

ZHUI

QIU

追 求

唐金海 荆 竹 著

ZHEN SHAN MEI

真 善 美

真善美

北岳文艺出版社

I207
T25

唐金海 荆竹 著

追求真善美

——吴正诗文探美



A0875555

北岳文艺出版社

第一章 《上海人》的文化 内涵与审美掘进

由人类自身和现实世界构成的现实生活具有众多的真实面，所以不同时期、不同地域、不同作家对它的认识也就必然会有层次和程度的不同。因而也就构成不同时期、不同地域、不同作家的现实主义文学的不同形态和审美特征的。只有从作家认识和反映现实生活的不同层次不同程度上，也就是他的作品文化内涵与他把握对象的真实性层面和程度上，才能真正把握以致区分不同作家的审美形态。

上海和香港两栖作家吴正的长篇小说《上海人》在对现实生活真实面与审美层次的把握上，体现出空前的多层面，使现实生活在种种新的价值观照和价值判断的多棱镜前面呈现出复合化的本质真实体。由此使得《上海人》在反映生活本质真实与美学价值的程

度上显得异常地深入。根据《上海人》所呈现的现实生活本质真实与美学价值的层面和程度,相对可分为以下诸种具体形态:

综合艺术的张力

人们把戏剧、电影称为“综合艺术”,也就是说,它们是把话剧、舞蹈、音乐、绘画、建筑等各种艺术样式综合在一起的。小说是一种运用文学语言的叙事性的文学样式,显然不是“综合艺术”,但可以是“艺术的综合”,即能把各种艺术的一些因素吸收到小说中来。吴正的小说《上海人》显然是“综合”了绘画、戏剧、音乐、诗歌的某些特征。美国的弗里德曼说:“人们不应忘记了音乐对意识流小说的重要贡献,其贡献至少不亚于柏格森发明的新的时空关系,和弗洛伊德提出的利用整个意识领域的方法(这也许是追随德国和英国的浪漫主义作家的看法的结果)。小说中应用音乐是法国象征主义者的产物,是根据瓦格纳‘艺术综合’的主张培育出来的。”^①这里提出的小说的“艺术综合”,是一个很重要的艺术现象。我们的理解,“艺术综合”即“综合艺术”,值得深入地探讨。

别林斯基也在著名论文《一八四七年俄国文学一瞥》中就曾提出:“长篇和中篇小说现在居于其他一切别的诗的首位,它们包括了一切艺术文学”,“是最广泛的,包罗万象的一类诗”,“其中结合了一切其他类别的诗”。他在此已阐明了小说综合一切艺术文学的特点和能力。现代小说发展越来越证明这个见解的正确和深刻。长篇、中篇以及短篇小说确能广泛地、包罗万象地结合多种样式的艺术,包括戏、诗、散文、音乐、舞蹈、雕塑、绘画、书法、建筑、园林等。小说有一个坚实的胃,它把各种艺术吞下去后能很好地消化掉,化为自己的营养。小说的“综合艺术”具有最广阔的天地。

《上海人》的“综合艺术”的魔力,大致表现为以下情形。

小说的画意表现。

小说的画意是可以实现的,就像别林斯基所说:“果戈理不是在写,而是画,他的描绘呈现出现实世界的奇颜丽色。”^②这话说得很有道理。

首先,就小说的审美共性来看,艺术作品中的审美信息是一种情感信息,它相应地要求任何艺术的传递媒介都必须具有可观性和可感性。而比较起来,可观性又比可感性具有更重要的意义。以现代心理科学的观点来看,视觉的意义在于:任何现象不能在我们的视觉中同时留下明确的印象,那么主体对该对象的把握就会产生一种“失重感”。实验的结果是:一个人同时或先后用视觉和另一感觉器官接受两个互相矛盾的信息,那么他总是对视觉信息作出反应。所以,为了使作品的审美功能释放出饱和性能量,即便是最抽象的表现艺术,也设法增强自己的可观性。小说《上海人》的画意也正是由情感与形象的这种统一性所决定的。否则,就像莱辛在《拉奥孔》中所说的那样:“没图画感会使一位最生动的诗人也变成一个讲废话的人。”

其次,就小说的审美个性来看,作为一种独立的一门艺术样式,小说的价值在于:如果说吴正的诗是一架对人类心灵的奥秘进行微观透视的显微镜,那么他的小说《上海人》则是一面对宇宙世界的规律进行宏观扫描的广角镜。吴正是一位富于“艺术冒险”精神的作家,他既不是传统意义上的专讲故事,也不是说没有完整的情节和人物性格,而是没有传统定义所说的那种情节和人物。其实,吴正小说中的每一页、每一行、每一个字中都有人。可见,正面展示人的生活风貌而不是仅仅抓住人在一瞬间的微妙感受加以铺张抒发,这便是作为“再现艺术”的小说区别于“表现艺术”的诗歌的审美个性。由此也就同样地决定了在小说中,离不开对具体形象的生活景象的描绘与刻画。只有当小说通过语词构筑起自己的变焦镜头,它才能在艺术这个大家族中获得堂堂正正的居民证,并担负起巴尔扎克所说的舒卷时代风俗、揭示社会本质特征的审美品

格。

我们指出《上海人》有一种画意并非宣告与绘画争夺“控制权”，而是使我们了解《上海人》绘画性的自身特点。

第一，《上海人》把心理世界转换为物理世界。譬如章晓冬接受汉迪生考试钢琴一场的开始，章晓冬的两只手都移到了低音部的上方，突然他们同时地落在了键盘上，三角琴发出了一声震动大厅的怒吼，“在吼的回声还未消失时，一连串的清脆的音粒就从高音部上弹跳出来，颗颗晶莹圆润：这是肖邦的一首著名的练习曲。”当汉迪生将一份乐谱放在她眼前，她粗粗翻阅了一遍就开始演奏，“弹奏者表现得十分精确，娴熟的琴艺更使曲调中不由自主地渗入了一种古典式的情绪……。”我们知道声音是声波作用于人的听觉器官后产生的一种刺激信号，虽然现代物理基本粒子学说已经证明像这种声光物质具有一种“波粒二象性”，但这大大低于我们正常视觉的阈限，在日常经验中它不过是一种感觉而已，并不具有明确的视觉形象。但在这里，章晓冬那美妙的琴声如同神话中逼人的小精灵，不但“可闻”，而且也“可见”了。这是因为语词毕竟是一种思想符号，它不仅概括大千世界的物质对象，还可以概括冥冥心灵的感觉因素，将人们的主体感受直接传达出来，造成一种赏心悦目的审美意境。正是通过语词媒介的这种转换，主体的心理世界可以不受限制地展现在我们面前，获得一种物理世界的实际效果。“一代上海人到底怎么样的呢？他明确提出这个问题来反问自己。他的结论是：当然不是全部，他们中的一部分会成材的，会成好材，甚至会成以前多少代上海人所无法成的材。……”这样的描写使作者（人物）的内心情绪体验以一种物理对象的方式被我们所把握。这无疑是《上海人》之画的一种特殊表现。

第二，《上海人》将想象的世界转换成现实世界。比起绘画来，这部小说对人的内心幻想的展示似乎更胜一筹，原因就在于这部小说中的画有一种“间接性”，即它是通过主体的审美想象的“破

译”而实现的。而这也决定了它的两大特点：一是它具有主观性，审美主体的想象往往是从自己的经验积累出发、以自己心目中的理想图景去点化、揣摩小说中的形象。譬如我们在阅读《上海人》时，从文字上推见了章晓冬这一个人，长长的披肩发，雪白的白纱礼服，身材颀长、清瘦、美丽、寂寞的女性，或者别的什么模样。二是它具有模糊性，《上海人》在第一章里描写章晓冬的美貌：“白皙的皮肤，希腊式的脸型，一头光泽的秀发会令人联想起外国画报中的某位明星。她的表情是矜持的，她的眼神是含蓄的，其中总是闪烁着一种不屈的光彩，这正是她的那颗不肯妥协的心灵所推开的两扇窗户。她很美丽吗？是的，她确很美丽，但这似乎是一种不到正常温度的冷冷的美丽……。”作家的描绘全面而详尽，仍无法使我们完整、清晰地想象出这个美丽的令人倾羡的章晓冬的真实的模样，因为这些描绘与比喻都十分模糊。而正是这种模糊性所产生的那种雾里看花的感觉使得我们觉得这位美人既是美不胜收，又似乎是尽收眼底；不动声色地消除了想象世界中理想与现实的矛盾。

第三，《上海人》的图画可以化丑为美。罗丹有句名言：“在自然中一般人所谓‘丑’，在艺术中能变成非常的美”，艺术家“只要用魔杖触一下，‘丑’便化成美了。”^③这话固然不错，但从严格的意义上说，真正能将丑的事物最大限度地正面展示给我们的，只有在小说中——在《上海人》中。比如罗丹的“欧米哀尔”和委拉斯凯兹的“赛巴斯提恩”都是美术史上有名的“丑”的形象，前者是一个老妓，后者是一个侏儒。但推敲起来，这两个丑角身上并非毫无美的因素，这些美的因素既在于他们的内在心灵、身世，也在于其外在的构图造型符合平衡、对称的绘画形式美原则。概言之，绘画中的丑是相对意义的丑，它的直观性决定了这门艺术在展示丑的对象时必须有所选择、有所克制，即必须限制在审美主体的感觉阈限所能忍受的范围内。相形之下我们看到，小说家“却有本领把最不堪入画的东西描绘成为有画意的东西。”^④黄金富在对章晓冬近乎野蛮的性

生活,为了在大陆挣钱竟不顾法律。这个金钱世界孕育出来的形象,再丑陋无比,也不会狰狞到让读者神经崩溃的程度。从这个意义上说,我们无法反驳莱辛的这一见解:“只有诗人才有一种艺术技巧,去描绘反面的特点。”^⑤这同样是因为小说图画的间接性造成了一种“间离效果”,使得我们可以避免直接接触这种丑时所会产生的刺激。

第四,《上海人》的语言还“同时组成一幅音乐的图画,这不是另一种语言可以翻译出来的。”^⑥著名瑞士语言学家索绪尔指出,语词符号中的音响(“能指”)“不是单纯物质的声音,而是这声音的心理印道。”^⑦因而它往往能在我们的感觉系统中造成一种“声音表象”。在李正之快要跨上香港的土地时,作者是这样描写的:“正之到达两拱铁架桥身的交接处了。那儿,就在桥面上,有一条约十厘米宽的不锈钢长条拦腰把桥身切断,这儿就是中国与整个西方世界的分界线了——正之,就像所有曾从这里跨过的人们一样,不需要任何提示都能明白这一点。”“突然,正之停止了向前的脚步,一个九十度角度的转身,他向着那两拱铁桥架的相衔接的中央走去,那儿有一块视野不受遮挡的间隙。而那条不锈钢长条正从其中通过。”从这段精细的描绘我们看出,整个语句的叙述调子呈现出一种“阶梯”形,即由弱到强,由低到高,层层迭进,从而在读者心理感受上划出一条高耸的曲线。这段关键性的描写,使人物形象便由这语调曲线的折射而形成。在吴正的长篇小说中,这种语调曲线往往以一种“语势”的方式对语义形象进行铺排和强化,造成一种绘形造影的效应。

虽然用语言文字描绘的图画并不一定就能转化为一幅物质的图画,但在《上海人》中,意象可以“最大量地、丰富多彩地并存在一起而不至于互相掩盖、互相损害,而实物本身或实物的自然符号却受到空间和时间的局限而不能做到这一点。”^⑧我们读小说是把小说完全作为艺术来欣赏的,我们寻求的是情感的激发和共鸣。“正

之的思想混乱透了,而他感情的负荷则已积累到了忍受的极限,似乎只要再加添上一克的砝码它就会全线崩溃。”“朝夕相处的父亲啊,不仅由血肉组成,而更重要的是由感情与思想所组成的父亲;是已将人世间的万能都存入了他的脑库中去了的父亲!”读了这段文字,不但可以感到正之的心情是沉重的,而且读者的感情也会与正之一起“全线崩溃。”这就是感情的力量。感情既使我们审美主体产生审美的兴趣,而且也决定着被描写客体的“清晰度”;由于感情的沟通,使得画面变得可亲可见了。由此,我们得到了《上海人》描绘的第三条规律,即老舍先生说的:“小说是些图画,都用感情串连起来。图画的鲜明或暗淡,或一明一暗,都凭所要激起的情感而决定。”^⑨

概括地说,通过简洁明快的语句写出主体感觉世界中的客体,这就是吴正在自己的作品里荟萃油画的主体感、图画的笔墨情趣和漫画的深刻寓言的途径。他也像老托尔斯泰那样,创造出了令人想伸手去触摸的图画。

构成和促进《上海人》综合艺术魔力的条件是多种多样的。这主要是作家艺术素质的全面提高,他们探索的勇气和创新精神的增强,创作自由的成风,小说和其他各种艺术的繁荣和发展,中外艺术交流的广泛,读者审美心理的变化等。正是多因素的共同“合力”推动下,《上海人》的“综合艺术”才成为可能。这主要有以下几个原因。

首先是《上海人》内容的要求。小说有自己的艺术形式、艺术特征,可以发挥出独有的反映生活的特长,但它也有自己的局限,而其中有不少所谓局限是由传统的凝固的模式造成的。当所表现的内容无法在原有的框架中容纳时,原有的表现手法不足使用时,就要求冲破老形式、老模式,创造新的表现手法。这种冲破、创造尽管要靠作家的独辟蹊径,但也不排除对各种艺术样式的借鉴、吸收。大家知道,小说早先是从写故事起步的,而专注于故事情节往往会

淹没人物,使作为生活主体的人难以具有形象的可感性,于是从绘画、雕塑、传记文学中受到启示,加强了人物外貌和性格的刻画。吴正的《上海人》是一个很突出的例子。这部小说所包含的内容在时间上空间上都有非常大的跨度,它包含了8年,包含了上海、香港、学校、家庭,但由于吸收了诗歌、绘画、戏剧、电影等多种艺术手法,把如此丰富的内容浓缩在不太大的篇幅之中。如果吴正仍死死地固定于小说既定的形式、写法,势必把小说引进狭窄的胡同。

同时,作家艺术个性、艺术素质如何,对小说的“综合艺术”有着直接的关系。如果一个小说家同时又喜爱、懂得其他艺术——诗、戏剧、散文、绘画、雕塑、音乐等,是一个多方面的艺术行家,是一个艺术多面手,那末他在写小说时,就会自觉不自觉地把其他艺术综合进来。虽然有的多面手艺术家有意不让姐妹艺术合流、交融,但也实在难以做到。吴正既是诗人,又是小说家,他的《上海人》洋溢着浓郁的诗情;吴正又是音乐家、画家,所以,他的《上海人》字里行间里都流淌着音乐的旋律,一会儿悦耳、深沉,一会儿辽远悠扬;他的字里行间都有画意,他的每个片断都是一幅十分精美的画。作品是作家“心智的果实”(歌德语),创作总要经过作家的头脑、心灵,小说家的艺术修养、艺术素质越全面、越高,小说综合艺术的魔力也就越大,运用也就越自如,越是天衣无缝。当然,这里离不开作家的自觉程度和主观努力,如作者吴正所说:“我是用写诗的创作方法进行小说创作的。”“我认为诗、音乐、画三样东西根本就是一样的东西。”他又说:“我根本没有什么创作技巧,这种创作技巧在我来说无非就是自己的感受。”显然有意为之,其效必著。但从创作心理学说,一个小说家存了多方面的艺术修养,在观察生活、构思作品时往往会自然而然地用“综合艺术”,这就是所谓“统觉”,统觉就指由当前事物引起的心理活动同自己的知识经验相联系、相融合,从而更明显更多样地理解事物的意义的现象。在创作过程中,统觉的内容包括了能动用的一切已有的认识成果、感情积

累等,也可把已有的各种艺术修养包括在内。如吴正直言不讳地声称是“用写诗的创作方法进行小说创作的”,他肯定会带着诗的艺术要素去观察、去构思、去写作。我们不能要求小说家成为艺术品“全才”、“通才”,但应当提倡小说家尽可能去多接触诗、画、音乐、戏剧等等,切不可关闭亲近姐妹艺术的大门。面对各种各样的艺术,小说家的态度还是“党同喜异”好,鄙弃百艺,独尊小说,是不足取的。

而且,从《上海人》综合艺术的分析看,还由于各种艺术之间本来就存在着共同的特征。作为同一艺术家族的各个成员,它们虽然各有自己的面孔和个性,但也有共同点,这就是它们相通、相融的基础。唐代书法家张旭观看公孙大娘舞剑而悟书法,吴道子画壁请裴将军舞剑以助壮气,我们古人的艺术实践早已有了证明。问题在于它们共同特征到底是什么。苏珊·朗格有一段话:“在艺术中每一种事物都是创造的,它们永远不是现实中搬来的,正是由于这一基本特征,才使得所有种类的艺术的基本创造物融合无间(即使它们具有了相似性),也正是由于这一基本特征,才使得各门艺术可以互换(或置换)。”^⑩如果我们对这段很有启发的话加以必要的引申,那么,凡是艺术总是“按照美的规律”创造出来的,总是根据艺术家所感受到、体验到、认识到的思想感情创造出来的。因此各艺术之间的相互启示、渗透、综合、融化是完全合乎艺术内在规律的,是不足为奇的。报告文学的时代精神,杂文的哲理,诗的意境,散文的氛围,故事的情节安排,话剧的冲突,电影的特写,美术的画面,音乐的旋律等,这些都能很美地、很富于感情地创造出艺术,小说就能按自己的需要综合进来,化为自己有生命的机体。这个现象也有人称之为“艺术同化”。

由于吴正在综合艺术方面有着独特的才能与方式,使得他的长篇小说《上海人》有着极其独具的魅力,也大大扩充了小说的艺术表现力。《上海人》显然不同于一般小说那样对人物和环境作冷

静的客观的精雕细刻,和注意情节的起伏跌宕,而是把情节稀释了,淡化了,其中的人物、环境、情绪、情调,冷热交融,虚实结合,造成了一种艺术真实感和艺术空灵感的辩证统一。这不能不说与借鉴抒情诗、写意画、音乐等有关。

另外,由于《上海人》的艺术综合的巧妙,作品给人以多样化及多种感受。有的人说吴正的小说过于“自传化”了,“太拘泥于‘真实性’了,因而读来不禁有些淡单之感,用一句常用语,即不大解渴。没有给读者提供想象深远的条件。”^①我们对此看法颇有异议,因为我们感兴趣的主要不是《上海人》在传统意义上的小说观念和定义,而是小说的综合艺术和给人以多种审美感受。现在的小说有写故事情节的,也可以没有什么故事情节的;有写人物性格的,也可以有表现人物心理、情绪的;有“全知全能”的叙述的,也可有以从人物主观感受的角度叙述的;有层次分明的,也可以有交错迭合的;有单线结构的,也可以有复线放射线结构的;有记实性的,也可以有空灵的;有现实主义的,也可以是浪漫主义或其他什么主义的;有中国化写法的,也可以有中西结合的;诸如此类的小说都应有合法的地位。小说给以太“什么化”了,都应是正常的、允许的。如果给人以“淡单之感”很深的话,那么正是这部小说所要达到的效果。优秀的小说应该是一百个读者看了就有一百种不同的各种各样的感受才是。小说的路总是广阔一些好。有了宽广的空间,树木才能充分地施枝展叶。

还有一点,是《上海人》给读者带来了审美观的变化。任何艺术作品一旦问世,就是一种社会存在,必然要对社会发生影响——包括思想的、道德的、审美的影响。《上海人》的艺术综合,促进了小说内容、形式的变异。当一种新的写法的小说出现时,往往会格外引人注目,“有时候不规格的东西正因为不规格而得人喜爱”(西班牙的洛伦·台·维加的话),读者在喜爱中自然接受审美观的影响。有时也有不同的情形。《上海人》一出来时,也显然有不同的看

法,有“不习惯”的说法。新样式的小说从定型了的小说硬壳中钻出来,难免不顺眼,不习惯,但只要是真实的、美的,总会生下根来。从不顺眼到顺眼,从不习惯到习惯,正是反映了读者审美观的变化、发展。吴正的长篇小说《上海人》同别的有生命力的事物一样,有自己独特的审美价值与内涵。

时空跨度的共鸣

一部小说,不论它是单纯的故事情节还是复杂的故事情节,其本身的结构总是引入空间和时间两个向量。时间和空间在小说中往往相互呼应、相互参与、相互碰撞、相互转换,使作品中的内部运动和外表宁静之间产生着张力。

我们不妨把空间居居的东西称为“事物”,把时间状态上发生变化的称为“事件”。“事物”是能量的聚集,力的式样;“事件”是衡量变化的尺子,速度的象征。事物所以能够转换其空间居居,也是一种时间的流动,因为它从一处移至另一处时耗费了时间;事件所以能转换其时间位置,也是一种空间的位移,因为它从一处移至另一处时改变了地点。这样,当两个物体变动它们在空间的相对位置时,时间关系就被空间关系所取代,空间关系也被时间关系所取代。还有一点是一致的,那就是时间的流逝和空间的延伸相随相生,两个物体在时间或空间中变换位置,都需要一段空间或时间。在《上海人》中,李正之没到香港之前的李圣清居居一端;正之到了香港后与乐美的分隔;到了香港后的正之与晓冬的各居一方等。这种“事件”的秩序和“事物”的位移,以及时空之间的互相依存互相转换,启发着读者的审美感受。尽管时空本身有其客观规律,然而,人们对时空的秩序与转换的感受毕竟孕有明显的主体感情色彩。晓冬与正之在一起无论是交谈还是沉默,从心理感受上讲,总觉得时间太短,时间过得太快;而晓冬与黄金富在一起时,总有度日如

年的感觉。世界之大乃至无穷,但对一个多愁善感、精神空虚又居据小方寸间的孤独者来说,天地似乎小得多。对时空的感受也随着人物的处境和情绪的变化而有所变化。《上海人》正是在客体与主体的对应中,通过时间与空间复杂而又无限的意象的创造,为读者提供一个在自己的时间与空间里再创造的天地。

一般来说,人类世界的存在,应该包含着三种水平和层次。即自然的存在,现实的(社会的)存在和审美的存在。与此相应,就存在着三种时空形态:自然时空、现实时空和审美时空。对三种时空形态的把握,就产生了三种时空意识或心理时空。

自然时空是最基本的时空形态,它不以人类意志为转移,有其绝对性。但时空又与一定的运动方式相联系,所以根据相对论,它又是可变的,有其相对性。

现实时空是人类社会生活的存在形式,它以自然的时空为基础,同时又赋予自然时空以人的尺度和社会内容。吴正在《上海人》中所对时空跨越的描写以及他自己或主人公在现实生活中的时空意识,如时间的快慢、空间的大小,都是按一定的感受标准进行判断的,渗透着他们的生活经验。他们只有把时空从社会生活中抽象出来,才能作为自然时空来把握。人类正是运用自己的实践能力,使自然时空服从于社会生活的发展,转化为社会时空。而随着社会时空主体性的发展,人类就将在更大程度上超越时空限制,进入自由王国。

《上海人》中的现实时间是在当时历史条件下形成的人的时间尺度,是当时社会生活发展的标度,正之,乐美、晓冬等日常的心理时间就是对它的掌握。在原始人类向文明人类过渡的时期,自然时间还没有被精确的掌握,主观心理时间(现实时间)是主导的时间意识。在文明社会中,人类一方面掌握了自然时间,同时又发展着现实时间。现实时间凝结着一定自然时间内人所占有的价值(物质财富和精神财富),它体现为一定的生活节奏,标志着一定的生活

密度。所以,爱因斯坦举例说明相对论:“如果你在一个漂亮的姑娘身旁坐上一个小时,你只觉得坐了片刻;反之,你如果坐在一个热火炉旁,片刻就象一小时,这就是相对的意义。”^⑫这是现实时间相对论。随着社会生活的加速发展(占有财富的增加),现实时间会变慢(延长了),从人的感觉上说,就是时间变快了(缩短了),因为我们希望它变得更慢、更长。反之亦然,空虚、无聊和痛苦,标志着占有价值的否定,因而现实时间变快(缩短),从人的感觉上说,就是时间变慢(变长)了,因为我们希望它更快些、更短些。这就是说,无论从社会还是个体角度,心理时间的评价形式与现实时间的尺度相反,而实质是一致的。

现实空间标志着人类活动领域的发展水平。文明人类在科学地把握自然空间的同时,实际上不断拓展着自然空间,从而缩小着现实空间,使主体与客体更加接近。如晓冬从香港与黄金富通电话,马上就感到好像是在面对面地说话,两人的空间立即缩小。从这一点上讲,这标志着社会生活和人类自身的发展。心理空间是对现实空间的主观体验,当主客体关系亲近时,我们就觉得近,反之就觉得远。

随着社会的发展,人类征服自然的能力和创造财富的能力的增长,时间与空间对于人就日益减少其限制性。人的寿命的延长是有限的,但一生中所占有的人的本质力量(人的价值)却是可以无限增加的,从而就接近于进入自由时间。随着人类活动领域的扩大和能力的增强,空间最终也消失其限制性,人实际上就进入了自由空间。

审美世界作为自由的精神领域,完全消除了主客体的对立。自然时空被征服了,现实时空被超越了,产生了自由的审美时空。审美时空是超时空的自由领域,是人的存在的理想方式。从章晓冬坐在窗前,琴盖打开着,她的手在键盘上不加思索地滑过,一曲《少女的祈祷》像一条澄清得一眼见底的小溪,汨汨地流出来。“她的眼却

望着隔着广阔海面的，裹在中午蓝色日光中的茫茫苍苍的尖沙咀区。她似乎能见到正之正从那些曲巷横街上穿过，他正行色匆匆，他的目标是尖沙咀区码头。一条渡船靠泊上了码头，她又似乎见到正之搭上了船，船开始横越海面。”这就是作家描绘了这种消除时空限制的自由境界。审美时空同时就是审美的心理时空，它对人没有外在情，是自由的精神生活本身的形式。

审美时空以自然时空物质承担者和最低层次，如章晓冬坐在窗前时的形象如画的空间、大小，她弹奏的《少女的祈祷》这首乐曲的时间长度，由此形成了空间艺术与时间艺术的区分。离开自然时空，就不会存在审美时空。审美时空又包含着现实时空的层次，它主要体现于再现艺术所展现的社会生活所占据的时空：通过在香港这块土地上，描绘“上海人”，作家却打破了传统的许多清规戒律，占据了相当广阔的现实时空。《上海人》的审美时空是在自然时空、现实时空基础上实现的超越形式。

从空间关系上说，《上海人》成为审美对象时，就以香港——上海为界，由现实时空独立出来，成为一个无限的、自由的空间。更重要的是，我们不但相信这部作品展示了一人真实的生活空间，而且消除了与主体的距离、界限，使意识可以自由驰骋。这就是超自然、超现实的审美空间。从时间关系上说，再现艺术和时间艺术，尽管占有一定的自然时间，表现一定的现实时间，但最终给我们造成的心理时间却是自由的。我们丧失了时间意识，进入永恒之中，以致结束时好像从梦中惊醒。

现实时空的可变性、相对性影响着审美时空。更重要的是，在审美创造中人可以能动地改变现实时空形式，增大审美时空的容量和自由度。《上海人》打破了现实时间序列，运用传统与现代结合起来的手法组织情节，制造时间幻觉等等；空间上也运用梦境、幻觉创造非现实的空间，造成空间的自由变换，乃至运用“时间倒错”（此时彼地或彼时此地的配合），制造一种新颖独特的审美境界。这

种情况固然与西方流行的美学传统有关,但它对现实时空的大幅度突破却具有普遍的意义。

“窗外那段狭窄的马路被各种类式的,高高矮矮的,长长短短私家车、的士、小巴和巴士塞满了。喇叭高鸣着,晕目的车头灯再为那一片灯光的织网加多了一道线头。正之是临窗而坐的,他爱把他的头斜靠在那道将他与户外的那片喧嚣和炎热绝缘开来的厚玻璃上,但他的目光却一刻也不肯休息地射向那方亮着‘华都夜总会,电梯楼 20 号’的灯光招牌的大厦入口处,他望眼欲穿地盼能见到一位穿着白色纱衣裙的女性的身影会在那里出现。”

吴正先生描述的这种语言特征,是由时间性的音乐结构向空间性的绘画结构转移;他对正之的描写,许多语言、动作、行为本身是没有意义的,但经过排列、组合、拼加构成了某种意义。在上面这段文字里,我们看到,作者所描写的极像一个又一个电影镜头,作为正常人的逻辑思维似乎被排除了。其实,作者把无形的话语凝固在有形的空间结构里,使现实和回忆交织成一幅情景交融的画面。

“他们的四瓣烈唇还不曾有过零点一秒的分离,他俯下身去,把她移位到床的中央,然后慢慢地将她手放下去,但她的两条手臂却展伸出来,紧紧地抱住了他的头颈,她不想他的嘴唇与她自己的相脱离,因为她已经预感到这会是分开的时候了。”

这段没有引完整的话的层次极为丰富。其实它的主干只是一句话:她用嘴唇去说一连串无足轻重的话语。“他”与“她”的嘴唇交融在一起的时候,他们的情绪和心理状态,同时还夹杂着许多往事的回忆。

在《上海人》中,吴正采取了“纵横发展”的绘画式的写法,先勾勒出草图,然后这里一层,那里一笔,层层加厚,笔笔加深,由主干时时向四面八方延伸扩展,使得线性发展的文字叙述具有了绘画般的共时性和多面性。同时也造成了审美上的新颖独特。在《上海人》中,情节的组合还是很有迹可寻的,但它是基本上按照人物的