人老于世故的态度);一是Unwille,不情愿服从命令的态度,这其实更是非德国人的特征。<sup>3</sup>现在,围绕着城市各个地点和纪念建筑物的激烈辩论,与关于德国民族特质、欧洲身份和后民族主义的争论并列。柏林的形成涉及东方与西方之间展开的接触,战胜或者取代柏林墙。

1946年,哲学家雅斯贝斯表示,切分德国是对于德国人完成的法西斯罪行的一种报复性惩罚,而统一则是等于忘记过去纳粹的历史。即使雅斯贝斯的著作大体上被忽视,但是这样批判关于德国有机统一的保守概念,和后来对西德作为一个特殊的“没有人喜爱的国家”的想象,在西德成功融入欧盟和国家的经济繁荣中发挥了十分主要的作用。对于这个国家这种鲜明的毫无温情的关系(这也许是每个国家都值得通过的一个十分健康的阶段)不仅限定了政治,而且还有左翼的审美趣味或者反审美趣味,清楚表明对艺术和建筑中的国际风格的偏重(因而,现代艺术博物馆好像变成西德的某种国家机构)。这样做的结果据许多外国人认为几乎是某种神学上的反感——反感对于过去的历史和审美形式任何带有感情的探索,甚至达到完全无幽默感的程度。

柏林人不太确知怎样评论德国的“统一”。“重新统一”这个词语,在很多人听起来基本上是怀旧;它表达了对“祖国”(Heimat)的某种向往,



祖国将会在未来与过去之间提供一个连接环节。在这里,怀旧感是特别强烈的,因为过去的滞后矢量会迸发进入未来。在未来与过去之间的这一连接之中,“现在”被奇怪地排除了出去。“统一”这个词语提示的是引发出很多问题的一个新过程。1989年以前,有两个德国——德意志民主共和国和德意志联邦共和国(GDR 和 FRG),但是理所当然又是一个文化传统和一个民族。现在又看出来,这是具有两个不同民族:东德人和西德人(Ossis and Wessis)的一个国家。两个民族各有各的文化传统和集体记忆框架,遑论在德国居住、却没有德国公民资格的移民、难民和工人。德国统一日没有张扬庆祝,或者展示发明出来的传统。用惠森(Andreas Huyssen)的话来说,德国统一标志的不是民族不幸分裂的幸运告终,而是“民族问题的尖锐化,民族问题的新裂痕和嫌隙被揭开”。<sup>4</sup>阿斯曼(Aleida Assmann)提出“并列”(juxtaposition)这个术语,指的是共处,而不是混合,是正常国家的“正常”妥协。正常化是向往的目标,是新柏林这个第二个千年的首都向往的目标;这是渴望享有非例外历史命运的某种心愿。

在西柏林出版的城市地图上,很难找到柏林墙。只有虚线线条,浅粉色的,把城市划分开。在东柏林的城市地图上,世界就在柏林墙边结束。在黑色边缘的、一指宽的分界线(在图例中标为国界)之外,似乎是无人居住的地理区域。在野蛮人入侵的时代,勃兰登堡低地大概就是这个样子。表示柏林墙存在的惟一的参考物见于“景点”一栏:游客的注意力被引向柏林历史上的城墙的遗迹,在老修道院附近——施奈德1983年小说里那个“越墙者”的联想。

在柏林不止有一堵柏林墙,就连在二十世纪后半期分开了这个城市的这道名声不好的大墙也有两个侧面:在西侧是亮丽装饰的,是国际艺术的屏幕,而东侧则是光秃秃的,对于统一德国中未来的收藏者来

说,艺术价值要差多了。在东部,这道墙是无名的,用一系列的委婉语词代称,而在西部,这道墙明显可见,但是已经被驯化,被认为理所当然。墙被拆除以后,东部和西部之间原来的边界地区变成了市中心。<sup>5</sup>在大部分地方,实际上没有留下这道墙原来所在的痕迹,只是在穿过勃兰登堡门的沥青路上偶尔有个红色线条而已。如果你不知道这是什么,就很可能把它和自行车路线或者其他交通标志混同起来。

柏林墙在的时候,没有人多谈论它;现在它真的没有了,却变得更容易看到。在东西方这一刻板的决斗之中,每一方面都指责对方对这道给城市心理留下持久伤痕的墙壁怀旧;这道墙从城市地平线上太过迅速的消失造成了精神上巨大的阴影。情况表明,这道墙虽然分开了两个柏林,但是确定了二者相互的依赖,每一方对于对方心理上的投入,这个对方既是邪恶的,又潜在地乃是自己乌托邦式的镜像。要砸碎这面不可见的镜子,或者穿越这面镜子去面对文化和经济的区别,事实证明绝非易事。 178

随着柏林墙的拆除,这个城市本身变成了“欧洲最大的建筑工地”,只有莫斯科可以与之相比。在柏林,废墟和建筑工地并存,考古挖掘和对未来的虚拟建设竞赛。由市长迪普根(Eberhard Diepgen)认可的该市官方导游手册分为两部分:过去和未来。“现在”明显地删节了。似乎惟一允许的对现时的庆祝就是爱情大游行,参加者们心不在焉地躲避了关于过去和未来的痛苦的争论,在从勃兰登堡门到胜利纪念柱之间的各个争议地点漫步,而柏林人把他们当作外层空间的温和入侵者。柏林市长把这个城市描写成“过渡中的城市”、“德国统一的车间”、“德国统一的缩影”,在这里,挑战和机遇被压缩,“似乎是在聚光镜下面,要被感受、被塑造”。似乎柏林是为了全世界而展出,却又是熔化的玻璃构成的展览。虽然令人兴奋,也同样能给人伤害。现时充满了“诸多不便”,有“起重机在巨大洞穴上方摆动”。<sup>6</sup>

在莫斯科,建筑工地都被隔离开来,似乎那是国家秘密;而在这里,

你可以在起重机的一片森林和解说牌子周围漫步。每一个挖掘地点都有详细的记录,似乎那是一个巨大展览会的一部分。城市在展示自己的重建工地,几近于学究式的教导。到处都有城市未来和过去的模型和形象,从信息箱(Info Box,索尼公司在波茨坦广场上设置的临时设施),到纪念品商店里的做工精致的玩具小教堂,和表现东柏林正在消失的地区的黑白照片先锋派手工剪贴品(在塔舍莱商店出售,那是一家另类的艺术品中心,但是也面临消失)。随着柏林墙被拆毁,及其相应的比喻——铁幕据说被拆除,柏林变成了一个舞台,还装配了许多其他临时的帷幕国会大厦用布料的包装装潢;遮盖皇宫的帷幕表现了被毁建筑物的正面;还有另外一个被毁的杰作——申克尔(Schinkel)建筑学院的帷幕之门,展示在前德意志民主共和国议会大厦里面。

179 在官方对城市的全部显示之中,现时如此不被看重,原因大概是现时涉及关于民族和城市的种种尚未统一的理念之间、东西方之间令人不安的紧张关系。在1990年代,柏林不单纯地是新德国的实验场地,而且还是关于现代性与历史、关于民族和城市身份的许多概念的实验室,这些概念正在受到重审。在这里,我们感受到了几乎是在灼热沥青地面上行走的感觉,留下痕迹,同时也阅读尚未凝结成为城市标志和象征的、他人的痕迹。在这里,我们听到了不同时代心脏的跳动:不太是技术的,而是不太同源的,是更为不和谐的,就是由许多老派的和未来主义派的音调组成。

柏林是一个由很多纪念碑和无意的记忆组成的城市。和与德国历史联系在一起的重大纪念场景形成对照的是,种种不由自主的记忆是这一过渡时期现在的物质体现,并且其本身也是过渡性的。随着时间的逝去,这些也将仅仅保存在故事和纪念照片之中。关于城市各个地点的激烈争论揭示出来许多重大的忧虑,允许大家谈论尚未触及的话题。这些争论也表达出更广泛的文化梦境、分裂性的记忆框架、还没有探讨完毕的涉及过去和未来的幻想。关于柏林现代性和记忆的新争论出现在



互联网时代,这就提供出互动式忘却的新诱惑,以及企业机构与青年文化之间的双重联系。因此,在柏林,我们必须检验某种特殊的“电脑考古学”,它也侵袭了城市现实生活。我对柏林的访问包括几个地点和争论,这些都揭示了历史的多重层面,第二次世界大战和两个德国之间的关系的多重层面。每一个层面都涉及东西方界线的穿越,以及引起相互矛盾怀旧的空地和地点的考古学。有两个地点与对过去的重建有关:皇宫广场(马克思—恩格斯广场)及民主德国的共和国宫和被毁的皇宫、犹太人公墓及有三个相互矛盾的纪念牌子的新犹太教堂。其他的两个体现了现时的短暂,探索了放荡不羁的反文化和青年文化:1990年以来的一个另类艺术中心塔舍莱,和“信息箱”——企业化未来的橱窗,也是爱情大游行站地之一。

## 被毁的皇宫

柏林市中心有一片空地:一片考古挖掘地点和以往的一个停车场。广场的主要建筑物是共和国宫(Palast der Republik),建于1976年,在具有250年历史的皇宫旧址。今天,这个广场是一个幽灵剧院,被放弃的共和国宫伫立在被拆毁的皇宫已经曝露出来的考古地基前面。到这里来是没有什么理由的:这里没有咖啡馆、没有商店、没有展览,只有偶然的皇宫热情爱好者听导游解说,参观不存在的巴罗克废墟,还有抗议者提出各种口号,要保卫这个现存的现代废墟。

180

“与其说皇宫位于柏林城内,不如说柏林位于皇宫之中。”这句话变成了重建皇宫支持者们的口头禅。被毁的皇宫不仅仅被看成是柏林主要建筑之一,而且被视为理想的统一城市的缩影。现在,这个被毁建筑的片段分散在柏林全城;从克莱茨堡到普兰茨劳贝格,参观者都会碰到它的无名废墟和细小石块遗物。皇宫是在1695年开始建筑的,正如它的名称(Schloss)所提示,本来它是一个中世纪城堡,后来逐渐转化为一座

181 巴洛克风格的宫殿。城堡当年支持者们的观点是,这个城堡引发出一座美丽欧洲城市的形象,不是“丑陋”普鲁士的柏林。对于许多现代支持重建的人来说,在决定把德国分为东德和西德之前,战后的皇宫废墟是他们对于柏林的最后记忆。他们小时候在这里玩耍,对未来怀有美好的希望。拆毁已成废墟的皇宫是在封闭国家和建造柏林墙之前。这样,这个皇宫就变成了城市共同体的一个丧失的肢体,或者,甚至是丧失了的心脏。

的确,皇宫对于柏林历史有核心的意义。它建在十五世纪的一个要塞地址上,要塞是选侯腓特烈二世于1443年到1451年建筑的。这个中世纪城堡改建为宫殿一事,标志了三十年战争(1618—1648)的结束,和平与相对繁荣、文化成长和宗教宽容时代的开始。<sup>7</sup>施吕特(Andreas Schlüter)这位建筑师建造的这个宫殿,被认为是巴洛克建筑的杰作,变成了普鲁士版本的卢浮宫。<sup>8</sup>在腓特烈三世得到普鲁士国王的称号之后,皇宫变成王权的所在地,直到1918年消除君主统治的革命。1918年起,皇宫变成了博物馆。<sup>9</sup>

希特勒没有使用皇宫,实际上他不喜欢这个“非日耳曼式的”建筑物。在盟国多次轰炸中,它受到部分的破坏,但是,和东德的报告相反,它没有变成无用的废墟或者一个老建筑物的空壳:这个受损的皇宫在1945到1948年得到一种新的用途,成为在纳粹德国被认为颓废的艺术作品、国际艺术、纳粹制度难民艺术的主要展览空间。被纳粹开除的战前的博物馆馆长,被召回组织了几次展览。<sup>10</sup>

民主德国宣告成立以后,皇宫关闭。如果说希特勒认为它是非普鲁士的和非日耳曼的,则在乌布里希(Walter Ulbricht,东德领导人)的眼里,皇宫体现了普鲁士军国主义,而且,想当然,也体现了法西斯主义。残损的博物馆变成了人民敌人和1918年就已经废除的君主制的象征。1950年,乌布里希宣布:“在建筑领域中,我们对进步的贡献就在于表达我们民族文化的特点;卢斯特花园和皇宫的废墟应该变成群众游行的

广场,这标志出我们人民所表达的建设和战斗意志。”<sup>11</sup>乌布里希希望建造德国版本的莫斯科红场,在皇宫的地点建造一座斯大林式的摩天楼,就像斯大林梦想在被拆毁的救世主基督大教堂地点建造的那种苏维埃宫殿。具有象征意义的是,这个建筑准备用从俄国人那里借来的炸药爆破。在许多方面,乌布里希都想要超过斯大林。(实际上,在俄国革命后,君主权力的所在地——冬宫和克里姆林宫,都没有被拆毁。)列宁、斯大林和以后全部的苏联和后苏联的领导人,都在克里姆林宫居住,舒舒服服的,毫无不适之感。拆除皇宫乃是以外科手术方式抹掉过去的有效的、现代的方法。民主德国被宣布是反法西斯者的国家;据说法西斯分子都在西德。东德许多儿童都开始认为,他们的父母亲是和红军一起作战的,没有和纳粹在一起打仗。

把皇宫夷为平地费了几个星期的时间。只有少数的片段分散在整个城市。皇宫带有一个阳台的正面按照乌布里希的命令保存下来,因为民主德国民族英雄李卜克内西(Karl Liebknecht)1919年11月9日曾经站在这里演说,宣布成立德意志社会主义共和国。看来,乌布里希对这个建筑物也怀有某种拜物教的关系;李卜克内西的阳台被保留下来,砌进民主德国内政部大楼正面。在被毁的皇宫地点没有建造斯大林摩天楼;取而代之的是,广场变成了民主德国偏爱的“拖笨”(Trabant)牌汽车的大停车场。一直到1970年代才有人提出在这里建造一座现代建筑物的想法,让它充当东德成就的橱窗——不是皇宫,而是共和国宫。

在推倒柏林墙之后,西德政府和基督教民主党人立即宣布,不再重建皇宫。在这里,要建造一个新的现代大厦,可以容纳国务部。习惯于无名的政府大厦的波恩政治家们对于历史主义重建新浪潮不感兴趣。但是,修建皇宫运动逐渐聚拢了一些不太像是志同道合的人:保守派梦想用一个优美而又较少招惹非议的团结象征物修复德国历史;商人们希望恢复柏林的历史中心(可用于替代波茨坦广场“美国风格”的市中心建筑物);还有主要的历史学家、社会民主党政治家们和自由派的新闻



记者,不应该猜疑这些人全都信奉彻头彻尾的民族主义,或者在寻求毫无批判性质的德国的身份。反而可以说,他们发挥了对于现代技术和现代建筑的一种缜密的批判,而且提出保存城市的记忆。审美趣味和政治之间、从感情出发和具有批判精神的论据之间的这场争论,引发出专业建筑师的疑虑,也引发出许多柏林人的令人惊奇的关注与着迷。

183 回归历史主义,无论是装扮成修复、保存、或者后现代的引用,在世界任何地方也没有在统一的德国引起的疑虑更大。修复皇宫一事经常被从象征的方面来看待,但是,却又被变成各种不同事物的象征。一位记者表达了广泛的担心:被修复的皇宫会变成“误导的国家象征、建筑学的右倾、对社会上修复倾向的巨大鼓励”。<sup>12</sup>另外一方面,费斯特\*论断说,拆毁皇宫是在控制群众方面的一次演习:“在我们背后那些世界范围的冲突中,我们一个相当重要的目标就是阻止推进这样的控制。如果皇宫的拆毁被认为是它的胜利象征,则重建就是它失败的象征。”<sup>13</sup>因此,重建变成了象征的报复形式。

面对二十世纪德国历史和千百万牺牲者,象征的拆毁与重建的某种交换真是可能的吗?哲学家和建筑史学家霍夫曼—阿克斯台尔姆(Dieter Hoffman-Axthelm),是有关柏林阴森过去的“考古博物馆”之一:“恐怖地貌”(Topography of Terror)的主导人物之一。他提出,重建或者不建皇宫一事不应该被看作是对历史的修补,因为历史无法修整。而且,不应该把它看作是单纯的一个象征物,更是一个地点、一个纪念性的地标、一个批判记忆和反思记忆的地方:“需要有这个皇宫提醒我们那尚未理解的历史。”<sup>14</sup>

霍夫曼—阿克斯台尔姆考察了“皇宫重建禁令”,这可以追溯到雅斯贝斯的著名论断和关于象征性的交换和牺牲的某种概念:

---

\* Joachim Fester (1926—2006),德国历史学家,研究纳粹德国,著有《希特勒传》。  
——编注

重建禁令,就其以德国历史的名义得到的表述而言,是取决于它在某种交易安排中发挥的作用的:拆除皇宫——就像1990年以前德国的分裂那样——似乎是为我们德国人必须承担的历史罪过提供的赎罪的祭品。重新统一和最终重建皇宫就像是要收回这样的祭品。

这样地表述这一观点,足以彰显此种归咎法根据不足。在1933年到1945年的德国历史中所有的事都不能够赎罪,我们无法完全认识这些罪恶——除了在法律上正确的个案,其中大部分都被回避。已经发生的事,是无法赎罪补偿的。

初看上去,霍夫曼—阿克斯台尔姆提出的论据可以为不重建皇宫辩护,但是,他使用这一论据却是为了相反的目的。如果没有皇宫,忘记过去就比较容易。他提出,这个皇宫不仅仅是“在艺术史上和城市构建上十分重要、甚至不可取代的建筑物”,而且它作为一个地点还能促进对于美学和政治、愧疚感和赎罪祭品的讨论。皇宫是两个意义上的地标:一个具体的地点和话语中的一个地点:“它被卷入历史的、同时也是道德的讨论,而在我们现在的社会里,这样的讨论几乎没有一席之地。”<sup>15</sup>霍夫曼—阿克斯台尔姆似乎怀念这类的反思性道德话语,因为在新统一的柏林狂热发展的步伐之中,这样的话语正在临近消失的边缘。他坚持说,皇宫不应该被看作是某种意识形态事业的替罪羊,而是一个带有物质的温暖和审美的力量的建筑物体。

184

在这里,霍夫曼—阿克斯台尔姆提出一个辩证的论据:皇宫可以看作某种城市之家,就因为它不是德国特质的一个象征。他论证说,这个建筑是巴洛克建筑的一个杰作,可以看作一种欧洲共同的遗产而为德国人拥有,这是一种国际风格——不属于近期的,而是属于早期的现代。所以,它不太是德国身份的一个象征,而是属于欧洲的城市的身

一如宫廷风格。可以把它比拟为巴黎的卢浮宫、圣彼得堡的冬宫,甚至华盛顿的白宫;这些建筑如果遭到损毁,必定是要重建的。这个皇宫从来不是德国浪漫式心灵的某种表现,而是表现了欧洲共同的启蒙理性主义和前浪漫主义的均衡之美的概念。支持者们细心地把皇宫和它原来的功能分开了。他们强调指出一个事实:皇宫先于普鲁士军国主义的发展,不是军国主义的象征。皇宫包含了市民的城市自豪感的理想。<sup>16</sup>皇宫早就对公众开放,在二十世纪大部分时间之内是一个博物馆。而且,皇宫是城市的一个建筑指南:其他建筑的尺度和高度都是参照它来制定的;它还把柏林建筑的许多折衷的风格聚拢起来。如果没有皇宫,这个城市就只有一个“发动机”,而没有指南针,没有空间中的方向。霍夫曼—阿克斯台尔姆批评许多现代城市项目缺乏对于地点的考虑。他的城市考古学是不能移动的,也不能用电脑语言来表述。他在努力恢复和保存城市的地基,这些地基总是有其地点特质的。然而,如果揭露盖世太保行刑室地基的“恐怖地貌”展览是一个“反地点”(antisite),则被拆毁的皇宫的地基发挥了相反的作用,亦即发人深思的地标,在这里,我们能够捕捉到柏林的悲剧般的建筑命运。<sup>17</sup>

霍夫曼—阿克斯台尔姆的观点是,今天的柏林人“都一直生活在汽车和城市居民区组成的荒漠里,在相互没有联系的交通设施之间、百货商店和居民公寓之间”,在这个城市里没有支撑点能够提醒他们需要“人性和文化陶冶”：“新统一的柏林公民感受到了怀旧,但是不再记得他们失去了什么。他们缺乏城市特有的熏陶,那种历史的养育室,只有在那种背景上他们才会承认自己的缺憾。”<sup>18</sup>

因此,皇宫的缺失不仅是一个建筑物的缺失,而且是旧式公共氛围全部基础设施的缺失,只有这样的氛围才能提醒柏林人城市的温暖和文化特点。相反,皇宫的缺失不能使柏林人认识到他们正在失去什么。重建的皇宫也不会给柏林人提供最终的返乡。这大概是一个先定的忧郁的重建,既有温情,也有批判性质,提醒该城居民柏林悲剧的命运和



前现代的美。

霍夫曼—阿克斯台尔姆不主张拆毁共和国宫,来保存皇宫的地标。他提出,在新的批判性重建中,这二者应该共存,互相宽容,通过这样的共存彼此得到解读。这大概永远是一种对峙,不可调和的挑战;不仅不能遮盖起毁坏,还会打开过去的伤口。然而,霍夫曼—阿克斯台尔姆没有掩饰他对皇宫的偏向。它似乎并不是代表实际演变的德国历史,而是代表一种潜在的历史;在启蒙理性主义和城市市民公民意识普及的情况下,这样的历史是可能形成的。在这些可能的境遇中历史学家看到了一个新的开端。总之,也许可能找到避免极端目的论的方法;极端目的论在德国史研究中一直占上风,是以向后看的态度重建普鲁士和其他德意志邦国最近三百年的历史,将其描述为必定导致纳粹主义的历史。霍夫曼—阿克斯台尔姆想要看到皇宫广场变成东部和西部的共同记忆,和没有分开、从来没有界墙(或者拥有共同的界墙)的“第三个城市”。这样专注于地点的批判性重建是在其乌托邦维度方面奋力。皇宫的砖块是制造梦景的材料。霍夫曼—阿克斯台尔姆主张重建皇宫。但是,他充满温情描绘的这个建筑物感人的温暖,其前提似乎就是它显然不存在。

## 共和国宫

迄今,还没有人想到把几何形的、玻璃和混凝土的共和国宫比拟为柏林人的心脏或者灵魂。但是,它也已经变成了纪念品宫殿。让我来说说我自己的。1976年,我母亲和我到东德旅行。那是我们第一次“到西方”去,第一次穿过苏联国境线。我们是去德绍(Dessau)访问我母亲的友人,她嫁给了在列宁格勒军事学院学习的东德军官。在德绍,我们看到了第一个现代废墟,包豪斯学院,国际先锋派的象征:关闭的,有围栏,看起来像一个空荡荡的外省仓库,墙上的油漆剥落,原来可能是白颜色。我

186 们又旅行到了德累斯顿美术馆,欣赏“战胜帝国主义破坏”而修复的珍藏艺术品。我们参观服装店,就像参观博物馆一样,和一群军官夫人在一起,呆呆地瞧着德国人可以买到的外套和皮靴。我们好像就是不值钱、没风度的蛮子,受到冷漠而不耐烦的待遇。我和一位新认识的朋友逃避到了一个非官方的迪斯科舞厅,照着西德的摇滚乐跳起舞来,而主人是严格禁止我们听这样的音乐的。在柏林,我们在菩提树下大街漫步(这条大街在早晨六点钟的时候没有人,空荡荡的),轻轻说了几句有关柏林墙的事——这是在东德不能言说的词语之一。一名警官拦住我们,他很有礼貌地询问我们的身份。总之,回想起来,我们经历了看来就是典型的东德经验。

旅行全程中,印象最深刻的就是参观亚历山大广场和马克思—恩格斯广场,及新建的共和国宫。我们从来没有见过这样辉煌的现代建筑;我觉得,它代表了西方。它有染色的玻璃窗,显示出异国情调和丰富的机会。它对公众开放,比俄国政府大楼显得更有民主气派。在这个地方,我们第一次品尝了西方饮料:冰镇的橙汁,两个人品尝了一杯,我们只买得起一杯。(像许多苏联游客一样,那一天我们很可能没有付钱买去柏林的火车票,现在说这个话,真是抱歉啊。)

这类的感伤记忆是伴随了某种惩罚的:那就是无视他人的感伤。而现在,我想要多少橙汁都买得起,而且是随时现榨出的,这帮助我理解共和国宫所代表的意义。这座建筑是在东德与西德之间紧张关系缓和时期建造的。那是民主德国的一段繁荣的时期,而当时的西德总理勃兰特对东德持有比较温和的政策。共和国宫,一个钢铁水泥和染色玻璃的几何体,是按照当时西方建筑标准建造的。它是社会主义建筑的某种样板;宫殿是在一千天里完成的,民主德国全国最好的施工队都被召集来为这个样板建筑做出贡献。虽然共和国宫比柏林皇宫小得多,却明显影射了那座被拆毁建筑物的象征结构:人民议院建造在皇家宫廷的地点;共产党开会论证的论坛被设计建在皇帝宝座殿堂。共和国宫既是民主

德国议会的所在地,也是“人民之家”。它有一个会议厅、舞厅、音乐厅、保龄球健身房,和不同寻常的丰富美食菜单,而且价格也很合理。只有在共和国宫和附近的亚历山大广场,才能受到体面的招待,所以这里的咖啡厅变成东德人和外国朋友会晤的首选之地。不仅如此,共和国宫还有直通西德的电话服务设施;在这里的电话亭可以和外部世界进行密切联系。西方许多歌星、艺术家和知识分子被邀请到这里来表演,包括 187 贝拉方特(Harry Belafonte)、桑塔纳(Carlos Santana)和柏林卡巴莱歌手林丹贝格(Udo Lindenberg)。在他的一支歌里,他竟敢寄调“恰塔奴卡秋秋”这样地直接招呼埃里克·昂纳克(Erich Honecker,前东德共产党总书记):“埃里克,亲爱的,我知道你喜欢穿上皮夹克,在卫生间听摇滚音乐。”昂纳克显然接受了这个挑战,邀请这个叛逆派歌星到共和国宫来演出。歌星来了,面对的前几排听众都是没有笑容的、穿着灰色和褐色西装的男人,却激起包厢里青年人疯狂的鼓掌。

总之,这个宫殿是一个有点矛盾的地方,有时候是权力所在地,有时候为大众服务。这是民主德国对西方更大开放性的标志,但是也是那种开放性的官方橱窗,一种国际风格的波将金村庄—宫殿。一位前东德作家评论说,这个宫殿包含了同时给人民“一块甜面包和一顿鞭笞”的官方政治。而这个宫殿以多种日常的方式被东柏林人使用,尽管可能只是由于缺乏更好的选择。它获得了人民对于“骤变”之前最后十年日常生活记忆的某种光环。它表现了民主德国人民与政权之间存在的双重约束。宫殿得到了许多别名:共和国的压舱物(英语词Ballast,而不是宫殿——德语词Palast)、丑陋宫殿(Palazzo Prozzo,意大利语的德国变体)、埃里克光明商店。<sup>19</sup>这些幽默的诨名都证明人民对这个建筑物的情感,尽管是有限的情感;这些外号给了这个混凝土建筑某种轻快感,让柏林人接受它。

在共和国宫存在的最后的两年里,发生了不少具有讽刺意义的事件。在1990年10月7日,这里举行了民主德国建国五十周年官方庆祝会,



但是就在同时，大批东德人正在取道捷克斯洛伐克和匈牙利逃跑到西方。1990年，最初的自由选举也是在这里开始的，正是在这里宣布了两个德国统一的工作计划。昂纳克绝对没有想到，有朝一日，人民真的会夺取人民宫。这点可能是在这里安装一个纪念牌子的理由：在这个地方，做出了有利于德国统一的决定。在民主德国存在的最后两个星期里，共和国宫里发现了石棉，于是做出关闭大楼实施修葺的决定——这正好是东德的最后决策之一。东德当局建造了它，最后又判它有罪。但是，仅仅石棉是判定不了拆除这个大楼的。意识形态作出了判定。同样的石棉也在国会宫里发现，工程师们很快就找到了解决技术问题的办法。说到底，共和国宫是遵守了西方的标准的。

德国统一之后，社会民主党决定保留这作为民主德国标志的马克思—恩格斯广场。但是，在以后的数年，又发现了石棉，加上关于皇宫重建的热情又得到恢复，还有柏林市中心的新开发市场等等，共同地威胁了共和国宫的生存。基督教民主党准备拆毁它，因为它是民主德国政府的一个象征，是柏林脸上面的一个“污点”。新的拆除计划打开了国家分裂的记忆之潘多拉盒子，引发出心怀不满的东柏林人的多次抗议示威。有一位示威者打出这样的一个标语牌子：“共和国宫不是为民主德国共产党中央委员会建造的。是为人民、由人民建造的。现在西方殖民分子女士们、先生们要强迫我们再付两次钱。一次是为拆除，另外一次是给波恩的大老板们。”

在这个牌子上，某种社会主义的话语和资本主义的话语奇怪地纠缠在一起。这个标语提出，宫殿是为人民建造的，至少简单的理由就是他们出力又出钱。“西方”被看作殖民帝国，它征服了人民宫殿，现在又想要拆毁和重建，浪费人民的钱款。柏林的爱国主义是在反抗“外来殖民者”。标语牌滑稽模仿西方政治上正确的话语，同时提出经济论据——这是西方人惟一能够理解的论据。有些东德人论证说，拆除的议案代表了西德人总体的态度，西德人需要把民主德国年代他们全部的

存在标记变成作废的政治象征物,拿来用于竞选。对于他们来说,这个建筑不仅仅是一个失败的政治事业的标志,也是日常活动的温暖空间,它也常常抵挡中央的叙事方式——即使是以很细微的形式。正像莱德(Brian Ladd)所说的,为共和国宫展开的斗争“变成了一种维护自己过去的生活的斗争标志”。<sup>20</sup>

两个宫殿的决斗显示,东德和西德之间缺乏对话和领悟。同时,也显示出对于被没收的记忆的相似态度。保护共和国宫的论据反映出重建皇宫的论据。共和国宫被表述成为记忆之宫和人民之宫,而不是民主德国的象征。在这两个情况中,怀旧的基础都是一种损失感,这一感触给建筑物带来一种强烈的忧郁氛围。共和国宫出现在物质的形体之中,但是被抽空了力量;皇宫虽然不复存在,但是在政治上是强有力的。在这两个范例中,权力的象征被收回,重塑为剥夺权力的标记。匪夷所思的是,共和国宫曾一度剥夺了柏林皇宫建筑的权力,现在自己却承担起牺牲者的身份。两个牺牲品很少彼此同情,却忙于比较痛苦和计数损失,这个过程是没有完结的。 189

两个建筑物都是权力的象征和记忆的场地,这既是真实的,也是想象中的。二者都具有未得化为现实的种种潜能,构成了某种强有力的存在品格,即存在许多“如果”:如果皇宫不是普鲁士权力的所在地,而是一座欧洲文化博物馆和没有政治装潢的优美的建筑物,会如何呢;如果人民宫殿的确是一座人民的宫殿,会如何呢。在两个事例中,争论双方都迅速地把对于某地记忆和潜能的部分认同,与一贯的身份意识混淆起来:如果我们仰慕皇宫,我们就培育了保守的倾向;如果我们反对拆毁共和国宫,我们就是在保卫东德政治。辩论本身变成了对于过渡时代的文字纪念碑——这个纪念碑是由人民思想之中的、迷宫式的墙壁组成的。

当然,还有其他种类的论据尝试打破对于两个地点的包围。一位前东德作家提醒他的柏林同胞,所谓的东德人并不表示某种统一战线。他

们不应该变成怀旧的刻板人物。关于共和国宫,他说了这样的话:

这个宫殿百分之三百是民主德国的。当然,你们可以把一层怀旧涂抹在官墙上去,但是,如果那是我们的身份特征,则恰恰就是某些保守的政客对我们的描述。东柏林人和这个宫殿有某种讽刺性的、实际的关系。你们在那个地方,因为没有别的选择,所以,不要把这一点理想化。<sup>21</sup>

这是一些东柏林人的声音,但是很少听到。这些人不赞同一种右派概念,即东德人是一群不勤劳的人,天天怀念着原来的民主德国。他们也不是对前民主德国实行政治拷问和批判,同时赞扬科尔。与此同时,传统的左派又不能轻易接受他们。他们不歌颂民主德国的社会服务水平,或者谈论没有得到实现的马克思主义梦想。他们也不符合被西德消费至上腐蚀了的东德人的形象。这些东德知识分子谈论需要怀有希望和解放,可是语言却有点不够时髦,既不是绿色的,又不是红色的。也不是乏味的灰色和褐色。他们的梦想与西德左派知识分子的梦想冲突,与对未来的保守展望冲突。既然霍夫曼—阿克斯台尔姆怀念正在消失的有关记忆、责任、罪责和审美的反思话语,则我们可以怀想前东方集团国家持不同政见知识分子怀有的关于解放的特殊话语。现在,这已经没有多大用途。对于东德某些知识分子来说,关于共和国宫的辩论分散了对于更要紧的误解的注意,误解涉及解放的希望和梦想,那些是他们在东德曾经怀有的,而现在时过境迁,已经没有人再需要。所以他们的集体解放梦想逐渐地变成了私人对机遇的追逐,并非全部都是物质主义的和消费主义的。

那么,我们是否应该摆脱皇宫和人民宫殿的问题呢?许多建筑师正是想要让我们这样做,改变空间的性质本身,让它不再是记忆的两块压迫性的“压舱物”的重围。法国建筑师里昂(Yves Lion)提出改造广场的



八种方案,都以很大的幽默语气描述,这在一般的辩论中是少见的。他的提案之一是放弃二者,令其变成“连字符,变成菩提树下大街的延续,给新政府大楼提供一个美丽的景色”。广场也可以变成一个花园,让一切人欣赏的绿色之美。可以想象这是一个未来爱情大游行的欢乐舞台,散落着丢弃的伟哥牌冰淇淋的金色包装纸袋。

利勃斯金(Daniel Libeskind)参加过重新设计柏林市中心的多次竞赛,是新的犹太人博物馆的建筑师,他写道:“失去的中心不能像一个假肢那样再连接到一个老的躯体上去,而是必须促成对于城市的全面的改变。”<sup>22</sup>利勃斯金坚持说,“柏林的身份不能够在历史的废墟中重塑,或者在对于随意选择的过去的虚幻重建中重塑。”对于他来说,新城市再生,必定就像一个拼贴画、镶嵌画、涂掉旧字写上新字的羊皮纸,或者字谜。二十一世纪的柏林将会有“一万个绝对缺席的惊雷穿过。”利勃斯金想象的柏林背负着、并且改造着自己1920年代世界性大都会那种现代主义的遗产,而1920年代似乎被两个宫殿的保卫者们排除在外。现在,它必须变成“一个后当代(post-contemporary)的城市,它的面貌得到清理,超越了统治、权力和被禁锢思想的压缩”。这不是一种对于未来的怀旧,超越了当代有关被保护记忆地点的讨论而怀想一种后当代时刻呢?无论好坏,看来似乎是,皇宫还不会很快成为后当代的。它也不会变成一个可爱的花园、柏林一块什么公用地。这是一片太不平坦的地貌,所谓忘却,是不太会自然而然的。皇宫广场很可能显得像是一个记忆的监狱囚室,或者一个四壁挂满镜子的大厅,它映射出柏林未来的许多可能的情况,这些情况和现在的冲突是联系在一起的。

191

### 帷幕、镜子和妥协?

1993年,在皇宫广场出现了一个新的幽灵。在共和国宫旁边,竖立起来钢制脚手架,带有一块幕布,表现柏林皇宫的正面,实物尺寸,就在

被拆毁的建筑物原地。在共和国宫旁边立起一面巨大的镜子,来显示皇宫充分的延伸。涂了颜色的正面是金褐色,造成的印象是,在历史的某种时代错误的游戏中,皇宫的正面被反映在共和国宫的染色玻璃之中。在脚手架内部空间,一个展厅容纳了被毁皇宫的历史和重建广场的未来计划的展览。大幕布是对被毁皇宫正面的精致错视画法表现,而效果却绝对不是虚幻的。每天有成千上万的人来参观,成功超过全部的预期。观众留言簿充满了评论,大多数表达了对乌布里希的愤怒,或者颂扬皇宫闪亮之美。突然之间,每一个人都深信施吕特大楼应该复活,因为,正如导游在纪念品商店里告诉我的:“一句话,它是这个地方的。”这是完美的错视画法,把巴洛克传统和后现代主义联合了起来。皇宫的幕布被称为帷幕——这是暗示铁幕,只是这张幕意在让人们走到一起,阻止拆除。巴克—莫斯(Susan Buck-Morss)说,这是“后现代原则的一个光辉的例证:政治上解决不了的事项在美学上得到解决,一个伪皇宫为一个伪国家提供一种伪过去。它把民族的身份降低到了一个旅游景点,把德国国家设置成了一个主题公园”。<sup>23</sup>

但是,这一点正好是幕布置置的建筑师们所力求避免的。佩什金(Goerd Peschken)和奥古斯丁(Frank Augustin)评论说,他们的本意不是消除共和国宫;而是正好相反。那面大镜子的意图不单纯地

是要强调建筑物的尺度……而是要用其不同平面创造视觉效果的微妙扭曲。借助于复制技术,例如利希滕施泰因(Roy Lichtenstein)绘画中那样把表面化为点或者由点组成的面,我们想要看到巴洛克式正面上色彩的颤动。这样,玻璃的正面就可能活动起来,这取决于观众仰望的姿势,它或者显得是完整的皇宫,或者是皇宫的废墟。<sup>24</sup>

巴尔福尔(Alan Balfour)评论说,完整的和废墟的皇宫这些交替的

形象可以说就是德国历史的一个真正的纪念碑,其程度远远高于用石块建造的皇宫。

所以,这一事例里面的镜子不应该是一种反射,而是折射,为反思型思考的空间,不是为平实的再现。应该是博尔赫斯式的镜子,导向潜在的未来世界,而不是导向忠实再现过去。建筑师们试图在那个正面的后面建立起一个现代的建筑,令幕布成为未来思考历史的屏幕。它的用意不是成为德意志民族的一个主题公园,而是具有反思记忆的一个城市,在这里,共和国宫的染色玻璃和皇宫正面的错视画面互相映射。

这个幕布可以和包裹起来的国会大厦比较,那是克里斯托(Christo)最成功的项目。只是在国会大厦,实际的历史建筑物正面被一层闪光的屏幕遮盖,而在这里,是屏幕遮盖了空荡荡的地段。但是,如果克里斯托包裹国会大厦被看作一个喜庆活动,是让柏林人轻松对待历史,拿历史当游戏;则包裹空荡脚手架正面的幕布是在说服柏林人,需要认真重建。

“镜子里面的东西比看起来近得多”——这是我们汽车文化的智慧。或者,也可以说,人希望这些东西比看起来更近些。重建广场的最新项目,在“柏林故事”的新闻报道里出了广告,其意向是取悦每一个人。这些日子,两党的政治家们都已经厌倦拆毁,于是他们就谈论建设共识、宽容和交流。(柏林新的市中心有一条街道甚至命名为宽容街,不过这个名称还没有广泛流传开来。)社会民主党人施蒂曼(Hans Stimmann)采纳了一个霍夫曼—阿克斯台尔姆式的计划,要批判性地重建柏林市中心,并且提出建设和保护城市历史市区的一系列的纲领。现代建筑师们立即攻击这个计划,说这是把一个现代城市“多样化和多元的现实”降低到了一种官僚网络和保守派的堵塞局面。

1998年的皇宫广场项目提出建造皇宫的三个正面,保留建筑的总体布局,开设一个庭院,这样就能够和菩提树下大街与卢斯特加登桥组成一个整体。第四面墙将是一个现代的玻璃结构,构建出小一点的、没



有石棉的共和国宫，“可以连接马克思—恩格斯讲坛与亚历山大广场”。新皇宫将有一部分是政府办公室，但是其余部分面向各种各样的用途，礼仪的、文化的和科学的用途。有供科学家、经济学家、企业家、生态学家的会议室，有文化活动大厅，以及咖啡厅和其他设施，用以吸引柏林人和其他客人到首都来，让他们发现“一个反映出他们多重文化经验的丰富内涵的地方”。这样，皇宫的基本建造计划和共和国宫的基本建造结构都将恢复，共和国宫也许会用作商店和咖啡馆的地窖与储藏室，以及图书馆书库。

最后，是一种完美的共存，而且在政治上还是正确的——包括土耳其饭店、波兰牛仔裤商店和犹太人面包房。那么，霍夫曼—阿克斯台尔姆提出的复杂的辩证法会如何呢？这个辩证法要解释而不是掩盖这两个建筑物之间的紧张关系，它不要“压制拆毁”，而是让“历史的伤口敞开”。新的重建也许可以提供柏林人所怀念的那种城市温暖和秩序。它也可能结束反思的和强有力的话语，这样的话语揭示了伴随过渡时期的、城市中许多潜在的考古地点和记忆街巷。总之，皇宫的神话地点似乎由于失去了实际的建筑物而变得更突出而有力。或者说，这是一种对怀旧的怀旧？

然而，在象征的意义上，皇宫依然是新柏林的中心，虽然在物理学上它不复存在，遭到位移和消散。它曾一度是统一的城市柏林的一个纪念碑，却又变成了城市遭受分割的纪念碑。就像柏林墙一样，所到之处都有皇宫的痕迹；这些痕迹变成了另外一种柏林旅游路线依稀可辨的标志。最近，我在普兰茨劳贝格区漫步的时候，发现了一个奇异造物的躯体——一只普鲁士风格化翅膀的无头之鸟，就像东柏林波西米亚区后院里一件抽象雕刻作品，躺在那里。没有人知道它是怎么到了这个地点的，但是皇宫的这最后的一块遗物，它的徽章，普鲁士之鹰，是一直受到这里的居民保护的，不是作为一个政治的象征物，而是作为附近街区的一块纪念遗物。

## 公共交通的纪念碑

如果你来到格仑瓦尔德车站,再一路走到最后的一个月台,你会发现铁道上堆放了碎石,长满杂草,铁轨里长出几棵病弱的桦树。<sup>26</sup>没有列车,月台上只有记事铁牌子,上面有日期和数字。这些记事牌子告诉你押送到集中营的犹太人人数和精确的日期。在这里,过去被储存在无法救赎的空荡之中。用艾什贝里(John Ashbery)的话来说,这是“返回到了不归路的起点”。这最突出的一类纪念,不是关于建造纪念碑,而是留下没有功能的空间,超越了修复和更新。在这里,历史不是被挪进博物馆,而是任凭风吹雨打。在格仑瓦尔德车站,过去不是被展现为一个象征,而是另外的存在维度,另外一个景象,这个景象纠缠着我们在这个城市里的日常行动。被遗弃铁道上的碎石和杂草,对修复型的怀旧提出一种解毒剂。对于我来说,这是对于大屠杀的最强力的物证。

194

柏林这个城市,有可供选择的不同游览路线和地图,有许多潜在的传统划出相互竞争的地域。城市基础建设的整个系统,在这里都比在其他任何城市更加曝露在外,从交通运输的方式到管道和建筑材料。在柏林,在考古挖掘或者建筑工程没有完工的时候,一般都要掩盖起来的東西都展现在外。在世界其他任何城市,运输设施和原来的地铁车站和火车站,都没有像在柏林这样得到亲切的记忆。在这里,运输工具包含了集体记忆的框架和怀念的节奏。在柏林,怀旧不仅附着在特殊的地标上,而且也附着在看待这些地标的的方式上。

纳博科夫写作“柏林导游”,是从一个乘电车班车的乘客的观点出发的,这个乘客的世界受到了破损车窗的框子局限。在他具有时代错误的未来怀旧博物馆里,电车是第一个物件:“马车消失了,电车也将消失——在2020年,一个怪头怪脑的作家,为了描写我们的时代,会在过

往世代技术博物馆里找到一辆一百年前的电车,黄颜色、俗气、座位形状又老又呆……”纳博科夫从事于一种预期式的怀旧,把1920年代柏林——这个看起来永远都在变化之中的城市,变成未来的废墟。现在变成未来的过去,这一时间上的变形伴随了某种空间的变革和对于怀念对象物的某种奇幻的替换。“未来的抚慰之镜”总是允许作家代偿地、几乎反常地体验怀旧,不是渴望失去的家园,而是渴望自己流亡所在的、不喜欢的城市。

虽然是一个成功的、讽刺意味深长的柏林怀旧作者,但是纳博科夫作为柏林未来的预言家,却是失败的。这位作家没有料到现代进步的步伐和技术革新快速演变成为怀旧的对象。电车更快地变成了博物馆的收藏品。有一节电车车厢外面布满涂鸦,停在奥拉宁堡大街,出售美式晚餐。克莱茨贝格附近有一辆拖车,靠近被毁的安哈尔特火车站,是1970年代和1980年代英雄的弃房占用者传统和西柏林反文化的纪念物。一辆民主德国“拖笨”汽车停在塔舍莱另类艺术中心雕塑园里,是民主德国消费和旅行向往的纪念品。一个老电车车厢是菩提树大街外的一次临时展览的一部分,表现了东德和西德技术老化废弃过程,和原先先进的家用器具如何变成垃圾。最近建成的柏林空运博物馆重写了新柏林的历史,追溯了到1949年的德美友谊,展示了老火车和飞机,这是拯救柏林和逃避纳粹的交通工具。

民主德国怀旧(称为ostalgia,即这一流行疾患的东德变体)的最大崇拜物,是安佩尔曼(Ampelmann),一个滑稽的人物,戴着超大的帽子,原来出现在民主德国的交通灯上。在统一早期的匆忙之中,柏林全部的交通灯都改成了统一样式。这一做法引起许多未曾预料到的抗议,因为它似乎妨害了市民每日在城市享有十分亲切感的穿行。安佩尔曼无所不在的时候,似乎没有人注意到他;而在他消失之时,正是他变成一位民族英雄之日,他成了每个人的第一个和最后的一个钟爱所在。据一则城市传说记载,民主德国的安佩尔曼是工程师的秘书设计的,秘书喜欢



各式各样的帽子,于是赋予了这个佚名的标记以人性和令人喜爱的元素。安佩尔曼有人性,十分富于人性,不同于他那个只具功能性的“西德”光头兄弟。可是谁也没想到,讨喜的安佩尔曼会变成抵制城市同一化的斗士。民主德国的怀旧人士抗议对于东德交通灯的“殖民化”的时候,西柏林的一些女权主义者据说提出争辩:民主德国的安佩尔曼因为他那顶帽子而现出清晰的男性,而在西德,标志都更倾向于性别模糊。安佩尔曼突然变成一个具有欺骗性魅力的、死去的男性白人(准确地说是绿人或红人),或者,更糟的是,一个在下班回家路上顺便看了看史塔西(Stasi, 国家安全部)总部的普通的东德人。安佩尔曼是没有内在的政治的或者文化的象征主义的,所以,对于怀旧的和批判的投影而言就变成一道完美的屏幕。安佩尔曼使得对于民主德国日常生活的记忆有回家和人性之感;他也体现了东德与西德的不同。遭到压抑的安佩尔曼返回前东柏林的街道受到欢迎,就像一个杳无音信的邻居返回一样。在其存在的四十年间,安佩尔曼从来没有受到像在这过渡年代里所受到的细致的分析。在被恢复的哈克市场甚至有个以他命名的咖啡馆,这个人物以冰淇淋里的一种绿色粉色饼干形象出现。它首先吸引了在“怀旧店”享用小吃的游客。从来没有这么甜美。

如果说安佩尔曼把东柏林的十字路口变得更舒适、更熟悉,驯顺了城市的生疏感,则火车站和地铁车站被看成是忧郁的地点。东柏林作家们描写他们在铁道末端想象出来的鬼站;而莱比锡大街的车站(这里得到过眼泪大厅的名称,因为人们在这里对在西德的亲朋好友道别)临时变成了一个迪斯科舞空间。不足为奇的是,原来的火车站改装成现代艺术博物馆,就像汉堡火车站或者巴黎的奥赛博物馆一样。在柏林,交通的模式意味着在这个城市居住的不同的方式,就连那些到达永恒休止的人,也没有走到记忆的某种死胡同终点。

196

只有在柏林,你才能够沿着一条宣传自己网页的街道行走。然而,虽然柏林向你展现各样的地图和现实的景象,这却不是一个互联网城

市。这不是提出各种自我模拟的城市,像鲍德里亚\*对于加利福尼亚城市一度的想象那样。这个城市的“虚拟性”是在这个词更老式的意义上:这是一个具有很多潜力的城市。在这一情况下,其虚拟性和其物质历史密切联系了起来。柏林的技术文化,电脑想象力,也和城市的空间联系起来,参与了城市的历史。国际现代的风格也是这样。<sup>27</sup>

每一个地点都有争议,等于上了反思型历史的一课。虽然从整体上看,西德人被授予更多的绿灯去以他们的记忆和历史考古学开展试验,但是,只有在城市辩论的具体情况下,他们才能超越政治上的过度简单化,开始理解前民主德国居民的文化记忆。柏林是记忆工作的一个实验室,可以在这里探索城市修复的言辞:从片段的重建和打有标记的空地(新犹太教堂)到解开过去伤痕的辩证法或者矛盾修饰法对比(霍夫曼—阿克斯特台尔姆有关宫殿的提议),到利伯斯金提出的揭示“缺席的惊雷”和“没有返乡的怀念”的那种异源拼接。也有须臾即逝的纪念活动和新的城市礼仪,无需建筑的干预即可缝合伤口。但是,也有更巧妙和企业化的方式,用于重新收复残破的地点和创造在商业上更可行的人工废墟或者没有缝痕的再造物。在柏林,记忆的地点并不局限于历史的纪念碑;事实上,博物馆、纪念品商店、模型和考古发掘本身,对于正在过去的现时都可以不由自主地变成纪念物。

过渡时期的柏林主要特征是各种怀旧的共存,以及东、西德纪念方式的重叠。柏林近期的明信片收纳了东德人和西德人双方的怀旧;老皇宫和民主德国的亚历山大广场、安佩尔曼和威廉皇帝都可以看到。在重建的腓特烈大街的书店里,有一个民主德国风格的房间,在那里可以买到马克思、恩格斯、昂纳克全集,和很多带有安佩尔曼的纪念品。就像在民主德国时期一样,可以预料到,那个房间里读者很少;只有几个人类学家和美国的研究生在那里逗留。有时候,不过是在拆毁的柏林墙旁边

---

\* Baudrillard(1929—2007),法国社会学家,哲学家,后现代主义者。——编注

展现城市和解的一个商业橱窗,另外一些时候,像在新犹太教堂的实例中那样,东端和西端的对话在这里能显露出妨碍怀旧传输的历史盲点。

197

### 新犹太教堂,空荡的空间和润色的照片

在柏林中部的东区奥拉宁堡大街漫步,我在一个很小的旧书店停步,打听犹太人公墓在哪里。戴眼镜的店员很有礼貌,回答说:“这儿没有犹太人公墓。”

“我要找的是大汉堡大街。”我又说。

“啊,”他说,“只剩下一块空地了。有一个坟墓。”

事实上,柏林最古老的犹太人公墓现在看起来更像东柏林的一个空旷的院子,有一股汉堡包牛肉馅烤糊的味道飘浮,还有后面建筑工地的声响。周围住户窗口对着它,蒸汽从地下室里冒出来。普通住户的问题,下水道系统破损。这块地方是柏林最古老的犹太人公墓,可以追溯到1672年,当时勃兰登堡大选侯把这块土地捐献给了来到柏林的、遭受迫害的维也纳犹太人。这个公墓遭到纳粹的极度侮辱,他们在墓园里挖掘一条战壕,用墓碑支撑战壕。附近的犹太人老年公寓被改造成那些被送往奥斯威辛集中营的人的暂时拘留所。战后,只有一块墓碑重又竖起,这是启蒙时代犹太人哲学家摩西·门德尔松(Moses Mendelssohn, 1729—1786)的坟墓。

198

在入口处,我经过一个献给遭遣送的牺牲者的纪念碑。它很平常,几乎是合乎我的心意的,不引人注目。接着,我在空空荡荡的墓园里走了一圈。每逢到柏林来,我都要这样做,已经变成我非官方的礼仪。

近处奥拉宁堡大街上的犹太教堂及犹太中心、艺术画廊和咖啡馆,显示这是一个活跃的地点,令人想起却不是试图重建战前柏林犹太人的生活。这个犹太教堂及其欢愉的金色圆顶,乃是已经完成的“批判性



重建”的一例,尝试在二者之间形成某种平衡:既顾及重建的需要,又为了牢记无法修复的毁坏而留下空旷的场所。

在重建的犹太教堂正面有三块纪念解说牌子,各自叙说稍有区别的故事。作为相互矛盾的历史文件,本身都是出色的。第一个牌子是1966年为纪念犹太教堂建立一百周年安放的:“这一礼拜殿堂之正面,当永远为告诫与怀念之地。”

1988年,在水晶之夜\*五十周年安装的牌子述说如下:

该犹太教堂惨遭亵渎五十年之后  
被毁坏四十五年之后  
这所建筑物要重新升起  
这是我们的意志  
又依靠许多友人的支持  
他们来自我国和全世界。

最后一块牌子纪念德国警察辖区警长威廉·克吕茨菲尔德(Wilhelm Krützfeld)。

这个建筑物不是一个实用的犹太教堂,而是一个博物馆,展现生气勃勃的犹太人社区的生活,展览犹太教堂的建造和毁坏的历史。在档案199里有一张黑白照片,显示犹太教堂被大火吞噬,日期是1938年11月9日。但是,情况表明,犹太教堂是多重摧毁和修改历史的地点之一。

新犹太教堂是诺布劳赫(Eduard Knoblauch)建筑的,采用了突出的摩尔人风格,有金色圆顶、精致的东方式正面和彩色的窗户。它令人想起伊斯兰教治下的西班牙格拉纳达纳斯里德家族的十三世纪居所,被

---

\* Kristallnacht, 又译“碎玻璃之夜”,指1938年11月9日至10日凌晨纳粹分子袭击德国和奥地利的犹太人事件。——编注

比拟为“现代阿尔罕布拉宫”。但是,这几乎并不是在表现犹太人怀念失去的中世纪西班牙故乡,虽然摩尔人统治时期的西班牙以其宗教宽容闻名。更可以说这是当时席卷欧洲的某种东方时尚的一部分。犹太教堂的建筑师们多数都是基督徒,他们受到历史主义折衷风格的吸引,追求通过艺术来重建民族传统。

犹太教堂要辉煌表现犹太人融入德国社会。俾斯麦本人出席了揭幕仪式,企业家海曼(Carl Heymann)登上脚手架发表爱国主义演说,颂扬建筑的优美,称其为柏林的“豪华装饰”。<sup>28</sup>

这个犹太教堂的东方风格既引起了赞赏,又引起了疑虑。批评家拉加德(Paul de Lagarde)认为

通过犹太教堂的风格,犹太人每天都以最明显的方式强调了他们外来客的性质,虽然他们希望享受和德国人一样的平等权利。要求享有德国人身份的崇高称号,却又用摩尔人风格建造你们最神圣的殿堂,到底是什么用意呢?不是让每个人都不要忘记你是一个闪族人、亚洲人、外来户吗。<sup>29</sup>

这位批评家一下子展现出来他全部的偏见——针对闪族人、亚洲人和外来人,也反对建筑的多样性和有关德国国籍的更宽容的概念。在回复像这样的论断的时候,汉堡的犹太法师评论道:“就这些(主要是基督徒的)建筑师需要展现犹太教中‘东方因素’的程度而言,他们未曾料到的是,赢得了犹太人的敌人的感谢。”在欣赏这个建筑的新颖和“童话般的”建筑形式的人士当中,有作家卡罗尔(Lewis Carroll),他认为这个犹太教堂“完美而新颖,最有趣、最华丽”。

在1938年以前,这个新的犹太人教堂在柏林犹太人生活中扮演了重要的角色。它是一个精神中心和崇拜礼仪的殿堂。1930年,在一次慈善音乐会上,爱因斯坦(Albert Einstein)演奏过小提琴。1935年,希勒

200 (Ferdinand Hiller)的作品,清唱剧“耶路撒冷的毁灭”在这里演出。最后有一次演出是在1938年5月;那是亨德尔的《扫罗》。在水晶之夜,这座犹太教堂遭受亵渎和严重的损坏。1940年4月有命令传来:“不准做礼拜,等进一步通知。”这个社区的悲惨遭遇是众所周知的。在1930年,柏林的犹太人居民增加到了十六万。据信,只有一千五百人,在非犹太族柏林人救助下存活下来。既然人的生命代价如此,这个建筑的命运似乎也就无关紧要了。1940年,这个犹太人教堂被没收,改造成军衣办公室和第三帝国系谱办公室,专门审查“雅利安人出身证明”。

在盟军空袭期间,这个犹太人教堂遭到轰炸,又受到损害,但是没有完全摧毁。1949年以后,提出过修复废墟、建造一个犹太人博物馆的粗略计划。但是,民主德国的官方意识形态,像苏联一样,强调反法西斯抵抗活动,而没有单独强调犹太人是法西斯主义的主要牺牲品。实际上,在俄国或者东欧别的地方或者民主德国都没有大屠杀纪念馆。只有到了1988年,昂纳克为了创造东德的新形象,才下令建造这个建筑物,还举行了公共仪式,目的在于给外国人和柏林人留下印象。这就是第二块牌子的来历。到1990年,这个犹太人教堂遭受破坏的历史才澄清。民主德国对这个教堂的纪念活动,把它描绘成了法西斯亵渎和盟军轰炸的牺牲品。

但是,对照片的更细致的观察和进一步的历史研究揭示出了不同的情况。现代作家诺布洛赫(Heinz Knobloch)发现,那张著名的历史照片里的犹太人教堂的建筑不符合其1938年的形象。<sup>30</sup>还有,背景上的火焰是后来加上去的。这张照片在战后时期被严重地加工润色。

在水晶之夜,这所犹太教堂的确受到严重破坏,但是实际上是克吕茨菲尔德警长拯救它免于彻底的毁灭。战前他是当地一名警官。他并没有做出什么英雄业绩。在水晶之夜,他到了现场,“驱逐了纵火犯,掏出手枪,举着一份文件,指出这个建筑物的重大艺术和历史价值是受到警方保护的”。<sup>31</sup>克吕茨菲尔德从未谈论他的动机,也没有因为这一次的行



动受到表扬。他在警察局工作,一直到1942年犹太人遭到遣送的时候,他选择了自愿退休。他是那些以不同的方式“服从命令”的普通德国人的一员。他的行动是在险恶条件下完成的微弱的、个人的英勇行动。

1958年,民主德国当局下令炸毁这所犹太教堂的一个已经部分毁坏的大厅。那张神秘的照片很可能是在这一次最终破坏行动之后拍的。犹太教堂的主管西蒙(Hermann Simon)指出,这次破坏的理由没有人确知,也没有发现说明这一决定的官方文件。在犹太教堂里的新博物馆展出一份令人不安的文件,有东德犹太人社团(150个成员!)几个董事签名。文件断言这个新犹太教堂必须拆除,因为中央部分“有巨大的坍塌危险。礼拜大厅前部将得到保存,以便继续开展纪念活动,警示后代”。

201

很难想象民主德国犹太人集体这几个担惊受怕的代表会有别的行动方式。这条信息有一点含糊其辞的味道;它既默许了拆毁,又尝试至少保留建筑物的一部分以揭露纳粹的罪行。所以,这张照片显示的是1958年爆破以后的犹太教堂。当然,重新修饰和甚至部分拆毁建筑物大厅,都不能和纳粹时代发生的事比较。类比是不恰当的。但是民主德国当局主持的模拟破坏,尤其是在一个已经遭受如此真实损坏的地方,看起来是显得丑陋的;这个动作是在赦免新破坏者的罪责。允许新罪犯扮演并且利用牺牲者的角色,从而取消了任何可能的反思和哀悼。新犹太教堂博物馆主管计划组织一个被错误认同和加工的柏林犹太人生活照片的展览,因为这些照片表现出一种复杂而远非没有瑕疵的历史,这样的历史现在必须郑重对待。

凭借受到如此歪曲的破坏史,怎么能够重建一个建筑物呢?修复犹太教堂的决定之做出,是为了纪念柏林建城750周年,这是民主德国存在末年最后一次橱窗式的纪念活动。辩论展开,一方是把犹太教堂重建当作新的开始的象征,另外一方是保留现存废墟当作历史的见证。后来提出一个批判性的解决办法,修复摩尔人风格的、曾经形成建筑物侧影一部分的正面和圆顶,但是让1958年破坏得几乎不留痕迹的大厅保持

空荡。在修复内部的过程中，据西蒙说，“没有尝试再造不为人知的部分；通过现代设计对这缺失部分的取代，这些部分被间接做出损失的标记”。纪念文物馆馆长和建筑师莱泽灵(Bernard Leisering)提议“修复建筑物作为其历史两个阶段的见证；要让建筑物及其建造者的历史，通过宏伟的建筑及其惨烈的破坏之间可观的对比，令人得到感受”。

202 进入博物馆，要通过警卫严格的检查。走进去之后，你会发现这里的内部展现出一种不同的装饰：修复的摩尔风格的细节和现代的细节交替，彩色的几何装饰和简朴的灰泥交替。在这里，精致的摩尔风格立柱和后面的现代立柱支撑着同样的拱顶，突出了建筑物内部全部的接缝、线条和损伤。这一切都是交叉的，揭示出破坏的重叠层次。现代因素标示出内部无法修复的各个部分；对这些部分不致力于用模拟的古色古香来加以掩饰。在这里，是没有办法取得艺术上的完满的。遭受三次破坏的犹太教堂的某些废墟和物件被保存在玻璃柜子里面，被看成劫后余存之奇迹。其中之一是长明灯(Ner Tamid)，是建筑工人在以往的婚仪大厅瓦砾堆里发现的。

博物馆的展览反映了生气勃勃的、繁荣的犹太人社区及其遭受破坏的历史。在博物馆幻觉般的空间，参观者看到层层狭窄的抽屉，里面都放着小的照片档案，记录的是犹太教堂成员的日常生活，有关微小成功、羞愧之事、庆祝集会、神的显现和每日乐趣的故事。后面是这个大厅的一张照片。照片后面，有一个现代玻璃结构物保护墙壁的废墟不受风吹雨淋，通向空无一物的地段。这块地方依然显得是神圣的空间，虽然不能走近，也无法修葺。

犹太教堂博物馆展览的是悲伤之作。这个教堂没有像照片那样经过“加工润色”，虽然重建，却保存损坏与损失之处一览无余。是通过示意，而不是复制。就连重建的正面也用三个内容互相矛盾的纪念解说牌子标示，这三个牌子以某种批判的方式重写了教堂的历史。只有金色的圆顶是一个例外，它的重建保存了全部摩尔人风格的辉煌，引发出同化

的梦境和上一个世纪末的奇异幻想,这变成了柏林侧影的一部分。

犹太博物馆和场所如今在全欧洲出现,从吉罗纳到布拉格,代表了地方和全球风尚的一种奇异混合物。这些建筑都在主要的旅游路线上,常常是在几乎没有犹太人留下的地方。这些博物馆都很随意地重写历史,把自己所在的地区描写得对犹太人更为宽容,并且是和犹太人集体地遭受老大哥的欺压的。(在卡塔卢尼亚的吉罗纳犹太教堂,说是犹太人从卡塔卢尼亚人那里比从卡斯蒂利亚人那里得到了更多的支持;在勃兰登堡,据说犹太人受到的待遇比在德国其他地方好得多,等等。)建立犹太博物馆常常是地方怀旧的症状,如果不是愧疚的话。这些博物馆记录被压制的历史,又促进有利可图的旅游业,意图把全球的游荡者吸引到这个“进步的”地方性地标来。

这个犹太教堂和犹太中心(Centrum Judaicum)则是有些不同的。事实上,这是来到柏林的新犹太移民的聚会地点,他们主要来自前苏联。在博物馆里我遇到的每一个警卫都有自己冒险和受迫害的故事。一个是智利过去的共产党员,另外一个乌克兰原来的反共分子,两个人都自豪地指给我看博物馆前厅有玻璃罩子的犹太教堂模型,说它“原来就是这样的”。这让我回想起皇宫的理想模型和玩具大小的往昔柏林其他被破坏或损伤的建筑物。但是,犹太中心不是某种大型的犹太复兴之波将金村庄\*,而更可以说是现代犹太人生活一点一滴地向前发展的地方,克服一切障碍。

在我最近一次访问这个犹太教堂期间,展览部主任带引我穿过后门走到外面的空地,大厅原来所在的地方。现在,消失的地基都用石块

---

\* 卡塔卢尼亚为西班牙东北角倾向独立的一个地区,卡斯蒂利亚人是西班牙人的另外一个称呼。——译者

\*\* 波将金(Potemkin)元帅为了取悦叶卡捷琳娜二世,在女皇必经的路旁建起一批豪华的假村庄,后来成为表面文章的代名词。——编注



标志出来,地面铺满石子。令人觉得是在坟墓上面迈步。附近楼房的几个窗户俯瞰着这个连废墟都没有保存下来的空地。在这块城市空地灰色石子上面漫步,让人觉得有某种来世的感觉。我害怕我迈出步子的回声。八根耸立形成一个半圆的钢柱勾勒出诺亚方舟的所在地。这些钢柱是非人格的、工业的,就像内部的立柱——那是标志了失去而无法挽回的东西。钢柱看起来像是工厂细高的烟筒。在这一排柱子前面,是博物馆最近一次展览品,都在透明的白色展柜里,任凭日晒雨淋:保存下来的一根柱子的大理石片段,由看不见的线悬挂起来,像是一串过去的幻象。脆弱和优美的形象给参观者提供了某种须臾的神之显现和寂静的时刻。

### 波希米亚式的废墟:塔舍莱

在民主德国以往明朗的日子和灰暗的日子里,奥拉宁堡大街都是一条废墟大街。新犹太教堂的废墟距离另外一个废墟不远,亦即塔舍莱的废墟,它曾经被当作腓特烈皇宫的仓库。1990年,东柏林和西柏林的艺术家们占领了这个废墟,挽救它免遭损毁,组成了第一批艺术联合占居地之一。这个地方包含了在原东西柏林边界上某种别样生活风格的梦境,以及1989和1990年的记忆。在那个时期,东柏林的警察再也没有力量控制城市,而西柏林的警察还没有来得及实施控制,所以柏林被弃置的中心变成了别样文化的乌托邦共同体,以奥拉宁堡大街为中心。从1960年代起,弃房占用者文化就在西德繁荣,几乎变成了它作为“孤岛城市”的别样身份的一个标志,甚至得到文化基金的保护;而在东柏林,则对于波希米亚式幻想就没有这么多的宽容了。(在这里有几个弃房占用者在1980年代出现在普兰茨劳贝格,他们遵纪守法:占用了废弃的建筑物,又找到帐号,付出了租金和政府的罚款。)

没有人幻想今天的塔舍莱是一个旅游橱窗;活生生的“东部”波希

米亚式文化隐藏在普兰茨劳贝格部分修复的建筑的后院里,在散布于以往的废墟当中的啤酒花园里、在廉价但是有自觉意识的咖啡馆文化中展出。在一个咖啡馆的墙壁上,一位俄国艺术家画出一幅讽刺性的田园景象,有奶牛向咖啡馆客人倾身——这是“东部”乌托邦的一个讽刺景象。在普兰茨劳贝格,有一股邻里亲情之感,在别处是没有保存下来的;在这里,时间过得似乎更缓慢,就连生活富足得感到厌腻的西德人,也换了一个节奏,意思是要入乡随俗吧。在普兰茨劳贝格,反文化有一种不同的节奏,表达出对于1960年代那种更均衡、更容易接受的生活方式的向往,那是怀念它的人眼里看到的1960年代。唉,这些人真是出生在错误的时间和地点了。

在塔舍莱,巴伐利亚的游览大客车停车,可以品味一下奇异的柏林激进主义。塔舍莱依然是“变化”时期的一个纪念地点;这样的地点在新柏林很可能会消失,这个首都房产价格奇高,又保持了制造业传统。每逢我到柏林来访问塔舍莱,朋友们都告诉我这是最后一次了。与此同时,塔舍莱继续坚持让新事物出台。在爱情大游行日,塔舍莱积极分子们组织了一次反游行,是为了那些不愿意接受商业化和官方主办的淡而无味节目的人们;其名称意义一览无余:做爱大游行。

205

你从奥拉宁堡大街走近塔舍莱,满目所见都是奇异的机械宠物,是用城市垃圾、锈迹斑斑的铁管和电缆、“拖笨”牌旧车和电车零部件拼凑的。城市垃圾、残垣断壁、建筑材料、电线、旧基础设施残余、一段段过时的导管,在所有东欧人心目中十分珍贵的匈牙利伊卡鲁斯牌公共汽车的备件,在塔舍莱都找到了最后庇护所,可以纪念这样的过渡时刻:有用的东西变成废料,垃圾变成艺术。工业下脚料制造的布满铁锈的野兽,就是塔舍莱的阴间看门狗塞伯鲁斯。这是晚年民主德国的垃圾,它看起来有惊人的美,还被人格化,成为某种幼稚而悲哀的东西。塔舍莱的后院展示着长满铁锈的旧轿车和拖车,它们在这儿找到了荣誉的葬身之地。运输工具,代表了现代的流动方式,在这里被迫止步,在变成废

物的时刻得到追念。但是,按照古老的社会主义传统,这些东西不会变成用后即弃之物,并且免于历史的遗忘。有一段时间,一辆东德的“拖笨”牌汽车是直立地放置在这里的,有一点倾斜,像比萨的斜塔。在塔舍莱,你穿过城市垃圾和艺术作品之间的门槛,在你离开的时候,你不可能再用同样的眼光看待城市垃圾;你会有一种把它从遗忘中挽救回来的荒诞欲望,而塔舍莱那些野兽的塞满铁锈的眼睛会缠住你不放。

塔舍莱的历史给人印象深刻。这是关于城市现代性格各种梦境的兴衰的。“塔舍莱”(Tacheles)在意第绪语中的意思是“让我们动手工作吧”。1909年,犹太商人开办了一家百货公司,有时兴的拱顶长廊,很像是本雅明描写的样式。百货店在第一次世界大战期间破产;1928年,AEG电器公司在这里揭幕了另外一个现代机构,“技术之家”。1934年被纳粹占领,1945年空袭期间被严重损坏。战后,德国工会自由联合会接管了废墟,在这个场地开办了一个临时的电影院。后来,被当作东柏林艺术学校的附属场地使用。1980年,这个部分被毁坏的建筑物被用作腓特烈皇宫的仓库。由东、西德二十位艺术家组成的塔舍莱艺术家促进会接管了废墟,使其免遭所面临的毁灭。<sup>32</sup>场地得到部分的修复;一个小影剧院、萨巴塔咖啡馆、艺术家工作室和一个展览室在那里设立起来。因为“变革”初年的欢快和慷慨的文化事业拨款,废墟得到纪念建筑保护法案的保护;1993年,在这里建立了一个雕塑园,成为别样的背景。萨巴塔咖啡馆也有自己另类的音乐会和“沉着”而不十分迅速的东德风格的服务。

然而,在1997年和1998年,随着文化基金来源的枯竭,东西方合作的热情减低,房产价格攀升,塔舍莱的地位受到攻击。科隆的投资商丰都斯,名称显赫——就像布莱希特\*的一个人物,试图把这个地方私有

---

\* Brecht(1898—1956),德国诗人和戏剧家,他的作品注重“间离效果”,依靠观众的批判分析而非作品的气氛和情节。——编注



化,重塑塔舍莱传统。他的计划是撵走艺术家们,关闭咖啡店和雕塑园,为了一个新的和改善的塔舍莱展开国际竞标,让这块地方变得更体面些。这将会是再造柏林传统的完美办法,却涉及谋杀活生生的艺术传统,然后利用它的形象重建某种商业上更可行的东西,从而操纵各种怀旧和游客的懒散怠惰。新的塔舍莱也许会用玻璃罩起一块旧废墟,就像纪念品商店里的一块柏林墙那样,或者制造一个“变革时期”塔舍莱的玩具模型,和带有计算机制作互动场面的新型塔舍莱的模型。全部这一切,当然也曾发生在其他的波希米亚式地区,从蒙马特尔到苏荷(Soho),在艺术家因为付不起房租而搬走以后很长时间,这些地方还是游客必到之地。

不用说,塔舍莱经营部门拒绝合作,受到驱逐的威胁。为了回应丰都斯先生的提议,塔舍莱社区成员选择了斗争,上演了值得纪念的一幕。<sup>33</sup>协会之友们探听出来本来是保密的驱逐日期。午夜时分,塔舍莱的友人们集中在萨巴塔咖啡馆,咖啡馆变得十分拥挤,令公共驱逐十分难堪。警察到来的时候,咖啡馆业主拿出一个文件,说他们必须和新业主签订另外一个合同书,是和塔舍莱协会不同的一个组织。无论理由如何,艺术家们的恐吓技巧这一次竟然奏效,警察没有能够对协会执行驱逐令。塔舍莱的临危处境得到重申,这件事折腾到了深夜。一个头戴有塑料头发装饰的钢盔的人在外面扔火球,像是一个无政府主义小精灵。鞭炮光亮在各种年龄的旁观者眼睛里闪烁,他们都在重温少年时期的白日梦。宠物狗都被放开,在人群里似乎很是得意,而年老的嬉皮士则跟躯体穿环、带外国口音的国际青年混合在一起。几对中产阶级的夫妇在形成抵抗街垒的拖车圈子外面,小心翼翼地慢慢啜饮啤酒。这一夜晚的明星是一个日本舞女,一口气表演了九十分钟,其中还包括从一个大金圈里钻出来,最后赤身裸体掉进一个小小的月球火山口,发出完全是外星人解放和精疲力竭的叹息。她打破九十分钟的沉默,说出一句激情的话语:“请给财政部发传真!宣告你们和塔舍莱团结在一起!”

本雅明写道,废墟有助于使历史自然化,是内在的辩证法的。在废墟中,过渡时代全部的矛盾都僵凝在某种静止的辩证法之中;它们乃是须臾即逝时代的寓言。塔舍莱是一个被人住的废墟,这个废墟已经被审美化、陌生化、得到重新的想象。它类似于汉堡正在逐渐消失的反纪念碑。当然,如果没有受到外来的威胁,它也会寿终正寝的,这是放荡不羁场面的特点。在这个案例中,死亡是被柏林迅速的变革促进的,柏林变化成为一个漂亮得多、更为稳重的城市,其形象得到更加细心的装饰,展示德国性格和欧洲性格、文化和商业。废墟和自治的无政府主义艺术设施与新柏林的“正常化”是格格不入的。塔舍莱怀念放荡不羁的柏林孤岛,怀念东部梦想西部、西部反过来又梦想东部的时代。梦想西部的东部人士认为,丰都斯先生不过是共产党一出宣传戏剧中的一个脸谱化的人物。他们受到误导,都一起来和柏林废墟游戏,更关心非真实的事物而不是房地产。塔舍莱是一个行进中的博物馆,拼死和时间斗争。

我上次访问塔舍莱是在爱情大游行的前夕,那个地方显得空荡荡的。狄俄尼索斯剧场是空的;没有游客拍照片;开辟了新的步行小路,以前没有人需要它们——老主顾们在废墟四周走动并不需要小路。有一次展览会反映了塔舍莱的历史,展示出雕塑园里的“拖笨”牌汽车的照片,和1970年代风格的拼贴作品,把卡通片和黑白照片混合起来:这里没有带引号的广告,没有后现代式的对商业文化的调情。在这里,艺术具有一种旧式现代主义否定精神。“拯救塔舍莱”的标语随处可见,来访者都被请求签名,和被包围的废墟站在一起。

在塔舍莱画廊,只有不多几件展品留下:挂在墙上的一个破电话,像是对于中断的交流的记忆,还有一个用德文和英文写的告示:“请勿触摸”。

对于我来说,这是典型的怀旧要求。塔舍莱的艺术家们虽然有激进主义和对常规博物馆的批判,但他们仍然是尊重博物馆的神圣界线的。

208 “请勿触摸”也是自我保护的一种明显的呐喊——这是在更激进摧毁威

胁的面前,对一种已经建立的反博物馆的保护。

## 伊甸园与动物园:移民的柏林

1991年,在克莱茨贝格的查理检查站附近柏林墙的废墟上,我看到了土耳其移民出售东德军装和俄国套娃。这不是什么怀旧之举,只不过是国际纪念品生意而已。一群移民正在把他人的怀旧变成有利可图的生意,为怀念自己在冷战期间度过的青春时期的游客服务。<sup>34</sup>在城市跳蚤市场可以买到他人的家庭照片簿,得到他人的记忆,以此来分享对于更美丽和更宁静的地方的怀旧——特殊的柏林怀旧。

纳博科夫把柏林描写成一个忘却的城市,这是一个虽然没有路标、却拥有数不胜数十字路口的城市。这样的十字路口之一,离维滕贝格广场不远,在《礼物》里得到如下的描写:

这是一个风口一样的破破烂烂的十字路口,还没有形成一个小广场的级别,虽然那儿有一个教堂、一个花园,还有街角的药房,有一家便民店,门口栽了金钟柏,甚至有一个三角形的安全岛,上面有一个货亭,电车司机可以在那儿喝杯牛奶爽爽神。一大堆街道向四面八方伸展,从街角后面乱窜出来,在上面提及的做礼拜和买小吃的地方拐弯,把这一片地方变成示意性的小图画,在这种小图画上画着城市出车祸的的全部原因和潜在的危 险,当然是为了教育乱开摩托车的轻狂少年。<sup>35</sup>

小吃和祷告之间的十字路口把佚名城市变成一个勾引人心的形而上的风景,用有限的机遇和对其他地方和时代的无限的记忆纠缠住移民的心思。

现代柏林隐匿名姓的性质有时候令移民遐想联翩。在柏林一家



209 无名的啤酒馆里，纳博科夫观察到了一个普通的场景：酒馆主人狭窄的房间，他妻子正在给一个金发幼儿喂汤。纳博科夫感到一阵预期的怀旧痛苦，他说他侧耳听到了这个孩子未来的回忆，想象到，他这个无名的移民，在德国男孩亲切的往日记忆当中是一个多余之物。就这样，这位德国作家，虽然无求于柏林的过去和现在，却在梦想着属于柏林的未来。

对于纳博科夫来说，这个城市的两个地点引发出原始的怀旧之情：动物园和街道对面的伊甸园旅馆。在一个外国城市里，二者都是家园的像又不像的形象。俄国移民住在动物园周围，这让他们想到各种各样的非自由，无论是在已经放弃的家园，还是在流亡之中。书信体小说《动物园：并非谈情说爱的书信》的作者施克洛夫斯基，描写了他对一只和他一样高的公猴子的特别的友情。这只猴子被关在笼子里，似乎是受到拘留，是“在自己内心的动物园中怀有渴望的悲戚的外国人”。柏林动物园令俄国和东欧作家着迷。在《柏林导游》里，纳博科夫写道：“在每个大城市都有一处人造伊甸园。如果说教堂谈论福音书，则动物园提示我们旧约庄重而细致的开端。很遗憾的是，这是一个塞满篱笆的人造乐园，但是，如果没有笼子，狮子就会吃掉鹿群……所以，动物园街道对面就是……‘伊甸园’大旅馆，也不是偶然的。”后来，在另外一个流亡地——美国，纳博科夫解释说，在丧失了圣彼得堡的家园以后他再也不购置房产。在流亡中，他的家园理念就是“一个舒适的旅馆”。柏林动物园对面的伊甸园旅馆，在一个人造的乐园里提供一夜的逗留。在一个外国的城市，乐园也是可以复得的——当然是短暂的。

柏林动物园，有一个大象门做标志，是这个城市的一个地标，它的历史也是很有趣的。这个动物园是德国最古老的，战争期间遭到密集轰炸，杀死了1400只笼养动物之中的大部分。本地居民讲述了有关最后一只名叫暹罗的大象的悲惨故事，战争的残酷逼迫它发疯，在致命的空袭之后，对动物园各个大门疯狂大吼。1970年，动物园重建，现代风格。各

种奇异动物在这里的“自然环境”中漫游,虽然是流放,却受到了保护,脱离了自己的原籍驻地,但是得到很好的养育,不再关进铁笼。

在纳博科夫之后七十年,前南斯拉夫女作家乌格雷什奇(Dubravka Ugrešić),因为写讽刺文章谈论“姜饼民族主义”和图季曼“净化克罗地亚空气”运动,而被撵出克罗地亚,暂时在柏林流亡。乌格雷什奇也常常到柏林动物园来。但是,她喜欢的动物不是圈在笼子里的猴子,而是一只死去的海象罗兰。罗兰是在1961年死的,在它的胃里发现的东西陈列在动物园里。这些东西像是移民的散乱纪念品:“一个粉色的打火机、一枚小狮子狗形状的金属别针……一把儿童塑料喷水枪……一个婴儿玩偶、一串钥匙、一把锁、一个装了针线的小塑料包。”<sup>36</sup>柏林对于乌格雷什奇就像是一个城市博物馆,而她(和她的流亡同伴一样)都是博物馆的展品。收藏活动变成了替代物,弥补集体记忆的丧失。然而,作家不仅仅收集从她那业已消失的南斯拉夫来的纪念品,而且还和其他的流亡同伴交流纪念品,和他们更多地分享流离和陌生化,而不是发源地。这不是买卖死魂灵,而是一种心理医疗操练,一种精神的顺势疗法。移民发现,物品不是包含一个单一的叙述,而是保存一种片段性的和任意的性质,反映了她自己片段的传记。 210

乌格雷什奇,就像她以前的移民一样,在寻找城市里面的某一个神话的城市,隐藏在柏林的一个乐园的形象,并且在欧罗巴中心(Europa Center)找到,这就是西柏林繁荣的象征。这里甚至还有一个轻歌剧院,叫做“玫瑰生活”,这是一个轻快消费式怀旧的完美的地方。从欧罗巴中心向上看去,乌格雷什奇看到了旋转的梅塞德斯之星和威廉皇帝纪念教堂(Gedächtniskirche)。如果往下看,则看到了一个移民音乐人:“阿拉瓦,萨格勒布杜博拉瓦区的一个掉光了牙齿的吉普赛人,在欧罗巴中心前面笨拙地演奏一架儿童电子琴,发出玎玲玎玲的声响。”这是另外一个欧洲的形象和柏林的移民心理。<sup>37</sup>

移民的柏林是不能够降低到民族邻里和烹调佐料的层面的。这也

不是历史纪念碑和建筑工地的柏林。移民柏林存在于被偷盗的空气和没有许可证的空间之中、不可见的幽灵之间和重叠在城市之上的地图之内。这另外一个柏林是由隐秘的小街、地下室、十字路口组成的。在前苏联展示德国无条件投降博物馆的地下室里，有一家前南斯拉夫人光顾的咖啡馆，在这里，前苏联人半价出卖他们的套娃(matrioshka)，还煮格鲁吉亚咖啡，和土耳其咖啡一模一样的。波斯尼亚的难民周末在古斯塔夫—梅耶小街聚会，“那个不复存在的国家又在空中画出自己的地图，有它的城镇、乡村、河流和山峦。地图闪烁片刻，然后消失，像肥皂泡一样”。一个难民的母亲用钩针织出小垫子，星期日搬一把椅子到费尔贝林广场；在那儿，她装作出售小垫子的样子，但是实际上是在注意寻找其他的波斯尼亚老乡。有时候，她把人带回自己那一间小屋，给他们泡咖啡、烙波斯尼亚煎饼，问他们家乡在什么地方，日子过得怎么样。卡斯米尔的母亲因为没有办营业证而出售手工针织垫子被捕。卡斯米尔付了罚金。他没有办法对德国警察解释清楚，他母亲到跳蚤市场“是为了会见老乡，去说说话，这样，她觉得心里舒服点，根本不是为了做生意”。<sup>38</sup>

移民的柏林是一个变化多端的城市，在这里，东方和西方在捉迷藏；在这里，可以看到其他城市，比如莫斯科、伊斯坦布尔、上海等等的奇异的形象。移民把他们的艰苦、挣扎和焦虑都带到柏林来，常常在这外国的土地上重新开启内斗。他们也随着城市的变化而变化，这个城市在易装游行和化装狂欢节之中展现自身。“被同化的移民”：出租车司机、招待员、清洁工人、裁缝、小贩，都成了柏林的非官方的向导。他们熟悉城市里的近路，把幽默感和用来思考的距离带给在这个城市游览的过程。我记得一个来自蒙古的友好的招待员，在我返回圣彼得堡以前安慰过我。他在许多国家里逗留过，说各国语言，似乎培育出了自己的流亡哲学：“我是一个柏林人，”他用俄语告诉我，“在这儿，我觉得很好。可是现在我每年夏天回蒙古。我和你一样。到蒙古去，我觉得像一个游客，



如果在这里逗留,也觉得像一个游客。你知道我是怎么跳出这个怪圈的呢?我飞柏林到乌兰巴托的法国航班。飞机上有上好的香槟。”

柏林是移民异化的一个地方,但是也给这些移民提供偶然的喜悦和“褻渎的启明”。柏林一根管子上 OTTO 这个简单的涂鸦式符号,在纳博科夫看来,就是一个奇异和谐的形象,“这个形象十分适合于这里宁静之中的白雪和这根有两个洞和神秘深邃感的管子”。移民的柏林是由转瞬即逝的显灵、瞬时的友谊和非法的梦境组成的。我们可以想象把移民的梦境和梦魇映射到柏林的建筑物上去,展示出在这里共存的不可见的城市。柏林现时的某些东西,对于陌生人的目光是有吸引力的。在建筑工地和废墟中,他们看到潜在的世界和可以寄期望的其他的地平线。柏林这个处于过渡状态中的城市,反映出了他们内心的风景。

### 1999年:向柏林的蝙蝠告别

1999年,统一的德国几乎快要变成柏林共和国。“开放的城市:柏林”展览会邀请客人步行观看新柏林的建筑工地。路过波茨坦广场的时候,我注意到了柏林墙遗留下来的最后的一段,在商业房产区昂贵的一片开发地上。这不包括在展览会参观范围之内。这面墙受到了拆除的威胁,有一个人看守着;这个人骄傲地自称“最后一名原始的啄墙鸟”。“东西都没有留在原来的地方,”纳赫特威(Alwin Nachtweh)先生说。这墙被出售、挪动、虚饰、重新涂彩。对于1989年的记忆也是如此。“集市上到处都是外国人,大声叫卖上帝才知道从哪儿弄来的水泥碎块。”纳赫特威先生说。有一次,他无意中发现前东柏林的一家人正忙着出售他们的“艺术品”,作品是他们自己创作的,把颜料喷洒在柏林墙东侧一度光秃秃令人害怕的墙面上。纳赫特威先生是很少的几位柏林墙鉴赏专家之一,有资格给他那些柏林墙碎块打上鉴定印记,他善于区分原来的、1989年以前的墙画和后来的仿制品。

1989年以来,纳赫特威先生名副其实地是依靠这堵墙维持生活的。它变成了他个人的企业。1980年代中期,西柏林的一个年轻裁缝和朋友们讨论一个不见得清白的胡思乱想计划:用家里普通工具从柏林墙上砸下一块。1989年,柏林墙打开之后,他是第一批着手实现自己梦想的人士之一。那也是他父亲去世的一年;老纳赫特威先生据说是一名共产党员,没有活到民主德国寿终正寝。他的儿子把下一个十年的光阴都奉献给了保存柏林墙记忆的工作,创造了一个私人的档案,收集东德各种纪念品。而东德却没有和纳赫特威对应的人士;对于东柏林人来说,柏林墙依然沉重地存在,虽然这堵墙是不可见的。(尽管许多东柏林人说,他们把1989年忘得太快了,埋葬了那些突兀出现的故事:越界行为、从来不笑的卫兵的微笑、永远不会再现的陌生人的慷慨。)纳赫特威不怀念民主德国或者这堵墙的政治象征意义,而是念念不忘1989年的创伤与欣快,那是独特的、无法重复的。在机械和电子复制盛行、虚拟的墙壁和移动废墟的时代,纳赫特威先生看守并且出售历史真实的光环。

213 在新柏林市中心,这样的自发纪念活动不会维持长久。柏林墙的一小部分被运输进入德意志共和国一个新博物馆,而其余大部分都被哄抢和巧夺,这得感谢自由市场。留在露天里的最大的一部分,是在东部画廊(East Side Gallery),这一段墙没有保存原来的墙画,而是展示出这些墙画的无尽的复制品,以及时下的政治口号和涂鸦。一位俄国艺术家在每一块柏林墙碎块上签名——用各种各样的笔体,这真是想要留下历史著作权的虚弱尝试。新的国际风格是没有界限、没有障碍、没有历史的涂鸦文化。城市胡写乱涂的青年无法破译的签名不过是给这个地方留下标记,让人注意它,让它无法解读。因为布满了无法破译的涂鸦,柏林墙看起来和东德或者西德任何其他一道墙一样。这是正常化的最突出的象征。

纳赫特威是在波茨坦广场守候柏林墙最后的一段,这个广场是废墟和建筑工地共存的完美之地。在这里,信息箱展示出未来柏林的形

象,一眼也没有看到预期的怀旧。信息箱是一个有支柱架起的红色钢结构物,相当悦目,提出前途远大的展览:“今天看到未来的城市”。<sup>39</sup>信息箱令人回忆起1920年代的先锋派构成主义的设计,这样的设计在1990年代已经不再新奇,只不过是普普通通的商业建筑而已。只有一个方面令其可以比拟构成主义,这就是其结构的脆弱性和乌托邦式的乐观主义。

就像塔舍莱一样,信息箱也可能会很快消失的。然而,这会是一个乐观主义的、而不是忧郁的事件。信息箱是在“波茨坦和莱比锡广场城市沙漠”中出现的第一个建筑物。在荒地般的场地,它曾经显得高大,但是现在,随着柏林市中心高层建筑处处拔地而起,它每天都在缩小。柏林市中心的再建是二十世纪最后的一个五年计划,而且,不同于苏联五年计划的是,这一个计划很可能会切实完成。信息箱于1995年10月开办,一直保留到2000年12月31日。它的存在建立在它要作废的基础上。企业天堂的梦想一旦实现,展览会上许诺的“未来”一旦出现,信息箱将会消失(或者,将会拆散,又在另外一个地方重建,因为讲求实际的柏林人不愿意浪费东西)。在这里,梦境是被理解为未来的实际安排,而不是形象的臆造或者虚拟楼阁。所以,这不是一个正在消失的反纪念碑,而是一个可以处置的建筑物体。它的创造者们都在期望它消失,那将标志最后的心想事成——如果他们不是同样陷入自我纪念的话。

在2001年,信息箱也许会变成一个怀旧的崇拜之物,它的小模型会展现在未来的塔舍莱。它会成为收藏家的物品,就像放置在雕塑园里的电车那样。今天,信息箱本身不再吸引人的注意,却更是邀请你远眺,超越它和你自己。它提供很多互动的消遣,但是很少提供对于目前城市化和柏林身份讨论的反思和洞见。<sup>40</sup>

在爱情大游行那天,我参观了信息箱;立柱上面的红色大箱子似乎随着计算机发出的节拍颤抖。在青年文化和企业文化的完美结合中,大游行无线电广播电台设在信息箱,是索尼公司赞助的。就像“柏林故事”



里那样,参加大游行的人都来这里闲逛,都显得享受放松和娱乐。青年人到这里来是为了休息、喝一杯汽水、看看失物招领公告、观赏一下未来柏林的电脑图像。在纪念品商店和信息箱,他们都同样自在,虽然二者审美趣味和各自的志向不同。爱情大游行参加者们不同于他们1960年代的反文化前辈,在使用企业化空间方面是没有问题的。现在,电子音乐在德国的一些超市里都可以听到。

爱情大游行号称有一百万青年人参加,却不再是新鲜事了。享受现时节拍、享受大群的人聚集在那里(伴随适度狂欢,没有痛苦)的这个游行很快就要庆祝十周年纪念日,而且,就像一个爱忘事的青少年一样,它已经忘记了自己在杜塞尔多夫和柏林烟雾缭绕的、昏暗的俱乐部里的根子。开发电子音响的地下室俱乐部,例如“行星”(Planet)、“飞碟”(UFO),都不复存在:它们让位给了办公室大楼和媒体公司。1989年小远征前往库达姆的150个狂舞者依然是默默无闻的。为了创造爱情大游行传统,组织者必须抹掉电子地下室的活传统。原来的那些狂舞者不是现在爱情大游行的一部分,正如他们中间的一个人所说的:“表演欢乐不是一件可喜可乐的事。”

现在,人人都支持爱情大游行。它原来虚无主义的世界观,与过去摇滚、朋克形成对照的显然非政治化的态度,却逐渐变得平庸而包罗万象。柏林市出资清扫,爱情大游行甚至公开登记游行,把原来的口号“和平、欢乐、蛋饼”(Friede, Freude, Eierkuchen)改成“同一个世界,同一个未来”。许多思想专家和企业家都试图解释它的意义。“表达出不满和批评的惟一的一批人是绿党:他们担心动物园的命运,“柏林的绿色肺叶”已经变成了那些参加者们的露天公共厕所,这些人不去信息箱或者“柏林故事”里去解决如厕需求。

但是,柏林报纸《每日日报》记者拉普(Tobias Rapp)提出警告,反对年事见长的激进派对新传统抱有的轻蔑态度。他谈到了“新灵活性”,这对热衷于政治思考和群体对抗的上一代人来说,也许是难以理解的。

1990年代的鲜花般的孩子们看起来像是文质彬彬、白天在办公室工作的年轻人。他们没有反文化的生硬习性和冷酷势利;没有无政府主义者和托洛茨基主义者之间那种令人痛苦的深夜辩论;没有情境主义\*者的迂回与颠覆。他们不会构筑街垒;他们倒情愿爬上胜利纪念柱亲吻。在1998年的爱情大游行期间,我看见一名警察和一个半裸体的少女打哈哈,然后又给几对互相拥抱的夫妇照相,准备放进未来的家庭照相簿。警察是站在参加游行的青年人方面的,这是政治和解和“正常化”的完美图片形象。

正常化是新柏林的一个口头禅式的词语,不仅仅是号召忘却的一个口号。毋宁说,这是一种尝试,要摆脱那攫获战后德国历史的种种极端做法。正常化是一种妥协的方式,超越记忆与忘却的对立,对于过去采取“成年人”的态度。但是,阿斯曼(Aleida Assman)认为,正常化这个词语有一个历史的问题。它把我们带回到了《圣经》中希伯来人的恳求:要当一个正常的民族,而不是选民。战后,对正常化的呼吁转化成为对“健康的”忘却的呼吁。现在,正常化的涵义是一代人的变化,一个被战后代人的政治家统治的国家发育到了成年。正常化的话语所涉及的是把历史的比喻交换成为一代人的比喻。<sup>42</sup>

重建的国会大厦是正常化的完美纪念碑。关于这个建筑物的名称和建构的讨论,以敏感的妥协告终。所作的决定是新的德国议会将成为联邦议会(Bundestag),而这个建筑物还要保留其历史的名称:国会大厦(Reichstag)。这样,新柏林当局试图让历史的正确性脱离先定的象征主义。在克里斯托巧妙包裹了这一建筑物之后,国会大厦似乎丧失了它的历史沉重性和不可避免的记忆的重担。福斯特勋爵(Sir Norman Foster)

---

\* Situationism, 20世纪中后期欧洲的一个思想流派,针对景观的霸权和日常生活的异化,主张建构一种没有被异化的情境。——编注

继续对这一建筑物施行历史的“减轻负担”，只不过“减轻”不在于包裹国会大厦，而在于把它变得更透明。福斯特是在重新润色的历史建筑（建筑师Paul Wallot在1894年建造）的外壳里创造一个最新型的议会建筑，罩上一个玻璃圆顶，以再现原有的建筑的轮廓；旧圆顶在战后被摘下，已经无法修补。在这一事例中，玻璃不单纯地就是现代建筑喜好的材料，而且，据认为还是德国公共机构新的民主公开性和透明性的象征。新国会大厦里有一个走廊对参观者开放，在那里，参观者可以远望国家官员——至少这是建筑师的设计。<sup>43</sup>

就这样，我这个参观者游览了新的、改良的国会大厦，被带引到上方，离开涵义矛盾的历史记忆，直接进入玻璃圆顶，快速勾销过去。在圆顶的中心有一个优雅的锥形结构，布满了镜子，在这里参观者可以看到她自己的多重影像。然后，她欣赏城市广阔的景色，拍照片，以新柏林为背景。身在国会大厦的楼顶也不再要紧，历史的遗迹不会影响欣喜的心情；就好似到了信息箱的顶上。有益健康的登楼和眼前的优美景色，令参观者摆脱全部的历史重担。观看议会工作场面的长廊暂时关闭。说到底，所谓的透明性，也仅仅是一个比喻。穿过玻璃圆顶行走的经验是一种游戏消遣，对建筑师和游客的一种赞扬，而不是启示。在国会大厦圆顶里，玻璃变成一种讨人喜欢的镜子，从中看不到多少这个建筑物的破碎的历史。参观新的国会大厦不是关注过去，而是关注现在欢欣的集体自恋心情。

“正常化”被认为是对于怀旧与历史批判的一种解毒剂。现在对待历史的方式更多地是通过某种戏剧化的“体验”，而不是对于过去无法补救梦魇的痛苦批判反思。这种新的形式成了1999年大部分柏林庆祝性展品的特点，标示了新的信心十足的首都与过渡期城市——亦即1989年与1998年的柏林之间的区别。历史变成了一个游乐园，在这里，一个“正常的”德国人可以有一点怀旧的乐趣，回想起自己的青年时代。例如，在德国五十年展览上，有一个绿色运动大厅，里面有真正的树



木穿过地板长出来,其目的是要令博物馆参观的体验真实,更为“自然”。民主德国的每日展现在下层的展厅,天花板低,光线暗淡;1970年代的无政府主义和恐怖主义集团,表现为楼梯通道中电视上闪烁不定的光亮。巧妙的设计专注于经验的表面的戏剧化,而不是复杂的反思,因为这样做很可能乐趣不大,而且耗费更多的时间。幸运的是,在二十世纪之交的正常化依然是正在进行的工作,是一个志向。首都城市正在变得越来越正常,但是依然远非“正常”。施奈德(Peter Schneider)写道:“在德国,看来时间不能医治创伤,但是能够减缓疼痛感。”<sup>44</sup>

在我和柏林友人谈话的时候,对于新柏林这个具有许多潜力的城市,他们显得抱有迟疑和审慎的态度。在城市依然陌生的部分和生疏的建筑工地忙忙碌碌穿行一天之后,柏林人回到了他们的邻里社区,像其他一切人那样,沉溺于厨房餐桌旁的种种怀旧:东柏林人怀念世界旧式的稳定的框架;西柏林人怀念“孤岛柏林”及其实验艺术、生活和印象深刻的国家津贴;保守派怀念某种较少混乱的生活;左派怀念某种更多混乱的和卷入政治的生活。十年前来到德国的移民怀念他们英雄的过去,因为他们必须为生存而挣扎,不像今天的移民。俄国人不去新近开张的怀旧咖啡馆,而是愿意去沃兰咖啡馆,沃兰是布尔加科夫\*著名小说里长得像德国人的魔鬼的名字。绿党抱怨城市自然的状态被新式青年文化破坏。爱情大游行期间,动物园变成了世界上最大的露天公共厕所。这个活动难道不可能也是虚拟的吗?

217

最近,环境保护主义者发现了另外一件主要事项:保护柏林的蝙蝠。地球上最后一种飞行的哺乳动物住在城市的废墟、阁楼、裂缝和黑暗角落里,现在又受到新建筑的威胁。在统一的柏林清洁的企业化空间里,蝙蝠将难以生存。心里焦灼的流亡者们所参观的动物园,也不是蝙

---

\* Bulgakov(1891—1940),俄罗斯小说家、剧作家,沃兰是其代表作《大师与玛格丽特》中写到的魔幻人物。——编注

蝠栖身的地方。(这也许就是持怀疑态度的移民不赞成拯救蝙蝠的计划的理由,他们认为,城里还有更加濒危的物种——人呢。)蝙蝠是柏林的本地居民,被地方艺术家视为同仁,在魏玛共和国酒吧间文化和黑色电影中得到善待。蝙蝠保护者说蝙蝠是遭受最大误解和咒骂的“黑夜动物”;蝙蝠的确是城市的一种濒危动物,徘徊于“造物和文化”之间。蝙蝠洒下恐惧与欲望的情色阴影,在考古场地安家,躲避现时贫瘠和虚拟的空间。柏林蝙蝠是柏林怀旧终极的动物,很少有人能够逃避它魔幻的咒语。就连狂舞者,现时的法师,此时此地的行吟诗人,都是怀旧的。他们常常自嘲,说有关自己的笑话。三个狂舞者在一起,第一个说:“技术音乐不是原来的样子。”第二个说:“爱情大游行不是原来的样子。”第三个说:“狂喜不是原来的样子。”

## 第十一章

# 欧洲的爱欲

在卢布尔雅那大学前面的小广场上,竖立着一个性感的喷泉。它取代了为铁托密友、南斯拉夫自治政府理论家卡尔德利(Edward Kardelj)而建的纪念碑。喷泉表现一个裸体的少女在一头公牛贪婪的舌头上方跳跃,那是性高潮释放的姿势。喷泉的水流在山区晴空中闪烁。 219

“它是你梦想出来的?”我在卢布尔雅那的友人,一位古典神话学专家,不敢相信似地问我。她从来没有注意到这个裸体的少女。人们再也没有时间认真注意纪念碑了。次日,我又去观看这个雕像,还听了地方导游的讲解:“这是欧罗巴的雕像。”他的口气挺自豪,“1992年竖立的,为纪念欧洲承认独立的斯洛文尼亚共和国。”

这是欧洲浪漫故事喜悦而天真的形象。在这里没有牺牲的燔祭,没有替罪羊,没有吸血鬼,没有屠场。丽人和野兽,人神喜悦地共存。古典神话暗示的奸淫或者狂喜在这里是没有的。更可以说,这个雕像记载了融合与自主、双方的喜悦和解放、分离与合一的完美的时刻。斯洛文尼亚,归根结底,脱离了和南斯拉夫以往的生存关系,作为一个独立的小国加入了欧洲。这还不是婚姻,但是至少是一种长期的密切关系。雕像最初是在1955年制作的,艺术家是克拉利(France Kralj),但是被禁止公



开展出,因为战后的南斯拉夫当局认为它轻浮、脱离政治。1992年,雕刻家的儿子把“欧罗巴”赠送给了卢布尔雅那市。这一次,它那自由流动的情色意味在政治上得到重复利用。

在布鲁塞尔很难想象到这样的一个喷泉。在这里,最有情色意义的物件是欧元,不是欧罗巴。欧洲已经超越了它的实体性和神话。新的欧盟旗帜是天蓝色的背景加金星;新货币没有诱惑性的形象。铁幕在1989年摘掉,但是,就在许多东欧、中欧人的眼前,一道金幕立即取代了铁幕的地位。在1990年代初期,欧盟制定限制移民和贸易的政策,其设计宗旨就是把来自东欧与中欧的竞争性产品和人士留在西欧之外。<sup>2</sup>东欧与西欧的浪漫故事遭到经济的现实政治和前南斯拉夫境内战争的现实破坏,那些现实引起对于任何种类的理想化的欧洲远景的疑问。艾什(Timothy Garton Ash)写道:“我们在马斯特里赫特拉小提琴的时候,萨拉热窝开始燃烧。”<sup>3</sup>甚至在巴尔干流血战事之前,这浪漫故事就已经发酸。匈牙利作家康拉德(George Konrad)写道:“这就像是单相思,正好适合双方。东欧说:‘就是现在,现在。’西欧说:‘不行,不行啊。’但是,受到冷落的东欧求婚者可以感到安慰的是,它的邻居们受到了更坏的对待。”<sup>4</sup>在“东欧人”看来,“欧盟”涉及的不是融合和解放,而更是收纳和排除、“天鹅绒式离婚”和金幕。

昆德拉在自己的现代文化词典中写道:“欧洲人:对欧洲抱有怀旧之情的人。”欧罗巴是一个超民族的理念,以一自由城市联盟的公民理想为依据。萨拉热窝—卢布尔雅那—布达佩斯—贝尔格莱德—萨格勒布—普洛夫蒂夫—提米索阿拉—布加勒斯特—布拉格—克拉科夫—利沃夫/利维夫—维尔纽斯—塔林—列宁格勒/彼得格勒—格但斯克/但泽,这个名单还可以延续下去。这些具有另类思维方式的居民,在他们之间可以找到的共同之处,比他们跟自己国家的共同之处更多。在前苏联集团国家和南斯拉夫,对欧洲的怀旧,乃是反抗苏联或者铁托式的官方国际主义和民族主义的一种方式。这种怀旧不限于地理上的。欧罗巴

移植到了欧洲大陆之外,从布宜诺斯艾利斯到上海。

康拉德梦想组建一个“欧洲城市个人主义者俱乐部”,该俱乐部要示范某种创造性的公众气氛、宽容和幽默,还有共同的文化的和政治的价值观,而不仅仅是货币的价值。“对于西欧人来说,“欧罗巴”被看作是某种抽象物,或者是哈贝马斯主张的对民主体制的跨国家依恋理想,或者是不可见的货币交易的某种网络。许多西方历史学家和社会学家坚持把缺乏感情维系的“抽象的”欧罗巴理想,与代表了一种真实“记忆社区”的城市国家的模式对立。与这一设想相反的是,从边缘方面想象的欧罗巴具有一种明显的温情地貌和历史感(用Czeslaw Milosz的话来说,“我的欧罗巴”)。在很多东欧和中欧城市,“通向欧洲之路”的开始,都是作为别样地阅读和占据自己的城市空间的方式。在这一方面,在一系列的国家里,都存在着突出的相同点。正如德拉库里奇(Slavenka Drakulić)指出的,从地拉那到布达佩斯,存在着亲爱欧洲的多样的乌托邦地图:“在某一个地方,总会有一个旅馆、一个电影院、一个酒吧、一个饭店、一个咖啡馆,或者干脆墙上有一个洞,其名称是代表了我们的欲望:欧罗巴。”在萨拉热窝,欧罗巴旅馆在被围困期间遭受严重损坏,变成了一个落寞的纪念碑,祭奠欧洲政治在巴尔干的失败。

在欧洲的边缘地区,和欧罗巴的浪漫故事仍然不绝如缕,混合了恼恨与幻灭,尽管浪漫调情正在迅速变成对怀旧的怀旧。年迈的梦幻者们回想着他们的青年时期——在一个外在的政治压迫和内在的道德确立并存的时代。对于处在边缘地位的欧洲人(到欧洲大陆的移民、从铁幕之后来的人、钱袋里没有欧元的人)来说,对欧洲的渴望不是朝向过去,而是朝向未来。他们的梦境不是田园诗的,像卡卡尼亚、帕农尼亚或者鲁里塔尼亚,而是豪迈的解放和政治变革策略,反抗明显是二十世纪晚期形式的各种独裁制度和民族主义。

东欧人一直不善于掌握时刻,敲门不是太早,就是太晚。他们从来 221  
就不大适合西方进步的乐观主义故事,他们被描写成既是落后的、又是

未来派的,既是落在时代之后、又是走在时代之前。所以,在空间上从西部到东部,或者从中心到边缘(边缘地区的人常常认为他们比中心更是中心)的旅行也是在时间上想象的旅行,从历史终结的计算机时代走进忧郁的历史意识之中。用昆德拉的话来说,欧洲“小国”的历史,是和西方的历史“对位”发展的。对于西方人来说,与东方的邂逅把柜子里面形形色色的骷髅骨头架子,鬼魂和没有死掉的、没有实现的梦想,以及被忘记的梦魇又都招引了回来。即使是在巨变之后,东方人也反抗西方进步的步伐,又拾起被认为已经作废的东西——民族主义与乌托邦的自由主义。没有欧元的欧洲人令一件事明确:历史的终结没有临近。这样的世纪末怀旧揭示出了欧洲理念的尚未实现的潜力之一。

和西方对于欧洲理念在法学上的或者交易上的关系不同,“东方的”态度曾经是温情的。与欧洲的关系构思成为各种变体的恋爱形式——从单相思到自淫。主导了东西欧交流比喻的不是欧元,而是爱神。有些作家被启蒙哲学家从文明化的欧洲排除,或者被置于其试验的边缘地域,上述的比喻可以说明这些作家对于启蒙主义理想的悖论式依恋态度,即依恋世俗主义、民主、宽容的伦理、批判判断的价值,以及不恭的幽默和把玩人类处境的美学理想。他们怀念一种带有自由主义和文学这两面(其本身就是一种怀旧的并列关系)的人道主义欧洲银币。奇异的是,来自边缘区域的欧洲理想主义者代表了一种人本主义的自由理想,而不是市场新自由主义。有许多作家和知识分子谈论启蒙主义的时候使用神话和比喻,把小说和哲学结合了起来。

哈维尔\*使用神话的语源来开始他的“欧洲的希望”。

近来,我查看了欧洲(Europe)这个名称的来历,我在惊异中发

---

\* Vaclav Havel(1936—),捷克剧作家与异议人士,1993—2002年间担任捷克共和国的总统。——编注



现,很多人都看到它本源的根子在于阿卡德语(古代美索不达米亚闪族东部语支)语词“erebu”,其含义是“黄昏”或者“日落”。另一方面,亚细亚这个称呼据信来自阿卡德语的asu,其含义是“日出”……我们倾向于给黄昏这个词语添加有些忧郁的联想,这也许是现代崇拜的典型后果——崇拜开始、开端、推进、发现……向外的扩张和能量,现代特有的对于数量指标的盲目信赖。黎明、破晓、日出、“万国之晨”,以及类似的词语现在十分流行,而像日落、寂静、夜晚这样的观念则只给我们带来停滞、衰落、离析、或者空旷的含义,这是不公正的。 222

我们对待黄昏是不公正的。我们对于可能给予了欧洲这个名称的现象是不公正的……我们应该不再认定欧洲的现状是其能量的日薄西山,而是要承认这是一个静观深思的时间。<sup>8</sup>

对于哈维尔来说,欧洲的概念是双刃的:“欧洲似乎把时间和历史性的范畴引进人的生活,发现了发展的理念,最后,还发现了我们现在所说的进步。”但是,欧洲的这一条进步之路不仅意味着拯救和自由,而且也意味着打着文明招牌实施文化压迫和野蛮行为。欧洲输出品包括“征服、抢劫、殖民化,在二十世纪,还输出了极权主义的意识形态和法西斯主义”。在哈维尔看来,在日常用语里,欧洲有许多概念:可以指学校用地图上简单的地理概念,可以指欧盟,亦即战后时代里不在苏联统治之下的那些国家。然而,只有第三个欧洲的涵义贴近哈维尔的心灵。这第三个欧洲“不能在学校地图上找到”,也不限于钱包里塞满欧元的得意洋洋者。第三个欧洲是超地理的,它涉及“共同的文化价值观”,包括对历史的批判反思、精神的黄昏时刻、保障“自由市民乃一切权力的来源”<sup>9</sup>之价值观的公共文化。这第三欧洲,黄昏地域,依然是一个乌托邦。黄昏不是终结的时间,而是反思的、非线性的时间,时间之外的时间,孕育了种种的机遇。

拉什迪(Salman Rushdie)也喜爱他心目中非凡的欧罗巴,不是一个黄昏的智慧女神,而是活生生的“亚洲的少女”。

欧罗巴开始于……一头公牛和一次强奸。欧罗巴是一个亚洲少女,受到神的引诱(为此,神变成了一头白牛),被俘虏圈在一个地方,这个地方后来就用了她的名字。宙斯对凡人肉体永不满足的欲望之发泄对象欧罗巴,得到历史为她作出的报复:宙斯现在只不过是一个故事,是没有力量的;而欧罗巴还依然生气勃勃。

所以,在欧罗巴的理念起初时刻,在人和神之间有一场力量悬殊的斗争,但是也有一个鼓舞人心的教训:虽然公牛神赢得了第一次拼斗,但是,在时间上,这个少女大陆赢得胜利。

223

我一直忙于和一个当今的宙斯拼斗,不过他的雷电至今尚未打中目标。而其他很多人(在阿尔及利亚和埃及,以及伊朗)却是不太幸运的。我们从事这一战斗的人,很早就已经理解这关系到什么。这关系到人类的权利——他们的思想、他们的艺术品、他们的生活——要战胜雷电生存下去,要压倒现在任何时髦的奥林匹斯山反复无常的独裁。这关系到有权作出道德的、智慧和艺术的判断,而无需担心末日审判。

因此,欧罗巴是一位亚洲移民,她拥抱了世俗启蒙主义的人本主义价值。更确切地说,它是作家自己的第二个自我。在“想象中的家园”一文中,拉什迪称自己是“一个移位的人”：“移位(translation,也有“翻译”之义)这个词语在语源上来自拉丁文‘带着走过’。我们被带着走过世界,就成了移位的人。一般都很正常地认为,在移位中总是有所丧失的;而我则顽固地坚持‘也会有所得’这一理念。”<sup>10</sup>因此,欧罗巴的故事是一个传输和位移的故事,多元文化存在、在外语中追求幸福的故事。作者也被转化为女性。在这里,公牛是披着神圣外衣的野兽独裁制度的

体现。而且,西方万神殿所在地的奥林匹斯山,既代表东方专制主义,也代表现代宗教专政的制度。东方和西方不是地理的或者自然的类别;对立不是在“东方”和“西方”之间,而是在人本主义和独裁之间。当然,这是一种个人巧妙的请求,请求撤回对作者下达的“追杀令”(fatwa)。但是这也是一个矛盾地认同欧罗巴之梦的故事。令这位作家感到遗憾的是,新的统一的欧洲更关注的是羊奶奶酪的价格,而不是人权。拉什迪要求“在不必忧虑末日审判的条件下作出道德的、智慧的和艺术的判断的权利”。<sup>11</sup>

殊异的欧洲人常常用比喻故事的形式来呼吁欧洲人听众。这不仅仅是一种自我神化的奇异行动和二手的“魔幻现实主义”。他们坚持认为,欧罗巴不仅具有某种不同的涵义,而且也有某种不同的语言和形式,更加综合,质疑现代世界中劳动分工,艺术与科学、小说与哲学、经济学与文化的分离。他们的欧罗巴有一种鲜明的风格,不仅仅有一个减价的价格标签。为这样的“第三欧洲”说话的那些人代表了一个正在消失的群组:公共知识分子、持不同政见者作家、另外一个时代留下的怀旧的人们,这些人在现时中正在失去立身之地。新欧洲的精英们是经济学家和欢天喜地的技术专家治国论者,这些人用数字说话,不是用比喻。<sup>12</sup>

希腊神话中的欧罗巴是来自迦南的一位美丽的地中海少女。宙斯爱上了她,诱惑了她,他自己则变成了一头雪白的公牛,长着小小的、宝石般的牛角,两个牛角之间有一条黑线。<sup>13</sup>欧罗巴的儿媳妇帕西法厄(Pasiphaë),似乎继承了诱引公牛的出众的美艳,爱上了一头真正的野兽,不是变形的神,生养了米诺陶(Minotaur)。欧罗巴和天神交合,养育出来欧洲大陆,而欧罗巴的替身帕西法厄和一个燔祭动物做爱,生出一个魔鬼,为这个魔鬼建造了天下的第一个迷宫。罪孽、野兽和迷宫大概还要继续纠缠欧洲人的想象力千百年。

欧洲是一个不断变化的概念,不断迁移和改换意义。要点总是取决于谁在为欧洲言说。作为一个哲学的和政治的理想,“欧洲”在启蒙主



义时代就得到了信赖,取代了基督教普世主义的理念。欧洲大陆遭受几百年的宗教迫害(常常以基督教普世主义的名义),从穆斯林和犹太人在西班牙遭受迫害和驱逐,到圣巴托罗缪大屠杀,到德国和波希米亚境内的三十年战争;在此之后,欧洲被推崇为“和平的文明”,反对宗教不宽容和专制的“野蛮”。欧洲不仅有历史地理含义,还具有某种道德地理。在十九世纪和二十世纪初期,欧洲精神既是某种官方政策,也是某种抵御的策略;拥抱欧洲精神的有征战不休的君主,有法国和德国、英国和意大利哲学家,以及非基督徒的欧洲人,来到这一大陆的移民,一些城市居民,这些人把某种意义加诸于这一理想,视其为反抗新民族主义的一个方法。在他们这里,欧洲不是一个抽象的理想,而是一种“选择性的亲近”,另外一种并非以血缘和地域为依据的、想象中的集体。<sup>14</sup>(众所周知,尼采宣布自己不是德国人,而是一个“很好的欧洲人”。阿伦特谈到“最后的欧洲人”,指的是犹太人知识分子,例如西默尔和本雅明。这一理想的回响可以见于现代俄国犹太人和波斯尼亚穆斯林的著述之中,从彼得堡到萨拉热窝。)

当然,欧洲精神有相互矛盾的冲动;欧洲精神涉及的是“和平的文明”和输出文明与进步,涉及理性主义与暴力、容纳和排除。<sup>15</sup>欧洲精神是在以他者——亚洲、美洲和非洲为借镜定位自己的。欧洲不是一个岛屿,不是一个文明的亚特兰蒂斯;它可能有一个中心,但是没有明确的边界。有时候,可以用博尔赫斯的格言来描写它,这是一个处处都是中心而周边无处寻觅的地方。而且,欧洲共同体的根基千百年来一直在移动——从宗教到启蒙理性,从文化和人文价值到经济的和政治的价值观。

225

“欧洲”一向是热衷于它的边界的——内部的和外部的边界。首先,区分是由气候而不是人确定的。从古代到文艺复兴,核心的区分是在南与北之间,而不是在东与西之间。事实上,欧洲的南部和地中海盆地被看成是文明的摇篮,而在高卢以北——法兰克人、哥特人和盎格鲁—撒

克逊人的地区被看成是野蛮人的地区。在启蒙主义时期,欧洲的东与西的区分变得更加明显。沃尔夫(Larry Wolff)指出,这一区分是不准确的,按照法国启蒙主义思想来建造东部欧洲是一种“半东方化”的计划。<sup>16</sup>东部欧洲同时被纳入、又被排除出“文明世界”,变成了启蒙主义的社会梦想和政治梦想的一个实验室。所以,给大陆投上一道阴影的铁幕不仅是雅尔塔协定和冷战政治的一个产物,而且也是对两个世纪的文化边缘化和偏见的反映。然而,我们到底能不能够知道,这是不是现代的阴影回顾式地投射到了过去,还是恰恰相反呢?

二十世纪欧洲大陆历次残酷战争打破了欧罗巴的和平理想。在第二次世界大战之后的时期,铁幕变成了欧洲内部最重要的政治分界线,在彼此的阴影中重新塑造战后的世界,而且双方都推出了截然不同的少女大陆的神话。对于许多左翼知识分子来说,欧洲的理念丧失了魅力。在1968年之后,“欧洲”被等同于帝国主义和对文明的种种不满。欧洲的概念失去了其文化与智慧的意义,转而在政治与经济精英当中产生力量。早在1946年,丘吉尔就谈到“欧罗巴合众国”,在同一篇演说里,他还提出“铁幕”这个非常的比喻。<sup>17</sup>包括德国在内的更为幸运的欧洲达成这种统一,是取决于一种新的爱国主义的:经济繁荣的爱国主义,而不是血缘和地域的爱国主义。对于稳定的货币的信赖变成了民族自豪感的一种形式。畅销的是一种格式:忘记血腥的过去、德国欧洲化、对于彼此之间和无论为何人而进行一切战争和战役持以“失败主义的态度”。1986年签订了一项协议,要在1992年建立欧洲共同体零关税的内部市场。

显然,没有人预料到柏林墙的垮塌和天鹅绒革命以及其他革命。虽然官方感到舒适,但是,东部的的事件引起了两方面的不满:一方是欧洲左派,他们把柏林墙的垮塌和他们最后的幻想破灭等同起来;另外一方面

是金融精英和政治精英,他们看到了潜在的经济陷阱。西柏林的艺术家喜欢在柏林墙西侧画出颠覆性的画作,魔幻般地用艺术抹掉这面

墙,但是也确认这面墙是自我表现的一张极好的屏幕。这堵墙和比喻的铁幕,这相互幻想的屏幕,很快就要被打开,引起双方的忧虑。

东欧人确实没有很好的掌握历史时机的感知力。就在推进从经济上表述西欧国家的某些原则的《罗马条约》\*签订前后,匈牙利反抗苏联统治的起义被残酷镇压;1968年,在巴黎堆起街垒的时候,苏联坦克开进布拉格;1991年,《马斯特里赫特条约》签字的时候,萨拉热窝正遭到围困;1999年,在西欧几个首选国家发行欧元之后数月,对科索沃的攻击和北约空袭开始。

欧洲之梦被许多失败的解放之路留下的“假如”套牢;它代表了一个具体的解放目的,以及近在眼前却未得实现的历史潜力,又一段绕开坦克的道路。西欧历史学家们倾向于不同情被打败的小国那些潜在历史可能性的怯懦诉求。假如匈牙利在1956年被苏联放过;假如捷克斯洛伐克在1968年被苏联放过,该如何如何。假如铁托在1968年贝尔格莱德和萨格勒布的街垒之后没有转向鼓励民族主义,欧洲是很可能出现某种第三条道路的,某种“具有人性面孔的社会主义”。的确,如果它们都在不同的时间加入了欧洲,则经济的不平衡状态和文化的怀疑主义也许会变得不太突出;如果我们让这一厢情愿的白日梦再延续片刻,则其他国家也很可能随着意愿跟进,而且,苏联本身也可能兑现解冻时期的某些许诺。(我知道我的论据有瑕疵,不科学,只能用于对怀旧的谈论;而在俄国的语境下,有些人会喜欢把这条“假如”的道路向更远的过去追溯:假如二月革命成功,列宁被当作德国间谍逮捕,假如诺夫哥罗德自由市没有被莫斯科维占领,等等。)

1968年布拉格事件之后得到新狂热的鼓吹的中欧理想,实际上是摆脱东西方二元论的一个尝试,要使铁幕变得较少坚固、较多弹性——至少是在他们的梦境之中。<sup>18</sup>东欧是真实地存在的,而中欧,用艾什的话

---

\* 1957年3月在罗马签订《欧洲经济共同体条约》和《欧洲原子能联营条约》。1991年12月在马斯特里赫特签订《欧洲联盟条约》。——编注



说,只是潜在的。<sup>19</sup>中欧是德国和俄国之间的那些小国,它们有相似的历史——文化繁荣、军事失败,从哈布斯堡王朝到战后的共产主义。1968年以后中欧的倡导者是捷克、匈牙利和波兰的持不同政见的作家、持反对态度的历史学家和活动人士。康拉德把“中欧”描写成为“多中心的”和“多极的”;它不仅是一个政治组织,而且还是一种世界观,其特点是一种清醒的、反乌托邦式的态度和对制度持以道德上的反对,作家称之为“反政治”。用哈维尔的话来说,中欧代表了“作为自由和独立国家友好共同体的民主欧洲的理想”。中欧是一个精神的建构,一个超地理的概念,某种“奇想”,但是它在1980年代的政治发展中扮演了重要的角色。康拉德认为,它与现实的关系是“精神的,不是军事的”。从某方面看,中欧的依据依然是作为欧洲理想本身的那些论据,亦即在三十年战争时候发展出来的论据:宽容、非暴力、个人的权利。

“中欧”不应该和德国扩张主义的“中部欧洲”(Mitteleuropa)概念混为一谈——许多民族主义者延续了这一混乱。从马萨雷克(Thomas Masaryk)到米沃什(Czeslaw Milosz),中欧的现代预言家们事实上都是有纲领地反对“中部欧洲”的。<sup>20</sup>它是为德国向东扩张辩解的社会达尔文主义和种族主义理论的一个计划。马萨雷克的“中欧”建立在社会达尔文主义的对立面,即人本主义的基础上。“中部欧洲”根植于农业空间,即扩展的民族国家的生存空间(lebensraum)。“中欧”是超国家的,建立在自由市的市民理想的基础上。最后,“中部欧洲”是一个扩张主义的计划,而中欧,虽然也不无偏见和排他性的行为,但是依然是一种持解放态度的理想,是在抗拒苏联统治的情况下发展起来的。从最好的方面说,中欧的形象不真的是中心论的;而是,用米沃什的话来说,它意识到了自己的边缘性,自己乃是“欧洲的外环”。中欧的讽喻预言家们梦想把边界边缘化,并且对铁幕沉重的不可避免性提出疑问。

“中欧”是某种“第三条路”的乌托邦和怀旧的梦境——超级欧洲梦境。<sup>21</sup>它取代了更早的“布拉格之春”纲领,亦即“具有人性面目的社会主

义”。至少在捷克,世界“社会主义”从七七宪章运动\*中消失;哈维尔和哲学家帕托奇卡(Patočka)提出一种“平行的结构”和反政治生存的灰色地区,在这个制度之内,在真实之中生活。这些很像马尔库塞1960年代在中产阶级社会内部创造“无压抑区”的计划,那将是某种替代性的反文化公共领域。<sup>2</sup>中欧的这种持不同政见梦境完全不是泛欧洲的;毋宁说,它是亲西方的。东部中欧持不同政见者们,因为不理解西方内部的文化战争,所以全心全意地拥抱了1960年代西欧和美国的反文化,以及抽象的、理想主义的杰斐逊式美国自由派的民主。<sup>2</sup>乱造黑名单、麦卡锡主义和孤立主义政治横行的美国,在这里实际上是不为人知的,被认为不过是苏联宣传编造虚构故事。但是,甲壳虫乐队和扎帕\*\*是可尊敬的中欧人。

中欧是一个创造神话的概念,所涉及的是为了未来而重写过去。法国启蒙主义哲学家们,用沃尔夫的话说,在十八世纪“发明了东欧”;而东欧和中欧的作家们重新收回他们共同的欧洲历史,追溯到了启蒙主义以远的中世纪和文艺复兴。米沃什谈到中欧的“自由意志论”传统,从夸美纽斯到胡斯。这一段浪漫历史之中的中欧是启蒙主义以前的启蒙思想之地。这一点涉及对于过去的一种十分有选择性的观点,因为在历史上,中欧既是城市世界主义之地,也是民族主义之地,在大约同一个时间产生了卡夫卡和希特勒。中欧梦想家们没有太多地注意经济,无意中混淆了民主和自由市场。1989年以后面对这一区域的第一个问题是政治家们所说的“同时性的问题”。中欧的东部必须同时建设市场经济和民主体制,消除经济的和社会的差距,反抗新出现的民族主义,周旋对应西欧的贸易规则。

---

\* 1977年1月,捷克斯洛伐克持不同政见者发布要求保护基本人权的宣言,通称《七七宪章》。——编注

\*\* Frank Zappa (1940—1993),美国作曲家、音乐家、电影导演。——编注

中欧的理想是对泛斯拉夫主义模式的一种反抗，这样的—个模式常暗含在苏俄对待其“东欧小兄弟”的态度中。中欧的风格和言辞是激烈地既反对苏式共产主义普世主义，又反对新的民族主义。然而，在前苏联集团的三个国家——波兰、匈牙利和捷克共和国正式加入“中欧”之后，“中欧”的言辞就被劫持，要画出排外的界线。捷克总理和哈维尔的对手克劳斯(Vaclav Klaus)表达了这个观点，宣扬和斯洛伐克快速实行“天鹅绒离婚”：“我们是单独地走向欧洲呢，还是和斯洛伐克一起走向巴尔干呢？”中欧变成了一个政治现实，不再像是1980年代被想象的样子。哈维尔本人也遗憾通往欧洲的道路是经过了北约，而不是经过欧盟。用艾什的话来说，这是一个重大的缺陷，“把或然性变成确实的事实、把灰色区域变成黑白之间的线条，还有，首先，把定义化为自我实现的预言”。<sup>24</sup>

这里的主要之点不是论证接纳和排斥，中欧、欧亚、西欧、东南欧等等之间的界线。在这一部怀旧叙事中，欧罗巴的发言人应该包括前南斯拉夫人、法国裔保加利亚人、德国裔蒙古人、捷克人、匈牙利裔黑山人、波兰裔立陶宛犹太人、彼得堡裔美国人、波斯尼亚人和英国裔巴基斯坦人。全部这些人形成了一个“城市个人主义者”俱乐部，而其中没有—组人用这样的相对的民族术语来定位自己。令人感兴趣的倒是在欧洲实用主义和美国化的这个时期，迟来的启蒙主义之梦境和欧洲怀旧最后—次的迸发。说到底，从伏尔泰和莫扎特到丘吉尔的西欧人所发明出来的东欧—直受到许多认真的和幽默的称赞。没有欧元的欧洲人的声音没有得到公正的听取；就连他们的幻想和怀旧也注定是“二手的”和“二等的”。在这里，他们将会得到用十五页文字描写的荣耀。下面的书页是欧洲浪漫曲主题变奏曲，这个浪漫曲采用了各种形状、风格、性别——还涉及了东西欧关系在时间和空间上脱节的问题：欧罗巴作为城市的记忆、欧罗巴在边界的十字路口、欧罗巴与国家诱惑和非国家志向之间的新的身份政治。下面的故事讲到现代布拉格的卡夫卡和玛利亚·C、—



位捷克的业余妓女和东西欧公路上的德国卡车司机、一位睡美人和一次穿过边界的现代流亡。故事谈论了映射和内省、爱欲和得不到承认的困境、家园之梦和坚持疏离。

## 布拉格的时间：卡夫卡与玛利亚·C

开小汽车穿过捷克与德国的边界时，我和我的朋友发现了一辆大卡车，上面写着“卡夫卡运输”这样的几个大字。

“这是什么意思呀？”我们都好奇。

“卡夫卡运输队吗？”我们布拉格的朋友说，被我们的惊奇逗乐了。“指什么都行。在这儿，卡夫卡是一个很普通的姓氏。”

布拉格没有欧罗巴的喷泉。后共产主义的主要纪念碑是夏日公园里的节拍器，时间钟摆。一个细长的金属黑三角带有一个轻巧的机械装置，推动它优雅的红色时间之摆前后运动。节拍器是艺术家诺瓦克（Vratislav Karel Novak）在1991年建造的，标示出这个城市的一个重要地点，竖立在原来斯大林纪念碑的底座上，那座纪念碑还是世界上最高大的——而且也是最不合时宜的。纪念碑雕像是在这位领袖在苏共第二十次代表大会上被揭露之前一年竖起的，变成了下流玩笑的把柄，外号“排队”：据说，雕塑家要在斯大林身后摆放两队工人，以防止不懂体面的布拉格人看到伟大领袖的臀部。在反斯大林主义盛行的时候，纪念碑作者，共产主义理想主义者斯维茨（Otokar Svec）自杀身亡。夏日公园变成了后共产主义一片怪异的坟地。这里的山坡布满了年久失修的防御核空袭避难所，是为捷克斯洛伐克共产党高级干部建造应对敌人进攻的。1962年，纪念碑雕像理所当然地被拆除，但是那空空的底座本身变成了一个纪念地点，成为布拉格权贵的掩蔽所和被拆除塑像的秘密博物馆。迟至1989年欢欣的日子，底座里面的防空洞才第一次对观众开放，变成了一个俱乐部，叫做“极权主义地区”（TZ）。涂鸦出现在外部，纪

念甲壳虫、性手枪等乐队,还有无名的艺术家们自己。这里最新纪念的全球爱情故事乃是俄国人和美国人的:“米老鼠+彼得鲁什卡=爱情”(彼得鲁什卡是俄国的丑角,传统木偶戏里的人物。我不太知道涂鸦艺术家是否意识到,这里写的成了一件同性情事。)

这个巨大的底座防空洞被选择用于一个公共艺术项目。“主办捷克斯洛伐克综合展览会的组织从我这里预定这件作品,他们原来是要个轻松娱乐的东西,”诺瓦克说,“不过,对于我来说,夏日公园具有某种隐藏的悲剧意义。所以我设计了节拍器,让它象征着时间不可避免的逝去,表达原来斯大林雕像荒诞的纪念碑特征和节拍器轻巧的框架之间的对照。”<sup>25</sup>节拍器是一种讽喻的和反思性的反记忆。和晚期苏联与后苏联时期“苏刺艺术”(sots art)不同,它不通过共产党艺术的意识形态标记来追溯城市在苏联时期的过去。和1970年代与1980年代的德国反纪念碑不同,布拉格的时间钟摆是幽默的、美丽的,不是说教式反审美的。这个节拍器提示我们布拉格被打断的现代性与现代主义的时间和空间试验,令人想起1920年代和1930年代捷克和俄国的构成主义艺术。然而,这个节拍器既不是传统的,也不特别是先锋的;更可以说,它对时间本身提出一种反思。节拍器的节奏攫取了时间的方向;它既不是朝向过去,也不是朝向未来。节拍器的时间反对马克思主义—列宁主义走向光明未来那种目的论的、进步的、向前看的时间。看起来节拍器是在测度摆脱了意识形态和说教叙事的、创造力的时间。

这位艺术家称他的动力机为“变形动物”(cyclotes)。它们像是动画人物,某种现代替身假人,可能突然有了生命,拯救布拉格本身。艺术家说,他的节拍器有两条细腿,所以,有一天,它在斯大林的底座上坐得累了的时候,就可以逃跑。他想要表明,这个纪念碑“不会在那里永存,它刚刚到了那里,会再次出发”。节拍器反映出自然节奏和理想机械(想象中的永动机)的周期时间。同时,雕塑提醒我们消逝本身和任何纪念碑荣耀的须臾即逝。年事见老的情人和不见老的游客都来这里欣赏布拉

格的美景。这个地方最多的客人是轮滑少年,他们在布拉格有历史意义的石块上练习滑行,就像全世界的滚轮少年一样。这些十几岁的少年在孤寂中练习花样跳跃,迷上这些地方,却忘记了这些地方的过去,这对于他们来说乃是古代史。

1999年有人对这个地方提出了新的设想:建立一座圣阿格尼斯新教堂,主张适度的民族复兴的人如是提议,相信民族自豪感不是随便的儿戏。十三世纪的这位圣徒在天鹅绒革命五天之前被封圣;因此,对一些人而言,在后共产主义的变革中,她也扮演了重要的角色。但是,建造新教堂会抹掉对于过去的记忆和对于上一个十年的不经意的纪念。建筑物将会使得时间钟摆停顿下来,以象征物取代历史全部的矛盾层次,恢复十九世纪捷克的民族特征。具有讽刺意义的是,虽然提议要最终结束“莫斯科统治的”捷克的历史,但是,在这个地点建造巨大的圣阿格尼斯教堂却是令人不安地遵循了莫斯科的先例,类似于莫斯科近期要在原来规划的苏维埃宫地点上建造巨大的救世主基督大教堂。

与此同时,节拍器依然伫立在那里,标示出布拉格对时间与历史的具有讽刺意义的感知。布拉格是一个中欧楷模城市,该市最出众的纪念碑——从著名的巴洛克式教堂到苏联式的高楼——都是胜利者、常常又是这个国家的占领者建造的。用本雅明的话来说,如果说在莫斯科全部的钟表都显示出不同的时间(至今依然如此),则在布拉格全部的钟表都准确显示同一个时间,但是每个钟表暗示一个不同的时间概念。老城广场的著名的星象钟(Orloj)是1490年安装的,当时的布拉格居民肯定是发现了布拉格是绕着太阳转的,而不是相反。每小时,木头小人都从门后出来,上演一出道德剧,人物都是让人打寒噤的:死亡、贪婪和虚空。星象钟展示了太阳和月亮的运动,给出三种程式的时间——巴比伦时间、古老的捷克时间和现代时间。星象钟的建造大师为了他不朽的时间幻想牺牲了生命。布拉格市民使他失明,这样,他就再也不能在其他地方重复他的杰作,但是他作出惊天动地的报复。哈努斯(Hanus)大师

232



把自己的躯体嵌入自己的造物,把自己的双手和大钟的指针连在一起。就这样,他在同一个时刻结束了自己的生命,也中止了城市大钟的运行。他牺牲了,但是大钟又被修好,现在是后共产时期布拉格的主要旅游景点之一,只可以和另外一个涉及时间的奇迹比拟——犹太人市政厅的希伯来大钟;那个大钟的指针反时针方向运行,对现代的时间观念提出挑战。最近期的公众艺术项目提出另外一种街道大钟,大钟完全不是计时用的。它的指针不动,不是指时间,而是向布拉格居民和周游世界的旅行家提出一个审慎的问题:您急急忙忙的往哪里奔走啊?<sup>26</sup>

今天,布拉格是东欧人和西欧人的怀旧相互竞争的城市,它们经常围绕着欧洲的理念转,而且,像捷克的历史那样,彼此成复调式对比,很精确,就像这城市的历史一样。1968年的布拉格是一个意气高昂的城市,在这里,许多潜在的道路都可能通向欧洲,具有人性面目的社会主义也好,超现实主义也好。在苏联入侵之后,这个城市获得了不同的面貌;按照昆德拉的描写,它又变成了“一个忘却的城市”,在更改了名称的街道上,住满了幽灵:

各种各样的幽灵在这些混乱的街道上出没。他们都是被拆除的纪念碑的幽灵——纪念碑被捷克改革运动拆除、被奥地利反改革运动拆除、被捷克斯洛伐克共和国拆除、被共产党拆除。就连斯大林的一些雕像也被拆除。在全国,凡是雕像被这样拆除的地方,列宁雕像却成百上千地冒了出来。就像废墟上长出的荒草,就像忧郁的忘却之花。<sup>27</sup>

1989年以前,西欧人到布拉格来收集那些忧郁的忘却之花,一厢情愿地怀想那个老式的和不太幸运的欧洲,这个老欧洲代表了他们过去的家园理念,又令他们感觉现在的家好,有全部西欧的现代舒适设备。而捷克人感受他们的忧郁,是相对地轻松的。现在,在天鹅绒革命这场

戏之后,这个忧郁的城市变成了一个繁荣的城镇,向各种人代表各种事物——这是欧洲保存得最完好的城市之一,具有引人瞩目的各式各样的建筑风格,从中世纪到巴洛克、新艺术到构成主义,还有国际风格的东欧变体;这是新的东部中欧的城市,在这里,第三条道路的梦想也许可能实现,哲学家可能当权,民主、自由市场和高级文化不会互相妨碍。

- 233 布拉格变成了一个朝圣者的麦加城,中产阶级家的美国少年在这里可以摆出波希米亚人的模样,想象自己身处前一个世纪交替年份的巴黎:他们想象中流亡的欧罗巴。现在,布拉格步行区建筑破旧的正面都已重新修整得十全十美,就连西方游客也开始抱怨城市变得旅游气息太重,太像西欧的城市。对于他们来说,布拉格丧失了一位高贵但是贫穷的亲戚的魅力。那些“狡猾的捷克人”想方设法靠他们这个浪漫的穷城市赚钱,把它变成相互冲突的怀旧主题公园。作为回应,捷克人发展出一种新的反旅游地下场所——在老地下室里开设一系列的小酒吧、饭店、咖啡馆和展览厅,在“游客们不去的地方”。

“城市个人主义者”的欧洲怀旧表现在写作中,也表现在1989年以后真实的城市转变之中:对苏联建筑特有庞大纪念碑式风格的反抗;城市细小的姿态,反记忆的标记,例如重新装饰内部的庭院——那以往的恐惧的空间,令其变成商店和饭店;以及新的咖啡馆文化。1989年以后,布拉格文化要人是三个不那么像的盟友:帕拉赫(Jan Palach)、列侬(John Lennon)和卡夫卡;他们三个人都有城市纪念碑。对1968年和1989年事件的纪念明显是低调的。在这些事例中,风格就是信息;它们的言辞是“反政治”,亦即康拉德描写的中欧理想,其发展与苏联和民族主义对巨大威严父亲形象的崇拜形成对照。这个城市避免奢侈的纪念活动,珍惜细小的姿态。在查理大学哲学系附近街道上,有一个不易看到的十字架,用红砖在路面上砌成。在毛毛细雨或者在某种光线的下面,十字架上似乎有一个人的形象,而在其他的时间里,那里看上去只不过是路面建筑师的小“差错”,毫不显眼。根据城市传说,十字架是佚名建造的,

是为了给扬·帕拉赫的牺牲留下一点痕迹,一个提示;他原是二十一岁的哲学系学生,为了抗议苏联占领布拉格,在人民博物馆台阶上把一罐汽油洒在自己身上,用火柴点着。1969年,他的葬礼标志着希望的终结,开始了停滞的时期,和哈维尔所说的每日的“极权主义消费主义”。在1989年戏剧般的革命事件中,在文采斯拉斯广场自发地为帕拉赫建造了纪念碑。它在天鹅绒革命之后一直保存完好,变成了一座极权制度牺牲品的反纪念碑式纪念碑。

1980年代的另外一个非官方的纪念碑是献给大众偏爱的幻想主角的——约翰·列侬,在法国大使馆的街对面,被摇滚乐粉丝们布满涂鸦。涂鸦和列侬的面部被共产党当局适时抹掉。现在,这堵墙归给了马耳他骑士团\*,算是补偿的一部分,可是这些人也证明是甲壳虫的敌人。法国大使出面保护列侬和铁幕两侧怀念1960年代的粉丝们,挽救了纪念碑免遭“修补”,那种“修补”实际上是对非官方城市文化的一种销毁。 234

在后共产时期纪念活动中,堪与列侬相匹敌的要数卡夫卡。这位说德语的犹太人现代主义者,体现了对于世界主义式布拉格的怀旧——“这是三种文化的城市,捷克人的、德国人的和犹太人的。”这里的导游总是这样骄傲地宣告。在国家或多或少变得单一民族化五十年之后,捷克人对失去的世界主义性格感到怀旧。卡夫卡本人没有赞颂多文化的布拉格。对于欧洲或者他儿时的布拉格,他都没有怀旧之感。卡夫卡在回忆布拉格中世纪犹太人住区消失、出自卫生理由被夷为平地的时候写道:“在我们心中还仍然有那些昏暗的角落、神秘的庭院、挡住的窗户、肮脏的后院和喧闹的客栈……我们从内心里都不明白新式卫生到底是什么。不健康的犹太人城区就在我们心里,是比讲卫生的新城区要真实得多的。”已经消失的犹太人住区形成了他梦境的建构。卡夫卡的

---

\* Knights of Malta, 成立于11世纪的天主教医院修道会,中世纪在此处建有修道院。  
——编注



布拉格是一个在官僚体制中忘记的城市。看起来,现代的布拉格一直都不原谅卡夫卡,因为他描写忘却,布拉格报复似地记得他。

作为一个作家,卡夫卡在他故乡的城市布拉格的命运似乎是在忘却和过度的暴露之间摆动。他被友人布罗德(Max Brod)在一本二流小说里颂扬为殉道者,又变成了“现代厄运作家”的典型,左右都受到谴责。1930年代的左翼知识分子,包括布莱希特,都梦想烧毁他的作品,这个梦想在纳粹德国变成现实。纳粹和后来共产党都忘记和禁止卡夫卡的作品。1960年代早期,卡夫卡被“恢复名誉”,变成有远见的殉道者,后来,又变成了布拉格之春的英雄。1968年以后,这位作家又被判以暂时的忘却,而在二十年后被欢呼为布拉格的民族英雄。1989年访问布拉格的时候,我发现卡夫卡死后的困苦还没有过去。现在他不再受到审判,他正在被销售。

卡夫卡变成了布拉格的主要景点;卡夫卡住过的房屋因为太小不能改建成国家博物馆,却变成了纪念品商店,游客可以在那里购买卡夫卡商品,卡夫卡咖啡瓷杯、卡夫卡T恤衫特别受到欢迎。在1990年代初的城市圣像系列中,卡夫卡似乎取代了卡尔·马克思。这位作家两只不对称的眼睛从贴满全城的招贴画上追着瞧着你。1999年,在修葺一新的捷克先锋派建筑杰作大宫殿里,安装了一个巨大的概念性作品,就是受到了卡夫卡的《美国》的影响。拟人化的旧式官僚家具和侦查设备展现出一个真正的卡夫卡式的剧场。博物馆的警卫更是放大了这个印象,他们无意中变成了展览的主角。他们来自共产时期,藏在宽大而空荡的现代艺术博物馆的每一个角落,人数比参观的人还多。对于参观者来说,他们提供碍事的“帮助”,盯着参观者的一举一动,怀疑每个对这些被丢弃的奇怪物件感兴趣的人——这些物件在我们混乱的后共产时期被当作“艺术品”。

不仅卡夫卡的作品,而且还有他的私人生活细节,现在也开放来满足喜好品味的游客。游客可以在新米莱娜咖啡馆享用捷克传统甜食,价

格高得吓人,咖啡馆装饰品有卡夫卡的情人的肖像,变成大招贴画,还有他的情书片段。以往,卡夫卡的作品是不出版的;现在,连他最具私密性的写作也被公开,大量印刷,字号之大几乎难以阅读。至于米莱娜·叶森斯卡(Milena Jesenska),卡夫卡的短期情人和长期笔友,也在短时间内获得了明星的地位,不过这是很应当的。她是一位杰出的妇女、新闻记者、作家和战争时期女英雄。米莱娜积极参加了布拉格的艺术生活,跨越了捷克犹太人作家和德国犹太人作家、艺术家之间语言和文化的界限,后来参加抵抗纳粹占领的活动,导致被捕入狱和死于集中营。卡夫卡和米莱娜都没有完全能够把两人经历复杂的生活联结在一起,只是在写作上、不是在生活中,永远地联结在一起了。

布拉格有几家咖啡馆,都力图重建卡夫卡时代的咖啡馆文化,还带有几分幽默感。例如新近重新装修的卢浮宫咖啡馆,令人想起哈布斯堡帝国,有新维也纳式高高的天花板,画着高级仿艺术的孔雀,出售昂贵的精奶咖啡。菜单包括了新全球文化,法国、阿拉伯、俄国美食和汉诺威式早餐。同样,斯拉维亚咖啡馆,曾一度是捷克持不同政见者的咖啡馆,哈维尔很喜欢;现在也按照二战前的风格重建了,包括诗人原来的绘画和绿色的缪斯。(事实上,这个店在1991年被一个美国投资者购买,一直关闭到最近。关于咖啡馆的争论对城市居民和共和国总统愿意接受的美国化的程度提出质疑。咖啡馆保护者们胜利,但是斯拉维亚咖啡馆重新建造,却没有哈维尔时期它那种苏式风格的细节。)如果不是天花板上绿色的霓虹灯和引起回忆的名称,很容易和美国旅馆的伪欧洲式餐厅混起来,还配有包了皮革的家具和墙上的名人肖像。其他咖啡馆变成了布拉格咖啡馆文化爱国者和全球市场开拓者之间的、地方人士和旅游游客或者外国移居人士之间的战场。他们的怀旧和对欧洲咖啡馆文化的眼光在这里似乎是要冲突,而不是共处。鲸鱼酒吧是捷克少年们喜欢的地方,在1990年代他们重建出自己品牌的1960年代风格,在酒吧里有一面凹面镜,廉价而油大的食品,后屋里有破旧的双人座椅。起初,这

是主要为捷克少年服务的秘密地方，不是为旅游游客或者外国移居人士服务的，因为他们必定抬高价格，从而排除本地顾客。“这个地方不是让你展开布拉格地图，大声嚷嚷这儿的一切多么便宜呀的。”我手里的一本英语导游书告诉我。现在，在鲸鱼酒吧有很多认真的移居外国人士，他们都尽量显得比本地人更像本地人。

在米莱娜咖啡馆，你可以自由打开布拉格的地图。咖啡馆没有重建任何特殊的地方。这是对老式欧洲的怀旧代用品的范例，不张扬，但是也没有特别的想象力。这个地方，有些游客认为是真正的捷克风格，而捷克人则认为过分面向游客。在这里，相互的理解到达了终点。有一次，我在那里等待一个朋友，看到一个热情的美国游客在印着旧时布拉格风光的几个明信片上写短信。墙上卡夫卡被极度放大的书法文字吸引了他，他很客气地问女招待，卡夫卡是不是一个画家。

“请说德语，”女招待说，“我不会英语。”

在起初的几次访问之中，我还没有太意识到本地的文化。有一次，我计划在米莱娜咖啡馆等一个布拉格的朋友。他是一位六十八岁的老者，正在消失的群体的一员。等他等了一段时间，我一面吃薄饼，一面观看卡夫卡的手迹。星象大钟敲响，死亡、贪婪和虚空的小人出来向游客致意。钦佩的叹息声淹没在捷克和美国少年演奏的列侬的一支曲子里。这位朋友没有来。

次日我才得知，他在咖啡馆前面等我，没有上我所在的二楼。

“这家米莱娜，我是不能够进去的，”他说，“那是给游客们开办的。”

“您怎么办呢？”

“我站在外面，听甲壳虫。”他回答。

我这位朋友依然忠实于他青年时代的怀旧思绪。在1960年代，每个人都哼唱甲壳虫乐曲，只是西方甲壳虫爱好者歌唱“返回苏联去”，向往乌克兰少女和格鲁吉亚少女走在一起，“把西方留在后面”（实际上是一种怀旧理念）；而他们东部的对应者则是要“回到美国去——回到美国



去……”，而且只在甲壳虫的陪伴之下。这就是他们怀旧的渴望的重大分别和误解的深度。东方和西方甲壳虫爱好者互相摆弄对方的幻想，伴随了某种复调节拍。所以，有些人走进米莱娜咖啡馆购买昂贵的甜食；而另外一些人则拒绝这种伪造的美食，留在外面，倾听留长发的十八岁捷克少年唱甲壳虫歌曲，一点口音都没有。

为了寻找“离开熟路”的另外一个卡夫卡，我走到新的犹太人墓园，墓园位于一个偏僻地铁车站附近，在一片游客不常来的地段。我就坟墓分布地图请教一位老年的墓园看守人。

“您在这儿有亲戚吗？”他问，很温和。

“没有啊，没有。”我说，“我找弗朗茨·卡夫卡的墓。”

“啊，卡夫卡，”他不耐烦地说，“一直走……”他做出一个涵义不明的手势，失去了对我的兴趣。我走到卡夫卡的墓，惊讶地发现卡夫卡收到了很多信件。在这个荒凉墓园小径的黄昏时分，我不经意地窃听到了给卡夫卡的书信。“今天是布鲁姆日\*。每个人都爱乔伊斯，但是我想，你是最伟大的！玛利亚·C，圣路易，美国。”

我认为我很可能找到了卡夫卡真正的情人。原来，她是一个美国人，玛利亚，不是米莱娜。只不过时间安排，也是有一点错过了。

### 穿过边界：妓女和卡车司机

“我们需要虚化边界，降低它发挥军事功能和妨碍交通的威力。随着边界力量的减弱，本来属于一家人的人们就能够走到一起。”<sup>28</sup>

“我们大致上可以说，欧洲战后的创造（或者更可以说再造）看起来也许是影响最深远的，因此这也是共产党极权主义插曲的远

---

\* Bloomsday：乔伊斯小说《尤利西斯》主要人物开始生活感触的那一天。——译者

为持久的后果。在以前经历许多错误的尝试之后,这一次新欧洲的自我身份重现,几乎是以教科书的方式,作为边界的衍生物重现。”<sup>29</sup>

边缘化的欧洲人特别在意边界:精神的和躯体的、政治的和情爱的边界。即便不梦想没有边际的世界,他们至少想要把边界从外在的政治现实移置到个人的想象中去。他们青年时期最有力量的边界是苏联的边界。这是一种神话般的区域,在大众歌曲中得到颂扬,更有坦克守卫。“在国境线上乌云涌动……三个坦克手,三个快乐的朋友”<sup>\*</sup>。这支歌曲的内容是远东的国境线,但是在1968年,歌曲的幻景重又复活,因为苏联坦克轰轰开进布拉格,苏联士兵,“快乐的坦克手”——正如我们在该事件纪录片里所看到的那样,到底也没有明白为什么“捷克兄弟”不欢迎他们。1989年的革命穿越边界。首先是奥地利—匈牙利边界开放,成千上万东德人从这儿进入西德。然后是铁幕最后的物质体现柏林墙倒塌。虽然梦境似乎即将实现,但是非物质的障碍却变得越来越明显。在西欧虽然边界正在消失,但是东欧与西欧之间的金幕没有提供很多的机会。统一的德国内部的墙壁很可能都已拆除,但是在波兰和德国边界上被分开的城市格利茨—兹格热莱茨那座桥,从1945年以来依然是一片废墟。德国西部与比利时、法国的边界已经变成了国际游乐场;有人住在比利时或者法国,在德国工作,享受西班牙小吃店的服务,在变成欧洲一体化主题公园的城市步行区漫步时候参观意大利鞋店和英国瓷器店。<sup>30</sup>但是,东部的边界依然荒凉。一个城镇波兰部分和德国部分之间的桥仅仅三十码长,可是,经过六年的谈判之后,依然没有重建。尽管多次讨论了“自由欧洲”,大陆的真实边界依然是显露不平等的地点。在比

---

\* na granitse tuchi khod'iat khmuro ... tri tankista, tri ves'olykh druga; 苏联歌曲《三个坦克手》,列别捷夫—库马契词,杜纳耶夫斯基曲,1950年代在中国也十分流行。——译者

较幸运的欧洲人和他们不太幸运的“东部”邻居之间,存在着许多无法填补的沟壑。

跨文化的邂逅占据了许多后冷战时期的小说和影片内容。一位高雅的捷克妓女遇到了一个头脑简单的德国卡车司机,新边疆浪漫故事如是说。在佩卡尔科娃(Eva Perkarkova)的小说《卡车停靠站的彩虹》(1989)中,菲亚林卡藏身在从东到西的公路路边的沟渠里。她决心当一名国际妓女——只当一天。(东部中欧妓女和俄国妓女有一个共同点,这就是她们这样做常常出自高尚的原因。菲亚林卡需要钱给一个亲戚买轮椅。)她的第一个顾客,德国卡车司机库尔特,对于她无懈可击的德语印象深刻,似乎是她对他伟大语言的知识令他觉得最有吸引力和搅动人心。而她对他的礼物不为所动,把他和她的短暂桃色邂逅化为交易——语言的、美食的、金钱的和性的交易,给予他的是西方资本主义的东方变体。虽然她甚至觉得他怪令人喜欢的,但是对她来说,他依然是一个具有代表性的西方人。菲亚林卡过度使用了刻板成见来保护自己的理想,极力向库尔特证明她比他具有更多的欧洲人气质,他只会听从命令。虽然看似不大可能,这篇关于真实力量和想象控制力的故事,却出人意料地变成了关于暗流情欲和刻板文化成见影响力的短篇小说。令两个人物都感到震惊的是,说到底,他们二人是没有什么太大的不同的,尤其是因为她德语说得很好。

239

1999年,我和我的德裔美国人朋友穿过边界从德国进入捷克共和国,却发现是到了一个奇异的边界区域。在边界城镇的街道角落和路边货亭附近,有年轻的女人们,穿着入时,说着各种外语推销自己。起初,看着还像是一个化妆舞会;但是她们表演得过火了,有时候追逐汽车和过来买饮料或者上厕所的过客。也很难说她们就是捷克人,还是来自更靠东部的不太繁荣的国家。可以说,没有什么人为了她们停步,至少在我穿过边界的交通高峰时刻没有人这样做;她们不再是后共产时期的新鲜事,而是让人感到悲哀的习惯性的景象。我们穿过许多鬼城,都是



昏黑的窗户和空荡的街道，上方突兀出现霓虹灯告白“维纳斯汽车旅馆”或者“性感酒吧”。看来生意不多，许多霓虹灯管已经有一半破损，一副寒酸相。

欧罗巴理想和欧洲现实政治之间的分裂主导了1989年以后的邂逅。边界穿越又被神话化；俄国电影《面向巴黎之窗》中，圣彼得堡的世界之梦——“面向欧洲之窗”被真实化，影片人物发现他在彼得堡公寓房间的一个窗户确实通向巴黎。<sup>31</sup>在基斯洛夫斯基(Kieslowski)的三部曲影片《蓝》、《白》、《红》里，人物都是通过种种非法方式穿过边界的——蜷缩在朋友的皮箱里旅行，在他们自己离奇的梦幻之中幻想。在《白》这部片子中，法国人与波兰人的一桩爱情故事以羞辱人格的离婚告终。自启蒙时代起，法语就是欧洲文化的通用语言。蓝、红、白是法国国旗的颜色，象征着自由、博爱、平等。而在这里，这些颜色则代表了想象的自由、双重的生活和文化的不同。在基斯洛夫斯基的影片中，那个法国妻子是一个强横的欧罗巴，外表纯洁内心放荡，她把一个贫穷善良的波兰男人欺负得羸弱而凄凉。影片开场是在法院的台阶上，用一个表现主义的镜头，很像威勒斯的《公民凯恩》。但是，这个离了婚的波兰人丈夫是从上方拍摄的，不是从下方，是一个悲惨的小人物，不是一个自由的人。他抬头仰望天空，却有鸟粪掉在他头上、脸上。他用激烈的波兰语抗议法国法官对待他的态度，只要求一物——时间——来挽救他的婚姻、他的爱情和他的生活。但是，时间是一种珍贵的商品，讲求效率的西方人不愿意白给。

240 在影片《白》中，欧罗巴勾引男人、耗尽男人，一直是推动影片情节的欲望的一个模糊对象。可怜的波兰理发师，多次国际发型大赛冠军，改变了自己的职业。他做出一个魔鬼式的交易，越境非法返回波兰，最后变成一个成功企业家，拥有新获得的英俊外表——很像《教父》第三部里的一个配角。为了引诱他那个毫无戒备的法国美女到荒野的东欧来，他表演自己的死亡，让她独自继承他新近的财富。他用新获得的能

耐奇妙地实行报复：对她疯狂做爱，然后诬陷她谋杀自己。影片的结尾奇异地重复了开端；在影片的结尾处，这个残忍的欧罗巴，这个理想中的法国女郎甚至没有被送到波兰法院，而是直接送进了监狱。她被修理得成了灯光明亮的窗口铁栅后面的一个美丽的形影。这个波兰人主角不想拥有自己的理想；他情愿从远处、在自己的国家监禁的安全条件下崇拜她。

这个影片是带有有意和无意的讽刺的。基斯洛夫斯基被看成是最完美的欧洲“创作者”之一，作为一名导演，他为欧洲电影带回来它早期的思考和大胆，手提摄影机捕捉的一点过时的浪漫主义和表现主义电影之美，那是法国电影前一个时期的里程碑。似乎法国电影界需要一个波兰人去提醒他们不忘自己过去的荣耀。

边界不单纯是外在的；边界在东方和在西方都被内在化，在对于一个共同家园的期望和怀旧失落中被追溯。边界不一定是分割的标记；边界乃是相遇的地点。另类的欧罗巴梦想和城市个人主义者俱乐部的梦想不涉及无边际的世界或者没有边界的乌托邦。欧罗巴的神话所关注的是移植和翻译、区别和对话。与欧罗巴的恋爱实际上不是关于侵越；倒可以说这是欲望的一个失败，带有深刻的文化涵义。在色情内容被法律禁止的国家，情色想象力在欧罗巴的另类再创作中扮演了关键的角色。对于东欧人和中欧人来说，生活和艺术中的情色内容乃是以存在主义方式反抗节制的社会主义现实主义和苏式清教主义官方文化的方式。<sup>32</sup>在1968年苏军入侵布拉格期间，身穿短裙和低开口衣衫的捷克少女们试图挡住苏军坦克。当时的口号“做爱、不要作战”具有一种不同暗示意义。情色被建立在一种游戏般的边界概念上，在政治自由仅仅是一个梦想时允许个人的解放。性欲的终结不仅被看成是可以伟哥和壮阳药医治的中年危机，而且是个人解放的危机。性的知识不是萨德式扩展快感和疼痛到最大限度意义上的；取而代之的是，这方面的知识探索了“在意识形态上不正确的”个人快感特殊性，反抗只从政治的或者经

241 济的必要性来考虑人的主体的一切集体话语。1968年以后,对于在捷克斯洛伐克恢复的苏式共产主义的反对态度主张“反政治”和在社会中创造“平行的结构”。“性的探索乃是这种反政治的一部分;因此它并不真的是非政治的,而是反政治的。在这一对立的地理中,苏俄官方文化被看成是情色游戏的对立面;被看成是太矫情或者太政治化,太富救世主成分或者太过道德化。对照之下,欧罗巴具有一个情色的建构,边界的游戏场地,随想象力而变化的开放形式。真实的边界相遇标志着反政治情色的结束;恋爱被交易、政治正确性或者现实政治取代。

昆德拉是情色想象道德论者,偶尔是厌世论的主张人道主义宽容者,在结束他第一部小说《笑忘录》时,展现出对无界欧洲的悲观主义展望。该书最后一部分题为“边界”,而边界不是政治的。小说是在1970年代写的,质问1960年代在西欧反文化里受到如此欢迎的、摆脱全部常规的“进步”观点。小说结尾是在地中海一个田园海岛天体海滩上:

一群裸体的人朝着他们走来。爱德维奇把扬介绍给他们,他们握手,说见到你们真高兴,顺口道出自己的姓名和身份。接着又谈到许多事物:水的温度、损害躯体和灵魂的社会之虚伪、海岛之美……一个鼓出超级大肚子的男人开始发挥这样一个理论:西方文明正在走下坡路,我们很快就会一劳永逸地摆脱犹太教—基督教的思想——这样的论断,扬已经听说过十次、二十次、三十次、一百次、五百次、一千次……这个人还在滔滔不绝地说。其他人感兴趣地听着,他们赤裸的生殖器傻呆呆、悲哀、没精打采地低头望着地面的黄沙。<sup>33</sup>

昆德拉情色想象中裸露的性器官拥有其自己的眼睛;它们是拟人化的,被进步的意识形态变得没精打采,而这样意识形态已经毁坏了世界上最好的游戏,推倒了文化记忆的墙壁。沙滩上有敏感的裸体主义



者,而这个田园般的海岛却显得是反面乌托邦的。大概并非偶然的是,昆德拉的移民女人们从来就不满意自己和“进步男人”的情色邂逅(作家对钟爱的女主角们的嫉妒很可能起了作用)。作家所寻求的是对边界的探索,不是消除边界。在黄沙中抹掉的边界不构成解放。事实上,这个没有记忆、没有边界的世界是铁幕后面那个被围住世界的镜中形象。一个没有边际的欧洲威胁着要排除边缘欧洲人旧式的幻想。

242

### 身份政治:睡美人与征战的君主

在乌格雷什奇的短文“体面人不提这些事”中,作为东部少女的欧罗巴,变成了一位睡美人:

我在萨格勒布的一个熟人把我介绍给了他一生的情人。她是一个沉静的、苍白的纤巧女人,露出平静神情。

“我准备娶她,”我的熟人说。“她可能睡觉了,一天她能睡二十个小时。”他温和地解释。

他们结婚了,很愉快。

这个真实生活情节可以当作一篇爱情故事阐释的前言。就让我们马上说,我们的意思是指东欧与西欧之间的爱情。也让我们说,在我们的故事里,东欧是一个嗜睡的、苍白的美人,虽然很快成亲的前景暂时还不大。<sup>34</sup>

在铁幕时代,西欧人爱他的东欧情人,“她的朴素的美、她的贫穷、她的忧郁、她的痛苦、她的……另类身份。”他也爱自己的形象,这就是“那一边的”一个勇敢的旅行家,和一个精明的讨价还价的猎人。东欧是

他的“闺房俘虏”；西方人来访问她，但是她从来不回访，免除了他的互动和责任。这个朴素的东欧情妇只是强化他的婚姻和家庭生活，家里有的是“贤内助、工作和秩序”。<sup>35</sup>但是，在这个情妇苏醒过来、穿上西欧衣装开始旅行的时候，这段浪漫故事巨变。而且，她还轻易装扮成一个西方人，遮盖住她忧郁的另类特质。幻灭不是发生在承认不可调和的区别方面，而是发生在必须面对令人惊骇的相同之点上。

我们的西欧人感觉到某种不适（如果东欧都搬到这儿来，到我这儿来，会怎么样呢？）、损失（边疆在哪儿？整个世界都要变得一样了吗？）、轻微的藐视（除了想要变得很像我们的面貌，他们就没有什么更好的想法吗？）、自我惋惜（当年我给他们牛仔裤，他们喜欢我）……当这个西欧人观看红场上年迈的共产党人照片的时候，会猛然想到，如果柏林墙没有倒塌、还保留在原地的话，也许更好。<sup>36</sup>

东欧人（这里指的是前南斯拉夫）也因为这样的邂逅扫兴，于是把懊恼发泄出来，对准了东欧同伴。在乌格雷什奇的描写中，塞尔维亚人和克罗地亚人都用对欧罗巴单相思的辞令，为彼此之间的仇恨找理由。前南斯拉夫民族主义者从西方借用的是描述个人梦魇的语言，而不是理性论证的语言。塞尔维亚民族主义者可能“解释他们针对穆斯林开展的杀人行为，说就算他们采取了这样的举措，那也是为了报复单恋”。<sup>37</sup>克罗地亚民族主义者在迈向欧洲化的进军中，显示出来许多所谓的巴尔干公式化类型。在图季曼的宣传中，欧罗巴从一个浪漫的美人变成了一个窑姐。波斯尼亚穆斯林，特别是坚持自己那种欧洲多元文化论的萨拉热窝居民，也感到失望，虽然还是感谢他们许多人得到的欧洲和美国的援助。他们被接受，是作为巴尔干的难民，而不是欧洲同伴。就这样，对欧罗巴的追逐在征战诸国王和部落追求者之间的争吵中结束。欧洲人的追求没有把交战国家联合起来，反而进一步分开了他们，部分原因

在于欧洲政治在这一地区的失败。也许这就是卢布尔雅那的知识分子今天在拥抱欧罗巴喷泉方面依然小心翼翼的原因。（我们注意到，在这些东部中欧人的比喻中，欧罗巴显得既是一个少女，又是一个男性的情人——不是健壮的硬汉，而更是陷入中年危机的中产阶级的男人，要保卫自己的家庭免遭致命的诱惑。在复述欧罗巴神话中，性别可以不同，但是等级并非如此。这从来不是门当户对的恋爱。在某一点上，乌格雷什奇展现故事，用的是东欧与西欧两姐妹之间的一场对话，而东欧姐妹就好像是一个灰姑娘。性别的改变影响不了不平等的身份。）

东欧的情妇归还给西欧的情郎他的镜中形象，只不过这是一面破碎镜子里的形象；情妇越是显得欧洲化，情郎越是惧怕巴尔干化。情妇轻易的“文明化过程”似乎是指向情郎自己薄薄地隐藏起来的内在“野蛮人面目”。到最后，他采取了“布鲁塞尔化”，虽然他支持在自己家园里的多元文化论，在她的巴尔干家乡却主张“民族”分界。很奇怪的是，随着来自东欧和前南斯拉夫难民的涌出，东欧人变成了一种十足的恶棍。在近期的新闻报道和影片里，俄国人通常都被表现为黑手党，罗马尼亚人是野蛮人，阿尔巴尼亚人（1999年以前）总是被当作到处通用的替罪羊。最近在维也纳爆发一件丑闻——罗马尼亚的吉卜赛人被谴责犯有终极的野蛮行为：在公园里吃天鹅，从而不仅伤害了鸟类，而且肢解了欧洲人的美的象征。关于阿尔巴尼亚人，在美国影片《尾摇狗》（Wag the Dog）中，一位总统为了遮盖性丑闻，而在一个遥远的地方——阿尔巴尼亚挑起一场杜撰的战争。（在最近的科索沃冲突以前，阿尔巴尼亚人是完全处在美国的文化地图之外的。在追求政治正确性的那个困难的年代，很难找到适当的恶棍，或者至少找到个民族群体可以让人乱开玩笑而不怕羞耻；于是，就用阿尔巴尼亚人为这个集体目的效劳。）这部影片被广泛认为是预示克林顿遮盖他和莫妮卡·莱文斯基（Monica Lewenski，波兰裔美国人）的桃色事件；在某种后现代梦魇中，美国的政治生活模仿了一个恶劣的玩笑。而真实的情况表现出来的玩世不恭也



并不轻。科索沃的流血争斗、阿尔巴尼亚族人和塞尔维亚军队之间的冲突,大约是在克林顿遭到弹劾的时候爆发的,但是在美国观众看来是不真实的,就像在电影里一样。(德国《明星周刊》杂志上近期揭露的一项丑闻涉及发现作假事件。记者披露了关于库尔德人造反的真实经过,但是拿不出视觉材料。编辑坚持要视觉材料。所以记者就雇用失业的阿尔巴尼亚难民扮演库尔德人造反派。边缘的欧洲人出售他们非欧洲人的长相,得到西欧人的佣金。)

乌格雷什奇讲述了她穿过边界来到西方的真实故事。她是一名“自愿流亡者”,拿了一本克罗地亚护照,到阿姆斯特丹去工作,但总是遇到麻烦,多半是因为她拒绝认同她法律上的国籍,坚决要在“其他”一格里打对勾。在这里,“其他”是一个悖论式的名称。这是一种个人自由的类别;乌格雷什奇就是要求被看作具有有效护照的个人,和那些洋洋得意站在她身边海关亭子前面较短队伍中的“欧盟成员”一样。但是边界官员不承认“其他”这个类别;官员先生以不同的方式将她另类化,按照新的民族国家的民族身份规定她的类别,而这个国家曾一度斥责说她是一个“巫婆”。对于乌格雷什奇来说,边界官员对民族区别的坚持,是以民族归属的名义发动的南斯拉夫战争的怪诞折射形象。一穿过边界她就看到,在西方,每一个人都尊重文化的区别,甚于对文化相同现象的尊重。“我的问题是另外一种性质的,”乌格雷什奇写道,“我的问题就在于,我不是、也不愿意和别人不一样。我的不一样和我的身份,都是他人顽固地为我规定的,国内的和国外的人。”

就这样,穿过边界到西方去的行动强化了大家都想要逃避的身份政治。对区别的承认造成不承认共同性,不承认他人希望被当作个人而不是一个血缘团体或者民族国家成员对待的意愿。康拉德也谈到了他对身份政治的反抗,并且批评了西方和东方对身份的狂热追求。在他看来,团体身份乃是现成的集体文本,是弱者的“假肢”。在科索沃冲突期间,康拉德坚持在一切国家保护少数族群的权利,还指出,推进民族自决和建立

新的民族国家的办法可能导致制造出许多小规模独裁专制。东欧人结果变成最为持续的自由派——不仅是政治上的自由派，而且还是存在主义的和审美的自由派。在谈论记忆的时候，东部中欧作者反驳这样一个理念：一个民族共同体或者一个民族国家是记忆的惟一的司库。他们的记忆博物馆理念基于生活经验的社会和文化框架、个人对于某一个共同文本的创造性回忆，而不是基于民族的记忆。 245

今天边缘的欧洲人对于他们的最后一个情妇欧罗巴是更清醒的。他们“前往欧洲的道路”不再是一个浪漫故事。现在的新口号是“正常化的道路”。

我们已经离开了想象中灭绝集中营的大门，不相信地掐着自己。我们会自然死去的可能性在稳步增加，虽然死亡从来不是自然的。我们这种生活——平静的、悲哀的生活，现在将是我们自己制造的。危险少了些，责任多了……我们能够给予彼此的时间少了。我们不再把自己关在单元住宅里，谈论不能在报纸上阅读到的事物，这似乎是我们的反世界(antiworld)。就因为可见的世界失去了模糊性质，我们也变得令人厌烦——事实上我们就是如此。<sup>38</sup>

中欧东部的欧洲人似乎失去了他们自己的某些梦幻；他们没有把浪漫的幻想映射到西欧，而是转向内省，既不无条件地爱西欧，也不因为地方的弊病而责备它。从后共产主义民族主义方面来看，关于欧洲的理念获得了一个更实用主义的光环。这不是什么浪漫故事，而是需要造成的。

乌格雷什奇最近告诉我，她那个来自萨格勒布的友人不再满足于睡美人妻子。他正在考虑在西欧找一个工作。结婚以前，他是技巧不错的摄影师，摄制优美的深褐色照片。这个东欧人，因为享有老式技术和新式实用主义，也许这样的工作仍然是他可以指望的。

萨拉热窝的一个女演员评论第一次访问西欧的时候，谈到了她和西欧人的奇奇怪怪的接触。她认为自己就是一个欧洲人，但是，他们追问她的都是灾祸故事。她觉得拍摄萨拉热窝的暴力行为是不体面的、不策略的。亲自经历了这样的灾祸之后，她全部的梦想是“正常地生活”。她不再怀想一个抽象的欧罗巴，而仅仅渴望平安的日常生活，更为幸运的欧洲人认为那样的生活是理所当然的。“你知道，有笑话说，萨拉热窝在围城期间没有被破坏，但是现在却可能被斯皮尔伯格破坏。为了拍摄新的影片，他需要一个戏剧性的舞台背景。”<sup>39</sup>

说到底，西欧人也是在宗教的和政治的不宽容引起了破坏性极大的屠杀和战争之后，才来拥抱欧洲的。欧盟现在自豪的民主国家至少有  
246 四分之一，近在二十世纪，曾一度是法西斯或者右翼独裁专政国家。所以，西欧人能够在他们自己近期的过去历史中找到很多“东欧”经验，这一事实可以帮助他们理解，东西欧之间的相同点可能是比区别更加令人惊异的。也许，正是对于历史的这一黄昏思考才是东欧对于欧洲理念的终极的贡献：因为，尽管到处都是各种各样的新技术装备和电子产品  
247 世界，但是历史依然是拒绝终结的。



## 第三部

### 流亡者与想象中的故乡



## 第十二章

# 大流散的亲密关系

我们在家里的时候,是不需要谈论在家的。“在家”这个短语(俄语是 *byt' doma*),在很多语言里都有一点不合语法规则。我们知道用家乡话怎么说。感觉在家里就是知道东西各在其位,也包括自己;这是一种精神状态,却并不取决于实际的地点。所以,怀想的对象并不真的是一个被称为家的地方,而是这种和世界的亲密感;这不是一般意义上的过去,而是那个想象中的时刻:我们有时间,而又还没有体验到怀旧诱惑。

在我们开始谈论家和家乡的时候,正是我们感受到回家第一次失败的日子。我们怎样用一种外语来传达失落的痛苦呢?为什么还费这番心思呢?远离家乡,还能再爱它吗?“亲密”的意思是“最内部的”、“属于深度性质的”、“十分个人的”、“性的”。但是,“亲密”也表示“交流”,而且带有某种暗示或者其他间接的示意;微妙地传达涵义。<sup>2</sup>正如十八世纪的科学家提出诗人和哲学家可能更具备分析怀旧心绪的能力,二十世纪初期的一些精神分析家,包括弗洛伊德,也提出艺术家和作家对家园的梦境和恐惧具有更好的洞察力。为了理解熟悉之物的奥秘,弗洛伊德阅读霍夫曼(E. T. A. Hoffmann)的幻想故事,考察了“家园的”(heimlich)这个词语的多重意义,从“熟悉的”、“友好的”和“亲密的”到“秘密的”和



“寓言的”。这个词语发展出更大的矛盾性,直到“家园的”(英语homey, 德语heimlich)遇到它的反义词“离奇的”(英语uncanny, 德语unheimlich)。<sup>3</sup>我们最欲求自己最害怕的东西,而熟悉的东西常常是乔装来到我们身边的。哥特式闹鬼住宅的形象和鬼魅出没的郊区等常见的好莱坞故事就是这么来的,这是美国梦的幽灵般的另一面。初看上去,似乎离奇感就是对于熟悉之物的恐惧,而怀旧则是对它的怀想;但是,对于一个怀旧的人来说,失去的家园和在国外的家园常常显得是闹鬼的。修复型的怀旧者不承认曾一度是家园之物的离奇和令人恐惧的方面。反思型的怀旧者则在所到之处都能看出家园的不完美的镜中形象, 251 而且努力跟幽灵与鬼魂住在一起。

大概思乡症状的惟一医治办法或暂时缓解办法可以见于某些流亡艺术家和作家提出的美学诊疗之法。其中,纳博科夫实施了一种替代型的医学,针对家园和在国外的离奇感而使用的顺势疗法。对于他来说,度过强加给他的流亡生活的惟一方法是滑稽模仿它,就流亡的主题即兴创作,写回家的故事,用虚设的名字、伪造的护照,以避免使用自己真实的名字。纳博科夫像其他许多作家和普通的流亡者一样,掌握了暗示法的艺术,通过“隐秘伪装”谈论个人内心私密的痛苦和欢乐。对记忆和希望玩起捉迷藏,就像我们在自己遥远过去的、一半已经忘记的童年时期跟朋友玩的那样;这种捉迷藏似乎是反映过去而不必变成盐柱的惟一的方法。

在二十世纪晚期,千百万人从出生地移位,自愿或者非自愿地过流亡生活。他们私密的感受是在异域的背景下出现的。他们意识到了异域舞台的存在,无论内心喜欢与否。普通的流亡者常常变成自己生活的艺术家,细致用心地重塑自己、装饰第二个家。无法回家的现实既是个人的悲剧,也是促成自己成长的力量。这并不是说没有对家园的怀念,只不过这一类的怀念排除了恢复过往岁月的可能性。而且,来到美国的移民随身带来了不同的社会互动传统,常常是较少个人主义的。至于作

家,他们带来了受到压迫的记忆,但是也有对于自己社会意义的记忆;而在更“发达的”西方,他们几乎是难以寻求这种意义的。在现代美国通俗心理学中,我们受到要“不怕亲密”的鼓励。这就规定,亲密的交往能够而且应该用平易的语言实现,包括问“你这话是什么意思”,没有讽刺和佯装的意味。移民们——和许多遭到异化的本地人,对此是不由得感到恐惧的。

为了对他们的经验给予公正评价,我想谈谈某种看起来似乎矛盾的情况——一种“大流散的亲密”,与远离故土和陌生化不对立,而是被这样的情况促成的。“大流散的亲密”只能通过间接和暗示、通过故事和隐秘来接近。它是用外语谈论的,从而揭示了翻译效用的不足之处。大流散的亲密并不允诺某种无中介的情感融合,而只允诺某种不稳定的温情——虽然同样深厚,但是意识到了自己的暂时性。与作为透明性、真实性和终极归属的亲密乌托邦形象形成对照的是,大流散的亲密在定义上是错位性质的;它根植在对于一个单一家园的疑虑、在没有归属感的共同向往之中。它存在于希望之中:对于人类理解和生存的机会、无法预料的偶然邂逅的希望,但是这样的希望不是乌托邦的。大流散的亲密受到家园和故乡形象的萦绕,但是它也展示出流亡的某些隐秘的愉快。 252

在西方传统中,对于亲密性的发现是和个人主义的诞生联系在一起的。和我们的直觉相反,亲密性和传统共同体之内的生活没有联系,而是和中世纪晚期和文艺复兴早期文化对私密与孤寂的发现联系在一起的。私密性不再被看成是“剥夺”公共和宗教的意义(像该词语罗马语源提示的那样);它本身就变成了一种价值观。在十七世纪的荷兰和十八世纪的英国,私密性获得了特殊的文化意义,在这些地方,正是在初次诊断怀旧的时期,出现了一种非超验性的家园概念。亲密性的地图扩展了几百年,从不确定的中世纪隐退处所——窗户旁或者走廊里的一角、花园后面的一个隐蔽的地点、树林中一块空地,到十九世纪资产

阶级炫耀示人的内装修,及其数不胜数的存放古董珍品的小室、柜子抽屉,到二十世纪末的暂时性的地点:小汽车的后座、火车单间、飞机场酒吧、电子网页。这可能显得亲密性是在社会交往的边缘;它是地方性的和特殊的,在社会上是多余的和非工具性质的。但是,与亲密感情的每种交流都被掺进了特定的文化和社会内容。<sup>4</sup>亲密不仅仅是私事;亲密情感可以得到国家的保护、操纵或者包围,被艺术装饰,被记忆美化,或者被批评家疏远。

二十世纪拥抱亲密,把它当作理想,同时也令其深深受到疑虑。阿伦特批判它是退出世俗事务。无论这是一种中产阶级对亲密情感的崇拜,还是某一贱民群体珍视的特殊的关系,一种在一个充满敌意的世界允许人生存的兄弟情谊的形式,都不重要。在阿伦特看来,亲密感是经验的收缩,是某种把我们和国家的或者民族的群体(即使是贱民群体)、和家园与家乡,而不是和世界联系起来的情感。<sup>5</sup>同样,塞尼特(Richard Sennett)提出,在现代美国社会,对亲密感的崇拜变成了一种蛊惑人心的暴君控制,它许诺温暖、真实的展露和无限的亲近,最终导致公众团体和社会交际的困境。<sup>6</sup>塞尼特的批判针对二十世纪晚期的现象,那是新教对真实性的崇拜的商业化变体,它可能把每日的生活变得失去艺术品格、毫无幽默感、脱离了世俗事务关注和公众的意义。它还和美国人的梦想和对“家族宅门”(family home)的崇拜联系起来。在这一案例中,亲密感不再是退出,而更是实现了占统治地位的文化意识形态。这样的亲密感意识形态(与其说是真实的经验,不如说是一种许诺,甚至一种资格)渗透了美国生活的所有的方面,从漂亮而促进家庭价值观的“清新口气”广告到非正式的后援群体与少数民族社区。

大流散亲密感不许诺通过对失去的家园和故乡的共同怀旧而恢复身份、获得安慰;在这里,相反的情况是真实的。大流散的亲密感可以被看成是从世界不同地方来的两个移民的相互吸引,或者在外国的一个家中脆弱的舒适感。正当我们学习在生疏条件下生活和适应周围世界



的怪异、适应人们接触的奇异方式时,突然出现某种意想不到的事,一阵亲密认知的剧烈情感,一丝希望通过后门钻进了国外日常生活习惯性的殊异中间。

现代大都会生活经验,既使人异化又令人欣喜,对于流散亲密感的生成做出不少贡献。说到底,第一批移民是内部的,通常是到城市里来生活的乡下人。本雅明和波德莱尔发现的城市“最后一瞥的爱情”,以认知和失落感同时袭来的震惊造成一种性感的震颤,这是超过了忧郁的激情的;它展现为蕴含各种机遇的一个奇迹。<sup>7</sup>“最后一瞥的爱情”会打动城市的陌生人,因为这个人意识到自己是在舞台上,既是一个演员,又是一名观众。<sup>8</sup>

在“本地人”看来可能不过是社会生存的某种审美化,在移民看来就是对于流亡条件的某种精确的描绘。当然,这是在起初的困苦过去后,这位移民可以享有闲散遐想的时候。移民总是觉得自己就是在舞台上,他们的生活就像某一部平庸的小说,有偶然的浪漫感情出现,其余则是每日的灰色色调。有时候他们把自己看成是一本小说的人物,但是这类的自嘲式的醒悟不能够停止他们自己生活每一次小说式的冲突带来的痛苦。至于本雅明谈论的震撼感受,则已经变成了再平常不过的事。倒是有更不普通的事,这就是发现有某种温柔,它可能是比性事的想象更动人的。“最后一瞥的爱情”是显现之后对失落的痉挛感受;流亡的温柔所涉及的是失落之后对于机遇的某种揭示。只有在失落被承认之后,才可能惊讶地发现并不是一切都已经失去。温柔不是言说一个人的真实意向,而且越来越接近;温柔不特别是有目的的,也排除绝对的拥有和融合。用巴特(Roland Barthes)的话来说,“温柔……仅仅是某种无限的、无法满足的比喻”和“现时的奇迹般的结晶”。<sup>9</sup>需求和欲望在温柔中合一。温柔总是多对象的、没有排他性的。“凡是你表现出温柔的时候,你的话都有多重的涵义。”<sup>10</sup>流亡者彼此的着迷含有一点轻松感。正如卡尔维诺指出的那样:“轻逸不是指脱离现实,而是把现实的沉重从

现实中清洗下去,从侧面观看它,却不一定不深入地观看。”<sup>11</sup>

大流散亲密感虽然姗姗来迟,但是永远不是最终的;物件和地点消失在过去之中,而且我们知道,它们可能再次消失。完全归属感的幻想一直是被动摇的。然而,我们发现,总还是有一些可以共享。外域的背景、对过去损失的记忆和对暂时性的认知,都不会模糊亲密感的震惊,而是提高了惊奇感的愉快和强烈程度。

全球化常常被看成是美国风格的自由市场和通俗文化的统治,在这样的时期,却出现了民族主义的再生和对“文化亲密感”的重新重视。文化亲密感是一个新概念,被定义为一种社会诗学,它强调在小国中的生存,把在历史上作为私人的个人和家族关系的领域传输给了这样的国家社区。<sup>12</sup>文化亲密感规定自己和全球文化对立,不是和“世俗事务”或者公共团体对立。有时候,移民自己,特别是那些并非出自政治理由,而是出自经济理由来到发达国家而且没有受到迫害的人,总要在外国土地上构建最小限度的民族国家,却闭眼看不到营养了他们那狭隘定义的文化亲密感的大流散维度。

在家园和故乡之间建立直接的联系与把个人的向往注入历史事实和集体历史,可能是有问题的。安德森(Benedict Anderson)比较了国家对过去的重建和个人的自传。二者都被看成是来自忘却、疏离、和家园记忆的消失,是对身份和人格的叙述。回家——返回想象中的社区,是修补异化的空缺、把亲密感向往变为归属感的一种方式。在一段抒情段落中,批评家引用了成长的比喻:少年需要忘记儿童时期;成年人想要再现儿童时期,于是观看一个据说长得像他(或她)的儿童的照片。<sup>13</sup>并不是全部的传记叙述都有资格再现想象中的家园,只有根植于地方土壤的、纯粹的传记才行,这样的传记一开始就描写“父母亲和祖父母的境况”,依从十九世纪现实主义的常规。安德森叙事范围之外还有内部和外部流亡的故事,格格不入者和混血者的故事,这一切都提供脱离一个国家神话性质传记正题的迂回之路。他们意识的发展不是始于家园,

而是在离开家园之时。总之,每一个少年都梦想离开家园,而且常常是第一次的逃遁就确定了一个人的梦想的地图,与家园的构成影响一样大。这些来自想象中的共同体的内部和外部流亡者也是怀念家园的,但是较少幻想,而且能够和像他们自己的陌生人形成团结一致的关系。怀有梦想的陌生人组成想象中的群体?就乌托邦而言,这一种可能是风险较小的。

所有移民都知道,流亡作为诗歌形象远比作为亲身的经历魅力更多。印刷在纸张上看起来比在实际生活里要好。而且,这样的经验不是只有真正离开了自己家乡的人独有的;经历了重大历史动荡和转折的人也容易把自己和它联系在一起。流亡(英语exile,来自ex-salire)原意指“跳到外面去”。流亡既是流落中的痛苦,也是跳跃进入一种新的生活。跳跃也是涉及一道沟壑,常常还是一道不可连接起来的沟壑;它揭示出遗失和找到的东西的某种不可测度的性质。只有少数人有能力把流亡化为引人入胜的小说。

作为一个比喻,流亡是老旧的,用滥了的。这个词语代表了人类的处境,代表了最广义上的语言。第一个家庭的亚当和夏娃,说到底,是从伊甸园来的流亡者。在被赶出乐园和传说中的巴别塔倒塌之后,多样的人类语言形成。在从古代到现代的西方传统中,流亡常常用被赶出国门的诗人举例说明,例如奥维德和但丁。在十九世纪后期和二十世纪初期,“超验的无家可归”和恒定的流亡被看成是现代的一种病症。

流亡的主要特征是一种双重的意识,对不同时间与空间的双重感受,一种经常的二分。流亡者和双语者总是受到怀疑的看待,被描写成“双重命运”或者一半命运的人,以及通奸者、叛徒、买卖迷失的灵魂者、幽灵。对于一个被从故乡赶走的作家来说,流亡从来就不仅仅是一个主题或者比喻;一般地说,人在躯体上离开故乡和位移进入不同的文化语境的经历,会向艺术本身的概念和作者创作的形式提出挑战。换句话说,真实的流亡对作者的比喻提出了某种终极的测验;我们不必谈论什



么流亡诗学,倒是应该谈谈生存的艺术。

256 双语和多语的意识常常被描写成为一种复杂的精神地理,它一般隐藏不见,却在艺术作品中得到表现。“一个业余的考古学家,想要理解这种地质的凹陷隐藏着什么,会发现这是两条河汇合的地方,河流虽然干涸死亡,却依然以其汇合的流动走向作出风景的标志。”<sup>14</sup>哈松(Jacques Hassoun)写道,他是在用法语描写他的两种本初语言,希伯来语和阿拉伯语。斯泰纳(George Steiner)亦提出一个形象,“在多重压力下形成的一个区域中,地质层次的动力褶皱和相互侵透”。<sup>15</sup>在两种情况下都很显然的是,母语不表现某种消失的亚特兰蒂斯或者黄金时代。一些作者和语言学家已经发现,双语者在自我翻译的时候常常遇到问题,这或者是因为不同的语言占有不同的思维层次,或者因为这二者之间存在着奇异的联系,而人又不能轻易地解开。在精神地理中,故乡家园和接待自己的地方或者离得太远,或者离得太近,都令人感到不适。双语的意识不是两种语言的总和,而是完全不同的精神状态;双语作家常常思考整个语言的外异性质,并且内心保留对于“纯粹的”语言的奇异信赖,这样的语言是免除了流亡造成的变异的。本雅明看到了翻译者的工作是揭示不可翻译性,因而“只好屈服于语言的外异性”。为了避免流亡的感受,本雅明返回到流亡概念:它是对语言和人类处境的第一个比喻。

然而实际上,移民很可能是双语的,但是他们很少能够摆脱自己原来语言的口音。前置词位置错误、冠词——定冠词和不定冠词的遗漏,都无形中显露出自己本国语言的句法特点。苏联的外在流亡者,除了明显的政治危险和风险之外,还遇到了附加的复杂局面。在从恰达耶夫到别尔嘉耶夫的俄国哲学中,超验性质的无家可归没有被看成是现代主义意识的一个特征(像卢卡契定义的那样),而是俄国民族身份特征的一部分。比喻中的流亡(通常是离开暂时性的每日生存)是“俄罗斯灵魂”流浪的前提:结果,离开俄罗斯母亲的真实的流亡被看成是前所未

有的文化背叛。对于一个作家来说,这比背叛还严重:这是异端。在十九世纪之后,俄国文学变成了一种市民宗教。然而,世界主义的“语言共和国”理想,是和俄国文化格格不入的。倒是可以说,一直存在着一个文学的俄罗斯帝国,而作家是这个帝国的子民。正因为如此,流亡是一种文化罪过,它威胁着作家的生存本身,躯体的和精神的生存。

这里探讨的当代俄裔美国作家、艺术家想象中的故乡是脆弱而不稳定的,但是至少没有由警卫看守的边界和内部的护照,也不提供共同体归属感的某种舒适。流亡的艺术家不去医治异化感(那种治疗是关于国家的想象中的共同体所提供的),而是使用异化感本身当作抵御思乡感的个人抗生素。在一定的程度上,我研究的三个个案(纳博科夫、布罗茨基和卡巴科夫)可以定为外现代主义者;对于艺术主流来说,他们显得怪异,他们随着时间进行试验,把疏离的做法变成生存的策略。他们的自传性文本和艺术作品不仅仅是对于过去的富有感情的回忆,而且也是对于怀旧叙事的自觉反思。三个人都着迷于家园和回家,但是谁也没有返回俄国。实际上,尚未返回变成了他们的艺术的一股推动力量。纳博科夫在许多体裁的作品中创造了一个返回的家园;布罗茨基创造了一个广大的诗歌帝国,带有他的祖国和寄居国印记的无人之地。卡巴科夫在自己的作品里令其苏联家园得到无穷的修葺。他们三位不仅创造了空间的迷宫,而且也创造了时间的迷宫:纳博科夫沉思了时间的逆转性;布罗茨基考察了流亡的零时刻;卡巴科夫在全部的艺术装置中试图捕捉苏联停滞时间的缓慢节拍。而且,用作家和批评家阿西曼(Andre Aciman)的话来说,这三位艺术家都怀有某种“记忆的大流散”,这样的记忆不再在故乡的城市里具有一个单一的抛锚之处,而是通过故乡和外国各地的重叠来展开的。

纳博科夫、布罗茨基和卡巴科夫不仅对俄国,而且也对美国提出了替代性的视角,抵御了对移民故事的伤感化和对怀旧的商业化。他们把温情和疏离结合了起来,坚持理智与情感之间的区别,发展出一种记忆

的伦理学。在采访前苏联来的移民的时候,我注意到,他们在国外安家立业的方式常常也是遵循疏离和温情的双重原则的。

阿帕杜莱认为,从全球化、大量移民和电子媒体的发展来看,我们必须重新定义“地方的”这个概念。<sup>16</sup>这不再是指一个人所属的一个特别的地方,而更是可以输出到大流散群体之中的一种社会语境。然而,怀旧取决于地方的物质特性、感官的感受、气味和声音。我没有听说过有人对某一个网页感到怀旧;更可以说,怀旧的对象恰恰就是非虚拟的低技术的世界。在这一情况下,地方不仅仅是一个语境,而且也是一种被清晰记忆的感情波动和过去生活的物质碎片。

名副其实的和比喻中的家园、真实的地方和想象中的故乡,以及它们的多孔隙的边界都将放在一起讨论。世界上没有什么地方比得上家园,但是,在某些情况下,家园本身已经被位移,被有意地重新想象。在拉什迪想象中全球性的怀旧拍卖中,他没有找到返回堪萨斯的道路:  
“……红宝石色拖鞋的真正秘密,不是世上哪儿也比不上家,而是不再有所谓是家的地方;当然,除了我们建造的家,或者为我们建造的家——在《绿野仙踪》的奥兹国:也就是在任何地方和一切地方,除了我们起步的那个地方。”<sup>17</sup>



## 第十三章

### 纳博科夫的虚假护照

洛丽塔是圣彼得堡涅瓦大街一家新商店的名称，商店在灯光昏暗的橱窗里展示薰衣草气味的内衣。我每次访问彼得堡，洛丽塔都是关着门盘存，橱窗曲形栅栏后面还是那个眼神迷离的金发少女的照片，盯着对她投以一瞥的好奇心重的行人。我从涅瓦大街走进大莫尔斯卡娅大街，寻找纳博科夫的住宅，“用芬兰花岗岩建造的意大利式楼房”。<sup>1</sup>随着列宁格勒恢复旧名称圣彼得堡，离开往日彼得堡的流亡者们得到允许返回——作为游客或是鬼魂。纳博科夫可能从来没有想到他死后大约二十年，这座粉红色花岗岩房子会容纳一个小博物馆，佩戴一个刻着他姓名的新纪念牌子。 259

“客厅里精美的木制品保存下来了，”博物馆导游解释说，“但是遮盖墙壁的皮子消失了——也许拿去为红军制造皮靴了。”我在诚恐诚惶中触摸了“纳博科夫的屋门把手”，它们经历了多次战争和革命。属于纳博科夫父亲（立宪民主党人和临时政府一位自由派部长）的书房，现在被一家商业银行占用。有精致木刻的老式火炉，现在装饰有后苏联时代日历艺术，那日历来自一家新的肉类加工厂，其名称是“帕纳索斯山”，很有诗意。我的导游对于暴发户的帕纳索斯山不感兴趣。“天花板上原

来画着天空和云彩，”他好像做梦似地说，“没有保存下来。”

纳博科夫在1920年离开俄国，乘坐的是“希望号”轮船，再也没有回来。作家的父亲在1922年被右翼杀手杀害。年轻的纳博科夫决定避开政治，尽管他父亲的自由派思想在他全部写作中出人意料地不断得到反响。在柏林，纳博科夫创造了作家弗拉基米尔·西林(Sirin)的形象，这一人物在俄国移民群体中因其抒情诗和富有冒险精神的现代散文知名。随着英语作家纳博科夫的诞生，西林以创造性的方式自杀；纳博科夫在自己写的许多美国小说中纪念这位英年早逝的俄国兄弟。纳博科夫一生中四分之三的岁月都过着流亡生活，前后在德国、美国和瑞士。虽然在作品里常常回顾过去，但是纳博科夫一直不想访问苏联——在1930年代，曾有一位颇有胆识的苏联崇拜者保证他回国后享有完全的艺术自由；<sup>2</sup> 1970年代许多以往的流亡者，包括纳博科夫的妹妹叶莲娜，都以游客身份重访列宁格勒；可是他都没有回去。纳博科夫在苏联遭到禁止长达六十年，忽然变成“改革时期作家”，最初是因为造成丑闻的美国小说《洛丽塔》而闻名，后来被重新发现乃是一位俄国作家。也许，纳博科夫博物馆给作家提供了第二次探望故里的机会。

我从纳博科夫母亲房间的凸窗观看大莫尔斯卡娅大街。从这里，在革命爆发的时刻，少年纳博科夫看到了第一个用担架抬走的死人，“一个穿着破鞋的的同志，虽然遭到抬担架的人推搡，还依然使劲地要扒下死者的皮靴”。<sup>3</sup>参观者还可以看到纳博科夫母亲的保险柜站立的地方，  
260 而纳博科夫家的看门人尤斯金把革命士兵带到了这个地方。就是这个“受贿无度的尤斯金”，曾经充当少年纳博科夫和女友之间的秘密联络员。

“看门人尤斯金的孙子辈后代最近提出要把那些偷走的东西卖给我们。”

“您得到了吗？”

“没有，买不起啊。”

现在，这个博物馆在财务困难的情况下，依然存在，全凭其创建者

们单纯的热心和奉献精神——那都是从苏联时代起就长期坚持研究工作的纳博科夫学者。因为财力不足,博物馆只能使用作家旧居的几间屋子。在苏联时代,作家的旧居博物馆都是一个神圣的地方。官方的文豪都比普通苏联公民享有更好的生活环境。在这里,充满焦虑、绝望梦想、致命事件和残缺文本的作家的生活,变成了某种完美的脚本。展览展现出一种以怀旧方式修复的生活,几乎没有空白——尽管这修复的生活主人公也更像一种官方的鬼魂作家,而与原型鲜有共同之处。同时,这些旧居博物馆还不仅仅是高中学生必须参观的地方。这些地方是城市地标,市中心怀旧的绿洲,是另外一种尺度和节奏的生活的纪念碑,备受器重。观众差不多被说服相信,在作家旧居内部和他的创造性的内心生活之间存在着某种联系,从而把对于博物馆的访问变成对于艺术的福地的某种朝拜。纳博科夫博物馆是在这样一个短促的时期之内组织起来的:公开性和改革的理想主义文化志向还没有被1990年代后期西方野蛮的资本主义所摧毁。

这所住宅的命运比这位作家幸运。就地点的历史而言,它还依然站立在那里,多少受到了比较好的保护。虽然在革命后被取消所有权,却没有被分割成为拥挤的公寓。事实上,这所建筑收容了各种奇异的机构,包括丹麦大使馆雇员宿舍、一家建筑研究所、一家制版和图书贸易委员会(其中包括书报审查官员办公室),还有社区公众服务部(专管公墓和洗衣店)。纳博科夫家孩子们在三层的房间没有受到保护。未来作家的卧室在1960年代改建过,现在成了《涅瓦河时报》的社会事务部。我撇开了导游,寻找也许能够允许我跳跃进入作家白日梦的一道神秘之门;但是,一道很长的走廊仅仅引导到了一式一样、尘埃弥漫的几个房间,里面都是剪报、过时的日历和显示不同时间的挂钟。

261

“是什么让您到这儿来的呢?”参观完毕的时候,导游问我。

“就是想来看看,您知道,‘像一个没有护照的密探’。”我笨拙地引用纳博科夫的话。



“嗯，不过嘛，那是你们的纳博科夫，不是我们的纳博科夫。”他微笑着说。

他这句话搅扰了我，我不知道该怎么理解。这意思是不是说，“他们的”纳博科夫从来就没有离开过俄国？或者，在改革时期，他回来了，在这里找到了他真正的家园？而我的纳博科夫，实际上没有回来，即使作为一名没有护照的密探，也没有回来。怀旧是他作品中的主要驱动力，一种感性的怀旧，有花园小径上的阳光斑点、小路旁篱笆上团团丁香花朵中的蜜蜂，和初雪中麻雀楔形的足印。然而，虽然怀旧的曲折小路无比芬芳，却也注定返回家园是不可能的。随着流亡年份的积累，政治上的必要性演化成为审美的选择。不作归计变成了纳博科夫主要的文学构想。同时，作家似乎在每一篇写作里都要旅行探望故里，但是又不清晰，以作品人物为隐蔽，用假名，在行文中而不是在生活中穿越边界。怀旧的展现仅仅是通过“隐秘伪装”，这就是纳博科夫作者身份之谜的核心，决定了他的语言游戏。

纳博科夫走向早期现代怀旧的源头——既是作为躯体的疼痛，也是作为对于世界上消失了的宇宙论的一种形而上的怀想。不足为奇的是，纳博科夫诗学中回家的历程是和许多神话的历程联系在一起的——和下界或者“彼岸”、和另外的生命或者死亡联系在一起。但是这从来不是单向的旅行。这位作家一直没有变成一个新生的爱国者，也没有皈依某一个宗教的或者形而上的系统，因而大大激怒了有的批评家，因为这些人想要把他像一个蝴蝶那样固着在一点上。“我的”纳博科夫不是这个世界和另外一个世界的双重的公民，而是一个在时间和空间中都没有护照的流浪者；他深知镜子里的对象比看起来更近——如果你走得太近，你就会和自己镜中的影像融会为一。他更靠近诗歌神秘论者，相信图案和其间的间隔，相信不应该补全的省略。“这是一个秘密——秘——密——/我的意思不能更清晰。”<sup>4</sup>纳博科夫把流亡的无法弥补的损失转化输入自己毕生的创作。这不单纯地是美学的或者元文

学的游戏,而且还是生存的巧妙机制。这位作家拥有其他多处住所,不仅仅是他租用的“舒适旅馆”和不昂贵的假日别墅,而且还有他的艺术中的家园,这些家园奇异地令人联想到这座意大利风格的大厦,一座急需修葺的大厦。他的作品中的家园和博物馆都不可避免地开放进入另外一个维度,进入时间的某种变形。

262

返回美国之后,我拿出纳博科夫自传的英文版和俄文版,核查关于没有护照密探的引文。我真的不相信我的眼睛。在俄文版中,没有护照的密探未曾出现在把作家从美国运送到了俄国的那个“立体的梦境国度”。俄文版文本只谈替身,不谈密探——留下了幻想的因素,而不是政治的因素。<sup>5</sup>这一个区分引起我的注意,我决定探寻纳博科夫作品中没有护照密探的萍踪——它分出支岔,把我们引向作者再造的家园,穿过流亡的迷宫。这个虚构的护照变成了作家反思型怀旧的通行证。

《说吧,记忆》开篇就提供两个家园的视觉图像——纳博科夫家族在维拉和巴托沃庄园的平面图,是作家根据记忆画出的;还有在圣彼得堡—列宁格勒的家园的一张照片,伴有解释文字,读起来却像是一篇侦探故事的引子:

这张照片是1955年一位和蔼的美国游客拍摄的,画面是纳博科夫的住宅,粉红色花岗岩建造,有壁画和其他的意大利装饰品,位于圣彼得堡(现列宁格勒),大莫尔斯卡娅大街(现赫尔岑大街)47号。我的房间在第三层,在凸窗之上。街道两侧的菩提树以前不存在。那些穿绿色衣服的暴发户现在遮蔽了二层东面角落房间的窗户,我是在那个房间里出生的。国有化以后,这所住宅接纳了丹麦使团,后来开办成一所建筑学院。便道上的小汽车大概属于这位摄影家。<sup>6</sup>

解说拒绝接受这张照片的真实内容。纳博科夫质疑记录证明,关注

重新命名和不准确表述。所以，作家变成了密探，要探索“穿绿色衣服的暴发户”身后隐蔽的领地。照片模糊，他却感到幽默可喜，因为不会放大显形。作家集中注意于便道上的一辆外国轿车，这有助于锁定图像中的视角——也就是说一位好心的摄影家的视角，他冒着危险拍摄这张照片。这张照片本身保存下来是不容易的，不能认为理所当然。巴特写道，他最喜欢的照片，除了社会意义和“以此证明”的意义之外，还具有某种刺激情感的力量，即punctum（某种尖利之物的戳伤或者留下的痕迹）。<sup>7</sup>“是在场面上突兀起来的因素，像一支箭一样突起，刺痛了我。”刺伤是一个独特的事件，把观众和形象联系起来，揭示出二者的某些情况；  
263 它指向观众的心理和想象力之中的伤疤。对于纳博科夫来说，这个刺伤不在于所显示出来的形象，而是在于依然不可见之物之中。换言之，令这些形象如此突出的不是强烈的相识之感，而是对于区别的领悟。

关于这张照片的故事本身是值得注意的。这张照片不是由一个没有护照的密探，而是由一位友人送给纳博科夫的妹妹叶莲娜·西科尔斯基的。纳博科夫给她写回信致谢，既感激，又伤感。“十分感谢你寄来令人十分伤感的照片。当然，菩提树以前没有，一切都显得比记忆的绘画灰白，但是细节还都依然清晰可辨。”<sup>8</sup>

面对这些令人伤心的形象，作家全力倚靠了书写的文字。他拒绝接受家园的这个现成的图像。和记忆与想象力比较，照片是苍白的。实际的东西不如文学的真实。返乡不仅仅涉及在空间上的旅行，而且也是在时间上的探索。而照片是无法捕捉这些的。苏珊·桑塔格(Susan Sontag)写道，摄影是一种“挽歌般的艺术，一种黄昏的艺术”。<sup>9</sup>摄影是死亡象征，是对人生必死的某种盘点，不可避免地过去和现在感伤化。“借助普通照片得到的知识永远都是某种感伤主义——无论是玩世不恭的还是人本主义的。这大概是一种价格低廉的知识。”<sup>10</sup>纳博科夫对挽歌式艺术持怀疑态度。他彼得堡旧居的照片变成了没有怀想(algia)的返乡(nostos)之怪诞形象。照片是黑白的，没有捕捉到建筑物朦胧的“粉红色



花岗岩”及其失而复得的往昔时日的古色。但是,纳博科夫的文本,却糅合了“红紫色的遥远往昔”——波罗的海“粉红色花岗岩”弃屋的黄昏光环。在回忆录里,纳博科夫拿起摄影媒介,将其化为自己的比喻,以自己的方式使用技术,令想象的“虚拟层次”多样化。如果说摄影是提供某种虚幻完整性景象的修复型怀旧例证,则作家的文本表现出不相识和反思型怀想的戏剧。<sup>11</sup>

在另外一段阐释里,移民各种临时家园被描写得同样离奇。

我妻子给我们三岁儿子德米特里(1934年5月10日出生)照的一张照片:我和他在一起,在我们租住的房屋前面,那是在蒙顿的赫斯帕里德斯群岛,1937年12月初。二十二年后,我们故地重游。除了管事和凉台的家具,没有什么变化。当然啦,重现过去的岁月总是有一股自然的兴奋;但是,除此之外,重访在那些短期逗留过的国家里的移民旧窝,我也没有什么特殊的感觉。我记得,那冬天的蚊子,实在不堪忍受。我还没有关好灯,那恼人的拖长音的哼哼声就已经传来,那不紧不急的、悲哀的、谨慎的节奏,与这种魔鬼般昆虫打转飞翔的实际疯狂速度形成了奇怪的对照。你在黑暗中等待,从被单下面小心翼翼抽出一只手来,啪的一声猛拍自己一只耳朵,耳朵里突然的震响回音和那飞走的蚊子声音混成一团。但是,第二天早晨,你迫不及待地抓起一把扑蝴蝶网子,去逮捕喝足了人血的害人虫——白色天花板上的一根短小的黑棍子!<sup>12</sup>

264

纳博科夫感觉一点兴奋,不是来自旧地重游,而是来自记忆。这是一张抒情意味的照片,作家眼睛上方有时髦移民戴的宽边帽子的深色阴影,还有他小儿子躲避照相机的锐利目光。纳博科夫幽默地转移了注意力,从怀旧的挽歌式愉悦感转入记忆的艺术。说明文字引导我们越过关闭的门,在那里,看不见的蚊子的嗡嗡声为记忆的场景配乐。纳博科

夫笔下的蚊子常常是交织在文中的。原来,苍蝇和飞蛾既有诗意、又反诗意,给文学与哲学都带来灵感。<sup>13</sup>在纳博科夫笔下,苍蝇、飞蛾,特别是蝴蝶,首先都是记忆的信使。不是象征的,而是特殊的。这种发出特殊烦人嗡嗡声的冬季蚊子,其有节奏的哼哼呜咽隐藏了其“魔鬼般打转”和叮咬的时机,乃是占住“移民老窝”的一种东西。这种冬蚊是怀旧的解毒剂,能够毁掉对于过去的任何挽歌式追忆。

然而,蚊子不仅仅是一种偶然的扫兴事件;他代表了纳博科夫返乡叙事特有的“隐秘伪装”或者模仿的策略。在早晨,在蚊子失去模仿力量而显示为白色天花板上一个黑点符号的时候,被蝴蝶网子打死。最后,纳博科夫抵御了摄影的客观性质,在回忆讨厌的蚊子时,创造出自己的黑白对比,从而把摄影模仿化为作家自己完成的某种诗意的模仿。在和从达尔文进化论到弗洛伊德精神分析的各种宿命论现代思想的堂吉珂德式永恒战斗中,纳博科夫发展出他自己的模仿概念——这与其说是自然的生存,不如说是某种审美的生存。模仿的基础是重复,但却是一种奇异的重复,一般都引发出差别和想象力的不可预测性。它是和作为人类存在主要驱动力的生存斗争与阶级斗争对立的。模仿不仅仅代表,而且还伪装和遮蔽自然。诗歌人(homo poeticus)对于纳博科夫是最重要的;没有诗歌人,就不可能有智人(homo sapiens)。“一个小玻璃球里的一个彩色螺旋,我就是这样看待我自己的生活的……在这个螺旋形之中,圆环一旦展开、解压,就不再是恶性的循环,因为被释放。”<sup>14</sup>模仿符合纳博科夫“灵魂化的圆环”的概念。所以,模仿重现却不返回,标志了隐秘伪装的特殊性质。

隐秘伪装是纳博科夫流亡艺术的基础,也是以生存与顺应为内容的移民艺术的一个变体。移民模仿本地人,有时候模仿得过分,变得比欧洲人更欧洲人,或者比美国人更美国人,更要火急火燎地讨好他人。只有在这位作家的个案中,“过渡”的痛苦才转化成为具有想象力的游戏,允许他往返穿越原有家园和移居地之间的边界。

## 没有护照的密探

但是,在这个立体的梦境国度里我正在干什么呢?我是怎么来到这里的呢?似乎就是,两个雪橇滑走了,把一个没有护照的密探留在后面,在一条泛青的白色道路上伫立,穿着新英格兰式防雪皮靴和风雨衣。我耳朵里面的震动不再是渐渐远去的雪橇铃声,而仅仅是我来自故乡血液的歌唱。万籁俱寂,一切都被月亮——被幻想的后视镜迷住、俘获。然而,白雪是真实的,我弯下腰去,双手捧起一把,此刻,六十年的光阴破碎,变成我手指间闪亮的冷霜。<sup>15</sup>

就这样,中年美国作家纳博科夫装扮成一个没有护照的密探返回了他儿童时代的俄国,经历了一番愉快和追忆辨认。奇异的是,完美返乡的这次显现时刻,在纳博科夫自传俄文版里被描写得十分不同。在俄文版里,作者显得是一个被吓坏的“半魔影”,而没有护照的密探则无处可寻(难怪彼得堡纳博科夫博物馆导游告诉我,这没有护照的密探不是“他们的”纳博科夫)。这个被位移的移民主人公的鬼魂求助:“请放我回家,在拯救性大洋的彼岸。”在这里,“家”指的是美国和流亡的安全。在纳博科夫把自己的自传翻译成俄语的时候,作家完美的时刻变成了一个惊骇的时刻;我们发现,我们所在的不是立体的梦境国度,而是一个“噩梦”。<sup>16</sup>

“护照”(passport)这个词语指的是“通过”和“度过”,把过渡性的空间和须臾过去的时间性合在一起。护照是给流亡者带来很多焦虑的政治的和管理机构的文件,被纳博科夫变成一个艺术的对象,但是这一变形一直没有彻底完成。的确,纳博科夫自己的政治没有允许他把怀旧变得伤感。在接触具体的政治的时候,纳博科夫从来都不是一个审美主义者。恰恰相反。他提示,打从他离开俄国后,他的政治信条一直没有变



266 化,这就是古典自由主义,“甚至到达平凡的地步:……言论自由、思想自由、艺术自由……政府头目的肖像不应该超过邮票的大小。没有逼供信,没有死刑”。<sup>17</sup>遵循自己被谋杀的父亲(自由派政治家)的思想遗产,纳博科夫相信公众生活和私人生活分开,认为任何政治目的或者乌托邦的目的都不能够为对于人的暴力和残酷作出辩解。反对残暴的态度是纳博科夫反苏联主张的核心,这一主张允许他在早期小说中描写极权主义乌托邦(小说如《斩首之邀》和《左斜线》),在二战期间不屈服于集体拥抱斯大林苏联的态度。

纳博科夫回忆录里有一张照片是他的夫人薇拉和儿子德米特里的出境签证。在贿赂了法国当局之后,纳博科夫最终获得了这个难民证件,法国当局允许他一家人在二战前夕逃离欧洲(纳博科夫的夫人是犹太人,纳粹制度的威胁迫在眉睫)。在授权纳博科夫把手稿带出欧洲的官方文件的背面,他记下一个象棋问题的解决方法,笔迹潦草。作家原来离开俄国的时候,在“希望号”轮船上和父亲下棋,而现在他流亡美国,同时解决另外一个象棋的问题,以及他生活的主要问题——第二次流亡的问题。1930年代在法国,一个克格勃特务找到他,但纳博科夫拒绝了苏联护照和返回苏联的邀请。他返回的惟一道路是通过小说,和一本他为自己制造的假护照。这个假护照,当然,从来没有被拍成照片。

“就是这样……没有护照,”这是纳博科夫早期中篇小说《玛申卡》(“玛申卡”是玛利亚的昵称,在英语中这个涵义不明显)中正在死去的移民波德加金最后的一句话。因为意识到没有护照的流亡是流亡者的梦魇,所以作家纳博科夫为他无家可归的人物提供某种给予他们最低程度行动自由的护照。<sup>18</sup>故事的主角加宁住在柏林一家廉价旅馆里,和一些怀旧心重、证明文件不全的俄国移民在一起。他有两个护照,“一本过期的俄国护照和一本伪造的波兰护照”。后来,有一天,加宁得知,他的邻居阿尔费罗夫,一个长相一般、又不怎么聪明的男人,竟娶了他的俄国情人玛申卡;玛申卡就要从俄国来到这里,并且就住在这同一座

“移民之窝”楼房,他的隔壁房间。对于加宁来说,和纳博科夫本人一样,初恋的记忆和对故乡最终的温情记忆正好吻合。醉酒的加宁质疑尼采的“永恒回归”的理念,很想知道,天下万事的完美巧合是否可以不加改变而再造。弥补损失和恢复初恋是不是可能呢?在时间和空间里,他不能够拿着过期的俄国护照返乡呢?

267

就在玛申卡从俄国即将来到的时候,加宁反向开始了追溯到他们初恋时间与地点的旅途。他不预测前景,而是表达对于往昔岁月的伤感,依依怀念,全然浸入。在怀旧的沉重悲哀之中,加宁逆转了时间和空间的矢量——至少是在他的想象之中;而想象为他提供了唯一一丁点的自由。故乡,就像初恋一样,是留存在过去之中的。在玛申卡来到的这一天,加宁登上火车,离开柏林,一去不返,选择了向伪造的返乡流亡这一真实感触。

在我参观纳博科夫博物馆的时候,我看到了纳博科夫的初恋情人瓦莲金娜·舒丽金娜的照片,一头黑色秀发和脉脉含情的眼睛。我的导游知识丰富,带我到了这个初恋情人原来在彼得堡所住的街道,让我看她家的门道,而这一对情人常常是在这里互道再见的。“在关于塔玛拉的一章里,纳博科夫的描写是不准确的。他肯定是忘记了她的住宅是什么样子的了。瓦莲金娜的孙子孙女辈也和我们联系过。”稍停片刻之后,他补充道。

“她怎么样呢?移民出国了吗?”

“没有,”导游说,“在纳博科夫一家人移民出国的时候,她嫁给一个布尔什维克,契卡分子。她也是没有其他办法了,得先自救。”无论纳博科夫知道这一点与否,他都假装不知道。

《玛利亚》这篇描写不再回归初恋和失去的故乡的中篇小说成为纳博科夫第一篇主要散文作品,不是偶然的。似乎只有在纳博科夫从诗歌转向散文之后,他才相信没有护照密探的冒险经历才是可能成立的。纳博科夫早期诗歌被单一的梦想统领——返回俄国,这个梦想几乎不可

避免地要化作一场梦魇。在一首诗歌里,返乡的收场是诗人在俄国浪漫风景背景前面遭受处决:

但是,我的心灵,你怎么会设想  
俄国竟真的会变成这样,  
星星当空,在这处决之夜,  
串串野花开放,山谷飘香!<sup>19</sup>

死亡变成对于消逝童年时代感性的记忆,还带有星夜天空下面山谷里野花的气味。在表现内心真情的时候,诗歌允许单一地叙说怀旧:感性的过去复原、返乡和死亡。除了和俄国流亡者其他许多诗歌几乎难以区分之外,处理过去和现在的这一方式还是走向悲剧的单行道,几乎是自杀性质的。作家通过杀死自己的诗歌造物弗拉基米尔·西林的办法拯救了自己。在那个时期,一位移民作家同伴妮娜·别尔别罗娃写道,纳博科夫没有驻足于无法补偿的怀旧,而是从痛苦和损失中“发明了一种文学风格”。

纳博科夫从诗歌转向散文,乃是移置怀旧和推延悲戚返乡的方法。叙事允许他通过虚构人物走完旅途,探索命运的各种交叉和不同的怀旧语调。散文帮助作家派出自己的替身去完成穿越他自己无法通过的边界的秘密使命。他给他们的假护照变成了作家克服抒情深渊、化个人悲剧为某种存在主义侦探故事的方式,而其中添加了许多艺术的即兴创作片段。<sup>20</sup>

在长篇小说《功勋》(Podvig, 1931—1932)中,假护照不再单纯地是一个比喻。马丁·埃德尔维斯,一个青年,父母亲是俄国人和瑞士人,他穿过俄国边界,的确没有恰当的文件。他变成了雇用密探,带着秘密任务前往苏联,不是出自政治奉献精神,而是出自完全的浪漫理由。马丁希望征服俄国一个阴郁荡妇索尼娅的心,通过完成一件难以想象的功



绩来征服。他当特务,是为了爱情。

马丁在俄国度过儿童时代,当时他梦想着最终逃到已知世界的地平线之外去。一张表现大密林和消失在远方的小路的水彩画缠住了他。在他的脑海里,这个记忆和母亲的形象联系在一起;母亲给他朗读过一个故事,说有一个男孩,还穿着睡衣就出门去探索大森林中的小路了。小马丁想象自己也这样做,在风景如画的小路上奔逃,呼吸着“充满离奇童话般机遇的陌生黑色空气”。<sup>21</sup>要说马丁怀想什么,那就是母亲朗读故事的安适场面,就是在自己十分舒适的卧室房间里怀有的最初的逃离之梦。所以,到现在依然不清楚在他的密探活动中到底发生了什么事。他是否去了苏联,还是干脆就在儿童时期着迷狂想的小径中迷失了呢?我们最后看到的他是一个出发走上昏暗森林小路、在微弱光线中消失的人。作者和读者都没有有效的护照用以随马丁返回苏联。如果说在《玛利亚》中,叙事者贴近加宁,从他的观点来描写世界;而在《功勋》中,叙事者则远离他极度理想主义的主角。他一直没有露出藏在面具后面的脸,但是,有一个情况我们是知道的:他小心谨慎,没有越过边界进入苏联,去追求叙事的冒险或者那个俄国荡妇。

作为一个一丝不苟的说故事者,他不愿意描述他不知道的和不愿意想象的事情。叙事者和自己笔下的人物不同,经受不起冒险的密探差事。他还得继续写作呢。对于他来说,流亡和返乡不是单行道的旅行,甚至也不是往返旅行,而是充满交叉路径的迷宫:

269

回顾过去,他扪心自问,如果我们用一个偶然取代另外一个偶然,会怎么样,能够怎么样呢?要观察,从毫无成果、不知不觉消失的生活某一个灰色时刻,某种奇异的粉色是怎样涌现出来,虽然这粉色没有孵化成型,也没有闪现出光泽。生活生出这样的枝节是神秘的;在过去的每一个事例中,我们都感受到一个十字路口——事情经过就是那样,但是也可能是另外的样子;过去的黑暗荒野里,

照明的小路变成两条、三条。<sup>22</sup>

小路不仅在不同的空间里交叉,而且也在不同的时区里交叉。边界地区是一种特殊的迷宫,非目的论时间的一种空间形象,这是具有种种潜力的时间,它把政治的边界变形为想象力的有风险的游戏场地。曲曲折折的小路不能把叙事者引导到俄国,而是引进小说。

在短篇小说《参观博物馆》里,纳博科夫大胆用更多的细节描写前往苏联的旅行。<sup>23</sup>在这里,他也没有合法地穿过边界。这一次,返回俄国的道路是通过法国一个小镇上的博物馆。这家外省博物馆既多于又少于常规的博物馆收藏:这是宇宙的二手模型,由许多物品和神话组织起来的某种诺亚方舟。纳博科夫早期在博物馆的漫游都是和他的初恋联系在一起的,那初恋对象是瓦莲金娜(小说里的塔玛拉和玛申卡),他总是和她藏身在空无一人的展览厅里,因为没有更好的幽会的地方。于是,博物馆变成了他临时的去处,或者甚至是暂时的家。公共博物馆变成一个奇幻的私人小天地,让我们想到卡夫卡的各种空间,想到普通奇妙之物组成的超现实主义收藏。<sup>24</sup>在纳博科夫古怪的奇物收藏室里,移民意外地跌入自己无意识恐惧的陷阱之中。在纳博科夫的作品里,博物馆的作用是模糊的,从来就不是展品的博物馆。外在的博物馆仅仅是一个分散注意力的物体,一种秘密的伪装,一种通道,通向私人收藏的那些被忘却的梦魇。在这个奇异的博物馆里,俄尔甫斯俗气的青铜塑像引导身在歧途的移民走上通往他的冥冥世界的旅途,而这个下界就是他原来的故乡。

我脚下的石板是真实的行人便道,洒满了刚刚落下的奇异的香雪,而很少的行人早已经在那里留下了新鲜的黑色足迹。起初,夜间寂静和雪地的清冷显得出奇地熟悉,给我带来狂热漫游之后的安适感觉……街灯的形状早就高声向我传递它难以理解的信

息,借助它的光线,我才看清一个招牌“INKA SAPOG OE REPAIR” 270  
(修理皮靴)——但是,不是,不是白雪抹去了末尾的“硬音符号”<sup>\*</sup>! ……

我无法挽回地知道我是在哪里了。唉,这不是我记忆中的俄国,而是今天事实上的俄国,禁止我入内的俄国,无可救药地盲从的,无可救药地——我自己的故国。<sup>25</sup>

纳博科夫甚至不能写出他故乡城市的新名称:列宁格勒。本国语文的第一个符号就带来了误读的苦恼。“修理皮靴”两个词语是以革命后的正字法出现的;不是积雪遮掩了遗失的“硬音符号”,而是苏联文字改革。这个看不见的符号,就像照片里看不见的蚊子一样,把故乡城市变得完全像是外国了。

移民在自己的躯体里体验到了新的体制,自己变成了自己的离奇的陌生人,一个“身穿轻便外国服装的半魔影”。他从国内密探或者地方克格勃的一个密探的观点察看自己,忽然觉得要拼死保护自己“虚弱而非法的生活”:

啊,在睡梦里,类似的体验,我经历过多少次啊!而现在,却变成了现实。一个头戴皮帽子、腋下夹着公文包的男人,从雾霭中向我走来。他向我投出充满诧异的一瞥,在我身边过去的时候,又瞪了我一眼。我等他消失,然后绝对火急火燎地开始从我衣袋里掏出所有的东西,把文件撕碎,都扔在积雪里,然后使劲踏平。这是一些文件、一封我妹妹从巴黎寄来的信、五百法郎、一块手帕、香烟。但是,为了洗清我流亡身份的全部包装,我还得要脱掉并且销毁我全

---

\* 俄国十月革命后修改革命前正字法,一律取消以往以辅音结尾词语附加的、显然累赘的硬音符号。——译者



部的衣服、内衣、鞋,一切,最好全身赤裸。虽然因为焦虑和寒冷我已经哆嗦起来,我还是做了能做的一切。

但是,先告一段落吧。我不想再说我怎么被捕,后来又受到哪些煎熬。总之,这个遭遇强令我拿出难以置信的耐心和努力,才终于返回国外,而且,从那以后,我发誓再也不去完成他人在疯癫心态下所托付的使命。<sup>26</sup>

这个移民脱掉了衣服,像爬虫蜕了一层皮一样,在他改名的故乡尝试模仿,却没有成功。返回苏联被看成是犯罪、在空间的侵犯,被看成是精神边界的消融,这样的消融显示出怀旧之疯狂倾向。一个移民会领悟到,为了回家去平安,他必须把自己的流亡生活化为一件瞬时的博物馆展品,展现他在国外的活动(仅从流亡的地点来看,就可能是犯罪性质),可以随手丢弃。他的西方装束和外国身份文件很快被扫进列宁格勒的垃圾箱。最后,返回1930年代的苏联一事的顶点是又一次逃离家园,逃回流亡状态的安全感。故乡现在被牢固地封闭在时间中,而不是在空间中;流亡是他现在惟一可能的家园。<sup>27</sup>

在纳博科夫的写作中,“回家”是涵义最模糊的词汇之一,并不总是指返回俄国。在写作自己的美国小说《洛丽塔》和创造令人信服的美国环境背景的时候,纳博科夫用俄语写作了一首叙事诗,描写了一个没有护照的密探化装成一个美国神父,而且还做着他自己那奇特的美国梦:

我厌倦这里。我渴望回家。

卡秋林,我可以回家吧?

回到我自由青年时代的大草原,

回到我一度发现的德克萨斯。<sup>28</sup>

在这里,“回家”的意思是返回诗人在俄国无拘无束的青年时代,再

度兴奋阅读梅因·里德上尉的小说(Mayne Reid, 1818—1883, 在美国被忘记的默默无闻的作家, 阴差阳错被翻译成俄语, 受到许多代俄国儿童的喜爱)。在阅读里德作品的时候, 纳博科夫想象着他在美国的第一个恋人, 金发的露易丝·波因德克斯特, 性格坚强, 两个小乳房有节奏地起伏。这首叙事诗, 是纳博科夫在以散文做过试验之后写的, 具有繁复的叙事结构, 这就允许诗人逃避自己青年时代的抒情深渊。作家怀念俄国, 在俄国他第一次对美国产生预期性的怀旧。或者倒不如说, 这个化装成了美国人的前俄国人梦想返回他俄国梦幻中的美国, 一如他要“回家”返回俄国。两个空间, 俄国和美国, 时间中的两个片刻, 在作家想象里就如麦比乌斯圈一般联系了起来。

对于纳博科夫从流亡地到前故乡再回来的往返旅行来说, 省略和片段化甚为重要。伪装的美国神父和博物馆的不幸访问者把自己和苏联国家的代表们的邂逅留在字里行间, 留给想象中的克格勃档案, 而这样的档案则描写了这些没有护照的访问者在苏联理想世界的遭遇。

只有在纳博科夫最后的一部小说《瞧那些丑角》中, 我们才得以看一眼想象中的克格勃档案。<sup>29</sup>在这里, 纳博科夫第一次提供了对于边界穿越和在苏联的种种邂逅的可信的描写, 这是小说的主要冒犯之处之一, 另外一个是以第一人称描写死亡。纳博科夫的最后一个替换的自我(alter-ego), 作家瓦吉姆·瓦吉梅奇, “一个批评家, 不断地批评布尔什维克的残酷和根本性的愚蠢”, 收到一个信息, 要求他到列宁格勒去帮助他陷入困境的女儿。返回俄国的旅行是用新式苏联词汇描写的——不仅仅是正字法的变化, 而且还有苏联的黑话。纳博科夫努力掌握苏式言语, 就像外语那样; 而且创造苏联的背景, 就像他创造美国的背景那样。纳博科夫展开研究, 采访从苏联回来并且收集了苏联语言新发现的友人; 新发现包括ledenets vzletny(起飞牌耐嚼奶糖)、liftyorsha(开电梯女工)的谈话, 和国际旅行社旅馆的菜单。他捕捉了新苏联的气味, 似乎对红色莫斯科香水特别着迷, 更多地是对它的名称, 而不是它的香味。(具

有讽刺意义的是，颇孚众望的红色莫斯科香水是仿照革命前的香水制作的；说是苏联产品，其实是指它的名称。）

瓦吉梅奇发现他家祖传的大厦没有了，但是高兴地找到了在赫尔岑大街上的房子，在那里他进入了某种“儿童盛会”。这个地方明显地酷似纳博科夫自己的旧居博物馆，“上排窗户上方的花形图案造成一种奇异的颤栗，穿透了我们在这种梦幻般回忆时刻都会生出的翅膀根部”。<sup>30</sup>瓦吉梅奇有一次十分伤心的会见，那是和一位犹太人老太太的会见，老太太向他提供了有关他女儿的消息。一位苏联公民在公共场合比在自己家里觉得更是佚名，所以瓦吉梅奇和女儿熟人的会见是在普希金的新纪念雕像的阴影下实现的，这个普希金被表现为一位兴高采烈的社会主义现实主义天才诗人，一只手还向斜上方伸出。就整体而言，他的描写是奇异的现实主义的。前苏联许多公民都记得和胆战心惊的外国人在普希金纪念碑附近丁香树丛中的非法会见。这个小说中的场景生出一个谣言，说纳博科夫实际上曾在俄国微服旅行。这一次回家被描写得着魔一般地精确，就因为它根本就没有发生。纳博科夫不相信生活老是该模仿艺术，也不相信应该把个人的着迷从小说移到现实中来；纳博科夫的苏联倒像是卡夫卡的美国，一个他从来没有访问过的国度，但是这个国度却惊人地酷似与其同名的那个国家。

在这次非法入境经历中，只有一个牺牲品——作者的假护照。在穿过边界的时候，瓦吉梅奇注意到了自己身边的一个人，此人看起来似乎就像是那些迷迷糊糊的、灰白头发的法国游客。这个法国人似乎在跟踪他，从莫斯科到列宁格勒，最后又出现在巴黎。事实上他不是什么法国人，而是一个流亡者，在1930或者1950年代回来逗留一段时间，像许多人一样，为克格勃效劳。克格勃特务用一声无法翻译的俄语感叹ekh（近似“哎呵”）来宣示身份，然后开口责备瓦吉梅奇：“你不为我们，你的同胞们，写作，你，一个天才的俄国作家，背叛了我们，胡编乱造，为给你赏钱的老板……写出这篇下流小说，什么小洛拉，或者洛特，还有一个奥



地利犹太人或受过改造的鸡奸犯人，杀死她母亲之后又强奸了她。”他还嘲笑瓦吉梅奇伪装得不成功：“顺便奉告你，伪造的护照在侦探小说里可能是有意思的，但是我们的人民对护照不感兴趣。”他说完了。

这样，一本假护照从一个文学之梦变成了一个文学事实，最后却又被化装成外国人的克格勃特务变成废物。与克格勃特务的相遇以斗殴告终。瓦吉梅奇击中了他原先流亡时的相识，一个克格勃特务的面门；那流血沾染了他的手帕。这是作家想象中的报复。和返乡探望一样，这只能出现在小说里。

纳博科夫，像他最后这本小说里无处不在的克格勃特务一样，相信伪造的护照在侦探故事里比在现实中更有用。在《固执己见》<sup>31</sup>中，纳博科夫写道：“作家的艺术才是他真正的护照。”纳博科夫创造了他自己想象中的家园，文本的迷宫，在这个迷宫里，他既是一个可怕的米诺陶，又是一个解放者英雄，和他遗弃的情人阿利雅德妮\*。

### 伪装的相思病

怀旧很像单相思，只不过我们拿不准失去的情人的身份而已。流亡者的真爱是来自他自己的祖国吗？她说的是母语呢，还是带了本国口音的外语呢？

纳博科夫早期小说里有三种类型的女人：第一个恋人，留在了俄国；忠实的朋友或者妻子，一般都留在幕后；还有一个神秘的“另外的女人”，移民荡妇，她海神般的变化多端令或多或少已经适应环境的作家陷入危险。在她身上，流亡者得到的是几近疯狂或者死亡的威胁特征。纳博科夫早期许多长篇小说和短篇小说情节的核心人物是荡妇，总是

---

\* 希腊神话中，英雄忒修斯得到阿利雅德妮的帮助，杀死了迷宫中的怪物米诺陶。

——编注

变成某一个人死亡或者命定穿越边界的肇因。在荡妇形象当中,有《功勋》里的索尼亚,留短头发,性情阴郁多变;有《菲雅尔塔的春天》里的尼娜,她亲吻陌生人“嘴使劲,没感情”;还有《塞巴斯蒂安·奈特的真实生活》中的另外一个尼娜,趣味低下,把绝望的情人驱赶得上了垂死者的床榻。这第二个尼娜是深深地卷入纳博科夫的语言游戏和移民模仿的。

纳博科夫的第一部英语小说《塞巴斯蒂安·奈特的真实生活》是关于一位俄—英作家塞巴斯蒂安·奈特受到致命诱惑和死亡的故事,是他同父异母的兄弟V讲述的。小说讲述了作者广义上的死亡,但是在这位死亡作者的国籍问题上,纳博科夫令读者困惑。这位半英国作家塞巴斯蒂安·奈特死亡的故事标志了英语作家弗拉基米尔·纳博科夫的诞生,和俄国移民人物弗拉基米尔·西林的死亡。

塞巴斯蒂安·奈特一生有两次恋爱——一位是长期的女友和沉静的诗神,克莱尔·毕晓普;还有一位是个神秘的俄国女人,对他的情感不予理睬,打乱了他的生活和文学。V则开始秘密侦探一个变换名字像换衣服那样频繁的女人。尼娜·冯·莱希诺伊和海伦·冯·格劳恩这样看上去像是伪造的贵族姓名,似乎就属于备用品。在神出鬼没的海伦家里等待她的时候,V遇到了她的友人和心腹勒塞弗太太,给这个俄国密探留下深刻印象的是她清纯的法语、透明的脸色和一头惊人的黑发。她对V的奉承话是说他看起来不太像俄国人,更像英国人。

海伦耽搁不回的时间越长,V越发被她的朋友迷住,虽然他觉得她“法国味儿浓重”,而且有点粗俗,还喜爱收音机和现代其他的种种玩意儿。在他悠然做起白日梦要跟她做爱的时候,他忽然感受到一股奇异的疑惑来临。看到自己旁边还有另一个俄国人,V决定对她玩个诡计。他用俄语评论她,而她说自己是不懂俄语的。

“Ah oo neigh na sheike pah-ook.(俄语:她脖子上有一个蜘蛛。)”我轻轻地说。

这个女人一只手飞向自己脖子后面,马上转过身来。

“Shto?(俄语:您说什么?)”我这个脑筋慢的同胞问我,还扫了我一眼。然后他瞧着这个女人,咧着嘴笑得很不自然,摆弄着手表。

“J’ai quelque chose dans le cou.(法语:我脖子后面有个什么东西。)我摸到了。”勒塞弗太太说。

“事实上,”我说,“我刚刚在告诉这位俄国绅士,我觉得您的脖子上有一个蜘蛛。可是我错了,是一道闪光。”<sup>32</sup>

这个女人杀死了脖子上这个看不见的蜘蛛,却暴露了伪装,露出破绽,她就是尼娜—海伦,一个流离的俄国荡妇。这个俄国蜘蛛(及其无法翻译的小称词尾)变成了走向她的过去的接头语。她看起来“法国味儿浓重”,就因为不是法国人;就像叙事者本人因为不是英国人,所以看上去英国味儿十足。引诱了他的不是她神秘的俄国人本我,而是她周到的伪装。她没有能够完全压制住的本国话只不过是令她困窘的一个根源;本国话显得是难以和背景音相区分的,很像是蝴蝶翅膀的闪烁。问题在于,引诱了V的恰恰是她的缺点,她微小的模仿失败把她变得越加迷人。V没有被一个俄国女人迷住,但是一个困惑中竭尽全力装扮当地人的流亡同伴却迷住了他。V跟随了同父异母兄弟的足迹,差一点没有逃过那个兄弟遇到的致命陷阱。 275

乱伦是怀旧爱情的重要比喻:这里表现的是兄妹之爱(他对同父异母的兄弟和他半法国血统的情妇的爱)。勒塞弗和她的许多虚假的名字,是一个操多种语言的魔鬼,在不愉快的爱情中迷失。蜘蛛,一种语言密探,是纳博科夫泄露真情的昆虫之一。就像纳博科夫自传照片中的“移民之窝”那些看不见的蚊子一样,这个蜘蛛是“一道闪光”,一个涵义多端的东西,一声被当作阴影的耳语,一个在模仿中遭受失败的造物。这个蜘蛛暴露了勒塞弗太太,挽救俄国叙事者免于跌进吞噬了他同父异母兄弟的情色深渊,是另外一个具有讽刺意义的显现。它提前排除了



潜在的毁灭性的情事纠纷,给作家带来一种特殊的语言优惠。这个诱引他的苍白的女人变成了他多种语言的缪斯。

《菲雅尔塔的春天》里的尼娜没有造成她法国作家丈夫或者她情人的死亡,这个情人是另外一个V先生,一个婚姻幸福、完全适应了环境的移民。反之,她自己倒是遭受了车祸,并且变成成功适应流亡生活状况的牺牲品。关于尼娜,维克多记忆最清晰的是,她很像是一个外文字母Z。关于她的细节一点也没有透露。她不断地改换想法、情人、口音、财产,频繁飘然穿过边界,居无定所。尼娜露出命里受苦的模样,显得迷人又脆弱。在和尼娜最后一次邂逅中,维克多冲动地向她坦白:“我要是爱上你怎么办?”他们本来有不成文的规定,只能够偶尔奉承一句,话不必说完,要心照不宣,但是他违背了规定,注意到似乎有一只蝙蝠掠过她的脸面。或者那也许是一道闪光,或者她瞬时皱起了眉毛?因为预料到了不可避免的诀别,他想要留下一个美妙的瞬间,但是她逃避了他。她多变而可爱,似乎是每一个人膨胀的想象力中的一个虚像。她把一己变化多端的命运推向极致,却没有存活下来。尼娜是一个变迁的灵魂,流亡本身的形象。在阅读《菲雅尔塔的春天》的时候,我们觉得,叙事的法则命定她死亡:她体现了流亡生活的杂乱无章,因而变成对于作家本人的一个威胁,映射出来他自己的脆弱和彷徨。

276

纳博科夫为这种语言混乱的乐趣是付出了代价的。他的写作从俄语跳到法语,又跳到英语,被许多俄国同伴作家视为背叛。<sup>33</sup>纳博科夫自己不停地惋惜失去本国语言的微妙细腻,连续地把自己后期的英语小说和回忆录翻译成俄语。随着岁月的流逝,作家觉得自己的本国语言越来越显得不像本国话,有时候太“流畅”,就像勒塞弗太太无懈可击的法语一样。与此同时,虽然为自己写的法语和英语文本润色,纳博科夫却留下了多重的痕迹:拼写错误的外国人名、复合词语、多种语言双重和三重的含义,在他作品整齐的平面上突兀,像棘刺一样。这些瑕疵和外国人的痕迹帮助读者发现纳博科夫那些模仿成性的人物的假护照。

通奸变成了纳博科夫自己艺术的一个比喻。批评家们首先把他的双语风格比拟为重婚,而作家自己则把这语言的转换视为非法的恋爱。在致埃德蒙·威尔逊的信中,他以幽默口气谈到(大概和美国缪斯)“长期通奸后”,又和他那个俄国缪斯躺在一起。有时候真是弄不清楚这两个女人到底哪个是荡妇。那个运气不好的俄—英作家,塞巴斯蒂安·奈特,把一封信塞进他的小说,信是他另一个自我人物在陷入毁灭性的恋爱之前写的。<sup>34</sup>在这封信里,他请求原谅他不可避免的通奸,原谅信文上无意中留下的污点:“现在请原谅我,但是以后,苦涩的部分消退了,就请记住我吧。这个污点不是眼泪造成的。我的自来水笔坏了,现在我用的是这个肮脏旅馆房间里的一支肮脏的蘸水笔。”众所周知,纳博科夫和他的作家替身们都怀疑那些赚人眼泪的作品。是不是因为他们对待感情太认真了呢?在这个情况下,作家无意中的墨水污点就像旁注或者口误一样,其实都是揭示隐情的。这是竭力要在一种外语文本的字里行间,在反讽的面具之后,遮蔽某物某事。也许确实是一滴泪,是作家躯体的痕迹,一种遗失。

### 怀旧、媚俗文化和死亡

对于纳博科夫来说,医治怀旧的某些办法为什么比这种疾病本身更加危险呢?预制的家园形象提供了逃避失落焦虑的一个出口。“媚俗文化是死亡的抗菌素。”昆德拉说。他指出,“我们当中没有十足的超人”能够完全逃避媚俗文化,因为它是人类处境的一部分。纳博科夫的短篇小说和长篇小说充满了怀旧的男女人物,她们走在庸俗和生存之间的一条细弱的界线上,让作家把他的渴望戏剧化。纳博科夫回忆录里最突出的怀旧人物之一是他的瑞士国籍的家庭女教师,O小姐;她的故事和作家本人的故事密切交织在一起。 277

这个贫穷、敦实的瑞士女教师在二十世纪初年来到“遥远北极阴沉

寒冷的莫斯科维”，嘴里不断轻声默念她学会的几个俄语单词之一——gde(在哪儿啊)，俄语发音近似“葛界”，她老是念成“哥弟爷”。同样，纳博科夫回忆自己五岁的时候乘“北方特快”返回俄国，“rodina——‘祖国’的激动人心的情感，第一次和窸窣窸窣的白雪声响有机地混合在一起”。<sup>36</sup>除了鲜明的信息之外，我们还注意到俄语词汇的组合，像叙事者和瑞士女教师小姐“道出的”秘密信息：gde rodina(祖国在哪里？)

在俄国，这位瑞士小姐叹息，怀念故乡阿尔卑斯山的寂静，于是在俄国的住处重建了一个小小的瑞士家园，有明信片上的城堡形象、一个湖和一只天鹅，还有自己的照片，那是一位留着黑色发辫的少女。革命之后，纳博科夫一家人逃离俄国，而瑞士小姐则“回家”归返瑞士，她又在那里重新创造自己在俄国住所的梦幻版本。沿着怀旧旅途惯例，瑞士小姐返回阿尔卑斯山，但是，这样的归来完全没有治好她的心病，反而加重了思念。

青年纳博科夫在瑞士访问年迈的女教师，发现老师思念俄国。她的房间没有用石龙城堡图画来装饰，而是一张俗丽的三套车的绘画。小姐能够称为家园的唯一地方就是往昔——主要是她能够为自己勾勒出来的往昔，或她能找到令人信服的现成形象来代表的往昔。这位小姐改变了纪念品，但是改变不了她自我怜悯的怀旧之整体布局：“令我烦恼的是，一种凄惨之感，而没有别的东西，不足以令灵魂站稳。”年轻的作家坦诚写道。初看上去，这位小姐的怀旧可能显得是修复型的，而叙事者的怀旧是讽喻的，然而，如果没有她，他就无法生存。纳博科夫自己那些怀旧的和反怀旧的告白（从没有护照的密探的噩梦到对于父亲死亡的记忆），是蒙太奇式和这位小姐的故事平行的，常常出现不可预计的转折变故。

年轻作家离开瑞士老师的时候，因为她没有能力听取他的见解、直面他的和她自己的往昔而失望，但是他忽然发觉自己是这位小姐的语言和比喻的奇异继承者。这个故事首先用法语写作，也就是这位小姐教



他的语言,这不是偶然的。而且,瑞士的自然本身看来要模仿这位作家的怀旧。雨水落在背景有城堡的山间湖面上,就像这位小姐的法语课一样:Il pleut toujours en Suisse.(法语:在瑞士天天下雨。)最令人吃惊的是,在山间湖泊当中,作家看到了一只孤寂的天鹅拍打翅膀,散出涟漪,搅乱它自己的倒影。

天鹅和天鹅湖,怎么竟有人害怕呢?对于纳博科夫来说,天鹅是媚俗文化中的一种危险的鸟类。在他论果戈理的一篇文章中,天鹅代表现成的忧郁和poshlost'(俄语语词,意指猥亵和低级趣味)。poshlost'被描写成为那些无法翻译的俄语词汇之一,这个词的意思是“廉价、虚假、凡俗、污秽、低下”。poshlost'是一种不明显的虚假,不仅在审美上欺骗,而且在道德上也欺骗。纳博科夫新编了果戈理的一篇故事,说的是一名德国纨绔子弟发明了讨好他所爱少女的特别办法,因为他一直在对她献媚,但是毫无效果。他于是这样决定“征服他冷酷的格蕾卿的心”:

每天傍晚,他都脱光衣服,一头跳进湖水,在那里游泳,就在他所钟爱之情人眼皮底下,他还常常搂抱两只天鹅,那是他专门为此目的准备好的。我不知道那些天鹅应该象征什么,但是我知道,一连几个傍晚,他都是在那里漂游,用那种大鸟儿做出漂亮的姿势。<sup>36</sup>

媚俗文化内容不是天鹅本身,而是这种可以预料到的勾引人的舞蹈,舞蹈是以现成的感情和审美效果为依据的。纳博科夫用poshlost'这个俄语语词称呼它,而且爱国地坚持它的俄语语源。俄语的poshlost'事实上是德语词kitsch(俗气的作品,拙劣的艺术,媚俗文化)的孪生姐妹,像格林贝格和布洛赫描写的那样。这种媚俗艺术模仿艺术的效果,而不是良知的机制。用阿多诺(Theodor Adorno)的话来说,这是“对净化的滑稽模仿”,二手的显现。媚俗艺术常常和中产家庭的怀旧景象联系在一起;媚俗艺术驯化一切可能的异化,用加糖精的饮料满足无法满足的干

渴,这样的饮料一般会扑灭对渴望本身的需求。对于纳博科夫来说,这种矫情不单纯是趣味的问题,而且还是反思型思维的枯萎,因而是伦理的和审美的失败。

但是,女教师瑞士家园附近的天鹅总萦绕在作家的脑海。这是“一只老迈的天鹅,一个巨大的、看了让人不舒服的、渡渡鸟似的东西,做出可笑的努力,想要踏进一叶搁浅的小船”。这只天鹅好像在寻找家园,也许是它最后的家园。这只老迈的天鹅,在瞬时的徒劳行动之中被捕捉,引发出许多有关美和忧郁的寓言。这个天鹅湖既是瑞士的,又是俄国的。天鹅是媚俗艺术和高等文化的一种鸟类,是一种寓言性的造物和一种活物,虽然可笑,却又动人。纳博科夫用文学解析他的和这位瑞士老师的记忆,追寻出老师可能为他朗读过的法国诗歌中全部忧郁的鸟类。<sup>37</sup>通过把这只鸟描写成“像渡渡鸟”的方式,纳博科夫打断了对于其他时代天鹅的全部陈词滥调和诗歌上的引证。这一细节把可以预料的天鹅化为个人记忆的和预期中怀旧的一个物件。它诱发出某种尚未发生的事,至少在它奇异显现的时候还没有发生的事。“它羽翼的无力扑打”“承载了奇异的涵义,而这样的涵义有时候在梦境中依附在压住沉默嘴唇的手指上”。<sup>38</sup>多年以后,在他得知这位瑞士老师溘然长逝的时候,这个老迈天鹅的形象又出现在这位作家的记忆之中。

和这只不雅天鹅的邂逅给这位讽刺作家带来自我疑惑的时刻。竭力区分自己反思型的记忆和女教师伤感的怀旧时,作家怀疑自己是否犯有poshlost'的过错,把老师的故事塞进一种可以预计的怀旧的陈词滥调,因而错过了老师更为深刻的敏锐感受和直觉。他缺乏倾听她叙事的能力,是不是由于她未能听他讲述而引起的一种回应呢?他们这往日的师生是不是都同样地缺乏注意力、彼此不感兴趣呢?

无家可归的天鹅的幻影在故事里是一个讽喻性质显现的时刻,表现在不止一个方面。讽喻性质的显现是一种不完美的时刻、一种命定的巧合和一种误解。讽喻性质的显现揭示了记忆和命运的各种模式,但不

允许作者通过创造救赎的统一景象来控制它们。这些显现的讽喻之处在于讽喻大师自己也不能够控制命运的昏眩。

只有在讲述完毕老师的悲戚之后，纳博科夫才允许自己点滴吐露自己的悲惨损失，他本来是想和自己年老的家庭女教师倾诉往事的。损失涉及他父亲悲惨的死亡，这件事时时浮现在他的自传当中：“在安适的童年我最钟爱的人和物，都化为灰烬，或者心脏中弹。”<sup>39</sup>对于作家父亲之死隐约的或者明显的提示几乎出现在每一章的末尾。<sup>40</sup>对作家父亲的谋杀不允许他返回过去并且美化过去。灰烬提醒他，回家绝无可能。

讽喻的显现产生了更为没有预料到的反响。在写作故事的时候，纳博科夫没有能够想象到，大约半个世纪以后，他就像老师一样，竟在瑞士的一个湖畔安家。他也不知道，他已经梦想出自己死亡之后托体所在的风景。纳博科夫在用天鹅装饰起来的蒙特洛宫大旅馆去世，离他往昔的老师不远。

280

## 流亡选择

“回顾起来，我自己命运中的这一突变给我带来一阵昏厥，我是永远也忘记不了的。”纳博科夫在自传里写道。昏厥(syncope)这个词语有语言学的、音乐的和医学的意义。在语言学上，这个词语指“通过取消某个词语中间部分的一个音素、字母或者音节来缩短该词”。在音乐上，指的是节奏的变化和重音的移置，“一个段落或者一个乐曲重音的移动，在正常的弱节拍受到加强的时候出现”。在医学上，指的是“瞬时贫血造成的短暂意识消失、晕眩”。“昏厥是象征和综合的对立面。象征(英文symbol来自希腊语syn-ballein)指投放在一起、用一物代表另一物、超越物质世界与非物质世界之间的区别。流亡昏厥的故事基础是感性的细节，不是象征物。纳博科夫对象征物的怀疑是众所周知的，他认为象征物“漂白了灵魂”，麻木了“对艺术意趣和魅力的享受”。<sup>42</sup>而细节则是“精



神的旁白”，它激发好奇心，使生活和艺术变得不可预测、无法重复。昏厥无助于修复失去的家园。它所完成的乃是把损失转化为某种音乐篇章，把痛苦化为艺术的密码。

纳博科夫十分担心自己的怀旧被解释成为永恒的toska（俄语：怀念，思念），或者，更坏的是，解释成为俄国一个地主在革命中失去了庄园和财产的怨恨叹息。<sup>43</sup>“我多年来珍藏的怀旧情感乃是童年一去不返之感的膨胀，而不是因为失去钞票而悲哀。最后还有：我为自己保留了渴望某种生态区位的权利。”

……在我的美国天空下  
为在俄国的  
某一个地点叹息<sup>44</sup>

所以，纳博科夫怀旧的对象不是“俄国”，而是俄国的某一个地点，一个生态区位。他宣告，“在革命拆除了他少年时代的生活场景之前很久”，他就发现了“怀旧的乐趣”。<sup>45</sup>最终，纳博科夫把自己的怀旧化为个人的和艺术的，独立于外在的环境。强加的流亡变成了自愿的。对于一个粗鲁采访者提出他是否信仰上帝的问题，他回答道：“我知道的比我用语言表达的多；我如果知道得不是更多，我也不会表达出我所能表达的那点内容。”一直到逝世，纳博科夫都不属于某一个有组织的教会，没有写过什么形而上的论文，或者表述过完整的系统思想。文学写作就是他的世界观和他的哲学。表达一切就等于摧毁作家对不朽的早熟设想；就像强迫返回一个重建的家园。而作家选择了流亡。

至于机遇，纳博科夫是不同寻常地乐观的，他相信命运的线条就像波浪一样，给具有敏锐注意力的漫游者不只一次的幸运邂逅。纳博科夫虽然怀疑任何的目的论，但却相信记忆有其本身的水印和设计。流亡意识的双重曝光变成了这样的水印记号。尽管起初是政治的厄运和个人

的不幸,但是流亡变成了作家的命运;他辨认了、领悟了这样的命运。在接受采访的时候,纳博科夫强调说,在流亡中,他不感到悲惨。而且有一次他还说,他自己的生活动“要比成吉思汗的生活幸福得多、快乐得多,两者不可比拟,虽然成吉思汗生育了第一个纳博科(Nabok),一个漂亮的鞑靼小王子。”<sup>46</sup>纳博科夫在回顾中书写他自己的传记,写成一个始于他诞生之日的“快乐旅居国外”的故事。<sup>47</sup>怀念之情(algia)帮助了作者驻守在虚拟的生存层面。而家园(nostos)他是携带在身边的,轻盈犹如灰烬和梦幻。

### 俄国的一个地点,1997

1997年夏天,我和两个朋友访问了纳博科夫家在维拉的庄园。手里有作家本人画的草图,我找到了山坡上的那个老教堂,和纳博科夫外祖父、外祖母的坟墓。在教堂门口,有一个青年神父迎接我们,他显然属于后苏联时期的一代人。

“请问,到纳博科夫的住宅怎么走?”我问。

“你们为什么都想到那儿去呢?”青年神父问道,“纳博科夫一直就不尊重教会。他到底忏悔过没有?没有,一直到死也没有。他死了,是一个没有根的人,远离家乡。他的灵魂从来就没有去争取上帝的恩典。所以,为什么有这么多人要跟随他呢?游客到这儿来干什么?他们不是来访问这个教堂的。你们知道他们是怎么拍照片的吗?他们的相机避开教堂,根本不把教堂放进画面里!”显然,他感到烦恼。

“不忏悔的作家比忏悔的杀人犯更恶劣。”他突然补充说,怪模怪样地微笑一下,露出两颗金牙。

“对不起,可是我还是觉得,杀人犯比一个没有忏悔的作家恶劣。”在这样的陀思妥耶夫斯基式的情景之下,我试图保护纳博科夫。

接着,他又说了大约十分钟的话,再次向我们解释神的恩典的意

义。纳博科夫没有机会。他没有请求一名神父,甚至在行将就木之时也没有。他坟墓上没有十字架。而且,他的声誉是被夸大了。

“作为一个基督徒,你应该先为这个罪人点着一根蜡烛,”他告诉我,“然后再找纳博科夫的旧居。”

“我不是基督徒,”我说,仍因为这位已经去世的作家被比拟为一个杀人犯而十分不快,“我是犹太人。”

接着是冷场。神父脸色通红,我的朋友们也是一样。每个人都惊呆片刻,不知道这是一种难堪局面还是亵渎。神父有什么想法,也没有说出来。令人不安的沉默又持续了一会儿,太阳光穿过教堂窗户,在地板上留下格子状的阴影。

“纳博科夫的房子在左边。”神父终于轻声说。离开教堂的时候,我们经过了一个纪念品摊子,这里向一切类型的、过去、现在和未来的罪人出售形形色色的忠告图书。单本小册子所描写的有知识分子罪人、头脑简单的罪人、滑头滑脑的罪人、知过悔改的罪人。还有这个教堂的明信片,背景上没有纳博科夫家的房子。不是所有人都欢迎这位作家返回故里。

教堂后面是纳博科夫旧居的废墟,在我们访问之前一年,在神秘的情况下失火烧塌。也可能是一次纵火,但是最可能的是电线系统老旧失修引起的一个偶然事件。门廊的架子还伫立在灰烬中间,原来典雅的柱子中间的桦树树干光溜溜横在地上。有一个很小的牌子:“本地纪念博物馆:纳博科夫旧居”。虽然有财务和政治上的困难,但是地方的热心人、建筑学家、商人和历史学家都正在作出英勇的努力,在纳博科夫的儿子德米特里帮助下,重建这座房屋。在这里,纳博科夫不仅是一位国际名人,而且也是列宁格勒行政区维拉地区的英雄人物。他被毁的庄园是这个地区主要景点之一,与之比拟的只有普希金描写的驿站长的重建的房屋。纳博科夫的庄园重建完毕之后,将会是世纪之交俄罗斯生活的一个博物馆。这个博物馆也仍将作为一个不知悔改流亡者的纪念建



筑；这个流亡者的作品，受到对于这个俄国地点温情思念的驱动写出，开辟了回家和逃离家园的途径。

283

## 第十四章

### 布罗茨基的一间半房屋

285 约瑟夫·布罗茨基的个人财物，在诗人流亡之后分散到了他的朋友和亲戚手中，但是最近则在另外一位诗人的博物馆里安家。1997年，在我访问圣彼得堡新博物馆之一阿赫玛托娃旧居的时候，看到了一个奇异的临时展览。在一个宽敞的房间角落里，我看到了布罗茨基比真人还大的照片，他怅然的目光远望外国街景，背景是纽约摩天楼有反光的正面。肖像旁边是一个旧书架，摆满了图书和回忆录。有大开本的俄英词典和英俄词典、T.S.艾略特和邓恩的作品、阿赫玛托娃和奥登的肖像、布罗茨基双亲的肖像、来自威尼斯的彩色明信片、普希金的胸像、一条古代小船的青铜雕像，还有一个棋盘上面古老的烛台，而那个棋盘木板大概也是当小写字台用的。在这一真实复原的神龛上摆着很多空酒瓶子，都是国际烈性酒类——从哈瓦那到茹布罗夫卡；还有一个灰色的大理石钟表，指针停在5点40，春天的黎明时刻。纪念品摆放得不齐而有创造性，主人这样摆放似乎是为了客人的到来。这个小书架显得有某种脆弱性；让人有一种感觉，好像如果抽出一两本书寻找诗人的旁注，那整个危如累卵般的架子顷刻就要坍塌下来似的。

曼德尔施塔姆提出，像自己这样的作家是不需要写作自传的。只要

开出他读过的图书书单,自传就算写好了。一位作家这样的自传可以被视为某种书目,而那书架显得就是消失家园的炉台。对于布罗茨基,这个书架还具有一个附加的、实用的功能:帮助十来岁的诗人挡开父母亲,因为他是在一个公寓里和父母亲分享共同的空间的。书架变成了某种街垒和沙龙装饰品;书架让布罗茨基享有自己的半间屋子。用布罗茨基的话来说,这变成了他可以虚拟扩张的生存空间(lebensraum),审美和情色探险的空间。布罗茨基相信,这几平方米的空间会记住他并且深情怀念他的。

这个书架是按照布罗茨基书房1972年的一张照片细心再建而成,照片是朋友们在他流亡出发之后即拍摄的。老书架充满了存在的光环,与其主人疏远的摄影形象陈列在一起,有些刺目之感。这个情况突出了这样一个事实:诗人的私有财产变成了一件流浪的展览品,他家里的一个书架再也没有固定的家。布罗茨基曾被称为“阿赫玛托娃的孤儿”,死后变成了她宽敞公寓中的一个房客。

回顾起来,布罗茨基位移书架上的个人物品,在我看来就像是一篇侦探故事里的多个线索。每一件纪念品,从威尼斯小船到奥登的肖像,都预示了未来的旅程。收集这些物品的时候,布罗茨基那一代大多数列宁格勒人只能够梦想到外国去旅行。在一个关闭了边界的国家里,最受 286 欢迎的旅行方式是虚拟的——然而形式古老、技术低端的那种,凭借想象。对于布罗茨基来说,穿越边界的奇异美梦成真要付出巨大损失的代价。诗人变成了一个流亡者和职业的旅客,1996年他在纽约逝世,不得返回俄国,成为定局。现在,在他的故乡城市,在导师阿赫玛托娃的故居博物馆里,他流亡前景的梦幻物品,是作为他已经消失的家园纪念品展览出来的。

就近期的流亡者来说,布罗茨基的故事是一个成功的故事。这位诗人起初是一个辍学的高中生,做过各种零工,从工厂工人到业余地质工作者。1964年,在一次示众性质的运动中,布罗茨基因为过寄生生活和



没有正业而受审。在审判过程中,弗丽达·维格多罗娃秘密做了记录。法官反反复复地问布罗茨基,是谁派他做诗人的,他的回答是:“没有人派我。请问,是谁派我当一个人的呢?”如果这样的审判发生在三十年、或者十五年以前,在斯大林时代,这场审判很可能夺走布罗茨基的生命。但是,在1964年,多亏了苏联和外国作家、艺术家和知识分子的抗议和信件,布罗茨基才保全了性命,被迫在国内流亡——被发配到了遥远北方的诺连斯科耶村。1972年,他被迫离开苏联,一去不返,成为1970年代那一代列宁格勒诗人的某种文化殉道者。据说,阿赫玛托娃听到关于布罗茨基被捕的消息时,说出了下面有预见性的话:“他们(苏联当局)为我们的红头发不伙创造了怎样的传记啊。”的确,在被迫流亡之后,布罗茨基的诗歌命运受到了根本性的转变:从一位反抗诗人变成一位当局的诗人:美国的桂冠诗人和诺贝尔奖得主。和自己热爱的奥维德不同的是,布罗茨基后来没有栽在野蛮人当中,而是到了民主国家,但是有一个问题。这个民主没有把同样的价值给予诗歌。诗人的回应,一方面是减缓他在风格学上的革新,专心致志于保存传统诗歌的结构和文化的记忆——这一做法常常激怒美国的和俄国的诗人同伴,他们都把他看成是诗歌保守派分子;另外一方面,他以许多非常规的方式开始探索民主的个性——在“孤独与自由”中的操练。

我和布罗茨基唯一的一次谈话是明显地反怀旧的,也是颇为滑稽的。那是在布罗茨基在波士顿大学朗读诗作之后,当时我刚开始学习西班牙和拉丁美洲文学。一个美国学生竭力向他介绍我,但是不成功:“有一位年轻女孩刚从彼得堡来。”布罗茨基几乎都没有转一下头。“就是她说西班牙语。”这个朋友继续说。这句话倒立即引起了诗人的注意。我们简单谈了几句之后,他最后建议我只学习外语,“永远不要再学俄国文学”。我肯定是毕恭毕敬地点头表示同意,并且现在也依旧相信该学习非本国的文化,对于一个移民来说更是这样。但是后来事实证明,我没有完成这个承诺,他也没有。

布罗茨基很少使用怀旧这个词语，用的时候也常常是一种否认或对一个梦魇的铺垫：

一个人旅行得越多，怀旧感就变得越复杂。在一场梦里，要看一个人的疯狂程度和晚餐情况（或二者一起）而定，人或者受到他人追赶，或者追赶他人，穿过同时属于几个地区的弯弯曲曲迷宫一般、混乱不堪的街道、小巷、狭窄过道；是在地图上不存在的一个城市里。一般从一个人故乡出发的仓惶飞离，很可能要让一个人无奈地降落在去年、或者前年逗留过的那个城市路灯昏暗的拱顶过道下面。<sup>1</sup>

怀旧引发的一片混杂的迷宫形状，是由许多可见和不可见的城市组成的，也包括故乡。和纳博科夫不同的是，布罗茨基不怎么怀念童年，这是可以理解的，因为他的童年是在战争期间和斯大林时代末期贫困的战后年代。布罗茨基不用对于回家的某种文学重建来诱惑命运的主宰——比如，借助于假护照或者外国护照，像纳博科夫的密探那样。布罗茨基的流亡者形象不是一个神秘易装的密探或者急欲模仿的替身，而更是某一个“不完整者”：言语的断章、一个片段、一个废墟、一个呼吼的恶魔。布罗茨基把互相对立的两个家庭传奇的神话放在一起：奥德修斯和俄狄浦斯。布罗茨基再现的不是着魔式的返乡，而是逃离家园、一再的告别、在记忆中保存过去，目的就是永远不再面对它。凡是在感觉乡愁的时候，诗人都记得，曾有一度他是多么地讨厌故里。

在反击怀旧病毒的时候，布罗茨基把流亡的状况映射在他所热爱和认同的一切上：他的童年和良知最初的苏醒、他的犹太人身份和故乡城市圣彼得堡、他的生活方式和他的诗学——如果沿袭曼德尔施塔姆的方式，他很可能称之为“对世界文化的怀念”。看起来，在诗人回顾过去的时候，他没有看到家园，而仅仅看到一串流亡过程。

288 对于布罗茨基来说,就像对于纳博科夫那样,“家园”这个词的所指往往是不稳定的。家园是一个活动的目标,家园和国外常常显得互为镜子里的影像,或者甚至是一种双重的曝光。布罗茨基的评论是,对于一个作家来说,流亡——特别是从一个极权主义国家到一个民主国家的流亡,就像是回家,因为流亡的作家“更接近了一直鼓舞着他的理想所在地”。<sup>2</sup>布罗茨基在“逃离拜占庭”一文中讲述了一个故事,那是对于他的朋友所说的“澳大利亚旅游公司”的卡夫卡式的访问,那个公司有一个恰当的名称:回飞镖。发现自己暂时滞留在伊斯坦布尔市,布罗茨基想逃出去,于是在朋友的建议下,求助于神秘的回飞镖公司。

回飞镖公司原来是一个破旧的办公室,泛出一股陈腐烟叶气味,有两张桌子,一部电话,墙上当然还挂着一张世界地图。有六个敦敦实实的、貌似沉思中的、黑头发的男人,因为无所事事而无精打采。我从坐得离门口最近的一个人嘴里费劲套出来的一丁点知识就是,回飞镖办理苏联在黑海和地中海的游船业务,但是那个星期恰好没有业务。我很好奇,幻想出这个名称的年轻的卢比扬卡少尉老家在哪儿。图拉? 车里亚宾斯克?<sup>3</sup>

回飞镖是一家苏联旅行社,这个名称来源于苏联儿童故事和周游世界的美梦,当然只有往返的旅程。诗人开玩笑谈到了他根深蒂固的恐惧:那些把他扔到国外去的克格勃年轻少尉们预料他会像回飞镖那样返回——他是必定要避免这样的局面的。

而在苏联,布罗茨基被认为是“最西方化、着迷于‘怀想外国’的作家”<sup>4</sup>之一。受审的时候,他被指控反对爱国主义并且“缺乏生产性职业”。有人把一句话强加给他,这句话纠缠了诗人一辈子:“我爱外国。”布罗茨基虽然可能写出,但是他没有写出这句话。只是在这一个案例中,“外国”和“西方”的概念是俄苏产品,制造出来是为了国内消费。诗



人从未停止渴望,事实上,即使到了心里羡慕的西方,也是坚持自己的异化的态度的。“西方派的布罗茨基,为什么在西方感觉不愉快呢?”布罗茨基的朋友,诗人和批评家列夫·洛谢夫(Lev Losev)问道。<sup>5</sup>这是哪一种渴望?渴望哪一个祖国?诗人往哪里移民?他居住在什么样代用品式的家乡?

### 少于一:回家与疏远

“给家里打电话?什么家呢?就是你永远也不返回的地方。你也可以把古代希腊或者《圣经》里的朱迪亚称为家乡。”<sup>6</sup>

布罗茨基回忆在1980年代早期给身在苏联的父母亲打电话的事,双方当时都知道他们的谈话有人在窃听。重要的不是说了什么话,而更是一种纯粹的接触感,说话的声音,分开的父母和孩子们即使不是在空间上,也是在时间上的短暂共处状态。在得知父母逝世的消息后,布罗茨基恳求许可参加他们的葬礼,却遭到苏联政府的拒绝。在父母亲逝世之后,布罗茨基才开始用英语写出自传文章,没有想到的是,这样倒是让他能够比以往更直接地谈论自己和父母亲在一起时候的往事。 289

《少于一》开篇就是两例儿童时代的回忆,内容不是家园的舒适愉快,而是异化的经验和意识的觉醒。第一个记忆就是在学校观察马克思列宁主义口号的时候,发现了“疏远的艺术”。第二个是与诗人犹太人身份有关的第一次说谎的故事。

例如,我记得,在我十岁或十一岁的时候,我领悟到,马克思“存在决定意识”这句格言的真实性只是到意识获得疏远的艺术为止;此后,意识就独立存在,既可决定、又可无视存在。<sup>7</sup>

这个非同寻常早熟的十一岁的布罗茨基,把官方口号的意义夸大

到了荒唐的程度。苏联的物质存在和视觉宣传在很大程度上决定了意识,让意识变得具有颠覆性的反思性质,并且找到了“独立存在”的办法。布罗茨基想起来的那句马克思主义口号塑造了采取变换的思维方式的几代苏联公民(他们只有一部分是持不同政见者),他们接受了异化的伦理学。

异化和疏远这两个词语不含有马克思主义或者美国现代通俗心理学的负面意义。疏远不仅是可能导致慢性怀旧的一种疾病的症状,而且还可能提供出某种暂时医疗的办法。创造性的疏远和沉思可以追溯到斯多葛派哲学家,这是布罗茨基所十分仰慕的第一批“没有根的世界主义者”。在二十世纪初期,布莱希特发掘了疏远的意境,大约在同时,俄国形式主义批评家和先锋派艺术家又予以发展。1916年,施克洛夫斯基宣布,“陌生化”乃是区别艺术与非艺术的基本的艺术手段。俄语词语 *ostranenie* 的意义多于“保持距离”和“变得疏远”;它的意思还包括“错位、离开国家”。*stran* 是俄语“国家”( *strana* ) 这个词语的词根。从这一概念来看,诗歌语言永远是一种外国语。通过把事物变得陌生的方法,艺术家不仅把事物从日常的语境移置进某种艺术的框架;艺术家还致力于  
290 “把轰动效应”归还给生活本身,重新发明这个世界,重新感受这个世界。陌生化使艺术成为艺术的;而且通过这一举措,还把生活变得生动活泼,让生活变得有价值。日常生活只有在模仿艺术的时候(而不是与此相反)才是能够得到拯救的。看来,施克洛夫斯基艺术陌生化的概念接受了浪漫的和先锋派的梦想,这就是鼓励人们对生活采取艺术态度的反向模仿。<sup>8</sup>但是,陌生化不允许天衣无缝地把生活移植到艺术中来,不允许对政治采取审美的态度或者某种全然的瓦格纳式的作品。艺术只有在不完全为现实生活和真实政治服务的情况下,在其陌生性质和鲜明的性质被保存下来的情况下,才是有意义的;因而,陌生化的方法既能定义又能挑战艺术的自主权利。

在社会动荡、革命和内战的时期谈论日常生活的陌生化,很可能显

得几乎是猥亵的。日常生活被彻底打乱,几乎没有剩下什么内容可以用于艺术的转化。而且,在1920年代晚期,审美陌生化的实践在政治上是引起疑问的。文学批评家莉吉雅·金斯伯格在1927年的日记里记述道:“赤裸展示其手法的快乐时代已经过去。现在是必须尽可能遮蔽其手法的时代。”<sup>9</sup>在布罗茨基以前五十年,施克洛夫斯基就阐释过马克思主义的口号:“存在决定意识,但是意识仍然没有定型。”<sup>10</sup>

在1920年代后期,艺术陌生化的理论被转换成为不自由理论。为说明这一情况,施克洛夫斯基提出了关于马克·吐温写信留副本的一则轶闻:第一个副本送给收信人,第二个收进作家私人档案。在第二个副本里,他记录真实的思想。这样话语隐晦的概念变成了苏联知识分子的一个基本假定——一种阅读言外之意和理解只言片语的方式。在1930年代到1980年代间,伊索寓言式的语言把非主流思想的苏联公民作为想象中的群体联系起来。在1960年代前后,陌生化的艺术转变成为日常异见的艺术,这一艺术不一定转变成政治上的抗议,而更多地是亲密友人之间个人解放的实践。

《少于一》里提及的关于儿童时代意识觉醒的第二个回忆,是另外一种的陌生化,是和涉及身份的羞怯感有关的。

意识的真实历史始于每个人的第一个谎言。我正好记得我的第一个谎言。那是在小学图书馆里,我必须填写借书申请表。第五个空格是“民族”。我当时七岁,很清楚自己是犹太人,但是我告诉管理员说我不知道。迟疑之中,她莞尔一笑,让我回家问问我爸我妈…… 291

我没有为自己的犹太人身份感觉耻辱,也不怕承认这个事实。在班级登记簿里,我们父母的姓名、家庭地址、民族都有详细记录,而在课间休息时老师时而把登记簿“忘记”,留在讲桌上。于是,我们就像老鹰一样扑上去查看登记的内容;我所在的班里同学都知道我是一个犹太人。但是,七岁的儿童们不是什么铁杆反犹人士。而且,就



七岁的男孩来说,我是很强壮的,在那个年龄,拳头很顶事。我是为“犹太人”这个词语(在俄语里是yevrei)本身感到耻辱,这与其含义无关。一个词语的命运取决于语境的多样性,取决于使用的频率。在俄文印刷物里,yevrei这个词语很少出现,就像美国英语里mediastinum(纵隔)或者gennel(廊道)这种词一样。<sup>11</sup>

在这里,突出的是,对于身份的领悟和意识的真实是凭借对一个谎言的记忆来探索的;这既指战后苏联政府主导的反犹主义历史,也指总体意义上的“修理自己”,对此布罗茨基有亲身感受,却和他的出身背景没有关系。第一个谎言的故事允许布罗茨基多少平心静气地谈论1950年代身为一个犹太人小孩的感受。的确,在战后苏联的1940年代后期和1950年代早期,官方对国际主义的支持和对反犹主义的批判都被取代,取代物就是批斗对“没有根基的世界主义者”的残酷的运动和对犹太人医生、知识分子和工人的清洗。“犹太人”这个词语几乎变成了不能刊印的字眼,其地位乃是某种文化褻渎。布罗茨基的陌生化艺术和对出身的早期羞怯感是相互关联的。布罗茨基喜爱的作家之一,达尼洛·基什(Danilo Kis, 1935—1989),是一位在法国逝世的前南斯拉夫流亡者,他父亲是在大屠杀中遇难的犹太人,母亲是黑山人;这位作家把现代犹太人在欧洲的经验与陌生化联系了起来。“犹太教乃是陌生化的一个效果。”基什写道<sup>12</sup>。陌生化对于基什来说既是美学的、也是伦理学的问题。后来,布罗茨基也用流浪的犹太人的形象来表现作家:“一位好诗人在谈论自己悲哀的时候表现出节制的原因是,谈到悲哀,他是一个流浪的犹太人。”<sup>13</sup>俄语里的禁忌词语yevrei令七岁的男童感到羞辱,却通过它的英语形式Jew得到了救赎,这个英语词印刷在这位成名的美国诗人印了成千上万册的作品之中。

在反思二十世纪欧洲犹太人的命运时,布罗茨基思考了为什么尽管当时出现种种的骇人迹象,很多犹太人却仍然留在纳粹德国。(在斯

大林的俄国，情况不像1939年以前的德国，离开这个国家不是一种选择。)“游牧性质的冲动和流亡的礼仪提供了另外一次机会，可以在巨大历史罪孽场景面前逃避被动牺牲的命运。“‘你们分散开吧，’全能者对选民说，他们至少在一段时间内分散开了。”<sup>15</sup>布罗茨基的犹太人是游牧的。散居的犹太人不寻求福地；他寻求临时的家园。但是布罗茨基也纪念那些无法得到(或者无法设想)流亡的人们，这些人犯了悲剧性的错误，把根扎在德国，而且在还有机会离开的时候不采取行动。因此，陌生化的艺术是一种生存的急救工具包。至于流亡，则不只是一种不幸，而且也是一种文化奢侈品。

为了让外国读者理解yevrei这个词语在俄文里用得很少，布罗茨基把它比拟为mediastinum(纵隔)这个词。像纳博科夫和其他许多双语作家那样，布罗茨基是各种词典的忠实读者。“纵隔”这个词指胸肺部特别重要的一层膜：“纵隔膜，分开哺乳动物的肋膜囊，包含除了肺脏之外的全部胸腔脏腑。”<sup>16</sup>纵隔是一种膜和分隔，就像书架分开房间和它的创造性的附加物一样。除了与犹太人这个词的奇异联系之外，纵隔出现在布罗茨基作品中，是和他的故乡城市圣彼得堡联系起来的：圣彼得堡被定义为“俄国希腊风格的纵隔”。<sup>17</sup>布罗茨基所记忆的和再创出来的列宁格勒—圣彼得堡是一个世界性的大城市，这里的塑像，龕座里的躯体和出现裂纹、斑痕累累的泥灰正面，带有世界文明的印记和纳粹空袭期间大炮弹片切凿出来的伤疤。<sup>18</sup>

布罗茨基把圣彼得堡(或者“彼得”)描写成“自己国土上的外国人”和俄国的“新世界”，它为全国作出“一种异化的服务，提供一个从外界观察自己的机会”。<sup>19</sup>看起来，列宁格勒中的“彼得”是城市流亡者，就像诗人自己一样。而且，体现在彼得堡建筑正面和得到城市居民珍惜的世界文明，不是一种根植于本地的文明，而是传输和移植而来的文化组成的：“文明是依靠一个共同的精神公分母激活的各种文化的总体，它的主要传播手段——比喻地说和名副其实地说，是传输(translation,或译为

‘移位’)。希腊立柱漫步进入冻土带乃是一种传输。”<sup>20</sup>

布罗茨基谈到的文明不是一套固定的法则，而是传递记忆的方式，具有列宁格勒反文化的鲜明的地方色彩。立柱不仅是古典风格的基础，而且也是一种漫游的建构。在布罗茨基看来，俄国的诗歌语言是一种生存主义的记忆策略，是对于文化记忆变通空间的保存方式。一个无家可归的后革命时期诗人具有的唯一家园，是诗歌的家园，在这里，古典的诗律和诗章是记忆的立柱。诗人背负自己的活动之家，正如蜗牛背负甲壳；他守卫这个家园，一如警惕性很高的爱国者。<sup>21</sup>

布罗茨基的怀旧不仅是针对诗歌的传统，而是针对解读和融入文化的方法、针对凭借文学生存的友人们。

没有人比这些人更理解文学和历史，没有人比这些人用俄语写作得更好，没有人比这些人更蔑视我们的时代。对于这些人物来说，文明的含义比每日的面包和夜间的拥抱含义更多。这并不像表面看起来那样，是另一个垮掉的一代。这是发现了自身的唯一一代俄国人，对于他们来说，乔托和曼德尔施塔姆是比他们个人的命运更重要的。虽然衣衫褴褛，却仍然保持了优雅的风度……他们仍然怀有对于那不存在的（或者仅仅是存在于他们不断掉头发的头颅里）、被称为“文明”的东西的热爱。因为被迫隔断和其余世界的联系，在无奈之中他们想到，至少那个世界是和他们一样的；现在他们知道，它跟别的地方一样，只不过打扮得好一点而已。我写这几句话的时候，闭上了眼睛，几乎看到他们站立在他们破破烂烂的厨房里，手里举着杯子，脸上掠过讽喻的怪相。他们咧嘴笑一下，说：“自由、平等、博爱……怎么不加上文化呢？”<sup>22</sup>

这是1960年代的列宁格勒“精神的流亡者”的一个奇异群体，他们在简陋的公用厨房里怀旧崇尚杜撰出来的“文明”。他们反抗苏联日常



生活强加的集体性质,创造了自己的群体,从布罗茨基的“一间半屋子”里开凿出来额外的维度。乔托和曼德尔施塔姆之对于他们不仅是艺术作品,而且也是这个想象出来的群体的神圣崇拜物。曼德尔施塔姆是从1970年代手写体油印版地下刊物淡黄色页面中出现的,这些诗歌的刊印很有选择性,它们立即成为黑市最抢手的印刷品。<sup>23</sup>在这里,布罗茨基从批评文章的体裁转向给战后一代人的挽歌,人称偶尔地从“他们”滑向“我们”,再滑向“他们”。<sup>24</sup>回顾起来,这个小厨房可能是令人感到亲切而又具英雄气概的,但是也颇具幽闭恐怖倾向。诗人已经超越了这个想象中的群体,但是他常常感到怀旧。

从一个“少于一”、住在“一间半屋子里”的人的观点,能够写出什么样的自传来呢?布罗茨基喜欢标题中包含不是一的“一”,亦即比身份和空间的统计单位或者官僚单位或大或小的“一”。布罗茨基避免清晰划分自传作者的成年身份和儿童幼稚的自我:“儿童对于父母强加给他的控制感受到的不满和成年人面对责任感受到的惊慌,性质是一样的。一个人(one)不是这些形象的任何一个;一个人大概是少于‘一’的。”<sup>25</sup>出自语法和句法的理由,这样的文句大概是任何一个美国编辑所痛恨的;而且,它还使用非人称的句式和尝试性质的“大概”这个词儿。 294

的确,布罗茨基的散文是用一种“不等于一”的外国语写的;它的散文围绕着许多在文化上和语言上无法翻译的因素打转,还使用颇为类似诗人原来母语的句法。布罗茨基喜欢使用以one这个模糊的英文词开头的句子,这个词指的不是一个具体的个人,而更是“任何人”、“某人”,其所指是更为普遍的经验,或者某种共同的苏联的经验。除了属于在苏联语言教科书中学到的老式英文特征之外,这种句法还反映出诗人传输个人的和非人格事物二者之间的张力的尝试。在描写自己在苏联时期的童年的时候,布罗茨基交替使用one(意思是:一,人,人们)和I(我)、we(我们)、they(他们);在这些人称代词的摇摆中,蕴藏着怀旧细微情感,还有怀念与陌生化之间的张力。布罗茨基的英语显示出对于“完

美的、词尾变化多端的俄语”的一点怀念；俄语句法的确是灵活和多义的。

如果说《少于一》是关于艺术与生活中的陌生化的实际情况的，《一间半房屋》则是关于对熟悉事物、对诗人及其父母亲日常生活中正在消失的习惯的怀念。布罗茨基坚持认为，驱使他行动的不是“对于故国的怀旧”，而是想要重访父母亲的、曾一度包含了他在内的世界的尝试。为了这一目的，他再现了他们共同的礼仪，例如清洗盘碗、从不穿着袜子在房屋里走动——他母亲一向坚持这条。这样的细节回忆读起来好像是哀悼。和纳博科夫一样，布罗茨基反对弗洛伊德式的自传，这种自传讲述“偷听父母谈话的愤怒的胚胎”。在布罗茨基看来，他继承于父母的，除了基因之外，就是他们的斯多葛主义和内在的自由。

还有，奇异的是，他把父母的形象输入自己的创造性比喻之中——再现出诗意的而不是宗教的灵魂转生。布罗茨基写道，他继承了母亲的“罗马式”鼻子和她那像猫一样的灰色眼睛。在家里，对她的昵称是吉萨，是一个给宠物猫的名字；诗人记得他们俩常常在公寓那一间半房子里悄悄学猫叫唤的戏耍。所以，布罗茨基论创造性的文章标题是“一只猫的叫唤”；猫是布罗茨基的宠物，美丽、自立、陌生。布罗茨基反对为创造性下定义。“我就这个题目发表的言论，顶多也就等于猫要抓住自己尾巴的尝试。当然这是一种引人入胜的努力，但是我也许应该喵喵地叫唤了。”<sup>26</sup>所以，正是通过创造性，才可能找到一种与死者的共同语言——从诗人自己的家庭到众诗人的大家庭。<sup>27</sup>

布罗茨基的父亲是一个摄影师。在他们的公寓里，父亲的暗室是诗人半间房的隔壁（或者说一帘之隔）。布罗茨基虽然对摄影的迅速取景持批评态度（那是现代旅游业的模式），但是也把摄影当作记忆的比喻来使用。摄影的重叠曝光显示出流亡者的双重意识。布罗茨基既怀疑摄影对经验的捕捉，就像旅游公司“柯达故我在”模式，但他又对生活中的视觉方面着迷，因为它能使得意识形态的和集体的陈词滥调陌生化。而

且,布罗茨基常常用摄影术语描写自己的技巧,还通过一部实验记忆影片来纪念他父亲。

至于他(布罗茨基的父亲),我记得在一个阳光明媚的午后,我们父子在夏园散步,当时我十九或二十岁吧。我们在木结构亭台前面止步,海军铜管乐队正在那里演奏古老的圆舞曲:他想拍几张这个乐队的照片。白色大理石雕像突兀出现在这里和那里,带着豹纹和斑马纹的阴影,游客们在碎石路上穿梭行走,小孩子们在水池边上尖叫,我们在谈论战争和德国人。我眼睛盯着铜管乐队,却不由得问父亲,在他看来,哪里的集中营更恶劣:纳粹的还是苏联的。他回答说:“我看,我情愿在火刑堆上给烧死,也不愿意慢慢死去和在这个过程中发现某种意义。”然后他动手拍照片。<sup>28</sup>

布罗茨基记得跟父亲谈话和摄影的时刻。这段经过有拍照片的准确节奏,但是父亲拍摄很快,而在记忆的暗室里,这个儿子和诗人的显影却很慢。苏珊·桑塔格相信,摄影是积极推进怀旧的心绪的:“一切摄影都是死亡象征。拍摄一张照片就是参与另外一个人(或者一物)的终有一死、易受伤害、多变等等特性。”<sup>29</sup>布罗茨基打破了这样的摄影艺术。他没有崇拜父亲现存的形象,而是制作了一系列想象的摄影,把一张照片变成关于摄影师的影片。布罗茨基没有寻找静态的“死亡象征”,而是要通过用外语写作的作品为父母亲寻找走向自由的另外一条道路。

### 一只哭泣的眼睛,圣无地,帝国

在美国生活的初年,布罗茨基并没有总是成功把写作转化为一种流亡解痛药剂。阅读布罗茨基早年的诗歌,我们不会清晰感觉出这个移



296 民是在哪儿定居的。布罗茨基讲了一个故事，谈他在土耳其地图上，在安纳托利亚或者伊奥尼亚什么地方，找到一个小镇，叫逆葛界(Nigde，这个词在俄语里正好是“无处、没有任何地方”的意思，相当于英语Nowhere)。这是一个令人惊异的时刻：诗人在先前的大帝国里找到一个小镇，这个小镇竟然是他一个比喻的现实写照。无人先生(Mr. Nobody)在无时间(No time)从无处(Nigde)走到无处可去(Nikuda，俄语词，相当于英语to Nowhere)镇；全部这一切都发生在一个无名的帝国，该帝国包括了本国土地和归化的土地。这一点概括了布罗茨基第一批美国诗歌的情节(如果说有情节的话)。<sup>30</sup>

在布罗茨基的世界里，在帝国之外觉醒这个梦导向在另外一个帝国之梦内部的猛烈惊醒。换句话说，超越镜子的移民行动不会让我们逃离自己被歪曲的镜中影像：

如果你突然走在变成石头的绿草地，  
觉得这大理石之美胜过草地的翠绿，  
或者看到水仙和牧羊神嬉戏  
青铜之身比任何梦境中更显欢愉，  
那就让手杖从你酸痛的手里遗落  
你所在之地就是帝国，朋友。

空气、火焰、水、牧羊神、水神、雄狮，  
来源于自然，或在想象中获得形体，  
上帝创造、理性喂养得已经腻烦，  
却又在石头和金属中得到复原。  
这是万物的终结。在道路的尽头，  
这儿有一面镜子，可以进去一游。

你站在神龛里，抬起眼睛观看  
世代在匆匆忙忙中消逝，又见  
藓苔滋长在雕像大腿内侧，  
尘埃飘落在它肩头，时间的染色。  
有人打掉一条胳膊，肩上的头颅  
就如大块石头咕咚坠落。

遗留胴体是一堆无名的肌肉，  
一千年，一只老鼠住在洞里头，  
因为想要挖掘花岗岩求得生活，  
一只爪子骨折，一面吱吱尖叫，  
某夜穿过大路逃跑，不在午夜  
或者明天破晓回到它的洞穴。<sup>31</sup>

297

这不是描写从一个国家向另外一个国家流亡的诗，而是描写了完全脱离人类环境的迁移。移民行动事实上变成了石化过程。诗歌开篇是一封致友人书，但是，随着诗歌的展开，这个友好的你，诗人的孪生兄弟和镜中的形象，随着“我”一起消失，而变成了一个无人格的、无头的胴体，“一堆无名的肌肉”。甚至情色表现也仅仅存在于石块中，存在于牧羊神和水仙的大理石活泼线条、雕像大腿内侧滋长出来的藓苔之中。大理石和青铜的不朽帝国看起来似乎是超越了怀旧与个人记忆后最终归宿的某一个诱惑点。

但是，在“万物终点”和“道路尽头”有一面镜子干扰了石头的平静。摆放在诗歌中间的镜子屏幕把诗分割成两部分：诗人为自己竖起一个纪念碑，在不朽中开凿出一个神龛，然后，纪念碑变成了必有一死的、受到“时间的染色”、会消亡的。人梦想无生气的形象，而无生气的形象变成神人同形，也会变老。这首诗像是关于永恒和历史的一个巴罗克式的

寓言,表达了对于时间的逃离和这样一种逃离的不可能性。

胴体表现出关于诗人自我纪念碑化这一古典传统的阴暗变体。“我为自己竖立了一座纪念碑”(Exegi Monumentum)这一传统从贺拉斯延续到了普希金;但是这一首诗写的不是竖立一座纪念碑,而是竖立一个废墟。在浪漫主义诗歌中,废墟常常和挽歌体裁与对往日荣耀的追思联系在一起,而在这里,废墟被映射到了未来,或者更可以说,过去和未来合一。时间与空间都收缩进了这首诗,把记忆的行为变成肢解的行为。陌生化在这里走到了根源之地——超越了苏联的现实,迈向斯多葛派的忍耐态度。

但是,在布罗茨基的每一篇作品中,也有某些东西是脱离帝国设计的。在这里,在最后的一段里,一只无法预料的老鼠逃出衰败与停滞的神龛,还伴随了俄语原文中表现窸窣窸窣声的辅音。对于布罗茨基来说,这只老鼠是和未来的理念联系在一起的,至少在语言的层面上如此:“在说出‘未来’的时刻,大群大群的老鼠从俄罗斯语言中窜出,撕咬一块熟透了的记忆——这记忆上的干孔比真正的奶酪上还要多一倍。”<sup>32</sup>最后,即使老鼠死了,它也总算逃避了这首诗的“恶的无限”。

就连布罗茨基这一时期写的一首诗里面的奥德赛,也没有找到回家的路。他被固着在“某一个岛屿”上,那儿有“一位王后”,周围都是猪和石头。“奥德赛致忒勒马科斯”写的就是忘记怀旧本身。

我不知道我在哪里、这里是何地。  
这里好像是一个肮脏的岛屿,  
长着灌木,有房屋和哼哼叫的大猪。  
花园挤满了野草;有一个什么王后,  
杂草和巨大的石头——  
忒勒马科斯,我的儿子!



流浪者觉得所有岛屿都是一个面容。  
精神远行,计数了波涛;眼睛酸困  
因海平面单调;水的肌体充斥在耳内。  
我不记得战争如何爆发  
甚至你今年几岁——  
我也不记得。

奥德赛既不渴望他忠诚的妻子,也不渴望诱惑他的妖女喀耳刻。一个长满荒草的花园、猪只、杂草和石头构成了一片没有记忆的风景,出走之后的风景,零度的时间和空间。喀耳刻事实上正在把人物变成野兽,把它们还原到兽性的快乐的状态——这是尼采所一度渴望的。布罗茨基的人物也不是在那里;他处于一种疲惫的状态,心里很不平静。他又一次表现出自己被肢解,现在是由躯体器官和语言片段组成:“精神远行,计数了波涛;眼睛酸困,因海平面单调”。只有一只被肢解的眼睛流出眼泪,这是给遗忘的大海的细小的祭献。这流亡的形象是怪异的:一半肌肉、一半石头、一半是人、一半是兽;然而,在这首诗中,这个怪兽正在哭泣。

这首诗常常被解读为自传性的,是布罗茨基给他留在俄国的儿子的信息。

你快长大,忒勒马科斯,要强壮  
只有众神知道我们能否再次相见。  
你早已经不再是那一个幼童,  
当年我在你面前拉住犁地的公牛。  
如果不是因为帕拉米德斯的诡计,  
我和你还会依然留在一个家庭里。  
但是也许他是对的;离开我

你就安全躲过俄狄浦斯式的激情，  
忒勒马科斯啊，你的梦境完美无缺。<sup>33</sup>

299 这首诗很模糊地提及帕拉米德斯。帕拉米德斯遭受石击处死的确是奥德赛漫长航行的间接原因之一。帕拉米德斯作为字母表中的几个字母创造者而闻名，是埃及透特神在希腊神话中的对应者。因此，帕拉米德斯是两个故事之间的连接点：一个与奥德赛一再延宕的归来有关，而另外一个则间接暗示布罗茨基自己遭受审判之后的流亡。所以，对帕拉米德斯的提示起了某种暗号的作用，把诗人自己的流亡与怀念和神话人物奥德赛的流亡与怀念联系起来。

布罗茨基随意使用了耳熟能详的神话故事。他觉得，奥德赛和俄狄浦斯互相差别不大，因为失聪和死亡的危险都是伴随着回归的。实际上，这不是激进式的误读；在奥德赛神话的一个古代变体中，他回家以后就被他和喀耳刻在她的欢乐岛上孕育的儿子谋杀。<sup>34</sup>但是，如果奥德赛和俄狄浦斯是双生子的话，则全部的家庭传奇都可能变成乱伦的悲剧。所以，布罗茨基的奥德赛依然是无名之人，不会回去或者再前来寻求他的名字。

虽然排除了回家，但是这一个版本的旅程故事没有真正给诗人提供在国外生活的可行选择。在“鳕鱼角催眠曲”中，故乡所在的国家 and 接纳他的国家都被描写成“帝国”(Empires)，而且还用大写字母E。一个对于诗人每日生计来说更有保证，另一个则曾经对于诗歌的生存更为热情。诗人说，通过移民，他不过是“调换了帝国”。<sup>35</sup>类比是布罗茨基喜欢使用的手法之一，有时候变得随意连接：“一所学校是一个工厂是一首诗是一座监狱是一所学士院是枯燥乏味，都带有阵阵的惊慌。”一个帝国是一个帝国是一个帝国，时而闪现出诗歌的洞察力和阵阵的怀旧。

帝国是布罗茨基的中心比喻；它包括近代的和历史的帝国：希腊的、罗马的、奥斯曼的、拜占庭的——帝国。与此同时，布罗茨基的帝国

是不能够在地图上找到的。它是超地理的,含有他第一和第二家园的因素,也含有他的诗歌家园和他所逃避的专制家园的因素。帝国被投影进入了过去与未来。<sup>36</sup>有一位采访者问过布罗茨基一个一般对流亡作家都要提出的典型的问题:“对于你来说,美国变成了什么呢?”布罗茨基半开玩笑、半严肃地回答说,美国“不过是空间的延伸而已”。在某种方式上,布罗茨基的诗歌帝国就是消散了流亡特征的空间与时间的延续。和命运一样不可避免,这样的帝国乃是纳博科夫反地域(Anti-Terra)的对立面,所谓反地域就是个人的乐园,配备有可爱的别墅和体态丰腴的水仙姐妹。而在布罗茨基的帝国里,水仙和诗人被石化了。

帝国意识是苏联和俄国文化包袱的一部分,而诗人一直携带着这份包袱,没有将其充分地陌生化。根本没有办法从这个帝国里流亡出去;事实上,这个帝国导向了诗歌。布罗茨基在美国居住初年写出的许多诗歌中,都是依靠了暴君与诗人之间的、俄国和苏联的文化决斗——以及相互依存。一个暴君的帝国很可能威胁了诗人肉体的存在,但是也给予了他某种“第二政府”的声音,确立了他的文化意义——这是在一个民主国家里不可能梦想到的某种东西。 300

布罗茨基频频使用的另外一个关键的比喻是监狱,监狱也被变成非历史的和不可避免的。这是许多以往被捕入狱的作家所共有的经验;他们开始想到,监狱是某种存在主义的必然之物。最极端的事例是索尔仁尼琴,他在美国流亡期间,在遥远的佛蒙特一个小镇创造了监狱禁闭的环境。他对自由选择和开放视野的回应是,在一种十分舒适的禁闭之中寻求避难所。布罗茨基的案例远不是如此极端,但是,在他身上,监狱生活的特性、空间的缩小和时间的延长,对于他的诗学都变得重要了。有时候,例如在他的戏剧《大理石》里(场景是一座巨大的、帝国式的新古典主义塔楼中,一所自愿住进的监狱),布罗茨基抹掉了监狱与自由之间、故国与移民国家之间的区别,无处在,又无处不在,布罗茨基比喻中的监狱没有内外:人永远监禁和流亡在自身之内。



将帝国环境这样自然化、使帝国与监禁的比喻延展进入生活，这里面的问题偶尔也出现在对于特殊政治的讨论之中。例如，在1990年里斯本东中欧和俄国作家会议上，在大多数前苏联作家和诗人与其西欧或者东欧同伴（包括康拉德、米沃什、基什、桑塔格和拉什迪）之间，出现了尖锐的误解。出人意料的是，全部那些作家努力奋斗想让人看成仅仅是作家，而不是代表自己国家某一个集团或者阶级——可是不管愿意与否，他们到后来说起话还是代表了某一个集体，谈论了集体的责任；各方都是这样的。但是，布罗茨基，以及托尔斯泰娅，质疑了中欧作家提出的承认要求，并且幽默地问，俄国作家是否要为苏联的行为负责。托尔斯泰娅认为，帝国是不可避免的，外在的自由比内在的自由容易获取。在谈到1968年苏联入侵捷克斯洛伐克的事件时，她把苏联红军比拟成苏美尔人的大军，把坦克的推进比拟成来来去去的恶劣天气。因为受到苏联政治如此的气候学论证的刺激，拉什迪警告说，作家至少应该为自己的比喻负责，尤其是在涉及对别人施展暴力的时候：“监狱不比自由更自由。坦克不代表什么天气状况。我觉得，语言的问题是和其他的殖民主义问题联系在一起的。”<sup>37</sup>俄国作家们虽然坚称俄国文化的内在多样性，及其不可比拟的巨大份额的痛苦，但是看来根本不理睬遭受帝国政治欺辱的他人的问题。

幸运的是，布罗茨基的艺术并不永远都是紧贴着帝国风格的。在他后期的作品中，他变得越来越专注于帝国意识的解毒剂，例如流亡伦理学，这一伦理学把“被解放的人”、帝国恒定的子民，转化成为一个孤独的和自我反思的“自由人”。与此同时，在威尼斯城，他为自己发现了一个审美的家园。虽然也曾是一个失落帝国的首都，威尼斯却是一个具有脆弱美质的城市，它纪念了时间的流逝，而不是“圣无地”（St. Nowhere）的永恒的不朽。

## 多于一：威尼斯之死

伟大的威尼斯作家卡尔维诺在他《看不见的城市》的结尾写到马可波罗关于帝国和地狱的讨论：

生者的地狱不是以后的事；如果有的话，那就是这里已经存在的，这就是我们每天都生活于其中的地狱……逃避痛苦有两种方法：第一种对于许多人来说是容易的：接受地狱，变成它的组成部分，你就再也看不见它。第二种要冒风险，要求经常的警惕和担心：在地狱的中心，寻找和学会识别谁和什么不是地狱，然后让他们存在下去，给他们空间。<sup>38</sup>

伟大的威尼斯旅行家马可波罗从来没有直接谈论威尼斯，因为他是一直在谈论威尼斯的：“记忆中的形象，一旦固着在词语之中，就被涂抹掉了。大概我担心的就是，我一旦谈论威尼斯，就会立即失去它。”<sup>39</sup>

在生前最后十年，布罗茨基很少写到他“北方的威尼斯”，圣彼得堡。在“改名城市导游”一文中，他描写了一个有很多名字的城市，在自己土地上的外来户。虽然列宁格勒记忆的痕迹——在域外河流上反映的涟漪、微风、海草和沼泽的气息——持续出现在布罗茨基许多域外游记之中，但是他不梦想返回这个改名的城市。是威尼斯变成了一个地狱之内的非地狱的特殊空间。彼得堡是诗人怀有第一个威尼斯之梦的地方，当时他手里拿着中国制造的铜制模型，威尼斯这个下沉城市的一条小船，这是他父亲去中国旅行带回来的；而这条船就变成了诗人想象中向家园航行的轮船。诗人的怀旧被传递，甚至被掺杂。这个旅客对自己喜爱的两个城市都不忠实：既向往着列宁格勒——彼得堡，他是在这里第一次想象到了威尼斯；又向往着威尼斯，他在威尼斯让自己接受了失去故乡城市这一事实。阿西曼(Andre Aciman)称这种记忆掺杂为“随意伸

裁”或者重复记忆——对于一个地方的记忆,而不是这个地方本身,变成了记忆的对象,从而揭示出个人的重大关系同时分散在几个地方。因为不再滞留于沼泽地的本土,记忆本身也变得散落各地。<sup>40</sup>

夜间微服到达威尼斯的时候,布罗茨基有一种怪异的回家感觉。冬季的威尼斯就是投射进入更好的历史和地理位置的彼得堡。像彼得堡一样,威尼斯是一个封冻在时间中的城市,是美的福地。但是,在俄语中,威尼斯作为一个专有名词是阴性的\*和外域的,所以适合于更传统的情人形象:“威尼斯是一个城市的佩涅洛佩,白天纺纱,夜间拆掉,眼前不见奥德赛。只有大海。”<sup>41</sup>这是一段理想的恋情,不对等,没有穷尽,令人感到满足。情人接受了被爱之人的冷漠,并且为她单纯的生存、为有可能在她多面的镜子里偶尔映射出自己而感恩。但是,布罗茨基的威尼斯不是一个象征的家园,而是可知可感的、有芬芳和彩色的城市,还有可以触觉的感受和水面的轻柔性感。海草(俄语是vodorosli,具有奇妙的拟声效果)的气息给他一种充分的幸福感。诗人的躯体没有被肢解,而是变得多孔,对气味、景色和知觉开放,是自由的。

威尼斯提供给诗人另外一种自我隐蔽:这既不是帝国权力对个人强加的磨灭,也不是诗人十分熟悉的疏离常规。在威尼斯,诗人自己愉快地消失在旅馆客房的镜子里,消失在无处不在的美里。在威尼斯建筑的正面,他看到了自己的魔怪:龙、怪兽、蛇怪、半人马、吐火怪、露出乳房的斯芬克斯、半人半牛兽和其他“古典超现实主义”的形象,向他展现出另一些怪异的自我肖像。它们都是人和兽、必死和不死者的奇幻的、不完备的混合物。混合体的魔怪——一个怪异的移民重现于威尼斯,只不过在这里他不是个肢解的胴体,而是一个爱好嬉戏的怪兽装饰,这样的怪兽可以在威尼斯暮色苍茫的时分像一个天使那样地隐身。

论威尼斯的第一篇文章标题是“不治之症围堤”,这是该城市街道

---

\* 俄语里名词、专有名词根据词尾字母分为阴性、阳性、中性。——译者



的真实名称，是对中世纪鼠疫和霍乱瘟疫的追踪。这是一条过渡的街道，在这里，“比喻”这个词语又一次恢复了希腊字面上的意义，在这一案例中，指的是生与死之间的传播和传输过程。不治之症变成了布罗茨基的核心比喻。他对威尼斯的爱无药可医，他怀旧的心绪亦然。不只如此，这种无药可医感还驱动了诗歌的语言。在威尼斯，布罗茨基强调说出他的生存美学：“审美感是自我保护本能的孪生兄弟，是比伦理学更可靠的。”这种审美感具有和伦理学一样的结构；审美感也是关于“向外去”的，变得多于或者少于一。眼睛，“布罗茨基的工具”，不是一座雕像的一只肢解下来的眼睛，而是能够“飞掠、跳跃、振荡、卷起”的“生鱼那样的、内在的器官”。在回顾眺望水上浮动的美丽城市时，诗人的眼睛飞掠超越自然的界限，热泪满眶。

泪水是想要滞留在后面、与城市融合为一种尝试。但是这是违背规律的。泪水是一种倒退，是未来对于过去的一件回馈。或者是从较小者那里摘除较大者的后果：从人那里摘除掉美。爱情也是这样，因为一个人的爱也是大于一个人本身的。<sup>42</sup>

这是布罗茨基全部写作中最具怀旧气氛的场面——不是回归的场面，而是告别的场面。泪水是一种倒退，躯体向更欢乐的时间和空间的延伸，一种流体的回忆，它在一个瞬间之中让出发的流浪者与其梦境中的城市汇合。怀旧的时刻不许诺浪子的回归，而仅仅是和水的短暂的交流，瞬间的流溢。怀旧的爱情很少是有回报的。泪水是感恩的赠礼，并不期望这一赠礼有所回报。

在对往昔的威尼斯情人们致意的同时，布罗茨基半幽默地描写了关于威尼斯之死的颓废梦境。这一段读起来像是操作指南：

来到威尼斯，在某一大厦第一层租一个房间，让因为船只走过

而上涨的水面浪花飞溅在我的窗户上；写出两三首挽歌，同时在潮湿的石面地板上熄灭我的香烟，咳嗽，饮酒，等钱要用完，也不必上火车，就买一把勃朗宁小手枪，就地击出脑浆。无法在威尼斯死于自然的原因。<sup>43</sup>

布罗茨基没有死于威尼斯。他是在纽约自己公寓房间里睡着了，死于自然的原因，没有留下遗嘱，只留下了诗歌。在诗人去世以后，他“最后的家园”，安葬之地，立即变成了争议的地段。“我不选择国家、也不选择教堂墓园，我要到瓦希列夫斯基岛死去。”还在列宁格勒的时候，布罗茨基就在早期的一首诗里写道；这首诗似乎预示了他的流亡和早逝。曾经在纽约会见过布罗茨基的彼得堡市长索布恰克向布罗茨基一家人提出，在改名的城市安葬这位诗人。但是，是否应该违背诗人的意愿，把他的遗体运回他虽然热爱、却不愿意回归的这个城市去呢？而且，布罗茨基在另外一首诗里曾经写道，他愿意在马萨诸塞州西部的森林里长眠。他也谈到了在威尼斯的颓废之死。总之，诗人的死极为紧急地提出了他不返回俄国的问题。

“俄国是一个纠缠不休的国家：无论你怎么努力摆脱它，它都要抓住你，而且一定要抓到底。”托尔斯泰娅在布罗茨基逝世之际在纽约时报发表的文章中说。“托尔斯泰娅在文章中还回忆了和布罗茨基的一次谈话，并杜撰了他返回俄国的各式各样的场面：布罗茨基回来的时候戴着假胡子，或者，更好的是，骑着一匹白马，像索尔仁尼琴那样的派头，是一个回到崇拜自己的读者身边的诺贝尔奖得主。在许多追思布罗茨基不返回俄国的文章中，被忘记的是他流亡开始与终结的境况。1980年代有一次，布罗茨基要求苏联政府发给他回国参加他父母葬礼的临时签证，遭到拒绝。所以，即使在“改革”之后，他也还依旧把他的回归看作是一种形式的噩梦。在这个故事的一个版本中，布罗茨基对一个朋友描写了近期的一个梦：他上了一架飞机，比如说，去日本的飞机，但是在飞

行途中飞机必须在莫斯科或者列宁格勒迫降。奇怪的是,这甚至不是个人的梦魇,而是对1984年巴雷什尼科夫的影片《白夜》的情节的描写。其他人报告说,在去世前的一年,布罗茨基带着一封从俄国邮寄给他的信件,信里充满反犹威胁语言。布罗茨基在和沃尔科夫的的一次谈话中引用了这封信的几句话:“我来给你读一读今天收到的一封从莫斯科来的信。信上说:‘你这个犹太鬼!早就该把你干掉!诅咒你!’”<sup>46</sup>乌格雷什奇也记载了和布罗茨基有过一次类似的谈话。看来,他随身带着这封信,是把它当作怀旧解毒剂用的。突然之间,布罗茨基认同了世纪交替之际的俄国犹太人,他们是反犹太主义的牺牲品,对于他们来说,是没有回头路的。

的确,1980年代后期,布罗茨基的作品在俄国出版的时候,对于他的承认和赞赏受到了公开的反犹太主义评论和种种敌意言辞的干扰,这一切也来自许多作家和诗人。奥尔加·谢达科娃称他“逃兵”,其他的人责备他既不是合格的基督徒,也不是合格的俄国人,或者,干脆就是落后于时代——在现代俄国是老派的,格格不入的。布罗茨基似乎是在回应自己一首描写在彼得堡沥青路上摔倒的诗歌,写道:“你不可能两次踏上同样一片沥青……现代的俄国是另外一个国家,一个绝对不同于以往的世界;忽然让我当一个游客到那儿去,那非要把我折腾疯了不可。”<sup>46</sup>看来,诗人心里滋生了一股恐惧,就是说,他早年的预料可能成真,他一旦返回圣彼得堡的瓦希列夫斯基岛,那儿等着他的别无其他,只有死亡。

305

很多作家都访问了俄国,并没有从他们对故里的探访中提出什么深刻思考。瓦西里·阿克肖诺夫在美国任教,在莫斯科度夏。他没有永久性地回国定居,而是开始在美国和俄国之间往返,穿过俄国边界,一如穿过其他国家边界。其他的作家把回国演化成一种引人注目的姿态。这类匪夷所思的同伴有爱德华·利莫诺夫,一位波希米亚式的非道德论者,和索尔仁尼琴这位古拉格群岛的编年史作者和俄国道德的预言



家——他们回国定居,想要扮演某种“第二政府”的角色。利莫诺夫,这个先锋派的坏孩子,常常攻击布罗茨基是当权派的诗人,可是他自己也变成了民族主义当权派的诗人。在萨拉热窝围城期间,他来到帕雷,要参加波斯尼亚的塞尔维亚民兵,他把他们看作是顶天立地的英雄,接着就开始对这个城市发出射击。后来,在返回俄国之后,利莫诺夫转向政党政治,组建了一个后现代的法西斯党,吸引了少壮派或者自命少壮派的二十岁上下的俄国青年。至于索尔仁尼琴,则是乘坐西伯利亚大铁路特别快车返回莫斯科的,接着他就公开发表讲演,大谈特谈全俄国人民的痛苦,也谈他新找到的祖国缺乏道德观念。他最后还到电视节目里当主持人,这个节目很快被取消,因为收视率太低。利莫诺夫和索尔仁尼琴回国以后都不再是作家,而是变成了公众人物,把艺术转入生活,或多或少取得了成功。而布罗茨基却不是这样看的。出自个人的和伦理的原因,他简直不能离开“我们称为流亡的状况”。他的怀旧过于强烈、太多反思意味,他的句法太过“繁复”,所以不能允许持久的返乡或者随意的旅游。

布罗茨基依然是一位俄国诗人,却又不单单如此。他强调了诗歌的双重国籍,这在俄国的语境下依然是禁忌,而且甚于政治上的双重国籍。双语写作,即使是不得已而为之,在俄国也依然被视为差不多是对祖国的背叛;而布罗茨基是忠诚于这种文化上的多语言实践的。说到底,布罗茨基是通过一种外语而给自己父母亲提供了逃离在苏联那种命运的机会:

我用英语写出此文,因为我想要给予他们一个自由的边缘:这个边缘的宽度取决于愿意阅读此文者的数目。我恭请玛利亚·沃尔佩尔特和亚历山大·布罗茨基获得“外域良知法典”之下的现实存在,我想要用英语描写动作的动词来描述他们的行动。这一做法不会使他们复活,但是英语语法,和俄语相比,至少可能是逃避国家

火化场烟筒的一条更好的路线。<sup>47</sup>

306

有些事情只有用外语才能写出；它们不是在翻译中消失，而是通过翻译孕育的。外语表示动作的动词，乃是输送家庭记忆灰烬的唯一的方式。归根结底，外语就像艺术一样，是一种别样的现实，一个潜在的世界。这样的现实一旦被发现，我们就不再可能返回某一个单一语言的存在方式。流亡者“回家”的时候，偶然会意识到，那里是没有什么家园的感觉的，而他们在流亡的异地享有更多在家的感觉，他们已经习得安居于彼地。流亡地变成家园，而返回生身故国的经验却变得令人不安。我们不应该盘问流亡作家他们是否计划回国；这显露出一种居高临下的态度，认为一个国家的传记比个人及其想象中特异群体的传记份量更大。怀旧的泪水不是回家的泪水；人不会和怀想的对象合而为一。诗人永远是比一多或者少的。

布罗茨基在威尼斯下葬的那天，他的遗孀和朋友们发现，为他准备的墓地就在庞德坟墓的旁边。他们立即提出抗议，拒绝把布罗茨基埋葬在那位艺术上和政治上都曾令他蔑视的诗人近旁。现在，布罗茨基在距离另外一位现代主义世界主义者斯特拉文斯基不远的地方长眠。但布罗茨基没有安葬在彼得堡，而是安葬在威尼斯，还是遵循了诗歌的规律的。到尽头，“一个城市的佩涅洛佩”接受了她迷途的英雄。

307

## 第十五章

### 卡巴科夫的卫生间

“我是幸运的,我是一个孤儿。”伊利亚·卡巴科夫(Ilya Kabakov)微笑着说。所谓孤儿,是苏联文明和现代艺术的孤儿;卡巴科夫在新开辟的渗透性边界的世界里布满他幽闭恐怖式的家园和总体环境。卡巴科夫没有等待别人为他建立一座住宅博物馆,而是自己在苏荷区(Soho)创建一个被忘记的苏联艺术家背井离乡式的博物馆。这里的房间照明昏暗,就像老式的苏联博物馆一样,屋顶漏水,通过天花板掉下来滴在叮叮作响烤盘里的水珠,形成了一种令人感到忧郁的音乐。而且,这不是卡巴科夫个人的博物馆,这是他失去的另外一个本我的博物馆——那是渴望更高级之美、描绘日常生活的一个社会主义现实主义小画家的博物馆。卡巴科夫的各个博物馆和家园都有神圣的和凡俗的空间:旧式的卫生间和未来的乌托邦设计,地板撒满了垃圾,天花板滴水,杂乱的房间和散乱的档案。但是,谁也不知道这些地方是什么人的家。参观者在这里觉得自己是这个被遗弃家园的惟一的主人,又是一位不请自来的客人,找错了地方,来得也不是时候。参观卡巴科夫的展览会,就好像是越界进入一个虽然感觉是家园,却又是陌生的世界。

卡巴科夫的传记就是普通苏联人的传记。他于1933年生于第聂伯



罗彼得罗夫斯克,在战争期间度过童年,从一个地方撤退到另外一个地方,从高加索的马哈奇卡拉和基斯洛沃茨克撤退到塔什干,在塔什干开始上绘画课。战后,他被录取进入莫斯科艺术学校;在莫斯科,他和母亲住在谢尔吉耶夫三一修道院院墙之内,没有莫斯科居住证。最后,在大学毕业之后,他变成一位还算成功的儿童图书插图画家,同时,在1970年代和1980年代莫斯科概念派艺术家圈子里,过着一个“公寓艺术家”的生活(但从来不是一个政治上持不同政见者)。随着1987年改革的大潮,卡巴科夫出国发展,开始在欧洲和美国完成更多的创作项目。1992年,这位艺术家为在卡塞尔举办的文献展览会设置出他最具挑战性的作品——完整再现苏联的厕所,造成一件大丑闻。1992年以后,卡巴科夫决定不返回苏联,而变成一个自愿的流亡者;在这一时期,他开始形成作为“总体装置”的艺术作品的早期概念,这样的艺术作品逐渐地变成了他流亡生活中想象的家园。<sup>2</sup>

如果说在苏联的时候,卡巴科夫的作品形式是画册和在苏联拾得器物的片段;而在流亡国外期间,卡巴科夫则全然采用了总体装置的体裁。出人意表的是,随着苏联的解体,卡巴科夫的作品变得越加统一和全面:他的作品记录了许多濒临灭绝的物种,从住宅里的苍蝇到普通幸存者——苏维埃人(*homo sovieticus*),从失去的文明到现代乌托邦。这位艺术家怀旧的对象是什么呢?在艺术的社会作用急剧缩减的情况下,一个人怎么能够通过艺术来建造一个家园呢?他的作品是关于家园的某种特殊的民族学呢,还是全球性质的怀想呢?

310

卡巴科夫具有一种奇异的时间感。他的艺术作品似乎是把新千年日期延后的,而不是预期新千年。卡巴科夫的总体装置像是诺亚方舟,只不过我们不能确定艺术家逃离的是地狱还是天堂。卡巴科夫的设计是用现代艺术的语言表述的,他的项目却令西方阐释者困惑,并且避开了各种“主义”。在某种意义上,他的总体装置返回了世俗艺术的本源,或者甚至更远,返回到了作为生存主义者本能的原始创造性——这是

逃避恐慌和恐惧的一种方式，在每日生活的旷野之中狩猎和采集转瞬即逝之美的方式。但是，卡巴科夫的设计是迟到现代的，外现代的；他的设计探索了现代性的边侧路径、小人物和业余爱好者艺术家们的志向和现代乌托邦的废墟。

在1970年代和1980年代早期，卡巴科夫是和莫斯科浪漫主义概念派的非官方运动（也称为NOMA）联系在一起的；与其说这是一个艺术流派，不如说是一种亚文化和生活方式。<sup>3</sup>在赫鲁晓夫的解冻政策之后，在审判西尼雅夫斯基和丹尼尔\*之后，在1968年入侵捷克斯洛伐克之后，官方出版物和博物馆方面的文化生活变得受到更多的限制。有一批艺术家、作家和知识分子在一个灰色区域里，在苏联各种机构之间的凿刻出来的“偷得空间”里，创造了一种平行的生存方式。从风格学角度来看，概念派艺术家的作品被看作是大众艺术的苏联对应物；区别在于，这些作品不是探索广告文化，而是使用了苏联日常生活的卑微和枯燥的仪式——因为都太平庸和微不足道而无法在别处记录，之所以变成了禁忌，不是因为其潜在的政治爆炸性质，而是因为纯粹的平淡无奇，太贴近于一般人性的尺度。概念派艺术家将不同元素并列，既对比俄国的先锋派和社会主义现实主义，又对比了业余爱好者的制作，“低下艺术”，以及普通人收藏的无用的物件。<sup>4</sup>他们的艺术语言组成部分是苏联的象征物和徽记，以及琐碎的、拾得的物件、没有独创性的引用语、口号和居家过日子的垃圾。这些作品的语言和形象凑合起来，创造出苏联文化画谜、字谜般的习语。

但是，这些艺术家的处境却是很不同的。卡巴科夫说，在俄国，从十九世纪以来，艺术扮演了宗教、哲学和生活指南的角色。“我们总是梦想制作能够说明一切事物的一切道理的设计。”这位艺术家说，“在1970年

---

\* 1964年，作家Andrei Sinyavsky 和Yuli Daniel 因为发表了讽刺苏联的作品而受审。  
——编注

代,我们生活得像鲁滨逊一样,是通过我们的艺术发现世界的。”十九世纪混和型的玄学史诗小说,在1970年代变成了一种概念派的装置。概念派艺术家们也继承了二十世纪的传统,把艺术创造成一种生活风格和反抗的方式,例如在1920年代的艺术家公社(像“飞行的船”,即1918年 311到1921年在彼得格勒开办的艺术之家),又如在1930年代,最后的先锋派团组OBERIU热衷于“文学的家庭生活”,书写纪念册诗歌,在家里展开表演,给朋友朗读诗歌。概念派艺术家们的艺术是片段性质的,但是使得这一艺术具有意义的是厨房谈话的语境、在私人的或者半私人的非官方群体中的种种发现和对话。<sup>5</sup>

用“青年概念派”艺术家佩佩尔斯坦的话来说,莫斯科非官方艺术家们尝试了一种“超级交流”——这是论及苏联经验的悲哀和予以反思的一种审美作品,它把苏联权力的意识形态符号化为博物馆展品,从而把俄国与西方、苏联的现代主义与西方的现代主义连接了起来。这样的“超级交流”使得苏联的经验“可以兑换为”西方的术语,让西方的想象力感受到——不是作为一种异国的边缘性的经验,而是作为一种聚焦的经验。在1988年,佩佩尔斯坦制造了NOMA这个术语,把一个诗歌的和不严格的艺术史标签加诸于非官方艺术家人士。NOMA这个术语绕过了现代主义和后现代主义的意识流派;甚至不是一种主义,而是一种亚文化行为的非常规的“规范”(在俄语里是norma),一种生活方式和世界观。NOMA这个词指的是一种协会的网络,与此关联的有自主(autonomous,与其说是自主的艺术,不如说是文化生存的半自主的范围)、游牧(nomadic,在一个封闭的系统中发挥作用,而又是虚拟流动的——即使不是在技术上,也是在创造性的想象力之中)和唯名论(nominalist,求诸于日常课题和事物,而不是柏拉图或者马克思主义的“现实”的绝对物和象征)。卡巴科夫在西方的许多装置都包含有对于NOMA、对另类文化的未完成的乌托邦、对现在分散到世界各地的朋友们的微细的崇敬。

现在,这位艺术家必是随身携带着自己记忆的博物馆,在怀旧心情



下,在每一个装置中再现它。和西方许多现代艺术家不同的是,卡巴科夫喜爱博物馆,不仅把它当作一种机构,而是当作个人的一个隐蔽所。

在卡巴科夫的装置中,所谓总体,就是环境。总体装置变成了流亡的避难处。卡巴科夫描写了旅居“西方”初期被十足的恐惧感征服的感觉,当时他意识到,他的作品一旦脱离了语境,就会变得完全无法解读和毫无意义,就会解体成为混乱,或者在艺术物品的过度繁多中消解。<sup>6</sup>因此,在信息时代的先锋位置上,这位艺术家努力要成为本雅明意义上的说故事的人。他和大家分享经验的温暖,但是他的群体被驱散、流亡。312 所以他不是和自己的朋友和同胞分享故事,而是和所有怀念失去的人类家园和比较缓慢的时间节奏的陌生人分享。

在总体装置中,卡巴科夫同时既是艺术家又是作品保管人,既是罪恶的胡乱抛弃者又是垃圾收藏者,既是作者又是多声部的腹语者,既是礼仪“领袖”又是他的“小人物”。<sup>7</sup>在苏联解体后数年之内,卡巴科夫虽然已经在外国生活,却仍然坚持自称苏联艺术家。这是一种讽刺性的自我定义。苏联的终结结束了苏联不同政见者艺术家的神话。在这一事例中,苏联特点所指的不是政治,而是共同的文化。卡巴科夫拥抱了集体艺术的理念。他的装置提供了一种互动的叙事,这样的叙事如果没有观看者就不能够存在。此外,他把自己也变成了某种理想的共产主义集体,是由他自己窘迫的另外的自我组成的——这是一些人物,他从这些人物的观点出发讲述自己的故事,又把故事的著作权让给他们。在这些人物当中,有毫无天才的艺术家、业余收藏家,和十九世纪俄国文学的“小人物”,带有某种卡夫卡式影子的果戈理的人物。近来,卡巴科夫谨慎地丢掉了“苏联的”这个形容词,认定自己是一个艺术家,在这个词语前后都留下了白色的空间。

在艺术家建造自己的总体博物馆的时候,虽然更换墙面、天花板、地板和照明,但是装置的总体永远是不安稳;总是有些事物要破裂或者滴漏,总是有些事物不完备——总有一个缺乏物体的空间,一面白墙,

让艺术家和访问者找到地方逃逸。卡巴科夫的装置从来就不代表某一个特别的地方；倒是可以说，它们述说的是暂时性质的家园。卡巴科夫把自己的装置比拟为幕间休息的剧院。它们代表的是艺术家于无意之中捕捉到的生活，是不惜一切代价通过艺术重新令世界具有魔力。

## 污秽的家园

卡巴科夫的《卫生间》(1992)受到指责，被批评背叛了俄国、向西方出卖和污秽。污秽指责纠缠着二十世纪流亡者们制作的许多作品，从纳博科夫的《洛丽塔》到奥法利(C. Ophali)的涂了大象粪的圣母玛利亚，这件作品在1999年布鲁克林艺术博物馆造成丑闻。出于某种原因，污秽(obscene)是和神圣与亵渎从一种文化向另外一种文化的传输有联系。这个英语单词的词源不很明晰：可以和拉丁文的ob(因为，源于)加caenum(污染、脏土、肮脏、粗野)联系起来；但是也可能和ob(紧张、张力)加scena(场面、共同礼仪的空间、神圣的地方)联系起来。在这一意义上，该词丝毫不是指粗俗、明显的性内容或者肮脏的方面，而仅仅是某种怪异的、舞台之外的、不时髦的或者反社会的东西，类似于profane(在寺庙外，但是靠近寺庙)。《卫生间》是卡巴科夫到目前为止最“obscene”的装置，负有造成丑闻的责任，但是很难搞清楚它到底是什么“不对头”。 313

1992年，卡巴科夫构建了苏联外省卫生间的复制品——在长途汽车站和火车站的那种。他把这件作品放置在展览会主要大厅Friedrizeanum后面，正好就是露天厕所所在的地方。卡巴科夫把他年轻时代的苏联厕所描写成“悲哀的构建，白色石灰墙壁变得肮脏而破旧，盖满了污秽的涂鸦，一看就令人感到十分恶心和绝望”。<sup>6</sup>这些厕所都没有挡门。任何人都能看到他人“回应生理的需要”，栖息在“黑洞”上方，摆出俄语里所说的“神鹰姿势”。厕所是公用的，正如普通人的宿舍是集

体式的。窥阴癖变得几乎绝迹,实际上都养成了相反的倾向。宁愿闭上眼睛,也没有欲望要偷看他人一眼。上厕所的人都接受了这种私处一览无余的环境。

为了进卫生间,参观者得站长队等待。参观者预期会看到具备解决生理需求功能的地方,或者一件艺术化的不雅展品,从中可以对于流行的黑色用品投以一瞥,但是,他们都不可避免地会被厕所内部的设计所震惊。内部是普通的苏式二室公寓,住着“令人尊敬的和沉默的人”。在这里,和“黑洞”并列的是,每日的生活毫不间断。有一张桌子,铺着台布,一个玻璃柜橱,几个书架,一个配备靠垫的沙发,甚至还有一张佚名的荷兰绘画复制品,这是家庭艺术的终极体现。这里让人感到有一种被捕获的存在、一个静止下来的时刻:盘子还没有拿走,一件外套丢在椅子上。儿童玩具摆在厕所黑洞周围,随着时间的过去,厕所的气味也消失了。一切都很妥当,毫无污秽之感。

卫生间当然是对俄国和西方展开讨论的一个重要焦点。从文艺复兴时代到今天,到俄国和东欧的旅行者们都一直在评论个人卫生质量的变化,视其为文明化进程阶段的一个指标。“文明的门槛”常常由卫生间的质量来确定。很多事例表明,“改革”始于公共厕所和私人住宅厕所的改进。就连查尔斯王子也许诺赠送一个公共厕所给彼得堡的普希金学院。在大城市里,装饰了美国广告和中国杂志封面的收费公共厕所取代了卡巴科夫复制的那种厕所,而新贵们则为自己的“欧式装修”而自豪,其中就包括厕所和洗澡间。从文化的想象来看,厕所正好处在公共与私有、俄国与西方、神圣与凡俗、高等与平凡的文化之间的界线上。

在俄国舆论界,对卡巴科夫的评论十分负面,认为他是对俄国人民和俄国民族自豪感的侮辱。许多评论家都引用了一句奇异的俄国俗语:“家丑不可外扬。”(俄语ne vynosi sor iz izby,直译为“不要把垃圾扔到你屋门外面去”。)意思是:不要当着陌生人和外国人的面批评你自家的人。这个谚语来自古代农民的习惯,他们把垃圾扫成一堆,堆放在一条



板凳后面,埋在屋里,而不是倒在门外。当时有一个广泛流传的迷信看法,说恶人能够用别人的垃圾施加魔幻咒语。<sup>9</sup>这是对抗转喻记忆的一条奇异的迷信,特别是如果这一记忆展现在含义不明的域外语境之中。卡巴科夫引人遐想的苏联时代家庭生活垃圾,被认为是对俄国的亵渎。

这位艺术家避开了这种象征性的阐释。他再现了卫生间,十分精细,他亲自加工窗户上的每一道裂纹、每一点颜料,让这个酷似有人使用的卫生间变成一个引发回忆的剧院,这一个地点是不能够降低到单一含意的象征主义的。俄国批评家剥夺了艺术家的卫生间,将其设想为民族耻辱的象征。民族神话没有给予反讽的怀旧以立锥之地。<sup>10</sup>

卡巴科夫说,在“西方”,也有一股奇怪的倾向,要把卫生间看成是俄国的形象,只不过在这一次,是名副其实的。民族学的“他者”不应该是复杂的、含义矛盾的、与自己类似的。卡塞尔的博物馆看守员告诉这位艺术家,他很喜欢这个厕所,还问在改革之后俄国居民有几成住在厕所里。这位看守员说到了点子上。卡巴科夫在用几乎是民族学的写实风格和观众开玩笑呢。他的艺术没有遵循现代主义研究素材和媒介本身的规定,也没有使用把一切置入引号的后现代机制。物体具有光环,不是因为其艺术地位,而是因为物体奇异的物质特性、过时的性质和他世的性质——不是在形而上的意义上,而仅仅是在作为已经消失的(苏联)文明的片段这一意义上。

卡巴科夫把这个厕所留在互相冲突的解释的十字路口。他说出了两个故事,讲述这个项目起源的两个要点:自传方面的和艺术史方面的。两个故事都是用乘火车长途旅行时对一位善良陌生人倾诉内心奥秘的说故事人的语气,他还和这位陌生人形成了某种深厚的、却又暂时的亲密关系。第一个故事说的是艺术家和母亲在苏联国内流亡的许多经历,和早年丧失一个可以称为家园的地方。

315

儿童时代记忆的开端是,我被可以住校的莫斯科艺术学校录

取,我母亲决定放弃[在第聂伯罗彼得罗夫斯克的]工作,以便住在我身边,帮助我调理好住校生活……她受雇充当学校洗衣房清洁工。但是没有公寓宿舍给她[得有特殊的居住证才行],她栖身的惟一处所是那间洗衣房,就在旧卫生间里面,还堆着要洗的桌布、窗帘、枕头套。面对当局,我母亲觉得无家可归,难以保护自己;但是,另一方面,她是十分整洁和细心的,她的正派和坚持不懈帮助她在最是朝不保夕的地方生存了下来。我的儿童心理受到创伤,因为母亲和我没有一个属于我们自己的栖身之地。<sup>11</sup>

和对于往日屈辱的这一温情回忆对比,他这个项目的故事则是一篇自嘲的记述,记录了一个穷困的俄国艺术家被招进西方艺术界的要地——文献展览会,给他造成窘境,招来羞辱:

怀着习惯性的紧张不安的心情,我得到的印象是我被邀请去拜见决定艺术命运的王后。对于艺术家来说,这是一种奥林匹克比赛……一个俄国冒名者可怜的灵魂,面对伟大现代艺术的这些法定的代表,感到十分痛苦……因为处于这种可怕的精神状态,达到了自杀的边缘,我离开了这些大人物,走到窗户前面,眺望外面……“妈妈啊,救救我吧!”我默默地乞求。就好像在战争期间那样……最后,我母亲从另外一个世界对我说话,让我透过窗口望望那个院子——在那里,我看见了厕所。整个的设计概念立即出现在眼前。我得救了。<sup>12</sup>

卫生间项目的两个来源互相是有联系的——成为艺术家的儿子再现了母亲的窘境:在西方当代艺术界,儿子觉得自己像是一个冒名者,一个非法外国移民。厕所变成了艺术家在外邦的家园,苏联特质的孤岛,带有其无法压制的怀旧气息;这样的气息甚至在最讲究卫生的西方

博物馆里,也都是挥之不去的——至少在参观者的想象中。但是,博物馆的空间对于艺术家来说则不完全是陌生的;在这个空间里,他可以把自己深感羞辱的经验陌生化。惊慌和窘境通过幽默得到缓解。

卡巴科夫卫生间的另外一个来源在于俄国的和西方的先锋派传统:卡巴科夫以讽喻口气提示了他的黑洞和马列维奇(Malevich)的黑方块之间的相似之处,还暗示了这个项目和杜尚(Duchamp)的《喷泉》之间的“卫生间文本互涉”。杜尚购买了一个大批量生产的瓷制便池,把它放在底座上,签上假名“R. MUTT”,提出在美国独立艺术家协会展览。<sup>13</sup>一个评审团否决这件作品,认为便池既然是一个使用的物件,“在定义上,就不是一件艺术品”。在二十世纪艺术史上,这一次否定一直被看成是概念艺术和革命艺术诞生的标志,而它正好发生在1917年十月革命以前数月的时候。<sup>14</sup>接着,原来那件喷上艺术家签名的“私人的”便池在神秘的情况下消失。残留下来的是施蒂格利茨(Alfred Stieglitz)给“已经遗失原件”拍摄的艺术摄影,这件摄影作品给激进的先锋派姿态增加了一个独特性的光环。一位同时代人写道,这个便池看起来“什么都像,从圣母到佛像”。1964年,杜尚自己临摹施蒂格利茨摄影制作了一件蚀刻作品,以自己姓氏签名。艺术史上最有名卫生间的种种变换是一系列的陌生化——涉及大量生产的日用杂品和艺术概念本身,对艺术家天才崇拜提出挑战。但是,奇异的是,在二十世纪末,我们目击了对于杜尚现成物品在美学上的重新认可。对杜尚的崇尚给他触摸过的东西带来一种艺术的光环,巩固了他在现代博物馆里的独特地位。

和卡巴科夫的卫生间比较,杜尚的便池看着像一个喷泉,很清洁,典型西方式的和具有个性的。粪石学的亵渎变成了一种先锋派的常规——这是巴塔耶(Bataille)、莱里斯(Leiris)和其他人所代表的二十世纪初期文化的一部分。卡巴科夫的装置不仅仅是关于激进的陌生化和重置语境化(recontextualization),而且,更突出的,是关于入住最不宜居住的空间——在这里是厕所。入住厕所不是把厕所变成一个舒适的、怀



旧的隐蔽所。但是,看来只有通过入住的尝试,艺术家才能面对损失与陌生化互不相称的状况。取代杜尚那种类似雕塑的现成物品,在这里我们看到一个私密的环境,它招引我们走进、讲故事和触摸。(允许参观者触摸卡巴科夫装置中的物品。)艺术家本人的艺术加工触摸是随处可见的。卡巴科夫极为细心地设置了厕所旁边住人房间里面的用具,亦即转喻型记忆引发物,来自苏联日常生活。

杜尚对高雅艺术和大量生产的货物之间的关系提出疑问,还玩起有关博物馆的界限的问题;但是他有能力超越博物馆的常规,因为他认为博物馆的存在是理所当然的事,就像艺术和艺术家在社会上的作用一样。在卡巴科夫的作品中,我们可以感受到艺术机制的脆弱性。艺术家的装置是一种博物馆的代用品,也是家园的代用品;既是记忆的博物馆,也是忘却的博物馆。在现成物品艺术中,杜尚关注的是物品的语境和光环,而不太在意它的时间性。卡巴科夫使用这样装置的光环,也使用被捕获的、滞涩的时间的戏剧;旧式厕所这种在时间上和叙事上的过度性使得这一设施同时变得既新颖、又引发怀旧心绪。

卡巴科夫写道,他的总体装置与叙事艺术和时间艺术的关系,比与造型艺术和空间艺术——例如雕塑、绘画的关系更多。他坚持说,他的装置不是以一张画上的模型为依据的,而是以作为一张画的世界为依据的。换句话说,参观者走进这个装置,在短暂的一段时间内住在那里,视其为一个替代性的、多维度的宇宙;第四个维度由文本来提供。这里没有象征,没有以达利的方式使时间人格化;时间隐藏在物体的形象之中。过去包容在片段、废墟、一切垃圾和容器——抽屉柜、碗橱、地毯和旧衣服之中。未来体现在文本、框架、白墙、黑洞、裂缝和开口之中。装置包含了其他的时代,逃离了线性的时间以及现代生活的快步调。<sup>15</sup>

卡巴科夫的作品里几乎含有过度的叙事潜力。这些作品以奥秘吸引参观者,像侦探故事一样,提出很多引起争议的线索。这个二联式的厕所主人们如今都到哪里去了?有什么事令他们匆匆离开,连桌面也没

有清理,盘子和碗也没有清洗,不像“和蔼、整洁的人们”的习惯?他们是不是正在排队买卫生纸呢?是不是害怕入侵、害怕和外国人或者本国人奇怪的邂逅呢?这样的事已经发生过了呢,还是近在眼前呢?在这个诡秘的地方到底会发现什么秘密呢?

卡巴科夫的卫生间表现的不是“艺术家的粪便”(这是另外一件概念派现成作品),甚至也不是昆德拉或者巴塔耶的形而上的粪便。它其实不是色情的;有些衣服留在椅子上了,但是在哪里也看不到脱掉衣服的人。厕所表现的是惊慌和恐惧,不是性感的幻想。但是执拗的如厕者自己不能摆脱对看不见的粪便的牵强附会的探索。在选择题材方面,卡巴科夫显然是求助于粪石学的轰动效应的,还有俄国的和苏联的异国情调,尽管最终他没有“兑现”。读者会联想到另外一个移民纳博科夫的成功是和《洛丽塔》的丑闻主题联系在一起的。纳博科夫坚持说他的小说不是色情的,因为色情在于低俗而一再重复的叙事结构,不在于表达的题材。同样,卡巴科夫的厕所也没有向我们提供某种单一叙事常规的满足感,而是让我们陷入各种叙事潜力和触觉感受的迷雾之中不知所措。 318

然而,在卡巴科夫那里,污秽的不是粗俗与性,而是普通的、过于人性的东西。“现代艺术对人性存在一种禁忌,”卡巴科夫在我们的一次谈话中说,那语气有点像十九世纪心感不满的俄国作家抱怨西方的冷漠态度一样。与此同时,这一个洞见给人印象深刻。人性的确不是现代艺术的主题;现代艺术看重的是肉体、意识形态或者花样翻新的技术,而不是过时的情感效果。巴特考察了现代污秽的矛盾性质。他说,在高等文化中,温情变得比侵犯更污秽;写温情、失望和同情感的故事比巴塔耶“教皇鸡奸火鸡”的惊人故事更污秽。甚至在情人的话语中,温情和诧异也变得过时了。

凡是时代错误的,都是污秽的。作为(现代的)神祇,历史是压

迫性的,历史禁止我们超出时间的羁绊。关于过去,我们只能容忍废墟、纪念碑、媚俗文艺、让人解闷的东西;我们不过是把过去降低为它的签名。情人的感情是旧式的,但是这种老式做派甚至不能作为一种表演恢复出来。<sup>16</sup>

卡巴科夫怀旧的污秽不是简单地在时间上回顾过去,而更是对准侧面。在艺术的追求中,卡巴科夫离开已经有多方探索的高与低这种纵向性,转向平庸及其许多不可见维度的横向性。卡巴科夫是一个考古学家,收藏平庸的纪念物。厕所的黑洞周围摆放着从苏联儿童世界里拣来的物品。这显得是一种反向的装潢:物品装潢了黑洞,但黑洞赋予这些物品怪异的诱惑。现代纪念物品另一位热情收藏者本雅明在1927年访问了莫斯科,他闭口回避作出直接的意识形态的和理论的结论,而是对日常用品提出某种详细的、看似直白的描写。在从莫斯科写出的一封信里,他写道:“事实的真实性已经是理论。”换言之,对于实际物品的叙事拼接告诉我们关于苏联现实的寓言。同一原则也在卡巴科夫的装置里发挥作用,物品濒临变成寓言的边缘,却并不是象征物。

319 厕所是令人难堪的,却不令人震惊。它不包含艺术家的排泄物,而包含了艺术家的情感。厕所的黑洞不允许艺术家重建过去完美的家园,在记忆的考古学里留下一个不可逾越的鸿沟。厕所的黑洞是马列维奇先锋派标志“黑方块”的对立物,后者是卡巴科夫痛恨的。厕所的黑洞很可能同样神秘,但是它的力量是在艺术与生活之间的界限上。厕所变成了艺术家在外邦的家园,远离家园的家园,博物馆里的家园,它把关于俄国和苏联的耻辱那类可以预料的叙事和西方的实验终末论“移到舞台之外”。



## 移徙的苍蝇和失去的文明

像纳博科夫那样，卡巴科夫也深深地喜爱模仿性的昆虫——只不过他喜欢的不是常规的美丽的昆虫，而是家里天天看到的苍蝇。《苍蝇的生活》是示范性的总体装置，记录了许多被忘记的世界——从家宅苍蝇的不可见的世界到非官方苏联艺术家已经失去的、想象中的世界。这一装置捕获了怀旧的飞翔，出发点和目的地的模糊，失去的文明之参数的模糊。卡巴科夫把一个西方艺术博物馆的清爽空间转换为灯光暗淡的苏联外省艺术科学博物馆，在这些地方，凡是新事物都被展现成已经枯燥乏味。粗糙的灰褐色墙壁上画的细细的蓝线——标示苏联建筑物、学校和监狱的那种蓝线条，圈住了这装置的空间，变成了卡巴科夫的“策展人签名”。一只超大号的苍蝇悬在空中，把一个闪烁的影子投射在展览会的墙壁上，招呼着参观者；像一个企图逃离的外国人居民在不同世界的边界上被抓住似的。

卡巴科夫的苍蝇是纳博科夫蝴蝶的对立物，这是另外一种寓意的昆虫，引导移民作家去寻求审美的显现和美国式的传奇故事。如果说纳博科夫的蝴蝶是寓意昆虫之中的一个花花公子，独特而美丽；则卡巴科夫的苍蝇，用艺术家的话来说，是“平庸的形象”。卡巴科夫装置中的苍蝇是屈从于国家控制的无限分类法和制度的。它们被指控怠工和国际密谋，被切分、剥夺权利、静止化、审美化，被苏联效果不佳的杀虫剂“敌客落保死”(Dyxlophos)消灭。但是，苍蝇有无限的能力，善于逃避规定，没有签证也能够在不同的世界之间穿梭，把这些世界连接起来，并且污染这些世界。苍蝇同时既是游牧者又是恋家者，既是内部的又是外部的流亡者。所以，卡巴科夫早期的展品之一题为《我的祖国：苍蝇》，就不是偶然的了。像纳博科夫的蝴蝶那样，这些苍蝇有能力使熟悉的世界陌生化，聚焦“围绕我们的空虚”——这是展览会上展出的卡巴科夫论文之一中的言辞。这些苍蝇嗡嗡声大，却没有内容；然而，苍蝇令人感受到

了这虚无和噪音——这一点对于卡巴科夫奇异的形而上学是至关紧要的。

追逐垃圾和卡巴科夫的厕所的苍蝇引发出了“东方”不良卫生状况的形象。苍蝇扮演出不同的民族神话内容；苍蝇可以被看作是原型的俄国人，如恰达耶夫所描写的那样，被看作是不知过去和未来的“游牧者”，看作漂泊的犹太人或者无根的世界主义者。苍蝇既不神圣，也不低下，它们反抗人类常规的空间定向，能够轻易叮在地板和天花板上，无论高低。它们逆流飞翔，质疑艺术的等级、话语的层次、各种机制。没有玄妙术语能够给苍蝇下定义。苍蝇飘向过去的尘埃、废墟和家庭垃圾，但是苍蝇也是人所共知的逃避主义者，会毫不犹疑地放弃旧的家园，飞向未来的开放的空间。

苍蝇是我们的欲望的投影，也是论方法的许多话语的前提。它也是记忆和神话学的一种渠道。展览会上的一篇文章提及苏联儿童文学中最著名的苍蝇——金色肚子的苍蝇卓科图哈，这是一个大冒险者和每一个苏联儿童的诗神。（“苍蝇”这个词在俄语里是阴性词，“装置”这个词也是。卡巴科夫在自己的理论文章中探索了这个问题。）在丘科夫斯基(Kornei Chukovsky)的一首诗里，卓科图哈这只苍蝇得救，摆脱了邪恶的蜘蛛，它是那个长着凶恶胡须的极权派暴君蟑螂的远亲（那胡须是模糊但可以解读出来的对斯大林的影射）。卡巴科夫是一个成功的儿童图书插图作者，从业二十年，也是一个非官方的艺术家。在苏联传统中，儿童文学具有一种独特的作用：从1930年代到1970年代，儿童文学是苏联先锋派最后的避难所。在1930年代，许多实验诗人，包括后来在集中营里被杀死的奥列尼科夫(Oleinikov)和哈尔姆斯(Kharms)，都得到过丘科夫斯基的书，在儿童文学里找到避难所。所以，儿童时期的回忆、另类艺术受到压迫的历史和生存的妥协策略，对于一位前苏联艺术家来说，是密切联系在一起的。

当然，也没有必要具体限定卡巴科夫的苍蝇。这个苍蝇不是一个象

征,而是一个关于思维和艺术创造的多变的比喻。近期在美国的一个展览会上,有关卓科图哈苍蝇的展示,本身对于美国观众来说没有特别的关联,且照明不太好。画廊里不充分的照明造成了巴罗克式明暗对比的气氛,揭示出我们业已启蒙的理解力的限度。我旁边的一位热切的参观者很想知道,墙上那苍蝇的影子是真的呢,还是画上去的。

展品的要点是,苍蝇的影子至少和其他的一切一样真实。卡巴科夫的装置不是一种模拟;毋宁说,装置创造了自己的物质环境。在这里,墙上的裂纹和天花板上的补丁,作为失去的物质特性最后一点怀旧的痕迹,得到了恰如其分的照明。装置捕捉到了一种不同的时间步伐——属于一个人儿童时期或者以往一个时代,从中可以看到光与影的相互作用,并且探寻机会与物质偶然性的游戏。错视法属于不同的时间性。物质材料在这里是十分廉价的;这里没有计算机绘图,没有电视机,甚至照片似乎也有在民主德国印制的(最好的)照片那种特殊色调。似乎触觉的物质环境必须在博物馆里才能得到保护,因为在外边,用艺术家的话来说,“全部真实的材料”都已经被代用品、类似物品和虚拟物品取代。到最后,苍蝇被悬挂在空中,在飞行中被捕获。失去的文明的展品把艺术和科学汇聚在一起,追忆着现代的早期——在那个时期,人类知识的这两个分支是紧密结合在一起的,就像寓意和事实那样。这里有一些巴罗克式的敏感性在发挥作用——预见了意义的丧失,但是依然拒绝放弃。但是,卡巴科夫结合了科学和艺术的苍蝇世界博物馆是业余爱好者的、外省风格的;其作者不是天才人物和文艺复兴式的人物,而是一个胸怀可笑抱负的“小人物”。

从目前对于历史的终结、千年的终结和艺术的终结的讨论来看,苍蝇获得了另外一种意义。卡巴科夫虽然热衷于垃圾和秽物,在有人问他为什么他的作品缺乏某种启示录维度的时候,他回答说:“高塔可能消失,一切特殊的物品和个人都可能消失,但是有些平常的、永恒存活的、充满某种恒久过程的东西,将会被永远保存下来。也许我是具有某种昆



虫的生命力的。”<sup>17</sup>

所以，苍蝇是艺术家照向不朽的镜子，把过去和未来联系起来。卡巴科夫取笑启示录式的话语。在他看来，将会生存下去的是平庸的，而不是特殊的。蝴蝶可能消失，但是家宅的苍蝇大概会顽强地存在下去。

只有一种特殊的苍蝇受到卡巴科夫关注。有一次，他给我讲了一个古老的埃及寓言，说有位法老为顽强的士兵创造了一个特殊奖项：颁发这一奖励，不是因为突出的勇气或者英雄气概，而是为依然顽强地活着。这样的士兵得到了金苍蝇勋章。所以，这奖章是可以给予在生存艺术中出类拔萃的移民的。

## 修复中的乌托邦

怀旧包含了一种乌托邦的因素。卡巴科夫颠倒了时间，把指向未来的乌托邦变换成为每日的废墟。他从集体的乌托邦走向个人的乌托邦，从政治到艺术和生活，又返回艺术。

322 我参观卡巴科夫在蓬皮杜中心的展览《我们在这里生活》，但是一开始没有找到地方。我没有走进“未来宫殿”的陈列，而是错误地走进博物馆的储藏区，那儿堆放着1950年代的家具。因为走错了路，我向博物馆看守道歉：“对不起，请问，‘未来宫殿’在哪儿呀？”“您已经到啦。”他回答，神秘兮兮的。

展览会使用了蓬皮杜中心真实的地下室，未来宫殿的进口垃圾和现代艺术宫殿的垃圾和平共处。对于卡巴科夫来说，这个博物馆既是一个圣器储藏室，也是文化垃圾堆放站。<sup>18</sup>

卡巴科夫的装置《我们在这里生活》，是这位艺术家对没有实现的苏维埃宫工程的讽喻性的致意；这个宫殿原来是计划建造在被拆毁的莫斯科救世主基督大教堂旧址的。装置展现出未来宫殿浩大建筑工地，

中间是一幅宏大的绘画,代表未来的城市。建筑工地周围是形形色色的棚户,是建筑工人及其家属居住的地方。这儿有餐厅、厨房、书房、儿童游戏室,每日生活在这里正常地展开,无异于其他任何的小社区。未完成的未来宫殿的地基打在地下室里,这儿有几个“公用房间”,装饰着单一的社会主义现实主义绘画,表现了劳动、休息和光辉的共产主义未来——1930年代到1950年代欢快的苏联歌曲成为这一切的背景音乐(是卡巴科夫的长期合作者、作曲家塔拉索夫改编的)。歌曲分为三个系列:“祖国颂歌”、“苏联劳动颂歌”和“爱情与友谊颂歌”。参观者可以在这里漫步,渴望过往时代的集体情色风气。

漫步走过展览会场,参观者会意识到,未来宫殿的建造早已中止,脚手架不过是废墟和碎片而已。工人的临时住处变成了永久的住地;每日的生活已经在未完成的乌托邦遗留工地上扎根。未来宫殿曾经是理想的时间和空间的一个建筑——不是此时此地的。在卡巴科夫题为《我们生活在这里》的装置里,时间停滞,似乎淹没在日常事务之中。装置向我们呈现出过去的建筑工程和未来的废墟。1927年,本雅明访问莫斯科,接着就考察了一个进步的首都和世界革命实验室,他学会的几个俄文词之一是remont,“修葺”,一个随处可见的标志;卡巴科夫的展览中这变成了一个关键的隐喻。陈列的是正在修理的乌托邦。

参观展览就是侵入和穿越审美与日常生活之间的界线。我们不知道总体的装置在哪里开始,在哪里结束。不可思议的是,被打断的苏联生活这些怀旧的绿洲,是博物馆里仅有的相对看守不太严密的空间,连威严的博物馆管理员也积极鼓励你去触摸你想摸的东西。是的,在展览中漫步,总是可以看到几个精疲力竭的游客或者移民靠在工人住房里虽然破旧却很亲切的沙发里歇着。毕竟,博物馆依然是相对不太昂贵的市区安静的角落;参观博物馆可能比去咖啡店便宜,有时候甚至还免费呢。

每一个总体装置都包括了卡巴科夫式记忆的作品。作品创造了一

个完整的环境,包含了卡巴科夫早期的作品、相册片段、绘画、日常用品、纠缠不休的公寓邻居的可资收藏的东西、没有天才的艺术家的素描和大楼里的垃圾。装置变成了卡巴科夫早期作品的一个博物馆,就像俄国套娃一样,有多层的记忆。展览中的个人纪念品可以触摸和闻闻。在这儿可以看到1970年代的苏联杂志,一本匈牙利小说的俄文译本,带有外文标题的后苏联商业杂志,例如《商业季刊》,法国的家庭照片,和欧洲迪斯尼乐园的米老鼠。卡巴科夫把家宅的纪念物国际化了;他的纪念品不再单纯地是苏联的了。更有甚者,这位艺术家注意到,参观者们开始把自己的物品留下,似乎这个陈列变成了怀旧杂物的国际储藏空间。从另外一个方面看,展览会也帮助人们把自己无用的物件化为艺术品。卡巴科夫推进了触觉概念主义;他和审美距离本身玩起捉迷藏游戏。

卡巴科夫提示,在进行整修的乌托邦宫殿当中,蓬皮杜中心大概能经受最长时间的考验。他的总体装置揭示了对乌托邦的某种怀旧,但是又把乌托邦还原到其本源——不是在生活中,而是在艺术中。卡巴科夫返回现代乌托邦的本源,揭示出两个相互矛盾的人类冲动:要在某种集体的童话世界中超越日常生活;要住进最不适于居住的废墟之中,生存下去和保存记忆。装置展现出进步目的论的失败。这里展出的不是单一的、整合一切的和令人目眩的未来宫殿,而是过去与现在的散乱的排房。

卡巴科夫的近期作品,例如《项目宫殿》,不再表现关于苏联文明的博物馆。在这里,乌托邦不是公众的,而是私人化的。艺术家的策略现在明显地是双文化的。他的装置把西方医疗法的语言和家园改善与东方飞翔和逃离的幻想结合了起来,把讲求实际的美国梦与俄国要改变世界的志向结合了起来。《项目宫殿》是一个宏伟的混杂体,由多种跨文化梦想和跨文化执迷组成,是乌托邦投影论和自我完善十步纲领之间的某种交叉物。

在这个宫殿展览中展现出来的幻想设计之一是一个另类的精神地



球,不是圆形的,而是陡峭楼梯形状的,三级代表艺术家熟悉的三块领土。欧洲在平地,俄国是在地下,美国高耸在地面上方。虽然被归属于那些怪异的发明者之一,但是这个设计却似乎是艺术家自己奇怪的梦魇。在被问到是否返回大约八年没有重访过的俄国的时候,卡巴科夫使用了寓言和想象中的梦魇。“你知道,一想到这件事,我就想到一架失事的飞机,飞机钻到地底下去了。”这似乎是一个奇异的共同幻想,它也追逐了巴雷什尼科夫和布罗茨基:飞机在俄国领土上失事,流亡的艺术家被捕,被投入监狱,从浪迹天涯的流亡转入身在祖国的禁闭。(1990年代,访问俄国几乎是没有什么危险的。)卡巴科夫回忆起果戈理,评论说对于他而言,俄国像是一个吸血鬼,或者“像引诱你回去的小丫头子巫婆”<sup>19</sup>。果戈理也是在外国土地上,在意大利,写出最好的俄语作品的,他考虑过不作归计。

虽然深深眷恋俄国文化,但是卡巴科夫似乎对于返乡感受到了一股存在主义的惧怕。好像是返乡会令他的总体装置——他所选择的家园陷入困境。因为这位艺术家不是生活在移民状态中,而是在装置之中,看起来他在那里感觉快乐。

总体的装置是卡巴科夫远离家园之后的家园。这些家园帮助他使自己儿童时代的恐惧地貌错位和陌生化,在国外再驯服它。利奥塔\*提出一个有意思的类别:“没有住所的驯化”,可以理解为入住到位移居所的方式,避免传统家庭价值观的住所和网络空间大城市这两种极端。<sup>20</sup>卡巴科夫怀旧的对象物是难以确定的,就像他所装置的家园一样,并不针对具体地点。起初,我们可能想到,卡巴科夫的家乡(nostos)是他在苏联的儿童时期,或者1970年代朋友的群体,他们曾一同梦幻,提出设计。他最近期的设计几乎没有关于苏联的因素,只求诸于共有的审美想象,求诸于日常生活中转瞬即逝之美的片刻。这位艺术家怀念那些短时间的

\* Lyotard (1924—1998),当代法国著名哲学家,后现代思潮理论家。——编注

显现和给予这些显现更多空间的世界。卡巴科夫的装置充满了普普通通的和不突出的历史废墟——这样,他就可以对历史不忠。他也对艺术不忠,使得艺术显得贫瘠和反审美,但是相信这样的艺术的魔幻力量。卡巴科夫怀念全部那些另类现代性的理想主义的、荒诞的、业余爱好者的、想象力充足的设计,和普通想象力提出的虚构的现实。

最后,卡巴科夫的设计“装置”的不是空间,而是时间。如果过去和未来包含在以物品的形状和位置表现出来的装置中,则“现时”是由参观者本身人格化的。用卡巴科夫的话说,“时间的螺旋”穿透了参观者,并且在各个方向上展开。这个参观者心里充满了预期和记忆,隐隐感到有的事情已经发生,有的即将发生。参观者于不知不觉中想到时间已经停滞,还间或向自己提出一个形而上学的问题:我在哪里?装置以怀旧的方式捕捉到了一种更从容的、不慌不忙的生活步调,这样的步调允许我们失去又复得时间,沉溺于某一项个人性质的设计,坐在自己喜欢的瓷制便器上做白日梦,让全部的记事本都任凭大风吹走。做白日梦,在俄文里是 *v polu-sne* (半梦半醒),是艺术家偏爱的精神状态。这个状态不排除反思,而是把反思与温情结合起来,允许忘却和清晰的回忆。

卡巴科夫的作品关注的是记忆的选择性。他片段化的总体装置变成了某种谨慎的提示,提示一切乌托邦和怀旧建筑物中存在的空白、妥协、难堪场面和黑洞。涵义模糊的怀旧思念是和个人的历史经验联系在一起的。通过移情与陌生化的结合,反讽的怀旧邀请我们反思记忆的伦理。

卡巴科夫艺术的作用是某种形式的存在主义医疗,对终末论诱惑的解毒剂。对于艺术家来说,对未来的执迷看起来都有污秽之嫌:“未来吗?正在到来的时代吗?我们只知道它会到来。”我们得到的感受是,卡巴科夫希望在自己的总体环境中捕获对失望的恐惧,然后证明,我们的终末论故事不是总体的和完全的,就像艺术家的装置那样。总是缺了一点、漏了一点什么。有某种向其他维度的逃逸,我们从来没有猜想到这

一维度的存在——逃逸进入另外一个艺术家的梦境之中。

我认为，卡巴科夫在西方的成功不是源于他对外国人再现了俄国和苏联的异国情调，而是正好相反——艺术家在邀请观众超越它。虽然卡巴科夫世界的物质性具有诱惑力，但是，重要的不是一个失去的家园和祖国的特别细节，而是思念本身的经验及其隐藏的各个维度。卡巴科夫那些心意迷乱的西方观众都有这样隐秘而萦回的思念情绪，这一情绪常常在拥挤的博物馆之间令他们震撼，但是他们大多数人没有时间仔细揣摩自己到底在思念什么。

326



## 第十六章

### 移民的纪念品

十九世纪俄国著名流亡作家赫尔岑说,对于在外国生活的人而言,时钟在流亡的时刻停了。我到纽约和波士顿前苏联移民家里访问的时候,给予我深刻印象的是常常装饰他们房间的那些老旧的挂历,上面印着熟悉的寒冬风景图画,以及墙上古老的挂钟——原来曾一度雅致但是不再能报时,大概是在某处汽车库旧货出售点购买的。然而,绝大部分移民(我给他们的房屋拍过照片)都已经在美国度过十到二十年,或多或少地办事准时、讲究效率、融入了美国生活。他们都有约见记事本和计算机,却还喜爱那些无用的器物、纪念品、从垃圾堆里抢救出来的珍宝。老旧的日历不再能够有效组织今日生活的方方面面,所以变成了记忆的坐标。

“俄国移民就是忍受不了白墙。”拉丽萨说,她是皇后区一位小学教师,二十年前来到美国。如果谈到在国外安家,极简主义并不总是答案。“我们不想让房间看起来像医院一样。”白墙,现代设计的重大成就,是和办公室空间联系在一起的:看来,拥挤状态倒成了舒适和亲密的同义词了。每一个家,甚至最普通的家,都要变成个人的记忆博物馆。有些公寓单元面貌可以和卡巴科夫的装置比拟;无论愿意与否,每个移民都要

变成日常生活中的业余艺术家。在美国的前苏联移民的室内装饰和零散纪念品的收藏,初看上去,都令我们感受到被离弃祖国令人心酸的象征涵义;但是这些房屋主人说的关于这些器物的故事,却展现出更多在国外安家的事,而不是重建已经失去的一切。这些故事讲述的是流亡中的生存,这既不符合美国梦的故事,也不符合俄国那种难以忍受的怀旧情节剧。

我采访过的人大体上都是同样的年龄和社会出身:出生在二战前或者战后不久,属于中、下层城市知识分子——工程师、会计、教师,这是这一移民群体的特点。可以认为他们都是“很适应环境的移民”,没有遭到失败,也不是特别成功。这都不是小敖德萨的怀旧故事\*,富有魅力的黑帮分子和凄凄惨惨的长腿妓女。事实上,我与其谈过话的人都没有居住在布赖顿海滩。这些流散的故事不代表大多数的移民,代表的是独立的个人。说到底,这也恰恰就是这些人所向往的地位——独立的个人,不是集体机器里面的螺丝钉或者口音浓重的天生的坏蛋——在美国电视和影片里他们常常被描写成这样。

“我们提前十年经历了改革以后整个俄国所经历的变化,”丽达微笑着说,“我们是第一批‘后共产主义者’。现在(1995年),看来整个前苏联都成了不出国的移民。”后共产主义怀旧在移民中的变体是非常矛盾的。1972到1987年来到美国的苏联难民(*glukhaia emigratsiia*,即“聋子移民”,大部分是犹太人)很特殊,他们不感伤;他们的路是老式的一去不返的流亡。他们移民的依据都是家庭团聚的条款,那是苏联在签署了《赫尔辛基协定》之后所承认的,虽然很多人在国外根本没有亲属。他们移民的理由不一:从政治信念和反犹主义经验,到某种幽闭恐怖症和勃列日涅夫停滞时期对于苏联生活的存在主义过敏症;从寻求经济的和

328

\* 纽约的布赖顿海滩(Brighton Beach)是乌克兰和俄罗斯移民聚居地,被称为小敖德萨(Little Odessa, 导演 James Gray 有部电影以此为名)。——编注

社会的机遇到某种模糊的乌托邦式的自由之梦,对不可预测未来的欲求。

离开家园的理由可能是和怀旧的对象一样难以捉摸的。二者有某种内在联系。1981年我住在意大利的一个难民营,在那儿当翻译谋生的时候,我记得前苏联公民真是很难三言两语解释清楚他们移民的理由,并让那些理由给予他们政治难民的资格。他们或者是想要滔滔不绝地一说几个小时,不放过所受屈辱的全部细节,或者干脆只字都不愿提。他们知道应该写些什么,但是又不能够和他们想象的有关自己的新定义联系起来。虽然在大多数情况下有遭受反犹太主义迫害(明显或者细微)的经验,但是,对于在原来国家反抗过对他们生活横加苏式意识形态化的移民来说,又显得很难使用政治术语来讲述他们的故事;有些移民觉得他们不过是从一种官方的标签走向另外一种,因为没有人想要知道他们离开苏联的真实理由。

在描述引导自己作出出国决定的生活经历时,这些移民讲述了不少在苏联推动他们重新思考生活的深刻经验;很可能是某种社会不公正的经验,家族史中某人在集中营死亡这样令人震惊秘密的揭示,彻夜阅读地下秘密版本的索尔仁尼琴或者纳博科夫的作品,某一个友人或者情人的离去。就我个人而言,有两次这样的经验。一次是学校对一个七年级同学的审判,这个学生的父母亲决定移民国外。我记得,我们的老师在校长在场的情况下表示不满意我们的消极沉默,于是要求班上犹太人学生表态,谴责犹太复国主义宣传。(我保持沉默,直咬指甲,但是有几个人主动深刻批判、揭发。)

另外一次经验是一个影片,安东尼奥尼导演的《旅客》,我看到这部影片时是十七岁。影片与政治流亡无关,但是涉及了异化现象和凭借各种身份移民的做法。影片主角由杰克·尼克尔森扮演,他伪造了死去友人的身份证件,继续友人的生活。他暂时的情人由玛利亚·施奈德扮演,她也被某种类似的、不可言状的焦虑纠缠,体现出恍惚无常和自由,轮番接近一个个男人,从建筑废墟走到废墟。最重要的是,她穿过了被封



闭的西方边界而没有任何签证问题，她轻盈的裙子和未经梳理的秀发迎着地中海的微风飘扬。（我记得我母亲显然不同情“西方”电影人物那吞噬一切的焦虑症；母亲说：“这些人不必干什么都得排队，忍受苏联生活每日的苦恼……我倒是愿意遇到她的那种问题呢。”）至于我，我感到深深地羡慕这样的异化奢侈，这样纯粹的行动自由。这个影片至今还令我怀旧，怀念我要离开家园的梦想。以后就是阅读地下出版物，和渐渐敏锐的政治意识。但是，甚至在我移民的时候，我也不完全清楚要到哪儿去：到美国去呢，还是到我喜爱的影片表现出来的颓废的（而不是野蛮的）“西方”去。（幸好在我的难民身份申请书里我没有提及安东尼奥尼。）

在苏联公民开始阅读地下出版物和考虑决定出国的时候，他们就自动地变成内部流亡者，进入某种平行生存方式。这包括无尽无休地访问移民局，偶尔还得访问克格勃；受到工作单位的驱逐，有时候接着还有群众“批判会”，朋友和同事必须对自己队伍中出现的“叛变行为”表示愤怒；还有费时数月造访卡夫卡式官僚机构的奔波，从五花八门的委员会取得所有必要的证明文件。在内部流亡或者虚拟拘禁中的这种生存，没有工作或者朋友的圈子，可能延续几个月到十年。最后，幸运的少数终于得到了签证，必须在两个星期之内出境。到了这个时间他们才比较清楚要离开什么了，但是不清楚到哪儿去。

穿越边界是另外一种改变人的经验。在一整天长的、羞辱人格的海关检查（偶尔还遇到通过妇科检查隐藏的钻石）之后，苏联边界当局通知“出境者”永远不能回到本国来。透过机场安全办公室斜斜的玻璃，他们最后望一眼亲属和几个大胆来送行诀别的勇敢的朋友。没有特设的道别场所。我父亲还记得在我跨过“出境”线的时候凝望了我一眼告别；然后他又看到排长队站在我身后的心烦意乱的移民推开了一辆婴儿车。不知道为什么这辆婴儿车没有穿过海关，那儿也没有亲戚朋友截住它。这辆车就这么漫无目的地滚下已经空荡的出境大厅的楼梯。“就像

在爱森斯坦的电影里一样。”我父亲说。

330 留在苏联的亲戚朋友回忆,对于他们来说,为移民出国的人举办的告别仪式(provody)就像守灵。移民就像死亡一样,是出发到可知的地平线以外某地去。如果能够阅读1970年代和1980年代的报刊,大概很难猜测到,在那个时候有十万人正在离开那个国家。大家都怕明确谈论这件事,怕和计划移民的人保持原有的关系。谈论移民的事也是用双关语和伊索寓言式的语言。人们一谈论“出发”(ot'ezd)而不说出目的地,那意思就再清楚不过了。出发前往的地方,一旦到达,就永远不能回来了。<sup>2</sup>官方文化中的沉默,在非官方幽默中得到过度的补偿;看起来,1970年代全部笑话的主角,从拉宾诺维奇到碧姬·芭铎、勃列日涅夫和恰帕耶夫,谈论的最好话题莫过于犹太人移民问题。有一个笑话几乎预告了苏联的终结。拉宾诺维奇来到OVIR移民局。

“您为什么要出国呢,拉宾诺维奇同志?”官员很礼貌地问,“你在这儿的工作很好,还有一家人。”

“有两个原因,”拉宾诺维奇说,“一是我公寓楼宿舍邻居每天都放话,说苏联政权一旦结束,他就把我打死。”

“但是,拉宾诺维奇同志,您知道,这样的事永远也不会发生,苏联政权永远不会结束。”官员说。

“这是第二个理由。”拉宾诺维奇说。

在离开苏联二十年后,有几位原来的移民,现在已经是入籍的美国人,信誓旦旦告诉我,他们永远也不想再回去,哪怕是以游客的身份。出国离境的移民把发誓不归的威胁化为他们的目标和选择。第一次穿过边界的经历,使转身回顾成为禁忌,对于他们来说也是一道分水岭,是他们绝不会感伤对待或者甚至多加考虑的噩梦。穿过边界当时显得是森严的单行道,这一羞辱经历横陈在1970年代的那些“老牌”移民和1990年代来到的新移民之间;后者享受到了奢侈待遇(或者诅咒),能够来回穿过边界,可以拖延决定在哪里居住。这些老牌移民常常采取防御

的和顽固的态度；他们把断然不归的决意内在化，这从实际的和政治的不可能性演化成为一种心理需要。某些移民一而再、再而三地加固边界，是为了把它变成自己的。1970年代的这一种经验，是移民与其留在故国的昔日友人之间的误解的核心。每一方都把对方看作是自己生活现状的潜在替代物，一条没有选取的、与现在生活无法调和的道路。奇异的是，移民对于自己在苏联的家园的记忆都比留在苏联的那些人记忆得更清晰，后者某天醒来发现已经身在一个不同的国家。 331

二十年前，移民实际上被剥夺了身份、国籍和大部分的个人财产，以政治难民身份来到美国，“每个人限带两个箱子”，得到九十美元的补助。随着改革到来，1970年代到1980年代的“第三波”的苏联移民，从法律和实践上看，都告一段落。但是这些移民的特殊混和身份，使得他们怀旧的对象和身份认同的方式都既是说明情况的，又是特别不易把握的。

俄裔美国人是几乎没有被接受的外裔身份。实际上，第三波的苏联移民，根据苏联护照五行字，大部分是犹太人，在到达美国的时候，经历了某种真正的身份危机。他们在诧异之中发现，在美国，他们最终地变成了“俄国人”。然而，他们也意识到，其他的俄国移民——第一波和第二波的移民——完全不把他们看成是俄国人，而是“不爱国的、无根的世界主义者”。虽然许多移民得到了美国犹太人组织的慷慨帮助，但是这些援助者很快就发现，新来的苏联犹太人都不太明白犹太人身份特征，不符合援助者们自己对某种犹太人小镇(shtetl)的怀旧想象——而他们的父母和祖父母就是从那些地方逃走的。苏联犹太人大部分都是城市的、受过教育的世俗化的人。至于他们身份的“美国”部分，他们显然也还没能适应，有点太张扬地表现出对美国的过分的忠心，这常常令美国朋友和支援者恼怒。这些移民在大玻璃办公室摆上玩具美国国旗，但是对于实际的美国风俗习惯、法律制度和行为方式所知甚少。他们依然怀念自己在俄国梦幻出来的美国梦，而且有时候还不能原谅美



国辜负了这个梦想。



拉丽萨说,朋友熟人访问她的公寓单元的时候有两种反应,或者是赞扬:“这儿真舒适,就像莫斯科的一个公寓单元!”或者有谴责之意:“你到这儿都十五年了,怎么还过得像一个移民啊!”这些地方看着像莫斯科的公寓,但又不是那些公寓直接的再造。书架上摆满了俄文版的陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、歌德和托马斯·曼的全集,这些书架是极端重要的,既是知识分子阶层的地位象征,又是个人纪念品的聚集之地:有俄国套娃、木质汤勺、凤头鸟(khokhloma)碗、胶泥玩具、异国情调海边收集的贝壳、1970年代在爱沙尼亚买的瓷花瓶、在纽约庭院旧货甩卖点发现的财宝、垃圾堆里拣来的珍品。<sup>3</sup>厨房摆出许多不同的宗教用品:一层架子上摆放着廉价的大烛台盒子,另外一层摆着东正教复活节的彩蛋。这是一幅奇特的静物画面:架上有俄国玩具,墙上有逾越节盘子,桌子上有无酵饼箱子、茶杯和抹了果酱的烤面包片。宗教用品也被看成艺术品和纪念品。按照原来的苏联护照,拉丽萨是“犹太人”,但是在苏联她没有参加过任何的宗教活动。现在,她说她庆祝全部的节日,越多越高兴。但是她又说,在莫斯科她是不会把逾越节的盘子挂在墙上的。那样会被看成是一个“声明”,而不是一件装饰品。

移民书架上的纪念品很是国际化。这儿有美国庭院旧货贱卖的宝物,有中国鸭子、泰国狮子和其他奇异的动物,包括在红玫瑰牌茶盒子里找到的细小的玩具恐龙;俄国移民尽力把这些东西从消费者的遗忘中挽救回来,摆放在自己小小书架博物馆里。在流亡记忆游戏中,它们都是宠物。它们所代表的大概是拒绝接受由一次性用品组成的文化。曾几何时,移民们摆脱掉自己的垃圾,丧失了很多个人的财物;现在,他们觉得该轮到他们保存和收集了,来者不拒。

美国的庭院旧货出售和垃圾在美国移民地貌中扮演了重要的角色。移民回忆录作者文尼科维茨卡娅(Diana Vin'kovetskaya)写道：“你听说过关于纽约垃圾的故事吗？在垃圾里能找到什么呀？嗨，你在博物馆里也找不到那样的东西！有一个小咖啡桌依然是我家里的一件珍宝……是路易十四的帝国风格的！”她报道了关于一个移民的故事，这个人原来在莫斯科特列季科夫美术馆里做绘画修复工作，到了纽约之后，变成了垃圾专家。他清理和修复了从街道上抢救回来的许多物品——确实很多，所以在托尔斯泰基金会的人员来访问之后，立即中止了给他的财政支援。修复来自垃圾的物品似乎是一种实际的需要，但也是抢救过去的一种特殊仪式，尽管那并不是他们自己的过去。

“在莫斯科，我是不会把这些杂拌儿摆在书架上的。”拉丽萨说。确实，有几个妇女告诉我说，她们在俄国从来就不摆出套娃和凤头鸟碗来，因为这些东西有点俗气，尤其是在1960年代，当时知识分子正展开反对庸俗风气和物质主义。拉丽萨回忆，在1960年代，她贪婪地阅读《美利坚》(Amerika)这个杂志，宣传品，用质量高、气味好的纸张印刷。拉丽萨特别羡慕加州伯克利大学激进派学生宿舍内部布置。他们很多人都来自舒适的中产阶级背景，渐渐蔑视资产阶级商品，宁愿睡在裹了红布的床垫上，也不睡在一般的床上。为了效仿，拉丽萨决定把父母亲在战前购买的苏联家具都扔掉，自己买一个床垫和一大块红布，创造出先进的“西方”室内样子。显然，裹了红布的床垫，在商品过度丰富的文化环境中和在物质匮乏(而且，过多的大红布还用于缝制红旗和公共场所的布置)的文化环境中，所指的事物十分不同。在1960年代，拉丽萨为自己的美国式激进主义骄傲得不得了。大约十年以后，她真的来到了美国，起初不得不睡席梦思，像其他许多移民一样，于是她的眼界变了。从一去不返、连根拔离和流亡的心境出发，她变得反而渴望再造那个舒适的、过度拥挤的室内布置，而在万事如意的1960年代莫斯科，她本来是恨不得要扫除那样的布置呢。

移民书架上的苏联俄国民间艺术品与其说是俄国的怀旧纪念品，不如说是个人对留在国内的友人的记忆。大众化生产的纪念品的拥有者变成了它的新制造者，对这纪念品的遭遇提出新的叙事。在马萨诸塞州的布赖顿另外一位前苏联移民丽莎的房间里，我看到了俄国套娃。丽莎立即提醒我，她没有把这些东西从俄国带来。这是一个来看望她的朋友送的礼物。因为缺钱，丽莎的朋友从自己工作的一家幼儿园那里拿来了这些娃娃，它们变成了在苏美之间第一次通过边界和重叙友情的纪念品。

这件事让我回想起俄国移民作家别尔别罗娃(Nina Berberova)讲述的家居生活中难堪的故事。1930年代某时，作家布宁访问了别尔别罗娃和诗人霍达谢维奇(Vladislav Khodasevich)，当时他们俩住在住满移民的巴黎郊外工人住区的一个狭小公寓里。公寓几乎没有家具，那天晚上也没有吃什么特别的晚饭。但是别尔别罗娃危险的家庭趣味令布宁恼怒。“‘你觉得怎样！他们的茶壶暖罩绣了一只公鸡！’”布宁一进我们的餐厅就大声说，‘谁能够想出来！我们都知道，诗人生活贫贱，现在倒抖露出来了，他们的茶壶暖罩子上有一只公鸡！’”<sup>5</sup>刺绣的公鸡象征着对于日用品某种程度的熟悉，这在流亡的俄国知识分子看来是深刻低劣趣味。对于布宁来说，这是居家生活杂碎的一个例证，损害了俄国人怀旧的纯洁性。这个刺绣的公鸡似乎是流亡之痛苦的遮盖物，泄露出流亡随遇而安、在远离家园之地建造家园的愿望。别尔别罗娃没有放弃她那个有装饰的茶壶。她坦言热爱那另外一种有意选择和自由采纳的家居，它“既不是一个‘窝巢’，也不是生物学上的义务”，而是某种“让人感到温暖、愉快和欣喜的”东西。刺绣的公鸡证明是一只危险的流亡之鸟。这一特殊的刺绣作品，算不上异国情调的俄国特质的徽记，乃是一件来自苏联的手工制作的礼物，是一个女友寄送给别尔别罗娃的，这位女友“因为有国外关系”而被流放到了西伯利亚。礼物变成了短暂的流亡亲密关系的纪念物。



每一个公寓单元的收藏品都既体现出其居住人的传记片段，又是集体记忆的展示。收藏品搭起内心体验的舞台。他们在远离家园的地方建造家园的方法让我回想起苏联旧式的内装修布置，每一件物品都有独特的光环——无论那是祖母神奇地保存下来的特殊小雕像，还是1968年夏天在黑海旅游地海滩拾起的贝壳。对于生于二战前和战后不久的人来说，物质财富常常是很少的，很难得到；在更早的日子里，财物可能被剥夺，但不会被自愿丢弃。对于一个移民来说，“我的家就是我的城堡”这句俗话不完全适用；应该是“我的家就是我的博物馆”。在厨房架子上，拉丽萨摆出了从大都会博物馆收集的彩色证章，是她多次参观的时候留下的。拉丽萨经常带引小学生去大都会，“因为博物馆有助于扩展他们的眼界，向他们展现整个的大世界，在皇后区以外的大世界”。博物馆彩色的证章是博物馆提供的最廉价的物品，能够使得厨房气氛活跃，也很像苏联人的习惯：用埃米塔什博物馆的招贴画布置公寓宿舍。审美趣味与留守和保存记忆的日常做法是紧密联系在一起。

一次性用品的美国文化是东方移民所最不熟悉的。这样的文化包含了他们的欲望与恐惧：一方面是消费的奢侈；另一方面是转瞬即逝感，永恒的变化漩涡，都鲜明地提醒了他们自己的流亡状态。所以，在纪念品收藏中，许多移民都对物品保持了某种“隐蔽的苏联”态度，尽管物品本身和语境是不同的。有几个人幽默地承认自己来到美国之后第一年没有扔过纸杯和纸盘。他们把这些东西秘密地保存了起来。现在他们“美国化”了，不再那样做了。这并不是前苏联来的移民特有的情况。例如，在中国、越南和波多黎各社区，我们也能够看到新移民类似的礼仪。他们的私密和亲近的理念保存了对所离开家园的记忆，而在那里，私密性是一直受到威胁的。苏联的家居礼仪发源于对恐惧文化的回应和反对态度，在那样的文化中，家庭搜查是日常生活的事实，而对家居生活情趣的追求则是危险的和易受损伤的。而且，对于城市知识分子中下 335 阶层的这一群人士来说，“私密”或者“亲近”常常被理解为逃避的空间，

不限于个人和核心家庭成员,而更常常及于亲密朋友的圈子。记忆的社会框架(在这一事例中,是在苏联的城市语境中形成的)和住进家园的个人积习融合了起来;这些记忆因素,在移民流离和重新安置的时期提供了最低限度的自我延续。移民家庭分享1970年代苏联城市记忆的痕迹和框架,但是他们的故事、对于环境的感受,是截然不同的。

“我不想回俄国定居,回去看看倒是可以。”拉丽萨说,“我的家在这儿。”移民书架上有很多怀旧物品,而作为整体的叙事又不是怀旧的。在异邦的纪念品不能重建一个人的根子的叙事,而是讲述流亡的故事。纪念物不是象征物,而是反映了多重属性的过渡物品。原来的故国变成了一个异国情调的地方,通过外国游客常常欣赏的工艺品表现出来。新近收集的流亡和“文化适应”的记忆挪动了旧的文化框架;就连俄国或者苏联的纪念品也不再能够在其“本土”语境中得到解释。现在,这些纪念品是流亡本身和新发现的流亡家居风格的某种密码。‘如果卡巴科夫的装置揭示了希望以最微细的每日行为方式入住艺术界最神圣空间,则移民的家园就显露出执意想使每日生存美丽和值得记忆。陈列大流散纪念品的房间不是献给他们那种不幸的祭坛,而是交流和谈话的地方。他们未能生活在美国神话的永恒现时之中,但是他们也还不能够沉溺于过去。大流散的亲密关系,只有在人们把握了某种不完美的生存美学和学会入住流亡状态之时才能实现。因为远离家园却又没有十分适应福地境界,所以移民都珍视他们亲密关系的绿洲。在两种语言——外

336 国语和本国语里,他们都有口音。

## 第十七章

# 审美个人主义与怀旧伦理学

为什么移民对“怀旧”这个词语有这样多的疑虑呢？是不是因为谈论移民怀旧的那些人都冒充理解他们的怀旧所在呢？反思型的怀旧者所确知的惟一的事是家园不是一个；按照布罗茨基话的意思，它或者是一个半，或者少于一。这样的非整数的量度，是自由的量度。

我们也许能够说，在移民艺术家和承认自己二元属性的普通移民当中有某种反思型诗学存在。怀旧诗学结合了陌生化与人类的团结，情感与思考。反思型的怀旧者所担心的是离开新人住的、想象中的家园而走向惟一真正的祖国，而这一祖国却有可能证明是虚假的或者垂死的。移民们开始珍惜非官方的特殊事物，而不是官方的象征物；他们致力于拥有自己选择的忠诚对象，而不是生身于其中的环境。这里得到论述的流亡作家和艺术家不辞劳苦，要分清俄国与“俄国的一个地点”、苏联与列宁格勒公寓单元里的半间房屋、“伟大的人民”与朋友的群体。他们如堂吉诃德一般，竭力阻拦大规模生产怀旧陈词滥调和现成物品。

如果说伦理学可以定义为人类行为和与他人关系的规则，则反思型怀旧的伦理维度在于反抗民族主义怀旧所特有的偏执狂映射，在这里，他者被设想为要么是密谋的敌人，要么是另外一个民族主义者。反



思型的怀念伦理学承认他人的文化记忆，及其人类独特性和易受损害的特质。他者不仅仅是另外的文化的代表，而且也是有权利怀念（却不一定属于）出生地的一个特殊的个人。

337 勒维纳斯(Emmanuel Levinas)谈论伦理学，视其为“对于人身上偶尔显示出的人性之关注”。<sup>1</sup>他称之为“无政府主义的责任”——亦即，在此时此刻对于另一个人的责任，“不是由以往的任何承诺确认的”。这种伦理学可以被看成是先于概念知识、道德法和形而上学训导的“第一哲学”。无政府主义的责任可能是破坏性的；但是它也许不仅能解释在战争期间的普通杀人犯的行为，而且还能解释拒绝杀人的普通人的行为。无政府主义的责任强调个人家园与集体家园之间的区别。

我已经观察到，因为政治原因离开的移民都用某些方式向作家和艺术家讲述自己流亡经过；特别是他们对感伤的反抗和坚持细节、细微变化和多重含义，这常常是本国人遗漏的。“我一直认为……最纯粹的情感之一是遭受驱赶人士向往自己出生之地的情感。我很想告诉他，要最大程度地持续努力加强记忆以保持过去的场景鲜明生动：记忆中的青山和欢畅的高速公路，长着非官方玫瑰的篱笆……但是不会允许多愁善感的漫游者栖息在我这不友好的散文磐石之上。”这些话出自纳博科夫小说《塞巴斯蒂安·奈特的真实生活》想象中的作家奈特之口。<sup>2</sup>配有非官方玫瑰的篱笆萦绕在怀旧者的脑海，但是对于官方的情感的惧怕令他踟躇不前。在看艺术作品和文学作品的时候，我们能够谈论一种伦理学，它不是被降低成为道德典范和人物的行为，而是成为强调讲故事本身的方式。文学话语不应该仅仅被当作道德救助物来阅读。<sup>3</sup>伦理学的观察提供某种专门的光学，聚焦于言语与行动之间的关系、一般与个别之间的关系、抽象理想或者意识形态与个别的行为之间的关系。

纳博科夫在敏感和感伤之间划出了一道区别。敏感是结合了注意力与好奇心、机智与对他人愉悦的宽容，和对于痛苦的惧怕。敏感不会转化为特别的规则或者文学表现法，但是允许道德宽容和审美祝愿，

“这就是感觉以某种方式、在某处与别的存在状态连通起来,而在那些状态中,艺术(好奇心、温柔、善良、狂喜)是一个规范”。<sup>4</sup>但是,感伤则把温情和痛苦化为现成的姿态,这些姿态不可避免地引发出读者方面的反应。感伤是危险的,就像其他现成的情绪一样。多愁善感的杀人犯会在看电影的时候哭泣落泪,喜爱婴儿,却又残酷滥用暴力,像斯大林和希特勒。阿伦特在讨论阿道夫·埃希曼的时候写出了一句遭到多方误解的短语:“恶的平庸性”。<sup>5</sup>这个短语不是指邪恶是平庸的,或者平庸性是邪恶,而是指:缺乏个人反思和个人责任感的状况可能把每日“对命令的遵从”和陈词滥调演变成为参与政治的邪恶。反思性和艺术性个人主义的伦理学不同于自以为是的道德论。犯有反人类重罪的埃希曼,在以色列监狱里拒绝阅读提供给他《洛丽塔》,说他不要碰这样一本不道德的小说。纳博科夫一定是愿意令这个特殊的读者扫兴的。在《洛丽塔》的后记里,纳博科夫区分文学和色情不是以性的描写程度为依据,而是依据叙事的规则:不是表现了什么,而是如何完成了表现,这一点才是文学的界标。色情局限于“混用陈词滥调”:“淫秽必定要和平庸结合在一起,因为每种审美的享受都必定要完全被单纯的性刺激取代。”<sup>6</sup>怀旧也轻易结合了平庸,不是通过刺激发挥作用,而是掩盖损失的痛苦,而给予思乡病以特别的形式,随时满足返乡的要求。对于纳博科夫来说,媚俗文艺、庸常(poshlost)和接受现成思想和情感组成的世界的做法,是静态的,排除了反思的时间。

谈到感伤,纳博科夫显然是和陀思妥耶夫斯基与俄国道德哲学十分不同的。他和陀思妥耶夫斯基的争执更是伦理的,而不太是审美的,远远超过了对陀思妥耶夫斯基文学风格的批评。纳博科夫的自由派伦理学和陀思妥耶夫斯基的道德论形成鲜明对照,而后者的道德论隐蔽在他作品的叙事和存在主义的繁复之中。陀思妥耶夫斯基把伦理学和情节剧混合了起来,因而,如果没有苦笑、尖叫和高度的戏剧性,就很难面对伦理问题。纳博科夫不能原谅陀思妥耶夫斯基以情节剧的夸张方

式,把“神圣妓女”索尼娅和在预期救赎时刻依靠在“圣书”上面的故意谋杀者拉斯科利尼科夫作类比。在纳博科夫看来,一个竭力养家的穷苦少女的“罪”和一个智慧的杀人者的“罪”是没有可比性的,应该从十分不同的道德伦理根据来加以审判。敏感就是分离具体的感受与记忆、现成的形象、陈词滥调和种种象征。纳博科夫是最先看到了陀思妥耶夫斯基主义与极权主义之间的某种联系的人士之一。所谓陀思妥耶夫斯基主义,我认为就是某种情节剧品牌的民族主义道德论,例如,这是陀思妥耶夫斯基《作家日记》的特点。在讨论陀思妥耶夫斯基晚期作品的时候,纳博科夫写道:“社会主义和西方自由主义的理论,对于他来说,变成了西方污染和倾向于毁灭斯拉夫和希腊—天主教世界的恶魔罪恶的体现。我们在法西斯主义或者共产主义中所看到的也是这样的态度——普遍的拯救。”<sup>7</sup>至于托尔斯泰,纳博科夫对这位作家皈依单一真理的做法同样提出疑问。不过,他是更倾向于艺术家托尔斯泰的,故意挑衅似的写道,托尔斯泰最突出的成就乃是对安娜·卡列尼娜脖子上一个发卷的描写。纳博科夫虽然有自己的固执见解,却要求学生学会反思地阅读,“伴着颤栗、大口喘气”,要拆开,要挤烂,然后慢慢品味每一个细节,“那个精神的旁白”,就会揭示一种不同的统一性——不是现成的,而是创造性地再创造的统一性。这可能是对于纳博科夫如何解读自己过去的最好的描述——通过颤栗和喘息,通过迷宫和空白,通过反讽的显现和记忆的弹孔。这样的阅读说明了反思型怀旧的伦理学要求。

在描写苏维埃俄国的时候,纳博科夫谈到了政治制度的残酷及其对人民的效果。撇开政治理由,正是这种残酷才没有允许他拥抱任何形式的爱国主义,甚至在伟大的卫国战争期间也是如此。布罗茨基和纳博科夫都厌恶感伤,相信对残酷的关注很可能是比爱国主义更重要的(在其他方面,这两位作家互相之间没有多少感情)。布罗茨基记得自己国家的邪恶的荒诞,无法从童年记忆中铲除出去。在一个情节里,他叙述了战后生活的一个小片段:1945年,发生在火车站,涉及这个男孩第一



次、也是最后一次看见的一位残废老兵：

我看见了一个年老、秃顶、装了一条木腿的残疾人，他一次又一次地竭力挤进火车车厢，但是每一次都被已经挤在车厢门口台阶上的人推下来……他好不容易抓住了车厢的把手，接着我就看见车厢门道里的一个女人举起一个水壶，把开水直接倒在这个老人的光秃的头顶上。他倒下去了——一千只脚的布朗运动吞噬了他，我再也看不见他了。<sup>8</sup>

在他的记忆里，这个故事和成百上千个日常残酷事件混合在一起。

布罗茨基用英语写作，千辛万苦地想要解释邪恶之荒诞性的“繁复句法”：“俄国人正好具有的这样超前的邪恶观念，无法进入[英美]意识，就是因为有这样繁复的句法。我们倒是很想知道，我们之中有多少人能够回忆出这样一个说话朴实的邪恶，一走进门槛就说‘大家好，我是邪恶。你们都好吗？’”<sup>9</sup>这样繁复的句法是俄语、德语和东欧散文的特点，不容易适应新闻散文的现代商业需求。伦理视野不在于作者善于写出几个清晰明了的句子，伴有干脆明快的道德论特点；而在于承担风险和怀着对过去的诚实态度，来揭示那个制度经历者都不得不面对的伦理矛盾和混乱现象。所以，繁复句法乃是流亡伦理学的组成部分。 340

根据布罗茨基的观点，流亡的作家有两个“教训”给大家分享：在极权制度下生活的经验，和通过陌生化艺术发现民主的个体性。流亡者永远是一个鲁滨逊，他极度地想要和冷漠的本地人交流，但是他被看作差不多是野蛮人（即使他受过过度的教育），而本地人则是文明过量的。民主给作家提供了人身安全，但是，在社会层面上，却又把他变得无足轻重。来自第三世界或者第二世界国家的作家首先受到人种学式的观察。在一个民主国家里，文学和文化的作用，一般地说，都是二级娱乐或者装饰。可以预料的是，作家怀念的不仅仅是故国家园，而且还有自己的

作用意义。

“充当一名流亡作家,就像关在太空舱里被弹射到外层空间的一条狗或者一个人一样(更像是一条狗,因为他们不准备把你收回去)……很快,这太空舱里的乘客就发现受到的重力不是朝向地球,而是向外太空。”布罗茨基写道。<sup>10</sup>流亡的这一外向方向极具重要性。佚名和异化的教导是谦恭,同时提供一个附加的眼界。在这里,陌生化的艺术变成了在流亡中生存的艺术。一个流亡者不可能是逆动的(亦即单纯怀旧的);他应该是反思的、对自己和他人都有弹性的。如果要决定流亡故事的体裁,则应该是悲喜剧和冒险故事,而不是情节剧。流亡的条件打开了通向世界的新视野,对于这一视野,除了作者自身,是没有其他的衡量标准的:

也许我们更大的价值和更大的功能是在不知不觉中充当这样一种令人气馁理念的体现者:一个被解放的人不是一个自由人,解放是获取自由的手段,却不等同于解放……然而,如果我们想要扮演更大的角色,一个自由人的角色,那我们就应该能够接受——或者至少模仿——一个自由人失败的方式。一个自由人,如果失败了,是不能责备任何其他人的。<sup>11</sup>

“被解放的人”是极权制度或者任何惩罚制度下的幸运儿。因为在政治上和躯体上摆脱枷锁,他知道自己逃避了什么,但是不知道到哪里去。他从一个地方逃走,却不是逃向某一个新的地方。移民的自由理念常常是摆脱原来压迫性的政府,但是这不一定意味着是一种探索新现实的自由。这种消极的自由,在移民从中走出的那个社会里常常不是一种不可剥夺的权利,而是一种来自上方的宽容、解放的行动,这就不可避免地  
341 把不同政见者和压迫者联系在一起。“自由人”是独立于外在政治、成功地发展了内在的自由的人。可以讲,西方民主国家的普通人享

有高度的外在自由，而极权制度下持不同政见者在创造性地探索内在自由方面很突出。在这一事例中，“自由人”学会了内在自由的教训，但是也面对一个民主社会的挑战：在这里，政治自由得到保障，但是常常被认为理所当然，或者更坏的是，和消费者的选择混合在一起。自由对于东方的流亡者来说，永远是脆弱的，所以东方的流亡者一直都是创造性的探索者，句法有时是繁复的，想象力过多。自由的流亡者不再是一个不断寻求替罪羊的牺牲品。他不再能求助于谴责式文化或者身份政治，某种民族论的借口。反思型的怀旧不导向失去的家园，而是导向对他人的无政府主义责任感，以及和自身的会晤。“如果说艺术教导我们什么……那就是人类生存的私密性。”美国桂冠诗人布罗茨基写道。悖论性的是，布罗茨基在自己的孤独与自由的感受中，似乎是在通过把作家变成模范民主公民来重申作家的重要意义，而这次角色更加显著。<sup>12</sup>

在俄国，个人主义和个人伦理学首先见于文学，而不是见于司法的和政治的制度。结果，在俄国一般都不信赖非人格的制度，却过度地信赖梦幻，而不是经验。甚至布罗茨基的流亡个人主义，虽然包含了美国梦的一个版本，但是与其说和不动产联系在一起，不如说和他的“非不动产”、他的创造性的资产联系在一起。他第一个私有空间是公寓的半间房屋，他在这里写出了最初的诗，在这里有过初恋的幽会。从那个时候起，诗人的私密概念就和隐蔽的审美与情色实践联系在一起。布罗茨基意识到了自己对祖国的欠债，这种欠债甚至表现在对于当局强制做法的反抗方式之中。他写道，他的列宁格勒伦理学是文学伦理学，从书本学来的，不是从环绕着他的每日生活中学来的。他列宁格勒的朋友们都在烟雾缭绕的厨房里开展活跃的谈话，更多的是关于曼德尔施塔姆和但丁的，而不是关于隔壁邻居的事。<sup>13</sup>

反思型的怀旧有一个乌托邦的维度，这就是探索其他的潜在机遇和现代幸福论未完成的许诺。它反对全盘重建地方文化，反对技术统治全球主义带来的所向披靡的冷漠态度。反思型怀旧能够创造的不是自



上而下的经济全球主义，而是基于移民经验与内在多元文化论的全球  
342 大流散的团结。归根结底，移民们常常怀有一种自卑感—优越感情结，  
深信自己比本地人更忠诚于移居国的种种理想。<sup>14</sup>前苏联的移民徒劳  
地用玩具美国国旗装饰旧式的书架，对着移民局粗鲁的职员们大声朗  
诵《独立宣言》。俄国作家一个接一个地宣扬自己比你更具有美国精神。  
马雅可夫斯基写道，自己是最具美国派头的诗人，纳博科夫认为自己是  
最彻底的美国自由派，布罗茨基亦然。同样，东欧人认为自己比更富有  
的西方兄弟更有欧洲人精神，而那些西方兄弟却用旧理想换取新货币。  
这些古怪的东方人，把想象中的祖国设立在神话般的西方，把自己看成  
343 西方创造性个人主义的最后的莫西干人。

## 结论

# 怀旧与全球文化： 从外层空间到网络空间

我回到列宁格勒—圣彼得堡，在儿童游戏场，围绕着锈迹斑斑的微型火箭漫步。这些火箭三十多年前散落在这里，却令我想起我儿童时代的梦幻。我还记得，1960年代在幼儿园的时候，我们练习画出的第一件东西就是火箭。我们总是画发射中的火箭，那是勇敢向上的运动，有明亮的火焰从尾部喷出。儿童游戏场的火箭很像过去的那些图画，只不过飞得不远而已。如果你想玩这个游戏，得准备好滑翔、降落，而不是飞翔。儿童游戏场的火箭是在苏联太空探索的欢欣鼓舞年代里制造的，当时，未来似乎是异常光明的，迈出凯旋进步的步伐前进。第一名宇航员飞进太空之后，赫鲁晓夫宣布，我们这一代人的子女将会生活在共产主义时代，将会到月球去旅行。我们都梦想在出国之前先去太空，到天上去旅行，而不是到西方去。不过，我们的使命失败了。宇宙共产主义之梦没有存活下来，但是这微型火箭倒是保存下来了。出自某种原因，主要可能是因为没有别的花样，社区的孩子们依然在这些另外一个时代的未来主义废墟上玩耍，那个时代显得是多么老旧啊。在新富人的游戏场，玩意都按照时代精神更新。崭新的木头小屋配有俄国民间故事风格的美丽高塔取代了过去的未来主义火箭。

345

在网络空间以前,外层空间是最后的边疆。对于宇宙空间的探索不仅仅是冷战转移的一个战场,而且也预示了未来战胜人类生存的时间和空间限制,结束人类的渴望。现在,这样的宇宙梦幻已经变成了过去的历史,而新的乌托邦既不是政治的,也不是艺术的,而是技术的和经济的。至于政治和哲学,在对于未来的想象中仅扮演次要的角色。曾有一度,鸦片、水蛭和一次返乡,乃是对付怀旧的灵丹妙药。现在是技术变成了人民的鸦片,技术预告了速度、便利和对一切的忘记——除了技术产品本身。就其本源意义而言,“技术”(technology)这个词来自希腊语的techne,和“艺术”这个词共享同一个词根。技术不是目的本身,而是一个扩展人的力量的媒介物。怀旧感悲叹时间和空间之间的距离和脱节,从来无法将其联系起来,而技术则提出解决办法,建筑桥梁,节省怀旧者喜欢浪费的时间。

然而,从根本上说,技术和怀旧都是涉及中介的。怀旧是一种位移的疾病,和过渡、转移与交流方式有联系。怀旧,就像记忆一样,取决于记忆手段。自从古代埃及发明了书写以后,这些记忆辅助手段就矛盾地既被看成记忆的工具,也被看成忘记的工具。十九世纪,许多人相信铁路将会解决位移问题,运输的速度将会便利于出游和回家的旅行。有些人认为现代大城市会提供足够的兴奋和刺激,以消除人们对田园生活的渴望。但是,情况并非如此。事实上,怀旧伴随了现代化的每一个阶段,具有不同的体裁和形式,对时间表施展种种把戏。

346 每种新媒体都影响着距离与亲密感之间的关系,那是怀旧情感的核心。在二十世纪早期,俄国先锋派诗人就欢呼收音机是一件革命的媒介物,将会提供普遍的知识,把世界带进每个人的家园。事实证明,民主政客和独裁者同样使用收音机,他们都喜欢推广他们的“进步”信息、光辉的未来、社区的前途与传统的魅力。无线电技术带回了口头文化,但是无线电说故事人和听众的集体是分散的,过渡性的,完全不是传统的。大约一百年前,吕米埃尔(Lumière)兄弟制作出来的第一批影片上



映，惊异不已的观众看到一列火车飞奔而来，不由得大声呼叫。电影也受到欢呼，被看作一种世界性的语言，但是第一批观众并非没有看到其怪异之处，因为他们看到影片既是逼真得令人赞叹，又鬼气吁吁地令人惊骇。电影标志着向视觉文化的回归，这一文化在印刷品媒体到来之前一直是统领欧洲的。

网络空间现在显得乃是最新的边疆。互联网是以某种激进的空间方式组织起来的；它是以数据为核心和超文本的，其依据是共时性，不是延续性。在互联网的模式中，时间、叙事和意义形成等问题都是不太重要的。计算机记忆独立于情感效果和时代、政治和历史的变迁；它没有历史的锈迹，一切都具有同样的数字肌质。在蓝色屏幕上，出现记忆的两种情形都是可能的：完整召回未消化的信息字节或者同样完整的记忆缺失，这可能由于技术的失效而在瞬间发生。

初看上去，超文本的组织清除了怀旧的前提，亦即时间的不可逆转性和无法重访其他的时代和地点。这里只是单一的连通与否的问题。网络空间中的时间是以速度来考虑的：连通的速度和技术革新的速度。简直就没有时间做对于逝者的记忆和反思记忆等在时间方面的实验。现在是由偏执的东欧人叹息丧失了徐缓的步调：“在存在论数学里……徐缓的程度和记忆的强度成直接正比；速度的程度和忘记的强度成正比。”<sup>1</sup>网络拥护者会宣告网络在另外一个维度中展开，超过了存在论数学规则和记忆与忘却的辩证法。网络空间以数字形式推出怀旧的古董，使其显得比真实的工艺品更受欢迎。博尔赫斯写了一篇关于一个帝国地图的故事，这张地图制作得和帝国面积一样大；在故事结尾，说故事的人梦想在这张地图的废墟上漫步。终有一天，我们也许能够在周围建造了新的殖民地房屋的网页废墟上漫步的。

在互联网的时间哲学中隐藏着一个悖论：虽然这个系统内在地依赖超文本和互动，但是外在地，许多信息热衷者却依赖十九世纪对进步的叙事，伴有偶尔的淘汰悲怆感。进步的淘汰模式之极端的变体（比如，

相信电子图书将会完全取代纸本图书，而不是二者在一个家庭里和睦共处）展现出一种隧道景观的通向未来之路。它假设隧道周围没有环境，没有语境，没有其他街道和林荫道拐弯避开地下快车道和堵塞的交通。反思型的怀旧对隧道景观提出挑战，后退、减速、左顾右盼、对行程本身开展沉思默想。

不仅如此，计算机世界的文化考古学揭示，它也有自己的怀旧的起源。计算机空间的发现者继承了1960年代“真实空间”经验、爱情与政治实验的某些理念，加上对技术的批判。现在，“自由通讯”和草根政治抗议的这些理念已经迁移，在虚拟的空间生根。不值得惊奇的是，网上有dot.communism这样的现象，这是对私有财产和版权之类“资产阶级制度”的一种怀疑。<sup>2</sup>这一新媒体的创造本身，乃是冷战军事工业联合体和年事见长的嬉皮士（已变成计算机科学家）的一种古怪合作成果。在1980年代，网络旅行增加了人的能力，而此前他们已经停止在其他空间中寻找施展能力的天地。这一特殊的鸡与蛋的逻辑造成了计算机网络空间的某些悖论。绝非偶然的是，2000年的重要人物是数字化的麦克卢汉（Marshall McLuhan），这给“（数字）媒体就是信息”这句老话带来一层新的意味。

互联网的发现者借用了哲学和文学话语的关键隐喻：“虚拟现实”来自柏格森的意识理论，“超文本”来自交织叙事理论。这些隐喻后来又被看作是新媒体的特殊属性。互联网也拿来了田园比喻和“西方”体裁（例如：地球村、homepages和边疆意识）。新的媒体用“高速公路”、村落和聊天室重新界定了空间的建筑——这都证明，互联网突出了田园式的郊区、高速公路的传奇和家园的道德，而不是大城市的废墟。但是，电子邮件提供了瞬时的亲密；通讯者离开得距离越长，他们就越紧密地分享最是内心的秘密，用种种深夜的语言。如果没有我的友人、全世界的怀旧者和反怀旧者在网络上的支持，我想，我是写不出来这本书的。1990

348 年代的浪漫故事也出现在网上，在计算机会晤被面对面的会见取代的

时候,却常常造成失望,最好的情况下也是尴尬,最坏的情况下是暴力。计算机媒体大体上是触觉的,不只是视觉的。两个陌生人在网上会见,他们的手指不知不觉地就在自己钟爱的计算机上寻找那情色的键,而不是另一个人的手。电子情人发现,在计算机空间的距离消失的时候,亲密感也已经消失。

录制某人家庭生活放在家庭网页这一近期的现象,给“在家”这一短语带来全新的含义。在这样的自我强加的全景监视场合的“在家”,指的就是被观看,或者当一个窥视者,而没有特别的政治原因。对这种互动参与者来说,私密性变成了代受性的和虚拟的;不再是某一个人的财产,而是变成了投影和互动的空间。所以,不值得奇怪的是,有一位互联网艺术家给他的女儿起名字叫E(让我回想起八十年前写成的俄国一部反面乌托邦的小说《我们》,那个大一统国的公民都是用—个字母命名的)。母亲不愿意用自己挑选的名字压制女儿,而是让名字尽可能具有互动性质,只是提到在她看来,E代表“信息熵”。<sup>3</sup>

最近,“计算机的”(cyber)这个前缀本身已经变成了怀旧的,南贝格(Jeffery Nunberg)指出,新的前缀是e,例如“电子世界”(e-world)。<sup>4</sup>计算机空间有开放空间和征服边疆的意思;而e-则更多地涉及标示领地,得到了大公司特殊的喜爱,这些公司想要把你固着在他们的地点上,限制你的计算机漫游。机场和郊区的术语(及其新词,如e-hub:电子运营中心)取代了浪漫的空间词汇和不受腐蚀的通讯的梦幻。

电子媒介穿越国家边界,造成各种各样的虚拟移民。如果说民族国家开始屈服于全球化的威力,则欧美之间关于管理互联网的争论反映了关于各自政府的真实生活制度的辩论,以及关于如何对待暴力、仇恨言论和公共与私人区别的辩论。同样,近期在美国关于公共互联网和互联网机制的讨论要求确立网络世界的礼仪和行为准则,从而揭示了对于在真实的和虚拟的空间里正在消失的公共领域(public sphere)的关注。1980年代晚期以来,在全球化提倡者当中广泛流传的一种信念是,



经济和技术决定政治,文化不过是一种消费品,蛋糕表面的糖霜。1990年代后,共产主义国家、亚洲与拉丁美洲的经济和政治的发展情况显示,相反的现象很可能是真实的:无论从地区看,还是从全球看,文化思想349 和政治制度是能够影响经济的。

因此,不足为奇的是,民族国家的梦还是有活力的,存在于网络空间的虚拟公民当中——并不是他们所有人都选择成为世界公民了。虽然互联网宣传天花乱坠,但是代表少数民族社区的很多网站还是不断鼓吹民族仇恨与种族仇恨。1990年代早期的巴尔干半岛战争在网络空间重演:1998年11月,塞尔维亚的黑客摧毁了克罗地亚一家杂志的网站,克罗地亚黑客立即报复。同时,阿尔巴尼亚一家网站被宣称“阿尔巴尼亚族说谎”的网络涂鸦“褻渎”。民族情感和刻板类型甚至在虚拟的空间里也没有证明是虚拟的。

俄国网络后现代主义的“千年”之作是表现瘪四和大头蛋(Beavis and Butthead)的修正主义的漫画。在北约干涉南斯拉夫期间,俄国黑客摧毁了北约的网站。他们传去的形象是瘪四和大头蛋,标题是“来自俄国的爱”、“打倒北约”和“审判前拘留室”(KPZ,属于俄苏警察局和克格勃)。漫画颇具机智,用西方大众文化的全球性语言投射出一种反西方信息,打中西方,就像回飞镖一样。言说全球性语言和使用互联网的能力并不见得是分享文化、民主化或者互相理解的保证。在俄国当时语境下俄国黑客制造的信息既不是有争议的,也不是反文化的,事实上它代表了俄国政府的观点,民族的某种膝跳反射。针对北约这个自以为是的大家族,这漫画是颠覆性质的;但是它也怀旧情绪浓重地、毫不羞涩地确定了俄国这个地区老大哥的帝国主义野心。

在欧洲,反对全球化美国风格的人,常常提到传统的欧洲社会福利的结构、工作与休闲的平衡、市场价值观和文化价值观。2000年出现的最近期的运动常常使用“慢”这个词儿命名,例如慢餐运动,这是美食左派运动的一部分,他们试图通过美食怀旧法影响未来。可以料到的,这

个运动始于意大利和法国,其焦点在于食物政治,抗议他们所说的以最高效率制造用于最快消费的“科学怪物食品”(franken food,指基因改造的产品)。但是,甚至在西雅图和华盛顿达到最高潮的反全球化运动也是在全球范围组织的,为了传播信息而使用了世界互联网(WWW)。有些活动分子极力争辩说,他们不完全反对全球化,而是反对技术全球化和经济全球化,赞成具有人性面目的全球化(和细嚼慢咽的、慢餐的自由)。事实上,怀旧一直是说一种全球性的语言的,从十九世纪的浪漫诗歌到二十世纪晚期的电子邮件。 350

虽然网络探索引发兴奋,但是说到怀旧,媒体却不是信息,至少不是全部的信息。为了考察对于怀旧思念的使用和滥用,我们应该寻找另外一种机制——意识的机制。对怀旧的反思允许我们重审中介和媒体本身,包括技术。

怀旧所涉及的人类意识的虚拟现实,即使是用最先进的技术装备也是不能够捕获的。怀念是和现代世界中人类的困境联系在一起的,但是在理解它的方式上,却几乎没有什么进步。事实上,倒是存在着对所有形式的综合性的、非门类化的知识的不断贬低。文化在娱乐产业和宗教之间受到压挤,而教育越来越多地被看成是管理和医疗,而不是学习批判性思维的过程。由于艺术与人文学科作用的衰落,探索怀旧的途径也越来越少,对此的补偿则是怀旧现成制品的泛滥。批量预制用在怀旧方面的问题是,它无助于我们面对未来。创造性的怀旧揭示了时代的幻想,而未来正是在这些幻想和潜力中诞生的。我们怀旧,怀念的不是过去所存在的方式,而是过去可能存在的那种方式。我们所力求在未来实现的,就是这类的过去的完美。

政治科学学者或者克里姆林宫研究专家都不可能预测到1989年的事件,虽然它们很多包含在1970年代和1980年代的梦想里,已在民众的怀旧、向往和梦魇中朦胧显现,从对民主的向往到民族的社区。对于怀旧的研究,可能有助于形成一种别样的、包括了猜想和违背事实的机遇

的非目的论历史。

康德曾经写道,空间是公共的,时间是私有的。现在看来,相反的论断才是真实的。如果我们幸运,我们也许能够享有更多的私人空间,但是我们的时间越来越少,随之而来的是对在理解时间方面的文化区别表现出的耐心也越来越少。空间可以扩展成为许多维度;人在一生中,有越来越多的真实的和虚拟的家园,人往返穿过更多的边界。至于时间,则是永远在缩短。因为受到多重任务和管理方面的高效率要求的压迫,我们生活在时间不断的催促之下。新千年的疾病应该称为时间恐惧症,或者速度狂热症,而医疗的方法却陈旧得令人汗颜。当代的怀旧,与其说关系到过去,不如说关系到迅速消失的现在。

2000年5月1日,在即将写完这本书的时候,我收到了国际颓废行动组织的电子邮件,他们要求我降低生活速度,但是要勇敢地生活,要回懒散休闲的权利,抗议国际大公司剥削成性的工作伦理造成的“生活质量的退化”和对“休闲的侵蚀”。“今天就打电话请一天病假!”“今天过节!”颓废活动分子们提出果断要求。我虽然不是十足地激进,但是全球性的团结力量感动了我,于是我关闭了计算机,散步走了一段长距离。

## 最后一次回家

我回到那里  
从来没有到过的地方。  
原来没有的面貌毫无变化,  
桌子上(格子台布上)  
我又看见  
那半杯茶水  
从来没有添满。



一切如故，恰似

我从来没有摆出的状态。<sup>5</sup>

卡普罗尼(Giorgio Caproni)的这首诗是经典的回家叙述：“我回到那里……毫无变化……桌子上(格子台布上)/我又看见那半杯茶水……一切如故。”只不过这里是返回了一种消极的空间(从来没有到过的地方，那半杯茶水从来没有添满，我从来没有摆出)。埃施伯里(John Ashbery)描写过返回无法返回的一个点。卡普罗尼谈论没有出发的返回。失去的家园和找回的家园彼此没有关系。

诗中能够引发普鲁斯特式不由自主的记忆的惟一特殊细节出现在括号里。格子台布，家居生活的体现，令人想起意大利乡下酒馆，或者莫斯科或布鲁克林的快餐店形式。如果你有短时间的白日梦，你就能够看到新鲜西红柿的印痕和嗅到罗勒与青烟的香味——但是你却拿不准你是回忆起上次到意大利度假呢，还是回忆起推销意大利三色宽面条的电视广告。格子桌布是通用的：对于家园，这是一个适用于一切需要的尺码；就像一个棋盘，你可以按照游戏规则移动你的卒和马。回家也变成了某种通用的梦，像格子桌布一样，它独立于任何个别的家园。我从来就没有一块格子桌布，但是，它间接地令我感到怀旧。也许这不是一块桌布，而是无法确切翻译成英语或者俄语的意大利语诗歌的韵律；它们令我相信，怀念是真实的，即使其实可谓那里一切皆无。 352

确实，每一次返回我们真实的诞生地或者先辈的土地，都给我们带来同样一种返回自己从来没有去过的地方的强烈感受。我们已经忘记起初穿过边界时候的恐惧和出发的梦境。我也感受到了那“返乡”到加里宁格勒的德国夫妇的心绪，闻到了夹杂着蒲公英清香的有毒废水的气味，虽然我的心情完全没有那么剧烈激荡。

我第一次返回列宁格勒是在1989年那个特别炎热的夏天。我通常都是在乡下度过夏天的，所以城市的这种炎热给我带来新的感觉。我的

朋友建议我不要再多喝水：“在酷热中，你喝得越多，就越想多喝。”她的口气颇带哲学意味。

我从朋友那个舒适得令人窒息的公寓单元里逃出后所做的第一件事，就是漫步走进空空荡荡的杂货店。那儿有几种土耳其果汁和淡绿色的当地瓶装矿泉水，陈列在货架上“罐头食品”类之中。“波留斯特”(Poliustrovo)，我念出瓶子标签上印的这个词，一股记忆的波浪席卷而来：列宁格勒庭院的气息、面包硬皮的咸味和昨天茶水温吞吞的甜味。我急忙买了几瓶，虽然那女售货员表情惊奇，劝我不要买，指着昂贵的外国果汁说那才好。我打开它，像一个有经验的醉鬼，在涅瓦河岸花岗岩台阶上把非螺旋纹瓶盖磕掉，直接对着瓶口喝，对于不同文化的常识智慧感到奇妙。波留斯特是温的，绿色的，也许那是瓶子的颜色吧。我回到公寓，还得意地微笑，却引起我朋友的哈哈大笑。

“你的牙怎么了？”她问，“你亲吻石头什么的了吧？”

一照镜子，我才看见，我的牙齿挂上了一层深灰色的污垢，像涅瓦河河岸石头的颜色。

“你不记得啦？咱们都是不喜欢波留斯特的，”我朋友说，“咱们总是想买博乔米，高加索出品的，或者贝加尔饮料，类似百事可乐。可是你，大老远的一路赶来，就是为了波留斯特。你真是太美国化了。”

关于波留斯特，单单有一个情况我忘记了，这就是，我本来一直都不喜欢它。同样，人们都记得高中时期的朋友、故乡城市、儿童时代的党的领导人、斯大林主义的音乐剧、街上穿着合身制服的漂亮士兵——一切都沾染了同样的情感，泛出过去的柔和黑色色泽。侧视镜应该加上一个特殊的提示：怀旧的对象比表面上更远。怀旧不是名副其实的，而是侧面的，面向两侧。从表面价值来接受它是危险的。怀旧的重建以模仿为依据，过去是按照现在的形象或者某种欲求中的未来的样子再造的，集体设计用来模仿个人的志向，反之亦然。哈奇恩(Linda Hutcheon)提出，怀旧和反讽有一种“神秘的阐释学的亲缘关系”；二者都有双重的结

构,一种“对于温情和力量——或者情绪和政治的出人意表的孪生式呼求”。<sup>6</sup>像反讽一样,怀旧不是对象本身的属性,而是主体与客体之间、真实的场景与心灵的场景之间互动的结果。二者都是只有人类的意识才能够认知的虚拟形式。计算机,就连最先进的品种,都显然缺乏情感和幽默感。<sup>7</sup>与常识相反,反讽和怀旧不对立。对于全世界许多下层的人来说,幽默和反讽是消极反抗和生存下去的形式,也让温情和反思结合起来。这样的反讽不是清冷或者温吞的。对于许多前苏联人和东欧人来说,反讽一直是作为一种身份政治存在的,用以在谎言环境的过来人之间创造出一种跨文化的亲密关系;而在当前这个世界里,事事都不得不化为对媒体友好的声音片段。现在他们怀念自己反讽姿态那种批判性政治的锋利气势。

从语源学上看,反讽意指“假装的无知”。只有真正的反讽者才知道自己的无知不是假装的,而是意在言外的。为了面对未知、特殊和不可预测的一切,我们不得不准备对付困窘、失控和失去镇静。在反讽陌生化的另外一面,可能是情绪波动和怀想;它们是同一枚硬币的两面。在怀旧困窘的这个时刻,我们可以开始承认他人的怀旧幻想,而不是去践踏。怀念与反思之间、故土与流亡之间的边界区域,得到纳博科夫式没有护照密探的探索,打开了自由的空间。在这一情况下,自由不是脱离记忆的自由,而是记忆、选择过去的叙事方式和再造这些方式的自由。

到最后,对于怀旧专制的解毒剂可能是怀旧的不同见解。修复型的怀旧凭借偏执狂的决心返回和重建一个家园,而反思型的怀旧则惧怕返回,激烈的程度是一样的。反思型的怀旧不去重建失去的家园,而是培育出一个创造性的自我。说到底,家园不是一个关在大门后面的社区。尘世的天堂可能证明就是另外一个波将金村,却没有出口。

怀旧可能既是一种社会疾病,又是一种创造性的情绪,既是一种毒药,又是一个偏方。想象中家园的梦想都不能够也不应该得到实现。作为理想,这些梦幻能够发挥重要影响,改善现在的社会环境和政治环



境,而不是作为童话故事得到实现。有的时候,我们倒是情愿(至少在这个怀旧者看来)不去干扰梦幻,让它不多不少地就保持梦幻的状况,而不是未来的指南。承认我们集体的和个人的怀旧,我们也能够对这些怀旧情绪报以微笑,显露出一排不整齐的、被故乡城市在生态学上不纯净的水锈蚀的牙齿。

“我动笔写作论述忧郁,是为了保持忙碌,来避免忧郁。”伯顿在《忧郁解剖》中宣称。<sup>8</sup>对于怀旧,我也是尽力使用了同样的办法的。我们都在二十世纪生活过,都怀念我们没有感到怀旧的某一个时期。但是,似乎  
355 没有办法返回到过去。

## 注 释

### 导言

1. “告别怀旧”, (Farewell to Nostalgia), 《青年一代》(*Smena*)1993年7月。

2. 查尔斯·梅耶尔:“怀念的终结? 战后德国民族怀念史札记”(Charles Maier, *The End of Longing? Notes Towards a History of Postwar German National Longing*), 向伯克利德国与欧洲研究中心提出的论文, 1995年, 加州, 伯克利。

3. 迈克尔·卡门:《记忆的神秘琴弦》(Michael Kammen, *Mystic Chords of Memory*, New York, Vintage, 1991), 688。

4. 苏珊·斯图亚特:《谈怀念》(Susan Stewart, *On Longing*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985)。参见:弗拉基米尔·杨凯列维奇:《不可逆转与怀旧》(Vladimir Yankelévich, *L'Irreversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974); 大卫·洛文塔尔:《过去就是外国》(David Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985); 迈克尔·罗思:“返回怀旧”(Michael Roth, “Returning to Nostalgia”), 见苏珊·奈什编辑《十九世纪法国的家园及其错位》(Susan Nash, ed., *Home and Its Dislocation in Nineteenth Century France*, Albany: SUNY Press, 1993, 25—45); 乔治·斯坦纳:《怀念绝对物》(George Steiner, *Nostalgia for the Absolute*, Toronto: CBC, 1974)。关于对怀旧回归最近的讨论, 参见:安德烈亚斯·惠森:《黄昏的记忆:在健忘症文化中标示时间》(Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York and London: Routledge, 1995); 琳达·哈奇恩:“反讽、怀旧与后现代”, (Linda Hutcheon, “Irony, Nostalgia and the Post-modern”), 提交美国语言学会的论文, 旧金山, 1997年12月。

## 第一章

1. 约翰尼斯·侯佛:《怀旧的医学解释》(Johannes Hofer, *Dissertatio Medica de nostalgia*, Basel, 1688), Carolyn Kiser Ansprach 英译, 刊登于《医学史简报》(*Bulletin of the History of Medicine*, 2, 1934)。侯佛认为,“天才的瑞士人”给“为失去故乡的优美造成的悲哀”发明了俗称——heimweh, 而“受伤的高卢人”(法国人)则使用了maladie du pays这样的词语。但是,侯佛首先对这一病症提出细致的科学讨论。关于怀旧史, 参见: 让·斯塔罗宾斯基:“怀旧的概念”, (Jean Starobinski, “The Idea of Nostalgia”, *Diogenes*, 54, 1966: 81—103); 弗里茨·恩斯特:《论思乡病》(Fritz Ernst, *Vom Heimweh*, Zurich, Fretz & Wasmuth, 1949); 乔治·罗森:“怀旧: 被忘记的心理混乱”(George Rosen, Nostalgia: “A Forgotten Psychological Disorder”, *Clio Medica*, 10, 1, 1975: 8—51)。关于研究怀旧的心理和精神分析的方法, 参见: James Phillips, “距离、缺席和怀旧”(Distance, Absence and Nostalgia), 见于D. Ihde和H. J. Silverman 编辑:《描写》(*Descriptions*, Albany, SUNY Press, 1985); “怀旧: 描述与比较研究”, (Nostalgia, A Description and Comparative Study, *Journal of Genetic Psychology*, 62 (1943): 97—104); Roderick Peters: “怀旧根源与目的思考”(Reflections on the Origin and Aim of Nostalgia, *Journal of Analytic Psychology*, 30, 1985: 135—148)。本书写作完毕的时候, 我看到了一部十分有趣的怀旧社会学研究, 该书把怀旧当作一种“社会情绪”来考察, 提出研究怀旧的三种上升的次序。参见Fred Davis:《渴望昨天: 怀旧心理学》(*Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, The Free Press, 1979)。

2. 艾伯特·冯·哈勒:“怀旧”(Dr. Albert von Haller, “Nostalgia”), 见百科全书附录。斯塔罗宾斯基引用于“怀旧的概念”, 93。

3. 侯佛:《医学解释》, 381。译文稍有改动。

4. 奇异的是, 在十八世纪和甚至十九世纪早期, 在霍乱大瘟疫和我们现在所知道的肺结核流行期间, 病人都首先被描述为“有怀旧症状”, 然后才罹患其他病症。

5. 让—雅克·卢梭:《音乐词典》, W. Waring and J. French 英译 (London, 1779), 267。

6. 罗伯特·伯顿:《忧郁解剖》, 劳伦斯·拜勃编辑 (Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Lawrence Babb, ed., 1651; 重印, East Lansing: Michigan State University Press, 1965)。忧郁也是巴洛克时代普遍流行的寓意形象, 在丢勒的雕版画中表现得最好。伯顿使用了小德谟克利特这个笔名, 提出一个杜撰的



乌托邦可能是治疗忧郁的潜在办法,但是他承认,最好的治疗方法可能就是写作本身。作者坦言自己是忧郁的。最后,举出一种较少讨人喜欢的和较少哲学意味的忧郁,送给他笔下的宗教狂热分子(以及信仰有别于他自己的人们,从“穆罕默德信徒”到天主教徒)。忧郁常常和怀旧重合,特别是我所说的反思型怀旧,对怀旧的研究允许我们集中注意现代性、进步以及集体家园和个人家园的概念的问题。

7. 斯塔罗宾斯基:“怀旧的概念”,96。引文来自Dr. Jourdan Le Cointe (1790)。

8. 西奥多·卡尔汉:“怀旧是战场服役疾病”(Theodore Calhoun, *Nostalgia as a Disease of Field Service*), 医学学会宣读的论文,1864年2月10日,《医学与外科手术报告》(*Medical and Surgical Reporter*, 1864), 130。

9. 同上,132。

10. 同上,131。

11. 斯塔罗宾斯基:“怀旧的概念”,81。斯塔罗宾斯基坚持某些心理学、医学和哲学术语的历史维度,因为这个维度“能够令我们多少有些错位,迫使我们观察我们迄今理解有限的那种距离”。因此,怀旧史学者,为了批判的目的,接受了怀旧话语的主要言辞。

12. 格里高里·纳吉:《希腊神话与诗学》(Gregory Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, 219)。

13. 莱因哈特·科塞莱克:《已成过去的未来》,(Reihart Koselleck, *Futures Past*, Keith Tribe英译, Cambridge, MA, MIT Press, 1985, 241)。

14. 约翰尼斯·费边:《时间与他者》(Johannes Fabian, *Time and Other*, New York, Columbia University Press, 1983, 2)。

15. 马泰·卡利内斯库:《现代性的五个面目》(Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham, NC, Duke University Press, 1987, 19)。

16. 科塞莱克在《已成过去的未来》中引用。

17. 同上,18。

18. 同上,272。

19. 同上,279。关于进步的理念,参见近期的《进步:事实还是幻想?》(*Progress: Fact or Illusion?* Leo Marx and Bruce Mazlich 编辑, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998)。

20. 同上,279。

21. 埃德蒙·利奇:“语言的人类学诸方面”,(Edmund Leach, “Anthropological

Aspects of Language”),参见Eric Lenenberg编辑：《语言研究新方向》(*New Directions in the Study of Language*, Chicago, University of Chicago Press, 1964)。也参见Zygmunt Bauman：《全球化：人类的后果》(*Globalization, The Human Consequences*, New York, Columbia University Press, 1998, 27—29)。

22. 同上, 27。

23. 约翰·哥特弗里德·冯·赫德：“关于莪相的通信”(Correspondence on Ossian)，参见Burton Feldman and Robert D. Richardson编写：《现代神话学的兴起》(*The Rise of Modern Mythology*, Bloomington, Indiana University Press, 1975, 229—230)。

24. “心！温暖！人性！血液！生命！我有所感！故我在！”这都是赫德的座右铭，但是一再出现的惊叹号的表现力不能够遮蔽深刻的怀旧景象。浪漫主义民族主义置语文学于哲学之上，置语言学的特殊论于古典逻辑学之上，置隐喻于争论之上。

25. 米兰·昆德拉：《笑忘录》(*The Book of Laughter and Forgetting*, King Penguin, 1980, 121)。

26. 爱娃·霍夫曼：《在翻译中遗失：新语言中的生命》(*Eva Hoffman, Lost in Translation: A Life in a New Language*, New York and London, 1989, 115)。

27. 感谢Cristina Vatulescu和我分享罗马尼亚dor(思乡病)的知识。

28. 很遗憾，对于独特性的共同追求、对独特论的追求并不承认邻居的同样的追求，这有时妨碍了民族之间坦率的对话。

29. 据康德认为，忧郁者“不受驯顺堕落之苦，高贵的胸膛呼吸自由空气”。为讨论康德“关于美感与崇高的论述”和《人类学》，参见Susan Meld Shell：《理性的体现》(*The Embodiment of Reason*, Chicago University Press, 1996, 264—305)。也参见E. Cassirer：《康德的生平与思想》(*Kant's Life and Thought*, New Haven, Yale University Press, 1981)；Georg Stauth and Bryan Sturmer，“怀旧的道德社会学”(Moral Sociology of Nostalgia)，见于Georg Stauth and Bryan Sturmer编辑：《尼采之舞》(*Nietzsche's Dance*, Oxford and New York, Basil Blackwell, 1988)。

30. 引文见于乔治·卢卡契：《小说的理论》，Anna Bostoch英译，(1916；重印，Cambridge, MA, MIT Press, 1968, 29)。

31. 海因利希·海涅：《选集》，Helen Mustard英译、编辑。Max Knight翻译的诗(New York, Vintage, 1973, 423)。原文见于海涅《抒情间奏曲》(*Lyrisches Intermezzo*, 1822—1823)。

32. Ernest Renan：“民族是什么？”，参见Omar Dahboure and Micheline R.

Ishay 编辑:《民族主义读本》(*The Nationalism Reader*, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press, 1995, 145)。

33. Alois Riegl:“现代纪念碑崇拜:性质与起源”(The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origins, K. Forster and D. Ghirardo 英译, *Oppositions*, 25, Fall, 1982:21—50)。

34. 关于浪漫主义媚俗文艺,更多见于Celeste Olalquiaga:《人工王国:媚俗文艺经验宝库》(*The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience*, New York, Pantheon Books, 1998)。Olalquiaga对于忧郁与怀旧媚俗文艺的区分接近我对反思型与修复型怀旧的区分。

35. Pierre Nora:“记忆与历史之间:记忆的地点”(Between Memory and History: Les Lieux de Memoire, *Representations*, 26, 1989)。

36. 彼得·恰达耶夫:《哲学书信与狂人的辩护》(Petr Chaadaev, *Philosophical Letters and Apology of a Madman*, Mary Barbara Zeldin 英译(Knoxville: University of Tennessee Press, 1969, 37); 俄文版, *Stat' i pisma* (《文章与书信》; 莫斯科, Sovremennik, 1989)。

37. 引文见Michael Kammen:《记忆的神秘琴弦》(*Mystic Chords of Memory*, New York, Vintage, 1991, 42)。

## 第二章

1. 弗里德里希·尼采:“历史的用途与可靠性”(The Utility and Liability of History), 参见Richard Gray 英译:《不时兴的观察》(*Unfashionable Observations*, Palo Alto, CA: Stanford University Press, 1995, 106)。

2. Raymond Williams:《关键词:文化与社会词汇集》(*Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York: Oxford University Press, 1983, 318)。

3. Bruno Latour:《我们从来就不是现代的》, (*We Have Never Been Modern*, Catherine Porter 英译, (Cambridge and London: Harvard University Press, 1993, 76)。

4. 波德莱尔:“现代生活的画家”, Louis B. Hylsop and Frances E. Hylsop 编辑:《文学批评家波德莱尔》(University Park: Pennsylvania State University, 1964, 40)。原文见:波德莱尔《全集》(Paris: Gallimard Bibliothèque de la Pleiade, 1961, 1163)。波德莱尔没有创造这个术语,但是给予了最充分的解说。牛津英语词典用英语定义该词为“现代”(1627)。在法国,沙托布里昂是在贬义上使用“现代性”这个词语的,后来戴奥费尔·戈蒂耶在1867年又提及。关于和现代社会有



## 怀旧的未来

联系的记忆危机的讨论,参见Richard Terdiman:《现在的过去:现代性与记忆危机》(*Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca: Cornell University Press, 1993); 和Matt Matsuda:《关于现代的记忆》(*Memory of the Modern*, New York and London: Oxford University Press, 1996)。

5. 波德莱尔:《恶之花》(*Fleurs du Mal*, Richard Howard英译(Boston: David Godine, 1982), 97(英译本), 275(法文本)。“最后一瞥之爱”,就我所知,是瓦尔特·本雅明杜撰的标题。

6. 波德莱尔自己常常使用“忧郁”这个词。在他那里,可以说,怀旧和忧郁是重合的。我强调“怀旧”这个词,是要突出诗人对时间做的试验和他在现代世界里对家园的寻找。

7. 关于这个术语的详细的历史,参见Matei Calinescu:《现代性的五个面目》(*Five Faces of Modernity*, Durham, NC: Duke University Press, 1987, 13—95)。

8. 威廉斯:《关键词》,208。

9. 陀思妥耶夫斯基:《冬天里的夏日印象》(David Paterson英译, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988, 37)。

10. Marshall Berman:《固体的都在空气中消失:现代性的经验》(*All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York: Penguin, 1988, 30)。

11. Ferdinand Tönnies:《共同体与联结》(*Community and Association*, London: Rutledge and Kegan Paul, 1955, 38)。

12. 马克斯·韦伯:《社会学论文集》,H.H. Gerth and C. Wright Mills英译(London, Rutledge and Kegan Paul, 1961, 195)。有关对于世界的审美陶醉的有趣观点,参见Anthony Cascardi:《现代性的主体》(*The Subject of Modernity*, Cambridge University Press, 1992)。

13. Georg Simmel:“论社会交际”与“柏拉图式的和现代的爱神”(“On Sociability” and “Eros, Platonic and Modern”, 见Donald Levine编辑:《论个性与社会礼仪》(*On Individuality and Social Forms*, Chicago, University of Chicago Press, 1971, 137和247)。

14. 格奥尔格·卢卡契:《小说的理论》,Anna Bostock英译(1916; 重印, Cambridge, MA: MIT Press, 1968, 29)。

15. 尼采:《权力意志》,Walter Kauffman and R. J. Holingdale英译(New York, Vintage, 196, 550)。

16. 其他方面,参看:Gilles Deleuze:《尼采与哲学》,Hugh Tomlinson英译(New York: Columbia University Press, 1983); Alexander Nehamas:《尼采:文学生

活》(*Nietzsche: Life as Literature*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985)。

17. “对荒野的思念”来自尼采:《论道德系谱》(*On the Genealogy of Morals*, Walter Kauffman英译(New York: Vintage, 1967, 85)。引自尼采:“历史的用途与可靠性”, 87。

18. 瓦尔特·本雅明:“巴黎,十九世纪的首都”, Quintin Hoare英译:《波德莱尔:高度资本主义时期的抒情诗人》(*Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, New York-London, Verso, 171)。

19. 瓦尔特·本雅明:“柏林散记”参见《思考集》(*Reflections*, Schocken Books, 1986, 6)。

20. 瓦尔特·本雅明:《书信集》,第二卷(Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, 280)。汉娜·阿伦特引用:“瓦尔特·本雅明,1892—1940”,参见 *Illuminations*, 1—59。

21. 本雅明:“历史哲学论纲”, 257—258。关于辩证的形象,参看:Rolf Tiedemann:“静止的辩证法”, Gary Smith and Andre Lefevre英译,见于瓦尔特·本雅明:《拱顶长廊项目》(*The Arcades Project*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999, 931—945)。

22. 这一点特别适用于俄国和东欧现代主义和先锋派的一些艺术家和作家。例如,在叶甫格尼·扎米亚金(Evgeny Zamiatin) 1920年用实验的表现主义语言写作的反面乌托邦小说《我们》中,住在乌托邦合众国玻璃房间里一位佚名居民的怀旧和非法的个人情色体验,乃是他残存人性的最后痕迹。

23. 并非全部后现代主义者都注重摧毁哲学的和批评的现代性,更多的是攻击特殊的现代主义稻草人。有时候,后现代主义者对现代主义的做法恰恰就是他们指责现代主义者对于自己先驱者的做法,表现出某种虐杀式的缩减。参见Hal Foster:《真实的回归》(*The Return of the Real*, Cambridge, MA: MIT, 1996)。福斯特认为,后现代主义与现代主义之间的关系不是线性的,而且,用弗洛伊德的话来说,是常常酷似某种“延迟行动”。因此,新的先锋派可以从未来返回,对历史性的先锋派的噩梦发挥作用。显然,在这里我不能够评价多种多样的后现代思想和实践,这其中包括十分不同、相互矛盾的思想家,如让-弗朗索瓦·廖塔尔(Jean-Francois Lyotard)、雅克·德里达、弗里德里克·詹姆森(Fredric James)、让·波德亚尔(Jean Bauderillard)、安德烈亚斯·惠森(Andreas Huyssen)、斯拉瓦伊·热日克(Slavaj Zizek)等人,他们的意见常常是各不相同的。

24. 福斯特:《真实的回归》, 206。

25. 拉图尔:《我们从来就不是现代的》,47。

26. 本雅明:“历史哲学论纲”,256。

### 第三章

1. 感谢Julia Bekman, Julia Vaingurt 和 Andrew Herscher引导我走进美国通俗文化。

2. 电影形式展现的过去形象都遵从同样的类型,根据好莱坞的体裁、而不是历史的区别来强调服装的精确性和人类戏剧的普遍性。这样,我们就有一种关于过去的在政治上是正确的、不令人厌烦的、整体上得到通过的场景,最后的莫希干人(Daniel Day Lewis扮演)和中世纪苏格兰英雄“勇敢的心”(Mel Gibson扮演)都显得是“敏感的人”,甚至不会骂人。富兰克林·罗斯福,在华盛顿的新纪念碑里被表现成为接近其摄影形象的残疾人;很近似,但是没有雪茄——这是一种不吸烟的怀旧,不令人厌恶,对你的健康有益。

3. 我得益于全国公共电台,芝加哥WBZ的一个广播节目,“这美国生活方式:模仿的世界”(“This American Life: Simulated Worlds”),1996年10月16日。

4. 美国自然历史博物馆在本世纪大部分时间里都把一个错误的头部安装在雷龙身上(真正的头骨是比较扁平的、不太圆的,更像是鸭子的喙)。这个错误的形象一成不变地进入了通俗文化,包括数不胜数的玩具、影片、动画片等等,甚至进入博物馆永久性收藏品的科学绘画之中(最后,他们把正确的头部安装在骨架上了)。感谢Michael Wilde提醒我注意这一点。

5. 美国全国公共电台,芝加哥WBZ的一个广播节目,“这美国生活方式:模仿的世界”。

6. 翁贝托·艾柯:《超现实中的旅行》(*Travels in Hyperreality*), William Weaver英译(New York, MBJ, 1986),30。

7. Arjun Appadurai:《无定形的现代性》(*Modernity at Large*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, 78)。

### 第四章

1. 埃里克·霍布斯鲍恩(Eric Hobsbawn):“发明传统”(Inventing Traditions, 参见E. Hobsbawn and T. Ranger编辑:《发明传统》(*The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 2)。也参见《纪念文集:民族身份政



治》(*Commemorations: Politics of National Identity*), John R. Hills 编辑 (New Jersey: Princeton University Press, 1994)。

2. 同上, 5。

3. 本尼迪克特·安德森:《想象中的共同体》(Benedict Anderson, *Imagined Communities*, New York, Verso, 1992), 11。

4. 迈克尔·赫茨菲尔德:《文化亲缘性: 民族国家的社会诗学》(Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*, New York: Rutledge, 1997, 13—14)。

5. 偏执狂意指被描写成“理性的幻想”。幻想的理性品格是很重要的; 在一个建立在幻想的前提基础之上的封闭系统范围之内, 每一个因素和细节都有意义。在弗洛伊德的描写中, 偏执狂是通过投影的机制固着于自身和逐渐地排除外部的世界。

6. 参见斯维特拉娜·博伊姆:“密谋理论与文学伦理学”, “比较文学”(1999年春季, 第51卷, 第2期)。

7. 一本被翻译成五十种语言的最流行的神秘之书——《锡安长老议事录》形成的历史显示, 某一个蓝图式的情节如何从中世纪魔鬼学转移到哥特风格小说, 然后又到了十九世纪的小说, 最后到右翼的通俗文化。

8. 这个问题在我的“俄国灵魂和后共产主义怀旧”一文中得到讨论, *Representations*, 第49期(1995年冬季), 133—166。也参见瓦尔特·拉格尔:《黑色的一百: 俄国极右派的兴起》(Walter Laqueur, *Black Hundred: The Rise of the Extreme Right in Russia*, New York: Harper Perennial, 1993)。

9. 与米开朗基罗对个人创造性的信念相反, 修复者不允许留下任何个人的或者人性的笔触。一丝一毫的彩色变化都由计算机控制。据说, 这壁画不是油画, 要求运笔加速。

10. 有关修复工作的诙谐和富有启发性的讨论, 参见瓦尔德马尔·亚努什查克:《再见, 米开朗基罗》(Waldemar Januszczak, *Sayonara Michelangelo*, Reading, MA: Addison-Wesley, 1990)。

## 第五章

1. 弗拉基米尔·纳博科夫:“论时间及其肌质”, 见于《固执己见》(“On Time And Its Texture”, in *Strong Opinions*, New York, Vintage International, 1990,

185—186)。

2. 罗曼·雅各布逊(Roma Jakobson)提出区分两种失语症,亦即由“忘记”语言结构而造成的言语纷乱。第一极是隐喻的——通过位移和替换而换位,例如,一个病人被要求做出对红旗的联想,他很可能说出“苏联”。病人记忆的是象征,而不是语境。第二极是转喻——这是对于语境的、关联的细节的记忆,这些细节没有造成象征的替换。病人可能记得,红旗是用天鹅绒制做的,有金色的刺绣,他常常扛着这面红旗去游行,然后放一天假,于是他到乡下去采蘑菇。这里显示出来的两种类型的怀旧反映出雅各布逊的失语症:归根结底,二者都是突发性忘却的副作用,和竭力要从遗失中重新制造出叙事的一种尝试。参见雅各布逊:“两种类型的失语症”,见于《文学中的语言》(“Two Types of Aphasia”, in *Language in Literature*, Cambridge, MA: Harvard University, 1985, 145)。

3. 苏珊·斯图亚特:《论怀念》(Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985, 145)。

4. 柏格森认为,可用一个锥形来比喻虚拟的过去的整体,它发源于现在的某一个时刻。柏格森的延续概念“不是由沿袭,而是由共处规定的”。柏格森:《物质与记忆》(*Matter and Memory*), N. M. Paul and W. S. Palmer英译 (New York, Zone Books, 1996); 吉尔斯·德留兹:《柏格森理论》(*Bergsonism*, Zone Books, 1991, 59—60)。

5. “在行动的层面(在这一层面,我们的躯体把它的过去压缩成为运动的习惯)和纯粹记忆的层面之间,我们相信,可以发现意识的成千上万个不同的层面,那是我们体验过的经验整体的重复,都是整合的,但是又各不相同。”柏格森:《物质与记忆》, 241。

6. 马塞尔·普鲁斯特:《斯万之路》, C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmatrix英译 (New York, Vintage International, 1989), 462。

7. 弗拉基米尔·杨凯列维奇:《不可逆反与怀旧》(Paris, Flammarion, 1974, 302)。

8. “在左面的单间里,清秀的皇后情意浓浓地伏在国王的胸膛上沉睡,但是,这个男人在那里,日日夜夜地在‘幻想世界’(detierro)漫游,像一只狗一样,还不断地说,谁也没有它的姓名。”霍尔赫·路易斯·博尔赫斯:《诗歌全集》(Jorge Luis Borges, *Obras poéticas completas*, Buenos Aires, Emece, 1964)。

9. 塞梅兹丁·梅赫梅迪诺维奇:《萨拉热窝蓝调》(Semezdin Mehmedinovic, *Sarajevo Blues*, Ammiel Alcalay英译, San Francisco, City Lights Books, 1998, 4)。

10. 杜博拉夫卡·乌戈雷什奇:“没收记忆”, 见于《谎言的文化》(Dubravka

Ugresic, "Confiscation of Memory", in *The Culture of Lies*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1998)。

11. 列夫·维格茨基:《社会精神》(Lev Vygotsky, *Mind in Society*, Cambridge, MA: Harvard University press, 1978)。研究个人记忆的心理学家按照维格茨基的观点,区分了情节记忆和语义记忆,前者作为“对个人感受过事件有意识的收集”,后者亦即关于事实和名称的知识,“关于世界的知识”。这一区分法大体上符合雅各布逊对于“隐喻”一极和“转喻”一极的区分。参见E. Tulvig:“情节记忆和语义记忆”,参见E. Tulvig and W. Donaldson编辑:《记忆的组织》(*Organization of Memory*, New York: Academic Press, 1972, 381—403)。关于针对怀旧的心理和精神分析方法,参见詹姆斯·菲利普斯:“距离、缺席和怀旧”(James Phillips, "Distance, Absence and Nostalgia"),见于 Don Ihde and Hugh J. Silverman编辑:《描写》(*Description*, Albany: SUNY, 1985)。

12. 文尼科特:《游戏与现实》(D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, London, Routledge, 1971, 100)。

13. 和古典的记忆中的“共同的地点”不同的是,现代的地点本身就处在经常的流动之中:“记忆的社会框架……就像是沿着水道下降的浮木,十分缓慢,我们甚至可以从一块跳到另外一块上去,但是,浮木依然不是静止不动的,是向前漂浮的……记忆的框架……既存在于时间的流逝之中,也存在于时间的流逝之外。存在于时间的流逝之外,它们向形象与具体的回忆传达了……一点它们的稳定性和概括性。但是这些框架部分地被时间的流程俘获。”莫里斯·哈勃瓦克斯:《论集体记忆》(Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Louis Coser英译和编辑, Chicago, University of Chicago Press, 1992, 182)。近期的著作,参见西蒙·沙马:《风景与记忆》(Simon Schama, Knopf, 1995);彼得·博克:“历史即社会记忆”(Peter Burke, "History as Social Memory"),见于Thomas Butler编辑:《记忆:历史、文化与精神》(*Memory, History, Culture and the Mind*, Basil Blackwell, 1989, 97—115)。

14. 迈克尔·罗思:“返回怀旧”(Michael Roth, "Returning to Nostalgia"), Suzanne Nash编辑:《十九世纪法国的家园及其错位》(*Home and Its Dislocation in Nineteenth Century France*, Albany: SUNY Press, 1993, 25—45)。

15. 罗思:“返回怀旧”, 40。

16. 传达了集体记忆的还有罗兰·巴特的文化神话——就其后期的重新定义而言。在这里,巴特不再竭力“非神话化”,而是更多地思考意义形成过程和神话共同地点的不可避免性质;神话理论研究者本身是无限地牵涉到这些地方的。



## 怀旧的未来

17. 卡洛·金斯伯格:《线索、神话和历史方法》(Carlo Ginzburg, *Clues, Myths and the Historical Method*, John Tedeschi and Anne Tedeschi 英译, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986)。

18. 西格蒙特·弗洛伊德:“清晨与忧郁”, 见于 *General Psychological Theory* (New York, MacMillan, 1963, 164—180)。

## 第六章

1. 关于“公开性”(glasnost)的记忆, 参见玛利亚·费莱蒂:《失声的记忆:俄国的录音》(Maria Ferretti, *La memoria mutilata: la Russia ricorda*, Milano: Corbaccio, 1993)。

2. 乔夫里·A. 霍斯金:“极权社会中的记忆:苏联的个案”(Geoffrey A. Hoskins, “Memory in a Totalitarian Society: The Case of the Soviet Union”), 见于 Thomas Butler 编辑:《记忆、历史、文化与精神》(*Memory, History, Culture and the Mind*, Basil Blackwell, 1989, 115)。

3. 米兰·昆德拉:《笑忘录》(New York, King Penguin, 1980), 3。关于在东欧和中欧当代对记忆的讨论, 参见伊斯特万·莱夫:“平行的遗体解剖”(Istvan Rev, “Parallel Autopsies”, *Remonstrations*, no. 49, 1995, 15—40)。

4. 斯维特拉娜·博伊姆:《备忘札记:俄国日常生活的神话》(*Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1994)。

5. 托尼·丘特:“过去是另一个国家:战后欧洲的神话与记忆”(Tony Judt, “The Past Is Another Country: Myth and memory in Post-War Europe”, *Daedalus*, 21, 4, Fall 1992, 99)。

6. “记忆”(Pamiat)的某些理念看似无害地在1970年代的“农村散文”作家的作品中发展起来。虽然看起来,对于俄国农村的怀旧可能是违背苏联官方的意识形态的,但是,从勃列日涅夫晚期以后,俄国民族复兴运动得到容忍,甚至鼓励。同样地,“记忆”同时是既受到克格勃的批评,也受到它的保护的。

7. 多夫·亚罗舍夫斯基:“政治参与与公众记忆:苏联的纪念运动,1987—1989”(Dov Yaroshevski, “Political Participation and Public Memory: The Memorial Movement in the USSR, 1987—1989”; *History and Memory*, vol. 2, no. 2, Winter 1990, 5—32)。因此,在改革初期,“档案记忆”(在西方传统中,这是被认为理所当然的,而且,作为把过去客观化的一种方式,也受到批判)变得具有颠覆性,促

发了对于现时的变革。

8. 维克多·申德罗维奇：“怀旧的私有化”(Victor Shenderovich, "Privatizatsiia Nostal'gii"), 莫斯科新闻(*Moskovskie Novosti*), 1996年3月31日, 16。

9. 丹尼尔·顿杜莱(Daniil Dundurei), 1997年7月接受本书作者采访。顿杜莱是《电影艺术》(*Iskusstvo Kino*)主编。

10. 显然, 1990年代对勃列日涅夫旧制度的怀旧不仅仅是好奇的草根现象; 这一现象得到了范围广泛的政治家们的支持, 从久加诺夫(Ziuganov)到卢日科夫(Luzhkov)。原因可能部分地在于, 在后苏联时代, 苏联的政治和官僚体系的大部分实际上保持原样, 依赖它们特权的非正式的网络, 以直接的和间接的手段妨碍了经济的和司法改革的恰当实施。在其他东欧国家或者前德意志民主共和国, 也许可以谈论报复和去邪清垢的做法过分, 把原来党的积极成员和国家安全人员从政府公职开除; 但是在俄国, 从1990年代早期, 甚至讨论为过去所作所为予以最低程度的责罚和认罪, 都被压制下去, 还吵吵嚷嚷说这是政治迫害。

11. 感谢Ekaterina Antonyuk博士和我分享她的研究成果。

12. 感谢莫斯科历史学家和批评家Andrei Zorin和我分享他的投资专业知识。

13. 在1998年8月危机前夕, 我在莫斯科发现了几个新的民族特色饭店。我首先访问了乌克兰的“Shinok”, 佩服那里穿民族服装的友善的服务员, 他们会说好几种语言。饭店中间展示了典型的乌克兰庭院, 配有一头母牛, 还有一位穿了典型服装的农村妇女。几天以后, 我访问了格鲁吉亚饭店“Tiflis”, 也很钦佩热情的服务员, 还有一座典型的格鲁吉亚庭院, 有山羊, 有农妇。两家饭店都很好, 为自己的起源自豪。二者都不大像苏式的, 而让我更多地联想到在西方开办的“民族风味烹调”。也许这并不是怀旧, 而是健康的实用而风趣的方针, 注重全球化语境下的地方特色。

14. 尼基塔·索科洛夫：“赞美你, 伟大的俄国: 作为历史学家的米哈尔科夫”(Nikita Sokolov, Slav'sia, Great Russia: Mikhalkov kak istorik)《总结》(*Itogi*), 第10期, 1999年3月9日, 48—49。索科洛夫富有说服力, 指出, 米哈尔科夫混淆了历史典故, 把来自沙皇尼古拉一世的和来自斯大林时代的细节搅拌在一起。

15. 影片旨在呼吁人民与上层实现民族和解, 采用欧亚风格。但是, 影片一开始就引起导演和媒体之间的争斗。批评家说它是“硬通货爱国主义”和“一辆梅塞德斯600假装成木版画”(lubok, 传统的民间廉价版画)。米哈尔科夫反击, 恶毒谩骂媒体, 令一位记者说出, 如果米哈尔科夫变成总统, 新闻记者就是第一批政治犯。尤利·格拉吉利席科夫：“俄罗斯帝国第一位大佬”(Yurii Gladil'shchikov,

## 怀旧的未来

“Piervyj blok baster Rossijskoi imperii”),《总结》,第10期(145),1999年3月9日,42—47。

16. 马克西姆·索科洛夫:“古拉格群岛之后的教育”(Maxim Sokolov, “Vospitanie posle Gulaga”, *Séance*, no. 15, 1997, 100—102)。

## 第七章

1. 理查德·森尼特:《肌肉与石头》(Richard Sennet, *Flesh and Stone*, New York: Norton, 1994, 26)。

2. 米歇尔·德·塞尔托与露丝·吉阿尔:“城市中的鬼魂”(Michel de Certeau and Luce Giard, “Ghosts in the City”), 见于《日常生活实践》,第2卷(Timothy Tomasik 英译, *The Practice of Everyday Life*, vol. 2, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, 135)。

3. 同上, 137。

4. 瓦尔特·本雅明:“那不勒斯”, 见于《思考》(*Reflections*, New York, Schocken Books, 1986), 166—167。

5. 弗朗西斯·叶茨:《记忆的艺术》(Frances Yates, *The Art of Memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1966)

6. 米歇尔·德·塞尔托提出,要区分“地点”(地图上的一个点,几何位置)和“空间”(有人居住,或者人类学意义上的地址)。这近似于梅尔洛·彭蒂指出的同质空间性的“几何空间”(近似于“地方”)和指存在空间、或者居住的空间的“人类学意义上的空间”(类似于“空间”)之间的区别。地方属于地图,就像词典里面的词汇一样,而框架则是居住的空间,就像一个个别的句子里面的词汇一样。“空间中的种种实际做法都是步行者的‘言语的行为’。”米歇尔·德·塞尔托:《日常生活实践》(*The Practice of Everyday Life*, vol.1, Berkeley: University of California press, 1984, 117)。在城市里建造家园或者找到重塑自我的自由、记忆和忘却等的故事,将给建筑学上的争论提供某种对位点。

7. 瓦尔特·本雅明:“柏林纪事”,《思考》,26。

8. 阿洛伊斯·里格尔:“现代的纪念碑崇拜:性质及起源”,(Kurt Foster and Diana Ghirardo 英译: *Oppositions*, 25, Fall, 1982, 21—50)。感谢 Andrew Herschel 提醒我对此的注意。

9. 按照里格尔的说法,非意向的纪念碑讲述“时代价值观”,这一价值观在实际的自然的和历史的周期之中表现城市属性本身、人造器物的生命。“从时代



价值观的立场出发,解体与衰败的迹象乃是纪念碑效果的源泉……其不完整性、整体性的缺乏、解体形式与色彩的倾向,都在时代价值观和新的和现代的物品之特性之间造成对照。”(同上,31—33)。时代价值观讲述过去和流逝的过程,常常为了现在而诋毁过去的种种特殊的用途。它既不保存某种明确的教训,也不一定保存某种艺术价值,而是保存记忆的空间。对于时代价值观的器重和对世界物质脆弱性的哀悼是十九世纪的一种情感,它来源于对于历史时间的敏锐感受,这不仅是涉及进步和改善的时间,也是衰败与须臾即逝的时间。里格尔提出,在十九世纪这个历史的世纪以前,一般都不注重保护对于现时没有明确的艺术或者宗教价值的古旧环境。意向性的纪念碑的制做,明确地是为了纪念或者训导的目的,或者为了其包含的艺术价值。从古代起,意向性的纪念碑就受到文艺复兴时代人本主义者们的注重,但是普通罗马建筑物的片段和立柱却拿来当作建筑材料,良心没有感受到丝毫的愧疚。

10. 关于“纪念碑传记”的观念,参见詹姆斯·杨格:《记忆的肌质:大屠杀纪念馆与意义》(James Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven: Yale University Press, 1993, 1—26)。关于城市面貌塑造形式的讨论,参见克里斯提娜·博耶尔:《集体记忆的城市:历史的形象和建筑学意趣的内容》(M. Christine Boyer, *The City of Collective Memory: The Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge, MA: MIT Press, 1996)。我的途径是较少关注建筑表现,更多地关注记忆的叙事和生活环境。

11. 里格尔:“现代的纪念碑崇拜”,31。

12. 瓦尔特·本雅明提出建筑工地与破坏地点之间的某种辩证法,特别涉及到了现代纪念碑,资产阶级的纪念碑:“在商品经济的阵阵痉挛之中,我们开始承认资产阶级的纪念碑甚至在垮塌之前就已经是废墟。”瓦尔特·本雅明:“巴黎,十九世纪的首都”,*Reflections*, 162。

13. 米歇尔·德·塞尔托:《日常生活实践》,108。

14. 保罗·维里利奥:“网络世界:降级的政治”(Paul Virilio, *Cybermonde: The Politics of Degradation*, Alphabet City, no.6, 1999:193)。

15. 伊塔洛·卡尔维诺:《看不见的城市》,William Weaver英译 (New York, Harvest Books, 1972, 33)。

## 第八章

1. 但是,存在着在时间方面和地名学方面的不连贯的情况。卢比扬卡广场

## 怀旧的未来

原来称为捷尔任斯基广场,因为纪念碑竖立在那里,1996年得名“艺术公园”的地方在1991年是一片无名之地,被拆卸的各种纪念碑堆放在那里,还有一个笑闹的仪式。

2. 米哈伊尔·普凯莫(Mikhail Pukemo)和本书作者的谈话,莫斯科,1998年7月。

3. 维塔利·科马尔与亚历山大·梅拉米德:“如何对待纪念碑宣传?”见于达夫·艾什顿编辑:《纪念碑宣传》(Vitaly Komar and Alexander Melamid, “What Is To be Done with Monumental Propaganda?”, in Dove Ashton, ed., *Monumental Propaganda*, New York, Independent Curators, 1993, 1)。

4. 这一事件更为奇幻的对应者是1998年夏天召开的一次非正式的建筑学讨论会,讨论内容是在艺术公园普遍建造一个“艺术港口”。据说有一艘国际航船,名称是诺亚艺术方舟,正在环球航行,在第三个千年需要特别的港口停泊。彼得堡的一位建筑家提议迎接千年生存者,使用献给第三国际的、黑格尔螺旋形著名纪念塔的废墟。只不过新的高塔将不象征第三国际或者第三罗马;它将会酷似比萨斜塔,这是一个后乌托邦的废墟,是为了纪念二十世纪的许多美好的追求。按照建筑家的观点,“莫斯科需要一些让人感到悲哀和孤单的地方。莫斯科变得过分喧嚣了”。讨论会的某些成员欣赏这个项目,但是还要等待以后才能看出是否能够通过莫斯科风格的检验,这个犯罪后失去乐园的(postlapsarian)后堕落时期伊甸园是否能够变成诺亚艺术方舟的安全港湾。

5. 在俄国舆论界,卢日科夫的统治被称为国家资本主义、“后现代封建主义”和“新社会主义”,这样引发出三种十分不同的政治体制,就不是偶然的了。在这位市长管理这个城市的风格、他的艺术趣味和象征性的政治之间,存在某种联系。卢日科夫在1992年按照叶利钦的法令变成市长,但是迟至1996年才当选。通过用资本主义取代共产主义的方法,他改变了莫斯科乃是共产主义城市楷模的苏联传统观念。他主张超越种种意识形态藩篱的稳定、规范和繁荣。他的资本主义经营风格是特别诡秘的,不透明的,缺乏任何种类的制衡。弗吉尼亚·库卢丹:“莫斯科城市管理:俄国资本主义的新形式”,未发表的论文。库卢丹解释了莫斯科是如何被授予了在俄罗斯联邦之内的特殊地位的,卢日科夫市长是如何被允许操纵首都预算而无需透明性,并巩固市政府对该城市最有利可图的经济部门和财产的控制。

6. 在题为“莫斯科,我们是你的孩子”的讲演中,卢日科夫市长和莫斯科同胞分享了他个人的种种记忆,从他儿童时期的约会到1947年斯大林隆重纪念莫斯科建城八百周年的活动。对于卢日科夫来说,斯大林举办的莫斯科庆祝活动

不是一场政治行动,而是一段儿童记忆,在记忆中,爱斯基摩人冰淇淋的甜味和画上了伟大领袖肖像的巨大气球显得具有同等的重要性。市长先生想要再造的不是当时的政治,而是他从儿童时代就珍惜的节庆精神。他依然把自己看成原来的那个早熟的少年,会想办法得到需要的东西,绕过种种障碍。鲍里斯·雅科夫列夫采访尤里·卢日科夫,《莫斯科晚报》(*Vecherniaia Moskva*),1997年9月。

7. 日期是随意选择的。在1947年,是在1月1日庆祝;在1897年,是在4月1日。这两个日期都令斯大林不快,前者是元旦,后者是愚人节。斯大林决定在1947年9月7日庆祝莫斯科建城800周年。

8. 格里高里·扎别利山斯基 (Grigori Zabel'shanski):“在现存的惟一城市建城”,*Project Russia*, no. 5 (Moscow, 1998):29—30。

9. 莫斯科是第三罗马的“古代”神话很难抵御历史的追究。这个词语实际上来源于泰拉提乌斯的一封信,他是普斯科夫市的一个居民,很担心莫斯科人在造反的、毗邻的独立城市诺甫格勒德破坏教堂,于是竭力说服莫斯科的统治者们以更具基督精神的方式行事,不然他们的下场会像罗马人一样。

10. 瓦尔特·本雅明:“莫斯科”,《思考》(New York, Schocken Books, 1986), 124—136。

11. 同上,99。

12. 弗拉基米尔·帕别尔内(Vladimir Paperny):《第二文化》(*Kul'tura Dva*), Ann Arbor, MI: Ardis, 1985, 230—231。

13. 近期考古发现揭示,这一地区在第十世纪就已经有人居住,在该地发现了一个银库,藏有阿拉伯银币。有一座十四世纪的教堂原来坐落在那里,但是在一场火灾中毁灭。阿列克谢耶夫修道院渡过了波兰的入侵和拿破仑战争期间的炮火而保存起来。

14. 援引自:叶甫盖尼雅·基里琴科(Eugenia I. Kirichenko):《莫斯科救世主基督大教堂》(*Khram Khrista Spasitelia*, Moscow, Planeta, 1992)。

15. 同上,250。“建造这一场所,似乎是为了纪念过去的战争,但是实际上是为未来的帝国主义侵略辩护。”在二十世纪,这个大教堂成为宗教反对布尔什维克制度的地点。

16. 这个地点也在早期苏联电影一部经典影片中得到使用。大教堂前面的亚历山大三世塑像,在谢尔盖·爱森斯坦的《十月》中通过意识形态式的剪接被解构。导演在1930年代曾到好莱坞和墨西哥旅行,当然他不可能预料到这情节变成生活事实,可以说,预示了大教堂内部众多雕像和大教堂本身的命运。

17. 经常有报道说——尤其是在民族主义报刊中——拉萨尔·卡冈诺维奇



## 怀旧的未来

在望着大教堂的残垣断壁说：“俄罗斯母亲被抛弃了。我们撕下了她的裙子。”虽然卡冈诺维奇不是圣徒，但也没有事实证明他说过这样的话。在自己的回忆录中，卡冈诺维奇写道，他主张在另外一个地方建造苏维埃宫，并且告诉斯大林，拆除大教堂一事将会被用来反对他，反对党，将会“引起反犹太主义浪潮”。他的论据没有说服斯大林。参见：丘耶夫（F. I. Chuev）：《卡冈诺维奇如是说》（*Tak Govoril Kaganovich*, Moscow, Otechestvo, 1995），见于Timothy Colton：《莫斯科：治理社会主义大都会》（Cambridge, MA: Harvard University Press, 260）。

18. 很可能是，在拆毁了救世主基督大教堂之后，斯大林改变了自己的拆毁政策，至少面对教堂建筑物是这样。事实上，他把大教堂风格融入了他自己的官方民族特征的风格。

19. “不要再建造宫殿，再也不要寺庙。看看都挖掘了什么样的大坑啊。”（*Ne vystroen dvorets, net bol'she xrama. Zato kakaia vykopana iama.*）尤里·布洛赫（Yuri Bloch）引用，“切尔诺提尔的誓言”（*Zakliatiia Chernotyri'a*），*Itogi*, 1996年10月8日。

20. 关于莫斯科建筑项目好大喜功狂热和莫斯科风景线上的苏维埃宫，参见帕别尔尼：《第二文化》。

21. 引用见于：基里琴科：《莫斯科救世主基督大教堂》，267。本书作者的英语译文。

22. 也参见1955年威尼斯两年一次俄国家庭园展，建造者是Evgeny Asse, Vadim Fishkin, Dimitri Gutoff, Victoria Misiano,该庭园包括了其地点的历史。

23. 斯蒂文·艾尔朗格：“莫斯科恢复往日辉煌的标志”（Steven Erlanger, “Moscow Resurrecting Icon of Its Past Glory”, *New York Times*, 1995年9月26日。记者古基昂诺夫说过，作为一个基督徒，这个项目深深地侮辱了他，“这是赤裸裸的不体面的事实，无神论者党往日的老板们即使在生命的尽头也没有学会祷告，却动手为自己建造大厦，不顾大多数俄国人生活在贫困之中，而且尚存的比这个大教堂更古老的许多教堂已经年久失修”。

24. 格列布·雅库宁：《莫斯科牧首管辖区的真实面目》（Gleb Yakunin, *Podlinnyi lik moskovskoi patriarxii*, Moscow, 1995）。

25. 有消息说，阿列克塞牧首要求俄国议会免税进口美国泰森牌鸡腿，以供应教会开办的孤儿院、老人院和穷人——然后却使用商业出售赚到的钱建造了大教堂。

26. 在访谈中，三者都坚持了集体创作的理念，与中世纪大教堂建造者保持佚名之习惯相呼应。（当然，这不是十九世纪原来的大教堂的情况，它原来是由

一位建筑师K. Ton独立设计的。)在卢日科夫的莫斯科,全部主要大项目都是两位艺术家的作品,他们是上文提及的采列捷利及其女婿米哈伊尔·坡索辛。建筑项目的分配是秘密进行的,根本不考虑公众以往的讨论、竞争投标或者建筑设计竞赛。

27. 翁贝托·艾柯:“忘记的艺术? 忘记它”(“Ars Oblivionalis? Forget It”, *PMLA*(1988年5月),260。

28. 同上。

29. 现在居于莫斯科的全俄牧首访问过在塞瓦斯托波尔的军队,并且为他们祝福,因此激怒大部分是穆斯林的鞑靼人社区,他们的成员在克里米亚居住数百年之后被斯大林“重新安置”。

30. 官方对这一地点的建筑描写纯粹是技术性的:“中心包括四层地下建筑,有饭店、快餐店和35000平方米的商业用途面积。前庭空间设在一个巨大转动的玻璃圆球之下,这个圆球是一张世界地图,在圆周还标有钟表的小时刻度。附近的博物馆占有已经挖掘出来和得到部分保存的沃斯克列先斯基桥周围的地区,而这个桥是博物馆的镇馆展品。亚历山大花园地点上的一条有桥和喷泉的人工河则是附近地下的聂格林卡河的纪念物。以后,将要用玻璃或者石头建造亚历山大·涅夫斯基教堂。”*Project Russia*, no.5, (1997)。

31. 吉利亚罗夫斯基:《莫斯科与莫斯科人》(V. A. Giliarovsky, *Moskva i Moskvichi*, 1979, 63)。

32. 本雅明:“莫斯科”,100—101。

33. 事实上,另外一个不同的设计赢得了建筑竞赛,但是没有实施。商场按设计应开设在较低的地下,并且保存广场的建筑环境。结果市长办公室控制这个项目。建筑工程受到莫斯科第二工程主任坡索辛的监督。至于大理石河岸、四驾马车、圣乔治和俄国民间故事动物雕像,则是祖拉伯·采列捷利设计的。最后,一个很小的考古学展览在商场旁边开幕,展出本地考古发现物品。

34. 《总结》(*Itogi*), 1997年9月2日, 52。

35. 巴特·戈尔汉 (Bart Goldhour):“莫斯科为什么没有好建筑”, *Project Russia*, no.5 (1997), 77。

36. 维卡·普里霍多娃 (Vika Prikhodova):“背对森林”(K Lesu Zadom)《独立报》(*Niezavisimaja Gazeta*), 1999年8月31日, 9。在专栏中也参见Viacheslav Kuritsyn, Alexander Timofeefsky和Sergei Kirienko之间的谈话。也参见叶卡捷琳娜·杰格特 (Ekaterina Degot):“弗拉基列诺维奇反驳米哈伊洛维奇”(Vladilenovichi protiv Mikhilovichei), 生意人报(*Kommersant*), 1999年9月3日, 6。

## 第九章

1. 米哈伊尔·库拉耶夫：“从列宁格勒到圣彼得堡的旅行”(Mikhail Kuraev, “Puteshestvie iz Leningrada v Sankt Peterburg”),《新世界》(*Novyi Mir*)杂志,第10期(1966),171。关于圣彼得堡的神话,参见弗拉基米尔·托博罗夫:“彼得堡与俄国文学中彼得堡文本”(Vladimir Toporov, “Peterburg i Peterburgskii tekst russkoi literatury”),见于《彼得堡的形而上学》(*Metafisika Peterburga*, St. Peterburg: Eidos, 1993, 205—236)。关于彼得堡空间的图画形象,参见:格里高里·卡冈诺夫:《圣彼得堡:广阔宏伟的形象》(Grigorii Kaganov, *Sankt Peterburg: Obrazy Prostranstva*, Moscow, Indrik, 1995)。也参见 *Europa Orientalis* 特刊,第16期(1997)。

2. 感谢Nikolai Beliak和Mark Bormshtein提供关于狂欢节的材料。

3. “彼得堡狂欢节是欢乐注射”(Peterburskii Karnaval Kak Inektsia Radosti)采访维克多·克里乌林(Viktor Kriwulin),《涅瓦时代报》(*Nevskoe vremia*, 1997年5月17日;也参见塔吉雅娜·利哈诺娃:“彼得式的变革”(Perevorot po-piterski), Nikolai Beliak提供的打字文稿。

4. 导演的愿望,不多不少,正是把艺术的质量归还给生活本身。剧院的作用是发挥城市生活的催化剂和炼金术的功能,把城市工地变成商店,把地点变成神话。剧院没有金钱、也没有经验,来从废墟中拯救城市内在的和外在的形式。剧院凭借自己的艺术所能够做到的事,是从内部充实城市,在建筑中把自己装扮起来,变成一个抵御衰败的圣彼得堡,就像只要表演继续下去就能够抵御死亡的演员一样。所以,在这里,城市本身被拟人化,像一个狂热的演员一样。

5. 列夫·卢里叶和亚历山大·科比雅克(Lev Lurie and Alexander Kobiak):“彼得堡意识形态的终结”(Konets Peterburgskoi idei),见于《博物馆与城市》(*Muzei i Gorod*, St. Petersburg, Arsis, 1993, 30)。建筑物内景剧院在1970年代晚期以在普希金的彼得堡真实的内部上演普希金的“小悲剧”开始了其城市神秘剧。普希金本人变成了一个文化英雄,他探索了对幸福的许多命定的追求,风格不同,历史时代也不同——其中有一些,例如哥特式中世纪,俄国是没有的。普希金变成了世界探索者的某种楷模,给彼得堡传统带来生气。剧院的表演被官方关闭,但是还有零星的非正式的演出出现,变得具有传奇性。从1980年代晚期起,剧院制做了一系列的城市神秘剧,准备纪念彼得堡建城三百周年庆祝活动。

6. 这个故事记载于纳乌姆·辛达洛夫斯基(Naum Sindalovsky):《彼得堡民



间故事》(*Peterburgskii Fol'klor*, St. Petersburg: Maxima, 1994), 307。

7. 尤里·洛特曼 (Yuri Lotman): “彼得堡的象征与城市语义学”(Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda), 见于《城市与城市环境的语义学?》(*Semiotika goroda i gorodskoi sredy*, Tartu, 1984)。辩论延续到今天。1996年,米哈伊尔·库拉耶夫著文,发出对城市的最凶猛的攻击,称该城市浅薄、像恶魔,提出返回到沙皇阿列克塞·米哈伊洛维奇的快乐时代去。与此同时,一位哲学学者和教授,莫伊塞·卡冈 (Moisei Kagan), 则歌颂这个城市,说它是俄国未来的希望,把圣彼得堡的奠基和俄国的基督教化相提并论,只不过这一次的洗礼是欧洲的世俗的启蒙洗礼。莫伊塞·卡冈:《俄国文化史中的彼得之城》(*Grad Petrov v istorii russkoi kul'tury*, St. Petersburg, 1996)。

8. 芬兰的传说揭示出一则圣彼得堡建城故事的类似变体,很奇异。按照这一传说,彼得堡像是女神雅典娜,似乎是从像大神一样的沙皇的头部跳出来的,令地方的渔民大为惊奇。参见:辛达洛夫斯基:《彼得堡民间传说》,22。

9. 十八世纪和十九世纪初期的诗人们歌颂彼得堡,视其为启蒙智慧和美丽意向的伟大成就,在颂歌和哀歌中赞扬城市里笨拙的庆祝活动。普希金的“青铜骑士”为许多城市神话打好基础。在普希金以后,“彼得堡的故事”混和了现实主义的和幻想的因素,对权威提出质疑,玩耍起疯狂做法。在十九世纪末,随着斯拉夫派思想的发展和对业已丧失的俄国“自然生活方式”的怀旧,彼得堡越来越多地被看成是一个没有灵魂的和人造的地方,一个没有自己的记忆或者历史的城市。它被拟人化为一个“暴发户”,没有根源,或者是一个邪恶的行伍大叔。修正主义者把彼得堡看成是一个受诅咒的、无根的城市,反基督的化身,注定最终要化为灰烬的城市。他们演示了启示录式的狂欢节,而青铜骑士则变成了预告圣彼得堡终结的启示录中的骑士。有些人把十月革命看成是这一下场的某种实现和城市的死亡。诗人英诺坎提·安年斯基 (Innokenty Annensky) 写道,青铜骑士马蹄下面的蛇已经变成了这个城市真正的偶像。彼得堡人永远都受到他们这个城市无根、残酷过去地位的搅扰。半个世纪以后,白银时代诗人们本身的生活都把列宁格勒人梦想成为有关过去的一个童话故事,和他们自己的基础散文作品之一。“艺术世界”的成员发起一次反攻,主张保存纪念碑,还宣布只有“美才能够拯救这个城市”。他们乌托邦式的要求在列宁格勒历史最困难的年代里得到反响。

10. 奥西普·曼德尔施塔姆 (Osip Mandelstam): “埃及邮票”(Egipetskaia Marka), 见于《三卷本选集》(*Sobranie sochinenii v trex tomakh*, 第2卷, New York, Interlanguage Associates, 1971), 40。

11. 关于首都从彼得堡迁往莫斯科各种原因的激烈讨论,参见艾娃·贝拉尔(Ewa Berard):“布尔什维克为什么抛弃了彼得格勒?”(Pochemu Bol'sheviki pokinuli Petrograd?)《往事》(*Minuvshee*),no.14(1993),226—252。

12. 关于塔特林雕像的讨论,参见尼古拉·普宁:《论塔特林》(Nikolai Punin: *O Tatline*, Moscow, RA, 1994)。文章都是在1910年代到1920年代写的,1994年重新发表。A. A. Strigalev:“论第三国际纪念碑工程”(O proekte pamiatnika III Internatsionala),见于《苏联造型艺术问题》(*Voprosy sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva*, Moscow, 1973, 408—452)。

13. 关于庆祝活动的文件,参看A.Z.Yufit编辑:《1917—1921年的苏俄戏剧》(*Russikii sovietskii teatr 1917—1921*, Leningrad, 1968)。批评论述,参见:Katerina Clark:《彼得堡:文化革命的严酷考验》(*Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995); 詹姆斯·冯·戈尔登:《布尔什维克的节庆,1917—1920》(James von Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917—1920*, Berkeley: University of California Press, 1993)。感谢Christoph Neidhart和我分享他1998年春天在哈佛大学发表的关于攻打冬宫的演讲。关于乌托邦式誓言的更广泛的语境,参见理查德·斯代茨:《革命梦幻:俄国革命中的乌托邦梦想和实验生活》(Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Dream and Experiential Life in the Russian Revolution*, New York: Oxford University Press, 1989); 卡尔·施洛格尔:《超越伟大的十月:现代彼得堡实验室,1909—1921》(Karl Schloegel, *Jenzeits des Grossen Oktober: Das Laboratorium der Moderne Petersburg 1909—1921*, Berlin, Siedler Verlag, 1988)。

14. 引文见于:尼古拉·安奇费罗夫(Nikolai Antsiferov):《彼得堡的灵魂》(*Dusha Peterburga*, Petrograd, Brokhaus and Efron, 1922)。

15. 维克多·施克洛夫斯基(Victor Shklovsky):《马步》(*Xod Konia*, Berlin: Gelikon, 1933), 196—197。

16. 施克洛夫斯基描写的地方经历了有趣的改变。广场变成城市苏维埃化的中心地点,彼得格勒即将变成列宁格勒。自由纪念碑没有建造;被包裹起来的亚历山大三世的雕像变成了临时性展览的永久地点。1918年,雕像被贴上硬纸片,周围竖起桅杆,使得它像是一艘搁浅的革命航船。雕像周围的先锋派招贴画在宣扬革命艺术本身的力量:“艺术是团结人民的方法”。1919年,它又被重新改装,成为一个古典的祭坛,有超大的柱子,顶上有金色的皇冠。招贴画上写着:“向真正的革命领袖致敬!”所以,这不再是把人民团结起来的艺术,而是向“真正革命领袖”致敬的艺术。在一件1932年的陈列中,亚历山大三世纪念碑没有被

遮盖起来,而是被圈在笼子里面,这是对待人民敌人的传统做法。在被圈在牢笼里面的沙皇旁边,是无往而不胜的苏联强力的象征:塔特林制做的第三国际纪念碑的小型变体,顶端有镰刀与锤子(1930年代对塔特林纪念碑的变动不能容忍辩证法螺旋中心的空虚之处)。1937年,革命狂欢节的时代确实终结。基洛夫事件引起列宁格勒的重大清洗案件,这个城市永远失宠于斯大林当局。为了纪念二月革命,兹纳缅斯基广场(名称来源于兹纳米尼耶大教堂)变成了起义广场。兹纳米尼耶大教堂在1940年被拆毁,1950年代,在那里修建了地下铁道车站。亚历山大三世纪念碑被搬迁,“流放”到了俄国博物馆的里院,在原来的地方,在1985年竖立了列宁格勒最后一批纪念碑之一——列宁格勒英雄纪念方尖碑。一件熄灭了一半的霓虹灯标语“英雄城列宁格勒万岁”依然装饰着莫斯科火车站的正面。

17. 施克洛夫斯基:《马步》,24。

18. 瓦尔特·本雅明:《德国悲剧的起源》,John Osborne英译(London and New York, Verso, 1990), 177。

19. 施克洛夫斯基:《马步》,199, 200。

20. 同上,196。

21. 姆斯季斯拉夫·多布任斯基(Mstislav Dobuzhinsky):“回忆录”(“Vospominaniia”, Moscow, Literaturnye Pamiatniki, 1987)。

22. 石版画使人想到十八世纪和十九世纪早期彼得堡的古典艺术,和艺术节画家们十分钦佩的日本葛饰北斋和歌川广重的艺术。所以,圣彼得堡的怀旧风格不是地方性的,而是国际性的,现代主义的,却具有新古典主义的比例感、表现主义的线条和日本石版画的韵律感。格里高里·卡冈诺夫评论说,多布任斯基的彼得堡是“城市事物的剧场……多布任斯基看起来是返回到了‘事物’(thing)这个词语的古代词根,其语源学意义‘某一种活物或者恶魔之物’,而且和动词‘说话’享有同一个印欧语系的词根”。格里高里·卡冈诺夫:《圣彼得堡》(Grogorii Kaganov, *Sankt Peterburg*, 77)。

23. 曼德尔施塔姆:“埃及邮票”,20。

24. 同上,“在明朗的彼得之城,我们都会死去”(V Petropole prozrachnom my umrem), 见于《漫长的一天》(*Medlennyi den'*, Leningrad: Mashinostroenie, 1990, 59)。

25. 《埃及邮票》是革命时期彼得堡的一个故事;这是一个双重的故事:一面是把文本和生活片段缝合在一起的叙事者作家;一面是他笔下处处不得志的彼得堡人物帕尔诺克,这是普希金、果戈理和陀思妥耶夫斯基笔下“小人物”在二



十世纪的翻版,他遗失了外套。帕尔诺克是彼得堡人,同时又是陌生的居民;作家也是这样:“主啊!不要把我造得像帕尔诺克!给我把我自己和他区分开来的力量……我也是只靠彼得堡养育的——彼得堡的音乐厅,黄颜色的、不吉利的、阴冷的、像在冬天里一样的音乐厅。”(第149页,有改变)。

26. 曼德尔施塔姆:“埃及邮票”,5。

27. 康斯坦丁·瓦吉诺夫(Konstantin Vaginov):“斯维斯托诺夫的辛劳和日子”(Trudy i dni Svistonova),见于《山羊之歌》(*Kozlinnaia Pesn*, Moscow, Sovremennik, 1991),164。也参看:安东尼·埃尼门:“着魔的收藏者”(Anthony Anemone, “Obsessive Collectors”, *Russian Review*(即将出版)。瓦吉诺夫为自己的长篇小说《山羊之歌》(悲剧的滑稽变体)写了一篇戏剧的引论,作者在这里专注的是棺材,而不是摇篮:“现在没有彼得堡。现在有列宁格勒,但是列宁格勒和我们没有关系。作者是做棺材的,不是摇篮专家。”对于他来说,列宁格勒这个革命的摇篮,不如大坟地彼得堡有意思。作者是一个恋尸癖,喜欢一切过时作废的东西。他的彼得堡是一个“北方的罗马”,是文明的最后避难所,而文明很快就要被披着布尔什维克皮外套的“新基督徒”消灭。北方罗马彼得堡的神话有别于第三罗马莫斯科。在彼得堡这里,罗马是一个世界文明的地方,是一个尘世的、世俗的城市,而第三罗马则是启示录预言的城市,一个天堂或者尘世的地狱。瓦吉诺夫:《山羊之歌》。

28. 曼德尔施塔姆:“埃及邮票”,30。

29. 1920年代晚期和1930年的文化战争并不真的就是希望保存文化记忆的现代派和革命的先锋派之间的一场战斗。双方都是输家:那些为自由设计了过渡性的革命纪念碑的人们和考古学家与废墟收藏者们。斯大林时代的城市风格偏好新古典主义折衷主义和装饰艺术的社会主义现实主义变体。收入接受了俄国首都帝国身份特征的新莫斯科形象的,不是先锋派的实验,而是古典主义彼得堡建筑的风貌。但是,美学形式本身不能决定意识形态;意识形态是由语境和对权力的关系制约的。斯大林的莫斯科篡夺了彼得堡的帝国形象,但是没有拿出空间给予代用的怀旧和彼得堡局外人个人创造性探索的地方。

30. 奥西普·曼德尔施塔姆:“我回到自己的城市,这里的一切熟悉得让我潸然泪下。”(*Ia vernulsia v moi gorod, znakomyj do slez*),见于Sidney Monas编辑:《曼德尔施塔姆诗歌全集》,Burton Raffel和Alla Burago英译(Albany, Suny Press, 1973)。

31. 感谢Irena Verblovskaia为我导游,参观曼德尔施塔姆的彼得堡。

32. 引文见:所罗门·沃尔科夫:《圣彼得堡:文化史》(Solomon Volkov, *St.*

*Petersburg: A Cultural History*, Antonina Bouis 英译), New York, Free Press, 1995, 426。

33. 同上, 437。

34. 参看阿列西·阿达莫维奇与丹尼尔·格拉宁:“列宁格勒案件”(Ales' Adamovich and Daniil Granin, "Leningradskoe gelo", 记述围城之书未发表的一章),《圣彼得堡新闻》(*Sankt Peterburgskie Vedomosti*), 1992年1月18日;《涅瓦时代报》(*Nevskoe vremia*), 1991年1月24日, 第11期;《青年一代》(*Smena*), 1991年7月10日。

35. 布莱尔·鲁布尔:《列宁格勒:塑造一个苏联城市》(Blair Ruble, *Leningrad: Shaping a Soviet City*, Berkeley: University of California Press, 1990); 近期的文章, 同作者:“俄国的过去和未来:列宁格勒”, *Wilson Quarterly* (Spring 2000); 37—41。

36. 引文见于:沃尔科夫:《圣彼得堡》, 450。

37. 故事记述见于那乌姆·辛达洛夫斯基 (Naum Sindalovsky):《纪事与传说中的圣彼得堡历史》(*Istoriia Sankt Peterburga v predaniiakh i legendakh*, 圣彼得堡, Norint, 1997, 340—341)。

38. 约瑟夫·布罗茨基:“少于一”(Less than One), 同作者:“改名城市导游”(A Guide to Renamed City, 见于 *Less than One*, 纽约, Farrar, Strauss & Giroux, 1986)。

39. 感谢《涅瓦时代报》Elena Zdravomyslova and Alla Iunysheva和我分享西贡咖啡馆的记忆。也参见B.V. Markov:“西贡与大象”(Saigon i slony), 见于《彼得堡的形而上学》(*Metafisika Peterburga*, 130—146)。

40. 切记列宁格勒共产党当局和莫斯科之间的区别, 以及有组织的不同政见之存在, 这一点很有用。一方面, 列宁格勒当局更具外省风格, 较少弹性, 不太愿意尝试引导或者启发1970年代的青年人进入这个系统或者给予他们机会完成个人的或者职业的抱负。那个时期的意识形态的宣传可能显得陈旧和老调重弹, 但是其背后的力量却是真实的。另外一方面, 在列宁格勒, 有组织的不同政见者较少, 展开真实政治抗议的机遇较少, 人们偶然因为无关紧要的借口而遭逮捕——不是因为参加人权组织, 而是因为说出一个危险的笑话。

41. 米歇尔·德·塞尔托把每日的实际做法定义为谋略, 和对官方意识形态的小规模抵制, 这些活动是生存实践, 是别样的抗议形式。西贡咖啡馆以列宁格勒反美学的方式复活了民众和市民社会的美学, 这样的美学在过去的二十年里在全欧洲、拉丁美洲和美国十分盛行。

42. 诗人维克多·克里乌林在西贡咖啡馆回忆录里写道,他曾经多次问候过西贡咖啡馆里的一个人,他以为这个人是他偶识的熟人,但是又说,在他访问了西贡咖啡馆之后被捕的时候,这个人指挥搜查了他的寓所;这个人是克格勃的一个特工。“大部分犯罪活动都是在西贡咖啡馆里密谋的。”这个克格勃特工说过这样的话,这话不完全不真实,因为盗贼和黑手党也在那里麋集。

43. 弗拉基米尔·叶利斯特拉托夫:《莫斯科黑话词典》(Vladimir Elistratov, *Dictionary of Moscow Jargon*, 1994); 索尼亚·马尔格丽娜:“谎话连篇”(Sonja Margolina, “Die Vergaunerte Zunge”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1998年1月19日)。

44. 彼得堡频道最近被取缔一事特别能够说明情况:它被改名为“文化频道”,迁往国家中心,也就是说——莫斯科。

45. 阿列克塞·尤尔查克:“加加林与笑闹儿童:后苏联青年夜生活文化系谱”(Alexei Yurchak, “Gagarin and the Rave Kids: A Genealogy of Post-Soviet Youth Night Culture”), 见于阿戴尔·巴克编辑:《消费俄国》(Adele Barker编辑, *Consuming Russia*, Durham, NC: Duke University Press, 1999)。

46. 叶莲娜·兹德拉沃梅斯洛娃(Elena Zdravomyslova):“重新命名是争取地方公民权利斗争的一部分:彼得格勒—列宁格勒个案”。独立社会学中心论文,圣彼得堡,1997。

47. 阿纳托利·索布恰克:“城市做出选择。圣彼得堡市长总结报告”(Gorod delaet svoi vybor. Otchet mera Sankt Peterburga),《涅瓦时代报》(*Neskoe vremia*), 1996年6月5日。索布恰克政府解救了该城市1991—1992年冬天名副其实的饥荒,直接从西欧和美国求得人道主义援助。然后他开始居民住宅的私有化和重建,改善公共交通系统、社会服务和市场改革。圣彼得堡发展的规划包括建设居民中心和建筑遗产保护,创建城市的和旅游的基础设施,发展道路和公共交通,发展独立的银行业务系统,科学和计算机工业,以及生态环境改善。

48. 丹尼尔·科丘宾斯基:“自由彼得堡:神话还是虚拟的现实?”(Daniil Kotsiubinsky, “Svobodnyj Peterburg: Mif ili virtual’naia real’nost’?”),《巅峰时刻》(*Chas Pik*), 1996年12月25日。

49. 拉宁不主张分离主义,而主张实际的自治和摆脱中央的控制。他计划通过遵守俄国宪法法律来达到自己的目的,这就是,“通过选举”,“教育和启蒙的工作与修改法律”。正是拉宁对彼得堡的界定是以“尊重法律、对不同民族和宗教人群持以宽容态度,这是一种‘规范的欧洲精神’”。访谈,1996。

50. 叶甫盖尼·索洛缅科:“彼得的钥匙——在莫斯科的金库里”,《消息报》,



1992年11月21日。很有意思的是,彼得堡的新闻界常常使用旧式的战争隐喻来描写和中央的关系。关于修复纪念碑,参见:“从今后,国家保护我们的城市”(Otnyne nash gorod okhraniaetsia gosudarstvom),《青年一代》,1996年6月25日。这个项目建议修复3500个纪念建筑物和历史建筑物,修整一千万平方米、建造220万平方米面积的住宅。

51. 库拉耶夫:“旅行从列宁格勒开始”(Puteshestvie iz Leningrada), 178—179。这是指安年斯基的诗歌“彼得堡冬天的黄色蒸汽”(Zholyti par peterburgskoi zimy)。

52. 伊苏波夫:《俄国历史美学》(G. K. Isupov, *Russkaia estetika istorii*, St. Petersburg, 1992), 148—150。关于十九世纪晚期到二十世纪晚期圣彼得堡的启示录神话,参见安奇费罗夫:《彼得堡的灵魂》(Antsiferov, *Dusha Peterburga*), 97—113; 格奥尔格斯·尼瓦特:“乌托邦与厄运:二十世纪的圣彼得堡”(Georges Nivat, “Utopia i katastrofa: Sankt Peterburg v XX veke”), 见于艾娃·贝拉尔编辑《圣彼得堡:通往欧洲之窗,1900—1935》(Ewa Berard ed., *Sankt Peterburg: Okno v Evropu 1900—1935*, St. Petersburg, 1997), 也发表在法文版之中:《圣彼得堡:通往欧洲之窗,1900—1935:城市、现代化、现代性》(*St Petersburg: Une Fenetre sur la Europe 1900—1935: ville, modernization, modernite*, Paris: Editions de la Maison des Sciences de L’homme, 2000)。

53. 格列布·列别捷夫:“圣彼得堡的象征”, 见于《彼得堡讲座》(Gleb Lebedev, *Peterburgskie chteniia*, St. Petersburg, 1997)。参见同一作者:“罗马与彼得堡:城市化考古学与大城市的实质”(Rim i Peterburg: arxeologia urbanizma i substantsiia velikogo goroda, 见于《彼得堡形而上学》, 47—63。格列布·列别捷夫论彼得堡新的大建筑物, 本书作者采访列别捷夫, 1997与1998年。

54. 可以提出, 这一考古辩解拒绝承认彼得堡作为文化启蒙城市和人造的帝国首都的特殊意义。

55. 玛利亚·维洛莱宁(Maria Virolainen)比较了青铜骑士和新彼得。她揭示出十八世纪城市狂欢节展现滑稽演员沙皇的十八世纪资料。(1996年秋天在马萨诸塞州剑桥哈佛戴维斯中心的讲演。)

56. 彼得堡雕像融入城市历史环境, 亲近普通市民。莫斯科的彼得被隔离安置在莫斯科河一角, 被胜利的船帆重重挡住。因为炸弹威胁, 接近雕像者受到严格限制, 雕像有军警四面把守, 他们查问每一个信步走来的参观者的身份。这样一个事实有诗学上的合理性: 因为彼得十分不喜欢俄国旧京城, 他没有被融入莫斯科历史风景线——他倒是和大城市狂的莫斯科市长的新建筑大场面整体合

## 怀旧的未来

一,例如救世主基督大教堂。

57. 革命时代彼得堡一支讽刺歌曲如下:“有一天一只炖鸡、有一天一只炸鸡,到涅瓦河畔游戏,它被俘虏,它被逮捕,警察要查看它们的护照。”不幸的炸鸡请求饶命,下场却不太光明。

58. “小小金翅雀,你在哪儿喝水?在小喷泉喝水,喝了甜酒,喝了两杯。喝得昏头又转向。”(Chizhik-pyzhik, gde ty byl? Na Fontanke vodku pil. Vypil riumku, vypil dve. Zakruzilos v golove.)

59. 这个故事是彼得堡民间文学鉴赏专家Dr. Marietta Tourian告诉我的,在1998年7月。

60. 本书作者采访泰穆尔·穆尔瓦尼则(Teimur Murvanidze),1997年7月。

61. 奇异的是,MVD资助的这个纪念碑设计的不是永久性的,而是一个可以从一个地方移动到另外一个地方的城市雕塑,就像警察本身一样。所以就连再造的克格勃也不自觉地参加了城市狂欢节。

## 第十章

1. 彼得·施奈德:《越墙者》(Peter Schneider, *The Wall Jumper*, Chicago: University of Chicago Press, 1998,6)。

2. 弗拉基米尔·纳博科夫:“柏林导游”(Putevoditel' po Berlinu),见于《诗歌与短篇小说》(*Stixotvoreniiia i rasskazy*, Leningrad, Detskaiia Literatura, 1991), 149。

3. 伊安·布鲁玛:“柏林,你好”(Ian Buruma, “Hello to Berlin”, *New York Review of Books*, 1998年11月18日,23)。

4. 安德烈亚斯·惠森:《黄昏的记忆》(New York, Routledge, 1995),74。

5. 墙几乎被完全拆毁,只留下几个片段,在艾伯特亲王博物馆和“恐怖地貌”附近,在贝尔瑙尔大街和查理检查点地区,在位于十字山和弗里德里希海因之间的东侧画廊里。从政治的象征物,它变成了一件商品和博物馆收藏品。

6. 爱本哈特·狄浦根:《柏林概览》序言(Ebenhard Diepgen, *Berlin in Brief*, Berlin, Presse und Informationsamt des Landes Berlin, 1997),1。

7. 柏林—科隆中世纪的许多城市因为1597—1598年的鼠疫和三十年战争而遭受巨大的破坏。在大选帝侯腓特烈·威廉(1640—1688)统治期间,腓特烈·威廉建立了两个城市,弗里德里希韦尔德和多罗泰施塔德,邀请被从维也纳驱逐出来的受迫害的法国胡格诺派人士和犹太人定居。大选帝侯腓特烈三世的儿

子计划把一个中世纪居住地变成开明宫廷的一座宫殿,让艺术和文学在那里繁荣起来。

8. 皇宫的建设始于1698年,北方巴罗克风格。在叶卡捷琳娜(采尔波斯特人士)统治时期,这一宫殿启发了俄国冬宫的建造。

9. 关于柏林宫殿的历史信息,参见沃尔夫·约伯斯特·齐德勒:“宫殿不在柏林——柏林就是宫殿”(Wolf Jobst Siedler, “Das Schloss lag nicht in Berlin—Berlin war das Schloss”), 见于《展览促进会,柏林国家宫对柏林人的意义》(*Förderverein für die Ausstellung, Die Bedeutung des Berliner Stadtschloss für die Mitte Berlins—Eine Dokumentation*, Berlin, Förderverein, 1992); 约阿希姆·费斯特:“为创建国家宫辩护”(Joachim Fest, “Pladöyer für den Wiederaufbau des Stadtschloss”), 见于迈克尔·门宁格编辑:《新柏林》(Michel Mönninger ed., *Das neue Berlin*, Frankfurt: Insel, 1991)。感谢马库斯·施密特帮助提供资料。在英语中,最好的资料是布莱恩·莱德:《柏林的鬼魂:在城市风景中见识德国历史》(Brian Ladd, *The Ghost of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape*, Chicago: University of Chicago Press, 1997)。关于大屠杀纪念馆,参见詹姆斯·杨格:《记忆的肌质:大屠杀纪念馆和意义》(James Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, 1993)。关于东德对于纳粹时代的记忆,参见:杰弗里·赫尔夫:《分开的记忆》(*Divided Memory*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997)。关于记忆与电影,参见:安东·凯斯:《从希特勒到祖国:作为电影的历史之回归》(Anton Kaes, *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, Cambridge, MA: Harvard University press, 1989)。关于柏林的现代性,参见:彼得·叶拉维奇:《柏林酒吧间》(*Berlin Cabaret*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993); 彼得·弗里切:《阅读柏林1900年》(Peter Fritzsche, *Reading Berlin 1900*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998); 查尔斯·W 哈克斯陶森与海德伦·苏尔编辑:《柏林:文化与京城》(Charles W. Haxthausen and Heidrun Suhr, eds., *Berlin: Culture and Metropolis*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990)。

10. 因为苏联红军从德国取走的艺术作品无法借用,法国占领区当局从卢浮宫运来作品做战后第一次展览。1948年,处于废墟状态的皇宫举办一次展览会,纪念1848年革命100周年,并且展示未来的城市规划,规划预示了1950年代大部分设计和趋势。令人感到悲哀和具有讽刺意义的是,展示了未来潜在机遇的皇宫仅仅在两年之后就被彻底拆除。

11. 引文见于《展览促进会》,75。



12. 鲁迪格·沙坡尔:《南德日报》(Rudiger Schaper, *Süddeutsche Zeitung*), 1992年12月15日,引用于莱德:《柏林鬼魂》,65。

13. 费斯特:“为重建国家宫辩护”(Fest, “Plädoyer für den Wiederaufbau des Stadtschlosses”, 118)。在这一案例中,大家喜欢用来做比较的是被纳粹毁灭的华沙老城的重建。重建维护者们在瓦尔特·乌布里希的行动和纳粹的行动之间划等号。

14. 迪特·霍夫曼—阿克斯台尔姆:“柏林皇宫无理要求——如何看待”,见于《拯救自己面前的建筑》(Dieter Hoffman-Axthelm, “Zumutung Berliner Schloss—und wie man ihr begegnen konnte”, in *Die Rettung der Architektur vor sich selbst*, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1995), 100—115。此处的讨论依据本书作者1998年7月的采访。霍夫曼—阿克斯台尔姆最为知名之处在于他在替代性考古学和批判性重建方面的开拓者工作;他研究了在战后重建时期被拆毁的十字山腓特烈城具有历史意义的街区建筑和盖世太保总部的区域。1978年,在“无为大会”(Do-Nothing Congress)上,柏林环境保护者与无政府主义者会见的时候,霍夫曼—阿克斯台尔姆导游参观阿尔布莱希特亲王大街的无人之地,描述了被压抑历史的多个层次。他提出,这个地方不再可能重新用于城市日常活动;这是一块“反地点”,应该保留下来,以提醒世人牢记纳粹的罪行。后来,通过柏林法西斯主义与抵抗行动博物馆的工作,盖世太保总部的地基被挖掘出来,一个独特的文献记录展览“恐怖地貌”就地组成。皇宫广场,据霍夫曼—阿克斯台尔姆认为,不是一块“反地点”,而是警示世人的场地,世人在这里可以捕捉柏林悲剧性的建筑命运。

15. 霍夫曼—阿克斯台尔姆:“柏林皇宫无理要求”,102。

16. 就像圣彼得堡修复那样,柏林的修复也是在城市的而非国家的身份标志下展开的。它的美学不像浪漫主义和新古典主义的帝国美学可能受到怀疑。巴洛克很少被看成是法西斯主义对政治美学化的先驱。但是柏林变成了统一德国的首都,而不是一个欧洲城市国家。

17. 皇宫的建筑学带有启蒙主义理性主义和黑格尔辩证法的哲学理想;霍夫曼—阿克斯台尔姆把它的立柱比拟为黑格尔的国家理念。同时,皇宫旧式砖块是温暖和稳定的载体,可以信赖的重量和支撑。皇宫既是理想,也是物质。它被描写成为城市的心脏和中心的“城市躯体”,是可以依靠和信赖的,它具有温暖和教育潜力,就像为发育过度和超现代化的柏林人开办的一个旧式保育园一样。

18. 霍夫曼—阿克斯台尔姆:“柏林皇宫无理要求”,105。

19. “拆毁的宫殿:它的死亡纪事”(Palazzo Prozzo: Chronik seines Sterbens),

见于*Berliner Zeitung*, 1994年2月19日。艾娃·施威策:“共和国宫将被拆除”(Eva Schweitzer, "Palast der Republik wird abgerissen"), 见于《每日镜报》(*Tagepiegel*), 1996年6月1日。

20. 莱德:《柏林鬼魂》, 59。

21. 《展览促进会》(*Förderverein für die Ausstellung*), 79。

22. 阿兰·鲍福尔编辑:《柏林》(Alan Balfour ed., *Berlin*, London, Academy Editions, 1995, 113)。

23. 苏珊·巴克—莫尔斯:“废墟中的时尚: 冷战后的历史”(Susa Buck-Morss, "Fashion in Ruins: History After the Cold War", *Radical Philosophy*, 68, Autumn, 1994, 10—17)。

24. 巴尔福尔编辑:《柏林》, 135。

25. 霍夫曼—阿克斯台尔姆本人相信实际尺寸的皇宫正面画布, 担心新建建筑可能被收买, 落入不当的手中:“画布柏林皇宫对于其周围现代结构建筑的优越性, 想起来是一种震撼。但是, 这不是一种舞台呈现的、或者历史装饰带来的优越性。这是再也不能复原的历史形象的优越性——一种历史命运……我们是欣然接受的。设计的过程继续进行, 但是没有人拍打自己的后背, 设想自己做得可以和施吕特媲美。”同上, 76。

26. 感谢Beate Binder, 她带引我参观格伦瓦尔德车站, 是我在柏林的最好的导游。

27. 在东德晚期建筑中被奇异预测到的向历史主义的回归, 可能是具有各种不同的形式的, 不应该被看成是某种新保守主义或者民族主义的警示标志。围绕着历史形式的争论揭示了文化的和政治的重新组合。看来, 反对现代风格特殊垄断的态度穿过了边界, 从保守主义建造据说是被拆毁建筑的准确复制品(例如巴黎广场的埃德伦旅馆)到更冒险的和反思的项目(如皇宫广场的几个项目)。考虑到对于柏林过去建筑的兴趣, 现代风格本身变得历史化, 受到更多是政治和体制倾向的观察。

28. 赫尔曼·西蒙:《新犹太教堂》(Hermann Simon, *The New Synagogue*, Berlin: Edition Hentrich, 1994, 7)。感谢Dr. Simon和Dr. Chana C. Schutz的慷慨帮助。

29. 保罗·德·拉加德, 引用见于西蒙:《新犹太教堂》, 11。

30. 海因茨·诺布洛赫:《勇敢的区长》(Heinz Knobloch, *Der beherzte Reviervostehrer*, Berlin, 1990)。

31. 西蒙:《新犹太教堂》, 17。

32. “塔舍莱文化宫应该腾空”和“纪事”，《柏林晨邮报》（“Kulturhaus Tacheles soll geräumt werden”，“Chronik”，*Berliner Morgenpost*，1997年10月4日）。感谢Stephan Muschik和Markus Schmidt帮助我研究塔舍莱。

33. 迈克尔·布吕纳：“火车午夜后远行”（Michael Brunner，“Feuer bus weit nach Mitternacht”，Michael Brunner，*Tagesspiegel*，1997年10月20日）。

34. 1998年10月，德国宣布成为移民国家。这一承认态度拖延已久。新德国将是柏林共和国，而柏林从建城时期起，就是一个移民的城市。在十七世纪，胡格诺派和受迫害的犹太人得允在这里定居；在二十世纪，魏玛共和国因为移民艺术和世界主义艺术而繁荣。在上世纪交替时刻，柏林被描写成为一个无根的世界主义城市，然而，正是这种“无根性”造成了城市现代性和文化的繁荣，使它成为一个“处于演变过程中”的独特的城市。

35. 弗拉基米尔·纳博科夫：《礼物》（*The Gift*，New York: Vintage，1991），161。

36. 乌格雷什奇（Dubravka Ugrješić）：《无条件投降博物馆》（*The Museum of Unconditional Surrender*），Celia Hawkesworth 英译（London，Phoenix House，1996，1）。

37. 同上，247。

38. 同上，240。

39. 建筑师施奈德与许马赫，1995年10月完成。

40. 信息箱有一个屋顶平台，从那里可以鸟瞰“欧洲最大的建筑工地”，这是一片宏伟的景象，都是吊车、粉红色和蓝色的管子、反光的玻璃结构物——在日益升高。气派很大的国际建筑师队伍汇集到这里，来建造波茨坦广场：德国人有Hans Kollhoff，Ulrike Lauber，Wolfram Lohr；意大利人有Renzo Piano，Giorgio Grassi；英国人有Richard Rogers；德裔美国人有Helmut Jahn；西班牙人有Rafael Moneo；日本人有Arata Isozaki。总之，不能指责这支队伍缺乏世界主义精神，只不过偶尔缺少创造性的革新精神。他们并不都是关注过去，但是全都担心未来世代。事实上，按照罗马风格制作的建筑师们的胸像，赤裸双肩，表情英勇，陈列在信息箱的特殊玻璃走廊之中，是准备装饰未来的某些古典派的废墟用的。

41. 托比亚斯·拉普：“神话加工”，《日报》（Tobias Rapp，“Arbeit am Mythos”，*Tageszeitung*，1998年7月10日。毛奇博士（Dr. Moltke）在1998年游行时候说：“互相作对的时代已经过去。我们在这里展现情爱、和平和全球和睦共处。每个人都把它当作自己的家。这是我们的未来。”另一方面，取代反文化领袖的媒体开发商的行动倒像是“从‘和平、幸福和蛋饼里赚大钱的巧取豪夺大王’”。马克·沃尔



莱博和拉尔夫·拉格森(Marc Wolrabe and Ralph Ragetson)把电视直播权利出售给了爱情大游行,宣传了他们的乐观主义世界观:“整个世界都像一个网络,你只要找到正确的频道,两个侧面就都一起到来。”爱情大游行甚至得到德国政府最保守的成员的的支持。例如,文化部长拉敦斯基说,这些青年人“将会作为文化旅游者回到柏林”。

42. 对于德国来说,由于科索沃的行动,1999年事实上证明是具有历史意义的。近期的博物馆展览,空运博物馆(1998)和献给东德和西德最近五十年(1949—1999)生活的马丁·格罗皮乌斯展览会,改变了新德国起源的基本的故事。新德国历史不再回顾法西斯主义和战后破坏的“零年”,而是回顾1949年。当时西德开始成为接受马歇尔计划的国家之一,而空运展览表明,友好的美国士兵爱上了德国的地方美女。这儿只字不谈零星的前纳粹分子在工业企业得到工资高的工作,或者在美国小镇舒适地安居下来。

43. 设计和历史的某些因素得到保留和美化——“新艺术”风格的铭文“致德意志人民”是根据保罗·瓦洛特的设计重现(只不过在原件中它是温和的君主制而不是民主的表现,但是,这样的历史细微意义不再容易解读);建筑内部的涂鸦也被保存下来,同样的还有几个选择留下的弹孔。

44. 施奈德:《越墙者》,30。

## 第十一章

1. 感谢卢布尔雅那人文科学研究所的Svetlana Slapsak和Jure Mikuz向我提供关于欧罗巴喷泉的某些背景知识。

2. 这一论据见于伦尼·约翰逊:《中欧》(Lonnie Johnson, *Central Europe*, Oxford: Oxford University Press, 1996), 286。

3. 提摩西·加顿·艾什:“欧洲违背自身而联合”(Timothy Garton Ash, “Europe, United Against Itself”, *New York Times*, 1998年5月3日)。稍有不同的见解参见托尼·加特:《大幻想:论欧洲》(Tont Judt, *A Grand Illusion: An Essay on Europe*, New York, Hill & Wang, 1996)。

4. 乔治·康拉德(George Konrad):“重新划分中欧”,Michael Heim英译:《再生之忧郁》(*Melancholy of Rebirth*, New York and London: Harcourt Brace, 1995, 162)。

5. 米兰·昆德拉:“六十三个词语”,见于Linda Asher英译:《小说的艺术》(New York, Harper Collins, 1988, 128)。

6. 康拉德:《再生之忧郁》,25。

7. 斯拉文卡·德拉库利奇:《咖啡馆欧洲:共产主义之后的生活》(Slavenka Drakulić, *Café Europa: Life After Communism*, New York and London: Norton, 1996, 5)。参见:艾娃·霍夫曼:《在出口进入历史:穿越新东欧的旅行》(Eva Hoffman, *Exit into History: A Journey Through New Eastern Europe*, New York, Penguin, 1993)。

8. 瓦茨拉夫·哈维尔:“欧洲的希望”, *The New York Review of Books*, 1996年6月20日。1996年5月在亚琛发表的讲话。哈维尔否认怀旧:“现在这个时代不应该是工作以后蒙头大睡、或者为很久以前的成就怀旧的时机,而是明确提出欧洲在二十一世纪的任务的时刻。”但是,他的眼界和他的语言让人听着感到过时,当然,这并不意味着这些话不应该让人听到。恰恰相反。塞曼·拉什迪和哈维尔在对欧洲的看法上并不完全一致。拉什迪是大无畏地世俗的,而哈维尔则乞灵于某种存在主义的精神和众星之上的判断——引用了席勒的“欢乐颂”。

9. 同上,40。

10. 拉什迪:《想象中的家园》(Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, New York, Penguin/Granta Books, 1991, 17)。

11. 拉什迪:“欧洲在沉默中的可耻交易”, *New York Times*, 1997年2月15日。

12. 米兰·昆德拉是欧洲另外一个堂吉诃德式的保卫者,对于他来说,欧洲共同的价值观体现在欧洲小说艺术里,小说把世界看成是一个问题,而不是答案。共同的价值观不仅是合法的和道德的,而且也是文化的和美学的。欧洲人必须在艺术上是正确的,不是在政治上必须正确的。通向道德和伦理的道路是一条美学道路。美学正确性的关键特征是凡俗(*profane*),这个词来源于拉丁文词语 *profanum*, 其意思是:寺庙前面的地方,寺庙外边的地方。所以,凡俗就是把圣物搬出寺庙,搬到一个宗教之外的地方:“既然嬉笑暗地里充满在小说的气氛中,小说的凡俗就是最坏的,因为宗教和幽默是势不两立的。”距离寺庙很近却又是在寺庙之外的这个地方,是昆德拉和拉什迪分享的。

13. 罗伯特·格雷夫斯:《希腊神话》,卷1 (Robert Graves, *Greek Myths*, New York, Penguin, 1960)。那里也有卡得穆斯与和谐,有把情人通过畜生—恶魔变形成为蛇的另外一个传奇。卡得穆斯是欧罗巴的兄弟。

14. 海涅的名言“洗礼是犹太人进入欧洲的门票”表明,说到底,欧洲乃是一个基督教大陆(肯定地说,在附近的俄国,犹太人的处境要坏得多)。

15. 保加利亚裔法国人哲学家和文学批评家茨维坦·托多罗夫激烈争论道,启蒙话语面对了许多道德的困境,对其并非熟视无睹。茨维坦·托多罗夫:《论人

类的多样性》(Tzvetan, Todorov, *On Human Diversity*, Catherine Porter 英译, Cambridge, MA: Harvard University, 1993)。

16. 莱里·沃尔夫:《发明东欧》(Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe*, 7)。

17. 1951年,欧洲煤钢共同体诞生,这是让·莫奈和法国外长罗伯特·舒曼构想的。1957年,欧洲经济共同体建立,又称六国集团,包括西德、法国、意大利、荷兰、比利时和卢森堡。这些国家象征地签订了罗马条约,诞生这一次欧洲共同论不是建立在古代罗马天主教的理念上,也不是建立在启蒙理性原则之上,而是建立在经济的和货币的统一之上。

18. 我不同意玛利亚·托多罗娃(Maria Todorova)的观点,即中欧概念之言外(hors de texte)无其他内容;其实言外有苏联对匈牙利和捷克斯洛伐克的入侵。不幸的是,坦克不是米兰·昆德拉想象力的产物。

19. 提摩西·加顿·艾什:“中欧存在吗?”,见于George Schopflin and Nancy Wood编辑:《寻找中欧》(*In Search of Central Europe*, Cambridge, UK: Polity, 1989, 213)。

20. 这个概念是Frierlich Razel(1844—1904)和Friedrich Naumann在1915年论文中提出的。现代批评家或者历史学家无论什么时候提出中欧的概念,都会把它和Mitteleuropa(德语:中部欧洲)混为一谈,虽然意义很不相同。

21. 在波兰,“走向欧洲之路”有某种不同的意义——向天主教信仰的回归,和宗教与国家之间更加密切的关系。对于波兰和捷克斯洛伐克的边界地区更多的人类学研究表明,那里缺乏联合起来的中欧概念。在波兰,他们梦想的是维也纳或者巴黎,而不是布拉格。

22. 讨论见于保罗·贝尔曼:《双鸟托邦记》(Paul Berman, *A Tale of Two Utopias*, New York, Norton, 1996)。

23. 同上,195—254。参见托马斯·卡什曼:《地下室手记:俄国摇滚乐反文化》(Thomas Cushman, *Notes from the Underground: Rock Music Counterculture in Russia*, Albany: State University of New York Press, 1995)。

24. 提摩西·加顿·艾什:“中欧之谜”,*The New York Review of Books*, 1999年3月18日,23。

25. “取名节拍器的变形动物”(A Cyclote by the Name of Metronome),与Vratislav Novak的谈话。感谢这位艺术家和Martina Pachmanova的帮助。参见Vratislav Novak:《联合》(*Zverejneni*, Brno, 1993)。

26. 项目的作者是Michal Dolezal和Zdenek Jirousek。

27. 米兰·昆德拉:《笑忘录》(London, Penguin, 1985), 158。



28. 康拉德：“重新划分中欧”，109。

29. 西格蒙特·鲍曼：《生活片段：后现代道德论文》(Zygmund Bauman, *Life in Fragments: Essay in Postmodern Morality*, Oxford: Oxford University Press, 1995, 244)。

30. 罗杰·科恩：“光辉、繁荣的‘欧洲国’大厦正面有几道裂纹”(Roger Cohen, “Shiny, Prosperous ‘Euroland’ Has Some Cracks in Façade”, *New York Times*, 1999年1月3日)。

31. 还可以想到两个早期的影片，标题中有“欧罗巴”：《欧罗巴，欧罗巴》(*Europa, Europa*, 导演：Agnieszka Holland)，《中欧》(*Zentropa*, 导演：Von Trier)。《欧罗巴，欧罗巴》并非碰巧是一个重叠的名字。这是一个犹太人男孩“冒充”雅利安人和逃避欧洲犹太人难以逃避之命运的故事。

32. 对于东欧和西欧男性色情幻想优秀小说的批评，参见乌格雷什奇的“把你的性格出借给我”，见于《陷入生活的血口》(*In the Jaws of Life*, Evanston, IL: Northwestern University Press, Evanston)。

33. 昆德拉：《笑忘录》，228。

34. 乌格雷什奇：《谎言的文化》(Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1998), 236。

35. 同上，240。

36. 同上，241。

37. 同上。

38. 康拉德：《再生之忧郁》，47。

39. 本书作者采访Nenad Dezdarevic，得克萨斯，奥斯丁，1997年4月。

## 第十二章

1. 在俄语里，“人不是都在家”(ne imet' vsekh doma)不表示私密性，而是表示某种孤独的疯狂心态。不过，这里有一层意思，就是家里应该是拥挤的；“每个人”都必须在那里，你才能成为你(有别于法语中etre chez soi——在家)。

2. 《美国遗产词典》(*American Heritage Dictionary*) (波士顿，Houghton Mifflin, 1985), 672。

3. 弗洛伊德：“令人恐惧的”，见于《心灵心理学研究》(*Studies in Parapsychology*, New York, Collier Books, 1963), 19—63。关于对流亡的哥特形象比喻，参见Zinovy Zinik：“关于移民恐惧的长篇小说”(Roman uzhasov emmigratsii,

Syntax, no.16, 1986)。Greta Slobin:“第一波大流散的‘回归’”(The ‘Homecoming’ of the First Wave Diaspora, *Slavic Review*, 2001年秋季)。

4. 菲利普·阿里斯:“《私人生活史》绪论”(Philippe Aries, Introduction to *History of Private Life*), 第3卷, Arthur Gold hammer英译 (Cambridge and London: Harvard University Press, 1989), 1—7; 奥勒斯特·莱纳姆:“亲密关系的隐蔽室”(Orest Ranum, “The Refuges of Intimacy”), 见于上书, 207。

5. 汉娜·阿伦特:《论黑暗时代的人性:关于人在黑暗时代衰落的思考》(New York, Harcourt, Brace & World, 1968), 15—16。

6. 理查德·森尼特:《公共人的衰落》(*The Fall of Public Man*, London and Boston, Faber and Faber, 1977), 337—340)。

7. 瓦尔特·本雅明:“波德莱尔的几个主题”, 见于 *Illuminations* (New York, Schocken Books, 1978)。

8. 格奥尔格·西默尔:“社会学”, 见于多纳尔德·勒文编辑:《论个性与社会形式》(Chicago and London: University of Chicago Press, 1971), 130。感谢 Gabriella Turnaturi 提请我注意这个问题。

9. 罗兰·巴特:《情人话语:片段》(*A Lover's Discourse: Fragments*), Richard Howard英译 (New York, Hill and Wang, 1978), 224—225。

10. 同上, 225。

11. 伊塔洛·卡尔维诺:“轻逸”, 参见《新千年文学备忘录》(*Six Memos for the Next Millenium*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1988), 3—31。

12. Michael Herzfeld认为, 文化的亲密性是和记忆的共同框架玩捉迷藏游戏的, 而二者都可能受到国家宣传政策的控制, 提出每日挑战的各种方式。参见 Michael Herzfeld:《文化亲密性》(*Cultural Intimacy*, New York: Routledge, 1996)。

13. Benedict Anderson:《想象中的共同体》(New York and London: Verso, 1991), 204。

14. Jacques Hassoun:“颂扬非和谐”, 引文见于 Elizabeth Klosty Beaujouers:《外国语:“第一次浪潮”俄国双语作家》(*Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the “First Wave”*), Ithaca: Cornell University Press, 1989, 30—31。

15. Arjun Apparadurai:《现代性总体:全球化的文化维度》(*Modernity at Large: Cultural Dimesions of Globalization*), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996。

16. Salman Rushdie:《绿野仙踪》(*The Wizard of Oz*, New York: Vintage

International, 1996)。

### 第十三章

1. Vladimir Nabokov:《说吧,记忆:自传重审》(*Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York: Vintage International, 1989), 109。

2. Boris Nosik 报告的一个情节:《世界与弗拉基米尔·纳博科夫的礼物》(*Mir i dar Vladimira Nabokova*, Moscow, Penaty, 1995), 280—281。英语中纳博科夫最好的传记参见 Brian Boyd:《弗拉基米尔·纳博科夫:在俄国的年代》(*Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990); 同一作者:《弗拉基米尔·纳博科夫:在美国的年代》(*Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991)。

3. Nabokov,《说吧,记忆》(*Speak, Memory*), 89。

4. Vladimir Nabokov:《诗歌与问题》(*Poems and Problems*, New York: McGraw Hill, 1970), 110—111。俄语原文: Eto taina, ta ta, ta-ta-ta-ta a tochnee skazat' ia ne v prave. 英译出自本书作者。另外一种不同的解释, 参见 Vljajimir Alexandrov:《纳博科夫的另外一个世界》(*Nabokov's Otherworld*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991)。这一解释详论了薇拉·纳博科夫对纳博科夫艺术与生活中来世论(*potustoronnost'*)的作用的评论。我认为, *potustoronnost'* 更准确应该翻译成为“理想界的”, 乃是作为一种品格、状态、光环或者条件, 而不是所谓的“来世”。事实上, 在俄语里, “来世”是 *inoi mir* 或者 *drugoi mir*。对于信赖语言和翻译准确性的纳博科夫来说, 这里的区别是重大的。(Alexandrov 教授承认翻译中存在重重困难)。纳博科夫坚持不言; 这是他的主要的“形而上学”。

5. 纳博科夫:《说吧,记忆》, 99。“假护照”(podlozhnyj passport)这个词出现在俄语文本中, 然而是在一个不同的地方, 在第11章的末尾。“没有护照的密探”添加在英文版自传1966年版第5章, 但是没有添加于《彼岸》(*Drugie Berega*)的俄文版。这是作者谨慎态度的奇异表现。1920年代和1930年代到苏俄去旅行的惟一办法是非法穿越边境。返回苏俄常常等于和克格勃展开某种形式的合作, 克格勃专注于许多欧亚人和怀旧的爱国主义者(像茨维塔耶娃的丈夫 Sergei Efron); 在战后的1940年代晚期和1950年代时期, 受到苏联在二战中取得胜利的鼓舞, 许多移民被引诱回国, 得到了安全和就业的承诺。很多人刚一到达就被捕, 或者在多年之内生活在遭受逮捕的恐惧中。但是, 1960年代和1970年代早期, 对于个人安全的威胁减少, 许多移民以外国旅游团成员的名义大胆来到



苏联。

6. 纳博科夫:《说吧,记忆》,18。

7. Roland Barthes,《明室》(*Camera Lucida*, London: Flamingo Press, 1984), 26—27。

8. Vladimir Nabokov:《和姐妹的通信》(*Perepiska s sestroi*, Ann Arbor, MI: Ardis, 1985), 93。

9. Susan Sontag:《论摄影》(*On Photography*, New York: Penguin, 1977), 15。

10. 同上,24。

11. 在无法得到家园真实照片的时期,纳博科夫创造了被遗弃家园的想象中的照片:“在渐渐浓重的黄昏中,这个地方以一种奇异的目的论方式对我的感官发生作用,似乎昏暗中熟悉的事物的这样累积,都正在竭尽全力形成那个确定的和持久的形象,它是重复曝光最后在我的脑海里留下来的。极地冬天午后深褐色的阴郁侵入室内,变得越益浓重,成为某种压抑的深黑色。黑暗中,这里那里,青铜的尖角、玻璃杯的表面或者打磨精细的红木,反射出街道上光线的点点滴滴;街道中线一系列高高街灯的圆形灯泡已经散发出像月光一样的冷光。薄雾般的阴影在天花板上游动。在沉寂中,一朵菊花花瓣落在大理石桌面上的声音,令人的神经绷紧。”Nabokov:《说吧,记忆》,89。这一段的描写很像塔尔科夫斯基(Tarkovsky)可能制作出来的电影,在有許多反射平面追逐游离的阴影时候,来展开时间上的雕刻。这“点点滴滴的”光线,这散发出来的月光一样的冷光,描写了记忆中须臾即逝的场景。干燥菊花花瓣落在大理石桌面的声音,乃是声音、触觉和味觉的通感形象,排挤了一张照片的二维的寂静。描写似乎超越了语言和视觉。这是失去自己童年家园的特殊的感受形象,不可能变成一个失去的家园的象征。

12. 同上,256。

13. 这是滑稽使用普希金关于自然与田园想象力的段落:“啊,可爱的夏天,要不是因为有文字、苍蝇和蛾子,我会多么地热爱你啊……”在哲学传统中,苍蝇是日常低俗性的使者。尼采的查拉图斯特拉蔑视“集市的苍蝇”:“我的朋友,你逃跑吧,看见毒苍蝇盯住了你。快逃跑吧,跑到着生硬、粗鲁的嗡嗡声熄灭了的地方去吧。”引自尼采:《查拉图斯特拉如是说》, R.J.Hollingdale 英译(New York: Penguin, 1962),79。

14. 纳博科夫:《说吧,记忆》,275。

15. 同一作者:《固执己见》(*Strong Opinions*, New York: Vintage, 1990), 34—35。

16. 同上。

17. 同上。

18. 同一作者:《玛申卡》(*Mashen'ka*, Sverdlovsk: Sredneural'skoe izdatel'stvo, 1990)。本书作者英译。

19. 同一作者:《诗歌与问题》,46—47。纳博科夫选择一个含糊的名称, *racemosa*, 表俄国的一种普通植物, *cheryomukhe* (稠李), 用他的话来说, 就是为了保持“内在的音韵”。*racemosa*这个词在语音上有Russia的韵味; 在俄语里, “枪毙处决”这个词是*rasstrel*, 和Russia这个词有类似的语音联系。“不, 亲爱的, 你怎么竟愿意它真的是这样的呢, 俄国、群星、处决的夜晚和满山谷的稠李。”(No, serdtse, kak by ty xotel chtob etobylo tak Rossiia, zvezdy, noch' rasstrelai ves' v cheremuxe ovrag.)

20. 关于纳博科夫诗歌中的怀旧, 参见Inna Broude:《从霍达谢维奇到纳博科夫: 第一批俄国移民诗歌中的怀旧主题》(*Ot Xodasevicha do Nabokova: Nostal'gicheskaiia tema v poezii pervoi russkoi emmigratsii*, Tenafly, NJ, Hermtage, 1990)。关于俄语文献中对纳博科夫的评论, 参见: Alexander Dolinin: “纳博科夫笔下的两重时间”(Dvoinoe vremia u Nabokova), 见于《俄国文化的道路和幻影》(*Puti i mirazhi russkoi kul'tury*, St. Petersburg, 1994)。

21. 弗拉基米尔·纳博科夫:《功勋》(见于*Sobranie sochinenii v dvukh tomakh*, vol. 2, Moscow: Prawda, 1990, 158)。纳博科夫说, 他是用形象思维的, 这是双语作家的特点, 他们总是在寻找代替的、非语言的语言和代替的现实来转移他们的怀念。但是, 在他作品中的形象常常是有问题的: 一个形象固定了、同时也减少了一种经验。一个形象只有在转换成为一种具有时间维度和感性、感触的特殊质地的叙事, 才能变成有意义的。

22. Vladimir Nabokov:《眼睛》(*Soglaidatyi*, 见于*Sobranie sochinenii v dvukh tomakh*, vol. 2, 310)。

23. 纳博科夫在一封信里谈到参观在门顿的一家装饰了彼得大帝和普希金雕像的博物馆。形象的对比给他留下深刻印象。参见Maxim Shrayer, *The World of Nabokov's Stories*, Austin: University of Texas Press, 1999)。

24. 虽然纳博科夫对超现实主义沉湎于精神分析和象征持批评态度, 但是他的博物馆却充满了超现实主义的物品, 从而变成了奇幻事件出现的一个理想场所。这个博物馆里的时间和空间是怪异的、非逻辑的。

25. Vladimir Nabokov:《短篇小说》, (*The Stories*, Dmitri Nabokov, New York: Knopf, 1996, 284—285)。

26. 同一作者：“参观博物馆”，285。结果，这个移民的参观是关于外省奇观室的许多错视画面之一，这是一种时间消逝的寓言，显现在穿越空间过程之中。

27. Sergei Davydov大概很愿意想象出某种不同的结尾：进入未来，在未来，纳博科夫故事里的苏俄本身已经变成一件博物馆展品。“参观墓园与博物馆”（*Poseshchenie Kladbishcha i muzeia, Diapazon* 1993, 36—39）。

28. Nabokov:《诗歌与问题》，140—141。感谢叶莲娜·勒文引起我对这些诗歌的注意。“我想回家，够了，卡秋林，我能不能回家呢？回到自由青年时代的南美大草原，回到我所找到的原野。”

29. 同一作者：《瞧那些丑角》（*Look at the Harlequins, New York: Vintage International, 1990*），204。

30. 同上，211。和以往小说中返回铺满白雪的列宁格勒不同，这一次发生在白夜时期，只能引起对老旧旅游明信片的回忆，而缺乏个人性的辨识（瓦吉姆回忆道，他从来没有在这个城市度过夏天）。

31. 同一作者：《固执己见》，63。在这里，纳博科夫又把作家比拟为某种稀有的昆虫。“一位值得注意的作家国籍是次要的。昆虫的状貌越是清晰，分类学家就越不倾向于首先细看地点的标签。”（63）。

32. 同上：《塞巴斯蒂安·奈特的真实生活》（*The Real Life of Sebastian Knight, New York: Vintage International, 1992*），171。

33. Elizabeth Klosty Beaujours:《外国语》（*Alien Tongues, Ithaca and London: Cornell University Press, 1989*），97。纳博科夫对自己作品的翻译总是想象力丰富，不是直译。只有在翻译普希金的时候，纳博科夫才坚持直译的准确。参见Jane Grayson:《纳博科夫作品的英译：纳博科夫俄语散文和英语散文的比较》，（*Nabokov Translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose, Oxford: Oxford University Press, 1977*）。

34. 纳博科夫：《塞巴斯蒂安·奈特的真实生活》，112。对于这部小说的有趣讨论，参见Michael Wood:《魔术师的疑团：纳博科夫与小说的风险》（*The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994*）。

35. 同上，96。

36. 同一作者：《尼古拉·果戈理》（*New York: New Directions*），66。

37. 在修辞学上，这近于tmesis（希腊词语“切除”），指分割一个复合词或者一句习语，令其意义陌生化，引发对整体的注意。对tmesis的讨论，参见Peter Lubin：“绣花枕头”（“kickshaws and Motley”，*Triquarterly*, 17(1970): 187—208）。



## 怀旧的未来

38. 同上, 116。他对怀旧的叙述既是个人性质的, 也是文本之间的。天鹅是世纪交替时期法国诗歌喜爱的一个寓意之鸟。在波德莱尔的“天鹅”中, 天鹅变成了现代性第一个悲悼的形象, 是老巴黎的一个被移位的信使。在马拉美的十四行诗“圣洁的、活跃的和优美的今天”中, 天鹅萦绕于一个被遗忘的和冻结的湖面, 这是流亡本身的象征(“天鹅徒然的流亡”是这首十四行诗的最后一行)。“天鹅”(le cygne)和“象征”(le signe)在法语里读音是一样的。马拉美指二者的流亡, 这是意义的异化。Stephane Mallarme:《全集》(*Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pleiade, 1945, 67—68); John Burt Foster, Jr.:《纳博科夫的记忆艺术与欧洲现代主义》(*Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1993, 30—40)。福斯特从细节上讨论了纳博科夫、波德莱尔和尼采的文本之间的对话。

39. 纳博科夫:《说吧, 记忆》, 117。

40. 纳博科夫激烈反对弗洛伊德俄狄浦斯情结的态度也许缘于这样一个事实, 亦即, 作家的父亲是出自政治的而非象征的原因被谋杀的(纳博科夫经常嘲笑粗俗的弗洛伊德派人士)。

41. 《美国遗产词典》(*American Heritage Dictionary*, Boston: Houghton Mifflin, 1985), 1232—1233)。

42. 《纽约书评》(*The New York Review of Books*, 7 October 1971); Nabokov:《固执己见》(*Strong Opinions*, 304—307)。

43. 在不是为一般读者, 而是为某种“白痴”写入的短小的一章中, 他强调说:“我和苏联独裁制度年深月久(始于1917年)的争吵, 完全与财产问题无关。我对那些因为红色分子‘盗窃了’金钱和土地而‘痛恨红色分子’的移民的蔑视是彻底的。”纳博科夫:《说吧, 记忆》, 73。

44. 同上。

45. 《纽约客》(*The New Yorker*, 28 December 1998 and 4 January 1999, 126)。

46. 纳博科夫:《固执己见》, 119。

47. 同上, 218。

## 第十四章

1. 约瑟夫·布罗茨基:“一个好地方”(A Place as Good as Any), 见于《论悲哀与理性》(*On Grief and Reason*, New York: Noonday, Farrar, Straus & Giroux, 1995), 35。

2. 同一作者：“论我们称为流亡的状况”(On the Condition We Call Exile, 见于 *On Grief and Reason*, 24)。

3. 同一作者：“逃离拜占庭”(Flight from Byzantium, 见于 *Less Than One*, New York, Noonday, Farrar, Straus & Giroux, 1986, 417)。

4. 列夫·洛谢夫：“布罗茨基作品中的家园与国外”(Lev Losev, “Home and Abroad in the Works of Brodsky”, 见于 *Under the Eastern Eyes: The West as Reflected in Recent Russian Emigré Writings*, London: MacMillan, with SEES University of London, 1991), 25—41。

5. 同上, 29。

6. 约瑟夫·布罗茨基：《大理石》(Joseph Brodsky, *Marbles*, 38)。

7. 同上, 3。

8. 维克多·施克洛夫斯基：“艺术就是接受”，见于《论散文理论》(*O Teorii prozy*, Moscow, 1929)。在英语里参看：维克多·施克洛夫斯基：“意识就是技巧”，见于Lee T. Lemon and Marion J. Reis编辑和英译《形式主义论文四篇》(Lincoln: University of Nebraska Press 1965), 3—24。进一步的谈论参见Jurij Striedter:《文学的结构、进化与价值观：俄国形式主义与捷克结构主义重审》(*Literary Structure Evolution and Value, Russian Formalism and Czech Structuralism Revisited*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989)。

9. 利迪娅·金斯伯格：《写字台后面的人》(Lidia Ginsburg, *Chelovek za pis'mennym stolom*, Leningrad: Sovietskii pisatel', 1989), 59。

10. 维克多·施克洛夫斯基：《第三个工厂》(Victor Shklovsky, *Tret'ia fabrika*, Leningrad, 1926)。

11. 布罗茨基：《少于一》，7—8。

12. 引文见于 Tomislav Longinovic:《边界线文化》(*Bordeline Culture*, Fayetteville: University of Arkansas Press, 1993, 140)。在一次采访中，基什说，他的诗学的基础是“历史对于犹太人命运的陌生化效果”。

13. 布罗茨基：“哭泣的缪斯”(The Keening Muse), 见于《少于一》，38。奇怪的是，虽然是在写作评论阿赫玛托娃，但是布罗茨基却改写了茨维塔耶娃的声明：诗人是犹太人。

14. 同一作者：“克利奥侧影”(Profile of Clio, *New Republic*, 1 February 1993, 64)。

15. 同上。这几行变成了这篇论文的主题。布罗茨基作品中犹太人形象类似于施克洛夫斯基作品中的犹太人形象：这是在文本边缘上漫游的鬼魂。这个鬼

魂萦绕世俗的和被同化的苏联犹太人几代人的头脑,这些人既不寻求传统的、也不寻求锡安的方式,对于他们来说,在1930年代之后,犹太人传统更多地是文化的,而不是宗教的。

16. 《美国遗产词典》(Boston: Houghton Mifflin, 1985, 781)。

17. 布罗茨基:《文明的孩子》,130。

18. 同一作者:《少于一》,5。“我必须说,从这些正面和柱廊——古典式的、现代的、折中的风格,及其立柱、半露柱和神话动物与人物柱头——从它们的装饰和支撑阳台的女像柱、从入口处龕内的胴体,我所学到的关于世界史的东西超过了后来我从任何一本书学到的东西。”

19. “在那些岁月中俄国生活的语境下,圣彼得堡的出现类似于对新世界的发现:它给予深思好学之士一个似乎是从外部世界看待自身的机会……的确,为了能够对于自身经验加以评论,每一个作家都必须努力脱离一己的经验,因而,这个城市通过提供这类疏离化的服务,免除了他们的一次旅行。”约瑟夫·布罗茨基:“改名城市导游”,见于《少于一》,79。

20. 同上,139。为检验布罗茨基流亡即诗歌的层叠印迹这一隐喻,参见David Bethea:《约瑟夫·布罗茨基与流亡的创作》(*Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton, N.J., University Press, 1994),以及Lev Losev and Valentina Polukhina编辑:《布罗茨基的诗学与美学》(*Brodsky's Poetics and Aesthetics*, New York, St. Martin's Press, 1990)。

21. 同上:“论我们称为流亡的状况”,18。

22. 同上:《少于一》,30。

23. 事实上列宁格勒这些内部流亡者中几乎没有人能够旅行,所以他们都是复制品中来认识乔托的,特别是从波兰版或者东德版的世界艺术经典来认识。这些书籍有一种特殊的地位、光环和“西方”气味。但是,世界艺术经典不仅仅被看成外来物;这些物品还是透过列宁格勒观察镜片看到的另外一个世界的形象,在涅瓦河河面涟漪上引发出海市蜃楼。

24. 两个类型——温情的怀念和反思型的陌生化,是和错综出现在布罗茨基散文中的两种体裁联系在一起:诗歌的挽歌和批评的散文。挽歌是希腊诗歌的一种体裁,描写各种主题,例如哀悼亡人、战争的遭遇、流亡、政治讽刺和过去的爱情。罗马诗人卡图鲁斯、普罗贝尔提乌斯和提布鲁斯哀叹不忠实的爱人和失去的青春,而奥维德则把挽歌扩大,包含了流亡和个人反思的题材。挽歌允许作家把个人的回忆与文化的形式并列。但是,散文(essay)作为一种文学体裁可以追溯到蒙田(essay这个词来自法语词语essayer:审判、检查、实验),也促进



批判性思考。在西奥多·阿多诺的特殊定义中,在散文里“‘打中要害’的思想中乌托邦景象,是和对于其自身的虚妄和临时性质的意识联系在一起的”。批判性散文侧重于不完整性和松散;不允许布罗茨基整合他的过去,把它变成一件忧郁的作品。阿多诺:“散文是形式”(The Essay as Form), 见于Rolf Tiedemann英译:《文学札记》(*Notes on Literature*, New York: Columbia University Press, 1991, 3—24)。

25. 布罗茨基:《少于一》,17。

26. 同一作者:“一只猫的叫声”,见于《论悲哀与理性》,300。

27. 同上,311。

28. 同一作者:“在一间半房屋里”(In a Room and Half), 见于《少于一》, 501。

29. Susan Sontag:《论摄影》(*On Photography*, New York, Penguin, 1977, 15)。

30. 在十九世纪的俄国文学中,在俄罗斯帝国中部,常常有一个N城,一个无名的、被上帝遗弃的地方,这里笼罩着混乱和阴郁,骗子们被当成大官和钦差大臣。布罗茨基的N城在时间和空间上位移得更远。

31. 布罗茨基:“胴体”, 见于Howard Moss英译:《言语的一部分》(*A Part of Speech*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1980), 73。

32. 同上,105。

33. 我使用了George Kline的译文,译文被引用在《布罗茨基的诗学与美学》(*Brodsky's Poetics and Aesthetics*)之中。Lev Losev and Valentina Polukhina编辑, New York, St. Martin's Press, 1990, 65)。

34. Gregory Nagy:《希腊神话与诗学》(*Greek Mythology and Poetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1990)。

35. 布罗茨基:“鳕鱼角摇篮曲”(Lullaby to Cape Cod), 见于《言语的一部分》,108。

36. 详细的讨论见于Valentina Polukhina:“诗人与帝国”,见于《约瑟夫·布罗茨基:我们时代的诗人》(*Joseph Brodsky: A Poet for Our Time*, Cambridge UK, New York: Cambridge University Press, 1989)。

37. 讨论记录重印于《交叉的潮流:中欧文化年鉴》(*Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1990)。

38. 伊塔洛·卡尔维诺:《看不见的城市》(Italo Calvino, *Invisible Cities*, New York, Harcourt Brace, 1974), 165。

39. 同上,84。

40. 安德烈·阿西曼:“仲裁”(Arbitrage)1999年秋季在哈佛大学提出的论文;同一作者:《虚假的论文》(*False Papers*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2000)。

41. 布罗茨基:《水印》(*Watermark*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1992, 114)。

42. 同上,135。

43. 同上,41。

44. 塔吉雅娜·托尔斯泰雅:“论约瑟夫·布罗茨基”,《纽约图书评论》(Tatyana Tolstaya, “On Joseph Brodsky”, *The New York Review of Books*, 29 February 1996, 7)。

45. 所罗门·沃尔科夫:《与布罗茨基的谈话》(Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky*, New York, The Free Press, 1998), 286。

46. 布罗茨基:“在一间半房屋里”,461。

## 第十五章

1. 艺术家引用的是意地绪语作家肖洛姆·阿莱赫姆的话,他给这位作家的作品做过插图。1998年1月,本书作者在纽约采访过伊利亚·卡巴列夫。从俄语翻译的译文是本书作者完成的。引用的卡巴科夫的话,如果没有其他的注解,全部来自1998年1月和1999年3月在纽约完成的采访。感激伊利亚和艾米丽亚·卡巴科夫的款待和善意,他们向我提供了有关过去与未来项目的书籍、幻灯片和速写。

2. 卡巴科夫是在1980年代晚期培育出这一概念的,在苏联解体之前,但是只有在1992年之后总体装置才变成他的主要体裁。

3. 鲍里斯·格罗伊斯(Boris Groys)制造出这个运动原有的名称:莫斯科浪漫主义概念派艺术。艺术家维塔利·科马尔和亚历山大·梅拉米德(Vitaly Komar and Alexander Melamid)曾接近这个运动,在1979年移民,自称“苏刺艺术家”(“社会主义现实主义”的简称)。NOMA这个术语是一位概念派青年艺术家巴维尔·佩佩尔斯坦(Pavel Pepperstein)提出的。对于浪漫概念派(NOMA)的讨论,参见:《NOMA:装置》(*NOMA: Installation*, Hamburger Kunsthalle Cantz, 1993)。

4. 苏联最后一个非官方的和偶尔转入地下的艺术家团组,莫斯科概念派,在1970年代通过一系列公寓艺术展览(aptart)、地下出版物和其他活动变得闻名

于世,虽然有些活动造成和苏联警察的直接冲突和逮捕。(他们的一次户外展览被推土机摧毁。)但是,卡巴科夫一直没有参加明显的反政府活动。

5. 概念派倾向于集体行动而非书面宣言,不像先锋派那样,把自己塑造成排他性的、频频施展革出教门行动的小帮派。这不是崇拜领导,而是一组特异的个人面对日常生活中相似的危险,分享共同的谈话,并且从中汲取自己的身份感。虽然与西方艺术场面相对地隔绝,但是这些非官方的艺术家是知道某些国外艺术潮流的,这全有赖于走私进来的外国艺术杂志和影子经济带来的其他的乐趣。

6. 在承认与西方概念派艺术的联系的同时,卡巴科夫坚持认为在俄国和在西方的感受中存在着基本的分歧。在西方,概念派艺术起源于现成物品。重要的是现代艺术博物馆的空间所批准接受的个体的艺术对象。在“东方”因为缺少这样的机构,所以物品本身就没有意义,无论这些物品是枯燥乏味的,还是独特的;是环境,是气氛和语境,给这些物品输入了意义。艺术家最怀念的是厨房谈话的语境和NOMA的兄弟情谊,因为在那里,艺术家全部的作品都是有意义的。

7. 伊利亚·卡巴科夫:《论“总体装置”》(*On the 'Total Installation'*, Cantz, 1992)。有一篇有意思的解释,参见Robert Storr:“空虚之建筑家”(The Architect of Emptiness, *Parkett*, 34, 1991)。

8. 同一作者:《装置,1983—1995》(*Installations 1983—1995*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1995), 162; 同一作者:《卫生间》(*The Toilet*, Kassel, Documenta IX, 1992)。艺术家书籍特殊版,经伊利亚与艾米丽亚·卡巴科夫特许。

9. 弗拉基米尔·达利:《现代大俄罗斯语详解词典》,卷4 (*Vladimir Dal', Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo iazyka*, vol. 4, St. Petersburg, 1882, 275)。

10. 很难想象,杜尚的尿池被解释成为对法国文化的侮辱,虽然标题“喷泉”具有挑战性。但是,卡巴科夫所经受的侮辱部分因为他是一个“苏联艺术家”——这是卡巴科夫为自己选择的一个角色,并非没有内在的讽喻和怀旧的施虐受虐狂倾向。

11. 同上, 162—163。本书作者英译。

12. 同上, 163。

13. 对于杜尚的深入讨论,参见Dalia Judovitz:《开启杜尚:过渡中的艺术》(*Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Berkeley and London: University of California Press, 1996, 124—135)。

14. 参见:Marjorie Perloff 1998年11月在哈佛大学的讲课记录。

15. 卡巴科夫:《论“总体装置”》, 168。



## 怀旧的未来

16. 罗兰·巴特:《情人话语》(Roland Barthes, *A Lover's Discourse*, 177—178)。参见: 斯维特拉娜·博伊姆:“理论的污秽”,《耶鲁评论会刊》(Svetlana Boym, “Obscenity of Theory”, *Yale Journal of Criticism*, 4, 2, 1991:105—128)。

17. BORIS GROYS: 你们为什么没有启示录式的观察前景呢? 你们没有感觉到一切都会毁灭吗? ILYA KABAKOV: 极好的问题。一方面,万物都是垃圾和废料,另外一方面,你们也很微妙地注意到了,是存在某种乐观主义的。格罗伊斯与卡巴科夫:“关于垃圾的谈话”,见于:《垃圾人》(*The Garbage Man*, 挪威,当代艺术博物馆, 1996, 25)。

18. 卡巴科夫嘲笑某些西方艺术家和理论家虚伪攻击博物馆的特征。

19. 潘诺奇卡是果戈理小说《塔拉斯·布尔巴》里一个波兰淫荡妇人的名字。

20. 让-弗朗索瓦·廖塔尔:“家园和大城市”,见于《非人性》(Jean-Francois Lyotard, “Domus and Megapolis”, in *Inhuman*, Palo Alto, CA, Stanford University Press, 1992)。

## 第十六章

1. 采访是在1995年5月到8月进行的,大部分在纽约和波士顿地区。伊利亚·卡巴科夫与约瑟夫·布罗茨基评论了苏联内部装饰令人感到压抑的单一性。他们没有多谈白墙,更多谈的是苏联公共场所墙壁上那熟悉的蓝线,卡巴科夫称那是苏联地平线上统一一切的蓝线。就是在助手们安装墙壁的时候,卡巴科夫本人还承担了画出蓝线的任务。

2. 在城市知识分子圈子内部,有很多笑话无需赘言详述,人人都明白那意思:勃列日涅夫巧遇布里吉特·巴尔多。布里吉特问勃列日涅夫:“列昂尼德·伊里奇,如果我们开放和苏联的边界,让人民随意往来,会怎么样呢?”“哎哟,亲爱的,你愿意一个人陪着我吗?”或者:问:俄国有多少犹太人?答:二百万。问:如果我们开放和苏联的边界,有多少犹太人会离开呢?答:不知道,一千万,或者一千五百万。

3. 但是,这些书在俄国买不到(由于海关的限制,移民也没有办法带进俄国)。而且,拉丽萨从来也没有全部这些作品,只是梦想着拥有,她从她更幸运的朋友那里持续地借阅。装饰了她寓所的俄国和外国经典作品的珍贵书册都是在美国购买的。

4. 戴安娜·文尼科维茨卡娅:《美国、俄国和我》(Diana Vin'kovetskaya, *Amerika, Rossiia i ia*, New York, Hermitage, 1993, 45)。

5. 尼娜·别尔别罗娃:《斜体字是我的》(*The Italics Are Mine*, Philippe Radley翻译, New York, Vintage Books, 1993, 338)。对于大流散、世界主义、家园和移民诗学的进一步的讨论,参见《大流散》杂志(*Diaspora*); Homi Bhabha:《民族与叙事》(*Nation and Narration*, London and New York, Routledge, 1990)。

6. 我采访过的大部分人(社会工作者称之为“已经适应的移民”)都说,流亡就像第二次的生命,或者就像第二次的童年,可以和外国的现实展开游戏。

## 第十七章

1. 伊曼努埃尔·勒维纳斯:“伦理学与政治”,参见Sean Hand编辑:《勒维纳斯读本》(*The Levinas Reader*, London, Blackwell, 1994, 290)。

2. 纳博科夫:《塞巴斯蒂安·奈特的真实生活》(New York, Vintage International, 1992, 25)。

3. 关于近期对于叙事伦理的讨论,参见纽顿:《叙事伦理学》(Adam Newton, *Narrative Ethics*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1995)。

4. 纳博科夫:《洛丽塔》后记(Afterword to *Lolita*, New York, Vintage, 1989), 314—315。也参见罗蒂:《偶然性、讽喻、团结》(Richard Rorty, *Contingency, Irony, Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989)。

5. 阿伦特:《埃希曼在耶路撒冷:关于邪恶之低俗的报告》(*Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York, Viking, 1963)。

6. 纳博科夫《洛丽塔》(New York, Berkeley Books, 1977), 284。

7. 同一作者:《俄国文学讲座》(*Lectures on Russian Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1982, 201)。虽然频频挖苦陀思妥耶夫斯基,但是纳博科夫也颇多得益于这位十九世纪作家。小说家纳博科夫比批评家纳博科夫更多地欣赏小说家陀思妥耶夫斯基。

8. 布罗茨基:“少于一”,见于《少于一》(New York, Noonday, Farrar, Straus & Giroux, 1986, 18—19)。

9. 同上,31。

10. 同一作者:“论我们称为流亡的状况”,见于《论悲哀与理性》(New York, Noonday, Farrar, Straus & Giroux, 1995, 32)。

11. 同上,34。陌生化成就了不能转入任何一种特定思想甚至宗教的、特殊的洞察力。布罗茨基自己就相信,人一般不直接谈论爱情和信仰;他和纳博科夫都持这一态度。

## 怀旧的未来

12. 根据返回故国的另外一位作家亚历山大·索尔仁尼琴的话，在俄国，艺术应该被认为是第二政府。而布罗茨基似乎是在坚持极端相反的观点：从某种反文化的第二政府的代表身份，他转变成为一种模范的民主个人主义者。但是，两位作家的共同点是他们相信艺术的重要性，即使他们是从激进的对立的方式来理解艺术的。

13. 但是，这一种美学个人主义不应该混同于俄国浪漫主义的自我塑造和生命创造，因为这样的塑造是要个人生活以艺术作品和接近瓦格纳风格的“完全作品”的社会为楷模的。反思型的美学个人主义建立的基础是陌生化的艺术、注意力集中和好奇心，这一切都不允许模糊区别和磨灭独特性。

14. 另一方面，二十世纪早期的俄国和德国的移民相信，他们保存本国文化比滞留在本国的那些俄国人和德国人保存得更好。

## 结论

1. 米兰·昆德拉：《慢》(Milan Kundera, *Slowness*, Linda Asher 英译, New York, Harper Collins, 1995, 39)。

2. 在写作完这一节的时候，我看到了Andrew Sullivan论dot.communism的文章，《纽约时报杂志》，2000年6月11日，30—36。

3. 艺术家的名字是Natalie Jeremijenko，《纽约时报杂志》，2000年6月11日，25。

4. 在National Public Radio采访Jeffrey Nunberg：“考虑全部情况”(All Things Considered)，1998年11月13日。

5. Giorgio Caproni：《诗歌：1932—1986》(*Poesie 1932—1986*, Milano, 1989, 392)。Toma Tasovac and Svetlana Boym 英译。

6. Linda Hutcheon：“讽喻、怀旧与后现代”，提交给现代语言协会会议的论文，旧金山，1997年12月。

7. 同上，9。

8. 罗伯特·伯顿：《忧郁解剖：忧郁是什么，其全部的种类、原因、症状、诊断和集中治疗方法》，Lawrence Babb编辑(1651，重印，East Lansing, Michigan State University Press, 1965, 9)。



# 索引

条目后的数字为原书页码,见本书边码

- Aciman, Andre, 阿西曼, 303
- Adenauer, Konrad, 阿登纳, 176
- Adultery, 通奸, 277
- Advertisements, 广告, 79, 94, 100—101
- Asopian language, 伊索式语言, 137
- Aesthetic individualism, 审美个人主义, 337—343, 398(n13)
- Aesthetic sense of survival, 生存的审美感, 303—304
- Age value, 年龄价值, 365(n9)
- Aitmanov, Chinghiz, 艾特玛诺夫, 58
- Akhmadulina, Bella, 阿赫马杜利娜, 166
- Akhmatova, Anna, 阿赫玛托娃, 134, 144, 146—147, 149, 285—287
- Aksenov, Vassilii, 阿克肖诺夫, 306
- Albanians, stereotype of, 阿尔巴尼亚人, 刻板类型, 244—245
- Aleichem, Sholom, 阿莱赫姆, 387(n1)
- Aleksei II, Patriarch of all Russia, 阿列克塞二世, 全俄牧首, 105—106, 368 (nn25, 29)
- Alexander Column, 亚历山大石柱, 127, 133—134, 157
- Alexander I, 亚历山大一世, 133—134
- Aleksander III, 亚历山大三世, 368 (n16), 371(n16)
- Alexeev Monastery, 阿列克谢耶夫修道院, 108, 367(n13)
- Alienation, 异化, 290—296
- Alternative culture, 替代性文化, *See* Counterculture 参见反文化
- America, as lost Soviet homeland, 美国, 作为失去的苏维埃故国, 65—66
- American Civil War, 美国内战, 6
- America journal, 《美利坚》杂志, 333—334

## 怀旧的未来

- Ampelmann, 安佩尔曼, 54, 196
- Anarchist responsibility, 无政府主义者的责任, 337—338
- “The Age of History” “历史的时代”, (Klee), 29
- Annenski, Innokentii, 安年斯基, 370 (n9)
- Antimonuments, 反纪念碑, 133, 162—168, 163(fig.)
- Anti-Semitism, 反犹太主义, 292—293, 305, 379(n14)  
*See also* Jews, 也参见犹太人
- Antonioni, Michelangelo, 安东尼奥尼, 329—330
- Antsiferov, Nikolai, 安其费罗夫, 134
- Apartment art, 公寓艺术, 118, 310, 387(n4)
- Aphasia, 失语症, 362(n2)
- Archeology, 考古学, 367(n13)  
cultural archeology of cyberspace, 网络空间的文化考古学, 180, 348  
operations of memory and, 记忆的活动, 78  
ruined Petrograd, 废墟中的彼得格勒, 134  
site of St. Petersburg, 圣彼得堡的工地, 161—162  
under Manezh mall, 在曼涅日商场下面, 111
- Architecture, 建筑学, 368(n26), 369(n30)
- anthropomorphic symbols of, 拟人的象征物, 135—136
- Berlin's New Synagogue, 柏林的新犹太教堂, 200, 202—203
- Berlin Royal Palace, 柏林皇宫, 182, 192—194, 375(n8), 376(n17)
- Berlin's Schlossplatz, 柏林皇宫广场, 191—192
- Cathedral of Christ the Savior, 救世主基督大教堂, 101—103, 105—108
- Manezh shopping mall, 曼涅日商场, 108—114, 369(n33)
- Moscow style, 莫斯科风格, 99
- Palace of Soviets, 苏维埃宫, 103—104
- Palace of the Republic, 共和国宫, 186—191
- return to historicism, 返回历史主义, 377(n27)
- St. Petersburg carnival, 圣彼得堡狂欢节, 125—128
- Archival memory, 档案记忆, 364(n7)
- Arendt, Hannah, 阿伦特, 31—32, 225, 253, 338
- Arkin, D., 阿金, 160
- Ars oblivionalis, 遗忘的艺术, 198
- Arts, plastic, 造型艺术, 135  
angel of history, 历史的天使, 29—30  
as storytelling, 作为说故事的, 29—30

- Berlin's Tacheles, 柏林的塔舍莱, 205—209
- Berlin Wall, 柏林墙, 2, 213—312
- conceptualism, 概念主义, 311—312
- Dobuzhinsky's panoramic art, 多布任斯基的大场景艺术, 138
- infrastructure as art, 基础设施作为艺术, 176, 195, 377(n40)
- obscenity in art and literature, 艺术和文学中的污秽, 313—320
- postwar German exhibits, 战后德国展览会, 376(n10)
- Prague's Metronome, 布拉格的节拍器, 230—232
- reinventing Moscow, 再造莫斯科, 92—100
- relation to technology, 与技术的关系, 346
- Sistine Chapel restoration, 西斯廷教堂的修复, 45—48
- St. Petersburg carnival, 圣彼得堡狂欢节, 124—126
- St. Petersburg style, 圣彼得堡风格, 372(n22)
- transformation of monumental art, 纪念碑式艺术的转变, 89—91
- "Unofficial Moscow", "非官方的莫斯科", 115—118
- See also Kabakov, Ilya; Photography, 也参见卡巴科夫; 摄影
- Assmann, Alcida, 艾斯曼, 178
- Astrological Clock, 星相钟, 232—233, 237
- Augustin, Frank, 奥古斯丁, 192
- Bakhtin, Mikhail, 巴赫金, 52—53, 126
- Balfour, Alan, 巴尔福尔, 192
- Balkan states, 巴尔干国家, 52, 243—246
- Barber of Siberia (film)*, 西伯利亚的理发师(影片), 68
- Barthes, Roland, 巴特, 263, 319, 363 (n16)
- Bar Velryba, 鲸鱼酒吧, 37
- Baryshnikov, Mikhail, 巴雷什尼科夫, 305
- Baudelaire, Charles, 波德莱尔, xvii, 19—22, 28, 152, 360(n6), 384(n38)
- Beatles, 甲壳虫乐队, 237—238
- Beavis and Butthead, 瘪四和大头蛋, 350
- Belafonte, Harry, 贝拉丰特, 188
- Beliak, Nikolai, 别利亚克, 135, 162
- Bely, Andrei, 别雷, 129
- Benjamin, Walter, 本雅明, 45, 225, 360(n5)
- angel of history, 历史的天使, 22—23, 27—29
- death and, 死亡与, 31—32
- exile as metaphor, 作为比喻的流亡,



- 257  
memory, 记忆, 78  
Moscow nostalgia, 莫斯科的怀旧, 96, 111  
Naples nostalgia, 那不勒斯的怀旧, 75—76  
objects as allegory, 作为寓意的物品, 319  
on translation, 论翻译, 384(n33)  
Petersburg ruins, 彼得堡的废墟, 136—137  
*remont*, 修理, 323  
symbolism of ruins, 废墟象征主义, 209  
Berberova, Nina, 别尔别罗娃, 269, 334  
Bergeson, Henri, 柏格森, xvii, 50, 348, 363(nn4, 5)  
Berlin, 柏林, 81, 173—218, 375(n7)  
  history and reunification, 历史与重新统一, 176—180  
  New Synagogue, 新的犹太教堂, 198—204, 198(fig.)  
  Palace of the Republic, 共和国宫, 186—191  
  public transportation, 公共交通, 194—197  
  Royal Palace, 皇宫, 180—186, 192—194  
  Schlossplatz, 皇宫广场, 181(fig.)  
  Tacheles, 塔舍莱, 205—209  
  urban identity, 城市身份, 376(n16)  
  “Berlin is becoming”, “柏林正在形成”, 176  
  Berlin Story, 柏林故事, 173—174  
  Berlin Wall, 柏林墙, 178—179, 212 (fig), 213—214, 226—227, 375(n5)  
  Berlin Zoo, 柏林动物园, 209—210, 218  
  Big House, (克格勃)大楼, 144—145, 147  
  Birds, 鸟, 165, 279—280, 368 (n25), 374(n57), 384(n38)  
  Bismarck, Otto von, 俾斯麦, 200  
  Bitov, Andrei, 比托夫, 166  
  *Blue, White and Red* (film trilogy), 蓝、白、红(三部曲影片), 240  
  *The Book of Laughter and Forgetting* (Kundera), 《笑忘录》(昆德拉), 61  
  *The Book of Vlas*, 《弗拉斯之书》, 44  
  Border crossing 穿越边界  
  Brodsky's exile, 布罗茨基的流亡, 287  
  cultural and geographical, 文化的与地理的, 225—228  
  ethnic issues, 民族问题, 245  
  immigrant experience, 移民经验, 330—332  
  literal and mythical, 实际的与神话的, 238—242  
  “the road to Europe”, “通向欧洲之

- 路”, 380(n21)
- through cyberspace, 通过网络, 349
- Borges, Jorge Luis, 博尔赫斯, 50, 347
- Bornshtein, Mark, 伯恩施坦, 125
- Boym, Constantin, 博伊姆, 90
- Brandt, Willy, 勃兰特, 187
- Brecht, Bertolt, 布莱希特, 235, 290
- Brezhnev, Leonid, 勃列日涅夫, 84
- Broch, Hermann, 布罗赫, 279
- Brod, Max, 布罗德, 235
- Brodsky, Joseph, 布罗茨基, 149, 285—307, 389(nn11,12)
- aesthetic individualism, 审美个人主义, 340—343
- arrest of, 逮捕, 153
- Brodsky's bookshelf, 布罗茨基的书架, 285(fig.)
- exile to nowhere, 无处流亡, 386(n25)
- homesickness, 思乡病, 257—258
- life and in exile, 生活与流亡中, 285—289
- nostalgia and estrangement, 怀旧与陌生化, 289—196
- nostalgia for Venice, 怀念威尼斯, 302—307
- poetic elegy and critical essay, 诗体挽歌与批评文章, 386(n24)
- ruined Leningrad, 废墟中的列宁格勒, 145
- Soviet interiors, 苏联室内装饰, 388
- (n1)
- Bronze Horseman 青铜骑士
- legend of, 传说, 126, 162
- protecting from attack, 保护不受攻击, 145
- restoration of, 修复, 159—160
- urban myth, 城市神话, 370(n9)
- versus Moscow's Peter, 与莫斯科的彼得比较, 374(nn55, 56)
- Bronze Horseman* (Pushkin), 《青铜骑士》(普希金), 162
- Bulgakov, Mikhail, 布尔加科夫, 114 (fig.)
- Bunin, Ivan, 布宁, 334
- Burton, Robert, 伯顿, 355, 358(n6)
- Café Louvre, 卢浮宫咖啡馆, 236
- Café Milena, 米莱娜咖啡馆, 237
- Cafés and reataurants 咖啡馆与饭店
- ethnic identity through, 由此显示民族身份, 365(n13)
- in Berlin, 在柏林, 187, 196, 206, 207, 211, 218
- in Prague, 在布拉格, 75—76, 231, 234, 236—237
- Nostalgia Snack Bar, 怀旧小吃店, 51—52
- Petersburg's Saigon bar, 彼得堡西贡咖啡馆, 148 (fig.), 149—155, 170, 171, 373(n41)—373(n42)

## 怀旧的未来

- Café Slavia, 斯拉维亚咖啡馆, 236
- Café Woland, 沃兰咖啡馆, 218
- Café Zapata, 扎帕塔咖啡馆, 206—207
- Calhoun, Theodore, 卡尔汉, 6
- Calvino, Italo, 卡尔维诺, 75, 255, 302
- Capitalism, 资本主义, 367(n5)
- Caproni, Georgio, 卡普罗尼, 352
- Carnival of St. Petersburg, 圣彼得堡狂欢节, 124—126, 133, 149, 156, 168
- Carroll, Lewis, 卡罗尔, 200
- Cathedral of Christ the Savior, 救世主基督大教堂, 101 (fig.)
- as site of Palace of Soviets, 苏维埃宫的地点, 183
- cinematic destruction of, 电影中的拆除, 89
- destruction of, 拆除, 368 (n17), 368 (nn18, 23)
- reconstruction of, 重建, 100—108, 232
- symbolism of, 象征主义, 368(n15)
- “A Cat’s Meow” (Brotsky), “一只猫的叫声”(布罗茨基), 295—196
- Central Europe, 中欧, 227—230, 379 (n18), 380(n20)
- Central House of Artisits, 中央艺术馆, 117
- Center Pompidou, 蓬皮杜艺术中心, 322—326
- Centrum Judaicum, 犹太中心, 199, 203—204
- de Certeau, Michael, 德·塞尔托, 365 (n6), 373(n41)
- Chechnya, 车臣, 71, 119, 159
- Chemiakin, Mikhail, 舍米亚金, 121 (fig.), 163(fig.)
- Chicken, 鸡, 165, 368(n25), 374(n57)
- Christian Democrats (Germany), 基督教民主党人(德国)189
- Christo, 克里斯托, 193, 216
- Chukovsky, Konrad, 丘科夫斯基, 321
- Church of Remembrance, Ruin of the, 纪念教堂, 废墟, 173(fig.)
- Church of St. Agnes, 圣阿格尼斯教堂, 232
- Cinema 电影
- American cinema, 美国电影, 33—35
- Brotsky’s exile, 布罗茨基的流亡, 305
- consumer nostalgia, 消费者的怀旧, 38—39
- dinosaurs as nostalgia, 作为恐龙的怀旧, 33—35
- Eastern European experience, 东欧经验, 246—247
- emigration, 移民, 329—330
- in Moscow, 在莫斯科, 97—98
- October*, 《十月》, 89, 368(n16)
- political and Russian cinema, 政治的和俄国的电影, 67—69
- reinventing the past, 再造过去, 361



- (n2), 365(n15)
- return to visual culture, 返回视觉文化, 347
- symbolism of border crossings, 边界穿越的象征主义, 240—241
- City, as metropolis, 城市, 作为大都会的, 75—82
- Civilization, charted by quality of toilers, 文明, 厕所质量测定的, 314
- Classical liberalism, 古典自由主义, 266—267
- Clocks, 钟表, 232—233
- “The Coat” (exhibit), “外套”(展览品), 117
- Le Cointe, Jourdan, 勒·古昂特, 5
- Cold War, 冷战, 60
- Collective memory, 集体记忆, 53—55, 335, 363(n16)
- Collo, Maria, 科洛, 164
- Communism, 共产主义, 27, 58—63
- Computer technology, 计算机技术, 69, 107—108
- Conceptualists, 概念派, 311—312, 387 (nn4, 5)
- Consciousness, 意识, 52—53
- Conspiracy theories, 密谋理论, 41, 43—44, 63, 105
- Consumerism, 消费主义, 109—119
- Consumer nostalgia, 消费者怀旧, 38—39
- Counterculture, 反文化, 82, 117—119, 149—150, 205—208
- Countermemory, 反记忆, 61—63
- Creative nostalgia, 创造性的怀旧, 351
- Critical essay, 评论文章, 386(n24)
- Cultural experience, 文化经验, 52—53
- Cultural identity, 文化身份, 参见 Identity, cultural
- Cultural intimacy, 文化亲密性, 255, 381(n12)
- Culture 文化
- Brodsky's nostalgia for, 布罗茨基的怀旧, 294
- counterculture, 反文化, 82, 117—119, 149—150, 205—208
- cultural war, 文化战争, 372(n29)
- dearth of cultural heroes, 文化英雄的缺乏, 164—165
- during perestroika, 在改革时期, 66
- e-culture, 电子文化, 348—350
- French, 法国的, 240—241
- global, 全球的, 67
- Greek, 希腊的, 7—8, 25, 223—225
- immigrant culture, 移民文化, 209—212, 377(n34)
- squatter culture, 弃屋占用者文化, 205
- St. Petersburg's underground, 圣彼得堡地下, 124—126, 149—157
- Stiob, 乱侃, 闲聊, 154

## 怀旧的未来

*See also* Popular culture; Youth culture 也参见通俗文化, 青年文化  
Culture war, 文化战争, 372(n29)

Customs, 海关, 42

Cyberspace, 网络空间, 231

Cyclotes, 变形动物, 231

Czech Republic, 捷克共和国, 238—242

*The Day Lasts Longer Than a Hundred Years* (Aitmatov), 《一日长于百年》(艾特玛托夫), 58

Death, 死亡, 227—280, 304

Deideologizaton, 去意识形态化, 57—58, 66, 91, 116

Delvig house, 德尔维希之家, 127

Democratic Front movement, 民主阵线运动, 155, 158

Democratization, 民主化, 64—64

Demonstrations and protests, 示威与抗议, 127, 144—145, 189, 207

Denisov, A. V., 杰尼索夫, 107

*Dialogues Between Montesquieu and Machiavelli* (Joly), 《孟德斯鸠与马基雅维利之间的谈话》(乔利), 44

Diaspora of memory, 记忆的大流散, 258

Diasporic intimacy, 大流散的亲密性, 251—258

Dinosaurs, 恐龙, 33—39, 361(n4)

Disease, nostalgia as, 怀旧作为疾病, xiv, 3—7, 11—12, 17, 357 (n1), 358 (nn4, 6)

Dobuzhinsky, Mstislav, 多布任斯基, 132(fig.), 137—138, 372(n22)

Dolgorukii, Yuri, 多尔戈卢基, 95

Dondurei, Daniil, 顿杜莱, 64

*Doomed City* (Arkin), 《厄运注定的城市》(阿金) 160

Dor, 思乡病(罗马尼亚语), 13

Dostoevsky, Fyodor, 陀思妥耶夫斯基, 23, 339

Doublespeak, 假话, 137, 291

“The Dredging Machine” (Dobuzhinsky), “挖泥机”(多布任斯基), 138

Duchamp, Marcel, 杜尚, 317—318, 388 (n10)

Duhring, Horst, 杜林, 174

Dzerzhinsky, Felix, 捷尔任斯基, 84, 86—88, 90—91

*The Earthdrencher* (Doboujinski), “大地灌药器”, (多布任斯基) 132(fig.)

Eastern Europe, 东欧, 243, 244

as villain, 作为恶棍的, 244

border crossing, 边界穿越, 238—241

countermemory, 反记忆, 61—63

E-culture, 电子文化, 348—350

*The Egyptian Stamp* (Mandelstam), 《埃

- 及邮票》(曼德尔施塔姆), 138—142, 372(n25)
- Eichman, Adolf, 埃希曼, 338—339
- Einstein, Albert, 爱因斯坦, 200
- Eisenstein, Sergei, 爱森斯坦, 89, 368 (n16)
- Elegy, poetic, 挽歌, 诗歌的, 386(n24)
- “The Embankment of the Incurable” (Brotsky), “不治之症围堤”(布罗茨基), 303
- émigré nostalgia, 移民怀旧, 65
- Empire, 帝国, 302
- Enlightenment 启蒙, 12, 226
- Entertainment, 娱乐, 188
- Environment issue, 环境问题, 218
- Environment of memory, 记忆的环境, 16—17
- Episodic memory, 情节记忆, 363(n11)
- Erofeev, Andrei, 叶罗费耶夫, 117
- Eroticism, 情色论, 13
- diasporic intimacy, 大流散的亲密性, 254
- incest, 乱伦, 276
- Leningrad, 列宁格勒, 153
- myth of Europa, 欧洲的神话, 240—241
- Nabokov's metaphors, 纳博科夫的比喻, 277
- Statue to Europa, 欧罗巴雕像, 220
- Estonians, 爱沙尼亚人, 161
- Estrangement, 陌生化, 290—296
- Ethics, 伦理学, 337—343
- Ethnic identity, 民族的身份, 245—246
- Etymologies, 语源学, 19—21, 357(n1)
- aura, 光环, 45
- Berlin, 柏林, 176
- Bistro, 快餐店, 67
- exile, 流亡, 256
- homesickness, 思乡病, 12—13
- Internet jargon, 网络行话, 348
- intimate, 亲密, 251
- irony, 讽喻, 354
- metaphor, 比喻, 303
- modern and modernity, 现代与现代性, xvii, 22—23
- nostalgia, 怀旧, xiii, 3, 7—8
- obscene, 污秽的, 313—314
- off-modernism, 外现代主义, 30
- perestroika, 改革, 62
- profane, 亵渎, 314, 379(n12)
- progress, 进步, xvii
- remont and seichas, “修理”与“现在” 96—97
- restoration, 修复, 49
- Tacheles, 塔舍莱, 49
- technology, 技术, 346
- topography, 地貌学, 77
- translation, 翻译, 224
- EU. *See* European Union, 参见欧盟
- Europa, 欧罗巴, 221—224



## 怀旧的未来

- as erotic myth, 作为情色神话, 240—241
- as sleeping beauty, 作为睡美人, 243—246
- cultural and geographical borders, 文化的和地理的边界, 225—228
- Greek myth of, 希腊神话的, 223—225
- Europa, Europa* (film), 欧罗巴, 欧罗巴 (影片), 380(n31)
- Europa Center, 欧罗巴中心, 211
- European Union (EU), 欧盟, 220—221
- Evil, 邪恶, 338—340
- Evreinov, Nikolai, 叶夫列伊诺夫, 133
- Exile, 流亡
- Brodsky's life and literature, 布罗茨基的生平与文学, 285—289, 302—307
- causes of, 原因, 328—329
- diasporic intimacy, 大流散的亲密性, 251—258
- domestication of, 驯化, 334—335
- Nabokov's exile, 纳博科夫的流亡, 210, 260, 281—282
- off-modern artists, 外现代艺术家, 31
- reflective nostalgia, 反思型怀旧, 339—342
- versus homecoming, 与回家比较, 268—274
- Experience, space of, 经验空间, 9—10
- “Fan of memory”, “记忆之扇”, 28
- Fast food, 快餐, 67
- Festivals, 节日
- Berlin's urban festivals, 柏林城市节日, 173—176
- Carnival of St. Petersburg, 圣彼得堡狂欢节, 124—126, 133, 149, 156, 168
- in Berlin's Tacheles, 在柏林塔舍莱, 207
- Night of the Rising Bridges, 吊桥之夜, 156
- Film industry. *See* Cinema 电影工业, 参见电影
- Flies, 苍蝇, 320—322, 382(n13)
- “Flight from Byzantium” (Brodsky), “逃出拜占庭”(布罗茨基), 289
- Food, politics of, 食物政治, 350—351
- Foster, Hal, 福斯特, 361(n23)
- Foster, Norman, 福斯特, 216
- Fountain* (Duchamp), 《喷泉》(杜尚), 317—318, 388(n10)
- French culture, 法国文化, 240—241
- French Revolution, 法国大革命, 9, 43
- Freud, Sigmund, 弗洛伊德, 53—55, 251, 362(n5), 384(n40)
- Friedrich II, 腓特烈二世, 182
- Friedrich III, 腓特烈三世, 182
- Friedrich Wilhelm, 腓特烈·威廉, 375

- (n7)
- Gabriadze, Rezo, 加布里亚泽, 166
- Gastronomic Left, 左派美食家的, 350
- The Gift* (Nabokov), 《礼物》(纳博科夫)  
209
- Ginsburg, Lidia, 金斯伯格, 62, 291
- Global culture, 全球文化, 80—81, 345—  
358
- Globalism, 全球论, 255
- Glocal nostalgia, 全球加地方性的怀  
旧, 67, 69
- Glory* (Nabokov), 《功勋》(纳博科夫),  
269—270, 274
- The Goat Song* (Vaginov), 《山羊之歌》  
(瓦吉诺夫), 372(n27)
- Gogol, Nikolai, 果戈理, 88
- Gold Curtain, 金幕, 239
- Goldhour, Bart, 戈尔德汉, 112
- Graffiti, 涂鸦, 114(fig.), 231, 234—235,  
314, 350
- Grebenshchikov, Boris, 格列边奇科夫,  
153, 171
- Greek culture and myths, 希腊文化与  
神话, 7—8, 25, 223—225
- Greenberg, Clement, 格林贝格, 279
- Greene, Graham, 格林, 151
- Green movement, 绿色运动, 217
- Groys, Boris, 格罗伊斯, 387 (n3), 388  
(n17)
- Guelman, Marat, 盖尔曼, 115
- “A Guide to a Renamed City” (Brotsky),  
“改名城市导游”(布罗茨基), 302
- “A Guide to Berlin” (Nabokov), “柏林  
导游”(纳博科夫), 176, 195, 210
- Gumilev, Lev, 古米廖夫, 144
- Hassoun, Jacques, 哈松, 256—257
- Havel, Vaclav, 哈维尔, 222—223, 228,  
379(n8)
- Heimweh*, 思乡病(德语), 12
- Heine, Heinrich, 海涅, 379(n14)
- Herzen, Alexander, 赫尔岑, 327
- Heymann, Carl, 海曼, 200
- Hiller, Ferdinand, 希勒, 200
- Historical origin, of nostalgia, 怀旧的  
历史根源, 7, 15—16
- Hitler, Adolf, 希特勒, 145, 182
- Hofer, Johannes, 侯佛, 357(n1)
- Hoffman, E.T.A., 霍夫曼, 251
- Hoffmann-Axthelm, Dieter, 霍夫曼—阿  
克斯台尔姆, 184—186, 190—191,  
194, 376(nn14, 17), 377(n25)
- Holocaust, 大屠杀, 194—195, 299—  
301
- Home, concept of, 家园概念, 251—258,  
288—289, 381(n1)
- Homecoming, 回家, 7—8, 267—274,  
352—353
- Homer, 荷马, 7—8

## 怀旧的未来

- Homesickness, 思乡病, 12—14, 25—26
- Honecker, Erich, 昂纳克, 188, 201
- “Hope for Europe” (Havel), “欧洲的希望”(哈维尔), 222—223
- Horizon of expectation, 期望的地平线, 9—10
- Hotel Eden, Berlin, 伊甸旅馆, 柏林, 210
- “The House” (exhibit), “住所”(展览), 117—118
- House of Arts, 艺术之家, 311—312
- Human rights, 人权, 88—89
- Humor, 幽默, 218, 331, 388(n2)
- Hypochondria, 疑病, 5
- Hypertext, 超文本, 348
- Identity, cultural, 文化身份, 42—43
- Berlin’s divided cultures, 柏林分离的文化, 177—180
- Berlin’s national identity, 柏林的国家身份, 192—194
- Berlin’s Royal Palace as symbol of, 柏林皇宫作为文化身份的象征, 185—186
- cultural, 文化的, 42—43
- ethnic, 民族的, 245—246
- food and national identity, 食物与民族身份, 365(n13)
- identity politics, 身份政治, 243—244, 332
- national and urban, 民族的与城市的, 76, 81, 192—194, 376(n16)
- Pamiat movement, “记忆”运动, 63, 105, 364(n6)
- reinvention of Moscow, 再造莫斯科, 92—100
- transcendant homelessness, 超验的无家可归, 257
- Identity politics, 身份政治, 243—244, 332
- Ideology 意识形态,
- diasporic intimacy, 大流散的亲密性, 253—254
- Leningrad versus Moscow Communism, 列宁格勒的与莫斯科的共产主义, 373(n40)
- Palace of Soviets, 苏维埃宫, 103
- Immigrants 移民
- aesthetic individualism, 审美的个人主义, 337—343
- diasporic intimacy, 大流散的亲密性, 251—258
- Europa as immigrant, 欧罗巴作为移民, 224
- Europeanism and, 欧洲中心论, 225
- immigrant souvenirs, 移民纪念品, 327—336
- in Berlin, 在柏林, 209—212, 218, 375(n7), 377(n34)



- in Mandelstam's writing, 在曼德尔施塔姆的写作中, 140—141
- in Nabokov's writing, 在纳博科夫的写作中, 269—272
- internal émigrés, 内部的移民, 137, 329—330, 386(n23)
- In a Room and a Half* (Brodsky), 《在一间半房屋里》(布罗茨基), 295
- Incest, 乱伦, 276
- Individualism, 个人主义, 253
- Individual memory, 个人的记忆, 53—54
- Industrialization, 工业化, 16—17, 36
- Info Box, 信息箱, 180, 214—215, 377 (n40)
- Infrastructure, as art, 基础设施作为艺术, 176, 195, 377(n40)
- Insects, 昆虫, 384(n31)
- Kabakov's flies, 卡巴科夫的苍蝇, 320—322, 382(n13)
- Nabokov's mosquito, 纳博科夫的蚊子, 264—265
- Nabokov's spider, 纳博科夫的蜘蛛, 275—276
- Insurrection Square, 起义广场, 137, 329—330, 386(n23)
- Internet, 互联网, 347—352
- Intimacy, 亲密性, 251—258
- Intimation, 暗示, 252
- Invincible Cities* (Calvino), 《看不见的城市》(卡尔维诺), 75, 302
- Iofan, 约凡, 103
- Iron Curtain, 铁幕, 226—227
- Irony, 讽喻, 354
- Israel, 以色列, 7
- Jakobson, Roman, 雅各布逊, 362(n2)z
- Jarre, Jean-Michael, 雅尔, 93
- Jaspers, Karl, 雅斯贝斯, 177, 184
- Jesenska, Milena, 叶森斯卡, 236
- Jews, 犹太人, 385(n12)
- Benjamin's epitaph, 本雅明的墓志铭, 31—32
- Berlin's New Synagogue, 柏林的新犹太教堂, 198—204, 198(fig.)
- emigration of, 移民, 329—332
- in Berlin, 在柏林, 177
- in Brodsky's writing, 在布罗茨基的作品中, 290—295, 385(n15)
- Judeo-Masonic conspiracy, 犹太—共济会密谋, 43—44, 105
- Leningrad's purge of, 列宁格勒大清洗, 146
- Prague cemetery, 布拉格墓园, 238
- souvenirization, 纪念品化, 332—333
- See also* Anti-Semitism, 也参见反犹太主义
- Joly, Maurice, 乔利, 44
- Judeo-Masonic conspiracy, 犹太—共济会密谋, 43—44, 105

怀旧的未来

- Jurassic Park* (film), 侏罗纪公园(影片), 34—35
- Juxtaposition, of Berlin, 并列对比, 柏林, 178
- Kabakov, 卡巴科夫, 309—326
- evolution of house museums, 住宅博物馆的演变, 309—313
- homesickness, 思乡病, 257—258
- migrant flies, 流动的苍蝇, 320—322
- obscenity in art and literature, 艺术与文学中的污秽, 313—320
- on garbage, 论垃圾, 388(n17)
- Russian versus Western art, 俄国艺术对比西方艺术, 387(n6)
- Soviet interiors, 苏联的内装饰, 388(n1)
- Toilets*, 《卫生间》, 249 (fig.), 309—310, 309(fig.), 313—320
- underground activities, 地下活动, 387(n4)
- Utopia, 乌托邦, 322—326
- Kafka Franz, 卡夫卡, 233—236, 238
- Kagan, Moisei, 卡冈, 370(n7)
- Kaganov, Grigorii, 卡冈诺夫, 372(n22)
- Kaganovich, Lazar, 卡冈诺维奇, 368(n17)
- Kaliningrad, 加里宁格勒, xiii, 174
- Kant, Immanuel, 康德, xvii, 175
- Karavan, Dana, 卡拉万, 32
- KGB, 克格勃, 60, 61, 144, 153, 167, 272—274, 330, 373(n42)
- Khodasevich, Vladislav, 霍达谢维奇, 334
- Khrushchev, Nikita, 赫鲁晓夫, 84, 88, 99, 346
- Kirienko, Sergei, 基里银科, 115, 117
- Kis, Danilo, 基什, 292, 385(n12)
- Kitsch, 媚俗文艺, 277—280
- Klee, Paul, 克利, 29
- Knoblauch, Eduard, 诺布劳赫, 200
- Knobloch, Heinz, 诺布洛赫, 201
- Kobiak, Alexander, 科比雅克, 127
- Konchalovsky, Andrei, 冈查洛夫斯基, 93
- Konigsburg, *See* Kaliningrad 哥尼斯堡, 参见加里宁格勒
- Konrad, George, 康拉德, 245
- Kralj, France, 克拉利, 219(fig.), 220
- Kresty prison, 克列斯迪监狱, 144
- Kristallnacht, 水晶之夜, 199—201
- Krivulin, Vactor, 克里乌林, 373(n42)
- Krutzfeld, Wilhelm, 克鲁茨菲尔德, 199, 201
- Kulturnost', 文化性, 60
- Kundera, Milan, 昆德拉, 61, 233, 242, 277, 379(n12)
- Kuraev, Mikhail, 库拉耶夫, 122, 160, 370(n7)
- Kustodiev, Boris, 库斯托季耶夫, 134

- Lacis, Asja, 拉吉斯, 27
- de Lagarde, Paul, 德·拉加德, 200
- Landscape, as symbol, 风景, 作为象征的, 26—27
- Language, 语言
- Aesopian language, 伊索式语言, 137
- Brodsky's use of, 布罗茨基使用, 295—296, 306—307
- doublespeak, 假话, 137, 291
- multilingual consciousness, 多语言意识, 256—257
- Nabokov's use of, 纳博科夫使用, 270—279, 382(n4, 19, 20)
- Lanin, Daniila, 拉宁, 159, 372(n49)
- Lartigue, Jaques-Henri, 拉蒂格, 21
- Lebedev, Gleb, 列别捷夫, 161—162
- Leftist groups, 左派群体, 69
- Leisering, Bernard, 莱塞林, 202
- Lenin, Vladimir, 列宁, 84, 90, 124, 182
- Leningrad, *See* St. Petersburg, 列宁格勒, 参见圣彼得堡
- Lenigrad Communist authorities, 列宁格勒的共产党政权, 373(n40)
- Lennon, John, 列侬, 233—234
- Less Than One* (Brodsky), 《少于一》(布罗茨基), 290—295
- Letna Park, Prague, 夏园, 布拉格, 230—232
- Liberty, Monument to, 自由纪念碑, 371(n16)
- Libeskind, Daniel, 利勃斯金, 191, 198
- Liebkecht, Karl, 李卜克内西, 183
- Lies, 谎言, 291—292
- The Life of Flies* (Kabakov), 《苍蝇的生活》(卡巴科夫), 320—322
- Limonov, Eduard, 利莫诺夫, 306
- Lindenberg, Udo, 林登贝格, 188
- Lion, Yves, 利昂, 191
- Literature, 文学, 14, 15
- Baudelaire's modernity, 波德莱尔的现代性, 19—22
- Mandelstam, 曼德尔施塔姆, 130, 138—143, 286, 372(n25)
- novel as epic, 小说作为史诗, 25
- Petersburg as literary stronghold, 彼得堡作为文学据点, 128—129
- sensitivity versus sentimentality, 敏感对感伤, 338—343
- Shklovsky's revolutionary depictions, 施克洛夫斯基的革命描写, 134—137
- See also* Brodsky; Nabokov 也参见布罗茨基; 纳博科夫
- Litost*, 思乡病(捷克语), 12
- Ljubljana, 卢布尔雅那, 51, 81, 219—220, 244
- Location, of nostalgia, 怀旧的地点, xvii, 14—15
- Lolita* (Nabokov), 《洛丽塔》(纳博科



## 怀旧的未来

- 夫), 339
- Lolita Store, 洛丽塔商店, 259(fig.)
- Look at the Harlequins* (Nabokov), 《瞧那些丑角》(纳博科夫), 272—274
- Lotman, Yuri, 洛特曼, 128
- Love Parade, 爱情大游行, 173—175, 205, 215—216, 378(n41)
- Lukacs, Georg, 卢卡契, 24—25
- Lurie, Lev, 卢里叶, 127
- Luzhkov, Yuri, 卢日科夫, 92
- childhood memories, 童年的记忆, 367(n6)
- management style, 管理风格, 367(n5)
- Manezh Square, 曼涅日广场, 95
- Park of Arts, 艺术公园, 87
- reconstructing Moscow, 重建莫斯科, 105, 108—109, 111—116
- “Unofficial Moscow”, “非官方的莫斯科”, 114—119
- Maladie du pays*, 思乡病(法语), 12
- Mal de corazon*, 思乡病(西班牙语), 12
- Mandelstam, Osip, 曼德尔施塔姆, 130, 138—143, 286, 372(n25)
- Manezh shopping mall, 曼涅日商场, 108—115, 109(fig.)
- Mankurtization, 曼库尔特人化, 去记忆化, 58
- Marx, Karl, 马克思, 90
- Masaryk, Thomas, 马萨雷克, 228
- Mashen'ka* (Nabokov), 《玛申卡》(纳博科夫), 267—268
- Masonic conspiracy, *See* Judeo-Masonic conspiracy, 共济会密谋, 参见犹太—共济会密谋
- Mass culture, *See* Popular culture 大众文化, 参见通俗文化
- Mass destruction, 大规模拆毁, 28—29
- Mayakovsky monument, 马雅可夫斯基纪念碑, 116
- Media, public, *See* Cinema, 媒体, 参见电影
- Mediastinum (partition), 纵隔, 293
- Mehmedinovic, Semezdin, 梅赫梅迪诺维奇, 51
- Melancholy, 忧郁, 5, 55, 355, 358(n6), 359(n29)
- Memorial movement, “纪念”运动, 63, 144, 364(n7)
- Memorials, *See* Monuments and memorials; Museums, 纪念物, 参见纪念碑与纪念馆; 博物馆
- Memory, 记忆
- archival memory, 档案记忆, 364(n7)
- art of, 艺术, 77—80
- collective memory, 集体记忆, 53—55, 335, 363(n16)
- countermemory, 反记忆, 61—63
- cultural, 文化的, 49

- diaspora of, 大流散, 258
- environments of, 环境, 16—17
- episodic, 情节的, 363(n11)
- “fan of memory”, “记忆之扇”, 28
- individual, 个人的, 53—54
- national, 民族的, 53
- obliteration of, 抹掉记忆, 303
- semantic, 语义学的, 363(n11)
- shared frameworks of, 共享的框架, 52—53
- Memory museum, 记忆博物馆, 327, 332
- Mendelssohn, Moses, 门德尔松, 199
- Metaphor, *See* Symbolism and metaphor, 比喻, 参见象征主义与比喻
- Metronomic monument, 节拍器纪念碑, 230—232
- Metropolis, 大都会, 24
- Michelangelo, 米开朗基罗, 45—48, 362(n9)
- Mikhailov Palace, 米哈伊洛夫宫, 156
- Mikhalkov, Nikita, 米哈尔科夫, 67—69, 365(n15)
- Mikhalkov, Sergei 米哈尔科夫
- Mikhnov, Evgeny, 米赫诺夫, 151
- Military, 军事的, 3—7, 37—38
- Millennial predictions, 千年预言, 75
- Milosz, Czeslaw, 米沃什, 228, 229
- Mimicry, 模仿, 265—266
- Mitteleuropa, 中部欧洲, 228
- Mnemonic devices, 记忆机制, 346
- Modernism, 现代主义, xvii, 19—32, 361(n23)
- Modernization, 现代化, 11, 16—17, 22
- Montand, Yves, 蒙堂, 60, 71
- Monuments and memorials, 纪念碑与纪念馆, 1(fig.). 15—17, 41, 174, 188
- antimonuments, 反纪念碑, 132—133, 162—168, 163(fig.)
- as metaphor, 作为比喻, 135
- Berlin's New Synagogue, 柏林的新犹太教堂, 198—204
- Berlin's public transportation, 柏林的公共交通, 194—197
- diverse styles of, 各种风格的, 81—82
- intentional and unintentional, 有意的和非有意的, 78—80, 180, 354(n9)
- memory boom, 记忆潮, 63—64
- Monument to Liberty, 自由纪念碑, 371(n16)
- Monument to the Unknown Siskin, 佚名金雀纪念碑, 166
- Peasant and Worker, 农民与工人, 92 (fig.)
- Petersburg Sphinx-Skeleton, 彼得堡的骷髅斯芬克斯, 130—131, 131 (fig.), 143—144
- Peter the Great, 彼得大帝, 374(n56)
- Prague, 布拉格, 230—232, 234—235

- restoring a nonexistent past, 恢复不曾存在的过去, 174—175
- Statue to Europa, 欧罗巴雕像, 219 (fig.)
- Tacheles, 塔舍莱, 205—209
- totalitarian sculpture garden, 极权主义雕塑园, 83—91
- total reconstruction of, 全面重建, 41—45
- victims of totalitarian oppression, 极权主义压迫的牺牲品, 121(fig.), 143
- See also* Cathedral of Christ the Savior; Museums; Palace of Soviets, 也参见: 救世主基督大教堂; 博物馆; 苏维埃宫
- Moscow, 莫斯科, 27—28, 81, 83—119
- as Third Rome, 作为第三罗马, 95—97, 367(n9)
- global culture of, 全球文化, 76
- Manezh shopping mall, 曼涅日商场, 108—114, 109(fig.)
- Peter the Great monument, 彼得大帝纪念碑, 165
- reinvention of, 再造, 92, 92—100
- romantic conceptionism, 浪漫的概念主义, 311—312
- totalitarian sculpture garden, 极权主义雕塑园, 83—91
- “Unofficial Moscow”, “非官方的莫斯科”, 114—119
- See also* Cathedral of Christ the Savior; Palace of Soviets, 也参见救世主基督大教堂; 苏维埃宫
- “Moscow Alternative”, “莫斯科变体”, 115—116
- Moscow Communist authorities, 莫斯科共产党政权, 373(n40)
- Mosquitoes, 蚊子, 264—265
- Mourning, 悼念, xv, 55
- Movement for Autonomy, 自治运动, 159
- Murvanidze, Teimur, 穆尔瓦尼泽, 166
- Museum of Ethnography, 民族学博物馆, 162
- Museums, 博物馆, 15—17, 361(n4)
- Anna Akhmatova's house, 安娜·阿赫玛托娃住宅, 285—287
- Berlin's New Synagogue, 柏林新犹太教堂, 199—204
- Berlin's Royal Palace, 柏林皇宫, 182
- Brodsky's bookshelf, 布罗茨基的书架, 285(fig.)
- Cathedral of Christ the Savior, 救世主基督大教堂, 107
- Centrum Judaicum, 犹太中心, 203—204
- in shopping malls, 在商场, 111, 369 (n33)
- Kabakov's house museum, 卡巴科夫住宅博物馆, 309—313
- Kabakov's installations, 卡巴科夫的



- 装置, 322—326
- memory museums, 记忆博物馆, 327, 332
- Moscow's historical museum, 莫斯科历史博物馆, 113—114
- Museum of Ethnography, 民族学博物馆, 162
- Nabokov's house museum, 纳博科夫住宅博物馆, 259—266
- New German State, 新德国, 378(n42)
- Prague's bunkers, 布拉格掩体, 231
- public transportation, 公共交通, 195
- Russian Museum of Contemporary Art, 俄国现代艺术博物馆, 116—117
- Sistine Chapel, 西斯廷小教堂, 45—48
- Tacheles as art museum, 塔舍莱, 作为艺术博物馆, 205—209
- See also* Monuments and memorials, 参见纪念碑与纪念馆
- Music, 音乐, 14, 15, 145—146, 188
- America as lost Soviet homeland, 美国作为失去的苏联故国, 65—66
- Mandelstam's poetry as, 曼德尔施塔姆的诗歌, 141—143
- technomusic, 电子音乐, 155
- The Mystery of Liberated Labor*, 《劳工解放的秘密》, 59, 133
- Myths, 神话, 164, 166
- Bronze Horseman, 青铜骑士, 370(n9)
- mythology of nature, 自然的神话, 157
- St. Petersburg as mythical city, 圣彼得堡作为神话的城市, 124, 129—130
- techno-fairy tales, 技术童话故事, 33—35
- Nabokov, Vladimir, 纳博科夫, 259—283, 389(nnd,11)
- exile by choice, 选择流亡, 281—282
- house museum, 住宅博物馆, 259—266
- imaginary photographs, 想象的照片, 263—265, 267, 382(n11)
- insects, 昆虫, 264—265, 267, 382(n11)
- kitsch and death, 媚俗文艺与死亡, 277—280
- lovesickness and homesickness, 相思病与思乡病, 257—258, 274—280
- on Berlin, 关于柏林, 176, 195, 209—210, 212
- on Freud, 关于弗洛伊德, 383(n40)
- on translation, 关于翻译, 384(n33)
- passportless spy, 没有护照的密探, 262, 266—274, 382(n5)
- pornography and, 黄色文艺, 318
- Russian house, 俄罗斯之家, 282—283
- sensitivity and sentimentality, 敏感与

## 怀旧的未来

- 感伤, 338—340
- use of language, 语言的使用, 277, 382(nn4, 19, 20)
- Nachtweh, Alwin, 纳赫特威, 213
- Nagy, Gregory, 纳吉, 7—8
- Naples, Italy, 那不勒斯, 意大利, 75—76
- Nationalism, 民族主义, 12, 14—15, 41—45, 232
- National memory, 民族的记忆, 53
- Nature, mythology of, 自然的神话, 157
- Nazis, 纳粹, 376(n13)
- Neo-Nazis, 新纳粹, 69
- “Nice People Don’t Mention Such Things” (Ugresic), “体面人不提这些事”(乌格雷什奇), 243
- Nicolas I, 尼古拉一世, 102
- Nietzsche, Friedrich, 尼采, 22—23, 25—27, 382(n13)
- Nightclubs, 夜总会, 155
- Night of the Rising Bridges, 吊桥之夜, 156
- NOMA, *See* Romantic conceptualism, 参见浪漫概念派
- Normalization, 正常化, 176—178, 209, 216—217
- Nostalgija Snack Bar, 怀旧小吃店, 51—52, 55
- Novak, Vratislav Karel, 诺瓦克, 230—232
- Objects, of nostalgia, 怀旧的物品, 354
- Obscenity, in art and literature, 污秽, 艺术与文学中的, 313—320
- October* (film), 十月 (影片), 89, 368 (n16)
- October Revolution, 十月革命, *See* Russian Revolution, 参见俄国革命
- The Odyssey* (Homer), 《奥德赛》(荷马), 7—8
- Off-modernism, 外现代主义, xvi—xvii, 30—31, 257—258
- Okudzhava, Bulat, 奥库查瓦, 99—100, 171
- Origins, restoration of, 修复本源, 43, 45—48
- Orloj, 大钟, *See* Astrological Clock, 参见星相钟
- Ostalgia, 怀旧, 196
- Ostankino fire, 奥斯坦基诺大火, 70—71
- The Palace of Projects* (Kabakov), 《项目宫殿》(卡巴科夫), 324—326
- Palace of Soviets, 苏维埃宫, 103—104, 106, 183, 232, 368(n17)
- Palace of the Future, 未来之宫, 323
- Palace of the Republic, Berlin, 共和国宫, 柏林, 180—194
- Palach, Jan, 帕拉赫, 234

- Pamiat' movement, “记忆”运动, 63, 105, 364(n6)
- Paperny, Vladimir, 帕别尔尼, 90
- Paranoia, 偏执狂, 362(n5)
- Paris, as symbol, 巴黎, 作为象征, 22—23
- Park of Arts, 艺术公园, 84—91, 366 (nn1, 4)
- The Passenger* (Antonioni), 《旅客》(安东尼奥尼), 329—330
- Passportless spy, 没有护照的密探, 262, 266—274, 382(n5)
- Pathological bone, 病理学之骨, 7
- Pekarkova, Eva, 佩卡尔科娃, 239
- Pelevin, Victor, 佩列文, 115
- Pepperstein, Pavel, 佩佩尔斯坦, 312, 387(n3)
- Perestroika (restructuring), 改革, 62—66, 99, 150, 155—156, 164—165, 314—315, 332
- Peschken, Goerd, 佩什金, 192
- Petersburg, 彼得堡, *See* St. Petersburg, 参见圣彼得堡
- Peter the Great, 彼得大帝, 123—124, 160—161, 163—165, 163(fig.)
- Petrograd, *See* St. Petersburg, 彼得格勒, 参见圣彼得堡
- Petrograd House of Art Commune, 彼得格勒艺术之家公社, 137—138
- Petrograd Left Socialist Revolutionary Party, 彼得格勒左派社会革命党, 136
- Philosophy, 哲学, 24
- Phone booth, 电话亭, 178—188
- Photography, 摄影, 21
- Berlin's Jewish Life, 柏林犹太人生活, 202
- Brodsky's metaphoric use of, 布罗茨基比喻的用法, 295—296
- Duchamp's *Fountain*, 杜尚的《喷泉》, 317—318, 388(n10)
- Nabokov's imaginary photographs, 纳博科夫想象中的照片, 263—265, 267, 382(n11)
- resurrecting the past, 复活过去, 107—108
- Tacheles exhibit, 塔舍莱展览, 208
- Place, concept of, 地点概念, 184—185, 281—282, 365(n6)
- Pokrovsky, Igor, 波克罗夫斯基, 107
- Poland, 波兰, 240—241, 380(n21)
- Politics 政治,
- aversions to, 对政治的反感, 58
- effect on St. Petersburg, 对圣彼得堡的影响, 129
- identity politics, 身份政治, 243—244, 332
- Nabokov's politics, 纳博科夫的政治, 266—267
- of food, 食物政治, 350—351



## 怀旧的未来

- of Manezh shopping mall, 曼涅日商场的, 110
- Russian cinema, 俄国电影, 67—69
- Ponty, Merleau, 彭蒂, 365(n6)
- Popov, Gavril, 波波夫, 84
- Popular culture, 通俗文化, 16, 361(n6)
- conspiracy theories, 密谋理论, 43—44
- dinosaurs, 恐龙, 33—39
- Nostalgia Snack Bar, 怀旧小吃店, 65—66
- Soviet and Russian, 苏联的和俄国的, 65—66
- Pornography, 黄色文艺, 318—319
- Porosity, 多孔性, 76—78, 176
- Posokhin, Mikhail, 波索辛, 99, 107, 368(n26), 369(n33)
- Postmodernism, 后现代主义, 30, 361(n23)
- Potential space, 潜在的空间, 53
- Pound, Ezra, 庞德, 307
- Prague, 布拉格, 75—76, 81—82, 230—238
- Privacy, 私密性, 253
- Privatization, 私有化, 64, 324—325
- Project Russia* magazine, 《俄国设计》杂志, 112
- Prostitutes, 妓女, 239—240
- Protests, *See* Demonstrations and protests 抗议, 参见游行与抗议
- The Protocols of the Elders of Zion*, 《锡安长老议事录》, 44, 362(n7)
- Proust, Marcel, 普鲁斯特, 50
- Public transportation, 公共交通, 169—171, 169(fig.), 194—197
- Pugacheva, Alla, 普加乔娃, 92, 142
- Pukemo, Mikhail, 普凯莫, 87
- Punctum (wound), 刺伤, 263—264
- Pushkin, Alexander, 普希金, 162, 165, 370(nn5, 9), 382(n13)
- Putin, Vladimir, 普京, 39, 60—61, 147
- The Quiet American* (Greene), 《沉静的美国人》(格林), 151
- Racism, 种族主义, 69
- Rapp, Tobias, 拉普, 215
- Rastrelli, Carlo Bartolomeo, 拉斯特莱里, 163—164
- Rave parties, 狂舞聚会, 155—156, 218
- The Real Life of Sebastian Knight* (Nabokov), 《塞巴斯蒂安·奈特的真实生活》(纳博科夫), 274—277, 338
- Reconstruction 重建
- Berlin's Palace of the Republic, 柏林共和国宫, 189—190, 191—194
- Berlin's Royal Palace, 柏林皇宫, 180—186
- Berlin's urban desert, 柏林城市沙漠, 213—217

- Berlin Zoo, 柏林动物园, 210
- monuments of the past, 过去的纪念碑, 41—45
- Tacheles, 塔舍莱, 206—207
- See also* Cathedrals of Christ the Savior, 也参见救世主基督大教堂
- Reflective nostalgia, 反思型怀旧, 41, 49—55, 124, 251, 337—343, 348
- Reichstag building, Berlin, 国会大厦, 柏林, 193, 216—217
- Reid, Mayne, 里德, 272
- Religious persecution, 宗教迫害, 225
- Religious wars, 宗教战争, 9
- Rememoration, 再纪念, 303
- Remont (repairs), 修理, 96
- Restorative nostalgia, 修复型怀旧, 41—49, 124, 251
- Reunification, of Berlin, 柏林的重新统一, 177
- Revolution, 革命, xvi, 19, 43—44, 227, 245
- Revzin, Gregory, 列夫金, 112
- Rightist groups, 右翼群体, 43—44, 63, 69, 362(n7)
- Rockets, 火箭, 345—346
- Rodchenko, Alexander, 罗钦科, 102
- Romanians, stereotype of, 罗马尼亚人, 刻板类型, 244
- Romantic conceptualism (NOMA), 浪漫主义概念派, 311—312, 387(n3)
- Romanticism, 浪漫主义, 12—16
- Royal Palace, Berlin, 皇宫, 柏林, 180—186, 192—194, 375 (n8), 376(n17), 377(n25)
- Ruins, 废墟, 136—137
- Berlin's New Synagogue, 柏林新犹太教堂, 201—202
- Berlin's Tacheles, 柏林的塔舍莱, 205—209
- Church of Remembrance, 纪念教堂, 173(fig.)
- Info Box, 信息箱, 214—215
- restoring Berlin's Schloss, 修复柏林皇宫, 174
- symbolism of, 象征主义, 209
- Rushdie, Salman, 拉什迪, 223—224, 258, 379(n8)
- Russia, 俄国, 257—258
- aesthetic individualism, 审美个人主义, 342—343
- Brodsky's permanent exile from, 布罗茨基终身流亡, 305
- curing nostalgia, 医治怀旧, 5
- diverse writers' returning to, 各种作家返回, 307
- financial crisis, 金融危机, 66—67
- forgetting the past, 忘记过去, 57—61
- western pop culture, 西方通俗文化, 39
- See also* Moscow; Soviet Union;

- St. Petersburg, 也参见莫斯科; 苏联; 圣彼得堡
- Russian Museum of Contemporary Art, 俄国现代艺术馆, 116—117
- Russian Revolution, 俄国革命, 43—44, 59, 133, 182—183, 370(n9)
- Russians, stereotype of, 俄国, 刻板类型, 244
- Sacred, restoration of, 神圣的, 修复, 45—48
- Saigon bar, 西贡咖啡馆, 148 (fig.), 149—155, 170—171, 373(nn41, 42)
- St. Petersburg, 圣彼得堡, 81—82, 121—171, 293
- antimonumental propaganda, 反纪念碑的宣传, 162—168, 163(fig.)
- as whore of Babylon, 作为巴比伦娼妇, 160—161
- author's return to, 作者返回, xv, 353
- Brodsky's nostalgia for Venice and, 布罗茨基对威尼斯的怀旧及, 302—307
- Carnival, 狂欢节, 124—127, 133, 149, 156, 168
- controversy over renaming Leningrad, 关于为列宁格勒改名的争论, 143—149
- “free Petersburg”, “自由彼得堡”, 157—266
- Nabokov house museum, 纳博科夫住宅博物馆, 259—266
- nostalgia for public transportation, 对公共交通的怀旧, 169—171
- Petrograd into Leningrad, 彼得格勒变成列宁格勒, 131—143
- Saigon bar, 西贡咖啡馆, 148 (fig.), 149—155, 170—171, 373(nn41, 42)
- siege of Leningrad, 围困列宁格勒, 145
- Sobchak's development plan, 索布查克的发展计划, 373(n47)
- underground culture, 地下文化, 124—126, 149—157
- urban myths, 城市的神话, 370(n9)
- Santana, Carlos, 桑塔纳, 188
- Saudade, 思乡病(葡萄牙语), 13
- Scheffler, Karl, 舍夫勒, 175
- Schiffer, Claudia, 希弗, 79
- Schlossplatz, 皇宫广场, 180, 181(fig.)
- See also* Palace of the Republic; Royal Palace, Berlin 也参见共和国宫; 皇宫, 柏林
- Schlueter, Andreas, 施吕特, 182
- Sculpture garden, 雕塑园, 83—91, 206—207
- Sedakova, Olga, 谢达科娃, 305
- Seichas, 现在, 96
- Semantic memory, 语义记忆, 363(n11)
- Sennett, Richard, 塞尼特, 253



- Sensitivity, 敏感, 338—343
- Sentimentality, 感伤, 319, 163—164
- Sexual revolution, 性革命, 153
- Shemiakin, Mikhail, 舍米亚金, 143, 163—164
- Shklovsky, Viktor, 施克洛夫斯基, 30—31, 134—137, 140, 210, 290—291, 371(n16)
- Shopping mall, 商场, 108—115, 109 (fig.), 369(n30)
- Shostakovich, Dmitri, 肖斯塔科维奇, 145—146
- Shul'gina, Valentina, 舒丽金娜, 268
- Signoret, Simone, 西涅莱, 60, 71
- Sikorsky, Elena, 西科尔斯基, 60, 71
- Simmel, Georg, 西默尔, 260, 264
- Simon, Hermann, 西蒙, 201—202
- Simonides of Ceos, 凯奥斯岛的西摩尼德斯, 77
- Siskin, puffy, 胖金雀, 165
- Sistema (parallel system), 系统(平行的体系) 152—154, 157—158
- Sistine Chapel, 西斯廷教堂, 45—48
- Skeleton-Sphinx, 骷髅—斯芬克斯, 130—131, 131(fig.), 143—144
- Slovenia, 斯洛文尼亚, 220
- Sobchak, Anatoly, 索布恰克, 123, 129, 158, 167, 304—305, 373(n47)
- Social Darwinism, 社会达尔文主义, 228
- Social Democrats (Germany), 社会民主党人(德国), 189
- Sociology, 社会学, 24
- Solitude, 孤独, 253
- Solzhenitsyn, Alexander, 索尔仁尼琴, 123, 306, 389(n12)
- Souvenirs and souvenirization, 纪念品和纪念品化, 16, 38—39, 197
- artistic expression, 艺术表现, 324
- Brodsky's bookshelf, 布罗茨基的书架, 285—287
- eclectic nature of, 折衷的性质, 332—333
- immigrant souvenirs, 移民的纪念品, 327—336
- of Berlin, 柏林, 173—174, 186, 209—212
- of Kafka, 卡夫卡的, 235—236
- Soviet Union 苏联
- countermemory, 反记忆, 61—63
- nature of time, and history, 时间与历史的性质, 57—61
- unreflective nostalgia, 非反思型的怀旧, 63—65
- See also* Russia, 也参见俄国
- Space, concept of, 空间概念, 96, 184—185, 365(n6)
- Berlin's Schlossplatz as antisite, 柏林皇宫作为反地点, 376(n14)
- bodily measument of, 躯体的量度,

## 怀旧的未来

- 9—11
- restorative nostalgia and displacement, 修复型怀旧与位移, 44—45
- space as monument, 空间作为纪念碑, 194—195
- space of experience, 经验的空間, 9—10
- technological effects, 技术的效果, 351
- “Unofficial Moscow”, “非官方的莫斯科”, 117—118
- Virtual art, 虚拟艺术, 118
- Space exploration, 空间探索, 345—346
- Speak Memory* (Nabokov), 《说吧, 记忆》(纳博科夫), 263
- Sphinx, Egyptian, 斯芬克斯, 埃及的, 143—144
- Sphinx-Skeleton, 骷髅—斯芬克斯, 130—131(fig.), 143—144
- Spiders, 蜘蛛, 275—276
- Spiegelman, Art, 斯皮戈尔曼, 艺术, 90
- A Spring in Fialta* (Nabokov), 《菲雅尔塔的春天》(纳博科夫), 274, 276—277
- Sputnik, 人造卫星, 345(fig.)
- Squatter culture, 弃房占用者文化, 205
- Stalin, Josef, 斯大林, 85—88, 103—104, 145—146, 182, 231, 368(n18)
- Statue to Europa, 欧罗巴雕像, 219(fig.)
- Stieglitz, Alfred, 施蒂格利茨, 317
- Stimmann, Hans, 施蒂曼, 193
- Stiob, 闲侃, 154
- The Storming of the Winter Palace*, 《攻打冬宫》, 59
- Stravinsky, Igor, 斯特拉文斯基, 307
- Street Life, Moscow's, 街头生活, 莫斯科的, 94—95
- Streetlights, 街灯, 196
- Svee, Otokar, 斯维茨, 231
- Swans, 天鹅, 279—280, 384(n38)
- Swimming pool, 游泳池, 302—304
- Symbolism and metaphor, 象征与比喻, 303—304
- Ampelmann, 安佩尔曼, 196
- anthropomorphic architecture, 拟人化的建筑, 135—136
- Cathedral of Christ the Savior, 救世主基督大教堂, 368(n15)
- dinosaur as capitalist metaphor, 恐龙作为资本主义比喻, 37
- homesickness as lovesickness, 思乡病即相思病, 274—280
- landscape as, 风景, 26—27
- Nabokov's use of, 纳博科夫使用, 270—272, 279—280, 382(n24)
- of Berlin's Palace of the Republic, 柏林共和国宫的, 189—190
- of Berlin's Royal Palace, 柏林皇宫的, 183—186, 376(n17)
- of birds, 鸟的, 165—166, 279—280, 384(n38)

- of Europa, 欧罗巴的, 223—224, 240—241, 243—246
- of insects, 昆虫的, 264—265, 275—276, 320—322, 382(n13), 384(n31)
- of Kabakov's art, 卡巴科夫的艺术的, 315—320
- of Paris, 巴黎的, 22—23
- of ruins, 废墟的, 209
- of shopping malls, 商场的, 112
- photography as metaphor 摄影作为比喻, 295—296
- See also* Monuments and memorials, 参见纪念碑与纪念馆
- Syncope* (Nabokov), “昏厥”(纳博科夫) 281—282
- Tacheles, 塔舍莱, 180, 204(fig.), 205—209
- Tarasov, Vladimir, 塔拉索夫
- Tatlin, Vladimir, 塔特林, 133
- Tears, 眼泪, 277, 304
- Technology, 技术, 21, 37
- computer technology, 计算机技术, 69
- cyberspace, 网络空间, 347—352
- Sistine Chapel restoration, 西斯廷教堂修复, 46—48
- space exploration, 空间探索, 346
- technomusic, 电子音乐, 155
- Tenderness, 温柔, 254—255
- Terrorism, 恐怖主义, 114—115
- Tesknota*, 思乡病(波兰语) 12
- Theater, 剧院, 124—127, 133, 369(n4), 370(n5)
- Theater in Architectural Interior, 建筑内景剧院, 127, 370(n5)
- The lateus the monk, 僧侣泰拉图斯, 96
- Theory of the Novel* (Lucacs), 《小说的理论》(卢卡契), 24—25
- Third International, Monument to the, 第三国际纪念碑, 103, 133
- Third Rome, Moscow as, 莫斯科作为第三罗马, 95—96, 367(n9)
- Thus Spake Zarathustra* (Nietzsche), 《查拉图斯特拉如是说》(尼采), 382 (n13)
- Time, concept of, 时间概念, 7, 9—10, 96—97, 107—108
- Benjamin's past, present, and Future, 本雅明的过去、现在与未来, 27—28
- ersatz nostalgia, 代用的怀旧, 347
- in cyberspace, 在网络空间, 347
- Kabakov's installation of, 卡巴科夫的装置, 326
- Metronome monument, 节拍器纪念碑, 230—232
- nationalization of, 国有化, 59
- porosity, 多孔性, 76—78
- restorative nostalgia, 修复型怀旧, 44—45
- space of experience and horizon of



## 怀旧的未来

- expectation, 经验的空间与期望的地平线, 9—10
- technological effects, 技术效果, 351
- unrepeatable nature of, 不能重复的性质, 13
- Todorov, Tzvetan, 托多罗夫, 379(n15)
- Toiletic intertextuality, 卫生间的文本互涉, 316—317
- Toilets* (Kabakov), 《卫生间》(卡巴科夫) 249 (fig.), 309—310, 309 (fig.), 313—320
- Toilet store, St. Petersburg, 圣彼得堡化妆品商店, 150
- Tolstaya, Tat'iana, 托尔斯泰娅, 305
- Tolstoy, Lev, 托尔斯泰, 339—340
- Ton, Konstantin, 托恩, 102
- Topochron, 地点时(时空型chronotope的“反写”), 161—162
- Topography, 地貌学, 77
- Topography of Terror, 恐怖地貌, 184—185, 376(n14)
- Toska*, 思乡病(俄语), 12, 17
- Totalitarian sculpture garden, 极权主义雕刻园, 84—91
- Tradition, 传统, 19, 42
- Train stations, 火车站, 194—197
- Transcendental homesickness, 超验的思乡病, 24—25
- Transportation, *See* Public transportation, 交通, 参见公共交通
- Trash, as souvenirs, 垃圾, 作为纪念品, 333—335
- Treaty of Rome, 罗马条约, 227, 379 (n17)
- Trifles, 琐事, 139—140
- Troy, ancient city of, 特洛伊, 古代城市, 168
- Trubetskoy, Paolo, 特鲁别茨科伊, 135
- Truck Stop Rainbows* (Pekarkova), 《卡车停靠站的彩虹》(佩卡尔科娃), 239—240
- TsDX, *See* Central House of Artists, 参见中央艺术馆
- Tseretelli, Zurah, 采列捷利, 99, 107, 110, 165, 368(n26), 369(n33)
- Tuberculosis, 肺结核, 11
- Twain, Mark, 马克吐温, 291
- Ugresic, Dubravka, 乌格雷什奇, 52, 210—211, 243, 305
- Ulbricht, Walter, 乌布里希, 182—183, 192
- Underground culture, St. Petersburg, 地下文化, 圣彼得堡, 124—126, 149—157, 365(n9)
- Unknown Siskin, Monument to the, 佚名金雀纪念碑, 166
- “Unofficial Moscow”, “非官方的莫斯科”, 114—119
- Unreflective nostalgia, 非反思型怀旧,

- 63—65
- Urbanism, 城市主义, 80—81
- Urban myths, 城市神话, 95, 124, 129—130, 370(n9)
- Urban renewal, 城市复兴, 75—76
- Moscow, 莫斯科, 92—100
- Prague, 布拉格, 234
- St. Petersburg, 圣彼得堡, 129, 132—133, 158—159
- “Uses and Abuses of History” (Nietzsche), “历史的用途和滥用” (尼采), 26
- Utopia, 乌托邦, 322—326
- Vaginov, Konstantin, 瓦吉诺夫, 139, 372(n27)
- Venice, Brodsky's nostalgia for, 威尼斯, 布罗茨基的怀旧, 302—307
- Victims of Totalitarian Oppression, Memorial to the, 极权主义压迫的牺牲者纪念碑, 121(fig.), 143
- Vienna, Austria, 维也纳, 奥地利, 28
- Vin'kovetskaya, Diana, 文尼科维茨卡娅, 333
- Virtual art, 虚拟艺术, 118
- Virtual cities, 虚拟的城市, 127—128, 176, 197
- Virtual monuments, 虚拟的纪念碑, 133
- Virtual reality, 虚拟的现实, xvii, 50, 348, 351
- “A Visit to the Museum” (Nabokov), “参观博物馆”(纳博科夫), 270—272
- Vitberg, Alexander, 维特贝格, 101—102
- Vygotsky, Lev, 维戈茨基, 52—53
- Wag the Dog* (film), 尾摇狗 (影片), 244—245
- Wallot, Paul, 瓦洛特, 378(n43)
- We Live Here* (Kabakov), 《我们在这里生活》(卡巴科夫), 332—326
- “What is to Be Done with Monumental Propaganda?” “如何对待纪念碑宣传?”, 90—91
- White* (film), 白 (影片) 240—241
- White Nights* (film), 白夜 (影片) 305
- Wilson, Edmund, 威尔逊, 277
- Winnicott, D. W., 文尼科特, 52
- Wolff, Larry, 沃尔夫, 229
- Women, 妇女, 20—22
- Women, in literature, 妇女, 文学中的, 274—280
- World of Art group, 艺术世界小组, 137
- World War I, 第一次世界大战, 28
- World War II, 第二次世界大战, 174—175
- Writer's Commune, 作家公社, 136

怀旧的未来

- Xenophobia, 恐外症, 63, 69, 160—161 246
- Yakunin, Gleb, 亚库宁, 106
- Yevrei, 犹太人(俄语), 293
- Yevtushenko, Evgeny, 叶夫图申科, 104
- Youth culture, 青年文化, 155—156, 215—216, 233—234, 237
- Yugoslavia, former, 前南斯拉夫, 243—
- Zamiatin, Evgeny, 扎米亚金, 361(n22)
- Zdravomyslova, Elena, 兹德拉沃梅斯洛娃, 152
- Znamensky square, 兹纳缅斯基广场, 135
- Zoos, 动物园, 210—212



## 译后记

《怀旧的未来》作者斯维特兰娜·博伊姆(Svetlana Boym, 1959年生于苏联列宁格勒, 即今天的圣彼得堡), 1988年在哈佛大学获得博士学位, 现任哈佛大学斯拉夫文学与比较文学教授, 也是传媒艺术家和作家。主要著作有:《俄国日常生活神话学》(1994)、《怀旧的未来》(2001)、《尼诺奇卡》(小说, 2003)等。

《怀旧的未来》讨论的问题是欧美、俄美历史文化传统背景下和现代社会文化语境下的“怀旧”问题。

《怀旧的未来》这一标题的涵义是: 作者认为, “怀旧”不一定总是和过去联系在一起; 怀旧可能是回顾性的和前瞻性的。我们对于过去的种种幻想直接影响我们未来的现实, 而对于未来的思考又使我们感觉到必须为我们的怀旧故事负责。博伊姆写《怀旧的未来》, 尝试对于这些问题作出深入的讨论。

“怀旧”或者思乡(该词英语是 *nostalgia*, 英语和不少欧洲语言都使用这个希腊语复合词, 亦即: *nostos*[回家]+*algia*[渴望], 汉译是“思乡”、“乡愁”、“怀旧”, 都与空间和时间的距离造成的心理感受有关, 但是, “怀旧”显得具有更多的时间上的意义, 因而意义范围显得更宽广一些。

在某种意义上,在汉语里,这三个词语意义可以说大同小异),在十七世纪被视为疾病,现在,只有在以色列还有对“思乡”的医学诊断。作为与历史有联系的情感,怀旧是在浪漫主义时期发展起来的,在国家和城市博物馆和城市纪念碑中定型。

是否可以说,“历史”即怀旧,学习和研究历史的目的是为了现今和未来,也是:“怀旧的未来”。

第一部从历史角度追溯怀旧与现代性的关系,提到了波德莱尔(1821—1867)对现代主义的理解,尼采(1844—1900)的永恒回归和本雅明(1892—1940)的“历史的天使”。波德莱尔是描写“污秽”的现代主义诗人,因为他不愿意使自己的诗歌艺术脱离现代城市的种种矛盾;他的怀旧是基于现代大城市的生活的。本雅明也在反抗时间的不可逆转性质,作者称他的方法为“对现代的考古学”;他怀旧的对象是现时及其各种可能的机遇。他在描写克利(Paul Klee, 1879—1940)的画作“历史的天使”的时候说,现代主义是灾难性的:这个天使不是直接地接触我们,而是在盯着我们看,不让我们转身走开:他已经僵滞在现时中。尼采永恒回归的概念显示出经验的独特性质。他解构了修复型的怀旧。

修复强调回归(nostos),这是指民族主义,这种民族主义通过回归民族象征物和创造一种密谋理论来反对现代而制造神话。怀旧可以被看作是全然重建历史的纪念碑,创造某种理想的集体家园。这一形式怀旧的危险在于使得其每一个成员都自愿走向集团性的极端行动。与此相对,反思型怀旧则涉及个人和文化的回忆,不寻求重大的事实,而是论及社会性的却非集体性的某种思念。

作者进而描写了欧洲的梦想。和西欧实用主义的欧洲理念不同的是,东欧人更具浪漫主义的倾向,亦即,他们与西欧的交往像是情爱之事。对西欧的比喻是“欧元”(EURO),而对东欧的比喻则是“爱神”(EROS)。

第二部讨论了城市和重建传统,描写、探索了俄国莫斯科、圣彼得

堡(列宁格勒)和德国柏林在二十世纪的变迁与传统的关系。当然有种种引起怀旧的地标性建筑的故事。而这些建筑又是和历史事件,和历代帝王将相等人的性格、教养、眼光、抱负和癖性,特别是他们的长官意志纠葛在一起的。

第三部讨论流亡与想象中的家园,主要指那些移民美国或者流亡美国的俄国人,他们无意“回国”,形成了一批具有特殊的异乡异客情感的人,他们珍存俄国的物品和对俄国的记忆,并且表现在作品中。作者称之为外现代主义(off-modernism),即批判地反思现代状况的传统,这里论述到的代表人物是移民美国的俄国作家纳博科夫(1899—1977)、俄国诗人布罗茨基(1940—1996)、俄国美术家卡巴科夫(1933— )。他们至少有一种共同的感受:童年丧失。

联系到这部著作,我们再来看一看中国人的怀旧情怀。由于中国十分悠久而且从未中断的历史在世界上独一无二,所以,中国文化折射出与生俱来的历史沧桑感,这一点反映在延续至今的中国人心理、中国文学、诗歌(尤其是古典诗歌)中。思乡、追忆、送别、愁绪、赠诗、赠言等,多与怀旧有关。作为民族集体心理的特点,这也反映在中国古代和现代戏剧之中,看看传统的京剧剧目、看看现今电视屏幕上关于历代王朝,尤其是大清王朝的帝王将相、社会名流的电视连续剧;在文学和媒体方面,读一读关于他们的长篇历史小说,听一听新兴的、半娱乐式的、说书式的百家论坛对先秦经典讲解,见识一下文化水平高的领导人讲话引用的诗词或者警句……可以说,这是“怀旧的未来”在中国现代文化生活、精神依托中的体现。所谓古为今用;从个人和民族整体来看,关注过去,实际上是为了现在,但是,现在永远是瞬时的,所以更多地是为了未来(拙译《思考与回忆——俾斯麦回忆录》[第一卷],北京三联,2006,俾斯麦的献词是“献给子孙后代;为了理解过去和有益于未来”)。就个人而言,走不出怀旧,也可能郁悒成病:各个年龄段的人都可能罹患,尤其是近年来城市出现的空巢家庭的老人。这是牵扯到社会健康问题的怀



旧,来势之猛,出人意料,其未来要求社会各个方面予以注意和解决,已经形成刻不容缓之势。

就中国而言,最能够代表二十世纪历史文化心理和城市面貌变化的城市,应该是北京、西安和上海。作为天字第一号怀旧对象的北京,从1950年代至今已经变得不太令人怀念,从市容、人情、世态来看,都是如此。尽管国家把大量资金投入北京,使得那里的收入大大高于华北和其他各地,从而引来数以百万计的人口,但是,除此之外,北京传统的魅力恐怕已经所剩无几。(京城有人戏称:“北京什么都不好,就是学术好。”对吧?)更因为如今变得十足庞大,而且还在继续膨胀,人口完全可能再成倍增加,北京正在变得生活不便、古都风韵难寻。具体事例为首者,就是拆毁内城外城全部的城墙、折毁绝大部分的城门。这是一大败笔,这是绝对对不起祖宗和全国人民的(推荐:参见《梁陈方案与北京》,梁思成、陈占祥著、王瑞智编,辽宁教育出版社,2005)。——由此,不由得想到欧洲波兰和华沙:波兰在十八世纪末遭三次瓜分之后,亡国123年(1795—1918)。二战初期又遭德俄两国瓜分,在战争中丧失1/4人口和2/5领土,战后国家版图西移。遭受灾祸程度在欧洲各国属最严重之列。华沙在二战后期被纳粹德国名符其实地炸平,包括华沙老城。二战后,整个国家百废待举,各方面困难重重,但是,波兰国内人民和海外侨胞齐心协力重建了老城和整个华沙。此举可谓惊天地、泣鬼神。——西安保留了城墙,谢天谢地,可以不愧对祖宗。上海可以说是中国的经济首都;上海独特的城市历史的发展,构成了上海城市文化的特殊性。既有其优点,也有盲目优越感和其文化心理某种程度的局限性、地方性和视野狭隘性。近年来数百万外地人到上海工作,上海空前“对内开放”,这有助于改变上述特性。然而,关于这三大城市对往昔的怀旧所牵扯到的种种现时和未来的问题,还是等待文化史专家指教我们吧。

华人在美国融入主流社会的程度,远不如欧洲甚至西亚、中东、北非的白种人移民,因中国人是黄种人,又因为历史、思想、文化传统的巨

大差异,华人也不容易融入美国根植于希腊希伯来渊源的传统,所以,华人在美国文学、诗歌和艺术等方面的成就,和孔夫子一样,依然是汉学家和华人瞩目的对象,难以得到广大美国民众的认可和欣赏,难以和纳博科夫、布罗茨基、卡巴科夫同日而语。

想到英国十九世纪优秀学者马修·阿诺德(1822—1888)写的名著《文化与无政府状态——政治与社会批评》(1869)。中国学者认为,阿诺德的观点被今天的学者称为“历史的先声”。阿诺德认为英国人“具有强烈的希伯来特性:自信、偏执、专注”。而“美国人中相当一部分来自英国中产阶级,他们将偏执也搬到美国去了,只会十分狭隘地看待人的精神领域。当美国人的精神振奋起来,付诸行动时,他们唤起的一般只是宗教的一面,而且还是狭隘意义上的宗教”。这一点至今仍然支配了“美国精神”。“他们面临的最大危险,在于自以为掌握了所知道的一件事的标准。至于这条标准究竟是什么,他们知道的又是什么,这些在他们脑子里只有很粗糙的信条,但他们已十分满足了,觉得自己什么都懂了,从今以后只需干起来就行了。于是,在自信自满的危险状态下,他们放开手脚,让属于自我的本能力量大行其道。”阿诺德所说的“粗糙信条”正是美国精神的部分体现,符合一百多年前他用文化归纳的手法对这一民族做出的观察和研究。阿诺德总结道:“基于希伯来精神的道德自信可能给世界带来恐怖。”此书面世已经140年,但是欧美上层常常自以为占据了“道德制高点”,对非基督教国家文化的文化心理优越性和居高临下的藐视态度未见明显改变。概括地说,我们由此可以窥视欧美上层心态之一斑。在欧美的华人也许需要多少知道这个道理,深入理解所处欧美国家文化氛围的这一特殊性质。(参见:程亚文:《道德自信带来恐怖》,环球时报,第19版,2003年3月21日)

博伊姆的《怀旧的未来》是一部优秀著作,在这个课题的研究方面,应该说具有开拓性和先锋意义,在研究方法、问题探索和理论探索等诸方面,都十分值得我们中国读者、中国学人注意和借鉴,因为中国文化

实在博大精深,中国人又很怀旧,但是大都止于印象式的点滴抒情和道德化的感叹,止于文采和修辞,而剖析、分析的水平,研究的理论深度和广度都嫌不足,方法也有待确立和提高。

本书翻译缘起如下:2006年,北京大学出版社编辑周志刚先生得知我翻译了帕利坎的《历代耶稣形象》(上海三联,1999),设法找到了我,约我翻译同一作者的另外一部著作《大学理念重审》(北京大学出版社,2008)。周先生读过我翻译的《托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》(第一部,辽宁教育出版社,2000;全译本,北京,华夏出版社,2010),得知我也懂俄语,有译著,于是向译林出版社“人文与社会”译丛主编、清华大学国学院刘东教授推荐我,刘东教授约我翻译这本与俄国历史、文化和语言有密切关系的《怀旧的未来》。该书原书复印本是刘东教授学生龙瑜宸帮助做成惠寄,在翻译过程中得到译林出版社编辑黄颖的帮助。在本书出版之际,谨向诸位表示衷心的感谢,尤其感谢刘东教授的胆识、学术洞察力、卓识远见和不畏艰辛承担丛书主编重担,并为此付出多年的、持久的努力。

杨德友

2010年清明节,于山西大学



# 人文与社会译丛

## 第一批书目

- 1.《政治自由主义》,[美]J. 罗尔斯著,万俊人译 28.80 元
- 2.《文化的解释》,[美]C. 格尔茨著,韩莉译 24.50 元
- 3.《技术与时间:爱比米修斯的过失》,[法]B. 斯蒂格勒著,裴程译  
16.60 元
- 4.《依附性积累与不发达》,[德]A. G. 弗兰克著,高钰等译 13.60 元
- 5.《身处欧美的波兰农民》,[波]F. 兹纳涅茨基、  
[美]W. I. 托马斯著,张友云译 9.20 元
- 6.《现代性的后果》,[英]A. 吉登斯著,田禾译 10.00 元
- 7.《消费文化与后现代主义》,[美]M. 费瑟斯通著,刘精明译 14.20 元
- 8.《英国工人阶级的形成》(上、下册),[英]E. P. 汤普森著,  
钱乘旦等译 54.50 元
- 9.《知识人的社会角色》,[波]F. 兹纳涅茨基著,郑斌祥译 11.50 元

## 第二批书目

- 10.《文化生产:媒体与都市艺术》,[美]D. 克兰著,赵国新译 13.00 元
- 11.《现代社会中的法律》,[美]R. M. 昂格尔著,吴玉章等译 15.20 元
- 12.《后形而上学思想》,[德]J. 哈贝马斯著,曹卫东等译 15.00 元
- 13.《自由主义与正义的局限》,[美]M. 桑德尔著,万俊人等译 15.00 元

- |                                  |        |
|----------------------------------|--------|
| 14.《临床医学的诞生》,[法]M.福柯著,刘北成译       | 12.20元 |
| 15.《农民的道义经济学》,[英]J.C.斯科特著,程立显等译  | 15.80元 |
| 16.《俄国思想家》,[英]I.伯林著,彭淮栋译         | 18.50元 |
| 17.《自我的根源:现代认同的形成》,[加]C.泰勒著,韩震等译 | 34.50元 |
| 18.《霍布斯的政治哲学》,[美]L.施特劳斯著,申彤译     | 11.80元 |
| 19.《现代性与大屠杀》,[英]Z.鲍曼著,杨渝东等译      | 17.00元 |

### 第三批书目

- |   |        |
|---|--------|
| 20.《新功能主义及其后》,[英]J.亚历山大著,彭牧等译             | 15.80元 |
| 21.《自由史论》,[英]J.阿克顿著,胡传胜等译                 | 27.00元 |
| 22.《伯林谈话录》,[英]I.伯林等著,杨慎钦译                 | 13.50元 |
| 23.《阶级斗争》,[法]雷蒙·阿隆著,周以光译                  | 13.50元 |
| 24.《正义诸领域:为多元主义与平等一辩》,[美]M.沃尔泽著,<br>褚松燕等译 | 24.80元 |
| 25.《大萧条的孩子们》,[美]G.埃尔德著,田禾等译               | 27.30元 |
| 26.《黑格尔》,[加]C.泰勒著,张国清等译                   | 43.00元 |
| 27.《反潮流》,[英]I.伯林著,冯克利译                    | 26.60元 |
| 28.《统治阶级》,[意]G.莫斯卡著,贾鹤鹏译                  | 30.80元 |
| 29.《现代性的哲学话语》,[德]J.哈贝马斯著,曹卫东等译            | 24.60元 |

### 第四批书目

- |                                   |        |
|-----------------------------------|--------|
| 30.《自由论》(《自由四论》扩充版),[英]I.伯林著,胡传胜译 | 23.20元 |
| 31.《保守主义》,[德]K.曼海姆著,李朝晖、牟建君译      | 16.00元 |
| 32.《科学的反革命》,[英]L.哈耶克著,冯克利译        | 15.20元 |

- |                                |        |
|--------------------------------|--------|
| 33.《实践感》,[法]P.布迪厄著,蒋梓骅译        | 22.60元 |
| 34.《风险社会》,[德]U.贝克著,何博闻译        | 17.70元 |
| 35.《社会行动的结构》,[美]T.帕森斯著,彭刚等译    | 43.50元 |
| 36.《个体的社会》,[德]N.埃里亚斯著,翟三江、陆兴华译 | 15.30元 |
| 37.《传统的发明》,[英]E.霍布斯鲍姆著,顾杭、庞冠群译 | 21.20元 |
| 38.《关于马基雅维里的思考》,[美]L.施特劳斯著,申彤译 | 25.00元 |
| 39.《追寻美德》,[美]A.麦金太尔著,宋继杰译      | 18.90元 |

### 第五批书目

- |                                   |        |
|-----------------------------------|--------|
| 40.《现实感》,[英]I.伯林著,潘荣荣、林茂译         | 18.00元 |
| 41.《启蒙的时代》,[英]I.伯林著,孙尚扬、杨深译       | 17.00元 |
| 42.《元史学》,[美]H.怀特著,陈新译             | 33.50元 |
| 43.《意识形态与现代文化》,[英]J. B. 汤普森著,高铨等译 | 24.50元 |
| 44.《美国大城市的死与生》,[加]J.雅各布斯著,金衡山译    | 29.50元 |
| 45.《社会理论和社会结构》,[美]R. K. 默顿著,唐少杰等译 | 48.00元 |
| 46.《黑皮肤,白面具》,[法]F.法农著,万冰译         | 14.00元 |
| 47.《德国的历史观》,[美]G.伊格尔斯著,彭刚、顾杭译     | 29.50元 |
| 48.《全世界受苦的人》,[法]F.法农著,万冰译         | 17.80元 |
| 49.《知识分子的鸦片》,[法]R.阿隆著,吕一民、顾杭译     | 20.50元 |

### 第六批书目

- |                                |        |
|--------------------------------|--------|
| 50.《驯化君主》,[美]H. C. 曼斯菲尔德著,冯克利译 | 28.00元 |
| 51.《黑格尔导读》,[法]A.科耶夫著,姜志辉译      | 45.00元 |
| 52.《象征交换与死亡》,[法]J.波德里亚著,车槿山译   | 22.50元 |
| 53.《自由及其背叛》,[英]I.伯林著,赵国新译      | 15.00元 |



- 54.《启蒙的三个批评者》,[英]I.伯林著,马寅卯译(即出)
- 55.《运动中的力量》,[美]S.塔罗著,吴庆宏译 23.50元
- 56.《斗争的动力》,[美]D.麦克亚当,S.塔罗,C.蒂利著,李义中等译  
31.50元
- 57.《善的脆弱性》,[美]M.纳斯鲍姆著,徐向东、陆萌译 55.00元
- 58.《弱者的武器》,[美]J.C.斯科特著,郑广怀等译 29.50元
- 59.《图绘》,[美]S.弗里德曼著,赵国新译(即出)

### 第七批书目

- 60.《现代悲剧》,[英]R.威廉斯著,丁尔苏译 18.00元
- 61.《论革命》,[美]H.阿伦特著,陈周旺译 19.50元
- 62.《美国精神的封闭》,[美]A.布卢姆著,战旭英译,冯克利校  
28.00元
- 63.《浪漫主义的根源》,[英]I.伯林著,吕梁等译 18.00元
- 64.《扭曲的人性之材》,[英]I.伯林著,岳秀坤译 22.00元
- 65.《民族主义思想与殖民地世界》,[美]P.查特吉著,范慕尤、杨曦译  
18.00元
- 66.《现代性社会学》,[法]D.马图切利著,姜志辉译 32.00元
- 67.《社会政治理论的重构》,[英]R.伯恩斯坦著,黄瑞祺译 25.00元
- 68.《以色列与启示》,[德]E.沃格林著,霍伟岸、叶颖译 48.00元
- 69.《城邦的世界》,[德]E.沃格林著,陈周旺译 36.00元
- 70.《历史主义的兴起》,[德]F.梅尼克著,陆月宏译(即出)

### 第八批书目

- 71.《环境与历史》,[英]W.贝纳特,P.科茨著,包茂红译 20.00元

- |                               |        |
|-------------------------------|--------|
| 72.《人类与自然世界》,[英]K.托马斯著,宋丽丽译   | 35.00元 |
| 73.《卢梭问题》,[德]E.卡西勒著,王春华译      | 15.00元 |
| 74.《男性气概》,[美]H. C. 曼斯菲尔德著,刘玮译 | 28.00元 |
| 75.《战争与和平的权利》,[美]R.塔克著,罗炯等译   | 25.00元 |
| 76.《谁统治美国?》,[美]W.多姆霍夫著,吕鹏、闻翔译 | 35.00元 |
| 77.《健康与社会》,[法]M.德吕勒著,王鲲译      | 35.00元 |
| 78.《读柏拉图》,[德]T. A. 斯勒扎克著,程炜译  | 28.00元 |
| 79.《苏联的心灵》,[英]I.伯林著,潘勇强译      | 28.00元 |
| 80.《个人印象》,[英]I.伯林著,林振义译(即出)   |        |

## 第九批书目

- |  |        |
|--|--------|
| 81.《技术与时间:2. 迷失方向》,[法]B.斯蒂格勒著,赵和平、印螺译                | 25.00元 |
| 82.《抗争政治》,[英]C.蒂利著,李义中译                              | 28.00元 |
| 83.《亚当·斯密的政治学》,[英]D.温奇著,褚平译                          | 21.00元 |
| 84.《怀旧的未来》,[美]S.博伊姆著,杨德友译                            | 38.00元 |
| 85.《妇女在经济发展中的作用》,[美]E.博斯拉普著,陈慧平译(即出)                 |        |
| 86.《风景与认同》,[英]W. J. 达比著,张箭飞、赵红英译(即出)                 |        |
| 87.《政治革新与概念变化》,[美]T. 鲍尔、J. 法尔、R. L. 汉森编,<br>朱进东译(即出) |        |
| 88.《大西洋的跨越》,[美]D. T. 罗杰斯著,吴万伟译(即出)                   |        |
| 89.《过去与未来之间》,[美]H. 阿伦特著,王寅丽、张立立译(即出)                 |        |
| 90.《语言的未来》,[法]P. 朱代·德拉孔布、H. 维斯曼著,梁爽译(即出)             |        |

有关“人文与社会译丛”及本社其他资讯,欢迎点击 [www.yilin.com](http://www.yilin.com) 浏览,对本丛书的意见和建议请反馈至 [renwen@yilin.com](mailto:renwen@yilin.com)。