

版權信息

書  名　懷舊的未來（人文與社會譯叢）

作  者　【美】博伊姆

譯　　者　楊德友

出版發行　譯林出版社

ISBN 9787544714327

字　　數　386千

版　　次　2010年10月第1版

目录

[致謝 3](#_Toc69227241)

[導言　忌諱懷舊嗎？ 5](#_Toc69227242)

[第一部　心靈的疑病：懷舊、歷史與記憶 9](#_Toc69227243)

[第一章　從治愈的士兵到無法醫治的浪漫派：懷舊與進步 9](#_Toc69227244)

[第二章　歷史的天使：懷舊與現代性 14](#_Toc69227245)

[第三章　恐龍：懷舊與通俗文化 20](#_Toc69227246)

[第四章　修復型懷舊：密謀與返回本源 22](#_Toc69227247)

[第五章　反思型懷舊：虛擬現實與集體記憶 25](#_Toc69227248)

[第六章　懷舊與后共產主義記憶 27](#_Toc69227249)

[第二部　城市與重新發明的傳統 34](#_Toc69227250)

[第七章　大城市的考古學 34](#_Toc69227251)

[第八章　莫斯科，俄國的羅馬 36](#_Toc69227252)

[第九章　圣彼得堡，世界性的外省 50](#_Toc69227253)

[第十章　柏林，虛擬的首都 68](#_Toc69227254)

[第十一章　歐洲的愛欲 85](#_Toc69227255)

[第三部　流亡者與想象中的故鄉 97](#_Toc69227256)

[第十二章　大流散的親密關系 97](#_Toc69227257)

[第十三章　納博科夫的虛假護照 100](#_Toc69227258)

[第十四章　布羅茨基的一間半房屋 110](#_Toc69227259)

[第十五章　卡巴科夫的衛生間 120](#_Toc69227260)

[第十六章　移民的紀念品 126](#_Toc69227261)

[第十七章　審美個人主義與懷舊倫理學 130](#_Toc69227262)

[結論　懷舊與全球文化：從外層空間到網絡空間 133](#_Toc69227263)

[譯后記 137](#_Toc69227264)

[注釋 140](#_Toc69227265)

# 致謝

懷舊[[1]](#_1_237)不僅是對于一段已經逝去的時間和消失的家園的思念，也是對于曾經居住在那里、現在卻散居全世界的友人的思念。我想表示衷心的謝意，感謝那些以其友誼和工作給我鼓勵的人們，他們是：圖羅夫斯卡婭（Maya Turovskaya）、烏格雷什奇（Dubravka Ugre'ic＇）、卡巴科夫（Ilya Kabakov）、科馬爾（Vitaly Komar）和梅拉米德（Alexander Melamid）。感謝我的同事、學者和友人，我們大家雖然都是時間不夠用，但是他們閱讀了我的部分手稿，他們是：格雷塔和馬克·斯洛賓（Greta and Mark Slobin）、沃爾夫（Larry Wolff）、托德（William Todd III）、范格（Donald Fanger）、斯戴提斯（Richard Stites）、恩德（Evelyn Ender）和葉拉維奇（Peter Jelavich）。我獲得1995—1996年度班廷獎金（Bunting Grant），開始萌生論說懷舊的念頭，多方受益于學院的各次討論會。后來的這部著作前幾章1995年曾經在哈佛大學文學與文化研究中心關于記憶的學術會議上宣讀，又在1996年4月在貝拉奇奧那次值得紀念的集會上宣讀。感謝組織者森奈特（Richard Sennett）和斯汀普森（Catherine Stimpson），以及與會者們的點評。國際研究與交流署（IREX）的兩次夏季獎金資助我完成了項目的研究。最后，古根海姆獎金和1998—1999年度哈佛大學的帶薪休假令我得以寫作本書。我還參加了各種國際會議，使我的理念得到挑戰和塑造，這些會議是：1997年拉斯維加斯蘇聯文化討論會、佛羅倫薩歐洲大學主辦的神話與民族群體會議，以及2000年布加勒斯特中歐大學的討論和講座。我參加了為美國前蘇聯移民文化研究組織的檔案署的工作，和葉菲莫娃（Alla Efimova）與杰姆金娜（Marina Temkina）有過多次長談，這兩種活動啟發我就移民之家開展訪談。福盧姆金娜（Larisa Frumkina）和已故的羅津奈爾（Felix Roziner）鼓勵我工作，并且十分慷慨地和我分享他們的移民紀念品與故事。

我所訪問和描寫的每個城市都變成了我臨時的家，至少在我寫作有關的一章期間。在彼得堡，我感謝哈爾霍爾金（Oleg Khardkhordin），一位珍重友誼的學者和益友；感謝圖爾金娜（Olesia Turkina）和馬津（Victor Majin）的藝術指導；感謝沃隆科夫（Victor Voronkov）和茲德拉沃梅斯洛娃（Elena Zdravomyslova）向我介紹他們的“自由彼得堡”項目；感謝別利亞克（Nikolai Beliak）和我分享建筑環境劇院的夢境和面具；感謝圣彼得堡最好的導游圖里安（Marieta Tourian）和馬爾格利斯（Alexander Margolis）。我高中最好的朋友基恰諾娃—斯特魯加契（Natasha Kychanova-Strugatch）一找回了我們在列寧格勒成長過程中些不太具有懷舊性質的回憶。在寫作論彼得堡的時候，我受益于貝拉爾德（Eua Berard）、克拉克（Katerina Clark）和盧博爾（Blair Ruble）的著作。在莫斯科我受到了蓋森（Masha Gessen）的款待，聆聽了她的政治見解，享受了她的廚藝。感謝我在莫斯科的全部的朋友，他們讓我重新接受了這座名城，甚至令我懷念它，他們是：李普曼（Masha Lipman）和伊萬諾夫（Sergei Ivanov）、頓杜萊（Daniil Dondurei）、阿卜杜拉耶娃（Zara Abdullaeva）、普羅霍羅娃（Irina Proxorova）、佐林（Andrei Zorin）、巴克施坦（JosephBakshtein）、阿利楚克（Anna Al'chuk）和伊萬諾夫（Alexander Ivanov）。列夫津（Grigory Revzin）提供了必要的建筑學專業知識。李普曼和我分享了她的智慧、氣節和幽默；杰戈契（Ekaterina Degot'）和我分享了她對藝術和政治的激進觀感。艾特金（Alexander Etkind）一直陪伴我走遍各大洲，是一位親密的思想伴侶和友人。

在柏林，在我列寧格勒友人施馬爾根（Marianna Schmargen）的公寓里，我擁有一個完美的家。我在柏林的向導是一位學者和友人，賓德（Beate Binder），她引導我觀看了最佳的廢墟和建筑工地。也要感謝阿克塞爾姆—霍夫曼（Dieter Axelm-Hoffman）、馬爾格利娜（Sonia Margolina）、施萊戈爾（Karl Schl觟gel）、西格貝斯（Klaus Segbers）、維特（Georg Witte）和瑙曼（barbara Nauman）。在布拉格，我受到了帕奇馬諾娃（Martina Pachmanova）的款待，聽取了她的見解，在盧布爾雅那得到斯維特拉娜和波伊達爾·斯拉普薩克（Svetlana and Bojidar Slapsak）的關懷陪伴和智慧。

感謝以下各位友人和旅伴，他們和我懇談了各自的懷想和對懷舊的反感：維托舍克（Nina Witoszek）、庫云迪茨（Dragan Kujundic）、斯皮克（Sven Spieker）、斯雷茲金（Yuri Slezkine）、布魯諾（Giulianna Bruno）、古麗雅諾娃（Nina Gourianova）、奈德哈特（Christoph Neidhart）、特魯比娜（Elena Trubina）、達姆羅什（David Damrosch）、蘇萊曼（Susan Suleiman）、阿姆斯特朗（Isobel Armstrong）；還有霍夫曼（Eva Hoffman），早在我一睹她的風采之前，她的著作就已經鼓舞了我。感謝帕佩爾尼（Vladimir Paperny）真實的和虛擬的旅行札記和照片，感謝格羅伊斯（Boris Groys）關于各種絕對物的異端式言論。

衷心感謝和我分享圖片和觀察視角的全部的攝影家，特別是施坦波克（Mark Shteinbok）、帕佩爾尼（Vladimir Paperny）和斯特蘭頓（Mika Stranden）。

我的學生是我第一批的和最專注的讀者和批評者，因為有他們，才讓人覺得著書立說是值得的。貝克曼（Julia Beckman）提出了珍貴的編輯建議，并且和溫格特（Julia Vaingurt）一起就從曼德爾施塔姆的詩歌到大猩猩電影等主題提出見解。感謝其他讀者和研究生助理：勃蘭登伯格（David Brandenberger）、瓦圖雷斯庫（Cristina Vatulescu）、本奈克（Justyna Beinek）、萊斯金（Julia Raiskin）、赫舍爾（Andrew Hersher）和西拉吉（Charlotte Szilagyi），他們周全地糾正了最后一分鐘發現的微小瑕疵。我們研究生的“失物招領”討論會幫助我們大家發現自己原來知識的缺陷。

感謝馬克森（Elaine Markson）全程鼓勵和啟發我，感謝基本圖書公司（Basic Books）編輯多納提契（John Donatich），他與我一樣持久地相信這一項目，并且和我分享他的懷舊心理。感謝塔克（Felicity Tucker）大力幫助整理全書，感謝最有耐心和知識淵博的文字編輯威爾德（Michael Wilde）。

最后，特別感謝薇拉（Dana Villa），她在各種困難面前堅持不懈，和我分享從蘇格拉底到“辛普森一家”的一切。感謝我的父母，他們從來不對懷舊小題大做。

# 導言　忌諱懷舊嗎？

在俄國的一份報紙上，我讀過一篇描寫近期回國訪問的故事。在蘇聯的邊界開放之后，一對夫婦從德國來，第一次訪問他們父母親原來居住的城市，柯尼斯堡。柯尼斯堡原來是中世紀條頓騎士團的城堡，在戰后年代改造成了加里寧格勒，蘇聯的一座樣板城市。在該城往昔普魯士時代的廢墟中，還保存著孤單單的一座沒有圓頂的哥特式大教堂，任憑雨水淅淅瀝瀝打在康德的墓碑上。這對夫婦走遍加里寧格勒全城，備感生疏，只有到了普列高利雅河畔，那里的蒲公英和干草的氣味才送來了關于他們父母親的故事。年事已高的男人跪在河邊，捧起故鄉河水洗臉。驟然的疼痛令他尖叫，他趕快躲開普列高利雅河，臉上的皮膚疼得火辣辣的。

“這條河多可憐，”一位俄國記者挖苦道，“你想啊，有多少垃圾和有毒的廢料傾瀉在河里……”[[1]](#_1_238)

這個俄國記者并不同情這個德國人的眼淚。懷念是人之常情，但是懷舊卻可能造成分歧。加里寧格勒/柯尼斯堡這座城市就像夢幻破滅的主題公園。這對夫婦懷舊的對象是什么呢，這座老城嗎，還是自己童年聽到的故事？一個人怎么能夠懷念從來沒有居住過的房屋？這個人懷念的是從電影和童話故事里得來的、可以標志出探望故里歸程的禮儀姿態。他夢想依靠最后的歸屬感來修補懷念之情。懷舊令他著魔，他卻忘記了自己實際的過去。這樣的幻覺在他臉上留下了火辣辣的傷痛。

懷舊——英語詞匯nostalgia來自兩個希臘語詞，nostos（返鄉）和algia（懷想），是對于某個不再存在或者從來就沒有過的家園的向往。懷舊是一種喪失和位移，但也是個人與自己的想象的浪漫糾葛。懷舊式的愛只能夠存在于距離遙遠的關系之中。懷舊的電影形象是雙重的曝光，或者兩個形象的某種重疊—家園與在外飄泊。過去與現在、夢景與日常生活的雙重形象。

我們不會想到去尋求對付懷舊的藥方。然而，在十七世紀，懷舊被認為是一種可以醫治的疾病，類似普通的感冒。瑞士醫生都相信，鴉片、水蛭，外加到瑞士阿爾卑斯山的遠足，就能對付懷舊的病癥。在二十一世紀，本來該須臾過去的失調卻變成了不可治愈的現代頑疾。二十世紀始于某種未來主義的空想，終于懷舊。對于未來的樂觀主義的信仰被拋棄，就像過時的、1960年代的宇宙飛船一樣。懷舊本身具有某種烏托邦的維度，只不過不再是指向未來。有時候，懷舊也不是指向過去，而是指向側面。懷舊者感到被窒息在時間和空間的常規界限之中。

現代俄語里有一句俗話說，過去變得比未來更為難以預測。而懷舊就取決于這樣的奇異的不可預測的特質。事實上，全世界的懷舊者都覺得很難準確說出他們到底向往什么：是某一個神圣的地點，抑或一另外個時期，還是某種更好的生活。懷舊的引人入迷的對象，眾所周知是難以把握的。這種撲朔迷離的情感滲入了二十世紀的通俗文化，技術的進步和特技效果常常被使用來再現過往世紀的景象，從沉沒的“泰坦尼克號”到垂死的角斗士，到早已滅絕的恐龍。不知為何，進步并沒有醫治好懷舊情感，反而使之趨于多發。同樣，全球化激發出對于地方性事物的更強烈的依戀。與我們迷戀于網絡空間和虛擬地球村現狀對應的，是程度不亞于此的全球流行病般的懷舊；這是對于某種具有集體記憶的共同體的渴求，在一個被分割成片的世界中對于延續性的向往。在一個生活節奏和歷史變遷節奏加速的時代里，懷舊不可避免地就會以某種防衛機制的面目再現。

但是，懷舊現象越多，懷舊也就越被激烈否定。懷舊似乎是一個消極的詞語，頂多是某種含有愛意的羞辱。查爾斯·梅耶爾寫道：“懷舊之于記憶，正如拙劣作品之于藝術。”[[2]](#_2_226)對懷舊這個詞語的使用，常常帶有不以為然的意味。卡曼寫道：“懷舊……實質上是沒有罪咎感的歷史。遺產就是某種把自豪感而并非羞恥塞給我們的東西。”[[3]](#_3_219)從這個意義上說，懷舊是離棄個人的責任，某種毫無罪咎感的還鄉，某種倫理學的和美學的淪喪。

長時期以來，對于懷舊，我也保有一種偏見。我還記得，在1981年剛從蘇聯移民到美國之后，素不相識的人經常問我：“你懷念蘇聯嗎？”我從來都不太知道該怎么回答。我一般都說：“不太懷念，但不是像你所想的那樣”，或者“是啊，但不是像你所想的那樣”。在蘇聯國境線上，有人告訴我，我再也不能回來。所以，懷舊看起來就像是浪費時間和買不起的奢侈品。當時我剛學會回答“你好嗎？”（How are you?）這個問題，這就是效力極佳的“好啊”（fine），而不是像在故國那樣對于生活中多重不堪忍受之灰色發些拐彎抹角的議論。在那個時期，“外僑（resident alien）”這個詞語像是唯一恰當的身份稱謂，我慢慢地開始接受了。

后來，在我采訪移民，尤其是那些因為個人的和政治的處境艱難而離開本國的移民時，我意識到，對于某些人來說，懷舊的話題是一個禁忌：這是羅得的妻子[[4]](#_4_217)的困境，害怕回首觀望就會永遠癱瘓，變成一個鹽柱，一個可悲的紀念碑，顯示你自己的悲哀和逃脫之徒勞。眾所周知，第一波的移民常常是沒有情感的，把尋根的任務留給了他們的兒孫，因為小輩們沒有簽證的負擔。然而，損失越深重，人就越難以參與公眾的悼念活動。給這樣的內在的渴望尋找一個名稱，就像是一種褻瀆的行為，把這類的失落感差不多降低成須臾消逝的嘆息聲。

懷舊對我的襲擊方式是突如其來的。移民十年之后，我回到了我的故鄉城市。熟悉的面容和建筑門面的幻影，雜亂廚房里炸肉排的香味，破舊門道里尿味和小水坑氣味，涅瓦河上方彌漫的灰色細雨，細碎的辨認——這一切觸動了我，令我感到麻木。最為突出的是對時間的不同的體驗。感覺好像進入了另外一個時區，在這里，人人都姍姍來遲，但不知為何似乎時間總是很充裕。[好也罷，壞也罷，在戈爾巴喬夫的“改革”（perestroika）時代這種時間充裕感迅速消失。]閑談和想心思的過多時間，是社會主義經濟的荒謬結果：時間不是某種珍貴的商品；因為缺乏私人空間，倒使人們可以私人占用自己的時間。在反思中，很有可能是在懷舊中，我想到，沉思時間的緩慢節奏促成了對自由的夢想。

我認識到，懷舊是超出了個人的心理的。初看上去，懷舊是對某一個地方的懷想，但是實際上是對一個不同的時代的懷想——我們的童年時代，我們夢幻中更為緩慢的節奏。從更廣泛的意義上看，懷舊是對于現代的時間概念、歷史和進步的時間概念的叛逆。懷舊意欲抹掉歷史，把歷史變成私人的或者集體的神話，像訪問空間那樣訪問時間，拒絕屈服于折磨著人類境遇的時間之不可逆轉性。

懷舊是悖論的，因為，懷想可以使得我們和他人溝通，然而在我們設法以歸屬修補懷想、以重新發現身份來修補失落恐慌感的時候，我們和他人常常分手，中止了互相的理解“。懷想”（algia）是我們的共同感受，而“返鄉”（nostos）又把我們分開。就是這種重建理想之家的應許位于今天許多強有力的意識形態核心，誘引我們為了情感的羈絆而放棄批判性思維。懷舊的危險在于它傾向于混淆實際的家園和想象中的家園。在極端的個案中，可能制造一個幻覺的家園，為了它有人會準備死去或者殺人。沒有得到反思的懷舊會制造出魔怪。然而，這情感本身，對錯位和時間之不可逆轉性的哀悼，是包含在現代處境的核心之中的。

我所感興趣的懷舊，不僅僅是某種個人的病患，而且是我們時代的癥狀，某種歷史的情緒。它不一定與現代性和個人的責任對立，而更可以說與現代本身是同時期的。懷舊和進步就像哲基爾和海德[[5]](#_5_209)，乃是一個整體的兩個不同形象：是可以調換的兩個自我。懷舊不僅是對于某一地點的向往的表現，而且是對于時間和空間的新理解的一種結果，這樣的理解形成了對于“地方的”與“普遍的”這二者的劃分。

懷舊情緒的爆發經常是在革命之后。1789年的法國大革命、1917年的俄國革命和近期的東歐“天鵝絨”革命，都伴隨有政治和文化的向往的宣示。在法國，不僅是革命前的舊制度造成了革命，而且，從某一個方面來看，是革命產生了舊制度，給予它某種形體，某種限定的涵義和鍍金的光環。同樣，戈爾巴喬夫的“改革”時期和蘇聯的解體造成了蘇聯最后幾十年的一種形象：那是一個停滯的時期，或者反之，那是蘇聯的一個穩定、強大和“正常”的黃金時期，這個觀點在今日俄國頗為流行。但是，這里探索的懷舊并不總是涉及舊制度或者垮臺的帝國，也涉及過往時期未得實現的夢幻，和已經變得過時的對于未來的愿景。懷舊的歷史很可能允許我們回顧現代歷史時不僅僅是為了尋求新穎和技術的進步，而也是為了尋找沒有被抓緊實現的機遇、不可預測的轉折和歧路。

懷舊不永遠是關于過去的；懷舊可能是回顧性的，但是也可能是前瞻性的。現代的需要所決定的對于過往世代的奇思幻想，對于未來的現實具有直接的影響。對于未來的考量使我們承擔起對于我們懷舊故事的責任。懷舊向往和進步思考的未來，乃是本書探索的核心。憂郁只限于個人意識的層面；與憂郁不同的是，懷舊涉及的是個人傳記和群體或者民族傳記之間的關系，個人記憶和集體記憶之間的關系。

事實上，有一種對現代狀況加以批判性反思的傳統是包含了懷舊的，我稱這一傳統為“外現代”（off-modern）。修飾詞“外”易于攪亂方向感；它令我們探索側面陰影和背街小巷，而不是進步的康莊大道；它令我們繞過對二十世紀歷史的決定論式敘述。外現代主義既批判現代對求新的迷戀，也批判同樣時興的對傳統的重新發明。在外現代的傳統中，反思與向往、疏離與溫情并行不悖。而且有些二十世紀的外現代主義者來自非主流傳統（亦即，相對于文化主流而言常常被認為是邊緣的或者偏遠的傳統，從東歐到拉丁美洲），還有許多在世界各地離開家園的人，對于他們來說懷舊的創造性思考不僅僅是一種藝術的發明，而且還是一種生存的策略，一種發現不可能返鄉之意義的途徑。

輸出到全世界的全球化的最普遍流行貨色是金錢和通俗文化。懷舊也是全球化文化的一個特色，但是它需要一種不同的流通方式。歸根結底，限定全球化的關鍵詞：進步、現代性和虛擬現實——都是詩人和哲學家發明的：“進步”是康德的杜撰；名詞“現代性”是波德萊爾的創造，“虛擬現實”起初是柏格森（而不是比爾·蓋茨）想象出來的。只是在柏格森的定義中，虛擬現實指向意識層面、潛在的時間和創造性的維度，而這些乃是突出的、不可模仿的人類特質。至于懷舊，十八世紀的醫生在不能確定其病所的情況下，則是推薦向詩人和哲學家尋求幫助的。我雖然既不是詩人也不是哲學家，但是決定寫一部懷舊史，在批判性反思和說故事之間游走，希望把握住懷想的節奏及其誘惑和陷阱。懷舊是用謎語和難題來說話的，所以我們必須正面面對，做到不要成為其下一個犧牲品——或者下一個制造犧牲品的人。

懷舊研究不屬于任何一個學科：這一研究令心理學家、社會學家、文學理論家、哲學家失望，甚至令自認為已經完全脫離了它的計算機科學家失望——這些人終歸還是在自己的主頁和地球村的網絡田園式詞匯中找到避風港的。娛樂產業推銷的懷舊物品超常豐富，其大部分都是甘美的現成商品，反映出一種對于難以遏制的向往和無法商業化的時間的恐懼。在這樣的情況下，過度的飽和正好突出了懷舊基本的、不知滿足的特點。在西方社會，由于藝術作用的減退，對于懷想的自覺探索——沒有速效方案、也沒有糖衣緩解藥片的那種探索的領域，明顯地萎縮了。

懷舊誘惑我們的是它基本的曖昧涵義；懷舊乃是重復不可重復的事物，把非物質現實物質化。斯圖亞特（Suzan Stewart）寫道，“懷舊就是一種重復，它哀悼所有重復的非真實性，否定重復具有定義身份的能力。”[[6]](#_6_203)懷舊是在時間上圖示空間，在空間上圖示時間，阻礙主體和客體之間的區分。它有亞努斯神[[7]](#_7_201)的前后兩張臉，就像一把雙刃劍。為了挖掘出懷舊的碎片，需要一種記憶與地點的雙重的考古學，有關幻想與實際操作的雙重的歷史。

第一部“心靈的疑病”，追溯懷舊作為疾病的歷史——它從一種可醫治的疾病轉化成為一種無法醫治的狀況，從思鄉病（maladie du pays）到世紀病（mal du siècle）。讓我們來追隨懷舊的軌跡，從浪漫民族主義的田園場景到現代性的城市廢墟，從精神的詩意風景到網絡空間和外層空間。

雖然沒有治療懷舊的神奇方法，但是有人提供了一種類型學，也許能夠闡明懷舊誘惑和操縱人們的某些機制。可以區分出兩種懷舊：修復型的和反思型的。修復型的懷舊強調返鄉，嘗試超歷史地重建失去的家園。反思型的懷舊多限于懷想本身，推遲返鄉——有惆悵、嘲諷和絕望之感。修復型的懷舊自視并非懷舊，而是真實與傳統。反思型的懷舊關注人類懷想和歸屬的模糊涵義，不避諱現代性的種種矛盾。修復型的懷舊維護絕對的真實，而反思型的懷舊對它提出疑問。

修復型的懷舊位于近期民族的和宗教的復興的核心；有兩個主題：返回源頭和密謀。反思型的懷舊不追隨某個單一的議題，而是探索同時入住許多區域和想象不同時區的各種方法；喜愛的是細節，不是象征。從最好的意義上看，反思型懷舊能夠提出某種倫理的和創造性的挑戰，而不單純是午夜愁緒泉涌的借口。這種懷舊類型學允許我們區分民族的記憶和社會的記憶：前者以民族身份的單一議題為基礎，后者由具有標志性但是不限定個體記憶的集體框架組成。

第二部專注于城市和后共產主義的記憶。城市廢墟和建筑工地的物理空間、各種部件和胡亂的拼湊、國際風格的破舊水泥建筑以及歷史遺產的翻修，都包含了懷舊的和反懷舊的視覺想象。城市身份近期的更新預示了對于地方文化和全球文化之間的對立的某種取代，提出一種新的地區主義——地方的國際主義。讓我們到現在、過去和未來的三個歐洲城市：莫斯科、圣彼得堡和柏林，進行一番關于城市具體空間和城市神話的雙重的考古學，考察巡視建筑、文學和新的城市禮儀，從圣彼得堡的城市紀念碑狂歡節到柏林的反歷史的“愛情大游行”。地點包括有意的和無意的紀念物，從莫斯科徹底重建的一座宏偉大教堂，到柏林的被廢棄的現代共和國宮。從被一個迪斯科舞廳和現代的節拍器雕塑取代的布拉格最大的斯大林紀念碑，到莫斯科又被修復的極權主義紀念碑的公園；從近來被當作反文化里程碑來紀念的列寧格勒非官方的“西貢酒吧”，到盧布爾雅那擺滿南斯拉夫裝飾品和鐵托訃告的新建“懷舊咖啡館”。最后，我們從各個邊緣方面來看看歐洲的夢幻，實驗性公民社會的奇特景象，和審美的而不是市場的自由主義。和西方實用主義交易關系中的“歐洲”理念不同的是，“東方”態度以往都是更具浪漫色彩的：與歐洲的關系被設想為具有全部可能變體的戀愛經歷——從單相思到自體性欲行為。統領東西方交流比喻的不是euros（歐元），而是eros（小愛神）。由實驗民主之夢所確立，也在低得多的程度上由自由市場資本主義的諸多期待所確立的這種浪漫的觀點，在2000年前后，大體上被一種更為清醒的自我反思態度所代替。

第三部探索永遠沒有返鄉的流亡者想象中的故鄉。他們既有鄉愁，又厭惡故鄉，從而形成一種特殊的大流散親密關系，陌生化和懷想的生存主義美學。我們將要考察俄裔美國藝術家的想象中的家園，他們是納博科夫（Vladimir Nabokov）、布羅茨基（Joseph Brodsky）、卡巴科夫（Ilya Kabakov）；我們還將窺探紐約的俄國移民的家庭，這些人是珍視他們的流亡者記憶的，但是不考慮返回俄國定居。這些移民記得他們的老家，那兒堆滿老式的物品和惡劣的回憶；移民渴求一個親密友人的群體和另外一種生活節奏，而正是這種生活當初允許他們夢想離開故鄉的。

懷舊研究不可避免地令我們行進減速。因為，歸根結底，懷想這一觀念本身就具有某種雖然過時卻依然令人愉快的東西。我們都渴望延長自己的時間，讓時間歸我們自由支配，做白日夢，反抗全部的不利條件，抵御外在的壓力和閃爍不停的計算機屏幕。久未清洗的玻璃窗外暮色中，有一片閃耀的樹葉旋轉抖動。一只松鼠在電線桿子上翻筋斗時突然僵寧不動，認為只要它不動，我就看不見它。一團霧氣在我計算機上方緩慢移動，卻不接受我想要給予它的形狀。懷舊的時分就是白日夢和懷想的那種脫離了時間的時間，這樣的時間是干擾人的工作時間和工作理念的，即使在一個人研究懷舊問題的時候，也是一樣。

# 第一部　心靈的疑病：懷舊、歷史與記憶

## 第一章　從治愈的士兵到無法醫治的浪漫派：懷舊與進步

懷舊（nostalgia）這個詞語來自兩個希臘語詞根，但并不是起源于古代希臘。Nostalgia不過是假托希臘的，或者說是懷舊式的希臘語詞。這個詞語是抱負心十足的瑞士醫生侯佛（Johannes Hofer）1688年在一篇醫學論文中杜撰出來的。他相信，可以憑借“Nostalgia這個詞的表現力來說明源于返回故土的欲望的那種愁思”。[[1]](#_1_239)（侯佛也建議使用nosomania和philopatridomania來描述同樣的癥狀；好在這后一個詞語沒有流行起來）。和我們的直覺相反，“懷舊”來自醫學，而不是來自詩歌或者政治學。在這種新近診斷的病癥第一批受害者中，有十七世紀各種離鄉的人，從伯爾尼共和國赴巴塞爾學習的熱愛自由的學生，在法國和德國做仆人的人，和在外國打仗的瑞士士兵。

據說，懷舊造成“錯誤表征”，令患病者喪失與現時的聯系。而思念故鄉變成了他們單一的精神專注。病人感染“一種毫無生氣的、憔悴的姿態”，“對一切冷漠”，混淆過去與現在、真實的與想象的事件。懷舊的早期癥狀之一就是有幻聽，或者看到鬼魂。馮·哈勒（Albert von Haller）醫生寫道：“最早的癥狀之一就是感覺在與自己談話的另外一個人的聲音里聽到自己所愛的人的聲音，或者在夢幻中看到自己的家人。”[[2]](#_2_227)不足為奇的是，侯佛對這種新奇疾病的恰當命名既有助于鑒定現存的狀況，也加深了這一病疫，使之成為歐洲廣泛流傳的現象。伴隨了懷舊病疫的是一種更危險的“疑似懷舊”，尤其見于在國外服役感到厭倦的士兵中間，因而揭示出錯誤表征的傳染性質。

懷舊這種折磨想象力的疾病，也給軀體帶來影響。侯佛認為，這一疾病的形成是神秘的：病患的傳播“沿著不尋常的途徑，通過無法接觸的大腦到軀體的渠道”，“在想象中”喚起“關于追憶中的故鄉的不同凡響的和揮之不去的理念”。[[3]](#_3_220)鄉愁耗盡了“精神的活力”，引起惡心、失去胃口、肺部的病理變化、腦炎、心臟停跳、高燒、虛弱和自殺傾向。[[4]](#_4_218)

懷舊的功能發揮是通過一種“聯想的魔幻”，亦即，日常生活的全部的方方面面都和一種單一的著魔連接了起來。在這方面，懷舊近似于偏執狂，不同的僅僅是，懷舊者不是總懷疑受迫害的妄想狂，而是懷想狂。另一方面，懷舊者具有驚人的能力，牢記各種感覺、味道、聲音、氣味、那失去的樂園的全部的細微末節，這是那些留在故鄉的人們所從來注意不到的。飲食和聽覺的懷舊具有特殊的意義。瑞士科學家發現，鄉村母親烹調的菜湯、農村濃稠的牛奶，還有阿爾卑斯山谷的民歌野調，在瑞士士兵當中特別容易激發懷舊的反應。可以設想，伴隨牧人驅趕羊群到牧場的“某一支鄉間小調”的聲音，是會在那些在法國服役的瑞士士兵中間立即引發出一股劇烈的鄉愁思緒的。同樣，眾所周知，蘇格蘭人，特別是高地蘇格蘭人，在聽到風笛的聲音時，是容易屈服于令其心神不安的鄉愁的，以至于這些士兵的軍事長官必須禁止他們演奏、歌唱，甚至禁止用口哨吹出故鄉曲調，引發思念故鄉之情。盧梭談到過牛鈴的效力，這樣的鄉間聲響在瑞士人當中引起生活、青春的喜悅，和因為失去這些喜悅而感受到的強烈的悲哀。在這樣的情況下，音樂“發揮的不完全就是音樂的作用，而是一種懷舊的符號”。[[5]](#_5_210)家鄉的音樂，無論是鄉間的小曲，還是一首通俗歌曲，都是懷舊的永恒的伴奏——其難以言喻的魅力令懷舊者眼淚汪汪，欲言無語，而且常常使得對于主題的批判性反思模糊起來。

在美好的往昔，懷舊是可以治好的疾病，雖然危險，但并不總是無法醫治。水蛭、加熱的催眠乳液、鴉片和返回阿爾卑斯山區，通常都可以緩解癥狀。也有人推薦洗胃法，但是什么都不如返回故鄉，據信，這才是治療懷舊的最好辦法。在提出治療此癥的方法的同時，侯佛似乎為他的一些病人感到驕傲；對于他來說，懷舊是他同胞愛國主義的一種表現，他們熱愛自己的家鄉，甚至達到患病的程度。懷舊和憂郁與疑病有一些共同之點。據希臘醫生加倫（Claudius Galen,130？—200？）的概念，憂郁是一種黑色膽汁病，該病影響血液、造成軀體和情緒的癥狀，諸如“眩暈、過敏、頭疼……失眠、腸鳴……噩夢、胸悶……持續的恐懼、悲傷、埋怨、多余的操心和憂慮”。伯頓（Robert Burton）認為，憂郁遠遠不單純是一種軀體的或者心理的狀況，而是還有一個哲學的維度。憂郁者把世界看成為一個被任性的命運和惡魔的戲劇控制的舞臺。[[6]](#_6_204)憂郁者常常被誤解為只是厭世者，但是事實上卻是對人類抱有更高希望的空想夢幻者。從這個方面看，憂郁是知識分子的一種感受和病癥，一種哈姆雷特式的猶疑，一種批判理性的副產品；在憂郁之中，思想與感覺、精神與物質、靈魂與肉體，都永遠處在沖突之中。憂郁被視為僧侶和哲學家的一種疾病，和憂郁不同的是，懷舊是一種更有“民主”意味的疾病，它很可能影響遠離家鄉的士兵和水手，和開始遷居到城市的農村人口。懷舊不僅是個人的焦慮，而且也是一種公眾的擔心，它揭示出現代性的種種矛盾，帶有一種更大的政治意義。

懷舊的迸發既強化了正在出現的愛國主義和民族精神的概念，又對它提出了挑戰。一開始人們搞不清應該怎樣對待受到影響的士兵，他們熱愛自己的祖國，以至于不愿意離開，也不愿意為祖國而犧牲。在鄉愁的心緒越過了瑞士的駐防地之后，曾經采取了一項更激進的措施。法國醫生茹爾當·勒·古昂特（Jourdan Le Cointe）在自己于1789年法國大革命期間寫作的一本書里提出，鄉愁可以采用引發疼痛和恐怖的辦法醫治。作為科學依據，他記敘了俄國人成功醫治鄉愁的激烈療法。1773年，俄國軍隊貿然進入德國的時候被鄉愁侵襲，情況變得十分嚴重，所以將軍被迫采取激烈的方法對付思鄉病病毒。他威嚇“第一個發病的處以活埋”。這可以說是對一個比喻意義的現實化，因為當時在外國的生活看起來是與死無異的。這一道懲罰令據報告實施了兩三次，幸而治好了俄國軍隊的鄉愁怨言。[[7]](#_7_202)（所以，懷想變成俄國民族特征的如此重要組成部分，是不奇怪的）。俄國的土地就是本國人和外國人的鄉愁的沃土。在拿破侖大軍從莫斯科悲慘撤退的時候，在名符其實的俄國冰天雪地中大批法國士兵死亡，對他們遺體的解剖表明，其中多人曾患有鄉愁特有的腦炎。

從十七世紀開始，歐洲人（英國人是例外）就頻頻報導懷舊的病疫，但是美國醫生卻驕傲地宣布，一直到美國南北戰爭之前，這個年輕的國家保持了健康，沒有屈服于思鄉病惡習。[[8]](#_8_199)如果說瑞士的侯佛醫生相信思鄉表現了對自由和故土的熱愛，那么，兩個世紀以后，美國軍醫卡爾漢（Theodore Calhoun）則認為鄉愁乃是一種可恥的疾病，顯露出缺乏英勇精神和不思進取。他認為，這是一種精神疾病和意志薄弱（“受折磨的想象力”的概念之對于他，完全是生疏的）。在十九世紀的美國，大家都相信，思鄉的主要原因是懶散和對時間的使用緩慢而低效，從而導致做白日夢、淫欲和手淫。“任何能夠給病人帶來男子漢氣概之物，都產生某種治療的效力。在寄宿學校里，我們許多人都很可能還記得，是十分依靠嘲笑之法的……[思鄉的]病人可能常常受到伙伴的嘲笑，從而擺脫疾病，或者因為訴求于他的男子漢氣概，理性地擺脫疾病；但是，在全部有效的方法中，一次積極的行動，包括行軍、尤其是戰斗，乃是最好的醫治手段。”[[9]](#_9_190)卡爾漢醫生提出的醫治辦法有同伴的當眾嘲笑和恐嚇，增加艱苦行軍、戰斗，還有改善個人衛生，從而使得士兵的生活條件提高。（他也贊成偶爾地準許士兵請假短時間返鄉省親。）

卡爾漢還認為，鄉愁不完全是個人的健康狀況形成的，還取決于他們的性格力量和社會背景。在美國人當中，最容易感染鄉愁的是來自鄉村地區的、尤其是農民出身的士兵，而來自同一個地區或者城市的商人、機械師、船夫和火車司機則更有能力抵御這樣的疾病。卡爾漢寫道：“城市來的士兵不在乎到了哪里，在哪兒吃飯，而他的鄉下表兄弟則渴望老舊的家園和父親的吱吱發響的飯桌。”[[10]](#_10_188)在這樣的案例中，唯一的希望就是，讓新的進步來多多少少地緩解鄉愁，而更有效地使用時間將會消除懶散、憂郁、拖延和相思病。

作為大眾的疾病，鄉愁的基礎是某種失落感，并不局限于個人的歷史。這種失落感不一定意味著所喪失的事物還被人確切記憶著，而且人還依然知道在哪里去尋找它。鄉愁變得越來越難以治療。在十八世紀末期，醫生們發現，返鄉并不總是可以醫治這些癥狀。懷想的對象有時候遷移到了遙遠的地方，超越了祖國的界線。正如今天的基因學學者希望發現一個不僅僅能決定身體病癥，而且還能決定社會行為甚至性取向的基因，十八世紀和十九世紀的醫生尋找過錯誤表征的單一原因，一個所謂的“病理性骨骼”。然而，醫生們在病人的頭腦和軀體之中，都沒有找到鄉愁的位置。有一位醫生宣稱鄉愁是一種由癥狀而滋長的“心靈的疑病”。就我所知，在二十世紀，對鄉愁的醫學診斷只存在于一個國家，這就是以色列。（還不清楚，這一現象反映的是對于福地的一種頑強的向往，還是對于已經留在身后的異邦家園的思念。）在世界其他各地，鄉愁從可醫治的疾病轉化成為一種不可醫治的病癥。一種地方的病癥、思鄉病，到底是怎么變成了現代世紀的一種病癥、世紀病了呢？

我認為，鄉愁的傳播不僅和空間的位移，而且也和變化的時間概念有關。鄉愁乃是一種歷史的心緒，我們更可以探索一番它的歷史的、而不是心理學的發生過程。在十七世紀以前已經存在了多方的懷想，不僅在歐洲傳統之中，而且在中國詩歌和阿拉伯詩歌中，思鄉是多見的題材。但是，蘊含在這個特別詞語中的早期現代的概念，在一個特殊的歷史時刻凸顯出來。斯塔羅賓斯基（Jean Starobinski）寫道：“思緒不是一個詞語，但是只能夠通過詞語來傳播。”他使用了穿越邊界和移民的比喻來描寫鄉愁的話語。[[11]](#_11_184)在藝術和科學之間的臍帶還沒有切斷、在精神和軀體——內在和外在的健全都還得到同時對待的時候，鄉愁得到了診斷。這是一種詩歌學科的診斷——我們不應該以居高臨下的俯就態度對這些勤奮的瑞士醫生表示莞爾一笑。我們的子孫后代也許會把抑郁癥詩化，視其為一種全球的氣氛狀況的象征，無法用抗憂郁藥治療。

現代的鄉愁和古代神話中返鄉的區別不只在于其特殊的醫學處理方法。希臘的“還鄉”和還鄉歌曲，是神話儀式的一個組成部分。正如納吉（Gregory Nagy）指出的那樣，希臘語詞語nostos（返鄉）是和印歐語的詞根nes聯系在一起的，其意義是“返回光明和生命”。

在《奧德賽》中，實際上有兩種返鄉：其一，當然是主人翁從特洛伊歸來；其二，同樣重要的是，從冥王哈德斯那里返回。而且，奧德賽降入冥府和返回是和日落與日出的太陽移動吻合的。這一運動就是從黑暗到光明，從無意識到意識。事實上，主人翁在黑暗中漂流返鄉的途中是睡眠的，在他的船到達伊薩卡的海岸時候，正好是日出。[[12]](#_12_178)

佩涅洛佩的忠貞愛情和忍耐——她白晝織出、夜間剪斷的布，代表了每日損失和恢復的神話時間。奧德賽的故事不是個人感傷思念和終于返鄉的家庭價值觀；這更是關于人類命運的一個比喻。

歸根結底，奧德賽的返鄉牽扯到了無法辨認的處境。伊薩卡被蒙在迷霧之中，這位流浪者國王是微服歸來的。這位主角辨認不出自己的家園和他的女保護神。連他忠實的、長時間受苦的妻子也沒有看出他來。只有他兒時的保姆注意到了他腳上的傷痕——軀體身份的或然性標記。奧德賽必須在行動中證實自己的身份。他拉動了本來屬于他的弓，在這一瞬間激發了眾人的記憶，贏得了承認。這樣的禮儀性質的行動協助抹平了臉上的皺紋和年紀的印記。奧德賽的返鄉具有代表意義，這是一種禮儀性質的事件，不因為他而開始或者終結。

流連忘返的誘惑——指喀耳刻及其女妖們——在奧德賽歷程的一些更為古老的敘述中發揮了更大的作用，而其中對返鄉的故事卻沒有明顯的集中表述。圍繞這一神話有一些古老的故事（在荷馬對故事的敘述中沒有得到記錄），其要點就是，預言將要實現，奧德賽將被他自己的兒子——但并非被忒勒馬科斯殺死，這個兒子是他和喀耳刻生的，后來，這個兒子又娶了奧德賽的妻子佩涅洛佩。所以，在神話敘事的世界中，在忠實的妻子和拖延主角返鄉的誘惑女妖之間，可能存在著亂倫的關系。說到底，喀耳刻的島嶼是一個退化之愉快和神性之獸性的終極烏托邦。必須離開這個國度，人才能重新成為人。喀耳刻的陰險的迷醉歌聲在家鄉的許多曲調里得到反響。所以，如果我們探究奧德賽返鄉的潛在的故事，就可能把一場結局歡樂的歷險旅程變成一部希臘悲劇。所以，甚至最經典的西方返鄉故事也不是完滿的；這個故事充滿了矛盾、轉折、虛假的返鄉、錯誤的辨認。

現代的鄉愁是對神話中的返鄉無法實現的哀嘆，對于有明確邊界和價值觀的魅惑世界消逝的哀嘆；這也可能就是對于一種精神渴望的世俗表達，對某種絕對物的懷舊，懷戀一個既是軀體的又是精神的家園，懷戀在進入歷史之前的時間和空間的伊甸園式統一。懷舊者都要尋找一個精神回歸的對象。而在遭遇了沉默之后，他就要尋找紀念性的標記，卻又予以嚴重的誤讀。

十七世紀后期對于懷舊病癥的診斷大致上發生在時間與歷史的概念遇到根本性變化之時刻。歐洲的宗教戰爭已經結束，但是預言中的世界末日和末日審判卻沒有出現。“只有基督教的終末論脫去了對于即將8到來的末日審判的常在期待時，某種的時間性才可能被揭示出來，它是面向新事物和沒有界線的。”[[13]](#_13_171)在習慣上，都把“線性的”猶太—基督教的時間視為對抗“周期性”的永恒返回的異教時間，而且借助于空間比喻來討論二者。[[14]](#_14_167)這樣的對立態度所掩蓋的是時間感受在時間上和歷史上的發展，而這一感受從文藝復興時代起變得越來越世俗化，和宇宙論的觀點分開。

在十三世紀發明機械鐘表以前，“什么時間了？”的問題一直不是很急迫的。確實，曾經出現過很多災禍，但是時間的缺乏不是其中之一；因此，人們可以“采取悠閑的生活態度。時間和變化都不顯得緊迫，因而也無需憂慮把握未來”。[[15]](#_15_166)在文藝復興晚期的文化中，時間被包含在神意和反復無常的命運之中，和人的洞察力或者盲目無關。把時間劃分為過去、現在和未來的做法不太緊要。歷史被看作是“生活的導師”（此乃西塞羅的名言）和給予未來的種種范例和角色楷模。換一種說法是萊布尼茨的論斷：“未來世界的整體就是現在，預示在現在的整體之中。”[[16]](#_16_165)

法國大革命標志著歐洲人思維的又一個重大的變動。以前就發生過弒君事件，但是沒有發生整個社會秩序的轉變。拿破侖傳記對于整個一代新的個人都是示范性的——這些小拿破侖們夢想的是重新塑造自己的生活，使之革命化。“Revolution”[[17]](#_17_158)這個詞匯最初來自星體的自然運動，因而作為一個周期性的比喻被引進歷史的自然節奏之中，而從現在起它又獲得了一種不可逆轉的方向：看來，它要為大家渴望的未來打開鎖鏈。[[18]](#_18_154)通過革命或者工業發展取得進步的理念變成十九世紀文化的中心思想。從十七世紀到十九世紀，表示時間本身的方式起了變化；原來是寓言式的人體——一個老頭子、一個拿著沙漏的青年盲人、一個赤裸上半身、代表命運的女人，從這樣的形象變換成為非人格的數字語言：火車時刻表、工業進步的上升曲線。時間不再是緩慢漏下的沙粒；時間就是金錢。但是，當今的時代也允許存在多重的時間觀念，而且使得對于時間的感受更具個人性質、更具創造性。

康德認為，空間是我們外在經驗的形式，而時間則是內在經驗的形式。為了理解新的時間概念的人類學維度和將過去與未來內在化的各種方式，科塞萊克（Reinhart Koselleck）提出兩個范疇：經驗空間和期望范圍；二者都是個人的和人際的。經驗空間允許我們把過去同化于現9在。“經驗乃是現在的過去，過去的時間被容納進來，進入了記憶。”而期望范圍則揭示了思考未來的方式。期望“乃是化為現在的未來；指向‘尚未’、指向沒有體驗過的事物、指向有待于揭示的事物”。[[19]](#_19_154)在早期的現代，個人自我塑造的新機遇和對個人自由的追求，開辟了創造性地對時間作出實驗的空間，這里的時間不再永遠是線性的和單向的。進步的理念，一旦從文學藝術和科學的領域走向工業資本主義的意識形態，就變成一種“客體”時間的新神學。進步“是第一個真正歷史的概念，這一概念把經驗與期望之間的時間差別降低為一個單一的概念”。[[20]](#_20_152)在進步的理念中，重要的是未來的改良，而不是對過去的反省。旋即，許多作家和思想家登時就提出這樣一個問題：進步在人類經驗的全部領域里能否永遠是同時的。施萊戈爾（Friedrich Schlegel）寫道：“歷史的真正的問題就是人類發展各種因素之中進步的不均等，特別是在知識和倫理發展程度上的重大差別。”[[21]](#_21_153)人文學科和藝術之中、人類狀況總體是否得到了改善，依然是一個未決的問題。然而，作為基督教終末論普世向往的一種世俗的對應物，進步變成了一種新的全球性的敘事。在過去的二百年間，進步的理念適用于一切：從時間到空間，從民族到個人。

所以，作為一種歷史的心緒，懷舊是對縮小的“經驗空間”的懷想，而這樣的“經驗空間”已經不再適用于期望范圍。懷舊的表現是進步目的論的副作用。進步不僅是對于時間進展的、也是對于空間擴展的一種敘事方法。十八世紀晚期的旅行家寫書描述其他地方，首先是西歐以南的地方，后來則是以東的地方，視其為“半開化”，或者干脆就是“野蠻”。不同時間觀念的同時代性質沒有得到評價，對每種地方文化只是依據“進步”這一中心敘事方式加以評價。進步是全球時間的標記；對于這一理念的任何取代，都被看作是地方性的怪異。

前現代的空間常常是用人體的各個部分來度量的：我們可以把物品擱在“一臂遠”，憑“手指經驗”，記錄“步”數。對于遠近的理解是和特定社會中的親屬關系譜系以及對待家畜與野生動物的態度很有關的。[[22]](#_22_153)鮑曼（Zygmunt Bauman）不無懷舊之情地寫道：

我們現在傾向于把距離稱為“客觀的”，而且度量的時候將其和赤道的長度比較，而不是和人體器官尺寸、軀體的靈活性或者居民的好惡比較；其實在米尺金屬桿這個非人格和解體象征物被放在法國塞夫勒接受世人的尊敬和服從以前很久，距離原來都是依靠人體和人類的關系來量度的。[[23]](#_23_151)

現代客觀性的孕育，是隨著文藝復興時期的透視方式與測繪新發現的世界這一需要的發展而來的。早期的現代國家依賴某種空間“合法性”及其透明性，以便征稅、招募士兵、在新的領土上殖民。因此，對外界認識來說無法索解的、難以切入的和誤導性的復雜地方習俗，被帶到一個簡約形式、一張共同的地圖之上。這樣，現代化就意味著使得一個有居民的世界適宜于超社團的、國家指導的行政官僚體系，從某種令人眼花繚亂的繁雜圖形變成普天下共同的世界。隨著近期資本主義和數字技術的發展，普世的文明正在變成“全球的文化”，而地方的空間不只是被超越，而且被虛擬化了。然而，如果陷入對于具有不同地方習俗的前現代空間概念的懷舊式理想化，就可能是危險的；歸根結底，這些習俗各有其地方的傳統的殘酷；“超社團語言”不僅是官僚行政的，而且也是人權、民主和解放的語言。最重要的是，懷舊不單純是一種地方的懷想的表現，而是一種對時間和空間的新理解的結果，這種新理解使對“地方的”和“普遍的”作出區分成為可能。懷舊者把這種區分內在化，但是，他沒有爭取普遍性和進步，而是限于回顧過去，渴望特殊性。

在十九世紀，持樂觀態度的醫生相信，普遍的進步和醫學的改善能夠治療懷舊。的確，在某些個案中出現了這樣的情況，因為懷舊的某些癥狀被混同于肺結核。但是，肺結核最后變得可以醫治，而懷舊卻沒有；從十八世紀起，探索懷舊的艱難任務就從醫生那里轉向詩人和哲學家。這一疾病的癥狀進而被認為是敏感的特征，或者是新的愛國主義情感的表現。懷舊的瘟疫不再要得到醫治，而是要擴散得很廣。懷舊得到了新式的表述，不是被當作推定的康復故事，而是當作與往昔的浪漫糾葛。懷舊的新場景既不是戰場，也不是醫院病房，而是霧靄迷蒙的景色，倒影依稀的池塘、飄移的浮云，和中世紀或者古代的廢墟。在無處尋覓故鄉廢墟的地方，人造的廢墟被架設起來，那式樣是半被毀壞狀，仿得極度準確，紀念著新的歐洲國家真實的和想象中的過去。

為了回應啟蒙運動對于理性之普遍性的強調，浪漫派開始突顯情感的特殊性。鄉愁變成了浪漫派民族主義的中心比喻。浪漫派尋找“紀念性的標記”，尋找內在的風景和世界的外形之間的對應符合之處。他們創造出故鄉的某種飽含溫情的地理，這樣的地理常常映射出他們自己心靈里的憂郁的風景畫面。原始的歌曲化為一堂哲學課。赫德（Johann Gottfried von Herder）在1773年寫道，拉脫維亞農民的歌曲具有一種“紙上寫出的文字所不可能具有的生活氣息”。正是這種生活氣息，在現代歷史的變幻無常之外“，變成了懷舊思念的對象。全部沒有經過打磨的民族都善于唱歌和表演；他們歌唱的正是他們所做的事，所以說，他們是歌唱史實。他們的歌曲就是民族的檔案、他們的知識與宗教的寶庫……在這里，人人都描繪自己，顯露出他們本來的面貌”。[[24]](#_24_149)

民族意識來自共同體外部，而非來自內部，這是不足為奇的。是浪漫的旅行家從一定的距離之外看到了正在消失的世界的整體。旅行給予他觀察視野。外來者的優越角度透顯出故園的田園氣質。[[25]](#_25_147)懷舊者從來不是本地人，而是一個被放逐的人，他在地方因素和普遍因素之間做中介。依靠赫德的熱情復原努力，許多的民族語言都發現了自己表達愛國懷想的特殊語匯。奇異的是，不同民族傳統背景的知識分子和詩人都開始宣稱，他們有一個特殊的詞匯表述鄉愁，而且這個詞語是不可翻譯的。德語的heimweh，法語的maladie du pays，西班牙語的mal de corazon已經變成懷舊世界語的組成部分，而新興民族開始堅持自己的文化獨特性。捷克人有一個自己的詞語“litost，其涵義包括同情、悲傷、懊悔和莫名的懷想”。昆德拉（Milan Kundera）說，“litost的涵義是一種情感，像拉開的手風琴一樣無窮無盡”，“其長長的壓抑的第一聲聽起來好像一只喪家之犬的哀號”。[[26]](#_26_147)而俄語詞匯toska帶咝音和喉音的低沉細語，是聞名于流放者文學的，使人想起對于擁擠空間的幽閉恐怖癥式的熟悉，人在這樣的地方渴望寬闊無垠。在字面上，toska指的是對于難以置信的困苦的一種壓抑的、幾乎是哮喘性的感受，這一感受也體現于波蘭語tesknota的閃爍的聲音之中。這個詞匯一般都和俄語的toska對立起來（盡管來源于同一個詞根），其實tesknota還是指一種類似的囚禁壓抑、淹沒一切的渴望之感，不過帶有一抹陰郁的藝術成分，是愛好浩大之物與絕對物的俄國人所不知曉的。霍夫曼（Eva Hoffman）把tesknota描寫成一種幻影蘊育、“缺”一失狀況的膨脹、切已經喪失之物的膨脹。[[27]](#_27_141)葡萄牙人和巴西人相應的詞語是saudade，一種淡淡的憂愁，像微風，又有性感，不像斯拉夫語寓義之富于戲劇性，然而又是同樣深刻和揮之不去的。羅馬尼亞人說，dor這個詞匯響亮和尖利有如匕首，是其他民族所不知的，指的是一種特殊的羅馬尼亞色彩的傷感的疼痛。[[28]](#_28_141)雖然每個詞語都帶有其語言的特殊的節奏，我們還是覺得，全部這些無法翻譯的詞語事實上都是同義詞；都期望一種無法翻譯的特質，渴望獨特性。雖然細節和氣味不同，浪漫的懷舊的語法在全世界確實是雷同的。“我盼故我在”[[29]](#_29_136)變成了浪漫的題詞。

懷舊，就像進步一樣，依賴于不可重復的和不可逆轉的時間這一現代概念。浪漫的懷舊者堅持自己懷舊對象與現時生活的不同特點，從而將其保持在安全的距離之外。浪漫懷舊的對象必須是超越了現在的經驗空間的，在往昔的微光中的某處，或者在理想國的孤島上，在那里，時間自愿地停止了，像在一個古代的鐘表上那樣。同時，浪漫的懷舊不單純是一種對進步的反論；它破除的是線性概念和某種黑格爾的辯證目 的論。懷舊者的目光不僅是回顧性的，還是指向側面的，表現在挽歌體詩歌中和諷喻的片段中，而不是在哲學的或者科學的論文中。懷舊依然是不系統的，無法綜合的；懷舊有誘惑力，而不是說服力。

在浪漫主義的文本中，懷舊變成了性感。語言和自然中的排他主義近似于個人的愛情。故鄉的泥土埋葬了一個年輕美麗的姑娘；金發而溫柔也好，黝黑而野性也好，她是大自然的化身：西爾薇代表森林景色，文婷代表海洋，露茜代表湖區，苦命的麗莎代表俄國的農村。（男性的主角傾向于獸性而不是田園的表現，從梅里美小說中的立陶宛熊人故事到烏克蘭和特蘭斯瓦尼亞的吸血鬼。）在拉丁美洲，傳奇變成民族新復興的基本小說體裁，有無數的小說都以婦女的名字為標題。

但是，民族解放之歌不是十九世紀選擇的唯一的曲調。許多詩人和哲學家探索懷舊的思念本身，而不是把它當作通往一塊福地或者民族國家的舟車。康德在憂郁、懷舊和自我意識的結合中看到了某種獨特的審美感，這一審美感沒有把過去客觀化，而是提高了人對于生活與道德自由困境的敏感性。[[30]](#_30_134)對于康德來說，哲學是對于某種更好的世界的思念。懷舊是人們所共有的，它不該把人們分開。正如柏拉圖概念中的厄洛斯那樣，對于浪漫的哲學家和詩人而言，思念變成了人類處境中的一13股驅動力量。諾瓦利斯說：“哲學的確是一種鄉愁；這是一種希望所到之處都是在家的要求。”[[31]](#_31_130)

和以往的醫生一樣，詩人和哲學家都沒有能夠找到鄉愁的精確地點。他們專注于尋找的過程。詩歌語言和比喻之旅就像是一種對于人類鄉愁的順勢療法，通過同情和類比，外加疼痛的軀體，卻又不主張某種夢幻般的全然喚回。海涅給予原型相思的詩是寫鄉愁的同情映射的。

一棵云杉孤獨地佇立

在北方荒涼的高地。

它要昏睡，冰雪漫天，

給它披上雪白的毛毯。

它夢見了一棵棕櫚樹

在遙遠的東方國度，

獨自憔悴，默默渴望，

在那片焦灼的沙土上。[[32]](#_32_128)

北地孤單的云杉夢想著他自己思念中的情人和對應者——南國的棕櫚。這不是一種歡愉的民族的情愛。這兩種人格化的樹同樣地感受到孤獨和夢想，卻不是具有共同的根。這首詩表現了對于同樣思念者的懷想，而不是對于故鄉風土的懷想，所以，這是兩個在各自的故土流放的“內部移民”之間的長距離情思。

第一代的浪漫主義者不是政治家；他們懷舊的世界景象是世界觀（weltanschauung），而不是現實的政治（real politik）。懷舊增添了政治內容的時候，情思就被和民族成長結合起來，而故土的歌曲則受到凈化。民族國家的官方記憶不能容忍無用的懷舊，為懷舊而懷舊。有些阿爾卑斯山區曲調顯得太輕浮，在意識形態上是錯誤的。

到底是誰的懷舊呢？傷病士兵、后來的浪漫主義詩人和哲學家所表達的個人的情緒，變成了一種制度化的和國家的策略。隨著瑞士民族主義的發展（和十九世紀聯邦國家的建立同期），地方歌曲被學校老師改寫，因為他們覺得農民曲調粗俗，愛國熱情不夠。他們為合唱保留節目寫作，努力擁抱愛國主義和進步。“國家”這個詞是引進地方歌曲的新詞之一。

雷南（Ernest Renan）寫道：“忘記——我還要大膽地說——看錯自己的歷史，在一個國家的創建過程中，乃是本質的因素。所以，歷史研究的推進對于民族性來說是一個危險。”[[33]](#_33_126)法國人不得不忘記圣巴托洛繆之夜屠殺，和十三世紀在法國南方對清潔派教徒的屠殺。一個國家的追憶不僅是一個消失的伊甸園，而且也是一個犧牲和光榮的地方、往日痛苦遭遇的地方。這是起初的“瑞士病”的某種逆轉：在國家的意識形態中，個人的思念被轉化成為一種集體的屬性，這一屬性的依據就是超越了個人記憶的、過去的痛苦。在把國家團結起來的過程中，過去的失敗和勝利一樣赫然顯現。民族國家在最好的情況下是以社會契約為依據的，這也是一種情緒的契約，帶有往昔事件的感召性質。

在二十世紀中期，在國家的和省級的博物館里以及城鎮的紀念館里，懷舊被制度化和機構化。過去不再是沒有被認知的或者不可認知的。過去變成了“遺產”。在十九世紀，在歷史上第一次，古老的紀念碑被按原貌修復。[[34]](#_34_124)在意大利，所到之處，教堂都被剝去了巴洛克式的添加物和折衷的附屬物，重新創造出文藝復興風格形象——文藝復興時期建筑家是絕對想不出來這樣修理古代建筑的。往昔的歷史性質和自立性是十九世紀的一種新的實感。十九世紀末發生了一場辯論，一方是完全修復派，主張完整地再造往昔的歷史的和藝術的宏偉建筑物，另一派熱愛不加有意識修葺的往昔文物：廢墟、折衷的建筑、殘垣斷壁，因為都帶有“年代價值”。因為不同于完全的復原，所以這一切令人動情，感受到歷史性，將其作為一種氣氛、一個空間，來沉思時間的流逝。

十九世紀晚期，懷舊增添了公共的風格與空間。赫德在民歌中體味出來的傳統“檔案”不再聽憑其自生自滅。懷舊的難以尋覓的所在、想象的游移不定的歸宿，為了保存而應該固著下來。民族的紀念性標志可以在卡片式目錄中找到。懷想的飄忽不定的時間性被框住和分類，放置在許多檔案抽屜、標本展示和古物展廳里。私人的收藏品允許我們遐想往昔時日和地方，從而進入住宅里的白日夢和安樂椅中的懷舊。十九世紀巴黎中產階級的宅門，被本雅明（Walter Benjamin）描寫成微型劇院和博物館，它把懷舊私密化，但是同時又復制出它的公眾式結構，因此，民族的和私人的建筑物的功能變得交織起來。公眾的懷舊帶有明顯的風格，從拿破侖偏愛的帝國風格到新歷史風格——新哥特式、新拜占庭式，等等，革命變化的周期伴隨著修復，而修復的結果就是復興某種宏大的風格。

作為一種歷史的情緒，懷舊在浪漫主義時期成熟，和大眾文化的誕生是同時的。懷舊始于十九世紀早期的回憶熱潮，這一熱潮把城市有教養市民和地主的沙龍文化變成了一種對于逝去的青春、逝去的春天、逝去的舞蹈、逝去的機遇的禮儀式的紀念。隨著書冊藝術的完善、寫詩活動和繪畫的展開、在女士書冊中夾藏干花草葉的時興，每種歡愛殷勤都幾乎變成人生易老的提示。但是，這種沙龍文化的紀念卻是游戲性的、機動的和互動性的；這是社會戲劇性的一部分，它把日常生活變成藝術，盡管也不是什么杰作。從巴洛克時代起，人造的自然就在歐洲人的想象中扮演一個角色——連巴洛克這個詞語本身的意義也是“罕見的貝殼”。在十九世紀中期，對植物標本、溫室和玻璃魚缸的喜愛變成了中產階級之家的特征；這是一小塊大自然被搬進城市住宅，被加上邊框，被馴化。[[35]](#_35_122)受到珍惜的是一種不完整性，是化石、廢墟、微型物、紀念品，而不是全然再造某一個往昔的天堂或者地獄。正如奧拉爾基亞加（Celeste Olalquiaga）對十九世紀想象力的評論，亞特蘭蒂斯（大西洲）不是應該重建的“黃金時代”，而是應該通過廢墟、痕跡和片段來探索的“失去的文明”。失落的憂郁情感變成了一種風格，十九世紀晚期的一種風尚。

雖然在十九世紀末懷舊之感風靡了公眾的和私人的場所，但是這個詞語本身卻逐漸增添了負面的涵義。顯然，在生存與勞動分工的范圍受到進一步的細致劃分的時代，對于懷舊的融合概念來說，空間是很小的。這個術語顯得過時，而且不科學。公眾的話語都是關于進步、社區、遺產的，但和以往設想得也不一樣。私人的話語則是關于心理學的，醫生集中談論歇斯底里癥、精神病和偏執狂。

工業化和現代化的迅速步伐增加了人的向往，向往往昔的較慢的節奏、向往延續性、向往社會的凝聚和傳統。然而，對于過去的這一種新的迷戀又揭示出來遺忘的深淵，并且與其實際保存情況形成反比。正如諾拉（Pierre Nora）所指出的那樣，紀念之地（liex de memoire），乃是在記憶環境（milieux de memoire）消退的時候有組織有計劃地建立起來的。[[36]](#_36_122)似乎紀念的禮儀能夠協助彌補時間的不可逆轉性。有人可能反駁說，諾拉自己的觀點基本上是懷舊的，在他懷念的那個時代，記憶環境是生活的一部分，不需要官方的民族傳統。但是，這個情況卻提出一個悖論，亦即制度化的懷舊：遺失越嚴重，就越多地受到紀念的補償，與過去的距離也越鮮明，因而也越容易傾向于理想化。

懷舊被視為是一種歐洲疾病。因此，比較晚近成熟的國家，想要有別于日益老邁的歐洲，便是依據某種反懷舊前提發展自己的身份的；無論好壞，它們都宣稱能夠躲避歷史時代的負擔。恰達耶夫（Petr Chaadaev）在十九世紀上半葉寫道“：我們，俄羅斯人，就像私生子一樣，來到這個世界而沒有遺產，和在我們以前生活在這個世界上的人沒有什么聯系。我們的記憶只能追溯到昨天；即使是對于我們自己，我們也似乎還是陌生的。”[[37]](#_37_122)無獨有偶的是，這一自我批評式的論斷也可以用在年輕的美國國家，區別只在于語氣的變化，俄國的永恒宿命論被美國的永恒的樂觀主義取代。讓我們暫時忘記一個絕對君權國家和一個新的民主國家之間的巨大政治區別，我們可以看到對于歷史記憶的某種類似的反抗，盡管強調重點不同。十九世紀早期的美國人把自己看成是“自然的民族”，只生活在現在，不需要過去——不要杰斐遜所說的“盲目崇拜古代，讓習俗和名號統領我們自己良好的天啟精神”。[[38]](#_38_119)恰達耶夫嘆息俄羅斯意識中所缺少的遺產、合法性和記憶，在美國卻正是被稱頌為既自然、又進步的新穎精神。面對老歐洲及其文化遺產，這兩個新興國家的知識分子都滋生出一種自卑感—優越感情結。在自我定義中，二者都是反歷史的，只不過俄國人滯后，而美國人趕在前面。恰達耶夫發現了俄國人的游牧精神，在從國外返回祖國的時候被稱為狂人，從而在自己的祖國變成了內部移民。斯拉夫派借用了恰達耶夫對俄羅斯人心態的批判，并且把精神的向往（toska）和歷史意識的缺乏化為俄羅斯靈魂的特征、神選民族生來的標記。在美國，這種青年特有的忘卻傾向，助長了將進步民族化，和發明另外一種半形而上的本體，稱為美國生活方式。從表面上看，俄羅斯人的精神向往和美國人的夢想之間區別再大也不過了。然而，二者的共同點乃是超越歷史和記憶的夢幻。在俄國十九世紀的傳統中，作家和農民變成了民族之夢的載體，而在美國，企業主和牛仔才是生活的終極藝術家。和對等的俄國伙伴不同，他們屬于強壯和少言寡語的類型，不善表達。在俄國，透過中央政府的學校制度的棱鏡閱讀的十九世紀的古典文學，變成民族綱領的某種基礎和懷舊神話的儲藏室；而在美國，是通俗文化促進了美國生活方式的傳播。在邊疆的某處，陀思妥耶夫斯基的靈魂遇到了米老鼠的靈魂。就像《群魔》中的人物那樣，他們交換的是詭異的笑容。

## 第二章　歷史的天使：懷舊與現代性

怎樣重新開始？怎樣高興起來、振作起來、甩掉過去的陰影呢？怎樣感受生活——只有生活，“那個陰暗的、驅動的、貪求自我而難以滿足的強力”？[[1]](#_1_240)這是煩憂著現代人的問題。幸福，而不只是對幸福的向往，意味著忘卻和一種新的時間感受。

傳統與革命之間現代的對立是不可靠的。傳統意味著傳遞——傳播或者交付一種學說，服從或者背離。翻譯者，即是背離者（意大利語：traduttore,traditore）。革命這個詞語，同樣，既指周期的重復，也指驟然的決裂。因此，傳統和革命互相包容，卻又依賴二者的對立。專注于傳統和把傳統作為一種古老禮儀加以闡釋，顯然是一種現代現象，產生于對于正在消失的過去之擔憂。[[2]](#_2_228)拉圖爾（Bruno Latour）指出：“進步的現代和‘傳統’的反現代是互不承認的雙生子：對過去原樣重復的理念和與過去的一切決裂的理念，乃是一種單一的時間概念的兩個對稱的結果。”[[3]](#_3_221)所以，有關進步、創新的現代理念與對于恢復民族共同體穩定過往時代的反現代需求，二者之間存在著一種相互依存的關系。在二十世紀末，從這一世紀的痛苦歷史來看，這種關系變得尤其明顯。

“現代性”一詞的涵義最初是由詩人，而不是政治科學家們探索的；波德萊爾在《現代生活的畫家》[[4]](#_4_219)（1859—1860）一文中討論了這個術語。波德萊爾提出了現代美和現代性經驗的二重形象：“現代性是暫時的、稍縱即逝的、偶然的，是藝術的一半，而另外一半則是永恒的、不變的。”波德萊爾的設計就是“表現現在”，捕捉現代經驗的短暫、刺激、光怪陸離的特質。現代性被非人格化為城市人海中的一個不知名女人，她戴著面紗，臉上涂抹了過多的脂粉。這恰恰是最后一瞥中愛人的影像：

喧鬧的街巷在我周圍叫喊。

頎長苗條，一身喪服，莊重憂愁，

一個女人走過，她那奢華的手

提起又擺動衣衫的黑色鑲邊。

輕盈而高貴，一雙腿宛若雕刻。

我緊張如迷途的人，在她眼中，

那暗淡的、孕育著風暴的天空，

啜飲迷人的溫情，銷魂的快樂。

電光一閃……復歸黑暗！——美人已去，

你的目光一瞥突然使我復活，

難道我從此只能會你于來世？

永遠地走了！晚了！也許是永訣！

我不知你何往，你不知我何去，

啊我可能愛上你，啊你該知悉！[[5]](#_5_211)

這首詩描寫的是對現代幸福的追求，追求以情色的失敗而告終。幸福就是一種時機恰當的事——法語中叫bonheur，兩個人在正確的時間、正確的地點相遇，又能夠恰巧抓住這個瞬時。幸福的時刻就像革命的時刻，乃是一種狂喜的現代贈禮。對于波德萊爾來說，幸福的機遇顯現在一瞬間，而這首詩的余下部分則是對于某種可能發生的事物的懷舊；這不是對于理想的過去懷舊，而是對于現在的完美及其失去的潛力懷舊。在開始的地方，詩人和不認識的女人是在描述式的過去時態的同一種節奏中運動的，這是喧囂的巴黎人群的節奏。這次的邂逅給詩人帶來了認知的震撼和隨后的時空迷失。他們的幸福在時間上脫臼。

我想起來二十世紀早期拉蒂格（Jacques-Henri-Lartigue）的攝影作品，他是用靜物來捕捉運動的。他的做法違背所用媒體；他沒有令攝影對象固著于某種完美的靜態，而是在運動中捕捉這些對象，令其逃逸相框，在黑暗的背景上留下模糊的重復曝光的陰影。拉蒂格著魔于現代技術的潛力，想要讓攝影做它做不到的事：捕捉運動。有意造成的技術缺憾使得影像既有懷舊感，又有詩意。同樣，波德萊爾熱衷于現代人群的感受，想要讓它完成它不可能完成的事：令瞬間靜止。現代感受給他提供了某種情色的邂逅，卻不令人盡興。為了對付這一狀況，波德萊爾嘗試把情色的不得盡興化為某種詩歌的良機，使須臾即逝的現代美感鑲進一首傳統的十四行詩的節奏中。因為迷醉于虛幻印象和對傳統的懷舊感，詩人為可能做到而沒有做的事而哀嘆。

這個不為人知的女人是現代性的一個寓意；又是靜止的，又是飛逝的，她是永恒之美的例證，也是現代的幻象的例證。她處在悲悼的狀態，可能是一個寡婦，但是，對于詩人來說，她的面紗又是對于已經失去的歡樂機遇的期待性的懷舊。她的悲悼映射出他的悲悼，或者，反之亦然。詩人和這個女人互相辨識出彼此的正在飛逝的懷舊。詩人急欲讓時間止步，在懊惱中把對立物混淆；在一瞬間之中，他感受到了新生與死亡、歡樂和痛苦、黑暗與光明、現時與永恒。在這首詩里，這個女人遺失卻又被找到，又遺失，又被找到。韻律發揮的作用就像一種魔術；韻律的作用降低讀者閱讀的速度，讓詩作自我反思，造成它自己空想中的暫時性質，因而一個孤獨的城市居民的來去匆匆的情色想象能夠被記憶，甚至被默念出來。韻律的作用延緩這首詩走向不可避免的不愉快結局的過程。閱讀這首詩的時間，可能比詩人邂逅和失去夢中情人的時間還要長。城市人群不僅僅是一種背景，而且還是場景中的某種演員，其集體的佚名強化了這次邂逅的獨特性。現代城市是詩人的不完美的家園。[[6]](#_6_205)

從同時代的多種因素來看，波德萊爾給予詩歌之美的定義，在政治上和美學上都是不正確的。在《現代生活的畫家》中，他把現代美感比擬為女人的化妝，寫道：人工粉飾和虛假要比自然的“原罪”受歡迎得多（在這里，波德萊爾是在反駁盧梭）；還有，當然，他的詩神的美德也引起疑義。對于波德萊爾來說，藝術給予幻象破滅的現代世界的是新的魅力。記憶與想象、感受與經驗，都是密切聯系在一起的。詩人是在終日在城市人群當中漫游之后，在夜間寫作的，那人群是他的合作者。因此，現代藝術是一種記憶藝術，不僅僅是一種新語言的發明。

波德萊爾鑒定了現代的感受性，杜撰出“現代性”（modernity）這個名詞。但出現更早的形容詞modern卻具有自己的歷史。這個詞語派生于modo（最近，剛才），在基督教中世紀得到使用；起初的涵義是“現在”與“同時代”，不包含激進的意思。這個詞語的激烈的、表達對立立場的用法是“現代的”和新穎的。“現代”一語獲得論爭涵義，是在十七世紀的法國，在古代派和現代派之間的爭論過程之中。[[7]](#_7_203)這個詞語所指的不是技術的進步，而是指關于趣味與古代古典風格的爭論。在十八世紀，“現代化”常常是指住宅的改善。[[8]](#_8_200)到二十世紀早期，盧卡契[[9]](#_9_191)把現代經驗界定為“超驗的無家可歸”。所以，住宅的改善必定走過頭了。

作為某種批判課題的“現代性”，和作為一種社會實踐與國家政策的“現代化”，這二者之間的區別必須劃清，后者通常是指工業化和技術的進步。現代性和各種現代主義都是對于現代化狀況和進步的后果的回應。這種現代性是矛盾的、批判性的、含義矛盾的、思考著時間的性質的；它把對于現時的著迷和對于另外一個時間的懷想結合了起來。十九世紀晚期和二十世紀早期見識了藝術家、科學家、哲學家和批評家的最后一次對話，他們是要嘗試形成對現代狀況和新的時間概念的綜合理解。愛因斯坦、畢加索、洛巴切夫斯基（Nikolai Lobachevsky，非傳統幾何的發明者）和赫列波尼科夫（Velemir Khlebnikov，俄國先鋒派的創始者）都曾熱衷于此。

反思型的現代懷舊的三個范例場面是這一討論的中心：波德萊爾最后一瞥的愛、尼采的永恒回歸與阿爾卑斯高山上的忘卻、本雅明與歷史天使的對峙。波德萊爾回顧城市的幻影，尼采回顧宇宙和曠野，本雅明回顧歷史的殘破遺跡。波德萊爾竭力通過一種震撼的感受和對立物的對比“表現現在”;尼采則是通過自我意識和不由自主的諷喻;而本雅明則是通過某種靜止的辯證法，和非常規的記憶考古學。現代性這三位批評家詩人，都是對現時表示懷舊，但是，他們竭力爭取的不太是重新獲取現時，而是揭示現時的脆弱性。

波德萊爾與現代經驗的邂逅充滿歧義；他的詩歌充滿了懷舊的斯芬克斯和天鵝——從古代到古老的巴黎。他夢見異國情調的烏托邦田園，在那里，貴族的懶散、倦怠和奢侈淫逸沒有被中產階級的粗俗破壞。但是，不像浪漫派那樣，他沒有譴責城市經驗，相反，在城市的人群當中，他感到震撼。這種不易把握的、創造性的、震耳欲聾的城市舞臺特色給他帶來了幸福的許諾。如果波德萊爾離開巴黎一段時間，他很可能會懷念那種特殊震撼的經驗的。但是，波德萊爾對于進步的快樂進軍的信念持批判態度，他認為這種進步是奴役人的天性。對于波德萊爾來說，現時和新穎是與公開性和不可預測性聯系在一起的，而不是與進步目的論聯系在一起。波德萊爾的巴黎變成了涵義矛盾的現代性的首都，它包容了現代生活全部的不潔。

令人詫異的是，陀思妥耶夫斯基差不多同時訪問了巴黎，返回俄國的時候怒氣沖沖。他沒有把巴黎描寫成為現代性的首都，而描寫成巴比倫的一個妓院和西方頹廢的象征：“這是一種圣經式的場景，關于巴比倫的，啟示錄里面的某種預言在你的眼前成為現實。你會覺得，要花費大量的、永恒的精神抵御力，才能夠不屈服于、不投降于這個印象，不向這個事實俯首，不把邪神偶像化，不把他當作你的理想來接受。”[[10]](#_10_189)對于陀思妥耶夫斯基來說，現代城市生活變成了啟示錄式的，而現代精神就是偶像崇拜；他把它改寫成宗教預言的語言，把西方喪失恩典和俄羅斯的“永恒的精神抵御力”對立了起來。難怪，在俄語里到現在還沒有與“現代性”（modernity）對應的詞語，雖然藝術上的現代主義十分豐富多樣。波德萊爾和陀思妥耶夫斯基都是現代的懷舊派和對進步持批判態度，但是他們分道揚鑣，沒有在最后的一瞥共享城市之愛。

圍繞“現代”（modern）一語的眾多派生詞的混亂和衍生現象表明，表現現時是多么困難。波德萊爾是一位憂郁而溫情的現代藝術家，他哀悼世界上已經消失的“象征的森林”，但是又探索了現代經驗的創造性潛能。按照伯爾曼（Marshall Berman）的定式，波德萊爾是一位描寫不潔的現代主義者，沒有努力把藝術從現代城市生活的矛盾中解放出來。[[11]](#_11_185)

現代性與懷舊的矛盾經驗不僅啟發出十九世紀的藝術，而且也啟發了社會科學和哲學。建立現代社會學的基礎是傳統群體與現代社會之間的區分，這一區分一般都傾向于把傳統社會的整體性、親密關系和超驗的世界觀理想化。托尼斯（T觟nnies）寫道：“在家庭的群體（Gemeinschaft）中，從出生起，人就和它在一起，同甘共苦。而在人進入社會（Gesellschaft）的時候，就等于進入了外國。”[[12]](#_12_179)這樣，現代社會看起來就像是某一個外國，公共生活猶如脫離家庭田園的移民境界，城市生存猶如長期的流亡。但是，懷舊派現代社會學家的大部分都不是反現代的，而是批判現代化的效果，批判因為資本主義的力量、日常生活日益嚴重官僚化造成的人際關系的客觀化。韋伯（Max Weber）探討了現代“合理化”過程的悲劇性矛盾涵義，以及用官僚主義方式將個人關系與社會關系屈服于功利主義倫理學，從而造成“對于世界的去魅化”、魅力的喪失和脫離公眾生活。[[13]](#_13_172)退入某種新建宗教或者重新發明的群體傳統，不是對于現代性挑戰的回答，而是逃避。

西默爾（Georg Simmel）認為，現代化的某些力量威脅了現代工程的人性的維度——亦即個人的自由和創造性的社會關系。他的懷舊是波德萊爾型的，以現代大城市的生活為穩固的基礎。在客體化的交換形式與開放和創造性的社會交往之間，西默爾看到了日益嚴重的分離；而后者應該既是社會的“游戲方式”，又是“倫理的力量”。這種現代倫理學在于保存人類關系的非工具性品格、不可預計的生活、感性的生存，和讓我們通過生命本能和社會交際“超越我們現代受到束縛的生活之門檻”。[[14]](#_14_168)西默爾懷想現代正在消逝的追求自由的潛能。他提出的生命本能社會學渴望的是一種藝術的、而并非制度化的或者經濟的現代社會生活概念。

懷舊對象可能是非常多樣的：在托尼斯那里是傳統的社群，在馬克思那里是前封建社會的“原始共產主義”，在韋伯那里是迷醉的公眾生活，在西默爾那里是創造性的社會交往，在早期的盧卡契那里是“古代的整合文明”。盧卡契杜撰了現代“超”驗性的無家可歸這個術語，并且通過藝術和社會生活的發展來予以定義。盧卡契的《小說的理論》（1916）開篇就提出一首史詩高度的挽歌：“那是歡樂的時代，星空就是全部潛在道路的地圖——那些時代的道路都得到星光的照耀。在那樣的時代，萬物皆新，卻又熟悉，雖然充滿奇遇，自己卻能夠把握。世界寬闊，但是又像家園，因為靈魂里燃燒的火焰本性與眾星一樣。”[[15]](#_15_167)這已經不再是對于個人一己家鄉的懷想，而是懷想四海為家，渴望“心靈的超驗地貌”——那據信是古代的“整合”文明的特征。盧卡契的懷舊對象乃是在現代被徹底分割開來的生存的整體。古代史詩的現代代用品——小說，是一種“半藝術”，是要反映出現代世界的“惡質無限性”和超驗家園的喪失。盧卡契從美學走向政治，從黑格爾理論走向馬克思主義和斯大林主義，徘徊于二十世紀多種總體化空想而迷路，僅僅忠實于對于早期著作里出現的整體世界觀的懷舊。

尼采是在過去整合的文明和傳統社群的范圍之外尋求幸福的。和擁擠的城市中一個不知底細、品德可疑的女人邂逅并不能滿足他。尼采的現代性不是大都會的，而是個人的和宇宙的。他的永恒回歸的概念提出了一種克服懷舊前提本身的方式，這前提就是時間的不可逆轉性和經驗的不可重復性。他的回歸因為許諾逃離現代的短暫虛幻，從而對于混亂與控制、線性與圓形的時間之間的對立提出挑戰：

這個世界：能量的一個惡魔，沒有開始，沒有終結；一種堅固鋼鐵的力量，既不增長，也不縮減，不擴張，而僅僅變形……一個沒有花費或者損失的家園，但是同樣也沒有收入……一片閃爍流動匯合力量的海洋，永遠在變動，永遠在回潮，往返進退歲月不計其數，形狀盛衰不已。[[16]](#_16_166)

尼采關于永恒回歸的詩歌片段令人回顧希臘哲學；然而，就像“Nostalgia”這個詞語一樣，這種永恒的回歸僅僅在懷舊的意義上是希臘的。而且，它具有一個現代的方面：以“權力意志”為特征的、自我創造的現代主體性。研究尼采的學者繼續爭論永恒回歸的矛盾理念，爭論它究竟首先是主觀的還是宇宙論的。[[17]](#_17_159)尼采多次返回永恒回歸的理念，但是每一次都有所不同，都有它的一個新的狀貌，而在最后依然是一個可望而不可及的現代諷喻者，而不是一位系統的或者科學的哲學家。

但是，懷舊還是悄悄地潛入了尼采的形象之中，浮現在主角想要越過記憶、超越忘卻而進入宇宙和曠野時那最終遺忘的場景。尼采一直沒有成功地安然駐留于“沒有花費，沒有損失”的家園之中。鄉愁制伏了他。只是現代懷舊的象征不是一個雕像般的不知名婦女，而是一位有名的超人，查拉圖斯特拉，只在他自己的靈魂里安然駐守：“人應該住在山上。我幸福的鼻孔又能夠欣然呼吸山中的自由清氣。至少我的嗅覺可以避開全部人類的氣息。爽利的微風拂拭了靈魂，猶如晶瑩的佳釀，它似乎要打噴嚏，卻對自己呼喊：祝福你！”所以，現代哲學家的逃避并不是十分現代的。毋寧說，這是浪漫派崇高的阿爾卑斯山景和瑞士的紀念明信片。尼采扮演了社會戲劇性的一出戲——在靈魂的劇場打噴嚏，并且說“祝福你！”哲學家及其英雄超人不是城市浪蕩子。尼采稱自己為“歐洲好人”，但是從來沒有訪問過波德萊爾的巴黎，“十九世紀的都城”。尼采的“完美時刻”不是某種城市的顯現，而是在山頂上的某種靈魂的追憶。

在《歷史的用途與濫用》中，尼采批判了紀念的歷史與懷古的歷史，為反思性的歷史和生命本能而健康的忘卻提出論據。在描寫那種健康的忘卻時候，尼采重建了另外一種懷舊田園式的背景，盧梭的田園背景，包括了牛鈴。現代人被描寫成為“被剝奪了權利的人，因為懷念曠野而受折磨”，而這位哲學家邀請他觀看各種動物伙伴，學習生活愉快，解除過去的重擔：

觀察在放牧中從你身旁走過的羊群：它們不區分昨天與今天，它們跳躍、吃草、休息、消化、再跳躍，就像這樣，從早到晚，日復一日，短時的愉快與不愉快皆系于此時此刻，所以既不憂郁，也不煩悶……人也許可能會問動物：“為什么你這樣看著我，卻不告訴我你多么地愉快？”動物想要回答：“因為我的話還沒說，倒已經忘記了。”——但是，它連這個回答也已經忘記，所以什么也不說，所以人就只能感覺奇異。[[18]](#_18_155)

這位哲學家渴望識得母牛的非哲學性的世界觀，但是，嗐，沒有思維的動物是沒有回應的。與快樂母牛的哲學性的對話，變成一個滑稽的失敗。這位哲學家懷想先于懷舊的狀況，自己卻陷于諷喻。在這一案例里，諷喻使得哲學家脫離了自己的視野。母牛啃著牧草從他身旁走過，帶走了幸福的圖景。牢記“必須忘卻”證明是比表達現時更困難的；波德萊爾就嘗試在自己的詩歌中表現現時。在尼采的事例中，諷喻反映了現代人處境的模糊性質；現代人有時候顯得似乎是未來的造物主，有時候又似乎像是一個不愉快的、有思考能力的動物。

本雅明寫道：“恰恰是現代人經常設想出前歷史。”[[19]](#_19_155)本雅明以稍有不同的方式參與了對于進步與歷史因果關系的批判。因為受到歷史重擔的攪擾，他不能夠潛逃到自然或者前歷史中去。尼采快樂的母牛和馬克思的原始社會都沒有吸引他。像尼采一樣，本雅明是一個與眾不同的現代思想家，只不過他的現代世外桃源不是阿爾卑斯山峰，而是巴黎的拱頂大商場和城市的跳蚤市場。本雅明的現代主角必須同時既是紀念物收藏家，又是未來革命的夢想者，他不僅駐留在過往的世界，而且還“想象出一個更好的世界，在那里萬物都擺脫了‘到底有什么用？’這樣的拷問。”

本雅明[[20]](#_20_153)的現代主角的最終考驗是1926—1927年冬天前往莫斯科的一次旅行。本雅明是在列寧逝世后三年前往蘇聯首都的，出自個人的和政治的原因，去看望女友阿霞·拉吉斯（Asja Lacis），其次是澄清他和共產黨的關系。旅行以情事的失敗和思想的異端告終。嚴冬莫斯科蓋滿寒冰十分硬滑的街道，就像本雅明和官方共產主義的感情糾葛的寫照，一如他和阿霞的情事。沒找到個人的幸福和知識分子的歸屬感，本雅明倒是對蘇聯的生活取得了一種矛盾的洞察，時時閃現出不同尋常的明晰性。本雅明令他的左派友人驚奇，對于這些人來說，莫斯科應該是代表進步的首都、未來世界革命的實驗室，而本雅明卻描寫了過時的農村玩具收藏品和在跳蚤市場上出售的奇異物品：紙糊的夢幻之鳥和人造花卉、蘇聯主要的標記、蘇聯地圖、圣徒像旁邊長了三只手的半裸上帝之母的圖畫，“左右都是列寧的肖像，好像擠在兩個警察中間的一個囚徒”。過去與未來的這些怪異的對比、前現代與工業時代的形象、傳統俄羅斯農村在蘇聯首都捉迷藏，對于本雅明來說，竟變成了反抗意識形態種種表現的重要線索。莫斯科生活的這樣的不協調的拼貼呈現出奇異現代性的另外一種景象，它對于二十世紀晚期的發展產生了深刻的影響。盡管有些微小的錯誤，但是回顧之下，本雅明對于1920年代的莫斯科的敘述，比這一時代的其他許多外國敘述是更為清晰的，而且頗有見識。

本雅明是把過去、現在和未來當作層疊起來的不同時代來考慮的，就像現代攝影實驗表現技術那樣。在他看來，每一個時代都夢想著下一個時代，這樣做的同時，又修訂了以前的那個時代。現時從過去的夢幻中“驚醒”，但是依然因為這些夢幻而“充脹”。充脹、驚醒、聚合——這就是本雅明有關連貫的時代的形象。就這樣，像尼采和其他的懷舊者一樣，本雅明反抗了事件不可逆轉的理念；取代尼采式的永恒回歸浪潮之形象的是，他提出結晶化經驗之珍珠。本雅明也不抱有懷舊的理想場景——整合的文明，或者遺忘的曠野。取而代之的是，他用“記憶之扇”表演揭示，出忘卻的新層次卻直沒，一有達到本源：“有誰一旦開始打開記憶之扇，就永遠不會走到扇子分格的結尾之處。沒有形象能夠滿足他，因為他已經看到了扇子可以展開，只有在它的折縫里才蘊藏著真實。”[[21]](#_21_154)本雅明想要“煽出過去的希望之火光”，再一次從忘卻的空寂延續之中挖掘出某種歷史的傳統。所謂聚合，就是過去在現時之中“再現”，并且在一閃之間使“此時此刻的成功辨認”浮現出來。聚合的結果是革命的沖撞或者褻瀆的照明。本雅明的方法可以被稱作對于現時的考古；他所懷念的是現時及其種種潛能。

本雅明喜愛波德萊爾獻給不知名女路人的這首詩。詩人感受到辨認帶來的某種震撼，這一震撼提供了劇烈的喜悅和痛苦。作為一見鐘情之愛，她可能消失，但不是作為本雅明所說的“最后一瞥之愛”。她是被在未來之中找到新共鳴的這首詩復活的。同樣，關于被壓迫人民、或者在歷史上被認為微不足道的某些個人的故事也會如此地得到拯救，在未來又具有了意義，一如拱形商場和另外一個時代殘留廢棄的物品。如果本雅明沒有預兆自己的厄運，這就可能像是某一個人的奇異的樂觀主義愿景，這位個人反抗現代的人和對象物那種混亂和盡可丟棄的性質。本雅明忠實于專注物質歷史的方法，在小筆記本里收集了大量的觀感、日常生活的鏡頭、引用語和剪報，這一切都用來過濾他的歷史觀感，提出“聚合”，從而使過去和現在匯合，或者，現在預示出未來的輪廓。在他和朋友們分享的這些珍珠里，有一篇1939年寫的關于地方煤氣公司停止向猶太人供應煤氣的報告。猶太人居民的煤氣消耗造成了煤氣公司的損失，因為用量最大的用戶不交納煤氣費。猶太人使用煤氣特別是為了自殺。[[22]](#_22_154) 終究，懷舊病癥的產生是與戰爭有聯系的。在二十世紀，由于兩次世界大戰和災禍，群眾性的懷舊常常出現在這些災難之后。同時，大規模破壞的經驗排除了對于過去的玫瑰色的重建，從而令反思人士懷疑這樣的回顧目光。本雅明在描寫保羅·克利（Paul Klee）的一件繪畫作品的時候，提出災難性的現代特質的一種形象。

克利的一幅繪畫，《歷史的天使》，表現一個天使似乎想要離開他正在專注觀察的某物。他一雙眼睛正在凝視，嘴張著，羽翼展開。這是畫家描繪歷史天使的方式。他的面容朝著過去。在我們看到了一系列事件的同時，他只看到一個災難，災難不斷地把殘骸一層一層地堆起來，扔在他的腳下。天使想要佇立、喚醒死者，把被打爛打碎的一切再拼湊起來。但是，從天堂里吹來一股暴風雨；暴風雨擊中了天使的翅膀，十分猛烈，天使再也不能并起翅膀。暴風雨不可抵御地把他推向未來，而他卻以背部朝向未來，而他面前的大堆的殘骸則增長得像大山一樣。這一場暴風雨就是我們所說的進步。[[23]](#_23_152)

讓我們先暫時擱置這一救世主的景象，我們面對歷史的這一天使可以就像本雅明對他的描寫那樣：處在過去與未來的門檻，被現代繪畫置入畫框。天使沒有觸及我們，他朝著我們凝望，卻不是看我們；他把我們的目光從進步的暴風雨景象轉移，但是不允許我們往回走。天使既不能補足過去，也不能擁抱未來。天堂的暴風雨反映了歷史的殘骸，顛倒了過去與未來的矢量。歷史的天使在不安全的現時中凍結，在側風之中紋絲不動，體現出本雅明所說的“靜止的辯證法”。但是，即使在這里，救世主式的前現代景象也是和現代繪畫的視覺辯證法沖突的——在這樣的繪畫里矛盾的意義與形象共存，而沒有任何可能的解決辦法或者綜合，而一種新的空間幾何學允許提出許多替代的生存層面。天使的頭發散開，像是無法破解的神圣畫卷；他的羽翼從里向外翻開，像麥比烏斯圈[[24]](#_24_150)，未來和過去、左與右、前與后，都顯得可以逆轉。

歷史的天使體現了一種反思的、令人敬畏的現代懷舊，它是橫貫了二十世紀的藝術，并且超越了各種主義的。現代藝術史的地方變體，例如首先是在美國語境下頗有影響力的格林貝格（Clement Greenberg），或者大部分適用于被格林貝格逐出教門的那些西歐藝術運動——尤其是超現實主義的畢爾格（Peter Bürger），都受到了評論注意。十九世紀和二十世紀的藝術和思想還有另外一種傳統，需要以本雅明的方式拯救，這是不純潔的現代性的一種雜交的傳統。在這一傳統中，對某種新的語言的尋求可以探索過去的方言，而不僅是未來的各種世界語（在音樂方面，斯特拉文斯基對比勛貝格）；陌生化可能并不僅僅是藝術的，而且也可能是一種存在主義的原則；政治可能變化多端，從烏托邦到反烏托邦和無政府主義，破壞了中產階級的常識和新的革命正統。[[25]](#_25_148)

二十世紀藝術喜愛“新”和“后”這樣的前綴詞和多種的“主義”。后現代主義是這樣的運動的最近者。[[26]](#_26_148)后現代主義者和通俗文化一起恢復了懷舊情緒，但是懷舊依然局限在引號之間，降低成為一種歷史風格因素；它不是對另外一種時間性的尋求。到最后，甚至抵御性的后現代主義也承認了出乎意料的失敗。福斯特（Hal Foster）評論說，后現代主義沒有失敗，而是“發生了更壞的事；因為被當成流行時尚對待，所以后現代主義變得過時。”[[27]](#_27_142)

姑且不論是反現代的還是反后現代，似乎更重要的是重訪現代性的這一未完成的批評項目，這一項目的基礎乃是對于時間性的一種變通的理解，不是作為進步的目的論或者超越論，而是非同源各時代的重疊與共存。拉圖爾提出，如果我們認為自己“從來就不是現代的”并且研究存在于當代世界的自然與文化、過去與現在的混合品種，那么就真不知道要出現什么情況。那樣，我們就必須折返我們的腳步，減慢速度，“施展而不是揭示、增加而不是減少、促進兄弟情誼而不是指責、篩選而不是戳穿”。[[28]](#_28_142)

外現代（off-modern）的藝術和生活方式探索了過去與現在的混合狀況。副詞off與這一討論有關的幾個意義包括：“在旁邊”和“在臺下”（offstage）、“延展與衍生”、“有些癲狂和反常”（off-kilter）、“離開工作或者任務”、“不協調的”（off-key）、“不規則的”（off-beat），偶爾也指變色的，卻不是被拋棄的（off-cast）。在這一變體的現代性中，依戀和反思互不排斥，而是相互說明，盡管張力依然沒有消弭，懷想無法醫治。許多外現代藝術家和作家所出身的地方，藝術還沒有進入市場，而依然發揮了一種重要的社會作用，而那里現代性的發展是對比襯托了西歐和美國的現代性的，從里約熱內盧到布拉格。俄國作家和批評家施克洛夫斯基（Victor Shklovsky），陌生化概念的發明者，在革命后短暫流亡柏林期間寫出最具懷舊特點的著作。他沒有跟隨革命時代闊步前進，展望光輝的未來，而是作出曲折的運動，就像國際象棋中的騎士（馬）一樣，直面革命中未實現的潛力和悲劇性的困境：騎士可以橫向和縱向運動，穿過黑白方格，對權威提出挑戰。施克洛夫斯基提示，文化的演化并不總是沿著父母到子孫的直系發生的，而是通過支系，從叔叔舅舅、姑姑姨媽那里來。一個時代的次要事項不僅僅會變成該時代值得紀念的東西；它們可能包含有未來的種子。在外現代的藝術家當中，有許多流亡者，包括斯特拉文斯基、本雅明、科爾塔薩爾、佩勒克、昆德拉、卡巴科夫、納博科夫，他們再也沒有返回故鄉；也有一些最固著不動的藝術家，例如美國人科奈爾（Joseph Cornell），他從來不旅行，卻一直夢想著流亡。對于他們來說，某種外現代的觀點不僅僅是一種藝術的信條，而且也是一種生活方式和世界觀。外現代主義者在現代主義者與后現代主義者之間發揮中介作用，令學者感到費解。off這個奇特的副詞消解了表現時髦的壓力和把一己定義為前現代或者后現代的負擔。如果說在二十世紀初期，現代主義者和先鋒派憑借否認對于過去的懷舊來定義自己，那么，在二十世紀末，對于懷舊的反思卻可能令我們重新定義批判性的現代性，及其在時間上的歧義和文化上的矛盾。

■

本雅明寫道：“關于文明的記錄同時都是關于野蠻的記錄。”這句話刻在作家的墓碑上，立在西班牙博港海邊背靠比利牛斯山宏偉景色的一個天主教墓園中。實際上，這并不真的就是一個墓碑，而是獻給作家的紀念碑，因為他的墳墓沒有標記。本雅明是德國猶太人戰爭難民，一生最后十年自愿流放法國，1940年，在法國—西班牙邊界因不得過境轉移到安全地帶而自殺身亡。他曾一度自嘲是“最后一個歐洲人”，沒有辦法逃亡福地（巴勒斯坦也好，美國也好）。

“您為什么尋找本雅明呢？”我在1995年訪問博港的時候，本地商會的人問我。“他甚至不是本地人。這兒城里有很多其他有意思的地方值得參觀的。”確實，博港，加泰羅尼亞這個忙碌的邊境小城，擁有很大一部分從西班牙南部遷來的居民，和本雅明是沒有什么關系的。不準本雅明穿過的、原來的那條不可逾越的國境線，對于沒有邊界的新歐洲來說，現在變成了一個古老的海關棚子、一個可口可樂攤子和幾張多種語言的廣告。在那紀念碑上，我看到了加泰羅尼亞文的銘文：“獻給瓦爾特·本雅明，德國哲學家”（有德語譯文）。讓我感到郁悶的是，本雅明生前從來沒有被當作哲學家來接受（在納粹德國，肯定是沒有的），死后卻得到了加泰羅尼亞政府和德國政府這個懷舊感的稱號。為什么不是像阿倫特（Hannah Arendt）對他的稱呼那樣，至少，是一位“德國猶太文人”呢，或者甚至是“一位歐洲作家”呢？墓碑石旁邊是獻給作家的一個未完成的紀念碑，一個引發爭論的廢墟和建筑工地，其主導權在德國、西班牙和加泰羅尼亞地區政府之間受到爭議。現在稱為獻給歐洲流亡者紀念碑，用三種語言說明，以防引起國際沖突。這是卡拉萬（Dana Karavan）的作品，代表一條通道，這是本雅明喜歡的比喻（十九世紀的商場里有這樣的通道，本雅明在這里發現了自己的許多懷想）。只是這個煙筒似的金屬通道更近似通往死亡、甚至毒氣室的樓梯間，而不是展示城市紀念品和商品。因為覺得這個形象太過陰郁，而且，遺憾的是它又不出所料，我沿著悲哀的通道走向大海——本雅明骨灰可能找到最后歸宿的地方。在這里有一件匪夷所思的事等著我。

下面沒有出口。卻也不是。卻也不是一條死胡同。我看到的是沖擊的波浪，白色的泡沫在微光和我自己的離奇影像中閃爍。通道末端沒有一道墻提示我們過去的殘骸，而是有一面反光的鏡子，一個虛幻的美麗屏風，一道褻瀆的微明。對現代的懷舊者們的致敬。

## 第三章　恐龍：懷舊與通俗文化

本雅明那種喚起前歷史的現代性理念在美國通俗文化中有一個奇異的呼應，可以稱之為侏羅紀公園綜合癥，在這里，最現代的技術被用來發現史前世界。技術懷舊（technonostalgia）沒有反射在它自身上；因為是未來主義的和前歷史的，所以顯得包羅萬象，逃避了現代史和地方性的記憶。好萊塢制造的通俗文化，亦即美國向外國出口的美式神話的容器，既引發懷舊，又給予鎮靜劑；它給予的不是有關過去、現在和未來的令人不安的矛盾性和出人意表的辯證法，而是對于滅絕造物的完全修復和某種解決沖突的辦法。美國通俗文化看重技術田園的、或者技術童話的故事，而不是悲哀的挽歌。但是，即使是在一個技術童話故事里，令過去復活的努力也要變成一部恐怖電影，科學和進步的經歷幾乎不能擺脫非理性的恐怖。侏羅紀公園變成了伊甸園的一個令人毛骨悚然的變體，男女主角雖然到訪，卻自愿離開。

恐龍是懷舊工業的理想動物，因為沒有人記得它們的樣子。恐龍的滅絕是商業成功的保證；滅絕允許徹底的復原和出口到全世界。對恐龍的不妥當刻劃也不會引起任何人的不滿，甚至動物權益保護者。（警告：侏羅紀公園里的霸王龍發動了先發制人的打擊，吃掉了律師。）恐龍熱開始變成美國全國的著魔對象；與對大自然的探索和科學的成就相匹配的是電影特技，這一切共同再現出了這種滅絕的造物。美國變成了恐龍的福地。恐龍變成了美國的獨角獸，大自然國家的神話動物。亞洲人和歐洲人都有民間故事和龍；美國人則有他們的科學童話，這些童話常常涉及某種史前怪獸的情與死。金發美女往往熱愛野獸，而男人則要征服二者。古生物學和化石考古學與古典考古學相似。在歐洲，文藝復興時期專注于挖掘古典古代遺產，而美國十九世紀末的文藝復興（也是美國在全球閃光的開始）需要某種史前的遺產——在規模和時期上都要超過歐洲。

《侏羅紀公園》不是一部明顯的懷舊影片，對于美國人來說，將它冠以懷舊之名可能難以理解。這部電影主要是給兒童看的；眾所周知，兒童是不懷舊的。這個電影既沒有普魯斯特式的對失去的地點和時期的個人懷想時刻，也沒有迪斯尼風格的對小城生活的再現，更沒有穿著當時時裝在1950年代轎車寬闊后座親吻的青少年。這個影片是另外一種懷舊的典范，不是心理學上的、而是神話的懷舊，和英雄般的美國國家身份有關。這樣的神話懷舊具有地緣政治學的涵義，因為恐龍是出口到全世界的全球性通俗文化的造物。這看起來像是昂貴的兒童游戲，在美國既無害、又普及，但是在世界其他各地觀眾看來，卻是示范性地把美國神話搬上了舞臺，這樣的新世界神話忘記了自己的歷史，再造了嶄新的史前史。

《侏羅紀公園》展示出各種各樣的懷舊造物和物品。一個活生生的生物學奇跡從一片琥珀化石中出現，這是不可把握的過去的一個片段。神話建筑工地的西班牙裔主管說：“Qué lindo”“——真美啊”。這些詞依然是西班牙語詞，沒有翻譯成“美國佬”（gringo）的話。有時候，建筑工地每天的操勞和律師對于保險業務的瑣碎思慮會被打斷片刻，讓路給短暫的靈異發現。一包含著史前個昆蟲的微小透明化石被攝影機放大，顯出一種神秘的美。琥珀化石是典型的十九世紀紀念物，憂郁之美的精細片段，一件傷逝的象征，在舊世界的中產階級舒適美觀的家庭收藏品中占有一席之地。在十九世紀的文化中，琥珀化石一般都被看作本身值得珍惜的東西，一種無法滿足的懷想的象征，提示我們業已失去的文明和現代知識的局限。

侏羅紀公園的創造者沒有時間為珍寶拭去塵埃。通俗文化對于模糊矛盾的涵義是缺乏耐心的。憑借建造常規娛樂場所——例如跳蚤表演場而開始美國事業的爺爺輩的實業家，是討厭創造幻景的。他們想要復活過去，令某物顯得真實，“可以觀看和觸摸”。侏羅紀公園是計算機保護的刺鐵絲網后面最后殖民樂園的一個懷舊版本，只是殖民的夢想被移入了史前史。侏羅紀公園的創造者打開了琥珀化石，取出據認為叮咬過恐龍的這個史前的昆蟲，從它保存的一滴血里提出脫氧核糖核酸（DNA），從而再造已經滅絕的龐大動物。導演不準備花費影片時間使用特寫慢鏡頭細拍琥珀化石之美（那是用于有字幕的外國影片的）；更可以說，琥珀是科學之謎中必不可少的一塊，乃是復原的過去之奇跡的起源。從微小的片段產生出滅絕造物完整的生命復原；為了創造“崇高”之物的巨大劇場，細密之物的美被摧毀。伯克（Edmund Burke）定義的崇高，一般都依靠超人的尺度及其引發恐怖感的能力。復原的恐龍就是美國崇高感的視覺形象。的確，這個電影中演員受到的最大挑戰，就是假裝驚奇、現出十分驚駭和極度詫異的表情。當然，這里也有平靜的時刻，出現了和史前大自然保持和諧的局面，人找到了與已滅絕的兄弟的聯系紐帶。科學家和兒童及時鉆進一株熱帶大樹裸露的網狀樹根背后，平安地藏匿在樹枝里面，從而目睹了現代人早已失去的一個伊甸園，這是史前生物沒有遭受攪擾的生活，不是尼采的母牛（太平凡，軀體也不夠健壯），而是優雅的天鵝般的爬蟲。

在好萊塢電影中，特殊效果表現的造物有時候顯得比人更加可信和“真實”。魔鬼和外星人看著都必須逼真；莫希干人必須具有在歷史上恰當的發式。這些影片中的最令人欣喜和具有人性的角色都是半獸、或者半機器，他們得允懷想自己失去的或者永遠沒有達到的人性。2對比之下，人被表現得公式化，遵守當時的嚴格的政治正確性原則。侏羅紀公園里的懷舊不是重建過去，而是影片本身的視野：這是一個童話世界，由一位族長式實業家控制，他邀請了兩位需要資金繼續進行考古挖掘的科學家，參與一項終生難忘的冒險事業。科學家主角艾倫是一個具有傳統價值觀的人。在影片中，他的第一句話是“我恨計算機”，在第一次看到了侏羅紀公園之后，他承認，他的那種科學已經滅絕，就像恐龍一樣。在他具有寓意的旅行中，他遇到了龍（在這里，是恐龍），和他自己的內在的自我（不是內在的幼兒，而是潛在的父親）。這位主角征服了龍，拯救了兒童，贏得了一位公主。他的對手，“混沌數學家”馬爾科姆博士，看起來像是來自1970—1980年代獨立電影中的高階層移民，穿著更昂貴的皮外套。馬爾科姆質問族長的指揮控制權力，思考生活與生動之間的關系，試圖以講述不可預測的理論來引誘一位女科學家。然而，在好萊塢影片中，這位知識分子沒有得到這個姑娘；他應該知恩的是，至少他能夠免遭律師那樣的屈辱死亡。在侏羅紀公園的世界里，正義獲得勝利，每個人都和恐龍邂逅，而邂逅又揭示了每個人真實的自我。影片中的女人和姑娘都是傳統的女性，又傾心科學。然而，在政治上最正確的是恐龍本身。恐龍生來全是雌性，卻發展出一種能力，即如果自己愿意就可以變成雄性，從而擾亂了男性科學家—實業家認為單一雌性動物不可能繁衍的觀點。

《侏羅紀公園》是更善良、更溫和的寓意技術童話故事版本：它包含了一場爭論，涉及人對自然控制的限度和實業家們的責任，這些人不惜工本要令過去復活；但是影片從不避諱借助昂貴的計算機動畫技術完成這個任務。如果男女主角是由恰當的材料構成的，則大自然與技術可以和諧相處；所以，在影片最后的鏡頭中，幾位科學家欣賞天空之美，自然的鳥雀和鐵鳥——飛機在人類世界上方愉快翱翔。

現在可以看出，壯觀復原恐龍的做法是有其歷史的，符合美國自身成長的光輝。3恐龍變成了美國之偉大的一個形象。這樣，在1929年股市大崩潰之后，紐約帝國大廈竣工，這個建筑物被稱作“孤獨的恐龍”，美國一個過期的紀念碑。在十九世紀末，形成了一股真實的恐龍化石熱，代表了科學的新進步。雷龍的重建在一1906年，霸王龍在第次世界大戰前夕，1912年，當時美國已經接近變成世界性的大國。4淘恐龍骨熱是遲來的牛仔式冒險，促成了恐龍推銷和所謂的龍骨戰爭。恐龍骨斗士們不關心保存歷史文物和自然環境；他們的目標是金錢和展覽，所以他們常常砸碎發現的骨骼，以便使得展品更觸目驚心、更吸引博物館館長們。恐龍在新建造的國家科學博物館的巨大展廳里展出，為了讓恐龍站立，還制造了特殊的不銹鋼骨架。在匹茲堡制造的鋼鐵骨架本身就是美國工業革命的一項偉大成就。無論在科學上正確與否，這些鋼鐵骨架讓恐龍“又站立起來”，在一億年里還是第一次。在第一次世界大戰期間，重建的恐龍骨架是作為國家遺產得到保護的，令其不受德國可能發動的打擊，一如美國總統和美國憲法。

對于恐龍的再現是隨著工業的進步而發展的。靠鋼架骨骼支撐的霸王龍讓位給了1950年代的大眾版塑料恐龍，亦即戰后美國大眾文化的可愛的先驅者。塑料恐龍變成了國際廉價工藝品玩具，是幾乎不可銷毀的、有彈性的，用未來大有前途的材料制造。有一位評論家說，霸王龍變成了一種“捕食者實業家，油滑而迅捷，是全球資本主義的惡魔”。在1980年代后期，恐龍修正者開始質問計算機動畫的真實性，提出顛覆性的見解，認為已經滅絕的真霸王龍很可能是不會吃掉一個律師的，除非這個律師已經死去；因為這一修正觀點認為，不存在確鑿證據表明這些恐龍是食肉動物而不是食腐動物。（這倒是可能為侏羅紀公園系列誘導出某種希區柯克式的結局：讓侏羅紀公園的災難成為律師謀殺案的煙幕。）在1990年代，有人對重建的恐龍的快樂世界提出疑問。紐約的美國自然歷史博物館最近展出了一種新的“感性的恐龍”；展品注重恐龍蛋、養育、科學家們的難題。這是“關于昔日造物的一種更溫情、更綠色的故事”，這些造物“看到了家庭價值觀的光明和生物多樣性之美”。而在2000年，一個新發現震撼了科學界：恐龍的心臟。從一切方面來看，這種滅絕的巨大動物很可能比我們設想得更近似于我們。實際上，《侏羅紀公園》里的霸王龍很可能已經變成某種令人懷舊的恐龍，這種滅絕的造物具有世紀交替時期特技效果及其全球性魅力。

如果說本源的懷舊是瑞士雇傭兵的一種病癥，因為不愿意打仗、客死他鄉（即便說那是榮耀也罷），則大眾懷舊常常是戰爭迷的一種病，而不是老兵的病，他們情愿參加安排好的、符合他們的條件的戰爭。美國南北戰爭的戰場已經變成懷舊的場地，在那里，歷史雖然可能被埋葬，但是“戰斗的感受”是能夠完全重新創造的。對細節給予了最大的注意：軍服的每個細目和槍支的類型都極為精確地分類，讓戰役的感受“盡可能真實”。再現一切，唯獨沒有殺戳。種族問題和其他的意識形態不得入內。不足為奇的是，參與者的大部分都愿意當邦聯派，因為他們的制服更具異國情調。戰斗常常發生在“鐵桿派”和“絕不知派”之間。鐵桿派憤恨另外一派人的行為隨便，干脆稱他們叛徒，就因為他們犯有如下的罪惡：使用時髦眼鏡、拉鎖、靴子，最壞的是，竟敢穿棉制內衣到戰場上來，而不是像以往的真正男人那樣，根本不穿內衣。這是高技術無傷亡戰爭理念的基層大眾對應品，都是一樣的不真實。就像在十九世紀美利堅“大自然國家”的浪漫概念里那樣，在二十世紀通俗文化中，“經驗”逐漸變成歷史的替代物。再現的戰役并不近似真實的戰爭經驗，不像是另外的真實生活感受，而是一影片集中的個附加物。在這里，真實性是視覺上的，不是歷史的。一般人心里懷有對于歷史和歷史空白點、時間不可逆轉性的根深蒂固的恐懼，因為這對于永恒青春夢幻和永恒再創造的機遇乃是挑戰。艾柯[[1]](#_1_241)提示說：“對于幾近真實物的瘋狂渴求，僅僅是作為對于記憶真空的一種神經質反應出現的，絕對的虛假乃是對于毫無深度的現實的不愉快意識的衍生物。”

懷舊向往的定義就是所渴望的那個原物的喪失，以及該原物在空間和時間上的位移。全球性的懷舊娛樂工業的特點是所需要的紀念物量大而易得，這些物品常常令東歐來訪者詫異。在東歐，在中國和東南亞，過去舊制度下的物品都被用心清除（毀滅造成的忘卻），而在西方，到處都在出售過往世代的物品。過去急切盼望和現時共處。美國人應該是反歷史的，但是把過去紀念品化和對于根源與身份的著魔，在美國隨處可見。我們可以說“懷舊”被灌注到商品中，以此展開市場營銷，施巧計誘引顧客懷想他們失去的東西。阿帕杜萊（Arjun Appadurai）稱此為“懷舊代用品”或者安樂椅懷舊，“沒有生活感受或者集體歷史記憶的懷舊”。顯然，任何懷舊都具有某種空想的或者反空想的因素，但是，商業化的懷舊強行推出對時間的一種特殊的理解。時間就是金錢。現時和過去一樣值錢。短暫性本身也被順便商業化。通過大眾化生產，文明的全部物品都得到供應和使用；這樣，消費者同時又享受現代的方便，又享受拜物教式占有的原始快感。娛樂產業促成的懷舊代用品使得萬物都具有時間敏感性，通過提供救藥來利用這一時間的赤字，但是救藥卻是毒藥。

好萊塢影片的一條不可違背的密碼就是快速剪輯。角色可以來源于任何種族、階級、性取向、任何程度的脫衣，但是，在電影真實的現實時間之內表現他、她或者它則是終極的忌諱，任何制片人都不會允許。觀眾永遠有選擇離開電影院或者變換頻道的權利；但是，在大眾化娛樂的時間設計方面，總是有某種東西牢牢地攫獲了觀眾的精神。不是形象的內容，而是剪輯的步調對觀眾施加了某種內在的影響，同時對任何形式的反思性向往構成隱形的忌諱。消費者的懷舊注意力是短暫的，卻都受到了媒體的鼓勵：注意力缺乏癥實際上可能是對付老式懷想情緒的良藥，而這種懷想令人做白日夢和無端遐想，占去太多的時間。

美國通俗文化成長得越來越自我指涉和包羅萬象；它迅速吸收高等文化的發明，但是，按照格林貝格給予媚俗藝術（kitsch）的古老而精辟的定義，娛樂事業依然大規模制造藝術的效果，而逃避探索批判意識的機制。除非你是不可救藥的天天懷舊的外國人，那么，除了通俗文化，你是不可能還會懷想什么其他東西的。美國通俗文化已經變成了新的全球化的一種通行硬幣。文化的區別常常被隱藏在視覺的相似性背后。在東歐和亞洲，美國娛樂載體隨處可得，受到歡迎，起初被當作新的開放性的一種標記，但是，隨著時間的推移，這種娛樂的擴張和無處不在形成的問題日益明顯，特別是因為西方通俗文化逐漸變成了民主化的同義語，并且取代了其他的民主實驗。還有，地方的懷舊者還巧妙地使用了全球性質的言語來表達他們的不滿。黑手黨老板們借用全球懷舊時髦做法，自我標榜追隨《教父第三》。現在他們自稱商人（俄語：biznesmeny），把子女送到英國，這些孩子在那里玩耍小霸王龍。

但是，在全球性的恐龍被遷移出美國家園之外的時候，懷舊的技術田園派獲得了一種新的意義。在瀏覽1999年8月以后的俄國報紙的時候，我看到“恐龍的苦惱”這個標題。然而，這不是《侏羅紀公園》的續集，而是對于近期政治危機的評述——葉利欽最近重組內閣，任命一位新總理，普京。其他文化不那么熱衷于史前期的或者未來主義的景象。哥斯拉（Gozilla）是一種歷史怪獸，允許日本談論第二次世界大戰的噩夢和對廣島與長崎的原子彈轟炸，以此來升華恥辱與責難。在蘇聯，沒有恐龍或者哥斯拉的對等物（如果不計1980年代的奧林匹克熊）；事實上，在斯大林主義崩潰以后，兒童玩具惡魔都是很細小的，不龐大。在一首有名的詩歌里，蒼蠅姑娘穆哈—卓克圖哈和她勇敢的朋友小蚊，一起打敗了長著意味深長斯大林式小胡子的蜘蛛。獨裁制度之后，顛覆性的文化傾向是微型化，而不是巨人化。

在1990年代后期，有兩種奇異的懷舊造物在莫斯科市場上大行其道：恐龍玩具和莫斯科城市保護神屠龍者圣喬治，這是盧日科夫市長為慶祝莫斯科建城850周年選定的徽章。艾柯說，我們正在走近擁有先進技術的新的中世紀。他說得對不對呢？下一個世紀全球文化和地方文化之間的戰斗，可能是在全球化恐龍和地方之龍之間展開的，希望是在虛擬的空間之中。

## 第四章　修復型懷舊：密謀與返回本源

我不會提出治療懷舊之病癥的靈丹妙藥，雖然前往阿爾卑斯山的旅行、鴉片和水蛭也許能夠減輕癥狀。作為人，我們都有懷想的情感，但是這一點不妨礙我們就歸屬感和無歸屬感說出十分不同的故事。在我看來，有兩種懷舊限定一個人與過去、與想象中的群體、與家園、與自我感受的關系：修復型的和反思型的。兩種類型不是要解釋懷想的性質，也不是要解釋懷想的心理補償和無意識潛流；而應當說，是關于我們如何理解自己那似乎不可名狀的鄉愁，和我們如何看待自己與集體家園的關系。換言之，我關心的不僅僅是個人心理的內在空間，而是個人的記憶和集體的記憶之間的關系。精神病學家不太知道如何對付懷舊；某種的實驗藝術治療專家也許能夠提供更多的幫助。

這兩種懷舊不是絕對的類型，而是給予懷想以性狀與意義的傾向和方式。修復型的懷舊強調“懷舊”中的“舊”，提出重建失去的家園和彌補記憶中的空缺。反思型的懷舊注重“懷舊”的“懷”，亦即懷想與遺失，記憶的不完備的過程。第一類的懷舊者并不認為自己懷舊；他們相信自己的研究所涉及的是真實。這類的懷舊是全世界民族和民族主義復興的特征，它從事歷史的反現代神話創造，其方法是返回民族象征和神話，偶爾還通過交換密謀理論。修復型的懷舊表現在對于過去的紀念碑的完整重建；而反思型的懷舊則是在廢墟上徘徊，在時間和歷史的斑斑銹跡上、在另外的地方和另外的時間的夢境中徘徊。

為了理解修復型的懷舊，重要的是區分過去的習慣和修復過去的習慣做法。霍布斯鮑恩（Eric Hobsbawn）區分了年深月久的“積習”和十九世紀“發明出來的傳統”。所謂的傳統社會運作所依靠的習慣不是一成不變的，或者有內在的保守性：“傳統社會的習慣具有發動機和慣性輪的雙重功能……習慣不可能一成不變，因為即使在傳統社會中生活也不是這樣的。”[[1]](#_1_242)

復原的或者發明的傳統則指的是“一套習慣做法，這些做法一般受到被公開地或者隱蔽地接受的規則控制，具有某種象征性質的禮儀，意在反復教導某種價值觀和行為規范，而重復本身也就自動地意味著和過去的連續性”。新傳統的特點是更高一級的象征格式化和禮儀化，高過這些傳統所模仿的實際的農民習俗和常規。有兩個悖論。第一，現代化的步伐和尺度越迅速和越普遍，則新的傳統就越傾向于保守和不可改變。第二，關于與歷史過去的延續性說辭和對傳統價值觀的強調越有力，則對于過去的表達就越具有選擇性。發明的傳統之新穎“不因為容易喬裝打扮成古代風格而新穎程度稍減”。[[2]](#_2_229)

發明的傳統不是指憑空制造，或者社會構成主義的一種純粹的行為；而更可以說，是建立在群體與凝聚力之喪失這一意義上的，為個人的懷想提供一件安慰性的集體稿本。這里面有一種感受就是，作為十九世紀社會工業化和世俗化的結果，社會意義和精神意義的某種空白顯現出來。必須做的事是把宿命世俗地轉變成為延續性，把偶然性轉變為意義。[[3]](#_3_222)但是，這種轉變可能有不同的轉向。可能增加解放的機遇和個人的選擇，提供多重的想象中的群體和歸屬的方式，而不僅僅是建立在倫理的或者民族的原則上。另一方面，也可能受到政治上的操縱，通過新近創造的全國性的紀念實踐，目的在于重新確立社會凝聚力、安全感和對于權威的服從態度。

文化身份的基礎是某種社會詩學或者“文化親密性”，它給每日生活提供了一種粘合劑。人類學家赫茲菲爾德（Michael Herzfeld）把這一點描述為通過記憶的各種共同框架，甚至通過貌似的刻板模式造成的“羞愧和懊悔的自我識別”。這樣的身份牽扯到只有本地人玩的每日捉迷藏游戲，這就是不成文的行為規則、只言片語的笑話、某種串通一氣的感覺。國家的宣傳、官方的國家記憶，都是建立在這樣的文化親密性質上的，但是二者之間也存在著隔閡和張力。[[4]](#_4_220)重要的是要區分政治民族主義和文化親密性，因為，歸根結底，這種親密性建立在共同的社會語境之中，而不是建立在國家的或者民族的同質性上。

國家記憶把帶有記憶象征的這一空間降低到了一個單一的情節。修復型的懷舊有兩個敘事情節——恢復本源和密謀理論，這是靠右翼通俗文化培育的現代民族主義極端案例特有的。密謀式世界觀反映出對于某種超驗宇宙論的懷舊，和某種簡單的前現代的善惡觀念。密謀式世界觀的基礎是單一的超歷史情節、摩尼教式的善惡之爭，和讓神話敵人不可避免成為替罪羊。矛盾歧義、歷史的繁復性和現代環境的特殊性就這樣地被抹掉，而現代歷史則被看作是古代預言的實現。極端的密謀理論擁護者憑想象認為，“家”園是永遠受到圍城的，所以要求保衛自己，反對搞密謀的敵人。

“密謀”（英語conspire）按英語字面解釋意為“一起呼吸”——但是，一般情況下，這種集體呼吸的氣味不是很好。密謀一詞是在消極意義上使用的，指他人建立的顛覆性的親密關系，一種更多地建立在排他性而非情誼基礎上的想象的群體，那些不和我一們在起、反對我們的人的同盟。家園不是由個體的記憶，而是由集體的映射和“理性的迷惑”構成的。[[5]](#_5_212)對家園的偏執狂式重建是定位在迫害幻象上的。這不單純地是“忘記現實”，而是用某種黑暗的景象在心理上調換真實的經驗：創造某種幻象的家園。這樣，傳統就會靠接近啟示錄的報復來復原。這種密謀理論機制的基礎是因果的倒置和人稱代詞。“我們”（密謀理論家）因為某種緣故感覺在現代世界上不安全，于是為我們的不幸找到一個替罪羊，這是和我們不同、我們不喜歡的某一個人。我們把嫌惡之情投到他們身上，并且開始相信他們是嫌惡我們的，而且還想迫害我們。“他們”密謀反對“我們”還鄉，所以“我們”不得不密謀反抗他們，想要恢復“我們”想象中的群體。這樣，密謀理論就可能代替密謀本身。的確，二十世紀大部分暴力，從帝俄時代大屠殺猶太人到納粹和斯大林恐怖、到麥卡錫紅色恐怖，都是以恢復家園的名義來回應密謀理論而運作的。

就像總體懷舊的爆發那樣，在革命之后，密謀理論都要盛行。法國大革命產生了共濟會密謀，而1905年第一次俄國革命之后就是屠殺猶太人，起因是猶太—共濟會密謀理論的傳播，這些密謀論在十月革命以后一度加劇，而且在戈爾巴喬夫的改革期間又被恢復。據認為，《錫安長老議事錄》敘述了猶太人反對世界的陰謀，其實它是世界歷史中旁征博引最佳的假造文件之一。原來的文本題為《孟德斯鳩與馬基雅維利的對話》，是一個法國自由派新聞記者喬利（Maurice Joly）寫的攻擊拿破侖三世的政論檄文（所謂的錫安長老無處尋覓）。這篇文章受禁，絕版，只有一本保留在大英博物館里，這個孤本證實了《議事錄》的虛假起源。沙皇秘密警察一名特務獲得了這篇文章，帶回俄國；該文得到俄國一個虔誠僧侶謝爾吉烏斯（Nilus Sergius，青年時代是親西方的自由派，后來變成極端民族主義者）的抄寫；他把馬基雅維利的話強加給了猶太人密謀者，從而把一篇政論文章化為反基督分子的一篇半宗教檄文。這一莫須有的猶太人密謀被利用來在俄國挑起對猶太人的屠殺，并使之合法化，據說屠殺能夠恢復腐敗的現代世界的純潔。在這個極端的事例中，密謀理論比密謀本身產生了更多的暴力，以至前現代的懷舊結果是十分血腥的。

第二個千年的末期目擊了密謀理論的重生。[[6]](#_6_206)密謀理論就像這些理論所討伐的、據信存在的密謀那樣，是國際性的：從后共產主義的俄國傳播到了美國，從日本傳播到了阿根廷，傳遍全球。通常都是有一篇神秘的、神圣的或者密謀的本文——《啟明者經書》、《錫安長老議事錄》，或者，還有《特納日記》，這本書在美國民兵運動中的作用有如圣經。[[7]](#_7_204)俄國的極端民族主義者過去一直宣稱，有一本絕對神圣的經書，不是《圣經》而是《弗拉斯書》，被長時間隱藏，俄國人不能接近。據認為，這部書可以追溯到公元前一千年，包含有真正的福音，以及前基督教的異教斯拉夫教士的備忘錄。如果不是罪惡的“猶太人共濟會”歪曲俄國歷史的意圖，這本書應該被發現，本源的斯拉夫家園也就會被發現。[[8]](#_8_201)所以，不足為奇的是，許多前蘇聯共產黨意識形態工作者都擁抱了民族主義世界觀，變成了“紅褐色”，或者說，共產主義民族主義者。歷史揭示，他們這種版本的馬克思主義—列寧主義—斯大林主義，具有和新民族主義一樣的統攬一切的集權主義結構。

懷舊是時間上的距離和位移造成的痛苦。修復型的懷舊注重這兩方面的癥狀。距離通過親密體驗和所渴求對象在場得到補償。位移可以依靠返鄉——最好是集體的返鄉來醫治。即使不是你的家園也無妨；在你到達的時候，你就會忘記這樣的區別。驅動修復型懷舊的不是距離和懷想之感，而是對于一些人的憂慮：這些人注意過去與現在之間的歷史性的不協調，因而對一件復原的傳統的完備性和延續性提出疑問。

即使是在不太極端的形式中，修復型懷舊也用不著歷史時間的象征——斑斑銹跡、廢墟、裂縫、種種的不完美。1980年代和1990年代是宏大復原過去的時期，表現為幾個全然修復的項目，從西斯廷教堂到莫斯科救世主基督大教堂——這樣的復原旨在恢復某種神圣感，而這種情感，據信，在現代世界全付闕如。

西斯廷教堂：神圣之物的修復

米開朗基羅創作的西斯廷教堂拱頂壁畫中上帝和亞當那雖然親密、卻被終止的接觸，大概是有史以來最廣為人知的藝術形象。壁畫上有一道裂紋，正好就在亞當的手指上面，像是歷史的雷電，強調指出了代表懷想與分離的這個熟悉的手勢。米開朗基羅致力于描繪神性的創世行為本身，而對于他自己這一藝術杰作，又扮演了上帝的角色。米開朗基羅表現精神懷想的形象變成歐洲神圣物的終極之地——宗教的神圣和藝術的神圣，在這世界聞名的小教堂博物館里得到維護。后來，它變成了旅游圣地，雖然昂貴卻不是貴至無價。上帝和亞當這兩個表現渴望的形體上方的裂縫，現在得到復制，出現在無數的針織衫、塑料袋和明信片上。

壁畫上的傷痕是一個威脅，可能分開上帝和第一個人，因而強化了這一繪畫杰作的神秘光環（aura），亦即歷史時間的斑斑銹跡。Aura是希伯來語中表示“光明”的詞語，被本雅明界定為一種距離的感受、一種懷舊的迷霧，它不允許人擁有欲望中的對象。如果光環難以捉摸，則斑斑銹跡是可以看到的：這是留在畫面上的層層的時間，是粘膠、煙垢和蠟燭輕煙的混合物。在明確看到西斯廷教堂需要修復的時候，梵蒂岡博物館權力機構作出一個嚴厲的決定：“回歸到米開朗基羅”那里，復原壁畫原有的明亮。西斯廷教堂的修復是1980年代最杰出的超級工程之一，它確認，歷史的時間不再能夠威脅神圣創作的形象。梵蒂岡博物館和日本電視網（Nippon TV Networks）達成了一個世紀交易，該電視網起初以問答節目聞名。為回報修復所需數百萬美元的贈款，日本電視網獲得在全世界獨家播放修復過程的權利。看來這是對雙方都有利的交易：梵蒂岡的珍寶在神圣博物館空間里得到修復，同時，通過大量的復制品和電視播放使珍寶及于廣大民眾。

在先進的計算機技術的幫助下，背景上、甚至前景上男體纏腰布上的裂紋都被清除，回歸到原來的“裸露”和顏色的清新。修復人員沒有留下線縫，沒有留下修復過程的痕跡，而在意大利其他博物館的修復工作中，這些痕跡是很常見的。他們不能容忍十七世紀靈巧的修復人員使用的蠟燭輕煙、煙垢、廉價希臘水酒和面包造成的斑斑舊跡，還有從畫家筆上鉆進畫面的幾根筆毛。過往世紀實際材料痕跡很可能會干擾原作完全的復原，而原作既要修舊如舊，同時也必須顯得嶄新。完全的修復和返回“本源的米開朗基羅”試圖消除痛苦與狂喜中的黑暗浪漫天才的神話，這樣的天才形象一直擺脫不掉赫斯頓[[9]](#_9_192)的影子。而新的、改良了的米開朗基羅形象被展現為一個理性的人，一個現代的工匠，不僅展示了天才的奇跡，而且完成前無古人的豐功偉績，只有二十世紀的科學家才得以再造如此偉績。復原的壁畫明亮的、幾乎是卡通片式的色彩，給米開朗基羅帶來了永恒青春的貺贈。

修復工作不是自覺的闡釋行為，而是在計算機技術的幫助下超歷史的返回本源——是侏羅紀公園綜合癥的重演。只不過是，這一次，現代科學家沒有重造原始的自然環境，而是重造了歐洲藝術本身正在消失的伊甸園。[[10]](#_10_190)

修復工作引發了爭論，各方彼此指責歪曲了米開朗基羅、熱衷于懷舊或者商業行為。[[11]](#_11_186)有一組美國藝術史家的論點提出了重塑過去和返回本源的問題。他們辯爭道，現代的修復者為了尋求完整的視覺效果，而除去了米開朗基羅的“最后潤色”（ultima mano），卻“制造了一個本尼頓·米開朗基羅”[[12]](#_12_180)。憑借這“最后的潤色”，米開朗基羅本來可能是顯露了畫作的歷史生命的，即似乎參與了衰老的過程。這一責難的準確性可以繼續討論，卻也提出了藝術家見證的問題。如果繪畫原作顯露出了它自己的歷史生命，我們又怎么能夠忽略藝術家放任其杰作經受時間帶來的種種變化這一最后的愿望呢？到底哪一方面更為真實呢：是時間沒有保存下來的米開朗基羅杰作的原有形象，還是在幾個世紀過程中衰老了的歷史形象？如果米開朗基羅拒絕永恒青春的誘惑，并且滿足于時間的皺紋、壁畫未來的裂紋呢？

事實上，米開朗基羅自己和他同時代人都喜歡修復和再造以片段和廢墟形式留存下來的古代杰作。他們的工作方法和1980年代的完全的修復相反。十六世紀和十七世紀初期的藝術家們視自己的貢獻為與過往時代大師們的創造性合作。他們把自己雕刻的四肢加到古代雕像的軀體上去，添加失去的鼻子或者天使的翅膀，甚至加上自己時代的墊子，如貝尼尼在他的睡臥兩性人雕像中做的那樣。文藝復興時代和早期巴羅克時代的藝術家們從來不把自己的作品偽裝成古代的。他們放過歷史的傷痕，對于大理石的親切觸感和距離的神秘感都感到著迷。他們認真地保留了大理石的不同的色澤，清晰標明他們創造的附加部分和古代雕像的殘留部分之間的分界。而且，和二十世紀的計算機匠人不同的是，米開朗基羅同時代人沒有避諱藝術隨意性、不完美性和游戲性的個人痕跡。他們堅持經過時間考驗的技術，但是從來不尋求柔和與同質性，這些特點在新式對“原件”的修復中泛濫成災。

在我參觀修復后的西斯廷教堂的時候，給我深刻感受的是一個奇異而動人的景象。雖然壁畫形體生動，但是卻揭示了某種神秘宇宙論的內涵一，種現代釋義者捉摸不到的寓意。在小教堂內部，成百上千的觀眾裝備了形形色色的望遠鏡和攝像機，抬頭凝望清亮眩目的藝術作品，嘗試理解他們看到和沒看到細節。小教堂內部是半昏暗的，空間充斥了多種語言的細語，把西斯廷教堂變成了一座巴別塔。在細語變成高談闊論的時候，武裝看守就大聲提醒旅游者們安靜，安靜。在這里，面對令人震撼的藝術奇跡，旅游者們令人覺得變成了一幫不聽指揮的中學生。他們感到敬畏，卻又不知道到底敬畏什么——米開朗基羅的杰作呢，還是現代修復者們的絕妙表演。

小教堂的照明為什么很差呢？畢竟，很多金錢和努力都已經投入清潔光鮮這一杰作了。一位導游告訴我，在這樣昂貴的修復之后，博物館得節省電費。神秘氣氛也是有價碼的。保持小教堂半昏暗是保留光環的最節省的辦法，兩全其美，在電視攝像機專有光線下光亮，在嚴密看守的博物館空間顯得神秘。西斯廷教堂的完全的修復找到了醫治浪漫式懷舊的長久辦法，完成了為未來而重新包裝過去的切實方式。在這次科學的修復之后，原作被極度裸露，把它包裹在神秘之中的保護膜被永遠剝離。再也沒有什么可以從過去中發現的東西了。然而，修復者們可能沒有達到預期的目的。科學家們相信他們自己的最后的潤色是看不見的，可是沒有注意到，現代揮發性的毒素很可能會開始腐蝕完美的復原作品，其腐蝕方式則是米開朗基羅絕對無法預料的。

■

我對復原的神圣之物巡禮的極點，如果不是一種褻瀆，也是一種羞愧。在前往圣彼得大教堂途中，梵蒂岡禮儀警察阻止了我。一位年輕警衛十分有禮貌地提示我，我裸露的雙肩對于參觀大教堂是不合時宜的。我走近一群可憐遭受禁止入內的客人，他們大部分是穿了短褲和無袖的衣衫的美國人，在那極其炎熱的一天，躲在陰涼里避暑。我不甘心警衛的阻攔，想起蘇俄的偽裝策略，找到一個僻靜角落，趕快用塑料挎包給自己做了兩個短袖，那挎包有米開朗基羅壁畫的一幅復制形象（連同那道裂縫）和優雅的題字“梵蒂岡博物館”。然后，我大搖大擺地從一大堆被阻止在門外的旅游者旁邊走過，一點也沒有注意他們對我時裝的評論。在走上宏偉的臺階的時候，我又遇到了那個十分警覺的年輕警察。我這遠遠不是無懈可擊的打扮，一戳就會露出破綻。但是，我的肩膀給蓋住了，達到了衣裝要求條件。而且，我袖口上還戴著梵蒂岡的名稱呢。警衛禮儀周到，讓我走進，維持了禮儀的尊嚴，也沒有放下架子會心地眨眨眼睛。

## 第五章　反思型懷舊：虛擬現實與集體記憶

復原（拉丁語re-staure）是指返回原來的靜態，回到人類墮落前的時刻。對于修復型的懷舊而言，過去之對于現在，乃是一種價值；過去不是某種延續，而是一個完美的快照。而且，過去是不應該顯露出任何衰敗跡象的；過去應該按照“原來的形象”重新畫出，保留永遠的青春氣息。反思型的懷舊更多地涉及歷史的與個人的時間、過去的不可返回和人的有限性。反思指示新的可塑性，而不是重建靜態。在這里，焦點不在于再現所感受到的絕對真理，而在于對歷史和時間逝去的思考。讓我們復述納博科夫的話，這一類的懷舊派常常是“時間的愛好者，延續狀態的享用者”，他們抵御外在效率的壓力，從感性上享受時間的肌質，這樣的時間不是鐘表和日歷所能量度的。[[1]](#_1_243)

修復型的懷舊喚起民族的過去和未來；反思型的懷舊更關注個人的和文化的記憶。此二者在參照系中也許可能重合，但是在敘事和認同的情節方面互相是不吻合的。換言之，此二者能夠使用同樣的記憶導線與象征，同樣的普魯斯特的馬德琳甜餅，但是講述的故事是不同的。

第一類型的懷舊傾向于集體的圖景象征和口頭文化。第二類型的懷舊更傾向于個人的敘事，這樣的敘事品味細節和紀念性的標記，永遠延緩還鄉本身。[[2]](#_2_230)如果說修復型的懷舊最終是重建家園和故鄉的徽章和禮儀，以求征服時間和以空間展現時間；反思型的懷舊則珍惜記憶的碎塊，并且以時間來展現空間。修復型的懷舊對待自身極為嚴肅。而反思型的懷舊則可能是諷喻的和幽默的。它揭示出懷想和批判性思維不是相互對立的，因為感人的記憶不會令人脫離同情、判斷和批判性反思。

反思型的懷舊并不貪圖重建被稱為家園的神話式的地點；它“熱衷于距離，而不是所指物本身”。[[3]](#_3_223)這一類型的懷舊敘事是諷喻的、非終結的、片段的。第二種類型的懷舊派意識到了同一與相似之間的溝壑；家園呈廢墟狀態，或者，相反，經過了修葺，美化得面目皆非。這樣的陌生化和距離感驅使他們講述自己的故事，敘述過去、現在與未來之間的關系。通過這樣的懷想，這些懷舊派發現，過去不僅僅是已經不復存在的事物，用柏格森[[4]](#_4_221)的話來說，“過去可能而且將要通過把自己插入現在的感受來發揮作用，因為它要從這樣的事件借用活力”。[[5]](#_5_213)過去不是按現在的形象構成，也不可以視為預示某種現在的災難；更可以說，過去展現出歷史發展的多重潛力、非目的論的機遇。為了接近我們想象的虛擬形象，我們不需要計算機：反思型的懷舊具有一種能力，可以喚醒意識的諸多層次。[[6]](#_6_207)

柏格森定義的意識的虛擬現實，是一個現代的概念，但是它沒有依靠技術；相反，他論及的是人的自由和創造性。據柏格森認為，人的創造性（elan vital）抵御機械式的重復和預言，而允許我們探索意識的虛擬現實。對于普魯斯特來說，記憶是融合感受中一種無法預計的冒險，在這里，語匯和觸覺感受是重疊的。地點的名稱展開了精神的地圖，空間折疊進入時間。“對于一個特別的形象的記憶僅僅是對一個特別時刻的惋惜；而房屋————、道路、林蔭路唉，唉就像歲月一樣，須臾即逝。”普魯斯特在《斯萬之路》[[7]](#_7_205)中寫道。因此，重要的是，這是文學神游，而不是實際的返鄉。

現代懷舊派理解，“漫長行程的目的就是和自我會見”。[[8]](#_8_202)對于博爾赫斯[[9]](#_9_193)來說，尤利西斯返回家鄉，就是要回顧自己的行程。在美麗的王后的幽室中，他變得懷舊——懷想他游牧的自我：“在流放中，說自己的名字是‘無人’，像一條狗那樣日日夜夜在世界漫游的那個人，如今安在？”[[10]](#_10_191)返鄉并不表示身份的復原；在想象的虛擬空間中，返鄉不能終結旅途。現代的懷舊派可能是既思鄉、又厭倦家鄉的。

正如本書大部分故事表露的那樣，與自我的懷舊式會晤并不總是私人的事。個人自主的和不由自主的回憶是和集體的記憶交織在一起的。在很多案例中，反思型的懷舊的鏡子都被集體破壞的經驗所打碎，而且，不由自主地，像是一件現代藝術品。波斯尼亞詩人梅赫梅迪諾維奇（Semezdin Mehmedinovic）從他的故鄉薩拉熱窩提供了如此破碎的鏡子之一：

站在窗前，我看到了南斯拉夫銀行的破碎玻璃。我能夠這樣佇立幾個小時。建筑物藍色玻璃正面。在我倚傍的這扇窗戶的上一層，一位美學教授出現在陽臺上，他捋一捋胡子，正了正眼鏡。我看到他的影像映在南斯拉夫銀行藍色正面，在那破碎的玻璃中，這個場景變成了晴朗日子里一幅生動的立體派繪畫。[[11]](#_11_187)

酒吧懷舊：反思每日記憶

1997年，我訪問了盧布爾雅那市中心的一家咖啡館，距離著名的科博勒橋不遠，那座橋有裝飾性的別致風格獨立立柱，不承擔重量。咖啡館的環境是似曾相識的，給人慰籍，是按照1960年代風格裝飾的。音樂是甲殼蟲樂隊的和拉德米拉·卡拉克拉伊奇（Radmila Karaklaic）的。墻上裝飾著中國鬧鐘、維蓋塔佐料盒子（這樣的佐料當時在蘇聯被當成美味），還有人造衛星的招貼畫，那顆衛星載著兩只不幸的小狗別爾卡和斯特列爾卡，它們沒有能夠返回地球。還有大張的剪報，刊載了鐵托逝世的消息。我拿到賬單的時候，簡直不相信我的眼睛。這個地方的名稱是“懷舊酒吧間”。

“在薩格勒布或者貝爾格萊德，是不會有這樣的酒吧間的，”我一個薩格勒布的友人告訴我，“因為‘懷舊’是一個被禁止使用的詞兒。”

“為什么呢？”我問，“薩格勒布和貝爾格萊德的政府現在不正在懷舊嗎？”

“‘懷舊’是一個壞詞兒。和以往的南斯拉夫聯系了起來。懷舊就是‘懷念南斯拉夫’（Yugo-Nostalgia）。” 懷舊酒吧間是一個令人感到親切的地方。它的定義就是國際性質的——“酒吧間”，就是現在的店主在青年時期觀看南斯拉夫電視臺放映美國電影時候可能夢想過的地方。美式懷舊酒吧間不會引起什么反感。令人想到一個舒適的去處，那里裝飾著1950年代的燈盞、自動點唱機，還有詹姆斯·狄恩的照片。這是美國人對待過去的態度——把歷史變成一束饒有趣味和伸手可及的紀念品，不沾政治的邊。更具挑戰性的是提及被分割的過去的象征物，特別是分離的比喻。懷舊酒吧間展現了大家共有的南斯拉夫的過去，而這一共有的過去，在前南斯拉夫的許多地方現在仍然是某種文化禁忌。修復傳統的民族主義者所不堪忍受的正是在對待象征的政治、在混淆政治與平常瑣事中的這種隨意做法。

烏格雷什奇（Dubravka Ugre觢＇ic），一位薩格勒布人士，宣布她自己是“反國家的”；她寫道，前南斯拉夫的人民，特別是現在住在克羅地亞和塞爾維亞的人，都受到了“記憶被沒收的困惑”。她指的是一種每日的記憶，無法清晰界定的情感標記之共同整體。它包括官方的象征物和過往時代的眾多片段和碎片，“一行詩、一個形象、一個場景、一種氣味、一支曲調、一個聲響、一個詞語”。這些記憶的標記是不可能完全標定的；這樣的記憶由破碎的片段、戰爭恐怖的殘缺影像和場面組成。Nostalgija，一個偽希臘語術語，在南斯拉夫諸語言里是一樣的——例如克羅地亞語、塞爾維亞語、波斯尼亞語、斯洛文尼亞語，而今它與“南斯拉夫”這個被米洛舍維奇從共同記憶中“沒收”的詞聯系了起來。

前南斯拉夫普通擔驚受怕的公民，在努力解釋最簡單的事情的時候，往往被纏繞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，不是米洛舍維奇的這個南斯拉夫……”“是的，懷舊，大概你可以這樣說，但是這不是指米洛舍維奇，而是指那個前南斯拉夫……”“原來共產黨的南斯拉夫？！”“不是，不是指國家，不是指共產主義……”“那又是指什么呢？”“很難解釋，你看……”“你是不是指對那個歌星，巴拉塞維奇（Djordje Balasevic）呢？”“是，那個歌星……”“但是，你這個巴拉塞維奇是塞爾維亞人，不是嗎！？”[[12]](#_12_181)

我們都對蒙上了感情色彩的事物記憶最清晰。而且，在記憶的情感圖譜中，個人的和歷史的時間是傾向于混合在一起的。看起來，討論集體記憶的惟一方法就是通過與散居各地的同胞們、流放者和流亡者們的想象中的對話。在想要清晰言說記憶的感情圖譜的時候，我們都必然會立即感到張口結舌，因為記憶圖譜是由“令人感到羞辱的注解”和無法轉述的眾多文化因素組成的。繁復的句法是這種難以捉摸的記憶的組成部分。

記憶具有共享社會框架這一概念根植于對于人類意識的理解，這一意識傾向于和其他人、和各種文化話語交流。這個理念得到維戈茨基（Lev Wygotsky）和巴赫金（Mikhail Bakhtin）的發揮，他們批判了弗洛伊德關于人類心理的唯我論觀點。[[13]](#_13_173)維戈茨基指出，使人成為人的因素不是一種近似于感知的“自然記憶”，而是對于文化象征的記憶，這一記憶允許意義在沒有外在刺激下生成。記憶不一定非得脫離思維不可。我記憶，故我在；抑或，我認為我有記憶，故我思維。

心理空間不應該被想象成為孤獨的監禁。英國心理學家文尼科特（D.W.Winnicott）提出個人與環境之間的“潛在的空間”形成于早期童年這一概念。起初，這是嬰兒和母親之間游戲的空間。文化的經驗應該被設定在這里，始于表現在游戲中的創造性的生活。[[14]](#_14_169)文化具有變成個人游戲和創造性的一種空間的潛力，而不僅僅是一種壓迫性的整合劃一力量；因為，它不是要限制個人的游戲，而是要保障它的空間。文化不是疏離于人性，而是與其同一；從根本上說，文化提供一種語境，在這里，各種關系并不總是憑連續性、而是憑接觸發展的。也許，歷史巨變和流亡期間最讓人懷念的并非過去和故鄉本身，而是我們和友人、同胞分享的文化經驗的這一潛在的空間，其基礎既不是國家也不是宗教，而是選擇性的各種親切感受。

在這里，集體記憶將被理解成每日生活的共同標記，這些標記構成了個人回憶的共享的社會參照系。這是記憶之扇的折檔，而不是一個樣板故事的規范。然而，即使享有共同的形象和語錄，集體記憶和國家的記憶也是不一樣的。國家的記憶傾向于從共同的每日記憶中擇取出一個單一的目的論情節。空白和連續中斷之處則用一個有關恢復身份的、鼓舞人心的連貫故事來補足。反之，集體的或者文化的記憶那些共享的每日參照系給我們提供的不過是個人回憶的標桿，而個人回憶是可能表示多重的敘事的。這些敘事有某種句法（以及某種共同的語調），但是沒有單一的情節。所以，懷舊酒吧間有鐵托肖像的剪報可能令人回憶起戰后的南斯拉夫的終結，或者單純是一個前南斯拉夫人的童年惡作劇，如此而已。據哈布瓦赫[[15]](#_15_168)認為，集體記憶在體現現代生活特點的變化激流中，可以提供一個穩定和規范的區域。[[16]](#_16_167)在現代性大潮中，記憶的集體參照系顯得就是守衛者，在現在與過去之間、在自己與他人之間發揮協調作用。

研究懷舊的史學家斯塔羅賓斯基（Jean Starobinski）和羅思（Michael Roth）得出結論，在二十世紀，懷舊已經被私有化和內在化。[[17]](#_17_160)對于家鄉的思念收縮成為對于個人自己童年的思念。與其說是對于進步缺乏適應，不如說是“對于成年人生活的某種不適應”。在弗洛伊德的個案中，懷舊不是一種特別的疾病，而是與死亡趨向相連結的人類欲望一種基本的結構：“對于某一對象的發現，永遠是一種再發現。”[[18]](#_18_156)弗洛伊德擅用了懷舊的詞匯；對于他來說，“返鄉”的惟一的途徑是通過對于早期心理創傷的分析和認識。

我的觀點是，懷舊依然是集體記憶和個人記憶之間的某種中介。集體記憶可以被看成是多重個人記憶的一個運動場，而不是一個墓園。在社會科學和人文科學中，轉向——或者毋寧說，回歸現代批評思想中對于集體記憶的研究，其本身就是再發現某種學術參照系，而這一參照系經過了二十年爭議，現在看來似乎完全被忘記。集體記憶是一個混亂的、不系統的概念，但是它允許描述人類經驗的現象學。對于集體記憶的研究打破了學科的界限，促使我們既審視學術著作又審視藝術作品。這一研究把我們帶回對于“精神習性”（Panofsky和Léfèvre）與定義為“被想象和感受物、智慧與情感的領域”的“精神”的思考，對于“文化神話”思考，而“文化神話”被理解成為一種反復出現的敘事，在一種既定文化中被感受為自然的和平實的敘事，顯得獨立于歷史語境和政治語境。[[19]](#_19_156)因而，文化神話不是謊言，而是共享的假設，有助于順應歷史，使歷史生動再現，提供了共同人情事理的日常膠合劑。

但是，還沒有系統的的思想或者科學的分支向我們提供人類記憶的完整圖景。用金斯伯格[[20]](#_20_154)的話來說，對于記憶的解釋，很可能是一種“猜想的知識”。[[21]](#_21_155)只有虛假的記憶能夠被完全地追溯回來。從希臘的記憶藝術到普魯斯特，記憶一直是通過一線痕跡、一點細節、一個暗示意味的提喻記錄在案的。弗洛伊德創造出一個“屏幕記憶”的詩意概念：一種語境連綿的細節“掩蔽了私人夢魘或者啟示之類被忘卻的場景”。就像維也納寫字簿透明紙那樣，它保存痕跡、涂鴉、臆測，分散注意力，使之脫離記憶分析家或者解釋者強加的核心情節。集體的框架的作用常常和屏幕記憶一樣，決定著個人動情回憶的語境。在流放中，或者在歷史過渡期間，來自往日家園的標記本身就帶上了感情意義。例如，前東德人發起一個運動，拯救他們原來的交通標志，那是一個戴了一頂招人喜歡帽子的滑稽小人，Ampelmann，后來被更講究實際的西德形象取代。以往沒有人注意這紅綠燈小人，但是，他一旦從街道標記中消失，就突然變成整個國家都喜愛的形象。

在我們離開自己的群體，或者在群體本身進入黃昏時刻，我們會意識到記憶的集體性的架構。家園的集體性的架構是在哀悼的情緒中被重新發現的。弗洛伊德一區分了哀悼和憂郁。與哀悼聯系在起的是一個親愛者的喪失，或某種抽象物的喪失，例如家園、自由、或者一個理想的喪失。隨著“悲傷作用”所需時間的過去，哀悼之情也就過去。在哀悼中，“對現實的認可占有上風”，即使“它的命令不能夠立即得到服從”。而在憂郁中，損失是不能準確限定的，是更為非意識的。憂郁不會隨著悲哀的延遲而過去，而且，和外在世界的聯系也比較少。憂郁能夠導致自覺，或者導致持續的自戀式的自我鞭笞。“憂郁情結就像一個沒有愈合的傷口，一直在吸吮著自我，直到把它吸干。”[[22]](#_22_155)反思型的懷舊具有哀悼和憂郁二者的因素。雖然損失從來不能完全追溯，但卻總是和記憶的集體性架構的喪失有某種聯系。反思型懷舊是一種深層哀悼的形式，它通過深思的痛苦，也通過指向未來的游戲發揮悲痛的作用。

懷舊酒吧間什么也不能恢復。在前南斯拉夫從來就沒有這樣的酒吧。世界上不再有這樣的國家，所以，南斯拉夫的通俗文化可以變成自我意識的風格，一種記憶的野外旅行。這個地方溢出中歐酒吧文化的氣息和青年一代的時髦趣味，這些年輕人喜歡鐵托風格的裝飾物品和《連線》雜志。這是與過去和現在玩耍的一種新空間。酒吧間輕微地嘲弄大南斯拉夫國家的美夢，同時投合最后一代南斯拉夫人記憶的共享架構。沒有追求紀念的深度，只不過提出一種暫時性的城市體驗，帶有極好的糕點和其他的屏幕記憶。至于悲痛的作用，大概要耗費一生的才能發揮完畢。

## 第六章　懷舊與后共產主義記憶

我想起1990年代中期在莫斯科一次奇異的邂逅。我正在品味昂貴的橘子汁，靠近俄羅斯旅館。那兒有一位扮演希特勒的人，和我一起等待電視采訪。希特勒扮演者是一位來自哈薩克斯坦的中年人，含蓄而安靜，在替身公司找到一份收入不錯的工作，業余扮演元首。他說，他本來也可以扮演列寧的，但是這個公司已經雇傭了好幾位優秀的替身演員扮演這位蘇聯領導人。希特勒的這位模仿者告訴我一件奇異的經歷。在他排演這個角色的時候，他走進莫斯科一家德國人酒吧間，穿戴著全副希特勒的行頭，心想能夠聽到幾聲大笑，也許還有人請他喝一瓶啤酒。可是，德國人的反應令他詫異：沒有人敢正面看他，似乎沒有人覺得這有什么滑稽。相反，他們都轉身背對他，好像是他硬闖進來搗亂似的。他說：“那些德國人—他們沒有一點幽默感。”

當時我也覺得挺滑稽，德國人看待這位哈薩克人業余演員太認真，甚至都沒有請他喝一瓶啤酒，回報他的努力表演。這位先生一點也不明白，德國人為什么“這樣厭煩自己國家的歷史”。在把斯大林和列寧形象用于滑稽電影方面，俄國人是沒有問題的，最近，他們還在幾個城市里修復了這兩個人的塑像。這位先生說：“這都是我們的歷史。現在可以感到自豪的。當然，是有些問題。誰又沒有問題呢？”

隨著時間的逝去，我也開始失去幽默感，因為考慮到種種禁忌，或者在我們對待過去的態度上缺乏禁忌。當然，問題不在于為了大眾娛樂而裝扮一個國家的領導人。問題在于，這類的非意識形態化態度已經變成一種新的風格，幾乎是一種新的官方話語。它不再具有顛覆性，變成了一種審美的規范，占統治地位的時髦樣式；有誰能夠逆時髦而動、擔57當被人看出毫無幽默感之風險呢——這在俄國人語境下，全然是某種羞辱。

在“公開性”提出以后初期，出現了一個批判運動，針對的是對過去極權時代的忘卻，和對人的所謂的“曼庫爾特人化”（mankurtization）。根據一則古老的哈薩克傳說，很久以前曾經有一殘酷武士的部落，他們用駱駝皮制作的帶子殘忍折磨俘虜，把他們變成“曼庫爾特人”——沒有記憶的快樂的奴隸。艾特瑪托夫（Chinghiz Aitmatov）的小說《一日長于百年》（1981）所描寫的曼庫爾特人，在宣揚公開性的時期，變成了蘇維埃人（homo sovieticus）的一個比喻。[[1]](#_1_244)十年以后，看來，這一場反曼庫爾特化的斗爭已經變成了歷史，而沒有記憶的曼庫爾特人，也已經再度被忘卻。而且，擁護公開性的知識分子本身，以及他們的道義責任感和富有激情的嚴肅態度，也都變成了被忘記的群體，不再時興。在蘇聯解體之后十年做一番回顧，可以明顯看出，盡管發生了偉大的社會變革，出版了揭露事實的文件和大量個人性回憶錄，但是，對于共產主義經驗，特別是對國家壓迫之感受所做出的短命的公共反思，并沒有產生體制方面的任何變化。對共產黨的公審變成了一出官僚鬧劇，什么類型的“真相與和解委員會”也沒有建立起來。關于過去的集體夢魘幾乎沒有得到承認；或者說，即使得到了承認，每一個人也是被看作一個無辜的犧牲品，或者只能遵守命令的體制中的一個螺絲釘。恢復記憶的運動讓位給了一種新的懷想，所懷想的是想象中的非歷史的過去、穩定與正常的時代。這樣的群眾性和解是一種全國性的中年危機；許多人懷念他們兒童時期和青少年時期，把個人的親切回憶投射到了更大的歷史圖景上來，集體參加了某種選擇性的忘卻。

懷舊發揮的是雙刃劍的作用：對于政治，它似乎是感情上的解毒劑，因而依然是最好的政治工具。在我們這個懷疑態度盛行全球的時代，政治已經變成一個骯臟的詞語，精明的政治家們都竭力顯得脫離政治，以便接近那痛感失望和并不總是沉默的大多數：他們像克林頓那樣演奏薩克斯管，像葉利欽那樣跳舞，像戈爾那樣親吻，像普京那樣贏得柔道比賽、喜歡養狗。雖然對政治的厭倦是全球現象，但是，在俄國，1990年代晚期的群眾性懷舊，和蘇聯時代晚期一樣，都懷有對于一切政治機構的一種特殊的不信任感，逃避公共生活，依賴私密的人際交流的間接語言。是什么使得蘇聯的每日神話、情感和習慣做法在馬克思列寧主義意識形態終結之后還存在了很長時間呢？懷舊是怎樣和蘇維埃聯邦的開始和終結聯系在一起的呢？

二十世紀共產黨歷史的奠基事件——偉大的十月社會主義革命——是激烈地反對懷舊的，但是同時也變成了共產主義修復的第一個場景。問題是，伴以多重搶劫、但流血很少的那場真實的冬宮風暴，到現在依然很少詳細文件闡釋。這一缺乏文獻和公眾記憶的情況得到了某種過度的補償：用戲劇再現革命事件。表現了十月英勇行動的《攻打冬宮》、在冬宮廣場使用了大約10000名臨時演員和尖利的瓦格納音樂的《勞工解放的秘密》（1920），這些群眾場面展示出通往社會主義烏托邦的光輝閃閃的道路。這是徹底的藝術作品，甚至瓦格納也沒有夢想到的。對于參與其中的10000名臨時演員來說，群眾場面的記憶取代了1917年10月真實事件的、不太壯觀的記憶，其實當時把那些事件視為“革命”的人很少。這一群眾場面變成了蘇聯的第一個禮儀儀式，該儀式逐漸退化成了11月7日的游行，在以后的70年里，蘇聯人民每年都要參加，通常是必須“自愿”參加。

十月革命以后，蘇聯領導人完成了一種看不見的國有化——時間的國有化。[[2]](#_2_231)這一革命被表現為世界歷史的極點，而革命將要以共產主義的最后勝利和“歷史的終結”來完成。革命活動幾乎沒有被看作是公眾自由中一場斷裂性的現代實驗，或者某種無法預測的事物，而是服從于必要性的邏輯。1917年和1918年底層革命行動的大部分事例，從二月游行示威到喀瑯施塔得起義，都是以復原的形式進入公眾的意識的，僅限于對十月革命的官方的目的論有所幫助的范圍。所以，懷舊，特別是在革命后初年，不僅僅是一個壞詞兒，而且干脆就是一種反革命挑釁。在革命詞匯中，顯然是沒有“懷舊”這個詞兒的。懷舊肯定是資產階級頹廢文化一種危險的“返祖現象”，在新世界不得存在。早期的革命意識形態是面向未來的、烏托邦的和目的論的。但是，它也是現代性引用前歷史的范例；馬克思特別重視資本主義剝削以前的“原始共產主義”、往昔的英雄人物，如斯巴達克思和羅賓漢。過往世代被“科學地”描寫成革命的先驅者和合法理由。共產主義目的論是極端有力和令人陶醉的；在后共產黨的世界，這一主義因為喪失反而得到強烈的懷念。因此人人都在尋找它的代用品，尋找也許可以在混亂的現時中理出頭緒的、關于俄國發展的另一種令人信服的故事情節來。自由派的改革家談論重新加入西方，把蘇聯時期展現成為通向現代化的扭曲的道路；保守派則想要返回革命前的俄國及其傳統價值觀；而共產黨人是尋求表現在斯大林時代音樂劇中那種俄羅斯蘇維埃田園風光式的往昔。

從1920年代起，蘇聯官方的話語就把革命和修復的言辭結合在一起。盡管發生了大規模的破壞、集體化、烏克蘭的饑荒和大清洗，但是1930年代時期在當時的電影和官方藝術之中，是被表現為繁榮、穩定和河清海晏年代的。斯大林政府發動了一個廣泛的“提高文化水平”（kulturnost）運動，教導基本的進餐禮儀、家庭價值觀和斯大林主義意識形態，這是創造統一文化的嘗試。取代像羅賓漢這樣的外國人物的是，俄國民族英雄——大部分是沙皇——重又時興起來，威風凜凜、神氣十足。亞歷山大·涅夫斯基、伊萬雷帝和彼得大帝經過喬裝打扮，成了斯大林的先驅者。蘇聯各民族的盛大展覽，有五彩繽紛的民族服裝、民間音樂，還有翻譯成全部民族語言的列寧全集、斯大林全集，全都出現在蘇聯成就展覽會上。蘇聯各個民族的建立（伴以迫害和不適應這一模式者的遷移）乃是十九世紀發明的傳統的另外一個變體，帶有一種新的意識形態的意味。是第二次世界大戰的經歷把蘇聯愛國主義變成了一個真正的大眾現象。結果，表現在歡歡喜喜音樂劇、群眾性節慶活動和大規模城市重建中的戰前時期，逐漸被看作是蘇聯傳統的基礎。戰后時期，特別是赫魯曉夫的解凍時期，在蘇聯歷史中是最面向未來的，從官方文化和非官方文化來看都是如此。到蘇聯訪問的外國影星，例如富有傳奇色彩的法國西涅萊和蒙堂（Simone Signoret,Yves Montand）伉儷，變成了青年人的新偶像。赫魯曉夫許諾，1960年代的一代人（我這一代人）將會生活在共產主義時代，將會征服宇宙。隨著我們的長大，看來，我們到月球旅行會比到國外旅行更早。沒有時間懷舊。

1968年，蘇聯坦克闖進布拉格，這一年變成了分水嶺。到1970年代晚期，連蘇聯領導人自己也忘記了宇宙革命使命。解凍之后是停滯，同時懷舊重現。勃列日涅夫和安德羅波夫時代的冷戰時代依然是一個有爭議的場地：對于某些人來說，那是穩定和生活水平提高的時期，對于另外一些人來說，那是貪官污吏橫行、玩世不恭大行其道、意識形態垮塌和精英關系網和家族網發展的時期。1968年，高中生普京看過頗受歡迎的電視系列節目“劍與盾”，受到片中蘇聯特務在納粹德國活動的鼓舞，跑到列寧格勒克格勃（KGB，國家安全委員會）機關，提出志愿服務。三十年后，俄國總統回憶這個經歷，覺得十分滿意，仍然保持忠誠于青少年時期的理想。正是在蘇聯時代的這個晚期，可以找到俄國領導集團未來發展的線索。看來，1990年代對勃列日涅夫時期的懷舊，部分地是以當時在俄國電視臺重映的蘇聯老電影為基礎的。俄國的許多觀眾因為早已厭倦后蘇聯時期這十年的動蕩和幻滅，調整態度并且突然開始相信，蘇聯時代的生活就像那些電影里的描述，同時忘記他們自己的經歷，以及二十年以前自己觀看這些影片的方式——當時是以更多的懷疑態度和雙重的理解方式觀看的。

雖然蘇聯和東歐與中歐存在著巨大的區別，但是可以談論從1960年代到1980年代這些國家中另類精神生活的共同特點：“反記憶”的形成，這樣的反記憶為民主反抗打下基礎，而且可以說還是在共產黨制度下面已經出現的某種公眾圈子的原型。反記憶大部分是口頭記憶，在親密友人和家庭成員之間傳播，通過非官方的網絡傳播到更廣大的社會。有關過去、現在和未來的另類圖景很少得到明確的討論；主要是通過心照不宣的言語、笑話和話里有話的言辭流傳。可能是一件軼事，涉及勃列日涅夫和布麗吉特·巴爾多（Brigitte Bardot），或是《古拉格群島》的地下版本，或是納博科夫的《洛麗塔》，或是一張家庭照片，照片上也許有在斯大林集中營里消失的一個叔叔或者阿姨——而這一切之中的每一項都提出歷史事件的變體。反記憶往往就是在官方的歷史敘事、甚至某一個人生平中尋找瑕疵。“人反抗權力的斗爭就是記憶反抗忘卻的斗爭”——昆德拉的這句話可以當作戰后1960年代到1980年代后期的東歐持不同政見作家和知識分子一代人的座右銘。[[3]](#_3_224)昆德拉流亡法國之后發表的小說《笑忘錄》揭示了1968年以后反記憶的某些機制。例如，這本小說描寫對一張歷史照片的不完美剪裁，抹去了失寵的黨的領導人：雖然他被從歷史中涂掉，但是他的皮帽子依然留在另外一個正在僵凍的黨務工作者，哥特瓦爾德（Klement Gottwald）的頭上。這頂皮帽子充當了反記憶的理想觸發器，指向官方歷史的破綻和涂抹痕跡。反記憶的做法并沒有令持不同政見的知識分子逃脫；他們必定會發現自己和當時的制度是共謀的，那種制度甚至滲入他們最私密的情事。每個人都有自己被遺忘的過去的皮帽子，這頂皮帽子損害了他們現在的情況，不管它是給一個死硬斯大林主義者的情書，還是在大清洗高潮時候游行隊伍中的翩翩起舞。這些污點是不允許以懷舊的方式恢復往昔歲月的。

反記憶不僅僅是一組替代性事實和文本，而且也是一種替代性的閱讀方式，使用模糊概念、諷喻、話里有話、私密性的語調，來挑戰官方官僚的和政治的話語。金斯伯格（Lidiia Ginzburg）寫過怎樣憑聲調、憑宣講官方陳詞濫調的方式來識別人。這都不是文學實驗，而是生存主義的計謀和批判性反思的依據。對反記憶這種自覺的保存態度令知識分子在社會上發揮一種特殊的作用。反記憶實踐者首先揭示了古拉格的歷史和斯大林的大清洗。反記憶確立的基礎是“內在自由”的理念，這樣的內在自由獨立于國家政策，是甚至在監獄里也能夠獲取的東西。

對于后共產主義懷舊甚為重要的反記憶的一個特征就是，它不根植于任何的機構，而是大體上依賴于非正規的網絡、個人的關系和友誼。對于任何機構或者酷似官方話語的不信任態度，在蘇聯共產主義解體之后依然延續。只言片語式的交流和沉默的深長意味，造成的結果是對新的機構和政黨的不信任，最終造成機構和政黨無法發揚光大改革（perestroika）的某些成果。

1980年代的言論自由化是自上而下開始的。perestroika這個詞語的意義是“改建”或者修理，而不是新的建設。戈爾巴喬夫雖然宣布它是又一次的革命，但是在glasnost（公開性）和perestroika期間的公開辯論對于這樣的革命辭令顯然是持批判態度的。在glasnost期間，人人都變成了業余歷史學家，尋找歷史的黑洞和空白點。過去與革命后的未來讓人感受到的欣快是一樣多的——隨著忌諱的消除，過去也一天天地起變化。

“斯大林肖像下面坐著一個漂亮的妓女，正在吸食大麻。”1980年代晚期俄國電影典型的場面大概可以這樣描寫。毒品、性的混亂和對斯大林主義的批判揭發，1950年代晚期非斯大林化第一階段的未竟的事業，都愉快地同時存在。很難說對于過去的態度是敬重的。俄國和東歐那一時期的許多電影和藝術作品都使用各種形式的反記憶、狂歡節、低俗作品和反思型的懷舊完成文化的驅魔，撼動歷史神話，揭示引誘和大眾催眠術的機制，以及個人和官方記憶的依賴關系。[[4]](#_4_222)

然而，令人震驚的是，在“改革”和1989年東歐巨變之后，可以明顯看到，反記憶應和者很少，而對歷史持異議的批判反思做法也很快不再流行。反記憶不再可能被動員到單一的旗幟下；現在，反記憶具有分離性質，也被分開，在政治上其幅度是從具有人性面目的社會主義到極右翼的民族主義和君主制。用托尼·賈特（Tony Judt）的話來說：“記憶太多，大家可資引用的過去也太多，常常把它當作一種武器來反對他人的過去。”[[5]](#_5_214)隨著檢查制度逐漸放松，釋放出大量未知的以往歷史文件，而且，同時，允許二十世紀早期大眾文化比較黑暗的潛流（及其多重的密謀和歷史思辨）浮上水面。

在“改革時期”引人注目的兩個互相競爭的運動，都包含“記憶”這個概念：Memorial（紀念）和Pamiat（表示“記憶”的俄語詞匯）。Pamiat是一個新保守主義運動，哀嘆俄國傳統文化遭受破壞。[[6]](#_6_208)對于遭受破壞的俄國群體的懷舊，升級成為仇視外國的惡毒咒罵，發泄慘遭屈辱的自尊和大眾的憤怒。除了其他的情況，Pamiat又復活了革命前俄國的右翼文化，例如《錫安長老議事錄》宣揚，一種神話的和密謀的世界觀還，有一個替罪羊——這就是猶太—共濟會陰謀：蘇聯時期的和后蘇聯時期的種種弊端，極權主義和民主等的過失全部推在它的頭上。據說Pamiat受到國家安全委員會的支持，它在1990年代早期消散，可是它的許多理念卻滲入了主流。還有，因為進入了一種異類的俚語，Pamiat的某些極端論斷變成1990年代鬅克和青年團伙激進的時髦口頭禪。

和Pamiat不同，Memorial是激烈地反懷舊的。它的出現，是非正式的社團和社會俱樂部的一場廣泛的運動（可以追溯到1960年代），其目標在于發現和保存記憶——對于那些在斯大林集中營里死去的人們的記憶——從普通人到著名的政治領袖和作家，例如布哈林、曼德爾施塔姆、巴別爾、梅耶爾赫爾德。在1960年代晚期出現的Memorial運動到了1990年代有成員50000人，這場運動本身是人民主動性的一個事例，反映了在蘇聯當時條件下公民社會（civil society）的出現。他們為開放檔案、為讓過去變得更加透明而展開斗爭。[[7]](#_7_206)

但是，“改革時期”的“記憶大興旺”不僅發揮了文化的作用，而且還有直接的政治作用。大體上這一“記憶潮”引發了1991年8月的事件，還有莫斯科和圣彼得堡民眾對保守派的政變的抗拒，這一政變嘗試廢黜戈爾巴喬夫和在坦克的幫助下重振舊式的蘇聯制度。國家安全委員會頭目捷爾任斯基被推倒的紀念碑和前蘇聯全國大量生產的列寧塑像，變成了人民憤怒的象征。所以，令人驚奇的是，大約六年以后，這些曾作為1991年8月事件殘余倒在莫斯科一個公園里的共產黨領導人紀念碑，重新豎立起來，經過了點綴和清洗，提供了往昔蘇聯的一種新的田園景色。國家政治改革喪失的潛力讓位給了大眾的懷舊。

1990年中期，許多關注民主的新聞記者就媒體和公眾話語中非反思型的懷舊新浪潮發出警報。伊萬諾娃（Natalia Ivanova）寫道，“現在”正在轉換成為“返回現在”；另外一些人提示說，群眾的懷舊和對未來的懷疑正在開始阻擋經濟與政治轉型的機遇。“懷舊的私有化”是和經濟的私有化并行的，把個人1970年代黃金青春的私有懷舊變成了公眾的和政治的工具。[[8]](#_8_203)俄國社會學家頓杜列伊（Daniil Dundurei）在1997年提出一個有趣的假設：新的當權派暗中鼓勵蘇聯風格的懷舊瘟疫，以便掩蔽他們在瑞士銀行的賬戶和掌管國家經濟的絕不透明的方式。至于改革家，他們沒有為自己的理念和計劃做好公關工作，所以計劃沒有機會恰當實施。[[9]](#_9_194)在頓杜列伊看來，通過對于蘇聯和前蘇聯時期的懷舊來沖淡后蘇聯時期成就，這種做法是用來為蘇聯上層社會服務的，這些人搖身一變成為新的俄國政權人物。雖然群眾的憤怒落在青年改革家（政府的新人）身上，舊權貴們卻繼承了國家的大部分財富，似乎這也是符合某些不成文的自然法則的。[[10]](#_10_192)

懷舊變成了對付加速的變化節奏和經濟休克療法的抵御機制。有些人論證說，1990年代早期的經濟改革家過于迅速地把廣闊的民主和社會的議題都降低到經濟上，盲目相信自由市場的拯救使命。西方政府和俄國激進的改革家都沒有專注于下工夫發展民主機構和為居民改善社會環境，而是在很高的程度上擁抱了經濟決定論，視其為國家和進步運動本身惟一的靈丹妙藥。似乎為過渡時期周圍的混亂提供了目標和意義的、那已經遺失的革命目的論又被找到，只不過這次它不是馬克思列寧主義的，而是資本主義的。但是，他們幾乎不是主犯。令他們驚奇的是，所謂的自由市場在俄國遇到了奇異的密友，這就是蘇聯時期老練的黨務工作者：在一個不顧民主社會議題的強大國家陰影里宣揚市場，是符合這些人的利益的。

1990年代俄國社會轉變和經濟轉變背后到底有什么情況，在一定程度上是為現代人所百思不得其解的，而且大概也令未來的歷史學家百思不解。后蘇聯時期的俄國是世界上最有爭議的、令人興奮的和矛盾百出的地方之一。在這里，和激進的自由、不可預測的狀況、社會實驗并存的是宿命論、蘇聯時期政治機構留存、宗教和傳統價值觀復興。俄國的文化生活不再集中劃一，或者分為官方文化非官方文化；文化生活處于經常的動蕩之中，加速、轉化，有時候還膨脹，一如俄國社會本身。但是，在檢視輿論、媒體和公眾話語的時候，可以辨認出出現在1990年代中期的一種逐漸的變動。突然之間，“老的”這個詞語變得備受歡迎，在商業上通行，比“新的”這個詞語促銷更多的商品。俄國市場上暢銷產品之一是一張CD，《關于最重要事物的老歌》；觀眾最多的節目之一是《老公寓》。在這里，“老”指歡樂舊日的非歷史形象，在舊日里，人人都年輕，那是在巨變之前。

1970年代和1980年代的蘇聯大眾文化彌漫了逃避的夢想；1990年代俄國大眾文化演出許多回歸的故事，一般都是從國外歸來。似乎俄國人物的心理戲劇要求某種地緣政治的議題。俄國和西方的相遇常常以“浪子回頭”為頂點，無論那浪子是年邁的移民也好，或者是在國外遭受多方欺辱之后返回祖國的國際妓女也好。文學和電影里的外國人常常被用來使地方文化陌生化，給它帶來某種替換的外觀。今天，移民的形象被用來促使本國人熱愛自己的祖國，重新發現熟悉之物帶來的愉快。對于最近出版的二十世紀俄國移民文學的討論，常常駐足于移民對俄國的懷舊。有時候，從來沒有返回的藝術家和作家，如納博科夫和布羅茨基，在大眾的想象中變成了回頭的浪子，盡管他們拒絕扮演這個角色。俄國邊界現在的確是敞開的，但是大部分是為去了又回的懷舊旅行而設。

在1990年代初期受歡迎的搖滾歌曲中，懷舊的國度不是俄國，而是美國：“再見吧，美國，啊，我永不會去的地方。”這是對于蘇聯人非官方想象中的美國在感情上的訣別。那個特殊的美國夢已經過去；美國是失去的、從來沒有存在過的故鄉，而且，除了在歌曲中，唱歌的人也是不會重訪的。這是《返回蘇聯》的俄國版本，這是和冷戰時期反文化之夢的告別。現在，人們可以懷著懷舊的心情傾聽這首已經存在十年的歌曲；它還保留著大眾對美國那份情感的一些感傷殘余，那種浪漫情感在美國大眾文化入侵俄國的時刻，便開始迅速衰落。

在從“改革時期”向1990年代懷舊修復思潮的過渡期間，在與西方的關系上，我們看到了一個沒有料到的變化：這一關系看來是和西方商品的流行程度成反比的。伴隨“改革”的是記憶潮、藝術中諷喻的和反思的懷舊，以及報刊上關于過去的活躍的討論。伴隨這一討論的是大眾的懷舊，懷想國家過去的榮耀，或至少懷想大變遷時代以前的穩定和正常事態。在“改革”期間，記憶的戰斗是更偏向內在的，有時候是激進的，指向蘇聯神話的結構，例如十月革命的結構。西方依然被認為是共產主義后期替代性夢境的神話建構，而在觀眾辯論中，對“民主化”的強調多于經濟。“改革”的受歡迎口號是“去意識形態化”，即對蘇聯馬克思主義最后痕跡的祛魔，以及對日常生活的任何政治化做法的批判。

如果說“改革”的文化總體上是親西方的（雖然對于西方的真實生活和自由的市場經濟所知極少），則修復的文化對西方更具批判性，也更愛國，而同時又更多地注重全球化語言和商業文化。在實際接觸“全球性文化”（通常是三級的大眾通俗文化的形式）的時候，西方就被去浪漫化，而失望的感覺常常是相互的。對俄國和蘇聯歷史的去意識形態化處理，變成更多是習慣性的，而并非顛覆性的，并且導向接受國家的過去。懷舊的范圍包括了極端形式的愛國主義到對于正常而穩定的日常生活的純樸愿望。

隨著對于過去的興趣增長，對未來的抱負開始縮減。恰恰在1998年8月金融危機以前完成的、莫斯科儲備銀行資助進行的近期社會學研究指出，相對富裕的莫斯科人的“期望天地”和未來空間是窄小的，比以往狹小。[[11]](#_11_188)很少人“像西方”那樣儲蓄，原因就在于此。

在1990年代中期，許多在其他方面十分理性的莫斯科人都向難以置信的金字塔式項目（名稱誘人得令人起疑，例如“魔力”）投資，這些項目許諾不現實的資本主義遠大前途幾乎和原來共產主義的前途一樣光明。[[12]](#_12_182)“魔力”，這個名稱更適用于某種飄忽的香水，而不是儲蓄債券，似乎暗示著真相：引誘，而不是營業。“及時行樂”的思想流行；取代今天節約為了明天花費態度的是，今天花掉今天能夠花掉的錢財，好像根本沒有明天似的。比較聰明的公民遵守老習慣，把錢放在“v banke”——這是俄語里的文字游戲，意思既是把錢“存在銀行”，或是“存在罐子”（banka）里，人們更愿用罐子。從整體上看，俄國一從未來國度變成了個夢想著昨天的今日國度。 在1990年代中期，形式混雜的懷舊出現在俄國，把全球性文化收容在地方語境之中。外國人曾嘖有煩言，常常抱怨記憶潮文化中俄國氣味太過濃厚，包含太多的暗示和地方性質的典故，句法曲折繁復，沒有辦法翻譯成外語。新的文化，雖然更明顯地反西方，卻是更容易理解，更堪與比擬全世界的民族新復興。我之所以將其說成“全球加地方的”（glocal），是因為這是一種使用全球語言表達地方色彩的文化。在這方面，后共產主義的懷舊類似于十九世紀的對應情感，那時候是用共同的浪漫語言表達個別事物的普遍效力。商業上批量生產的懷舊把新技術及其分布反向使用。俄國的懷舊不僅用于國內，而且用于旅游消費，這樣就必須容易消化又可以轉化。

莫斯科市長的愛國行動之一是創造第一個俄國快餐產業鏈。盧日科夫提出“麥當勞的健康替代物，即‘傳統的俄國快餐’（bistro）”。這個名稱當然不是偶然的。Bistro是少數幾個滲入歐洲諸語言的詞語之一，意思是“快”。據說這是勝利的俄國士兵1814年在巴黎高聲大喊出來的詞語，在戰勝拿破侖之后，他們開進巴黎，需要快速供應的食品。法國人適應了俄國士兵的口味，創造出一種咖啡館，后來在俄國，這樣的咖啡館重又開張。但是，俄國快餐店其實也沒有什么傳統的東西；與其說是法國式的，不如說是美國式的。不過，重要的是，洋白菜餡的俄國餃子有挺好的家常便飯味道，證明俄國快餐不是名不副實的。[[13]](#_13_174)

全球加地方性的懷舊見于俄國新電影，它拾起了好萊塢的全球性語言，卻帶上了一點俄國味道。好萊塢電影常常把愛情和政治混合在一起：愛情是普遍性的，而政治則是可以區分的，地方性的。的確，偉大浪漫故事能夠把政治變得更容易吸收。例如，十月革命和約翰·里德的愛情故事一起登上美國銀幕，第二次世界大戰被糅入了《英國病人》的背景，事例還很多。對于俄國史詩影片來說，在愛情和政治的婚姻里，政治占主導地位。奧斯卡獎榮獲者尼基塔·米哈爾科夫（Nikita Mikhalkov）導演常常通過愛情故事把他的政治和地緣政治關懷戲劇化，將其編織在修復型懷舊的引人注目的場面中。《烈日灼身》表現了對于1930年代蘇聯生活的懷舊想象，當時俄國的上流社會和蘇聯的人民委員一起在一個契訶夫式的莊園里快樂地生活——真是紅海洋中的黑點。蘇聯內戰英雄，一位健壯的紅軍政委（由導演本人扮演）和俄國上層女士瑪利亞結婚，生養了一個美麗的女兒，這個女孩夢想變成優秀的少先隊員，熱愛斯大林同志兩。個上層人士————俄國的和蘇聯的結婚，其成果就是創造出田園中的蘇聯貴族。田園境界被回國的僑民打亂，他是人民內務委員部（NKVD）的特務，瑪利亞往日的情人。這樣，這個蘇聯的上層人士就被描寫成為蘇聯制度的犧牲品，并不涉及壓迫，而僅僅懷有理想主義的好生活想象。影片反映了導演本人的背景，而帶有若干修復型筆觸；他母親的確是一位俄國貴族，他父親卻不是斯大林主義的犧牲品，事實上還是蘇聯國歌歌詞作者：“斯大林養育了我們，鼓舞我們走向勞動和光榮。”這句歌詞是謝爾蓋·米哈爾科夫在1930年晚期寫的，因為過分為斯大林歌功頌德，后來被剔除。

這位導演在自己的很多影片中扮演角色，有局外人和蘇聯時代的雙重間諜，但是在他新的史詩影片中，他從刻畫英勇的布爾什維克政委轉到扮演沙皇。《西伯利亞理發師》描寫了沙皇亞歷山大三世時代的、更理想的俄羅斯祖國。一個姓托爾斯泰的俄國軍官和一個美國女人簡（Julia Ormond扮演）之間的愛情故事，按照導演的意識形態的設計，從一開始就注定遭受厄運。簡是一個女權主義的女商人，一個蕩婦，到俄國來就是要勾引一個將軍，這樣來為一個美國商人得到砍伐一片俄國森林的許可證。在《西伯利亞理發師》里，米哈爾科夫使用好萊塢電影的全球性語言，突出了國際婚姻的不匹配情況。在影片中，愛情解決不了任何問題；影片提示，美國人和俄國人彼此永遠也不會理解。在生活小事上是這樣，例如簡對“雪橇”（sani）這個詞發音錯誤（俄語發音“薩尼”），讀成“索尼”，無疑是嘲笑西方資本主義；大到生死問題也是如此。他們的價值觀是兩極對立的：俄國人看重集體精神，美國人偏向個人主義；俄國人關心愛情，美國人關心生意；俄國人選擇榮耀，即使涉及說謊也罷；美國人則說出實情，即使令人痛苦也罷。在歐洲電影業，《西伯利亞理發師》的確是講述愛情失敗故事的最昂貴的影片：耗資四千五百萬美元，是最近五年第三昂貴的歐洲影片。影片以夸張的聲勢開始，有沙皇亞歷山大三世的巨大畫像——那是米哈爾科夫騎著一匹白馬。

影片的語言大體上是英語，雖然導演為觀眾扮演了沙皇，又為整個影片作出俄語旁白敘述。米哈爾科夫是莫斯科人，但是，在影片里，他的故鄉城市似乎是由一個愛好俄國異域情調的外國人攝影的。有一個鏡頭，一座斯大林時代風格的高樓出現在看樣子應該是十九世紀俄國的背景上——哎喲，這是一個小的時代錯誤，[[14]](#_14_170)但是在修辭上卻是妥當的。俄國的幾位歷史學家已經注意到影片許多明顯的錯誤。就像好萊塢的導演一樣，米哈爾科夫注重服裝，而不太在意歷史。這部影片必須是可兌換的錢幣，所以米哈爾科夫必須保證把恰當的全球和地方的佐料摻進去：一點愛國主義、一點節慶喜氣、一點愛情、幾滴眼淚。[[15]](#_15_169)

全球加地方性的修復型懷舊不僅是昂貴史詩影片的特征，而且也是俄國青年新式反文化的特征。在北約轟炸南斯拉夫的時候，俄國黑客暫時癱瘓了北約網站，留下了癟四和大頭蛋[[16]](#_16_168)的形象和“來自俄國的愛”的字樣。這樣，民族自豪感和敵視北約的信息用全球性的語言寫出，表明，計算機文化的掌握不是解決國際沖突的辦法。

極左派和極右派（人數很小，但是代表癥狀）的新運動是從同一種全球加地方的白菜湯里汲取營養的。西德在1960年代的非納粹化變成了反文化和青年文化的一部分；與西德不同的是，在俄國，后蘇聯時期第一代人擁抱納粹化，本能地反對關于“改革”的辯論；他們稱“改革”為“民主大糞”（不是democratia——民主，而是der'mokratiia——大糞作主）。光頭黨和利蒙諾夫與杜金集團成員追求上一個十年的右翼通俗文化、納粹裝飾品、強硬的民族布爾什維克言談、種族主義者和反猶主義排外胡話，以及鬅克發式（雖然這類的發式正在消失過時）。圣彼得堡的極左團體，主要以學生為代表，例如工人斗爭派，痛恨雅皮士文化，主張返回MMM：馬克思、馬爾庫塞、毛澤東（Marx,Marcuse,Mao）這三位一體。莫斯科大學的激進青年是胡志明俱樂部的常客（這個俱樂部像是以前那個時代非官方的列寧格勒西貢酒吧間）。[[17]](#_17_161)對于他們來說，歷史多半就是通俗文化。而且，他們相信，古拉格群島是不存在的，古拉格群島也是傳播“民主病毒”的“改革派”新聞記者們的宣傳。俄國青年人恢復另外某一個青年人的夢想，模仿他人的幻想。他們的英雄人物，從毛澤東到魯賓[[18]](#_18_157)，大部分都是外國人。他們喜愛“返回蘇聯”這支歌，也喜愛現代俄國的技術。他們懷舊的對象是1968年，這個年份在記憶里固著，沒有蘇聯坦克開進布拉格，卻有在電視上看到的巴黎街壘。

在1990年代晚期，資本主義目的論變成了國家目的論。俄國新的現代化和西方化推動者不再是美國的首席執行官，而是俄國沙皇彼得大帝。2000年夏天，俄國電視上最常引用的一句話是彼得大帝的預言：“俄國將要變成一個偉大的強國。”這個口號是在促銷一切：從“彼得大帝牌”香煙，到新的國內政治和國際政治。

然而，對于蘇聯舊制度的懷舊在2000年8月遭受了嚴重的挫折，發生了俄羅斯“庫爾斯克號”核潛艇的悲劇事件。似乎全國都突然感受到了緩慢死亡的經驗；這一情況證明是有凈化作用的，雖然結果在政治上不是爆炸性的。在8月的那一個星期，俄國人密切關注了水兵們的命運，那是很少見的全國萬眾一心的時刻，感受到了海上士兵的無奈，和岸上無法拯救他們的人們的無奈。陌生人在街道上討論關于事故的每一條新聞和謠言：求生者還在叩擊、外國援助被拒絕、普京不采取行動和將軍們無動于衷。面對一災難，個巨大的國家都感受到了幽閉恐怖癥和緊張親密。“我們都生活在蘇聯潛艇里”是一句眾所周知的話。

在國家頻道之外對事件的報道包括了對“庫爾斯克號”死難者親朋好友的采訪。這些采訪，還有與目擊者和傾聽者的談話，加大了無助感和憤怒感。在質問當局的無所作為的同時，記者們努力不把“庫爾斯克號”悲劇當作政治事件。結果證明，關系到人的事件比明顯的政治揭秘更能夠觸動政治這根弦。軍事當局表現令人感受到對于個人生命的冷漠態度，總統不善于表達人的感情（從而揭示了前蘇聯公安官員的面目），這些事實倒是大大引發出來民眾的反應。蘇式的遮蓋辦法已經不再是懷舊諜戰片的內容，也不再是安全地置于過去的時空——那是懷舊的必不可少的條件。懷舊依賴于時間和空間的距離；“庫爾斯克號”事件令人感受到蘇聯的過去和后蘇聯的現在離奇地同時存在，死亡令人驚駭地近在眼前。俄國官員找替罪羊的做法目的是避免自我批評和自我反思。敵人必定是來自外國的。軍事當局堅持稱庫爾斯克號和一艘外國潛艇碰撞，雖然證明正好相反；軍事當局還指責媒體缺乏愛國主義，把俄國記者當成內部的敵人，內部的異己分子。

所以，看起來幾乎具有諷刺意義的是，緊緊接續這次海上事件的是俄國主要電視臺奧斯坦基諾的一次火災，而這家電視臺曾一度是蘇聯現代化、技術成就和以七重天飯店為代表的新式休閑文化的象征。就好像大自然的元素——水與火——正在造反反對承認蘇聯的懷舊似的。在2000年，似乎過去十年全部8月份的事件，從1991年失敗的政變，到1998年的金融危機，到2000年的爆炸和事故，都湊在一起又經歷了一遍。“奧斯坦基諾塔樓為什么著火了呢？”一則后蘇聯時期的笑話提出問題，“因為這個塔樓和外國電視臺塔樓碰撞了呀。”

最重要的是，雖然不可見卻得到廣泛報道的海上死亡，突顯了其他雖然可見卻被瞞報的死亡事件，它們每天都在車臣戰爭中發生。政府媒體從來不說這是戰爭，而是反恐反擊，巧妙地結合了新的虛擬戰爭的全球性語言和阿富汗時期的蘇聯戰爭報道格式。沒有什么懷舊。

發生在8月的各種災難事件的重疊和碰撞產生了奇異的效果，揭示了俄國民族心理的隱藏特征和許多世人不知的秘密。在2000年，對1991年的8月事件的紀念是十分低調的；焦點不是針對歷史或者當時的政治，而是三例“毫無意義的死亡”，《生意人報》這樣報道。1991年在街壘上死去的三個人突然被描寫成好像也是一次事故的犧牲品，在“蘇聯潛艇”里溺水而死，沒有什么特殊的原因。但是，這些重疊的八月災難對媒體本身也產生了一種奇異的作用。在媒體與總統之間新的較量中親身品嘗了缺少自由的味道之后，許多自認為時髦而不受影響的記者、去意識形態化大師們，突然變得講起政治來，好像是在回顧他們自己的、被遺忘的街壘。

談到坦克和街壘，我記得在1998年，曾經和莫斯科的幾位知識分子就1991年八月事件展開了一場熱烈的懷舊式討論。為什么政治行動的這一緊急時刻如此迅速地變得無關緊要？在這場行動中，知識分子、工人、企業家和士兵是短時間地聯合了起來的。雖然后來對葉利欽政府感到失望，但是，1991年事件為什么沒有導致建立新的政黨和非政府機構呢？這是不是去意識形態化的惰性，因為遺留下來的蘇聯官僚而造成的恐懼，或者政治上的低俗呢？在這一時期，大家都懷念“改革”的潛力，懷念1991年創造、但是從來沒有得到充分探索的那種開放。這是對于俄國歷史上那個短暫瞬間的懷念，在那一個瞬間，大家不再懷舊，而是因為為現時生活感到驕傲。“甚至連懷舊也和原來不一樣了。”一個友人引用了西涅萊近期發表的自傳的標題感嘆道。西涅萊和情人蒙堂坐在汽車后排穿越莫斯科走過一次，那是一次很有紀念意義的驅車。蘇聯的這兩位西方情人和有名氣的友人都是我們父母喜歡的演員，他們體現了赫魯曉夫解凍的新夢境和與西方的浪漫調情。現在我們才知道，他們從蘇聯返回時一路上曾經為政治而爭論不休。

# 第二部　城市與重新發明的傳統

## 第七章　大城市的考古學

在費多拉這座灰色石砌都城的中心，矗立著一座金屬的大廈，每個房間里都有一個金屬的圓球。你如果查看圓球的內部，會看到一個藍色的城市，一個不同的費多拉的范本。如果出自某種原因，這座城市沒有變成我們今日看到的樣子，那么，這些范本或許就會是這座城市的形式。在每一個時代，都會有人凝望那個時代樣子的費多拉，設想將其變作理想城市的方法，但是在他制作微型模型的時候，費多拉已經不再是原來的樣子，而一直到昨天還是某種未來樣式的事物，卻變成了一個玻璃球里面的玩具。

卡爾維諾：《看不見的城市》

在布拉格市中心有一個小飯店，叫迪納摩，裝潢是未來主義式的，座椅是廉價的包豪斯（Bauhaus）風格，有一個綠色霓虹燈式的大鐘，計算著千年的結束。東歐新開辟的城市現出的未來主義抱負被引用，那味道與其說是幽默，倒不如說是反啟示錄的；這些抱負也是城市歷史的組成部分。關于城市終結的千年預言—亦即城市將消散在電子化的地球村或者同質的郊區之中、城市將變成博物館中心和空蕩的市中心——這些就像全部其他的千年預言一樣，都沒有實現。現在出現的城市復蘇不再是未來主義的，而是懷舊的；城市是通過對于城市的過去即興創作來想象其未來的。包含在鐘樓和電視塔里的表示進步和現代效率的時間，沒有限定現代城市的暫時性。反而，存在著對于過去的可見和不可見的城市的廣泛懷念，那些是夢幻的、記憶的城市，影響著城市建設的新項目和非正式的基層市民禮儀儀式，而這一切都是有助于我們想象出更具人性的公眾領域的。城市變成一個替代空間，用于集體身份認同，恢復其他時代的特質，并且再建傳統。

在全球文化和地方文化目前的對立中，城市提出了另外一個替換之物——地方世界主義。這種世界主義不是建立在電子的界面聯絡上，而是在一個物理空間中的陌生人面對面的跨文化邂逅。在某些情況下，例如在布拉格或者圣彼得堡，城市世界主義不是現時的一個特征，而是懷舊的元素，但是它的作用是強調全球的和民族的話語。以莫斯科為例，城市本身就變成了地球村：它自己的世界中心和它自己的邊緣地區。想象中有感情的社區常常和一個民族及其傳記、血液和土壤認同。但是，對于一個城市的認同，無論是紐約、圣彼得堡、薩拉熱窩還是上海，在全部現代史上也是同樣強烈的。城市身份求助于共同記憶和共同的過去，但只是根植于人造的地方，不是根植于土壤之中：是在既疏異化、又令人歡愉的城市共存之中，而不是在血緣的特殊性之中。

塞尼特（Richard Sennett）認為，城市是一種權力之地，但是也是一種空間，在這里“大師形象崩裂……城市經驗的這些方面：區分、繁復、疏異——對統治發出了反抗。城市這樣嵯峨、艱難的地理特點形成了一種特殊的精神許諾。對于那些接受離開伊甸園而流亡的人士來說，可以當作某種家園。”[[1]](#_1_245)所以，城市乃是懷想和疏異之間、記憶與自由之間、懷舊與現代性之間理想的活動中心。

我們怎么能夠發現城市的過去呢？城市的過去不能簡單地鑿刻在石頭上，用一塊紀念牌標志出來，加上“遺產”二字。“過去”是難以把握的、詭秘離奇的。“正在淡化的過去的遺跡在街道上展開——對于另外一個世界的遠景……建筑物正面、庭院、鋪路圓石、橫遭蹂躪時代的遺物，都被秘藏在‘現代’之中，就像東方寶石一樣。”[[2]](#_2_232)任何修舊如舊的方案都要激起不滿和懷疑；這樣的方案磨平了歷史，把過去降低到一個建筑物正面、降低到有關歷史風格的引述而已。記憶的作用在其他地方：“修復的‘老舊石塊’變成了過去的幽靈和現在的指令之間轉換的地方。”[[3]](#_3_225)所以，城市的過去不是完全可以辨讀的；不能夠被降低為落伍過時的語言；過去提示出來生命經驗的其他維度，并像幽靈一樣糾纏著城市。

本雅明在描寫那不勒斯的時候，把它稱作“有氣孔的城市”，在這里一切都沒有終結，正在建筑中的亭臺樓閣和衰頹廢墟并肩而立。

孔隙不僅僅是由于南方藝術家們的怠惰，而首先是由即興創作的欲望造成。即興創作要求不惜任何代價保存空間和機遇。建筑物被當作大眾舞臺來使用，這些建筑物被劃分為無數個同時活躍起來的劇場。陽臺、庭院、窗戶、門道、樓梯、屋頂同時都是舞臺和包廂。[[4]](#_4_223)

到外國訪問的旅行家會遇到一種危險，就是：把這種孔隙變成真實可信的色彩斑斕的視圖。孔隙存在于每一個城市，反映出時間和歷史的層層重疊、社會問題，以及城市生存的巧妙技術。對于城市里的時間、對于鑲嵌在物理空間中的各種不同的時間維度來說，孔隙是一個空間的比喻。這樣的孔隙性造成了城市劇院特征和親密感。在處于過渡狀態的城市中，孔隙性是特別明顯的；它把整個城市變成了一個實驗藝術展覽，一個連續不斷的即興表演，頗令來自城外的開發者煩惱。看似矛盾的是，為未來提出的激進現代化和忠誠重建過去的項目都是指向消除這種孔隙性，創造城市的更完整的形象。

我對城市中懷舊的研究是雙重的：我將要探索城市神話地貌和城市物理空間。“地貌”（topos）指的是話語中的某一個地方或世界的某一個地方。在這兩個意義上，地貌學的概念是和古代希臘的記憶藝術聯系在一起的。記憶的藝術是在一次厄運之后發明的，是隨著一座住宅的坍塌開始的。根據傳說，凱奧斯的詩人西摩尼德斯參加了一次豪華的宴會，他在那里為主人、為孿生的兩位神卡斯托與波呂克斯唱頌歌。一位佚名信使（顯然是他的孿生保護神派遣來的）呼喚西摩尼德斯，他離開宴會片刻，但是在門外沒有找到任何人。就在這一時刻，大廳屋頂垮塌，砸毀房屋和廢墟下面全部的客人，以至于無法辨認。西摩尼德斯記得客人原來落座的地點，在他的幫助下，客人們的親屬才得以辨認遇難者。西摩尼德斯劫后余生，發現了古代演說家們使用的記憶技巧，把熟悉的環境中的地方（物理上的地點）和話語的故事及各個組成部分（修辭上的地點）聯系了起來；只不過二者之間的聯系常常是隨意的，符號學的，而不是象征的。這種記憶傳統承認我們記憶之偶然的和相連的建構，以及回憶與損失之間的聯系。地點乃是記憶和關于未來的爭論的語境，不是記憶或者懷舊的象征。[[5]](#_5_215)因此，城市里的地點不僅僅是建筑學上的比喻；也是城市居民的屏幕記憶，相互競爭的種種記憶的投射。在這里，令人感興趣的不僅僅有建筑的項目，而且還有所感受到的環境、城市居住的日常方式、遵循和偏離規定、城市身份的傳聞和城市生活的故事。

本雅明把記憶的運作比作考古學：[[6]](#_6_209)

凡是尋求接近自己已經被埋葬的過去的人，自己都必須扮演一個動手挖掘的人……必須不懼怕一而再、再而三地返回同一件事……因為這一件事本身僅僅是一個礦藏、一個層次，它只對最精細入微的考察者顯露出構成隱藏地下的真實珍寶的元素：被從全部早先的聯系分割開來的形象（就像收藏家展覽館里的珍貴片段或者胴體一樣）佇立在我們滯后理解力的平庸展室之中。[[7]](#_7_207)

在現有城市的地下是沒有埋藏著理想的完整的過去的，只有無數的片段。理想的城市只存在于建筑模型和新的、徹底的重建之中。我的考古學是雙重的，對象是詞語的城市和石頭、玻璃和水泥的城市。有時候，這樣的考古學可能是虛擬的，是城市欲望和潛力的考古學，是想象中的虛擬現實的考古學。

我曾在德累斯頓的一個大建筑工地漫步，悠然觀望1950年代和1960年代的壁畫的殘余部分。一位建筑工人說：“這是民主德國時期的。”他又眨了眨眼睛，補充說：“不算古老。我們現在正重新建造老教堂。”我見證了這個過渡的時刻：一個并非有意建造的紀念場地反映了分裂的和遭受損害的德國歷史眾多層面，如今卻正在被改造成涵義明顯的紀念建筑，它將要展示古老德國歷史的一個新的版本。一個世紀以前，里戈爾（Alois Riegl）提出在有意的和無意的紀念建筑物之間的區別，是大致上符合這里所說的修復型和反思型懷舊之間的區別的。在修復一個“有意的紀念建筑”中所涉及的是復原歷史上的某一個時刻，使它成為有現時意義的樣板。[[8]](#_8_204)修復有意的紀念物就是提出對于不死和永恒青春的需求，而不是對過去的需求；有意的紀念活動是戰勝時間本身。另一方面，非有意的紀念物或者城市環境、多孔隙的庭院廢墟、過渡性的空間、具有歷史的相互沖突和不和諧印記的多疊層建筑物，是和紀念活動的理念背道而馳的。這些建筑物涉及物體的和人的脆弱性、老年的迫近和難以預料的變化。顯然，任何發明的傳統都不愿意承認這些。揭示死亡必然性的東西對群體身份是沒有用途的——那正是應該被中止的。無意的紀念物、有歷史即興創作的地方和對不同歷史時代做出不可預測對比的地方，都妨礙著選擇性地和美化地重建歷史。它們都多多少少揭示出另外一個時代生存的其他維度，帶有其物質的印記和光環，可能變成反思型環境的空間。[[9]](#_9_195)

但是，我們不能夠完全依賴兩種紀念活動和兩種懷舊傾向之間的清晰對立。新的紀念建筑有時候建造得像是重大的廢墟，老的建筑物僅僅恢復片段，引發反思和懷想。紀念建筑的“傳記”——圍繞它們的辯論和爭論——可能是和其形式一樣重要的。[[10]](#_10_193)

近來，一個新的露華濃（Revlon）唇膏廣告出現在柏林紀念教堂最著名的廢墟旁邊，那超級模特的臉有鐘樓那么大，重新發起了紀念與消費之間的戰斗。第二次世界大戰之后，這片廢墟是有意保留下來的，就在購物天堂庫達姆街的中段，這條街是戰后西德經濟成功的櫥窗，而廢墟是要提醒顧客往日戰爭的破壞，給購物的快樂塞進一點焦慮和不舒適之感。我想，甚至恢復統一之后柏林的現代廣告專家對城市的過去也還是敏感的，或者只是不愿意不講策略地對待神圣的紀念建筑，故而把廣告設置在它旁邊。我想錯了。他們沒有把廣告放在大半遭受破壞的教堂本身上面，不是出自對于戰爭紀念物的尊重，而是出自對唇膏的考慮：在一堆骯臟的廢墟上面，唇膏可能顯得不太鮮艷吧。

廢墟是年代價值的一個鮮明的例證，但是在歷史上，廢墟本身的價值是一直變化的。在巴羅克時代，古典古代的廢墟常常被用來施行教化，向觀看者傳輸“古代的偉大和現實的墮落二者之間的對比”。[[11]](#_11_189)浪漫主義色彩的廢墟映射出憂郁氛圍，反映出詩人破碎的心靈和對和諧整體的渴望。至于現代廢墟，則是戰爭和城市近期遭受到的暴力之提示，指出城市不同維度和歷史時代共處的實際情況。廢墟不僅在就過去提醒我們，也是在就未來作出提醒，因為我們的現在正在變成歷史。[[12]](#_12_183)

城市文物地區應該在持續的變化過程中觀察。一個紀念建筑物不一定是某種化作石頭和穩固不變之物。紀念建筑物處在變形過程之中：圣經里描寫的第一個懷舊紀念物是羅得的妻子，因為違背神的命令向離棄的城市投以一瞥而變成鹽柱。在俄國，紀念碑在黑暗中的城里游蕩，遺失了鞋、手指、帽子和頭部。相反，在穩定的、常常忘記自己過去的國家里，紀念碑變得看不見，除非被當作幽會的地點，或者擋住某些人窗前的視線。這樣的奢侈，在東歐的城市里是享受不到的，因為在那里紀念碑一度是權力的信使，逐漸變成了人民憤怒的替罪羊。有時候，關于被修葺地點和正在進行的工作的討論，產生的文化反響比結束這類爭論的、建成的紀念碑本身更強。

用塞爾托（Certeau）的話來說，“記憶是一種反博物館；位置是不確定的。”[[13]](#_13_175)記憶寓于走動、穿越、透過某地、迂回前行之中。個人的記憶，雖然是和城市中共同的地貌聯系在一起的，卻也正是逃避紀念的；它可能就是在官方慶祝活動滯后遺留下來的沉淀物。在最近十年，如果在這些城市里行走，可以發現“改革”的正在消失的廢墟，這是無意的紀念建筑物，獻給了變化和機遇的時期，而這個時期隨著城市獲得一種新的整容而迅速消失。

原來一直是進步堡壘的反懷舊現代城市怎么會變成了一個懷舊的場所呢？在十九世紀，懷舊者是夢想逃避城市、從城市走進沒有受到損害的鄉野風景之中的人。而在二十世紀末，城市居民覺得，城市本身就是一種瀕危的風景。近期對城市的討論顯示出一種強烈的失落感，即感到物質的地點具體實體性之喪失，波德萊爾式城市之喪失——那樣的城市具有其氣味和聲音、可知可感的和光學上的顯現、鮮明的建筑學的記憶和城市的劇場特質，隱匿姓名，卻又彌漫了情色。作為新的歐洲特征的一個方面，對城市規劃的興趣在二十世紀末重新出現。

關懷城市化的西歐哲學家們擔心，地球村的來臨可能摧毀我們在過去的一千年里所知道的城市。用維里利奧（Paul Virilio）的話來說：“虛擬現實的要點就是否定此時此地，為了‘現在’而否定‘這里’。”[[14]](#_14_171)全球交通樞紐的大城市使虛擬的空間“城市化”（或者亞城市化），并且使城市非城市化。最頻繁的是，全球文化都熱衷于一種防腐的技術田園，或者一種與城市社會性相反的視覺游戲。新的懷舊對象看起來似乎不僅有城市的特殊的過去，而且也有關于城市家園的總體概念——在那里，時間按部就班過去，而不是隨著計算機鍵盤的敲擊聲蒸發。在歐洲變化最快的城市之一的今日柏林，關于建筑和城市規劃的討論持續不斷，似乎成了討論日耳曼人性格與民主轉變的同義語。顯然，城市規劃是不可能當起如此重任的。

國際風格的城市規劃不是新城市發展的惟一選擇。國際風格所偏愛的城市圖景是，城市是一個理想循環的地方，一個具有清潔血管和肺臟的健康軀體，或一個添加優質潤滑油的機器；或者，還可以是一個免除了城市擁塞的花園城和非城市化的伊甸樂園。事實上，城市建設的許多項目都是把時鐘倒撥，撥回國際風格出現以前的時期。同樣，新的慶祝儀式傾向于阻礙交通，而且是有意這樣做的。城市懷舊不可避免地回到這樣的一個問題上來：什么是現代的；為未來著想，需要開發什么樣的現代性和現代化？見于世界城市的新一代的“國際風格”，乃是青年人一種傾向于遺忘的文化，從愛情大游行的商業化技術音樂到從柏林到里約熱內盧許多水泥墻壁上的涂鴉。

讓我們看看剛好是過去、現在或將來之首都的三個城市：圣彼得堡、莫斯科和柏林。順便還有布拉格和盧布爾雅那。在這些城市新近創造的禮儀儀式中，國家的身份和城市的身份彼此是偶爾有沖突的。后共產主義的莫斯科在紀念建城850周年的時候，借助于激光、虛擬投影、巨大的建筑和千百萬美元，打扮成了一個“第三羅馬”。另一方面，圣彼得堡，卻顯露出對于啟蒙城市的一股懷舊，這是理性的和比例恰當的城市，現在卻失去了權勢。俄國展開現代化時期的前首都，如今變成發展停滯的城市。莫斯科和圣彼得堡之間神話般的對立變成了一堆傳說和軼事。兩個城市經常交換帝國的形象，都保留著比情愿相信的更多的蘇聯時代元素，與此同時，它們的后共產主義的自我打扮卻探索了俄國的過去與未來的不同變體——莫斯科的帝國宏偉風格，和圣彼得堡的歐洲城邦狀貌。1989年到1999年的柏林是一個充滿城市即興創作的城市，這個變化中的城市容納了東方與西方的許多美夢，城市國家與孤島城市的美夢。隨著某些美夢化為現實，不再是夢幻，這座充滿廢墟和建筑工地的城市變成了共和制德國一個“正常的”首都。

在表現出不同懷舊傾向的城市之間，存在著某些隱蔽的比較。被拆毀的救世主大教堂和東柏林市中心被拆毀的王宮，變成了兩個重大辯論和重建項目的地方。往日極權主義紀念建筑物的命運在前共產黨國家的城市中也是很不同的。在莫斯科，被廢黜蘇聯制度時代的要人，從國家安全委員會魁首捷爾任斯基到斯大林，都在一座田園式雕塑公園里找到新的棲身之地，該公園視這些雕塑為蘇聯時代藝術品。另一方面，在布拉格，一個巨大節拍器的現代雕塑裝飾了世界上最大的極權主義紀念碑的底座。這個具有諷刺意義的反紀念物標志了空間，并且再創了空間。在圣彼得堡，有一個極權主義犧牲品新紀念碑，該物又舊又新，是一個紀念碑，又是一個廢墟，暗示老舊的圣彼得堡獅身人面像和列寧格勒的過去。在考察有意的和無意的紀念活動的同時，讓我們來考察一下反文化的傳統——柏林棄房占用者、1970年代列寧格勒的地下活動、捷克的咖啡館文化，從中就會看出非官方的公眾領域的形象。在圣彼得堡，不像在莫斯科和柏林那樣，是沒有建筑熱潮的，這個理想城市的夢境不需要技術，而依賴于缺少資財。替代性質的城市想象允許我們懷念這個城市未曾實現的想象中的過去，但是，這樣的過去能夠影響它的未來。在迅速改變的城市里，這些自發的具有紀念意義的地點就是微型博物館，包含有在目前城市更新大潮中瀕臨消失的、多層虛擬的歷史機遇。我忽然想到，我和處于過渡狀態的這些城市的關系，就像是愛情的最后一瞥，“曾一度被想象是可能之物，在片刻之后，就不再可能。”[[15]](#_15_170)

## 第八章　莫斯科，俄國的羅馬

極權主義雕塑園：歷史乃是田園

在莫斯科紀念建城850周年的前夕，我在中央藝術館前面的公園里散步，和著名的高爾基公園隔著一條街。這里原來是“改革”時期自發性的紀念物場地之一，被推翻的紀念碑存放的庭園，俗稱“沒有死人的墓園”。蘇維埃聯盟終結的高潮是在蘇聯英雄公共紀念碑周圍破壞偶像的狂歡活動。契卡頭目捷爾任斯基的紀念碑被狂熱的人群推翻，并且加以褻瀆；在塔林，列寧塑像被從脖子處吊了起來；在基輔，列寧被拆下裝在籠子里，空蕩的底座上只留下了他的一雙石頭靴子。

這些被推倒的塑像都運到了中央藝術館附近的園子里，被散放在草地上，任憑風吹雨打和隨意損壞。在這里，“加里寧老爺爺”的眼睛被用粉筆濃重勾勒，就像摩爾多瓦一部電影里的吸血鬼，赫魯曉夫的光頭上被噴滿了紅色顏料，捷爾任斯基的全身都布滿各種體液的痕跡。據城市的一則傳說，后蘇聯時期莫斯科第一任市長波波夫（Gavril Popov）允許他的寵物狗在前蘇聯契卡頭目的頭上撒尿。散落草地的紀念碑變成了圖畫一般的廢墟。如果說這些領導人的紀念碑曾經給意識形態帶來審美感，則它們的廢墟就揭示了其易朽的必然本質。這些紀念碑不再代表權力，只是反映出其脆弱的實體性。

我在1997年參觀了這個公園，那印象超過了我全部的預期。捷爾任斯基同志重新高高矗立在精致的底座上，在挺拔的白楊樹下面，經過清洗和修補。1991年8月的涂鴉，從“自由！”和“打倒克格勃！”到淫穢丑陋的話、鬅克和嬉皮士的口號和匿名的“米沙致捷爾任斯基”等等，都已經難覓蹤影。加里寧老爺爺禮貌地隔著一段距離，坐在另一棵樹下，眼睛下面已經沒有白色的曲線了。列寧和勃列日涅夫站在褪色的霓虹燈線條標語旁邊，那標語是“蘇聯是和平的堡壘”，1980年某時建造的，當時阿富汗戰爭剛剛開始；那左邊是巨大的蘇聯鐮刀和錘子。而斯大林，直到最近還躺在地上，那被砍斷的腳放在他面前；現在卻又站立起來，威風凜凜。他軀體惟一遺失的部分是鼻子。圍繞蘇聯領袖們的是史上最偉大的詩人們——萊蒙托夫、葉塞寧、普希金——以及很多外國名人，從甘地到堂吉訶德。最新的雕塑是亞當和夏娃，用白色的莫斯科石頭雕刻的。他倆躺在地上，受到禁果的折磨，但是還沒有被趕出伊甸園。這不是極權主義雕塑園，而是普通得多、愉快得多的去處。“極權主義”這樣的詞語根本就不會出現在這兒。這個地方得到了一個新名稱：藝術公園，附加了一條玫瑰路和一個咖啡館，那鮮明愉快的可口可樂大涼傘下面出售俄國餃子。我注意到，公園里的幾個紀念碑，包括斯大林的、捷爾任斯基的和加里寧的，都附有解說牌子。例如，斯大林紀念碑的牌子上寫著：

斯大林

（朱加什維利）

約瑟夫·維薩里昂諾維奇

1879—1953

雕刻家 梅爾庫洛夫，S.D.

1881—1952

花崗巖，1938

雕刻家于1930年由制作花崗巖胸像開始創作這一作品。

后來制作了三米高的灰色和粉紅色花崗巖紀念碑，矗立在大劇院前面。單塊粉紅色花崗巖制較小的復制品安置在紐約。這些紀念碑在構成、技術和尺寸諸方面，都和藝術公園里的紀念碑一致。

根據莫斯科市人民代表蘇維埃1991年10月24日決議，紀念碑被拆除，遷移到藝術公園。

紀念碑具有藝術和歷史意義。紀念碑屬于蘇聯時期政治意識形態題材紀念作品。受國家保護。

起初，我們輕松地嘆息了一下。解說牌子似乎向我們提供赤裸的事實，僅僅是事實。對待斯大林的方法是純粹美學的。沒有稱斯大林“偉大的人民領袖”，也沒有稱他“各民族的血腥暴君”。斯大林的手上沒有血跡，只有粉紅色花崗巖的色調。紀念碑“具有藝術和歷史意義”這一行字讓人覺得有一絲怪異。更習慣的說法似乎應該是“藝術和歷史價值”，但是，公園管理負責人顯然是謹慎對待價值判斷的。就連弗洛伊德也相信，有時候一支雪茄就是一支雪茄。有時候，斯大林紀念碑就僅僅是斯大林紀念碑。這個打磨光滑、沒有鼻子的花崗巖人，歸根結底，再也不會傷害別人了。

然而，這個解說牌子依然令人不斷納悶；實際上，對于矗立在面前的這尊雕像，除了它被推翻之類的事實，其他我們還是一無所知。就像斯大林本人一樣，這個紀念碑有好幾個副本：大的一個據說是要豎立在大劇院前面，小的一個有機會漂洋過海到紐約參加一個展覽，而且，看來在那里叛逃不歸了。充滿陽光的藝術公園里這個把一只手隱藏在一件浪漫主義樣式大衣里面的、粉紅色花崗巖的領袖，在躲避我們。這一85段文章讀起來好像是偵探小說，其中受害者和罪犯都不見了。

所以，我就在這個公園里開始我的探究，這番探究最后會導致一篇關于背叛與提前埋葬的令人震驚的故事——沿襲愛倫坡的傳統。首先令我震驚的是歷史的非延續性。熟悉蘇聯使用紀念碑來開展宣傳的人都知道，大約在四十年以前，赫魯曉夫就下令拆除了斯大林的紀念雕像。那么，這一尊怎么會保存下來了呢？過去這四十年，它在什么地方呢？斯大林的鼻子怎么了？這個鼻子是不是還在俄羅斯新首都到處閑逛呢，像果戈理奇異故事里的那個人物一樣？

我決定求助于克格勃往日首領捷爾任斯基。他面前的解說牌子提供了有用的事實：

捷爾任斯基

菲利克斯·埃德蒙多維奇

1877—1926

雕刻家 烏切季奇，E.V.

（1908—1974）

青銅

雕像根據蘇共中央委員會1936年7月19日法令豎立。

雕刻家是蘇聯人民藝術家、部隊藝術家烏切季奇，E.V.

創作于列寧格勒“紀念碑雕塑”工廠。

1958年12月20日安放在莫斯科盧比揚卡廣場。

根據莫斯科市委員會1991年10月24日決定，紀念碑被拆除，放置在藝術公園展示。

紀念碑具有藝術和歷史意義，紀念碑屬于蘇聯時期政治意識86形態題材紀念作品。受國家保護。

國家保護他不受誰的損害呢？我心里問道。至少捷爾任斯基是沒有副本的。上面明確告訴我們是誰下令制作了這個紀念碑，把它豎立在什么地方。

但是，斯大林已經教導我們解讀字里行間的意義，這是蘇聯時代的老習慣。我們閱讀，是要體會那沒有說出來的話。這里沒有一個字談到克格勃的這個強有力的頭目，諢名是“鐵腕菲利克斯”。現在的健康的趣味規定只討論“青銅菲利克斯”，不是鐵腕。歷史被限定在兩個權威的法案之間：一個下令制作這個紀念碑，另外一個命令把它“移到一個不同的地點”。如果有外星人或者心地善良但是信息不太靈通的異鄉人在莫斯科落地，到這個公園里漫步一番，他得到的印象大概就是，這是一個穩定的國家，十分珍惜歷史遺產，沒有遇到過什么動亂或者革命。在解說的謹慎措辭字里行間抹掉的是1991年8月政變的歷史和人民未經批準的對雕像的攻擊。紀念雕像的實際遭遇歷史也被抹掉。底座上還有涂鴉，但是已經不易辨讀。[[1]](#_1_246)

新的藝術公園得到市長盧日科夫的完全的支持，市長十分贊成休閑文化。普凱莫（Mikhail Pukemo）主任自豪地告訴我，他一直向往著創造一個露天雕塑園，可以當作舉行音樂會和舉辦展覽的獨特地點。[[2]](#_2_233)這是一個完美的地方，除了幾個散亂放置的紀念雕像，好像是在一片三不管的地方。這些作品是值得好好地、更負責任地保存的。

“捷爾任斯基怎么了？”我最后問，“我指的是這件重大的雕刻作品，它在1991年8月遇到什么麻煩嗎？”

“您知道，有些人是不贊成把捷爾任斯基推倒的。如果您問我的看法的話，我認為這個雕像的確是把盧比揚卡廣場的建筑凝聚成為一體的。少了捷爾任斯基，廣場顯得孤零零的，您說呢？”

“斯大林呢？”

“您說哪方面？”

“放置在藝術公園以前，它佇立在什么地方，不清楚。”

“沒有立在什么地方。”

“嗯？”

“給埋在雕刻家自己的花園里了。四十年。鼻子是最近被打掉的。幾個流氓。”

這就可以看出，為了公園里的這個解說，就連斯大林紀念雕像傳記都經過細心編審。雖然紀念雕像的實際遭遇史很能說明問題，但是重要的化妝整容顯然被認為是必不可少的。捷爾任斯基脖子周圍的擦傷被細心磨掉，關于心驚膽戰的建筑師一家人（大概是懼怕那個社會制度的憤怒）對斯大林過早的埋葬一事，委婉持以緘默。斯大林失去鼻子一事不是政治事件，是出自對天然石頭的偏愛。新富人住宅中的“歐式裝修”覺得粉色花崗巖最合適。

他們沒有保存赫魯曉夫雕像被損壞的頭部，很可惜。他是我生命中第一位蘇共中央書記，我倒感覺懷想他那個“禿頭”；在改革早期我拍過他禿頭的照片。

“赫魯曉夫被損毀得太厲害了。”主任解釋說。新的藝術公園里沒有地方存放這樣的廢物。盧日科夫市長不喜歡陰暗的東西。他下令把大屠殺犧牲者紀念碑隱藏在波克倫納亞山紀念廣場后面，以免影響這里的景致。

就這樣，通過修復，而不是物理的拆除，藝術公園是保存了記憶，還是展開了一種新的“除憶詛咒”（damnatio memoriae）呢？俄國的紀念碑都具有英雄的傳記。它們不像相對穩定的西方兄弟那樣站立在一個地方，夜間，它們在昏黑街道上漫游，偶爾受到暫時的流放。1937年，革命前為普希金和果戈理制作的雕像在斯大林的莫斯科經受了奇異的夜間旅行；普希金轉身，面對新的高爾基大街，不再凝望受難修道院這個“反革命宗教堡壘”。一尊果戈理的雕像被認為顯得太神秘和陰暗，不符合歡歡樂樂的社會主義現實主義蘇聯生活，所以被內部流放，回到了作家原來的住宅庭園。與此同時，多名活著的作家，還有數以百萬計的其他蘇聯公民，開始消失在古拉格群島。1930年代中期，在領袖們的比真人更高大的雕像如雨后蘑菇到處出現的時候，個人生活的重要性按比例縮減。隨著許多教堂和歷史紀念碑被摧毀，新的國家傳統被制造出來，包括服裝、民俗、新紀念碑和文學經典。斯大林死后，勞改營囚犯們得到通知，拆毀斯大林雕像；有些雕像就是他們出力建造的。從某種意義上看，禮儀的摧毀乃是改變他們命運的信號；雕像的消除給人民帶來生存的希望。難怪，蘇聯雕像的壽命近似于蘇聯男性公民的壽命：五十歲掛零。

蘇聯人民和蘇聯雕像之間的關系是密切的，但是常常又成反比：如果是在人民失蹤的時候雕像出現，則雕像的巨大正好符合人權的縮小。比真人更大的雕像把神秘的陰影灑在恐怖的大地和權力淫威之上。雕像既是記憶的官方守護神，又是來自被遺忘者之陰間的信使。

愛森斯坦（Sergei Eisensein）的影片《十月》在1928年紀念了十月革命十周年，通過辯證法剪接的教育性風格，以“雕像戰爭”來表現。亞歷山大三世雕像紀念碑在影片中拆毀，正是在救世主基督大教堂前面，這是具有不可思議的預言意義的；大教堂在影片制作之后不過幾年之內被炸毀。所以，看到雕像返回藝術公園底座，就像反向觀看愛森斯坦的《十月》—取代摧毀雕像的是雕像的復活。這大概就是每逢建造一個新莫斯科的時候都要發生的事：雙向展開，后退式和前進式。如果說愛森斯坦影片里以大師手筆摧毀沙皇雕像是掩飾了十月革命諸事件缺乏的文件證據（或者，純粹展示了作者電影藝術的高度技巧；比起歷史的和意識形態的正確性，他遠遠更珍重這一技巧），則蘇聯領袖雕像的重建遮蔽了導致蘇聯終結的另外一次革命——1991年人民對八月政變的反抗。只不過，重建是在真實的時間和真實的空間里發生的，有幾項莫斯科風格的特技效果的幫助。

蘇聯終結時候針對雕像的破壞活動出人意表地顯示出，列寧在革命初年構想出來的雕像宣傳法的藝術在一件事上顯然是成功的：模糊了權力真實操作者及其紀念雕像之間的關系。如果說罪惡制造者沒有受到懲罰，至少其雕像可以受到嚴懲。雕像是權力的信使，因而常常變成替罪羊，成為發泄憂慮和憤怒的對象。悲哀和理解的作用耗費很多時間。象征性的暴力得到瞬時的回報——復仇的滿足感；但是這種紀念碑式的凈化作用還有更多的內容。這是蘇聯公民惟一的一種集體的嘗試，用直接的行動而不是個人的諷刺、笑話或者假話，來改變官方的公共領域，而不受到來自上面的干涉。在這一情況下，雕像紀念碑的傳記就不再得到上面的授權，而是由人民自己獲得，或至少當時看來如此。

“如何對待紀念碑宣傳？”這是科馬爾（Komar）和梅拉米德（Melamid）1993年組織的一次競賽的標題。原來是蘇聯的、現在成了美國的藝術家提出對待極權主義的過去的“第三條路”：“對這些雕像既不崇拜、也不銷毀，而是創造性地與其合作”，通過藝術把紀念碑宣傳化為一個歷史教訓。[[3]](#_3_226)藝術家們應該在人民那激烈而又具破壞性的沖動與國家那保護性而又具壓迫性的態度這二者之間調節。

莫斯科這個城市被想象成為“后極權主義藝術的幻象匯集的花園”。科馬爾和梅拉米德提議在“最重要紀念建筑物——列寧墓”上的“列寧”二字后面加上“主義”二字，以此來將其轉化為“列寧理論和實踐的象征墳墓”。也許可以允許幾只粉紅色的火烈鳥在列寧墓觀禮臺旁邊漫步；在以往，黨的領導人是在那里檢閱人民的。馬克思應該留在大劇院前面，但是應該倒置，頭朝下，“紀念他對黑格爾辯證法的作為”。科馬爾和梅拉米德提議，捷爾任斯基可以這樣表現：“加上那幾個勇敢的人的青銅形象，是他們在那個八月具有歷史意義的一天，爬上他的肩膀把一個絞索套在他的脖子上。”這樣，秘密警察（或者契卡）的頭目就是在死后審判的時刻得到紀念的，固著在似乎是最后被推翻之中。斯皮戈爾曼（Art Spiegelman）的《進一步，退兩步》表現了工人和農民，亦即斯大林藝術和莫斯科制片廠的熟悉的標志，這個標志站在深淵的邊緣，底座正在從腳下移走。帕別爾尼（Vladimir Paperny）提出建造充氣的、在生態學上清潔的游泳池，那形狀是沒有完工的蘇維埃宮。博伊姆（Constantin Boym）為列寧伸出的一只手找到了新用途，送給他一只耐克[[4]](#_4_224)鞋，把公司的商標貼在底座上。在勝利女神的保護下，意識形態和消費者文化彼此充當廣告。

“政府都是模仿藝術家的方法的。”科馬爾和梅拉米德懷舊地宣稱；他們相信，國家需要藝術家，正如藝術家需要國家。他們的終極目標是在“一場經常變化規則的超現實主義游戲中”“模仿國家扮演藝術家的嘗試”。為競賽提出的項目使得雕像紀念碑易受傷害，除去了它們腳下的基座，令其陷于在社會變革時刻的危險的處境。這不僅是環境再現或者角色調換，而更是蘇聯視覺宣傳全部工作的一種非穩定化。這一項目具有非后現代維度的激進干預主義，更類似于先鋒派。藝術家希望對紀念碑宣傳的辯證改造比炸藥發揮更好的作用；希望能夠炸毀雕像紀念碑想象的現狀。但是，藝術家的綱領已被證明沒有預見性。

“如何對待紀念碑宣傳？”項目達到的高潮是在紅場的一次展覽和表演。（不多也不少地）作為一個藝術事件，它是十分成功的。這樣的展覽品令人想到1918年到1920年代先鋒視覺宣傳早期的項目，那些項目從來沒有轉入生活，而是保持像過渡時期那樣短命、曇花一現，其本身就是在這樣的時期里形成的。藝術家最偉大的抱負——和歷史合作——依然沒有實現。最后，國家在智斗中戰勝藝術家，決定了該怎樣對待紀念碑宣傳。

藝術公園日益改善。主任像在夢境中似的說：“有時候，莫斯科新建筑出現在我們藝術公園的展覽上。你們可以看到救世主基督大教堂壯觀的金色圓頂，和彼得大帝乘坐著巨大航船。”[[5]](#_5_216)藝術公園是關于非意識形態化的。對于象征戰斗、紀念碑戰爭，或者關于蘇聯過去的殘暴行為和恐怖的新揭發材料，似乎普遍都感到厭倦了。如果說在這一千年的完結時刻存在某種懷舊，那看來也是后歷史的；那是向往和平和富足的生活，是發明另外一種傳統，充滿永恒俄羅斯的宏偉，在克里姆林宮旁邊建造大理石走廊的大商場，另外還有新建的老教堂和華麗的賭場。公園成功地消除了對于過去的疏異感或者模棱兩可的態度。這個地方甚至沒有什么特別令人懷舊之處，因為超越了記憶和忘卻的辯證法。歷史變得空間化，記憶的藝術轉化為休閑的藝術。賞心悅目的綠草地遮蓋了歷史的黑點和空白之點。在這里，人人都是和平共處：亞當和夏娃、列寧和斯大林、加里寧和捷爾任斯基、甘地和葉塞寧。蘇聯歷史變成了一片田園。

我在雕像紀念碑旁邊漫步的時候，聽到了有人談話。一位保姆告訴一個小女孩要小心，因為那底座也許很滑。情人親吻，旁若無人的樣子，還互相卿卿我我說情話，也不管領袖那不贊成的目光。一個老人對著他那條知恩不報的狗和任何愿意傾聽的人講述他一生的故事。三個高中年紀的學生，發式一樣，都穿了同樣的褐色外套（重新流行的共青團款式），在捷爾任斯基雕像說明牌子旁邊停步。

“寫得挺好，”其中之一說，顯然是組長，“沒有那些爛東西在這兒。那些混帳民主派，瞧他們把雕像糟蹋成什么樣子。盧日科夫把它拆了下來，很好。我讀過他的回憶錄。不然捷爾任斯基要倒下來，傷很多人的。但愿他倒下來砸死那些蠢笨的民主派。他們的所作所為，他們必須負責！”

我沒能夠聽完余下的談話。青年走了，拉走兩個同伴。我見他們在91被明星輝耀的葉塞寧旁邊逗留片刻，然后在玫瑰路上消失。

“第三羅馬”和“大農村”

1997年，為了慶祝莫斯科建城850周年，盧日科夫市長下令驅散俄國首都上方的烏云，以保證享有最好的天氣條件。盧日科夫打扮得像傳說中的莫斯科城奠基人多爾戈盧基（Yuri Dolgorukii），威風凜凜地駕車穿過首都的大街。蘇聯時代的通俗文化大歌星普加切娃，身穿雪白色服裝，胸前佩戴超大的十字架，為全國祝福。莫斯科和盧日科夫本人的保護者圣喬治，在紅場特別演出中勝利殺死象征俄國敵人的龍，舞蹈編排者是前蘇聯人、現在的好萊塢導演岡查洛夫斯基（Andrei Konchalovsky）。演出最后的節目是“通往二十一世紀之路：越千年之旅”，這是世界上最大的激光表演，創意者是法國大師讓—米歇爾·雅爾（Jean-Michel Jarre），表現從過去通往未來之路。一系列的脈沖投影——從多爾戈盧基到拿破侖，從加加林到盧日科夫—打在斯大林時期莫斯科著名的高樓大廈上面。俄國的圣像直接放射到天空上去。

我們很少有機會見證一個新神話的創造。莫斯科建城850周年紀念典禮就是這樣的一次機會，它同時重新發明了俄國的傳統和蘇聯的宏偉風格。這不是嘗試動搖紀念碑宣傳，而是要創造后蘇聯時期與它競爭之物。如果說斯大林曾經考慮讓河水倒流，則權力浩大的莫斯科市長（至少有一次）成功地改變了云團飄動的方向。大自然是群眾觀賞的全部表演的一部分。在慶典最后一天，大劇院的芭蕾舞演員們在露天表演《天鵝湖》片段，是在跟水中優雅游動的真正的天鵝叫板。就在芭蕾舞演員正要上演小天鵝舞的前幾分鐘，一場凍雨傾盆而下。惡劣天氣暫時屈服于技術，被阻止在莫斯科大門之外兩天，到了星期天下午才到達首都。芭蕾舞演員在沒有預料到的水坑里打滑，在點點冷水滴下連連打顫，而那真的天鵝卻伴隨著柴可夫斯基的樂曲拍打羽翼。到最后，雨水對典禮并無大礙，倒是幫助突出了特殊效果。無論如何，大部分莫斯科人是在電視上看到表演，舞蹈編排顯得完美無瑕。莫斯科市長控制不了的惟一的一件事是巴黎隧道里的致命車禍殺死了戴安娜王妃和多迪·法耶茲。能夠把世界注意力從莫斯科盛大演出分散開的惟一的事件，妨礙了節目單中不少被長時間期盼的明星出場，如埃爾頓·約翰（Elton John）。有關一個國際密謀的傳言短時間浮現，但是很快消弭。表演必須繼續下去。

“怎么樣啊？”我問一位參加“越千年之旅”活動之后返回的朋友。

“萬人空巷，”她說，“真是人山人海。我給堵在地下了，地鐵車站被堵住了。大群的人就靜靜地站著，往哪個方向也動彈不了。我覺得自己給擠到月臺的邊緣，快要掉在深淵里了。每個人都盡力守住自己那一小塊地方。這讓我回想起斯大林的葬禮。不過，當然啦，還是值得的。表演是出類拔萃的。你抬頭仰望霧蒙蒙的天空，就能看到一切：波將金號戰艦、拜占庭式圣像、重建的救世主基督大教堂。你可以盡量把頭抬高，但最好不要低頭往下看。”

的確，為了欣賞莫斯科的奇跡，我們必須或者身居高處觀賞宏偉壯麗的景色，或者坐一輛高速駕駛的寶馬名車，根本不用理睬瑣碎的交通規則。這不是一座給步行者漫步徘徊的城市。1995到1998年是莫斯科的鍍金年代，是那時所謂的“經濟奇跡”的結果。當時，莫斯科是世界上最令人感興趣的旅游勝地之一。對于一位著魔的外國游客來說，俄國的首都酷似一個歡樂與張揚式消費的永恒集市，伴有俄式快餐、麥當勞、隨心所欲到處跑的喇叭聲叭叭響的梅塞德斯和寶馬“、興旺的賭場、沒有心眼”的少女穿的超短裙、宣傳效果神速的商品廣告。高爾基游樂公園里微型的埃菲爾鐵塔和帝國大廈，還有彼得大帝的巨大的雕像紀念碑和世界上最大的新拜占庭大教堂，莫斯科憑借這一切吞噬了其他城市的美夢，如巴黎、紐約、圣彼得堡、君士坦丁堡、羅馬和香港。在這里，一夜能夠等于一千零一夜。沒有不可能的東西；城市本身就是一個巨大的賭場，你可以在這兒豪賭一輩子。

后蘇聯時期最盛大的紀念典禮，莫斯科建城850周年典禮，意圖結束形形色色非官方的回憶、哀悼行為和自發的城市改造。變化的時期、“改革”的時期、文化清理和痛惜過去以及為現在與未來爭論，看起來都已經一去不返。

在蘇聯存在的最后幾年（1988—1991），首都的街道生活變得比電影更不可預測、更引人入勝。有組織的慶祝活動開始衰落，非組織的活動活躍起來。在莫斯科具有歷史意義的市中心，可以遇到各式各樣的海德公園式的講演角，在那里，從民主的起源到世界的末日，一切問題都得到公開辯論，人人熱情高漲。在不遠的地方，就是新生的后共產主義市場，一種臨時性的集市，什么都能買到，從索爾仁尼琴的《古拉格群島》到土耳其內衣，從奇異的寵物動物到生氣勃勃、擁擠一起的俄國套娃；套娃代表了全部的俄國文化，從皇族到蘇聯作家協會，從俄國古典作品到蘇聯政客。蘇聯歷史的傷口被故意重新揭開，是為了徹底醫治，而不是遮蓋起來。在過渡時期的莫斯科排除了輕易的綜合，排除了僅僅從回顧過去的時間或者喪失的時間而事后強加的內在決定論。“改革”時期的街道生活，由于兩次具有十分不同政治意義的突發事件而告終：反抗1991年八月政變時群眾發起獨特的行動，在莫斯科“白宮”周圍建造街壘；還是這座后來成為議會所在地的白宮，1993年政府軍隊將它包圍，對于一些人來說，這就是動搖了他們對政府民主意向的信賴。

莫斯科市長盧日科夫需要忘記街壘。[[6]](#_6_210)他建造了歐洲最大的商場，就在克里姆林宮附近曼涅日廣場下邊；這個地方原來是群眾示威游行和軍事檢閱的地方。在花園和引人注目的消費場所里，悠閑的漫步取代了政治。的確，為了鑄造新的身份，忘卻被認為是健康的、必要的。[[7]](#_7_208)

莫斯科的懷舊不真是思念這座城市的歷史的過去，而是思念蘇聯時期的宏偉。慶祝莫斯科建城周年是比較近期形成的傳統。情況表明，有關莫斯科的傳說中的過去，其實并非過去時代的，而更是依照回顧重新發明的。僅僅在1147年的編年史里簡短提及，在尤利·多爾戈盧基統治時期，“在莫斯科建造了一個新的、更大的要塞”。我們甚至不能確定傳說中的尤利大公就是該城的奠基人。我們知道的全部故事不過是，在這里，在莫斯科河岸上，他和手下的武士們一起享用過一次體面的會餐。實際上，這件事直至1847年才進入俄國民族意識，在這一年，沙皇亞歷山大二世決定豪華慶祝莫斯科建城700周年。[[8]](#_8_205)斯大林繼承沙皇的傳統做法，在1947年慶祝了莫斯科建城800周年。這是盧日科夫市長的童年，市長對此事記憶美好。所以，在再現斯大林的節日的時候，盧日科夫是雙重地懷舊的：懷念俄國和蘇聯的榮耀和自己在戰后的青少年時代。

傳統的重建依據是關于莫斯科的兩則神話：“第三羅馬”和“大農村”。一位現代建筑師和城市規劃者帶著神秘口吻討論莫斯科的這兩個方面：

“大農村”和“第三羅馬”是俄國文化和民族意識的兩個方面、兩個想象，或者像陀思妥耶夫斯基所說的“夢境”。“大農村”是組織生活的一種方式。“第三羅馬”是在另外一個世界里重新組織生活的一種方式。第三羅馬因一個英雄、一個君主改革家的出現在塵世中得到體現，這位改革家成為模仿和大量復制的楷模。[[9]](#_9_196)

對于“君主改革家”、多少可謂城市救世主的描寫，其實是對莫斯科市長工作的阿諛奉承包上了薄薄一層偽裝。他做出獨特的努力，完全控制了該城的建筑活動。

根據第一種詞令，莫斯科被描寫成為七座山丘上的城市、基督教羅馬和拜占庭的繼承者，差不多有如神圣的耶路撒冷。[[10]](#_10_194)因此，莫斯科與其說是歷史名城，不如說是一塊福地——夸大妄想狂由此而來。第三羅馬的忠實信徒提及七世紀僧侶泰拉圖斯（Thelateus）的一個模糊的預言，這位僧人說，莫斯科可能是最后的一個羅馬：“以后沒有第四個。”但是，這個預言并沒有贊賞莫斯科偉大的意思，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壞，因為這樣的行徑反過來會令莫斯科毀滅。預言是遲至十九世紀中期重新浮現的，那是重新發明俄國理念和正教、獨裁和民族主義的沙皇官方政策的時期。第三羅馬的概念給莫斯科帶來了某種歷史的和宇宙論的光彩。當代歷史學家伊萬諾夫（Sergei Ivanov）諷刺說，莫斯科一度被斯大林想象成共產主義的樣板城市，而現在呢，是一個資本主義的樣板城市；本來應該成為第三國際的所在地，但是卻變成了第三羅馬。

作為一個大農村的莫斯科是盧日科夫風格的懷舊之中所探索、所利用的一個大眾形象。“大農村”描寫了莫斯科人的時間和空間的概念，以及這個城市市民特有的心理狀態，這是從十九世紀到二十世紀外國來訪客人頻繁的觀感。本雅明和我們分享莫斯科的懷舊：

在莫斯科的街道上，有一種奇怪的景象：俄國的農村在莫斯科街道上玩捉迷藏……對莫斯科的懷舊不僅僅是由在夜間有如星光閃亮和在白晝有如開花水晶的白雪引發出來，還有天空。因為在低矮的屋頂之間，廣闊平原的地平線常常進入城市。[[11]](#_11_190)

在莫斯科，本雅明學會了兩個俄文單詞：remont和seichas。第一個單詞形容對于空間的無窮盡的改造，沒完沒了的修理過程。remont可以指一項重大的建筑工程，或者一個海市蜃樓，一事不做的借口。訪問莫斯科的人都熟悉一些告示，說某一個商店、或者某一個辦公室“停業修理”，常常是期限不定。另外一個單詞，seichas，意思是“現在”或者“此刻”，很能說明莫斯科人的時間觀念。在這個城市里，全部的鐘表指的時間都不一樣，你可以選擇此時此地，隨便找到早到或者遲到的借口。作為一個“大農村”，莫斯科真是一個無法解讀的城市，不斷地欺騙來訪的客人：

對于新來的客人而言，這個城市變成了一個迷宮。他認為隔開很遠的街道被一個街角連接在一起，就像一個車夫的手掌里攥著的兩匹馬的韁繩。一系列有意思的地貌學假象，不斷地誤導新來的客人，好像在電影里一樣：這個城市是在提防他，蒙起面來，逃跑，引誘他在城市胡亂打圈子，直到筋疲力盡……但是到最后，地圖和計劃得勝：晚上躺在床上，想象力用真實的建筑物、公園和街道變戲法。”[[12]](#_12_184)

1920年代的莫斯科既是一個乘雪橇的親切城市，人坐著，離地面很近，和旅伴緊靠在一起；又是一個狂妄自大的首都，當作中央圣像受到膜拜的、地圖上的蘇聯城市。大農村的形象說明了莫斯科空間的非城市的品格，又舒適、又狡黠，又密集、又無法解讀——對外來人如此，甚至對莫斯科人自己也是一樣。限定莫斯科空間的是市中心宏偉顯眼的輻射型結構與狹窄街道和低矮房屋（配有院子、菜園和長長的柵欄）之間的等級對立。從十八世紀以后，對莫斯科開展現代化的每一次嘗試，都再現并且強化了這種空間的等級觀念結構。1930年代，莫斯科經歷了最激進的變革：把莫斯科變成一個共產主義樣板城市的計劃，令其現代化，并且強化了它作為蘇聯首都的形象。許多主要的教堂被拆除，克里姆林宮的權力得到鞏固。城市交通系統在數年之內得到改造。舊莫斯科的雪橇和有軌電車被部分拆除，“世界上最好的”莫斯科地鐵的宮殿式候車大廳，都是靠巨大的勞動功績建造的。在兩個五年計劃期間，莫斯科變成了具有著名地鐵和氣象萬千的城市。雖然位于俄國大陸的中部，這個首都依然被宣稱為“五海海港”，蘇聯和俄羅斯聯邦共和國的輻射型中心[[13]](#_13_176)。

如果沒有政府權威的特殊效果，只憑建筑是不能完成這樣的改變的。列寧發表了著名的談話說，對于布爾什維克，電影是更重要的藝術。而斯大林對此作出回應，似乎是預告了某種后現代的論斷，他說，電影藝術預示了生活本身。在斯大林的“共產主義模范城市”新莫斯科圖景中，建筑、電影和權威的秘密是緊密交織在一起的。莫斯科壯觀城市設計效果的力量歸于許諾“要把童話變成現實”的電影的和氣魄宏偉的模型，正如電影《光明之路》的主題歌歌詞的涵義所示。1920年代的莫斯科是一個生活自發而混亂的城市，有許多層次和許多中心，都巧妙地躲過了中央的控制。1930年代的莫斯科被重新想象為活動受到控制的城市。這一時代的影片都包含某種的莫斯科觀光——乘船，或者乘飛機（或者甚至乘飛速的汽車）。攝影機的運動本身就創造出了新的空間。

關于新莫斯科的影片沒有記錄在真實空間中的旅行，或者給莫斯科人或新來者提供一張可靠的地圖——不像本雅明所希望的那樣。反之，這些影片重新編排了莫斯科的各種空間，用權力的象征把不能再延展的街道連接起來，通過意識形態的剪接表現出新莫斯科。在觀看1930年代的影片的時候，許多不真實現象令我們吃驚。似乎大部分的窗戶都朝著紅場（大部分房間里都有白色鋼琴），男女主角都在各種空間里奇怪地打轉，那些空間并不符合莫斯科的地貌。實際上，就像帕別爾尼所說的，創建很多建筑工程項目的依據是超人的攝影機的物鏡，或者巨大的社會主義現實主義雕像的視角，而不是矮小的步行者的視角：“在莫斯科的規劃中，可以區分出兩個尺度的系統：具體的城市尺度和烏托邦的天堂尺度。有關城市的許多決定，真實的人是誰也不會贊成的。”[[14]](#_14_172)互不連接的城市區域硬是通過中央的剪裁統一了起來。莫斯科被想象成為一個由象征——還可以說由奇跡組成的電影空間。

后共產主義的莫斯科及其宏大的工程，鍍金的高塔和許多新的噴泉，都是市長喜愛的。該城某些神秘的光環也源于特技的運用：波克倫納亞山噴泉水流的紅色——新世紀曙光的顏色或者前一個世紀被水沖淡的血紅色、850年慶典期間全部歷史的喜慶激光映射、鬼氣十足的賭場和俱樂部的夜間照明。城市新建設培育出來的第三羅馬和大農村景觀不僅指大建筑物和思維方式，而且還指居住在城市空間的方式。這個新羅馬只有乘坐豪華轎車才能穿過，或者從廣闊的高地觀賞，或者更好的是，鳥瞰，甚至以上帝的目光觀看。但是，這個大農村的空間是難以捉摸的、遮蔽一切的；它沒有城市大眾空間的開闊和隱匿名姓的特點，而這正是要給予自由的市民——而非帝國的子民或者長大的農村孩子們的。在莫斯科，感受到魅力或者感到不安的步行者發現，四周都是無窮盡的柵欄、奇異的公共建筑（沒有入口，也沒有牌子，它們看上去像其他什么的正面），還時時碰上路障和封閉的建筑工地。在新莫斯科，建筑物和城市節慶活動，無論是宇宙宏觀的還是令人感到舒適的，帝國的還是地方的，都是一個硬幣的兩面，常常是夸張的。

新莫斯科的建筑看起來像具有地方特色的后現代主義，有玩具塔樓、鍍金圓頂、噴泉和童話里的黑熊。這不是例外的，而是符合了全球性對地方性的追求之風，二十世紀晚期對地方歷史風格的著迷。較為例外的是它的機制功能和權力結構。沒有成文的指令描述它。它既多于、又少于一種風格上的現象。其特點就是具有神秘魅力的隱蔽做法，讓每一個建筑工地都遮蓋在秘密之中。陀思妥耶夫斯基看到的作為權力線索的“秘密與權威”，乃是盧日科夫風格的必不可少的組成部分。每一座建筑物都是和盧日科夫關系密切的一小撮建筑師和藝術家建造的，尤其是波索辛（Mikhail Posokhin）和采列捷利（Zurab Tseretelli），這兩位大師享有毫無疑義的宮廷藝術家的地位。大部分重大項目都沒有得到建筑委員會的批準，而且，在競賽結束的時候，勝出者很少有機會為自己的項目施工。

在莫斯科的建筑方面，我們看到一個揭示歷史主義風格的事例，該風格積極配合促使人們忘記國家近期的歷史。社會主義現實主義按其官方主張來說，形式上是民族的，內容上是社會主義的；而莫斯科后現代主義則在形式上是歷史的，內容上是反歷史的。新莫斯科傳統的仇敵是赫魯曉夫的解凍文化和“改革”。在赫魯曉夫時代，建筑師開始為民眾建造大眾式住宅，大部分在莫斯科近郊。或者可以說，1960年代的蘇聯現代建筑進一步毀壞了歷史環境，但是也提出了一些新的城市規劃的理念，發展了一種新的、較少等級觀念的、橫向的城市軸線。部分地為了反抗斯大林時代的貪圖高大和赫魯曉夫時代建筑廉價的現代單調乏味，莫斯科的新形象出現在電影、文學和音樂中，也出現在解凍時期非官方文化中：這就是錄音機文化。這個文化歡迎城市日常意義顯現，發現城市鄰里更為私密的空間，似乎是從斯大林風格的大高樓和比真人還大的雕像的陰影中重新占領它們。一種城市睦鄰感取代了官方愛國主義。奧庫查瓦（Bulat Okudzhava）1960年代和1970年代的歌曲，在莫斯科城市民俗中創造出一種新的韻調：懷舊、渴望和個性化。阿巴特大街附近的多條后街，以及內部的院子和小廣場“，都變成了奧庫查瓦的小祖國”。這里沒有民族的或者國家的象征，只不過在背景上偶爾有個普希金雕像。這個缺乏人性的城市突然獲得了某種人性的尺度。行人同伴們各有各的掙扎和憂慮、瑣碎的欣喜和悲愁，他們變成了歌曲里的主角他。們乘公共交通車，在地鐵站約會，夢見有一輛理想的藍色電車在絕望的時刻挽救他們。解凍時期錄音機文化中浮現的后斯大林時代的莫斯科，協助劃出了城市居民可供選擇的社區空間。這不是追求逃避，而是接受現代生活、對付干擾的一個辦法。

對于莫斯科浩大的工程項目來說，民主城市風格是生疏的。新的懷舊是針對中央統轄的城市空間的。即使步行街和商場本來應該是為普通的莫斯科人建造的，卻也被裝飾了新莫斯科萬神殿里的英雄形象，從圣喬治到普希金，全都是遵從了市長的長官命令。大工程包括重建救世主基督大教堂；在紅場旁邊建造歐洲最大的地下商場；為慶祝偉大衛國戰爭勝利五十周年在波克倫納亞山上建造紀念堂；豎立彼得大帝的、朱可夫元帥的巨大雕像以及陀思妥耶夫斯基的和普希金的比較小的雕像；當然還有銀行和機關的許多大樓——也都部分地由市政府主持和監管。

莫斯科修復型懷舊的特點是一種妄自尊大的想象力，要重建神話中的巨人時代般的過去。這樣的懷舊不是推進歷史的思考或者個人的懷想，而是要編織出對于永恒宏偉的總體懷舊。妄自尊大常常遮蔽慘遭破壞的場地，又號召再生，而不是重建。這有一部分是十九世紀的莫斯科神話的延續。毀壞城市的大火卻迎合了它妄自尊大的自我形象。在1812年反對拿破侖的戰爭期間，莫斯科人特別感到自豪的是寧可燒毀他們的城市，也不屈服于法國人征服者。俄國戰勝拿破侖之后，莫斯科被重建，據說大火對莫斯科的新一番美化作出了貢獻。大火對這座古城而言并非不尋常的生活經歷，但是，在十九世紀的莫斯科，它被完全神話化了。莫斯科被描繪成為一只火鳥，一座從灰燼中出現的鳳凰城，每一次再現，都是更有威儀、更壯觀。它的神話時光就是永恒再生的時光，而不是歷史進步的時光。后蘇聯時代的莫斯科，這個鳳凰城，不是一個憂郁的地方；它不哀悼自己的過去，而是重新再造，造得更大、更好。

世界上最大的東正教教堂

新莫斯科鳳凰再生項目之一就是重建救世主基督大教堂。1988年，莫斯科電視上出現了一項新廣告，出鏡的是一群游客參觀救世主基督大教堂。一位青年女導游述說教堂的歷史：“過去，被拆毀的大教堂原址成了一個游泳池。現在，大教堂就快竣工了。”一個中年人，顯出充滿懷想的眼光，輕輕地、但是極具權威地糾正導游說：“不要把俄國分成過去和現在。俄國是一個整體。大教堂是一個整體。”廣告最后提出祝福，宣布為大教堂募捐，公布了以它名義設立的一個銀行帳號。這一行動受到歡迎，被認為是新的俄羅斯家園和悔罪的象征；精確重建在斯大林時代被拆毀的救世主基督大教堂，被認為是標志著戰勝蘇聯歷史的黑暗面。但是，這一建筑工地的歷史本身也揭示了多重相互矛盾的記憶，尚未實現的烏托邦夢想和系列的破壞，它們依然像幽靈般縈繞這塊地方。

在1812年圣誕節前夕，沙皇亞歷山大一世下令建造一座大教堂，用以紀念俄國戰勝拿破侖。建筑師維特貝格（Alexander Vitberg）得到設計的委托，他生為瑞典人，是藝術家和共濟會會員。他想象設計一個比羅馬圣彼得大教堂更大的大教堂，獻給“全部的基督教精神”。它應該是“一首石頭的贊歌，獻給強大而遼闊的俄羅斯國家”以及俄國在西方各國中間的領導地位。維特貝格的普世教會大教堂的設計沒有得到實施，而建筑家卻以遭受流放告終，因為被控告挪用國庫金錢（這一事實至今沒有得到確證）。所以，這個大教堂的起源是啟蒙的愛國主義一個尚未實現的烏托邦，第一批偉大的“紙建筑“紀念碑之一，這個名稱是在二十世紀給予僅只存在于紙面上的建筑項目的。

1839年，尼古拉一世為救世主基督大教堂選擇了另外一位瑞典背景的建筑家托恩（Konstantin Ton），托恩許諾再發現俄國風格，實際上是返回古老的拜占庭楷模。二十位最杰出的藝術家應邀創作奢華的內部裝飾，有繪畫、雕刻、壁畫和鑲嵌畫。沙皇為新的大教堂選定了一個引人注目的地點——在俯瞰莫斯科河的小山上，靠近克里姆林宮。然而，還是有一個不太大的問題：該地點已經被占用，那里有一座小而優美的十七世紀阿列克謝耶夫修道院，古代俄國建筑的珍貴紀念物，一個雙重的教堂。[[15]](#_15_171)遵循沙皇的命令，修道院被拆除，四十四年以后，全俄國最大的大教堂在那個地點建成。

有一個流行久遠的傳說，意思是大教堂完全是依靠民眾捐款建造的。實際上，捐款只占建筑花費的百分之十五，這樣的帝國宏大建筑物不是草根民眾的努力承擔得起的。十九世紀晚期許多作家和知識分子批評新大教堂，說它是沙皇“正教、獨裁和國民精神”官方政策的象征。新拜占庭式建筑被看作是兼收并蓄的，甚至審美感低俗。有些批評家責備它“東方風格”太重，另外一些人又說“西方風格”太重（“圣彼得堡圣以撒大教堂的莫斯科翻版”）。它沒有被看作是一座古代教堂，而是被看作一個“暴發戶”、“新貴”、“大貴族（亦即：克里姆林宮里的各個教堂）盛宴上的一個商人”，或者城市正面的“一個雖然粗俗、但是十分昂貴的胸針”。[[16]](#_16_169)

但是，在十年之內，對大教堂建筑的批評和對拆除阿列克謝耶夫修道院的譴責都被忘記。大教堂變成了一個重要的宗教中心和莫斯科人喜歡的熟悉去處。它進入了下一代人的集體記憶，出現在老式著色的明信片上，是“莫斯科紀念品”，有粉紅色的白雪，乘美麗雪橇戴皮帽微笑的家庭女教師。甚至羅欽科（Alexander Rodchenko）的一幅先鋒派攝影作品也表現這座大教堂，雖然我們看不到教堂本身，只看到了其樓梯的幾何節奏和一位佚名婦女與一個小孩的形象。這件藝術作品讓我們看到了這個巨大的、大于生活的紀念碑如何變成城市日常生活的一部分。

僅僅經過四十八年，在俯瞰克里姆林宮的這個不光彩的地點就上演了城市戲劇的另外一幕。在1920年代和1930年代的猛烈的反宗教運動中，這個大教堂被稱為舊制度的一個“毒菌”，“宣傳愛國主義、軍國主義和沙文主義的思想堡壘”。[[17]](#_17_162)“大教堂”還被認為是對城市衛生的威脅，在這個地方，舊世界的傳染病威脅了新國家的健康。革命生態學要求某種外科手術。而且，這個突出的城市地點也吸引了斯大林個人的注意，就像原來吸引過沙皇的注意一樣。這位蘇聯領袖選擇這個地方來興建他在世時建造的最大的宏偉建筑物——蘇維埃宮。[[18]](#_18_158)1931年，教堂絕大部分藝術品被運走。然后，按照斯大林個人的命令，大教堂被炸毀。時人報告說，一股血紅的迷霧籠罩莫斯科很多天。教堂的紅磚碎塊看起來就像犯罪的現場。在這個城市的中心，它就像一個被撕開的傷口。

根據斯大林的計劃，大教堂的繼承建筑應該供奉所向無敵的無神論。新紀元的這個龐然大物，416米高，祭壇型，有支柱，有建筑師約凡（Iofan）制作的雕像裝飾，這是蘇聯對美國自由女神像和帝國大廈的回應。建筑師自豪地宣布，蘇維埃宮比帝國大廈還要高8米，頂端是6000噸重的列寧雕像，列寧伸出一只手，給人類指出光明大道。（莫洛托夫認為荒謬的是，蘇聯國民看不到列寧的眼睛；斯大林和伏羅希洛夫說服了他接受相反的觀點。[[19]](#_19_157)）蘇維埃宮被看作是救世主基督大教堂的直接對立物。戰斗性強烈的蘇聯無神論意識形態是建立在許多宗教神話基礎上的，從古代埃及異教到俄國基督教。列寧就像半個神，取代了原來大教堂最上面的十字架和圓頂。蘇維埃宮是對最終的先鋒派設計——塔特林的第三國際紀念碑的回應，這個紀念碑有一個充滿活力的、向開放空間升起的螺旋形狀。蘇維埃宮使這一充滿活力的螺旋形狀變成靜態，把黑格爾的辯證法固定形成帝國的綜合形體，而放置列寧雕像的地方正是塔特林雕塑表現開放空間和沖破表現限制的地方。[[20]](#_20_155)蘇維埃宮的建筑自由地借用了全部的建筑風格，結合了埃及金字塔和美國摩天樓的宏偉高大。未來的完美和遙遠的過去化為一體，對觀眾確實能夠發揮催眠作用，令其全然忘記過去。

然而，被拆毀的大教堂原址證明是一塊頗具反抗性的地點。工人沒有來得及打好蘇維埃宮的地基，后來戰爭來臨，中斷了斯大林在下一個五年計劃期間建造大宮殿的計劃。取代大教堂和蘇維埃宮的是以后二十年之內那地面上的一個大坑，亦即未來烏托邦的地基。據說帕斯捷爾納克寫了一首流傳久遠的諷刺詩：“他們拆毀了大教堂，宮殿卻沒有建成，/留給我們的，只有一個巨大的淤泥坑”。[[21]](#_21_156)

雖然蘇維埃宮一直沒有完成，卻恰恰因為沒有它，它的幽靈在莫斯科全景上方徘徊。它是重建莫斯科的整個計劃的缺失的軸心。新的林蔭路和小街通向這里，斯大林式的七座高大樓房面對這個虛擬的宮殿。在運動員檢閱的時候，全國最好的體操運動員組成蘇維埃宮形狀的金字塔，似乎是在用他們肌肉強健的軀體來構建它。這個宮殿是那些獻給烏托邦的看不見的紀念碑之一，它在莫斯科風景上投下一條長長的陰影。[[22]](#_22_156)

戰后，這片水泊之地卻住滿了酒鬼和妓女。巨大野心的鬼魂依然在此地縈繞不休。在1950年代另一輪的建筑競賽失敗之后，莫斯科在1957年下令建造蘇聯最大——據說也是世界最大的——加熱的露天游泳池：就在原來大教堂的地基之上。衛生和體育鍛煉代替了意識形態和精神方面的關注。莫斯科人和他們的客人都的確喜歡這一休閑設施，這是符合1960年代的精神的。它很快就變成了情侶和家庭娛樂的優先選擇地點，除了高爾基公園之外，受歡迎程度超過其他的地點。遺憾的是，在夏天——有時是酷熱難當的日子里，這個游泳池通常都要關閉“修理內部”（蘇聯通行的休閑邏輯）。很多人都記得冬天在莫斯科游泳池加了太多氯氣的水里游泳，同時拿著大冰墜玩耍的情景。葉夫圖申科（Evgeny Yevtushenko）在一首詩里紀念這個游泳池：

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。

教堂被炸毀，只有金色的圓頂和十字架

炸毀得不徹底

躺在那里，像巨人崩裂的頭盔。

在這里他們開始建造蘇維埃宮

結果成了水池子，供人游泳

據說，那水蒸氣毀壞了隔壁博物館里

印象派畫家作品的顏色。[[23]](#_23_153)

游泳池的壽命注定比它所取代的大教堂還要短促；被炸毀的大教堂（就像沒有建成的蘇維埃宮那樣）的陰魂繼續在這個地方游蕩。在解104凍時期，炸毀的大教堂開始成為斯大林主義的犧牲品的象征。1970年代，大教堂被恢復名譽，憑借美學的論據，還有就是對歷史建筑物和城市環境的某種新興趣。在1980年代，這個故事顯露出陰暗的一面。保守的民族主義“記憶”（Pamiat）宣傳會議集中講述猶太人共濟會反俄密謀，還放映記錄了1931年炸毀救世主基督大教堂的幻燈片。在1990年代初期，這個故事變成了輿論要聞，于是游泳池被神秘地關閉，“修理內部”，從而引起了游泳池管理人員的焦慮。

1980年代晚期和1990年代初期，出現了一場激烈的爭論：在莫斯科河畔這個有名的（惡名的）地點到底應該建造什么樣的大建筑。制定了計劃，要開展建筑設計比賽和公開討論提出的方案（無疑令人想起蘇維埃宮的設計競賽）。有一位建筑家甚至提出在空曠的場地投射一個全息的圖像，制造出記憶的替代性空間，使用大教堂和蘇維埃宮的實例警示避免過去和未來的破壞。[[24]](#_24_151)另外一個設想中的工程是修復一個小教堂，紀念斯大林主義的犧牲品，還要建立一個博物館，獻給這一地點充滿戲劇性的歷史，展出被摧毀的大教堂中原來的器物，以及悲慘毀滅城市生活的照片。對于大教堂的歷史紀念也許會有助于防止殘暴破壞的重復。博物館還可能會提供關于國家權力的比喻，以及國家在摧毀建筑物、公民及其集體記憶行徑中的合謀。這個設想被否定，因為太負面，不能鼓舞人心。

1994年，莫斯科市長盧日科夫、全俄牧首阿列克塞和葉利欽政府的代表通過了重建原來大教堂的秘密決議。本來，城市建筑委員會拒絕通過這個重建計劃，而且，民眾的支持也是若有似無；但是，市長命令照辦。于是，它成為二十世紀末最大的宗教建筑工地——用鋼筋水泥準確再建救世主基督大教堂。還宣布，大教堂要在創記錄的短時間之內竣工，超過全部斯達哈諾夫競賽運動。工人輪班工作，不分白天黑夜，充分供應俄國低度酒精飲料克瓦斯（kvas），勞動英雄偶爾得到俄國燒酒伏特加。為了慶祝莫斯科市建城850周年，工程必須如期完工。新建的救世主基督大教堂將是“俄國人民團結和悔過”的象征。它的功能也不限于象征的方面：大教堂會裝備一切方便設施。大教堂下面要開辟一個很大的地下停車場，特別為外國制造的名車服務。二十八個電梯將把來訪者從昂貴的停車場送到豪華的桑拿浴室、飯店和商業中心，還有一個貴賓專用電梯從停車場直達祭壇。

莫斯科報紙一篇文章的標題是：“俄國需要什么？大教堂還是救世主？”這個工程本來應該是民族團結的重大標志，卻引發出全國性的爭論，既有熱情的支持，也有同樣激烈的批評，既來自宗教界，也來自非宗教界。幸好，在后蘇聯時期的俄國，幽默感還存在。

在巨大的重建工程中，擁護者們看到了英雄的俄國強力的某種回歸，對于一個偉大強盛國家的夢想。然而，即使在建筑工地采訪的一些工人也說，國家對這個“像埃及金字塔”的建筑項目花費的金錢也許太多了，不如把錢用于社會的種種需要，和修葺現存的教堂。[[25]](#_25_149)在勃列日涅夫時代因為信仰問題遭受內部流放的亞庫寧神父（Gleb Yakunin）就是重建大教堂項目的主要批評者之一。最近，阿列克塞二世牧首解除了他的神父神職，威脅將其逐出教門，因為他討論過牧首機構與克格勃之間的聯系，還因為他批評了大教堂的重建。在亞庫寧神父看來，建造被炸毀大教堂的復制品是一個“悲劇式鬧劇，對大教堂的滑稽模仿”，因為是“政治開發商和穿著神職人員服裝的克格勃特務們”建造的。[[26]](#_26_149)他寫道：“現在沒有辦法可以制止老化，遑論修復真正古代的建筑物，所以，為了總統選舉的政治野心而（在俄國歷史上第一次）建造一個鋼筋水泥的大教堂、一個龐大的寺廟，是不道德的。”在1990年代中期的莫斯科民間文化中，大教堂被稱為“梅塞德斯第一教堂”、“雞腿上的大教堂”。[[27]](#_27_143)因為工地披上了神秘的外衣，被腳手架重重圍住，對公眾關閉，所以有很多流言蜚語和開心笑話開始流傳。有人說，施工者改變了各種比例，所以這個俄國新大教堂將會具有伊斯蘭教清真寺的比例。另外一些人斷定，有朝一日，莫斯科人一覺醒來會看到蘇維埃宮最后完工。是的，在新式鋼筋水泥巨型建筑開始成形的時候，越來越明顯的是，它具有原來的大教堂和空想中的蘇維埃宮二者的特色。

的確，在這個巨無霸的大教堂里有很多引起反諷之處。雖然是在紀念俄國過去的光榮偉大，但是新的大教堂又在致力于抹掉蘇聯歷史，恢復革命前的俄國和后蘇聯時期的俄國之間的延續性。不過，在無意之中，在權力機構和獨裁狂想方面，它卻展示了蘇聯時代和后蘇聯時代之間的明顯的延續性。本來，設計大教堂的責任給予了波克羅夫斯基（Igor Pokrovsky），這是一個令人吃驚的變色龍建筑師，他屢屢變色，從社會主義現實主義昔日大師變得擁抱赫魯曉夫和勃列日涅夫時代的蘇式現代建筑（克里姆林宮大會堂建筑的主導人物之一），又變成后蘇聯時代宗教建筑物設計師。在一次采訪中，波克羅夫斯基承認他是一個“無神論者”，但是又斷言他相信只有偉大的思想才能防止一群人變成一伙暴民。經過多重內部權力爭斗之后，大教堂的建筑工程給予了莫斯科第二工程隊（波索辛領導）、第十二工作室（杰尼索夫領導），而圓頂上作為懺悔象征的金色十字架的安裝，則委任給了采列捷利。[[28]](#_28_143)但是，有幾位持有不同見解的神父論證說，悔過是個人的事，而這樣紀念碑式的悔過可能會被用來當作逃避個人和集體責任的借口。[[29]](#_29_137)

在2000年，大教堂內部和外部裝飾完成，圍繞著它的爭論沉寂下去。就像許多對記憶政治的討論在加速變化的后蘇聯時期發生卻又突然消失，這一次的討論也變成了某種古老的歷史。今天，莫斯科人已經習慣了這個大教堂；它變成了一個新莫斯科廣闊風景的組成部分，伴有彼得大帝巨大雕像和同樣巨大的曼涅日大商場。一位詩人說，有一段時間，在他看來，大教堂的圓頂像是一個倒扣著的墨水瓶，只不過不能在里面蘸墨水而已。

在大教堂對公眾開放之前，我在1998年去參觀了一個關于被毀大教堂的歷史和新大教堂前途的小型博物館。我尋找原來大教堂內部保存下來的材料，在一件原物展覽之中，我找到了古老石柱的一個片段，那是挽歌氣氛的黑白照明。讓我感到詫異的是，這不是往昔的廢墟，而是未來石柱的奠基石。有一個解釋說，這個新近制作的石柱將用以裝飾大教堂正面的入口。在翻閱博物館展品目錄的時候，我感受到了一種類似的時間上的混亂。在目錄里我發現一張老舊的深褐色大教堂的壯麗形象，看樣子是一張十九世紀的攝影作品；仔細觀看，我注意到了赫魯曉夫的現代建筑物和斯大林的高大樓房。以大教堂為前景的深褐色風景不是過去的形象，而是計算機制作出來的未來建筑群的整體畫面。大教堂依然沒有完工，但是已經沾染了過去完成時態的光環。過去被重造，真是勞動和計算機技術的功勞啊。

建筑工地沒有廢墟，但是，在這里，俄國和蘇聯歷史的許多考古層都已經被掩埋。磨滅記憶就是每一個新工程的基礎。每一個新象征物的豎立都要推行一種集體健忘癥，忘記好像每五十年就被某種可怕的儀式引導出來的、過去的大破壞。在這里正在被忘記的東西是忘卻本身。艾柯斷言，忘卻，特別是強加的忘卻，是有它自己的策略的。忘卻之藝術（ars oblivionalis）“發揮作用，是通過強加的混亂和虛假同義詞的多樣化”（偽同義詞）：我們的忘記，“不是憑借勾銷，而是憑借重疊；不是憑借缺席，而是憑借多重的在場”。[[30]](#_30_135)換言之，如果說記憶之藝術能夠引導我們穿過歷史廢墟的道路，則忘卻之藝術乃是以壯觀的、完全重建的思辨復畫圖本令我們著迷。大教堂的鋼筋水泥重建復制品就是一種偽同義詞，用清潔的、令人舒適的象征虛構來取代記憶和歷史——它們其實充滿了不完備之處“、破壞、空白之頁”和黑暗的時刻。

據傳說記載，1837年拆除老的阿列克謝耶夫修道院，從而結束其二百年的壽命的時候，圣母詛咒這個地方說：“讓這個地點永遠空蕪”。就是了，新大教堂在四十年后被炸毀，蘇維埃宮卻遲遲沒有建成，游泳池又被關閉。那么，后蘇聯時期大教堂的歷史會是不同的嗎？為了尋找過去的完美，新的一代人會建造出什么來呢—一個更真實的阿列克謝耶夫修道院還是蘇維埃宮？也許，他們要重建“莫斯科”游泳池，復現1960年代的懷舊風格，區別就在于這一次沒有冰墜和討人嫌的團團氯氣了吧？

歐洲最大的商場

在1990年代中期，俄裔美國藝術家科馬爾和梅拉米德就藝術趣味在全世界做了一次社會調查，發誓要創造每一個國家所“最需要的”和“最不需要的”繪畫。俄國最需要的繪畫是一幅藍色的風景，前景上有耶穌基督，名為“耶穌向黑熊顯現”。科馬爾和梅拉米德并沒有預料到，莫斯科建筑師很快實現他們的藝術。在歐洲最大的地下商場——盧日科夫宏偉工程的另外一例，歡迎參觀者的是圣喬治和俄國黑熊，周圍有人工河渠的藍色溪水，背景是救世主基督大教堂的幾個金色圓頂。商場最上方是一個低陷的圓頂，裝飾有那個無所不在的形象：圣喬治屠龍，在以莫斯科為中心的世界地圖頂端。確切地說，這不是什么“人民的選擇”，而更是盧日科夫市長的選擇，不過，市民倒是還喜歡它。如果說救世主基督大教堂是某種新的宇宙論的象征，則曼涅日商場確認了明顯的消費優先精神。

你向曼涅日廣場行走（這個廣場曾經是軍事檢閱和人民與坦克游行示威的地方），突然會覺得自己是在大理石河岸上漫步，穿過藍色流水上方的小拱橋——似乎返回了朦朧記憶中兒童時代遙遠的黑海旅游勝地（在這些地方變成后蘇聯時期內戰戰場之前）。這兒有賞心悅目的發光噴泉，有迪斯尼式俄國狗熊、傻子伊萬、青蛙公主、老漁夫和金魚。在這里，似乎童話故事立即成真，經過訓練的眼睛立即會發現細瘦的金魚在橋下水里游玩。

莫斯科人到這里來是為浪漫的遠足，即使他們沒有在昂貴的地下商店里買洋貨的美夢；或者不過是到這里來享受一下優雅水邊上的“海風”。遺憾的是莫斯科沒有海，除了城市統治者想象之中的海水。斯大林努力設計大海，稱莫斯科是“五海海港”，展開對蘇聯首都的大規模“彼得堡化”。據謠傳，無所不在的雕塑家采列捷利在營造曼涅日的水岸時使用了自己早期為一個黑海度假村做的設計（同樣，還有人說他用了一個已經廢棄的哥倫布雕像，當作自己設計的龐大的彼得大帝的樣板）。這里也是有某種政治的考量的。盧日科夫名氣大，因為他大力支持讓黑海艦隊和塞瓦斯托波爾（現在屬于烏克蘭）回歸俄國管轄。[[31]](#_31_131)因此，首都當局鼓勵建造的無害大商場，實際上引發出更大的領土野心。莫斯科市中心的商場不單純地是一個貨場和幻影般的新式商品；而且也是對于失去的帝國的一個懷舊之夢，提醒顧客還有全部其他的城市，其夢想是蘊含在莫斯科、并且在這里實現的。[[32]](#_32_129)

像大教堂一樣，商場工程復活了莫斯科的過去，是對斯大林重建莫斯科計劃的回應，后者針對的目標包括宗教建筑和街道商貿中心。曼涅日商場的位置靠近獵人大街和莫斯科中國街，仿佛喚醒了該城的老商業中心及其臨時的店鋪、商亭和貨商帳篷——這一切在1930年代都遭到取締。下文是1920年代的一位莫斯科觀察家的描寫，從久遠的時代起，那些行商從事了全部的買賣：

即使是在白天，帳子也顯得陰暗。看起來，每個帳子賣的貨物都不怎么貴重。有的賣廉價的毛皮，有的賣修好的舊鞋，還有的賣鐵制和銅制器物。但是，這都是為那些外行設置的臺面，而真正的交易是在幕后進行的。這些帳子接受（莫斯科盜賊）送來的一切物品，從銀制調羹……到墓碑……有一天，警察在這里找到了從克里姆林宮偷來的大炮。[[33]](#_33_127)

本雅明這樣描寫當時活躍的商業：

步行的人在汽車和野性馬匹之間奔走。大隊的雪橇把積雪運走……眼睛看到的遠比耳朵聽到的多……彩色布條子在戶外鮮艷奪目。圖畫書籍散放在雪地里。中國人出售做工精致的扇子，賣的更多的是紙風箏，都是奇異的深海魚的形狀……一個挑擔子的……扁擔一頭挑著漆光紙籠子，里面有漆光紙小鳥。但是真的鸚鵡的白色光環有時候也能看見。在米雅斯尼茨卡婭大街，一個賣亞麻織物的女人站著，有一只鳥兒棲身在她的盤子里或者肩膀上。這類動物的花哨背景則要到別處去找，比如照相攤子那里。在林蔭路光禿禿的樹上掛著幕布，上面印著棕櫚樹、大理石樓梯和南方熱帶海洋風光。[[34]](#_34_125)

本雅明覺得，街道集市變成了對莫斯科潛能的某種想象，真的鳥雀與漆光紙形象競賽，而對于異國情調的夢想提供了廉價的滿足和逃避現實的烏托邦。這些無用但是五彩繽紛的物件可供外國怪人收藏，實際上卻成了新的蘇聯意識形態的對比物和解毒劑。本雅明發現這個暫時性的城市天堂是在熙熙攘攘的莫斯科街道集市上，在顯示大理石樓梯和南方海洋勝景的幕布上。他不可能夢想到曼涅日大商場，在這個商場，大理石樓梯和海面微風是真正出現了的。

建造曼涅日大商場的工程無意中導致一次考古發現。令建筑工人驚奇的是，在這里發現了一座十六世紀的橋梁的片段，但只是被留在臨街一個考古學博物館地下。工程不顧老河床，硬是挖掘出一條人造小溪；在大商場的建造中，這一地點的自然的和考古的珍寶只是通過圖標和模擬再現，因為新莫斯科的重建是不能允許本原器物與之競爭的。

大商場低陷的圓頂同時暗示了莫斯科地鐵和新拜占庭式大教堂[[35]](#_35_123)的建設。事實上，“改革”最初幾年的混亂的自由貿易就出現在地下通道里面：商販在那里出售一切，從色情雜志到瑜伽之術，同時倚靠在某一個被忘記的黨的領導人或者詩人雕像的底座。曼涅日大商場是另外一種的地下地點。新建筑求助于歷史，但是不能使用真實的廢墟、舊房舍和考古發現。曼涅日大商場建筑工人在建造商場時候發現的橋梁遺跡，則用仿制品取代。盧日科夫十分相信歷史的再造。建筑師、新聞記者和古代莫斯科的熱愛者對這個工程的批評要點是，這個工程雖然標榜本地的“建筑環境”，但是卻破壞了在十九世紀創造的曼涅日廣場的獨特的、古典的整體。[[36]](#_36_123)另外一個指責是針對像盧日科夫這樣的風格的。列夫金（Gregory Revzin）寫道：

正常發展的過程前提是在[莫斯科]市中心出現各種商店。結果，城市當局接管了一切。于是這個巨大的綜合體就以最昂貴的方式建造；租金騰飛，直逼5000美元一平方米，當然商品價格也就上升。這不是生活的正常發展過程，而是虛擬。這不是商業，而是商業的象征和繁榮的象征。中央權力制造的市場基礎設施不是規范，而是某種規范的虛幻影子，正如莫斯科的國家資本主義是自由市場經濟的虛幻影子一樣。[[37]](#_37_123)

列夫金追溯了直到1990年代初期以前的莫斯科建筑潮的歷史，當時有一家建筑公司，名稱是很有特色的“改革”建筑公司，在莫斯科建造了第一批商用辦公樓，證明贏利巨大。市長辦公廳接過私人公司的創意，卻丟掉了這樣的“改革”，進而秘密地建造自己的工程。建筑雜志《俄國設計》的編輯戈爾德漢（Bart Goldhoorn）的評論是：

莫斯科的行政部門控制建筑業，制造出來數不勝數的委員會、協會、咨詢會、五花八門的科室廳局。全部這一切的出臺，都是遵循了不成文的、不需申請審批的、神秘兮兮的律法和規則。一座大樓必須按照莫斯科風格建造，否則就干脆不能建造。唉，令人感到悲哀呀，一切的一切都很像蘇聯時代，在那個時代，人人都不得不通過批評和自我批評，體會取悅領導的最有效的辦法。[[38]](#_38_120)

莫斯科新風格（Moskovsky stil）被描寫成為是對十九世紀的折衷主義的新模仿，一種新的本地風格。公共工程，以及新飯店、兒童游戲場、公寓內部，都喜好俄國的本國風格，而新的商業中心則要求國際公司的風格。這樣，莫斯科的自我打扮，在辦公室里是西方的，而在家里和在公共地點則是俄國風格的。對于俄國新建筑的這一興趣是在1960年代發展起來的，是對于國際現代主義風格的一種反應，特別是在赫魯曉夫時代該風格得到大批量復制。這是對于“小莫斯科”的建筑環境的一種重新發現——這不是一個巨大的農村，而是一種舒適的、密切的鄰里關系。在建筑學討論中，語境和環境（sreda）成為大家最喜歡使用的詞語。建筑環境被理解為城市的地方風氣（genius loci），總體的語境。它曾一度使得城市適合于居住，受到珍惜，但后來在斯大林和赫魯曉夫時代受到損害，城市理念被改變。如果對建筑環境的這樣的追求是懷舊的，那也是反思型的小調的懷舊，對語境的細節的興趣，對建筑片段的喜愛，對歷史的考古層的尋求，和帝國京城的人本主義化。

但是，沒有人能夠夢想到完全重建被拆毀的大教堂，或者想到建造一個裝飾有圣喬治的巨大地下商場。對于另外一個時代的夢想，如果過度名符其實地化為現實的話，則夢想就會變成夢魘。反思型的懷舊存在于關于往日家園的種種幻想之中，而不是在宏偉的重建之中。盧日科夫宏偉工程的一些捍衛者論證說，這些工程實現了語境中的歷史建筑之夢，但是其他許多建筑史研究者和批評家把這些工程看作是理論反常地化為實踐，把親切的地方夢境化為權威的和帝國的建筑。所以，俄國俗話說：“做夢不要太多。你的夢是可能會實現的。”

俄國后現代主義一些愛國主義理論家提出，后現代主義起源于俄國，不是一像人所共知的那樣起源于西方。這風格最好的例證就是斯大林式的華麗建筑，及其折衷的歷史引證和豐富的模仿。因此，新的莫斯科風格是一種第二波的本土后現代主義——一種國家資本主義的變體，不是模范的共產主義體式。有一件事逃避了莫斯科后現代主義觀點，這就是對權力結構的審查。西方的后現代主義建筑家和理論家看到了文化敘事的多元性和權威風格的非中心化，視其為后現代主義的主要特點。莫斯科的宏偉風格從來不對中央權力提出挑戰，反而是以喜悅又健忘的方式稱頌這個權力。他們的目標所追求的既非地方文化又非歷史建筑的再造，而是基本神話的復活。

具有諷刺意義的是，在曼涅日大商場建成的時候，附近歷史博物館的建筑開始傾斜和出現裂紋。1920年代，構成主義者們和勒·科畢西埃（Le Corbusier）夢想拆除歷史博物館，那是世紀交替時候的一座新俄式建筑。在斯大林時代，它經過了修補，內部重新裝修過。現在，它又經受著新一輪的技術的和歷史的困難。有朝一日，它可能徹底倒塌，而曼涅日大商場就將要變成莫斯科鍍金時代博物館。在昏暗中，商場地下畫廊現出一股膠片黑色的閃爍，就像意大利畫家皮蘭內西（Piranesi）筆下迷宮般的廢墟一樣。

1998年的危機突然把盧日科夫風格變成歷史。變得明顯的是，市長大而空的想象力行將枯竭。最近這激動人心的十年所能夠遺留下來的大概會是幾個笑話、年邁“改革”熱烈擁護者的回憶和勝利者宏偉的建筑。恢宏氣派的新的大視野會構成我們時代給未來一代人的記憶景觀。只有在莫斯科，瘟疫期間的盛宴才能裝扮成從灰燼和危機中再造出來的一場“流動的盛宴”。危機，什么危機呢？已成了這里流行的質問。危機也變成了莫斯科生活的一種風格。

非官方的莫斯科，1999

莫斯科建城852周年紀念日這一天里，發生了曼涅日大商場里的一次恐怖襲擊。一枚自制的炸彈在電子游戲廳廊里爆炸，炸傷了三十個人。報紙報道說，很多人懷疑“車臣恐怖主義”，但是在破壞現場發現了一個紙條，稱破壞指向新資產階級的炫耀性消費：“我們不喜歡你們的生活方式。吃了一半的漢堡包，是一個革命漢堡包！”這是一次政治恐怖主義行動呢，還是一個自稱的革命家的行為，沒有調查清楚。像這樣的事件常常是悲劇性的和荒謬的。對于莫斯科當局來說，還有一個附加的打擊：爆炸擊中了盧日科夫重建工程的櫥窗，歐洲最大的商場，莫斯科財富和成功的象征。次日清晨，盧日科夫努力清掃破壞現場，加強全市治安，繼續每年必備的建城周年活動，就在這個他心愛的、裝飾著圣喬治的曼涅日大商場。

但是，莫斯科公眾輿論中的怨言不因為民兵威嚴在場而輕易平息。莫斯科的鍍金時代、穩定的時期、對于宏偉風格的懷舊和權威與人民之間的和解，似乎都已經走到盡頭。在1999年，慶祝了兩個節日：盧日科夫領導慶祝莫斯科建城852周年，和被稱為“非官方莫斯科”或者“莫斯科變體”的活動。盧日科夫的慶祝活動就這樣得到了不受歡迎的形容詞“官方莫斯科”。“非官方莫斯科”慶祝活動部分地是由另外一位很有抱負的政治人物基里銀科（Sergei Kirienko）和畫廊主人蓋爾曼（Marat Guelman）發起的，但是綱領不是上面決定的；實際上，老中青的藝術家、社會活動家、新聞記者和知識分子都被邀請創造自己的節目。這個團組是散亂的、折衷的，由自由派人士和左派人士、左派藝術家和右派政治家組成（俄國的右派模模糊糊地相當于市場自由派和西方語境下廣泛的民主綱領），但是在一個方面是成功的：打破了修復型懷舊和正常化的幻想——盧日科夫風格的。

莫斯科變體慶祝活動具有城市爵士樂表演的即興創作精神；這不是展示成就，而是展示設想、潛力和夢境。活動包括涅斯庫奇內[[39]](#_39_114)公園里虛擬的現代藝術博物館的開館；爵士樂音樂節；人文政治行動表演，包括給沒有莫斯科居住證的人發放“人權護照”；一個回顧性的影片“人所不知的莫斯科”，表現了長鏡頭下的城市、偽裝和秘密的激情；在“我們不喜歡Mascow的什么”的網頁上頌揚外地人（“莫斯科”被寫成“Mascow”，是為了模仿本地發音和嘲笑本地人的盲目優越感）；說話結巴的人（另外一類不受注意的人群）朗讀普希金的詩歌，在布爾加科夫小說《大師與瑪格麗特》中魔鬼沃蘭公寓里的文學聯歡會，文學研究所的學生宿舍展示，作家佩列文愛好者會議和該作家微服到訪。非官方的莫斯科探索首都內部被埋葬的諸城市，從首都區域的前基督教居民點的標志物，到捷爾任斯基雕像紀念碑地點的花壇；使用了互聯網技術，但是一般都不太好。雖然有一輛大客車在各個地點接送，但是活動參加者們還是更愿意參加到被遺忘的莫斯科行人隊伍中來。狂歡節去除了莫斯科地理上的中心，使城市成為多中心的。在莫斯科小陽春稀薄的空氣里，我發現了一個看不見的城市，微型莫斯科，就在視線下方；這是一個充滿怪異夢幻而不是妄想童話故事的城市。

在馬雅可夫斯基紀念碑底座上，青年情人們裸露的肩膀上有紋身花朵，在品嘗俄國牌子的礦泉水和啤酒，“神圣溪水”和“波羅的海”。附近的帳篷代表不同的黨派和政治運動，包括民主俄羅斯黨、人權組織、要求取締義務兵役制的激進青年運動和抗議城市年久失修的居民委員會。一個特別的電視臺邀請莫斯科人和城市客人直接對盧日科夫市長說話，露臉揚名五分鐘。樂隊偶爾打斷演講的人，開始演奏隨意的爵士樂和搖滾樂變奏，人群就從歡呼過渡到踩著音樂的節拍又蹦又跳，雖不專注，卻很熱烈。節目不代表連貫的政治立場。就像盧日科夫的節日那樣，關注所在是非意識形態化；只不過這一次，正常生活的概念得以擺脫中央權威之手。如果要說這是什么的話，這顯示出某種城市民主之夢，夢想如何在這個城市居住、把它變成家園而不是城堡。

兩個節日之間說辭和象征表現方面的對比是明顯的。非官方莫斯科的標志是反英雄的：沒有圣喬治、沒有多爾戈盧基、沒有龍。它所表現的是個性化的和擬人化的舞蹈房屋，房子是薩克斯演奏者、房子是鼓手、房子是夢想者、房子是企業家。每個都有自己的小星星，和鮮明的非墨守成規者的個性。這是沒有高塔和城墻的莫斯科，不是受克里姆林宮統治的一個象征性的第三羅馬，也不是一個大農村，而是一個城市，像任何其他的城市一樣，在這里，每個人都是一個個體，一顆星星。會跳舞的房子組成的莫斯科是水平的，不是垂直的，是沒有中心的、民主的。“首都看來要失去其空間的延伸，變成互相傳遞眼色、互相致意、繞過官方地理的個體地方的兄弟會。”[[40]](#_40_110)莫斯科是通過人民而不是領導人得到表現的，通過個體的人而不是廣大集體得到表現。

狂歡節最鮮明的藝術活動是涅斯庫奇內公園古典庭園里舉行的俄國現代藝術博物館開幕招待會。那里沒有藝術作品，只有無家可歸展覽品的網頁的放大投影。博物館被逐和幾近流放的故事十分有趣。在以往的七年之內，俄國現代藝術國家收藏主管葉羅費耶夫（Andrei Erofeev）不得不把前蘇聯地下藝術家的作品放在地下室，偶爾在俄國外省展覽，還要依靠索羅斯基金會（Soros Foundation）的資助。在這一個案中，所謂地下，既是名符其實的又是比喻的說法；如今對于蘇聯時期的收藏品是不強加思想審查的，但是，情況又是，在莫斯科找不到容納這個展覽的合適的空間，即使付出昂貴租金也罷。中央藝術館（TsDX）暫時接納了展覽，但是租借合同突然中斷，因為中央藝術館發現展覽會部分地是由基里銀科資助的（并不是全城最骯臟的錢）。這不是市場監控問題，而是莫斯科保護主義的不成文法則，和市長對城市財產的無所不在的監督。中央藝術館的管理部門禮貌地表示深深的歉意，把取消展覽的原因解釋為緊急修補地板木條。在非官方莫斯科節慶期間，俄國現代藝術得到虛擬的展示；主管征集的資金剛好夠把展覽展現在互聯網上。這樣，原來地下的藝術依然保持為非官方的，也算是沿襲了舊蘇聯的傳統。

因為主要的畫廊都采取了審慎的官方姿態，不支持變體的慶祝活動，擔心市長取消他們的空間，所以非常規藝術展覽受到限制。它們的空間是最小限度的、可移動的，甚至可以攜帶的。在一次題為《外套》的活潑表演中，學生穿了肥大的雨衣，以一種友好的表現癖方式展現自己。就像1970年代的黑市一樣，他們的外套下面隱藏著一些秘密珍寶；不是牛仔褲，而是小的藝術物件，包括卡巴科夫和其他藝術家的“概念紀念品”。

展覽“住所”（The House）是在文學研究所宿舍里展示藝術品的。學生們是自己房間的導游。藝術與生活之間的區別微乎其微。參觀者最常提出的問題，都是涉及基本定位的：“請原諒，這是一件藝術品呢，還是您就住在這兒呢？”每個學生都有機會充當生活中的藝術家，至少當四個小時。有的學生表現出創業開發精神，展覽自己的作品，甚至出售自己朋友們的刺繡和手工藝品。其他人則照常生活，不在乎私人生活細節進入暫時的博物館。在一個房間里，我看到了鑲在鏡框里的《泰坦尼克號》的圖片，美國大眾文化的一件展品，不過，這些卻顯得是地方性的懷舊式的手工藝品，和在全世界風行的大片沒有什么關系。在另外一個房間，俄國古典作家詩人的展示同樣怪異：在蘇聯和后蘇聯時期領導人都喜愛的盛大紀念普希金誕辰周年的時代，這個展覽的節目卻是請說話特別結巴的人朗讀普希金的詩歌，表示非官方莫斯科是接受各地不同口音和說話方式的。展覽“住所”有助于同化和馴化現代藝術，同時揭示室內空間的藝術潛力。藝術被引進生活，每日生活被瞬時地變得頗有藝術韻味，而且，這一切是以相當輕松的態度完成。非官方的莫斯科嘗試重新界定公眾空間，至少是在節日的短促時間之內，這是民主的而并非劃分等級的、參與的而并非旁觀的空間。同時，它還對1970年代的公寓藝術作出紀念，這樣的藝術在當時在政治上是冒險的；它發現了作為非官方活動場所的私人環境的創造性潛力。在蘇聯時期，“私人生活”具有顛覆性的涵義，這不僅是對公眾生活和政治生活的一種躲避，而且也是另外一種市民意識發展的地盤。正是在1960年代的廚房沙龍中，在公寓樓房的擁擠房間中，最初孕育了變化之夢，這是遠遠早于各種政治時機和經濟改革的。

如果說盧日科夫風格對于斯大林的宏偉姿態和勃列日涅夫時代表面的穩定存有懷舊之感的話，則非官方的莫斯科找回了同一時期的另外一種文化——從阿赫瑪托娃和曼德爾施塔姆到1970年代的公寓藝術、人權活動分子和持不同政見的搖滾樂歌手。那一代人中真正有經驗者反對時下這種在他們看來是篡用對抗性言辭的現象。在言論自由時代，非官方態度對其擁護者的存在和福利并不構成威脅，怎么還談得上“非官方的”或者對抗的文化呢？非官方莫斯科的組織者們沒有表示對抗的政治態度，而是對城市公眾環境嘗試提出一種非同一般的和創造性的探索，重新獲取民主的理想。他們的藝術沒有遭到禁止，卻是外省氣味的（從該詞最好的意義上來說），不是地下的，卻是怪異的。換言之，他們不是反對官方的慶祝，而是形成對照；他們發出另外一個莫斯科的聲音，因為這個莫斯科在首都建筑狂熱的背后，已經難以看到。

1999年的非官方莫斯科狂歡節是懷舊的，這個論點的涵義就是，狂歡節試圖重新享有城市的家園，住進商業發達、政治光芒閃爍的官方氣息濃重的城市，恢復在盧日科夫統治的初年期間不再流行的蘇聯時代非官方的傳統。在莫斯科小陽春晴麗的一天，每個人都在談論未來，但是，即使是在最荒唐的夢境里，也沒有人預料到下一個月要出什么事。就在莫斯科城市節日之后的幾天，在莫斯科發生了重大的爆炸事件，緊接著就是第二次車臣戰爭和選舉新總統。就在不知不覺之中，非官方的莫斯科的首創精神看起來變成了后蘇聯歷史中的另外一個分水嶺。

我還記得，在慶祝活動的最后一天，我參觀了“展覽住所”，在一間學生宿舍里看到了盧日科夫穿著鮮艷紅色服裝的喜慶招貼畫。“這不是我的。”這個學生笑著說，“這是藝術。”這張肖像類似美國大眾藝術及其對應物，蘇聯蘇刺藝術（一種持不同政見的諷刺社會主義現實主義風格的蘇維埃藝術形式），只不過是現在它不表現過去的偉大領袖們，而是表現了莫斯科國家資本主義的建筑師。盧日科夫的肖像掛在舊的糊墻紙上，旁邊是陳年日歷和一個像茱莉亞·羅伯茨的人的畫像；盧日科夫就像他以前的列寧、斯大林、勃列日涅夫和戈爾巴喬夫一樣，成了現代古董市場上的保留出售品。

這位市長戴著他那頂平民式樣的帽子，看起來正在以懷舊的心情仰望莫斯科光輝的過去。在那些時候，這個城市把自己想象成為全世界的輻射狀的中心——就像在曼涅日大商場低陷的圓穹頂端的地圖上那樣。這個城市被激光照亮，欣然自我專注、自我刺激、自我模仿，和自己賭博，不斷地自戀。出了莫斯科，就似乎一無所有——門口只有眾多的蠻夷。

## 第九章　圣彼得堡，世界性的外省

彼得堡和歐洲其他城市的區別就在于它看著酷似歐洲所有的城市。

亞歷山大·赫爾岑，1843

1970年代后期，我在列寧格勒當學生導游。指導手冊鼓勵我們導游開門見山：“這個名稱就像驚雷和暴風雪——彼得堡、彼得格勒、列寧格勒。這三個名稱講述的是我們城市全部的歷史。”

參觀的余下部分是盡量分散觀眾的注意力，讓他們不要注意列寧格勒無盡無休的小雨、似乎為站立而站在那里排隊的中年大媽，還有世紀末式建筑物的衰頹的正面，及其反映了全部世界文明——從埃及到羅馬的那些奇幻大鳥、野獸和嬉笑的面具。如果游客問的問題不妥，我們就必須以堅定的口氣回答：“這是頹廢折衷風格的典型建筑，沒有建筑學價值。”而旅游大客車通常都是經過我自己的家的，那房子就是按照同一種頹廢風格建造的。

這是從彼得堡到列寧格勒的歷程。我們從彼得大帝1703年為城市奠基和構筑彼得與保羅要塞開始。接著觀看彼得大帝紀念碑、青銅騎士和裝甲車上站立的領袖列寧，然后過河。（“1924年起，城市驕傲地使用了列寧的名字。”）大客車從那里開向皇宮廣場，那里有亞歷山大紀念碑和冬宮，而偉大的十月革命就是在那里開始的。

我不是一個很好的導游。有一次，在乘車前往列寧流放期間所在的拉茲利夫湖湖畔的時候，我找不到列寧舊居的小屋了（“在這兒，列寧靠吃蘑菇和漿果度日。”）。于是我就解釋說，舊居小屋臨時搬走維修去了。然后我把我這一組游客沒有帶向官方的攝影師，而是帶到了我的一個藝術家朋友那里，這個朋友正在努力想要在那兒掙一點錢。最后，我這一組毫無戒備之心的游客帶走了一張經過潤色的博物館城市的照片，那背景是萬里無云的晴空，德意志民主共和國彩色印相紙的引發懷舊之情的藍色。這是列寧格勒影子經濟的一張杰作。

二十年后，導游們不再背誦什么驚雷和暴風雪的句子。很多人都說“城市恢復了原來的名稱”。但是這樣周期性的歷史也令人感覺很不自然。“三百年前，圣彼得堡這個名字讓俄國人聽著，就像我們今天聽著丹碧絲（tampax）、士力架（SNICKERS）、獎金（bounty）、市場營銷（marketing）一樣。”俄國現代作家庫拉耶夫（Mikhail Kuraev）寫道，他抗議最近從列寧格勒到圣彼得堡的更名。呼應始于城市創建之初的爭論，庫拉耶夫稱彼得堡是“俄國的一個吸血鬼”，“本國土地上的一個內部移民”。[[1]](#_1_247)顯而易見，一個人不可能兩次走進以洪水和革命著稱的城市中同一道水流。

的確，在歷史上，彼得堡被看作是一個拼湊的城市，是參照世界其他城市確立下來的。彼得堡曾經被叫作北方帕爾米拉、北方威尼斯、新阿姆斯特丹（不應該和曼哈頓混淆起來）、北方羅馬，以及“革命的搖籃”和“反基督的毀滅之城”。圣彼得堡被看成是一個無根之城，全球性波將金式的農村，在這里俄國西方化的景象竭力讓人看成是現實。它的考語是“在本國的外國人”，最近又被稱為“無根的世界主義者”。因此，在這一案例中，“返回根源”就是面對這個城市公認的無根源身份、原來的無根性質，而這一點標志著它建立之初的特征，當時它立足于俄羅斯帝國的最西端，在彼得大帝從瑞典人那里奪取的涅瓦河三角洲沼澤地上。

1703年，彼得大帝給了這個城市一個荷蘭語的名稱，圣彼得堡（Sankt-Petersburgh）。尼古拉二世認為這個名稱德國氣味太大，所以在1914年，在第一次世界大戰第一年的愛國主義反德激情中，圣彼得堡這個名稱被俄語化，改稱彼得格勒（Petergrad）。彼得格勒只存在十年。1924年，這個城市蘇維埃化，使用了布爾什維克奠基之父的名字，實際上他對這個“革命的搖籃”是十分反感的。后來，在1991年，經過公民投票，恢復了城市原來的名稱，這個名稱聽起來是一個復舊：圣彼得堡（Sankt Peterburg）。這個變化受到多數人的歡迎，但是也引起不少人的憤恨。而且，這個復舊做法沒有剎住改名的狂熱。索爾仁尼琴提議，這個城市的外國標記應該用某種更真實的俄國元素取代——比原來的更有根基——比如涅瓦格勒，或者斯維亞托彼得格勒（Sviatopetrograd，俄語“神圣彼得格勒”之義）。市民不很支持他，因為在蘇聯時期他們堅持簡稱這個城市“彼得”。

然而，列寧格勒改名為圣彼得堡未曾伴有帝國懷舊的大規模爆發（除了很少幾種街頭標志和最昂貴飯店菜單上的什么“君主香濃肉湯”和“皇家香酥雞”）。事實上，彼得堡的很多支持城市改名的活躍分子都希望此舉盡可能不要牽扯到俄羅斯國家。圣彼得堡第一位民主市長索布恰克（Anatoly Sobchak）宣布，圣彼得堡是一個“自由經濟區”，是統一的歐洲的一個模范城市，有其自己的旗幟和市徽，在相當大的程度上獨立于克里姆林宮。雖然這個重建俄國城市民主的計劃是短命的，卻依然是在地方反民族主義傳統基礎上鍛造某種身份的少有的嘗試；這個傳統不是由民族而是由城市文化決定的——是一種外省的世界主義，或者，用曼德爾施塔姆的話來說，“對世界文化的懷舊”。對于俄羅斯帝國來說既是中心、又是邊緣的這個城市，突然間把自己的閾限性變成了一種身份。那些把彼得堡裝扮得酷似歐洲任何一個其他城市的“頹廢的折衷式”的建筑，現在包含了新的、在蘇聯時期被埋葬的顛覆性傳統。依照這一變體的傳統，圣彼得堡的志向就是成為一個新的諾夫哥羅德，俄羅斯北方共和國［該地的獨立在十五世紀被莫斯科維（Muscovy）鎮壓了下去］，或者甚至漢薩同盟式的城市國家，重新發明一種在俄國歷史上沒有扎下根來的民主傳統。換句話說，彼得堡懷舊所指不是它的過去，而是它有可能享有的過去。

城市改名（在二十世紀已經是第三次了）變成了狂歡節式事件，形成了圣彼得堡的第一個發明出來的傳統：狂歡節。這是一次從列寧格勒到彼得堡的旅行，卻不是回歸的行程。在1997年6月21日，該年亮度最大的白夜，圣彼得堡的市民看到彼得大帝從涅瓦大街的一個窗口墜落。沙皇“被拋出窗外”受到他的鄰居盧基奇的歡迎——這是列寧最后的一個密謀身份。他抓住了機會，向他的同志們講話，立即宣布了圣彼得堡第一次狂歡節“不可避免的到來”，就和他宣布十月革命不可避免的到來一樣。這一次，沙皇渡過了失敗的危機，一如這位國際無產階級的領袖——兩個人都參加了狂歡節的游行隊列。列寧不斷地吹噓他過去的成就：“是我在1917年，在這里，組織了第一次狂歡節！”到了皇宮廣場，列寧—盧基奇就努力動員民眾攻打冬宮。人群還是不為所動。他們沒有攻打冬宮，而是攻打了亞歷山大紀念碑，用一個吹足了氣的香腸形氣球把紀念碑捆住——這是暗指近期內推倒紀念碑行動的樂趣。最后，列寧—盧基奇隱退，要躲進列寧墓；但是蘇聯的這個神龕的神圣空間變成了某種錯視畫劇場，正面入口的平面裝飾。列寧變得筋疲力盡，氣急敗壞，用力推列寧墓的彩畫大門，卻發現那里沒有進深。

和莫斯科建城850周年的紀念結果不同，圣彼得堡第一次狂歡節不是市政府主持的，不是上面指揮的。按照列寧格勒非官方文化的優良老傳統，這個活動是建筑內景劇院主持的，這是一個地下劇院，是在1970年代開業的，在蘇聯時代從來沒有得到官方認可的機構資格。這個狂歡節沒有花費十億美元，沒有改變烏云飄移的方向；沒有使用特殊效果，用的是自然光。

狂歡節沒有只重演有關城市過去的眾所周知的神話故事：青銅騎士和小人物、渴望愛情的女皇和神圣的誘引者、無產階級的領袖和當木匠的沙皇；活動關注的是1960年代到1980年代列寧格勒的地下文化和現代非官方藝術場景。有一個特別的儀式紀念了傳奇性的、已經消失了的西貢咖啡館，那個地方的常客是詩人、不同政見者、酒鬼、克格勃特務和外來人。2004年奧林匹克運動會沒有批準彼得堡舉辦，因而損傷了城市的抱負；于是奧林匹克運動會入侵了城市街道，其象征物是一個巨大的餡餅——不是天上的餡餅，而是每個市民都可以品嘗的美味。

狂歡節組織者，劇院主任別利亞克（Nikolai Beliak）和設計師藝術家伯恩施坦（Mark Bornshtein）指揮演出了難以置信的集體萬物有靈論的儀式——這個城市變得人性化和神人共性化了。[[2]](#_2_234)演員和普通市民都打扮成從底座上走下來的城市紀念碑雕像，參加這一出城市神秘劇。葉卡捷琳娜的雕像變成地方的一個瘋女人，帶著貼在她裙子上的假人情郎跳起舞來。而海軍部大廈，則由一位戴有螺旋形發型的演員扮演，踩著巨大的高蹺神氣十足地行走，像一個紅鼻子、飲酒作樂的海軍上尉。新荷蘭（彼得堡一個有運河圍繞的地區）在漫步，露出港口浪蕩妓女心不在焉的樣子。圣彼得堡的市民受到邀請，穿起表現城市建筑正面的最新時裝，將其內部與外部調換位置，探索建筑和人的軀體之間的關系。這個劇院的名稱在俄語里是Interierny——“內景劇院”。在這里，城市“外景”變成劇院的內景，提供了其居民現代生活與往昔文化形式之間的密切的中介。

狂歡節本身的組織過程就是一件堂吉訶德式的事務，因為城市當局和新市長雅科夫列夫拒絕為狂歡節游行隊伍停止車輛通行，也不和其組織者合作，而是優先考慮“芬蘭制造”的商業宣傳。然而，正如彼得堡報紙報道的那樣，大自然是站在狂歡節這一邊的。狂歡節之夜十分優美；警察分享了彼得堡社區文明娛樂的精神，沒有干涉穿了酷似城市建筑物的服裝的民眾。這里沒有“領袖”，也沒有群眾。詩人克里烏林（Krivulin）指出，狂歡節提供了拿政治問題和文化問題來游戲的機會，在“公開性”政策實施之后，這還是第一次。雖然城市的處境兇險，但是它陰冷憂郁之美也許就是“它最后的自然資源”。[[3]](#_3_227)

的確，文化變成了彼得堡的一種“自然資源”。在這里，甚至一個狂歡節的內容也不涉及酒神式地脫離文化限制，而更是把自己打扮成為城市的一個紀念碑雕像。彼得堡人喜歡人工技巧和人造特色。這里的狂歡節不是俄國狂歡節理論家巴赫金（Mikhail Bakhtin）所描述的那種節慶，雖然狂歡節的根據是怪異和城市嬉笑文化的各種傳統。指揮者聲稱他不僅僅對軀體的擴大，而且還對擬人化的建筑感興趣。狂歡節是對“城市公民身份的”一種贊頌：在缺乏資財支持的情況下，城市不得不依靠替代性醫學和藝術療法。

“穿戴建筑物”和依照建筑比例制作自己服裝的傳統，在十八世紀，亦即城市奠基的時期，是特別流行的。以新古典主義范本為依據的早期彼得堡建筑可以追溯到羅馬人維特魯威（Vitruvius）的人體幾何概念，這些概念提出了建筑和人體之間的對應關系。如果說在十九世紀彼得堡怪異美麗的建筑物正面被看作是外來的、虛飾的和非人化的，則在后蘇聯時期的彼得堡城市建筑已經變成記憶的一種親切的建筑。外在的種種文化風格在心理的節奏和軀體的運動中重新顯現出來。狂歡節組織者不相信僅僅使作為博物館城市、歷史遺產地的彼得堡的形象永存，雖然歷史的保護、修復和新的建設是很需要的。事實上，他們更愿意重啟繼承的過程——對城市的記憶、人格化和保護。在十九世紀的彼得堡傳統中，像青銅騎士這樣的城市雕像要是活起來，那卻是一個不好的跡象。在普希金的長詩《青銅騎士》中，城市的一位普通居民，“小人物”葉甫蓋尼，在一場大洪水中失去了自己的愛人，于是敢于對青銅騎士——亦即城市奠基人彼得大帝的雕像發出挑戰。青銅騎士活動起來，追隨可憐的葉甫蓋尼，穿過洪水淹沒的大街小巷，一直追到他發瘋發狂。在二十世紀末，可憐的葉甫蓋尼和其他的普通市民被要求保護許多雕像紀 念碑，而這些紀念碑在出現以后是已經遭受了足夠多的挑戰的。現在，這些漫游的雕像乃是頹敗的城市家園的守護神。整個城市已經變成一個劇場，觀眾與舞臺之間已經沒有區別。[[4]](#_4_225)

劇院不是后現代的；不注重西方現代藝術的語言，雖然，就整體而言，彼得堡可以輕易被稱為一個“概念裝置”。指揮和參與者都具有一種舊式的文化中心信念，尤其是如果文化是國際性的、有能力自嘲的。他們相信，共同的城市文化超越了高與低的區分；他們不尋求計算機產生的特殊效果，滿足于藝術戲劇和巴羅克錯視畫法。他們同時既是激進的、也是傳統的——這是十足的彼得堡式的結合，不容易用外語來表達。

在處于各種社會問題中間的同時求助于美和戲劇演出， 可能顯得 不妥和錯位。但是這種文化懷舊在該城近期政治事件中扮演了重要的 角色。1917年以后，該城第一次草根抗議和最大的一次志愿游行發生在 “改革”前夕的1986年，是為了抗議拆除彼得堡一處舊房屋，普希金的友 人杰爾維格（Delvig）在那里短期居住過。游行組織者是古建筑保護協 會、救世軍和戴爾塔（Delta），還有建筑內景劇院；該劇院在杰爾維格之 家演出過。聽起來非政治化的列寧格勒“生態文化運動”（從地方語境上 看并不是一個令人驚奇的組合），乃是針對蘇聯統治的草根民主派的動 員者。正如彼得堡觀察家盧里葉[[5]](#_5_217)（Lev Lurie）和科比雅克（Alexander Kobiak）所指出的，“在反對地方權威的斗爭中，列寧格勒知識分子使用 了城市非共產黨文化的全部潛力， 從建筑師拉斯特列利到詩人布羅茨 基。面對諸紀念碑頹敗的狀況，他們開始越來越多地討論地方政府的三 大罪責：生態、經濟和具有創造力的知識分子的狀況。” 劇院在很大程度 上卷入了1990年和1991年列寧格勒的政治，和市長索布恰克合作密切。 彼得堡城市居民記得扮演列寧和彼得大帝的丑角們，這是這個劇院發 明的，是俄國版本的“潘趣和朱迪”。丑角常常出現在列寧格勒電視頻道 上，那是在改變了城市名稱以及（也可以說）命運的重大的公投之前的那個春季。

彼得堡狂歡節的起源是什么呢？一個建立在終極的反懷舊前提之上的城市，與俄國傳統決裂的勇猛的新城市，并非任何人家園的城市，在三個世紀之后變成了最佳的懷舊之地，這是怎么回事呢？

彼得堡常常被稱為虛擬的城市，而且通常，這并不是一個贊美之詞。從基礎上看，彼得堡看起來就是活生生的理想建筑楷模。在十八世紀早期的風景畫版畫中，藝術家們常常表現彼得堡建筑外立面，把造好的建筑和那些僅僅是夢想到的建筑畫在一起。我得到了一則奇異的城市傳說，說的是一個典型的彼得堡詭計，它啟發了我遍訪該城之旅。在懺悔日狂歡節時候，臨時的宮殿和神龕在廣場搭建起來，還有集市商亭，表現奇幻的場景、影戲、木偶劇院、理想的彼得堡的樣板模型。參觀海軍部大廈廣場娛樂公園的人都被邀請觀看皇宮廣場及其最高的紀念碑——亞歷山大石柱，“實際尺寸”的。參觀者付十戈比門票費，被帶領走過半昏暗的房間，準備觀看一個巨大的投影展示。然而，他們被帶到面對真實的亞歷山大紀念石柱的一個窗口。“你們想看看實際大小的皇宮廣場嗎？”禮儀大師問道，可以減價“5個戈比”。[[6]](#_6_211)

彼得堡的現實常常顯得比小說更奇異，很難區分實際大小的圣彼得堡和有關這個城市的神話整。個城市顯得就是一個超大規模美麗的假貨，靠自己的幻想生活。在彼得堡，閱讀和漫步的交匯是特別頻繁的，雖然在視覺媒體時代和在后蘇聯時期無序駕車現象中間，這二者都正在變得日益具有懷舊的意味。

據洛特曼（Yuri Lotman）認為，這個城市同時被認為是一個天堂和地獄，是理想城市的烏托邦和俄國反基督的邪惡的假面舞會。[[7]](#_7_209)在十八世紀和十九世紀，有一則神話說，這個城市是從芬蘭灣沼澤地上面的虛無中建立起來的，在普希金所說的“荒蕪的浪濤”的河岸上建立的，在這里，難得看到一條漁船和“一個可憐的芬蘭人”[[8]](#_8_206)的矮小的茅屋。彼得堡不是按照某種自然的步驟成長的，而是按照啟蒙時期的理想建筑計劃設計和建造的，得到了國際建筑師隊伍的幫助，依靠的是千千萬萬農奴的奴隸勞動。這個城市得到東正教會的祝福，卻遭到彼得大帝被流放的第一位夫人的詛咒：“讓這個地方變成空城！”這句咒語一直抓住這個城市不放。這個城市變成了俄羅斯帝國的首都，某種烏托邦空想化為現實。在這里興建了俄國第一所科學院、俄國第一所圖書館、第一個劇院、第一個植物園，為非貴族出身兒童開辦了第一所學校，為新的世俗文化和新型的市民奠定了基礎。圣彼得堡的基本神話就是戰勝自然和俄國的落后狀態。但是，這常常顯得是一種代價極大的勝利，因為大自然和俄國都是周期性地反擊的。

圣彼得堡包含了某種地貌學上的矛盾，對于大體上是大陸型的俄羅斯帝國來說，它同時既是邊緣，又是中心。它變成了一個跨文化的交匯地點和城市文本：普希金筆下的一首石刻詩歌、街道和果戈理行文語句交織形成的奇幻迷宮，是一本鋪設路面的書，其中心在曼德爾施塔姆筆下被撕掉了。彼得堡感到自豪的是它不僅是“革命的搖籃”，而且也是俄國文學的育嬰室。在彼得堡，俄國作家們發現了沉思中的自我內省。用布羅茨基的話來說，這是他們的新世界。幾乎就在奠基之后，城市立即獲得了虛構出來的雙生子，這一情況開始影響它的形象和自我感受。“文學的彼得堡”不僅僅是這個城市的一個藝術的反映；它還是該城的雙生兄弟，這個雙生兄弟，就像普希金或者陀思妥耶夫斯基故事里的離奇人物一樣，常常壓低原型。[[9]](#_9_197)

習慣的做法是把這個城市的蘇聯時期看作是衰落的時期。在十月革命前夕，別雷（Andrei Bely）寫道：“如果彼得堡不是首都，那就等于沒有彼得堡。”但是，這位藝術家悲觀的預告被證明是沒有預言意義的。1918年，布爾什維克們把蘇聯政府所在地從彼得格勒遷移到了莫斯科。這一次的遷移，不僅僅出自軍事戰略的理由，而且還有新的地緣政治的設想，這一設想把俄國絕對君權的心臟地區，而不是邊緣的歐洲城市，置于革命后布爾什維克意識形態的中心。然而恰恰是在彼得格勒—列寧格勒不再具有俄羅斯帝國首都身份，并且因為莫斯科而失去政治上的重要地位的時候，彼得堡的神話獲得了新的生命，成為蘇聯局外人的精神歸宿去處，在這里，至少還可以顯示對于世界文化的懷舊。在十九世紀，圣彼得堡抽象的、有意的、小說性質的品格使得該城顯得不適合于居住，缺乏人性；而在二十世紀，這一文學上的超俗氣質和憂郁之美把列寧格勒變得更合乎居住的要求。所以，這個城市著名的文學雙生兄弟變成了某種烏托邦的綠洲，蘇聯之夜中的一個家園——曼德爾施塔姆的話大意是這樣的。

盡管具有革命搖籃的地位，在斯大林時代，這個城市還是變成了不受歡迎者。給它帶來了特別沉重的打擊的是大清洗、1930年代基洛夫被暗殺之后的列寧格勒事件、然后二戰期間的圍困、斯大林時代后期的反世界主義運動，和近幾十年的蘇聯政策；這些政策的目標就是把列寧格勒變成蘇聯外省城市，住滿新近遷入的農村居民、強大的軍事工業和工作賣勁的克格勃，成為一個“命運如同外省市鎮的大都會”。列寧格勒和“彼得”（該城非官方的昵稱）在整個蘇聯時期都一直存在，代表了不同類型的心態，彼此常常發生摩擦。在“改革”時期，該城第一位民選市長索布恰克擁抱了一個反對派的民主城市夢想，市長的政治運動和城市復興計劃的依據就是彼得堡復興。改名十年之后，列寧格勒和彼得堡這兩個城市之間的決斗依然在繼續。

“島嶼彼得堡”——一個神話般的歐洲城邦的創始和蘇聯時期彼得堡居民的局外人地位，是這一章討論的中心。這個城市被稱為“觀望歐洲的窗口”，現在則希望變成通道。對于彼得堡來說，“歐洲”既是真實的歷史盟友，又是一個反文化夢境，這樣的一個夢境在蘇聯時期興盛，有一股特殊的防御性和反抗性。

彼得堡—彼得格勒—列寧格勒是一個自豪心理受到損傷的城市。和莫斯科與柏林不同的是，這個城市沒有機會成為二十一世紀的一個巨大建筑工地。在這里，城市態勢的尺度是不一樣的；顯得更親切，不太宏偉。如果說在柏林，有歷史意義的中心是一個傷痕和一個空曠的地方，在彼得堡則是居民密集的城市軀體，內部隱隱作痛。在宏偉正面的背后，是分隔開來的公寓樓房、骯臟的居住區、破舊的通道和昏暗的院落。彼得堡的渴望展現為正面和內部、完美的開闊景色和廢墟的捉迷藏游戲。建筑的正面不僅僅是內部寒酸的脆弱掩蓋物，而且也是對于一個理想城市的記憶，對于一個世界文化的亞特蘭蒂斯、一個已經達到的烏托邦之夢的記憶。對于許多地方居民來說，具有歷史意義的圣彼得堡的建筑正面已經變成了他們的夢境的私人建筑物；外在裝潢被內在化，比其實際的破落衰敗的內部景象顯得更是親切。

曼德爾施塔姆寫道，一個彼得堡人的生活是“一篇沒有情節或者人物的故事，其成分乃是空曠和玻璃、熱病中語焉不詳的東拉西扯、彼得堡式的流行感冒囈語”。[[10]](#_10_195)的確，空曠、玻璃和囈語在城市生活中扮演了重要角色，和那些石頭一樣。這個城市關注的是志向和希望的反射和折射，不關注完整的回顧和虛擬式巨大的重建工程——像莫斯科那樣。但是彼得堡人沒有審慎的柏林人那樣的自我批評精神和對歷史建筑物的懷疑。彼得堡的自戀依然絲毫不減，十分自愛，不顧一切。

我這非官方的游覽將涉及這個城市的許多名稱，就像是遵循列寧格勒旅游指導手冊那樣。我們就從皇宮廣場和起義廣場開始，這里有實驗劇院組織的1918—1919年群眾場面，是對十月革命的再現。從那里，在列寧格勒內部彼得堡的廢墟中，我們迂回發現另外一種城市記憶（施克洛夫斯基、多布任斯基、瓦吉諾夫、曼德爾施塔姆）。往昔京城的廢墟為列寧格勒市對圣彼得堡的懷舊奠定了基礎。后蘇聯時期的懷舊實際上是一種二手的懷舊，這樣的一種懷念反映出革命后彼得格勒和列寧格勒對彼得堡的尋求。在1920年代和1930年代，來到該城市的新移民擁抱了“對世界文化的懷舊”，他們陰差陽錯地變成了想象中的彼得堡人。新圣彼得堡最有爭議的紀念碑——紀念極權主義犧牲品的斯芬克斯骷髏，將會帶引我們探索這個城市的過去，列寧格勒飽受的圍困，和列寧格勒克格勃“大樓”的活動。后蘇聯時期再發明的城市傳統，是把不同政見的和革命前的神話與城邦的城市民主夢想結合了起來。最后，我們要訪問列寧格勒地下“西貢”咖啡館，彼得堡的狂舞聚會和城市新的反紀念碑式的紀念標志，從彼得大帝到青銅金雀。

彼得格勒化為列寧格勒：世界文化的廢墟

1917—1918年那個歡快和異樣的冬天，一切都脫離了停泊場所，漂向某一個人所不知的地方。船一樣的房屋、炮彈、搜索、夜巡、租賃者俱樂部。后來還有沒有街車的街道、背著行囊的人長長的隊列、每天好多英里的步行、資產階級大肚火爐、青魚和咖啡機里磨出來的燕麥片。和燕麥片在一起的還有種種震撼世界的計劃：出版一切時代、一切國家的全部經典作品，統一組織起來所有領域的全部藝術家，用一系列的戲劇上演全部的歷史事件。

扎米亞金（Evgeny Zamiatin）：《自傳》131

我們聚會在一起，坐在燒書用的爐子旁邊。我們腿上有傷；因為缺乏脂肪，血管突兀顯現。我們談論節奏和詩歌形式，偶爾也談到似乎還遙遠不見蹤影的春天。

施克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）：《馬步》

革命后初年的彼得堡像某種離奇的舞臺背景，火焰和焰火并存，關于文學的談話就在被燒毀的圖書旁邊展開。這個北方的羅馬變成了一個沒有帝國的帝國首都，被革命領導人放棄的革命的搖籃。正是在這個城市不再具有政治意義的時候，它才被裝潢成為一個革命的神龕。[[11]](#_11_191)根據蘇維埃人民委員會關于共和國紀念碑的法令，“紀念沙皇及其仆從的紀念碑”必須“受到群眾的審判”。對于城市大規模重新裝飾以項目形式展開，從先鋒派的干預到新古典主義英雄紀念碑都有，而前者必定和傳統的建筑發生沖突，“像炸彈一樣爆炸”。許多紀念碑都是暫時性質的，反映了列寧傳奇式論斷中精辟表達的革命時間觀：“昨天太早，明天太遲：所以，現在立即行動。”塔特林（Vladimir Tatlin）最激進反紀念碑的作品“第三國際紀念碑”（1919—1925）預計是要在彼得格勒建造，向“資產階級的”埃菲爾鐵塔挑戰，有志要憑借戰勝桀驁不馴的大自然的新嘗試，超過彼得大帝的城市宏圖。[[12]](#_12_185)這是用鋼鐵和玻璃建造的高塔，有三個旋轉的玻璃體，立方形的、金字塔形的和圓筒形的，采用夸張開放的螺旋形式，象征了“人性解放的運動”，不僅對傳統建筑的等級觀念和建筑風格發出挑戰，而且也是對重力本身的挑戰。就像一切的空想一樣，這一個也沒有能夠實現，或許是不可能實現的，留存下來的只不過是一個突出的藝術論斷而已，而不是一個社會的或者政治的實驗。它是這個虛擬首都的最好的虛擬紀念碑，這個首都本來可能成為二十世紀實驗建筑的先鋒，而不是成為一個傳統的城市博物館。從二十一世紀的觀點看，塔特林的高塔像是一個被忘記的、為升空而建造的太空站，但是沒有發射；這既是一個沒有完結的工程，也是一個空想的廢墟。

對于那種緊迫時刻，最適當的不是費時頗多才能夠建立起來的永恒紀念碑式建筑物，而是具有立竿見影娛樂效果和宣傳效果的群眾性表演。所以，并非偶然的是，在八十年以后的圣彼得堡第一次狂歡節上，扮演布爾什維克領導人的丑角大肆吹噓他在十月革命期間和其后的戲劇性的成功。在1919年和1920年，慘遭破壞的戰時彼得堡變成了革命慶祝活動的中心。[[13]](#_13_177) 1920年，戲劇導演葉夫列伊諾夫（Nikolai Evreinov）演出了攻打冬宮，有幾千名居民幫助另外。一個群眾性的慶祝活動，《勞工解放的秘密》（1920），表現了革命的偉大進步，其高潮是自由王國和洪亮的瓦格納的《洛恩格林》（戰勝了小資產階級壓迫者的吉普賽曲調）。因為革命戲劇和后來電影表現的娛樂功能和戲劇功能要大得多，所以這些活動對于彼得格勒這個革命搖籃未來的再現比真實的歷史文獻貢獻更多。

蘇聯時期的慶祝活動再現了法國大革命的演出，當然，帶有某種俄國的韻調和瓦格納式的潤色。冬宮前面的亞歷山大紀念柱是視覺宣傳的首要目標。有些人提議把它拉倒，就像巴黎的旺多姆紀念柱那樣。另外一些人認為，石柱頂端那位面容像亞歷山大一世（戰勝拿破侖的那位沙皇）的天使，應該用列寧的一個金色雕像（沒有翅膀的）取代。庫斯托季耶夫（Boris Kustodiev）1921年的油畫象征性地摧毀了這個石柱——用畫框截斷了它。這張畫的標題是《烏里茨基廣場的游行》，歌頌了彼得格勒的革命地名學和新圣像學，這是舉行群眾游行的城市。（1918年，在布爾什維克政委烏里茨基遭受謀殺之后，皇宮廣場很快被改名為烏里茨基廣場；新的名稱使用時間不長。）在前景中，我們看到城市誘惑的一瞬間：一個戴著黑帽子的男人，模樣像是一位布爾什維克的政委，正在聚精會神地閱讀《彼得格勒真理報》；同時，一位臉色緋紅的金發女郎，帶著一個孩子的革命圣母，向前探著身子，凝望他那張報紙，似乎迫切想要習得在政治上正確的、解讀革命藝術和現實的方式。

正是在彼得堡節慶建筑物正面和滿天焰火的背景下，發現了另外一個城市：廢墟和內部狀況的城市，年久失修的公共紀念碑建筑和破敗的民居。建筑物正面是烏托邦夢境和意識形態景象的映射；而廢墟則是歷史重大變遷的見證。阿赫瑪托娃描寫了1920年她返回彼得格勒的時候，她如何在驚駭中看到，“彼得堡許多街道的標記依然掛在老地方，但是那后面只有塵埃、陰郁和吞噬一切的深淵。在廢墟中間，是疾病、饑餓、集體處決、公寓內部的昏暗、潮濕的木頭、浮腫的、無法辨認的人……城市不僅僅巨變，而且完全轉入相反的方向”。[[14]](#_14_173)在城市破敗的這樣的時刻，以缺乏記憶聞名的這個現代城市，變成了一個記憶所在地。還有，在1920年代，收集彼得格勒—列寧格勒歷史別樣層次的考古活動，被蘇聯當局視為顛覆性活動，導致俄國現代城市考古學奠基人安其費羅夫（Nikoali Antsiferov）被捕。對于革命的城市考古學乃是對視覺宣傳和蘇聯記憶建構的挑戰。對于整整一代作家和藝術家（其中某些人參加了第一次世界大戰，支持十月革命）來說，這個城市的地貌學變得和他們各自的傳記密切結合了起來。城市考古學是對于他們各自記憶的考古學。通過對于這個城市的描寫，他們談到了自己的疑團和對于蘇聯現實局面的二重的態度。

作家和批評家施克洛夫斯基描寫了革命的變形之一：沙皇紀念碑雕像被變成了先鋒派式樣的自由女神雕像。沙皇紀念碑雕像沒有被摧毀，自由女神雕像也沒有徹底完工。這個廢墟工地住著流浪街頭、無家可歸的孩子們，革命的孤兒。

尼古拉車站旁邊有一個墓碑。一匹陶制駿馬站在那里，四條腿分開，背負著一個警察頭子的陶制后背。二者都是用青銅制造的。二者都被“自由女神紀念碑”的木頭走道覆蓋起來，四角有四根很高的桅桿似的柱子。流浪的孩子們販賣香煙，帶槍的民兵來抓他們，要把他們扭送到少年教養院去拯救他們的靈魂的時候，這些男孩子便呼喊“快跑！”，老練地吹起口哨……四散逃離……向“自由女神紀念碑”跑去。

然后，他們在這個奇怪的地方躲藏起來——在木板下面的空地上，在沙皇和革命之間。

背著槍支的牧羊人不再尋找迷途群羊的時候，這些孩子，就像踩高蹺似的，扒著角落里木頭桿子上掛著的長長的繩子，蕩來蕩去。[[15]](#_15_172)

這是有關彼得堡—彼得格勒—列寧格勒中央廣場之一的茲納緬斯基廣場的故事，這個廣場是二月革命大游行的著名場地。它位于涅瓦大街盡頭（曾改名十月二十五日大道，但是一直沒有使用起來），靠近尼古拉（現在的莫斯科）火車站。它變成了彼得格勒“視覺宣傳”的首要地點。施克洛夫斯基描寫的是給沙皇亞歷山大三世豎立的騎馬雕像紀念碑，是雕刻家特魯別茨科伊在1909年制作的；雕像被戲稱“牲口”和“警察頭子”。（據說這位雕刻家評論道，他對政治不感興趣，只不過是“表現了一個動物疊加在另外一個動物身上”。）1918年和1919年，這個紀念碑被改裝成自由女神紀念碑。[[16]](#_16_170)

施克洛夫斯基沒有站描寫革命群眾，而是記錄了街頭流浪兒童的無政府主義式的淘氣。在這一描寫中，一個政治象征物變成了一個有生氣的、含義混雜的城市地點。紀念碑變成了藏身的地點；它還有了內在的空間。君主制下的彼得堡和革命的彼得格勒這個雙重的政治象征物受到一種顛覆性的日常活動侵襲，有人住在那里，居住的方式卻是不可預料的。對于彼得堡街頭流浪兒來說，這個紀念碑變得就像是集市的一個貨亭，一個在沙皇和革命之間的藏身地點。

“在1918年那個令人驚駭的冬天里，大房子吞噬小的……市民把藏書扔在火爐子里面，燒掉了周圍的木頭房屋。城市的這種戰斗造成的結果是，城市充滿了人造的廢墟。這個城市慢慢地變成了皮蘭內西的版畫。”施克洛夫斯基寫道。[[17]](#_17_163)彼得堡的建筑變成了擬人的、甚至食人的。住宅的正面和內部已經不再能夠分開。建筑物包含了人的痛苦遭遇和破敗，公共因素和私人因素之間界線消失。

彼得堡這個具有完美建筑物正面的城市，現在看起來卻像是一大片的廢墟。本雅明寫道“：在廢墟中，歷史在形體上融入了（自然）環境。”[[18]](#_18_159)這些廢墟不是挽歌性質的，而是辯證的；它們顯示了許多歷史層次的共處狀態，潛能的多樣性。一廢墟是種歷史的空間化，是本雅明所說的“靜止的辯證法”的形象，在這里，城市的不同的景象既發生沖 突，也要共存。彼得格勒的廢墟示范說明了施克洛夫斯基的悖論、陌生化和諷喻性懷舊的詩學。從這樣的危險考古練習中浮現出來的這個城市，與下列二者對立：象征派關于面臨滅頂之災的龐貝城的啟示錄景象，和“紅色彼得格勒”的革命形象。

對于城市的描寫反映了作者自身的處境。施克洛夫斯基曾經在作家公社里短期居住，在這個藝術之家里，作家同事們夢想著通過藝術來改變世界，在最饑餓、最寒冷的冬天里，焚燒圖書取暖，討論詩學。施克洛夫斯基參加過第一次世界大戰，是左翼社會革命黨黨員，投票反對布爾什維克解散國民會議。因為受到逮捕的威脅，施克洛夫斯基進入地下狀態，最終來到柏林。彼得堡散記中有幾篇是在柏林寫的，那個時候他在反復思索是否結束流亡，返回俄國，因為在那里他的夫人被當作人質拘留。他的故鄉城市既是一塊革命福地，又是一片地獄景象。施克洛夫斯基的本文是在思考無法講述關于革命后彼得堡的“全部真實情況”：“不行，不能說真話，不行。不能說全部的真話。連一部分也不行。我不敢說出來，這樣才不至于喚醒我的靈魂。我把它哄睡著，用一本書蓋住它，讓它什么也聽不到。”[[19]](#_19_158)

在彼得堡的廢墟中，久遠的過去和革命的未來交織在一起。施克洛夫斯基寫道：

彼得堡彌漫了空間和海水的氣味。

到處都是青青的草地。

城市四周都是菜園，一望無際……

凡是不想死去的人都在努力挖掘。

并不是每個人都想死去。

城市變得像是牧場。

房屋推倒當柴燒掉的地方很像芬蘭的荒地。

在夏宮（在水池中）、在莫伊卡河（旁邊是戰神之地）

很多人

在水中游戲。大部分是小孩。

花園里的菩提樹高大茂盛。

既是失樂園，又是復樂園。[[20]](#_20_156)

彼得大帝的城市返回了芬蘭沼澤地，返回了“荒蠻波浪的河岸”。革命的現在顯得具有前歷史的意義，而不是未來主義的。這是本雅明所說的“設想出前歷史的現代性”的又一例證。在荒蕪破敗的面目中，“文化的城市”重新獲得了它失去的自然樂園。彼得格勒花崗巖石頭縫隙中長出來的綠草，把彼得堡的整齊劃一演變成了巴羅克式的怪異；它給城市帶來了歷史的記憶，同時還提出來不同的時間概念，亦即永恒的回歸和革命的時間。一些絕望的彼得堡人寫道，“彼得波利斯”（Petropolis，彼得之城，該城的神話名稱）已經變成了“涅克羅波利斯”（希臘語：Necropolis，尸體之城）；一個講求現代性的城市變成了世界文化的一個墓園，一個失去的亞特蘭蒂斯（大西洲）。施克洛夫斯基不同意尊重尸體之說：彼得堡—彼得格勒依然還是一個具有許多虛擬現實的城市，那些拒不死亡的人艱難存活的地方。

據施克洛夫斯基認為，國際象棋中的馬的走動，也就是曲折的線路，不是直捷的道路，乃是面對現今矛盾的惟一辦法。被哄著入睡、而且用一本書遮住臉面的靈魂，是對含義模糊言辭的一種有意思的巴羅克式的比喻。施克洛夫斯基后來提出了伊索語言的概念，這是一種含義模糊的言辭，成為后來五十年蘇聯知識分子使用的密碼。施克洛夫斯基結束流亡生活，回到蘇俄，卻變成了一般所說的“國內移民”，因為是形式主義者和世界主義者而名譽受損，連他自已也不得不宣布放棄形式主義。但是，盡管他一生充滿挫折，卻依然保持了獨樹一幟的矛盾思維方式，這一方式是一直和革命黨彼得格勒的廢墟聯系在一起的。[[21]](#_21_157)

彼得堡—彼得波利斯被看作是一個遭受褻瀆的墓園，或者一個因為修理內部而被關閉的世界文化博物館。懷舊，和對城市地區找到的物品和劇院道具的細致收集，都變成了一種生存的試練。“在我眼前，城市正在死亡，這是飽含難以言狀之美的死亡。”藝術家多布任斯基寫道；在1921年，他曾一度是藝術世界小組的成員，彼得堡藝術之家公社的居民。[[22]](#_22_157)在《疏浚機器》中，彼得堡涅瓦河岸的古典之美寬闊景色被一個巨無霸的機器阻擋，其名稱在俄語里的意思是“吸爛泥”。多布任斯基的陰郁版畫通過對位法、密碼和雙重的景象表現了后革命時期城市的現代考古學。這位藝術家著迷的是在城市里找到的具有悲喜劇意味的物品，他稱其為“粗鄙貨”，同時預示了對于“尋常奇妙之物”的超現實主義的尋覓。在“吸爛泥”畫面的線條中，可以辨認出在涅瓦河水微波中有圣以撒大教堂被怪異分解的倒影。還有，彼得堡的主要紀念碑，青銅騎士，被縮小成為一點點大，在地平線上難以辨認。在革命后的彼得格勒，這個城市的奠基人，彼得大帝，不過是這張大繪畫邊緣上的偶然的信筆胡畫，是一位圣彼得堡懷舊情緒重的藝術家的隨意勾勒。[[23]](#_23_154)文化記憶的出現，就像是背景中的一個人物、一個被那些堅持記憶的人所秘密再現出來的密碼。

在曼德爾施塔姆的筆下，彼得堡—彼得格勒戴上了羅馬皇帝尼祿的面具，有關他的記憶受到公眾的咒罵。“彼得堡宣布它自己是尼祿，真是令人作嘔，就好像它正在喝下一碗用死蒼蠅做的濃湯一樣。”[[24]](#_24_152)尼祿皇帝臭名遠揚，因為他把他那個時代的許多作家和藝術家趕盡殺絕，而他自己卻夢想成為一個作家和藝術家。在他遭受橫死之前，他最后的一句話也是荒唐無比的：“世界失去我，就是失去了一位多么了不起的藝術家。”曼德爾施塔姆對于這個城市的愛與恨為蘇聯時期的新彼得堡神話奠定了基礎。曼德爾施塔姆這位典型的彼得堡詩人，既不是誕生在彼得堡，也沒有死在彼得堡；這樣的情況并非少見。在三歲的時候，他被從華沙帶到彼得堡來，當時這個城市給他的印象是“幼稚帝國主義”的狂熱景象，世界主義的建筑物和雕像幻影游行與真實的軍警。然而，曼德爾施塔姆在革命后饑餓的彼得格勒寫出來的話，變成了前彼得堡人非官方群體的一個密碼：“在彼得堡，我們后會有期。”在十月革命的前夕，曼德爾施塔姆，像別雷一樣，寫詩預告彼得波利斯這個理想的美麗城市必定死亡：“我們會在清澄的彼得波利斯死去/統治這個城市的是地獄女神普羅塞耳皮娜，不是你。”[[25]](#_25_150)這樣的句子對于曼德爾施塔姆自己卻不是預言性質的。他在1938年被捕，在符拉迪沃斯托克（海參崴）附近的勞改營里死去——這是距離彼得堡最遙遠的地點。雖然曼德爾施塔姆命運悲慘，但是他的詩歌卻絕不是啟示錄式的；他對彼得堡這個城市的石塊和故事都感興趣。曼德爾施塔姆一家人在兩個區域相接的地方居住：一面是貴族的彼得堡——有瑪利亞劇院和拐角處的音樂學院劇院區，另外一面則是比較貧窮的地區，住著城市新來的移民，大多數是猶太人。城市里面這個內部邊緣地區，在曼德爾施塔姆的詩學中很重要。在曼德爾施塔姆的詩歌中，我們遇到了已經失去的彼得波利斯的夢想；在曼德爾施塔姆的散文中，彼得堡—彼得格勒是一個折衷的和世界性的城市，住著裁縫和鐘表技師、詩人和店員、流氓和反英雄們。[[26]](#_26_150)

曼德爾施塔姆沒有能夠寫出關于他彼得堡童年時代的、懷舊的自傳體故事。他的自傳體中篇小說《埃及郵票》開篇的細節是三重的銷毀：瓷器、墨水瓶和家庭照片——即家庭的日常生活、書寫用具和傳記回憶紀念物。[[27]](#_27_144)作家諷喻地為“彼得堡喪失的不朽”干杯：

我的家人，我為你們提供一種紋章——一杯開水。在彼得堡開水的橡皮余味中，我喝出了我那喪失了的故園永恒的味道。時間的離心力丟掉了我那些維也納座椅和繪有小藍花的荷蘭盤子。什么也沒有留下。三十年已經過去，就像一股緩慢的火焰。三十年期間，白色的冷火焰一直舔著鏡子的背面，而那檢查員的標簽就貼在那里。[[28]](#_28_144)

熟悉的室內裝飾被破壞。家具和日常用品被扔到街道上流失。家庭用品變成街道垃圾。曼德爾施塔姆作品中“時間的離心力量”不僅是革命的力量，而且，更廣泛地說，還有現代性的力量，這一力量分散了家庭的內部，把人物從“傳記”里硬拔出來——以至于按照曼德爾施塔姆的看法，讓現代作家沒有辦法寫出具有連貫情節和中心人物的、十九世紀式的小說。

所以，并非偶然的是，革命彼得堡的地方守護神不是一個青銅騎士，而是一個石客，石客以易裝人士、一個石頭女士形象出現，穿著彼得大帝的皮靴走動，大聲說話，卻語焉不詳。她是革命狂歡節的笨拙王后。在胡言亂語之中，足蹬彼得大帝皮靴的石客女人說出一個主要的短語，這句話成了這一中篇小說的主題——“城市廣場上的垃圾”。這垃圾就是家庭生活的遺骸。彼得堡萬物的變形反映了變化的漩渦：家庭生活的細節變成了非人格的街道垃圾；城市里的收藏家和憂郁的詩人從那里把這些細節收集起來、搶救出來，它們變成被忘記的私人信息的追憶物和原來“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變得珍貴，就像古代埃及的珠子或者羅馬陶器的碎片一樣。在1920年代后期，政治和意識形態變得日益教條化，侵占了日常生活的幾乎每一個方面，任何一種無害“無用”的活動如果缺乏政治的正確性，都會變成某種挑釁的手法。在一個宏偉計劃和群眾運動的時代，對于每日生活紀念物和人類個性特征的注意都被看成是反革命。瓦吉諾夫相信，現代的歷史可以通過古董和日常生活瑣事的歷史來書寫。“瑣事具有高度教育意義，允許你在無意中把握住你所在時代。”[[29]](#_29_138)遵循彼得堡傳統的列寧格勒作家們以雙重的態度對待走火入魔收集和崇拜毫無用處之物的人，滑稽模仿他們，又征集他們的收藏品，用于自己寫作的彼得堡的故事。

曼德爾施塔姆描寫彼得堡一個奇異去處的內部，一個充滿了無用之物和城市神話的地方。這是裁縫梅爾維斯的家，帕爾諾克托付他縫制外套。這一套公寓就像是集市上的貨亭，有一個隔板貼滿了圖畫，就像一個古怪的圣像屏幃一樣：

那里有一個人穿著毛皮外套，臉面被歪曲，是普希金，有幾個像火炬手的人，從一輛馬車里把他抬出來……在旁邊的是十九世紀這位老式的飛行家，桑托·杜蒙[[30]](#_30_136)，穿著雙層前襟的外套，上面掛滿了垂飾，大自然風雨把他從氣球的籃子里拋了出來……旁邊還有一張圖畫表現踩高蹺的荷蘭人，像長腿鶴一樣，在他們那個彈丸小國里頭到處亂跑……

車夫梅爾維斯的圣像屏幃是當時報紙低劣復制品的拼湊，是已經失去意義的彼得堡神話的收藏品。這是現代的忘卻祭壇。普希金之死的場景被描寫成為一處錯誤的喜劇里面被忘卻的一幕。被從氣球里拋出來的駕駛員，一個沒有被辨認出來的現代伊卡盧斯，就像是曼德爾施塔姆對于被從自己傳記里面拋出來的歐洲人的比喻，而踩高蹺的荷蘭人則是彼得堡人自己的神話形象。圣像屏幃的描繪是從一個陌生人的角度進行的，他崇拜大眾化制造的城市文化，但是他自己不屬于這個城市及其文化的過去。 曼德爾施塔姆把這個城市比喻為一本破損的、中間一大部分被撕掉的書冊。城市全部的聯系方式都被中斷；電話不能連接，電梯失效，吊橋升起而不再放下，鐘表受損，無法修理。記憶和時間被人格化成為一個彼得堡的移民，一個難以捉摸的猶太人女孩，她佇立在逃亡的夢境和對一個終點的領悟之間。“記憶是一個有病的猶太女孩，她秘密逃離了父母親，跑到了尼古拉火車站：也許有人會把她帶走？”[[31]](#_31_132)（曼德爾施塔姆和施克洛夫斯基是在尼古拉火車站，也就是現在的莫斯科火車站相會的）。曼德爾施塔姆的彼得堡是移民的首都；在民族的意義上，這里幾乎沒有一個純粹的俄羅斯人物。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納和卡緬內島上的新移民。普希金的長著梅菲斯特側影的赫爾曼變成了蓋什卡·拉賓諾維奇[[32]](#_32_130)，和忠實的麗佐奇卡住在涅瓦大街上的一間狹小的公寓里。還有尼古拉·達維多維奇·沙皮羅，這個人的俄羅斯人加猶太人的姓名透露出來同化上的種種矛盾；這個人喜歡“像俄國人那樣”（觓la Russe）坐在一把椅子上。

我們的彼得堡導游是帕爾諾克，一個遭受失敗的小說人物。帕爾諾克被稱為“最后一個埃及人”；他大概也是最后一個彼得堡人。他是波德萊爾式的懶散之人的不很張揚的變體，他惟一的“最后一瞥之愛”就是他的故鄉城市。帕爾諾克參加了城市狂歡節，違心地讓人扒掉衣服。貫穿全篇小說的游行不是革命的游行示威，而是地痞惡棍的游行，逍遙法外的暴民。帕爾諾克想要拯救這個城市免遭搶劫和破壞，但是結果自己染上了彼得堡的流行感冒。這個邊緣化的人物變成了慘遭破壞的彼得堡最后的堂吉訶德，對破壞提出挑戰的惟一的一個人。在蘇聯時代，保護彼得堡夢境的人都是這個城市受到邊緣化的居民，新移民，他們擁抱彼得堡文化之夢，針對形形色色的糟蹋，努力加以保護。

一杯開水無法制止彼得堡流行感冒的肆虐。革命城市受到傳染，其居民亦然。就像施克洛夫斯基那樣，“說真話”的嘗試結果變成了一個寓言，其涵義就是在革命的狂熱時代里根本不能說實話。沒有辦法清除城市被污染的層面和觀察它“赤裸的真實”，一如沒有辦法拯救這個城市。但是，最后，曼德爾施塔姆還是抵御了啟示錄式末日情結的誘惑。在北方曙光女神的晨光中，彼得堡流行感冒的發熱帶來了瞬時的靈感，把污染變成了和城市融合。神話般大都會的彼得波利斯—亞歷山大城，這個世界文化之城，其形象仍縈繞著革命后狂熱中的彼得格勒，但是，那個不可見的城市還必須通過創造性的行動和集體的夢境來持續地發現。曼德爾施塔姆對世界文化的懷舊，不是對于某種統一法規的懷想，而是對于像一把扇子那樣在化妝舞會上打開的創造性文化記憶的懷想。這樣的懷舊不是回顧性質的，而是前瞻性質的。這是一位詩人的展望，這位詩人既是激進的，又是傳統的；既是現代主義者，又是古典主義者，他所堅持的信念乃是有矛盾的，“古典詩歌乃是革命的詩歌”。[[33]](#_33_128)

彼得波利斯的歌手曼德爾施塔姆，因為沒有斯大林統治時期簽發的“居住證”，不再得到在列寧格勒居住的許可。1930年，他寫了一首詩，《列寧格勒》，在詩中，這個城市的兩個名字，彼得堡和列寧格勒，進行了一場敵意的對話。這首詩在以后的五十年之內，都是關于彼得堡記憶的某種圣歌。

我返回我的城市，熟悉到滿眼淚水，

到皮膚下面的筋脈，到童年腫脹的淋巴體。

好啊，你回來了——好的，干活吧，大口喝下去

列寧格勒河面燈盞的魚油！

趕快，牢記十二月的這一天，

討厭的煤焦油混合了蛋黃。

彼得堡啊，我不愿意死去，不是現在：

我全部的電話號碼還在你的手里。

彼得堡！我還保存著地址

能夠尋覓死去人們的聲音。

我住在后面黑暗的樓梯間，從它肌體

拆下來的吊鈴踢打、刺痛我的腦門。

我整夜整夜等待我親愛的客人

拉響我門上的鐵鏈。[[34]](#_34_126)

這首詩是在哪里展開的？在住宅門檻附近的什么地方。不十分清楚這位詩人是公寓里一個焦慮中的居民，還是一位不請自來的客人，也不清楚他現在是在門檻里面還是外面。他懼怕被捕，同時又覺得已經在自己的房間里被軟禁，這房間已經不再是他的房間。詩里的空間是過道的空間，是黑暗入口和昏黑樓道的無人之地，有門上的鐵鏈子和被拆下來的門鈴，通到過度擁擠的公寓單間。時間上的分離符合空間的分離。“彼得堡”不再是一個引發懷舊之情的地點，而只是喪失了魔力的一個祈禱詞語、咒語用詞。身處列寧格勒的一個彼得堡人，這位詩人卻是人在異鄉的異客。這首詩再現了《埃及郵票》里面的某些形象，但是在這里童年疾病的隱喻帶有不祥的涵義，而城市神性顯現似乎無處尋覓。

這首詩創作之后四十年都未得發表，一1973年才出現在戰后第本為這位詩人出的作品集蘇聯版里，有一些改動。這首詩受到特殊的歡迎。蘇聯流行歌手普加切娃按一個現代曲調譜曲歌唱，改變了第一人稱的性別，從男性改為女性（Ia vernulas'...）[[35]](#_35_124)。1988年，我在彼得堡漫步，在瓦西里耶夫島第八街一座房子上看到一個紀念牌子，上面寫著：“詩人曼德爾施塔姆在這里寫出了‘我返回我的城市’”。[[36]](#_36_124)一座房子因為有詩人在那里寫作而享有紀念意義，是一很少見的事；般說的都是詩人在哪一座房屋里居住過。但是，在曼德爾施塔姆的個案中，這樣做很困難；這位詩人在這個城市里變換地址十七次之多，所以接受布羅茨基給予他的稱號是當之無愧的：“全蘇之無家可歸的詩人”。

■

我走進一條塵土彌漫的走廊，里面都是碎玻璃和楊樹開花飄飛的絨毛。沒有照明，整座房子都陷入黑暗；只有在第五層，才有一個新上了油漆的門，還有新配的鎖，突出了這一套公寓的號碼。曼德爾施塔姆正是在這套公寓“拉響門鏈”，期待“親愛的客人”到來。我用力敲門。我的同伴（“曼德爾施塔姆的彼得堡”導游）在談論曼德爾施塔姆，呼吸著雜亂通道里面的塵埃。我們聽到了廚房里的雜音，細碎而謹慎的腳步聲。門后面的人在傾聽我們。我們也在聽。這兒沒有門鈴，不能使用自發交流的辦法。所以，我們沒有邁過門檻，沒有能夠在曼德爾施塔姆的廚房里喝到溫水泡的茶，沒有看到通向詩人房間的長長的樓道，沒有能夠沉浸在想象的近距離接觸之中。也許這反而更好。因為原本就不可能有曼德爾施塔姆的住宅博物館。

列寧格勒變成彼得堡：骷髏斯芬克斯和列寧格勒記憶

曼德爾施塔姆的詩作“列寧格勒”出現在圣彼得堡近期建成的極權主義壓迫犧牲品紀念碑底座上。僑民藝術家舍米亞金（MikhailChemiakin）曾經是1960年代“圣彼得堡”藝術小組的成員，把這座雕像贈送給了改名的城市。涅瓦河畔的這個紀念碑的組成部分是二重面容的斯芬克斯—骷髏雕像，以及一個花崗巖的文字牌子，中間有一道細細的裂紋，顯示囚室窗戶上的一個十字架或者裂痕。新的斯芬克斯—骷髏是在和古代埃及的斯芬克斯對話，那是涅瓦河對岸的彼得堡著名地標，就在藝術學院前面。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來的，可以追溯到公元前十五世紀，在尼古拉一世統治時期被運送到了俄國。拿破侖高度崇拜埃及古代文物；在戰勝拿破侖之后，這位俄國沙皇借用他人的帝國風格來裝扮他自己的新京城。古代埃及的斯芬克斯是一個人面獅身的野獸，象征法老是太陽神的化身。彼得堡的埃及元素是和沙皇的神性權力、國際帝國風格、異國情調和神秘的東方風格聯系在一起的。歷代沙皇的彼得堡收集了世界文化，并且將其包容在彼得堡的引人矚目的宏偉景象之中。

現在，彼得堡的游覽路線從古代斯芬克斯像來到現代，從帝國象征來到后蘇聯的象征。舍米亞金的斯芬克斯是游藝性質的野獸，比埃及原件更為折衷和怪異。從一面看，它有一張女人的臉，還有長著古典式乳房的母獅的軀體。圣彼得堡的斯芬克斯是一個大都會的和雌雄同體的動物，像是埃及帝王的造物和希臘長著翅膀的妖魔，向人類提出謎語、嘲笑他們的盲目。從另外一面看則是一具骷髏，“死亡之舞”（danse macabre）里面的形象。這是一個具有雙重面容的記憶誘惑者，是誘惑之美和衰敗的體現，不死與死亡的體現。新的斯芬克斯既是一個紀念碑，又是一堆廢墟。就像她的神話先驅者那樣，她是用謎語談話的。

斯芬克斯—骷髏的底座上寫滿了引用語，來自阿赫瑪托娃、曼德爾施塔姆、布羅茨基、薩哈羅夫、貝科夫斯基、索爾仁尼琴、維索茨基等人。這個紀念碑的地點是象征性的。它豎立在涅瓦河畔，距離利杰伊尼大道和克格勃那所臭名遠揚的大樓不遠。就是在這個地方，在地下室里遭受酷刑的人們流出的血液染成粉紅色的水，向下流進涅瓦河。而涅瓦河對面是克列斯迪監獄，許多犯人被囚禁在那里。在阿赫瑪托娃排隊探望她的兒子古米廖夫的時候，她就夢想在這個地方豎立一個紀念碑。斯芬克斯的側影具有十足的彼得堡人特征，但是這個雙重面容的野獸強令記憶彼得堡和列寧格勒的過去，而不要沒有反思的懷舊。紀念碑遭受褻瀆：有人試圖用斧子砍掉花崗巖牌子——這是這個飽受爭議的造物要經受的某種洗禮。這個斯芬克斯—骷髏是給俄國遭受極權主義壓迫的犧牲品們最富有想象力的紀念碑之一，而這類的紀念碑很少見，一般的都限于不引人注目的石塊和石碑。

這一紀念碑的建立是由藝術家本人策劃的，得到了“紀念”運動的支持，該運動提出紀念涅瓦河畔靠近那個大樓的地方，嘗試保存和標出極權主義壓迫的文件和地點。他們很多人都投票支持城市改名。在列寧格勒轉化為圣彼得堡的過程中，對于城市過去的一種悲劇性的誤解和沖突的觀點變得明顯。除了抗議改名的舊式的共產黨特權階層，還有一批列寧格勒人也反對，他們是列寧格勒圍城大劫的幸存者。在戰爭期間，列寧格勒這個名稱最終固著在這個城市身上；列寧格勒得到了斯大林頒發的勛章和英雄城市的稱號，這一稱號變成了幸存者引為自豪的名稱。令人感到悲哀的是，列寧格勒過去的這兩個夢魘——始于1934年基洛夫被謀殺的斯大林大清洗和第二次世界大戰期間列寧格勒的圍困，被用于現在的不同意識形態的爭論，而且到最后沒有能夠把幸存者團結起來，反而在他們中間造成了裂痕。在蘇聯時期，關于戰爭期間的英雄氣概和戰爭破壞的故事隨處可見。在某些情況下，這些故事掩蓋了斯大林領導的針對蘇聯公民的另外一場戰爭，這場戰爭沒有得到應有的談論，受害者依然沒有得到紀念。戰爭紀念物是蘇聯義務參觀的一部分，而大樓里面實施的殘酷刑罰的故事變成了民間地下傳說的一部分。兩種記憶都阻止了對于過去全面的懷舊回憶，把傷痕和廢墟留給了城市及其居民。“用《真理報》是掩蓋不了廢墟的，”布羅茨基在描寫戰后的這個城市時寫道。的確，列寧格勒過去的種種夢魘是密切聯系在一起的。

列寧格勒的圍困毀壞了城市，毀壞的方式幾乎是無法預料的，甚至參照1918年彼得格勒遭受圍困的情況也無法預料。在1941年到1943年圍困列寧格勒的900天里，全市300萬居民有一半死于轟炸、疾病和饑餓。希特勒計劃把這個城市從地球上抹掉。納粹訓導手冊指出，彼得堡的俄國人是最危險的，因為他們“在天性上是精明的辯證法分子，有能力說服他人做出最匪夷所思的事情”。[[37]](#_37_124)這個城市的主要紀念碑，俄國的和蘇聯的象征物，是瞄準的目標，尤其是青銅騎士。這個雕像被偽裝起來，用沙袋遮蓋住。根據傳說，只要青銅騎士在它那個位置佇立，前蹄臨著深淵高舉，但是不做出最后跳躍的動作，這個城市就巍然不動。城市人員的損失不計其數；列寧格勒變成了一個巨大的墓園。圍困幸存者作家弗萊登貝爾格（Olga Freidenberg）寫道：“人們行走，倒下，站起來，搖搖晃晃。在藥房里、門道里、入口處、樓梯間和門檻上，都是尸體……整個整個的家庭消失了，居住幾戶居民的公寓、房屋、街道和街區，消失了。”[[38]](#_38_121)然而，據弗萊登貝爾格認為，這個城市的命運乃是希特勒和斯大林二者雙重的野蠻。根據莫洛托夫—李賓特洛甫密約，這個城市不設防，實際上遭到了遺棄。最近的歷史研究表明，斯大林很可能毫無必要地延長了圍困，犧牲了那么多人，就是為了他自己的戰略計劃和令人驚駭的宣傳目的。[[39]](#_39_115)當時有一張在西方媒體和俄國內部宣傳中都引起強烈效果的著名照片，照片顯示的是創作《列寧格勒交響曲》的作曲家肖斯塔科維奇，穿著軍裝，手握噴管，在大雪中除掉音樂學院房頂上的一個彈片。其實，這張照片是在距離遭受圍困的列寧格勒很遙遠的地方排演拍攝的，是在古比雪夫市，當時肖斯塔科維奇正在那里彩排這首交響樂，準備做樣板演出。這并沒有減損音樂本身，而只是強調了對于出自被圍困列寧格勒的每一個形象和聲響的控制的程度。但是，這個城市絕對的驚駭景象和人們遭受痛苦的程度，在官方的宣傳中卻沒有得到充分的報道，因為官方的宣傳所選擇的是“為斯大林和祖國”而完成的英勇堅持和犧牲。但是，在圍困的災禍之后，這個原來受難和受輕蔑的城市，最后終于得寵于斯大林，得到英雄城市的稱號。城市變成了一個官方的殉難者，“英雄城市列寧格勒”，佩戴了列寧勛章。

在1940年代晚期和1950年代初期[[40]](#_40_111)，該城的居民發生了劇烈的變化[[41]](#_41_109)。盧波爾（Blair Ruble）指出，在一道官方的界線之內，有兩個城市共存：“彼得”，即彼得堡的親切的小名，和列寧格勒，蘇聯的一個工業城市和典型擴張中的城市。[[42]](#_42_103)神話式的彼得是潛在地反對蘇維埃權力的，其代表是擁抱赫魯曉夫解凍理想的工人和工程師；而對知識分子、人文學者、作家和業余考古學家來說，列寧格勒則極度地代表了蘇維埃價值觀，體現出了蘇聯國防工業集中和裙帶關系的模式、外省的克格勃，以及比蘇聯常規更具壓迫性的文化政策。雖然經歷了戰爭和蘇聯對列寧格勒的新的認可，這個城市還是很快地失寵于斯大林。戰后年代列寧格勒黨魁和“文化事務專家”日丹諾夫對劫后余生的列寧格勒—彼得堡知識分子展開一次十字軍征戰，這是又一次清洗的前奏：對“世界主義者”和猶太人醫生們的清洗。只是斯大林的死亡，才阻止了這最后一輪的迫害和大規模的鎮壓。日丹諾夫對阿赫瑪托娃和左琴科的攻擊包含了一種清晰的反彼得堡意味，矛頭直指陰魂不散的彼得堡神話：“列寧格勒不應該成為淺薄無聊的文學地痞們的港灣，這些人就是要為了一己的目的而盤剝列寧格勒。像左琴科和阿赫瑪托娃這樣的人是不珍惜蘇維埃列寧格勒的。他們想要看到列寧格勒體現出來另外一種社會政治秩序和另外一種意識形態。舊彼得堡及其青銅騎士——那才是他們珍重的東西但。是，我們熱愛蘇維埃列寧格勒，蘇聯文化的進步中心。”[[43]](#_43_103)1949年到1953年的最后一波大恐怖對這個城市的打擊特別沉重。

斯大林死后，在黨的地方魁首羅曼諾夫（和沙皇族譜沒有關系[[44]](#_44_100)）的統治下，這個城市進入漫長的政治停滯時期。先撂下許多官僚腐敗和政治壓迫不予表述，此人名氣最大的功績乃是在金牛宮里為他女兒舉辦婚禮，而這座宮殿是葉卡捷琳娜二世贈送給波將金伯爵的。為了這個婚禮，他下令從“埃爾米塔什”博物館借用葉卡捷琳娜的一套瓷器。博物館的行政部門和工作人員竭力阻止此舉。其中的一位研究人員表現出身披閃光甲胄的真正騎士氣派，無私保護文化遺產。晚上，在黨的官員計劃來借取帝國瓷器的時候，他暗藏在博物館黑暗的房間里，戴上頭盔、披上中世紀騎士服裝，想要嚇退羅曼諾夫的同伙。斗爭雙方力量對比懸殊。彼得堡珍寶的勇敢保衛者被解雇；羅曼諾夫團伙拿走了葉卡捷琳娜一套瓷器，胡亂使用。列寧格勒黨的頭目醉醺醺的客人們用精美瓷器飲酒作樂，無情地毀壞了珍貴的杯子和茶碟。[[45]](#_45_100)

這個羅曼諾夫的列寧格勒乃是普京的城市，對于他來說，這座大樓，四遠馳名的克格勃建筑，是和冬宮一樣重要的地標。在1960年代和1970年代，在列寧格勒經濟和政治生活特別停滯的時刻，草根的彼得堡懷舊情緒出現，帶有一股新的力量。地方工業、生態和住宅問題處在災難的邊緣。社會機動性或者事業發展機會幾近于零[[46]](#_46_98)。當時對于這個城市、區域的和城市的考古學（kraevedenie）[[47]](#_47_96)和歷史主義的興趣大規模地復活，這方面的學問在城市居民當中變成了最流行的愛好，把一半列寧格勒人都變成了業余導游和城市古物收藏家。這一情況絕不限于知識分子和作家；這不單純地是一個自豪感受損的問題，一而且也是培育種不同的市民意識的方式。對于彼得堡的興趣展現出來對城市的另外一種描述，以反駁官方離題萬里的贅言和蘇聯的種種限制。在列寧格勒的彼得堡參觀和走街串巷乃是在時間和空間中的旅行。列寧格勒的新一代青年——生于蘇聯并且接受蘇聯教育的一代是不記得彼得堡的文化的。對于阿赫瑪托娃那一代的詩人們，彼得堡乃是他們的過去和他們文化珍寶的“諾亞方舟”。對于戰后的一代，彼得堡乃是不屬于他們的記憶之地。彼得堡之所以必須紀念，是因為它已經不復存在。新的彼得堡人不是自然而然地繼承了文化的；他們接管了文化，不過是因為在空間上的接近和共存，而且，他們還賦予了這一空間以巨大的虛幻潛力。聚集在阿赫瑪托娃的廚房里的年輕詩人們培育了彼得堡懷舊，一種親西方的觀點、諷喻和對現代主義新古典主義藝術的偏愛，而不是在莫斯科重新發現的先鋒派。

布羅茨基恢復了這個城市的地位，即一個“內部流放者”，在自己故鄉的異邦人，體現了俄國文化中的某種自我反思的時刻。[[48]](#_48_93)布羅茨基的彼得堡既是一個私人的詩的神話，又是某種更宏大的文化想象的折射。彼得堡的夢幻者生活在列寧格勒的公寓房間中，布置著他們的“一間半房屋”，那是一種逃避蘇聯集體生活方式的想象空間。彼得堡的表面深入列寧格勒的公寓，就像一個私密的夢景。這樣的一種彼得堡錯視畫法使得他們在列寧格勒的生活稍微容易一些。但是，這個城市還不僅是一個美麗的門面。布羅茨基反思到，列寧格勒戰后廢墟的持續存在，這決定了他的童年世界觀。這個城市的軀體凄慘、涵義矛盾、支離破碎，就是這樣地撫育并且定型了他的心理。就像施克洛夫斯基那樣，廢墟造成了一種深刻的矛盾，從而確定了布羅茨基的“殊異化藝術”。廢墟打破了正在來臨的社會主義天堂幻景和自封的新彼得堡人的審美之夢。1960年代初期，阿赫瑪托娃獻給當時年輕而不知名的詩人布羅茨基她自己的一件有誘惑力的、自比彼得堡斯芬克斯的肖像。

列寧格勒的彼得堡是城市里的城市，某種“臨時的自治區”，既是城市風景的一部分，又是一片特異反應地（atopia）。后蘇聯時代的彼得堡不僅是對革命前的過去的某種回歸，也是對于列寧格勒夢幻者的悼念。這個城市近期的紀念匾牌和微型紀念碑都向“彼得”的非官方地圖致意，實際上這就是整整一代非正式列寧格勒文化共有的記憶框架，從遭受大清洗的作家住宅到非官方的酒吧間，例如“西貢咖啡館”。

從西貢咖啡館到狂舞聚會：地下列寧格勒的轉變

1997年，在涅瓦大街和弗拉基米爾大道街角，一個用噴灑的顏料寫出的奇怪招牌出現：Saigon（西貢）。在附近的建筑腳手架圍板上，有涂鴉的錯謬英文字眼：Saigonis foreve（永恒的西貢）。圣彼得堡第一次狂歡節參加者們豎立了一個鍍金的紀念牌子：“西貢。人人都要保護的紀念碑。詩人布羅茨基、化妝品商店、米奇基[[49]](#_49_93)、‘欲望號’街車都曾經在那里。”西貢咖啡館，不過是一個很小的普通自助餐廳，在1960年代和1970年代卻是一個受歡迎的去處，新潮文化人、詩人、黑市商販、克格勃密探都混在那兒——那兒咖啡便宜，話題多，地板上都是春天的雨雪泥水，桌子挺高，不舒適。“在莫斯科，因為參與赫爾辛基觀察組織，因為卷入人權組織而被捕；而在列寧格勒，遭到逮捕的人是因為寫詩，或者因為在西貢咖啡館里對朋友說了一個笑話。”對于一個列寧格勒人—彼得堡人的新潮文人來說，自我裝扮是一種窮人的紈绔子弟風尚或者外省的世界主義風度，這包括穿破爛牛仔褲、引用在黑市上購買的曼德爾施塔姆作品、在西貢咖啡館飲用匈牙利產葡萄酒。這個咖啡館存在于1970年代和1980年代，沒有人把它看成是個紀念建筑，它的名字也沒有在報刊上出現過。西貢是口頭文化和日常生活的一部分，存在于官方文書字里行間。這個咖啡館在1990年代初期消失，似乎沒有人注意到。

在“開放”和“改革”的初年，和在蘇聯解體之后，生活的節奏加速，沒有時間回顧過去。生活比小說更有意思，現在比過去或者未來都更激動人心。最近的過去歲月被欣然忘記。在“改革”之前幾年才結束的勃列日涅夫—安德羅波夫年代，當時看來就像是另外一個紀元一樣。在“改革”時期，人人都在忙于重塑自我，而重塑就涉及斬斷老舊的紐帶。市場經濟的引進，加上某些本來不管閑事的列寧格勒人逐漸成熟和公開的政治參預，結束了反文化的生存。再也沒有人喝得起那種廉價咖啡了，時間就是金錢。

西貢咖啡館大約是在八月政變和城市從列寧格勒易名圣彼得堡的時候關閉的。這個事實里必定包含某種的詩意法則：列寧格勒一個鮮明反文化去處在列寧格勒壽終正寢的時候也同樣壽終正寢。再也用不著那種非官方網絡的躲躲閃閃的系統了：這樣的網絡過去構成了公眾的團體，創造了停滯時期的公民社會的某些基礎。只有在和過去決裂之后，某種缺失感才能夠被恰當地體會到。西貢咖啡館關閉以后，一家意大利化妝品商店在那里開張，給經過新洗禮的彼得堡人帶來另外一種的烏托邦許諾——“歐式裝修”（evroremont）。化妝品商店抹掉了對這個地點的記憶。但是，在咖啡館變得不僅過時，而且早已經廢舊的時候，對西貢咖啡館考古學的興趣突然出現。歐式裝修沒有取得大規模的成功；這家意大利化妝品商店在俄國做生意遇到很多困難。新店主決定靠這個地點的名聲賺錢，又在這里開了一家很大的音樂商店，出售搖滾樂到高技術電子音樂，宣告繼續發揚在1980年代冒出地面的列寧格勒地下音樂場面的傳統。店主同意允許狂歡節組織者們住進商店，雖然保鏢也不知道布羅茨基是誰，也不知道為什么對于一個早已經關張的咖啡館還有這么多的議論。西貢咖啡館招牌的風格是往日西貢咖啡館的常客（“西貢人”）所難以想象的。那些老常客用的是自來水筆，不是外國造的記號筆和噴霧顏料；老常客一點也不精巧，而這個新的、改良的西貢商店的招牌很精巧，很有刻意激進的意識。這是具有國際涂鴉文化風格的商業化地下經營的招牌呢。

大約在同一時間，圣彼得堡輿論界出現了某種西貢熱，突然顯露了對于1970年代青年文化的懷舊，這一文化不再懷有1960年代的理想主義和具有人性面貌的社會主義夢想，但是它也還沒有以1980年代青年的輕易方式進入現存體制。西貢回憶以各種體裁出現，從混好的西貢男孩的抒情回憶錄到對于西貢名人的批評訪談，和對于西貢與公眾領域的社會學研究。[[50]](#_50_92)西貢常客的生活發生了很多變化。有些變成了酒鬼，悲慘而貧窮；另外一些人則逐漸進入新的制度，現在坐在原來公寓宿舍樓里的辦公室，慢慢品嘗卡普奇諾咖啡。有些人變成了成功的商人，從彼得堡古董黑市過渡到了可以說是正在興起的市場經濟。有些人現在是新俄國人，或者新俄國人的父母；另一些現在是年邁的紐約人。很多人離開了人間。

西貢的誕生被看成是一個神話般的事件，據一些記載，是在1964年。這個咖啡館大受歡迎，是因為位于城市大街的拐角處，有八個咖啡磨制機，服務員態度寬容隨和。據說，起初咖啡館裝飾有藝術家米赫諾夫（Evgeny Mikhnov）抽象的仿民間藝術公雞，還有椅子，后來這些椅子和抽象的繪畫都消失了。西貢既不舒適，也不優美。和一家法國咖啡館對比，這個咖啡館倒是一個違背審美趣味的地方。這是一種快餐店的慢速變體。在這里排隊等于參加西貢咖啡館式的社交網絡聯系。自由的座位和站立空間的安排，正好適合新式風格的談話交流。西貢咖啡館丑陋而平常。它是列寧格勒亞文化的理想地點，這亞文化占據了庭院、樓房通道和公寓的隱蔽角落，列寧格勒人就是在這樣的地方做他們的彼得堡之夢的。違背審美趣味的內部裝飾突出了他們的諷喻感。

關于這個咖啡館名稱有一些傳說。它出現在越南戰爭期間，“西貢”這個名稱常常出現在蘇聯報刊上，好像就是頹廢和資本主義罪惡的象征。據一個流言稱，是格林（Graham Greene）在當時發表的反戰小說《沉靜的美國人》啟發出這個名稱的；另外一個流言稱，這是因為一個清潔女工提出的批評，她聽完了太多的蘇聯廣播，說“：這兒太骯臟，像西貢一樣。”西貢曾是對蘇聯新聞的滑稽模仿，也是對西方反戰運動的呼應。圣彼得堡重要的社會學家和西貢咖啡館的常客茲德拉沃梅斯洛娃（Elena Zdravomyslova）“指出，西貢咖啡館可以被看作一種連續的靜坐式集體行動，這是從1970年代學生抗議時期起眾所周知的。”但是，西貢代表的是什么樣的“集體行動”呢？

西貢人自稱是一個“系統”（sistema）——意思是說和蘇聯系統平行的系統。但是，從咖啡館名稱和集體特征形式來看，俚語借用了官方語匯的方式很能夠說明問題。為了理解西貢所代表的集體性特征，我們必須超越蘇聯晚期社會主義時期“極權主義的”和“持不同政見的”生存之間的對立，而要從內部的亞文化“灰色地帶”或者角落出發來思考——這是一種系統內部的系統。這是一個平行的系統，但是，就像在洛巴切夫斯基幾何學里那樣，平行線偶爾也會相遇。這個“系統”沒有提出一個宣言或者形成一個政黨；它沒有一個清晰完整的綱領；它是在日常生活不成文的習慣做法中表達出來的。[[51]](#_51_90)

西貢“系統”的基礎是某種刺激整體蘇聯制度的日常行為美學，從內部來腐蝕其極權性質。西貢的自我包裝是蘇聯紈绔子弟風格的一種形式，但是不同于其先行者，而更多關注的是美學化的丑陋和日常生活的反美學。波德萊爾曾一度把紈绔子弟風格定義為現代英雄主義的一種形式；對于他來說，一個紈绔子弟就是新時代的失業的海格力斯。西貢人在反英雄的自我表現中是英勇的，但是他們也認為自己是一種精神貴族，卻化裝成為流氓無產階級。[[52]](#_52_89)西貢是蘇聯制度的對立面。在這里，人可以甩掉自己的職業角色，在一個另類的狂歡節世界里扮演不同的角色。這個“系統”是一種國家之中的國家，有它的名人和禮儀；但它又是一個開放的體系，甚至體現在咖啡館時時改變的家具排列中。西貢不是一個排他性的俱樂部，恰恰相反。在這里，波希米亞人、大學生、詩人、罪犯、過路的行人、古玩販子、黑市販子、地下出版物傳播者們、列寧格勒的觀光客、化了裝的克格勃分子——各色人等都混雜在一起，各自專心辦自己的事。這里的氣氛是親近和相對的佚名性的合一，十分難得。

在事事完全可以預料的蘇聯日常生活中，西貢咖啡館提供了星星點點的預料不到的事物。你來到西貢，永遠也不會知道這個夜晚結束時會是談到什么話題、在什么時候、和誰在一起。西貢是進入城市替換地貌的通道。人們常常離開西貢、走上街道，再進另外一家咖啡店，或者某一個人的“好客之家”。西貢顧客的特權是享有很多休閑時間。西貢的顧客們不追求豪邁的事業，在蘇聯機構里上班也是人浮于事。他們生存在蘇聯體制的邊緣；他們是佯裝工作，當局是佯裝付給他們工資。西貢顧客們踩到蘇聯法律的邊緣。我們都記得，布羅茨基被捕的理由是“懶散閑蕩”——其實就是在西貢暗暗得到鼓勵的那些活動。在西貢的聚會中，有某種秘教的東西，或者至少人們傾向于相信這樣的情況。在這里，有對于“沒有得到承認的天才”、任何一位才能沒有得到完全理解的“作者”（auteur）的小小的崇拜，他們的才能僅僅是在飲酒碰杯的時刻提及而已。地下列寧格勒從詩人文化轉移到了搖滾樂文化及其明星人物：格列邊奇科夫（Boris Grebenshchikov）和他的“水族館”小組。格列邊奇科夫早期的抒情歌曲混合了甲殼蟲與阿赫瑪托娃的作品，還有一絲列寧格勒的佛教色彩。搖滾樂專場變成了附加擴音器的西貢文化的延展。

性革命是通過西貢和其他類似的地方到達列寧格勒的。西貢的友誼和情色之事得到珍重，超過家庭的和職業的情誼。西貢的女性們很少是已婚女人；她們是繆斯和暫時的女友，她們慢慢品嘗廉價葡萄酒，討論科爾塔薩爾（Julio Cort觃zar）的作品，跟人接吻。和馬克思主義者的說辭相反，在西貢這里，跟我們站在一起的人也與反對我們的人共處。有時候，一個穿牛仔褲的克格勃分子可能用關于馬爾克斯（García Marquez）的知識耍弄你。[[53]](#_53_87)就是在西貢，人們討論過布拉格之春和入侵阿富汗，或者還有布羅茨基和他人遭受逮捕。有一則西貢傳說稱，有一個人因為在西貢用了一個雙關語而被捕。在俄語里，“以沒有武裝的眼睛看某物”的意思是不用望遠鏡。所以，在核裁軍和緩和緊張局勢的運動中尼克松訪問列寧格勒的時候，一個人拿了一副大望遠鏡，說他無法“以沒有武裝的眼睛”看美國總統。當局不能接受這個雙關語，這個人被指控犯有恐怖主義罪而被捕。可是，在西貢是沒有恐懼的：在這里流行著有限度的冒險精神；用不著跑到老遠的地方去感受險情。有傳言說，西貢之所以存在了這么長的時間——直到1990年，是因為它恰恰就坐落在克格勃總部附近，而且，克格勃密探們也是人，也喜歡喝喝咖啡，享受那隨隨便便的氣氛。

西貢“系統”的基礎既不是蘇聯的特權和社會地位的系統，也不是金錢的特權。而是某種貧困崇拜，或者更可以說，對經濟的漠不關心。但是，炫耀漠不關心的態度，與其說是對真實經濟狀況的思考，不如說是一種行為風格。西貢常客當中有黑市行家，他們看重金錢，常常邀請詩人朋友們在另外一家非官方的酒吧間烏爾斯特（Ulster）喝上一杯，那兒不同于西貢的是，客人可以坐下，甚至品嘗一盤昂貴的意大利面條。西貢文化挑逗了當局，在恐懼和醉酒的邊緣上完成平衡表演。但是，它擴展了機遇的地平線，開放了多種形式的文化抗議，這些活動雖然沒有揭穿現存的制度，卻是有助于一點一滴地磨損它。西貢懷舊是1970年代那一代人對自由流動的諷喻派團結、對友人與旅伴組成的另類群體的懷舊，那種關系沒有受到經濟的和體制上的限制。

在1970年代晚期和1980年代早期西貢“系統”（sistema）發生了相當大的變遷，雖然當時沒有被注意到。西貢自我裝扮的政治反抗性質變成了一種追求非政治的裝扮，同時結合了新一代列寧格勒“鍍金青年”所炫耀的隨便使用官方話語的方式。1960年代和1970年代針對克格勃分子的示威被一種新的“和平共處”（借用勃列日涅夫所喜歡的術語）取代，而共青團干部接受了他們眼里的意識形態敵人的諷刺風格，結果造成人類學家尤爾查克所說的“后期社會主義的玩世不恭的理由”。顛覆性的和排他性的sistema語言變成了一種流行的和大量復制的stiob（閑侃）。stiob是滑稽的、在政治上不正確的話語，其成分是引用語、臟話和非正規詞語，除了高度嚴肅的主題，貌似毫無忌諱，但是依然沒有擺脫俄國—蘇聯的文化語境。stiob是一個涵義混雜的俚語語詞，意義和許多動詞有聯系，包括“責打、雜談、性交”；當形容詞用的時候，可以指“奇怪、愚蠢”。[[54]](#_54_87)和陌生化正好相反，stiob熟悉一切事物，把任何一種危機都變成又一種典型的滑稽可笑的俄國情景。stiob是蘇聯人（homo sovieticus）和后蘇聯人的最新的創造，這個創造允許馴化各種文化神話。stiob的作用在于同義詞累贅重復和滑稽模仿之間，但是排除了一切政治諷刺和社會批判。stiob使用驚人的言語，卻是為了避免對抗驚人的問題。sistema語言是通過諷喻發揮作用，依靠心照不宣的臆斷；stiob是通過同義重復和冷面冷語的風格發揮作用的。sistema語言留下許多沒說；stiob則說得過頭，瑣碎化。sistema語言還記得官方的體系是什么，雖然有其虛飾，卻并不認為坐在鄰桌的克格勃分子是自己的一部分。區別雖然沒有明確說出，但是區別是存在的。stiob文化更有幽閉恐怖性質，雖然表面上很開放。stiob不斷地和當局調情。stiob之外沒有另外一個世界；幾乎沒有什么東西不能夠通過它來得到回收利用、讓人熟悉起來。stiob對現存秩序不質疑，確認其不可避免。

在西貢咖啡館關閉的時候，西貢文化的元素已經變成列寧格勒的主流。列寧格勒輿論界和新的電視頻道接受了非官方文化的非正式語言，取得很大的成功。1989年到1991年的列寧格勒媒體是最具實驗性質和教導性質的，雇傭了有才能的知識分子，受到巨大的歡迎。[[55]](#_55_87)不僅如此，無論好壞，“民主陣線”運動以宏大規模復制了西貢風格。非正式的行為、諷喻的而不是說教的風格、“非意識形態的話語”而不是對于新意識形態的尋求，乃是“民主陣線”運動的一些主要特點。回想起來令人覺得，1991—1992年間改革初年喪失了當時的機會之一——創造一個具有廣泛基礎的民主政黨，也是由于對一切政治存有深刻的道德疑慮，還有對于機構懷有某種諷刺的態度造成的，這種態度正是列寧格勒非官方文化的特征。

在改革期間，列寧格勒—彼得堡依然是青年文化的中心。青年文化從關注政治和詩歌的搖滾樂轉向了國際技術音樂的去語境化的節奏，從非正式的住宅聚會到收門票和“面貌審查”的夜總會。改革初期的住宅聚會在等著“大修”的、沒有人占用的公寓里舉行。豐坦卡河和莫伊卡河畔幾個街區半廢墟的公寓變成了擅自占用者們的天堂。公寓文化從1960年代延續到1990年，那些地盤容納了諾維科夫（Timur Novikov）的新美術學院和阿富里卡、古里安諾夫、馬梅舍夫等藝術家的工作室。他們參加各種文化形式的假面舞會、易裝，一起尋求新的審美視野。他們居住在過渡性的空間里，這些空間顯示出列寧格勒—彼得堡秘教風格——在邊緣地區，在兩種思考之間。

如果說住宅聚會繼續了1960年代以后就存在的私密化公共團體的文化，則夜總會帶來了一種新形式的社會化，更為佚名而不注重地點。在1970年代，這里的玩笑是，離列寧格勒最近的夜總會是在赫爾辛基。在1990年代，這個玩笑不再符合事實。技術的引進也結束了列寧格勒搖滾樂向來對藝術家—作者的崇尚，帶來唱片騎士（DJ），亦即技術曲調的翻新技師。新技巧直接來自柏林，有柏林的DJ參預。結果，地下傳統中堅持下來的秘教式傳播系統告終。一位年輕的婦女評論說，她覺得，搖滾樂藝人看起來就像少年先鋒隊隊員一樣老舊。不拘禮儀，崇尚懶散和非政治的態度，從存在主義的方式變成一種時髦的宣示。在《閑聊》（Ptiutch）雜志上，交際專家無憂無慮的生活方式得到細致的記載。這一方式演變成一種行為法規，一如前蘇聯的共青團章程。模范的交際專家必須不惜一切代價享受樂趣，不談政治，不為生計工作：這兩種行動都被認為干脆就是低級趣味。商業化的和沖淡的審美趣味被制度化。如果還是要談政治的話，則利莫諾夫或者列多夫式激進的右派在1990年代晚期被認為是更時興的，雖然這個潮流現在也漸漸減退。蘇聯晚期時代非正式的、非官方的青年文化逐漸變成一種制度化的亞文化，有收費、保險、黑手黨、認證和廣告。[[56]](#_56_87)最近，狂舞聚會接管了該城市主要旅游景點，包括皇宮廣場、彼得與保羅要塞。有誰能夠想到，一度使用瓦格納式總樂譜演出的革命場面竟然以一個狂舞聚會收場呢？

1998年沒有舉辦圣彼得堡狂歡節。雅科夫列夫政府祝賀狂歡節組織者們取得巨大成功，而且在城市預算里為狂歡節撥出巨款。但是，正如在俄國常見的那樣，錢不知道怎么就不見了，一直也沒有到達狂歡節組織者手里。對圣彼得堡傳統的這種文質彬彬的懈怠態度在輿論界掀起大波。大家懷念狂歡節；因為不舉辦狂歡節，反而襯托出狂歡節顯然變成了一個傳統。群眾性的狂舞游行也沒有舉辦。城市當局在嘗試組織類似城市節日的活動過程中，一直是不成功的。最后，報紙登出廣告，舉辦吊橋之夜晚會，伴有音樂、焰火和午夜時分全部橋梁同時升起表演。

■

對于我們，晚會是在米哈伊洛夫宮殿這個皇庭殺父事件之地的后面開始的，有幾個爵士樂隊免費演奏，聽眾是放蕩不羈的文化人，正在草地上吃晚餐。見過世面的老太太們在微醉的青年人當中漫步。這些老太太是僅有的擁抱了自由市場和新式企業精神的人。她們是在經商：她們不像過去那樣向青年人說教，而是得意地微笑著撿起葡萄酒瓶和啤酒瓶。

從這個公園，人群懶洋洋地漫步走向涅瓦河邊，穿過皇宮廣場，那里有一個小型狂舞聚會正要開始，或者正要結束——弄不清楚。我們發現自己又裹進了自由流動的人群，等著觀看午夜的表演。時間快到了，觀眾的興奮程度也高升，而不是橋梁。月亮穿過烏云，而不是焰火露面。半小時過去了。然后是一小時。群眾說風涼話，心情不壞，交換著消息。他們都是從某些可靠的新聞媒體聽說了這一美妙晚會的。是不是橋梁都在維修呢？焰火延期，是不是因為暫時的技術困難呢？有人很樂觀，提醒大家不要失去希望，大橋馬上就要慢慢升起。大家要有耐心，等著接受一個大驚喜。我們等著。

流言和議論又延續了半個小時。但是，惟一的驚喜是——沒有驚喜。群眾敬畏地觀望熟悉的彼得堡建筑物正面在延遲的暮色中閃亮（或者那是日出），和涅瓦河水中的奇詭的倒影。每個人都友好得出奇，因為這個毫無新聞可言的夜晚而微微陶醉。狂舞者和非狂舞者分享了同樣的幽默感。彼得堡當局低調的失敗只不過突出了一場無組織的——大自然的——風景。也用不著什么stiob來補償。我們經受了又一場諷喻性質的顯現，彼得堡風格的。沒有焰火，就是一個普普通通的白夜，和沼澤地上夢幻的迷霧。

自由島嶼彼得堡

如果說文化在彼得堡變成了第二自然，則自然本身就變得完全神話化了。北極光這北方的光亮，因為導致彼得堡人的雙重眼光和對秘教的偏好而遭到指責。涅瓦河水的每一次泛濫都造成懸念和混亂與宇宙秩序之間的某種戲劇性沖突。馴服大自然的任何嘗試都受到神話學的評判。所以，勃列日涅夫時期為防洪修建大壩一事被認為是蘇聯戰勝大自然宏偉計劃的一個失敗。由于城市小氣候不衛生，據說彼得堡人都帶有特殊的細菌，會感染外國人和來訪者。列寧格勒人和彼得堡人，還有全部膽敢在這個城市逗留一段時間的人，都會形成免疫能力。（我的免疫力不太強，但總算還有。）不過，關于彼得堡大自然最近的傳說是更鼓舞人心的，甚至是更難以置信的：據說在亞歷山大石柱的下面，有天然的石油儲藏。就像戰爭期間的游擊隊員一樣，彼得堡人保守著他們的秘密。這個城市一旦和莫斯科分開，亞歷山大石柱就會被搬走，石油將會幫助城市建設光輝的未來。在狂歡節參加者們把吹足了氣的香腸形狀氣球綁在亞歷山大石柱上面的時候，這大概就是他們的暗示吧？

“自由彼得堡”之夢大致上就是對于這個城市蘇聯時期歷史的一種反應。在1980年代晚期，這個夢想的基礎是列寧格勒另類的彼得堡考古學、“系統”（sistema）的思維方式——一種珍惜蘇聯制度內部殊異化的平行生存方式的非官方文化。用政治的術語來說，“自由彼得堡”的這個概念可以追溯到1980年代的生態文化示威和民主運動的開始。這是當時一個新聞記者給予彼得堡身份的有點理想主義的定義“：尊重法律，對不同的民族和宗教團體表示寬容，以節制、理性和文明的行為為特征的‘歐洲人規范的思維方式’幽默，感。”這看起來顯得不可思議：俄羅斯帝國往日首都的新身份表現成為自覺地反帝國和反民族主義。其解釋就在于把列寧格勒改名為圣彼得堡這種特殊的經歷之中。

列寧格勒是在1991年八月政變和蘇聯解體的前夕變成圣彼得堡的。1991年5月，該城市居民被要求參加公投，投票支持三個名字：“葉利欽、索布恰克、彼得堡”。就這樣，把這個新名稱和民主綱領聯系在一起。[[57]](#_57_85)在彼得堡，民主陣線取得壓倒性多數的勝利，而該城市形成了某種統一戰線，反對政變組織者所謂的緊急事務委員會。一萬人上街游行。因此，新的圣彼得堡神話和君主制的復活是沒有聯系的，和俄國的民主運動有聯系。

索布恰克市長竭力爭取該市取得自由貿易區和自由開發區（zona svobodnogo predprinimatel'stva）的資格。新市長的目標抱負十足：在二十一世紀復興“漢薩貿易路線”。他決定，要建設高速公路，連接彼得堡和赫爾辛基、莫斯科，要開設的不是從北歐到希臘的道路，而是“北歐到日本”的道路。城市當局宣布，彼得堡不是要成為軍事和工業復合體的一個分支，像在蘇聯時期那樣。城市的基礎設施要重建，使其變成文化中心和銀行業與軟件工業的一個中心。[[58]](#_58_84)索布恰克努力制定一個經濟的和政治的綱領，其基礎乃是一種新發明的彼得堡身份，要發展和歐洲與波羅的海地區的國家，包括愛沙尼亞、拉脫維亞和立陶宛的聯系，而不太是和莫斯科的關系。圣彼得堡的歐洲大學是在1992年新興建的。市長的城市復興計劃包括了從實際到烏托邦的內容。為了使圣彼得堡成為歐洲的一個中心，索布恰克夢想完成彼得大帝沒有完成的規劃：在彼得堡建造一個新荷蘭，甚至還找到了法國、荷蘭建筑師和工程贊助者。但是，宏偉計劃遭到議會抵制，議會（沿用著蘇聯時期的舊稱，Lensovet）認為規劃“不愛國”，彼得堡行政部門有過多的國際化傾向。

1993年和1994年的第一次車臣戰爭大大推動了彼得堡知識分子堂吉訶德式反對莫斯科政權代理人的斗爭：“考慮到在車臣的不道德政治和中央的腐敗，這個城市，作為‘歐洲共同家園’的一部分，和波羅的海各個共和國與東歐在一起，比和這個歐亞帝國機器擴張主義野心同流合污要好得多。”[[59]](#_59_83)作者用數字支持他的論證：彼得堡收入的百分之四十五上繳給聯邦財政部，這些錢被用于“發動反對少數民族的戰爭和豢養榨取彼得堡錢財的中央政權得寵貪官寄生蟲”。彼得堡上繳莫斯科的6萬5千億盧布，足夠平衡城市預算。“圣彼得堡：自治運動”的發起者拉寧（Danila Lanin）宣布，運動是為回應車臣而組織的。[[60]](#_60_83)依據他的觀點，這個城市提供了一個國際主義的范例，而不是新的世界地方分權主義中的民族分離主義。彼得堡地方分權論的基礎是對于有特色的地方歷史的發現，特別是蘇聯時期，包括斯大林的大清洗、無謂延長的對列寧格勒的圍困、官僚的貪污腐敗和該城市百廢待舉的面貌。夢想彼得堡自治權利的人們認為，這個城市本來是可以變成俄國民主的櫥窗的。至于彼得堡的種種幽靈，則將是城市民間傳說的一部分，而不是城市政治的一部分。

對于城市民主的奇異設想只存在于1990年代早期。到1996年，隨著新市長雅科夫列夫的到來，情況發生了巨變。一位彼得堡記者評論道：“地方權力不很強，自由貿易區不怎么自由。”在1997年，銀行業的獨立性被中央的權威粉碎。甚至聯邦政府答應提供的埋葬最后一位沙皇的錢也沒有及時到位，而彼得和保羅大教堂的巴羅克式鍍金祭壇，即使是在儀式過程中，也還在修理。一言以蔽之，原來“‘彼得’的鑰匙都裝在莫斯科的保險柜里”。[[61]](#_61_80)

與此同時，彼得大帝的傳奇性雕像，青銅騎士，得到了整容。荷蘭人和瑞典人為這次重大的清洗作出貢獻。結果，綠色的銅銹、一層一層的城市塵埃和污垢被從雕像紀念碑上清除，還有，感到絕望和時時做夢的彼得堡人—彼得格勒人—列寧格勒人目光里的輝暈也被除去。這尊雕像變得嶄新，顯得不真實，似乎是狂歡節的一個角色。老式懷舊銅綠讓位給了某種更激進的發明的傳統。在1990年代，青銅騎士的神話又被披上不同的裝扮：它是前往新歐洲的信使，雖然不那么經常，卻也有時被看作啟示錄里面的騎士。雕像最含義不明的部分，彼得大帝坐騎蹄下的蛇，繼續誘惑著彼得堡的神話學家們；這條蛇被認為是被俄國打敗的敵人——西方人的象征，同時，在技術上，它又承載了縱馬奔馳、準備越過深淵的沙皇的雕像。

“如果說勝利的喬治在莫斯科的市徽上——那個喬治是殺死了蛇的，則彼得堡的英雄就是青銅騎士，他沒有殺死惡魔，相反，是在它身上找到了舒適和支持。”庫拉耶夫在“從列寧格勒到彼得堡的旅行”（1996）中這樣寫道。[[62]](#_62_81)彼得堡是以俄國的內部壓迫者的面貌出現的，它用西方的很多詭計引誘俄國，從彼得的改革到丹碧絲。在他看來，支撐了青銅騎士馬蹄的那條蛇變成了這個城市的保護者魔鬼。

這樣不吉利的預言不是特別與眾不同的，它令人回憶起革命前圣彼得堡最后的年代。彼得大帝第一位夫人的詛咒得到白銀時代[[63]](#_63_81)許多作家的回應。在1918年，阿爾金（D.Arkin）發表了《厄運之城》，這本書宣告，彼得堡是與“神圣俄國”對立的“撒旦的俄國”的體現。在他看來，彼得堡的每一個騎士雕像都象征了啟示錄里的四騎士之一。同樣，另外一位現代哲學家把莫斯科描寫成為一個從灰燼中再生的“鳳凰城市”，一個靈魂和土壤都是真正俄羅斯的城市。彼得堡顯現得像是“巴比倫的淫婦”，“文明的承載者——‘文化的退降的吸血鬼’，或者，等待著末日審判的城市教化者”。[[64]](#_64_81)如果彼得堡傳統是撒旦對俄國文化的扭曲，那么，我們就必須把俄國文學大部分作品從俄國經典中清掃出去，從羅蒙諾索夫、杰爾查文、普希金和果戈理，到阿赫瑪托娃、曼德爾施塔姆、布羅茨基。“巴比倫的淫婦”養育了俄國世俗文化的絕大部分。

但是，庫拉耶夫的立場不能只因為怪異就置之不理。庫拉耶夫說過，他一向認為自己是列寧格勒人，不可能想象自己出生在另外一個城市。“列寧格勒”之對于他，不是列寧的城市，而是受盡了圍困考驗、使他為身為一個列寧格勒人而自豪的英雄城市。庫拉耶夫繼而維護列寧格勒的知識分子和在該城市街道上遇到的領取養老金的老年婦女，批評對老兵缺乏社會服務和尊重。極端的痛苦感受和憤怒把他的社會批判化為啟示錄的詛咒。還有，俄國的啟示錄式的思維方式是常常和排外聯系在一起的。因為城市事務的可悲狀況而遭受指責的不是地方政治和蘇聯遺產，而是一種形而上的敵人。如果“精神”這個詞和定語“俄國的”連在一起，則惡必定是外國的，或者，更糟糕的是，化裝成外國人的一個俄國人，或化裝成俄國人的外國人。

西方邪惡的傳輸者來自“最近的外國”，其陳腐卻又邪惡的體現就在一群愛沙尼亞人身上。作家像俄國英雄伊萬·蘇薩寧一樣，把愛沙尼亞入侵者們帶引到半路，十分豪邁地宣布：“這就是穿著雨果·博斯牌雨衣返回我們的沼澤地的‘可憐芬蘭人’故事的結局。”

隧道盡頭僅有的光明在于前彼得堡的俄國的過去。作家很可能想要返回到那個（據近期歷史學家描寫是）善良的、“安靜的”沙皇阿列克塞·米哈伊洛維奇那里去。在時態上，這就是返回到愈過去時（plusquamperfectus）的將來完成時。如果更仔細地查看，作者會發現，阿拉克塞·米哈伊洛維奇本人是一個多少要促進西方化的人，雖然他更多地看重天主教的波蘭人和烏克蘭的巴羅克文化，而不是北方的新教教徒。從列寧格勒到彼得堡的旅行，就是進入空曠和苦澀的旅行。到最后，在這無情的胡言亂語中，珍貴的社會批判喪失，這樣的談論表現出俄國哲學和蘇聯惱怒的一種特殊的混合。矛盾的是，對于彼得大帝以前俄國的懷舊卻掩蓋了作者對自己在列寧格勒生活的懷想。但是，這樣的反彼得堡旅行是有教育意義的；它表明，就其最激進的方面而言，對彼得堡的尋根，可能導致把這個城市完全鏟除——不是名副其實地，而是在文學上。在彼得堡的神話中，自然與文化之間、地理與歷史之間的區別，不可避免地會模糊起來的。

無論具有怎樣啟示錄精神和深感痛苦，庫拉耶夫還是反復提示出彼得堡身份的關鍵特征：它那眾所周知的歐洲崇拜論和民族寬容。庫拉耶夫提出一種猜想的歷史，即：阿列克塞·米哈伊洛維奇（而非彼得）是偉大的沙皇——所以彼得堡就永遠不會建造出來。但是，彼得堡的一群新考古學家提出另外的真實的歷史，證明彼得堡不可避免的出現，還為作為一個城邦的彼得堡潛力十足的未來提出最奇異的和有說服力的論證。

圣彼得堡狂歡節的精神組織者之一、考古學家和歷史學家列別捷夫發展了彼得堡地點時間論（topochron）——這是對于巴赫金的時空型（chronotope）的反論。[[65]](#_65_81)地點時間論不專注于真實歷史或者現存傳統，而是專注于一個地點的多重的潛力。這樣，如果彼得堡不存在，也必須把它創造出來——或者，彼得不僅僅是創造，而是實現了波羅的海多民族區域的潛力。彼得堡建造在從北歐人到希臘人那里的古代通道上，從而實現了斯拉夫—波羅的海世界的家園（nostos）。考古學實地作業發掘出波羅的海人、斯拉夫人、芬蘭—烏戈爾人、日耳曼人和猶太人多重文化共處的許多痕跡（這些痕跡在蘇聯時代受過審查），并且協調了民族志博物館里的一些展覽。[[66]](#_66_81)青銅騎士底座本身是著名的“雷石”，本地的伊若拉（Izhora）人和芬蘭人的一種魔石。在普希金的《青銅騎士》中，在涅瓦河沼澤地上，只有一間孤零零的茅屋，一個“可憐芬蘭人的避難所”；而涅瓦河地區的本地人，在俄國文學傳統中實際上是看不到的。在列別捷夫的想象中，這個青銅騎士本身是以一個新的樣式再現的，不是一個俄國帝國主義壓迫者或者反基督，而是波羅的海地區的一個英雄（bogatyr），他是從這塊地方的魔力中汲取力量的。地點時間論的考古學是詩意的和秘教式的。“懷舊”中的“舊”（或“鄉愁”中的“鄉”）本身就是地點時間，一個地點的潛在內涵，一個地方沒有完全表現出來的氣質。城市為了找到一種新的未來而發明了潛在的過往時代。

別利亞克（Nikolai Beliak），建筑環境劇院經理和列別捷夫的朋友，對一位城市居民和一位城市建造者之間的談話，提出新的變體。很久很久以前，“一個小小的人遇到了沒有人性的城市，他說：‘對這個城市，我什么也做不了，它太大了。’于是這個城市壓垮了這個小小的人，他只能夠對陀思妥耶夫斯基說出心里話。在第三個千年的前夕，這個小小的人說：‘這個城市，我沒有辦法拯救，它太大了。’于是這個城市呼啦啦崩塌，壓在這個小小的人身上，他甚至不能夠讓陀思妥耶夫斯基對他說句話。”換言之，這個城市不再是勝利者，而是犧牲品。這個城市需要它的公民和他們的獨立精神，以及對未來的投資。就連那匹駿馬蹄下的一條蛇看起來也像是彼得堡的盟友，正好和莫斯科的守護者圣喬治及其打敗的龍對應。到最后，這個超人的騎士——立馬海邊，在歐洲的門檻上，面臨深淵——變得富有人性，太人性化了。這個跳躍的雕像看起來不再怪異，而是顯得懷舊，熟悉得令人愉快。彼得和陰險的蛇之間、全能的暴君和“小小的人”——普通的市民之間的對抗，已經不再具有什么意義。他們都背對著莫斯科，在迎著波羅的海清涼海風而舞動的彼得堡主權這面模糊的旗幟下面，把力量聯合起來了。

反紀念碑宣傳的藝術

“自由彼得堡”的志向是大膽地反紀念碑式的。改了名的城市號稱具有一些世界上最小的紀念碑，紀念彼得堡普通反英雄。在這些微型紀念碑中，有青銅金雀的雕像（實際大小），“胖金雀”（彼得堡一個不走運的冒險家的諢名），還有一為彼得堡最有名的鼻子制作的個紀念牌子，以紀念果戈理的一篇小說——故事是說一個公務員有一天在理發店丟了鼻子，而得到的卻是一個讓人惱火的復制品。就連彼得大帝的新雕像顯示的沙皇也沒有一條蛇、沒有一匹馬，甚至沒有一個像樣的底座。在彼得和保羅大教堂附近的彼得大帝新紀念雕像是在1991年揭幕的，那是城市改名的時候。彼得坐在簡樸的寶座上，那好像是公園里的一把椅子，鴿子和小孩子都可以上去玩耍。坐著的彼得住在這個城市，就像住在自己家里。城市成了他室內的裝飾。

這個雕像也是藝術家舍米亞金的一件禮物。藝術家構想這個紀念碑式的作品，是和十八世紀雕塑家拉斯特雷利（Carlo Bartolomo Rastrelli）跨越歷史的合作，因為舍米亞金使用了拉斯特雷利制作的這位沙皇的面模當模型。事實上，青銅騎士的雕塑家和他的弟子科洛也研究過彼得死亡時做的面模，但是最后還是決定使用一個理想化的寓意深遠的形象。舍米亞金根據面模的準確比例再現了這位沙皇的頭部，效果卻是怪異的。因為沙皇軀體被拉長，頭顯得太小。又因為沒有了頭發和胡須，彼得的模樣看起來很生疏，已經不像他自己的紀念碑雕像形象。

觀瞻這個新彼得雕像已經變成后蘇聯時代的一個城市儀式。在白天的任何時刻，都可以看到孩子們和成年人親密擁抱著這位沙皇攝影留念。如果坐在他的膝上，靠近親熱，他就顯得是一位和藹的老爹，允許孩子們玩弄他的手指頭。如果圍繞雕像走一走，看看彼得的后背，那么，這位沙皇就像是一個普通的城市官僚坐在那兒辦公。只有你正面面對他的時候，才會覺得他是一個死去的暴君。事實上，沙皇正坐的形象直接來自十八世紀早期的城市神秘劇。[[67]](#_67_79)他既參加狂歡節，又是觀眾的一員；既是博物館的一個警衛，又是博物館最珍貴的展品；既是一件十八世紀的遺物，又是一個現代的面具。彼得把考古學化為狂歡節。

關于彼得新紀念碑的位置有不少的討論。選擇了城市奠基地點——在警衛部和公墓墓園之間，把這個雕像定位在城市考古學和神話學的核心點。彼得參加了來世的談話，擔當了死者和生者之間中介。作為城市記憶的一個有幾分滑稽的守衛者，彼得帶有城市奠基神話的矛盾涵義。雖然起初引起震驚，但是這個雕像還是被城市居民馴順了。彼得長得出奇的手指，被成千上萬只手撫摸磨光，已經獲得了時間帶來的光澤。根據一則新的城市民間傳說，握一握彼得的食指可以讓你很快發財。（據說一個俄國十來歲的女孩撫摸了彼得的食指，十分鐘以后就拾到了一個錢包，里面還裝著硬通貨。可能是一個一時走神的西方人丟失的，因為太著迷于這位大帝的雕像，卻沒有想到他丟失金錢一事竟被十足地神話化了。）還不僅如此呢。握一握彼得的中指就產生性力激增的偉哥效果奇跡。最后，如果你能夠找到彼得外套遺失的紐扣，那你以后一輩子都會是樂嘻嘻的。就這樣，圣彼得堡的這個面向西方的木匠沙皇的新形象變成了一個兩面性的人物，又可怕，又可親。

令人感到驚奇的是，雖然有“改革”，卻缺少文化英雄。對于青少年角色楷模的一系列社會學研究取得了一個有趣的發現。在1980年代中期，列寧還佇立在偉大人物行列之中。在1980年代晚期和1990年代初期，他已經落在馬其頓的亞歷山大大帝和施瓦辛格之后。在更近的時期，本地英雄彼得大帝、普希金和朱可夫元帥，又回到了少年崇拜者的神殿里。但是，彼得大帝顯得最是出鏡。彼得大帝牌香煙，印著“彼得大帝，永遠第一”，賣得很好，只有波羅的海牌啤酒可以相比。現在，把俄國西方化了的這位沙皇的肖像，依然擺出俄國式獨裁的面目，裝飾著俄國總統的書房。彼得大帝受到歷代沙皇和黨派領導人的珍重和詛咒，看起來似乎是一個多種用途的英雄，是現代化開創者和反基督徒、民主主義者和獨裁者。

彼得堡的彼得雕像與它在莫斯科的復制品之間，形成真正的對比。彼得堡雕像出現五年之后，莫斯科竭力追趕，為這位頗有爭議的沙皇豎立自己的紀念碑。紀念碑是不知疲倦的采列捷利制作的，立即引出丑聞。彼得的形象是一位比真人更大的海上征服者，駕駛[[68]](#_68_79)艘大帆船。把彼得團團圍住的船帆和勝利的旗幟浩大而華麗，而這位大帝像自己威力的俘虜一樣被纏在中間。有謠言說，雕塑家用的是制作哥倫布紀念像的模型，那個模型被美國否定了。莫斯科的和彼得堡的彼得這二者的比較形成一個鮮明的對照，這是兩種城市神話和懷舊類型的對照。彼得堡的彼得是按照人的尺度創作的，莫斯科的彼得宏偉。[[69]](#_69_77)莫斯科的彼得是帝國君主，不是狂歡節的涵義模糊的人物。建立這樣的紀念帆船不是偶然的，是要慶祝俄國艦隊的周年，反映出盧日科夫長遠的擴張計劃：為俄國奪回克里米亞和黑海。所以，是莫斯科的彼得接過了彼得堡的帝國神話。這樣做，是以一種圖像的荒誕不經為代價的。采列捷利的紀念碑把彼得放置在用戰利品裝飾起來的船上（戰利品是喙形船首，被打敗敵人船只的殘余，因而借用了彼得堡瓦西里耶夫島的尖端喙形船首柱頭的象征）。但是，彼得船上的旗幟和作為戰利品的敵人的旗幟是一樣的：都是同一面俄羅斯帝國的旗幟。這一點把莫斯科的彼得變成一個孤獨的、不受愛戴的英雄，而且還有一個威脅的炸彈掛在他的頭上，他幾乎是自己打敗了自己。

如果彼得堡成了一個城邦，要尋找一種鳥當國鳥，我想建議從下面二者選一：炸雛雞（tsyplenok zharenyi）和胖金雀（chizhik-pyzhik）。兩種都是城市民間文學中歌頌的鳥。[[70]](#_70_77)都不會制造奇跡，飛不高，也許這樣更好，因為奇跡有時候證明是災難性的。如果莫斯科偏重神奇的火鳥和鳳凰，則彼得堡可以輕易對待國家動物。但是，只有在這里，為一個實際大小的青銅金雀揭幕，才能成為城市紀念活動。詩人和作家，包括阿赫馬杜林娜（Bella Akhmadullina）和比托夫（Andrei Bitov），都為這不知名的金雀雕像紀念碑寫出幽默的獻詞，令公眾愉快。他們歡呼金雀是偉大傳統的報信者。這個金雀是從哪兒飛來的呢？

彼得堡有一支老歌，歌詞來源不明：

喂胖的金雀你去了哪里？

我在豐坦卡河畔飲用了伏特加，

喝完了一杯，又喝了一杯，

喝得腦袋昏昏兩眼發黑。[[71]](#_71_75)

沒有人記得這個肥胖的金雀是誰，但是人人都能夠聯系到他的心理狀態。金雀包含了城市蕓蕓眾生的精神，包括他們可笑的抱負和細小的罪惡。這只鳥的雕像作者是玩偶藝術家加布里亞澤（Rezo Gabriadze）。青銅金雀是一個反紀念碑作品；它讓人想到城市的鳥類，這些鳥兒在某一個偉人塑像的頭頂上筑起臨時性的巢窩，但是紀念碑崇拜者們一出現，它們就趕快飛走。現在，好，這個過客之鳥也有了自己的紀念碑。圍繞著這個金雀的新民間傳說甚至比雕塑本身更有意思。這只鳥兒被偷走過好幾次。有謠言說，就像全部偉大的英雄一樣，這金雀也有復制品。傳說原來的那只金雀有五個復制品，而每逢鳥兒在深夜“遠走高飛”，新城市這一新遺產的不知名保護人就補上一個新的。

有關金雀構思的故事也包裹在神秘之中。有一個城市傳說如下：從前，加布里亞澤靈光一現，他驚呼道：“彼得堡怎么能夠不給胖金雀豎立一個紀念碑雕像呢？”[[72]](#_72_75)很快，他為這個城市的愛鳥做出一個模型，放在衣袋里，直接走進城市首席建筑師的辦公室。經過幾個小時的討論之后，首席建筑師被說服，承認沒有金雀彼得堡是難以存在下去的。這個故事還有后續：金雀的復制品似乎泛濫起來。另外一位藝術家，穆爾瓦尼澤（Teimur Murvanidze），基洛夫歌劇舞劇院前舞臺美術設計師，曾經和巴雷什尼科夫（Mikhail Baryshnikov）一起學習過；他創作了自己的金雀雕像，還聲稱先于加布里亞澤的模型。穆爾瓦尼澤給我說了一個故事，是他在彼得堡的祖母說給他聽過的，說的是住在離豐坦卡河不遠格拉夫大街上一個人，外號叫胖金雀。[[73]](#_73_75)格拉夫大街傳說中的金雀是一個有才能卻不合群的人，彼得堡的知識分子，寫作雜文，很有抱負。穆爾瓦尼澤說，他的金雀不是要和現存的一個競爭。每一個藝術家都可以創作自己的青銅金雀，對于不合群的夢想者來說，這是一種吉祥鳥。

不同于莫斯科和柏林的是，彼得堡的城市干預規模比較小，卻有大膽的反紀念碑意向。這一點使得彼得堡接近中歐城市，例如布拉格和盧布爾雅那，在這些地方，對于任何宏大的紀念碑都持有高度懷疑的態度。彼得堡的大部分微型紀念碑事實上都不是紀念英雄、沙皇或者作家的，而是以幻想式狂歡節的面具紀念普通的彼得堡人。

1996年和1997年，已經變得明顯的是，隨著索布恰克市長的失敗，城市游戲的時期已經過去。雅科夫列夫時代的紀念碑彈出的是另外一種聲調。的確，城市象征性地理的某些變化奇異地預示了國家政治的變化。在小御馬廄（Malaia Koniushennaia）這個新精神的櫥窗盡頭，豎立起來最近的一個紀念碑：彼得堡一個警察的雕像，是城市內政部（往日克格勃今日的榮譽名稱）出資修建的，它現在卷入了自己重新創造傳統的過程。雕像說明指出，其用意不是建造一個永久性的雕像，而是為傳統的彼得堡人物建造的幾個雕像之一，是要獻給1718年組成的彼得堡警察隊伍280周年。雕像的制作資助者宣揚彼得堡警察從彼得大帝時期的光榮譜系，自豪地許諾，后蘇聯時期的200名最好的警察將要穿上具有歷史意義的制服，這樣的服裝乃是1718到1918年偉大傳統的一部分。“現在，在八十年之后，彼得堡警察的自豪感和制服又被內政部發現。”解釋文章說。這是一種選擇性記憶的紀念碑。傳統的這些新創造者想要跳過去的八十年，是蘇聯契卡、內務部、克格勃、斯大林大清洗、種種清算和騷擾運動，最后，還有古拉格群島。的確，在這八十年里，契卡分子和克格勃的裝備是不同的；但是，僅僅是裝備不同而已。至于“公安機構”的人員和結構，則在蘇聯時期和后蘇聯時期之間是存在著很大的連續性的，根本沒有人會嘗試重審蘇聯時期那些骯臟的秘密。[[74]](#_74_75)

在1990年代晚期，彼得堡常常被稱為犯罪城市，充滿了黑手黨式的團伙（現在被戲稱“暴力企業”），還有彼得堡式的美名，例如北方帕爾梅拉。古老的好彼得和神話中的自由彼得堡，現在被埋葬在層層的塵埃之中。埃爾米塔什博物館最近組織了一次有啟發性的展覽，“彼得堡—特洛伊”，指出這兩個神話般的城市之間奇異的聯系，在這兩個城市里，夢幻、虛構和歷史是密切地交織在一起的。施利曼正是在彼得堡因為閱讀俄文版的《伊利亞特》才萌發出了挖掘特洛伊城的想法。在彼得堡這個現代白日夢城市復活的地方，我們僅僅從古代文學中得知的特洛伊城之存在，必定是顯得更為可以信賴的。現在，彼得堡本身既需要基礎的維修，也需要進一步挖掘那個被埋葬的文化城市，它雖然被打敗，卻還是不屈不撓。

“文化城市”依然處于經濟壓力和形而上誘惑之間的一種令人不安的處境之中。一方面，可能有人論爭說，彼得堡不需要更多象征意義的政治；它需要大規模的整修，“歐式裝修”。（查爾斯王子許諾在普希金之家研究所安裝一個歐洲風格的廁所。這個大禮被勉強地接受了。）另外一方面，大家不太愿意接受這個得到新的洗禮的歐洲城市，它體現在近期恢復的歐洲大旅館里；這個大旅館有新涂抹色彩的彼得堡式正面和通用形式的國際旅館內部，這是全球連鎖店的一部分。彼得堡和列寧格勒的傳統是由文化、政治和經濟之間的三角關系決定的，而這一令人不舒適的關系在這里還要保持下去。赫爾岑所說的沒有記憶的城市、像全部其他城市一樣的地方，變成了卓越的文化記憶。彼得堡曾經被認為是一個具有非人性現代特征和工業進步的城市，在二十世紀變成了舊式城市世界的富于人性的提示元素，促進擴展了后蘇聯時期期望的視野。盡管未來未必顯得很光明，但是這里的人對于啟示錄式的困境懷有戒心。彼得堡的懷舊是該城市的現在與過去的組成部分。彼得堡在顯示諷喻和反思的時候，傾向于向前看，而不是向后看，這是一種帶有一點扭曲的未來完成時。這不是對于理想的過去的一種懷舊，而僅僅是對于它許多沒有實現的潛力的懷念。其中之一是全球語境下城市公民資格的姍姍來遲的夢想，和對于打破高與低、藝術與商業之間界限的共同城市文化的夢想。

第二屆彼得堡狂歡節沒有舉辦。在預訂的節慶之日，劇場退縮回了它的內部。生動的人物，瘋狂的葉卡捷琳娜、舞蹈的人類學博物館和怪異的彼得，都在某種憂郁情緒中僵凝，從街道上遭驅逐鉆進博物館，成了那里的展品。葉卡捷琳娜看起來像是一個睡美人，由幾個年事見長的情人攙扶，彼得堡整個城市有時候看起來就是這樣：一個睡美人，很需要一個昂貴的大親吻。城市神秘劇因為長時間的幕間休息而中斷；但是導演安撫我說，演出會繼續下去的。彼得大帝開始英雄飛翔的那個劇院窗口還一直開著。窗戶像鏡子一樣反映出來一切：涅瓦大街上的交通狀況，躲避在其中的城市紀念碑，和這個女觀察家本人，她呼吸著藝術家聚會上不可避免的吞云吐霧縷縷香煙和改名后的城市那熟悉的、遭到污染的空氣。

最后的有軌電車：對公共交通系統懷舊

1997年夏天，在一個涼爽、晴間多云的日子里，我返回彼得堡，那一天正好是水族館樂隊成立二十五周年；那是列寧格勒1970年代最著名的搖滾樂隊。僅僅是為了這一目的，樂隊成員重逢聚會，準備在尤比利尼體育宮舉辦一場紀念音樂會。“還有什么新情況？”我問飛機上鄰座旅客，他正好是本地人。

“沒有什么啊，”他說，咧著嘴笑，有些悵然，“他們不給退休的發養老金，還要拆除電車鐵軌。您聽說了嗎？得向列寧格勒最后一輛有軌電車告別了。”

我意識到，我在不知不覺之中是列寧格勒公共交通的忠實用戶。在1970年代，出租車昂貴得出奇，大部分是用于醫療急救；私人汽車是奢侈品。公交路線劃定了我少年和青年時代的世界。一方面是乘坐匈牙利“伊卡魯斯牌”大客車的官方游覽，另外一方面是步行的人逃進“彼得”的神秘空間，在這二者之間總是有一輛可靠（有時候也可以預料不可靠）的電車、公共汽車或者無軌電車，列寧格勒市民就擠在里頭，是有點不舒服的。最寧靜的是6路電車，我在幼兒園時候還為它寫了我的第一首兒歌呢。這個6路電車在列寧格勒的偏僻地區緩慢爬行，常常沒有乘客，好像大家不需要它似的。還有就是49路公共汽車，總是擁擠，我乘這路車去位于少先隊大街的高中學校，再遠，這路車還到我母親上班的地方圣以撒廣場；還有1路無軌電車，把我們布滿豪華建筑正面的“頹廢”折衷風格的社區、破破爛爛的公寓樓與皇宮廣場聯系了起來。如果沒有一張公交地圖，我簡直說不清楚過去的一些情況。

“也不壞，”鄰座的人說，“對于小轎車來說，挺好。”

把行李丟給一個熟人之后，我就急急忙忙地趕赴二十五周年音樂會去會見朋友們。涅瓦大街似乎正在經歷一場自發的革命。無軌電車站和公共汽車站都擠滿了人。有人掛在無軌電車后門臺階上，想要擠進去。另外不少人因為公共交通不便和全面的生活不良而怒火中燒。我算是幸運，抓住了一輛無證出租車，這是本地影子經濟行業的一個分支。我大概臉上露出來一個坐得起這輛出租車的外國人的困惑表情。我剛鉆進車里，一個半老的嬉皮士，一個滿頭灰白頭發的往日西貢人，帶著臉色緋紅的十來歲的女兒，就從后面靠近了這輛車。

“您是參加音樂會的吧？請您讓我們也搭這輛車，行嗎？我答應過女兒……”

“當然，請吧，”雖然司機明顯地不高興，我還是同意了。司機覺得這個西貢人是坐車不給錢的。司機是一個話不多、身體強壯的類型：不問問題，不加評論。這是新的城市風格，謹慎保護隱私，不管閑事。但是，我這個同路人，卻是哇哇地話多得沒完。車經過皇宮廣場快到橋上的時候，他更是越說越起勁，橋那里正在開始施工拆除路軌。對于公共交通狀況他，十分惱怒：“這幾千輛、幾萬輛小汽車，到處亂竄。就像馬蜂窩一樣。誰需要這么幾萬輛小汽車？真把人折騰瘋了，把市民都分裂了。”

司機顯得惱火，但是保持冷靜。半老的西貢人越說越興奮，雖然我們都不理睬他。“大伙原來都喜歡那些電車和有軌電車，不是嗎？是喜歡嘛，當時根本就沒有感覺到，沒有體會到，自己也不知道。還記得最后的一輛電車……”他開始哼唱歌手布拉特·奧庫查瓦一首大家熟悉的歌曲：“最后一輛無軌電車穿過城市，最后的一輛，意外開來的一輛……”

這個男人的女兒顯得難堪。司機甚至連瞥一眼這個乘客都沒有。“是需要好一點的道路。高高低低、坑坑洼洼的，開車不容易。”司機說，沖著我點頭。我點頭表示同意。我開始憂慮，就憑這樣的交通條件，怕是到不了音樂會地點了。

“我在什么地方和您見過面吧？”西貢人說，“以前？”

“沒有，我不認識您，”我回答。

他住嘴了，直到下面的一次交通堵塞。一輛出了毛病的伏爾加牌的轎車把大家都擋住了，我們正好給堵在橋面上，等了一段時間。

“我有個主意，”西貢人又開口了，“需要兩條窄鐵軌，鋪設在涅瓦大街的中間，穿過橋梁，把城市連接起來。鐵軌細細的，清潔，有太陽光的時候，亮閃閃的。再設計一種細長的電車。也沒有噪音。一天行駛二十四小時。電車上人人有座位，大家都乘車穿過城市，互相靠著，輕輕地。當然，要看您是不是愿意。”說著，他向司機探過身子去，“我們還可以修理道路，可以有車，什么品牌的都有，車也有大有小。電車用不了多少空間。電車是很狹窄的。”

車開始行走，在沉默中走了一段時間。我想象出來一種十分細長的電車：新的高速列車（TGV）樣板和構成主義宣傳車之間的混合體。車樣式很美，染色的窗戶玻璃反映出彼得堡的云朵。當然，還有建筑物的正面，這里那里還有幾只金雀。

“看那些云朵，”這個同路人說，“不是挺美的嗎？”

“我們是住在世界上最美麗的城市里，”司機說話口氣是權威性的，“世界上最美麗的城市，不管莫斯科那邊怎么說。”

“那是當然啦，”西貢人微笑了。突然之間，我們三個人都開口說話，這是流露出彼得堡同鄉情誼的一個愉快的瞬間。我們平安到達目的地。司機祝我們順利。我觀賞了周年音樂會，上了年紀的格列邊奇科夫唱了“搖滾已死”，但是他本人還沒有死。我感覺自己像個陌生人闖入了一曲這個聚會。當天夜里，我夢見廢棄的鐵軌上面漂浮著最后一輛彼得堡電車。

## 第十章　柏林，虛擬的首都

1998年愛情大游行那天，我訪問了一家紀念品商店，“柏林故事”，在靠近往日東西方界線的地方。這家商店有二戰以前首都歷史中心的玩具房屋尺寸復制品形象。現在是柏林的市中心，這往日有圍墻的城市到處都是麻子點似的廢墟、空曠的地方和相應的無主場地，如今變成了歐洲最大青年狂歡節的會址。迷醉的青少年們臉蛋上畫上了心形和雛菊，慶祝此時此刻在這里聚集在一起。他們T恤衫上印制的文字是提醒我們享受現時：“聚會在此時”、“我行我素”、“本人好色，你呢？”游行的口號沒有過去激進派青年運動的政治劃線做法。“和平、快樂、蛋餅”和“共同的世界、共同的未來”。游行隊員們迂回走過以往柏林墻的地面，興奮而不受攪擾，好像是在沒有重力的區域里漫步，隨著壓低的聲響節奏而搖擺。有幾個染了綠色頭發的小伙子在“柏林故事”商店止步，要了一杯免費咖啡。走出店門的時候，輕松而有興致，望著老柏林一片五彩繽紛的場景。

這家紀念品商店不像那些出售游客買了就走的商品的店鋪，而是修復被毀壞皇宮（Schloss）運動者們的草根平民據點，而皇宮之對于他們，是代表了柏林的靈魂和精神的。商店里擺滿了理想城市的模型、被毀教堂的內部裝飾，如古老的風琴和珍貴的木刻，皇宮各個房間的立體布景，往昔美景的空想式再現形象。

我和為一個模型上細小風琴撣灰的人攀談，他原來是展覽的總技師。他顯得興致很好，平易近人，很高興和我談話，雖然街上不斷傳來打拍子節奏聲音。杜靈先生（Dühring，“您可以記住，這是一個很普通的德國姓氏”）告訴我，他根據十九世紀照片和文字描寫創作出來被拆毀的建筑物的模型。在很多的情況下，建筑物被完全鏟除，一點實物的痕跡都沒有留下。

我問他和這些建筑物是否有什么私人的關系。不直接，但是，大概是有的。杜靈先生在第二次世界大戰前夕生在科尼斯堡。紅軍占領城市以后，他變成俘虜，在蘇聯的一個勞改營里度過了幾年。失去了父母。他的故鄉科尼斯堡，后名為加里寧格勒，被完全炸毀。從勞改營里釋放出來以后，他在東德埃森納赫定居。“1957年，我收拾好行李箱子，逃跑到了西德，”他口氣挺自豪，“那天，俄國人發射了第一個衛星。所有的報紙都談論這個衛星。沒有人注意我。”

“您又回過加里寧格勒嗎？”

“沒有，那兒什么也沒有了。”

我和他交換故事。我記得我母親的堂兄原來也在加里寧格勒住。戰爭期間，他也失去了家人；納粹槍殺了他全家的人，在離巴比亞爾（BabiYar）不遠的地方。他奇跡般地逃生，爬過死人尸體，在森林里藏身。戰后，他成為海軍工程師，在加里寧格勒定居。我母親訪問過加里寧格勒，那個城市和任何一個無名的蘇聯城市一樣，街區都是標準的，烹調很差。（我母親說“他們拿刀子切魚吃”，意思是一指吃相粗野，切傳統都喪失了。）有一次，我母親在那個城市漫游，看到一個老教堂的廢墟，細雨打在長滿了雜草和蘚苔的石板地上。那兒有一座墳墓——康德的墳墓。我母親佇立靜默幾分鐘，向這位“偉大的德國哲學家”致敬。

這位藝術家說：“不對，我聽說，蘇聯人挖開了墳墓，把骨頭都胡亂拋棄，讓科尼斯堡地下什么也不留。”

顯然，他是再也不會返回故鄉城市了。現在他是真正的柏林人，一個在兩個德國生活過，想要醫治國家分裂創傷的人。重新制作被破壞的室內裝潢，用自己的雙手塑造每一個細節，這是他憂傷的工作，依靠記憶的手工勞動。這些都不是他故鄉城市的內部裝潢，不是他所記憶的內部裝潢——這都無關緊要。對于他來說，在心理的內在性和城市的內在性之間，是存在著某種完整的聯系的。他不是為失敗或者勝利戰役建造貪圖高大的紀念碑或者象征物。他是在十分細致地重新建造微型的風琴、立柱的曲線，在他為觀眾而開設的記憶玩偶之家細心而愉快地修補破壞損傷。對于他來說，建筑物早已經變成了意識形態的斗爭中具有人性的、無辜的犧牲品。他所知道的“治理過去”的唯一方法是使用他的雙手。

另外一位愛情大游行的參加者進來買一張明信片郵寄給他的朋友，簡單地說他來過這里，聚會正在進行——這個時刻，我驟然覺得對現在生出一股懷舊之感。我想到，有朝一日，皇宮會修復，臉蛋上畫著雛菊和留著綠色頭發的男孩子們也許會成為波茨坦廣場上玻璃大樓里的辦公室主任，而“柏林故事”店也許會失去空間使用許可證，而再現城市普通過去的手工制作玩偶之家也許會在個人忘卻之閣樓里隱身消失。

各種記憶之間，當然，是有齟齬的。過分感傷地對待毀滅，或者以情感的羈絆修補政治的邪惡，都是危險的。這一點最明顯地見于柏林市中心，因為在這里每一個地點都是相互沖突的懷舊和未來向往的戰地。在1989年和1999年之間，柏林是一個典范的包容性強的城市，容納了過渡時期的歡欣和焦慮。1910年，舍夫勒（Karl Scheffler）寫道，柏林必將是不斷變化的，不會定型，因此，柏林人注定是現代的游牧者，不會在一任何種文化里扎根。在1989年和1999年之間，“柏林正在形成”這個口號被重新合一的城市接受。在這一點上，不是指現代人的遺忘，而是追憶了作為該城市歷史值得記憶時刻之一的二十世紀早期的現代主義。它談到了在廢墟和建筑工地之中形成，追尋了懷舊與歷史之間的新地圖。在1999年，“柏林正在形成”發生了變化，變成了“新柏林”，增添了一個標志：一個紅色綠色抽象幾何體，象征了打開的勃蘭登堡門。新柏林是一個反懷舊的城市，通過修復的國會大廈玻璃圓頂看到的恢宏景色展示出自豪。新柏林的關鍵詞是“正常化”，不是牢記過去。新柏林不是我的議題；我要說的反而是過渡時期的柏林，這個包容性的城市：“瀝青路面總是出現新裂縫，從中茂密地鉆出過去的因素。”[[1]](#_1_248)柏林包含了懷舊的未來，及其多種潛在的過去和猜想式的歷史。

1925年，年輕而還不知名的移民作家納博科夫在短篇小說《柏林導游》里描寫了曝露出來的“柏林肚腸”，露在地面上的地下管道，展現出正在“修葺中”的城市；這個城市還沒有遮蓋好內臟的排列組合和基礎設施。納博科夫觀看了柏林管道上的涂鴉，視其為一種審美宣言。[[2]](#_2_235)七十年以后，柏林依然是一個裸露肚腸的城市。管道到處可見，都涂上了喜慶的淡彩色：藍色、粉紅色，愛情大游行的顏色。這些管道，舊基礎設施的片段和未來城市的骨架，把近日柏林的許多景象裝入畫框，從而把整個城市轉化為一個概念藝術博物館。的確，主要的建筑工地都變成了臨時性城市狂歡節的場所。巴倫博伊姆（David Barenboim）編導了波茨坦廣場上配有貝多芬音樂的“仙鶴芭蕾舞”。而隨時可能被拆除的塔舍萊（Tacheles）的廢墟，為莫扎特的《魔笛》的別樣演出提供了背景。被毀壞皇宮的地基上容納了硬紙板的金字塔，上面有一本世界上最大的客人簽名簿，這個簽名簿還即時登載在互聯網上。柏林這個昨天有圍墻的城市和德國未來的首都，在大約十年間，是世界上最虛擬的城市。

就像彼得堡一樣，柏林包含了地理上和民族上的悖論。它建造在不良的土壤上，這里的領土原來屬于異教的斯拉夫人，從來不是羅馬帝國的一部分。就連“柏林”這個名稱的語源也是爭議的題目。它是不是起源于日耳曼語的“熊”（bear）這個詞呢，還是斯拉夫語表示沼澤地的詞根brl？某些人覺得，歐洲和亞洲的邊界不是通過俄國，而是就在易北河上。戰后德國總理阿登納（Konrad Adenauer）就不喜歡柏林，輕蔑地稱它為“亞洲”。柏林既是統一的德國歷史上的首都（直到二戰結束），又是一個被頻頻稱為非德國的、世界性的、沒有根的城市。二十世紀的柏林是一個具有互相沖突形象的城市：世界性的大都會，和納粹德國的首都。像彼得堡那樣，柏林相對來說是多重信仰和多民族的，而且，在它動蕩多事歷史的某幾個時期，它歡迎過外國人、異教徒、移民，甚至還有猶太人。如果說彼得堡人—列寧格勒人對于他們城市的憂郁之美形成了一種深厚的自戀式的態度，則瀟灑雅致的柏林人則要慶祝這個城市現代的丑陋。關于自己，有兩點柏林人是欣賞的，一是Schnauze，意思是豬鼻子或者“嘴唇”（不敬重、反權威、城里人老于世故的態度）；一是Unwille，不情愿服從命令的態度，這其實更是非德國人的特征。[[3]](#_3_228)現在，圍繞著城市各個地點和紀念建筑物的激烈辯論，與關于德國民族特質、歐洲身份和后民族主義的爭論并列。柏林的形成涉及東方與西方之間展開的接觸，戰勝或者取代柏林墻。

1946年，哲學家雅斯貝斯表示，切分德國是對于德國人完成的法西斯罪行的一種報復性懲罰，而統一則是等于忘記過去納粹的歷史。即使雅斯貝斯的著作大體上被忽視，但是這樣批判關于德國有機統一的保守概念，和后來對西德作為一個特殊的“沒有人喜愛的國家”的想象，在西德成功融入歐盟和國家的經濟繁榮中發揮了十分主要的作用。對于這個國家這種鮮明的毫無溫情的關系（這也許是每個國家都值得通過的一個十分健康的階段）不僅限定了政治，而且還有左翼的審美趣味或者反審美趣味，清楚表明對藝術和建筑中的國際風格的偏重（因而，現代藝術博物館好像變成西德的某種國家機構）。這樣做的結果據許多外國人認為幾乎是某種神學上的反感——反感對于過去的歷史和審美形式任何帶有感情的探索，甚至達到完全無幽默感的程度。

柏林人不太確知怎樣評論德國的“統一”。“重一”新統這個詞語，在很多人聽起來基本上是懷舊；它表達了對“祖國”（Heimat）的某種向往，祖國將會在未來與過去之間提供一個連接環節。在這里，懷舊感是特別強烈的，因為過去的滯后矢量會迸發進入未來。在未來與過去之間的這一連接之中，“現在”被奇怪地排除了出去。“統一”這個詞語提示的是引發出很多問題的一個新過程。1989年以前，有兩個德國—德意志民主共和國和德意志聯邦共和國（GDR和FRG），但是理所當然又是一個文化傳統和一個民族。現在又看出來，這是具有兩個不同民族：東德人和西德人（Ossis and Wessis）的一個國家。兩個民族各有各的文化傳統和集體記憶框架，遑論在德國居住、卻沒有德國公民資格的移民、難民和工人。

德國統一日沒有張揚慶祝，或者展示發明出來的傳統。用惠森（Andreas Huyssen）的話來說，德國統一標志的不是民族不幸分裂的幸運告終，而是“民族問題的尖銳化，民族問題的新裂痕和嫌隙被揭開”。[[4]](#_4_226)阿斯曼（Aleida Assmann）提出“并列”（juxtaposition）這個術語，指的是共處，而不是混合，是正常國家的“正常”妥協。正常化是向往的目標，是新柏林這個第二個千年的首都向往的目標；這是渴望享有非例外歷史命運的某種心愿。

在西柏林出版的城市地圖上，很難找到柏林墻。只有虛線線條，淺粉色的，把城市劃分開。在東柏林的城市地圖上，世界就在柏林墻邊結束。在黑色邊緣的、一指寬的分界線（在圖例中標為國界）之外，似乎是無人居住的地理區域。在野蠻人入侵的時代，勃蘭登堡低地大概就是這個樣子。表示柏林墻存在的惟一的參考物見于“景點”一欄：游客的注意力被引向柏林歷史上的城墻的遺跡，在老修道院附近——施奈德1983年小說里那個“越墻者”的聯想。

在柏林不止有一堵柏林墻，就連在二十世紀后半期分開了這個城市的這道名聲不好的大墻也有兩個側面：在西側是亮麗裝飾的，是國際藝術的屏幕，而東側則是光禿禿的，對于統一德國中未來的收藏者來說，藝術價值要差多了。在東部，這道墻是無名的，用一系列的委婉語詞代稱，而在西部，這道墻明顯可見，但是已經被馴化，被認為理所當然。墻被拆除以后，東部和西部之間原來的邊界地區變成了市中心。[[5]](#_5_218)在大部分地方，實際上沒有留下這道墻原來所在的痕跡，只是在穿過勃蘭登堡門的瀝青路上偶爾有個紅色線條而已。如果你不知道這是什么，就很可能把它和自行車路線或者其他交通標志混同起來。

柏林墻在的時候，沒有人多談論它；現在它真的沒有了，卻變得更容易看到。在東西方這一刻板的決斗之中，每一方面都指責對方對這道給城市心理留下持久傷痕的墻壁懷舊；這道墻從城市地平線上太過迅速的消失造成了精神上巨大的陰影。情況表明，這道墻雖然分開了兩個柏林，但是確定了二者相互的依賴，每一方對于對方心理上的投入，這個對方既是邪惡的，又潛在地乃是自己烏托邦式的鏡像。要砸碎這面不可見的鏡子，或者穿越這面鏡子去面對文化和經濟的區別，事實證明絕非易事。

隨著柏林墻的拆除，這個城市本身變成了“歐洲最大的建筑工地”，只有莫斯科可以與之相比。在柏林，廢墟和建筑工地并存，考古挖掘和對未來的虛擬建設競賽。由市長迪普根（Eberhard Diepgen）認可的該市官方導游手冊分為兩部分：過去和未來。“現在”明顯地刪節了。似乎惟一允許的對現時的慶祝就是愛情大游行，參加者們心不在焉地躲避了關于過去和未來的痛苦的爭論，在從勃蘭登堡門到勝利紀念柱之間的各個爭議地點漫步，而柏林人把他們當作外層空間的溫和入侵者。柏林市長把這個城市描寫成“過渡中的城市”、“德國統一的車間”、“德國統一的縮影”，在這里，挑戰和機遇被壓縮，“似乎是在聚光鏡下面，要被感受、被塑造”。似乎柏林是為了全世界而展出，卻又是熔化的玻璃構成的展覽。雖然令人“興奮，也同樣能給人傷害。現時充滿了諸”多不便，有“起重機在巨大洞穴上方擺蕩”。[[6]](#_6_212)

在莫斯科，建筑工地都被隔離開來，似乎那是國家秘密；而在這里，你可以在起重機的一片森林和解說牌子周圍漫步。每一個挖掘地點都有詳細的記錄，似乎那是一個巨大展覽會的一部分。城市在展示自己的重建工地，幾近于學究式的教導。到處都有城市未來和過去的模型和形象，從信息箱（Info Box，索尼公司在波茨坦廣場上設置的臨時設施），到紀念品商店里的做工精致的玩具小教堂，和表現東柏林正在消失的地區的黑白照片先鋒派手工剪貼品（在塔舍萊商店出售，那是一家另類的藝術品中心，但是也面臨消失）。隨著柏林墻被拆毀，及其相應的比喻——鐵幕據說被拆除，柏林變成了一個舞臺，還裝配了許多其他臨時的帷幕國會大廈用布料的包裝裝潢；遮蓋皇宮的帷幕表現了被毀建筑物的正面；還有另外一個被毀的杰作——申克爾（Schinkel）建筑學院的帷幕之門，展示在前德意志民主共和國議會大廈里面。

在官方對城市的全部顯示之中，現時如此不被看重，原因大概是現時涉及關于民族和城市的種種尚未統一的理念之間、東西方之間令人不安的緊張關系。在1990年代，柏林不單純地是新德國的實驗場地，而且還是關于現代性與歷史、關于民族和城市身份的許多概念的實驗室，這些概念正在受到重審。在這里，我們感受到了幾乎是在灼熱瀝青地面上行走的感覺，留下痕跡，同時也閱讀尚未凝結成為城市標志和象征的、他人的痕跡。在這里，我們聽到了不同時代心臟的跳動：不太是技術的，而是不太同源的，是更為不和諧的，就是由許多老派的和未來主義派的音調組成。

柏林是一個由很多紀念碑和無意的記憶組成的城市。和與德國歷史聯系在一起的重大紀念場景形成對照的是，種種不由自主的記憶是這一過渡時期現在的物質體現，并且其本身也是過渡性的。隨著時間的逝去，這些也將僅僅保存在故事和紀念照片之中。關于城市各個地點的激烈爭論揭示出來許多重大的憂慮，允許大家談論尚未觸及的話題。這些爭論也表達出更廣泛的文化夢境、分裂性的記憶框架、還沒有探討完畢的涉及過去和未來的幻想。關于柏林現代性和記憶的新爭論出現在互聯網時代，這就提供出互動式忘卻的新誘惑，以及企業機構與青年文化之間的雙重聯系。因此，在柏林，我們必須檢驗某種特殊的“電腦考古學”，它也侵襲了城市現實生活。我對柏林的訪問包括幾個地點和爭論，這些都揭示了歷史的多重層面，第二次世界大戰和兩個德國之間的關系的多重層面。每一個層面都涉及東西方界線的穿越，以及引起相互矛盾懷舊的空地和地點的考古學。有兩個地點與對過去的重建有關：皇宮廣場（馬克思—恩格斯廣場）及民主德國的共和國宮和被毀的皇宮、猶太人公墓及有三個相互矛盾的紀念牌子的新猶太教堂。其他的兩個體現了現時的短暫，探索了放蕩不羈的反文化和青年文化：1990年以來的一個另類藝術中心塔舍萊，和“信息箱”——企業化未來的櫥窗，也是愛情大游行站地之一。

被毀的皇宮

柏林市中心有一片空地：一片考古挖掘地點和以往的一個停車場。廣場的主要建筑物是共和國宮（Palast der Republik），建于1976年，在具有250年歷史的皇宮舊址。今天，這個廣場是一個幽靈劇院，被放棄的共和國宮佇立在被拆毀的皇宮已經曝露出來的考古地基前面。到這里來是沒有什么理由的：這里沒有咖啡館、沒有商店、沒有展覽，只有偶然的皇宮熱情愛好者聽導游解說，參觀不存在的巴羅克廢墟，還有抗議者提出各種口號，要保衛這個現存的現代廢墟。

“與其說皇宮位于柏林城內，不如說柏林位于皇宮之中。”這句話變成了重建皇宮支持者們的口頭禪。被毀的皇宮不僅僅被看成是柏林主要建筑之一，而且被視為理想的統一城市的縮影。現在，這個被毀建筑的片段分散在柏林全城；從克萊茨堡到普蘭茨勞貝格，參觀者都會碰到它的無名廢墟和細小石塊遺物。皇宮是在1695年開始建筑的，正如它的名稱（Schloss）所提示，本來它是一個中世紀城堡，后來逐漸轉化為一座巴羅克風格的宮殿。城堡當年支持者們的觀點是，這個城堡引發出一座美麗歐洲城市的形象，不是“丑陋”普魯士的柏林。對于許多現代支持重建的人來說，在決定把德國分為東德和西德之前，戰后的皇宮廢墟是他們對于柏林的最后記憶。他們小時候在這里玩耍，對未來懷有美好的希望。拆毀已成廢墟的皇宮是在封閉國家和建造柏林墻之前。這樣，這個皇宮就變成了城市共同體的一個喪失的肢體，或者，甚至是喪失了的心臟。

的確，皇宮對于柏林歷史有核心的意義。它建在十五世紀的一個要塞地址上，要塞是選侯腓特烈二世于1443年到1451年建筑的。這個中世紀城堡改建為宮殿一事，標志了三十年戰爭（1618—1648）的結束，和平與相對繁榮、文化成長和宗教寬容時代的開始。[[7]](#_7_210)施呂特（Andreas Sch lü t er）這位建筑師建造的這個宮殿，被認為是巴羅克建筑的杰作，變成了普魯士版本的盧浮宮。[[8]](#_8_207)在腓特烈三世得到普魯士國王的稱號之后，皇宮變成王權的所在地，直到1918年消除君主統治的革命。1918年起，皇宮變成了博物館。[[9]](#_9_198)

希特勒沒有使用皇宮，實際上他不喜歡這個“非日耳曼式的”建筑物。在盟國多次轟炸中，它受到部分的破壞，但是，和東德的報告相反，它沒有變成無用的廢墟或者一個老建筑物的空殼：這個受損的皇宮在1945到1948年得到一種新的用途，成為在納粹德國被認為頹廢的藝術作品、國際藝術、納粹制度難民藝術的主要展覽空間。被納粹開除的戰前的博物館館長，被召回組織了幾次展覽。[[10]](#_10_196)

民主德國宣告成立以后，皇宮關閉。如果說希特勒認為它是非普魯士的和非日耳曼的，則在烏布里希（Walter Ulbricht，東德領導人）的眼里，皇宮體現了普魯士軍國主義，而且，想當然，也體現了法西斯主義。殘損的博物館變成了人民敵人和1918年就已經廢除的君主制的象征。1950年，烏布里希宣布：“在建筑領域中，我們對進步的貢獻就在于表達我們民族文化的特點；盧斯特花園和皇宮的廢墟應該變成群眾游行的廣場，這標志出我們人民所表達的建設和戰斗意志。”[[11]](#_11_192)烏布里希希望建造德國版本的莫斯科紅場，在皇宮的地點建造一座斯大林式的摩天樓，就像斯大林夢想在被拆毀的救世主基督大教堂地點建造的那種蘇維埃宮殿。具有象征意義的是，這個建筑準備用從俄國人那里借來的炸藥爆破。在許多方面，烏布里希都想要超過斯大林。（實際上，在俄國革命后，君主權力的所在地——冬宮和克里姆林宮，都沒有被拆毀。）列寧、斯大林和以后全部的蘇聯和后蘇聯的領導人，都在克里姆林宮居住，舒舒服服的，毫無不適之感。拆除皇宮乃是以外科手術方式抹掉過去的有效的、現代的方法。民主德國被宣布是反法西斯者的國家；據說法西斯分子都在西德。東德許多兒童都開始認為，他們的父母親是和紅軍一起作戰的，沒有和納粹在一起打仗。

把皇宮夷為平地費了幾個星期的時間。只有少數的片段分散在整個城市。皇宮帶有一個陽臺的正面按照烏布里希的命令保存下來，因為民主德國民族英雄李卜克內西（Karl Liebknecht）1919年11月9日曾經站在這里演說，宣布成立德意志社會主義共和國。看來，烏布里希對這個建筑物也懷有某種拜物教的關系；李卜克內西的陽臺被保留下來，砌進民主德國內政部大樓正面。在被毀的皇宮地點沒有建造斯大林摩天樓；取而代之的是，廣場變成了民主德國偏愛的“拖笨”（Trabant）牌汽車的大停車場。一直到1970年代才有人提出在這里建造一座現代建筑物的想法，讓它充當東德成就的櫥窗——不是皇宮，而是共和國宮。

在推倒柏林墻之后，西德政府和基督教民主黨人立即宣布，不再重建皇宮。在這里，要建造一個新的現代大廈，可以容納國務部。習慣于無名的政府大廈的波恩政治家們對于歷史主義重建新浪潮不感興趣。但是，一修建皇宮運動逐漸聚攏了些不太像是志同道合的人：保守派夢想用一個優美而又較少招惹非議的團結象征物修復德國歷史；商人們希望恢復柏林的歷史中心（可用于替代波茨坦廣場“美國風格”的市中心建筑物）；還有主要的歷史學家、社會民主黨政治家們和自由派的新聞 記者，不應該猜疑這些人全都信奉徹頭徹尾的的民族主義，或者在尋求毫無批判性質的德國的身份。反而可以說，他們發揮了對于現代技術和現代建筑的一種縝密的批判，而且提出保存城市的記憶。審美趣味和政治之間、從感情出發和具有批判精神的論據之間的這場爭論，引發出專業建筑師的疑慮，也引發出許多柏林人的令人驚奇的關注與著迷。

回歸歷史主義，無論是裝扮成修復、保存、或者后現代的引用，在世界任何地方也沒有在統一的德國引起的疑慮更大。修復皇宮一事經常被從象征的方面來看待，但是，卻又被變成各種不同事物的象征。一位記者表達了廣泛的擔心：被修復的皇宮會變成“誤導的國家象征、建筑學的右傾、對社會上修復傾向的巨大鼓勵”。[[12]](#_12_186)另外一方面，費斯特[[13]](#_13_178)論斷說，拆毀皇宮是在控制群眾方面的一次演習：“在我們背后那些世界范圍的沖突中，我們一個相當重要的目標就是阻止推進這樣的控制。如果皇宮的拆毀被認為是它的勝利象征，則重建就是它失敗的象征。”[[14]](#_14_174)因此，重建變成了象征的報復形式。

面對二十世紀德國歷史和千百萬犧牲者，象征的拆毀與重建的某種交換真是可能的嗎？哲學家和建筑史學家霍夫曼—阿克斯臺爾姆（Dieter Hoffman-Axthelm），是有關柏林陰森過去的“考古博物館”之一：“恐怖地貌”（Topography ofTerror）的主導人物之一。他提出，重建或者不建皇宮一事不應該被看作是對歷史的修補，因為歷史無法修整。而且，不應該把它看作是單純的一個象征物，更是一個地點、一個紀念性的地標、一個批判記憶和反思記憶的地方：“需要有這個皇宮提醒我們那尚未理解的歷史。”[[15]](#_15_173) 霍夫曼—阿克斯臺爾姆考察了“皇宮重建禁令”，這可以追溯到雅斯貝斯的著名論斷和關于象征性的交換和犧牲的某種概念： 重建禁令，就其以德國歷史的名義得到的表述而言，是取決于它在某種交易安排中發揮的作用的：拆除皇宮——就像1990年以前德國的分裂那樣——似乎是為我們德國人必須承擔的歷史罪過提供的贖罪的祭品。重新統一和最終重建皇宮就像是要收回這樣的祭品。

這樣地表述這一觀點，足以彰顯此種歸咎法根據不足。在1933年到1945年的德國歷史中所有的事都不能夠贖罪，我們無法完全認識這些罪惡——除了在法律上正確的個案，其中大部分都被回避。已經發生的事，是無法贖罪補償的。

初看上去，霍夫曼—阿克斯臺爾姆提出的論據可以為不重建皇宮辯護，但是，他使用這一論據卻是為了相反的目的。如果沒有皇宮，忘記過去就比較容易。他提出，這個皇宮不僅僅是“在藝術史上和城市構建上十分重要、甚至不可取代的建筑物”，而且它作為一個地點還能促進對于美學和政治、愧疚感和贖罪祭品的討論。皇宮是兩個意義上的地標：一個具體的地點和話語中的一個地點：“它被卷入歷史的、同時也是道德的討論，而在我們現在的社會里，這樣的討論幾乎沒有一席之地。”[[16]](#_16_171)霍夫曼—阿克斯臺爾姆似乎懷念這類的反思性道德話語，因為在新統一的柏林狂熱發展的步伐之中，這樣的話語正在臨近消失的邊緣。他堅持說，皇宮不應該被看作是某種意識形態事業的替罪羊，而是一個帶有物質的溫暖和審美的力量的建筑物體。

在這里，霍夫曼—阿克斯臺爾姆提出一個辯證的論據：皇宮可以看作某種城市之家，就因為它不是德國特質的一個象征。他論證說，這個建筑是巴羅克建筑的一個杰作，可以看作一種歐洲共同的遺產而為德國人擁有，這是一種國際風格——不屬于近期的，而是屬于早期的現代。所以，它不太是德國身份的一個象征，而是屬于歐洲的城市的身份，一如宮廷風格。可以把它比擬為巴黎的盧浮宮、圣彼得堡的冬宮，甚至華盛頓的白宮；這些建筑如果遭到損毀，必定是要重建的。這個皇宮從來不是德國浪漫式心靈的某種表現，而是表現了歐洲共同的啟蒙理性主義和前浪漫主義的均衡之美的概念。支持者們細心地把皇宮和它原來的功能分開了。他們強調指出一個事實：皇宮先于普魯士軍國主義的發展，不是軍國主義的象征。皇宮包含了市民的城市自豪感的理想。[[17]](#_17_164)皇宮早就對公眾開放，在二十世紀大部分時間之內是一個博物館。而且，皇宮是城市的一個建筑指南：其他建筑的尺度和高度都是參照它來制定的；它還把柏林建筑的許多折衷的風格聚攏起來。如果沒有皇宮，這個城市就只有一個“發動機”，而沒有指南針，沒有空間中的方向。

霍夫曼—阿克斯臺爾姆批評許多現代城市項目缺乏對于地點的考慮。他的城市考古學是不能移動的，也不能用電腦語言來表述。他在努力恢復和保存城市的地基，這些地基總是有其地點特質的。然而，如果揭露蓋世太保行刑室地基的“恐怖地貌”展覽是一個“反地點”（antisite），則被拆毀的皇宮的地基發揮了相反的作用，亦即發人深思的地標，在這里，我們能夠捕捉到柏林的悲劇般的建筑命運。[[18]](#_18_160) 霍夫曼—阿克斯臺爾姆的觀點是，今天的柏林人“都一直生活在汽車和城市居民區組成的荒漠里，在相互沒有聯系的交通設施之間、百貨商店和居民公寓之間”，在這個城市里沒有支撐點能夠提醒他們需要“人性和文化陶冶”：“新統一的柏林公民感受到了懷舊，但是不再記得他們失去了什么。他們缺乏城市特有的熏陶，那種歷史的養育室，只有在那種背景上他們才會承認自己的缺憾。”[[19]](#_19_159)

因此，皇宮的缺失不僅是一個建筑物的缺失，而且是舊式公共氛圍全部基礎設施的缺失，只有這樣的氛圍才能提醒柏林人城市的溫暖和文化特點。相反，皇宮的缺失不能使柏林人認識到他們正在失去什么。重建的皇宮也不會給柏林人提供最終的返鄉。這大概是一個先定的憂郁的重建，既有溫情，也有批判性質，提醒該城居民柏林悲劇的命運和前現代的美。

霍夫曼—阿克斯臺爾姆不主張拆毀共和國宮，來保存皇宮的地標。他提出，在新的批判性重建中，這二者應該共存，互相寬容，通過這樣的共存彼此得到解讀。這大概永遠是一種對峙，不可調和的挑戰；不僅不能遮蓋起毀壞，還會打開過去的傷口。然而，霍夫曼—阿克斯臺爾姆沒有掩飾他對皇宮的偏向。它似乎并不是代表實際演變的德國歷史，而是代表一種潛在的歷史；在啟蒙理性主義和城市市民公民意識普及的情況下，這樣的歷史是可能形成的。在這些可能的境遇中歷史學家看到了一個新的開端。總之，也許可能找到避免極端目的論的方法；極端目的論在德國史研究中一直占上風，是以向后看的態度重建普魯士和其他德意志邦國最近三百年的歷史，將其描述為必定導致納粹主義的歷史。霍夫曼—阿克斯臺爾姆想要看到皇宮廣場變成東部和西部的共同記憶，和沒有分開、從來沒有界墻（或者擁有共同的界墻）的“第三個城市”。這樣專注于地點的批判性重建是在其烏托邦維度方面奮力。皇宮的磚塊是制造夢景的材料。霍夫曼—阿克斯臺爾姆主張重建皇宮。但是，他充滿溫情描繪的這個建筑物感人的溫暖，其前提似乎就是它顯然不存在。

共和國宮

迄今，還沒有人想到把幾何形的、玻璃和混凝土的共和國宮比擬為柏林人的心臟或者靈魂。但是，它也已經變成了紀念品宮殿。讓我來說說我自己。1976年，我母親和我到東德旅行。那是我們第一次“到西方”去，第一次穿過蘇聯國境線。我們是去德紹（Dessau）訪問我母親的友人，她嫁給了在列寧格勒軍事學院學習的東德軍官。在德紹，我們看到了第一個現代廢墟，包豪斯學院，國際先鋒派的象征：關閉的，有圍欄，看起來像一個空蕩蕩的外省倉庫，墻上的油漆剝落，原來可能是白顏色。我們又旅行到了德累斯頓美術館，欣賞“戰勝帝國主義破壞”而修復的珍藏藝術品。我們參觀服裝店，就像參觀博物館一樣，和一群軍官夫人在一起，呆呆地瞧著德國人可以買到的外套和皮靴。我們好像就是不值錢、沒風度的蠻子，受到冷漠而不耐煩的待遇。我和一位新認識的朋友逃避到了一個非官方的迪斯科舞廳，照著西德的搖滾樂跳起舞來，而主人是嚴格禁止我們聽這樣的音樂的。在柏林，我們在菩提樹下大街漫步（這條大街在早晨六點鐘的時候沒有人，空蕩蕩的），輕輕說了幾句有關柏林墻的事——這是在東德不能言說的詞語之一。一名警官攔住我們，他很有禮貌地詢問我們的身份。總之，回想起來，我們經歷了看來就是典型的東德經驗。

旅行全程中，印象最深刻的就是參觀亞歷山大廣場和馬克思—恩格斯廣場，及新建的共和國宮。我們從來沒有見過這樣輝煌的現代建筑；我覺得，它代表了西方。它有染色的玻璃窗，顯示出異國情調和豐富的機會。它對公眾開放，比俄國政府大樓顯得更有民主氣派。在這個地方，我們第一次品嘗了西方飲料：冰鎮的橙汁，兩個人品嘗了一杯，我們只買得起一杯。（像許多蘇聯游客一樣，那一天我們很可能沒有付錢買去柏林的火車票，現在說這個話，真是抱歉啊。）

這類的感傷記憶是伴隨了某種懲罰的：那就是無視他人的感傷。而現在，我想要多少橙汁都買得起，而且是隨時現榨出的，這幫助我理解共和國宮所代表的意義。這座建筑是在東德與西德之間緊張關系緩和時期建造的。那是民主德國的一段繁榮的時期，而當時的西德總理勃蘭特對東德持有比較溫和的政策。共和國宮，一個鋼鐵水泥和染色玻璃的幾何體，是按照當時西方建筑標準建造的。它是社會主義建筑的某種樣板；宮殿是在一千天里完成的，民主德國全國最好的施工隊都被召集來為這個樣板建筑做出貢獻。雖然共和國宮比柏林皇宮小得多，卻明顯影射了那座被拆毀建筑物的象征結構：人民議院建造在皇家宮廷的地點；共產黨開會論證的論壇被設計建在皇帝寶座殿堂。共和國宮既是民主德國議會的所在地，也是“人民之家”。它有一個會議廳、舞廳、音樂廳、保齡球健身房，和不同尋常的豐富美食菜單，而且價格也很合理。只有在共和國宮和附近的亞歷山大廣場，才能受到體面的招待，所以這里的咖啡廳變成東德人和外國朋友會晤的首選之地。不僅如此，共和國宮還有直通西德的電話服務設施；在這里的電話亭可以和外部世界進行密切聯系。西方許多歌星、藝術家和知識分子被邀請到這里來表演，包括貝拉方特（Harry Belafonte）、桑塔納（Carlos Santana）和柏林卡巴萊歌手林丹貝格（Udo Lindenberg）。在他的一支歌里，他竟敢寄調“恰塔奴卡秋秋”這樣地直接招呼埃里克·昂納克（Erich Honecker，前東德共產黨總書記）：“埃里克，親愛的，我知道你喜歡穿上皮夾克，在衛生間聽搖滾音樂。”昂納克顯然接受了這個挑戰，邀請這個叛逆派歌星到共和國宮來演出。歌星來了，面對的前幾排聽眾都是沒有笑容的、穿著灰色和褐色西裝的男人，卻激起包廂里青年人瘋狂的鼓掌。

總之，這個宮殿是一個有點矛盾的地方，有時候是權力所在地，有時候為大眾服務。這是民主德國對西方更大開放性的標志，但是也是那種開放性的官方櫥窗，一種國際風格的波將金村莊—宮殿。一位前東德作家評論說，這個宮殿包含了同時給人民“一塊甜面包和一頓鞭笞”的官方政治。而這個宮殿以多種日常的方式被東柏林人使用，盡管可能只是由于缺乏更好的選擇。它獲得了人民對于“驟變”之前最后十年日常生活記憶的某種光環。它表現了民主德國人民與政權之間存在的雙重約束。宮殿得到了許多別名：共和國的壓艙物（英語詞Ballast，而不是宮殿——德語詞Palast）、丑陋宮殿（Palazzo Prozzo，意大利語的德國變體）、埃里克光明商店。[[20]](#_20_157)這些幽默的諢名都證明人民對這個建筑物的情感，盡管是有限的情感；這些外號給了這個混凝土建筑某種輕快感，讓柏林人接受它。 在共和國宮存在的最后的兩年里，發生了不少具有諷刺意義的事件。在1990年10月7日，這里舉行了民主德國建國五十周年官方慶祝會，但是就在同時，大批東德人正在取道捷克斯洛伐克和匈牙利逃跑到西方。1990年，最初的自由選舉也是在這里開始的，正是在這里宣布了兩個德國統一的工作計劃。昂納克絕對沒有想到，有朝一日，人民真的會奪取人民宮。這點可能是在這里安裝一個紀念牌子的理由：在這個地方，做出了有利于德國統一的決定。在民主德國存在的最后兩個星期里，共和國宮里發現了石棉，于是做出關閉大樓實施修葺的決定——這正好是東德的最后決策之一。東德當局建造了它，最后又判它有罪。但是，僅僅石棉是判定不了拆除這個大樓的。意識形態作出了判定。同樣的石棉也在國會宮里發現，工程師們很快就找到了解決技術問題的辦法。說到底，共和國宮是遵守了西方的標準的。 德國統一之后，社會民主黨決定保留這作為民主德國標志的馬克思—恩格斯廣場。但是，在以后的數年，又發現了石棉，加上關于皇宮重建的熱情又得到恢復，還有柏林市中心的新開發市場等等，共同地威脅了共和國宮的生存。基督教民主黨準備拆毀它，因為它是民主德國政府的一個象征，是柏林臉面上的一個“污點”。新的拆除計劃打開了國家分裂的記憶之潘多拉盒子，引發出心懷不滿的東柏林人的多次抗議示威。有一位示威者打出這樣的一個標語牌子：“共和國宮不是為民主德國共產黨中央委員會建造的。是為人民、由人民建造的。現在西方殖民分子女士們、先生們要強迫我們再付兩次錢。一次是為拆除，另外一次是給波恩的大老板們。”

在這個牌子上，某種社會主義的話語和資本主義的話語奇怪地糾纏在一起。這個標語提出，宮殿是為人民建造的，至少簡單的理由就是他們出力又出錢。“西方”被看作殖民帝國，它征服了人民宮殿，現在又想要拆毀和再建，浪費人民的錢款。柏林的愛國主義是在反抗“外來殖民者”。標語牌滑稽模仿西方政治上正確的話語，同時提出經濟論據——這是西方人惟一能夠理解的論據。有些東德人論證說，拆除的議案代表了西德人總體的態度，西德人需要把民主德國年代他們全部的存在標記變成作廢的政治象征物，拿來用于競選。對于他們來說，這個建筑不僅僅是一個失敗的政治事業的標志，也是日常活動的溫暖空間，它也常常抵擋中央的敘事方式——即使是以很細微的形式。正像萊德（Brian Ladd）所說的，為共和國宮展開的斗爭“變成了一種維護自己過去的生活的斗爭標志”。[[21]](#_21_158)

兩個宮殿的決斗顯示，東德和西德之間缺乏對話和領悟。同時，也顯示出對于被沒收的記憶的相似態度。保護共和國宮的論據反映出重建皇宮的論據。共和國宮被表述成為記憶之宮和人民之宮，而不是民主德國的象征。在這兩個情況中，懷舊的基礎都是一種損失感，這一感觸給建筑物帶來一種強烈的憂郁氛圍。共和國宮出現在物質的形體之中，但是被抽空了力量；皇宮雖然不復存在，但是在政治上是強有力的。在這兩個范例中，權力的象征被收回，重塑為剝奪權力的標記。匪夷所思的是，共和國宮曾一度剝奪了柏林皇宮建筑的權力，現在自己卻承擔起犧牲者的身份。兩個犧牲品很少彼此同情，卻忙于比較痛苦和計數損失，這個過程是沒有完結的。

兩個建筑物都是權力的象征和記憶的場地，這既是真實的，也是想象中的。二者都具有未得化為現實的種種潛能，構成了某種強有力的存在品格，即存在許多“如果”：如果皇宮不是普魯士權力的所在地，而是一座歐洲文化博物館和沒有政治裝潢的優美的建筑物，會如何呢；如果人民宮殿的確是一座人民的宮殿，會如何呢。在兩個事例中，爭論雙方都迅速地把對于某地記憶和潛能的部分認同，與一貫的身份意識混淆起來：如果我們仰慕皇宮，我們就培育了保守的傾向；如果我們反對拆毀共和國宮，我們就是在保衛東德政治。辯論本身變成了對于過渡時代的文字紀念碑——這個紀念碑是由人民思想之中的、迷宮式的墻壁組成的。

當然，還有其他種類的論據嘗試打破對于兩個地點的包圍。一位前東德作家提醒他的柏林同胞，所謂的東德人并不表示某種統一戰線。他們不應該變成懷舊的刻板人物。關于共和國宮，他說了這樣的話：

這個宮殿百分之三百是民主德國的。當然，你們可以把一層懷舊涂抹在宮墻上去，但是，如果那是我們的身份特征，則恰恰就是某些保守的政客對我們的描述。東柏林人和這個宮殿有某種諷刺性的、實際的關系。你們在那個地方，因為沒有別的選擇，所以，不要把這一點理想化。[[22]](#_22_158)

這是一些東柏林人的聲音，但是很少聽到。這些人不贊同一種右派概念，即東德人是一群不勤勞的人，天天懷念著原來的民主德國。他們也不是對前民主德國實行政治拷問和批判，同時贊揚科爾。與此同時，傳統的左派又不能輕易接受他們。他們不歌頌民主德國的社會服務水平，或者談論沒有得到實現的馬克思主義夢想。他們也不符合被西德消費至上腐蝕了的東德人的形象。這些東德知識分子談論需要懷有希望和解放，可是語言卻有點不夠時髦，既不是綠色的，又不是紅色的。也不是乏味的灰色和褐色。他們的夢想與西德左派知識分子的夢想沖突，與對未來的保守展望沖突。既然霍夫曼—阿克斯臺爾姆懷念正在消失的有關記憶、責任、罪責和審美的反思話語，則我們可以懷想前東方集團國家持不同政見知識分子懷有的關于解放的特殊話語。現在，這已經沒有多大用途。對于東德某些知識分子來說，關于共和國宮的辯論分散了對于更要緊的誤解的注意，誤解涉及解放的希望和夢想，那些是他們在東德曾經懷有的，而現在時過境遷，已經沒有人再需要。所以他們的集體解放夢想逐漸地變成了私人對機遇的追逐，并非全部都是物質主義的和消費主義的。

那么，我們是否應該擺脫皇宮和人民宮殿的問題呢？ 許多建筑師正 是想要讓我們這樣做，改變空間的性質本身，讓它不再是記憶的兩塊壓 迫性的“壓艙物”的重圍。法國建筑師利昂（Yves Lion）提出改造廣場的八種方案，都以很大的幽默語氣描述，這在一般的辯論中是少見的。他的提案之一是放棄二者，令其變成“連字符，變成菩提樹下大街的延續，給新政府大樓提供一個美麗的景色”。廣場也可以變成一個花園，讓一切人欣賞的綠色之美。可以想象這是一個未來愛情大游行的歡樂舞臺，散落了丟棄的偉哥牌冰淇淋的金色包裝紙袋。

利勃斯金（Daniel Libeskind）參加過重新設計柏林市中心的多次競賽，是新的猶太人博物館的建筑師，他寫道：“失去的中心不能像一個假肢那樣再連接到一個老的軀體上去，而是必須促成對于城市的全面的改變。”[[23]](#_23_155)利勃斯金堅持說，“柏林的身份不能夠在歷史的廢墟中重塑，或者在對于隨意選擇的過去的虛幻重建中重塑。”對于他來說，新城市再生，必定就像一個拼貼畫、鑲嵌畫、涂掉舊字寫上新字的羊皮紙，或者字謎。二十一世紀的柏林將會有“一萬個絕對缺席的驚雷穿過。”利勃斯金想象的柏林背負著、并且改造著自己1920年代世界性大都會那種現代主義的遺產，而1920年代似乎被兩個宮殿的保衛者們排除在外。現在，它必須變成“一個后當代（post-contemporary）的城市，它的面貌得到清理，超越了統治、權力和被禁錮思想的壓縮”。這是不是一種對于未來的懷舊，超越了當代有關被保護記憶地點的討論而懷想一種后當代時刻呢？無論好壞，看來似乎是，皇宮還不會很快成為后當代的。它也不會變成一個可愛的花園、柏林一塊什么公用地。這是一片太不平坦的地貌，所謂忘卻，是不太會自然而然的。皇宮廣場很可能顯得像是一個記憶的監獄囚室，或者一個四壁掛滿鏡子的大廳，它映射出柏林未來的許多可能的情況，這些情況和現在的沖突是聯系在一起的。

帷幕、鏡子和妥協？

1993年，在皇宮廣場出現了一個新的幽靈。在共和國宮旁邊，豎立起來鋼制腳手架，帶有一塊幕布，表現柏林皇宮的正面，實物尺寸，就在被拆毀的建筑物原地。在共和國宮旁邊立起一面巨大的鏡子，來顯示皇宮充分的延伸。涂了顏色的正面是金褐色，造成的印象是，在歷史的某種時代錯誤的游戲中，皇宮的正面被反映在共和國宮的染色玻璃之中。在腳手架內部空間，一個展廳容納了被毀皇宮的歷史和重建廣場的未來計劃的展覽。大幕布是對被毀皇宮正面的精致錯視畫法表現，而效果卻絕對不是虛幻的。每天有成千上萬的人來參觀，成功超過全部的預期。觀眾留言簿充滿了評論，大多數表達了對烏布里希的憤怒，或者頌揚皇宮閃亮之美。突然之間，每一個人都深信施呂特大樓應該復活，因為，正如導游在紀念品商店里告訴我的：“一句話，它是這個地方的。”這是完美的錯視畫法，把巴羅克傳統和后現代主義聯合了起來。皇宮的幕布被稱為帷幕——這是暗示鐵幕，只是這張幕意在讓人們走到一起，阻止拆除。巴克—莫斯（Susan Buck-Morss）說，這是“后現代原則的一個光輝的例證：政治上解決不了的事項在美學上得到解決，一個偽皇宮為一個偽國家提供一種偽過去。它把民族的身份降低到了一個旅游景點，把德國國家設置成了一個主題公園”。[[24]](#_24_153)

但是，這一點正好是幕布布置的建筑師們所力求避免的。佩什金（Goerd Peschken）和奧古斯丁（Frank Augustin）評論說，他們的本意不是消除共和國宮；而是正好相反。那面大鏡子的意圖不單純地

是要強調建筑物的尺度……而是要用其不同平面創造視覺效果的微妙扭曲。借助于復制技術，例如利希滕施泰因（Roy Lichtenstein）繪畫中那樣把表面化為點或者由點組成的面，我們想要看到巴羅克式正面上色彩的顫動。這樣，玻璃的正面就可能活動起來，這取決于觀眾仰望的姿勢，它或者顯得是完整的皇宮，或者是皇宮的廢墟。[[25]](#_25_151)

巴爾福爾（Alan Balfour）評論說，完整的和廢墟的皇宮這些交替的形象可以說就是德國歷史的一個真正的紀念碑，其程度遠遠高于用石192塊建造的皇宮。

所以，這一事例里面的鏡子不應該是一種反射，而是折射，為反思型思考的空間，不是為平實的再現。應該是博爾赫斯式的鏡子，導向潛在的未來世界，而不是導向忠實再現過去。建筑師們試圖在那個正面的后面建立起一個現代的建筑物，令幕布成為未來思考歷史的屏幕。它的用意不是成為德意志民族的一個主題公園，而是具有反思記憶的一個城市，在這里，共和國宮的染色玻璃和皇宮正面的錯視畫面互相映射。

這個幕布可以和包裹起來的國會大廈比較，那是克里斯托（Christo）最成功的項目。只是在國會大廈，實際的歷史建筑物正面被一層閃光的屏幕遮蓋，而在這里，是屏幕遮蓋了空蕩蕩的地段。但是，如果克里斯托包裹國會大廈被看作一個喜慶活動，是讓柏林人輕松對待歷史，拿歷史當游戲；則包裹空蕩腳手架正面的幕布是在說服柏林人，需要認真重建。

“鏡子里面的東西比看起來近得多”——這是我們汽車文化的智慧。或者，也可以說，人希望這些東西比看起來更近些。重建廣場的最新項目，在“柏林故事”的新聞報道里出了廣告，其意向是取悅每一個人。這些日子，兩黨的政治家們都已經厭倦拆毀，于是他們就談論建設共識、寬容和交流。（柏林新的市中心有一條街道甚至命名為寬容街，不過這個名稱還沒有廣泛流傳開來。）社會民主黨人施蒂曼（Hans Stimmann）采納了一個霍夫曼—阿克斯臺爾姆式的計劃，要批判性地重建柏林市中心，并且提出建設和保護城市歷史市區的一系列的綱領。現代建筑師們立即攻擊這個計劃，說這是把一個現代城市“多樣化和多元的現實”降低到了一種官僚網絡和保守派的堵塞局面。

1998年的皇宮廣場項目提出建造皇宮的三個正面，保留建筑的總體布局，開設一個庭院，這樣就能夠和菩提樹下大街與盧斯特加登橋組成一個整體。第四面墻將是一個現代的玻璃結構，構建出小一點的、沒有石棉的共和國宮，“可以連接馬克思—恩格斯講壇與亞歷山大廣場”。新皇宮將有一部分是政府辦公室，但是其余部分面向各種各樣的用途，禮儀的、文化的和科學的用途。有供科學家、經濟學家、企業家、生態學家的會議室，有文化活動大廳，以及咖啡廳和其他設施，用以吸引柏林人和其他客人到首都來，讓他們發現“一個反映出他們多重文化經驗的豐富內涵的地方”。這樣，皇宮的基本建造計劃和共和國宮的基本建造結構都將恢復，共和國宮也許會用作商店和咖啡館的地窖與儲藏室，以及圖書館書庫。

最后，是一種完美的共存，而且在政治上還是正確的——包括土耳其飯店、波蘭牛仔褲商店和猶太人面包房。那么，霍夫曼—阿克斯臺爾姆提出的復雜的辯證法會如何呢？這個辯證法要解釋而不是掩蓋這兩個建筑物之間的緊張關系，它不要“壓制拆毀”，而是讓“歷史的傷口敞開”。[[26]](#_26_151)新的重建也許可以提供柏林人所懷念的那種城市溫暖和秩序。它也可能會結束反思的和強有力的話語，這樣的話語揭示了伴隨過渡時期的、城市中許多潛在的考古地點和記憶街巷。總之，皇宮的神話地點似乎由于失去了實際的建筑物而變得更突出而有力。或者可以說，這是一種對懷舊的懷舊？

然而，在象征的意義上，皇宮依然是新柏林的中心，雖然在物理學上它不復存在，遭到位移和消散。它曾一度是統一的城市柏林的一個紀念碑，卻又變成了城市遭受分割的紀念碑。就像柏林墻一樣，所到之處都有皇宮的痕跡；這些痕跡變成了另外一種柏林旅游路線依稀可辨的標志。最近，我在普蘭茨勞貝格區漫步的時候，發現了一個奇異造物的軀體——一只普魯士風格化翅膀的無頭之鳥，就像東柏林波西米亞區后院里一件抽象雕刻作品，躺在那里。沒有人知道它是怎么到了這個地點的，但是皇宮的這最后的一塊遺物，它的徽章，普魯士之鷹，是一直受到這里的居民保護的，不是作為一個政治的象征物，而是作為附近街區的一塊紀念遺物。

公共交通的紀念碑

如果你來到格侖瓦爾德車站，再一路走到最后的一個月臺，你會發現鐵道上堆放了碎石，長滿雜草，鐵軌里長出幾棵病弱的樺樹。[[27]](#_27_145)沒有列車，月臺上只有記事鐵牌子，上面有日期和數字。這些記事牌子告訴你押送到集中營的猶太人人數和精確的日期。在這里，過去被儲存在無法救贖的空蕩之中。用艾什貝里（John Ashbery）的話來說，這是“返回到了不歸路的起點”。這最突出的一類紀念，不是關于建造紀念碑，而是留下沒有功能的空間，超越了修復和更新。在這里，歷史不是被挪進博物館，而是任憑風吹雨打。在格侖瓦爾德車站，過去不是被展現為一個象征，而是另外的存在維度，另外一個景象，這個景象糾纏著我們在這個城市里的日常行動。被遺棄鐵道上的碎石和雜草，對修復型的懷舊提出一種解毒劑。對于我來說，這是對于大屠殺的最強力的物證。

柏林這個城市，有可供選擇的不同游覽路線和地圖，有許多潛在的傳統劃出相互競爭的地域。城市基礎建設的整個系統，在這里都比在其他任何城市更加曝露在外，從交通運輸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沒有完工的時候，一般都要掩蓋起來的東西都展現在外。在世界其他任何城市，運輸設施和原來的地鐵車站和火車站，都沒有像在柏林這樣得到親切的記憶。在這里，運輸工具包含了集體記憶的框架和懷念的節奏。在柏林，懷舊不僅附著在特殊的地標上，而且也附著在看待這些地標的方式上。

納博科夫寫作“柏林導游”，是從一個乘電車班車的乘客的觀點出發的，這個乘客的世界受到了破損車窗的框子局限。在他具有時代錯誤的未來懷舊博物館里，電車是第一個物件：“馬車消失了，電車也將消失——在2020年，一個怪頭怪腦的作家，為了描寫我們的時代，會在過往世代技術博物館里找到一輛一百年前的電車，黃顏色、俗氣、座位形狀又老又呆……”納博科夫從事于一種預期式的懷舊，把1920年代柏林—這個看起來永遠都在變化之中的城市，變成未來的廢墟。現在變成未來的過去，這一時間上的變形伴隨了某種空間的變革和對于懷念對象物的某種奇幻的替換。“未來的撫慰之鏡”總是允許作家代償地、幾乎反常地體驗懷舊，不是渴望失去的家園，而是渴望自己流亡所在的、不喜歡的城市。

雖然是一個成功的、諷刺意味深長的柏林懷舊作者，但是納博科夫作為柏林未來的預言家，卻是失敗的。這位作家沒有料到現代進步的步伐和技術革新快速演變成為懷舊的對象。電車更快地變成了博物館的收藏品。有一節電車車廂外面布滿涂鴉，停在奧拉寧堡大街，出售美式晚餐。克萊茨貝格附近有一輛拖車，靠近被毀的安哈爾特火車站，是1970年代和1980年代英雄的棄房占用者傳統和西柏林反文化的紀念物。一輛民主德國“拖笨”汽車停在塔舍萊另類藝術中心雕塑園里，是民主德國消費和旅行向往的紀念品。一個老電車車廂是菩提樹大街外的一次臨時展覽的一部分，表現了東德和西德技術老化廢棄過程，和原先先進的家用器具如何變成垃圾。最近建成的柏林空運博物館重寫了新柏林的歷史，追溯了到1949年的德美友誼，展示了老火車和飛機，這是拯救柏林和逃避納粹的交通工具。

民主德國懷舊（稱為ostalgia,即這一流行疾患的東德變體）的最大崇拜物，是安佩爾曼（Ampelmann），一個滑稽的人物，戴著超大的帽子，原來出現在民主德國的交通燈上。在統一早期的匆忙之中，柏林全部的交通燈都改成了統一樣式。這一做法引起許多未曾預料到的抗議，因為它似乎妨害了市民每日在城市享有十分親切感的穿行。安佩爾曼無所不在的時候，似乎沒有人注意到他；而在他消失之時，正是他變成一位民族英雄之日，他成了每個人的第一個和最后的一個鐘愛所在。據一則城市傳說記載，民主德國的安佩爾曼是工程師的秘書設計的，秘書喜歡各式各樣的帽子，于是賦予了這個佚名的標記以人性和令人喜愛的元素。安佩爾曼有人性，十分富于人性，不同于他那個只具功能性的“西德”光頭兄弟。可是誰也沒想到，討喜的安佩爾曼會變成抵制城市同一化的斗士。民主德國的懷舊人士抗議對于東德交通燈的“殖民化”的時候，西柏林的一些女權主義者據說提出爭辯：民主德國的安佩爾曼因為他那頂帽子而現出清晰的男性，而在西德，標志都更傾向于性別模糊。安佩爾曼突然變成一個具有欺騙性魅力的、死去的男性白人（準確地說是綠人或紅人），或者，更糟的是，一個在下班回家路上順便看了看史塔西（Stasi,國家安全部）總部的普通的東德人。安佩爾曼是沒有內在的政治的或者文化的象征主義的，所以，對于懷舊的和批判的投影而言就變成一道完美的屏幕。安佩爾曼使得對于民主德國日常生活的記憶有回家和人性之感；他也體現了東德與西德的不同。遭到壓抑的安佩爾曼返回前東柏林的街道受到歡迎，就像一個杳無音信的鄰居返回一樣。在其存在的四十年間，安佩爾曼從來沒有受到像在這過渡年代里所受到的細致的分析。在被恢復的哈克市場甚至有個以他命名的咖啡館，這個人物以冰淇淋里的一種綠色粉色餅干形象出現。它首先吸引了在“懷舊店”享用小吃的游客。從來沒有這么甜美。

如果說安佩爾曼把東柏林的十字路口變得更舒適、更熟悉，馴順了城市的生疏感，則火車站和地鐵車站被看成是憂郁的地點。東柏林作家們描寫他們在鐵道末端想象出來的鬼站；而萊比錫大街的車站（這里得到過眼淚大廳的名稱，因為人們在這里對在西德的親朋好友道別）臨時變成了一個迪斯科舞空間。不足為奇的是，原來的火車站改裝成現代藝術博物館，就像漢堡火車站或者巴黎的奧賽博物館一樣。在柏林，交通的模式意味著在這個城市居住的不同的方式，就連那些到達永恒休止的人，也沒有走到記憶的某種死胡同終點。

只有在柏林，你才能夠沿著一條宣傳自己網頁的街道行走。然而，雖然柏林向你展現各樣的地圖和現實的景象，這卻不是一個互聯網城市。這不是提出各種自我模擬的城市，像鮑德里亞[[28]](#_28_145)對于加利福尼亞城市一度的想象那樣。這個城市的“虛擬性”是在這個詞更老式的意義上：這是一個具有很多潛力的城市。在這一情況下，其虛擬性和其物質歷史密切聯系了起來。柏林的技術文化，電腦想象力，也和城市的空間聯系起來，參與了城市的歷史。國際現代的風格也是這樣。[[29]](#_29_139)

每一個地點都有爭議，等于上了反思型歷史的一課。雖然從整體上看，西德人被授予更多的綠燈去以他們的記憶和歷史考古學開展試驗，但是，只有在城市辯論的具體情況下，他們才能超越政治上的過度簡單化，開始理解前民主德國居民的文化記憶。柏林是記憶工作的一個實驗室，可以在這里探索城市修復的言辭：從片段的重建和打有標記的空地（新猶太教堂）到解開過去傷痕的辯證法或者矛盾修飾法對比（霍夫曼—阿克斯臺爾姆有關宮殿的提議），到利伯斯金提出的揭示“缺席的驚雷”和“沒有返鄉的懷念”的那種異源拼接。也有須臾即逝的紀念活動和新的城市禮儀，無需建筑的干預即可縫合傷口。但是，也有更巧妙和企業化的方式，用于重新收復殘破的地點和創造在商業上更可行的人工廢墟或者沒有縫痕的再造物。在柏林，記憶的地點并不局限于歷史的紀念碑；事實上，博物館、紀念品商店、模型和考古發掘本身，對于正在過去的現時都可以不由自主地變成紀念物。

過渡時期的柏林主要特征是各種懷舊的共存，以及東、西德紀念方式的重疊。柏林近期的明信片收納了東德人和西德人雙方的懷舊；老皇宮和民主德國的亞歷山大廣場、安佩爾曼和威廉皇帝都可以看到。在重建的腓特烈大街的書店里，有一個民主德國風格的房間，在那里可以買到馬克思、恩格斯、昂納克全集，和很多帶有安佩爾曼的紀念品。就像在民主德國時期一樣，可以預料到，那個房間里讀者很少；只有幾個人類學家和美國的研究生在那里逗留。有時候，不過是在拆毀的柏林墻旁邊展現城市和解的一個商業櫥窗，另外一些時候，像在新猶太教堂的實例中那樣，東端和西端的對話在這里能顯露出妨礙懷舊傳輸的歷史盲點。

新猶太教堂，空蕩的空間和潤色的照片

在柏林中部的東區奧拉寧堡大街漫步，我在一個很小的舊書店停 步，打聽猶太人公墓在哪里。戴眼鏡的店員很有禮貌，回答說：“這兒沒 有猶太人公墓。”

“我要找的是大漢堡大街。”我又說。

“啊，”他說，“只剩下一塊空地了。有一個墳墓。”

事實上，柏林最古老的猶太人公墓現在看起來更像東柏林的一個空曠的院子，有一股漢堡包牛肉餡烤糊的味道飄浮，還有后面建筑工地的聲響。周圍住戶窗口對著它，蒸汽從地下室里冒出來。普通住戶的問題，下水道系統破損。這塊地方是柏林最古老的猶太人公墓，可以追溯到1672年，當時勃蘭登堡大選侯把這塊土地捐獻給了來到柏林的、遭受迫害的維也納猶太人。這個公墓遭到納粹的極度侮辱，他們在墓園里挖掘一條戰壕，用墓碑支撐戰壕。附近的猶太人老年公寓被改造成那些被送往奧斯威辛集中營的人的暫時拘留所。戰后，只有一塊墓碑重又豎起，這是啟蒙時代猶太人哲學家摩西·門德爾松（Moses Mendelssohn,1729—1786）的墳墓。

在入口處，我經過一個獻給遭遣送的犧牲者的紀念碑。它很平常，幾乎是合乎我的心意的，不引人注目。接著，我在空空蕩蕩的墓園里走了一圈。每逢到柏林來，我都要這樣做，已經變成我非官方的禮儀。

近處奧拉寧堡大街上的猶太教堂及猶太中心、藝術畫廊和咖啡館，顯示這是一個活躍的地點，令人想起卻不是試圖重建戰前柏林猶太人的生活。這個猶太教堂及其歡愉的金色圓頂，乃是“已經完成的批判性重建”的一例，嘗試在二者之間形成某種平衡：既顧及重建的需要，又為了牢記無法修復的毀壞而留下空曠的場所。

在重建的猶太教堂正面有三塊紀念解說牌子，各自敘說稍有區別的故事。作為相互矛盾的歷史文件，本身都是出色的。第一個牌子是1966年為紀念猶太教堂建立一百周年安放的：“這一禮拜殿堂之正面，當永遠為告誡與懷念之地。”

1988年，在水晶之夜[[30]](#_30_137)五十周年安裝的牌子述說如下：

該猶太教堂慘遭褻瀆五十年之后

被毀壞四十五年之后

這所建筑物要重新升起

這是我們的意志

又依靠許多友人的支持

他們來自我國和全世界。

最后一塊牌子紀念德國警察轄區警長威廉·克呂茨菲爾德（Wilhelm Krützfeld）。

這個建筑物不是一個實用的猶太教堂，而是一個博物館，展現生氣勃勃的猶太人社區的生活，展覽猶太教堂的建造和毀壞的歷史。在檔案里有一張黑白照片，顯示猶太教堂被大火吞噬，日期是1938年11月9日。但是，情況表明，猶太教堂是多重摧毀和修改歷史的地點之一。

新猶太教堂是諾布勞赫（Eduard Knoblauch）建筑的，采用了突出的摩爾人風格，有金色圓頂、精致的東方式正面和彩色的窗戶。它令人想起伊斯蘭教治下的西班牙格拉納達納斯里德家族的十三世紀居所，被比擬為“現代阿爾罕布拉宮”。但是，這幾乎并不是在表現猶太人懷念失去的中世紀西班牙故鄉，雖然摩爾人統治時期的西班牙以其宗教寬容聞名。更可以說這是當時席卷歐洲的某種東方時尚的一部分。猶太教堂的建筑師們多數都是基督徒，他們受到歷史主義折衷風格的吸引，追求通過藝術來重建民族傳統。

猶太教堂要輝煌表現猶太人融入德國社會。俾斯麥本人出席了揭幕儀式，企業家海曼（Carl Heymann）登上腳手架發表愛國主義演說，頌揚建筑的優美，稱其為柏林的“豪華裝飾”。[[31]](#_31_133)

這個猶太教堂的東方風格既引起了贊賞，又引起了疑慮。批評家拉加德（Paul de Lagarde）認為

通過猶太教堂的風格，猶太人每天都以最明顯的方式強調了他們外來客的性質，雖然他們希望享受和德國人一樣的平等權利。要求享有德國人身份的崇高稱號，卻又用摩爾人風格建造你們最神圣的殿堂，到底是什么用意呢？不是讓每個人都不要忘記你是一個閃族人、亞洲人、外來戶嗎。[[32]](#_32_131)

這位批評家一下子展現出來他全部的偏見——針對閃族人、亞洲人和外來人，也反對建筑的多樣性和有關德國國籍的更寬容的概念。在回復像這樣的論斷的時候，漢堡的猶太法師評論道：“就這些（主要是基督徒的）建筑師需要展現猶太教中‘東方因素’的程度而言，他們未曾料到的是，贏得了猶太人的敵人的感謝。”在欣賞這個建筑的新穎和“童話般的”建筑形式的人士當中，有作家卡羅爾（Lewis Carroll），他認為這個猶太教堂“完美而新穎，最有趣、最華麗”。

在1938年以前，這個新的猶太人教堂在柏林猶太人生活中扮演了重要的角色。它是一個精神中心和崇拜禮儀的殿堂。1930年，在一次慈善音樂會上，愛因斯坦（Albert Einstein）演奏過小提琴。1935年，希勒（Ferdinand Hiller）的作品，清唱劇“耶路撒冷的毀滅”在這里演出。最后有一次演出是在1938年5月；那是亨德爾的《掃羅》。在水晶之夜，這座猶太教堂遭受褻瀆和嚴重的損壞。1940年4月有命令傳來：“不準做禮拜，等進一步通知。”這個社區的悲慘遭遇是眾所周知的。在1930年，柏林的猶太人居民增加到了十六萬。據信，只有一千五百人，在非猶太族柏林人救助下存活下來。既然人的生命代價如此，這個建筑的命運似乎也就無關緊要了。1940年，這個猶太人教堂被沒收，改造成軍衣辦公室和第三帝國系譜辦公室，專門審查“雅利安人出身證明”。

在盟軍空襲期間，這個猶太人教堂遭到轟炸，又受到損害，但是沒有完全摧毀。1949年以后，提出過修復廢墟、建造一個猶太人博物館的粗略計劃。但是，民主德國的官方意識形態，像蘇聯一樣，強調反法西斯抵抗活動，而沒有單獨強調猶太人是法西斯主義的主要犧牲品。實際上，在俄國或者東歐別的地方或者民主德國都沒有大屠殺紀念館。只有到了1988年，昂納克為了創造東德的新形象，才下令建造這個建筑物，還舉行了公共儀式，目的在于給外國人和柏林人留下印象。這就是第二塊牌子的來歷。到1990年，這個猶太人教堂遭受破壞的歷史才澄清。民主德國對這個教堂的紀念活動，把它描繪成了法西斯褻瀆和盟軍轟炸的犧牲品。

但是，對照片的更細致的觀察和進一步的歷史研究揭示出了不同的情況。現代作家諾布洛赫（Heinz Knobloch）發現，那張著名的歷史照片里的猶太人教堂的建筑不符合其1938年的形象。[[33]](#_33_129)還有，背景上的火焰是后來加上去的。這張照片在戰后時期被嚴重地加工潤色。

在水晶之夜，這所猶太教堂的確受到嚴重破壞，但是實際上是克呂茨菲爾德警長拯救它免于徹底的毀滅。戰前他是當地一名警官。他并沒有做出什么英雄業績。在水晶之夜，他到了現場，“驅逐了縱火犯，掏出手槍，舉著一份文件，指出這個建筑物的重大藝術和歷史價值是受到警方保護的”。[[34]](#_34_127)克呂茨菲爾德從未談論他的動機，也沒有因為這一次的行動受到表揚。他在警察局工作，一直到1942年猶太人遭到遣送的時候，他選擇了自愿退休。他是那些以不同的方式“服從命令”的普通德國人一員。他的行動是在險惡條件下完成的微弱的、個人的英勇行動。

1958年，民主德國當局下令炸毀這所猶太教堂的一個已經部分毀壞的大廳。那張神秘的照片很可能是在這一次最終破壞行動之后拍的。猶太教堂的主管西蒙（Hermann Simon）指出，這次破壞的理由沒有人確知，也沒有發現說明這一決定的官方文件。在猶太教堂里的新博物館展出一份令人不安的文件，有東德猶太人社團（150個成員！）幾個董事簽名。文件斷言這個新猶太教堂必須拆除，因為中央部分“有巨大的坍塌危險。禮拜大廳前部將得到保存，以便繼續開展紀念活動，警示后代”。

很難想象民主德國猶太人集體這幾個擔驚受怕的代表會有別的行動方式。這條信息有一點含糊其辭的味道；它既默許了拆毀，又嘗試至少保留建筑物的一部分以揭露納粹的罪行。所以，這張照片顯示的是1958年爆破以后的猶太教堂。當然，重新修飾和甚至部分拆毀建筑物大廳，都不能和納粹時代發生的事比較。類比是不恰當的。但是民主德國當局主持的模擬破壞，尤其是在一個已經遭受如此真實損壞的地方，看起來是顯得丑陋的；這個動作是在赦免新破壞者的罪責。允許新罪犯扮演并且利用犧牲者的角色，從而取消了任何可能的反思和哀悼。新猶太教堂博物館主管計劃組織一個被錯誤認同和加工的柏林猶太人生活照片的展覽，因為這些照片表現出一種復雜而遠非沒有瑕疵的歷史，這樣的歷史現在必須鄭重對待。

憑借受到如此歪曲的破壞史，怎么能夠重建一個建筑物呢？修復猶太教堂的決定之做出，是為了紀念柏林建城750周年，這是民主德國存在末年最后一次櫥窗式的紀念活動。辯論展開，一方是把猶太教堂重建當作新的開始的象征，另外一方是保留現存廢墟當作歷史的見證。后來提出一個批判性的解決辦法，修復摩爾人風格的、曾經形成建筑物側影一部分的正面和圓頂，但是讓1958年破壞得幾乎不留痕跡的大廳保持空蕩。在修復內部的過程中，據西蒙說，“沒有嘗試再造不為人知的部分；通過現代設計對這缺失部分的取代，這些部分被間接做出損失的標記”。紀念文物館館長和建筑師萊澤靈（Bernard Leisering）提議“修復建筑物作為其歷史兩個階段的見證；要讓建筑物及其建造者的歷史，通過宏偉的建筑及其慘烈的破壞之間可觀的對比，令人得到感受”。

進入博物館，要通過警衛嚴格的檢查。走進去之后，你會發現這里的內部展現出一種不同的裝飾：修復的摩爾風格的細節和現代的細節交替，彩色的幾何裝飾和簡樸的灰泥交替。在這里，精致的摩爾風格立柱和后面的現代立柱支撐著同樣的拱頂，突出了建筑物內部全部的接縫、線條和損傷。這一切都是交叉的，揭示出破壞的重疊層次。現代因素標示出內部無法修復的各個部分；對這些部分不致力于用模擬的古色古香來加以掩飾。在這里，是沒有辦法取得藝術上的完滿的。遭受三次破壞的猶太教堂的某些廢墟和物件被保存在玻璃柜子里面，被看成劫后余存之奇跡。其中之一是長明燈（Ner Tamid），是建筑工人在以往的婚儀大廳瓦礫堆里發現的。

博物館的展覽反映了生氣勃勃的、繁榮的猶太人社區及其遭受破壞的歷史。在博物館幻覺般的空間，參觀者看到層層的狹窄的抽屜，里面都放著小的照片檔案，記錄的是猶太教堂成員的日常生活，有關微小成功、羞愧之事、慶祝集會、神的顯現和每日樂趣的故事。后面是這個大廳的一張照片。照片后面，有一個現代玻璃結構物保護墻壁的廢墟不受風吹雨淋，通向空無一物的地段。這塊地方依然顯得是神圣的空間，雖然不能走近，也無法修葺。

猶太教堂博物館展覽的是悲傷之作。這個教堂沒有像照片那樣經過“加工潤色”，雖然重建，卻保存損壞與損失之處一覽無余。是通過示意，而不是復制。就連重建的正面也用三個內容互相矛盾的紀念解說牌子標示，這三個牌子以某種批判的方式重寫了教堂的歷史。只有金色的圓頂是一個例外，它的重建保存了全部摩爾人風格的輝煌，引發出同化的夢境和上一個世紀末的奇異幻想，這變成了柏林側影的一部分。

猶太博物館和場所如今在全歐洲出現，從吉羅納到布拉格，代表了地方和全球風尚的一種奇異混合物。這些建筑都在主要的旅游路線上，常常是在幾乎沒有猶太人留下的地方。這些博物館都很隨意地重寫歷史，把自己所在的地區描寫得對猶太人更為寬容，并且是和猶太人集體地遭受老大哥的欺壓的。（在卡塔盧尼亞的吉羅納猶太教堂，說是猶太人從卡塔盧尼亞人那里比從卡斯蒂利亞人[[35]](#_35_125)那里得到了更多的支持；在勃蘭登堡，據說猶太人受到的待遇比在德國其他地方好得多，等等。）建立猶太博物館常常是地方懷舊的癥狀，如果不是愧疚的話。這些博物館記錄被壓制的歷史，又促進有利可圖的旅游業，意圖把全球的游蕩者吸引到這個“進步的”地方性地標來。

這個猶太教堂和猶太中心（Centrum Judaicum）則是有些不同的。事實上，這是來到柏林的新猶太移民的聚會地點，他們主要來自前蘇聯。在博物館里我遇到的每一個警衛都有自己冒險和受迫害的故事。一個是智利過去的共產黨員，另外一個是烏克蘭原來的反共分子，兩個人都自豪地指給我看博物館前廳有玻璃罩子的猶太教堂模型“，說它原來就是這樣的”。這讓我回想起皇宮的理想模型和玩具大小的往昔柏林其他被破壞或損傷的建筑物。但是，猶太中心不是某種大型的猶太復興之波將金村莊\*\*，而更可以說是現代猶太人生活一點一滴地向前發展的地方，克一服切障礙。

在我最近一次訪問這個猶太教堂期間，展覽部主任帶引我穿過后門走到外面的空地，大廳原來所在的地方。現在，消失的地基都用石塊標志出來，地面鋪滿石子。令人覺得是在墳墓上面邁步。附近樓房的幾個窗戶俯瞰著這個連廢墟都沒有保存下來的空地。在這塊城市空地灰色石子上面漫步，讓人覺得有某種來世的感覺。我害怕我邁出步子的回聲。八根聳立形成一個半圓的鋼柱勾勒出諾亞方舟的所在地。這些鋼柱是非人格的、工業的，就像內部的立柱——那是標志了失去而無法挽回的東西。鋼柱看起來像是工廠細高的煙筒。在這一排柱子前面，是博物館最近一次展覽品，都在透明的白色展柜里，任憑日曬雨淋：保存下來的一根柱子的大理石片段，由看不見的線懸掛起來，像是一串過去的幻象。脆弱和優美的形象給參觀者提供了某種須臾的神之顯現和寂靜的時刻。

波希米亞式的廢墟：塔舍萊

在民主德國以往明朗的日子和灰暗的日子里，奧拉寧堡大街都是一條廢墟大街。新猶太教堂的廢墟距離另外一個廢墟不遠，亦即塔舍萊的廢墟，它曾經被當作腓特烈皇宮的倉庫。1990年，東柏林和西柏林的的藝術家們占領了這個廢墟，挽救它免遭損毀，組成了一第批藝術聯合占居地之一。這個地方包含了在原東西柏林邊界上某種別樣生活風格的夢境，以及1989和1990年的記憶。在那個時期，東柏林的警察再也沒有力量控制城市，而西柏林的警察還沒有來得及實施控制，所以柏林被棄置的中心變成了別樣文化的烏托邦共同體，以奧拉寧堡大街為中心。從1960年代起，棄房占用者文化就在西德繁榮，幾乎變成了它作為“孤島城市”的別樣身份的一個標志，甚至得到文化基金的保護；而在東柏林，則對于波希米亞式幻想就沒有這么多的寬容了。（在這里有幾個棄房占用者在1980年代出現在普蘭茨勞貝格，他們遵紀守法：占用了廢棄的建筑物，又找到帳號，付出了租金和政府的罰款。）

沒有人幻想今天的塔舍萊是一個旅游櫥窗；活生生的“東部”波希米亞式文化隱藏在普蘭茨勞貝格部分修復的建筑的后院里，在散布于以往的廢墟當中的啤酒花園里、在廉價但是有自覺意識的咖啡館文化中展出。在一個咖啡館的墻壁上，一位俄國藝術家畫出一幅諷刺性的田園景象，有奶牛向咖啡館客人傾身——這是“東部”烏托邦的一個諷刺景象。在普蘭茨勞貝格，有一股鄰里親情之感，在別處是沒有保存下來的；在這里，時間過得似乎更緩慢，就連生活富足得感到厭膩的西德人，也換了一個節奏，意思是要入鄉隨俗吧。在普蘭茨勞貝格，反文化有一種不同的節奏，表達出對于1960年代那種更均衡、更容易接受的生活方式的向往，那是懷念它的人眼里看到的1960年代。唉，這些人真是出生在錯誤的時間和地點了。

在塔舍萊，巴伐利亞的游覽大客車停車，可以品味一下奇異的柏林激進主義。塔舍萊依然是“變化”時期的一個紀念地點；這樣的地點在新柏林很可能會消失，這個首都房產價格奇高，又保持了制造業傳統。每逢我到柏林來訪問塔舍萊，朋友們都告訴我這是最后一次了。與此同時，塔舍萊繼續堅持讓新事物出臺。在愛情大游行日，塔舍萊積極分子們組織了一次反游行，是為了那些不愿意接受商業化和官方主辦的淡而無味節目的人們；其名稱意義一覽無余：做愛大游行。

你從奧拉寧堡大街走近塔舍萊，滿目所見都是奇異的機械寵物，是用城市垃圾、銹跡斑斑的鐵管和電纜、“拖笨”牌舊車和電車零部件拼湊的。城市垃圾、殘垣斷壁、建筑材料、電線、舊基礎設施殘余、一段段過時的導管，在所有東歐人心目中十分珍貴的匈牙利伊卡魯斯牌公共汽車的備件，在塔舍萊都找到了最后庇護所，可以紀念這樣的過渡時刻：有用的東西變成廢料，垃圾變成藝術。工業下腳料制造的布滿鐵銹的野獸，就是塔舍萊的陰間看門狗塞伯魯斯。這是晚年民主德國的垃圾，它看起來有驚人的美，還被人格化，成為某種童稚而悲哀的東西。塔舍萊的后院展示著長滿鐵銹的舊轎車和拖車，它們在這兒找到了榮譽的葬身之地。運輸工具，代表了現代的流動方式，在這里被迫止步，在變成廢物的時刻得到追念。但是，按照古老的社會主義傳統，這些東西不會變成用后即棄之物，并且免于歷史的遺忘。有一段時間，一輛東德的“拖笨”牌汽車是直立地放置在這里的，有一點傾斜，像比薩的斜塔。在塔舍萊，你穿過城市垃圾和藝術作品之間的門檻，在你離開的時候，你不可能再用同樣的眼光看待城市垃圾；你會有一種把它從遺忘中挽救回來的荒誕欲望，而塔舍萊那些野獸的塞滿鐵銹的眼睛會纏住你不放。

塔舍萊的歷史給人印象深刻。這是關于城市現代性格各種夢境的興衰的。“塔舍萊”（Tacheles）在意第緒語中的意思是“讓我們動手工作吧”。1909年，猶太商人開辦了一家百貨公司，有時興的拱頂長廊，很像是本雅明描寫的樣式。百貨店在第一次世界大戰期間破產；1928年，AEG電器公司在這里揭幕了另外一個現代機構，“技術之家”。1934年被納粹占領，1945年空襲期間被嚴重損壞。戰后，德國工會自由聯合會接管了廢墟，在這個場地開辦了一個臨時的電影院。后來，被當作東柏林藝術學校的附屬場地使用。1980年，這個部分被毀壞的建筑被用作腓特烈皇宮的倉庫。由東、西德二十位藝術家組成的塔舍萊藝術家促進會接管了廢墟，使其免遭所面臨的毀滅。[[36]](#_36_125)場地得到部分的修復；一個小影劇院、薩巴塔咖啡館、藝術家工作室和一個展覽室在那里設立起來。因為“變革”初年的歡快和慷慨的文化事業撥款，廢墟得到紀念建筑保護法案的保護；1993年，在這里建立了一個雕塑園，成為別樣的背景。薩巴塔咖啡館也有自己另類的音樂會和“沉著”而不十分迅速的東德風格的服務。

然而，在1997年和1998年，隨著文化基金來源的枯竭，東西方合作的熱情減低，房產價格攀升，塔舍萊的地位受到攻擊。科隆的投資商豐都斯，名稱顯赫——就像布萊希特[[37]](#_37_125)的一個人物，試圖把這個地方私有化，重塑塔舍萊傳統。他的計劃是攆走藝術家們，關閉咖啡店和雕塑園，為了一個新的和改善的塔舍萊展開國際競標，讓這塊地方變得更體面些。這將會是再造柏林傳統的完美辦法，卻涉及謀殺活生生的藝術傳統，然后利用它的形象重建某種商業上更可行的東西，從而操縱各種懷舊和游客的懶散怠惰。新的塔舍萊也許會用玻璃罩起一塊舊廢墟，就像紀念品商店里的一塊柏林墻那樣，或者制造一個“變革時期”塔舍萊的玩具模型，和帶有計算機制作互動場面的新型塔舍萊的模型。全部這一切，當然也曾發生在其他的波希米亞式地區，從蒙馬特爾到蘇荷（Soho），在藝術家因為付不起房租而搬走以后很長時間，這些地方還是游客必到之地。

不用說，塔舍萊經營部門拒絕合作，受到驅逐的威脅。為了回應豐都斯先生的提議，塔舍萊社區成員選擇了斗爭，上演了值得紀念的一幕。[[38]](#_38_122)協會之友們探聽出來本來是保密的驅逐日期。午夜時分，塔舍萊的友人們集中在薩巴塔咖啡館，咖啡館變得十分擁擠，令公共驅逐十分難堪。警察到來的時候，咖啡館業主拿出一個文件，說他們必須和新業主簽訂另外一個合同書，是和塔舍萊協會不同的一個組織。無論理由如何，藝術家們的恐嚇技巧這一次竟然奏效，警察沒有能夠對協會執行驅逐令。塔舍萊的臨危處境得到重申，這件事折騰到了深夜。一個頭戴有塑料頭發裝飾的鋼盔的人在外面扔火球，像是一個無政府主義小精靈。鞭炮光亮在各種年齡的旁觀者眼睛里閃爍，他們都在重溫少年時期的白日夢。寵物狗都被放開，在人群里似乎很是得意，而年老的嬉皮士則跟軀體穿環、帶外國口音的國際青年混合在一起。幾對中產階級的夫婦在形成抵抗街壘的拖車圈子外面，小心翼翼地慢慢啜飲啤酒。這一夜晚的明星是一個日本舞女，一口氣表演了九十分鐘，其中還包括從一個大金屬圈里鉆出來，最后赤身裸體掉進一個小小的月球火山口，發出完全是外星人解放和精疲力竭的嘆息她打破九。十分鐘的沉默，說出一句激情的話語：“請給財政部發傳真！宣告你們和塔舍萊團結在一起”！

本雅明寫道，廢墟有助于使歷史自然化，是內在的辯證法的。在廢墟中，過渡時代全部的矛盾都僵凝在某種靜止的辯證法之中；它們乃是須臾即逝時代的寓言。塔舍萊是一個被入住的廢墟，這個廢墟已經被審美化、陌生化、得到重新的想象。它類似于哈堡正在逐漸消失的反紀念碑。當然，如果沒有受到外來的威脅，它也會壽終正寢的，這是放蕩不羈場面的特點。在這個案例中，死亡是被柏林迅速的變革促進的，柏林變化成為一個漂亮得多、更為穩重的城市，其形象得到更加細心的裝飾，展示德國性格和歐洲性格、文化和商業。廢墟和自治的無政府主義藝術設施與新柏林的“正常化”是格格不入的。塔舍萊懷念放蕩不羈的柏林孤島，懷念東部夢想西部、西部反過來又夢想東部的時代。夢想西部的東部人士認為，豐都斯先生不過是共產黨一出宣傳戲劇中的一個臉譜化的人物。他們受到誤導，都一起來和柏林廢墟游戲，更關心非真實的事物而不是房地產。塔舍萊是一個行進中的博物館，拼死和時間斗爭。

我上次訪問塔舍萊是在愛情大游行的前夕，那個地方顯得空蕩蕩的。狄俄尼索斯劇場是空的；沒有游客拍照片；開辟了新的步行小路，以前沒有人需要它們——老主顧們在廢墟四周走動并不需要小路。有一次展覽會反映了塔舍萊的歷史，展示出雕塑園里的“拖笨”牌汽車的照片，和1970年代風格的拼貼作品，把卡通片和黑白照片混合起來：這里沒有帶引號的廣告，沒有后現代式的對商業文化的調情。在這里，藝術具有一種舊式現代主義否定精神。“拯救塔舍萊”的標語隨處可見，來訪者都被請求簽名，和被包圍的廢墟站在一起。

在塔舍萊畫廊，只有不多幾件展品留下：掛在墻上的一個破電話，像是對于中斷的交流的記憶，還有一個用德文和英文寫的告示：“請勿觸摸”。

對于我來說，這是典型的懷舊要求。塔舍萊的藝術家們雖然有激進主義和對常規博物館的批判，但他們仍然是尊重博物館的神圣界線的。“請勿觸摸”也是自我保護的一種明顯的吶喊——這是在更激進摧毀威脅的面前，對一種已經建立的反博物館的保護。

伊甸園與動物園：移民的柏林

1991年，在克萊茨貝格的查理檢查站附近柏林墻的廢墟上，我看到了土耳其移民出售東德軍裝和俄國套娃。這不是什么懷舊之舉，只不過是國際紀念品生意而已。一群移民正在把他人的懷舊變成有利可圖的生意，為懷念自己在冷戰期間度過的青春時期的游客服務。[[39]](#_39_116)在城市跳蚤市場可以買到他人的家庭照片簿，得到他人的記憶，以此來分享對于更美麗和更寧靜的地方的懷舊——特殊的柏林懷舊。

納博科夫把柏林描寫成一個忘卻的城市，這是一個雖然沒有路標、卻擁有數不勝數十字路口的城市。這樣的十字路口之一，離維滕貝格廣場不遠，在《禮物》里得到如下的描寫：

這是一個風口一樣的破破爛爛的十字路口，還沒有形成一個小廣場的級別，雖然那兒有一個教堂、一個花園，還有街角的藥房，有一家便民店，門口栽了金鐘柏，甚至有一個三角形的安全島，上面有一個貨亭，電車司機可以在那兒喝杯牛奶爽爽神。一大堆街道向四面八方伸展，從街角后面亂竄出來，在上面提及的做禮拜和買小吃的地方拐彎，把這一片地方變成示意性的小圖畫，在這種小圖畫上畫著城市出車禍的的全部原因和潛在的危險，當然是為了教育亂開摩托車的輕狂少年。[[40]](#_40_112)

小吃和禱告之間的十字路口把佚名城市變成一個勾引人心的形而上的風景，用有限的機遇和對其他地方和時代的無限的記憶糾纏住移民的心思。

現代柏林隱匿名姓的性質有時候令移民遐想聯翩。在柏林一家無名的啤酒館里，納博科夫觀察到了一個普通的場景：酒館主人狹窄的房間，他妻子正在給一個金發幼兒喂湯。納博科夫感到一陣預期的懷舊痛苦，他說他側耳聽到了這個孩子未來的回憶，想象到，他這個無名的移民，在德國男孩親切的往日記憶當中是一個多余之物。就這樣，這位德國作家，雖然無求于柏林的過去和現在，卻在夢想著屬于柏林的未來。

對于納博科夫來說，這個城市的兩個地點引發出原始的懷舊之情：動物園和街道對面的伊甸園旅館。在一個外國城市里，二者都是家園的像又不像的形象。俄國移民住在動物園周圍，這讓他們想到各種各樣的非自由，無論是在已經放棄的家園，還是在流亡之中。書信體小說《動物園：并非談情說愛的書信》的作者施克洛夫斯基，描寫了他對一只和他一樣高的公猴子的特別的友情。這只猴子被關在籠子里，似乎是受到拘留，是“在自己內心的動物園中懷有渴望的悲戚的外國人”。

柏林動物園令俄國和東歐作家著迷。在《柏林導游》里，納博科夫寫道：“在每個大城市都有一處人造伊甸園。如果說教堂談論福音書，則動物園提示我們舊約莊重而細致的開端。很遺憾的是，這是一個塞滿籬笆的人造樂園，但是，如果沒有籠子，獅子就會吃掉鹿群……所以，動物園街道對面就是……‘伊甸園’大旅館，也不是偶然的。”后來，在另外一個流亡地——美國，納博科夫解釋說，在喪失了在圣彼得堡的家園以后他再也不購置房產。在流亡中，他的家園理念就是“一個舒適的旅館”。柏林動物園對面的伊甸園旅館，在一個人造的樂園里提供一夜的逗留。在一個外國的城市，樂園也是可以復得的——當然是短暫的。 柏林動物園，有一個大象門做標志，是這個城市的一個地標，它的歷史也是很有趣的。這個動物園是德國最古老的，戰爭期間遭到密集轟炸，殺死了1400只籠養動物之中的大部分。本地居民講述了有關最后一只名叫暹羅的大象的悲慘故事，戰爭的殘酷逼迫它發瘋，在致命的空襲之后，對動物園各個大門瘋狂大吼。1970年，動物園重建，現代風格。各種奇異動物在這里的“自然環境”中漫游，雖然是流放，卻受到了保護，脫離了自己的原籍駐地，但是得到很好的養育，不再關進鐵籠。

在納博科夫之后七十年，前南斯拉夫女作家烏格雷什奇（DubravkaUgre觢ic＇），因為寫諷刺文章談論“姜餅民族主義”和圖季曼“凈化克羅地亞空氣”運動，而被攆出克羅地亞，暫時在柏林流亡。烏格雷什奇也常常到柏林動物園來。但是，她喜歡的動物不是圈在籠子里的猴子，而是一只死去的海象羅蘭。羅蘭是在1961年死的，在它的胃里發現的東西陳列在動物園里。這些東西像是移民的散亂紀念品：“一個粉色的打火機、一枚小獅子狗形狀的金屬別針……一把兒童塑料噴水槍……一個嬰兒玩偶、一串鑰匙、一把鎖、一個裝了針線的小塑料包。”[[41]](#_41_110)柏林對于烏格雷什奇就像是一個城市博物館，而她（和她的流亡同伴一樣）都是博物館的展品。收藏活動變成了替代物，彌補集體記憶的喪失。然而，作家不僅僅收集從她那業已消失的南斯拉夫來的紀念品，而且還和其他的流亡同伴交流紀念品，和他們更多地分享流離和陌生化，而不是發源地。這不是買賣死魂靈，而是一種心理醫療操練，一種精神的順勢療法。移民發現，物品不是包含一個單一的敘述，而是保存一種片段性的和任意的性質，反映了她自己片段的傳記。

烏格雷什奇，就像她以前的移民一樣，在一尋找城市里面的某個神話的城市，隱藏在柏林的一個樂園的形象，并且在歐羅巴中心（EuropaCenter）找到，這就是西柏林繁榮的象征。這里甚至還有一個輕歌劇院，叫做“玫瑰生活”，這是一個輕快消費式懷舊的完美的地方。從歐羅巴中心向上看去，烏格雷什奇看到了旋轉的梅塞德斯之星和威廉皇帝紀念教堂（Ged覿chtniskirche）。“如果往下看，則看到了一個移民音樂人：阿拉瓦，薩格勒布杜博拉瓦區的一個掉光了牙齒的吉普賽人，在歐羅巴中心前面笨拙地演奏一架兒童電子琴，發出玎玲玎玲的聲響。”這是另外一個歐洲的形象和柏林的移民心理。[[42]](#_42_104)

移民的柏林是不能夠降低到民族鄰里和烹調佐料的層面的。這也不是歷史紀念碑和建筑工地的柏林。移民柏林存在于被偷盜的空氣和沒有許可證的空間之中、不可見的幽靈之間和重疊在城市之上的地圖之內。這另外一個柏林是由隱秘的小街、地下室、十字路口組成的。在前蘇聯展示德國無條件投降博物館的地下室里，有一家前南斯拉夫人光顧的咖啡館，在這里，前蘇聯人半價出賣他們的套娃（matrioshka），還煮格魯吉亞咖啡，和土耳其咖啡一模一樣的。波斯尼亞的難民周末在古斯塔夫—梅耶小街聚會，“那個不復存在的國家又在空中畫出自己的地圖，有它的城鎮、鄉村、河流和山巒。地圖閃爍片刻，然后消失，像肥皂泡一樣”。一個難民的母親用鉤針織出小墊子，星期日搬一把椅子到費爾貝林廣場；在那兒，她裝作出售小墊子的樣子，但是實際上是在注意尋找其他的波斯尼亞老鄉。有時候，她把人帶回自己那一間小屋，給他們泡咖啡、烙波斯尼亞煎餅，問他們家鄉在什么地方，日子過得怎么樣。卡斯米爾的母親因為沒有辦營業證而出售手工針織墊子被捕。卡斯米爾付了罰金。他沒有辦法對德國警察解釋清楚，他母親到跳蚤市場“是為了會見老鄉，去說說話，這樣，她覺得心里舒服點，根本不是為了做生意”。[[43]](#_43_104)

移民的柏林是一個變化多端的城市，在這里，東方和西方在捉迷藏；在這里，可以看到其他城市，比如莫斯科、伊斯坦布爾、上海等等的奇異的形象。移民把他們的艱苦、掙扎和焦慮都帶到柏林來，常常在這外國的土地上重新開啟內斗。他們也隨著城市的變化而變化，這個城市在易裝游行和化裝狂歡節之中展現自身。“被同化的移民”：出租車司機、招待員、清潔工人、裁縫、小販，都成了柏林的非官方的向導。他們熟悉城市里的近路，把幽默感和用來思考的距離帶給在這個城市游覽的過程。我記得一個來自蒙古的友好的招待員，在我返回圣彼得堡以前安慰過我。他在許多國家里逗留過，說各國語言，似乎培育出了自己的流亡哲學：“我是一個柏林人，”他用俄語告訴我，“在這兒，我覺得很好。可是現在我每年夏天回蒙古。我和你一樣。到蒙古去，我覺得像一個游客，如果在這里逗留，也覺得像一個游客。你知道我是怎么跳出這個怪圈的呢？我飛柏林到烏蘭巴托的法國航班。飛機上有上好的香檳。”

柏林是移民異化的一個地方，但是也給這些移民提供偶然的喜悅和“褻瀆的啟明”。柏林一根管子上OTTO這個簡單的涂鴉式符號，在納博科夫看來，就是一個奇異和諧的形象，“這個形象十分適合于這里寧靜之中的白雪和這根有兩個洞和神秘深邃感的管子”。移民的柏林是由轉瞬即逝的顯靈、瞬時的友誼和非法的夢境組成的。我們可以想象把移民的夢境和夢魘映射到柏林的建筑物上去，展示出在這里共存的不可見的城市。柏林現時的某些東西，對于陌生人的目光是有吸引力的。在建筑工地和廢墟中，他們看到潛在的世界和可以寄期望的其他的地平線。柏林這個處于過渡狀態中的城市，反映出了他們內心的風景。

1999年：向柏林的蝙蝠告別

1999年，統一的德國幾乎快要變成柏林共和國。“開放的城市：柏林”展覽會邀請客人步行觀看新柏林的建筑工地。路過波茨坦廣場的時候，我注意到了柏林墻遺留下來的最后的一段，在商業房產區昂貴的一片開發地上。這不包括在展覽會參觀范圍之內。這面墻受到了拆除的威脅，有一一個人看守著；這個人驕傲地自稱“最后名原始的啄墻鳥”“。東西都沒有留在原來的地方，”納赫特威（Alwin Nachtweh）先生說。這墻被出售、挪動、虛飾、重新涂“彩。對于1989年的記憶也是如此。集市上到處都是外國人，大聲叫賣上帝才知道從哪兒弄來的水泥碎塊。”納赫特威先生說。有一次，他無意中發現前東柏林的一家人正忙著出售他們的“藝術品”，作品是他們自己創作的，把顏料噴灑在柏林墻東側一度光禿禿令人害怕的墻面上。納赫特威先生是很少的幾位柏林墻鑒賞專家之一，有資格給他那些柏林墻碎塊打上鑒定印記，他善于區分原來的、1989年以前的墻畫和后來的仿制品。

1989年以來，納赫特威先生名副其實地是依靠這堵墻維持生活的。它變成了他個人的企業。1980年代中期，西柏林的一個年輕裁縫和朋友們討論一個不見得清白的胡思亂想計劃：用家里普通工具從柏林墻上砸下一塊。1989年，柏林墻打開之后，他是第一批著手實現自己夢想的人士之一。那也是他父親去世的一年；老納赫特威先生據說是一名共產黨員，沒有活到民主德國壽終正寢。他的兒子把下一個十年的光陰都奉獻給了保存柏林墻記憶的工作，創造了一個私人的檔案，收集東德各種紀念品。而東德卻沒有和納赫特威對應的人士；對于東柏林人來說，柏林墻依然沉重地存在，雖然這堵墻是不可見的。（盡管許多東柏林人說，他們把1989年忘得太快了，埋葬了那些突兀出現的故事：越界行為、從來不笑的衛兵的微笑、永遠不會再現的陌生人的慷慨。）納赫特威不懷念民主德國或者這堵墻的政治象征意義，而是念念不忘1989年的創傷與欣快，那是獨特的、無法重復的。在機械和電子復制盛行、虛擬的墻壁和移動廢墟的時代，納赫特威先生看守并且出售歷史真實的光環。

在新柏林市中心，這樣的自發紀念活動不會維持長久。柏林墻的一小部分被運輸進入德意志共和國一個新博物館，而其余大部分都被哄搶和巧奪，這得感謝自由市場。留在露天里的最大的一部分，是在東部畫廊（East Side Gallery），這一段墻沒有保存原來的墻畫，而是展示出這些墻畫的無盡的復制品，以及時下的政治口號和涂鴉。一位俄國藝術家在每一塊柏林墻碎塊上簽名——用各種各樣的筆體，這真是想要留下歷史著作權的虛弱嘗試。新的國際風格是沒有界限、沒有障礙、沒有歷史的涂鴉文化。城市胡寫亂涂的青年無法破譯的簽名不過是給這個地方留下標記，讓人注意它，讓它無法解讀。因為布滿了無法破譯的涂鴉，柏林墻看起來和東德或者西德任何其他一道墻一樣。這是正常化的最突出的象征。

納赫特威是在波茨坦廣場守候柏林墻最后的一段，這個廣場是廢墟和建筑工地共存的完美之地。在這里，信息箱展示出未來柏林的形象，一眼也沒有看到預期的懷舊。信息箱是一個有支柱架起的紅色鋼結構物，相當悅目，提出前途遠大的展覽：“今天看到未來的城市”。[[44]](#_44_101)信息箱令人回憶起1920年代的先鋒派構成主義的設計，這樣的設計在1990年代已經不再新奇，只不過是普普通通的商業建筑而已。只有一個方面令其可以比擬構成主義，這就是其結構的脆弱性和烏托邦式的樂觀主義。

就像塔舍萊一樣，信息箱也可能會很快消失的。然而，這會是一個樂觀主義的、而不是憂郁的事件。信息箱是在“波茨坦和萊比錫廣場城市沙漠”中出現的第一個建筑物。在荒地般的場地，它曾經顯得高大，但是現在，隨著柏林市中心高層建筑處處拔地而起，它每天都在縮小。柏林市中心的再建是二十世紀最后的一個五年計劃，而且，不同于蘇聯五年計劃的是，這一個計劃很可能會切實完成。信息箱于1995年10月開辦，一直保留到2000年12月31日。它的存在建立在它要作廢的基礎上。企業天堂的夢想一旦實現，展覽會上許諾的“未來”一旦出現，信息箱將會消失（或者，將會拆散，又在另外一個地方重建，因為講求實際的柏林人不愿意浪費東西）。在這里，夢境是被理解為未來的實際安排，而不是形象的臆造或者虛擬樓閣。所以，這不是一個正在消失的反紀念碑，而是一個可以處置的建筑物體。它的創造者們都在期望它消失，那將標志最后的心想事成——如果他們不是同樣陷入自我紀念的話。

在2001年，信息箱也許會變成一個懷舊的崇拜之物，它的小模型會展現在未來的塔舍萊。它會成為收藏家的物品，就像放置在雕塑園里的電車那樣。今天，信息箱本身不再吸引人的注意，卻更是邀請你遠眺，超越它和你自己。它提供很多互動的消遣，但是很少提供對于目前城市化和柏林身份討論的反思和洞見。[[45]](#_45_101)

在愛情大游行那天，我參觀了信息箱；立柱上面的紅色大箱子似乎隨著計算機發出的節拍顫抖。在青年文化和企業文化的完美結合中，大游行無線電廣播電臺設在信息箱，是索尼公司贊助的。就像“柏林故事”里那樣，參加大游行的人都來這里閑逛，都顯得享受放松和娛樂。青年人到這里來是為了休息、喝一杯汽水、看看失物招領公告、觀賞一下未來柏林的電腦圖像。在紀念品商店和信息箱，他們都同樣自在，雖然二者審美趣味和各自的志向不同。

愛情大游行參加者們不同于他們1960年代的反文化前輩，在使用企業化空間方面是沒有問題的。現在，電子音樂在德國的一些超市里都可以聽到。 愛情大游行號稱有一百萬青年人參加，卻不再是新鮮事了。享受現時節拍、享受大群的人聚集在那里（伴隨適度狂歡，沒有痛苦）的這個游行很快就要慶祝十周年紀念日，而且，就像一個愛忘事的青少年一樣，它已經忘記了自己在杜塞爾多夫和柏林煙霧繚繞的、昏暗的俱樂部里的根子。開發電子音響的地下室俱樂部，例如“行星”（Planet）、“飛碟”（UFO），都不復存在：它們讓位給了辦公室大樓和媒體公司。1989年小遠征前往庫達姆的150個狂舞者依然是默默無聞的。為了創造愛情大游行傳統，組織者必須抹掉電子地下室的活傳統。原來的那些狂舞者不是現在愛情大游行的一部分，正如他們中間的一個人所說的：“表演歡樂不是一件可喜可樂的事。”

現在，人人都支持愛情大游行。它原來虛無主義的世界觀，與過去搖滾、鬅克形成對照的顯然非政治化的態度，卻逐漸變得平庸而包羅萬象。柏林市出資清掃，愛情大游行甚至公開登記游行，把原來的口號“和平、歡樂、蛋餅”（Friede，Freude，Eierkuchen）改成“同一個世界，同一個未來”。許多思想專家和企業家都試圖解釋它的意義。[[46]](#_46_99)表達出不滿和批評的惟一的一批人是綠黨：他們擔心動物園的命運，“柏林的綠色肺葉”已經變成了那些參加者們的露天公共廁所，這些人不去信息箱或者“柏林故事”里去解決如廁需求。

但是，柏林報紙《每日日報》記者拉普（Tobias Rapp）提出警告，反對年事見長的激進派對新傳統抱有的輕蔑態度。他談到了“新靈活性”，這對熱衷于政治思考和群體對抗的上一代人來說，也許是難以理解的。1990年代的鮮花般的孩子們看起來像是文質彬彬、白天在辦公室工作的年輕人。他們沒有反文化的生硬習性和冷酷勢利；沒有無政府主義者和托洛茨基主義者之間那種令人痛苦的深夜辯論；沒有情境主義[[47]](#_47_97)者的迂回與顛覆。他們不會構筑街壘；他們倒情愿爬上勝利紀念柱親吻。在1998年的愛情大游行期間，我看見一名警察和一個半裸體的少女打哈哈，然后又給幾對互相擁抱的夫婦照相，準備放進未來的家庭照相簿。警察是站在參加游行的青年人方面的，這是政治和解和“正常化”的完美圖片形象。

正常化是新柏林的一個口頭禪式的詞語，不僅僅是號召忘卻的一個口號。毋寧說，這是一種嘗試，要擺脫那攫獲戰后德國歷史的種種極端做法。正常化是一種妥協的方式，超越記憶與忘卻的對立，對于過去采取“成年人”的態度。但是，阿斯曼（Aleida Assman）認為，正常化這個詞語有一個歷史的問題。它把我們帶回到了《圣經》中希伯來人的懇求：要當一個正常的民族，而不是選民。戰后，對正常化的呼吁轉化成為對“健康的”忘卻的呼吁。現在，正常化的涵義是一代人的變化，一個被戰后一代人的政治家統治的國家發育到了成年。正常化的話語所涉及的是把歷史的比喻交換成為一代人的比喻。[[48]](#_48_94)

重建的國會大廈是正常化的完美紀念碑。關于這個建筑物的名稱和建構的討論，以敏感的妥協告終。所作的決定是新的德國議會將成為聯邦議會（Bundestag），而這個建筑物還要保留其歷史的名稱：國會大廈（Reichstag）。這樣，新柏林當局試圖讓歷史的正確性脫離先定的象征主義。在克里斯托巧妙包裹了這一建筑物之后，國會大廈似乎喪失了它的歷史沉重性和不可避免的記憶的重擔。福斯特勛爵（Sir Norman Foster）繼續對這一建筑物施行歷史的“減輕負擔”，只不過“減輕”不在于包裹國會大廈，而在于把它變得更透明。福斯特是在重新潤色的歷史建筑（建筑師Paul Wallot在1894年建造）的外殼里創造一個最新型的議會建筑，罩上一個玻璃圓頂，以再現原有的建筑的輪廓；舊圓頂在戰后被摘下，已經無法修補。在這一事例中，玻璃不單純地就是現代建筑喜好的材料，而且，據認為還是德國公共機構新的民主公開性和透明性的象征。新國會大廈里有一個走廊對參觀者開放，在那里，參觀者可以遠望國家官員——至少這是建筑師的設計。[[49]](#_49_94)

就這樣，我這個參觀者游覽了新的、改良的國會大廈，被帶引到上方，離開涵義矛盾的歷史記憶，直接進入玻璃圓頂，快速勾銷過去。在圓頂的中心有一個優雅的錐形結構，布滿了鏡子，在這里參觀者可以看到她自己的多重影像。然后，她欣賞城市廣闊的景色，拍照片，以新柏林為背景。身在國會大廈的樓頂也不再要緊，歷史的遺跡不會影響欣喜的心情；就好似到了信息箱的頂上。有益健康的登樓和眼前的優美景色，令參觀者擺脫全部的歷史重擔。觀看議會工作場面的長廊暫時關閉。說到底，所謂的透明性，也僅僅是一個比喻。穿過玻璃圓頂行走的經驗是一種游戲消遣，對建筑師和游客的一種贊揚，而不是啟示。在國會大廈圓頂里，玻璃變成一種討人喜歡的鏡子，從中看不到多少這個建筑物的破碎的歷史。參觀新的國會大廈不是關注過去，而是關注現在歡欣的集體自戀心情。

“正常化”被認為是對于懷舊與歷史批判的一種解毒劑。現在對待歷史的方式更多地是通過某種戲劇化的“體驗”，而不是對于過去無法補救夢魘的痛苦批判反思。這種新的形式成了1999年大部分柏林慶祝性展品的特點，標示了新的信心十足的首都與過渡期城市——亦即1989年與1998年的柏林之間的區別。歷史變成了一個游樂公園，在這里，一個“正常的”德國人可以有一點懷舊的樂趣，回想起自己的青年時代。例如，在德國五十年展覽上，有一個綠色運動大廳，里面有真正的樹木穿過地板長出來，其目的是要令博物館參觀的體驗真實，更為“自然”。民主德國的每日展現在下層的展廳，天花板低，光線暗淡；1970年代的無政府主義和恐怖主義集團，表現為樓梯通道中電視上閃爍不定的光亮。巧妙的設計專注于經驗的表面的戲劇化，而不是復雜的反思，因為這樣做很可能樂趣不大，而且耗費更多的時間。幸運的是，在二十世紀之交的正常化依然是正在進行的工作，是一個志向。首都城市正在變得越來越正常，但是依然遠非“正常”。施奈德（Peter Schneider）寫道：“在德國，看來時間不能醫治創傷，但是能夠減緩疼痛感。”[[50]](#_50_93)

在我和柏林友人談話的時候，對于新柏林這個具有許多潛力的城市，他們顯得抱有遲疑和審慎的態度。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，柏林人回到了他們的鄰里社區，像其他一切人那樣，沉溺于廚房餐桌旁的種種懷舊：東柏林人懷念世界舊式的穩定的框架；西柏林人懷念“孤島柏林”及其實驗藝術、生活和印象深刻的國家津貼；保守派懷念某種較少混亂的生活；左派懷念某種更多混亂的和卷入政治的生活。十年前來到德國的移民懷念他們英雄的過去，因為他們必須為生存而掙扎，不像今天的移民。俄國人不去新近開張的懷舊咖啡館，而是愿意去沃蘭咖啡館，沃蘭是布爾加科夫[[51]](#_51_91)著名小說里長得像德國人的魔鬼的名字。綠黨抱怨城市自然的狀態被新式青年文化破壞。愛情大游行期間，動物園變成了世界上最大的露天公共廁所。這個活動難道不可能也是虛擬的嗎？

最近，環境保護主義者們發現了另外一件主要事項：保護柏林的蝙蝠。地一球上最后種飛行的哺乳動物住在城市的廢墟、閣樓、裂縫和黑暗角落里，現在又受到新建筑的威脅。在一統的柏林清潔的企業化空間里，蝙蝠將難以生存。心里焦灼的流亡者們所參觀的動物園，也不是蝙蝠棲身的地方。（這也許就是持懷疑態度的移民不贊成拯救蝙蝠的計劃的理由，他們認為，城里還有更加瀕危的物種——人呢。）蝙蝠是柏林的本地居民，被地方藝術家視為同仁，在魏瑪共和國酒吧間文化和黑色電影中得到善待。蝙蝠保護者說蝙蝠是遭受最大誤解和咒罵的“黑夜動物”；蝙蝠的確是城市的一種瀕危動物，徘徊于“造物和文化”之間。蝙蝠灑下恐懼與欲望的情色陰影，在考古場地安家，躲避現時貧瘠和虛擬的空間。柏林蝙蝠是柏林懷舊終極的動物，很少有人能夠逃避它魔幻的咒語。就連狂舞者，現時的法師，此時此地的行吟詩人，都是懷舊的。他們常常自嘲，說有關自己的笑話。三個狂舞者在一起，第一個說：“技術音樂不是原來的樣子。”第二個說：“愛情大游行不是原來的樣子。”第三個說：“狂喜不是原來的樣子。”

## 第十一章　歐洲的愛欲

在盧布爾雅那大學前面的小廣場上，豎立著一個性感的噴泉。它取代了為鐵托密友、南斯拉夫自治政府理論家卡爾德利（Edward Kardelj）而建的紀念碑。噴泉表現一個裸體的少女在一頭公牛貪婪的舌頭上方跳躍，那是性高潮釋放的姿勢。噴泉的水流在山區晴空中閃爍。

“它是你夢想出來的？”我在盧布爾雅那的友人，一位古典神話學專家，不敢相信似地問我。她從來沒有注意到這個裸體的少女。人們再也沒有時間認真注意紀念碑了。次日，我又去觀看這個雕像，還聽了地方導游的講解：“這是歐羅巴的雕像。”他的口氣挺自豪，“1992年豎立的，為紀念歐洲承認獨立的斯洛文尼亞共和國。”

這是歐洲浪漫故事喜悅而天真的形象。在這里沒有犧牲的燔祭，沒有替罪羊，沒有吸血鬼，沒有屠場。麗人和野獸，人神喜悅地共存。古典神話暗示的奸淫或者狂喜在這里是沒有的。更可以說，這個雕像記載了融合與自主、雙方的喜悅和解放、分離與合一的完美的時刻。斯洛文尼亞，歸根結底，脫離了和南斯拉夫以往的生存關系，作為一個獨立的小國加入了歐洲。這還不是婚姻，但是至少是一種長期的密切關系。雕像最初是在1955年制作的，藝術家是克拉利（France Kralj），但是被禁止公開展出，因為戰后的南斯拉夫當局認為它輕浮、脫離政治。1992年，雕刻家的兒子把“歐羅巴”贈送給了盧布爾雅那市。這一次，它那自由流動的情色意味在政治上得到重復利用。

在布魯塞爾很難想象到這樣的一個噴泉。在這里，最有情色意義的物件是歐元，不是歐羅巴。歐洲已經超越了它的實體性和神話。新的歐盟旗幟是天藍色的背景加金星；新貨幣沒有誘惑性的形象。鐵幕在1989年摘掉，但是，就在許多東歐、中歐人的眼前，一道金幕立即取代了鐵幕的地位。在1990年代初期，歐盟制定限制移民和貿易的政策，其設計宗旨就是把來自東歐與中歐的競爭性產品和人士留在西歐之外。[[1]](#_1_249)東歐與西歐的浪漫故事遭到經濟的現實政治和前南斯拉夫境內戰爭的現實破壞，那些現實引起對于任何種類的理想化的歐洲遠景的疑問。艾什（Timothy Garton Ash）寫道：“我們在馬斯特里赫特拉小提琴的時候，薩拉熱窩開始燃燒。”[[2]](#_2_236)甚至在巴爾干流血戰事之前，這浪漫故事就已經發酸。匈牙利作家康拉德（George Konrad）寫道：“這就像是單相思，正好適合雙方。東歐說‘：就是現在，現在。’‘西歐說：不行’，不行啊。但是，受到冷落的東歐求婚者可以感到安慰的是，它的鄰居們受到了更壞的對待。”[[3]](#_3_229)在“東歐人”看來，“歐盟”涉及的不是融合和解放，而更是收納和排除、“天鵝絨式離婚”和金幕。

昆德拉在自己的現代文化詞典中寫道：“歐洲人：對歐洲抱有懷舊之情的人。”歐羅巴是一個超民族的理念，以一自由城市聯盟的公民理想為依據。薩拉熱窩—盧布爾雅那—布達佩斯—貝爾格萊德—薩格勒布—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/利維夫—維爾紐斯—塔林—列寧格勒/彼得格勒—格但斯克/但澤，這個名單還可以延續下去。這些具有另類思維方式的城市居民，在他們之間可以找到的共同之處，比他們跟自己國家的共同之處更多。在前蘇聯集團國家和南斯拉夫，對歐洲的懷舊，乃是反抗蘇聯或者鐵托式的官方國際主義和民族主義的一種方式。這種懷舊不限于地理上的。歐羅巴移植到了歐洲大陸之外，從布宜諾斯艾利斯到上海。

康拉德夢想組建一個“歐洲城市個人主義者俱樂部”，該俱樂部要示范某種創造性的公眾氣氛、寬容和幽默，還有共同的文化的和政治的價值觀，而不僅僅是貨幣的價值。[[4]](#_4_227)對于西歐人來說，“歐羅巴”被看作是某種抽象物，或者是哈貝馬斯主張的對民主體制的跨國家依戀理想，或者是不可見的貨幣交易的某種網絡。許多西方歷史學家和社會學家堅持把缺乏感情維系的“抽象的”歐羅巴理想，與代表了一種真實“記憶社區”的城市國家的模式對立。與這一設想相反的是，從邊緣方面想象的歐羅巴具有一種明顯的溫情地貌和歷史感（用Czeslaw Milosz的話來說，“我的歐羅巴”）。在很多東歐和中歐城市，“通向歐洲之路”的開始，都是作為別樣地閱讀和占據自己的城市空間的方式。在這一方面，在一系列的國家里，都存在著突出的相同點。正如德拉庫里奇（Slavenka Drakulic＇）指出的，從地拉那到布達佩斯，存在著親愛歐洲的多樣的烏托邦地圖：“在某一個地方，總會有一個旅館、一個電影院、一個酒吧、一個飯店、一個咖啡館，或者干脆墻上有一個洞，其名稱是代表了我們的欲望：歐羅巴。”[[5]](#_5_219)在薩拉熱窩，歐羅巴旅館在被圍困期間遭受嚴重損壞，變成了一個落寞的紀念碑，祭奠歐洲政治在巴爾干的失敗。

在歐洲的邊緣地區，和歐羅巴的浪漫故事仍然不絕如縷，混合了惱恨與幻滅，盡管浪漫調情正在迅速變成對懷舊的懷舊。年邁的夢幻者們回想著他們的青年時期——在一個外在的政治壓迫和內在的道德確立并存的時代。對于處在邊緣地位的歐洲人（到歐洲大陸的移民、從鐵幕之后來的人、錢袋里沒有歐元的人）來說，對歐洲的渴望不是朝向過去，而是朝向未來。他們的夢境不是田園詩的，像卡卡尼亞、帕農尼亞或者魯里塔尼亞，而是豪邁的解放和政治變革策略，反抗明顯是二十世紀晚期形式的各種獨裁制度和民族主義。

東歐人一直不善于掌握時刻，敲門不是太早，就是太晚。他們從來就不大適合西方進步的樂觀主義故事，他們被描寫成既是落后的、又是未來派的，既是落在時代之后、又是走在時代之前。所以，在空間上從西部到東部，或者從中心到邊緣（邊緣地區的人常常認為他們比中心更是中心）的旅行也是在時間上想象的旅行，從歷史終結的計算機時代走進憂郁的歷史意識之中。用昆德拉的話來說，歐洲“小國”的歷史，是和西方的歷史“對位”發展的。對于西方人來說，與東方的邂逅把柜子里面形形色色的骷髏骨頭架子，鬼魂和沒有死掉的、沒有實現的夢想，以及被忘記的夢魘又都招引了回來。即使是在巨變之后，東方人也反抗西方進步的步伐，又拾起被認為已經作廢的東西——民族主義與烏托邦的自由主義。沒有歐元的歐洲人令一件事明確：歷史的終結沒有臨近。這樣的世紀末懷舊揭示出了歐洲理念的尚未實現的潛力之一。

和西方對于歐洲理念在法學上的或者交易上的關系不同，“東方的”態度曾經是溫情的。與歐洲的關系構思成為各種變體的戀愛形式——從單相思到自淫。主導了東西歐交流比喻的不是歐元，而是愛神。有些作家被啟蒙哲學家從文明化的歐洲排除，或者被置于其試驗的邊緣地域，上述的比喻可以說明這些作家對于啟蒙主義理想的悖論式依戀態度，即依戀世俗主義、民主、寬容的倫理、批判判斷的價值，以及不恭的幽默和把玩人類處境的美學理想。他們懷念一種帶有自由主義和文學這兩面（其本身就是一種懷舊的并列關系）的人道主義歐洲銀幣。奇異的是，來自邊緣區域的歐洲理想主義者代表了一種人本主義的自由理想，而不是市場新自由主義。有許多作家和知識分子談論啟蒙主義的時候使用神話和比喻，把小說和哲學結合了起來。

哈維爾[[6]](#_6_213)使用神話的語源來開始他的“歐洲的希望”。

近來，我查看了歐洲（Europe）這個名稱的來歷，我在驚異中發現，很多人都看到它本源的根子在于阿卡德語（古代美索不達米亞閃族東部語支）語詞“erebu”，其含義是“黃昏”或者“日落”。另一方面，亞細亞這個稱呼據信來自阿卡德語的“asu，其含義是日出”……我們傾向于給黃昏這個詞語添加有些憂郁的聯想，這也許是現代崇拜的典型后果——崇拜開始、開端、推進、發現……向外的擴張和能量，現代特有的對于數量指標的盲目信賴。黎明、破曉、日出、“萬國之晨”，以及類似的詞語現在十分流行，而像日落、寂靜、夜晚這樣的觀念則只給我們帶來停滯、衰落、離析、或者空曠的含義，這是不公正的。

我們對待黃昏是不公正的。我們對于可能給予了歐洲這個名稱的現象是不公正的……我們應該不再認定歐洲的現狀是其能量的日薄西山，而是要承認這是一個靜觀深思的時間。[[7]](#_7_211)

對于哈維爾來說，歐洲的概念是雙刃的：“歐洲似乎把時間和歷史性的范疇引進人的生活，發現了發展的理念，最后，還發現了我們現在所說的進步。”但是，歐洲的這一條進步之路不僅意味著拯救和自由，而且也意味著打著文明招牌實施文化壓迫和野蠻行為。歐洲輸出品包括“征服、搶劫、殖民化，在二十世紀，還輸出了極權主義的意識形態和法西斯主義”。在哈維爾看來，在日常用語里，歐洲有許多概念：可以指學校用地圖上簡單的地理概念，可以指歐盟，亦即戰后時代里不在蘇聯統治之下的那些國家。然而，只有第三個歐洲的涵義貼近哈維爾的心靈。這第三個歐洲“不能在學校地圖上找到”，也不限于錢包里塞滿歐元的得意洋洋者。第三個歐洲是超地理的，它涉及“共同的文化價值觀”，包括對歷史的批判反思、精神的黃昏時刻、保障“自由市民乃一切權力的來源”[[8]](#_8_208)之價值觀的公共文化。這第三歐洲，黃昏地域，依然是一個烏托邦。黃昏不是終結的時間，而是反思的、非線性的時間，時間之外的時間，孕育了種種的機遇。

拉什迪（Salman Rushdie）也喜愛他心目中非凡的歐羅巴，不是一個黃昏的智慧女神，而是活生生的“亞洲的少女”。

歐羅巴開始于……一頭公牛和一次強奸。歐羅巴是一個亞洲少女，受到神的引誘（為此，神變成了一頭白牛），被俘虜圈在一個地方，這個地方后來就用了她的名字。宙斯對凡人肉體永不滿足的欲望之發泄對象歐羅巴，得到歷史為她作出的報復：宙斯現在只不過是一個故事，是沒有力量的；而歐羅巴還依然生氣勃勃。

所以，在歐羅巴的理念起初時刻，在人和神之間有一場力量懸殊的斗爭，但是也有一個鼓舞人心的教訓：雖然公牛神贏得了第一次拼斗，但是，在時間上，這個少女大陸贏得勝利。

我一直忙于和一個當今的宙斯拼斗，不過他的雷電至今尚未打中目標。而其他很多人（在阿爾及利亞和埃及，以及伊朗）卻是不太幸運的。我們從事這一戰斗的人，很早就已經理解這關系到什么。這關系到人類的權利——他們的思想、他們的藝術品、他們的生活——要戰勝雷電生存下去，要壓倒現在任何時髦的奧林匹斯山反復無常的獨裁。這關系到有權作出道德的、智慧的和藝術的判斷，而無需擔心末日審判。

因此，歐羅巴是一位亞洲移民，她擁抱了世俗啟蒙主義的人本主義價值。更確切地說，它是作家自己的第二個自我。在“想象中的家園”一文中，拉什迪稱自己是“一個移位的人”：“移位（translation，也有“翻譯”之義）這個詞語在語源上來自拉丁文‘帶著走過’。我們被帶著走過世界，就成了移位的人。一般都很正常地認為，在移位中總是有所喪失的；而我則頑固地堅持‘也會有所得’這一理念。”[[9]](#_9_199)因此，歐羅巴的故事是一個傳輸和位移的故事，多元文化存在、在外語中追求幸福的故事。作者也被轉化為女性。在這里，公牛是披著神圣外衣的野獸獨裁制度的體現。而且，西方萬神殿所在地的奧林匹斯山，既代表東方專制主義，也代表現代宗教專政的制度。東方和西方不是地理的或者自然的類別；對立不是在“東方”和“西方”之間，而是在人本主義和獨裁之間。當然，這是一種個人巧妙的請求，請求撤回對作者下達的“追殺令”（fatwa）。但是這也是一個矛盾地認同歐羅巴之夢的故事。令這位作家感到遺憾的是，新的統一的歐洲更關注的是羊奶奶酪的價格，而不是人權。拉什迪要求“在不必憂慮末日審判的條件下作出道德的、智慧的和藝術的判斷的權利”。[[10]](#_10_197)

殊異的歐洲人常常用比喻故事的形式來呼吁歐洲人聽眾。這不僅僅是一種自我神化的奇異行動和二手的“魔幻現實主義”。他們堅持認為，歐羅巴不僅具有某種不同的涵義，而且也有某種不同的語言和形式，更加綜合，質疑現代世界中勞動分工，藝術與科學、小說與哲學、經濟學與文化的分離。他們的歐羅巴有一種鮮明的風格，不僅僅有一個減價的價格標簽。為這樣的“第三歐洲”說話的那些人代表了一個正在消失的群組：公共知識分子、持不同政見者作家、另外一個時代留下的懷舊的人們，這些人在現時中正在失去立身之地。新歐洲的精英們是經濟學家和歡天喜地的技術專家治國論者，這些人用數字說話，不是用比喻。[[11]](#_11_193)

希臘神話中的歐羅巴是來自迦南的一位美麗的地中海少女。宙斯愛上了她，誘惑了她，他自己則變成了一頭雪白的公牛，長著小小的、寶石般的牛角，兩個牛角之間有一條黑線。[[12]](#_12_187)歐羅巴的兒媳婦帕西法厄（Pasipha觕），似乎繼承了誘引公牛的出眾的美艷，愛上了一頭真正的野獸，不是變形的神，生養了米諾陶（Minotaur）。歐羅巴和天神交合，養育出來歐洲大陸，而歐羅巴的替身帕西法厄和一個燔祭動物做愛，生出一個魔鬼，為這個魔鬼建造了天下的第一個迷宮。罪孽、野獸和迷宮大概還要繼續糾纏歐洲人的想象力千百年。

歐洲是一個不斷變化的概念，不斷遷移和改換意義。要點總是取決于是誰在為歐洲言說。作為一個哲學的和政治的理想，“歐洲”在啟蒙主義時代就得到了信賴，取代了基督教普世主義的理念。歐洲大陸遭受幾百年的宗教迫害（常常以基督教普世主義的名義），從穆斯林和猶太人在西班牙遭受迫害和驅逐，到圣巴托羅繆大屠殺，到德國和波希米亞境內的三十年戰爭；在此之后，歐洲被推崇為“和平的文明”，反對宗教不寬容和專制的“野蠻”。歐洲不僅有歷史地理含義，還具有某種道德地理。在十九世紀和二十世紀初期，歐洲精神既是某種官方政策，也是某種抵御的策略；擁抱歐洲精神的有征戰不休的君主，有法國和德國、英國和意大利哲學家，以及非基督徒的歐洲人，來到這一大陸的移民，一些城市居民，這些人把某種意義加諸于這一理想，視其為反抗新民族主義的一個方法。在他們這里，歐洲不是一個抽象的理想，而是一種“選擇性的親近”，另外的一種并非以血緣和地域為依據的、想象中的集體。[[13]](#_13_179)（眾所周知，尼采宣布自己不是德國人，而是一個“很好的歐洲人”。阿倫特談到“最后的歐洲人”，指的是猶太人知識分子，例如西默爾和本雅明。這一理想的回響可以見于現代俄國猶太人和波斯尼亞穆斯林的著述之中，從彼得堡到薩拉熱窩。）

當然，歐洲精神有相互矛盾的沖動；歐洲精神涉及的是“和平的文明”和輸出文明與進步，涉及理性主義與暴力、收納和排除。[[14]](#_14_175)歐洲精神是在以他者——亞洲、美洲和非洲為借鏡定位自己的。歐洲不是一個島嶼，不是一個文明的亞特蘭蒂斯；它可能有一個中心，但是沒有明確的邊界。有時候，可以用博爾赫斯的格言來描寫它，這是一個處處都是中心而周邊無處尋覓的地方。而且，歐洲共同體的根基千百年來一直在移動——從宗教到啟蒙理性，從文化和人文價值到經濟的和政治的價值觀。

“歐洲”一向是熱衷于它的邊界的——內部的和外部的邊界。首先，區分是由氣候而不是人確定的。從古代到文藝復興，核心的區分是在南與北之間，而不是在東與西之間。事實上，歐洲的南部和地中海盆地被看成是文明的搖籃，而在高盧以北——法蘭克人、哥特人和盎格魯—撒克遜人的地區被看成是野蠻人的地區。在啟蒙主義時期，歐洲的東與西的區分變得更加明顯。沃爾夫（Larry Wolff）指出，這一區分是不準確的，按照法國啟蒙主義思想來建造東部歐洲是一種“半東方化”的計劃。[[15]](#_15_174)東部歐洲同時被納入、又被排除出“文明世界”，變成了啟蒙主義的社會夢想和政治夢想的一個實驗室。所以，給大陸投上一道陰影的鐵幕不僅是雅爾塔協定和冷戰政治的一個產物，而且也是對兩個世紀的文化邊緣化和偏見的反映。然而，我們到底能不能夠知道，這是不是現代的陰影回顧式地投射到了過去，還是恰恰相反呢？

二十世紀歐洲大陸歷次殘酷戰爭打破了歐羅巴的和平理想。在第二次世界大戰之后的時期，鐵幕變成了歐洲內部最重要的政治分界線，在彼此的陰影中重新塑造戰后的世界，而且雙方都推出了截然不同的少女大陸的神話。對于許多左翼知識分子來說，歐洲的理念喪失了魅力。在1968年之后，“歐洲”被等同于帝國主義和對文明的種種不滿。歐洲的概念失去了其文化與智慧的意義，轉而在政治與經濟精英當中產生力量。早在1946年，丘吉爾就談到“歐羅巴合眾國”，在同一篇演說里，他還提出“鐵幕”這個非常的比喻。[[16]](#_16_172)包括德國在內的更為幸運的歐洲達成這種統一一，是取決于種新的愛國主義的：經濟繁榮的愛國主義，而不是血緣和地域的愛國主義。對于穩定的貨幣的信賴變成了民族自豪感的一種形式。暢銷的是一種格式：忘記血腥的過去、德國歐洲化、對于彼此之間和無論為何人而進行一切戰爭和戰役持以“失敗主義的態度”。1986年簽訂了一項協議，要在1992年建立歐洲共同體零關稅的內部市場。

顯然，沒有人預料到柏林墻的垮塌和天鵝絨革命以及其他革命。雖然官方感到舒適，但是，東部的事件引起了兩方面的不滿：一方是歐洲左派，他們把柏林墻的垮塌和他們最后的幻想破滅等同起來；另外一方面是金融精英和和政治精英，他們看到了潛在的經濟陷阱。西柏林的藝術家喜歡在柏林墻西側畫出顛覆性的畫作，魔幻般地用藝術抹掉這面墻，但是也確認這面墻是自我表現的一張極好的屏幕。這堵墻和比喻的鐵幕，這相互幻想的屏幕，很快就要被打開，引起雙方的憂慮。

東歐人確實沒有很好的掌握歷史時機的感知力。就在推進從經濟上表述西歐國家的某些原則的《羅馬條約》[[17]](#_17_165)簽訂前后，匈牙利反抗蘇聯統治的起義被殘酷鎮壓；1968年，在巴黎堆起街壘的時候，蘇聯坦克開進布拉格；1991年，《馬斯特里赫特條約》簽字的時候，薩拉熱窩正遭到圍困；1999年，在西歐幾個首選國家發行歐元之后數月，對科索沃的攻擊和北約空襲開始。

歐洲之夢被許多失敗的解放之路留下的“假如”套牢；它代表了一個具體的解放目的，以及近在眼前卻未得實現的歷史潛力，又一段繞開坦克的道路。西歐歷史學家們傾向于不同情被打敗的小國那些潛在歷史可能性的怯懦訴求。假如匈牙利在1956年被蘇聯放過；假如捷克斯洛伐克在1968年被蘇聯放過，該如何如何。假如鐵托在1968年貝爾格萊德和薩格勒布的街壘之后沒有轉向鼓勵民族主義，歐洲是很可能出現某種第三條道路的，某種“具有人性面孔的社會主義”。的確，如果它們都在不同的時間加入了歐洲，則經濟的不平衡狀態和文化的懷疑主義也許會變得不太突出；如果我們讓這一廂情愿的白日夢再延續片刻，則其他國家也很可能隨著意愿跟進，而且，蘇聯本身也可能兌現解凍時期的某些許諾。（我知道我的論據有瑕疵，不科學，只能用于對懷舊的談論；而在俄國的語境下，有些人會喜歡把這條“假如”的道路向更遠的過去追溯：假如二月革命成功，列寧被當作德國間諜逮捕，假如諾夫哥羅德自由市沒有被莫斯科維占領，等等。）

1968年布拉格事件之后得到新狂熱的鼓吹的中歐理想，實際上是擺脫東西方二元論的一個嘗試，要使鐵幕變得較少堅固、較多彈性——至少是在他們的夢境之中。[[18]](#_18_161)東歐是真實地存在的，而中歐，用艾什的話說，只是潛在的。[[19]](#_19_160)中歐是德國和俄國之間的那些小國，它們有相似的歷史——文化繁榮、軍事失敗，從哈布斯堡王朝到戰后的共產主義。1968年以后中歐的倡導者是捷克、匈牙利和波蘭的持不同政見的作家、持反對態度的歷史學家和活動人士。康拉德把“中歐”描寫成為“多中心的”和“多極的”；它不僅是一個政治組織，而且還是一種世界觀，其特點是一種清醒的、反烏托邦式的態度和對制度持以道德上的反對，作家稱之為“反政治”。用哈維爾的話來說，中歐代表了“作為自由和獨立國家友好共同體的民主歐洲的理想”。中歐是一個精神的建構，一個超地理的概念，某種“奇想”，但是它在1980年代的政治發展中扮演了重要的角色。康拉德認為，它與現實的關系是“精神的，不是軍事的”。從某方面看，中歐的依據依然是作為歐洲理想本身的那些論據，亦即在三十年戰爭時候發展出來的論據：寬容、非暴力、個人的權利。

“中歐”不應該和德國擴張主義的“中部歐洲”（Mitteleuropa）概念混為一談—許多民族主義者延續了這一混亂。從馬薩雷克（ThomasMasaryk）到米沃什（Czeslaw Milosz），中歐的現代預言家們事實上都是有綱領地反對“中部歐洲”的。[[20]](#_20_158)它是為德國向東擴張辯解的社會達爾文主義和種族主義理論的一個“計劃”。馬薩雷克的中歐建立在社會達爾文主義的對立面，即人本主義的基礎上。“中部歐洲”根植于農業空間，即擴展的民族國家的生存空間（lebensraum）。“中歐”是超國家的，建立在自由市的市民理想的基礎上。“最后，中部歐洲”是一個擴張主義的計劃，而中歐，雖然也不無偏見和排他性的行為，但是依然是一種持解放態度的理想，是在抗拒蘇聯統治的情況下發展起來的。從最好的方面說，中歐的形象不真的是中心論的；而是，用米沃什的話來說，它意識到了自己的邊緣性，自己乃是“歐洲的外環”。中歐的諷喻預言家們夢想把邊界邊緣化，并且對鐵幕沉重的不可避免性提出疑問。

“中歐”是某種“第三條路”的烏托邦和懷舊的夢境——超級歐洲夢境。[[21]](#_21_159)它取代了更早的“布拉格之春”綱領，“亦即具有人性面目的社會主義”。至少在捷克，世界“社會主義”從七七憲章運動中消失；哈維爾和哲學家帕托奇卡（Patoc＇ka）提出一種“平行的結構”和反政治生存的灰色地區，在這個制度之內，在真實之中生活。這些很像馬爾庫塞1960年代在中產階級社會內部創造“無壓抑區”的計劃，那將是某種替代性的反文化公共領域。[[22]](#_22_159)中歐的這種持不同政見夢境完全不是泛歐洲的；毋寧說，它是親西方的。東部中歐持不同政見者們，因為不理解西方內部的文化戰爭，所以全心全意地擁抱了1960年代西歐和美國的反文化，以及抽象的、理想主義的杰斐遜式美國自由派的民主。[[23]](#_23_156)亂造黑名單、麥卡錫主義和孤立主義政治橫行的美國，在這里實際上是不為人知的，被認為不過是蘇聯宣傳編造虛構故事。但是，甲殼蟲樂隊和扎帕[[24]](#_24_154)是可尊敬的中歐人。

中歐是一個創造神話的概念，所涉及的是為了未來而重寫過去。法國啟蒙主義哲學家們，用沃爾夫的話說，在十八世紀“發明了東歐”；而東歐和中歐的作家們重新收回他們共同的歐洲歷史，追溯到了啟蒙主義以遠的中世紀和文藝復興。米沃什談到中歐的“自由意志論”傳統，從夸美紐斯到胡斯。這一段浪漫歷史之中的中歐是啟蒙主義以前的啟蒙思想之地。這一點涉及對于過去的一種十分有選擇性的觀點，因為在歷史上，中歐既是城市世界主義之地，也是民族主義之地，在大約同一個時間產生了卡夫卡和希特勒。中歐夢想家們沒有太多地注意經濟，無意中混淆了民主和自由市場。1989年以后面對這一區域的第一個問題是政治家們所說的“同時性的問題”。中歐的東部必須同時建設市場經濟和民主體制，消除經濟的和社會的差距，反抗新出現的民族主義，周旋對應西歐的貿易規則。

中歐的理想是對泛斯拉夫主義模式的一種反抗，這樣的一個模式常暗含在蘇俄對待其“東歐小兄弟”的態度中。中歐的風格和言辭是激烈地既反對蘇式共產主義普世主義，又反對新的民族主義。然而，在前蘇聯集團的三個國家——波蘭、匈牙利和捷克共和國正式加入“中歐”之后，“中歐”的言辭就被劫持，要畫出排外的界線。捷克總理和哈維爾的對手克勞斯（Vaclav Klaus）表達了這個觀點，宣揚和斯洛伐克快速實行“天鵝絨離婚”：“我們是單獨地走向歐洲呢，還是和斯洛伐克一起走向巴爾干呢？”中歐變成了一個政治現實，不再像是1980年代被想象的樣子。哈維爾本人也遺憾通往歐洲的道路是經過了北約，而不是經過歐盟。用艾什的話來說，這是一個重大的缺陷，“把或然性變成確實的事實、把灰色區域變成黑白之間的線條，還有，首先，把定義化為自我實現的預言”。[[25]](#_25_152)

這里的主要之點不是論證接納和排斥，中歐、歐亞、西歐、東南歐等等之間的界線。在這一部懷舊敘事中，歐羅巴的發言人應該包括前南斯拉夫人、法國裔保加利亞人、德國裔蒙古人、捷克人、匈牙利裔黑山人、波蘭裔立陶宛猶太人、彼得堡裔美國人、波斯尼亞人和英國裔巴基斯坦人。全部這些人形成了一個“城市個人主義者”俱樂部，而其中沒有一組人用這樣的相對的民族術語來定位自己。令人感興趣的倒是在歐洲實用主義和美國化的這個時期，遲來的啟蒙主義之夢境和歐洲懷舊最后一次的迸發。說到底，從伏爾泰和莫扎特到丘吉爾的西歐人所發明出來的東歐一直受到許多認真的和幽默的稱贊。沒有歐元的歐洲人的聲音沒有得到公正的聽取；就連他們的幻想和懷舊也注定是“二手的”和“二等的”。在這里，他們將會得到用十五頁文字描寫的榮耀。下面的書頁是歐洲浪漫曲主題變奏曲，這個浪漫曲采用了各種形狀、風格、性別——還涉及了東西歐關系在時間和空間上脫節的問題：歐羅巴作為城市的記憶、歐羅巴在邊界的十字路口、歐羅巴與國家誘惑和非國家志向之間的新的身份政治。下面的故事講到現代布拉格的卡夫卡和瑪利亞·C、一位捷克的業余妓女和東西歐公路上的德國卡車司機、一位睡美人和一次穿過邊界的現代流亡。故事談論了映射和內省、愛欲和得不到承認的困境、家園之夢和堅持疏離。

布拉格的時間：卡夫卡與瑪利亞·C

開小汽車穿過捷克與德國的邊界時，我和我的朋友發現了一輛大卡車，上面寫著“卡夫卡運輸”這樣的幾個大字。

“這是什么意思呀？”我們都好奇。

“卡夫卡運輸隊嗎？”我們布拉格的朋友說，被我們的驚奇逗樂了。“指什么都行。在這兒，卡夫卡是一個很普通的姓氏。”

布拉格沒有歐羅巴的噴泉。后共產主義的主要紀念碑是夏日公園里的節拍器，時間鐘擺。一個細長的金屬黑三角帶有一個輕巧的機械裝置，推動它優雅的紅色時間之擺前后運動。節拍器是藝術家諾瓦克（Vratislav Karel Novak）在1991年建造的，標示出這個城市的一個重要地點，豎立在原來斯大林紀念碑的底座上，那座紀念碑還是世界上最高大的——而且也是最不合時宜的。紀念碑雕像是在這位領袖在蘇共第二十次代表大會上被揭露之前一年豎起的，變成了下流玩笑的把柄，外號“排隊”：據說，雕塑家要在斯大林身后擺放兩隊工人，以防止不懂體面的布拉格人看到偉大領袖的臀部。在反斯大林主義盛行的時候，紀念碑作者，共產主義理想主義者斯維茨（Otokar Svec）自殺身亡。夏日公園變成了后共產主義一片怪異的墳地。這里的山坡布滿了年久失修的防御核空襲避難所，是為捷克斯洛伐克共產黨高級干部建造應對敵人進攻的。1962年，紀念碑雕像理所當然地被拆除，但是那空空的底座本身變成了一個紀念地點，成為布拉格權貴的掩蔽所和被拆除塑像的秘密博物館。遲至1989年一歡欣的日子，底座里面的防空洞才第次對觀眾開放，變成了一個俱樂部，叫做“極權主義地區”（TZ）。涂鴉出現在外部，紀念甲殼蟲、性手槍等樂隊，還有無名的藝術家們自己。這里最新紀念的全球愛情故事乃是俄國人和美國人的：“米老鼠+彼得魯什卡=愛情”（彼得魯什卡是俄國的丑角，傳統木偶戲里的人物。我不太知道涂鴉藝術家是否意識到，這里寫的成了一件同性的情事。）

這個巨大的底座防空洞被選擇用于一個公共藝術項目。“主辦捷克斯洛伐克綜合展覽會的組織從我這里預定這件作品，他們原來是想要個輕松娛樂的東西，”諾瓦克說，“不過，對于我來說，夏日公園具有某種隱藏的悲劇意義。所以我設計了節拍器，讓它象征著時間不可避免的逝去，表達原來斯大林雕像荒誕的紀念碑特征和節拍器輕巧的框架之間的對照。”[[26]](#_26_152)節拍器是一種諷喻的和反思性的反記憶。和晚期蘇聯與后蘇聯時期“蘇刺藝術”（sots art）不同，它不通過共產黨藝術的意識形態標記來追溯城市在蘇聯時期的過去。和1970年代與1980年代的德國反紀念碑不同，布拉格的時間鐘擺是幽默的、美麗的，不是說教式反審美的。這個節拍器提示我們布拉格被打斷的現代性與現代主義的時間和空間試驗，令人想起1920年代和1930年代捷克和俄國的構成主義藝術。然而，這個節拍器既不是傳統的，也不特別是先鋒的；更可以說，它對時間本身提出一種反思。節拍器的節奏攫取了時間的方向；它既不是朝向過去，也不是朝向未來。節拍器的時間反對馬克思主義—列寧主義走向光明未來那種目的論的、進步的、向前看的時間。看起來節拍器是在測度擺脫了意識形態和說教敘事的、創造力的時間。

這位藝術家稱他的動力機為“變形動物”（cyclotes）。它們像是動畫人物，某種現代替身假人，可能突然有了生命，拯救布拉格本身。藝術家說，他的節拍器有兩條細腿，所以，有一天，它在斯大林的底座上坐得累了的時候，就可以逃跑。他想要表明，這個紀念碑“不會在那里永存，它剛剛到了那里，會再次出發”。節拍器反映出自然節奏和理想機械（想象中的永動機）的周期時間。同時，雕塑提醒我們消逝本身和任何紀念碑榮耀的須臾即逝。年事見老的情人和不見老的游客都來這里欣賞布拉格的美景。這個地方最多的客人是輪滑少年，他們在布拉格有歷史意義的石塊上練習滑行，就像全世界的滾輪少年一樣。這些十幾歲的少年在孤寂中練習花樣跳躍，迷上這些地方，卻忘記了這些地方的過去，這對于他們來說乃是古代史。

1999年有人對這個地方提出了新的設想：建立一座圣阿格尼斯新教堂，主張適度的民族復興的人如是提議，相信民族自豪感不是隨便的兒戲。十三世紀的這位圣徒在天鵝絨革命五天之前被封圣；因此，對一些人而言，在后共產主義的變革中，她也扮演了重要的角色。但是，建造新教堂會抹掉對于過去的記憶和對于上一個十年的不經意的紀念。建筑物將會使得時間鐘擺停頓下來，以象征物取代歷史全部的矛盾層次，恢復十九世紀捷克的民族特征。具有諷刺意義的是，雖然提議要最終結束“莫斯科統治的”捷克的歷史，但是，在這個地點建造巨大的圣阿格尼斯教堂卻是令人不安地遵循了莫斯科的先例，類似于莫斯科近期要在原來規劃的蘇維埃宮地點上建造巨大的救世主基督大教堂。

與此同時，節拍器依然佇立在那里，標示出布拉格對時間與歷史的具有諷刺意義的感知。布拉格是一個中歐楷模城市，該市最出眾的紀念碑——從著名的巴羅克式教堂到蘇聯式的高樓——都是勝利者、常常又是這個國家的占領者建造的。用本雅明的話來說，如果說在莫斯科全部的鐘表都顯示出不同的時間（至今依然如此），則在布拉格全部的鐘表都準確顯示同一個時間，但是每個鐘表暗示一個不同的時間概念。老城廣場的著名的星象鐘（Orloj）是1490年安裝的，當時的布拉格居民肯定是發現了布拉格是繞著太陽轉的，而不是相反。每小時，木頭小人都從門后出來，上演一出道德劇，人物都是讓人打寒噤的：死亡、貪婪和虛空。星象鐘展示了太陽和月亮的運動，給出三種程式的時間——巴比倫時間、古老的捷克時間和現代時間。星象鐘的建造大師為了他不朽的時間幻想犧牲了生命。布拉格市民使他失明，這樣，他就再也不能在其他地方重復他的杰作，但是他作出驚天動地的報復。哈努斯（Hanus）大師把自己的軀體嵌入自己的造物，把自己的雙手和大鐘的指針連在一起。就這樣，他在同一個時刻結束了自己的生命，也中止了城市大鐘的運行。他犧牲了，但是大鐘又被修好，現在是后共產時期布拉格的主要旅游景點之一，只可以和另外一個涉及時間的奇跡比擬——猶太人市政廳的希伯來大鐘；那個大鐘的指針反時針方向運行，對現代的時間觀念提出挑戰。最近期的公眾藝術項目提出另外一種街道大鐘，大鐘完全不是計時用的。它的指針不動，不是指時間，而是向布拉格居民和周游世界的旅行家提出一個審慎的問題：您急急忙忙的往哪里奔走啊？[[27]](#_27_146)

今天，布拉格是東歐人和西歐人的懷舊相互競爭的城市，它們經常圍繞著歐洲的理念轉，而且，像捷克的歷史那樣，彼此成復調式對比，很精確，就像這城市的歷史一樣。1968年的布拉格是一個意氣高昂的城市，在這里，許多潛在的道路都可能通向歐洲，具有人性面目的社會主義也好，超現實主義也好。在蘇聯入侵之后，這個城市獲得了不同的面貌；按照昆德拉的描寫，它又變成了“一個忘卻的城市”，在更改了名稱的街道上，住滿了幽靈：

各種各樣的幽靈在這些混亂的街道上出沒。他們都是被拆除的紀念碑的幽靈——紀念碑被捷克改革運動拆除、被奧地利反改革運動拆除、被捷克斯洛伐克共和國拆除、被共產黨拆除。就連斯大林的許多雕像也被拆除。在全國，凡是雕像被這樣拆除的地方，列寧雕像卻成百上千地冒了出來。就像廢墟上長出的荒草，就像憂郁的忘卻之花。[[28]](#_28_146)

1989年以前，西歐人到布拉格來收集那些憂郁的忘卻之花，一廂情愿地懷想那個老式的和不太幸運的歐洲，這個老歐洲代表了他們過去的家園理念，又令他們感覺現在的家好，有全部西歐的現代舒適設備。而捷克人感受他們的憂郁，是相對地輕松的。現在，在天鵝絨革命這場戲之后，這個憂郁的城市變成了一個繁榮的城鎮，向各種人代表各種事物——這是歐洲保存得最完好的城市之一，具有引人矚目的各式各樣的建筑風格，從中世紀到巴羅克、新藝術到構成主義，還有國際風格的東歐變體；這是新的東部中歐的城市，在這里，第三條道路的夢想也許可能實現，哲學家可能當權，民主、自由市場和高級文化不會互相妨礙。布拉格變成了一個朝圣者的麥加城，中產階級家的美國少年在這里可以擺出波希米亞人的模樣，想象自己身處前一個世紀交替年份的巴黎：他們想象中流亡的歐羅巴。現在，布拉格步行區建筑破舊的正面都已重新修整得十全十美，就連西方游客也開始抱怨城市變得旅游氣息太重，太像西歐的城市。對于他們來說，布拉格喪失了一位高貴但是貧窮的親戚的魅力。那些“狡猾的捷克人”想方設法靠他們這個浪漫的窮城市賺錢，把它變成相互沖突的懷舊主題公園。作為回應，捷克人發展出一種新的反旅游地下場所——在老地下室里開設一系列的小酒吧、飯店、咖啡館和展覽廳，在“游客們不去的地方”。

“城市個人主義者”的歐洲懷舊表現在寫作中，也表現在1989年以后真實的城市轉變之中：對蘇聯建筑特有龐大紀念碑式風格的反抗；城市細小的姿態，反記憶的標記，例如重新裝飾內部的庭院——那以往的恐懼的空間，令其變成商店和飯店；以及新的咖啡館文化。1989年以后，布拉格文化要人是三個不那么像的盟友：帕拉赫（Jan Palach）、列儂（John Lennon）和卡夫卡；他們三個人都有城市紀念碑。對1968年和1989年事件的紀念明顯是低調的。在這些事例中，風格就是信息；它們的言辭是“反政治”，亦即康拉德描寫的中歐理想，其發展與蘇聯和民族主義對巨大威嚴父親形象的崇拜形成對照。這個城市避免奢侈的紀念活動，珍惜細小的姿態。在查理大學哲學系附近街道上，有一個不易看到的十字架，用紅磚在路面上砌成。在毛毛細雨或者在某種光線的下面，十字架上似乎有一個人的形象，而在其他的時間里，那里看上去只不過是路面建筑師的小“差錯”，毫不顯眼。根據城市傳說，十字架是佚名建造的，是為了給揚·帕拉赫的犧牲留下一點痕跡，一個提示；他原是二十一歲的哲學系學生，為了抗議蘇聯占領布拉格，在人民博物館臺階上把一罐汽油灑在自己身上，用火柴點著。1969年，他的葬禮標志著希望的終結，開始了停滯的時期，和哈維爾所說的每日的“極權主義消費主義”。在1989年戲劇般的革命事件中，在文采斯拉斯廣場自發地為帕拉赫建造了紀念碑。它在天鵝絨革命之后一直保存完好，變成了一座極權制度犧牲品的反紀念碑式紀念碑。

1980年代的另外一個非官方的紀念碑是獻給大眾偏愛的幻想主角的——約翰·列儂墻，在法國大使館的街對面，被搖滾樂粉絲們布滿涂鴉。涂鴉和列儂的面部被共產黨當局適時抹掉。現在，這堵墻歸給了馬耳他騎士團[[29]](#_29_140)，算是補償的一部分，可是這些人也證明是甲殼蟲的敵人。法國大使出面保護列儂和鐵幕兩側懷念1960年代的粉絲們，挽救了紀念碑免遭“修補”，那種“修補”實際上是對非官方城市文化的一種銷毀。

在后共產時期紀念活動中，堪與列儂相匹敵的要數卡夫卡。這位說德語的猶太人現代主義者，體現了對于世界主義式布拉格的懷舊——“這是三種文化的城市，捷克人的、德國人的和猶太人的。”這里的導游總是這樣驕傲地宣告。在國家或多或少變得單一民族化五十年之后，捷克人對失去的世界主義性格感到懷舊。卡夫卡本人沒有贊頌多文化的布拉格。對于歐洲或者他兒時的布拉格，他都沒有懷舊之感。卡夫卡在回憶布拉格中世紀猶太人住區消失、出自衛生理由被夷為平地的時候寫道：“在我們心中還仍然有那些昏暗的角落、神秘的庭院、擋住的窗戶、骯臟的后院和喧鬧的客棧……我們從內心里都不明白新式衛生到底是什么。不健康的猶太人城區就在我們心里，是比講衛生的新城區要真實得多的。”已經消失的猶太人住區形成了他夢境的建構。卡夫卡的布拉格是一個在官僚體制中忘記的城市。看起來，現代的布拉格一直都不原諒卡夫卡，因為他描寫忘卻，布拉格報復似地記得他。

作為一個作家，卡夫卡在他故鄉的城市布拉格的命運似乎是在忘卻和過度的暴露之間擺動。他被友人布羅德（Max Brod）在一本二流小說里頌揚為殉道者，又變成了“現代厄運作家”的典型，左右都受到譴責。1930年代的左翼知識分子，包括布萊希特，都夢想燒毀他的作品，這個夢想在納粹德國變成現實。納粹和后來共產黨都忘記和禁止卡夫卡的作品。1960年代早期，卡夫卡被“恢復名譽”，變成有遠見的殉道者，后來，又變成了布拉格之春的英雄。1968年以后，這位作家又被判以暫時的忘卻，而在二十年后被歡呼為布拉格的民族英雄。1989年訪問布拉格的時候，我發現卡夫卡死后的困苦還沒有過去。現在他不再受到審判，他正在被銷售。

卡夫卡變成了布拉格的主要景點；卡夫卡住過的房屋因為太小不能改建成國家博物館，卻變成了紀念品商店，游客可以在那里購買卡夫卡商品，卡夫卡咖啡瓷杯、卡夫卡T恤衫特別受到歡迎。在1990年代初的城市圣像系列中，卡夫卡似乎取代了卡爾·馬克思。這位作家兩只不對稱的眼睛從貼滿全城的招貼畫上追著瞧著你。1999年，在一修葺新的捷克先鋒派建筑杰作大宮殿里，安裝了一個巨大的概念性作品，就是受到了卡夫卡的《美國》的影響。擬人化的舊式官僚家具和偵查設備展現出一個真正的卡夫卡式的劇場。博物館的警衛更是放大了這個印象，他們無意中變成了展覽的主角。他們來自共產時期，藏在寬大而空蕩的現代藝術博物館的每一個角落里，人數比參觀的人還多。對于參觀者來說，他們提供礙事的“幫助”，盯著參觀者的一舉一動，懷疑每個對這些被丟棄的奇怪物件感興趣的人——這些物件在我們混亂的后共產時期被當作“藝術品”。

不僅卡夫卡的作品，而且還有他的私人生活細節，現在也開放來滿足喜好品味的游客。游客可以在新米萊娜咖啡館享用捷克傳統甜食，價格高得嚇人，咖啡館裝飾品有卡夫卡的情人的肖像，變成大招貼畫，還有他的情書片段。以往，卡夫卡的作品是不出版的；現在，連他最具私密性的寫作也被公開，大量印刷，字號之大幾乎難以閱讀。至于米萊娜·葉森斯卡（Milena Jesenska），卡夫卡的短期情人和長期筆友，也在短時間內獲得了明星的地位，不過這是很應當的。她是一位杰出的婦女、新聞記者、作家和戰爭時期女英雄。米萊娜積極參加了布拉格的藝術生活，跨越了捷克猶太人作家和德國猶太人作家、藝術家之間語言和文化的界限，后來參加抵抗納粹占領的活動，導致被捕入獄和死于集中營。卡夫卡和米萊娜都沒有完全能夠把兩人經歷復雜的生活聯結在一起，只是在寫作上、不是在生活中，永遠地聯結在一起了。

布拉格有幾家咖啡館，都力圖重建卡夫卡時代的咖啡館文化，還帶有幾分幽默感。例如新近重新裝修的盧浮宮咖啡館，令人想起哈布斯堡帝國，有新維也納式高高的天花板，畫著高級仿藝術的孔雀，出售昂貴的精奶咖啡。菜單包括了新全球文化，法國、阿拉伯、俄國美食和漢諾威式早餐。同樣，斯拉維亞咖啡館，一曾度是捷克持不同政見者的咖啡館，哈維爾很喜歡；現在也按照二戰前的風格重建了，包括詩人原來的繪畫和綠色的繆斯。（事實上，這個店在1991年被一個美國投資者購買，一直關閉到最近。關于咖啡館的爭論對城市居民和共和國總統愿意接受的美國化的程度提出質疑。咖啡館保護者們勝利，但是斯拉維亞咖啡館重新建造，卻沒有哈維爾時期它那種蘇式風格的細節。）如果不是天花板上綠色的霓虹燈和引起回憶的名稱，很容易和美國旅館的偽歐洲式餐廳混起來，還配有包了皮革的家具和墻上的名人肖像。其他咖啡館變成了布拉格咖啡館文化愛國者和全球市場開拓者之間的、地方人士和旅游游客或者外國移居人士之間的戰場。他們的懷舊和對歐洲咖啡館文化的眼光在這里似乎是要沖突，而不是共處。鯨魚酒吧是捷克少年們喜歡的地方，在1990年代他們重建出自己品牌的1960年代風格，在酒吧里有一面凹面鏡，廉價而油大的食品，后屋里有破舊的雙人座椅。起初，這 是主要為捷克少年服務的秘密地方，不是為旅游游客或者外國移居人士服務的，因為他們必定抬高價格，從而排除本地顧客。“這個地方不是讓你展開布拉格地圖，大聲嚷嚷這兒的一切多么便宜呀的。”我手里的一本英語導游書告訴我。現在，在鯨魚酒吧有很多認真的移居外國人士，他們都盡量顯得比本地人更像本地人。

在米萊娜咖啡館，你可以自由打開布拉格的地圖。咖啡館沒有重建任何特殊的地方。這是對老式歐洲的懷舊代用品的范例，不張揚，但是也沒有特別的想象力。這個地方，有些游客認為是真正的捷克風格，而捷克人則認為過分面向游客。在這里，相互的理解到達了終點。有一次，我在那里等待一個朋友，看到一個熱情的美國游客在印著舊時布拉格風光的幾個明信片上寫短信。墻上卡夫卡被極度放大的書法文字吸引了他，他很客氣地問女招待，卡夫卡是不是一個畫家。

“請說德語，”女招待說，“我不會英語。”

在起初的幾次訪問之中，我還沒有太意識到本地的文化。有一次，我計劃在米萊娜咖啡館等一個布拉格的朋友。他是一位六十八歲的老者，正在消失的群體的一員。等他等了一段時間，我一面吃薄餅，一面觀看卡夫卡的手跡。星象大鐘敲響，死亡、貪婪和虛空的小人出來向游客致意。欽佩的嘆息聲淹沒在捷克和美國少年演奏的列儂的一支曲子里。這位朋友沒有來。

次日我才得知，他在咖啡館前面等我，沒有上我所在的二樓。

“這家米萊娜，我是不能夠進去的，”他說，“那是給游客們開辦的。”

“您怎么辦呢？”

“我站在外面，聽甲殼蟲。”他回答。

我這位朋友依然忠實于他青年時代的懷舊思緒。在1960年代，每個人都哼唱甲殼蟲樂曲，只是西方甲殼蟲愛好者歌唱“返回蘇聯去”，向往烏克蘭少女和格魯吉亞少女走在一起，“把西方留在后面”（實際上是一種懷舊理念）；而他們東部的對應者則是要“回到美國去——回到美國去……”，而且只在甲殼蟲的陪伴之下。這就是他們懷舊的渴望的重大分別和誤解的深度。東方和西方甲殼蟲愛好者互相擺弄對方的幻想，伴隨了某種復調節拍。所以，有些人走進米萊娜咖啡館購買昂貴的甜食；而另外一些人則拒絕這種偽造的美食，留在外面，傾聽留長發的十八歲捷克少年唱甲殼蟲歌曲，一點口音都沒有。

為了尋找“離開熟路”的另外一個卡夫卡，我走到新的猶太人墓園，墓園位于一個偏僻地鐵車站附近，在一片游客不常來的地段。我就墳墓分布地圖請教一位老年的墓園看守人。

“您在這兒有親戚嗎？”他問，很溫和。

“沒有啊，沒有。”我說，“我找弗朗茨·卡夫卡的墓。”

“啊，卡夫卡，”他不耐煩地說，“一直走……”他做出一個涵義不明的手勢，失去了對我的興趣。我走到卡夫卡的墓，驚訝地發現卡夫卡收到了很多信件。在這個荒涼墓園小徑的黃昏時分，我不經意地竊聽到了給卡夫卡的書信。“今天是布魯姆日[[30]](#_30_138)。每個人都愛喬伊斯，但是我想，你是最偉大的！瑪利亞·C，圣路易，美國。”

我認為我很可能找到了卡夫卡真正的情人。原來，一她是個美國人，瑪利亞，不是米萊娜。只不過時間安排，也是有一點錯過了。

穿過邊界：妓女和卡車司機

“我們需要虛化邊界，降低它發揮軍事功能和妨礙交通的威力。隨著邊界力量的減弱，本來屬于一家人的人們就能夠走到一起。”[[31]](#_31_134)

“我們大致上可以說，歐洲戰后的創造（或者更可以說再造）看起來也許是影響最深遠的，因此這也是共產黨極權主義插曲的遠為持久的后果。在以前經歷許多錯誤的嘗試之后，這一次新歐洲的自我身份重現，幾乎是以教科書的方式，作為邊界的衍生物重現。”[[32]](#_32_132)

邊緣化的歐洲人特別在意邊界：精神的和軀體的、政治的和情愛的邊界。即便不夢想沒有邊際的世界，他們至少想要把邊界從外在的政治現實移置到個人的想象中去。他們青年時期最有力量的邊界是蘇聯的邊界。這是一種神話般的區域，在大眾歌曲中得到頌揚，更有坦克守衛。“在國境線上烏云涌動……三個坦克手，三個快樂的朋友”[[33]](#_33_130)。這支歌曲的內容是遠東的國境線，但是在1968年，歌曲的幻景重又復活，因為蘇聯坦克轟轟開進布拉格，蘇聯士兵，“快樂的坦克手”——正如我們在該事件紀錄片里所看到的那樣，到底也沒有明白為什么“捷克兄弟”不歡迎他們。1989年的革命穿越邊界。首先是奧地利—匈牙利邊界開放，成千上萬東德人從這兒進入西德。然后是鐵幕最后的物質體現柏林墻倒塌。雖然夢境似乎即將實現，但是非物質的障礙卻變得越來越明顯。在西歐雖然邊界正在消失，但是東歐與西歐之間的金幕沒有提供很多的機會。統一的德國內部的墻壁很可能都已拆除，但是在波蘭和德國邊界上被分開的城市格利茨—茲格熱萊茨那座橋，從1945年以來依然是一片廢墟。德國西部與比利時、法國的邊界已經變成了國際游樂場；有人住在比利時或者法國，在德國工作，享受西班牙小吃店的服務，在變成歐洲一體化主題公園的城市步行區漫步時候參觀意大利鞋店和英國瓷器店。[[34]](#_34_128)但是，東部的邊界依然荒涼。一個城鎮波蘭部分和德國部分之間的橋僅僅三十碼長，可是，經過六年的談判之后，依然沒有重建。盡管多次討論了“自由歐洲”，大陸的真實邊界依然是顯露不平等的地點。在比較幸運的歐洲人和他們不太幸運的“東部”鄰居之間，存在著許多無法填補的溝壑。

跨文化的邂逅占據了許多后冷戰時期的小說和影片內容。一位高雅的捷克妓女遇到了一個頭腦簡單的德國卡車司機，新邊疆浪漫故事如是說。在佩卡爾科娃（Eva Perkarkova）的小說《卡車停靠站的彩虹》（1989）中，菲亞林卡藏身在從東到西的公路路邊的溝渠里。她決心當一名國際妓女——只當一天。（東部中歐妓女和俄國妓女有一個共同點，這就是她們這樣做常常出自高尚的原因。菲亞林卡需要錢給一個親戚買輪椅。）她的第一個顧客，德國卡車司機庫爾特，對于她無懈可擊的德語印象深刻，似乎是她對他偉大語言的知識令他覺得最有吸引力和攪動人心。而她對他的禮物不為所動，把他和她的短暫桃色邂逅化為交易——語言的、美食的、金錢的和性的交易，給予他的是西方資本主義的東方變體。雖然她甚至覺得他怪令人喜歡的，但是對她來說，他依然是一個具有代表性的西方人。菲亞林卡過度使用了刻板成見來保護自己的理想，極力向庫爾特證明她比他具有更多的歐洲人氣質，他只會聽從命令。雖然看似不大可能，這篇關于真實力量和想象控制力的故事，卻出人意表地變成了關于暗流情欲和刻板文化成見影響力的短篇小說。令兩個人物都感到震驚的是，說到底，他們二人是沒有什么太大的不同的，尤其是因為她德語說得很好。

1999年，我和我的德裔美國人朋友穿過邊界從德國進入捷克共和國，卻發現是到了一個奇異的邊界區域。在邊界城鎮的街道角落和路邊貨亭附近，有年輕的女人們，穿著入時，說著各種外語推銷自己。起初，看著還像是一個化裝舞會；但是她們表演得過火了，有時候追逐汽車和過來買飲料或者上廁所的過客。也很難說她們就是捷克人，還是來自更靠東部的不太繁榮的國家。可以說，沒有什么人為了她們停步，至少在我穿過邊界的交通高峰時刻沒有人這樣做；她們不再是后共產時期的新鮮事，而是讓人感到悲哀的習慣性的景象。我們穿過許多鬼城，都是昏黑的窗戶和空蕩的街道，上方突兀出現霓虹燈告白“維納斯汽車旅館”或者“性感酒吧”。看來生意不多，許多霓虹燈管已經有一半破損，一副寒酸相。

歐羅巴理想和歐洲現實政治之間的分裂主導了1989年以后的邂逅。邊界穿越又被神話化；俄國電影《面向巴黎之窗》中，圣彼得堡的世界之夢——“面向歐洲之窗”被真實化，影片人物發現他在彼得堡公寓房間的一個窗戶確實通向巴黎。[[35]](#_35_126)在基斯洛夫斯基（Kieslowski）的三部曲影片《藍》、《白》、《紅》里，人物都是通過種種非法方式穿過邊界的——蜷縮在朋友的皮箱里旅行，在他們自己離奇的夢幻之中幻想。在《白》這部片子中，法國人與波蘭人的一樁愛情故事以羞辱人格的離婚告終。自啟蒙時代起，法語就是歐洲文化的通用語言。藍、紅、白是法國國旗的顏色，象征著自由、博愛、平等。而在這里，這些顏色則代表了想象的自由、雙重的生活和文化的不同。在基斯洛夫斯基的影片中，那個法國妻子是一個強橫的歐羅巴，外表純潔內心放蕩，她把一個貧窮善良的波蘭男人欺負得羸弱而凄涼。影片開場是在法院的臺階上，用一個表現主義的鏡頭，很像威勒斯的《公民凱恩》。但是，這個離了婚的波蘭人丈夫是從上方拍攝的，不是從下方，是一個悲慘的小人物，不是一個自由的人。他抬頭仰望天空，卻有鳥糞掉在他頭上、臉上。他用激烈的波蘭語抗議法國法官對待他的態度，只要求一物——時間——來挽救他的婚姻、他的愛情和他的生活。但是，時間是一種珍貴的商品，講求效率的西方人不愿意白給。

在影片《白》中，歐羅巴勾引男人、耗盡男人，一直是推動影片情節的欲望的一個模糊對象。可憐的波蘭理發師，多次國際發型大賽冠軍，改變了自己的職業。他做出一個魔鬼式的交易，越境非法返回波蘭，最后變成一個成功企業家擁，有新獲得的英俊外表——很像《教父》第三部里的一個配角。為了引誘他那個毫無戒備的法國美女到荒野的東歐來，他表演自己的死亡，讓她獨自繼承他新近的財富。他用新獲得的能耐奇妙地實行報復：對她瘋狂做愛，然后誣陷她謀殺自己。影片的結尾奇異地重復了開端；在影片的結尾處，這個殘忍的歐羅巴，這個理想中的法國女郎甚至沒有被送到波蘭法院，而是直接送進了監獄。她被修理得成了燈光明亮的窗口鐵柵后面的一個美麗的形影。這個波蘭人主角不想擁有自己的理想；他情愿從遠處、在自己的國家監禁的安全條件下崇拜她。

這個影片是帶有有意和無意的諷刺的。基斯洛夫斯基被看成是最完美的歐洲“創作者”之一，作為一名導演，他為歐洲電影帶回來它早期的思考和大膽，手提攝影機捕捉的一點過時的浪漫主義和表現主義電影之美，那是法國電影前一個時期的里程碑。似乎法國電影界需要一個波蘭人去提醒他們不忘自己過去的榮耀。

邊界不單純是外在的；邊界在東方和在西方都被內在化，在對于一個共同家園的期望和懷舊失落中被追溯。邊界不一定是分割的標記；邊界乃是相遇的地點。另類的歐羅巴夢想和城市個人主義者俱樂部的夢想不涉及無邊際的世界或者沒有邊界的烏托邦。歐羅巴的神話所關注的是移植和翻譯、區別和對話。與歐羅巴的戀愛實際上不是關于侵越；倒可以說這是欲望的一個失敗，帶有深刻的文化涵義。在色情內容被法律禁止的國家，情色想象力在歐羅巴的另類再創作中扮演了關鍵的角色。對于東歐人和中歐人來說，生活和藝術中的情色內容乃是以存在主義方式反抗節制的社會主義現實主義和蘇式清教主義官方文化的方式。[[36]](#_36_126)在1968年蘇軍入侵布拉格期間，身穿短裙和低開口衣衫的捷克少女們試圖擋住蘇軍坦克。當時的口號“做愛、不要作戰”具有一種不同暗示意義。情色被建立在一種游戲般的邊界概念上，在政治自由僅僅是一個夢想時允許個人的解放。性欲的終結不僅被看成是可以用偉哥和壯陽藥醫治的中年危機，而且是個人解放的危機。性的知識不是薩德式擴展快感和疼痛到最大限度意義上的；取而代之的是，這方面的知識探索了“在意識形態上不正確的”個人快感特殊性，反抗只從政治的或者經濟的必要性來考慮人的主體的一切集體話語。1968年以后，對于在捷克斯洛伐克恢復的蘇式共產主義的反對態度主張“反政治”和在社會中創造“平行的結構”。“性的探索乃是這種反政治的一部分；因此它并不真的是非政治的，而是反政治的。在這一對立的地理中，蘇俄官方文化被看成是情色游戲的對立物；被看成是太矯情或者太政治化，太富救世主成分或者太過道德化。對照之下，歐羅巴具有一個情色的建構，邊界的游戲場地，隨想象力而變化的開放形式。真實的邊界相遇標志著反政治情色的結束；戀愛被交易、政治正確性或者現實政治取代。

昆德拉是情色想象道德論者，偶爾是厭世論的主張人道主義寬容者，在結束他第一部小說《笑忘錄》時，展現出對無界歐洲的悲觀主義展望。該書最后一部分題為“邊界”，而邊界不是政治的。小說是在1970年代寫的，質問1960年代在西歐反文化里受到如此歡迎的、擺脫全部常規的“進步”觀點。小說結尾是在地中海一個田園海島天體海灘上：

一群裸體的人朝著他們走來。愛德維奇把揚介紹給他們，他們握手，說見到你們真高興，順口道出自己的姓名和身份。接著又談到許多事物：水的溫度、損害軀體和靈魂的社會之虛偽、海島之美……一個鼓出超級大肚子的男人開始發揮這樣一個理論：西方文明正在走下坡路，我們很快就會一勞永逸地擺脫猶太教—基督教的思想——這樣的論斷，揚已經聽說過十次、二十次、三十次、一百次、五百次、一千次……這個人還在滔滔不絕地說。其他人感興趣地聽著，他們赤裸的生殖器傻呆呆、悲哀、沒精打采地低頭望著地面的黃沙。[[37]](#_37_126)

昆德拉情色想象中裸露的性器官擁有其自己的眼睛；它們是擬人化的，被進步的意識形態變得沒精打采，而這樣意識形態已經毀壞了世界上最好的游戲，推倒了文化記憶的墻壁。沙灘上有敏感的裸體主義者，而這個田園般的海島卻顯得是反面烏托邦的。大概并非偶然的是，昆德拉的移民女人們從來就不滿意自己和“進步男人”的情色邂逅（作家對鐘愛的女主角們的嫉妒很可能起了作用）。作家所尋求的是對邊界的探索，不是消除邊界。在黃沙中抹掉的邊界不構成解放。事實上，這個沒有記憶、沒有邊界的世界是鐵幕后面那個被圍住世界的鏡中形象。一個沒有邊際的歐洲威脅著要排除邊緣歐洲人舊式的幻想。

身份政治：睡美人與征戰的君主

在烏格雷什奇的短文“體面人不提這些事”中，作為東部少女的歐羅巴，變成了一位睡美人：

我在薩格勒布的一個熟人把我介紹給了他一生的情人。她是一個沉靜的、蒼白的纖巧女人，露出平靜神情。

“我準備娶她，”我的熟人說。“她可能睡覺了，一天她能睡二十個小時。”他溫和地解釋。

他們結婚了，很愉快。

這個真實生活情節可以當作一篇愛情故事闡釋的前言。就讓我們馬上說，我們的意思是指東歐與西歐之間的愛情。也讓我們說，在我們的故事里，東歐是一個嗜睡的、蒼白的美人，雖然很快成親的前景暫時還不大。[[38]](#_38_123)

在鐵幕時代，西歐人愛他的東歐情人，“她的樸素的美、她的貧窮、她的憂郁、她的痛苦、她的……另類身份。”他也愛自己的形象，這就是“那一邊的”一個勇敢的旅行家，和一個精明的討價還價的獵人。東歐是他的“閨房俘虜”；西方人來訪問她，但是她從來不回訪，免除了他的互動和責任。這個樸素的東歐情婦只是強化他的婚姻和家庭生活，家里有的是“賢內助、工作和秩序”。[[39]](#_39_117)但是，在這個情婦蘇醒過來、穿上西歐衣裝開始旅行的時候，這段浪漫故事巨變。而且，她還輕易裝扮成一個西方人，遮蓋住她憂郁的另類特質。幻滅不是發生在承認不可調和的區別方面，而是發生在必須面對令人驚駭的相同之點上。

我們的西歐人感覺到某種不適（如果東歐都搬到這兒來，到我這兒來，會怎么樣呢？）、損失（邊疆在哪兒？整個世界都要變得一樣了嗎？）、輕微的藐視（除了想要變得很像我們的面貌，他們就沒有什么更好的想法嗎？）、自我惋惜（當年我給他們牛仔褲，他們喜歡我）……當這個西歐人觀看紅場上年邁的共產黨人照片的時候，會猛然想到，如果柏林墻沒有倒塌、還保留在原地的話，也許更好。[[40]](#_40_113)

東歐人（這里指的是前南斯拉夫）也因為這樣的邂逅掃興，于是把懊惱發泄出來，對準了東歐同伴。在烏格雷什奇的描寫中，塞爾維亞人和克羅地亞人都用對歐羅巴單相思的辭令，為彼此之間的仇恨找理由。前南斯拉夫民族主義者從西方借用的是描述個人夢魘的語言，而不是理性論證的語言。塞爾維亞民族主義者可能“解釋他們針對穆斯林開展的殺人行為，說就算他們采取了這樣的舉措，那也是為了報復單戀”。[[41]](#_41_111)克羅地亞民族主義者在邁向歐洲化的進軍中，顯示出來許多所謂的巴爾干公式化類型。在圖季曼的宣傳中，歐羅巴從一個浪漫的美人變成了一個窯姐。波斯尼亞穆斯林，特別是堅持自己那種歐洲多元文化論的薩拉熱窩居民，也感到失望，雖然還是感謝他們許多人得到的歐洲和美國的援助。他們被接受，是作為巴爾干的難民，而不是歐洲同伴。就這樣，對歐羅巴的追逐在征戰諸國王和部落追求者之間的爭吵中結束。歐洲人的追求沒有把交戰國家聯合起來，反而進一步分開了他們，部分原因在于歐洲政治在這一地區的失敗。也許這就是盧布爾雅那的知識分子今天在擁抱歐羅巴噴泉方面依然小心翼翼的原因。（我們注意到，在這些東部中歐人的比喻中，歐羅巴顯得既是一個少女，又是一個男性的情人——不是健壯的硬漢，而更是陷入中年危機的中產階級的男人，要保衛自己的家庭免遭致命的誘惑。在復述歐羅巴神話中，性別可以不同，但是等級并非如此。這從來不是門當戶對的戀愛。在某一點上，烏格雷什奇展現故事，用的是東歐與西歐兩姐妹之間的一場對話，而東歐姐妹就好像是一個灰姑娘。性別的改變影響不了不平等的身份。）

東歐的情婦歸還給西歐的情郎他的鏡中形象，只不過這是一面破碎鏡子里的形象；情婦越是顯得歐洲化，情郎越是懼怕巴爾干化。情婦輕易的“文明化過程”似乎是指向情郎自己薄薄地隱藏起來的內在“野蠻人面目”。到最后，他采取了“布魯塞爾化”，雖然他支持在自己家園里的多元文化論，在她的巴爾干家鄉卻主張“民族”分界。很奇怪的是，隨著來自東歐和前南斯拉夫難民的涌出，東歐人變成了一種十足的惡棍。在近期的新聞報道和影片里，俄國人通常都被表現為黑手黨，羅馬尼亞人是野蠻人，阿爾巴尼亞人（1999年以前）總是被當作到處通用的替罪羊。最近在維也納爆發一件丑聞——羅馬尼亞的吉卜賽人被譴責犯有終極的野蠻行為：在公園里吃天鵝，從而不僅傷害了鳥類，而且肢解了歐洲人的美的象征。關于阿爾巴尼亞人，在美國影片《尾搖狗》（Wag theDog）中，一位總統為了遮蓋性丑聞，而在一個遙遠的地方——阿爾巴尼亞挑起一場杜撰的戰爭。（在最近的科索沃沖突以前，阿爾巴尼亞人是完全處在美國的文化地圖之外的。在追求政治正確性的那個困難的時代，很難找到適當的惡棍，或者至少找到個民族群體可以讓人亂開玩笑而不怕羞恥；于是，就用阿爾巴尼亞人為這個集體目的效勞。）這部影片被廣泛認為是預示克林頓遮蓋他和莫妮卡·萊文斯基（MonicaLewenski，波蘭裔美國人）的桃色事件；在某種后現代夢魘中，美國的政治生活模仿了一個惡劣的玩笑。而真實的情況表現出來的玩世不恭也并不輕。科索沃的流血爭斗、阿爾巴尼亞族人和塞爾維亞軍隊之間的沖突，大約是在克林頓遭到彈劾的時候爆發的，但是在美國觀眾看來是不真實的，就像在電影里一樣。（德國《明星周刊》雜志上近期揭露的一項丑聞涉及發現作假事件。記者披露了關于庫爾德人造反的真實經過，但是拿不出視覺材料。編輯堅持要視覺材料。所以記者就雇用失業的阿爾巴尼亞難民扮演庫爾德人造反派。邊緣的歐洲人出售他們非歐洲人的長相，得到西歐人的傭金。）

烏格雷什奇講述了她穿過邊界來到西方的真實故事。她是一名“自愿流亡者”，拿了一本克羅地亞護照，到阿姆斯特丹去工作，但總是遇到麻煩，多半是因為她拒絕認同她法律上的國籍，堅決要在“其他”一格里打對勾。在這里，“其他”是一個悖論式的名稱。這是一種個人自由的類別；烏格雷什奇就是要求被看作具有有效護照的個人，和那些洋洋得意站在她身邊海關亭子前面較短隊伍中的“歐盟成員”一樣。但是邊界官員不承認“其他”這個類別；官員先生以不同的方式將她另類化，按照新的民族國家的民族身份規定她的類別，而這個國家曾一度斥責說她是一個“巫婆”。對于烏格雷什奇來說，邊界官員對民族區別的堅持，是以民族歸屬的名義發動的南斯拉夫戰爭的怪誕折射形象。一穿過邊界她就看到，在西方，每一個人都尊重文化的區別，甚于對文化相同現象的尊重。“我的問題是另外一種性質的，”烏格雷什奇寫道，“我的問題就在于，我不是、也不愿意和別人不一樣。我的不一樣和我的身份，都是他人頑固地為我規定的，國內的和國外的人。”

就這樣，穿過邊界到西方去的行動強化了大家都想要逃避的身份政治。對區別的承認造成不承認共同性，不承認他人希望被當作個人而不是一個血緣團體或者民族國家成員對待的意愿。康拉德也談到了他對身份政治的反抗，并且批評了西方和東方對身份的狂熱追求。在他看來，團組身份乃是現成的集體文本，是弱者的“假肢”。在科索沃沖突期間，康拉德堅持在一切國家保護少數族群的權利，還指出，推進民族自決和建立新的民族國家的辦法可能導致制造出許多小規模的獨裁專制。東歐人結果變成最為持續的自由派——不僅是政治上的自由派，而且還是存在主義的和審美的自由派。在談論記憶的時候，東部中歐作者反駁這樣一個理念：一個民族共同體或者一個民族國家是記憶的惟一的司庫。他們的記憶博物館理念基于生活經驗的社會和文化框架、個人對于某一個共同文本的創造性回憶，而不是基于民族的記憶。

今天邊緣的歐洲人對于他們的最后一個情婦歐羅巴是更清醒的。他們“前往歐洲的道路”不再是一個浪漫故事。現在的新口號是“正常化的道路”。

我們已經離開了想象中滅絕集中營的大門，不相信地掐著自己。我們會自然死去的可能性在穩步增加，雖然死亡從來不是自然的。我們這種生活——平靜的、悲哀的生活，現在將是我們自己制造的。危險少了些，責任多了……我們能夠給予彼此的時間少了。我們不再把自己關在單元住宅里，談論不能在報紙上閱讀到的事物，這似乎是我們的反世界（antiworld）。就因為可見的世界失去了模糊性質，我們也變得令人厭煩——事實上我們就是如此。[[42]](#_42_105)

中歐東部的歐洲人似乎失去了他們自己的某些夢幻；他們沒有把浪漫的幻想映射到西歐，而是轉向內省，既不無條件地愛西歐，也不因為地方的弊病而責備它。從后共產主義民族主義方面來看，關于歐洲的理念獲得了一個更實用主義的光環。這不是什么浪漫故事，而是需要造成的。

烏格雷什奇最近告訴我，她那個來自薩格勒布的友人不再滿足于睡美人妻子。他正在考慮在西歐找一個工作。結婚以前，他是技巧不錯的攝影師，攝制優美的深褐色照片。這個東歐人，因為享有老式技術和新式實用主義，也許這樣的工作仍然是他可以指望的。

薩拉熱窩的一個女演員評論第一次訪問西歐的時候，談到了她和西歐人的奇奇怪怪的接觸。她認為自己就是一個歐洲人，但是，他們追問她的都是災禍故事。她覺得拍攝薩拉熱窩的暴力行為是不體面的、不策略的。親自經歷了這樣的災禍之后，她全部的夢想是“正常地生活”。她不再懷想一個抽象的歐羅巴，而僅僅渴望平安的日常生活，更為幸運的歐洲人認為那樣的生活是理所當然的。“你知道，有笑話說，薩拉熱窩在圍城期間沒有被破壞，但是現在卻可能被斯皮爾伯格破壞。為了拍攝新的影片，他需要一個戲劇性的舞臺背景。”[[43]](#_43_105)

說到底，西歐人也是在宗教的和政治的不寬容引起了破壞性極大的屠殺和戰爭之后，才來擁抱歐洲的。歐盟現在自豪的民主國家至少有四分之一，近在二十世紀，曾一度是法西斯或者右翼獨裁專政國家。所以，西歐人能夠在他們自己近期的過去歷史中找到很多“東歐”經驗，這一事實可以幫助他們理解，東西歐之間的相同點可能是比區別更加令人驚異的。也許，正是對一于歷史的這黃昏思考才是東歐對于歐洲理念的終極的貢獻：因為，盡管到處都是各種各樣的新技術裝備和電子產品世界，但是歷史依然是拒絕終結的。

# 第三部　流亡者與想象中的故鄉

## 第十二章　大流散的親密關系

我們在家里的時候，是不需要談論在家的。“在家”這個短語（俄語是byt'doma），在很多語言里都有一點不合語法規則。[[1]](#_1_250)我們知道用家鄉話怎么說。感覺在家里就是知道東西各在其位，也包括自己；這是一種精神狀態，卻并不取決于實際的地點。所以，懷想的對象并不真的是一個被稱為家的地方，而是這種和世界的親密感；這不是一般意義上的過去，而是那個想象中的時刻：我們有時間，而又還沒有體驗到懷舊誘惑。

在我們開始談論家和家鄉的時候，正是我們感受到回家第一次失敗的日子。我們怎樣用一種外語來傳達失落的痛苦呢？為什么還費這番心思呢？遠離家鄉，還能再愛它嗎？“親密”的意思是“最內部的”、“屬于深度性質的”、“十分個人的”、“性的”。但是，“親密”也表示“交流”，而且帶有某種暗示或者其他間接的示意；微妙地傳達涵義。[[2]](#_2_237)正如十八世紀的科學家提出詩人和哲學家可能更具備分析懷舊心緒的能力，二十世紀初期的一些精神分析家，包括弗洛伊德，也提出藝術家和作家對家園的夢境和恐懼具有更好的洞察力。為了理解熟悉之物的奧秘，弗洛伊德閱讀霍夫曼（E.T.A.Hoffmann）的幻想故事，考察了“家園的”（heimlich）這個詞語的多重意義，從“熟悉的”、“友好的”和“親密的”到“秘密的”和“寓言的”。這個詞語發展出更大的矛盾性，直到“家園的”（英語homey，德語heimlish）遇到它的反義詞“離奇的”（英語uncanny，德語unheimlich）。[[3]](#_3_230)我們最欲求自己最害怕的東西，而熟悉的東西常常是喬裝來到我們身邊的。哥特式鬧鬼住宅的形象和鬼魅出沒的郊區等常見的好萊塢故事就是這么來的，這是美國夢的幽靈般的另一面。初看上去，似乎離奇感就是對于熟悉之物的恐懼，而懷舊則是對它的懷想；但是，對于一個懷舊的人來說，失去的家園和在國外的家園常常顯得是鬧鬼的。修復型的懷舊者不承認曾一度是家園之物的離奇和令人恐懼的方面。反思型的懷舊者則在所到之處都能看出家園的不完美的鏡中形象，而且努力跟幽靈與鬼魂住在一起。

大概思鄉癥狀的惟一醫治辦法或暫時緩解辦法可以見于某些流亡藝術家和作家提出的美學診療之法。其中，納博科夫實施了一種替代型的醫學，針對家園和在國外的離奇感而使用的順勢療法。對于他來說，度過強加給他的流亡生活的惟一方法是滑稽模仿它，就流亡的主題即興創作，寫回家的故事，用虛設的名字、偽造的護照，以避免使用自己真實的名字。納博科夫像其他許多作家和普通的流亡者一樣，掌握了暗示法的藝術，通過“隱秘偽裝”談論個人內心私密的痛苦和歡樂。對記憶和希望玩起捉迷藏，就像我們在自己遙遠過去的、一半已經忘記的童年時期跟朋友玩的那樣；這種捉迷藏似乎是反映過去而不必變成鹽柱的惟一的方法。

在二十世紀晚期，千百萬人從出生地移位，自愿或者非自愿地過流亡生活。他們私密的感受是在異域的背景下出現的。他們意識到了異域舞臺的存在，無論內心喜歡與否。普通的流亡者常常變成自己生活的藝術家，細致用心地重塑自己、裝飾第二個家。無法回家的現實既是個人的悲劇，也是促成自己成長的力量。這并不是說沒有對家園的懷念，只不過這一類的懷念排除了恢復過往歲月的可能性。而且，來到美國的移民隨身帶來了不同的社會互動傳統，常常是較少個人主義的。至于作家，他們帶來了受到壓迫的記憶，但是也有對于自己社會意義的記憶；而在更“發達的”西方，他們幾乎是難以尋求這種意義的。在現代美國通俗心理學中，我們受到要“不怕親密”的鼓勵。這就規定，親密的交往能夠而且應該用平易的語言實現，包括問“你這話是什么意思”，沒有諷刺和佯裝的意味。移民們——和許多遭到異化的本地人，對此是不由得感到恐懼的。

為了對他們的經驗給予公正評價，我想談談某種看起來似乎矛盾的情況——一種“大流散的親密”，與遠離故土和陌生化不對立，而是被這樣的情況促成的。“大流散的親密”只能通過間接和暗示、通過故事和隱秘來接近。它是用外語談論的，從而揭示了翻譯效用的不足之處。大流散的親密并不允諾某種無中介的情感融合，而只允諾某種不穩定的溫情——雖然同樣深厚，但是意識到了自己的暫時性。與作為透明性、真實性和終極歸屬的親密烏托邦形象形成對照的是，大流散的親密在定義上是錯位性質的；它根植在對于一個單一家園的疑慮、在沒有歸屬感的共同向往之中。它存在于希望之中：對于人類理解和生存的機會、無法預料的偶然邂逅的希望，但是這樣的希望不是烏托邦的。大流散的親密受到家園和故鄉形象的縈繞，但是它也展示出流亡的某些隱秘的愉快。

在西方傳統中，對于親密性的發現是和個人主義的誕生聯系在一起的。和我們的直覺相反，親密性和傳統共同體之內的生活沒有聯系，而是和中世紀晚期和文藝復興早期文化對私密與孤寂的發現聯系在一起的。私密性不再被看成是“剝奪”公共和宗教的意義（像該詞語羅馬語語源提示的那樣）；它本身就變成了一種價值觀。在十七世紀的荷蘭和十八世紀的英國，私密性獲得了特殊的文化意義，在這些地方，正是在初次診斷懷舊的時期出，現了一種非超驗性的家園概念。親密性的地圖擴展了幾百年，從不確定的中世紀隱退處所——窗戶旁或者走廊里的一角、花園后面的一個隱蔽的地點、樹林中一塊空地，到十九世紀資產階級炫耀示人的內裝修，及其數不勝數的存放古董珍品的小室、柜子抽屜，到二十世紀末的暫時性的地點：小汽車的后座、火車單間、飛機場酒吧、電子網頁。這可能顯得親密性是在社會交往的邊緣；它是地方性的和特殊的，在社會上是多余的和非工具性質的。但是，與親密感情的每種交流都被摻進了特定的文化和社會內容。[[4]](#_4_228)親密不僅僅是私事；親密情感可以得到國家的保護、操縱或者包圍，被藝術裝飾，被記憶美化，或者被批評家疏遠。

二十世紀擁抱親密，把它當作理想，同時也令其深深受到疑慮。阿倫特批判它是退出世俗事務。無論這是一種中產階級對親密情感的崇拜，還是某一賤民群體珍視的特殊的關系，一種在一個充滿敵意的世界允許人生存的兄弟情誼的形式，都不重要。在阿倫特看來，親密感是經驗的收縮，是某種把我們和國家的或者民族的群體（即使是賤民群體）、和家園與家鄉，而不是和世界聯系起來的情感。[[5]](#_5_220)同樣，塞尼特（Richard Sennett）提出，在現代美國社會，對親密感的崇拜變成了一種蠱惑人心的暴君控制，它許諾溫暖、真實的展露和無限的親近，最終導致公眾團體和社會交際的困境。[[6]](#_6_214)塞尼特的批判針對二十世紀晚期的現象，那是新教對真實性的崇拜的商業化變體，它可能把每日的生活變得失去藝術品格、毫無幽默感、脫離了世俗事務關注和公眾的意義。它還和美國人的夢想和對“家族宅門”（family home）的崇拜聯系了起來。在這一案例中，親密感不再是退出，而更是實現了占統治地位的文化意識形態。這樣的親密感意識形態（與其說是真實的經驗，不如說是一種許諾，甚至一種資格）滲透了美國生活的所有的方面，從漂亮而促進家庭價值觀的“清新口氣”廣告到非正式的后援群體與少數民族社區。

大流散親密感不許諾通過對失去的家園和故鄉的共同懷舊而恢復身份、獲得安慰；在這里，相反的情況是真實的。大流散的親密感可以被看成是從世界不同地方來的兩個移民的相互吸引，或者在外國的一個家中脆弱的舒適感。正當我們學習在生疏條件下生活和適應周圍世界的怪異、適應人們接觸的奇異方式時，突然出現某種意想不到的事，一陣親密認知的劇烈情感，一絲希望通過后門鉆進了國外日常生活習慣性的殊異中間。

現代大都會生活經驗，既使人異化又令人欣喜，對于流散親密感的生成做出不少貢獻。說到底，第一批移民是內部的，通常是到城市里來生活的鄉下人。本雅明和波德萊爾發現的城市“最后一瞥的愛情”，以認知和失落感同時襲來的震驚造成一種性感的震顫，這是超過了憂郁的激情的；它展現為蘊含各種機遇的一個奇跡。[[7]](#_7_212)“最后一瞥的愛情”會打動城市的陌生人，因為這個人意識到自己是在舞臺上，既是一個演員，又是一名觀眾。[[8]](#_8_209)

在“本地人”看來可能不過是社會生存的某種審美化，在移民看來就是對于流亡條件的某種精確的描繪。當然，這是在起初的困苦過去后，這位移民可以享有閑散遐想的時候。移民總是覺得自己就是在舞臺上，他們的生活就像某一部平庸的小說，有偶然的浪漫感情出現，其余則是每日的灰色色調。有時候他們把自己看成是一本小說的人物，但是這類的自嘲式的醒悟不能夠停止他們自己生活每一次小說式的沖突帶來的痛苦。至于本雅明談論的震撼感受，則已經變成了再平常不過的事。倒是有更不普通的事，這就是發現有某種溫柔，它可能是比性事的想象更動人的。“最后一瞥的愛情”是顯現之后對失落的痙攣感受；流亡的溫柔所涉及的是失落之后對于機遇的某種揭示。只有在失落被承認之后，才可能驚訝地發現并不是一切都已經失去。溫柔不是言說一個人的真實意向，而且越來越接近；溫柔不特別是有目的的，也排除絕對的擁有和融合用巴特（。Roland Barthes）的“話來說，溫柔……僅僅是某種無限的、無法滿足的比喻”和“現時的奇跡般的結晶”。[[9]](#_9_200)需求和欲望在溫柔中合一。溫柔總是多對象的、沒有排他性的。“凡是你表現出溫柔的時候，你的話都有多重的涵義。”[[10]](#_10_198)流亡者彼此的著迷含有一點輕松感。正如卡爾維諾指出的那樣：“輕逸不是指脫離現實，而是把現實的沉重從現實中清洗下去，從側面觀看它，卻不一定不深入地觀看。”[[11]](#_11_194)

大流散親密感雖然姍姍來遲，但是永遠不是最終的；物件和地點消失在過去之中，而且我們知道，它們可能再次消失。完全歸屬感的幻想一直是被動搖的。然而，我們發現，總還是有一些可以共享。外域的背景、對過去損失的記憶和對暫時性的認知，都不會模糊親密感的震驚，而是提高了驚奇感的愉快和強烈程度。

全球化常常被看成是美國風格的自由市場和通俗文化的統治，在這樣的時期，卻出現了民族主義的再生和對“文化親密感”的重新重視。文化親密感是一個新概念，被定義為一種社會詩學，它強調在小國中的生存，把在歷史上作為私人的個人和家族關系的領域傳輸給了這樣的國家社區。[[12]](#_12_188)文化親密感規定自己和全球文化對立，不是和“世俗事務”或者公共團體對立。有時候，移民自己，特別是那些并非出自政治理由，而是出自經濟理由來到發達國家而且沒有受到迫害的人，總要在外國土地上構建最小限度的民族國家，卻閉眼看不到營養了他們那狹隘定義的文化親密感的大流散維度。

在家園和故鄉之間建立直接的聯系與把個人的向往注入歷史事實和集體歷史，可能是有問題的。安德森（Benedict Anderson）比較了國家對過去的重建和個人的自傳。二者都被看成是來自忘卻、疏離、和家園記憶的消失，是對身份和人格的敘述。回家——返回想象中的社區，是修補異化的空缺、把親密感向往變為歸屬感的一種方式。在一段抒情段落中，批評家引用了成長的比喻：少年需要忘記兒童時期；成年人想要再現兒童時期，于是觀看一個據說長得像他（或她）的兒童的照片。[[13]](#_13_180)并不是全部的傳記敘述都有資格再現想象中的家園，只有根植于地方土壤的、純粹的傳記才行，這樣的傳記一開始就描寫“父母親和祖父母的境況”，依從十九世紀現實主義的常規。安德森敘事范圍之外還有內部和外部流亡的故事，格格不入者和混血者的故事，這一切都提供脫離一個國家神話性質傳記正題的迂回之路。他們意識的發展不是始于家園，而是在離開家園之時。總之，每一個少年都夢想離開家園，而且常常是第一次的逃遁就確定了一個人的夢想的地圖，與家園的構成影響一樣大。這些來自想象中的共同體的內部和外部流亡者也是懷念家園的，但是較少幻想，而且能夠和像他們自己的陌生人形成團結一致的關系。懷有夢想的陌生人組成想象中的群體？就烏托邦而言，這一種可能是風險較小的。

所有移民都知道，流亡作為詩歌形象遠比作為親身的經歷魅力更多。印刷在紙張上看起來比在實際生活里要好。而且，這樣的經驗不是只有真正離開了自己家鄉的人獨有的；經歷了重大歷史動蕩和轉折的人也容易把自己和它聯系在一起。流亡（英語exile，來自ex-salire）原意指“跳到外面去”。流亡既是流落中的痛苦，也是跳躍進入一種新的生活。跳躍也是涉及一道溝壑，常常還是一道不可連接起來的溝壑；它揭示出遺失和找到的東西的某種不可測度的性質。只有少數人有能力把流亡化為引人入勝的小說。

作為一個比喻，流亡是老舊的，用濫了的。這個詞語代表了人類的處境，代表了最廣義上的語言。第一個家庭的亞當和夏娃，說到底，是從伊甸園來的流亡者。在被趕出樂園和傳說中的巴別塔倒塌之后，多樣的人類語言形成。在從古代到現代的西方傳統中，流亡常常用被趕出國門的詩人舉例說明，例如奧維德和但丁。在十九世紀后期和二十世紀初期，“超驗的無家可歸”和恒定的流亡被看成是現代的一種病癥。

流亡的主要特征是一種雙重的意識，對不同時間與空間的雙重感受，一種經常的二分。流亡者和雙語者總是受到懷疑的看待，被描寫成“雙重命運”或者一半命運的人，以及通奸者、叛徒、買賣迷失的靈魂者、幽靈。對于一個被從故鄉趕走的作家來說，流亡從來就不僅僅是一個主題或者比喻；一般地說，人在軀體上離開故鄉和位移進入不同的文化語境的經歷，會向藝術本身的概念和作者創作的形式提出挑戰。換句話說，真實的流亡對作者的比喻提出了某種終極的測驗；我們不必談論什么流亡詩學，倒是應該談談生存的藝術。

雙語和多語的意識常常被描寫成為一種復雜的精神地理，它一般隱藏不見，卻在藝術作品中得到表現。“一個業余的考古學家，想要理解這種地質的凹陷隱藏著什么，會發現這是兩條河匯合的地方，河流雖然干涸死亡，卻依然以其匯合的流動走向作出風景的標志。”[[14]](#_14_176)哈松（Jacques Hassoun）寫道，他是在用法語描寫他的兩種本初語言，希伯來語和阿拉伯語。斯泰納（George Steiner）亦提出一個形象，“在多重壓力下形成的一個區域中，地質層次的動力褶皺和相互侵透”。[[15]](#_15_175)在兩種情況下都很顯然的是，母語不表現某種消失的亞特蘭蒂斯或者黃金時代。一些作者和語言學家已經發現，雙語者在自我翻譯的時候常常遇到問題，這或者是因為不同的語言占有不同的思維層次，或者因為這二者之間存在著奇異的聯系，而人又不能輕易地解開。在精神地理中，故鄉家園和接待自己的地方或者離得太遠，或者離得太近，都令人感到不適。雙語的意識不是兩種語言的總和，而是完全不同的精神狀態；雙語作家常常思考整個語言的外異性質，并且內心保留對于“純粹的”語言的奇異信賴，這樣的語言是免除了流亡造成的變異的。本雅明看到了翻譯者的工作是揭示不可翻譯性，因而“只好屈服于語言的外異性”。為了避免流亡的感受，本雅明返回到流亡概念：它是對語言和人類處境的第一個比喻。

然而實際上，移民很可能是雙語的，但是他們很少能夠擺脫自己原來語言的口音。前置詞位置錯誤、冠詞——定冠詞和不定冠詞的遺漏，都無形中顯露出自己本國語言的句法特點。蘇聯的外在流亡者，除了明顯的政治危險和風險之外，還遇到了附加的復雜局面。在從恰達耶夫到別爾嘉耶夫的俄國哲學中，超驗性質的無家可歸沒有被看成是現代主義意識的一個特征（像盧卡契定義的那樣），而是俄國民族身份特征的一部分。比喻中的流亡（通常是離開暫時性的每日生存）是“俄羅斯靈魂”流浪的前提：結果，離開俄羅斯母親的真實的流亡被看成是前所未有的文化背叛。對于一個作家來說，這比背叛還嚴重：這是異端。在十九世紀之后，俄國文學變成了一種市民宗教。然而，世界主義的“語言共和國”理想，是和俄國文化格格不入的。倒是可以說，一直存在著一個文學的俄羅斯帝國，而作家是這個帝國的子民。正因為如此，流亡是一種文化罪過，它威脅著作家的生存本身，軀體的和精神的生存。

這里探討的當代俄裔美國作家、藝術家想象中的故鄉是脆弱而不穩定的，但是至少沒有由警衛看守的邊界和內部的護照，也不提供共同體歸屬感的某種舒適。流亡的藝術家不去醫治異化感（那種治療是關于國家的想象中的共同體所提供的），而是使用異化感本身當作抵御思鄉感的個人抗生素。在一定的程度上，我研究的三個個案（納博科夫、布羅茨基和卡巴科夫）可以定為外現代主義者；對于藝術主流來說，他們顯得怪異，他們隨著時間進行試驗，把疏離的做法變成生存的策略。他們的自傳性文本和藝術作品不僅僅是對于過去的富有感情的回憶，而且也是對于懷舊敘事的自覺反思。三個人都著迷于家園和回家，但是誰也沒有返回俄國。實際上，尚未返回變成了他們的藝術的一股推動力量。納博科夫在許多體裁的作品中創造了一個返回的家園；布羅茨基創造了一個廣大的詩歌帝國，帶有他的祖國和寄居國印記的無人之地。卡巴科夫在自己的作品里令其蘇聯家園得到無窮的修葺。他們三位不僅創造了空間的迷宮，而且也創造了時間的迷宮：納博科夫沉思了時間的逆轉性；布羅茨基考察了流亡的零時刻；卡巴科夫在全部的藝術裝置中試圖捕捉蘇聯停滯時間的緩慢節拍。而且，用作家和批評家“阿西曼（AndreAciman）”的話來說，這三位藝術家都懷有某種記憶的大流散，這樣的記憶不再在故鄉的城市里具有一個單一的拋錨之處，而是通過故鄉和外國各地的重疊來展開的。

納博科夫、布羅茨基和卡巴科夫不僅對俄國，而且也對美國提出了替代性的視角，抵御了對移民故事的傷感化和對懷舊的商業化。他們把溫情和疏離結合了起來，堅持理智與情感之間的區別，發展出一種記憶的倫理學。在采訪前蘇聯來的移民的時候，我注意到，他們在國外安家立業的方式常常也是遵循疏離和溫情的雙重原則的。

阿帕杜萊認為，從全球化、大量移民和電子媒體的發展來看，我們必須重新定義“地方的”這個概念。[[16]](#_16_173)這不再是指一個人所屬的一個特別的地方，而更是可以輸出到大流散群體之中的一種社會語境。然而，懷舊取決于地方的物質特性、感官的感受、氣味和聲音。我沒有聽說過有人對某一個網頁感到懷舊；更可以說，懷舊的對象恰恰就是非虛擬的低技術的世界。在這一情況下，地方不僅僅是一個語境，而且也是一種被清晰記憶的感情波動和過去生活的物質碎片。

名副其實的和比喻中的家園、真實的地方和想象中的故鄉，以及它們的多孔隙的邊界都將放在一起討論。世界上沒有什么地方比得上家園，但是，在某些情況下，家園本身已經被位移，被有意地重新想象。在拉什迪想象中全球性的懷舊拍賣中，他沒有找到返回堪薩斯的道路：“……紅寶石色拖鞋的真正秘密，不是世上哪兒也比不上家，而是不再有所謂是家的地方；當然，除了我們建造的家，或者為我們建造的家——在《綠野仙蹤》的奧茲國：也就是在任何地方和一切地方，除了我們起步的那個地方。”

## 第十三章　納博科夫的虛假護照

洛麗塔是圣彼得堡涅瓦大街一家新商店的名稱，商店在燈光昏暗的櫥窗里展示薰衣草氣味的內衣。我每次訪問彼得堡，洛麗塔都是關著門盤存，櫥窗曲形柵欄后面還是那個眼神迷離的金發少女的照片，盯著對她投以一瞥的好奇心重的行人。我從涅瓦大街走進大莫爾斯卡婭大街，尋找納博科夫的住宅，“用芬蘭花崗巖建造的意大利式樓房”。[[1]](#_1_251)隨著列寧格勒恢復舊名稱圣彼得堡，離開往日彼得堡的流亡者們得到允許返回——作為游客或是鬼魂。納博科夫可能從來沒有想到他死后大約二十年，這座粉紅色花崗巖房子會容納一個小博物館，佩戴一個刻著他姓名的新紀念牌子。

“客廳里精美的木制品保存下來了，”博物館導游解釋說，“但是遮蓋墻壁的皮子消失了——也許拿去為紅軍制造皮靴了。”我在誠恐誠惶中觸摸了“納博科夫的屋門把手”，它們經歷了多次戰爭和革命。屬于納博科夫父親（立憲民主黨人和臨時政府一位自由派部長）的書房，現在被一家商業銀行占用。有精致木刻的老式火爐，現在裝飾有后蘇聯時代日歷藝術，那日歷來自一家新的肉類加工廠，其名稱是“帕納索斯山”，很有詩意。我的導游對于暴發戶的帕納索斯山不感興趣。“天花板上原來畫著天空和云彩，”他好像做夢似地說，“沒有保存下來。”

納博科夫在1920年離開俄國，乘坐的是“希望號”輪船，再也沒有回來。作家的父親在1922年被右翼殺手殺害。年輕的納博科夫決定避開政治，盡管他父親的自由派思想在他全部寫作中出人意表地不斷得到反響。在柏林，納博科夫創造了作家弗拉基米爾·西林（Sirin）的形象，這一人物在俄國移民群體中因其抒情詩和富有冒險精神的現代散文知名。隨著英語作家納博科夫的誕生，西林以創造性的方式自殺；納博科夫在自己寫的許多美國小說中紀念這位英年早逝的俄國兄弟。納博科夫一生中四分之三的歲月都過著流亡生活，前后在德國、美國和瑞士。雖然在作品里常常回顧過去，但是納博科夫一直不想訪問蘇聯——在1930年代，曾有一位頗有膽識的蘇聯崇拜者保證他回國后享有完全的藝術自由；[[2]](#_2_238)1970年代許多以往的流亡者，包括納博科夫的妹妹葉蓮娜，都以游客身份重訪列寧格勒；可是他都沒有回去。納博科夫在蘇聯遭到禁止長達六十年，忽然變成“改革時期作家”，最初是因為造成丑聞的美國小說《洛麗塔》而聞名，后來被重新發現乃是一位俄國作家。也許，納博科夫博物館給作家提供了第二次探望故里的機會。

我從納博科夫母親房間的凸窗觀看大莫爾斯卡婭大街。從這里，在革命爆發的時刻，少年納博科夫看到了第一個用擔架抬走的死人，“一個穿著破鞋的的同志，雖然遭到抬擔架的人推搡，還依然使勁地要扒下死者的皮靴”。[[3]](#_3_231)參觀者還可以看到納博科夫母親的保險柜站立的地方，而納博科夫家的看門人尤斯金把革命士兵帶到了這個地方。就是這個“受賄無度的尤斯金”，曾經充當少年納博科夫和女友之間的秘密聯絡員。

“看門人尤斯金的孫子輩后代最近提出要把那些偷走的東西賣給我們。”

“您得到了嗎？”

“沒有，買不起啊。”

現在，這個博物館在財務困難的情況下，依然存在，全憑其創建者們單純的熱心和奉獻精神——那都是從蘇聯時代起就長期堅持研究工作的納博科夫學者。因為財力不足，博物館只能使用作家舊居的幾間屋子。在蘇聯時代，作家的舊居博物館都是一個神圣的地方。官方的文豪都比普通蘇聯公民享有更好的生活環境。在這里，充滿焦慮、絕望夢想、致命事件和殘缺文本的作家的生活，變成了某種完美的腳本。展覽展現出一種以懷舊方式修復的生活，幾乎沒有空白——盡管這修復的生活主人公也更像一種官方的鬼魂作家，而與原型鮮有共同之處。同時，這些舊居博物館還不僅僅是高中學生必須參觀的地方。這些地方是城市地標，市中心懷舊的綠洲，是另外一種尺度和節奏的生活的紀念碑，備受器重。觀眾差不多被說服相信，在作家舊居內部和他的創造性的內心生活之間存在著某種聯系，從而把對于博物館的訪問變成對于藝術的福地的某種朝拜。納博科夫博物館是在這樣一個短促的時期之內組織起來的：公開性和改革的理想主義文化志向還沒有被1990年代后期西方野蠻的資本主義所摧毀。

這所住宅的命運比這位作家幸運。就地點的歷史而言，它還依然站立在那里，多少受到了比較好的保護。雖然在革命后被取消所有權，卻沒有被分割成為擁擠的公寓。事實上，這所建筑收容了各種奇異的機構，包括丹麥大使館雇員宿舍、一家建筑研究所、一家制版和圖書貿易委員會（其中包括書報審查官員辦公室），還有社區公眾服務部（專管公墓和洗衣店）。納博科夫家孩子們在三層的房間沒有受到保護。未來作家的臥室在1960年代改建過，現在成了《涅瓦河時報》的社會事務部。我撇開了導游，尋找也許能夠允許我跳躍進入作家白日夢的一道神秘之門；但是，一道很長的走廊僅僅引導到了一式一樣、塵埃彌漫的幾個房間，里面都是剪報、過時的日歷和顯示不同時間的掛鐘。

“是什么讓您到這兒來的呢？”參觀完畢的時候，導游問我。

“就是想來看看，您知道，‘像一個沒有護照的密探’。”我笨拙地引用納博科夫的話。

“嗯，不過嘛，那是你們的納博科夫，不是我們的納博科夫。”他微笑著說。

他這句話攪擾了我，我不知道該怎么理解。這意思是不是說，“他們的”納博科夫從來就沒有離開過俄國？或者，在改革時期，他回來了，在這里找到了他真正的家園？而我的納博科夫，實際上沒有回來，即使作為一名沒有護照的密探，也沒有回來。懷舊是他作品中的主要驅動力，一種感性的懷舊，有花園小徑上的陽光斑點、小路旁籬笆上團團丁香花朵中的蜜蜂，和初雪中麻雀楔形的足印。然而，雖然懷舊的曲折小路無比芬芳，卻也注定返回家園是不可能的。隨著流亡年份的積累，政治上的必要性演化成為審美的選擇。不作歸計變成了納博科夫主要的文學構想。同時，作家似乎在每一篇寫作里都要旅行探望故里，但是又不清晰，以作品人物為隱蔽，用假名，在行文中而不是在生活中穿越邊界。懷舊的展現僅僅是通過“隱秘偽裝”，這就是納博科夫作者身份之謎的核心，決定了他的語言游戲。

納博科夫走向早期現代懷舊的源頭——既是作為軀體的疼痛，也是作為對于世界上消失了的宇宙論的一種形而上的懷想。不足為奇的是，納博科夫詩學中回家的歷程是和許多神話的歷程聯系在一起的——和下界或者“彼岸”、和另外的生命或者死亡聯系在一起。但是這從來不是單向的旅行。這位作家一直沒有變成一個新生的愛國者，也沒有皈依某一個宗教的或者形而上的系統，因而大大激怒了有的批評家，因為這些人想要把他像一個蝴蝶那樣固著在一點上。“我的”納博科夫不是這個世界和另外一個世界的雙重的公民，而是一個在時間和空間中都沒有護照的流浪者；他深知鏡子里的對象比看起來更近——如果你走得太近，你就會和自己鏡中的影像融會為一。他更靠近詩歌神秘論者，相信圖案和其間的間隔，相信不應該補全的省略。“這是一個秘密——秘——密——/我的意思不能更清晰。”[[4]](#_4_229)納博科夫把流亡的無法彌補的損失轉化輸入自己畢生的創作。這不單純地是美學的或者元文學的游戲，而且還是生存的巧妙機制。這位作家擁有其他多處住所，不僅僅是他租用的“舒適旅館”和不昂貴的假日別墅，而且還有他的藝術中的家園，這些家園奇異地令人聯想到這座意大利風格的大廈，一座急需修葺的大廈。他的作品中的家園和博物館都不可避免地開放進入另外一個維度，進入時間的某種變形。

返回美國之后，我拿出納博科夫自傳的英文版和俄文版，核查關于沒有護照密探的引文。我真的不相信我的眼睛。在俄文版中，沒有護照的密探未曾出現在把作家從美國運送到了俄國的那個“立體的夢境國度”。俄文版文本只談替身，不談密探——留下了幻想的因素，而不是政治的因素。[[5]](#_5_221)這一個區分引起我的注意，我決定探尋納博科夫作品中沒有護照密探的萍蹤——它分出支岔，把我們引向作者再造的家園，穿過流亡的迷宮。這個虛構的護照變成了作家反思型懷舊的通行證。

《說吧，記憶》開篇就提供兩個家園的視覺圖像——納博科夫家族在維拉和巴托沃莊園的平面圖，是作家根據記憶畫出的；還有在圣彼得堡—列寧格勒的家園的一張照片，伴有解釋文字，讀起來卻像是一篇偵探故事的引子：

這張照片是1955年一位和藹的美國游客拍攝的，畫面是納博科夫的住宅，粉紅色花崗巖建造，有壁畫和其他的意大利裝飾品，位于圣彼得堡（現列寧格勒），大莫爾斯卡婭大街（現赫爾岑大街）47號。我的房間在第三層，在凸窗之上。街道兩側的菩提樹以前不存在。那些穿綠色衣服的暴發戶現在遮蔽了二層東面角落房間的窗戶，我是在那個房間里出生的。國有化以后，這所住宅接納了丹麥使團，后來開辦成一所建筑學院。便道上的小汽車大概屬于這位攝影家。[[6]](#_6_215)

解說拒絕接受這張照片的真實內容。納博科夫質疑記錄證明，關注重新命名和不準確表述。所以，作家變成了密探，要探索“穿綠色衣服的暴發戶”身后隱蔽的領地。照片模糊，他卻感到幽默可喜，因為不會放大顯形。作家集中注意于便道上的一輛外國轎車，這有助于鎖定圖像中的視角——也就是說一位好心的攝影家的視角，他冒著危險拍攝這張照片。這張照片本身保存下來是不容易的，不能認為理所當然。巴特寫道，他最喜歡的照片，除了社會意義和“以此證明”的意義之外，還具有某種刺激情感的力量，即punctum（某種尖利之物的戳傷或者留下的痕跡）。[[7]](#_7_213)“是在場面上突兀起來的因素，像一支箭一樣突起，刺痛了我。”刺傷是一個獨特的事件，把觀眾和形象聯系了起來，揭示出二者的某些情況；它指向觀眾的心理和想象力之中的傷疤。對于納博科夫來說，這個刺傷不在于所顯示出來的形象，而是在于依然不可見之物之中。換言之，令這些形象如此突出的不是強烈的相識之感，而是對于區別的領悟。

關于這張照片的故事本身是值得注意的。這張照片不是由一個沒有護照的密探，而是由一位友人送給納博科夫的妹妹葉蓮娜·西科爾斯基的。納博科夫給她寫回信致謝，既感激，又傷感。“十分感謝你寄來令人十分傷感的照片。當然，菩提樹以前沒有，一切都顯得比記憶的繪畫灰白，但是細節還都依然清晰可辨。”[[8]](#_8_210)

面對這些令人傷心的形象，作家全力倚靠了書寫的文字。他拒絕接受家園的這個現成的圖像。和記憶與想象力比較，照片是蒼白的。實際的東西不如文學的真實。返鄉不僅僅涉及在空間上的旅行，而且也是在時間上的探索。而照片是無法捕捉這些的。蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）寫道，攝影是一種“挽歌般的藝術，一種黃昏的藝術”。[[9]](#_9_201)攝影是死亡象征，是對人生必死的某種盤點，不可避免地把過去和現在感傷化。“借助普通照片得到的知識永遠都是某種感傷主義——無論是玩世不恭的還是人本主義的。這大概是一種價格低廉的知識。”[[10]](#_10_199)納博科夫對挽歌式藝術持懷疑態度。他彼得堡舊居的照片變成了沒有懷想（algia）的返鄉（nostos）之怪誕形象。照片是黑白的，沒有捕捉到建筑物朦朧的“粉紅色花崗巖”及其失而復得的往昔時日的古色。但是，納博科夫的文本，卻糅合了“紅紫色的遙遠往昔”——波羅的海“粉紅色花崗巖”棄屋的黃昏光環。在回憶錄里，納博科夫拿起攝影媒介，將其化為自己的比喻，以自己的方式使用技術，令想象的“虛擬層次”多樣化。如果說攝影是提供某種虛幻完整性景象的修復型懷舊例證，則作家的文本表現出不相識和反思型懷想的戲劇。[[11]](#_11_195)

在另外一段闡釋里，移民各種臨時家園被描寫得同樣離奇。

我妻子給我們三歲兒子德米特里（1934年5月10日出生）照的一張照片：我和他在一起，在我們租住的房屋前面，那是在蒙頓的赫斯帕里德斯群島，1937年12月初。二十二年后，我們故地重游。除了管事和涼臺的家具，沒有什么變化。當然啦，重現過去的歲月總是有一股自然的興奮；但是，除此之外，重訪在那些短期逗留過的國家里的移民舊窩，我也沒有什么特殊的感覺。我記得，那冬天的蚊子，實在不堪忍受。我還沒有關好燈，那惱人的拖長音的哼哼聲就已經傳來，那不緊不急的、悲哀的、謹慎的節奏，與這種魔鬼般昆蟲打轉飛翔的實際瘋狂速度形成了奇怪的對照。你在黑暗中等待，從被單下面小心翼翼抽出一只手來，啪的一聲猛拍自己一只耳朵，耳朵里突然的震響回音和那飛走的蚊子聲音混成一團。但是，第二天早晨，你迫不及待地抓起一把撲蝴蝶網子，去逮捕喝足了人血的害人蟲——白色天花板上的一根短小的黑棍子！[[12]](#_12_189)

納博科夫感覺一點興奮，不是來自舊地重游，而是來自記憶。這是一張抒情意味的照片，作家眼睛上方有時髦移民戴的寬邊帽子的深色陰影，還有他小兒子躲避照相機的銳利目光。納博科夫幽默地轉移了注意力，從懷舊的挽歌式愉悅感轉入記憶的藝術。說明文字引導我們越過關閉的門，在那里，看不見的蚊子的嗡嗡聲為記憶的場景配樂。納博科夫筆下的蚊子常常是交織在文中的。原來，蒼蠅和飛蛾既有詩意、又反詩意，給文學與哲學都帶來靈感。[[13]](#_13_181)在納博科夫筆下，蒼蠅、飛蛾，特別是蝴蝶，首先都是記憶的信使。不是象征的，而是特殊的。這種發出特殊煩人嗡嗡聲的冬季蚊子，其有節奏的哼哼嗚咽隱藏了其“魔鬼般打轉”和叮咬的時機，乃是占住“移民老窩”的一種東西。這種冬蚊是懷舊的解毒劑，能夠毀掉對于過去的任何挽歌式追憶。

然而，蚊子不僅僅是一種偶然的掃興事件；他代表了納博科夫返鄉敘事特有的“隱秘偽裝”或者模仿的策略。在早晨，在蚊子失去模仿力量而顯示為白色天花板上一個黑點符號的時候，被蝴蝶網子打死。最后，納博科夫抵御了攝影的客觀性質，在回憶討厭的蚊子時，創造出自己的黑白對比，從而把攝影模仿化為作家自己完成的某種詩意的模仿。在和從達爾文進化論到弗洛伊德精神分析的各種宿命論現代思想的堂吉訶德式永恒戰斗中，納博科夫發展出他自己的模仿概念——這與其說是自然的生存，不如說是某種審美的生存。模仿的基礎是重復，但卻是一種奇異的重復，一般都引發出差別和想象力的不可預測性。它是和作為人類存在主要驅動力的生存斗爭與階級斗爭對立的。模仿不僅僅代表，而且還偽裝和遮蔽自然。詩歌人（homo poeticus）對于納博科夫是最重要的；沒有詩歌人，就不可能有智人（homo sapiens）。“一個小玻璃球里的一個彩色螺旋，我就是這樣看待我自己的生活的……在這個螺旋形之中，圓環一旦展開、解壓，就不再是惡性的循環因，為被釋放。”[[14]](#_14_177)模仿符合納博科夫“靈魂化的圓環”的概念。所以，模仿重現卻不返回，標志了隱秘偽裝的特殊性質。

隱秘偽裝是納博科夫流亡藝術的基礎，也是以生存與順應為內容的移民藝術的一個變體。移民模仿本地人，有時候模仿得過分，變得比歐洲人更歐洲人，或者比美國人更美國人，更要火急火燎地討好他人。只有在這位作家的個案中，“過渡”的痛苦才轉化成為具有想象力的游戲，允許他往返穿越原有家園和移居地之間的邊界。

沒有護照的密探

但是，在這個立體的夢境國度里我正在干什么呢？我是怎么來到這里的呢？似乎就是，兩個雪橇滑走了，把一個沒有護照的密探留在后面，在一條泛青的白色道路上佇立，穿著新英格蘭式防雪皮靴和風雨衣。我耳朵里面的震動不再是漸漸遠去的雪橇鈴聲，而僅僅是我來自故鄉血液的歌唱。萬籟俱寂，一切都被月亮——被幻想的后視鏡迷住、俘獲。然而，白雪是真實的，我彎下腰去，雙手捧起一把，此刻，六十年的光陰破碎，變成我手指間閃亮的冷霜。[[15]](#_15_176)

就這樣，中年美國作家納博科夫裝扮成一個沒有護照的密探返回了他兒童時代的俄國，經歷了一番愉快和追憶辨認。奇異的是，完美返鄉的這次顯現時刻，在納博科夫自傳俄文版里被描寫得十分不同。在俄文版里，作者顯得是一個被嚇壞的“半魔影”，而沒有護照的密探則無處可尋（難怪彼得堡納博科夫博物館導游告訴我，這沒有護照的密探不是“他們的”納博科夫）。這個被位移的移民主人公的鬼魂求助：“請放我回家，在拯救性大洋的彼岸。”在這里，“家”指的是美國和流亡的安全。在納博科夫把自己的自傳翻譯成俄語的時候，作家完美的時刻變成了一個驚駭的時刻；我們發現，我們所在的不是立體的夢境國度，而是一個“噩夢”。[[16]](#_16_174)

“護照”（passport）這個詞語指的是“通過”和“度過”，把過渡性的空間和須臾過去的時間性合在一起。護照是給流亡者帶來很多焦慮的政治的和管理機構的文件，被納博科夫變成一個藝術的對象，但是這一變形一直沒有徹底完成。的確，納博科夫自己的政治沒有允許他把懷舊變得傷感。在接觸具體的政治的時候，納博科夫從來都不是一個審美主義者。恰恰相反。他提示，打從他離開俄國后，他的政治信條一直沒有變化，這就是古典自由主義，“甚至到達平凡的地步：……言論自由、思想自由、藝術自由……政府頭目的肖像不應該超過郵票的大小。沒有逼供信，沒有死刑”。[[17]](#_17_166)遵循自己被謀殺的父親（自由派政治家）的思想遺產，納博科夫相信公眾生活和私人生活分開，認為任何政治目的或者烏托邦的目的都不能夠為對于人的暴力和殘酷作出辯解。反對殘暴的態度是納博科夫反蘇聯主張的核心，這一主張允許他在早期小說中描寫極權主義烏托邦（小說如《斬首之邀》和《左斜線》），在二戰期間不屈服于集體擁抱斯大林蘇聯的態度。

納博科夫回憶錄里有一張照片是他的夫人薇拉和兒子德米特里的出境簽證。在賄賂了法國當局之后，納博科夫最終獲得了這個難民證件，法國當局允許他一家人在二戰前夕逃離歐洲（納博科夫的夫人是猶太人，納粹制度的威脅迫在眉睫）。在授權納博科夫把手稿帶出歐洲的官方文件的背面，他記下一個象棋問題的解決方法，筆跡潦草。作家原來離開俄國的時候，在“希望號”輪船上和父親下棋，而現在他流亡美國，同時解決另外一個象棋的問題，以及他生活的主要問題——第二次流亡的問題。1930年代在法國，一個克格勃特務找到他，但納博科夫拒絕了蘇聯護照和返回蘇聯的邀請。他返回的惟一道路是通過小說，和一本他為自己制造的假護照。這個假護照，當然，從來沒有被拍成照片。

“就是這樣……沒有護照，”這是納博科夫早期中篇小說《瑪申卡》（“瑪申卡”是瑪利亞的昵稱，在英語中這個涵義不明顯）中正在死去的移民波德加金最后的一句話。因為意識到沒有護照的流亡是流亡者的夢魘，所以作家納博科夫為他無家可歸的人物提供某種給予他們最低程度行動自由的護照。[[18]](#_18_162)故事的主角加寧住在柏林一家廉價旅館里，和一些懷舊心重、證明文件不全的俄國移民在一起。他有兩個護照，“一本過期的俄國護照和一本偽造的波蘭護照”。后來，有一天，加寧得知，他的鄰居阿爾費羅夫，一個長相一般、又不怎么聰明的男人，竟娶了他的俄國情人瑪申卡；瑪申卡就要從俄國來到這里，并且就住在這同一座“移民之窩”樓房，他的隔壁房間。對于加寧來說，和納博科夫本人一樣，初戀的記憶和對故鄉最終的溫情記憶正好吻合。醉酒的加寧質疑尼采的“永恒回歸”的理念，很想知道，天下萬事的完美巧合是否可以不加改變而再造。彌補損失和恢復初戀是不是可能呢？在時間和空間里，他能不能夠拿著過期的俄國護照返鄉呢？

就在瑪申卡從俄國即將來到的時候，加寧反向開始了追溯到他們初戀時間與地點的旅途。他不預測前景，而是表達對于往昔歲月的傷感，依依懷念，全然浸入。在懷舊的沉重悲哀之中，加寧逆轉了時間和空間的矢量——至少是在他的想象之中；而想象為他提供了唯一一丁點的自由。故鄉，就像初戀一樣，是留存在過去之中的。在瑪申卡來到的這一天，加寧登上火車，離開柏林，一去不返，選擇了向偽造的返鄉流亡這一真實感觸。

在我參觀納博科夫博物館的時候，我看到了納博科夫的初戀情人瓦蓮金娜·舒麗金娜的照片，一頭黑色秀發和脈脈含情的眼睛。我的導游知識豐富，帶我到了這個初戀情人原來在彼得堡所住的街道，讓我看她家的門道，而這一對情人常常是在這里互道再見的。“在關于塔瑪拉的一章里，納博科夫的描寫是不準確的。他肯定是忘記了她的住宅是什么樣子了。瓦蓮金娜的孫子孫女輩也和我們聯系過。”稍停片刻之后，他補充道。

“她怎么樣呢？移民出國了嗎？”

“沒有，”導游說，“在納博科夫一家人移民出國的時候，她嫁給一個布爾什維克，契卡分子。她也是沒有其他辦法了，得先自救。”無論納博科夫知道這一點與否，他都假裝不知道。

《瑪利亞》這篇描寫不再回歸初戀和失去的故鄉的中篇小說成為納博科夫第一篇主要散文作品，不是偶然的。似乎只有在納博科夫從詩歌轉向散文之后，他才相信沒有護照密探的冒險經歷才是可能成立的。納博科夫早期詩歌被單一的夢想統領——返回俄國，這個夢想幾乎不可避免地要化作一場夢魘。在一首詩歌里，返鄉的收場是詩人在俄國浪漫的風景背景前面遭受處決：

但是，我的心靈，你怎么會設想

俄國竟真的會變成了這樣，

星星當空，在這處決之夜，

串串野花開放，山谷飄香！[[19]](#_19_161)

死亡變成對于消逝童年時代感性的記憶，還帶有星夜天空下面山谷里野花的氣味。在表現內心真情的時候，詩歌允許單一地敘說懷舊：感性的過去復原、返鄉和死亡。除了和俄國流亡者其他許多詩歌幾乎難以區分之外，處理過去和現在的這一方式還是走向悲劇的單行道，幾乎是自殺性質的。作家通過殺死自己的詩歌造物弗拉基米爾·西林的辦法拯救了自己。在那個時期，一位移民作家同伴妮娜·別爾別羅娃寫道，納博科夫沒有駐足于無法補償的懷舊，而是從痛苦和損失中“發明了一種文學風格”。

納博科夫從詩歌轉向散文，乃是移置懷舊和推延悲戚返鄉的方法。敘事允許他通過虛構人物走完旅途，探索命運的各種交叉和不同的懷舊語調。散文幫助作家派出自己的替身去完成穿越他自己無法通過的邊界的秘密使命。他給他們的假護照變成了作家克服抒情深淵、化個人悲劇為某種存在主義偵探故事的方式，而其中添加了許多藝術的即興創作片段。[[20]](#_20_159)

在長篇小說《功勛》（Podvig，1931—1932）中，假護照不再單純地是一個比喻。馬丁·埃德爾維斯，一個青年，父母親是俄國人和瑞士人，他穿過俄國邊界，的確沒有恰當的文件。他變成了雇用密探，帶著秘密任務前往蘇聯，不是出自政治奉獻精神，而是出自完全的浪漫理由。馬丁希望征服俄國一個陰郁蕩婦索尼婭的心，通過完成一件難以想象的功績來征服。他當特務，是為了愛情。

馬丁在俄國度過兒童時代，當時他夢想著最終逃到已知世界的地平線之外去。一張表現大密林和消失在遠方的小路的水彩畫纏住了他。在他的腦海里，這個記憶和母親的形象聯系在一起；母親給他朗讀過一個故事，說有一個男孩，還穿著睡衣就出門去探索大森林中的小路了。小馬丁想象自己也這樣做，在風景如畫的小路上奔逃，呼吸著“充滿離奇童話般機遇的陌生黑色空氣”。[[21]](#_21_160)要說馬丁懷想什么，那就是母親朗讀故事的安適場面，就是在自己十分舒適的臥室房間里懷有的最初的逃離之夢。所以，到現在依然不清楚在他的密探活動中到底發生了什么事。他是否去了蘇聯，還是干脆就在兒童時期著迷狂想的小徑中迷失了呢？我們最后看到的他是一個出發走上昏暗森林小路、在微弱光線中消失的人。作者和讀者都沒有有效的護照用以隨馬丁返回蘇聯。如果說在《瑪利亞》中，敘事者貼近加寧，從他的觀點來描寫世界；而在《功勛》中，敘事者則遠離他極度理想主義的主角。他一直沒有露出藏在面具后面的臉，但是，有一個情況我們是知道的：他小心謹慎，沒有越過邊界進入蘇聯，去追求敘事的冒險或者那個俄國蕩婦。

作為一個一絲不茍的說故事者，他不愿意描述他不知道的和不愿意想象的事情。敘事者和自己筆下的人物不同，經受不起冒險的密探差事。他還得繼續寫作呢。對于他來說，流亡和返鄉不是單行道的旅行，甚至也不是往返旅行，而是充滿交叉路徑的迷宮：

回顧過去，他捫心自問，如果我們用一個偶然取代另外一個偶然，會怎么樣，能夠怎么樣呢？要觀察，從毫無成果、不知不覺消失的生活某一個灰色時刻，某種奇異的粉色是怎樣涌現出來，雖然這粉色沒有孵化成型，也沒有閃現出光澤。生活生出這樣的枝節是神秘的；在過去的每一個事例中，我們都感受到一個十字路口——事情經過就是那樣，但是也可能是另外的樣子；過去的黑暗荒野里，照明的小路變成兩條、三條。[[22]](#_22_160)

小路不僅在不同的空間里交叉，而且也在不同的時區里交叉。邊界地區是一種特殊的迷宮，非目的論時間的一種空間形象，這是具有種種潛力的時間，它把政治的邊界變形為想象力的有風險的游戲場地。曲曲折折的小路不能把敘事者引導到俄國，而是引進小說。

在短篇小說《參觀博物館》里，納博科夫大膽用更多的細節描寫前往蘇聯的旅行。[[23]](#_23_157)在這里，他也沒有合法地穿過邊界。這一次，返回俄國的道路是通過法國一個小鎮上的博物館。這家外省博物館既多于又少于常規的博物館收藏：這是宇宙的二手模型，由許多物品和神話組織起來的某種諾亞方舟。納博科夫早期在博物館的漫游都是和他的初戀聯系在一起的，那初戀對象是瓦蓮金娜（小說里的塔瑪拉和瑪申卡），他總是和她藏身在空無一人的展覽廳里，因為沒有更好的幽會的地方。于是，博物館變成了他臨時的去處，或者甚至是暫時的家。公共博物館變成一個奇幻的私人小天地，讓我們想到卡夫卡的各種空間，想到普通奇妙之物組成的超現實主義收藏。[[24]](#_24_155)在納博科夫古怪的奇物收藏室里，移民意外地跌入自己無意識恐懼的陷阱之中。在納博科夫的作品里，博物館的作用是模糊的，從來就不是展品的博物館。外在的博物館僅僅是一個分散注意力的物體，一種秘密的偽裝，一種通道，通向私人收藏的那些被忘卻的夢魘。在這個奇異的博物館里，俄爾甫斯俗氣的青銅塑像引導身在歧途的移民走上通往他的冥冥世界的旅途，而這個下界就是他原來的故鄉。

我腳下的石板是真實的行人便道，灑滿了剛剛落下的奇異的香雪，而很少的行人早已經在那里留下了新鮮的黑色足跡。起初，夜間寂靜和雪地的清冷顯得出奇地熟悉，給我帶來狂熱漫游之后的安適感覺……街燈的形狀早就高聲向我傳遞它難以理解的信息，借助它的光線，我才看清一個招牌“INKA SAPOG OE REPAIR”（修理皮靴）——但是，不是，不是白雪抹去了末尾的“硬音符號”[[25]](#_25_153)！……

我無法挽回地知道我是在哪里了。唉，這不是我記憶中的俄國，而是今天事實上的俄國，禁止我入內的俄國，無可救藥地盲從的，無可救藥地——我自己的故國。[[26]](#_26_153)

納博科夫甚至不能寫出他故鄉城市的新名稱：列寧格勒。本國語文的第一個符號就帶來了誤讀的苦惱。“修理皮靴”兩個詞語是以革命后的正字法出現的；不是積雪遮掩了遺失的“硬音符號”，而是蘇聯文字改革。這個看不見的符號，就像照片里看不見的蚊子一樣，把故鄉城市變得完全像是外國了。

移民在自己的軀體里體驗到了新的體制，自己變成了自己的離奇的陌生人，一個“身穿輕便外國服裝的半魔影”。他從國內密探或者地方克格勃的一個密探的觀點察看自己，忽然覺得要拼死保護自己“虛弱而非法的生活”：

啊，在睡夢里，類似的體驗，我經歷過多少次啊！而現在，卻變成了現實。一個頭戴皮帽子、腋下夾著公文包的男人，從霧靄中向我走來。他向我投出充滿詫異的一瞥，在我身邊過去的時候，又瞪了我一眼。我等他消失，然后絕對火急火燎地開始從我衣袋里掏出所有的東西，把文件撕碎，都扔在積雪里，然后使勁踏平。這是一些文件、一封我妹妹從巴黎寄來的信、五百法郎、一塊手帕、香煙。但是，為了洗清我流亡身份的全部包裝，我還得要脫掉并且銷毀我全部的衣服、內衣、鞋，一切，最好全身赤裸。雖然因為焦慮和寒冷我已經哆嗦起來，我還是做了能做的一切。

但是，先告一段落吧。我不想再說我怎么被捕，后來又受到哪些煎熬。總之，這個遭遇強令我拿出難以置信的耐心和努力，才終于返回國外，而且，從那以后，我發誓再也不去完成他人在瘋癲心態下所托付的使命。[[27]](#_27_147)

這個移民脫掉了衣服，像爬蟲蛻了一層皮一樣，在他改名的故鄉嘗試模仿，卻沒有成功。返回蘇聯被看成是犯罪、在空間的侵犯，被看成是精神邊界的消融，這樣的消融顯示出懷舊之瘋狂傾向。一個移民會領悟到，為了回家去平安，他必須把自己的流亡生活化為一件瞬時的博物館展品，展現他在國外的活動（僅從流亡的地點來看，就可能是犯罪性質），可以隨手丟棄。他的西方裝束和外國身份文件很快被掃進列寧格勒的垃圾箱。最后，返回1930年代的蘇聯一事的頂點是又一次逃離家園，逃回流亡狀態的安全感。故鄉現在被牢固地封閉在時間中，而不是在空間中；流亡是他現在惟一可能的家園。[[28]](#_28_147)

在納博科夫的寫作中，“回家”是涵義最模糊的詞匯之一，并不總是指返回俄國。在寫作自己的美國小說《洛麗塔》和創造令人信服的美國環境背景的時候，納博科夫用俄語寫作了一首敘事詩，描寫了一個沒有護照的密探化裝成一個美國神父，而且還做著他自己那奇特的美國夢：

我厭倦這里。我渴望回家。

卡秋林，我可以回家吧？

回到我自由青年時代的大草原，

回到我一度發現的德克薩斯。[[29]](#_29_141)

在這里，“回家”的意思是返回詩人在俄國無拘無束的青年時代，再度興奮閱讀梅因·里德上尉的小說（Mayne Reid，1818—1883，在美國被忘記的默默無聞的作家，陰差陽錯被翻譯成俄語，受到許多代俄國兒童的喜愛）。在閱讀里德作品的時候，納博科夫想象著他在美國的第一個戀人，金發的露易絲·波因德克斯特，性格堅強，兩個小乳房有節奏地起起伏伏。這首敘事詩，是納博科夫在以散文做過試驗之后寫的，具有繁復的敘事結構，這就允許詩人逃避自己青年時代的抒情深淵。作家懷念俄國，在俄國他第一次對美國產生預期性的懷舊。或者倒不如說，這個化裝成了美國人的前俄國人夢想返回他俄國夢幻中的美國，一如他要“回家”返回俄國。兩個空間，俄國和美國，時間中的兩個片刻，在作家想象里就如麥比烏斯圈一般聯系了起來。

對于納博科夫從流亡地到前故鄉再回來的往返旅行來說，省略和片段化甚為重要。偽裝的美國神父和博物館的不幸訪問者把自己和蘇聯國家的代表們的邂逅留在字里行間，留給想象中的克格勃檔案，而這樣的檔案則描寫了這些沒有護照的訪問者在蘇聯理想世界的遭遇。

只有在納博科夫最后的一部小說《瞧那些丑角》中，我們才得以看一眼想象中的克格勃檔案。[[30]](#_30_139)在這里，納博科夫第一次提供了對于邊界穿越和在蘇聯的種種邂逅的可信的描寫，這是小說的主要冒犯之處之一，另外一個是以第一人稱描寫死亡。納博科夫的最后一個替換的自我（alter-ego），作家瓦吉姆瓦吉·梅奇，“一個批評家，不斷地批評布爾什維克的殘酷和根本性的愚蠢”，收到一個信息，要求他到列寧格勒去幫助他陷入困境的女兒。返回俄國的旅行是用新式蘇聯詞匯描寫的——不僅僅是正字法的變化，而且還有蘇聯的黑話。納博科夫努力掌握蘇式言語，就像外語那樣；而且創造蘇聯的背景，就像他創造美國的背景那樣。納博科夫展開研究，采訪從蘇聯回來并且收集了蘇聯語言新發現的友人；新發現包括ledenets vzletny（起飛牌耐嚼奶糖）、liftyorsha（開電梯女工）的談話，和國際旅行社旅館的菜單。他捕捉了新蘇聯的氣味，似乎對紅色莫斯科香水特別著迷，更多地是對它的名稱，而不是它的香味。（具有諷刺意義的是，頗孚眾望的紅色莫斯科香水是仿照革命前的香水制作的；說是蘇聯產品，其實是指它的名稱。）

瓦吉梅奇發現他家祖傳的大廈沒有了，但是高興地找到了在赫爾岑大街上的房子，在那里他進入了某種“兒童盛會”。這個地方明顯地酷似納博科夫自己的舊居博物館，“上排窗戶上方的花形圖案造成一種奇異的顫栗，穿透了我們在這種夢幻般回憶時刻都會生出的翅膀根部”。[[31]](#_31_135)瓦吉梅奇有一次十分傷心的會見，那是和一位猶太人老太太的會見，老太太向他提供了有關他女兒的消息。一位蘇聯公民在公共場合比在自己家里覺得更是佚名，所以瓦吉梅奇和女兒熟人的會見是在普希金的新紀念雕像的陰影下實現的，這個普希金被表現為一位興高采烈的社會主義現實主義天才詩人，一只手還向斜上方伸出。就整體而言，他的描寫是奇異的現實主義的。前蘇聯許多公民都記得和膽戰心驚的外國人在普希金紀念碑附近丁香樹叢中的非法會見。這個小說中的場景生出一個謠言，說納博科夫實際上曾在俄國微服旅行。這一次回家被描寫得著魔一般地精確，就因為它根本就沒有發生。納博科夫不相信生活老是該模仿藝術，也不相信應該把個人的著迷從小說移到現實中來；納博科夫的蘇聯倒像是卡夫卡的美國，一個他從來沒有訪問過的國度，但是這個國度卻驚人地酷似與其同名的那個國家。

在這次非法入境經歷中，只有一個犧牲品——作者的假護照。在穿過邊界的時候，瓦吉梅奇注意到了自己一身邊的個人，此人看起來似乎就像是那些迷迷糊糊的、灰白頭發的法國游客。這個法國人似乎在跟蹤他，從莫斯科到列寧格勒，最后又出現在巴黎。事實上他不是什么法國人，而是一個流亡者，在1930或者1950年代回來逗留一段時間，像許多人一樣，為克格勃效勞。克格勃特務用一聲無法翻譯的俄語感嘆ekh（近似“哎呵”）來宣示身份，然后開口責備瓦吉梅奇“：你不為我們，你的同胞們，寫作，一你，個天才的俄國作家，背叛了我們，胡編亂造，為給你賞錢的老板……寫出這篇下流小說，什么小洛拉，或者洛特，還有一個奧地利猶太人或受過改造的雞奸犯人，殺死她母親之后又強奸了她。”他還嘲笑瓦吉梅奇偽裝得不成功：“順便奉告你，偽造的護照在偵探小說里可能是有意思的，但是我們的人民對護照不感興趣。”他說完了。

這樣，一本假護照從一個文學之夢變成了一個文學事實，最后卻又被化裝成外國人的克格勃特務變成廢物。與克格勃特務的相遇以斗毆告終。瓦吉梅奇擊中了他原先流亡時的相識，一個克格勃特務的面門；那流血沾染了他的手帕。這是作家想象中的報復。和返鄉探望一樣，這只能出現在小說里。

納博科夫，像他最后這本小說里無處不在的克格勃特務一樣，相信偽造的護照在偵探故事里比在現實中更有用。在《固執己見》[[32]](#_32_133)中，納博科夫寫道：“作家的藝術才是他真正的護照。”納博科夫創造了他自己想象中的家園，文本的迷宮，在這個迷宮里，他既是一個可怕的米諾陶，又是一個解放者英雄，和他遺棄的情人阿利雅德妮[[33]](#_33_131)。

偽裝的相思病

懷舊很像單相思，只不過我們拿不準失去的情人的身份而已。流亡者的真愛是來自他自己的祖國嗎？她說的是母語呢，還是帶了本國口音的外語呢？

納博科夫早期小說里有三種類型的女人：第一個戀人，留在了俄國；忠實的朋友或者妻子，一般都留在幕后；還有一個神秘的“另外的女人”，移民蕩婦，她海神般的變化多端令或多或少已經適應環境的作家陷入危險。在她身上，流亡者得到的是幾近瘋狂或者死亡的威脅特征。納博科夫早期許多長篇小說和短篇小說情節的核心人物是蕩婦，總是變成某一個人死亡或者命定穿越邊界的肇因。在蕩婦形象當中，有《功勛》里的索尼亞，留短頭發，性情陰郁多變；有《菲雅爾塔的春天》里的尼娜，她親吻陌生人“嘴使勁，沒感情”；還有《塞巴斯蒂安·奈特的真實生活》中的另外一個尼娜，趣味低下，把絕望的情人驅趕得上了垂死者的床榻。這第二個尼娜是深深地卷入納博科夫的語言游戲和移民模仿的。

納博科夫的第一部英語小說《塞巴斯蒂安·奈特的真實生活》是關于一位俄—英作家塞巴斯蒂安·奈特受到致命誘惑和死亡的故事，是他同父異母的兄弟V講述的。小說講述了作者廣義上的死亡，但是在這位死亡作者的國籍問題上，納博科夫令讀者困惑。這位半英國作家塞巴斯蒂安·奈特死亡的故事標志了英語作家弗拉基米爾·納博科夫的誕生，和俄國移民人物弗拉基米爾·西林的死亡。

塞巴斯蒂安·奈特一生有兩次戀愛——一位是長期的女友和沉靜的詩神，克萊爾·畢曉普；還有一位是個神秘的俄國女人，對他的情感不予理睬，打亂了他的生活和文學。V則開始秘密偵探一個變換名字像換衣服那樣頻繁的女人。尼娜·馮·萊希諾伊和海倫·馮·格勞恩這樣看上去像是偽造的貴族姓名，似乎就屬于備用品。在神出鬼沒的海倫家里等待她的時候，V遇到了她的友人和心腹勒塞弗太太，給這個俄國密探留下深刻印象的是她清純的法語、透明的臉色和一頭驚人的黑發。她對V的奉承話是說他看起來不太像俄國人，更像英國人。

海倫耽擱不回的時間越長，V越發被她的朋友迷住，雖然他覺得她“法國味兒濃重”，而且有點粗俗，還喜愛收音機和現代其他的種種玩意兒。在他悠然做起白日夢要跟她做愛的時候，他忽然感受到一股奇異的疑惑來臨。看到自己旁邊還有另一個俄國人，V決定對她玩個詭計。他用俄語評論她，而她說自己是不懂俄語的。

“Ah oo neigh na sheike pah-ook.（俄語：她脖子上有一個蜘蛛。）”我輕輕地說。

這個女人一只手飛向自己脖子后面，馬上轉過身來。

“Shto？（俄語：您說什么？）”我這個腦筋慢的同胞問我，還掃了我一眼。然后他瞧著這個女人，咧著嘴笑得很不自然，擺弄著手表。

“J'ai quelque chose dans le cou.（法語：我脖子后面有個什么東西。）我摸到了。”勒塞弗太太說。

“事實上，”我說，“我剛剛在告訴這位俄國紳士，我覺得您的脖子上有一個蜘蛛。可是我錯了，是一道閃光。”[[34]](#_34_129)

這個女人殺死了脖子上這個看不見的蜘蛛，卻暴露了偽裝，露出破綻，她就是尼娜—海倫，一個流離的俄國蕩婦。這個俄國蜘蛛（及其無法翻譯的小稱詞尾）變成了走向她的過去的接頭語。她看起來“法國味兒濃重”，就因為她不是法國人；就像敘事者本人因為不是英國人，所以看上去英國味兒十足。引誘了他的不是她神秘的俄國人本我，而是她周到的偽裝。她沒有能夠完全壓制住的本國話只不過是令她困窘的一個根源；本國話顯得是難以和背景音相區分的，很像是蝴蝶翅膀的閃爍。問題在于，引誘了V的恰恰是她的缺點，她微小的模仿失敗把她變得越加迷人。V沒有被一個俄國女人迷住，但是一個困惑中竭盡全力裝扮當地人的流亡同伴卻迷住了他。V跟隨了同父異母兄弟的足跡，差一點沒有逃過那個兄弟遇到的致命陷阱。

亂倫是懷舊愛情的重要比喻：這里表現的是兄妹之愛（他對同父異母的兄弟和他半法國血統的情婦的愛）。勒塞弗和她的許多虛假的名字，是一個操多種語言的魔鬼，在不愉快的愛情中迷失。蜘蛛，一種語言密探，是納博科夫泄露真情的昆蟲之一。就像納博科夫自傳照片中的“移民之窩”那些看不見的蚊子一樣，這個蜘蛛是一一道“閃光”，個涵義多端的東西，一聲被當作陰影的耳語，一個在模仿中遭受失敗的造物。這個蜘蛛暴露了勒塞弗太太，挽救俄國敘事者免于跌進吞噬了他同父異母兄弟的情色深淵，是另外一個具有諷刺意義的顯現。它提前排除了潛在的毀滅性的情事糾紛，給作家帶來一種特殊的語言優惠。這個誘引他的蒼白的女人變成了他多種語言的繆斯。

《菲雅爾塔的春天》里的尼娜沒有造成她法國作家丈夫或者她情人的死亡，這個情人是另外一個V先生，一個婚姻幸福、完全適應了環境的移民。反之，她自己倒是遭受了車禍，并且變成成功適應流亡生活狀況的犧牲品。關于尼娜，維克多記憶最清晰的是，她很像一個外文字母Z。關于她的細節一點也沒有透露。她不斷地改換想法、情人、口音、財產，頻繁飄然穿過邊界，居無定所。尼娜露出命里受苦的模樣，顯得迷人又脆弱。在和尼娜最后一次邂逅中，維克多沖動地向她坦白：“我要是愛上你怎么辦？”他們本來有不成文的規定，只能夠偶爾奉承一句，話不必說完，要心照不宣，但是他違背了規定，注意到似乎有一只蝙蝠掠過她的臉面。或者那也許是一道閃光，或者她瞬時皺起了眉毛？因為預料到了不可避免的訣別，他想要留下一個美妙的瞬間，但是她逃避了他。她多變而可愛，似乎是每一個人膨脹的想象力中的一個虛像。她把一己變化多端的命運推向極致，卻沒有存活下來。尼娜是一個變遷的靈魂，流亡本身的形象。在閱讀《菲雅爾塔的春天》的時候，我們覺得，敘事的法則命定她死亡：她體現了流亡生活的雜亂無章，因而變成對于作家本人的一個威脅，映射出來他自己的脆弱和彷徨。

納博科夫為這種語言混亂的樂趣是付出了代價的。他的寫作從俄語跳到法語，又跳到英語，被許多俄國同伴作家視為背叛。[[35]](#_35_127)納博科夫自己不停地惋惜失去本國語言的微妙細膩，連續地把自己后期的英語小說和回憶錄翻譯成俄語。隨著歲月的流逝，作家覺得自己的本國語言越來越顯得不像本國話，有時候太“流暢”，就像勒塞弗太太無懈可擊的法語一樣。與此同時，雖然為自己寫的法語和英語文本潤色，納博科夫卻留下了多重的痕跡：拼寫錯誤的外國人名、復合詞語、多種語言雙重和三重的含義，在他作品整齊的平面上突兀，像棘刺一樣。這些瑕疵和外國人的痕跡幫助讀者發現納博科夫那些模仿成性的人物的假護照。

通奸變成了納博科夫自己藝術的一個比喻。批評家們首先把他的雙語風格比擬為重婚，而作家自己則把這語言的轉換視為非法的戀愛。在致埃德蒙·威爾遜的信中，他以幽默口氣談到（大概和美國繆斯）“長期通奸后”，又和他那個俄國繆斯躺在一起。有時候真是弄不清楚這兩個女人到底哪個是蕩婦。那個運氣不好的俄—英作家，塞巴斯蒂安·奈特，把一封信塞進他的小說，信是他另一個自我人物在陷入毀滅性的戀愛之前寫的。[[36]](#_36_127)在這封信里，他請求原諒他不可避免的通奸，原諒信文上無意中留下的污點：“現在請原諒我，但是以后，苦澀的部分消退了，就請記住我吧。這個污點不是眼淚造成的。我的自來水筆壞了，現在我用的是這個骯臟旅館房間里的一支骯臟的蘸水筆。”眾所周知，納博科夫和他的作家替身們都懷疑那些賺人眼淚的作品。是不是因為他們對待感情太認真了呢？在這個情況下，作家無意中的墨水污點就像旁注或者口誤一樣，其實都是揭示隱情的。這是竭力要在一種外語文本的字里行間，在反諷的面具之后，遮蔽某物某事。也許確實是一滴淚，是作家軀體的痕跡，一種遺失。

懷舊、媚俗文化和死亡

對于納博科夫來說，醫治懷舊的某些辦法為什么比這種疾病本身更加危險呢？預制的家園形象提供了逃避失落焦慮的一個出口。“媚俗文化是死亡的抗菌素。”昆德拉說。他指出，“我們當中沒有十足的超人”能夠完全逃避媚俗文化，因為它是人類處境的一部分。納博科夫的短篇小說和長篇小說充滿了懷舊的男女人物，她們走在庸俗和生存之間的一條細弱的界線上，讓作家把他的渴望戲劇化。納博科夫回憶錄里最突出的懷舊人物之一是他的瑞士國籍的家庭女教師，O小姐；她的故事和作家本人的故事密切交織在一起。

這個貧窮、敦實的瑞士女教師在二十世紀初年來到“遙遠北極陰沉寒冷的莫斯科維”，嘴里不斷輕聲默念她學會的幾個俄語單詞之一——gde（在哪兒啊），俄語發音近似“葛界”，她老是念成“哥弟爺”。同樣，納博科夫回憶自己五歲的時候乘“北方特快”返回俄國，“rodina——‘祖國’的激動人心的情感，第一次和窸窸窣窣的白雪聲響有機地混合在一起”。[[37]](#_37_127)除了鮮明的信息之外，我們還注意到俄語詞匯的組合，像敘事者和瑞士女教師小姐“道出的”秘密信息：gde rodina（祖國在哪里？）

在俄國，這位瑞士小姐嘆息，懷念故鄉阿爾卑斯山的寂靜，于是在俄國的住處重建了一個小小的瑞士家園，有明信片上的城堡形象、一個湖和一只天鵝，還有自己的照片，那是一位留著黑色發辮的少女。革命之后，納博科夫一家人逃離俄國，而瑞士小姐則“回家”歸返瑞士，她又在那里重新創造自己在俄國住所的夢幻版本。沿著懷舊旅途慣例，瑞士小姐返回阿爾卑斯山，但是，這樣的歸來完全沒有治好她的心病，反而加重了思念。

青年納博科夫在瑞士訪問年邁的女教師，發現老師思念俄國。她的房間沒有用石龍城堡圖畫來裝飾，而是一張俗麗的三套車的繪畫。小姐能夠稱為家園的唯一地方就是往昔——主要是她能夠為自己勾勒出來的往昔，或她能找到令人信服的現成形象來代表的往昔。這位小姐改變了紀念品，但是改變不了她自我憐憫的懷舊之整體布局：“令我煩惱的是，一種凄慘之感，而沒有別的東西，不足以令靈魂站穩。”年輕的作家坦誠寫道。初看上去，這位小姐的懷舊可能顯得是修復型的，而敘事者的懷舊是諷喻的，然而，如果沒有她，他就無法生存。納博科夫自己那些懷舊的和反懷舊的告白（從沒有護照的密探的噩夢到對于父親死亡的記憶），是蒙太奇式和這位小姐的故事平行的，常常出現不可預計的轉折變故。

年輕作家離開瑞士老師的時候，因為她沒有能力聽取他的見解、直面他的和她自己的往昔而失望，但是他忽然發覺自己是這位小姐的語言和比喻的奇異繼承者。這個故事首先用法語寫作，也就是這位小姐教他的語言，這不是偶然的。而且，瑞士的自然本身看來要模仿這位作家的懷舊。雨水落在背景有城堡的山間湖面上，就像這位小姐的法語課一樣：Il pleut toujours en Suisse.（法語：在瑞士天天下雨。）最令人吃驚的是，在山間湖泊當中，作家看到了一只孤寂的天鵝拍打翅膀，散出漣漪，攪亂它自己的倒影。

天鵝和天鵝湖，怎么竟有人害怕呢？對于納博科夫來說，天鵝是媚俗文化中的一種危險的鳥類。在他論果戈理的一篇文章中，天鵝代表現成的憂郁和poshlost'（俄語語詞，意指猥褻和低級趣味）。poshlost'被描寫成為那些無法翻譯的俄語詞匯之一，這個詞的意思是“廉價、虛假、凡俗、污穢、低下”。poshlost'是一種不明顯的虛假，不僅在審美上欺騙，而且在道德上也欺騙。納博科夫新編了果戈理的一篇故事，說的是一名德國紈绔子弟發明了討好他所愛少女的特別辦法，因為他一直在對她獻媚，但是毫無效果。他于是這樣決定“征服他冷酷的格蕾卿的心”：

每天傍晚，他都脫光衣服，一頭跳進湖水，在那里游泳，就在他所鐘愛之情人眼皮底下，他還常常摟抱兩只天鵝，那是他專門為此目的準備好的。我不知道那些天鵝應該象征什么，但是我知道，一連幾個傍晚，他都是在那里漂游，用那種大鳥兒做出漂亮的姿勢。[[38]](#_38_124)

媚俗文化內容不是天鵝本身，而是這種可以預料到的勾引人的舞蹈，舞蹈是以現成的感情和審美效果為依據的。納博科夫用poshlost'這個俄語語詞稱呼它，而且愛國地堅持它的俄語語源。俄語的poshlost'事實上是德語詞kitsch（俗氣的作品，拙劣的藝術，媚俗文化）的孿生姐妹，像格林貝格和布洛赫描寫的那樣。這種媚俗藝術模仿藝術的效果，而不是良知的機制。用阿多諾（Theodor Adorno）的話來說，這是“對凈化的滑稽模仿”，二手的顯現。媚俗藝術常常和中產家庭的懷舊景象聯系在一起；媚俗藝術馴化一切可能的異化，用加糖精的飲料滿足無法滿足的干渴，這樣的飲料一般會撲滅對渴望本身的需求。對于納博科夫來說，這種矯情不單純是趣味的問題，而且還是反思型思維的枯萎，因而是倫理的和審美的失敗。

但是，女教師瑞士家園附近的天鵝總縈繞在作家的腦海。這是“一只老邁的天鵝，一個巨大的、看了讓人不舒服的、渡渡鳥似的東西，做出可笑的努力，想要踏進一葉擱淺的小船”。這只天鵝好像在尋找家園，也許是它最后的家園。這只老邁的天鵝，在瞬時的徒勞行動之中被捕捉，引發出許多有關美和憂郁的寓言。這個天鵝湖既是瑞士的，又是俄國的。天鵝是媚俗藝術和高等文化的一種鳥類，是一種寓言性的造物和一種活物，雖然可笑，卻又動人。納博科夫用文學解析他的和這位瑞士老師的記憶，追尋出老師可能為他朗讀過的法國詩歌中全部憂郁的鳥類。[[39]](#_39_118)通過把這只鳥描寫成“像渡渡鳥”的方式，納博科夫打斷了對于其他時代天鵝的全部陳詞濫調和詩歌上的引證。這一細節把可以預料的天鵝化為個人記憶的和預期中懷舊的一個物件。它誘發出某種尚未發生的事，至少在它奇異顯現的時候還沒有發生的事。“它羽翼的無力撲打”“承載了奇異的涵義，而這樣的涵義有時候在夢境中依附在壓住沉默嘴唇的手指上”。[[40]](#_40_114)多年以后，在他得知這位瑞士老師溘然長逝的時候，這個老邁天鵝的形象又出現在這位作家的記憶之中。

和這只不雅天鵝的邂逅給這位諷刺作家帶來自我疑惑的時刻。竭力區分自己反思型的記憶和女教師傷感的懷舊時，作家懷疑自己是否犯有poshlost'的過錯，把老師的故事塞進一種可以預計的懷舊的陳詞濫調，因而錯過了老師更為深刻的敏銳感受和直覺。他缺乏傾聽她敘事的能力，是不是由于她未能聽他講述而引起的一種回應呢？他們這往日的師生是不是都同樣地缺乏注意力、彼此不感興趣呢？

無家可歸的天鵝的幻影在故事里是一個諷喻性質顯現的時刻，表現在不止一個方面。諷喻性質的顯現是一種不完美的時刻、一種命定的巧合和一種誤解。諷喻性質的顯現揭示了記憶和命運的各種模式，但不允許作者通過創造救贖的統一景象來控制它們。這些顯現的諷喻之處在于諷喻大師自己也不能夠控制命運的昏眩。

只有在講述完畢老師的悲戚之后，納博科夫才允許自己點滴吐露自己的悲慘損失，他本來是想和自己年老的家庭女教師傾訴往事的。損失涉及他父親悲慘的死亡，這件事時時浮現在他的自傳當中：“在安適的童年我最鐘愛的人和物，都化為灰燼，或者心臟中彈。”[[41]](#_41_112)對于作家父親之死隱約的或者明顯的提示幾乎出現在每一章的末尾。[[42]](#_42_106)對作家父親的謀殺不允許他返回過去并且美化過去。灰燼提醒他，回家絕無可能。

諷喻的顯現產生了更為沒有預料到的反響。在寫作故事的時候，納博科夫沒有能夠想象到，大約半個世紀以后，他就像老師一樣，竟在瑞士的一個湖畔安家。他也不知道，他已經夢想出自己死亡之后托體所在的風景。納博科夫在用天鵝裝飾起來的蒙特洛宮大旅館去世，離他往昔的老師不遠。

流亡選擇

“回顧起來，我自己命運中的這一突變給我帶來一陣昏厥，我是永遠也忘記不了的。”納博科夫在自傳里寫道。昏厥（syncope）這個詞語有語言學的、音樂的和醫學的意義。在語言學上，這個詞語指“通過取消某個詞語中間部分的一個音素、字母或者音節來縮短該詞”。在音樂上，指的是節奏的變化和重音的移置，“一個段落或者一個樂曲重音的移動，在正常的弱節拍受到加強的時候出現”。在醫學上，指的是“瞬時貧血造成的短暫意識消失、暈眩”。[[43]](#_43_106)昏厥是象征和綜合的對立面。象征（英文symbol來自希臘語syn-ballein）指投放在一起、用一物代表另一物、超越物質世界與非物質世界之間的區別。流亡昏厥的故事基礎是感性的細節，不是象征物。納博科夫對象征物的懷疑是眾所周知的，他認為象征物“漂白了靈魂”，麻木了“對藝術意趣和魅力的享受”。[[44]](#_44_102)而細節則是“精神的旁白”，它激發好奇心，使生活和藝術變得不可預測、無法重復。昏厥無助于修復失去的家園。它所完成的乃是把損失轉化為某種音樂篇章，把痛苦化為藝術的密碼。

納博科夫十分擔心自己的懷舊被解釋成為永恒的toska（俄語：懷念，思念），或者，更壞的是，解釋成為俄國一個地主在革命中失去了莊園和財產的怨恨嘆息。[[45]](#_45_102)“我多年來珍藏的懷舊情感乃是童年一去不返之感的膨脹，而不是因為失去鈔票而悲哀。最后還有：我為自己保留了渴望某種生態區位的權利。”

……在我的美國天空下

為在俄國的

某一個地點嘆息[[46]](#_46_100)

所以，納博科夫懷舊的對象不是“俄國”，而是俄國的某一個地點，一個生態區位。他宣告，“在革命拆除了他少年時代的生活場景之前很久”，他就發現了“懷舊的樂趣”。[[47]](#_47_98)最終，納博科夫把自己的懷舊化為個人的和藝術的，獨立于外在的環境。強加的流亡變成了自愿的。對于一個粗魯采訪者提出他是否信仰上帝的問題，他回答道：“我知道的比我用語言表達的多；我如果知道得不是更多，我也不會表達出我所能表達的那點內容。”一直到逝世，納博科夫都不屬于某一個有組織的教會，沒有寫過什么形而上的論文，或者表述過完整的系統思想。文學寫作就是他的世界觀和他的哲學。表達一切就等于摧毀作家對不朽的早熟設想；就像強迫返回一個重建的家園。而作家選擇了流亡。

至于機遇，納博科夫是不同尋常地樂觀的，他相信命運的線條就像波浪一樣，給具有敏銳注意力的漫游者不只一次的幸運邂逅。納博科夫雖然懷疑任何的目的論，但卻相信記憶有其本身的水印和設計。流亡意識的雙重曝光變成了這樣的水印記號。盡管起初是政治的厄運和個人的不幸，但是流亡變成了作家的命運；他辨認了、領悟了這樣的命運。在接受采訪的時候，納博科夫強調說，在流亡中，他不感到悲慘。而且有一次他還說，他自己的生活“要比成吉思汗的生活幸福得多、快樂得多，兩者不可比擬，雖然成吉思汗生育了第一個納博科（Nabok），一個漂亮的韃靼小王子。”[[48]](#_48_95)納博科夫在回顧中書寫他自己的傳記，寫成一個始于他誕生之日的“快樂旅居國外”的故事。[[49]](#_49_95)懷念之情（algia）幫助了作者駐守在虛擬的生存層面。而家園（nostos）他是攜帶在身邊的，輕盈猶如灰燼和夢幻。

俄國的一個地點，1997

1997年夏天，我和兩個朋友訪問了納博科夫家在維拉的莊園。手里有作家本人畫的草圖，我找到了山坡上的那個老教堂，和納博科夫外祖父、外祖母的墳墓。在教堂門口，有一個青年神父迎接我們，他顯然屬于后蘇聯時期的一代人。

“請問，到納博科夫的住宅怎么走？”我問。

“你們為什么都想到那兒去呢？”青年神父問道，“納博科夫一直就不尊重教會。他到底懺悔過沒有？沒有，一直到死也沒有。他死了，是一個沒有根的人，遠離家鄉。他的靈魂從來就沒有去爭取上帝的恩典。所以，為什么有這么多的人要跟隨他呢？游客到這兒來干什么？他們不是來訪問這個教堂的。你們知道他們是怎么拍照片的嗎？他們的相機避開教堂，根本不把教堂放進畫面里！”顯然，他感到煩惱。

“不懺悔的作家比懺悔的殺人犯更惡劣。”他突然補充說，怪模怪樣地微笑一下，露出兩顆金牙。

“對不起，可是我還是覺得，殺人犯比一個沒有懺悔的作家惡劣。”在這樣的陀思妥耶夫斯基式的情景之下，我試圖保護納博科夫。

接著，他又說了大約十分鐘的話，再次向我們解釋神的恩典的意義。納博科夫沒有機會。他沒有請求一名神父，甚至在行將就木之時也沒有。他墳墓上沒有十字架。而且，他的聲譽是被夸大了。

“作為一個基督徒，你應該先為這個罪人點著一根蠟燭，”他告訴我，“然后再找納博科夫的舊居。”

“我不是基督徒，”我說，仍因為這位已經去世的作家被比擬為一個殺人犯而十分不快，“我是猶太人。”

接著是冷場。神父臉色通紅，我的朋友們也是一樣。每個人都驚呆片刻，不知道這是一種難堪局面還是褻瀆。神父有什么想法，也沒有說出來。令人不安的沉默又持續了一會兒，太陽光穿過教堂窗戶，在地板上留下格子狀的陰影。

“納博科夫的房子在左邊。”神父終于輕聲說。離開教堂的時候，我們經過了一個紀念品攤子，這里向一切類型的、過去、現在和未來的罪人出售形形色色的忠告圖書。單本小冊子所描寫的有知識分子罪人、頭腦簡單的罪人、滑頭滑腦的罪人、知過悔改的罪人。還有這個教堂的明信片，背景上沒有納博科夫家的房子。不是所有人都歡迎這位作家返回故里。

教堂后面是納博科夫舊居的廢墟，在我們訪問之前一年，在神秘的情況下失火燒塌。也可能是一次縱火，但是最可能的是電線系統老舊失修引起的一個偶然事件。門廊的架子還佇立在灰燼中間，原來典雅的柱子中間的樺樹樹干光溜溜橫在地上。有一個很小的牌子：“本地紀念博物館：納博科夫舊居”。雖然有財務和政治上的困難，但是地方的熱心人、建筑學家、商人和歷史學家都正在作出英勇的努力，在納博科夫的兒子德米特里幫助下，重建這座房屋。在這里，納博科夫不僅是一位國際名人，而且也是列寧格勒行政區維拉地區的英雄人物。他被毀的莊園是這個地區主要景點之一，與之比擬的只有普希金描寫的驛站長的重建的房屋。納博科夫的莊園重建完畢之后，將會是世紀之交俄羅斯生活的一個博物館。這個博物館也仍將作為一個不知改悔流亡者的紀念建筑；這個流亡者的作品，受到對于這個俄國地點溫情思念的驅動寫出，開辟了回家和逃離家園的途徑。

## 第十四章　布羅茨基的一間半房屋

約瑟夫·布羅茨基的個人財物，在詩人流亡之后分散到了他的朋友和親戚手中，但是最近則在另外一位詩人的博物館里安家。1997年，在我訪問圣彼得堡新博物館之一阿赫瑪托娃舊居的時候，看到了一個奇異的臨時展覽。在一個寬敞的房間角落里，我看到了布羅茨基比真人還大的照片，他悵然的目光遠望外國街景，背景是紐約摩天樓有反光的正面。肖像旁邊是一個舊書架，擺滿了圖書和回憶錄。有大開本的俄英詞典和英俄詞典、T.S.艾略特和鄧恩的作品、阿赫瑪托娃和奧登的肖像、布羅茨基雙親的肖像、來自威尼斯的彩色明信片、普希金的胸像、一條古代小船的青銅雕像，還有一個棋盤上面古老的燭臺，而那個棋盤木板大概也是當小寫字臺用的。在這一真實復原的神龕上擺著很多空酒瓶子，都是國際烈性酒類——從哈瓦那到茹布羅夫卡；還有一個灰色的大理石鐘表，指針停在5點40，春天的黎明時刻。紀念品擺放得不齊而有創造性，主人這樣擺放似乎是為了客人的到來。這個小書架顯得有某種脆弱性；讓人有一種感覺，好像如果抽出一兩本書尋找詩人的旁注，那整個危如累卵般的架子頃刻就要坍塌下來似的。

曼德爾施塔姆提出，像自己這樣的作家是不需要寫作自傳的。只要開出他讀過的圖書書單，自傳就算寫好了。一位作家這樣的自傳可以被視為某種書目，而那書架顯得就是消失家園的爐臺。對于布羅茨基，這個書架還具有一個附加的、實用的功能：幫助十來歲的詩人擋開父母親，因為他是在一個公寓里和父母親分享共同的空間的。書架變成了某種街壘和沙龍裝飾品；書架讓布羅茨基享有自己的半間屋子。用布羅茨基的話來說，這變成了他可以虛擬擴張的生存空間（lebensraum），審美和情色探險的空間。布羅茨基相信，這幾平方米的空間會記住他并且深情懷念他的。

這個書架是按照布羅茨基書房1972年的一張照片細心再建而成，照片是朋友們在他流亡出發之后即拍攝的。老書架充滿了存在的光環，與其主人疏遠的攝影形象陳列在一起，有些刺目之感。這個情況突出了這樣一個事實：詩人的私有財產變成了一件流浪的展覽品，他家里的一個書架再也沒有固定的家。布羅茨基曾被稱為“阿赫瑪托娃的孤兒”，死后變成了她寬敞公寓中的一個房客。

回顧起來，布羅茨基位移書架上的個人物品，在我看來就像是一篇偵探故事里的多個線索。每一件紀念品，從威尼斯小船到奧登的肖像，都預示了未來的旅程。收集這些物品的時候，布羅茨基那一代大多數列寧格勒人只能夠夢想到外國去旅行。在一個關閉了邊界的國家里，最受歡迎的旅行方式是虛擬的——然而是形式古老、技術低端的那種，憑借想象。對于布羅茨基來說，穿越邊界的奇異美夢成真要付出巨大損失的代價。詩人變成了一個流亡者和職業的旅客，1996年他在紐約逝世，不得返回俄國，成為定局。現在，在他的故鄉城市，在導師阿赫瑪托娃的故居博物館里，他流亡前景的夢幻物品，是作為他已經消失的家園紀念品展覽出來的。

就近期的流亡者來說，布羅茨基的故事是一個成功的故事。這位詩人起初是一個輟學的高中生，做過各種零工，從工廠工人到業余地質工作者。1964年，在一次示眾性質的運動中，布羅茨基因為過寄生生活和沒有正業而受審。在審判過程中，弗麗達·維格多羅娃秘密做了記錄。法官反反復復地問布羅茨基，是誰派他做詩人的，他的回答是：“沒有人派我。請問，是誰派我當一個人的呢？”如果這樣的審判發生在三十年、或者十五年以前，在斯大林時代，這場審判很可能奪走布羅茨基的生命。但是，在1964年，多虧了蘇聯和外國作家、藝術家和知識分子的抗議和信件，布羅茨基才保全了性命，被迫在國內流亡——被發配到了遙遠北方的諾連斯科耶村。1972年，他被迫離開蘇聯，一去不返，成為1970年代那一代列寧格勒詩人的某種文化殉道者。據說，阿赫瑪托娃聽到關于布羅茨基被捕的消息時，說出了下面有預見性的話：“他們（蘇聯當局）為我們的紅頭發不伙創造了怎樣的傳記啊。”的確，在被迫流亡之后，布羅茨基的詩歌命運受到了根本性的轉變：從一位反抗詩人變成一位當局的詩人：美國的桂冠詩人和諾貝爾獎得主。和自己熱愛的奧維德不同的是，布羅茨基后來沒有栽在野蠻人當中，而是到了民主國家，但是有一個問題。這個民主沒有把同樣的價值給予詩歌。詩人的回應，一方面是減緩他在風格學上的革新，專心致志于保存傳統詩歌的結構和文化的記憶——這一做法常常激怒美國的和俄國的詩人同伴，他們都把他看成是詩歌保守派分子；另外一方面，他以許多非常規的方式開始探索民主的個性——在“孤獨與自由”中的操練。

我和布羅茨基唯一的一次談話是明顯地反懷舊的，也是頗為滑稽的。那是在布羅茨基在波士頓大學朗讀詩作之后，當時我剛開始學習西班牙和拉丁美洲文學。一個美國學生竭力向他介紹我，但是不成功：“有一位年輕女孩剛從彼得堡來。”布羅茨基幾乎都沒有轉一下頭。“就是她說西班牙語。”這個朋友繼續說。這句話倒立即引起了詩人的注意。我們簡單談了幾句之后，他最后建議我只學習外語，“永遠不要再學俄國文學”。我肯定是畢恭畢敬地點頭表示同意，并且現在也依舊相信該學習非本國的文化，對于一個移民來說更是這樣。但是后來事實證明，我沒有完成這個承諾，他也沒有。

布羅茨基很少使用懷舊這個詞語，用的時候也常常是一種否認或對一個夢魘的鋪墊：

一個人旅行得越多，懷舊感就變得越復雜。在一場夢里，要看一個人的瘋狂程度和晚餐情況（或二者一起）而定，人或者受到他人追趕，或者追趕他人，穿過同時屬于幾個地區的彎彎曲曲迷宮一般、混亂不堪的街道、小巷、狹窄過道；是在地圖上不存在的一個城市里。一般從一個人故鄉出發的倉惶飛離，很可能要讓一個人無奈地降落在去年、或者前年逗留過的那個城市路燈昏暗的拱頂過道下面。[[1]](#_1_252)

懷舊引發的一片混雜的迷宮形狀，是由許多可見和不可見的城市組成的，也包括故鄉。和納博科夫不同的是，布羅茨基不怎么懷念童年，這是可以理解的，因為他的童年是在戰爭期間和斯大林時代末期貧困的戰后年代。布羅茨基不用對于回家的某種文學重建來誘惑命運的主宰——比如，借助于假護照或者外國護照，像納博科夫的密探那樣。布羅茨基的流亡者形象不是一個神秘易裝的密探或者急欲模仿的替身，而更是某一個“不完整者”：言語的斷章、一個片段、一個廢墟、一個呼吼的惡魔。布羅茨基把互相對立的兩個家庭傳奇的神話放在一起：奧德修斯和俄狄浦斯。布羅茨基再現的不是著魔式的返鄉，而是逃離家園、一再的告別、在記憶中保存過去，目的就是永遠不再面對它。凡是在感覺鄉愁的時候，詩人都記得，曾有一度他是多么地討厭故里。

在反擊懷舊病毒的時候，布羅茨基把流亡的狀況映射在他所熱愛和認同的一切上：他的童年和良知最初的蘇醒、他的猶太人身份和故鄉城市圣彼得堡、他的生活方式和他的詩學——如果沿襲曼德爾施塔姆的方式，他很可能稱之為“對世界文化的懷念”。看起來，在詩人回顧過去的時候，他沒有看到家園，而僅僅看到一串流亡過程。

對于布羅茨基來說，就像對于納博科夫那樣，“家園”這個詞的所指往往是不穩定的。家園是一個活動的目標，家園和國外常常顯得互為鏡子里的影像，或者甚至是一種雙重的曝光。布羅茨基的評論是，對于一個作家來說，流亡——特別是從一個極權主義國家到一個民主國家的流亡，就像是回家，因為流亡的作家“更接近了一直鼓舞著他的理想之所在地”。[[2]](#_2_239)布羅茨基在“逃離拜占庭”一文中講述了一個故事，那是對于他的朋友所說的“澳大利亞旅游公司”的卡夫卡式的訪問，那個公司有一個恰當的名稱：回飛鏢。發現自己暫時滯留在伊斯坦布爾市，布羅茨基想逃出去，于是在朋友的建議下，求助于神秘的回飛鏢公司。

回飛鏢公司原來是一個破舊的辦公室，泛出一股陳腐煙葉氣味，有兩張桌子，一部電話，墻上當然還掛著一張世界地圖。有六個敦敦實實的、貌似沉思中的、黑頭發的男人，因為無所事事而無精打采。我從坐得離門口最近的一個人嘴里費勁套出來的一丁點知識就是，回飛鏢辦理蘇聯在黑海和地中海的游船業務，但是那個星期恰好沒有業務。我很好奇，幻想出這個名稱的年輕的盧比揚卡少尉老家在哪兒。圖拉？車里亞賓斯克？[[3]](#_3_232)

回飛鏢是一家蘇聯旅行社，這個名稱來源于蘇聯兒童故事和周游世界的美夢，當然只有往返的旅程。詩人開玩笑談到了他根深蒂固的恐懼：那些把他扔到國外去的克格勃年輕少尉們預料他會像回飛鏢那樣返回——他是必定要避免這樣的局面的。

而在蘇聯，布羅茨基被認為是“最西方化、著迷于‘懷想外國’的作家”[[4]](#_4_230)之一。受審的時候，他被指控反對愛國主義并且“缺乏生產性職業”。有人把一句話強加給他，這句話糾纏了詩人一輩子：“我愛外國。”布羅茨基雖然可能寫出，但是他沒有寫出這句話。只是在這一個案例中，“外國”和“西方”的概念是俄蘇產品，制造出來是為了國內消費。詩人從未停止渴望，事實上，即使到了心里羨慕的西方，也是堅持自己的異化的態度的。“西方派的布羅茨基，為什么在西方感覺不愉快呢？”布羅茨基的朋友，詩人和批評家列夫·洛謝夫（Lev Losev）問道。[[5]](#_5_222)這是哪一種渴望？渴望哪一個祖國？詩人往哪里移民？他居住在什么樣代用品式的家鄉？

少于一：回家與疏遠

“給家里打電話？什么家呢？就是你永遠也不返回的地方。你也可以把古代希臘或者《圣經》里的朱迪亞稱為家鄉。”[[6]](#_6_216)

布羅茨基回憶在1980年代早期給身在蘇聯的父母親打電話的事，雙方當時都知道他們的談話有人在竊聽。重要的不是說了什么話，而更是一種純粹的接觸感，說話的聲音，分開的父母和孩子們即使不是在空間上，也是在時間上的短暫共處狀態。在得知父母逝世的消息后，布羅茨基懇求許可參加他們的葬禮，卻遭到蘇聯政府的拒絕。在父母親逝世之后，布羅茨基才開始用英語寫出自傳文章，沒有想到的是，這樣倒是讓他能夠比以往更直接地談論自己和父母親在一起時候的往事。

《少于一》開篇就是兩例兒童時代的回憶，內容不是家園的舒適愉快，而是異化的經驗和意識的覺醒。第一個記憶就是在學校觀察馬克思列寧主義口號的時候，發現了“疏遠的藝術”。第二個是與詩人猶太人身份有關的第一次說謊的故事。

例如，我記得，在我十歲或十一歲的時候，我領悟到，馬克思“存在決定意識”這句格言的真實性只是到意識獲得疏遠的藝術為止；此后，意識就獨立存在，既可決定、又可無視存在。[[7]](#_7_214)

這個非同尋常早熟的十一歲的布羅茨基，把官方口號的意義夸大到了荒唐的程度。蘇聯的物質存在和視覺宣傳在很大程度上決定了意識，讓意識變得具有顛覆性的反思性質，并且找到了“獨立存在”的辦法。布羅茨基想起來的那句馬克思主義口號塑造了采取變換的思維方式的幾代蘇聯公民（他們只有一部分是持不同政見者），他們接受了異化的倫理學。

異化和疏遠這兩個詞語不含有馬克思主義或者美國現代通俗心理學的負面意義。疏遠不僅是可能導致慢性懷舊的一種疾病的癥狀，而且還可能提供出某種暫時醫療的辦法。創造性的疏遠和沉思可以追溯到斯多葛派哲學家，這是布羅茨基所十分仰慕的第一批“沒有根的世界主義者”。在二十世紀初期，布萊希特發掘了疏遠的意境，大約在同時，俄國形式主義批評家和先鋒派藝術家又予以發展。1916年，施克洛夫斯基宣布，“陌生化”乃是區別藝術與非藝術的基本的藝術手段。俄語詞語ostranenie的意義多于“保持距離”和“變得疏遠”；它的意思還包括“錯位、離開國家”。“stran”是俄語國家（strana）這個詞語的詞根。從這一概念來看，詩歌語言永遠是一種外國語。通過把事物變得陌生的方法，藝術家不僅把事物從日常的語境移置進某種藝術的框架；藝術家還致力于“把轟動效應”歸還給生活本身，重新發明這個世界，重新感受這個世界。陌生化使藝術成為藝術的；而且通過這一舉措，還把生活變得生動活潑，讓生活變得有價值。日常生活只有在模仿藝術的時候（而不是與此相反）才是能夠得到拯救的。看來，施克洛夫斯基藝術陌生化的概念接受了浪漫的和先鋒派的夢想，這就是鼓勵人們對生活采取藝術態度的反向模仿。[[8]](#_8_211)但是，陌生化不允許天衣無縫地把生活移植到藝術中來，不允許對政治采取審美的態度或者某種全然的瓦格納式的作品。藝術只有在不完全為現實生活和真實政治服務的情況下，在其陌生性質和鮮明的性質被保存下來的情況下，才是有意義的；因而，陌生化的方法既能定義又能挑戰藝術的自主權利。

在社會動蕩、革命和內戰的時期談論日常生活的陌生化，很可能顯得幾乎是猥褻的。日常生活被徹底打亂，幾乎沒有剩下什么內容可以用于藝術的轉化。而且，在1920年代晚期，審美陌生化的實踐在政治上是引起疑問的。文學批評家莉吉雅·金斯伯格在1927年的日記里記述道：“赤裸展示其手法的快樂時代已經過去。現在是必須盡可能遮蔽其手法的時代。”[[9]](#_9_202)在布羅茨基以前五十年，施克洛夫斯基就闡釋過馬克思主義的口號：“存在決定意識，但是意識仍然沒有定型。”[[10]](#_10_200)

在1920年代后期，藝術陌生化的理論被轉換成為不自由理論。為說明這一情況，施克洛夫斯基提出了關于馬克·吐溫寫信留副本的一則軼聞：第一個副本送給收信人，第二個收進作家私人檔案。在第二個副本里，他記錄真實的思想。這樣話語隱晦的概念變成了蘇聯知識分子的一個基本假定——一種閱讀言外之意和理解只言片語的方式。在1930年代到1980年代間，伊索寓言式的語言把非主流思想的蘇聯公民作為想象中的群體聯系起來。在1960年代前后，陌生化的藝術轉變成為日常異見的藝術，這一藝術不一定轉變成政治上的抗議，而更多地是親密友人之間個人解放的實踐。

《少于一》里提及的關于兒童時代意識覺醒的第二個回憶，是另外一種的陌生化，是和涉及身份的羞怯感有關的。

意識的真實歷史始于每個人的第一個謊言。我正好記得我的第一個謊言。那是在小學圖書館里，我必須填寫借書申請表。第五個空格是“民族”。我當時七歲，很清楚自己是猶太人，但是我告訴管理員說我不知道。遲疑之中，她莞爾一笑，讓我回家問問我爸我媽……我沒有為自己的猶太人身份感覺恥辱，也不怕承認這個事實。在班級登記簿里，我們父母的姓名、家庭地址、民族都有詳細記錄，而在課間休息時老師時而把登記簿“忘記”，留在講桌上。于是，我們就像老鷹一樣撲上去查看登記的內容；我所在的班里同學都知道我是一個猶太人。但是，七歲的兒童們不是什么鐵桿反猶人士。而且，就七歲的男孩來說，我是很強壯的，在那個年齡，拳頭很頂事。我是為“猶太人”這個詞語（在俄語里是yevrei）本身感到恥辱，這與其含義無關。一個詞語的命運取決于語境的多樣性，取決于使用的頻率。在俄文印刷物里，yevrei這個詞語很少出現，就像美國英語里mediastinum（縱隔）或者gennel（廊道）這種詞一樣。[[11]](#_11_196)

在這里，突出的是，對于身份的領悟和意識的真實是憑借對一個謊言的記憶來探索的；這既指戰后蘇聯政府主導的反猶主義歷史，也指總體意義上的“修理自己”，對此布羅茨基有親身感受，卻和他的出身背景沒有關系。第一個謊言的故事允許布羅茨基多少平心靜氣地談論1950年代身為一個猶太人小孩的感受。的確，在戰后蘇聯的1940年代后期和1950年代早期，官方對國際主義的支持和對反猶主義的批判都被取代，取代物就是批斗對“沒有根基的世界主義者”的殘酷的運動和對猶太人醫生、知識分子和工人的清洗。“猶太人”這個詞語幾乎變成了不能刊印的字眼，其地位乃是某種文化褻瀆。布羅茨基的陌生化藝術和對出身的早期羞怯感是相互關聯的。布羅茨基喜愛的作家之一，達尼洛·基什（Danilo Kis，1935—1989），是一位在法國逝世的前南斯拉夫流亡者，他父親是在大屠殺中遇難的猶太人，母親是黑山人；這位作家把現代猶太人在歐洲的經驗與陌生化聯系了起來。“猶太教乃是陌生化的一個效果。”基什寫道[[12]](#_12_190)。陌生化對于基什來說既是美學的、也是倫理學的問題。后來，布羅茨基也用流浪的猶太人的形象來表現作家：“一位好詩人在談論自己悲哀的時候表現出節制的原因是，談到悲哀，他是一個流浪的猶太人。”[[13]](#_13_182)俄語里的禁忌詞語yevrei令七歲的男童感到羞辱，卻通過它的英語形式Jew得到了救贖，這個英語詞印刷在這位成名的美國詩人印了成千上萬冊的作品之中。

在反思二十世紀歐洲猶太人的命運時，布羅茨基思考了為什么盡管當時出現種種的駭人跡象，很多猶太人卻仍然留在納粹德國。（在斯大林的俄國，情況不像1939年以前的德國，離開這個國家不是一種選擇。）[[14]](#_14_178)游牧性質的沖動和流亡的禮儀提供了另外一次機會，可以在巨大歷史罪孽場景面前逃避被動犧牲的命運。“‘你們分散開吧，’全能者對選民說，他們至少在一段時間內分散開了。”[[15]](#_15_177)布羅茨基的猶太人是游牧的。散居的猶太人不尋求福地；他尋求臨時的家園。但是布羅茨基也紀念那些無法得到（或者無法設想）流亡的人們，這些人犯了悲劇性的錯誤，把根扎在德國，而且在還有機會離開的時候不采取行動。因此，陌生化的藝術是一種生存的急救工具包。至于流亡，則不只是一種不幸，而且也是一種文化奢侈品。

為了讓外國讀者理解yevrei這個詞語在俄文里用得很少，布羅茨基把它比擬為mediastinum（縱隔）這個詞。像納博科夫和其他許多雙語作家那樣，布羅茨基是各種詞典的忠實讀者。“縱隔”這個詞指胸肺部特別重要的一層膜：“縱隔膜，分開哺乳動物的肋膜囊，包含除了肺臟之外的全部胸腔臟腑。”[[16]](#_16_175)縱隔是一種膜和分隔，就像書架分開房間和它的創造性的附加物一樣。除了與猶太人這個詞的奇異聯系之外，縱隔出現在布羅茨基作品中，是和他的故鄉城市圣彼得堡聯系起來的：圣彼得堡被定義為“俄國希臘風格的縱隔”。[[17]](#_17_167)布羅茨基所記憶的和再創出來的列寧格勒—圣彼得堡是一個世界性的大城市，這里的塑像，龕座里的軀體和出現裂紋、斑痕累累的泥灰正面，帶有世界文明的印記和納粹空襲期間大炮彈片切鑿出來的傷疤。[[18]](#_18_163)

布羅茨基把圣彼得堡（或者“彼得”）描寫成“自己國土上的外國人”和俄國的“新世界”，它為全國作出“一種異化的服務，提供一個從外界觀察自己的機會”。[[19]](#_19_162)看起來，列寧格勒中的“彼得”是城市流亡者，就像詩人自己一樣。而且，體現在彼得堡建筑正面和得到城市居民珍惜的世界文明，不是一種根植于本地的文明，而是傳輸和移植而來的文化組成的：“文明是依靠一個共同的精神公分母激活的各種文化的總體，它的主要傳播手段——比喻地說和名副其實地說，是傳輸（translation,或譯為‘移位’）。希臘立柱漫步進入凍土帶乃是一種傳輸。”[[20]](#_20_160)

布羅茨基談到的文明不是一套固定的法則，而是傳遞記憶的方式，具有列寧格勒反文化的鮮明的地方色彩。立柱不僅是古典風格的基礎，而且也是一種漫游的建構。在布羅茨基看來，俄國的詩歌語言是一種生存主義的記憶策略，是對于文化記憶變通空間的保存方式。一個無家可歸的后革命時期詩人具有的唯一家園，是詩歌的家園，在這里，古典的詩律和詩章是記憶的立柱。詩人背負自己的活動之家，正如蝸牛背負甲殼；他守衛這個家園，一如警惕性很高的愛國者。[[21]](#_21_161)

布羅茨基的懷舊不僅是針對詩歌的傳統，而是針對解讀和融入文化的方法、針對憑借文學生存的友人們。

沒有人比這些人更理解文學和歷史，沒有人比這些人用俄語寫作得更好，沒有人比這些人更蔑視我們的時代。對于這些人物來說，文明的含義比每日的面包和夜間的擁抱含義更多。這并不像表面看起來那樣，是另一個垮掉的一代。這是發現了自身的唯一一代俄國人，對于他們來說，喬托和曼德爾施塔姆是比他們個人的命運更重要的。雖然衣衫襤褸，卻仍然保持了優雅的風度……他們仍然懷有對于那不存在的（或者僅僅是存在于他們不斷掉頭發的頭顱里）、被稱為“文明”的東西的熱愛。因為被迫隔斷和其余世界的聯系，在無奈之中他們想到，至少那個世界是和他們一樣的；現在他們知道，它跟別的地方一樣，只不過打扮得好一點而已。我寫這幾句話的時候，閉上了眼睛，幾乎看到他們站立在他們破破爛爛的廚房里，手里舉著杯子，臉上掠過諷喻的怪相。他們咧嘴笑一下，說：“自由、平等、博愛……怎么不加上文化呢？”[[22]](#_22_161)

這是1960年代的列寧格勒“精神的流亡者”的一個奇異群體，他們在簡陋的公用廚房里懷舊崇尚杜撰出來的“文明”。他們反抗蘇聯日常生活強加的集體性質，創造了自己的群體，從布羅茨基的“一間半屋子”里開鑿出來額外的維度。喬托和曼德爾施塔姆之對于他們不僅是藝術作品，而且也是這個想象出來的群體的神圣崇拜物。曼德爾施塔姆是從1970年代手寫體油印版地下刊物淡黃色頁面中出現的，這些詩歌的刊印很有選擇性，它們立即成為黑市最搶手的印刷品。[[23]](#_23_158)在這里，布羅茨基從批評文章的體裁轉向給戰后一代人的挽歌，人稱偶爾地從“他們”滑向“我們”，再滑向“他們”。[[24]](#_24_156)回顧起來，這個小廚房可能是令人感到親切而又具英雄氣概的，但是也頗具幽閉恐怖傾向。詩人已經超越了這個想象中的群體，但是他常常感到懷舊。

從一個“少于一”、住在“一間半屋子里”的人的觀點，能夠寫出什么樣的自傳來呢？布羅茨基喜歡標題中包含不是一的“一”，亦即比身份和空間的統計單位或者官僚單位或大或小的“一”。布羅茨基避免清晰劃分自傳作者的成年身份和兒童幼稚的自我：“兒童對于父母強加給他的控制感受到的不滿和成年人面對責任感受到的驚慌，性質是一樣的。一個人（）不是這些形象的任何個個人大概是少于one一；一‘’一的。”[[25]](#_25_154)出自語法和句法的理由，這樣的文句大概是任何一個美國編輯所痛恨的；而且，它還使用非人稱的句式和嘗試性質的“大概”這個詞兒。

的確，布羅茨基的散文是用種一“不等于一”的外國語寫的；它的散文圍繞著許多在文化上和語言上無法翻譯的因素打轉，還使用頗為類似詩人原來母語的句法。布羅茨基喜歡使用以one這個模糊的英文詞開頭的句子，這個詞指的不是一個具體的個人，而更是“任何人”、“某人”，其所指是更為普遍的經驗，或者某種共同的蘇聯的經驗。除了屬于在蘇聯語言教科書中學到的老式英文特征之外，這種句法還反映出詩人傳輸個人的和非人格事物二者之間的張力的嘗試。在描寫自己在蘇聯時期的童年的時候，布羅茨基交替使用one（意思是：一，人，人們）和I（我）、we（我們）、they（他們）；在這些人稱代詞的搖擺中，蘊藏著他懷舊的細微情感，還有懷念與陌生化之間的張力。布羅茨基的英語顯示出對于“完美的、詞尾變化多端的俄語”的一點懷念；俄語句法的確是靈活和多義的。

如果說《少于一》是關于藝術與生活中的陌生化的實際情況的，《一間半房屋》則是關于對熟悉事物、對詩人及其父母親日常生活中正在消失的習慣的懷念。布羅茨基堅持認為，驅使他行動的不是“對于故國的懷舊”，而是想要重訪父母親的、曾一度包含了他在內的世界的嘗試。為了這一目的，他再現了他們共同的禮儀，例如清洗盤碗、從不穿著襪子在房屋里走動——他母親一向堅持這條。這樣的細節回憶讀起來好像是哀悼。和納博科夫一樣，布羅茨基反對弗洛伊德式的自傳，這種自傳講述“偷聽父母談話的憤怒的胚胎”。在布羅茨基看來，他繼承于父母的，除了基因之外，就是他們的斯多葛主義和內在的自由。

還有，奇異的是，他把父母的形象輸入自己的創造性比喻之中——再現出詩意的而不是宗教的靈魂轉生。布羅茨基寫道，他繼承了母親的“羅馬式”鼻子和她那像貓一樣的灰色眼睛。在家里，對她的昵稱是吉薩，是一個給寵物貓的名字；詩人記得他們倆常常在公寓那一間半房子里悄悄學貓叫喚的戲耍。所以，布羅茨基論創造性的文章標題是“一只貓的叫聲”；貓是布羅茨基的寵物，美麗、自立、陌生。布羅茨基反對為創造性下定義。“我就這個題目發表的言論，頂多也就等于貓要抓住自己尾巴的嘗試。當然這是一種引人入勝的努力，但是我也許應該喵喵地叫喚了。”[[26]](#_26_154)所以，正是通過創造性，才可能找到一種與死者的共同語言——從詩人自己的家庭到眾詩人的大家庭。[[27]](#_27_148)

布羅茨基的父親是一個攝影師。在他們的公寓里，父親的暗室是詩人半間房的隔壁（或者說一簾之隔）。布羅茨基雖然對攝影的迅速取景持批評態度（那是現代旅游業的模式），但是也把攝影當作記憶的比喻來使用。攝影的重疊曝光顯示出流亡者的雙重意識。布羅茨基既懷疑攝影對經驗的捕捉，就像旅游公司“柯達故我在”模式，但他又對生活中的視覺方面著迷，因為它能使得意識形態的和集體的陳詞濫調陌生化。而且，布羅茨基常常用攝影術語描寫自己的技巧，還通過一部實驗記憶影片來紀念他父親。

至于他（布羅茨基的父親），我記得在一個陽光明媚的午后，我們父子在夏園散步，當時我十九或二十歲吧。我們在木結構亭臺前面止步，海軍銅管樂隊正在那里演奏古老的圓舞曲：他想拍幾張這個樂隊的照片。白色大理石雕像突兀出現在這里和那里，帶著豹紋和斑馬紋的陰影，游客們在碎石路上穿梭行走，小孩子們在水池邊上尖叫，我們在談論戰爭和德國人。我眼睛盯著銅管樂隊，卻不由得問父親，在他看來，哪里的集中營更惡劣：納粹的還是蘇聯的。他回答說：“我看，我情愿在火刑堆上給燒死，也不愿意慢慢死去和在這個過程中發現某種意義。”然后他動手拍照片。[[28]](#_28_148)

布羅茨基記得跟父親談話和攝影的時刻。這段經過有拍照片的準確節奏，但是父親拍攝很快，而在記憶的暗室里，這個兒子和詩人的顯影卻很慢。蘇珊·桑塔格相信，攝影是積極推進懷舊的心緒的：“一切攝影都是死亡象征。拍攝一張照片就是參與另外一個人（或者一物）的終有一死、易受傷害、多變等等特性。”[[29]](#_29_142)布羅茨基打破了這樣的攝影藝術。他沒有崇拜父親現存的形象，而是制作了一系列想象的攝影，把一張照片變成關于攝影師的影片。布羅茨基沒有尋找靜態的“死亡象征”，而是要通過用外語寫作的作品為父母親尋找走向自由的另外一條道路。

一只哭泣的眼睛，圣無地，帝國

在美國生活的初年，布羅茨基并沒有總是成功把寫作轉化為一種流亡解痛藥劑。閱讀布羅茨基早年的詩歌，我們不會清晰感覺出這個移民是在哪兒定居的。布羅茨基說了一個故事，談他在土耳其地圖上，在安納托利亞或者伊奧尼亞什么地方，找到一個小鎮，叫逆葛界（Nigde，這個詞在俄語里正好是“無處、沒有任何地方”的意思，相當于英語Nowhere）。這是一個令人驚異的時刻：詩人在先前的大帝國里找到一個小鎮，這個小鎮竟然是他一個比喻的現實寫照。無人先生（Mr.Nobody）在無時間（No time）從無處（Nigde）走到無處可去（Nikuda，俄語詞，相當于英語to Nowhere）鎮；全部這一切都發生在一個無名的帝國，該帝國包括了本國土地和歸化的土地。這一點概括了布羅茨基第一批美國詩歌的情節（如果說有情節的話）。[[30]](#_30_140)

在布羅茨基的世界里，在帝國之外覺醒這個夢導向在另外一個帝國之夢內部的猛烈驚醒。換句話說，超越鏡子的移民行動不會讓我們逃離自己被歪曲的鏡中影像：

如果你突然走在變成石頭的綠草地，

覺得這大理石之美勝過草地的翠綠，

或者看到水仙和牧羊神嬉戲

青銅之身比任何夢境中更顯歡愉，

那就讓手杖從你酸痛的手里遺落

你所在之地就是帝國，朋友。

空氣、火焰、水、牧羊神、水神、雄獅，

來源于自然，或在想象中獲得形體，

上帝創造、理性喂養得已經膩煩，

卻又在石頭和金屬中得到復原。

這是萬物的終結。在道路的盡頭，

這兒有一面鏡子，可以進去一游。

你站在神龕里，抬起眼睛觀看

世代在匆匆忙忙中消逝，又見

蘚苔滋長在雕像大腿內側，

塵埃飄落在它肩頭，時間的染色。

有人打掉一條胳膊，肩上的頭顱

就如大塊石頭咕咚墜落。

遺留胴體是一堆無名的肌肉，

一千年，一只老鼠住在洞里頭，

因為想要挖掘花崗巖求得生活，

一只爪子骨折，一面吱吱尖叫，

某夜穿過大路逃跑，不在午夜

或者明天破曉回到它的洞穴。[[31]](#_31_136)

這不是描寫從一個國家向另外一個國家流亡的詩，而是描寫了完全脫離人類環境的遷移。移民行動事實上變成了石化過程。詩歌開篇是一封致友人書，但是，隨著詩歌的展開，這個友好的你，詩人的孿生兄弟和鏡中的形象，隨著“我”一起消失，而變成了一個無人格的、無頭的胴體，“一堆無名的肌肉”。甚至情色表現也僅僅存在于石塊中，存在于牧羊神和水仙的大理石活潑線條、雕像大腿內側滋長出來的蘚苔之中。大理石和青銅的不朽帝國看起來似乎是超越了懷舊與個人記憶后最終歸宿的某一個誘惑點。

但是，在“萬物終點”和“道路盡頭”有一面鏡子干擾了石頭的平靜。擺放在詩歌中間的鏡子屏幕把詩分割成兩部分：詩人為自己豎起一個紀念碑，在不朽中開鑿出一個神龕，然后，紀念碑變成了必有一死的、受到“時間的染色”、會消亡的。人夢想無生氣的形象，而無生氣的形象變成神人同形，也會變老。這首詩像是關于永恒和歷史的一個巴羅克式的寓言，表達了對于時間的逃離和這樣一種逃離的不可能性。

胴體表現出關于詩人自我紀念碑化這一古典傳統的陰暗變體。“我為自己豎立了一座紀念碑”（Exegui Monumentum）這一傳統從賀拉斯延續到了普希金；但是這一首詩寫的不是豎立一座紀念碑，而是豎立一個廢墟。在浪漫主義詩歌中，廢墟常常和挽歌體裁與對往日榮耀的追思聯系在一起，而在這里，廢墟被映射到了未來，或者更可以說，過去和未來合一。時間與空間都收縮進了這首詩，把記憶的行為變成肢解的行為。陌生化在這里走到了根源之地——超越了蘇聯的現實，邁向斯多葛派的忍耐態度。

但是，在布羅茨基的每一篇作品中，也有某些東西是脫離帝國設計的。在這里，在最后的一段里，一只無法預料的老鼠逃出衰敗與停滯的神龕，還伴隨了俄語原文中表現窸窸窣窣聲的輔音。對于布羅茨基來說，這只老鼠是和未來的理念聯系在一起的，至少在語言的層面上如此：“在說出‘未來’的時刻，大群大群的老鼠從俄羅斯語言中竄出，撕咬一塊熟透了的記憶——這記憶上的干孔比真正的奶酪上還要多一倍。”[[32]](#_32_134)最后，即使老鼠死了，它也總算逃避了這首詩的“惡的無限”。

就連布羅茨基這一時期寫的一首詩里面的奧德賽，也沒有找到回家的路他。被固著在“某一個島嶼”上，那兒有“一位王后”，周圍都是豬和石頭。“奧德賽致忒勒馬科斯”寫的就是忘記懷舊本身。

我不知道我在哪里、這里是何地。

這里好像是一個骯臟的島嶼，

長著灌木，有房屋和哼哼叫的大豬。

花園擠滿了野草；有一個什么王后，

雜草和巨大的石頭——

忒勒馬科斯，我的兒子！

流浪者覺得所有島嶼都是一個面容。

精神遠行，計數了波濤；眼睛酸困

因海平面單調；水的肌體充斥在耳內。

我不記得戰爭如何爆發

甚至你今年幾歲——

我也不記得。

奧德賽既不渴望他忠誠的妻子，也不渴望誘惑他的妖女喀耳刻。一個長滿荒草的花園、豬只、雜草和石頭構成了一片沒有記憶的風景，出走之后的風景，零度的時間和空間。喀耳刻事實上正在把人物變成野獸，把它們還原到獸性的快樂的狀態——這是尼采所一度渴望的。布羅茨基的人物也不是在那里；他處于一種疲憊的狀態，心里很不平靜。他又一次表現出自己被肢解，現在是由軀體器官和語言片段組成：“精神遠行，計數了波濤；眼睛酸困，因海平面單調”。只有一只被肢解的眼睛流出眼淚，這是給遺忘的大海的細小的祭獻。這流亡的形象是怪異的：一半肌肉、一半石頭、一半是人、一半是獸；然而，在這首詩中，這個怪獸正在哭泣。

這首詩常常被解讀為自傳性的，是布羅茨基給他留在俄國的兒子的信息。

你快長大，忒勒馬科斯，要強壯

只有眾神知道我們能否再次相見。

你早已經不再是那一個幼童，

當年我在你面前拉住犁地的公牛。

如果不是因為帕拉米德斯的詭計，

我和你還會依然留在一個家庭里。

但是也許他是對的；離開我

你就安全躲過俄狄浦斯式的激情，

忒勒馬科斯啊，你的夢境完美無缺。[[33]](#_33_132)

這首詩很模糊地提及帕拉米德斯。帕拉米德斯遭受石擊處死的確是奧德賽漫長航行的間接原因之一。帕拉米德斯作為字母表中的幾個字母創造者而聞名，是埃及透特神在希臘神話中的對應者。因此，帕拉米德斯是兩個故事之間的連接點：一個與奧德賽一再延宕的歸來有關，而另外一個則間接暗示布羅茨基自己遭受審判之后的流亡。所以，對帕拉米德斯的提示起了某種暗號的作用，把詩人自己的流亡與懷念和神話人物奧德賽的流亡與懷念聯系了起來。

布羅茨基隨意使用了耳熟能詳的神話故事。他覺得，奧德賽和俄狄浦斯互相差別不大，因為失聰和死亡的危險都是伴隨著回歸的。實際上，這不是激進式的誤讀；在奧德賽神話的一個古代變體中，他回家以后就被他和喀耳刻在她的歡樂島上孕育的兒子謀殺。[[34]](#_34_130)但是，如果奧德賽和俄狄浦斯是雙生子的話，則全部的家庭傳奇都可能變成亂倫的悲劇。所以，布羅茨基的奧德賽依然是無名之人，不會回去或者再前來尋求他的名字。

雖然排除了回家，但是這一個版本的旅程故事沒有真正給詩人提供在國外生活的可行選擇。在“鱈魚角催眠曲”中，故鄉所在的國家和接納他的國家都被描寫成“帝國”（Empires），而且還用大寫字母E。一個對于詩人每日生計來說更有保證，另一個則曾經對于詩歌的生存更為熱情。詩人說，通過移民，他不過是“調換了帝國”。[[35]](#_35_128)類比是布羅茨基喜歡使用的手法之一，有時候變得隨意連接：“一所學校是一個工廠是一首詩是一座監獄是一所學士院是枯燥乏味，都帶有陣陣的驚慌。”一個帝國是一個帝國是一個帝國，時而閃現出詩歌的洞察力和陣陣的懷舊。

帝國是布羅茨基的中心比喻；它包括近代的和歷史的帝國：希臘的、羅馬的、奧斯曼的、拜占庭的——帝國。與此同時，布羅茨基的帝國是不能夠在地圖上找到的。它是超地理的，含有他第一和第二家園的因素，也含有他的詩歌家園和他所逃避的專制家園的因素。帝國被投影進入了過去與未來。[[36]](#_36_128)有一位采訪者問過布羅茨基一個一般對流亡作家都要提出的典型的問題：“對于你來說，美國變成了什么呢？”布羅茨基半開玩笑、半嚴肅地回答說，美國“不過是空間的延伸而已”。在某種方式上，布羅茨基的詩歌帝國就是消散了流亡特征的空間與時間的延續。和命運一樣不可避免，這樣的帝國乃是納博科夫反地域（Anti-Terra）的對立面，所謂反地域就是個人的樂園，配備有可愛的別墅和體態豐腴的水仙姐妹。而在布羅茨基的帝國里，水仙和詩人被石化了。

帝國意識是蘇聯和俄國文化包袱的一部分，而詩人一直攜帶著這份包袱，沒有將其充分地陌生化。根本沒有辦法從這個帝國里流亡出去；事實上，這個帝國導向了詩歌。布羅茨基在美國居住初年寫出的許多詩歌中，都是依靠了暴君與詩人之間的、俄國和蘇聯的文化決斗——以及相互依存。一個暴君的帝國很可能威脅了詩人肉體的存在，但是也給予了他某種“第二政府”的聲音，確立了他的文化意義——這是在一個民主國家里不可能夢想到的某種東西。

布羅茨基頻頻使用的另外一個關鍵的比喻是監獄，監獄也被變成非歷史的和不可避免的。這是許多以往被捕入獄的作家所共有的經驗；他們開始想到，監獄是某種存在主義的必然之物。最極端的事例是索爾仁尼琴，他在美國流亡期間，在遙遠的佛蒙特一個小鎮創造了監獄禁閉的環境。他對自由選擇和開一放視野的回應是，在種十分舒適的禁閉之中尋求避難所。布羅茨基的案例遠不是如此極端，但是，在他身上，監獄生活的特性、空間的縮小和時間的延長，對于他的詩學都變得重要了。有時候，例如在他的戲劇《大理石》里（場景是一座巨大的、帝國式的新古典主義塔樓中，一所自愿住進的監獄），布羅茨基抹掉了監獄與自由之間、故國與移民國家之間的區別，無處在，又無處不在，布羅茨基比喻中的監獄沒有內外：人永遠監禁和流亡在自身之內。

將帝國環境這樣自然化、使帝國與監禁的比喻延展進入生活，這里面的問題偶爾也出現在對于特殊政治的討論之中。例如，在1990年里斯本東中歐和俄國作家會議上，在大多數前蘇聯作家和詩人與其西歐或者東歐同伴（包括康拉德、米沃什、基什、桑塔格和拉什迪）之間，出現了尖銳的誤解。出人意表的是，全部那些作家努力奮斗想讓人看成僅僅是作家，而不是代表自己國家某一個集團或者階級——可是不管愿意與否，他們到后來說起話還是代表了某一個集體，談論了集體的責任；各方都是這樣的。但是，布羅茨基，以及托爾斯泰婭，質疑了中歐作家提出的承認要求，并且幽默地問，俄國作家是否要為蘇聯的行為負責。托爾斯泰婭認為，帝國是不可避免的，外在的自由比內在的自由容易獲取。在談到1968年蘇聯入侵捷克斯洛伐克的事件時，她把蘇聯紅軍比擬成蘇美爾人的大軍，把坦克的推進比擬成來來去去的惡劣天氣。因為受到蘇聯政治如此的氣候學論證的刺激，拉什迪警告說，作家至少應該為自己的比喻負責，尤其是在涉及對別人施展暴力的時候：“監獄不比自由更自由。坦克不代表什么天氣狀況。我覺得，語言的問題是和其他的殖民主義問題聯系在一起的。”[[37]](#_37_128)俄國作家們雖然堅稱俄國文化的內在多樣性，及其不可比擬的巨大份額的痛苦，但是看來根本不理睬遭受帝國政治欺辱的他人的問題。

幸運的是，布羅茨基的藝術并不永遠都是緊貼著帝國風格的。在他后期的作品中，他變得越來越專注于帝國意識的解毒劑，例如流亡倫理學，這一倫理學把“被解放的人”、帝國恒定的子民，轉化成為一個孤獨的和自我反思的“自由人”。與此同時，在威尼斯城，他為自己發現了一個審美的家園。雖然也曾是一個失落帝國的首都，威尼斯卻是一個具有脆弱美質的城市，它紀念了時間的流逝，而不是“圣無地”（St.Nowhere）的永恒的不朽。

多于一：威尼斯之死

偉大的威尼斯作家卡爾維諾在他《看不見的城市》的結尾寫到馬可波羅關于帝國和地獄的討論：

生者的地獄不是以后的事；如果有的話，那就是這里已經存在的，這就是我們每天都生活于其中的地獄……逃避痛苦有兩種方法：第一種對于許多人來說是容易的：接受地獄，變成它的組成部分，你就再也看不見它。第二種要冒風險，要求經常的警惕和擔心：在地獄的中心，尋找和學會識別誰和什么不是地獄，然后讓他們存在下去，給他們空間。[[38]](#_38_125)

偉大的威尼斯旅行家馬可波羅從來沒有直接談論威尼斯，因為他是一直在談論威尼斯的：“記憶中的形象，一旦固著在詞語之中，就被涂抹掉了。大概我擔心的就是，我一旦談論威尼斯，就會立即失去它。”[[39]](#_39_119)

在生前最后十年，布羅茨基很少寫到他“北方的威尼斯”，圣彼得堡。在“改名城市導游”一文中，他描寫了一個有很多名字的城市，在自己土地上的外來戶。雖然列寧格勒記憶的痕跡——在域外河流上反映的漣漪、微風、海草和沼澤的氣息——持續出現在布羅茨基許多域外游記之中，但是他不夢想返回這個改名的城市。是威尼斯變成了一個地獄之內的非地獄的特殊空間。彼得堡是詩人懷有第一個威尼斯之夢的地方，當時他手里拿著中國制造的銅制模型，威尼斯這個下沉城市的一條小船，這是他父親去中國旅行帶回來的；而這條船就變成了詩人想象中向家園航行的輪船。詩人的懷舊被傳遞，甚至被摻雜。這個旅客對自己喜愛的兩個城市都不忠實：既向往著列寧格勒—彼得堡，他是在這里第一次想象到了威尼斯；又向往著威尼斯，他在威尼斯讓自己接受了失去故鄉城市這一事實。“阿西曼（Andre Aciman）稱這種記憶摻雜為隨意仲裁”或者重復記憶——對于一個地方的記憶，而不是這個地方本身，變成了記憶的對象，從而揭示出個人的重大關系同時分散在幾個地方。因為不再滯留于沼澤地的本土，記憶本身也變得散落各地。[[40]](#_40_115)

夜間微服到達威尼斯的時候，布羅茨基有一種怪異的回家感覺。冬季的威尼斯就是投射進入更好的歷史和地理位置的彼得堡。像彼得堡一樣，威尼斯是一個封凍在時間中的城市，是美的福地。但是，在俄語中，威尼斯作為一個專有名詞是陰性的[[41]](#_41_113)和外域的，所以適合于更傳統的情人形象：“威尼斯是一個城市的佩涅洛佩，白天紡紗，夜間拆掉，眼前不見奧德賽。只有大海。”[[42]](#_42_107)這是一段理想的戀情，不對等，沒有窮盡，令人感到滿足。情人接受了被愛之人的冷漠，并且為她單純的生存、為有可能在她多面的鏡子里偶爾映射出自己而感恩。但是，布羅茨基的威尼斯不是一個象征的家園，而是可知可感的、有芬芳和彩色的城市，還有可以觸覺的感受和水面的輕柔性感。海草（俄語是vodorosli，具有奇妙的擬聲效果）的氣息給他一種充分的幸福感。詩人的軀體沒有被肢解，而是變得多孔，對氣味、景色和知覺開放，是自由的。

威尼斯提供給詩人另外一種自我隱蔽：這既不是帝國權力對個人強加的磨滅，也不是詩人十分熟悉的疏離常規。在威尼斯，詩人自己愉快地消失在旅館客房的鏡子里，消失在無處不在的美里。在威尼斯建筑的正面，他看到了自己的魔怪：龍、怪獸、蛇怪、半人馬、吐火怪、露出乳房的斯芬克斯、半人半牛獸和其他“古典超現實主義”的形象，向他展現出另一些怪異的自我肖像。它們都是人和獸、必死和不死者的奇幻的、不完備的混合物。混合體的魔怪——一個怪異的移民重現于威尼斯，只不過在這里他不是一個肢解的胴體，而是一個愛好嬉戲的怪獸裝飾，這樣的怪獸可以在威尼斯暮色蒼茫的時分像一個天使那樣地隱身。

論威尼斯的第一篇文章標題是“不治之癥圍堤”，這是該城市街道的真實名稱，是對中世紀鼠疫和霍亂瘟疫的追蹤。這是一條過渡的街道，在這里，“比喻”這個詞語又一次恢復了希臘字面上的意義，在這一案例中，指的是生與死之間的傳播和傳輸過程。不治之癥變成了布羅茨基的核心比喻。他對威尼斯的愛無藥可醫，他懷舊的心緒亦然。不只如此，這種無藥可醫感還驅動了詩歌的語言。在威尼斯，布羅茨基強調說出他的生存美學：“審美感是自我保護本能的孿生兄弟，是比倫理學更可靠的。”這種審美感具有和倫理學一樣的結構；審美感也是關于“向外去”的，變得多于或者少于一。眼睛，“布羅茨基的工具”，不是一座雕像的一只肢解下來的眼睛，而是能夠“飛掠、跳躍、振蕩、卷起”的“生魚那樣的、內在的器官”。在回顧眺望水上浮動的美麗城市時，詩人的眼睛飛掠超越自然的界限，熱淚滿眶。

淚水是想要滯留在后面、與城市融合為一的一種嘗試。但是這是違背規律的。淚水是一種倒退，是未來對于過去的一件回饋。或者是從較小者那里摘除較大者的后果：從人那里摘除掉美。愛情也是這樣，因為一個人的愛也是大于一個人本身的。[[43]](#_43_107)

這是布羅茨基全部寫作中最具懷舊氣氛的場面——不是回歸的場面，而是告別的場面。淚水是一種倒退，軀體向更歡樂的時間和空間的延伸，一種流體的回憶，它在一個瞬間之中讓出發的流浪者與其夢境中的城市匯合。懷舊的時刻不許諾浪子的回歸，而僅僅是和水的短暫的交流，瞬間的流溢。懷舊的愛情很少是有回報的。淚水是感恩的贈禮，并不期望這一贈禮有所回報。

在對往昔的威尼斯情人們致意的同時，布羅茨基半幽默地描寫了關于威尼斯之死的頹廢夢境。這一段讀起來像是操作指南：

來到威尼斯，在某一大廈第一層租一個房間，讓因為船只走過而上漲的水面浪花飛濺在我的窗戶上；寫出兩三首挽歌，同時在潮濕的石面地板上熄滅我的香煙，咳嗽，飲酒，等錢要用完，也不必上火車，就買一把勃朗寧小手槍，就地擊出腦漿。無法在威尼斯死于自然的原因。[[44]](#_44_103)

布羅茨基沒有死于威尼斯。他是在紐約自己公寓房間里睡著了，死于自然的原因，沒有留下遺囑，只留下了詩歌。在詩人去世以后，他“最后的家園”，安葬之地，立即變成了爭議的地段。“我不選擇國家、也不選擇教堂墓園，我要到瓦希列夫斯基島死去。”還在列寧格勒的時候，布羅茨基就在早期的一首詩里寫道；這首詩似乎預示了他的流亡和早逝。曾經在紐約會見過布羅茨基的彼得堡市長索布恰克向布羅茨基一家人提出，在改名的城市安葬這位詩人。但是，是否應該違背詩人的意愿，把他的遺體運回他雖然熱愛、卻不愿意回歸的這個城市去呢？而且，布羅茨基在另外一首詩里曾經寫道，他愿意在馬薩諸塞州西部的森林里長眠。他也談到了在威尼斯的頹廢之死。總之，詩人的死極為緊急地提出了他不返回俄國的問題。

“俄國是一個糾纏不休的國家：無論你怎么努力擺脫它，它都要抓住你，而且一定要抓到底。”托爾斯泰婭在布羅茨基逝世之際在紐約時報發表的文章中說。[[45]](#_45_103)托爾斯泰婭在文章中還回憶了和布羅茨基的一次談話，并杜撰了他返回俄國的各式各樣的場面：布羅茨基回來的時候戴著假胡子，或者，更好的是，騎著一匹白馬，像索爾仁尼琴那樣的派頭，是一個回到崇拜自己的讀者身邊的諾貝爾獎得主。在許多追思布羅茨基不返回俄國的文章中，被忘記的是他流亡開始與終結的境況。1980年代有一次，布羅茨基要求蘇聯政府發給他回國參加他父母葬禮的臨時簽證，遭到拒絕。所以，即使在“改革”之后，他也還依舊把他的回歸看作是一種形式的噩夢。在這個故事的一個版本中，布羅茨基對一個朋友描寫了近期的一個夢：他上了一架飛機，比如說，去日本的飛機，但是在飛行途中飛機必須在莫斯科或者列寧格勒迫降。奇怪的是，這甚至不是個人的夢魘，而是對1984年巴雷什尼科夫的影片《白夜》的情節的描寫。其他人報告說，在去世前的一年，布羅茨基帶著一封從俄國郵寄給他的信件，信里充滿反猶威脅語言。布羅茨基在和沃爾科夫的的一次談話中引用了這封信的幾句話：“我來給你讀一讀今天收到的一封從莫斯科來的信。信上說：‘你這個猶太鬼！早就該把你干掉！詛咒你！’”[[46]](#_46_101)烏格雷什奇也記載了和布羅茨基有過一次類似的談話。看來，他隨身帶著這封信，是把它當作懷舊解毒劑用的。突然之間，布羅茨基認同了世紀交替之際的俄國猶太人，他們是反猶主義的犧牲品，對于他們來說，是沒有回頭路的。

的確，1980年代后期，布羅茨基的作品在俄國出版的時候，對于他的承認和贊賞受到了公開的反猶主義評論和種種敵意言辭的干擾，這一切也來自許多作家和詩人。奧爾加·謝達科娃稱他“逃兵”，其他的人責備他既不是合格的基督徒，也不是合格的俄國人，或者，干脆就是落后于時代——在現代俄國是老派的，格格不入的。布羅茨基似乎是在回應自己一首描寫在彼得堡瀝青路上摔倒的詩歌，寫道：“你不可能兩次踏上同樣一片瀝青……現代的俄國是另外一個國家，一個絕對不同于以往的世界；忽然讓我當一個游客到那兒去，那非要把我折騰瘋了不可。”[[47]](#_47_99)看來，詩人心里滋生了一股恐懼，就是說，他早年的預料可能成真，他一旦返回圣彼得堡的瓦希列夫斯基島，那兒等著他的別無其他，只有死亡。

很多作家都訪問了俄國，并沒有從他們對故里的探訪中提出什么深刻思考。瓦西里·阿克肖諾夫在美國任教，在莫斯科度夏。他沒有永久性地回國定居，而是開始在美國和俄國之間往返，穿過俄國邊界，一如穿過其他國家邊界。其他的作家把回國演化成一種引人注目的姿態。這類匪夷所思的同伴有愛德華·利莫諾夫，一位波希米亞式的非道德論者，和索爾仁尼琴這位古拉格群島的編年史作者和俄國道德的預言家——他們回國定居，想要扮演某種“第二政府”的角色。利莫諾夫，這個先鋒派的壞孩子，常常攻擊布羅茨基是當權派的詩人，可是他自己也變成了民族主義當權派的詩人。在薩拉熱窩圍城期間，他來到帕雷，要參加波斯尼亞的塞爾維亞民兵，他把他們看作是頂天立地的英雄，接著就開始對這個城市發出射擊。后來，在返回俄國之后，利莫諾夫轉向政黨政治，組建了一個后現代的法西斯黨，吸引了少壯派或者自命少壯派的二十歲上下的俄國青年。至于索爾仁尼琴，則是乘坐西伯利亞大鐵路特別快車返回莫斯科的，接著他就公開發表講演，大談特談全俄國人民的痛苦，也談他新找到的祖國缺乏道德觀念。他最后還到電視節目里當主持人，這個節目很快被取消，因為收視率太低。利莫諾夫和索爾仁尼琴回國以后都不再是作家，而是變成了公眾人物，把藝術轉入生活，或多或少取得了成功。而布羅茨基卻不是這樣看的。出自個人的和倫理的原因，他簡直不能離開“我們稱為流亡的狀況”。他的懷舊過于強烈、太多反思意味，他的句法太過“繁復”，所以不能允許持久的返鄉或者隨意的旅游。

布羅茨基依然是一位俄國詩人，卻又不單單如此。他強調了詩歌的雙重國籍，這在俄國的語境下依然是禁忌，而且甚于政治上的雙重國籍。雙語寫作，即使是不得已而為之，在俄國也依然被視為差不多是對祖國的背叛；而布羅茨基是忠誠于這種文化上的多語言實踐的。說到底，布羅茨基是通過一種外語而給自己父母親提供了逃離在蘇聯那種命運的機會：

我用英語寫出此文，因為我想要給予他們一個自由的邊緣：這個邊緣的寬度取決于愿意閱讀此文者的數目。我恭請瑪利亞·沃爾佩爾特和亞歷山大·布羅茨基獲得“外域良知法典”之下的現實存在，我想要用英語描寫動作的動詞來描述他們的行動。這一做法不會使他們復活，但是英語語法，和俄語相比，至少可能是逃避國家火化場煙筒的一條更好的路線。

有些事情只有用外語才能寫出；它們不是在翻譯中消失，而是通過翻譯孕育的。外語表示動作的動詞，乃是輸送家庭記憶灰燼的唯一的方式。歸根結底，外語就像藝術一樣，是一種別樣的現實，一個潛在的世界。這樣的現實一旦被發現，我們就不再可能返回某一個單一語言的存在方式。流亡者“回家”的時候，偶然會意識到，那里是沒有什么家園的感覺的，而他們在流亡的異地享有更多在家的感覺，他們已經習得安居于彼地。流亡地變成家園，而返回生身故國的經驗卻變得令人不安。我們不應該盤問流亡作家他們是否計劃回國；這顯露出一種居高臨下的態度，認為一個國家的傳記比個人及其想象中特異群體的傳記份量更大。懷舊的淚水不是回家的淚水；人不會和懷想的對象合而為一。詩人永遠是比一多或者少的。

布羅茨基在威尼斯下葬的那天，他的遺孀和朋友們發現，為他準備的墓地就在龐德墳墓的旁邊。他們立即提出抗議，拒絕把布羅茨基埋葬在那位藝術上和政治上都曾令他蔑視的詩人近旁。現在，布羅茨基在距離另外一位現代主義世界主義者斯特拉文斯基不遠的地方長眠。但布羅茨基沒有安葬在彼得堡，而是安葬在威尼斯，還是遵循了詩歌的規律的。到盡頭，“一個城市的佩涅洛佩”接受了她迷途的英雄。

## 第十五章　卡巴科夫的衛生間

“我是幸運的，我是一個孤兒。”伊利亞·卡巴科夫（Ilya Kabakov）微笑著說。[[1]](#_1_253)所謂孤兒，是蘇聯文明和現代藝術的孤兒；卡巴科夫在新開辟的滲透性邊界的世界里布滿他幽閉恐怖式的家園和總體環境。卡巴科夫沒有等待別人為他建立一座住宅博物館，而是自己在蘇荷區（Soho）創建一個被忘記的蘇聯藝術家背井離鄉式的博物館。這里的房間照明昏暗，就像老式的蘇聯博物館一樣，屋頂漏水，通過天花板掉下來滴在叮叮作響烤盤里的水珠，形成了一種令人感到憂郁的音樂。而且，這不是卡巴科夫個人的博物館，這是他失去的另外一個本我的博物館——那是渴望更高級之美、描繪日常生活的一個社會主義現實主義小畫家的博物館。卡巴科夫的各個博物館和家園都有神圣的和凡俗的空間：舊式的衛生間和未來的烏托邦設計，地板撒滿了垃圾，天花板滴水，雜亂的房間和散亂的檔案。但是，誰也不知道這些地方是什么人的家。參觀者在這里覺得自己是這個被遺棄家園的惟一的主人，又是一位不請自來的客人，找錯了地方，來得也不是時候。參觀卡巴科夫的展覽會，就好像是越界進入一個雖然感覺是家園，卻又是陌生的世界。

卡巴科夫的傳記就是普通蘇聯人的傳記。他于1933年生于第聶伯羅彼得羅夫斯克，在戰爭期間度過童年，從一個地方撤退到另外一個地方，從高加索的馬哈奇卡拉和基斯洛沃茨克撤退到塔什干，在塔什干開始上繪畫課。戰后，他被錄取進入莫斯科藝術學校；在莫斯科，他和母親住在謝爾吉耶夫三一修道院院墻之內，沒有莫斯科居住證。最后，在大學畢業之后，他變成一位還算成功的兒童圖書插圖畫家，同時，在1970年代和1980年代莫斯科概念派藝術家圈子里，過著一個“公寓藝術家”的生活（但從來不是一個政治上持不同政見者）。隨著1987年改革的大潮，卡巴科夫出國發展，開始在歐洲和美國完成更多的創作項目。1992年，這位藝術家為在卡塞爾舉辦的文獻展覽會設置出他最具挑戰性的作品——完整再現蘇聯的廁所，造成一件大丑聞。1992年以后，卡巴科夫決定不返回蘇聯，而變成一個自愿的流亡者；在這一時期，他開始形成作為“總體裝置”的藝術作品的早期概念，這樣的藝術作品逐漸地變成了他流亡生活中想象的家園。[[2]](#_2_240)

如果說在蘇聯的時候，卡巴科夫的作品形式是畫冊和在蘇聯拾得器物的片段；而在流亡國外期間，卡巴科夫則全然采用了總體裝置的體裁。出人意表的是，隨著蘇聯的解體，卡巴科夫的作品變得越加統一和全面：他的作品記錄了許多頻臨滅絕的物種，從住宅里的蒼蠅到普通幸存者——蘇維埃人（homo sovieticus），從失去的文明到現代烏托邦。這位藝術家懷舊的對象是什么呢？在藝術的社會作用急劇縮減的情況下，一個人怎么能夠通過藝術來建造一個家園呢？他的作品是關于家園的某種特殊的民族學呢，還是全球性質的懷想呢？

卡巴科夫具有一種奇異的時間感。他的藝術作品似乎是把新千年日期延后的，而不是預期新千年。卡巴科夫的總體裝置像是諾亞方舟，只不過我們不能確定藝術家逃離的是地獄還是天堂。卡巴科夫的設計是用現代藝術的語言表述的，他的項目卻令西方闡釋者困惑，并且避開了各種“主義”。在某種意義上，他的總體裝置返回了世俗藝術的本源，或者甚至更遠，返回到了作為生存主義者本能的原始創造性——這是逃避恐慌和恐懼的一種方式，在每日生活的曠野之中狩獵和采集轉瞬即逝之美的方式。但是，卡巴科夫的設計是遲到現代的，外現代的；他的設計探索了現代性的邊側路徑、小人物和業余愛好者藝術家們的志向和現代烏托邦的廢墟。

在1970年代和1980年代早期，卡巴科夫是和莫斯科浪漫主義概念派的非官方運動（也稱為NOMA）聯系在一起的；與其說這是一個藝術流派，不如說是一種亞文化和生活方式。[[3]](#_3_233)在赫魯曉夫的解凍政策之后，在審判西尼雅夫斯基和丹尼爾[[4]](#_4_231)之后，在1968年入侵捷克斯洛伐克之后，官方出版物和博物館方面的文化生活變得受到更多的限制。有一批藝術家、作家和知識分子在一個灰色區域里，在蘇聯各種機構之間的鑿刻出來的“偷得空間”里，創造了一種平行的生存方式。從風格學角度來看，概念派藝術家的作品被看作是大眾藝術的蘇聯對應物；區別在于，這些作品不是探索廣告文化，而是使用了蘇聯日常生活的卑微和枯燥的儀式——因為都太平庸和微不足道而無法在別處記錄，之所以變成了禁忌，不是因為其潛在的政治爆炸性質，而是因為純粹的平淡無奇，太貼近于一般人性的尺度。概念派藝術家將不同元素并列，既對比俄國的先鋒派和社會主義現實主義，又對比了業余愛好者的制作，“低下藝術”，以及普通人收藏的無用的物件。[[5]](#_5_223)他們的藝術語言組成部分是蘇聯的象征物和徽記，以及瑣碎的、拾得的物件、沒有獨創性的引用語、口號和居家過日子的垃圾。這些作品的語言和形象湊合起來，創造出蘇聯文化畫謎、字謎般的習語。

但是，這些藝術家的處境卻是很不同的。卡巴科夫說，在俄國，從十九世紀以來，藝術扮演了宗教、哲學和生活指南的角色。“我們總是夢想制作能夠說明一切事物的一切道理的設計。”這位藝術家說，“在1970年代，我們生活得像魯濱遜一樣，是通過我們的藝術發現世界的。”十九世紀混和型的玄學史詩小說，在1970年代變成了一種概念派的裝置。概念派藝術家們也繼承了二十世紀的傳統，把藝術創造成一種生活風格和反抗的方式，例如在1920年代的藝術家公社（像“飛行的船”，即1918年到1921年在彼得格勒開辦的藝術之家），又如在1930年代，最后的先鋒派團組OBERIU熱衷于“文學的家庭生活”，書寫紀念冊詩歌，在家里展開表演，給朋友朗讀詩歌。概念派藝術家們的藝術是片段性質的，但是使得這一藝術具有意義的是廚房談話的語境、在私人的或者半私人的非官方群體中的種種發現和對話。[[6]](#_6_217)

用“青年概念派”藝術家佩佩爾斯坦的話來說，莫斯科非官方藝術家們嘗試了一種“超級交流”——這是論及蘇聯經驗的悲哀和予以反思的一種審美作品，它把蘇聯權力的意識形態符號化為博物館展品，從而把俄國與西方、蘇聯的現代主義與西方的現代主義連接了起來。這樣的“超級交流”使得蘇聯的經驗“可以兌換為”西方的術語，讓西方的想象力感受到——不是作為一種異國的邊緣性的經驗，而是作為一種聚焦的經驗。在1988年，佩佩爾斯坦制造了NOMA這個術語，把一個詩歌的和不嚴格的藝術史標簽加諸于非官方藝術家人士。NOMA這個術語繞過了現代主義和后現代主義的意識流派；甚至不是一種主義，而是一種亞文化行為的非常規的“規范”（在俄語里是norma），一種生活方式和世界觀。NOMA這個詞指的是一種協會的網絡，與此關聯的有自主（autonomous，與其說是自主的藝術，不如說是文化生存的半自主的范圍）、游牧（nomadic，在一個封閉的系統中發揮作用，而又是虛擬流動的——即使不是在技術上，也是在創造性的想象力之中）和唯名論（nominalist，求諸于日常課題和事物，而不是柏拉圖或者馬克思主義的“現實”的絕對物和象征）。卡巴科夫在西方的許多裝置都包含有對于NOMA、對另類文化的未完成的烏托邦、對現在分散到世界各地的朋友們的微細的崇敬。

現在，這位藝術家必是隨身攜帶著自己記憶的博物館，在懷舊心情下，在每一個裝置中再現它。和西方許多現代藝術家不同的是，卡巴科夫喜愛博物館，不僅把它當作一種機構，而是當作個人的一個隱蔽所。

在卡巴科夫的裝置中，所謂總體，就是環境。總體裝置變成了流亡的避難處。卡巴科夫描寫了旅居“西方”初期被十足的恐懼感征服的感覺，當時他意識到，他的作品一旦脫離了語境，就會變得完全無法解讀和毫無意義，就會解體成為混亂，或者在藝術物品的過度繁多中消解。[[7]](#_7_215)因此，在信息時代的先鋒位置上，這位藝術家努力要成為本雅明意義上的說故事的人。他和大家分享經驗的溫暖，但是他的群體被驅散、流亡。所以他不是和自己的朋友和同胞分享故事，而是和所有懷念失去的人類家園和比較緩慢的時間節奏的陌生人分享。

在總體裝置中，卡巴科夫同時既是藝術家又是作品保管人，既是罪惡的胡亂拋棄者又是垃圾收藏者，既是作者又是多聲部的腹語者，既是禮儀“領袖”又是他的“小人物”。[[8]](#_8_212)在蘇聯解體后數年之內，卡巴科夫雖然已經在外國生活，卻仍然堅持自稱蘇聯藝術家。這是一種諷刺性的自我定義。蘇聯的終結結束了蘇聯不同政見者藝術家的神話。在這一事例中，蘇聯特點所指的不是政治，而是共同的文化。卡巴科夫擁抱了集體藝術的理念。他的裝置提供了一種互動的敘事，這樣的敘事如果沒有觀看者就不能夠存在。此外，他把自己也變成了某種理想的共產主義集體，是由他自己窘迫的另外的自我組成的——這是一些人物，他從這些人物的觀點出發講述自己的故事，又把故事的著作權讓給他們。在這些人物當中，有毫無天才的藝術家、業余收藏家，和十九世紀俄國文學的“小人物”，帶有某種卡夫卡式影子的果戈理的人物。近來，卡巴科夫謹慎地丟掉了“蘇聯的”這個形容詞，認定自己是一個藝術家，在這個詞語前后都留下了白色的空間。

在藝術家建造自己的總體博物館的時候，雖然更換墻面、天花板、地板和照明，但是裝置的總體永遠是不安穩；總是有些事物要破裂或者滴漏，總是有些事物不完備——總有一個缺乏物體的空間，一面白墻，讓藝術家和訪問者找到地方逃逸。卡巴科夫的裝置從來就不代表某一個特別的地方；倒是可以說，它們述說的是暫時性質的家園。卡巴科夫把自己的裝置比擬為幕間休息的劇院。它們代表的是藝術家于無意之中捕捉到的生活，是不惜一切代價通過藝術重新令世界具有魔力。

污穢的家園

卡巴科夫的《衛生間》（1992）受到指責，被批評背叛了俄國、向西方出賣和污穢。污穢指責糾纏著二十世紀流亡者們制作的許多作品，從納博科夫的《洛麗塔》到奧法利（C.Ophali）的涂了大象糞的圣母瑪利亞，這件作品在1999年布魯克林藝術博物館造成丑聞。出于某種原因，污穢（obscene）是和神圣與褻瀆從一種文化向另外一種文化的傳輸有聯系。這個英語單詞的詞源不很明晰：可以和拉丁文的ob（因為，源于）加caenum（污染、臟土、骯臟、粗野）聯系起來；但是也可能和ob（緊張、張力）加scena（場面、共同禮儀的空間、神圣的地方）聯系起來。在這一意義上，該詞絲毫不是指粗俗、明顯的性內容或者骯臟的方面，而僅僅是某種怪異的、舞臺之外的、不時髦的或者反社會的東西，類似于profane（在寺廟外，但是靠近寺廟）。《衛生間》是卡巴科夫到目前為止最“obscene”的裝置，負有造成丑聞的責任，但是很難搞清楚它到底是什么“不對頭”。

1992年，卡巴科夫構建了蘇聯外省衛生間的復制品——在長途汽車站和火車站的那種。他把這件作品放置在展覽會主要大廳Friedrizeanum后面，正好就是露天廁所所在的地方。卡巴科夫把他年輕時代的蘇聯廁所描寫成“悲哀的構建，白色石灰墻壁變得骯臟而破舊，蓋滿了污穢的涂鴉，一看就令人感到十分惡心和絕望”。[[9]](#_9_203)這些廁所都沒有擋門。任何人都能看到他人“回應生理的需要”，棲息在“黑洞”上方，擺出俄語里所說的“神鷹姿勢”。廁所是公用的，正如普通人的宿舍是集體式的。窺陰癖變得幾乎絕跡，實際上都養成了相反的傾向。寧愿閉上眼睛，也沒有欲望要偷看他人一眼。上廁所的人都接受了這種私處一覽無余的環境。

為了進衛生間，參觀者得站長隊等待。參觀者預期會看到具備解決生理需求功能的地方，或者一件藝術化的不雅展品，從中可以對于流行的黑色用品投以一瞥，但是，他們都不可避免地被廁所內部的設計所震驚。內部是普通的蘇式二室公寓，住著“令人尊敬的和沉默的人”。在這里，和“黑洞”并列的是，每日的生活毫不間斷。有一張桌子，鋪著臺布，一個玻璃柜櫥，幾個書架，一個配備靠墊的沙發，甚至還有一張佚名的荷蘭繪畫復制品，這是家庭藝術的終極體現。這里讓人感到有一種被捕獲的存在、一個靜止下來的時刻：盤子還沒有拿走，一件外套丟在椅子上。兒童玩具擺在廁所黑洞周圍，隨著時間的過去，廁所的氣味也消失了。一切都很妥當，毫無污穢之感。

衛生間當然是對俄國和西方展開討論的一個重要焦點。從文藝復興時代到今天，到俄國和東歐的旅行者們都一直在評論個人衛生質量的變化，視其為文明化進程階段的一個指標。文明的“門檻”常常由衛生間的質量來確定。很多事例表明，“改革”始于公共廁所和私人住宅廁所的改進。就連查爾斯王子也許諾贈送一個公共廁所給彼得堡的普希金學院。在大城市里，裝飾了美國廣告和中國雜志封面的收費公共廁所取代了卡巴科夫復制的那種廁所，而新貴們則為自己的“歐式裝修”而自豪，其中就包括廁所和洗澡間。從文化的想象來看，廁所正好處在公共與私有、俄國與西方、神圣與凡俗、高等與平凡的文化之間的界線上。

在俄國輿論界，對卡巴科夫的評論十分負面，認為他是對俄國人民和俄國民族自豪感的侮辱。許多評論家都引用了一句奇異的俄國俗話：“家丑不可外揚。”（俄語ne vynosi sor iz izby，直譯為“不要把垃圾扔到你屋門外面去”。）意思是：不要當著陌生人和外國人的面批評你自家的人。這個諺語來自古代農民的習慣，他們把垃圾掃成一堆，堆放在一條板凳后面，埋在屋里，而不是倒在門外。當時有一個廣泛流傳的迷信看法，說惡人能夠用別人的垃圾施加魔幻咒語。[[10]](#_10_201)這是對抗轉喻記憶的一條奇異的迷信，特別是如果這一記憶展現在含義不明的域外語境之中。卡巴科夫引人遐想的蘇聯時代家庭生活垃圾，被認為是對俄國的褻瀆。

這位藝術家避開了這種象征性的闡釋。他再現了衛生間，十分精細，他親自加工窗戶上的每一道裂紋、每一點顏料，讓這個酷似有人使用的衛生間變成一個引發回憶的劇院，這一個地點是不能夠降低到單一含意的象征主義的。俄國批評家剝奪了藝術家的衛生間，將其設想為民族恥辱的象征。民族神話沒有給予反諷的懷舊以立錐之地。[[11]](#_11_197)

卡巴科夫說，在“西方”，也有一股奇怪的傾向，要把衛生間看成是俄國的形象，只不過在這一次，是名副其實的。民族學的“他者”不應該是復雜的、含義矛盾的、與自己類似的。卡塞爾的博物館看守員告訴這位藝術家，他很喜歡這個廁所，還問在改革之后俄國居民有幾成住在廁所里。這位看守員說到了點子上。卡巴科夫在用幾乎是民族學的寫實風格和觀眾開玩笑呢。他的藝術沒有遵循現代主義研究素材和媒介本身的規定，也沒有使用把一切置入引號的后現代機制。物體具有光環，不是因為其藝術地位，而是因為物體奇異的物質特性、過時的性質和他世的性質——不是在形而上的意義上，而僅僅是在作為已經消失的（蘇聯）文明的片段這一意義上。

卡巴科夫把這個廁所留在互相沖突的解釋的十字路口。他說出了兩個故事，講述這個項目起源的兩個要點：自傳方面的和藝術史方面的。兩個故事都是用乘火車長途旅行時對一位善良陌生人傾訴內心奧秘的說故事人的語氣，他還和這位陌生人形成了某種深厚的、卻又暫時的親密關系。第一個故事說的是藝術家和母親在蘇聯國內流亡的許多經歷，和早年喪失一個可以稱為家園的地方。

兒童時代記憶的開端是，我被可以住校的莫斯科藝術學校錄取，我母親決定放棄[在第聶伯羅彼得羅夫斯克的]工作，以便住在我身邊，幫助我調理好住校生活……她受雇充當學校洗衣房清潔工。但是沒有公寓宿舍給她[得有特殊的居住證才行]，她棲身的惟一處所是那間洗衣房，就在舊衛生間里面，還堆著要洗的桌布、窗簾、枕頭套。面對當局，我母親覺得無家可歸，難以保護自己；但是，另一方面，她是十分整潔和細心的，她的正派和堅持不懈幫助她在最是朝不保夕的地方生存了下來。我的兒童心理受到創傷，因為母親和我沒有一個屬于我們自己的棲身之地。[[12]](#_12_191)

和對于往日屈辱的這一溫情回憶對比，他這個項目設計的故事則是一篇自嘲的記述，記錄了一個窮困的俄國藝術家被招進西方藝術界的要地——文獻展覽會，給他造成窘境，招來羞辱：

懷著習慣性的緊張不安的心情，我得到的印象是我被邀請去拜見決定藝術命運的王后。對于藝術家來說，這是一種奧林匹克比賽……一個俄國冒名者可憐的靈魂，面對偉大現代藝術的這些法定的代表，感到十分痛苦……因為處于這種可怕的精神狀態，達到了自殺的邊緣，我離開了這些大人物，走到窗戶前面，眺望外面……“媽媽啊，救救我吧！”我默默地乞求。就好像在戰爭期間那樣……最后，我母親從另外一個世界對我說話，讓我透過窗口望望那個院子——在那里，我看見了廁所。整個的設計概念立即出現在眼前。我得救了。[[13]](#_13_183)

衛生間項目的兩個來源互相是有聯系的——成為藝術家的兒子再現了母親的窘境：在西方當代藝術界，兒子覺得自己像是一個冒名者，一個非法外國移民。廁所變成了藝術家在外邦的家園，蘇聯特質的孤島，帶有其無法壓制的懷舊氣息；這樣的氣息甚至在最講究衛生的西方博物館里，也都是揮之不去的——至少在參觀者的想象中。但是，博物館的空間對于藝術家來說則不完全是陌生的；在這個空間里，他可以把自己深感羞辱的經驗陌生化。驚慌和窘境通過幽默得到緩解。

卡巴科夫衛生間的另外一個來源在于俄國的和西方的先鋒派傳統：卡巴科夫以諷喻口氣提示了他的黑洞和馬列維奇（Malevich）的黑方塊之間的相似之處，還暗示了這個項目和杜尚（Duchamp）的《噴泉》之間的“衛生間文本互涉”。杜尚購買了一個大批量生產的瓷制便池，把它放在底座上，簽上假名“R.MUTT”，提出在美國獨立藝術家協會展覽。[[14]](#_14_179)一個評審團否決這件作品，認為便池既然是一個使用的物件，“在定義上，就不是一件藝術品”。在二十世紀藝術史上，這一次否定一直被看成是概念藝術和革命藝術誕生的標志，而它正好發生在1917年十月革命以前數月的時候。[[15]](#_15_178)接著，原來那件噴上藝術家簽名的“私人的”便池在神秘的情況下消失。殘留下來的是施蒂格利茨（Alfred Stieglitz）給“已經遺失原件”拍攝的藝術攝影，這件攝影作品給激進的先鋒派姿態增加了一個獨特性的光環。一位同時代人寫道，這個便池看起來“什么都像，從圣母到佛像”。1964年，杜尚自己臨摹施蒂格利茨攝影制作了一件蝕刻作品，以自己一姓氏簽名。藝術史上最有名衛生間的種種變換是系列的陌生化——涉及大量生產的日用雜品和藝術概念本身，對藝術家天才崇拜提出挑戰。但是，奇異的是，在二十世紀末，我們目擊了對于杜尚現成物品在美學上的重新認可。對杜尚的崇尚給他觸摸過的東西帶來一種藝術的光環，鞏固了他在現代博物館里的獨特地位。

和卡巴科夫的衛生間比較，杜尚的便池看著像一個噴泉，很清潔，典型西方式的和具有個性的。糞石學的褻瀆變成了一種先鋒派的常規——這是巴塔耶（Bataille）、萊里斯（Leiris）和其他人所代表的二十世紀初期文化的一部分。卡巴科夫的裝置不僅僅是關于激進的陌生化和重置語境化（recontextualization），而且，更突出的，是關于入住最不宜居住的空間——在這里是廁所。入住廁所不是把廁所變成一個舒適的、懷舊的隱蔽所。但是，看來只有通過入住的嘗試，藝術家才能面對損失與陌生化互不相稱的狀況。取代杜尚那種類似雕塑的現成物品，在這里我們看到一個私密的環境，它招引我們走進、講故事和觸摸。（允許參觀者觸摸卡巴科夫裝置中的物品。）藝術家本人的藝術加工觸摸是隨處可見的。卡巴科夫極為細心地設置了廁所旁邊住人房間里面的用具，亦即轉喻型記憶引發物，來自蘇聯日常生活。

杜尚對高雅藝術和大量生產的貨物之間的關系提出疑問，還玩起有關博物館的界限的問題；但是他有能力超越博物館的常規，因為他認為博物館的存在是理所當然的事，就像藝術和藝術家在社會上的作用一樣。在卡巴科夫的作品中，我們可以感受到藝術機制的脆弱性。藝術家的裝置是一種博物館的代用品，也是家園的代用品；既是記憶的博物館，也是忘卻的博物館。在現成物品藝術中，杜尚關注的是物品的語境和光環，而不太在意它的時間性。卡巴科夫使用這樣裝置的光環，也使用被捕獲的、滯澀的時間的戲劇；舊式廁所這種在時間上和敘事上的過度性使得這一設施同時變得既新穎、又引發懷舊心緒。

卡巴科夫寫道，他的總體裝置與敘事藝術和時間藝術的關系，比與造型藝術和空間藝術——例如雕塑、繪畫的關系更多。他堅持說，他的裝置不是以一張畫上的模型為依據的，而是以作為一張畫的世界為依據的。換句話說，參觀者走進這個裝置，在短暫的一段時間內住在那里，視其為一個替代性的、多維度的宇宙；第四個維度由文本來提供。這里沒有象征，沒有以達利的方式使時間人格化；時間隱藏在物體的形象之中。過去包容在片段、廢墟、一切垃圾和容器——抽屜柜、碗櫥、地毯和舊衣服之中。未來體現在文本、框架、白墻、黑洞、裂縫和開口之中。裝置包含了其他的時代，逃離了線性的時間以及現代生活的快步調。[[16]](#_16_176)

卡巴科夫的作品里幾乎含有過度的敘事潛力。這些作品以奧秘吸引參觀者，像偵探故事一樣，提出很多引起爭議的線索。這個二聯式的廁所主人們如今都到哪里去了？有什么事令他們匆匆離開，連桌面也沒有清理，盤子和碗也沒有清洗，不像“和藹、整潔的人們”的習慣？他們是不是正在排隊買衛生紙呢？是不是害怕入侵、害怕和外國人或者本國人奇怪的邂逅呢？這樣的事已經發生過了呢，還是近在眼前呢？在這個詭秘的地方到底會發現什么秘密呢？

卡巴科夫的衛生間表現的不是“藝術家的糞便”（這是另外一件概念派現成作品），甚至也不是昆德拉或者巴塔耶的形而上的糞便。它其實不是色情的；有些衣服留在椅子上了，但是在哪里也看不到脫掉衣服的人。廁所表現的是驚慌和恐懼，不是性感的幻想。但是執拗的如廁者自己不能擺脫對看不見的糞便的牽強附會的探索。在選擇題材方面，卡巴科夫顯然是求助于糞石學的轟動效應的，還有俄國的和蘇聯的異國情調，盡管最終他沒有“兌現”。讀者會聯想到另外一個移民納博科夫的成功是和《洛麗塔》的丑聞主題聯系在一起的。納博科夫堅持說他的小說不是色情的，因為色情在于低俗而一再重復的敘事結構，不在于表達的題材。同樣，卡巴科夫的廁所也沒有向我們提供某種單一敘事常規的滿足感，而是讓我們陷入各種敘事潛力和觸覺感受的迷霧之中不知所措。

然而，在卡巴科夫那里，污穢的不是粗俗與性，而是普通的、過于人性的東西。“現代藝術對人性存在一種禁忌，”卡巴科夫在我們的一次談話中說，那語氣有點像十九世紀心感不滿的俄國作家抱怨西方的冷漠態度一樣。一與此同時，這個洞見給人印象深刻。人性的確不是現代藝術的主題；現代藝術看重的是肉體、意識形態或者花樣翻新的技術，而不是過時的情感效果。巴特考察了現代污穢的矛盾性質。他說，在高等文化中，溫情變得比侵犯更污穢；寫溫情、失望和同情感的故事比巴塔耶“教皇雞奸火雞”的驚人故事更污穢。甚至在情人的話語中，溫情和詫異也變得過時了。

凡是時代錯誤的，都是污穢的。作為（現代的）神祗，歷史是壓迫性的，歷史禁止我們超出時間的羈絆。關于過去，我們只能容忍廢墟、紀念碑、媚俗文藝、讓人解悶的東西；我們不過是把過去降低為它的簽名。情人的感情是舊式的，但是這種老式做派甚至不能作為一種表演恢復出來。[[17]](#_17_168)

卡巴科夫懷舊的污穢不是簡單地在時間上回顧過去，而更是對準側面。在藝術的追求中，卡巴科夫離開已經有多方探索的高與低這種縱向性，轉向平庸及其許多不可見維度的橫向性。卡巴科夫是一個考古學家，收藏平庸的紀念物。廁所的黑洞周圍擺放著從蘇聯兒童世界里揀來的物品。這顯得是一種反向的裝潢：物品裝潢了黑洞，但黑洞賦予這些物品怪異的誘惑。現代紀念物品另外一位熱情收藏者本雅明在1927年訪問了莫斯科，他閉口回避作出直接的意識形態的和理論的結論，而是對日常用品提出某種詳細的、看似直白的描寫。在從莫斯科寫出的一封信里，他寫道：“事實的真實性已經是理論。”換言之，對于實際物品的敘事拼接告訴我們關于蘇聯現實的寓言。同一原則也在卡巴科夫的裝置里發揮作用，物品瀕臨變成寓言的邊緣，卻并不是象征物。

廁所是令人難堪的，卻不令人震驚。它不包含藝術家的排泄物，而包含了藝術家的情感。廁所的黑洞不允許藝術家重建過去完美的家園，在記憶的考古學里留下一個不可逾越的鴻溝。廁所的黑洞是馬列維奇先鋒派標志“黑方塊”的對立物，后者是卡巴科夫痛恨的。廁所的黑洞很可能同樣神秘，但是它的力量是在藝術與生活之間的界限上。廁所變成了藝術家在外邦的家園，遠離家園的家園，博物館里的家園，它把關于俄國和蘇聯的恥辱那類可以預料的敘事和西方的實驗終末論“移到舞臺之外”。

移徙的蒼蠅和失去的文明

像納博科夫那樣，卡巴科夫也深深地喜愛模仿性的昆蟲——只不過他喜歡的不是常規的美麗的昆蟲，而是家里天天看到的蒼蠅。《蒼蠅的生活》是示范性的總體裝置，記錄了許多被忘記的世界——從家宅蒼蠅的不可見的世界到非官方蘇聯藝術家已經失去的、想象中的世界。這一裝置捕獲了懷舊的飛翔，出發點和目的地的模糊，失去的文明之參數的模糊。卡巴科夫把一個西方藝術博物館的清爽空間轉換為燈光暗淡的蘇聯外省藝術科學博物館，在這些地方，凡是新事物都被展現成已經枯燥乏味。粗糙的灰褐色墻壁上畫的細細的藍線——標示蘇聯建筑物、學校和監獄的那種藍線條，圈住了這裝置的空間，變成了卡巴科夫的“策展人簽名”。一只超大號的蒼蠅懸在空中，把一個閃爍的影子投射在展覽會的墻壁上，招呼著參觀者；像一個企圖逃離的外國人居民在不同世界的邊界上被抓住似的。

卡巴科夫的蒼蠅是納博科夫蝴蝶的對立物，這是另外一種寓意的昆蟲，引導移民作家去尋求審美的顯現和美國式的傳奇故事。如果說納博科夫的蝴蝶是寓意昆蟲之中的一個花花公子，獨特而美麗；則卡巴科夫的蒼蠅，用藝術家的話來說，是“平庸的形象”。卡巴科夫裝置中的蒼蠅是屈從于國家控制的無限分類法和制度的。它們被指控怠工和國際密謀，被切分、剝奪權利、靜止化、審美化，被蘇聯效果不佳的殺蟲劑“敵客落保死”（Dyxlophos）消滅。但是，蒼蠅有無限的能力，善于逃避規定，沒有簽證也能夠在不同的世界之間穿梭，把這些世界連接起來，并且污染這些世界。蒼蠅同時既是游牧者又是戀家者，既是內部的又是外部的流亡者。所以，卡巴科夫早期的展品之一題為《我的祖國：蒼蠅》，就不是偶然的了。像納博科夫的蝴蝶那樣，這些蒼蠅有能力使熟悉的世界陌生化，聚焦“圍繞著我們的空虛”——這是展覽會上展出的卡巴科夫論文之一中的言辭。這些蒼蠅嗡嗡聲大，卻沒有內容；然而，蒼蠅令人感受到了這虛無和噪音——這一點對于卡巴科夫奇異的形而上學是至關緊要的。

追逐垃圾和卡巴科夫的廁所的蒼蠅引發出了“東方”不良衛生狀況的形象。蒼蠅扮演出不同的民族神話內容；蒼蠅可以被看作是原型的俄國人，如恰達耶夫所描寫的那樣，被看作是不知過去和未來的“游牧者”，看作漂泊的猶太人或者無根的世界主義者。蒼蠅既不神圣，也不低下，它們反抗人類常規的空間定向，能夠輕易叮在地板和天花板上，無論高低。它們逆流飛翔，質疑藝術的等級、話語的層次、各種機制。沒有玄妙術語能夠給蒼蠅下定義。蒼蠅飄向過去的塵埃、廢墟和家庭垃圾，但是蒼蠅也是人所共知的逃避主義者，會毫不猶疑地放棄舊的家園，飛向未來的開放的空間。

蒼蠅是我們的欲望的投影，也是論方法的許多話語的前提。它也是記憶和神話學的一種渠道。展覽會上的一篇文章提及蘇聯兒童文學中最著名的蒼蠅——金色肚子的蒼蠅卓科圖哈，這是一個大冒險者和每一個蘇聯兒童的詩神。（“蒼蠅”這個詞在俄語里是陰性詞，“裝置”這個詞也是。卡巴科夫在自己的理論文章中探索了這個問題。）在丘科夫斯基（Kornei Chukovsky）的一首詩里，卓科圖哈這只蒼蠅得救，擺脫了邪惡的蜘蛛，它是那個長著兇惡胡須的極權派暴君蟑螂的遠親（那胡須是模糊但可以解讀出來的對斯大林的影射）。卡巴科夫是一個成功的兒童圖書插圖作者，從業二十年，也是一個非官方的藝術家。在蘇聯傳統中，兒童文學具有一種獨特的作用：從1930年代到1970年代，兒童文學是蘇聯先鋒派最后的避難所。在1930年代，許多實驗詩人，包括后來在集中營里被殺死的奧列尼科夫（Oleinikov）和哈爾姆斯（Kharms），都得到過丘科夫斯基的書，在兒童文學里找到避難所。所以，兒童時期的回憶、另類藝術受到壓迫的歷史和生存的妥協策略，對于一位前蘇聯藝術家來說，是密切聯系在一起的。

當然，也沒有必要具體限定卡巴科夫的蒼蠅。這個蒼蠅不是一個象征，而是一個關于思維和藝術創造的多變的比喻。近期在美國的一個展覽會上，有關卓科圖哈蒼蠅的展示，本身對于美國觀眾來說沒有特別的關聯，且照明不太好。畫廊里不充分的照明造成了巴羅克式明暗對比的氣氛，揭示出我們業已啟蒙的理解力的限度。我旁邊的一位熱切的參觀者很想知道，墻上那蒼蠅的影子是真的呢，還是畫上去的。

展品的要點是，蒼蠅的影子至少和其他的一切一樣真實。卡巴科夫的裝置不是一種模擬；毋寧說，裝置創造了自己的物質環境。在這里，墻上的裂紋和天花板上的補丁，作為失去的物質特性最后一點懷舊的痕跡，得到了恰如其分的照明。裝置捕捉到了一種不同的時間步伐——屬于一個人兒童時期或者以往一個時代，從中可以看到光與影的相互作用，并且探尋機會與物質偶然性的游戲。錯視法屬于不同的時間性。物質材料在這里是十分廉價的；這里沒有計算機繪圖，沒有電視機，甚至照片似乎也有在民主德國印制的（最好的）照片那種特殊色調。似乎觸覺的物質環境必須在博物館里才能得到保護，因為在外面，用藝術家的話來說，“全部真實的材料”都已經被代用品、類似物品和虛擬物品取代。到最后，蒼蠅被懸掛在空中，在飛行中被捕獲。失去的文明的展品把藝術和科學匯聚在一起，追憶著現代的早期——在那個時期，人類知識的這兩個分支是緊密結合在一起的，就像寓意和事實那樣。這里有一些巴羅克式的敏感性在發揮作用——預見了意義的喪失，但是依然拒絕放棄。但是，卡巴科夫結合了科學和藝術的蒼蠅世界博物館是業余愛好者的、外省風格的；其作者不是天才人物和文藝復興式的人物，而是一個胸懷可笑抱負的“小人物”。

從目前對于歷史的終結、千年的終結和藝術的終結的討論來看，蒼蠅獲得了另外一種意義。卡巴科夫雖然熱衷于垃圾和穢物，在有人問他為什么他的作品缺乏某種啟示錄維度的時候，他回答說：“高塔可能消失，一切特殊的物品和個人都可能消失，但是有些平常的、永恒存活的、充滿某種恒久過程的東西，將會被永遠保存下來。也許我是具有某種昆蟲的生命力的。”[[18]](#_18_164)

所以，蒼蠅是藝術家照向不朽的鏡子，把過去和未來聯系了起來。卡巴科夫取笑啟示錄式的話語。在他看來，將會生存下去的是平庸的，而不是特殊的。蝴蝶可能消失，但是家宅的蒼蠅大概會頑強地存在下去。

只有一種特殊的蒼蠅受到卡巴科夫關注。有一次，他給我講了一個古老的埃及寓言，說有位法老為頑強的士兵創造了一個特殊獎項：頒發這一獎勵，不是因為突出的勇氣或者英雄氣概，而是為依然頑強地活著。這樣的士兵得到了金蒼蠅勛章。所以，這獎章是可以給予在生存藝術中出類拔萃的移民的。

修復中的烏托邦

懷舊包含了一種烏托邦的因素。卡巴科夫顛倒了時間，把指向未來的烏托邦變換成為每日的廢墟。他從集體的烏托邦走向個人的烏托邦，從政治到藝術和生活，又返回藝術。

我參觀卡巴科夫在蓬皮杜中心的展覽《我們在這里生活》，但是一開始沒有找到地方。我沒有走進“未來宮殿”的陳列，而是錯誤地走進博物館的儲藏區，那兒堆放了1950年代的家具。因為走錯了路，我向博物館看守道歉：“對不起，請問，‘未來宮殿’在哪兒呀？”“您已經到啦。”他回答，神秘兮兮的。

展覽會使用了蓬皮杜中心真實的地下室，未來宮殿的進口垃圾和現代藝術宮殿的垃圾和平共處。對于卡巴科夫來說，這個博物館既是一個圣器儲藏室，也是文化垃圾堆放站。[[19]](#_19_163)

卡巴科夫的裝置《我們在這里生活》，是這位藝術家對沒有實現的蘇維埃宮工程的諷喻性的致意；這個宮殿原來是計劃建造在被拆毀的莫斯科救世主基督大教堂舊址的。裝置展現出未來宮殿浩大建筑工地，中間是一幅宏大的繪畫，代表未來的城市。建筑工地周圍是形形色色的棚戶，是建筑工人及其家屬居住的地方。這兒有餐廳、廚房、書房、兒童游戲室，每日生活在這里正常地展開，無異于其他任何的小社區。未完成的未來宮殿的地基打在地下室里，這兒有幾個“公用房間”，裝飾著單一的社會主義現實主義繪畫，表現了勞動、休息和光輝的共產主義未來——1930年代到1950年代歡快的蘇聯歌曲成為這一切的背景音樂（是卡巴科夫的長期合作者、作曲家塔拉索夫改編的）。歌曲分為三個系列：“祖國頌歌”、“蘇聯勞動頌歌”和“愛情與友誼頌歌”。參觀者可以在這里漫步，渴望過往時代的集體情色風氣。

漫步走過展覽會場，參觀者會意識到，未來宮殿的建造早已中止，腳手架不過是廢墟和碎片而已。工人的臨時住處變成了永久的住地；每日的生活已經在未完成的烏托邦遺留工地上扎根。未來宮殿曾經是理想的時間和空間的一個建筑——不是此時此地的。在卡巴科夫題為《我們生活在這里》的裝置里，時間停滯，似乎淹沒在日常事務之中。裝置向我們呈現出過去的建筑工程和未來的廢墟。1927年，本雅明訪問莫斯科，接著就考察了一個進步的首都和世界革命實驗室，他學會的幾個俄文詞之一是“remont”，修葺，一個隨處可見的標志；卡巴科夫的展覽中這變成了一個關鍵的隱喻。陳列的是正在修理的烏托邦。

參觀展覽就是侵入和穿越審美與日常生活之間的界線。我們不知道總體的裝置在哪里開始，在哪里結束。不可思議的是，被打斷的蘇聯生活這些懷舊的綠洲，是博物館里僅有的相對看守不太嚴密的空間，連威嚴的博物館管理員也積極鼓勵你去觸摸你想摸的東西。是的，在展覽中漫步，總是可以看到幾個精疲力竭的游客或者移民靠在工人住房里雖然破舊卻很親切的沙發里歇著。畢竟，博物館依然是相對不太昂貴的市區安靜的角落；參觀博物館可能比去咖啡店便宜，有時候甚至還免費呢。

每一個總體裝置都包括了卡巴科夫式記憶的作品。作品創造了一個完整的環境，包含了卡巴科夫早期的作品、相冊片段、繪畫、日常用品、糾纏不休的公寓鄰居的可資收藏的東西、沒有天才的藝術家的素描和大樓里的垃圾。裝置變成了卡巴科夫早期作品的一個博物館，就像俄國套娃一樣，有多層的記憶。展覽中的個人紀念品可以觸摸和聞聞。在這兒可以看到1970年代的蘇聯雜志，一本匈牙利小說的俄文譯本，帶有外文標題的后蘇聯商業雜志，例如《商業季刊》，法國的家庭照片，和歐洲迪斯尼樂園的米老鼠。卡巴科夫把家宅的紀念物國際化了；他的紀念品不再單純地是蘇聯的了。更有甚者，這位藝術家注意到，參觀者們開始把自己的物品留下，似乎這個陳列變成了懷舊雜物的國際儲藏空間。從另外一個方面看，展覽會也幫助人們把自己無用的物件化為藝術品。卡巴科夫推進了觸覺概念主義；他和審美距離本身玩起捉迷藏游戲。

卡巴科夫提示，在進行整修的烏托邦宮殿當中，蓬皮杜中心大概能經受最長時間的考驗。他的總體裝置揭示了對烏托邦的某種懷舊，但是又把烏托邦還原到其本源——不是在生活中，而是在藝術中。卡巴科夫返回現代烏托邦的本源，揭示出兩個相互矛盾的人類沖動：要在某種集體的童話世界中超越日常生活；要住進最不適于居住的廢墟之中，生存下去和保存記憶。裝置展現出進步目的論的失敗。這里展出的不是單一的、整合一切的和令人目眩的未來宮殿，而是過去與現在的散亂的排房。

卡巴科夫的近期作品，例如《項目宮殿》，不再表現關于蘇聯文明的的博物館。在這里，烏托邦不是公眾的，而是私人化的。藝術家的策略現在明顯地是雙文化的。他的裝置把西方醫療法的語言和家園改善與東方飛翔和逃離的幻想結合了起來，把講求實際的美國夢與俄國要改變世界的志向結合了起來。《項目宮殿》是一個宏偉的混雜體，由多種跨文化夢想和跨文化執迷組成，是烏托邦投影論和自我完善十步綱領之間的某種交叉物。

在這個宮殿展覽中展現出來的幻想設計之一是一個另類的精神地球，不是圓形的，而是陡峭樓梯形狀的，三級代表藝術家熟悉的三塊領土。歐洲在平地，俄國是在地下，美國高聳在地面上方。雖然被歸屬于那些怪異的發明者之一，但是這個設計卻似乎是藝術家自己奇怪的夢魘。在被問到是否返回大約八年沒有重訪過的俄國的時候，卡巴科夫使用了寓言和想象中的夢魘。“你知道，一想到這件事，我就想到一架失事的飛機，飛機鉆到地底下去了。”這似乎是一個奇異的共同幻想，它也追逐了巴雷什尼科夫和布羅茨基：飛機在俄國領土上失事，流亡的藝術家被捕，被投入監獄，從浪跡天涯的流亡轉入身在祖國的禁閉。（1990年代，訪問俄國幾乎是沒有什么危險的。）卡巴科夫回憶起果戈理，評論說對于他而言，俄國像是一個吸血鬼，或者“像引誘你回去的小丫頭子巫婆”[[20]](#_20_161)。果戈理也是在外國土地上，在意大利，寫出最好的俄語作品的，他考慮過不作歸計。

雖然深深眷戀俄國文化，但是卡巴科夫似乎對于返鄉感受到了一股存在主義的懼怕。好像是返鄉會令他的總體裝置——他所選擇的家園陷入困境。因為這位藝術家不是生活在移民狀態中，而是在裝置之中，看起來他在那里感覺快樂。

總體的裝置是卡巴科夫遠離家園之后的家園。這些家園幫助他使自己兒童時代的恐懼地貌錯位和陌生化，在國外再馴服它。利奧塔[[21]](#_21_162)提出一個有意思的類別：“沒有住所的馴化”，可以理解為入住到位移居所的方式，避免傳統家庭價值觀的住所和網絡空間大城市這兩種極端。[[22]](#_22_162)卡巴科夫懷舊的對象物是難以確定的，就像他所裝置的家園一樣，并不針對具體地點。起初，我們可能想到，卡巴科夫的家鄉（nostos）是他在蘇聯的兒童時期，或者1970年代朋友的群體，他們曾一同夢幻，提出設計。他最近期的設計幾乎沒有關于蘇聯的因素，只求諸于共有的審美想象，求諸于日常生活中轉瞬即逝之美的片刻。這位藝術家懷念那些短時間的顯現和給予這些顯現更多空間的世界。卡巴科夫的裝置充滿了普普通通的和不突出的歷史廢墟——這樣，他就可以對歷史不忠。他也對藝術不忠，使得藝術顯得貧瘠和反審美，但是相信這樣的藝術的魔幻力量。卡巴科夫懷念全部那些另類現代性的理想主義的、荒誕的、業余愛好者的、想象力充足的設計，和普通想象力提出的虛構的現實。

最后，卡巴科夫的設計“裝置”的不是空間，而是時間。如果過去和未來包含在以物品的形狀和位置表現出來的裝置中，則“現時”是由參觀者本身人格化的。用卡巴科夫的話說，“時間的螺旋”穿透了參觀者，并且在各個方向上展開。這個參觀者心里充滿了預期和記憶，隱隱感到有的事情已經發生，有的即將發生。參觀者于不知不覺中想到時間已經停滯，還間或向自己提出一個形而上學的問題：我在哪里？裝置以懷舊的方式捕捉到了一種更從容的、不慌不忙的生活步調，這樣的步調允許我們失去又復得時間，沉溺于某一項個人性質的設計，坐在自己喜歡的瓷制便器上做白日夢，讓全部的記事本都任憑大風吹走。做白日夢，在俄文里是v polu-sne（半夢半醒），是藝術家偏愛的精神狀態。這個狀態不排除反思，而是把反思與溫情結合起來，允許忘卻和清晰的回憶。

卡巴科夫的作品關注的是記憶的選擇性。他片段化的總體裝置變成了某種謹慎的提示，提示一切烏托邦和懷舊建筑物中存在的空白、妥協、難堪場面和黑洞。涵義模糊的懷舊思念是和個人的歷史經驗聯系在一起的。通過移情與陌生化的結合，反諷的懷舊邀請我們反思記憶的倫理。

卡巴科夫藝術的作用是某種形式的存在主義醫療，對終末論誘惑的解毒劑。對于藝術家來說，對未來的執迷看起來都有污穢之嫌：“未來嗎？正在到來的時代嗎？我們只知道它會到來。”我們得到的感受是，卡巴科夫希望在自己的總體環境中捕獲對失望的恐懼，然后證明，我們的終末論故事不是總體的和完全的，就像藝術家的裝置那樣。總是缺了一點、漏了一點什么。有某種向其他維度的逃逸，我們從來沒有猜想到這一維度的存在——逃逸進入另外一個藝術家的夢境之中。

我認為，卡巴科夫在西方的成功不是源于他對外國人再現了俄國和蘇聯的異國情調，而是正好相反——藝術家在邀請觀眾超越它。雖然卡巴科夫世界的物質性具有誘惑力，但是，重要的不是一個失去的家園和祖國的特別細節，而是思念本身的經驗及其隱藏的各個維度。卡巴科夫那些心意迷亂的西方觀眾都有這樣隱秘而縈回的思念情緒，這一情緒常常在擁擠的博物館之間令他們震撼，但是他們大多數人沒有時間仔細揣摩自己到底在思念什么。

## 第十六章　移民的紀念品

十九世紀俄國著名流亡作家赫爾岑說，對于在外國生活的人而言，時鐘在流亡的時刻停了。我到紐約和波士頓前蘇聯移民家里訪問的時候，給予我深刻印象的是常常裝飾他們房間的那些老舊的掛歷，上面印著熟悉的寒冬風景圖畫，以及墻上古老的掛鐘——原來曾一度雅致但是不再能報時，大概是在某處汽車庫舊貨出售點購買的。然而，絕大部分移民（我給他們的房屋拍過照片）都已經在美國度過十到二十年，或多或少地辦事準時、講究效率、融入了美國生活。他們都有約見記事本和計算機，卻還喜愛那些無用的器物、紀念品、從垃圾堆里搶救出來的珍寶。老舊的日歷不再能夠有效組織今日生活的方方面面，所以變成了記憶的坐標。

“俄國移民就是忍受不了白墻。”拉麗薩說，她是皇后區一位小學教師，二十年前來到美國。如果談到在國外安家，極簡主義并不總是答案。“我們不想讓房間看起來像醫院一樣。”[[1]](#_1_254)白墻，現代設計的重大成就，是和辦公室空間聯系在一起的：看來，擁擠狀態倒成了舒適和親密的同義詞了。每一個家，甚至最普通的家，都要變成個人的記憶博物館。有些公寓單元面貌可以和卡巴科夫的裝置比擬；無論愿意與否，每個移民都要變成日常生活中的業余藝術家。在美國的前蘇聯移民的室內裝飾和零散紀念品的收藏，初看上去，都令我們感受到被離棄祖國令人心酸的象征涵義；但是這些房屋主人說的關于這些器物的故事，卻展現出更多在國外安家的事，而不是重建已經失去的一切。這些故事講述的是流亡中的生存，這既不符合美國夢的故事，也不符合俄國那種難以忍受的懷舊情節劇。

我采訪過的人大體上都是同樣的年齡和社會出身：出生在二戰前或者戰后不久，屬于中、下層城市知識分子——工程師、會計、教師，這是這一移民群體的特點。可以認為他們都是“很適應環境的移民”，沒有遭到失敗，也不是特別成功。這都不是小敖德薩的懷舊故事[[2]](#_2_241)，富有魅力的黑幫分子和凄凄慘慘的長腿妓女。事實上，我與其談過話的人都沒有居住在布賴頓海灘。這些流散的故事不代表大多數的移民，代表的是獨立的個人。說到底，這也恰恰就是這些人所向往的地位——獨立的個人，不是集體機器里面的螺絲釘或者口音濃重的天生的壞蛋——在美國電視和影片里他們常常被描寫成這樣。

“我們提前十年經歷了改革以后整個俄國所經歷的變化，”麗達微笑著說，“我們是第批‘一后共產主義者’。現在（1995年），看來整個前蘇聯都成了不出國的移民。”后共產主義懷舊在移民中的變體是非常矛盾的。1972到1987年來到美國的蘇聯難民（glukhaia emigratsiia，即“聾子移民”，大部分是猶太人）很特殊，他們不感傷；他們的路是老式的一去不返的流亡。他們移民的依據都是家庭團聚的條款，那是蘇聯在簽署了《赫爾辛基協定》之后所承認的，雖然很多人在國外根本沒有親屬。他們移民的理由不一：從政治信念和反猶主義經驗，到某種幽閉恐怖癥和勃列日涅夫停滯時期對于蘇聯生活的存在主義過敏癥；從尋求經濟的和社會的機遇到某種模糊的烏托邦式的自由之夢，對不可預測未來的欲求。

離開家園的理由可能是和懷舊的對象一樣難以捉摸的。二者有某種內在聯系。1981年我住在意大利的一個難民營，在那兒當翻譯謀生的時候，我記得前蘇聯公民真是很難三言兩語解釋清楚他們移民的理由，并讓那些理由給予他們政治難民的資格。他們或者是想要滔滔不絕地一說幾個小時，不放過所受屈辱的全部細節，或者干脆只字都不愿提。他們知道應該寫些什么，但是又不能夠和他們想象的有關自己的新定義聯系起來。雖然在大多數情況下有遭受反猶主義迫害（明顯或者細微）的經驗，但是，對于在原來國家反抗過對他們生活橫加蘇式意識形態化的移民來說，又顯得很難使用政治術語來講述他們的故事；有些移民覺得他們不過是從一種官方的標簽走向另外一種，因為沒有人想要知道他們離開蘇聯的真實理由。

在描述引導自己作出出國決定的生活經歷時，這些移民講述了不少在蘇聯推動他們重新思考生活的深刻經驗；很可能是某種社會不公正的經驗，家族史中某人在集中營死亡這樣令人震驚秘密的揭示，徹夜閱讀地下秘密版本的索爾仁尼琴或者納博科夫的作品，某一個友人或者情人的離去。就我個人而言，有兩次這樣的經驗。一次是學校對一個七年級同學的審判，這個學生的父母親決定移民國外。我記得，我們的老師在校長在場的情況下表示不滿意我們的消極沉默，于是要求班上猶太人學生表態，譴責猶太復國主義宣傳。（我保持沉默，直咬指甲，但是有幾個人主動深刻批判、揭發。）

另外一次經驗是一個影片，安東尼奧尼導演的《旅客》，我看到這部影片時是十七歲。影片與政治流亡無關，但是涉及了異化現象和憑借各種身份移民的做法。影片主角由杰克·尼克爾森扮演，他偽造了死去友人的身份證件，繼續友人的生活。他暫時的情人由瑪利亞·施奈德扮演，她也被某種類似的、不可言狀的焦慮糾纏，體現出恍惚無常和自由，輪番接近一個個男人，從建筑廢墟走到廢墟。最重要的是，她穿過了被封閉的西方邊界而沒有任何簽證問題，她輕盈的裙子和未經梳理的秀發迎著地中海的微風飄揚。（我記得我母親顯然不同情“西方”電影人物那吞噬一切的焦慮癥；母親說：“這些人不必干什么都得排隊，忍受蘇聯生活每日的苦惱……我倒是愿意遇到她的那種問題呢。”）至于我，我感到深深地羨慕這樣的異化奢侈，這樣純粹的行動自由。這個影片至今還令我懷舊，懷念我要離開家園的夢想。以后就是閱讀地下出版物，和漸漸敏銳的政治意識。但是，甚至在我移民的時候，我也不完全清楚要到哪兒去：到美國去呢，還是到我喜愛的影片表現出來的頹廢的（而不是野蠻的）“西方”去。（幸好在我的難民身份申請書里我沒有提及安東尼奧尼。）

在蘇聯公民開始閱讀地下出版物和考慮決定出國的時候，他們就自動地變成內部流亡者，進入某種平行生存方式。這包括無盡無休地訪問移民局，偶爾還得訪問克格勃；受到工作單位的驅逐，有時候接著還有群眾“批判會”，朋友和同事必須對自己隊伍中出現的叛變行為表示憤怒；還有費時數月造訪卡夫卡式官僚機構的奔波，從五花八門的委員會取得所有必要的證明文件。在內部流亡或者虛擬拘禁中的這種生存，沒有工作或者朋友的圈子，可能延續幾個月到十年。最后，幸運的少數終于得到了簽證，必須在兩個星期之內出境。到了這個時間他們才比較清楚要離開什么了，但是不清楚到哪兒去。

穿越邊界是另外一種改變人的經驗。在一整天長的、羞辱人格的海關檢查（偶爾還遇到通過婦科檢查隱藏的鉆石）之后，蘇聯邊界當局通知“出境者”永遠不能回到本國來。透過機場安全辦公室斜斜的玻璃，他們最后望一眼親屬和幾個大膽來送行訣別的勇敢的朋友。沒有特設的道別場所。我父親還記得在我跨過“出”境線的時候凝望了我一眼告別；然后他又看到排長隊站在我身后的心煩意亂的移民推開了一輛嬰兒車。不知道為什么這輛嬰兒車沒有穿過海關，那兒也沒有親戚朋友截住它。這輛車就這么漫無目的地滾下已經空蕩的出境大廳的樓梯。“就像在愛森斯坦的電影里一樣。”我父親說。 留在蘇聯的親戚朋友回憶，對于他們來說，為移民出國的人舉辦的告別儀式（provody）就像守靈。移民就像死亡一樣，是出發到可知的地平線以外某地去。如果能夠閱讀1970年代和1980年代的報刊，大概很難猜測到，在那個時候有十萬人正在離開那個國家。大家都怕明確談論這件事，怕和計劃移民的人保持原有的關系。談論移民的事也是用雙關語和伊索寓言式的語言。人們一談論“出發”（ot'ezd）而不說出目的地，那意思就再清楚不過了。出發前往的地方，一旦到達，就永遠不能回來了。[[3]](#_3_234)官方文化中的沉默，在非官方幽默中得到過度的補償；看起來，1970年代全部笑話的主角，從拉賓諾維奇到碧姬·芭鐸、勃列日涅夫和恰帕耶夫，談論的最好話題莫過于猶太人移民問題。有一個笑話幾乎預告了蘇聯的終結。拉賓諾維奇來到OVIR移民局。

“您為什么要出國呢，拉賓諾維奇同志？”官員很禮貌地問，“你在這兒的工作很好，還有一家人。”

“有兩個原因，”拉賓諾維奇說，“一是我公寓樓宿舍鄰居每天都放話，說蘇聯政權一旦結束，他就把我打死。”

“但是，拉賓諾維奇同志，您知道，這樣的事永遠也不會發生，蘇聯政權永遠不會結束。”官員說。

“這是第二個理由。”拉賓諾維奇說。

在離開蘇聯二十年后，有幾位原來的移民，現在已經是入籍的美國人，信誓旦旦告訴我，他們永遠也不想再回去，哪怕是以游客的身份。出國離境的移民把發誓不歸的威脅化為他們的目標和選擇。第一次穿過邊界的經歷，使轉身回顧成為禁忌，對于他們來說也是一道分水嶺，是他們絕不會感傷對待或者甚至多加考慮的噩夢。穿過邊界當時顯得是森嚴的單行道，這一羞辱經歷橫陳在1970年代的那些“老牌”移民和1990年代來到的新移民之間；后者享受到了奢侈待遇（或者詛咒），能夠來回穿過邊界，可以拖延決定在哪里居住。這些老牌移民常常采取防御的和頑固的態度；他們把斷然不歸的決意內在化，這從實際的和政治的不可能性演化成為一種心理需要。某些移民一而再、再而三地加固邊界，是為了把它變成自己的。1970年代的這一種經驗，是移民與其留在故國的昔日友人之間的誤解的核心。每一方都把對方看作是自己生活現狀的潛在替代物，一條沒有選取的、與現在生活無法調和的道路。奇異的是，移民對于自己在蘇聯的家園的記憶都比留在蘇聯的那些人記憶得更清晰，后者某天醒來發現已經身在一個不同的國家。

二十年前，移民實際上被剝奪了身份、國籍和大部分的個人財產，以政治難民身份來到美國，“每個人限帶兩個箱子”，得到九十美元的補助。隨著改革到來，1970年代到1980年代的“第三波”的蘇聯移民，從法律和實踐上看，都告一段落。但是這些移民的特殊混和身份，使得他們懷舊的對象和身份認同的方式都既是說明情況的，又是特別不易把握的。

俄裔美國人是幾乎沒有被接受的外裔身份。實際上，第三波的蘇聯移民，根據蘇聯護照第五行字，大部分是猶太人，在到達美國的時候，經歷了某種真正的身份危機。他們在詫異之中發現，在美國，他們最終地變成了“俄國人”。然而，他們也意識到，其他的俄國移民——第一波和第二波的移民——完全不把他們看成是俄國人，而是“不愛國的、無根的世界主義者”。雖然許多移民得到了美國猶太人組織的慷慨幫助，但是這些援助者很快就發現，新來的蘇聯猶太人都不太明白猶太人身份特征，不符合援助者們自己對某種猶太人小鎮（shtetl）的懷舊想象——而他們的父母和祖父母就是從那些地方逃走的。蘇聯猶太人大部分都是城市的、受過教育的世俗化的人。至于他們身份的“美國”部分，他們顯然也還沒能適應，有點太張揚地表現出對美國的過分的忠心，這常常令美國朋友和支援者惱怒。這些移民在大玻璃辦公室擺上玩具美國國旗，但是對于實際的美國風俗習慣、法律制度和行為方式所知甚少。他們依然懷念自己在俄國夢幻出來的美國夢，而且有時候還不能原諒美國辜負了這個夢想。

■

拉麗薩說，朋友熟人訪問她的公寓單元的時候有兩種反應，或者是贊揚：“這兒真舒適，就像莫斯科的一個公寓單元！”或者有譴責之意：“你到這兒都十五年了，怎么還過得像一個移民啊！”這些地方看著像莫斯科的公寓，但又不是那些公寓直接的再造。書架上擺滿了俄文版的陀思妥耶夫斯基、托爾斯泰、歌德和托馬斯·曼的全集，這些書架是極端重要的，既是知識分子階層的地位象征，又是個人紀念品的聚集之地：有俄國套娃、木質湯勺、鳳頭鳥（khokhloma）碗、膠泥玩具、異國情調海邊收集的貝殼、1970年代在愛沙尼亞買的瓷花瓶、在紐約庭院舊貨甩賣點發現的財寶、垃圾堆里揀來的珍品。[[4]](#_4_232)廚房擺出許多不同的宗教用品：一層架子上擺放著廉價的大燭臺盒子，另外一層擺著東正教復活節的彩蛋。這是一幅奇特的靜物畫面：架上有俄國玩具，墻上有逾越節盤子，桌子上有無酵餅箱子、茶杯和抹了果醬的烤面包片。宗教用品也被看成藝術品和紀念品。按照原來的蘇聯護照，拉麗薩是“猶太人”，但是在蘇聯她沒有參加過任何的宗教活動。現在，她說她慶祝全部的節日，越多越高興。但是她又說，在莫斯科她是不會把逾越節的盤子掛在墻上的。那樣會被看成是一個“聲明”，而不是一件裝飾品。

移民書架上的紀念品很是國際化。這兒有美國庭院舊貨賤賣的寶物，有中國鴨子、泰國獅子和其他奇異的動物，包括在紅玫瑰牌茶盒子里找到的細小的玩具恐龍；俄國移民盡力把這些東西從消費者的遺忘中挽救回來，擺放在自己小小書架博物館里。在流亡記憶游戲中，它們都是寵物。它們所代表的大概是拒絕接受由一次性用品組成的文化。曾幾何時，移民們擺脫掉自己的垃圾，喪失了很多個人的財物；現在，他們覺得該輪到他們保存和收集了，來者不拒。

美國的庭院舊貨出售和垃圾在美國移民地貌中扮演了重要的角色。移民回憶錄作者文尼科維茨卡婭（Diana Vin'kovetskaya）寫道：“你聽說過關于紐約垃圾的故事嗎？在垃圾里能找到什么呀？嗨，你在博物館里也找不到那樣的東西！有一個小咖啡桌依然是我家里的一件珍寶……是路易十四的帝國風格的！”[[5]](#_5_224)她報道了關于一個移民的故事，這個人原來在莫斯科特列季雅科夫美術館里做繪畫修復工作，到了紐約之后，變成了垃圾專家。他清理和修復了從街道上搶救回來的許多物品——確實很多，所以在托爾斯泰基金會的人員來訪問之后，立即中止了給他的財政支援。修復來自垃圾的物品似乎是一種實際的需要，但也是搶救過去的一種特殊儀式，盡管那并不是他們自己的過去。

“在莫斯科，我是不會把這些雜拌兒擺在書架上的。”拉麗薩說。確實，有幾個婦女告訴我說，她們在俄國從來就不擺出套娃和鳳頭鳥碗來，因為這些東西有點俗氣，尤其是在1960年代，當時知識分子正展開反對庸俗風氣和物質主義。拉麗薩回憶，在1960年代，她貪婪地閱讀《美利堅》（Amerika）這個雜志，宣傳品，用質量高、氣味好的紙張印刷。拉麗薩特別羨慕加州伯克利大學激進派學生宿舍內部布置。他們很多人都來自舒適的中產階級背景，漸漸蔑視資產階級商品，寧愿睡在裹了紅布的床墊上，也不睡在一般的床上。為了效仿，拉麗薩決定把父母親在戰前購買的蘇聯家具都扔掉，自己買一個床墊和一大塊紅布，創造出先進的“西方”室內樣子。顯然，裹了紅布的床墊，在商品過度豐富的文化環境中和在物質匱乏（而且，過多的大紅布還用于縫制紅旗和公共場所的布置）的文化環境中，所指的事物十分不同。在1960年代，拉麗薩為自己的美國式激進主義驕傲得不得了。大約十年以后，她真的來到了美國，起初不得不睡席夢思，像其他許多移民一樣，于是她的眼界變了。從一去不返、連根拔離和流亡的心境出發，她變得反而渴望再造那個舒適的、過度擁擠的室內布置，而在萬事如意的1960年代莫斯科，她本來是恨不得要掃除那樣的布置呢。

移民書架上的蘇聯俄國民間藝術品與其說是俄國的懷舊紀念品，不如說是個人對留在國內的友人的記憶。大眾化生產的紀念品的擁有者變成了它的新制造者，對這紀念品的遭遇提出新的敘事。在馬薩諸塞州的布賴頓另外一位前蘇聯移民麗莎的房間里，我看到了俄國套娃。麗莎立即提醒我，她沒有把這些東西從俄國帶來。這是一個來看望她的朋友送的禮物。因為缺錢，麗莎的朋友從自己工作的一家幼兒園那里拿來了這些娃娃，它們變成了在蘇美之間第一次通過邊界和重敘友情的紀念品。

這件事讓我回想起俄國移民作家別爾別羅娃（Nina Berberova）講述的家居生活中難堪的故事。1930年代某時，作家布寧訪問了別爾別羅娃和詩人霍達謝維奇（Vladislav Khodasevich），當時他們倆住在住滿移民的巴黎郊外工人住區的一個狹小公寓里。公寓幾乎沒有家具，那天晚上也沒有吃什么特別的晚飯。但是別爾別羅娃危險的家庭趣味令布寧惱怒。“‘你覺得怎樣！他們的茶壺暖罩繡了一只公雞！’”布寧一進我們的餐廳就大聲說，‘誰能夠想出來！我們都知道，詩人生活貧賤，現在倒抖露出來了，他們的茶壺暖罩子上有一只公雞！’”[[6]](#_6_218)刺繡的公雞象征著對于日用品某種程度的熟悉，這在流亡的俄國知識分子看來是深刻低劣趣味。對于布寧來說，這是居家生活雜碎的一個例證，損害了俄國人懷舊的純潔性。這個刺繡的公雞似乎是流亡之痛苦的遮蓋物，泄露出流亡隨遇而安、在遠離家園之地建造家園的愿望。別爾別羅娃沒有放棄她那個有裝飾的茶壺。她坦言熱愛那另外一種有意選擇和自由采納的家居，它“既不是一個‘’窩巢，也不是生物學上的義務”，而是某種“讓人感到溫暖、愉快和欣喜的”東西。刺繡的公雞證明是一只危險的流亡之鳥。這一特殊的刺繡作品，算不上異國情調的俄國特質的徽記，乃是一件來自蘇聯的手工制作的禮物，是一個女友寄送給別爾別羅娃的，這位女友“因為有國外關系”而被流放到了西伯利亞。禮物變成了短暫的流亡親密關系的紀念物。

每一個公寓單元的收藏品都既體現出其居住人的傳記片段，又是集體記憶的展示。收藏品搭起內心體驗的舞臺。他們在遠離家園的地方建造家園的方法讓我回想起蘇聯舊式的內裝修布置，每一件物品都有獨特的光環——無論那是祖母神奇地保存下來的特殊小雕像，還是1968年夏天在黑海旅游地海灘拾起的貝殼。對于生于二戰前和戰后不久的人來說，物質財富常常是很少的，很難得到；在更早的日子里，財物可能被剝奪，但不會被自愿丟棄。對于一個移民來說，“我的家就是我的城堡”這句俗話不完全適用；應該是“我的家就是我的博物館”。在廚房架子上，拉麗薩擺出了從大都會博物館收集的彩色證章，是她多次參觀的時候留下的。拉麗薩經常帶引小學生去大都會，“因為博物館有助于擴展他們的眼界，向他們展現整個的大世界，在皇后區以外的大世界”。博物館彩色的證章是博物館提供的最廉價的物品，能夠使得廚房氣氛活躍，也很像蘇聯人的習慣：用埃米塔什博物館的招貼畫布置公寓宿舍。審美趣味與留守和保存記憶的日常做法是緊密聯系在一起的。

一次性用品的美國文化是東方移民所最不熟悉的。這樣的文化包含了他們的欲望與恐懼：一方面是消費的奢侈；另一方面是轉瞬即逝感，永恒的變化漩渦，都鮮明地提醒了他們自己的流亡狀態。所以，在紀念品收藏中，許多移民都對物品保持了某種“隱蔽的蘇聯”態度，盡管物品本身和語境是不同的。有幾個人幽默地承認自己來到美國之后第一年沒有扔過紙杯和紙盤。他們把這些東西秘密地保存了起來。現在他們“美國化”了，不再那樣做了。這并不是前蘇聯來的移民特有的情況。例如，在中國、越南和波多黎各社區，我們也能夠看到新移民類似的禮儀。他們的私密和親近的理念保存了對所離開的家園的記憶，而在那里，私密性是一直受到威脅的。蘇聯的家居禮儀發源于對恐懼文化的回應和反對態度，在那樣的文化中，家庭搜查是日常生活的事實，而對家居生活情趣的追求則是危險的和易受損傷的。而且，對于城市知識分子中下階層的這一群人士來說，“私密”或者“親近”常常被理解為逃避的空間，不限于個人和核心家庭成員，而更常常及于親密朋友的圈子。記憶的社會框架（在這一事例中，是在蘇聯的城市語境中形成的）和住進家園的個人積習融合了起來；這些記憶因素，在移民流離和重新安置的時期提供了最低限度的自我延續。移民家庭分享1970年代蘇聯城市記憶的痕跡和框架，但是他們的故事、對于環境的感受，是截然不同的。

“我不想回俄國定居，回去看看倒是可以。”拉麗薩說，“我的家在這兒。”移民書架上有很多懷舊物品，而作為整體的敘事又不是懷舊的。在異邦的紀念品不能重建一個人的根子的敘事，而是講述流亡的故事。紀念物不是象征物，而是反映了多重屬性的過渡物品。原來的故國變成了一個異國情調的地方，通過外國游客常常欣賞的工藝品表現出來。新近收集的流亡和“文化適應”的記憶挪動了舊的文化框架；就連俄國或者蘇聯的紀念品也不再能夠在其“本土”語境中得到解釋。現在，這些紀念品是流亡本身和新發現的流亡家居風格的某種密碼。[[7]](#_7_216)如果卡巴科夫的裝置揭示了希望以最微細的每日行為方式入住藝術界最神圣空間，則移民的家園就顯露出執意想使每日生存美麗和值得記憶。陳列大流散紀念品的房間不是獻給他們那種種不幸的祭壇，而是交流和談話的地方。他們未能生活在美國神話的永恒現時之中，但是他們也還不能夠沉溺于過去。大流散的親密關系，只有在人們把握了某種不完美的生存美學和學會入住流亡狀態之時才能實現。因為遠離家園卻又沒有十分適應福地境界，所以移民都珍視他們親密關系的綠洲。在兩種語言——外國語和本國語里，他們都有口音。

## 第十七章　審美個人主義與懷舊倫理學

為什么移民對“懷舊”這個詞語有這樣多的疑慮呢？是不是因為談論移民懷舊的那些人都冒充理解他們的懷舊所在呢？反思型的懷舊者所確知的惟一的事是家園不是一個；按照布羅茨基話的意思，它或者是一個半，或者少于一。這樣的非整數的量度，是自由的量度。

我們也許能夠說，在移民藝術家和承認自己二元屬性的普通移民當中有某種反思型詩學存在。懷舊詩學結合了陌生化與人類的團結，情感與思考。反思型的懷舊者所擔心的是離開新入住的、想象中的家園而走向惟一真正的祖國，而這一祖國卻有可能證明是虛假的或者垂死的。移民們開始珍惜非官方的特殊事物，而不是官方的象征物；他們致力于擁有自己選擇的忠誠對象，而不是生身于其中的環境。這里得到論述的流亡作家和藝術家不辭勞苦，要分清俄國與“俄國的一個地點”、蘇聯與列寧格勒公寓單元里的半間房屋、“偉大的人民”與朋友的群體。他們如堂吉訶德一般，竭力阻攔大規模生產懷舊陳詞濫調和現成物品。

如果說倫理學可以定義為人類行為和與他人關系的規則，則反思型懷舊的倫理維度在于反抗民族主義懷舊所特有的偏執狂映射，在這里，他者被設想為要么是密謀的敵人，要么是另外一個民族主義者。反思型的懷念倫理學承認他人的文化記憶，及其人類獨特性和易受損害的特質。他者不僅僅是另外的文化的代表，而且也是有權利懷念（卻不一定屬于）出生地的一個特殊的個人。

勒維納斯（Emmanuel Levinas）談論倫理學，視其為“對于人身上偶爾顯示出的人性之關注”。[[1]](#_1_255)他稱之為“無政府主義的責任”——亦即，在此時此刻對于另一個人的責任，“不是由以往的任何承諾確認的”。這種倫理學可以被看成是先于概念知識、道德法和形而上學訓導的“第一哲學”。無政府主義的責任可能是破壞性的；但是它也許不僅能解釋在戰爭期間的普通殺人犯的行為，而且還能解釋拒絕殺人的普通人的行為。無政府主義的責任強調個人家園與集體家園之間的區別。

我已經觀察到，因為政治原因離開的移民都用某些方式向作家和藝術家講述自己流亡經過；特別是他們對感傷的反抗和堅持細節、細微變化和多重的含義，這常常是本國人遺漏的。“我一直認為……最純粹的情感之一是遭受驅趕人士向往自己出生之地的情感。我很想告訴他，要最大程度地持續努力加強記憶以保持過去的場景鮮明生動：記憶中的青山和歡暢的高速公路，長著非官方玫瑰的籬笆……但是不會允許多愁善感的漫游者棲息在我這不友好的散文磐石之上。”這些話出自納博科夫小說《塞巴斯蒂安·奈特的真實生活》想象中的作家奈特之口。[[2]](#_2_242)配有非官方玫瑰的籬笆縈繞在懷舊者的腦海，但是對于官方的情感的懼怕令他躑躅不前。在看藝術作品和文學作品的時候，我們能夠談論一種倫理學，它不是被降低成為道德典范和人物的行為，而是成為強調講故事本身的方式。文學話語不應該僅僅被當作道德救助物來閱讀。[[3]](#_3_235)倫理學的觀察提供某種專門的光學，聚焦于言語與行動之間的關系、一般與個別之間的關系、抽象理想或者意識形態與個別的行為之間的關系。

納博科夫在敏感和感傷之間劃出了一道區別。敏感是結合了注意力與好奇心、機智與對他人愉悅的寬容，和對于痛苦的懼怕。敏感不會轉化為特別的規則或者文學表現法，但是允許道德寬容和審美祝愿，“這就是感覺以某種方式、在某處與別的存在狀態連通起來，而在那些狀態中，藝術（好奇心、溫柔、善良、狂喜）是一個規范”。[[4]](#_4_233)但是，感傷則把溫情和痛苦化為現成的姿態，這些姿態不可避免地引發出讀者方面的反應。感傷是危險的，就像其他現成的情緒一樣。多愁善感的殺人犯會在看電影的時候哭泣落淚，喜愛嬰兒，卻又殘酷濫用暴力，像斯大林和希特勒。阿倫特在討論阿道夫·埃希曼的時候寫出了一句遭到多方誤解的短語：“惡的平庸性”。[[5]](#_5_225)這個短語不是指邪惡是平庸的，或者平庸性是邪惡，而是指：缺乏個人反思和個人責任感的狀況可能把每日“對命令的遵從”和陳詞濫調演變成為參與政治的邪惡。反思性和藝術性個人主義的倫理學不同于自以為是的道德論。犯有反人類重罪的埃希曼，在以色列監獄里拒絕閱讀提供給他的《洛麗塔》，說他不要碰這樣一本不道德的小說。納博科夫一定是愿意令這個特殊的讀者掃興的。在《洛麗塔》的后記里，納博科夫區分文學和色情不是以性的描寫程度為依據，而是依據敘事的規則：不是表現了什么，而是如何完成了表現，這一點才是文學的界標。色情局限于“混用陳詞濫調”：淫穢必定要和平庸結合在一起，因為每種審美的享受都必定要完全被單純的性刺激取代。”[[6]](#_6_219)懷舊也輕易結合了平庸，不是通過刺激發揮作用，而是掩蓋損失的痛苦，而給予思鄉病以特別的形式，隨時滿足返鄉的要求。對于納博科夫來說，媚俗文藝、庸常（poshlost）和接受現成思想和情感組成的世界的做法，是靜態的，排除了反思的時間。

談到感傷，納博科夫顯然是和陀思妥耶夫斯基與俄國道德哲學十分不同的。他和陀思妥耶夫斯基的爭執更是倫理的，而不太是審美的，遠遠超過了對陀思妥耶夫斯基文學風格的批評。納博科夫的自由派倫理學和陀思妥耶夫斯基的道德論形成鮮明對照，而后者的道德論隱蔽在他作品的敘事和存在主義的繁復之中。陀思妥耶夫斯基把倫理學和情節劇混合了起來，因而，如果沒有苦笑、尖叫和高度的戲劇性，就很難面對倫理問題。納博科夫不能原諒陀思妥耶夫斯基以情節劇的夸張方式，把“神圣妓女”索尼婭和在預期救贖時刻依靠在“圣書”上面的故意謀殺者拉斯科利尼科夫作類比。在納博科夫看來，一個竭力養家的窮苦少女的“罪”和一個智慧的殺人者的“罪”是沒有可比性的，應該從十分不同的道德倫理根據來加以審判。敏感就是分離具體的感受與記憶、現成的形象、陳詞濫調和種種象征。納博科夫是最先看到了陀思妥耶夫斯基主義與極權主義之間的某種聯系的人士之一。所謂陀思妥耶夫斯基主義，我認為就是某種情節劇品牌的民族主義道德論，例如，這是陀思妥耶夫斯基《作家日記》的特點。在討論陀思妥耶夫斯基晚期作品的時候，納博科夫寫道：“社會主義和西方自由主義的理論，對于他來說，變成了西方污染和傾向于毀滅斯拉夫和希臘—天主教世界的惡魔罪惡的體現。我們在法西斯主義或者共產主義中所看到的也是這樣的態度——普遍的拯救。”[[7]](#_7_217)至于托爾斯泰，納博科夫對這位作家皈依單一真理的做法同樣提出疑問。不過，他是更傾向于藝術家托爾斯泰的，故意挑釁似的寫道，托爾斯泰最突出的成就乃是對安娜·卡列尼娜脖子上一個發卷的描寫。納博科夫雖然有自己的固執見解，卻要求學生學會反思地閱讀，“伴著顫栗、大口喘氣”，要拆開，要擠爛，然后慢慢品一味每個細節，“那個精神的旁白”，就會揭示一種不同的統一性——不是現成的，而是創造性地再創造的統一性。這可能是對于納博科夫如何解讀自己過去的最好的描述—通過顫栗和喘息，通過迷宮和空白，通過反諷的顯現和記憶的彈孔。這樣的閱讀說明了反思型懷舊的倫理學要求。

在描寫蘇維埃俄國的時候，納博科夫談到了政治制度的殘酷及其對人民的效果。撇開政治理由，正是這種殘酷才沒有允許他擁抱任何形式的愛國主義，甚至在偉大的衛國戰爭期間也是如此。布羅茨基和納博科夫都厭惡感傷，相信對殘酷的關注很可能是比愛國主義更重要的（在其他方面，這兩位作家互相之間沒有多少感情）。布羅茨基記得自己國家的邪惡的荒誕，無法從童年記憶中鏟除出去。在一個情節里，他敘述了戰后生活的一個小片段：1945年，發生在火車站，涉及這個男孩第一次、也是最后一次看見的一位殘廢老兵：

我看見了一個年老、禿頂、裝了一條木腿的殘疾人，他一次又一次地竭力擠進火車車廂，但是每一次都被已經擠在車廂門口臺階上的人推下來……他好不容易抓住了車廂的把手，接著我就看見車廂門道里的一個女人舉起一個水壺，把開水直接倒在這個老人的光禿的頭頂上。他倒下去了——一千只腳的布朗運動吞噬了他，我再也看不見他了。[[8]](#_8_213)

在他的記憶里，這個故事和成百上千個日常殘酷事件混合在一起。

布羅茨基用英語寫作，千辛萬苦地想要解釋邪惡之荒誕性的“繁復句法”：“俄國人正好具有的這樣超前的邪惡觀念，無法進入[英美]意識，就是因為有這樣繁復的句法。我們倒是很想知道，我們之中有多少人能夠回憶出這樣一個說話樸實的邪惡，一走進門檻就說‘大家好，我是邪惡。你們都好嗎？’”[[9]](#_9_204)這樣繁復的句法是俄語、德語和東歐散文的特點，不容易適應新聞散文的現代商業需求。倫理視野不在于作者善于寫出幾個清晰明了的句子，伴有干脆明快的道德論特點；而在于承擔風險和懷著對過去的誠實態度，來揭示那個制度經歷者都不得不面對的倫理矛盾和混亂現象。所以，繁復句法乃是流亡倫理學的組成部分。

根據布羅茨基的觀點，流亡的作家有兩個“教訓“給大家分享：在極權制度下生活的經驗，和通過陌生化藝術發現民主的個體性。流亡者永遠是一個魯濱遜，他極度地想要和冷漠的本地人交流，但是他被看作差不多是野蠻人（即使他受過過度的教育），而本地人則是文明過量的。民主給作家提供了人身安全，但是，在社會層面上，卻又把他變得無足輕重。來自第三世界或者第二世界國家的作家首先受到人種學式的觀察。在一個民主國家里，文學和文化的作用，一般地說，都是二級娛樂或者裝飾。可以預料的是，作家懷念的不僅僅是故國家園，而且還有自己的作用意義。

“充當一名流亡作家，就像關在太空艙里被彈射到外層空間的一條狗或者一個人一樣（更像是一條狗，因為他們不準備把你收回去）……很快，這太空艙里的乘客就發現受到的重力不是朝向地球，而是向外太空。”布羅茨基寫道。[[10]](#_10_202)流亡的這一外向方向極具重要性。佚名和異化的教導是謙恭，同時提供一個附加的眼界。在這里，陌生化的藝術變成了在流亡中生存的藝術。一個流亡者不可能是逆動的（亦即單純懷舊的）；他應該是反思的、對自己和他人都有彈性的。如果要決定流亡故事的體裁，則應該是悲喜劇和冒險故事，而不是情節劇。流亡的條件打開了通向世界的新視野，對于這一視野，除了作者自身，是沒有其他的衡量標準的：

也許我們更大的價值和更大的功能是在不知不覺中充當這樣一種令人氣餒理念的體現者：一個被解放的人不是一個自由人，解放是獲取自由的手段，卻不等同于解放……然而，如果我們想要扮演更大的角色，一個自由人的角色，那我們就應該能夠接受——或者至少模仿——一個自由人失敗的方式。一個自由人，如果失敗了，是不能責備任何其他人的。[[11]](#_11_198)

“被解放的人”是極權制度或者任何懲罰制度下的幸運兒。因為在政治上和軀體上擺脫枷鎖，他知道自己逃避了什么，但是不知道到哪里去。他從一個地方逃走，卻不是逃向某一個新的地方。移民的自由理念常常是擺脫原來壓迫性的政府，但是這不一定意味著是一種探索新現實的自由。這種消極的自由，在移民從中走出的那個社會里常常不是一種不可剝奪的權利，而是一種來自上方的寬容、解放的行動，這就不可避免地把不同政見者和壓迫者聯系在一起。“自由人”是獨立于外在政治、成功地發展了內在的自由的人。可以講，西方民主國家的普通人享有高度的外在自由，而極權制度下持不同政見者在創造性地探索內在自由方面很突出。在這一事例中，“自由人”學會了內在自由的教訓，但是也面對一個民主社會的挑戰：在這里，政治自由得到保障，但是常常被認為理所當然，或者更壞的是，和消費者的選擇混合在一起。自由對于東方的流亡者來說，永遠是脆弱的，所以東方的流亡者一直都是創造性的探索者，句法有時是繁復的，想象力過多。自由的流亡者不再是一個不斷尋求替罪羊的犧牲品。他不再能求助于譴責式文化或者身份政治，某種民族論的借口。反思型的懷舊不導向失去的家園，而是導向對他人的無政府主義責任感，以及和自身的會晤。“如果說藝術教導我們什么……那就是人類生存的私密性。”美國桂冠詩人布羅茨基寫道。悖論性的是，布羅茨基在自己的孤獨與自由的感受中，似乎是在通過把作家變成模范民主公民來重申作家的重要意義，而這次角色更加顯著。[[12]](#_12_192)

在俄國，個人主義和個人倫理學首先見于文學，而不是見于司法的和政治的制度。結果，在俄國一般都不信賴非人格的制度，卻過度地信賴夢幻，而不是經驗。甚至布羅茨基的流亡個人主義，雖然包含了美國夢的一個版本，但是與其說和不動產聯系在一起，不如說和他的“非不動產”、他的創造性的資產聯系在一起。他第一個私有空間是公寓的半間房屋，他在這里寫出了最初的詩，在這里有過初戀的幽會。從那個時候起，詩人的私密概念就和隱蔽的審美與情色實踐聯系在一起。布羅茨基意識到了自己對祖國的欠債，這種欠債甚至表現在對于當局強制做法的反抗方式之中。他寫道，他的列寧格勒倫理學是文學倫理學，從書本學來的，不是從環繞著他的每日生活中學來的。他列寧格勒的朋友們都在煙霧繚繞的廚房里開展活躍的談話，更多的是關于曼德爾施塔姆和但丁的，而不是關于隔壁鄰居的事。[[13]](#_13_184)

反思型的懷舊有一個烏托邦的維度，這就是探索其他的潛在機遇和現代幸福論未完成的許諾。它反對全盤重建地方文化，反對技術統治全球主義帶來的所向披靡的冷漠態度。反思型懷舊能夠創造的不是自上而下的經濟全球主義，而是基于移民經驗與內在多元文化論的全球大流散的團結。歸根結底，移民們常常懷有一種自卑感—優越感情結，深信自己比本地人更忠誠于移居國的種種理想。[[14]](#_14_180)前蘇聯的移民徒勞地用玩具美國國旗裝飾舊式的書架，對著移民局粗魯的職員們大聲朗誦《獨立宣言》。俄國作家一個接一個地宣揚自己比你更具有美國精神。馬雅可夫斯基寫道，自己是最具美國派頭的詩人，納博科夫認為自己是最徹底的美國自由派，布羅茨基亦然。同樣，東歐人認為自己比更富有的西方兄弟更有歐洲人精神，而那些西方兄弟卻用舊理想換取新貨幣。這些古怪的東方人，把想象中的祖國設立在神話般的西方，把自己看成西方創造性個人主義的最后的莫西干人。

# 結論　懷舊與全球文化：從外層空間到網絡空間

我回到列寧格勒—圣彼得堡，在兒童游戲場，圍繞著銹跡斑斑的微型火箭漫步。這些火箭三十多年前散落在這里，卻令我想起我兒童時代的夢幻。我還記得，1960年代在幼兒園的時候，我們練習畫出的第一件東西就是火箭。我們總是畫發射中的火箭，那是勇敢向上的運動，有明亮的火焰從尾部噴出。兒童游戲場的火箭很像過去的那些圖畫，只不過飛得不遠而已。如果你想玩這個游戲，得準備好滑翔、降落，而不是飛翔。兒童游戲場的火箭是在蘇聯太空探索的歡欣鼓舞年代里制造的，當時，未來似乎是異常光明的，邁出凱旋進步的步伐前進。第一名宇航員飛進太空之后，赫魯曉夫宣布，我們這一代人的子女將會生活在共產主義時代，將會到月球去旅行。我們都夢想在出國之前先去太空，到天上去旅行，而不是到西方去。不過，我們的使命失敗了。宇宙共產主義之夢沒有存活下來，但是這微型火箭倒是保存下來了。出自某種原因，主要可能是因為沒有別的花樣，社區的孩子們依然在這些另外一個時代的未來主義廢墟上玩耍，那個時代顯得是多么老舊啊。在新富人的游戲場，玩意都按照時代精神更新。嶄新的木頭小屋配有俄國民間故事風格的美麗高塔取代了過去的未來主義火箭。

在網絡空間以前，外層空間是最后的邊疆。對于宇宙空間的探索不僅僅是冷戰轉移的一個戰場，而且也預示了未來戰勝人類生存的時間和空間限制，結束人類的渴望。現在，這樣的宇宙夢幻已經變成了過去的歷史，而新的烏托邦既不是政治的，也不是藝術的，而是技術的和經濟的。至于政治和哲學，在對于未來的想象中僅扮演次要的角色。曾有一度，鴉片、水蛭和一次返鄉，乃是對付懷舊的靈丹妙藥。現在是技術變成了人民的鴉片，技術預告了速度、便利和對一切的忘記——除了技術產品本身。就其本源意義而言，“技術”（technology）這個詞來自希臘語的techne，和“藝術”這個詞共享同一個詞根。技術不是目的本身，而是一個擴展人的力量的媒介物。懷舊感悲嘆時間和空間之間的距離和脫節，從來無法將其聯系起來，而技術則提出解決辦法，建筑橋梁，節省懷舊者喜歡浪費的時間。

然而，從根本上說，技術和懷舊都是涉及中介的。懷舊是一種位移的疾病，和過渡、轉移與交流方式有聯系。懷舊，就像記憶一樣，取決于記憶手段。自從古代埃及發明了書寫以后，這些記憶輔助手段就矛盾地既被看成記憶的工具，也被看成忘記的工具。十九世紀，許多人相信鐵路將會解決位移問題，運輸的速度將會便利于出游和回家的旅行。有些人認為現代大城市會提供足夠的興奮和刺激，以消除人們對田園生活的渴望。但是，情況并非如此。事實上，懷舊伴隨了現代化的每一個階段，具有不同的體裁和形式，對時間表施展種種把戲。

每種新媒體都影響著距離與親密感之間的關系，那是懷舊情感的核心。在二十世紀早期，俄國先鋒派詩人就歡呼收音機是一件革命的媒介物，將會提供普遍的知識，把世界帶進每個人的家園。事實證明，民主政客和獨裁者同樣使用收音機，他們都喜歡推廣他們的“進步”信息、光輝的未來、社區的前途與傳統的魅力。無線電技術帶回了口頭文化，但是無線電說故事人和聽眾的集體是分散的，過渡性的，完全不是傳統的。大約一百年前，呂米埃爾（Lumière）兄弟制作出來的第一批影片上映，驚異不已的觀眾看到一列火車飛奔而來，不由得大聲呼叫。電影也受到歡呼，被看作一種世界性的語言，但是第一批觀眾并非沒有看到其怪異之處，因為他們看到影片既是逼真得令人贊嘆，又鬼氣吁吁地令人驚駭。電影標志著向視覺文化的回歸，這一文化在印刷品媒體到來之前一直是統領歐洲的。

網絡空間現在顯得乃是最新的邊疆。互聯網是以某種激進的空間方式組織起來的；它是以數據為核心和超文本的，其依據是共時性，不是延續性。在互聯網的模式中，時間、敘事和意義形成等問題都是不太重要的。計算機記憶獨立于情感效果和時代、政治和歷史的變遷；它沒有歷史的銹跡，一切都具有同樣的數字肌質。在藍色屏幕上，出現記憶的兩種情形都是可能的：完整召回未消化的信息字節或者同樣完整的記憶缺失，這可能由于技術的失效而在瞬間發生。

初看上去，超文本的組織清除了懷舊的前提，亦即時間的不可逆轉性和無法重訪其他的時代和地點。這一里只是單的連通與否的問題。網絡空間中的時間是以速度來考慮的：連通的速度和技術革新的速度。簡直就沒有時間做對于逝者的記憶和反思記憶等在時間方面的實驗。現在是由偏執的東歐人嘆息喪失了徐緩的步調“：在存在論數學里……徐緩的程度和記憶的強度成直接正比；速度的程度和忘記的強度成正比”。[[1]](#_1_256)網絡擁護者會宣告網絡在另外一個維度中展開，超過了存在論數學規則和記憶與忘卻的辯證法。網絡空間以數字形式推出懷舊的古董，使其顯得比真實的工藝品更受歡迎博爾赫斯寫。了一一篇關于個帝國地圖的故事，這張地圖制作得和帝國面積一樣大；在故事結尾，說故事的人夢想在這張地圖的廢墟上漫步。終有一天，我們也許能夠在周圍建造了新的殖民地房屋的網頁廢墟上漫步的。

在互聯網的時間哲學中隱藏著一個悖論：雖然這個系統內在地依賴超文本和互動，但是外在地，許多信息熱衷者卻依賴十九世紀對進步的敘事，伴有偶爾的淘汰悲愴感。進步的淘汰模式之極端的變體（比如，相信電子圖書將會完全取代紙本圖書，而不是二者在一個家庭里和睦共處）展現出一種隧道景觀的通向未來之路。它假設隧道周圍沒有環境，沒有語境，沒有其他街道和林蔭道拐彎避開地下快車道和堵塞的交通。反思型的懷舊對隧道景觀提出挑戰，后退、減速、左顧右盼、對行程本身開展沉思默想。

不僅如此，計算機世界的文化考古學揭示，它也有自己的懷舊的起源。計算機空間的發現者繼承了1960年代“真實空間”經驗、愛情與政治實驗的某些理念，加上對技術的批判。現在，“自由通訊”和草根政治抗議的這些理念已經遷移，在虛擬的空間生根。不值得驚奇的是，網上有dot.communism這樣的現象，這是對私有財產和版權之類“資產階級制度”的一種懷疑。[[2]](#_2_243)這一新媒體的創造本身，乃是冷戰軍事工業聯合體和年事見長的嬉皮士（已變成計算機科學家）的一種古怪合作成果。在1980年代，網絡旅行增加了人的能力，而此前他們已經停止在其他空間中尋找施展能力的天地。這一特殊的雞與蛋的邏輯造成了計算機網絡空間的某些悖論。絕非偶然的是，2000年的重要人物是數字化的麥克盧漢（Marshall McLuhan），這給“（數字）媒體就是信息”這句老話帶來一層新的意味。

互聯網的發現者借用了哲學和文學話語的關鍵隱喻：“虛擬現實”來自柏格森的意識理論，“超文本”來自交織敘事理論。這些隱喻后來又被看作是新媒體的特殊屬性。互聯網也拿來了田園比喻和“西方”體裁（例如：地球村、homepages和邊疆意識）。新的媒體用“高速公路”、村落和聊天室重新界定了空間的建筑——這都證明，互聯網突出了田園式的郊區、高速公路的傳奇和家園的道德，而不是大城市的廢墟。但是，電子郵件提供了瞬時的親密；通訊者離開得距離越長，他們就越緊密地分享最是內心的秘密，用種種深夜的語言。如果沒有我的友人、全世界的懷舊者和反懷舊者在網絡上的支持，我想，我是寫不出來這本書的。1990年代的浪漫故事也出現在網上，在計算機會晤被面對面的會見取代的時候，卻常常造成失望，最好的情況下也是尷尬，最壞的情況下是暴力。計算機媒體大體上是觸覺的，不只是視覺的。兩個陌生人在網上會見，他們的手指不知不覺地就在自己鐘愛的計算機上尋找那情色的鍵，而不是另一個人的手。電子情人發現，在計算機空間的距離消失的時候，親密感也已經消失。

錄制某人家庭生活放在家庭網頁這一近期的現象，給“在家”這一短語帶來全新的含義。在這樣的自我強加的全景監視場合的“在家”，指的就是被觀看，或者當一個窺視者，而沒有特別的政治原因。對這種互動參與者來說，私密性變成了代受性的和虛擬的；不再是某一個人的財產，而是變成了投影和互動的空間。所以，不值得奇怪的是，有一位互聯網藝術家給他的女兒起名字叫E（讓我回想起八十年前寫成的俄國一部反面烏托邦的小說《我們》，那個大一統國的公民都是用一個字母命名的）。母親不愿意用自己挑選的名字壓制女兒，而是讓名字盡可能具有互動性質，只是提到在她看來，E代表“信息熵”。[[3]](#_3_236)

最近，“計算機的”（cyber）這個前綴本身已經變成了懷舊的，南貝格（Jeffery Nunberg）指出，新的前綴是e，例如“電子世界”（e-world）。[[4]](#_4_234)計算機空間有開放空間和征服邊疆的意思；而e-則更多地涉及標示領地，得到了大公司特殊的喜愛，這些公司想要把你固著在他們的地點上，限制你的計算機漫游。機場和郊區的術語（及其新詞，如e-hub：電子運營中心）取代了浪漫的空間詞匯和不受腐蝕的通訊的夢幻。

電子媒介穿越國家邊界，造成各種各樣的虛擬移民。如果說民族國家開始屈服于全球化的威力，則歐美之間關于管理互聯網的爭論反映了關于各自政府的真實生活制度的辯論，以及關于如何對待暴力、仇恨言論和公共與私人區別的辯論。同樣，近期在美國關于公共互聯網和互聯網機制的討論要求確立網絡世界的禮儀和行為準則，從而揭示了對于在真實的和虛擬的空間里正在消失的公共領域（public sphere）的關注。1980年代晚期以來，在全球化提倡者當中廣泛流傳的一種信念是，經濟和技術決定政治，文化不過是一種消費品，蛋糕表面的糖霜。1990年代后，共產主義國家、亞洲與拉丁美洲的經濟和政治的發展情況顯示，相反的現象很可能是真實的：無論從地區看，還是從全球看，文化思想和政治制度是能夠影響經濟的。

因此，不足為奇的是，民族國家的夢還是有活力的，存在于網絡空間的虛擬公民當中——并不是他們所有人都選擇成為世界公民了。雖然互聯網宣傳天花亂墜，但是代表少數民族社區的很多網站還是不斷鼓吹民族仇恨與種族仇恨。1990年代早期的巴爾干半島戰爭在網絡空間重演：1998年11月，塞爾維亞的黑客摧毀了克羅地亞一家雜志的網站，克羅地亞黑客立即報復。同時，阿爾巴尼亞一家網站被宣稱“阿爾巴尼亞族說謊”的網絡涂鴉“褻瀆”。民族情感和刻板類型甚至在虛擬的空間里也沒有證明是虛擬的。

俄國網絡后現代主義的“千年”之作是表現癟四和大頭蛋（Beavis and Butthead）的修正主義的漫畫。在北約干涉南斯拉夫期間，俄國黑客摧毀了北約的網站。他們傳去的形象是癟四和大頭蛋，標題是“來自俄國的愛”、“打倒北約”和“審判前拘留室”（KPZ，屬于俄蘇警察局和克格勃）。漫畫頗具機智，用西方大眾文化的全球性語言投射出一種反西方信息，打中西方，就像回飛鏢一樣。言說全球性語言和使用互聯網的能力并不見得是分享文化、民主化或者互相理解的保證。在俄國當時語境下俄國黑客制造的信息既不是有爭議的，也不是反文化的，事實上它代表了俄國政府的觀點，民族的某種膝跳反射。針對北約這個自以為是的大族長，這漫畫是顛覆性質的；但是它也懷舊情緒濃重地、毫不羞澀地確定了俄國這個地區老大哥的帝國主義野心。

在歐洲，反對全球化美國風格的人，常常提到傳統的歐洲社會福利的結構、工作與休閑的平衡、市場價值觀和文化價值觀。2000年出現的最近期的運動常常使用“慢”這個詞兒命名，例如慢餐運動，這是美食左派運動的一部分，他們試圖通過美食懷舊法影響未來。可以料到的，這個運動始于意大利和法國，其焦點在于食物政治，抗議他們所說的以最高效率制造用于最快消費的“科學怪物食品”（franken food，指基因改造的產品）。但是，甚至在西雅圖和華盛頓達到最高潮的反全球化運動也是在全球范圍組織的，為了傳播信息而使用了世界互聯網（WWW）。有些活動分子極力爭辯說，他們不完全反對全球化，而是反對技術全球化和經濟全球化，贊成具有人性面目的全球化（和細嚼慢咽的、慢餐的自由）。事實上，懷舊一直是說一種全球性的語言的，從十九世紀的浪漫詩歌到二十世紀晚期的電子郵件。

雖然網絡探索引發興奮，但是說到懷舊，媒體卻不是信息，至少不是全部的信息。為了考察對于懷舊思念的使用和濫用，我們應該尋找另外一種機制——意識的機制。對懷舊的反思允許我們重審中介和媒體本身，包括技術。

懷舊所涉及的人類意識的虛擬現實，即使是用最先進的技術裝備也是不能夠捕獲的。懷念是和現代世界中人類的困境聯系在一起的，但是在理解它的方式上，卻幾乎沒有什么進步。事實上，倒是存在著對所有形式的綜合性的、非門類化的知識的不斷貶低。文化在娛樂產業和宗教之間受到壓擠，而教育越來越多地被看成是管理和醫療，而不是學習批判性思維的過程。由于藝術與人文學科作用的衰落，探索懷舊的途徑也越來越少，對此的補償則是懷舊現成制品的泛濫。批量預制用在懷舊方面的問題是，它無助于我們面對未來。創造性的懷舊揭示了時代的幻想，而未來正是在這些幻想和潛力中誕生的。我們懷舊，懷念的不是過去所存在的方式，而是過去可能存在的那種方式。我們所力求在未來實現的，就是這類的過去的完美。

政治科學學者或者克里姆林宮研究專家都不可能預測到1989年的事件，雖然它們很多包含在1970年代和1980年代的夢想里，已在民眾的懷舊、向往和夢魘中朦朧顯現，從對民主的向往到民族的社區。對于懷舊的研究，可能有助于形成一種別樣的、包括了猜想和違背事實的機遇 的非目的論歷史。

康德曾經寫道，空間是公共的，時間是私有的。現在看來，相反的論斷才是真實的。如果我們幸運，我們也許能夠享有更多的私人空間，但是我們的時間越來越少，隨之而來的是對在理解時間方面的文化區別表現出的耐心也越來越少。空間可以擴展成為許多維度；人在一生中，有越來越多的真實的和虛擬的家園，人往返穿過更多的邊界。至于時間，則是永遠在縮短。因為受到多重任務和管理方面的高效率要求的壓迫，我們生活在時間不斷的催促之下。新千年的疾病應該稱為時間恐懼癥，或者速度狂熱癥，而醫療的方法卻陳舊得令人汗顏。當代的懷舊，與其說關系到過去，不如說關系到迅速消失的現在。

2000年5月1日，在即將寫完這本書的時候，我收到了國際頹廢行動組織的電子郵件，他們要求我降低生活速度，但是要勇敢地生活，要回懶散休閑的權利，抗議國際大公司剝削成性的工作倫理造成的“生活質量的退化”和對“休閑的侵蝕”。“今天就打電話請一天病假！”“今天過節！”頹廢活動分子們提出果斷要求。我雖然不是十足地激進，但是全球性的團結力量感動了我，于是我關閉了計算機，散步走了一段長距離。

最后一次回家

我回到那里

從來沒有到過的地方。

原來沒有的面貌毫無變化，

桌子上（格子臺布上）

我又看見

那半杯茶水

從來沒有添滿。

一切如故，恰似

我從來沒有擺出的狀態。[[5]](#_5_226)

卡普羅尼（Giorgio Caproni）的這首詩是經典的回家敘述：“我回到那里……毫無變化……桌子上（格子臺布上）/我又看見那半杯茶水……一切如故。”只不過這里是返回了一種消極的空間（從來沒有到過的地方，那半杯茶水從來沒有添滿，我從來沒有擺出）。埃施伯里（JohnAshbery）描寫過返回無法返回的一個點。卡普羅尼談論沒有出發的返回。失去的家園和找回的家園彼此沒有關系。

詩中能夠引發普魯斯特式不由自主的記憶的惟一特殊細節出現在括號里。格子臺布，家居生活的體現，令人想起意大利鄉下酒館，或者莫斯科或布魯克林的快餐店形式。如果你有短時間的白日夢，你就能夠看到新鮮西紅柿的印痕和嗅到羅勒與青煙的香味——但是你卻拿不準你是回憶起上次到意大利度假呢，還是回憶起推銷意大利三色寬面條的電視廣告。格子桌布是通用的：對于家園，這是一個適用于一切需要的尺碼；就像一個棋盤，你可以按照游戲規則移動你的卒和馬。回家也變成了某種通用的夢，像格子桌布一樣，它獨立于任何個別的家園。我從來就沒有一塊格子桌布，但是，它間接地令我感到懷舊。也許這不是一塊桌布，而是無法確切翻譯成英語或者俄語的意大利語詩歌的韻律；它們令我相信，懷念是一真實的，即使其實可謂那里切皆無。

確實，每一次返回我們真實的誕生地或者先輩的土地，都給我們帶來同樣一種返回自己從來沒有去過的地方的強烈感受。我們已經忘記起初穿過邊界時候的恐懼和出發的夢境。我也感受到了那“返鄉”到加里寧格勒的德國夫婦的心緒，聞到了夾雜著蒲公英清香的有毒廢水的氣味，雖然我的心情完全沒有那么劇烈激蕩。

我第一次返回列寧格勒是在1989年那個特別炎熱的夏天。我通常都是在鄉下度過夏天的，所以城市的這種炎熱給我帶來新的感覺。我的朋友建議我不要再多喝水：“在酷熱中，你喝得越多，就越想多喝。”她的口氣頗帶哲學意味。

我從朋友那個舒適得令人窒息的公寓單元里逃出后所做的第一件事，就是漫步走進空空蕩蕩的雜貨店。那兒有幾種土耳其果汁和淡綠色的當地瓶裝礦泉水，陳列在貨架上“罐頭食品”類之中。“波留斯特”（Poliustrovo），我念出瓶子標簽上印的這個詞，一股記憶的波浪席卷而來：列寧格勒庭院的氣息、面包硬皮的咸味和昨天茶水溫吞吞的甜味。我急忙買了幾瓶，雖然那女售貨員表情驚奇，勸我不要買，指著昂貴的外國果汁說那才好。我打開它，像一個有經驗的醉鬼，在涅瓦河岸花崗巖臺階上把非螺旋紋瓶蓋磕掉，直接對著瓶口喝，對于不同文化的常識智慧感到奇妙。波留斯特是溫的，綠色的，也許那是瓶子的顏色吧。我回到公寓，還得意地微笑，卻引起我朋友的哈哈大笑。

“你的牙怎么了？”她問，“你親吻石頭什么的了吧？”

一照鏡子，我才看見，我的牙齒掛上了一層深灰色的污垢，像涅瓦河河岸石頭的顏色。

“你不記得啦？咱們都是不喜歡波留斯特的，”我朋友說，“咱們總是想買博喬米，高加索出品的，或者貝加爾飲料，類似百事可樂。可是你，大老遠的一路趕來，就是為了波留斯特。你真是太美國化了。”

關于波留斯特，單單有一個情況我忘記了，這就是，我一本來直都不喜歡它。同樣，人們都記得高中時期的朋友、故鄉城市、兒童時代的黨的領導人、斯大林主義的音樂劇街、上穿著合身制服的漂亮士兵——一切都沾染了同樣的情感，泛出過去的柔和黑色色澤。側視鏡應該加上一個特殊的提示：懷舊的對象比表面上更遠。懷舊不是名副其實的，而是側面的，面向兩側。從表面價值來接受它是危險的。懷舊的重建以模仿為依據，過去是按照現在的形象或者某種欲求中的未來的樣子再造的，集體設計用來模仿個人的志向，反之亦然。哈奇恩（Linda Hutcheon）提出，懷舊和反諷有一種“神秘的闡釋學的親緣關系”；二者都有雙重的結構，一種“對于溫情和力量——或者情緒和政治的出人意表的孿生式呼求”。[[6]](#_6_220)像反諷一樣，懷舊不是對象本身的屬性，而是主體與客體之間、真實的場景與心靈的場景之間互動的結果。二者都是只有人類的意識才能夠認知的虛擬形式。計算機，就連最先進的品種，都顯然缺乏情感和幽默感。[[7]](#_7_218)與常識相反，反諷和懷舊不對立。對于全世界許多下層的人來說，幽默和反諷是消極反抗和生存下去的形式，也讓溫情和反思結合起來。這樣的反諷不是清冷或者溫吞的。對于許多前蘇聯人和東歐人來說，反諷一直是作為一種身份政治存在的，用以在謊言環境的過來人之間創造出一種跨文化的親密關系；而在當前這個世界里，事事都不得不化為對媒體友好的聲音片段。現在他們懷念自己反諷姿態那種批判性政治的鋒利氣勢。

從語源學上看，反諷意指“假裝的無知”。只有真正的反諷者才知道自己的無知不是假裝的，而是意在言外的。為了面對未知、特殊和不可預測的一切，我們不得不準備對付困窘、失控和失去鎮靜。在反諷陌生化的另外一面，可能是情緒波動和懷想；它們是同一枚硬幣的兩面。在懷舊困窘的這個時刻，我們可以開始承認他人的懷舊幻想，而不是去踐踏。懷念與反思之間、故土與流亡之間的邊界區域，得到納博科夫式沒有護照密探的探索，打開了自由的空間。在這一情況下，自由不是脫離記憶的自由，而是記憶、選擇過去的敘事方式和再造這些方式的自由。

到最后，對于懷舊專制的解毒劑可能是懷舊的不同見解。修復型的懷舊憑借偏執狂的決心返回和重建一個家園，而反思型的懷舊則懼怕返回，激烈的程度是一樣的。反思型的懷舊不去重建失去的家園，而是培育出一個創造性的自我。說到底家園，不是一個關在大門后面的社區。塵世的天堂可能證明就是另外一個波將金村，卻沒有出口。

懷舊可能既是一種社會疾病又，是一種創造性的情緒，既是一種毒藥，又是一個偏方。想象中家園的夢想都不能夠也不應該得到實現。作為理想，這些夢幻能夠發揮重要影響，改善現在的社會環境和政治環 境，而不是作為童話故事得到實現。有的時候，我們倒是情愿（至少在這個懷舊者看來）不去干擾夢幻，讓它不多不少地就保持夢幻的狀況，而不是未來的指南。承認我們集體的和個人的懷舊，我們也能夠對這些懷舊情緒報以微笑，顯露出一排不整齊的、被故鄉城市在生態學上不純凈的水銹蝕的牙齒。

“我動筆寫作論述憂郁，是為了保持忙碌，來避免憂郁。”伯頓在《憂郁解剖》中宣稱。[[8]](#_8_214)對于懷舊，我也是盡力使用了同樣的辦法的。我們都在二十世紀生活過，都懷念我們沒有感到懷舊的某一個時期。但是，似乎沒有辦法返回到過去。

# 譯后記

《懷舊的未來》作者斯維特蘭娜·博伊姆（Svetlana Boym，1959年生于蘇聯列寧格勒，即今天的圣彼得堡），1988年在哈佛大學獲得博士學位，現任哈佛大學斯拉夫文學與比較文學教授，也是傳媒藝術家和作家。主要著作有：《俄國日常生活神話學》（1994）、《懷舊的未來》（2001）、《尼諾奇卡》（小說，2003）等。

《懷舊的未來》討論的問題是歐美、俄美歷史文化傳統背景下和現代社會文化語境下的“懷舊”問題。

《懷舊的未來》這一標題的涵義是：作者認為，“懷舊”不一定總是和過去聯系在一起；懷舊可能是回顧性的和前瞻性的。我們對于過去的種種幻想直接影響我們未來的現實，而對于未來的思考又使我們感覺到必須為我們的懷舊故事負責。博伊姆寫《懷舊的未來》，嘗試對于這些問題作出深入的討論。

“懷舊”或者思鄉（該詞英語是nostalgia，英語和不少歐洲語言都使用這個希臘語復合詞，亦即：nostos［回家］+algia［渴望］，漢譯是“思鄉”、“鄉愁”、“懷舊”，都與空間和時間的距離造成的心理感受有關，但是，“懷舊”顯得具有更多的時間上的意義，因而意義范圍顯得更寬廣一些。在某種意義上，在漢語里，這三個詞語意義可以說大同小異），在十七世紀被視為疾病，現在，只有在以色列還有對“思鄉”的醫學診斷。作為與歷史有聯系的情感，懷舊是在浪漫主義時期發展起來的，在國家和城市博物館和城市紀念碑中定型。

是否可以說，“歷史”即懷舊，學習和研究歷史的目的是為了現今和未來，也是：“懷舊的未來”。

第一部從歷史角度追溯懷舊與現代性的關系，提到了波德萊爾（1821—1867）對現代主義的理解，尼采（1844—1900）的永恒回歸和本雅明（1892—1940）的“歷史的天使”。波德萊爾是描寫“污穢”的現代主義詩人，因為他不愿意使自己的詩歌藝術脫離現代城市的種種矛盾；他的懷舊是基于現代大城市的生活的。本雅明也在反抗時間的不可逆轉性質，作者稱他的方法為“對現代的考古學”；他懷舊的對象是現時及其各種可能的機遇。他在描寫克利（Paul Klee，1879—1940）的畫作“歷史的天使”的時候說，現代主義是災難性的：這個天使不是直接地接觸我們，而是在盯著我們看，不讓我們轉身走開：他已經僵滯在現時中。尼采永恒回歸的概念顯示出經驗的獨特性質。他解構了修復型的懷舊。

修復強調回歸（nostos），這是指民族主義，這種民族主義通過回歸民族象征物和創造一種密謀理論來反對現代而制造神話。懷舊可以被看作是全然重建歷史的紀念碑，創造某種理想的集體家園。這一形式懷舊的危險在于使得其每一個成員都自愿走向集團性的極端行動。與此相對，反思型懷舊則涉及個人和文化的回憶，不尋求重大的事實，而是論及社會性的卻非集體性的某種思念。

作者進而描寫了歐洲的夢想。和西歐實用主義的歐洲理念不同的是，東歐人更具浪漫主義的傾向，亦即，他們與西歐的交往像是情愛之事。對西歐的比喻是“歐元”（EURO），而對東歐的比喻則是“愛神”（EROS）。

第二部討論了城市和重建傳統，描寫、探索了俄國莫斯科、圣彼得堡（列寧格勒）和德國柏林在二十世紀的變遷與傳統的關系。當然有種種引起懷舊的地標性建筑的故事。而這些建筑又是和歷史事件，和歷代帝王將相等人的性格、教養、眼光、抱負和癖性，特別是他們的長官意志糾葛在一起的。

第三部討論流亡與想象中的家園，主要指那些移民美國或者流亡美國的俄國人，他們無意“回國”，形成了一批具有特殊的異鄉異客情感的人，他們珍存俄國的物品和對俄國的記憶，并且表現在作品中。作者稱之為外現代主義（off-modernism），即批判地反思現代狀況的傳統，這里論述到的代表人物是移民美國的俄國作家納博科夫（1899—1977）、俄國詩人布羅茨基（1940—1996）、俄國美術家卡巴科夫（1933—）。他們至少有一種共同的感受：童年喪失。

聯系到這部著作，我們再來看一看中國人的懷舊情懷。由于中國十分悠久而且從未中斷的歷史在世界上獨一無二，所以，中國文化折射出與生俱來的歷史滄桑感，這一點反映在延續至今的中國人心理、中國文學、詩歌（尤其是古典詩歌）中。思鄉、追憶、送別、愁緒、贈詩、贈言等，多與懷舊有關。作為民族集體心理的特點，這也反映在中國古代和現代戲劇之中，看看傳統的京劇劇目、看看現今電視屏幕上關于歷代王朝，尤其是大清王朝的帝王將相、社會名流的電視連續劇；在文學和媒體方面，讀一讀關于他們的長篇歷史小說，聽一聽新興的、半娛樂式的、說書式的百家論壇對先秦經典講解，見識一下文化水平高的領導人講話引用的詩詞或者警句……可以說，這是“懷舊的未來”在中國現代文化生活、精神依托中的體現。所謂古為今用；從個人和民族整體來看，關注過去，實際上是為了現在，但是，現在永遠是瞬時的，所以更多地是為了未來（拙譯《思考與回憶——俾斯麥回憶錄》[第一卷]，北京三聯，2006，俾斯麥的獻詞是“獻給子孫后代；為了理解過去和有益于未來”）。就個人而言，走不出懷舊，也可能郁悒成病：各個年齡段的人都可能罹患，尤其是近年來城市出現的空巢家庭的老人。這是牽扯到社會健康問題的懷舊，來勢之猛，出人意料，其未來要求社會各個方面予以注意和解決，已經形成刻不容緩之勢。

就中國而言，最能夠代表二十世紀歷史文化心理和城市面貌變化的城市，應該是北京、西安和上海。作為天字第一號懷舊對象的北京，從1950年代至今已經變得不太令人懷念，從市容、人情、世態來看，都是如此。盡管國家把大量資金投入北京，使得那里的收入大大高于華北和其他各地，從而引來數以百萬計的人口，但是，除此之外，北京傳統的魅力恐怕已經所剩無幾。（京城有人戲稱：“北京什么都不好，就是學術好。”對吧？）更因為如今變得十足龐大，而且還在繼續膨脹，人口完全可能再成倍增加，北京正在變得生活不便、古都風韻難尋。具體事例為首者，就是拆毀內城外城全部的城墻、折毀絕大部分的城門。這是一大敗筆，這是絕對對不起祖宗和全國人民的（推薦：參見《梁陳方案與北京》，梁思成、陳占祥著、王瑞智編，遼寧教育出版社，2005）。——由此，不由得想到歐洲波蘭和華沙：波蘭在十八世紀末遭三次瓜分之后，亡國123年（1795—1918）。二戰初期又遭德俄兩國瓜分，在戰爭中喪失1/4人口和2/5領土，戰后國家版圖西移。遭受災禍程度在歐洲各國屬最嚴重之列。華沙在二戰后期被納粹德國名符其實地炸平，包括華沙老城。二戰后，整個國家百廢待舉，各方面困難重重，但是，波蘭國內人民和海外僑胞齊心合力重建了老城和整個華沙。此舉可謂驚天地、泣鬼神。——西安保留了城墻，謝天謝地，可以不愧對祖宗。上海可以說是中國的經濟首都；上海獨特的城市歷史的發展，構成了上海城市文化的特殊性。既有其優點，也有盲目優越感和其文化心理某種程度的局限性、地方性和視野狹隘性。近年來數百萬外地人到上海工作，上海空前“對內開放”，這有助于改變上述特性。然而，關于這三大城市對往昔的懷舊所牽扯到的種種現時和未來的問題，還是等待文化史專家指教我們吧。

華人在美國融入主流社會的程度，遠不如歐洲甚至西亞、中東、北非的白種人移民，因中國人是黃種人，又因為歷史、思想、文化傳統的巨大差異，華人也不容易融入美國根植于希臘希伯來淵源的傳統，所以，華人在美國文學、詩歌和藝術等方面的成就，和孔夫子一樣，依然是漢學家和華人矚目的對象，難以得到廣大美國民眾的認可和欣賞，難以和納博科夫、布羅茨基、卡巴科夫同日而語。

想到英國十九世紀優秀學者馬修·阿諾德（1822—1888）寫的名著《文化與無政府狀態——政治與社會批評》（1869）。中國學者認為，阿諾德的觀點被今天的學者稱為“歷史的先聲”。阿諾德認為英國人“具有強烈的希伯來特性：自信、偏執、專注”。而“美國人中相當一部分來自英國中產階級，他們將偏執也搬到美國去了，只會十分狹隘地看待人的精神領域。當美國人的精神振奮起來，付諸行動時，他們喚起的一般只是宗教的一面，而且還是狹隘意義上的宗教”。這一點至今仍然支配了“美國精神”。“他們面臨的最大危險，在于自以為掌握了所知道的一件事的標準。至于這條標準究竟是什么，他們知道的又是什么，這些在他們腦子里只有很粗糙的信條，但他們已十分滿足了，覺得自己什么都懂了，從今以后只需干起來就行了。于是，在自信自滿的危險狀態下，他們放開手腳，讓屬于自我的本能力量大行其道。”阿諾德所說的“粗糙信條”正是美國精神的部分體現，符合一百多年前他用文化歸納的手法對這一民族做出的觀察和研究。阿諾德總結道：“基于希伯來精神的道德自信可能給世界帶來恐怖。”此書面世已經140年，但是歐美上層常常自以為占據了“道德制高點”，對非基督教國家文化的文化心理優越性和居高臨下的藐視態度未見明顯改變。概括地說，我們由此可以窺視歐美上層心態之一斑。在歐美的華人也許需要多少知道這個道理，深入理解所處歐美國家文化氛圍的這一特殊性質。（參見：程亞文：《道德自信帶來恐怖》，環球時報，第19版，2003年3月21日）

博伊姆的《懷舊的未來》是一部優秀著作，在這個課題的研究方面，應該說具有開拓性和先鋒意義，在研究方法、問題探索和理論探索等諸方面，都十分值得我們中國讀者、中國學人注意和借鑒，因為中國文化實在博大精深，中國人又很懷舊，但是大都止于印象式的點滴抒情和道德化的感嘆，止于文采和修辭，而剖析、分析的水平，研究的理論深度和廣度都嫌不足，方法也有待確立和提高。

本書翻譯緣起如下：2006年，北京大學出版社編輯周志剛先生得知我翻譯了帕利坎的《歷代耶穌形象》（上海三聯，1999），設法找到了我，約我翻譯同一作者的另外一部著作《大學理念重審》（北京大學出版社，2008）。周先生讀過我翻譯的《托爾斯泰與陀思妥耶夫斯基》（第一部，遼寧教育出版社，2000；全譯本，北京，華夏出版社，2010），得知我也懂俄語，有譯著，于是向譯林出版社“人文與社會”譯叢主編、清華大學國學院劉東教授推薦我，劉東教授約我翻譯這本與俄國歷史、文化和語言有密切關系的《懷舊的未來》。該書原書復印本是劉東教授學生龍瑜宬幫助做成惠寄，在翻譯過程中得到譯林出版社編輯黃穎的幫助。在本書出版之際，謹向諸位表示衷心的感謝，尤其感謝劉東教授的膽識、學術洞察力、卓識遠見和不畏艱辛承擔叢書主編重擔，并為此付出多年的、持久的努力。

楊德友

2010年清明節，于山西大學

# 注釋

致謝

[1] 英語nostalgia這個詞，在漢語里的意思是“懷舊”、“鄉愁”、“懷念”、“思念”等等，其中“懷舊”的概括性大一些，但是在少數場合也譯成上面的后三個詞之一。—譯者

導言

[[1]](#_1_218) “告別懷舊”，（Farewell to Nostalgia）,《青年一代》（Smena）1993年7月。

[[2]](#_2_208) 查爾斯·梅耶爾：“懷念的終結？戰后德國民族懷念史札記”（Charles Maier,The EndofLonging?Notes Towards a History ofPostwar German National Longing）,向伯克利德國與歐洲研究中心提出的論文，1995年，加州，伯克利。

[[3]](#_3_201) 邁克爾·卡門：《記憶的神秘琴弦》（Michael Kammen,Mystic Chords of Memory,New York，Vintage，1991），688。

[[4]](#_4_199) 《圣經·舊約》中，逃離罪惡之地所多瑪時，羅得的妻子因回頭看而被化作鹽柱。—編注

[[5]](#_5_191) 英國作家史蒂文森的小說《化身博士》中，哲基爾（Jekylle）醫生喝了一種藥劑，在晚上化身成邪惡的海德（Hyde）先生四處作惡。—編注

[[6]](#_6_185) 蘇珊·斯圖亞特：《談懷念》（Susan Stewart,On Longing,Baltimore：Johns Hopkins University Press，1985）。參見：弗拉基米爾·楊凱列維奇：《不可逆轉與懷舊》（Vladimir Yankelévich,L'Irrevérsible etla nostalgie,Paris，Flammarion，1974）；大衛·洛文塔爾：《過去就是外國》（David Lowenthal,ThePastIs aForeign Country,Cambridge,Cambridge University Press，1985）；邁克爾·羅思：“返回懷舊”（Michael Roth,“Returning to Nostalgia”），見蘇珊·奈什編輯《十九世紀法國的家園及其錯位》（Susan Nash,ed.,Home and Its Dislocation in Nineteenth Century France,Albany:SUNY Press,1993，25—45）；喬治·斯坦納：《懷念絕對物》（George Steiner,Nostalgiafor the Absolute,Toronto:CBC，1974）。關于對懷舊回歸最近的討論，參見：安德烈亞斯·惠森：《黃昏的記憶：在健忘癥文化中標示時間》（Andreas Huyssen,Twilight Memories:Marking Time in a Cuture ofAmnesia,New York and London:Rutledge,1995）；琳達·哈奇恩：“反諷、懷舊與后現代”，（Linda Hutcheon,“Irony,Nostalgia and the Post-modern”），提交美國語言學會的論文，舊金山，1997年12月。

[[7]](#_7_183) 亞努斯（Janus），古羅馬的門神，傳說中長了前后兩個面孔。——編注

第一章

[[1]](#_1_219) 約翰尼斯·侯佛：《懷舊的醫學解釋》（Johannes Hofer,Dissertatio Medica de nostalgia,Basel，1688），Carolyn Kiser Ansprach英譯，刊登于《醫學史簡報》（Bulletin ofthe History ofMedicine，2,1934）。侯佛認為，“天才的瑞士人”給“為失去故鄉的優美造成的悲哀”發明了俗稱—heimweh，而“受傷的高盧人”（法國人）則使用了maladie du pays這樣的詞語。但是，侯佛首先對這一病癥提出細致的科學討論。關于懷舊史，參見：讓·斯塔羅賓斯基：“懷舊的概念”，（Jean Starobinski,“The Idea of Nostalgia”,Diogenes，54,1966：81—103）；弗里茨·恩斯特：《論思鄉病》（Fritz Ernst,Vom Heimweh,Zurich,Fretz&Wasmuth，1949）；喬治·羅森：“懷舊：被忘記的心理混亂”（George Rosen,Nostalgia:“A Forgotten Psychological Disorder”,Clio Medica，10，1,1975：8—51）。關于研究懷舊的心理學和精神分析的方法，參見：James Phillips,“距離、缺席和懷舊”（Distance,Absence and Nostalgia）,見于D.Ihde和H.J.Silverman編輯：《描寫》（Descriptions,Albany,SUNY Press，1985）；“懷舊：描述與比較研究”，（Nostalgia,A Description and Comparative Study,Journal of Genetic Psychology,62（1943）：97—104）；Roderick Peters：“懷舊根源與目的思考”（Reflections on the Origin and Aim of Nostalgia，Journal ofAnalytic Psychology，30,1985：135—148）。本書寫作完畢的時候，我看到了一部十分有趣的懷舊社會學研究，該書把懷舊當作一種“社會情緒”來考察，提出研究懷舊的三種上升的次序。參見Fred Davis：《渴望昨天：懷舊心理學》（Yearningfor Yesterday:A Sociology ofNostalgia,The Free Press，1979）。

[[2]](#_2_209) 艾伯特·馮·哈勒：“懷舊”（Dr.Albert von Haller,“Nostalgia”），見百科全書附錄。斯塔羅賓斯基引用于“懷舊的概念”，93。

[[3]](#_3_202) 侯佛：《醫學解釋》，381。譯文稍有改動。

[[4]](#_4_200) 奇異的是，在十八世紀和甚至十九世紀早期，在霍亂大瘟疫和我們現在所知道的肺結核流行期間，病人都首先被描述為“有懷舊癥狀”，然后才罹患其他病癥。

[[5]](#_5_192) 讓—雅克·盧梭：《音樂詞典》，W.Waring and J.French英譯（London，1779），267。

[[6]](#_6_186) 羅伯特·伯頓：《憂郁解剖》，勞倫斯·拜勃編輯（Robert Burton,The Anatomy ofMelancholy，Lawrence Babb,ed.,1651；重印，East Lansing:Michigan State University Press,1965）。憂郁也是巴羅克時代普遍流行的寓意形象，在丟勒的雕版畫中表現得最好。伯頓使用了小德謨克利特這個筆名，提出一個杜撰的烏托邦可能是治療憂郁的潛在辦法，但是他承認，最好的治療方法可能就是寫作本身。作者坦言自己是憂郁的。最后，舉出一種較少討人喜歡的和較少哲學意味的憂郁，送給他筆下的宗教狂熱分子（以及信仰有別于他自己的人們，從“穆罕默德信徒”到天主教徒）。憂郁常常和懷舊重合，特別是我所說的反思型懷舊，對懷舊的研究允許我們集中注意現代性、進步以及集體家園和個人家園的概念的問題。

[[7]](#_7_184) 斯塔羅賓斯基：“懷舊的概念”，96。引文來自Dr.Jourdan Le Cointe（1790）。

[[8]](#_8_183) 西奧多·卡爾漢：“懷舊是戰場服役疾病”（Theodore Calhourn,Nostalgia as aDisease ofFieldService）,醫學學會宣讀的論文，1864年2月10日，《醫學與外科手術報告》（Medical andSurgicalReporter，1864），130。

[[9]](#_9_175) 同上，132。

[[10]](#_10_173) 同上，131。

[[11]](#_11_169) 斯塔羅賓斯基：“懷舊的概念”，81。斯塔羅賓斯基堅持某些心理學、醫學和哲學術語的歷史維度，因為這個維度“能夠令我們多少有些錯位，迫使我們觀察我們迄今理解有限的那種距離”。因此，懷舊史學者，為了批判的目的，接受了懷舊話語的主要言辭。

[[12]](#_12_163) 格里高里·納吉：《希臘神話與詩學》（Gregory Nagy,Greek Mythology andPoetics,Ithaca,Cornell University Press，1990，219）。

[[13]](#_13_157) 萊因哈特·科塞萊克：《已成過去的未來》，（Reihart Koselleck,Futures Past,Keith Tribe英譯,Cambridge,MA,MIT Press,1985，241）。

[[14]](#_14_153) 約翰尼斯·費邊：《時間與他者》（Johannes Fabian,Time and Other,New York,Columbia Universtiy Press，1983，2）。

[[15]](#_15_153) 馬泰·卡利內斯庫：《現代性的五個面目》（Matei Calinescu,Five Faces of Modernity,Durham,NC,Duke University Press,1987，19）。

[[16]](#_16_153) 科塞萊克在《已成過去的未來》中引用。

[[17]](#_17_147) 在西文中“revolution"這個詞語的本來意義是“公轉”，另外的一個意義就是“革命”。——譯者

[[18]](#_18_143) 同上，18。

[[19]](#_19_144) 同上，272。

[[20]](#_20_142) 同上，279。關于進步的理念，參見近期的《進步：事實還是幻想？》（Progress:Fact or Illusion?Leo Marx and Bruce Mazlich編輯,Ann Arbor,University ofMichigan Press,1998）。

[[21]](#_21_143) 同上，279。

[22] 埃德蒙·利奇：“語言的人類學諸方面”，（Edmund Leach,“Anthropological Aspects of Language”）,參見Eric Lenenberg編輯：《語言研究新方向》（New Directions in the Study ofLanguage,Chicago,University ofChicago Press,1964）。也參見Zygmunt Bauman：《全球化：人類的后果》（Globalization,The Human Consequences,New York,Columbia University Press，1998，27—29）。

[[23]](#_23_143) 同上，27。

[[24]](#_24_141) 約翰·哥特弗里德·馮·赫德：“關于莪相的通信”（Correspondence on Ossian），參見Burton Feldman and Robert D.Richardson編寫：《現代神話學的興起》（The Rise of Modern Mythology,Bloomington,Indiana University Press,1975，229—230）。

[[25]](#_25_139) “心！溫暖！人性！血液！生命！我有所感！故我在！”這都是赫德的座右銘，但是一再出現的驚嘆號的表現力不能夠遮蔽深刻的懷舊景象。浪漫主義民族主義置語文學于哲學之上，置語言學的特殊論于古典邏輯學之上，置隱喻于爭論之上。

[[26]](#_26_139) 米蘭·昆德拉：《笑忘錄》（The Book ofLaughter and Forgetting,King Penguin,1980,121）。

[[27]](#_27_133) 愛娃·霍夫曼：《在翻譯中遺失：新語言中的生命》（Eva Hoffman,Lost in Translation:A Life in a New Language,New York and London,1989,115）。

[[28]](#_28_133) 感謝Cristina Vatulescu和我分享羅馬尼亞dor（思鄉病）的知識。

[[29]](#_29_129) 很遺憾，對于獨特性的共同追求、對獨特論的追求并不承認鄰居的同樣的追求，這有時妨礙了民族之間坦率的對話。

[[30]](#_30_127) 據康德認為，憂郁者“不受馴順墮落之苦，高貴的胸膛呼吸自由空氣”。為討論康德“關于美感與崇高的論述”和《人類學》，參見Susan Meld Shell：《理性的體現》（The Embodiment ofReason,Chicago University Press,1996，264—305）。也參見E.Cassirer：《康德的生平與思想》（Kant's Life and Thought,New Haven,Yale University Press，1981）；Georg Stauth and Bryan Sturner,“懷舊的道德社會學”（Moral Sociology ofNostalgia），見于Georg Stauth and Bryan Sturner編輯：《尼采之舞》（Nitetzsche's Dance,Oxford and New York,Basil Blackwell,1988）。

[[31]](#_31_123) 引文見于喬治·盧卡契：《小說的理論》，Anna Bostoch英譯,（1916；重印，Cambridge，MA,MIT Press,1968,29）。

[[32]](#_32_121) 海因利希·海涅：《選集》，Helen Mustard英譯、編輯。Max Knight翻譯的詩（New York，Vintage，1973，423）。原文見于海涅《抒情間奏曲》（Lyrisches Intermezzo,1822—1823）。

[[33]](#_33_119) Ernest Renan：“民族是什么？”，參見Omar Dahboure and Micheline R.Ishay編輯：《民族主義讀本》（The Nationalism Reader,Atlantic Highlands,NJ,Humanities Press，1995，145）。

[[34]](#_34_117) Alois Riegl：“現代紀念碑崇拜：性質與起源”（The Modern Cult of Monuments:Its Character and Its Origins，K.Forster and D.Ghirardo英譯，Oppositions，25,Fall,1982：21—50）。

[[35]](#_35_115) 關于浪漫主義媚俗文藝，更多見于Celeste Olalquiaga：《人工王國：媚俗文藝經驗寶庫》（The Artificial Kingdom:A Treasury ofthe Kitsch Experience,New York，Pantheon Books,1998）。Olalquiaga對于憂郁與懷舊媚俗文藝的區分接近我對反思型與修復型懷舊的區分。

[[36]](#_36_115) Pierre Nora：“記憶與歷史之間：記憶的地點”（Between Memory and History:Les Lieux de Memoire，Representations,26,1989）。

[[37]](#_37_115) 彼得·恰達耶夫：《哲學書信與狂人的辯護》（Petr Chaadaev，Philosophical Letters andApology ofa Madman,Mary Barbara Zeldin英譯（Knoxville:University ofTennessee Press，1969，37）；俄文版，Stat'i ipisma（《文章與書信》；莫斯科，Sovremennik，1989）。

[[38]](#_38_112) 引文見Michael Kammen：《記憶的神秘琴弦》（Mystic Chords ofMemory,New York，Vintage，1991，42）。

第二章

[[1]](#_1_220) 弗里德里希·尼采：“歷史的用途與可靠性”（The Utility and Liability of History），參見Richard Gray英譯：《不時興的觀察》（Unfashionable Observations,Palo Alto,CA:Stanford University Press,1995，106。

[[2]](#_2_210) Raymond Williams：《關鍵詞：文化與社會詞匯集》（Keywords:A Vocabulary ofCulture andSociety,New York:Oxford University Press，1983，318）。

[[3]](#_3_203) Bruno Latour：《我們從來就不是現代的》，（We Have Never Been Modern,Catherine Porter英譯,（Cambridge and London:HarvardUniversity Press，1993，76）。

[[4]](#_4_201) 波德萊爾：“現代生活的畫家”，Louis B.Hylsop and Frances E.Hylsop編輯：《文學批評家波德萊爾》（University Park:Pennsylvania State University，1964，40）。原文見：波德萊爾《全集》（Paris:Gallimard Bibliotèque de la Pleiade，1961，1163）。波德萊爾沒有創造這個術語，但是給予了最充分的解說。牛津英語詞典用英語定義該詞為“現代”（1627）。在法國，沙托布里昂是在貶義上使用“現代性”這個詞語的，后來戴奧費爾·戈蒂耶在1867年又提及。關于和現代社會有聯系的記憶危機的討論，參見Richard Terdiman：《現在的過去：現代性與記憶危機》（Present Past:Modernity and the Memory Crisis，Ithaca:Cornell University Press,1993）；和Matt Matsuda：《關于現代的記憶》（Memory ofthe Modern,New York and London:Oxford University Press，1996）。

[[5]](#_5_193) 波德萊爾：《惡之花》（Fleurs du Mal,Richard Howard英譯（Boston：David Godine,1982）,97（英譯本），275（法文本）。“最后一瞥之愛”，就我所知，是瓦爾特·本雅明杜撰的標題。

[[6]](#_6_187) 波德萊爾自己常常使用“憂郁”這個詞語。在他那里，可以說，懷舊和憂郁是重合的。我強調“懷舊”這個詞，是要突出詩人對時間做的試驗和他在現代世界里對家園的尋找。

[[7]](#_7_185) 關于這個術語的詳細的歷史，參見Matei Calinescu：《現代性的五個面目》（Five Faces ofModernity,Durham,NC:Duke University Press,1987,13—95）。

[[8]](#_8_184) 威廉斯：《關鍵詞》，208。

[[9]](#_9_176) George Lukacs（1885—1971）,匈牙利哲學家和文學批評家，以《歷史和階級意識》開啟了西方馬克思主義思潮。—編注

[[10]](#_10_174) 陀思妥耶夫斯基：《冬天里的夏日印象》（David Paterson英譯,Evanston,IL:Northwestern University Press,1988，37）。

[[11]](#_11_170) Marshall Berman：《固體的都在空氣中消失：現代性的經驗》（All That Is SolidMelts into Air:The Experience ofModernity,New York:Penguin，1988，30）。

[[12]](#_12_164) Ferdinand T觟nnies：《共同體與聯結》（Community and Association,London：Rutledge and Kegan Paul,1955，38）。

[[13]](#_13_158) 馬克斯·韋伯：《社會學論文集》，H.H.Gerth and C.Wright Mills英譯（London，Rutledge and Kegan Paul，1961，195）。有關對于世界的審美陶醉的有趣觀點，參見Anthony Cascardi：《現代性的主體》（The Subject of Modernity，Cambridge University Press,1992）。

[[14]](#_14_154) Georg Simmel：“論社會交際”與“柏拉圖式的和現代的愛神”（“On Sociability”and“Eros,Platonic and Modern”,見Donald Levine編輯：《論個性與社會禮儀》（On Individuality and Social Forms，Chicago,University ofChicago Press,1971，137和247）。

[[15]](#_15_154) 格奧爾格·盧卡契：《小說的理論》，Anna Bostock英譯（1916；重印，Cambridge,MA:MIT Press，1968，29）。

[[16]](#_16_154) 尼采：《權力意志》，Walter Kauffman and R.J.Holingdale英譯（New York，Vintage,196,550）。

[[17]](#_17_148) 其他方面，參看：Gilles Deleuze：《尼采與哲學》，Hugh Tomlinson英譯（New York:Columbia University Press，1983）；Alexander Nehamas：《尼采：文學生活》（Nietzsche:Life as Literature,Cambridge,MA:Harvard University Press，1985）。

[[18]](#_18_144) “對荒野的思念”來自尼采：《論道德系譜》（On the Geneology ofMorals，Walter Kauffman英譯（New York：Vintage,1967，85）。引自尼采：“歷史的用途與可靠性”，87。

[[19]](#_19_145) 瓦爾特·本雅明：“巴黎，十九世紀的首都”，Quintin Hoare英譯：《波德萊爾：高度資本主義時期的抒情詩人》（Charles Baudelaire:A Lyric Poet in the Era ofHigh Capitalism,New York-London，Verso，171）。

[[20]](#_20_143) 本雅明：“歷史哲學論綱”，256。

[[21]](#_21_144) 瓦爾特·本雅明：“柏林散記”參見《思考集》（Reflections，Schocken Books,1986，6）。

[[22]](#_22_144) 瓦爾特·本雅明：《書信集》，第二卷（Frankfurt am Main:Suhrkamp,1966，280）。漢娜·阿倫特引用：“瓦爾特·本雅明，1892—1940”，參見Illuminations，1—59。

[[23]](#_23_144) 本雅明：“歷史哲學論綱”，257—258。關于辯證的形象，參看：Rolf Tiedemann：“靜止的辯證法”，Gary Smith and Andre Lefevre英譯，見于瓦爾特·本雅明：《拱頂長廊項目》（The Arcades Project,Cambridge,MA:Harvard University Press，1999，931—945）。

[[24]](#_24_142) 德國數學家麥比烏斯（M觟bius，1790—1868）發現，一個扭轉180°后再兩頭粘接起來的紙條具有魔術般的性質，一只小蟲可以爬遍整個曲面而不必翻越它的邊緣，這被稱為“麥比烏斯圈”。—編注

[[25]](#_25_140) 這一點特別適用于俄國和東歐現代主義和先鋒派的一些藝術家和作家。例如，在葉甫格尼·扎米亞金（Evgeny Zamiatin）1920年用實驗的表現主義語言寫作的反面烏托邦小說《我們》中，住在烏托邦合眾國玻璃房間里一位佚名居民的懷舊和非法的個人情色體驗，乃是他殘存人性的最后痕跡。

[[26]](#_26_140) 并非全部后現代主義者都注重摧毀哲學的和批評的現代性，更多的是攻擊特殊的現代主義稻草人。有時候，后現代主義者對現代主義的做法恰恰就是他們指責現代主義者對于自己先驅者的做法，表現出某種虐殺式的縮減。參見Hal Foster：《真實的回歸》（The Return ofthe Real，Cambridge,MA:MIT,1996）。福斯特認為，后現代主義與現代主義之間的關系不是線性的，而且，用弗洛伊德的話來說，是常常酷似某種“延遲行動”。因此，新的先鋒派可以從未來返回，對歷史性的先鋒派的噩夢發揮作用。顯然，在這里我不能夠評價多種多樣的后現代思想和實踐，這其中包括十分不同、相互矛盾的思想家，如讓—弗朗索瓦·廖塔爾（Jean-Francois Lyotard）、雅克·德里達、弗里德里克·詹姆森（Fredric James）、讓·波德亞爾（Jean Bauderillard）、安德烈亞斯·惠森（Andreas Huyssen）、斯拉瓦伊·熱日克（Slavaj Zizek）等人，他們的意見常常是各不相同的。

[[27]](#_27_134) 福斯特：《真實的回歸》，206。

[[28]](#_28_134) 拉圖爾：《我們從來就不是現代的》，47。

第三章

[[1]](#_1_221) Umberto Eco（1932—），意大利哲學家、符號學家和小說家。—編注

第四章

[[1]](#_1_222) 感謝Julia Bekman,Julia Vaingurt和Andrew Herscher引導我走進美國通俗文化。

[[2]](#_2_211) 電影形式展現的過去形象都遵從同樣的類型，根據好萊塢的體裁、而不是歷史的區別來強調服裝的精確性和人類戲劇的普遍性。這樣，我們就有一種關于過去的在政治上是正確的、不令人厭煩的、整體上得到通過的場景，最后的莫希干人（Daniel Day Lewis扮演）和中世紀蘇格蘭英雄“勇敢的心”（Mel Gibson扮演）都顯得是“敏感的人”，甚至不會罵人。富蘭克林·羅斯福，在華盛頓的新紀念碑里被表現成為接近其攝影形象的殘疾人；很近似，但是沒有雪茄——這是一種不吸煙的懷舊，不令人厭惡，對你的健康有益。

[[3]](#_3_204) 我得益于全國公共電臺，芝加哥WBZ的一個廣播節目，“這美國生活方式：模仿的世界”（“This American Life:Simulated Worlds”），1996年10月16日。

[[4]](#_4_202) 美國自然歷史博物館在本世紀大部分時間里都把一個錯誤的頭部安裝在雷龍身上（真正的頭骨是比較扁平的、不太圓的，更像是鴨子的喙）。這個錯誤的形象一成不變地進入了通俗文化，包括數不勝數的玩具、影片、動畫片等等，甚至進入博物館永久性收藏品的科學繪畫之中（最后，他們把正確的頭部安裝在骨架上了）。感謝Michael Wilde提醒我注意這一點。

[[5]](#_5_194) 美國全國公共電臺，芝加哥WBZ的一個廣播節目，“這美國生活方式：模仿的世界”。

[[6]](#_6_188) 翁貝托·艾柯：《超現實中的旅行》（Travels in Hyperreality），William Weaver英譯（New York，MBJ,1986），30。

[[7]](#_7_186) Arjun Appadurai：《無定形的現代性》（Modernity at Large，Minneapolis:University ofMinnesota Press,1996，78）。

[[8]](#_8_185) 這個問題在我的“俄國靈魂和后共產主義懷舊”一文中得到討論，Representations，第49期（1995年冬季），133—166。也參見瓦爾特·拉格爾：《黑色的一百：俄國極右派的興起》（Walter Laqueur，Black Hundred:The Rise ofthe Extreme Right in Russia,New York:Harper Perennial，1993）。

[[9]](#_9_177) 赫斯頓（Charlton Heston,1923—2008），美國電影演員，在電影The Agony and the Ecstasy（《痛苦與狂喜》，又譯《萬世千秋》）中飾演米開朗基羅。——編注

[[10]](#_10_175) 與米開朗基羅對個人創造性的信念相反，修復者不允許留下任何個人的或者人性的筆觸。一絲一毫的彩色變化都由計算機控制。據說，這壁畫不是油畫，要求運筆加速。

[[11]](#_11_171) 有關修復工作的詼諧和富有啟發性的討論，參見瓦爾德馬爾·亞努什查克：《再見，米開朗基羅》（Waldemar Januszczak,Sayonara Michelangelo,Reading,MA:Addison-Wesley，1990）。

[[12]](#_12_165) 本尼頓（Bennetton），意大利時裝品牌，經常做形象鮮明而刺激的廣告。——編注

第五章

[[1]](#_1_223) 弗拉基米爾·納博科夫：“論時間及其肌質”，見于《固執己見》（“On Time And Its Texture”,in Strong Opinions,New York，Vintage International,1990，185—186）。

[[2]](#_2_212) 羅曼·雅各布遜（Roma Jakobson）提出區分兩種失語癥，亦即由“忘記”語言結構而造成的言語紛亂。第一極是隱喻的—通過位移和替換而換位，例如，一個病人被要求做出對紅旗的聯想，他很可能說出“蘇聯”。病人記憶的是象征，而不是語境。第二極是轉喻——這是對于語境的、關聯的細節的記憶，這些細節沒有造成象征的替換。病人可能記得，紅旗是用天鵝絨制做的，有金色的刺繡，他常常扛著這面紅旗去游行，然后放一天假，于是他到鄉下去采蘑菇。這里顯示出來的兩種類型的懷舊反映出雅各布遜的失語癥：歸根結底，二者都是突發性忘卻的副作用，和竭力要從遺失中重新制造出敘事的一種嘗試。參見雅各布遜：“兩種類型的失語癥”，見于《文學中的語言》（“Two Types of Aphasia”,in Language in Literature，Cambridge,MA:Harvard University，1985，145）。

[[3]](#_3_205) 蘇珊·斯圖亞特：《論懷念》（Baltimore:Johns Hopkins University Press,1985，145）。

[[4]](#_4_203) Bergson（1859—1941），法國哲學家，提倡直覺和生命哲學，著有《時間與自由意志》、《創造的進化》等。—編注

[[5]](#_5_195) 柏格森認為，可用一個錐形來比喻虛擬的過去的整體，它發源于現在的某一個時刻。柏格森的延續概念“不是由沿襲，而是由共處規定的”。柏格森：《物質與記憶》（Matter andMemory），N.M.Paul and W.S.Palmer英譯（New York，Zone Books，1996）；吉爾斯·德留茲：《柏格森理論》（Bergsonism，Zone Books,1991，59—60）。

[[6]](#_6_189) “在行動的層面（在這一層面，我們的軀體把它的過去壓縮成為運動的習慣）和純粹記憶的層面之間，我們相信，可以發現意識的成千上萬個不同的層面，那是我們體驗過的經驗整體的重復，都是整合的，但是又各不相同。”柏格森：《物質與記憶》，241。

[[7]](#_7_187) 馬塞爾·普魯斯特：《斯萬之路》，C.K.Scott Moncrieff and Terence Kilmatrinm英譯（New York，Vintage International，1989），462。

[[8]](#_8_186) 弗拉基米爾·楊凱列維奇：《不可逆反與懷舊》（Paris,Flammarion，1974，302）。

[[9]](#_9_178) Borges（1899—1966），阿根廷作家，以其深奧和富于想象力的小說而著名。——編注

[[10]](#_10_176) “在左面的單間里，清秀的皇后情意濃濃地伏在國王的胸膛上沉睡，但是，這個男人在那里，日日夜夜地在‘幻想世界’（detierro）漫游，像一只狗一樣，還不斷地說，誰也沒有它的姓名。”霍爾赫·路易斯·博爾赫斯：《詩歌全集》（Jorge Lui s Bo r ge s,O b ra s poé ti ca s co m p le ta s,Bueno s Ai re s，E me ce，1964）。

[[11]](#_11_172) 塞梅茲丁·梅赫梅迪諾維奇：《薩拉熱窩藍調》（Semezdin Mehmedinovic,Sarajevo Blues,Ammiel Alcalay英譯,San Franscisco，City Lights Books,1998，4）。

[[12]](#_12_166) 杜博拉夫卡·烏戈雷什奇：“沒收記憶”，見于《謊言的文化》（Dubravka Ugresic，“Confiscation of Memory”,in The Culture of Lies,University Park,Pennsylvania State University Press,1998）。

[[13]](#_13_159) 列夫·維格茨基：《社會精神》（Lev Vygotsky,Mind in Society，Cambridge,MA:Harvard University press,1978）。研究個人記憶的心理學家按照維格茨基的觀點，區分了情節記憶和語義記憶，前者作為“對個人感受過事件有意識的收集”，后者亦即關于事實和名稱的知識，“關于世界的知識”。這一區分法大體上符合雅各布遜對于“隱喻”一極和“轉喻”一極的區分。參見E.Tulvig：“情節記憶和語義記憶”，參見E.Tulvig and W.Donaldson編輯：《記憶的組織》（Organization ofMemory，New York:Academic Press,1972，381—403）。關于針對懷舊的心理學和精神分析方法，參見詹姆斯·菲利普斯：“距離、缺席和懷舊”（James Phillips，“Distance,Absence and Nostalgia”）,見于Don Ihde and Hugh J.Silverman編輯：《描寫》（Description,Albany:SUNY，1985）。

[[14]](#_14_155) 文尼科特：《游戲與現實》（D.W.Winnicott,PlayingandReality,London，Routledge,1971，100）。

[[15]](#_15_155) Maurice Halbwachs（1877—1945），法國哲學家和社會學家。—編注

[[16]](#_16_155) 和古典的記憶中的“共同的地點”不同的是，現代的地點本身就處在經常的流動之中：“記憶的社會框架……就像是沿著水道下降的浮木，十分緩慢，我們甚至可以從一塊跳到另外一塊上去，但是，浮木依然不是靜止不動的，是向前漂浮的……記憶的框架……既存在于時間的流逝之中，也存在于時間的流逝之外。存在于時間的流逝之外，它們向形象與具體的回憶傳達了……一點它們的穩定性和概括性。但是這些框架部分地被時間的流程俘獲。”莫里斯·哈勃瓦克斯：《論集體記憶》（Maurice Halbwachs,On Collective Memory，Louis Coser英譯和編輯，Chicago,University ofChicago Press，1992，182）。近期的著作，參見西蒙·沙馬：《風景與記憶》（Simon Schama，Knopf，1995）；彼得·博克：“歷史即社會記憶”（Peter Burke，“History as Social Memory”）,見于Thomas Butler編輯：《記憶：歷史、文化與精神》（Memory,History,Culture and the Mind，Basil Blackwell，1989，97—115）。

[[17]](#_17_149) 邁克爾·羅思：“返回懷舊”（Michael Roth，“Returning to Nostalgia”）,Suzanne Nash編輯：《十九世紀法國的家園及其錯位》（Home andIts Dislocation in Nineteenth Century France,Albany:SUNY Press，1993，25—45）。

[[18]](#_18_145) 羅思：“返回懷舊”，40。

[[19]](#_19_146) 傳達了集體記憶的還有羅蘭·巴特的文化神話—就其后期的重新定義而言。在這里，巴特不再竭力“非神話化”，而是更多地思考意義形成過程和神話共同地點的不可避免性質；神話理論研究者本身是無限地牽涉到這些地方的。

[[20]](#_20_144) Carlo Ginzburg（1939—），意大利歷史學家，“微觀史學”的先驅。—編注

[[21]](#_21_145) 卡洛·金斯伯格：《線索、神話和歷史方法》（Carlo Ginzburg，Clues,Myths and the Historical Method,John Tedeschi and Anne Tedeschi英譯，Baltimore:Johns Hopkins University Press，1986）。

[[22]](#_22_145) 西格蒙特·弗洛伊德：“清晨與憂郁”，見于GeneralPsychological Theory（New York,MacMillan，1963，164—180）。

第六章

[[1]](#_1_224) 關于“公開性”（glasnost）的記憶，參見瑪利亞·費萊蒂：《失聲的記憶：俄國的錄音》（Maria Ferretti，La memoria mutilata:la Russia ricorda,Milano:Corbaccio，1993）。

[[2]](#_2_213) 喬夫里·A.霍斯金：“極權社會中的記憶：蘇聯的個案”（Geoffrey A.Hoskins“,Memory in a Totalitarian Society:The Case of the Soviet Union”），見于Thomas Butler編輯：《記憶、歷史、文化與精神》（Memory,History,Culture and the Mind，Basil Blackwell,1989，115）。

[[3]](#_3_206) 米蘭·昆德拉：《笑忘錄》（New York,King Penguin，1980），3。關于在東歐和中歐當代對記憶的討論，參見伊斯特萬·萊夫：“平行的遺體解剖”（Istvan Rev，“Parallel Autopsies”,Remonstrations,no.49,1995，15—40）。

[[4]](#_4_204) 斯維特拉娜·博伊姆：《備忘札記：俄國日常生活的神話》（Common Places:Mythologies ofEveryday Life in Russia,Cambridge and London:Harvard University Press，1994）。

[[5]](#_5_196) 托尼·丘特：“過去是另一個國家：戰后歐洲的神話與記憶”（Tony Judt,“The Past Is Another Country:Myth and memory in Post-War Europe”，Daedalus，21，4,Fall 1992，99）。

[[6]](#_6_190) “記憶”（Pamiat）的某些理念看似無害地在1970年代的“農村散文”作家的作品中發展起來。雖然看起來，對于俄國農村的懷舊可能是違背蘇聯官方的意識形態的，但是，從勃列日涅夫晚期以后，俄國民族復興運動得到容忍，甚至鼓勵。同樣地，“記憶”同時是既受到克格勃的批評，也受到它的保護的。

[[7]](#_7_188) 多夫·亞羅舍夫斯基：“政治參與與公眾記憶：蘇聯的紀念運動，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，“檔案記憶”（在西方傳統中，這是被認為理所當然的，而且，作為把過去客觀化的一種方式，也受到批判）變得具有顛覆性，促發了對于現時的變革。

[[8]](#_8_187) 維克多·申德羅維奇：“懷舊的私有化”（Victor Shenderovich,“Privatizatsiia Nostal'gii”），莫斯科新聞（Moskovskie Novosti），1996年3月31日，16。

[[9]](#_9_179) 丹尼爾·頓杜萊（Daniil Dundurei），1997年7月接受本書作者采訪。頓杜萊是《電影藝術》（Iskusstvo Kino）主編。

[[10]](#_10_177) 顯然，1990年代對勃列日涅夫舊制度的懷舊不僅僅是好奇的草根現象；這一現象得到了范圍廣泛的政治家們的支持，從久加諾夫（Ziuganov）到盧日科夫（Luzhkov）。原因可能部分地在于，在后蘇聯時代，蘇聯的政治和官僚體系的大部分實際上保持原樣，依賴它們特權的非正式的網絡，以直接的和間接的手段妨礙了經濟的和司法改革的恰當實施。在其他東歐國家或者前德意志民主共和國，也許可以談論報復和去邪清垢的做法過分，把原來黨的積極成員和國家安全人員從政府公職開除；但是在俄國，從1990年代早期，甚至討論為過去所作所為予以最低程度的責罰和認罪，都被壓制下去，還吵吵嚷嚷說這是政治迫害。

[[11]](#_11_173) 感謝Ekaterina Antonyuk博士和我分享她的研究成果。

[[12]](#_12_167) 感謝莫斯科歷史學家和批評家Andrei Zorin和我分享他的投資專業知識。

[[13]](#_13_160) 在1998年8月危機前夕，我在莫斯科發現了幾個新的民族特色飯店。我首先訪問了烏克蘭的“Shinok”，佩服那里穿民族服裝的友善的服務員，他們會說好幾種語言。飯店中間展示了典型的烏克蘭庭院，配有一頭母牛，還有一位穿了典型服裝的農村婦女。幾天以后，我訪問了格魯吉亞飯店“Tiflis”，也很欽佩熱情的服務員，還有一座典型的格魯吉亞庭院，有山羊，有農婦。兩家飯店都很好，為自己的起源自豪。二者都不大像蘇式的，而讓我更多地聯想到在西方開辦的“民族風味烹調”。也許這并不是懷舊，而是健康的實用而風趣的方針，注重全球化語境下的地方特色。

[[14]](#_14_156) 尼基塔·索科洛夫：“贊美你，偉大的俄國：作為歷史學家的米哈爾科夫”（Nikita Sokolov，Slav'sia,Great Russia:Mikhalkov kak istorik）《總結》（Itogi），第10期，1999年3月9日，48—49。索科洛夫富有說服力，指出，米哈爾科夫混淆了歷史典故，把來自沙皇尼古拉一世的和來自斯大林時代的細節攪拌在一起。

[[15]](#_15_156) 影片旨在呼吁人民與上層實現民族和解，采用歐亞風格。但是，影片一開始就引起導演和媒體之間的爭斗。批評家說它是“硬通貨愛國主義”和“一輛梅塞德斯600假裝成木版畫”（lubok，傳統的民間廉價版畫）。米哈爾科夫反擊，惡毒謾罵媒體，令一位記者說出，如果米哈爾科夫變成總統，新聞記者就是第一批政治犯。尤利·格拉吉利席科夫：“俄羅斯帝國第一位大佬”（Yurii Gladil'shchikov,“Piervyj blokbaster Rossijskoi imperii”），《總結》，第10期（145），1999年3月9日，42—47。

[[16]](#_16_156) Beavis andButthead，美國1990年代的動畫片，表現一對智能低下的少年的搞笑故事。——編注

[[17]](#_17_150) 馬克西姆·索科洛夫：“古拉格群島之后的教育”（Maxim Sokolov,“Vo s pi tanie po s le Gu la ga”，Séan ce, no.15,1997，100—102）。

[[18]](#_18_146) Jerry Rubin（1938—1994），美國1960年代的激進派社會活動家，青年國際黨創始人之一。——編注

第七章

[[1]](#_1_225) 理查德·森尼特：《肌肉與石頭》（Richard Sennet,Flesh and Stone,New York:Norton，1994，26）。

[[2]](#_2_214) 米歇爾·德·塞爾托與露絲·吉阿爾：“城市中的鬼魂”（Michel de Certeau and Luce Giard,“Ghosts in the City”），見于《日常生活實踐》，第2卷（Timothy Tomasik英譯，The Practice ofEveryday Life，vol.2，Minneapolis:University of Minnesota Press,1998，135）。

[[3]](#_3_207) 同上，137。

[[4]](#_4_205) 瓦爾特·本雅明：“那不勒斯”，見于《思考》（Reflections，New York，Schocken Books,1986），166—167。

[[5]](#_5_197) 弗朗西斯·葉茨：《記憶的藝術》（Frances Yates,The Art ofMemory，Chicago:University ofChicago Press,1966）

[[6]](#_6_191) 米歇爾·德·塞爾托提出，要區分“地點”（地圖上的一個點，幾何位置）和“空間”（有人居住，或者人類學意義上的地址）。這近似于梅爾洛·彭蒂指出的同質空間性的“幾何空間”（近似于“地方”）和指存在空間、或者居住的空間的“人類學意義上的空間”（類似于“空間”）之間的區別。地方屬于地圖，就像詞典里面的詞匯一樣，而框架則是居住的空間，就像一個個別的句子里面的詞匯一樣。“空間中的種種實際做法都是步行者的‘言語的行為’。”米歇爾·德·塞爾托：《日常生活實踐》（The Practice ofEveryday Life,vol.1,Berkeley:University ofCalifornia press,1984,117）。在城市里建造家園或者找到重塑自我的自由、記憶和忘卻等的故事，將給建筑學上的爭論提供某種對位點。

[[7]](#_7_189) 瓦爾特·本雅明：“柏林紀事”，《思考》，26。

[[8]](#_8_188) 阿洛伊斯·里格爾：“現代的紀念碑崇拜：性質及起源”，（Kurt Foster and Diana Ghirardo英譯：Oppositions，25,Fall,1982，21—50）。感謝Andrew Herschel提醒我對此的注意。

[[9]](#_9_180) 按照里格爾的說法，非意向的紀念碑講述“時代價值觀”，這一價值觀在實際的自然的和歷史的周期之中表現城市屬性本身、人造器物的生命。“從時代價值觀的立場出發，解體與衰敗的跡象乃是紀念碑效果的源泉……其不完整性、整體性的缺乏、解體形式與色彩的傾向，都在時代價值觀和新的和現代的物品之特性之間造成對照。”（同上，31—33）。時代價值觀講述過去和流逝的過程，常常為了現在而詆毀過去的種種特殊的用途。它既不保存某種明確的教訓，也不一定保存某種藝術價值，而是保存記憶的空間。對于時代價值觀的器重和對世界物質脆弱性的哀悼是十九世紀的一種情感，它來源于對于歷史時間的敏銳感受，這不僅是涉及進步和改善的時間，也是衰敗與須臾即逝的時間。里格爾提出，在十九世紀這個歷史的世紀以前，一般都不注重保護對于現時沒有明確的藝術或者宗教價值的古舊環境。意向性的紀念碑的制做，明確地是為了紀念或者訓導的目的，或者為了其包含的藝術價值。從古代起，意向性的紀念碑就受到文藝復興時代人本主義者們的注重，但是普通羅馬建筑物的片段和立柱卻拿來當作建筑材料，良心沒有感受到絲毫的愧疚。

[[10]](#_10_178) 關于“紀念碑傳記”的觀念，參見詹姆斯·楊格：《記憶的肌質：大屠殺紀念館與意義》（James Young,The Texture ofMemory:Holocaust Memorials and Meaning,New Haven:Yale University Press，1993，1—26）。關于城市面貌塑造形式的討論，參見克里斯提娜·博耶爾：《集體記憶的城市：歷史的形象和建筑學意趣的內容》（M.Christine Boyer,The City ofCollective Memory:The Historical Imagery andArchitectural Entertainments,Cambridge,MA:MIT Press，1996）。我的途徑是較少關注建筑表現，更多地關注記憶的敘事和生活環境。

[[11]](#_11_174) 里格爾：“現代的紀念碑崇拜”，31。

[[12]](#_12_168) 瓦爾特·本雅明提出建筑工地與破壞地點之間的某種辯證法，特別涉及到了現代紀念碑，資產階級的紀念碑：“在商品經濟的陣陣痙攣之中，我們開始承認資產階級的紀念碑甚至在垮塌之前就已經是廢墟。”瓦爾特·本雅明：“巴黎，十九世紀的首都”，Reflections，162。

[[13]](#_13_161) 米歇爾·德·塞爾托：《日常生活實踐》，108。

[[14]](#_14_157) 保羅·維里利奧：“網絡世界：降級的政治”（Paul Virilio,Cybermonde:The Politics ofDegradation，Alphabet City，no.6,1999：193）。

[[15]](#_15_157) 伊塔洛·卡爾維諾：《看不見的城市》,William Weaver英譯（New York，Harvest Books，1972，33）。

第八章

[[1]](#_1_226) 但是，存在著在時間方面和地名學方面的不連貫的情況。盧比揚卡廣場原來稱為捷爾任斯基廣場，因為紀念碑豎立在那里，1996年得名“藝術公園”的地方在1991年是一片無名之地，被拆卸的各種紀念碑堆放在那里，還有一個笑鬧的儀式。

[[2]](#_2_215) 米哈伊爾·普凱莫（Mikhail Pukemo）和本書作者的談話，莫斯科，1998年7月。

[[3]](#_3_208) 維塔利·科馬爾與亞歷山大·梅拉米德：“如何對待紀念碑宣傳？”見于達夫·艾什頓編輯：《紀念碑宣傳》（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]](#_4_206) 原文Nike指希臘神話中的“勝利女神”，形象是展開翅膀的少女，音譯為“尼凱”似乎更準確。—譯者

[[5]](#_5_198) 這一事件更為奇幻的對應者是1998年夏天召開的一次非正式的建筑學討論會，討論內容是在藝術公園普遍建造一個“藝術港口”。據說有一艘國際航船，名稱是諾亞藝術方舟，正在環球航行，在第三個千年需要特別的港口停泊。彼得堡的一位建筑家提議迎接千年生存者，使用獻給第三國際的、黑格爾螺旋形著名紀念塔的廢墟。只不過新的高塔將不象征第三國際或者第三羅馬；它將會酷似比薩斜塔，這是一個后烏托邦的廢墟，是為了紀念二十世紀的許多美好的追求。按照建筑家的觀點，“莫斯科需要一些讓人感到悲哀和孤單的地方。莫斯科變得過分喧囂了”。討論會的某些成員欣賞這個項目，但是還要等待以后才能看出是否能夠通過莫斯科風格的檢驗，這個犯罪后失去樂園的（postlapsarian）后墮落時期伊甸園是否能夠變成諾亞藝術方舟的安全港灣。

[[6]](#_6_192) 在俄國輿論界，盧日科夫的統治被稱為國家資本主義、“后現代封建主義”和“新社會主義”，這樣引發出三種十分不同的政治體制，就不是偶然的了。在這位市長管理這個城市的風格、他的藝術趣味和象征性的政治之間，存在某種聯系。盧日科夫在1992年按照葉利欽的法令變成市長，但是遲至1996年才當選。通過用資本主義取代共產主義的方法，他改變了莫斯科乃是共產主義城市楷模的蘇聯傳統觀念。他主張超越種種意識形態藩籬的穩定、規范和繁榮。他的資本主義經營風格是特別詭秘的，不透明的，缺乏任何種類的制衡。弗吉尼亞·庫盧丹：“莫斯科城市管理：俄國資本主義的新形式”，未發表的論文。庫盧丹解釋了莫斯科是如何被授予了在俄羅斯聯邦之內的特殊地位的，盧日科夫市長是如何被允許操縱首都預算而無需透明性，并鞏固市政府對該城市最有利可圖的經濟部門和財產的控制。

[[7]](#_7_190) 在題為“莫斯科，我們是你的孩子”的講演中，盧日科夫市長和莫斯科同胞分享了他個人的種種記憶，從他兒童時期的約會到1947年斯大林隆重紀念莫斯科建城八百周年的活動。對于盧日科夫來說，斯大林舉辦的莫斯科慶祝活動不是一場政治行動，而是一段兒童記憶，在記憶中，愛斯基摩人冰淇淋的甜味和畫上了偉大領袖肖像的巨大氣球顯得具有同等的重要性。市長先生想要再造的不是當時的政治，而是他從兒童時代就珍惜的節慶精神。他依然把自己看成原來的那個早熟的少年，會想辦法得到需要的東西，繞過種種障礙。鮑里斯·雅科夫列夫采訪尤里·盧日科夫，《莫斯科晚報》（Vecherniaia Moskva），1997年9月。

[[8]](#_8_189) 日期是隨意選擇的。在1947年，是在1月1日慶祝；在1897年，是在4月1日。這兩個日期都令斯大林不快，前者是元旦，后者是愚人節。斯大林決定在1947年9月7日慶祝莫斯科建城800周年。

[[9]](#_9_181) 格里高里·扎別利山斯基（Grigori Zabel'shanski）：“在現存的惟一城市建城”，ProjectRussia，no.5（Moscow，1998）：29—30。

[[10]](#_10_179) 莫斯科是第三羅馬的“古代”神話很難抵御歷史的追究。這個詞語實際上來源于泰拉提烏斯的一封書信，他是普斯科夫市的一個居民，很擔心莫斯科人在造反的、毗鄰的獨立城市諾甫格勒德破壞教堂，于是竭力說服莫斯科的統治者們以更具基督精神的方式行事，不然他們的下場會像羅馬人一樣。

[[11]](#_11_175) 瓦爾特·本雅明：“莫斯科”，《思考》（New York，Schocken Books,1986）,124—136。

[[12]](#_12_169) 同上，99。

[[13]](#_13_162) 有運河和河流連接黑海、亞速海、里海、白海、巴倫支海。—譯者

[[14]](#_14_158) 弗拉基米爾·帕別爾內（Vladimir Paperny）：《第二文化》（Kul'tura Dva），Ann Arbor,MI:Ardis,1985，230—231。

[[15]](#_15_158) 近期考古發現揭示，這一地區在第十世紀就已經有人居住，在該地發現了一個銀庫，藏有阿拉伯銀幣。有一座十四世紀的教堂原來坐落在那里，但是在一場火災中毀滅。阿列克謝耶夫修道院渡過了波蘭的入侵和拿破侖戰爭期間的炮火而保存起來。

[[16]](#_16_157) 援引自：葉甫蓋尼雅·基里琴科（Eugenia I.Kirichenko）：《莫斯科救世主基督大教堂》（Khram Khrista Spasitelia，Moscow，Planeta，1992）。

[[17]](#_17_151) 同上，250。“建造這一場所，似乎是為了紀念過去的戰爭，但是實際上是為未來的帝國主義侵略辯護。”在二十世紀，這個大教堂成為宗教反對布爾什維克制度的地點。

[[18]](#_18_147) 16.這個地點也在早期蘇聯電影一部經典影片中得到使用。大教堂前面的亞歷山大三世塑像，在謝爾蓋·愛森斯坦的《十月》中通過意識形態式的剪接被解構。導演在1930年代曾到好萊塢和墨西哥旅行，當然他不可能預料到這情節變成生活事實，可以說，預示了大教堂內部眾多雕像和大教堂本身的命運。

[[19]](#_19_147) 經常有報道說—尤其是在民族主義報刊中—拉薩爾·卡岡諾維奇在望著大教堂的殘垣斷壁說：“俄羅斯母親被拋棄了。我們撕下了她的裙子。”雖然卡岡諾維奇不是圣徒，但也沒有事實證明他說過這樣的話。在自己的回憶錄中，卡岡諾維奇寫道，他主張在另外一個地方建造蘇維埃宮，并且告訴斯大林，拆除大教堂一事將會被用來反對他，反對黨，將會“引起反猶太主義浪潮”。他的論據沒有說服斯大林。參見:丘耶夫（F.I.Chuev）：《卡岡諾維奇如是說》（Tak Govoril Kaganovich，Moscow，Otechestvo，1995），見于Timothy Colton:《莫斯科：治理社會主義大都會》（Cambridge,MA:Harvard University Press，260）。

[[20]](#_20_145) 很可能是，在拆毀了救世主基督大教堂之后，斯大林改變了自己的拆毀政策，至少面對教堂建筑物是這樣。事實上，他把大教堂風格融入了他自己的官方民族特征的風格。

[[21]](#_21_146) “不要再建造宮殿，再也不要寺廟。看看都挖掘了什么樣的大坑啊。”（Ne vystroen dvorets,net bol'she xrama.Zato kakaia vykopana iama.）尤里·布洛赫（Yuri Bloch）引用，“切爾諾提爾的誓言”（Zakliatiia Chernotyr'ia），Itogi，1996年10月8日。

[[22]](#_22_146) 關于莫斯科建筑項目好大喜功狂熱和莫斯科風景線上的蘇維埃宮，參見帕別爾尼：《第二文化》。

[[23]](#_23_145) 引用見于：基里琴科：《莫斯科救世主基督大教堂》，267。本書作者的英語譯文。

[[24]](#_24_143) 也參見1955年威尼斯兩年一次俄國庭園展，建造者是Evgeny Asse，Vadim Fishkin，Dimitri Gutoff，Victoria Misiano,該庭園包括了其地點的歷史。

[[25]](#_25_141) 斯蒂文·艾爾朗格：“莫斯科恢復往日輝煌的標志”（Steven Erlanger,“Moscow Resurrecting Icon ofIts Past Glory”，New York Times，1995年9月26日。記者古基昂諾夫說過，作為一個基督徒，這個項目深深地侮辱了他，“這是赤裸裸的不體面的事實，無神論者黨往日的老板們即使在生命的盡頭也沒有學會禱告，卻動手為自己建造大廈，不顧大多數俄國人生活在貧困之中，而且尚存的比這個大教堂更古老的許多教堂已經年久失修”。

[[26]](#_26_141) 格列布·雅庫寧：《莫斯科牧首管轄區的真實面目》（Gleb Yakunin,Podlinnyi lik moskovskoipatriarxii,Moscow，1995）。

[[27]](#_27_135) 有消息說，阿列克塞牧首要求俄國議會免稅進口美國泰森牌雞腿，以供應教會開辦的孤兒院、老人院和窮人—然后卻使用商業出售賺到的錢建造了大教堂。

[[28]](#_28_135) 在訪談中，三者都堅持了集體創作的理念，與中世紀大教堂建造者保持佚名之習慣相呼應。（當然，這不是十九世紀原來的大教堂的情況，它原來是由

[[29]](#_29_130) 翁貝托·艾柯：“忘記的藝術？忘記它”（“Ars Oblivionalis?Forget It”，PMLA（1988年5月），260。

[[30]](#_30_128) 同上。

[[31]](#_31_124) 現在居于莫斯科的全俄牧首訪問過在塞瓦斯托波爾的軍隊，并且為他們祝福，因此激怒大部分是穆斯林的韃靼人社區，他們的成員在克里米亞居住數百年之后被斯大林“重新安置”。

[[32]](#_32_122) 官方對這一地點的建筑描寫純粹是技術性的：“中心包括四層地下建筑，有飯店、快餐店和35000平方米的商業用途面積。前庭空間設在一個巨大轉動的玻璃圓球之下，這個圓球是一張世界地圖，在圓周還標有鐘表的小時刻度。附近的博物館占有已經挖掘出來和得到部分保存的沃斯克列先斯基橋周圍的地區，而這個橋是博物館的鎮館展品。亞歷山大花園地點上的一條有橋和噴泉的人工河則是附近地下的聶格林卡河的紀念物。以后，將要用玻璃或者石頭建造亞歷山大·涅夫斯基教堂。”ProjectRussia,no.5，（1997）。

[[33]](#_33_120) 31.吉利亞羅夫斯基：《莫斯科與莫斯科人》（V.A.Giliarovsky,Moskva i Moskvichi，1979，63）。

[[34]](#_34_118) 本雅明：“莫斯科”，100—101。

[[35]](#_35_116) 位建筑師K.Ton獨立設計的。）在盧日科夫的莫斯科，全部主要大項目都是兩位藝術家的作品，他們是上文提及的采列捷利及其女婿米哈伊爾·坡索辛。建筑項目的分配是秘密進行的，根本不考慮公眾以往的討論、競爭投標或者建筑設計競賽。

[[36]](#_36_116) 事實上，另外一個不同的設計贏得了建筑競賽，但是沒有實施。商場按設計應開設在較低的地下，并且保存廣場的建筑環境。結果市長辦公室控制這個項目。建筑工程受到莫斯科第二工程主任坡索辛的監督。至于大理石河岸、四駕馬車、圣喬治和俄國民間故事動物雕像，則是祖拉伯·采列捷利設計的。最后，一個很小的考古學展覽在商場旁邊開幕，展出本地考古發現物品。

[[37]](#_37_116) 《總結》（Itogi），1997年9月2日，52。

[[38]](#_38_113) 巴特·戈爾漢（Bart Goldhourn）：“莫斯科為什么沒有好建筑”，Project Russia，no.5（1997）,77。

[[39]](#_39_108) Nieskuchny：俄語，指“不枯燥的，不乏味的，不令人厭倦的”。—譯者

[[40]](#_40_104) 維卡·普里霍多娃（Vika Prixodova）：“背對森林”（K Lesu Zadom）《獨立報》（Niezavisimaia Gazeta），1999年8月31日，9。在專欄中也參見Viacheslav Kuritsyn,Alexnder Timofeefsky和Sergei Kirienko之間的談話。也參見葉卡捷琳娜·杰格特（Ekaterina Degot）：“弗拉基列諾維奇反駁米哈伊洛維奇”（Vladilenovichi protiv Mikhilovichei）,生意人報（Kommersant），1999年9月3日，6。

第九章

[[1]](#_1_227) 米哈伊爾·庫拉耶夫：“從列寧格勒到圣彼得堡的旅行”（Mikhail Kuraev,“Puteshestvie iz Leningrada v Sankt Peterburg”），《新世界》（Novyi Mir）雜志，第10期（1966），171。關于圣彼得堡的神話，參見弗拉基米爾·托博羅夫：“彼得堡與俄國文學中彼得堡文本”（Vladimir Toporov,“Peterburg i Peterburgskii tekst russkoi literatury”），見于《彼得堡的形而上學》（Metafisika Peterburga,St.Peterburg:Eidos,1993,205—236）。關于彼得堡空間的圖畫形象，參見：格里高里·卡岡諾夫：《圣彼得堡：廣闊宏偉的形象》（Grigorii Kaganov,Sankt Peterburg：Obrazy Prostranstva，Moscow，Indrik,1995）。也參見Europa Orientalis特刊，第16期（1997）。

[[2]](#_2_216) 感謝Nikolai Beliak和Mark Bormshtein提供關于狂歡節的材料。

[[3]](#_3_209) “彼得堡狂歡節是歡樂注射”（Peterburskii Karnaval Kak Inektsia Radosti）采訪維克多·克里烏林（Viktor Kriwulin），《涅瓦時代報》（Nevskoe vremia，1997年5月17日；也參見塔吉雅娜·利哈諾娃：“彼得式的變革”（Perevorot po-piterski），Nikolai Beliak提供的打字文稿。

[[4]](#_4_207) 導演的愿望，不多不少，正是把藝術的質量歸還給生活本身。劇院的作用是發揮城市生活的催化劑和煉金術的功能，把城市工地變成商店，把地點變成神話。劇院沒有金錢、也沒有經驗，來從廢墟中拯救城市內在的和外在的形式。劇院憑借自己的藝術所能夠做到的事，是從內部充實城市，在建筑中把自己裝扮起來，變成一個抵御衰敗的圣彼得堡，就像只要表演繼續下去就能夠抵御死亡的演員一樣。所以，在這里，城市本身被擬人化，像一個狂熱的演員一樣。

[[5]](#_5_199) 列夫·盧里葉和亞歷山大·科比雅克（Lev Lurie and Alexander Kobiak）：“彼得堡意識形態的終結”（Konets Peterburgskoi idei），見于《博物館與城市》（Muzei i Gorod，St.Petersburg，Arsis，1993，30）。建筑物內景劇院在1970年代晚期以在普希金的彼得堡真實的內部上演普希金的“小悲劇”開始了其城市神秘劇。普希金本人變成了一個文化英雄，他探索了對幸福的許多命定的追求，風格不同，歷史時代也不同—其中有一些，例如哥特式中世紀，俄國是沒有的。普希金變成了世界探索者的某種楷模，給彼得堡傳統帶來生氣。劇院的表演被官方關閉，但是還有零星的非正式的演出出現，變得具有傳奇性。從1980年代晚期起，劇院制做了一系列的城市神秘劇，準備紀念彼得堡建城三百周年慶祝活動。

[[6]](#_6_193) 這個故事記載于納烏姆·辛達洛夫斯基（Naum Sindalovsky）：《彼得堡民間故事》（Peterburgskii Fol'klor，St.Petersburg:Maxima,1994），307。

[[7]](#_7_191) 尤里·洛特曼（Yuri Lotman）：“彼得堡的象征與城市語義學”（Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda），見于《城市與城市環境的語義學？》（Semiotika goroda Igorodskoi sredy,Tartu，1984）。辯論延續到今天。1996年，米哈伊爾·庫拉耶夫著文，發出對城市的最兇猛的攻擊，稱該城市淺薄、像惡魔，提出返回到沙皇阿列克塞·米哈伊洛維奇的快樂時代去。與此同時，一位哲學學者和教授，莫伊塞·卡岡（Moisei Kagan），則歌頌這個城市，說它是俄國未來的希望，把圣彼得堡的奠基和俄國的基督教化相提并論，只不過這一次的洗禮是歐洲的世俗的啟蒙洗禮。莫伊塞·卡岡：《俄國文化史中的彼得之城》（GradPetrov v istorii russkoi kul'tury,St.Petersburg，1996）。

[[8]](#_8_190) 芬蘭的傳說揭示出一則圣彼得堡建城故事的類似變體，很奇異。按照這一傳說，彼得堡像是女神雅典娜，似乎是從像大神一樣的沙皇的頭部跳出來的，令地方的漁民大為驚奇。參見：辛達洛夫斯基：《彼得堡民間傳說》，22。

[[9]](#_9_182) 十八世紀和十九世紀初期的詩人們歌頌彼得堡，視其為啟蒙智慧和美麗意向的偉大成就，在頌歌和哀歌中贊揚城市里笨拙的慶祝活動。普希金的“青銅騎士”為許多城市神話打好基礎。在普希金以后，“彼得堡的故事”混和了現實主義的和幻想的因素，對權威提出質疑，玩耍起瘋狂做法。在十九世紀末，隨著斯拉夫派思想的發展和對業已喪失的俄國“自然生活方式”的懷舊，彼得堡越來越多地被看成是一個沒有靈魂的和人造的地方，一個沒有自己的記憶或者歷史的城市。它被擬人化為一個“暴發戶”，沒有根源，或者是一個邪惡的行伍大叔。修正主義者們把彼得堡看成是一個受詛咒的、無根的城市，反基督的化身，注定最終要化為灰燼的城市。他們演示了啟示錄式的狂歡節，而青銅騎士則變成了預告圣彼得堡終結的啟示錄中的騎士。有些人把十月革命看成是這一下場的某種實現和城市的死亡。詩人英諾坎提·安年斯基（Innokenty Annensky）寫道，青銅騎士馬蹄下面的蛇已經變成了這個城市真正的偶像。彼得堡人永遠都受到他們這個城市無根、殘酷過去地位的攪擾。半個世紀以后，白銀時代詩人們本身的生活都把列寧格勒人夢想成為有關過去的一個童話故事，和他們自己的基礎散文作品之一。“藝術世界”的成員發起一次反攻，主張保存紀念碑，還宣布只有“美才能夠拯救這個城市”。他們烏托邦式的要求在列寧格勒歷史最困難的年代里得到反響。

[[10]](#_10_180) 奧西普·曼德爾施塔姆（Osip Mandelstam）：“埃及郵票”（Egipetskaia Marka），見于《三卷本選集》（Sobranie sochinenii v trex tomakh，第2卷，New York，Interlanguage Associates,1971），40。

[[11]](#_11_176) 關于首都從彼得堡遷往莫斯科各種原因的激烈討論，參見艾娃·貝拉爾（Ewa Berard）：“布爾什維克為什么拋棄了彼得格勒？”（Pochemu Bol'sheviki pokinuli Petrograd？）《往事》（Minuvshee），no.14（1993），226—252。

[[12]](#_12_170) 關于塔特林雕像的討論，參見尼古拉·普寧：《論塔特林》（Nikolai Punin：O Tatline,Moscow，RA，1994）。文章都是在1910年代到1920年代寫的，1994年重新發表。A.A.Strigalev：“論第三國際紀念碑工程”（O proekte pamiatnika III Internatsionala），見于《蘇聯造型藝術問題》（Voprosy sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva,Moscow，1973，408—452）。

[[13]](#_13_163) 13.關于慶祝活動的文件，參看A.Z.Yufit編輯：《1917—1921年的蘇俄戲劇》（Russikii sovietskii teatr 1917—1921，Leningrad，1968）。批評論述，參見：Katerina Clark：《彼得堡：文化革命的嚴酷考驗》（Petersburg:Crucible ofCulturalRevolution,Cambridge,MA:Harvard University Press，1995）;詹姆斯·馮·戈爾登：《布爾什維克的節慶，1917—1920》（James von Geldern,Bolshevik Festivals,1917—1920,Berkeley:University ofCalifornia Press，1993）。感謝Christoph Neidhart和我分享他1998年春天在哈佛大學發表的關于攻打冬宮的演講。關于烏托邦式誓言的更廣泛的語境，參見理查德·斯代茨：《革命夢幻：俄國革命中的烏托邦夢想和實驗生活》（Richard Stites,RevolutionaryDreams:Utopian Dream andExperientalLife in the Russian Revolution,New York:Oxford University Press，1989）；卡爾·施洛格爾：《超越偉大的十月：現代彼得堡實驗室，1909—1921》（Karl Schloegel,Jenzeits des Grossen Oktober:Das Laboratorium der Moderne Petersburg 1909—1921,Berlin，Sieldler Verlag,1988）。

[[14]](#_14_159) 引文見于：尼古拉·安奇費羅夫（Nikolai Antsiferov）：《彼得堡的靈魂》（Dusha Peterburga，Petrograd，Brokhaus and Efron,1922）。

[[15]](#_15_159) 維克多·施克洛夫斯基（Victor Shklovsky）：《馬步》（XodKonia，Berlin：Gelikon,1933）,196—197。

[[16]](#_16_158) 施克洛夫斯基描寫的地方經歷了有趣的改變。廣場變成城市蘇維埃化的中心地點，彼得格勒即將變成列寧格勒。自由紀念碑沒有建造；被包裹起來的亞歷山大三世的雕像變成了臨時性展覽的永久地點。1918年，雕像被貼上硬紙片，周圍豎起桅桿，使得它像是一艘擱淺的革命航船。雕像周圍的先鋒派招貼畫在宣揚革命藝術本身的力量：“藝術是團結人民的方法”。1919年，它又被重新改裝，成為一個古典的祭壇，有超大的柱子，頂上有金色的皇冠。招貼畫上寫著：“向真正的革命領袖致敬！”所以，這不再是把人民團結起來的藝術，而是向“真正革命領袖”致敬的藝術。在一件1932年的陳列中，亞歷山大三世紀念碑沒有被遮蓋起來，而是被圈在籠子里面，這是對待人民敵人的傳統做法。在被圈在牢籠里面的沙皇旁邊，是無往而不勝的蘇聯強力的象征：塔特林制做的第三國際紀念碑的小型變體，頂端有鐮刀與錘子（1930年代對塔特林紀念碑的變動不能容忍辯證法螺旋中心的空虛之處）。1937年，革命狂歡節的時代確實終結。基洛夫事件引起列寧格勒的重大清洗案件，這個城市永遠失寵于斯大林當局。為了紀念二月革命，茲納緬斯基廣場（名稱來源于茲納米尼耶大教堂）變成了起義廣場。茲納米尼耶大教堂在1940年被拆毀，1950年代，在那里修建了地下鐵道車站。亞歷山大三世紀念碑被搬遷，“流放”到了俄國博物館的里院，在原來的地方，在1985年豎立了列寧格勒最后一批紀念碑之一——列寧格勒英雄紀念方尖碑。一件熄滅了一半的霓虹燈標語“英雄城列寧格勒萬歲”依然裝飾著莫斯科火車站的正面。

[[17]](#_17_152) 施克洛夫斯基：《馬步》，24。

[[18]](#_18_148) 瓦爾特·本雅明：《德國悲劇的起源》，John Osborne英譯（London and New York，Verso，1990），177。

[[19]](#_19_148) 施克洛夫斯基：《馬步》,199，200。

[[20]](#_20_146) 同上，196。

[[21]](#_21_147) 同上，5。

[[22]](#_22_147) 姆斯季斯拉夫·多布任斯基（Mstislav Dobuzhinsky）：“回憶錄”（“Vospominaniia”，Moscow，Literaturnye Pamiatniki，1987）。

[[23]](#_23_146) 石版畫使人想到十八世紀和十九世紀早期彼得堡的古典藝術，和藝術節畫家們十分欽佩的日本葛飾北齋和歌川廣重的藝術。所以，圣彼得堡的懷舊風格不是地方性的，而是國際性的，現代主義的，卻具有新古典主義的比例感、表現主義的線條和日本石版畫的韻律感。格里高里·卡岡諾夫評論說，多布任斯基的彼得堡是“城市事物的劇場……多布任斯基看起來是返回到了‘事物’（thing）這個詞語的古代詞根，其語源學意義‘某一種活物或者惡魔之物’，而且和動詞‘說話’享有同一個印歐語系的詞根”。格里高里·卡岡諾夫：《圣彼得堡》（Grogorii Kaganov,SanktPeterburg，77）。

[[24]](#_24_144) 曼德爾施塔姆：“埃及郵票”，20。

[[25]](#_25_142) 同上，“在明朗的彼得之城，我們都會死去”（V Petropole prozrachnom my umrem），見于《漫長的一天》（Medlennyi den',Leningrad:Mashinostroenie，1990，59）。

[[26]](#_26_142) 本尼迪克特·安德森：《想象中的共同體》（Benedict Anderson,Imagined Communities,New York，Verso,1992），11。

[[27]](#_27_136) 《埃及郵票》是革命時期彼得堡的一個故事；這是一個雙重的故事：一面是把文本和生活片段縫合在一起的敘事者作家；一面是他筆下處處不得志的彼得堡人物帕爾諾克，這是普希金、果戈理和陀思妥耶夫斯基筆下“小人物”在二十世紀的翻版，他遺失了外套。帕爾諾克是彼得堡人，同時又是陌生的居民；作家也是這樣：“主啊！不要把我造得像帕爾諾克！給我把我自己和他區分開來的力量……我也是只靠彼得堡養育的——彼得堡的音樂廳，黃顏色的、不吉利的、陰冷的、像在冬天里一樣的音樂廳。”（第149頁，有改變）。

[[28]](#_28_136) 曼德爾施塔姆：“埃及郵票”，5。

[[29]](#_29_131) 康斯坦丁·瓦吉諾夫（Konstantin Vaginov）：“斯維斯托諾夫的辛勞和日子”（Trudy i dni Svistonova），見于《山羊之歌》（Kozlinnaia Pesn，Moscow，Sovremennik，1991），164。也參看：安東尼·埃尼門：“著魔的收藏者”（Anthony Anemone“,Obsessive Collectors”，Russian Review（即將出版）。瓦吉諾夫為自己的長篇小說《山羊之歌》（悲劇的滑稽變體）寫了一篇戲劇的引論，作者在這里專注的是棺材，而不是搖籃：“現在沒有彼得堡。現在有列寧格勒，但是列寧格勒和我們沒有關系。作者是做棺材的，不是搖籃專家。”對于他來說，列寧格勒這個革命的搖籃，不如大墳地彼得堡有意思。作者是一個戀尸癖，喜歡一切過時作廢的東西。他的彼得堡是一個“北方的羅馬”，是文明的最后避難所，而文明很快就要被披著布爾什維克皮外套的“新基督徒”消滅。北方羅馬彼得堡的神話有別于第三羅馬莫斯科。在彼得堡這里，羅馬是一個世界文明的地方，是一個塵世的、世俗的城市，而第三羅馬則是啟示錄預言的城市，一個天堂或者塵世的地獄。瓦吉諾夫：《山羊之歌》。

[[30]](#_30_129) Santos Dumont（1873—1932），巴西早期飛行家，1893年用自己設計的氣球升空。1906年駕駛自己設計制造的雙翼機在6米高度飛行。希臘神話中說伊卡盧斯曾用蜂蠟粘的翅膀飛行。——編注

[[31]](#_31_125) 曼德爾施塔姆：“埃及郵票”，30。

[[32]](#_32_123) 梅菲斯特（Mephistopheles）是歐洲神話中的惡魔。赫爾曼（Hermann）是普希金小說《黑桃皇后》中的人物。拉賓諾維奇（Rabinovich）是猶太姓氏。—編注

[[33]](#_33_121) 1920年代晚期和1930年的文化戰爭并不真的就是希望保存文化記憶的現代派和革命的先鋒派之間的一場戰斗。雙方都是輸家：那些為自由設計了過渡性的革命紀念碑的人們和考古學家與廢墟收藏者們。斯大林時代的城市風格偏好新古典主義折衷主義和裝飾藝術的社會主義現實主義變體。收入接受了俄國首都帝國身份特征的新莫斯科形象的，不是先鋒派的實驗，而是古典主義彼得堡建筑的風貌。但是，美學形式本身不能決定意識形態；意識形態是由語境和對權力的關系制約的。斯大林的莫斯科篡奪了彼得堡的帝國形象，但是沒有拿出空間給予代用的懷舊和彼得堡局外人個人創造性探索的地方。

[[34]](#_34_119) 奧西普·曼德爾施塔姆：“我回到自己的城市，這里的一切熟悉得讓我潸然淚下。”（Ia vernulsia v moi gorod,znakomyj do slez），見于Sidney Monas編輯：《曼德爾施塔姆詩歌全集》，Burton Raffel和Alla Burago英譯（Albany，Suny Press，1973）。

[[35]](#_35_117) 在俄語中，“我回來了”這句話，如果說話人是男性，寫為ia vernulsia，說話人若是女性，則是ia vernulas'。—譯者

[[36]](#_36_117) 感謝Irena Verblovskaya為我導游，參觀曼德爾施塔姆的彼得堡。

[[37]](#_37_117) 引文見：所羅門·沃爾科夫：《圣彼得堡：文化史》（Solomon Volkov,St.Petersburg:A Cultural History,Antonina Bouis英譯），New York，Free Press，1995，426。

[[38]](#_38_114) 同上，437。

[[39]](#_39_109) 參看阿列西·阿達莫維奇與丹尼爾·格拉寧：“列寧格勒案件”（Ales'Adamovich and Daniil Granin,“Leningradskoe gelo”，記述圍城之書未發表的一章），《圣彼得堡新聞》（Sankt Peterburgskie Vedomosti），1992年1月18日；《涅瓦時代報》（Nevskoe vremia），1991年1月24日，第11期；《青年一代》（Smena），1991年7月10日。

[[40]](#_40_105) 邁克爾·赫茨菲爾德：《文化親緣性：民族國家的社會詩學》（Michael Herzfeld,CulturalIntimacy：SocialPoetics in theNation-State,New York:Rutledge，1997，13—14）。

[[41]](#_41_104) 偏執狂意指被描寫成“理性的幻想”。幻想的理性品格是很重要的；在一個建立在幻想的前提基礎之上的封閉系統范圍之內，每一個因素和細節都有意義。在弗洛伊德的描寫中，偏執狂是通過投影的機制固著于自身和逐漸地排除外部的世界。

[[42]](#_42_98) 布萊爾·魯布爾：《列寧格勒：塑造一個蘇聯城市》（Blair Ruble,Leninggrad:Shaping a Soviet City，Berkeley:University ofCalifornia Press,1990）；近期的文章，同作者：“俄國的過去和未來：列寧格勒”，Wilson Quarterly（Spring 2000）；37—41。

[[43]](#_43_98) 36.引文見于：沃爾科夫：《圣彼得堡》，450。

[[44]](#_44_96) 羅曼諾夫王朝在1613—1917年期間統治俄國。——編注

[[45]](#_45_96) 故事記述見于那烏姆·辛達洛夫斯基（Naum Sindalovsky）：《紀事與傳說中的圣彼得堡歷史》（Istoriia Sankt Peterburga v predaniiakh i legendakh，圣彼得堡，Norint，1997，340—341）。

[[46]](#_46_94) 參見斯維特拉娜·博伊姆：“密謀理論與文學倫理學”，“比較文學”（1999年春季，第51卷，第2期）。

[[47]](#_47_92) 一本被翻譯成五十種語言的最流行的神秘之書——《錫安長老議事錄》形成的歷史顯示，某一個藍圖式的情節如何從中世紀魔鬼學轉移到哥特風格小說，然后又到了十九世紀的小說，最后到右翼的通俗文化。

[[48]](#_48_90) 約瑟夫·布羅茨基：“少于一”（Less than One），同作者：“改名城市導游”（A Guide to Renamed City，見于Less than One，紐約，Farrar，Strauss&Giroux,1986）。

[[49]](#_49_90) Mit'ki，彼得堡的一個藝術流派，源于Shinkarev的同名文學作品。—編注

[[50]](#_50_90) 感謝《涅瓦時代報》Elena Zdravomyslova and Alla Iunysheva和我分享西貢咖啡館的記憶。也參見B.V.Markov：“西貢與大象”（Saigon i slony），見于《彼得堡的形而上學》（Metafisika Peterburga，130—146）。

[[51]](#_51_88) 切記列寧格勒共產黨當局和莫斯科之間的區別，以及有組織的不同政見之存在，這一點很有用。一方面，列寧格勒當局更具外省風格，較少彈性，不太愿意嘗試引導或者啟發1970年代的青年人進入這個系統或者給予他們機會完成個人的或者職業的抱負。那個時期的意識形態的宣傳可能顯得陳舊和老調重彈，但是其背后的力量卻是真實的。另外一方面，在列寧格勒，有組織的不同政見者較少，展開真實政治抗議的機遇較少，人們偶然因為無關緊要的借口而遭逮捕——不是因為參加人權組織，而是因為說出一個危險的笑話。

[[52]](#_52_88) 米歇爾·德·塞爾托把每日的實際做法定義為謀略，和對官方意識形態的小規模抵制，這些活動是生存實踐，是別樣的抗議形式。西貢咖啡館以列寧格勒反美學的方式復活了民眾和市民社會的美學，這樣的美學在過去的二十年里在全歐洲、拉丁美洲和美國十分盛行。

[[53]](#_53_86) 詩人維克多·克里烏林在西貢咖啡館回憶錄里寫道，他曾經多次問候過西貢咖啡館里的一個人，他以為這個人是他偶識的熟人，但是又說，在他訪問了西貢咖啡館之后被捕的時候，這個人指揮搜查了他的寓所；這個人是克格勃的一個特工。“大部分犯罪活動都是在西貢咖啡館里密謀的。”這個克格勃特工說過這樣的話，這話不完全不真實，因為盜賊和黑手黨也在那里麇集。

[[54]](#_54_86) 弗拉基米爾·葉利斯特拉托夫：《莫斯科黑話詞典》（Vladimir Elistratov,Dictionary ofMoscow Jargon,1994）；索尼亞·馬爾格麗娜：“謊話連篇”（Sonja Margolina，“Die Vergaunerte Zunge”,FrankfurterAllgemeine Zeitung，1998年1月19日）。

[[55]](#_55_86) 彼得堡頻道最近被取締一事特別能夠說明情況：它被改名為“文化頻道”，遷往國家中心，也就是說——莫斯科。

[[56]](#_56_86) 阿列克塞·尤爾查克：“加加林與笑鬧兒童：后蘇聯青年夜生活文化系譜”（Alexei Yurchak,“Gagarin and the Rave Kids:A Genealogy of Post-Soviet Youth Night Culture），見于阿戴爾·巴克編輯：《消費俄國》（Adele Barker編輯，Consuming Russia,Durham,NC:Duke University Press,1999）。

[[57]](#_57_84) 葉蓮娜·茲德拉沃梅斯洛娃（Elena Zdravomyslova）：“重新命名是爭取地方公民權利斗爭的一部分：彼得格勒—列寧格勒個案”。獨立社會學中心論文，圣彼得堡，1997。

[[58]](#_58_83) 阿納托利·索布恰克：“城市做出選擇。圣彼得堡市長總結報告”（Gorod delaet svoi vybor.Otchet mera Sankt Peterburga），《涅瓦時代報》（Neskoe vremia），1996年6月5日。索布恰克政府解救了該城市1991—1992年冬天名副其實的饑荒，直接從西歐和美國求得人道主義援助。然后他開始居民住宅的私有化和重建，改善公共交通系統、社會服務和市場改革。圣彼得堡發展的規劃包括建設居民中心和建筑遺產保護，創建城市的和旅游的基礎設施，發展道路和公共交通，發展獨立的銀行業務系統，科學和計算機工業，以及生態環境改善。

[[59]](#_59_82) 丹尼爾·科丘賓斯基：“自由彼得堡：神話還是虛擬的現實？”（Daniil Kotsiubinsky,“Svobodnyj Peterburg:Mif ili virtual'naia real'nost'?”），《巔峰時刻》（Chas Pik），1996年12月25日。

[[60]](#_60_82) 拉寧不主張分離主義，而主張實際的自治和擺脫中央的控制。他計劃通過遵守俄國憲法法律來達到自己的目的，這就是，“通過選舉”，“教育和啟蒙的工作與修改法律”。正是拉寧對彼得堡的界定是以“尊重法律、對不同民族和宗教人群持以寬容態度，這是一種‘規范的歐洲精神’”。訪談，1996。

[[61]](#_61_79) 葉甫蓋尼·索洛緬科：“彼得的鑰匙—在莫斯科的金庫里”，《消息報》，1992年11月21日。很有意思的是，彼得堡的新聞界常常使用舊式的戰爭隱喻來描寫和中央的關系。關于修復紀念碑，參見：“從今后，國家保護我們的城市”（Otnyne nash gorod okhraniaetsia gosudarstvom），《青年一代》，1996年6月25日。這個項目建議修復3500個紀念建筑物和歷史建筑物，修整一千萬平方米、建造220萬平方米面積的住宅。

[[62]](#_62_80) 庫拉耶夫：“旅行從列寧格勒開始”（Puteshestvie iz Leningrada），178—179。這是指安年斯基的詩歌“彼得堡冬天的黃色蒸汽”（Zholtyi par peterburgskoi zimy）。

[[63]](#_63_80) 指十九世紀末、二十世紀初俄國文化和詩歌繁榮時期。——編注

[[64]](#_64_80) 伊蘇波夫：《俄國歷史美學》（G.K.Isupov,Russkaia estetika istorii，St.Petersburg，1992），148—150。關于十九世紀晚期到二十世紀晚期圣彼得堡的啟示錄神話，參見安奇費羅夫：《彼得堡的靈魂》（Antsiferov,Dusha Peterburga），97—113；格奧爾格斯·尼瓦特：“烏托邦與厄運：二十世紀的圣彼得堡”（Georges Nivat,“Utopia i katastrofa:Sankt Peterburg v XX veke”）,見于艾娃·貝拉爾編輯《圣彼得堡：通往歐洲之窗，1900—1935》（Ewa Berard ed.,Sankt Peterburg:Okno v Evropu 1900—1935，St.Petersburg，1997），也發表在法文版之中：《圣彼得堡：通往歐洲之窗，1900—1935：城市、現代化、現代性》（St Petersburg:Une Fenetre sur la Europe 1900—1935:ville,modernization,modernite，Paris:Editions de la Maison des Sciences de L'homme,2000）。

[[65]](#_65_80) 格列布·列別捷夫：“圣彼得堡的象征”，見于《彼得堡講座》（Gleb Lebedev,Peterburgskie chteniia，St.Petersburg，1997）。參見同一作者：“羅馬與彼得堡：城市化考古學與大城市的實質》（Rim i Peterburg:arxeologia urbanizma i substantsiia velikogo goroda，見于《彼得堡形而上學》，47—63。格列布·列別捷夫論彼得堡新的大建筑物，本書作者采訪列別捷夫，1997與1998年。

[[66]](#_66_80) 可以提出，這一考古辯解拒絕承認彼得堡作為文化啟蒙城市和人造的帝國首都的特殊意義。

[[67]](#_67_78) 瑪利亞·維洛萊寧（Maria Virolainen）比較了青銅騎士和新彼得。她揭示出十八世紀城市狂歡節展現滑稽演員沙皇的十八世紀資料。（1996年秋天在馬薩諸塞州劍橋哈佛戴維斯中心的講演。）

[[68]](#_68_78) ，例如救世主基督大教堂。

[[69]](#_69_76) 彼得堡雕像融入城市歷史環境，親近普通市民。莫斯科的彼得被隔離安置在莫斯科河一角，被勝利的船帆重重擋住。因為炸彈威脅，接近雕像者受到嚴格限制，雕像有軍警四面把守，他們查問每一個信步走來的參觀者的身份。這樣一個事實有詩學上的合理性：因為彼得十分不喜歡俄國舊京城，他沒有被融入莫斯科歷史風景線—他倒是和大城市狂的莫斯科市長的新建筑大場面整體合

[[70]](#_70_76) 革命時代彼得堡一支諷刺歌曲如下：“有一天一只燉雞、有一天一只炸雞，到涅瓦河畔游戲，它被俘虜，它被逮捕，警察要查看它們的護照。”不幸的炸雞請求饒命，下場卻不太光明。

[[71]](#_71_74) “小小金翅雀，你在哪兒喝水？在小噴泉喝水，喝了甜酒，喝了兩杯。喝得昏頭又轉向。”（Chizhik-pyzhik,gde ty byl?Na Fontanke vodku pil.Vypil riumku,vypil dve.Zakruzhilos v golove.）

[[72]](#_72_74) 這個故事是彼得堡民間文學鑒賞專家Dr.Marietta Tourian告訴我的，在1998年7月。

[[73]](#_73_74) 本書作者采訪泰穆爾·穆爾瓦尼則（Teimur Murvanidze），1997年7月。

[[74]](#_74_74) 奇異的是，MVD資助的這個紀念碑設計的不是永久性的，而是一個可以從一個地方移動到另外一個地方的城市雕塑，就像警察本身一樣。所以就連再造的克格勃也不知不覺地參加了城市狂歡節。

第十章

[[1]](#_1_228) 彼得·施奈德：《越墻者》（Peter Schneider,The Wall Jumper，Chicago:University of Chicago Press,1998，6）。

[[2]](#_2_217) 弗拉基米爾·納博科夫：“柏林導游”（Putevoditel'po Berlinu），見于《詩歌與短篇小說》（Stixotvoreniia i rasskazy，Leningrad，Detskaiia Literatura，1991），149。

[[3]](#_3_210) 伊安·布魯瑪：“柏林，你好”（Ian Buruma,“Hello to Berlin”，New York Review ofBooks，1998年11月18日，23）。

[[4]](#_4_208) 安德烈亞斯·惠森：《黃昏的記憶》（New York，Routledge,1995），74。

[[5]](#_5_200) 墻幾乎被完全拆毀，只留下幾個片段，在艾伯特親王博物館和“恐怖地貌”附近，在貝爾瑙爾大街和查理檢查點地區，在位于十字山和弗里德里希海因之間的東側畫廊里。從政治的象征物，它變成了一件商品和博物館收藏品。

[[6]](#_6_194) 愛本哈特·狄浦根：《柏林概覽》序言（Ebenhard Diepgen,Berlin in Brief，Berlin,Presse und Informationsamt des Landes Berlin，1997），1。

[[7]](#_7_192) 柏林—科隆中世紀的許多城市因為1597—1598年的鼠疫和三十年戰爭而遭受巨大的破壞。在大選帝侯腓特烈·威廉（1640—1688）統治期間，腓特烈·威廉建立了兩個城市，弗里德里希韋爾德和多羅泰施塔德，邀請被從維也納驅逐出來的受迫害的法國胡格諾派人士和猶太人定居。大選帝侯腓特烈三世的兒子計劃把一個中世紀居住地變成開明宮廷的一座宮殿，讓藝術和文學在那里繁榮起來。

[[8]](#_8_191) 皇宮的建設始于1698年，北方巴羅克風格。在葉卡捷琳娜（采爾波斯特人士）統治時期，這一宮殿啟發了俄國冬宮的建造。

[[9]](#_9_183) 關于柏林宮殿的歷史信息，參見沃爾夫·約伯斯特·齊德勒：“宮殿不在柏林——柏林就是宮殿”（Wolf Jobst Siedler,“Das Schloss lag nicht in Berlin—Berlin war das Schloss”），見于《展覽促進會，柏林國家宮對柏林人的意義》（F觟rdervereinfür die Austellung,Die Bedeutung des Berliner Stadtschlossfür die Mitte Berlins—Eine Dokumenation,Berlin，F觟rderverein,1992）；約阿希姆·費斯特：“為創建國家宮辯護”（Joachim Fest,“Plad觟yer für den Wiederaufbau des Stadtschloss”），見于邁克爾·門寧格編輯：《新柏林》（Michel M觟nninger ed.,Das neue Berlin,Frankfurt:Insel，1991）。感謝馬庫斯·施密特幫助提供資料。在英語中，最好的資料是布萊恩·萊德：《柏林的鬼魂：在城市風景中見識德國歷史》（Brian Ladd,The Ghost of Berlin:Confronting German History in the Urban Landscape，Chicago:University ofChicago Press,1997）。關于大屠殺紀念館，參見詹姆斯·楊格：《記憶的肌質：大屠殺紀念館和意義》（James Young,The Texture of Memory:Holocaust Memorials andMeaning,New Haven，1993）。關于東德對于納粹時代的記憶，參見：杰弗里·赫爾夫：《分開的記憶》（Divided Memory，Cambridge,MA:Harvard University Press，1997）。關于記憶與電影，參見：安東·凱斯：《從希特勒到祖國：作為電影的歷史之回歸》（Anton Kaes,From Hitler to Heimat:The Return ofHistory as Film，Cambridge,MA:Harvard University press,1989）。關于柏林的現代性，參見：彼得·葉拉維奇：《柏林酒吧間》（Berlin Cabaret，Cambridge,MA:Harvard University Press,1993）；彼得·弗里切：《閱讀柏林1900年》（Peter Fritzsche,Reading Berlin 1900，Cambridge,MA:Harvard University Press,1998）；查爾斯·W哈克斯陶森與海德倫·蘇爾編輯：《柏林：文化與京城》（Charles W.Haxthaussen and Heidrun Suhr,eds.,Berlin:Culture and Metropolis,Minneapolis:University ofMinnesota Press,1990）。

[[10]](#_10_181) 因為蘇聯紅軍從德國取走的藝術作品無法借用，法國占領區當局從盧浮宮運來作品做戰后第一次展覽。1948年，處于廢墟狀態的皇宮舉辦一次展覽會，紀念1848年革命100周年，并且展示未來的城市規劃，規劃預示了1950年代大部分設計和趨勢。令人感到悲哀和具有諷刺意義的是，展示了未來潛在機遇的皇宮僅僅在兩年之后就被徹底拆除。

[[11]](#_11_177) 引文見于《展覽促進會》，75。

[[12]](#_12_171) 魯迪格·沙坡爾：《南德日報》（Rudiger Schaper,Süddeutsche Zeitung），1992年12月15日，引用于萊德：《柏林鬼魂》，65。

[[13]](#_13_164) Joachim Fester(1926—2006），德國歷史學家，研究納粹德國，著有《希特勒傳》。——編注

[[14]](#_14_160) 費斯特：“為重建國家宮辯護”（Fest,“Pl覿doyer für den Wiederaufbau des Stadtschloses”，118）。在這一案例中，大家喜歡用來做比較的是被納粹毀滅的華沙老城的重建。重建維護者們在瓦爾特·烏布里希的行動和納粹的行動之間劃等號。

[[15]](#_15_160) 迪特·霍夫曼—阿克斯臺爾姆：“柏林皇宮無理要求—如何看待”，見于《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。此處的討論依據本書作者1998年7月的采訪。霍夫曼—阿克斯臺爾姆最為知名之處在于他在替代性考古學和批判性重建方面的開拓者工作；他研究了在戰后重建時期被拆毀的十字山腓特烈城具有歷史意義的街區建筑和蓋世太保總部的區域。1978年，在“無為大會”（Do-Nothing Congress）上，柏林環境保護者與無政府主義者會見的時候，霍夫曼—阿克斯臺爾姆導游參觀阿爾布萊希特親王大街的無人之地，描述了被壓抑歷史的多個層次。他提出，這個地方不再可能重新用于城市日常活動；這是一塊“反地點”，應該保留下來，以提醒世人牢記納粹的罪行。后來，通過柏林法西斯主義與抵抗行動博物館的工作，蓋世太保總部的地基被挖掘出來，一個獨特的文獻記錄展覽“恐怖地貌”就地組成。皇宮廣場，據霍夫曼—阿克斯臺爾姆認為，不是一塊“反地點”，而是警示世人的場地，世人在這里可以捕捉柏林悲劇性的建筑命運。

[[16]](#_16_159) 霍夫曼—阿克斯臺爾姆：“柏林皇宮無理要求”，102。

[[17]](#_17_153) 就像圣彼得堡修復那樣，柏林的修復也是在城市的而非國家的身份標志下展開的。它的美學不像浪漫主義和新古典主義的帝國美學可能受到懷疑。巴羅克很少被看成是法西斯主義對政治美學化的先驅。但是柏林變成了統一德國的首都，而不是一個歐洲城市國家。

[[18]](#_18_149) 皇宮的建筑學帶有啟蒙主義理性主義和黑格爾辯證法的哲學理想；霍夫曼—阿克斯臺爾姆把它的立柱比擬為黑格爾的國家理念。同時，皇宮舊式磚塊是溫暖和穩定的載體，可以信賴的重量和支撐。皇宮既是理想，也是物質。它被描寫成為城市的心臟和中心的“城市軀體”，是可以依靠和信賴的，它具有溫暖和教育潛力，就像為發育過度和超現代化的柏林人開辦的一個舊式保育園一樣。

[[19]](#_19_149) 霍夫曼—阿克斯臺爾姆：“柏林皇宮無理要求”，105。

[[20]](#_20_147) “拆毀的宮殿：它的死亡紀事”（Palazzo Prozzo:Chronik seines Sterbens），見于Berliner Zeitung，1994年2月19日。艾娃·施威策：“共和國宮將被拆除”（Eva Schweitzer,“Palastder Republik wird abgerissen”），見于《每日鏡報》（Tageepiegel），1996年6月1日。

[[21]](#_21_148) 萊德：《柏林鬼魂》，59。

[[22]](#_22_148) 《展覽促進會》（F觟rdervereinfür die Austellung）,79。

[[23]](#_23_147) 阿蘭·鮑福爾編輯：《柏林》（Alan Balfour ed.,Berlin,London，Academy Editions,1995，113）。

[[24]](#_24_145) 蘇珊·巴克—莫爾斯：“廢墟中的時尚：冷戰后的歷史”（Susa Buck-Morss,“Fashion in Ruins:History After the Cold War”，Radical Philosophy,68,Autumn,1994，10—17）。

[[25]](#_25_143) 巴爾福爾編輯：《柏林》，135。

[[26]](#_26_143) 霍夫曼—阿克斯臺爾姆本人相信實際尺寸的皇宮正面畫布，擔心新建筑可能被收買，落入不當的手中：“畫布柏林皇宮對于其周圍現代結構建筑的優越性，想起來是一種震撼。但是，這不是一種舞臺呈現的、或者歷史裝飾帶來的優越性。這是再也不能復原的歷史形象的優越性——一種歷史命運……我們是欣然接受的。設計的過程繼續進行，但是沒有人拍打自己的后背，設想自己做得可以和施呂特媲美。”同上，76。

[[27]](#_27_137) 感謝Beate Binder，她帶引我參觀格倫瓦爾德車站，是我在柏林的最好的導游。

[[28]](#_28_137) Baudrillard（1929—2007），法國社會學家，哲學家，后現代主義者。—編注

[[29]](#_29_132) 在東德晚期建筑中被奇異預測到的向歷史主義的回歸，可能是具有各種不同的形式的，不應該被看成是某種新保守主義或者民族主義的警示標志。圍繞著歷史形式的爭論揭示了文化的和政治的重新組合。看來，反對現代風格特殊壟斷的態度穿過了邊界，從保守主義建造據說是被拆毀建筑的準確復制品（例如巴黎廣場的埃德倫旅館）到更冒險的和反思的項目（如皇宮廣場的幾個項目）。考慮到對于柏林過去建筑的興趣，現代風格本身變得歷史化，受到更多是政治和體制傾向的觀察。

[[30]](#_30_130) Kristallnacht,又譯“碎玻璃之夜”，指1938年11月9日至10日凌晨納粹分子襲擊德國和奧地利的猶太人事件。——編注

[[31]](#_31_126) 赫爾曼·西蒙：《新猶太教堂》（Hermann Simon,The New Synagogue,Berlin：Edition Hentrich,1994,7）。感謝Dr.Simon和Dr.Chana C.Schutz的慷慨幫助。

[[32]](#_32_124) 保羅·德·拉加德，引用見于西蒙：《新猶太教堂》，11。

[[33]](#_33_122) 海因茨·諾布洛赫：《勇敢的區長》（Heinz Knobloch,Der beherzte Reviervosteher,Berlin，1990）。

[[34]](#_34_120) 西蒙：《新猶太教堂》，17。

[[35]](#_35_118) 卡塔盧尼亞為西班牙東北角傾向獨立的一個地區，卡斯蒂利亞人是西班牙人的另外一個稱呼。——譯者

[[36]](#_36_118) “塔舍萊文化宮應該騰空”和“紀事”，《柏林晨郵報》（“Kulturhaus Tacheles soll ger覿umt warden”，“Chronik”，Berliner Morgenpost，1997年10月4日）。感謝Stephan Muschik和Markus Schmidt幫助我研究塔舍萊。

[[37]](#_37_118) Brecht（1898—1956），德國詩人和戲劇家，他的作品注重“間離效果”，依靠觀眾的批判分析而非作品的氣氛和情節。——編注

[[38]](#_38_115) 邁克爾·布呂納：“火車午夜后遠行”（MichaelBrunner,“Feuerbus weit nach Mitternacht”,Michael Brunner,Tagesspiegel,1997年10月20日）。

[[39]](#_39_110) 1998年10月，德國宣布成為移民國家。這一承認態度拖延已久。新德國將是柏林共和國，而柏林從建城時期起，就是一個移民的城市。在十七世紀，胡格諾派和受迫害的猶太人得允在這里定居；在二十世紀，魏瑪共和國因為移民藝術和世界主義藝術而繁榮。在上世紀交替時刻，柏林被描寫成為一個無根的世界主義城市，然而，正是這種“無根性”造成了城市現代性和文化的繁榮，使它成為一個“處于演變過程中”的獨特的城市。

[[40]](#_40_106) 弗拉基米爾·納博科夫：《禮物》（The Gift，New York:Vintage，1991），161。

[[41]](#_41_105) 烏格雷什奇（Dubravka Ugrěsic＇）：《無條件投降博物館》（The Museum of Unconditional Surrender），Celia Hawkesworth英譯（London，Phoenix House,1996，1）。

[[42]](#_42_99) 同上，247。

[[43]](#_43_99) 同上，240。

[[44]](#_44_97) 建筑師施奈德與許馬赫，1995年10月完成。

[[45]](#_45_97) 信息箱有一個屋頂平臺，從那里可以鳥瞰“歐洲最大的建筑工地”，這是一片宏偉的景象，都是吊車、粉紅色和藍色的管子、反光的玻璃結構物—在日益升高。氣派很大的國際建筑師隊伍匯集到這里，來建造波茨坦廣場：德國人有Hans Kollhoff,Ulrike Lauber,Wolfram Lohr；意大利人有Renzo Piano,Giorgio Grassi；英國人有Richard Rogers；德裔美國人有Helmut Jahn；西班牙人有Rafael Moneo；日本人有Arata Isozaki。總之，不能指責這支隊伍缺乏世界主義精神，只不過偶爾缺少創造性的革新精神。他們并不都是關注過去，但是全都擔心未來世代。事實上，按照羅馬風格制作的建筑師們的胸像，赤裸雙肩，表情英勇，陳列在信息箱的特殊玻璃走廊之中，是準備裝飾未來的某些古典派的廢墟用的。

[[46]](#_46_95) 托比亞斯·拉普：“神話加工”，《日報》（Tobias Rapp,“Arbeit am Mythos”,Tageszeitung，1998年7月10日。毛奇博士（Dr.Moltke）在1998年游行時候說：“互相作對的時代已經過去。我們在這里展現情愛、和平和全球和睦共處。每個人都把它當作自己的家。這是我們的未來。”另一方面，取代反文化領袖的媒體開發商的行動倒像是“從‘和平、幸福和蛋餅里賺大錢的巧取豪奪大王”。馬克·沃爾萊博和拉爾夫·拉格森（Marc Wolrabe and Ralph Ragetson）把電視直播權利出售給了愛情大游行，宣傳了他們的樂觀主義世界觀：“整個世界都像一個網絡，你只要找到正確的頻道，兩個側面就都一起到來。”愛情大游行甚至得到德國政府最保守的成員的支持。例如，文化部長拉敦斯基說，這些青年人“將會作為文化旅游者回到柏林”。

[[47]](#_47_93) Situationism,20世紀中后期歐洲的一個思想流派，針對景觀的霸權和日常生活的異化，主張建構一種沒有被異化的情境。——編注

[[48]](#_48_91) 對于德國來說，由于科索沃的行動，1999年事實上證明是具有歷史意義的。近期的博物館展覽，空運博物館（1998）和獻給東德和西德最近五十年（1949—1999）生活的馬丁·格羅皮烏斯展覽會，改變了新德國起源的基本的故事。新德國歷史不再回顧法西斯主義和戰后破壞的“零年”，而是回顧1949年。當時西德開始成為接受馬歇爾計劃的國家之一，而空運展覽表明，友好的美國士兵愛上了德國的地方美女。這兒只字不談零星的前納粹分子在工業企業得到工資高的工作，或者在美國小鎮舒適地安居下來。

[[49]](#_49_91) 設計和歷史的某些因素得到保留和美化—“新藝術”風格的銘言“致德意志人民”是根據保羅·瓦洛特的設計重現（只不過在原件中它是溫和的君主制而不是民主的表現，但是，這樣的歷史細微意義不再容易解讀）；建筑內部的涂鴉也被保存下來，同樣的還有幾個選擇留下的彈孔。

[[50]](#_50_91) 施奈德：《越墻者》，30。

[[51]](#_51_89) Bulgakov（1891—1940）,俄羅斯小說家、劇作家，沃蘭是其代表作《大師與瑪格麗特》中寫到的魔幻人物。—編注

第十一章

[[1]](#_1_229) 這一論據見于倫尼·約翰遜：《中歐》（Lonnie Johnson,Central Europe，Oxford:Oxford University Press,1996），286。

[[2]](#_2_218) 提摩西·加頓·艾什：“歐洲違背自身而聯合”（Timothy Garton Ash,“Europe,United Against Itself”,New York Times，1998年5月3日）。稍有不同的見解參見托尼·加特：《大幻想：論歐洲》（Tont Judt,A GrandIllusion:An Essay on Europe,New York，Hill&Wang，1996）。

[[3]](#_3_211) 喬治·康拉德（George Konrad）：“重新劃分中歐”，Michael Heim英譯：《再生之憂郁》（Melancholy ofRebirth，New York and London:Harcourt Brace，1995，162）。

[[4]](#_4_209) 康拉德：《再生之憂郁》，25。

[[5]](#_5_201) 斯拉文卡·德拉庫利奇：《咖啡館歐洲：共產主義之后的生活》（Slavenka Dra ku lié，Ca fé Eu ro pa:Li fe A f t er Co m muni s m,Ne w Yo r k an d Lon don:No r ton，1996，5）。參見：艾娃·霍夫曼：《在出口進入歷史：穿越新東歐的旅行》（Eva Hoffman,Exit into History:A Journey Through New Eastern Europe,New York,Penguin，1993）。

[[6]](#_6_195) Vaclav Havel（1936—），捷克劇作家與異議人士，1993—2002年間擔任捷克共和國的總統。——編注

[[7]](#_7_193) 瓦茨拉夫·哈維爾：“歐洲的希望”，The New York Review ofBooks，1996年6月20日。1996年5月在亞琛發表的講話。哈維爾否認懷舊：“現在這個時代不應該是工作以后蒙頭大睡、或者為很久以前的成就懷舊的時機，而是明確提出歐洲在二十一世紀的任務的時刻。”但是，他的眼界和他的語言讓人聽著感到過時，當然，這并不意味著這些話不應該讓人聽到。恰恰相反。塞曼·拉什迪和哈維爾在對歐洲的看法上并不完全一致。拉什迪是大無畏地世俗的，而哈維爾則乞靈于某種存在主義的精神和眾星之上的判斷——引用了席勒的“歡樂頌”。

[[8]](#_8_192) 同上，40。

[[9]](#_9_184) 拉什迪：《想象中的家園》（Salman Rushdie,Imaginary Homelands,New York，Penguin/Granta Books,1991,17）。

[[10]](#_10_182) 拉什迪：“歐洲在沉默中的可恥交易”，New YorkTimes，1997年2月15日。

[[11]](#_11_178) 米蘭·昆德拉是歐洲另外一個堂吉訶德式的保衛者，對于他來說，歐洲共同的價值觀體現在歐洲小說藝術里，小說把世界看成是一個問題，而不是答案。共同的價值觀不僅是合法的和道德的，而且也是文化的和美學的。歐洲人必須在藝術上是正確的，不是在政治上必須正確的。通向道德和倫理的道路是一條美學道路。美學正確性的關鍵特征是凡俗（profane），這個詞語來源于拉丁文詞語profanum，其意思是：寺廟前面的地方，寺廟外邊的地方。所以，凡俗就是把圣物搬出寺廟，搬到一個宗教之外的地方：“既然嬉笑暗地里充滿在小說的氣氛中，小說的凡俗就是最壞的，因為宗教和幽默是勢不兩立的。”距離寺廟很近卻又是在寺廟之外的這個地方，是昆德拉和拉什迪分享的。

[[12]](#_12_172) 羅伯特·格雷夫斯：《希臘神話》，卷1（Robert Graves,GreekMyths,New York,Penguin，1960）。那里也有卡得穆斯與和諧，有把情人通過畜生—惡魔變形成為蛇的另外一個傳奇。卡得穆斯是歐羅巴的兄弟。

[[13]](#_13_165) 海涅的名言“洗禮是猶太人進入歐洲的門票”表明，說到底，歐洲乃是一個基督教大陸（肯定地說，在附近的俄國，猶太人的處境要壞得多）。

[[14]](#_14_161) 保加利亞裔法國人哲學家和文學批評家茨維坦·托多羅夫激烈爭論道，啟蒙話語面對了許多道德的困境，對其并非熟視無睹。茨維坦·托多羅夫：《論人類的多樣性》（Tzvetan，Todorov,On Human Diversity,Catherine Porter英譯，Cambridge,MA:Harvard University，1993）。

[[15]](#_15_161) 萊里·沃爾夫：《發明東歐》（Larry Wolff,Inventing Eastern Europe，7）。

[[16]](#_16_160) 1951年，歐洲煤鋼共同體誕生，這是讓·莫奈和法國外長羅伯特·舒曼構想的。1957年，歐洲經濟共同體建立，又稱六國集團，包括西德、法國、意大利、荷蘭、比利時和盧森堡。這些國家象征地簽訂了羅馬條約，誕生這一次歐洲共同論不是建立在古代羅馬天主教的理念上，也不是建立在啟蒙理性原則之上，而是建立在經濟的和貨幣的統一之上。

[[17]](#_17_154) 1957年3月在羅馬簽訂《歐洲經濟共同體條約》和《歐洲原子能聯營條約》。1991年12月在馬斯特里赫特簽訂《歐洲聯盟條約》。——編注

[[18]](#_18_150) 我不同意瑪利亞·托多羅娃（Maria Todorova）的觀點，即中歐概念之言外（hors de texte）無其他內容；其實言外有蘇聯對匈牙利和捷克斯洛伐克的入侵。不幸的是，坦克不是米蘭·昆德拉想象力的產物。

[[19]](#_19_150) 提摩西·加頓·艾什：“中歐存在嗎？”,見于George Schopflin and Nancy Wood編輯：《尋找中歐》（In Search ofCentral Europe，Cambridge,UK:Polity，1989，213）。

[[20]](#_20_148) 這個概念是Frierlich Razel（1844—1904）和Friedrich Naumann在1915年論文中提出的。現代批評家或者歷史學家無論什么時候提出中歐的概念，都會把它和Mitteleuropa（德語：中部歐洲）混為一談，雖然意義很不相同。

[[21]](#_21_149) 在波蘭，“走向歐洲之路”有某種不同的意義—向天主教信仰的回歸，和宗教與國家之間更加密切的關系。對于波蘭和捷克斯洛伐克的邊界地區更多的人類學研究表明，那里缺乏聯合起來的中歐概念。在波蘭，他們夢想的是維也納或者巴黎，而不是布拉格。

[[22]](#_22_149) 討論見于保羅·貝爾曼：《雙烏托邦記》（Paul Berman,A Tale ofTwo Utopias,New York,Norton，1996）。

[[23]](#_23_148) 同上，195—254。參見托馬斯·卡什曼：《地下室手記：俄國搖滾樂反文化》（Thomas Cushman,Notesfrom the Underground:Rock Music Counterculture in Russia，Albany:State University ofNew York Press,1995）。

[[24]](#_24_146) Frank Zappa（1940-1993），美國作曲家、音樂家、電影導演。——編注

[[25]](#_25_144) 提摩西·加頓·艾什：“中歐之謎”，The New York Review ofBooks，1999年3月18日，23。

[[26]](#_26_144) “取名節拍器的變形動物”（A Cyclote by the Name of Metronome），與Vratislav Novak的談話。感謝這位藝術家和Martina Pachmanova的幫助。參見Vratislav Novak：《聯合》（Zverejneni，Brno，1993）。

[[27]](#_27_138) 項目的作者是Michal Dolezal和ZdenekJirousek。

[[28]](#_28_138) 米蘭·昆德拉：《笑忘錄》（London，Penguin,1985），158。

[[29]](#_29_133) Knights ofMalta,成立于11世紀的天主教醫院修道會，中世紀在此處建有修道院。——編注

[[30]](#_30_131) Bloomsday：喬伊斯小說《尤利西斯》主要人物開始生活感觸的那一天。——譯者

[[31]](#_31_127) 康拉德：“重新劃分中歐”，109。

[[32]](#_32_125) 西格蒙特·鮑曼：《生活片段：后現代道德論文》（Zygmund Bauman,Life in Fragments:Essay in Postmodern Morality，Oxford:Oxford University Press,1995，244）。

[[33]](#_33_123) na granitse tuchi khod'iat khmuro...tri tankista,tri ves'olykh druga；蘇聯歌曲《三個坦克手》，列別捷夫—庫馬契詞，杜納耶夫斯基曲，1950年代在中國也十分流行。—譯者

[[34]](#_34_121) 羅杰·科恩：“光輝、繁榮的‘歐洲國’大廈正面有幾道裂紋”（Roger Cohen,“Shiny,Prosperous‘Euroland’Has Some Cracks in Fa觭ade”，New York Times，1999年1月3日）。

[[35]](#_35_119) 還可以想到兩個早期的影片，標題中有“歐羅巴”：《歐羅巴，歐羅巴》（Europa,Europa，導演：Agniezka Holland），《中歐》（Zentropa，導演：Von Trier）。《歐羅巴，歐羅巴》并非碰巧是一個重疊的名字。這是一個猶太人男孩“冒充”雅利安人和逃避歐洲猶太人難以逃避之命運的故事。

[[36]](#_36_119) 對于東歐和西歐男性色情幻想優秀小說的批評，參見烏格雷什奇的“把你的性格出借給我”，見于《陷入生活的血口》（In the Jaws ofLife,Evanston,IL:Northwestern University Press，Evanston）。

[[37]](#_37_119) 昆德拉：《笑忘錄》，228。

[[38]](#_38_116) 烏格雷什奇：《謊言的文化》（Philadelphia:Pennsylvania State University Press，1998），236。

[[39]](#_39_111) 同上，240。

[[40]](#_40_107) 同上，241。

[[41]](#_41_106) 同上。

[[42]](#_42_100) 康拉德：《再生之憂郁》，47。

[[43]](#_43_100) 本書作者采訪Nenad Dezdarevic，得克薩斯，奧斯丁，1997年4月。

第十二章

[[1]](#_1_230) 在俄語里，“人不是都在家”（ne imet'vsekh doma）不表示私密性，而是表示某種孤獨的瘋狂心態。不過，這里有一層意思，就是家里應該是擁擠的；“每個人”都必須在那里，你才能成為你（有別于法語中etre chez soi—在家）。

[[2]](#_2_219) 《美國遺產詞典》（American Heritage Dictionary）（波士頓，Houghton Mifflin，1985），672。

[[3]](#_3_212) 弗洛伊德：“令人恐懼的”，見于《心靈心理學研究》（Studies in Parapsychology,New York，Collier Books，1963），19—63。關于對流亡的哥特形象比喻，參見Zinovy Zinik：“關于移民恐懼的長篇小說”（Roman uzhasov emmigratsii，Syntax，no.16,1986）。Greta Slobin：“第一波大流散的‘回歸’”（The‘Homecoming'ofthe First Wave Diaspora，Slavic Review,2001年秋季）。

[[4]](#_4_210) 菲利普·阿里斯：“《私人生活史》緒論”（Philippe Aries,Introduction to History ofPrivate Life),第3卷，Arthur Gold hammer英譯（Cambridge and London:Harvard University Press，1989），1—7；奧勒斯特·萊納姆：“親密關系的隱蔽室”（Orest Ranum,“The Refuges ofIntimacy”），見于上書，207。

[[5]](#_5_202) 漢娜·阿倫特：《論黑暗時代的人性：關于人在黑暗時代衰落的思考》（New York，Harcourt,Brace&World,1968）,15—16。

[[6]](#_6_196) 理查德·森尼特：《公共人的衰落》（The Fall ofPublic Man,London and Boston，Faber and Faber,1977）,337—340）。

[[7]](#_7_194) 瓦爾特·本雅明：“波德萊爾的幾個主題”，見于Illuminations（New York，Schocken Books，1978）。

[[8]](#_8_193) 格奧爾格·西默爾：“社會學”，見于多納爾德·勒文編輯：《論個性與社會形式》（Chicago and London:University ofChicago Press，1971），130。感謝Gabriella Turnaturi提請我注意這個問題。

[[9]](#_9_185) 羅蘭·巴特：《情人話語：片段》（A Lover's Discourse:Fragments），Richard Howard英譯（New York，Hill and Wang,1978）,224—225。

[[10]](#_10_183) 同上，225。

[[11]](#_11_179) 伊塔洛·卡爾維諾：“輕逸”，參見《新千年文學備忘錄》（Six Memosfor the Next Millenium,Cambridge and London:Harvard University Press，1988），3—31。

[[12]](#_12_173) Michael Herzfeld認為，文化的親密性是和記憶的共同框架玩捉迷藏游戲的，而二者都可能受到國家宣傳政策的控制，提出每日挑戰的各種方式。參見Michael Herzfeld：《文化親密性》（CulturalIntimacy,New York:Routledge,1996）。

[[13]](#_13_166) Benedict Anderson：《想象中的共同體》（New York and London:Verso,1991）,204.

[[14]](#_14_162) Jacques Hassoun：“頌揚非和諧”，引文見于Elizabeth Klosty Beaujouers：《外國語：“第一次浪潮”俄國雙語作家》（Alien Tongues：BilingualRussian Writers ofthe“First Wave”），Ithaca:Cornell University Press,1989,30—31。

[[15]](#_15_162) Arjun Apparadurai：《現代性總體：全球化的文化維度》（Modernity at Large:Cultural Dimesions ofGlobalization），Minneapolis:University ofMinnesota Press,1996。

[[16]](#_16_161) Salman Rushdie：《綠野仙蹤》（The Wizard ofOz,New York:Vintage International,1996）。

第十三章

[[1]](#_1_231) Vladimir Nabokov：《說吧，記憶：自傳重審》（Speak,Memory：An Autobiography Revisited,New York:Vintage International,1989）,109。

[[2]](#_2_220) 2.Boris Nosik報告的一個情節：《世界與弗拉基米爾·納博科夫的禮物》（Mir i dar Vladimira Nabokova，Moscow,Penaty,1995）,280—281。英語中納博科夫最好的傳記參見Brian Boyd：《弗拉基米爾·納博科夫：在俄國的年代》（Vladimir Nabokov:The Russian Years，Princeton,NJ:Princeton University Press,1990）;同一作者：《弗拉基米爾·納博科夫：在美國的年代》（Vladimir Nabikov:The American Years，Princeton,NJ:Princeton University Press,1991）。

[[3]](#_3_213) Nabokov,《說吧，記憶》（Speak,Memory）,89。

[[4]](#_4_211) Vladimir Nabokov：《詩歌與問題》（Poems and Problems，New York:McGraw Hill,1970）,110—111。俄語原文：Eto taina,ta ta,ta-ta-ta-ta a tochnee skazat'ia ne v prave.英譯出自本書作者。另外一種不同的解釋，參見Vlajimir Alexandrov：《納博科夫的另外一個世界》（Nabokov's Otherworld，Princeton,NJ:Princeton University Press,1991）。這一解釋詳論了薇拉·納博科夫對納博科夫藝術與生活中來世論（potustoronnost'）的作用的評論。我認為，potustoronnost'更準確應該翻譯成為“理想界的”，乃是作為一種品格、狀態、光環或者條件，而不是所謂的“來世”。事實上，在俄語里，“來世”是inoi mir或者drugoi mir。對于信賴語言和翻譯準確性的納博科夫來說，這里的區別是重大的。（Alexandrov教授承認翻譯中存在重重困難）。納博科夫堅持不言；這是他的主要的“形而上學”。

[[5]](#_5_203) 納博科夫：《說吧，記憶》，99。“假護照”（podlozhnyj passport）這個詞出現在俄語文本中，然而是在一個不同的地方，在第11章的末尾。“沒有護照的密探”添加在英文版自傳1966年版第5章，但是沒有添加于《彼岸》（Drugie Berega）的俄文版。這是作者謹慎態度的奇異表現。1920年代和1930年代到蘇俄去旅行的惟一辦法是非法穿越邊境。返回蘇俄常常等于和克格勃展開某種形式的合作，克格勃專注于許多歐亞人和懷舊的愛國主義者（像茨維塔耶娃的丈夫Sergei Efron）；在戰后的1940年代晚期和1950年代時期，受到蘇聯在二戰中取得勝利的鼓舞，許多移民被引誘回國，得到了安全和就業的許諾。很多人剛一到達就被捕，或者在多年之內生活在遭受逮捕的恐懼中。但是，1960年代和1970年代早期，對于個人安全的威脅減少，許多移民以外國旅游團成員的名義大膽來到蘇聯。

[[6]](#_6_197) 納博科夫：《說吧，記憶》，18。

[[7]](#_7_195) Roland Barthes，《明室》（Camera Lucida，London:Flamingo Press,1984）,26—27。

[[8]](#_8_194) Vladimir Nabokov：《和姐妹的通信》（Perepiska s sestroi,Ann Arbor,MI:Ardis,1985）,93。

[[9]](#_9_186) Susan Sontag：《論攝影》（On Photography,New York:Penguin,1977）,15。

[[10]](#_10_184) 同上，24。

[[11]](#_11_180) 在無法得到家園真實照片的時期，納博科夫創造了被遺棄家園的想象中的照片：“在漸漸濃重的黃昏中，這個地方以一種奇異的目的論方式對我的感官發生作用，似乎昏暗中熟悉的事物的這樣累積，都正在竭盡全力形成那個確定的和持久的形象，它是重復曝光最后在我的腦海里留下來的。極地冬天午后深褐色的陰郁侵入室內，變得越益濃重，成為某種壓抑的深黑色。黑暗中，這里那里，青銅的尖角、玻璃杯的表面或者打磨精細的紅木，反射出街道上光線的點點滴滴；街道中線一系列高高街燈的圓形燈泡已經散發出像月光一樣的冷光。薄霧般的陰影在天花板上游動。在沉寂中，一朵菊花花瓣落在大理石桌面上的聲音，令人的神經繃緊。”Nabokov：《說吧，記憶》，89。這一段的描寫很像塔爾科夫斯基（Tarkovsky）可能制作出來的電影，在有許多反射平面追逐游離的陰影時候，來展開時間上的雕刻。這“點點滴滴的”光線，這散發出來的月光一樣的冷光，描寫了記憶中須臾即逝的場景。干燥菊花花瓣落在大理石桌面的聲音，乃是聲音、觸覺和味覺的通感形象，排擠了一張照片的二維的寂靜。描寫似乎超越了語言和視覺。這是失去自己童年家園的特殊的感受形象，不可能變成一個失去的家園的象征。

[[12]](#_12_174) 同上，256。

[[13]](#_13_167) 這是滑稽使用普希金關于自然與田園想象力的段落：“啊，可愛的夏天，要不是因為有文字、蒼蠅和蛾子，我會多么地熱愛你啊……”在哲學傳統中，蒼蠅是日常低俗性的使者。尼采的查拉圖斯特拉蔑視“集市的蒼蠅”：“我的朋友，你逃跑吧，看見毒蒼蠅盯住了你。快逃跑吧，跑到著生硬、粗魯的嗡嗡聲熄滅了的地方去吧。”引自尼采：《查拉圖斯特拉如是說》，R.J.Hollingdale英譯（New York:Penguin,1962）,79。

[[14]](#_14_163) 納博科夫：《說吧，記憶》，275。

[[15]](#_15_163) 同一作者：《固執己見》（Strong Opinions,New York:Vintage,1990）,34—35。

[[16]](#_16_162) 同上。

[[17]](#_17_155) 同上。

[[18]](#_18_151) 同一作者：《瑪申卡》（Mashen'ka,Sverdlovsk:Sredneural'skoe izdatel'stvo,1990）。本書作者英譯。

[[19]](#_19_151) 同一作者：《詩歌與問題》，46—47。納博科夫選擇一個含糊的名稱，racemosa，表俄國的一種普通植物，cheryomukhe（稠李），用他的話來說，就是為了保持“內在的音韻”。racemosa這個詞在語音上有Russia的韻味；在俄語里，“槍斃處決”這個詞是rasstrel，和Russia這個詞有類似的語音聯系。“不，親愛的，你怎么竟愿意它真的是這樣的呢，俄國、群星、處決的夜晚和滿山谷的稠李。”（No,serdtse,kak by ty xotel chtob etobylo tak Rossiia,zvezdy,noch'rasstrelai ves'v cheremuxe ovrag.）

[[20]](#_20_149) 關于納博科夫詩歌中的懷舊，參見Inna Broude：《從霍達謝維奇到納博科夫：第一批俄國移民詩歌中的懷舊主題》（Ot Xodasevicha do Nabokova:Nostal'gicheskaia tema v poeziipervoi russkoi emmigratsii,Tenafly,NJ,Hermtage,1990）。關于俄語文獻中對納博科夫的評論，參見：Alexander Dolinin：“納博科夫筆下的兩重時間”（Dvoinoe vremia u Nabokova），見于《俄國文化的道路和幻影》（Puti i mirazhi russkoi kul'tury，St.Petersburg,1994）。

[[21]](#_21_150) 弗拉基米爾·納博科夫：《功勛》（見于Sobranie sochinenii v dvukh tomakh,vol.2,Moscow:Prawda,1990,158）。納博科夫說，他是用形象思維的，這是雙語作家的特點，他們總是在尋找代替的、非語言的語言和代替的現實來轉移他們的懷念。但是，在他作品中的形象常常是有問題的：一個形象固定了、同時也減少了一種經驗。一個形象只有在轉換成為一種具有時間維度和感性、感觸的特殊質地的敘事，才能變成有意義的。

[[22]](#_22_150) Vladimir Nabokov：《眼睛》（Soglaidatyi，見于Sobranie sochinenii v dvukh tomakh,vol.2,310）。

[[23]](#_23_149) 納博科夫在一封信里談到參觀在門頓的一家裝飾了彼得大帝和普希金雕像的博物館。形象的對比給他留下深刻印象。參見Maxim Shrayer,The World ofNabokov's Stories,Austin:University ofTexas Press,1999）。

[[24]](#_24_147) 雖然納博科夫對超現實主義沉湎于精神分析和象征持批評態度，但是他的博物館卻充滿了超現實主義的物品，從而變成了奇幻事件出現的一個理想場所。這個博物館里的時間和空間是怪異的、非邏輯的。

[[25]](#_25_145) 俄國十月革命后修改革命前正字法，一律取消以往以輔音結尾詞語附加的、顯然累贅的硬音符號。—譯者

[[26]](#_26_145) Vladimir Nabokov：《短篇小說》，（The Stories,Dmitri Nabokov，New York:Knopf,1996,284—285）。

[[27]](#_27_139) 同一作者：“參觀博物館”，285。結果，這個移民的參觀是關于外省奇觀室的許多錯視畫面之一，這是一種時間消逝的寓言，顯現在穿越空間過程之中。

[[28]](#_28_139) Sergei Davydov大概很愿意想象出某種不同的結尾：進入未來，在未來，納博科夫故事里的蘇俄本身已經變成一件博物館展品。“參觀墓園與博物館”（Poseshchenie Kladbishcha i muzeia,Diapazon 1993,36—39）。

[[29]](#_29_134) Nabokov：《詩歌與問題》，140—141。感謝葉蓮娜·勒文引起我對這些詩歌的注意。“我想回家，夠了，卡秋林，我能不能回家呢？回到自由青年時代的南美大草原，回到我所找到的原野。”

[[30]](#_30_132) 同一作者：《瞧那些丑角》（Look at the Harlequins,New York:Vintage International,1990）,204。

[[31]](#_31_128) 同上，211。和以往小說中返回鋪滿白雪的列寧格勒不同，這一次發生在白夜時期，只能引起對老舊旅游明信片的回憶，而缺乏個人性的辨識（瓦吉姆回憶道，他從來沒有在這個城市度過夏天）。

[[32]](#_32_126) 同一作者：《固執己見》，63。在這里，納博科夫又把作家比擬為某種稀有的昆蟲。“一位值得注意的作家國籍是次要的。昆蟲的狀貌越是清晰，分類學家就越不傾向于首先細看地點的標簽。”（63）。

[[33]](#_33_124) 希臘神話中，英雄忒修斯得到阿利雅德妮的幫助，殺死了迷宮中的怪物米諾陶。——編注

[[34]](#_34_122) 同上：《塞巴斯蒂安·奈特的真實生活》（The Real Life ofSebastian Knight,New York:Vintage International,1992）,171。

[[35]](#_35_120) Elizabeth Klosty Beaujours：《外國語》（Alien Tongues，Ithaca and London:Cornell University Press,1989）,97。納博科夫對自己作品的翻譯總是想象力豐富，不是直譯。只有在翻譯普希金的時候，納博科夫才堅持直譯的準確。參見Jane Grayson：《納博科夫作品的英譯：納博科夫俄語散文和英語散文的比較》，（Nabokov Translated:a Comparison ofNabokov's Russian and English Prose,Oxford:Oxford University Press,1977）。

[[36]](#_36_120) 納博科夫：《塞巴斯蒂安·奈特的真實生活》，112。對于這部小說的有趣討論，參見Michael Wood：《魔術師的疑團：納博科夫與小說的風險》（The Magician's Doubts:Nabokov and the Risks ofFiction,Princeton,NJ:Princwton University Press,1994）。

[[37]](#_37_120) 同上，96。

[[38]](#_38_117) 同一作者：《尼古拉·果戈理》（New York:New Directions）,66。

[[39]](#_39_112) 在修辭學上，這近于tmesis（希臘詞語“切除”），指分割一個復合詞或者一句習語，令其意義陌生化，引發對整體的注意。對tmesis的討論，參見Peter Lubin：“繡花枕頭”（“kickshaws and Motley”,Triquaterly,17（1970）:187—208）。

[[40]](#_40_108) 同上，116。他對懷舊的敘述既是個人性質的，也是文本之間的。天鵝是世紀交替時期法國詩歌喜愛的一個寓意之鳥。在波德萊爾的“天鵝”中，天鵝變成了現代性第一個悲悼的形象，是老巴黎的一個被移位的信使。在馬拉美的十四行詩“圣潔的、活躍的和優美的今天”中，天鵝縈繞于一個被遺忘的和凍結的湖面，這是流亡本身的象征（“天鵝徒然的流亡”是這首十四行詩的最后一行）。“天鵝”（le cygne）和“象征”（le signe）在法語里讀音是一樣的。馬拉美指二者的流亡，這是意義的異化。Stephane Mallarme：《全集》（Oeuvres completes,Paris,Gallimard,Pleiade,1945,67—68）;John Burt Foster,Jr.：《納博科夫的記憶藝術與歐洲現代主義》（Nabokov'sArt ofMemory andEuropean Modernism,Princeton,NJ:Princeton University Press 1993，30—40）。福斯特從細節上討論了納博科夫、波德萊爾和尼采的文本之間的對話。

[[41]](#_41_107) 納博科夫：《說吧，記憶》，117。

[[42]](#_42_101) 納博科夫激烈反對弗洛伊德俄狄浦斯情結的態度也許緣于這樣的一個事實，亦即，作家的父親是出自政治的而非象征的原因被謀殺的（納博科夫經常嘲笑粗俗的弗洛伊德派人士）。

[[43]](#_43_101) 《美國遺產詞典》（American Heritage Dictionary,Boston:Houghton Mifflin,1985）,1232—1233）。

[[44]](#_44_98) 《紐約書評》（The New York Review of Books,7 October 1971）;Nabokov：《固執己見》（Strong Opinions,304—307）。

[[45]](#_45_98) 在不是為一般讀者，而是為某種“白癡”寫入的短小的一章中，他強調說：“我和蘇聯獨裁制度年深月久（始于1917年）的爭吵，完全與財產問題無關。我對那些因為紅色分子‘盜竊了’金錢和土地而‘痛恨紅色分子’的移民的蔑視是徹底的。”納博科夫：《說吧，記憶》，73。

[[46]](#_46_96) 同上。

[[47]](#_47_94) 《紐約客》（The New Yorker,28 December 1998 and4January 1999,126）。

[[48]](#_48_92) 納博科夫：《固執己見》，119。

[[49]](#_49_92) 同上，218。

第十四章

[[1]](#_1_232) 約瑟夫·布羅茨基：“一個好地方”（A Place as Good as Any）,見于《論悲哀與理性》（On GriefandReason,New York:Noonday,Farrar,Straus&Giroux,1995）,35。

[[2]](#_2_221) 同一作者：“論我們稱為流亡的狀況”（On the Condition We Call Exile,見于On GriefandReason,24）。

[[3]](#_3_214) 同一作者：“逃離拜占庭”（Flight from Byzantium,見于Less Than One,New York,Noonday,Farrar,Straus&Giroux,1986,417）。

[[4]](#_4_212) 列夫·洛謝夫：“布羅茨基作品中的家園與國外”（Lev Losev,“Home and Abroad in the Works of Brodsky”,見于Under the Eastern Eyes:The West as Reflected in Recent Russian Emigré Writings,London:MacMillan,with SEES University ofLondon,1991）,25—41。

[[5]](#_5_204) 同上，29。

[[6]](#_6_198) 約瑟夫·布羅茨基：《大理石》（Joseph Brodsky，Marbles,38）。

[[7]](#_7_196) 同上，3。

[[8]](#_8_195) 維克多·施克洛夫斯基：“藝術就是接受”，見于《論散文理論》（O Teorii prozy,Moscow,1929）。在英語里參看：維克多·施克洛夫斯基：“意識就是技巧”，見于Lee T.Lemon and Marion J.Reis編輯和英譯《形式主義論文四篇》（Lincoln:University ofNebraska Press 1965），3—24。進一步的談論參見Jurij Striedter：《文學的結構、進化與價值觀：俄國形式主義與捷克結構主義重審》（Literary Structure Evolution andValue,RussianFormalism andCzechStructuralismRevisited,Cambridge,MA:Harvard University Press,1989）。

[[9]](#_9_187) 利迪婭·金斯伯格：《寫字臺后面的人》（Lidia Ginsburg,Chelovek za pis'mennym stolom,Leningrad:Sovietskii pisatel',1989）,59。

[[10]](#_10_185) 維克多·施克洛夫斯基：《第三個工廠》（Victor Shklovsky,Tret'iafabrika,Leningrad,1926）。

[[11]](#_11_181) 布羅茨基：《少于一》，7—8。

[[12]](#_12_175) 引文見于Tomislav Longinovic：《邊界線文化》（Bordeline Culture,Fayetteville:University ofArkansan Press,1993,140）。在一次采訪中，基什說，他的詩學的基礎是“歷史對于猶太人命運的陌生化效果”。

[[13]](#_13_168) 布羅茨基：“哭泣的繆斯”（The Keening Muse），見于《少于一》，38。奇怪的是，雖然是在寫作評論阿赫瑪托娃，但是布羅茨基卻改寫了茨維塔耶娃的聲明：詩人是猶太人。

[[14]](#_14_164) 同一作者：“克利奧側影”（Profile of Clio,New Republic,1 February 1993,64）。

[[15]](#_15_164) 同上。這幾行變成了這篇論文的主題。布羅茨基作品中猶太人形象類似于施克洛夫斯基作品中的猶太人形象：這是在文本邊緣上漫游的鬼魂。這個鬼魂縈繞世俗的和被同化的蘇聯猶太人幾代人的頭腦，這些人既不尋求傳統的、也不尋求錫安的方式，對于他們來說，在1930年代之后，猶太人傳統更多地是文化的，而不是宗教的。

[[16]](#_16_163) 《美國遺產詞典》（Boston:Houghton Mifflin,1985,781）。

[[17]](#_17_156) 布羅茨基：《文明的孩子》，130。

[[18]](#_18_152) 同一作者：《少于一》，5。“我必須說，從這些正面和柱廊—古典式的、現代的、折中的風格，及其立柱、半露柱和神話動物與人物柱頭—從它們的裝飾和支撐陽臺的女像柱、從入口處龕內的胴體，我所學到的關于世界史的東西超過了后來我從任何一本書學到的東西。”

[[19]](#_19_152) “在那些歲月中俄國生活的語境下，圣彼得堡的出現類似于對新世界的發現：它給予深思好學之士一個似乎是從外部世界看待自身的機會……的確，為了能夠對于自身經驗加以評論，每一個作家都必須努力脫離一己的經驗，因而，這個城市通過提供這類疏離化的服務，免除了他們的一次旅行。”約瑟夫·布羅茨基：“改名城市導游”，見于《少于一》，79。

[[20]](#_20_150) 同上，139。為檢驗布羅茨基流亡即詩歌的層疊印跡這一隱喻，參見David Bethea：《約瑟夫·布羅茨基與流亡的創作》（Joseph Brodsky and the Creation ofExile,Princeton,N.J.，University Press,1994），以及Lev Losev and Valentina Polukhina編輯：《布羅茨基的詩學與美學》（Brodsky's Poetics and Aesthetics,New York,St.Martin's Press,1990）。

[[21]](#_21_151) 同上：“論我們稱為流亡的狀況”，18。

[[22]](#_22_151) 同上：《少于一》，30。

[[23]](#_23_150) 事實上列寧格勒這些內部流亡者中幾乎沒有人能夠旅行，所以他們都是從復制品中來認識喬托的，特別是從波蘭版或者東德版的世界藝術經典來認識。這些書籍有一種特殊的地位、光環和“西方”氣味。但是，世界藝術經典不僅僅被看成外來物；這些物品還是透過列寧格勒觀察鏡片看到的另外一個世界的形象，在涅瓦河河面漣漪上引發出海市蜃樓。

[[24]](#_24_148) 兩個類型—溫情的懷念和反思型的陌生化，是和錯綜出現在布羅茨基散文中的兩種體裁聯系在一起的：詩歌的挽歌和批評的散文。挽歌是希臘詩歌的一種體裁，描寫各種主題，例如哀悼亡人、戰爭的遭遇、流亡、政治諷刺和過去的愛情。羅馬詩人卡圖魯斯、普羅貝爾提烏斯和提布魯斯哀嘆不忠實的愛人和失去的青春，而奧維德則把挽歌擴大，包含了流亡和個人反思的題材。挽歌允許作家把個人的回憶與文化的形式并列。但是，散文（essay）作為一種文學體裁可以追溯到蒙田（essay這個詞語來自法語詞語essayer：審判、檢查、實驗），也促進批判性思考。在西奧多·阿多諾的特殊定義中，在散文里“‘打中要害’的思想中烏托邦景象，是和對于其自身的虛妄和臨時性質的意識聯系在一起的”。批判性散文側重于不完整性和松散；不允許布羅茨基整合他的過去，把它變成一件憂郁的作品。阿多諾：“散文是形式”（The Essay as Form），見于RolfTiedemann英譯：《文學札記》（Notes on Literature,New York:Columbia University Press,1991,3—24）。

[[25]](#_25_146) 布羅茨基：《少于一》，17。

[[26]](#_26_146) 同一作者：“一只貓的叫聲”，見于《論悲哀與理性》，300。

[[27]](#_27_140) 同上，311。

[[28]](#_28_140) 同一作者：“在一間半房屋里”（In a Room and Half），見于《少于一》，501。

[[29]](#_29_135) Susan Sontag：《論攝影》（On Photography,New York,Penguin,1977,15）。

[[30]](#_30_133) 在十九世紀的俄國文學中，在俄羅斯帝國中部，常常有一個N城，一個無名的、被上帝遺棄的地方，這里籠罩著混亂和陰郁，騙子們被當成大官和欽差大臣。布羅茨基的N城在時間和空間上位移得更遠。

[[31]](#_31_129) 布羅茨基：“胴體”，見于Howard Moss英譯：《言語的一部分》（A Part of Speech,New York,Farrar,Straus&Giroux,1980）,73。

[[32]](#_32_127) 同上，105。

[[33]](#_33_125) 我使用了George Kline的譯文，譯文被引用在《布羅茨基的詩學與美學》（Brodsky's Poetics andAesthetics）之中。Lev Losev and Valentina Polukhina編輯,New York,St.Martin's Press,1990,65）。

[[34]](#_34_123) Gregory Nagy：《希臘神話與詩學》（GreekMythology andPoetics,Ithaca,Cornell University Press,1990）。

[[35]](#_35_121) 布羅茨基：“鱈魚角搖籃曲”（Lullaby to Cape Cod），見于《言語的一部分》，108.。

[[36]](#_36_121) 詳細的討論見于Valentina Polukhina：“詩人與帝國”，見于《約瑟夫·布羅茨基：我們時代的詩人》（Joseph Brodsky：A Poetfor Our Time,Cambridge UK,New York:Cambridge University Press，1989）。

[[37]](#_37_121) 討論記錄重印于《交叉的潮流：中歐文化年鑒》（Cross Currents:A Yearbook ofCentral European Culture,Ann Arbor,University of Michigan Press,1990）。

[[38]](#_38_118) 伊塔洛·卡爾維諾：《看不見的城市》（Italo Calvino,Invisible Cities,New York,Harcourt Brace,1974）,165。

[[39]](#_39_113) 同上，84。

[[40]](#_40_109) 安德烈·阿西曼：“仲裁”（Arbitrage）1999年秋季在哈佛大學提出的論文；同一作者：《虛假的論文》（False Papers,New York,Farrar,Straus&Giroux,2000）。

[[41]](#_41_108) 俄語里名詞、專有名詞根據詞尾字母分為陰性、陽性、中性。——譯者

[[42]](#_42_102) 布羅茨基：《水印》（Watermark,New York，Farrar，Strauss&Giroux，1992，114）。

[[43]](#_43_102) 同上，135。

[[44]](#_44_99) 同上，41。

[[45]](#_45_99) 塔吉雅娜·托爾斯泰雅：“論約瑟夫·布羅茨基”，《紐約圖書評論》（Tatyana Tolstaya,“On Joseph Brodsky”,The New York Review ofBooks,29 February 1996，7）。

[[46]](#_46_97) 所羅門·沃爾科夫：《與布羅茨基的談話》（SolomonVolkov,Conversations with Joseph Brodsky,New York,The Free Press,1998），286。

[[47]](#_47_95) 布羅茨基：“在一間半房屋里”，461。

第十五章

[[1]](#_1_233) 藝術家引用的是意地緒語作家肖洛姆·阿萊赫姆的話，他給這位作家的作品做過插圖。1998年1月，本書作者在紐約采訪過伊利亞·卡巴列夫。從俄語翻譯的譯文是本書作者完成的。引用的卡巴科夫的話，如果沒有其他的注解，全部來自1998年1月和1999年3月在紐約完成的采訪。感激伊利亞和艾米麗亞·卡巴科夫的款待和善意，他們向我提供了有關過去與未來項目的書籍、幻燈片和速寫。

[[2]](#_2_222) 卡巴科夫是在1980年代晚期培育出這一概念的，在蘇聯解體之前，但是只有在1992年之后總體裝置才變成他的主要體裁。

[[3]](#_3_215) 鮑里斯·格羅伊斯（Boris Groys）制造出這個運動原有的名稱：莫斯科浪漫主義概念派藝術。藝術家維塔利·科馬爾和亞歷山大·梅拉米德（Vitaly Komar and Alexander Melamid）曾接近這個運動，在1979年移民，自稱“蘇刺藝術家”（“社會主義現實主義”的簡稱）。NOMA這個術語是一位概念派青年藝術家巴維爾·佩佩爾斯坦（Pavel Pepperstein）提出的。對于浪漫概念派（NOMA）的討論，參見：《NOMA：裝置》（NOMA：Installation，Hamburger Kunsthalle Cantz,1993）。

[[4]](#_4_213) 1964年，作家Andrei Sinyavsky和Yuli Daniel因為發表了諷刺蘇聯的作品而受審。—編注

[[5]](#_5_205) 蘇聯最后一個非官方的和偶爾轉入地下的藝術家團組，莫斯科概念派，在1970年代通過一系列公寓藝術展覽（aptart）、地下出版物和其他活動變得聞名于世，雖然有些活動造成和蘇聯警察的直接沖突和逮捕。（他們的一次戶外展覽被推土機摧毀。）但是，卡巴科夫一直沒有參加明顯的反政府活動。

[[6]](#_6_199) 概念派傾向于集體行動而非書面宣言，不像先鋒派那樣，把自己塑造成為排他性的、頻頻施展革出教門行動的小幫派。這不是崇拜領導，而是一組特異的個人面對日常生活中相似的危險，分享共同的談話，并且從中汲取自己的身份感。雖然與西方藝術場面相對地隔絕，但是這些非官方的藝術家是知道某些國外藝術潮流的，這全有賴于走私進來的外國藝術雜志和影子經濟帶來的其他的樂趣。

[[7]](#_7_197) 在承認與西方概念派藝術的聯系的同時，卡巴科夫堅持認為在俄國和在西方的感受中存在著基本的分歧。在西方，概念派藝術起源于現成物品。重要的是現代藝術博物館的空間所批準接受的個體的藝術對象。在“東方”因為缺少這樣的機構，所以物品本身就沒有意義，無論這些物品是枯燥乏味的，還是獨特的；是環境，是氣氛和語境，給這些物品輸入了意義。藝術家最懷念的是廚房談話的語境和NOMA的兄弟情誼，因為在那里，藝術家全部的作品都是有意義的。

[[8]](#_8_196) 伊利亞·卡巴科夫：《論“總體裝置”》（On the‘Total Installation’,Cantz,1992）。有一篇有意思的解釋，參見Robert Storr：“空虛之建筑家”（The Architect ofEmptiness,Parkett,34,1991）。

[[9]](#_9_188) 同一作者：《裝置，1983—1995》（Installations 1983—1995,Paris:Centre Georges Pompidou,1995）,162；同一作者：《衛生間》（The Toilet,Kassel,Documenta IX,1992）。藝術家書籍特殊版，經伊利亞與艾米麗亞·卡巴科夫特許。

[[10]](#_10_186) 弗拉基米爾·達利：《現代大俄羅斯語詳解詞典》，卷4（Vladimir Dal',Tolkovyi slovar'zhivogo velikorusskogo iazyka,vol.4,St.Petersburg,1882,275）。

[[11]](#_11_182) 很難想象，杜尚的尿池被解釋成為對法國文化的侮辱，雖然標題“噴泉”具有挑戰性。但是，卡巴科夫所經受的侮辱部分因為他是一個“蘇聯藝術家”——這是卡巴科夫為自己選擇的一個角色，并非沒有內在的諷喻和懷舊的施虐受虐狂傾向。

[[12]](#_12_176) 同上，162—163。本書作者英譯。

[[13]](#_13_169) 同上，163。

[[14]](#_14_165) 對于杜尚的深入討論，參見Dalia Judovitz：《開啟杜尚：過渡中的藝術》（UnpackingDuchamp:Artin Transit,Berkeley and London:University ofCalifornia Press,1996,124—135）。

[[15]](#_15_165) 參見：Marjorie Perloff 1998年11月在哈佛大學的講課記錄。

[[16]](#_16_164) 卡巴科夫：《論“總體裝置”》，168。

[[17]](#_17_157) 羅蘭·巴特：《情人話語》（Roland Barthes,A Lover's Discourse，177—178）。參見：斯維特拉娜·博伊姆：“理論的污穢”，《耶魯評論會刊》（Svetlana Boym,“Obscenity ofTheory”，Yale Journal ofCriticism,4，2,1991：105—128）。

[[18]](#_18_153) BORIS GROYS：你們為什么沒有啟示錄式的觀察前景呢？你們沒有感覺到一切都會毀滅嗎？ILYA KABAKOV：極好的問題。一方面，萬物都是垃圾和廢料，另外一方面，你們也很微妙地注意到了，是存在某種樂觀主義的。格羅伊斯與卡巴科夫：“關于垃圾的談話”，見于：《垃圾人》（The Garbage Man,挪威，當代藝術博物館,1996,25）。

[[19]](#_19_153) 卡巴科夫嘲笑某些西方藝術家和理論家虛偽攻擊博物館的特征。

[[20]](#_20_151) 潘諾奇卡是果戈理小說《塔拉斯·布爾巴》里一個波蘭淫蕩婦人的名字。

[[21]](#_21_152) Lyotard（1924—1998），當代法國著名哲學家，后現代思潮理論家。—編注

[[22]](#_22_152) 讓—弗朗索瓦·廖塔爾：“家園和大城市”，見于《非人性》（Jean-Francois Lyotard,“Domus and Megapolis”,in Inhuman,Palo Alto,CA,Stanford University Press,1992）。

第十六章

[[1]](#_1_234) 采訪是在1995年5月到8月進行的，大部分在紐約和波士頓地區。伊利亞·卡巴科夫與約瑟夫·布羅茨基評論了蘇聯內部裝飾令人感到壓抑的單一性。他們沒有多談白墻，更多談的是蘇聯公共場所墻壁上那熟悉的藍線，卡巴科夫稱那是蘇聯地平線上統一一切的藍線。就是在助手們安裝墻壁的時候，卡巴科夫本人還承擔了畫出藍線的任務。

[[2]](#_2_223) 紐約的布賴頓海灘（Brighton Beach）是烏克蘭和俄羅斯移民聚居地，被稱為小敖德薩（Little Odessa，導演James Gray有部電影以此為名）。——編注

[[3]](#_3_216) 在城市知識分子圈子內部，有很多笑話無需贅言詳述，人人都明白那意思：勃列日涅夫巧遇布里吉特·巴爾多。布里吉特問勃列日涅夫：“列昂尼德·伊里奇，如果我們開放和蘇聯的邊界，讓人民隨意往來，會怎么樣呢？”“哎喲，親愛的，你愿意一個人陪著我嗎？”或者：問：俄國有多少猶太人？答：二百萬。問：如果我們開放和蘇聯的邊界，有多少猶太人會離開呢？答：不知道，一千萬，或者一千五百萬。

[[4]](#_4_214) 但是，這些書在俄國買不到（由于海關的限制，移民也沒有辦法帶進俄國）。而且，拉麗薩從來也沒有全部這些作品，只是夢想著擁有，她從她更幸運的朋友那里持續地借閱。裝飾了她寓所的俄國和外國經典作品的珍貴書冊都是在美國購買的。

[[5]](#_5_206) 戴安娜·文尼科維茨卡婭：《美國、俄國和我》（Diana Vin'kovetskaya,Amerika,Rossiia i ia,New York,Hermitage,1993,45）。

[[6]](#_6_200) 尼娜·別爾別羅娃：《斜體字是我的》（The Italics Are Mine,Philippe Radley翻譯,New York,Vintage Books,1993,338）。對于大流散、世界主義、家園和移民詩學的進一步的討論，參見《大流散》雜志（Diaspora）；Homi Bhabha：《民族與敘事》（Nation andNarration,London and New York,Routledge,1990）。

[[7]](#_7_198) 我采訪過的大部分人（社會工作者稱之為“已經適應的移民”）都說，流亡就像第二次的生命，或者就像第二次的童年，可以和外國的現實展開游戲。

第十七章

[[1]](#_1_235) 伊曼努埃爾·勒維納斯：“倫理學與政治“，參見Sean Hand編輯：《勒維納斯讀本》（The Levinas Reader,London,Blackwell,1994,290）。

[[2]](#_2_224) 納博科夫：《塞巴斯蒂安·奈特的真實生活》（New York,Vintage International,1992,25）。

[[3]](#_3_217) 關于近期對于敘事倫理的討論，參見紐頓：《敘事倫理學》（Adam Newton,Narative Ethics,Cambridge and London,Harvard University Press,1995）。

[[4]](#_4_215) 納博科夫：《洛麗塔》后記（Afterword to Lolita,New York,Vintage,1989）,314—315。也參見羅蒂：《偶然性、諷喻、團結》（Richard Rorty,Contingency,Irony,Solidarity,Cambridge,Cambridge University Press,1989）。

[[5]](#_5_207) 阿倫特：《埃希曼在耶路撒冷：關于邪惡之低俗的報告》（Eichmann in Jerusalem:A Report on the Banality ofEvil,New York,Viking,1963）。

[[6]](#_6_201) 納博科夫《洛麗塔》（New York,Berkeley Books,1977）,284。

[[7]](#_7_199) 同一作者：《俄國文學講座》（Lectures on Russian Literature,New York,Harcourt Brace Jovanovich,1982,201）。雖然頻頻挖苦陀思妥耶夫斯基，但是納博科夫也頗多得益于這位十九世紀作家。小說家納博科夫比批評家納博科夫更多地欣賞小說家陀思妥耶夫斯基。

[[8]](#_8_197) 布羅茨基：“少于一”，見于《少于一》（New York,Noonday,Farrar,Straus&Giroux,1986,18—19）。

[[9]](#_9_189) 同上，31。

[[10]](#_10_187) 同一作者：“論我們稱為流亡的狀況”，見于《論悲哀與理性》（New York,Noonday,Farrar,Straus&Giroux,1995,32）。

[[11]](#_11_183) 同上，34。陌生化成就了不能轉入任何一種特定思想甚至宗教的、特殊的洞察力。布羅茨基自己就相信，人一般不直接談論愛情和信仰；他和納博科夫都持這一態度。

[[12]](#_12_177) 根據返回故國的另外一位作家亞歷山大·索爾仁尼琴的話，在俄國，藝術應該被認為是第二政府。而布羅茨基似乎是在堅持極端相反的觀點：從某種反文化的第二政府的代表身份，他轉變成為一種模范的民主個人主義者。但是，兩位作家的共同點是他們相信藝術的重要性，即使他們是從激進的對立的方式來理解藝術的。

[[13]](#_13_170) 但是，這一種美學個人主義不應該混同于俄國浪漫主義的自我塑造和生命創造，因為這樣的塑造是要個人生活以藝術作品和接近瓦格納風格的“完全作品”的社會為楷模的。反思型的美學個人主義建立的基礎是陌生化的藝術、注意力集中和好奇心，這一切都不允許模糊區別和磨滅獨特性。

[[14]](#_14_166) 另一方面，二十世紀早期的俄國和德國的移民相信，他們保存本國文化比滯留在本國的那些俄國人和德國人保存得更好。

結論

[[1]](#_1_236) 米蘭·昆德拉：《慢》（Milan Kundera,Slowness,Linda Asher英譯,New York,Harper Collins,1995,39）。

[[2]](#_2_225) 在寫作完這一節的時候，我看到了Andrew Sullivan論dot.communism的文章，《紐約時報雜志》，2000年6月11日，30—36。

[[3]](#_3_218) 藝術家的名字是NatalieJeremijenko，《紐約時報雜志》，2000年6月11日，25。

[[4]](#_4_216) 在National Public Radio采訪Jeoffrey Nunberg：“考慮全部情況”（All Things Considered），1998年11月13日。

[[5]](#_5_208) Giorgio Caproni：《詩歌：1932—1986》（Poesie 1932—1986，Milano，1989，392）。Toma Tasovac and Svetlana Boym英譯。

[[6]](#_6_202) Linda Hutcheon：“諷喻、懷舊與后現代”，提交給現代語言協會會議的論文，舊金山，1997年12月。

[[7]](#_7_200) 同上，9。

[[8]](#_8_198) 羅伯特·伯頓：《憂郁解剖：憂郁是什么，其全部的種類、原因、癥狀、診斷和集中治療方法》，Lawrence Babb編輯（1651，重印,East Lansing,Michigan State University Press,1965，9）。