

陈晓明●著

剩余的想像

九十年代文学的叙事与文化危机

华艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

剩余的想象:九十年代的文学叙事与文化危机/陈晓明著. -北京:华艺出版社,1997.8

ISBN 7-80142-016-0

I. 剩… II. 陈… III. 文学流派-研究-中国 IV. I209

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (97) 第 15556 号

剩 余 的 想 象

陈晓明 著

华艺出版社出版发行
(北京朝内南小街前拐棒胡同一号)
编码 100010 电话 66736751)

北师大印刷厂印刷

850×1168 1/32 11.5 印张 291 千字

1997 年 7 月第一版 1997 年 7 月第一次印刷

ISBN 7-80142-016-0/I·010

定 价: 16.00 元

内容提要

九十年代的中国社会正在经历深刻的历史转型，作为这个历史转型时期最生动和最直接的表征，九十年代的中国文学和文化表现了与八十年代很不相同的特征，那种庞大的意识形态神话，已经为更加个人化的写作立场和情感记忆所替代。本书以敏锐的感觉和犀利的笔致论述了九十年代中国文学的最新动向，并揭示了这种动向赖以存在的大文化语境。作者尤为敏感地抓住各种有代表性的流派和潮流进行透彻的分析，与那种悲观主义论调不同，作者意识到这个时代的文学写作者和文化实践者都不再有构造社会共同想象关系的乌托邦冲动，历史留给这一代人的只有“剩余的形象”——然而它创造了这个时代崭新的语言感觉，最彻底地发掘了个人化的内心生活，这一切构成了九十年代文学和文化别具一格的场景。

本书作为国内率先论述九十年代文学和文化的著作，对于理解这个时代文化的最新现实，无疑很有参考意义。作者的论述深入浅出，流畅清晰，适合于文学研究者和社会各阶层的文学爱好者。

自序

捕捉那些处于边缘的、朦胧而暧昧状态的文化现实，读解其中隐藏的非常规意义，这是我持续不断的职业爱好。我知道这是一项吃力不讨好的工作，然而，我的天性，我置身于其中的环境，使我别无选择。

八十年代后期，我埋头于《无边的挑战》一书的写作，那时我的工作受到多方质疑。师友们对我不厌其烦去谈论一些名不见经传的小人物表示大惑不解。那本书的出版延搁了多年之久，后来等我的书出来时，当年的无名之辈已经蜚声文坛。这并不是说我有什么先见之明，或者以韬晦之计谋取象征资本，我只是想表明这是出自我的职业习惯。但是，尽管如此，由于时间的错位，由于先锋派成为文坛一个无法忽略的现象，还由于我的那本书的主要章节，以及一些相关论题的文章在1989年以后陆续发表，它居然给一些居心叵测的人制造了口实。个别人唯恐天下太平，试图制造“南北评论家”的分裂，这还不够，还要让大家重新瓜分所谓“先锋派”的胜利果实。耸人听闻的说法试图证明“北方的”评论家是1989年6月以后从南方评论家手里夺过“先锋派”的果实。这个时间标记表明“北方评论家”摘桃子借助了历史之手，这不是一般的摘桃子，这就是“合谋”！现在，“合谋”成为一部分人的杀手锏，只要把对方指认为“合谋”，那就足以消灭对方的存在。“合谋”不过是以政治优先性的原则否决学术的合法性，这并不是什么创举。稍做一些实事求是的资料工作，当不难发现，“北

方评论家”（按照一些人的划分法，自然我也包括在内）关于先锋派的评论文章，有不少是发表于1989年6月以前和12月以前。稍有常识的人都知道中国学术刊物发表文章的周期。这就是所谓“历史的”态度，人们早已失去了基本的公正和良知，颠倒事实的攻讦居然是在正视当代文学批评“存在的问题”，这也令人称奇。

攻讦和辩解是我最为厌恶的学术活动方式，坦率地说，我崇尚从容启示式的读解，阐释、拆解、发掘那些人所未知的要素，对谜一般的真相的追踪……这种工作会让我快乐，这就是我选择这项职业的最大诱惑。我承认这项职业遇到危机，这并不仅仅是来自个人生存的危机，这是一种文化的危机。

先锋派是当代中国文学变革的最后景观，随后的创造都不可能有这样的历史背景作为依托，能提供真实的反抗历史压力的场所。这使我所关注的九十年代的边缘文学将难以成为一个完整的历史潮流。九十年代的中国文学走向个人化的结果，也就表明它彻底的边缘化。很多人在写作，以各自的方式，以不同的效果，勉为其难去制作这个时代的文学奇景——它在很大程度上就是一种泡沫奇观。

泡沫也是一种奇观，也有它的美感，正如我们时代的经济一样，它是历史所必要的和无法避免的精神自慰。确实，人们现在对文学提出了各式各样的不满，这种责难在很大程度上带着关于文学的古老梦想。在这个视觉符号帝国急度扩张的时代，文学已经走到它的尽头。如果说文学有什么过错的话，如果说文学真的不行的话，那不是因为它用尽了自己的力气，而是它生不逢时。这并不表明我就是现存文学的辩护者，这是我们理解现时代文学必要的前提，否则，我们这些文学的末路人只有长歌当哭，还有什么必要花费精力去指出什么不足。文学在这个时代不再是无所不能，无所不包的。它退到了社会的一隅，做它力所能及的事情，这就是用语言书写符号给人们提供一个想象性的替代空间。即便如

此，“想象性的替代空间”也是一个有必要加以限制的概念，乌托邦也是一个想象性的替代空间，因而我使用了“剩余的想象”这种说法。它不再是那种宏伟的叙事，不再是那种与历史具有共同的起源性的元叙事。它就是植根于个人记忆的一种有限的想象情境。

因此，九十年代的文学就难以形成实际的持久的中心，也不会有真实的历史潮流。在某种意义上，九十年代的中国文学潮流被注定了是制造出来的。这并不意味着所有的文学潮流都是虚假的，而是说，与过去的文学那种宏伟的元叙事不同——它是历史情势表达出来的历史实际的要求，那种意识形态推论实践植根于历史的实在之物；而现在，意识形态其实已经终结——也就是说它的那种绝对而持久的精神支配力量实际已经不存在了，只是相当多的人还怀有对意识形态的眷恋，因而意识形态的生产还很活跃，但那都是没有实际的历史所指的能指。从实际的历史活动中产生出来的精神幻想已经为更为务实的“生活需要”所替代。在这一意义上，九十年代的中国文学也不会像新时期文学那样怀着强烈的意识形态冲动创造了一系列的历史愿望，文学上的各种派别、主义和旗号都与时代的总体要求密切相关。而九十年代，只有纯粹的文学要求，只有理论自身的推论实践。基于贫乏的恐惧和对平庸的逃避而制造各种理论现场和文学奇观。在某种意义上，九十年代创造的那些五花八门的“新……”（新状态、新体验、新市民、新都市、新乡土……等等）并不仅仅是出于对“后”的拒斥，或是办刊物的黔驴技穷而作出的招牌，在它那蛊惑人心的困窘姿态底下，也包藏着对平庸时代的逃避与躲闪——在某种意义上，这是文学在视觉符号帝国，在后工业化时代对人的想象力不断缩减的历史前提下，所作出的负隅顽抗。大多数人看到它的卑劣，看到它的无能。然而，我却看到它的可爱与天真，看到它奋起搏击的“后悲剧”精神。制造出某种潮流，一种自欺欺人的泡

沫奇景，这也许是文学在这个时代保持最低限度的创造性的特殊方式，也是剩余的想象力给予人仅有的创造力。

正是基于这种观念，我对八十年代后期至九十年代的文学现象作出我的阐释。基于我的理论视野，我把这段历史时期称为“后新时期”，在八十年代末期，我写作的多篇文章中反复使用了“新时期后期”这种说法。1992年5月，我写下一篇题为《新时期的终结》的文章，该文发表在《文汇报》当年7月8日。1992年秋天，在北京大学由谢冕教授主持召开一个关于“后新时期”的研讨会，明确提出“后时期”这个概念。与会的代表有新时期的主帅主将王蒙、刘心武等诸多名师大家。与会者从不同角度探讨了八十年代后期以来中国社会意识与文学发生的变化，尽管“新时期”这个概念未必得到一致认同，但有一点是共同的，“新时期”这个概念，以及与之相关的一套文学理论术语和价值观念难以理解和解释八十年代后期以来的现实。

直到现在为止，还有不少人“对新时期”怀有无庸置疑的眷恋，有些人一边在攻击现在的先锋文学与先锋批评与当下的意识形态合谋，却对“新时期”顶礼膜拜。这种思想逻辑令人奇怪。对于我来说，并不是说哪一个时代比另一个时代更伟大或高明，应该看到它们之间的差异，而在我看来，之所以宣称“新时期终结”，是指那种狂热的自明的意识形态统一实践的历史形势发生变化。文学不再依靠意识形态的推论实践来确立自己的主题并酿就流派和思潮，而不得不退回到文学自身。从此以后，文学不再是引导人们前进的火炬，而仅仅是给人以想象性满足的书写符号。不承认这一点，还要降大任于文学，并要文学做出惊人之举，那就无异于要拔着头发离开地球了。至少在从今以后的相当长一段时间里，“和平与发展”是国际社会的主题，中国也不会例外。和平与平静时代的文学，注定了不具有惊心动魄的性质。就中国的现实来说，它遭罹的灾难和动乱太多，对和平与发展的渴求当是

比其它国家来得强烈。在这样的历史阶段，文学也许是生不逢时，也许是幸运的。这就要看人们对文学基于什么样的理想化期待了。

总是有大多数的人习惯于从理想化的角度去谈论文学，对文学的现状表示强烈的不满，贬抑不合乎传统规范的任何现实。对于我来说，理解一种历史情境，再审视文学在这种情境中所达到的可能性——这就是文学在这个时期的创造性。也许使用“创造性”这种说法都显得夸大其辞，不管如何，总有一部分人在批评和指责，也得有人作些发掘工作。我从来就不是一个乐观主义者，对于我来说，与其为贫困所窒息，不如就在脚下开垦一块土地；与其拔剑投箸四顾茫然，不如就在荒野里走过去。基于这种态度，我对“后新时期”（九十年代）的文学现实，给予了必要的理解和阐释。

本书的写作依然断断续续，由于它与某项基金有关，所以它又是调和的产物，尽管基金的钱十分有限。但毕竟在二、三年前我经济最困难的时期，为我解决了一些诸如购书、复印资料的困窘。在此我对“青年社科基金”的诸位评委表示真诚的谢意。在这里我还想感谢华艺出版社的金丽红同志和黎波同志。我想他们愿意出版本书，并不仅仅是基于我们之间的友情，更主要的是出自他们对九十年代新的文学现象的关注。他们对当代中国文学的发展动向经常保持高度的敏锐，这是有目共睹的事实。

我还想说明的是，本书并不是一本论文集，它一开始就有一个整体的构想。本书的写作本来是想写成一个理论性强些的东西，写过二本纯理论的书之后，理论的疲惫和寂寞还让我心有余悸。我想逃到历史叙事中去，想以史带论来理解“后新时期”的文学现象。然而，一些现时的兴趣和任务使我又退其次，以专题的方式进行研究。其中主要的章节拆开来作为单篇论文发表过。现在连成一体，也许它显得具体，文学评论的色彩较强。它较之我过去写的东西显得平易通俗。本书可能对那些热衷于指责“后批评”不

进行具体作品分析这一说法，作了回应。本书至少比较详尽地分析了近百篇（部）作品，以我的方式进行读解。或许是我孤陋寡闻，在我的印象中，那些指责者，从未认真像样地具体分析过一篇作品。也许会有一类读者喜欢本书。但我毕竟先牺牲了理论，随后又丢弃了“历史”——这是我所痛心的。在某种程度上，我的这本关于九十年代文学现象和文化的书，如同我所谈论的对象一样，不由自主为这个时期的事务所裹胁，我的写作方式，写作态度和它最后的形状，这是我必须检讨的。我不得不说这本书是一次告别式的写作。

本书还有一个缺憾是没有展开谈论那些处于重要位置的代表作家。例如王蒙、王朔等影响卓著的作家。王蒙在九十年代的写作具有非同凡响的意义，它无疑是一个最具象征性的超级文本，不管是对以往历史的重写，还是王蒙本人选择的叙事方式的变化都表明一个文学时代的巨大的变异。此外，我也没有从整体上论述贾平凹、张承志和张炜，他们都是这个时期最重要的文学符号。尽管我一再声称我倾向于关注那些边缘性的，不太起眼的文学现象。但作为对一个时期的理解，它无疑有片面的地方。我唯一能为自己开脱的是，关于他们的研究汗牛充栋，人们可以阅读其他大量的资料来了解这个时期的文学主潮。我能引以自慰的，还在于，我下一本书可能会大量涉猎到这些重要的文学现象。这也是我写作的通病，我总是在一个阶段的写作中，眺望下一个阶段的工作，并且为之激动不安，这使我总是急于完成手头的工作，一些很好的主题和构想就被轻易地处理了，本书的副题称之为“九十年代的文学叙事与文化危机”，多少有些差强人意，九十年代才过去数年，它显然是个初步的尝试，目的在于抛砖引玉，随着时间的推移，肯定会有更加厚实全面的关于九十年代的文学和文化研究著作问世。

近些年我招致了不少批评，大部分是善意的。与当今时髦的

“唯我独尊”的独断论者有所不同，我深知自己离真理十分遥远，我只是一个追寻者和行走者。我知道自己的有限性和相对性。坦率地说，我从来没有陶醉在自己制作的印刷符号里，相反，我总是不满和反省。我说过这是一次告别式的写作，一次写作就是一次告别。但所有的写作都没有这次的告别这么彻底，告别一种姿态，一种方式，一种心境。

陈晓明

1995年12月6日

于北京望京寓所

目 录

自序	1
第一章 导言 镜象的置换：从巨型寓言到剩余的文化	1
第二章 走出神话谱系：先锋派的叙事变革	33
第三章 集体想象的失落：“新写实主义”的历史过渡	64
第四章 混杂的现代性：都市小说的后当代状态	96
第五章 无法确证的自我：女性主义意识的崛起	123
第六章 表象崇拜：分享剩余意义的拼贴法则	162
第七章 超过情感：欲望化的叙事法则	192
第八章 本土的神话：一种不断被遮蔽的叙事	230
第九章 意外的合谋：精英与大众的文化错位	266
第十章 超越剩余：重建历史主体位置的文化策略	300
第十一章 结语：文学怎样对“现在”说话	332

第一章 导言 镜象的置换： 从巨型寓言到剩余文化

“新时期”的中国文学是一个伟大的神话库，这个神话从一段令人绝望的历史中绵延而至，因而它的产生就预示着崭新的希望，表征着一个文学的和文化的新纪元开始。八十年代人们充满了创造历史的巨大冲动，那些叙述，那些倾诉，无不关涉到这个时期民族国家的历史命运和现实发展。每一个人的讲述，每一个人的愿望都可以和时代精神重叠，它们共同汇聚成这个时期的整体想象关系——它构成这个时代集体的精神镜像。八十年代的文学充满了各种各样的热点，各种各样的潮流，它们从历史本身的情势中涌溢而出，它们就是历史的实在之物。八十年代的中国文化创造了它的历史主体，一些普罗米修斯式的文化英雄，他们的叙述意识就是这个时期的历史意识，就是社会整体的无意识，就是这个民族自我意识的巨型寓言。

八十年代后期，乃至到九十年代，中国文化和文学发生如此巨大的变化，任何稍有判断力的人都不难感觉到。那个巨大的精神屏幕，那个巨型的寓言，似乎在一夜之间被击碎，历史的变动如此迅速而彻底，这使任何有识之士都茫然无措。进入九十年代，人们在不停地慨叹文学和文化的破落，并且提不出任何济世良方。失败主义的情绪笼罩人们，以至于人们看不到任何新生事物，看不到任何创造的生机。九十年代的中国文坛，经历过一段时期失败主义的沉寂之后，就迅速开始了它的抵抗，它澄清了一些问题，但是，带来了更大的混乱。所有这些，都促使着我们有

必要在“新时期”的背景上来理解九十年代的文学和文化现实。到底八十年代“新时期”是的一个神话库？它的那种历史实践方式是如何进行的？在这样的背景上，我们才能看出八十年代后期至九十年代——我们称之为“后新时期”的文学和文化发生的变化，并且理解这种变化表征的历史意义。马克思主义历史唯物主义的基本常识告诉我们：“随着经济基础的变更，全部庞大的上层建筑也或慢或快地发生变革。”[1]文学（以及人文文化）在不同的历史情境中，必然以不同的方式展开它的实践，必然有不同历史规定的意义。因而，九十年代的文学和文化并不仅仅是以失败主义的态度来对待就能解决问题，回到历史之中去，以历史主义的眼光来看待不同的历史情境，这是必要的历史主义态度。同时以肯定和否定的方式来思考“新时期”文学和文化的发展，去辩证地思考这个历史过程的演变，既视之为混乱，又视之为进步，这就是“一种真正的辩证的、在历史之中思考我们的现时代的尝试。”[2]

上 超级镜象化：新时期的意识形态整合实践

置身于“文革后”历史的人们，毫无疑问把“文革”的结束看成是一个历史时期的终结，并且预示了一个伟大时代的开始。这样一种“划时代”的感觉当然也是历史本身给予的，“伟大的时代”虽然尚未开始，但是关于这个时代的幻想、想象和期待却已经形成，它源于对“过去”——“文革”时期的断然否定。“文革”被视为一场恶梦，恶梦醒来是早晨，那个令人绝望的时代已经结束，而现在（被设想为）面临一个伟大的“新时期”。事实上，正是“思想解放运动”强调了甚至给予了这种“划时代”的感觉和想象。1976年无疑是中国当代历史上一个壮丽的时间界碑，它

只要矗立在“过去”的坟墓上就足以标示未来的辉煌。

十一届三中全会前后，理论界热衷于讨论“实践是检验真理的唯一标准”，“解放思想，实事求是，团结一致向前看”是那个时期的最高的政治思想原则，也是那个时期的时代精神。而“向前看”就是“实现四个现代化”——可以说“实现现代化”是八十年代最核心的时代精神，是最具整合力的超级话语和巨型寓言。然而，作为观念的意识形态要获得“体验”的形式才能真正深入人心，而“体验”显然不能像理论推论那样容易解决。七十年代末期，人们一直沉浸在对“文革”及其十七年的极左路线的批判中，因为只有拨乱反正才能走向现代化，而引导时代变更的意识形态就确定在这个“批判”的基石上。确实，它具有强大的起源性的构成功能，它使人们看到极左路线的全部弊病。但是，人们不曾预料到，批判的结果在情感体验的层次上却是推导出这样一个结论：那就是十七年及其极左路线“以阶级斗争为纲”的意识形态斗争是一次对“人”的摧残，于是呼唤“人”成为这个时期最内在的最真切的情感体验，它构成历史转折时期的意识形态重建的起点。

然而，对“人”的精神需求仅仅起源于历史的匮乏，而不具有现实的充分合法性（例如不具有政治合法性）。执着于历史体验的人们循着历史给定的逻辑补充上缺失的环节，完成意识形态推论的合理性。正是在历史体验的合理性与政治秩序的合法性认可之间，八十年代的意识形态一开始就隐含严重的裂痕，它预示了八十年代意识形态在情感体验与政治认同二个基本点上始终无法重合。艺术史家赫伯特·里德（Herbert Read）曾经说过：“哲学和政治学，科学和政治，所有的一切最后都源于我们观察和理解历史事实的明确程度，而艺术总是形成感情与感觉的明确观念的主要手段，这种形成的过程，是直接通过艺术家和诗人，间接通过观念对诗人和艺术家所创造的符号与形象的运用。”[3] 也许赫

伯特·里德夸大了文学艺术奠定的感觉和情感基础在社会整合实践中所起到的作用，但是，意识形态的整合实践肯定要依赖文学艺术创造的情感基础。不管如何，八十年代意识形态内部存在着政治规范与情感体验基础的对立，它表明意识形态的推论实践不可避免要出现多重分离，并且在每一个阶段上都不断发生位移与误置。

确实，在情感体验的意义上，这是一个需要“人”并且产生“人”的时代。经历十七年极左路线的压迫和十年“文革”浩劫的中国人，当务之急是重新确定“人”的生存权利和价值。“人”的命题从对极左路线的批判中自然引发，并且表达了意识形态主体（七十年代末与八十年代初期尚未明确分化出“知识分子的意识形态”，因此，“主体”尚具有功能上的统一性）生产自身——使自身“镜象化”的欲望需要。对于七十年代末和八十年代的绝大多数中国知识分子来说，他们相信只有确立真实的、完整的、活生生的“人”，主体才能确认自己的现实位置。这也是他们第一次在文化的象征秩序中辨认自己的位置。这个历史叙事的主体，这个意识形态的生产者，一直没有自己的位置，也从来没有对自身位置的叙述意识，一句话，迄今为止，它还没有经历“命名”的仪式。这一次它却又无反顾谋求给自己“命名”，它把自己的“镜象化”当作自己的“命名”仪式。事实上，得不到“政治之父”命名的子们不可能获得真实的现实位置，他们被注定了是在幻想界漂泊。期待被“父法”认同的愿望，则使关于“人”的幻想一直是在“父法”设定的巨型寓言的镜框以内，它在历史的起源性上，在现实的合理性上都谋求与“父法”统一。

如果说“朦胧诗”不过提示了主体认同自我的情感基础，它给予“大写的人”以个人化的和现实性的意义；那么，“伤痕文学”则是在写作中国知识分子的当代精神史，它赋予“大写的人”以集体性和历史性的意义。通过回忆极左路线对一代知识分

子的迫害，通过展示“人”的心灵和肉体所遭受的种种磨难，知识分子看到自己的历史形象。“历史”不仅在形式的（转喻的）水平上替代了现实缺失的位置，而且在内容的（隐喻的）意义上给出了现实的起源性：遭受过历史劫难的“人”理所当然应该认识到“人”的现实意义。历史与现实的关系是这样连接的：反省一代知识分子所走过的曲折历史，看到那“充满血泪的，叫人心碎的命运”，终于意识到自己的存在，于是；“一个大写的文字迅速地推移到我的眼前：‘人’！一支久已被唾弃、被遗忘的歌曲冲出了我的喉咙：人性、人情、人道主义！”因此，不难理解，历史作为现实的“人”觉醒的原因、前提和依据；同时也被改变为现实的“人”的基本内容和意义。

随后不久王蒙的《夜的眼》（1979）、《布礼》（1980）、《蝴蝶》（1980）、《春之声》（1980）等作品相继发表，把反省历史的主题加以深化。王蒙尤为深刻地展示了知识分子（和老干部）几十年艰难曲折的精神历程，关于知识分子的精神品格，他们在政治风云中对待命运遭遇的方式以及老干部的灵魂变异等问题，都表现出王蒙对历史的特殊观照，他敏锐地把现实的可能性纳入反思历史的框架中去。王蒙率先把历史叙事和个人的内省意识结合起来，“意识流”手法的运用，使王蒙的小说迅速跃进到一个很高的艺术层次，人物的心理刻画，小说的时空和结构，富有色彩和质感的语言运用，给小说叙事提供了一个多样化的世界。当然，王蒙的作品并不仅仅只有形式的意义，实际上，这种形式给那个时期关于“人”的思考，给“大写的人”的主题，注入最深刻的现代性内容。

现在，历史依据被作为现实的“人”的本质，它抗议历史，却向现实认同。正如《灵与肉》（或电影《牧马人》）、《大墙下的红玉兰》、《天云山传奇》、《神圣的使命》、《月食》等等作品所讲述的那样，经历过极左路线迫害的知识分子，忍辱负重，百折不挠，

对党、对祖国永远忠贞不渝。历史磨难只能让一代知识分子痛恨极左路线，丝毫不损于精神信念。而且也只有拥有这样的历史本质的“人”，才具有现实的责任感和使命感。因此，反省极左路线迫害人的历史，实则是“人”的现实本质及其现实位置的自我确认。很显然，“伤痕文学”与“朦胧诗”的现实意义大相径庭：后者不过是个人化经验所表达的内心生活，它的历史和现实含义都是时代强加的；而前者则是一次集体有意识的历史实践，它为时代的意识形态确立了现实基础。由“伤痕文学”确认的文学规范一直在建构“新时期文学”的精英主义立场，这个传统一直在建构八十年代的主流意识形态，事实上它已在某种程度上成为意识形态中心。所谓的“第二种忠诚”表达的八十年代中国知识分子的政治信念，“伤痕文学”已经全部预示了它的现实内容和后来的全部危机，而“朦胧诗”的那种个人化经验在经历意识形态话语的放大之后，它沉潜于那些梦幻的孤独个体的精神深处，散落于那些永远无法整合的边际地带，它不想也不可能去替代意识形态中心。“新生代”的诗，现代派美术和这些个人记忆在“先锋派”小说中一直保存无损，许多年之后，人们会看到真实的“文革后”传统是什么。

意识形态的表象体系似乎具有确切的历史内容和严整的逻辑，并且具有不断自觉放大的功能；然而事实上它的每一次想象都意味着一次换喻的游戏，都意味着没有终结的误读。那些原始意义，起源性的意义，一旦被意识形态中心化时它就被隐喻化，随着它的首要意义和首次显示被遗忘了，那些隐喻性的想象被赋予了固有的意义。随着这种“抹去”，意识形态的推论乃是不可避免的，因而它又不断的抹去，然后进一步推论，设计另一个想象。在这种一个想象设计另一个想象的推论关系中，主体并没有真实的位置，因为意识形态想象关系的每一次“放大”——普遍化和极端化都把主体从原来真实的关系中排挤出去，主体看到的是自己