

梁小斌的詩散文

• 殘 雪

梁小斌是熱衷於照鏡子的詩人，而且他的目光很有凝聚力。即使在那精神死滅的青年時代，他身上這種頑強的「劣習」也隱蔽地保存了下來。也許這來自某種古老的、再也難以追溯的遺傳，也許來自某種死裏逃生導致的變異。這種稀有的氣質很快就使他將自己的那種內面的生活同詩歌連在了一起。

去年5月，兩位年輕的詩人兼書商將梁小斌的散文集送給我。一開始，我讓這兩本書躺在書架上，偶爾在工作之餘去翻一翻，隱隱約約地感到裏頭有些東西，但並未認真對待。隔了一段時間，他們又打來電話，要請梁小斌來同我對談。這下我就必須丟下手頭的一切工作，集中精力來熟悉這兩本散文集了。

當我排開了雜念之時，這些短小精煉的篇章就立刻吸引住我，但同時又同我拉開距離。它們如隱匿在草叢中的野生動物的眼睛一樣，不為我所知道地凝視着我。這種熟悉的感覺也是我閱讀某些經典作品時所產生過的。毫無疑問，我眼前的這些文字背後是有層次的，我感到振奮，閱讀的動力頓時就加大了。隨着閱讀的深入，那個黑色的、以不息的「冷」的熱情作絕望掙扎的身影逐漸地從深淵裏升了上來。那的確是一種古怪的律奏！作者要敘述的，是一種連自己也說不清道不明的、無名的、異常強烈的情緒。那情形就如同荒漠中沉默了千年的石頭突然開口說人話，給人的震驚可想而知。我一邊讀一邊想：這

就是源頭的語言嗎？它們是如何穿過曲折的廢墟的隙縫冒出來的呢？作者又是如何在外界的擠壓中屏氣凝神，以超人的毅力收縮，終於縮回到靈魂所在的核心部分呢？

在〈梁小斌自述〉這一篇裏頭，我們可以領略到作者精神世界成形的基本過程。一個生來氣質內斂，嚮往純粹的人，一開始反而會表現為他對於外界的無限的好奇心，甚至在早年往往會是一個追逐時尚的普通人。這一點也不奇怪，甚至是藝術性格形成的必然。大概所有真正的藝術家，都「不是從研究自我起家的」，不如說，他們都是憑其敏銳的感悟力逐漸從世俗這面鏡子中「看出」自我來的。相對來說，那種一開始就「研究自我」的詩人也許反倒是心靈不夠豐富、深沉，對外界感覺（同時也是自我意識）比較狹窄的類型。這裏頭的辯證法十分奇妙。

梁小斌是熱衷於照鏡子的詩人，而且他的目光很有凝聚力。即使在那精神死滅的青年時代，他身上這種頑強的「劣習」也隱蔽地保存了下來。也許這來自某種古老的、再也難以追溯

的遺傳，也許來自某種死裏逃生導致的變異。總之，這種稀有的氣質很快就使他將自己的那種內面的生活同詩歌連在了一起。

也像所有真正的詩人一樣，他的路是不平坦的，每時每刻都面臨圍困，面臨剿滅。所幸的是，詩神始終在保護着他，沒有讓他的精神世界在外部的兇狠擠壓中潰散。於是他存在着，成了這個古老國度裏的奇迹。

各種鋼材明細表究竟是怎樣跑來的，我要說我是自願索取，而不是別人硬塞到我的口袋裏的。關於自願還是被迫，是衡量寫作者心靈基本母題是否純真的分水嶺①。

一個體質孱弱、精神頑強的詩人，不論在甚麼樣的社會格局之中，只要他同物質的現實發生關係，立刻會顯出其古怪的、與整體不協調的原形，並導致殘酷的、有時是流血的情感衝突。在這種衝突中，詩人沒有後退，也沒有逃避，而是「自願地」將衝突作為考驗，迎着黑暗、屈辱與痛苦而上，停留在其間反覆叩問，以檢驗內在精神的純淨度。的確，當詩人滯留在疼痛之中時，奇迹就會到來，如同農民詩人王老九家中飛來的地主的樟木箱一樣。

蹲在家裏不動，是寫作者的思想是否能夠騰飛的生命線②。

這種東方式的隱忍帶來了慘痛中的盈盈詩意。那被綁在樹幹上紋絲不動，聽憑飛虻叮咬的老長工，在被疼痛煎熬的同時，享受着常人難以企及的最高幸福。毫無疑問，此類嚴酷的自審習慣，是同我們這個種族那種悠

久的傳統相悖的。從投入世俗體驗到摒棄世俗，堅決地向精神皈依，這既是詩人創作的精神軌迹，也是他每天必做的操練。正是在這種求生的操練中他窺見了傳統核心中那險惡的、扼殺精神的一面③：

靈光就是羈絆，猶如背上有一個嬰兒在入眠，時間放長了，就變成了一塊石頭。所謂淡泊致遠的弊端，這個事實許多鮮活的人士直到晚年尚未察覺。

「崇高的人格」只能在人性的矛盾衝突中實現，詩人如果不去世俗中賣螺紋鋼，僅僅龜縮到某種虛幻的靈光之中，其空靈的內心境界就會變成一塊石頭。可以說，梁小斌的文學是一種將自審的操練付諸實踐的文學，其真實過程正如他說的那個比喻：孫子不忍心爺爺再受難，要轟走吮吸爺爺鮮血的飛虻。飛虻像黑色布幔被風掀走，然後又一批飛虻在老長工的身上落定……在中國文學中，這種罕見的心靈自覺的確有點天外來客的意味。他的自覺表現為讓理性潛入到每一樁「日常事件」（或曰物質生活、肉體）之中，將腐敗的世俗生活賦與意義，使其成為精神建構的材料。他的這種「絕不放過」的感知風度，是現代藝術中精神所展現出來的顯著特徵。凡是體驗過的，都要毫不留情地加以審判、拷問，直至決絕地加以否定。這種操練卻又是為了下一輪更為熱情地投入世俗，之後又是更為嚴厲的審判……如此循環，無休無止。在進行這種操練之時，「全神貫注」是詩人的原則。「心靈稍有迸散，背上就是枯骨！」④

在我們的文學界，還沒有其他作家能夠像梁小斌這樣，用心靈的魔術

像所有真正的詩人一樣，梁小斌的路是不平坦的，每時每刻都面臨圍困，面臨剿滅。所幸的是，詩神始終在保護着他，沒有讓他的精神世界在外部的兇狠擠壓中潰散。於是他存在着，成了這個古老國度裏的奇迹。

將一切混亂的、轟轟烈烈的社會生活內化，使其變為一種心靈的傾訴？就像有魔力在驅使詩人的筆一樣，他不斷地將那些表層記憶作為材料，用巫術賦與它們嶄新的用途，從潛意識的深淵裏建造出本質的結構。

在〈晨霜〉這一篇裏，表面的故事結構是說紅衛兵抓「壞人」。但作者要表達的根本不是對於社會的控訴，而是他內心的藝術活動。

「我」想表演抓壞人，「我」作了充分的構想，決心做一次成功的表演。但是「我」卻遭到了可恥的失敗，原因是「我」起晚了，校長被其他造反派抓走了。描述到此為止，「我」只是把表演看作一種外部的活動，這才是失敗的真正原因。但「我」是一個極不安份的人，所以「我」要不斷地分析失敗的原因、敵方的立場等等。因為「我」對事件糾纏不休，「我」很快捲入了「陰謀」。事件的發展急轉直下，「我」自己成為了真正的壞人。實際上直到這個時候，生死攸關的表演才正式開始。「我」成了造反派追捕的對象，如要活命，「我」在思想上就不能有絲毫的懈怠。「我」必須更為緊迫、專注地反覆分析「敵情」，也反覆分析自身的條件，「我」還要站在「敵人」的角度來分析。於是「我」取消了睡眠，整夜躲在自家對面的樓道口裏等候。這一次，「我」終於擺脫了造反派（或曰死神），成功地完成了一次表演。當「我」從黑洞洞的地方走到光天化日之下時，「我」看見了白色的晨霜——純藝術的結晶。

壞人如同晨霜一樣，稍微去遲一點，就會消失得無影無蹤。現在，我已經變成了一個壞人，出現在一個晨霜凝重的早晨^⑤。

這是同博爾赫斯 (Jorge Luis Borges) 異曲同工的作品，藝術家那種盲目衝動後的自我分析，那種捲入瘋狂的內在糾纏之後的奮力突圍、孤注一擲的形象在貌似平庸的敘述後面凸現出來。讀者在這樣的文字裏頭可以深深地感到，這是一個不惜以身試法的藝術之魂。讀梁小斌的作品有一個關鍵詞：兩幕劇。這個作者不會寫任何平庸的話，讀者在他的作品裏也找不到任何常規老套，他所建構的心靈世界是那樣的透明，幾乎就像虛無，難怪我們絕大多數讀者都看不見那個世界，還以為他在批判控訴世俗的東西。然而他還是在小範圍裏存在了，不少讀者雖然不能真正讀懂這樣的作品，卻都於朦朧中有所觸動，這就說明了人的心靈是有感應的。只要想一想是甚麼樣的動力促使一個人十幾年如一日地用古怪的方式講述某種虛幻的意境，我們就會從這個事實中得到某種啟發了。在當今的世界裏，純藝術只能從那些最為頑強的心靈中產生，晨霜般的藝術境界也只能在充滿了陰謀的搏鬥中顯現。

〈旗杆在握〉這一篇揭示的是人生表演（或藝術表演）的真相。「我」在表演前反覆地構想過那一天的輝煌場面和自己的體面與漂亮的動作，但當表演實實在在地開始之時，「我」立刻陷入了不可逆轉的屈辱與羞愧的境地——「我」手中的紅旗竟被同伴搶走，「我」只能心懷鬼胎地躲在旗海之中，舉着一根光禿禿的旗杆遊行。噩夢並沒有到此結束，接下來「我」的可恥的偽裝還遭到了徹底的揭露。工宣隊長當着所有人訓斥「我」，指出「我」是多麼的卑劣，多麼的不配追求某種崇高的理想。「我」臉面喪盡，恨不得

梁小斌不會寫任何平庸的話，讀者在他的作品裏也找不到任何常規老套，他所建構的心靈世界是那樣的透明，幾乎就像虛無。不少讀者雖然不能真正讀懂這樣的作品，卻都於朦朧中有所觸動，這就說明了人的心靈是有感應的。

地上有個洞鑽進去。結局是「我」的演員資格被徹底否決。

藝術是甚麼？藝術就是既表演天堂，也表演地獄。人在現實中的屈辱、惡劣和陰暗得到再現，並通過表演來證實崇高理想的存在，達到既釋放生命力，又提高人性檔次的終極目標。藝術家在表演前往往並不知道其表演的深邃內涵（大多數人自發地進行了表演之後仍不清楚），表演將藝術家帶入存在的真實境界，那就是所有根基全部被抽空的、極其尷尬的懸置境界——如文中手執光禿禿的旗杆的「我」。然後「我」便在不斷湧來的自我意識中懺悔。實際上，在工宣隊長取消「我」的資格之前，「我」自己已經徹底否定了自己的身份，他只不過是作為鐵面無私的法官說出這一判決罷了。這大概就是赤身裸體面對上帝（法官）的場面吧。不剝光了衣服，是無法進行真正的靈魂表演的。藝術家用自己那充滿屈辱和羞愧的演出，樹立了英雄主義的形象。

〈裝扮成火焰的人〉這一篇描繪了一幅純美的圖畫：「敵人」眼中那美麗的、在灌木叢上跳躍的火焰，着火後仍然一動不動的士兵，相比《聖經》中先知眼裏的彩虹實在是毫不遜色。而這道風景，卻是用人用身體構成的，其氛圍同但丁的《煉獄》完全一致。為達到最為純粹的、與死亡接軌的生存形式，藝術家在烈火中展現自己那充滿尊嚴的軀體，決不挪動一步，這種姿態是終極之美的風景的構成，也是崇高的精神的形式，所以「士兵最終被燒死，他在臨終前還要告誡：『我死後，身軀千萬不要亂動』」^⑥——形式感是精神體驗中的一切。彩虹裏當然有陰影與雜質，身體本身就是火焰中的陰影與雜質，但火焰已將靈性賦與

了肉體，因此黑暗的肉體成了光的燃料。藝術家決不離開畫面，他要將體驗進行到極致，死而後生^⑦：

……士兵體驗到了，任何被命名的潛伏環境裏都有一種最終導致失去知覺的強大命名推動力，而失去知覺也是任何命名目的的最終目的。

〈關於聖女〉這一篇揭示的是藝術的內在矛盾規律。我們以我們世俗的標準培育了一名美麗的聖女，為的是到黃山光明頂去採集聖火。但我們用世俗愛情培育的聖女卻必須遠離我們的欲望——我們最終將把她奉獻給太陽。而她本人，一旦成為聖女，就遠遠地高出於世俗中的我們，她對我們的俗念不屑一顧。這裏講述的是藝術之美與肉體之間的永恆的矛盾關係。藝術之美來自於肉欲——女孩是否合乎聖女標準要以我們是否愛她，她是否撩起我們的情欲為標準；但藝術之美又絕對排斥人的情欲——只有高高在上的聖女才配去光明頂上採集聖火，她必須不為人間的情欲所動。

梁小斌的藝術觀很顯然是來自西方。他在文中批判道^⑧：

……她長得很美，但為甚麼卻不理睬我？聖女如同景色，我們融於景色的意蘊之中，景色中的陽光和風立即圍攏過來，景色對我們，厚愛倍至。我們的風景觀念混淆了人類之愛的最初的動因。

以上這段話是極其深刻的。我們民族的風景觀念是實用主義的、膚淺的，永遠無法抵達精神之源的。藝術家之所以愛聖女，不是為了佔有她，而是為了將她奉獻出去。換句話說，就是將自身的肉欲用強力轉化為純美

藝術是甚麼？藝術就是既表演天堂，也表演地獄。人在現實中的屈辱、惡劣和陰暗得到再現，並通過表演來證實崇高理想的存在，達到既釋放生命力，又提高人性檔次的終極目標。

的聖火。人的愛情之所以區別於動物，就在於它源於肉欲又高於肉欲，在於其間的精神。所以西方的藝術觀是在人性的衝突中實現的：

太陽會說：「以你們的人類之愛為標準，以你們捨不得奉獻出去的那個生靈為我的所愛。」^⑨

我為她作為我們的所有人的代表與太陽接洽，引來火種而流淚。我甚至甘願為這位聖潔之女捧鞋，在她下山的時刻，忽然想到她該穿鞋時，又立即奉上，然後，我仍然退到一邊^⑩。

詩人的永恆的藝術情人，是不能用肉欲來褻瀆的——雖然在培育聖女的過程中（即世俗生活中），充滿了對於太陽的背叛與欺騙。我們創造了聖女，我們犧牲自己的肉欲交出了她，同時我們也得到了我們心底真正嚮往的東西。讀到這裏，中國古代文人士大夫對景抒情的場面便浮上腦際，梁小斌是憑着對於藝術的那種宗教般的虔誠，看透我們文化的虛偽和幼稚的。多少年來，「聖女」一直在他心中，正如《神曲》中的俾德麗采在但丁心中。這種頑強的理性精神來自於對於藝術的狂熱不變的痛苦愛情。

〈革命心靈鏡框裏的靜物〉這一篇是對創作機制的更為深入的探討。文中提到的「革命」，就是潛意識深處所爆發的起義。這起義由人性中那個古老的、不可調和的矛盾所導致，對於人來說，這種革命是致命的。坐在圍牆的玻璃尖刺上思考的詩人，就是如此看待他的寫作的。他知道，同語言發生的那種交媾是一件非常可怕的事，這件事需要長期在黑暗中積蓄能量，並且那在暗中悄悄進行着的準備階段是那樣的神秘，誰也無法用肉眼

看到量的變化。革命爆發產生的成果就是用文字固定在革命心靈的鏡框裏的靜物。被固定的靜物如同被展覽的鯨魚的骨骼，要想真正弄清革命真相，就得潛入海底，與那些食人的動物為伴。但這些以文字方式出現的鏡框裏的靜物卻是真實的媒介，它們誘導我們進入那陰鬱的、頑強的革命活動內部。

所以，魯迅號召學習革命的青年人須堅韌，務必和革命在思想、立場上真正打成一片^⑪。

寫作就是靈魂深處鬧革命，革命是要殺人的。所以能夠發動革命的心靈，一是必須具有超人的堅韌，二是必須具有粗糙的品質——「粗碗是個活物，它的威嚴的光芒，必將客廳的主人從此驅逐出去」^⑫。於是，當不自量力的「我」背上革命的槍，將毒蛇一樣的皮帶勒進肩膀時，恐懼油然而生。「我」趕緊扔掉了槍。這種要人性命的革命，當然沒幾個人承受得了。

梁小斌的這種虔誠的寫作觀在很多篇散文裏頭都表現出來，他是我們這個時代裏少有的將寫作當生命的詩人。他在接受採訪時這樣說^⑬：

我曾在〈詩歌母語〉中表態說：「我用我們民族的母語寫詩，母語中出現土地、森林和最簡單的火，有些字令我感動，但我讀不出聲。」對於生僻字的識讀是要認真加以默誦的，直到它自己發出聲音為止，反之，永遠都是生字。這如同斧頭扔在刨花堆裏，打家具的人催着我快把斧頭拿來，這就是我的一樁心事，直到我像遞禮品一樣向他遞上斧頭才算完結。木匠接過斧頭後，那鋒利的斧鋒忽然

革命爆發產生的成果就是用文字固定在革命心靈的鏡框裏的靜物。被固定的靜物如同被展覽的鯨魚的骨骼，要想真正弄清革命真相，就得潛入海底，與那些食人的動物為伴。寫作就是靈魂深處鬧革命，革命是要殺人的。所以能夠發動革命的心靈，一是必須具有超人的堅韌，二是必須具有粗糙的品質。

向我掃了一眼，木匠師傅慌忙用拇指擋住它細細的光芒。這一切的確很美。

但我要做一個拒絕給他拿斧頭的人，斧頭總在原地，我凝視它的時候長了，它說翻臉就要翻臉。

鋒利的斧頭是用來鬧革命的，斧鋒冷峻的光芒非常美；被砍伐的麻木已久的肉體會奇跡般地發聲，這是他作為詩人的最深體驗。千年沉默的民族中出現了手執鋒利斧頭來進行創造的詩人，這是我們的大幸事。當然這不是故弄玄虛，而是實實在在的「事件」。這些在他如炬的目光的長久凝視之下發出聲來的字，這些革命鏡框裏的神秘靜物，就是革命的確發生過的最好證實。我們讀者，雖然不能都達到詩人的高度，但他所樹立起來的這一種嚴酷的自省、自我承擔的榜樣已給了我們充分的啟示：用自己的兩隻腳從這塊古老荒蕪的土地上站起來，做一個有藝術氣質的「人」，世界就會向我們展開。

〈關於記憶〉這一篇描寫的是創作中的自我意識的問題。

我出世在自己的記憶裏而不是由母親所生^⑭。

詩人這樣斷定。最早的記憶是由縫合傷口的疼痛開始的。只有親自參與過的事才會成為真正的自我意識。當醫生施手術時，「我」扯下紗布，左右晃動頭部，淒厲地嚎啕，為的是把醫生嚇走。這就是「我」的記憶（也是「我」的自我意識）的開端。其他的事物，包括看到、讀到的很多事，並不與自我發生關係。就是說，一個人的自我意識與精神趨向是有選擇的。所謂記憶，就是每個個體的特殊選擇。

通常，直接的疼痛（肉體的或情感的）促成了這種選擇。

這就是為甚麼要強調「直覺」在作品中的支配地位的理由。一種描繪是否成功要看它是否來自真實的記憶。而真實的記憶的保存是需要才能的，對於這個記憶的開掘則是一種創造。作者寫到這裏似乎並不滿足，因為他還未涉及深層記憶。接下去他繼續提出了問題：

那麼一個「聽說」與自己有關的記憶和自己印在腦海裏的自己的故事到底有沒有區別，歷史故事和人物故事到底有沒有區別^⑮？

在我的記憶無法涉及的地方，在我這個有形人之外的茫茫空間，那裏又有甚麼^⑯？

所謂創作，其實就是從他提出的問題這裏開始的。記憶不僅僅是存在於人的表面皮膚感覺、神經感覺，以及視覺嗅覺之內，而是要深得多，複雜得多，也廣泛得多。就個人來說，它具有可以無止境向內開掘的層次（如《浮士德》中描繪的地底的金礦）；就人類來說，它是一條黑暗中的地下河流（如《神曲》中描繪的里西河與攸諾河）。世界上最最神秘的事物，就是這種精神的記憶，而文學藝術的工作，就是再現這種記憶。藝術家呈現的畫面越有立體感，層次感和深度，作品就越成功。遺傳也是記憶中的一個關鍵環節，這種特殊的遺傳和通常意義上的遺傳是完全不同的，其規律只能通過藝術作品來揭示。

詩人在這篇文章裏談到了以老子為代表的中國人的記憶觀。他指出老子將視覺窮盡之處看作萬物的源頭，這實際上是一種思維的惰性。

千年沉默的民族中出現了手執鋒利斧頭來進行創造的詩人，這是我們的大幸事。一般讀者雖然不能都達到詩人的高度，但他所樹立的自省、自我承擔的榜樣已給了我們充分的啟示：用自己的兩隻腳從這塊古老荒蕪的土地上站起來，做一個有藝術氣質的「人」，世界就會向我們展開。

他在得出了一個世界和人從何處而來的終極結論之後，從此不再思維。從根本上講，老子思維的原動力是思維趕快結束後休息，他持的是一種終止思考的哲學^①。

老子以及全部中國文化的思維方式在當今顯然是阻礙作品的藝術性深入發展，作為這個時代最為敏銳的詩人，梁小斌早就感到了這一點，在這一篇裏，他雖然沒有深究精神遺傳的本質，但已向自己的傳統提出了挑戰。他指出中國式的思維不是自強不息的、從人性矛盾出發運動不止的，而是退縮的、虛無主義的，這樣的思維不可能產生真正的自我意識，也不能抵達記憶的源頭。

當一種思維定勢處於窮途末路，當精神於恐怖的虛無之中奮力掙扎之際，奇迹就會意外地發生。梁小斌的詩散文，就是我們這個文化大悶罐中的一個奇迹，他成功地突圍了。這個過程充滿了常人難以想像的屈辱、疼痛、甚至恐怖。正因為如此，作為讀者的我們，也不可能從這樣的作品中找到精神上的撫慰。勿寧說，這些作品帶給讀者的是不安，是動搖我們生存根基的懷疑，還有靈魂流血的震驚。這是一種中國歷史上從未產生過的新型文學，它用頑固的叩問鞭策着讀者，逼迫着讀者用自己的肢體進行自由表演；它的藝術既是有吸引力的又是強制性的，作為它的讀者必須依仗作品來提升自己，用審視的目光來否定自己，從而獲得自由人的素質；它的純精神的特徵對於一般讀者來說也許會感到過於窒息，但正是這種窒息的訓練能讓人從腐敗中剝離，以貼近那種純淨的境界；它的嶄新方法超出了絕大多數讀者的閱讀期待，令讀者在字句間長久地徘徊不前。但只要

相信自己的朦朧感覺，不輕易地放棄對它的探究，一部分具備條件的讀者就有可能進入這個文學世界。也許讀這樣的作品在開始時是種折磨，但我相信對於一個不甘心在精神上頹廢的、想要具備現代人素質的讀者來說，這種精神操練中的折磨是十分有益的，它將激活我們那在積習中麻木已久的軀體，使之恢復那種應有的律動。

這樣的文學向當代中國人提出了最為迫切的精神生存的問題，並揭示了我們的古老文化踐踏人性的內幕。它的鋒芒直刺人心，習慣了「瞞」和「騙」的民族理所當然地會將它看作異類。倘若在以往的時代裏，被排斥、被遺忘是它的命運。但任何事物都會發生變化，都有轉折點。在新世紀到來之際，我們聽到了遠方有模糊的鐘聲傳來，那既像是宣告某種龐然大物的崩潰臨近，又像是預示一種從未有過的事物的誕生。讓我用梁小斌的話來結束這篇文章^②：

但這塊冰只能變黑，變得堅硬。這塊冰在變小，它應該溶化在水天一色的俗套詩意中。但是，偏不！原來，這塊冰的內核是一塊黑色石頭。

上面刻着幾個字：融化到此為止。

註釋

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱
梁小斌：《融化到此為止》（尚未出版），頁2；2；2；136；3；44；44；82；83；83；64；64；136；32；33；33；33；54。

殘 雪 中國著名作家，著有《黃泥街》、《種在走廊上的蘋果樹》、《突圍表演》等。

老子以及全部中國文化的思維方式在當今顯然是阻礙作品的藝術性深入發展。梁小斌向自己的傳統提出挑戰，指出中國式的思維不是自強不息的、從人性矛盾出發運動不止的，而是退縮的、虛無主義的，這樣的思維不可能產生真正的自我意識，也不能抵達記憶的源頭。