

「先鋒」的回歸？ ——論吳亮《朝霞》的當代先鋒性

● 陳建華

摘要：吳亮的長篇小說《朝霞》敘事技巧極其超前，擅用時空交錯、迷宮式結構、套中套或嵌套、歪擰這類寫作策略，同時回歸十九世紀的小說傳統甚至遵循敘述的古代觀念，遂構成先鋒與復古之間的張力，而貫穿始終的大量議論文本更給閱讀與批評帶來困惑和挑戰。本文挪用本雅明 (Walter Benjamin) 對於文學作品研究所作的「評論」和「批評」的區別，說明《朝霞》中寫實性敘事的「實在內涵」與大量「議論」所具有的抒情、歷史、神示和哲理的多重「真理內涵」，構成不可分割的整體，最後結合作者自稱《朝霞》是一種「當代藝術」這一點稍加詮釋，闡釋小說的具象與抽象的拼貼特徵，進一步說明其所具有的當代文學的先鋒意義。

關鍵詞：實在內涵 真理內涵 《朝霞》 當代藝術 先鋒

一 「議論」即小說

吳亮2016年出版的長篇小說《朝霞》^①（以下引用只註頁碼）自發表以來評論不斷。小說充滿疑團，在記憶迷宮中的虛構與真實之間、時空的倒置互換、碎片化結構，甚至「元敘事」(meta-narrative)、「反小說」等先鋒實驗性，給詮釋與批評帶來難題。其內容也極其龐雜，如程德培說：「〔《朝霞》〕將世俗記錄、日常情景、言情碎片、童年創作、少年歷險、青春憧憬和壓抑、成長煩惱、夢的羅列、常態與變態的情欲、讀書筆記與摘錄、信件談話甚至編年式的時政新聞、哲理議論、神學思辨、科技進步、歷史啟迪和靠譜與不靠譜的傳聞流言都雜糅在一起。」^②吳亮自言其小說主題：「小說自己會為自己定義，『文革』、成長、戲劇性的內容，還有母題研究中的逃亡主題、動物主題、自我教育主題，天光與少年，成年人的失落和少年的理想國等等，都可以是《朝霞》的主題。」^③張屏瑾則指出小說有「敘事者、主角、人稱、他者、本我、自我、

超我、忘我」等複雜敘事主體及其面具^④。無怪乎這本小說被指是「批評家中的批評家寫給作家中的作家的書」，或被稱作是「批評家中的作家寫給作家中的批評家的書」^⑤。不管怎樣，反正文學界一致認為《朝霞》難讀。

事實上，諸多評論不無爭議。小說以上世紀60、70年代的上海為背景，描寫阿諾、沈灝、馬立克、李致行、江楚天、孫繼中、東東等一群青少年以及他們周圍的人們。如大多評論指出，他們在革命、混亂、頹敗而匱乏的城市裏像一群「寄生蟲、社會閒雜人員、多餘的人、卑微者、罪犯與賤民、資產階級的遺老遺少」；有的認為《朝霞》是一部「六七十年代敏感與自覺心靈的精神史」^⑥，阿諾等一代人是「先鋒者與叛逆者」，「他們自我薰陶、自我教導、自我塑造，一種特殊的自我啟蒙的方式，決定了他們將要進入歷史的方式」^⑦。小說的形式固然極端先鋒，然而論者也注意到吳亮聲稱「不惜退回到巴爾扎克甚至司湯達，它向過去開放」（頁355），甚至「遵循敘述的古代觀念」（頁173）。如王宏圖指出，《朝霞》「在文本形式上做了諸多實驗性的嘗試」，但是它回歸十九世紀的「小說歷史第一時美學」，可見「先鋒前衛與復古返祖也會殊途同歸」，還指出：「乍看之下，遍布全書的與敘述或勾連或疏離的議論，成了這部作品最為醒目的特徵。」^⑧

的確，《朝霞》含有大量議論文字，在當代小說中是個異數。全書101節約623段，幾乎每一節都有議論段落，約佔全書百分之十五，如果其中許多對話和讀書筆記也可看作議論的話，篇幅就更多了。這對於我們熟習的小說「內容與形式」公式帶來困惑和挑戰，一般而言，我們在人物、情節、描寫等講故事的意義上談論小說內容，不管是寫實的、意識流的或各種先鋒小說的敘事都被納入「內容」的界域，而面對《朝霞》的超量議論，我們則感到棘手或沮喪。吳亮似乎預見這一點，在小說中有一段議論：

敘述中不要夾雜太多議論！是這樣的嗎，還是你們不習慣議論，在日常生活裏你們只喜歡一種交流方式：閒談與雜聊，把你的閒談和雜聊記錄下來就可以了，那是你們的意義世界，遠遠不是全部世界，甚至不是內心世界，這個世界並非你們觀察到的「那一個」，生活貌似乎緩勻速地流過你們的眼畔，它們偶爾也會激起驚濤駭浪，潰逆交替，任意東西，為甚麼你們的讀物總是那麼一成不變，閱讀，毫無秩序是必須的，把生活並不存在的邏輯打亂，才能接近那萬千生活之流，距離越來越大敘述的魔力方能游刃有餘地展現……（頁156）

因此，如何把大量議論看作小說本身，而且揭示其在小說中的具體功能，無疑是理解《朝霞》的一個關鍵。

本文不擬孤立探討《朝霞》的內容與形式，而是將二者結合起來作一種結構性解讀。這裏筆者想借助本雅明（Walter Benjamin）〈評歌德的《親合力》〉一文對於文學作品研究所指出的「評論」和「批評」的區別：「批評所探尋的是藝術作品的真理內涵，而評論所探尋的是其實在內涵。這兩種內涵之間的關係決定着文學創作的根本法則，即：一部作品的真理內涵越是意義深遠，就越

與其實在內涵緊緊地連在一起而不易被察覺。」◎這似乎要涉及文學的定義問題，今天我們通常把文學分為「內容與形式」，或者「思想與形式」，因此對於本雅明的「真理內涵」和「實在內涵」的說法我們會覺得費解。本雅明又說：「歌德時代比其他任何時代都想不到，生存最本質的內容淋漓盡致地在物質世界中展現出來，否則其內容達不到真正的完滿。」◎這麼說作者要回到歷史，有某種知識考古的意思。像歌德 (Johann Wolfgang von Goethe) 的小說《親合力》一樣，《朝霞》中這兩種「內涵」是渾然一體的，小說人物、情節也無不滲透着作者的思想，而大量的議論文本則明顯帶有「真理」的力度。然而，如我們時常指責的，這裏必須注意文學理論與歷史範式的比較或挪用是否合適的問題。的確，在歌德的《親合力》、本雅明的〈論歌德的《親合力》〉和吳亮的《朝霞》之間橫貫着鉅細不一的歷史時空的阻隔和差異，然而在這樣連接起來的時候，其中卻有一些共同分享的東西。

本雅明指出，《親合力》「伴隨着作品的持久存在，在作品問世初期融為一體的實在內涵與真理內涵顯得分離開來了，因為前者噴薄欲出，而後者仍一如既往地深藏不露。所以，對後來的批評者來說，闡述作品中顯眼而令人驚異之處——即實在內涵——就越來越成了批評的前提」^①。因此，本雅明力圖超越「後來的批評者」而回到歌德時代，通過探討小說裏婚姻、宗教等問題的意涵來揭示在物的世界打上自身的時代「烙印」。《朝霞》也在寫歷史，所再現的是文化大革命時期阿諾這一代人的心靈史。然而事隔半個世紀之後，一切有關這個「非常時期」的記憶卻變得模糊而不可靠，這首先給吳亮帶來衝擊，如他意識到：「莎士比亞的語言不等於莎士比亞生活時代的語言，……這樣看來，用一種與某特殊時代盛行的語言格格不入的文風和修辭方式去重塑那個驚惶、恐怖、匱乏、粗俗的極端時代，理所當然會遭質疑，不是後世人，而是同時代人的質疑，真實，真實，真實！」(頁21-22)

阿諾這一代人的心靈史無疑在很大程度上與他們的「閱讀史」有關。他們的讀物出版於文革之前，囊括無數自歐洲文藝復興與啟蒙運動至十九世紀後期的人文經典。豐富的西方文學譯介使美國天才歷史學家列文森 (Joseph R. Levenson) 大為讚歎，然而，當文革「破四舊」之後不久，列文森即敏感意識到中國在文化上由「世界主義」轉向閉關鎖國的「區域主義」^②。筆者在〈閱讀「另一個世界」——論吳亮《朝霞》〉一文中，對於阿諾等人的閱讀內容及其思想成長作了深入考察，指出《朝霞》中的「另一個世界」意味着「世界主義」並未死亡，而是流淌在年青生命之中，也意味着「區域主義」的自我否定^③。《朝霞》所反映的現象實屬一種歷史卓見，是對列文森觀點的某種修正。另一方面，如李歐梵在《上海摩登：一種新都市文化在中國，1930-1945》中提出上世紀30、40年代所形成的「上海世界主義」^④，在《朝霞》中也可看到某種延續。

本文挪用本雅明關於「實在內涵」與「真理內涵」的區別，說明《朝霞》中寫實性敘事的「實在內涵」與大量「議論」所具有的抒情、歷史、神示和哲理的多重「真理內涵」，構成不可分割的整體；並結合吳亮自稱《朝霞》是一種「當代藝術」這一觀點稍加詮釋，通過小說的具象與抽象的拼貼特徵，進一步說明其所具有的當代文學的先鋒意義。

二 「遊戲」敘事樣本

以「實在內涵」與「真理內涵」的區分來分析《朝霞》，即對通常講故事的寫實性敘事部分與議論部分分別觀察並探究兩者的關係；兩者在表現形式上各有特點，卻構成一個整體。先看講故事部分，凡談論《朝霞》的敘事似乎均不曾注意過阿諾和他的夥伴喜歡打撲克牌，這一「遊戲」母題彷彿為我們提供了一把進入小說的敘事迷宮的鑰匙：阿諾和他的夥伴最初登上「革命」舞台時，「遊戲」是他們的年齡和身份的標誌；革命與遊戲的有趣連接也是這部先鋒作品某種日常性與趣味性的隱喻。如第19節提到：「一九七一年九月某日夜飯之後，他們四個人又貓在路燈下打撲克，孫繼中艾菲搭檔，江楚天李致行聯手，隆康坊大戰淮海坊，他和纖纖在旁觀看，……」他們一般是打「大怪路子」，這一段的最後一句寫道：「『阿諾』就是邦斯舅舅的外甥，那個『他』。」阿諾可說是小說裏最重要的人物，作者到這裏才揭示其身份，顯得富有深意。而這個時間點更不尋常，正值林彪反黨事件之時。接下來一段寫道：「一九六六年八月紅衛兵掃四舊把撲克牌的西方資產階級圖案改掉了，移風易俗，幾隻老人頭一律改成工農兵形象，結果民間革命群眾反映打牌變得寡然無趣，……革命狂潮消退，娛樂活動悄悄復辟，最快恢復的業餘生活還是打撲克牌……」（頁79-80）實際上「遊戲」是《朝霞》的關鍵詞之一，阿諾、李致行、孫繼中、江楚天等無疑是小說的主要人物，小說起因於他們的「遊戲」，即第6節寫到四年前的事：

一九六七年六月一個尋常午後，他〔阿諾〕、沈灝、孫繼中他們幾個叫上了住在西部南昌大樓的江楚天和李致行，五個人浩浩蕩蕩，敲響了東部隆康坊篤底的那兩扇大鐵門，一邊還此起彼落地呼喚艾菲的名字，對於這一天下午發生的事，我們五個人至今都還記得清清楚楚，五個人的細節描述似乎都沒有重大出入，但是圍繞着如何理解這些細節，每個人解釋都不太一樣，起因則是由一個自己設計並創造的遊戲開始的。（頁30）

「由一個自己設計並創造的遊戲開始」於此事的五個月前。第18節敘述阿諾、孫繼中、江楚天和李致行在一個冬夜進入培文公寓，爬上八層樓的大露台，為了籌備組織「反到底戰鬥隊」，至於「反到底，反甚麼，其實他們並沒有認真討論」，只是不願重複別人用過的名稱：

不能拾人牙慧，做跟屁蟲，一切資產階級一切傳統觀念統統要砸爛打倒，他們喘着氣走完了十八級台階乘以八層總共等於一百四十四級台階，列隊站在星光之下，白天的呼嘯已經遠去明天又將掀起新的風暴，這一切的背後到底是歷史在推動革命還是革命推動了歷史，此類的爭論在他們從來沒有結果，他們享受爭論的快感，參與或模仿大人的行為與組織方式，就是自己造就自己的實踐遊戲，或遊戲式的舞台排演……（頁77）

發生時間是在「一九六七年一月」——第21節述及阿諾等五人在1976年回憶上文所引「一九七一年九月某日夜飯之後」一起打牌時透露了這個時間信息(頁92)。當時他們都還是小學生，在上海「一月風暴」之時，大人們在「搞運動」或「被運動搞」，他們也成立組織鬧革命；跟大人們一樣又不一樣的是，他們對於革命的目的和意義似乎不甚了了，對他們來說這是一種「實踐遊戲」，從模仿中得到「快感」，就像平時下棋、打牌、捉蟋蟀、養金魚、做航模、拉單槓、撐雙槓、舉槓鈴一樣，都具「遊戲」性質。不過所謂「自己造就自己的實踐遊戲」之時，革命賦予他們一種新的模糊的主體意識，「列隊站在星光之下」，感受一種真實而形似的英雄主義；更真實的是他們平時鄙視「馬屁精」，正如第18節第6段這樣結束：「在漫長的他們共同度過的三年半的小學生生涯中，少年宮的合唱團舞蹈團小話劇團居然都沒有他們的名字，那幫馬屁精，人才埋沒懷才不遇啊！」(頁77)可見他們認為自己本來就是另類的出類拔萃之輩！

若我們把敘事空間裏來回跳躍穿梭的「遊戲」的碎片文本依照時序還原，可發現情節發展的前後因果鏈，事件與時空一致，而人物的個性與心理也保持一貫與連續性，在在顯示了小說「實在內涵」敘事形式的基本特徵：如作者聲稱要回到巴爾扎克(Honoré de Balzac)和司湯達(Stendhal)的敘事形式，正是遵循十九世紀以來寫實主義的小說傳統，其實這也是中國小說的敘事傳統。上面關於阿諾等人不是「馬屁精」與說明撲克歷史的兩段都屬於議論部分，從主客觀角度對人物與情節作評論，也體現了議論的基本功能。

撲克遊戲是個提示，《朝霞》的先鋒實驗性與其說從技巧出發，毋寧說來自生活實際，好像街頭可看到的一種「鬥地主」牌戲，洗牌、抽牌、發牌，黑桃皇后、紅心賈克，阿二小三，不知花落誰家。每一節敘事有幾張牌，在我們手裏如摺扇般展開，拿一張插一張，把大怪、小怪，順子、對子，三條、頭四，炸彈歸在一起，像小說裏邦斯舅舅與朱莉的亂世孽緣，張曼雨給馬立克談論西洋音樂的信件，以及阿諾騙到三天病假、到底看了多少愛情書等情節串連起來，然而往往臨時陣腳大亂，湊了八張順子甩了出去。

三 「實在內涵」與寫實傳統

我們若進一步將各人各家故事碎片依時空連接還原，便可見到一幅完整的拼圖，也像一部經過剪輯的完整故事片。故事敘述可分成兩大塊面，一是阿諾等人的成長過程，隨着他們進入社會，敘事重心由遊戲轉向閱讀，即所謂「閱讀史」；一是男女感情部分，即對邦斯舅舅與朱莉、阿諾與殷老師和纖纖、沈灝媽媽與李致行爸爸、馬立克與宋老師，以及翁柏寒與翁史曼麗(翁家姆媽)之間的愛欲描寫。眾多故事線如枝葉分叉，人物關係盤根錯節，但除了極少數情節脫線的段落，總體上呈現一個結構完整、詳略有致、風格特異的意義網絡。

在人物關係網絡中，阿諾是中心人物。阿諾的四舅從小說一開始就出場，被他稱作「邦斯舅舅」。作者似乎將整部小說置於他對巴爾扎克的文學想

像中，而邦斯舅舅曾經是「花天酒地」的紈袴子、上海灘「小克勒」，1957年成為右派份子，被送到青海勞改，此後二十多年裏與從前做過舞女的有夫之婦朱莉始終相戀。這一家族羅曼史不無頹傷氣氛，也披上巴黎與上海的重屏疊影。阿諾認識四舅和朱莉時十四歲，他和兩人逛淮海路，看貼滿大字報的櫥窗，多年之後在他腦海裏浮現出當時一幕：

房間煙霧繚繞，母親和邦斯舅舅還有朱莉，母親躺在牀上，一條手臂伸出來，手指夾住一支香煙，向一隻碟子彈香煙灰，朱莉坐在牀沿，似乎也心情無比美好地正在深吸手中的那支煙捲，然後把她美麗的胳膊伸向天花板，吐出一連串小小的煙圈，邦斯舅舅站在她們兩個女人的對面，表情歡快，右手食指與拇指捏牢一截香煙屁股，正在吟唱京戲《蘇三起解》，他平時通常黯淡無神的兩眼熠熠生輝，房間裏薄霧升騰視線模糊，朱莉與這兄妹倆，邦斯舅舅與他的女人和妹妹，三人各懷心事，這一無法忘懷的場景現在又浮現出來，逼近眼前。（頁72）

這是《朝霞》中精彩段落之一，兩個女人的吸煙手勢，邦斯舅舅的自我陶醉，宛現舊時上海風情。小說描寫阿諾自我完成「情感教育」，先是一直暗戀朱莉的遠房親戚宋老師，直至有一天與殷老師邂逅而發生自覺厭惡的一夜情，完成了「成人禮」，然後又對鄰家女孩纖纖展開「紳士」式追求。小說對這一成長過程做了濃描細寫，充分刻畫了阿諾的敏感、內向、柔情的性格。另一方面，阿諾喜歡閱讀歐洲愛情小說，在等待工作分配的閒暇中，通過各種渠道借讀了《少年維特之煩惱》、《茶花女》、《高龍巴》、《初戀》、《歐根·奧涅金》等，「這些陳腐發霉的舊書為他打開一個令人心跳的世界，這個世界既在他身體外部，又在他身體之內，在他體內的最深處」（頁45）；他還讀了羅蘭（Romain Rolland）的《約翰·克里斯朵夫》、盧梭（Jean-Jacques Rousseau）的《懺悔錄》，以及普希金（Alexander Pushkin）、托爾斯泰（Leo Tolstoy）和馬克思的作品。這些書不僅對他的愛情之旅起到作用，也使他的文化視野開闊起來。出於他對巴爾扎克的崇拜，巴黎成為他看上海歷史與現狀的參照，有趣的是在他眼中，「上海就是另一個住滿了革命黨和鄉下人的東方巴黎」（頁219）。

阿諾和邦斯舅舅的故事構成整部小說的主幹部分，由眾多人物與家庭編織而成的敘事網絡主要是通過阿諾而鋪展開來的。他在上海圖書館認識了比他大十四歲、富有哲學氣質的馬立克，在淮海坊打牌時又認識了「老三屆」的翁柏寒，而馬、翁兩家都有不少故事。同樣地，書中六七對戀人，除了他自己與殷老師、纖纖之間的長短情緣，在邦斯舅舅與朱莉和馬立克與宋老師之間，阿諾也扮演穿針引線的角色。他在十歲那年意外窺見沈灝媽媽與李致行爸爸的「私情」而「心驚膽戰」（頁44），不過最令人震撼的莫過於翁家姆媽與翁柏寒之間的不倫之戀。初次聽說翁家姆媽，「阿諾目光第一次朝向通往三樓的走廊，閣樓上的女人，羅切斯特的老婆，這個念頭讓他又愜意又刺激」（頁190），腦中即刻閃現《簡愛》的情節；接着他又觀察她的背影，「搖曳的步態與豐腴的屁股」，遂想起莫泊桑（Guy de Maupassant）筆下的「羊脂球」（頁193）。翁家姆媽是翁

柏寒的姑母，阿諾初見她便產生英法小說的聯想，平添了一副愛情文學的濾鏡，也暗示了她和翁柏寒之間的畸形不倫之戀，頗富舊時都會頹廢的風情。

《朝霞》中某些性愛描寫頗具十九世紀歐洲自然主義小說的神韻，但人物與情節處處反高潮，如阿諾屬於一個「少年維特」式的反諷人物；邦斯舅舅苦戀朱莉，等到右派摘帽之後來上海與朱莉相會，她懷上他的孩子卻私自墮胎，對於這一對癡男怨女兩情綿綿的敘述，絲毫沒有民國言情小說裏煽情的描寫。小說裏並無高大上英雄人物，雖屬芸芸眾生卻個性分明，各人的年齡、家庭出身和身份職業的來龍去脈都一一交代，個別處雖不免模糊，但前後對照卻十分鮮明。雖不像「社會主義現實主義」小說的「典型」塑造，但人物與家庭方面也有類型化傾向。在講究家庭出身和階級成份的時代，各個家庭與歷年政治運動密切相關，也給個人的思想、行為方式與生活趣味帶來影響。阿諾的邦斯舅舅是右派份子，叔叔李兆熹是基督教徒，曾犯法兩度入獄。這一「黑五類」家庭背景使阿諾的成長蒙上陰影，造成他沉默、羞澀、敏感的性格。他的同學孫繼中祖上兩代皆為貧農，爸爸孫來福是勞動模範，文革初支持「走資派」站錯隊，此後不再過問政治，熱衷於集郵養魚，在家營造了一個美輪美奐的「玻璃花房」。馬立克出身於高級知識份子家庭，1950年代末在哈爾濱軍事工程大學讀書，酷愛哲學，懂得數種外文；其父馬馮倫早年留學德國，有歷史問題，後來因為精通六國語言被調到中央編譯局從事《馬克思恩格斯全集》的翻譯工作。翁柏寒的家史更為複雜，他的姑母翁史曼麗長得像電影明星鄧波爾(Shirley Temple)一樣可愛，由她的初戀表哥拉皮條，嫁給了翁家老大做姨太太，1949年翁家去了香港，把她留在上海。翁柏寒是「老三屆」，不去插隊賴在上海，住在亭子間裏深居簡出，阿諾見到他「就像從墳墓裏爬出來的」，「簡直就是一個廢物，這個連名字都被周圍鄰居忘記的人，他的存在或不存在，統統是一回事」(頁190-91)，似乎是舊上海文化遺產的一個隱喻。另外，沈灝、江楚天、李致行、林耀華(林林)和東東都屬幹部家庭，有的支援內地建設，有的從事軍工產業。這些不同類型的家庭展現了廣闊的社會場景，且具歷史的真實性。

戴思傑的電影《巴爾扎克與小裁縫》(2002)開啟了文革中知青生活與外國小說閱讀的母題：來到異地他鄉接受「再教育」的知青偷讀了巴爾扎克的小說，彷彿偷吃了禁果，給他們的青春與愛情帶來啟蒙，給人性注入了自然與同情的力量。《朝霞》重現了這一文明的斷裂與延續的主題：阿諾也崇拜巴爾扎克，但不局限於法國作家，他與近十個夥伴傾心參與的閱讀世界更為浩瀚，凡文革之前出版的古今中外的人文經典均包括在內，他們的精神世界也更為複雜。所謂「每個人的閱讀史」是「每個人的內在傳統」(頁3)，即形塑自我的重要途徑，小說參差對照般表現他們的閱讀史，顯現出知識結構與性格特徵的豐富色譜。阿諾與江楚天同樣喜歡外國小說，前者是巴爾扎克迷，後者則極力推崇契訶夫(Anton Chekhov)，顯示他們對人性理解與審美趣味的差異(頁219)。馬立克和林林原先學理工科，文革中專業荒廢，於是「他們有意無意地將自己的剩餘思考力和求知欲轉向了政治哲學、歷史學以及社會學甚至神學」(頁353)。馬立克對世界史、古希臘、哲學和神學有興趣，而

林林鑽研政治理論，涉及國際共運史和中國古代政治史（頁165-69、198-99、219-22）。

在他們閱讀的自我啟蒙過程中不能忽視家庭的作用，小說敘述中也有參差對照手法的巧妙運用。沈灝的父親在1957年就去了酒泉負責導彈研製，為1970年中國發射第一顆人造衛星作出了貢獻。東東的父母在一個內地軍工廠工作。東東是六六屆初中畢業生，沈灝要低幾屆，連初中物理、化學都沒有機會接觸。兩人都對軍事技術產生濃厚興趣，一起去翼風航模商店買飛機模型。先是沈灝在東東指導下製作飛機模型，也從東東那裏聽聞凡爾納（Jules G. Verne）的科幻小說。後來沈灝受父親的影響，聽了許多軍事技術方面的故事，也能接觸到一些非保密級的軍事技術方面的資料，加上自己研究科技史和閱讀科幻小說，幾年後東東倒過來成了沈灝的學生，忘乎所以地聽他講火箭發展的故事（頁248）。馬立克的例子更為生動：他的母親張曼雨在給馬立克的信中講解勃拉姆斯（Johannes Brahms）的音樂，去北京之前給兒子留下了六十六張唱片，馬立克查閱《韋氏大詞典》和《牛津音樂辭典》，為這些唱片做了一份目錄（頁105）。父親教他怎樣理解古希臘經典《伊利亞特》，還給他介紹老友何乃謙（頁86）；何乃謙把彌爾頓（John Milton）的《論出版自由》、英文版《失樂園》和德文版《浮士德》等書，以及他自己的讀書筆記都借給馬立克（頁211-13、220）。

《朝霞》清晰交代眾多人物的家庭出身與階級成份，以及同中有異的生活習性、閱讀興趣和性格類型，這種敘事手法不由得令人想起那個紅彤彤年代的政治經濟學或現實主義典型人物，由是給阿諾等人的描寫更增一重機制性的歷史真實感，也是作者對記憶作知識考古挖掘的結果。

四 「真理內涵」與議論功能

毫無疑問，一方面《朝霞》的敘事形式超前，像時空交錯、迷宮式結構、套中套或嵌套、歪擰這類敘事技巧幾乎成為判別先鋒性的重要標誌；但另一方面，根據上面對《朝霞》的故事敘述所做的還原性梳理，雖非全部，卻足以說明小說遵循寫實手法：頭緒繁多而主線清晰，主題明確，結構完整。這一鮮明對比說明這部小說既先鋒又傳統的特點，因此本文採用「實在內涵」與「真理內涵」的區別進行研究是可行的，而且小說中大量的議論既為「實在內涵」服務，又起到「元敘事」對於「實在內涵」反思與批評的功能，凸顯了作者主體與「真理」的強勢參與，也是構成先鋒形式的重要與有機的組成部分。

其實，小說中的議論問題一向存在，如雨果（Victor M. Hugo）和托爾斯泰都喜愛議論，後者的道德訓誡更使人生厭。在中國，清初李笠翁（李漁）的《十二樓》也好議論，但因他的故事以新奇取勝，所以不以為弊。晚清時期報章文體風行一時，讀梁啟超的《新中國未來記》跟聽演講、讀報紙差不多，議論幾乎成為了小說的主體，當時文人競相仿效這種「政治小說」，小說觀念也因此發生突變。的確，二十世紀現代主義風行以來文學與藝術互相激勵與滲透，小說的定義被不斷突破，小說形式充滿實驗性，「從卡夫卡、喬伊斯、福

克納到羅伯·格里耶、卡爾維諾、博爾赫斯、再到昆德拉，二十世紀的小說成了一種與美術、電影一樣最具先鋒性與革命性的形式，也是一種最具可能性的形式」^⑤。昆德拉 (Milan Kundera) 把小說敘事分為三種，一種是巴爾扎克式的「敘事的小說」，一種是福樓拜 (Gustave Flaubert) 式的「描繪的小說」，而他則自覺在實驗一種「思索的小說」，如在《生命中不能承受之輕》中一開頭引用尼采 (Friedrich W. Nietzsche) 的「永恆回歸」論而提出「輕」與「重」的哲學命題，當然這樣的敘事必然涉及議論的問題^⑥。《朝霞》並沒有提綱挈領的哲理主題，卻把「議論」凸顯為一種小說形式。事實上，小說裏充滿有關真實與記憶、欲望與暴力的焦慮，如前所述，吳亮認為在人們的日常生活中，議論與閱讀一樣，無秩序與邏輯可言，因此通過運用議論「才能接近那萬千生活之流，距離越來越大敘述的魔力方能游刃有餘地展現」(頁156)。如果對《朝霞》中的議論文字加以考察，可以發現其敘事者化身為多種聲音與表演形式，大致可分為抒情、歷史、神示和哲理四種敘事聲調，以下分別加以闡述。

首先是「抒情」聲調。《朝霞》具個人回憶性質，論者認為吳亮即阿諾，二人年齡也一致，但阿諾畢竟是虛構人物。許多議論屬於對回憶與真實的關係反思與質詢的「元敘事」，而在阿諾成長過程中，尤其涉及情感與愛欲的方面，敘事者常出現一種與主人公融為一體的「抒情」聲調，如第24節中有一段直呼：「阿諾，阿諾！我下定決心不再打擾你，雖然你還是執迷不悟暗中仍然呼喚她的名，一心一意，差點就要承諾一輩子了」(頁103)，同時伴隨着對阿諾一代人情竇初開的記憶：「……電影教會你講話，構思第一次約會如何開口，想像你與她怎樣對話，你那時候就對舞台對白有了心得，無師自通，你和你們，自己扮演自己，希望自己優秀，出類拔萃之輩，你的所有幼稚，傻冒，口氣，侷促，失態，都值得留念，永誌不忘，為了愛，沒有結果的愛，錯誤的愛，荒唐的愛和愚昧的愛，動物的愛，機械的愛，條件反射的愛，糊塗的愛，早熟的愛，遲到的愛，失去的愛，這就是你的全部真理。」(頁102) 這段充滿激情的議論猶如愛的「真理」的宣言。

這些話似出自一個旁觀者之口，卻能對阿諾作出近距離觀察。阿諾讀了許多歐洲愛情小說，且「似乎只有歐洲人對男人女人的解釋最符合他心願」(頁45)，又認為巴爾扎克「對人性有一種本能的洞見」(頁219)，像這樣的近距離敘事中含有潛在作者的影子。最為批評者注意的一段是：

這座城市簡直無奇不有，重大發現啊，你突然產生出一種幾乎從未有過的野心，你了解眼前的一切並包括它們背後隱藏的一切，你忘了這是二十世紀七十年代的上海，它可不是十九世紀中葉的巴黎與倫敦，其實你對巴黎倫敦的了解完完全全是一堆過時的文學皮毛，不不，你的好笑野心雖然只閃現了幾秒鐘，卻扎根在你的未來土壤深處，或許這個好笑瞬間的閃念真的會變成現實。(頁338)

這個「你」疑似吳亮自己，似在呼應阿諾對於巴爾扎克的迷戀。十九世紀中葉巴黎與倫敦的文學巨匠莫過於巴爾扎克與狄更斯 (Charles Dickens)，為阿諾一

代人所熟悉。所謂「野心」意謂要像這兩位文學巨匠一樣來表現「無奇不有」的「七十年代的上海」，雖然自覺「可笑」，但一念既萌即落地生根，事實上《朝霞》通過描述阿諾和邦斯舅舅而含有巴黎與上海的雙重視域，可說是「野心」的初步嘗試吧。

第二種「歷史」聲調是客觀的，涉及有關歷史事件的議論。從1966年6月1日《人民日報》發表的〈橫掃一切牛鬼蛇神〉拉開文革大幕，1967年上海「一月風暴」、林彪事件、尼克松(Richard M. Nixon)訪華、唐山大地震到周恩來、毛澤東相繼逝世，這些事件貫穿在敘事中，給人物思想與情緒設定了歷史背景。作者的歷史編年意識也細密地織進年輕人的閱讀史之中，世界文明方面，「普羅米修斯的希臘神話一直是思考同一個世界的參照隱喻」(頁391)，從希臘雅典城邦、羅馬陷落、中世紀、啟蒙時代到十九世紀，作者常常以人文領域的成就來標示，如荷馬(Homer)《伊利亞特》、但丁(Dante Alighieri)《神曲》、對笛卡爾(René Descartes)「我思故我在」的思考、談論法國革命自由平等博愛的觀念、從勃拉姆斯到柏遼茲(Hector Berlioz)的音樂、十九世紀的尼采與叔本華(Arthur Schopenhauer)，而引用文學典故則比比皆是，還包括國際共產主義運動史、科學史等，皆旨在提供一個世界文明即「另一個世界」的參照體系。

值得注意的是，有關歷史知識的重要幾段可看作作者的有意介入補充，如第12節第1段：「同樣的六十年代彼岸，一個迥然不同的世界，工會運動，和平與社區組織，新公民權利運動崛起」(頁51)，是美國嬉皮士運動包括迪倫(Bob Dylan)的歷史；而第33節第4段則談及1960年代法國激進組織「革命萬歲」(頁141-42)；第84節第1、2段關於1975年東南亞局勢以及國與國(中、美、蘇、越)之間關係(頁364-66)；第43節第3段關於上海發生「一月風暴」這一年，在紐約聯合國大會通過並由締約國簽署了《外太空公約》，任何國家不能對天體宣布主權(頁182)；第65節第5段關於美蘇火箭技術競爭(頁282-83)。這些議論火箭的部分有的與中國發射人造衛星、沈灝的興趣有關，有的沒直接關聯，目的是增補全球性歷史脈絡，給阿諾等人的閱讀史提供世界文明的參照背景。

第三種屬「神示」聲調，即相當數量的議論段落直接抄錄《聖經》文本，如在描述翁家姆媽與翁柏寒的亂倫情節之前，引用了《舊約·申命記》中著名的一段：「若有處女已經許配丈夫，有人在城裏遇見她，與她行淫，你們就要把這二人帶到本城門，用石頭打死」(頁200)，意謂這一對男女違背戒律而應當受到懲罰。接着又引用了《失樂園》中「我們願在地獄裏稱王，/一展宏圖/與其在天堂裏做奴隸，/倒不如在地獄裏稱王」(頁201)，這一段詩句則發出了魔鬼般縱欲反叛的聲音。然而在描寫翁家姆媽與翁柏寒的性虐場面時，又插入一段《舊約·詩篇》的詩句：「神啊，求你救我，因為眾水要淹沒我。……神啊，我的愚昧，你原知道，我的罪愆不能隱瞞。」(頁276)似乎對於這一孽戀具某種道德評判的暗示，以及反映兩人內心絕望的呼叫。

眾所周知，《聖經》本身是世界文學經典，尤其是《舊約》部分大多是詩體文本，由於《朝霞》的碎片式結構，作者可隨時插入不同性質與類型的文本，

而上面兩段《舊約》引文蘊含着作者的倫理價值，避免道德訓誡的說教而顯示某種傾向，且不是獨斷的批判，同時提供了小說人物自身與外在觀眾的不同視角，給予讀者選擇的空間。此外，《聖經》和《失樂園》文字極其優美，當敘述到阿諾與纖纖狂吻而「阿諾終於把持不住了」時，出現一段《舊約·雅歌》的詩句：「你的嘴唇滴蜜，好像蜂房滴蜜；你的舌下有蜜有奶。……北風啊，興起！南風啊，吹來！吹在我的園內，使其中的香氣發出來，願我的良人進入自己園裏，吃他佳美的果子。」（頁275）整段文字抒情濃郁，愛欲的意象與隱喻使人浮想聯翩，對於這一對青年不啻是愛的禮讚，而與小說敘事渾然一體，當然為小說增色。

這一「神示」聲調屬於一種「他者」的視點，不僅僅起到對人物或情節的提示功能，還與貫穿整部小說始終，與基督教有關的洪稼犁、李兆熹以及大量對話、筆記等聯繫在一起，更難忽視書中不斷出現的「原罪」、「最後審判」等字眼，似乎是體現「真理內涵」的某種結構性價值批評裝置，這涉及小說中「上帝」的意涵。一開始阿諾面對「大樓洗劫一空，焚燒古董，搗毀圖書館，墓園破敗，校園荒蕪，教堂被掏盡了內臟」的景象，想起「原罪——亞當夏娃被趕出伊甸園」而突然領悟到：「這等於證明了我們統統被趕出來了，被趕出來，是因為我們已經墮落，還是因為被趕出來，我們才開始墮落，越來越墮落？」（頁6）這就使小說更具一種形而上思考的意義。

近代以來上海與西方教會深有淵源，從阿諾的媽媽說解放前外國教會辦廣慈醫院即可見一斑（頁126）。李兆熹是個教徒，而小說着墨較多的是其教友洪稼犁牧師，他信仰堅定、學識豐富，唐山地震後在一個小型家庭聚會上說：「因為人的過犯，上帝被震怒」（頁302），似是上帝的代言人；他又和有基督教家庭背景的馬立克討論《聖經》經義和一系列關於信仰的嚴肅問題（頁111-12、309-11）。這些描寫異乎尋常，我們知道不少中國現代作家表現出基督教的影響，有的甚至是教徒，但很少像《朝霞》直接引入基督教神學思想，而呈現神學時具一種異質思想的色彩，又不像托爾斯泰般宣揚宗教信仰，像這樣看似相信上帝又略帶戲謔不能當真的議論：「上帝一定是存在的，不然這個世界就不好解釋，但是碰到任何事體就講這是上帝的意旨，好像上帝非常空閒，祂甚麼都要插手，也不合情理。」（頁230）總之，《朝霞》中這條神學線索使小說更具思想複雜性，在這裏難以詳盡探討。筆者認為「上帝」可讀作一個「他者」的隱喻，一種價值評判的基準，在小說裏與世界文明發展平行，又有某種「原罪」、「最後審判」的精神超越性。

最後，所謂「哲理」聲調也許最能代表吳亮本真的聲音，比那些涉及回憶狀態的論述更為神秘，如嚙語一般。最經典莫過於小說翻開的第一節，讀者會被七段富於詩意與視像的語言所蠱惑，好像進入卡爾維諾（Italo Calvino）式的城市迷宮之前一樣手足無措（頁1-3）。第40節有一段關於「敘述者」的「離題的插敘」：

……他的站位以及似乎有點眼花繚亂的姿態有力性，證明了它與許多敘述者的不同，他才真是古典的而不是現代的，他遵循敘述的古代觀念，

事物與人的肉身可以朽壞，以往的一切轟轟烈烈聲色犬馬已化為塵埃，此時此刻它們雖然早不在場，因為有了敘述者招魂般的敘述，那些肉身才開始像鬼魂一樣在午夜遊蕩，你們藉此敘述得以窺見死去的亡靈與每一道消失的晚霞，它們全是絕對的在場者，它們站在舞台上，閉上的大幕再次開啟，敘述者，他姿態的力度將決定敘述的能量可以無窮盡地保持下去。(頁172-73)

這一段文字在審視小說「敘述者」角色，似在透露一個真正遵循「敘述的古代觀念」的秘密，然而這種自我揭秘也可能在建構另一個謎團。這類議論常常是顛三倒四、模稜兩可、顧左右而言他、主題游移，其所蘊含的碎片思緒、自我詰難、多元對話等卻是詮釋學中過去與現在「視境交融」的特徵，也是我們當下所處的眾聲喧嘩生活樣態的體現。就像吳亮在一次訪談中說，他的小說裏有作者也有敘述者，兩者常常互為錯位，像書中人物各種聲音交錯抵牾，因為我們本來就在大千世界的生活之流裏，每個人每時每刻都不一樣^①。

五 拼貼敘事與當代藝術

上面考察了「實在內涵」與「真理內涵」如何親密無間地相互作用，即使從正宗的小說寫法來看，《朝霞》結構嚴整、情節錯綜、人物豐滿、筆觸準確，冷峻而充滿日常細節的關懷，同時運用議論給故事作註釋，猶如不同濾鏡使故事碎片閃爍出奇異的色彩，或加強抒情的渲染，或增添歷史的脈絡，或披上神秘的啟示，或置於哲理的觀照之下，因此《朝霞》所重構的歷史不啻是「真理」的一種隱喻，在自我質詢、他者觀照、詩性與哲理之間的多重對話中，重新勘察小說的疆域，而對於「先鋒文學」身份的重新定位也意味深長。

三十年前吳亮即提倡先鋒文學，發表過一系列具先鋒意味的短篇小說^②，並從事當代文學批評，不久又轉向藝術批評。先鋒文學一度興盛而沉寂已久，因此有「先鋒死了」的說法，吳亮曾說「這句話不錯！這個稱號已經死了，它是文學史中的一個位子了」^③。《朝霞》作為他第一部長篇小說見世之後，論者有所謂「稱號死了，先鋒的精神還在」之說^④，這部小說自然被認為是「先鋒」的回歸。然而值得思考的問題是：何處體現它的先鋒性？筆者認為它具有中國性、作者主體與當代藝術這三重維度，這裏提出一些看法。

首先，《朝霞》打亂時空邏輯，盡倒置錯亂之能事，如果追蹤這種「敘述的古代觀念」，可在中國小說傳統裏的敘事手法找到來源，如韓邦慶聲稱《海上花列傳》的「筆法」，「從《儒林外史》脫化而來，惟穿插藏閃之法，則為從來說部所未有」^⑤。「說部所未有」也未免過甚其詞，如清代張竹坡評點《金瓶梅》所謂「穿插」、「入筭」、「結穴發脈」、「照應伏線」等，皆屬「穿插藏閃」之類^⑥。更早的源自中國的歷史敘事，無論「外史」還是「列傳」都脫不了史傳觀念，正如張竹坡一語道破：「《金瓶梅》是一部《史記》。然而《史記》有獨傳，有合傳，卻是分開做的。《金瓶梅》卻是一百回共成一傳，而千百人總合一傳，內卻有斷斷續續，各人自有一傳」，所以「《金瓶梅》卻全得《史記》之妙也」^⑦。再說，

中國史學一向有春秋筆法，司馬遷的「太史公」、蒲松齡的「異史氏」都是發議論的；文學受了史學的影響，到明清小說、戲曲流行夾注眉批等點評，《朝霞》的議論也可作如是觀，卻屬一種包括自我點評的「元批評」(meta-criticism)。

其次，《朝霞》不僅在講故事、玩技藝，更凸顯思想的逆襲態勢，重構了小說的作者與敘事者、真理與虛構的關係，其對「作者」的強調令人想起巴特(Roland Barthes)與福柯(Michel Foucault)的「作者已死」的論斷。該論斷本意在於強調語言的媒介功能及文本在接受過程中的意義生產，然而隨着後現代主義和全球化一路高歌猛進，在資本、權力、技術與「娛樂至死」的籠罩下，思想主體卻一路滑坡，體現後現代主體自我消解的「作者已死」的理論反而成為思想主體自我消解的口實。《朝霞》所追求的「真實」具數種涵義，它訴諸「歷史化」，力圖還原阿諾這一代人呼吸其中的敘述文體，諸如經濟基礎唯物主義和階級成份、事件和心理的因果鏈以及時空的在地真確性等要素，皆遵循古典敘事法則。所謂「真實」也指藝術創作的真誠，以生活經驗為基礎，沒有甚麼理論先行、依樣葫蘆、裝神弄鬼、「賣萌」炫技，因此《朝霞》的創作與批評具有雙重陌生化效果：一方面，二十多年前作者由文學批評轉向藝術批評，能夠朝文學與藝術結合的途徑反思與實驗；另一方面，文壇為這部小說喝彩不光是因為它與藝術結合的陌生化，還因為它的實在，在批評上套用「古代觀念」，質地剛健，鏗鏘有力。

「真理」是個絕對與堅執的隱喻，而思想則是通向真理的必由之路，但思想並非教條套路，亦非既成定理或道德訓誡，而是我們這個陷入價值危機的時代所召喚的一種思維形態，其在抽象層面上與小說觀念形成一種辯證關係：一方面，思想重塑了小說觀念，使之朝向更為開放的創作空間；另一方面，正是通過複雜碎片、多元包容以及趣味遊戲的小說形式，思想顯示出其穿透力度、可塑潛力與創造活力。《朝霞》是青春與希望擁抱世界的象徵，也凸顯出思想的主體，是其在後價值危機時代進場的寓言，這也是小說的抽象特性所決定的。本文開頭說到本雅明的〈論歌德的《親合力》〉一文，通過揭示被歷史遺忘的「真理內涵」而實踐一種「救贖批評」，如哈貝馬斯(Jürgen Habermas)說，「將有價值的東西從美的媒介轉換為真理，並因此使它獲得拯救」²⁴，這種「救贖」既是對於作品又是對於批評的職能本身而言。的確，這與《朝霞》的「原罪」主旨不謀而合，我們生活在一個「真實」和「謊言」並存的時代，因此「它是一種失去樂園之後的傾其所有，交出去，交出你的一切，財產，身體，信念，靈魂，統統交給真理，反之，妄圖拒絕交出，你已無處藏身，無處逃遁，無處生還」(頁227-28)，意謂只有服從「真理」才能得到「救贖」，斬釘截鐵，振聾發聵。

再者，在一次訪談中，吳亮聲稱《朝霞》是一種「當代藝術」，並表示：「它不是文字，它是用文字做的巨大的裝置，它有許多碎片，就像現在的塗鴉藝術，你能看到裏面有很多符號，但是每個符號是甚麼意思，是真的很難知道。」²⁵筆者覺得這一點對於理解《朝霞》的先鋒性也至關重要，迄今在文學批評中還很少得到關注。吳亮告訴筆者，這部小說一邊寫，一邊在原來金宇澄發表《繁花》的平台「弄堂網」上刊出，化名「隆巴耶」含表演之意，寫作時自己

在房間裏思緒紛亂、鵬飛逍遙、瞬息萬變，聽一段音樂、讀一本雜誌都會激發出一段敘事，整個過程有一種「就像跟空氣愛人做遊戲」的感覺。

對二十世紀初世界現代主義稍加回顧，從1909年馬里內蒂 (Filippo T. Marinetti) 以「未來主義」為旗號開創了包括詩歌、建築、戲劇等在內的藝術運動，到1920年代發生從具象轉向抽象的藝術潮流。與畢卡索 (Pablo R. Picasso) 一起開創了立體主義運動的布拉克 (Georges Braque) 首先運用文字與各種圖形「拼貼」畫面，常把具象與抽象圖像混合在一起，如他的《手握曼陀鈴的女人》 (*Woman with a Mandolin*, 1910) 所示，儘管抽象卻沒有脫離主題，人物形象仍可辨識。同時，喬伊斯 (James Joyce) 先後完成了《一個青年藝術家的畫像》 (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) 和《尤利西斯》 (*Ulysses*, 1922) 兩部小說，顯然受到抽象藝術的影響。畢卡索把布拉克和喬伊斯相提並論，說他們的作品看似神秘卻人人能懂，大約也與他們混搭具象與抽象的特徵有關。如果把《朝霞》的「實在內涵」和「真理內涵」轉換成藝術語彙，就相當於「具象」和「抽象」，其主要碎片化敘事手法可看作「拼貼」。如吳亮自己說到，把「所有正面反面的東西攔在一起……有拼貼式，斷裂式，還有反義詞，排比句用量級上有區分的同義詞來拼湊」^{②6}。

吳亮把他的小說當作一種「當代藝術」，當然與他從事二十餘年的藝術批評有關，這裏舉當代藝術家薛松的例子。他的畫作《與Theo Van Doesburg對話》 (2012) 以上世紀20年代創立「新造型主義」的荷蘭藝術家杜斯伯格 (Theo van Doesburg) 的由線條與色彩組成的抽象圖形作為前景，以中國傳統山水圖像為背景，造成具象與抽象的對比拼搭，從而表達了中西藝術對話的意涵。另一幅畫作《雲中漫步》 (2009) 中，人體與山水都做了某種抽象形式的處理，而每個漫步者的衣裝皆由無數碎片拼貼而成，「將現成的圖像與文本進行選擇、拆解、焚燒、重組、拼貼、繪製，最終形成符合自己需求的新圖像，



薛松的畫作《雲中漫步》(2009)。(資料圖片)

這……是薛松所特有的創作步驟」²⁷。2011年10月，吳亮在一個薛松的畫展上發言：「除了前景的主要形象，薛松在處理作品背景方面，所花費的時間和材料密度往往大大超過了前者——無論是作為襯托還是作為對比，有時候是從屬於主體的；有時候卻完全是陌生的，彼此不相干的，以此產生時空意義的錯位，以及隱喻的多義性和模糊性。」²⁸吳亮與當代藝術家之間的互動關係可略見一斑。

吳亮說道：「薛松的方法是百科全書式的，他幾乎可以把全部資訊都拿進他的作品，一個圖像，一個符號，把世界全囊括了。」²⁹拼貼藝術不乏展示碎片化世界圖景的傾向，《雲中漫步》中人物衣服貼滿包羅萬象的碎片就體現了「百科全書式」的方法。這方面《朝霞》的表述手法有相似處，敘事包括北京、江西、安徽、青海等地，時間上有些敘述還延伸到二十一世紀，包括十多個人物和幾個家庭的故事，以及整個人類文明史所涉及的多個領域的知識，如此恢宏結構與巨量資訊，如以一般的小說敘事書寫，足足要寫好幾部，卻被囊括在一部只有近三十萬字的小說裏。對具象故事的碎片化敘事大大減縮了情節過程的描寫，而呈現在記憶中的事件別具畫面感，各種議論更給予想像與詩意自由揮灑的空間，事實上《朝霞》中照相、電影之類的隱喻比比皆是。

即使從語言和文體角度看，這部小說也是某種「百科全書式」的體現。各種類型的文體拼貼，除了通常的散文敘事，還運用對話、書信、筆記、新舊體詩詞、計劃書、戲劇腳本等；語言包括口語、書面語、翻譯語、歌詞、上海方言、標語口號及中外典故等。各人的讀書筆記和書信的用語也富於變化，如馬馱倫父子和何乃謙之間的來往信件大多用文言，其造句遣詞與語氣也有細微差異，可見作者對文體的講究。如果從吳亮自言《朝霞》屬「當代藝術」作品來看，尤其是議論部分給予小說風格自由揮灑的組合空間，有時有夢幻似的自由聯想如布拉克的拼圖，有時在抒情之際突然語調急促連用一串片語（頁164、310），有時出現上百字不加逗號的長句（如第55節第6段關於蘇聯發射火箭激動非凡的聯想竟達336字，頁235-36），這些縱情任性的表現大約只能用抽象表現主義畫家波洛克（Jackson Pollock）在流暢線條之間夾雜星星點點或大塊潑墨來形容了。

吳亮談到創作過程中那種「就像跟空氣愛人做遊戲」的感覺，如《朝霞》中的一段話所描述：「虛構一隻故事就像跟空氣愛人做遊戲，先要放音樂，這張唱片不對，換，換，再換，再換一張，對了，就是這個氣氛，節奏，要的就是這個味道，……混沌消逝了，出現了第一個人的輪廓，一個男人，然後一個女人。」（頁223-24）這種創作狀態頗有行為藝術的意味，而對於吳亮來說寫作是克服遺忘，像「一個召喚已死者幽靈的魔術師」，「以一種不能知道其來源的神秘力量，緊緊地攥住那些已經不再存在、而曾經存在、就像我們每天尚能確證它確鑿的存在，讓它們復活，復活在此時此刻的寫作中，然後通過未來的閱覽與誦讀，重覆這個語言奇迹」（頁350）。《朝霞》極富時間意識，小說猶如電影剪輯過程，這令人想起蘇聯導演塔可夫斯基（Andrei Tarkovsky）的「雕刻時光」的著名隱喻，任何藝術都須經過選擇與組合，而電影的特殊之處在於「通過剪輯把印刻着時間的片段聚在一起。這些片段無論大小，各自的時間是

不同的。它們的組合所呈現的是在過程中被切除、被抹掉的間隔的結果，由是創造一種新的各自時間存在的意識」^⑩。塔氏的《鏡子》(Mirror, 1975)一片全由記憶的碎片組成，是一部抒情唯美的傑作，正體現了這一「時間」意識。對於吳亮來說，像拼貼藝術使用各種布片紙屑或木質碎片作為媒介一樣，《朝霞》則以文字為材料，好像不斷使用碎片製作一座雕塑，文字碎片如符號一般閃爍着各自特定的時間，然而吳亮似乎更關注人類與世界過去、現在與未來，每一個碎片「如同謎一樣的美，這種美是絕對內在的，我們生活的秘密，渴望明天和不捨昨天的欲望秘密，我們為它而活着，這種美永遠產生於這一欲望幻滅並不可挽回的時刻，這種消失於無形的美，我們必須將她找回來」(頁188)。

塔可夫斯基在日記中說：「真理本身不存在，它存在於方法之中，此即真理之道。」^⑪從這一點來看《朝霞》也很有意思，顯示出其與昆德拉的「思索的小說」之間的區別。在很大程度上，《朝霞》是對於當下碎片化世界與閱讀的一種富有實驗性的回應，在其過去、現在與未來的時間觀念中體現了當下處於巨大變動時空中文學與藝術之間互動穿越的可能性，通過「方法」來表達一種反思與展望「真理」的維度，對於重塑當代中國文學先鋒精神帶來啟示。

六 結語

正如本雅明通過「實在內涵」與「真理內涵」的關係來揭示歌德《親合力》的「文學創作的根本法則」，《朝霞》中的「議論」與寫實性質的「實在內涵」相區別而體現了「真理內涵」，然而其本身也採用一種具象敘事的小說形式，即類似當代藝術的抽象與拼貼手段，與具象敘事構成互文激盪與衍生的意義世界。《朝霞》這一獨特的先鋒性凝聚了當代文學對於全球化多媒體時代的挑戰與回應，它萌生於作者浩瀚的閱讀與文學、藝術的批評經驗，而歸結為對歷史的不確定性以及對人的存在形態的不無困惑的反思及其不容置疑的文明願景。

處於今天一切冠之以「後」字的價值危機時代，歷史被遺忘，記憶被層層意識形態包裹或陷於瀰漫一切的擬象迷幻中，儘管面對種種「質疑」，吳亮三呼「真實」，力圖「重塑」過去時代的「烙印」，在記憶中人物、事件和話語不斷重現其原初一刻而經受一種鏡像辨析，使它們穿透迷霧，準確呈現原始的在場形態。小說中那些有關記憶與寫作的「元批評」議論文本，見證了作者自我質疑的繁複過程。從這一角度來看小說的敘事形式，正是種種克服遺忘、碎片記憶游移閃爍的形態表徵，與「元批評」文本構成有機一體，因此與種種花拳繡腿或觀念先行的所謂「先鋒」作品不同，卻體現了後價值危機時代重塑古典「再現」概念的艱苦旅程。

如敘事者聲言：「這是一種說服自己的寫作，一次反普魯斯特和法朗士的特殊使命，為此不惜退回到巴爾扎克甚至司湯達，它向過去開放。」(頁355)除了巴爾扎克和司湯達外，與小說中的阿諾等人及其日常生活絲絲相扣的，也是作者自己的「過去」。誠然，對作家來說，以自己熟悉的東西作為創作素

材是一種明智的選擇，但以此作為「一次反普魯斯特和法朗士的特殊使命」，則昭示一種先鋒姿態的象徵性逆襲，也正正體現了《朝霞》的先鋒本質——首先必須是一種合乎在地歷史實際的選擇，其「特殊使命」含有向啟蒙時代特別致敬之意，也只有在真實的廢墟上才能給先鋒文學標識出未來進擊的路徑。

註釋

- ① 吳亮：《朝霞》（北京：人民文學出版社，2016）。
- ②⑥ 程德培：〈一個黎明時分的拾荒者〉，《收穫》長篇專號，2016年春夏卷，頁223；226。
- ③⑯⑳㉑ 高丹：〈吳亮談新作《朝霞》：批評家中的批評家寫給作家中的作家看的〉（2016年10月11日），澎湃新聞網，www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1541429。
- ④ 張屏瑾：〈看哪，這個人與他的城市〉，《文學報》，2016年4月21日。
- ⑤ 李洱：〈看《朝霞》〉，《中國現代文學研究叢刊》，2017年第2期，頁183。
- ⑦ 張屏瑾：〈看哪，這個人與他的城市〉；〈《朝霞》與城市之心〉，《文藝報》，2016年5月18日。
- ⑧ 王宏圖：〈折返小說歷史「第一時」的美學〉，《文匯讀書周報》，2017年8月7日。
- ⑨⑩⑪ 本雅明(Walter Benjamin)著，王炳鈞、劉曉譯：《評歌德的〈親合力〉》（北京：北京師範大學出版社，2016），頁4；3；5。
- ⑫ Joseph R. Levenson, *Revolution and Cosmopolitanism: The Western Stage and the Chinese Stages* (Berkeley, CA: University of California Press, 1971), 4, 24, 30.
- ⑬ 陳建華：〈閱讀「另一個世界」——論吳亮《朝霞》〉，《文藝爭鳴》，2018年2月號，頁139-46。
- ⑭ 李歐梵：《上海摩登：一種新都市文化在中國，1930-1945》，增訂本（香港：牛津大學出版社，2006），頁323-38。
- ⑮⑯ 吳曉東：《從卡夫卡到昆德拉：20世紀的小說和小說家》（北京：三聯書店，2017），頁310；318。
- ⑰ 張穎：〈重訪七十年代：吳亮小說《朝霞》〉，微信公眾號《星文化》，2016年5月8日。
- ⑱ 如《周末紀事》、《健忘者》、《食字蟻》等。參見陳村：〈說說吳亮〉，《新民晚報》，2017年7月16日。
- ⑲ 陳村：〈說說吳亮〉。
- ⑳ 韓邦慶：《海上花列傳》（上海：上海古籍出版社，1994），頁5。
- ㉑㉒ 黃霖編：《金瓶梅資料彙編》（北京：中華書局，1987），頁67、82、109；75。
- ㉓ 轉引自馬欣：〈論歌德的《親合力》與本雅明的「救贖批評」〉，《上海文化》，2016年8月號，頁55。
- ㉔ 參見〈薛松：品見「視態——當代藝術邀請展」藝術家〉，微信公眾號《品見藝術》，2017年9月15日。
- ㉕㉖ 吳亮：〈讚美它就是批判它，反之亦然——在「薛松1988-2011年回顧展」的發言〉，載《此時此刻：吳亮談話錄》（北京：商務印書館，2012），頁330。
- ㉗ Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, trans. Kitty Hunter-Blair (Austin, TX: University of Texas Press, 1996), 119.
- ㉘ 塔可夫斯基(Andrei Tarkovsky)著，周成林譯：《時光中的時光——塔可夫斯基日記(1970-1986)》（桂林：廣西師範大學出版社，2007），頁363。

陳建華 復旦大學特聘講座教授，上海交通大學致遠講席教授，香港科技大學榮譽教授。