

“自性画像何样？” “自身羊群的牧羊人”与“自己的仰慕者”

——日记及变相自传研究与苏珊·桑塔格艺术“魔力”探索

张 艺

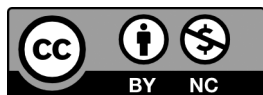
南京理工大学，南京

摘 要 | 外国文学中的自传文学的“直接”与“间接”问题一直是传记作家与传记文学研究者热衷将目光投向的话题。日记、病志文学、访谈录文学等与作家不同程度袒露心曲的文学相关联的文本更是成了传记与见证文学学者的第一手的研究资料。我们主张不完全从传记文学的视角绘制作家的精神肖像，强调重视作家主体的对话性与交往性，也就是主体间性在写作哲学问题上的表现与变化。新闻体裁的访谈，其中设计的问题以及作家主体对读者反应批评的批评，更是彰显出作家创作的主体性地位是未完成、意识流、对话与敞开的。这种将自我精神投射到亲密文友的精神痕迹的自我再塑造，既可以理解为作家写作紧张症的纾解这一心理学学科上熟悉心象强迫症的主观价值，同时还应该理解为作家人道主义的情结与思想的倾向。我们作为客观的研究应该清醒地意识到作家在寻觅异端为伍的心声与倾向，反映的是作家信仰的精神价值遭到了扭曲；我们作为她的见证者，所持有的研究立场应当是人道主义的，这是国际主义的首要宗旨。

关键词 | 自传；变相自传；隐秘自传；对话；精神肖像；苏珊·桑塔格

Copyright © 2021 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



这个世界是一扇门，
通向无声与寒冷绵延的荒原。
那曾经迷失的人，
你所迷失的寂静地呆在乌有之乡。
那些没有家乡的人有祸了。
——尼采《孤独之歌》

知道我自己同时也是另一个——而他的脸还在成形中；
但语言足够让我们相认，当话一出口。
于是，循着共同的风，
形同陌路，无从误解，
会合在这时间的交点上，
不知何处相遇，不晓时间先后，
我们在死亡梭巡的小道上漫步。
——艾略特《小吉丁》

苏珊·桑塔格曾说过，她是透过写作来“定义”自己，这是一种创造自我的工程，也是她成为自己的过程，透过她自己，她得以与欣赏的作家、理想的读者“对话”。一个作家，在写作之前，必须找到自我，并非新鲜之说。而作为批评者的我们，对作家自我最好的“发现”，莫过于阅读作家本人记录的日记。当然，任何作家的日记，都不可能是对“真实”的“还原”，总有这样或那样的原因，令这份真实几乎无法企及；其次，越是主观意识强烈的作家，或曰越是关注本身自性的作家，在其日记的“写作”中，越不可能以记录“真实”为目的。苏珊·桑塔格在其日记中坦言，“比‘面具’的隐蔽‘伪装’更为有趣的是，作为‘投射’（projection）及‘期望’的面具。通过我行为的面具，我不再保护我的真我，而是克服她”^①。姑且不论“克服”真我是否可能，这句“自

^① Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947–1963*, ed. by David Rieff, New York: Farrar Straus Giroux, 2008, p. 178.

白”确可作为揭示其写作观的“注解”。桑塔格所指的“更为有趣的‘投射’”，其实是她在批评文集《在土星的标志下》对其欣赏的作家所做的一次“精神投射”与“画像描摹”，在此带有期待视野的批评活动中，她表面“画”人，实则“画”己，这种特殊的“肖像画法”，对其自身的揭秘，反而来得更加直接与坦率；反观其日记写作，桑塔格却“回避”很多人生重大事件的记录，清醒自知日记非简单记录，而是创作，更是建构自我的过程。她这种强烈的“身为作家”的身份感受与她“天生即隐蔽演员”的戏剧感紧密关联，在这层她自设的“理解迷雾”中，遮蔽的不仅是“阐释”，还有她的“真我”。正如，有评论者认为，桑塔格的艺术“魔力”在于“别人结束的地方，恰是她的开始”。笔者亦在她结束之处，启程“探索”——她的艺术事关经过修饰的“自我”，然而正是通过她的“写作”，可以洞见她的“真我”面容，以及藏身“面具”背后的缘由。

1 日记《重生》中隐秘“犹太灵知者”苏珊·桑塔格的自画格的自画^①

如第二章所论，《恩主》中我们窥到了即便不是连篇累牍，也至少是及眼可见的，一种关于叫做“诺斯替教”的宗教异端的精神思索与创作历险：对诺斯替神话体系的类型学的分析，可以发现瓦伦廷派神话的构建，与其《恩主》创作中很多方面具有同构现象。举例而言，关于人的拯救都是对神自身的拯救及知识的第一本体论地位信念的潜在主题的彰显；对宇宙的否定性评价为存在根本性的情绪的流露；对“阐释等于无知”的神灵的“移涌”（Aeon）活动的反思在其小说理想中的作用；瓦伦廷派神话剧本套叠三部曲构成——“完美—失误—复原”对《恩主》艺术本文构造的影响；该套叠结构所揭示的世界图景——“产生与复归”“展开又重新并入”及三阶段拯救节奏在《艺术》符号所指中的体现；借由内在图景的展示所展开的关于受难与拯救及“原罪”与拯救问题的思索；关于这一拯救的产生渊源的回溯声音在小说字里行间的散落；瓦伦廷

^① 本节的撰写在时间上先于论文其它部分，作为博士论文观点的先论，将发表在《外国文学动态》2012年第4期。

派神话思辨体系的独特构建原则对于小说艺术创作的影响；《恩主》中隐秘的“普纽玛等式”（pneumatic equation）等等，不一而足。

在第二章中，笔者探索发现，桑塔格于《恩主》后一年推出的《反对阐释》是对小说创作的理论强化、对其文艺理想诉求的进一步哲性思辨的提炼。厌倦了僵化单一阐释的桑塔格，几乎是以振聋发聩的声音呐喊出“反对”之声的（当然，我们需注意到，其反对的目的与其说是一种解构，不如说是对于建构一种新的阐释方法，即一种既尊重内容又特别关注形式、崇尚艺术自主的新感受力的多元化阐释方法的理论诉求。）；在其敏锐且激进的理论诉求背后，有“诺斯替”神学的否定性原则助其一臂之力。而到了《激进意志的样式》中，桑塔格则更为激进地提倡一种“沉寂的美学”，又与“诺斯替”神话中下界的伊娜伊娅静默思想“父”而流溢出“移涌”的神性活动之间，存在着某种千丝万缕的联系，特别是“静默美学”与“诺斯替”宗教中的“出神”境界之间，确有精神暗度陈仓的契合。联系桑塔格变相精神自传的《在土星的标志下》，更是惊人看到“诺斯”的精神气质对于她的精神影响原来真不可谓不大，在那些看似评论他人实则论及自身的呢喃合音中，特别是在对于阿尔托“残酷戏剧”、对于本雅明“艺术拯救”的纵谈之中，笔者清晰地看到了“诺斯”幽灵在她精神上深刻划过的生命痕迹：“诺斯”与精英文化；“诺斯”的异在性对她自我疏离感的加剧、其内在性与她偏爱的批评对象之间的联系；“诺斯”的精神气质与她看重的忧郁的“土星气质”，究其精神实质而言，本质上共通一致，也就是说桑塔格所言的“土星标志”其实是“诺斯替”的精神“标签”，乃是在西方社会主流基督教正统地位的处境之下，对所谓异端精神表达的一种变形的“伪装”。

这样看来，难道说，自称“无神论主义者”的苏珊·桑塔格，内心深处其实却是一位异端宗教“诺斯替”的隐秘信仰者？果真如此的话，那么其秘密信仰的宗教原则与其文艺批评、创作及社会活动之间，会有着怎样的牵连关系：是其精神支柱与灵感来源；还是其属灵的撕扯征战与道路的痛苦选择？抑或两者兼而有之？其秘密的诺斯信仰究竟是一以贯之于斯人斯作，还是亦发生着信仰的危机，并最终对于她艺术的不懈追求产生了不可小觑的震荡影响？这些问

题，似黑夜里的精灵，久久纠缠着笔者，更令笔者每一次默视桑塔格其照、回读桑塔格其作时，都切身地感受到一种出自无名的批评焦虑与亟待悟道的灵光指引。

这种发自灵魂深处的直觉疑惑，直至得到儿子亲自操刀编辑的母亲桑塔格的日记首卷《重生》，在一顿饱餐囫圇之后犹未厌倦满足的阅读盛宴之后，终于得到好些的纾解与欣慰。原来，在日记中，桑塔格早已袒露其对于“诺斯替教”的浓厚兴趣与切身感思。虽然，桑塔格在日记第一页开端“我之所信”的第一条中，明白宣告：“我坚信，人死后不存在个体神灵或生命”^①，这一信条甚至高于她对自由、诚实、智性、快感、公共利益等后来令其为之终生追求的其它信条。然而，对于作家的桑塔格本人关于信仰的言论是否可信这一问题，一方面我们大可不必死死盯住作家的一言半语；另一方面，也许信仰问题在作家创作中的表现，其可信程度反而甚于作家的直接言论，其实这也并非什么稀奇：更多时候，我们是以作家的作品阐释其生活；而非以其生活阐释作品。除却在其文学创作、批评实践的作品世界中，即便是在其日记的创作（笔者以日记创造替代单纯的日记记录，因为桑塔格自己坦言写作日记亦为复杂的自我建构工程，由此可见，日记的真实私密性以外，同样存在着文学虚构性）中，桑塔格一样迷恋着神秘隐修的诺斯替宗教。在1956年，即她25岁所作的日记之中，笔者看到第一条即为对于一种叫做“犹太诺斯替教”^②的宗教的长篇累牍的关注与思索。在其后续的日记写作中，笔者更是多处看到了桑塔格的所列书单（在笔者看来，查阅桑塔格关心的书目，有时候比留意其人的言论，显得更加接近“桑塔格是如何铸就”的事实本身）中，“诺斯替”与“犹太性”及二者之间的关系，可说是成为不二的关键索引；在她现实交往的人群中，有讲授诺斯替教的神学教授雅各布·陶布斯教授，后者之妻更是成为苏珊的闺中密友，后来这位也叫苏珊的陶布斯太太选择自杀，

① Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947–1963*, ed. by David Rieff, New York: Farrar Straus Giroux, 2008, p. 1.

② Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947–1963*, ed. by David Rieff, , New York: Farrar Straus Giroux, 2008, p. 80.

更是教苏珊·桑塔格痛心无比，这份惜痛之情直接促动了她短篇小说《心问》的创作；在其“诺斯”神交暗合的精神知己中，更是可以列出一个长长的清单：从儿时向往好感的“暗恐文学”创造者的爱伦·坡、到被诺斯替专家学者汉斯·约纳斯称为“哲学体系内的诺斯者”的尼采、到隐秘的拷问自我分裂的陀思妥耶夫斯基、到“秘密受难”近乎疯狂的阿尔托、到热衷自我拷问“残酷戏剧”的卡内蒂、到意图以宗教拯救艺术的本雅明……，最后到成为了“自己的仰慕者”的桑塔格自己。反观小说《恩主》，苏珊·桑塔格在其中令我们扑朔迷离的希波莱特之梦中，兜售的竟是“诺斯”之梦。难怪小说中的精神怪人希波莱特被描述为不肯走出房间、至简家居、醉心释梦、执意于过一种“拥抱自我的自在的精神生活”的精神潜修者。

而与希波莱特打着擂台的让·雅克，是一位“双性同体”的“艺术家及小说创造者”：白天写小说，夜晚易装出游，是一位“出柜”的男同性恋者。而创作这一形象的艺术及作家的桑塔格，则是一位“不出柜”的女同性恋者。苏珊的“雌雄同体”更像是一种预谋。在《重生》中，笔者看到苏珊在那后来成为其早期主要同性恋人之H（即我们都知道的哈丽雅特）的勾引诱惑下，同性之爱欲变得一发不可收拾，与大卫的父亲、苏珊的前夫菲利普·里夫的仓促婚恋倒显得像是一场逃避同性之爱倾向内心狂潮的现实妥协与最后抗争。

这个“神经一直紧绷”的苏珊，自幼便深深忧虑其同性恋的性倾向。在《重生》中，她记录下16岁那年与H之间癫狂的同性恋性体验令其“心神开窍”的一段经历——“一切从现在起重新开始，我重生了”^①，她心醉神迷地写道，“我的性观念如此改变——感谢上帝……我不想让理智支配人生，我想历尽所有……不管它令我快乐或痛苦，我会小心谨慎拒绝痛苦——我将到处预支快乐，发现快乐，因为到处都是快乐，我将全身心地投入其中”^②，从此“及时行乐”的世

① Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947-1963*, ed. by David Rieff, New York: Farrar Straus Giroux, 2008, p34.

② Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947-1963*, ed. by David Rieff, New York: Farrar Straus Giroux, 2008, p. 28.

俗生活态度在她身上蔓延，醉心投入同性性爱的经历，是愈加远离了犹太人信仰的“唯道德”。桑塔格曾说，她是第三代同化了的犹太人，我们知道，同化后的犹太人，比信仰犹太教的犹太人，对于世俗生活更加注重，某种程度而言，“同化”的过程本身，即是“世俗化”的过程。然而，“远离”并不代表真正意义上的“遗忘”，在其日记中，可见多次对“上帝”、犹太神的呼语以及内心反思。在日记中，我们可以看到她带着《圣经》睡觉、随身携带圣经旧约等细节。^①犹太教的教义，比基督教更为反感“同性恋”的性行为，这一时期的桑塔格，在“日记创作”记录下的“人格面具”，是犹如焕然新生的庆幸与兴奋；但是，阅读《重生》，我们依然可以那么清楚地感到，这份“高兴”背后的“焦虑”：无论是大段大段的内心剖白；抑或是不断从同性恋文学的阅读中，为自己的性行为做出辩解；还是深潜诺斯替教的古老“雌雄同体”神话，寻找心理上的纾解慰藉。循此而读，可以发现一个几乎可用“可怜”形容的苏珊，那样几乎歇斯底里地一遍遍摘抄着关于同性恋的俚语表达，一本本审读着关于同性之爱的著作，一次次在夜幕的拥抱中走向那些同志酒吧……这一时期的桑塔格精神上无疑是痛苦的。也正是这份痛苦促使着她逐渐投向“诺斯”的怀抱：仿佛只有痛苦敏感之人才能够感悟“诺斯”的召唤；更重要的是，在诺斯替教中关于“无生的神”的“双性同体”神话的隐喻表述中，为痛苦所纠缠的她似乎终于寻得了某种涅槃重生的乌托邦允诺——写作的欲望。

“写作欲望与我的同性恋紧密相关，我需要作家的身份作为武器，反击社会。写作并不为同性恋辩护，但我感到，它将给予我特许。”^②26岁那年，苏珊·桑塔格在日记中如此记录，“同性恋让我感到更容易受攻击，它加剧了我隐身的欲望，隐身于无形”^③。她更加感觉到同性恋取向与其追求“严肃”意图之间的矛盾：“严肃确是我的美德之一，是我存在意义上、且怀有感情接纳

① Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947–1963*, ed. by David Rieff, New York: Farrar Straus Giroux, 2008, p. 107.

② Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947–1963*, ed. by David Rieff, New York: Farrar Straus Giroux, 2008, p. 171.

③ Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947–1963*, ed. by David Rieff, New York: Farrar Straus Giroux, 2008, p. 172.

的极少品质之一。然而，我热衷做一个同性恋者以及善忘，这一点从自身含义而言，即与严肃必要性的背景是矛盾的”^①。思想严肃，生活放纵。^②当2008年底，317页的桑塔格日记第一卷《重生：日记与札记，1947-1963》经儿子大卫·里夫“矫饰”出版，当月28日，书评人乔纳森在《纽约书评》中，即不那么带“浓盐水味”、却也是明褒实贬：“‘重生’最主要的还是性的重生。书评人都说期待后两卷的面世，当然我也是，不过希望此后的日记里性少一点，思想多一些”^③。失望往往是期望的副产品，谁叫桑塔格头顶着“思想”的“标签”。其实，在性的背后，或者说性本身就是思想。在日记中，我们看到她自我写作的觉醒，是与性意识的觉醒以某种颇为怪异的方式相联系。在1959年11月19日的日记中，她如此记录她开始渴望写作：“性高潮让我整个心思聚集，我开始渴望写作。性高潮的体会不是救赎，更重要的是自我的诞生。我无法书写，直到找到自我。我唯一想成为的作家，就是那种暴露自己……写作就是消耗自己，赌上自己，但到现在我还不喜欢我自己的名字念起来的感觉。要书写，我就得喜欢自己的名字，因为作家要和自己谈恋爱……在与自己相遇及狂热相恋中写出作品”^④。从情感到书写的转换，从自我身份的认同中寻找一种写作的使命感，这种写作意识，本身即与她的性意识关联，写“性”，说借由“性”、她获得“重生”，这本身就是一种“思想”：关于情感崇拜与作家写作观关系的内省、一种女性作家性别身份与自我身份对于写作影响的探索，在这种“思想”里，性爱取向与写作观念，都是根本性的“生存”经验，是作家意识里最重要的灵魂取向。

于是，桑塔格“重生”了。“重生”的苏珊·桑塔格终于开始正视自己的

① Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947-1963*, ed. by David Rieff, New York: Farrar Straus Giroux, 2008, p. 181.

② 诺斯替主义者的生活态度大多都很极端，要么是摩尼教式的禁欲主义，要么是不排斥世俗享乐的纵欲主义，对于后者他们往往认为，放纵的现实生活，并不妨碍他们精神修炼并得到神秘知识的确据。

③ 纳森“桑塔格前传”，《上海书评》第6辑《表演和偷窥之间》，上海书店出版社，2009年，第256—257页。

④ Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947-1963*, ed. by David Rieff, New York: Farrar Straus Giroux, 2008, p. 218.

同性之爱欲，并开始与之拥抱并尝试享受她。在她后来的创作及批评中，笔者洞见到其对同性恋倾向的多处隐秘及越发透明的辩护：或通过小说人物对话、或通过元小说的自我表达、或通过与自己偏爱对象批评的精神对话。原来，“诺斯”成了桑塔格的内心神话，在神秘灵知的隐修之中，苏珊·桑塔格得以些许摆脱精神上的痛苦（尽管这些痛苦从来没有远离她），走向了那“重生”之地，更走向了那个为我们所熟悉的“作为文学偶像”的苏珊·桑塔格。

2 盖因自性囿于诺斯替主义：日记《正如意识囿于肉身中》中痛苦“身心分离者”自说

今年是美国“公知”苏珊·桑塔格（1933-2004）逝世10周年。近期将会看到多部与她相关的著作和传记问世。桑塔格一生交游甚广，且是个热心肠，喜欢为推荐有潜力、有才华、却遭受冷遇的作家不遗余力。相信，在她过世以后的十年之际，国际友人对她的缅怀、纪念的散文也会纷至沓来，传入国内。这将势必又会掀起一轮新的“苏珊·桑塔格热”。“别人怎么看苏珊·桑塔格？”这应该不是一个“各花入各眼”的问题；破除文化偏见的价值观、世界主义的信仰、笃信文学可以救赎心灵的文艺观，应该是“张看”苏珊·桑塔格的共识。谈起苏珊·桑塔格在中国的“接受”，一个笑话就是数年前，在南京大学某次全国性的学术会议上，某位校长竟然提到了“桑塔格”，并且误读成了“桑塔纳”，引起了满堂的哄笑。不知道这位校长是不是反讽消费主义对文学经典的侵害。2013年9月2日中国作家协会主席铁凝女士在“中德作家论坛”上的致辞中提到了“桑塔格”。铁凝说：“我们需要文学是因为我们需要不断扩展自己的世界——已知的熟悉的世界，正如美国作家苏珊·桑塔格所说的那样，‘小说家通常都是旅行者，做一个旅行者意味着不断被提醒世界正在发生的事情的同时性，你的世界和你去过的、又从那里回家的非常不同的世界’”。显然，铁凝女士阅读了苏珊·桑塔格的“同时”并改写了作家的原话，“旅行”是“回家”之路。这叫我想起数年前的“回娘家”。几年前笔者曾经在一次偶然的回所看看，遇见社科院文学所所长陆建德先生，和他说起了苏珊·桑塔格。那时候，他告诉笔者，“尽管中国现在有苏珊·桑塔格热，但国内对苏珊·桑塔格的研

究其实还很不深入，文化界很多人对她的推崇，仅仅是一个对前卫人物做出的姿态”。现在，他在2014年4月9日在京召开的“‘中国梦’与文学创作研讨会”上，再谈到苏珊·桑塔格的时候，特别提到了她的“美国梦”与我们的“中国梦”的相通。之后，中国本土的作家、学院派的知识分子会以什么样的眼光看苏珊·桑塔格，时间是最好的试金石；同时，复兴文化的梦想号角在吹响，这位一直致力于“弥合不同文化的历史鸿沟”的美国作家，确实值得我们尊重，值得我们纪念，更加值得我们不停地对照我们自身和我们的时代，常读常新，古今中外。历史拉出了“接受”苏珊·桑塔格的长线，苏珊·桑塔格又是怎么看自己的呢？在10周年快要到来的时候，来读一读最近一卷的日记，来见见日记中的美国经典作家苏珊·桑塔格，同时期盼最后一卷的日记能赶上“纪念”的趟儿，早一点与读者见面。

对于这卷2012年4月由弗雷·斯特劳斯·吉劳出版社推出的苏珊·桑塔格日记第二卷 *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Diaries 1964–1980*，评论界普遍认为第二卷中“个人八卦”少了，更多是对作家全盛时期所经历的知识界生活的记述，智性思考充斥全卷，“整个第二卷可被视为桑塔格个人政治和道德反思的读本”。标题照例由其独子大卫·里夫“钦定”，摘自1965年5月22日日记中一句话：“小说中关于思想——一位艺术家在思考他的作品，一个精神性课题，但这系于客体创造（正如意识羁于肉身）”。读罢日记，掩卷思之，赫然发现这句颇为拗口的表达，实是全卷的“题眼”，亦是全卷的“问题”。

“正如意识羁于肉身”，可视为解读桑塔格一生艺术追求的一把钥匙：一个建构自我、创造自我的精神性课题，但这系于艺术作品的创造。在此视阈下，一方面，作品是作家的灵魂，作家必须通过写作，赋予灵魂形式；另一方面，作品也禁锢了作家的灵魂，作家必须打破旧有脚铐，重新出发，去充实灵魂的内容。对于作家而言，写作世界才是生活世界的起点。在第6页中，桑塔格援引了亨利·詹姆斯的警句，“一切皆根基于意识的某种特定的风格化”。在全卷日记中，桑塔格书写的“意识”，往往可与“自我”或“自我意识”互置。大卫在母亲日记的前言中提到，桑塔格在《波士顿评论》的一次采访中说道，“关

于自我的写作，对于我真正想言说的而言，实在并非是直接的路径……我从未被说服过，我的品位如何以及我的幸运与否，具有任何特别的典型品质”。然而，桑塔格果真不“具有任何特别的典型品质”吗？摆在我们面前的这卷《正如意识囿于肉身》给予了否定的回答。桑塔格在这卷日记中，可以说是部分卸下了“追求智识严肃”的人生标杆，她坦言“仅仅部分自我可供转化为艺术”，而这部分并不完满的亏缺“自我”——用她自己的话来说，“人若可以削足自我意识”——乃是囿于她的身体。在作家写作“面具”之下，往往掩映其真实的“自我”，考虑到真实世界中的桑塔格，其实是走了“身心二分”的极端路线。至此，日记标题又可作如此解读：自我意识的自省以及提升，固然可以走“意识路线”，但这系于福柯所言说的“身体维度”。

“新柏拉图主义”，这个在首卷日记《重生》中即多次出现的关键词，同样闪回在第二卷的字里行间。作为前3世纪教父学中古老诺斯替主义的沿袭与衍变，“新柏拉图主义”是桑塔格自我意识的路线，她笃信“艺术即意识的样式”，却暴露出诺斯替主义二元论的极端倾向。在第152页，她将身体类比于建筑，并提出，满足身体意识的究竟是什么；她认为，没有什么障碍或者碎片可以阻碍进步运动。就此，桑塔格摘录了杰弗里·司各特《人道主义的大厦》最后一章。桑塔格在日记中写道，“尘世是身体”，我们读者可以看到，与《恩主》中希波莱特如出一辙，她对尘世一样持着退避的态度；而她对身体的厌弃症，则与她的童年经历有关，桑塔格这样记载：“首要焦虑症为缺席、漠不关心，‘烛火的自我领地’，这些皆暗示着我最初的五年时光。显然，例如我的母亲，还有露丝（桑塔格童年的保姆），她们都不能够‘抓到我’，也不能够破坏我的精神，亦或是，提供给我关于我自己的错误观念……她们本可以变得聪慧，她们本可以看到，如果她们付出努力的话。但是没有人想要去努力。她们看上去是如此地涣散与迟钝——她们所做出的绝大多数反应，是如此地想当然。她们的触感要么不敏感，要么具有攻击性。故教训为：远离身体。也许，应该找人交谈。我与那些不朽灵魂——那些伟大人物（诺奖得主们）为伍。某天，我会成为他们其中的一员。”

也许正是出于童年的孤独感受，桑塔格坚持认为，“身体是容器，然后是面具；

身体既不能扩展，也不能紧缩。身体被僵化，被雕塑为紧张症。这成为一种习惯——成为一种内置，继而又影响了‘内在生命’，这种所谓‘性格盔甲现象’，即是德裔澳洲精神分析家威廉·赖克的关注所在。”桑塔格在日记中悲叹她的自我是“不完美的存在”。她哀叹道，“理所当然，倘若‘外’被造受配于‘内’，人们便不再需要如此之多的所谓‘主体间性’”。在234页她又写道，“这是过于乐观主义的一个想法——即‘外’与‘内’的和解。”桑塔格这样书写，“他们总是假想出一个主体性，看上去是如此激进地荒芜、盲视、单调与空无，例如，柏拉图那诺斯替主义式的视野，海塞那‘念珠游戏社区’。桑塔格接着写道，“这就是何以天使没有身体（或者说只有‘天使的身体’）的缘故”；同时，她即刻与自我展开博弈。“非也，盖出于基督教神经质的厌恶肉体症”。桑塔格犯了错误，其实，基督教从来也没有训诫要厌弃肉体，或者抛弃肉体；相反，基督教强调身体是圣洁的殿堂，值得被看顾。站在桑塔格的立场，她言说自己的过犯感，与她的情人艾琳（《恩主》即是献给她）有关。而她的行事，从一开始便持守了错误的信仰。于是，桑塔格在她的“第一自我”与“第二自我”之间进退维谷。日记中，桑塔格进一步解码《恩主》写作的秘密：“《恩主》是为一种意识形态归谬，演绎其荒诞性，即一种唯我论（solipsistic），即对自我以外的存在，匮乏根基性的承认，遂将‘存在’降格为一种凯奇或曰梭罗式的虚无主义，而非是对一种绝对肯定的尊重。”

似乎，桑塔格的“问题”主要表现为“自我”的亏缺。但是，她却写道，“我的首要问题，不是与自我有关，而是与他者相关。因此，写作服务于我的自我，甚至具有拉‘我’出低落沼泽的疗效”。至此，桑塔格的真正问题浮出水面：如果说，写作是医治自我创伤的一剂药方的话，实际上却没有走出自我的藩篱，看似走了一些距离，实质上是在画地为牢，非常可悲。对于这一点，她的儿子大卫，在日记的前言中，曲折地吐露了一些真言：“她时常心碎……而日记记录她从精神失落到智识博雅，再从智识博雅到精神失落，如此钟摆式地周而复始的日子；这是我希望她在另一世界，再也不要如此过活的一种生命状态。”也许，桑塔格是受了她的好友薇伊的影响，拒绝身体是为了“保守”意识选择，她在日记中说，薇伊让她忆念她的好友苏珊·陶布斯，那个《心问》的实际女主角：一

样地渴慕洁净，一样地厌弃肉身，一样地不适于生存。所幸，桑塔格没有走到薇伊的那样彻底的极端主义，她的日记中记载有与尼古拉的对话论题为“基督性”，或多或少，桑塔格意识里保存有犹太人最初的救恩盼望。然而，她的信心并不足够，在日记第396页，她咏叹道，“自我召唤自我圆满”“艺术的力量在于调停”。这也是桑塔格的问题所在，自我的源泉绝对不可能是“自我”，就好像小鹿必须汲取溪水才能“得着”。桑塔格把“自我漩涡”阐释为“清教主义”，她在401页写道，“是，我是清教徒——两倍于美国公民与犹太身份认同”。1976年2月18日的日记中她这样书写意志的兴奋——“年幼时，意识成长，借助、伴随身体上升；年长或罹病时，身体下沉漂移，骤然坠落，撇下自我（意识）受困于肉体，并最终涣散消亡。”

不幸的是，桑塔格在日记中的话语竟一语成谶。她意识所行走的“新柏拉图—诺斯替主义”路线，即对“灵性”的修行、对“此在”的放弃、对“超脱”的执著，以及反复的怀疑与虚无，这些极端以及偏颇，不仅引爆她生活世界中的大事件（数次罹患癌疾），还预言她面对死亡“头脑一片白屏”的惊惧反应，以及彻底拒绝死亡的畏死“症候”，最终遗憾地带给她艺术创造权威性遭质疑的“问题”。这些会是日记第三卷（也是最后一卷）将会为读者揭开的苏珊·桑塔格的“面孔”。《正如意识羁于肉身》，作家人生谢幕后登台的这卷日记，不仅是她艺术的“副歌”或者“痕迹”，更可以难得可贵的精神档案审慎对待之。在这份档案中，桑塔格“重生”后走来，“负轭”于她自身的“意识”；而结局在最后一卷日记出阁前，已然注定：盖因自性囿于诺斯替主义。倘若生命可以重来，桑塔格是否还会走这条她自己坦诚的“撒旦式的反身体”的道路？她说她啖肉饕餮的胃口，乃是为了体验身体的存在，假如桑塔格舍得放弃一点她对书籍的饕餮胃口，而转向“光与真理”，她的生命未央之歌，也许便会彻底重写。然而，她的人生舞台戏剧，终究是已然落幕了。留给我们的，这将要登台的日记第三卷，变得不忍卒读。所幸，斯人已逝，梦想长存。我们走在这位世界级的知识分子曾经走过的路上，有她的思想之光温暖心灵，有她的家园情节点亮心情，有她的忧郁苦恼提醒我们，“知识”的目的究竟为何？

3 “诺斯替教”与“东正教”：苏珊·桑塔格与二十世纪上半叶俄罗斯流法侨民知识分子

品读大卫·里夫亲自整理的三卷本苏珊·桑塔格日记首卷《重生》，其感觉仿佛一顿饕餮盛宴囫囵之后犹未厌倦满足。伊人已经作古，已然“变成了她自己的仰慕者”。钦慕艳羡也好，诋毁诟病也罢，似乎该随巴黎蒙帕纳斯公墓里那块乌黑发亮的墓碑下的“盖棺”而“定论”了吧。然事实远非如此。她闺中蜜友、亲密爱人的肖像摄影师安妮·莱博维茨“适时”地拍摄并公开发表了她躺在棺材架之上的那撼惊可怖的最后照片，此番行为，遭致了儿子的严重抗议。除了暧昧身份，莱博维茨还曾经是苏珊的御用摄影师，为后者烹制了一系列优点突出的造型照片——其中以《火山情人：一个传奇》书皮上那性感十足的中性夹克照尤为引人注目。此时的身后“翻脸”，尽管是儿子代表母亲的抗议，但仍旧显得耐人寻味。对此，桑塔格的传记作者罗利森为之辩护，说莱博维茨“肯定是受到了一种传记创作力量的驱动”^①。此言一出，显然也是卡尔为自己所著传记的一种变相维护，我们都知道，为尚在人世的作家作传，往往要冒更大一些的风险：传主在世的传记大抵叫人读来并不怎么舒服；故事尚未演绎周全完整，便硬要出阁见客；还有不及认证权威的“唯一指定人”死去，可是要冒声名不确定的避忌。作家可是多有些喜怒动辄、朝同夕异的脾气秉性。为了确保自己的文学名声不至遭遇滑铁卢，有时候作家已不再是为己而生，却似为作品而活。这可不是外国作家的专利，好像那个张爱玲一边厢，针对胡兰成晚年所作传记撰文极力声明所言皆虚；一边厢，却又在遗作《小团圆》里几乎保持一致地抖搂细节。这个苏珊·桑塔格，一面对呼吁她“出柜”的指责之声，过耳不闻；一面在《重生》中披露坦言她和H（也是我们都知道的那个哈丽雅特，当时H还是伯克利分校低年级的一名学生、并在打工的芝加哥一家书店与前者相遇）的同性之爱细节，并似乎对其“坦白书”的日记的身后出版已有预见，“你（指

^① 卡尔·罗利森 莉萨·帕多克《铸就偶像：苏珊·桑塔格传》，姚君伟译，上海译文出版社，2009年，中文版序第3页。

儿子大卫)知道它们(苏珊所记的上百本日记)在哪的,不是吗?”^①。

是传主作家太分裂?还是传记作者出自“山外人”的“想象杜撰”太隔膜?好多作家自己就爱“变相自传”地创作,作家苏珊·桑塔格的批评文集《在土星的标志下》可视为其变相精神自传与仰慕作家他传相合的合传。如果,作家自己本人还进行日记“创作”;死后由自己儿子操刀,这样的日记,其真实性又到底还有几分?死后出版的日记与其生前传记之间,又会有着怎样扑朔迷离的关系?问题的解决,似乎已变得不再最为重要;而问题的提出本身,即为我们走近桑塔格、更加全面了解她,一个“神经始终紧绷”又渴望着丰盈激情的苏珊·桑塔格、一个会经常敏感脆弱,同时也是更自信坚强的苏珊·桑塔格,打开了另一扇门窗。

他传、自传、合传、日记(大卫·里夫,与桑塔格最后一任秘书的安妮·江普,已经于2012年4月10日推出第二卷日记,第三卷日记也将在出版的计划中)“你方唱罢,我便登场”。缤纷眼花中倒是有点被一遍遍地确认,其中之一便是桑塔格的“巴黎梦”。在罗利森那本未获授权的传记《铸造偶像》中,我们的“苏美尔人般的文学美人”视法国巴黎为自己的魂牵梦引之地,这一点自她快十岁的时候看了伊芙·居里为其母居里夫人所作传记(大卫·里夫说作为作家的桑塔格,终生爱读公众人物,特别是作家的日记、信件、传记,而且是越私密越好。),尤其当看到十七岁的玛丽给姐姐写信,说自己“梦想巴黎,就像梦想救赎一样”,便在其小小的心灵深处生根发芽,十三岁的苏珊,在“发现”了法国作家安德烈·纪德之后,随即在后者影响下,意识到“要保护自己免受当代社会的愚蠢将其吞没的威胁”,四处寻觅志同道合之友,与之一同致力于纪德所谓的“艺术崇拜”,十六岁的苏珊便开始想象自己是巴黎《绿林》双性恋世界的一份子,在以后的岁月,这种对巴黎的钟情与热望(视巴黎为思想自由的自在天堂与文学灵感的给养之地)更是一路疯长,直至终于夙愿以偿地成为“巴黎知识界的一份子”^②。在日记《重生》里,我们看到了她在那为逃离同性之爱的诱惑而仓

^① Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947–1963*, ed. by Rieff, David, New York: Farrar Straus Giroux, 2008, preface.

^② 此说法来自于苏珊·桑塔格1972年5月的一次访谈记录,其它信息暂不详。

促结婚的婚姻开始没两年，便因热切向往而希望里夫和她一同关注巴黎的艺术界。更在1958年初的时候，也就是她26岁的时候，桑塔格更是抛夫别子，远飞巴黎求学，自1959年学成归国之后，她多次故地重游，或旅游、或短居，甚至最后的尸骨掩埋之地，儿子亦替她选择巴黎的蒙帕纳斯公墓，尽管对此儿子说，与母亲一辈子对巴黎的钟爱并无甚关系，未必尽然。

此时空下的巴黎有什么？萨特及其追随者的存在主义哲学、萨特精神伴侣波伏娃的女性主义思想、崇尚艺术解放的先锋电影、罗伯-格里耶的“新小说”（也即“反小说”）对传统小说的反叛艺术创作、坊间新鲜出炉的“震惊艺术”“机遇剧”等原先不登大雅之堂的边缘艺术形式，等等。浸润其间、乐不思蜀的苏珊，她还对于期间到法国政治避难、或短期或长期寄居巴黎的那些流亡知识分子、作家、艺术家等多有亲近同情，或现实来往密从，或神交对话深切。这一切经历，如此开阔的视野，无疑有益于成就日后以“坎普”美学挣名、仗欧洲文明熟稔、进行批评创作的“大洋两岸最智慧女人”的苏珊·桑塔格。

在那个时期先后流亡寄居法国的侨民知识分子中，有这样一群人，他们来自当时白色恐怖的俄罗斯，他们是思想家、文学家、甚至是宗教研究理论家。他们的名字分别有德·谢·梅列日科夫斯基（1905-1912年主要居住在巴黎）、列夫·舍斯托夫（1896年考察过巴黎，1920-1938年一直侨居巴黎，更葬在巴黎犹太教堂）、维·伊凡诺夫（1895—1904年客居巴黎，其中1903在巴黎俄国社会科学高等学校讲授希腊宗教史等课程）^①、尼·奥·洛斯基（1945年去过巴黎一年）、谢·尼·布尔加科夫（自1922年年被逐出俄罗斯后主要旅居巴黎，其中更在1925年任巴黎东正教神学院教长和神学教授）、尼·亚·别尔嘉耶夫（1924年起迁往巴黎市郊，同时将在德所建的宗教-哲学科学院转移至巴黎，并创办《路》（1925-1940年）、谢·路·弗兰克（1937年到法，并在此发表不少体现其宗教转型思想的专著），“他等之辈”。随着他们的赴法客居，巴黎遂继德国柏林之后，渐成为俄国侨民知识分子的中心。对于桑塔格而言，这绝不啻为甘露福音。要知道，她可是早在七岁的时候便宣称“伟大的俄罗斯小说足以令戴有

① 日记《重生》中记录桑塔格在法留学期间对此类课程表现出了浓厚的兴趣。

绿松石珠子的小印第安布娃娃黯然失色”的，她还一直深切地仰慕俄罗斯文学巨擘陀思妥耶夫斯基，也是出于这份对后者的热爱，令她日后为同样爱陀的列昂尼德·茨普金欣然作序之。桑塔格被伟大的俄罗斯文学迷住，根本不算什么稀奇，除了后者自身的思想宝库与艺术殿堂足以吸引每一个热爱文学艺术之人而外，恐怕犹太人的出身这一事实，也是令其难以忽略的原因之一吧。

桑塔格“得遇”梅列日科夫斯基，将后者对车尔尼雪夫等人所倡导的“艺术唯物论”导致艺术审美欣赏能力普遍衰退的艺术批判力，引为美学观知己，这一赞同体认得以延续，直至桑塔格提出她的“新感受力”美学。桑塔格历史性地遇到了舍斯托夫的独特的悲剧哲学，后者后来成为存在主义思想的雏形，其对于桑塔格的影响甚至超过了一代存在主义大师的萨特。桑塔格遭遇伊凡诺夫，后者基于酒神狄奥尼索斯崇拜的研究，视酒神崇拜为一种宗教范畴内的独特心理美学现象而非尼采式的宗教道德范畴内的现象，并生发为一种对文学“创造自由”的替代宗教的表征，同为“尼采学生”的桑塔格，无疑也是视艺术创作为其一生自由的“恩主”。桑塔格与洛斯基，同样偏爱“否定”的神学，那种“超越了个性、但并非无个性的；超越了理性、但同时并非完全为非理性”的批判利器，“否定”的“怀疑一切”的精神投合桑塔格身上的犹太性，更适切于其对神秘“灵知”的秘密信仰，继而成为前者“反对阐释”振聋发聩声音背后的理论动力。桑塔格神交布尔加科夫。她得益于后者“三位一体”宗教批评理论转向的启示，后者对精神存在的强调，为由存在联系着的主客共生整体的艺术形象创作，开拓了更为广阔的时空体：“三位一体”的共生整体越复杂、越充满矛盾，其艺术性则越强。桑塔格神往别尔嘉耶夫。导致后者自身发生宗教转向的精神导师德国宗教理论家雅各·波墨便是一位基督教神秘主义者（诺斯替教乃是一种“神秘宗教”），波墨与桑塔格在哥大学习时交往过从的雅各布·陶布斯伉俪其夫是同门，陶布斯痴迷于犹太诺斯替教中对于神秘灵知的超验感知及对弥赛亚的期待，更热切提醒桑塔格关注一种诺斯替力量。桑塔格得益于弗兰克，后者对于“庸俗人道主义”的批判努力，为她一生为之奋斗的批判资本主义文化与重整启蒙主义理想的文学、文化及政治事业，赋予了一种同道中人的支持与勇气力量。

我们知道，在宗教的王国里，真、善、美统一。“如果世界上存在客观的

美，其内部与善和真相结合，那么为什么还需要艺术，需要艺术创作呢？”^①桑塔格最应感谢的还是一辈子没有去过法国，但其不见待的理论著作居然是在法国1987年首发的巴·亚·弗洛连斯基（在1987年法国出版的《俄罗斯文学史》第四卷中位列第一）。桑塔格在当时当地的现实时空与艺术时空中，一定也和我们一样，痛惜着世界过早地失去了一位特立独行的思想家与艺术家：那个不同于众人、毅然从科学走向宗教的孤独真理探索道路的哲性先知；那个敢于独辟蹊径、在当时意识形态条件下对艺术与宗教问题大胆反思，日行渐远直至“被死亡”（枪决）的艺术的“普罗米修斯”。桑塔格与之，一样终生思考探索（除了临终岁月）从来也没有离开过那自在的自由艺术王国；与之相随的是她那“将一切存在的东西引入到美的形式中”的批评理想。与弗洛连斯基一样，桑塔格的文学发轫也是始于大洋彼岸的法国巴黎的熏野。

诺斯替教的俄文为“гностицизм”，这一词语在白银时代宗教批评理论家的著作中有出现，在论白银时代的俄罗斯作家别雷的文章中也有多次提及^②。在东正教宗教文化批评理论家的著作中，比如克罗齐的表现主义的直觉感悟，即为“非理性”的暗潮，在宗教神学的视阈中可以追溯至公元3世纪教父学的神秘“灵知”派对于圣灵的心灵的超验感知；而“理性化”在西方文论洪流中的逻各斯主宰地位，往更深层次去溯源，则是与宗教正统对于与之相伴诞生的神秘异端教派宣称的无须借助圣经、可以与圣灵直接对话的“灵知”的理性贬抑与驱逐。洛斯基的“具体的理想现实主义”中，主要是关注其关于否定神学的表述：肯定神学是通过说明上帝是什么，来论证上帝的存在；而否定神学则是通过说明上帝不是什么，来感知上帝的存在。这正是正统基督教教义与异端诺斯替教教义的重要区别所在：前者是理性的头脑分析；后者是非理性的心灵感知。基督教正统与诺斯替教之争，是历史（意义的确定）与神秘（意义的不确定）之争；

① 此问题的提出、本节关于俄罗斯东正教批评理论家的部分观点，以及这一时期俄罗斯流法侨民知识分子的资料，来自于张杰教授2004-2010年国家社会科学基金项目《19世纪末20世纪初俄罗斯宗教文化批评理论研究》及2011-2015年年国家社会科学基金项目《20世纪俄苏文学批评理论史研究》（11BWW001）其中白银时代宗教文化批评理论研究部分，并得到启发与支持。

② 这一观点来自《俄罗斯文艺》主编夏忠宪教授给笔者的邮件。

也是理性与非理性之争。而注重“灵知”的诺斯替主义，正是借助否定神学，去颠覆身上包裹的令其窒息的理性“裹尸布”，在神秘超验的非理性经验中，“灵性”得以“重生”。弗兰克的“直觉的宗教人道主义”，与“直觉”二字紧密相连的还是“灵知”的“诺斯”。在弗兰克对虚无主义和功利主义的批评中，涉及关于革命中物质与精神对立的思考，桑塔格《火山情人》中火山对于革命的隐喻，她那在艺术创作中变形表达自己的革命观，与之颇有相通之处。

诺斯替灵知文献是索洛维约夫创造的源泉之一，他的诺斯替主义直觉隐藏在《神人类的讲座》的寓意中，在其诗中更为明显。索洛维约夫将古代诺斯替学说的成分汲取到自己的哲学中，他思考的基础是索菲亚必然会脱离神的完满：

“在索菲亚里包含着自我确证或者是鼓舞意志的可能”^①，对以后俄国的宗教哲学思想和象征主义诗歌产生了很大影响。^②他在一篇手稿中写道：“索菲亚按自己的原则要求部分本质的现实存在；那种存在以其特殊的自我确证为前提，以撒旦为前提。撒旦作为一种现象（真实的存在）是自我（ego）所必需的”^③。同索洛维约夫一样，布尔加科夫也用“堕落的索菲亚”的概念解释恶的起源。布尔加科夫通过诺斯替的方式，将索菲亚作为独立的移涌（aeons）来思考，并在此基础上提出了索菲亚学说，“在索洛维约夫和弗洛连斯基的基础上，深入地具体阐释了自己对索菲亚的理解，独特论证了索菲亚学说是一种关于上帝先验智慧的学说”^④，也就是一种特殊恩救知识（即“诺斯”）的学说，论著《永不熄灭之光》副标题为“直觉与思辨”，即是典型的诺斯替式的神秘主义与灵知辩证法。别尔嘉耶夫的哲学被评价为“东正教的灵知”，他那“意图摆脱客体化世界羁绊”^⑤的“精神解放”^⑥来自诺斯替的反宇宙原则与反律法主义，他

① 转引自梁坤《末世与救赎——20世纪俄罗斯文学主题的宗教文化阐释》，中国人民大学出版社，2007年，72页。

② 张杰《走向真理的探索——白银时代俄罗斯宗教文化批评理论研究》，第45页。

③ 转引自梁坤《末世与救赎——20世纪俄罗斯文学主题的宗教文化阐释》，中国人民大学出版社，2007年，第73页。

④ 张杰《走向真理的探索——白银时代俄罗斯宗教文化批评理论研究》，第155页。

⑤ 同上，第176页。

⑥ 同上。

遵循诺斯替的经典：“神秘的灵知对恶的问题永远给与二律背反的解决，其中二元论永远同一元论结合在一起”^①。在文学研究中，别尔嘉耶夫经常在广义上运用诺斯替概念。他在《陀思妥耶夫斯基的世界观》中指出，“陀思妥耶夫斯基想要了解恶，在这方面他是诺斯替论者”^②。在《艺术的危机》中他说，“那些了解完整性的奥秘与分歧的奥秘的新型诺斯替论者，冲向新的生活，新的创造和新的艺术”^③。“梅列日科夫斯基……是我们时代的特殊类型的诺斯替论者，他令人惊奇地阐释福音书文本，洞察某些奥秘。”^④俄罗斯思想中的诺斯替倾向并非只存在于白银时代宗教文化批评理论中，在具体的文学创作中也同样存在，比如在别雷与纳博科夫的小说创作中。

诺斯替教原来与东正教的“精神合流”。究其原因，除了教父学记载的二者的发展源流相同，以下事实同样不可忽略：诺斯替教共同精神原则，此种精神作为宗教思潮出现于前三世纪的地中海沿岸东西宗教相遇的地方；而俄罗斯正是处于欧亚两大洲之间、东方与西方的连接地带：“俄罗斯是一个特殊的国家，和世界上任何一个国家都不相同，他在地球上处于东西方之间，在精神文化上也兼具东西方的特点”^⑤。俄罗斯的宗教文化中呈现自然的多神教因素，“在俄罗斯人的典型中，总有两种因素彼此对立——原始的、自然的多神教，同广阔的俄罗斯土地相联系的自发性，来自拜占庭的东正教禁欲主义，对彼岸世界的向往，泛神论的狄奥尼索斯精神和基督教禁欲主义，同样都是俄罗斯诗人特有的”^⑥。因横贯东西的特殊地理位置，俄罗斯宗教文化中的多神教倾向，其实是一种宗教混合主义，源头即是2、3世纪西方宇宙城邦阶段（cosmopolitan）的希腊文化观念与希腊化（Hellenistic）同化处境下与东方思想的混合；而犹太人在以色列建国以前，作为世界上唯一一个没有领土大流散的民族，足迹遍

① 转引自梁坤《末世与救赎——20世纪俄罗斯文学主题的宗教文化阐释》，中国人民大学出版社，2007年，第74页。

② 同上。

③ 同上，第75页。

④ 同上。

⑤ 张杰《走向真理的探索——白银时代俄罗斯宗教文化批评理论研究》，第180页。

⑥ 转引自张杰《走向真理的探索——白银时代俄罗斯宗教文化批评理论研究》，第181页。

及俄罗斯、东欧、西欧、美洲，亚洲（甚至包括中国的开封与上海），流散的事实，客观上为犹太人作为混合主义的宗教文化的最佳载体，提供了便利条件。作为空间—文化联合体（spatio-cultural unity），一个民族的精神，可以超越国土疆界，也说明了“一个民族的土地结构、地理永远只是该民族精神的象征性表现，只是精神的地理。外在的一切永远只是内在的东西的表现，只是灵魂的象征”^①。这一联系本身，既表明了地理性因素对于文明的影响，别尔嘉耶夫的宗教文化理论关注的重要问题之一即是“地理位置与俄罗斯民族精神之间的关系”^②；而从苏珊·桑塔格传记、日记的“权威问题”，论及她与二十世纪上半叶俄罗斯流法侨民知识分子的关联，这一联系的考察本身，对于探讨苏珊·桑塔格的文学“偶像”之路，具有重要意义。可以看到，巴黎的新艺术动向及知识氛围，在早期甚于纽约的老一代公共知识分子集群对她的影响。对作家、批评家其人（创作、批评以及公共活动）表现的研究，往往没有对其深层思想（世界观、哲学观甚至是宗教观，更加需要注意前后的变化发展）的探究，更能够揭示“偶像是如何铸造的”这一事实本身。当然，这其中还牵涉到作家的市场意识以及对于自己“形象”的设计，尽管她本人对此从来是不屑一顾、矢口否认的。“联系”的探索发现，流散的事实、精神上的无根感，往往在事实上成就了像苏珊·桑塔格的好友布罗茨基这样的“世界诗人”；而“东正”与“诺斯”的精神同源，反映了灵魂的相通，可以超越国土疆界，在心灵的时空中碰撞对话。比方说，桑塔格热爱贝加尔的油画，贝加尔的名作《复活节的早晨》即是以索菲亚主题入画；灵魂取向的共通不仅成为理解的基础，更加成为同为“土星公民”的前提。“联系”的探究过程（不断更换起点的研究问题的提出，特别是问题提出的出发点、前提与背后的动力）与问题本身，同样具有启示意义；而通过“联系”的探究方式，还可以发现，在艺术家的艺术世界与生活世界中具有“关联”的，不仅有作家创作的宗教文化立场，还有作家与作家本人之间的“符号”碰撞。

① 张杰《走向真理的探索——白银时代俄罗斯宗教文化批评理论研究》，第181页。

② 同上。

4 “土星”标志下的“符号”碰撞：苏珊·桑塔格与罗兰·巴特^①

今天，我们纪念苏珊·桑塔格。桑塔格在《在土星的标志下》纪念罗兰·巴特。她说他“迟迟出道却著作丰硕、论题广泛”（《土》：167）。等身的著作，似乎意味着涉猎的广泛与了解的深入。然而，桑塔格接下来话风一转，说那个“一出手便能发出优雅而严厉声音”的符号学理论家的巴特，虽然对于任何话题都能说得头头是道，哪怕面对小小的雪茄烟盒，都会妙想连篇，更很快推进行文；但他其实对于论及的题目并不知道许多，只是一旦些微游思被纳入至他的注意洪流，便能够就其所思所考，以一张他素以擅长分类的好网，将自以为独特之事物来个一网打尽。接下来桑塔格用那带有单纯几乎可爱的成人腔调认真地宣称，说“这是个思想是否敏锐的问题”。阅读至此，桑研的经验，令笔者几乎要分不清，我们的苏珊到底是在说巴特，还是在说她自己呢。也许，两者都有。

苏珊·桑塔格与罗兰·巴特。巴特年轻时候曾在法国一家地方性先锋戏剧公司登台演出、撰写剧评。桑塔格呢？青年桑塔格在法留学期间或与人搭伙、或独自成行，她会经常去看那些后塑入她“坎普”美学观并令其名扬天下的先锋电影，而且她也喜欢看戏；当她从法国学成归国回到纽约，更是选择那流浪艺人、先锋艺术家等边缘文化人栖息之地的格林威治村。巴特的一生对摄影这一深刻的记录形式所表现出的魅力从来都显得特别敏感，在他为《罗兰·巴特自选集》自选的照片中，有一张后被认为是“最动人”的标题名为《要爱》的照片：十岁大的巴特，在他年轻妈妈的怀抱中被紧紧搂着；桑塔格写“纪念巴特”是在1980年，早在1966年，苏珊母子早已被欧文佩恩将拍摄为时尚偶像：头戴一顶约翰·列侬的大卫身着一件人字呢夹克，双手抱于胸前，引身趴桌，被“乌黑大眼睛苏美尔人般凝视远方”的母亲桑塔格右臂环勾肩膀。母子情深图。儿子之于母亲，是儿子，是情人，更是思想的捍卫者；大卫早已成为苏珊强烈的爱的焦点，尽管那绝不是传统意义上的母爱：通常苏珊并不给他做饭而

① 本节大部分内容发表于《文艺报》外国文艺专刊栏目2012年1月13日第6版。

是热饭；她要忙写作、忙着恋爱（当然主要是和女人）。不仅是生活经历，巴特与桑塔格还有太多的相似之处。比如，巴特那闻名遐迩的对抽象观念戏剧性理解的论理方式、那“此观念必与彼观念相冲突着”的“复调对话”的“论战”方式（在对桑塔格所贴的缤纷繁乱的众多标签中，“一个好战的唯美主义者”显得醒目也可信）、及那格言警句式的建构理论“体系”（我们知道，巴特的“体系”是松散的，常逃逸至“结构”之外，更在后期发生“后结构主义”的转向，姑认作为“类体系”的体系）的语体风格，这一切都与桑塔格，是多么的相像；更有甚者，尽管爱论战，但巴特感性，其最好的理论批评往往并非论战，而是激情的赞美；巴特还追求诚实，置身于法国知识分子的专门舞台，他便以文学批评为利器，抵制传统文化观里那种被福拜楼称作的“被普遍接受的观念”的“资本主义心态”的东西，批判那被马克思所痛斥的错误的意识形态（与此相比，很多与他同时代的结构主义的符号学家当时对意识形态还几乎漠不关心，醉心于对“封闭结构”的研究专注。），抨击当时得风气之先的萨特及其追随者的“不诚实”，甚至不惜赔上被贬斥为只关心“当前观念”的文化保守主义者的风险。桑塔格呢？她应该是受到了巴特的鲜明影响：这种自我辩驳式的论战无论在其处女作《恩主》中希波莱特与让·雅克的复调对话行间，还是在其《反对阐释》中建构批评思想的推进演绎话语之中，均有明显体现；桑塔格同样对封闭而系统的“体系”无甚亲近感情，这一倾向至其第二部批评文集《激进意志的样式》尤显突出：与《反》相比，《激》具有更多的探索性而更少系统性；桑塔格无疑也特别看重诚实，在她自己所记日记中，她将诚实信条与信仰信条等同列为终生相信并奉行的基本准则，这一年，她才15岁。也就是这份执著的诚实，令其既批判美国左翼公共知识分子死守高雅文化的保守与腐朽，也批判追逐先锋的年轻一代对大众文化通俗性与“去极性”几乎心无戒备的全盘接受。就美学观而言，桑塔格早期与形式论打得火热，后来渐入意义“内容”的怀抱；就与美学诉求相伴而生的文学创作而言，她从早期的实验性的观念文学转而至“新历史”（笔者并不认同将她后期创作简单归为所谓“新历史主义”的观点）回归的现代文学；就政治态度而言，她出自左翼，抨击其中的老一代，遂成为更激进左倾的代表，而在苏俄一系列政治事件的冲击下旋即因失望、愤怒既打击

“左”中的“右”，又继续抨击“左”。这一切都是那么地令人眼花缭乱、目不暇给，有时候她甚至是自打自己嘴巴。其实，这正是一个真正诚实人的做法：好像安徒生童话“皇帝的新装”里那个稚童，只肯说自己所见的实话。巴特均以爱待之现实及写作。而现实生活中的苏珊，既神经紧绷，又渴望爱意；写作世界里的苏珊，则变得是那样爱意充满、并令人欲爱不能。巴特读书精细不贪多；这一点桑塔格倒是与之不同，我们知道，她可是对书籍有着一种近乎偏执的占有欲，甚至在幼时无钱买书时会偷书而读，幼女的苏珊可就是一个读书的“快手”。巴特不会令阅读影响其写作。这一点苏珊又是大大地与其相背，桑塔格坚称自己首先是个读者，然后是作家，最后才是批评家（这与其得到的评价恰好相反，批评界绝大多数关注作为批评家的桑塔格，然后是作家桑塔格，对读者桑塔格的关注则少之又少。）。^①

苏珊·桑塔格与罗兰·巴特。桑塔格说，巴特的著作撰写是自我描述的复杂工程。此言一出，同时也将自己几近出卖。批评家的苏珊·桑塔格，往往只偏重批评那些与自己精神投合的文学家，并以“同在土星标志下”形象隐喻他们“命随土星”的那共同的忧郁、却又内在激情的“残酷自我”执著“推石上山”的命运。桑塔格的创作观是排斥心理分析的，她在为自己精神知己“画像”时，代之以“土星”的星相标志，本雅明则称之为“星座化”（constellation）的“辩证形象”：不同于卢卡奇反对对人工艺术商品化，本雅明是以一种汪洋肆虐的辩证法，从商品形式本身中召唤出一种“革命的美学”：悲悼的、空洞的、“石化”的客体，意义已然流失，能指与所指的分裂，如同让·鲍德里亚的“商品”，仅在空虚的、同质性的“时间”中进行“永恒的重复”。这种无活力的“面貌”，内爆为最小单位的“风景”，不得不在寓言化符号、已死文字或没有生命的手稿中第二次被具体化，在此过程中，内在的意义从客体中流失，卢卡奇支持的“表达总体”被瓦解，现象被借由寓言家的“策略”创造出来，以一种“为神命名的读神的冲动”表达意味，“神秘的内在性”得到净化，寓言的指涉所指被修复为适宜能指链的应用，这一过程以某种希伯来神秘神学的方式进行“违拗而

① 仅见刘净的“桑塔格是怎么读书的”，《上海书评》2009年4月12日。

非诽谤的重新阐释”：客体失落了内在的意义，在寓言的忧郁凝视下放弃了专横的物质性能指，具有神秘性的残破从单一所指的控制下转变为一种寓言的力量。本雅明从对这种希伯来神秘主义神学（即诺斯替主义）的解释中掌握了这种“技术”，并在蒙太奇、超现实主义等先锋派的艺术实践中，在梦境（dream imagery）与弥赛亚史诗剧中发现了它的合理性，又在普鲁斯特式“追忆似水年华”的记忆流中，以及波德莱尔象征式的联想意识中，以及他本人沉迷收藏的习惯中，获得了一种体验式的证悟。“命运”与“星宿”的关系，最早是出自诺斯替教的宇宙评价思想：“对于诺斯替派而言，宇宙最明白地揭示了其特征的那个方面乃是‘黑玛门尼’，即普遍的命运。这个黑玛门尼是由诸行星或总体上的星宿来施行的，它们是宇宙的无情的并且敌意的律法的代表。”^①“命随土星”，桑塔格在对群像的绘制中，声称他们都是在土星的光环之下，这一“化用”的“掩饰”，不仅有对心理分析的排斥，更是伪装起来的“表明立场”——本雅明、巴特、桑塔格，他们都占据了诺斯替主义的立场。

在这条路上，“巴特虔诚而聪明，桑塔格怀疑而智慧。他们一起捍卫感觉，却从不出卖精神；坚持批判、坚持写作，哪怕心里面都饱有着隐痛与不安全”（《土》：172）；都成了“自身羊群的牧羊人”（《土》：172）：信仰艺术追求的永恒、怀疑宗教宣称的终极意义。他们都会以第三人称说自己（桑塔格在赴法之前记录其与同性爱人H的故事，即是以第三人称的角度），与“自我”疏离的那个“自己”；都多有关关注关于疾病隐喻式的想象，桑塔格对此更倾向于批判的否定；桑塔格说巴特写作、建构理论中“自我指涉”能力不可限量，更是在言及自身：那对自己偏爱的观点、对那些所指回归自身的符号能指的热爱之情，令其写作充满快乐，尽管大多时候她写作速度不快、并常常需要多易其稿。更重要的是，他们都热爱生命、憎恨死亡，当然都是由于太爱艺术与生活的缘故。

对于巴特之死，桑塔格撰文纪念。为着同为“土星”公民的身份，更因苏珊·桑

^① 汉斯·约纳斯《诺斯替宗教：异乡神的信息与基督教的开端》，张新樟译，上海三联书店，2006年，第234页。

塔格得益于罗兰·巴特。六十年代以来（这正是桑塔格成长与成名的时代），巴特符号学理论立场的转变，那种更加注重结构主义的形式分析，并提出结构主义不应被当作一种阐释方法、甚至不应去企图阐释深层结构的真理的洞见，很大程度上滋养着桑塔格“反对阐释”的关于形式的美学（非形式主义美学，前者意指一种关于形式哲性思考与感性表现并举的美学）情绪。而巴特后期“后结构主义”中表现出的开始反对文本封闭性与意义固定性，并将结构分析拓展至体系以外的社会生活的意识形态批评，并在充分展现叙事结构的形式特征的同时，难能可贵（与当时其他一些符号学理论家相比而言）地同步关注着叙事系统内容所涉及的社会和历史实践。桑塔格对巴特的理解是全面的，接受也是完整的，尽管有时也会批判，无疑这很正常。她早期的美学诉求，即为一种既强调形式，也不排除内容，甚至是同样看重内容，结合形式与内容作为一种“意志的样式”，并关注一种形式本身的社会批判力量的并非激进形式主义美学的成熟美学观。将巴特与桑塔格并举而观，得以进一步发现在对桑塔格早期批评思想的批判中多有误解的问题产生的前提与出发点：忽视桑塔格批评立场提出的具体语境与背后意图，以及以表面表现的分析混淆草菅一种对其在波澜壮阔联系世界中发出自己声音的真实理论氛围的尊重。巴特以形式主义语言学为基础的叙事分析所提出的三原则：形式化原则、适切性原则及多元化原则，更是直接影响了桑塔格的文学创作。巴特坚持的形式化原则，也即坚持文本分析追求形式而非内容，其目的不在于阐明文本，而是在本文能指形成之前，便生成一种态度及语法、一种揭示叙事综合体的结构语法，也是就是说先有创作者自设的所指，后有文本的能指构造事件，这一与通常符号学家相信的能指先于所指、所指与能指对应的符号理想，具有极大的不同。桑塔格得益于这种既关注艺术本文能指形式构建、又关注作为所指的作家世界观内在图景展现的艺术本文发生机制。至于适切性原则所强调的叙事分析应设法发现叙事中形式区分与内容区分之间的对应关系，为桑塔格的内容形式化与形式内容化的创作观、批评观，提供了很大程度上的依据参考。巴特所说的多元化原则，那种对可能意义场所的肯定及对意义多元化的相信，更是令桑塔格得益非浅：反对阐释并不是解构意义的虚无；而是重新建构一种阐释的多元化及多元化的阐释方法。桑塔格和

巴特一样,并不反对阐释本身,也根本不反对意义,而是相信意义不是只有一种可能性,不是一种可能的东西,而是若干种可能事物之本质,即多元事物之本质。

苏珊·桑塔格与罗兰·巴特。巴特还是散文作家,同时兼长于文学艺术性和语言理论性:更确切说,他建构自己理论时即依仗这种文学的艺术性方式,较为突出的是其格言警句式的语体风格。他以文化批评与文学分析形式对传统哲学性问题进行思考并提出自己独到见解,这种理论发轫的出发点,也是桑塔格的。但是我们应该看到,对巴特的结构主义“后转”的认识,应分为“人生观”与“认识论”两个方面:就文学理论认识论方面,巴特具有强烈的理论分析能力,前后思想一脉相承,并无所谓理论上的根本转变;而作为文学意识形态的研究者,他则是通过强调形式主义本身,间接表达着一种人生观虚无论。^①欠缺这种对二者的区分看待,我们往往会强调问题的一个方面,即作为理论家的巴特的稳定性,而忽略了作为文学家的巴特的变动不居。问题到了桑塔格这里,相同中又更有着不同。桑塔格与巴特,同样既为理论批评家,亦为文学家,她本人就爱称己为“散文作家”,桑塔格的身上也历经了理论建构的转变:简单说来,她是从注重形式的美学散逸类体系的建构走向关注历史的文化批判理论体系外的建构;就其世界观而言,是从虚无怀疑走向确定的期冀与怀疑的虚无并存。激发她的是其从秘密相信一种否定神学(犹太诺斯替主义)怀疑的相信走向对于这种异端宗教精神的相信的怀疑;其理论体系与创作的不稳定,则是信仰危机重重划过生命的强音痕迹。

其实,在“纪念巴特”之前,桑塔格早就写过另一篇关于罗兰·巴特的文章,即“写作本身:论罗兰·巴特”。在这篇比“纪念”似乎更多“分析”与“阐释”的随笔批评中,苏珊·桑塔格也“泄露”了更多的关于自我的信息:当她说巴特“甚至是在同一个主题上兴起并悄然落幕的——这正是在这位作家的意识生涯,即日记里常用的手段”(《重生》:80),我们却可以对照她自“做梦幻想”

^① 对罗兰·巴特符号学理论的批评观点,有参考李幼蒸《理论符号学导论》,中国人民大学出版社,2007年。

始、臻于“意识幻想”终的“意识旅途”，以及即便在似乎更应该面向真我的日记书写中，惯用的“表演”与“伪装”的关于作家的“意识工程”；当她说“巴特的写作主题虽然浩繁纷杂，最终却都集中到了一个宏大的主题：写作本身”（《重》：81），我们更加清晰窥视，桑塔格将写作本身视作自我指涉、自我建构的“工程”（相对于巴特的“游戏”而言）；当她说当巴特涉及自己的时候，声音总是独特的，以“声音”指称在作家“写作”里的某种稳定连贯、超乎寻常的“品质”，对此很多更加“现代”的作家多有不屑，比如罗伯一格里耶，他钟意的是“去人化”、甚至是“物化”的“风格”，以及此种风格可以承载的，人物的“冷漠”与“中立”；当她说，巴特的写作总是专心致志，热切敏锐，“这种吃惊的创造性似乎不仅仅是巴特作为思想家和作家的杰出能力的一种特征，它似乎具有某种立场的地位——似乎评论话语就必须是这样”（《重》：81），桑塔格的“巧言善辩”与“擅于辞令”，又似“毛玻璃换衣”般地被我们不小心得以看到：尽管她拒绝别人给她的任何“标签”，但她似乎是以“立场”这一主观色彩更加浓郁的字眼，轻烟轻雾就将唯恐落入“削足适履”之嫌的陷阱蛛丝弹开，再不济她还可以学着本雅明来一句“所有立场我全需要”。

轻装上阵的评论自然不经意将“真实”像拆分花瓣般一瓣瓣抛给读者。“形式主义气质仅仅是在一个意识极端饱和的时代进行思考的许多人所共享敏感性的一种变体”（《重》：82），如果我们再说她的美学是“形式主义美学”，恐怕就是真的对她“太严肃”，她其实强调的是“气质”。既然是就像流窜不居的“味道”的某种“气质”，大抵再以什么“主义”的理论体系降服她的“创作”，恐怕就是自当归入“反对阐释”的字面意义。一个并不拘泥“主义”的人，其实并不代表没有“主义”，这“不拘泥”本身，也就是某种“主义”，用她的话来说，这代表某种“立场”。桑塔格几乎并没有写过批评某种理论的文章，就连她写评价罗兰·巴特这样符号学大家的文章，读来都不像是理论批评，而是更多带有“随笔写作”的“味道”。她早年对教职的拒绝、决意在大学安全堡垒之外写作，对学术性写作的淡薄，似乎这一切都可以拿来解释；然而，如果我们因此便说，她对严谨的学术研究所知甚少，却是不近公平，努涅斯在“桑塔格的规则”中记录有很多关于桑塔格基于严谨研究基础上追求严肃写作的细

节，“严肃”绝对是苏珊·桑塔格的规则：“你得注意每一个逗号。”“作家的标准越高越好。”“一点也不用担心你会太执著。我喜欢执著的人。执著的人会创造出伟大的艺术。”“读一整架书，为的是写篇二十页的文章；花好几个月时间写作、修改，在那二十页文章写完时用完一整令^①的打字纸——对严肃作家来说，这很正常。”^②在这篇以巴特为写作对象的随笔文章中，我们看到了桑塔格其实熟稔符号学、人类学等在她那个时代“流行”的理论，且有自己独到的见解，她的行文尽管表面显得随意，对某一问题的探讨往往进出自如，其实反倒更见她批评的功力，以及对话题的驾驭自如。苏珊·桑塔格写罗兰·巴特，对后者符号学思想作为某种“思想诗学”的解读，她是将理论思想化境为某种意识、某个立场，并拥抱“意识”、占据“立场”，从而在自认为“意识饱和”的时代突围而出，理论思想成了她的“自觉”“不自觉”的底蕴。在她的处女作虚构小说《恩主》中，嫣得没有某种类似巴特符号学思想精髓的意识漂浮其中：希波莱特做的第一个梦衍生出许多不同的版本，释梦变得越发难以成就。在巴特的符号王国，希波莱特会被看作是符号化活动的主体，符号化了的梦境，作为独立自主的表现体系，却逃逸出了主体的意识控制。梦境作为符号的能指，与所指发生脱离，不再指涉意义本身，而是发生了滑动，在一定层次上跳跃、变异和发展，并开始在“版本”衍生与变体的“游戏”中失掉了边界。桑塔格玩味的这梦境的自生游戏，“梦中复有梦中梦”；如果是巴特，他应该会理论化地说，这是一个关于符号能指链的游戏，“能指是由一条链子在多个层面组成的整体，能指和所指处于一种不稳定的关系中，只有通过某种停泊点才有可能‘重合’”^③。

苏珊·桑塔格与罗兰·巴特，恰是在某种共同立场的停泊点遭遇重合。在“纪念”这篇为纪念而写的随笔批评中，桑塔格并未拘泥于对巴特符号学思想，抑或符号学类理论体系建构方法的批评；“纪念”本身，既是一次因“认同”与“赞赏”

① 令是纸张的计数单位：原张的纸五百张为一令。

② 以上引语均出自伊丽莎白·本尼迪克特编《导师、缪斯和恶魔：三十位作家谈影响他们一生的人》其中西格莉德·努涅斯“桑塔格的规则”，李美华译，译林出版社，2012年，第163页。

③ 王铭玉《语言符号学》，高等教育出版社，2004年，第141页。

而进行的“精神投射”，同时又是在两个作家——两个文友之间——实际意义上、以及象征意义上的一次“符号”对话。他们也组成了一条相互衍生、彼此激发的能指链，在“土星的光环之下”，符号的所指，是诺斯替意识下的写作本身，也是写作作为一种意识，所能指涉的无限可能。桑塔格写巴特，是变相写自己，某种意识的合流。桑塔格说，“在快乐这桩严肃的事情上，在其思想的自由驰骋中，总有一股哀伤的暗流在涌动——现在，他的早逝令人苦恼，叫人伤心”（《土》：174），现在，这份情感也属于我们；这份纪念，是属于苏珊·桑塔格。回顾作为作家的苏珊·桑塔格一生，她在自己的创作中往往不够“直白”，且为一种自我矛盾的戏剧感萦绕；作为“几乎不与世隔绝的道德家”，她却是“美国的良心”，只肯说自己认为“政治正确”的“真话”。可是，她关于“自我”的“真话”，在其一生中，并没有清楚道明，也许她是不大情愿，仅从她从未为自己撰写过传记这一事实，便可瞧出几分端倪。其实，关于自我的所谓真话，往往是最具有自传色彩的。如果不是成文的传记，有些作家也会在自己的作品（特别是晚年的作品）中来一次变向的历史回顾，说什么，怎么说；是以讲故事的形式，还是独白的方式；放开的尺度、掩饰的技巧，因人而异。这个苏珊·桑塔格，她说，她的一生，都是在为一部戏剧——即《床上的爱丽斯》——在做准备，那么，这本薄薄的戏剧，是否竟真的成了她一生的“注解”，而她又想在其中，言说什么样的“真话”？

5 “戏剧”^①的“疯狂”与“意识”的“残酷”： 苏珊·桑塔格与安托南·阿尔托^②

作家大抵可分为两类：内向的作家与外向的作家。这个分类标准与作家的性格无由，内向的作家在创作的时候，更多地关注自己的内心世界，其作品往往也因此更多地带有自传性色彩；外向的作家则与之相反，对于自身的问题往往多表现冷漠，而是向自身以外的世界索求题材抑或灵感。表面上外向的作

① 引号的使用，盖因除了涉及对桑塔格一生中唯一一部戏剧的分析，本节更指明桑塔格在写作这部戏剧时自我的戏剧意识，即她的自觉、不自觉的“表演”成分。

② 本节大部分内容发表于《文艺报》2012年5月11日第4版。

家，可以是创作内向的作家，这两者之间并无矛盾；女性作家通常更容易在创作时“向内”，大概是缘于，女人如果和男人一样重视智识且情感独立，终究不太符合造物主的心意。对于后半句话，桑塔格1963年3月26日那天的日记，倒是可拿来以作为得体的注解：“‘女性小说家缺乏执行力’哥伦比亚大学英文系教授史蒂文·马库斯几晚前这么说——书写是她们与自我的另一种关系。这种关系通过感性来蔓延。”^①如果说，日记是写给自己以及亲密关系的人来阅读的话（这句话本身也有问题，桑塔格会同意桑特的观点，即日记对作家而言，不过是公开秘密的艺术。既然是艺术，终究是带有虚构、甚至是杜撰的成分。任何作家的日记恐怕都不会清白得无需为自身辩护，24岁时桑塔格就曾对“写日记”发表意见，“将日记理解为盛装个人隐私的容器，太浮浅了——这是对个人意识的装聋作哑。在日记里，我做的并不是更开放地表达自己；我创造我自己。”^②），那么，作品大致还是写给在世或者未来读者来阅读的。既然是和想象中的读者进行对话，无论是兜售故事，抑或是推出观点，小说里的第一人称叙事的“我”，或者评论文章里那个颇具权威的“声音”，应该是与作者本人之间存在着一定的“距离”：有时候，是源于创作或者批评本身对距离的需要；还有时候，则是因为作者需要“力避自传性”。如果是后者，大抵作者都会需要在写作时戴上一副人格面具（persona）：或以“反讽”“调侃”的“饶舌”，或以“回避”“缺席”的“沉默”，来逃避读者将其故事或观点与其自身之间做出什么合理的猜测。这大概也是桑塔格在写作“走进阿尔托”时候的心态：“否定‘作者’的权威这一运动已经开展了一百余年。运动伊始，其动力就是——今日仍是——启示录式的”（《土》：15）。暂且不去细究桑塔格的“启示录式的”，与圣经中保罗写信给亚细亚七个教会的启示录之间，有无任何内在关联抑或指涉；她对于“作者权威”的隐忧，恐怕是出于一种不言而喻的“自明”：“不戴面具才是骗人的”（“No mask is wholly a mask”），这句话是她自己在日记

① Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947-1963*, ed. by David Rieff, New York: Farrar Straus and Giroux, 2008, p. 310.

② Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947-1963*, ed. by David Rieff, New York: Farrar Straus and Giroux, 2008, p. 164.

里说的。书评人乔纳森对桑塔格这种“自省”的意识，在评价她为自己偷看“H”的日记开脱所记下的文字时，有这样一段颇值得玩味的話：“桑塔格在审视别人的同时，也在自我审视；在自我审视的同时，又在考虑别人会如何审视自己的自我审视。这种目光的折射与叠加构成了桑塔格独特的（迷人的？）反思性”^①。阅读桑塔格的日记，我们作为读者，也像偷窥狂一样，偷偷地，隔着毛玻璃，看桑塔格在里面更衣；桑塔格在深夜囫圇阅读纪德日记的时候，大概也是这般的热忱与好奇。桑塔格的反思性思维还并不囿于这些，她既意识到所谓作家的写作，如同伯格曼的电影《假面》，其实不过是戴上“假面”的一次“出场”，便更加关注其他作家（当然得是入的了她眼的、她感兴趣的那些作家）在“面具”背后的那个“真我”。所以，她会在“走近阿尔托”一文中写道，“‘作者’的面具已经被揭下，做一个作家就是要担当起一种角色，不管是否尊崇习俗，他都不可逃避地要对一种特定的社会秩序负责”（《土》：16）。

可是，安托南·阿尔托绝非属于“为特定社会秩序负责”的作家；他是他自己的“恩主”，而他的作品倒像是他头脑中“意识”的“自然分泌物”。在桑塔格眼中，他是文学现代主义英雄阶段最后的伟大楷模之一，他的生涯全面地概括了“全面取消价值的价值”的伟大使命。姑且不论阿尔托在文学先贤祠里是否担当得起这“君尊祭司”的地位，这一断语仅从字面上看，已然牵涉桑塔格本人对作家爱憎的主观倾向；该看法和许多其它对于作家的身后评价一样，难免有“事后诸葛”的嫌疑。阿尔托在写作的时候，是否就已清醒地“意识到”，他的工作，用桑塔格的话来说，“那个创作”，背负如此恢弘的使命？在“走近阿尔托”中，笔者在走近阿尔托的时候却发现，问题的答案竟已然无甚要紧；因为有更重要的问题亟待解决：这个或称为“桑塔格的阿尔托”更为适切的阿尔托，背负了桑塔格什么样的写作使命？如果说，桑塔格不遗余力地推介那些遭人冷遇的东欧作家，是出于一种“传播福音的热情”的话，这个安托南·阿尔托，在她写作的时候，却是既非无人问津，也非落寞尘埃，那么，桑塔格对

^① 乔纳森“桑塔格前传”，《上海书评》第6辑《表演和偷窥之间》，上海书店出版社，2009年，第256—257页。

走近他的热望又源于何种激情呢？

通读56页的“走近阿尔托”全文^①，收获这般印象：被桑塔格审视的阿尔托，受困于自我意识的迷宫，却将“自愿受难”^②视为一次庄严的“献祭”，由是，他的“疯狂”与“残酷”得以笼罩一种类似“神圣”的光环，成为“疯子”的阿尔托何其不幸，然而作为写作者的阿尔托又何其幸运，如同贝洛克那句名言“当我死去，我希望有人说，他的罪殷红，可他的书被读过”；而审视阿尔托的桑塔格，显然为这种“第一次将艺术家定型为其意识纯粹的受害者”（《土》：20）的“作为先知的艺术家”（《土》：20）角色所吸引，情愿移情阿尔托的“真正的痛苦”，在说出“意识的质量是阿尔托的最高标准”（《土》：24）这样的话时，她何尝不是借由后者进行一场意识的冒险，一场为探寻意识可以极端到何种程度、又不至陷入疯狂的真实意义上的冒险。所幸的是，她还算清醒，认得回来的路：

“除非我们已经深陷阿尔托被困的可怕状态，否则，我们又怎么可能同意他的观点”（《土》：67；盖因这份难得的警醒，桑塔格才会说，“无论是他的创作，还是他的生活，阿尔托都失败了”（《土》：19）；当然，我们也可以说，正是阿尔托“生活的失败”导致了他“创作的成功”，无非是转过身来，换个视角看待之罢了。如果说，桑塔格在走近阿尔托的时候，还仅仅是被一种“相似的吸引”所牵引，尚能拎得清楚，何处是后者的自我意识，何处是自我的意识对阿尔托的意识（笔者如此这般颇为绕口的表达，倒并非是出自自我意识中对桑塔格意识；而是全然来自于阅读“走近”的感受）；等到桑塔格自己拿起笔来创作戏剧（阿尔托以其“残酷戏剧”闻名），已经是18年之后的事情，《床上的爱丽斯》（*Alice in Bed*, 1990）据她自己所称是“终其一生都在为写作它而做准备”的唯一一部戏剧，在这出书写“关于女人、关于女人的痛苦以及女人对自我的认识的戏”（《爱》题注：2）中，却有一个“深陷被困”的女人——

① 《在土星的标志下》共收录桑塔格7篇重要的批评文章，就对人物“画像”而言，分别涉及保罗·古德曼、安托南·阿尔托、瓦尔特·本雅明、罗兰·巴特、艾利亚斯·卡内蒂，其中“走近阿尔托”篇幅最长，为桑塔格自己编辑的《安托南·阿尔托文集》（*Selected Writings of Antonin Artaud*, 1976）的长篇导言，篇幅的长短本身就可反映阿尔托在桑塔格心目中的份量，以及桑塔格为他“画像”的欲望强烈程度。

② 诺斯替主义者将古老神话中的牺牲者看作是新神话的福音的承载者。

美国最伟大的小说家亨利·詹姆斯和最伟大的心理-伦理家威廉·詹姆斯的玄妹、一个与《爱丽丝漫游奇境记》女主角同名、却完全不是那般天真与幻想的爱丽丝：她的“幻想”根本不是浪漫主义的；她的“幻想”恰是桑塔格一生的精神“现实”。这个爱丽丝，自愿将自己受困于斗室的床上、受困于自我意识的磨难之中，这一形象（如果可以用“形象”二字来形容的话，戏剧《床上的爱丽斯》回归到桑塔格早期小说对人物的处理方式，鲜少有对于形象的具体描绘，有的基本是人物内心的精神图景）显然有着太多阿尔托笔下人物的影子，甚至是阿尔托自己本人的影子：“感觉到自己意识的不足——一种认为自身已不可弥补地隔绝于思想的情感折磨”（《土》：20）。桑塔格不仅将这个爱丽斯，设计为不愿起床、自愿受困，还招来两位十九世纪美国女作家——那位声称“孤独是迷人的”、与世隔绝的诗人艾米莉·狄金森，还有美国第一个女文人、早期女权主义者玛格丽特·福勒的亡灵，连同十九世纪舞台上两位具有代表性的愤怒女性——《吉赛尔》的迷尔达与《帕西法尔》的昆德丽，组成“疯狂的茶会”，与床上的爱丽斯“对话”。在这幕女人的对话戏中，有触及对于身为女人的看法，却并非为谈而谈，似乎这些女人的出场，乃是为了强化爱丽丝不愿起床的合情合理；而到了爱丽丝的独白戏中，又几乎未见桑塔格书写自己关于身为女人这一性别身份的感受，从而形成了一个颇为有趣而又值得深思的悖论：《床上的爱丽斯》被认为是桑塔格明显流露女性主义情绪的为数不多的作品之一，而她本人也是这么声称的；可是，就像是桑塔格几乎从来不愿公开其对女性主义的立场，这部被她本人认领为女性主义作品的戏剧，又其实不是真正意义上的女人戏，至少不是完全意义上的。在她极力回避之处，往往与之相反；而在她大方承认之处，往往不惟如此。由此可见，除了独特的思维“反思性”；桑塔格还是特别的行为“表演性”。

在这出戏中，不到7页的独白，竟然出现多达32次的“在我的意识中”、5次的“意识”！与“伯格曼的《假面》”中卧床的病人的沉默不语截然相反，这位病了的爱丽丝有时候甚至像是噤语症，同样也是卧床不起。“生病”作为话题本身，不断地闯进桑塔格的意识范围内，《疾病的隐喻》（*Illness As Metaphor & AIDS and Its Metaphors*, 1987）写于刚刚从乳腺癌“疾病王国”

侥幸返回，也许是终生三次罹患癌症的痛苦经历，令她对于“生病”这一肉身真实的痛苦感受，而不是对她反对“疾病作为隐喻”意义上的对于疾病的感受，有着非常深刻的切身体会。当爱丽丝在头脑中漫游罗马，“在意识中”看到石头马路时，她说“我乳房里这块石头一样的肿块。破碎的石头，意味着破碎的写作”（《爱》：99），这份痛苦属于爱丽丝，也属于桑塔格。在努涅斯的回忆录中，当桑塔格感到癌这个悬在头上的达摩利斯之剑再次对准自己下落，她选择将自己困于斗室，继续写作她的最后一部小说《在美国》；而当她因为病重不得不接受化疗，在即将大工完成之时不得以放下小说，她拒绝了友人想为她的口述打字的善意，因为她必须要阅读自己的文字才能够写作。生病，令她的作家意识无可奈何地受困于破碎的身体，而脑海中尚未完成的写作宏图，连同手头的残篇，一样成了未竟的意识，一样成了破碎。儿子曾在回忆录《死海搏击》中禁不住怀疑，就她作为一个癌的“老兵”而言，她是否就如第二次患癌，却为了写完小说《在美国》而愿意以自己的生命为赌注，推迟对子宫肌瘤的诊断与治疗一样，最后一次的罹患血癌，是否也是为了写作而知道装作不知道；无独有偶，努涅斯的回忆录《永远的苏珊》中，也以她自己与桑塔格过往密从的相处经验推断，在“又生病了”这一事实面前，桑塔格应该是自欺欺人了。无论如何，写作的桑塔格尚且具有清醒的“反思性思维”，难道她对于生病如此重大的人生经历，竟没有自己的感受要诉诸笔端？《疾病的隐喻》中，对此她又一次是“力避自传性”；甚至日记中也几乎只字不提，写的只是对于恢复以后的计划。由是，桑塔格在写作的自我与真实的自我之间，既露且藏的矛盾暧昧事实，又一次得到了验证：在专为“疾病”话题辟出的著作中，极力回避自身的感受；在虚构类作品中，小心翼翼借由人物反躬自身。写作《床上的爱丽丝》的时候，桑塔格已不是深困恐怕在劫难逃的惊恐心境，也正是因为这份死里逃身的距离，才使得“生病”作为主题得以入戏，当桑塔格在《关于他人的痛苦》中阐述“痛苦”与“距离”的看法时，她是真的相信，身在其中的痛苦往往无法表述。病床上的爱丽斯，她的独白读来，倒是超越了死神的桑塔格，对曾在冥河搏击的自己，当时以为临近大限，回顾一生所做的下意识的罪悔。爱丽丝意识中的罗马，“天

使从天使的城堡顶端向下凝视。我精神十足地走着，衣着适合所有的天气，这已经不再是个经常性的麻烦……”（《爱》：101），这样的辞令，熟悉圣经的读者，定会指认这简直就像是描绘耶路撒冷圣殿的新天新地。背离了犹太教的桑塔格，开始落入一种对古老神圣的怀旧之情。她借爱丽丝的口说“不是天主教徒”（《爱》：97）是真的，而当她借爱丽丝的口说“我脑子里肯定塞满了各种迷信。有些我甚至都没意识到。新时代的各种迷信。在意识中我被紧紧地锁在我生活的这个时代不论我喜欢与否。知道这个也是靠的意识力量。”（《爱》：98），她更是在写作中对自己诺斯替教异端精神生活的经历“松了绑”。可是，她却还是没有说出完全的真相，她岂非是“没有意识到”。“疯狂的茶会”的疯狂、“意识羁于肉身”的残酷，显然桑塔格是学习阿尔托，写了一出残酷的意识剧；而阿尔托的“疯狂”也好，“残酷”也罢，均是出于同样吸引桑塔格的精神异端——诺斯替教，以及一种特殊的诺斯替教感受力。对于这种精神受难与写作实践之间是如何实际地、而非象征性地联结在一处的，桑塔格在“走近阿尔托”中写有连篇累牍的分析，其中有些是客观看待“受难的阿尔托”与“写作的阿尔托”关系的，有些更像是反思性书写“被异端吸引的桑塔格”与“可能保持清醒的桑塔格”之间的张力。

而到了这部表面上的女人戏，她开始从对异端宗教的迷恋，走向对古老神圣的怀旧，尽管她仍然借由爱丽丝的口质疑“教皇。他能祝福，可他能拯救吗？”（《爱》：75）。对拯救的怀疑，从更深层便是对于拯救的热望：就好像真正的无意识，是根本不会在意识的洪流中触及。这种怀旧之情，是流散的犹太人想象中重回圣殿神游，源头是犹太教的古老信仰；而曾经深刻经历过的异端宗教体验，对于桑塔格肯定不会是须臾可以抹灭的游历而已。这般灵魂深处的信仰的自我矛盾与面对真我的无法适从，最终导致《床上的爱丽丝》只能写成一部短戏，且幕落之际，意犹未尽。当此剧1991年9月在波恩的Schauspiel剧院首映，据说观众多抱怨戏剧缺少情节、不够打动人心。无疑桑塔格可以回到阿尔托那里寻求庇护，为自己的戏剧意识辩护。后者希望戏剧是针对观众的“整个存在”，即戏剧促使观众关注想象出来的问题，从而分散他们对真正自我的

关注；可是反观写作剧本的阿尔托，却是深入陷入对于自我的聚焦关注之中。这种戏剧观与创作实践的偏离，到了桑塔格这里，成了创作本身的偏题：当她在题注中说，“一出戏，然后是一出写女人的悲哀和愤怒的戏；而最后，写成了一出书写想象的戏”（《爱》题注：5），确是她的自白书；而写作的偏题，恰是因为真实自我的不邀而至。“精神囚禁的事实。想象的大获全胜。”（《爱》题注：5）事实是，精神囚禁于身体；“想象的胜利仍嫌不够”（《爱》题注：5）。“女人的悲哀与愤怒”，最好的书写，要等到1992年的《火山情人：一个传奇》中另一出独白——爱勒纳拉的独白，儿子说“完全接近我母亲在心理层面描写自己所能达到的深度”（《火》中文版序：5）；而“想象的胜利”——桑塔格一生以坚强意识铸就的智性激情，却因为“她只能停步等待死亡”的无情事实而无法成就。陀思妥耶夫斯基说，“只有一件事情让我害怕：我配不上我所承受的痛苦”，儿子整理出版的桑塔格日记第二卷《如同意识羁于肉身》（*As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks 1963–1981*, 2012）中，桑塔格“戏仿”了该句改为“只有一件事情让我害怕：我的痛苦配不上我”^①，她更写道“死亡=一个人完全困在自己的头脑中”“生活=世界”^②。她的痛苦是，想象中，她可以拥有“我在，死亡走”的特权，无论是她本人的文字记录和话语，还是儿子等回忆者的回忆资料，都表明桑塔格一直对于自己与众不同这一点坚信不移，直到死亡近在眼前，事实却是如同伊壁鸠鲁所说的，“死亡在，我走”；而她本人，一如她惯常的自省意识，深知这份“意识羁于肉身”的痛苦，确实是配不上她将这份痛苦的独特体验，在写作那个“面具”的桑塔格下面，部分地加以泄露。只是，在笔者的意识中，如果她更加坦率、勇于直面这份惨淡的痛苦写作，她的文字会否因其书写经验的独特而更有意义？当然，这其中还牵涉到作家的写作观与死亡意识关系的问题，亟待反思性探索。

① Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks 1963–1981*, ed. by David Rieff, New York: Farrar Straus and Giroux, 2012.

② Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks 1963–1981*, ed. by David Rieff, New York: Farrar Straus and Giroux, 2012.

6 “我在，死亡走？” “死亡在，我走”：苏珊·桑塔格与艾利亚斯·卡内蒂

大卫在得知他母亲苏珊·桑塔格^①很可能又被死神盯上的第一反应，居然是想起了一位作家——艾利亚斯·卡内蒂；笔者在阅读他的回忆录《死海搏击：母亲桑塔格最后的岁月》这一“情节”瞬间，无法抑制想到一种植物——懈寄生。是不是亲密关系的人会患上同样的“精神症候”？大抵是这样。再往下读，“心惊”终得些许平复：儿子的回忆，在这样的时刻，想起某一个作家，并非出于同样身为作家的习惯性的“自私冷漠”与“自我保护”；而是，他想借由回忆这样一个时刻，将他自己对“死亡”的感受、对母亲这次很可能难逃一死的感受，说给《死海》的读者听。那么，为什么是艾利亚斯·卡内蒂，而不是别人？因为他的作品特别“应景”：“艾利亚斯·卡内蒂写过剧本，假定所有的人做事情时脖子上都挂着一个小饰盒，上面标明他们的卒年”（《死》：8）；因为“她所最珍爱的，这珍爱甚至超过那篇描写卡内蒂这个人的作品，在于他对死亡的恐惧”（《死》：8）。大卫·里夫在为《同时：随笔与演讲》（At the Same Time, 2007）所作的前言中，记录过这样一段母子之间谈论母亲著作的回忆：“我常常逗母亲，告诉她，虽然她基本上不在她的著作中讲自己，但她的赞赏性的随笔——例如其中三篇最出色的，论罗兰·巴特、论瓦尔特·本雅明、论艾利亚斯·卡内蒂——所包含的自我揭示也许比她想象的多。至少，它们是

① 据大卫前女友努涅斯回忆，“这个苏珊”希望儿子将自己视为“蠢笨的大姐姐”（his goofy big sister）而不是“母亲”；而在她眼中，儿子则更像是她的“弟弟”“最好的朋友”。“大卫提到她时，几乎从不说我‘我妈’如何，而我说‘你妈’时，也自觉蛮怪的。永远都是苏珊。”大卫·里夫在回忆录《死海搏击》中记录，2004年3月28日下午，是个星期天，他在伦敦希思罗机场，结束了中东之行后准备回国，在美联航候机大厅，他开始打电话，正是在这个时候，他母亲苏珊·桑塔格告诉他说，她可能又病了。回顾当时得知至亲噩耗的心理感受，大卫在《死海搏击》中却选择“苏珊·桑塔格”，而非他习惯的“苏珊”的称呼，这一细节，在笔者看来，说明《死海搏击》作为回忆录，其作者清醒地意识到，是更多地在回顾那个“作为作家”的桑塔格，而非作为母亲的桑塔格。作者这一视角的选择，决定了《死海搏击》除了提供“山内人”对桑塔格最后日子的一些详细情况，还可以视为是类似文学评论的著作，尽管作为非虚构类作家的大卫·里夫，创作选择的题材力避与母亲重合，而他对母亲热衷的文学、电影、芭蕾舞剧等艺术样式，是非常熟稔、并且热爱的。

理想化的评论。这时，她便会笑起来，略表赞同。但我永远无法确定她是否真正同意，现在依然无法确定。”（《同》前言：4）。如果回忆确凿，儿子看到母亲桑塔格“批评眼光”的部分“秘密”；我们看到作家桑塔格对“这一创作”“权威”的仍旧“坚守”。对《在土星的标志下》，儿子心领神会母亲“惺惺相惜”的“感情”，批评者揣度相信桑塔格“精神自传”的“事实”；“莫愁前路无知己”，的确这是一组心曲相通的礼赞合鸣，然而首首仰慕之歌，论情感与基调，却有不尽相同之处：写巴特的主观性更强，写本雅明的“仰慕”之情更多，而写卡内蒂的，更像是掩饰起来的“桑塔格与卡内蒂的比较”。

苏珊·桑塔格与艾利亚斯·卡内蒂，在苏珊·桑塔格眼中，最大的共同点，就是儿子所说的“对死亡的恐惧”以及由此带来的“对死亡彻头彻尾的拒绝”：“卡内蒂坚持认为，死亡是真正不可接受的；无法消受的，因为它是生命之外的东西；死亡也不公正，因为它限制雄心、侮辱雄心。他拒绝如黑格尔所表明的那样将死亡理解为生命以内的东西——理解为对死亡、有限、必死性的一种意识（原文为黑体）。在死亡这件事情上，卡内蒂是个顽固的人，是受惊的唯物主义者，是不屈不挠的堂吉珂德式人物”（《土》：187）；桑塔格不管为“生”饱尝多大痛苦，依然和卡内蒂站在一边，甚至是以生的方式死去，她根本不甘心接受人总要死的现实，“她诅咒死亡”，她至死也不接受任何宗教安慰，一生钟爱的“精神朝圣”“身后留下的著作比人长久”的念想，非但不是她的慰藉，反而更激发了她要活的“意识”（日记中她原本用的是“欲望”）。而对“死亡”的对立面“活着”，桑塔格也和卡内蒂一样，是取其字面意思，她并非要索要浮士德看上的东西——返老还童，也不在意伊米莉亚·麦克罗普洛斯的炼金术^①父亲给与她的东西，即神奇的长生不老术，她祈求的是纯粹的长寿，也就是说精神的长寿：“精神价值如此之大，其本身就可以用来反对死亡”（《土》：196）。溯源桑塔格激情的思想，从来都是各方评论者的“使命”，桑塔格本人

^① 根据汉斯·约纳斯等的观点，荣格心理学是现代的心理的诺斯替主义者，在荣格看来，炼金术把金子从劣等金属中提炼出来的过程乃是诺斯替主义者把堕落的火花从物质中解释出来的过程的一个延续。关于诺斯替主义对炼金术的影响，参见 H. J. Sheppard, "Gnosticism and Alchemy", *Ambix*, 6th December, 1957, p. 86-101. 桑塔格举例的故事中，“炼金”作为主题，被幻想为诺斯替式的物质“解放”。

在追随卡内蒂“作为激情的思想”时，亦没能忍住对后者思想激情解密：“某种像必胜主义政策的东西——坚决拒绝悲剧、拒绝不可改正的受苦受难，这似乎与其对有限、死亡的拒绝有关，卡内蒂的许多能量均从中而来”（《土》：189）。这句话更可拿来作为一次是她对自己思想激情的“卸负”。“思想的激情传达的信息就是激情”（《土》：198），在这句颇有循环论证味道的宣言中，她的“重点所在”是，意识的不可战胜，勿论这是否有如幻影术般虚幻。当卡内蒂说，“我试图想象某人对莎士比亚说‘悠着点儿！’”（《土》：198），我们看到了“这个苏珊”“弦一直紧绷”大概也是源于此。

桑塔格与卡内蒂，很像是精神同类。桑塔格说，仇恨死亡，渴望长寿，这是卡内蒂作品的“标志”。反观终其一生，桑塔格都是尤其反感别人对她创作所作的“贴标志”的行为；其实，就像是希望不死，事实却难逃一死，对所谓“主题”，或者说是“标志”的完全弃绝，到底也只是观点中的。现实中的卡内蒂仇恨死亡，这股情绪便溢入其作品；现实中的桑塔格，对死亡的仇视，一点不比卡内蒂少，这种情感有无沾上她的创作呢？在回忆录中，我们看到她在大限将至之时，仍旧拒绝谈论她的“将要死去”，难道说她就真的从来没有在作品中探讨过人的“必死性”悲剧吗？她在面对自己创作的小说《恩主》时，多次谈到“力避自传”，却在谈论阿西斯的小说《小赢家的墓志铭》——一部以想象中死后的第一人称叙述的虚构性自传——时，泄露希波莱特是在“生死界限的一边写作”；而到了《死亡匣子》，她更加直面死亡这一边，实际上书写“弥留之际的狂想之旅”。对迪迪而言，死亡也许并非生命的戛然而止，而是挣脱生命之前对人生的回望、反省和总结，“死亡=人生百科全书”（《匣》：374）；桑塔格本人，定义“死亡”，时有不同。曾经有那么几次，她甚至表现出狄金森式的被其迷住：1957年11月28日的日记中，她写道“爱=死亡”。桑塔格在批评创作中，一直强调反对隐喻性思维，然而她对死亡的所谓“好感”，全然是隐喻意义上的：当时她正沉陷文学作为“黑女人”的象征性隐喻^①；而对于“人终有一死”的现实，她是从

^① Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947–1963*, ed. by David Rieff, New York: Farrar Straus Giroux, 2008, p. 159.

始至终都拒绝面对。对死亡的这份恐惧与憎恶，她从来没有直接诉诸笔端；却是借由笔下人物，暗暗思忖“死亡”作为事件，对人的“意义”。写作这两部小说的桑塔格，尚未踏上死亡的班车，或者说死亡尚未寻找她；等到真正意义上与死亡擦身而过，她重新拿起笔来写作，却是等到了康复以后，且在《疾病的隐喻》中只字不提自己对死亡的感受。她反对疾病作为“象征”的隐喻，与反对文学作为“洞穴”的隐喻，二者之间不尽相同：前者沾有事后从疾病王国逃离，终于回到健康王国，那种魂犹未定的惊恐与愤怒。而当她堵上自己性命（应该是有所意识，死亡又一次临到）关在斗室写作《在美国》，小说却几乎不带任何死亡讯息，有的是海伦娜·莫德耶斯卡的活力与自信，这与她自知大限将至，“想的”仍然是康复以后的生活一样，都是玛格丽特·杜拉斯在临终日记里凄楚直白“我无法接受自己没了”的那种“恐惧带来的力量崛起”。

与贝托尔德·布莱希特在奄奄一息之际还做了一组出色的诗不同，因为太热爱活着的缘故，桑塔格在最后的日子里，作为作家的自我，在肉身死亡之前，已然死去，她在日记里所记的笔记，彻底回到“全A学生”时代，几乎都是关于如何战胜疾病的信息搜集，坚强轰塌之下，是绝望的疯狂。桑塔格甚至比卡内蒂还要怕死，至少后者在推崇布罗赫作品那“富于呼吸的体验”之时，除了不愿死去，还有其它。也许是，如儿子所说，无法想象一个没有自己的世界，这一想法本身，就已经难免要承担道德的风险；桑塔格将自己“怕死”转化为，和卡内蒂一般的“英雄意志”。当然，这个桑塔格和卡内蒂，还是有很多真正意义上的相似：都是犹太人，世界对其而言都始终是背井离乡的“异乡”，因而“四海为家”，永远“流离失所”；“渴望、饥渴与向往”与知识和真理是充满激情然而也是获取的关系，也就是说，他们都是愿意让智性的激情占领自我；生命的终结类似于书人以自己的书籍来献身而结束；对文学创作怀有一种极大程度上的自我意识；被证明在道德上有必要站在被羞辱的、无权的人一边时很有力量，其中一例是，反对拉什迪死刑令被认为是桑塔格表现最好的时刻；由于不能做到冷漠和餍足，便呈上一种心灵的模板，永远在做出反应，永远记录种种震惊并努力战胜它们；格言作家般写作的行为，某种程度上表明“圈内人”的自傲心态；争辩着走向历史，而非从历史的立场上争辩，这几乎被可视作桑

塔格《火山情人》并非简单意义上的“新历史主义”，抑或摒弃早年“超现实主义”回归“历史”的现实主义的理解门径：桑塔格在矛盾挣扎中走向“历史”，除了与卡内蒂一样，反对历史地看问题是对死亡的抗议，还有弥赛亚末世论激情式的含混；他们的著作都是为紧张、努力、道德的和非道德的严肃性所作的有力辩护。

可是，卡内蒂的自我意识，是从道德家的立场上对艺术创造的可能性本身不断提出质疑；桑塔格却是“美学家中的道德家，道德家中的美学家”，至少终其一生，她都是在竭力弥合道德与美学的鸿沟。卡内蒂将“瞎”作为对付时空的一种武器：“我们的生存就是一种巨大的瞎”（《土》：191），他是间接地重申希伯来文化与希腊文化的差异——希伯来文化是专注内心声音的“耳文化”；希腊文化是注重美感的“眼文化”^①，并倾向于前者。而对明眼人迪迪而言，“眼睛是受难的器官”，瞎眼人海丝特虽然双目失明，但因为“内在之眼”的“看”，反而拥有了某种特别的智慧，甚至让迪迪产生了“去视力”的冲动，目的是祛除精神的晦暗与浅薄，实现德行的提升，桑塔格在《死亡匣子》里以“瞎”为题所要传达的，不止这么多：海丝特始终保持着高度的理性，超脱于迪迪对她失明所做的隐喻，这显然是“反对阐释”的余音；迪迪幻想“传染”上海丝特的失明，除了像是“隐喻化、浪漫化、神圣化的下意识选择”（《匣》：372），还具有一种隐喻性想象转移至形而上的美学冲动。桑塔格希冀的是“耳”文化与“眼”文化的平衡——一种在希伯来文化与希腊文化之间的文化的“折中主义”，有时候，她是以所谓“理性的启蒙”冠之。

对于真正意义上的纯粹道德，仅犹太人的《塔木德》便足矣证明，在犹太传统中具备其神圣起源的声誉；诺斯替主义者被认为是用希腊哲学的术语解释以《旧约》为基础的希伯来文明，其教义是“基督教急性的希腊化”^②。桑塔格在道德与美学、耳文化与眼文化、希伯来文化与希腊文化之间的“立场”，是诺斯替式的，而她对“始终背井离乡”的理解，除了犹太人的流散，也是诺斯

① 一个例子是《希腊古瓮颂》中“真即是美，美即是真”。

② 汉斯·约纳斯《诺斯替宗教——异乡神的信息与基督教的开端》，张新樟译，上海三联书店，2006年，第31页。

替教“异乡人”的：“相对于这个世界而言，他是异乡人，他的话语是异乡的，是疏远这个世界的，而生命是要‘觉悟’那些由于‘遗忘’的‘道路’”^①。然而，对于诺斯替主义者而言，死亡是最重要的修炼过程：必须要脱下尘世的衣袍，将羁绊于肉身的生命弃绝，从而得到解脱与解放。在诺斯替主义者的经验中，无论是纵欲还是禁欲的生活，对律法的反对，对肉身的痛苦感受，都是为了最后的道路，即超脱、回归的死亡，所作的准备。从桑塔格最后面对死亡的态度看来，她又并非是始终虔信的诺斯替教教徒，至少在最后的岁月她不是，可能之一是她对于曾经的“迷信”在临终之际做了一次清算，也有可能她的短篇小说《旧怨重诉》中对异端宗教的讽刺，是她对曾经信仰诺斯替教的下意识的“悔过”，还有可能她自认并未获得某种神秘知识的确据而陷入了内心恐慌，甚至还有可能她对作为异端宗教的诺斯替主义，所怀有的真的是王尔德式的美学激情，就像她像生活要艺术一样，她是在向宗教要美学。如果是后者，桑塔格与阿尔托果真具有诺斯替教感受力不同，她的感受力乞灵于诺斯替教，阿尔托因为深信不疑而精神疯狂，桑塔格则因为对“怀疑的宗教”的怀疑，无法想象中得到超越死亡的避难所，而现实疯了（最后的岁月）。“我们在思想中逃避，去找寻一个真正的庇护所”，苏珊·桑塔格最想逃避的，是作为现实事件的死亡，即逃避肉体的灭绝；思想却也不再管用，因“意识羁于肉体”。桑塔格在同名的日记中写下这一句话的时候，应该是受到了诺斯替教灵性受困肉体观念的侵扰，她关注的是灵性；面对死亡的时候，她应该是取其另一层含义：因“意识羁于肉体”，肉体一旦灭亡，思想也将终结。既然，“思想”也不能用作“逃避”的想象；那么，“艺术久长，生命短暂”，会是她最后的退守堡垒吗？似乎是的，因为桑塔格的葬礼，未播放任何宗教的安魂曲，倒是朗读了她热爱的贝克特的作品；似乎又不是的，儿子说艺术——这个被视为母亲“第二生命”的东西，除了妨碍了她现实中和人的关系，还是“一个谎言”。波伏娃曾说，“无论是从天国还是从尘世的角度来思考永恒的问题，如果紧紧拥抱生活，那么，它都不是对于死亡的安慰”；那么，无论是从天国还是从尘世的角度来思

^① 同上，第 69-71 页。

考艺术的问题，如果紧紧被死亡拥抱，它会是对于生命的安慰吗？大卫·里夫反思北岛说的“一个人的思想，只要说出口，写下来，就会形成另一种生命，不会随着肉体一起被消灭”之时，他说他“不能肯定是否相信他的话”（《死》：112）。他母亲苏珊·桑塔格的艺术，是思想的艺术，是一次在艺术想象中思想的大获全胜，他真的相信，他母亲相信，艺术永生吗？然而，悖论的是，从她的生活我们无法得知答案，“我要告诉你……”，是他留给儿子的最后一句话，我们只能想象，她要告诉儿子的是什么，会不会是她在“某个最后堡垒真的明白了什么”（《死》：106），比如说艺术的虚妄，抑或是艺术的永生；而如果生活无法解释艺术，我们又只能向艺术要生活的解释，就好像哪位评论家说的，桑塔格的日记解读不了她的作品，只好用她的作品解读她的日记。这样的“妥协”，如果非因“情非得已”；大抵还源于，终究我们都是要面对同样的搏击，并且也都是在爱着艺术。试问，又有谁能够，拎着自己的头发，逃避地球的向心吸引呢？

7 爱艺术，走出信仰的危机？：苏珊·桑塔格与陀思妥耶夫斯基耶夫斯基^①

一九九一年初，苏珊·桑塔格在曼哈顿的切尔西十六层的伦敦排楼买下一套顶层公寓，一次在该区附近的查宁十字路一家书店（桑塔格终其一生酷爱游逛书店，早在一九四六年住在加州的时候，对城市的熟稔即是对一家“真正的书店”——匹克威克书店的发现为始端的，在以后的岁月，她更是一有空便将自己泡在各式各样的书店中）门口翻抄一箱看上去脏兮兮的二手平装书时，意外地撞上了一本她深自己以为在二十世纪后半页那片被过多踩踏的文学田野上，未及采摘、硕果仅存最美丽、最动人的奇葩之一的文学杰作——列昂尼德·茨普金的《巴登夏日》，并视之为百年间的小说和类小说中最具原创性的成果之一。阅读文学批评的经验告诉我们，作家看作家，表面的惺惺相惜之下，更多见的是暗自挑剔，这样毫无保留的公开溢美之词，实谓难得；而在2001年《巴》

^① 本节大部分内容发表在《文艺报》外国文艺专刊栏目2011年8月16日第5版。

英文版付印之际，桑塔格更是慷而慨之，主动为其作序，并不遗余力鼓吹宣传。此时的桑塔格，在美国、在欧洲，早已是声明鹊起，大洋两岸有着何其多的文学新秀，都在翘首期盼，只为得蒙这位非正式的文坛女盟主另眼相看，为其牵线搭桥，好跻身名声的殿堂：“亲爱的苏珊·桑塔格：您愿意看一下我的书，让我出名吗？”（《铸》：书衣背面）

在这本原先名并不见经传的书中，究竟有着什么样的独特魅力，直教这位“非正式文学女盟主”^①，情愿俯身臻读，抬举犹嫌不够？慎读之下，赫然发现，那是一种苏珊早在七岁时便宣称的，对于使得“戴有绿松石珠子的小印第安布娃娃”黯然失色的伟大俄罗斯小说的热爱，特别是对于陀思妥耶夫斯基的热爱之情。这篇序言在由黄灿然 2009 译出的桑塔格最后一部文集《同时：随笔与演讲》中，被定名为“爱陀思妥耶夫斯基”，颇得原文精髓。在《巴登夏日》这部对陀思妥耶夫斯基的生活进行虚构性再创造的作品中，作者茨普金爱陀、癡想陀的生活，甚至将自己的生活与之相系，写作倒成了饱啖，成了孤绝。茨普金生在一个俄罗斯犹太人的家庭，明知陀思妥耶夫斯基仇视犹太人却爱他，怎么能够？为茨普金作序的桑塔格，作为犹太人人人的后裔，又怎相对待这份爱，并同样爱着陀？犹太人对俄罗斯文学的伟大性的热爱并非什么新鲜的话题，而陀思妥耶夫斯基这位“受侮辱者和受损害者的珍贵的捍卫者”，似乎又特别吸引对受苦有着与生俱来敏感的犹太人。俄罗斯陀思妥耶夫斯基研究专家的列昂尼德·格罗斯曼，便是一个“讨厌的小犹太人”。

回望茨普金的一生，对文学的热望之心从不曾泯灭，哪怕在经历严重的信仰危机之时——他曾被十九世纪俄国关于“究竟有无上帝、信仰究竟为何、没有信仰人如何活”等问题的灵魂拷问折磨得寝食难安，他仍然坚持通过叩问伟大的文学作品求索答案——他曾饱读托尔斯泰，对其崇拜，后被爱陀思妥耶夫斯基所代替。从崇拜托转而爱陀的思想的、文学的大师，在西方、在俄罗斯，不乏其陈。瓦·瓦·罗赞诺夫就声称托尔斯泰这位俄罗斯文坛的“沙皇”远比陀思妥耶夫斯基逊色，他甚至在二十世纪的门槛上便大胆预言，世界文学将迎

① 此称呼来自瓦尔特·肯德里克《国家》。

来的是“陀思妥耶夫斯基的世纪”。信仰危机的纾解，却要借由踏入陀文学创作的精神花园。原来在艺术创作技艺方面，此托并不输彼陀，托深刻的心理刻画及浮雕般的艺术描绘，更是令其几部长篇小说均成座座丰碑；只是妙则妙矣，还少了灵魂的切肤之痛；而陀更像是背着箭囊的沙漠骑手，箭所射至之处，均流血见红，非极端震撼不罢休。如果说，托是以其“说教”来规劝读者，陀则是让读者的心灵感动。

对于陀思妥耶夫斯基，俄罗斯东正教的思想几乎伴随着这位伟大的作家一生，弗·谢·索洛维约夫在分析其创作中的人道主义时，就指出基础是东正教的“神秘”与“超人力”。在俄罗斯东正教里，真理不再是基督思想中对客观终极价值的追寻，因此感知上帝的存在也不再是通过理性思维（或曰智性思索）通向信仰救赎之路，而变为通过一种难以用语言名状的神秘的内心体验（或曰灵知感悟）。然而，在自己的小说创作中，陀却几乎是丧失信仰的，他的宗教世界观与其艺术创作之间，存在着极不和谐的齟齬之音。这种创作中的信仰危机，怎样令这位伟大的文学巨擘受到思想的折磨，我们大可张开自己的想象翅膀；可以确定的是，正是这样一种来自信仰与创作间紧张张力的矛盾与撕扯，带来了一份意外的缪斯礼物：其文学创作中大放异彩的“聚合性”意识。著名俄罗斯形式主义批评家什克洛夫斯基在《陀思妥耶夫斯基》一文中，明确言及，“陀的不信仰曾比他的信仰更为强烈”，“这位《宗教大法官》的作者便是宗教大法官王国的破坏者”^①，身为作家的“不信仰”，反而为艺术创作的“聚合”创造了条件。

茨普金爱陀思妥耶夫斯基。桑塔格爱茨普金。桑塔格爱陀思妥耶夫斯基。这样的表述，并非戏仿桑塔格对组合“三”的偏爱：她在其“意难忘”中反复吟说“刀、勺、叉是世俗中的三位一体。一场三方的对话……”，在《火山情人》文学创作中更是艺术构造了艾玛“三人组”。如斯表述，只因发现，在伟大的作家们身上，往往可以发现惊人相似之处：桑与陀，同样都经历这样信仰与创

^① 什克洛夫斯基《陀思妥耶夫斯基》，载《陀思妥耶夫斯基的上帝》，社会科学文献出版社，1994年，第26、27页。

作的分裂。桑塔格是一位自我宣称的无神论者，在儿子整理出版的母亲日记首卷《重生》第一页开端“我之所信”的第一条，便赫然在记道：“我坚信，人死后不存在个体神灵或生命”^①，这一信条甚至高于其对自由、诚实、智性、快感、公共利益等后来令其为之终生追求的其它信条。然而，对于作家本人关于是否信仰的言论是否可信这一问题，一方面，我们大可不必死盯住作家的一言半语；另一方面，也许信仰问题在作家创作中的表现，其可信程度反而甚于作家的直接言论，其实这也并非什么稀奇：更多时候，我们是以作家的作品阐释其生活；而非以其生活阐释作品。还是在日记中，桑塔格多次提及，甚至是秘密信奉着她的“犹太诺斯替教”；在其创作与批评中，从《恩主》中时而寄居对话之中、时而散落情节之外的“诺斯”话语甚至串成一条小说隐秘的副主线，到《死亡匣子》中对“神秘”存在“灵知”梦游的隧道死亡之旅的展开，到《激进意志的样式》中对灵知“出神”境界与“静默”美学诉求之间精神相通的暗自体认，再到《在土星的标志下》对阿尔托秘密“受难现象学”对“内在自我”不断拷问的终极疯狂的诺斯替诗学——即一种犹太教神秘主义哲学——的吟喃合音，而到了1990年以后，桑塔格隆重推出了其历史主义的文学创作：《火山情人》《在美国》及《床上的爱丽斯》，对历史的回归，似乎显明其对“神秘”“灵知”的祛魅，其实“诺斯”的幽灵先后经过“文学化”的伪装变形、潜伏进入《火》的神秘场景描写之中；经过“政治化”的隐喻撤退，背透浸入《火》的革命观哲性思索之中；在“身份化”（《在美国》中民族身份的探索、《爱》中女性身份的追寻以及《火》中历史身份的重构）的历史狂潮席卷下，表面被涤荡殆尽，却是向“基础之下的那个基础”所做的一次战略后撤。

这“历史”与“神秘”之争的背后，体现的正是基督教自诞生以来，一直进行着的“理性化”的“信仰”与“非理性化”的“灵知”的“属灵征战”：“非理性”的暗潮，在宗教神学视阈中可以追溯至公元三世纪教父学的神秘“灵知”派对于圣灵的心灵的超验感知；而“理性化”在西方文论洪流中的逻各斯主宰

^① Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks 1947–1963*, ed. by Rieff, David, New York: Farrar Straus Giroux, 2008, p. 1.

地位，往更深层次去溯源，则是与正统基督教对于与之“姐妹相随”的神秘异端教派所宣称的“可以毋须借助圣经、直接与圣灵对话的‘灵知’”的贬抑与驱逐，那是一段几乎可被视为久长尘封、出于对非理性的恐惧与无知傲慢而淹没的“以神之名的竞争历史”。从“神秘”回归“历史”的文学创作之路，发生在桑塔格对“灵知”信仰怀疑的精神危机的促狭之下，恰又是文学的创作再一次“出卖”了她。同样是信仰的危机与文学的创作痴缠相伴，陀思妥耶夫斯基与桑塔格，还是有区别的：前者是在其创作中，信仰的危机导致了“聚合性”意识对创作风格的形成；而后者则是信仰的危机对创作造成了关注历史的转向。在陀身上，其实是“怀疑的不信仰”（什克洛夫斯基在论述陀思妥耶夫斯基创作中的宗教信仰时，曾指出，在信仰者看来基督与真理从来不是相互对立，而他却将基督与真理对立起来，并选择了真理的一方，这意味着他不是基督徒。），在陀思妥耶夫斯基的创作中，聚合意识是怀疑的大方呈现；而在桑塔格身上，经历的是“信仰（秘密信仰着异端的诺斯替教）的怀疑”，在她的创作中，历史转向恰是基于怀疑的“变相忏悔”。在这微妙的差异之下，却又存在着一条似乎可被视为是显而易见的相同：在陀那里，艺术创作成了描绘和展示真理的唯一途径，作家在临终前的一封信中曾经明确写道，“疗救之途，逃避之途只有一条，那就是艺术，就是创造性的工作”^①；无独有偶，在《死海搏击》中，大卫·里夫回忆起母亲积习难改、爱参观墓地，并非是在自己终有一死这点上老给自己找不痛快，而是如同在梦帕纳斯公墓上可以看到的众多文学游客那样，如同那些爱把地铁票放在贝克特墓上，以及在她死后那些爱把她本人喜爱收藏的小巧而光滑的石头还有花放在她坟上的游客，一样是在表达着一种敬意，向艺术的第二生命的不朽致敬。

那么，也许正是这种对于艺术的无上热爱，让母亲桑塔格终究无法坦然素对死亡，无法“在忧伤之谷，展开双翅”（《死》：116）。儿子又说了，母亲不是信徒，长期以来，母亲对罗马天主教只是怀有一种王尔德式的欣赏，仅此

^① 中国社会科学院外文研究所《世界文论》编辑委员会：《陀思妥耶夫斯基的上帝》，社会科学文献出版社，1994年，第159页。

而已。他却没有明提母亲对于犹太诺斯替的感情。也许是由于诺斯的异端“邪教”地位，令母亲羞于对儿子启口自己的秘密信仰；也许是因为桑塔格晚年的信仰怀疑，以及其在创作中几乎破口呐喊的对“浪费那么多时间去信仰”的悔恨之情，令儿子和她一样，不屑提及；其实，生活在六十年代的很多思想家、艺术家，往往不是向“东方因素”索取思想与创作的灵感，便是回到对古老神话或者信仰的思索与研究，而这些“倾向”本身就呈现出一种混合主义的内在自明，是当事人自认为无须言明的潜在“立场”。某种不确定的猜测本身，也彰显着文学研究的独特魅力。其实，儿子还说了，母亲的犹太人出身对她的吸引力也极小。可是，桑塔格确实是在那么多的批评创作中，关注着犹太裔作家、批评家及思想家的所思所感，她变相地也是在拷问自己身上的犹太性。如果母亲与儿子的话均不可信，我们还能相信什么？

其实，儿子所言的对宗教的“王尔德式的欣赏”，所指的即为一种对艺术美的永恒追求；其实，母亲桑塔格在茨普金《巴登夏日》的序言《爱陀思妥耶夫斯基》中则更早给予了我们答案：爱陀思妥耶夫斯基就是爱艺术。这样看来，儿子在《死海搏击》中说，“艺术慰藉，也是艺术谎言，始终是母亲的慰藉；但她的死最残酷之处在于，她生命中支撑她、鼓励她、告知她的东西恰恰令她的死变得更加难以忍受”（《死》：110），确是一句发自肺腑的真话；同时也令我们在低头回望苏珊·桑塔格斯人斯作时，既庄严致敬、又沉痛难过。

8 “我就是个异端”——最新访谈录《我幻想着粉碎现有的一切》中苏珊·桑塔格^①

苏珊·桑塔格（1933–2004）逝世10周年，多部与苏珊·桑塔格有关的著作都将在近期出版，美国传记作家乔纳森·科特的这本《我幻想着粉碎现有的一切：苏珊·桑塔格访谈录》就是其中之一。唐奇翻译的，2014年7月由中国人民出版社出版的这部访谈录，采访人是时任《滚石》杂志的特约编辑乔纳森·科特。科特曾与桑塔格的独子大卫·里夫特别爱戴的约翰·列侬帽的发明人英国

^① 以“苏珊·桑塔格：站在文化的废墟上感受、书写”为题，发表在2014年9月5日《文艺报》

摇滚音乐家约翰·列侬、赋予摇滚乐以灵魂的鲍勃·迪伦、加拿大钢琴演奏家格伦·古尔德和桑塔格自幼就特别喜爱，随乐模仿指挥的美国指挥家伦纳德·伯恩斯坦进行过深入的对话。

对“高雅”文化和“流行”文化始终都能抱以“平易近人”好感的桑塔格，自第一本随笔集《反对阐释》伊始，就显露了能从至上女声三重唱讨论到西蒙娜·韦伊的文化的广泛兴趣，对曾经任教的高校哥伦比亚的学生，自己关于诺尔曼·布朗撰写的《生与死的对抗》的评论文章发表在哥大校报《哥伦比亚观察者》的编辑乔纳森·科特，没有那种通常采访人与被采访人之间的“夹生感”。一个是职业性地擅长提问和引导，一个是已经自我实现“为对话设立的目标”，他们之间的对话多少有些像“背书”，但这无碍访谈录本身记录桑塔格思想火光的时效性和新鲜感。桑塔格曾在1965年的一篇日记中宣布“在我能够像丽莲·海尔曼对《巴黎评论》讲得那样清楚、权威，一针见血以前，我不再接受任何采访了”；在日记中还坦诚自己“痴迷于创造性的对话”，在答应1978年这次访谈的时候，桑塔格并没有要在“晚餐前把舌头泡在烈酒里”这样的面对访谈的心态。

科特颇有戏剧感地形容访谈的性质，是“主持人或记者挥舞的惊喜之剑”，“不是真理的传声筒，相反却是一种武器，是访谈这种事固有的对抗性的标志”。在科特眼中，一向以思想的对抗性著称的知识分子桑塔格，却望外之喜地对“访谈这种事”迎头赶上，她说她喜欢访谈的形式。努涅斯在桑塔格回忆录《永远的苏珊》中揭露过桑塔格和很多作家的写作习惯不同，她“根本无法忍受独处”；桑塔格本人向科特证实了这一点：“我喜欢跟人说话，对话让我不再离群索居，而且让我有机会了解自己的想法。我不想去了解读者，因为它是个抽象的概念；但我无疑想了解个体的想法，这就需要面对面的交谈。”伍尔夫把自己当作一名“普通读者”并且会为读者对自己创作的接受焦虑不已，狄金森把自己真正意义上离群索居隔绝起来，面向未来的读者创作诗歌，与她们比较，桑塔格是如此的“入世”和“现实”，她身体力行的是知识分子的道德承担以及文化批判的警醒敏感。在这场长达12小时的“面对面的交谈”中，她会不会向科特真正敞开，让读者得以一见文字矫饰背后作家的坦率态度呢？

访谈的1/3内容发表在1979年的《滚石》杂志上；全文则是30多年后由耶

鲁大学出版社出版的。按照内容，访谈录分为七个版块：疾病的隐喻，好战的唯美主义者和离群索居的道德家，论摄影，论风格，写作与阅读，爱与性，自画像：作家眼中的自己。个人视后面三个版块方有“盐水批评”的诱惑，所以，先提上来谈一谈阅读的感受。

伍尔夫曾说过，“有时候我想，天堂就是持续不断、毫无倦意的阅读”。桑塔格也曾说过，“首先我是一名读者”。有关写作与阅读的关系，作家现身说法，吸人眼球是情理之中的事情。果然，科特和桑塔格的对话没有让读者失望，16页的文字没有爆冷，但是确实“有料”。“你永远背负着你的身体，还有所有这些感觉，你不用刻意去白日做梦：它们就在你的头脑中，身体也在头脑中。”科特的提要，提示读者，这个版块访谈的问题设计是以桑塔格日记《正如意识羁于肉身》的基调为谈话中心的。科特很好地把握着提问的节奏，从第一个问题的切入点“《旧怨重提》中主人公性别被有意识地隐去了”，到第二个问题开门见山“当你写作时，你感觉像个女人、男人，还是精神脱离了肉体？”，到第三个问题扩展至即兴写作的演讲“过去，你曾说过坏的演讲是游离于身体和感觉之外的演讲”，再到间隔了四个问题和回应的追问“你认为身体的变化会带来风格的变化吗？”，科特紧扣意识与身体、性别与写作、身体与写作之间关系，诱导桑塔格娓娓而谈她对写作的感受、她的写作习惯。桑塔格的回答，值得一读之处在于，那些为严肃日记松绑的可爱坦率。她会写作时不吃东西，吃得很差或者干脆不吃饭，尽可能少睡觉，会有一段时间的节欲或者禁欲，为了全情投身创作。她会弱弱地说，“希望学会一种对身体伤害较小的写作方式”。她总是穿牛仔裤、旧毛衣和运动鞋写作，喜欢躺在床上伸开双腿写初稿。她还会和科特开玩笑“换衣服”和写作的关系，“你不觉得如果你光着身子裹在天鹅绒里会写出不一样的东西吗？”谈到阅读，桑塔格和科特都同意有些小说需要拥有更多阅历之后才能欣赏。桑塔格提醒科特，阅读好像一直在给自己做新的菜肴，满足感在于耗尽热情。“学会不同的烹饪方法，然后随心所欲地大快朵颐，但你总是可以重拾这份热情，一个人永远不应该对此盖棺论定……”

为读过的书和爱过的人痴迷。18页的“爱与性”不是司汤达式的，也不是柏拉图式的，而更像是紫式部的《源氏物语》。桑塔格对爱与性的认识是“浪

漫的”，但是她对浪漫的定义和通常情况不一样。她不认为浪漫恋情是普罗旺斯的游吟诗人发明的，她的意思是，当她说“她在恋爱”，意味着她的整个生活都和某人一起。他们/她们同居，他们/她们是情人，他们/她们一起旅行，一起做事情。可是，桑塔格却没有写爱情的勇气，因为她感觉那好像在写她自己。她会害羞。她会默默地为一篇关于爱情的作品做笔记很多年，把对最古老的激情的兴奋掩藏起来；而有所保留地表示，她喜欢“亲密关系”，没错“犹太式的亲密”。对于爱，桑塔格说过的最动人的话，几乎像是生活在罗马时代的希腊作家的理想主义者的口吻：“要平静地去爱，毫不含糊地信任，毫无自嘲地去希望，勇敢地行动，以无穷的力量之源来承担艰巨的任务，是不简单的”。同时，她又保持着悲观主义和实用主义交织的态度：人们想要恋爱就像坐过山车——即使知道会再一次心碎”“爱情让我着迷之处在于，它关系到所有的文化期待和被赋予的价值”。对于性，桑塔格认为她所有的关系都是肉欲的，包括“友谊之爱”。她会和最好的朋友上了床，而她的恋爱关系从来没有短于几年，因此不知道一个星期的爱情是怎么回事。科特聊到作家保罗·古德曼，说他喜欢那些对他的思想根本不感兴趣的男孩，吸引他的只是他们的肉体之美。桑塔格从身为女人的角度，提出了著名的“早餐问题”，就是跟某人共度了一夜，意识到这个人对自己只有性方面的吸引力，没有任何共同点，第二天早上要怎么做的问题。纯粹的肉体关系对男人没有什么大不了的，但是女人“还想共进早餐！”桑塔格说，性有时候是一种文化上认可的方式。对于“真心相爱的婚姻”，桑塔格不相信婚姻问题专家所说的“对称”或者“互补”那一套，“一颗心去上班时另一颗心却留在家里”。桑塔格相信，生活方式只是自己的解决方案，在个体身上非常适合而已，而且不是有意识的选择，只是到了人生的某个时刻，一个人必须在生活和事业之间做出选择。她选择的是体验各种不同的生活，没有错失做母亲的非凡体验，然后不再结婚，过自由作家的生活。

桑塔格喜欢为喜爱的作家“画像”，也喜欢用自己的心灵之眼去观看不同作家的文化人格。作家眼中的自己什么样？科特介于严肃和高级八卦之间，小心翼翼接近作家本人的勾画，努力烹饪原汁原味的桑塔格大餐。科特提到，70年代初，桑塔格应邀画过自画像，是“一颗六芒星”，上面写了一句话“以天

下为己任”。科特第一时间说出了桑塔格实际上是在遵守“不可为自己雕刻偶像、也不可作什么形象”的宗教禁忌这样的话，桑塔格表示同意，并且补充，她准备跟艺术家玛丽·弗兰克学习绘画，“希望学会一种符号的、透视的绘画形式”画一幅抽象的自画像，因为不愿意表现自己，对自我问题的探索只是把自己“借给”一部作品。“出借你自己”，而自由驰骋的想像力实现了“注意力在世界中”。让科特震惊的是，桑塔格对抓紧完成这次对话的急迫，理由竟然是“我们应该抓紧时间，因为我可能会改变太多”。“写作实际上是在消除思想，一旦写过什么东西，就不再需要思考它了。”桑塔格为自己写作的位置自叙自画——“在中间”，“更靠近起点而不是终点”。她相信，最高级的中立不是“我不想选边站”的态度，而是同情；她眼中的自己，并不是中立“超脱的”，只是出于自我保护，不去受会让自己灰心丧气的东西的影响，比如人们常说的“别那么做，否则你永远也嫁不出去了”。她相信工作，相信自我创造，一直有一个梦想：“我幻想着粉碎现有的一切，用一个没有人知道的笔名从头再来。我会很喜欢那样做，卸下现有作品的包袱，一切重新来过，那太棒了。”我们知道，桑塔格特别喜欢用自己的形象作书的封面，《疾病的隐喻》是个“例外”。她挑选了“赫拉克勒斯大战九头蛇”的版画。在她眼中，自己就像是赫拉克勒斯，献身于自由之士为了“终结谎言、错误的意识和阐释的体系”而做斗争的“作家的任务”。

访谈录的前四版块，可以拿来作为进一步理解桑塔格作品，或者回过头来证实认识的索引。“疾病的隐喻”和“论摄影”自然就是《疾病的隐喻》和《论摄影》的索引，而“论风格”谈及的话题超过了《反对阐释》中“论风格”一文讨论的内容。科特从联系桑塔格发现自己罹患癌疾的经历询问她写作《疾病的隐喻》的初衷入手，引导刚动完乳腺癌手术的桑塔格说出患病经历和自己作品的关联。桑塔格主动谈到了羞辱和负罪文化，谈到了年轻/年老和男性/女性的二元对立，并且很哲学地表示，她认为，看到镜中苍老的自己，觉得14岁的人被困在衰老的躯体里，“这种受困的自我感觉是不可能克服的”“这是一切二元论的起源——柏拉图式的、笛卡尔式的，诸如此类。”对于摄影这一爱好，她认为，任何摄影家都写不出《论摄影》这样一本书，理由是谈论摄影不是他们的兴趣所在。科特在与桑塔格讨论摄影的性质时，谈到了玛雅人有一个

表示智慧的词，意思是“小小的闪光”，就是神秘主义者经常谈到的“顿悟或灵感的闪光”。对此，桑塔格借用《圣经·新约》里的形象，补充了一个比方，入口是一道窄门，穿过那道门，灵光一闪，一切都不同了。她滔滔不绝、大段大段的阐述，泄露了《疾病的隐喻》和《论摄影》“创作权威”的“秘密”——诺斯替主义解读的门径。“心态导致疾病，而意志可以治疗疾病”，桑塔格在书中的观点，并不意味着她对于疾病的生理方面的理解的贫乏，要知道她可是出了名的博学和认真。桑塔格对疾病的看法，类似于18世纪法国的梅斯迈尔的“现代唯灵论”；而她总是“尽其所能地承担责任”体现了她对《反对阐释》主题的回归——“不要说x的真正意义是y”。在对心灵的疾病——孤独症进行讨论时，桑塔格出人意料地联系孤独和天赋的关系。对摄影作为一种“碎片的形式”和“空间形式的方法”的隐性的主题指涉的偏爱，则表露出桑塔格对意义始终契而不舍的拷问。“论风格”版块，桑塔格面对科特直指问题“对隐喻的态度是怎样的？”，采用了私人的方式回答。她说，自第一次阅读哲学书籍，隐喻便击中了她。她对隐喻始终抱有不可知论。尽管一直思索，却没有特别关注关于隐喻的理论，而是更倾向于追随作家的直觉。桑塔格和科特之间关于“风格”的对话，过渡到了对文化中的男女性别问题的探讨。桑塔格不同意科特提及的法国作家埃莱娜·西克苏对女性写作所作的“游泳的意象”的隐喻，用以阐发性别特质和写作风格之间的同构性。桑塔格不相信存在所谓的“女性的写作”和“男性的写作”。她推崇的是汉娜·阿伦特那样的范例。桑塔格相信，写作与她是女人的事实有关，但这种关系不是绝对性的。看到别的女作家从“性别隔离”出发写作，她会“感到遗憾”。苏珊·桑塔格不是“我并不在乎性别”，也不是玩“双性同体”时髦名字，她是非常严肃地从拓宽文化的疆界、打破一切偏见和歧视的角度看待性别问题。“感觉”或者“品质”对她来说，不是任何评判，而是一种并非一成不变的文化现象。写作的风格“像个女人”，并不一定意味着带孩子去旅行同时写作的“传统”。

桑塔格说，“我认为我们不仅要接纳边缘人和边缘意识形态，而且要接纳不寻常和异端。我就是个异端。当然，我还认为每个人都可能成为异端，虽然大多数人不得不选择中庸之道。”还是青年的桑塔格，就积极参与了“异端学

者”沃格林在哥大的讲座。有关“异端学者的关怀”以及“异端”的问题是一个有现代意义的问题。前3世纪教父伊里奈乌曾经对灵知教派的异端的破坏性的态度印象很深，批驳异端的观点扎根于对时间、历史和世界的反叛，它们是对一切现存的、正在起作用的事物的否定，因而具有革命的色彩和极端的倾向。桑塔格的精神肖像。她说“她的信仰很少”。或者这么说，她的信仰太多了。她将自身的历史植根于18世纪末19世纪初浪漫主义革命时期，同时让摇滚乐实实在在改变了她的生活。她甚至告诉科特，摇滚乐之父比尔·哈利和彗星还有查克·贝里让她决定离婚、离开学术界开始新生活。她信仰里尔克的著名诗篇《古代阿波罗石像的残躯》的最后一行：“你必须改变你的生活”。对于人们想弄清楚她喜欢去听朋克音乐的原因，她是这样回答的：“我并不认为这是法西斯主义的复活，只是在虚无主义的背景下一一种强烈愿望的表达。我们的社会是建立在虚无主义基础上的。”信仰的异端诺斯替主义者相信社会的虚无主义性质，并试图凭借知识和灵修从极端二元论的处境中超脱出来。“我幻想着粉碎现有的一切”，桑塔格梦想站在本雅明的“文化废墟”上感受、书写“碎片的灵韵”，乞灵那种弥赛亚式的暴力救赎力量。

What about “self portrait?” “Shepherd of his own Sheep” and “Admirer of his Own” —Diary and Disguised Autobiography and the Exploration of Susan Sontag’s Art “Magic”

Zhang Yi

Nanjing University of Science and Technology, Nanjing

Abstract: The “direct” and “indirect” problems of autobiographical literature in

foreign literatures have always been a hot topic for biographers and biographical literature researchers. Diary, disease literature, interview literature and other literatures related to the author's different degrees of exposure to the heart has become first-hand research materials of biography and witness literature. We advocate that the author's spiritual portrait should not be drawn completely from the perspective of biographical literature, and emphasize the dialogic and communicative nature of the writer's subject, that is, the expression and change of intersubjectivity on the issue of writing philosophy. In the interview of news genre, the design of questions and the writer's critical response as a subject to the readers' criticism show that the subjectivity of the writer's creation is unfinished, like stream of consciousness, through dialogue and by openness. This kind of self remolding, which projects self spirit to those spiritual traces of close literary friends, can be understood as the relief of the writer's writing tension, which is familiar with the subjective value of mental image obsessive-compulsive disorder in the psychological discipline, and should also be understood as the writer's humanitarian complex and ideological inclination. As an objective researcher, we should be aware of the writer's aspiration and tendency to seek heresy, which reflects the distortion of the spiritual value of the writer's belief; while as her witnesses, our research position should be humanitarian, which is the primary purpose of internationalism.

Key words: Autobiography; Disguised autobiography; Secret autobiography; Dialogue; Spiritual portrait; Susan Sontag

基金项目：文章是笔者“香樟树系列论文”之一，得到了2011年江苏省社科青年项目的资助（11WWC010）。
作者简介：张艺，文学博士，南京理工大学外国语学院讲师，从事苏珊·桑塔格专题研究。近期发表的论文有“后经典叙事学的疾病叙事学转向——以苏珊·桑塔格疾病叙事研究为例”（载《天津外国语学院学报》2017年第4期）、“桑塔格小说《在美国》中的‘歌剧皇后’主题研究”（载《南京理工大学学报》（社会科学版）2020年第4期）、“用画笔讲好人类的故事：国际绘画叙事学科建立的学理依据和跨国合作”（载《社会科学进展》2020年第2卷第4期）、“爱情/色情生命写作：国际苏珊·桑塔格研究最新理论及其创作搬演”（载《社会科学进展》2020年第5期）、“自我身份”何求？“自我追寻”与“集体心路”合流（载《社会科学进展》2020年第5期）、“公共批评的自我面貌：‘艺术新感受力’的新闻释学”载《社会科学进展》2020年第6期、“他为什么没有娶苏珊·桑塔格？”（载《社会科学进展》2020年第6期、“‘生死爱欲’何解？灵魂‘超脱’与肉体‘沉沦’对立载《社会科学进展》2021年第1期、“‘表现’理想的‘卓越性’：苏珊·桑塔格舞蹈艺术评论的符号学观察”载《社会科学进展》2021年第1期、“用美术重建圣殿的荣耀：诺贝尔文学奖研究与预测”（载《美术视界》2020年第4期、“小论俄罗斯美术对桑塔格的影响”载《美术视界》2020年第4期）。
E-mail: yizhangvicky0305@126.com。