

福克纳小说创作对后/印象主义画派技巧的借鉴

鲍忠明

内容提要 后/印象主义画派重户外写生,追求视觉印象的真实,用奔放的笔触糅合相互并列而并不融合的色调,强调发挥色彩独立的造型功能,善于捕捉瞬间光感下物象色彩之间相互渗透、相互转化的关系。坦言受该画派影响的美国南方作家威廉·福克纳在小说创作中明显可见对后/印象主义画派技巧的吸纳,主要表现在对意象、光线和色彩的处理,内心独白与并列对照的大量使用及小说内在结构的营建三方面。

关键词 后/印象主义 福克纳 绘画 小说 印象主义文学

DOI:10.16345/j.cnki.cn11-1562/i.2015.04.004

福克纳小说研究一直是国内外学界热点,视角丰富,成果丰硕。然而研究者对后/印象主义画派与目标作家小说之间的跨界探讨却少之又少。诸如明特(Minter)、布洛特纳(Blotner)、李文俊及其他传记作者着实记述了福克纳因家庭背景及从小厌学而滋生的对绘画持久之钟爱、其人最初发表的绘画作品、在新奥尔良与众画家特别是斯普拉特林(Wilhelm Spratling)的交好、巴黎朝圣等细节,然就由此而产生的对小说家创作的影响鲜有谈及。当然明特首先注意到福克纳在新奥尔良逗留期间发表的印象主义素描中“充斥着约瑟夫·康拉德的影响”,譬如其时其地被热议的康拉德“印象主义”手法:颠倒时序、悬置信息、偏爱刻画精神或性格异常者及把传奇般的情节用入严肃小说,等等。^①有关该话题最切近也最具洞察力的研究当属理查德·亚当斯的论文《福克纳的学徒期》。该文作者追溯造就作家福克纳诸多影响之源,如莎士比亚、济

慈、豪斯曼、艾略特、斯温伯恩、康拉德、安德森、普鲁斯特、乔伊斯、霍桑、迈尔维尔、马克·吐温等,尤其是在提及作为印象主义创作先驱康拉德与同样为业余画家的安德森对福克纳小说创作影响时,提出了“福克纳从后/印象主义可能吸取了多少营养”的问题。^②总结亚当斯的观点有二:首先福克纳小说创作中众多印象主义技巧、风格与康拉德有着惊人之相似之处且受其影响也最为强烈。其次,就福克纳坦言旅居巴黎期间深受其影响的塞尚及其后/印象主义画家而言,亚当斯认为小说家从画展中吸取的不限于色彩的运用或风景的构思,也涉及对作品进行艺术性建构以及由此引发的对读者/观者参与的要求。此外,值得一提的是沙克福德就文学印象主义及其创作技巧在福克纳作品中的表现所作简评。他认为福氏作品中的拼凑、意象、色、光、及非线性时间的运用都体现了后/印象主义的画派风格及技巧。^③以上论述对后来者的继起研究弥足珍贵

且有一定的导向功用,但都没有深入作家的具体文本做系统探讨。鉴于此,综合提炼印象主义创作技巧,聚焦福氏经典文本的形式特征,有必要从小说家对意象、光线、色彩的处理,内心独白与并列对照的大量使用及小说内在结构的营建三方面探讨福克纳小说创作对后/印象主义技巧的借鉴,从而揭示这种绘画与语言艺术之间的跨界互文关联。

一、意象、光线、色彩的处理

福克纳对印象画派技巧的吸纳与借鉴首先表现在小说创作风格及技巧层面对具体意象、光线、色彩的表现处理。印象主义着意表现外在事物给人留下的视觉印象。换言之,该画派旨在通过对绘画基本语言要素——光线、色彩——的运用来达到对视觉印象的真实再现并营造情感效果与氛围。后/印象主义代表画作几乎都经典地表征了“光与色之舞”。在《煎饼磨坊的露天舞会》(Dance at Le Moulin de la Galette, 1876)一画中,雷诺阿使用细小的笔触使各种色彩错杂在物体与环境交界的地方,明暗交错的光影透过树丛的星星点点的阳光,洒落在人们的身上、脸上、桌上和草地上,真正实践了“光是绘画的主人”这一句印象主义口号。被称为“舞蹈女演员画家”的德加(Edgar Degas)以舞女的舞姿为媒介,刻意追寻光与色的表现。《手持花束的舞者》(Dancer with a Bouquet of Flowers, 1878)以室内灯光为描绘对象,成为印象派绘画中最脍炙人口的佳作。舞台上的布景与绿色的地毯,衬托着光照下的舞女,显得虚无缥缈、绚丽变幻,成就了一个纯美的世界。莫奈的《花园里的女性》(Women in a Garden, 1866 - 1867)更是通过有色的光影与冷暖色调的并列来完成面孔和手的造型。画中左边女性的衣裙因树冠过滤光束而着绿色,黄色太阳光合成了前景中坐姿女性裙服的紫色阴影,“女性的面孔、手及花束由于相近、特别是互补色——红/绿、蓝/

橙、黄/紫的并列及宽大厚实的笔触的使用而鲜明生动。”^④

对意象及光与色之印象式表征在福克纳对小说图景的构思中都有对应迹踪。以《我弥留之际》中语言驾驭能力极强的达尔对泛滥河水的表征为例:

Before us the *thick dark* current runs. It talks up to us in a murmur become *ceaseless and myriad*, the *yellow* surface dimpled *monstrously* into *fading* swirls traveling along the surface for an instant, *silent, impermanent, and profoundly significant*, as though just beneath the surface something *huge and alive* waked for a moment of *lazy alertness* out of and into *light* slumber again.^⑤

在我们前面深色的浊流滚滚向前。它仰起了脸在跟我们喃喃而语呢。这说话声噉噉喳喳绵延不绝,黄色的水面上巨大的漩涡化解开来,顺着水面往下流动了一会儿,静静的,转瞬即逝,意味深长,好像就在水面底下有一样巨大的有生命的东西从浅睡中苏醒过来片刻——那是懒洋洋的警觉的片刻——紧接着又睡着了。^⑥

该语篇最引人注目处非修饰词的运用莫属:50 来个词中有 13 (斜体部分) 例是形容词或副词,其中连珠修饰就有四处(斜黑部分)。第三处几乎为纯抽象词汇的叠加,造就一条高度抽象的诗意艺术链条——对视觉对象/意象河流近乎奢靡的印象式描述:每一处修饰如同后/印象派画作中自由奔放的笔触,抽象词汇的并列产生了犹如艺评家泰奥多尔·迪雷所谓“没有调和的色调”^⑦在画布上直接揉合的效果。有趣也极富启发性的是,蓝仁哲在《八月之光》“代译序”中论及福克纳的语言风格时精辟地论述了此例所显现小说家“言

中有画”的印象主义特征:

福克纳最擅长运用文字的积累效果,他往往以词语铺洒成激流,将读者卷入其间,使其沉浸其中,令人达到忘记词语和语法规则的地步,从而仿佛看见文字积累衍幻成的画面形象。他像一位天才的文字画家,文字在他手里成了色彩,他执意“噜噜嗦嗦”之际正是他瞄准心目中的形象而酣畅地增添色彩、泼洒浓墨的时候。对于福克纳来说,似乎用文字创造形象甚于表达意思。由于他时刻关注“用文字创造的形象”和“看比听强”的效果,所以他频繁地使用“seem”(看似)、“like”(像是)、“as if, as though”(仿佛是,恍若,好像)、“look”(看上去像)等视觉比拟的引导词语,不断地运用“now”(这时,现在)、“then”(之后,接着,那时)来指示变换的画面或情景,总是把形容词一个又一个地附着在前一个之后,或让分句不断蔓生以致“过于繁复”。^⑧

其次,“情感误置”(pathetic fallacy)——“赋予无生命物质以人的特征”^⑨——无疑营建并强化了语篇的情感氛围,即观者兼独白者达尔面对暗含杀机的滔滔河水时的一筹莫展。当然也不能忽视深、黄、冷、暖色调的对比与制衡,在似乎任意、杂乱的碎片式组合之下却有带色彩的笔触确保图景的整体性与空间感。

此类“康拉德式”印象主义风格表征在福克纳作品中比比皆是。亚当斯认为福氏“混乱的时序、移置的叙述者及渐进曝光创作方式都显然得益于康拉德,而且有时风格令人吃惊地相似”。以批评家格拉德称为“康拉德式印象主义巅峰之作”^⑩的《押沙龙,押沙龙!》开篇首句为例:

From a little after two o'clock until almost sundown of the *long still hot weary dead* September they sat in what Miss Coldfield still called the office because her father had called it that—a *dim hot airless* room with the blinds all *closed and fastened* for forty-three summers because when she was a girl someone had believed that *light and moving* air carried heat and that dark was always *cooler*, and which (as the sun shone *fuller and fuller* on that side of the house) because latticed with *yellow slashes full* of dust motes which Quentin thought of as being flecks of the *dead old dried* paint itself blown *inward* from the *scaling* blinds as wind might have blown them.^⑪

在那个漫长安静炎热令人困倦死气沉沉的九月下午从两点刚过一直到太阳快下山他们一直坐在科德菲尔德小姐仍然称之为办公室的那个房间里因为当初她父亲就是那样叫的——那是个昏暗炎热不通风的房间四十三个夏季以来几扇百叶窗都是关紧插上因为她是小姑娘时有人说光照和流通的空气会把热气带进来幽暗却总是比较凉快,而这房间里(随着房屋这一边太阳越晒越厉害)显现出一道道从百叶窗缝里漏进来的黄色光束中充满了微尘在昆丁看来这是年久干枯的油漆本身的碎屑是从起了鳞片的百叶窗上刮进来的就好像是风把它们吹进来似的。^⑫

此句群的显著特征同样首先是修饰词的浓密,近20例(斜体),连珠修饰6例(斜黑),成就了对“他们坐”的“房间”的肆意“印象式”延阻与蔓延:句子在折回重叙之际也竭力拥挤向前,言不尽意的句子尽可能补充可能有的含义,叙述时序被暴力拆解,以至于

时间、地点一片混乱。读者感受到的并非叙述者对“房间”本身的直接描写,而是科德菲尔德小姐与昆丁对“房间”的繁复印象与回忆。艾肯在论及福克纳小说的形式时说,故事中“这些句子雕琢得奇形怪状,错综复杂到了极点:蔓生的子句,一个接一个,隐隐约约处于同位关系,或者甚至连这隐约的关系也没有;插句带插句,而插句本身里面又是一个或几个插句”。^⑬此论无意中道出了后/印象画派笔触奔放而意犹未尽、构图边线轮廓含蓄、关联性不强的特点,这在莫奈、毕沙罗(Camille Pissaro)、西斯莱(Alfred Sisley)的大量作品中都有体现,特别典型地表现在雷诺阿的《包厢》(The Theatre Box, 1874)、《煎饼磨坊的舞会》(Bal du Moulin de la Galette, 1876)及德加的《舞蹈课》(The Dance Class, 1874)和盆浴及出浴的裸女等画作中。

此外,一片喧哗与骚动的表象(大块无序的笔触)之下有光(“昏暗”与“光照”、“幽暗”与“光束”)、色(“幽暗”与“黄色”)主导整幅图景未完成的完整性。这样的长句显然源于一种欲望,“想把一切都讲出来……在一个大写字母和句号之间……把一切都灌注在一句话里——不但包括现在而且包括它依赖的整个过去和一秒一秒不断进逼着现在的过去。”^⑭同样的欲望在《熊》中绵延长达6页之多,被戏称为“life sentence”。^⑮而这种欲望最适合的载体似乎就是延展奔放的印象式回溯与跳跃。

其实,在对“房间”依恋有加的现代主义先驱伍尔夫的《雅各的房间》中早已可见印象主义这种重表现思维不重表现行为的创作风格。伍尔夫认为传统现实主义无法捕捉真正的生活,因为她认为生命是变动不居的、未知的、不受拘束的、像一个明亮光轮的精神世界,小说家的工作就是探索一种手段以期最好地反映事物复杂多变的本质,从而表现真正的现实。为此,她认为作家必须站在作品中不同

人物各自的立场上去观察、倾听、思考,把所得到的印象、情绪、心境、氛围重新组织,再现出生活与现实的精神与实质。《雅各的房间》无视时空排序、叙述角度频繁转换,思绪与观察主导文本。故事对主人公一生的表现不是直接描写,而是通过他留在亲友心目中的各种不同印象与他本人的内心活动反映出来。雅各生平留下唯一的具体痕迹是他在伦敦生活时所住的那个房间,但这又是通过在认识他的人的心中激起回忆来描述的。^⑯在很大程度上实现了伍尔夫“以自己的感情而不是传统观念进行创作”^⑰梦想的《尤利西斯》更是体现了这一印象主义特征。这在叶芝的评论中可见一斑“这是一个全新的东西——写的既不是眼睛看到的,也不是耳朵听到的,而是人的头脑从一个片刻到另一个片刻进行着的漫无边际的思维和想像的记录。”^⑱

类似地,对近乎痴迷于小说创作手段革新的福克纳来说,一个作家“并非在竭力使作品难懂、晦涩,他不是在做矫揉造作、卖弄技巧,他仅仅是在讲述一个真实,一个使他无法安宁的真实,他必须以某种方式讲出来,以至于不论谁读到它,都会觉得它是那样令人不安或那样真实或那样美丽或那样悲惨”。^⑲福氏巅峰期的几乎所有杰作都带有这种印象主义的表征,意识流、多重视角、时空倒错、拼凑等手法被大量运用,小说的主题不是通过情节的发展来体现,而是通过人物对事物的观察和对外在世界的印象与反应得到揭示。

二、内心独白与并列对照的大量使用

如上文所述,现代主义先行者如康拉德、伍尔夫、乔伊斯等都受印象派对主观印象强调的影响,运用印象派风格去表达人物个体对外部世界的反应及其内心思绪——后者即现代主义小说极富盛名的“意识流”创作技巧。沙克福特认为福克纳“最伟大的叙事聚焦个体

意识与外部世界的关联”。小说家一贯以对形形色色“主体的复杂探究”而闻名，也往往通过“内心独白的运用”及“时间与视角的转换”来“彰显其人物的个体印象”。^③诚然，福克纳小说中的内心独白和并列对照的大量运用，使得故事叙述中充满了看似独立、彼此不相融合甚至有所冲突的因素。这与印象主义绘画中相互并列而不融合的色调有着异曲同工之妙。诚如克罗内格尔所言：文学印象主义（Literary Impressionism）聚焦“个体意识与周围世界的相互作用”，突出表现为“多重视角的运用与时间及时序的转换”，读者必须从“空间视角出发，在瞬间而不是一个时段把握印象主义作品”。^④福克纳叙述故事的并构法使得情节的发展遭遇“时空倒错”，在人与人、物与物、观点与观点、传统与变化、过去与现在甚至未来间进行广泛的对话。多重视角法虽非福克纳首创，却被使用得极为成功。他使用不同的叙述者主要不是为了发展情节，而是为了提供不同的视角和对故事的不同看法。比如，在《喧哗与骚动》、《押沙龙，押沙龙！》和《我弥留之际》等作品中就是如此。不同的叙述部分之间往往没有情节上的连贯性。另外，他的叙述者们往往是在竭力理解他们自己讲述的事情。他们常常叙述同一事情而给予不同的解释，所以他们常常相互矛盾、相互冲突。在这些叙述者所讲述的部分之间往往没有通常意义上的连贯性和统一性。作者似乎硬把一些观点不同的人物放在一起，让他们进行对话、争吵、各抒己见。

《喧哗与骚动》中，四个叙述者围绕康普生家两个女人的贞洁及家族的衰败“各表一枝”，相互补充又相互对立。作为现代文学史上独树一帜的作家钟爱之作，故事中意识流错综复杂，叙述者轮换更迭。特别是昆丁与班吉的叙述采用了大量“意识流”手法，事件与细节的时间顺序和逻辑顺序被彻底打乱，人物的内心世界呈现出混沌迷乱状态。时间和空间

不断转换穿越。据统计，在“昆丁部分”，场景转换超过二百次，在“班吉部分”也有一百多次。^⑤长兄耿耿强迫于妹妹的性乱与失贞而自溺身亡，白痴班吉的印象式记忆中有树香和水味的姐姐是唯一关爱呵护的源泉，市侩杰生的结论是“天生是贱坯就永远都是贱坯”，^⑥忠心护主的迪尔西担当着真正的家庭母亲的责任，凯蒂和小昆丁都是她呵护的对象。这几个不同叙述者就拼凑成了一幅不完整的有关两个女人的故事。

《我弥留之际》更是从以59块纯碎片式独白在15个叙述视角之间游击，对邻里、情人、妻子、家庭母亲艾迪之死及葬礼之旅做出各自“和而不同”的反应，争吵不休甚至大打出手。家庭成员有精心至迂腐的造棺者卡什，有忠心护棺的朱厄尔，有纵火并转而施救的达尔，有默默履行妻、母遗嘱却各怀私心的安斯、杜威德尔及瓦德曼，各种意识暗流涌动，各种势力角逐于水火，纷争不断，明招暗斗，最终才使得用发臭的尸体同上帝、亲人、邻里、镇上的人对话的艾迪入土为安。

《去吧，摩西》中七个独立却关联的故事颇似七个不同的视角空间立体式地展现麦卡斯特家族衍生出的黑、白两个家庭之间的爱恨情仇。“纯属解释性”的“拼装”^⑦之作《押沙龙，押沙龙！》中有四个人物（罗沙小姐、康普生先生、昆丁和施里夫）作为故事的叙述者，他们通过自己的经历、理解和想象编织着萨德本家族的传奇。他们似乎在一个接一个地重复这个神秘家族的历史，但实际上，他们在不断地与其他叙述者甚至与自己对话，每个人都竭力确立自己叙述的权威，同时又直接或间接地抨击别人的叙述以降低别人的权威。^⑧福克纳“从每一个故事叙述人心理偏见的角度对具有重大意义、力量和激情的萨德本悲剧作了综合”。^⑨这种多视角叙述策略的采用和因叙述视角产生的冲突提供给读者大量扑朔迷离的不真实的真实信息，勾勒出了事件的来龙去

脉,却又带有强烈的主观印象主义倾向,特别是在邦的死因等关键问题上始终众口纷纭、莫衷一是,不可不信,然又不可全信。读者可以根据这些信息大致拼凑出萨德本家族的传奇,但却永远无法获知确切的历史真相。正如康普生所说的那样:

他们未作解释而我们本来就不该知道。我们有少许口口相传的故事:我们从老箱底、盒子与抽屉里翻出几封没有称呼语或是签名的信,信上曾经在世上活过、呼吸过的男人女人现在仅仅是几个缩写字母或是外号,是今天已不可理解的感情的浓缩物,对我们来说这些符号就像梵文或绍克多语一样弄不明白了。^[27]

这样一个个相互冲突、相互补充的“口口相传的故事”拼凑成的文本网络类似于印象主义绘画中的并列冲突。与传统绘画不同,印象主义者无意将眼前的景物归纳在渐变而统一的明暗对照中,也不会将画面涂抹得平整而均匀,使色调之间的过度变得柔和细腻。相反,他们对光的描绘直接而率真,对对比色进行了大量的运用,并且笔触鲜明,使得色调与色调之间相互并列而冲突,制造出了强烈的光感,进而实现了对真实视觉印象的再现。如在莫奈的《亚尔嘉杜的帆影》(Regattas at Argenteuil, 1872)中,画面主要由黄/蓝,红/绿两组对比色构成:黄色的帆船与天空和湖水大面积的蓝色构成了主要的对比关系,朱红色的房屋与绿色的河岸则构成了次要的另一组。我们可以看到所有的色彩都具有很高的纯度,并未经过画家的刻意渲染,从而呈现的效果非常接近我们在晴朗的天气和充足的日光下所看到的景象。这种对色彩的直接而忠实的运用方式,又与福克纳小说中的内心独白有着高度的相似性。因为内心独白同样是人物内心思想情感的直接流露,一段段独白被并置在文本中,

就像相互并列而对比的色调,一起呈现出一个事件的真实全貌。另外,在这幅画中,黄色的帆影与朱红色的房屋倒影以横的笔触直接排列在画面上,与蓝色的湖水形成了强烈的对比。这种看似粗率的笔触运用手法加剧了色调之间的对立和紧张关系。假如我们将这些笔触的边缘模糊化,使色块之间相互融合,那么得到的效果便会弱化许多。因此,正是这种对立与紧张关系赋予了画面一种特别的生动性。值得注意的是,这种生动性并非由作品描绘的对象,而是由画面本身的实现形式直接得来的。这也是印象主义形式语言的魅力所在。同样地,在福克纳的小说中,不同视角之间、不同观点的人物之间对话、争吵,这无疑大大提升了故事本身的张力。

三、小说内在结构的营建

小说与绘画形式特征相似性的第三个方面体现在作品内在结构的建构方式上。这一点,福克纳小说与后印象主义开创者塞尚(Paul Cezanne)的绘画有着更加紧密的联系。福克纳小说中的开放性结构、意识流、时空倒置等手法的大量运用,使得读者对于整个故事的把握和理解有着一定程度的困难。然而这看似捉摸不定的写作手法之下,却仍然存在一个可供挖掘的结构。否则小说便成了零散独白的集合,或对新奇技法的堆砌和卖弄,不会有如此恒久的解读价值。正如姚乃强在论及现代主义美学的核心思想时所指出的“在传统文学中保障作品前后衔接、视角一致与铺陈均衡的一些手段,如说明、释义、连接、小结等等,都被弃置。典型的现代派作品看起来开局突兀,展开时不做解释,而结尾又没有结果或定论。它只是由一些生动的片断排列组合而成,没有铺垫和起承转合,有的是视角、声音和语气的转换。”实质上,现代派文学作品多数都保留一定程度的连贯性,“有一个内在的、能动的架构,只是藏在表面之下,需要去深挖”。^[28]

众多现代主义经典作家的小说建构特质都需要深度挖掘。譬如《吉姆爷》中，吉姆在不同时期、不同地点的遭遇被康拉德抽去了正常时间顺序的经纬，又被重新编排、组合，形成了情节的跳跃、回转，增加了悬念。例如，“派特那号”船安然无恙这一真相被悬置至第七章才得以披露；吉姆临危逃脱的情景由三四个人物重复叙述，且各不相像。这种多层次和多角度的叙述导致读者对吉姆的印象多半是模糊且冲突的。然而在凌乱、琐碎的细节中却有旁观的马洛在穿针引线“他将细节交织成一幅琳琅满目、扑朔迷离的画卷，并且以他本人对吉姆这团疑云的探索作为画中主线，帮助读者梳理出吉姆心理活动的头绪，而康拉德通过马洛这一特殊的角度又为吉姆的生平蒙上了浓厚的印象主义色彩。”^{②9}

代表福克纳“伟大作品中危险的极限叙述形式”^③的《我弥留之际》乍一读来就是一个“古怪”、“复杂”、“晦涩神秘”、“真实性令人难以捉摸”^④的大杂烩：有语言驾驭能力很强的达尔的诗意倾诉，有近乎弱智的瓦达曼的“痴人说梦”，有死人艾迪在小说三分之二处开口讲话，有长达数十页的意识流动，还有瓦达曼著名的“五字章”：“我妈是条鱼。”（My mother is a fish）^⑤此外，章节没有标号，叙述顺序被肆意打乱，无章可循。再者，通篇小说用频繁转换、闪烁不定的思维碎片来替代确定、晓畅、明白的人言，于是区区两百来页的中短篇富含史无前例的15个视角，59块独白。然而深入文本潜在的语符系统，却赫然可见小说的内在恒定结构——“漩涡”（“eddy”与故事女主人公“Addie”谐音双关在文本间形成的配意），故事因之开启、推进的本德伦一家的艰难葬礼历程即象征着漩涡意义的扩张之旅。^⑥

原先作为一部短篇小说集写的《去吧，摩西》在不断改写的过程中，渐渐成了“一个物体的七个刻面”（facets），但福克纳认为

“其实它就是一部短篇集”。^⑦之后小说家显然也在对故事的叙事结构进行思索，并说“《摩西》其实就是一部长篇小说”，并且反对“给这些故事像章节一样列上次序”。^⑧于是《去吧，摩西》的叙事架构是“插曲式”的，时间以分割、颠倒、并置、重合等诸多方式展现，这无疑是现代思维方式对传统小说格局的突破和超越。时间发展的片段性和迂回曲折使得时间与自我联系起来，传统直线型目的论式的时间经验成为破碎的异质的体验，是对以“超验的美”为代表的“逻各斯”或“总体性”的否定和抵制。这也扣应了后/印象主义画派对“瞬间性”的青睐。其效果颇类似于德加的舞女及莫奈的干草垛（Haystacks）、睡莲（Water Lilies）、卢昂大教堂（Rouen Notre Dame）等系列画作。特别是后者，曾长期探索光色与空气的表现效果，常常在不同的时间和光线下，对同一对象作多幅的描绘，从自然的光色变幻中抒发瞬间的感觉。这些画作中，不同的瞬间一瞥组合成了大的生活现实与真实。相应地，《去吧，摩西》看似松散、支离破碎的“系列小说”之下由一个统一的南方种族关系主题与属于麦卡斯特家族的众多人物连结成一体，各篇之间大致都互有关联，但也都能独立成篇。^⑨

塞尚作为一个“后印象主义”大师，承袭了印象主义的根本观念，打碎了将外部事物看作绝对、独立、恒常的存在的旧模式。然而，印象主义的画作结构性并不强，缺乏稳固的构图。他们虽然发现了更加忠实于自然的描绘光的方法，却过于执着于这种“真实”，代价便是丢弃了传统绘画中那种恒定、稳固的结构之美。相反，塞尚并没有拘泥于这些“大自然现象的纯粹视觉碎片”。由于他“知性超强”，他在吸收印象主义对光与色彩的运用方式的同时，又从这些视觉碎片内部、利用特定色调与色彩的对比，创建出属于自己的美学形式，探索出了独特的结构构建方式。这种方式

一方面是通过自己的理性对大自然各种物体的形状进行概括和诠释,在观察的过程中使用球体、圆锥体和圆柱体等形状作为“知性的脚手架”。正是利用这知性脚手架,即以几何形状进行思考的方式,塞尚在绘画中建立了一种和谐的形式关系和整体结构的完美平衡。“我们也许可以用这样一种方式来描述此画的创作过程:呈现在艺术家视觉中的实际对象首先被剥夺了那些我们通常借以把握其具体存在的独特特征——它们被还原为纯粹的空间和体积元素。在这个被简化的世界里,这些元素得到了艺术家感性反应中的知性成分的完美重组。”^⑤塞尚的艺术中这种知性的参与,包含着艺术家对视觉对象的理性归纳与概括,在作品中呈现出经过个人主观认知的重组后,自然所呈现的面貌。

如在著名的《高脚果盘》(Compotier, 1880)中,弗莱对其中形状的概括性进行了精辟的分析:

人们能发现形状是多么的少,球形以不同的大小重复了一次又一次。此外,椭圆形以两种十分不同的大小在高脚盘与玻璃杯中重复。如果我们再加上持续重复的直线,以及壁纸上经常重复、形状等同的树叶的话,我们就穷尽了这幅画上所有的形状。这些形状的不同大小被安排来突出左边的高脚盘和画面正中那些较大的苹果。事实上,观众可以直觉到,这些形状是根据几乎与古希腊建筑经典一样严格和谐的原理被安排在一起的。正是这一点赋予了整个构图异乎寻常的安宁与均衡……但高脚盘和玻璃杯的圆口子在透视中呈现为两个椭圆,而椭圆形乃是一种能够激发不同情感的形状……它与圆形和直线都难于取得和谐。所以,人们无须惊讶便能发现塞尚改变了它们的形状,使其两端近于圆形。这一变形剥夺了椭圆的优雅和轻盈,

却赋予了它以庄重和厚实的特征,就像那些球体一样。^⑥

塞尚结构构建方式的另一方面是利用色彩来塑造形式。如弗莱所言,塞尚意识到色彩也是形式的组成部分,是具有独立造型价值的元素。此外,这种价值能够体现于用色彩的变化来呼应与画布表面平行的各个平面,就是用色彩变化来暗示空间感:

当他[塞尚]将平衡的第一笔施于画布之上时,最初的画面是由任意的色彩和形状构成的。然后,他从这一非客观的视觉中渐渐地发展出图画结构,在其中对象与空间以一种令人信服的方式与画面彼此互动。画图空间及其所含的实际对象只是作为作用于结构整体的合逻辑的色彩序列的结果而成形。带色彩的笔触代表了被观察到的形状的图画对等物,但是,与此同时,它们又是确保图画整体的主导图案的一部分,并赋予它前后一致的、贯穿整个色域的强度。^⑦

也就是说,在塞尚的作品中,空间结构被蕴含在色彩之中。在探索色彩的平衡与互动的过程中,结构与空间关系从中自然显现。带色彩的笔触既与被观察的对象对等,又构成了画面整体图案的一部分。这样完成的作品既非完全再现性的,又非纯形式性的。它达到了一种与自然的平行关系:既不完全依附于自然事物,又忠实于自然事物,与它保持着微妙的距离。就像在福克纳的小说中,每一个独白既是人物心理状态的真实显露,又是构成小说整体结构的一个环节,小说的结构就潜藏在这些独白之中。这种方式既完成了对作者眼中的真实世界的再现,又实现了作品本身的建构,同样达到了一种介于忠实再现与艺术作品本身的实现之间的平衡。当然这样的世界观及由此导致

的画作内在结构的营建,如同福克纳的小说建构,必然要求读者或观者在对二者进行欣赏和理解的过程中有着高度的参与性,与作者一道参与到作品的构思之中。^④

总之,福克纳小说世界展示的几乎就是一幅支离破碎、光怪陆离、“七拼八凑”的后/印象主义画作。小说家对意象的近乎奢靡的主观印象式描绘,对光、色的随意性与瞬时性配置、叙事时序的肆意重组、视角的频繁转换与跳跃、意识流及并列对照的大量使用、内在深层结构的隐身及对读者参与的要求都毋庸置疑地展现了后/印象主义画派构图技巧对其小说构思的影响。福克纳逝世后不久,同为南方作家的艾伦·泰特撰文说“我相信随着他这个人的消失,他将被认为是福特·马道克斯·福特称之为印象派小说这一小说艺术的最后几个伟大艺术家之一。”^⑤美国现代派文学的先驱格特鲁德·斯泰因从欧洲带回三幅法国现代派画家马蒂斯(Henri Matisse)的绘画,犹如火山爆发,带给人们的震撼力与不安不亚于1906年发生在旧金山的大地震。福克纳编织进小说文本特别是约克那帕塌法系列的后/印象派绘画威力却波及全球。美国福学专家托马斯·英奇(Thomas Inge)在他的文章《作家们谈福克纳以及他的影响》里说“很少有现代作家,也许詹姆斯·乔伊斯除外,能像威廉·福克纳那样对全世界具有深刻的影响。”^⑥

注释:

- ① David Minter, *William Faulkner: His Life and Work* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980), p. 49.
- ② Richard Adams, "The Apprenticeship of William Faulkner", in *William Faulkner Critical Collection*, ed. Leland H. Cox (Detroit, Michigan: Gale Research Book, 1982), pp. 83 - 134.
- ③ Robert W. Hamblin and Charles A. Peek eds., *A William Faulkner Encyclopedia* (Greenwood Press, 1999), p. 194.

- ④ Thomas Crow, Brian Lukacher et al., *Nineteenth Century Art, A Critical History* (Thames & Hudson Ltd. 2011), p. 360.
- ⑤ William Faulkner, *As I Lay Dying* (New York: Viking Penguin Incorporation, 1988), p. 111.
- ⑥ 威廉·福克纳《我弥留之际》,李文俊译,上海译文出版社2000年版,134页。
- ⑦ 莫奈《蜜蜂文库:莫奈艺术书简》,张恒译,京城出版社2011年版,358页。
- ⑧ 蓝仁哲“《八月之光》的光谱(代译序)”,《八月之光》,蓝仁哲译,上海译文出版社2004年版,20页。
- ⑨ Geoffrey Leech and Michael Short, *Style in Fiction* (London and New York: Longman Group Limited, 1985), p. 197.
- ⑩ Albert J. Guerard, *Conrad the Novelist* (Cambridge, Massachusetts, 1958), p. 127.
- ⑪ William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (New York: Viking Penguin Incorporation, 1986), p. 1.
- ⑫ 威廉·福克纳《押沙龙,押沙龙!》,李文俊译,上海译文出版社2004年版,1页。
- ⑬ 康拉德·艾肯《论威廉·福克纳小说的形式》,俞石文译,载李文俊编《福克纳的神话》,上海译文出版社2008年版,80页。
- ⑭ 唐纳德·M.卡提根纳尔《威廉·福克纳》,肖安溥译,载埃默里·埃里奥特等主编《哥伦比亚美国文学史》,朱通伯等译,四川辞书出版社1994年版,741页。
- ⑮ 李文俊《福克纳语言艺术举隅》,载《英美文学研究论丛》,上海外语教育出版社,2001(2),165页。“life sentence”是一谐音双关,既有“生命一样长的句子”之意,又可理解为“无期徒刑”。
- ⑯ 王佐良、周珏良主编《英国20世纪文学史》,外语教学与研究出版社2006年版,222页。
- ⑰ Walter Allen, *The English Novel: A Short Critical History* (London: Phoenix House, 1954), p. 7.
- ⑱ 理查德·艾尔曼《詹姆斯·乔伊斯》,牛津大学出版社1983年修订版,531页。
- ⑲ James B. Meriwether and Michael Millgate eds., *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926 - 1962* (New York: Random House, 1968), 204页。关于福克纳对“真实”的理解及其与后/印象画派的关联,另专文(“穿越时空的对话:福克纳与后/印象主义画派的跨界姻缘”)阐述。
- ⑳ Hamblin and Peek, *A William Faulkner Encyclopedia*, pp. 194 - 195.
- ㉑ Maria Elisabeth Kronegger, *Literary Impressionism* (New Haven, Conn.: College and University Press, 1973), p. 13.

- ② 威廉·福克纳 《喧哗与骚动》，李文俊译，上海译文出版社 1996 年版，“译序”，7 页。
- ③ 威廉·福克纳 《喧哗与骚动》，李文俊译，184 页。
- ④ 福克纳 《去吧，摩西》，李文俊译，上海译文出版社 2004 年版，“译序”，5 页。
- ⑤ 肖明翰 《威廉·福克纳研究》，外语教学与研究出版社 1997 年版，57 页。
- ⑥ 埃尔斯·杜斯瓦·林德 《〈押沙龙，押沙龙！〉的构思及意义》，陆谷孙译，载李文俊编 《福克纳的神话》，上海译文出版社 2008 年版，129 页。
- ⑦ 威廉·福克纳 《喧哗与骚动》，李文俊译，92 页。
- ⑧ 赵一凡、张中载、李德恩主编 《西方文论关键词》，外语教学与研究出版社 2006 年版，655 页。
- ⑨ 王佐良、周珏良主编 《英国 20 世纪文学史》，外语教学与研究出版社 2006 年版，132 页。
- ⑩ Eric J. Sundquist, “Death, Grief, Analogous Form: *As I Lay Dying*”, in *The House Divided* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1983), p. 28.
- ⑪ Ted Robinson, “Faulkner’s New Book Engrossing”, in *Cleveland Plain Dealer*, 17 (October 1930), Amusement Section, *William Faulkner: The Contemporary Reviews*, ed. Thomas Inge (New York: Cambridge University Press, 1981), p. 46; Margaret Cheney Dawson, “Besides Addie’s Coffin”, in *New York Herald Tribune Books*, 6 (October, 1930), *William Faulkner: The Contemporary Reviews*, p. 45; Olga Vickery, *The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1981), p. 247.
- ⑫ 威廉·福克纳 《我弥留之际》，李文俊译，69 页。
- ⑬ 鲍忠明 《处于漩涡隐喻中心的艾迪——对〈我弥留之际〉的瑞法特式互文性解读》，《国外文学》2009 年第 1 期，72 - 79 页。
- ⑭ 福克纳 《去吧，摩西》李文俊译，“译序”，3 页。
- ⑮ Joseph Blotner ed., *Selected Letters of William Faulkner* (N. Y.: Vintage Books, 1978), p. 284.
- ⑯ 福克纳 《去吧，摩西》，李文俊译，“译序”，4 页。
- ⑰ 罗杰·弗莱 《塞尚及其画风的发展》，沈语冰译，广西师范大学出版社 2009 年版，9 页。
- ⑱ 罗杰·弗莱 《塞尚及其画风的发展》，92 页。
- ⑲ 罗杰·弗莱 《塞尚及其画风的发展》，100 - 101 页。
- ⑳ 关于福克纳小说及后/印象派画作对读/观者的参与要求另有专文（“穿越时空的对话：福克纳与后/印象主义画派的跨界姻缘”）阐述。
- ㉑ 参见李文俊 《福克纳传》，新世界出版社 2003 年版，182 页。
- ㉒ 参见李文俊 《福克纳传》，186 页。

(作者单位：北京理工大学外国语学院)

责任编辑：何 卫

英文提要

From “Saying” to “Image”: An Interpretation of Rilke’s Early Poetics

LU Yingfu

The Austrian poet Rainer Maria Rilke’s early poems have been ignored by academia for a long time, and then a chance to interpret Rilke’s poetics as a whole is lost. In this article, Rilke’s two collections of poems, *Book of Hours* and *The Book of Image*, will be analyzed in order to reveal Rilke’s unique reflections on the major theme of western modern literature and the meaning of Dasein.

“Sidelong Glance”: The Cognitive Mechanism in Edgar Allan Poe’s Fictional Aesthetics

YU Lei

Edgar Allan Poe regards “sidelong glance”, among other factors, as the major cognitive motivation behind his “secret writing”, and hence advocates taking “suggestive glimpses” at the essential moral issues so as to reach an exquisite logic counterpoint with the technique of “turning toward it the exterior portions of the retina”. In light of this, the article centers upon three sporadically emergent propositions in Poe’s fictional world— “Truth is stranger than fiction”, “suggestive glimpse”, and “things external to the game”—for poetic analysis, concluding that their functional fulfillments all bear cognitively upon “sidelong glance” as a principle of visual poetics.

The George Circle: A Community with the Greek Educational Eros as the Core

YANG Hongqin

Stefan George was not only a preeminent German poet in the late 19th and early 20th centuries, but also famous for his circle, a circle often misunderstood because of the mystique and rumors surrounding it. The present article regards the George Circle as a special case of the modern community and attempts to explore the ancient Greek educational Eros as the core of its formation and analyze the educational Eros that is reflected in George’s poems.

Faulkner’s Assimilation of the Post/Impressionist Technique in His Creation of Fiction

BAO Zhongming

Post/Impressionists prefer painting en plein air, seek to render the visual effect exterior objects make upon the sense organs, structure discrete color notes juxtaposed against, but not blended with, their adjacent tone in loose, vibrant, and spontaneous brush strokes, highlight the modeling function of color, and capture the immediacy and nuance of coloration in the fleeting lights of a landscape. William Faulkner, an American southern novelist who acknowledges explicit indebtedness to the French school of fine arts, displays notable trace of influence thereof in his use of image, color and lighting, his overwhelming interest in interior monologue and juxtaposition, and his designing of the fictional structure.